

南京师范大学

---

硕士学位论文

---

斯克里亚宾钢琴奏鸣曲创作的哲学基础

---

姓名：陈航

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：刘一心

---

20070409

## 摘 要

钢琴奏鸣曲是斯克里亚宾钢琴音乐作品中成就最高的部分，是作曲家创作道路上的主要标志。这十首钢琴奏鸣曲充分反映了斯克里亚宾力图用音乐来揭示某种真理，表达整个世界观的创作思维。

本文以斯克里亚宾十首钢琴奏鸣曲作为研究对象，通过具体分析作品的和声、旋律、节奏、以及拍号、表情词汇、个性提示等创作语言的独创性，来详细阐述在社会哲学思潮下，作曲家音乐创作的发展过程，从而使人们能够更好地理解斯克里亚宾音乐创作的基础与其哲学思想之间的密切联系。

**关键词：** 斯克里亚宾 钢琴奏鸣曲 哲学基础 独创性

## Abstract

The piano sonatas, the greatest achievement among the music works of Scriabin, are the main symbol of gaining achievement in composing for the composers. These ten piano sonatas had completely reflected the thought of his composing in which the Scriabin did all he could with music to promulgate some truth, to express the entire world outlook.

This article took ten piano sonatas for the object of study. Through detailed analysis of sound harmony, melody, rhythm as well as originalities of the composing language such as time signature, expression glossary, individuality prompt, the article elaborates, under the social philosophy ideological trend, the process of development of the composer's music creation, thus enabling people to have a better understanding of the close links between Scriabin's philosophy and the basis of his music composing.

**Keyword:** Scriabin piano sonata philosophy foundation  
originality

## 前言

十九世纪浪漫主义音乐给我们带来了太多的陶醉、神圣和崇高，也带来了太多的神话、史诗和爱情故事。对十九世纪的作曲家而言，音乐是生与死的感受，是爱与罗曼蒂克的渴望，是与自然、神，以及人和命运的抗争密不可分的。他们把音乐的表现内容看得比熟练控制旋律、节奏这些音乐的纯形式内容要重要得多。19世纪末至20世纪初，浪漫主义音乐进入了创作发展的尾声，以瓦格纳、马勒为代表的晚期浪漫主义音乐家们，为了更好地表达浪漫主义的音乐理想，不可避免的从各种角度丰富、扩展音乐的各个领域，使音乐的发展走向了新的理想和风格。因此，这些作曲家的作品既继承了19世纪的传统，又走向了探索20世纪音乐发展的新路。

俄罗斯作曲家斯克里亚宾，是19世纪末20世纪初过渡时期音乐的重要代表人物。由于身处世纪之交，社会动荡、思潮繁杂，使他的音乐作品多少打上了深刻的时代烙印。他热衷于尼采的“超人”哲学、神秘主义哲学，对神与宗教的思索使他形成了带有极端色彩的以“我”为中心的唯心主义世界观。在斯克里亚宾的音乐中，表现出对社会的不满和强烈的抗议，这些都是通过纯粹个人的、主观的思想表现出来的。他的朋友普列汉诺夫<sup>1</sup>曾说：“多么有热情、有才气的人呵，可是又是一个顽固不化的神秘论者。他所写的音乐，气派很大。这种音乐是具有唯心主义的神秘论者的气质和宇宙观的人对于我们的时代的反映。”<sup>2</sup>由此可见，社会上掀起的哲学思潮对斯克里亚宾的影响以及斯克里亚宾自身对哲学思想的狂热追求与研究，对他音乐的个性创作起着巨大的作用。可以说哲学内容是斯克里亚宾创作的主题，哲学是斯克里亚宾音乐创作的基础。

本文旨在从斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲入手来研究他音乐创作中的哲学基础，原因主要有三点：

首先，钢琴奏鸣曲的创作贯穿斯克里亚宾艺术生涯的始终，从他的钢琴奏鸣曲中可以看出他创作思想的发展。早期创作的钢琴奏鸣曲（第一至第三首），音

<sup>1</sup> 普列汉诺夫（Георгий Валентинович Плеханов，1856—1918），俄国马克思主义理论家，俄国和国际工人运动和社会主义运动的活动家、文艺理论家、美学家

<sup>2</sup> 张洪岛主编，《欧洲音乐史》，人民音乐出版社，1983年10月第1版，第……页

乐形象比较鲜明，虽然继承了欧洲浪漫主义音乐传统，但其中情绪的不稳定，对精神状态的描写等方面已表现出他独特的音乐思维；中期的创作（第四、五首），是向自己风格转型的时期，那时的斯克里亚宾受到泛神论和神秘主义的影响，开始转向宗教神秘主义。从此时起，他的作品中显现出“狂喜之极、神秘意境”；晚期创作的奏鸣曲（第六至第十首），是斯克里亚宾的创作由远离传统走向成熟，最终形成独特创作风格的时期。其创作的音乐内容抽象，这种抽象是其哲学与宗教思想在音乐作品中的反映，体现一种神秘的思想幻境。

其次，斯克里亚宾不断探寻新的创作手法，用以深入表现自身所追求的抽象的哲学思想。这些音乐语言的创新都一步步的展现在他的十首钢琴奏鸣曲中，不仅为俄国现代主义音乐开了先例，也是欧洲无调性音乐和光色手法的肇端。

再次，钢琴奏鸣曲的数量和质量在斯克里亚宾的创作中占据着重要的地位。在那个作曲家们更喜爱交响诗体裁而不是室内乐体裁，更热衷幻想曲、叙事曲而不是结构考究内容严肃的奏鸣套曲的年代，斯克里亚宾却终生没有放弃过对音乐逻辑严密、思辨性强的奏鸣曲体裁的创作（从1892年直到1913年），体现出他在自音乐作品中对自身命运的反复挣扎的思考及对人生真谛的追寻。

为了表现他那深邃的音乐内容与音乐主题即抽象的哲学思想，斯克里亚宾不断探寻新的创作手法，并运用到他的钢琴奏鸣曲的创作中。他对和声、音色的运用在很多方面都十分新颖，独创了“神秘和弦”作为他作品的和声基础，使作品中调性概念面临解体，这无疑是现代音乐新的曙光。他用短小、痉挛式的乐句来代替浪漫派所惯用的旋律，用复杂无规律的节奏造成紧张的气氛和恍惚的感觉；多变复杂的拍号和富有个性的表情记号与语言提示，是他内心变化的走向，“自我”的思索与探索过程表露无疑。这些种种使斯克里亚宾的音乐被公认为象征主义音乐的先驱，开拓了早期的现代音乐道路。

对斯克里亚宾的音乐进行深入研究是一件比较困难的事情。这种以主观唯心主义及神秘主义哲学思想为基础，极力摆脱传统的音乐，虽曾一度引起音乐界的轰动，在第一次世界大战以后风靡一时，但随着二十世纪新古典主义及其它流派的兴起，这种沉湎于神秘主义的意识和华丽而又舒展的音乐风格，在20世纪30年代的人们中并不受欢迎，因此斯克里亚宾的音乐开始受到了怀疑和否定，继而又几乎被人们遗忘，这限制了他音乐作品的广泛传播。但不管怎样，斯克里亚宾

以自己的创作活动和创新精神，丰富了音乐艺术，拓宽了艺术范围，创立了崭新的表现方法。因此，正如俄国著名钢琴教育家涅高兹所说：“……绝不能用冷漠的态度来对待斯克里亚宾的音乐，不能不去热爱他创作的艺术之美。”<sup>1</sup>

本文旨在从哲学这个全新的角度，通过对斯克里亚宾十首钢琴奏鸣曲创作背景、创作思维、创作语言（和声、旋律、节奏、以及拍号、表情词汇、个性语言提示）的分析，揭示斯克里亚宾的哲学思想与他音乐创作之间的密切联系，使人们能够重新认识斯克里亚宾的音乐，了解钢琴奏鸣曲在斯克里亚宾音乐创作中的重要地位和艺术价值。

---

<sup>1</sup> [俄]涅高兹著 焦东建 董茉莉译，《涅高兹谈艺录——思考·回忆·日记·文选》，人民音乐出版社，2003年5月第1版，第278页

# 学位论文独创性声明

本人郑重声明：

- 1、坚持以“求实、创新”的科学精神从事研究工作。
- 2、本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。
- 3、本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。
- 4、本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。
- 5、其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

作者签名：\_\_\_\_\_

日 期：\_\_\_\_\_

# 学位论文使用授权声明

本人完全了解南京师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名：\_\_\_\_\_

日 期：\_\_\_\_\_

## 第一章 斯克里亚宾音乐的创作背景

### 第一节 斯克里亚宾音乐创作的社会背景

十九世纪末二十世纪初，国际冲突的频繁，经济危机的加深，市场争夺的激烈，战争范围的扩大，整个西方世界处在大动荡之中。1871年巴黎公社失败后，欧洲社会发生急剧的变化，资本主义进入帝国主义的发展时期。资本主义的各种矛盾逐渐显现，社会化大生产与日益集中的生产资料之间的矛盾、新兴的帝国主义国家与老牌殖民国家之间的矛盾以及无产阶级与资产阶级之间的矛盾日益激化。为了缓和矛盾、争夺世界市场，各帝国主义国家之间加紧扩军备战，并最终爆发了世界的第一次世界大战(1914—1918)。在这期间，各国也先后出现社会主义小组和政党，推动着工人运动和无产阶级革命的发展。

面对矛盾丛生的社会，小资产阶级两极分化的加剧，有相当一部分作家、艺术家陷入消极、悲观的境地，他们彷徨苦闷，力图逃避现实，出现一种所谓“世纪末”的精神危机感，因此各种哲学流派相继产生，如十九世纪六、七十年代的新康德主义、新黑格尔主义，十九世纪末德奥的马赫主义(又称经验批判论)，以中世纪托马斯·阿奎那的神学和经院哲学为最高哲学权威的新托马斯主义，美国的詹姆士(1842—1910)和杜威(1859—1952)的实用主义(又称彻底经验主义或经验自然主义)。另外，英美的新实在主义，在德国叔本华的唯一意志论和尼采的“权力意志”的“超人哲学”也在西方普遍地流行起来。20世纪初，法国哲学家柏格森(1859—1941)的直觉主义哲学，奥地利医生弗洛伊德(1856—1939)的性心理学和治疗疾病的“心理分析”，在欧美亦风靡一时，对文学艺术有很大的影响，成为表现主义、超现实主义等文艺美学观点主要的思想根源。

随着欧美错综复杂的社会生活和各种文艺哲学流派的涌现，特别是人们对传统观念及伦理道德价值产生了怀疑、否定的态度，使那些找不到精神慰藉和出路，



陷入消极、悲观境地的作曲家们企图从泛神论<sup>1</sup>、叔本华哲学<sup>2</sup>以及天主教的“切契利亚主义”<sup>3</sup> (Cecilia, 即三世纪时罗马殉教的圣女, 基督教音乐的守护神) 的神秘哲理中, 寻求一个解脱苦痛的“天国”, 由此导致各种现代主义音乐流派 (Modernism music) 先后出现。

有一些作曲家反对传统的束缚, 转向自我内省的体验, 重视直觉和下意识活动, 探索精神的奥秘。他们只相信“自我”是唯一现实的, 个人直觉的意象和自我感觉才是真实的。因此他们在音乐创作中大量运用无调性或多调性的不协和音、变形的复杂节奏、甚至抽象性的数学演算式的音程变化组合, 以求标新立异和表现“自我”。在他们看来, 真善美已不复存在, 一切生活都在变形, 早已失掉实际的歌颂价值。有调性的传统和谐观念和功能和声进行, 所产生的平衡感在他们的音乐思维中也丧失意义。另外, 有一些作曲家仍坚持古典传统和浪漫主义艺术见识, 汲取现代的作曲技法, 力求真实地反映现实生活的矛盾冲突, 在风格、手法和体裁形式上都有新的发展。但是往往又存在这样的情况, 当一个时期兴起或盛行某种风格和手法, 而另一个时期又出现了某种创作倾向的时候, 某些作曲家及其作品受到不同流派的因素影响, 具有兼具多种流派的特征。所有这些作曲家的创作促成了西方现代音乐多种风格、多种手法的并存发展。

西方的颓废文艺思潮和各种唯心主义的哲学, 也影响到了 19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯音乐; 加上 19 世纪末 20 世纪初的俄国, 社会矛盾重重, 政治环境风云激荡, 发生了许多重大历史事件, 这些都对俄国的文化艺术产生了深刻的影响。一些艺术家深陷苦闷抑郁之中, 找不到出路。在他们的眉心交织着对未来无望, 以及对现实的厌倦、逃避。

作为钢琴家、作曲家的斯克里亚宾, 经历了俄罗斯历史上最为黑暗、动荡、紧张的时期。带有浓厚封建色彩的帝国主义社会里, 阶级矛盾十分尖锐, 无产阶级生活在水深火热之中, 各种反抗此起彼伏。1905 年革命的兴起及其失败后的

<sup>1</sup> 泛神论是一种把神融化在自然界中的古代哲学观点, 英国哲学家托兰德 (John Toland, 1670—1722) 于十八世纪提出, 广泛流传于西欧。

<sup>2</sup> 叔本华 (A. Schopenhauer, 1788—1860) 是德国唯意志论哲学家, 其主要代表作《意志与观念世界》于 1818 年出版, 他提出人要靠“生的智慧”克服意志, 用哲学、艺术、宗教来净化意志, 才能求得解脱, 最后达到佛教的“涅槃”的境界, 即具备一切功德、熄灭一切烦恼和痛苦的最高境界 (涅槃为梵文 Nirvana 的音译)。

<sup>3</sup> “切契利亚主义”是起源于纪念切契利亚圣女的音乐节, 以复兴天主教宗教音乐和复调圣咏合唱为宗旨的音乐运动 (Cecilian movement), 由于罗马教皇的大力支持, 十九世纪六十年代起在欧美一些国家迅速发展。

现实,以及西欧与本国各种文艺哲学思潮的刺激下,对他产生直接或间接的影响,形成了他独特的创作历程。

## 第二节 哲学下的艺术历程

身处于世纪之交的亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(1872-1915),经历着社会体系的动荡、社会哲学思想的错综复杂以及艺术形式的变革。这些都使斯克里亚宾的音乐创作既继承了古典浪漫主义音乐的传统,又成为二十世纪初现代音乐的先驱,成为当时俄罗斯音乐文化中独一无二的现象。之所以独一无二,根本原因是:他对哲学的极端崇拜与深入研究,形成了他独特的主观唯心主义和神秘主义的哲学观。而这种独特的哲学观是他音乐创作风格形成的基础。为了更好地分析斯克里亚宾的音乐创作,首先得了解斯克里亚宾哲学思想下的艺术历程。

斯克里亚宾是在过分溺爱和无限限制地纵容下成长起来的,使得他的性格逐渐具有一种优柔寡断的女性气质,变得吹毛求疵,人格发展倾向于十分自我和极度的敏感(这种自我的性格促使他以后对狂热地崇拜本叔华的唯意志论和尼采的“超人”哲学)。斯克里亚宾从小就已经显露出音乐天赋,并师从钢琴教授尼古拉·兹维列夫。1888年进入莫斯科音乐学院系统学习音乐,跟萨福诺夫学钢琴,向塔涅耶夫、阿伦斯基学作曲,在1892年以钢琴主科毕业,并获金质奖章,但作曲成绩较之钢琴却差的远,因为他不肯把那些和声学教本里的规律和作曲的法则当作颠扑不破的金科玉律,而大胆地反其道而行之,使自己奔放奇拔的诗意不受这种呆板的绳墨束缚。虽然斯克里亚宾不愿一味的追求传统,但在莫斯科音乐学院接受的多方面教育,使他学到了李斯特和柏辽兹的和声与配器以及费尔德的钢琴诗意。从19世纪80年代中期,斯克里亚宾开始积极从事创作并开始阅读大量的哲学书籍,尝试通过创作自己的音乐来表达他的思想。这一时期的创作主要是继承和模仿肖邦、李斯特的创作气质,同时又探索自身的创作道路。

毕业后,他得到富有的贝里亚耶夫的赞助,他的钢琴作品得到出版和演出,并给他带来了成功,声蜚于巴黎、布鲁塞尔、阿姆斯特丹和欧洲各大城市。巴黎出版的一种图书评论期刊里称斯克里亚宾为“作曲家与钢琴家之中的俊秀;一位敏达的哲学家,一切的神经与神圣的火焰”。1898年,斯克里亚宾回到莫斯科

音乐学院任钢琴教授，他抛开一切事务，将光阴与经历完全用于作曲，至此为止属于斯克里亚宾的创作初期。这时期的创作是一个细腻动人的抒情世界，时而是穆沉、凝重、优雅的（钢琴前奏曲、玛祖卡、圆舞曲、夜曲），时而是激越、强烈戏剧性的（《升d小调钢琴练习曲》、《降e小调钢琴前奏曲》）。在这些作品里，斯克里亚宾十分接近19世纪浪漫主义音乐的气质。首先是接近他少年时代就已喜爱的肖邦，然后是李斯特，在他的交响乐作品中又明显表现出瓦格纳的影响。尽管如此，人们在斯克里亚宾的早期作品里还是能明显感觉到他的创作个性：倾向于用音乐来进行思想概括，把印象转化为概念，用他充满特殊动力、无穷变化的音调和节奏、带有刺激性的和声、闪烁的不协和音以及他所有轻松、透明的织体，来表现他音乐中的哲学气质，并流露出神秘主义的创作萌芽。为了能更好地表达他的创作理念，斯克里亚宾重视大型作品的创作，钢琴奏鸣曲，交响曲和交响诗都成为他的创作道路上的主要标志。尤其是《第三奏鸣曲》被作曲家形容为“精神状态”<sup>1</sup>，这首奏鸣曲具有新的思想标准和表现力，标志着斯克里亚宾早期创作探索的高峰，同时也是他此后发展阶段的开始。

19世纪90年代起，斯克里亚宾作品中哲理思想、潜心探索和生活气息的作用加强了，创作意味着向人们揭示某种真理，其目的已远远超越了艺术的范围，重视宏伟的构思而超越出抒情表白的框框。这时的他已经力图用音乐表达抽象的概念。他明白自己在音乐中不只是想表达某一种情绪，而是想表达整个世界观，并且努力从各个方面使这个世界观提高到完美的境界，实现音乐创作与哲学思想的统一。

1904年，斯克里亚宾先后侨居瑞士、日内瓦、巴黎、纽约、布鲁塞尔等地，研究哲学著作——尼采、康德、费希特、席林格、黑格爾的作品，对哲学的兴趣与日俱增。令他感兴趣的是“宇宙”概念以及客观认识中的“绝对”含意，换言之即精神原则，而这种精神原则被他看成是人间世界的“神圣事物”的。一方面斯克里亚宾对整个生活的感受使他坚定地相信人的精神理念，相信人们在理想之路努力必胜。另一方面，斯克里亚宾又打算凭借某种理论构想来解决令他困惑的问题，构筑他的艺术的“世界模型”，而他的整个生活感受要比理论构想要宽广得多。实际上，自由精神的存在、新生力量的觉醒、人性高度发展的趋势，都是

<sup>1</sup> 林逸聪编，《音乐圣经》增订本（下卷），华夏出版社，2000年1月第1版，第547页

斯克里亚宾深为关注的。对于斯克里亚宾来说，哲学讲座、讨论会、辩论会，是一种思想激发的过程，令他倾心的是那种永远不能满足的追求世界真理、人的真理的渴望。斯克里亚宾艺术中的伦理性质也是与这种渴望密切联系的。此外，哲学还给了他多少必要的概括性借喻，这类借喻丰富了斯克里亚宾的曲目。斯克里亚宾倾心于神秘主义哲学，同时也接触马克思主义著作，因此他和普列汉诺夫的相会(1906)就成了一桩令人感兴趣的事。普列汉诺夫回忆说：“当我在波里雅斯科会见斯克里亚宾时，他对马克思主义观点毫无所知。我促请他注意到这一观点的重要哲学意义。几个月后，我和他在瑞士会面，见到他尽管不是历史唯物主义的拥护者，却能很好地体会历史唯物主义的本质，能比许多‘坚强的’马克思主义者更好地运用这一学说。”<sup>1</sup>当然，斯克里亚宾在从事哲学探索时仍然是一位艺术家。这一时期他主要创作了第二至第五交响曲，以及第四、第五钢琴奏鸣曲。其中第四交响曲《狂喜之诗》最具有代表性，作为第三交响曲《神之诗》的续篇，作曲家进一步用象征性的标题，抒发他的哲学思想，阐明他对“欢乐”，对“狂喜”的理解。

在最后几年的生活中(1910—1915)，斯克里亚宾的创作思想更加复杂化，音乐的创作受唯心主义、神秘主义哲学影响更深，这一时期他最关心的是策划写宗教神剧。晚年的他在莫斯科居住的这段时期，其声誉日增。他多次举行音乐会，他的每一次新演出都是艺术界的大事件。他的拥护者的范围扩大了。传播斯克里亚宾曲目的有钢琴家布尤克里、戈登维泽尔、霍夫曼、梅依契克、聂梅诺娃—龙茨、斯克里亚宾娜·伊萨科维奇；指挥家席洛蒂、库比尔、萨伏诺夫、赫辛、库谢维茨基。库谢维茨基是斯克里亚宾交响乐作品的出版者和杰出演奏者。斯克里亚宾的所有晚期作品自成一格，但总的来说，构成了统一的，不是很大的形象群，他们多数与宗教神教的思想有关。他的后期奏鸣曲(第6至第10首)、交响诗《面具》和《怪诞》(OP. 63)、《迎火》(OP. 72)、舞曲《阴郁的火》(OP. 73-2)等便是如此的。这些形象特别充分地体现在《第七钢琴奏鸣曲》里。

1914年他访问伦敦，在那里他的上嘴唇生了脓疮，并最终转化为败血症。1915年初，他在彼得格勒开了三场独奏音乐会，此后他进行了一系列的手术，然而手术仍然没有能够控制败血症的恶化。1915年4月27日，斯克里亚宾逝世。

<sup>1</sup> [苏] 尤里·凯尔第什编，《苏联音乐百科全书选译——西方名音乐家传》，人民音乐出版社，1992年5月第1版，第327页

据普列汉诺夫夫人回忆，普列汉诺夫曾这样地谈过斯克里亚宾：“他的音乐气势磅礴。这种音乐代表着一位神秘主义唯心论者以他的意念来反映我们革命的时代。”<sup>1</sup>唯心主义、神秘主义的世界观决定了斯克里亚宾创作中的极为复杂的特点——理论上的空想性，极端主观。

### 第三节 影响斯克里亚宾的主要哲学思想

(1) 尼采的“超人”哲学。尼采所宣称的“超人”是在他宣称“上帝死了，要对一切传统道德文化进行重估”的基础之上，用新的世界观、人生观构建新的价值体系的人。“超人”具有不同于传统的和流行的道德的一种全新的道德，是最能体现生命意志的人，是最具有旺盛创造力的人，是生活中的强者。超人是超越自身、超越弱者的人，他能充分表现自己、主宰平庸之辈；超人是真理与道德的准绳，是规范与价值的创造者；超人是自由的、自私的、自足的；超人面对人类最大的痛苦和最大的希望；超人是在不利的环境中成长起来的，憎恨、嫉妒、顽固、怀疑、严酷、贪婪和暴力只能使超人更坚强。尼采所说的超人不是那种卑琐碎软弱无力的人，超人是充实丰富伟大而完全的人。

(2) 叔本华的唯一意志论。叔本华认为整个现象世界不过是意志的表象，万物的存在和运动的根源就是求生意志，这种意志是人的生命的基础。叔本华认为科学研究是为了满足需要和欲望，而艺术则是一种观照。科学只研究现象界的规律，艺术则直指现象界后面的物自体，因此艺术高于科学。在各种艺术中，叔本华又认为音乐比其他艺术效果强烈得多，深入得多，因为其他艺术只是理式的表现，而音乐却是意志的直接客体化和写照。

(3) 神秘主义。“神秘主义”一词出自希腊语动词“myein”，即“闭上”，尤其是“闭上眼睛”。之所以要闭上眼睛，乃是出自对通过感官从现象世界获得真理、智慧感到失望。不过，神秘主义并不放弃对真理的追求，它仅仅主张闭上肉体的眼睛，同时却主张睁开心灵的眼睛，使心灵的眼睛不受现象世界的熙熙攘攘所干扰，从而返回自我，在心灵的静观中达到真理、智慧。

(4) 通神论，又称神智学。源自于希腊语“Theos”和“sophia”，意思是“神圣的知识”。它是有关解答生命根本问题——我是谁、我从何处来、往何处

<sup>1</sup> [苏] 尤里·凯尔第什编《苏联音乐百科全书选译——西方名音乐家传》人民音乐出版社 1992年5月第1版 第327页

去、灵魂是什么、宇宙的起源，以及神性的本质——知识，它是自古至今的知识集聚。是由俄国贵族布拉瓦茨卡娅和美国军官奥尔考特于所创立的神秘主义神学说教。

在这些哲学思潮的影响下，斯克里亚宾产生了“自我”的主观主义意识，他认为，外部世界是主观主义的产物，物质的世界终将毁灭，而精神的世界则将永存。他把自己视为救世主，他开始沉醉于权力和极其“自我”的理想国中，他只想阐释和创作一个“我”。斯克里亚宾把自己视为上帝，他在自己的哲学日记中写道：“我是上帝！我是存在，我是空气，我是游戏，我是自由，我是生命，我是极限，我是上帝！”<sup>1</sup>把自己创作的音乐视为宗教，通过它，人们可以获得精神的解放，进入极乐世界，使得整个宇宙充满欢乐的声音。正是他的这种唯心主义哲学思想直接影响到他的音乐创作，他把宗教与艺术、哲学与音乐紧密结合起来。那么，古典音乐的思维方式自然就妨碍了他的“自我”的狂热流露，在创作上他逐渐放弃了早期的浪漫主义以及以主和弦为中心、以协和三和弦为主要和声材料的音乐创作思维，独创出一种新的音乐语言来表达他的音乐思维和他的哲学、宗教理念。

---

<sup>1</sup> 于润洋主编《西方音乐通史》上海音乐出版社 2001年5月第1版 第333页

## 第二章 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的创作特征

### 第一节 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲概述

奏鸣曲是斯克里亚宾钢琴作品中成就最高的部分，这十首奏鸣曲<sup>1</sup>浸透着多彩的激动、闪光的音乐、心灵的渴望、色情的悸动以及新的钢琴智谋。它们对斯克里亚宾令人惊异的发展过程提供了一个极好的观察。

钢琴奏鸣曲的创作不仅贯穿斯克里亚宾艺术生涯的始终，而且在数量和质量上也占据着重要的地位。在那个作曲家们更喜爱交响诗体裁而不是室内乐体裁，更热衷幻想曲、叙事曲而不是结构考究内容严肃的奏鸣套曲的年代，斯克里亚宾却终生没有放弃过对音乐逻辑严密、思辨性强的奏鸣曲体裁的创作（从1892年直到1913年），体现出他在自己的音乐作品中对自身命运的反复挣扎思考及对人生真谛的追寻。斯克里亚宾的奏鸣曲作品中燃烧着愤怒的火焰，就象都是从烧红的模子中取出来的一样，激情四射。每首作品都比前一首更加成熟和彻底。他的奏鸣曲几乎可以说是独立形成了一个宏伟的体系，浓缩了他创作风格的精华。被称为“美国钢琴第一夫人”的钢琴家露丝·拉雷多曾经评价说：“从斯克里亚宾的一首奏鸣曲到另一首奏鸣曲，可以窥见他的人生轨迹”。<sup>2</sup>

十首钢琴奏鸣曲的创作时间、调性、曲式如下表：

| 曲目                | 创作时间        | 调性   | 曲式   |
|-------------------|-------------|------|------|
| 第一钢琴奏鸣曲<br>OP. 6  | 1893年       | f 小调 | 四个乐章 |
| 第二钢琴奏鸣曲<br>OP. 19 | 1892年-1897年 | 升g小调 | 二个乐章 |

<sup>1</sup> 斯克里亚宾创作的钢琴奏鸣曲目前正式收集出版的，一般包括从1892年开始创作的第一钢琴奏鸣曲（OP. 6）至1913年他去世前两年创作完成的第十钢琴奏鸣曲（OP. 70）。实际上他早年也创作颇丰，少年时代还曾经创作过如《幻想奏鸣曲》等多首奏鸣曲作品。因此其奏鸣曲作品的实际数量并不仅止目前最著名的这十首。

<sup>2</sup> [美] 露丝·拉雷多著 计世欢译 《亚历山大·斯克里亚宾》 钢琴艺术 2002年第11期 第29页

|                   |               |                       |      |
|-------------------|---------------|-----------------------|------|
| 第三钢琴奏鸣曲<br>OP. 23 | 1897 年        | 升 f 小调                | 四个乐章 |
| 第四钢琴奏鸣曲<br>OP. 30 | 1903          | 升 F 大调                | 二个乐章 |
| 第五钢琴奏鸣曲<br>OP. 53 | 1907 年        | 无调性<br>(主要调性: 升 F 大调) | 单乐章  |
| 第六钢琴奏鸣曲<br>OP. 62 | 1911 年-1912 年 | 无调性<br>(主要调性: G 大调)   | 单乐章  |
| 第七钢琴奏鸣曲<br>OP. 64 | 1911 年-1912 年 | 无调性<br>(主要调性: 升 F 大调) | 单乐章  |
| 第八钢琴奏鸣曲<br>OP. 66 | 1911 年-1913 年 | 无调<br>(主要调性: 升 F 大调)  | 单乐章  |
| 第九钢琴奏鸣曲<br>OP. 68 | 1912 年-1913 年 | 无调性<br>(主要调性: 升 F 大调) | 单乐章  |
| 第十钢琴奏鸣曲<br>OP. 70 | 1912 年-1913 年 | 无调性<br>(主要调性: C 大调)   | 单乐章  |

这些奏鸣曲可按 3 个创作时期来分类:

一、第一至第三钢琴奏鸣曲, 创作于受肖邦、李斯特深刻影响的第一时期。这三首奏鸣曲由多乐章组成, 音乐形象比较鲜明, 显示出对欧洲浪漫主义音乐传统的继承, 这使他博得了“二十世纪肖邦”的雅号, 虽然这时处于模仿时期, 但通过这些作品中乐思的飘忽不定, 可以看到他独特的音乐思维个性以及神秘主义创作思想的萌芽。

二、第四、第五钢琴奏鸣曲, 是向自己风格转型的时期。那时的斯克里亚宾深受瓦格纳影响, 个人理论有一定的发展, 由于 1908 年在布鲁塞尔开始受到通神论和神秘主义的影响, 开始转向宗教神秘主义, 从此时起, 他的作品中显现“狂喜之极、神秘意境”的萌芽。

三、第六至第十钢琴奏鸣曲, 是斯克里亚宾的创作由远离传统走向成熟, 最终形成其独特创作风格的时期。这五部奏鸣曲都只有一个乐章, 并且乐曲形式自



由，乐句动机零散，既有瓦格纳式的狂喜渲泄又有德彪西的细腻，静穆，音乐内容也抽象地体现出一种神秘的思想幻境，是其哲学与宗教思想在音乐作品中的反映。

## 第二节 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的音乐创作思维

虽然斯克里亚宾人生短暂，但是在这短暂的一生中他所创作的音乐数量繁多，除了六首交响作品外，其余的几乎都是钢琴作品（不少于四百首），而钢琴奏鸣曲是他创作风格发展的完全体现，在他的钢琴作品中占有不可取代的位置，尤其是后五首更是使俄罗斯乐坛大为震动。

纵观斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲，明显感到这些作品创作手法上有其独创性，而从创作思维上来看，虽然在后期创作中初露二十世纪初现代音乐的锋芒，但多数仍然属于后期浪漫主义音乐（Neo—romanticism music）。后期浪漫主义音乐在内容上较浪漫主义音乐有了明显的变化：它更加注重音乐深层的表现，不仅着力于刻画心灵深处的主观感情体验，还常以音乐抽象的方式表现某种哲学思想，企望在纷乱的世界中找寻精神庇护所。艺术家常在犹豫、苦闷、迷茫中徘徊，但似乎没有结果，只有困惑。于是，低沉的、超现实的，以及悲观绝望的情绪较多地在这时期作曲家的作品中表露出来。总之，后期浪漫派所表现的一切，都是对浪漫主义夸张主观感受、崇尚感情这一基本精神内涵更深层、更复杂，甚至可以说更扭曲、更深化的发掘。

斯克里亚宾身处于后期浪漫主义音乐的大潮中。在世界动荡，思潮繁杂的环境下，他作为一名涉世不深的青年音乐家，虽然对现实不满，但他对生活、艺术满怀热情和希望，向往光明幸福的浪漫主义热情，追求强烈的感情冲动。在这一时期他所选择的音乐题材和内容都着意于描写和表现人的内心世界、爱情和大自然，作品兼有诗意的温情的冲动，显示出对欧洲浪漫主义音乐传统的继承。19世纪末，斯克里亚宾在欧洲各国举行钢琴演奏会，广泛游历于欧洲各大城市间，从这时起，他接触了大量的哲学著作并热衷于尼采的“超人”哲学和神秘主义哲学，成为一位主观唯心主义者。这些使他的音乐内容更趋向主观意志化和哲理思想的表达。斯克里亚宾曾抱怨命运、指责神明，对基督教的教义产生了怀疑，无法使自己从各种矛盾中解脱出来，从而深深地陷入了阴暗的悲观和失望之中，但

是当他的哲学观逐渐形成，音乐创作走向成熟期，斯克里亚宾从自己的哲学思想历程中慢慢找出了答案，那就是物质世界终将会毁灭，而精神世界将获得永生，为此，他主张用艺术去唤醒人类的自我意识，使他们的精神进入极乐、昂奋的境界，促使斯克里亚宾表现出一种乐观的、进步的、开拓性的倾向。因此，斗争、风暴在斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的主题中是非常明确的，激发人类决心的想法是斯克里亚宾创作的动机。这一点很明显的体现在第四奏鸣曲中。1910年，斯克里亚宾的创作进入了晚期，在他最后的五年里，他的创作思维并没有发生太大的变化，仍然是在他那种哲学的意识支配之下，仍然是笼罩着神秘色彩自我肯定，并且表现出对人类崇高理想的不懈追求。

综上所述，不难看出斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲仍是在后期浪漫主义的创作思维中，只是具有创新性，是革新派。斯克里亚宾认为自己不仅是一位音乐家，更是一位哲学家。斯克里亚宾将完全自由的个人信念和他对宇宙的认识达成了一致，认为自己就是上帝，就是世界，就是天地万物的中心。他以自己这种哲学观念为基础，并将其与后期浪漫派音乐揉合在一起，形成了自己独特的思维风格，这促成了他创作出神经质的、紧张不安的钢琴音乐，使他的钢琴奏鸣曲中浸透尼采和神秘哲学的精神。他曾经写道：“我被内心的欢愉所激动。世界若能从我的欢乐中提取一粒原子，世界就会被幸福所窒息。”<sup>1</sup>

### 第三节 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的音乐创作语言

后期浪漫主义时期，作曲家们处于复杂的社会环境中，他们的情感复杂了，表现意识更加强烈。为了表现日益复杂的感情和哲学观念，音乐中常出现激烈的夸张、晦涩的陈述。音乐作品虽然还有调性，但运用的极为复杂，常呈现出飘浮不定的状态。传统的功能和声已经发展到了极限。音乐常被肢解成无数细小单位的调性片断。音乐的曲式结构日益松散和庞大，大量出现不谐和的偶合音、强烈的力度和速度夸张。音响的不谐和、刺激性、音色的新组合等，都被极力强调。

作为后期浪漫主义音乐中的代表人物，斯克里亚宾的创作语言在后期浪漫主义创作手法的范畴内，而更具创新的特点，凸显斯克里亚宾是后期浪漫派中的革新家。回顾斯克里亚宾一生的音乐创作，主要涉及交响乐和钢琴曲两个创作领域，

<sup>1</sup> 朱雅芬编译，《浪漫主义后期的俄罗斯作曲家（上）》，钢琴艺术，2004年07期，第40页

而钢琴音乐作品的创作又占有绝对的优势。斯克里亚宾的钢琴创作首先是对李斯特和瓦格纳的变化音的继承，在某种程度上受印象主义方法的影响，穆索尔斯基的色彩性和声在他的音乐中达到高峰，这些逐渐演化出一套他所特有的复杂的和声语汇。这种语言的一步步发展见于他的 10 首奏鸣曲中。其中后 5 首作于 1912-1913 年，根本不用调号，和声迷朦飘忽，有时到无调性的地步。传统的调性结构被代以一套建立在不寻常音程(特别是四度，加上半音变化)上的和弦；传统曲式上的分句也被融化为一股奇怪、五彩缤纷、有时蔚为壮观的音流。

当然，很难把斯克里亚宾的创作归入当时西欧流行的印象主义或稍后的勋伯格的表现主义，但他吸收了各自的特点为己所用，打破传统的格局，形成他自己极富个性的风格。确实，在斯克里亚宾的作品里，既有浪漫主义的紧张、激烈的情绪，也有对光和色的刻意追求，同时又有表现主义的时隐时现的调性，浓重的不协和和弦，力度的变化，旋律的零碎等等，仍然不失创新，表现手法的独特，和声的新颖尤为令人感叹。

## 第三章 斯克里亚宾钢琴奏鸣曲创作的哲学基础

### 第一节 哲学的创作思维

由前述我们可以了解到，斯克里亚宾的哲学思想，哲学观点贯穿了他音乐创作的始终，是他创作思维、创作观念的基础。在斯克里亚宾看来，神学、宗教和哲学是所有知识的源头，也是启示他思想和创作的动力，他从理性的真理中获取感性的知觉，然后按照一定的原则组织音乐的动机、乐句和乐章，并且他通过对神学、宗教及哲学的探究，体验和获得狂喜般的韵律，从而刺激他在自己的音乐中不断变化速度和节奏，由此来表达内心的热情和渴望。俄国早期的马克思主义者普列汉诺夫曾说过：“我觉得，如果说斯克里亚宾的音乐如此充分地表达了我們相当多的一部分知识分子在其一定历史阶段的情绪，那么，这恰恰是由于他不仅在情感方面，而且在哲学需要以及根据时间和环境可能取得的成就方面是同他们血肉相联的。”他还指出：“斯克里亚宾想在自己的音乐中不是表达某一种情绪，而是表达整个世界观，他力图从各个方面使这个世界观提高到完美的境界。他认为，音乐可以表达抽象的概念。”

这十首钢琴奏鸣曲是斯克里亚宾创作道路上的主要标志，贯穿了他整个的创作历史，是他音乐思想和音乐风格发展变化的集中体现。从早期的三首奏鸣曲到他后期连续创作的五首单乐章的奏鸣曲，从手法上少有独创性到自创的“神秘和弦”，从对精神状态的描写到追求无以言表的神秘的哲学意向，这些都表现出他音乐中的哲学意识，值得我们好好去体会、研究。

### 第二节 哲学下的个性创作语言

只要音乐承担了表现的任务，它就会逐步产生新的技术手法。富有激情的音乐已不满足于音乐结构中陈腐的、纯粹公式化的古典主义要素。<sup>1</sup>在斯克里亚宾看来，神学、宗教和哲学是所有知识的源头，也是启示他思想和创作的动力，他从理性的真理中获取感性的知觉，然后按照一定的原则组织音乐的动机、乐句和

<sup>1</sup> [德]汉斯·海因·施图肯什密著 汤亚汀译《二十世纪音乐》1992年9月 第一版人民音乐出版社 第2页

乐章，并且他通过对神学、宗教及哲学的探究，体验和获得狂喜般的韵律，从而刺激他在自己的音乐中不断发展新的和声，不停变化速度和节奏，以此来表达内心的热情和渴望。

## 一、和声

和声的使用手法是多声部音乐作品中展现作曲者个人特色的最重要因素之一。不论是对于作品所属创作时期和创作实践中音乐材料基本属性的判断，还是对于作曲家各自风格的总结，都离不开对其和声体系的研究与分析。

由于斯克里亚宾以神秘主义的哲学与唯心主义的个人表现为其创作思想的基础，为表现神奇的天国、深刻的忧伤及悲剧性、恶魔性、斗争性、狂热性等情绪与意境，他追求一种大大有别于印象主义的浓至的和声效果。正是他这种特有的表现欲望，确定了他特有的和声风格，而这种特有的和声风格主要体现在斯克里亚宾对和弦运用的创新上。现代音乐批评家萨巴尼耶夫说：“斯克里亚宾一生有一种狂热：就是刻意创造种种新奇的和弦，因为他故意要创新立异，自成一家而与同时代的作家的风格截然不同。”他的哲学思想和神秘的幻想使他必须抛弃了像陈言俗套一般的传统而另辟蹊径。

斯克里亚宾早期的奏鸣曲中的和声手法基本属于19世纪和声应用的范畴，与欧洲浪漫主义风格一脉相承，受到肖邦等人持久和深远的影响。然而这三首作品虽未完全脱离大小调性和声写作的规范，建立起他自己的多声部音乐王国，但已经显示出强烈的个性特征。例如，在早期三首奏鸣曲中斯克里亚宾使用大量的变和弦、高叠和弦，来加强不协和音之间的相互碰撞，造成音响上的复杂化。这些都用来表现自己对生活的目的、行为道德规范以及对宗教和神灵的探寻，同时又在阴暗悲观的氛围中，无法从自己的矛盾中找到出路，只能抱怨命运、从而更加信仰耶稣和上帝的情绪。

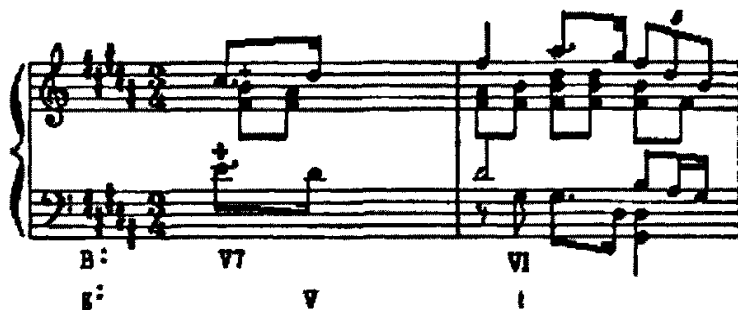
第一奏鸣曲第二乐章首部在一开始就采用主调c小调的重属功能(增六)和弦降a, e, 升f、c替代了一般情况下明确调性的属功能和弦，一小节后才解决到主调主和弦(见谱例1)，使得这个乐章一开始就充满新鲜的色彩感。第三奏鸣曲第三乐章使用了不同同功能和弦的复合，使和弦结构和调性变得较为模糊(见谱例2)。这些在传统和声功能性写作手法基础之上进行的个性化探索和尝试，成为

他后天独创的和声及创作体系的种子。

谱例1: (第一奏鸣曲第2乐章第1-2小节)

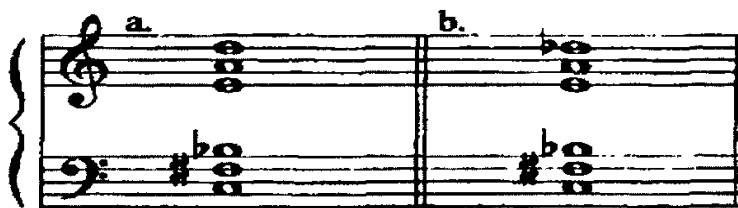


谱例2: (第三奏鸣曲第3乐章1-2小节)



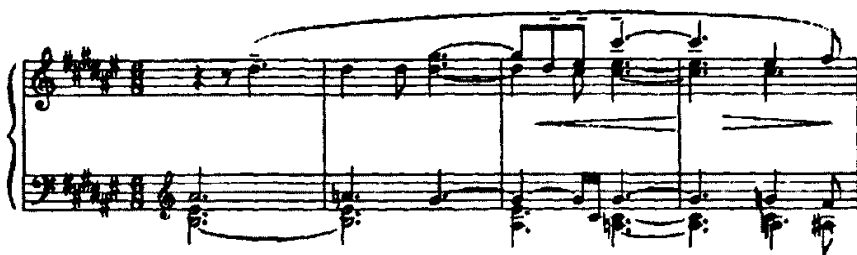
斯克里亚宾对早期三首奏鸣曲的和声创新已经显示出中后期创作的萌芽。从中期作品开始,斯克里亚宾为了表现“自我”意识和神秘观点,他不断探索新的和声语言。“神秘和弦”就是斯克里亚宾的创新,是他在调性观念不断复杂的过程中一步步走向成熟的标志。《20世纪音乐的素材与技法》一书表明:“斯克里亚宾的‘神秘和弦’”——一个在他的许多音乐中产生独特韵味的和弦音响,尽管它很少被原样引用。这个神秘和弦至少有两种形式,一种包含两个增四度、一个减四度和两个纯四度音程(见谱例3a),一种则包含两个增四度、两个减四度和一个纯四度音程(见谱例3b)。

谱例3.



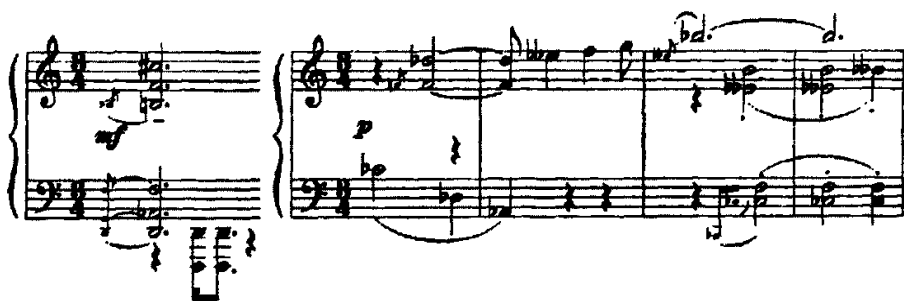
在《第四钢琴奏鸣曲》(见谱例4)中,开始使用了这个和弦:

谱例4(第9-12小节):



在《第六钢琴奏鸣曲》(见谱例5)中,斯克里亚宾使用了他的新和声手法,主部主题的第1小节和副部主题的前3小节都是用的四度叠置的和弦,有时还以每一乐句的第一个音横向出现。新和弦在此曲中有着决定性的重要性。他形容这首乐曲的气氛是“宛如魔鬼”“阴森”的。

谱例5(第1小节、第39-42小节):



在“神秘和弦”的原型基础上,斯克里亚宾又对其一步步进行了复杂、扩充、变异,从而得到十种和弦形态。这十种和弦包括为基本形态的六音和弦,以及三音和弦,四音和弦,五音和弦。在这几个和弦中按不协和音程的程度来排列“神秘和弦”内在的色彩与紧张的变化,同时还使用了省略音、重复音、持续音、附加音、三度和弦等方式与神秘和弦相结合的方式使其变化更丰富。

例如《第十钢琴奏鸣曲》（见谱例6、7）中，四度音程重叠的和声仍是特色，但是已不再使用密集排列的方法来呈示。

谱例6(第86小节—第87小节)：



谱例7（第272小节—第274小节）：



斯克里亚宾这样解释他的“神秘和弦”：从自然的音级中，将每个音作四度的排列，所得到的是奇妙的和弦效果。

随着“神秘和弦”的出现，斯克里亚宾的后五首奏鸣曲中，他取消了调号的标记，几乎完全抛弃了传统的调性观念。正是由于这种新的和声，斯克里亚宾的音乐听来像是“渴望行动，但却没有适当的出路”（耶洛夫斯基语）。斯克里亚宾的和声是为表达他自身唯心主义和神秘主义哲学思想的一种新创造，有助于在艺术中表现由时代孕育的新思想和新形象。在这十首钢琴曲中，他对和声思维的发展，为我们提供了一幅和声语言变革的精彩画面，这是一种复杂、具有多声部、经过严密思考、摆脱所有偶然性的和声语言。




## 二、旋律


旋律是由作曲家的心灵捕捉到的一连串音的连续而构成的有意义的音乐型态。在音乐的所有因素中，旋律对我们的影响通常是第一位的。艾伦·科普兰曾说：“旋律通常就是作品的意义所在。”<sup>1</sup>海顿在一个半世纪前就告诉我们：“旋律是音乐中最富魅力，因而也是最难创作的。”<sup>2</sup>斯克里亚宾早期创作的三首钢琴奏鸣曲多数是对肖邦、李斯特的模仿，旋律创作主要还是继承浪漫主义音乐的抒情性（见谱例8）。

谱例8：


第一奏鸣曲第一乐章  
副部主题：



第一奏鸣曲第三乐章  
中部主题：



肖邦夜曲Op.9 No.2主题：



在《第四钢琴奏鸣曲》中，两个乐章紧密相连，形成完整的统一体。在第二乐章的展开部和尾声中，用第一乐章主题的变形代表星星的形象，在茫茫太空中放射光兵，象征着人类最高的理想，表现了一种追求光明和幸福的愿望和乐观主义的精神、作品风格轻盈明快，寓意鲜明。

而到了创作的中后期，斯克里亚宾奏鸣曲的旋律琐碎零散，不具有连续性，

<sup>1</sup> 约瑟夫·马克利斯著 杜晓十编译，《20世纪西方音乐的继承与发展（上）》，音乐理论研究（云南艺术学院报），1999年02期，第36页

<sup>2</sup> 同上

缺乏呼应与发展，使他的音乐越来越难以琢磨而显得神秘朦胧。受通神论思想影响的斯克里亚宾为了表现他神秘主义的思想，在《第六钢琴奏鸣曲》中他用这样的旋律营造了一种“宛如魔鬼”、“阴森”的气氛。乐章呈示部第一主题含有两个性格不同的旋律主题，作者在作品中的提示充满了神秘感。如第一主题（见谱例 9）标有“浓厚的神秘感”、“以压抑了的热情”，几乎隔几小节就写一次。到了第二主题（见谱例 10）终于“梦已形成”。

谱例 9:



谱例 10:



《第 7 钢琴奏鸣曲》是斯克里亚宾非常偏爱的一首作品，他将此曲视作“神圣”，在一些乐段中特别标明“非常纯粹地”，把这种音响视为“高尚的”等等，副题《白色弥撒》的意义正是如此。对这首乐曲斯克里亚宾曾说：“这里充满了大气的芳香……这个音乐是属于神秘世界的，请洗耳恭听这个静谧的喜悦。”<sup>1</sup>

主部主题开门见山，在连续三连音节奏背景上报出了一个带有三十二分音符小前级的动力性旋律（见谱例 11）：

谱例 11:

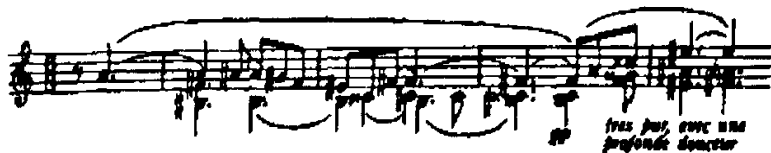


<sup>1</sup>吴国燾 高晓光 吴琼编，《钢琴艺术博览》，奥林匹克出版社，1997年7月第1版，第598页



神秘的第一主题之后，到了第二主题（见谱例 12）要求“以天使般感官化的喜悦”音响，又标明“极其纯粹地，极其柔和地”。斯克里亚宾欲以此描绘出感官至福的世界。

谱例 12:



这些奏鸣曲中短而具有片段性特征的旋律表明，随着斯克里亚宾的哲学思想日益成熟，他的音乐语言也日益丰富，手法更趋于创新。在他的奏鸣曲中，斯克里亚宾通过对称与重复的放弃，删除了一切多余部分的，勾勒出一组组精心制作的，富于活力和紧张度的旋律。旋律虽然朦胧，让人难以琢磨，但是充满了作曲家的思考和感觉，并随着音乐脉动的起伏在最大限度上发挥作用。

### 三、节奏

斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲在节奏方面也是十分冲动的，表现出一种特殊的动力和无穷的变化。他经常使用复节奏，左右两手交错频繁，复杂多变。他不满足于普通节奏的平淡无奇，力图打破单一的重音感觉，在原有基础上使乐曲更加富于活力，丰富多彩，可以更好得支持和表现斯克里亚宾唯“我”的思想。

如《第一钢琴奏鸣曲》第三乐章（见谱例13），旋律层织体从每小节第一拍开始每三拍一个发音点，实际效果听起来象是4/4拍，也就是说旋律层的发音点都在12/8拍子的自然重音位呈上。再加上作曲家有意识在旋律层的第三个发音点，附点四分音符上加的重音记号，使得旋律层和背景层的织体在节拍的强弱关系上

出现错位，造成了一种十分特别的节拍效果，音乐也因不平衡的节奏强弱关系充满律动感和活力。

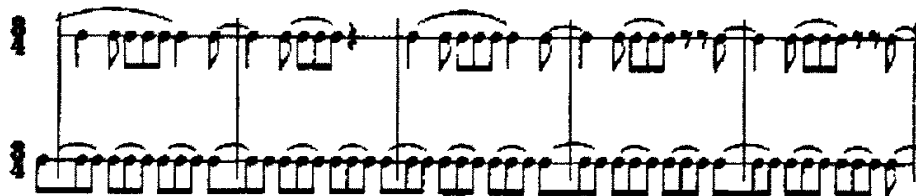
谱例 13:



与此同时，斯克里亚宾还致力于克服节奏的松散。多种不明确的变化使得强有力的节奏冲击更加趋于复杂化。期待中的重拍突然退却或临近，重复的动机揭示出新的节奏组织。这类形式变化的表现意念：灵活、忧伤、变异，也存在于斯克里亚宾的和声之中。

如《第二钢琴奏鸣曲》(OP. 19) 第一乐章的副部主题（见谱例 14），用连续出现的连线造成重音改变，使其丧失了原有的节拍韵律和节奏型的感而增加了新的意味。

谱例 14（第 95-98 小节）:



《第三奏鸣曲》第二主题（见谱例 15）所组成的又苦又甜的怀旧情绪，经常被主要主题中具有不详预兆的双附点的节奏所制止，形成一首有着厄运预兆的、催眠性的乐曲。

谱例 15:



此外,《第四奏鸣曲》的展开部中的“裁短的三连音”,第五奏鸣曲中的微小拍子一直到产生单一拍子的小节,这些节奏的变化形成了斯克里亚宾积极表现,乐观向上的精神。

斯克里亚宾有意识地突破单调的节拍与节奏,把大量更加复杂化的节奏型运用于乐曲中,这样相对于古典主义和浪漫主义音乐,都更为自由和洒脱。其典型特点之一是强劲的重拍,以此强调运动的明确有力,时而是强调运动的惶然不安的性质。这些节奏的变化和创新都增加了斯克里亚宾钢琴奏鸣曲中斗争性和哲理性的表达,展示了光明与黑暗的斗争开始和胜利,表明人类对崇高理想的不懈追求。

## 四、拍号、表情词汇、个性语言提示

斯克里亚宾在这十首奏鸣曲中运用了多变复杂的拍号和富有个性的表情记号与语言提示,这些使他内心变化的走向表露无疑。我们可以把这些记号与提示看作是斯克里亚宾对“自我”的思索与探索过程,是他唯心主观主义、神秘主义哲学观的体现,重要的是也使得原本抽象的音乐具体了许多。

### 1、拍号

在这里以《第五钢琴奏鸣曲》为例,在整首乐曲中,拍号变化之快,变化之多是令人惊讶的,每一次改变主题都会带来相应的拍号改变,与之呼应的是四个主要主题所表达的不同情绪:引子主题是 2/4 (见谱例 16),与之相应的是狂热放肆的情绪;主部主题是 5/8 (见谱例 17),与之对应的是遥远如梦的,抚慰性的情绪;副部第一主题是 6/8 (见谱例 18),与之对应的情绪是安慰性的;副部第二主题是 6/8 (见谱例 19),这时的情绪则是安静柔和的。

谱例 16:

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

*pp sotto voce*

8  
una corda

谱例 17:

Languido

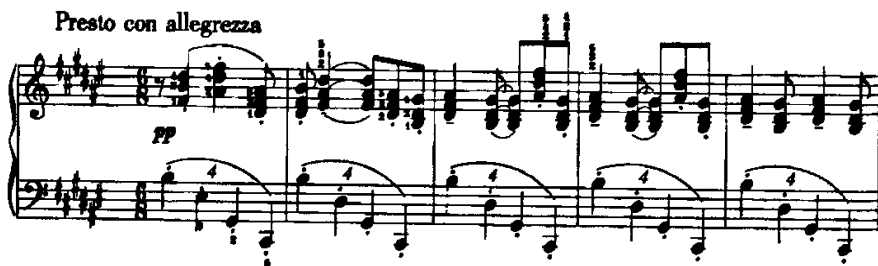
*pochiss.*

*pochiss.*

*dolciss.*

una corda  
用弱音踏板

## 谱例 18:



## 谱例 19:



## 2、表情词汇

富有个性化的表情记号是斯克里亚宾作品的又一特殊之处,同样在《第五奏鸣曲》中也得到最大程度的运用,在每一个段落开始时,都会出现与前一段落不同的表情或速度记号。这种个性化的记号大致可分为两种,一种是单纯的表情记号如“微醉的幻想”(con una ebbrezza fantastica),“迷惑、晕眩、狂怒的”(Vertiginoso con furina),“光亮的”(con luminosita),“狂想的”(estatico),“遥远的,如梦的”(languido),“抚慰的”(accarezzevole)等;另一种是表情和速度的复合记号,如“狂热放肆的快板”(allegro impetuoso con stravaganza),“愉快的极快板”(presto con allegrezza),“幻想似的快板”(allegro fantastico),“粗暴的、高傲的急板”(presto tumultuoso esaltato)等。

## 3、个性语言提示

在这十首钢琴奏鸣曲中,斯克里亚宾做了大量的个性语言提示,明确了其哲学观的发展轨迹。

现总结如下：

《第一钢琴奏鸣曲》(OP. 6)，在创作备忘录中标记，此曲要表现“1. 善，理想，真实，在另一边的目标；2. 追求，失败而绝望，反叛神明；3. 探索内心的理想，抗议，自由；4. 为了自由的学问基础；5. 宗教。”<sup>1</sup>

《第二钢琴奏鸣曲》(OP. 19)，作者对乐曲的内容曾做如下说明：“开始的部分是描写南方海边寂静的夜晚，展开部可以听到黑暗的海洋深处的动荡；E大调中间段落表现月光（对海水）的爱抚。第二乐章（急板）刻画了暴风雨中的广阔海面波涛汹涌的情景。”

《第三钢琴奏鸣曲》(OP. 23)，标题为《精神状态》。根据作者自己的注释：第一乐章戏剧性快板，写的是“自由而粗犷的精神怀着满腔热情投入痛苦和战斗的深渊”；第二乐章小快板，写的是“假的、瞬间的、不可靠的稳定……渴望忘掉一切……”；第三乐章行板，写的是“温柔而又忧郁的感觉，……模糊的愿望，无法表达的思想……”；第四乐章急板，写的是“心灵在热情奔放的漩涡中跳动”。<sup>2</sup>每一乐章表现一种不同的精神状态，四乐章连在一起表现出一个统一的心理过程。这首奏鸣曲具有新的思想标志和表现力，它标志着斯克里亚宾早期创作探索的高峰，同时也是他此后发展阶段的开始。

《第四钢琴奏鸣曲》(OP. 30)，此时斯克里亚宾正处于热恋之中，他在瓦格纳影响下正向自己的风格过渡。此曲共2个乐章，实际上是序奏与主部的单乐章形式。斯克里亚宾称这首作品第一乐章主题的上行音型为“朝理想创造力而努力”，后半部为“努力后的疲劳倦怠”。<sup>3</sup>

《第五钢琴奏鸣曲》(OP. 53)，标题为《狂喜之诗》，由此可见这首奏鸣曲传达了与交响曲《狂喜之诗》同样的精神和理念。奏鸣曲前有一首神秘主义印象派的诗四行诗作为题词：“我呼唤你醒来，神秘的力量！浸没在昏暗的深渊中，啊！创造者的神灵，幼小的生命胚胎，我为你带来勇气”，突出强调了作曲家欣喜若狂的情绪。

《第六钢琴奏鸣曲》(OP. 62)。第一主题部含有两个主题，可视为两种性格。斯克里亚宾的感觉性提示为：“浓厚的神秘感”与“被压抑了的热情”。到第二主

<sup>1</sup> 林逸聪编，《音乐圣经》增订本（下卷），华夏出版社，2000年1月第1版，第547页

<sup>2</sup> 张洪岛主编，《欧洲音乐史》，人民音乐出版社，1983年10月第1版，第433页

<sup>3</sup> 林逸聪编，《音乐圣经》增订本（下卷），华夏出版社，2000年1月第1版，第548页



题，提示为“梦成了形”。

《第七钢琴奏鸣曲》(OP. 64)，标题为《白色弥撒》。斯克里亚宾偏爱此曲，认为此曲“神圣”，称此曲“充满了大气的芳香，这是属于神秘世界的，请洗耳恭听这静谧的喜悦”。第一主题至第二主题的过程，斯克里亚宾要求“以天使般感官化的喜悦”，要“极纯粹，极柔和地”，要描述出“感官至福”的境界。

《第八钢琴奏鸣曲》(OP. 66)，斯克里亚宾对此曲的解说：“这里用来对位的音都变成和声，这些音不像巴赫那样对位，而是彼此调和的。”<sup>1</sup>

《第九钢琴奏鸣曲》(OP. 68)，标题为《黑色弥撒》。此曲有着神秘的开始，灿烂的高潮，冥想般的结束，对斯克里亚宾本人也是具有震撼力的，这是由于斯克里亚宾在这里压缩了他生命中所有最阴暗的因素，表示灵魂的陨落。

《第十钢琴奏鸣曲》(OP. 70)，被誉为斯克里亚宾最伟大的创作之一，曲风更加自由即兴，技巧高超，结构复杂，表达方式特殊，令人叹为观止。作者曾表示，此曲描绘了印象中的森林。第十首奏鸣曲就是将大自然的生命音乐化的产物。斯克里亚宾为六个主题都作有标题：“非常宁静和透明的”，“隐含着极深刻热情的”，“光亮地震动着”，“充盈着感情的”，“快乐得近乎狂喜的”，“狂喜而温柔的”。乐曲营造出一种氤氲隐约的气氛，并给人以闪闪发亮的感觉，情感的表达在激动、平静、强劲、轻柔中收放自如。斯克里亚宾的音乐一向具有多变的情绪转换：喜悦、恐惧、光明、黑暗、幸福、邪恶、狂喜、神秘等等，而他本人也同样有着多种相矛盾却并存的情绪。他曾随手写下这样一句话：“我是自由的，我是有生命的，我是一个梦境，我是厌倦的，我不断地埋藏自己的渴望，我是幸福的，我有狂妄的热情，我又什么都不是……”。<sup>2</sup>

对于斯克里亚宾来说，在错综复杂的声部中寻找主题，就如同在人生中寻找真理一样；他通过自己的音乐全面剖析了“存在”的价值，以此向世人证明，神学、宗教和哲学是教导人类生活、教化人类灵魂的唯一真理。在对神学、宗教和哲学的狂热之外，斯克里亚宾还更加向往宇宙之光的神奇，他认为声音与光是一体的，每个调性都有一种对应的颜色和光亮，在他心中，太阳是宇宙之神，也是他创作的源泉，他曾说“当你聆听我的音乐时，请注视着太阳吧。”就这样，自认为是“上帝”的斯克里亚宾，放纵于自己的狂傲，谱写出那些非比寻常的神秘之声，并在

<sup>1</sup> 林逸聪编，《音乐圣经》增订本（下卷），华夏出版社，2000年1月第1版，第548页

<sup>2</sup> 同上

自己的乐音中寻到了真实的“自我”。

## 第四章 对斯克里亚宾钢琴音乐的重新审视

斯克里亚宾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。他的思维观点不包括“很大的空间”,他在限定自己活动范围的同时,又好像是深入地心、最深层以及尚未被发现的煤层,在那里寻觅闪光的金刚石。在他所有的作品中,就镶嵌着这种宝贵而珍美的金刚石,甚至在他那些看上去形式不大的小品中,也闪耀着宝石的光芒。<sup>1</sup>

斯克里亚宾的音乐具有一种激动、紧张、奇特而又凄苦的情调,表现的不是客观世界的具体的形象,而是抽象的哲学思想。古与今、俄罗斯与西欧,不同文化的互补和神秘的哲学意味,为他音乐风格的形成和发展提供了一个广阔的天地。普列汉诺夫说道:“他的音乐具有宏伟的气魄。这种音乐乃是我们革命时代在一位唯心主义者和神秘主义者的热情和世界观中的反映。”<sup>2</sup>这种现象在当时的俄罗斯音乐家中是独一无二的。斯克里亚宾的哲学思想、音乐风格,尽管在当时看起来是不能接受的,但是随着社会的发展、生活的进步,斯克里亚宾的哲学观念,以及充满哲学主题的音乐创作渐渐被后人所理解和接受。可以说斯克里亚宾为我们留下了胜利的情感,留下了富有幻想和高傲的人的力量,留下了丰富的艺术遗产。杰出的音乐理论家鲍黑斯·亚萨菲叶夫曾说过:“斯克里亚宾的音乐——这是趋向于自由、欢乐、生趣的不屈不挠的深深地含有着人情味的力。其中永远不满足的情绪伴随着紧张一切力量的情绪——所以他的音乐继续以它当时优美理想的活的证人的姿态存在着,在它那一个时候,它曾经是‘有爆炸性的’和惊心动魄的文化元素。”<sup>3</sup>

斯克里亚宾以这种神秘主义的哲学与唯心主义的个人表现作为他音乐创作的基础,在十首钢琴奏鸣曲中,他将天国的神奇、深刻的忧伤及悲剧性、恶魔性、斗争性、狂热性、自由性等情绪与意境表现的淋漓尽致,而他的交响曲的创作也充分的证明了这一点。1905年,当得知俄国爆发革命后,身在国外的斯克里亚宾

<sup>1</sup> [俄]涅高兹著 焦东建 董茉莉译《涅高兹谈艺录——思考·回忆·日记·文选》人民音乐出版社 2003 年 5 月第 1 版 第 273 页

<sup>2</sup> [苏]普列汉诺娃《回忆录》。见《亚·尼·斯克里亚宾》文集, [苏]国家音乐出版社, 莫斯科—列宁格勒, 1940 年, 第 75 页

<sup>3</sup> [苏]西尼亚维尔著 梁香译《俄罗斯音乐史纲》第 49 页

激动地从报刊上注视事态的发展，并在内心酝酿用音乐去反映它，这就促成了交响曲《狂喜之诗》的诞生。据普列汉诺夫的妻子罗·马·普列汉诺娃说：“早就离开俄罗斯的亚历山大·尼古拉耶维奇，全身心地埋头于自己新的音乐作品，他带着深厚的兴趣，一面关注英勇的革命斗争，一面表露对革命者的同情。”在具体谈到《狂喜之诗》时，她写道：“亚历山大·尼古拉耶维奇告诉我们，这音乐是被革命的，是被俄罗斯人民正在为之斗争的理想吹拂出来的，因此他决定把‘起来，挺起身，工人大众’的口号作为交响诗的题词。”<sup>1</sup>的确，这部作品再鲜明不过地代表了斯克里亚宾音乐的性质和它的意义。

斯克里亚宾音乐思想的独特引起了音乐表现的手法、语言和形式的革新。随着浪漫主义本身的不断衍变，斯克里亚宾的作品中极大的包容并不同程度地体现出浪漫主义、印象主义、表现主义、现实主义的某些特征——浪漫主义最后一位大师瓦格纳的创作风格影响着他的创作语言；同时，斯克里亚宾的一些美学思想与此后揭竿而起的印象主义流派也有着许多共同之处；以勋伯格为首的表现主义思想，也潜在地渗透到了他的一些后期作品之中。这些具体体现在斯克里亚宾音乐作品曲式结构规模扩大；和声语言复杂，独创“神秘和弦”；配器手法精致；运用泛调性、多调性的、扩展调性和半音阶的技法。例如：在《第五钢琴奏鸣曲》的创作中，斯克里亚宾使用了瓦格纳在《特利斯坦与伊索尔德》中所运用的极其半音化的音乐语言，并使用了自己独创的神秘和弦，使音乐听起来仿佛有种向天空之上飘浮的感觉，在其间还出现了钟声荡漾的效果。虔诚祈祷的钟声是最神圣的乐音，能使人感知“真实”的存在，能使人更接近于天堂和上帝，它充溢着对狂喜之境的向往。斯克里亚宾频繁地运用不协和音、变音，造成不断变化的和声色彩和极度紧张的和声张力。例如，斯克里亚宾的最后一首交响曲《普罗米修斯》是赞美火神的，他把人类的野蛮渐渐进于文明的原动力都归功于火神。在这部乐曲里，他实验一种音与色彩的谐和法，他深信音乐的和声与颜色的调和是可以互相贯通的。根据光与音响的原理，我们可以按照颜色配合的方法，创造出无数新奇的和弦。他用音描写照耀大地的烈火，灿烂浓密的和声能引起听者火光烛天的想象。

斯克里亚宾卓越的风格和对音乐创作手法的革新也给了现代音乐极大的影

<sup>1</sup> [苏]普列汉诺娃《回忆录》。见《亚·尼·斯克里亚宾》文集，[苏]国家音乐出版社，莫斯科—列宁格勒，1940年，第66页

响。他的和声华丽新颖，节奏错综复杂而变化多端，色彩灿烂浓艳而不染俗气。音乐所表现的情景非常广泛，有沸腾的狂欢、奔放的热情、阴森诡异的景像、异想天开的幻境，但是却让人难以理解，尤其是在他《第四钢琴奏鸣曲》和《第三交响曲》之后所创作出的音乐，更加艰涩难懂，更加神秘和唯“我”。

作为神秘主义者的斯克里亚宾，他的创作往往是非人性化的、缺少描绘性的，不以客观实体为表现目的的，是宗教性的、以唯心主义为根基的晦涩难懂的哲学思想的总体现，因此对斯克里亚宾的音乐进行深入的研究是一件比较困难的事情。斯克里亚宾这种神乎其神、似是而非的哲学思想使他的创作风格大大区别于其他同时代的人，虽然使他的音乐在第一次世界大战以后风靡一时，但是随着普罗克菲耶夫等新古典主义音乐传播者的出现，斯克里亚宾的音乐成为同行攻击的对象，他那沉湎于神秘主义的哲学意识和华丽而又舒展的音乐风格，使他在 20 世纪 30 年代的人们中不受欢迎，几乎全部被人们遗忘，大大限制了他音乐作品的广泛传播。

因此，今天的我们要对斯克里亚宾的音乐创作重新进行审视。俄罗斯伟大的钢琴家阿什肯纳齐曾经评论道：“没有人知道斯克里亚宾的音乐是不是受他想像力的影响，我想不会不受，虽然不能说不理解他的哲学就难以理解他的音乐，但了解他的思想至少对他的音乐理解更深。研究一下是什么驱使斯克里亚宾去创作，你就不会把创作如此优美音乐的作曲家和哲学家区分开来，他的音乐有一种独特的理想主义，他的作品几乎总是无可挑剔的。”<sup>1</sup>只有了解斯克里亚宾音乐的创作基础，了解他唯心主义、神秘主义的哲学思想和哲学观念，才能更好的分析、理解和学习他的音乐，才能意识到他用自己的创作活动和创新精神，丰富了音乐艺术，拓宽了艺术范围，创立了崭新的表现方法，对拓展音乐语言方面做出了贡献。我们绝不能用冷漠的态度来对待斯克里亚宾的音乐，不能不去热爱他的音乐艺术之美。

<sup>1</sup> [美] 露丝·拉雷多 著 计世欢 译 《亚历山大·斯克里亚宾》钢琴艺术 2002 年第 11 期 第 29 页

## 结 语

斯克里亚宾的十首钢琴奏鸣曲是他钢琴音乐创作的重中之重,也是他那个时代钢琴音乐中无比重要的创作之一。在斯克里亚宾的钢琴奏鸣曲中,我们可以感受到其作品中传达出的强烈对比,光亮与黑暗、喜悦与恐惧、幸福与邪恶、狂喜与神秘,这些多变情绪的转换都起源于他对哲学和宗教的崇拜与好奇,建立在他的哲学思想上。为了更好地在他的钢琴奏鸣曲中表达他主观唯心主义和神秘主义的哲学观,斯克里亚宾摒弃了传统的创作手法,尽可能地对音乐的表现手法进行了创新。在他独创的、新的语言下,我们听到了可以表达他想法的声音和感觉,以及他那极端的思考方式和渴望解脱的奔放情绪,他的哲学思想就是他音乐创作的基础。

由于斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的创作是基于他神乎其神的哲学思想,因此他中后期的奏鸣曲在他在世时已经让听众费解了。他的“神秘和弦”、片段性的旋律、变化多端节奏使听者感到扑朔迷离,虽显示出斯克里亚宾丰富的想象力及不寻常的创造力,但同时也说明其创作的“自我”性,因此遭来了无数的反对声。斯特拉文斯基曾表示过:“……我从来不喜欢他那种傲慢的音乐,连一个小节都不喜欢。”<sup>1</sup>的确,在斯克里亚宾晚期的奏鸣曲(后五首奏鸣曲)中,为了表达“唯我”的音乐,音乐语言公式化,这对他的音乐创作是一种致命的损伤。但从他身上,我们看到了时代变迁的征兆,可以说斯克里亚宾是现代音乐的先行者。

因此,随着时间的推移,相信斯克里亚宾的音乐会得到越来越多的理解和承认,因为这些音乐是超越了时代的杰作,它们不仅属于过去,也属于今天,更属于未来。

<sup>1</sup> [美]罗伯特·克拉夫特著 李毓榛 任光宣译 《斯特拉文斯基访谈录》东方出版社 2004年2月第1版 第65-66页

## 参考文献

### 译著类:

1. [俄] 涅高兹 著 汪启璋 吴佩华 译 《论钢琴表演艺术》 人民音乐出版社 1963年1月第1版
2. [美] 文森特·佩尔西凯蒂 著 刘烈武 译 《二十世纪和声——音乐创作的理论与实践》 人民音乐出版社 1989年8月第1版
3. [苏] 尤里·凯尔第什 编 《苏联音乐百科全书选译——西方名音乐家传》 人民音乐出版社 1992年5月第1版
4. [德] 汉斯·海因·施图肯什密 著 汤亚汀 译 《二十世纪音乐》 人民音乐出版社 1992年9月第1版
5. [美] 保罗·亨利·朗 著 顾连理 译 杨燕迪 校 《西方音乐中的文明》 贵州人民音乐出版社 2001年3月第1版
6. [美] 库斯特卡 著 宋璟 译 《20世纪音乐的素材与技法》 人民音乐出版社 2002年5月第1版
7. [俄] 涅高兹 著 焦东建 董茉莉 译 《涅高兹谈艺录——思考·回忆·记·文选》 人民音乐出版社 2003年5月第1版
8. [美] 汉斯·亨利希·埃格布雷特 著 刘经树 译 《西方音乐》 湖南文艺出版社 2005年第1版
9. [美] 恩里科·福比尼 著 修子建 孙佳 译 《西方音乐美史》 湖南文艺出版社 2005年1月第1版
10. [俄] 阿兰诺夫斯基 编 张洪模等 译 《俄罗斯作曲家与20世纪》 中央音乐学院出版社 2005年2月第1版
11. [法] 玛丽-克莱尔·缪萨 著 《二十世纪音乐》 文化艺术出版社 2005年6月第1版

### 中文著作类:

1. 张洪岛主编 《欧洲音乐史》 人民音乐出版社 1983年10月第一版
2. 何乾三 选编 《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》 人民音乐出版社 1983

年12月第1版

3. 姜椿芳 赵佳梓 主编 《沈知白音乐论文集》 上海音乐出版社 1999年3月第一版
4. 叶松荣 著 《西方音乐史略》 文化艺术出版社 1990年3月第1版
5. 于润洋 著 《现代西方音乐哲学导论》 湖南教育出版社 2000年1月第1版
6. 庄曜 著 《探索与狂热——现代西方音乐艺术》 东方出版中心 2000年
7. 周薇 著 《西方钢琴艺术史》 上海音乐出版社 2003年2月第1版
8. 何乾三 著 《西方音乐美学史稿》 中央音乐学院出版社 2004年10月第1版
9. 邢维凯 著 《情感艺术的美学历程——西方音乐思想史中的情感论美学》 上海音乐出版社 2004年7月第1版

### 英文著作类:

1. Baker and James M. <The Music of Alexander Scriabin>New Haven and London , Yale University Press, 1986
2. B. M. Galeyev and I. L. Vanechkina , <Was Scriabin a Synesthete?> , 2001
3. Garcia and Emanuel <Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius> The Psychoanalytic Review 91, no. 3 2004

### 论文类:

1. 汪成用 《“神秘主义者”斯克里亚宾及其和声手法》 摘自《和声的风格与现代技法(论文集)》 人民音乐出版社 1996年9月第1版
2. 约瑟夫·马克利斯 著 杜晓十 编译 《20世纪西方音乐的继承与发展(上、下)》 音乐理论研究(云南艺术学报) 1999年02期 2000年01期
3. 胡向阳 《特殊和弦的诞生及其繁衍——斯克里亚宾晚期和声剖析》 黄钟(武汉音乐学院学报) 2002年01期
4. 康勇哲 《斯克里亚宾的钢琴音乐》 乐器 2002年09期
5. [美] 露丝·拉雷多 著 计世欢 译 《亚历山大·斯克里亚宾》 钢琴艺术 2002年第11期
6. 蔡俊超 《二十世纪西方钢琴音乐的发展》 艺术百家 2003年04期 (总第



74 期)

7. 王文 《“调性”观念的探索与创新——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究》  
中国音乐学(季刊) 2004 年 02 期
8. 朱雅芬 编译 《浪漫主义后期的俄罗斯作曲家(上)》 钢琴艺术 2004 年 07 期
9. 李丹 《斯克里亚宾早期音乐风格以及对其神秘主义形成所产生的影响》 艺术广角 2006 年 03 期
10. 宋莉莉 《在传统与反传统之间——斯克里亚宾第二钢琴奏鸣曲的主要特点分析》 齐鲁艺苑(山东艺术学院学报) 2006 年 05 期(总第 92 期)

## 后 记

时光飞逝，转眼间，三年的学习生活即将结束。在硕士论文完稿之际，更感到自己选择了一个既有意义但又富有挑战性的课题。对我而言，通过做论文，使我大量的阅读和不断的思考，对斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的创作有了进一步的认识。同时，这一阶段知识的积累和研究方法的学习对我今后的音乐研究大有裨益。说它是挑战，是因为选择这一角度研究斯克里亚宾钢琴奏鸣曲的创作是一种尝试和探索。面对部分研究资料的匮乏，又加之自身学识经验的不足，促使我更要努力，加强音乐作品分析的能力，在学习中研究，在研究中学习。

这篇论文从题目的设定、提纲的编写、到论证、定稿，历时一年，倾注了刘一心老师大量的心血，使我在这条艰难的道路上迈出了重要的一步。他超拔的人格力量、深邃的学术思想都深深影响了我，转化为我跨越人生障碍的内在动力，让我终身受用。毕业在即，我想对我的导师由衷地说一声：谢谢！

同时，我还要感谢南师音乐学院的领导对我的关心。感谢键盘教研室的老师们以及学院里每一位老师在学习及生活上给予我指导和帮助。

感谢父母对我的关爱和鼓励。感谢所有帮助过我的朋友和同学。这些来自方方面面的关心与帮助，是我今后坚持不懈从事研究的动力，更让我对未来充满信心。

陈 航

2007年4月9日于随园