

東海大學音樂學系碩士班

曲目研究報告

史克里亞賓鋼琴奏鳴曲

作品五十三之研究

Scriabin's Piano Sonatas No. 5, Op. 53



指導教授：林得恩

研究生：江宇婷 撰

中華民國九十九年六月

# 目 錄

圖次.....	ii
表次.....	iii
譜例次.....	iv
第一章 緒論.....	1
第一節 研究目的.....	1
第二節 研究範圍限制.....	1
第三節 研究方法.....	2
第二章 文獻分析.....	3
第一節 十九世紀末俄羅斯的文藝思潮.....	3
第二節 史克里亞賓生平.....	4
第三節 史克里亞賓的創作風格.....	8
第四節 史克里亞賓的音樂語彙.....	11
第五節 史克里亞賓的十首奏鳴曲.....	16
第三章 史克里亞賓第五號奏鳴曲作品五十三之樂曲分析.....	20
第四章 演奏與詮釋.....	53
第五章 結語.....	67
附錄 史克里亞賓第四號鋼琴奏鳴曲之詩作.....	69
參考文獻.....	72

# 圖 次

【圖 1】：神秘和弦.....	11
-----------------	----

## 表 次

【表 1】史克里亞賓-作品六十《火之詩》之色彩設計表 .....	7
【表 2】：史克里亞賓十首奏鳴曲.....	16
【表 3】：史克里亞賓第五號奏鳴曲曲式之結構表.....	21
【表 4】：史克里亞賓第五號奏鳴曲導奏之結構表.....	21
【表 5】：史克里亞賓第五號奏鳴曲呈示部之結構表.....	25
【表 6】：史克里亞賓第五號奏鳴曲發展部之結構表.....	34
【表 7】：史克里亞賓第五號奏鳴曲發展部 1-2、1-3 段落對照表.....	38
【表 8】：史克里亞賓第五號奏鳴曲呈示部與再現部對照表.....	48

# 譜 例 次

【譜例 1】：蕭邦夜曲作品 48 號，第一首，第 49-50 小節.....	12
【譜例 2】：史克里亞賓第四號奏鳴曲，第二樂章，第 143-144 小節.....	12
【譜例 3】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 1-6 小節.....	13
【譜例 4】：史克里亞賓第十號奏鳴曲，第 218 小節.....	14
【譜例 5】：史克里亞賓《面向火燄》，第 78 小節.....	14
【譜例 6】：史克里亞賓《面向火燄》，第 86-87 小節.....	14
【譜例 7】：史克里亞賓《面向火燄》，第 109-111 小節.....	15
【譜例 8】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 1-12 小節.....	22
【譜例 9】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-18 小節.....	23
【譜例 10】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 19-23 小節.....	23
【譜例 11】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 38-46 小節.....	24
【譜例 12】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 47-51 小節.....	26
【譜例 13】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 52-56 小節.....	27
【譜例 14】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 57-68 小節.....	27
【譜例 15】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 88-89 小節.....	28
【譜例 16】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 96-101 小節.....	29
【譜例 17】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 105-119 小節.....	30
【譜例 18】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-125 小節.....	31
【譜例 19】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 140-148 小節.....	32
【譜例 20】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 149-15 小節.....	33
【譜例 21】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 157-165 小節.....	35
【譜例 22】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 184-194 小節.....	36
【譜例 23】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 200-207 小節.....	37
【譜例 24】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 195-207 小節.....	39
【譜例 25】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 219-229 小節.....	40
【譜例 26】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 230-234 小節.....	40
【譜例 27】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 243-246 小節.....	41
【譜例 28】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 247-250 小節.....	41
【譜例 29】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 251-262 小節.....	42
【譜例 30】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 263-266 小節.....	43
【譜例 31】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-125 小節.....	44
【譜例 32】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-275 小節.....	44
【譜例 33】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 280-285 小節.....	45
【譜例 34】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 289-292 小節.....	45
【譜例 35】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 305-312 小節.....	46
【譜例 36】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 313-328 小節.....	47

【譜例 37】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 406-413 小節 .....	49
【譜例 38】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 422-424 小節 .....	50
【譜例 39】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 434-436 小節 .....	50
【譜例 40】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 437-441 小節 .....	51
【譜例 41】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 451-456 小節 .....	52
【譜例 42】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 79-83 小節 .....	54
【譜例 43】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 88-95 小節 .....	55
【譜例 44】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 96-101 小節 .....	56
【譜例 45】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-275 小節 .....	57
【譜例 46】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-23 小節 .....	58
【譜例 47】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-277 小節 .....	59
【譜例 48】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 164-169 小節 .....	60
【譜例 49】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 183-188 小節 .....	60
【譜例 50】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 280-285 小節 .....	61
【譜例 51】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 286-292 小節 .....	62
【譜例 52】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 289-300 小節 .....	63
【譜例 53】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-18 小節 .....	64
【譜例 54】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-122 小節 .....	65
【譜例 55】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 137-143 小節 .....	65
【譜例 56】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 183-188 小節 .....	66

# 緒論

## 研究目的

史克里亞賓 (Alexander Nikolayevich Scriabin 1872-1915) 一直給人猜不透，充滿神秘的感覺，是由於他腦中神秘主義的思想造就他作品中獨特的風格，史克里亞賓幻想自己被宇宙韻律所吸收，此種想法越來越誇張且偏激，所以他自比為天神。而史克里亞賓之所以有如此獨特不同於其他音樂家的和聲色彩，與他的文學、哲學及宗教有相當大的關聯，在他的鋼琴作品中，除了複雜的對位手法、艱難的技巧、特殊的和聲色彩之外，演奏上還有什麼是絕對不可或缺的精神，是筆者想要深入了解的。

在演奏史克里亞賓的鋼琴作品時，最困難的部份並不是技巧（儘管技巧部分也相當難克服）但是內在的思想更是難以揣摩，因為史克里亞賓不僅是一位鋼琴家，也是一位詩人及思想家，想要完整詮釋他的作品，就必須從他的背景中了解，他的宗教思想，他的哲學思想以及他受到哪些文學的影響。

在他的哲學、文學及宗教思想融合之後，所產生的音樂作品不論在和聲、節奏、架構等等許多方面，都有了相當大的改變，筆者想要深入探討史克里亞賓在此奏鳴曲當中是如何作他的動機發展，因此會著重在動機上的分析，也希望藉由動機分析，在這多聲部對位複雜的樂曲中，能更清楚旋律的脈絡。

## 研究範圍限制

本人從史克里亞賓的宗教信仰、哲學思想及文學崇拜方面了解史克里亞賓受多方面影響而產生的作品風格，另外由史克里亞賓的創作風格以及他常用的和聲語彙來了解他獨特的個人特色。

在曲式方面針對樂曲架構、節奏、速度、動機等方面探討，由於此曲已是史克里亞賓中期接近晚期的鋼琴奏鳴曲，全曲調性模糊，並沒有清楚的調性走向，並不會探討過多關於調性上的手法。筆者會著墨於動機發展，史克里亞賓在樂曲中使用許多動機將每個部份貫穿在一起，所以動機的變化以及發展是筆者所希望

深入探討的。

在演奏與詮釋方面，根據樂曲架構提出詮釋，探討節奏、速度上的演奏方法，以及一些技巧上的問題，並且研究史克里亞賓在樂曲中使用充滿個人主觀的術語。

## 研究方法

研究當時十九世紀的俄羅斯音樂、文學方面的發展，從史克里亞賓的出生背景中了解他的個人特質及性格，並且依照新葛洛斯字典，將克里亞賓的創作分三個時期，每時期有不同的創作手法以及新的概念產生，再將十首鋼琴奏鳴曲與時代分期連結，簡易的歸納其調性上的改變、樂章數目的變化以及在其他領域所受到的影響如何展現在作品中。

而曲式分析方面，研究史克里亞賓中期的第五號鋼琴奏鳴曲中的曲式、架構、節奏、織度、動機等方面，深入了解，並且也提供演奏與詮釋上的意見。

本論文資料蒐集步驟如下：

- (一) 俄國十九世紀的文藝思潮概況
- (二) 介紹史克里亞賓的生平
- (三) 研究史克里亞賓每個時期的作曲風格
- (四) 史克里亞賓的和聲語彙
- (五) 簡單介紹史克里亞賓十首奏鳴曲的演變
- (六) 分析史克里亞賓的第五號鋼琴奏鳴曲作品五十三
- (七) 演奏與詮釋建議



## 第二章 文獻探討

### 第一節 十九世紀末俄羅斯的文藝思潮

一八八〇至九〇年代，俄國境內掀起一連串的文藝思潮，較具有代表性的包括象徵主義（Symbolism）、未來主義（Futurism）等。這動盪不安的數十年在歷史上稱為銀色時代（Silver Age）。這些運動原本起源於文學，但後來進而影響到音樂、舞蹈、戲劇、繪畫等<sup>1</sup>。

象徵主義在一八七五年起源於法國，代表人物如波特萊爾（Charles Baudelaire 1821-1867）、馬拉美（Stephane Mallarme 1842-1898），針對當時既有的浪漫主義（Romanticism）、寫實主義（Realism）提出反動，拒絕濫情的形式與手法，拒絕傳統<sup>2</sup>。

當象徵主義思潮傳到俄羅斯之後，詩人們對於「神秘」更加好奇，崇尚永恆、更高的精神層次，超自然且不可思議的。俄羅斯象徵主義的代表人物有索羅菲夫（Vasily Solov' yov 1907-1979），布勞克（Alexander Blok 1880-1921）等。此派主張新的心靈經驗，達到遙遠、超乎意識的另外一個世界，追求理想、淨化的美，並且融合哲學的意味，即「神性」（Divine），詩是自我與永恆世界溝通的媒介，目的是為了達到宇宙最終的和諧以及天人合一的境界<sup>3</sup>。

俄羅斯象徵主義比法國象徵主義包含了更深的哲理，以及跨越文學領域、更抽象的層面，而史克里亞賓即是受這種文藝思潮薰陶的音樂家。此研究將從作曲家的生平、音樂風格及作品做更深入的探討。

---

<sup>1</sup> 任真慧，「探討史克里亞賓的音樂理念與實踐－以鋼琴作品為例。」《關渡音樂學刊》創刊號（民國九十三年）：155。

<sup>2</sup> 同註 1，頁 155。

<sup>3</sup> 同註 1，頁 156。

## 第二節 史克里亞賓生平

我是自由、我是人生、我是夢想、我是倦怠、我是不斷燃燒的慾望、  
我是無限的幸福、我是瘋狂的熱情、我是虛無、我是顫慄。  
我是遊戲、我是自由、我是人生、我是夢想、我是倦怠、我是感情。  
我是宇宙世界、我是激狂的熱情、我是恣意的騰躍、我是慾望、我是光明。  
我期望化腐朽為神奇、溫柔地擁抱、變做俘虜，  
變做萎頹淨盡的創造性飛昇、在未知的感情洪流中成泡沫、  
我是一種境界、是至高的巔峰、我是虛無。  
你、我記憶之光中產生的過往深淵！你，我夢想未來與創造的高峰！  
你並不成為是你。  
我是神祇！  
我是虛無、我是遊戲、我是自由、我是人生。  
我是一種境界、我是高峯。  
我是神祇！  
我是萬紫千紅、我是無上的幸福。  
我是足以把一切燃燒殆盡的熱情、可以飲盡一切！  
我是可以顛覆宇宙的烈焰，  
只為使它回歸渾沌。  
我是經解放的力量的盲目流露。  
我是睡眠的創造、被抑制的睿智<sup>4</sup>。

—史克里亞賓一九〇五年

---

<sup>4</sup> 紀孟婷，《斯克里亞賓鋼琴奏鳴曲作品三十與作品五十三之研究》（台南大學音樂系碩士論文，民國九十四年），11。

亞歷山大·尼可拉耶維契·史克里亞賓，出生於莫斯科，他不僅是位作曲家、鋼琴家、也是一位詩人、哲學家及神秘主義者。母親洛伯芙·夏赫蒂尼(Lobov Schchetinin 1849-1873)是位優秀的鋼琴家，父親尼克萊·史克里亞賓(Nikolai Scriabin 1849-1914)是位律師<sup>5</sup>。

史克里亞賓早期隨喬治·考司(George Kouss 1862-1933)和尼可拉·慈威雷夫(Nicolai Sergeyuich Zvelev 1832-1893)學鋼琴。原本立志從軍，於一八八二年考取莫斯科軍官預備學校，後來因為對音樂的熱愛而退學，從此開始了他的音樂生涯<sup>6</sup>。

史克里亞賓在一八八二年至八六年先後隨莫斯科音樂院教授茲維列夫(Nikolai Zverev, 1832-1893)學習鋼琴，塔涅耶夫(Sergei Ivanovich Taneyev 1856-1915)學習音樂理論，並開始學習作曲。一八八八年史克里亞賓正式成為莫斯科音樂院的學生，仍繼續跟塔涅耶夫學習對位，另外也隨阿倫斯基(Anton Arensky 1861-1906)學習作曲和賦格<sup>7</sup>。在莫斯科音樂院時期，他與拉赫曼尼諾夫(Sergei Vasilievich Rachmaninoff 1873-1943)是同學，當拉赫曼尼諾夫正受柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840-1893)的音樂影響時，史克里亞賓卻從文學、哲學、宗教等各種不同領域尋求個人的音樂語言<sup>8</sup>。鋼琴則師事薩弗諾夫(Vassily Safonov 1852-1918)，在學期間，史克里亞賓為了練習鋼琴比賽過度練習右手而導致右手輕微癱瘓，但這似乎影響不了史克里亞賓；在這段右手受傷的日子裡，他專注的練習左手，並創作出只用左手彈奏的「夜曲」，由此可知在往後的鋼琴作品中，左手部份總是非常重要且需要發揮高度技巧。史克里亞賓在校時席捲所有比賽的獎項，於一八九二年畢業，並拿到小金勳章，拉赫曼尼諾夫則得到大金勳章<sup>9</sup>。

---

<sup>5</sup> 同註 4，頁 12。

<sup>6</sup> M. D. Calvocosssi, Abraham, Gerald, *Masters of Russian Music*. (London: Johnson, 1936), 453.

<sup>7</sup> 同註 4，13。

<sup>8</sup> 李宜穎，《探討斯克里亞賓---鋼琴詩曲作品三十二：從創作手法到演奏技巧的運用及詮釋》(台東吳大學音樂系碩士論文，民國九十一年)，6。

<sup>9</sup> 陳琳琳譯，《現代樂派》(台北：自華書店，民國七十五年)，37。

史克里亞賓於一八九七年不顧家人反對，娶了同為莫斯科音樂院出身的鋼琴家伊莎高維琪 (Vera Ivanovna Isakovich 1875-1920) 為妻，兩人聯手在歐洲巡演，並獲得成功。但由於經濟方面出現危機，巡迴演出便告一段落，於一八九八年返回俄國，並受聘為莫斯科音樂院的鋼琴教授。大量的教學使史克里亞賓無法致力於創作，因此鋼琴教學生涯僅僅維持了五年，於一九〇三年辭去教授一職。

一九〇四年史克里亞賓拋棄妻兒，與其學生塔齊安娜 (Tatiana Fedorovna Schloezer) 同居，離開俄國長達六年。雖然在美國第一次的演出，就獲得好評，報紙美譽他為「哥薩克族的蕭邦」，但是他拋棄妻兒與情婦同居的道德觀無法被大眾接受，所以只在美國停留短暫的四個月<sup>10</sup>。

一九〇七年他與塔齊安娜定居洛桑。一九〇八年與「俄羅斯音樂總集」指揮瑟基·庫賽威茲基結交，他邀請史克里亞賓以鋼琴獨奏家的身分幫他的樂團助陣，簽下五年的合約，並且答應史克里亞賓在這五年中，也會幫他出版其它作品，版稅優渥。而在這五年創作的作品當中，即有「第五號交響曲」，史克里亞賓為此曲加上「普羅米修斯：火之詩」(Prometheus-The Poem of Fire, Op. 60) 的標題。這首作品除了用到完整的交響樂團，還需要鋼琴、合唱團、和色光風琴，色光風琴是一種能把色彩投射到布幕上的設計<sup>11</sup>。

史克里亞賓說當他聽到音樂時，也同時能看見色彩，而根據醫學上的報告指出，這是一種「共感覺」(Synesthesia)，又稱感覺相連症。這種人聽到音樂時，其它感官會有所反應，有的會有視覺上的反應，有的有嗅覺上的反應甚至味覺上的反應，史克里亞賓則把音樂與色彩聯結在一起<sup>12</sup>。而「火之詩」就是在這構想下，結合了聲音，色彩與光，超越了傳統的藝術形式，史無前例的作法，這也是首次史克里亞賓讓音樂與色彩完全結合的案例；除此之外，史克里亞賓賦予每一個樂器不同的角色，鋼琴代表人類，管絃樂團代表宇宙。

---

<sup>10</sup> 同註 1，頁 47。

<sup>11</sup> Larry Sitsky, *Music of the Twentieth century*. (London: Greenwood), 2002, 49.

<sup>12</sup> 同註 4，頁 15。

【表1】史克里亞賓-作品六十《火之詩》之色彩設計表<sup>13</sup>

音	震動數/秒	色彩	代表意義
C	256	紅	意志
C#	277	紫	創造精神
D	298	黃	欣喜
E <sub>b</sub>	319	暗褐的鋼鐵之光	人性
E	341	珍珠白和月光的閃爍	夢
F	362	深紅	意志的多樣化
F#	383	亮藍	創造力
G	405	橙色	有創意的
A <sub>b</sub>	426	淡紫	心靈活動
A	446	綠	物質
B <sub>b</sub>	469	玫瑰色或鋼鐵之光	慾望
B	490	珍珠藍	冥想

一九一一年至一九一二年，史克里亞賓於柏林、萊比錫、荷蘭等地巡迴演出，一九一四年則到英國倫敦演出並獲得很熱烈的迴響，但天妒英才，於一九一五年因嘴上的腫瘍引發敗血症而辭世；拉赫曼尼諾夫爲了悼念他，舉辦一連串演奏會演奏史克里亞賓的樂曲，史克里亞賓的推崇者雖然感佩他的苦心，但卻認爲他的演奏方法不適合史克里亞賓的作品。在拉赫曼尼諾夫演奏的曲目中，包括了「第五號奏鳴曲」在內，由史克里亞賓演奏起來，滿是誘人遐思的暗喻，普羅高菲夫也讚許說是種似乎流瀉不斷的音樂。「但是一旦落入拉赫曼尼諾夫之手，所有音符頓顯僵化，兀自沉澱在地上，紋風不動。」這也證明了史克里亞賓作品當中的神秘、頹廢並不是每個演奏者都能詮釋得當<sup>14</sup>。

<sup>13</sup> 同註 4，頁 16。

<sup>14</sup> 同註 9，頁 53。

### 第三節 史克里亞賓的創作風格

音樂家柯普蘭（Aaron Copland 1900-1990）曾說過「像史克里亞賓這樣率直的人，卻遵循著嚴格的曲式，例如練習曲或是奏鳴曲。令人驚訝的是，史克里亞賓運用傳統的古典曲式，但他的作品卻不被認為是保守的，他的旋律、節奏及架構是自由的，而且音樂色彩超越了音樂的結構。」<sup>15</sup>史克里亞賓遵循傳統的曲式，講求曲式整體性和對稱，同時也自由的發展自己的音樂特色。

浪漫主義思潮在十九世紀延燒，重視的是個人情感的表達，在音樂表現上重視旋律上優美的外輪廓、誇張且表現力豐富、情感濃烈、相當主觀以及充滿模糊及幻想的。雖然「浪漫」樂派的精神早在蕭邦、舒曼、李斯特及白遼士的時候便傳到俄羅斯去了，除了白遼士的管絃樂法影響到林姆斯基·高沙可夫，以及華格納的引導動機（leitmotif）影響這些俄國作曲家，可是這種影響並沒有包括在音樂精神上的「浪漫」思想，許多俄國作曲家還是想要找到自己的路，大部分的俄國作曲家包括俄國五人組，拒絕跟隨浪漫主義的腳步。所以，史克里亞賓可以說是俄羅斯唯一的浪漫作曲家，他將個人情感與精神投入哲學、神秘或宗教的思維，這些表現皆可歸納為浪漫主義精神之中<sup>16</sup>。

在史克里亞賓的音樂中完全看不到任何俄國的民族精神風格，而且在音樂史上很難把史克里亞賓歸類在某一個地方，因為他獨樹一格，他成熟的作曲手法影響後來二十世紀的許多作曲家，例如他特殊的和弦音堆、旋律像分裂似的處理、迷幻的音響色彩、以及將聲光與音樂、藝術的結合，稱為聲光混合藝術（mixed media）<sup>17</sup>。

而史克里亞賓受到象徵主義思維的影響，可以從他經過多年計畫欲完成的龐大作品《最後的神祕》（misteriya）中窺見。樂曲中使用許多象徵的音樂符號，

---

<sup>15</sup> 謝舒雅，《史克里亞賓「鋼琴前奏曲」作品十一之研究》（中山大學音樂系碩士論文，民國九十三年），9。

<sup>16</sup> 同註1，頁174。

<sup>17</sup> Murray Baylor. *Scriabin -- Selected Works*. (Alfred Music Publishing, 1974), 5.

此曲中他規劃燈光、舞蹈、香氣等，企圖融合各種感官為一體，變成「全方位藝術」(omni-Art)，史克里亞賓經過多年苦思，設計及想像場景的一切，希望「自己坐在樂池中央的鋼琴前，為樂器、歌手與舞者包圍，表演時四周瀰漫著香氣、燈光及火焰，懸掛在雲端的鐘召來全世界的觀眾...而神秘將會降臨...」<sup>18</sup>。

關於史克里亞賓的分期，各學者有多種不同看法，而按照新葛洛夫字典(The New Grove Dictionary of Music and Musicians)中的說法，史克里亞賓的創作按照年代可分為三個時期<sup>19</sup>。

#### 一、 早期 (1892-1902)：

這個時期的史克里亞賓作品風格仍然存在浪漫主義的傳統，受蕭邦 (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849) 的影響最深，史克里亞賓在十四歲時便寫下作品二之一，升C小調的「夜曲」。他在第一號鋼琴奏鳴曲中，將第四樂章命名為「送葬曲」，與蕭邦第二號鋼琴奏鳴曲作品三十五的第三樂章「送葬曲」作比較，兩者的旋律相當神似，由此可知蕭邦帶給史克里亞賓相當大的影響。此時期的作品充滿了半音色彩變化的調性和聲，並且愛用許多頑固低音的音型<sup>20</sup>。而在作曲種類上，也有採用蕭邦特有的「馬厝卡舞曲」(mazurka)、或是其他浪漫派個性小品如「前奏曲」(prelude)、「即興曲」(impromptu)，而奏鳴曲在曲式方面並沒有太大的創新，仍是採用多樂章型式。

#### 二、 中期 (1903-1908)：

一九〇三年是史克里亞賓相當重要的音樂分野，因為從一九〇三年開始，他開始使用神秘和弦的手法，音樂也逐漸從調性轉變為無調性，在一九〇三年寫下第四號鋼琴奏鳴曲後，史克里亞賓的音樂已逐漸轉變，脫離蕭邦的影響並且放棄了奏鳴曲式 (sonata form) 的多樂章型式。在此作品中音樂的進行是不斷的前

---

<sup>18</sup> 同註 1，頁 160。

<sup>19</sup> “Skryabin, Alexander” by 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》(1980) Macmillan Publishers Limited, London.

<sup>20</sup> 同註 1，頁 159。

進，而速度則是以緩板 (*lento*) 為開始，一直加快到最急板 (*prestissimo*)，樂曲藉由對位及裝飾音手法達到豐富的音響效果<sup>21</sup>，而在第四號奏鳴曲之後，單樂章奏鳴曲這個結構就成為常態。過去他所使用的馬祖卡、即興曲等個性小品的名稱，皆以他自己所使用的「詩曲」(poems) 取代，成為史克里亞賓獨有的樂曲類型。例如《聖詩》(The Divine Poem, Symphony No. 3, 1903-1904)、《狂喜之詩》(The Poem of Ecstasy, 1905-1907) 為典型代表。第五號奏鳴曲是中期最接近晚期的作品，它是「普羅米修斯：火之詩」的前一首作品，所以在第五號奏鳴曲當中已經有許多實驗性的和聲架構<sup>22</sup>。

### 三、 晚期 (1909-1915)：

此時史克里亞賓已經突破調性系統的和聲，也不使用調號，作品均為無調性。他的晚期作品被稱為是「呈現內在渴望之行爲」，類似於藉由音樂的儀式，與宇宙合而為一，達到頂點、極致的和諧與喜悅，超乎人類意念、淨化及昇華之精神領域。在史克里亞賓晚期，他將聽覺以外的感官刺激與音樂結合，例如在《普羅米修斯—火之詩》裡面的色光風琴。

史克里亞賓在一九一四年買了一本來自印度大吉嶺地方的書籍，印度對他來講，是「哲人、聖賢、魔法、神秘的國度」，印度文字「samadhi」是指「精神上之狂喜」，這與史克里亞賓的作品《最後的神祕》(misteriya) 的中心思想有許多雷同之處，部分學者認為史克里亞賓的音樂作品「唯我獨尊」(egocentric and solipsistic)、「肉慾」(sensual and sexual)；「唯我獨尊」的看法，是由於他畢生從來沒有將作品題獻給任何人，並且他晚期作品充滿濃厚的哲學宗教意涵，嚮往神秘、關注生命之黑暗面，追求精神上崇高的表現，所以成為他獨一無二的神性特色。而「肉慾」則或許與印度信仰觀念中充滿神秘象徵之感官暗示有關係<sup>23</sup>。

<sup>21</sup> 李宜盈，《探討斯克里亞賓---鋼琴詩曲作品三十二：從創作手法到演奏技巧的運用及詮釋》(東吳大學音樂系碩士論文，民國九十一年)，8。

<sup>22</sup> Montagu M Nathan, *A History of Russian Music*. (New York: Biblo and Tannen, 1969), 298.

<sup>23</sup> 同註 1，頁 160。



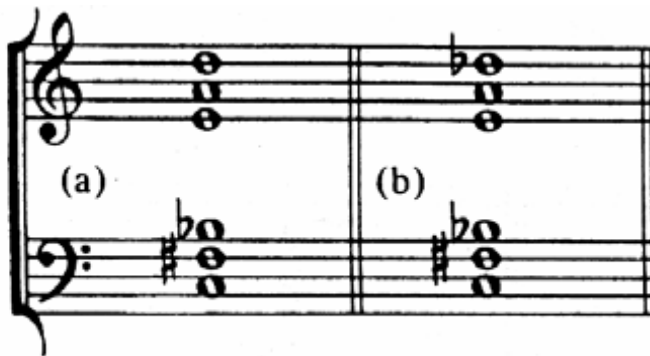
## 第四節 史克里亞賓的音樂語彙

對於樂句以及速度的掌握，史克里亞賓有個人強烈的風格在其中，有許多創新的手法創造出與其他作曲家不同的音樂風格。

### 1. 神秘和弦

史克里亞賓喜愛使用四度以及二度音程<sup>24</sup>，在 1910 年左右，探索神秘主義的史克里亞賓獨自發明了一套音樂創作體系，稱之為「神秘和弦」(mystic chord) 刻意的迴避了傳統三度疊置的和弦結構，以四度音程堆疊而成（見圖 1）<sup>25</sup>，又稱為「普羅米修斯和弦」，是因為在交響詩《普羅米修斯，作品 60》之中大量的出現。「神秘和弦」是由四度音程所組成，與傳統以來和弦由三度音程組成有所不同<sup>26</sup>。

【圖 1】：神秘和弦



楊沛仁的《音樂史與欣賞》中引用過一段話：「史克里亞賓把音樂創作當作是一種精神崇拜的儀式，也把音樂作品當作是和神秘世界溝通的媒介。他認為從事音樂創作的最終理想，就是要為音樂作品加入奧秘的內涵，因而，他的作品解說充滿了各種虛幻的言詞，令人不知所云<sup>27</sup>。」在第五號奏鳴曲當中也有許多神秘和弦的使用。

<sup>24</sup> 林明慧。「斯克里亞賓鋼琴音樂風格淺釋。」《國立台北師範大學論文集》。2009 年。108。

<sup>25</sup> 王文。「斯克里亞賓晚期五首鋼琴奏鳴曲和聲手法研究。」《中國音樂學》。第 1 期。2008 年。138。

<sup>26</sup> Yueh-ju Chou, "Style Characteristics and Pianism as Seen in Selected Piano Sonatas of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff," (Diss., University of Cincinnati, 1995), 51.

<sup>27</sup> 楊沛仁，《音樂史與欣賞》（台北：美樂出版社，2001），350。

## 2. 重複性的和弦

史克里亞賓在早期、中期及晚期作品中都常常出現這樣的手法，他會使用相同的和弦不斷重複，藉此創造渾厚的音響，這樣的手法並不是史克里亞賓的創新之舉，早在蕭邦的夜曲中就可以看見此手法，可見史克里亞賓受蕭邦影響清楚反應在他的作品中<sup>28</sup>。

【譜例 1】：蕭邦夜曲作品 48 號，第一首，第 49-50 小節

49 **Doppio movimento.**  
*agitato*  
*pp*

中期的代表作品第四號奏鳴曲中在樂曲結尾使用重覆和弦的手法，象徵著一個人飛翔到另外一個星球，到達目的地後狂喜的心情，其實也暗喻是人類由性愛中達到高潮的歡愉，藉由重複和弦堆疊音量以及張力直到樂曲尾聲。

【譜例 2】：史克里亞賓第四號奏鳴曲，第二樂章，第 143-144 小節。

143 *fff*

<sup>28</sup> 同註 26，頁 53。

### 3.顫音 (Trills)

這種手法比較少出現於早期的作品，中期後使用頻率比較多，晚期尤其是第十號奏鳴曲以及「火之詩」中都有大量的顫音出現，對史克里亞賓而言，使用顫音可以傳達一種虛幻、飄邈、緊張顫抖的效果，而且也遊走於虛無飄渺的和聲之間<sup>29</sup>。在第五號奏鳴曲樂章一開始的顫音營造出大股轟隆響的聲音以及夜中黑暗混淆的氣氛。

【譜例3】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第1-6小節。

1

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

*sfp sotto voce*

4

8

*una corda*

8

<sup>29</sup> 黎頌文，「斯克里亞賓的創作風格以及三首鋼琴奏鳴曲簡析。」《星海音樂學院院報》第二期（2008年）：50。

在史克里亞賓第十號鋼琴奏鳴曲，使用兩手彈奏不諧和音堆，和聲充滿了衝突感，呈現出全曲高潮。而此奏鳴曲也因為全曲充斥許多顫音，所以又名「顫音奏鳴曲」，但史克里亞賓自己將其稱之為「昆蟲奏鳴曲」（譜例 4）。

【譜例 4】：史克里亞賓第十號奏鳴曲，第 218 小節。

218

晚期史克里亞賓在鋼琴上有一個非常重要的代表作品，他的詩曲《面向火燄》（*Vers la Flamme*），集所有史克里亞賓晚期的特色於這首作品，全曲可以看到有相當多的重複和弦以及顫音的使用，而且史克里亞賓在此曲中將顫音發揮到極致，二度、四度、六度各種顫音幾乎佈滿整首樂曲。

【譜例 5】：史克里亞賓《面向火燄》，第 78 小節。

78

【譜例 6】：史克里亞賓《面向火燄》，第 86-87 小節。

86

在此首樂曲的結尾，史克里亞賓同時使用重複和弦以及顫音手法，內聲部是四度以及三度音程構成的顫音，上聲部則是重複和弦呈現，建構最獨特且奇異的音響色彩，這首作品可說是最能代表史克里亞賓晚期鋼琴作品特色的代表作。

【譜例 7】：史克里亞賓《面向火燄》，第 109-111 小節。

109

The musical score for measures 109-111 of Scriabin's 'Facing the Flame' is presented in a two-staff format. The upper staff (treble clef) shows a sequence of chords: a G major triad (G4, B4, D5), a G major triad with a sharp 9th (G4, B4, D5, F#5), and a G major triad with a sharp 11th (G4, B4, D5, F#5, A5). The lower staff (bass clef) features a tremolo of a G major triad (G3, B3, D4) in measures 109 and 110, and a tremolo of a G major triad with a sharp 9th (G3, B3, D4, F#4) in measure 111. The score is marked 'm. g.' and 'm. d.'.

## 第五節 史克里亞賓的十首鋼琴奏鳴曲

史克里亞賓有十首鋼琴奏鳴曲，從這十首奏鳴曲當中，可以非常明顯的看出史克里亞賓音樂的發展。

【表2】：史克里亞賓十首奏鳴曲

時期	作品號碼	年代	樂章	調性	標題
早期	第一號 作品六	1892	4	F 小調	
	第二號 作品十九	1892-97	2	G#小調	幻想奏鳴曲 (Sonata- fantasie)
	第三號 作品二十三	1897	4	F#小調	
中期	第四號 作品三十	1903	2	F#大調	
	第五號 作品五十三	1907	1	F#大調	
晚期	第六號 作品六十二	1911-12	1	無調性	
	第七號 作品六十四	1911-12	1	無調性	白色彌撒 (White Mass)
	第八號 作品六十六	1912-13	1	無調性	
	第九號 作品六十八	1912-13	1	無調性	黑色彌撒 (Black Mass)
	第十號 作品七十	1912-13	1	無調性	昆蟲奏鳴曲 (Insects Sonata)

## 一、樂章數

樂章數目從十首奏鳴曲大方向看起來，可以明顯看出樂章數目一直減少。早期時的第一號及第三號奏鳴曲有四個樂章，比較遵循著傳統的奏鳴曲架構，而第二號是比較特別的「幻想奏鳴曲」，只有兩個樂章，所以在早期奏鳴曲作品的型式沒有太大的突破。但是到了中期、晚期，只有第四號是兩個樂章，其餘都是單樂章作品，可以想像史克里亞賓想要的是一個大的設計，在奏鳴曲當中仍有許多的速度變化，但是不受樂章的限制，比較接近幻想的風格，很隨意的。

## 二、和聲、調性

和聲方面，在早期的作品中，還是可以聽見詩歌般美麗的旋律，和聲偏向浪漫時期，在曲子中也可以聽見調性以及和弦的解決，所以都還是屬於調性範圍內。

中期在宗教及哲學方面受到布拉瓦茲基(Helena Petrovna Blavatsky, 1831-1891)「通神論」及尼采的「超人哲學」影響，史克里亞賓開始尋求屬於他自己的神秘和弦，在奏鳴曲第四號中他開始使用「神秘和弦」，從第五號鋼琴奏鳴曲則大量的使用，並且將「神秘和弦」當成動機貫穿全曲<sup>30</sup>。第五號鋼琴奏鳴曲雖然有調號，但是已經不能以此作為調性的依據了，因為全曲和聲方面大量使用半音、同音異名手法，使調性顯得模糊，開始脫離調性的系統，大量的使用屬九、屬十一、屬十三和弦，史克里亞賓也藉由這些新的音響企圖達到他幻想中的音響世界。

最後一首有標明調性的作品是作品五十六號的練習曲，自作品五十八之後即是晚期作品，全部都是無調性的作品，他捨棄正統的調性關係，並且以感官式的意念來創作曲子<sup>31</sup>，而史克里亞賓自己也在第七號鋼琴奏鳴曲第一次以音組(set)或系列(series)來定義他所使用的和弦<sup>32</sup>。傳統奏鳴曲非常著重在各主題的發展，而史克里亞賓晚期鋼琴奏鳴曲卻幾乎都架構在和聲素材上，對於他所使用的特殊

---

<sup>30</sup> 同註 4，頁 22。

<sup>31</sup> 李鴛英譯 (Harold C. Schonberg 著)，「史克里亞賓與拉赫曼尼諾夫-神秘主義與憂愁。」《全音音樂文摘》卷 10 (民國 75 年 9 月)：76-86。

<sup>32</sup> Fabian Bower, Scriabin A Biography (III) (New York: Dover, 1996), 230.

音響、堆疊如摩天樓般的和絃，許多學者有著不同的看法。有的學者認為斯克里亞賓晚期作品用的是一種似十二音列技巧（quasi-serial technique）的手法，認為音組（sets）是他作曲的基本元素。歷仕（Karl Laux, 1896-1978）認為史克里亞賓令人難以理解的晚期作品所使用的和弦不是音樂上的發明，而是一種數學結構<sup>33</sup>，而史克里亞賓總是在寫作上避開正規的解決，將每個和弦視為獨立的個體看待，因此聲響上更加的詭異<sup>34</sup>。

史克里亞賓自己也曾說：「我時常認為數學必須在音樂上扮演一個重要的角色，有時候我甚至在作曲時會做體裁形式上的計算。」由此看出史克里亞賓晚期已經不再只是追求音樂形式的美，更進一步追求人類精神的更高境界，正如他自己所說：「我就是神，我創造一切以及我就是一切。」

### 三、文學、哲學、宗教的影響

斯克里亞賓發現布拉瓦茲基所著作的「通神論」與他的想法很接近，因此找到思想的依據，開始走入神秘主義的世界。它排除了理性、知識，只靠內在的直覺達到人與神合一<sup>35</sup>，這叫做神秘的體驗，是人類精神至高至聖的狀態，以為由這種由人與神的合一可以達到無上的陶然境界。

受到文學、哲學及宗教的影響，使史克里亞賓的創作有很大的轉變，文學對中期鋼琴奏鳴曲的影響，從史克里亞賓為第四號鋼琴奏鳴曲所作的詩（附錄）及第五號鋼琴奏鳴曲於樂曲開始前擷取自「狂喜之詩」的其中一段詩文可看出來。

象徵文學的影響也可從第五號鋼琴奏鳴曲使用的術語可看出來，史克里亞賓更精細準確地使用描述性的義大利文術語，這些術語是其他音樂家較少使用的，在史克里亞賓作品中大量使用這些較主觀的術語，而演奏者必須要徹底了解這些術語的涵義，才能進入史克里亞賓的內心世界；如愛撫的（*accarezzevole*）、神秘且焦慮的（*misterioso affancito*）、騷動、熱烈的急板（*presto tumultuoso saltato*）、

---

<sup>33</sup> 同註 4，頁 22。

<sup>34</sup> 同註 1，頁 164。

<sup>35</sup> 佐野光司，「陶然詩人史克里亞賓－神與性的合一。」《全音音樂文摘》第十卷第九期（1986年）：103。



快到令人發暈的、狂熱的（*vertiginoso con furia*）、幻想興奮的（*con una ebbrezza fantastica*）、狂喜的（*estatico*），這些感官性術語似乎暗喻著一種精神極度興奮的狀態<sup>36</sup>。

晚期奏鳴曲此已經沒有伴隨而寫的詩，史克里亞賓將所有的創作靈感以音樂語言直接呈現，將音樂與象徵主義更緊密的結合成一體。術語方面，除了一般常用的速度、力度術語是義大利文之外，其餘皆使用法文術語<sup>37</sup>。

---

<sup>36</sup> 同註 5，頁 21。

<sup>37</sup> 同註 5，頁 22。

### 第三章 史克里亞賓第五號奏鳴曲作品五十三之樂曲分析

“I summon you to life, secret yearnings!  
You who have been drowned in the dark depths  
Of the creative spirit, you timorous  
Embryos of life, it is to you that I bring daring.”<sup>38</sup>

(Poem of Ecstasy, 11)

“我召喚你來到生命中，喔！神秘的力量！  
隱埋在具有創造力心靈的黑暗深處，  
描繪著生命的藍圖，  
獻給你，我驕傲的靈魂<sup>39</sup>。”

(狂喜之詩，第 11 頁)

史克里亞賓填上了這樣的一段詩句在第五號鋼琴奏鳴曲的開頭，充分展現他的作品與文學深入結合，詩句中也透露史克里亞賓相當自我的驕傲性格。

史克里亞賓代表了“神秘”、“超自然”以及“自我”，第五號鋼琴奏鳴曲更是將詩歌、哲學、神學，這三者融合於創作中，並用此態度來與生活的感官和內心的精神相結合，哲學與神學的思想對史克里亞賓來說是他中、後期最重要的支柱。

第五號奏鳴曲是中期最後一首奏鳴曲，所以介於一個要轉變到晚期的時間點上，在手法上有保守與創新並存，在保守的部份是，這首奏鳴曲是有調號的，自此之後的奏鳴曲就再也沒有使用調號了。而在創新的部份就是在於和聲不會給予解決，並且聽起來都有種模糊以及曖昧的音響效果<sup>40</sup>。

---

<sup>38</sup> 同註 4，頁 114。

<sup>39</sup> 同註 4，頁 114。

<sup>40</sup> Herbert Harold Wise, Jr. “*The Relationship of Pitch Sets to Formal Structure in the Last Six Piano Sonatas of Scriabin.*” (Diss., University of Rochester, 1987), 164.

【表 3】：史克里亞賓第五號奏鳴曲曲式之結構表

段落	小節數	速度
導奏	1-46	激烈、幻想的快板 (Allegro Impetuoso Con stravaganza)
呈示部	47-156	輕快的急板 (Presto con allegrezza)
發展部	157-328	激烈的快板 (Allegro impetuoso)
再現部	329-416	最急板 (Prestissimo)
結束段落	417-457	快板 (Allegro)

**導奏 (mm. 1-46)：**

導奏可分為兩大部分，有著截然不同的速度與風格。

【表 4】：史克里亞賓第五號奏鳴曲導奏之結構表

段落	小節	速度與風格術語
第一部分	1-5	激烈、幻想的快板 (Allegro Impetuoso Con stravaganza)
	5-12	急板 (Presto)
第二部分	13-33	微弱的 (Languido)
	34-46	愛撫的 (Accarezzevole)

第一部分 (mm. 1-12): 激烈、幻想的快板 (Allegro Impetuoso Con stravaganza)  
— 急板 (Presto)

導奏可分成兩部分，第一部分是第 1 到 12 小節，共有兩種速度上的變化。一開頭是激烈、幻想的快板 (Allegro Impetuoso. Con stravaganza)。開頭的“a”動機是七度的音程，中間由經過音填滿，用音群樣貌展現，製造不和諧的音響；五連音的音型以愈來愈密集的方式堆疊，延續第 7 小節速度的加快 (accel)，第 9 小節時出現第二個速度「急板」(Presto) 締造緊張感結束導奏的第一部分。

【譜例 8】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 1-12 小節。

The musical score for measures 1-12 of Scriabin's Fifth Sonata is presented in four systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Allegro. Impetuoso. Con stravaganza' and 'fp sotto voce'. It features a seven-degree interval motive in the right hand and a quintuplet pattern in the left hand. The second system (measures 4-6) continues the quintuplet pattern and includes the marking 'una corda'. The third system (measures 7-8) is marked 'accel.' and shows the quintuplet pattern becoming denser. The fourth system (measures 9-12) is marked 'Presto' and 'cresc.', with the right hand playing a rapid sixteenth-note pattern and the left hand playing a similar pattern. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

## 第二部分 (mm. 13-46)：微弱的 (Languido)

導奏的第二部份從第 13 小節開始，此段術語是微弱的 (*Languido*)，雖然是表情術語，但是也可以暗示速度是較緩慢的。個性上與第一部份截然不同，速度緩慢並且較具歌唱性。在這個段落中有許多動機素材，會廣泛的在全曲中做使用。

“b”動機：下行四度跳進，四度一直都是神祕和弦的音程，在史克里亞賓作品當中相當常見。

“c”動機：上跳三度再回到原來的音，這個動機也預示了呈示部第一主題的動機。

【譜例 9】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-18 小節。

13

Languido

pp dolciss.

una corda

con voglia

pochiss.

pochiss.

b動機

c動機

“d”動機：下跳四度之後音階上行三個音後再上跳四度。

【譜例 10】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 19-23 小節。

19

d動機

poco cresc.

dim.

pp

poco

第二部份的導奏反覆使用這些動機，在此段要結尾接入呈示部時，用加快的方式（*accel*）進行，將速度加快銜接進入呈示部。

【譜例 11】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 38-46 小節。

38

42

## 呈示部 (mm. 47-156)

【表 5】：史克里亞賓第五號奏鳴曲呈示部之結構表

段落	小節	速度及風格術語
第一主題	47-95	輕快的急板 ( <i>Presto con allegrezza</i> )
過門	96-119	傲慢的 ( <i>imperioso</i> ) 、 似小號的 ( <i>quasi trombe</i> )
第二主題	120-139	即稍慢 ( <i>meno vivo</i> ) 、 愛撫的 ( <i>accarezzevole</i> )
結束段落	140-156	幻想的快板 ( <i>Allegro fantastico</i> )
		騷動、熱烈的急板 ( <i>Presto tumultuoso esaltato</i> )

第一主題（mm. 47-95）：輕快的急板（*presto con allegrezza*）

呈示部的第一主題是由“c”動機變化而來，第 47 小節有上跳三度的音型，第 48 小節第二個音符又再度回到 D#，由這三個音符可以明顯可以看到完整的“c”動機。

在節奏方面，右手拍子與左手的四連音節奏形成切分的效果。第 48 到 49 小節呈現二度音程的三和弦是“e”動機，這個動機在全曲當中會改變成多種風貌，反覆的出現，而二度在和聲上會給予不確定感。左手伴奏部份，可以看見有“a”動機的七度音程，而這樣音域寬廣的伴奏型態，是受到蕭邦的影響，喜愛使用超過八度以上的伴奏音型<sup>41</sup>。

【譜例 12】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 47-51 小節。

47

c動機

e動機

pp

a動機的七度音程

<sup>41</sup> Hwa-Young Lee, “Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin.”(Diss., University of Texas at Austin, 2006 ), 13.



第一主題樂句在第二次出現時做了些許改變，音符由原本的 D#音往上四度到了 G#音，左手伴奏織度增加為八度音程，再加上漸強使音響漸漸愈來愈厚，以便銜接後面擴充的樂段。

【譜例 13】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 52-56 小節。

52

擴充而來的這個樂段使用和弦跳進，利用音量的改變使音樂有方向感，跳進的和弦使調性模糊，也充滿不安與興奮的感覺。

【譜例 14】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 57-68 小節。

57

61

65

第 68 小節與呈示部開頭是同樣的安排，但是到了第 80 小節的擴充樂段更加龐大，到了 88 小節使用了以 E 為根音的屬九和弦，爲了方便解釋，在本文中將此段稱之爲「屬九和弦樂段」。「屬九和弦樂段」在曲中常常作爲堆疊情緒到高潮，或是作爲銜接、裝飾性的樂段。

【譜例 15】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 88-89 小節。

88

屬九和弦

## 過門 (mm. 96-119)

史克里亞賓在過門素材的使用上很大的對比性。第 96 小節有新的“f”動機出現，並由強音記號帶出術語所要求的「傲慢性格」(imperioso)，左手則使用寬幅的分解和弦，將線條拉長形成較歌唱性的風格。在第 98-99 小節史克里亞賓運用呈示部第一主題的“e”動機，改成切分節奏展現，不安的二度音程反覆吟唱並且要求使用弱音踏板，正如他術語上所要求，「低聲而神祕急喘焦慮的」(sotto voce misterioso affanato)。在這個樂段中(96-105 小節)存在兩種截然不同的風格，像是神經質的人情緒反反覆覆的變化，顯示出相當好的對比效果，這一刻風和日麗，下一秒就狂風暴雨似的心情轉折，是史克里亞賓的一大特色。

【譜例 16】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 96-101 小節。

96

動機

*f imperioso*

*p sotto voce mis-*

99

*terioso affanato*

*f*

*una corda*

*(tre corde)*

第 106-113 小節史克里亞賓僅用第 98 到 99 小節作為模進的素材，以模進方式加上力度漸強帶入過門樂段的高潮。在此模進中“e”動機的風格被改變，以兩小節為單位，後小節的第二大拍突然提高五度或六度音程，並且加上突強（*sf*）記號，這也是史克里亞賓常用的重複性和弦手法；這樣的手法使樂句充滿不確定感，也增強張力。在第 114 小節出現的術語是「似小號的」（*quasi trombe*）及「傲慢的」（*imperioso*），此為“g”動機，又稱為「小號動機」，打破先前不安且沒有明確旋律線的樂段，此時擁有洪亮明確的主題出現。

【譜例 17】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 105-119 小節。

105

108

112

116

## 第二主題（mm. 120-139）：即稍慢（*Meno vivo*）

第二主題與第一主題相當具有對比性，第一主題充滿節奏感以及跳躍式的和弦、不安且甚至野蠻的情緒展現，而第二主題則是強調多聲部線條，慵懶溫和並且充滿了半音。

第二主題強調多聲部的線條對位，內聲部使用“e”動機，後半部使用富有表情的半音階下行，就像是軟弱無力的下墜到下一個樂句，高音聲部的旋律線充分表現術語「愛撫的」（*accarezzevole*）情境，相當溫柔。速度方面也有巧妙的設計，會使用 *molto rall.* 及 *a tempo* 做出前進與拉回來的韻律，有如詩一般的節奏，時長時短，時快時慢。而第二主題段落較單純，使用一種風格貫穿。

【譜例 18】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-125 小節。

120 *Meno vivo* *e*動機 *pp* *accarezzevole* *m.s.* *molto rall.* *a tempo* 內聲部半音下行 *m.s.*

125 *rall.* *m.s.* *m.s.*

結束樂段 (mm. 140-156)：幻想的快板 (*Allegro fantastico*)

— 騷動、熱烈的急板 (*Presto tumultuoso esaltato*)

進入結束樂段馬上改變速度，「幻想的快板」，除了打破先前稍微慢的速度，也用強烈節奏感的面貌展現；此樂段主題是“e”動機的變形，改變為附點節奏。在第 140 小節利用 *molto acceler.* 加快到第 143 小節「騷動、熱烈的急板」，此段使用 c 動機加上「小號動機」，其動機快速的轉變並且配合著和弦跳進，聽起來相當緊湊且充滿緊張感。

【譜例 19】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 140-148 小節。

140

Allegro fantastico  
molto acceler.

e動機

P cresc.

f

c動機

Presto tumultuoso esaltato

145

小號動機

f impetoso

mf

cresc.



第 149 小節「屬九和弦樂段」銜接到 151 小節的「小號動機」，在不同音域反覆兩次，累積能量，是進入發展部前的過門樂段。

【譜例20】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第149-159小節。

149

屬九和弦

156

屬九和弦

## 發展部 (mm. 157-328)

發展部可分為兩個段落，並且大多以第一主題及第二主題為動機，兩個段落中還可依素材細分成小段落。

【表 6】：史克里亞賓第五號奏鳴曲發展部之結構表

段落		小節	速度與風格術語
第一部分	1-1	157-183	激烈的快板 (Allegro impetuoso) 微弱的 (Languido)
	1-2	184-206	微弱的 (Languido)
	1-3	207-227	
	1-4	227-246	
第二部份	2-1	247-262	極輕巧且如飛似的 (Leggierissimo volando) 詼諧的急板 (Presto giocoso)
	2-2	263-270	即稍慢 (Meno vivo)
	2-3	271-288	幻想的快板 (Allegro fantastico) ， 即稍慢 (Meno vivo) 快板 (Allegro) 即稍慢 (Meno vivo)
結束樂段	2-4	289-328	快板 (Allegro)



發展部是全曲最大的段落，可分成兩大段落，又可細分成許多個小段落，而此兩大段落的開頭都是使用導奏的動機，所以即使發展部很長，運用導奏的動機在這其中可以使聽者一直回到熟悉的音響，並且也作了很好的段落區隔。

第一部份（157-183 小節）：1-1 激烈的快板（*Allegro impetuoso*）

第 157-183 小節這一部分由導奏而來，可以與第 1-33 小節相互對應，幾乎相同，僅將導奏第一部分濃縮了，發展的較為快速，調性在 F# 大調上。而發展部的 166 到 181 小節則是對應導奏的第 13 到 28 小節，就好像史克里亞賓在發展部開頭設計了一個規模比較小的導奏樂段。

【譜例 21】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 157-165 小節。

157 *Allegro impetuoso*

161 *accel.* *molto cresc.* *ff*

## 第一部分（mm. 185-206）：1-2微弱的（*Languido*）

史克里亞賓擅長使用不同的動機結合在樂句中，一個穩定發展的動機會被突然插進來的另外一個動機打斷，讓樂句好像被切割、被打斷似的效果，在此段就有這樣的作法；在第 185 小節使用第一主題的旋律展開，左手有潛藏在低音聲部的“f”動機，但是在 191 小節突然由插入了附有強音記號的“f”動機成爲主旋律，快速的變換動機使音樂產生一種很緊張、不安定的效果。

【譜例 22】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 184-194 小節。

The image displays a musical score for Scriabin's Fifth Sonata, measures 184-194. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 185, marked with a box labeled '185'. The second system begins at measure 191, marked with a box labeled '191'. In the first system, a motif in the bass clef is circled and labeled 'f 動機'. In the second system, a motif in the treble clef is circled and labeled 'f 動機'.

第 200 小節開始有多種動機出現並且可以明顯看到聲部越來越多，是蘊釀高潮的手法。內聲部的“e”動機會一直伴隨著其他動機進行，此處改變為半音，表達神祕且不安的情緒，搭配“c”動機的變形，只使用動機的前兩個音，並且做增值處理，將樂句長度拉長；接著出現的“d”動機也從原本單音的樣貌改為和弦，增加其音響厚度，銜接到 205 小節“e”動機，轉變為和絃，使半音的不協和感更加明顯，以此帶到高潮結束此段落。

【譜例 23】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 200-207 小節。

The image shows two systems of musical notation for measures 200-204. The first system (measures 200-203) features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes annotations for 'e 動機' (circled), 'c 動機變形' (circled), 'cresc', 'poco', and 'a'. A bracket spans measures 200-203. The second system (measures 204-207) continues the texture, with 'd 動機' (circled) in the treble and 'e 動機' (circled) in the bass. Dynamics 'p' and '5' are also present. A bracket spans measures 204-207.

第一部分 (mm. 207-227) : 1-3微弱的 (*languido*)

1-2與1-3段落相互對稱。

【表 7】：史克里亞賓第五號奏鳴曲發展部 1-2、1-3 段落對照表

	1-2	1-3	使用動機
小 節 數	187-190	207-210	第一主題
	191-192	211-212	動機G
	193-194	213-214	第一主題
	195-196	215-216	動機G
	197-198	217-218	第一主題
	199-206	219-227	動機“c”，動機“e”，動機“f”

此兩小段落大致上段落的音樂處理都相同，而 1-2 的第 199-206 小節與 1-3 的第 219-227 小節在織度上有不同的處理。1-2 段落內聲部“e”動機是由單音效果呈現，漸強到 *f*（譜例 24）。1-3 可以看見與 1-2 幾乎是相同的樂句，但是內聲部“e”動機改用和弦方式進行，增加和聲厚度，而且這個樂段原本的內聲部都是八分音符，但後來變成八分音符與五連音交錯，而五連音會在聽覺上給予速度上有加快的錯覺，會感覺似乎速度越來越快，並且隨著音量越來越強，更有方向感的推到 *ff* 的高點，也是一個成功蘊釀高潮的案例（譜例 25）。

【譜例 24】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 195-207 小節。

199

動機

e動機

200

動機

cresc

poco

a

poco

204

動機

p

【譜例 25】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 219-229 小節。

219

223

226

第一部份（mm. 227-246）：1-4

發展部進行到這裡情緒有愈來愈激動的傾向，改變動機的速度很快，第231小節是由屬九和絃作為和聲的基礎，上面疊上“c”動機的前兩音，使音樂織體更加豐富，接著出現的動機是由“d”動機變化而來，取前三個音組成，風貌與原本很溫柔慵懶的風格有強烈的對比，此次“d”動機加上重音展現較強烈的性格。

【譜例 26】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 230-234 小節。

230

屬九和弦

第243-246則是完整的「屬九和弦樂段」，連接到發展部的第二部份。

【譜例 27】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 243-246 小節。

243

屬九樂段

第二部份 (mm. 247-262)：2-1極輕巧且如飛似的 (*leggierissimo volando*)

此段落如同第一部份的開頭，也是由導奏的旋律開始，雖然使用一樣的音型，但速度是極輕巧且如飛似的 (*Leggierissimo volando*)，與導奏原先要求的激烈、幻想的快板 (*Allegro Impetuoso. con stravaganza*) 相比，是不同的風貌，更快並且是以輕巧的風格處理。

【譜例 28】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 247-250 小節。

247

Leggierissimo volando  
accel



如果按照先前的慣例，在此樂段之後應該是銜接微弱的（*Languido*）樂段，但這次跳脫以往的設計，加入了一個沒有出現過的新樂段。

在第 251 小節詠諧的急板（*Presto giocoso*），這個樂段使用了導奏中的“b”動機與“c”動機，左手是下行琶音與右手的向上擴展成爲對比，在音域上拉寬使音響更渾厚，堆疊氣氛，第 257 小節則出現了“d”動機，用裝飾音把“d”動機的樣貌改變，最後一個和弦重複多次漸慢漸弱就像要消失一般的帶入下個段落。

【譜例 29】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 251-262 小節。

251

Presto giocoso

動機b

動機c

255

leggierissimo

d動機

cresc.

259

rit.

dim.

smorz.



第二部份 (mm. 263-270) : 2-2即稍慢 (*Meno vivo*)

這段的作用類似像是一個過門帶入到下一個段落，使用許多半音，很多速度上的變化，有使用神秘和弦（由音符A、D、G、C、F組成）。

【譜例 30】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 263-266 小節。

263 *Meno vivo* *poco rit. a tempo*

*con delizato*  
*p*

神秘和弦

第二部份 (mm. 271-288) : 2-3即稍慢 (*meno vivo*)

此段 (271-281小節) 使用了呈示部的第二主題，如果將此兩段作比較，呈示部第二主題 (120-138小節) 一個樂句為四小節，後兩小節在左手伴奏型是琶音下行 (見譜例31)，在發展部的此段落也是一個樂句為四小節，但後兩小節左手伴奏則是類似倒影的手法，琶音改變為上行，幾乎涵蓋整個鋼琴的音域，把音域拉寬使音響聽起來更寬廣，而且將原本只有垂直和聲的神祕和弦，改用分解和弦的手法展現 (由音符B、E、A#、D#組成)，延展為橫向線條，到最高點時會聽見“b”動機的倒影 (見譜例32)。

【譜例 31】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-125 小節。

【譜例 32】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-275 小節。

第281-288小節結合了呈示部的結束樂段動機以及第二主題動機交錯使用，速度改變快速，而史克里亞賓利用兩個反差相當大的動機結合，充滿無法捉摸的音樂個性，也可以藉此達到醞釀接下來的全曲高潮。

【譜例 33】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 280-285 小節。

呈示部結束樂段動機  
rit. accel.  
Allegro fantastico

呈示部第二主題動機  
Meno vivo  
Allegro  
rall. molto

第二部份：2-4（結束樂段）快板（*allegro*）

此段是發展部的最後一個樂段，史克里亞賓在此段使用“e”動機作發展，這樣的安排是相當有意義的，因為每一個段落（呈示部、發展部、再現部）的最後一個樂段都是使用“e”動機展開，形成一種相當對稱的結構。將“e”動機改變為附點節奏，並且運用附點節奏會向前走的特性去發展。

【譜例 34】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 289-292 小節。

ritard. accel.  
Allegro  
con una ebbrezza fantastica

到了第305小節左手很明確的出現了小號動機，伴奏音型是吵雜的二度音程和弦動機F。藉由312小節的過門，帶入到更瘋狂的另外一個層次。

【譜例 35】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 305-312 小節。

The image shows two systems of musical notation for measures 305-312 of Scriabin's Fifth Sonata. The first system, labeled '305', shows the beginning of the passage with a dynamic marking of *f*. The second system, labeled '309', shows the end of the passage with a *rit.* marking. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

第 313-328 小節一氣呵成締造了不僅是發展部的高潮，也是全曲的最高潮。而其實這個無比高潮且強烈的樂段可以和呈示部緩慢且如歌的第二主題做呼應，幾乎是完整的複製了第二主題樂段，但是風格上具有相當強烈的對比，將低音聲部的“e”動機改為和弦，半音造成不協和的音響，也突顯出此樂段的特殊性與重要性。隨著音高越來越往上升，音量也持續漸強（見譜例 36）。史克里亞賓就是要將音樂帶入到極致的境界，此段一直有重覆相同和弦的音型，這是史克里亞賓喜愛的手法，聽眾或許已經覺得到達頂點並且疲憊於一直在這麼亢奮的音樂狀態中，但對作曲者來說還不夠，一直持續張力到 327-328 小節的音量 *fff*。

【譜例 36】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 313-328 小節。

The image displays a musical score for the development section of Scriabin's Fifth Sonata, measures 313-328. The score is written for piano and is divided into five systems, each labeled with a measure number in a box: 313, 316, 319, 223, and 326. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf*, *cresc.*, *poco*, *ff*, and *ff*. The score shows a complex texture with multiple voices and a strong sense of rhythmic drive.

從整個發展部可以發現曲式方面史克里亞賓設計了相當多對稱的結構，很多時候是相互對應的，龐大的發展部分成兩大段落後，一大段又可細分為四小段落，情緒皆不同，史克里亞賓設計完美的起承轉合，讓發展部成為相當獨立且完整的一個段落；動機方面，一開始便使用導奏的動機，接著呈示部中每一個出現的動機均有在發展部出現，並且加以變化或互相結合使用，並沒有出現新的動機。

## 再現部 (mm. 329-457)

再現部與呈示部的結構大致上相同，可互相對應，以表格展現。

【表 8】：史克里亞賓第五號奏鳴曲呈示部與再現部對照表

段落	呈示部 小節數	再現部 小節數	呈示部 速度及風格術語	再現部 速度及風格術語
第一 主題	47-95	329-356	輕快的急板 ( <i>presto con allegrezza</i> )	最急板 ( <i>prestissimo</i> )
過門	96-119	357-380	傲慢 ( <i>imperioso</i> ) 、 似小號的 ( <i>quasi trombe</i> )	
第二 主題	120-139	382-401	即稍慢 ( <i>meno vivo</i> ) 、 愛撫的 ( <i>accarezzevole</i> )	即稍慢 ( <i>meno vivo</i> )
結束 段落	140-156	402-457	幻想的快板 ( <i>allegro fantastico</i> ) 騷動、熱烈的急板 ( <i>presto tumultuoso esaltato</i> )	快板 ( <i>allegro</i> ) 幻想地 ( <i>con una ebbrezza fantastica</i> ) 快到令人發暈的、狂熱的 ( <i>vertiginoso con furia</i> ) 、 狂喜的 ( <i>estatico</i> ) 、 急板 ( <i>presto</i> )

再現部與呈示部除了調性不同之外，基本上結構都相同，再現部比呈示部規模小了 21 小節，其實主要的架構是相同的，只是呈示部較多擴充的手法，除此之外沒有任何新的手法與動機出現。

過門樂段以及第二主題樂段除了調性不同之外，在小節數、音樂上都是完全相同的。

結束樂段在呈示部的時候僅有 16 小節，但是在曲終的尾奏長達 55 小節。再現部的結束樂段一開頭使用的動機與呈示部的結束樂段是相同的，但後來爲了創造新的結束樂段有了新的發展。

從第 409 小節開始即是全新的手法，利用“e”動機半音向上堆疊，第 417 小節左手奏出明亮燦爛的小號動機。

【譜例 37】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 406-413 小節。

409 *vertiginoso con furia*

410

414 *con luminosita*

418 *m. d.*  
*sempre*

小號動機



第 421 小節右手將原本“a”動機音群的樣貌改變，簡化爲七度上跳，反覆出現多次。

【譜例 38】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 422-424 小節。

422

第 434 小節在低音聲部上給予非常豐沛足夠的音響，右手則是導奏中的動機“b”、“c”非常完整清楚的呈現。

【譜例 39】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 434-436 小節。

434



第 438 小節擁有三對四的節奏造成聽覺上相當衝突且吵雜的音效，440 小節是導奏中“d”動機的呈現，是由和弦的方式組成，這就是史克里亞賓慣用的重複和弦手法，不斷重複的和弦累積越來越多能量，但是在節奏方面有作三對四的處理，聽起來更為混亂且有衝突感。此樂段音域寬廣幾乎充滿全部的鍵盤，使音色響亮，充滿了狂喜的光芒，也將鋼琴技巧做相當好的處理<sup>42</sup>。

【譜例 40】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 437-441 小節。

437

440

d動機

<sup>42</sup> M. P. Calvocoressi. *The National Music of Russia Mussorgsky and Scriabin*. (U. S. A.: Read Books, 2008), 143.

最後急板的這個樂段，動機來自於呈示部的結束樂段，而樂曲的最後一個樂句正是取此奏鳴曲的開頭。似乎象徵著永無止盡的循環，結束等於開始，開始等於結束，好像曲子在結束之後又可以從頭再演奏一次，正如史克里亞賓在狂喜之詩中寫到「.....在虛無的頂端.....我將永遠地虛無，永遠重複地更生.....」。象徵著永無止盡的循環。

【譜例 41】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 451-456 小節。

The image displays a musical score for the final section of Scriabin's Fifth Sonata, measures 451 through 456. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 451, features a treble clef staff with a complex, chromatic melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'f impetuoso' (fast, impetuous) and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system, starting at measure 454, continues the melodic development with a 'prestissimo' (very fast) tempo marking and a 'fff' (fortississimo) dynamic marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots. A dashed line connects the two systems, indicating the continuation of the musical material.

# 第四章

## 演奏與詮釋

我們由拉赫曼尼諾夫並沒有將史克里亞賓詮釋得當就可以知道，要很正確的演奏史克里亞賓的作品絕非一件容易的事情，由於他心中超越常人的思想而使他的作品演奏起來更為艱難，他許多古怪的思想的確是帶給我們不同凡響的音樂，而史克里亞賓自己說過，要演奏他的作品，心中要有「神秘」的想法，就可以有適當的詮釋。有許多人想要用文字去敘述史克里亞賓的音色，但是其音色太過抽象<sup>43</sup>，而這些難以解決的問題以及相當具有個人特色的音樂，就是讓史克里亞賓在音樂史上佔有重要地位的原因。

包爾斯 (Faubion Bowers, 1917-1999) 在他的撰書中《The New Scriabin》之「如何演奏史克里亞賓」(How to play Scriabin) 文章中提出：「史克里亞賓的音樂不僅對欣賞者而言是一大挑戰，就對演奏者來說更是奇難無比。」這一段話提示了一個觀念，在研究史克里亞的作品時，要了解史克里亞賓豐富的想像力及不尋常的創造力是相當大的挑戰。

樂曲當中有許多錯縱複雜的對位線條及節奏，並且技巧上也相當困難。我個人實際練習這個作品，提供個人的淺見。

---

<sup>43</sup> Tyler Robin Evans. "The Mysterium of Alexander Scriabin." (Diss., Washington State University, 2009), 56.

## 技巧練習

演奏此作品對演奏者來說，耐力以及體力將是一大挑戰，有許多音符的設計並不是那麼順手，再加上許許多大的跳音程及和弦會造成肌肉的緊張，而在肌肉緊張的狀況下演奏音色也會受到影響，所以實際練習時，應該要相當清楚音樂的線條以及走向，再研究手的動作如何能夠達到最放鬆的狀態。

在呈示部的第 80 小節是著名的技巧困難樂段（譜例 42），由於左右手都是和弦大跳，所以在準確度上面相當困難，建議可以先單手練習，將大跳的音符位置確定後再開始雙手彈奏，右手要著重於最高音，將其旋律點出，內聲部的和絃音則不需要太大聲，左手要給予豐沛的音響，有厚實的低音和聲支撐也可以減少右手在音響上 *f* 要給予的力度壓力，降低右手肌肉的緊張度。右手的旋律要有相當連貫的旋律線，避免做出太過垂直的音樂線條，會失去音色上應該有的彈性。

【譜例 42】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 79-83 小節。

The image shows a musical score for Scriabin's Fifth Sonata, measures 79-83. The score is in G major and 3/4 time. Measure 80 is highlighted with a box and labeled '80'. A specific chord in measure 80 is circled and labeled '大跳和弦' (Large Interval Chord). The score shows complex chordal textures with large intervals between notes in both hands.

呈示部第 88 小節開始是屬九和弦樂段，右手連續的和絃準確度也不容易做到，在練習上建議右手先彈和弦最高及最低音，將其位置熟記，並且兩個和絃一組用圓滑奏練習，因為兩個和絃會剛好在同一個八度，較適合手型的位置，之後再把和絃中間的音加上，經過這些練習右手和弦便較能展現出圓滑的旋律線。第 92 小節左手第二拍有附點節奏，在快速的樂曲速度進行下很難清楚的做出這個附點，常常會造成時間延遲，而影響到右手的旋律韻律，建議左手的前三拍先彈正規平均的八分音符長度，可以把位置記憶清楚，加快時再將附點節奏做出，會比較能得到技巧的控制。

【譜例 43】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 88-95 小節。

88

外聲部的兩音

92

rubato

先用八分音符練習

在呈示部的過門樂段（mm. 96-119）中，第 96 小節出現“f”動機，這裡的調性是 F#大調，和聲是由 A#為根音的三和弦，而“g”動機的第三音則是根音的下鄰音，所以在演奏上，配合著和聲的設計，要有解決的方向感，隨後第 98 小節是“f”動機的樂段，史克里亞賓標上術語「低聲而神祕急喘焦慮的」，這邊彈奏的觸鍵上會建議比較貼鍵的彈法，由於貼鍵可以將力度做最好的控制，並且完全做到安靜的效果。

【譜例 44】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 96-101 小節。

96

99

發展部的第 273 小節可以看見有橫跨五個八度的分解和弦琶音，這個琶音的功用是將樂句擴充延伸以及表現和聲色彩，所以應該將其平均流暢的演奏，可以將手指用比較貼鍵的方式彈奏，就像撫摸琴鍵一般，並且利用長踏板製造較模糊曖昧的音色，創造神秘和弦的獨特色彩。

【譜例 45】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-275 小節。

273

神秘和弦

a tempo

m. d.

(b)

踏板

## 節奏

有很多人詮釋史克里亞賓的奏鳴曲太過幻想曲的風格，因為曲中充滿幻想曲很隨性很自由的風格，因為有許多變換拍號、變換速度，也有很多似夢境般的幻想旋律導致許多演奏者過於隨意，筆者認為，演奏上仍然要有節奏上的規範，不能太過於濫情，因為曲子本身所需要的韻律已經寫在譜上了，所以演奏者按照譜上方式演奏就可以傳達作曲者希望呈現的風格，不需要太多太隨性的拍子。

例如在開頭導奏的第二部份第 13 小節，有許多拍號上面的轉變，要嚴守拍號上的改變，即可彈出類似詩句一般，有長有短的特殊韻律，倘若使用太多彈性節奏，便沒有辦法聽出作曲者要傳達的韻律。

【譜例 46】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-23 小節。

13

Languido

*pp dolciss.*

*una corda*

*pochiss.*

*pochiss.*

*con voglia*

19

*poco cresc.*

*dim.*

*pp*

*poco*



再現部的樂段第 273 小節，在琶音伴奏部分可看見有許兩不同節奏型態的十六分音符，有四個一組、三連音等等，並且速度有標示要回到原速，所以儘管有使用神祕和弦，充滿了似夢境般的音效，仍然不能使用彈性速度演奏，因為史克里亞賓將這些十六分音符做不同的節奏型態就已經是把彈性速度寫在裡面了，所以只要按照節奏演奏，就可以有彈性速度的效果，演奏者不可恣意的調整速度。

【譜例 47】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 273-277 小節。

273

a tempo

三連音

十六分音符

m. d.

276

molto rall.

a tempo

## 速度

此曲速度變化很多，相當不容易控制，敏銳的聆聽音樂而選擇適合的速度是一項課題。史克里亞賓在樂句的速度有很詩意的處理，因為史克里亞賓的音樂就像是詩一般，除了會故意使用速度快慢的變化造成如詩一般有快有慢的韻律，使音樂哲學及文學的意味更加濃厚，也會在樂句中設計有對比個性的旋律，產生更多的音樂色彩變化。

在發展部的 165-246 小節並沒有寫任何速度的變化（譜例 48），在 165 小節寫了一個微弱的（*languido*）風格術語，雖然沒有寫速度的術語，但是微弱的這個風格術語是暗示一個較慢的速度，同樣是發展部，在 184 小節由於出現第一主題動機，所以很多演奏家的版本例如：李希特、霍洛維茲都會在這個地方稍微加快，回到呈示部第一主題的速度，會喚起聽眾第一主題的回憶（譜例 49），在動機及音樂線條上面來看，165 小節較多圓滑線，並且線條較長，而 184 小節則是回到第一主題，音樂線條上可以看出來比較節奏感，包含許多跳進的音型，所以這也是暗示一個比較快的速度的原因之一，配合不同的音樂線條做不同的速度選擇，所以在彈奏此作品時，在這個地方可以將速度作一些調整。

【譜例 48】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 164-169 小節。

164



Languido

pp

con voglia

p

【譜例 49】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 183-188 小節。

183



p

在發展部中的第 281 到 298 小節由於寫作手法刻意將第二主題的動機與 Coda 的附點動機交錯出現，所以有許多速度上的改變，第二主題特色是旋律線長而綿延，音色柔和且優美的，而結束樂段附點動機則是音符短促且具有強烈的節奏感，爲了融合這兩種極端對比的主題，在速度上每一次都有不同的處理方式，要謹慎的選擇。

由 280 小節稍慢的 (*meno vivo*) 速度要進入 281 快板速度 (*allegro*)，但是在第 281 小節進入快板就馬上看見漸慢 (*rit*) 以及加快 (*accel*) 的記號，所以建議在演奏上，是由 280 慢的速度連接到 281 小節仍保持慢速再漸漸加快，營造一種向前推進的感覺，只有兩小節，馬上又在 283 小節回到原來的稍慢的速度。而 285 小節則不需要承接前一個小節的速度，這次在速度上的要求是馬上就變成快板，又帶給人另外一種速度感，並且摸不著頭緒，這次仍然也是只有維持兩小節，在 287 小節回到稍慢的速度。

【譜例 50】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 280-285 小節。

The image shows three systems of musical notation for measures 280, 283, and 285. Each system consists of a treble and bass clef staff. Measure 280 is marked 'rall.' and 'p'. Measure 281 is marked 'rit.', 'accel.', and 'Allegro fantastico'. Measure 282 is marked 'rall.'. Measure 283 is marked 'Meno vivo' and 'pp'. Measure 284 is marked 'Allegro' and 'pp'. Measure 285 is marked 'Meno vivo' and 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (5, 7).

287 小節回到稍慢速度，這次進入 289 小節的方式是快板，但有漸慢記號，所以可由前面 287 的速度承接過來，做漸慢兩小節後再配合 291 小節加快做速度上的推進，而此次的結束段落的動機將不會再回到第二主題動機上，而是繼續擴充發展並且推到發展部的結束，也是全曲的最高潮處。

【譜例 51】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 286-292 小節。

286

Meno vivo

rall. molto

292

ritard.

Allegro

accel.

*con una ebbrezza fantastica*

從 289 小節到發展部結束的 328 小節，這個 coda 動機並不是一次就以同樣速度衝到發展部，他在中間還有稍微做喘息以及速度上層次的處理就是在 297 小節的漸慢與加快的標示。

【譜例 52】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 289-300 小節。

289

ritard. Allegro accel.

*p*  
*con una ebbrezza fantastica*

293

cresc.

297

ritard. accel.

*mp*  
*poco a poco cresc.*

此段旋律在樂句結尾時都會有一個寫 *tenuto* 記號或是重音 (*accent*) 的和弦，要將此和弦賦予較安定沉穩的音色、表情，除了與先前附點的不安作對比，也代表著可以稍微等待一些時間再接下一句，發展部的這些樂段也相當符合史克里亞賓如詩句韻律般的美感。

## 多聲部的對位線條

抓住最主要的旋律線是演奏史克里亞賓相當重要的一點，因為很容易被其他複雜的技巧限制住，史克里亞賓的作品常使用和弦式的手法，但是在許多的複雜技巧下，需要讓聽眾聽見的旋律線其實很明確也很簡單，所以其他複雜的音符都是做為伴奏以及襯托出氣氛的作用。

雖然史克里亞賓此作品中多半都是只有一條旋律線在進行，但是偶爾還是會使用一個以上的對位線條，展現不同的織度，所以要同時將這些聲部清楚的演奏，才能有作曲家要求的韻味。

導奏中 13 小節就有兩個聲部，有“b”動機與“c”動機，“b”動機第一個音會先出現，而第二個音要作收尾的處理時，“c”動機就用後半拍有種強行進入的感覺，並且做漸強漸弱的處理，而且音域較高會與“b”動機做出音域上的對比，而在個性上，“b”動機較穩定，“c”動機則是傳達問句的感覺，這樣趣味的對話，在演奏上可以多注意。

【譜例 53】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 13-18 小節。

13

動機b

動機c

*pp dolciss.*

*una corda*

*pochiss.*

*pochiss.*

*con voglia*



在第 120 小節，是第二主題段落，這個段落也在此曲中反覆出現許多次，最上方是主要的旋律線，要將此線條清楚演奏，但是還有一個中間線條由半音構成，這個線條如果也清楚演奏出來，會帶動主旋律，使之更有方向性。

【譜例 54】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 120-122 小節。

120 **Meno vivo** 主要旋律線 **molto rall.** **a tempo**

次要旋律線

在 138 小節，這個中間半音階聲部扮演了相當重要的角色，他將第二主題的樂句順著半音進行由 Eb 音帶到結束樂段的第一個音 D，所以如果忽略這個中間聲部，會使此樂段失去很多色彩。

【譜例 55】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 137-143 小節。

137 **molto rall.**

139 **Allegro fantastico molto acceler.** **Presto tumultuoso esaltato**

*p cresc.* *f* *p*

發展部的第 184 小節，右手呈現的是第一主題的旋律，但是左手伴奏有了改變，有連續三個六度下行音程的動機，這個地方除了要將右手第一主題動機彈奏出來，還要把左手的動機也展現，但是風采不能大過於右手，史克里亞賓做這樣的安排使得音樂更加有層次感。

【譜例 56】：史克里亞賓第五號奏鳴曲，第 183-188 小節。

183





# 第五章

## 結語

大致上了解史克里亞賓第五號奏鳴曲後會發現，他其實還是有相當傳統的樂曲結構觀念，許多段落相互對稱，動機的發展手法也是承襲自傳統，所以史克里亞賓可以說是結合了傳統與創新的作法在作品當中。

史克里亞賓在在晚期上所做許多和聲手法上面的嘗試，多少已經預示了二十世紀以後的前衛趨勢，打破傳統的調性並且建構新的和聲系統（神秘和弦），是他重要的一項創舉。

在練習這首作品的過程中，有許多的困難之處，由於樂曲的線條均是一個一個和弦建立起來的，所以音符相當多，將樂譜熟讀並且理解每一個聲部的線條是很重要的功課，技巧有許多大跳的和弦，準確度需要紮實練習之外，在彈奏和弦時也要適度放鬆；很多練習史克里亞賓的學生容易犯錯的一個現象是過於暴力，如果以為史克里亞賓的音樂就是要瘋狂的「砸鋼琴」就是大錯特錯了。

曲中充斥著澎湃、快速的情緒轉折、困難的技巧、充滿和弦的織度、不和諧的和聲等，練習者容易誤以為史克里亞賓的音樂是要炫技的，但早期受蕭邦相當大的影響的他，音樂上的要求的目標也相當雷同，誰會說蕭邦的作品技巧不困難？但是我們絕對不會說蕭邦的音樂很「炫技」，因為他尋求的是最自然的音樂，將這麼困難的技巧以及音樂要做到很「自然」，才是他音樂傳達的東西。史克里亞賓就如同蕭邦，在困難技巧以及複雜的所有東西包覆下的原始思想，就是在展現「人」的最自然的狀態，包括他所相信的宗教或是等等奇異的信仰，甚至也包括「性」，這一切不就是最原始的狀態嗎？即使聲部再複雜，也會有一個中心旋律引導聽眾，這樣的音樂，彈奏者其實可以將自我的喜怒哀樂都投射在作品上，最真實的一面以及最原始的人類情感正是史克里亞賓所要的！

史克里亞賓是一位獨一無二的作曲家，他的作品充滿個人特質，別人無法複製，雖然他有幾個學生，但是從未有人繼承他的音樂語言，在俄羅斯作曲家中，

他始終是特立獨行的<sup>44</sup>；在他死後，約一九二〇年代晚期，蘇維埃的音樂由蕭斯塔高維契（Dmitri Shostakovich, 1906-1975）主導，而蕭式美學、個性、哲學與音樂技法都與史克里亞賓相異。最終，史克里亞賓被定義成俄羅斯銀色時代的最後一位作曲家，與當時的藝術家、詩人等，在人類文化的歷史洪流之中，佔有一席之地不可磨滅之地位<sup>45</sup>。

---

<sup>44</sup> 宋莉莉，「斯克里亞賓：迷幻的人生與音樂。」《山東藝術學院院報》第四期（2004年）：51。

<sup>45</sup> 同註1，頁175。

## 〈附錄〉

在一陣輕煙淡霧中，明澈水氣裡，一顆柔和的星星閃爍

看似距離遙遠，但卻清晰。

奪目的美，帶著火焰般的神秘藍色，向著我招手，將如同搖籃裡嬰兒般的  
我包圍

喔！請帶我向你靠近，遠端的星體。將我沉浸在妳顫抖又甜蜜的光芒中

我一無他念，唯有敏銳、耽迷、急劇但甜美無止盡的渴望存在我心中

不！我以喜悅之姿跳躍，自由的飛翔。

我那看似瘋狂的舞步，一邊莊嚴彈奏著音樂。

是爲了令人陶醉狂喜閃亮的妳！

我的翅膀引領我到愛慕的妳身邊，

我自由多變的翱翔之旅，是爲了在旅程結束時與妳相會。

在這美妙的樂音，偏航的奇幻曲中，短暫的瞬間，我忘卻了妳

在載浮載沉的大漩渦中，我偏離了妳隱約的微光。

陷入慾望的瘋狂狀態中的我，發現妳已成最黯淡又遙遠的目標。

但始終是最亮的那顆星的妳，正如我永遠渴望的妳

有如最巨大的星，妳現在是太陽，有著閃耀華麗火焰的太陽，

代表著勝利的太陽

憑著我爲妳的想望，我逐漸向妳靠近，沐浴在妳變化萬千的波浪中。喔！

令人歡喜的神祉

我幻化成光，將妳吞沒<sup>46</sup>

—亞歷山大·斯克里亞賓—

（許靜純譯自史克里亞賓第四號鋼琴奏鳴曲之詩作）

---

<sup>46</sup> 同註 4，頁 111。

In a light mist, transparent vapor  
Lost afar and yet distinct  
A star gleams softly.

How beautiful! The bluish mystery  
Of her glow  
Beckons me, cradles me.

O bring me to thee, far distant star!  
Bathe me in trembling rays  
Sweet light!

Sharp desire, voluptuous and crazed yet sweet  
Endlessly with no other goal than longing  
I would desire.

But no! I vault in joyous leap  
Freely I take wing

Mad dance, godlike play!  
Intoxicating, shining one!

It is toward thee, adored star  
My flight guides me

Toward thee, created freely for me  
To serve the end  
My flight of liberation!  
In this play  
Sheer caprice  
In moments I forget thee  
In the maelstrom that carried me  
I veer from thy glimmering rays

In the insanity of desire  
Thou fadest  
O distant goal  
But ever thou shinest

As I forever desire thee!

Thou expandest, Star!  
Now thou art a Sun  
Flamboyant Sun! Sun of Triumph!

Approaching thee by my desire for thee  
I lave myself in thy changing waves  
O joyous god

I swallow thee  
Sea of light

My self-of-light

I engulf Thee!<sup>47</sup>

Alexander Scriabin (1903)

---

<sup>47</sup> 同註4，頁113。

## 參考文獻

中文書目：

陳琳琳譯。《現代樂派》台北市：自華書店，民國七十五年。

張淑懿譯，福部龍太郎著。《一百個偉大音樂家》台北：志文出版社，民國七十年。

楊沛仁。《音樂史與欣賞》台北：美樂出版社，2001年。

中文期刊：

王文。「斯克里亞賓晚期五首鋼琴奏鳴曲和聲手法研究。」《中國音樂學》第1期（2008年）

任真慧。「探討史克里亞賓的音樂理念與實踐—以鋼琴作品為例。」《關渡音樂學刊》創刊號（民國九十三年）

佐野光司。「陶然詩人史克里亞賓—神與性的合一。」《全音音樂文摘》第十卷第九期。（1986年）

Harold C. Schonberg 著，李鴛英譯。「史克里亞賓與拉赫曼尼諾夫-神祕主義與憂愁。」《全音音樂文摘》卷10。（民國75年9月）

宋莉莉。「斯克里亞賓：迷幻的人生與音樂。」《山東藝術學院院報》第四期。（2004年）

黎頌文。「斯克里亞賓的創作風格以及三首鋼琴奏鳴曲簡析。」《星海音樂學院院報》第二期。（2008年）

中文論文：

李宜穎。《探討斯克里亞賓---鋼琴詩曲作品三十二：從創作手法到演奏技巧的運用及詮釋。》東吳大學音樂系碩士論文，民國九十一年。

林明慧。《斯克里亞賓鋼琴音樂風格淺釋。》國立台北師範大學論文集，2009年。

紀孟婷。《斯克里亞賓鋼琴奏鳴曲作品三十與作品五十三之研究。》台南大學音樂系碩士論文，民國九十四年。

謝舒雅。《史克里亞賓「鋼琴前奏曲」作品十一之研究。》中山大學音樂系碩士論文，民國九十三年。

西文書：

Baylor, Murray. *Scriabin -- Selected Works*. Alfred Music Publishing, 1974.

Bower, Faubion. *Scriabin a Biography* (III) New York : Dover, 1996.

Calvocoressi, M. D., Abraham, Gerald. *Masters of Russian Music*. London: Johnson, 1986.

Calvocoressi, M. P. *The National Music of Russia Mussorgsky and Scriabin*. U. S. A. : Read Books, 2008.

Montagu-Nathan, M. *A History of Russian Music*. New York: Biblo and Tannen, 1969.

Sitsky, Larry. *Music of the Twentieth century*. London: Greenwood, 2002.

西文論文：

Chou, Yueh-ju. “Style Characteristics and Pianism as Seen in Selected Piano Sonatas of Alexander Scriabin and Sergi Rachmaninoff.”(Diss., University of Cincinnati, 1995.)

Herbert Harold Wise, Jr. “The Relationship of Pitch Sets to Formal Structure in the Last Six Piano Sonatas of Scriabin.”(Diss., University of Rochester, 1987)

Lee, Hwa-Young. “Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin.”(Diss., University of Texas at Austin, 2006)

Tyler Robin Evans. “The Mysterium of Alexander Scriabin.”(Diss., Washington State University, 2009)