

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

陳奎諭鋼琴演奏會

含輔助文件

從寫給鋼琴的《四首練習曲，作品 7》（Four Etudes,  
Op.7）探討史特拉汶斯基早期創作特徵

**KUEI-YU CHEN PIANO RECITAL**

WITH SUPPORTING PAPER

INTERPRETATION ON STRAVINSKY'S EARLY  
COMPOSITIONAL TRAITS : STUDIES BASED ON  
HIS FOUR ETUDES, OP. 7

研究生：陳奎諭

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：辛幸純

中華民國 一〇二 年 一 月

陳奎諭鋼琴演奏會

含輔助文件

從寫給鋼琴的《四首練習曲，作品7》（ Four Etudes, Op.7 ）

探討史特拉汶斯基早期創作特徵

**KUEI-YU CHEN PIANO RECITAL**

WITH A SUPPORTING PAPER

INTERPRETATION ON STRAVINSKY`S EARLY COMPOSITIONAL  
TRAITS : STUDIES BASED ON HIS FOUR ETUDES, OP. 7

研究生：陳奎諭 STUDENT: KUEI-YU CHEN

演奏指導教授：辛幸純 PERFORMANCE ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN

輔助文件指導教授：辛幸純 SUPPORTING PAPER ADVISOR: HSING-CHWEN  
HSIN

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO  
THE INSTITUTE OF MUSIC  
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES  
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY

IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

**MASTER OF MUSIC**  
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JANUARY 2013

中華民國一〇二年一月

## 摘要

史特拉汶斯基為二十世紀最偉大的作曲家之一，他的創作不斷地走在時代的前端，運用大膽前衛的設計向傳統的音樂風格挑戰。本論文所研究的主題《四首練習曲，作品 7》為作曲家早期俄羅斯時期的作品，也是創作生涯中唯一的一組鋼琴練習曲。筆者透過本作品觀察出某些作曲家在此時期獨特的創作手法：史克里亞賓的模仿、同音型反覆以及小節線與節奏型態的藩籬等特徵；而筆者也將於本論文中一一分析並探討史特拉汶斯基早期俄羅斯時期的創作特徵，並與作曲家同時期之作品交互比較其節奏、樂念以及各種特有素材之來源與運用，期望對本作品的創作背景做一個較為全面重點式的研究。

關鍵字：史特拉汶斯基、四首練習曲、作品七、鋼琴、早期創作特徵。



## Abstract

As one of the greatest composers in the twentieth century, Stravinsky, who utilized daring forward approaches challenging traditional music styles, was on the cutting edge. The subject of this paper, 《Four Etudes, Op.7》, was composed in his early Russian period, and also served as the only set of piano etudes in his career. Through this work, the author has discovered some of Stravinsky's distinct techniques featured specifically in this period, such as imitation on Scriabin's compositional style, the use of repetition on the same figures, and the displacement between bar lines and rhythmic patterns. These features are discussed individually here in this thesis, and through making comparisons with other same period works of Stravinsky's, in rhythmic structure, musical conception, and other compositional elements, the author seeks for a better understanding on the contextual background to this work.

Keyword: Stravinsky, Four Etudes, Op.7, piano, early compositional traits.

## 誌謝

為期一個月的新竹加班練琴之行隨著音樂會的結束終於告一段落，史特拉汶斯基、柴可夫斯基與拉赫曼尼諾夫永遠是我的最愛！而這個月累積的所有事情，值得我一字一句，讓看似簡單的文字，用情感表達我內心的激動。

謝謝您辛老師，這些年來的相處，在您眼中的我，或許琴藝仍像您所說的總是依賴著您最痛恨的小聰明，但您的耐心與執著在這些年間徹底改變了我一直以來對人對事的態度，從一開始的頑強無知，到後來的內斂沉穩，我深深的覺得，能夠成為您的學生使我感到一生的榮幸與難忘，也打從心底羨慕身為您兩個兒子享有的那份幸福和依賴。

謝謝這一個月來認識的新朋友，有你們的用餐時刻總是帶給我好多的快樂和放鬆，和你們聊天相處很搞笑卻很自在，有種再一次回到學生時期的純粹與感動，這份感覺，會讓我一直永遠的回味。

謝謝你 E39，在我很累很累的時候，有個地方讓我可以自在的休息，也讓我在晚上十點半拖著疲倦的身體，只想從寒冬的夜裡，用時速一百多飆光復路中興路回竹東時，每個彎道總是一如往常的能讓我嘴角微微上揚。

最後，謝謝妳，在妳身上，我看見了我所期待的未來！因為這樣，帶給我長久以來失去的動力和衝勁，進而有力量在每個朝九晚十的練習裡不斷地向前邁進。苦中作樂的相互勉勵，讓每個寒冷的夜晚增添了不少暖暖的心意，即便最後，大家或許都變了。但是因為妳，我找回了以往的熱情和勇氣，無論結果如何，請別忘了我曾對妳說過的話。

陳奎諭

于 2013 交大

# 陳奎諭鋼琴演奏會

KUEI-YU CHEN PIANO RECITAL

2013/1/11, 19:00

國立交通大學演藝廳/Recital Hall, National Chiao Tung University  
錄音光碟附於封底內頁/Recording appended inside the rear cover

1 Ludwig van Beethoven (1770~1827)

Piano Sonata No.3 in C Major, Op.2

貝多芬：第三號 C 大調鋼琴奏鳴曲，作品 2

1. Allegro con brio 有活力的快板
2. Adagio 緩板
3. Scherzo: Allegro 詼諧曲：快板
4. Allegro assai 很快的快板

2 Igor Stravinsky (1882~1971)

Four Etudes, Op.7

史特拉汶斯基：四首練習曲，作品 7

1. Con moto 稍快的
2. Allegro brillante 華麗的快板
3. Andantino 小行板
4. Vivo 活潑地

3 Peter Ilyich Tchaikovsky (1840~1893)

Doumka Op.59

柴可夫斯基：悲歌，作品 59

4 Sergei Rachmaninoff (1873~1943)

Piano Sonata No.2 in B flat minor, Op.36

拉赫曼尼諾夫：第二號降 b 小調鋼琴奏鳴曲，作品 36

1. Allegro agitato 激動的快板
2. Andante 行板
3. Allegro molto 很快的快板

# KUEI-YU CHEN PIANO RECITAL

2013/1/11, 19:00

Recital Hall, National Chiao Tung University

Recording appended inside the rear cover

1 Ludwig van Beethoven (1770~1827)

Piano Sonata No.3 in C Major, Op.2

1. Allegro con brio

2. Adagio

3. Scherzo: Allegro

4. Allegro assai

2 Igor Stravinsky (1882~1971)

Four Etudes, Op.7

1. Con moto

2. Allegro brillante

3. Andantino

4. Vivo

3 Peter Ilyich Tchaikovsky (1840~1893)

Doumka Op.59

4 Sergei Rachmaninoff (1873~1943)

Piano Sonata No.2 in B flat minor, Op.36

1. Allegro agitato

2. Andante

3. Allegro molto

# 目錄

頁次

中文摘要.....	i
English Abstract.....	ii
誌謝.....	iii
演奏會曲目表.....	iv
Recital Program.....	v
目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
譜例目錄.....	viii
前言.....	1
第一章 史特拉汶斯基早期創作生平與《四首練習曲》的創作背景.....	3
第一節 早期創作生平：1882~1920.....	4
第二節 《四首練習曲，作品7》的創作背景.....	11
第二章 《四首練習曲》與俄羅斯時期之創作風格與特徵之探討.....	15
第一節 模仿史克里亞賓的創作風格.....	17
第二節 工整的同音型反覆.....	29
第三節 小節線與節奏型態的藩籬.....	35
第三章 演奏詮釋之探討.....	45
第四章 結語.....	56
參考書目.....	57

## 圖目錄

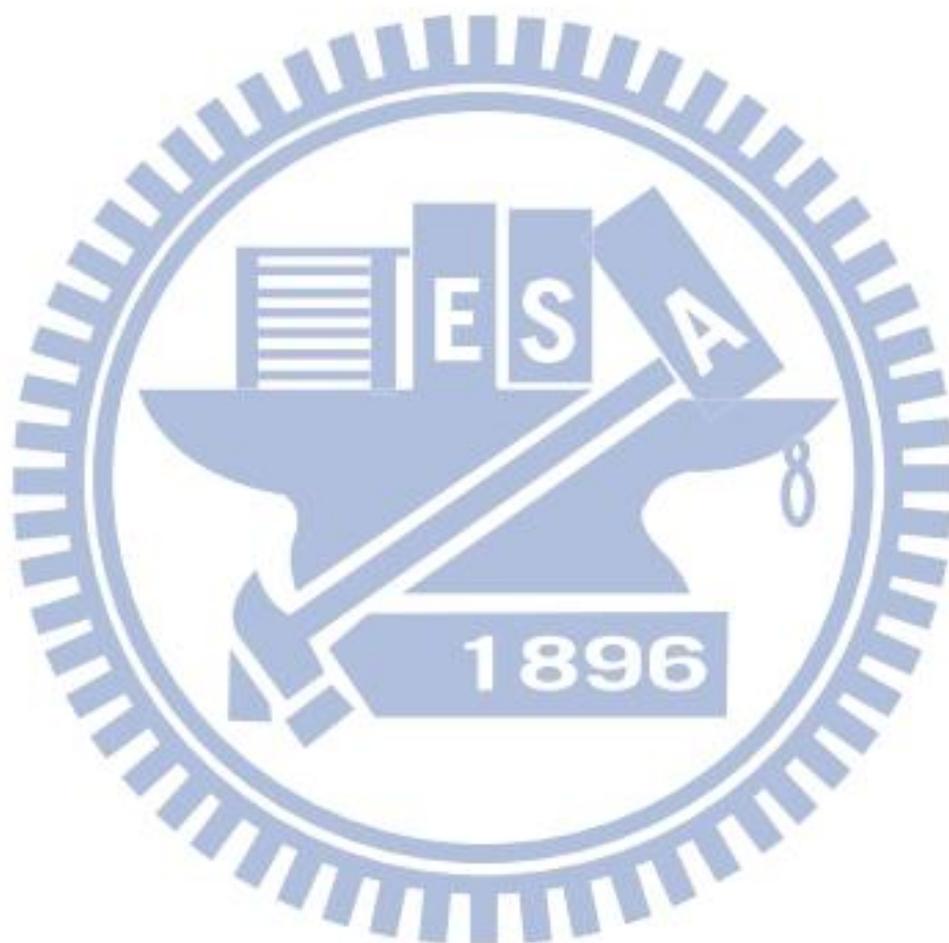
	頁次
【圖 1】史特拉汶斯基創作風格時期與重要作品表 .....	4
【圖 2】史特拉汶斯基鋼琴作品列表 .....	11
【圖 3】 <i>Stravinsky Op.7 No.1</i> 與 <i>Scriabin Op.42 No.2</i> 之曲式比較圖 .....	17
【圖 4】史克里亞賓與史特拉汶斯基之奏鳴曲演奏速度比較圖 .....	25
【圖 5】 <i>Stravinsky Etudes Op.7</i> 與 <i>Scriabin Etudes</i> 模仿比較圖 .....	28
【圖 6】樂句分解之單元結構劃分表 .....	30



## 譜例目錄

	頁次
【譜例 1】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 1-6 小節 ).....	18
【譜例 2】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第二首，第 1-5 小節 ).....	18
【譜例 3】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 32 小節 ).....	19
【譜例 4】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第二首，第 24-25 小節 ).....	19
【譜例 5】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 43-50 小節 ).....	20
【譜例 6】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第二首，第 27-31 小節 ).....	20
【譜例 7】( 史克里亞賓《練習曲，作品 8》，第十首，第 1-4 小節 ).....	21
【譜例 8】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第二首，第 67-70 小節 ).....	22
【譜例 9】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第五首，第 21-26 小節 ).....	23
【譜例 10】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第三首，第 1-6 小節 ).....	24
【譜例 11】( 史特拉汶斯基《升 f 小調鋼琴奏鳴曲》第三樂章，第 59-62 小節 ).....	26
【譜例 12】( 史克里亞賓《第三號奏鳴曲》，第三樂章，第 40-42 小節 ).....	27
【譜例 13】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第四首，第 1-2 小節 ).....	30
【譜例 14】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第八首，第 1-6 小節 ).....	31
【譜例 15】( 史克里亞賓《練習曲，作品 42》，第八首，第 19-42 小節 ).....	31
【譜例 16】( 蕭邦《練習曲，作品 10》，第一首，第 1-5 小節 ).....	33
【譜例 17】( 蕭邦《練習曲，作品 10》，第二首，第 1-4 小節 ).....	34
【譜例 18】( 柴可夫斯基《六十五首俄羅斯民歌》，第二首 ).....	37
【譜例 19】( 柴可夫斯基《六十五首俄羅斯民歌》，第五十八首 ).....	38
【譜例 20】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 3-4 小節 ).....	39
【譜例 21】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 32-34 小節 ).....	40
【譜例 22】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 20-26 小節 ).....	40
【譜例 23】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第四首，第 1-4 小節 ).....	42
【譜例 24】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第四首，第 73-76 小節 ).....	42
【譜例 25】( 史特拉汶斯基《春之祭》，第十三樂段 ).....	43
【譜例 26】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 1-3 小節 ).....	46
【譜例 27】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 10-13 小節 ).....	46
【譜例 28】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》，第一首，第 14-22 小節 ).....	47

【譜例 29】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》, 第二首, 第 1-3 小節 ).....	49
【譜例 30】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》, 第二首, 第 4-7 小節 ).....	49
【譜例 31】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》, 第二首, 第 67-70 小節 ).....	49
【譜例 32】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》, 第三首, 第 13-24 小節 ).....	52
【譜例 33】( 史特拉汶斯基《四首練習曲》, 第四首, 第 15-28 小節 ).....	54



# 前言

史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 是二十世紀初最偉大的作曲家之一，也是新古典時期音樂主義<sup>1</sup> (Neo-Classicism) 的代表人物<sup>2</sup>，他的創作不斷地走在時代的前端，大膽而前衛的向傳統音樂挑戰；史特拉汶斯基豐富又多變的性格，造就了他的作品在曲種、題材及元素的多樣性；而他的一生自第一次世界大戰 (World War I, 1914~1918) 開始後終其漫遊旅居於國外，卻也使他結交了不少歐美文藝精英名流為友，翻開他的好朋友名單，從尼金斯基<sup>3</sup> (Vaclav Nijinsky, 1890~1950)、可可香奈兒<sup>4</sup> (Gabrielle Bonheur “Coco” Chanel, 1883~1971)、德布西 (Achille-Claude Debussy, 1862~1918)、拉威爾 (Joseph-Maurice Ravel, 1875~1937)、紀德<sup>5</sup> (Andre Gide, 1869~1951) 至畢卡索<sup>6</sup> (Pablo Picasso, 1881~1973) 等，這些好朋友不僅在他的生命裡曾經與他一同成長，更為他的創作生涯，帶來更多精彩與燦爛。

<sup>1</sup> 依據新葛洛夫辭典中，“新古典主義”這辭條的定義為“主要指二十世紀兩次世界大戰間某些作曲家的音樂風格運動，主要以復興浪漫樂派時期以前均衡的形式以及早期音樂風格中清楚明確的主題過程，以取代後浪漫時期越顯誇張的音樂表現。”( *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 13, 104~105. “Neo-Classicism,” by Arnold Whittall. ).

<sup>2</sup> 大約西元 1920 年開始，史特拉汶斯基開始新古典主義，並於 1927 年於英國提出“回到巴哈”的宣言。

<sup>3</sup> 1909 年與知名藝術經紀人戴亞吉列夫開始合作，1913 年創作史特拉汶斯基知名作品《春之祭》舞劇裡的芭蕾舞步。

<sup>4</sup> 法國先鋒時裝設計師，香奈兒 (Chanel) 品牌創始人。1913 年於巴黎春之祭首演時初次相遇，七年後再度相見，因欣賞史特拉汶斯基才華而出借私人別墅給他專心創作，進而發展出一段戀情，也因此催生出香奈兒經典 5 號 (Chanel N°5) 香水。

<sup>5</sup> 法國文學家，1947 年獲得諾貝爾文學獎 (The Nobel Prize in Literature) 殊榮。

<sup>6</sup> 西班牙畫家藝術家，與布拉克 (Georges Braque, 1882~1963) 共同創立立體主義 (Cubism) 畫派，追求以土黃、淺綠、灰等色彩描繪幾何形體的造型美感。

本篇論文所研究的主題《四首練習曲》作品 7 ( *Four Etudes, Op.7* ) 完成於西元 1908 年，屬於史特拉汶斯基於早期俄羅斯時期 ( *Russian Period, 1882~1920* ) 的鋼琴作品，是他所有創作中唯一以練習曲 ( *Etude* ) 為體裁的鋼琴獨奏曲；整組作品帶有十九世紀後浪漫樂派 ( *Romanticism* ) 特徵以及俄羅斯國民樂派 ( *Russian Nationalism in Music* ) 的風格，卻也可從中預示出一些史特拉汶斯基於往後慣用的寫作手法：半音音型破壞調性、重覆音型形成堆疊樂念以及高難度複節奏等，均可以看出史特拉汶斯基諸多大膽創新之處；這組鋼琴練習曲同時還呈現出史特拉汶斯基在之後創作大型管弦樂作品時，均由鋼琴作為創作媒介所需要的思維。由此便可推論這組《四首練習曲》對於史特拉汶斯基的創作生涯中有著承先啟後的重要意義。

筆者將在此篇論文中探討史特拉汶斯基早期的生平以及鋼琴音樂風格，並以此來詳細分析作曲家於此時期特有的寫作風格與模式，經由與其他作品之交互比較其節奏、樂念以及和聲曲式等來尋找他的創作手法來源，從中研究史特拉汶斯基於俄羅斯時期各種素材的使用與搭配，最後並針對史特拉汶斯基這組唯一的鋼琴練習曲當中頗具難度的複節奏、音型，透過筆者自己的練習以及與指導教授的討論來詮釋《四首練習曲》。期望藉由各方面資料的蒐集與研究，能對史特拉汶斯基的《四首練習曲》作品創作來源及其俄羅斯時期的創作背景做一個較為全面重點式之研究。

# 第一章 史特拉汶斯基早期俄羅斯時期的生平與四首 練習曲創作背景

在史特拉汶斯基長達 89 年的人生歲月中，有四分之三的時間都旅居於國外，不斷經歷時代以及環境改變的同時，也輾轉啟發了他多元而豐富的創作靈感，進而成就輝煌燦爛的音樂生涯。

俄國與歐美地區於二十世紀上半葉開始進入前所未有的改變與動亂<sup>7</sup>，然而早在西元 1862 年以前，俄國人民就因為政治、經濟以及軍事上的不滿，轉而透過藝術的表現來釋放對於國家、民族與自由的期待，間接為俄羅斯民族音樂循循紮根。十八世紀時，西方音樂的進入確實給俄國音樂界帶來了不小震撼，卻也讓俄國的華麗傳統，得以注入新的滋潤。西元 1862 年，俄國音樂家開始汲汲融合這兩種力量，而這股思維，透過了往後數十年間俄國作曲家的淬煉昇華，直到西元 1917 年俄國音樂家們的紛紛流亡輾轉到了西方世界時，全世界已開始用景仰的態度，欣賞這國度帶來的美麗寶物—這專屬又源自於俄國的獨特與感動。

---

<sup>7</sup> 俄國於 1905 年因日俄戰爭（Russo-Japanese War）的戰敗，導致人民開始對於政府不滿；而政治上由於執政者採取沙皇專制，殘酷的鎮壓自由主義者，再加上 1914 年第一次世界大戰的爆發，進而引發 1917 年俄國二月革命以及同年俄國十月革命，也是俄國內戰的開始；1939 年爆發第二次世界大戰（World War II, 1939~1945）。

## 第一節 早期俄羅斯時期生平 1882~1920

由於史特拉汶斯基於第一次世界大戰爆發後便長期旅居國外，並先後於瑞士、法國、美國等地居住，因此依據新葛洛夫線上音樂辭典 (*The New Grove Dictionary of Music Online*) 依照作曲家所在的國家做為生平介紹的分界 (見圖 1); 而筆者本論文主題為探討早期之創作風格，依據史特拉汶斯基作品之創作歷程又可分為早期俄羅斯時期風格 (Russian Period, 1882~1920)、中期新古典時期 (Neo-classical Period, 1920~1952) 以及晚期音列時期 (Serial Period, 1953~1971)。

【圖 1】史特拉汶斯基創作風格時期與重要作品表

<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	史特拉汶斯基重要作品	創作風格
俄國：1882~1914	1904 《升 f 小調奏鳴曲》 ( <i>Sonata in F# Minor</i> ) 1908 《四首練習曲》 ( <i>Four Etudes</i> )	早期俄羅斯時期： 1882~1920

俄國：1882~1914	1909 《煙火》( <i>Fireworks</i> ) 1910 《火鳥》( <i>The Firebird</i> ) 1911 《彼得洛希卡》( <i>Petrushka</i> ) 1913 《春之祭》( <i>The Rite of Spring</i> )	早期俄羅斯 時期： 1882~1920
瑞士：1914~1920	1914 《三首弦樂四重奏曲》( <i>Three Pieces for String Quartet</i> ) 1918 《士兵的故事》( <i>The Soldier's Tale</i> ) 1919 《普契內拉》( <i>Pulcinella</i> )	中期新古典 時期： 1920~1952
法國：1920~1939	1923 《婚禮》( <i>Les Noces, The Wedding</i> ) 1924 《協奏曲，為鋼琴與管樂隊》 ( <i>Concerto</i> ) 1928 《藝術之神阿波羅》( <i>Apollon Musagete</i> ) 1930 《詩篇交響曲》( <i>Symphony of Psalms</i> ) 1931 《小提琴協奏曲》( <i>Violin Conerto in D Major</i> ) 1935 《雙鋼琴協奏曲，為兩台獨奏鋼琴的協奏曲》( <i>Concerto for Two Solo Pianos</i> )	

<p>美國：1939~1952</p>	<p>1940 《C 大調交響曲》( <i>Symphony in C Major</i> )</p> <p>1945 《三樂章交響曲》( <i>Symphony in Three Movements</i> )</p> <p>1947 《奧爾菲斯，希臘神話之豎琴名家》( <i>Orpheus, for chamber orchestra</i> )</p> <p>1948 《彌撒曲》( <i>Mass</i> )</p> <p>1951 歌劇《浪子》( <i>The Rake's Progress</i> )</p>	<p>中期新古典時期：</p> <p>1920~1952</p>
<p>美國(十二音列)： 1953~1971</p>	<p>1953 《七重奏》( <i>Septet for clarinet, horn, bassoon, violin, viola, cello, and piano</i> )</p> <p>1957 《阿汞 為 12 個芭蕾舞者與管弦樂團》( <i>Agon</i> )</p> <p>1958 《哀歌》( <i>Threni</i> )</p> <p>1959 《為鋼琴與管弦樂團的樂章》( <i>Movements for Piano and Orchestra</i> )</p> <p>1962 《狂流》( <i>The Flood</i> )</p> <p>1966 《頌讚安魂曲》( <i>Requiem Canticles</i> )</p>	<p>晚期音列時期：</p> <p>1953~1971</p>

西元 1882 年 6 月 17 日，史特拉汶斯基誕生於俄羅斯聖彼得堡一個面對芬蘭灣的小城—奧拉寧邦（Oranienbaum）<sup>8</sup>，為家中四個兄弟中排行第三，他的父親費奧多·史特拉汶斯基（Feodor Ignatevich Stravinsky, 1843-1902）為聖彼得堡皇家歌劇院（Imperial Opera House）的知名男低音歌手，家族為波蘭貴族後裔，後歸化於俄國；史特拉汶斯基小時候除了在家聽父親練習各種國民樂派的歌劇，觀看父親演出的聲樂譜，加上時常進出歌劇院觀摩演出，全家每年又會固定前往鄉下避暑度假，因此從小他就在俄羅斯民歌以及華麗歌劇這些充滿藝術氣息的环境中沐浴成長。由於父親發現他擁有音樂的天賦，在史特拉汶斯基九歲那年便開始讓他學習鋼琴，或許相較於其他音樂家而言有點晚<sup>9</sup>，但此時的史特拉汶斯基喜歡運用課堂裡所學習到的技巧，開始摸索鍵盤以及對於鋼琴旋律的音感，他時常透過自我的即興演出試著彈奏模仿出他平時聽到的各類歌曲，也就因為如此，史特拉汶斯基豐富的想像力以及創作力，在鋼琴的鍵盤上開始萌芽。

史特拉汶斯基第二任鋼琴老師為安東·魯賓斯坦（Anton Rubinstein, 1829~1894）的學生卡斯佩洛娃女士（Kashperova），她教導史特拉汶斯基學習孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809~1847）G 大調鋼琴協奏曲，以及克萊門第（Muzio Clementi, 1752~1832）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791）、海頓（Franz Joseph Haydn, 1732~1809）、貝多芬（Ludwig Van Beethoven, 1770~1827）、舒伯特（Franz Peter Schubert, 1797~1828）和舒曼

---

<sup>8</sup> 西元 1962 年改名為 “Lomonosov”。

<sup>9</sup> 同為俄國音樂家的拉赫曼尼諾夫於 4 歲開始學琴、柴可夫斯基 5 歲開始學琴、林姆斯基·高沙可夫 6 歲開始學琴。

( Robert Schumann, 1810~1856 ) 等各個時期樂派作曲家的鋼琴曲，在這為期兩年的教導下，史特拉汶斯基的彈奏技巧大幅提高，對於樂譜的閱讀速度也明顯提升，能夠與老師一起快樂地彈奏改編自林姆斯基·高沙可夫歌劇的四手聯彈作品；卡斯佩洛娃完全禁止史特拉汶斯基使用踏板，對於史特拉汶斯基的影響可說是非常深遠，他自己曾在日後的回憶錄裡提到：

我必須像管風琴手一樣，單純地靠著我的雙手表現出圓滑的音色——而這或許就是個預告，我這一生都不會是一個為大量踏板而寫音樂的作曲家<sup>10</sup>。

這時期的他也學習了和聲與對位，並透過伊凡·波克羅夫斯基 ( Ivan Pokrovsky ) 與 ( Stepan Mitusov, 1878~1942 ) 這兩位好友的開導，接觸了不少法國的音樂以及文學藝術作品<sup>11</sup>，這些學習的成果豐富了史特拉汶斯基的視野，帶領他全方位的進入音樂領域。

從小史特拉汶斯基一直很崇拜柴可夫斯基 ( Peter Ilyitch Tchaikovsky, 1840~1893 ) 與葛令卡 ( Mikhail Glinka, 1804~1857 )，此時他們兩位已是舉國上下崇拜的偉大音樂家；回顧他小時候大約七、八歲時，第一次前往住家附近的瑪麗斯基戲劇院 ( Maryinsky Theatre ) 欣賞，就被柴可夫斯基三大舞劇之一的睡美人 ( *The Sleeping Beauty* ) 那獨特的芭蕾舞以及音樂旋律給深深吸引，之後他又觀賞了葛令卡著名歌劇《為沙皇獻身》 ( *A Life for the Tsar*, 1836 ) 和《路斯蘭

---

<sup>10</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft. *Memories and Commentaries* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), 25, 26.

<sup>11</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft. *Expositions and Developments* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), 26, 27.

與魯密拉》( *Russian and Ludmila*, 1842 ) 便愛上了他的管弦樂弦律；史特拉汶斯基此刻便打從心底期望自己長大後能像他們一樣，他在日後回憶中還清楚的記得他生平第一次在劇場裡見到柴可夫斯基時的情景：

他那一頭白髮、寬大的肩膀和壯碩的背影，這幕情景彷彿直到今日都仍然可以清楚的在我眼前重現<sup>12</sup>。

由於父母親希望史特拉汶斯基能夠攻讀法律，因此不顧他對於音樂的熱情，堅持要他進入聖彼得堡大學 ( Saint-Petersburg State University ) 修習法律，這時期的史特拉汶斯基對於葛拉祖諾夫 ( Alexander Glazunov, 1865~1936 ) 與林姆斯基·高沙可夫 ( Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844~1908 ) 有著強烈的崇拜，他將心思都放在音樂與作曲上；然而在就讀聖彼得堡大學時，恰巧林姆斯基·高沙可夫的大兒子弗拉基米 ( Vladimir Rimsky-Korsakov ) 也於同一所大學就讀，因為兩人的友誼，史特拉汶斯基於 1902 年藉由他的引薦終於見到了這位他所崇拜的大師，並開始成為他的私人學生<sup>13</sup>；林姆斯基·高沙可夫教導史特拉汶斯基正統音樂學院的作曲技巧，透過這位大師親自編寫的教材以及有系統的學習，他的作曲能力大幅的進步；同年史特拉汶斯基的父親因癌症去世，難過之餘，開始與林姆斯基·高沙可夫培養出情同父子的情誼。少了父親的反對意見，1905 年史特拉汶斯基由聖彼得堡大學法律系畢業，便開始專心於音樂創作，全力投身於作曲生

---

<sup>12</sup> Eric Walter White. *Stravinsky: The Composer and His Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 6.

<sup>13</sup> 史特拉汶斯基同時也是林姆斯基·高沙可夫的閉門弟子。

涯。林姆斯基·高沙可夫這位史特拉汶斯基人生裡最重要的老師於 1908 年去世，也代表著他作曲生涯求學階段的結束。

1908 年林姆斯基·高沙可夫的女兒才舉行完婚禮沒多久，便傳來老師去世的消息，史特拉汶斯基為此特別創作了一首《喪歌》( *Funeral Dirge*, 1908 ) 獻給這位影響與教育他無數的恩師，但此樂譜於幾年後遺失；然而當初為了慶祝老師女兒的婚禮而創作的《煙火》( *Feu d'artifice*, 1908 ) 隔年於聖彼得堡首演時，受到台下戴亞基列夫 ( *Serge-Dyagilev*, 1872~1929 ) 的賞識。他非常看好史特拉汶斯基的才華與潛力，同年他們便展開長達二十年輝煌的合作生涯；戴亞基列夫是個眼光獨特又精準的藝術愛好者，也是一位將史特拉汶斯基與俄國藝術推向西方的重要紳士，身為俄羅斯芭蕾舞團的領導以及創辦人<sup>14</sup>，他邀請史特拉汶斯基依據《火鳥》( *The Firebird* ) 這個傳說故事而改編的芭蕾舞劇，果然於 1910 年法國巴黎首演便轟動一時。史特拉汶斯基於隔年發表《彼得羅西卡》( *Petrushka*, 1910-11 )，而 1913 年同樣於法國巴黎首演的《春之祭》( *The Rite of Spring*, 1913 ) 更是引發了一場堪稱樂壇百年難有的爭議與笑話，當晚於巴黎香榭麗舍劇院 ( *Theatre des Champs-Elysees* ) 內觀眾瘋狂暴動的現象甚至還出動了警察鎮壓。這部作品於首演的十二個月後再次重新登台演出，並獲得了無數的讚美與喝采，而此時史特拉汶斯基已經是歐洲最受矚目的知名音樂家了。

---

<sup>14</sup> 戴亞基列夫於 1909 年在巴黎創立《俄羅斯芭蕾舞團》( *Ballets Russes* )，並擔任藝術總監一職；該團活躍於 1909 年至 1929 年間的歐洲地區，堪稱現代芭蕾舞團的始祖。

## 第二節 《四首練習曲，作品 7》的創作背景

史特拉汶斯基一生的創作中，有二十首專為鋼琴彈奏的作品，其中早期俄羅斯時期的鋼琴曲就擁有多達十首<sup>15</sup>（見圖 2）。此組《四首練習曲》作品 7 創作於 1908 年六月至七月間，是自從 1902 年開始向林姆斯基·高沙可夫學習的最後成果<sup>16</sup>，也是他巴黎成名前最後一組使用編號的作品；這四首分別獻給了他在俄國聖彼得堡生活時的重要朋友<sup>17</sup>：第一首 C 小調獻給藝術家兼劇作家米圖索夫<sup>18</sup>（Stephan Mitusov），第二首 D 大調則是為了身兼他的好友以及鋼琴家的李希特爾（Nicolas Richter）所做，最後兩首 E 小調和升 F 大調是為了表達敬意而獻給林姆斯基·高沙可夫的大兒子弗拉基米（Vladimir Rimsky-Korsakov）和小兒子安德烈（Andrei Rimsky-Korsakov）。

【圖 2】史特拉汶斯基鋼琴作品列表

創作時間	曲名
1902	《詼諧曲》（ <i>Scherzo</i> ）
1903~1904	《升 F 小調奏鳴曲》（ <i>Sonata in F# Minor</i> ）

<sup>15</sup> 【圖 2】史特拉汶斯基鋼琴曲列表。曾欣怡。《探討史特拉汶斯基〈四首練習曲〉作品 7(Four Etudes op.7) 寫作手法與技巧的運用》（私立東吳大學音樂研究所，台北市：私立東吳大學，2008），14，15。

<sup>16</sup> 《四首練習曲》為林姆斯基·高沙可夫生前看過的最後一首由史特拉汶斯基所創作的鋼琴作品。

<sup>17</sup> Eric Walter White. *Stravinsky: The Composer and his works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 144.

<sup>18</sup> 米圖索夫為葛令卡的學生，並與托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828~1910) 關係密切。

1908	《四首練習曲，作品 7》( <i>Four Etudes, Opus 7</i> )
1914~1915	《三首簡易小品》( <i>Trois pieces faciles</i> )
1915	《德國旅行的回憶》( <i>Souvenir d'une marche boche</i> )
1917	《五首簡易小品》( <i>Cinq pieces faciles</i> )
1917	《兒童圓舞曲》( <i>Valse pour les enfants</i> )
1917~1918	《散拍》( <i>Ragtime</i> )
1919	《鋼琴散拍節奏樂》( <i>Piano-Rag-Music</i> )
1920	《小協奏曲》( <i>Concertino</i> )
1921	《給五隻手指》( <i>Les cinq doigts</i> )
1921	《彼得洛希卡》( <i>Three Mouvements de 'Petrouchka'</i> )
1923~1924	《協奏曲》( <i>Concerto</i> )
1924	《奏鳴曲》( <i>Sonata</i> )
1925	《A 大調小夜曲》( <i>Serenade in A</i> )
1928~1929	《奇想曲》( <i>Capriccio</i> )
1932~1935	《為兩架獨奏鋼琴的協奏曲》( <i>Concerto for Two Solo Pianos</i> )
1940	《探戈》( <i>Tango</i> )
1941~1942	《馬戲波卡》( <i>Circus Polka</i> )
1958~1959	《樂章》( <i>Movements</i> )

史特拉汶斯基因為史克里亞賓（Alexander Scriabin, 1872~1915）的練習曲獲得大眾的認同，開始受他的影響進而創作了這組《四首練習曲》<sup>19</sup>，雖然史特拉汶斯基重要知名的作品均為大型管弦樂編制，但他曾表示：

當我腦海中浮現出音樂的輪廓時，我需要有手指的觸碰，這也是為什麼我總是在有鋼琴座落的地方<sup>20</sup>。

鋼琴已經成為我生活與事業的交接點，是我所有音樂創作的支柱。我所寫的每一個樂譜都要用鋼琴試奏，每一個音程都要分別進行研究，一遍一遍地聽，甚至連每一個音符我都會一試再試直到滿意為止<sup>21</sup>。

由此便可推知鋼琴在史特拉汶斯基創作生涯中的重要地位。1908年時，另外兩部交響曲作品《幻想詼諧曲》（*Scherzo Fantastique, Op.3*）與《煙火》（*Fireworks, Op.4*）也正在構思創作中，大型器樂化的影響也間接影響了這組《四首練習曲》的思維概念。

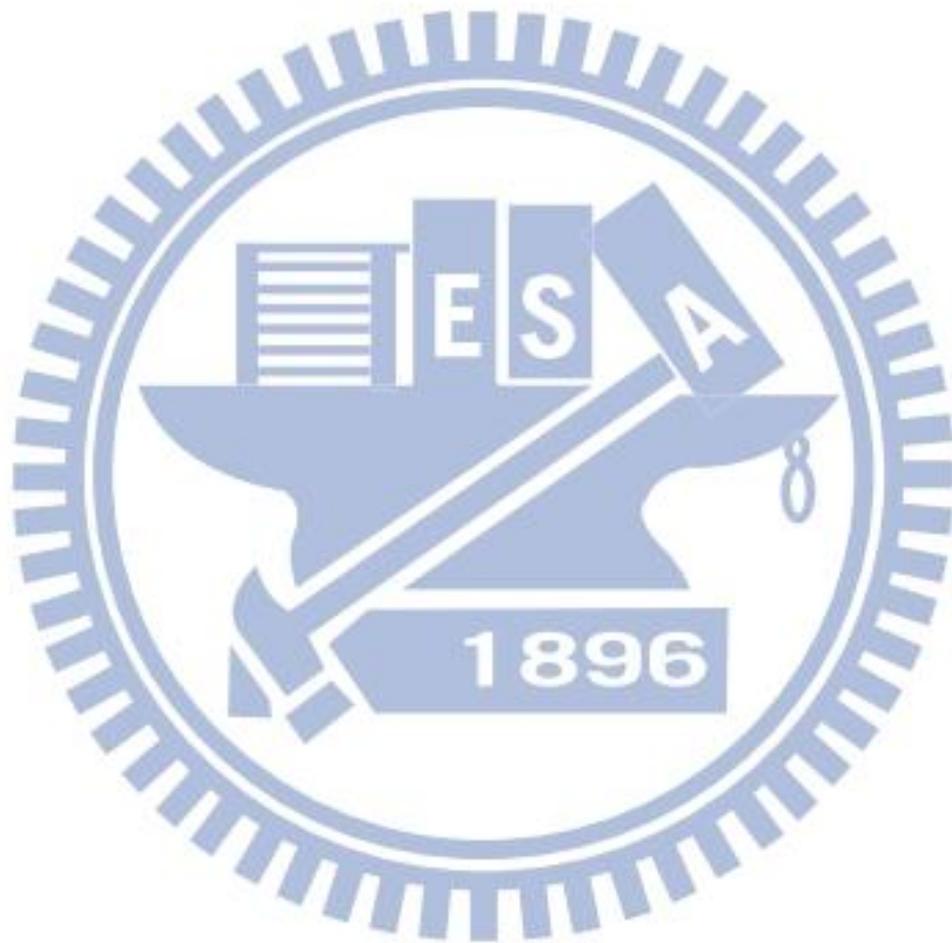
史特拉汶斯基創作《四首練習曲》時仍屬於學生時期摸索階段，卻可以經由分析其中的創作特徵來一窺作曲家往後的作曲風格手法。藉由自孩提時期至大學時期生活中累積的種種音樂素養與靈感，搭配不斷的自我突破以創新思維與實踐，史特拉汶斯基這股精神持續向上成長與茁壯，進而於《四首練習曲》完成後

<sup>19</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft. *Memories and Commentaries* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), 65.

<sup>20</sup> Joseph, Charles M. *Stravinsky and the Piano* (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1983), 1.

<sup>21</sup> 羅伯特·克拉夫特著，李毓榛、仁光宣譯。《斯特拉汶斯基訪談錄》（北京：東方出版社，2004），127。

的五年內，創作出更令人驚艷的三大芭蕾舞劇<sup>22</sup>，並掀起了當時歐洲一股崇拜來自俄國音樂的驕傲盛世。



---

<sup>22</sup> 史特拉汶斯基三大芭蕾舞劇為《火鳥》( *The Firebird*, 1910 )、《彼得羅西卡》( *Petrushka*, 1911 ) 與《春之祭》( *The Rite of Spring*, 1913 )。

## 第二章 俄羅斯時期風格之創作特徵探討

由於史克里亞賓的練習曲獲得大眾的認同，並於 1905 年聖彼得堡開始引領一股“史克里亞賓風潮”<sup>23</sup>，這一個看似微不足道的因素使得史特拉汶斯基於西元 1908 年也嘗試著創作練習曲這個曲種的曲目。筆者認為此作品雖有部分確實在結構上模仿史克里亞賓，但也發現這組有著不少屬於他自己的創作風格。雖然此時史特拉汶斯基仍處於學生時期，對於作曲的功力多方試探摸索，但已經藏有許多他之後的創作特質。而這時期特徵的來源除了林姆斯基·高沙可夫這位帶領他真正走進音樂創作的老師外，還有著許多他從小生活環境以及學習過程中所接觸到的俄國民間歌謠。這些靈感都在史特拉汶斯基的心裡慢慢累積，巧妙的運用於此時期的創作，昇華成一個又一個創新又燦爛的作品。

《四首練習曲》作品 7 為史特拉汶斯基早期俄羅斯時期的作品，整組採 A—B—A 三段體式，本作品也是他創作生涯中唯一的一組鋼琴練習曲，經由這四首調性的刻意配置，可察覺史特拉汶斯基所藏在其中的巧妙安排——全音二度上行，而第一、三首為小調，二、四首為大調，在此也營造出第一首解決於第二首、第三首解決於第四首的感覺<sup>24</sup>。筆者將針對史特拉汶斯基此創作時期的特徵，一一比對這組《四首練習曲》，並探討其中相似的特色與應用：

第一首為 *Con moto in C Minor*，一開始由兩小節抒情帶點宏偉的五連音作

<sup>23</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft. *Memories and Commentaries* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), 63, 65.

<sup>24</sup> 四首練習曲調性分別為第一首 c 小調、第二首 D 大調、第三首 e 小調、第四首升 F 大調。

為序奏，接著右手以極為流動歌唱的旋律帶領，運用單一主題開始發展的模式持續前進；之後開始左右兩聲部節奏對調，改由右手五連音對左手二連音與三連音，並以重複的音型樂句伴隨著力度的增強開始鋪陳，持續推動後進入整曲高的潮，一陣迂迴漸弱後突然插入一段與前面完全對比的柔美樂句，進入再現部後不久的尾奏開始加速緊湊地好似瘋狂般的結束了全曲。

第二首為 *Allegro brillante in D Major*，較第一首在練習上更為艱難；開頭在三小節明顯半音上行的序奏鋪陳後，進入大量的右手聲部六連音對左手聲部四連音節奏，經過一連串錯綜複雜的調性與旋律發展後，再現部則一改原先呈示部的右手聲部六連音對左手聲部四連音，轉為右手聲部六連音對左手聲部五連音，這一舉動不僅增添了練習上的趣味，更為原本就已快速移動的複節奏更富緊湊與挑戰。

第三首為 *Andantino in E Minor*，作曲家特別標記了全曲使用弱音踏板來演奏，以呈現出一股朦朧靜謐之美。右手聲部全部為十六分音符，伴隨著左手聲部流暢豐富的主旋律線條，為一首歌唱成份極高的抒情作品。

第四首為 *Vivo in F# Major*，作曲家刻意運用右手聲部樂句圓滑線的配置，搭配左手聲部持續八分音符跳躍，營造出來的聽覺氛圍，完全讓人難以察覺這是一首弱起拍子的作品，貫穿全曲的快速模仿音型更呈現出毫無縫隙，並極具工整的獨特創意。

## 第一節 模仿史克里亞賓的創作風格

史特拉汶斯基《四首練習曲》在創作的風格中透露出史特拉汶斯基此時對於史克里亞賓的高度興趣，也展現出作曲家試圖於本作品中進行相關模仿的證據<sup>25</sup>；史特拉汶斯基《四首練習曲》第一首的曲式架構很明顯的追求使用與史克里亞賓《練習曲作品 42》第二首( *Scriabin's Etude Op.42, No.2* )相同的三段體式 ( A—B—A—Coda ) 之創作手法 ( 見圖 3 )。

【圖 3】 史特拉汶斯基《四首練習曲，Op.7》第一首、史克里亞賓《練習曲，OP.42》第二首之曲式比較圖：

ABA Form / mm.	A	B	A	Coda
<i>Stravinsky Op.7 No.1</i> (mm.)	1~10	11~34	34~42	43~50
<i>Scriabin Op.42 No.2</i> (mm.)	1~7	8~15	16~26	27~31

史特拉汶斯基不僅曲式與史克里亞賓相仿，我們可以發現史特拉汶斯基於第一首練習曲所使用的大量左手聲部五連音對右手聲部的三連音特徵也同樣出自於史克里亞賓的《練習曲，作品 42》第二首作品 ( 見譜例 1、譜例 2 )。

<sup>25</sup> Richard Taruskin. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Volume I* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 380.

【譜例 1】 史特拉汶斯基 *Op.7 No.1* , mm.1~mm.6 複節奏的使用

Con moto.  $\text{♩} = 88$ .

Piano.

*p* *poco più f*

4

*legato*

【譜例 2】 史克里亞賓 *Op.42 No.2* , mm.1~mm.5 複節奏的使用

$\text{♩} = 112$

*p* *legatissimo*

4

突然的樂句終止有著讓人中斷原本的思維與意識，進而造成心境突然轉變的感  
覺，在此也推斷其靈感同樣源自於這首史克里亞賓的練習曲（見譜例 3、譜例

4）。

【譜例 3】 史特拉汶斯基 *Op.7 No.1*，mm.32 樂句突然中止

Musical score for Stravinsky *Op. 7 No. 1*, measures 30-32. The score is in G major and 3/4 time. Measure 30 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with a 7-measure rest. Measure 31 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a 6-measure rest. Measure 32 concludes with a piano (*p*) dynamic and a 3-measure rest. The tempo marking *Tempo rubato* is present above the staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

【譜例 4】 史克里亞賓 *Op.42 No.2*，mm.24~25 樂句突然中止

Musical score for Scriabin *Op. 42 No. 2*, measures 19-25. The score is in D major and 3/4 time. Measures 19-23 feature a piano (*pp*) dynamic and include triplets and quintuplets. Measure 24 begins with a piano (*pp*) dynamic and a 5-measure rest. Measure 25 concludes with a piano (*pp*) dynamic and a 3-measure rest. The tempo marking *Presto* is present above the staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

進入樂曲的最後尾奏時，史特拉汶斯基改以八度的相同音型進行，短短六小節中以漸快的速度記號塑造出驚人的能量與動力，直至結束，而此舉同樣地與史克里亞賓的練習曲如出一轍（見譜例 5、譜例 6）。

【譜例 5】 史特拉汶斯基 *Op.7 No.1*，mm.43~mm.50，Coda 使用八度音型

42 (Coda) *accelerando*  
*poco a poco*  
 46 *ore - scen - do all' f f f*

【譜例 6】 史克里亞賓 *Op.42 No.2*，mm.27~mm.31，Coda 使用八度音型

23 (Coda) *Presto*  
*smorz.* 2 *ppp* *ppp*  
 29

除了上述這首史克里亞賓的《練習曲，作品 42》第一首中可以看出史特拉汶斯基模仿的素材外，也發現到史特拉汶斯基《四首練習曲》第二首使用史克里亞賓《練習曲，作品 8》第十首的音型動機。

從史克里亞賓《練習曲，作品 8》第十首一開始 A 段主題左手聲部使用三小節的大跳音型 A 加上一小節的緩和上升音型 B 做連接，音型 A 的音程使用五度與七度的配置，音型 B 則是四度上行音程的反覆使用；再來看史特拉汶斯基《四首練習曲》第二首的再現部部分，左手聲部改為使用一小節的大跳音型 A 與緩和上升音型 B，音型 A 的音程改使用七度、六度與五度的配置，音型 B 則同樣使用四度上行音程的反覆，並很規律的循序出現於每一次的音型 A 之後；由此可見，史克里亞賓將緩和上型的音型 B 當作是大跳音型群組 A 的銜接橋段，史特拉汶斯基則是把音型 A 與音型 B 當作是固定的音型發展(見譜例 7、譜例 8)。

【譜例 7】史克里亞賓 *Op.8 No.10*，mm.1~mm.4

The image shows a musical score for Scriabin's Op. 8 No. 10, measures 1-4. The score is in 3/8 time, marked Allegro. It shows the left hand playing a sequence of chords and intervals. The first measure is labeled '音型A' (Type A) and the second measure is labeled '音型B' (Type B). The score includes a piano (p) dynamic marking and a fermata over the final chord.

【譜例 8】史特拉汶斯基 *Op.7 No.2*，mm.67~mm.70

67

音型A *sempre stacc.* 音型B

接下來，史克里亞賓《練習曲作品 42》第五首的右手聲部，於 mm.21 進入 B 段主題，運用三次相同的音型重覆後，準備進入此曲高潮前的樂段，而此音型重覆的樂句，被史特拉汶斯基拿來設計於《四首練習曲》第三首的左手聲部；可從中發現原先史克里亞賓先於 mm.21 第一拍給予一個重音，第四拍隨即出現該音型，到了第七拍作曲家使用一個圓滑奏的標記，讓聽者能感覺到雖然與此音型的第一個音（即第四拍）相同音高，卻因為有了圓滑奏的刻意加入使用，而有更為突出的音色；史克里亞賓在此也讓每一次這個音型出現時，搭配另外長達一小節的發展樂句。史特拉汶斯基修改了部分樂句進行，在《四首練習曲》第三首一開始此音型出現時，改為累積兩次重複音型的能量，才在第三次往前發展樂句，而史克里亞賓練習曲第四拍與第七拍的相同音高特徵，史特拉汶斯基進而改用更高的音來直接達到更為突出的效果，因此即使圓滑奏的標記涵蓋了整小節六拍子，也能夠因為這樣的設計輕鬆地擁有相似的音樂表徵（見譜例 9、譜例 10）。

【譜例 9】史克里亞賓 *Op.42 No.5* , mm.21~mm.26

20



22



24



26



【譜例 10】史特拉汶斯基 *Op.7 No.3* , mm.1~mm.6

Piano.

*p sempre con sordino*

*sempre poco marc. ed espress.*

經由以上對於史特拉汶斯基《四首練習曲》的前三首探討分析，可以明顯找到此時對於史克里亞賓的學習與仿效之處，由此可更加確認史特拉汶斯基想藉由依循相同的模式—史克里亞賓成功發表練習曲所創造的成就，來使自己也能夠於當時受到大眾的注目，而事實證明，《四首練習曲》的成功發表果然引起大眾的迴響，奠定了他往後的創作生涯一次成功的根基。

其實，史特拉汶斯基早就對史克里亞賓有著高度的興趣，除了《四首練習曲》外，我們也在作曲家更早的鋼琴作品《升F小調奏鳴曲》(*Sonata in F# Minor*)中發現有著學習史克里亞賓《第三號鋼琴奏鳴曲，作品23》(*Sonata No.3 in F# Minor*)的特徵，光是從這兩首作品的調性與曲裁架構就可察覺其高度的相似性，

史特拉汶斯基使用與史克里亞賓相同的調性、相似的演奏速度標記以及第三、四樂章間相同的“Attacca”<sup>26</sup>使用（見圖4）；在樂曲部分，史特拉汶斯基奏鳴曲第三樂章的右手聲部音型也明顯模仿史克里亞賓同樣第三樂章的右手聲部音型（見譜例11、譜例12）。

【圖4】史克里亞賓與史特拉汶斯基之奏鳴曲演奏速度比較圖

	<i>Scriabin : Sonata No.3 in F# Minor (1897~1898)</i>	<i>Stravinsky : Sonata in F# Minor (1903~1904)</i>
第一樂章	Drammatico	Allegro
第二樂章	Allegretto	Scherzo
第三樂章	Andante ※Attaca 接第四樂章	Andante ※Attaca 接第四樂章
第四樂章	Presto con fuoco	Finale

<sup>26</sup> 依據大陸音樂辭典中，“Attacca”這辭條定義為“急速起音。指在一個樂章結束之際，下個樂章立刻接下去，不作中斷。”（康謳主編，《大陸音樂辭典》。台北市：大陸書店，2006年第十六版）

【譜例 11】史特拉汶斯基《升 F 小調鋼琴奏鳴曲》第三樂章，mm.59~mm.62

The image displays a musical score for the third movement of Stravinsky's Piano Sonata in F# minor, measures 59 through 62. The score is written for piano and consists of two systems. Each system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 59-60) shows a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes and a steady bass line. The second system (measures 61-62) continues this texture, with the treble clef part becoming more densely packed with notes. The notation includes various articulations such as slurs and accents.



【譜例 12】史克里亞賓第三號奏鳴曲，第三樂章 mm.40~mm.42

The image displays a musical score for the third movement of Scriabin's No. 3 Sonata, measures 38 through 42. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 38-40) features a complex, chromatic melody in the right hand with a triplet of eighth notes in measure 40, and a bass line with chords and moving lines. The second system (measures 41-42) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 43-44) shows further chromatic movement and includes dynamic markings such as *pp* and *ra.* (ritardando). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

綜觀史特拉汶斯基《四首練習曲》對於史克里亞賓的模仿與學習，其使用的創作特徵包含了複節奏的使用、樂句的突然中止、八度音型的進行、旋律音型的模仿，再加上《四首練習曲》第四首工整的節奏進行與小節線的破壞造成音響上的差異（見圖 5），這些史特拉汶斯基早期創作上的特徵，不僅在《四首練習曲》中一一浮現，也在作曲家先前的作品以及往後的作品也都一再出現，筆者將在下面章節繼續探討史特拉汶斯基此組作品中“工整的音型反覆”以及“小節線與節奏型態的破壞”這兩種特徵，並舉例說明。

【圖 5】*Stravinsky Etudes Op.7* 與 *Scriabin Etudes* 模仿比較圖

<i>Stravinsky Etudes Op.7</i>	兩者相似之處	<i>Scriabin Etudes</i>
第一首	複節奏、突然中止、8 度音型	Op.42 No.2
第二首	旋律音型	Op.8 No.10
第三首	旋律音型	Op.42 No.5
第四首	工整音型反覆、小節線的破壞	Op.42 No.8

早期的史特拉汶斯基對於樂曲的創作仍處於摸索階段，因此模仿並透過其他作曲家的風格來增加並套用於自己的視野，便是這時期他汲汲尋求與學習的主要靈感來源之一。1905 年聖彼得堡開始引領一股“史克里亞賓風潮”著實吸引著此時的史特拉汶斯基，經由作曲家與史克里亞賓作品之間的交叉分析比較，可以證明史克里亞賓的鋼琴練習曲對於此時期的史特拉汶斯基有著極大的影響力，就連更早創作的奏鳴曲也讓史特拉汶斯基擁有追隨以及仿效的精神，也成為了史特拉汶斯基早期創作特徵的手法之一。

## 第二節 工整的同音型反覆

由前述章節探討了《四首練習曲》的前三首模仿史克里亞賓的創作特徵後，筆者將在此章節探討該組練習曲的第四首——同時也是最多演奏者挑戰與彈奏的經典作品。

史特拉汶斯基在第四首練習曲的第一小節開始，便展現出大量持續往前的同音型反覆進行，而此創作特徵同樣的是從史克里亞賓的創作中得到此靈感；史克里亞賓《練習曲作品 42》第八首使用一小節的序奏隨即進入主題模進音型，作曲家刻意於右手聲部加入圓滑線，使原本冗長的音型反覆增添明顯的小區塊，而此區塊劃分的拍子單位為四拍、二拍及一拍（見圖 6），製造出長、中與短不同的結構群組（見譜例 13、譜例 14）；史特拉汶斯基運用此音型反覆的創作手法，於《四首練習曲》直接省略序奏進入主題，並同樣使用拍子單位為四拍、二拍及一拍的區塊劃分，而此曲與史克里亞賓最大的不同，就是史特拉汶斯基第四首練習曲並未像史克里亞賓第八首練習曲中間穿插一段抒情樂段（見譜例 15），而是直接同速度同音型反覆的貫穿全曲，輕快的速度加上同音型反覆的創作手法使得史特拉汶斯基第四首練習曲呈現出一股毫無縫隙的緊湊感，帶有從開始便全力衝向終點的演奏目標。



【譜例 14】史克里亞賓 *Op.42 No.8* , mm.1~mm.6

Musical score for Example 14, measures 1-6 of Scriabin's Op. 42 No. 8. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is two flats (B-flat major/D minor). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The score includes fingering numbers (5, 3) and articulation marks such as *dim.* (diminuendo) and *poco cresc.* (poco crescendo).

【譜例 15】史克里亞賓 *Op.42 No.8* , mm.19~mm.24

Musical score for Example 15, measures 19-24 of Scriabin's Op. 42 No. 8. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is two flats (B-flat major/D minor). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes articulation marks such as *mf* and *p*.

史特拉汶斯基在此使用工整的同音型反覆，並以此動機貫穿全曲，然而筆者從另一個角度思考認為，“練習曲”的意義多半專為手指的練習所設計，雖然表面上為一種曲子的形式，但在結構與音型上卻是為某種技術的創作，依據新葛洛夫線上音樂辭典（*The New Grove Dictionary of Music Online*），練習曲（*Etude*）的定義為：

一種專門設計用來訓練及表現技巧的器樂曲，擁有一定的難度且帶有音樂上的趣味，且最常用於弦樂與鍵盤樂器<sup>27</sup>。

大陸音樂辭典對於練習曲有著更詳細的解釋，並對於其中的觀點，有著與筆者於此創作特徵所探討的特徵手法有著最關鍵的解釋：

為發展學生機能力與技巧能力而寫的曲子。一手練習曲往往是器樂技術上某一個問題而設計的，諸如音階、琶音、八度、雙音、顫音等。練習曲雖然寫成整首曲子的形式，手指練習都是短短的公式，須反覆多次，有時在同一音高，有時在音階上的各音級<sup>28</sup>。

藉由簡短的樂句同音型反覆，練習隱藏於其中的技巧，一直為練習曲設計理念之初衷；蕭邦（*Frederic Chopin*，1810-1849）於西元 1829 年創作練習曲作品 10 與作品 25（*Etude Op.10, Op.25*），開始有了音樂會用的練習曲，不僅可當平時的練習，更可以登台演出，堪稱融合了困難的技巧以及高超的音樂藝術<sup>29</sup>；以蕭

<sup>27</sup> Howard Ferguson and Kenneth L. Hamilton. *Etude*. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>

<sup>28</sup> 康謳主編。練習曲。《大陸音樂辭典》（台北市：大陸書店，2006 年第十六版），398。

<sup>29</sup> 隨著蕭邦創作了兩組音樂會用練習曲後，不少作曲家也加入了這個行列，如：李斯特於西元 1852 年出版了《超技練習曲》（*Etudes D'execution Transcendante*）、史克里亞賓於西元 1894 年開

邦練習曲作品 10 第一首以及第二首 ( *Etude Op.10 No.1, No. 2* ) 為例，連續兩首一開始便以持續不斷的十六分音符貫穿全曲 ( 見譜例 16、譜例 17 )，便明確表明了練習曲音型反覆以達到確實練習當中困難技巧的理念。由此，筆者因而推論，史特拉汶斯基同樣為了達到練習曲曲種的這项目的，而與大多數作曲家一樣大量地使用簡短樂句的重複進行，再藉由自己本身樂念特徵，使得《四首練習曲》不在於創作以及風格層面上獨具個人特色，更能在技術面上擁有更高的定義。

【譜例 16】蕭邦《練習曲，作品 10》第一首

始創作鋼琴練習曲，有作品 8、42 以及 65 ( *Etude Op.8, Op.42, Op.65* )；德布西也在西元 1915 年為紀念蕭邦而創作十二首練習曲 ( *12 Etudes; Pour le Piano* )。

【譜例 17】蕭邦《練習曲，作品 10》第二首

Allegro. (♩ = 144.)  
*sempre legato*

2.

*cresc.*



### 第三節 小節線與節奏型態的藩籬

史特拉汶斯基此創作手法特徵源自於俄羅斯民族音樂所啟發，作曲家使用不斷變化的拍子記號，並運用其分解與分裂的技巧打破以往傳統譜面的工整，進而達到脫離小節線的束縛，在當時追求不同於以往的大膽創新，以及改變原先之重音邏輯思考。

十九世紀開始，德奧系統的西歐古典音樂開始影響東方的俄羅斯，享有「俄羅斯音樂之父」美譽的葛令卡（Glinka）開始提倡創作擁有俄羅斯自我民族風格的音樂，而有了俄國「國民樂派」的興起，並誕生了由俄國青年作曲家所組成的「俄國五人組」<sup>30</sup>，他們蒐集、整理並改編俄羅斯民間傳統民歌，此舉影響了同樣以俄國民族音樂創作的柴可夫斯基，不同於「俄國五人組」多半屬業餘音樂家，柴可夫斯基運用其紮實的西歐學院派技巧，精準融合了俄國民族音樂的特色與張力以及西歐古典音樂的，使他成為十九世紀擠身歐美樂壇的俄國代表性音樂創作大師。之後更是經由拉赫曼尼諾夫將俄國浪漫風潮發展於極致，他最擅長之華麗而動人心弦的憂傷慢板，一句一句觸動世人內心深處，向西歐音樂主流宣示了俄國音樂的價值，也造就了俄國音樂的巔峰。

---

<sup>30</sup> 鮑羅定(Borodin 1833~1887)、庫依(Cui 1835~1918)、巴拉基列夫(Balakirew 1837~1910)、穆索斯基(Mussorgsky 1839~1881)、林姆斯基高沙可夫(Rimsky-Korsakov 1844~1908)

俄羅斯民族與生具有濃厚的藝術天份，雖處於惡劣的自然環境以及漫長的專制統治，卻也激發了人民創作的熱情與動力。俄羅斯民謠的旋律特性為一個不寬的音域中移動，通常包含一兩個節奏型動機的重複，亦常在曲中變換拍號<sup>31</sup>。而筆者認為俄羅斯民歌擁有兩大特性：(一)大小調華麗豐富的搭配運用，造就豐富的音響聽覺。(二)極具歌唱性，造成某些使用西方記譜法時無法完整的記譜；也可以換句話說，部分歌曲的樂句為了持續歌唱的旋律線與張力，因而有常變換拍號進而造成小節線與節奏破壞的特性。

柴可夫斯基致力於俄羅斯民族音樂以及民間音樂的發展，他不僅於創作中融入了以俄國民族音樂的靈感，更蒐集了不少俄國當地的歌謠作品並集結成冊出版，以其所出版之《六十五首俄羅斯民歌》當中的第二首可發現俄羅斯傳統民歌有著明顯歌唱性與記譜工整上的衝突；筆者認為，第一行的小節線於記譜上雖採用二拍、三拍、二拍、二拍的配置，但若是不看小節線的切割，只依照樂譜上的樂句哼唱，便會自然地出現 2 拍短暫的序奏後緊接著一句長達七拍的主奏，從 G 到 D 連貫的往上達到樂曲之頂點後，第二行完全比照第一行的模式，於第一句結尾音 D 製造兩個下行經過音 C、B 至第二句的第一個音 A，並從 A 到 E 一氣呵成結束此曲(見譜例 18)。

---

<sup>31</sup> Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1960), 668, 669.

【譜例 18】柴可夫斯基《六十五首俄羅斯民歌》，第二首

**Умеренно (Moderato)**  
[mf]

Я по бе-реж-ку по-ха-жи-ва-ла,  
Я по кру-то-му по-гу-ли-ва-ла,

第五十八首比起前一個譜例有著更強烈的節奏性，第一行樂曲之記譜同樣地造成樂句看似被分割，成為了二拍、三拍、三拍的配置，而筆者認為，這一整句長達八拍的樂句應詮釋為一完整的樂句，前四拍有著圓滑奏般的唱敘，而後四拍則應轉為較為剛強的斷奏(見譜例 19)。

【譜例 19】柴可夫斯基《六十五首俄羅斯民歌》，第五十八首

Довольно скоро (Allegretto)

*mf*

За - инь - ка - гор - но - ста - инь - ка,

Да не - ку - да за - инь - ке вы - ско - чи - ти, Да не - ку - да се - ро - му

史特拉汶斯基《四首練習曲》第一首也存在著相同的創作特徵，mm.1~2 左手短暫的序奏後，右手主旋律於第三小節開始進入，而第三小節至第六小節這段右手主旋律，史特拉汶斯基於第三小節的 A 使用了結合線至第四小節，使得此兩拍間的切分音為了持續歌唱般的樂句進行，進而跨越並破壞了小節線應有的區隔與節奏邏輯，並得以延續了原本應被分隔的樂句；筆者認為該兩小節於記譜上雖被工整分割為兩個小節，樂句上卻應該為一完整樂句音型並持續發展，作曲家運用此極具歌唱性的音型樂句由 C 至降 E，製造出緩慢持續上升的感覺（見譜例 20）；到了 mm.32~34 更載明搭配自由速度的標記變化，並將原音型中第四拍

之三連音音值長度增加一倍，造就出比開頭更為從容、流暢以及深刻的感情（見譜例 21）。作曲家到了樂曲高潮部分，不僅加入了八度音程，更因為改變了拍號使得音樂張力大為的增加，再次藉由創作中展現其俄羅斯民族音樂特有的歌唱風格，也為此創作特徵創造出一種新鮮又帶點不平衡感的前衛手法（見譜例 22）。

【譜例 20】《四首練習曲》第一首，mm.3~4

The image displays a musical score for Example 20, consisting of two systems of music. The first system is for the piano, starting with the tempo marking "Con moto. M.M. ♩ = 88." and the instrument name "Piano." The piano part features a bass line with sixteenth-note patterns, including triplets and sixteenth-note groups, with dynamic markings *p* and *poco più f*. The second system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes triplets and is marked *p*. The piano accompaniment features a bass line with sixteenth-note patterns and a treble line with triplets, marked *legato*. The score is set in a key with two flats and a 2/4 time signature.

【譜例 21】《四首練習曲》第一首，mm.32~34

Musical score for Example 21, measures 30-34. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a vocal line. The tempo is marked *Tempo rubato* at measure 30. The piano part includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The vocal line includes the lyrics "mi - - nu - - en - - do". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A large watermark "TESA" is visible in the background.

【譜例 22】《四首練習曲》第一首，mm.20~26

Musical score for Example 22, measures 20-26. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a vocal line. The tempo is marked *a tempo*. The piano part includes a *rall* dynamic and a *p* dynamic. The vocal line includes the lyrics "mi - - nu - - en - - do". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A large watermark "TESA" is visible in the background.

史特拉汶斯基俄式極富情感的歌唱樂句造成了小節線的破壞，原先的拍點因為更長歌唱性十足的旋律而造成各個小節空間的必須擴張，然而此舉不只改變了小節線的記譜規則，更間接改變了節奏的重音邏輯，而這樣的樂句有著強烈的歌唱性，卻因為所謂正統德奧音樂系統的記譜而被限制了其持續連貫的力度美與線條美，史特拉汶斯基打破了小節線的藩籬，用俄羅斯特有的歌唱律動，展現了有如俄國綿延數千公里泱泱大國之壯闊大氣。

《四首練習曲》第四首一開始便以弱起拍進入連續工整的音型反覆（見譜例 23），直到曲子結束前四小節才回覆正常的重音邏輯（見譜例 24），使得樂句在記譜上均不會正常的從小節線開始與結束；然而此作品聽起來卻好似依照正常記譜之樂句進行，筆者認為，這是作曲家在經由俄羅斯民族音樂所啟發，嘗試使用依照歌唱樂句為主的前衛記譜手法，而非一般小節線的邏輯思考，該手法特徵不僅打破工整譜面小節線與節奏型態搭配的關係，更間接改變了原先的重音邏輯。

【譜例 23】《四首練習曲》第四首，mm.1~4

Vivo. M.M.  $\text{♩} = 76$

Piano.

*mp*

*stacc. sempre*

3

【譜例 24】《四首練習曲》第四首，mm.73~76

72

74

*p*

*cre*

*scen*

*do*

*f*

強調歌唱般的抒情樂句進而造成小節線破壞之創作手法，到了史特拉汶斯基創作其三大芭蕾舞劇之一的《春之祭》時，更創新大膽地直接運用重音來改變節奏的型態，使得原先相同的拍子與和弦經由不同的重音變化，達到視覺與聽覺上的差異，史特拉汶斯基使用四種重音不同的節奏來達到改變節奏邏輯的意念：

(一)mm.1~2，完全沒有重音的使用，(二)第三小節，第二與第四個八分音符加重音，(三)第五小節，第二個八分音符加重音，(四)第六小節，第一個八分音符加重音；經由作曲家巧妙的運用這四種基本節奏，僅改變其重音便將原本全部相同的和弦、拍子有了截然不同的聽覺感受(見譜例 25)。

【譜例 25】春之祭 13

脫離小節線的束縛，進而改變原有的重音邏輯為史特拉汶斯基早期俄羅斯時期的重要創作特徵，從《四首練習曲》的嘗試到《春之祭》已接近成熟的大膽運用，證明了作曲家持續創新的寫作靈感。許多作曲家曾經嘗試著模仿《春之祭》裡這些充滿變化的節奏，但頂多只有在“不規則的節奏”與“小節拍數的變換”上做表面功夫，並未有像史特拉汶斯基結合和聲、節奏、力度、表情，甚至配器上進行各種編排組合所形成如此複雜又多元的音樂巧思，因此音樂學者讚嘆此種創作特徵為史特拉汶斯基創新獨特之音樂語法<sup>32</sup>。



---

<sup>32</sup> 潘皇龍著。《現代音樂的焦點》(台北市：大陸書店，1999年第三版)，77。

### 第三章 演奏詮釋之探討

史特拉汶斯基《四首練習曲》中每一首均獨具特色，當中第一、三首速度較慢、曲目篇幅較少且困難度較為簡單，第二、四首曲目篇幅明顯較一、三首增加，搭配其大量使用的複節奏以及快速音群導致演奏上有著極大的挑戰，不僅考驗著演奏者的體力耐力，更需要演奏者將曲子的內涵與音樂的層次忠實地呈現出來。面對這四首練習曲中所蘊藏之史特拉汶斯基精湛的鋼琴技術與超凡的作曲技巧，筆者將於此章節透過平日自我之練習以及與指導教授討論來探討此作品之演奏詮釋，並就每一首練習曲中獨特且較具困難之技巧部分提出練習上的建議。

#### 第一首

由一開始兩小節序奏的五連音，引導出一次比一次以小節為單位的強烈推力，作曲家在此指示由 *p* 開始漸強，當漸強至第三小節進入主題旋律後馬上回到 *p* 的音量，製造出緊湊的序奏並與第三小節好似彼此有著相同的五連音音型之關連，卻又因為力度的表現顯得疏離；左手五連音音型也貫穿全曲成為該曲特徵。第 3 小節揭開序幕進入主題音型，右手充滿俄國歌唱性的旋律開始緩慢的為之後的高潮做鋪陳與準備，到了第十小節結束 A 段呈示部樂句，作曲家巧妙的設計 mm.1~2 序奏的五連音音型在此與右手主題樂句做一左右手聲部交叉行進的 V 級收尾，力度上也與序奏處有著相同的漸強指示，同樣地讓人感受到一股與序奏相

同的推力藏於其中，製造出亦頭亦尾的特色（見譜例 26、譜例 27）。一進入 mm.11 隨即回到 *p* 的音量並持續堆疊進入該曲發展部，在此處作曲家使用了三種不同的創作手法來鋪陳：（一）調性的變換以增添不確定感。（二）厚重的八度取代單音旋律增加厚度。（三）左右手聲部旋律對調來為旋律注入源源不絕的動力（見譜例 28）。

【譜例 26】《四首練習曲》第一首，mm.1~3

Con moto. *m. m.*  $\text{♩} = 88.$

Piano.

*p* *poco più f* *p*

The image shows a piano score for the first three measures of the first exercise. The tempo is 'Con moto' with a metronome marking of quarter note = 88. The piece is in 2/4 time and the key signature has two flats. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The right hand plays a melody with a triplet in the third measure. Dynamics range from piano (*p*) to *poco più f* and back to *p*.

【譜例 27】《四首練習曲》第一首，mm.10~13

10

The image shows a piano score for measures 10 through 13. The left hand plays a melody with a *b* (flat) in the key signature. The right hand plays a melody with a *b* (flat) in the key signature. Dynamics include *p*.

【譜例 28】《四首練習曲》第一首，mm.14~22

mm.23 進入此曲高潮樂段，作曲家運用了兩次改變拍號、兩次的力度漸強記號推力來造就一種獨特的不平衡感與情感激動的美感，之後音樂隨著織度由八度開始回到單音，並利用左手主題樂句的旋律線暗示再現部的到來，而為了能夠從 mm.25 的 *ff* 力度於短短六小節後回到 *p* 的寧靜，作曲家設計由 mm.29 左手先以低音八度音型轉為低音單音音型，再轉為高音單音音型，再再自然地呈現出一股向上輕飄的感覺，使得音量能配合著樂句達到快速漸弱，mm.32 一個突然的休止，隨即是運用右手主題旋律的增值讓人感覺到壓力受到釋放般的喘息與和緩，作曲家也在此標示了 *Tempo rubato*（彈性速度）與 *rall*（漸慢）來達到其所要

之意境，並與呈示部接發展部時一樣再次停在 V 級和絃。回到原速後的再現部於 mm.43 進入 coda ( 尾奏 )，運用三次弱起拍製造出不平衡感後配合著 *accel. poco a poco* ( 一點一點漸快 ) 與 *crescendo* ( 漸強 ) 的標記，一舉將樂曲的能量與力度再次衝向高峰，緊接以短暫 i—V—i 的和絃方式乾淨俐落的結束全曲。

## 第二首

第二首練習曲與第一首同樣使用了序奏，也同樣以小節為單位來漸強欲製造出緊湊的推力與動力，前三小節右手部分聽覺上為半音上型的方式進行，加上配合著左手均採同一和絃，因而在力度感上較沒有前一首來得波動強烈 ( 見譜例 29 )；第四小節進入呈示部，作曲家僅以 *poco marc.* ( 稍為著重 ) 與 *sempre stacc* ( 持續斷奏 ) 兩標記，筆者認為在此需穩定的以右手旋律與左手弦律以 6:4 的方式呈現出力度與重心，在兩手都有大跳和絃的情形下，更要注意右手圓滑奏與左手斷奏的差異須忠實的呈現出來。而此曲呈示部與再現部有一個明顯的差異，就是呈示部的左手聲部為一拍四個音的十六分音符，到了發展部增加了一音，為一拍五個音的五連音音型，筆者認為作曲家為此除了讓再現部能與呈示部有所區隔外，更能讓再現部的樂句律動更為明顯 ( 見譜例 30、譜例 31 )。

【譜例 29】《四首練習曲》第二首，mm1~3

**Allegro brillante, m.m. ♩ = 76.**

Piano.



【譜例 30】《四首練習曲》第二首，mm.4~7

*poco marc.*

*sempre stacc.*

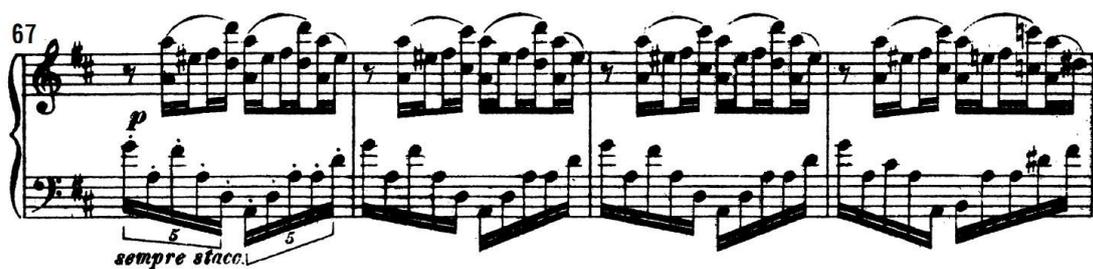


【譜例 31】《四首練習曲》第二首，mm.67~70

67

*p*

*sempre stacc.*

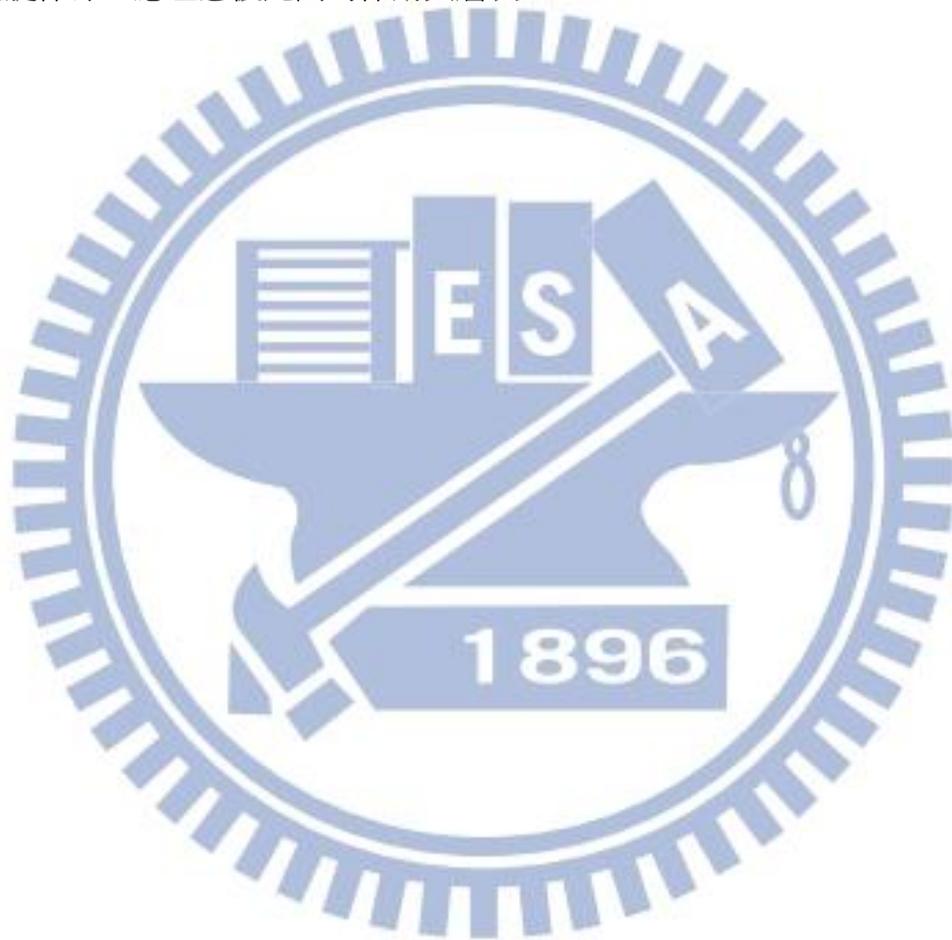


此曲兩次高潮樂段各位於呈示部與再現部，同樣地採用不斷變換音高的模進音型，第一次高潮樂段於 mm.29，作曲家設計了音量力度的強弱搭配視覺上聲部的擴張與收縮，營造出一股漩渦般的循環與向心力，筆者認為於演奏時剛好可以利用手臂與由張開到緊靠時自然而然使身體向鋼琴遠離的特性來掌控此段，再現部的高潮樂段於 mm.88，右手聲部同樣地刻意兩個十六分音符畫上一個圓滑線，筆者認為這將使音樂進行到此有種被特意放大、速度感也會變慢的斷奏感受；力度記號在此也特別標記 *sf*→*mf*→ < ，因為有了突強的記號，比起呈示部高潮樂段的力度配置感覺上有著更為俐落的趨勢，然而作曲家原來是要把全部力道保留到最後五小節部分，與序奏的音型帶點強調的意調改以左手八度再度出現，三小節快速漸快漸強後，連續三個突強的重擊和絃，最後以 *ff* 的強烈力道大跳往下至 I 級和絃結束全曲。

### 第三首

史特拉汶斯基於開頭便標記 *p* 的力度並使用弱音踏板來演奏，與前一首磅礴壯烈的結尾有著偌大的對比與反差，卻也透露出一股靜謐的美感。mm.9 開始明顯出現一個優美如歌唱般的弦律線開始慢慢的累積，mm.15 進入此曲高潮，但累積到此的 *mf* 力度有如曇花一現般，隨著弦律線的刻意下行馬上又消逝回到 *p*，然而再次快速累積的能量直到 mm.23 再一次出現想要推升至頂點，作曲家卻沒在此標記比前一次更強的力度記號，筆者認為此處僅有如群山間的回音般，亦或

作曲家想表達某種俄國式的感嘆與遺憾；筆者於練習時常有著“當樂句再次出現時須給予更多的力度”觀念，誤將此看成是真正的高潮，但仔細比對後才明瞭作曲家的心境（見譜例 32）。而作曲家於開頭便註明左手聲部需 *sempre poco marc. e espress.*（持續稍為著重表情），演奏此曲同時也需特別注意左手聲部的橫向與縱向旋律線，應注意彼此間的律動與層次。



【譜例 32】《四首練習曲》第三首，mm.13~24

The image displays a musical score for the third exercise of the Four Exercises, measures 13 through 24. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 13-15) features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment with slurs and accents. The second system (measures 16-18) includes the instruction 'poco cresc.' and 'diminuendo' with slurs. The third system (measures 19-21) includes the instruction 'p' and 'poco' with slurs. The fourth system (measures 22-24) includes the instruction 'poco cresc.' and 'diminuendo' with slurs. The score is overlaid with a large, faint watermark of a piano keyboard.

## 第四首

此曲為史特拉汶斯基《四首練習曲》中最具挑戰也最有名的作品，一開始便需以 *mp* 的力度穩健持續的演奏快速音群，和第二首相同的是，作曲家均把左右手聲部同樣地標記出需要以不同的彈奏方式進行：左手以持續的斷奏演奏，右手給予其圓滑線的樂句；mm.11 開始左手出現以同向音型反覆的累積，到了 mm.16

突然將右手音型由十六分音符的快速音群換成四分音符的和絃進行，並加以強調重音與 *f* 的表情力度標記進入高潮樂段，然而短暫的四拍進行後力度需立刻回到 *p*，形成一種有趣又深刻的對比，mm.25 開始更是將力度對比推升至 *pp*→*ff*→*pp* 等極具反差的戲劇效果，筆者認為在此因為作曲家巧妙的將力度與音型設計在一起，演奏起來除了大跳需多加練習精準度外其餘均很符合一般人的手型，使得在彈奏上只要與手腕的上下起伏相搭配，反而不難詮釋出所需要的音色與效果，因此從中能看出作曲者其大膽的創新意念與高超的創作技巧（見譜例 33）。mm.28 開始進入發展部，作曲家設計與呈示部左右手聲部對調，由左手掌控十六分音符快速音群，直到 mm.51 再現部才又恢復原先的配置。全曲由於是弱起拍並造就小節線跨越與破壞的創作特徵，直到 mm.73 才恢復正拍的拍點邏輯，並很快地以四小節輕快的結束全曲。反觀第四首練習曲，作曲家設計以呈示部的力度與張力最為強烈，因而在演奏時更需明確地表現出作曲家所要表達於其中的對比與戲劇手法。

【譜例 33】《四首練習曲》第四首，mm.15~28

This musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The systems are numbered 15, 18, 20, 22, and 24. The notation includes various dynamics such as *f*, *pp sub.*, *cresc.*, and *più f*, as well as articulation marks like *non stacc.* and slurs. The piece features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

15 *f* *pp sub.*  
*non stacc.*

18 *cresc.* *f* *pp sub.*

20 *cresc.* *f* *più f*

22 *cresc.*

24 *pp sub.* *ff*

26

*pp sub.*

28

*cresc.*

*p sub*

1 2 1 5 2 1 9



## 第四章 結語

俄羅斯的作曲家以獨創性的音樂創作與嚴格的演奏原則為基礎，在鋼琴領域中除了要求必須注重音樂整體的完美與各細節的詮釋，更需追求富有圓潤彈性般的觸鍵與音色。史特拉汶斯基承襲了俄羅斯民族的藝術核心以及與生俱來的獨特歌唱性，比起同為俄國名作曲家柴可夫斯基與拉赫曼尼諾夫的鋼琴作品，又增添了特有節奏與記譜上的新潮前衛設計，引領出自我獨特的風格特徵。

經由此次對於史特拉汶斯基《四首練習曲》的研究，筆者藉由與指導教授之討論與自我之研究，不僅對於所喜愛的俄國音樂有了更深刻的認識外，更學習到不同於其他俄國名作曲家的創作概念。“大膽前衛”一詞不斷地被用在史特拉汶斯基其三大舞劇成名之後的讚賞，然而《四首練習曲》中其俄羅斯時期的創作手法已悄悄的展露雛形，試探性的用於這一組為鋼琴演奏用的音樂會練習曲，因此了解《四首練習曲》中其初步試探的創作特徵不僅能了解到作曲家學生時期靈感來源，更能明瞭其造就出往後慣用的寫作語言，證明此作品對於研究史特拉汶斯基創作語言的重要性以及承先啟後的代表意義。筆者期望經由對於作曲家寫作靈感的了解，運用其欲嘗試表達的特徵想法，在演奏樂曲時能更貼近作曲家所強調的概念與原貌！

## 參考文獻

### 中文書目

康謳主編。《大陸音樂辭典》。台北市：大陸書店，2006 第十六版。

潘皇龍著。《現代音樂的焦點》。台北市：全音樂譜出版社有限公司，1983。

潘皇龍著。《讓我們來欣賞現代音樂》。台北市：全音樂譜出版社有限公司，1999。

羅貝爾·西約昂著，汪純子、王紅川譯。《斯特拉文斯基畫傳》。北京：中國人民大學出版社，2004。

羅伯特·克拉夫特著，李毓榛、仁光宣譯。《斯特拉文斯基訪談錄》。北京：東方出版社，2004。

### 中文期刊論文

曾欣怡。《探討史特拉汶斯基〈四首練習曲〉作品 7 (Four Etudes, op.7) 寫作手法與技巧的運用》。

東吳大學音樂系碩士論文，台北市：東吳大學，2008。

### 西文書目

Cross, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2003.

Cross, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2003.

Drusin, Mikhail. *Igor Stravinsky: His Life, Works and Views* (Martin Cooper, Trans.). New York: University of Cambridge Press, 1983.

Oliver, Michael. *Igor Stravinsky*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

Pople, Anthony. *Skryabin and Stravinsky 1908-1914: Studies in Theory and Analysis*. New York: Garland Publishing Inc, 1989.

Stravinsky, Igor. Craft, Robert. *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.

Stravinsky, Igor. Craft, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Words Through Mavra*.

Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Walsh, Stephen. *Stravinsky: A Creating Spring: Russia and France, 1882~1934*. Berkeley and Los

Angeles: University of California Press, 2002.

White, Eric Walter. *Stravinsky : The Composer and His Works*. Berkeley and Los Angeles: University

of California Press, 1966.

Whittall, Arnold. Neo-classical : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol.

13, 104~105. London: Macmillan, 1980.

樂譜

Scriabin, Alexander. *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, vol.1*. Moscow: Muzgiz, 1947.

Scriabin, Alexander. *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano, vol.2*. Moscow: Muzgiz, 1948.

Stravinsky, Igor. *Four Etudes Opus 7*. USA: Edwin F. Kalmus & Co, [No Date].

Stravinsky, Igor. *The Rite of Spring*. Mineola: Dover Publications, 1989.

