

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

黃敏華鋼琴獨奏會

含輔助文件

斯克里亞賓三首「幻想」作品之演奏詮釋探討

MIN-HUA HUANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

**ALEXANDER SCRIABIN'S THREE *FANTASY* WORKS:
CONTEXT AND PERFORMANCE PRACTICE**

研究生：黃敏華

演奏指導教授：蔣茉莉

輔助文件指導教授：蔣茉莉

中華民國一〇〇年九月

黃敏華鋼琴獨奏會

含輔助文件

斯克里亞賓三首「幻想」作品之演奏詮釋探討

MIN-HUA HUANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

**ALEXANDER Scriabin's THREE *FANTASY* WORKS:
CONTEXT AND PERFORMANCE PRACTICE**

研究生：黃敏華 STUDENT: MIN-HUA HUANG

演奏指導教授：蔣茉莉 PERFORMANCE ADVISOR: MOLI CHIANG

輔助文件指導教授：蔣茉莉 SUPPORTING PAPER ADVISOR: MOLI CHIANG

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

SEPTEMBER 2011

中華民國一〇〇年九月

謝誌

兩年的研究所生涯在我生命中烙下深刻而別具意義的痕跡！

回首這段歷經酸甜的日子，心中是無限的感謝，其中最是感謝我的主修老師——蔣茉莉教授，謝謝您帶領我聆聽、在我困惑的時候不厭其煩地指引我方向，您給予的諄諄教誨是我最珍惜的金玉良言；感謝百忙之中撥冗審核我的論文及前來評審的兩位老師——辛幸純教授及吳京珍教授，謝謝老師們給予的寶貴意見，著實使我獲益匪淺；另外，特別感謝這段日子以來總是義不容辭、鼎力相助的好友們，謝謝你們在我遭受挫折、徬徨無助時給我的莫大鼓勵與加油，與你們相識是我研究所最快樂的時光！最後，謝謝我摯愛的家人在這麼長的歲月中給予我最無私的愛，包容我、信任我，即使我如此闖蕩卻仍是我最溫暖依靠的港灣，請再讓我說一次：「我愛你們！」

真的由衷感謝上天賜予的一切！很開心自己能在碩士生涯的最後畫下一個圓滿的句點，未來我將滿懷著感恩的心，且深深期許自己能更勇敢、堅定地往前邁進！

黃敏華鋼琴獨奏會

MIN-HUA HUANG PIANO RECITAL

2011/9/8, 15:00

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. **Piano Sonata No. 5 in G Major, K. 283** **W. A. Mozart**
G 大調第五號鋼琴奏鳴曲, K. 283 **莫札特(1756-1791)**
 - I. Allegro 快板
 - II. Andante 行板
 - III. Presto 急板

2. **Piano Sonata No. 2 in B-Flat Minor, Op. 35** **F. Chopin**
降 B 小調第二號鋼琴奏鳴曲, 作品三十五 **蕭邦(1810-1849)**
 - I. Grave - Doppio movimento 極緩板—雙倍速度
 - II. Scherzo 詼諧曲
 - III. Marche Funèbre 送葬進行曲
 - IV. Finale: Presto 終曲：急板

3. **Douze Notations** **P. Boulez**
記譜法 **布列茲(1925-)**

4. **Sonata-Fantasy in G-Sharp Minor, Posth.** **A. Scriabin**
升 G 小調幻想奏鳴曲 **斯克里亞賓(1872-1915)**

5. **Sonata No. 2 (Sonata-Fantasy) in G-Sharp Minor, Op. 19** **A. Scriabin**
升 G 小調第二號鋼琴奏鳴曲, 作品十九 **斯克里亞賓(1872-1915)**
 - I. Andante 行板
 - II. Presto 急板

6. **Fantasy in B Minor, Op. 28** **A. Scriabin**
B 小調幻想曲, 作品二十八 **斯克里亞賓(1872-1915)**

摘要

本文以演奏斯克里亞賓早期三首幻想作品為對象：分別為《幻想奏鳴曲(1886)》、《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》及《幻想曲，作品二十八》，經由理解作曲家個人生平與創作特質，以及上述三首作品中的幻想元素，藉以探究演奏者應如何掌控並詮釋斯克里亞賓早期富於幻想的演奏風格。

全文共分為三個脈絡：首先，透過對斯克里亞賓生活背景之瞭解，以建構出年輕斯克里亞賓的內在思維與創作潛質；其次，樂曲分析著重於三首幻想曲的幻想元素，並討論此三首作品之共有特質；最後，演奏詮釋部分則根基於各樂曲所欲呈現之性格，就「速度」、「力度與層次」、「句法與運音」、「踏板的使用」等四個面向，提出筆者詮釋時的想法。

關鍵字：斯克里亞賓、幻想奏鳴曲、幻想曲、即興



Abstract

This thesis on Alexander Scriabin's three *Fantasy* works, Sonata-Fantasy (1886), Sonata No. 2 (Sonata-Fantasy), and Fantasy Op. 28, investigates the individual characteristics of the composer, his musical style and the fantasy elements used in these works. Detailed musical analysis, with emphasis on the common practice of fantasia in each work, as well as my interpretative inputs on performing these three contemplative works are presented.

Key Words: Scriabin, Sonata-Fantasy, Fantasy, improvisatory



目錄

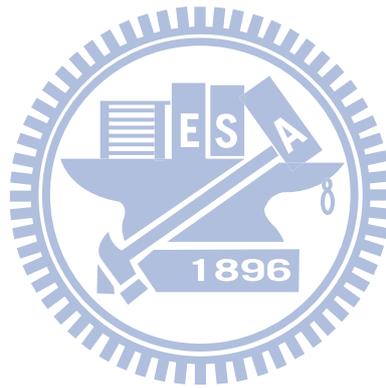
	頁次
謝誌.....	i
黃敏華鋼琴獨奏會曲目表.....	ii
摘要.....	iii
Abstract	iv
目錄.....	v
表目錄.....	vi
譜例目錄.....	vii

輔助文件：斯克里亞賓三首「幻想」作品之演奏詮釋探討

第一章 緒論.....	1
第二章 斯克里亞賓的個性特徵與早期創作風格.....	3
第一節 斯克里亞賓的創作背景.....	3
一、時代背景：十九世紀末俄國鋼琴作品概況.....	3
二、個人因素：斯克里亞賓的個性特質與興趣.....	6
三、音樂教育：斯克里亞賓早期作品的風格養成.....	9
第二節 早期鋼琴作品的創作特點.....	11
第三節 斯克里亞賓思想觀念與創作手法之連結.....	16
第三章 三首幻想作品分析.....	22
第一節 幻想曲的概念.....	22
第二節 斯克里亞賓三首幻想作品結構分析與探討.....	26
一、《幻想奏鳴曲(1886)》.....	26
二、《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》.....	33
三、《幻想曲，作品二十八》.....	41
第三節 三首作品之共同性.....	51
第四章 演奏詮釋探討.....	57
第一節 速度.....	57
第二節 力度與層次.....	64
第三節 句法與運音.....	74
第四節 踏板的使用.....	78
第五章 結語.....	86
參考文獻.....	88

表目錄

	頁次
表 3-2-1 《幻想奏鳴曲》之結構.....	26
表 3-2-2 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章之結構.....	34
表 3-2-3 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章之結構.....	36
表 3-2-4 《幻想曲》主題段落標記.....	42
表 3-3-1 三首幻想作品的調性轉換.....	51
表 3-3-2 部分音樂理論家對升 G 小調的陳述.....	52
表 3-3-3 部分音樂理論家對 B 小調的陳述.....	52



譜例目錄

頁次

譜例 2-1-1	柴可夫斯基，《杜姆卡》第 1-2 小節.....	5
譜例 2-1-2	《伏爾加船夫歌》第 1 小節.....	5
譜例 2-2-1	斯克里亞賓，《幻想奏鳴曲（1886）》第 1-4 小節.....	14
譜例 2-2-2	斯克里亞賓，《練習曲，作品八，第二首》第 1-2 小節.....	14
譜例 2-2-3	斯克里亞賓，《練習曲，作品八，第十二首》第 1-4 小節.....	14
譜例 2-2-4	斯克里亞賓，《夜曲，作品五，第一首》第 8-10 小節.....	15
譜例 2-3-1	斯克里亞賓，《前奏曲，作品十一》第四首，第 1-7 小節.....	18
譜例 2-3-2	斯克里亞賓，《幻想曲，作品二十八》第 188-189 小節.....	19
譜例 2-3-3	斯克里亞賓，《第一號鋼琴奏鳴曲，作品六》第三樂章，第 1-6 小節.....	20
譜例 2-3-4	斯克里亞賓，《前奏曲，作品十一》第六首，第 35-39 小節.....	20
譜例 2-3-5	斯克里亞賓，《幻想奏鳴曲（1886）》第 30-65 小節.....	21
譜例 3-2-1	《幻想奏鳴曲》第 57- 60 小節.....	27
譜例 3-2-2	《幻想奏鳴曲》第 66- 71 小節.....	28
譜例 3-2-3	《幻想奏鳴曲》第 75- 60 小節.....	28
譜例 3-2-4	《幻想奏鳴曲》第 93- 95 小節.....	29
譜例 3-2-5	《幻想奏鳴曲》第 57- 58 小節呈式部右手部分.....	29
譜例 3-2-6	《幻想奏鳴曲》呈示部及再現部結尾段落比較.....	29
譜例 3-2-7	《幻想奏鳴曲》序奏與再現部結尾段落比較.....	30
譜例 3-2-8	《幻想奏鳴曲》第 1-2 小節.....	31
譜例 3-2-9	《幻想奏鳴曲》第 19- 33 小節.....	32
譜例 3-2-10	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1- 14 小節.....	35
譜例 3-2-11	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，象徵海浪拍打的動機.....	37
譜例 3-2-12	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 19 小節.....	37
譜例 3-2-13	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45-48 小節.....	38
譜例 3-2-14	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章過門樂段與結尾主題結構比較....	38
譜例 3-2-15	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第一主題，第 1-4 小節.....	39
譜例 3-2-16	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第二主題，第 41-44 小節.....	39
譜例 3-2-17	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第二主題，第 12-18 小節.....	40
譜例 3-2-18	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，三處標示「彈性速度」之處....	40
譜例 3-2-19	《幻想曲》第一主題，寬廣深遠中板，具神祕與火焰流竄特質....	43
譜例 3-2-20	《幻想曲》第二主題，翱翔吟唱的旋律線，類似蕭邦風格語法....	43
譜例 3-2-21	《幻想曲》第三主題 展現雄偉氣勢，休止符造成強烈節奏感....	44
譜例 3-2-22	《幻想曲》第一段第一主題，第 1- 8 小節.....	44
譜例 3-2-23	《幻想曲》第一段第二主題，第 34- 41 小節.....	45

譜例 3-2-24	《幻想曲》第一段第二主題，第 51- 53 小節.....	45
譜例 3-2-25	《幻想曲》第一段第三主題，第 55- 58 小節.....	46
譜例 3-2-26	《幻想曲》第一段第三主題，第 63- 66 小節.....	46
譜例 3-2-27	《幻想曲》發展部，第 74- 79 小節.....	46
譜例 3-2-28	《幻想曲》第二段第一主題，第 93- 98 小節.....	47
譜例 3-2-29	《幻想曲》第二段第二主題，第 130- 131 小節.....	47
譜例 3-2-30	《幻想曲》第三段第一主題，第 155-160 小節.....	47
譜例 3-2-31	《幻想曲》尾奏，第 193-197 小節.....	48
譜例 3-2-32	《幻想曲》第一與第二主題連接處，第 29-31 小節.....	49
譜例 3-2-33	《幻想曲》第三主題與發展部連接處，第 70-73 小節.....	49
譜例 3-2-34	《幻想曲》第一、二、三主題動機.....	49
譜例 3-2-35	《幻想曲》，第 93- 94 小節.....	50
譜例 3-2-36	《幻想曲》，第 38- 41 小節.....	51
譜例 3-3-1	三首樂曲具複節奏之處.....	54
譜例 3-3-2	三首樂曲的動機音程.....	56
譜例 4-1-1	《幻想奏鳴曲》第 66- 68 小節.....	58
譜例 4-1-2	《幻想奏鳴曲》第 7- 18 小節.....	59
譜例 4-1-3	《幻想奏鳴曲》第 138- 148 小節.....	60
譜例 4-1-4	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1- 2 小節.....	61
譜例 4-1-5	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 22- 24 小節.....	61
譜例 4-1-6	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 28- 31 小節.....	61
譜例 4-1-7	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45- 46 小節.....	62
譜例 4-1-8	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 134- 136 小節.....	62
譜例 4-1-9	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 29 - 30 小節.....	63
譜例 4-1-10	《幻想曲》第二段第一主題，第 101 - 108 小節.....	64
譜例 4-2-1	《幻想奏鳴曲》第 1- 6 小節.....	66
譜例 4-2-2	《幻想奏鳴曲》第 40- 44 小節.....	66
譜例 4-2-3	《幻想奏鳴曲》第 57- 62 小節.....	67
譜例 4-2-4	《幻想奏鳴曲》第 67- 69 小節.....	67
譜例 4-2-5	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 12- 14 小節.....	68
譜例 4-2-6	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45- 46 小節.....	68
譜例 4-2-7	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 73- 75 小節.....	68
譜例 4-2-8	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 43- 44 小節.....	69
譜例 4-2-9	《幻想曲》第 73- 75 小節.....	69
譜例 4-2-10	《第二號鋼琴奏鳴曲》第 70- 75 小節.....	70
譜例 4-2-11	《第二號鋼琴奏鳴曲》第 61- 63 小節.....	71
譜例 4-2-12	《幻想奏鳴曲》第 93- 98 小節.....	72
譜例 4-2-13	《幻想奏鳴曲》第 28- 34 小節.....	73

譜例 4-2-14	《幻想奏鳴曲》第 93- 98 小節.....	73
譜例 4-2-15	《幻想曲》第 34- 37 小節.....	74
譜例 4-2-16	《幻想曲》第 173- 174 小節.....	74
譜例 4-3-1	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 17- 20 小節.....	75
譜例 4-3-2	《幻想曲》第 93- 94 小節.....	76
譜例 4-3-3	《幻想奏鳴曲》第 1-12 小節.....	76
譜例 4-3-4	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 1- 2 小節.....	77
譜例 4-3-5	《幻想曲》第一樂章，第 173- 174 小節.....	77
譜例 4-3-6	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 19- 20 小節.....	78
譜例 4-4-1	《幻想奏鳴曲》第 1- 2 小節.....	80
譜例 4-4-2	《幻想奏鳴曲》第 66- 68 小節.....	80
譜例 4-4-3	《幻想奏鳴曲》60 小節.....	81
譜例 4-4-4	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1- 2 小節.....	81
譜例 4-4-5	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 28- 31 小節.....	82
譜例 4-4-6	《幻想曲》第 1-2 小節.....	82
譜例 4-4-7	《幻想曲》第 55-58 小節.....	83
譜例 4-4-8	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 70-75 小節.....	83
譜例 4-4-9	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 110-112 小節.....	84
譜例 4-4-10	《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 1-2 小節.....	84
譜例 4-4-11	《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 12-14 小節.....	85



第一章 緒論

斯克里亞賓 (Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915) 在鍵盤音樂中具有舉足輕重的地位，標誌性的音樂語彙彰顯這位音樂家奇想的跳脫。據文獻記載斯克里亞賓的現場演奏向來充滿即興魔力，企圖以自身充滿靈性的演奏達到演繹自我的意念；¹強烈自我中心的內在思維亦毫不掩飾地反應在創作上，他自視為神派遣而來的使者，所留下的音樂與文字，盡是狂妄與自傲；幼時深受「童話故事中的愛；想像力；宗教」²所感染，更奠下日後斯克里亞賓作品中具強烈想像力的音樂風格，極為個性化的作品、特異的演奏風格和前衛的思想觀念，突顯這位作曲家神祕而富於妄想的特質。

本篇論文起源於筆者一項關於作品速度詮釋比較的研究報告，研究中發現斯克里亞賓前奏曲散發著一股浪漫、細膩的品味，瘋狂激動特質亦不時潛藏其中，筆者訝異於斯克里亞賓音樂風格的強烈轉換，因而引發進一步探索這位作曲家創作手法和個人特色的想法。探尋期間，發現斯克里亞賓一生創作有五首幻想曲，巧妙的是，其中三首為鋼琴獨奏的幻想作品均寫於 1900 年前。筆者再深入探索這位特異獨行的作曲家關於幻想作品的相關研究，卻發現國內除《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》之外，其餘兩首——創作於 1886 年而於 1940 年出版的《升 G 小調幻想奏鳴曲》，與創作於 1900 年的《幻想曲，作品二十八》——皆鮮少為人所了解與研究。³鑒於斯克里亞賓特殊的幻想思維並在早期寫下這三首幻想標題作品，筆者認為若能以「幻想曲」概念與創作者的幻想角度出發，將此三首幻想

¹ Anatole Leikin, "The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls." In *Performance Practice Review* 1: (1996),

<http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/ppr&CISOPTR=815&REC=9>
(accessed May, 2011)

² 根據 Faubion Bower 在 *Scriabin: A Biography* 一書中提到此為斯克里亞賓本人對童年生活留下的唯一描述。(P.111)

³ 筆者蒐集國內單篇論文探討《斯克里亞賓「幻想曲」，作品二十八》僅有 2010 年龔恩典撰寫之碩士論文。

曲作整體性的探討研究，將能彰顯作曲家早期即充滿狂想的心靈意圖，並期待透過本論文中幻想的靈感來源與創作手法，為演奏者奠下演奏及詮釋「斯克里亞賓風格」之基礎。

本論文以演奏斯克里亞賓早期三首幻想鋼琴作品——《幻想奏鳴曲》、《第二號鋼琴奏鳴曲》及《幻想曲》——為主軸，旨在探究演奏者應如何理解、掌控、詮釋斯克里亞賓的早期鋼琴作品中的幻想風格。全文共分為三個脈絡，首先第二章著眼於斯克里亞賓創作背景，包括十九世紀末的俄羅斯音樂環境發展及斯克里亞賓個人特質與思想層面，上述面向均反映在作曲家創作的音樂風格上，筆者將在此章節列舉數個樂譜文本與論點相呼應；第三章進入「幻想曲」概念並分析三首幻想樂曲之共同性，藉由各曲的靈感來源與幻想創作手法，可發現此三首幻想作品在斯克里亞賓創作中有著階段性發展與成熟度之差異，不僅在曲風上展現不同風情，「幻想」二字在各曲亦具不同意義；第四章則為演奏詮釋探討部分，藉由前文作曲家背景與樂曲分析作為詮釋作品時的參考依據，筆者就速度、力度與層次、樂句與運音、踏板之使用等面向提出自身詮釋之想法，探討演奏者應如何詮釋文本靈活精煉的音樂內涵。

第二章 斯克里亞賓的個性特徵與早期創作風格

斯克里亞賓早期的鋼琴音樂創作，其風格定位主要在浪漫主義創作思潮層面，此風格的趨向和他所處的時代背景是分不開的。斯克里亞賓的音樂既產生於俄羅斯特定的歷史條件，亦深受自身的獨特特質所影響。筆者首先透過對斯克里亞賓創作背景之瞭解，逐步建構出音樂養成的軌跡；第二節聚焦於作曲家早期作品，就主觀性格與客觀的音型結構了解其創作特點；本章末節則嘗試以音樂創作手法與斯克里亞賓內在的思想觀念作為連結，希冀透過上述研究之途徑，能為作品理解與詮釋奠下更深厚的基礎。

第一節 斯克里亞賓的創作背景

在鋼琴音樂發展史上，斯克里亞賓佔據一個極重要位置，因其獨特作品風格與創作革新，成為與蕭邦、舒曼、拉赫曼尼諾夫齊名的「鋼琴浪漫主義之一」，並成為俄國史上第一個以鋼琴音樂為創作中心的作曲家，⁴此歷史事實顯示斯克里亞賓挾帶著某特質因而在創作型態上與眾俄國作曲家有所不同。俄國鋼琴音樂如何發展？斯克里亞賓創作獨特之處又為何？以下將回溯這段十九世紀的音樂歷史，並藉由當時的生活環境推測遺留在斯克里亞賓創作中的成長痕跡。

一、時代背景：十九世紀末俄國鋼琴作品概況

1917 年「十月革命」之前的俄羅斯，鋼琴作品與聲樂作品有著緊密性的連結。這不僅由當時俄羅斯的社會風氣所致，更是由俄羅斯民族熱愛歌唱的天性所直接影響。前者來自宗教對音樂發展之囿，當時東正教嚴明規定只有人聲才能作用在禮拜敬神儀式上，虔誠守舊作風造成俄羅斯被孤立於歐洲音樂風潮之外；後

⁴ Rudakova and Kandinsky, *Scriabin: His Life and Time* (Neptune: Paganiniana Publications, 1984), 2.

者則表現在民俗音樂上——在特殊的歷史文化背景下，俄羅斯人民企圖在壓迫而貧困的生活中找尋情緒出口，他們發現唱歌與舞蹈能表達豐富的幻想，並減輕其挫折。俄羅斯民族在如此的歷史氛圍下生活著，致使「人聲」作品成爲其民族重要發聲管道，並發展出獨特的傳統風情與民族曲調。

然而，1300 年前俄羅斯音樂遺產⁵卻與現今俄羅斯音樂源起產生文獻資料之斷層。普遍認知的俄羅斯音樂起源始於 1830 年至 1840 年——葛令卡（Mikhail Glinka, 1804-1857）成爲第一位獲得歐洲認同的俄國作曲家之時，其爲俄羅斯古典音樂創下的轉捩點多爲後世研究者所著墨；與西歐各國相比，巴洛克和古典主義時期的俄羅斯音樂作品亦是非常少的。十六世紀末十七世紀初，俄國與西方交流漸增，在彼得大帝（Peter the Great, 1682-1725）推動西化政策之下，引進大量外國建築工匠與藝匠，國外樂師亦隨同前來於軍樂隊演奏並爲皇家合唱團獻聲，當時在俄羅斯舉辦的音樂會和上演的歌劇，節目多爲僑居在俄羅斯的外國人所創作，其中音樂家大部分來自義大利，其次是德國。⁶總覽此時的俄羅斯，上流社會沐浴在西方文化之中，音樂亦爲外國音樂家所控制，呈現全然的歐洲風味。隨著 1812 年對拿破崙戰爭的勝利，高昂的愛國情緒充溢在俄國人心中，俄羅斯作曲家至此開始將目光投向本土的靈感來源，並認識到斯拉夫民歌原來蘊含著豐富的創作泉源。首先將俄羅斯民間元素運用到作品中的，即是前文所述「俄羅斯音樂之父」葛令卡，其筆下的歌劇巨作結合西方作曲技巧並明顯啓發自俄國民歌，被視爲俄國古典音樂之奠基，但在他的作品中，受到推崇的卻只在歌劇領域。當時的俄羅斯，除了一些乏味的沙龍音樂外，極少嚴肅的鋼琴作品，這種狀況一直

⁵ 根據 Iosif Raikin 在 *Insight Guides: Russia* 一書中提到：十九世紀中葉開始蓬勃發展的俄羅斯古典音樂基礎，能回溯至 1300 年前定居此處的東斯拉夫人慶祝下田工作到婚禮節慶各種場合的民俗音樂。

⁶ 柯爾比，〈19世紀晚期〉，《鋼琴音樂簡史》，劉小龍譯（北京：人民音樂出版社，2010），314。

延續到「俄國五人組」出現。⁷

在俄國鋼琴音樂的研究中，顯示譜寫鋼琴作品的俄羅斯作曲家，如葛令卡、俄國五人組、塔涅耶夫、柴可夫斯基等人，都創作著大量的聲樂作品，這種社會風氣延續至十九世紀中葉，隨著聖彼得堡音樂院和莫斯科音樂院的建立，才受到衝擊。⁸這兩所音樂院創立宗旨在於音樂學院職業化的訓練方式並以西方古典音樂為取向，如此意圖掀起俄羅斯音樂史上巨大波瀾，並成為革命性創舉，因為預示著專業音樂教育下音樂家的出現，也預示著除了聲樂作品外的其他題材作品——包括鋼琴作品的大量湧現。而這些鋼琴作品中，樂曲素材與民歌以及歌劇中的詠嘆調有著不可分割的連繫，例如葛令卡寫有多首依據歌劇主題之鋼琴曲，⁹而柴可夫斯基的鋼琴作品《杜姆卡》(Dumka) 主題之中有著悠悠的俄羅斯民歌《伏爾加船夫歌》(Song of the Volga Boatman) 旋律(見譜例 2-1-1、2-1-2)。¹⁰

譜例 2-1-1 柴可夫斯基，《杜姆卡》第 1-2 小節



譜例 2-1-2 《伏爾加船夫歌》第 1 小節



⁷ 張式谷、潘一飛，《西方鋼琴音樂概述》(北京：人民音樂出版社，2006)，297。

⁸ 十九世紀中葉以前的俄羅斯並未有供給當地音樂家接受專業訓練的場所，隨著開明沙皇亞歷山大的登基，遂由安東·魯賓斯坦 (Anton Rubinstein, 1829-1894) 在 1862 年成立聖彼得堡音樂院；其弟尼古拉·魯賓斯坦 (Nikolai Rubinstein, 1835-1881) 則在 1866 年於莫斯科成立類似組織。

⁹ 詳細的葛令卡作品列表可參考

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Mikhail_Glinka(accessed Feb., 2011)

¹⁰ 米哈伊爾·雅諾維斯基，《斯克里亞賓鋼琴作品解讀，1883-1895》，張亦明、蔡泉譯(上海音樂出版社，2009)，4。

從歷史宏觀角度來看，十九世紀末的俄羅斯正處於新紀元的開始，東西文化碰撞與交融啓動了音樂的轉型時期，深受莫斯科與聖彼得堡音樂院影響的音樂家們逐漸從強調民族共性走向更加注重多元化和關注個性。年輕一代的音樂家諸如斯克里亞賓、拉赫曼尼諾夫（Sergei Rachmaninoff, 1873-1943）及普羅高菲夫（Sergei Prokofiev, 1891-1953）等人一方面遵循古典音樂體系，一方面努力開拓新的創作方法。回顧這段歷史的發展能發現，俄國作曲家在世紀交換之時搭載著傳承與革新的橋梁，但即使在不斷開拓的創作道路上，聲樂作品在這些俄國作曲家心中仍極具重要性，其中卻有一位「另類」的作曲家——斯克里亞賓不與之相關聯。追溯這位俄羅斯作曲家的創作源頭，幾乎不受民歌和歌劇的影響，在他的作品中甚至沒有聲樂作品的痕跡（現存作品中與人聲創作有所關聯的，僅有《第一號交響曲》末樂章，短暫地以合唱詠唱讚美詩¹¹及交響詩《普羅米修斯》中的「無詞歌」）。對於此獨特現象，評論家 Alexander Koptyaev 以作曲家生長環境為依據，推測此現象出現之原因：「斯克里亞賓出生並居住在大城市（莫斯科），而不是鄉村，這與葛令卡、穆索斯基，以及林姆斯基·高沙可夫不同。」¹²

二、個人因素：斯克里亞賓的個性特質與興趣

斯克里亞賓自幼接受的教育並不是民族性很強的，在優渥的家庭環境與姑姑洛伯芙·亞歷山大卓夫娜·斯克里亞賓（Lyubov Alexandrovna Scriabin, 1877-1958）的細心教育之下，斯克里亞賓自小接觸豐富的世界文學並具有國際性視野。他的姑姑曾這樣寫道：「我給他讀俄文版的狄更斯和瓦特·斯各特的著作，他總是聽得津津有味。偶爾我會帶他去看當時正在莫斯科巡演的義大利歌劇院的演出。他目不轉睛地盯著樂團的樣子真有趣。」¹³

¹¹ B. Schloezer, trans., *Scriabin: Artist and Mystic*. (Los Angeles: California University Press, 1987), 324.

¹² 雅諾維斯基，4。

¹³ 雅諾維斯基，6。

因遭逢母親早逝與父親的長年分離，姑姑在斯克里亞賓生命中扮演著重要角色，斯克里亞賓早期對鋼琴的喜愛即是由她所培養起來的，不僅如此，她的影響所及更遠至斯克里亞賓的性格養成與音樂教育。在其為斯克里亞賓撰寫的《斯克里亞賓名言錄：為作曲家逝世二十五周年紀念》（Alexander Scriabin, 1915-1940: Anthology for the 25th anniversary of the composer's death）¹⁴中記載著許多作曲家的童年記事與過人天賦，其中即如實描述斯克里亞賓三歲時的音樂表現，這些珍貴資料為後世研究者提供可靠的循跡依據。如同許多學者所提及，斯克里亞賓的音樂天份與母親洛伯芙·許赫堤尼娜（Lybov P. Schetinina, 1849-1873）有著直接繼承關聯¹⁵，但據斯克里亞賓傳記作者鮑爾（Faubion Bower）所揣測，其靈敏的聽力或許亦傳承自駐土耳其的外交官父親。¹⁶

敏銳的聽力、特殊的記憶與即興能力是小斯克里亞賓學習音樂的方式，他對音符的註記並不那樣在意，上述作者鮑爾撰寫之傳記中即有表示，斯克里亞賓早年已具備極高天賦及彈奏能力，他能在一小時內學習任一首練習曲，而學習過程中僅僅是在最初略瞥樂譜一眼，之後便只靠耳朵了，在成為一名鋼琴演奏家後，斯克里亞賓甚至承認他並無能力視奏庫勞（Friedrich Kuhlau）的小奏鳴曲；¹⁷矛盾的是，斯克里亞賓面對自己的鋼琴作品時，對於節奏和音色表現力的要求卻極為豐富和嚴格，他除了在譜面上一一寫出彈奏時的處理之外，還要求演奏者在二度創作時需要對此格外注意。¹⁸如此以自我為中心的強烈意識在生活中表露無遺，

¹⁴ L. Scriabin, "Reminiscences," in the book: *Alexander Scriabin, 1915-1940: Collection for the 25th Anniversary of the Composer's Death* (Moscow-Leningrad, 1940).

¹⁵ 俄國第一位女性音樂家，鋼琴家。1869年畢業於聖彼得堡音樂院，舉辦過個人獨奏會，並創作過簡單的作品，曾受教於雷茲替斯基（Theodor Leschetizky, 1830-1915）與安東·魯賓斯坦，並受柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893）等音樂大師所稱道。詳見 Faubion Bower, *Scriabin: A Biography* (New York: Dover, 1995), 103。

¹⁶ Bower, 108.

¹⁷ Bower, 114-132.

¹⁸ 宋莉莉，《斯克里亞賓晚期音樂觀念與創作研究》（北京：中央音樂學院出版社，2009），6。

而越到成年，這種表現更為強烈：他很少關心別人，只關注自己，愛情生活備受爭議；他不聽別人的音樂，只演奏自己的作品；他認為自己就是「天才」、「超人」，並在筆記上狂嘯著「我是上帝，我是存在，我是一切！」斯克里亞賓的好友普雷斯（Matthew Pressman, 1870-1937）曾於回憶錄上註解斯克里亞賓是「虛弱、細緻優雅、瘦小的特徵、眼睛充滿了生命力，某種程度上愛挑剔、大驚小怪的…」¹⁹音樂評論家奧索夫斯基（Alexander Ossovsky, 1871-1957）描述一場早年的斯克里亞賓演奏會：「斯克里亞賓擁有與聽眾心理接觸的魔力，從他彈奏的第一個和絃即散發出某種神經質，催眠了在場所有人，使他們再無抵抗的能力……斯克里亞賓的演奏就像即興式的，如同生長於聚光燈之下而有激情狂熱之靈感：有著飛翔、自由而反覆無常的特質，及生氣勃勃並具自發性的呼吸。樂器在他具有魔力的小手下發出令人神魂顛倒的聲音。這場演出標誌了獨特的個人特質，極優雅的靈魂反應在優雅的形式上。」²⁰透過上述深刻描寫之文字，使我們對斯克里亞賓獨樹一幟的作風與驕傲自負的特異性情有著些許的推測與想像。

對於早期的童年生活，斯克里亞賓本人僅以三句短語概括：「童話故事中的愛；強烈的想像和宗教。」²¹事實上，與大自然接觸亦是斯克里亞賓生活中喜愛之事。洛伯芙曾表示他們經常在森林中散步，斯克里亞賓總是帶著音樂簿和鉛筆，並宣稱許多靈感在散步途中不斷湧現，²²而此大自然之影象確實反應在作曲家的作品中，如出現在《第三號交響曲》慢板部分的鳥叫聲、《第二號鋼琴奏鳴曲》海之印象、《前奏曲，作品 11》有描繪山澗小溪沖撞岩石的情景，這些創作皆成爲我們透視斯克里亞賓生活寫照的最佳鏡頭。

持續追求精神的信仰與徜徉在童話、虛幻之中，給予斯克里亞賓極大的想像

¹⁹ Bower, 133.

²⁰ Rudakova and Kandinsky, 55.

²¹ Bower, 111.

²² Rudakova and Kandinsky, 48.

空間，並成爲他一生中創作不懈的啓蒙與緣分。然而，筆者認爲演奏詮釋不僅爲樂譜音符的純粹表現，透過對創作者早期生活的理解，將使自身的音樂詮釋更貼近作曲家心意，展現蘊藏於音樂作品中深刻而複雜的情感內涵。

三、音樂教育：斯克里亞賓早期作品的風格養成

在探討斯克里亞賓的音樂特質前，有必要瞭解包含他個人的天賦及當代氛圍——接近他而具知性、美學興趣的人，這些都是型塑斯克里亞賓創作的重要因素。1890 年代末期，莫斯科的音樂環境成爲作曲家藝術構成的媒介，其中保留著許多十九世紀的古典俄羅斯藝術傳統；另外，與斯克里亞賓接觸的人，對其才能的培養有著強力的作用。首先，便是斯克里亞賓音樂教育之路的指導教育者。

透過瀏覽有關斯克里亞賓的傳記可以發現，雖然斯克里亞賓在八歲的時候就開始「創作」戲劇了，然而十歲以前的他並沒有接受過正規的音樂引導和啓發。1882 年夏天，斯克里亞賓才開始有系統的學習音樂基礎，在姑姑的刻意安排之下，由喬治·寇斯（George Konyus, 1862-1933）教授其鋼琴，並與瑟基·塔涅耶夫（Sergei Taneyev, 1856-1915）學習音樂理論，在塔涅耶夫建議之下，鋼琴學習轉向當代莫斯科的首席鋼琴教師尼可萊·茲維列夫（Nicolai Sergeyuich Zverev, 1832-1893）。茲維烈夫曾極力讚賞斯克里亞賓的鋼琴演奏，並力圖使其成爲職業演奏家。然而，斯克里亞賓在一場馬車車禍中傷及右手臂，這成爲早年型塑斯克里亞賓的一大指標，因這樣的結果除了加劇姑姑對他的溺愛，更間接成爲斯克里亞賓轉變音樂生涯的催化劑——從鋼琴演奏拓展至理論作曲領域。

1888 年，斯克里亞賓正式成爲莫斯科音樂院學生，就學期間跟隨亞倫斯基（Anton Arensky, 1861-1908）學習對位與賦格，但最終因與老師理念不合而未能拿到作曲文憑；鋼琴方面則師從瓦斯里·薩弗諾夫（Vasily Safonov, 1852-1918），

薩弗諾夫對音色變化、細膩踏板與圓滑彈奏的堅持，成爲日後斯克里亞賓的演奏風格。1891年，爲爭奪音樂院比賽，在受限於手掌大小與原有的隱疾之下，斯克里亞賓勤於練習李斯特的《唐喬凡尼幻想曲》，卻因此導致了日後右手之隱疾，這與日後作品中展現大量的左手技術有著緊密相關原因。凱薩·居伊(Cesar Cui)即評論1905年斯克里亞賓音樂會時說，斯克里亞賓的左手實際上超過了右手。²³

學者舒勒冊(Boris de Schloezer, 1881-1869)在〈斯克里亞賓的音樂語言〉中表示：「即使在1882年至1892年爲莫斯科音樂院學生，並在1898年至1903年成爲莫斯科音樂院教授，斯克里亞賓的音樂語言並不受於前輩及當代的俄國民族主義風格影響……自身是自身音樂的創始者。他的藝術改革了西方的浪漫傳統，這其中，他是唯一的俄國代表。」²⁴但事實上，在斯克里亞賓未編號的學生時代及早期作品中發現，「模仿」是他重要的創作因素，其所創作的體裁作品……清晰地模仿蕭邦，其他作曲家的影響亦不時顯現。

究其斯克里亞賓的早期作品風格何以呈現深厚之浪漫情懷，筆者欲將觀察角度再推回早年的俄羅斯音樂教育環境與學習，此影響因素體現於兩大面向：首先是浪漫主義風格之傳承。斯克里亞賓的第一位老師寇斯，曾受柴可夫斯基及塔涅耶夫指導，而後深受亞倫斯基所敬重；²⁵而影響斯克里亞賓至深的鋼琴教師茲維列夫，則師從浪漫時代的怪傑艾道夫·韓紹特(Adolf von Henselt, 1814-1889)；²⁶其隨後的教師——塔涅耶夫、亞倫斯基、薩弗諾夫等人，創作風格皆屬西方傳

²³ 吳琛，〈斯克里亞賓早期的鋼琴音樂創作〉，《交響—西安音樂學院學報》4(2009): 99。

²⁴ Schloezer, 327.

²⁵ Bower, 126.

²⁶ Jonathan Powell, "Skryabin, A. N.," in Grove Music Online. Oxford Music Online (accessed Dec., 2010).文中指出茲維列夫的師承關係，其中指導者韓紹特爲巴伐利亞籍鋼琴大師，其演奏具有從莫札特經胡麥爾一脈相傳的特質，講求圓滑線及抒情性，另一方面他具有彈性且伸展度絕佳的手指，勤足在琴鍵上發出李斯特般雄渾的音響。

統採用的德國傳統方式，薩弗諾夫曾在德國接受教育，而塔涅耶夫雖在俄國學習，接受的卻是魯賓斯坦、林姆斯基·高沙可夫以及柴可夫斯基的德奧傳統訓練。²⁷早年圍繞在斯克里亞賓周圍的人物盡籠罩著浪漫主義風格，且具有一脈相承特色。

另一面向則為十九世紀俄羅斯本身的作曲體系學習。舒勒冊曾提及斯克里亞賓早期音樂：「他的前三首奏鳴曲以及早期的一些小品都直接的受到蕭邦的影響，包括鋼琴式的語法、旋律、和聲、節奏、以及靈感皆源自蕭邦。」²⁸然而，涅高茲(Heinrich Neuhaus, 1888-1964)卻反動地聲明這一現象並非斯克里亞賓所獨有，而是反映了俄羅斯大多數作曲家的情結，他說：「眾所周知，俄羅斯作曲家非常熱愛蕭邦及其創作精神，與其說蕭邦對它們產生了巨大的影響，不如說是蕭邦與俄羅斯作曲家有著真正的相似之處。」²⁹可見，斯克里亞賓對蕭邦的喜愛並非只有他個人如此，而是符合了當時大多數俄羅斯作曲家的精神。筆者亦認同此觀點，斯克里亞賓早期作品乍聽之下或許易於理解與欣賞，然而若企圖在這些小品中找尋蕭邦影子甚至表現蕭邦，實非貼切之舉。那麼如何才是正確的斯克里亞賓音樂原意呢？此提問至今尚未獲得肯定之解答，然而可以確信的是，筆者自身將透過上述斯克里亞賓背景之論述，於風格詮釋上獲得更多的靈感與啟發。

第二節 早期鋼琴作品的創作特點

斯克里亞賓的一生很短暫，終其一生不過四十三年，然而在這數十年的創作生涯中，音樂作品卻不斷產生戲劇性變化，風格之迥異令人們很難想像這些作品竟是出自同一人之手。本文以詮釋斯克里亞賓《升G小調幻想奏鳴曲(1886)》、《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》及《幻想曲，作品二十八》為對象，在此依照

²⁷ 柯爾比，《鋼琴音樂簡史》，394。

²⁸ Samuel Ludwick Rantlett, *The Nature and Development of Scriabin's Pianistic Vocabulary*, D. Mus., (Northwestern University Press, 1966), 10.

²⁹ 涅高茲，〈簡評斯克里亞賓〉，《涅高茲談藝錄》，焦東建譯（北京：人民音樂出版社，2003），258。

學者舒勒冊所著《藝術家與神秘主義》(*Scriabin: Artist and Mystic*)將斯克里亞賓音樂風格分為早期(1872-1903)、中期(1903-1909)、晚期(1910-1915)。³⁰斯克里亞賓的第一時期作品以較絢爛的鋼琴理念作基底，此時的音樂創作深受蕭邦的標題和曲式所影響，裝飾音樂句、和聲進行及調性選擇等創作元素亦有所傳承，音樂風格洋溢著蕭邦式的優雅和詩意；1904年至1910年，斯克里亞賓僑居於國外，接觸神秘主義的世界觀和唯心主義的哲學觀念並深受影響，學者顧德威(B. D. Goldwire)指出：「自1905年開始，斯克里亞賓將神秘主義的通神論(Theosophy)思想運用在音樂中。」³¹這段時間音樂創作開始呈現古怪、抽象的特徵，情感表現的狂熱極端，劇烈轉調、複雜的半音階和聲、大量的增三和弦反映在斯克里亞賓的音樂中；晚期僅佔斯克里亞賓生命的最後幾年，學者貝克(James Baker, 1954-)認為「自1911年至1914年，這段時期屬於斯克里亞賓無調性的創作時期。」³²此時的他完全擺脫調性枷鎖，不再使用調號，並且給予每個音相同的地位，和聲進行亦絲毫不顧慮主屬關係及解決的必要，神秘和絃成為作品的調性中心，節奏複雜而多變，織體密集呈現塊狀和聲，開創了全新未知的音響可能。

前文曾論及斯克里亞賓的音樂風格傳承自西方浪漫主義，尤以蕭邦的慣用手法如節奏、標題、結構、裝飾奏音型等為其青年時期的主要創作元素，³³然而斯克里亞賓的音樂，表面上看似受到西歐作曲技法影響，實際上卻與傳統俄羅斯音樂有著層層相關的緊密連結，如作品中經常出現的頑固低音(*ostinatos*)即是根植於俄國傳統的音樂元素。關於斯克里亞賓作品與其民族音樂特點之聯繫，曾是一些俄羅斯音樂家爭論過的問題，多數作曲家認可他在抒情性、幻想性和情感的

³⁰ Schlozer, 326.

³¹ B. D. Goldwire, "Harmonic Evolution in the Piano Poems of Scriabin"(PhD diss., The University of Texas at Austin 1984), 4.

³² 吳雅婷，〈斯克里亞賓鋼琴音樂探索〉(臺中市：國立台中師院學報，2005)，218。

³³ 學者麥當勞(Hugh Macdonald)：「蕭邦的音樂之於他如同聖經一般，蕭邦式的節奏、標題、結構、裝飾奏音型都經常在斯克里亞賓的音樂中發現。」引自Samuel Ludwick Randlett, "The Nature and Development of Scriabin's Pianistic Vocabulary"(D. Mus., Northwestern University Press, 1966), 10.

深度，以及一些技法的借鑒上與俄羅斯前輩音樂家有許多共同性。涅高茲就曾對此論點發表言論：「斯克里亞賓對上個世紀俄羅斯繼承問題，這方面的特點與其說是具有外部特徵，不如說是有內在聯繫，因為這些特點主要反映在抒情色彩、純粹的俄羅斯熱情和心理表述的情緒之中。」³⁴筆者認為斯克里亞賓音樂中傳遞出的聽覺感受，確實並非恬靜而愉悅的沙龍氣息，相似的風格評論有 Anna Nikolaeva 曾寫道的：「斯克里亞賓不滿足於四平八穩的風格，他的旋律大都具有強烈的律動和方向感，張力十足。」³⁵

在主觀性格方面，筆者擬以貫穿斯克里亞賓音樂作品的三大特點作為早期音樂風格之討論，它們分別是抒情性、律動感及力量。³⁶「抒情性」一直佔據最主要地位，憂鬱、無病呻吟、歌唱的、明亮的、熱烈的行板等詞語，常常用來描述和評價他的早期作品。在斯克里亞賓早期小品中偏愛使用充滿哀傷的小調元素，並以緩慢的速度及較弱的音量做為樂思之啟發（見譜例 2-2-1）；如同前段文字所述，斯克里亞賓作品中保持著強烈的「律動感」和方向感，而其律動常常表現為加速，在樂句間或者動機末端常有一種衝動的、急迫的，甚至是迫不急待的衝向趨勢，這在作曲家創作的早中期，意涵著飛翔、升騰以及狂喜的心靈悸動（譜例 2-2-2）；「力量」的展現則在重覆和弦或動機的堆積上，斯克里亞賓常常將若干個簡明扼要的短小動機加以堆積，從而產生強大的力量，推動樂曲達到巨大的高潮，而這些個人鋼琴語言的特殊標記實際上刻畫著作曲家充滿鬥爭和反抗的世界（譜例 2-2-3）。

³⁴ 宋莉莉，103。

³⁵ 雅諾維斯基，13。引自 Anna Ivanovna Nikolaeva, *Features of Scriabin's Piano Style: on the Examples of Minor Form* (Moscow: Soviet Composer, 1983), 9.

³⁶ 筆者依據雅諾維斯基《斯克里亞賓鋼琴作品解讀》一書中所提及之論點。

譜例 2-2-1 斯克里亞賓，《幻想奏鳴曲（1886）》第 1-4 小節

Andante

pp

ppp

譜例 2-2-2 斯克里亞賓，《練習曲，作品八，第二首》第 1-2 小節

A capriccio, con forza ♩=92

Соч. 8, пер. I
(1894)

sf

譜例 2-2-3 斯克里亞賓，《練習曲，作品八，第十二首》第 1-4 小節

Patetico

sf

從客觀角度了解作曲家的音型結構設計亦有其必要，以下筆者將藉由旋律線條、音域及伴奏型態的逐一論述，以進一步了解斯克里亞賓早期作品特點。事實上，旋律的器樂化即是他所擅長的音樂語彙，即使在那些被公認受到他人影響的

早期作品中，斯克里亞賓亦大方顯露出自己的個性，譜例 2-2-4 旋律線條自由而即興的，斯克里亞賓不帶喘息空間的連續性，以及超出人聲的音域跨度，在此徹底展現。

譜例 2-2-4 斯克里亞賓，《夜曲，作品五，第一首》第 8-10 小節



音域與伴奏型態在斯克里亞賓作品發展中為一體之兩面。伴奏部分的重要性逐漸增大是作曲家早年創作的一個趨勢，此外，斯克里亞賓的早期抒情小品中皆具有音域集中之特點，包含中央 C 上下兩個八度範圍，這種近似於人聲的表現，透露出某種私密性的感覺，然而隨著思想的發展與成熟，這種十九世紀鋼琴作品中廣泛使用的手法——即中音域的優美旋律加上左手圓舞曲式的伴奏，逐漸轉向複調思維，左手部分不再是單純的伴奏，而是對旋律線的補充、加強和增厚，作品中逐漸透露著屬於「斯克里亞賓風格」層次分明的音樂織體特色。³⁷事實上，斯克里亞賓終其一生都在探索旋律與伴奏的比例分配問題，到了他創作的晚期，他甚至拒絕使用「伴奏」一詞，而以「和聲」代之。他曾對好友薩班尼耶夫(Leonid Sabaneyeff, 1881-1968)說道：「我絕不將旋律與和聲區別對待——他們本來就是一回事。」³⁸以上所述自由旋律線條的即興色彩、強烈震動和絃堆積出的澎湃熱情、及豐富多聲部層次的音樂織體，靈活展現出俄國鋼琴音樂特有的幻想性、親暱感及抒情性。荀伯格曾評論早期斯克里亞賓的音樂為「俄羅斯風味暗潮洶湧的蕭邦格調。」³⁹生動之描寫真可謂入木三分。

³⁷ 此部分請參見第四章討論的〈力度與層次〉章節。

³⁸ 雅諾維斯基，20。引自 Leonid Leonidovich Sabaneyeff, *Recollections of Scriabin* (Moscow: Music Division of State Publishing Company, 1925), 47.

³⁹ G. Abraham, H. Macdonald, G. Norris, R. Mcallister & B. Schwarz, *The New Grove Russian Master*

斯克里亞賓終身以鋼琴家的身分活躍於世界各地的舞台，一生堅持不斷的創作並思考著自我創新與改善——曲式結構、和聲的突破表露出他極端的個性化，樂思的表現、力度、節奏、旋律與織度方面，亦展現著獨特的音樂色彩。柯普蘭（Aaron Copland, 1900-1990）曾指出：「像斯克里亞賓這樣率直的人，卻遵守著嚴格的曲式，例如練習曲或奏鳴曲。令人驚訝的，是斯克里亞賓運用老舊的古典曲式，但是他的作品卻不被認為是保守的，他的和聲、旋律和節奏架構是自由的，而且音樂色彩超越了音樂的結構。」⁴⁰斯克里亞賓音樂何以呈現如此獨特之風格？筆者將於下一節更進一步探討作曲家精神思想與創作之間的關聯，以成為探索斯克里亞賓極具自由而瘋狂的幻想作品的詮釋基礎。

第三節 斯克里亞賓思想觀念與創作手法之連結

斯克里亞賓集詩人、哲學家、藝術家於一身，他將所有思想融合於作品之中，展現出音響、色彩、宗教與精神世界的結合。總體來看，斯克里亞賓初期的創作雖深受蕭邦及李斯特等人所影響，⁴¹散發著濃厚的浪漫主義氣息並展現細膩動人的優雅風格，然而仔細探究這位作曲家的創作過程，能發現這位作曲家的觀念轉折與文學思想，相對性地映射在音樂作品上。正如涅高茲曾表示：「音樂家在認識中所獲得的一切，都會在他的創作或表演中表達出來。」⁴²斯克里亞賓的奇異幻想、對另一世界的探索與渴望，乃至生命價值的象徵意涵，皆淋漓盡致地展現在富饒的和聲色彩與狂喜奔騰的旋律動態上。事實上，他的觀念是他創作原動力與根源；他相信科學與精神的關係存在於聲音與色彩之間。⁴³

2 (London: Macmillan, 1986), 28.

⁴⁰ Aaron Copland, *What to Listen for in Music*. (New York: McGraw-Hill, 1957), 89.

⁴¹ 據雅諾維斯基所述，早期斯克里亞賓在標題音樂的摒棄，題材選擇、抒情性、沙龍風格，與蕭邦接近；豐厚的和聲、悠長旋律、多變音色以及激昂的情緒方面則相似李斯特。

⁴² 涅高茲，《論鋼琴表演藝術》，林道生校訂（臺北市：樂韻出版社，2006），34。

⁴³ 斯克里亞賓在1911年莫斯科出版的《音樂》雜誌第九期，發表了一篇他和林姆斯基·高沙可夫對音樂調性與色彩關係的看法；他認為隨著調式中的升記號增多，色彩感會由紅向紫按光譜的

根據《新格羅夫音樂與音樂家辭典》Jonathan Powell 所撰寫斯克里亞賓 (Skryabin, Aleksandr Nikolayevich) 之辭條表示，斯克里亞賓的早期作品即顯露出他的靈活且求新求變特質——對傳統曲式的挑戰與內在素材的實驗反映出這位作曲家對浪漫派音樂語言的吸收與思考，斯克里亞賓力求曲式突破與作品中個人化和聲語言，是他極具標誌性的特徵。如同大多數學者所認為，音樂文本正是作曲家思想觀念、精神信仰的具體體現，在如此脈絡之下，研究音樂家作品當不能捨棄其時代環境、文化背景、個人經歷等相關條件。筆者亦贊同這種唯物主義歷史觀的認識方法，因此繼上章節論及斯克里亞賓生活背景之後，筆者認為有必要再將創作者的觀念思維獨立成一篇章做為探討，透過對作曲家思想觀念的貼近，而能對其作品有更細微深刻的認識。

談及斯克里亞賓的精神內涵，首先讓我們回想斯克里亞賓對自己童年的描述：「童話故事中的愛；強烈的想像和宗教。」他自認為，他的童年生活大多沉浸在童話、虛幻和想像之中，文學給予斯克里亞賓極大的想像空間，並成為他創作上的靈感啟發。他在青年時期即經常創作詩歌，表達他的詩情。現存最早的詩文創作，是寫於1887年的敘事詩片段：⁴⁴

美麗的鄉村；生活如此不同……
這裡無我的立足之地……
那裡，我聽見聲音，
我看到了一個賜福於靈魂的世界……

這首極富想像力的詩文出現在斯克里亞賓早期一首降B小調敘事曲中，事實上他的代表作《鋼琴前奏曲，作品十一》第四首即為此曲的修改版，詩中對於另

順序移動。

⁴⁴ Rudakova and Kandinsky, 49.

一精神境地的渴望是斯克里亞賓構建強烈內心世界的先兆。文字勾勒出對現實生活的綺想，呼應了音樂中極富張力的和聲表現：不同的那個世界被擴大了的和聲喚醒，它們的傾向總是延遲進行到「正常的」和聲法則，⁴⁵譜例 2-3-1和聲反覆的膨脹與回歸，如同斯克里亞賓躡手躡腳地，欲探索另一境界般的想像。

譜例 2-3-1 斯克里亞賓，《前奏曲，作品十一》第四首，第 1-7 小節



縱觀斯克里亞賓一生的音樂創作，經歷了一連串和聲演變的過程，和弦結構的重新堆砌及功能和聲的逐步瓦解，反應了精神思想上的掙脫。初期作品雖遵守著十九世紀末浪漫樂派傳統的和聲系統，強調三和弦的架構與主、屬和聲功能，然而許多綴飾其中的，如旋律中半音構成的和聲裝飾性變化、自由而大膽的遠系轉調、四度與七度音程的結合，以及靈巧運用各種變化和弦產生的多變色彩，使斯克里亞賓的音樂散發魅惑遐想的特質，而如此循序漸進的步調最終在晚期誕生了神秘莫測的「神秘和弦」。⁴⁶譜例 2-3-2 為另一個早期斯克里亞賓突破慣用和聲的手法，此新音響首先出現在《幻想曲，作品二十八》，連續變化的九度音程產

⁴⁵ 吳琛，100。



⁴⁶ 典型的和弦形式由一系列增減四度組成。此分解音程在其《第二號鋼琴奏鳴曲》中已略見雛型。

此分解音程在其《第

生變化性的趣味，其中隱含著三全音的使用（Tritone）。

譜例 2-3-2 斯克里亞賓，《幻想曲，作品二十八》第 188-189 小節



除了上述文學思想與音樂創作的連結之外，筆者亦嘗試將音樂作品中屢屢出現的音型與作曲家的信仰觀念結合，以作為個人演奏詮釋上的聯想。諸多關於斯克里亞賓之研究文獻指出作曲家的「宗教因素」在他的創作文本中有著深淺不一的痕跡，這烙下的痕跡並非顯示在題材上——他的許多作品表面上不是在創作宗教內容的音樂，而是本質上具有宗教的性質。⁴⁷幼年開始，斯克里亞賓的心中即籠罩著一股神祕的陰影，隨著時間的推移，這股力量對他的影響越來越明顯。與一般的宗教信徒有所不同，斯克里亞賓從不恪守形式，而是追求精神的信仰；命運的抗爭、生命意義的吶喊首先在 1891 年的筆記本中大肆揭露：

二十歲：我右手的傷勢又復發了。這是我生命中最重要的事情。命運將我推向我的使命。我多麼渴望實現我的目標：名譽和光榮，然而，我在實現目標的路途上我遇到了障礙。用醫生的話來說，這個障礙是不能克服的。這是我生命中第一次嚴重的失敗，也引起了我第一次嚴肅的思考：我開始分析。我懷疑醫生說的不能康復的可能性，這只是模糊的想法。我開始沉思生命的價值，宗教的價值，上帝的價值。一種對「祂」持續而強烈的信仰在我心中升起。我熱情、虔誠地祈禱，我去教堂……大聲反抗命運的安排，反抗上帝。我的第一號奏鳴曲就是葬禮

⁴⁷ 宋莉莉，219。

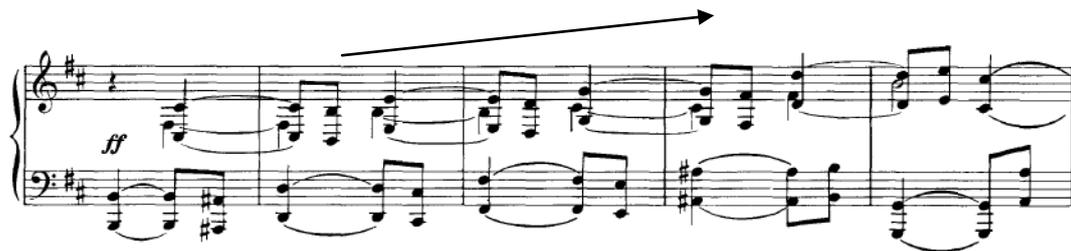
斯克里亞賓的音樂創作呈現上文所描述那種不恪守形式的隱晦象徵。《第一號鋼琴奏鳴曲》第三樂章急板（Presto）中三個標誌性的音符在低音反覆出現，正印證了斯克里亞賓心中的強烈渴求：在神與命運的面前抗爭、吶喊和祈求。

譜例 2-3-3 斯克里亞賓，《第一號鋼琴奏鳴曲，作品六》第三樂章，第 1-6 小節



除了和聲結構轉變與具表現力的獨立樂思，筆者認為多數出現向上的旋律走向亦強烈表現出斯克里亞賓亟欲突破既有框架的渴望。向上升騰的歡慶，注滿了活動力與對理想的渴望；猛烈情緒、掙扎和克服的感染力皆保留在他的音樂裡。

譜例 2-3-4 斯克里亞賓，《前奏曲，作品十一》第六首，第 35-39 小節



⁴⁸ 吳琛，101。

譜例 2-3-5 斯克里亞賓，《幻想奏鳴曲（1886）》第 30-65 小節

The image shows two systems of a musical score for Scriabin's 'Fantasy Sonata' (1886), measures 30-65. The score is in G major and 3/4 time. The first system (measures 60-62) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. The second system (measures 63-65) continues the piece. The score includes dynamic markings 'poco a poco cresc.' and 'poco cresc.' and is annotated with arrows indicating musical flow and phrasing.

綜合以上思想轉變與相對應的創作手法，我們初步對斯克里亞賓的音樂思想有了概括而基本的概念，並進一步見證到早期作品為成熟「斯克里亞賓風格」奠下基礎的過程：藉縝麗的和聲結合表達了內心超越傳統的理念；雖然尚未有通神論和尼采哲學的影響，他卻已用音樂顯露出對生命意義的探索，向上帝發問；此時尚沒有共感覺狀態下的「彩色管風琴」，他的音樂中卻滿溢著豐富的視覺圖景及強烈的情緒感受。斯克里亞賓的音樂不僅僅是音響的體裁或文學替代品，其觀念與聲響的緊密結合，使作品承載著更為廣闊的意義。

第三章 三首幻想作品分析

斯克里亞賓個人的思想與風格特質極具神祕氛圍，他強調感官歡愉、聽覺色彩、熱愛自由並探索未知新奇的事物等方面，與「幻想」精神不謀而合。的確，「幻想」在斯克里亞賓音樂中佔據一個特別位置，在他五首標示「幻想」的樂曲顯現了幻想曲特質在斯克里亞賓的認知上有著獨特的重要性。⁴⁹在前文總述斯克里亞賓潛在的思維觀念與創作特質後，本章將擷取第二章論述觀點探討三部早期創作的幻想形式作品。首先概要式地掌握幻想曲基本特色，接著探討各曲創作背景與構成「幻想成份」的表現，最後進一步透過創作手法的共同性，達成串連各曲的可能性。期許沿循著如此的脈絡，能啟發演奏者更多對於幻想風格詮釋的靈感，達到更貼近作曲家個性特徵的風格演繹。

第一節 幻想曲的概念

幻想曲⁵⁰字源涵義為靈感啟示、熱情、心靈的力量。根據下列幾部音樂辭典的辭條說明，使我們對幻想曲獲得初步的概念：⁵¹

1. Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht：《厲曼音樂辭典》(*Brockhaus Riemann Musik Lexikon*, 1992, Band 2, S. 39

作為器樂作品名稱的幻想曲……幻想曲的特徵在於脫離作曲的規範(不受形式原則約束也非固定的類型)，透過自發的想像力表現及自由的結

⁴⁹ 斯克里亞賓一生創作中標有「幻想」標題的作品有：升 G 小調幻想奏鳴曲 (1886)；為鋼琴與管弦樂的 A 小調幻想曲 (1889)；第二號幻想奏鳴曲 (1892-1897)；幻想曲 (1900)；詩曲作品 45，第二首，「幻想詩曲」(1905)。

⁵⁰ 幻想曲字源為古希臘文 φαντασία (Phantasia【拉】fantasia【義】fantasie【西】fantasia, fantasy, fancy【英】fantasie, Phantasie【德】)。

⁵¹ 引自劉秀春，〈幻想曲之風格流變與形式特質研究－以鍵盤幻想曲為例〉(桃園縣：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2004)，1-3。

構組織，因此帶有即興⁵²的特質。

2. Field, Christopher D. S. : 《新葛洛佛音樂與音樂家辭典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001, Vol. 8, p. 545)

一般是指想像力、想像力的作品、突發奇想。幻想曲的名稱採自文藝復興時期的器樂曲作品，它的形式與創意完全源自作曲家的幻想和技巧。從十六世紀至十九世紀幻想曲一直保持著主觀上任意放縱的特質，它的形式與風格包含了自由、即興的類型，嚴格對位及或多或少標準段落的結構。

3. Teepe, Dagmar : 《古今音樂》(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart=MGG*, 1995, Band 3, S. 315)

幻想曲在音樂上有三個意義層面：作為創作的條件它是一種想像力的展現；作為創作的方式它是一種即興的過程；作為創作結果它是音樂作品的標題。

綜合以上說明，我們能了解到所謂「幻想曲」是一種根據作曲家的想像、不拘泥傳統曲式而寫作的器樂曲，沒有特定的限制，亦無預設的主題，著重於表達作曲家的自由綺想，往往帶有強烈的即興和炫技風格。關於「幻想曲」的起源可回溯至十六世紀德國的鍵盤樂器手稿，⁵³此為首次幻想曲標題的使用，主要強調作曲家個人創作力和想像力，以和當時其他樂器曲種較注重作曲形式和手法的運用方式有所區別；此樂曲形式歷經三個世紀的演變，感情對比、轉調等設計越發自由而前衛，然而「即興」始終佔據最重要的位置。十九世紀後半葉由於鋼琴結

⁵² 所謂即興(improvisation)本指即席演奏或是演奏過程中音樂創造力的表現，它是一種不靠樂譜、草稿或記憶幫助的自發音樂演奏藝術，亦指將寫好的作品潤飾加工，做更詳盡的演出；更深層的意義為演奏者在詮釋音樂作品時一種自由隨興而具創造力的表現。

⁵³ 最早於1520年前的德國鍵盤樂器手稿中發現，1536年瓦倫西亞(Valencia, 西班牙)、米蘭(Milan, 義大利)及紐倫堡(Nuremberg, 德國)等地的古譜中亦發現類似情形。

構的演化改進，能夠製造更豐富華美的音色效果，並表現更具戲劇張力的樂曲；此時鋼琴的備受重視，亦促使作曲家積極創作樂曲以便將這項樂器發揮的淋漓盡致。不僅如此，當時強調個人化音樂風格，作曲家更著重於表達自由奔放的音樂，鍵盤幻想曲因此成為此時期的創作主流之一，形式上無拘無束的樂曲架構宣洩了情感，特徵上呈現動機連結、主題連貫或連篇架構的統一風格⁵⁴；濃厚綺想色彩則源自於作曲家創作時的動機以及樂曲本身所呈現的幻想特徵，依據幻想性格的創作特徵大約可概括為以下數種。⁵⁵

1. 創作者個人表徵性的思想：

作曲家將腦海中的幻想體現為樂曲形式，藉此脫離現實、揭露內心世界，常以暗示或象徵的手法表現複雜的思緒內涵。舒曼常以代表自己陰柔與奔放雙重性格的兩個虛構人物「佛羅倫斯坦」(Florestan)和「奧賽比斯」(Eusebius)出現在樂曲中以抒發想像，如《狂歡節》(Carnaval)。

2. 具民族色彩或節奏上呈現英雄式的渴望：

作曲家將內心強烈期待與渴望的情感投射在樂曲中。蕭邦多數作品如《波蘭舞曲》(Polonaise)即透露出蕭邦欲回到祖國波蘭的期盼及懷念。

3. 對美好愛情的盼望式幻想：

藉由音樂之中各種元素的設計表達對愛情永恆期待的情愫。舒曼多數作品都是在對克拉拉(Clara Schumann, 1819-1896)訴說情意，表達愛慕之情。如《幻想曲》中的克拉拉動機源自於克拉拉《音樂之夜》(Soirées Musicales, Op.6)的一首夜曲。

⁵⁴ 貝多芬在他兩首近乎幻想曲的奏鳴曲以「不間斷的繼續彈奏」作為樂章彼此連結的指示，奠定了十九世紀幻想曲的重要發展趨勢，如舒伯特的《流浪者幻想曲》、舒曼《幻想曲》、李斯特《但丁幻想曲》。

⁵⁵ 引用自江翎，〈探討舒曼「幻想曲集」作品十二之幻想風格〉，(臺北市：東吳大學音樂研究所碩士論文，2006)，14-15。

4. 描繪黑暗、邪惡、暴力或恐懼的幻想情節：

李斯特在《梅菲斯特圓舞曲第一號》（Mephisto Waltz No.1）樂曲的一開始以低音域的敲擊音型強烈表明樂曲性格，跌宕起伏的音色變幻生動描寫著魔鬼陰森又誘惑的氣氛特質。

5. 大自然中的冥想：

樂曲的靜謐姿態展現了作曲家重回大自然的簡樸自在，令人心嚮神往。如李斯特的《歐柏曼之谷》（Vallée d'Obermann）。

6. 歌謠式的幻想曲：

歌唱性的旋律線條表現無憂的幻想性。如舒曼《兒時情景》（Kinderszenen, Op.15）中的第七首《夢幻曲》（Traümerrei）。

歷史上的作曲家經由創造力與想像力的展現，創作出各種具幻想意象的作品。十九世紀末二十世紀初的俄國作曲家——斯克里亞賓，亦創作大量幻想性質之樂曲。承襲著前輩創作手法，斯克里亞賓三首早期幻想作品皆呈現了上述的幻想意境，由於「幻想曲」在二十世紀初有著另一重要特徵——調性發展，作曲家利用等音變換，就能毫無準備地任意轉調。身處在前衛調性思潮下的斯克里亞賓跟隨如此趨勢，在他的幻想作品中，除了形式、風格、主題、和聲等方面展現幻想的自由特質，我們還能看到他常常以同音異名的「等音變換」(Enharmonic Equivalent) 手法保持樂句的連貫和和聲的緊密度。以下，筆者將以實際文本內容為探討，透過三首幻想形式的創作手法表達，反映出單屬於斯克里亞賓自己的音響與瘋狂想像世界，並與前文斯克里亞賓個人風格與本節論述之幻想曲特徵，互為應證。

第二節 斯克里亞賓三首幻想作品結構分析與探討

一、《升 G 小調幻想奏鳴曲》

1886 年，正值十四歲少年時期的斯克里亞賓創作了兩部重要作品，分別為《升 C 小調練習曲》(出版時編為 Op.2, No.1) 及《升 G 小調「幻想」奏鳴曲》，此時的斯克里亞賓仍是茲維烈夫的鋼琴學生。這首作品是斯克里亞賓為心上人娜塔麗·賽克瑞娜 (Natalya Sekerina, 1877-1958) 而作，他們之間的戀情直到 1922 年斯克里亞賓給她的一封信被公開時才被發現，而這首斯克里亞賓創作的第一首奏鳴曲，亦遲至作曲家辭世後的二十五年——1940 年才獲得出版。

這首《幻想奏鳴曲》結構簡易單純，由一個佔全曲三分之一篇幅的長序奏 (Andante) 及奏鳴曲式主要段落 (Allegro Vivace) 結合而成。此種以較緩慢速度揭開樂曲序幕的寫作方式預示了斯克里亞賓某些奏鳴曲寫作特色，第二號及第四號鋼琴奏鳴曲皆承接此模式，⁵⁶語法使用與風格的展現則顯示斯克里亞賓對蕭邦的崇敬。⁵⁷Simon Nicholls 在他為斯克里亞賓音樂會的註解寫下：「這時期他正與蕭邦音樂戀愛中，甚至需要將蕭邦的樂譜枕在枕頭下入眠。」⁵⁸全曲架構圖示如下：

表 3-2-1 《幻想奏鳴曲》之結構

段落		小節數	調區
6/8 拍， 行板 (Andante) 序奏	序奏主題	1-18	g# (V7)
	插入句	19-36	
	序奏主題(同 1-18 小節)	37-54	
		55-56	

⁵⁶ 第二號、第四號鋼琴奏鳴曲皆為兩個樂章，前者組合為 Andante 與 Presto；後者則為 Andante 與 Presto Valando。

⁵⁷ 如作品標題及左手寬音域、和聲使用等，詳見本章節內文。

⁵⁸ Mami Hayashida, "From Sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a Musical Evolution," (PhD diss., University of Kentucky, 2007), 48.

6/8 拍， 充滿生命力的快板 (Allero Vivace) 呈示部	第一主題	57-67	g#
	第二主題	67-75	B
	建立在第二主題的結尾主題	75-87	
	(擴張)	88-89	
發展部		90-109	g#
再現部	第一主題	110-118	G#
	第二主題	118-126	
	結尾主題（重複並些微擴張 75-87 小節）	126-142	
	建立於 11-18 小節的結尾主題 二（接近序奏主題）	143-148	g#

第一主題以一個富有激動性格的旋律及糾結、快速的中低聲部為主要特徵，外聲部呈同向上行六度音程的律動。上聲部 D# 音進行至 F* 音時，為陰鬱色彩之所在；F* 音在升 G 小調中被視為哀悼的慟哭，有著艱難、掙扎的情感。⁵⁹

譜例 3-2-1 《幻想奏鳴曲》第 57-60 小節

第二主題，則轉為優雅而抒情的主題，音域集中且織度減少，標示著「不那麼活躍地」(un poco meno vivo)。聲部音程轉為密集的三度，音型仍呈現攀升。

⁵⁹ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*(NY: The University of Rochester Press, 2002), 280-281.

譜例 3-2-2 《幻想奏鳴曲》第 66- 71 小節

結尾主題從第 75 小節開始，此處雖標示恢復原速並藉由低音域的八度跳躍展現激動個性，但上聲部寫作方式卻隱含著與第二主題相似的輪廓。

譜例 3-2-3 《幻想奏鳴曲》75- 60 小節

發展部(始自第 90 小節)巧妙地有著第一主題與第二主題的錯置，譜例 3-2-4 中能發現上聲部素材來自第一主題（譜例 3-2-5），中間聲部浮現第二主題的甜美旋律，聲部對位各自充分發展卻又互相融合，展現斯克里亞賓精妙的作曲手法。

譜例 3-2-4 《幻想奏鳴曲》發展部，第 93- 95 小節

譜例 3-2-5 《幻想奏鳴曲》第 57- 58 小節呈式部右手部分

第 118 小節以皮卡第終止 (Picardi Third) 使整個再現部成爲 G 大調調性。結尾主題首先表現與呈示部結尾相同模式，然而在第 135 小節左手部份出現變動：沉穩的四分音符長和弦取代了激動性的十六分音符伴奏音型，筆者認爲此音型具備重要象徵地位——再現部與序奏性格相似的連接橋梁，使全曲一氣呵成，並象徵全曲終止的準備。

譜例 3-2-6 《幻想奏鳴曲》呈示部及再現部結尾段落比較

1. 第 54-55 小節

2. 第 139-140 小節

全曲的終止部分擷取自序奏的結尾段落（譜例 3-2-7），這種運用中間部分最後一句的重複成爲全曲尾聲，是斯克里亞賓早期偏愛的創作手法。⁶⁰另外斯克里亞賓特有「以力度表現色彩、情緒」的戲劇張力，明顯地呈現在最後的終止和絃上，強烈的力度變化如大夢初醒般，一道劃破了幻影與現實的界限。

譜例 3-2-7 《幻想奏鳴曲》序奏與再現部結尾段落比較

1. 序奏的結尾段落，第 53-56 小節



2. 再現部結尾段落，第 145-148 小節



這部取名爲《幻想奏鳴曲》顯得小巧玲瓏，雖具備奏鳴曲式特徵，但「幻想」面比起其他熟爲人知的幻想作品卻較不明顯。年輕的斯克里亞賓爲何如此命名這首曲子，而不是簡單地稱呼爲奏鳴曲，成爲一個探索斯克里亞賓音樂型塑的有趣議題⁶¹。在幻想成份方面，筆者主要著重於形式、即興風格，藉由幻想曲特質給予此作品更深刻的了解，以成爲演奏詮釋上表現出幻想特性的依據。

⁶⁰ 類似手法在斯克里亞賓的《圓舞曲，作品一》亦可見得。

⁶¹ 雅諾維斯基指出斯克里亞賓早期作品的標題多有「名不符實」的情況，25。

1. 單樂章的作品形式

實際上，直至二十世紀早期，如同斯卡拉梯(Domenico Scarlatti, 1685-1757)寫作的單樂章奏鳴曲一直是非常稀少的，古典及浪漫時期的奏鳴曲大多為三或四個樂章作品。在斯克里亞賓的早期創作中，共計五首鋼琴奏鳴曲，分別為：《升G小調幻想奏鳴曲》、《降E小調鋼琴奏鳴曲》及第一至三號鋼琴奏鳴曲。值得注意的是，這五部作品當中，僅有《升G小調幻想奏鳴曲》為單樂章作品。觀察斯克里亞賓歷作，1892年的第一部完整奏鳴曲——《第一號鋼琴奏鳴曲，作品六》，為四個樂章組成。他的第二和第四奏鳴曲為兩個樂章，第三號則是四個樂章。1907年，斯克里亞賓的《第五號奏鳴曲，作品五十三》，開始出現單樂章趨勢，這才正式開啓他寫作單樂章奏鳴曲形式。我們或許能臆測當斯克里亞賓於1886年寫作此單樂章作品，曲式上符合奏鳴曲式，但卻仍然不夠完整而能符合「奏鳴曲」標題，因此給予了「幻想」一名，因其常是單樂章作品。⁶²

2. 即興風格

如前文所述，即興演奏在幻想曲中佔有極重要地位。此曲的長序奏中能發現兩項較為明顯的即興特質。在開頭的十六小節內，從g#和弦為出發，發展了五次向上的琶音音型，展現簡單的即興特色。

譜例 3-2-8 《幻想奏鳴曲》第 1-2 小節



⁶² 見本章第一節〈幻想曲的概念〉。

第 19 小節起為重要的即興段落，此為序奏中情感最為深刻之處。左手重複音顯現情緒的緊繃狀態⁶³，右手前樂句亦在二分法的節奏下形成情感拉扯；後樂句如煙火迸發，快速短小的音型以不斷衝擊、擠壓的方式出現，製造了即興中華麗的效果。

譜例 3-2-9 《幻想奏鳴曲》第 19- 33 小節

The musical score for Example 3-2-9, measures 19-33, is presented in three systems. The first system (measures 19-23) shows a right hand with a melodic line marked 'espr.' and 'legato', and a left hand with a repetitive bass line marked 'rit.' and asterisks. The second system (measures 24-28) shows dynamic changes from 'p' to 'f' to 'pp' and includes a blue dashed semi-circle above the staff. The third system (measures 29-33) is marked 'inquieto' and 'poco a poco' with 'cresc.' and includes several boxed triplets in the right hand.

另一個在序奏部分的即興風格是常態性的休止間隔。相對於主要段落（Allegro Vivace）明顯的長樂句，序奏大部分樂句僅為兩小節長度，並在短小的樂句之間植入休止符，如此手法造成整個段落狀似零碎想法的組成，自由而零散的短句散發出即興特質。

⁶³ 蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）認為重複音的使用是為製造某效果，通常伴隨著高情緒狀態。Nikolaus Harnoncourt, “From Baroque to Classicism,” in *Baroque Music Today: Music as Speech* (Portland, Oregon: Amdeus Press, 1988), 127.

就主題及和聲而言，此作在這兩方面顯得較為簡單：斯克里亞賓在同一調區裡重複著類似音型，調性的轉換亦相對較為保守，和聲進行強調主屬關係及半音使用，展現蕭邦式風格。「幻想因素」被限制在序奏部分，使這首曲子更適於小型「奏鳴曲」而非「幻想曲」。斯克里亞賓對於作品命名的選擇或許來自蕭邦的影響——《幻想波蘭舞曲，作品六十一》和《幻想即興曲，作品六十六》。在這首初試啼聲的幻想奏鳴曲中，幻想性或許尚未形成大氣，但卻彰顯著年輕斯克里亞賓屬於自己的獨特音型風格，而後作品發展的色彩性與和聲豐富性將更顯茁壯炫目。

二、《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》

此曲在寫作之初其標題為《幻想奏鳴曲》，斯克里亞賓曾表示此作品的靈感來自海洋。斯克里亞賓於 1892 年開始寫這首曲子，這年是他開始到拉脫維亞旅行且第一次與海有所接觸。他在接下來的五年繼續創作這首曲子，並屢次修改。創作期間，斯克里亞賓又分別於 1893 年、1895 年至雅爾塔（Yalta）的黑海及至熱那亞（Genoa）的地中海，此三次旅行終促成此部優美而華麗的傑作。1895 年斯克里亞賓寫給友人的信中提到：「…我多麼的喜愛海洋並時常想念它。」1897 年八月，斯克里亞賓將此「對海的憧憬」寄給貝利耶夫（Mitrofan Belyayev, 1836-1904）並在稍後出版為作品十九。

第一樂章是海岸上寂靜的夜空。發展部是深海的波濤洶湧，E 大調部分（始於第 89 小節）表現了黑暗之後，深沉夜色中猶如愛撫般的月光撒滿整個海灘。第二樂章急板，展現了大海暴風雨前的驚濤及它巨大的力量。⁶⁴

斯克里亞賓明顯地滿意這部作品，此曲成為他經常性的演出曲目，另 1908

⁶⁴ Rudakova and Kandinsky, 69.

年錄製的鋼琴專輯中選有此曲。至今，它仍是這位作曲家最常被演出的鋼琴作品之一，更是「幻想奏鳴曲」中最為人熟知的曲目。《第二號鋼琴奏鳴曲》為斯克里亞賓早期作品的代表作，此時典型的斯克里亞賓雖尚未成型，但某些成熟的音樂特徵卻已漸顯身影，甚至神秘主義風格已有所體現。曲中使用大量複雜節奏、寬音域排列的高難度分解和弦，以及複雜交疊的層次織體，將鋼琴演奏技巧與表現力發揮得淋漓盡致；創作手法的嘗試性改革，展現了樂曲的靈活自由性，並賦予此作品更高的創造與藝術價值。

此曲以兩個樂章組成：行板（*Andante*）與急板（*Presto*）。兩個樂章主題材料的運用雖不盡相同，卻產生緊密相連的樂念，潛藏著問與答的關係。調性上亦富有巧思，第一樂章並未像典型奏鳴曲式那樣回到原調結束，而是在第二樂章才回到主調 G# 小調，兩個樂章成為貫徹一統之效果。⁶⁵慢與快樂章的結合和斯克里亞賓較早的《幻想奏鳴曲》（1886）有承繼的關聯，唯這首奏鳴曲是清楚的兩個獨立樂章。在曲式結構分析上，第一樂章以三大部分組成，然而此三部分間的關係卻頗為特殊，論者亦對此多有討論。⁶⁶鑑於動機主題的發展性，茲將該曲的第一樂章結構分析如下：

表 3-2-2 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章之結構，3/4 拍，行板

段落		小節數	調區
呈示部	第一主題	1-12	g#
	過門	13-22	B
	第二主題	23-30	
	第二主題變化	31-36	
	(擴充)	37-45	
	結尾主題	45-57	

⁶⁵ C. P. E. Bach 曾於著作中討論樂章結尾調性的連接問題，認為作曲家若將樂章結尾在一個陌生的調上，通常是想要讓下一個樂章馬上接續進來，影響所及更遠至運音法的使用。詳見 C. P. E. Bach, "Performance," in *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (London: Eulenburg, 1985), 150-151.

⁶⁶ 另有研究者將前 12 小節視為序奏部分，第一、二主題分別始於 13 與 45 小節。見侯天玉，51。

發展部		58-86	B,
再現部	縮減的第一主題	87-88	g#
	過門	89-98	E
	第二主題	99-104	
	第二主題變化	105-112	
	(擴充)	113-121	
	結尾主題	121-129	
尾聲		130-136	

第一樂章基本上是符合奏鳴曲式進行的，開頭的第一主題即呈現樂曲的中心思想，最精妙之處則出現在過門段落（譜例 3-2-10）。第 13 小節過門段落直接由 B 大調開始，右手仍重複第一主題中兩種音型構成的旋律，左手卻已在 *pp* 力度中以斯克里亞賓最具特徵的分解和弦獲得溫柔與恬靜的效果。作曲家這一特殊處理不僅使得過門段落的主要功能——調性過度——急劇降低，而且使此段落與之後的第二主題在性格上更為接近。

譜例 3-2-10 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1- 14 小節

動機 a I

Andante ♩ = 60^{*)}

rit.

Op. 19 (1892 - 1897)

級進下行的動機 b



第二樂章全曲以三連音音型貫穿，段落組織、節奏、外型結構等方面雖未呈現明顯變化，然而仔細推敲，亦能發現奏鳴曲式特質，將其結構分析為表 3-2-3。

表 3-2-3 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章之結構，3/2 拍，急板

段落		小節數	調區
呈示部	第一主題	1-32	g#
	過門	33-40	
	第二主題	41-44	e b
	結尾主題	45-57	
發展部		58-78	b b
再現部		79-92	g#
	過門	93-94	
	擴張第二主題	95-101	
尾聲		102-110	

《第二號鋼琴奏鳴曲》在譜寫之初即以「幻想奏鳴曲」為標題，因此在曲式上呈現較自由的架構。筆者嘗試再以其他方面觀察這首作品的幻想特質。

1. 樂曲形式

除上述兩樂章互為潛在的問與答關係之外，幻想風格的設計展現在第一樂章一致的行板速度中。奏鳴曲整個第一樂章為慢板形式雖不是斯克里亞賓首創，卻在這裡創造出奇特效果並符合了作曲家想要表達的音樂形象：「南方的靜夜、蒼茫的大海、溫柔的月色、一望無際的海洋」；同時，第一樂章第二主題選擇的複雜織體、全曲以三度為主的色彩性轉調及調性安排，也是為了能充分體現樂曲的

幻想式特點。⁶⁷前後呼應的「命運敲門」音型不時浮現其中，使人對海浪拍打海岸後緩緩退去的印象深烙記憶，聯想力之豐富使聽、視覺感官瞬間能合而為一。

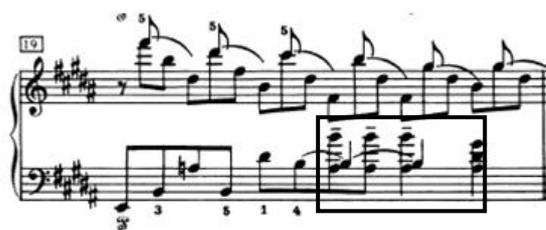
譜例 3-2-11 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，象徵海浪拍打的動機



2. 少數主題的構成

此部作品在曲式分析上確屬奏鳴曲式，然而卻能發現這兩個樂章僅以少量主題貫穿，展現類似幻想曲章法的發展。第一樂章中含有三個主題，但標示為第一主題的音型（譜例 3-2-11），應更視為動機而非旋律。這個大跳和重複音的動機，Eaglefield Hull 稱之為「命運的敲門」不僅持續地出現在第一樂章，且破碎地隱藏在第二樂章（譜例 3-2-12）。

譜例 3-2-12 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 19 小節



第一樂章中的抒情第二主題則對比先前的零碎狀態，具有充分的擴展；結尾主題層次鮮明，據 Simon Nicholls 的描述為「斯克里亞賓最喜悅的靈感之一，向上的旋律置於兩層織度之間，閃閃發光的形象圍繞著它，像日光或月光在舞動的

⁶⁷ 楊正君，〈析斯克里亞賓「第二鋼琴奏鳴曲」及其曲式結構的自由性〉，《天津音樂學院學報》4(2008): 85。

波浪上彈奏。」⁶⁸

譜例 3-2-13 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45-48 小節

The image shows a musical score for Example 3-2-13, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system covers measures 45 to 46, and the second system covers measures 47 to 48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *ben marc. il canto*. The piano part features complex fingering and articulation, while the bass part provides a rhythmic and harmonic foundation. A large blue watermark of the National Central University logo is overlaid on the score.

上述三個主題個性上呈現統一樂思。John A. Gorman 指出第二主題過渡樂段（19 到 22 小節）與第三個結尾主題具強烈相關，強化了少數主題組織的論點（譜例 3-2-15）。全曲在統一樂念之下開展，卻又在結構、節奏等方面顯現自由與創新，巧妙的幻想二元特質靈活表現在此精心設計的樂曲中。

譜例 3-2-14 《第二號奏鳴曲》第一樂章，過門樂段與結尾主題結構比較

The image shows a musical score for Example 3-2-14, comparing the structure of the interlude (measures 19-23) and the ending theme (measures 45-49). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The interlude (measures 19-23) features a melodic line with a trill-like figure. The ending theme (measures 45-49) features a similar melodic line. Dashed lines connect corresponding notes between the two sections, highlighting their structural similarity. A large blue watermark of the National Central University logo is overlaid on the score.

⁶⁸ “One of Scriabin’s happiest inspirations, a soaring melody placed in the middle of the texture, with glittering figuration around it like sunlight or moonlight playing on dancing waves.” Simon Nicholls, Alexander Scriabin: The Complete Piano Sonatas (Marc-Andre Hamelin, piano), CD notes. Hyperion Records, 1957.

第二樂章（Presto）以常動曲風格寫作，篇幅較一般奏鳴曲末樂章短小，僅短短 110 小節，觀察整個樂章亦為少數主題所構成。第一主題旋律以不間斷的三連音型態構成，「短小階梯式音型不停地來回翻轉，上下搖擺的波動造成漸進式的擴張與縮減。」⁶⁹

譜例 3-2-15 《第二號奏鳴曲》第二樂章，第一主題，第 1-4 小節

第二主題仍為三連音型態，左右手轉為互換的倒轉輪廓，左手接續第一主題的翻滾三連音，右手則為悠揚往上進行的旋律線。快速的三連音於此處轉為伴奏，使得一、二主題產生個性與音響上的微妙對比。另一方面，三連音音型的連續出現整合了第二樂章的中心思想，如同巴洛克音樂中常見的統一樂思。

譜例 3-2-16 《第二號奏鳴曲》第二樂章，第二主題，第 41-44 小節

3. 即興風格

《第二號鋼琴奏鳴曲》即興特質幾乎與《升 G 小調幻想奏鳴曲（1886）》雷

⁶⁹ John A. Gorman, "An Analysis of Performance Problems in Selected Pianoforte Sonatas of Alexander Scriabin" (Diss. Ph.D. New York University, 1979), 69

同，亦受限於第一樂章。行板樂章開頭即是一個「寫出來」的即興動機。短短四小節有著極大自由性，透過兩次漸慢標示、三次延音記號，及右手連結線造成的節拍錯覺，產生拉扯的彈性與韻律。三次重複動機之後，Eaglefield Hull 稱之為「命運的敲門」動機再次出現於第 11、12 小節，打斷了欲綿延上升的旋律流動（見譜例 3-2-10）；而過渡樂段亦隨處可見如同「海浪拍打」的創作動機展現即興特質（譜例 3-2-17）。

譜例 3-2-17 《第二號奏鳴曲》第一樂章，第二主題，第 12-18 小節

怡然自得的彈性速度展現自由的即興特色，不穩定的節奏個性暗示此曲以彈性速度彈奏。文本上，斯克里亞賓確實有三處標示「tempo rubato」(譜例 3-2-18)，Gorman 稱之為「幾乎是隨心所欲的行爲」。⁷⁰全曲不規律節奏型態和此處特意標示的彈性速度增強了即興式的流動感。

譜例 3-2-18 《第二號奏鳴曲》第一樂章，三處標示「彈性速度」之處

1. 第 23 小節

2. 第 30 小節

3. 第 97 小節

⁷⁰ Gorman, 54.

和聲漫無目的的蔓延亦為幻想曲風特色。斯克里亞賓首先在前十二小節展現和聲不穩定和不明確的意向。第二主題從關係調 B 大調開始，然而卻直至第二主題尾端（第 22-23 小節）才出現模糊性的和聲解決音響；擴大而言，升 G 小調的主和弦揭開了全曲序幕，但整個呈示部卻沒有主調的終止式。

第二樂章則為海浪翻滾般的快速三連音寫作風格，展現類似觸技曲的裝飾化手法（Kolorierung）。⁷¹早在十六世紀器樂解放之初，優秀的管風琴師必須擁有在定旋律之上增加一個對位聲部的能力，這種根據既有的定旋律創造出另一條新旋律，即為一種即興裝飾。經過裝飾的聲部，彈性逐次增加，擴張程度益形自由，並發展出時值較短、速度較快的連續運動線條，藉由流動的旋律展露演奏者純熟靈巧的演奏技巧。

斯克里亞賓在此曲的意向，類似 1886 年創作的《幻想奏鳴曲》，它們的幻想特質皆在行板樂章展現，隨著作曲家日益成熟茁壯的思想，此作品的「幻想」樂章比起前者明顯地更為精緻巧妙。我們在這裡看到的奏鳴曲式結構成功體現了幻想曲的自由因素；此外，第一樂章的即興狀態平衡了常動曲第二樂章；速度、織度、風格角色亦在兩樂章中各顯精湛。

三、《幻想曲，作品二十八》

1898 年，斯克里亞賓受指導教授薩夫諾夫之邀，任莫斯科音樂院鋼琴教授之職，至離職前的五年期間，斯克里亞賓僅創作少量作品，其中包括《第三號鋼琴奏鳴曲》與《第一號交響曲》。此時雖不是斯克里亞賓創作高峰期，卻是逐步探索鋼琴色彩性的轉捩點。這首創作於 1900 年的《幻想曲，作品 28》，鋒芒畢露地彰顯鋼琴的戲劇張力，其中第二主題刻畫的悲情動人旋律，令人印象深刻。此

⁷¹ 觸技曲屬幻想風格；「裝飾化」的方式包括增加細碎音使旋律線條流動或作成固定的音型。

作無論在篇幅、張力、音色輾轉變化等皆使成爲早期鉅作之一，然而斯克里亞賓本人對此作品卻不如《第二號鋼琴奏鳴曲》般深刻，根據《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》記載，此曲直至 1907 年才由 Gol'veysev 首演，作曲家明顯地遺忘了這首曲子的存在。⁷²

《幻想曲》雖有自由奔放的個性特徵，調性的移動上亦無限制，但曲式結構卻仍未跳脫古典時期的曲式，結構近似三段體及奏鳴曲式；另一方面，動機不停的以不同形式出現或產生變化，發展成三個個性鮮明的主題，然而自始至終都有一個核心樂念——附點節奏、第二拍上的節拍重心與高飛如火舌的音型成爲整曲的主軸。以下，筆者將分析此曲架構，並將主題段落標記如下：

表 3-2-4 《幻想曲》主題段落標記

段落		小節數	速度記號	調區
第一段	第一主題	1-29	Moderato ♩ = 56	b
	第二主題	30-54	Piu vivo ♩ = 76	D
	第三主題	55-3	Piu vivo ♩ = 126	D
發展部		74-92	Tempo I ♩ = 56	a
第二段	第一主題	93-108	Tempo I ♩ = 56	b
	第二主題	109-132	Piu vivo ♩ = 76	B
	第三主題	13-150	Piu vivo ♩ = 126	B
第三段	第一主題	151-164	♩ = 76	a
	第二主題	16-180	Piu vivo ♩ = 88	b
尾奏		181-197	Tempo I ♩ = 56	b

此曲以類似進行曲式的主題動機 () 貫穿，三大主題個性分明，卻在

⁷² Jonathan Powell, "Skryabin, A. N.," in Grove Music Online. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25946?q=scriabin&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=41&hbutton_search.y=15&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Dec.,2010).

和聲和節奏上統一呈現由簡入繁、由少至多的發展。擷取各段的三個主題作為對照，能看出斯克里亞賓在同樣主題的設計上越加精密繁雜（譜例 3-2-22）。全曲巧妙地結合豐富之樂思，不僅織度與節奏不斷變換，洗鍊而多樣的調性轉折及繁複的演奏技巧，更增添許多色彩性及幻想風情，傳遞給聽者多變的情境感受。

譜例 3-2-19 《幻想曲》第一主題，寬廣深遠的中板，具神祕與火焰流竄特質

第 1 小節



第 93 小節



譜例 3-2-20 《幻想曲》第二主題，翱翔吟唱的旋律線，類似蕭邦風格語法

第 30 小節



第 109 小節



譜例 3-2-21 《幻想曲》第三主題，展現雄偉氣勢，休止符造成強烈節奏感

第 55 小節

第 151 小節



以上表格的調性與主題發展觀察出這首唯一的幻想曲以較明確、近似傳統章法的結構寫作，段落間清楚分割，樂段銜接常使用屬七和絃，使之自然流暢地導向下一主題。開頭前八小節已略見全曲創作端倪，包括附點節奏、第二拍重心、重複而持續的 F# 音、高飛又急遽下墜的串連音型（譜例 3-2-25）。

譜例 3-2-22 《幻想曲》第一段第一主題，第 1-8 小節



第二主題仍持續著支撐和聲的底音，聲部的層層交織出令人動容的旋律。第 35 小節中聲部隱藏的主題旋律，與上聲部產生應和；第 40 小節高音聲部結束時，低音隨即加入新的短旋律，爾後高音聲部又緊接著發展，如此的接應使樂句充滿期待感，在此我們可以發現斯克里亞賓不斷促使聽眾產生聲響的期待感（譜例

3-2-26)。譜例 3-2-27 將和聲控制在增減和弦的不斷縮放，增加和聲緊張及和緩效果，縮放的效果令人聯想到火焰的搖曳，聽覺上亦產生強烈的情緒波動。

譜例 3-2-23 《幻想曲》第一段第二主題，第 34- 41 小節



譜例 3-2-24 《幻想曲》第一段第二主題，第 51- 53 小節



第三主題使用休止符造成基本的附點節奏效果更為強烈（譜例 3-2-28），斯克里亞賓音樂飛翔、狂喜的特質亦在此出現，倏忽上飛又隨即墜下，似展現「我是一切，我是上帝」的宣言。譜例 3-2-29 持續的半音階在增六和弦和減三和絃中交替下行，製造向下滑翔效果，並於第 68 小節再次起翼翱翔。

譜例 3-2-25 《幻想曲》第一段第三主題，第 55- 58 小節



譜例 3-2-26 《幻想曲》第一段第三主題，第 63- 66 小節



發展部集結三個主題精華，以第二主題旋律線條作為上聲部，低音節奏型則採用第三主題，第一主題中的五連音此時悄悄被換到左手，樂段中隨處可見火焰的形象象徵。

譜例 3-2-27 《幻想曲》發展部，第 74- 79 小節



第一主題的第二次出現，左手為寬音域又快速的分解和絃，創造出瞬間在空間中充滿和聲的音響結構，但突然消失的聲響，造成「為所欲為」的瘋狂特質。

譜例 3-2-28 《幻想曲》第二段第一主題，第 93- 98 小節



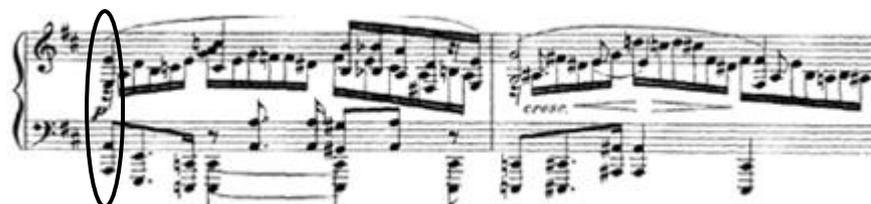
第二段的第二主題是全曲高潮處，豐厚的音響展現俄國式無可抵抗的豐沛情感，聲部的模仿則延續第一次的主題樣式，斯克里亞賓慣用的重複和弦使熊熊的火焰更加劇烈（譜例 3-2-33）。

譜例 3-2-29 《幻想曲》第二段第二主題，第 130- 131 小節



第三段的第一主題除以半音音型及大量使用增減和弦造成收放效果之外，亦能看出斯克里亞賓顛覆的大膽嘗試，譜例 3-2-34 樂句的模進採用平行五度級進。

譜例 3-2-30 《幻想曲》第三段第一主題，第 155-160 小節





結尾樂段仍在狂喜的上揚音型中狂飆，快速強力的低音三連音再度表現對上帝的企求渴望，句末不斷以導音強調 b 小調特性，卻在最終處導入 B 大調，如同燦爛陽光升起般的展現狂喜與希望。

譜例 3-2-31 《幻想曲》尾奏，第 193-197 小節



幻想成份：

醉心於蕭邦與李斯特風格的斯克里亞賓創作的這首《B 小調幻想曲》，承襲了蕭邦《幻想曲，作品四十九》的單樂章形式，⁷³演奏技巧華麗奔放，其中展現的大膽和聲色彩與多變的主題風格，成為二十世紀現代音樂先驅。在作曲家取名為《幻想曲》的暗示下，使此曲在詮釋者手中具有自由而富想像力展現的可能性。全曲有以下幾項特點顯現斯克里亞賓對於樂曲細部的構思與創意。

⁷³ 與蕭邦《幻想曲》相關連之處尚有樂曲素材間統一的緊密性、三度音程轉調模式、憂鬱灰暗的序奏氣氛，及以大調作為全曲結束。

1. 單樂章的多段落式結構

全曲結構共分五段落（見上表 3-2-4），速度與風格展現有著相當大的變化，斯克里亞賓特有的狂喜高飛音型、抒情性的華美燦爛旋律、強烈的力量與律動，使此曲展現無比的幻想風情。在連篇的概念之下，段落的連接先現下一段落的基本特色，使全曲產生一氣呵成的連接感（譜例 3- 2-36、3-2-37）。

譜例 3-2-32 《幻想曲》第一與第二主題連接處，第 29-31 小節



譜例 3-2-33 《幻想曲》第三主題與發展部連接處，第 70-73 小節



2. 主題相關性

節奏式的動機素材為全曲的核心意念，透過段落之間緊密的關連性，使全曲流露出微妙的統一感。

譜例 3-2-34 《幻想曲》第一、二、三動機主題

1. 第一主題，第 1-2 小節



2. 《幻想曲》第二主題動機，第 30-31 小節



3. 《幻想曲》第三主題動機，第 55- 56 小節



3. 即興風格

即興風格展現於上述越加繁雜的主題設計上，譜例 3-2-26 的主題對照可以看出原先單純的主題出現類似花腔式的裝飾性音型，繁複的點綴顯現斯克里亞賓高超的即興特點。曲中大量複節奏的「連音」音型如琶音一般亦是另一種斯克里亞賓自由兼具個人特徵的風格展現（譜例 3- 2-39）。

譜例 3-2-35 《幻想曲》，第 93- 94 小節



此樂曲開頭以 F# 為基礎音展開一連串不確定的音響和聲，長達十二小節的和聲蔓延，斯克里亞賓在每個小樂句上，使用七和弦製造下一樂句的期待感，使得樂句不斷延長，直至第 13 小節終有解決的和聲色彩（見譜例 3-2-25）。不斷縮放變化的增減和弦展現大膽而律動的和聲色彩。譜例 3- 2-40 出現前文所述「等音變換」轉變調區的情況。

譜例 3-2-36 《幻想曲》，第 38- 41 小節



第三節 三首作品之共同性

探討作品共同性的目的在於了解斯克里亞賓在幻想作品中的慣用手法，而在實際演奏時能更以整體性觀點將三首作品串連起來，進而做出一致性而不流於零碎的演繹。筆者於此處謹就觀察三首作品創作上的共同之處，提出以下六點作為探討。

一、小調調性

在斯克里亞賓早期創作中，具「哀傷」特質的小調佔絕大部分。此三部幻想作品亦呈現如此現象。特別的是兩部幻想奏鳴曲皆為 G 小調，而幻想曲則為 B 小調，與前兩者呈三度關係。在各單一作品中調區的轉換亦為三度。

表 3-3-1 三首幻想作品的調性轉換

《幻想奏鳴曲 (1886)》		《第二號鋼琴奏鳴曲，作品 19》			《幻想曲，作品 28》	
		第一樂章		第二樂章		
段落	調區	段落	調區	調區	段落	調區
序奏	g#	呈式部	g#	g#	呈式部	b
			B	e b		D
呈示部	g#					D
	B					
發展部	g#	發展部	B	b b	發展部	a

再現部	G#	再現部	g#	g#	再現部	b
	g#					
		尾聲			延伸發展部	a

十八至十九世紀早期許多音樂理論家，對於調性是否對應某種特性、意義或情緒有著眾多討論，筆者依據 Rita Steblin 的著作《十八、十九世紀早期的調性特色歷史》(A History of Key Characteristic in the Eighteenth and Early Nineteenth) 各調性觀點，歸納出 G# 小調及 B 小調特性見解，以成為詮釋作品個性的參考。

表 3-3-2 部分音樂理論家對升 G 小調的陳述

Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	痛苦而悲慘、憂鬱且充滿困難掙扎的調性。(The key of misery, of the depressed heart and of difficult struggle.)
Herloßsohn, Karl. <i>Allgemeines Theater-Lexikon</i> . 1839.	大部分適合表現哀悼、悲嘆、痛苦和絕望。(Mostly suited for the expression of laments, misery and distress.)
Berlioz, Hector. <i>Grand traité d'instrumentation</i> . 1843.	不非常響亮的；憂傷悲切；優雅的。(Not very sonorous; mournful; elegant.)

表 3-3-3 部分音樂理論家對 B 小調的陳述

Charpentier, Marc-Antoine. "Règles de composition." c. 1692.	孤獨且憂鬱的。(Lonely and melancholic.)
Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de l'harmonie</i> . 1772.	親切且敏感的。(Sweet and tender.)
Ribock, J. J. H. <i>Cramer's Magazin der Musik</i> . 1783.	深沉的，極度憂鬱。(Deep fine dark-blue.)
Weikert, Henri. <i>Kunstwörterbuch</i> . 1827.	陰暗的聲響；期待和屈從神的旨意的調性。(Sounds gloomy; the key of patience, of expectation of and submission to divine dispensation.)

二、速度標示慢—快

三首作品速度術語分別為《幻想奏鳴曲(1886)》：Andante-Allegro vivace；《第二號鋼琴奏鳴曲》：Andante-Presto；《幻想曲》Moderato-Piu vivo- Piu vivo-Tempo I-Tempo I- Piu vivo- Piu vivo-♩=76- Piu vivo-Tempo I。三首樂曲皆以較緩慢、富神祕性的速度氛圍開始，而在快速奔騰且戲劇張力的和弦中做結尾。在此引用《斯克里亞賓：他的生活與時代》(Scriabin: His Life and Times)一書中的論點，嘗試為上述的速度轉換提出可能性的假設：斯克里亞賓的作品可視為「朝氣活力」的體現，音樂中充滿著二十世紀初俄羅斯生活爆炸性革命的衝動……他的作品保留的不只是歡樂的情緒、對理想的狂熱憧憬，他的音樂也注滿了活動力和志向的渴望，伴隨著「猛烈的」情緒、掙扎和克服的感染力。⁷⁴多數論者認同斯克里亞賓第一時期作品多呈現悲傷和富於同情的特質，直至《第四號鋼琴奏鳴曲》才「首次」展現斯克里亞賓真正的音樂語彙與想法——充滿歡樂、陽光、飛翔、狂喜、光亮、火焰。然而探究早、中期作品的傳承，筆者發現此三部早期幻想式作品已漸進式地隱藏著「狂喜」特徵。其中又以1900年創作的《幻想曲》最為顯著。《幻想曲》創作於《第三號奏鳴曲》(1898)與《第四號奏鳴曲》(1903)之間，因此被視為是兩首奏鳴曲之銜接，其中光明燦爛、向上攀升的大三和弦，正好預示了《第四號奏鳴曲》以音量 *fff* 充滿氣勢、激烈而歡騰的結束。

三、複節奏

學者蘭多利特 (Randlett) 指出「複節奏似乎能產生一種對稱的波紋圖案，將視覺上的幻覺作用，轉移到音樂上來表現。」⁷⁵斯克里亞賓正式學琴後所創作的第一部作品即以「三對二」做為他的創作特色，並從此將大量的複節奏拍子運用在作品當中，諸如三對二、五對四等左右手不同拍子韻律在創作中屢見不鮮。事實上，大部分複節奏段落並非需要節奏的絕對精準，而是在有限範圍的旋律韻律

⁷⁴ Rudakova & Kandinsky, 9.

⁷⁵ 吳雅婷，240。引自 S. Randlett, "Gong and Mories," *Clavier*(11/1):14-15.

中流轉。學者蘭德雷認為斯克里亞賓偏好譜寫複節奏在於其造成拍子流動、易變的律動感。體認到幻想式作品的自由與瞬息變幻特質，於複節奏的詮釋上則不需刻意以公倍數的數學計算，而是更須注意掌握聲部間穩定的相對律動感，才是彈性卻不致流於隨性的節奏韻律。

譜例 3-3-1 三首樂曲具複節奏之處

1. 《升 G 小調幻想奏鳴曲》第 57-59 小節



2. 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 107-112 小節



3. 《幻想曲》第 19-22 小節



1. 移節拍與連結線使用

斯克里亞賓對於音響效果多有著墨，表現在細小樂句上的即為「因連結線產生的殘響變化」，三首幻想作品出現許多連結線記號，散佈於空間的殘響增添了虛幻的幻想意向，連貫的延續音使得音樂飽滿進行而沒有明顯的停歇。特別在《第二號鋼琴奏鳴曲》呈示部的過門樂段，展現連結線與複雜移節拍技巧（譜例 3-2-10 動機 b 處）。右手保持第一主題材料與節奏，並使用連結線使旋律得以跨小節舒展，而左手標示三連音圓滑線的伴奏音型出現了向前移動三分之一拍的移節奏，如此的結合使節拍明顯複雜化。這樣類似的技法雖在之前被眾多古典與浪漫主義時期作曲家廣泛使用，但大多並沒有使節拍關係如此複雜，斯克里亞賓之後的普羅科菲夫與斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1910-1994）與等俄國作曲家在這方面表現得更為突出。⁷⁶這三首作品間均有廣泛連結線的使用，透過對「斯克里亞賓」及「幻想曲」在音響上的感知與認識，可幫助演奏者以更細膩的聽覺角度產生多彩的音色想像。



四、動機構成的音樂

本章第二節中已探討過作曲家三首幻想作品中主題動機的重要性，實際上演奏斯克里亞賓全部鋼琴音樂作品的難點，主要在於如何以合適的彈性速度（*rubato*）以及力度，理解和演繹他幾乎全部由動機構成的音樂。⁷⁷他的音樂精神具有特別的意義，表現出首尾一致的邏輯情緒與意圖，⁷⁸在任何細微之處都始終保持著明確，且處處流動著具有整體性意義的旋律，尤其在早期作品中，嚴密的邏輯性思維和醒目的彈奏法是最重要的內容。「音程」與「節奏」為三首作品發展的基本型態，正確了解音樂動機與整體音樂發展的邏輯關聯，對作品具有決定性意義。

⁷⁶ 楊正君，82。

⁷⁷ 汪黎明，〈斯克里亞賓鋼琴音樂作品的正確演繹覓要〉，《民族音樂》2(2010):85。

⁷⁸ 斯克里亞賓大一統的精神亦表現在首尾調性及素材的一致性。

譜例 3-3-2 三首樂曲的動機音程

1. 《幻想奏鳴曲》第 57- 58 小節，四度音程



2. 《第二號鋼琴奏鳴曲》第 1 小節，命運動機



3. 《幻想曲》第 1- 2 小節，附點節奏



六、持續低音的使用

持續低音是斯克里亞賓三首作品中慣用的手法，以穩固的固定低音為基底，上層織度作大量的和聲發展及色彩變化。藉由持續低音的使用，可使樂曲結構方向明確。觀察斯克里亞賓對於持續低音之上的色彩改變與旋律延續，所創造出的下一樂句期待感或連綿的歌唱性，有助於啟發演奏者的樂句詮釋及創造豐富空間的幻想音響。

第四章 演奏詮釋探討

Anatole Leikin 於一篇關於斯克里亞賓演奏的專文 *The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls* 中如此寫道：「斯克里亞賓是一位特異非凡的鋼琴家……曾親臨過他演奏會的人均表示他的現場演出與譜記總有不同之處。他改變速度、力度、節奏，甚至原有記譜上的音。」⁷⁹實際上，斯克里亞賓音樂中充滿「即興式」的演奏風格，其中灌注著強烈的自我意識和個人傾向；另一方面，身為優秀的鋼琴家，他在音色的表現力和節奏、速度、力度等的把握，表現得極為豐富活現，這些正是演繹斯克里亞賓鋼琴作品應著重的要素，亦為作曲家精神思想的最佳展示。因此，演奏者對於作品中多變細膩的情緒以及速度、力度的自如轉換應予以深刻理解並詳加考慮。在前一章節著重於文本結構分析之後，本章節將透過譜面資訊，諸如速度、力度、運音與踏板等，酌以筆者自身的實際演奏經驗，探討演奏者應如何詮釋文本具豐富幻想的音樂內涵。

第一節 速度

速度的決定為演奏樂曲首應著重的要點，斯克里亞賓作品中的速度掌握尤為演奏者面臨的極大難題。關於斯克里亞賓的創作文本與實際演奏的彈性速度，曾引起爭議聲浪。正如前文科普蘭所述，斯克里亞賓依循傳統的音樂架構，樂句多為對稱性，然而音樂的色彩卻超乎表面所見之結構，樂句之間有著極大的彈性速度；更甚者，樂譜上並無漸快、漸慢的標示，斯克里亞賓本人的彈奏卻從不維持兩拍以上的相同節拍，速度不斷轉變如源源不絕的靈感一般。⁸⁰然而實際分析斯克里亞賓所錄製的第三十二號詩曲作品，卻發現彈奏上的速度變化（*rubato*）雖然很多，但是平均數始終和標出的最初節拍速度一樣，絲毫不差。⁸¹筆者建議在掌握斯克里亞賓作品的速度方面，應源自於對作品的完整概念，以某常數做為節

⁷⁹ Leikin, 98.

⁸⁰ Leikin, 111.

⁸¹ 涅高茲，38。

奏框架，這基本的節奏穩定並不意味著速度的刻板，而是表面固定的基底中有著微妙的靈活性，卻又確實合乎邏輯，有著嚴謹具自發性的節奏，如此方能維持音樂行進的方向感。

決定各曲速度方面，《幻想奏鳴曲》因序奏明顯的即興手法，主要部分為六八拍拍號且具流動細密之節奏，另參考斯克里亞賓在速度術語下註記的節拍標示（metronome mark），導致此曲應較《第二號鋼琴奏鳴曲》及《幻想曲》具流動性，三首幻想作品在曲首的速度呈現各為「Andante；Andante，Presto；Moderato」。在穩定節奏為框架的前提之下，筆者擬以譜面資訊及樂句段落、結構為考量，提出以下各曲彈性速度之詮釋：

1. 《幻想奏鳴曲》

此曲除了在序奏及主要部分開頭標示速度術語之外，第二主題出現「稍慢(少活躍一些的)」(un poco meno vivo) (譜例 4-1-1)。第 66 至 67 小節能看出織度設計從寬廣音域、聲響飽滿的三聲部逐漸轉為中音域的軟呢抒情音色。瞬間舒展緊繃的凝聚力需依靠著速度的細膩變化，筆者建議在「un poco meno vivo」術語之前，應維持相同速度以推入高潮點，直至進入第二主題才改變音色特質，並藉轉緩的速度表現靜謐、甜美之感。

譜例 4-1-1 《幻想奏鳴曲》第 66- 68 小節



另一個對於情緒張力所做的速度變化出現在第 12 小節（譜例 4-1-2）。在此僅為三小拍旋律線及三小拍休止符的漸慢裡，應些微計畫著每個小拍點的時值一個比一個長，並展現減五度的音程張力，隨後第 13 小節再現的即興式琶音雖無標示「返回原速」，筆者認為此處應自然地回歸節拍的規律性，以保持節奏中心。

譜例 4-1-2 《幻想奏鳴曲》第 7- 18 小節

具張力的減五度

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system covers measures 7 to 12, the second system covers measures 13 to 18, and the third system starts at measure 19. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *dolce*, *p*, *cresc.*, *sf*, *ff*, and *f*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) at the end of measure 12, *inquieto* (agitated) in measure 13, *espr.* (expressivo) in measure 19, and *legato* in measure 19. A circled 'rit.' marking is at the end of measure 12, and circled notes in measure 13 highlight a diminished fifth interval. Measure 19 includes a triplet and a 'legato' marking.

觀察文本，在情緒最具張力及抒情樂段，斯克里亞賓皆有表情記號的註明，以上譜例伴隨著小二度音程或大跳音程跨越表現「不安、焦慮的」(*inquieto*)、「有表現力的」(*expressivo*) 歌唱樂段，及第二主題的裝飾音型，賦予我們在演奏時

更多空間去詮釋，彈性變化的速度漲退及音色的細膩轉變能產生樂句的拉扯或蓬鬆度。另外，此曲在樂句間常出現極端的力度變化，亦成為演奏者在彈性速度上的考量，如第 17 至 19 小節半音處（譜例 4-1-2），筆者建議可以在前兩組半音以較激進的情緒配合力度展現張力，而在第 18 小節下行的半音平靜漸緩，藉由速度些微的減緩以給予層次改變並產生情境轉換的想像力。

結束樂段以序奏主題呈現，斯克里亞賓在此並未標示與序奏相同的速度術語，以筆者自身的詮釋觀點建議第 143 小節應持續以 *Allego vivace* 原速進行，第 146 小節 逐次層疊的 *g#* 和聲所造成的迴響，可運用聽覺仔細感受琴弦震動而產生自然的減緩，避免第 142 與 143 小節之間造成突遽而不自然的斷層。

譜例 4-1-3 《幻想奏鳴曲》第 138-148 小節



The image shows a musical score for Example 4-1-3, which is a section from Scriabin's 'Fantasy Sonata'. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system covers measures 138 to 142, and the second system covers measures 143 to 148. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *ppp* (pianississimo), *p dim.* (piano diminuendo), and *p* (piano). The music is characterized by complex harmonic structures, including chromaticism and dissonance, and expressive dynamics. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a time signature of 3/4. The score is presented in a standard musical notation format with a blue decorative graphic above the first system.

2. 《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》

第一樂章文本中出現多次「漸慢」(rit.) 與休止符上的延長記號，並在素材之間的轉換處不斷指示「彈性速度」(rubato)，這些設計處處展現斯克里亞賓對微風中波動著的海浪幻想，並使樂音產生立體感畫面。譜例 4-1-4，「命運動機」的漸慢，想像一波波的海浪湧上岸邊又退潮，演奏上則有著邏輯性計畫，一音比

一音長且慢；十六分音符向上進行至正拍四分音符與第一拍三連音之處，則需注意節拍的正確性，使聽者能抓住並維持節奏律動。

譜例 4-1-4 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-2 小節

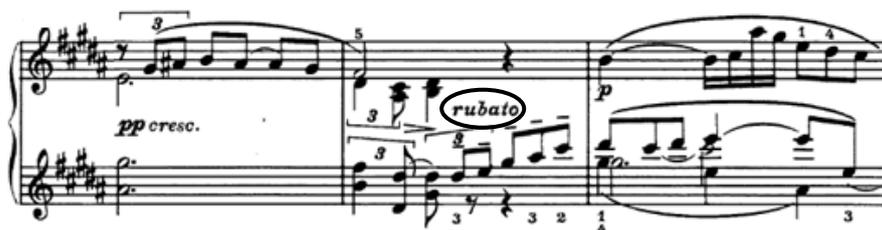


觀察文本的脈絡，主題更換或素材變化形成的段落銜接，斯克里亞賓特別標示了「彈性速度」。為使聽者能感受素材轉變，演奏時應於標示 *rubato* 的音符之間做些微時間的停留及強調，並在下一小節立即返回主導節奏中，彈奏上則可藉彈性速度表現出音程的關係，如譜例 4-1-5 自由地表現伸展五度，緊接著的級進音程則仔細聆聽，待各單音消失之前以漸弱方式依序緊密連接；譜例 4-1-6 亦為相同處理模式，然此處在每個音符上註明持音記號 (*tenuto*)，情感應更為深刻，彈性速度的時間處理也應比前者更為明顯。

譜例 4-1-5 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 22- 24 小節



譜例 4-1-6 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 29- 31 小節



結尾主題處（譜例 4-1-7）呈現多層次聲部，隱藏於中聲部的主題旋律因節奏二分法及重音標示而能清楚浮現，此處音值的增長造成速度漸緩的錯覺，然實際上節拍應維持相同速度，如此除了建構段落的邏輯性，上聲部的細碎音群更能表現出海面閃閃光點的印象。

譜例 4-1-7 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45- 46 小節



發展部為全曲高潮點，為展現飽滿的音響凝聚性及表現深海的強大力量，應對節奏有精準要求，力求穩定、持續前進的速度演奏。結束樂段則僅於句尾（譜例 4-1-8）再現的動機上標示「漸慢而弱」（*smorz.*），在三次相同樂句（第 130-133 小節）的細碎流動之下，張力逐漸衰退，最後以兩次海浪拍打動機音型展現退潮形象，以漸緩漸遠的速度製造懸而未解的無限遐想。

譜例 4-1-8 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 134- 136 小節



第二樂章表現暴風雨前的驚濤。斯克里亞賓在此處採用巴洛克音樂統一樂思之寫作方式，為表現緊湊氛圍的烘托，速度應持續呈直線方向性進行。第 29 至 30 小節標示「漸慢」，句末隱含著連續四度音程的神秘和弦音響，此處展示浪潮

神祕莫測之特質，並為全曲中唯一出現的速度術語，特殊的四度音程應藉速度漸緩予以強調，除此之外，文本中未再發現任何速度的轉換。然而筆者認為在調性與主題轉換間的銜接可略做些微呼吸，做類似「逗點」的標點符號，以使素材、段落間能有清楚的分界。

譜例 4-1-9 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 29 - 30 小節

連續四度音程

3. 《幻想曲，作品二十八》

相較於《第二號鋼琴奏鳴曲》，《幻想曲》中多以「漸快」(accel.) 展示華麗技巧與豐富戲劇性，並於其後以「逐漸寬廣地」(allargando) 承接下一段落。此曲以三個主題作為交替，各段落標示著清楚的速度術語。第一段第三主題首次出現漸快術語，此段落為彰顯強烈直驅的性格使用了四小節的模進聲響將音樂推向高潮，漸快的推動力帶有往前驅動之感，並在第 64 小節達到最高峰，以急板

(Presto) 半音階音型交替下行，創造出緊張而具豐富色彩之音響效果，樂段末端有「逐漸寬廣地」標示，並以長達十六拍的延續小三和絃進入發展部的神祕境地；發展部亦與之有雷同之處。另一例子出現於第一主題再現樂段，譜例 4-1-11 可看見快速琶音伴隨著和絃增減級進，在和聲不斷製造緊張與不安音響的同時，「漸快」術語所產生的節奏擠壓，使不斷鋪陳的上行半音階成為全曲最澎湃、激昂樂段之重要功臣。斯克里亞賓在此曲中多次以速度變化的高潮迭起傳達樂句方向性的前進與退後、緊湊張力與隨後寬廣鬆弛的設計，使聽者留下極深刻的狂想印象。

譜例 4-1-10 《幻想曲》第二段第一主題，第 101 - 108 小節

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system features the marking "cresc. ed accel. poco a poco" circled in black. The second system has the marking "presto" circled in black. The fourth system has the marking "allargando" circled in black. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score is presented in a clean, black-and-white format with some blue decorative elements at the bottom.

第二節 力度與層次

著名鋼琴家羅森斐爾（Paul Rosenfeld, 1890-1946）曾給予斯克里亞賓的技法如此評論：「…斯克里亞賓發展出一套結合各式旋律元素的方式，使他的作品實際上擁有複音音樂的特質。」⁸²確實，在斯克里亞賓的早期作品就呈現將內聲部填滿的多聲部織度，此手法越到後期越發明顯，對斯克里亞賓來說，「旋律是展開的和聲，而和聲是收捲的旋律。」⁸³依循斯克里亞賓早期作品的脈絡，能發現

⁸² 侯天玉，96。

⁸³ Leikin, 113, quote in A. Nikolaeva, "Fortepianny stil rannich proizvedeniy Skryabina" (The Piano Style of Scriabin's Early Compositions), in A. N. Scriabin, ed. S. Pavchinsky (Moscow: Sovetsky Kompositor, 1973), 209-16.

伴奏與勾勒旋律部份由最初的刻意區分演變為塊狀聲響，力度與層次因此成爲一體兩面。有鑑於此，筆者於此章節將以力度聲響結合聲部層次做爲討論。

觀察此三部幻想性作品，斯克里亞賓運用大量的力度記號標示，以表現作品奇想，並展現豐富多彩的色調變化。演奏者若能從中仔細觀察力度變化，並審慎考慮細膩的音響變化，將更貼近作曲家以音樂表達幻想思維的藝術。以下爲筆者觀察文本中的力度記號與層次表現後所得之現象：

一、局部的重音記號

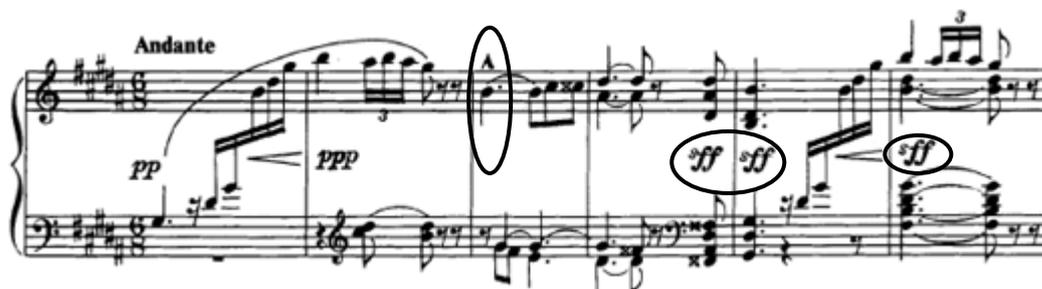
局部重音記號的展現，在三部作品中以《幻想奏鳴曲》最具表現力。創作此作品的斯克里亞賓正沉浸在戀愛中，反應在樂曲上的即爲短小樂句間充斥著多種力度記號。其中多爲單一音符或和弦的突強標示，這些重音在彈奏實務上的力度層級爲「*fff*」>「*sf*」>「 \wedge 」>「 $>$ 」，然而重音又需同時配合文本當時的整體力度及表情記號指示，思考該以多重的力量、多快的觸鍵方式彈奏，重音記號因此有著豐富千變的內涵；不同內涵所蘊涵的力量變化刻劃著斯克里亞賓不同的情感表現。在此考慮到聲音會因爲不同內容而有所差異，因此筆者就以上重音記號做爲例子，分別就三首作品提出彈奏時的詮釋想法。

1. 《幻想奏鳴曲》

序奏段落中，在甚弱音量至最弱(*pp* – *ppp*)的即興琶音與休止之後，隨即出現單音並標示「突強記號」的 B 音，在此可想像如夢的境地之中，一滴雨點滴落欲喚醒沉醉中的甜蜜，此突兀的音響效果在演奏實務上，應如神秘之中突如其來的弦樂擊弦的效果，以快速的觸鍵呈現清亮且具穿透力的音色。在樂句共鳴消逝之後，旋即出現 *fff*，不規則而出乎意料的節奏帶來強烈的氣氛轉折，如同夢境中即刻被拉回現實，此處雖與前樂句有著截然不同音響效果，卻仍應呈現厚實

而不直接刺耳的音響，手臂適當的釋放力量成爲彈奏時需格外注意之處（譜例 4-2-1）。

譜例 4-2-1 《幻想奏鳴曲》第 1-6 小節



第 6 小節與第 42 小節爲完全相同素材，對照以上譜例與譜例 4-2-2 發現斯克里亞賓給予兩者不同強度的重音指示，前者爲 *sf*，後者卻僅爲 *f*，在音量上的處理，後者就需比前者更注意手指力量對聲響亮度的控制。

譜例 4-2-2 《幻想奏鳴曲》第 40-44 小節



主要段落爲激動性格之段落，爲突顯流動十六分音符上方的旋律單音，作曲家均在欲強調的旋律音上標示重音符號「>」，並同時加強了第一主題激動的個性特色。筆者建議此處的重音不同於前者厚重和弦之奏法，而是以指尖作較快速且微突強的觸鍵，將旋律音以如同說話的語韻加強表現。

譜例 4-2-3 《幻想奏鳴曲》第 57- 62 小節

斯克里亞賓以十分圓滑 (*legatiss.*)、富有表現的 (*espr.*) 術語並配合 *pp* 聲量表現第二主題抒情甜美的特質 (譜例 4-2-4)；第 69 小節標示 *fp*，音型上顯示寬厚織度，音樂內涵則表現宛轉樂句的張力，因此筆者建議此音不宜過於敲擊，而應以持音 (*tenuto*) 方式彈奏，利用放鬆的手腕輔助指腹深沉慢速地觸鍵，展現溫暖的音色特質。

譜例 4-2-4 《幻想奏鳴曲》第 67- 69 小節

2. 《第二號鋼琴奏鳴曲，作品十九》

斯克里亞賓於《第二號鋼琴奏鳴曲》使用到的局部重音相較之下較為單純，只有「>」及少部分的「*f*」與「*ff*」記號。然而，如上文所述，重音「>」在不同織度或內容上均展現著不同性格，以下為筆者觀察到的幾個例子：

第一樂章在不同段落中突顯重要音符時，均以「>」表示，實際的演奏應考量當時樂段的音量、織度、性格等層面來表現不同的觸鍵與力量。如第 13、45

及 75 小節在音量與個性上皆有差異：第 13 小節為過門樂段描繪寂靜夜空下的海岸，左手低音的分解和絃如輕撫沙灘般的柔軟，右手重音提示視為動機的浮現，因此並不需於強調，僅以放鬆的指力奏出清透如投擲小石子至湖中的效果；第 45 小節的旋律線極富表現力，此處正為斯克里亞賓多層次寫作特色之展現，為使中聲部旋律清楚勾勒出來，筆者建議以持音方式彈奏，外層的細碎音符則如閃閃的月光輕輕地在波浪上跳舞；第 75 小節為最直接、快速的強音，運用堅硬手指關節並配合手臂落下之重量擊出結實、深刻而準確的音質，此強烈重音與寬音域的翻滾生動地表現深海中的波濤巨浪（譜例 4-2-5,6,7）。

譜例 4-2-5 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 12- 14 小節



譜例 4-2-6 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 45- 46 小節



譜例 4-2-7 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 73- 75 小節



第二樂章首先以「柔聲」(sotto voce)描繪大海底層的暗潮洶湧，第43、44小節左右手呈反向進行，並首次出現了極大幅度的力度表現(譜例4-3-8)，斯克利亞賓在左手部份以重音記號「>」強調不斷往下墜的八度音型，並配合音量漸強將音量推至最高峰 *fff* 以表現深沉力量，觸鍵方式則使用全臂，將上臂、前臂、手腕、手和手指密切地結合在一起，擊出撼動共鳴的聲響。

譜例 4-2-8 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第43-44小節



3. 《幻想曲，作品二十八》

此作品多為和絃所構成，因此強弱對比的表現成為最困難之處。局部重音的出現大多為了強調和弦底部的掛留，以「>」標示。厚重的織度之下，底音需成為沉著的和聲基底，使得上聲部能作色彩變化的自由轉變。全曲垂直局部重音與橫向多重聲部線條的比例分配，是演奏者在處理力度所面臨的重要的課題，如譜例4-2-9。

譜例 4-2-9 《幻想曲》第73-75小節



二、強弱瞬間轉換

鋼琴自聲音微弱的擊弦古鋼琴演變至今，在音量變化的能力及音長延續程度不斷增加；實際上自貝多芬時代以來，鋼琴作品中對聲響的探索，使展現豐富音響的層次不斷提高，其中力度對比的幅度更是日益增大，瞬間的「強弱轉換」成為音樂表現中最有力的因素之一。斯克里亞賓在幻想作品中經常使用強烈的力度對比，如《幻想奏鳴曲》中全曲幾乎由強烈的對比所構成，因此激盪著豐富表現力的音響層次。此外，也使用到「突然弱下」的力度轉換。在音響輝煌的甚強中，突然改變素材特質並移高音域，對比性的輕盈音量相形之下，展現精緻纖細的一面，使得樂曲發展更具吸引力。譜例 4-2-10 強烈的力度對比如大海的變幻莫測，時而暴戾，時而溫馴，豐富了演奏時的想像。

譜例 4-2-10 《第二號鋼琴奏鳴曲》第 70-75 小節

The image displays a musical score for Example 4-2-10, consisting of two systems of piano and forte dynamics. The first system (measures 70-72) shows a piano (p) dynamic in the right hand and a forte (ff) dynamic in the left hand. The second system (measures 73-75) shows a piano (p) dynamic in the right hand and a forte (ff) dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

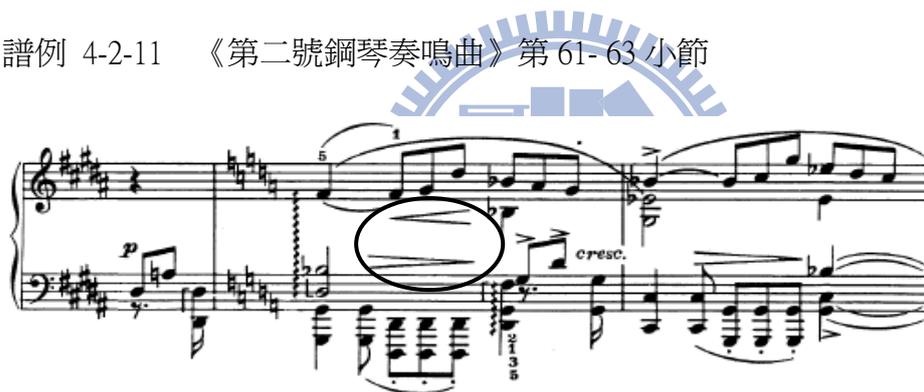
三、樂句間的漸層力度

如上所述，強烈的力度對比主要用來表現激情和戲劇性效果。然而，音樂潛在的進行是由不同程度的起伏來表現，透過音量的逐漸增大和隨之而來的相應減弱，描繪著幅度較小且層次細膩的變化，使音樂達到流暢並具自然波動的起伏效果。如譜例 4-2-1 《幻想奏鳴曲》開頭，即興式 g 和弦琶音由下往上滾動，標示

著漸強記號，在自然聽覺之下，向上行進的音型本就會有漸強效果，此處標示漸強記號，卻又在第 2 小節轉為 *ppp*，筆者認為此處欲表現迷夢境中的迷濛，想像彈奏豎琴般的，手指以漸強方式一劃而過，然而卻在最後留下一顆孤寂的單音 B；另在第 69 小節標示的 *cresc.*亦為相同情況，演奏者應留意樂段之間力度層次的改變。

《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章發展部，左右手兩聲部分別以反方向進行，右手旋律以新主題往高音域發展，左手卻仍維持著最初的「命運動機」往下墜落，斯克里亞賓在此標示著相反方向的漸強與漸弱，造成另一番聲部層次細膩發展的矛盾美感（譜例 4-2-11）。

譜例 4-2-11 《第二號鋼琴奏鳴曲》第 61-63 小節

Musical score for Example 4-2-11, showing piano and bass staves. The piano staff (top) features a melodic line with a circled section and a 'cresc.' marking. The bass staff (bottom) features a bass line with a 'p' marking. A blue watermark is visible in the background.

筆者於《幻想曲》第二主題再現時的「熱情」(*appassionato*)樂段(譜例 3-2-27)發現和聲以減三和弦—大三和弦—減七和弦—增三和弦進行著，觀察左右手半音型態，發現低音持續上行，而高音部分卻是持續向下移動，如此矛盾現象卻反而緩和了這些增減和弦的不安定感。筆者認為此段的織度雖不斷由外向內集中，漸層力度卻應安排為不斷加強堆疊之效果，以突顯熱情洋溢氛圍，並產生轉折點至發展部。

四、聲部層次分配

斯克里亞賓早期的作品呈現俄國作曲家特有將內聲部填滿的多聲部織度，「線

條」正是表現斯克里亞賓音樂最重要的成份。他的樂思建構在有如對位式音樂的複音音樂織體和塊狀和聲上，垂直的和聲與橫向的旋律之於他是共存的，和聲構成了旋律，旋律也構成了和聲，然而斯克里亞賓追求的是音響的活性以及響度，而非厚重的，即便在最大聲的樂段也展現著光輝燦爛而飽滿的音響。對於多層次的聲部處理，斯克里亞賓本人的彈奏上運用節奏的彈性速度、相異力度、及音色轉換使各聲部清晰浮現，⁸⁴因而繪畫出繽紛多層次的色彩，值得演奏者多加揣摩。

這三首作品均出現多聲部結構，如譜例 4-2-13《幻想奏鳴曲》發展部主題穿插於第二聲部，由上至下顯示為副聲部、主聲部、伴奏聲部，作曲家在此已於伴奏聲部標明 *pp* 音量、主要旋律則以 *f* 標示，細緻的裝飾音顯示此樂句以宛轉如歌唱般的靈活表現。三聲部中的指法運用為較困難之處，筆者建議此處主聲部部分由左手大拇指彈奏，右手方能以輕盈指力勾勒副旋律弧線，建議使用左手拇指處如以下標示。

譜例 4-2-12 《升 G 小調幻想奏鳴曲》第 93-98 小節

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 93 to 98, and the second system covers measures 96 to 98. The score includes various dynamic markings: *sf*, *ff*, *sf dim.*, *pp*, *pp cresc.*, and *f*. A large blue watermark with the letters 'IESA' is overlaid on the score.

⁸⁴ Leikin, 112.

典型樂段的主副分配如《第二號鋼琴奏鳴曲》第二主題變化型(譜例 4-2-14) 從高至低為最高聲部的旋律、中間的副旋律及底音的伴奏，此段落的音量比例依照上述分配由大至小作安排，並且各聲部樂句保持著本身的流暢性與方向性，浮現海上浪潮隨風波動的景象。

譜例 4-2-13 《第二號鋼琴奏鳴曲》第 28- 34 小節

結束樂段(譜例 4-2-15)則將主旋律翻轉至中間聲部，作曲家在此處給予各聲部清楚的指示——音量要求為 *mf* 且標示重音的主旋律、上下包夾主旋律的兩個流動性音群(下聲部又為上聲部之減值)，及作為和聲基底的底音 B。由於此底音力度需維持一小節長度，筆者建議此重音音量應為 *mf*，以較厚重的音質撐起樂句，避免基底的流失。

譜例 4-2-14 《第二號鋼琴奏鳴曲》第 45- 46 小節

《幻想曲》亦有三聲部織體的表現。第二主題音型中，第一及第二聲部產生追逐卡農效果，在此的音量處理，筆者詮釋如譜例 4-2-16 所示。然各聲部線條仍應具有其自然流動性，且需刻意聽到一、二聲部之間緊密的模仿連結，達成層疊而又交錯的卡農對唱；相似的情況於譜例 4-2-17 亦可看見。

譜例 4-2-15 《幻想曲》第 34- 37 小節

譜例 4-2-16 《幻想曲》第 173- 174 小節

第三節 句法與運音

斯克里亞賓彈奏時的觸鍵為其獨特別緻之處，在一項比較斯克里亞賓錄製《詩曲，作品 32》與樂譜文本之差異的研究上，發現樂譜中原有多處的長音符，斯克里亞賓皆以休止符取代之。就觸鍵方式而論，他本人並不常使手指「逗留」在琴鍵上；他使用踏板言維持音響，而雙手卻是停留在空中的。巴斯特納克（Leonard Pasternak）⁸⁵回憶斯克里亞賓的手指就像是提煉聲音般的，「不是陷入琴鍵之中，而是碰撞，但以相反的方式，從琴鍵中拉出來並敏捷輕鬆地遨翔在琴

⁸⁵ 俄國重要畫家，為作家伯里斯·巴斯特納克（Boris Pasternak, 1890-1960）之父。

鍵之上。」斯克里亞賓的確著迷於「飛翔」，根據斯克里亞賓的朋友兼鋼琴學生雷門諾夫（Maria Nemenov-Lunz, 1879-1954）所述，「飛翔」是斯克里亞賓在其鋼琴課堂中最著重的要點之一。⁸⁶對於斯克里亞賓的三首幻想作品，除了透過前文討論之速度、力度、聲部層次產生豐富的情感變化之外，在此章節中，筆者謹就文本中出現的圓滑奏、長斷奏、斷奏及持音四個音樂語法，酌以推測斯克里亞賓所欲展現的情感表達，提出彈奏時的想​​法。

一、圓滑奏

古典及浪漫時期的作曲家如將旋律音以短的圓滑線（Legato）劃分，即代表有重要的音樂素材需要被注意；而另一常見的圓滑線安排是為了將旋律音連結，使之呈現不斷綿延的橫向線條。筆者觀察到斯克里亞賓在兩者的運用皆別出心裁：除音程的使用在《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章中極重要，音型上的翻滾更為此樂章之特色。譜例 4-3-1 左手先以「六度—五度—四度」音程回聲似的湧上，隨即在右手以短促的「三度—二度—一度」音程急速轉下，短小的圓滑線強調出欲呈現的音程素材，筆者建議彈奏第 19 小節短小圓滑線時，要將每個圓滑線清楚隔開，小指觸鍵力圖清晰確實，以使聽者清楚感受到與第 17 小節相呼應的音程變化。

譜例 4-3-1 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 17-20 小節

⁸⁶ Leikin, 109-110.

另一個動機旋律的表現如譜例 4-3-2，《幻想曲》在各主題的鋪陳上極具靈活巧思，第一主題再現時呈現華麗綴飾的樣貌，斯克里亞賓將主要聲部符桿另外突顯出來，並以圓滑線連接，提示演奏者動機旋律之樂句，為傳遞第一主題寬廣深遠的個性，筆者建議以平穩的手腕將主題平穩而清晰地彈奏出來。

譜例 4-3-2 《幻想曲》第 93-94 小節



二、長斷奏

在旋律線條或動機音型需較明顯強調時，長斷奏的彈奏方式可表現出乾淨並蘊涵情感的音色。《幻想奏鳴曲》第 7 小節，此處為一連串即興音型後首次出現的歌唱性樂句，為了表現與前六小節截然不同的特質，右手上的長斷音要盡量歌唱，想像芭蕾舞者輕盈彈跳的舞步表現優雅溫柔又具透明感之聲響；而隨後屬七和弦與小三和弦的連接，則如舞者自然屈膝輕輕躍下之感，手指指腹觸鍵後停留稍長時間，以給予屬七和弦色彩足夠的共鳴時間，並進入一級和弦的解決色彩。

譜例 4-3-3 《幻想奏鳴曲》第 1-8 小節



《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章亦有長斷音的標示（譜例 4-3-4），此樂段處於急板速度並以「柔聲」（sotto voce）表現大海下反覆翻攪的暗濤，左手頑固的韻律節奏應保持神祕而穩定的低氣壓氛圍，彈奏時則想像為大提琴拉奏者，將弓以微壓不離弦的方式反覆拉奏，在振動式踏板輔助音色共鳴之下控制詭譎神祕的色彩，以為其後幾近漫天狂潮的發展鋪陳出最具戲劇性的張力。

譜例 4-3-4 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 1-2 小節



三、斷奏

斷奏的使用在斯克里亞賓作品中並不常見，此三部作品唯一出現的斷奏技法在《幻想曲》結束樂段的第 173 小節（譜例 4-3-5）。原本自第 165 小節起不斷在左手滾動、音量為 *pp* 的重複音型在第 173 小節轉入右手低聲部，左手則藉由輕巧的斷音表現出活潑靈巧的個性，此處不斷滴滴墜落的斷奏音型使得原本溫柔靜謐的氣氛轉為歡愉，並顯現前文所述斯克里亞賓手指在琴鍵上跳躍飛翔的景象。

譜例 4-3-5 《幻想曲》第一樂章，第 173- 174 小節



四、持音

持音意指使音持續，演奏者藉由較深的觸鍵，並使音與音之間盡量沒有空隙而具橫向綿延線條，使標示音符具有表現力。前文曾提及《第二號鋼琴奏鳴曲》中以命運動機貫穿全曲，在描寫寂靜海岸的第一樂章中，重複音出現以斷奏使之突顯（見譜例 3-2-17 第 14 小節）；而第二樂章在一片波動浪潮之下，反而藉持音方式加以強調刻劃（譜例 4-3-6）。相同的命運動機因此呈現出不同表情，亦賦予演奏者更多想像的詮釋空間。

譜例 4-3-6 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 19- 20 小節



第四節 踏板的使用

俄國鋼琴家魯賓斯坦（Anton Rubinstein）曾傳神地將踏板技法描寫成「鋼琴的靈魂」；布梭尼（Ferruccio Busoni, 1866-1924）亦稱「踏板是傾瀉在景色上的月光」。⁸⁷在諸多的文獻中均指出斯克里亞賓鋼琴作品具有如夢似幻、纖細多變之色彩，音響上的「混色」成為其一生所追求的音樂精隨。學生雷門諾夫回憶：「斯克里亞賓的指導特別著重在踏板—正是他本身擅長的…他有自己特殊使用踏板的風格—包括『顫動式』的踏板、『細碎』的踏板、『霧狀』的踏板。」好友伊固諾夫稱讚：「斯克里亞賓有無與倫比的音色，柔軟、特殊的顫音，敏捷的手

⁸⁷ 涅高茲，184。

指及優異鮮明的樂句處理。其踏板的處理無人能出其右，我同意那些說道要看他的腳不亞於他的手的那些話。」舒勒冊形容為：「儘管斯克里亞賓有一雙受傷的小手，但他依然擁有李斯特般令人印象深刻的超凡技巧，以自由、無法預料的演奏風格及極佳的踏板技巧聞名於世。指導教授薩夫諾夫更屢次盛譽：「斯克里亞賓的踏板讓這個樂器呼吸！」⁸⁸如同斯克里亞賓在鋼琴演奏上的靈巧處理，他所創作的音樂亦建立在美好聲音的基礎，以產生豐富的幻想性——更明確的解釋即是多層次的聲部旋律和所有音符在踏板中所產生獨具之聲響效果，使斯克里亞賓的音樂呈現強烈的個人色彩和高度辨識性。

儘管上述學者們對斯克里亞賓的踏板技巧有著生動活現的描寫，然不可否認的是，演奏者對於踏板的使用是非常個人且有許多彈性變化的，在不同速度、強弱、音色、樂句詮釋、聲部平衡及樂曲風格等因素影響之下，將有不同程度的調整。在如此牽涉諸多細節之下，耳朵的評鑑才是最高最終的藝術指導原則。在此，筆者僅以自身演奏所遇到的踏板詮釋問題，依照文本所示推測作曲家所欲呈現的音響，針對各曲作幾例代表性特色的踏板詮釋與淺談。

一、持續性踏板（Sustaining Pedal）

右踏板最重要、最有特色的重要性在於它能藉由共振泛音之間的相互衝突及融合而產生豐富悅耳的音色、音質。大多數的斯克里亞賓音樂可依同樣和弦為踏板踩法之依據；他的音樂通常有著多聲部結構，音樂架構在塊狀的複和聲為基礎，因此其音響特質並不在於追求絕對的「乾淨」，頻繁地替換踏板只會將音響變得乾澀而失去作曲家原意，學者蘭德雷即認為斯克里亞賓的音群是為讓音響更為豐富，而斯克里亞賓本人彈奏錄製之樂曲研究亦發現他習慣性地在鄰近的音群上採用單一踏板、明顯以顫動式踏板展現薄霧感，並廣泛運用弱音踏板（Soft Pedal）。

⁸⁸ 上述描寫斯克里亞賓使用踏板之文句皆出自侯天玉，103-104。

⁸⁹在此前提之下，筆者就其自身詮釋作為以下歸類及討論⁹⁰。

(一) 富旋律素材的踏板法

1. 裝飾音在主旋律上

斯克里亞賓早期在即興式主題上常以裝飾音加以潤飾，演奏者對此之踏板處理上需謹慎小心，以免得到一些不想要的模糊效果。譜例 4-4-1 第 2 小節弱拍為「寫出來」的逆漣音 (inverted mordents)，為表現一連串琶音後的高音 B 孤獨極弱的別緻音色，筆者建議此處在整個琶音上使用長踏板，然在第二小節高音 B 處輕輕釋放踏板，以彈奏最弱的聲量，三個小音符的觸鍵不宜過於大聲配合顫動式踏板展現「一筆帶過」效果。小音符表現轉音的呈現，則可只掌握住最後一音，做些許的踩換，使和聲存留並避免不必要的干擾，如譜例 4-4-2。

譜例 4-4-1 《幻想奏鳴曲》第 1-2 小節



譜例 4-4-2 《幻想奏鳴曲》第 67-68 小節



⁸⁹ Leikin, 105-106.

⁹⁰ 筆者在〈踏板的使用〉章節所使用之譜例以虛線表示踏板由深提高至淺之用法。

2. 單一踏板涵蓋鄰近音符的處理

一連串音階所產生的和聲外音為斯克里亞賓特有之聲響效果，此處首先使用較長的踏板促成和諧且順暢的聲響融合於主和弦中，後樂句則以手指輕奏，並配合由深到淺的踏板處理。

譜例 4-4-3 《幻想奏鳴曲》第 60 小節



3. 保持樂句殘響的使用

斯克里亞賓身為一位熟稔踏板技巧的演奏家，卻鮮少在樂譜中給予踏板的指示，在少數有提示踏板踩法時需特別注意，如譜例 4-4-4 作曲家特別附註以長踏板覆蓋整個樂句，是希望能維持低音並藉以製造出空間中的迴響色彩，演奏者需加以留意，避免樂譜上所寫的休止符而過早清空踏板，造成如哽住般的唐突。

譜例 4-4-4 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-2 小節



4. 半連音（Portato）觸鍵的踏板使用

一段標明非連音觸鍵的句法意味著踏板的特殊用法需要。斯克里亞賓偏好許

多介於斷奏與圓滑音之間的半斷奏寫法，在彈奏此樂段時，盡可能的在每音結束後再逐漸將踏板放開，想像將音與音間溫柔的分開，製造出柔軟具彈性的音色。

譜例 4-4-5 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 28- 31 小節



(二) 突顯節奏性的踏板

1. 突顯切分音節奏的踏板

斯克里亞賓對於連結線造成的聲響延續效果樂此不疲，在許多段落中皆可看見此手法。在處理連結線樂句時，除了可運用想像力持續音符長度的張力外，踏板可用來維持原有的規則律動感。如譜例 4-4-6，在第二拍延續的 G 音上加強踏板的深度，可藉由稍稍擴張而豐富音色的效果，進而幫助突顯節奏性；第 2 小節標示踏板延續的記號產生了混色的聲響效果。

譜例 4-4-6 《幻想曲》第 1-2 小節



2. 釋放踏板作為強調效果的手段

斯克里亞賓在《幻想曲》第三主題中使用了休止符強調節奏的鮮明活躍，對於想要投射出節奏的特性，不僅可藉由觸鍵方式的短促，也可利用踏板突然在休

止符之前的音符上嘎然停止，產生獨特的「突擊」效果，譜例 4-4-8 標示突顯節奏之踏板用法。

譜例 4-4-7 《幻想曲》第 55-58 小節



(三) 踏板與力度變化

前文關於力度章節已論述斯克里亞賓幻想作品中存有強烈瞬間對比之特色。因此，筆者特別將輔助此音響效果的踏板用法舉其例子。

1. 力度層次突然的驟減

樂句的銜接常藉由遽然的力度變化產生高度戲劇張力，如譜例 4-4-8，不僅在力度具強烈對比，音域上亦呈現相對性，筆者認為此處為兩種截然不同性格、一來一往之應答展現大海時而暴戾、時而溫馴的多變形象；在踏板的使用上，可使強、弱樂句的應答中產生非常細微的間隔，以使音色轉變；而在弱、強的銜接，則可在弱樂段前稍早一點提起踏板，在聲響層次上達到更好的清晰度，並與強樂句達成力度相對性。

譜例 4-4-8 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 70-75 小節



2. 處理回音式旋律的踏板

觀察《第二號鋼琴奏鳴曲》有著多次同樂句的回聲回應（第二次會以更裝飾性的音型呈現），筆者於詮釋類似樂段時，會以深踏板提高到淺踏板，使之有朦朧如薄霧的透明感。

譜例 4-4-9 《第二號奏鳴曲》第一樂章，第 110-112 小節



（四）振動式踏板

在《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章營造暗濤波動處，可利用振動式踏板產生輕薄、不規則的模糊感，達到令人毛骨悚然效果。此處的和聲雖以小拍式規則進行，但若在每四分音符上更換踏板，將會產生一小段一小段的小樂句，而不使用踏板則聲音又顯得太乾澀，快速的振動踏板將提供所需的共鳴和音色，也不會因使用踏板而出現塊狀似的聲音。

譜例 4-4-10 《第二號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，第 1-2 小節



二、弱音踏板 (Soft Pedal)

左踏板又被稱為弱音踏板，它的功能不僅協助演奏者能彈奏得更弱，而且也能加強音色的柔和度並減少音色上含有敲擊的成份，除了造成音質改變，也連帶讓另一條未被使用到的琴弦一起有輕微的共振，造成整體音響上有如面紗般朦朧的感受。

斯克里亞賓廣泛運用弱音踏板製造多種聲響色彩，如《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，筆者建議第一主題能藉由弱音踏板來產生甜美柔和的音色，造成氣氛上的對比；而第二樂章音量註明 *pp*，並標示術語「柔音」(sotto voce)，在此也可利用弱音踏板達到晦暗音色之效果。

譜例 4-4-11 《第二號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，第 12-14 小節

The musical score for measures 12-14 of the first movement of Scriabin's No. 2 Piano Sonata is presented in a two-staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piece is marked *pp* (pianissimo) and includes a *rit.* (ritardando) instruction. The right-hand part begins with a triplet of eighth notes in measure 12, followed by a half note in measure 13, and a quarter note in measure 14. The left-hand part also starts with a triplet of eighth notes in measure 12, followed by a half note in measure 13, and a quarter note in measure 14. The score includes detailed fingering numbers and a watermark for FSA.

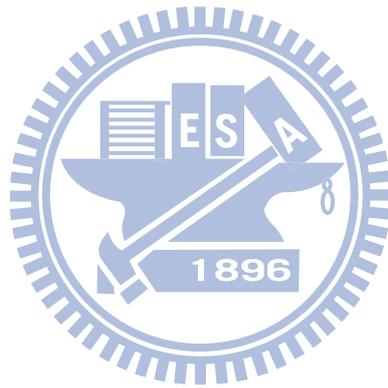
第五章 結語

斯克里亞賓這三首於早期寫下的幻想作品，描繪著成長過程及越發成熟的創作歷程，直至 1900 年所寫下的《幻想曲，作品二十八》成為早期斯克里亞賓所有實驗性手法的集大成。透過本文對作曲家及樂曲的討論分析，能發現這位如謎一般的作曲家自精神思想、作曲聲響，乃至演奏風格，均表現著引人心蕩神馳的幻想氛圍。他的音樂不僅包含巴洛克的複音線條、古典時期的對稱性，更有著浪漫時期戲劇性的強弱對比與強烈的和聲效果，如同斯克里亞賓所認為「音樂是啓迪靈魂的工具」，這三首樂曲充滿著幻想即興的暗示、氣氛與畫面的聯想，演奏者需用心地感受細膩的情感與和聲轉變、了解作曲家欲表現的樂曲內容，最重要的是體會每一個在空間裡產生的聲響，在演奏之中將斯克里亞賓及其作品融為一體，以營造出這位作曲家特有「抒情、律動及力量」的幻想風格。

在作曲手法上，「即興」為三首幻想作品最重要的創作元素，創造聲音的流動性並掌握樂句間的鬆緊度正是演奏斯克里亞賓作品的關鍵。樂曲演繹方面，斯克里亞賓擅長透過「彈性速度」使節奏具有靈活性，並使得主題動機呈現不對稱性；特有的多層音樂織度則藉由不斷變幻的音色及不同層級的力度，產生清晰分明的音響層次；踏板的使用在演奏斯克里亞賓鋼琴作品時，需特別考量介入的時間及深淺度，考量到斯克里亞賓多以「輕薄踏板」代替深沉的踏板使用，製造出音符在空間中迴響的細膩混色效果，演奏者在詮釋此三首樂曲時亦應對其如夢似幻的音樂色彩有所感受與體悟，透過對樂曲及風格的深刻理解，創造性地將賦予在作品中的情感，實現在具體的鋼琴音樂之中。

透過本篇論文的資料蒐集整理及樂曲分析，使得筆者在演奏詮釋斯克里亞賓三首早期幻想作品時，有了更完整的詮釋基礎，更藉以發現這位特異獨行、一生追尋音樂中的光芒和音響變化的作曲家，其神秘之下有著迷人奧妙的魅力。筆者

在本文所提出之詮釋觀點為筆者自身在演奏此三首作品時的想法，然而斯克里亞賓的音樂是如此變幻莫測、自由而不受拘束，正如李斯特所言：「鋼琴家不是工具，呆板地傳達別人的思想感情而不把自己放進去，鋼琴家的職責是讓這些思想感情說話、哭泣、歌唱——按照他的認識。這樣，他和作曲家一樣在創作……他把生命的氣息吹入那些死沉沉的肉體，燃之以火，優雅美麗的脈搏使他活起來，鋼琴家把泥土塑造的型體變成有生命之力。」⁹¹演奏斯克里亞賓的幻想作品除了理性探討文本的語法設計之外，更需要感性地連結演奏者與音樂作品內涵，將作品情感化為己有，才有可能實現真正令人信服的情感流露，並能自由翱翔於音樂幻想之中！



⁹¹ 汪黎明，〈斯克里亞賓鋼琴音樂作品的正確演繹覓要〉，《民族音樂〔名作賞析〕》2(2010):86，引自戴維·杜巴爾，《鍵盤上的反思》，顧連理譯，（上海音樂出版社，1990）。

參考文獻

中文書目

- 米哈伊爾·雅諾維斯基 (Mikhail Yanovitsky)。《斯克里亞賓鋼琴作品解讀，1883-1895》。張亦明、蔡泉譯。上海：上海音樂出版社，2009。
- 亨利·涅高茲 (Heinrih Neuhaus)。《論鋼琴表演藝術》。林道生校訂。臺北市：樂韻出版社，2006。
- 柯爾比 (F. E. Kirby)。〈19世紀晚期〉。《鋼琴音樂簡史》，劉小龍譯，312-326。北京：人民音樂出版社，2010。
- 約瑟夫·班諾維茲 (Joseph Banowetz)。《鋼琴家的指導手冊—踏板法》。符慧如譯。高雄市：高粱音樂文教事業有限公司，2006。
- 宋莉莉著。《斯克里亞賓晚期音樂觀念與創作研究》。北京：中央音樂學院出版社，2009。
- 姚海。《俄羅斯文化之路》。臺北市：淑馨出版社，1991。
- 崔光宙。《音樂學新論—以人為中心的音樂學》。臺北市：五南圖書出版有限公司，1995。
- 張式谷、潘一飛。〈浪漫主義時期的斯拉夫音樂〉。《西方鋼琴音樂概述》。北京：人民音樂出版社，2006，頁297-319。
- 焦元溥。《聽見蕭邦》。臺北市：聯經出版社事業股份有限公司，2010。

中文論文

- 吳雅婷。〈斯克里亞賓鋼琴音樂探索〉。臺中市：國立台中師院學報，2005，頁213-242。
- 侯天玉。〈斯克里亞賓「第二號、第四號、第八號鋼琴奏鳴曲」之風格及詮釋探討〉。臺北市：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，2010。
- 張惠婷。〈幻想曲—以巴赫、莫札特、蕭邦與斯克里亞賓之作品研究及探討〉。臺北市：中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，2005。
- 劉秀春。〈幻想曲之風格流變與形式特質研究—以鍵盤幻想曲為例〉。桃園縣：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2004。
- 龔恩典。〈斯克里亞賓「B小調幻想曲，作品二十八」之探討〉。臺北市：國立台北藝術大學音樂學系研究所碩士論文，2010。

英文書目

- Bower, Faubion. *Scriabin: A Biography*. Mineola, New York: Dover, 1995.
- Dahlhaus, Carl. Trans. Robinson. *Nineteenth-Century Music. Vol.2*. California

- University Press, 1989.
- Kirby, F. E. *Music for Piano*. Portland, OR: Amadeus Press, 2004.
- Maes, Francis. *A History of Russian Music*. Translated by Pomerans, J. Arnold and Pomerans, Erica. California University Press, 2002.
- Prentner, Marie. *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*. Mineola, New York: Dover, 1995.
- Robert, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music: Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*. Indiana University Press, 1993.
- Rudakova & Kandinsky, A. I. *Scriabin: His Life and Times*. Neptune City: Paganiniana Publications, 1984.
- Schloezer B. *Scriabin: Artist and Mystic*. Trans. From Russian by Nicolas Slonimsky. Los Angeles: California University Press, 1987.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

英文論文

- Wetzel, Don Louis. "Alexander Scriabin in Russian Musicology and its Background in Russian Intellectual History," PhD diss., University of Southern California, 2009.
- Hayashida, Mami. "From Sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a Musical Evolution," PhD diss., University of Kentucky, 2007.

電子資源

- Leikin, Anatole. "The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls." *Performance Practice Review*, no.1 (1996), <http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/ppr&CISOPTR=815&REC=9> . (accessed May, 2011)
- Drabkin/R, William. "Fantasia" in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048?q=fantasia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Dec.,2010).
- Powell, Jonathan. "Scriabin, Aleksandr Nikolayevich" in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25946?q=scriabin&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&hbutton_search.x=41&hbutton_search.y=15&pos=1&_start=1#firsthit (accessed Dec.,2010).

樂譜資料

Skryabin, Alexander. " Sonata-Fantaisie (1886) " in *Polnoe Sobranie Sochinenii dlia Fortepiano, vol.1.* Moscow: Muzgiz, 1947.

_____. " Sonate-Fantaisie (Sonate Nr.2), Op.19" in *Ausgewählte Klavierwerke (1967-1972), Vol.5.* Leipzig: Edition Peters, 1971.

_____. " Fantaisie" in *Polnoe Sobranie Sochinenii dlia Fortepiano, vol.2.* Moscow: Muzgiz, 1973.

