

探討史克里亞賓的音樂理念與實踐 —以鋼琴作品為例

任真慧

摘要

史克里亞賓不僅是廿世紀初偉大的鋼琴家，以作曲家之地位在音樂史上更被認為是「前無古人，後無來者」，其音樂經常被與「肉慾」、「神秘」、「晦澀」等字詞聯想在一起。本文將從時代背景與其生涯做為起點，根據精神思想及技巧實踐等兩個層面，切入並探討史氏之音樂創作，並以作曲角度加以淺析，印證形式風格與歷史脈絡之關連。

前言：十九世紀末俄羅斯音樂概況

一、文藝思潮：銀色時代與象徵主義

二、史克里亞賓的生平

三、思想與音樂創作：我思故我作，我作乃我思。

四、作曲手法探討：揭開神秘的面紗

(一)語彙、織度

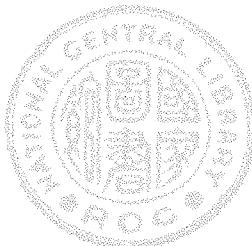
(二)和聲

(三)旋律

(四)形式

總結：浪漫、神秘與前衛？

關鍵詞：史克里亞賓；鋼琴；作曲；俄羅斯；肉欲；神秘；晦澀；象徵主義；浪漫



A Research in Scriabin's Musical Idea and its Practice – Piano Works

JEN Chen-Hui

Abstract

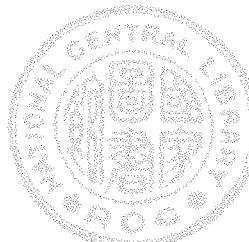
Scriabin is not only a great pianist, but also a composer in early 20th century. His music has no parallel in history and is usually associated with lust, mystery, obscurity, and so on. In this essay I'll research into his works spiritually and technically and analyze compositionally, ranging from the time background to prove the relationship between the form, the style, and the historical context.

Preface: The General Situation of Late 19th-Century Music

1. The Trend of Literary Thoughts – The Silver Age and Symbolism
2. Scriabin's Life
3. Thinking and Composing – I think therefore I compose; what I compose is what I think.
4. Research in Compositional Techniques – Uncovering the Mystic Veil
 - i. Vocabulary and Texture
 - ii. The Harmony
 - iii. The Melody
 - iv. The Form

Summary: Romantic, Mystic, or Avant-garde?

Key words: Alexander Scriabin, Aleksandr Nikolayevich Skryabin, Pianist, Composer, Russian, Silver Age, Lust, Mystic, Symbolism, Romantic



前言：十九世紀末俄羅斯音樂概況

十九世紀初的俄羅斯開始大量吸收西方音樂，自此俄羅斯的西方音樂基礎逐漸萌芽，直到一八三〇年代後，音樂技藝上終於出現與西方並駕齊驅的作曲家，其中最傑出的如葛令卡（M. Glinka, 1804~57），他的歌劇作品為俄羅斯音樂奠下重要基石。

此後，十九世紀的俄羅斯音樂發展有兩個主要的風格潮流，首先是堅持早期西方浪漫樂派的守舊派別，其主要以安東·魯賓斯坦與尼古拉·魯賓斯坦兄弟（A. Rubinstein, 1829~94、N. Rubinstein, 1835~91）為代表。接著的另一派別，則產生於十九世紀末盛行的民族主義思潮中，他們以開啟本土音樂、創造俄羅斯音樂的獨特性為共識，其代表為「俄國五人組」。然而，這兩個派別互別苗頭，標榜國民樂派的五人組視魯賓斯坦兄弟等守舊派為俄羅斯樂界的公敵，認為他們把俄羅斯音樂推至德意志的枷鎖中；而守舊派的人士也鄙視五人組為業餘的烏合之眾，雙方互有競爭意味。

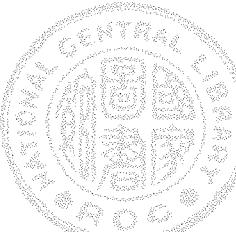
一八六二年和一八六六年，安東·魯賓斯坦與尼古拉·魯賓斯坦先後創辦聖彼得堡音樂院和莫斯科音樂院，這兩所音樂院讓音樂教育成功地在俄羅斯紮根發展。基於這兩所音樂院的培育，十九世紀的最後十年裡，俄羅斯出現另一批更具影響力的新興音樂

家，如李亞道夫（A. Liadov, 1855-1914）、艾倫斯基（A. Arensky, 1861-1908）、葛拉茲諾夫（A. Glazunov, 1865-1936）、拉赫曼尼諾夫（S. Rachmaninoff, 1873-1943）、史特拉汶斯基（I. Stravinsky, 1882~1971）與浦羅高菲夫（S. Prokofiev, 1891~1953）、史克里亞賓（A. Skryabin, 1872-1915）等人，他極力超脫西方音樂的傳統思考模式，實驗各種音樂創作的理念，給予後輩音樂家許多啟發。

一、文藝思潮：銀色時代與象徵主義（The Silver Age and Symbolism）

自十九世紀末，約一八八〇至九〇年代以降，至革命爆發前，在俄羅斯境內掀起一連串的文藝思潮，具代表性者包括象徵主義（Symbolism）、頂點主義（Acmeism）、未來主義（Futurism）等，而這百家爭鳴、動盪不安的數十年，大致便為歷史上所謂的銀色時代（Silver Age）。此一名詞並未指涉特定範圍的年份時期，而是對於一段期間裡、一個地區的整體現象所做的總稱，原本起源於文學，進而影響其他的藝術領域如音樂、舞蹈、戲劇、繪畫等。

此時文藝思想逐漸展開一連串的革新，而詩壇尤為顯著，自從西歐的印象主義（Impressionism）與象徵主義（Symbolism）傳至俄羅斯後，詩人們受到影響啟發，在美學、思想與技法上有了嶄新的面貌。



象徵主義最初約於一八七五年左右，在法國文壇興起，代表人物如波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821~1867）、馬拉美（Stephane Mallarme, 1842~1898）、魏崑、韓波等，針對當時既有的浪漫主義（Romanticism）、寫實主義（Realism）等提出反動，拒絕傳統表層、或者濫情的形式與手法。有的說法版本認為其屬於頹廢主義的流派之一¹，亦有的認為是印象主義的分支²，總歸而言，它是一種不同、甚至反叛於當時傳統的思想運動。

「象徵」二字本身便含有「暗喻」（Metaphor）之意，而象徵派的詩作通常以敏銳的神經與官能作用為基礎，試圖表現出一種「情調」，並且強調「官能的交錯」（Synaesthesia）³，即各種感官之間的互通。此外，其理念認為詩是一個媒介，透過文字隱喻著「另一世界」之存在，所尋求的是「靈」、「未知」的神秘境界，在世紀末高度文明的頹唐之下，人們對於科學無法探測的一切感到焦慮及苦悶，因而發出神秘之聲，嚮往非物質、不可見亦不可溢於言表之精神界。他們主張，藝術是通往該世界的「啟示錄」，而讀者必須找到開啟、解開密碼的門鑰。法國象徵詩集大成者馬拉美曾經說過：

「詩者，謎語也。」（Il doit y avoir toujours enigme en poesie.）⁴便印證了此類作品的趣味精髓。

而當象徵思潮傳至俄羅斯後，詩人們更加著重於其對神秘之追求，並且除文學外，崇尚於永恆、更高的精神層次，其媒介符號是種超自然、不可思議的表徵。俄羅斯象徵主義的代表性詩人包括索羅菲夫（Solov'iov）、布勞克（Blok）等，其中又以布勞克最為傑出。相對於過去，此派主張新的心靈經驗，嘗試僭越善惡，達到遙遠、超乎意識之外的彼端，追求理想、淨化的美，以及融合了哲學與宗教的意味，即「神性」（Divine）。詩人的任務是朦朧、神秘的製造者，而詩是溝通於自我與永恆世界之媒介，目的為達到宇宙之終極和諧，天人合一之境界。與法國象徵主義相形之下，俄羅斯象徵主義包含了更深的哲理，以及跨越文學領域的、更加玄妙抽象的層面。

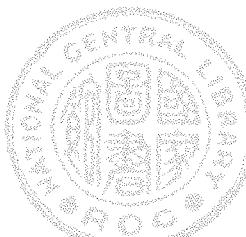
本篇所探討的俄國作曲家史克里亞賓，便是在此時代文藝思潮薰陶影響的一位人物，以下將就其生涯、思想理念及音樂作品等多方面來深入介紹。

¹ 參照陳振堯，《最新法國文學史—由中世紀武功歌至二十世紀末葉的新小說》，天岸文化。

² 參照蔚川白村著，陳曉南譯，《西洋近代文藝思潮》，志文出版社。

³ Synaesthesia，亦拼作 Synesthesia，即「共感」、連帶感覺，指視覺、嗅覺、聽覺等官能之間之交錯互通與連帶產生。

⁴ 同上。



二、史克里亞賓的生平

史克里亞賓（Aleksandr Nikolayevich Skryabin）於一八七二年一月六日生於莫斯科，從小由姑姑撫養長大—姑姑本身是一位業餘音樂家，所以自然成為他的第一位音樂啟蒙老師。史克里亞賓孩提時代即展露音樂天賦，在一八八二年至八六年就讀莫斯科預備軍官學校期間，先後跟隨莫斯科音樂院教授茲維列夫（N. Zverev）⁵與塔涅耶夫（S. Taneyev, 1856-1915）學習鋼琴和音樂理論課程。

一八八八年史克里亞賓正式進入莫斯科音樂院就讀，鋼琴師事薩弗諾夫（V. Safonov），音樂理論仍隨從塔涅耶夫學習，另再跟隨艾倫斯基學習作曲和賦格。在學中，曾為鋼琴比賽過度練習右手技巧而一度受傷，致使後來創作的鋼琴曲中，左手經常需要發揮高度的技巧。自一八九二畢業後，史克里亞賓以鋼琴家身份出道，藉由出版商貝亞耶夫（M. Belyayev）的賞識，他的作品開始陸續出版，而出版商也提供經濟贊助，安排巡迴德、法、義、荷蘭、比利時、瑞士等國家的旅行演奏音樂會。

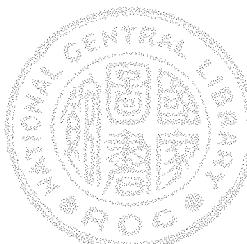
一八九七年史克里亞賓和同為莫斯科音樂院出身的鋼琴家伊莎高維琪（V. I.

Isakovich）結婚。隔年九月，經由薩弗諾夫與出版商的安排，進莫斯科音樂院擔任鋼琴教授，一直到一九〇三年辭職前的這段期間，他頻繁於莫斯科、聖彼得堡和巴黎等地舉辦旅行演奏會，同時也忙於教學、作曲等。一九〇二至〇三年可謂是史克里亞賓人生中最大的轉變時期，此時受到特盧貝茨可（S. Trubetskoy）公爵的啟蒙，大量接觸尼采（Nietzsche）哲學、希臘神話、俄羅斯象徵主義與索羅菲夫的思想，同時，他也和之前的學生塔堤雅娜（Tat'yana de Schloezer）墜入情網，自此創作邁入中期。一九〇四年史克里亞賓一家移居瑞士，直到一九〇九年的這段時間裡，曾居住於日內瓦、洛桑、巴黎與布魯塞爾等西歐法語圈的地區。這六年之間，他從一九〇五年夏天起與妻子分居，轉而與塔堤雅娜同居，直到逝世為止。而在一九〇六至〇七年間，曾應俄籍的美國指揮家阿勒茲舒勒（M. Altschuler）⁶之邀請，赴美國舉辦旅行演奏會。

從二十世紀初開始，史克里亞賓開始鑽研神秘風格的實驗。他於音樂中發展「神秘和弦」（C-F#-Bb-E-A-D），取消音樂的調性符號，試圖以不諧和的和聲語法傳達神、人、感官愉悅、神聖遊戲、靈魂、神靈等意境。然而在創作《普羅米修斯——火之詩》

⁵ 史克里亞賓和拉赫曼尼諾夫在進入莫斯科音樂院之前，同為茲維列夫的鋼琴學生。兩人認識時，拉赫曼尼諾夫才12歲，史克里亞賓13歲。

⁶ Modest Altschuler 畢業於莫斯科音樂院，和 Skryabin 曾是同學。他早在 1906 年前已移居紐約，將俄羅斯音樂大量引入美國，並且締造了俄羅斯交響樂團。



(*Prométhée, Le Poème de Feu*, op.60, 1909~10)，他接觸到布拉法斯琪 (H. Blavatsky) 提倡的神智學 (Theosophy)，並且深入傾向神秘主義 (Secret Doctrine)，爾後更成為神智學協會布魯塞爾分會的會員。在神秘主義思想的影響下，開始依循音響與精神脫離狀態的關係來看待音樂，試圖於音樂中傳遞出超越人類肉體、神人合一的神秘宗教體驗，而《普羅米修斯》即具體實行音樂音響與色彩融合的構想，其編排除完整的管弦樂團外，尚包括一部鋼琴、合唱團，以及色光風琴⁷等。

一九一一年至一二年史克里亞賓相繼於柏林、萊比錫、荷蘭等地旅行演出，一九一四年則到倫敦出席《狂喜之詩》(*Le Poème de l'Extase*, op.54, 1905~07) 與《普羅米修斯》等作品的音樂會，同時也在該地舉行數場鋼琴獨奏會。一年後的四月，因唇上發腫引發敗血症而去世，享年四十三歲。

三、思想與音樂創作：我思故我作，我作乃我思。

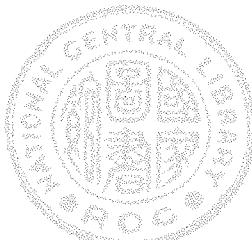
多數對史克里亞賓作品的評論都認為相當獨特，不僅在音樂間瀰漫著哲學與神秘氣息，更展現出異於常人的想像力。其友人波里斯·史赫勒哲 (Boris de Schloezer, 1881~1969，為史克里亞賓第二任妻子塔堤

雅娜 (Tat'yana) 之兄長) 曾提到過，他同時具有音樂家、詩人、宗教思想家等身份；帕斯特那克 (Pasternak) 亦形容：「不祇是一位作曲家而已。」而他的音樂及理念也著實吸引許多銀色時代的俄國藝術家，除「不正統」的音樂創造觀點外，還包括與當時文藝思潮息息相關的「共感覺」(Synesthesia，與前文提到象徵主義所強調之「官能交錯」意同)、對形上的「終極世界」之嚮往渴望等。

若單與其他同期作曲家比較來看，史克里亞賓的作品顯得自我中心且弔詭，然而事實上若比照該時期的文學思想等領域，便可找到許多的相似性——甚至，馬拉美對於他在象徵思維之影響，是佔有相當地位的，如「理想美」之概念，近似於他所追尋、沉醉其中的「狂喜境界」(Ecstasy)。兩者皆透過作品呈現一種以詩人（作曲家）為中心所創造的神性，或者更玄秘的說法，一種先驗式的靈知。史克里亞賓經年計劃欲完成的龐大作品《最後的神秘》(Misteriya)，便使用許多象徵的音樂符號，而這些符號語彙脫離傳統調性音樂程序，並規劃安排燈光、舞蹈、香氣等。

遺憾的是那部作品尚未完成，作曲家便已過世。而就「神秘」一詞而言，史克里亞賓本人於一九一四年買了本來自大吉嶺地方的書：印度對他來講是「哲人、聖賢、魔

⁷ 根據不同音的性質編排成不同顏色，將具體的聲音轉換成色彩，將之投射到布幕上的設計。



法、神秘之國度」，且印度文字「samadhi」便是指「精神上之狂喜」，與其創作之中心思想有許多雷同之處。除此之外，部分說法形容史氏的音樂作品「唯我獨尊（Egocentric and Solipsistic）、肉欲（Sensual or Sexual），使用語彙艱深難懂，其中後者約可與印度信仰觀念⁸、神秘象徵之感官暗示、以及他本人之生涯聯想在一起⁹。至於較自我中心的一面，他畢生中未曾將作品題獻給任何人，另一方面晚期作品充滿濃厚的哲學宗教意味，熱愛嚮往神秘、關注生命之黑暗面、追求精神上之崇高，而對當時熱門的文明科學成就等興趣缺缺，結合「自然魔幻」與「宗教魔幻」之精髓，成為他獨一無二的神性特色。沉思是一切神秘的根源¹⁰，而他認為，神秘經驗如同無盡燃燒的火燄，且神秘本身便是創作之行為。

史克里亞賓的創作大致按年代分為三個時期¹¹，其中以一九〇三年之轉捩點為顯著。在那之前的早期作品（Op.1~29）充分呈現其受浪漫派後期所影響之特質，尤其對蕭邦（F. Chopin, 1810~1849）的喜愛，以十四歲之齡便寫下作品第二之一號，升C小調夜曲，此為他第一首受到矚目之作品。這數年間的作品充滿了半音色彩變化（但不大

膽）之調性和聲，並愛用許多頑固音型（Ostinato）（俄羅斯音樂之傳統，儘管史氏的作品被以為與俄羅斯先輩與同儕極不相同）手法；在樂曲形式上，亦採用蕭邦特有的馬祖卡（Mazurka）、抑或浪漫派個性小品（character piece）如即興曲（Impromptu）、前奏曲（Prelude）等形式，而奏鳴曲則仍遵循傳統的多樂章形式；整體而言，乃是毋庸置疑地反應出時代綜合之產物。

迄乎一九〇三年寫下第四號鋼琴奏鳴曲後，單樂章奏鳴曲之結構成為常態，顯示他對於較龐大結構形式之嘗試，大大地加重了發展與尾聲之份量；並且建立比多數奏鳴曲式更巨型的，在單一樂章中包含多樂章結構之暗示。在和聲方面與當時新維也納樂派不同的是，他並未脫離調中心之系統。從這時候開始，過去他所用的馬祖卡、即興曲等個性小品名稱，皆以自己所使用的詩曲（Poème）一詞取代，成為史氏獨有的樂曲類型。而此段期間的作品幾乎都冠上「詩」之名，譬如《聖詩》（*Le Poème Divin, Third Symphony for Orchestra, 1903~04*）、《狂喜之詩》（*Le Poème de l'Extase, for Orchestra, 1905~07*）等為典型代表。

在一九〇九年、作品五十八之後，他持

⁸ 包括對性之崇拜、梵我合一之精神等，於此不再贅述。

⁹ 新葛洛夫字典有提到，史氏與塔堤雅娜相戀之時，從作品三十至四十三，皆有如此傾向。

¹⁰ 史赫勒哲（Boris de Schloezer, 1881~1969）。

¹¹ 一說分為兩個時期，即以一九〇三年為分界，在此筆者採新葛洛夫字典說法，亦將一九〇九年列入劃分，史氏自該年之後開始運用神秘和弦之手法，於作曲理論上重要性尤見。



續地發展先前的創作概念（儘管一九〇九年是個分水嶺，這段發展卻非一刀兩斷的，而是種自然地漸進式演變），逐步放棄他所認為與當下（包括思想理念）不適合之音樂語彙，突破調性系統之和聲。此時音樂之共感愈益受到受重，其晚期作品幾乎被稱為是「呈現內在渴望之行為」，類似於藉由音樂的儀式與宇宙合而為一，達到頂點、極致的和諧與喜悅，一個超乎人類意念、淨化（或曰昇華）之精神領域。並且他將聽覺以外的感官刺激與音樂相結合，比如在《普羅米修斯——火之詩》(*Prométhée – Le Poème de Feu*, for Orchestra, Piano with Organ, Chorus and Clavier à Lumières) 中使用色光鍵琴¹²，將每個音調對應到一種顏色，於演奏時同步投射出來；而前文中所提及《最後的神秘》一作，更是企圖融各種官能形式為一體，變成一件「全方位藝術」(Omni-Art) 作品。史克里亞賓本人對此作品經過多年苦思，設計想像場景等一切，希望「自己坐在樂池正中央的鋼琴前，為樂器、歌手與舞者包圍，表演時四周瀰漫著香氣、燈光及火燄，懸掛在雲端的鐘召來全世界的觀眾……而神秘將會降臨……」

史氏的終極美學觀乃為「超越意象」，達到心靈「抽象、純然之狂喜」及「純粹知

性之沉思」境界。他在過世的那年曾熱切地說：「最後卸除肉身（塵世）的衣裳，而消失，回歸於全然的精神層面。」宇宙對他而言是有意識的、心靈的複雜行為，遂對於創作，他渴求創造能力之悸動自靈魂深處油然而生，如同他所寫道：「我尚不知我該如何創造或是如何創造，然而我對創造之渴望乃為創造行為之本身。創造性的念頭使神聖的和諧瓦解，並引起會留下神聖思緒印象之素材。」(I do not know yet what I ought to create or how to create it, but my desire to create is in itself an act of creation. A creative impulse disrupts divine harmony and gives rise to matter on which the divine thought is to be imprinted.)¹³

理念與美學是抽象、屬於精神層面的，但在音樂的實踐與技法上，卻是客觀、需要邏輯的。以下的篇幅將針對純粹音樂與作曲上的角度，觀察作品中的現象，舉例引證並加以淺析歸納。

四、作曲手法探討：揭開神秘的面紗

(一) 語彙、織度

¹² 色光鍵琴 (Clavier à Lumières)，一種特製的鍵盤樂器，將十二個半音分別指定為某種顏色，在演奏音高同時投射出對應的色彩。史克里亞賓認為不同的音調會產生不同的色彩之聯想共感，為實踐此一理念，而設計此裝置。

¹³ 原文出自 Boris de Schloezer, Scriabin: Artist and Mystic, P.208，詳見參考書目。



由於史克里亞賓是位優秀的鋼琴家，其作品除幾首管弦樂之外，大部分以鋼琴獨奏為主。很顯然地，他在鋼琴語法之寫作上，無論早期或是中晚期作品，在織度、音型、聲部安排等方面，皆可看出浪漫派鋼琴大師蕭邦及李斯特之影響。譜例一是奏鳴曲第四

號的主題變奏，除了中間加有「*tenuto*」記號之原來主題旋律，疊以琶音式的伴奏支持和聲，上方並且加入了高音域的第四聲部（另外三部是 Bass、琶音與主題旋律），在不同的層次裡變化裝飾，此一手法是浪漫派鋼琴寫作語彙之典型範例。

譜例一：Sonata No.4 (1903), mvt. I, mm.35~38



不啻是如此，史氏對於節奏、織度之處理，甚至往往更加細膩、繁複，這或許得歸功於塔涅耶夫（Taneyev，史克里亞賓進莫斯科音樂院前的家庭教師）之對位課所賜。如此織度與節奏複雜、對位成分濃厚之手法，成為他相當重要的特色之一。譜例二是作品廿七號的前奏曲，譜面除被加上圓滑線之上聲部旋律外，以八度音重疊的 Bass 本身亦是另一線條，中間的和聲則以不同的符

桿標示成兩個線性聲部，而非純粹垂直性地填充。譜例三則選自作品第七號，儘管為早期（十九歲）作品，在此節奏之複雜性便已顯現：左手跨小節的四連音頑固地重覆，而右手的兩個線條以較快的步伐交織，在三拍子的基礎韻律上，參夾著八分音符、七連音及八連音，造成不同音域的線性進行間，綿延不絕之流動感。

譜例二：Prelude, Op.27 No.1 (1901), mm.1~3



譜例三：Impromptu à la Mazur, Op.7 No.2 (1891), mm.33~38

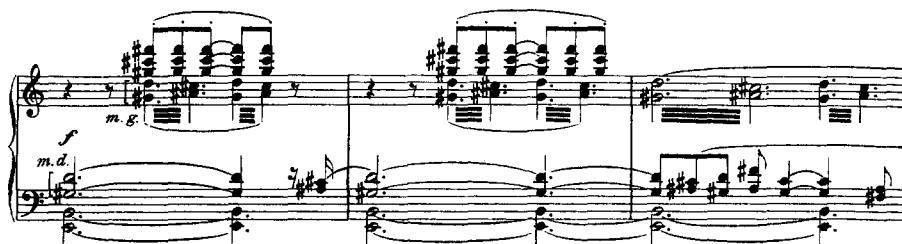


另外，連續爆發式地重覆同和弦，亦是常用的手法之一，基本上從早期的浪漫色彩，以至晚期打破調性之作品，皆可看見此技巧之使用。在較早及中期時，這樣的音型效果常伴隨著沉重、憂鬱的情境，尤其是小調的樂曲（最後一首標有調性之作品為第五十六號）；而到了晚期則彷彿充滿淨化之光

輝，一方面亦與和聲之使用有關。譜例四為練習曲作品八之十二再現樂段，個性強烈之主題疊上織度濃厚的和聲，以及沉重的低音建構在升D小調上，整體浸淫在令人窒息的壓迫感中；相形之下，譜例五的效果便大為迥異，音樂呈現透明、昇華之喜悅感。

譜例四：Etude, Op.8 No.12 (1894), mm.33~36



譜例五：*Vers la Flamme: Poème*, Op.72 (1914), 最末段

(二)和聲

對史氏而言，他認為音樂的垂直與橫向關係是同一回事，「旋律是展示出來的和聲……和聲是收捲起來的旋律」¹⁴，而和聲理所當然地成為決定樂曲色彩之關鍵。從早期作品中，他便特別地偏好使用屬和弦音響（Dominant Sonorities），儘管在調性功能

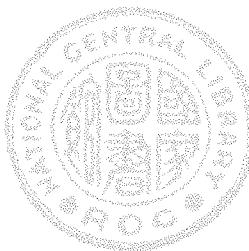
和聲之下，V 級的地位及出現的頻率往往優於 I 級，比如譜例六是顯著的一個例子：樂曲為升 F 大調，但它從 V 級和聲起始，並且連著三個小節皆為同一和弦之琶音轉位，直到第四小節才出現一個 I6 主和弦，旋即便又經過音似地離開，巧妙地轉變成下屬功能，進入在 ii 級（附屬和弦）上的第二句，以同樣手法到達新的目標。

譜例六：*Impromptu*, Op.12 No.1 (1895), mm.1~4

他並且喜歡將屬和弦（或是增六）進行到主調功能以外的和聲，而不以傳統方式解決，到了中期之後更為如此，時常配合著變化的第五音出現，音響與法國增六和弦相

同；等音異名是家常便飯，他便在此類和弦上做了如下之推衍。第一個乃是在 C 大調上，有個主調根音在下方支撐的屬九和弦；第二個則將該和弦的第五音降下來放在下

¹⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, 1996.



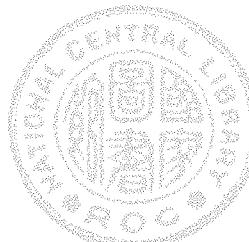
面當 Bass，先前的 D# 音則等音成 Eb；第三個寫成根音位置，但在上方附加了大六度音。這樣的和弦充滿了期待被解決的張力，然而史氏總是在寫作上避開正規的解決，而將每個和弦視為獨立的個體看待，因此聲響上更加地詭異，儼然他本身思想中對永恆之光的渴望，或者被與魔鬼、撒旦等聯想在一起。



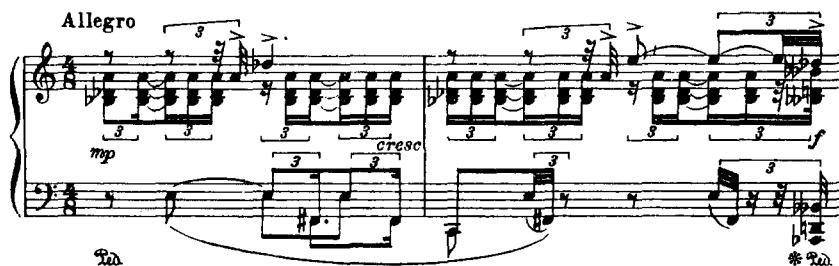
像這樣一個降下第五音的屬七和弦，可以雙雙拆成兩組三全音或是兩組大三或小六度，而按照亞弗斯基 (Boleslav Yavorsky) 所發展的理論，前者本身有解決到後者的傾向，因此聯結了史克里亞賓所用以寫作之原則，成為全音音階及八音音階系統。(自葛令卡之後，全音音階與八音音階在俄羅斯開始流行。) 當然，史克里亞賓本人鮮少露骨大膽地使用八音音階，通常添上附加音（大六度、大七度或大九度音程），或者與全音音階結合在一起。譜例七是為不完全的全音音階與降下第五音的屬九和弦一併出現之例子，而譜例八則包含了許多八音音階中主要的音。

譜例七：*Poème*, Op.32 No.1 (1903), mm.1~3

Andante cantabile.
M. M. ♩ = 50.



譜例八：Sonata No.7 Op.64 (1911~12), mm.1~2



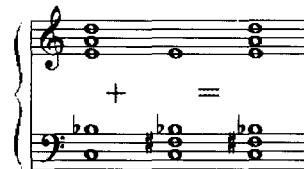
自一九〇九年以降，使用變化的屬和弦與法國增六和弦成為一個分水嶺，因為它們同時是全音音階與八音音階中所包含的音，且身為一系列的三全音解決產物。爾後

產生的神秘和弦便以此概念為基礎，排列成四度關係而非三度（Tertian）音程，其和弦音如下：

Mystery Chord



Possibility of the Component



姑且不看史氏本人對於精神上之追求，此一和弦的組成我們可以拆解成一組附加六度音之屬九和弦，疊上一個等音異名後的法國增六和弦。所得到的結果與早先所提到，他所偏好屬和弦音響之理念是相符合的，這個所謂的「神秘和弦」基本上是屬和弦系列的一支變種。

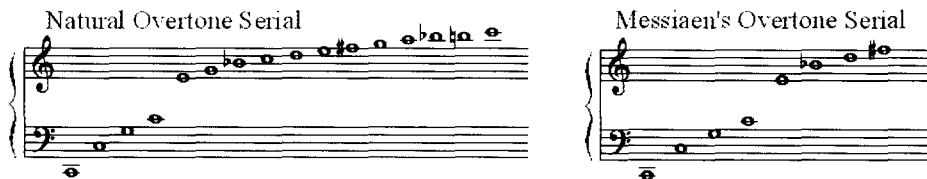
而另一個角度則以自然泛音列來推算，在此所有根基於 C 音上的音，或多或少

都暗示著泛音列的音響，這點與後來梅湘 (Olivier Messiaen, 1908~1992) 的概念相近¹⁵。亦即，若同以「靈視」的耳朵來聽，它可以成立被認為是一個「根植於 C 音之主調和弦」，而上方乃是自然共鳴的音響，祇是那些泛音有著特定的排列組合順序罷了。

(亞弗斯基對於史氏創作之理論多少含有對後來序列手法之暗示意味)

¹⁵ 我的音樂語言的技巧





譜例九的 Bass 音再次說明了強化的三全音關係，這種將屬和弦拆成一對三全音之構造，形成將它連結在一起的本質。此系列的每個和弦，都將會是由相同的音程所構成，儘管這之中可能充斥著許多解決之關係——遂如此的垂直關係和聲，呈現一種等於「不需要也無法真正解決」之和諧狀態，而史氏晚期經常以之平行移動小三度以造成

和聲行進之基本骨架。而這樣的和弦也包含了多重解讀性之可能，無論如何，它是史克里亞賓晚期作品風格之註冊商標，至此幾乎完全打破傳統調性和聲系統，自成一格。但其寫作終究並未進入無調性（Atonal）之領域，與同時期的荀白克（A. Schoenberg, 1874~1951）迥異，儘管同樣試圖顛覆以三和弦居首之西歐調性功能。

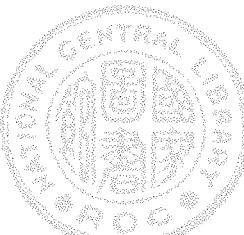
譜例九：Etude, Op.65 No.3 (1912), mm.17~20



(三) 旋律

接著談到史克里亞賓的旋律寫作。首先居大多數地，他十分慣用三個一組為單位之韻律，比如複拍子或三連音，並以此為基礎，與它對位的線條聲部或用以變化律動的可能為二、四、五、七等。其次最常用的，若在

「三」的單位中，便是「2:3:1」、「2:1」、「1:1」與「1:1:1」比例之節奏長度，如下圖所示，以這些做為組織主要線條之基本單位，無論節拍是單拍子或複拍子，史氏的旋律線幾乎總是以這些素材為主。（當然，若在二或四為單位的韻律中，比例可能會有些微地改變，比如第二種變成附點或雙附點節奏。）





譜例十與十一選自早期的作品，這時候的慢板旋律配上優美的調性和聲，往往充滿了甜蜜之感；而到了一九〇二年之後直至死亡，這種慢板中的甜蜜轉而變得憂悒、沉悶，儘管仍舊流動，並巧妙地處理大跳與級

進音程、和聲外音等細節。如譜例十二，其織度與早期作品看似無異，在音響表現上卻有著明顯相去之色彩，當然這與和聲本身有著密不可分的關連。

譜例十：Prelude, Op.16 No.1 (1895), mm. 8~15



譜例十一：Fantasie, Op.28 (1901), Theme II



譜例十二：Etude, Op.42 No.4 (1903), mm.1~7



(四)形式

史氏對於樂曲形式之掌控，最重要的便是在奏鳴曲式上所下的功夫，因為奏鳴曲本身相當純粹且具有悠久歷史淵源，在裡面可看見最極致的動機與結構呈現。他時常將導奏的音樂與材料，在後來巨大地發展強化——通常在尾奏的樂段裡，才是全曲最極致、精彩之發展，而非如傳統奏鳴曲式，到了再

現部之後便與前面大同小異。另外，在小型的個性小品之中，亦有著類似首尾呼應之手法，短短的導奏（若有）便已包含後面將會發生一切之要素，此一傾向到晚期愈加明顯。

以第十號奏鳴曲為例，首先我們可以將此單樂章奏鳴曲，按傳統結構輪廓粗略劃分為如下的段落：

表 A. Sonata No.10 整體形式框架

Formal mark	Introduction	Exposition	Development	Recapitulation	Coda
Measure	1~8	9~115	116~223	224~359	360~378

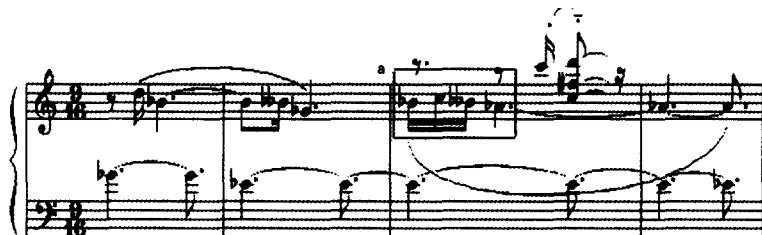
乍看之下，這似乎是個極為龐大的奏鳴曲式，然而各部分的組成，卻不那麼單純。在導奏八小節中，引進了第一個包含增二度

音程的素材 a，接著引進以半音階素材 b 為主的第一主題（中板），於 Eb、Ab、Gb 和弦之基礎上展開。下面譜例十三與十四分別

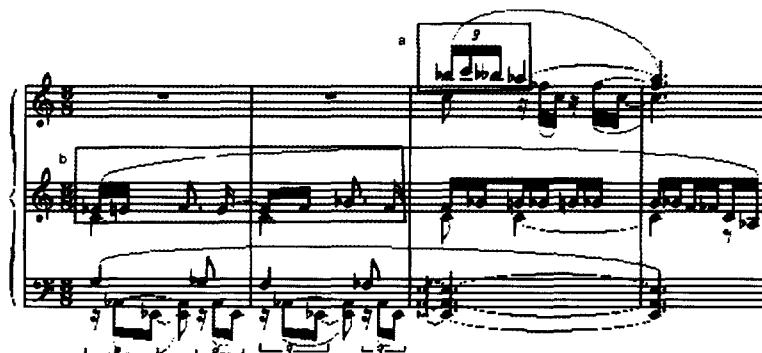


為導奏與第一主題片段，其中方框內所標記 的動機 a 與 b 是為後續發展的重要材料。

譜例十三：Sonata No.10，導奏素材



譜例十四：Sonata No.10，第一主題

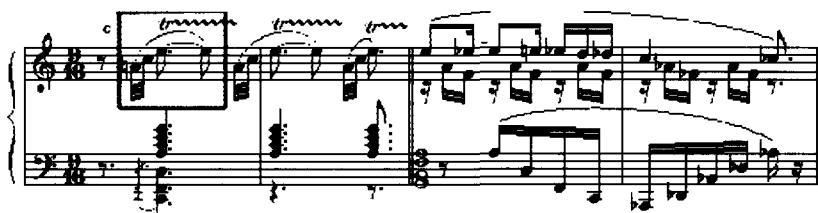


在快板的第二主題進入之前，導奏的素材再度被拿來使用，做為第一主題部分之結束，並帶出數個小節的顫音素材 c，和聲並且往下平移了小三度，到達 C、F 為中心之和弦，第二主題並在 C、F、Eb 與 Ab、Db、Cb 間游移中，以流動的半音素材 b' 開展，與第一主題做了速度與個性上的對比，在音

程與材料關係上卻是一脈傳承的：包括左手的分散和弦琶音、半音級進的輪廓線、三連音的節奏與二對三等。下面譜例十五便為過門進到第二主題的地方，所標示出的 c 動機之後將與 a、b 結合運用，並成為相當重要之指標音型，時常與段落銜接有著緊密的關係（特別是再現部之前）。



譜例十五：Sonata No.10，過門與第二主題



在彼得·羅伯特¹⁵的分析中有提到，認為此曲並沒有真正的發展部，卻借用了梅湘在自己的創作中所使用的字彙「Commentary」，意指「將過去所呈現之材料重新結合，作成新的樣貌」，以解釋第七

十三小節的音樂現象，並劃下兩個再現部的標記，分別在第一百五十四與兩百二十四小節的地方。然而筆者對此一解釋說法有所質疑，茲將之前所劃分強調的「結構段落」剖析如下表。

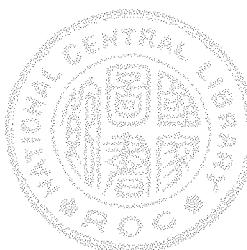
表 B. Sonata No.10 導奏與呈示部

Section	Introduction		Exposition			
	Mark	Introduction	Theme I	(Transition)	Theme II	Commentary
Measure		1~8	9~28	29~38	39~72	73~115
Material		a	a, b	a, c	a, b', c	*mixed (d, e)
Total		8	107			
Tempo	Moderato	-	-	Allegro	(pace slower)	

呈示部中打*號的樂段，其素材組成為上述 a、b、c 動機等之重新排列組合，並且做出新的線性展開。如譜例所示，為一面相不同但卻包含一切舊有材料之產物——也因此，我選擇沿用羅伯特先生借用梅湘的

名詞，以「Commentary」來標註此一樂段，並與真正「結構上之發展部」有所區別——它是依附在呈示部第二主題後面，類似於傳統「結束句」(Closing Phrase) 的功能及位置，但在素材發展上卻是屬於前面兩個主題

¹⁵ Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music – Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*



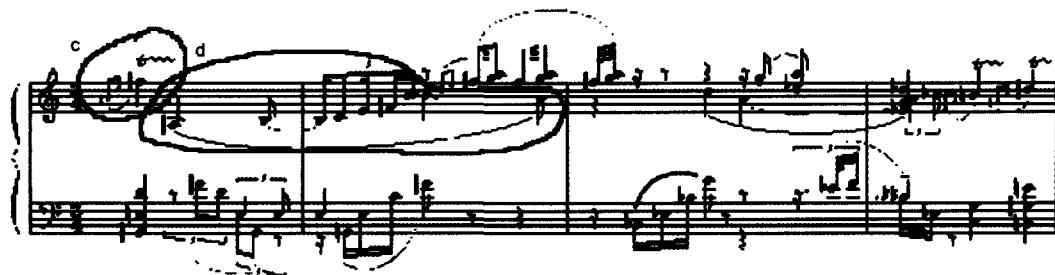
經過時間流程，所累積而成的完整、龐大且獨立的段落。它本身是種「發展」，而不是傳統性的「延展」；甚至在某種層面而言，「Commentary」是屬於長期蘊釀而成的自然結果，而非人為刻意堆疊、展開之技巧手法。

須注意的是，在呈示部中我清楚地標上各段落的動機使用，以供了解各「主題」或段落中所包含之材料，此後包括發展與再現的部分，便直接以「第一主題」、「第二主題」或「Commentary」本身為素材來註解該段之主要音樂成分，而不單以文字上「a、b、c、a'、b'、c'」等來說明。因為在一個動機出現之後，原本便包含著無窮變化之可能

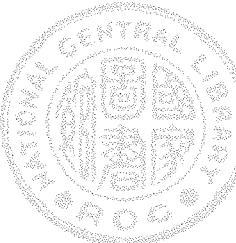
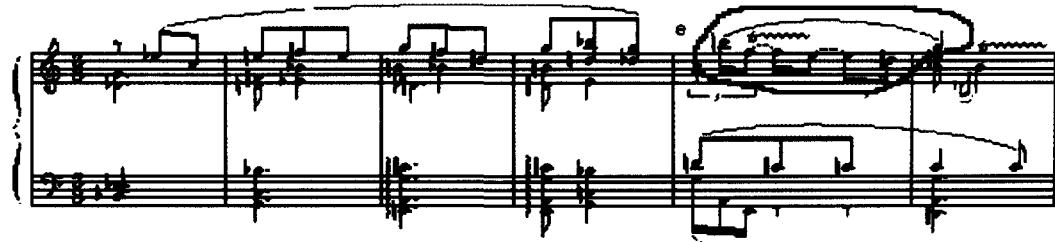
性，每個樂段中所顯現的模樣不盡相同，太過動機式地拆解內容在此容易流於瑣碎，無論如何改變皆根基於「a、b、c」，可能再由改變中衍伸出新的動機，此點若再細加分析是相當複雜驚人的。

總之，「Commentary」樂段明顯而工整地分為前後兩個部分，標在星號之後的動機d與e便為a、b、c累積產生、並成為之後經常運用之素材。如下譜例十六與十七，分別為該樂段中的前半部與後半部動機，d是包含半音級進與跳進音程、較長且略富幻想性之線性旋律，而e則包含c的顫音與第二主題節奏律動等之短樂句。

譜例十六：Sonata No.10, Commentary 1



譜例十七：Sonata No.10, Commentary 2



接著進入的是結構上的發展部，依主題材料發生的段落，大致如下表中所示。與傳統奏鳴曲式發展部相同地，導奏素材於第一百一十五小節上，在新的調上出現，並與第一主題結合在一起，這樣的過程重複了一遍。無論是先前提過的 a 或 b 都具有不斷發展模進、延長（Prolongation）之潛能，在此段中便如此延伸，主題動機更加地片段化，使樂句在模進間拓展得相當具有張力，及至第一百五十四小節時，以導奏材料之下行推動，已經到達樂曲的第一個高潮點，回到最先的調中心（Eb、Ab、Gb）再現，儘管祇

有短短地四個小節，出現導奏材料的後半部而已。然而音樂的進行仍在繼續發展，旋即進入第二主題的素材，以及與它緊密相連、又一次變化的「導奏→第一主題」，這次以第一主題上行推移，引至樂曲的第二個高潮樂段，更大地展開其累積成果「Commentary」內容。

如此安排解釋這些主題材料在結構性發展部是合理的，且符合傳統奏鳴曲式中發展部的運用手法：比照於同期許多作曲家如拉赫曼尼諾夫等人之奏鳴曲，在此方面亦可看出許多技巧上之相似性。

表 C. Sonata No.10 發展部

Section	Formal Development					
	Introduction + Theme I'	Tonal Reprise	Theme II'	Introduction	Theme I''	Commentary
Measure	116~153	154~157	158~183	184~191	192~211	212~223
Note		Climax I				Climax II
Total				108		
Tempo	(as the tempo interpreted in the exposition)					

第兩百二十四小節為結構上真正的再現部，直接採用與首次出現時相同調中心之第二主題，而省略先前已作大量素材發展之第一主題。這點與傳統的奏鳴曲結構概念吻合，以「第二主題之原調再現」作為顯著而具有說服力之判斷準則，且在此第二主題後面所接之「Commentary 段落」恰與第七十三小節相呼應，祇是音調移低了小三度——同時解釋了在發展部中提早發生「調性再

現」（第一百五十四小節）之疑慮，而樂曲最後的結果，亦在與開頭低小三度的音程關係上。

值得一提的是，它的結尾相當地龐大，基本上是可以拆解成「形式上的尾奏」（Formal Coda）與「音樂上的尾奏」（Musical Coda）兩個層面來看。形式上乃是指，就主題材料發展與外觀結構的時間流程，所達到平衡完善之後的歸納；而音樂上則不論時間



流程，單以樂音聆聽經驗本身的傾向、所用來發展之技巧手法與段落功能來看——事實上在所謂的「再現部」尚未完結之前，音樂的尾奏已經在第兩百九十四小節開始產生，然而此時由於結構之不完整，使得這樣的「尾奏」必須結合為再現的一部分。

從第兩百九十四到三百五十九小節的音樂中，我們可以看見從第一百廿四小節

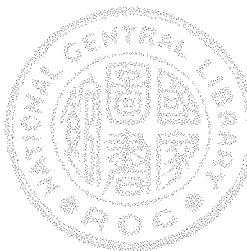
(發展部第一主題素材開始處)至調性回歸(Tonal Reprise)之前的音樂似乎為其雛型，祇是延展得更長、更極致，出現之前所沒有的纖度。根據過去奏鳴曲式的演變，或許可以採用如同針對貝多芬中期後的作品分析之名詞——「第二發展部」(Second Development)來提供另一解讀面相，它具有發展部的特性，但在形式上段落的長度並不完整，而在音樂上處處作下伏筆，使聽者期待它的結束。在這段音樂中不斷地重覆、強調使用總是出現再樂句後半部或當作段落銜接用之 c 動機，暗示著樂句型態的壓縮：類似的壓縮句法使得步伐變快，通常出

現在結束前的位置。基於此一理由，所謂音樂(內容組織)上尾奏之功能是成立的，並且是個巨型、擴大的尾奏(Extended Coda)。然而真正形式上的尾聲緊接在後，順沿著導奏素材的音型繼續模進下降，最後以回憶樂章起首之樂句作為結束，彷彿尾聲中的小尾奏，環環相扣地將整個樂章組織成完善一體。

之所以刻意劃分兩個在不同點上出現之尾奏，另外一個參照要素為速度。在樂曲中明顯標示「Moderato」的地方祇有兩個，一為導奏，二為下表所分析的「形式之尾聲」，此兩處造成結構外觀上明顯的呼應，而在第兩百九十四小節(音樂結構之尾奏)則未出現關於速度之註記。除看小節數的比例「8:107:108:136:19」外，速度與步調的影響不能忽略，遂在第三百零六至三百五十九小節間所佔的小節數雖多，在時間上所佔的比例實質卻不比較長，亦即在此所劃分的「形式外觀之呈示、發展與再現部」長度大致是接近的，並無爭議。

表 D. Sonata No.10 再現部與尾奏

Section	Formal Recapitulation				Formal Coda
Material	Theme II	Commentary	Theme I'''	Commentary	Introduction
Measure	224~259	260~293	294~305	306~359	360~378
Note	Structural Recapitulation		Musical (Structural) Coda		
Total (F)	136			19	
Total (S)	70		85		
Tempo	Allegro	-	-	Più vivo	Presto
					Moderato



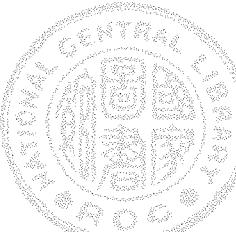
在此如此一首充滿「神秘」色彩之奏鳴曲中，仍有許多歷史脈絡可尋，並且結構是清晰而有邏輯的。（我不敢使用「嚴謹」此一字眼，以免造成誤解為經過精密計算，儘管或許作曲家本人事先的確經過細心設計）無論美學哲學理念為何，史克里亞賓的作品仍然具有能就純粹形式、音樂上解讀之自圓性，且可從不同的分析角度來詮釋，而非真正受到他律來影響掌控——思想與音樂是為一種同時並存，而非相互依附之關係。

總結：浪漫、神秘與前衛？

毋庸置疑，史克里亞賓是浪漫（Romantic）的。這並非保守、沿襲十九世紀風格之傳統，而是種較為廣義的解釋：所謂的「浪漫」並不祇是歷史現象，而是指不斷的創造行為。浪漫主義的思潮在十九世紀樂壇延燒，重視個人情感理念表徵，許多傾向如音樂之內容（在此較為偏向他律性之指示）本質優於純粹外在的輪廓形式，重覆、誇張、表現力豐富、情感濃烈、模糊之幻想、主觀……此般諸多形容詞皆為其標籤特徵，亦是許多樂評家所經常談論之話題。實際上早在蕭邦、舒曼、李斯特等，以及（特別是）白遼士之時，他們的音樂便已傳至俄羅斯，在那邊演出且受到歡迎；而且林姆斯基·高沙可夫之管弦樂法，便深受到白遼士之影響。但這樣的影響並非那麼直接，而如同浪漫派之作品形式，以及象徵詩，刺激俄

國的作曲家們思考，找到自己的出路，就精神層面上卻是大相逕庭的——除了少數特定的技巧如華格納的主導動機（Leitmotif）外，大部分的俄國作曲家，包括俄國五人組、柴可夫斯基等人，都拒絕跟隨浪漫主義之腳步。而從以上所提之眾多概念得知，史克里亞賓算是俄羅斯唯一的浪漫作曲家：在個人情感與精神投注層面、哲學、神秘或宗教思維等，皆可歸納為廣義的浪漫精神之中。

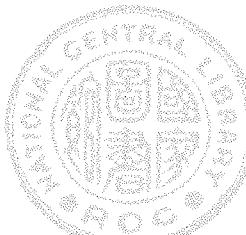
此外，在談到十九世紀末之文藝思潮時亦有提及，史氏創作理念及美學觀基本上與當時的俄羅斯象徵主義十分相近，都是站在對立於同期的寫實主義與實證哲學之立場。其音樂與思想在廿世紀初俄國相當具有影響力，儘管有些批評指出敏感、病態及自我中心等特點，與俄國五人組相形之下，他的作品非常「反人性」（Anti-People），然而那些特點在蘇維埃官方以及後世學者之說法中，多半是備受肯定的。他在某種程度上並影響了廿世紀前半葉俄國作曲家們之創作，如浦羅高菲夫、史特拉汶斯基的作品中，也許或多或少都可見到對史氏精神之闡揚跡象。較為遺憾的是，以四十三歲便過世之短暫生命，所能發揮之影響仍然有限：他晚期所做許多和聲手法上之嘗試，多少已預示了廿世紀後之前衛趨勢，打破傳統調性並使用、建構成新的理論系統——倘若能夠多活幾年，以其頗具前瞻性之手法，地位定將能與新維也納樂派的荀白克等人相抗衡。



史克里亞賓死後，約至一九二〇年代晚期，蘇維埃的音樂由蕭士塔高維契主導，而蕭氏的美學、個性、哲學、音樂技法等都與他相異，以至於後來俄羅絲的音樂不僅是意識型態，基礎上多少可能糅和了此二人之風格理念。而最終，史克里亞賓被定義成俄羅斯銀色時代的最後一位作曲家，與當時的詩人、藝術家等，在人類文化的歷史流程之中，佔有一席重要、不可磨滅之地位。

參考書目

- Abraham, Gerald. *On Russian Music*. London: William Reeves. 1939
- Austin, Lioyd. *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987.
- Balakian, Anna. *The Symbolist Movement – A Critical Appraisal*, New York University Press, 1977.
- Chiari, Joseph. *Symbolism from Poe to Mallarme – The Growth of a Myth*, 2d ed., Gordian Press, New York 1970.
- Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music*. New York/London: Norton. 1991.
- Rakunova, Inessa. *Skryabin, Aleksandr Nikolayevich*, The New Grove Dictionary 23. Stanley Sadie (ed.) Macmillan Publishers Limited. 2001 (2nd.ed.)
- Rimm, Robert. *The Composer-Pianists* *Hamelin and The Eight*, Amadeus Press, 2002.
- Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music – Skryabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*, Indiana, 1993.
- Schloezer, Boris de. *Scriabin – Artist and Mystic*, OUP, 1985.
- Stolba, K Marie. *The Development of Western Music – A History*, McGraw-Hill. 1998.
- Charles Chadwick 原著，張漢良譯，《象徵主義》，黎明文化。
- Schonberg, Harold C. 《國民樂派，musicmania 4》。陳琳琳譯，萬象圖書。1994,4
——《現代樂派, musicmania 5》。陳琳琳譯，萬象圖書。1994,4
- 胡金山 主編：《俄國五人組》音樂大師國記中文版 CD 雜誌 33。巨英國際/台灣大英百科。1996,2
- 厨川白村著，陳曉南譯：《西洋近代文藝思潮》。志文出版社。
- 陳振堯：《最新法國文學史——由中世紀武功歌至二十世紀末葉的新小說》。天肯文化。
- 翁曉櫻：〈俄羅斯音樂的發展---以巴拉基列夫、拉赫曼尼諾夫、史克里亞賓、普羅高菲夫、卡巴烈夫斯基作為探討〉。國立藝術學院音樂研究所研究



報告。

馮萱：〈分析三首鋼琴奏鳴曲以闡述斯克里亞賓的創作思想〉。

<http://www.musicpower.com.tw/>

MUSIC POWER

The Silver Age of Russian Poetry

<http://www.ualberta.ca/~lmalcolm/poetry/>

Russia Literature http://encarta.msn.com/encyclopedia_761564269_2/Russian_Literature.html

Russia the Great http://russia.rin.ru/cgi-bin/guide_e.pl?id_cat=3&id_subcat=1

樂譜資料

Scriabin, *Mazurkas, Poèmes, Impromptus and Other Works for Piano*. Dover.

Scriabin, *The Complete Preludes and Etudes for Piano*. Dover

Scriabin, *Piano Sonatas*.

