

SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING



斯克里亚宾 钢琴作品集

I
练习曲

SKRJABIN

ETÜDEN

Op.8, 42, 65

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目 (C I P) 数据

斯克里亚宾钢琴作品集. I. 练习曲 / 君特·菲利普编;
周密译. —上海: 上海音乐出版社, 2009. 1
ISBN 978-7-80751-269-1
I. 斯… II. ①君…②周… III. 钢琴-练习曲-俄罗斯-选集
IV. J657. 41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 115769 号

Copyright © renewed 2007 by C.F.Peters

Chinese translation copyright © 2009 by Shanghai Music Publishing House

ALL RIGHTS RESERVED

书名: 斯克里亚宾钢琴作品集 I 练习曲

编者: 君特·菲利普

翻译: 周 密

出 品 人: 费维耀

项目负责: 王 嘉

责任编辑: 周 洲

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 12 谱文 85 面

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-4,000 册

ISBN 978-7-80751-269-1/J.238

定价: 31.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话: 021-65414992

斯克里亚宾 钢琴作品集

I 练习曲

ETÜDEN
Op.8, 42, 65

编者：君特·菲利普(Günter Philipp)

翻译：周 密

德国C.F.彼得斯音乐出版社提供版权
上海音乐出版社出版

序 言

斯克里亚宾（1872-1915）是十九世纪末和二十世纪初俄罗斯音乐界的一位十分重要也十分特殊的人物。他是塔涅耶夫（1856-1915）和阿连斯基（1861-1906）的学生，也是拉赫玛尼诺夫（1873-1943）的同时代人。他生活的时代，在当时的俄罗斯是浪漫主义时代。斯克里亚宾在他短短一生的四十年中，虽然早期深受肖邦的影响，但是大概到1908年（那时他36岁），他就创造了以四度为基础的所谓“神秘和弦”（C-F[#]-B^b-E-A-D），彻底打破了以三度为基础的传统功能和声，不但创造了一种前所未有的色彩，使音乐有了一种不稳定的紧张度和张力，有时甚至达到了歇斯底里神经质的程度，而且指向了未来的无调性。从这以后（大概作品56之2起），他的作品就再也没有用过调号。这是他有别于他那个时代，也有别于他的许多同时代作曲家的一个非常突出的地方。他曾经说：“我是造物的顶峰。我是所有目的的目的，也是所有终结的终结。”斯克里亚宾并不把音乐当作一种独立的艺术，他要把所有的艺术综合起来。他晚年写的钢琴和乐队演奏的第五交响曲《普罗米修斯》（又名《火之诗》），作品60，就把演奏和颜色、灯光结合起来。他的作品长期以来没有被人接受和理解，即使在他的祖国（前苏联）也被认为是颓废和堕落的而长

期被禁止演出。直至上个世纪五十年代下半期，前苏联开禁，他的作品开始出现和演出，才逐渐受到重视和传播。

上世纪五十年代，前苏联国家音乐出版社出版了由奥博林（Lev Oborin，1907-1974）和米尔斯坦（Yakov Milstein）主编的三卷本斯克里亚宾独奏钢琴作品全集，是第一次用现代音乐学的科学态度编订的斯克里亚宾独奏钢琴作品全集的出版。但是这部全集现在几乎已经不可能得到，因此我们亟需有一部新的斯克里亚宾独奏钢琴作品集。即使在今天，斯克里亚宾作品的出版仍不如肖邦和李斯特那样广泛，每个主要出版社都有自己的版本。因此我们很高兴德国C.F.Peters出版社推出这套由君特·菲利普（Günter Philipp）编订的二卷本斯克里亚宾独奏钢琴作品选集。这套书是1965年由前东德莱比锡的Peters公司出版的，距今已经四十三年，在当时资料收集的音乐学发展的条件，肯定还受到历史和地理的限制。虽然它不是全集，但是还是目前可以找到的唯一比较完整的斯克里亚宾独奏钢琴作品集。我们引进它希望能对国内钢琴界认识和学习斯克里亚宾起到一点推动作用，扩大我们的曲目和视野。

李名强

2008年3月5日于香港

前言

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾于1872年1月6日出生在莫斯科，父亲是外交官，母亲是钢琴家。在莫斯科音乐学院毕业后（师从W. I. 萨富诺夫、S. I 塔涅耶夫和A. G. 阿连斯基），他以钢琴家的身份游历国外。1898年起在莫斯科音乐学院担任钢琴教师，之后又去了国外，直到1910年重返并定居莫斯科。1900年后创作了他最重要的作品（三部交响曲、《狂喜之诗》、《普罗米修斯》、第四至第十奏鸣曲及其他一些钢琴作品），这些作品日渐指向他大胆的人生目标：一种“神秘主义”的创建，即把所有艺术形式构建成一种辉煌的宗教艺术行为，在达到极度狂喜的境界中实现人性的自我超越和救赎。1915年4月27日，这位43岁的大师死于败血症，告别了他无法实现的计划。

斯克里亚宾无疑是二十世纪初音乐界最具天赋和魅力的人物之一。他作为作曲家的重要性和他对新音乐的影响在长时期内被忽视，其原因是人们对他充满矛盾的、主观理想化的哲学见解和表述给予了过多的关注，而未能不带偏见地去聆听他独特的音乐。事实上令人感到不解的是，在他钢琴曲中的那些尤为经典的作品直到今天对于演奏者、教育者还有观众都几乎是陌生的，即便它们属于最美妙、最富音色变化、最激动人心，同时在结构和内容上都堪称最完美的近代钢琴音乐创造。他的早期创作尽管得到较高的评价和欢迎，但理论家们对这位成熟大师的作品的诠释和定义常失之偏颇。人们没能体会到他音乐中的未来、生命力和乐观主义，也没能理解由那些不常见的和弦组成的新和声（以《普罗米修斯》中的叠置四度和弦C-F[#]-B^b-E-A-D为基础）以及他光亮的音乐语言中持续灵动的飘荡与滑行。人们还忽略了他在创作发展过程中的倾向性，初期创作中他经常使用小调性，到后期仅使用大调，并且在一种极具革命性的表现手法中向无调性靠拢。

斯克里亚宾的钢琴作品要求演奏者具有极强的敏感度、高超的技巧和音乐修养。但首先必须胜任节奏性、音乐敏感性、踏板技巧性方面的高要求。这些作品还要求听众的注意力随着鲜活的音乐形象和旋律持续而快速的起伏，如果听众没有共同参与这个艰辛的过程，那么他就会失去与整个音乐的联系。可以理解如此这般高要求的音乐至今不适合变成“流行”的演奏曲目，但这并非不可改变。演奏者应从自己的弹奏中认识到，在弹奏快速时不应过分的快，而且重要的是不能夸张在斯克里

亚宾音乐中紧张而激动的元素。听者要“跟得上”（他们不一定注意到每个音），需要在相应的听觉状态中面对一个合适的速度和一个清晰的乐曲结构呈现，就如同欣赏一幅油画需要正确的距离和光线一样。

练习曲Op. 8让人立刻联想到肖邦，正是在他的影响下，斯克里亚宾开始了自己的创作，当然他们各有特质。作为思想内容丰富的俄罗斯练习曲是绝对可以和肖邦的杰作相提并论的。在难度上某些方面甚至已超过了肖邦，但听众往往不能察觉到它们的高难之处。斯克里亚宾练习曲中的弹奏技术难点虽然多于肖邦练习曲，但都从属于他的艺术和音乐意图。在Op. 42中出现的复杂的复式节奏是特别值得注意的。Op. 65的3首练习中，右手有着引人入胜、贯穿全曲的特定音程（第一首的大九度、第二首的大七度、第三首的纯五度），也正如我们已知的Op. 8第10首的三度练习曲一样。充满激情的Op. 8第12首升d小调练习曲，以其难以描述的、不可抗拒的、狂风暴雨般的音响效果而格外著名。

粗看出版编辑的指法时会觉得偶尔有些奇怪，但确已证明很实用。一方面是由于必要的踏板使用（例如Op. 8第8首的第41小节，或Op. 42第4首），另一方面是由于手臂和手指闪电般快的疾速滑奏和跳跃的需要（例如Op. 8第4首的第10小节）。最后对于演奏者来说，除了一双跨度大的手外，还必须对指法有超群的、本能的驾驭，以及对手指弹奏和使用踏板之间的相互依赖性的了解。（关于这点，斯克里亚宾在其稿中偶有给以清晰的提示，参见Op. 8第11首的第50小节中的那个十六分休止符。）

编者将踏板标记删除，一是因为出版社排版的标记不够理想，二是因为踏板的运用常取决于弹奏者的主观见解，以及与表演时出现的不可预料的情形（乐器的音色和音量，演奏空间的音响效果，表演者的情绪等等）相关。

为了能够保持乐谱的原貌，我们并未校正记谱的错误（参见Op. 8第10和第11首练习曲。）

君特·菲利普

(Günter Philipp)

VORWORT

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin wurde als Sohn eines Diplomaten und einer Pianistin am 6. Januar 1872 in Moskau geboren. Nach seinem Studium an Moskauer Konservatorium (bei W.I. Safonow, S.I. Tanejew und A.G. Arenski) bereiste er als Pianist das Ausland. 1898 wurde er Dozent für Klavier am Moskauer Konservatorium und ging später wieder ins Ausland, um 1910 endgültig nach Moskau zurückzukehren. Nach 1900 entstanden seine wichtigsten Werke (drei Sinfonien, „Poème de l'extase“, „prométhée“, 4. bis 10. Sonate und andere Klavierwerke), die in zunehmendem Maße auf sein kühnes Lebensziel hin ausgerichtet sind: die Schaffung eines „Mysteriums“, das alle Künste zu einer großartigen liturgisch-künstlerischen Handlung verbinden und die Menschheit in einem Zustand höchster Ekstase über sich selbst hinaus erheben und erlösen sollte. Der Tod infolge einer Blutvergiftung riß den 43-jährigen Meister am 27. April 1915 aus seinen nicht zu verwirklichenden Plänen.

Skrjabin zählt zweifellos zu den genialsten und faszinierendsten Erscheinungen der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts. Seine große Bedeutung als Komponist und sein Einfluß auf die neue Musik wurden lange Zeit verkannt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil man seinen widersprüchlichen subjektiv-idealistischen philosophischen Ideen und Äußerungen ungebührliche Beachtung schenkte, anstatt sich ohne Voreingenommenheit direkt seiner kühnen Musik zuzuwenden. Es ist in der Tat verwunderlich, daß namentlich der Schatz seiner Klavierwerke heute noch bei Interpreten, Pädagogen und Publikum nahezu unbekannt ist, obwohl sie doch zu den schönsten, klanglich farbigsten, erregendsten und dabei in Form und Gehalt vollendetsten Schöpfungen der neueren Klaviermusik gehören. Während sich seine frühen Kompositionen einer größeren Wertschätzung und Beliebtheit erfreuen, wurden die Werke des reifen Meisters oft von Theoretikern einseitig interpretiert und falsch gedeutet. Man sah nicht das Zukunftssträchtige, die Vitalität und den Optimismus seiner Musik und hatte zu wenig Verständnis für die neue Harmonik mit ihren ungewohnten Zusammenklängen (auf der Grundlage des „prometheischen“ synthetischen Quartenakkordes c-fis-b-e-a-d) und für das unablässig bewegliche Schweben und Gleiten seiner leuchtkräftigen Tonsprache. Man übersah die vom Anfangs häufigen Moll zum später ausschließlichen Dur tendierende Entwicklung seines Schaffens, das in einer unerhörten Evolution der Ausdrucksmittel bis an die Grenze der Atonalität vorstößt.

Skrjabins Klavierwerke erfordern vom Pianisten höchste Sensibilität sowie ungewöhnliche technische und musikalische Tugenden. Vor allem muß er in der Lage sein, den rhythmischen, klangsinnlichen und pedalkünstlerischen Anforderungen gerecht zu werden. Diese Werke erfordern aber auch mit ihrem lebhaften Auf und Ab der Figuren und Melodien besonders oft ein ständiges, rasches Fluktuieren der Aufmerksamkeit der Hörers. Vollzieht der aber diesen anstrengenden Prozeß nicht mit, so verliert er den Kontakt zum Musikablauf. Daß sol-

PREFACE

Alexander Nikolaievich Scriabin, the son of a diplomatist and a lady pianist, was born on the 6th of January 1872 in Moscow. When he had finished his studies on the Moscow Conservatoire (with V.I. Safonof S.I. Taneief and A.G. Arensky) he toured abroad as a pianist. In 1898 he became lecturer and teacher of the piano on the Conservatory in Moscow and later on was leaving again for abroad whence he returned in 1910 to settle for good in Moscow. After 1900 he created his most important works (three symphonies, „Poème de l'extase“, „prométhée“, the 4th until the tenth sonatas and other works for the piano) which were directed, in an ever increasing degree, towards his bold aim in life viz.: the creation of a „mystery“ which should unite all the arts to a grand liturgic-artistical action and should uplift and redeem humanity above itself into a condition of the utmost ecstasy. Death, as the consequence of blood-poisoning, tore away the master on April 27th 1915, from his plans never to be realized.

Scriabin belongs doubtlessly to the most ingenious and fascinating phenomena in music at the beginning of our century. His great importance as a composer and his influence on up-to-date music failed to be duly recognized for a long time, probably owing to the fact that people conferred an undue consideration to his contradictory, subjective-idealistic, philosophical ideas and utterances instead of turning directly, without any prejudice, to his bold music. Indeed, it is astounding that especially the treasures of his works for the piano are even until today nearly unknown to his interpreters, pedagogues and the public, although they belong to the most beautiful, most variegated, sonorous, stirring and simultaneously most perfect creations in form and contents of the more recent piano music. While his earlier compositions enjoy a greater appreciation and popularity, the works of the mature master were often partially interpreted and explained by theoreticians. His critics did not perceive his futuredivining element, the vitality and optimism of his music, and had too little understanding for the new harmony with its unusual jointly sounds (on the basis of the Promethian, synthetic chord of fourths C-F sharp-B flat-E-A-D) and the incessantly movable soaring and gliding of the illuminating power of his language of sounds. His critics overlooked the tendency in the development of his creations which in the beginning frequently consisted in a minor key, but later on changed into an exclusively major key and which in an unheard-of evolution of the means of expression, pushed forward to the limits of atonality.

Scriabin's works for the piano require from the player the highest degree of sensibility, as well as unusual technical and musical virtues. Above all, he has to be in a situation to come up to the mark of the rhythmic, sound-sensitive and pedal-artistic requirements. These works also demand, with their vivid ups and downs of figures and melodies, especially often a constant, rapid fluctuation and attention of their listener, for if he does not accomplish this strenuous procedure he will lose his contact with the issue of the music. It is comprehensible the

cherart anspruchsvolle Musik bisher nicht geeigneter war, „populär“ zu werden, ist verständlich, doch nicht unabänderlich. - Der Interpret wird für sein Spiel daraus die Konsequenz ziehen, die schnellen Tempi nicht zu überziehen. Der Hörer muß „mitkommen“ (ohne daß er etwa jede Einzelheit beachten müßte), er braucht ein angemessenes Zeitmaß bei entsprechenden akustischen Verhältnissen ebenso wie ein Gemälde die rechte Entfernung und Beleuchtung.

Die Etüden Op.8 lassen sofort an Chopin denken, und unter dessen Einfluß Skrjabins Schaffen begann. Doch sind sie durchaus eigenartig, und als die gehaltvollsten russischen Etüden den Chopinschen Meisterwerken dieser Gattung an Wert gleichzustellen. An Schwierigkeiten übertreffen sie diese teilweise - Schwierigkeiten. Von denen der Hörer oft nichts ahnt, da sie von besonderer Art sind. Die spieltechnischen Probleme werden bei Skrjabin mehr als bei Chopin den künstlerischen und musikalischen Absichten untergeordnet. In Op.42 tritt die komplizierte Polyrhythmik besonders deutlich zutage, die drei Etüden Op.65 faszinieren durch das konsequente Festhalten eines bestimmten Intervalls in der rechten Hand (Nr.1 große None, Nr.2 große Septime, Nr.3 reine Quinte), wie wir es auch schon bei der Terzeten- etüde Op.8 Nr.10 finden. Besondere Berühmtheit hat die pathetische Etüde in Moll Op.8 Nr.12 mit ihrem unbeschreiblichen, unaufhaltsam revoltierenden Vorwärtstürmen der Klangmassen erlangt.

Der Fingersatz des Herausgebers mag zuweilen bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich teils aus der erforderlichen Pedalanwendung (z.B. Op.8 Nr.8 Takt 41 oder Op.42 Nr.4), teils aus dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand (z.B. Op.8 Nr.4 Takte 10). - Schließlich muß außer einer nicht zu geringen Spannweite der Hände eine grundlegend erworbene Fingersatz-Automatik und das Wissen um die korrespondierende Abhängigkeit zwischen manuellem Spiel und Pedaleinsatz beim Spieler vorausgesetzt werden. (Auf letzteres gibt Skrjabin selbst in seiner Notierung zuweilen deutliche Hinweise, Vgl. z.B. die Sechzehntelpause in Takt 50 der Etüde Op.8 Nr.11.)

Auf eine Pedalnotation des Herausgebers wurde verzichtet, einmal weil die verlagsüblichen Zeichen hierfür unzulänglich sind, zum anderen weil die Pedalisierung sehr häufig von der subjektiven Auffassung des Spielers und von den Imponderabilien des Vortrages (Dynamik des Instruments, Akustik des Raumes, Stimmung des Interpreten u.a.) abhängt.

Um das originale Notenbild zu wahren, haben wir von einer Korrektur der häufigen orthographischen Notationsfehler abgesehen (vgl. als Beispiele die Etüden Op.8 Nr.10 und 11).

Günter Philipp

such an exacting music was not apt to become 'popular' hitherto, but that does not mean that it cannot be altered. The interpreter must draw the consequence of the fact in his performance viz. not to exaggerate the quick tempi. The listener too has to "follow suit" (that does not mean that he has to observe every isolated note), he needs an appropriate time-measure with the prevailing acoustic conditions, just as a picture needs the correct distance and light.

The Studies Op.8 make you think immediately of Chopin, under whose influence Scriabin's creations began. Yet they are thoroughly individual and as the most substantial Russian Studies they can be put on a level with Chopin's masterworks of that kind. As to their difficulties, they surpass the latter partly, difficulties of which the listener has not the slightest notion, as they are of a special kind. The technical problems are with Scriabin, more than with Chopin, subordinated to the artistic and musical intentions. In Op.42 the complicated polyrhythm is specially noteworthy, the three Studies Op.65 fascinate by their constant adhering to a certain interval of the right hand (No.1 major ninth, No.2 major seventh, No.3 perfect fifth) as we have also found it already in the Study of thirds Op.8 No.10. Special celebrity has the pathetic Study D sharp minor Op.8 No.12 gained with its indescribable, irresistible revolutionary onward storming of its masses of sound.

The editor's fingering may sometimes seem astonishing at a superficial contemplation, but has practically stood the test and can partly be explained by the necessary application of the pedal (e.g. Op.8 No.8 bar 41, or Op.42 No.4), partly by the necessary lightning speed in gliding and jumping of the player's arm and hand (e.g. Op.8 No.4 bar 10). Lastly, there must be presumed, with regard to the player, that he possesses besides not too small a span of his hand, a profoundly acquired fingering-automatic and the knowledge of the corresponding dependence between manual-play and the intonation of the pedal. (To the last item Scriabin renders sometimes distinct indications in his notation, compare e.g. the semiquaver rest in bar 50 of the Study Op.8 No.11.)

A pedal-notation by the editor was omitted, firstly because the signs used in this matter are inadequate and secondly because the use of the pedals frequently depends on the subjective conception of the player and of the imponderables of his recital (the dynamics of the instrument, the acoustics of the space, the disposition of the interpreter etc.).

In order to keep intact the original musical notation we have given up a correction of the frequent orthographic mistakes in notation (compare e.g. the Studies Op.8 Nos.10 and 11).

Leipzig, in August 1968

Günter Philipp

目 录

12 首练习曲 Op.8

Allegro Nr. 1 Pag. 9

1 *p*

Presto tenebroso, agitato Nr. 7 Pag. 26

7 *pp sotto voce*

A capriccio, con forza Nr. 2 12

2 *sf*

Lento (Tempo rubato) Nr. 8 30

8 *p*

Tempestoso Nr. 3 14

3 *p*

Alla ballata Nr. 9 34

9 *p sotto voce*

Piacevole Nr. 4 18

4

Allegro Nr. 10 40

10 *p*

Brioso Nr. 5 20

5 *mf semplice*

Andante cantabile Nr. 11 45

11 *p* *mf*

Con grazia Nr. 6 23

6 *p*

Patetico Nr. 12 48

12

8 首练习曲 Op.42

Nr. 1
Presto
13 52
p
Pag.

Nr. 2
♩ = 112
14 58
p
legatissimo

Nr. 3
Prestissimo
15 60
ppp

Nr. 4
Andante
cantabile
16 62
p

Nr. 5
Affanato
17 64
pp

Nr. 6
Esaltato
marc.
18 70
p
legato

Nr. 7
Agitato
19 74
p
Pag.

Nr. 8
Allegro
20 76
pp

3 首练习曲 Op.65

Nr. 1
Allegro fantastico
21 80
pp

Nr. 2
Allegretto
rit. a tempo
22 86
p dolce

Nr. 3
Molto vivace
Impérieux
23 88
pp
f

12 首练习曲

(1894)

Allegro ♩ = 168

Op. 8 Nr. 1

1

p

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

cresc.

p

cresc.

p

mf

(pp)

(accel.)

dim.

p

33

36

39

42

45

48

*) 详见修订说明

Siehe Revisionsbericht

See Revisionsbericht

A capriccio, con forza $\text{♩} = 92$

Op. 8 Nr. 2

2

3

5

7

9

11

sf

mf

p

f

cresc.

rit.

dim.

1 2 3 5

1 (1) 1 (1) 1 (1)

2 1 1 2 1 5 5 1

1 5 1 5

13] *ff*

15] *dim.* *p* *cresc. molto* *rit.*

17] *non legato* *ff*

20] *1 rit.* *1 5 a tempo* *(p)* *dim.* *pp*

22] *1 1 1* *5*

24] *dim. ppp* *smorz.*

Tempestoso *) $\text{♩} = 80-92$

Op.8 Nr. 3

3 *p*

6 *sof*

11 *sopra*

16 *(rit.)*

21

*) 标记有可能是错误的 (详见修订说明)。

Bezeichnung nicht verbindlich (siehe Revisionsbericht)

Designation not binding (see Revisionsbericht)

26 *f* *dim.* $\frac{5}{4}$ 5

32 *dim.*

38 *fp* *pp* *mf* *p* 2 3 2

44 4 3 5 5 4 2 *cresc. (dim.)* *dim.* *p*

50 *cresc.* *cresc.* *dim.* 3 5 2

56 5 2 3 4 *pp* 2 2