



YINHUA

# YINHUA 音 话

## 首都师范大学音乐学院 博士文集

首都师范大学音乐学院 编



首都师范大学出版社  
CAPITAL NORMAL UNIVERSITY PRESS





YINHUA

J60/100

YINHUA (YIN) 音乐语言

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

音乐语言是音乐文化的重要组成部分，也是音乐创作和表演的基础。

# YINHUA 音 话

## 首都师范大学音乐学院 博士文集

首都师范大学音乐学院 编



首都师范大学出版社

CAPITAL NORMAL UNIVERSITY PRESS



图书在版编目(CIP)数据

音话：首都师范大学音乐学院博士文集/首都师范大学音乐学院编．—北京：  
首都师范大学出版社，2010.12

ISBN 978-7-5656-0235-1

I. ①音… II. ①首… III. ①音乐学 IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 237861 号

YINHUA—SHOUDU SHIFAN DAXUE YINYUE XUEYUAN BOSHI WENJI

音话——首都师范大学音乐学院博士文集

首都师范大学音乐学院 编

---

责任编辑 小 予      责任设计 郑 珏  
责任校对 李佳艺      责任印制 沈 露  
首都师范大学出版社出版发行  
地 址 北京西三环北路 105 号  
邮 编 100048  
电 话 68418523(总编室) 68982468(发行部)  
网 址 www.cnupn.com.cn  
北京嘉实印刷有限公司印刷  
全国新华书店发行  
版 次 2010 年 12 月第 1 版  
印 次 2010 年 12 月第 1 次印刷  
开 本 787mm×1092mm 1/16  
印 张 17.75  
字 数 344 千  
定 价 38.00 元

---

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

# 前 言

在新中国成立 60 周年之际，首都师范大学音乐学院博士文集的出版，既是我院师生学术研究成果的一次展示，也是我们向国庆 60 周年献上的一份厚礼。首都师范大学音乐学院从创办起已走过了 45 年的历程，现在已经发展成为涵盖本科、硕士和博士多层次办学的综合性音乐学院。本文集一共包括 20 篇学术论文，所涉及的研究领域包括作曲技术理论、作品研究、音乐教育学、音乐心理学、音乐史学、音乐与科技等。其中大部分论文已在我国专业性学术刊物发表，在我国音乐研究领域产生了一定的影响。论文作者一部分是我院具有博士学位的教师，他们分别毕业于中央音乐学院、上海音乐学院、中国艺术研究院和中国传媒大学；另一部分作者是我院自己培养的博士生。此文集的出版，不仅集中呈现了我院学术研究的成果，也是我们攀登更高学术前沿领域的新起点。



## 目 录

## 作曲技术理论 作品研究

## “调性”观念的探索与创新

——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究……………王 文 (3)

鍾信明《第二交响曲》的交响思维及音高组织结构……………肖武雄 (14)

## 居于后现代思潮中的布里顿音乐

——布里顿音乐创作风格特点及其形成……………胡艺芳 (30)

## “新”音阶 “旧”曲式

——高为杰《路》的非八度周期音阶与奏鸣曲式探析……………卢 璐 (35)

20 世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究……………匡 君 (47)

肖斯塔科维奇第一小提琴协奏曲《谐谑曲》的结构辨析……………檀革胜 (55)

“踏板旋律”技法研究……………郑 刚 (70)

卡特《小提琴协奏曲》“织体分层”技法研究……………纪德纲 (86)

## 音乐史学 民族音乐学 音乐与科技

李焕之新时期的器乐创作及其艺术特色……………蔡 梦 (99)

## 古典与古典之交汇

拉维·香卡：西塔尔第一、第二协奏曲音乐学分析……………张玉榛 (118)

《枯木禅琴谱》谱本与作者考证……………司冰琳 (139)

哈士伦中国、蒙古探险录音档案寻踪……………王雨桑 (155)

传统戏场的观演形态与声场环境初探……………邓志勇 (168)

我国 20 世纪口琴音乐发展的历史研究……………许洪帅 (176)

我国电子音乐及相关学科与专业发展回顾与展望……………黄志鹏 (198)

## 音乐教育学 音乐心理学

中小学“音乐课标”实验教材的得与失……………冯 亚 (219)

20 世纪 30 年代南昌城市公共空间内的音乐活动研究

——以湖滨音乐堂为中心……………林 媛 (236)

社会音乐教育与改革开放同行

——中国社会音乐教育 30 年……………张力元 (250)

我看中国古代音乐心理学思想之发展……………张 静 (258)

音乐心理剧对流浪儿童自尊水平干预的研究……………杜丽丽 (268)

## “调性”观念的探索与创新

### ——德意志：新古典主义调性系统研究

李 岩

## 作曲技术理论 作品研究



调性”即调性音乐，即调性音乐。调性音乐是指：在音乐创作中，以某一调性为中心，按照一定的调性关系，组织起来的音乐。调性音乐是音乐创作中的一种重要形式，也是音乐理论中的一个重要概念。调性音乐的研究，对于理解音乐创作的规律，提高音乐创作的水平，具有重要的意义。

自18世纪欧洲启蒙运动以来，作曲技术理论（Compositional Theory）作为一门独立的学科，在音乐创作中占据了重要的地位。在这一过程中，调性（Tonality）作为音乐创作的核心概念，经历了不断的探索与创新。调性音乐（Tonal Music）是指那些具有明确调性中心的音乐作品，其调性中心通常由主音（Tonic）和属音（Dominant）构成。调性音乐的研究，不仅涉及音乐创作的实践，也涉及音乐理论的分析。在18世纪，随着启蒙运动的兴起，音乐创作开始从宗教和宫廷的束缚中解放出来，作曲家们开始探索更加自由和个性化的创作方式。这一时期，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。19世纪，随着浪漫主义音乐的兴起，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。在这一过程中，作曲家们开始探索更加自由和个性化的创作方式。这一时期，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。20世纪，随着现代音乐的兴起，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。在这一过程中，作曲家们开始探索更加自由和个性化的创作方式。这一时期，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。21世纪，随着数字音乐的兴起，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。在这一过程中，作曲家们开始探索更加自由和个性化的创作方式。这一时期，调性音乐的理论基础得到了进一步的巩固和发展。





## “调性”观念的探索与创新

### ——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究\*

王 文

**摘 要** 19 世纪末与 20 世纪初, 欧洲音乐处于一个极其动荡的时期。这一时期, 古典调性的逐步衰败与新的调性观念的探索成为欧洲音乐发展的主要焦点。同处于这一时期的两位具有影响的作曲家德彪西和斯克里亚宾, 分别从旋律与和声两方面在调性手段上体现了他们不同的思维观念。本文通过对他们部分作品的分析, 初步归纳出他们在探索新的调性观念所体现出来的某些具有代表性的特点。

**关键词** 调性 无调性 调中心 旋律调性 三全音 全音阶

自 18 世纪法国作曲家、理论家让-菲利普·拉莫(Jean-Philippe Rameau, 1683—1764)确立了古典调性功能和谐的理论以后, 作为音乐的一种专有名词——“调性”(Tonality)也从此具有其特定的涵义和近乎绝对的概念: 即凡符合大小调功能原则的音乐均被视为有调性的音乐(Tonal Music), 否则即为无调性音乐(Atonal Music)。而到了 19 世纪末期以后, 音乐创作的实践已充分展示出作曲家对调性思维的多种主张, 并且也创作出了诸多有别于功能调性原则的、具有更为宽泛的调性思维和呈示手段的音乐作品。因此我们不应该仍然依照传统观念将音乐狭隘地划分为“有调性的”或“无调性的”两种音乐形式。以避免在分析和解释 19 世纪以后的某些较为复杂的作品时, 特别是针对那些具有 20 世纪音乐风格和特征的作品时产生偏颇。而应该以更加宽泛的视野客观地面对这些具有创造性的思维和手法。实际上除了严格意义上的非调性音乐观念, 例如以勋伯格为代表的“十二音序列”音乐的理论体系和创作实践以外, 在 19 世纪末到 20 世纪初, 甚至当代的一些作曲家创作的作品并非都是无调性的, 这些作品与古典时期的作品所不同的只是体现出调性观念和调性呈示手法上的差异。古典音乐作品以建立“主—属”和声关系为调性框架, 这是古典音乐时期大小调体系的理论精髓。到了 19 世纪末以后, 调性观念呈现出多种思维并置的状况。许多作曲家尽管不以大小调理论作为构建音乐作品结构的唯一方法, 但却在思维上运用了更宽泛的“调中心”(tonal center)等概念来组织音乐的各种材料, 使之能以更加符合当时音乐审美特征的手段, 来达到古典调性所具有的构建音乐作品的作用。这中间应特别引起我们关注和重视的是法国印象派作曲家德彪西和俄国

颇具个性的作曲家斯克里亚宾,以及他们的一些具有代表性的调性音乐作品。尽管两位作曲家出生于不同的国度,分别受益于不同的文化背景,但从欧洲整体音乐发展的角度来看,他们同处于19世纪与20世纪之交——古典调性的逐步瓦解以及对新的调性思维的探索阶段。他们在探索新的调性思维方面所留下的经典作品,对于我们研究他们所处的年代及当时的音乐发展状况具有极其重要的参考价值。鉴于此,本文欲通过对这两位作曲家部分作品的分析研究,就他们在旋律与和声两方面所体现出的、具有一定代表性和探索性的调性手段进行初步梳理,使我们更深入地了解两位作曲家在调性音乐中所表现出的某些特征。

### 德彪西的调性观念

调性的基础可追溯到欧洲12世纪、13世纪的方言歌曲形式。其主要是通过与其某个反复出现的基础音建立起来的调性关系而形成的旋律形式。20世纪奥地利作曲家、音乐理论家鲁道夫·雷蒂把这一类旋律形式称为“旋律调性”。作为一种古老的曲调形式,其主要是单旋律的,直至复调织体被采用,才逐步运用于多声部音乐。这类曲调不是按照古典调性概念建立起来的。它与古典音乐必须按照一个严格的“和声—节奏”的原则而建立起来的调性观念有着根本的区别。

谱例1:



上例选自12世纪的一首方言歌曲。这段旋律以D音作为旋律的中心点,其他所有的音好像都被一种类似于“调性”的力量——D音所吸引。显然,这里并没有体现出古典音乐所遵循的那种调性特征。D音作为旋律中心音的地位完全是由于它的反复被强调,以及其他音的围绕而确立的。在古典时期以功能原则为主的调性建立之后,由于旋律的发展受到功能和声关系的控制,使这种具有古老风格的旋律思维逐步被抛弃。直到19世纪末期,法国印象派音乐的代表人物德彪西在探索如何回避古典调性原则,创造一种构建音乐结构的新的思维的过程中,重新发现了这种蕴涵着古老文化韵味的曲调之魅力所在。并在此基础上,通过融入自己的一些思维而运用于他的音乐中,形成了具有德彪西风格的“旋律调性”手段。这种不遵循古典调性思维而建立的旋律调性,在德彪西的很多作品中常常以各种形式表现出“核心音”贯穿的特点。当然它的旋律调性已不仅仅是单声部形式,而是在复杂的多声部织体结合中从多方面体现出来的,是一种具有现代音乐特色的新的调性观念。归纳如下:

#### 一、运用持续音体现出的调性思维

在德彪西的音乐中,持续音是他非常偏爱的、能体现一定调关系的独特手法。

与古典音乐中的持续音不同的是，他运用的持续音并不受纵向和声的控制（有时还恰恰相反）。除了一些装饰性的音型外甚至可以没有其他的声部伴随。

谱例 2：《欢乐岛》引子部分

Quasi una cadenza (1904)

上例选自德彪西的钢琴曲《欢乐岛》前六小节的引子部分，这是一个很有意思的例子。这首主调为 A 大调的乐曲其引子先是建立在 C<sup>#</sup> 调性上的。首先 C<sup>#</sup> 音以一种持续音的形式重复出现在每小节的强拍，一开始就从音响上体现出其特殊的地位。尽管在第三小节低声部运用了一个以 G—B 和 F—A 纵向叠置的三度平行进行，但这些类似于和弦形态的音都是从高声部分离出来的一些经过性的音，在第六小节低声部与高声部又同时重复 C<sup>#</sup> 音，进一步强调其调中心的作用，直到这首乐曲第七小节 A 主和弦以完全形式出现时，才真正使音乐步入了 A 调调域（参见原谱）。因此，我们无论如何不能把引子中的 C<sup>#</sup> 音简单地看做是 A 调主和弦的三音，因为从旋律的横向运动来看，这里完全是把 C<sup>#</sup> 作为调中心音来对待的。再来分析高声部，这个类似于单线条的旋律其实隐含着复杂的多声部思维，这同时也是把 C<sup>#</sup> 音作为核心音对待的关键所在：整个引子部分实际来源于第一小节的材料，同时也可分为两个三小节的重复片段，后三小节低八度重复前面三小节的材料。几乎每小节的后两拍都运用了类似于分解和弦的音型，但这些“分解和弦”并不体现任何功能和声的特点，它们完全是线型思维的产物。如下图所示：



三全音关系

图式表明：在持续音 C<sup>#</sup> (中心音) 的上下方，是一些由线形关系组成的环绕音。其中与中心音 (C<sup>#</sup>) 距离最远的是上下方两个 G 音与中间的 C<sup>#</sup> 音构成的三全音音程关系。从古典和声的角度来看，三全音关系是最不具备调性亲和力的音程，反而是作为回避和模糊调性关系的主要手段。德彪西恰恰运用这种手段建立起他独有的“旋律调性”方法，其目的也正是试图表现不同于传统功能关系的调性思维方式。

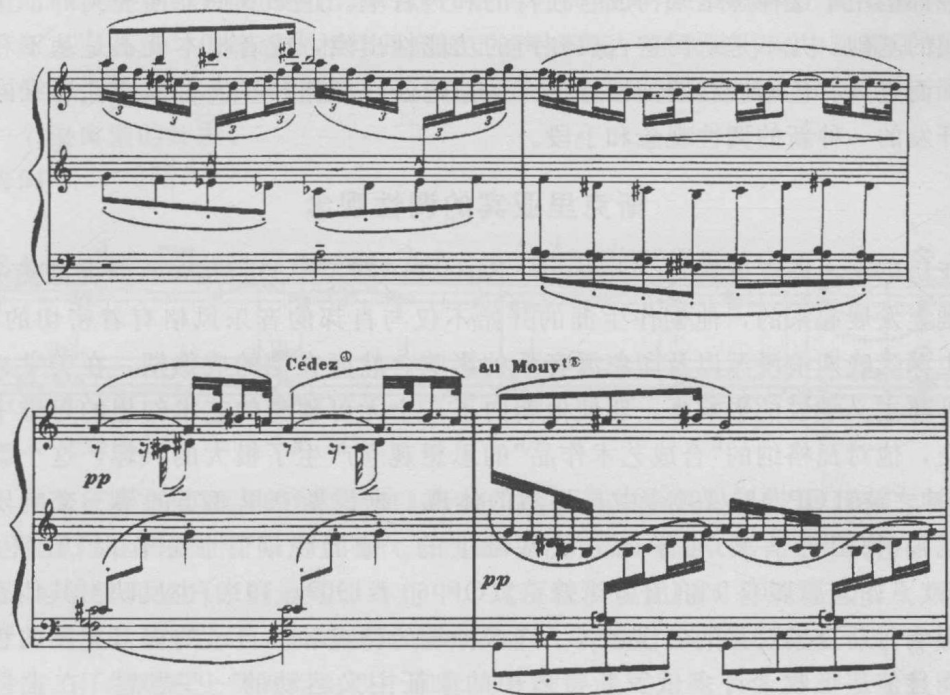
## 二、旋律调性的纵向化形式

德彪西在和声方面对音响的特殊感受，以及对音色的独特处理，使他被誉为 19 世纪末期法国印象派音乐的主要开拓者。在摆脱古典调性体系，淡化和声功能关系的探索中，他创造了许多被后人继承下来的和声手法。如平行和弦、高叠和弦以及四五度叠置等。但在他的一些多声部作品中，有些类似于和声形态的音型并不像我们通常所认为的那样，具有传统思维特点的和声意义或者说是有意为回避传统原则而设计的。也许这些多声部织体的运用从根本上就不是建立在和声观念基础之上的，把它们理解为“旋律调性的纵向化形式”或许更加恰当一些。如我们前面所举的《欢乐岛》(见例 2)，其低声部的三度平行和声就是横向旋律材料的纵向化处理的典型例子。再来分析他的钢琴作品《意象集》之二第一首“透过树叶间的钟声”。

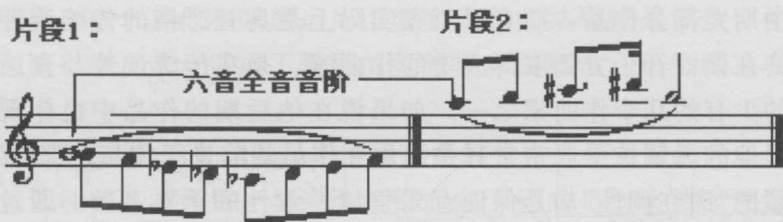
谱例 3：







上例摘自这首乐曲的开始的小节。从这个片段所构成的多声部结构来看，具有鲜明的线型化复调织体特点。其主题材料来源于一个六音的全音音阶，但作曲家把这个全音音阶分割成了两个反向进行的音型片段，分别在作品中起不同的作用。参见下图：



片段1包含全音音阶中的五个音；片段2除了A音与片段1构成完整的全音音阶外，其余音都是片段1各音的重复或等音变换。在作品中，片段1以连续八分音符节奏作为伴奏音型；片段2则以主旋律形式出现。乐曲从全音音阶出发，通过作曲家巧妙的节奏变化和丰富的多声部处理，给我们呈现出一幅色彩斑斓的、具有立体效果的自然风景画。更值得一提的是，在第5、6小节低声部运用的同节奏的平行和弦进行，这些不同于古典和声原则的“和弦”形态，实际上是线性运动纵向化的一种处理方式，是从纵向形态上进一步强调主题旋律的一种有效手段。德彪西在很多



作品中都运用了这种思维来构成它独特的和声音响。正如我们前面提到的：这类和声形成的基础，并不是从回避古典和声的功能性出发，或者根本就不是基于和声考虑的，而更具有色彩性和装饰性特征。是德彪西在开拓和扩展古典调性思维的探索中所开发的一种新的调性观念和手段。

## 斯克里亚宾的调性观念

亚历山大·斯克里亚宾(Alexander Scriabin 1872—1915)是在欧洲键盘音乐的传统基础上发展起来的，他创作生涯的开始不仅与肖邦的音乐风格有着密切的联系，而且也深受晚期浪漫派以及印象派音乐的影响。然而在他的成熟期，在美学、哲学以及神秘主义学说的影响下，驱使他朝向了一个无可预测的艺术幻想的思维中。世纪之交，他对瓦格纳的“合成艺术作品”的思想观念产生了极大的兴趣，这个影响在他的《神之诗》(OP. 43 / 1903)中具强烈的体现。据说斯克里亚宾的第三交响乐是建立在尼采(德国哲学家)哲学的方法基础上的。他的晚期管弦乐作品《狂喜之诗》(OP. 54 / 1905—1907)和《普罗米修斯》(OP. 60 / 1909—1910)也反映出其他思维方面的影响。斯克里亚宾的创作融入了许多神学的特点和他自己的很多异质的哲学见解，而且他还吸收了许多俄罗斯诗歌中的象征主义运动的一些思想。在去世之前(1915)，他还在为一部巨大的、多思维手段的作品而写作。这部作品表现出他的一种超人类经验联合的、泛爱的神秘主义的宗教信仰。根据它特殊的创作生涯，可能有一种观点认为：今天当人们回忆起斯克里亚宾，并不是把他作为一个运用传统作曲技术写作的实践者，而会把他当做一个古怪而偏执的空想家，他的思想和突出的个性导致他偏离太远，以至于失去了接触正在发展中的传统音乐体系。但仔细研究他的早期和中期大部分作品，斯克里亚宾实际上是具有严格的传统调性作曲训练和经验的、最终在调性音乐方面取得成功的作曲家，是在传统调性与真正的无调性之间架起桥梁的少有的几个作曲家之一。如果说在他后期的作品中也体现出一定的无调性特征，但他的无调性手段常常只是运用在作品的前景织体与声部的装饰性方面，而作品中深藏的“潜在调性”却是保证音乐整体一致性的重要基础。通过对他的部分作品的分析，我认为与德彪西创造的“旋律调性”不同的是，斯克里亚宾在摆脱传统调性原则、探索新的调性观念过程中更突出的表现在和声方面。

### 一、三全音关系的和声手法

在大小调体系的音乐中，三全音关系的和声进行被认为是一种回避和模糊调性的有效手段，因而更多地运用于作品展开性的段落。同时为了保证古典音乐风格的纯洁性，并常采用和弦的转位形式，以隐蔽三全音关系不协调的音响。但在斯克里亚宾的调性音乐中，三全音关系的和声却经常是以原位形式来体现的，其中最突出的是<sup>b</sup>Ⅱ级原位大三和弦的运用。在古典和浪漫派的很多作曲家的作品中，<sup>b</sup>Ⅱ和弦常

以传统那不勒斯六和弦的面貌出现，这已成为古典和声中一种具有“典型性”的思维方式。斯克里亚宾与传统思维相悖并突破了这种藩篱，在很多作品中运用了 $\text{II}^b$ 级—V级原位和弦的进行，从而将这两个和弦的三全音关系直接显露在声部的表面。下面是一个很典型的片段。

谱例 4:



上例选自斯克里亚宾的《前奏曲》OP. 45 之 3。这首作品创作于 1904—1905 年间。是斯克里亚宾调性音乐中具有代表性的一个作品。在这个片段中，作曲家直接将 $\text{II}^b$ 级与V级和弦的序进运用于终止中。这不仅反应出他对传统观念的反叛精神，同时也的确使音乐产生了一种奇异的音响效果，并形成了斯克里亚宾音乐中独特的风格特性。仔细观察上例那组由四个和弦构成的终止式，除了低声部表现出明显的调性特征以外，从和弦结构到其他声部的横向线条都不同程度地体现出斯克里亚宾有意在回避古典调性的影响。先看旋律声部：前三小节是以一小节为单位的、大幅度变形的下行二度模进，这主要体现在节奏和音程关系的变化上，并且旋律也结束在不稳定的属音上；中间两个声部以持续性的半音序进为主，在前两小节还形成三全音的纵向叠置，产生了极其不稳定的音响效果；最后观察整体的和声进行，除了结束的主和弦外，由于其他和弦都运用了变音，和弦结构极其复杂，使其整体的和声音响在主和弦出现之前，造成了强烈的紧张性和游移性，更鲜明地突出了这段音乐的戏剧性效果。

斯克里亚宾不仅将 $\text{II}^b$ 级和弦运用于段落的终止中，还常常作为音乐展开的转折点，起着疏远调性关系的作用。与浪漫派作曲家不同的是他坚持运用原位形式，并且和声连接也更为复杂。

谱例 5a:



## 谱例 5b:



## 谱例 5c:



上面选自斯克里亚宾的钢琴作品《色调微差》(Nuances OP. 56 之 3)。例中的三个片段分别取自同一作品的三个不同部分。这三个片段都运用了以  $D^b$  为根音的七和弦。从 C 大调的角度来看,这是一个  $bII_7$  级和弦。在这三个片段中,同一种和声材料表现了不同的功能特性。在 2a 中,  $bII_7$  级和弦起着疏远调性关系的作用,这主要在第 3 小节与第 4 小节的连接中体现出来。第 3 小节前两拍的音型,在第四小节作了重复,并将相应的材料作了部分的转换,这种转换造成了从 I 级和弦到 V 级和弦的进行(从  $D^b$  大调的角度看),这样,第 4 小节的  $V/bII$  和弦可以被理解为跟随第 3 小节的  $bII$  级和弦的一个 I—V 的进行(虽然这个和弦的作用是极其隐蔽的)。在例 2b 中,同样的材料在第 11 小节重复。 $bII$  级和弦在这儿体现出的功能特性主要存在于在它后面紧接出现的  $G^b$  和弦的运用(见例 2b 第十二小节)。在例中它被处理成受  $G^b$  和弦的控制(在 C 调调性中的  $bV$  级和弦),其特点类似于例 1“三全音和声进行”的作用。在例 2c 中,  $bII$  级和弦再次重复(见例 2c 第 14 小节),并最终扮演了一个真实的角色,在与接下来的和弦(从 14—18 小节)连接中完全发挥了下属功能的作用,与后面出现的 V 级与 I 级构成典型的终止式。在这个例子中,属七和弦的七音由一个下行的半音级进到达( $G-F^{\#}-F$ ),并最后解决到主和弦三音。而主和弦也运用了七和弦结构,这是由属七的三音持续所造成的。斯克里亚宾在这里显然没有把属七和弦的七音与传统和声概念相等同处理,它以悬置的方式漂浮在主和弦上方,从而形成织体的多重性和复杂性。与例 4 相同的是,最后的主和弦同样采用不完满的结束。这种手段在斯克里亚宾的作品中极其常见。通过上例的分析,引起我们更多思



考的是：斯克里亚宾在探索新的调性手段中与其他作曲家不同的方面，是他不仅运用尖锐的音响来体现调性与和声的复杂性，而且还运用同样的和声材料，通过在不同的位置的变化重复以及多重线型织体的重叠来达到其目的。上例<sup>b</sup>Ⅱ和弦的“角色变化”既体现出其不同的调性功能特性，而且也使有限的和声材料发挥了最大的潜力。

## 二、增六和弦的运用

增六和弦在斯克里亚宾的调性作品中，同样在区别古典调性特点方面具有极其重要的地位。在下面的例子中，我们将看到与传统增六和弦相类似，但又有区别的处理。

谱例 6a:



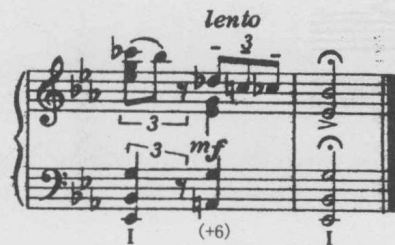
谱例 6b:



这是斯克里亚宾《前奏曲》(OP. 51/2)中的一个片段。在上例 21 小节处(例 6a)运用了一个德意志增六和弦(原位)与属七和弦的连接，起到了向 a 小调调性的倾向作用。使我们很容易就能找到唯一的、明确的调性。但这个作品最典型的特点是 a 小调的主和弦没有紧接在 V 级和弦后面出现。当主和弦在后面的小节以完全形式第一次出现时(见例 6b)，主和弦的位置却提前了，即直接由增六和弦引入(省略 V 级和弦)，形成了“表面形式”的变格终止(S-T)。从传统和声的观念来看，变格终止多在完全终止以后，作为补充终止的形式出现。而斯克里亚宾是将前面形成的调性期待( $V/V-V$ )，直接以一种意外的形式体现出来的。从而使作品中潜藏的、没有解决的调性感觉，并没有因为时间的间隔和表面织体的装饰而动摇其地位。斯克里亚宾这种独特的思维方式既出乎我们的意料之外，又似乎是在情理之中的。

除了上面增六和弦的运用手段，斯克里亚宾还常常使用一种具有增六度音响的、但功能性又很模糊的和弦形式。下面是他在《练习曲》(OP. 49/1)中的一种处理手法。

谱例 7a:



谱例 7b:

