

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

謝爾蓋·普羅柯菲夫《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》之

分析與演奏詮釋

The Analysis and the Interpretation of Sergei Prokofiev's

Violin Sonata in F minor, Op.80

陳昀

Chen, Yun

指導教授：李燕宜 教授

Advisor: Professor Lee, Yen-I

中華民國 109 年 9 月

September 2020

摘要

謝爾蓋·謝爾蓋維奇·普羅柯菲夫(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)為俄羅斯舉世聞名的作曲家之一，在其有生之年見證了俄羅斯帝國的衰亡、蘇聯的建立與兩次世界大戰，期間甚至有十餘年的海外生活，因此讓普羅柯菲夫的音樂作品有獨樹一格的魅力。

1946 年夏天，第二次世界大戰甫結束，普羅柯菲夫完成了《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》之創作，歷時八年，對於戰爭期間受到政治迫害的知識份子、受砲火荼毒的黎民百姓與蘇聯在戰役中的堅忍不拔並最終獲得勝利等有生動的描述；同年 10 月，小提琴家大衛·歐伊斯特拉赫(David Oistrakh, 1908-1974)與鋼琴家列夫·歐伯林(Lev Oborin, 1907-1974)在莫斯科首演，將此曲傳播至世界各地。

本篇論文總共有六個章節：第一章為緒論，描述研究動機與目的和分析研究方法與架構；第二章為文獻蒐集，首先敘述十九世紀末至二十世紀中期俄羅斯地區的音樂歷史與發展，以更了解普羅柯菲夫當時的時代背景，接著再敘述他的生平及其作曲特色與各個時期的重要作品，並介紹他《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》之創作背景與首演資料；第三章為樂曲分析，以 International Music Company 於 1960 年出版的樂譜為依據；第四章為樂曲詮釋，從鋼琴合作的角度進行論述；第五章為不同有聲資料的比較，為樂曲詮釋作進一步的探討；第六章為結語。

關鍵字：《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》、大衛·歐伊斯特拉赫、普羅柯菲夫、

俄羅斯作曲家、鋼琴合作

Abstract

Sergei Sergeyevich Prokofiev (1891-1953) was one of influential composers in Russia. When he was alive, he witnessed the collapse of Russian Empire, the foundation of Soviet Union and two World Wars. Besides, he had stayed abroad for more than ten years, which made his compositions more unique than others.

In the summer of 1946, just after the end of World War II, he finished *Violin Sonata in F minor, Op.80* after eight-year writing. In this work, he vividly described the political persecution from dictators, the catastrophe from wars, and the perseverance from the soldiers in Soviet Union to win the battles. In October of the same year, David Oistrakh (1908-1974) and Lev Oborin (1907-1974) performed this work and spread this masterpiece around the world.

The thesis has six chapters. At first, the motivation, purpose, method and architecture of the research are described in chapter I. Next, in chapter II, an overview of the development of music in Russia in the late nineteenth century to mid-twentieth century is offered so that the researcher is more capable of realizing the environment of Prokofiev. Besides, the Prokofiev's biography, composition style and critical works are also introduced. The background of *Violin Sonata in F minor, Op.80* is illustrated in this chapter as well. Chapter III gives the analysis of composition, and the score refers to the one published by International Music Company in 1960. In chapter IV, the point of view

of collaborative piano to discuss Prokofiev's *Violin Sonata in F minor, Op.80* is presented.

Eventually, the comparison of several audio versions is shown in chapter V and followed

by the conclusion in chapter VI.

Keywords: *Violin Sonata in F minor, Op.80*, David Oistrakh, Prokofiev, Russian composer, Collaborative piano



目錄

摘要	ii
目錄	vi
表目錄	vii
譜例目錄	viii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法與架構	4
第二章 文獻探討	9
第一節 十九世紀末至二十世紀中俄國音樂史概述	9
第二節 謝爾蓋・普羅柯菲夫生平	14
第三節 重要作品與寫作特色	21
第四節 《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》創作背景與首演資料	30
第三章 樂曲分析	33
第一節 第一樂章	33
第二節 第二樂章	45
第三節 第三樂章	61
第四節 第四樂章	73
第四章 樂曲詮釋	89
第一節 第一樂章	89
第二節 第二樂章	97
第三節 第三樂章	109
第四節 第四樂章	115
第五章 有聲資料比較	127
第六章 結語	139
參考文獻	141

表目錄

【表 3-1】第一樂章樂曲分析架構表	34
【表 3-2】第二樂章樂曲分析架構表	46
【表 3-3】第三樂章樂曲分析架構表	62
【表 3-4】第四樂章樂曲分析架構表	74



譜例目錄

【譜例 2-3-1】《第一號小提琴奏鳴曲》第 17 至 22 小節.....	26
【譜例 2-3-2】《D 小調觸技曲》第 81 至 88 小節.....	27
【譜例 2-3-3】第三樂章，第 7 至 25 小節之音型動機.....	28
【譜例 2-3-4】《魔鬼的暗示》第 105 至 110 小節.....	29
【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至 16 小節.....	35
【譜例 3-1-2】第一樂章，第 17 至 27 小節.....	36
【譜例 3-1-3】第一樂章，第 28 至 44 小節.....	37
【譜例 3-1-4】第一樂章，第 45 至 50 小節.....	38
【譜例 3-1-5】第一樂章，第 51 至 68 小節.....	39
【譜例 3-1-6】第一樂章，第 69 至 78 小節.....	40
【譜例 3-1-7】第一樂章，第 79 小節至 88 小節之音型動機.....	40
【譜例 3-1-8】第一樂章，第 89 至 92 小節及第 92 至 97 小節之音型動機.....	41
【譜例 3-1-9】第一樂章，第 98 至 107 小節.....	42
【譜例 3-1-10】第一樂章，第 25 至 27 小節.....	43
【譜例 3-1-11】第一樂章，第 74 至 78 小節.....	44
【譜例 3-2-1】第二樂章，第 1 至 19 小節.....	47
【譜例 3-2-2】第二樂章，第 20 至 29 小節.....	48
【譜例 3-2-3】第二樂章，第 37 至 49 小節.....	49
【譜例 3-2-4】第二樂章，第 50 至 82 小節之主題素材.....	49
【譜例 3-2-5】第二樂章，第 82 至 99 小節之音型動機.....	50
【譜例 3-2-6】第二樂章，第 100 至 103 小節.....	50
【譜例 3-2-7】第二樂章，第 103 至 114 小節.....	51
【譜例 3-2-8】第二樂章，第 115 至 128 小節之音型動機.....	51
【譜例 3-2-9】第二樂章，第 129 至 139 小節之主題素材.....	52
【譜例 3-2-10】第二樂章，第 139 至 152 小節.....	53
【譜例 3-2-11】第二樂章，第 153 至 166 小節之音型動機.....	54
【譜例 3-2-12】第二樂章，第 167 至 174 小節.....	54
【譜例 3-2-13】第二樂章，第 196 至 216 小節之主題素材.....	55
【譜例 3-2-14】第二樂章，第 216 至 228 小節.....	56
【譜例 3-2-15】第二樂章，第 255 至 270 小節調性之建立.....	56
【譜例 3-2-16】第二樂章，第 271 至 288 小節之音型動機.....	57
【譜例 3-2-17】第二樂章，第 289 至 300 小節.....	58
【譜例 3-3-1】第三樂章，第 1 至 7 小節.....	63
【譜例 3-3-2】第三樂章，第 7 至 14 小節之主題素材.....	64
【譜例 3-3-3】第三樂章，第 15 至 24 小節之主題素材.....	64
【譜例 3-3-4】第三樂章，第 25 至 28 小節.....	65

【譜例 3-3-5】第三樂章，第 29-39 小節	66
【譜例 3-3-6】第三樂章，第 40 至 53 小節之音型動機.....	67
【譜例 3-3-7】第三樂章，第 58 至 61 小節.....	67
【譜例 3-3-8】第三樂章，第 62 至 73 小節之音型動機.....	68
【譜例 3-3-9】第三樂章，第 73 至 83 小節之旋律動機.....	68
【譜例 3-3-10】第三樂章，第 84 至 89 小節.....	69
【譜例 3-3-11】第三樂章，第 90 至 96 小節.....	70
【譜例 3-4-1】第四樂章，第 1 至 12 小節之音型動機.....	75
【譜例 3-4-2】第四樂章，第 13 至 21 小節.....	76
【譜例 3-4-3】第四樂章，第 22 至 38 小節.....	77
【譜例 3-4-4】第四樂章，第 39 至 49 小節.....	78
【譜例 3-4-5】第四樂章，第 50 至 81 小節之主題素材.....	79
【譜例 3-4-6】第四樂章，第 82 至 101 小節.....	80
【譜例 3-4-7】第四樂章，第 114 至 121 小節.....	81
【譜例 3-4-8】第四樂章，第 122 至 145 小節.....	82
【譜例 3-4-9】第四樂章，第 146 至 159 小節.....	83
【譜例 3-4-10】第四樂章，第 191 至 194 小節.....	84
【譜例 3-4-11】第四樂章，第 195 至 205 主題素材.....	84
【譜例 3-4-12】第四樂章，第 223 至 233 小節.....	85
【譜例 3-4-13】第四樂章，第 133 至 134 小節等左手音型動機.....	88
【譜例 3-4-14】第四樂章，第 157 至 159 小節左手音型動機.....	88
【譜例 3-4-15】第四樂章，第 184 至 187 小節左手音型動機.....	88
【譜例 4-1-1】第一樂章，第 1 至 16 小節.....	90
【譜例 4-1-2】第一樂章，第 17 至 27 小節.....	91
【譜例 4-1-3】第一樂章，第 28 至 50 小節.....	92
【譜例 4-1-4】第一樂章，第 51 至 68 小節.....	93
【譜例 4-1-5】第一樂章，第 69 至 74 小節.....	94
【譜例 4-1-6】第一樂章，第 79 至 88 小節之音型動機.....	95
【譜例 4-1-7】第一樂章，第 89 至 92 小節.....	95
【譜例 4-1-8】第一樂章，第 98 至 107 小節.....	96
【譜例 4-2-1】第二樂章，第 1 至 36 小節音色之處理.....	97
【譜例 4-2-2】第二樂章，第 37 至 50 小節.....	98
【譜例 4-2-3】第二樂章，第 50 至 83 小節音色之處理.....	99
【譜例 4-2-4】第二樂章，第 82 至 99 小節音色之處理.....	99
【譜例 4-2-5】第二樂章，第 100 至 103 小節音色之處理.....	100
【譜例 4-2-6】第二樂章，第 103 至 114 小節音色之處理.....	100
【譜例 4-2-7】第二樂章，第 115 至 128 小節音色之處理.....	101
【譜例 4-2-8】第二樂章，第 129 至 138 小節.....	101

【譜例 4-2-9】第二樂章，第 139 至 152 小節.....	102
【譜例 4-2-10】第二樂章，第 153 至 166 小節速度之控制.....	103
【譜例 4-2-11】第二樂章，第 167 至 174 小節.....	103
【譜例 4-2-12】第二樂章，第 192 至 216 小節.....	105
【譜例 4-2-13】第二樂章，第 228 至 245 小節.....	106
【譜例 4-2-14】第二樂章，第 257 至 270 小節之音型動機.....	107
【譜例 4-2-15】第二樂章，第 271 至 288 小節之音型動機.....	107
【譜例 4-2-16】第二樂章，第 289 至 300 小節.....	108
【譜例 4-3-1】第三樂章，第 1 至 24 小節踏板之使用.....	109
【譜例 4-3-2】第三樂章，第 25 至 28 小節.....	110
【譜例 4-3-3】第三樂章，第 29 至 39 小節.....	111
【譜例 4-3-4】第三樂章，第 40 至 54 小節.....	112
【譜例 4-3-5】第三樂章，第 54 至 57 小節.....	113
【譜例 4-3-6】第三樂章，第 62 至 83 小節之主題素材.....	113
【譜例 4-3-7】第三樂章，第 86 至 89 小節.....	114
【譜例 4-4-1】第四樂章，第 1 至 12 小節之音型動機.....	115
【譜例 4-4-2】第四樂章，第 13 至 20 小節.....	116
【譜例 4-4-3】第四樂章，第 22 至 31 小節之音型動機.....	116
【譜例 4-4-4】第四樂章，第 32 至 38 小節.....	117
【譜例 4-4-5】第四樂章，第 39 至 49 小節.....	117
【譜例 4-4-6】第四樂章，第 50 至 82 小節之音型動機.....	118
【譜例 4-4-7】第四樂章，第 82 至 101 小節之音型動機.....	119
【譜例 4-4-8】第四樂章，第 97 至 98 小節踏板之使用.....	119
【譜例 4-4-9】第四樂章，第 114 至 121 小節.....	119
【譜例 4-4-10】第四樂章，第 122 至 145 小節.....	120
【譜例 4-4-11】第四樂章，第 146 至 159 小節.....	121
【譜例 4-4-12】第四樂章，第 160 至 167 小節.....	122
【譜例 4-4-13】第四樂章，第 179 至 194 小節.....	123
【譜例 4-4-14】第四樂章，第 195 至 205 小節.....	124
【譜例 4-4-15】第四樂章，第 223 至 233 小節.....	125

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

筆者過去曾多次接觸到謝爾蓋·謝爾蓋維奇·普羅柯菲夫（以下簡稱「普羅柯菲夫」）的鋼琴作品，發現其作品擁有獨到的個人特色。他的作品充滿了前衛思想，卻又沿襲了古典的曲式架構，經常藉由豐富的和聲語法、音色及調性，發展出屬於自己的音樂格調。俄國音樂理論家塔拉卡諾夫(Mikhail Tarakanov, 1928-1996)曾評論道：「普羅柯菲夫的創作風格充分融合了古典和現代；」¹而俄國學者涅斯齊耶夫(Israel Nestyev, 1911-1993)亦認為普羅柯菲夫的作品呈現出「尖銳而富有特性的描寫手法，恐怖的表現，辛辣的嘲諷，美妙的幻想，」²因此引起筆者深入探究該作曲家及其作品之興趣。

在普羅柯菲夫一生創作的作品中，有編號的即有一百三十多首，體裁幾乎跨及所有的樂種，包括七部交響曲、八部歌劇、七部芭蕾舞劇、七部清唱劇、八部電影配樂、兩首小提琴協奏曲、兩首大提琴協奏曲、一首大提琴交響協奏曲、六十餘首歌曲等。受到母親耳濡目染，普羅柯菲夫從小即特別喜愛鋼琴，因此在他眾多作品中，便以鋼琴作品的數量為最，包括五首鋼琴協奏曲、九首鋼琴奏鳴曲及多首小品。

除了在鋼琴方面有許多貢獻，普羅柯菲夫所寫的小提琴作品亦佔有一席之地，

¹ Simon Morrison, *Sergey Prokofiev and His Word* (New Jersey: Princeton University Press, 2008), 516.

² 徐月初、孫幼蘭，《普羅科菲耶夫文選·回憶錄·評傳》(北京市：文化藝術出版社，1987)，285。

包括兩首小提琴協奏曲(*Concertos for Violin, Op.19 & Op.63*)、兩首給小提琴與鋼琴之奏鳴曲(*Sonatas for Violin and Piano, Op.80 & Op.94a*)、一首無伴奏小提琴奏鳴曲(*Sonata for Solo Violin, Op.115*)以及一首雙小提琴奏鳴曲(*Sonata for Two Violins, Op.56*)。筆者本次探討的《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》為其獻給小提琴及鋼琴之第一號奏鳴曲(以下簡稱「第一號小提琴奏鳴曲」),即是作曲家非常特別的一個作品。

本曲寫於 1938 年,在 1946 年完成,並於同年 10 月首演,前後歷時八年,對於剛回國不久、正值作品大量發表階段且作曲進度向來很快的普羅柯菲夫而言,長久的創作期加上作品完成後便隨即問世,成為該作品特殊之處。普羅柯菲夫的小提琴作品在寫作上相當與眾不同,他通常會事先徵詢小提琴家們的建議,隨後再進行樂曲的創作安排;其中,相較於作曲家其他的小提琴作品,本曲在整體音調上更為刺耳、憂沉,樂章間不時有戲劇性的效果,使該樂曲擁有較多個人詮釋的空間。

1946 年夏天,小提琴家歐伊斯特拉赫與鋼琴家歐伯林至莫斯科會面普羅柯菲夫,並準備該樂曲之首演,歐伊斯特拉赫表示:「我從來沒有演奏過如此熱情的曲子;」³而普羅柯菲夫的舊識米亞斯科夫斯基(Nikolai Myaskovsky, 1881-1950)亦參與到此次在正式發表前的演奏,他讚賞此曲為「一部充滿才華的作品。」⁴

筆者在接觸《第一號小提琴奏鳴曲》後,感受到普羅柯菲夫在作曲上相當新穎

³ Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: A Biography* (New England: Northeastern University Press, 2002), 451.

⁴ Robinson, 450.

之想法。別於其他樂曲，此曲不僅在音樂上更加深刻凝重，整體樂曲氛圍的鋪陳，更突顯出作曲家處理音樂之才能；另外，當論及奏鳴曲式時，除了器樂演奏家本身需擁有相當高的水準，鋼琴家也應具備良好的彈奏技巧，以作為與之相輔相成的角色。本論文將從作曲家的生平與時代背景開始，至該首樂曲的演奏分析、詮釋與版本比較等，從鋼琴合作的角度出發探討此樂曲，再配合理論與實務的操作，提供一些彈奏的建議，希望進而幫助演奏者們在合作時能夠達到更完美的詮釋。



第二節 研究方法與架構

本論文將從三大部分進行研究，分別是：文獻資料彙整、樂譜分析詮釋及有聲資料比較。

在「文獻資料彙整」方面，包含十九世紀末至二十世紀中俄國音樂史之概述、謝爾蓋·普羅柯菲夫生平、重要作品與特色及《第一號小提琴奏鳴曲》之創作背景與首演資料。

十九世紀末至二十世紀中之俄國音樂史概述主要參閱西文書目，包括由印第安那大學教授 J. Peter Burkholder、康乃爾大學教授 Donald Jay Grout 及耶魯大學教授 Claude V. Palisca 共同編輯的 *A History of Western Music*；⁵國外研討會論文，包括由日本北海道大學研究生 Norio Umetsu 於 2010 年發表之 *Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western*、⁶錫達維爾大學研究生 Joshua J. Taylor 於 2016 年發表之 *Musically Russian: Nationalism in the Nineteenth*。⁷作曲家生平主要參閱西文書目，包含莫斯科音樂院教授 Natalia Savkina 的著作 *Prokofiev His Life and Times*；⁸中文書目，包括上海音樂學院教授羅傳開的著作《普羅柯菲夫—自成

⁵ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2014), 744-747; 876-890.

⁶ Norio Umetsu, “*Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western*”, (Japan: Slavic Research Center, Hokkaido University, 2010), 59-67.

⁷ Joshua J. Taylor, “*Musically Russian: Nationalism in the Nineteenth*”, (Ohio: Cedarville University, 2016), 2-13.

⁸ Natalia Savkina, *PROKOFIEV His Life and Times* (New York: Paganiniana Publications, 1984), 9-167.

體系的革新者》、⁹錦繡出版社董事長許鐘榮的著作《古典音樂 400 年：現代樂派的大師》¹⁰等。重要作品與特色主要參閱西文書目，包括俄國音樂學者 Israel Nestyev 的著作 *Sergei Prokofiev: His Musical Life*；¹¹國外碩士論文，包括德州州立大學研究生 Ronald Edwin Lewis 的論文 *Influences Seen in Prokofiev's Piano Style*；¹²中文書目，包括北京文化藝術出版社徐月初與孫幼蘭的翻譯文學《普羅科菲耶夫文選・回憶錄・評傳》、¹³許鐘榮《古典音樂 400 年：現代樂派的大師》等。創作背景與首演資料主要參閱西文書目，包括美國音樂作家 Melvin Berger 的著作 *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments*、¹⁴美國東北大學歷史學特聘教授 Harlow Robinson 的著作 *Sergei Prokofiev: A Biography*；¹⁵西文期刊包含 *American Record Guide* 於 1999 年 1 月 1 日收錄自美國評論家 Joseph Magil 發表之 *Brahms: Violin Sonata No.2; Prokofiev: Sonata No.1*；¹⁶中文書目，包括徐月初與孫幼蘭《普羅科菲耶夫文選・回

⁹ 羅傳開，《普羅科菲耶夫—自成體系的革新者》(台北市：世界文物出版社，2001)，7-26。

¹⁰ 許鐘榮，《現代樂派的大師》(台北縣新店市：錦繡出版社，2000)，226-298。

¹¹ Israel V. Nestyev, *Sergei Prokofiev: His Musical Life* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1946), 59-126.

¹² Ronald Edwin Lewis, *Influences Seen in Prokofiev's Piano Style* (Texas: North Texas State University, 1970), 1-36.

¹³ 徐月初、孫幼蘭，《普羅科菲耶夫文選・回憶錄・評傳》(北京市：文化藝術出版社，1987)，143-147。

¹⁴ Malvin Berger, *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments* (New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1991), 145-153.

¹⁵ Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: A Biography* (New England: Northeastern University Press, 2002), 438-466.

¹⁶ Joseph Magil, *Brahms: Violin Sonata No. 2; Prokofiev: Sonata No.1, American Record Guide* (January, 1999): 95.

憶錄・評傳》等。

在「樂譜分析詮釋」方面，筆者使用美國紐約出版社 International Music Company 於 1960 年出版的 *Sergei Prokofiev: Sonata No.1 in F minor, Opus 80, for Violin and Piano*¹⁷ 版本，從旋律和聲、段落曲式等方面進行研究分析。鋼琴合作探討主要參閱西文書目，包括密西根大學鋼琴合作教授 Martin Katz 的著作 *The Complete Collaborator: the pianist as partner*；¹⁸ 中文書目，包括國立臺灣師範大學表演藝術研究所李燕宜教授的著作《鋼琴・合作：理論與實例》，¹⁹ 以及由鄭世文翻譯英國伴奏家 Gerald Moore 的著作《無愧的伴奏家》²⁰ 等，從小提琴奏鳴曲、時間的配合、樂句的處理、聲部的平衡等方面深入研究。

在「有聲資料比較」方面，筆者參考包括受作曲家親自提獻樂曲之猶太裔蘇聯小提琴家歐伊斯特拉赫與莫斯科鋼琴家歐伯林於 1946 年之錄音、錄製多首室內樂作品且屢次榮獲唱片大獎的以色列小提琴家什洛莫・敏茨(Shlomo Mintz, b.1957)與俄國鋼琴家葉夫・布朗夫曼(Yefim Bronfman, b.1958)於 1987 年的錄音、在多項國際大賽屢獲佳績之比利時小提琴家基頓・克萊曼(Gidon Kremer, b.1947)與阿根廷鋼琴家瑪塔・阿格麗希(Martha Argerich, b.1941)於 1992 年之錄音、身兼指揮家且活

¹⁷ Sergei Prokofiev, *Sonata No.1 in F minor, Opus 80, for Violin and Piano* (New York: International Music Company, 1960), 3-40.

¹⁸ Martin Katz, *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (Enland: Oxford University Press, 2009), 137-151.

¹⁹ 李燕宜，《鋼琴・合作：理論與實例》(台北市：五南出版社，2014)，59-71。

²⁰ Gerald Moore, 《無愧的鋼琴家》(*The Unashamed Accompanist*)，鄭世文(台北市：世界文物出版社，1995)，81-92。

躍於當代國際舞台之以色列籍小提琴家麥可辛·凡格洛夫(Maxim Vengerov, b.1974)與俄國鋼琴家莉爾亞·齊柏絲坦(Lilya Ziberstein, b.1965)於 2006 年之音樂會錄音，從音色的運用、速度的搭配、樂器聲部間的平衡等方向進行探討，加入筆者個人觀點，從鋼琴合作的角度比較各演奏家之演奏詮釋。

本論文共分為六個章節，第一章為緒論，說明此論文之研究動機與目的，以及研究方法和架構；第二章為文獻探討，概述十九世紀末至二十世紀中俄國的音樂發展，並分時期簡述作曲家的生平、重要作品及寫作特色，進而探討《第一號小提琴奏鳴曲》之創作背景及首演資訊；第三章為樂曲分析，以 International Music Company 的版本為參考；第四章為樂曲詮釋，將從鋼琴合作者的角度去探究如何作出適切的彈奏；第五章為有聲資料比較；第六章為結語。



第二章 文獻探討

第一節 十九世紀末至二十世紀中俄國音樂史概述

在本章節中，筆者參考由 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca 等教授共同編輯之 *A History of Western Music*、²¹日本北海道大學研究生 Norio Umetsu 於 2010 年發表之 *Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western*²²及錫達維爾大學研究生 Joshua J. Taylor 於 2016 年發表之 *Musically Russian: Nationalism in the Nineteenth*，²³將俄國音樂史分成兩個時期介紹，概述十九世紀末至二十世紀中期，俄國在政治、文化、社會等方面對音樂藝術的影響。分別為：一、十九世紀末至二十世紀初，二、二十世紀初至二十世紀中。

一、十九世紀末至二十世紀初

1812 年間，法國軍事家拿破崙一世(Napoleon Bonaparte, 1769-1821)入侵俄國，使當時親法的俄國貴族感受到背叛，故決定回歸自己祖國，積極創作屬於俄國的文學、音樂及藝術品，民族主義意識逐漸興起；至十九世紀末，民族主義意識更為高漲，最重要的民族主義國家包括了古波西米亞及俄國，作曲家們此時創作了大量的本土音樂，經常在樂曲中加入當地民謠或民俗舞蹈元素，最重要的作曲家為葛令卡(Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857)，他是首位在音樂中加入大量民族素材並獲得

²¹ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, 744-747; 876-890.

²² Norio Umetsu, 59-67.

²³ Joshua J. Taylor, 2-13.

廣大殊榮的俄國作曲家，故被稱為俄國音樂之父，其理念在後來受到由巴拉基列夫(Mily Balakirev, 1837-1910)、波羅定(Alexander Borodin, 1833-1887)、林姆斯基·科薩科夫(Rimsky-Korsakov, 1844-1908)、穆索斯基(Modest Mussorgsky, 1839-1881)及居伊(Cesar Cui, 1835-1918)等人組成的「俄國五人組」(The Mighty Five)推崇；在另一方面，異國主義(Exoticism)意識亦逐漸崛起，作曲家如林姆斯基·科薩科夫便曾嘗試在歌劇作品《薩德科》(*Sadko*)中使用了富異國風情的八音音階(octatonic scale)調式。

綜合上述，由於民族意識與異國主義的興起，作曲家紛紛追求在傳統作曲手法上融入多元的文化及風土民情，故作曲家包括葛令卡及俄國五人組等人為代表之「國民樂派(Nationalism)」便就此產生。

學院教育方面，當時主要由安東·魯賓斯坦(Anton Rubinstein, 1829-1894)成立的聖彼得堡音樂院及兄弟尼可萊·魯賓斯坦(Nicholai Rubinstein, 1835-1881)成立的莫斯科音樂院為首。與俄國五人組思想相左之安東·魯賓斯坦，認為所謂的民族音樂，是指只存在於民謠及民俗舞蹈中的音樂，²⁴本次研究的作曲家普羅柯菲夫，其母親便相當推崇安東·魯賓斯坦之思想；而任教於莫斯科音樂院的柴可夫斯基(Pyotr Tchaikovsky, 1840-1893)則認為俄國音樂應從其本質上追求卓越，²⁵反對俄國五人組之思想，故這些接受學院教育者被俄國五人組認為是西化派之代表。

儘管分成了兩派思想，十九世紀末作曲家於作曲上仍有了相當大的突破，在繼

²⁴ Norio Umetsu, 61.

²⁵ Joshua J. Taylor, 6.

承傳統的同時，亦加入了新的元素及想法，使俄國音樂的樣貌越來越多樣。

二、二十世紀初至二十世紀中

二十世紀初期，多數國家在科技、社會文化、藝術等方面發展蓬勃，錄音裝置的發明甚至改變了音樂的傳承方式，方言音樂亦較以往活躍；然而在俄國，由於受到俄羅斯帝國的殘酷政權統治，人民長期過著被操縱的日子，政府不允許過多的思想自由，以致當時的藝術發展不如他國順遂。

1904 年爆發日俄戰爭，俄國在該役中吞下敗仗，帝國聲勢大幅滑落，國內從此變得動盪不安，革命事件頻傳，人民隨後發起了第一次的俄國革命，以反對政府為目的，表示對政權的不滿，當時革命歌曲的創作便獲得廣大回響，這些音樂多取自坊間流傳的民歌並加以改編而來，提供革命分子精神上的支持，在人民起義鬥爭當中發揮了鼓舞士氣、振奮人心的作用；接著 1917 年爆發二月革命，沙皇被推翻，專制的俄羅斯帝國瓦解，建立了以貴族為主體的俄國臨時政府；同年爆發十月革命，臨時政府崩潰，在經歷各方勢力角逐與爭奪權力中，列寧(Vladimir Lenin, 1870-1924) 在 1922 年建立了蘇聯(Union of Soviet Socialist Republics, USSR)。

蘇聯政權企圖控制藝術的創作，許多具宣傳性質乃至歌功頌德的表演形式相繼而生，以讚揚某些特定的意識形態，以此來教化平民，強化他們的愛國主義思想，灌輸他們以蘇聯領導者為尊之觀念；²⁶然而在此卻與當時部分作曲家的想法產生衝突，間接造成他們因覺得受到打壓而輾轉前往他國尋求發展機會，例如作曲家蕭斯

²⁶ Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, 885.

塔科維契(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)的歌劇《穆森斯克郡的馬克白夫人》(*Lady Macbeth of Mtsensk District*)就曾遭到當權者登報譴責，而拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)則是在 1917 年俄國革命浪潮後便移民美國。

1933 年，官方成立蘇聯作曲家協會(Union of Soviet Composers)，取代原本民間各式各樣的機構，要求全體蘇聯音樂家須於作品中融入社會主義之意識形態，使用容易理解的語言及民俗風格創作，並強調愛國主題，²⁷以此掌控藝術家的寫作模式。此時期著名的作曲家包括亞歷山德羅夫(Alexander Alexandrov, 1883-1946)，其作品《牢不可破的聯盟》(*State Anthem of the Soviet Union*)甚至成為蘇聯國歌，乃至蘇聯解體後，今日的俄國聯邦國歌仍持續採用該旋律。

1939 年，第二次世界大戰歐洲戰線爆發，儘管蘇聯在這場戰役中取得最後勝利，傷亡卻十分慘重，故此時期的音樂作品大多用於讚揚蘇聯的人民，描繪他們在衛國戰爭中不怕困難、堅忍不拔的精神，並對戰爭所帶來的生靈塗炭作了悲劇性的描述，例如蕭斯塔科維契《第七號交響曲》(*Symphony No. 7*)，作曲家在樂曲中對戰爭所帶來的顛沛流離有著細膩的描述；普羅柯菲夫《第五號交響曲》(*Symphony No. 5*)及哈察都量(Aram Khachaturian, 1903-1978)《第二交響曲》(*Symphony No. 2*)則皆是以戰爭為題材之作品。

這樣具有政治性宣導樣板的音樂風格，直到 1953 年蘇聯的軍事強人約瑟夫·史達林(Joseph Stalin, 1878-1953)過世且下一代接班人尼基塔·赫魯雪夫(Nikita

²⁷ Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, 886.

Khrushchev, 1894-1971)接班之後，政府對音樂的管制才逐漸趨緩，作曲家們開始打破舊有的思想、不再墨守成規，重新探索新的音樂元素，故俄國的音樂史從此開啟了新的篇章。

儘管俄國的音樂發展相較於其他地區政治力干預較深且戰事頻仍，此時依然誕生出許多著名的作曲家，如普羅柯菲夫、米亞斯科夫斯基、蕭斯塔科維契等；再者，因俄國在地理位置與政治體制上均享有獨立性與獨特性，因此革命的激昂、戰爭的悲愴元素等，經常被使用於音樂之中，形塑了與其他歐洲國家不同的音樂風格；除此之外，隨著蘇聯在冷戰期間作為世界兩大強權之一，俄國的音樂風格也逐漸傳播至其他共產國家，例如中國、北韓等地，故時至今日，俄國的音樂文化在全世界亦占有一席之地。



第二節 謝爾蓋·普羅柯菲夫生平

在羅傳開《普羅科菲耶夫—自成體系的革新者》²⁸一書中，提到兩個關鍵時間點，一為 1918 年普羅柯菲夫出國，二為 1932 年普羅柯菲夫回國；然，因其在 1932 至 1936 年間尚多次往返國內外，真正回國定居為 1936 年，故筆者將普羅柯菲夫的一生劃分為三個時期，分別為：一、幼年與求學時期(1891-1918)，二、海外時期(1918-1936)，三、回歸蘇聯時期(1936-1953)。

一、幼年與求學時期(1891-1918)

普羅柯菲夫為二十世紀上半葉最具代表性的俄國音樂家之一，1891 年 4 月出生於烏克蘭小鎮松佐夫卡(Sontzovka)，父親是農藝師，母親是業餘鋼琴家，平時於偏鄉學校教書。受母親影響下，普羅柯菲夫自幼即對音樂很有興趣，五歲時在母親的協助下完成了第一部作品《印度風格的加洛普》(*Hindu Galop*)。

1900 年，普羅柯菲夫首次來到莫斯科，觀看了古諾(Charles Gounod, 1818-1893)的歌劇《浮士德》(*Faust*)、波羅定的歌劇《伊果王子》(*Prince Igor*)及柴可夫斯基的舞劇《睡美人》(*Sleeping Beauty*)，因深受感動，故在回家後寫了第一部歌劇《巨人》(*The Giant*)。

第二年再到莫斯科，普羅柯菲夫有幸在俄國作曲家塔涅耶夫(Sergei Taneyev, 1856-1915)面前演奏自己的作品，並受其喜愛，故於 1902 年夏天，塔涅耶夫安排了剛從莫斯科音樂院畢業的作曲家里埃爾(Reinhold Gliere, 1875-1956)指導他作曲

²⁸ 羅傳開，20。

和鋼琴；1904 年冬天，母親因煩惱普羅柯菲夫未來教育問題，並帶著他來到聖彼得堡音樂院求助，在那熟識了作曲家葛拉祖諾夫(Alexander Glazunov, 1865-1936)，在其建議下，報考了聖彼得堡音樂院，經過多次測驗，普羅柯菲夫終於被准許入學。

在入學前，普羅柯菲夫已寫了四部歌劇、兩首奏鳴曲、一首交響曲及多首鋼琴作品；²⁹1904 年入學後，他與里亞多夫(Anatoly Lyadov, 1855-1914)學習對位與和聲，亦與林姆斯基·科薩科夫學習管弦樂，由於優異的表現得到大家的器重，卻也因驕傲的個性引起同儕間的不滿，成為大家又愛又恨的存在。在校期間，他與年長自己十歲的米亞斯科夫斯基成為知己，他們相互批評作品、更欣賞彼此的成就。

1908 年，普羅柯菲夫與米亞斯科夫斯基出席了聖彼得堡音樂院舉辦的「現代音樂之夜」(Soirees of Modern Music)，³⁰這是由一群喜愛現代音樂的人組成，除演奏史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)的早期作品，杜卡斯(Paul Dukas, 1865-1935)、德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)等法國作曲家的音樂更是由他們初次於俄國境內演奏。同年 12 月 18 日，普羅柯菲夫在這個活動上首次登台演奏，演出後，他的鋼琴教師溫格勒(Alexander Winkler, 1865-1935)評論道：

普羅柯菲夫現在非常年輕且正處於音樂的狂飆創作期，其藝術創作也受到新時代敗壞的風氣影響；但等他漸於成熟後，大家可以指望他的天賦將創造出多美好的成就。³¹

²⁹ 羅傳開，10。

³⁰ Savkina, 40.

³¹ Savkina, 38.

1909 年，普羅柯菲夫從里亞多夫的作曲班畢業，並進入葉西波娃(Anna Yessipova, 1851-1914)的鋼琴班就讀，隨後也跟著指揮家齊爾品(Nikolai Cherepnin, 1873-1945)學習指揮。在與其上課的過程，他除了精進了指揮技巧，更對作曲家海頓(Joseph Haydn, 1732-1809)及莫札特(Wolfgang Mozart, 1756-1791)的音樂產生了興趣；此外，因其於指揮歌劇課的過程有所收穫，故其亦在 1911 年寫了獨幕歌劇《瑪達雷娜》(*Maddalena*)。

1910 年，普羅柯菲夫的父親過世，他一肩扛起了家計，然多數出版社卻拒絕幫他出版作品。在當時，《音樂》雜誌(*Muzika*)對於現代音樂的推行扮演著重要角色，米亞斯科夫斯基與作曲家阿薩菲耶夫(Boris Asafiev, 1884-1949)覺得在普羅柯菲夫身上看到了俄國音樂的希望，故於《音樂》雜誌中發表了幾篇批判時代思想的文章，希望人民能夠因此注意到他的作品。1913 年，普羅柯菲夫的作品始受到關注，並在 8 月於巴夫洛夫斯克宮(Pavlovsk)演出了其《第二號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No.2*)。

1914 年，普羅柯菲夫完成了校內課程，選其《第一號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No.1*)及巴赫(J. S. Bach, 1685-1750)的一首賦格(Fugue)做為畢業考曲目，儘管獨到的演奏風格受到葛拉祖諾夫等守舊派人士反對，他仍得到魯賓斯坦大獎，並以鋼琴第一名的殊榮從聖彼得堡音樂院畢業。

二、海外時期(1918-1936)

1914 年春天普羅柯菲夫畢業，於該年至英國倫敦旅遊，在那裡遇上了編舞家狄亞格烈夫(Sergei Diaghilev, 1872-1929)，他積極在歐洲推廣現代俄國文化藝術，並邀請普羅柯菲夫為其編寫芭蕾舞樂，以通俗的現代語言呈現出富異教色彩的俄羅斯主題。³²而在同時，第一次世界大戰(1914-1918)爆發，米亞斯科夫斯基被徵兵上戰場，普羅柯菲夫因故幸運逃過一劫，故開始了與迪亞格烈夫之合作。

1917 年，俄國二月革命爆發，不久又爆發十月革命，該年蘇維埃革命政府成立，音樂家們因不願受到政府的控制，紛紛移居海外。當時任職人民教育委員會的盧那查爾斯基(Anatoly Lunacharsky, 1875-1933)聽了普羅柯菲夫的請求後，為其擬了不限定滯留期間的出國通知書及護照。³³1918 年，普羅柯菲夫離開了家鄉，開始長達 15 年在海外的生活。

普羅柯菲夫的旅途經海參崴到日本，停留兩個月後再渡海至美國洛杉磯，不久後便舉行個人音樂會。當地居民讚嘆其有「火山爆發式的彈奏技巧，」³⁴但除此之外，觀眾對他音樂風格的接受度並不高。

在經歷多次演出的挫敗，普羅柯菲夫於 1920 年離開了美國前往巴黎尋找舊識狄亞格烈夫，並重新改寫舞劇《丑角》(*The Clown*)。隔年 4 月，《丑角》在巴黎演出並受到好評，當中普羅柯菲夫將俄國音樂的情緒及怪誕風格發揮地淋漓盡致，有

³² 許鐘榮，261。

³³ 羅傳開，13。

³⁴ Savkina, 75.

報刊評論：「此曲對於欲認識普羅柯菲夫而言是個非常好的例子。³⁵」1921 年，普羅柯菲夫受女高音暨芝加哥歌劇院導演瑪莉·加登(Mary Garden, 1874-1967)之邀演出歌劇《三橘之愛》(*A Love for Three Oranges*)，此次首演相當成功，然而，隨後在紐約的演出卻意外地徹底失敗。

儘管普羅柯菲夫的音樂漸受到重視，但屢次在美國演出碰壁亦使他燃起離開的念頭。1922 年，普羅柯菲夫帶著母親到德國南部的農村艾塔爾(Ettal)短暫停留，並娶了西班牙歌者柯蒂娜(Lina Codina, 1897-1989)為妻；1923 年秋天，他舉家搬回巴黎；1924 年，母親因病過世，對他造成相當大的打擊。

1925 年冬天，普羅柯菲夫再次造訪美國，並於此次成功在美國打開知名度，受他人邀約寫曲；1927 年，普羅柯菲夫在離開家鄉十多年後首次回到俄國，於一場演出上認識了年輕小提琴家歐伊斯特拉赫，當時他正在演奏了普羅柯菲夫的《第一號小提琴協奏曲》(*Violin Concerto No.1*)，由於錯誤的詮釋，普羅柯菲夫當眾上台給予指教，使他們在那一夜過後成了至交；而在美國停留期間，普羅柯菲夫亦於某次音樂會上被蕭斯塔科維契的音樂吸引，因而結識了該位作曲家。

1929 年，狄亞格烈夫逝世；同年 11 月，普羅柯菲夫與妻子來到美國，遇上準備歸鄉的拉赫曼尼諾夫，此次相遇，加上越來越多論述認為普羅柯菲夫後期作品漸失俄式風格，使他意識到自己須回歸祖國的必要性。

1932 年，普羅柯菲夫整裝回家，儘管當時的俄國政權控制著人民思想，在創

³⁵ Savkina, 76.

作上將會受到侷限，他仍以其傲慢、不受威脅的個性自居，甚至敢於忤逆上位者的想法，為當時黑暗封閉的時代，留下了一絲曙光。

三、蘇聯時期(1936-1953)

1932 至 1936 年間，普羅柯菲夫仍頻繁往返於蘇聯與法國之間，1936 年夏天，他才終於遷回莫斯科，並永久在此定居。由於普羅柯菲夫剛回國，對家鄉的一切充滿熱情與好奇，因此他於此時創作了許多電影及戲劇作品。1937 年，在老朋友阿爾普斯(Vera Alpers, 1917-1991)的鼓勵下，他嘗試了新的創作領域，寫下《為兒童的音樂》(*Music for Children, Twelve Easy Pieces for Piano*)及交響童話《彼得與狼》(*Peter and the Wolf*)兩首以兒童為題材的作品。

同年，為紀念俄國十月革命 20 週年，普羅柯菲夫寫下篇幅將近 250 頁的清唱劇(*Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution*)，編制為兩個合唱團及四個管弦樂團組成，由此可見其對音樂支配的能力。

1938 年，普羅柯菲夫至法國、捷克斯洛伐克、英格蘭及美國進行最後一次巡迴演出，在洛杉磯，他遇到希特勒叛變後搬離德國的奧地利作曲家苟貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)；在好萊塢，他也與知名電影製片人迪士尼(Walt Disney, 1901-1966)結識。故於回國後，普羅柯菲夫更加積極創作新作品，並與自己相當欣賞的蘇聯導演愛森斯坦(Sergei Eisenstein, 1898-1948)合作電影《亞歷山大·涅夫斯基》(*Alexander Nevsky*)，該電影首映會相當成功，並於 1941 年獲頒史達林獎。

1941 年，普羅柯菲夫離開了他的前妻柯蒂娜與兩個兒子，與米拉·孟德爾森

(Mira Mendelson, 1915-1968)同居，並於 1948 年結婚。在 1941 年，偉大的衛國戰爭(The Great Patriotic War, 1941-1945)爆發，普羅柯菲夫暫停原先芭蕾舞劇《灰姑娘》(*Cinderella*)與歌劇《裸姆》(*The Duenna*)的創作，從而譜寫振奮人心的愛國歌曲，其交響組曲《1941 年》(*The Year 1941*)更是充分抒發出戰爭時代的感受；同年 8 月，普羅柯菲夫舉家遷往至高加索山避難，在那與其他藝術家如米亞斯科夫斯基等人舉辦了音樂會，並考察了當地民謠，其《第二號弦樂四重奏》(*String Quartet No.2*)即是依據北方的卡巴爾達(Kabardian)民謠寫成。

1943 年，普羅柯菲夫來到烏拉爾和卡馬河畔的彼爾姆市(Perm)，在那完成了芭蕾舞劇《灰姑娘》的鋼琴譜及歌劇《賽門·卡托可》(*Semyon Kotko*)，著名的長笛奏鳴曲亦於此時問世。待回到莫斯科後，由於受到蘇聯政治暨革命家加里寧(Mikhail Kalinin, 1875-1946)的賞識，普羅柯菲夫被賦予為獎勵蘇聯人民或機構在文化、文學、藝術、教育等對方面有所貢獻之「勞動紅旗勳章。」

1945 年，偉大的衛國戰爭平息，儘管普羅柯菲夫的健康每況愈下，他仍不停止創作，於 1947 至 1948 年寫下最後一齣歌劇《一位勇者的故事》(*The Story of a Real Man*)。1952 年 10 月，普羅柯菲夫《第七號交響曲》首演，為其贏得了列寧獎的殊榮，此曲亦為普羅柯菲夫一生最後一首完成的作品。1953 年 3 月普羅柯菲夫因腦溢血逝世，葬於莫斯科的新聖女公墓(Novodevichy Cemetery)，享年 62 歲。

第三節 重要作品與寫作特色

一、重要作品

普羅柯菲夫的創作由於跨及幾乎所有的音樂體裁，故被視為二十世紀最多產的作曲家之一。其有編號的曲目共計一百三十八首，曲種包含歌劇、交響曲、管弦組曲、芭蕾舞劇、協奏曲、奏鳴曲、弦樂四重奏、清唱劇、合唱曲、電影配樂……等。筆者參考許鐘榮《古典音樂 400 年：現代樂派的大師》³⁶一書的分期，並於後方加入個人說明，將作曲家創作期歸納成三個階段，分別為：(一)、早期(1891-1918)——幼年至在音樂院求學的過程，(二)、中期(1918-1932)——離開居住地，旅居歐美國家期間，(三)、晚期(1932-1953)——回歸蘇聯以後。

(一)、早期(1891-1918)

普羅柯菲夫最初的音樂教育啟蒙自母親，從小便在母親鋼琴聲的薰陶下成長，此時的他尤其對「劇院」與「鋼琴」音樂充滿興趣。在劇院裡，他可以看到演出者將現實或書中的情景在舞台上具體化呈現，演奏鋼琴時，他可以藉此抒發自己的想法，因此普羅柯菲夫在早期階段熱愛創作歌劇、芭蕾舞劇及鋼琴作品；³⁷在求學時期，普羅柯菲夫因指揮課而迷戀上海頓等古典時期作曲家之曲式架構，卻又欲在作品中追求新穎的和聲色彩及大膽的音樂聲響，故他早期作品創作風格上常顯得奇特古怪、怪誕滑稽。

³⁶ 許鐘榮，293。

³⁷ Nestyev, 59-60.

重要鋼琴作品如「第一至四號鋼琴奏鳴曲」(*Piano Sonatas No.1-4*)、「第一至三號鋼琴協奏曲」(*Piano Concertos No.1-3*)、鋼琴小品《一位老祖母的故事》(*Tales of an Old Grandmother*)；歌劇作品如《瑪德蓮娜》、《賭徒》(*The Gambler*)；芭蕾舞劇《丑角》；其他尚有管弦組曲《塞西亞組曲》(*Scythian Suite*)、《第一號小提琴協奏曲》、《第一號交響曲》(*Symphony No.1*)、清唱劇《七，它們是七》(*Seven, They are Seven*)等。

(二)、中期(1918-1932)

普羅柯菲夫中期的作品處於轉型過程，既無早期的勃勃生機，又不如晚期那般抒情，在旅居海外時間，他曾到過美國、法國、德國等地定居，不同地方文化的衝擊，對他作曲風格產生了一定的影響，因此普羅柯菲夫中期階段的作曲手法上較為創新，並逐漸脫離調性，可以聽見較集中的音響及突如其來的旋律。

普羅柯菲夫初期到紐約時演出並不順利，更有評論指出他的音樂就像「演奏孟德爾頌作品卻彈錯音般；」³⁸反之在 1919 年，芝加哥歌劇院指揮康帕尼尼(Cleofonte Campanini, 1860-1919)卻對他格外欣賞，故普羅柯菲夫創作了重要的歌劇作品《三橘之愛》，諷刺、幽默的語法使此曲成為其最著名的歌劇；而不同於《三橘之愛》的作曲風格，後一部歌劇《火天使》(*The Fairy Angel*)則運用了戲劇性的手法創作，描繪出人物狂喜般的情感。

³⁸ Nestyev, 78.

1920 年普羅柯菲夫移居巴黎，重新演出芭蕾舞劇《丑角》；1921 年，他到芝加哥演出了《第三號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No.3*)，獲得當地居民喜愛；1923 年寫了《第五號鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata No.5*)；隔年回到巴黎後，創作了《第二號交響曲》(*Symphony No.2*)、《給小提琴與鋼琴的五首歌》(*Five Melodies for Violin and Piano*)等作品。受到歐洲文化的影響，其《第四號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 4*) 及《第五號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No.5*)充滿了愉快的法國氣氛。其他中期的作品尚包括芭蕾舞劇《鋼鐵步伐》(*The Steel Step*)、《第四號交響曲》(*Symphony No.4*)、《給雙小提琴的奏鳴曲》等。

(三)、晚期(1932-1953)

蘇聯前衛的思想開始衰敗，政府極力推展藝術文化，故普羅柯菲夫回國後的這二十餘年，是他作品數量最多的時候，他開始大量使用俄羅斯的民間音樂，因此晚期作品更加顯露出當中的「抒情性」，涅斯齊耶夫認為普羅柯菲夫回歸蘇聯後的創作「最豐富且最有價值，」³⁹作曲家步上了現實主義之道路。在他晚期的創作中，重要作品如《第二號小提琴協奏曲》(*Violin Concerto No. 2*)、《第七號交響曲》、《長笛奏鳴曲》(*Flute Sonata*)、《第八號鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata No.8*)、《第九號鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata No.9*)等。

在體裁方面，他嘗試了創作電影配樂、兒童音樂及合唱曲等新的音樂領域，如

³⁹ 徐月初、孫幼蘭，277。

鋼琴小品《為孩子的音樂》、交響童話《彼得與狼》；電影配樂《亞歷山大·涅夫斯基》、《恐怖伊凡》(*Ivan the Terrible*)等。

其他重要作品包含芭蕾舞劇《羅密歐與茱麗葉》(*Romeo and Juliet*)、《灰姑娘》、《石花》(*The Tale of the Stone Flower*)；《第一號小提琴奏鳴曲》(*Violin Sonata No.1*)、《第二號小提琴奏鳴曲》(*Violin Sonata No.2*)；戲劇配樂《埃及之夜》(*Egyptian Nights*)、《尤金·奧涅金》(*Eugene Onegin*)；「鋼琴奏鳴曲六至九」(*Piano Sonatas No.6-9*)；歌劇《一位勇者的故事》等。



二、寫作特色

普羅柯菲夫的寫作風格多變，經常嘗試不同的創作路線。1941 年，他為了慶祝自己五十歲生日，寫下了《自傳》一書，並將自己各時期的作品歸類成五大風格，分別為：(一)、古典主義風格(Classicism)；(二)、創新性(Innovation)；(三)、觸技曲(Toccata)或常動曲(Motor element)；(四)、抒情體(Lyricism)；(五)、怪誕風格(Grotesque)，⁴⁰以下筆者將逐一說明並舉例。

(一)、古典主義風格

如同古典時期與巴洛克時期注重樂曲曲式，普羅柯菲夫經常使用傳統的奏鳴曲式(Sonata Form)、變奏曲式(Variation Form)及輪旋曲式(Rondo)等作曲，其有編號的奏鳴曲便有十六首。此次研究作品的四個樂章即由慢板—快板—慢板—快板組成，與巴洛克時期經常使用的奏鳴曲寫作手法相同；而在過去與齊爾品學習指揮的過程中，普羅柯菲夫更迷戀上海頓、莫札特等古典作曲家，故於 1917 年參考了海頓交響曲的寫作手法，完成其第一號交響曲，並將之命名為《古典交響曲》(*Classical Symphony*)。而從普羅柯菲夫的其他作品中，也會發現他使用了古典風格的標題命名，如《十首鋼琴小品》(*Ten Pieces for Piano*)中便使用了嘉禾舞曲(*Govotte*)、阿勒曼舞曲(*Allemande*)、馬厝卡舞曲(*Mazurka*)等標題。

⁴⁰ Berger, 145.

(二)、創新性

普羅柯菲夫在創作上，經常突破古典調性的限制，在樂曲中加入非調性音，以「錯音」(wrong note)的效果呈現，展現出其在樂曲中創新的寫作風格。以《第一號小提琴奏鳴曲》第 17 至 22 小節為例，此段原為 A 小調音階，中間過渡至 C 大調，漸強至第 20 小節卻突然出現了 F[#]音，使接續的小節調性改變，此種突如其來的和聲外音，即是普羅柯菲夫創新性的表現。見【譜例 2-3-1】。

【譜例 2-3-1】《第一號小提琴奏鳴曲》第 17 至 22 小節

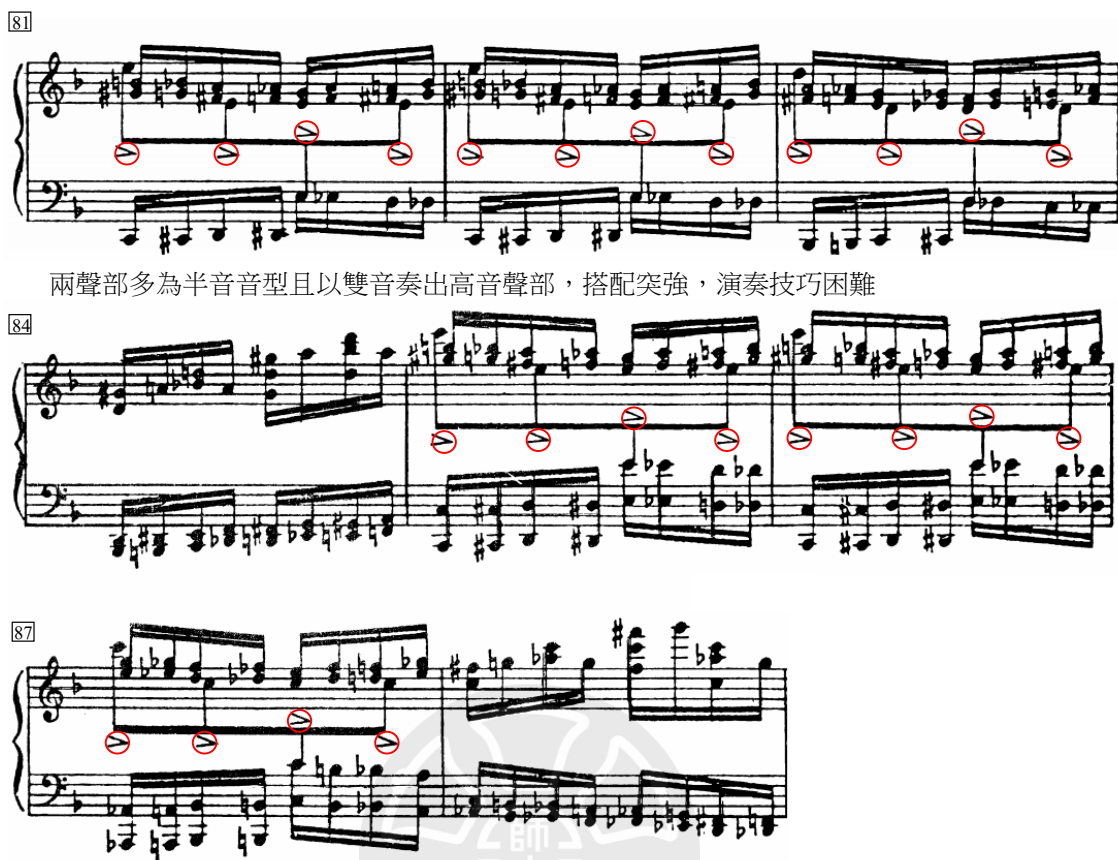
The musical score for Example 2-3-1 shows measures 17 to 22 of the first violin sonata. The tempo is marked 'Poco più animato'. The score is in A minor, transitioning to C major. A blue box highlights the C major scale in measures 17-19, and a red box highlights the F# note in measure 20, labeled as a harmonic dissonance (和聲外音). The score includes dynamics such as *cresc.*, *mp*, and *dim.*.

(三)、觸技曲或常動曲式

觸技曲或稱常動曲式，最早出現在十六世紀末，多寫給鍵盤樂器與撥弦樂器獨奏使用，強調明確而有力的節奏感。普羅柯菲夫在著名的《D 小調觸技曲》中，整首樂曲幾乎以十六分音符持續性地進行著，並在過程中加入許多半音、雙音、增減和弦等，鋼琴家在彈奏時除了必須一直維持節奏的律動，更須突顯出樂曲中標示為突強的音符，技巧相當困難，故由此得知觸技曲通常具有炫耀技巧的成分，在此以《D 小調觸技曲》第 81 至 88 小節為例。見【譜例 2-3-2】。

【譜例 2-3-2】《D 小調觸技曲》第 81 至 88 小節

81



84

87

兩聲部多為半音音型且以雙音奏出高音聲部，搭配突強，演奏技巧困難

(四)、抒情體

普羅柯菲夫經常在節奏性的樂章或樂段之間使用長線條且歌唱性的樂句作曲，為他抒情體的展現；這些抒情旋律之鋼琴伴奏，通常為簡單、和諧且富節奏性的樂句線條。本次研究之《第一號小提琴奏鳴曲》，其第二與第四樂章為節奏性強烈的快板樂章，第三樂章則較抒情，與前後形成對比。

以第三樂章第 7 至 25 小節為例，小提琴演奏歌唱性的旋律，鋼琴則以持續流動的快速音群隨著小提琴之樂句波動，並配合和聲轉換營造出較為抒情優美之氛圍。見【譜例 2-3-3】。

【譜例 2-3-3】第三樂章，第 7 至 25 小節之音型動機

小提琴部分為歌唱性單旋律

7

9

(五)、怪誕風格

普羅柯菲夫追求創新的作曲手法，音樂時而粗曠、時而寧靜、時而怪異詭譎，充分展現怪誕的色彩，尤其在早期的作品中更為明顯。

以其於 1909 年創作的鋼琴小品《魔鬼的暗示》(*Suggestion Diabolique, No.4, Op.4*)第 105 至 110 小節為例，儘管只有短短六小節，其音響張力、情緒轉折卻非常巨大，充分呈現普羅柯菲夫怪誕風格的寫作手法。鋼琴家須以更強音(*ff*)且凶狠(*feroce*)之表情記號演奏，至第 108 小節再以最強音(*fff*)滑奏，在此音域甚至跨及五個八度，漸強至第 110 小節以最強音突強(*sfff*)結束在鋼琴琴鍵之最高音後，便立即轉換成輕巧的更弱音(*pp*)，在此樂曲前後形成相當大的情緒對比。見【譜例 2-3-4】。

【譜例 2-3-4】《魔鬼的暗示》第 105 至 110 小節

The musical score consists of three systems of piano notation, measures 105 through 110. Measure 105 begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with octaves (marked '8') and triplets. A dynamic marking of **ff feroce** is circled in red. Measure 106 continues the pattern with more octaves and triplets. Measure 107 shows a change in dynamics with **fff** and **in tempo** markings, along with a glissando instruction. Measure 108 features a **pp leggiero** marking, also circled in red. The score concludes with measure 110, which includes a final glissando and a dynamic marking of **fff**.

第四節 《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》創作背景與 首演資料

普羅柯菲夫一生創作了相當多的作品，曲種包括歌劇、交響曲、協奏曲、奏鳴曲、芭蕾舞劇及電影配樂等；在其十一歲時，由於受到了鋼琴教師格里埃爾的鼓勵，開始嘗試了小提琴奏鳴曲的創作。

此次研究的《F 小調小提琴奏鳴曲作品八十》為其第一號給小提琴與鋼琴之奏鳴曲，在此之前，普羅柯菲夫早已於 1915 年及 1935 年完成第一號與第二號小提琴協奏曲(*op.19 & op.63*)，並於 1920 年改編聲樂作品《五首歌》給小提琴與鋼琴編制(*op.35b*)、1931 年寫了一首弦樂四重奏(*op.50*)以及於 1932 年寫了一首給雙小提琴之奏鳴曲(*op.56*)；其中，《第二號小提琴協奏曲》演出的成功促使普羅柯菲夫開始嘗試創作《第一號小提琴奏鳴曲》，其第一樂章開頭、第二樂章呈示部及第三樂章主題更首先於 1938 年夏天完成，為普羅柯菲夫剛從海外回歸蘇聯不久之時期；然而，由於當時蘇聯政府由史達林掌權，他全面集中管理人民生活的所有領域，以殘酷的極權主義制度嚴加監控人民，並禁止所有與當局相左的思想，故音樂家在藝術、文化及音樂等方面的創作相當受限，作曲家只能寫些官方認同的作品，因此普羅柯菲夫只好停下此曲的創作，從而寫作電影《亞歷山大·涅夫斯基》之配樂、歌劇《賽門·卡托可》及芭蕾舞劇《灰姑娘》等作品。

1946 年夏天，普羅柯菲夫終於完成了《第一號小提琴奏鳴曲》的創作，整個創作期前後歷時八年，主要為了紀念 1936 年至 1938 年間受到史達林政治鎮壓的

受害者，為其抒發內心掙扎的行為表現而作。在樂曲的四個樂章中，普羅柯菲夫分別安排了四種極端對比的情緒：第一樂章由鋼琴低音聲部齊奏開始，整體建立在沉重的氛圍中，中段小提琴與鋼琴以不和諧的音響呈現，彷彿暗示著歷經共產主義又面臨戰爭那般令人無助的情感，再現部小提琴加裝弱音器拉奏冷酷的樂句線條，流露出陰沉的氣息；第二樂章由垂直粗暴的音響及短小的音型動機開始，如戰爭期間砲火不停歇地轟炸，隨後銜接象徵俄國精神的英雄式主題，彷彿呈現出戰爭的激烈及戰士驍勇善戰的形象；緊接著進入抒情的第三樂章，如同黑暗時代中出現的一道曙光般，音樂以柔和的樂句線條對比激進的第二樂章與猛烈的第四樂章，猶似模仿德布西式的和聲色彩；第四樂章由混和拍構成，賦予此曲強烈的節奏感，好似象徵了人民抗戰成功的喜悅，當中可見到民謠式的主題，如暗示作曲家欲回歸到沒有戰亂之悠然生活，不尋常的再現部重新演繹第一樂章小提琴加弱音器的片段，全曲最終在祥和的大調中寂靜中結束。

普羅柯菲夫針對此曲作了下列描述：

第一樂章流露出嚴肅氛圍，呈現出陰森冷酷的風格，其亦作為第二快板樂章延伸而出的序曲；第二樂章表現出生氣勃勃而果斷有力之精神，其中第二主題更是格外遼闊；第四樂章呈現出猛烈狂暴的情緒，並以複雜的拍子構成。⁴¹

作品完成後，普羅柯菲夫將此曲提獻給年輕的小提琴家歐伊斯特拉赫，並親自指導其演奏。在樂譜中，普羅柯菲夫特別於第一樂章與第四樂章末段小提琴聲部標註使用弱音器(*con sord.*)，要求小提琴家們應演奏地「像風吹過墓地一般」(wind in

⁴¹ Berger, 151-152.

a graveyard),⁴²配合鋼琴穩定的四分音符和弦，暗示那些被獨裁者殘殺的人們終於可以得到永遠的安息。⁴³

俄國學者涅斯齊耶夫曾對此曲發表感言：

如果說第二奏鳴曲是那樣透明、喜形於色、充滿善意的幽默與天真的抒情，那麼第一奏鳴曲則負有戲劇性，充滿尖銳的對比以及強烈的、黯淡的、或疾風暴雨勢的感情。⁴⁴

此曲於 1946 年 10 月 23 日由小提琴家歐伊斯特拉赫與鋼琴家歐伯林在莫斯科首演，並於 1947 年榮獲了史達林大獎；1948 年 1 月 2 日，匈牙利小提琴家席格悌 (Joseph Szigeti, 1892-1973) 與美國鋼琴家萊文 (Joseph Levine, 1911-1984) 亦在美國洛杉磯演出此曲，使該首作品首次於美洲地區亮相。

1953 年 3 月 7 號舉行了普羅柯菲夫的葬禮，在送葬隊伍的陪伴下，普羅柯菲夫被葬在過去好友阿薩菲耶夫與米亞斯科夫斯基的墓旁；在葬禮上，小提琴家歐伊斯特拉赫與鋼琴家芬伯格 (Samuil Feinberg, 1890-1962) 亦演奏了此曲的第一與第三樂章，以哀悼這位偉大的作曲家。

⁴² Robinson, 451.

⁴³ Magil, 95.

⁴⁴ 徐月初、孫幼蘭，143。

第三章 樂曲分析

本曲共由四個樂章組成，筆者主要參考路易斯安那大學博士生 Boris Blagoev 於 2010 年發表的博士論文 *Sonata No.1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation*⁴⁵第三章第三節曲式分析，並加入筆者個人觀點進行分析。本章共分為四節，分別為第一樂章，第二樂章，第三樂章及第四樂章；由於本曲創作期經歷了整個第二次世界大戰，因此筆者在分析時會添加一些對戰爭畫面的摹寫與想像，並附上譜例對照，以下將逐一說明。

第一節 第一樂章

第一樂章曲式為輪旋曲式，調性為 F 小調，拍號是由 3/4 拍與 4/4 拍組成之混和拍，速度標示為 *Andante Assai* (♩=60)。筆者將此樂章區分成 A 段落 mm.1-16、B 段落 mm.17-27、A 段落 mm.28-44、過門 mm.45-50、C 段落 mm.51-68、A₁ 段落 69-78、D 段落 mm.79-97、A₂ 段落 mm.98-107 等部份，整體音域偏低、節奏緩慢、使用許多半音素材，彷彿置身於令人恐懼的共產主義國家般令人不安；發展至 D 段落整體的音樂個性明顯改變，鋼琴以穩定的四分音符行進，奏出象徵死亡時才會敲響的鐘聲，小提琴則以安靜而快速的三十二分音符流動，刻畫出冰冷無生氣的墓地場景，樂曲最後以小提琴撥奏結束，有如垂死之人終於嚥下了最後一口氣。筆者將在第四章樂曲詮釋中做更詳細的說明。【表 3-1】為第一樂章樂曲分析架構表。

⁴⁵ Boris Blagoev, "Sonata No.1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation" (Louisiana State University Doctoral Dissertation, 2010), 36-77.

【表 3-1】第一樂章樂曲分析架構表

曲式	輪旋曲式	
段落	小節	調性
A	1-16	Fm
B	17-27	Am
A ₁	28-44	Fm
過門	45-50	調性模糊
C	51-68	Bm
A ₂	69-78	Cm
D	79-97	Fm
A ₃	98-107	Fm

一、樂曲分析

A 段主題為開頭第 1 至 16 小節，調性建立於 F 小調上，鋼琴首先使用許多完全五度下行音程，以弱音(*p*)演奏低沉的旋律線開始，強調 F 音，猶如在戰場上漫無目的地行走般；第 4 至 12 小節小提琴加入，以短小的音型動機演奏，強調 A^b 音，並層層堆疊漸強，呈現出內心焦慮、欲說話卻不得表達的模樣；第 11 小節後由鋼琴開始漸弱，回到最初的音量，再次演奏開頭動機直到第 16 小節，延續樂曲開頭令人屏息、緊張的氛圍。見【譜例 3-1-1】。

【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至 16 小節

Violin

Andante assai (♩ = 60)

PIANO

Andante assai (♩ = 60)

9

dim.

p

f

B 段主題為第 17 至 27 小節，音樂轉變為稍微更生動(*poco più animato*)些，調性為 A 小調，樂曲音域較第一主題寬廣。鋼琴左手依舊維持在低音音域，以長音支撐上方的旋律線條；第 20 小節的 F#音打破了該片段的和諧，搭配右手 C-G#減五度音程的強音(*f*)音響，使音樂呈現出極不舒服的聽覺感受；第 21 小節起音樂情緒漸於平緩，隨後的小提琴與鋼琴以半音素材下行，至第 27 小節再以相反音量之運用進入第一主題素材與過門，刻畫出如同戰士在戰場上找尋希望、徘徊不前的過程。見【譜例 3-1-2】。

【譜例 3-1-2】第一樂章，第 17 至 27 小節

17 Poco più animato
Poco più animato
cresc.
mp
dim.
A 小調

23 poco rit.
半音素材
poco rit.
mp

A₁ 段主題為第 28 至 44 小節，起初段落之調性較為模糊，旋律線條以游移的半音效果呈現，鋼琴以完全五度音程下行，小提琴以短小的半音動機引領鋼琴奏出，一問一答，使音樂充滿不確定性，直至第 37 小節音樂才完全建立於 F 小調之原級；隨著音樂持續漸強至第 39 小節的更強音(*ff*)後，在此情緒累積到最高點，鋼琴建立在 D 音上，小提琴則多使用半音素材，以不和諧的音響下行演奏，描繪出戰場上渾沌黑暗的景象，其於更強音(*ff*)上演奏半音之手法，使樂曲充分表現出更加撕心裂肺的感受。見【譜例 3-1-3】。

【譜例 3-1-3】第一樂章，第 28 至 44 小節

28 Tempo I 鋼琴與小提琴交替奏出

Tempo I

F 小調

36 半音素材之應用

42 poco rit.

mf

過門段落為第 45 至 50 小節，小提琴由大小二度音程組成，將相同的音型動機重複敘述了三遍，鋼琴則以 D 音與 C[#]音圓滑奏交錯、於弱音(*p*)演奏，如同慢速度彈奏顫音(*tr.*)般，傳達出恐懼而遲遲無法平靜的心情；第 49 小節音樂情緒稍加起伏，以中弱音(*mp*)彈奏；至第 50 小節，鋼琴由原本的 C[#]音同音異名為 D^b 音，並引導半音下行，形成出其不意的效果，引導聽眾進入下一個情緒較為悲傷的樂段中。見【譜例 3-1-4】。

【譜例 3-1-4】第一樂章，第 45 至 50 小節

The musical score for Example 3-1-4, measures 45 to 50, is presented in two systems. The first system (measures 45-48) is marked 'a tempo' and 'p legato'. It features a piano (p) section. The second system (measures 49-50) is marked 'mf' and 'a tempo'. It features a mezzo-forte (mf) section. The score is divided into three parts: I (measures 45-48), II (measures 49-50), and III (measures 49-50). A red box highlights the B-flat note in measure 50, which is part of the B-flat major triad.

C 段主題為第 51 至 68 小節，其調性建立在 B 小調之上，整個段落由持續的八分音符貫穿，強調主音 B 音，呈現出如同人民慘痛哀號哭泣聲之場景；第 57 小節鋼琴左手低音 B-F[#]-B 以肯定且強音(*f*)地奏出，第 59 小節左手亦用直接且較尖銳的音色以中強音(*mf*)演奏，直至第 61 小節再次強調左手低音，宛如狠狠在心上重捶一般，一次較一次加深痛楚；第 63 小節鋼琴驟然轉為弱音(*p*)，之後的音量更逐一遞減，第 68 小節持續漸弱且作甚多漸慢 (*molto rit.*)，回到前面常用的半音素材，暗示第一主題的回歸，激動的情緒在此轉為冷靜。見【譜例 3-1-5】。

【譜例 3-1-5】第一樂章，第 51 至 68 小節

51 連續的八分音符貫穿整個段落

B 小調

55

59

64

半音動機

molto rit.

molto rit.

mp

p

mf

f

legato

cresc.

A₂ 段主題為第 69 至 78 小節，小提琴旋律由第一主題前兩小節構成，建立在 C 小調上，以中弱音(*mp*)拉奏，鋼琴旋律於低音區音階上行，彷彿抱持著惶惶不安的心情繼續遊走般；第 70 小節及第 72 小節第四拍右手的弱音(*p*)和弦，好似迴盪在遠方的鐘聲；第 74 小節至 78 小節，鋼琴以中強音(*mf*)圓滑奏(*legato*)演奏的大跳旋律，一路下行回到第一主題低音音域，宛若做著噩夢卻醒不來般，情緒起伏稍大，感受極為痛苦。見【譜例 3-1-6】。

【譜例 3-1-6】第一樂章，第 69 至 78 小節

69 a tempo mp a tempo p p p

C 小調 8.

74 mf legato dim.

D 段主題為第 79 至 88 小節，調性建立於 F 小調上，鋼琴以弱音(*p*)及滑音(*portamento*)演奏四分音符和弦，暗示著墓地裡蒼涼悲鳴的喪鐘聲，小提琴在此裝上弱音器(*con sord.*)，奏出多個小節較冷淡的、不帶情感的(*freddo*)三十二分六連音音符，作曲家形容其為摹寫墓地裡蕭瑟的風聲。見【譜例 3-1-7】。

【譜例 3-1-7】第一樂章，第 79 小節至 88 小節之音型動機

79 con sord. 6 6

pp freddo

p portamento

F 小調

第 89 至 92 小節，鋼琴短暫奏出了 A 段旋律動機，小提琴以撥奏(*pizz.*)吟誦式地(*recitando*)演奏，音量由中強音(*mf*)開始，逐漸消失，漸弱至更弱音(*pp*)，猶似戰場上傷者垂死前的最後掙扎，欲表達話語而無法清楚說明的模樣；第 92 至 97 小節則再次回到冰冷的三十二分音符快速音群段落。見【譜例 3-1-8】。

【譜例 3-1-8】第一樂章，第 89 至 92 小節及第 92 至 97 小節之音型動機

89

pizz.
recitando

mf

mp

p 第一樂章第一主題

92

arco

p

pp

A₃ 段主題為第 98 至 107 小節，調性為 F 小調，在此營造出相當黯然消沉的氛圍，小提琴以撥奏(*pizz.*)吟誦式地(*recitando*)演奏，音量上逐一遞減；第 102 小節，鋼琴最後一次以中弱音(*mp*)演奏第一主題，並於第 103 小節被小提琴的撥奏和弦終止其旋律進行，音樂在較凝重之氣氛中結束，宛如士兵掙扎到最後一秒鐘，在嚥下最後一口氣後死去的情景。見【譜例 3-1-9】。

【譜例 3-1-9】第一樂章，第 98 至 107 小節

98

pizz.
recit.

mp

p

6

6

F 小調

103

mp

p

dim

pp

二、小結

筆者分析完該樂章後，將第一樂章主要的寫作特色統整為三要項，分別是：(一) 沉穩的節奏、(二) 較低的音域、(三) 不穩定的半音素材。

(一) 沉穩的節奏

作曲家為建構出戰爭時期黑暗而沉重的氛圍，第一樂章整體節奏的使用上多由緩慢的八分音符、四分音符及時值較長的音符構成，可以在多次出現的 A 段主題及 B 段主題與 C 段主題中見到。其中，唯有在第 45 至 49 小節與 D 段主題中，有十六分音符及三十二分六連音音符等稍快節奏的使用，以對比前後緩慢片段之寫作手法，前者重複 D-C[#]音，呈現人民不知所措的狀態，後者則是以連續進行的快速音群描繪出如呼嘯不息的陰風。見【譜例 3-1-4】及【譜例 3-1-7】。

(二) 較低的音域

在音域安排上，第一樂章多在中低音域，尤其鋼琴下方聲部幾乎在非常低音處彈奏，表現出相當駭人凝重的氛圍，刻劃出戰亂場景及共產主義國家所帶來的壓抑感受。以開頭的 A 段主題為例，鋼琴於較低音域演奏，並在第 8 小節起之左手聲部加入了八度音程，在第 10 小節漸強至強音(*f*)，就在此時，鋼琴以較深沉的音響演奏了全曲的最低音 A 音，從樂曲一開始便持續營造著第一樂章黑暗的氣息。見【譜例 3-1-1】。此外，作曲家亦在鋼琴左手聲部加入許多持續低音的使用，如同共產主義思想持續壟罩著百姓一般。見【譜例 3-1-2】、【譜例 3-1-4】。

(三) 不穩定的半音素材

在第一樂章中，作曲家運用了許多半音素材，表現出戰爭時代所造成的種種不安定，此時在音色的處理上，筆者會使用較深沉而暗淡的音色演奏，營造音樂的緊張感。如 B 段主題中第 25 至 27 小節，小提琴與鋼琴以八度的音程齊奏兩兩一組的半音階下行，猶如人民不知所措的樣貌。見【譜例 3-1-10】。

【譜例 3-1-10】第一樂章，第 25 至 27 小節

A₁ 段主題第 39 至 44 小節中，鋼琴與小提琴交織構成許多半音音響，並漸強至更強音(*ff*)彈奏，此時小提琴的半音素材使用使該段落音樂情緒充分地展現。見【譜例 3-1-3】。

第一主題素材第 74 至 78 小節，鋼琴上下聲部以十五度音程齊奏展開，並逐漸往更低之音域等速前進，其中可見得許多半音素材的影子，以此增加不舒服且駭人的樂曲感受。見【譜例 3-1-11】。

【譜例 3-1-11】第一樂章，第 74 至 78 小節

The image shows a musical score for measures 74 to 78. The score is written for piano (p) and features a complex texture with many half-note intervals. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked 'mf legato'. The dynamics are marked 'mf legato' and 'dim.'. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 74, 75, 76, 77, and 78. The notation includes many half-note intervals, creating a dissonant and unsettling sound. A large, faint watermark of a stylized flower or star is visible in the background of the score.

第二節 第二樂章

第二樂章曲式為奏鳴曲式，調性為 C 大調，拍號為 2/2 拍，速度標示為 *Allegro brusco*(♩=96)。呈示部主要由第一主題、第二主題及結束主題構成；發展部主要由第一段落、第二段落、第三段落與各段落變形主題構成；經再現部後，最後再加入一尾奏片段結束此曲。筆者將該樂章呈示部區分成第一主題 mm.1-36、過門 mm.37-49、第二主題 mm.50-82、間奏 mm.82-85、結束主題 mm.86-103，除了第二主題由抒情線條譜成，其他主題皆具有強烈的節奏感，對戰爭景象有深刻的摹寫，音樂表現力十足；發展部區分成第一段落 mm.103-139、第二段落 mm.139-152、第三段落 mm.153-166、第一段落變形 mm.167-174、第二段落變形 mm.175-180、第三段落變形 mm.181-195、迴轉 mm.196-216、過門 mm.216-228，由節奏性與抒情性的主題交織而成，猶如表現戰爭時期隨時處於不安定的狀態；再現部區分成第一主題 mm.228-239、過門 mm.240-255、第二主題 mm.255-270；尾奏區分為第一段 mm.271-288、第二段(小尾奏)mm. 279-300，由極致的音量及高漲的情緒象徵經過長久抗戰，戰爭終於得到了勝利。筆者將在第四章樂曲詮釋中做更詳細的說明。【表 3-2】為第二樂章樂曲分析架構表。

【表 3-2】第二樂章樂曲分析架構表

曲式	奏鳴曲式		
段落	架構	小節	調性
呈示部	第一主題	1-36	CM
	過門	37-49	調性模糊
	第二主題	50-82	FM
	間奏	82-85	(Am)
	結束主題	86-103	FM
發展部	第一段落	103-139	FM→D ^b M→Gm
	第二段落	139-152	Gm→Am→FM
	第三段落	153-166	FM→Dm
	第一段落變形	167-174	Fm
	第二段落變形	175-180	Fm
	第三段落變形	181-191	Fm
	迴轉(retransition)	192-216	E ^b M
	過門	216-228	Cm→CM
再現部	第一主題	228-239	CM
	過門	240-255	
	第二主題	255-270	
尾奏	第一段	271-288	
	第二段(小尾奏)	289-300	

一、樂曲分析

(一)、呈示部(mm.1-103)

第一主題為第 1 至 36 小節，調性建立於 C 大調上，由極強調的沉重音響 (*marcatissimo e pesante*)演奏，整個呈示部圍繞著前 8 小節音樂動機進行，此時鋼琴與小提琴交互出現，強音(*f*)演奏敲擊式的音響，勾勒出戰爭期間敵我雙方砲火轟炸的畫面；第 14 至 19 小節鋼琴與小提琴音型互換，以半音轉調的方式再次演奏開頭動機，此時低音上移至 D^b 音，如開啟第二波攻擊般，呈現兩方互不妥協之情景。見【譜例 3-2-1】。

【譜例 3-2-1】第二樂章，第 1 至 19 小節

Allegro brusco (♩ = 96)
marcatissimo e pesante

Allegro brusco (♩ = 96)
f marcatissimo e pesante

C 大調 C 音

音型互換

半音動機

f

D^b 音

第 20 小節起鋼琴以圓滑奏彈奏曲折旋律，如士兵穿梭於砲火間之情景，小提琴隨後以反覆強音(*f*)附和，第 26 小節起隨著不同音程的加入，增添了和聲之厚度，並一路漸強至第 29 小節的更強音(*ff*)，暗示戰火越演越烈的態勢。見【譜例 3-2-2】。

【譜例 3-2-2】第二樂章，第 20 至 29 小節

第 30 至 36 小節回到開頭的第一主題，鋼琴與小提琴以更強的音量演奏，顯示戰況相當激烈；第 37 至 49 小節之過門片段，鋼琴與小提琴加入了三連音動機，為該段樂曲帶來更強烈的律動性，而鋼琴除了三連音外，更加入了跳音演奏形式，製造出緊張鬼祟的音樂氛圍；第 41 小節，音樂開始漸強，層層堆疊至第 45 小節後，小提琴拉奏沉重不和諧的雙音下行，鋼琴隨後呼應，在激動的情緒中進入第二主題。見【譜例 3-2-3】。

【譜例 3-2-3】第二樂章，第 37 至 49 小節

鋼琴與小提琴使用三連音動機，增加律動感

跳音形式

41

46

ff pesante

cresc.

f

第二主題為第 50 至 82 小節，調性建立於 F 大調上，為較抒情的歌唱性段落，與第一主題直接而短小有力的音樂個性呈現對比；小提琴旋律以強音(*f*)且英雄式的風格(*eroico*)拉奏，刻畫出戰場上戰士們胸懷正義、神態莊嚴的形象，鋼琴上聲部則以兩音一組始於非強拍音，使音樂聽覺上較為流動向前。見【譜例 3-2-4】。

【譜例 3-2-4】第二樂章，第 50 至 82 小節之主題素材

50

f eroico

espress.

F 大調

第 82 小節起，插入三小節短小的間奏，小提琴由活潑的三連音上行展開，逐漸累積情緒以進入充滿活力的(*con brio*)結束主題。結束主題為第 86 至 103 小節，鋼琴以穩定的節奏進行，突顯出小提琴的熱情積極。見【譜例 3-2-5】。第 100 至 103 小節，音樂張力累積至頂點，小提琴與鋼琴以更強音(*ff*)而沉重的(*pesante*)音色齊奏，在慷慨激昂的情緒下結束了呈示部。見【譜例 3-2-6】。

【譜例 3-2-5】第二樂章，第 82 至 99 小節之音型動機

82 小提琴為三連音動機

87

【譜例 3-2-6】第二樂章，第 100 至 103 小節

100

103

(二)、發展部(mm.103-228)

發展部第一段落為第 103 至 139 小節，是較節奏性的段落，由小提琴獨白開始，伴隨著逐一拓展的音域及漸強的音量，不和諧的聲響使該段落顯得格外緊張。

見【譜例 3-2-7】。第 115 至 128 小節，作曲家使用了呈示部第一主題動機，以強而有力的節奏描繪出戰場上軍隊果決前進的步伐。見【譜例 3-2-8】。第 129 至 138 小節鋼琴再現了呈示部結束主題之素材，搭配小提琴高低起伏之音型，以堅定而飽滿的音色進入發展部第二段落，呈現較激動的感受。見【譜例 3-2-9】。

【譜例 3-2-7】第二樂章，第 103 至 114 小節



【譜例 3-2-8】第二樂章，第 115 至 128 小節之音型動機



【譜例 3-2-9】第二樂章，第 129 至 139 小節之主題素材

D^b 大調

發展部第二段落為第 139 至 152 小節，是較抒情的段落，主要由上行音型構成，以弱音(*p*)、稍微更安靜(*poco più tranquillo*)且更富有表情(*espress.*)的情緒演奏，小提琴與鋼琴高音聲部旋律分別以級進下行之方式呈現，小提琴在樂句未演奏完前鋼琴即奏出，未待鋼琴唱完旋律小提琴又再次掌握了樂句主導權，雙方相繼歌唱該旋律，表現出游移不定、無所是從感；第 142 小節起鋼琴左手較沉厚的八度低音再次響出，暗示著戰爭仍未止息；至第 147 小節，鋼琴開始加速(*accelerando*)，小提琴與鋼琴放大了此段音型動機之拍值，並藉由左手分解的八度音程來累積張力，使音樂情緒再次擴張。見【譜例 3-2-10】。

【譜例 3-2-10】第二樂章，第 139 至 152 小節

139 *Poco più tranquillo* 小提琴全音級進下行
p espress.
Poco più tranquillo
p espress.
 鋼琴半音級進下行

142

146 拍值增加 *accelerando*
mp *p espress.* *accelerando*
dim. *p* *espress.*
 八度音程分解和弦

150

發展部第三段落為第 153 至 166 小節，在此速度轉快(*più mosso*)，小提琴與鋼琴以相同音型動機模進出現，音域擴展，使不舒服的感受持續累積，彷彿呈現出因擔憂越來越焦慮而慌亂的心理狀態。見【譜例 3-2-11】。

【譜例 3-2-11】第二樂章，第 153 至 166 小節之音型動機

153 Più mosso

Più mosso

mf

cresc.

發展部第一段落變形為第 167 至 174 小節，小提琴與鋼琴以更強音(*ff*)演奏，半音下行使旋律交會處形成尖銳刺耳的小二度音響，加上厚重的左手低音，猶如更加劇烈的砲火；數秒後，音樂情緒快速轉換，在一小節內緩和下來準備進入稍微更安靜(*poco più tranquillo*)且富有表情的(*espress.*)第二段落再現。見【譜例 3-2-12】。

【譜例 3-2-12】第二樂章，第 167 至 174 小節

167

ff

小提琴與鋼琴呈現半音動機下行

ff

173

發展部第二段落變形及第三段落變形為第 175 至 191 小節，以相似於發展部第二段落及第三段落的旋律動機，加入更多的模進音型，加劇戰爭期間不平靜的感受，使音樂張力再次累積至段落的高潮。

迴轉段落為第 192 至 216 小節，其中第 192 至 195 小節小提琴與鋼琴以更強音(*ff*)音響奏出發展部第一段落變形之不諧和半音下行，此時建立於 E^b 大調上。見

【譜例 3-2-12】。隨後，小提琴拉奏發展部第一段落動機，鋼琴彈奏呈示部第二主題英雄式的風格(*eroico*)旋律，兩主題相互競奏，展現出激動澎湃的情緒與氛圍。

見【譜例 3-2-13】。

【譜例 3-2-13】第二樂章，第 196 至 216 小節之主題素材

小提琴旋律為發展部第一段落動機

ff eroico

鋼琴聲部為呈示部第二主題動機

espress. 8

E^b 大調

第 216 至 228 小節的過門第三次重複了發展部第一段落變形之主題動機，建立於 C 大調上；第 224 小節起，小提琴聲部改為大跳音程，鋼琴的左手低音則加入分解和弦，增添和聲飽滿度，戰爭進入最激烈的時刻，樂曲在激昂的情緒中進入再現部。見【譜例 3-2-14】。

【譜例 3-2-14】第二樂章，第 216 至 228 小節

216 第一段落再現主題動機

C 大調

加入大跳音程

分解和弦增加和聲飽滿度

marcatissimo e pesante

ff

(三)、再現部(mm.228-270)

除了結束主題外，再現部第一主題、過門與第二主題結構皆為呈示部主題之濃縮；在調性上，呈示部第二主題建立於 F 大調，再現部第二主題則在主調 C 大調上，在此鋼琴較先前多加入兩小節導奏，以右手中聲部半音下行引導使第 257 小節小提琴調性的回歸更為明顯。見【譜例 3-2-15】。

【譜例 3-2-15】第二樂章，第 255 至 270 小節調性之建立

255

a tempo

p

mp

a tempo

p 半音下行

C 大調

(四)、尾奏(mm.271-300)

尾奏第一段為第 271 至 288 小節，小提琴與鋼琴上聲部以更強音(*ff*)而充滿活力地(*con brio*)相互競奏，描繪出戰士們充滿鬥志、四處奔騰且激烈廝殺的畫面；鋼琴下方聲部以厚實的八度音程敲響著，象徵即將勝利的前奏。見【譜例 3-2-16】。

【譜例 3-2-16】第二樂章，第 271 至 288 小節之音型動機

The musical score for Example 3-2-16, measures 271-288, is presented in three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Piano Right Hand, and the bottom for the Piano Left Hand. Measures 271-288 are indicated by box numbers. The Violin and Piano RH parts are marked with a red circle containing 'ff con brio'. The Piano LH part features a thick octave accompaniment. A large, faint watermark of a stylized 'A' is visible in the background.

尾奏第二段中小提琴與鋼琴以更強音(*ff*)且沉重的(*pesante*)音色演奏，持續強調中心音 C 音，製造出擊鼓般的音響，宛若高聲宣示著戰爭將獲得勝利；末四小節，鋼琴以堅定的全音符長音大聲宣告戰爭終了，小提琴熱切的十三連音傳達終於贏得勝利的興奮歡呼聲，全曲在輝煌的音樂色彩之中結束。見【譜例 3-2-17】。

【譜例 3-2-17】第二樂章，第 289 至 300 小節

The musical score for Example 3-2-17, measures 289-300, is presented in two systems. The first system (measures 289-293) shows a piano part with frequent forte (*ff*) dynamics and a variety of articulations including pizzicato (*pizz.*) and arco. The piano part has a '*ff pesante*' marking at measure 289. The violin part has a '*ben in tempo*' marking at measure 294. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

二、小結

筆者分析完該樂章後，主要將第二樂章統整為三要項，分別是：(一) 持續的強音、(二) 激進的三連音動機、(三) 豐富的和聲變化。

(一) 持續的強音

作曲家在第二樂章中讓許多段落長時間在強音(*f*)音量上演奏，並在一些片段中標示以清晰的(*marcato*)與沉重的(*pesante*)音色彈奏，描繪出戰場上敵我雙方相互鬥爭的畫面；此外，在音程上，更運用了許多不協和音響效果，帶給人不舒服的聽覺感受，明顯對比第一樂章整體灰暗沉悶的氛圍，為其怪誕風格的體現。如在第二樂章最開頭，普羅柯菲夫除了要求演奏者以強音(*f*)表現出樂章殘暴的(*brusco*)個性，更要以極強調的沉重音響(*marcatissimo e pesante*)演奏，相同主題至第 30 小節及第

229 小節再現則升格以激動的更強音(*ff*)呈現；而樂曲第 271 至 300 小節的結束段落與尾奏，亦建立在更強音(*ff*)而充滿活力的(*con brio*)情緒上，維持了 30 小節激昂的狀態，傳達戰爭即將獲得勝利的喜悅。見【譜例 3-2-1】、【譜例 3-2-16】、【譜例 3-2-17】。

對比之下，作曲家僅在樂章中安插了兩個音量稍微更安靜(*poco più tranquillo*)且更富有表情的(*espress.*)段落，參考第 137 小節至 150 小節與第 175 至 187 小節，以此呈現不同層次的音量變化。見【譜例 3-2-10】。

(二) 激進的三連音節奏

普羅柯菲夫在第二樂章節奏的使用上較多變，並以新加入的節奏動機作為轉換樂曲織度的媒介，最鮮明的為三連音動機之使用。

舉凡三連音動機的出現，樂曲便會產生更強烈的律動性，並為即將進入的片段做充足的鋪陳及情緒張力的累積，使用的段落包括：呈示部的過門片段第 37 小節第四拍至第 45 小節、呈示部的結束主題第 84 至 102 小節、發展部的第一段落第 129 至 138 小節、再現部的過門第 245 至 248 小節及再現部結束主題與尾奏第 271 至 293 小節。

(三) 豐富的和聲變化

為確實表現出戰爭的意境，作曲家在和聲的安排上相當多變而生動，樂曲的音樂色彩亦加入許多由大小二度及增減和弦構成之不和諧聲響，模擬戰爭所造成的

不平靜狀態，如第 103 至 114 小節中，鋼琴與小提琴逐層加入新的音符，營造出極度不舒服的效果。見【譜例 3-2-7】。此外，作曲家於鋼琴聲部中亦使用了非常多紮實的八度音程，構成飽滿的和聲音響，如最開頭的鋼琴聲部，其左手八度低音維持了多個小節，加強樂曲整體的和聲厚度與張力。見【譜例 3-2-1】。

除了塊狀的八度音程，分解八度和弦亦有助於豐富段落之和聲色彩，如發展部第二段落第 147 至 152 小節及第二段落再現的第 175 至 180 小節，作曲家以流動的分解八度音程對比前後粗曠的塊狀和弦音色，製造出較安靜的和聲色彩，然而卻仍暗示著戰火尚在醞釀準備爆發的情緒。



第三節 第三樂章

第三樂章曲式為 ABA'加一結束片段之三段體，調性為 F 大調，速度標示為 *Andante* (♩ =66)。A 段主要由 a 段落構成，拍號為 4/4 拍，B 段主要由 b 段落及 c 段落構成，拍號為 12/8 拍，再現 A'段之後，再加入一短小結束樂段完結本曲。筆者將此樂章 A 段區分成 a 段 mm.1-24、過門 mm.25-28；B 段區分成 b 段落 mm.29-39、c 段落 mm.40-53、延伸段落 mm.54-57、過門 mm.58-61；A'段區分成 a 段 mm.62-83、過門 mm.84-89，以及最後的結束樂段 mm.90-96。整首樂曲散發著寧靜平和的氣息，猶如逃離了戰爭時代，生活在與世隔絕的美好世界中，小提琴全曲加裝弱音器演奏，拉奏較長的抒情樂句線條，再搭配鋼琴流動的琶音音型伴奏，體現了普羅柯菲夫寫作風格中「抒情體」的使用，並且有模仿印象樂派德布西(Claude Debussy, 1862-1918)作曲手法的影子。筆者將在第四章樂曲詮釋中做更詳細的說明。【表 3-3】為第三樂章樂曲分析架構表。

【表 3-3】第三樂章樂曲分析架構表

曲式	三段體		
段落	架構	小節	調性
A	a	1-24	FM
	過門	25-28	
B	b	29-39	Gm→Dm→(CM: I)
	c	40-53	Gm
	延伸(使用 b 動機)	54-57	
	過門	58-61	Gm→FM
A'	a	62-83	FM
	過門	84-89	
結束樂段	尾奏	90-96	FM

一、樂曲分析

(一)、A 段(mm.1-28)

A 段主要分成三種音樂元素：六連音動機、附點節奏及歌唱性旋律。第一主題為第 1 至 24 小節，調性為 F 大調，首先鋼琴以更弱音(*pp*)圓滑奏(*legato*)地奏出綿延不絕的六連音動機，象徵和諧平穩的生活，每一組音符調性有稍微變化，依序為 F 大調、C 大調、F 大調、A 小調、E 大調、A 小調、E 大調，小提琴隨後模仿鋼琴拉奏相同旋律，直到第 7 小節小提琴帶出該段落之主要主題；第 4 小節鋼琴短

暫出現了附點節奏，猶如風鈴般輕巧。見【譜例 3-3-1】。

【譜例 3-3-1】第三樂章，第 1 至 7 小節

1 Andante ♩ = 66

F 大調 C 大調 F 大調 A 小調 E 大調

mp legato

3 con sord pp

A 小調 E 大調

5 pp

7 tenero ed espress. mp

附點節奏

第 7 至 24 小節，鋼琴依舊維持著六連音動機，小提琴在此則加入了歌唱性旋律，柔軟(*tenero*)而富有表情地(*espress.*)演奏民歌式主題，其中亦加入了半音動機的使用。見【譜例 3-3-2】。隨後，音域逐次變寬，情緒一次較一次強烈，第 7 至 14 小節為第一層次，以中弱音(*mp*)演奏，第 15 至 18 為第二層次，以中強音(*mf*)演奏，第 18 至 24 為第三層次，以中強音(*mf*)而富有表情的(*espress.*)演奏，此時鋼琴左手

重複小提琴的旋律，好似整個國家的人民皆哼著歌，洋溢在幸福愉快的氣氛中。見

【譜例 3-3-2】、【譜例 3-3-3】。

【譜例 3-3-2】第三樂章，第 7 至 14 小節之主題素材

主題在中低音域(第一層次)

tenero ed espress.

mf 小提琴演奏民歌式主題

半音動機

【譜例 3-3-3】第三樂章，第 15 至 24 小節之主題素材

主題在中高音域(第二層次)

mf

主題在高音域(第三層次)

mf espress.

mf espress.

過門為第 25 至 28 小節，在此不使用六連音音型，小提琴轉換成雙音反覆方式演奏，鋼琴則運用了較活潑的附點節奏；第 26 小節保留半音素材的使用，並於第 28 小節加入了三連音動機，藉此改變音樂的氛圍，並隨著音量的逐漸下降，音樂色彩進入較灰暗的 B 段落。見【譜例 3-3-4】。

【譜例 3-3-4】第三樂章，第 25 至 28 小節

The musical score for Example 3-3-4, measures 25-28, is presented in two systems. The first system covers measures 25 and 26, and the second system covers measures 27 and 28. The violin part (top staff) features doublets (雙音反覆) in measures 25 and 26, and triplets (三連音) in measures 27 and 28. The piano part (bottom staff) includes dotted rhythms (附點節奏) and triplets. Dynamics are marked as *mp*, *f*, and *dim.*. A watermark of Tsinghua University is visible in the background.

(二)、B 段(mm.29-61)

B 段調性借用 G 小調，拍號轉換成 12/8 拍，以更小的節奏單位顯現出較為焦慮的情感，如同憶起亂世時代下的悲哀。b 段落為第 29 至 39 小節，由小提琴與鋼琴交替演奏重複的大跳音程與半音動機，該音程由六度與五度構成，製造出如鳥鳴聲的效果；隨著音域的拓寬，每一樂句以不同的音量呈現，並自第 32 小節起逐層漸強，放大鳥鳴所傳遞的哀戚感。見【譜例 3-3-5】。

【譜例 3-3-5】第三樂章，第 29-39 小節

G-B 為六度音程，B-F[#] 為五度音程

鋼琴與小提琴使用許多半音動機

G 小調

c 段落為第 40 至 53 小節，是一較旋律性的片段，小提琴與鋼琴交錯演奏由兩調性構成之主題旋律，前後相差半音，每次演奏於不同的調性上，以從容的轉調呼應 A 段第一主題每組六連音緩慢轉調至不同調性的手法，並以半音動機填補大跳音程間的色彩。見【譜例 3-3-6】。

【譜例 3-3-6】第三樂章，第 40 至 53 小節之音型動機

第 54 至 57 小節使用 b 段動機作為短小的延伸段落，呼籲該段落一開始的鳥鳴聲後，便進入第 58 至 61 小節之過門片段，在此小提琴六連音動機以弱音(*p*)奏出，隨後鋼琴加入輕巧的附點動機，並且以低於 A 段第一主題 A 音開始之旋律，從 E 音演奏，進入 A' 樂段，營造出更加柔和優美的和聲色彩。見【譜例 3-3-7】。

【譜例 3-3-7】第三樂章，第 58 至 61 小節

(三)、A'段(mm.62-89)

再現 A'段第一主題為第 62 至 83 小節，由小提琴以中弱音(*mp*)演奏抒情的旋律線條，鋼琴則持續以安靜的六連音動機流動著，其高音聲部不時出現輕亮的三十二分音符三連音與附點節奏，再次模仿風鈴般的音色。見【譜例 3-3-8】。第 73 小

節起，歌唱性旋律轉由鋼琴彈奏，隨後再交由鋼琴左手與小提琴共同齊奏，一齊歌唱，譜出和諧畫面感；第 81 小節後，樂曲音域下降且速度趨於平緩，漸為平靜。見【譜例 3-3-9】。

【譜例 3-3-8】第三樂章，第 62 至 73 小節之音型動機

Example 3-3-8 shows measures 62 to 73. The score is in F major (F 大調). Measure 62 features a melody in the right hand with a *mp* dynamic and a *tenuto ed espress.* marking. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment marked *pp legato*. A blue box highlights a triplet in the right hand. Measure 64 continues the melody and accompaniment, with another blue box highlighting a triplet in the right hand.

【譜例 3-3-9】第三樂章，第 73 至 83 小節之旋律動機

Example 3-3-9 shows measures 73 to 83. The score features a complex melody in the right hand with various dynamics including *mf espress.*, *f*, and *mf*. The left hand provides a steady accompaniment.

過門片段為第 84 至 89 小節，由更細碎的快速音群構成，且較 A 段的過門段落高半音演奏。始於中弱音(*mp*)彈奏，第二次強調後便以稍微慢一點(*poco meno mosso*)而安靜的(*tranquillo*)的情緒演奏；鋼琴音域以大小二度音程逐漸擴張，在進入尾聲前，進行最後一次的起伏波動。見【譜例 3-3-10】。

【譜例 3-3-10】第三樂章，第 84 至 89 小節

鋼琴旋律由大小二度音程構成並擴張

(四)、結束樂段(mm.90-96)

結束樂段中鋼琴的長音逐一小節以半音作變化，小提琴節奏則由三十二分音符、十六分音符三連音、十六分音符依次遞減，最後在連續的雙音反覆後漸漸消失，鋼琴回到主調 F 大調，整體音樂趨於安定；唯最後一小節低音聲部之和聲外音 B^b 音稍加跳出，彷彿暗暗地提醒人們勿忘自己仍處於亂世時代，樂曲在較祥和的氛圍下結束。見【譜例 3-3-11】。

【譜例 3-3-11】第三樂章，第 90 至 96 小節

90

mf

dim.

93

smorz.

dim.

94

95

96

F 大調

二、小結

筆者分析完該樂章後，將第三樂章主要的寫作特色統整為三要項，分別是：(一) 對比的六連音與附點節奏、(二) 和諧的和聲色彩、(三) 抒情的旋律線條。

(一) 對比的六連音與附點節奏

除了 B 段落，作曲家於 A 段落與再現的 A'段落中主要使用六連音動機貫穿，製造出綿延不絕的效果，以對比前面第一樂章由緩慢節奏構成的暗沉音樂色彩，以及第二樂章由較快曲速與短小節奏動機形成的垂直式音響，並於某些連續六連音動機的片段下方加入附點動機，如 A 段第 4 小節，小提琴呼應鋼琴開頭旋律拉奏安靜平穩的六連音動機，在此鋼琴首次於清亮的高音奏出附點動機，為抒情長樂句線條樂曲添增了些許趣味性，相同處理亦出現於再現 A'段第 58 至 71 小節中，見

【譜例 3-3-1】、【譜例 3-3-7】、【譜例 3-3-8】；其他使用附點動機節奏的使用包括 A 段過門第 25 至 28 小節及 A'段過門第 84 至 89 小節等。

(二) 和諧的和聲色彩

作曲家在第三樂章中，整體使用了相對悅耳的和聲色彩來描寫遠離混沌戰爭時期的美好生活，這些和聲經常僅改變其中一兩個音，以較明確的調性及大三度等諧和和聲奏出，因此聽覺感受上較為舒服，並以緩慢平移的方式呈現，營造安逸的氛圍，對比了第一樂章沉重的和聲感與第二段激進的樂曲風格。例如 A 段第 8 至第 24 小節鋼琴高音部旋律六連音動機之間的銜接，即使伴奏音型的音有所改變，其音與音之音程距離並沒有相差太遠。見【譜例 3-3-2】、【譜例 3-3-3】。

然而在較和諧的第三樂章中，作曲家尚有半音動機的安排，以豐富樂段的神祕感，較具特色的片段為 B 段鋼琴聲部，作曲家除了運用半音動機，亦使用些許不協和音程，如第 29 小節第一拍小提琴的 G-B-F[#]搭配鋼琴右手半音下行 F-E-E^b-D 即形成不穩定的增減音程，並將段落拍號改變為 12/8 拍，強化內心不安定的感覺。見【譜例 3-3-5】。

(三) 抒情的旋律線條

普羅柯菲夫在自傳中曾歸納自己的五大作曲風格，其中一項即為以優美旋律線著稱的抒情體。在第三樂章中，可以見到各段落皆有抒情體的表現，例如 A 段第 7 小節第四拍至第 24 小節，作曲家首先以小提琴奏出優雅的主題旋律，隨後鋼

琴彈奏相同旋律，象徵人民悠悠唱著俄國民歌的情景，對比第一樂章的沉重及第二、第四樂章的激動，營造出相當抒情的音樂表現。見【譜例 3-3-2】、【譜例 3-3-3】。

其他抒情旋律線的片段亦可見於 B 段第 40 至 54 小節及 A'段第 62 至 83 小節。



第四節 第四樂章

第四樂章曲式為三段體，拍號為 5/8、7/8、8/8 拍構成之混和拍，速度標示為 *Allegro*。A 段主要由主題 A 及三段變奏構成，B 段主要由主題 B 構成，緊接一迴轉段落回歸 A' 段，主要由主題 A 與變奏四構成，加入一過門片段後便進入一龐大規模的尾奏，在此尾奏的寫作手法上結合了第一至第四樂章所有的音型與主題動機。筆者將此樂章 A 段區分成主題 A mm.1-12、變奏一 mm.13-21、變奏二 mm.22-31、過門 mm.32-38、變奏三 mm.39-49，以持續轉換的拍號呈現出俄國舞蹈的節奏韻律感；B 段區分成主題 B mm.50-81、迴轉段 mm.82-101，其中主題 B 分別由樂句 a mm.50-59、樂句 b mm.60-73、樂句 a' mm.74-81 構成，在此加入抒情的俄國民謠旋律，以優美的旋律歌唱，迴轉段則由開頭的節奏動機展開，小提琴與鋼琴之間相互銜接，再次擴張情緒；A' 段區分成主題 A mm.102-113、變奏四 mm.114-121、過門一 mm.122-145、過門二 mm.146-159，回歸一開始的飽滿和聲效果；尾奏區分為段落一 mm.160-194、段落二 mm.195-222、小尾奏 mm.223-233，段落二由插入句 a mm.195-212 及插入句 b mm.213-222 構成，可見到各樂章音樂素材的使用，並以豐富的和聲音響營造音樂氛圍，最後結束在較安祥的 F 大調上，如同說明著多年的戰爭時期終於畫下了句點。筆者將在第四章樂曲詮釋中做更詳細的說明。【表 3-4】為第四樂章樂曲分析架構表。

【表 3-4】第四樂章樂曲分析架構表

曲式	三段體			
段落	架構		小節	調性
A	主題 A		1-12	FM
	變奏一		13-21	
	變奏二		22-31	
	過門		32-38	調性模糊
	變奏三		39-49	Gm
B	主題 B	a	50-59	CM
		b	60-73	
		a'	74-81	
	迴轉段(retransition)		82-101	調性模糊
A'	主題 A		102-113	FM
	變奏四		114-121	
	過門	段落一	122-145	調性模糊
		段落二	146-159	
尾奏	段落一		160-194	FM
	段落二	插入樂句 a	195-212	Fm
		插入樂句 b	213-222	
	小尾奏(codetta)		223-233	FM

一、樂曲分析

(一)、A 段(mm.1-49)

主題 A 為第 1 至 12 小節，由不對稱拍子構成，並以極快的快板(*Allegrissimo*)於強音(*f*)上演奏，四小節為一樂句，每次於不同的音域上展開，並在每樂句的第四小節末拍使用大三和弦，共演奏三次，開啟燦爛絢麗的第四樂章，此處音樂的律動呈現出俄國民俗舞蹈精神，宛如戰後人民開心慶祝的畫面。見【譜例 3-4-1】。

【譜例 3-4-1】第四樂章，第 1 至 12 小節之音型動機



變奏一為第 13 至 21 小節，在此小提琴轉換為以強音撥奏(*pizz.*)，鋼琴則切換為中弱音(*mp*)的單音旋律，以跳音呈現出舞步輕盈之姿；第 17 小節起，鋼琴運用連續的同音跳音增強音樂律動性，並依序疊上新的音程，隨後於第 21 小節以強調同音和弦之方式累積音樂張力，為進入變奏二做準備。見【譜例 3-4-2】。

【譜例 3-4-2】第四樂章，第 13 至 21 小節

13 *pizz.* *f*

mp 鋼琴以跳音彈奏

17 *arco*

鋼琴逐小節疊上新的音程

變奏二為第 22 至 31 小節，回歸開頭較厚重的音響，並以對位的手法呈現。第 22 至 25 小節小提琴首先奏出了激昂的快速音群節奏，如人們的歡笑嬉鬧聲，鋼琴聲部則保持原舞蹈節奏的律動；第 26 至 29 小節快速音群轉由鋼琴高音聲部彈奏，小提琴與鋼琴低音聲部則繼續維持著節奏感；至第 30 至 31 小節快速音群動機再次回歸至小提琴，在此由不同聲部重複奏出快速音群之段落，彷彿描繪出人們歡笑聲此起彼落的情景；過門為第 32 至 38 小節，其中第 34 至 38 小節第四次重複第一主題動機，並藉由第 38 小節的拍號轉換與相同音型之反覆，營造出進入下一緊張段落前的輕鬆感。見【譜例 3-4-3】。

【譜例 3-4-3】第四樂章，第 22 至 38 小節

The musical score for Example 3-4-3, measures 22 to 38, is presented in two systems. The first system covers measures 22 to 30, and the second system covers measures 31 to 38. The piano part is written in 8/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The violin part is written in 8/8 time and features a melodic line. A red circle highlights a specific measure in measure 34, and a blue box highlights a specific measure in measure 22. A watermark '師大' is visible in the background.

變奏三為第 39 至 49 小節，此時音樂回歸開頭主題的律動，鋼琴左手改由八度音程且強音(*f*)奏出，小提琴旋律音域亦較前面來得寬廣；第 43 至 45 小節，小提琴拉奏橫跨三個八度之 G 音，使用更多的休止符以增強節奏感；第 46 至 49 小節小提琴以更強音(*ff*)撥奏(*pizz.*)奏出音堆，鋼琴高音聲部則由琶音上行奏出相當豪邁之旋律，猶如英雄們勾肩搭背起舞狀。見【譜例 3-4-4】。

【譜例 3-4-4】第四樂章，第 39 至 49 小節

39

45

左手為八度音程

pizz.

pochiss. rit.

dim.

pochiss. rit.

(二)、B 段(mm.50-101)

主題 B 共分為三個樂句，是一稍微更安靜的(*poco più tranquillo*)段落，速度轉為 $\text{♩} = 120$ ，小提琴在近琴橋(*arco sul pontic.*)處拉奏，鋼琴對比前面節奏性的片段，在此主要以圓滑奏呈現，音樂線條較長。真正的主題從第 52 小節的第四拍進入，調性轉為 C 大調，小提琴拉奏抒情的俄國民謠主題；至第 59 小節時，歌唱的旋律線轉由鋼琴彈奏，小提琴以搖擺的音型動機表現人們邊歌唱邊玩耍的俏皮模樣；至第 74 小節，主題旋律回到小提琴聲部，並結束在主音 C 上。見【譜例 3-4-5】。

【譜例 3-4-5】第四樂章，第 50 至 81 小節之主題素材

50 Poco più tranquillo (♩ = 120)
arco sul pontic.

55

C 大調

小提琴演奏的音型成搖擺狀

迴轉段為第 82 至 101 小節，鋼琴與小提琴延續第二主題的最末音 C 音，分別以跳音與撥奏的手法表現第二樂章開頭音型動機；第 83 小節起由小提琴撥奏變奏一動機，隨後交給鋼琴，呈現一問一答之效果，並持續加速至第 85 小節以極快的 (*Allegrissimo I*) 速度演奏，好似描繪出人們輪流起舞的畫面；第 89 小節鋼琴低音聲部加入了和弦，接著漸強至第 93 小節以中強音(*mf*)演奏，小提琴則在此改變了部分節奏成十六分音符，模仿細碎的舞步；第 97 至 98 小節小提琴撥奏音堆，製造了較結實的音色，隨後鋼琴高低音聲部以反向動機彈奏並強調屬音 C 音，引導樂曲回歸 F 大調主題 A。見【譜例 3-4-6】。

【譜例 3-4-6】第四樂章，第 82 至 101 小節

82 pizz. mp 第二樂章開頭音型動機

87 cresc. mp cresc.

92 arco mf cresc. f

97 pizz.

強調屬音 C

(三)、A'段(mm.102-159)

第 102 至 113 小節回到 F 大調開頭主題，以強音(*f*)奏出充滿律動感的混和拍節奏，再現開頭的主題動機；第 114 至 121 小節為變奏四，小提琴由強音(*f*)撥奏(*pizz.*)呈現，鋼琴以輕快的跳音奏出對旋律；第 117 小節起兩者旋律對調，鋼琴中並首次加入了三連音動機，增加音樂活潑感。見【譜例 3-4-7】。

【譜例 3-4-7】第四樂章，第 114 至 121 小節

114 *pizz.* *f* 鋼琴使用跳音形式

mp

F 大調

119

第 122 至 127 小節，小提琴與鋼琴以緊湊的樂句相互銜接，並加入輕巧的三連音與五連音動機；第 128 至 130 小節鋼琴彈奏迴轉音型，描繪出如舞者旋轉般的樣子；第 131 至 135 小節，鋼琴與小提琴以琶音音型齊奏，第 133 小節時，鋼琴左手以更強音(*ff*)擊出凶狠的(*feroce*)八度低音，暗示第二樂章中多次出現砲火般的敲擊式動機；第 136 小節起再現第 122 小節至 130 小節之節奏型，運用更寬闊的音域，以使其情緒表現更加激動，呈現更為熱情之氛圍。見【譜例 3-4-8】。

【譜例 3-4-8】第四樂章，第 122 至 145 小節

119 arco

123

130 pizz. 琶音動機

135 arco

140

ff feroce

第二樂章開頭音型動機

第 146 至 149 小節，鋼琴與小提琴在不同起音上交替出現變奏四前兩小節音型，以中強音(*mp*)演奏，並在每句的開頭加入突強記號(>)強調起音；第 150 至 159 小節，音樂延續前一譜例之音型動機，並可在第 151 小節之左手低音隱約發現暗

示第二樂章第一主題開頭音型之影子，隨後小提琴奏出一長串下行半音階後，回歸開頭主題，此時調性建立於 B^b 大調上。見【譜例 3-4-9】。

【譜例 3-4-9】第四樂章，第 146 至 159 小節

The musical score for Example 3-4-9, measures 146 to 159, is presented in three systems. The first system (measures 146-150) shows a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left. The second system (measures 151-155) features a violin solo with a 'ff feroce' marking. The third system (measures 156-159) shows a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(四)、尾奏(mm.160-233)

B^b大調

第 160 至 163 小節再現了開頭主題動機，接著再次重現第 122 至 158 小節音型動機與節奏，其中可見到左手多次以更強音(*ff*)奏出的厚重八度音響，為第二樂章第一主題動機之投射，並隨著更加寬廣的音域，營造出相當澎湃激昂的音樂情緒；第 191 至 194 小節，鋼琴在低音域以連續八度音程於更強音(*ff*)上奏出，小提琴則

在接近琴橋(*sul pontic.*)處以殘暴的(*brusco*)音響相呼應，如同象徵戰士們在戰場時的堅定意志。見【譜例 3-4-10】。

【譜例 3-4-10】第四樂章，第 191 至 194 小節



第 195 小節起加入大規模的插入句，第 195 至 212 小節為第一段插入句，以稍微慢一點的速度(*poco meno*)演奏，小提琴使用了第一樂章第四主題的六連音與斷奏動機，並銜接第四樂章中的迴旋音型，配合鋼琴聲部每小節以同音反覆製造出鏗然有力的撞鐘聲響，彼此交疊之下，使該樂段營造出較瀟灑的感受；直到第 206 小節起鋼琴節奏變緩，音樂張力下降，逐漸回歸安靜情緒。見【譜例 3-4-11】。

【譜例 3-4-11】第四樂章，第 195 至 205 主題素材



插入樂段第二段為第 213 至 222 小節，在此重現了第一樂章第四主題旋律，以其最開頭的速度(*Andante assai*)演奏，樂曲再次呈現出寬闊的感覺；第 223 小節

進入尾奏片段，鋼琴高音聲部重複奏出主音 F，下聲部則以大跳的全音與半音構成，維持著安靜的(*tranquillo*)情緒；第 226 小節第四拍起，小提琴奏出增值的第二主題旋律片段，配合鋼琴令人糾結的六度和聲，直到最後於平靜的 F 大調中結束，暗示著儘管戰爭時代終了，人們卻仍需身處於受到俄國政府思想控管之時代與無法徹底釋懷之心情。見【譜例 3-4-12】。

【譜例 3-4-12】第四樂章，第 223 至 233 小節

The musical score for Example 3-4-12, measures 223-233, is presented in three systems. The first system (measures 223-224) shows the piano introduction with a 'tranquillo' marking. The second system (measures 225-228) shows the violin entering with a 'senza sord.' marking and a 'valuing second theme melody' annotation. The third system (measures 229-233) shows the piano and violin parts with 'rit.' and 'espress.' markings, ending in F major.

二、小結

筆者分析完該樂章後，將第四樂章主要的寫作特色統整為三要項，分別是：

(一) 拍號的變化、(二) 速度的改變、(三) 素材的融合。

(一) 拍號的變化

普羅柯菲夫在第四樂章中多次切換拍號，以表現不同段落的音樂個性。此曲主要由 5/8、7/8、8/8 拍交替之混和拍構成，以極快的(*Allegriissimo*)速度演奏，造成相當亢奮且急促的聽覺感受，表現出俄國民俗舞蹈的精神；中段第二主題切換至工整的 8/8 拍，並以稍微更安靜(*poco più tranquillo*)之情緒演奏，歌唱出悠然的俄國民謠旋律，隨後承襲第 81 小節第四拍的 C 音，以鋼琴跳音與小提琴撥奏對比前一段落之抒情，兩小節後再次轉回較富含律動性的 5/8 拍與 7/8 拍節奏樂段；發展至插入樂段後，拍號轉為 8/8 拍，由於曲速轉慢、鋼琴音型轉變為第一樂章第四主題描繪鐘聲的四分音符節奏，小提琴亦加入流動的快速音群音型，因此整體音樂氣氛顯得更為沉穩；至尾奏片段時，筆者認為作曲家欲表現對和平的嚮往，故拍號由 8/8 拍轉為 2/4 拍再轉為 4/4 拍，營造出越來越安靜祥和的氣息。

(二) 速度的改變

在速度的安排上，此樂章共有五次的速度變化。普羅柯菲夫首先以極快的(*Allegriissimo*)速度及短促的節奏開始，對比第三樂章樂句線條長而優美的旋律，使第四樂章顯得更為熱情激昂；在第二主題出現後，為歌頌俄國民謠主題，整體速度

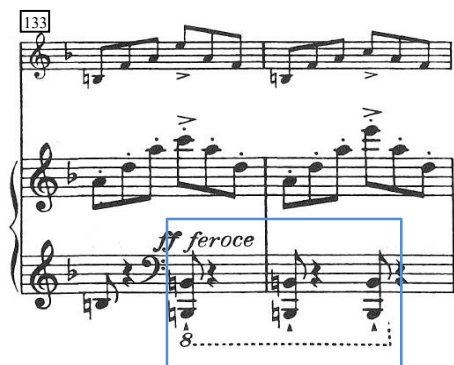
上稍微緩和下來，以 $\text{♩} = 120$ 的速度彈奏；第 83 小節，音樂再次回歸 5/8 拍動機，三小節後漸快回最初速度，在此小提琴與鋼琴首先以橫向單音線條構成，隨後才慢慢加入和聲，接續的一整大段落均建立在極快的速度上演奏，並隨著更寬廣的音域及豐富的音型變化，累積相當和聲色彩；進入第 195 小節插入段後，為支撐前段飽滿的音樂織度，在此速度稍微轉慢(*poco meno*)，以 $\text{♩} = 112$ 的速度演奏，小提琴與鋼琴將所有先前出現過的音型、節奏動機等做最充分的發揮；第 213 小節回歸第一樂章第四主題，以非常穩定的 $\text{♩} = 60$ 行板(*Andante assai*)速度奏出，並隨著音域的下降及音符時值的延伸，全曲在平和的氛圍中結束。

(三) 素材的融合

普羅柯菲夫的第四樂章整體織度較為複雜，其中更加入許多前三個樂章重要的旋律與音型動機，素材使用上集各樂章之大成，並以倒敘的手法呈現，展現其創作上的新穎想法。普羅柯菲夫首先在以活潑的舞蹈節奏為代表之第四樂章中添加了較旋律性的段落，如第 50 至第 81 小節的小提琴與鋼琴高音聲部輪流出現的單旋律，該創作手法便是第三樂章重要的抒情體展現。見【譜例 3-4-5】。

第 133 至 134 小節、第 140 至 141 小節、第 151 至 152 小節、第 157 至 159 小節、第 170 至 171 小節、第 181 至 182 小節、第 184 至 187 小節以八度音程構成之敲擊式左手低音，則為第二樂章開頭主題描述砲火的音型動機。見【譜例 3-4-13】、【譜例 3-4-14】、【譜例 3-4-15】。

【譜例 3-4-13】第四樂章，第 133 至 134 小節等左手音型動機



【譜例 3-4-14】第四樂章，第 157 至 159 小節左手音型動機



【譜例 3-4-15】第四樂章，第 184 至 187 小節左手音型動機



第 195 至 212 小節之插入樂句 a 主要採用第一樂章節奏動機，包含第 80 小節起小提琴的六連音快速音群及第 89 小節的撥奏，然在此是以更強音(*ff*)斷奏呈現，鋼琴則模仿自第 79 小節起穩定的八分音符行進，以更強音(*ff*)奏出；第 213 小節至 222 小節小提琴再次裝上弱音器(*con sord.*)，重新演繹了整段第一樂章 D 段主題。

第四章 樂曲詮釋

本章節為樂曲詮釋的探討，筆者將參考密西根大學鋼琴合作教授 Martin Katz 的著作 *The Complete Collaborator: the pianist as partner*、⁴⁶國立臺灣師範大學李燕宜教授的著作《鋼琴・合作：理論與實例》，⁴⁷以及由鄭世文翻譯英國伴奏家 Gerald Moore 的著作《無愧的伴奏家》⁴⁸等，結合個人學習後的見解進行詮釋說明。以下將分成四節，分別為第一樂章、第二樂章、第三樂章、第四樂章。

第一節 第一樂章

在第一樂章，筆者主要將針對「速度的掌握與控制」、「聲部間的平衡」及「音色的掌握」三方面，從鋼琴合作角度進行演奏詮釋的分析。

(一)、速度的掌握與控制

由於該曲作於二次大戰期間，故筆者認為作曲家在樂曲中做了許多對戰爭的摹寫。在第一樂章中開頭，為營造出戰場令人緊張的情緒，筆者發現有許多人會以較慢的速度演奏，在此筆者建議應遵循譜上之速度標示，以穩定的行板(*Andante Assai*)且四分音符等於 60 的速度，並且不帶情感地奏出，方可呈現度秒如年的感受；並使用較多指尖彈奏，做出暗沉有厚度的音色，控制觸鍵速度，清楚呈現每個

⁴⁶ Martin Katz, *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (Enland: Oxford University Press, 2009), 137-151.

⁴⁷ 李燕宜，《鋼琴・合作：理論與實例》(台北市：五南出版社，2014)，59-71。

⁴⁸ Gerald Moore, 《無愧的鋼琴家》(*The Unashamed Accompanist*)，鄭世文譯 (台北市：世界文物出版社，1995)，81-92。

音符；小提琴接進鋼琴的時間點亦不宜過早，應仔細聆聽鋼琴情緒的鋪陳。見【譜例 4-1-1】。

【譜例 4-1-1】第一樂章，第 1 至 16 小節

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system (measures 1-8) is marked 'Andante assai (♩ = 60)'. The Violin part has a melodic line with some trills. The Piano part has a steady accompaniment. Dynamics are marked p, mp, and mf. The bottom system (measures 9-16) shows a crescendo to f, then a decrescendo to p. A large watermark of a university seal is visible in the background.

B 段主題逐漸擴張，鋼琴與小提琴在音域上更為拓寬、聲部線條更為緊密，故轉變為以稍微更生動的(*poco più animato*)感受彈奏，筆者在第 17 至 19 小節會稍微將音樂往前推進，直到第 20 小節強音(*f*)奏出不和諧和弦後，速度在此稍微緩和；第 25 至 27 小節小提琴與鋼琴以同音齊奏，表現出游移的效果，前二小節鋼琴應跟著小提琴彈奏，最後一小節由於音量上小提琴為漸弱而鋼琴為漸強，且下一段主題由鋼琴帶出，故第 27 小節小提琴應跟著鋼琴的速度進行。見【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-2】第一樂章，第 17 至 27 小節

速度稍微往前

17 *Poco più animato*
Poco più animato
mp *cresc.*
dim.
23 *poco rit.*
poco rit.
mp

(二)、聲部間的平衡

A₁ 段主題由鋼琴展開，隨後加入小提琴短小半音動機，由於在此小提琴音域較低，故彈奏時應非常小心，平衡與小提琴銜接時的音色與音量；第 35 小節起，因小提琴以長音醞釀著，鋼琴的低音可加強彈奏，將即將爆發的情緒往上擴張；第 37 小節起，旋律轉至小提琴聲部，鋼琴以沉厚的半音下行將音樂帶至高潮，此時鋼琴低音 D 音須全力彈奏，以與小提琴的半音下行做抗衡，維持該段落的音量平衡及和聲厚度，直到第 44 小節，小提琴才將情緒舒緩下來；第 45 小節進入過門片段，由於音域稍低，故筆者選擇以較快的觸鍵彈奏圓滑音(*legato*)，製造出詭譎的氣氛並加強該段落的複調效果，再強調第 50 小節由 D^b 音引導的下行半音，以彰顯逐漸消沉的情緒。見【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3】第一樂章，第 28 至 50 小節

鋼琴跟著小提琴音量做銜接

Tempo I

Tempo I

36

42

poco rit. a tempo

a tempo

mf

p legato

以較快的觸鍵彈奏

47

mp

mp

C 段主題鋼琴右手與小提琴音域接近，故在合作時勿過度彈奏，應仔細聆聽小提琴聲音，使音色及音量與之協調配合；此外，由於在此長音皆掛留數拍，故儘管樂段中有些長音標為弱音(*p*)，彈奏時亦要給予足夠的音量，以幫助低音線條的維持；第 57 小節開始，鋼琴左手旋律應浮現出來，此時手指頭角度較為垂直，以直接而有穿透力的音色彈奏，如同在悲慟的心上再加以捶打般，此時右手亦可稍微響

出，與小提琴相互抗衡，彰顯出更為椎心刺骨的音響效果；唯第 59 至 60 小節鋼琴右手音量可以稍微降下，避免與主旋律衝突。見【譜例 4-1-4】。

【譜例 4-1-4】第一樂章，第 51 至 68 小節

51

55 長音要彈多

59

64

legato

cresc.

f

mf

p

molto rit.

molto rit.

8.

右手可以稍微響出

左手指頭垂直且音色直接

A₂ 段主題中由於小提琴在中低音域，故須注意鋼琴樂句漸強的同時不可蓋過小提琴，右手四分音符和弦雖標示為弱音(*p*)，但因其暗示著下一段落鋼琴中如敲鐘般之音色，故彈奏時亦須被聽見，觸鍵可快一些；第 74 小節以後，由於只剩下鋼琴的旋律，譜上亦標記以中強音(*mf*)且圓滑奏(*legato*)演奏，故可以盡可能地彈奏出來，並要避免聲音鬆掉，維持音色之深沉。見【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5】第一樂章，第 69 至 74 小節

69 a tempo *mp* *p* 8va

74 *mf legato* *dim.*

(三)、音色的掌握

D 段主題中，小提琴配帶弱音器拉奏快速音群，製造出冷澀的情感表現，鋼琴則以穩定的四分音符行進，如同墓園中悲鳴的喪鐘聲；在彈奏和弦時，為表現敲鐘後的共震效果，其和弦的每個音皆須確實呈現，並以較垂直之小指指尖突顯高音聲部最上方音，展現鐘聲敲響當下的清脆音響。見【譜例 4-1-6】。

【譜例 4-1-6】第一樂章，第 79 至 88 小節之音型動機

D 段主題中段鋼琴短暫再現了第一主題旋律，於弱音(*p*)而沉穩的情緒下演奏，在此小提琴的撥奏(*pizz.*)就猶如戰士斷氣前最後的掙扎般，建議以急促而果決的撥奏奏出，使兩聲部形成鮮明的對比。隨後第 93 至 97 小節再次回到原本的第四主題動機。見【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-7】第一樂章，第 89 至 92 小節

第一主題旋律動機

A₃ 段主題為鋼琴最後一次演奏第一主題動機，此時小提琴之撥奏旋律較原動機縮短，鋼琴第 102 小節之旋律亦只有開頭第一主題一半，兩者皆加入較多的休止符，可以感受音樂情緒逐漸平復；鋼琴倒數四小節的裝飾音需用較多的指尖奏出乾淨清亮的音色以呼應小提琴的撥奏，左手則以較多指腹彈奏，製造逐漸消失而更加暗沉的音樂色彩。見【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】第一樂章，第 98 至 107 小節

The musical score for Example 4-1-8, measures 98-107, is presented in two systems. The first system (measures 98-102) shows the piano (p) and violin (v) parts. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line. The score includes dynamic markings (mp, p, pp, dim.) and performance instructions (pizz., recitativo). The second system (measures 103-107) shows the piano part continuing. Annotations in Chinese highlight specific performance techniques: '多一些指尖音色' (more fingertip timbre) and '左手多用指腹彈奏' (use finger pads more in the left hand).

第二節 第二樂章

在第二樂章，筆者主要將針對「音色的掌握」、「速度的掌握與控制」、「呼應與對話」及「聲部間的平衡」四方面，從鋼琴合作角度進行演奏詮釋的分析。

(一)、音色的掌握

筆者認為第二樂章是對於戰爭過程的描寫，故樂曲主要由較短小的音型節奏與極致的音響變化呈現，表現其較為血腥、暴力的一面，製造不舒服的聽覺感受，因此在音色的選擇上，須使用較垂直的手型以更為直接的音色彈奏。

第 1 至 36 小節的開頭主題，鋼琴以極強調的沉重音響(*marcatissimo e pesante*)奏出，與小提琴聲部旋律前後相繼出現，描寫砲火轟炸的畫面，故在彈奏時應平均每個音符的音色，避免在換和聲時改變，以維持音樂的張力。見【譜例 4-2-1】。

【譜例 4-2-1】第二樂章，第 1 至 36 小節音色之處理

Allegro brusco (♩ = 96)
marcatissimo e pesante

鋼琴聲部音色應平均

第 7 至 49 小節加入了三連音動機與附點音型，為使這些節奏能夠清晰地彈奏並表現出更侵略性的效果，筆者會使用較快的觸鍵進行彈奏，待漸強至第 46 小節的更強音(*ff*)後，須再加入手臂及身體的力氣，以做出強而有力的情緒表現，隨後的下行和弦儘管音量只有強音(*f*)，亦因需呼應小提琴前一句相當粗暴的旋律，而以較直接的音色演奏，維持該段音樂的和聲厚度。見【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-2】第二樂章，第 37 至 50 小節

37 使用較快的觸鍵彈奏

41 cresc.

46 維持和聲的厚度

ff pesante

第 50 至 82 小節的第二主題中，小提琴樂句拉長，以堅信肯定的音樂色彩表現英雄式的(*eroico*)主題；在此，鋼琴低音聲部應以厚實的音色彈奏，暗示英雄們

的正義形象，而右手每組圓滑奏音型由於建立於弱拍上，彈奏時可以稍微輕鬆些，但仍不可過度鬆軟，以營造樂段的幽默感。見【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】第二樂章，第 50 至 83 小節音色之處理



第 82 至 99 小節，鋼琴雙手以兩個八度音程齊奏，後雖左手改為單音，仍需維持一定的響度，小提琴隨後加入相當亢奮的三連音動機，整個樂段除了第 92 至 95 小節圍繞著 G[#]音，其餘皆圍繞著 A 音進行，為了支撐住小提琴激動的情緒，鋼琴應堅定地奏出；第 100 至 103 小節有大跳音程，每個音亦須維持相同的沉重音色，避免因大跳音程而使第二拍的三連音音色改變。見【譜例 4-2-4】、【譜例 4-2-5】。

【譜例 4-2-4】第二樂章，第 82 至 99 小節音色之處理

Musical score for Example 4-2-4, measures 82-99. The score is in G major, 2/4 time. It features a piano introduction with a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of chords. The tempo is marked 'f. con brio' and 'f'.

【譜例 4-2-5】第二樂章，第 100 至 103 小節音色之處理

音色不能因大跳而鬆掉

pesante

ff

mp

第 103 至 114 小節，小提琴與鋼琴以音堆的方式層層疊加，彈奏時應隨著上方小提琴和弦音的變化，音色由鬆至緊安排，累積聽覺的緊張感。見【譜例 4-2-6】。

【譜例 4-2-6】第二樂章，第 103 至 114 小節音色之處理

103

mp

mp

音域逐層拓寬、和聲緊張展逐漸累積

109

cresc.

cresc.

f

f

第 115 至 128 小節以工整的四分音符表現出軍隊齊步前進的模樣，彈奏時應平均每個音符的重量，簡潔有力地彈奏；其中，第 123 小節雖減弱為中弱音(*mp*)，仍應以較快的觸鍵製造出清晰的音色表現。見【譜例 4-2-7】。

【譜例 4-2-7】第二樂章，第 115 至 128 小節音色之處理

鋼琴使用較快的觸鍵，音符重量應平均

mf

mf

marcato

第 129 至 138 小節中，小提琴再次由三連音動機呈現，在此鋼琴聲部標示了持音(*tenuto*)，故可以使用較多的指腹彈奏，製造出飽滿的和聲效果；第 138 小節，由於即將進入新的段落，因此速度上可稍作漸慢，小提琴音色亦隨著漸弱而柔和下來，但鋼琴的 A^b 音仍要維持足夠的份量，以支撐小提琴的音響。見【譜例 4-2-8】。

【譜例 4-2-8】第二樂章，第 129 至 138 小節

f tenuto

鋼琴使用較多指腹彈奏

f

仍為強音(*f*)音量

(二)、速度的掌握與控制

自 139 小節發展部的段落二開始，音樂速度上有了較多的轉變，藉由上行琶音型作為速度轉折與調性轉換的媒介，勾勒出游移不定的氛圍，使音樂張力足以層層堆疊。第 147 小節起小提琴延長音符的時值，鋼琴隨後緊接，並於一小節後逐漸加速，由於之後的片段尚要再加快，因此鋼琴左手分解和弦應控制好速度，在下方醞釀著，避免加速過多影響下一段速度的安排。見【譜例 4-2-9】。

【譜例 4-2-9】第二樂章，第 139 至 152 小節

The musical score for Example 4-2-9, measures 139 to 152, is presented in piano. The score is divided into four systems. The first system (measures 139-141) is marked 'Poco più tranquillo' and 'p espress.'. The second system (measures 142-145) is marked 'mf' and 'espress.'. The third system (measures 146-149) is marked 'mp', 'p espress.', and 'accelerando' (circled in red). The fourth system (measures 150-152) is marked 'dim.' and 'p'. The score includes various dynamics (p, mf, mp, dim.) and tempo markings ('Poco più tranquillo', 'accelerando'). The piano part features a prominent arpeggiated bass line in measures 139-141 and 146-149, which is highlighted with a blue box. The violin part features a melodic line in measures 142-145 and 150-152, which is also highlighted with a blue box. The score is annotated with '音符時值增加' (Note value increase) and 'accelerando' (circled in red) to indicate the tempo changes.

第 153 小節起速度稍微轉快，由琶音音型的升高與擴張加上左手和聲的開展，將音樂情緒累積至高潮；遇到漸強時，彈奏者應避免因漸強而加快，此時需更加穩住拍子，避免失速，在此筆者會在心中默唱每一句琶音音型，並模仿小提琴的語法彈奏，使銜接的時間點更為精確，整個段落能持續前進。見【譜例 4-2-10】。

【譜例 4-2-10】第二樂章，第 153 至 166 小節速度之控制

第 167 至 174 小節，鋼琴與小提琴以半音下行銜接，構成尖銳的小二度音響，形成該段落之高潮，筆者繼續默唱所有的音符，以確保銜接時在時間點及速度上不受休止符影響；第 174 小節速度可以稍微減緩，自然進入下一較安靜的段落，此段落以相同之音型與節奏素材重現第 139 至 174 小節。見【譜例 4-2-11】。

【譜例 4-2-11】第二樂章，第 167 至 174 小節

(三)、呼應與對話

該樂章中有許多鋼琴與小提琴彼此呼應的段落，演奏時須留意是否確實奏出相同音質之聲響，使兩樂器的合作更為緊密。

192 至 227 小節為了再現回開頭的主題，在此融合了許多前面出現過的素材，並運用許多的下行半音階作為轉調的依據，彈奏時應多加留意，以呈現樂段的不和諧音響色彩，表達戰爭時期內心極度煎熬痛苦的感受。

第 192 至 195 小節，小提琴與鋼琴以更強音(*ff*)演奏，同理再現於第 216 至 217 小節，筆者在此會模仿小提琴拉奏之音值及斷弓速度，使兩樂器在相同的層次上做銜接；第 196 小節起，鋼琴綜合了發展部第一至第三段落的音型動機，形成大段落的半音下行，呼應先前小提琴所引導的半音素材，在此筆者會使用較垂直的手型與較快的觸鍵彈奏，並使用較短的踏板，避免低音拍點糊掉。見【譜例 4-2-12】。

【譜例 4-2-12】第二樂章，第 192 至 216 小節

192 *ff* 半音下行銜接

196 *ff eroico* *espress.*

202

208

213 *ff*

第 228 至 270 小節為再現主題，由鋼琴以強烈而沉重的音色帶領音樂的回歸，在經歷前面發展部好幾個層次的堆疊及變化，在此筆者會以更加肯定且直接的音色奏出，使一再變化的調性建立回 C 大調之上，再次呈現雙方兵火交鋒、互不相讓之情景，此外筆者亦會隨時留意兩樂器間樂句的呼應，維持整體音樂的張力及情緒。見【譜例 4-2-13】。

【譜例 4-2-13】第二樂章，第 228 至 245 小節

The musical score for Example 4-2-13, measures 228 to 245, is presented in a system of three systems. The first system (measures 228-232) features a piano and a violin. The piano part has a strong, heavy theme marked 'marcatissimo e pesante' and 'ff'. The violin part also has a strong, heavy theme marked 'marcatissimo e pesante' and 'ff'. The second system (measures 233-242) continues the theme with various dynamics including 'f', 'pesante', and 'mf'. The third system (measures 243-245) shows a transition with 'dim.' and 'p' markings.

(四)、聲部間的平衡

為支撐小提琴的旋律、音量與和聲，鋼琴在必要時刻應彈奏出來，若彼此旋律或音域交疊，則須予以控制，以保持兩樂器聲部間的平衡。

第 257 至 270 小節，小提琴的長線條樂句含有許多長音，鋼琴除了左手低音相當重要外，右手的短小十六分音符動機亦可稍微彈奏出來，藉此豐富片段的和聲色彩，製造音樂的俏皮感，撐住上方的旋律線。見【譜例 4-2-14】。

【譜例 4-2-14】第二樂章，第 257 至 270 小節之音型動機

第 271 小節至 288 小節，鋼琴與小提琴依序奏出，為避免鋼琴音量蓋過小提琴，當兩者重疊時，其右手的音量無須太強，只需在每次主題出來時彈奏出來些即可；左手八度低音音程則須相當堅定地彈奏，確立和聲調性。見【譜例 4-2-15】。

【譜例 4-2-15】第二樂章，第 271 至 288 小節之音型動機

第 289 至 300 小節，鋼琴全程以更強音(*ff*)且沉重的音響彈奏，中間的三連音音型由於曲速較快，故需要做多一點漸強，使其聽覺上音量能持續而不減弱，維持澎湃的情緒；最後四小節長音須使勁全力彈奏，以垂直的手指將其響出，以撐住上方小提琴相當激動的快速音群與極高音域的音符，如勝利的號角般響起，果斷而振奮人心。見【譜例 4-2-16】。

【譜例 4-2-16】第二樂章，第 289 至 300 小節

The musical score for piano, measures 289-300, is presented in two systems. The first system (measures 289-293) features a piano part with alternating pizzicato (pizz.) and arco textures. The second system (measures 294-300) includes a 'ben in tempo' marking and a 'ff pesante' marking. The score is in G major, 2/4 time. The piano part is characterized by a heavy, sustained sound, with a large watermark of a university seal visible in the background.

第三節 第三樂章

在第三樂章，筆者主要將針對「踏板的運用」、「音色的掌握」及「樂句的延續」三方面，從鋼琴合作角度進行演奏詮釋的分析。

(一)、踏板的運用

在第三樂章兩次的 a 段落中，鋼琴由安靜的六連音圓滑奏構成，為使每組六連音中的變化音被聽見且能維持清楚不模糊的和聲，筆者將使用延音踏板約一半的深度並以時常更換的方式進行彈奏，而在換踏板時不可過於快速，避免音樂的線條被中斷；左腳的弱音踏板則可踩到底。見【譜例 4-3-1】。

【譜例 4-3-1】第三樂章，第 1 至 24 小節踏板之使用

The image displays a musical score for Example 4-3-1, covering measures 1 to 24. The score is written for piano and right-hand parts. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 66. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano part is marked 'pp legato' in red. The right-hand part is marked 'con sord.' and 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

踩 1/2 延音踏板並勤換

過門片段第 25 與第 27 小節的十一連音只須踩一個踏板即可，並在 F 音出來時稍稍拿起，以避免聲響太轟，也順便可以突顯後方附點節奏的使用；第 28 小節第四拍的低音三連音則須分別換三次踏板，一方面強調節奏的改變，二方面避免聲音的模糊。見【譜例 4-3-2】。

【譜例 4-3-2】第三樂章，第 25 至 28 小節

The image shows a musical score for measures 25 to 28. It is written for piano (p) and violin (v). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex bass line with triplets and a long note in the left hand. The violin part has a melodic line with slurs and dynamics like *mp*, *p*, and *dim.*. Blue brackets and boxes highlight specific pedal points and triplets.

相較於 A 段溫暖的 F 大調主題，B 段使用了更多的半音素材，且是本樂章唯一建立於小調之上的段落。其中第 29 至 39 小節，左手最下方聲部由長音低音構成，並以半音級進的方式在樂句中做轉調，右手則為持續與小提琴對唱之音型動機，為避免和聲過於含糊，在低音踩下踏板後可以稍踩淺一點，並搭配右手以圓滑音彈奏，使各音符能夠清楚呈現。見【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】第三樂章，第 29 至 39 小節

The musical score for Example 4-3-3, Third Movement, measures 29 to 39, is presented in four systems. The first system (measures 29-31) begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 32-34) features a pianissimo (pp) dynamic. The third system (measures 35-37) returns to a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 38-39) is marked mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings. A watermark for 'BIBL' is visible in the center of the page.

(二)、音色的掌握

為對比第二樂章短小而直接的觸鍵，筆者建議在第三樂章中可以多以指腹彈奏，呈現出較柔和的聲響。

其 B 段落小調的和聲色彩，筆者會使用稍微暗一點的音色彈奏，並強調樂句

中半音階的使用；在第 40 至 54 小節，小提琴首先奏出由琶音音型構成的旋律線，並富有感情地(*espress.*)拉奏，隨後此動機便交替穿插於小提琴與鋼琴之間，輪到鋼琴彈奏時，應延續小提琴的音量與音色，在不同層次上奏出該旋律線條；第 50 至 51 小節，鋼琴加入了兩個十六分音符三連音，為表現其獨特性，筆者會使用較清亮的音色奏出。見【譜例 4-3-4】。

【譜例 4-3-4】第三樂章，第 40 至 54 小節

The musical score for Example 4-3-4, measures 40 to 54, is presented in a standard musical notation format. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a violin part and a piano part. Measure 40 has a violin entry marked 'mp espress.' and a piano accompaniment marked 'p'. Measure 45 shows a violin melody marked 'f' and piano accompaniment marked 'mf'. Measure 49 highlights two triplet figures in the piano part with blue boxes. Measure 52 shows a piano part marked 'mp' and 'dim.' leading to a final measure marked 'pp'.

第 54 小節小提琴為高音 C 長音，此時鋼琴的低音長音為 F 大調的屬音 C，並在第 56 小節回到主音 F 上；第 57 小節最後兩拍奏出 F 大調的拿坡里和弦後便回歸 A'樂段，因此儘管譜上標記為以更弱音(*pp*)演奏，筆者認為仍要清晰地將中間的

音型彈奏出來，並以較深沉的音色表現，以突顯其中的半音效果與強調段落的回歸。

見【譜例 4-3-5】。

【譜例 4-3-5】第三樂章，第 54 至 57 小節



(三)、樂句的延續

由於該樂章以抒情風格為主體，故樂句的延續相當重要，彈奏時應往前想，使長樂句線條在小提琴快速音群的烘托下能夠一直延伸。其中最明顯的段落分別出現於 A 段第 7 至 24 小節及 A'段第 62 至 83 小節中，為烘托此綿長的旋律線，鋼琴的六連音動機不可過度彈奏，踏板亦應配合和聲的轉換做更換；待第 17 與第 73 小節起旋律線條切換至鋼琴聲部，彈奏者應使用更多的指腹與放鬆的手腕，確實模仿小提琴的音色奏出，以延長樂句線條。見【譜例 4-3-6】。

【譜例 4-3-6】第三樂章，第 62 至 83 小節之主題素材



過門片段第 86 小節起，小提琴以安靜的快速音群在上方波動著，此時主旋律由鋼琴奏出，以反向音型作延展；筆者在此使用較多的指腹彈奏，並加強左手每個半音下行的效果，讓樂句可以持續往前流動而不停滯，解決至 F 大調中音 A；之後的尾奏，小提琴與鋼琴皆圍繞著主音與中音進行，因此在彈奏的想法上，應貫穿至最後一小節，不受中間換和聲之影響。見【譜例 4-3-7】。

【譜例 4-3-7】第三樂章，第 86 至 89 小節

以指腹彈奏，強調半音下行效果

第四節 第四樂章

在第四樂章，筆者主要將針對「聲部間的平衡」、「演奏技法的處理」、「句法的模仿」及「音色的掌握」四方面，從鋼琴合作角度進行演奏詮釋的分析。

(一)、聲部間的平衡

此樂章中由於兩樂器經常演奏相同的旋律動機，且鋼琴和聲較為厚重，故彈奏時應控制音量，避免蓋過小提琴。如第 1 至 12 小節，鋼琴與小提琴以強音(*f*)演奏，重複相同音型動機，鋼琴左右手的音域分別較小提琴聲部低了一至二個八度，在此由於小提琴為單旋律，鋼琴有低音和聲，故彈奏時應相當留意與小提琴間的平衡，相同處理出現在 A'段第 102 至 113 小節。見【譜例 4-4-1】。

【譜例 4-4-1】第四樂章，第 1 至 12 小節之音型動機



第 13 至 20 小節小提琴以強音撥奏(*pizz.*)，鋼琴則以跳音彈奏，為模仿小提琴的音色，筆者建議在此踩下左腳弱音踏板，並以較快的觸鍵與直接一點的音色彈奏；第 18 小節加入和聲後，須控制雙手的音量，避免超越小提琴。見【譜例 4-4-2】。

【譜例 4-4-2】第四樂章，第 13 至 20 小節

13 *pizz*

mp 鋼琴用較快的觸鍵彈奏

使用弱音踏板

17 *arco*

第 22 小節至 31 小節，鋼琴演奏開頭的節奏主題動機，在此小提琴首先加入激進的快速音群，隨後該旋律轉由鋼琴彈奏，四小節後再回歸小提琴聲部，筆者認為此一旋律為新加入之素材，因此儘管該段落小提琴與鋼琴皆以強音(*f*)演奏，原先的節奏動機可以稍微弱一些，並加強該旋律線之呈現。見【譜例 4-4-3】。

【譜例 4-4-3】第四樂章，第 22 至 31 小節之音型動機

22 *f*

f 鋼琴可稍微少一些，突顯快速音群

第 32 小節主旋律首先出現於小提琴聲部，隨後第 36 小節出現於鋼琴聲部，須確實奏出；第 34 小節由於音域較低且鋼琴與小提琴重複相同節奏動機，故彈奏時音量不需太多。見【譜例 4-4-4】。

【譜例 4-4-4】第四樂章，第 32 至 38 小節

鋼琴音量控制，避免過多

第 39 至 49 小節鋼琴以強音(*f*)奏出，由於小提琴音域較低，故筆者在右手旋律加入後左手會稍微弱一些，以平衡與小提琴之間的音量；第 46 小節主旋律轉至鋼琴聲部，在此即可盡情發揮，並以較深沉而直接的音色彈奏。見【譜例 4-4-5】。

【譜例 4-4-5】第四樂章，第 39 至 49 小節

鋼琴左手音量控制

直接而深沉之音色

pizz. *dim.* *pochiss. rit.*

第 50 至 82 小節由小提琴首先展開抒情的旋律線條，在此鋼琴應跟著小提琴的旋律做和聲的變化，並突顯第 55 至 58 小節上方之旋律；第 74 小節主題回歸小提琴聲部後亦為相同處理；第 60 小節主旋律交由鋼琴彈奏，上方小提琴聲部輕鬆拉奏即可，但仍須保有其律動，以對比下方線條之趣味感。見【譜例 4-4-6】。

【譜例 4-4-6】第四樂章，第 50 至 82 小節之音型動機

The image displays two staves of musical notation. The top staff is for the violin, starting at measure 50, marked 'Poco più tranquillo (♩ = 120)' and 'arco sul pontic.'. It shows a melodic line with a dynamic change from *f* to *p*. The bottom staff is for the piano, also starting at measure 50, marked 'Poco più tranquillo (♩ = 120)' and 'mf'. It features a complex harmonic accompaniment. Measure 55 continues the piano part, with a blue rectangular box highlighting a specific melodic phrase in the right hand. A watermark of a university crest is visible in the background.

(二)、演奏技法的處理

為模仿小提琴之撥奏片段，鋼琴譜上標示以跳音演奏，彈奏時需以較多的指尖以及弱音踏板控制，使彼此音色更為契合。如第 82 小節至 101 小節中，由於小提琴撥奏的聲音較為集中，故筆者會以指尖且較快的觸鍵彈奏，並使用弱音踏板輔助。見【譜例 4-4-7】；第 97 至 98 小節由於小提琴撥奏跨了四條弦，其聲音長度上會較單音撥奏多一些餘韻，故鋼琴十六分音符處須加入短小的踏板，模仿小提琴的音響。見【譜例 4-4-8】。

【譜例 4-4-7】第四樂章，第 82 至 101 小節之音型動機

以較快觸鍵彈奏跳音，並加入弱音踏板

【譜例 4-4-8】第四樂章，第 97 至 98 小節踏板之使用

第 114 至 121 小節主旋律首先由小提琴領導，四小節後轉交至鋼琴聲部，由於開始時兩者音域相近且小提琴以撥奏呈現，故儘管鋼琴標示為中弱音(*mp*)，筆者仍會以更少一點的音量彈奏；而由於音量的減少，鋼琴須以更集中且更快的觸鍵奏出，方可模仿小提琴的撥奏音響，表現更多的顆粒感。見【譜例 4-4-9】。

【譜例 4-4-9】第四樂章，第 114 至 121 小節

以集中的音色彈奏跳音，音量上稍少些

第 122 至 145 小節，鋼琴與小提琴以各種變化的上行音型交替奏出，在此須留意譜上的記號，舉凡跳音、圓滑奏、突強音或是未特別標示等皆須清楚地分別；其中第 126 至 127 小節與第 138 至 139 小節可賦予一個長踏板，以呼應小提琴拉奏快速音群時音與音之間的連貫性；第 133 至 134 小節與第 140 至 141 小節之低音須以直接而粗曠的音色演奏，暗示第二樂章砲火的音型動機。見【譜例 4-4-10】。

【譜例 4-4-10】第四樂章，第 122 至 145 小節

The musical score for Example 4-4-10, measures 122 to 145, is presented in a two-staff format (piano and violin). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score includes various musical markings and annotations:

- Measure 122:** The piano part begins with a circled "arco" marking, indicating a change from pizzicato to arco.
- Measure 125:** The piano part features a blue box highlighting a passage, and the violin part has a circled "pizz" marking.
- Measure 130:** The piano part has a circled "pizz" marking, and the violin part has a circled "ff feroce" marking.
- Measure 135:** The piano part has a circled "arco" marking, and the violin part has a circled "ff feroce" marking.
- Measure 140:** The piano part has a circled "ff feroce" marking, and the violin part has a circled "ff feroce" marking.

Blue boxes highlight specific passages in the piano part, and red circles highlight specific markings. The score is a complex piece of music, requiring careful attention to the various markings and annotations.

第 146 至 149 小節小提琴與鋼琴旋律相繼出現，在此筆者會以較輕鬆的音色彈奏，並突顯每個樂句開頭之重音；第 150 小節起由於小提琴音域相當高，故鋼琴彈奏八分音符時不得太短；第 153 小節隨著小提琴以清晰的(*marcato*)音色與逐漸下降的音域，彈奏時須持續往前想，不刻意強調拍點，以營造激進的效果；唯獨第 151 至 152 小節與第 157 至 159 小節左手低音須以厚重的音色彈奏，且由於音域較低，第 159 小節 B^b 音彈完須馬上收掉，方能表現出與小提琴相同長短之八分音符節奏。見【譜例 4-4-11】。

【譜例 4-4-11】第四樂章，第 146 至 159 小節

The musical score for Example 4-4-11, measures 146 to 159, is presented in three systems. The first system (measures 146-149) shows the piano part with a 'mf' dynamic and a 'marcato' marking. The second system (measures 150-152) shows the piano part with a 'ff feroce' dynamic and a 'marcato' marking. The third system (measures 153-159) shows the piano part with a 'ff' dynamic and a 'marcato' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

(三)、句法的模仿

該樂章中有許多兩樂器先後演奏相同動機之處理，鋼琴應模仿小提琴的樂句想法進行彈奏。

第 160 至 194 小節為第 112 至 159 小節之擴充，兩樂器間應以相同樂句想法演奏之。見【譜例 4-4-10】與【譜例 4-4-11】。第 160 至 164 小節，由於小提琴旋律為樂句較長之十六分音符，鋼琴彈奏時無須過度強調拍點，筆者會默唱小提琴旋律並模仿其律動進行演奏；第 164 至 167 小節鋼琴與小提琴以五度音程關係輪流奏出樂句，在此由鋼琴引導，小提琴隨後模仿之。見【譜例 4-4-12】。

【譜例 4-4-12】第四樂章，第 160 至 167 小節

鋼琴不刻意強調拍點，須往前想

起音為五度下行音程：E-A-D-G

mf

第 173 至 178 小節鋼琴模仿先前小提琴的撥奏，以指尖奏出乾淨俐落之音色，隨後以一個踏板彈奏圓滑奏音型；第 179 至 183 小節與第 186 至 188 小節，小提琴與鋼琴交錯小節奏出，為明顯區別出其中的十六分音符與三連音音型，彈奏十六

分音符須更為穩定；第 184 至 185 小節與第 189 至 190 小節，筆者會順應小提琴的快速音群往前，避免刻意在其中加入拍點，影響其音樂的律動；第 191 至 194 小節鋼琴以厚重的音色彈奏，小提琴則應銜接鋼琴的情緒加入。見【譜例 4-4-13】。

【譜例 4-4-13】第四樂章，第 179 至 194 小節

The musical score for Example 4-4-13, measures 179-194, is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes a violin part and a piano part. The piano part has several measures highlighted with blue boxes and red circles, indicating specific performance instructions. The annotations include 'ff feroce' in measure 184, 'ff' in measure 187, and 'ff brusco' in measure 191. The piano part also includes a 'sul pontic.' instruction in measure 191. The violin part has various ornaments and slurs throughout the passage.

(四)、音色的掌握

樂章的尾奏暗示著第一樂章音樂之回歸，對比第四樂章前面律動性的段落，在此應彈奏地較為深沉些。

第 195 小節至 205 小節插入了模仿第一樂章喪鐘之樂段，小提琴亦加六連音動機與三連音大跳音型，呈現出較寬廣的畫面，故為對比第四樂章情緒之活躍，筆者使用更多手臂及身體的力氣，表現厚實而直接的音色。見【譜例 4-4-14】。

【譜例 4-4-14】第四樂章，第 195 至 205 小節



第 206 小節起逐漸漸弱，回到第一樂章 D 段落旋律，小提琴奏出冷冽的快速音群，鋼琴則以較無情四分音符相呼應，回到較黑暗的色彩；第 223 小節起鋼琴由許多半音動機編織而成，在安靜的氛圍下演奏，此時應運用更多的手腕；小提琴第 226 小節起以音域較低的旋律線及 F 大調，表達從戰爭中得到解脫或救贖一般，因此鋼琴第 231 小節第四拍雖為漸強，之後的和弦音音色無需太亮，方能表現出較內斂的情緒。見【譜例 4-4-15】。

【譜例 4-4-15】第四樂章，第 223 至 233 小節

223

mp 彈奏半音素材時多用指腹

tranquillo

senza sord.

p

229

rit.

rit.

espress.

p

音色無需太亮



第五章 有聲資料比較

《第一號小提琴奏鳴曲》為普羅柯菲夫在經歷第二次世界大戰後所完成的作品，為其小提琴曲目創作表現上較黑暗陰沉的一首作品，筆者共找到多達二十餘位小提琴演奏家曾經錄製此曲，並依循其演奏年代的先後，從中選擇了四位知名小提琴家與鋼琴家的有聲資料來進行分析比較。

第一個版本為俄國小提琴家歐伊斯特拉赫與鋼琴家歐伯林於 1946 年在蘇聯的錄音。此曲完成於 1946 年，作品完成後，作曲家便將之提獻給好友歐伊斯特拉赫，並親自指導其演奏。他倆的相識是在一次演奏會上，成為好朋友後，他們經常來往，並一同對演出普羅柯菲夫作品的其他演奏家們在技術或詮釋上作批評指教；在接觸此作品後，歐伊斯特拉赫甚至認為當時沒有其他樂曲能夠媲美該首樂曲的深度與美感，⁴⁹給予普羅柯菲夫極高的評價。

第二個版本為以色列籍小提琴家敏茨與俄國鋼琴家布朗夫曼於 1987 年的錄音。敏茨為小提琴家兼指揮家，經常在世界各地演出獨奏會與室內樂音樂會，並常任國際音樂大賽評委；二十餘歲曾與德國留聲機簽約，積極錄製唱片，其中包括錄製了普羅柯菲夫兩首小提琴協奏曲與兩首小提琴奏鳴曲，前者之錄音甚至使他榮獲了 1985 年的愛迪生獎(Edison Awards)，而該次錄音為他與知名指揮家阿巴多(Claudio Abbado, 1933-2014)和芝加哥管弦樂團共同合作的演出。

第三個版本為比利時小提琴家克萊曼與阿根廷鋼琴家阿格麗希於 1992 年之錄

⁴⁹ Robinson, 450.

音。曾於莫斯科音樂院師事歐伊斯特拉赫的克萊曼，錄製超過一百二十餘張專輯，更在 2016 年榮獲高松宮殿下紀念世界文化獎(Praemium Imperiale)的音樂獎，該獎被視為音樂界的諾貝爾獎。超群的音樂技巧與表現曾使他受到奧地利指揮家卡拉揚(Herbert von Karajan, 1908-1989)讚譽，為當代知名小提琴家暨指揮家，現今積極推展當代音樂。

第四個版本為以色列籍小提琴家凡格洛夫與俄國鋼琴家齊柏絲坦於 2006 年在莫斯科之音樂會錄音。凡格洛夫為當代知名小提琴家，曾於 1994 年完成普羅柯菲夫與蕭斯塔科維契第一號小提琴協奏曲之錄音，並獲頒德國留聲機大獎；1997 年他錄製兩位作曲家之第二號小提琴協奏曲，再次榮獲愛迪生獎。凡格洛夫過去經常與知名大提琴家兼指揮家的羅斯卓波維奇(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)探討普羅柯菲夫與蕭斯塔科維契之音樂，並與許多知名管弦樂團合作演出，為當今重要的小提琴家之一。

筆者將依照樂曲錄製時間之先後，分為版本一：David Oistrakh & Lev Oborin、版本二：Shlomo Mintz & Yefim Bronfman、版本三：Gidon Kremer & Martha Argerich 及版本四：Maxim Vengerov & Lilya Ziberstein，分別就各樂章與鋼琴合作之觀點進行論述，並在最後做一總結。

一、版本比較

版本一：小提琴家 David Oistrakh & 鋼琴家 Lev Oborin

作品：普羅柯菲夫《第一號小提琴奏鳴曲》

(一) 第一樂章

鋼琴家以較譜面標記稍慢的速度演奏，小提琴第 1 至 5 小節與第 31 至 34 小節並未按照樂譜做跳音處理，而是以較抒情的方式呈現。見【譜例 4-1-1】。D 段落由鋼琴主導，小提琴則以穩定的快速音群在上方奏出，使每個音清晰地呈現，所有跨弦處亦都順暢地進行，可以感受到演奏家深厚的功力；中段撥奏(*pizz.*)處鋼琴家有稍加減慢速度，讓小提琴家能從容地將每個音確實拉奏。見【譜例 4-1-7】。

筆者認為，兩位演奏家彼此間相當有默契，音樂的銜接亦非常流暢；小提琴家展現其冷靜且沉著的個性，整體音量起伏不過於強烈，鋼琴家則能在有限的音量及緩慢的節奏中讓樂句流動，又能掌握住該樂章的陰沉特質。

(二) 第二樂章

兩位演奏家在此樂章中以相當集中的音色演奏，樂句間的銜接也極為緊密，唯獨在各段落速度的轉換上較不那麼明顯，筆者猜測演奏家是為了保持樂曲之動能，使其維持住較激進之風格，並呈現戰爭時期絕無閒暇之餘的緊湊感與緊張情緒，故演奏家在較安靜之段落聽起來仍以稍微流動的方式處理。見【譜例 4-2-9】。

(三) 第三樂章

演奏家們於此樂章情緒鋪陳上並無特別大的起伏，營造出平靜的氛圍。鋼琴家

在開頭選擇以較為分明之觸鍵彈奏，與第 4 小節小提琴加入後的圓滑奏在演奏法上不盡相同；另外，或許是為了避免和聲模糊，鋼琴家在開頭踏板使用較少。

筆者認為，為營造出柔和的效果以區別與前後樂章間之情緒轉換，亦為使鋼琴與小提琴達到一致之音色，筆者會建議在最開始六連音音型之段落使用淺淺的踏板，並隨時跟著和聲做轉換。見【譜例 4-3-1】。

(四) 第四樂章

在此一詮釋中，演奏家們在樂章開頭以活潑的風格呈現，速度上亦稍微流動，然而進入撥奏時則會有些許變慢，隨後又會回到原速；此外，由於該樂章為不規則拍號，故提醒筆者在速度的訂定上需要特別留意。見【譜例 4-4-1】、【譜例 4-4-2】。樂曲的最後回歸安靜的 F 大調收尾，小提琴家以甚多的抖音處理，與鋼琴在一片祥和結束，樂曲的鋪陳令筆者感受深刻。見【譜例 4-4-15】。

(五) 小結

以鋼琴合作角度而言，歐伊斯特拉赫的演奏屬於較古典且溫暖的詮釋方式，整體表現上較為中規中矩，故該樂曲之音量對比便不像筆者所探討的另外三個版本那麼顯著；而由於他是許多作曲家作品之首演者，因此與之配合的鋼琴家們，需思考如何在有限的音量下與其合作，並要符合樂曲的精神及風格。

此錄音中可聽見歐伯林的整體觸鍵較乾淨，樂曲的處理不過於戲劇化，無論在樂句的互動間或音響的平衡上，皆可看出兩位演奏家擁有良好的默契與合作關係。

版本二：小提琴家 Shlomo Mintz & 鋼琴家 Yefim Bronfman

作品：普羅柯菲夫《第一號小提琴奏鳴曲》

(一) 第一樂章

鋼琴家僅以四分音符等於四十幾的速度演奏，搭配較大對比之音量處理，就好比暗示了作曲家於創作期間因經歷世界大戰而內心情緒起伏較大般；隨後整體的音樂發展，兩人在力度及層次上處理則相當到位，鋼琴家對於八度低音給予足夠深沉厚實的音響，描繪出戰爭時期隨時散發之令人恐懼的氛圍。見【譜例 4-1-3】、【譜例 4-1-4】。D 段落小提琴的快速音群起伏不大，無特別表情，體現了作曲家欲表現的冷酷無情，氣氛營造上完美。見【譜例 4-1-6】。

(二) 第二樂章

筆者相當喜歡此版本的第二樂章，其各樂段速度的銜接相當自然，戲劇張力足夠，節奏段落與長樂句線條亦清楚地做了對比，在旋律線的段落不至於太過抒情，如描寫了戰爭時期人民勇於抗戰的決心與精神。見【譜例 4-2-3】。在音量與情緒轉換則十分得宜，聲部之間的平衡亦掌握地很好，成功營造出砲火轟炸、敵我雙方兵戎相向的情景。

(三) 第三樂章

在此版本中，鋼琴家以四分音符等於五十左右的速度彈奏，並以稍弱的音量與柔和的音色，營造出此樂章人民嚮往簡單、純樸的氛圍，小提琴家悠悠地奏出長線條旋律，細緻地控制好每個和聲轉換，帶給人舒服、忘我的感受；B 段落情緒稍微

擴張，鋼琴家隨著小提琴家的音域改變做不同的回應，使整體音樂上彼此呼應。

(四) 第四樂章

演奏家們彼此音色契合度高，以絕佳的默契賦予此曲相當振奮的性格，段落如第 114 至 194 小節小提琴與鋼琴以對話方式銜接樂句，讓主旋律線條透過不斷變奏的音型動機一再向下延伸，貫穿多個小節；另外，演奏家們完美精確地在第四樂章中呈現了前三樂章所特有的音型動機，透過不同的音色及力度處理，做出多層次變化，使段落間的個性相當分明。

(五) 小結

以鋼琴合作角度而言，筆者認為其第一樂章速度有些稍慢，比起其他三個錄音版本顯示出更多的孤獨感，鋼琴家若不具備相當良好的控琴能力，音樂容易聽起來呆板甚至無法持續。

此版本各樂章間的風格鮮明，兩位演奏家擁有相當大的爆發力，故彼此合作後便良好地將樂曲中不同的情緒發揮地淋漓盡致。鋼琴家的音色上非常具有穿透力，不僅能奏出堅定而厚實的低音，需要精緻音色變化時亦能清楚地表現；而兩位演奏家無論在音樂織度的掌握、樂曲詮釋與合作上皆相當成熟，整個樂曲有著更戲劇性的音樂表現，十分扣人心弦。

版本三：小提琴家 Gidon Kremer & 鋼琴家 Martha Argerich

作品：普羅柯菲夫《第一號小提琴奏鳴曲》

(一) 第一樂章

此版本為筆者分析的版本中最接近譜面標示速度之版本，其整體速度較流動，段落間的銜接與音響上的平衡等皆處理地十分合宜；D 段之快速音群段落為表現陰森的效果，可以見得小提琴家是在更靠近琴橋位置拉奏，模仿冷冽的風聲，以較冰冷的音色效果處理，鋼琴家亦使用不同的音色奏出和弦，製造出如喪鐘敲響後不同頻率之鐘聲餘韻。見【譜例 4-1-6】。第 89 至 92 小節及第 99 小節起小提琴家以較乾而集中之音色撥奏，較其他三個錄音更明顯刻畫出戰士在垂死前欲表達卻無法說清楚的效果，故在氛圍的營造上相當良好。見【譜例 4-1-7】、【譜例 4-1-8】。

(二) 第二樂章

兩位演奏家在此樂章的音色直接而乾淨，樂段中的音量對比顯著，音樂張力時而鬆時而緊，此外亦有許多彈性速度之使用，整體而言音樂處理較為自由。

第二主題中，小提琴的長樂句線條音色相當飽滿，鋼琴家以厚重的聲響烘托著小提琴聲部，並適時加入彈性速度變化，增添段落的活潑感。見【譜例 3-2-4】。在樂曲尾奏，鋼琴與小提琴為快速三連音節奏，而搭配了相互競奏的音型動機，著實考驗了鋼琴家與小提琴家的合作技術，然而在此錄音中不僅兩位演奏家配合地相當到位，亦能感受到音樂中帶有滿滿的激情與衝勁，持續擴展著音樂張力，直到樂曲結束。見【譜例 4-2-15】、【譜例 4-2-16】。

(三) 第三樂章

在此版本中，鋼琴家確實遵循了作曲家之速度標記，以四分音符等於 66 之速度演奏，故整體音樂感覺較為流動；此外，筆者亦觀察到小提琴家以較輕亮之音色演奏，鋼琴家便隨之調整，為遠離戰亂之場景描寫做了相當好的示範。進入 B 段落後，鋼琴家配合小提琴家以不同音色奏出中聲部之半音素材，音樂在此有了不同的層次；第 40 小節至 53 小節，小提琴與鋼琴輪流奏出富有感情的(*espress.*)樂句，透過速度快慢的調配，意外地製造出耐人尋味的效果。見【譜例 4-3-4】。

(四) 第四樂章

此樂章的最一開始演奏家們稍微不在同個速度之上，致使兩人拍點無法準確地對齊。筆者認為，由於該樂章拍子變化較大，因此提醒了筆者，在演奏前，鋼琴家須事先與小提琴家作好溝通，並且由小提琴家給予一非常明確的呼吸後才開始演奏。除此之外，該版本整體樂曲表現力十足，可觀察到小提琴家非常賣力在拉奏，將該樂章舞蹈的精神發揮地相當到位，而兩位演奏家在音色、力度等的掌握亦相當良好，使不斷重複出現的旋律主題能一直維持住動能及生命力。

(五) 小結

以鋼琴合作角度而言，克萊曼在音樂處理上較自由，樂曲速度整體稍快，且其樂器音色較為明亮，鋼琴家要相當專注於所有音色細節之變化，方能及時回應小提琴家之拉奏，達到鋼琴合作上呼應與對話之重要性，在此，筆者認為阿格麗希作了相當不錯之示範。整體而言該版本的詮釋相當精彩，令人感受到其中的無限熱情。

版本四：小提琴家 Maxim Vengerov & 鋼琴家 Lilya Ziberstein

作品：普羅柯菲夫《第一號小提琴奏鳴曲》

(一) 第一樂章

鋼琴家與小提琴家成功地掌握了該樂章之情緒，小提琴家特別強調了 A 段落長音後的短倚音，為片段增添其神祕感。見【譜例 4-1-1】。B 段落第 27 小節之相反音量處理，是筆者探究的幾個版本中唯一演奏家們根據樂譜標記去詮釋，表現出拉扯的感覺。見【譜例 4-1-2】。第 69 至 72 小節為重複樂句，儘管譜上無特別標記，演奏家們仍在第 70 小節做了突弱(*sp.*)，彷彿想要傳遞更內心的信息般；隨後快速音群片段可見到小提琴家成熟的控琴技術，為墓地的風作了相當具體的描繪。

(二) 第二樂章

演奏家們以稍快的速度搭配短小顆粒的觸鍵及簡而有力的運弓開啟該樂章，其段落間的風格對比鮮明，整體相當精彩；在呈式部第二主題與迴轉段落之英雄主題中，小提琴家以較長的運弓、抒情且富彈性速度的方式處理，尤其在迴轉片段中，鋼琴家使用較多的踏板，以厚重的和聲音響支撐小提琴激昂的情緒，製造出澎湃的氛圍，與筆者選擇的其他錄音版本處理較不同，令筆者耳目一新。見【譜例 4-2-12】。

(三) 第三樂章

此錄音是筆者滿喜歡的版本，從錄音中可以聽到鋼琴家有相當穩定之控琴能力，使六連音音型能如流水般持續進行；加入小提琴後，彼此在所有和聲的轉換上皆做了用心細緻的安排，並讓不同音域的主旋律與伴奏音型間達到了音量上的平

衡；其樂段間的層次相當分明，如稍富張力的 B 段落，各組三連音之細微變化，令筆者深切感受到戰亂時期隨時有令人感到不安之因素存在。見【譜例 4-3-3】。

(四) 第四樂章

演奏家們擁有絕佳的默契，在律動及拍號間切換掌握自如，呈現出人民輕鬆跳著民俗舞蹈之歡樂步伐；兩樂器主要樂句的銜接亦相當自然，尤其是中段之競奏片段。見【譜例 4-4-10】。在樂曲最後，演奏家們透過細微的音色轉換與和聲轉換，使筆者感受到其 F 大調結尾之下隱藏了另一層次的感受，如同暗示著在共產政權下無法完全舒展且稍加壓抑之心情。

(五) 小結

以鋼琴合作角度而言，筆者認為鋼琴家在音色的掌握及與小提琴的互動上相當良好，由於筆者挑選版本為現場音樂會之版本，故更可透過鏡頭觀察到演奏家們的肢體與表情變化，可以發現小提琴家經常藉由臉部表情的轉換，為各段落音色的改變作更直接的表達，而鋼琴家亦能隨時呼應並進行調整；而在抒情之片段中，為配合小提琴家較柔美的音色，鋼琴家會以溫暖的音色彈奏，然卻又不失俄國音樂需要較快觸鍵之特色，提醒筆者在詮釋上對於音樂風格之留意。

二、總結

筆者藉由四個不同年代的錄音版本綜合各方面進行分析，認為最接近作曲家想法並忠於樂譜標記演出者為小提琴家敏茨與鋼琴家布朗夫曼之錄音，同時亦為筆者主要參考之版本；歐伊斯特拉赫雖為樂曲的受提獻者，其在音樂的演奏法上卻相對古典保守，故歐伯林與之合作時便不能有太過激昂的音樂表現，著實考驗著鋼琴家之控琴技術；克萊曼與阿格麗希之錄音中則加入了較多的個人想法，在速度上亦有較多的彈性變化，故能在音樂中聽見一些有趣的詮釋；凡格洛夫雖為新生代小提琴家，仍透過相當細膩的音色變化，與齊柏絲坦一同譜出對戰亂時期場景之描寫。

在第四章節樂曲詮釋中，筆者主要參考敏茨與布朗夫曼之錄音進行個人詮釋。然而在第一樂章的速度選擇上，筆者選擇以接近作曲家標示之速度♩=60 演奏，而非模仿敏茨與布朗夫曼以相對緩慢之速度做詮釋處理，一方面筆者猜測作曲家選擇 60 是欲以四分音符代表秒針的跳動，暗示著身處戰亂期的日子度秒如年，二方面認為作曲家在其中運用的許多四分音符是為呈現戰場上人們恐懼、沉重的步伐，故選擇謹遵照樂譜標記速度進行個人詮釋。



第六章 結語

綜觀普羅柯菲夫的一生，他經歷了國家的政權更迭，以及世界各國強權所帶來的無數次戰爭，使得其作品風格獨樹一幟，不僅充滿了俄羅斯的音樂元素，但又不會落入傳統的窠臼，許多作品中亦雜揉了對戰爭的反思。

在二戰結束後的隔年，普羅柯菲夫完成了本作品，其中對於戰爭所帶來的殘酷、蘇聯的軍隊在逆境中保衛國家等都有鉅細靡遺的描寫，同年的 10 月，小提琴家歐伊斯特拉赫與鋼琴家歐伯林更將該曲在莫斯科首演，並獲得了巨大回響。

樂曲分析方面，作曲家在第一樂章主要使用了較低的音域與沉穩的節奏創作，可深刻感受到黑暗壟罩著大地般；第二樂章的和聲相當豐富且整體音樂澎湃激昂，搭配樂章間不時出現之三連音音型，將戰爭的過程做了完美的描畫；第三樂章與其餘樂章音樂形成較大的對比，以綿柔的旋律線條為特色，藉由輕巧的附點節奏裝飾於其中，為樂章增添另一層色彩；第四樂章經常變化拍號，營造出動態而富含韻律感的音樂表現，並且融合了前面各樂章之音樂素材，將人們從抗戰到成功的過程做了栩栩如生的描繪；而在各樂章之中，作曲家更是充分運用了半音動機譜曲。

樂曲詮釋方面，由於作曲家在鋼琴聲部有許多時候需演奏於低音域之處，演奏家須特別留意聲部及音量上的平衡，並注意踏板與觸鍵之處理；此外，半音效果亦擔任了相當重要的角色，鋼琴家應思考如何將其展現於樂句中。以風格而言，其四個樂章具體呈現出作曲家相當不同的寫作特色，第一樂章的頑固低音主題帶給人一成不變的焦慮感、第二樂章短小而直接的節奏象徵敵我雙方砲火間的猛烈、第三

樂章柔和綿長的旋律展現人民對太平盛世的期待，及第四樂章一再變換的拍號透露世人抗戰成功並歡欣起舞的畫面，故鋼琴家在彈奏上須多加留意音色的轉變；以調性而言，此曲始於 F 小調，終於 F 大調，並在第四樂章後段回溯第一樂章描述墓地裡的風之片段，筆者猜測作曲家是欲以此表現對時事之嘲諷，諷刺人民看似抗戰成功，卻仍然逃不過當時帝國主義那般窮兵黷武之思想。

緊接著，藉由比較不同錄音年代之有聲資料，筆者更深刻地體會此首作品是多麼地獨具一格，普羅柯菲夫在樂曲中使用較濃厚的織度，並以不同的節奏、速度、音域與音色的變化來區別出各樂章之特性；此外，根據不同演奏家對樂曲的見解，其詮釋亦會產生全然不同之處理，故筆者認為在進行演奏前，應確實認知譜面資訊，隨後再加入個人的觀點進行演示。

最後，筆者希望透過本次對普羅柯菲夫《第一號小提琴奏鳴曲》的深入探討，協助閱讀本論文的人更加認識普羅柯菲夫與其作曲風格及特色，理解此部作品在歷史上的重要性，並且結合筆者所學，從鋼琴合作的觀點提供一些彈奏上之建議，願對日後欲演奏此曲的人有所裨益。

參考文獻

【中文書籍】

李燕宜。《鋼琴・合作：理論與實例》。台北市：五南出版社，2014。

羅傳開。《普羅科菲耶夫—自成體系的革新者》。台北市：世界文物出版社，2001。

許鐘榮。《現代樂派的大師》。台北縣新店市：錦繡出版社，2000。

徐月初、孫幼蘭。《普羅科菲耶夫文選・回憶錄・評傳》。北京市：文化藝術出版社，1987。

【翻譯專書】

Moore, Gerald. 《無愧的鋼琴家》(*The Unashamed Accompanist*)。鄭世文譯。台北市：世界文物出版社，1995。

【外文書籍】

Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev: A Biography*. New England: Northeastern University Press, 2002.

Nestyev, Israel V. *Sergei Prokofiev: His Musical Life*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1946.

Burkholder, J. Peter; Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2014.

Berger, Malvin. *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments*. New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1991.

Katz, Martin. *The Complete Collaborator: the pianist as partner*. England: Oxford University Press, 2009.

Savkina, Natalia. *PROKOFIEV His Life and Times*. New York: Paganiniana Publications, 1984.

Morrison, Simon. *Sergey Prokofiev and His Word*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

【國外研討會論文】

Taylor, Joshua J. *Musically Russian: Nationalism in the Nineteenth*. (Ohio: Cedarville University, 2016).

Umetsu, Norio, *Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western*. (Japan: Slavic Research Center, Hokkaido University, 2010).

【國外學術論文】

Blagoev, Boris. *Sonata No.1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation*. Louisiana State University Doctoral Dissertation, 2010.

Lewis, Ronald Edwin. *Influences Seen in Prokofiev's Piano Style*. Texas: North Texas State University, 1970.

【期刊】

Magil, Joseph. “*Brahms: Violin Sonata No. 2; Prokofiev: Sonata No.1. American Record Guide*” (January, 1999): 95.

【樂譜】

Sergei Prokofiev, *Sonata No.1 in F minor, Opus 80, for Violin and Piano* (New York: International Music Company, 1960).

【線上有聲資料】

David Oistrakh & Lev Oborin. [https://www.youtube.com/watch?v=mmKCbkvLm-o](https://www.youtube.com/watch?v=mmKCbkvLm-o;); accessed 1946.

Shlomo Mintz & Yefim Bronfman. [https://www.youtube.com/watch?v=BXETcdB1APo](https://www.youtube.com/watch?v=BXETcdB1APo;); accessed 1987.

Gidon Kremer & Martha Argerich.

<https://ntnu.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=00028943180320>;
accessed 1992.

Maxim Vengerov & Lilya Ziberstein.

<https://www.youtube.com/watch?v=XwlsitKSexM>; accessed 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=dHRFlOVLgqA>; accessed 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=WWmx3LO5ogA>; accessed 2006.

https://www.youtube.com/watch?v=VApbUHao_s; accessed 2006.

