

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

以巴哈《第三號大提琴無伴奏組曲 BWV1009》以及普羅高菲夫《大提琴奏鳴曲 Op.119》闡述巴洛克與浪漫樂派大提琴之演奏技巧與詮釋風格

Comparison between J.S.Bach 《Suite for Solo Cello BWV1009》 and S.Prokofiev 《Cello Sonata Op.119》 for the Performing Technique and Interpretation of Baroque and Romantic Music

廖婉君

Wan-Chun Liao

指導教授：黃品潔 博士

Advisor: Ping-Chieh Huang, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民族音樂學系

碩士學位論文

以巴哈《第三號大提琴無伴奏組曲 BWV1009》以及

普羅高菲夫《大提琴奏鳴曲 Op.119》闡述

巴洛克與浪漫樂派大提琴之演奏技巧與詮釋風格

Comparison between J.S.Bach 《Suite for Solo Cello BWV1009》

and S.Prokofiev 《Cello Sonata Op.119》 for the Performing

Technique and Interpretation of Baroque and Romantic Music

學生：

廖婉君

經考試合格特此證明

口試委員：

張通志

陳佳萱

黃品球

評審委員：

林貴臣

張通志

黃品球

指導教授：

黃品球

系主任(所長)：

馮智皓

口試日期：中華民國 107 年 6 月 25 日

摘要

西方音樂早先以宗教音樂、民間歌謠為主，器樂多扮演著伴奏角色，直到巴洛克時期才逐漸嶄露頭角。被譽為西方音樂之父的巴哈，寫出浩如翰海般的作品數量，雖然以聲樂作品居多，但其器樂作品仍是音樂學習者必學的經典樂曲。隨著文化與社會變遷，二十世紀不僅音樂風格多元化，作品數量更是繁多，俄國作曲家普羅高菲夫獨樹一幟的音樂風格正如他率真的性格，他的音樂中富有新穎的和聲效果、多變的轉調與強烈的節奏，從怪誕的作品到新古典氣息，或是晚年的簡樸抒情，吸引了許多人的注意。普羅高菲夫的《大提琴奏鳴曲 Op.119》創作於 1947 年，這首作品屬於他晚期的作品，作曲手法回歸簡樸恬淡，但也融入了 20 世紀的音樂創作特色，如十二音體系、多調性等手法，產生新穎、多變的音響效果。

本文探討巴哈的《第三號大提琴無伴奏組曲 BWV1009》與普羅高菲夫的《大提琴奏鳴曲 Op.119》為主，嘗試從各種不同研究方向，試圖了解兩個時期的創作手法與風格，全文共分為四個章節：第一章是提琴的發展與演奏技巧簡述；第二章是巴哈的生平簡述，與巴哈的組曲作品，以及《第三號大提琴無伴奏組曲》的分析與詮釋；第三章是普羅高菲夫的生平簡述、《大提琴奏鳴曲 Op.119》的創作背景，及本曲三個樂章的架構分析與詮釋；第四章是結論，為筆者的研究心得與分享。

關鍵詞：大提琴無伴奏組曲、大提琴奏鳴曲、演奏技巧、音樂風格

Abstract

The propose of this research is to discuss the interpretation and performance of the works played in the concert 《Suite for Solo Cello No.3 BWV1009》 by J.S. Bach, and 《Cello Sonata Op.119》 by S. Prokofiev. This research is emphasized on two parts : first, elaborating the history of string making which influences the performance skills; second, analyzing the composers' life, historical background of composition, composing techniques used in the works. In conclusion, this is the share of my experience when during research and analyzing which helped me to perform with proper musical style, articulation and techniques.

Keywords: Suite for Solo Cello, Cello Sonata, articulation and techniques,
musical style

目 錄

中文摘要	I
英文摘要	II
目錄	III
表目錄	IV
圖目錄	V
譜例目錄	VI
第一章 簡述提琴演奏技巧的發展	1
第一節 提琴發展簡述	1
第二節 提琴演奏技巧簡述	5
第二章 巴哈《第三號大提琴無伴奏組曲》分析	10
第一節 巴哈創作生涯概述	10
第二節 巴哈的組曲作品	13
第三節 《第三號大提琴無伴奏組曲》分析與詮釋	17
第三章 普羅高菲夫《大提琴奏鳴曲 Op.119》分析	30
第一節 普羅高菲夫創作生涯概述	30
第二節 《大提琴奏鳴曲 Op.119》創作背景	34
第三節 《大提琴奏鳴曲 Op.119》分析與詮釋	36
第四章 結論	63
參考文獻	67
附錄一：圖片來源	69

表 目 錄

表 1-1 古提琴與大提琴之區別·····	3
表 2-1 巴哈的器樂組曲作品·····	14
表 2-2 巴哈的六首《大提琴無伴奏組曲》作品·····	15
表 3-1 普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章樂曲結構大綱·····	47
表 3-2 普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章樂曲結構大綱·····	52
表 3-3 普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章樂曲結構大綱·····	61



圖 目 錄

圖 1-1	古提琴與大提琴的外觀及構造·····	2
圖 1-2	巴洛克弓·····	4
圖 1-3	巴洛克弓與現代弓之弓根區別·····	4



譜 例 目 錄

【譜例 1-1】分弓練習《李旋律與進階練習曲 作品 31》第 18 首	5
【譜例 1-2】巴哈《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，28-31 小節	5
【譜例 1-3】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，156-158 小節	6
【譜例 1-4】選自聖桑：《動物狂歡節》之〈天鵝〉片段	6
【譜例 1-5】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，21-25 小節	6
【譜例 1-6】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，34-38 小節	7
【譜例 1-7】連頓弓練習：《李旋律與進階練習曲 作品 31》第 25 首	7
【譜例 1-8】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，21-23 小節	8
【譜例 1-9】布拉姆斯：《豎笛五重奏 Op.115》第一樂章，195-198 小節	8
【譜例 1-10】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，126-127 小節	8
【譜例 1-11】德弗札克：《b 小調大提琴協奏曲 Op.104》第一樂章，158-165 小節	9
【譜例 1-12】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，29-31 小節	9
【譜例 2-1】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，第 1，75-78，84-88 小節	17
【譜例 2-2】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，1-13 小節	17
【譜例 2-3】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，21-27 小節	18
【譜例 2-4】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，27-32 小節	18
【譜例 2-5】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，37-44 小節	19
【譜例 2-6】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，45-60 小節	19
【譜例 2-7】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，78-88 小節	20
【譜例 2-8】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，第 1 小節	20
【譜例 2-9】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，2-4 小節	21
【譜例 2-10】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，5-6 小節	21
【譜例 2-11】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，6-7 小節	21

【譜例 2-12】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，9-10 小節……	22
【譜例 2-13】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，1-3 小節……	22
【譜例 2-14】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，6-29 小節……	23
【譜例 2-15】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，29-34 小節……	23
【譜例 2-16】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，9-40 小節……	24
【譜例 2-17】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，1-6 小節……	25
【譜例 2-18】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》薩拉邦舞曲，9-12 小節……	25
【譜例 2-19】布蕾舞曲基本節奏……	26
【譜例 2-20】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 I，1-8 小節……	26
【譜例 2-21】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 I，9-16 小節……	27
【譜例 2-22】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 II，1-8 小節……	27
【譜例 2-23】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，8-15 小節……	28
【譜例 2-24】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，21-26 小節……	28
【譜例 2-25】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，32-36 小節……	28
【譜例 2-26】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，50-80 小節……	28
【譜例 3-1】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，1-7 小節……	36
【譜例 3-2】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，13-15 小節……	36
【譜例 3-3】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，19-26 小節……	37
【譜例 3-4】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，33-44 小節……	37
【譜例 3-5】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，49-59 小節……	38
【譜例 3-6】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，62-64 小節……	39
【譜例 3-7】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，71-78、90-98 小節……	40
【譜例 3-8】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，79-86 小節……	41
【譜例 3-9】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，99-111 小節……	42
【譜例 3-10】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，115-123 小節……	43
【譜例 3-11】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，149-156 小節……	44
【譜例 3-12】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，203-211 小節……	45

【譜例 3-13】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，227-243 小節……	46
【譜例 3-14】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，1-11 小節……	48
【譜例 3-15】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，13-20 小節……	48
【譜例 3-16】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，25-33 小節……	49
【譜例 3-17】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，49-54 小小節……	51
【譜例 3-18】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，107-113 小節……	51
【譜例 3-19】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，1-16 小節……	53
【譜例 3-20】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，16-27 小節……	55
【譜例 3-21】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，32-47 小節……	56
【譜例 3-22】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，106-129 小節……	57
【譜例 3-23】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，154-163 小節……	58
【譜例 3-24】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，194-202 小節……	59
【譜例 3-25】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，216-221 小節……	61

第一章 簡述提琴演奏技巧的發展

第一節 提琴發展簡述

以振動弦發出聲響的樂器稱為弦樂器，依演奏方式又可分为撥弦樂器及弓弦樂器，前者常見的樂器有豎琴與吉他，而以弓擦弦為演奏方式的樂器，統稱為弓弦樂器或是提琴，儘管尺寸相異，但是以弓擦弦的發聲方式及聲音共鳴方式卻是相同的。提琴樂器的起源甚早，但至今仍無文獻定論起源年份及地區；隨著歷史的演變，不同的地區對同一樂器的名稱亦不同，或者同一個名稱代表著不同的樂器，漸漸地隨著當地的人文風情進而演變出不同的樂器。

中世紀¹時期主要以單音旋律的葛麗果聖歌為主，沒有和聲及對位，亦無樂器伴奏，直到歐洲近代文明奠基的文藝復興時期，樂器的發展開始展露頭角，如「Lira da braccio」²、「Viola Pomposa」³、「Viola da Spalla」⁴、「Viola da gamba」等，為當代可見的提琴樂器。

古提琴起源於 15 世紀末，興盛於 16-17 世紀的巴洛克時期，被作曲家大量使用在室內樂的演奏中。由於當時戲劇音樂的發展，無形中提升演奏技巧與樂器音色。同一時期三大製琴家族的出現，如阿瑪堤（Amati）、瓜奈里（Guarneri）與史特拉第瓦里（Stradivari），也大大提升弓弦樂器的表現力。

¹ 大約西元 500~1450 年間，當時的音樂是以羅馬為中心的基督教音樂。

² 中譯「臂里拉琴」，常見於義大利遊唱詩人於吟誦時作為伴奏的樂器，指板上有五條弦，於低音處另伴隨兩條弦由左手大拇指撥奏。

³ Viola pomposa 亦可稱為 Violino pomposo，大約發展於 1725 年，其中四條定弦與中提琴相同（C-G-D-A），最高音的定弦為 E，其持琴姿勢與中提琴雷同，皆是放置左肩上演奏。

⁴ 又稱「Shoulder Spalla」。

首先由阿瑪堤家族改良古提琴的琴身，包含將琴身側板打造較薄、背板略微隆起呈現弧度、正面的「f」型音孔、移除指板上的琴格等；隨後約五十年的時間至史特拉第瓦里時期，其師承阿瑪提家族的製琴技術，並仿效該風格，並進而改良琴身尺寸比例、厚度及角度，講究樂器的漆料及音的聲響等，確立了提琴的規格，因此史特拉第瓦里的作品為後人所推崇。

總結以上敘述，從圖片中可看出古提琴與大提琴兩者的外觀及構造有明顯之區別（圖 1-1），以下並以表格（表 1-1）呈現：



圖 1-1：古提琴與大提琴的外觀及構造

樂器名稱 項目	古提琴 Viola da gamba	大提琴 Cello
面板 Front	C 音孔	F 音孔
側板 Rib	較窄及厚	寬且薄
背板 Back	平坦	越為隆起
琴橋 Bridge	低	較高
指板/琴頸 Neck/Fingerboard	短	長
琴弦數 Numbers of String	5-7 條	4 條
琴弦鬆緊度 String Tension	鬆弛	緊繃
琴弦 Category of Stings	羊腸弦	鋼弦
定弦音程 Tuning Interval	4 度	5 度
尾針 End pin	無	有

表 1-1：古提琴與大提琴之區別

樂器經改良後使得提琴逐漸脫穎而出，然而於演奏時弓亦佔了極大的影響力，如弓桿的材質軟硬、重量輕重、尺寸長短粗細之不同，以及弓毛的寬度、厚度，甚至於毛量，不僅對演出者的演奏有影響，亦影響琴發出的音色與音質。弓雖然循著提琴的發展隨之改良，但前者發展的速度相較之下較晚也緩慢。

早期的琴弓以就地取材之方式取得木材，多是由木頭製成，不過甚至也有竹子製成的弓桿，所以彈性不佳、長度較短，弓根與弓尖的張力不夠，前端較為尖銳，弓桿呈現圓弧形（圖 1-2），所以音量無法持續，在演奏長音時會造成漸強漸弱的效果；即使用力壓弓演奏，也不見得能發出較大聲的音量。



圖 1-2：巴洛克弓

由於巴洛克弓的長度較短，適合演奏的部分不多，倘若要演奏音值長的音，除了運弓速度要慢之外，也要不停地換弓。因此巴洛克時期的作品以分弓弓法居多，使用連弓弓法一次拉八個音以上的狀況較為少見。

隨著時代不斷進步，弓桿的材質開始選用較為堅韌的蛇木、巴西木以及蘇木等木材，彈性進而改善，弓桿筆直沒有彎曲，並增長弓的長度，得以維持音色持續力以及增加演奏的力度。在 18 世紀中葉時法國製弓師圖特（François Xavier Tourte，1748-1835）將鐘錶製作的方式運用在琴弓，把弓根調整弓毛的調節螺絲改用金屬材質（圖 1-3），並加重弓根與弓尖的重量，使弓的平衡度更趨穩定。



圖 1-3：巴洛克弓與現代弓之弓根區別

大幅改善弓桿的彈性與力度後，運弓可以做出音量、音色保持一致的長音，換弓時音可以持續不斷，演奏時一來可以改變力度，如漸強(弱)、突強(弱)等；二來藉由頓弓、跳弓等弓法改變音色，使得弦樂器的演奏技巧益發精進。

第二節 提琴演奏技巧簡述

同為提琴家族一員，大提琴因體型龐大，演奏者須以坐姿演奏；也因拉奏姿勢不同，大提琴演奏時左手大拇指不須作為其他四肢指頭的支撐點，所以大拇指亦可運用在音域較高的把位、和弦音或是人工泛音等演奏技巧；然而，小提琴則反之。

對於弦樂器演奏而言，發出優美動人的琴聲是所有演奏者在力求的一個目標。由於大提琴屬於擦弦樂器之一種，影響音色最為關鍵的就是右手運弓的演奏技巧。以下簡述五種運弓演奏技巧：

1. 分弓 (Detache)

分弓拉奏時須將弓在弦上穩定放好，藉由右手左右的方向性帶動弓，食指不須使用過度的力氣壓住弓，然而最低音的 C 弦因弦較粗，反而需要多一點力量使弓能緊貼在弦上。演奏時保持音量平均，換弓時弓仍保持在弦上不可提起避免音的中斷（譜例 1-1）。

【譜例 1-1】分弓練習《李旋律與進階練習曲 作品 31》第 18 首



分弓的運弓技巧中，常遇到兩個問題，第一是換弦演奏時換弓力量不平均容易造成音量差異以及換弦角度太高或太低都容易拉到其他弦。以巴哈為例，其作品經常使用分解和弦作為旋律動機，由於定弦相差五度的緣故，所以演奏此類型的旋律時，大多是需要換弦演奏的，有時還需要跨弦演奏，因此維持音量與音色較為困難（譜例 1-2）。

【譜例 1-2】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，28-31 小節



另一則是常發生在同一條弦換弓時，左手按弦與右手運弓兩者之間的錯開，原因多為其中一隻手跟不上拍子，尤其是在左手需換把位或是有和弦音時，容易造成旋律無法清楚呈現（譜例 1-3）。

【譜例 1-3】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，

156-158 小節



2. 連弓 (Slurs)

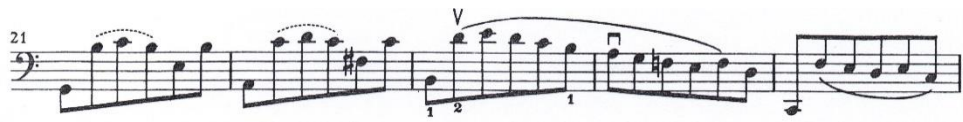
圓滑線或連結線將兩個音以上於同一弓連續拉奏的演奏方式稱為連弓，演奏時須將音與音連起來成為一口氣唱出的旋律。另外，須注意避免拉到其他的弦，以防止雜音產生（譜例 1-4）。

【譜例 1-4】選自聖桑：《動物狂歡節》之〈天鵝〉片段



由於巴洛克時期的作品是複音音樂，所以旋律多是由高低聲部交織再加上經過音或是鄰音等組成，因此連弓時仍須注意聲部間的對唱，並且在跨弦的連弓後，須考量到左手手指提前在下一個音的位置按好，以免造成旋律中斷（譜例 1-5）。

【譜例 1-5】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，21-25 小節



從貝多芬為首的浪漫樂派開始，音樂注重感情和形象的表現，所以在演奏時需要留意樂句的發展，在普羅高菲夫這首大提琴奏鳴曲作品中，出現許多大提琴與鋼琴以重唱與齊唱的樂句發展形式，因此在換弦連弓時，運弓的角度較小且輕的換到下一條弦，避免突來的重音中斷旋律（譜例 1-6）。

【譜例 1-6】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，34-38 小節



3. 連頓弓（Solid Staccato）

連頓弓為以圓滑線拉奏跳音的演奏方式，通常是快速音群的節奏。拉奏時弓須先在弦上固定好，演奏時弓不離開弦，手腕動作小，以右手食指控制弓使每個音都能演奏清楚。連頓弓用上弓演奏比較容易掌握（譜例 1-7）。

【譜例 1-7】連頓弓練習：《李旋律與進階練習曲 作品 31》第 25 首



由於巴洛克弓的弓尖長且弓桿較圓及短，不易作出連頓弓的演奏技巧；在普羅高菲夫的作品中，僅第二樂章出現連頓弓的演奏技巧，前面兩個相同音以連頓弓演奏，為的是凸顯後方重音，重拍的改變造成

律動的改變，讓人感受到有趣、不受拘束的幽默（譜例 1-8）。

【譜例 1-8】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，

21-23 小節



4. 顫弓 (Tremolo)

運弓時使用極短的長度演奏顫音，手腕保持放鬆才能急速以分弓方式演奏。當演奏輕巧、音量弱的顫音時，運弓須接近弓尖的位置；反之，在拉奏音量強的顫音適合在中弓或是中下弓的位置（譜例 1-9）。

【譜例 1-9】布拉姆斯：《豎笛五重奏 Op.115》第一樂章，195-198 小節



顫弓的演奏技巧多使用在交響樂團中，在較強的力度下用顫弓演奏，多用在樂曲渲染氣氛的段落中，而輕巧在弦上快速交替演奏的顫弓，會有聲音延留的錯覺。以普羅高菲夫的《大提琴奏鳴曲 作品 119》的第三樂章為例，126-127 小節開始是鋼琴的主旋律，作為陪襯的大提琴演奏顫音須靠近弓尖的位置（譜例 1-10）。

【譜例 1-10】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，

126-127 小節



5. 拋弓 (Ricochet)

練習拋弓時須注意適當的高度及落在弦上的位置，主要強調第一個音符，當弓落在弦上發出第一個音後，其他音符及順著重音的力量而下，可利用琴弓彈跳的高度不同調整速度。弓桿的彈性及弓毛的緊度會影響到拋弓技巧的演奏（譜例 1-11）。

【譜例 1-11】德弗札克：《b 小調大提琴協奏曲 Op.104》第一樂章，
158-165 小節



拋弓的演奏須依靠弓桿的自然彈性，儘管巴哈的作品中亦有分別拉奏三條弦的分解和弦演奏技巧，但受限巴洛克弓的限制以及高低聲部的關係，多以連弓演奏。拋弓的音符密集且弓在弦上的落點及運弓較快，與左手手指須緊密配合，在普羅高菲夫的作品中，相差兩個八度的音填入分解和弦所形成的四音拋弓，展現了輕快的曲風（譜例 1-12）。

【譜例 1-12】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，
29-31 小節



由於琴弓製作的改良，演奏技巧得以增進，因此本文探討的兩個時期的器樂作品中所運用的運弓演奏技巧也有所不同，從上述譜例來看，以上五種演奏技巧被普羅高菲夫巧妙第運用在其作品中，而巴洛克時期的作品因受限於巴洛克弓的材質與製作，所使用的演奏技巧相對較少。

第二章 巴哈《第三號大提琴無伴奏組曲》分析

第一節 巴哈創作生涯概述

1685年3月21日約翰·塞巴斯蒂安·巴哈（Johann Sebastian Bach）出生於德國艾森納赫（Eisenach），父母親共有八名子女，巴哈在家中排行最小。巴哈家族與音樂的淵源深厚，其父親為艾森納赫地區城鎮樂師，家族中世代亦多為職業樂師，對此環境中成長的巴哈有著深遠影響。

1693年進入當地的拉丁語學校就讀，並參加唱詩班。隔年父母相繼逝世後，1905年巴哈隨同一位長他三歲的哥哥一起投靠長兄約翰·克里斯多夫·巴哈⁵（Johann Christoph Bach，1671–1721），於奧德魯夫（Ohrdruf）展開生活，也因此有機會接觸管風琴及教會音樂。巴哈在奧德魯夫就讀中學，除了古典文學、神學及語文等知識領域外，並學習中提琴及音樂理論，亦參加校內的合唱團，這段時間為巴哈奠定深厚的音樂基礎。

1700年巴哈離家獨自生活，與好友結伴至德國北部較大的商業城市，如漢堡（Hamburg）、呂貝克（Lübeck）等。他來到了漢堡附近的呂內堡（Lüneburg），於聖米歇爾教堂（St. Michael）附屬學校就讀，並同時擔任少年合唱團的高音歌手、伴奏及交響樂團的小提琴手。求學期間除了練唱外，更要修讀詩篇、聖經歷史、基督教教義等課程，所以巴哈的作品幾乎以宗教為中心。好學的巴哈時常外出欣賞音樂會，因而接觸了當時各派大師的作曲技巧與音樂風格，例如義大利的明朗亮麗、法國的輕快典雅、德國南部的莊嚴肅穆以德國北部的浪漫等風格。

⁵ 約翰·克里斯多夫·巴哈（Johann Christoph Bach，1671–1721）出生於德國中部的艾爾福特（Erfurt），為一名教堂管風琴家。

巴哈的音樂創作主要可分為三大時期，首先是 1708 年起的「威瑪時期」⁶，起初他為當地私人樂團的團員之一，因此學習到有關義大利器樂方面的知識；而後轉任教堂風琴師的經驗，讓他創作出許多管風琴的作品，在此時開始受到矚目。

1717 年的聖誕節前夕，巴哈來到科登⁷就任新樂長，由於當時的親王非常喜愛音樂，本身也是一名音樂家，相當敬重巴哈，並以他為榮，因此在科登短短的六年時期，在親王的全力支持下，巴哈寫下許多室內樂、管弦樂和獨奏曲，為創作器樂曲數量最多的黃金時期，例如《無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》(Sonatas and Partitas for Violin Solo, BWV1001-1006)、《無伴奏大提琴組曲》(Suites for Cello Solo, BWV 1007-1012)、四部管弦樂組曲、四十首室內樂，甚至包括六首《布蘭登堡協奏曲》(Brandenburg Concerto, BWV 1046-1051)。

當時在科登宮廷裡有兩位古大提琴家 Christian Ferdinand Abel (1682—1761)⁸、Christian Bernhard Linike (1673—1751)⁹，巴哈便以他們為對象，譜寫這套無伴奏組曲；另外巴洛克時期使用的古大提琴為六弦樂器，由於巴哈發展出五弦大提琴 (Viola Pomposa)，因此開始譜寫這套大提琴組曲。演奏技巧依作品編號次序有越來越艱深的傾向，例如第五號 c 小調組曲中以 scordatura¹⁰的方式記譜，與第六號 D 大調組曲寫給五弦大提琴演奏。

離開科登之前，巴哈完成最後一部作品《約翰受難曲》(St. John Passion, BWV 245) 便轉任萊比錫¹¹擔任教堂樂長一職。這時期巴哈完成了大量的彌賽曲與清唱劇，如根據新約聖經為題材所譜寫的《馬太受難曲》(Matthäuspassion，

⁶ 威瑪時期 (Weimer, 1708–1717)

⁷ 科登時期 (Cöthen, 1717–1723)

⁸ Christian Ferdinand Abel (1682-1761)，巴洛克時期德國小提琴暨古大提琴演奏家。

⁹ Christian Bernhard Linike (1673-1751)，巴洛克時期德國小提琴暨古大提琴演奏家。

¹⁰ Scordatura 意為調低或調高定弦的音高的演奏方式。

¹¹ 萊比錫時期 (Leipzig, 1723–1750)

BWV 244) 以及大型神劇《聖誕》(Christmas Oratoria, BWV 248) 等，被視為是音樂藝術上的偉大成就。

晚年的巴哈致力於《賦格的藝術》(The Art of the Fugue) 的創作，寫作期間持續兩年之久，可以說是他竭盡一生精華的作品，是巴哈藝術中最高峰，亦是最後的里程碑，卻是他唯一一首未完成的絕響作品。



第二節 巴哈的組曲作品

在文藝復興時期，器樂曲式的發展可視為組曲(「Suite」或「Partita」)形成的基本素材¹²。到了巴洛克時期，將數個不同來源、速度與拍子的舞曲以同一個調性有系統地組織起來，成為一首純器樂的多樂章作品，為巴洛克時期最重要的器樂形式。一般標準的組曲中通常由四首相同調式的舞曲組成，而每一首的曲式幾乎都屬於二段體，都有其自己獨特的節奏、形式與意義，如古老的德國舞曲—阿勒曼舞曲(Allemande)、如跳躍般的法國舞曲—庫朗舞曲(Courante)、高貴莊重的西班牙舞曲—薩拉邦德舞曲(Sarabande)、活潑的英國舞曲—基格舞曲(Gigue)。除此之外，巴洛克時代的組曲之前慣於加入曲式自由的前奏曲(Prelude)；在薩拉邦德舞曲與基格舞曲中間，亦可加入一首首或數首其他舞曲，如布蕾舞曲(Bourrée)、嘉禾舞曲(Gavotte)或小步舞曲(Minuet)。

同為組曲的「Partita」，源自義大利文「Parte」，其意為「部分」。¹³16世紀初期義大利開始發展變奏曲，當時的最常使用的方式是先呈現出主題旋律，後續旋律再呈現以主題所作的變奏樂段；另一常見的手法則是用重複出現的低音進行變奏，將循環低音作為樂曲的低音基礎，上方聲部根據固定和聲自由創作而成¹⁴，直到了16世紀末這一系列的變奏曲才被稱為「Partita」。¹⁵這一時期的「Partita」指的是為單一器樂的音樂，到了巴洛克時期才集合不同的音樂作品，用法如同「Suite」¹⁶，但其舞曲形式不受拘束。以巴哈的《英國組曲》(English Suites, BWV806-811)為例，每一組曲的開始都由前奏曲為前導；然而《鍵盤組曲》

¹² 劉志明。西洋音樂史風格，頁 212。全音樂譜出版社。93 年 3 月。

¹³ Paul Henry Lang (1997)。 *Music in Western Civilization*。 New York： W. W. Norton & Company， p. 486。

¹⁴ 車炎江(2015)。淺談變奏曲的歷史流變與發展變奏曲。古典月刊，97，40。

¹⁵ Stephen Johnson (2015)。 *What is a... Partita?*。 BBC Music Magazine。

¹⁶ K. Marie Stolba (2013)。 *The Development of Western Music, A History*。 Content Technologies。

(Partitas for keyboard, BWV825-830)中每一組曲的開端形式相異，甚至有裝飾序曲與觸技曲在其中。

巴哈曾為小提琴、鍵盤樂器及長笛等器樂創作組曲作品，前兩者皆是六首的作品，後者的長笛作品僅只一首，不過此三種樂器的作品其原文皆為「Partita」，與大提琴無伴奏組曲的「Suite」相異(表 2-1、表 2-2)。

樂器 (年份)	組曲(編號)	調性	組曲結構
鍵 盤 樂 器 (1726- 1730)	Partita for keyboard No.1(BWV 825)	B ^b 大調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Menuet-Gigue
	Partita for keyboard No.2(BWV 826)	c 小調	Sinfonie-Allemande-Courante-Sarabande- Rondeau-Caprice
	Partita for keyboard No.3(BWV 827)	a 小調	Fantaisie-Allemande-Courante-Sarabande- Burlesca-Scherzo-Gigue
	Partita for keyboard No.4(BWV 828)	D 大調	Overture-Allemande-Courante-Aria- Sarabande-Menuet-Gigue
	Partita for keyboard No.5(BWV 829)	G 大調	Praeambulum-Allemande-Courante- Sarabande-Menuet-Passepied-Gigue
	Partita for keyboard No. 6(BWV 830)	e 小調	Toccatà-Allemande-Courante-Air- Sarabande-Gavotta-Gigue
小 提 琴 (1720)	Partita for Violin No.I (BWV 1002)	b 小調	Allemanda/Double- Courante/Double (Presto) -Sarabande/Double-Tempo di Borea/Double
	Partita for Violin	d 小調	Allemanda- Courante- Sarabande-Giga-

	No.II (BWV 1004)		Ciaccona
	Partita for Violin No.III (BWV 1006)	E 大調	Preludio-Loure-Gavotte en Rondeau-Menuet I / II-Bourrée-Gigue
長笛 (1722- 1723)	Partita for Flute (BWV 1013)	a 小調	Allemanda- Courante- Sarabande-Bourrée angloise

表 2-1：巴哈的器樂組曲作品

在巴洛克時期，大提琴多半扮演著數字低音的伴奏角色，因此極少將這項樂器作為主奏的作品，直到巴哈創作了六首大提琴無伴奏組曲，為大提琴獨奏之首創，被後人尊稱為「大提琴聖經」。六首組曲皆由不同調式所組成(表 2-2)，因此呈現出不同的音樂色彩。其中本次探討的第三號組曲，曲風為明亮燦爛的 C 大調，為音樂會演出的熱門曲目之一。

組曲(編號)	調性	組曲結構
Cello Suite No.1 (BWV1007)	G 大調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Menuet I / II- Gigue
Cello Suite No.2 (BWV1008)	d 小調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Menuet I / II - Gigue
Cello Suite No.3 (BWV1009)	C 大調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Bourée-Gigue
Cello Suite No.4 (BWV1010)	E ^b 大調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Bourée-Gigue
Cello Suite No.5 (BWV1011)	c 小調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Gavotte-Gigue

Cello Suite No.6 (BWV1012)	D 大調	Prelude-Allemande-Courante-Sarabande- Gavotte-Gigue
-------------------------------	------	---

表 2-2：巴哈的六首《大提琴無伴奏組曲》作品



第三節 《第三號大提琴無伴奏組曲》分析與詮釋

一、前奏曲 (Prelude)

此首三四拍子的前奏曲，全曲以 C 大調的音階、分解和弦與十六分音符為主要架構，不斷地反覆。整曲如同滔滔不絕的流水般，無明顯的段落。

前兩小節的序奏，以氣勢磅礴的為 C 大調音階下行揭開連綿不斷的旋律，建議於下半弓的位置以堅定不太強的力量演奏，呈現出堅定扎實的音色；末段結束時，兩度回到序奏旋律，最後一次如夢初醒令人回味（譜例 2-1）。

【譜例 2-1】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，第 1，75-78，

84-88 小節

The image shows three staves of musical notation for the Prelude of the Third Suite for Cello, BWV 1009. The first staff shows measures 1, 75, 76, 77, and 78. The second staff shows measures 84, 85, 86, 87, and 88. The notation includes a bass clef, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings. The music is in C major and features a descending scale in the first measure, followed by a series of sixteenth-note patterns. The score includes a watermark of a university logo.

緊接著以音階上行的方式展開，未與前一小節作區分，此反向音型使用較弱的力度呈現，演奏時須留意樂句的連接，避免因換弓而造成斷句。四小節後進入屬調，7-12 小節為兩小節一小句，共三次相差平行五度的旋律互相唱和（譜例 2-2）。從序奏的「C」音到 13 小節的「G」音，以半終止作為換氣後，延續樂曲的行進。

【譜例 2-2】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，1-13 小節

21-23 小節是從下到上的旋律走向，低音聲部加上連弓的兩個音符，為使旋律更為流暢生動，演奏時第一個音稍微多一些，末音則少一些。與其相呼應的 24-26 小節，則以反向進行，以高音交錯低音旋律（譜例 2-3）。21-27 小節的分解和弦以和聲轉變呈現出轉調色彩，從 e 小調進入到 a 小調。

【譜例 2-3】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，21-27 小節

27-32 小節的聲部可依音高走向分為對答式的兩個聲部，以較弱的力度演奏前兩拍的低音聲部，第三拍的高音聲部則改以較強的力度演奏，藉以強調其對答的趣味性。由於要進入新的樂段且回到主調，所以 32 小節的末拍須更為強調，四個音需穩定清楚（譜例 2-4）。

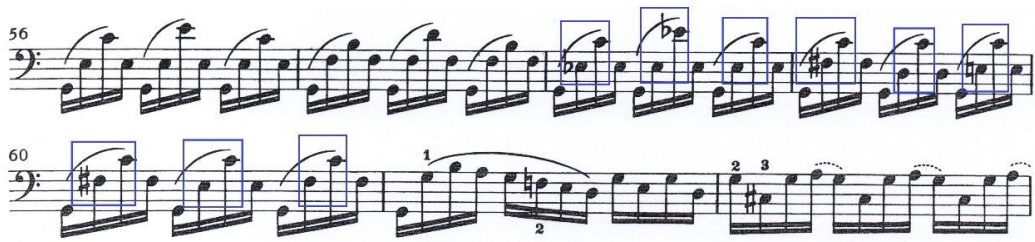
【譜例 2-4】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，27-32 小節

37-44 小節的前兩拍與 45-60 小節的音型元素相同，為後者的旋律扮演著預備暖身的角色。演奏時，連弓的三個音分別跨三條弦，需謹慎換弓的速度以免造成忽快忽慢的不平均（譜例 2-5）。

【譜例 2-5】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，37-44 小節

45-60 小節有屬音「G」持續出現，伴隨著高音的和聲轉變，要演奏時保持穩定的力度，避免空弦的低音「G」過度用力。58-59 小節游移在小調色彩的和聲，可讓高音再明亮清楚（譜例 2-6）。

【譜例 2-6】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，45-60 小節



儘管末段的 78-88 小節出現臨時記號，乍看下轉調至 c 小調，但每一小節的第一拍採用四分音符及頑固低音來穩固其 C 大調的調性，以 V-I 的正格終止結束（譜例 2-7）。

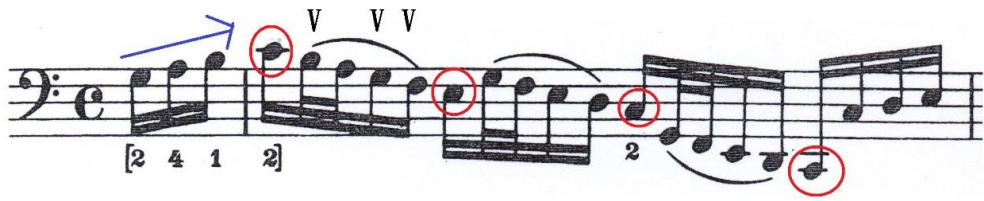
【譜例 2-7】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》前奏曲，78-88 小節

二、阿勒曼舞曲（Allemande）

整首以快速流暢的十六分音符與三十二分音符居多，最長音值的四分音符出現在第一段與末段作為終止，呈現燦爛熱鬧的曲風。

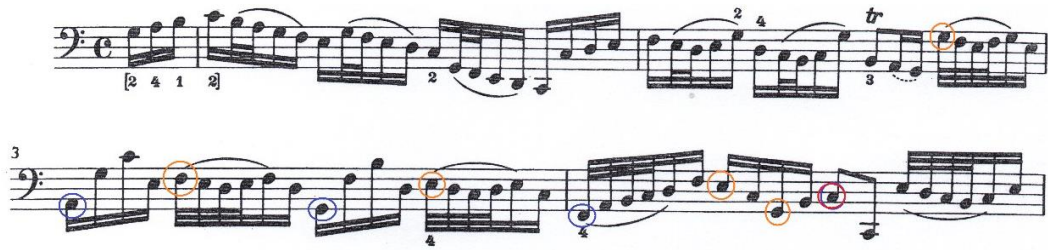
樂曲起頭以不完全小節的三個音採音階級進進入主調，演奏時以漸強的力度，帶出向前走的方向性。進入第 1 小節後，每一拍第一個音明確表示出 C 大調的調性，其餘的音則反向以下行級進至 I 和弦音，如同輕快般的腳步，演奏時不需較強的力度呈現，儘管有圓滑線連貫，每個十六分音符不可含糊須清楚奏出（譜例 2-8）。

【譜例 2-8】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，第 1 小節



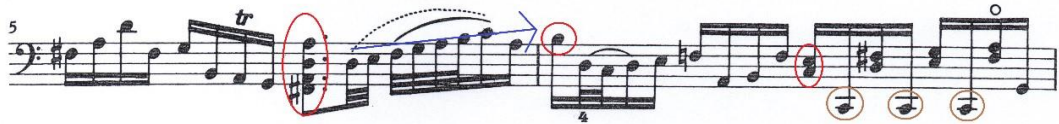
2-4 小節的高低音聲部如同爭辯般以平行一度對話著，最後像是達到共識進入到 I 和弦（譜例 2-9）。

【譜例 2-9】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，2-4 小節



5-6 小節進入屬音的副屬和弦，為解決此導音，因此從「D」音開始的音階上行須唱至「B」音，演奏時不可因弓法改變而影響其連貫性，然後再至第三拍的「C」音終止急促、不諧和的感覺（譜例 2-10）。

【譜例 2-10】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，5-6 小節



6-7 小節以三度音程級進至「#F」，以漸強的力度演奏往上走的方向性，擔任頑固低音則用較弱的力度演奏空弦，避免響亮的音量掩蓋令人期待的高潮。7-9 小節依音型的向下級進與向上四度跳進，分為三個聲部對唱，中間穿插著連弓的音階，但此三個聲部以分弓演奏，更能突顯聲部變化的色彩（譜例 2-11）。

【譜例 2-11】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，6-7 小節

第 9 小節連續出現的「C-B-C」，為頑固低音「C」加下鄰音，由於位居第三音的「C」落在正拍上，其音值亦較長，容易形成重音的聲響，因此演奏時力度減弱，並將高音聲部清楚呈現（譜例 2-12）。

【譜例 2-12】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》阿勒曼舞曲，9-10 小節

三、庫朗舞曲（Courante）

此首為三拍子的舞曲，巴哈的六首組曲作品中僅只此曲多以八分音符為主的節奏型態，以此節奏構成跳躍式的旋律與阿勒曼舞曲華麗曲風有很大的差別，不過由於每小節的強拍或強音會經常變動，因此舞步更自由、變化多端，讓人感覺更為活潑、輕快。

1-3 小節以和弦音向下跳進的旋律，為維持旋律的流暢，演奏的力度從強至弱遞減，運弓時從上半弓穩定的貼在弦往下半弓位置移動，避免換弦時因快速移動導致弓的彈跳（譜例 2-13）。

【譜例 2-13】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，1-3 小節



9-16 小節中，每一小節都各別含有三個級進與跳進的音，尤其級進音帶有圓滑線，因此演奏時需特別呈現這兩種不同個性的音符。17-28 小節低音聲部的級進旋律伴隨著高音聲部的鄰音與經過音等和聲外音，一串流動的音符如峰迴路轉般的前行，直到 29 小節才抵達終點，樂句中不停歇，低音聲部不需過度強調但需維持乾淨、清晰的音色（譜例 2-14）。

【譜例 2-14】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，6-29 小節

29-34 小節兩聲部的角色交替，由高音聲部的頑固高音持續下行級進。29 小節的前兩個音為相距近兩個八度，第四弦的「D」音從下半弓位置帶到上半弓後再以中弓至上半弓的位置演奏第一弦的「C」，一來避免快速換弦造成運弓的彈跳，二來減弱頑固高音的力度方可凸顯主旋律（譜例 2-15）。

【譜例 2-15】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，29-34 小節

從第 9 小節開始，藉由 V 和弦逐漸將調性轉為 G 調，樂段中藉用 g 小調的和聲，為整段增加豐富色彩，第一段末以屬調 G 大調收尾（譜例 2-16）。

【譜例 2-16】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》庫朗舞曲，9-40 小節

四、薩拉邦舞曲（Sarabande）

巴哈大提琴無伴奏組曲中，薩拉邦舞曲以較慢的速度演奏，常藉由穩重和弦和聲結構展現其莊重且寧靜的風格；除此之外，此舞曲的開始為正拍而非弱起拍，重拍在第二拍的律動以及附點節奏亦是薩拉邦舞曲的節奏特色。

第一段的主旋律近乎在高音聲部，前 3 小節低音的兩個音如同踩著延音踏板般，直到第 5 小節角色替換轉由高音聲部穩固調性。1-2 小節正拍的和弦從下弓開始，為避免上弓時削弱第二拍的重音，第一拍停留在高音 C 以漸強的力度持續到下一音。第 5 小節的第一個和弦扮演著兩個角色，其低音是前面樂句的結尾，

而高音的「G」則是新樂句的開始，因此演奏時以下弓稍微強調低音「E」，「G」音清楚但不使用強的力度突顯，避免搶過第二拍的節奏風采（譜例 2-17）。

【譜例 2-17】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》薩拉邦舞曲，1-6 小節

進入屬調的 9-10 小節以相同的旋律出現兩次，第二次會以稍強的力度呈現旋律的方向性，而這兩小節的第一拍和弦低音從「G」進入至「#G」，調性從平靜的 G 大調轉至具哀傷色彩的 a 小調（譜例 2-18）。

【譜例 2-18】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》薩拉邦舞曲，9-12 小節

此作品的旋律動向，多為三度或六度的跳進音程構成。由於薩拉邦舞曲屬於高貴莊重的舞曲，不似組曲中其他舞曲般輕快流暢，因此採用循序漸進的旋律動向，使音韻起伏不大，締造寧靜安詳氣氛。

五、布蕾舞曲（Bourée）

起源於法國的布蕾舞曲多作為宮廷舞蹈音樂，因此具輕快的流動性。主要拍子為二二拍子，鮮少使用附點節奏的布蕾舞曲，節奏多由四分音符與八分音符構

成，呈現如舞步跳起的空隙。布蕾舞曲通常開始於弱起拍，以兩個八分音符或一個四分音符的形式出現¹⁷（譜例 2-19）。

【譜例 2-19】布蕾舞曲基本節奏



巴哈的六首大提琴無伴奏組曲中，其中僅有第三與第四組曲有布蕾舞曲的形式，而每首皆為三段式（Bourrée I—Bourrée II—Bourrée I）。Bourrée I 是朝氣勃勃具活躍感的大調，可分為三大樂句，起始的節奏與基本的布蕾舞曲相同，搭配一連串的八分音符，進而貫穿全曲呈現出流暢感。相較於庫朗舞曲的跳躍式曲風，布蕾舞曲所呈現的是優雅、輕盈的風格。布蕾舞曲同為弱起拍的曲子，但其重拍從第二拍開始，因此以下弓在下半弓位置演奏，使力度能清楚呈現。不同於薩拉邦舞曲的莊嚴、穩重的風格，第 2 小節的和弦音演奏方式如同琶音演奏，不過於強調低音聲部。而第 4 小節中兩個聲部以級進方式對唱，如同舞蹈中步伐小且零碎的舞步（譜例 2-20）。

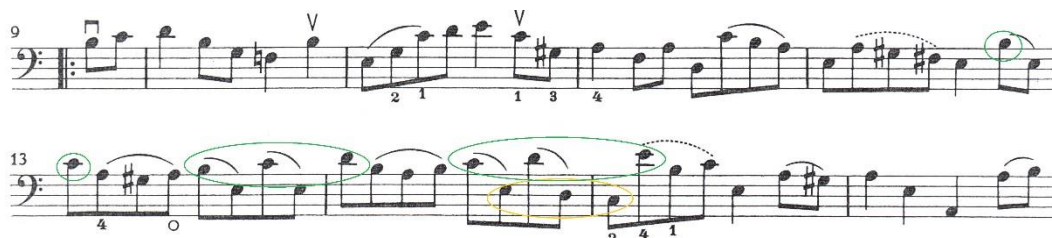
【譜例 2-20】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 I，1-8 小節



9-16 小節是 Bourrée I 的第二樂句，進入 a 小調，轉為婉約、高貴的色彩，不過旋律起伏對比較第一樂句明顯，有「承」、「轉」的結構特色（譜例 2-21）。

¹⁷ M. Little, N. Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach, Expanded Edition*, P37. Indiana University Press, 2009.

【譜例 2-21】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 I，9-16 小節



第三樂句從 16 小節開始到結束，是旋律的變化最大的一句，且調性回到 C 大調，聽起來更為活潑、熱烈。

Bourée II 轉為較黯淡、憂愁的平行小調，藉由兩個調式不同的色彩互相轉換、對比，使音樂的表現力更為豐富。於上半弓位置以上弓開始演奏前兩音，且選用第二弦第六把位的「C」音，以凸顯其黯然的音色。Bourée II 的樂句不似 Bourée I 以兩小節做動機的模進，而是更為延續、連綿不斷，恰似感慨萬千的情懷（譜例 2-22）。

【譜例 2-22】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》布蕾舞曲 II，1-8 小節

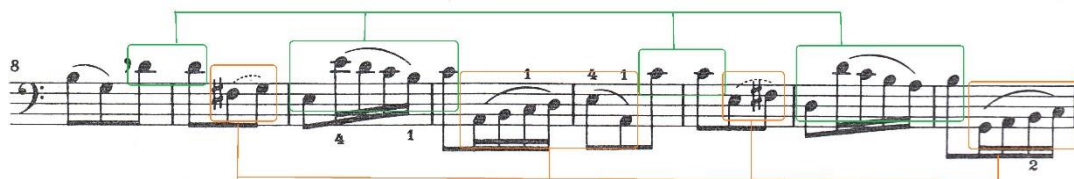


六、基格舞曲（Gigue）

基格舞曲源於 16 世紀的英國愛爾蘭，旋律多為六、七度的跳進音程，及三拍子的快速舞曲，因此風格絢麗輕快。此首為常見的賦格形式，樂句中聲部間互相對應，做問答式的追逐，增添活潑氣息。

相較於其他舞曲，基格舞曲的旋律模進擴展較多，兩聲部相唱和，樂句以八小節或十二小節為一句（譜例 2-23）。

【譜例 2-23】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，8-15 小節



頑固低音的寫作手法亦大量運用在這個作品中，充分表現巴洛克時期的創作特色（譜例 2-24、2-25）。在譜例 2-23 中出現的連弓弓法中，因頑固音為空弦不須較強的力度，演奏時僅須凸顯聲部的旋律即可。

【譜例 2-24】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，21-26 小節



【譜例 2-25】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，32-36 小節



基格舞曲的第一段從主調轉到屬調，中間曾短暫停留在 g 小調，較為簡單樸實；反觀第二段有較頻繁的轉調，49-80 小節中一共進行 7 次的轉調，和聲更為豐富精采（譜例 2-26）。

【譜例 2-26】巴哈：《第三號大提琴無伴奏組曲》基格舞曲，50-80 小節

50
C 1 1 1 0 1 a 1 2 1

56
tr C 2 4 0 b b 4 2 3

63
4 1 1 2 2 3 a 2 3 4

70
4 G C 1

77



第三章 普羅高菲夫《大提琴奏鳴曲 Op.119》分析

第一節 普羅高菲夫創作生涯概述

第一期：俄國時期

普羅高菲夫（英文 Sergei：Sergie Prokofiev）於 1891 年 4 月 23 日出生在烏克蘭東部的松佐夫卡¹⁸（Sontsovka）鄉下的一個中產階級家庭裡。自幼隨著母親學習鋼琴，接觸許多貝多芬等古典與浪漫樂派的作曲家作品。普羅高菲夫在 5 歲時開始作曲，寫出他的第一首鋼琴作品，雖然只有九小節的簡易創作，卻展露出他的音樂天賦。1900 年他在莫斯科欣賞了歌劇《浮士德》、舞劇《睡美人》等作品，使他留下深刻印象，10 歲即完成他第一部的歌劇作品《巨人》。1902 年的夏天普羅高菲夫開始接受作曲家格里埃爾（Reinhold Moritzovich Glière，1875—1956）指導，期間老師介紹他認識亞歷山大·葛拉佐諾夫（Alexander Glazunov，1865—1936）。爾後，在葛拉佐諾夫的建議下，1904 年春天普羅高菲夫進入俄國聖彼得堡音樂學院（Saint Petersburg State Conservatory）開始接受多方面的正統訓練。普羅高菲夫在聖彼得堡待了 10 年之久，在那裡學習作曲、對位法、鋼琴與指揮，期間跟隨多位名師學習，如里亞朵夫（Anatole Lyadov，1855—1914）、林姆斯基·高沙可夫（Nicolai Rimsky-Korsakov，1844—1908）與齊爾品（Nicholas Tcherepnin，1873—1945）等，對其從海頓、莫札特至現代音樂的認知與學習、創作技法有重大影響。於音樂院這段時間結識米亞斯科夫斯基（Nicolai Yakovlevich Myaskovsky，1881—1950），兩人經常在學業上互相切磋，因而成為

¹⁸ 烏克蘭位於俄羅斯地緣，19 世紀時烏克蘭大部歸屬於俄羅斯帝國，1991 年蘇聯解體後烏克蘭結束了 337 年俄羅斯的統治，成為一個獨立國家。

終生好友，後來在普羅高菲夫回到蘇聯時，也大力援助他。

1914年以自己創作的《第一號鋼琴協奏曲》作為畢業考試曲目，引起教授們激烈議論，最終獲得最高的鋼琴獎章畢業，同時取得作曲、指揮與鋼琴的文憑。普羅高菲夫於畢業前一年曾隨母親前往歐洲旅行，他在巴黎欣賞到迪雅基列夫（Serge Diaghilev，1872—1929）的芭蕾舞團演出。畢業後，普羅高菲夫前往倫敦工作，再次與迪雅基列夫相遇，不同的是這次以作曲家的身分與迪雅基列夫認識，開啟他與迪雅基列夫共同合作芭蕾舞劇的製作。

第二期：海外時期

1917年為躲避俄國革命¹⁹，普羅高菲從海參崴經由日本，輾轉到了美國。而這一年是普羅高菲夫作品創作的高峰，眾多作品中最被人推崇的是以海頓交響曲為模型的第一號交響曲《古典》（The Classical Symphony，Op.25）²⁰。

離開母國前往美國發展，對普羅高菲夫而言是一個重要的轉捩點。起初，普羅高菲夫以鋼琴家的身份在美國發展，1918年他在紐約舉辦了第一場的鋼琴獨奏會，獲得熱烈迴響，當時的紐約時報對他的演出給予「鋼鐵的手指與手腕」之讚嘆。²¹1919年普羅高菲夫編寫呈現出新古典主義的歌劇《三個橘子之戀》（The Love for Three Oranges，Op.33），此劇本根據義大利劇作家戈齊（Gasparo

¹⁹ 俄羅斯帝國於第一次世界大戰期間，爆發1917年二月革命及十月革命，造成其沙皇政府被推翻後，而後內戰紛爭不斷，政權歷經三次改變：俄羅斯共和國（1917—1918）、俄羅斯蘇維埃聯邦社會主義共和國（1918—1924），最後由俄羅斯、烏克蘭、白俄羅斯和外高加索聯邦共同組成的蘇維埃社會主義共和國聯邦（簡稱蘇聯，1922—1991）

²⁰ 《古典交響曲》的樂器配置採取了海頓當時的配器法取名，而捨棄二十世紀所使用的大樂團編制，試圖重現海頓交響樂作品的簡單、明亮風格。1918年於俄國的列寧格勒由普羅高菲夫指揮首演。

²¹ 名曲解說珍藏版：浦羅高菲夫，頁13。臺北市：美樂出版社。

Gozzi, 1720–1806) 的同名作品改以編寫，於 1921 年 12 月在芝加哥首演，是他十三部歌劇中最具代表性的作品。

1920 年普羅高菲夫到了藝術之都—巴黎，當時芭蕾舞音樂剛好在歐洲蓬勃發展，在迪雅基列夫與史特拉汶斯基 (Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882–1971) 的引薦下，普羅高菲夫開始於法國音樂界發展，而他的芭蕾舞音樂亦逐漸展露光芒。爾後，普羅高菲夫與迪雅基列夫合作，由俄國芭蕾舞團於巴黎演出舞劇《丑角》(Le Chout, 1921)，其餘的芭蕾舞作品如《鋼鐵時代》²² (Le Pas d'Acier, 1927)、《浪子》(The Prodigal son, 1929) 等，皆獲得肯定。

旅居外地多年的普羅高菲夫，1927 年獲演出邀請，首次回到祖國。而他的作品深受俄國聽眾肯定與支持，而後的數年，普羅高菲夫多次往返祖國演出。雖然當時普羅高菲夫在樂界有名望，但總體而言並不算順遂，在思念故鄉之情以及祖國的召喚之下，1936 年春天正式返國，並與家人定居在莫斯科。

第三期：蘇聯時期

當時蘇聯的政治體制已是史達林 (Joseph Stalin, 1878–1953) 統治的社會主義，除了社會主義的政治、經濟及思想體制，史達林在藝術界提出「社會主義寫實論」(Socialist realism)，以「簡潔、明確、真實」為原則，鼓勵藝術家以簡單的旋律和聲創作，藉此宣揚國家政治與政策宣導。在史達林主義的獨裁思想下，普羅高菲夫的創作逐漸趨向柔和、簡單化的音樂型態。

無視於政治力的影響，普羅高菲夫陸續完成出許多創新作品，並成為此時期蘇聯音樂的代表之一，如由電影音樂改寫的交響組曲《基傑中尉》(Lieutenant Kijé Op.60, 1934)、《第二號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No.2, Op.63，

²² 迪雅基列夫以蘇聯的工業化為素材所構想名為《鋼鐵時代》的芭蕾舞劇，由普羅高菲夫譜寫其音樂。

1935) 與芭蕾舞劇《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet Op.64, 1935) 等諸多作品。

育有二子的普羅高菲夫亦為兒童而譜寫多首作品，如以兒童能淺顯易懂的主題作為樂曲標題的《為兒童的音樂》(Prokofieff Musiques D'Enfants Op.65, 1935)，還有獨特的和聲與使用不同樂器，讓音樂活潑地呈現故事中角色的個性的兒童音樂故事《彼得與狼》(Peter and the Wolf Op.67, 1936) 等。後者作品獲得非常高的評價，其故事深受各國喜愛，被譯成多國語言，是一個非常成功的作品，而這個時期普羅高菲夫的作品不乏交響曲、器樂曲、協奏曲及舞劇的音樂創作。

其後約二十年的時間，普羅高菲夫到逝世之前一直待在蘇聯，期間歷經第二次世界大戰以及朋友離世的傷痛，他的創作一度陷入低潮期，直到遇見第二任妻子蜜拉 (Mira Mendelson, 1915–1968)。在蜜拉的支持下，撐起普羅高菲夫創作生涯，例如舞劇《灰姑娘》(Cinderella Op.87, 1944) 的音樂、《第五號交響曲》(Symphony No.5 Op.100, 1945) 等，其中《第五號交響曲》獲得「史達林獎」²³ 殊榮。

晚年的普羅高菲夫雖然身體狀況不如從前，再加上創作受到蘇聯政府的壓迫，但仍然創作出多首樂曲，他為大提琴所譜寫的曲子，皆是此時期所完成的作品。1953年3月5日與俄國獨裁領導人史達林同一天辭世。逝世後，1957年追授頒獲列寧獎金，多次獲得史達林獎及列寧獎的普羅高菲夫，為各國公認二十世紀最具代表性的音樂家之一。

²³ 史達林獎是 1940 年蘇聯國家成立的的獎項，對當時蘇聯的輿論引導影響極大，史達林死後，該獎改名蘇聯國家獎。曾獲頒此獎的音樂家有作曲家蕭士塔高維奇、鋼琴家李希特等人。

第二節 《大提琴奏鳴曲 Op.119》創作背景

政治的變遷、社會與經濟的發展影響下，造就了二十世紀音樂的多樣性，代表性的有沿襲浪漫樂派的特色再加入和聲、節奏等新發展的後浪漫樂派（Post-Romanticism）²⁴、以浪漫樂派為基底的印象樂派（Impressionism）²⁵、抽象與不協和調性的表現主義（Expressionism）²⁶、簡化樂曲素材與形式的新古典樂派、以即興為中心且著重節奏的爵士樂（Jazz）等。相異的作曲技巧與特色，使得二十世紀的音樂風格多彩繽紛，此時期的作品數量亦為驚人。新古典樂派始於 1920 年左右，俄國作曲家史特拉汶斯基、德國作曲家亨德密特（Paul Hindemith，1895—1963）及普羅高菲夫等皆是具代表性的人物。

這首大提琴奏鳴曲完成於 1949 年，是普羅高菲夫唯一為大提琴與鋼琴所做的奏鳴曲作品。當時俄國藝術家受到蘇聯政府文化政策的控管，禁止作曲家使用歐洲的音樂曲風，作品須關於社會主義寫實論，或以具有民族風格的民間歌曲為創作題材，符合俄國民眾的喜愛，並藉此表現民族性的統一。從樂曲的歌詞內容、和聲與風格等皆須審查，因此普羅高菲夫的作品風格逐漸轉向簡單，採用古典時期的簡單手法以傳統的和聲與音樂風格呈現，且此時期的作品大多為器樂曲。

在身體微恙與好友逝世的雙重打擊下，心情低落的普羅高菲夫在偶然機會認

²⁴ 後浪漫樂派：沿襲浪漫樂派的風格，創作標題音樂，重視主觀及情感，作品多含有大型管弦樂曲；代表性作曲家有英國的艾爾加(Edward Elgar, 1857—1934)、德國的理查史特勞斯(Richard Strauss, 1864—1949)、芬蘭的西貝流士(Jan Sibelius, 1865—1957)等。

²⁵ 印象樂派：源於法國巴黎，受到象徵文學主義及以莫內(Claude Monet, 1840—1926)為首的印象畫派影響，印象音樂作品多為標題音樂，其音樂特色是沒有明顯的旋律以及不注重曲式，但追求聲音色彩瞬間變化所產生的效果。

²⁶ 表現主義：約 1910 年於德國興起，盛行於德、奧、法與俄等國家的藝文流派。表現主義的藝術家通過作品凸顯內心的情感，而非物體的外貌，與印象樂派相對立。代表音樂家有荀白克(Arnold Schoenberg, 1874—1951)、貝爾格(Alban Maria Johannes Berg, 1885—1935)等。

識了年輕的羅斯托波維奇（Mstislav Rostropovich，1927—2007）²⁷，逐漸走出低潮，並創作此曲送給羅斯托波維奇。儘管普羅高菲夫對大提琴這項樂器不甚拿手，但過程中有羅斯托波維奇的協助，進而完成此曲。

此首大提琴奏鳴曲分為三個樂章，第一樂章行板與快板並兼，第二樂章則以中等速度的詼諧曲安插在前後樂章中，第三樂章則採用生動活潑的輪旋奏鳴曲式創作。普羅高菲夫晚年的作品大部分著重於旋律本身，每一樂章中的旋律都富有俄國民謠風彩，在此首大提琴奏鳴曲中可見其試圖用二十世紀初期的音樂語法，如應用大量的半音階、和聲外音、節奏和轉調的變化等，以新穎的和聲效果展示多彩的表現。

1950年3月1日由羅斯托波維奇與俄國鋼琴家李希特²⁸（Sviatoslav Richter，1915—1997）在莫斯科音樂院首演。

²⁷ 羅斯托波維奇被公認為是繼西班牙大師卡薩爾斯(Pablo Casals，1876—1973)之後，當代最偉大的大提琴家。1934年普羅高菲夫完成了一首《E小調大提琴協奏曲，作品58》(Cello Concerto in E minor Op. 58)，演出後聽眾對此作品的評價不佳，直到1947年普羅高菲夫在莫斯科音樂院聽到羅斯托波維奇重新詮釋這首樂曲，再度燃起對大提琴這項樂器的興趣。羅斯托波維奇在莫斯科音樂學院曾受教於普羅高菲夫，因此兩人建立起亦師亦友的深厚情誼，並為他譜寫多首大提琴樂曲。

²⁸ 李希特（Sviatoslav Richter，1915—1997），生於俄國烏克蘭，父母皆為音樂家。他的鋼琴技巧幾乎靠自學成才，是二十世紀最偉大的鋼琴家之一。他首演普羅高菲夫的第7號鋼琴奏鳴曲，以及普羅高菲夫獻給他的第9號鋼琴奏鳴曲。

第三節 《大提琴奏鳴曲 Op.119》分析與詮釋

第一樂章

第一樂章是典型的奏鳴曲式，其中段落包含第一部分的呈示部，在呈示部中會呈現出兩個不同的主題，通常是調性明確但具對比性的主題；之後第二部分的發展部則是依據呈示部的主題進而發展，但此樂段為一轉調段落，且多以主調的屬調呈現。接著回到第一主題再次出現時，即展開第三部分的再現部，而第二主題同樣也會再次重述；有些奏鳴曲式最後會包含尾奏作為整個樂章的結束。

這個樂章的起頭是一個完整清楚卻具內斂的主題。樂章由 C 大調開始，以稍緩慢的速度並帶有寧靜的意境，運弓須保持穩定地在第四弦用低音飽滿的聲音奏出，直到進入第七小節的十六分音符「E」（譜例 3-1），為整段樂句中的最高音才藉由使用第三弦，改變音色以及增加音樂張力。

【譜例 3-1】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，1-7 小節

第一主題
Andante grave ♩ = 54
piena voce
iii
poca cresc.

大提琴主題結束後，接著由鋼琴展開三小節的旋律動機，此樂句於再現部時將改由大提琴奏出（譜例 3-2）。

【譜例 3-2】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，13-15 小節

利用旋律的張力以階段式遞增銜接到另一段落，為此第一主題的特色。相異於第一主題沉穩寧靜的旋律線條，過門樂段以強而有力的撥奏方式強調一連串簡單的八分音符節奏（譜例 3-3），這簡單的節奏如同鋼琴觸技曲的技巧手法。

【譜例 3-3】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，19-26 小節

進入第二主題前一小節，雖由鋼琴的音符作為結束，但同一小節的第三拍的音「D」，卻帶領著進入第二主題。第二主題大大改變第一主題的寧靜風格，以對唱方式呈現出相似的旋律重複出現的不同。於 33 小節大提琴與鋼琴在第二主題一開始的首音以齊唱的方式相疊，因此大提琴須承接鋼琴的音量，並以柔和的音色奏出主題；41-44 小節則為輪唱方式重現，主題再次重現，因此改用較飽滿、響亮的音色，與第一次做對比的展現（譜例 3-4）。

【譜例 3-4】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，33-44 小節

The image displays a musical score for the first movement of Prokofiev's Cello Concerto, Op. 119. The score is presented in four systems, each with a measure number in a box at the beginning (30, 35, 40, and 44). The notation includes a cello line and a piano accompaniment. A specific passage in measure 49 is highlighted with a box, showing the cello and piano playing in octaves. The piano part has a 'mf' dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

進入結束樂段前，49-59 小節的旋律由大提琴與鋼琴以八度音程之距齊唱，從具有線條的旋律轉為帶有沉重感的低音，運弓時須避免重壓，反而以較為緩和慢速的運弓速度表現沉重，為結束呈示部前留下深刻印象（譜例 3-5）。

【譜例 3-5】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，49-59 小節

呈示部的結束樂段由鋼琴率先演奏出旋律動機，大提琴接著以低八度方式與撥奏方式，一連三小節的相同旋律，以不同的音色呈現，藉此進入較為平靜的情境。第三次出現的撥奏須呈現緩和氣息，因此撥奏時不使用空弦，以免空弦的響亮造成突兀。不變的旋律動機，同樣出現在發展部的結束樂段，卻是以鋼琴—大提琴—鋼琴方式呈現（譜例 3-6）。

【譜例 3-6】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，62-64，

124-126 小節

The image shows a page of musical notation for the first movement of Prokofiev's Violin Sonata Op. 119. The score is divided into three systems. The first system (measures 60-78) shows the violin part with a piano accompaniment. The tempo changes from 'rit.' to 'a tempo'. The second system (measures 79-98) continues the violin part with a piano accompaniment, featuring a 'dim.' marking. The third system (measures 99-125) shows the violin part with a piano accompaniment, featuring 'mf espr.' and 'mp' markings. First, second, and third endings are marked with circled numbers 1, 2, and 3.

發展部第一主題以四度音型的旋律，四小節為一樂句，由大提琴單獨呈現有別於呈示部的生動風貌。如同與鋼琴你來我往高興地對話，在 71-78 與 90-98 小節，一連出現兩次（譜例 3-7）。大提琴拉奏此主題時，八分音符的節奏須穩定避免過短，在下半弓的位置並以平、無起伏的音量奏出，如此才能展現生動卻不輕挑的個性。

【譜例 3-7】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，71-78、

90-98 小節

發展部第一主題

71 Moderato animato (♩ = 100)

四度音型

mf

77 rit. rit. f mf

90 Moderato animato (♩ = 100)

Moderato animato (♩ = 100)

mf

94 poco rit. poco rit.

銜接兩次發展部第一主題的中間樂段，由鋼琴再次帶出觸技曲手法的八分音符節奏，相伴著大提琴的音階上下行，帶有某種要強烈表達的情緒，卻又突然豁達的情緒反差（譜例 3-8）。

【譜例 3-8】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，79-86 小節

77 *rit.*

81 *Poco meno mosso*

85

第二主題則轉為行板速度，由鋼琴的琶音音型展開，在此進入富戲劇性情感的旋律。為維持鮮明的和弦色彩，大提琴與鋼琴輪流以節奏較長的單音接替著（譜例 3-9）。

【譜例 3-9】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，99-111 小節

99 Andante

Andante

f con

mf

dim.

p

101

espressione drammatico

mf

104

mp

p

108

115-123 小節中結合呈示部第二主題的旋律素材，使得發展部第二主題除了「轉」，還兼具「合」的綜合性（譜例 3-10）。

【譜例 3-10】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，115-123 小節

呈示部第二主題

經發展部第一主題與第二主題的交織後，音樂逐漸平靜下來進入再現部。再現部以 C 大調重現第一主題的旋律，於 149-156 小節則將呈示部曾出現過的旋律動機以反向模進方式，在鋼琴與大提琴間反覆出現（譜例 3-11）。大提琴須模仿鋼琴，以平靜柔和的音色奏出，才能與後面的旋律形成對比。

【譜例 3-11】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，149-156 小節

The image displays a musical score for measures 147 through 154. It consists of three systems, each with a cello staff and a piano accompaniment staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 147 begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 151-154 show a more active piano accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

進入尾奏之前，再次使用發展部第一主題的旋律，由大提琴與鋼琴進行四度音型的輪唱後，隨即速度轉慢，大提琴與鋼琴皆以強而有力的八分音符穩固速度，呈現浩瀚的氣勢（譜例 3-12）。

【譜例 3-12】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，203-211 小節

203 *Meno mosso* *f* *pizz.*

Meno mosso

208

最後的尾奏以兩小節為一組的和弦行進，同時速度亦明顯加快，聽起來帶有磅礴氣勢。大提琴演奏時，由於和弦的節奏速度快，十六分音符的音須穩定且清楚，如此與鋼琴的和聲才能乾淨俐落。然而，大提琴歷經 12 小節的快速音群後，進入低沉的第四弦「D」音（譜例 3-13），透過此一長音以及鋼琴的琶音下行，將情緒直轉而下，回到第一樂章開頭的寧靜感，在逐漸寧靜中結束第一樂章。

【譜例 3-13】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章，227-243 小節

226 高昂情緒瞬間轉換寧靜

235

樂段	結構	小節數	調性	速度
呈示部 Exposition	第一主題	1-21 mm.	C	Andante grave
	過門樂段	21-32 mm.	B	
	第二主題	33-61mm.	G-E-a	
	結束樂段	62-70 mm.	a-G	
發展部 Development	第一主題	71-98 mm.	C-E-F- ^b E-G- [#] f	Moderato animato
	第二主題	99-123 mm.	E-a- [#] g-E	Andante
	結束樂段	124-135 mm.	a-e	
再現部 Recapitulation	第一主題	136-158mm.	C-F- ^b D-g	Andante grave, com prima
	過門樂段	159-166 mm.	g-c	
	第二主題	167-185 mm.	C-A-d	
	發展部 第一主題	186-202 mm.	^b A-F-e	Allegro Moderato
	過門樂段	203-214 mm.	B-G	Meno mosso
	尾奏 Coda	215-243 mm.	[#] F- ^b B-d- [#] g-C	Piu mosso

表 3-1：普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第一樂章樂曲結構大綱

第二樂章

第二樂章是以 A-B-A 的三段體形式所譜寫，為幽默風趣的詼諧曲。每一樂段中都有兩個小主題，1-13 小節為 a 段，首先由鋼琴先帶出四小節的旋律動機，如同描繪小心翼翼地顛腳行走，演奏時須輕巧且謹慎；隨後大提琴則以節奏動機進入，5-6 小節的節奏與「彼得與狼」中以單簧管描繪貓的性格如出一轍；兩者你來我往的兩次呼應後進入。在 A 段的 F 大調中，運用不協和音程作半音階式的行進，以此帶出詼諧意味。第 9 小節的「 $\flat D$ 」音與第一個音形成減四度，以重音深刻其角色，將原先的明朗輕快瞬間轉為尖銳嘲諷的個性（譜例 3-14）。

【譜例 3-14】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，1-11 小節

The image shows a musical score for the second movement of Prokofiev's Cello Sonata Op. 119, measures 1-11. The score is in 4/4 time, marked Moderato (quarter note = 96). It features a piano introduction with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'p' dynamic. The cello part enters with a '半音階下行音型' (half-step descending pattern) marked 'mp'. The piano part has a 'p' dynamic. The score shows the interaction between the piano and cello, with dynamics ranging from p to mf. A box highlights the interval between the first and ninth notes of the piano's melodic line, illustrating the dissonance mentioned in the text.

14 小節進入 b 段後同樣由鋼琴顯展開輕快的主題，大提琴佐以十六分音符的節奏型態為輔，隨後以相同主題再次呈現。a 段與 b 段雖同為 F 大調，然而和聲色彩卻大不相同，後者因沒有半音階及不協和音程，所以呈現出明朗、熱情的大調風格（譜例 3-15）。

【譜例 3-15】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，13-20 小節

25-33 小節的過門樂段大提琴以拋弓方式演奏分解和弦串起兩個八度的單音，形成跳躍的旋律，鋼琴則以強烈的八分音符頑固音型相輔，而後又加入 A 段的半音階音型，形成鮮明的對比（譜例 3-16）；在另一部作品《火天使》²⁹亦可發現同樣的半音階手法融入八度音型的創作風格。

【譜例 3-16】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，25-33 小節

²⁹ The Fiery Angel op.37, 1919–1927 年間作曲，1928 年由庫薩威茲基（Serge Koussevitzky, 1874–1951）指揮於巴黎首演，為一部五幕的歌劇作品。

24

27

半音階音型

30

33

mf

mf

dim.

p

p

進入 B 段的調性轉為從下屬調 bB 大調開始，而速度也較為緩和，由大提琴奏出如歌似的優美旋律，而鋼琴的八分音符如同悠閒柔和的腳步般，襯托大提琴的旋律（譜例 3-17）。

【譜例 3-17】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，49-54 小節

45 *rit.* *mf espr.* B c段

50 *Andante dolce* (♩ = 60) *p legato*

最後主題重返 A 段的 F 大調，樂曲尾聲大提琴以泛音再次呈現半音階下行的旋律，緊接著撥奏簡易的四分音符節奏，如同釋放的煙火悄然結束，更顯出此樂章輕快詼諧的一面（譜例 3-18）。

【譜例 3-18】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章，107-113 小節

從第二樂章中，普羅高菲夫多次運用節拍的轉換，以及不協和音程的和聲效果，展現出其頑皮、不按牌理及獨具一樹的性格。

樂段	結構	小節數	調性	速度
A	A	1-13 mm.	F 大調	Moderato
	B	14-23 mm.		
	過門樂段	24-34 mm.		
	a'	35-40 mm.		
	小尾奏	41-49 mm.		
B	C	49-66 mm.	\flat B 大調	Andante dolce
	D	67-81 mm.		
	c'	81-89 mm.		
	小尾奏	90-93 mm.		
A	A	94-100 mm.	F 大調	Moderato primo
	B	101-105 mm.		
	a'	105-113 mm.		

表 3-2：普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第二樂章樂曲結構大綱

第三樂章

第三樂章是以奏鳴曲式為基礎，加上輪旋曲式結構的輪旋奏鳴曲式³⁰，讓人一再地回味前面的主題，其速度為不太快的快板（*Allegro ma non troppo*），具有輕快飛舞、多采多姿色彩的一個樂章。然而，此樂章曲末的尾奏並無遵循輪旋曲式的結構回到 A 段，則是運用第一樂章的第一主題作為發展。由此可見，普羅高菲的音樂創作深受古典樂派的影響，卻又不失個人風格的創意寫作。

A 段的拍號是二二拍子，相較於四四拍子的拍號，以二分音符為一拍的演奏聽起來較為流動，溫和而不笨重。開頭的前八小節為輕快 a1 主題，由大提琴先奏出如歌似的旋律，鋼琴以輕巧的觸技風格為輔，於第 10 小節開始與鋼琴齊奏小六度的 a1 段旋律，不斷拓展音域進入新的動機（譜例 3-19）。

【譜例 3-19】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，1-16 小節

³⁰ 輪旋奏鳴曲式(Sonata-Rondo Form)：約古典時期所發展的一種曲式，以奏鳴曲式為基礎融入輪旋曲式的結構 ABACABC，屬於奏鳴曲式的一種擴展形式。奏鳴曲式通常是以簡短的動機作為發展性質，然而迴旋曲的主題則多為完整樂段所構成。

al Allegro ma non troppo
arco
mp cantabile

Allegro ma non troppo

p

5

cresc. mf

cresc. mf

10

mf p cresc.

p cresc.

16

mf

進入 a2 主題前，由鋼琴先以兩小節的琶音作漸強的鋪陳，隨後帶出具節奏感及有精神的旋律主題，大提琴則藉由和弦及第四弦的低音「E」帶出略為沉重的感覺，運弓的力度持續全弓，使得整個樂段音色飽滿度是充沛的，否則氣勢會顯得不連貫，與 a1 段形成強烈差異對比（譜例 3-20）。

【譜例 3-20】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，16-27 小節

The image displays a musical score for the third movement of Prokofiev's Cello Sonata, Op. 119, covering measures 16 through 27. The score is presented in a system of five systems, each containing a cello line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, gliss.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a2). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and more complex rhythmic figures in the right hand. The cello line consists of melodic phrases, some with glissando effects, and rests. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the system.

b1 段具有鮮明的四小節旋律主題，由大提琴和鋼琴一前一後演奏出相同的旋律，並藉由節奏的變奏手法，使此段主題不斷地反覆。而 36、37 小節的鋼琴旋律融入第二樂章的動機，使得 b1 段聽起來帶有俏皮、嬉鬧般的追逐感。整段大提琴與鋼琴的低音聲部為相同的節奏，因此，撥奏時須簡潔乾淨（譜例 3-21）。

【譜例 3-21】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，32-47 小節

The image shows a musical score for Prokofiev's Cello Sonata Op. 119, Third Movement, measures 32-47. The score is in G major and 2/4 time. It features a cello part and a piano part. The piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The cello part has a melodic line with some pizzicato and arco markings. A box labeled 'b1' highlights a four-measure melodic motif in the cello part starting at measure 32. A box highlights a piano melodic motif in measures 36 and 37. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'arco'.

The image shows a musical score for the third movement of Prokofiev's 'Cello Concerto Op. 119', measures 106-129. The score is in 2/4 time and features a cello part and a piano accompaniment. Measure 40 is marked 'pizz.' and 'ff'. Measure 44 is marked 'arco' and 'ff'. Measure 47 is marked 'p'. The piano part features a prominent triplet in the left hand.

C 段是一個新的旋律主題富有俄羅斯音樂風格，經過 A 段與 B 段的熱情主題後，C 段的出現較為平靜。在鋼琴柔和的伴奏上，裝上弱音器的大提琴歌詠出優美典雅的主題，126 小節開始由鋼琴承接同樣主題後，其左手從長音的節奏加上三連音，使得旋律更有流動感，而大提琴的震音音型以顫弓伴隨。在寧靜祥和的氣氛中結束發展部（譜例 3-22）。

【譜例 3-22】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，106-129 小節

106 *Meno mosso* *con sord.*
mp

Meno mosso
p legato

124 *p*
f *p*

127

回到再現部後，154-161 小節鋼琴進入 a2 旋律動機，大提琴運用絢爛熱情的技巧快速地舞動，與鋼琴間相疊而有加承的效果進入呈示部的 B 段（譜例 3-23）。

【譜例 3-23】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，154-163 小節

顯示部a2旋律動機

154

157

B段插入句

160

mp

ff

p

進入尾奏後，一連串的五、六連音音型在大提琴與鋼琴間交織出現後，藉由節奏與音階級進的音型逐漸擴展，彷彿情緒蠢蠢欲動，在 199 小節由大提琴與鋼琴以最強音奏出第一樂章的主要主題（譜例 3-24）。

【譜例 3-24】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，194-202 小節

尾奏

194 arco poco a poco più tranquillo

mf

196

cresc.

198

ff

7

Ossia

202

bb

以和弦與上行音階緊緊相扣的旋律，一次比一次激昂，在大提琴連續的六連音音型與鋼琴的沉穩的低音和弦製造出磅礴浩瀚的氣勢、巨大的張力且驚人的高潮後，由兩個樂器同時奏出最後三小節距離相差四個八度的「C」音，一如俄羅斯遼闊無垠的國土與豪爽豁達的性格，強而有力結束樂曲（譜例 3-25）。

【譜例 3-25】普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章，216-221 小節



樂段		結構	小節數	調性	音樂術語
呈示部	A 段	a1	1-17 mm.	C- ^b E- [#] f	Allegro ma non troppo
		a2	18-31 mm.		
	B 段	b1	32-47 mm.	^b D	
		插入句	48-55 mm.		
		b1	56-59 mm.		
		b2	60-75 mm.		
		過門樂段	76-81 mm.		
	A 段	a1	82-93 mm.	A-C	
終止樂段		94-101 mm.			

發展部	C 段	C	102-137 mm.	F	Andantino
再現部	A 段	a1	138-153 mm.	C- ^b B	Allegro ma non troppo
		a2	154-161 mm.		
	B 段	插入句	162-170 mm.	^b B-C	
		b1	171-177 mm.		
		b2	178-193 mm.		
Coda	第一樂章 第一主題	194-221 mm.	C	Poco a poco più tranquillo	

表 3-3：普羅高菲夫：《大提琴奏鳴曲 Op.119》第三樂章樂曲結構大綱

第四章 結論

隨著時代演進，古典音樂也產生了不同的音樂風格，從羅馬時期單音音樂的葛麗果聖歌開始，中世紀以吟唱為主伴奏為輔的複音音樂，進入到巴洛克時期器樂曲的蓬勃發展，亦深深地影響器樂的發展。本文分別以巴洛克時期與二十世紀新古典樂派的作品為例，先從提琴的發展演變，進一步探討演奏技巧的差異，演奏時才能將各時期的音樂風格及作品特色完整呈現。

巴哈的六首《大提琴無伴奏組曲》是大提琴創作中的傑出代表，被譽為『最偉大的無伴奏大提琴不朽之作』，因巴哈將大提琴從低音伴奏的角色提升為獨奏樂器，是大提琴學習者不可或缺的音樂教材。這個作品雖然用的是舞曲形式，但六首的風格相異，在和聲與旋律織體的層出不窮的變化對比，絢麗多姿絕不單調。

筆者於剛開始練習時，對每一首舞曲的節拍律動不甚了解，所以曲風的掌握度不佳。首先，演奏前奏曲時，由於此曲較無明顯的段落，因此一開始會以兩、三小節的一個旋律變化作為樂句，而忽略了整個大樂段的旋律走向，所以聽起來旋律不夠連貫。而巴洛克時期的音樂主要以和弦為支柱，高低聲部的轉換在演奏時也不是一成不變的，有時在不影響節拍的情況下，主要的音要稍微長一點作強調，其餘三個音演奏的音值就要比較短，如此才能呈現出音樂張力。

在演奏阿勒曼舞曲時，連弓的弓法中含有主旋律的音亦有經過音、倚音等裝飾音在其中，若沒有分析樂曲，這些音往往就會被含糊帶過，為清楚呈現主旋律，以類似連頓弓的弓法演奏，但音值長度不過短，運弓時不停頓。演奏跳躍般的庫朗舞曲時，若是一小節三拍的節拍打法，容易聽起來像是停滯不夠流動，所以一小節打一大拍的方式，會使得旋律更有流動感；而整首樂曲音與音之間的音程較大，所以連弓跨弦有時太急促，反而影響整體的律動。再者，連弓的位置與

運弓速度也相當重要，整首樂曲近乎是中一小節有六個八分音符，第一個音與後音音程距離大，所以多是分弓弓法，而後面五個音則是經過音使用連弓弓法，演奏時若第一個音靠近弓根位置，而後面的五個音需快速運弓至上半弓，一來第一個音可能會力度過重，二來若運弓速度太慢，後面五個音可能會模糊帶過；因此演奏庫朗舞曲時需特別留意運弓須保持穩定的在弦上、弓速及弓段的分配。

薩拉邦舞曲雖然是較慢的速度，但演奏時仍須保持旋律的流動，樂譜乍看之下，是兩小節為一小句，不過仔細唱出旋律，則是以四小節為一樂句，所以演奏時要有向前走的感覺而不能停滯。聲部間的轉換仍須清晰，樂曲中含有較多的和弦，這些和弦多是屬於低音支柱，有時像嘆息，有時又帶給人為之驚艷的感受，使得和聲更為豐富多彩。優雅輕快的布蕾舞曲相較於第三號組曲中其他的舞曲，此曲連弓的音不多，正如細碎的舞步，高雅細緻的旋律貫穿全曲。布蕾舞曲 I 讓人聯想一名純真可愛的女孩跳著舞，動作典雅靈巧，帶給人舒適安逸的氛圍。布蕾舞曲 II 進入小調後，呈現出略有惆悵的氣息。終曲的基格舞曲略帶有堅硬剛直的性格，與前曲的布蕾舞曲風格差異性較大，樂譜上也少見的出現跳音記號，因此演奏時每個起音清楚，音色較為鏗鏘有力。每一首的和聲都是由許多獨立的旋律交錯而成，因此每一段旋律都像是主旋律，當每位演奏家對曲子有不同的分析時，樂曲詮釋的風格也不盡相同。

反觀普羅高菲夫的音樂創作，奇特創新並融合各種音色與風格，如同他機智、尖銳與冷冽的個性一般；本文探討的這首大提琴奏鳴曲，在形式與風格上回到傳統的樂曲形式，卻運用當代常見的不協和和聲、觸技曲般強而有力的節奏，曲中豐富多變的旋律轉折並融入了具俄羅斯民謠的旋律，成為這首作品獨出心裁的特色。

由於奏鳴曲多指小型器樂組合演奏的樂曲，所以樂器間地位相當都極具份量，音樂對話此起彼落合作無間，使整體音樂結構關聯密切。在演奏普羅高菲夫

的作品時，樂曲中有多處是兩個樂器重奏的堆疊與齊奏的一致性，因此在樂句間的呼吸、音色轉換的情緒呈現，都需要和鋼琴家互相討論與模仿。

在力度的呈現上，在巴哈與普羅高菲夫的作品中有很大的差異性。首先，筆者以德國 **Bärenreiter**³¹ 版本作為演奏用書，其中關於力度記號的標示，在巴哈的作品中很難找到，由於巴洛克時期的音樂力度表情只有「強」與「弱」，當另一個聲部出現時才會增加音量，儘管仍有音樂表情的層次變化，只是變化不夠大。而到了浪漫時期開始，力度的呈現是作曲家構思音樂旋律中不可或缺的元素，當旋律逐漸上升或是速度加快時，力度的層次從弱到強逐漸累積音量，亦或是逐漸減輕以柔和的力度呈現下行旋律或減慢的樂段，一來一往的對立與層次變化，使得樂曲更具張力效果。在普羅高菲夫的作品中就有清楚的力量標記，因此在詮釋樂曲時較可呈現出戲劇般的對比差異。

其次，弓法的使用對弦樂器的演奏是很重要的，良好的弓法會讓音色和音樂的表現力更為豐富。由於巴哈的手稿已經遺失，目前能找到最接近原稿的是巴哈第二任妻子安娜（**Anna Magdalena Bach**，1701-1760）的手抄本，但由於指法與弓法標示不是很清楚，所以有傑出大提琴家出版自己的樂譜版本使演奏流暢而設計的指法與弓法，例如運用大量的連弓，讓音色會更平均、柔和，但卻因而降低快速音群的清晰度，不過這種演奏風格與巴洛克時期的清澈純淨風格相異，而且無法明確表現出作曲家的意圖。**Bärenreiter** 依據安娜的手抄本做為參考，譜上的弓法應該是最為相近，較能貼切呈現巴哈的作品。

儘管普羅高菲夫不擅長大提琴，但在大提琴家羅斯托波維奇的協助下，旋律樂句與弓法已互相結合，大提琴與鋼琴間的高低起伏、連綿不斷的旋律，如敘述般道出作曲家的性格及故事。由於抖音、明顯的力度對比、表情與速度術語的使

³¹ **Bärenreiter** 包含四個最早的手抄本，因此較常被學術研究使用。

用，使得樂曲變化更加豐富多彩，直接就可以感受作曲家欲傳達的情緒與感受，演奏時更能精確詮釋風格。

透過本文的探討，經分析與反覆練習後，從中了解作品的動人之處以及不同時期的演奏技巧，於演奏時方能更詳盡與貼切作曲家欲傳達的音樂風格以及語法特性。



參考文獻

一、 中文參考書目：

- 李哲洋 譯 (1982)。樂器圖解。臺北市：大陸書局。
- 林勝儀 譯 (1986)。西洋音樂史—印象派以後。臺北市：天同出版社。
- 林勝儀 譯 (1989)。現代音樂史—從德布西到布雷茲。臺北市：全音樂譜。
- 李哲洋 著 (1998)。名曲解說全集。臺北市：全音樂譜。
- 張己任 著 (1998)。西洋音樂風格的演變-中古至文藝復興。臺北市：台灣商務。
- 邵義強 著 (1999)。巴洛克樂曲賞析。臺北縣：錦繡出版社。
- 劉志明 著 (2004)。西洋音樂史與風格。臺北市：全音樂譜。
- 音樂之友社 編 (2004)。浦羅高菲夫。臺北市：音樂之友社。
- 林肇富 著 (2013)。大提琴的技巧與研究。臺北市：晨曦出版社。
- 蔡佳穗 著 (2014)。浦羅高菲夫鋼琴奏鳴曲中奏鳴曲的傳承與創新。臺北市：
全音樂譜。

二、 中文參考期刊：

- 車炎江 文 (2015)。淺談變奏曲的歷史流變與發展變奏曲。古典月刊。

三、 外文參考書目：

- Dowley, T. (1981)。 *Bach*。Omnibus Press。
- Lang, P. H. (1997)。 *Music in Western Civilization*。New York: W. W. Norton & Company。
- Jaffe, D. (1998)。 *Sergey Prokofiev*。London: Phaidon Press Limited。
- Robinson, H. (2002)。 *Sergei Prokofiev: a biography*。Boston: Northeastern
University Press。

Nice, D. (2003) ◦ *Prokofiev : from Russia to the West, 1891-1935* ◦ New Haven :
Yale University Press ◦

Hill, J. W. (2005) ◦ *Baroque music : music in Western Europe, 1580-1750* ◦ New
York : W.W. Norton ◦

Little, M. & Jenne, N. (2009) ◦ *Dance and the Music of J. S. Bach, Expanded
Edition* ◦ Indiana University Press ◦

Phillips, B. & Moss, K. (2012) ◦ *Sound Innovations for String Orchestra: Sound
Development* ◦ Alfred Music Publishing Co., Inc.

Schoenbaum, D. (2013) ◦ *The violin : a social history of the world's most versatile
instrument* ◦ NY : W.W. Norton ◦

Stolba, K. M. (2013) ◦ *The Development of Western Music, A History* ◦
Content Technologies ◦

四、 外文參考期刊：

Stephen Johnson (2015) ◦ *What is a... Partita?* ◦ BBC Music Magazine ◦

附錄一

圖片來源

【圖 1-1】 <http://www.getdomainvids.com/keyword/bass%20viola%20da%20gamba/>

【圖 1-2】 <http://www.xtqzf.com/11621.html>

【圖 1-3】 <http://dipperrestorations.com/inventory/>

<http://www.thestringzone.co.uk>

