

國立交通大學  
音樂研究所 演奏組  
碩士論文

鄭喬文小提琴演奏會

含輔助文件

易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》

之音樂特色與詮釋



CHIAO-WEN CHENG VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

The Characteristics of Music and Interpretation on

E. Ysaÿe's Sonata no.3 for Violin Solo

研究生：鄭喬文

演奏指導教授：李俊穎

輔助文件指導教授：李俊穎

中華民國一百年六月

# 鄭喬文小提琴演奏會

含輔助文件

易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》之音樂特色與詮釋

## CHIAO-WEN CHENG VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

The Characteristics of Music and Interpretation on

E. Ysaÿe's Sonata no.3 for Violin Solo

研究生：鄭喬文 STUDENT: CHIAO-WEN CHENG

演奏指導教授：李俊穎 PERFORMANCE ADVISOR: JUIN-YING LEE

輔助文件指導教授：李俊穎 SUPPORTING PAPER ADVISOR: JUIN-YING LEE



A THESIS SUBMITTED TO  
THE INSTITUTE OF MUSIC  
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES  
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
**MASTER OF MUSIC**  
(VIOLIN PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JUNE 2011

中華民國一百年六月

## 謝 誌

時間過的很快，在交大學習的這段日子，天天都是充滿快樂且充實的回憶。很感謝交大音樂研究所每位老師們的教導，讓我在這段時間成長了不少。特別是要感謝我的指導教授—李俊穎教授。謝謝老師在指導我對音樂的演奏與論文的撰寫過程中，不但細心教導更開啓我對音樂的宏觀視野，並經常鼓勵我，讓在交大的研究生活，成為我收穫最豐富與最快樂的學習生涯。

感謝我的演奏搭檔—雨絮。謝謝雨絮總是與我一起練習，特別是在她也忙於準備個人畢業演奏會的同時，還是願意與我一同演出。更要謝謝她成為我的摯友，由於她的支持與陪伴，讓我無論在音樂的領域亦或是人生的旅途中成長了不少！謝謝雨絮！

感謝我的論文評審委員—李俊穎教授、王逸超教授與莊秉育教授，謝謝老師們在百忙之中，抽空來參加我的音樂會。

感謝本場音樂會的工作人員—律利、慈顏、憶佳、耀萱、伃捷，謝謝你們的幫忙才能夠讓音樂會順利進行。

感謝我的家人，謝謝你們總是無怨無悔的付出，在我的成長過程中，對我的疼愛與照顧，從來不間斷。謝謝你們總是支持我並為我禱告，我愛你們！

感謝所有支持我的師長、同學、學長姐與學弟妹、朋友、教會的弟兄姐妹、我的學生與學生家長們…等，謝謝你們為我加油打氣。

最後，感謝所有前來欣賞我的音樂會的各位朋友，謝謝你們的參與，使我的音樂會變得更有意義，也是對我最好的鼓勵！

# 鄭喬文小提琴演奏會

## CHIAO-WEN CHENG VIOLIN RECITAL

小提琴：鄭喬文 / Violin: Chiao-Wen Cheng

鋼琴：王雨潔 / Piano: Yu-Chieh Wang

2011/6/1, 19:00

國立交通大學演奏廳 / Recital Hall, National Chiao Tung University

錄音光碟附於封底內頁 / Recording appended inside the rear cover

### Disc 1

**J. Brahms : Scherzo from “F.A.E. Sonata” for Violin and Piano in C minor**

布拉姆斯：C 小調詼諧曲，摘自《F.A.E.奏鳴曲》

**L. v. Beethoven : Sonata for Violin and Piano no.4 in A minor, op.23**

貝多芬：A 小調第四號小提琴奏鳴曲，作品 23

I. Presto 急板

II. Andante scherzoso più Allegretto 詼諧的行板，速度稍快

III. Allegro molto 很快的快板

**E. Ysaÿ : Sonata for Violin Solo, op.27, no.3 “Ballade”**

易沙意：第三號小提琴無伴奏奏鳴曲，作品 27，《敘事曲》

### Disc 2

**J. Brahms : Sonata for Violin and Piano no.3 in D minor, op.108**

布拉姆斯：D 小調第三號小提琴奏鳴曲，作品 108

I. Allegro 快板

II. Adagio 慢板

III. Un poco Presto e con sentimento 充滿感情的稍快板

IV. Presto agitato 激動的急板

**J. Hubay : “Carmen Fantasy”, op.3**

胡拜：《卡門幻想曲》，作品 3

# 鄭喬文小提琴演奏會

研究生：鄭喬文

演奏指導教授：李俊穎 教授

輔助文件指導教授：李俊穎 教授

## 演奏會曲目

- 布拉姆斯：C 小調詠諧曲，摘自《F.A.E.奏鳴曲》  
貝多芬：A 小調第四號小提琴奏鳴曲，作品 23  
易沙意：第三號小提琴無伴奏奏鳴曲，作品 27，《敘事曲》  
布拉姆斯：D 小調第三號小提琴奏鳴曲，作品 108  
胡拜：《卡門幻想曲》，作品 30

上列曲目於二〇一一年六月一日晚間七時在國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會的 CDs 將附錄於本文。

## 輔助文件：易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》之音樂特色與詮釋

### 輔助文件摘要

易沙意(Eugène Ysaÿ, 1858 -1931)，他因師承小提琴家魏奧當（Henri Vieuxtemps, 1800-1881）與韋尼奧夫斯基(Henryk Wieniawski, 1835-1880)，演奏風格同時融合了十九世紀後半小提琴以薩拉撒泰(Pablo de Sarasate, 1844-1908)為首的華麗炫技技巧以及姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）對音樂的內斂深刻情感，同時，亦致力於推展當代法國作曲家的作品。由於他獨特的演奏風格，為當代的小提琴演奏家樹立了新的典範，故被視為小提琴法比學派（Franco-Belgian School）最重要的傳人。

無伴奏小提琴作品於十七世紀末首次出現，而後十八世紀初巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）的六首無伴奏奏鳴曲與組曲（Six Sonatas and Partitas for Violin solo）達到巔峰，之後沉寂了很長的一段時間，直到二十世紀才因易沙意的緣故，使無伴奏小提琴奏鳴曲的作品再現高峰。在此之前，無伴奏小提琴奏鳴曲的作品數量並不多。作品 27 的六首無伴奏小提琴奏鳴曲創作於 1924 年，之所以會創作這套作品，是因為易沙意在聽了小提琴家西格提（Joseph Szigeti, 1892-1973）演奏巴哈的六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲的之後，深受西格提的演奏而感動，因此決定撰寫六首無伴奏小提琴奏鳴曲。易沙意在這部作品的創作手法中，除了運用了傳統的結構外，更加入了許多嶄新的創作技法，他特別在樂譜上標示了一些特別的演奏記號，例如要演奏高四分之一音、低四分之一音的微分音、六聲部的和弦等，這些演奏技巧對於當時來說，幾乎是全新的概念。而這六首分別題獻給當代著名的小提琴家，每首的風格也截然不同。

本論文研究對象為作品 27 的六首無伴奏小提琴奏鳴曲中的第三號奏鳴曲，樂曲的標題為《敘事曲》（Ballade），題獻給小提琴家安奈斯庫（Georges Enesco, 1881-1955），是一首內容富於變化且充滿高度技巧性發展的樂曲。研究方法包含兩部分：第一部分為針對易沙意與題獻對象安奈斯庫之間的相關背景連結樂曲所引發的共通性，第二部分則是利用概略性的樂曲分析與其他參考資料，加入筆者個人詮釋方法與練習感想，對此曲在實際演奏需注意的事項詳加闡述。

關鍵詞：易沙意、安奈斯庫、法比學派、無伴奏小提琴奏鳴曲、微分音



# Chiao-Wen Cheng Violin Recital

**Student: Chiao-Wen Cheng**

**Advisor: Juin-Ying Lee**

**Supporting Paper Advisor: Juin-Ying Lee**

## Recital Program

J. Brahms : Scherzo from “F.A.E. Sonata” for Violin and Piano in C minor

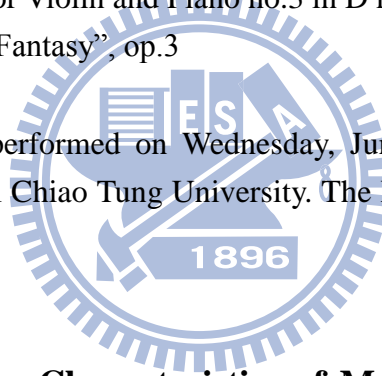
L. v. Beethoven : Sonata for Violin and Piano no.4 in A minor, op.23

E. Ysaÿ : Sonata for Violin Solo, op.27, no.3 “Ballade”

J. Brahms : Sonata for Violin and Piano no.3 in D minor, op.108

J. Hubay : “Carmen Fantasy”, op.3

The program above was performed on Wednesday, June 1, 2011, 7:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The Recording CDs of the recital are appended on this paper.



## Supporting Paper: The Characteristics of Music and Interpretation on E. Ysaÿ's Sonata no.3 for Violin Solo

### Paper Abstract

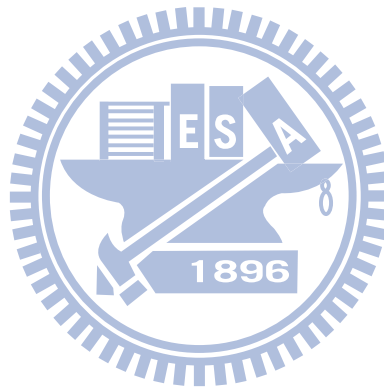
Eugène Ysaÿ, a student of Henri Vieuxtemps and Henryk Wieniawski, played with a style that can be regarded as a synthesis of the two opposite extremes in the way in the style of violin performance represented by Pablo de Sarasate and Joseph Joachim. It was him who influenced violinists in the twentieth century and who became the successor of the Franco-Belgian School.

The first examples of music for unaccompanied violin dated from the late seventeenth century and reached its first peak with the six sonatas and partitas for violin solo by J. S. Bach. Then it declined until it was revived in the twentieth century by Ysaÿ. His “Six Sonatas for Violin solo, op.27” were composed in 1924. Ysaÿ

was deeply impressed by Szigeti's performance on the violin solo sonata by J. S. Bach, and he was moved to compose his own sonatas. In these six sonatas, Ysaÿ not only used traditional composition skill but also brand-new technique, such as microtone and chord of six notes. Each sonata is dedicated to and written in a style appropriate to a celebrated violinist of his time.

The subject of this research is Ysaÿ's sonata for violin solo, op.27, no.3 "Ballade", which dedicated to Georges Enesco. It mainly contains two subjects: The historical background and the performance aspects. The historical background provides the origin and development of violin solo sonata which connects to the interaction between Ysaÿ and Enesco. The performance aspects contain personal interpretation through the analysis of music structure and performance issue based on the writer's experience.

Keywords: Ysaÿ, Enesco, Franco -Belgian School, Sonata for Violin solo, Microtone





# 目 錄

	頁次
謝誌.....	ix
鄭喬文小提琴演奏會錄音 CDs.....	x
演奏會曲目與輔助文件摘要.....	xi
Recital Program and Paper Abstract.....	xiii
目錄.....	xv
表目錄.....	xvi
譜例目錄.....	xvii
<b>輔助文件：易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》之音樂特色與詮釋</b>	
<b>第一章 研究動機與目的</b> .....	<b>1</b>
<b>第二章 無伴奏小提琴樂曲之發展背景</b> .....	<b>3</b>
<b>第三章 易沙意對於小提琴的貢獻與影響</b> .....	<b>8</b>
<b>第一節 易沙意與法比樂派</b> .....	<b>8</b>
一、法比學派之概述.....	8
二、易沙意與法比學派的關聯.....	9
<b>第二節 易沙意的生平</b> .....	<b>11</b>
<b>第四章 六首無伴奏小提琴奏鳴曲之簡述</b> .....	<b>18</b>
<b>第一節 創作背景</b> .....	<b>18</b>
<b>第二節 創作手法</b> .....	<b>21</b>
一、與巴哈無伴奏的關聯.....	21
二、易沙意無伴奏作品中的特殊記號與運用.....	22
<b>第五章 第三號無伴奏小提琴奏鳴曲之分析探討與詮釋</b> .....	<b>24</b>
<b>第一節 第三號奏鳴曲與安奈斯庫</b> .....	<b>24</b>
<b>第二節 樂曲分析與詮釋</b> .....	<b>28</b>
一、樂曲特色.....	28
二、樂曲分析與詮釋.....	31
<b>第六章 結語</b> .....	<b>58</b>
<b>參考文獻</b> .....	<b>59</b>

# 表 目 錄

	頁次
【表一】 易沙意作品 27 的特殊演奏記號.....	23
【表二】 易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》曲式結構.....	31



# 譜例目錄

	頁次
【譜例 1】易沙意《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》之導奏 I 開頭片段.....	29
【譜例 2】自由朗誦式的節奏.....	29
【譜例 3】易沙意《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》之呈示部 a 段開頭片段.....	30
【譜例 4】主題段落的重音記號，第 12-15 小節.....	33
【譜例 5】導奏 I，第 1 小節.....	34
【譜例 6】六聲部和絃譜例.....	36
【譜例 7】導奏 II，第 2-11 小節.....	37
【譜例 8】導奏 II，第 5-9 小節.....	38
【譜例 9】過門樂句，第 12 小節.....	39
【譜例 10】A 段的 a，第 13-27 小節.....	40
【譜例 11】A 段的 b，28-37 小節.....	41
【譜例 12】B 段第一樂句群，第 44-55 小節.....	42
【譜例 13】第 44-45 小節.....	43
【譜例 14】第 44-45 小節.....	43
【譜例 15】第 46-47 小節.....	43
【譜例 16】B 段第二樂句群，第 56-68 小節.....	45
【譜例 17】A 段的附點音符主題旋律，第 13-14 小節.....	46
【譜例 18】B 段第二樂句群，第 56-57 小節.....	46
【譜例 19】B 段第二樂句群，第 60-61 小節.....	46
【譜例 20】B 段第二樂句群，第 62-63 小節.....	47
【譜例 21】B 段第二樂句群，第 58-61 小節.....	47
【譜例 22】B 段第三樂句群，第 69-75 小節.....	48
【譜例 23】B 段第四樂句群，第 76-87 小節.....	49
【譜例 24】B 段第五樂句群，第 88-95 小節.....	50
【譜例 25】A'段，第 96-106 小節.....	51
【譜例 26】A'段，第 105 小節.....	52
【譜例 27】A'段，第 105 小節，筆者建議之弓法.....	52
【譜例 28】尾奏，第一個樂句：第 107-112 小節.....	53
【譜例 29】魏奧當，《第五號小提琴協奏曲》，第一樂章，第 256-265 小節.....	53
【譜例 30】尾奏，第二個樂句，第 113-118 小節.....	54
【譜例 31】魏奧當，《第五號小提琴協奏曲》，第一樂章，第 150-158 小節.....	55
【譜例 32】尾奏，最後一個樂句，第 119-127 小節.....	56

# 第一章 研究動機與目的

筆者自就讀大學期間，經常聆賞小提琴演奏會，認識更多各類型的小提琴作品，在一次因緣際會下，在音樂會中接觸到易沙意的無伴奏小提琴奏鳴曲，當時心中對這套同時兼具華麗炫技技巧與內斂深刻情感的音樂作品，感到驚艷不已，深感此套作品著實為一部藝術價值極高的經典之作，於是便寄望在攻讀碩士期間能與這套作品有更進一步的接觸。

在經過大量閱讀此作品的背景資料與創作手法，並實際研讀樂譜與影音資料後，在六首奏鳴曲中，其中引發筆者最想要深入探究的則是《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》。因為它不但是一首內容富於變化也同時充滿高度技巧性的作品，於是，筆者在規劃個人的碩士畢業製作時，便將此曲納入畢業演奏會的曲目之一。在經過指導教授細心的教導與仔細的練習後，筆者發覺這套作品的創作理念與作曲家精心設計的細節，足以成為主修小提琴的人士必要仔細修習的作品，因此筆者決定以此曲作為撰寫論文的研究主體。

研究方法包含兩大部分：第一部分為針對易沙意與作品 27 之間的相關背景以連結樂曲所引發的共通性。第二部分則是利用概略性的樂曲分析與其他參考資料，加入筆者個人詮釋方法與練習感想，對此曲在實際演奏中所產生的事項詳加闡述。期望藉由筆者的演奏與對於作品的探究，能達到拋磚引玉之效，以引起更多人的注意與研究。

感謝我的指導教授—李俊穎教授在教導我對音樂的演奏與論文撰寫過程中，不但

細心教導更開啟我對音樂的宏觀視野，得以將本論文完成。在交通大學攻讀碩士期間的種種一切，對筆者個人而言有著說不盡的感恩與收穫。



## 第二章 無伴奏小提琴樂曲之發展背景

十六世紀後半葉開始，隨著弦樂器不斷的改良，特別是小提琴的地位，從最初僅被視為用於宗教儀式或是為民間舞蹈伴奏的用途，逐漸提升成為富有高度表現力的獨奏樂器。到了十七世紀，許多作曲家希望器樂能與聲樂抗衡，或是能模仿聲樂的音色，其中小提琴不僅能符合這種注重主觀意識與突現個人風格的新美學標準，並能夠以精湛的技巧表達戲劇性的情感特色，在音樂當中呈現明顯的炫技技巧與裝飾音。<sup>1</sup>

最早的無伴奏小提琴作品可能是畢貝爾（Heinrich Iganz Franz Biber, 1644-1704）<sup>2</sup>在 1675 年創作的《帕薩卡里亞舞曲》（Passacaglia），<sup>3</sup>這首作品的產生與當時小提琴朝向發展演奏技巧與倡導和推廣複音音樂的創作手法的音樂背景有很大的關連，此首樂曲是以 G - F - E<sup>b</sup> - D 這四個下行的連續音為整首作品的動機，<sup>4</sup>以此動機不斷的發展出各式各樣的樂句，進而表現出小提琴的樂器特色而組成的變奏曲，藉以變奏曲的曲式，展現作曲家個人創作手法的純熟度以及演奏技巧的多樣性。畢貝爾的這首《帕薩卡里亞舞曲》被視為巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）於 1720 年間創作的《六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》（Six Sonatas and Partitas for Violin solo）之前，

---

<sup>1</sup> Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 46.

<sup>2</sup> 畢貝爾(Heinrich Iganz Franz Biber, 1644-1704)，出生於波希米亞，十七世紀後半葉最重要的德國小提琴家與作曲家之一，曾擔任薩爾茲堡的宮廷樂長，其創作元素常運用複音音樂的對位法與小提琴的變易調弦之特色。

<sup>3</sup> 帕薩卡里亞舞曲(Passacaglia)，為巴洛克時期流行的一種樂曲形式之一，與夏康舞曲有密切的關係，通常是依據三拍子的節奏，在反覆的頑固低音上，連續變奏上聲部所形成的變奏曲式。

<sup>4</sup> Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992),194.

最重要的一首小提琴無伴奏獨奏曲，也是十七世紀的小提琴演奏技巧集大成的代表作。

巴哈的《六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》代表了弦樂藝術史上在複音音樂的巔峰，在小提琴的演奏曲目當中，一直以來都具有非常崇高的地位，不但使十八世紀的小提琴作品展現更多演奏技巧的可能性，更使樂曲的聲部織度越來越複雜。巴哈的主要創作特色是將聲部之間相互交換，使主旋律不斷的隱藏在各聲部中，進而呈現出豐富的複音織度，使每一樂章都具有高度嚴謹的結構性。<sup>5</sup>

十九世紀初期，巴哈的無伴奏小提琴作品雖然廣為流傳，但是幾乎只作為教學教材用，直到 1839 年孟德爾頌（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809 - 1847）發現了不少巴哈的作品之後，他準備在萊比錫舉辦一場音樂會，並且希望他的好朋友—小提琴家斐迪南·大衛（Ferdinand David, 1810 - 1873）<sup>6</sup>能夠在音樂會上演奏巴哈的《第二號無伴奏小提琴組曲》中的〈夏康舞曲〉（Chaconne）樂章，但是斐迪南·大衛拒絕了，因為當時除了帕格尼尼（Niccolò Paganini, 1782 - 1840）<sup>7</sup>與恩斯特（Heinrich Wilhelm Ernst, 1814 - 1865）<sup>8</sup>之外，很少有小提琴家嘗試以「無伴奏小提琴」這種獨奏的演奏方式吸引觀眾，為此孟德爾頌特別為了〈夏康舞曲〉寫了鋼琴伴奏以使演出得以順利

---

<sup>5</sup> Robin Stowell, *The Early Violin and Viola: a Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 116.

<sup>6</sup> 斐迪南·大衛(Ferdinand David, 1810 - 1873)，德國小提琴家與小提琴教育家，是史博(Louis Spohr, 1785-1859)的學生，姚阿幸(Joseph Joachim, 1831-1907)的老師，1827年在柏林與孟德爾頌相識，此後，兩人成為終生的好朋友，孟德爾頌的《E小調小提琴協奏曲》就是見證兩人深刻友誼的產物。

<sup>7</sup> 帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782 - 1840)，義大利小提琴演奏家與作曲家，其精湛的技巧代表了十九世紀初期小提琴演奏的最高境界，擴展小提琴的炫技技巧與音樂的藝術性。

<sup>8</sup> 恩斯特(Heinrich Wilhelm Ernst, 1814 - 1865)，奧地利小提琴演奏家與作曲家，受帕格尼尼的影響很深，其創作的小提琴作品在技巧方面都較為艱難，對演奏者來說，相當具有挑戰性。

進行，直到十九世紀下半葉，斐迪南·大衛的學生姚阿幸( Joseph Joachim, 1831 - 1907)<sup>9</sup>開始以無伴奏的形式廣泛演奏後，越來越多的演奏家才嘗試在個人的獨奏會中單獨的演奏一、兩個樂章，或是完整的一整組巴哈無伴奏，甚至以巴哈無伴奏作為演奏會的第一首曲目。

十九世紀的無伴奏小提琴奏鳴曲作品並不普遍，因為當時無論是作曲家、演奏家亦或是觀眾，相較於無伴奏小提琴奏鳴曲，以小提琴協奏曲或是小提琴與鋼琴奏鳴曲的類型來譜寫的樂曲，對他們來說較具吸引力。而在這個時期，若不受限於奏鳴曲型式所創作的無伴奏小提琴作品，最具代表性的就是帕格尼尼的《二十四首隨想曲》(24 Caprices, op.1)。

到了 1924 年，比利時小提琴巨匠—易沙意 (Eugène Ysaÿ , 1858-1931 )，在極短的時間內創作了共六首的無伴奏小提琴奏鳴曲，並分別題獻給當代著名的小提琴演奏家，而這部鉅作不但傳承了巴哈的《六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》中的音樂概念與內涵，更結合了帕格尼尼的《二十四首隨想曲》中的高超技巧，並將這些艱澀的技巧賦與更高的藝術價值，使無伴奏小提琴奏鳴曲的作品到了二十世紀才因易沙意的緣故再現高峰。這套作品，不僅是易沙意的晚期代表作品，更顛覆了當代小提琴音樂的創作技法，關於此套作品的創作理念與其音樂特色等，筆者將於之後的章節詳加闡述。

---

<sup>9</sup> 姚阿幸(Joseph Joachim, 1831 - 1907)，匈牙利小提琴家、小提琴教育家與作曲家，一生多半居住於德國，為布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)的好友，常與克拉拉·舒曼(Clara Schumann, 1819-1896)合作演出，曾編寫了許多小提琴協奏曲的裝飾奏樂段，為十九世紀德奧小提琴學派的領袖，對二十世紀的弦樂演奏產生了深遠的影響。



二十世紀的無伴奏小提琴奏鳴曲作品在初期也因著易沙意的緣故，越來越多的作曲家與演奏家們積極的探索音樂表現的新途徑，匈牙利作曲家巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）因受小提琴家曼紐因（Yehudi Menuhin, 1916-1999）<sup>10</sup>的委託，完成了由四個樂章構成的作品《無伴奏小提琴奏鳴曲》（Sonata for Violin solo），此曲完成於 1944 年，是巴爾托克晚期最後的小提琴作品。巴爾托克音樂的最大特色，在於樂曲中的民謠性格，尤其是他常取用匈牙利民謠作為其作品中的創作元素，再加上他精通於二十世紀的西歐作曲技巧，因此，在巴爾托克的音樂作品中，常常同時具備這兩種特色，進而塑造出極具代表個人風格的音樂語言。同時他也在此首無伴奏小提琴奏鳴曲中，參考了巴哈《六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》中的複音音樂的創作概念，其中第一樂章譜標記著「夏康舞曲的速度」（Tempo di Ciaccona），採用幻想曲風的自由變奏手法，不僅是以巴哈風格的夏康舞曲所譜寫的，同時亦具有巴爾托克特有的節奏與和聲。第二樂章是由片段式主題的四聲部賦格曲。第三樂章是由沉思般的旋律曲調所譜成的慢板樂章。第四樂章則為最具民族性的輪旋曲式的急板樂章，主題融入了民族舞曲節奏的特色，象徵躍動著生命力的終曲樂章。<sup>11</sup>但是筆者認為此曲尚無法與易沙意的《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》並駕齊驅的原因，在於巴爾托克並不像易沙意一樣，是一位深刻了解小提琴樂器的特性與演奏技術的小提琴家，雖然這個原因剛好也可以讓他充分發揮其高超的作曲才能，但相反的，這樣的作曲方式也造成此首作品在演奏

---

<sup>10</sup> 曼紐因(Yehudi Menuhin, 1916-1999)，出生於紐約，1985 年成為擁有爵士頭銜的英國公民，具猶太血統的小提琴演奏家與教育家，師從易沙意的學生帕辛格(Louis Persinger, 1887-1966)與安奈斯庫(Georges Enesco, 1881-1955)，在演奏上受安奈斯庫的影響很深。

<sup>11</sup> 邵義強，《古典音樂 400 年—國民樂派樂曲賞析》（台北市：錦繡文化，2000），278。

技巧的實際操作上面臨極大的困難，演奏者也會倍感吃力，雖然此首作品亦是經由曼紐因的教訂並經得巴爾托克的同意，作了些許的改編，也終於在巴爾托克過世後出版，但是這首作品並沒有如同易沙意的《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》一樣，廣受演奏者的愛戴。

在巴爾托克完成《無伴奏小提琴奏鳴曲》的三年後，俄國作曲家普羅高菲夫（Sergey Prokofiev, 1891-1953）也於 1947 年創作了《D 大調無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 115》（Solo Violin Sonata in D, op.115），此首作品一般被視為二十世紀俄國音樂的中期作品，原先只是被計畫作為教學用途的作品，是一首以傳統的自然音階(diatonic)為創作元素，同時在技巧與音樂內容當中略顯保守的三樂章獨奏奏鳴曲。<sup>12</sup>這首作品，雖然也和巴爾托克的《無伴奏小提琴奏鳴曲》一樣，具備一定的藝術價值，但是似乎也無法超過易沙意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》所立下的鴻溝。

---

<sup>12</sup> Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 198.

### 第三章 易沙意對於小提琴的貢獻與影響

#### 第一節 易沙意與法比學派

##### 一、法比學派之概述

法比學派的緣起，最初應追溯至約 1780 年義大利小提琴家維奧第(Giovanni Viotti, 1755-1824)到巴黎之後，將義大利的小提琴演奏風格介紹到法國，並衍生出多種流派，其中又以法國學派(French School)為主流，代表人物為維奧第的學生—羅德(Pierre Rode, 1774-1830)、克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1776-1831)與白耀(Pierre Baillot, 1771-1842)，這三人先後成為巴黎音樂院的教授，大大提升了法國小提琴演奏的地位。<sup>13</sup>至十九世紀開始，巴黎可說是當代的音樂重鎮，法國的鄰國比利時也感染了來自巴黎的音樂魅力，許多來自比利時的小提琴家們，紛紛前往巴黎音樂院向大師們學習，培養出許多比利時小提琴家，並以白耀的學生白里奧(Charles-Auguste de Bériot, 1802-1876)<sup>14</sup>為比利時學派的創始者，此學派的代表人物包括白里奧、馬沙特(Rodolphe Massart, 1811-1892)<sup>15</sup>與魏奧當<sup>16</sup>。魏奧當從白里奧身上學習到比利時學派的演奏技巧，在魏奧當的作品當中，更結合了帕格尼尼卓越精湛的技巧，因此透過

<sup>13</sup> 陳藍谷，《小提琴演奏之系統理論》(台北市：全音，1998)，43。

<sup>14</sup> 白里奧(Charles-Auguste de Bériot, 1802-1876)，建立比利時小提琴學派之主要人物，韋奧第(G. B. Viotti, 1755-1824)與白耀(Baillot, P. A. F. des Sales, 1771-1842)的學生，是一位傑出的教師，他最著名的學生為魏奧當(Henri Vieuxtemps, 1800-1881)，著有十首小提琴協奏曲，是第一位能在琴上發揮出輝煌燦爛的和絃、琶音與撥弦效果的小提琴家。

<sup>15</sup> 馬沙特(Rodolphe Massart, 1811-1892)，比利時小提琴學派代表人物，克羅采的學生，且是一位極優秀的教師，其代表學生有韋尼奧夫斯基(Henryk Wieniawski, 1835-1880)、薩拉撒泰(Pablo de Sarasate, 1844-1908)、易沙意與克萊斯勒(Fritz Kreisler, 1875-1962)等人。

<sup>16</sup> 魏奧當，比利時小提琴家、作曲家，是當時極具代表性的小提琴家之一，自 1828-1831 年師事白里奧，演奏特色以斷奏的技巧著稱，其創作的小提琴協奏曲常以「獨奏部分的華麗效果」來展現，作有七首小提琴協奏曲、一首小提琴奏鳴曲、三首弦樂四重奏，以及貝多芬小提琴協奏曲的裝飾奏編訂等。

這些藝術作品的累積，大大提升了比利時學派的地位。而在法國學派與比利時學派長時間的結合與互相影響下，即形成所謂的法比學派。

法比學派（France-Belgian School）是十九世紀末以來，被世人認同且形成最正統演奏風格的小提琴演奏學派，<sup>17</sup>其演奏特徵是以呈現極優美的音質和寬闊的音量變化，重視甜美、明亮的音色與華麗、完美的技巧，以感情深入音色、表現光彩華美的音響為宗旨。<sup>18</sup>

## 二、 易沙意與法比學派的關聯

縱觀小提琴演奏歷史中，恐怕很少人能像易沙意一樣身兼數職，同時跨足演奏、創作、教學與指揮，並在各領域皆有傑出表現的音樂家。易沙意被認為是建立現代小提琴演奏風格的始祖，師承小提琴家馬沙特、魏奧當與韋尼奧夫斯基<sup>19</sup>，傳承法比學派的優良傳統，演奏風格同時融合薩拉撒泰的華麗炫技技巧和姚阿幸對音樂的深刻情感等，並致力推展當代法國作曲家及比利時作曲家的作品，他的音樂結合了高超的技術並融入了演奏者對於樂曲的想像力及內涵，同時也為當代的小提琴演奏家樹立了新的典範，造就前所未有的標竿，成功的融合法國與比利時學派的小提琴演奏法。

---

<sup>17</sup> 陳藍谷，《小提琴演奏之系統理論》（台北市：全音，1998），60。

<sup>18</sup> 洪千富，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》（高雄市：春暉出版，1999），53。

<sup>19</sup> 韋尼奧夫斯基，波蘭小提琴家、作曲家，八歲即進入巴黎音樂院就讀，其創作的小提琴作品包括兩首小提琴協奏曲、隨想曲集、練習曲集與馬厝卡舞曲等，堪稱小提琴的經典曲目。

易沙意之所以被認定為法比學派的繼承者，其原因與易氏的學習背景、演奏特色等，有一定程度上的影響與關聯，特別是被易氏視為恩師的魏奧當，易沙意對他的景仰，可從易氏對魏奧當的一段評論得知：

「他（魏奧當）是一位非常偉大的人，他為小提琴演奏的浪漫流派設立了非常宏偉的傳統…看看他的七首協奏曲，在管絃樂團的部分已經遠遠超過僅是伴奏的功能，這是多麼有趣的一個成果啊！」<sup>20</sup>

再加上易沙意不僅創新法比學派，更將之發揚光大，是近代小提琴演奏歷史中，最具獨創性與表現力的演奏家之一。筆者期望藉由以下對於易沙意不同面向的認知，能夠對於演奏其作品有實質上的幫助。



---

<sup>20</sup> Frederick Hermann Martens, *Violin Mastery* (New York: Frederick A. Stokes company), 3.

## 第二節 易沙意的生平

易沙意於 1858 年 7 月 16 日出生於比利時的列日（Liège），小提琴啟蒙於他的父親尼可拉斯·易沙意（Nicholas Ysaÿe, 1826-1905），1865 年進入列日音樂院就讀，隨海恩伯格（Désiré Heynberg, 1831-1897）學習，但當時因為易沙意平日常和父親到處演奏，因此在學校的出席率不甚理想，導致在 1868 年離開學校，往後的這幾年，易沙意憑藉著自學來增進演奏能力，直到 1878 年，一件偶發的事件改變了他的人生。當時極富盛名的小提琴家魏奧當，恰巧聽到易沙意正在練習自己的第五號小提琴協奏曲，不但被他的琴聲所吸引，之後甚至設法讓易沙意再次進入列日音樂院就讀。他於 1872 到 1874 年間於馬沙特（Rodolphe Massart, 1811-1892）門下學習，易沙意的演奏受到肯定，1874 年以金牌獎畢業，並拿到獎學金前往布魯塞爾音樂學院學習。

1875 年，當易沙意轉往布魯塞爾後，原先想投入魏奧當的門下，然而當時魏奧當不幸中風，至阿爾及爾治療麻痺的雙手，而在這段期間內，由韋尼奧夫斯基代替魏奧當成為布魯塞爾皇家音樂學院小提琴教授，因此，易沙意轉而師從韋尼奧夫斯基。兩年後，當魏奧當身體康復之後，易沙意又前往巴黎隨魏奧當學習。當時，魏奧當對時年僅十八歲的易沙意寄予厚望，且魏奧當晚期的身體狀況因中風與健康惡化的影響，已經無法自己演奏所新創作的第六號與第七號小提琴協奏曲，因此，魏奧當更指定易沙意成為他新作品的詮釋者。<sup>21</sup>易沙意跟隨他一生最敬愛的大師學習了三年，在這段期間，他不僅學習小提琴的演奏技術，也在這個時期因著巴黎這個充滿人文藝術

---

<sup>21</sup> Lev. Ginsberg, *Ysaÿe* (New York: Paganiniana, 1980), 35.

氣息的環境之下，結交許多藝文界志同道合的朋友們，並汲取了很多知識，對往後的演奏生涯與創作靈感，奠下了很重要的基礎。

易沙意的求學階段告一段落後，在 1879 到 1882 年間，任職於柏林的比爾舍(Bilse)管絃樂團，擔任樂團首席一職，在這期間，他也在萊比錫與巴黎舉辦獨奏會，並獲得不錯的名聲，後來受到安東·魯賓斯坦 (Anton Rubinstein, 1829-1894)<sup>22</sup>的賞識，認為易沙意是位極具天賦的小提琴演奏家，希望易沙意能夠即刻解除與樂團的合約，並於 1882 年邀請易氏與其一同至挪威等地巡迴演出，這樣的機緣成功開啟了易沙意日後的演奏生涯。

1883 年，易沙意回到了巴黎之後，便開始受到歐洲各地不斷的邀約，這段期間易沙意也持續不斷的與法朗克 (César Franck, 1822-1890)、聖桑 (Camille Saint-Saëns, 1835-1921)、佛瑞 (Gabrie Fauré, 1845-1924)，與當時正崛起的蕭頌 (Ernst Chausson, 1855-1899) 和丹第 (Vincent d'Indy, 1851-1931) 等法國音樂家密切的往來與交流。為易沙意在法國的音樂圈奠定聲望的是一場 1885 年在巴黎由愛德華·科洛納 (Edouard Colonne, 1838-1910)<sup>23</sup>主持的音樂會，當時演出的曲目為拉羅 (Edouard Lalo, 1823-1892) 的《西班牙交響曲》 (Symphonie Espagnole) 與聖桑的《序奏與輪旋隨

---

<sup>22</sup> 安東·魯賓斯坦 (Anton Rubinstein, 1829-1894)，俄國鋼琴家與作曲家，並於 1862 年創立了聖彼得堡音樂院，為當代最偉大的鋼琴家之一。

<sup>23</sup> 愛德華·科洛納 (Edouard Colonne, 1838-1910)，法國小提琴家與指揮家，成立了柯洛納音樂協會，提倡法國作曲家作品。

想曲》（Introduction and Rondo Capriccioso），造成了前所未有的轟動，並開啟了通往巴黎音樂界名流的大門。<sup>24</sup>

1886 年對於易沙意而言，可說是非常精彩的一年，由於祖國比利時的召喚，加上魏奧當在布魯塞爾音樂院的繼承人胡拜（Jenő Hubay, 1858-1937）<sup>25</sup>的離職，易沙意回到了布魯塞爾音樂院任教，開始了他的教學生涯，同年，易沙意與露易絲（Louise Bourdeau de Courtrai, 1868-1924）結婚，作曲家法朗克還將他的《A 大調小提琴奏鳴曲》（Sonata for Violin and Piano in A major）作為結婚賀禮題獻給易沙意，此後，易沙意也常常在音樂會上演奏此曲。

1890 年開始，易沙意的雙手開始出現了顫抖的現象，接下來的三十年，對他的演奏生涯開始有了轉變，雖然對一位小提琴演奏家來說，發生這樣的症狀勢必是很嚴重的打擊，但易沙意並沒有因為這樣就暫停演出，反而以極大的意志力與戰鬥力與這樣的病情抗爭，到了 1910 年，因為頻繁的演出活動引起的心臟病與神經的過度疲勞，再加上手的毛病與糖尿病的惡化，醫生對易沙意提出即刻停止演出的警告，但在易沙意給妻子的信中提到：

「若遵照這種醫療處方，豈不是等於提前死亡。不！只要我還剩下一點點力氣，只要我還沒失去毅力，只要手指、弓和頭腦還繼續聽我的使喚，我絕不會放棄我這種以藝術為生命的生活。」<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Raaben, 《古今傑出小提琴家》，廖叔同譯（台北市：世界文物，1993），214。

<sup>25</sup> 胡拜(Jenő Hubay, 1858-1937)，匈牙利小提琴家與作曲家，師事姚阿幸，1878 年與魏奧當成為朋友，曾修訂許多魏奧當遺留下來的 1880 年代之作品，並曾任布達佩斯音樂院與布魯塞爾音樂院的小提琴教授。

<sup>26</sup> Raaben, 《古今傑出小提琴家》，廖叔同譯（台北市：世界文物，1993），218。



於是，隨著易沙意一直持續不斷的到各地演出，健康狀況便每況愈下，漸漸失去控制弓的能力，導致他將重心轉移至指揮上，1918 到 1922 年間，大師到美國辛辛那提交響樂團，擔任常任指揮的職務，趁機不斷介紹法國當代的優秀音樂作品，同時也培養出許多日後成為優秀的小提琴家與小提琴教育家，例如金格（Joseph Gingold, 1909-1995）<sup>27</sup>與帕辛格（Louis Persinger, 1887-1966）<sup>28</sup>等人。

1928 年，因著大提琴家卡薩爾斯（Pablo Casals, 1876-1973）的邀請與指揮之下，易沙意重新登上演奏舞台，但大師的病情越來越不樂觀，到了 1929 年，因為糖尿病的關係，不得不將右腳截肢，甚至在他生命的尾聲，即使病情纏身，他仍不放棄展現對音樂的熱愛與對祖國貢獻之力，因此，臨終之前他完成了他唯一的一部歌劇—「礦工彼得」（Piére li Houïeu），並使用家鄉的華隆（Walloon）地方方言演唱。在這部歌劇首演幾週之後，比利時小提琴巨匠—易沙意於 1931 年 5 月 12 日卒於布魯塞爾，享年七十二歲。

易沙意對音樂具有敏銳的洞察力、如火一般的熱情活力，他的演奏繼承自法比學派的傳統，結合千變萬化的音色與鬼斧神工的技巧，風格清新不落俗套，情感真摯內斂，是極具生命力的音樂。而易沙意在演奏中所使用的彈性速度（tempo rubato）與抖音技巧（vibrato）是他最具代表性的演奏特色，為他的音樂增添了不少光彩，並為

---

<sup>27</sup> 金格(Joseph Gingold, 1909-1995)，俄國人，二十世紀最重要的小提琴教師之一，曾師事易沙意，演奏風格承襲法比學派優良的傳統，曾於美國印第安納大學任教，並曾在巴黎的國家音樂學院和東京的桐朋音樂學院進行公開教學，擔任過許多著名國際音樂大賽的評審，也校訂過三十餘首小提琴協奏曲。  
<sup>28</sup> 帕辛格(Louis Persinger, 1887-1966)，美國小提琴家、教育家，擅長教學聞名，師事易沙意，其門下學生有曼紐因、黎奇(Ruggiero Ricci, 1918- )、史坦(Isaac Stern, 1920-2001)、安奈斯庫等，1930 年任茱莉亞音樂學院教授。

許多小提琴家所稱羨與讚賞的，其中卡爾·弗列其（Carl Flesch, 1873-1944）<sup>29</sup>認為易沙意是他一生中所聽到最傑出、最有個性的小提琴家，對於易氏的抖音技巧的使用，不被過去傳統所束縛，不限於「只在有表情的音符上使用」的說法，對在演奏中使用彈性速度的手法感到佩服，並讚揚易沙意對樂曲的解釋：

「左手的靈巧和音準就像薩拉撒泰那樣完美，所演奏的弓法都有著非常好的聲音和音樂的感覺……充滿了激情的浪漫主義……不是嚴格按照樂譜上所寫的音符的時值進行演奏……因為它的精神是不能使用圖表式的辦法再現出來的。」<sup>30</sup>

對於彈性速度的運用，易沙意並不是隨機的使用，而是經過對於樂句上的邏輯性、風格的正確性與樂曲的原創精神仔細思考之後，才能夠決定彈性速度的持續時間，而這樣對於演奏詮釋上的傑出貢獻，使他的演奏充滿了對藝術的高度鑑賞力且十分具有啟發性。金格曾說：

「他的這種彈性速度演奏手法簡直令人難以置信，你可以打開節拍器，在小節裡的時值無論有什麼變化，但是從節拍器的角度來講他總是對的，他每次都落在拍點上。」<sup>31</sup>

著名的瑞士音樂家與教育家達克羅茲（Emile Jaques Dalcroze, 1865-1950）<sup>32</sup>曾經是與易沙意一起在音樂會上合作的伴奏家，他回想易氏的彈性速度演奏風格表示：

「易沙意對於伴奏非常要求，在主奏者與伴奏者共同演奏之間，一定會產生兩種不同的詮釋想法，而這是需要互相配合與犧牲的，必須謹慎地處理對於彈性速度的運用，盡力的達到聲響上的統一性，並且要將作曲家在樂譜上標記的力度記號

<sup>29</sup> 卡爾·弗列其(Carl Flesch, 1873-1944)，匈牙利小提琴家、教育家，師從馬爾西克(Martin Pierre Marsick, 1848-1924)，著有《音階系統》(Scale System)等具史料價值的重要著作。

<sup>30</sup> Campbell,《不朽的小提琴家》，張世祥譯（台北市：世界文物，1998），164。

<sup>31</sup> Campbell,《不朽的小提琴家》，張世祥譯（台北市：世界文物，1998），165。

<sup>32</sup> 達克羅茲(Emile Jaques Dalcroze, 1865-1950)，瑞士籍音樂家，同時是達克羅茲音樂教學法的創辦者，曾為易沙意的鋼琴伴奏，並將自己所創作的小提琴協奏曲獻給易沙意。

與樂句給予最大的尊重，易沙意非常厭惡所有一切誇張的，或是過於依照感官上的詮釋，並且他特別注重音色上的細微差別。」<sup>33</sup>

易沙意對於樂句尾聲的處理，常以演奏彈性速度的方式安排，但對於彈性速度的運用方法，如同著名的英國指揮家亨利·伍德（Sir Henry Wood, 1869-1944）回憶與易氏在 1899 年合作的情景表示：

「我這幾年從偉大的易沙意先生那裡學到非常多，其中印象最深刻的是他那完美的彈性速度與具高度歌唱性的琴聲，實在是令人驚歎。而許多演奏者對於彈性速度的濫用，常常導致指揮不知該怎麼指下去，因而常常將手停留在半空中，但是這些從來不會發生在易沙意的身上，因為指揮總是可以知道知道易沙意將怎麼拉奏，因為如果易沙意先挪用了速度，他一定會在四小節之內歸還，這是他一直遵從的準則。」<sup>34</sup>

因此，易沙意特別要求與他合作的鋼琴伴奏應正確的按照節奏彈奏，如此才能與運用彈性速度的主奏者之間達到演奏上的平衡。

除了當一位稱職的獨奏家之外，對於室內樂的發展也不遺餘力，由當時在比利時的藝術愛好團體「二十人小組」（Twenty Club）<sup>35</sup>中的創辦人麥斯（Octave Maus, 1856-1919）<sup>36</sup>的邀請之下，易沙意於 1889 年二月成立了「易沙意四重奏」（Quartet Ysaÿe），這個弦樂四重奏的成員包括第一小提琴由易沙意本人擔綱、第二小提琴為易氏的學生克里邦（Mathieu Crickboom, 1871-1947）、中提琴家豪特（Léon van Hout, 1863-1945）與大提琴家雅各（Joseph Jacob, 1865-1909）。由於他們高水準的演奏與對當代音樂作品的熱愛，影響了當代作曲家將作品呈獻給他們，德布西（Claude

<sup>33</sup> Lev. Ginsberg, *Ysaÿe* (New York: Paganiniana, 1980), 271.

<sup>34</sup> Lev. Ginsberg, *Ysaÿe* (New York: Paganiniana, 1980), 271.

<sup>35</sup> 1884 年由麥斯成立的藝術愛好團體協會，不但在美術上有所貢獻，更推廣法國與比利時的音樂作品。

<sup>36</sup> 麥斯(Octave Maus, 1856-1919)，比利時人，一位律師兼業餘藝術愛好者，1884 年成立二十人小組，並於 1888 年開始贊助並發展法朗克的作品。

Debussy, 1862-1918) 於 1893 年創作的第一號弦樂四重奏 (String Quartet no.1 in g minor)、丹第的《第一號弦樂四重奏》(String Quartet no.1) 都是題獻給易沙意四重奏的作品。另外，題獻給易沙意本人的作品，除了先前提到的法朗克《A 大調小提琴奏鳴曲》之外，還包括蕭頌的《詩曲》(Poème)。



## 第四章 六首無伴奏小提琴奏鳴曲之簡述

### 第一節 創作背景

作品 27 的六首無伴奏小提琴奏鳴曲創作於 1924 年，屬於易沙意晚期的代表作，之所以會創作這套作品，是因為在某次偶然的機緣下，易沙意欣賞了小提琴家西格替（Joseph Szigeti, 1892-1973）<sup>37</sup>所演奏的巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲後，除了讚嘆西格替的演奏技巧與詮釋外，對於創作無伴奏小提琴奏鳴曲的想法油然而生。根據其子安東尼·易沙意（Antoine Ysaÿe, 1894-1979）為父親所寫的傳記中，曾描述當時易沙意創作這套作品過程：

「…那天傍晚他將自己關在書房內，不斷的持續創作，到了用餐時間也是將餐點送進房內，到了隔天傍晚，他面容洋溢著幸福說：『在這裡，我已完成對於六首小提琴奏鳴曲想法的草稿』，在接下來的幾天，便完成了這部作品，並送去印刷。」<sup>38</sup>

這六首無伴奏小提琴奏鳴曲，分別題獻給當時著名的小提琴演奏家與表現傑出的後輩，易沙意根據這六位演奏家各自的音樂特色與風格，刻劃出六首具有截然不同風格的樂曲。關於題獻對象如下：

第一號無伴奏小提琴奏鳴曲：西格替

<sup>37</sup> 西格替(Joseph Szigeti, 1892-1973)，匈牙利出生的美國小提琴家，師事胡拜，二十五歲受聘為日內瓦音樂院的教授，除了對巴哈的作品有深刻的見解，也大量演奏二十世紀的音樂作品，並深入研究不同的演奏風格與出版相關書籍。

<sup>38</sup> Antoine Ysaÿe and Bertram Ratcliffe, *Ysaÿe, His life, Work, and Influence* (London: William Heinemann, 1948) 223.

第二號無伴奏小提琴奏鳴曲：堤博（Jacques Thibaud, 1880-1953）<sup>39</sup>

第三號無伴奏小提琴奏鳴曲：安奈斯庫

第四號無伴奏小提琴奏鳴曲：克萊斯勒<sup>40</sup>

第五號無伴奏小提琴奏鳴曲：克里邦<sup>41</sup>

第六號無伴奏小提琴奏鳴曲：桂洛加（Manuel Quiroga, 1892-1938）<sup>42</sup>

易沙意的這部作品雖被認為結合了巴哈的六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲和帕格尼尼的二十四首隨想曲，但在筆者的觀點認為，易沙意因受到巴哈的小提琴無伴奏作品中所蘊含的豐富音樂內容與表現力所深受感動，深感當時並未有同類型的作品可以超越巴哈無伴奏，雖然在十九世紀初出現的帕格尼尼二十四首隨想曲，對當時弦樂作品的貢獻很大，但僅侷限於突破與創新小提琴技巧的方面，其藝術性並無法與巴哈無伴奏相提並論。因此，易沙意為了要突破各方面的限制，挑戰巴哈與帕格尼尼，並超越自我，希望藉由創作無伴奏小提琴奏鳴曲的寫作，將小提琴無伴奏作品的美學發揮到淋漓盡致。在這套偉大的作品創作當中，我們可以在樂譜上詳細的閱讀到作曲者對於樂曲的想法，因易沙意以身為傑出的小提琴演奏家與作曲家的雙重身分下，為了

---

<sup>39</sup> 堤博(Jacques Thibaud, 1880-1953)，法國小提琴家，是易沙意與安奈斯可的好朋友，與克萊斯勒並稱二十世紀前半最偉大的小提琴家。

<sup>40</sup> 克萊斯勒，奧地利小提琴家、作曲家，主要作品為「克萊斯勒小品曲集」，擅長滑音、歌唱性的樂句演奏風格對後世小提琴演奏家影響甚深。

<sup>41</sup> 克里邦，比利時小提琴家，是易沙意最喜愛的學生，擔任「易沙意四重奏」的第二小提琴，曾根據易沙意的藝術觀念與教學原則編撰小提琴的教材。

<sup>42</sup> 桂洛加(Manuel Quiroga, 1892-1938)，西班牙人，當時他的演奏在歐美都造成轟動，是當代著名的小提琴家，可惜因為 1937 年在紐約發生重大車禍迫使他淡出演奏生涯。

使演奏者可以更容易的理解作曲家對於樂曲中的各種音樂表情、速度、力度變化等，易沙意特別在樂譜上標示了各種術語。而在這部作品的創作手法中，除了運用了傳統的曲式結構為基本音樂創作元素外，他更加入了許多嶄新的創作技法，並特別在樂譜上標示了一些特別的演奏記號（筆者將會再稍後的章節中詳述之），例如要演奏高四分之一音、低四分之一音的微分音、六聲部的和弦等，使這部作品無論在視覺上，抑或是聽覺效果都有別於先前的小提琴作品，在音樂的內容方面，也因作曲者本身非常熟悉通曉小提琴的演奏技巧與樂器先天的條件，所以在充份利用小提琴的特性之下所創作出來的作品，其演奏的技巧對於當時來說，幾乎是全新的概念，再加上六首分別題獻給音樂風格迥異的小提琴演奏家們，這六位演奏家各自不同的演奏風格，成為易沙意創作樂曲的元素，形成這六首截然不同特色的作品，而這套《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》無庸置疑是易沙意精心設計的一部的鉅作。



## 第二節 創作手法

在之前的章節中，曾提到在易沙意的演奏生涯當中，特別是在巴黎生活的那段期間，與許多音樂家成為摯友，藉由音樂相互交流，使這些過往的生活點滴成為易沙意的一生中所不可抹滅的記憶，更可從其作品中所使用的創作手法，推知當時這些音樂家們對易沙意，必定具有深遠的影響力。觀察這六首小提琴無伴奏奏鳴曲後，發現易氏除了沿用過去的音樂素材外（如與巴哈無伴奏的關聯），更大量使用了當代新的創作元素，並融入了許多印象樂派的音樂語彙與代表法比學派的特色。關於此作品的創作手法如下列介紹：

### 一、 與巴哈無伴奏的關聯

從易沙意的這部作品當中，很明顯的可看出易氏對巴哈的景仰，在很多細節上可發現巴哈無伴奏作品的蹤跡，易沙意的無伴奏小提琴奏鳴曲與巴哈的無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲皆為六首，特別是在調性、曲式與創作手法亦有類似的使用，如易沙意《第一號無伴奏小提琴奏鳴曲》中，使用與巴哈《第一號無伴奏小提琴奏鳴曲》同樣的 g 小調，兩者皆為四樂章慢—快—慢—快的形式，並於第二樂章使用賦格（Fuga）曲式；兩人皆設計《第二號無伴奏小提琴奏鳴曲》的調性為 a 小調，且易沙意在此曲的第一樂章，直接擷取巴哈的《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》中的前奏曲（Preludio）主題作為核心素材，易沙意在《第四號無伴奏小提琴奏鳴曲》採用巴洛克組曲中阿勒曼（Allemande）與薩拉邦德（Sarabande）的舞曲形式，兩人六首中的最後一首同樣都



使用 E 大調等。筆者認為易沙意的無伴奏小提琴奏鳴曲並非僅是單純的引用或是簡單的改編巴哈的作品，來顯示他對無伴奏小提琴奏鳴曲的熱愛程度與對巴哈的崇拜，而是憑藉自己本身高超的小提琴技術與結合新舊時代的和聲音響所創作經典之作。

## 二、 易沙意無伴奏作品中的特殊記號與運用

十九世紀的小提琴演奏技巧，經由帕格尼尼、白里奧、魏奧當與韋尼奧夫斯基等人，不斷的持續創新，逐漸在演奏曲目中將艱難的演奏技巧賦予高度的藝術價值於，使小提琴的音樂作品呈現越來越豐富的面貌。而易沙意身為法比學派的傳人，不但承襲了這些華麗的演奏技巧，更運用許多在當時還不常使用的演奏技巧，並將這些特殊的效果加以個人的說明，寫於樂譜的扉頁，呈現作曲者對於作品的主觀意識。

以下是關於作品 27 的特殊演奏記號的表格圖示：



【表一】易沙意作品 27 的特殊演奏記號

特殊演奏記號	法文解釋	中文翻譯
	Les 4 cordes	四條空弦的指示
	En se maintenant sur une corde	保持在同一弦上
	Doigt immobile	保留手指
	Poser le doigt sur la quinte juste	將手指按在正確的五度位置上
	Restez à la position	保持在原來的把位
	A la pointe	弓尖
	Au talon	弓根
	Au milieu	中弓
	Note jouée isolément	單獨拉奏此音
	Le quart de ton an dessus	高四分之一音
	Le quart de ton an dessous	低四分之一音
	Le sautillé	跳弓
	Le détaché à la corde	分弓
	Employez tout l' archet	全弓
	Archet court	短弓
	Archet long	長弓
	Vibrant	抖音
	Sans vibrer	不抖音
	Sans presser	不壓弓
	Sans hâte	不匆忙
	Bien mesuré	節拍準確
	Bien rythmé	節奏準確
	Marqué-accentué	明確的重音
	Les accords ainsi notés	六聲部和絃記譜方式
	S'exécutent par un <u>rapide</u> arpège.	六聲部和絃演奏方式

## 第五章 第三號無伴奏小提琴奏鳴曲之分析探討與詮釋

### 第一節 第三號奏鳴曲與安奈斯庫

第三號無伴奏小提琴奏鳴曲是六首之中最著名的，獻給易沙意的後輩莫逆—安奈斯庫，安奈斯庫曾讚揚易沙意那熱情、懇切、樂觀與高尚的藝術家氣質，他說：

「在人世間恐怕很難找到像易沙意那樣感情火熱而神采奕奕的藝術家，他的左手叫人吃驚萬分。要是他演奏聖桑的協奏曲和法朗克的奏鳴曲，更是令人五體投地。一個有趣又古怪的人，天性剛強世上少有。他一貫深信藝術家為表演消耗很多體力，所以隨時需要大量補充營養。而他確實是很懂得怎麼去恢復元氣的。有一次，在晚上聽過他的表演之後，為了向他表示我的讚美，我到後台休息室去看他，他一面卸裝一面向我遞了個眼色說：『我的小安奈斯庫，如果您希望到我這樣的歲數還能夠像我這樣拉琴，那麼請記住，您就別像苦行僧那樣過日子！』」<sup>43</sup>

安奈斯庫出生於羅馬尼亞，是一位集小提琴家、鋼琴家、作曲家、指揮家與教育家多重身分於一身的音樂家，在他的創作中，因受到民族意識的啟發，作品中經常採用羅馬尼亞的民間旋律與節奏作為創作的元素或題材，致力於推動羅馬尼亞傳統音樂，羅馬尼亞之於安奈斯庫，不僅僅是他的故鄉，更是他一生創作音樂的靈感動機來源。

安奈斯庫於童年時期便接觸音樂，特別是吉普賽音樂，他的第一位小提琴老師就是吉普賽人，在他成長的羅馬尼亞村莊中，每當有慶典儀式時，最常見的就是吉普賽小提琴樂師帶有即興風格的演出，另外，他出身的年代，正是民族主義（nationalism）的氛圍緩緩醞釀的時期，這些都對安奈斯庫日後的創作具有極大的影響力。至 1888

<sup>43</sup> Raaben, 《古今傑出小提琴家》，廖叔同譯（台北市：世界文物，1993），224。

年，安奈斯庫到維也納音樂學院求學，在這期間深深受到華格納（Richard Wagner, 1813-1883）與布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）的音樂風格所吸引，1895年起，前往巴黎音樂學院就讀，小提琴師從馬爾西克（Martin Pierre Marsick, 1848-1924）<sup>44</sup>，作曲則跟隨馬斯奈（Jules Massenet, 1842-1912）與佛瑞學習。在巴黎求學的期間，安奈斯庫因獲得巴黎音樂院的首獎，成為當時巴黎最優秀的小提琴演奏家之一，除了在小提琴的演奏獲得好名聲之外，更擔任稱職的鋼琴家與鋼琴伴奏家，曾替卡薩爾斯、堤博等演奏家伴奏<sup>45</sup>。此外，從事音樂創作更是安奈斯庫一生中，最熱愛的工作，在安奈斯庫的音樂創作中，經常融合西方傳統作曲手法與東歐民間音樂特色來譜寫，例如五聲音階、全音音階與特殊的節奏等，這些都是當時歐洲受「異國主義」（exoticism）影響所產生的變化，再加上從十九世紀初民族主義的覺醒，作曲家紛紛採用代表自己民族特色的民間音樂旋律與節奏等，作為創作的題材，這樣的意識持續發展到了二十世紀，安奈斯庫將後浪漫時期的音樂特色與來自羅馬尼亞民間音樂融合後，成為具有代表個人特色的音樂風格，也同時影響了二十世紀羅馬尼亞的音樂家們。

安奈斯庫一生共創作了三首小提琴奏鳴曲，分別於 1897 年、1899 年與 1926 年譜曲，這三首所運用的素材與風格皆有所不同，《第一號小提琴與鋼琴奏鳴曲》（Sonata for Violin and Piano no.1, op.2）受德奧傳統作曲手法影響，除了使用奏鳴曲式與正規

---

<sup>44</sup> 馬爾西克(Martin Pierre Marsick, 1848-1924)，師從姚阿幸，其代表學生包括安奈斯庫、堤博等。

<sup>45</sup> 安奈斯庫非常精通於鋼琴伴奏，堤博是他在巴黎音樂院的同學，兩人皆向馬爾西克學習小提琴，安奈斯庫並將自己創作的《第二號小提琴與鋼琴奏鳴曲》獻給堤博，首演時，就是由堤博演奏小提琴，安奈斯庫彈奏鋼琴；1907 年與卡薩爾斯一起合作演出自己的《第一號大提琴與鋼琴奏鳴曲》作品，更於 1946 年到莫斯科訪問的期間，與小提琴家歐伊斯特拉夫(David Oistrakh, 1908-1974)共同演出巴哈的《d 小調雙小提琴協奏曲》與葛利格(Edvard Grieg, 1843-1907)的《第三號小提琴與鋼琴奏鳴曲》。

的和聲進行和明確的終止式外，更規劃頑固低音（basso ostinato）與賦格作為創作元素，且大量運用後期浪漫派中經常被使用的和聲語法，如使用同音異名的手法，藉此模糊調性，並使調性的快速轉換，另外大量使用具神秘聲響的特殊變化和絃，像是增六和絃、拿波里六和絃等，以營造音樂上的色彩變化與聲響的豐富性。《第二號小提琴與鋼琴奏鳴曲》（Sonata for Violin and Piano no.2, op.6）題獻給自己的好友堤博，是一首運用在法國音樂中常見的「循環形式」（cyclic form）所構成的樂曲，以具羅馬尼亞民間音樂特色的主題貫穿三樂章的奏鳴曲，以此主題不斷的變形發展，包括節奏的增減值、一再出現動機音型並安插在各個聲部中呈現的手法，在和聲上的安排，除了沿用上三度與下三度轉調手法之外，更加入了平行四度與平行五度，與五聲音階的運用，使模糊調性的色彩，增加調性的不確定性。而上述的作曲素材的運用與手法，都可以在本論文所討論的研究曲目：易沙意的《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》中發現大量的蹤跡。《第三號小提琴與鋼琴奏鳴曲》（Sonata for Violin and Piano no.3, op.25），作曲家親附上標題：「具羅馬尼亞的民族特色」（dans le caractère populaire roumain），題獻給羅馬尼亞小提琴家恩塞爾（Franz Kneisel, 1865-1926），此首小提琴奏鳴曲與同類型作品，已相距二十多年，在這段時間中，安奈斯庫結識了許多音樂界的好友，其中當然包括易沙意，而易氏在 1924 年將自己的《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》獻給安奈斯庫，筆者認為易沙意的這首作品，必定帶給安奈斯庫極大的影響，其原因如下：

1. 易沙意在《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》附上標題《敘事曲》(Ballade)<sup>46</sup>，題獻給安奈斯庫；安奈斯庫的《第三號小提琴與鋼琴奏鳴曲》也註記了「具羅馬尼亞的民族特色」的標題，獻給恩塞爾。
2. 易沙意在此曲使用了「微分音」(microtone)的效果；安奈斯庫也運用這樣特殊音響的概念在自己的作品當中。
3. 兩人同為傑出的小提琴演奏家，憑藉自身對樂器的熟稔，其創作樂曲皆充分表達小提琴的特性與高度利用小提琴的技巧，並透過記譜方式標示出音色的差別與表現，把身為作曲者對自身創作的音樂概念完整的呈現，並使演奏者清楚的了解作曲者的要求，更貼近作曲家的創作理念，創造出高藝術價值的作品。
4. 兩首作品皆具豐富的音色變化與音響效果，曲式方面，節奏拍號也一再變換，樂曲內容也似具即興式的特徵。

---

<sup>46</sup> 敘事曲 (Ballade) 一詞原與音樂、舞蹈和文學都很有關係，但此名詞最早出現於器樂曲是由蕭邦所用，已不具有與文學有關聯，意指具戲劇性且富有英雄式的樂曲，在蕭邦使用此名詞作為樂曲形式之後，布拉姆斯、李斯特、葛利格與佛瑞等作曲家皆使用過此名稱做為其創作的樂曲標題。

## 第二節 樂曲分析與詮釋

### 一、樂曲特色

在本研究論文的主要對象《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》中，如同先前所提到，易沙意將第三號獻給了安奈斯庫，並將此曲附上《敘事曲》的標題，筆者認為此曲是六首作品中最具富於揣摩被題獻者的音樂風格，係因在經過分析本曲於音樂素材上的運用、樂段與樂句的特徵以及演奏上之音樂性的處理，發現此作品之創作手法十分貼近安奈斯庫慣用的羅馬尼亞民間音樂風格。因此，筆者推測「羅馬尼亞民間音樂特性」明顯地在此曲占有重要一席之地。但在筆者蒐集此作品資料的過程中，發覺大部分的資料較少論述關於易沙意使用羅馬尼亞音樂之元素作為創作此曲的素材之一的這個環節，很有可能是演奏者或是研究此曲的人忽略了「被題獻者」與作品在音樂上的關聯性，導致這部分的資料較貧乏，以下筆者將概略介紹用於此曲的羅馬尼亞民間音樂特色：

1. 調式：常運用四音音階（tetrachord）、五聲音階（pentatonic）、六聲音階（hexachord）和全音音階等，包括一些不確定調式的音階，並常用吉普賽風格含有變化音的調式。
2. 曲式：包含兩種曲式，其一是以即興的方式演奏的自由曲式，另一則是具有固定旋律結構的曲式，在羅馬尼亞的非儀式音樂中（民間音樂）長歌（doina）

<sup>47</sup>是安奈斯庫最常用於創作的曲式，認為這是最能代表羅馬尼亞傳統音樂的曲式，<sup>48</sup>與敘事曲結構相像，兩者之間並無明顯清楚的劃分。

3. 節奏：使用具羅馬尼亞特色之兩種形成對比的節奏，在導奏時，使用的是「自由朗誦式」（*parlando rubato*）<sup>49</sup>，達到一種緩慢且並具彈性速度的曲調，強調旋律與節奏都須保持十分綿延的。請見譜例 1 與譜例 2：

【譜例 1】易沙意《第三號小提琴無伴奏奏鳴曲》之導奏 I 開頭片段

【譜例 2】自由朗誦式的節奏<sup>50</sup>

<sup>47</sup> 長歌(doina)，又稱多伊納，羅馬尼亞以及摩爾達尼亞流行的一種民歌形式，通常包含兩部分，第一部分緩慢而悲哀，第二部分輕鬆而愉快。

<sup>48</sup> Noel Malcolm, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup>, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 201.

<sup>49</sup> 自由朗誦式(*parlando rubato*)，一種非常自由的節奏，類似於宣敘調，沒有固定拍號或小節線，樂曲結構可擴充或壓縮，以抒發個人情感為主，常用於羅馬尼亞音樂中的長歌。

<sup>50</sup> 貝拉·巴爾托克，《巴托克論文書信選》，湖北音樂學院作曲系編輯(台北市：世界文物，1993)，68。





## 二、 樂曲分析與詮釋

【表二】易沙意《第三號無伴奏小提琴奏鳴曲》曲式結構

段落	小節數	拍號	調性中心	備註
導奏 I	第 1 小節 (將小節線刪除, 形成自由的拍子)	4/4 拍	不明顯	
導奏 II	第 2-11 小節	5/4 拍	漸漸暗示為 d 小調	
過門樂句	第 12 小節	3/8 拍	d 小調	
A 段 (呈示部)	第 13-43 小節	3/8 拍	d 小調	由 a-b-a' 所構成的樂段, a: 第 13-27 小節 b: 第 28-37 小節 a': 第 38-43 小節
B 段 (發展部)	第 44-95 小節	3/8 拍	調性不斷的移動, 但仍以 d 小調為調性中心	分為五個樂句群, i: 第 44-55 小節 ii: 第 56-68 小節 iii: 第 69-75 小節 iv: 第 76-87 小節 v: 第 88-95 小節
A' 段 (再現部)	第 96-106 小節	3/8 拍	d 小調	
CODA (尾奏)	第 107-127 小節	3/8 拍	d 小調	分為三個大樂句, i: 第 107-112 小節 ii: 第 113-118 小節 iii: 第 119-127 小節

任何一位演奏者都想將作品賦予個人的詮釋與完美的演奏，為了這樣的願景，易沙意這樣一位傑出的演奏家，曾懇切地給予演奏家們忠告，他認為要成為一位名符其實的演奏家，除了持續穩定的練習外，更需要不斷的了解作品，必須長時間很有智慧、耐心的研究作品，且對於作品中所有的音樂想法與意念全然通曉，同時將技術性層面的問題克服後，才能進行所謂對於作品的詮釋並盡情的享受演奏。<sup>52</sup>

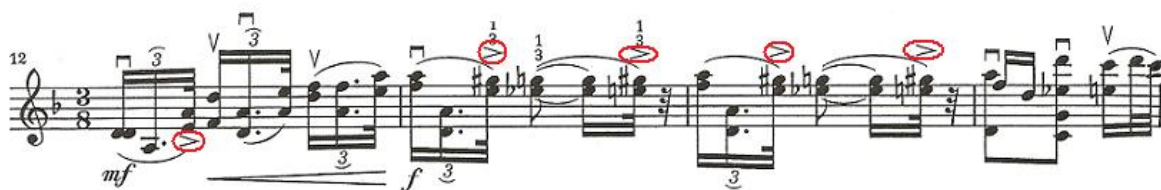
第三號奏鳴曲是一首具高度表現力，並充滿詩意的單樂章奏鳴曲，在作品 27 中，惟獨第三號與第六號是單樂章的作品，樂曲標題為敘事曲，在結構內容上屬三段式，由極具神秘氣氛的兩個導奏（導奏 I 與導奏 II）加上奏鳴曲式的三段主題群（A-B-A'）與尾奏（coda）所構成。在分析其作曲素材後，發現易沙意在此曲中，廣泛的運用各式各樣非傳統大小調的音階，特別是半音階與全音音階；在和聲方面，也大量以增減音程鋪陳樂曲在聲響上的張力，例如刻意不按傳統作曲之慣例，不用一般常見的終止式將不協和聲響的音程解決，雖然此曲的調號標示為 d 小調，但因缺乏終止式與運用許多變化音的緣故，使這首樂曲的前半段停留在主調上的時間並不多，似乎暗示出易沙意受印象樂派的音樂語彙與二十世紀音樂思潮的影響，逐漸脫離調性為中心的概念；在拍號的規劃也很多變，本曲共計換了三次的拍號，分別是在導奏 I（第 1 小節）、導奏 II（第 2 小節）與進入呈示部的主題段落（第 12 小節）；節奏上的設計也別具心裁，以不同的連音節奏安插在正規的節奏中，更藉由節奏上的變形與移轉，增加樂曲

---

<sup>52</sup> Lev. Ginsberg, *Ysaÿ* (New York: Paganiniana, 1980), 275.

音樂上的張力，同時也刻意不將重音記號只安排在強拍上，特別是大量運用在附點節奏中。請見譜例 4：

【譜例 4】主題段落的重音記號，第 12-15 小節



由於這樣的設計易使人聯想到舞曲中常出現的節奏，因此反而可以保持某種程度上的韻律感，進而形成樂曲上的一大特色。易沙意在這部作品中，透過音樂術語與特殊記號的記載，詳細針對樂曲風格所強調的不同樂段之個性、音色與音量上的要求，甚至是弓在琴弦上的演奏位置、弓的長度分配、應在哪條琴弦與把位上演奏、抖音的運用等。縱觀上述所列，皆是影響音色的重要因素，而易沙意將這些要求很清楚的標記在樂譜上，目的是為了使演奏者能夠更通曉作曲家的想法，並要求演奏者按照這些訊息演奏，同時也顯示易氏非常注重運弓技巧，展現了十分強烈的個人意識與音樂風格。

導奏 I，標示著以持續十分綿延的緩板速度（Lento molto sostenuto），並按照宣敘調的風格（In modo di recitativo）演奏，在拍號上雖標記著四四拍子，但卻如同葛利果聖歌（gregorian chant）<sup>53</sup>般的，去除小節線，形成較自由的拍子，由帶有詭譎氣氛的增三和絃聲響揭開序幕，並以增五度構成的上行全音音階為主的動機旋律。請見譜例 5：

【譜例 5】導奏 I，第 1 小節

Ballade  
Lento molto sostenuto  
In modo di recitativo

The musical score for the first measure of the introduction is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and a half note G4. The second system continues the melody with dynamics ranging from pp to mf. The third system features a forte (ff) dynamic and a 'sempre forte' marking. The fourth system concludes the first measure with a piano (p) dynamic and a final half note G4. The score includes various performance markings such as 'poco string.', '8', and 'ten. f'. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

演奏方式上，因作曲家在此處仔細標上對於音量的要求，為使導奏 I 之音樂上的戲劇化效果明顯，演奏時必須仔細依照譜上所指示之音量，而音量的控制勢必與運弓的長

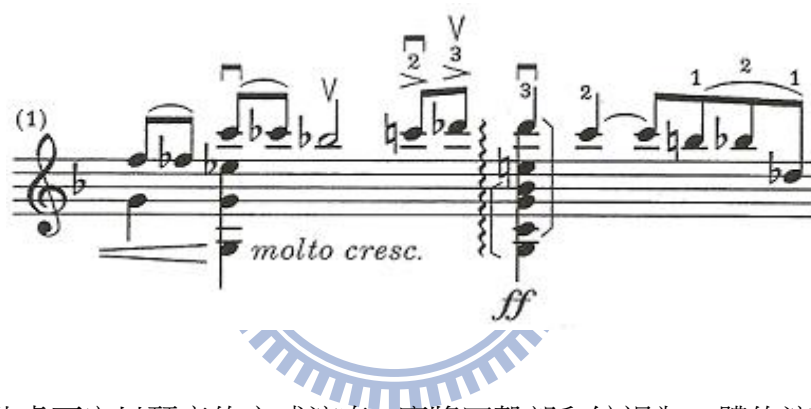
<sup>53</sup> 葛利果聖歌(gregorian chant)，一種單聲部且無伴奏的羅馬天主教宗教音樂，其特色以紐姆譜(Neume)記譜，沒有小節線與拍號，歌詞均以拉丁文的唸唱方式吟唱。

度與速度有絕對的關係，因此在樂曲的開頭的長音 a 音，筆者認為不宜用過快的運弓速度，並拉奏在靠近指板的位置，方可在音色與音量上營造出神秘的氛圍與期待感。此外左手抖音也不宜太密集，直到開始出現漸強與漸快記號時，建議將弓在琴上的位置，逐漸往琴橋方向移動，同時增加運弓的速度並使弓毛確實貼好琴弦，左手抖音速度也需配合樂句張力漸快，且注意避免因雙音而造成左手與肩膀過度緊繃。在導奏 I 中，共出現了五次的延長記號，而在此段中，易沙意在譜上註明要以宣敘調的方式演奏，顯示他強調演奏時要運用適度的彈性速度，因此，筆者建議可將這些延長記號視為樂句與語氣上的轉折，並強調譜例 5 第 1 小節的第二行與第四行中，作曲家刻意利用掛留音的創作方式，產生一連串的分切節奏，藉此塑造出宣敘調的詩意風格。



在導奏 I 第三行出現的六聲部和絃，是此作品的特色之一，依照在樂譜扉頁關於特殊記號的指示與譜例所顯示，此六聲部和絃應先將 g 音與 b<sup>1b</sup> 音以雙音的方式同時拉奏後，再演奏由 c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>3b</sup> 四音組成的四聲部和絃，而依照 G. Henle Verlag 與 G. Schirmer 出版的兩種版本樂譜中，都將此六聲部和絃標上以琶音方式演奏，應是希望演奏者先將 g 音與 b<sup>1b</sup> 音以雙音的方式同時拉奏後，再將四聲部和絃以分解和絃的方式，由低音至高音的排列方式依序演奏。請見譜例 6：

【譜例 6】六聲部和絃譜例



但筆者建議此處不宜以琶音的方式演奏，應將四聲部和絃視為一體的演奏，因為作曲家特別將此六聲部和絃的力度記號標示 *ff*，除了是此曲第一次出現 *ff* 的段落，更加上此和絃在和聲音程上屬不和協的聲響效果，應是此曲在導奏 I 中張力最大之處，且在六聲部和絃出現之前，作曲家要求要以 *molto cresc.* 的方式演奏，若是將此和絃以分解和絃的方式拉奏，很可能無法維持張力，甚至將此處的張力減弱。

導奏 II，拍號由原先的四四拍子改為五四拍，速度相較導奏 I 稍快些，以極為中板的速度又近似於緩板（*Molto moderato quasi lento*）術語標示，作曲素材部分沿用導奏 I 的素材，使用增減音程和全音音階與半音音階建構出神秘的氛圍，以四度與六度音程不斷相互交替的運用，並利用節奏的增減值，以兩個八分音符→三連音→四個十六分音符→五連音→四個十六分音符→三連音的方式，有次序的展開，突顯出不同於導奏 I 的方向性。第 4 小節的上聲部的上行全音音階，與低音聲部以 a-c<sup>1</sup>#-f<sup>1</sup> 三音構成的 d 小調增三轉位和絃，皆是源自於導奏 I 首句中所使用的素材。請見譜例 7：

【譜例 7】導奏 II，第 2-11 小節

Molto Moderato quasi Lento

2 *p*

5 *ten.* *f* *animandosi* *e - 4 - poco a poco accel.* *cresc.\*\*)*

7 *f*

(8) *sempre cresc.* *ff*

10 *rubato* *rit.* *ff*



第 5 小節到第 7 小節的連續雙音，技術操作上較不容易維持音準的準確度，除了因為音程不斷級進、跳進，使音程度數大不同，導致左手手型不易快速轉換的因素外，更需按照譜上「漸漸的漸快，並變的活躍起來」（*animandosi e poco a poco accel.*）的術語標示演奏。筆者建議此段的練習方式，可先將雙音分為上、下聲部的單音方式練習，但左手維持雙音手型，而右手只讓弓拉其中一個聲部，待上、下聲部的音準與手型都分別熟悉之後，再按照譜上的雙音方式正常拉奏，同時，在拉奏此段落時，必須保持流動性與方向感，需將上聲部的旋律拉清楚，左手抖音持續性與右手弓速的變化，都是需要仔細考量的部分。第 8 小節出現的特殊記號  $\square$ ，表示要使用全弓，據筆者觀察發現，這個特殊記號往往出現在要導入主題，或是使樂曲回歸到 d 小調的調性中心的半音階式樂句中，通常扮演著將音樂張力推向頂端的角色。請見譜例 8：

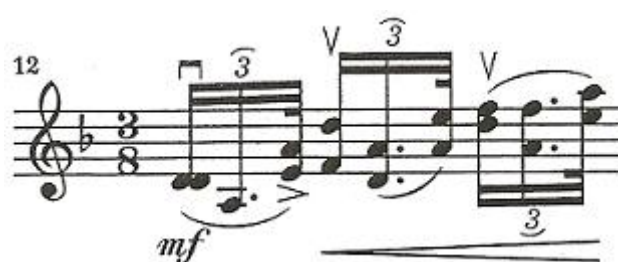
【譜例 8】導奏 II，第 5-9 小節

The musical score for Example 8 consists of three staves of music. The first staff (measures 5-7) begins with a *ten.* marking and a *f* dynamic. It includes performance instructions: *animandosi e poco a poco accel.* and *cresc.\*\*)*. The second staff (measures 7-8) continues the double bass line with a *f* dynamic. The third staff (measures 8-9) starts with *sempre cresc.* and a *ff* dynamic. A special square symbol (□) is present in measure 8, indicating a full bow stroke. The score includes various fingering numbers and bowing directions (V for up-bow, V with a slash for down-bow).

整首作品在導奏 I 與導奏 II 中，一直到第 9 小節第一拍出現不完整的 d 小調上行音階之後，才第一次確立了整首曲子的調性為 d 小調，接著以一連串由 d 小調中的音

所構成的雙音，與空弦 a 音表示的 d 小調屬音互相交錯拉奏，使整個和聲聲響都停留在 d 小調，並使導奏 II 結束在 d 小調的 V 級，直到接下來進入銜接導奏與 A 段主題之過門樂句的 d 小調 I 級和絃後，形成 V—I 的終止式，更加鞏固了此曲的 d 小調調性中心。請見譜例 9：

【譜例 9】過門樂句，第 12 小節



A 段為整首作品的敘事曲主題，也可以視為整首奏鳴曲中的呈示部，結構由兩種對比性的段落，以 a-b-a' 的方式組成：a 段為第 13-27 小節，b 段為 28-37 小節，a' 段為 38-43 小節。A 段的速度術語為「以準確規律的速度且帶有英勇性格的快板」(Allegro in tempo giusto e con bravura) 標示，拍號轉為使用三八拍，最大的特色為須明顯的斷奏與力度變化的附點音符節奏。「bravura」一詞原意為表示勇敢、英勇與豪俠的行為，衍生之意是指在演奏方面表現出的非凡技巧及輝煌色彩的精湛技巧，而筆者認為此段的音樂，無論是用前者或是後者的涵義運用於演奏中，皆十分貼切、適當。在演奏 a 主題時，必須要突顯此段最重要的附點節奏特色，特別是要強調被標記上重音記號的音，這些帶有重音記號的音並不按照傳統的慣例，置於節拍中的強拍或是正拍上，易沙意反而將這些記號標示在弱拍與後半拍上，在實際演奏中，這些重音也會在弓根與弓尖的地方演奏，而弓尖位置在演奏重音時，若只是單純的利用弓的壓力，所

產生的效果並不明顯，在聲音上也並不悅耳，因此，筆者建議在演奏這個段落時，以弓速代替弓壓，且需要特別留意，不可將弓速用的太快，需要留一些弓來使重音達到效果。除了附點節奏的主要特色外，與其抗衡的對旋律（第 15 至 16 小節）在演奏上應表達相對於附點節奏的侵略性，勾勒出較圓滑、歌唱性的旋律線條。請見譜例 10：

【譜例 10】A 段的 a，第 13-27 小節

Allegro in tempo giusto e con bravura ♩ = 126

The musical score consists of four staves of music, numbered 12, 16, 20, and 24. The tempo is marked 'Allegro in tempo giusto e con bravura' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The music is written in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. It includes dynamic markings like *mf* and *f*, and various performance instructions such as 'V' for vibrato and '3' for triplets. The key signature has one flat (B-flat).

b 段與節奏性強的 a 段為對比段落，屬於如歌似的抒情段落，筆者建議從 28 小節開始，先依照譜上所表示的節奏拉清楚，緩和自 a 段累積而來的激動情緒，同時必須穩定並持續的將上聲部如歌似的旋律線條表現出來，所以左手的抖音與右手的運弓不可間斷，到了 34 小節之後，透過彈性速度的運用使上行音型逐漸從緩慢的語氣轉而激動的口吻，帶到 a' 段的主題旋律。請見譜例 11：

【譜例 11】A 段的 b，28-37 小節

The musical score for Example 11, measures 28-37, is presented in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various performance instructions such as *mf espress.*, *commencez lentement puis accel.*, *p*, *cresc.*, and *f*. There are also dynamic markings like *rit.* with a '3' above it. The score contains several triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing.

B 段是整首奏鳴曲中的發展部，由運用許多不同素材之樂句群所組成的大段落，此段的樂感與織度在聽覺角度上，雖然與 A 段似乎有所區別，但是其實在音樂素材的運用上，有些仍是採用 A 段的材料。筆者將 B 段依照素材的運用分為五個樂句群：第一樂句群為第 44-55 小節；第二樂句群為第 56-68 小節；第三樂句群為第 69-75 小節；第四樂句群為第 76-87 小節；第五樂句群為第 88-95 小節。

【譜例 12】B 段第一樂句群，第 44-55 小節

The musical score for the first phrase (measures 44-55) is presented on a single staff in treble clef. The key signature has one flat. The score includes various performance instructions: *dolce*, *calmato*, *p*, *sempre dolce*, *archet court...*, *cresc.*, and *dim.*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with fingering numbers (1-4) and bowing techniques (V, P). Measure numbers 44, 46, 48, 50, 52, and 54 are indicated at the start of their respective lines.

分析第 44-45 小節的三連音節奏模式中的第一音與第三音，若將這些音單獨串連起來，會發現此樂句所運用的主要創作素材為一連串的下行半音階音型（請見譜例 13）。在下行三連音節奏模式中的第二音，出現的則是四音一組的下行全音音階（請見譜例 14）。而第 46-47 小節則是第 44-45 小節的模進（請見譜例 15）。

【譜例 13】第 44-45 小節

【譜例 14】第 44-45 小節

【譜例 15】第 46-47 小節

在第一樂句群出現的特殊記號方面，易沙意在第 44 與 46 小節中，標記了  $\boxtimes$  的記號（請見譜例 13 與譜例 15），代表要演奏比實際音高低四分之一的音高，也就是微分音的概念，而這樣的觀念雖然在現今的音樂創作手法當中很常見，但對當時的弦樂作

品而言，則是非常罕見的創作手法，但也藉此開發更多小提琴音色上的可能性。經由分析後，筆者認為易沙意刻意在此處安插低四分之一音高的音，應是為了保持節奏模式上的連貫性，因為若是將此音去除後，雖然仍然可保有下列半音階的音型模式，但是在節奏進行的韻律中，必會因此少了一組三連音節奏的時值，進而破壞了此樂句的結構。另外，在這裡出現的微分音，都是被放置於三八拍子中的後半拍，而在實際演奏的效果中，筆者選擇在此處運用些微彈性速度的詮釋方式，除了可使微分音的效果被聽見之外，更可藉此增加後半拍的音樂張力。因為易沙意在第一樂句群標上了柔和的（dolce）、平靜的（calmato）的表情術語，再加上在音量的要求方面為 *p*，目的應是將承接自 A 段的激烈氣氛緩和下來，因此，筆者建議此處不應採取過快的速度，先將左手按指的速度漸漸緩下來，之後再慢慢漸快，並將右手運弓於靠近指板的位置，使用較長的運弓，讓整段的音色與氣氛與前一段有明顯的轉變，試圖營造將音樂情緒沉澱下來的感覺，同時應隨著音樂的走向與起伏，適時運用彈性速度，以保持音樂上的流動性。

【譜例 16】B 段第二樂句群，第 56-68 小節

56 *p* *cédez*

58 *Poco meno*  
*restez.....*  
*p espress.*

60 *V*

62 *cresc.* *mf*

64 *f*

66 *ff*

68 *P* *V*



第二樂句群的素材使用，主要來自 A 段的附點音符主題旋律的節奏變型。請見

譜例 17：

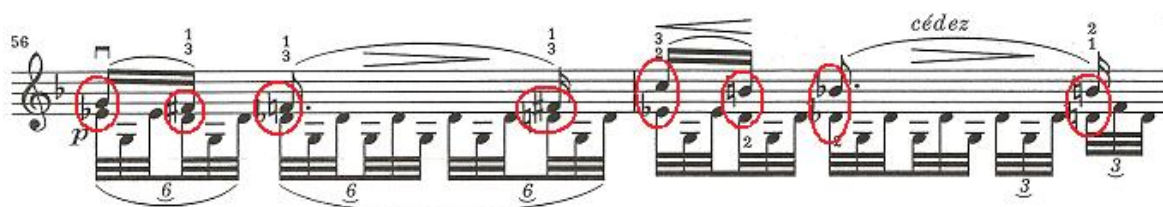
【譜例 17】A 段的附點音符主題旋律，第 13-14 小節

Allegro in tempo giusto e con bravura ♩ = 126



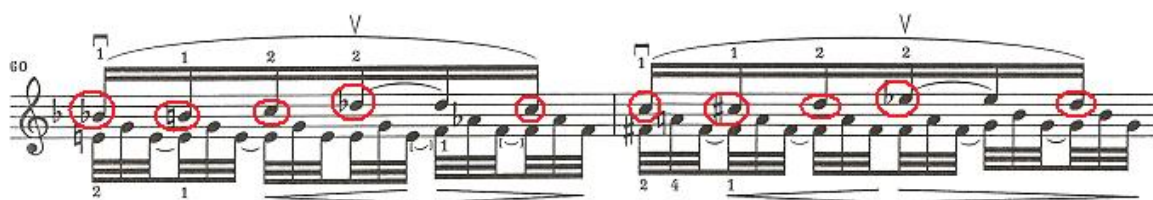
由第 56 小節上聲部的旋律主題為代表，低音聲部以連續半音音型的三連音節奏，則是來自第一樂句群的素材。請見譜例 18：

【譜例 18】B 段第二樂句群，第 56-57 小節



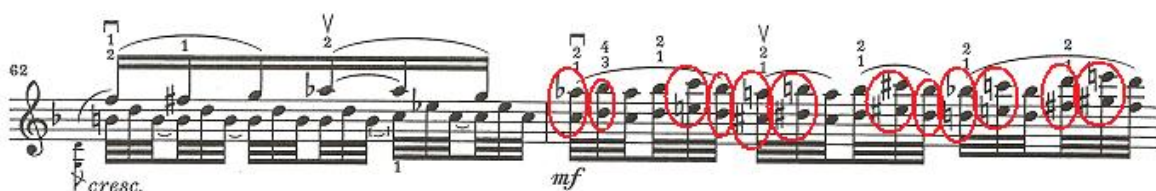
第 60-61 小節上聲部的旋律主題，是將第 56-57 小節上聲部的旋律主題作音程反向的創作手法。請見譜例 19：

【譜例 19】B 段第二樂句群，第 60-61 小節



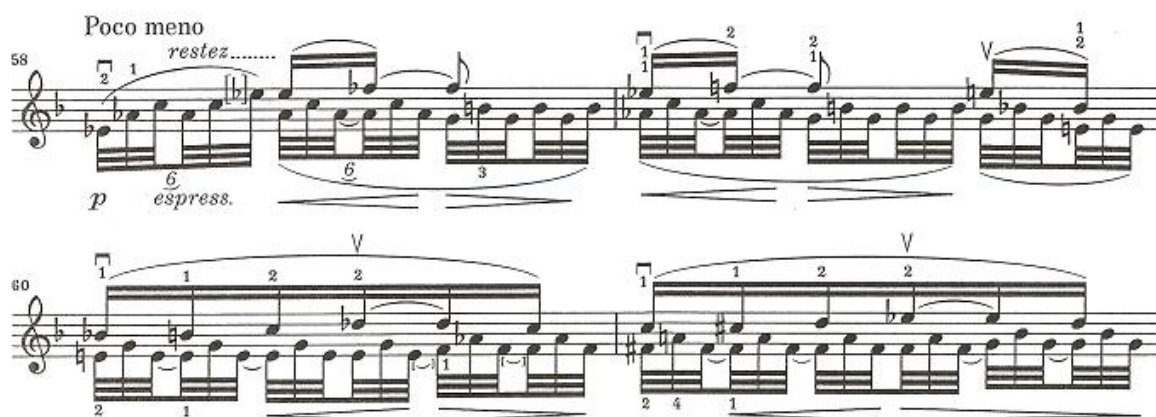
第 63 小節將音型模式改為連續小六度音程的雙音模進音型，不再使用半音音階式的手法，而轉為運用全音音階。請見譜例 20：

【譜例 20】B 段第二樂句群，第 62-63 小節



由於此段出現速度稍慢（Poco meno）的指示，易沙意藉此表現樂句的起伏與力度的變化，再加上此段的和聲屬於不斷向上模進的堆疊方式，因此，為了保持聲音上的彈性與變化，需特別留意自第 58 小節開始出現的 < > 記號，在音量上的要求，要避免一開始就使用過大的音量，並透過譜上的 < > 記號，想像類似於海浪般的起伏，並利用音色與音量上的變化，替此段製造出一種朦朧的美感，演奏出彷彿印象派的音樂色彩。請見譜例 21：

【譜例 21】B 段第二樂句群，第 58-61 小節



第三樂句群在素材方面的選用，又回到了 A 段的敘事曲主題，但這次易沙意不希望再呈現出附點節奏所具有的強烈的性格，而將附點節奏隱藏在四個三十二分音符為一組的節奏音型中，希望可以藉由平均的節奏模式緩衝附點節奏主題具有的特色，因此在風格上，標示以較緩和且優雅的（Poco meno e grazioso）方式。而此段的和聲發展，相較於第二樂句群較動盪的和聲，第三樂句群的和聲扮演著確立 d 小調核心的角色，由上聲部的敘事曲主題與低聲部 d 小調的 I 和絃音不斷交錯出現，將此段的和聲很穩固的停留在 d 小調。筆者建議在第 69-73 小節可運用較長的運弓，將上聲部的敘事曲主題表現出來，音量方面，易沙意以特殊記號 **P** 表示希望演奏者能使用弓尖的部分演奏，因此在音量上不宜過強，並透過 < > 記號，營造出暗潮洶湧的氣氛，顯現出樂曲雖再現敘事曲主題，但卻尚未到達樂曲發展的終點。請見譜例 22：

【譜例 22】B 段第三樂句群，第 69-75 小節

The musical score for Example 22 consists of three staves of music. The first staff begins at measure 68 with a circled 'P' marking. The second staff starts at measure 70 and includes the tempo marking 'Poco meno e grazioso'. The third staff starts at measure 73 and includes the markings 'calando' and 'Lent'. The score is annotated with various performance instructions such as 'dolce con espress.', 'p', and 'V'.

第四樂句群在速度上，由前一段較慢的速度轉回原速，聲響上力求較柔和、平靜的效果，因此，不再運用較厚重的雙音素材，而以類似分解和絃結構的流暢單音取代。

請見譜例 23：

【譜例 23】B 段第四樂句群，第 76-87 小節

The musical score for Example 23, measures 76-87, is presented in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'a tempo' and the mood 'calme'. The dynamics include 'p grazioso' and 'cresc.'. The score features a series of flowing single-note passages with various fingering numbers (0-4), slurs, and breath marks (V). A decorative blue graphic element is present between measures 82 and 84.

第五樂句群是一段累積張力、力度、音量至再現部爆發的過渡樂段，由此可見，此段所運用的作曲素材、彈性速度以及所需的高超技巧，皆為整首作品中最豐富多元的樂段。第 93-94 小節為全曲技巧方面最困難的段落之一，考驗演奏者的左手連續雙音技巧。請見譜例 24：

【譜例 24】B 段第五樂句群，第 88-95 小節

The musical score for Example 24 spans measures 87 to 94. It begins at measure 87 with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4). Measure 89 features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. Measure 91 includes a *ff* dynamic and a *P* (piano) marking. Measure 94 concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The score is highly technical, involving complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

在傳統的炫技段落，其他作曲者通常在譜寫連續雙音，會考量演奏時較需要擴張左手手指的肌肉，且因為需要兩隻手指同時按兩個音，導致音準較難掌握，因此，通常會選擇以單純同一音程的連續雙音，或是混合不超過八度的連續雙音來譜寫，但是，演奏連續的雙音對易沙意來說就像是雕蟲小技一般，因此，在此處的連續雙音，他選擇不同於傳統的創作手法，而混合使用不同把位的三度、四度、六度與十度連續雙音，

使聽覺上的音響效果更豐富。在演奏此樂句時，筆者建議可考量每個雙音相互之間音程與手型的關聯性，且不要過度緊繃左手手指，應盡量放鬆，並加入抖音修飾，右手的運弓，需將弓貼近琴橋方向的位置，並儘可能的拉長，以達到譜上要求 *ff* 的音量。

A'樂段可視為整首奏鳴曲中的再現部，第 95-99 小節的素材與 A 段所運用的模式相似，由第 100 小節帶入連續三次的附點節奏，將旋律的張力擴張之外，更再三強調樂曲中的附點節奏精神。請見譜例 25：

【譜例 25】A'段，第 96-106 小節

The musical score for Example 25, A' section, measures 96-106, is presented in four staves. The first staff (measures 94-96) includes a blue decorative arch above the notes and markings for *rit.* and *a Tempo I°*. The second staff (measures 97-99) features a triplet of eighth notes. The third staff (measures 100-102) contains three dotted rhythms. The fourth staff (measures 103-106) includes a *cédez* marking and a fingering sequence [3 2 - 1].

演奏第 102 小節主題旋律再現時，筆者建議由於此處的音高有作些許的改變，不同於過去的和聲音響，因此要更加強調其特殊性，弓速應該稍慢，同時將弓拉長一些，並

運用彈性速度，將第 102 小節的最後一拍拖長一些，使音樂停留在張力的最高點。第

105 小節譜上標示是將第一拍與第三拍皆以連弓的方式演奏。請見譜例 26：

【譜例 26】A'段，第 105 小節



但筆者根據實際演奏後，因為第 105 小節屬於再現部的尾聲，在此處的樂感應表現寬廣、廣闊的氣氛，且因這裡的音域較低，在聲響的亮度效果上，無法像高音部較容易被聽見，若按照譜上標示的弓法演奏，不容易將張力的擴張表現出來，因此，建議可採用譜例 27 的弓法，除了可將每個和絃用全弓演奏，對於彈性速度的運用會更加自然之外，並藉由第 105 小節最後一個和絃所使用的上弓弓法將音量漸強，將音樂的感覺連接到下一小節。請見譜例 27：

【譜例 27】A'段，第 105 小節，筆者建議之弓法



尾奏可依照內容的不同，分為三個樂句：第一個樂句為第 107-112 小節；第二個樂句為第 113-118 小節；最後一句為第 119-127 小節。請見譜例 28：

【譜例 28】尾奏，第一個樂句：第 107-112 小節

此處的術語標示為，以越來越生動活潑的速度，並強調以斷奏的方式演奏( *Tempo poco più vivo e ben marcato* )。此處運用魏奧當經常慣用於創作旋律之頑固低音手法。

請見譜例 29：

【譜例 29】魏奧當，《A 小調第五號小提琴協奏曲》，第一樂章，第 256-265 小節



以巴洛克的數字低音觀念，在譜例 28 的第 107-108 小節將頑固低音  $d^1$  音作為低聲部的線條，第 109-112 小節更將低音線條擴充到  $a$  音與  $d$  音，並加入至旋律中，而  $d$  音也是本曲的調性中心音， $a$  音為  $d$  小調主和絃 I 級的和絃音。易沙意在尾奏使用這樣的創作手法，除了可以顯現出他傳承自魏奧當的創作風格之外，更可以透過一連串的頑固低音，鞏固  $d$  小調的調性中心地位。筆者認為一開始應延續自再現部主題的速度，到了第 111 小節，因為譜上出現要漸慢同時漸強（*allargando*）的術語，顯示彈性速度的運用在此段落是有必要性的，因此，除了速度要漸漸緩和下來之外，更重要的是隨著音量要漸強的要求，右手必須配合旋律音，將弓毛越拉越長之外，又因為音域的逐漸提高，需要將弓移往靠近琴橋旁邊的位置，並搭配左手適當的抖音，才能將弓演奏於符合 E 弦的發聲位置，拉奏出具有共鳴效果的聲響。

【譜例 30】尾奏，第二個樂句，第 113-118 小節


113 *Più mosso* *f* *segue*

115

117 [4]

此句因譜上記載更快（*Piu mosso*）的速度術語指示，因此，速度相較前一句需要再加快一些，這裡的創作手法主要是以連續模進的三和絃與七和絃，以分解和絃方式，將調性帶回 d 小調的終止式。而分解和絃的跨弦演奏可將音樂的情緒起伏引領至高潮，因此常出現於音樂情緒較激動的樂段，這樣的創作手法同樣也可見於魏奧當的作品中。請見譜例 31：

【譜例 31】魏奧當，《A 小調第五號小提琴協奏曲》，第一樂章，第 150-158 小節



此處因為速度較快，且需要快速的跨弦演奏，在聲音的要求上，勢必力求乾淨，因此，筆者建議此處可先以慢速練習，並搭配不同的節奏模式練習，同時注意左右手必須相互配合，尤其右手對於運弓位置與換弦角度必須非常熟悉。筆者建議維持穩定的速度演奏，直至第 118 小節真正回到 d 小調終止式時，稍微強調低音聲部的 g 音與 a 音，同時可運用彈性速度將速度稍緩，作為進入結束句的鋪陳。

【譜例 32】尾奏，最後一個樂句，第 119-127 小節

尾句的素材選用，依舊回歸到敘事曲的主題，筆者建議採用跳弓來演奏第 119-122 小節，以增加聲音的豐富性與保持音樂的緊湊感，直至第 122 小節開始，譜上註有漸漸地漸慢（*poco a poco slargando*），因此將演奏方式由離弦的跳弓漸轉為貼弦的長運弓，第 122-124 小節開始，是全曲最高潮的段落，同時也是技巧最艱澀之處，筆者建議演奏時應將上聲部四音一組的半音旋律明確的表現出來，左手的食指與小指要盡量放鬆；再者，連續十度的手型會隨著音域的高低而改變，經筆者個人練習結果發現，我們在極快的速度下，若因為音域快速的改變而同時調整兩隻手指的手型，容易造成音準上的不穩定，而為了要達到音準上的準確度，筆者建議維持小指的手型，而以左手食指為導向來進行音程上的微調，透過這樣的概念，可更加穩固音準的準確度。在最後兩小節的連續和絃中，經筆者觀察，許多演奏家與影音資料都以更快的速度，極

短的運弓演奏，但是筆者認為這樣的演奏方式雖然可以在此曲的尾聲，以炫技般的演奏效果結束，但是似乎會喪失掉這些連續和絃的功能與意義，在聽覺方面也會失去和聲的美感，因此，筆者建議在第 125 小節應以原速拉奏，到第 126 小節開始，才漸漸加快，但不使用過快的速度演奏這些和絃，同時，左手應保持抖音，使這些和絃的聲響可以產生共鳴。第 127 小節的和絃與雙音，都是此曲的 d 小調主和絃，因此，不要刻意分開拉奏，應當作是同一和絃的演奏，並以強而有力的方式，燦爛的結束本曲。



## 第六章 結語

易沙意在小提琴發展歷史上，具有承先啟後的地位，他的學習背景與演奏生涯，影響了他在小提琴音樂作品上的創作。在易沙意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》之中，不但繼承了巴哈《六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》中的音樂內涵，延續帕格尼尼《二十四首隨想曲》中的高超技巧，更加入嶄新的創作技法與音樂語彙，使整部作品也呈現出屬於易沙意獨有的個人風格。特別是他將沉寂了一段時間的無伴奏小提琴奏鳴曲作品，到了二十世紀又再度大放異彩，使無伴奏小提琴奏鳴曲聽起來華麗而炫技，堪稱小提琴音樂中的經典之作。

易沙意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲》中的精髓在於每一首都具備不同的風格，並分別題獻給六位著名的小提琴演奏家，在研究本作品的過程中，筆者藉由無伴奏小提琴樂曲的發展背景、法比學派的形成、易沙意與安奈斯庫的生平、作品的背景架構、樂曲分析與演奏詮釋等面向之研究後，對於樂曲的特色與風格的掌握，有了更深一層的認識。期望在個人的演奏中，能夠呈現出其中蘊含的強烈表現力與豐富的音樂內涵，更加貼近樂曲的原貌。

# 參考文獻

## (一) 中文書目

### 書籍

王玉桓。《世界著名弦樂藝術家》。台北市：揚智文化，2001。

貝拉·巴爾托克。《巴托克論文書信選》。湖北音樂學院作曲系編輯。台北市：世界文物，1993。

洪千富編。《小提琴演奏學派之傳承與發展（17-20世紀）》。高雄市：春暉出版。1999。

邵義強。《古典音樂400年—國民樂派樂曲賞析》。台北市：錦繡文化。2000。

陳藍谷。《小提琴演奏之系統理論》。台北市：全音出版，1998。

Campbell, Margaret. 《不朽的小提琴家》。張世祥譯。台北市：世界文物。1997。

Raaben, Lev Nikolaevich. 《古今傑出小提琴家》。廖叔同譯。台北市：世界文物。1993。

### 學位論文

張瓊紋。〈易沙意第四號、第五號小提琴無伴奏奏鳴曲之詮釋報告〉。台北市：國立台灣師範大學音樂學系碩士班演奏演唱組學位論文，2004。

劉佳穎。〈易沙意對法比樂派小提琴技術之傳承與創新~以其第四號無伴奏小提琴奏鳴曲為例〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2006。

## (二) 西文書目

Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford, 1999.

Ginsberg, Lev. *Ysaÿ*. New York: Paganiniana, 1980.

Malcolm, Noel. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup>. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.

Martens, Frederick Hermann. *Violin Mastery*. New York: Frederick A. Stokes company, 1919.

Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Stowell, Robin, ed. *The Early Violin and Viola: a Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Ysaÿ, Antoine , and Ratcliffe Bertram. *Ysaÿ : His Life, Work and Influence*. London William Heinemann, 1948.

### (三) 樂譜

Ysaÿ, Eugène . *Six Sonates pour Violin seul, Op.27*, edited by Antoine Ysaÿ . New York: G. Schirmer, 1924.

Ysaÿ , Eugène. *Sech Sonaten für Violine solo, Op.27*, edited by Norbert Gertsch. München: G. Henle Verlag, 2004.

