

國立交通大學
音樂研究所演奏組
碩士論文

黃瓊瑩小提琴演奏會

(含輔助文件：從速度、動機的關係之變化

來看布洛赫第一號小提琴奏鳴曲)

Chiung-Yin Huang Violin Recital



(with a Supporting Paper: Tempo and Motive Transformations in Ernest

Bloch's Violin Sonata No.1)

研究生：黃瓊瑩

演奏會指導教授：吳庭毓教授

輔助文件指導教授：楊建章博士

中華民國九十四年六月

黃瓊瑩小提琴獨奏會

(含輔助文件：從速度、動機的關係之變化來看布洛赫第一號小提琴奏鳴曲)

Chiung-Yin Huang Violin Recital

(with a Supporting Paper: Tempo and Motive Transformations in Ernest Bloch's
Violin Sonata No.1)

研究生：黃瓊瑩

Student: Chiung-Yin Huang

演奏指導教授：吳庭毓教授

Performance Advisor: Ting-Yuh Wu

輔助文件指導教授：楊建章博士

Supporting Paper Advisor: Chien-Chang Yang



A Thesis (Presented in the Format of a Recital and a Supporting Paper)

Submitted to the Institute of Music

National Chiao Tung University

in Partial Fulfillment of the Requirments

for the Degree of

Mater

of

Music

June 2005

HsinChu, Taiwan

中華民國九十四年六月

黃瓊瑩小提琴獨奏會

(含輔助文件：從速度、動機的關係之變化來看布洛赫第一號小提琴奏鳴曲)

研究生：黃瓊瑩

演奏指導教授：吳庭毓 教授
輔助文件指導教授：楊建章 博士

演奏會曲目

萊克雷爾：D 大調小提琴奏鳴曲

莫札特：小提琴奏鳴曲，作品 296

布拉姆斯：詠諧曲

布洛赫：第一號小提琴奏鳴曲

以上曲目已在九十四年三月二十三日於國立交通大學演藝廳演出。該場演奏會的實況錄音 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：從速度、動機的關係之變化來看布洛赫第一號小提琴奏鳴曲

摘要

本文以布洛赫第一號小提琴奏鳴曲的速度、動機關係之變化為研究對象，探討動機與速度在樂曲當中之相關性，以及動機發展與音樂之詮釋。第一部分，主要了解布洛赫生平、背景，以及其音樂之風格。第二部分則是透過動機音型之分析，了解動機之架構，並且藉由速度變化的整理，分析出動機與速度之相關性。最後則是以詮釋為主，試圖嘗試用以上之分析及探討，尋找出最貼切之演奏方式。

Chiung-Yin Huang Violin Recital

(with a Supporting Paper: Tempo and Motive Transformations in Ernest Bloch's
Violin Sonata No.1)

Student: Chiung-Yin Huang

Advisor: Ting-Yuh Wu

Supporting Paper Advisor: Chien-Chang Yang

Recital Program

Jean-Marie Leclair : Sonata for Violin and Piano in D major

W. A. Mozart : Sonata for Violin and Piano K. 296

Johannes Brahms : Scherzo From the "F. A. E." Sonata

Ernest Bloch : Sonata for Violin and Piano No.1

The Program above was performed in the Recital Hall of The National Chiao Tung University on March 23, 2005. The recording CDs of the recital are appended to this paper.

Supporting Paper: Tempo and Motive Transformations in Ernest Bloch's Violin Sonata No.1

Abstract

This paper is focused on tempo and motive transformations in Ernest Bloch's Violin Sonata No.1. I document the life, background, and style of the composer and his music. In the second part, I analyze the structure of motives, and its interaction with tempo changes. I attempt to find out the most appropriate performance according to my analysis.

誌謝

求學階段暫時告一段落了，回想學音樂的路程，真是百感交集阿！從懵懵懂懂的踏入國中音樂班，到充滿自信畢業於交大的我，這一路上，真是要感謝太多人了！

在此，特別感謝我的主修老師-吳庭毓，讓我在研究所這段期間內，突飛猛進、功力大增，也給予我許多演出機會，讓我接觸到許多不同環境，不論在技術上，或是音樂的想法上，都賦予我新的思維；感謝我的論文指導教授-楊建章，這一年多來，不辭辛勞、不怕囉唆的引導、修正我的文章，讓我今天能順利完成這本書；感謝所上的教授們，因為你們的用心教導，讓我這三年來，獲益匪淺。

另外，很開心擁有你們這群最麻吉的朋友，Power Action Group 的團員們，感謝你們一起陪我上山下海，一起度過許多難忘、有趣的時光....易霆、大砲(特別感謝技術支援)、家琪、怡君、亭衛、仲平、亭如、瀚禧、培琳，期待大家再度全員到齊，一起放炮去！

感謝陪伴我三年的研究所好友們-比齡、慧倫、小美、韻如、沛怡、嘉駒、易真、藍嵐、玉卉、佳芬、士眉、香瑩，因為有你們，讓我研究生活過得更精采、充實。

最後，超級感謝我最親愛的家人、以及龐大的家族，總是默默在背後支持我，給我鼓勵、信心，每當遇到挫折，你們總是給我滿滿元氣的笑容，每當需要幫助時，你們總是熱心地幫我解決許多問題，讓我有超強的後盾可依靠。

感謝你們，因為有你，才有今天的我！

黃瓊瑩

July 2005

黃瓊瑩小提琴演奏會錄音 CDs

林聖縈，鋼琴

時間：二〇〇五年三月二十三日【三】 下午7時30分

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

【1】 J. M. Leclair : Sonata for Violin and Piano in D major

萊克雷爾：D 大調小提琴奏鳴曲

- I. Adagio molto maestoso
- II. Allegro
- III. Sarabanda. Largo
- IV. Tambourin. Allegro vivace

【2】 W. A. Mozar : Sonata for Violin and Piano in C major, K. 296

莫札特：C 大調小提琴奏鳴曲，作品 296

- I. Allegro vivace
- II. Andante sostenuto
- III. Rondeau. Allegro



【3】 J. Brahms : Scherzo from the “F. A. E.” Sonata

布拉姆斯：摘自《F. A. E. 奏鳴曲》之詼諧曲

Disc 2

【4】 E. Bloch : Sonata for Violin and Piano No.1

布洛赫：第一號小提琴奏鳴曲

- I. Agitato
- II. Molto quieto
- III. Moderato

目 錄

頁次

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
誌謝.....	iii
黃瓊瑩小提琴畢業演奏會錄音 CDs.....	iv
目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
表目錄.....	vii
輔助文件：從速度、動機的關係之變化來看布洛赫第一號小提琴奏鳴曲	
一、緒論.....	1
二、布洛赫音樂風格與作曲手法.....	2
2.1 作曲家背景.....	2
2.2 布洛赫的音樂風格.....	5
2.3 布洛赫重要之作品.....	10
三、第一號小提琴奏鳴曲之寫作手法.....	13
3.1 創作背景.....	13
3.2 樂曲分析.....	15
3.3 從速度變化來看.....	22
3.4 速度與動機之機的關係.....	26
四、第一號小提琴奏鳴曲之詮釋探討.....	29
4.1 動機音型與音樂之張力.....	29
4.2 樂曲之詮釋與演奏.....	36
五、總結.....	43
參考文獻.....	45

譜例目錄

Ex.2-1	Ernest Bloch : “Nigun” (mm. 5-7).....	11
Ex.2-2	Ernest Bloch : Violin Concerto (mm. 7-10).....	12
Ex.3-1	Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 85-95).....	27
Ex.3-2	Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 117-126).....	28
Ex.4-1	Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 378-387).....	33
Ex.4-2	Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 461-471).....	34
Ex.4-3	Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 501-503).....	35



表 目 錄

表 2-1	布洛赫年代對照表.....	4
表 2-2	布洛赫作品對照表.....	10
表 3-1	布洛赫居住年代對照表.....	13
表 3-2	第一號小提琴奏鳴曲樂曲架構.....	16
表 3-3	曲式、拍子、速度之關係表.....	23
表 3-4	速度與動機之間的關係表.....	26
表 4-1	呈示部速度與動機之變化.....	31
表 4-2	動機 a 之弓法、樂句、力度的比較.....	42



一、緒論

不同於其他音樂家，布洛赫在音樂的處理上，擁有鮮明的個人特質及技巧，並且運用了許多的特殊節奏與猶太風格，使得音樂充滿變化及張力，讓人能對布洛赫的音樂，留下深刻的印象。

這首第一號小提琴奏鳴曲，是布洛赫在 1920 年的作品；此首樂曲特別於其他曲子，在於音樂節奏上，具有強烈的特殊效果及氣勢，並藉由不斷地更換拍號和節奏，使得樂曲的進行，讓人更有一氣呵成之感；也因為如此，此首奏鳴曲，在一些拍號轉變、以及節奏變化上，常常讓演奏者感覺到困惑；當中，除了拍號轉變、節奏不斷變化外，速度的轉變，也是此首曲子的困難之處。

本文在此文章的研究方式，除了對作曲家的背景、作品了解外，會從動機的分析、與速度的變化著手；先了解布洛赫，在音樂處理上的風格外，再進一步地探討其寫作手法，並分析樂曲的整體架構，從樂曲當中的動機音型，研究之間的關係及變化；再透過速度轉變的分析，探討動機與速度之間的關係。此外，透過上述的分析與整理，再做不同的詮釋與探討，並藉由有聲資料的取得，了解不同演奏家在演奏同樣的樂曲時，會有何種不同的詮釋方式。

筆者希望本文的探討與分析，除了對布洛赫的音樂風格，能有更多元的認識外，在演奏時，更能詮釋出他特有的猶太風格，並藉此一研究，希望能做出最貼切於作品本身的音樂內涵，進一步能夠思考、給予音樂的詮釋發展，有更多的想像空間及演奏。

二、 布洛赫音樂風格與作曲手法

2.1 作曲家背景

布洛赫(Ernest Bloch, 1880-1959)，出生於瑞士的日內瓦，最後卒於美國俄勒岡的瑪瑙海岸。他在早期的日內瓦期間，跟隨 Albert Goss 與 Louis Etienne-Reyer¹學習小提琴，並且與 Jaques-Dalcroze²學習作曲，之後，他便聽從 Martin Marsick³的建議，前往布魯塞爾學習音樂。在 1896-1899 這段期間，他跟隨 Eugène Ysaÿe⁴學習小提琴，並與 Rasse 學習作曲、Franz Schörg 學習室內樂。1899-1903 年期間，他又前往法蘭克福與慕尼黑，跟隨 Knorr 與 Thuille⁵學習音樂。1903-4 年前往巴黎，學習、研究法國的印象樂派。之後，1904-15 期間，他便回到了日內瓦，迎娶 Margarethe Augusta Schneider，並繼承父親的衣鉢，並在這個時期，他開始創作一些較現代的小品，並在樂團中指揮，同時也在大學中，演講一些關於音樂美學的知識。1914 年發生第一次世界大戰，當時的歐洲社會動盪不安，相較之下，此時美國經濟較為穩定，所以布洛赫決定開始舉家遷移到美國。

1916 年，他前往美國，展開他人生另一個階段的旅程。在美國這個大環境中，他開始漸漸接觸各方的音樂訊息及資訊，不論在他音樂上的創作，或是開始投身於教學的路程中，漸漸嶄露頭角。到達美國的第一年，他成功首演了第一號絃樂四重奏，並在波士頓、紐約、費城等地巡迴演出。並在 1917 年三月，指揮波士頓交響樂團，演出猶太作品《Trois poèmes juifs》⁶以及《Schelomo》⁷，而這些猶太作品，受到了廣大的迴響，也得到了音樂界的讚賞與資金的贊助，更加深了布洛赫在美國的音樂地位，以及對於猶

¹ Louis Etienne-Reyer 1823-1909，法國作曲家及樂評家，他的本名為 Louis Étienne Ernest Rey，之後改名為 Ernest Reyer。

² Jaques-Dalcroze 1865-1950，瑞士人，為音樂家、教育家、作曲家、指揮家、舞蹈家、及詩人。

³ Martin Marsick 1847-1924，法國人，小提琴家。

⁴ Eugène Ysaÿe 1858-1931，比利時人，小提琴家。

⁵ Thuille, Ludwig Thuille, 1861-1907，生於義大利，卒於慕尼黑。

⁶ 《Trois poèmes juifs》，1913 年所創作，寫給大交響樂團。

⁷ 《Schelomo》，1916 年所創作，寫給大提琴獨奏與大交響樂團的希伯來狂想曲。

太音樂的貢獻。1917年開始，他在紐約的大衛曼尼斯(Mannes)音樂學院⁸中教授音樂理論及作曲，同時期，也指揮費城管絃樂團，布洛赫可說是當時最具代表性之猶太音樂作曲家。

布洛赫開始延伸觸角，帶領一些業餘歌手，在曼哈頓職業學校中，教導他們唱文藝復興時期的合唱音樂，並且，他也教導孩童一些基礎的音樂理論，開始慢慢走向教學的領域中。在1920年時，開始擔任克利夫蘭學院的院長，然而，在擔任院長的這段期間裡，因為他的教學方向，與理事成員的理念方向不同，他便提出辭呈，並於1925年，前往舊金山。1925-30年期間，他擔任了舊金山音樂學院的院長，1926年，因為創作《Four Episodes》⁹，獲得由紐約室內樂音樂協會所舉辦的Carolyn Beebe Prize首獎，同時，作品《America》¹⁰，也獲得了由美國音樂協會的肯定，獲得第一獎。

1930年，他再度回到了故鄉-瑞士，創作一些作品，如《Voice in the Wildemess》、《Piano Sonata》、《Evocations for orchestra》、《Violin Concerto》、《Sacred Service》....等。1934-37年，他在歐洲各地演出、指揮自己的作品，並成立了“Ernest Bloch Society”¹¹。而他在1909年所創作的歌劇馬克白《Macbeth》，在當時被譯為義大利文，並在義大利的拿波里舉行公演，可惜只有演出三場，因為當時的政治家墨索里尼，與希特勒同盟，納粹主義興起，此時因為歐洲的反猶太民族聲浪漸起，加上本身為美國公民，1940年時，他毅然決然回到美國，到柏克萊加州大學任教，直到1952年，他退休為止。

在晚年的這段期間裡，他隱居到俄勒岡的瑪瑙海岸，並獲得了許多榮譽的殊榮，例如在1947年時，第二號弦樂四重奏的作品，獲得American Academy of Arts and Sciences頒授第一獎的榮譽，以及1957年，美國音樂協會頒予作曲家及指揮家的卓越成就獎。1958年時，他罹患癌症，隔年，不敵病魔，卒於美國的俄勒岡瑪瑙海岸。

⁸ David Mannes College of Music 為 1916 年創立，創立者為小提琴家 David Mannes 與鋼琴家 Clara Damrosch。

⁹ 《Four Episodes》，1926 年所創作，寫給室內樂交響樂團。

¹⁰ 《America: An Epic Rhapsody》，1926 年在舊金山創作。

¹¹ Ernest Bloch Society，建立在英國，名譽董事為 Albert Einstein，Alex Cohen 為秘書。

階段	年代	年齡	所在地	備註
第一階段	1880-96	0-16	Geneva	
	1896-99	16-19	Brussels	
	1899-1901	19-21	Frankfurt	
	1901-3	21-23	Munich	
	1903-4	23-24	Paris	
	1904-15	24-35	Geneva	a.結婚 b.1914 第一次世界大戰
第二階段	1916	36	United States	
	1917-20	37-40	New York	定居
	1920-24	40-44	Cleveland	克里夫蘭學院院長
	1925-30	45-50	San Francisco	舊金山音樂學院院長
	1930-34	50-54	Roveredo, Ticino	故居 - 瑞士提奇諾河
第三階段	1934-38	54-58	Haute Savoie	法國
	1939-59	59-79	United States	a.回歸美國 b.任教於柏克萊大學 c.俄勒岡

表 2-1 布洛赫年代對照表

2.2 布洛赫的音樂風格

布洛赫一生的作曲風格，與他的人生旅途一樣，不斷地在改變、自我創新。從開始的出生地瑞士，到旅居於美國這漫長的人生，不僅為了增加在音樂的豐富性，不斷地吸收新的資訊、訊息以外，他也試圖嘗試著不同的創作路線。從 1910 年，開始嘗試創作歌劇《Macbeth》，到最後趨向他獨樹一格的猶太音樂，不論創作作品何如，最主要都是希望音樂本身，能更趨於完善。所以布洛赫常常會使用一些鄉間、民俗題材，融入到音樂中，並希望這些音樂，一方面能感動人心，另一方面也能超越音樂本身的意義，從中喚醒人類忽視掉的某些事物。

布洛赫從早期的音樂，到他晚期的作品，其音樂風格有不同的轉變，不同的時期，也都有新的創作手法與不同的音樂想法。我們依據他的作品風格，把他劃分為四個最主要的階段，分別為（一）戲劇風格、（二）新古典主義風格、（三）猶太風格、〈四〉抽象風格。

（一） 戲劇風格 〈dramatic style〉：

布洛赫在早期 1910 年時，受到 Roger Sessions 的建議，於是開始專注於戲劇性風格的寫作，當時，他創作了他唯一的歌劇—Macbeth。此首歌劇，他加入、綜合了許多作曲家的音樂元素，如華格納 (Richard Wagner 1813-1833)、德布西 (Claude Achille Debussy 1862-1918)、以及穆索斯基 (Modest Petrovich Mussorgsky 1839-1881) 的音樂戲劇張力，並且我們可以看到，在這首歌劇作品中，他的戲劇張力風格，常常運用了變化節拍、速度、和調性來增加音樂色彩，並且再加上經常使用完全四度、及增二度的音程效果，來擴張旋律，使音樂更富有張力。

然而不同的是，他也在歌劇中，運用了教會調式，並且較少去使用樂器演奏；旋律上，也常常使用重複音型、固定音型、運用踏板....等技巧。只是，這種使用許多音樂元素，加在其中的戲劇張力風格，對當時布洛赫來說，其寫作技巧都尚未純熟，並表達不出他想要表達的音樂內涵；加上此首作品，不像一般正統的歌劇作品，所以算

是他一件未成功的作品。

雖然第一首歌劇作品並未如預期順利，但受到這種戲劇風格的影響，讓他開始喜愛用一些誇張、與特別之元素在他的作品中，例如狂暴地快板 (Allegro frenetico)、甚多、很多的音之強度 (molto intenso)、悲哀地、傷心地 (lamentoso、agitato doloroso)。然而在這段時間裡，除了致力於色彩豐富、多變之戲劇風格的音樂作品外，他也開始漸漸嘗試寫了幾首小調的作品，例如第一號弦樂四重奏。

(二) 新古典主義風格 (neo-classical)：

從這之後，布洛赫的寫作風格，漸漸地改變，從他早期較為主觀的戲劇性風格，慢慢地轉變為考慮較多曲式、具有音樂結構、規則之風格，這就是他第二個主要階段的風格—新古典主義風格。

1955 年時，布洛赫曾說「我之前在 1912-1916 年.....的作品，或許參雜較多主觀的因素，現在，或許我會多些客觀的角度、多些目的來創作.....。」¹²。如同布洛赫所言，他開始從早期的戲劇風格，漸漸轉變到一個截然不同的風格裡。

從 1916 年之後的三十年內，他開始企圖打破他過去寫作的戲劇手法，相較於之前喜愛的戲劇張力來說，他在整個樂曲結構的考量上，變的更為周詳、重要。在此第二階段新古典風格的這段期間內，他開始創作第二號弦樂四重奏；我們可以比較出，與之前的第一號弦樂四重奏，其風格、架構大相逕庭，不僅如此，他在音樂上，開始很普遍地運用了新古典、新巴洛克的風格和織度。

然而，這種改變，不僅讓布洛赫的音樂變得更加完善，也讓他的音樂變得更具有人性化、更富有色彩；不再像之前的創作手法，只經常單純地使用主題的一致性，並且把一個調性的使用，當作音樂發展、發揮的最主要技巧、目的。

¹² 出自 Olin Downes, "A Great Composer at 75," New York Times, Sunday, July 24, 1955, sec. 2, p. 7.

（三）猶太風格〈Jewish Cycle〉：

布洛赫不同於其他的音樂家，是因為他能在音樂中，加上了富有民族性、獨樹一格的神秘色彩；不僅如此，在他的作品中，也可發現具有東方色彩（oriental）¹³及希伯來文化的一些音樂特質、特色。此種音樂風格，我們把他劃分為第三種音樂風格—猶太風格。

布洛赫在他的創作裡，他喜愛運用許多聖經、聖詩、敘事詩……等材料，並且把他們加以改編、創作；在聖經中的語調、詞彙，也經常運用在他歌劇作品中。例如女高音、男中音、五部獨唱……等聲部中。這些作品當中，我們可以從他在 1912-1916 年，所創作的歌劇作品中，及作品《Schelomo》中看出端倪。另外，在同一時期作品中，例如給小提琴與鋼琴的《Baal shem》，與給大提琴與鋼琴的作品《From Jewish Life》裡，也都可以發現他的猶太音樂風格。

布洛赫喜愛運用聖經的音樂手法，加上使用一些五聲音階的創作手法，使得他的音樂，深深具有這種神秘的東方色彩、以及有著希伯來文化的特質。這種特質，也形成了他不同於其他音樂家、擁有著獨一無二的猶太音樂風格。

在這種猶太風格裡，他常常會使用一種特有的節奏，然而這種節奏，與希伯來的語言十分相似；它通常會在一個小節的最後一拍、或倒數第二拍的拍子上，使用重音，這種特有之節奏，我們稱之為—蘇格蘭斷奏之節奏(Scotch-shap rhythm)¹⁴。由於這種特殊的節奏，經常出現在他的作品中，之後的人，便稱之它為布洛赫節奏(Bloch rhythm)。布洛赫的作品特點，即是將這些材料，例如猶太教在舉行儀式集會中，所使用的羊號角、再加入了節奏自由的希伯來讚美詩，把他們綜合起來；並且再給他們賦予全新的意義及內容，然後把其音樂加以變化、循環。

¹³ oriental：東方色彩，指的為中東地區的音樂，即為現在印度和阿拉伯一帶。

¹⁴ Scotch shap：Quantz 曾說，此節奏由 1722 年義大利開始，但它的型式卻像蘇格蘭音樂。

這種猶太音樂，與之前所論述到的三種音樂風格中，是比較傾向於新古典的音樂風格。然而這種猶太風格，經常會使用改變音程的音樂技巧，我們可以從他兩首小提琴奏鳴曲、第一號鋼琴四重奏、和第一號大協奏曲中看出這種猶太風格，並且發現蘇格蘭斷奏之節奏。

（四）抽象風格〈Abstract style〉：

除了以上敘述的三種音樂風格，布洛赫試圖運用新的題材，給予音樂特別的意義與特質。所以他除了廣泛地運用許多各國音樂的題材之外，他也試圖模仿一些聲音、效果，並使用語錄、祈禱文....等，賦予音樂新的詮釋方法。

A：運用各國的音樂題材—

布洛赫移居到舊金山時，由於在美國這個民族大熔爐裡，他漸漸開拓他的眼界，所以他的音樂風格，也開始嘗試寬廣、多變的路線，例如他的交響曲作品《美國(Ameria: an Epic Rhapsody)》，有完整的三個樂章，但特別的是，布洛赫所採用的題材，內容廣泛地包括了 a. 美國國歌中的辭彙、b. 英國的水手歌、c. 美國的戰役歌曲、d. 黑人聖歌.....等。除此之外，他還想要創作、表現出二十世紀工業化那種工廠噪音、汽車噪音的....等等的特殊音樂特質。

B：使用語錄、祈禱文等—

布洛赫想表現出對於傳統上樂曲結構的創作手法，他的音樂風格更進一步的有著更崇高、更理想化、超越本身音樂價值的意義。例如一首已快被人遺忘的聖歌，他也會想試圖去喚起聽眾的記憶。例如在他寫給室內樂管絃樂團的四首插曲中¹⁵，他便試圖去喚回美國人的生活記憶。在作品中，裡面充滿了常見的語錄、與阿爾卑斯人的箴言，希望喚起民眾對本土的熱愛之心。

布洛赫的音樂，讓許多的音樂學者引起了迴響、探討，包括了 Sessions、

¹⁵ 《Four Episoders for chamber orchestra》為布洛赫在 1926 年，在舊金山時所創作的曲子。

Douglas、Moore、Rogers、Chanler、Frederick Jacobi……，然而他認為每個人創作音樂時，都要不斷地自我發展，創造自己的音樂風格及個性，並且鑄造、發展自己的音樂獨特性。

以上敘述的四種布洛赫音樂風格，其中，最具獨特性的，就是這種熱情、奔放的“猶太風格”。雖然回朔看這些音樂，都免不了受到樂曲形式的一些控制、牽絆，然而，不同於晚期一些弦樂四重奏及弦樂獨奏組曲等作品，第四種的這種抽象的音樂風格，這些靈感來自於聖經中的作品，更讓人覺得非常多樣性、多變化性，讓觀眾能沉浸在音樂的感性中，而非像如樂曲形式般的理性思考。雖然他一些較有民族性的作品，含有強烈的自我意識，但他最令人讚賞之處，則是他那種堅決、堅定的宗教信仰的力量，讓所有的人都感受到，他那股最忠於宗教熱忱的信念。



2.3 弦樂重要之作品

在布洛赫的音樂作品中，融合了許多音樂的元素，不僅侷限於一些基本的音樂形式、結構外，他還再加入一些猶太風格的音樂，帶有東方色彩的五聲音階，使他的音樂內容，更加豐富，也不同于當時的音樂家。

其中，在他的作品當中，弦樂的作品，佔了舉足輕重的份量。筆者從他的弦樂作品當中，目前還較常被拿來演奏的曲目，大致說明他們的創作時期及風格。其整理的作品年代如下：

年 代	作 品
1916 年	第一號弦樂四重奏
1920 年	第一號小提琴奏鳴曲
1923 年	巴爾申組曲
1924 年	第二號小提琴奏鳴曲
1925 年	第一號大協奏曲
1938 年	小提琴協奏曲
1945 年	第二號弦樂四重奏
1952 年	第二號大協奏曲、第三號弦樂四重奏
1953 年	第四號弦樂四重奏
1956 年	第五號弦樂四重奏

表 2-2 布洛赫作品對照表

布洛赫共做了五首弦樂四重奏的作品，我們可以從圖表中，看出他對弦樂四重奏的偏愛，1947 年時，他的第二號弦樂四重奏的作品，就獲得了金牌獎¹⁶的榮譽。

1923 年，布洛赫所創作的《Baal Shem-巴爾申組曲》，副題為《三幅哈德西派教徒的生活情景》，而其中的第二首〈Nigun-即興曲〉，樂曲極具東方情

¹⁶由 American Academy of Arts and Sciences 所頒發的 First Gold Medal in Music。

調，表現即興式的風格，也是現今小提琴家，在演奏會中，常常被演出的樂曲，以下為〈Nigun〉的樂段：

ex.2-1 Nigun (mm 5-7)



此首樂曲，充滿了猶太民族音樂的風格，而此首標題《三幅哈西德派 (Hassidic) 教徒的生活情景》，就是敘述猶太教的故事。

Baal Shem Tov 是一位偉大的以色列猶太人，而“Baal Shem Tov”原本的意思，是為“不可思議的能者”，而這個故事的，是來自於梅爾·李文 (Meyer Levin) 所編寫的「哈西德故事集」(Classic Hassidic Tales)。

哈西德派教徒，為哈西德派 (Hassidism)，他是十八世紀時，東歐猶太人興起的宗教運動，成為猶太教的一個支派，而創教人叫做 Baal Shem Tov。但其教義，被當時的正統份子，視為是一種邪教，而他們當時的處境，就如當時的東歐，與一世紀時，古代的巴勒斯坦差不多，同樣是處於政治的迫害、社會的動盪，信徒都在期待上帝的啟示，苦行的贖罪。而他們信仰的，便是“無知，可以戰勝知識”。雖然《猶太教法典》(Talmud) 中指出，無知者不可虔誠，但哈西德教派卻相反，他認為，不需要猶太傳統去肯定猶太精神，而是人神之間，是可以直接溝通的，而信徒則是以狂熱的內在信仰，獲得力量。而 Baal Shem Tov 並沒有任何著作，只有信徒紀錄其言行，他死於 1760 年，從此之後，信徒漸少，但影響力還在，多半在學術界。此首曲子，便是在描述哈西德派教徒的一些生活情景。

此樂曲的作曲手法，運用了許多猶太風格，我們可以看出，他運用了聖經、聖詩、敘事詩……等材料，並使用了許多五聲音階的手法、技巧，使得此首 Baal Shem 充滿了濃濃的猶太風格，這也是布洛赫在猶太音樂中，最具代表性的一首樂曲。

除了猶太音樂的風格外，在 1938 年時，布洛赫創作了在他小提琴的作品中，唯一的小提琴協奏曲。

以下為小提琴協奏曲的樂曲片段：

Ex.2-2 Ernest Bloch : 《Violin Concerto》 (mm 7-10)



我們可以看出，一開始主奏小提琴，便以似 Cadenza 的方式進入樂曲，並且運用相同的主題動機，不斷地做主題的延伸，並且在 A 音和 E 音之間，做五度音程的循環，強調著五聲音階的形式，使得樂曲的織度，也慢慢地浮現。由於此首協奏曲，是他較接近晚期的作品，所以可以發現，他不僅善用他拿手的猶太音樂風格，另一方面，在樂曲的結構安排上，以及織度、架構的考量中，也較於成熟。不僅運用了一些戲劇的張力在樂曲當中，我們也可在其中，發現他獨特的布洛赫節奏，以及他運用五聲音階在當中的技巧，讓他此首小提琴協奏曲，更趨於完善。



三、第一號小提琴奏鳴曲之寫作手法

3.1 創作背景

布洛赫在他的一生中，旅遊過許多的國家，雖然瑞士是他的出生地，但他生命中大部分的時間，仍是居住在美國。他年輕時，曾到過布魯塞爾、法蘭克福等地學習音樂，並周遊列國，涉獵許多各國音樂的要素，並企圖把他們綜合起來，例如浪漫時期、新古典時期的音樂，以及他曾求學過的法國、德國等地的音樂。

從布洛赫的一生來看，我們依據他居住的地方，劃分成了四個階段，分別為(一)早期—Early Years、(二)美國 I—America I、(三)歐洲—Return to Roots、(四)美國 II—America II，以下為表格敘述。

階段	居住地	年代
第一階段 Early Years	瑞士	1985-1916
第二階段 America I	美國	1916-1929
第三階段 Return to Roots	歐洲	1930-1938
第四階段 America II	美國	1939-1959

表 3-1 布洛赫居住年代對照表

從布洛赫的居住年代來看，我們更可以清楚的研究，他一些比較重要的作品，與他居住的所在地、年代之間，有著怎樣密切的關聯。

布洛赫原本生長在瑞士，在他的年幼時期，及求學階段，都是在歐洲度過的，並且在瑞士、德國、法國等地，找尋優秀的音樂家學習音樂，而到成年後，也開始自己創作音樂、指揮樂團，然而，在他 34 歲時，即 1914 年，當時爆發了第一次世界大戰。當時的歐洲，幾乎整個被捲入了大戰中，並且在戰爭的摧殘之下，歐洲的經濟開始衰弱，政治也動盪不安，於是，布洛

赫決定要移居至美國，因為當時美國的經濟，較為穩定，並且因為歐洲各國的戰爭，使得美國此時逐漸茁壯中。在當時，美國約有 300 萬的猶太人，在美國主宰著重要的金融、貿易、醫生、律師、教育、文化等行業，當中更是業中精英，也顯示了猶太人在美國的地位。

布洛赫在 1916-1929 年這段期間，他陸續擔任了克利夫蘭學院的院長、以及舊金山學院院長，除了教學的領域，他也創做了許多樂曲，其中不免包含了許多猶太音樂，並且參與樂團的指揮工作。但在 1929 年時，紐約股市崩潰，世界陷入經濟大蕭條，布洛赫決定再度重返歐洲。在 1930 年時，布洛赫回到他的祖國，在他的故居 Rocerdo-Capriasca，瑞士南部的提奇諾河 (Ticino)，開始創作《Avodath hakodesh》，這首曲子的內容，裡面採用了懺悔猶太祈禱文〈Reform Jewish prayer book〉裡的內容所創作，對他來說，這首曲子具有紀念的價值性。但當時的政治，排斥猶太人的希特勒的政權，開始逐漸擴大。

鑒於當時排猶太的風潮下，1939 年，布洛赫又決定回到美國，並且移居到美國的俄勒岡瑪瑙海岸，並在那度過了餘生。



由上述的敘述來看，布洛赫在遷移的過程中，與政治和經濟的變動，有極大的關係，而布洛赫的這首第一號小提琴奏鳴曲，為 1920 年之作品，是他移居到美國的第一階段之時期。如果我們分成兩個層面來分析此曲的話，第一從政治來看，可發現當時為第一次世界大戰，剛結束不久；從音樂層面來看，他在第一號奏鳴曲裡面，可看出他對猶太風格音樂的執著，也可觀察到他的戲劇性風格，讓此奏鳴曲具有音樂的戲劇張力，更可從樂曲當中，發現他對樂曲結構安排的重視，並且使用新古典主義的織度來創作，使得此首第一號小提琴奏鳴曲，更趨於完善、成熟。

3.2 樂曲分析

在布洛赫小提琴的作品當中，最常讓人演奏的，便是他的第一號、第二號小提琴奏鳴曲，以及 Baal Shem，其中，第一號小提琴共有三個樂章，而第二號小提琴則是單樂章，並且具有標題性，名為《Poème Mystique》，意為神秘、靜謐之詩篇，最後一首 Baal Shem 則是有三個樂章，分別為 <No.1-Vidui(Contrition)> 、 <No.2-Nigun(Improvisation)> 、 <No.3-Simchas(Rejoicing)>。

布洛赫第一號小提琴奏鳴曲，為他在 1920 年的作品；在 1924 年，又創作了第二號小提琴奏鳴曲；相較於第一號小提琴奏鳴曲，第二號奏鳴曲唯一首有標題性的樂曲，這是他在音樂風格上，剛從早期的戲劇風格，轉變到新古典主義風格上之過度期。在當時，他作品風格之階段，並未完全趨於成熟，仍在自我探討、摸索著，所以在此作品中，可以很明顯、清楚地發現，他的音樂風格，不僅參雜著戲劇性風格，喜愛用一些誇張、特別之元素在作品中，使樂曲色彩豐富外，他在樂曲結構的考量上，也變得更為周詳，並且運用著新古典主義風格之織度，使得此首奏鳴曲，不僅有著戲劇性的張力，且樂曲的架構、結構，也讓人能更能體會、了解作品的意義與價值。

布洛赫的第二號小提琴奏鳴曲，與其他奏鳴曲不同，他只有一個樂章，重頭到尾演奏，一氣呵成，並附有標題，名為“神秘、靜謐”之詩篇。樂曲一開始，小提琴以靜謐的氣氛，獨奏的進入樂曲，並且以 E 音為中心，開始圍繞、擴展其旋律，這樣的作曲手法，與他的小提琴協奏曲，有異曲同工之處，而由此我們也可以發現，布洛赫喜愛使用主題一致性的手法，並且以一個主音為中心，開始向此音往上、往下發展，擴充此旋律，爾後，才再加入其他元素進去。

布洛赫不僅在旋律上，喜愛運用擴充的手法，在寫作的風格上，對於節奏、速度方面，也非常多變且豐富，例如在他的第二號大協奏曲的第四樂章裡，就可發現他對於節奏的重視，與第一號小提琴奏鳴曲相似。

在第二號大協奏曲第四樂章的一開始，是以四分音符 $\downarrow = 58$ 的速度進行，

到了 M.40，速度變為 $\text{♩} = 116-118$ ，到了 M.104，速度變為 $\text{♩} = 58$ ，到 M.132，速度變為 $\text{♩} = 63$ ，到 M.139，速度變為 $\text{♩} = 112$ ，由此可看出，布洛赫對於節奏的變化，是相當重視的。而本曲的第一號奏鳴曲，在速度的變化上，也是本書要探討的重點，本章第三節中，會有更詳細的討論。

第一號小提琴奏鳴曲第一樂章，是一首很標準的奏鳴曲式〈sonata form〉，共有 503 個小節，其中分為呈示部、發展部、再現部三部分，最後再加上一段尾奏（coda）。以下是第一樂章之樂曲架構：

曲式	結構	小節數
呈示部	第一主題	Mm 1-54
	第二主題	Mm 55-84
發展部		Mm 85-291
再現部	第二主題	Mm 292-320
	第一主題	Mm 321-392
尾奏	Coda	Mm 393-503

表 3-2 第一號小提琴奏鳴曲樂曲架構

筆者依據樂曲當中，較具相關聯性的動機音型，與重要之動機音型呈現出來，並逐一探討、分析，可幫助樂曲之分析，其中，我們將樂曲共分為 a、b、c、d、e、f、g、h、i 九種動機音型。

然而，在第一樂章中的動機音型，不僅只有上述列出的九種動機音型，只是為了要更清楚的了解，動機音型之間的關聯性，我們將九種動機的音型，依據其架構，逐一分析其中之相關聯性，並在下一章節中，探討動機與速度之相關性及變化之關係。

以下為九種 a、b、c、d、e、f、g、h、i 動機音型之分析。

此段為發展部，速度轉換至 Allegro agitato 時，鋼琴左手所彈出的動機。此旋律依然以三度為主，分別為 F、D 音，並在 D 音下方，往下擴張一個 C#，其音型變化如下：

F — D (C#)

(4) 動機 d：



此段為呈示部的第二主題，旋律是由往上、下三度音程所構成的。它以 A 音為主音，旋律往上小三度至 C 音，而後，再往回三度回到 A 音，並且繼續往下擴張小三度到 F#，並且在分別在 C 音、F# 音，往上升小二度，分別為 D 音、E#。其旋律進行整理如下：

A → C (D) → A → F# (E#)

(5) 動機 e：



此段為發展部中，發展出的小片段旋律。它以 A 音為主音，它的導音 G# 不斷地進行到 A 音，確認著主調 a 小調，並且利用音程互換的方式，由原本導音至主音二度的音程，轉換成七度，使得整個和聲之音響效果，更加豐富、多變。此旋律在之後的樂曲片段中，也會不斷地出現。

(6) 動機 f:



此段為呈式部第一主題裡的旋律，類似 Cadenza 的這段，為一音階上行之音型。它是以 a 小調 A 音為開頭，並以導音 G# 為開頭音，爾後，以一連串 a 小調的音階琶音，不斷地向上攀升，配合節奏減值、速度越來越快。其中，三度音程，也參雜在旋律當中。

(7) 動機 g:



是發展部一開始的旋律。相較於之前的三度音程，在發展部的一開始，便擴張整個樂曲的張力，所以，音程也由三度，擴張變為四度，讓發展部一開始，就有不同的音響、感受。

$$C-E \rightarrow C-F$$

(8) 動機 h:



為發展部中，發展出的小片段旋律。它以 G、E 為主音，並且向上、向下

擴張了一度音，變為 A、D \sharp 音，其音型變化如下：

(A) G — E (D \sharp)

相較於之前動機 a 以 E b 、C 為主音來看，在發展部中的這段旋律，音程已經往上又移了三度。

(9) 動機 i：



為發展部中，片段旋律動機。其音程以三度為主，在這之後，會不斷出現此音型，雖然不是 B、D 這兩音，但都與三度音程息息相關。



由上述的動機分析中，我們可以清楚地看出，九種動機音型的結構與架構，皆是由動機 a 延伸而成的，不論是往上擴展的音型，或是往下延伸的旋律，皆與動機 a 脫離不了關係。所以我們可以發現：

A. 以三度為主：

- i、動機 a 是最典型的代表動機音型，也是整個動機音型最重要之核心結構，上述所整理的動機音型，皆是由動機 a 延伸、發展而成。
- ii、動機 c 也是由三度音程所構成，此段為發展部開始轉變速度時，鋼琴所彈出的動機。此動機的主要旋律分別為 F、D 音，比動機 a 之主要旋律 E b 、C 音，上升了小二度，也代表著進入發展部，旋律整個的音程架構，往上延伸、擴張。
- iii、動機 i 為三度音程構成。為發展部中，片段旋律動機。

B. 以三度擴展：

- i、動機 d 之旋律是以 A 音為主音，往上、下三度音程擴展所構成的。它是呈示部當中的第二主題，也意味著動機 a 從第一主題的三度音為主，到第二主題時，運用三度擴展旋律的方式，來擴充、擴展整個旋律架構。
- ii、動機 b 為動機 a 的音程擴張。以動機 a 的 Eb、C 兩音，往上、往下各升降了二度音，變成 F、B 音，所以為動機 a 之擴展。
- iii、動機 h 以 G、E 為主音，往上、往下各升降了二度音，變為 A、D# 音，為三度之擴展音型。
- iv、動機 g 為發展部之旋律。從呈示部的三度音程來看，發展部之動機 g 擴張變為四度之音程，以便擴張整個樂曲的張力。

C. 以三度延伸：

- i、動機 f 以導音 G# 為開頭音，並以一連串 a 小調的音階琶音，向上延伸而成，而三度音程，也參雜在旋律當中。
- ii、動機 e 以 A 音為主音，以七度和絃至它的導音 G#，並運用音程互換之技巧，把導音至主音之二度，轉換成七度音程。

從上述的整理當中，我們可以清楚的了解、看到各個動機音型的變化與架構，除了可讓我們更清楚地知道樂曲的旋律之架構，更可由上述的分析、整理之下，提供演奏者一個明確地旋律概念，讓我們在詮釋樂曲時，能夠更演奏出音樂的張力。

3.3 從速度變化來看

一般來說，在奏鳴曲的曲式中，發展部幾乎為全曲旋律最豐富、最多素材的部分，而此曲也不例外。在布洛赫第一號小提琴奏鳴曲第一樂章中，速度變化是很重要的特色之一。從一開始的呈示部，到最後結尾 Coda，其速度跟整個樂曲的動機及架構，都息息相關。本節只把此樂章之速度的變化，做一歸類、整理，讓演奏者能在練習此曲時，更加清楚、容易了解全曲的速度變化及架構。

在第一樂章中，呈示部包含第一主題、第二主題；速度由第一主題的 *Agitato* ($\text{♩} = 132$) 逐漸轉變為 *Allegro moderato* ($\text{♩} = 120-116$)，直到第二主題的速度繼續變慢為 *Calmo* ($\text{♩} = 69-76$)。發展部的速度為 *Animato*、*Allegro agitato* ($\text{♩} = 144$)。接著再現部由第二主題先現，其速度為 *Moderato* ($\text{♩} = 76$)，逐漸轉變為第一主題，其速度為 *Animato* ($\text{♩} = 132$)。最後尾奏 Coda 部分，速度轉變分別為 *Presto*、*Prestissimo*、*Moderato Presto*。

從整體速度的架構來看的話，我們把它分成七大速度，分別為 *Agitato*、*Allegro moderato*、*Calmo*、*Animato*、*Allegro agitato*、*Moderato*、*Presto*，而這些大速度中，都還有許多速度、拍子在其中轉換；為了更清楚表達其中細部的變化，我們以速度變化為基準，看其中曲式、拍子，與速度變化之相關性。

速度		小節數	曲式	拍子
Agitato	$\text{♩} = 132$	mm 1-22	呈示部 (第一主題)	3/4 → 4/4
Allegro moderato	$\text{♩} = 120-116$	mm 23-54		4/4 → 2/4 → 4/4
Calmo	$\text{♩} = 69-76$	mm 55-106	呈示部 (第二主題) → 發展部	2/4(piano) → 4/4(violin) → 3/4 → 4/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4
Allegro agitato	$\text{♩} = 144$	mm 107-291	發展部	(2/4) → 3/8 → 2/4 → 3/8 → 2/4 → 3/8 → 2/4 → 3/8 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4
Moderato	$\text{♩} = 76$	mm 292-320	再現部 (第二主題)	4/4 → 5/4 → 4/4 → 3/4
Animato	$\text{♩} = 132$	mm 321-392	(第一主題)	3/4 → 2/4 → 3/4 → 4/4 → 2/4 → 3/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 3/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 3/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4 → 2/4 → 4/4
Presto		mm 393-503	Coda	2/4 → 3/4 → 2/4 → 7/8 → 2/4 → 3/8 → 7/8 → 2/4

表 3-3 曲式、拍子、速度之關係表

由圖表中，我們可以看出呈示部從 mm 1-84，速度的變化由 $\text{♩} = 132$ 轉慢至 $\text{♩} = 76$ ；在拍子節奏的部分，都是以四分音符為一拍在進行著。由此可看出，在呈示部裡，第一主題速度大約都維持在 $\text{♩} = 132-120$ ，但到了第二主題時，速度突然轉慢，由本來的 $\text{♩} = 120$ ，轉慢變成 $\text{♩} = 76$ ，並先由鋼琴三對四拍的節奏先現。第二主題整段的感覺較為悽美、悲傷，在 M.80 後，才有一小段第一主題模仿的再現，暗示著回憶舊主題，即將迎接新的開端。發展部由 mm 85-291，速度變化由 $\text{♩} = 76$ 漸漸轉快至 $\text{♩} = 144$ 。在拍子節奏

的部分，不僅只限於四分音符為一拍，更增加了 3/8，交錯在 2/4 中，不斷的替換。大致來說，發展部開始時，承接著呈示部速度 $\text{♩} = 76$ ；到了 M.107 時，由鋼琴先奏出了三度音階下行，點出了動機音型；這時速度也突然轉快到了 $\text{♩} = 144$ ，整段活潑且快速的音群，不僅展現了呈示部中舊有的動機、音型，更是把動機、音型加以變化、模進....等。

不規則的拍子，在 mm 107-126 鋼琴部份，更讓人捉摸不定。之後，在 M. 265 到再現部之間，雖然速度不變，但旋律音型卻慢慢開始延展、轉慢；最後在鋼琴左手部份，出現了之前三度音階下行之音型，慢慢的進入再現部。

不同於以往再現部的形式，此首奏鳴曲之再現，是先由第二主題先現。

再現部由 mm292-392，速度變化由 $\text{♩} = 76$ 漸漸轉快至 $\text{♩} = 132$ 。在拍子節奏的部份，承襲了呈示部的特色，皆為四分音符為一拍。大致來說，再現部第二主題，與呈示部第二主題相仿，但在旋律音程上，有所改變；M. 292 的旋律，相較之前 M. 55，音程高了大二度；M. 305 的旋律，相較之前 M. 33，音程低了小二度。鋼琴在接入 M. 321 的第一主題前，再次出現三度音程的旋律，作一動機回應。之後，速度馬上轉快，由 $\text{♩} = 76$ 轉快到 $\text{♩} = 132$ ，進入了再現部第一主題。在再現部第一主題中，我們可以看到更多呈示部中的動機、元素，被加以變化、擴充，且密集被使用在樂曲當中，使得再現部的色彩更加的豐富。

最後 Coda 結尾部分，mm393-503。速度大約都維持在 Presto 中，只有其中十個小節（mm472-481），速度到了 Prestissimo。值得一提的是，在 mm 482-189 這八個小節中，速度突然轉慢到 Moderato，到了 M. 490 時，速度才又馬上回到 Presto 中。

最後在小提琴高難度的雙音和絃拉奏下，燦爛的結束了第一樂章。大致來說，Coda 部份，皆是沿用之前呈示部、發展部、再現部之題材；除此之外，更加入了更多的雙音、和絃，讓音樂聽起來更加有力、飽滿。在 mm 461-4725 中，特別運用了 7/8、2/4、3/8 的拍子，交錯在其中，並且用音階下行模進之音型，接入了 Prestissimo。

為了更清楚的表達速度及拍子在曲式當中的變化，我們提出以下幾點特別

之處：

- a. 在第一號奏鳴曲第一樂章中，速度不斷地轉變，拍子的拍號，也不停地轉變。
- b. 在呈示部中的速度變化，是由快漸漸轉慢，如座標的線性圖往下的線條；到發展部，速度馬上轉換到全曲之最快速度；回到再現部時，由第二主題先現，速度又從全曲的最慢，慢慢加快到呈示部一開始之速度，其速度的轉變，是與呈示部的速度做一對稱。(最後的 Coda，則是以 presto 的速度，結束本曲)。
- c. 拍子在全曲中不斷地變化，但都以四分音符為一拍；只有在發展部當中，出現了以八分音符為一拍的拍號。(Coda 為尾奏，不包括在內討論)。
- d. 呈示部當中的拍子變化最為單純，但到了再現部第一主題時，作曲家運用拍子的變化，呈現第一主題在呈示部與再現部之差異。發展部當中的拍子變化最為豐富，可說是全曲之精華，也是最多動機元素與速度拍號，變化交錯在發展部中。
- e. 發展部中的拍號變化，是全曲最豐富、也是變化最多的地方。在下節中，將探討動機元素，在曲子當中的變化，並且與速度的關係變化，做一探討與相關聯性。

3.4 速度與動機之間的關係

在本章的第一到第三節當中，我們分析了曲式，並探動機音型的構成要素，以及詳細的敘述了速度與拍子在曲子當中的變化；在本章節中，我們將之前所探討的元素，融合在一起來看，以曲式為基準，並配合速度、拍子的變化，研究動機音型與速度之間，有何相關聯性。

曲式	速度	拍子	動機音型
呈示部	Agitato ♩ = 132 Allegro moderato ♩ = 120-116 Calmo ♩ = 69-76	3/4→4/4 4/4→2/4→4/4 2/4(piano)→4/4 (violin)→3/4→4/4→2/4	a abf ad
發展部	Allegro agitato ♩ = 144	3/4→2/4→3/4→2/4→3/4→ 2/4→3/8→2/4→3/8→2/4→ 3/8→2/4→3/8→2/4→3/4→ 2/4→3/4→2/4→3/4→2/4→ 3/4→2/4→4/4→2/4	acdefghi
再現部	Moderato ♩ = 76 Animato ♩ = 132	4/4→5/4→4/4→3/4 3/4→2/4→3/4→4/4→2/4→3 /4→4/4→2/4→4/4→3/4→4/ 4→2/4→4/4→2/4→4/4→3/4 →2/4→3/4→2/4→3/4→2/4 →4/4→3/4→2/4→4/4→2/4 →4/4→2/4 →4/4→2/4→4/4	abd abcefgi
尾奏	Presto	2/4→3/4→2/4→7/8→2/4→ 3/8→7/8→2/4	c

表 3-4 速度與動機之間的關係表

(1) 從速度來看：

呈示部由一開始的 ♩ = 132，到 ♩ = 69-76，速度由快漸慢。

發展部一開始速度為 ♩ = 144，是全曲最快之速度。(Coda 除外)

再現部由一開始的 ♩ = 76，到 ♩ = 132，速度由慢漸快。

(Coda 部分速度為 Presto，為營造華麗、熱鬧之效果。)

為了要使樂句能夠流暢，有一氣呵成之感，所以在運用許多重複動機時，他便會使用許多的拍號變化，來達到句子流暢的效果，並且也藉由這樣的變化，使樂句有層次感，並且不會有讓句子斷掉的憂慮，例如下列的譜例：

Ex.3-2 Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 117-126)



從上列的譜例來看，我們發現有許多的拍號變化，其實都密集在幾個小節當中，雖然在圖表中的拍號，不斷地變化，但其實最主要的拍號變化，都密集在某些片段中，而這些片段，就是為了要讓動機音型串聯起來，所使用的效果。

這樣不僅可以緊緊地扣住樂曲中，每個片段的連貫性，並且藉由動機音型，所發展出的旋律，更可以使整個樂曲，充滿了張力，除此之外，再加上布洛赫特有的節音型，使得他這首小提琴奏鳴曲，不僅充滿戲劇張力，也蘊含著新古典主義時期的織度、與樂曲架構。

四、第一號小提琴奏鳴曲之詮釋探討

4.1 動機音型與音樂之張力

在上一章節中，我們探討了有關動機音型的架構，並了解第一號小提琴奏鳴曲，在速度上的變化，與動機音型的相關性後，本章要探討的部分，即為動機音型，在樂曲當中，所扮演的角色及地位，並了解動機音型，在音樂當中，如何擴展音樂的張力與表情，使得音樂更加多元、豐富。

(1) 呈示部

第一樂章的呈示部，其中共細分為三個速度，分別為 *Agitato*、*Allegro moderato*、*Calmo*。一開始的動機 a，開啟了全曲，此動機運用了後半拍之重音，頗有蘇格蘭節奏之風味；從音程的角度來看，以 C、Eb 三度音程為主幹，強而有力地奏出。在 *Agitato* 的速度中，大致上都是以動機 a 為主題，並且運用減值的作曲手法，由八分音符轉為十六分音符，使音樂進行更為緊湊。鋼琴部分，也從原本八分音符，擴展到三連音的形式，最後以十六分音符快速的轉入了另一個速度 - *Allegro moderato*。

在此，整體的速度，由原本的 $\text{♩} = 132$ 轉慢到 $\text{♩} = 120-116$ ，拍子從 3/4 拍，也轉換到 4/4，鋼琴則是以 A 音的三度音 C 音為主音，作一半音的顫音，顯示著樂曲的不確定感；並加上了六連音，加強整個速度的變化性。

小提琴開始奏出似 *Cadenza* 的動機 f。動機 f 的音程結構，承襲著先前動機 a 的三度音程觀念，以 a 小調為主音，A、C、Eb 小三度加上小三度之小調和絃，開啟了另一個速度的轉換。雖然動機音型不相同，但是原則上，都是圍繞著三度音程在進行著。

在一連串運用動機 f 的節奏減值，從四分音符、轉到八分音符、再運用三連音增加其速度感後，轉到另一動機 b。動機 b 的音程結構，是以音程擴展的方式來增加其音域的進行；由原本之主要音型 C、Eb 為主軸，往上、

往下伸展一度音程，變為 B、F 之減五度音程。所以，動機 b 之動機變化，原則上都與三度音程脫離不了關係。

在 Allegro moderato 最後要接入速度 Calmo 時，再次出現零星的動機 a，作一前後呼應，最後結束在主音 A 音，接入速度 Calmo $\downarrow = 69-76$ 。在此，速度再度轉慢，並進入了呈示部的第二主題；一開始由鋼琴奏出三對四的三連音，以及十六分音符，慢慢引出動機 d。動機 d 的音程結構，把旋律分解來看的話，我們可以發現，他是由 A、C、A、F# 之主要結構音群組合而成，並且都是以三度音程為主軸；以 a 音為主音，音程往上三度、往下三度所發展出的音型。其中，音程幾乎以小三度為主，似乎是與樂曲一開始的動機 a 之 C、Eb 小三度音型有著密不可分的關係。在 Calmo 的最後，再次出現零星的動機 a，再一次呼應著主題。緊接著便改變拍子，由原本的 4/4 拍，先轉換到 2/4，再接入發展部 Animato 中的 3/4 拍。

由目前為止，我們可以發現，在呈式部中的三個速度轉換，皆會配合著動機音型一起轉變；並且在速度 Allegro moderato 和 Calmo 裡，最後要結束時，都會再次出現動機 a；這樣顯示著，在呈式部中，所有的動機音型，都與 A 音為主音的三度音程，脫離不了關係。一切的音型，皆是以三度為主軸，並上、下擴充音程去發展動機音型的。

除了動機的主要三度音程外，動機也配合著速度，由剛開始的 Agitato $\downarrow = 132$ ，轉慢到 Calmo $\downarrow = 69-76$ ；其中的音型，也都隨著速度的轉換，而同時改變其音型。大致來說，在呈示部裡，不論是速度、或是動機音型，都按照著傳統之曲式來進行；並且到呈示部第二主題時，動機音型之音程，更是比先前擴充的音程範圍更廣。

關於呈示部速度與動機音型之間的變化，以下統整的表格，更可清楚的分辨其中變化的關係。

速 度	動 機 音 型	曲 式
Agitato ♩ = 132	a	第一主題
Allegro moderato ♩ = 120-116	f→b→a	第一主題擴張
Calmo ♩ = 69-76	d→a	第二主題

表 4-1 呈示部速度與動機之變化

(2) 發展部

發展部的速度，共細分為兩種速度，一個為呈示部接入發展部，所延續的速度—Calmo ♩ = 76；另一個速度為 Allegro agitato ♩ = 144。在此，除了最後 Cadenza 部分速度到了 Presto 以外，在發展部的 Allegro agitato，應該算是轉到全曲最快之速度了。

在發展部裡，速度的變化，沒有像呈示部一般，一直配合著動機做變化；但是，在此卻運用了許多，原先的動機音型，去做一豐富的擴充、變化；使得發展部中的動機，比呈示部裡，來得要更加精采、多變。

發展部一開始，承襲著呈示部最後速度，開始了動機 g 之音型。我們由動機 g 之音型分析來看，可發現其實它與動機 a 的節奏、與重音相仿。所以在發展部的一開始，便打破了先前動機音型，皆由三度音呈所構成。動機 g 就如仿效一開始動機 a 的主題一般，與全曲的開頭做一相呼應。

不同的是，在此的音程，比原先的三度音程 C、E，更擴張到了四度音程 C、F；這也暗示著，在發展部中，將比呈示部有著更寬廣的音程型態出現。在結束一連串 3/4、2/4 交錯拍子的動機 g 後，小提琴以三個 *fff* 的力度奏出 B 音。而這個 B 音，布洛赫巧妙地把全曲的音程結構，從呈示部中的 A、C 音為主要的主幹音，轉為發展部中，以 B、D 音為主要發展的音型。從這裡開始，音程結構已上升了二度音。而這個 B 音，在呈示部裡，其實就已經開始佔了舉足輕重的地位。

在 mm 40-48 當中，以 B 音開始，開始做一連串以半音下型為結構、似

Cadenza 的音型，並在之後 M. 45 和 M. 47，以兩句似嘆息的音型、高音發展到 B 音的旋律裡，做一改變。所以在發展部 M. 91 裡，才會如此強調 B 音。鋼琴部分，也在此段中，低音不斷地一直強調著 B、D 音。接著，在一連串 B 音的重音之後，小提琴的音程結構，開始慢慢以半音 B 音，變成 B \flat 音，再變到 A 音。最後快要接入 Allegro agitato 前，則停留在 G \sharp 音。

從 B 音到 G \sharp 音的音程來看，布洛赫在擴展音型時，還是與三度的音程脫不了關係。小提琴以 G \sharp 的長音，接入了另一速度 Allegro agitato；鋼琴則彈出 D、F 三度的顫音。在此，更確立了在這裡的和聲架構，為 B、D、F 音的減三和絃。

之後，鋼琴便開始奏出另一動機 c；動機 c 在這裡的拍號，一直不斷地轉變，一方面為了要使樂曲流暢，另一方面，藉著四分音符與八分音符為一拍的交替下，更能使動機 c，在發展部一開始中，就表現出緊張、緊湊之氣氛。爾後，小提琴奏出了動機 e 的音型，此七度音型的動機 e，增加了此樂段中，音樂的戲劇張力，此和聲的音樂張力，在這裡表現地淋漓盡致；而鋼琴部分，也繼續演奏著動機 c 的音型，兩者在兩種動機音型的進行下，顯得發展部的和聲、旋律，充滿了豐富性，並且鋼琴的右手部分，仍彈奏著連接著 Allegro agitato 後的和聲，以 D、F 兩音，強調這裡的和聲架構。在確立和聲之後，旋律開始依據動機 c 的音型，做一連串的模式，並且小提琴與鋼琴兩聲部，互相交替其動機，使得音樂的張力，在此隨著音樂的上行模進，讓人感到緊湊的氣氛。到了 M. 161 時，主音 A 音，像劃破喧鬧的城市一樣，激昂地奏出，動機 h 的音型在此出現；在這裡的動機 h，其音程架構已經轉為四度，原本的呈示部三度音程，到了發展部，皆擴充為四度音程，如一開始發展部的動機 g，與這裡出現的動機 h 一樣。經過發展部一連串的鋪陳後，到了 mm204-221 此段，可說是發展部的精華；在此，呈示部第二主題之動機 d 的音型，在此零星、片段地出現，與呈示部主題做一呼應，爾後馬上出現動機 b 的音型變形，增加了發展部的色彩及變化性，並配合著半音的上行模進，把發展部帶到最高潮，之後，到 mm 218，隨著一串琶音的下行，開始鋪陳再現部的到來。

發展部的最後，運用了許多十六分音符，輕柔地演奏著，而動機 c 與動機

e，在此零星地出現，並且托長了旋律的線條，慢慢地準備轉入再現部。最後，由鋼琴奏出動機 c的增值音符，拉長了旋律線，並緩和、安靜地接入了再現部。

(3) 再現部

不同於以往的再現部，此首曲子的再現部，是由第二主題先現，並且鋼琴以 *ppp* 的音量，極寧靜地配合著小提琴奏出動機 d的音型，而鋼琴則是以增值的方式，演奏出動機 c。在這整段中，布洛赫運用極靜謐地手法，安排此段，並暗示著暴風雨前的寧靜；在 M. 314 的鋼琴部分，動機 a的音型變形，漸漸地加快到 *Animato* 的速度，接入了再現部的第一主題；在此音樂的戲劇張力，已到達了極限，在再現部的第一主題的樂段中，我們可以看見布洛赫加入了許多的動機元素在裡面，做一前後的呼應。

到了 M. 378，又回到動機 f的音型，由小提琴奏出似 *Cadenza* 的音型，而這次的音型，比呈示部的動機 f，更延長了旋律，讓小提琴演奏者，有更多發揮技巧的空間。



Ex.4-1 Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm.378-387)

(4) Coda

一開始的速度，就以 *Presto* 進行著，小提琴則是以八度的顫音，高難度的技巧裝飾著尾奏，並以快速的雙音三連音音群，帶動了整個熱鬧的氣氛；

到了 M. 438，小提琴奏出動機 c 音型，在此的動機 c，不斷地反覆、強調，並且每個音，必須加上重音，以 *furioso* 的力度，展現音樂的張力。在 M. 454，小提琴突然停止了動機 c 的音型，轉換成鋼琴奏出快速的十六分音符，小提琴而後又奏出八度的旋律，暫時切斷了動機 c 的音型，像是表達未說完的話語，而後，在 mm 461-471 中，動機 c 的音型又再次出現，並且以模進、下型的音型，接近另一段旋律的和聲；

Ex.4-2 Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 461-471)



在此，布洛赫不斷地運用了模進、重複的手法，使聽眾能夠加深對動機音型、旋律之印象，而另一方面，也再次強調整首曲子的核心動機，並再次突顯了三度音程，在樂曲當中的重要性及架構。

在尾奏的最後 M. 482，布洛赫先把速度調整為 *Moderato*，小提琴再次以八度的旋律，強而有力的奏出，最後停留在 *Bb* 的顫音上，做一延長，暗示著將要結束。

最後小提琴以快速的三連音群，配合著鋼琴的十六分音符，做一音階上行的進行，最後則結束在動機 a 的音型上，再次強調動機 a 的旋律，使聽眾能夠印象深刻外，也凸顯了動機 a 在整首樂曲的重要性及地位，可看出布洛赫對於樂曲架構的安排及用心。

Ex.4-3 Ernest Bloch : Violin Sonata No.1 mov. I (mm. 501-503)



了解動機音型在樂曲當中的地位後，我們進一步的分析、探討，除了動機音型在音樂中扮演的角色外，布洛赫所喜愛的猶太風格，其中的五聲音階用法，也引含在這些動機音型當中。

我們節錄幾個動機音型來看：

動機 a：主要音為 C、Eb 兩音。

動機 d：主要音為 A、C 兩音所延展出來的音型。

動機 g：主要音為 F、C 兩音。

動機 i：主要以 B 音為主，所構成的三度之音型。

我們如果用以上的動機 a、d、g、i，四個動機的主要音，節錄出來的話，我們會發現，他便可以排成以 a 小調為主的五聲音階，其譜例為下：



這首第一號小提琴奏鳴曲第一樂章，就是 a 小調的樂曲，而其動機音型，我們可以發現五聲音階，就蘊含在其中，也可顯示出，不僅這首奏鳴曲，運用了新古典主義的風格及織度外，並且運用了猶太音樂具有的五聲音階風格。這些分析及發現，都可幫助我們在思考、演奏上，有莫大的影響，也大大地拓展了音樂的戲劇張力。

4.2 樂曲之詮釋與演奏

藉由第三章所探討到的動機與速度，了解整個樂曲結構與主題後，本節透過對動機音型的運用與觀察，進一步地討論如何詮釋樂曲；小提琴演奏者，在演奏此首曲子時，應該注意哪些技巧；左手的按絃、右手的運弓，在樂曲當中，應該注意哪些細節；筆者依據樂曲的詮釋方式，提出一些演奏者在演奏上面的建議，以幫助我們在演奏、詮釋曲子時，能更清晰、了解，並且提供在演奏此曲時，常會遇到的困難，該如何去克服。

(1) 第一樂章 〈呈示部〉

第一樂章一開始，以 *ff* 的力度，強而有力的奏出節奏感強烈的音型。從一開始的 *Agitato*，一直到 *Allegro moderato*，整個樂段都是非常具有節奏感、且激昂的情緒，所以在詮釋此段時，必須注意運弓的力度，必須拉出深、並且厚實的聲音，而不能太壓於琴絃，否則會產生很緊的聲音。除此之外，必須清楚了解每個重音的拍點，例如在 M. 15，小提琴的三十二分音符，必須清楚掌握拍點的進行，否則到 mm16-23 之間，拍子便會托的太長，影響整個速度。

值得一提的是，由於許多後半拍的拍子，節奏並不是很好拿捏，所以在樂曲一開始時，心裡就必須打著小節奏，即十六分音符，這樣才能有準確的節奏感。到了 *Allegro moderato*，速度稍微轉慢到 $\downarrow = 120-116$ ，由鋼琴延續剛剛小提琴的三十二分音符陪襯下，小提琴奏出動機 *f* 的音型。這段類似 *Cadenza* 的音型，從四分音符開始，加快到八分音符，再到三連音，是演奏者很好發揮技巧的地方，但必須注意的是，在每演奏完一小片段時，例如四分音符接到八分音符、八分音符接到三連音之處，都必須注意拍子的連接，不可任意變慢，否則會感到音樂太過於片段，而無法一氣呵成。

第二主題一開始，鋼琴以 *pp* 的音量，演奏出四對三的音群，使得音樂到這裡，突然變得很靜謐、神秘，爾後，小提琴才緩緩奏出動機 *d* 的音型。由於這裡的音樂，與第一主題作一明顯的對比，所以在演奏此段時，必須

注意琴弓的速度，要快並且長，左手抖音速度快且幅度小，才能拉出 *mezza voce*¹⁷ 的效果。琴弓在旋上演奏的位置，也必須 *sulla tastiera*¹⁸，才不會拉出太厚實的聲響。

mm 76-80 之間，是第二主題高八度之呼應，在此，音量已由之前 *mp* 轉變到 *ff*，所以琴弓的速度必須拉長、加快，右手的手肘，不要抬太高，力量盡量往下放，一方面能幫助琴弓的力度，一方面也可使手臂放鬆，這是演奏者都必須常常注意之問題。

在接入發展部之前，M. 84 鋼琴部分，有一連串的快速音群，由於速度必須加快，並且鋼琴在 M. 83 時，就已經是三十二分音符，所以這裡的節奏並不好捉摸，小提琴必須常與鋼琴有著熟悉的默契，不然在進入發展部動機 *g* 的速度時，會掌握不住整個發展部的確定速度。

(2) 第一樂章〈發展部〉

在 M. 107，*Allegro agitato* 的速度變為 $\downarrow = 144$ ，開始鋼琴先奏出十六分音符，確定速度後，鋼琴奏出動機 *c* 的音型，由於這裡的拍速並不一致，從 2/4 轉到 3/8 後，又馬上變為 2/4，之後又回到 3/8，一直變化到 M. 126，才回到 2/4 拍，在這裡不論以四分音符為一拍，或是八分音符，其實質音符比例為 $\downarrow = \downarrow$ ，所以鋼琴必須注意拍子。至於布洛赫為何要這樣不斷的轉變拍號，可能原因是想區分句子，所以運用拍號，來達其目的。

其實上述的情況，不斷地在此樂章中出現。例如在 M. 166，動機 *a* 主題出現時，也是有同樣的情形，演奏者必須注意，如何去打分割拍子，並時常注意此變化拍號，不能使速度有所改變，只是句子的連接不同。

整體來說，發展部的速度，都是維持在較快之速度，所以在整段都是激昂的情緒下，演奏者必須注意自己身體的放鬆，左手手指必須掛在指板上，並且用左手的大關節，靈活地在指板上移動，盡量不要只用左手第二關節

¹⁷ *mezza voce*：意為柔、輕聲地。

¹⁸ *sulla tastiera*：意為靠近指板演奏。

的力量，否則左手手指會容易感到疲累。

右手持弓方面，必須注意手臂與肩膀連結處，要盡量放鬆，不要使局部性肌肉僵持，造成手肘抬太高，一方面影響音色的紮實度，一方面也會使演奏者在整場音樂會當中，右手感到疲累、酸痛。其實，演奏提琴者，都必須常常檢驗自己的身體，在演奏時，是否能夠放鬆；自己的站姿，是否能站在正確的位置上；腳的膝蓋，是否已放鬆；好的拉琴姿勢，不但能幫助演奏者對樂曲上，有更好的音色、詮釋外，另一方面，也能避免造成拉琴所產生的職業傷害。

於上述所言，發展部當中，許多地方，琴弓都必須從 E 絃，快速移動到 G 絃，再回到 E 絃，例如在 mm 199-217，一方面動機 d 的音型不斷地出現，再加上動機 b 的主題，也穿插在其中，所以琴弓在換絃時，右手手臂必須先準備，先移動到下一條琴絃的角度位置，這樣才能幫助右手手腕移動的速度。

(3) 第一樂章〈再現部〉



在接入再現部前，鋼琴先奏出一串音階下行的長音符，到 M. 292 時，小提琴才奏出再現的第二主題，在此，演奏者可以慢慢呼吸，為營造靜謐之氣氛，小提琴必須拉出緩、且慢的音色，並配合著 *con sordino*¹⁹，右手的運弓，不要太過於緊壓琴絃。到第一主題再現之前，整段的音樂，都是較緩慢的，演奏者可在此段中，演奏出較細膩、細緻的音色，左手的抖音幅度小且細，右手弓速可放慢些。到了 M. 314，鋼琴漸漸帶動了動機 a，並漸漸地加快到 M. 321，接入第一主題。在此段中，鋼琴不停地彈奏同樣的動機旋律，所以小提琴演奏者，必須心裡數好小拍子，這樣才能在 M. 321 時，準確地接進來。在此段的銜接部分，必須多加練習，因為不僅是重要的主題再現，由於速度漸快，容易抓不住拍子的變化，再此要多加留意。再現部中，融合了許多的動機再現，所以在這樂段當中，要多加注意速度的穩定性。由於此段在 mm353-392 中，拍號不斷地轉變，所以小提琴演奏者，必須要與鋼琴達到良好的默契，在動機銜接之處，能一起呼吸，可幫

¹⁹ *con sordino* 使用弱音器。

助此段速度的穩定性，鋼琴在彈奏大跳的和絃時，也能清楚掌握節拍的動向。

在整段再現部裡，樂段的前半段當中，幾乎都在醞釀情緒，也可說是在樂曲中，最安靜之處，演奏者可在此較放鬆情緒與肌肉，運用左手的抖音，來做音色的變化即可。而在第一主題再現的後半段，又是樂曲激昂澎湃之處，演奏者不僅要抓穩拍子的變化外，有許多左手在 G 絃上的高把位，必須強而有地的拉出，例如 M. 364 中，小提琴必須從第三把位的 C#，直接跳到第八把位的 B#，並以 *fff* 的音量，強而有力的拉出，這對演奏者來說，高把位上的大跳，加上必須要如此大的音量演奏，是一件不容易的事情，在這裡，演奏者在平日練習時，必須多加練習此處的換把位音型，在演奏會上時，才能確保音的準度。

最後一段 mm 378-392 裡，小提琴為似 Cadenaza 的樂段，在此演奏者，可以較具有彈性的速度，來演奏此段，不僅為再現部做一結束，也可發揮本身之技巧，充分發揮音樂性，讓此段的音樂，較精采、豐富。

(4) 第一樂章〈Coda〉



一開始由鋼琴奏出快速的十六分音符，小提琴便由高難度的八度顫音，開啟了 Coda 的序奏。在此處，左手按絃的八度音，必須放鬆手指，這樣左手的第二指，才能輕鬆地打出顫音，在練習時，必須先確實地找出每個八度的位置，再加上顫音的練習，才能清楚地演奏。在 Coda 中，有許多的三連音音群，在演奏時，必須注意不用每個音都拉得如此費力，只要在第一個音上，強調它的音型，並且運用右手上半弓、下半弓的運弓，配合手腕的力度，就能拉出效果來。在最後要結束之時，最後一次出現的動機 c，不僅要宣示著樂章即將結束，在演奏上，雖然只有休息不到兩拍的時間，但演奏者為了在音樂的張力、效果的表現上，可以使用較大的呼吸，並且把休止符的實質，稍微拉長一些，便可以拓展在音樂上的張力，也可以使樂曲很精采、很有效果的結束。

在上述的演奏上之詮釋、與技巧說明外，我們可以發現，在樂曲當中，有許多一樣的動機音型，不斷地在曲子當中出現，但令人玩味的是，即使一

樣的動機音型，出現在不同的樂段裡，就會有不一樣的詮釋與拉法。

以下我們將提出較重要的動機 a 音型，比較一下同樣的動機，在不同的樂段當中，會有怎樣不一樣的詮釋與表達，而在弓法、力度、以及樂句的表達中，會有何種的差異。

動機 a 在 M. 1、M. 80、M. 173、M. 320 的 articulation：

A、 M. 1：一開始的動機 a，為呈示部的第一主題，是整曲最重要的音型。

其節奏與旋律，都較為複雜，許多相似的音型，不斷地反覆出現，很容易讓演奏者混淆，不清楚樂句，在此，筆者先由弓法的決定為基礎，再來分析樂句的始末。

- i. 弓法：從上述的章節中，我們可以了解動機 a 是整個樂曲的核心架構，並且其動機最重要的主音，即是 C、E 兩音。從 mm1-12 中，都是反覆、相似之音型，我們可以 C、E 兩音為主，遇到這兩音為八分音符連接時，其弓法皆為 C 音下弓、E 音上弓；其用意為強調此兩音，並要清楚地拉出、穩定其兩音的音型。到了 M. 9 時，一樣模進的音型，往下三度的音型，則是以 A、C 為主，遇到此兩音的八分音符音型時，則為 A 音下弓、C 音上弓。
- ii. 樂句：由上述的弓法得知，八分音符的 C、E 兩音，是最重要之音型，確定好弓法後，我們從音程的擴展來看，開始的動機 a 音型，從 mm1-3 的後半拍 E 音，是第一個樂句；從 mm3-5 是第二個樂句；mm6-9 的後半拍 E 音，是第三樂句；接下來音型由 C、E 音，轉到 A、C 的音型，即 mm9-11，是第四樂句。
- iii. 力度：這裡為曲子的開頭，力度為 *ff*，演奏者須強而有力地拉奏，並且很確定音型的架構，肯定地拉出第一主題。

B、 M. 80：此處為呈示部的最後，將要接入再現部之處。在這裡動機 a 的地位，為一銜接、橋樑之地位。

- i. 弓法：動機音型與 M. 1 相同，但此處由原本的 C、E 兩音，音程往下三度變為 A、C 兩音，所以其弓法為原本的 C 音下弓、E 音上弓，而轉換到 A 音下弓、C 音上弓。最後，為了進入發展部，在最後的 E、D、C 音中，皆使用下弓，來做一強調。

- ii. 樂句：在此處的小提琴部分，為一回顧、裝飾性的旋律，加上其動機音型音符減值，節奏較為快速，所以是為伴奏的音型；相對的，在鋼琴的部分，奏出第二主題的旋律，所以在演奏上，小提琴必須跟著鋼琴的旋律，做伴奏的音型。
- iii. 力度：在這裡無直接的力度標示，但有 *feroce*²⁰ 的術語，小提琴依舊要保持弓的力度，不可拉得太過於草率。

C、 M. 173：此處為發展部當中，出現之動機音型。在這裡動機 a 之地位，為發展部在擴充題材所採用之動機音型。

- i. 弓法：此處較無變化的節奏音型，其動機音型與原本的節奏相同，所以弓法與 M. 1 之弓法相同，皆以 A、C 兩音為主要音，其 A 音為下弓，C 音為上弓。
- ii. 力度：雖然在此處的動機音型，是發展部當中的片段音型，但由於要強調此技巧性，加上在此的動機 a 音型，後面接著為似 Cadenza 的旋律，所以在此處，布洛赫用 *fff* 的力度，來強調動機 a 的重要性。

D、 M. 320：此處為再現部，第一主題再現之處，在此處的動機 a 音型，是先由鋼琴在 M. 314 時，就先再現，爾後才由小提琴接入。

- i. 弓法：與之前的 M. 1 動機音型相同，只是在這裡，動機音型由 B、D 兩音，擴展到了高三度的 D、F 兩音，而弓法也由 B 音下弓、D 音上弓，轉變到 D 音下弓、F 音上弓的弓法。
- ii. 樂句：由於此處為再現部的第一主題再現，所以其動機音型，從原本的 B、D 兩音之樂句，升高三度至 D、F 兩音之樂句；其樂句的劃分，也是以音程來看，mm321 的前半拍，到 mm324 為第一句；mm325 的前半拍，到 mm327 為第二句。
- iii. 力度：在此處小提琴的動機 a，是由鋼琴的動機 a 接近來的，所以在此的力度音量，不宜太過於強，樂譜上，也僅以一個 *f* 的音量來表示。

²⁰ *feroce* 意為強烈地、猛烈地。

為了更清楚動機 a 在 M. 1、M. 80、M. 173、M. 320 之弓法、樂句、力度上的變化，以下用表格來比較其中的相同、相異之處。

	地位	弓法	樂句	力度
M. 1	呈示部 第一主題	以 C、E 音為準 C 音-∟ E 音-√	I、mm 1-3 II、mm 3-5 III、mm 6-9 IV、mm 9-11	<i>ff</i>
M. 80	呈示部最後、 銜接發展部	以 C、E 音為準 →A、C 音為準 C 音-∟ E 音-√ A 音-∟ C 音-√	鋼琴旋律 小提琴伴奏	無標示
M. 173	發展部 擴充題材之動機	以 A、C 音為準 A 音-∟ C 音-√	I、mm 173-174 II、mm 175-176	<i>fff</i>
M. 320	再現部 第一主題	以 B、D 音為準 →D、F 音為準 B 音-∟ D 音-√ D 音-∟ F 音-√	I、mm 321-324 II、mm 325-327	<i>f</i>

表 4-2 動機 a 之弓法、樂句、力度的比較

從上述的圖表，我們可以發現，動機 a 出現在曲子當中，所占的地位，以及動機 a 在各個呈示部、發展部、再現部當中，其動機音型的音程轉化，三度音型向上、向下擴展的狀況。演奏者可藉由上述的分析，更進一步的了解整個樂曲的架構、發展，在演奏相同的動機音型時，也能夠依據動機在不同的地方、地位，做出不同的效果。

五、總結

從歐洲到美國，再從美國回到歐洲，最後則選擇回到美國安享終年的布洛赫，可說是近代，最富代表性的猶太作曲家。除了致力於教學的工作外，在作品的創作上，也不斷地求新求變；而他獨樹一格的猶太風格，也奠定了他在音樂上的卓越成就。在 1920 年創作的這首第一號小提琴奏鳴曲，雖然只是他作品中的一小部分，但經由本文的分析、描述中，可發現他對樂曲創作手法之用心，並了解他不斷地嘗試各種音樂的風格，試圖要表現出最完美的一面。布洛赫這首第一號奏鳴曲，當中包含了許多的變化拍號、速度，以及運用了許多的動機音型，從複雜的拍子中，求得其規律及發展，讓音樂發揮到最完美之境界。

在本文分析、研究此作品後，筆者將第一樂章分為九種動機音型，而其九種音型，其實都是動機 a 所延伸、發展出來的，並透過三度音程的變化及擴展，使得全曲的動機一脈相承，並且讓此奏鳴曲更有一氣呵成之感。然而，速度在全曲中，不停地變化、轉化，經由本文的整理，我們可發現，速度即使不斷地轉變，都與動機主題相互配合，由此發現，可幫助演奏者，在演奏此曲時，不僅能對樂曲的整體架構，更清晰、完整，並且透過分析與整理，更能了解布洛赫在樂曲上的安排及用心，也才能進一步地以最貼近作曲家風格，來詮釋、演奏此曲。除了樂曲的分析外，音樂的風格，也是此首奏鳴曲中的重頭戲。強而有力地節奏，重頭到尾貫穿全曲，其特有的布洛赫節奏，更撼動了每一根神經；節奏感的強烈進行，音樂主題的豐富，讓此首奏鳴曲，擁有著與眾不同的音樂張力，也能讓演奏者，充分發揮、表達其音樂性。

面對現代音樂的作曲家，常遇到的困難，便是節拍上的問題，此首第一號奏鳴曲就是最好的例子。演奏家在演奏現代作品時，最重要的，便是對節拍、速度的控制；拉奏現代曲子，必須精準掌握節奏，並且要與鋼琴，有非常良好的互動與默契。由於是奏鳴曲，鋼琴在音樂演奏上的份量，一點也不輸給小提琴，除了鋼琴家本身要具備良好的技巧、音樂素質外，在樂句的流動、主題的交換之際，必須與小提琴達成共識，共同思考、探究音

樂的詮釋方式。除了擁有強烈的節奏感、共同的音樂詮釋後，演奏者能將動機、速度、節奏等較具技巧性的元素，融入在音樂後，詮釋現代音樂，重要的即是表現出音樂的效果。許多的技巧、變化，其實都只是希望演奏者，能夠做出音樂上的效果、張力，並在舞台表演時，能夠深深地吸引聽眾，讓人感動，更能將樂曲發揮到淋漓盡致，使人留下深刻的印象。希望藉由本文，能對演奏者，提供不一樣的思考方向，也能以不同的角度，來欣賞此樂曲，體會音樂。



參考書目

〈外文文獻〉

1. Jones, William M. "Ernest Bloch's Five String Quartets." *The Music Review* 2, (1967), pp.112-21.
2. Kushner, David Z. *The Ernest Bloch Companion*. London : Greenwood Press, 2002.
3. Rimmer, Frederick. "Ernest Bloch's Second String Quartet." *Tempo* 51 (Autumn 1959), pp.11-16.
4. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Oxford University Press, 2001.
5. Schwartz, Elliot. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York : Da Capo Press, 1978.
6. Sills, David L. *The Creative Process*. New York : Broude, 1992.

〈學位論文〉

7. Raditz, Edeard. "The Analysis and Interpretation of the Violin and Piano Works of Ernest Bloch." New York University, Ph.D. diss., 1975.

〈樂譜〉

8. Bloch, Ernest. *Sonata for Violin and Piano*. New York: G. Schirmer, 1922.
9. ———. *Sonata for Violin and Piano*. Florida: Master Music Publications.
10. ———. *Baal Shem (Three Pictures of Chassidic Life)*. New York: Carl Fischer.
11. ———. *Concerto Grosso for String Orchestra with piano Obbligato*. New York: Broude Brothers, 1982.
12. ———. *Concerto for Violin and Orchestra*. New York: Boosey&Hawkes, 1938.

〈有聲資料〉

13. Bloch, Ernest. *Baal Shem and The Two Violin Sonatas*. Leonard Friedman and Allan Schiller. ASV Ltd 7-43625-07142, 1996.
14. ———. *Violin Concerto, Poems of the Sea, and Suite symphonique*. Malmö Symphony Orchestra, Anton Kontra, Sakari Oramo. BIS 7-318590-006399, 1995.
15. ———. *Concerto Grosso Nos.1, 2 for String Orchestra with Piano Obligato and Schelomo*. Eastman-Rochester Orchestra/Conductor:Howard Hanson. Mercury 289-432718-2, 1991.
16. ———. *Quartets Nos. 2 and 3*. The Portland String Quartet. Arabesque Z6626,

1991.

17. ———. *Quartets Nos. 4 and 5*. The Portland String. Arabesque Z6627, 1991.

