

## 一、緒論

本文以米亞斯可夫斯基的第一號大提琴奏鳴曲，作品 12 為研究範圍，將從作曲家的「早期風格」探討此奏鳴曲的演奏詮釋。透過二十世紀初期俄羅斯當代音樂發展概況與米亞斯可夫斯基的生平與背景介紹，以及奏鳴曲創作手法的分析，探究米亞斯可夫斯基的早期風格，瞭解作曲者之個人音樂語言以及其所欲傳達的意念，尋求此曲合適的詮釋方法。

米亞斯可夫斯基的音樂生涯開展的較晚，當他進入聖彼得堡音樂院時已經二十五歲，並且還是個初學者，他與林姆斯基-科沙可夫<sup>1</sup>、李亞道夫<sup>2</sup>、葛拉祖諾夫<sup>3</sup>學習作曲與管弦樂法，並且與普羅可菲夫<sup>4</sup>及阿薩菲夫<sup>5</sup>這兩位之後在二十世紀大放異彩的作曲家擁有很親密的友誼。二 0 年代起，米亞斯可夫斯基以第五號交響曲的發表奠定了交響曲作曲家的地位，在莫斯科音樂院長達三十年的教職，一生教育出八十多位新世代作曲家包括卡巴列夫斯基<sup>6</sup>、謝巴林<sup>7</sup>以及哈查都量<sup>8</sup>等等，他也在「當代音樂家協會」擔任領導者、更走過了在蘇俄當局文化控制之下遭到控訴的艱難時刻，使得他在當代樂壇擁有相當重要的地位。在二十世紀前半期，米亞斯可夫斯基在俄羅斯音樂歷史上的重要傳承地位。

不過，這樣的俄羅斯作曲家，在美國卻鮮為人知，其原因有二：西元 1917 年俄羅斯十月革命之後的政治氣氛限制了音樂作品的流動，接著美蘇冷戰時期來臨，更使得俄羅斯的文化孤立。另一個造成米亞斯可夫斯基默默無聞的原因是，他的一生在地理上的孤立和隔離。由於他並不同好好友普羅可菲夫活躍於演奏舞台上並以

---

<sup>1</sup> 林姆斯基-科沙可夫 (Rimsky-Korsakov, 1844-1908)，俄羅斯國民樂派「五人組」成員當中唯一學有專精的作曲家，也是俄羅斯繼葛令卡以來將俄羅斯國民主義音樂發揚光大的一位作曲家。

<sup>2</sup> 李亞道夫 (A. Lyadov, 1855-1914)，受教於林姆斯基·科沙可夫，曾任「俄羅斯民謠集」的編輯，繼承五人組的傳統，也積極追求寫實主義的音樂表現。

<sup>3</sup> 葛拉祖諾夫 (A. K. Glazunov, 1865-1936)，受教於林姆斯基·科沙可夫，風格以俄羅斯的性格為基調，吸收歐洲音樂傳統的嚴格形式與所有民俗音樂的風格，被視為統合俄羅斯國民樂派與西歐學派的重要創始者，1905 年成為聖彼得堡音樂院院長。

<sup>4</sup> 普羅可菲夫 (S. Prokofiev, 1891-1953)，畢業於聖彼得堡音樂院，早期作品受德布西、史克里亞賓影響，後來轉變為新古典主義、社會寫實主義等...作品風格多樣，和聲語法獨特。

<sup>5</sup> 阿薩菲夫 (B. V. Asafiev, 1884-1949)，音樂學家以及佩卓葛雷藝術學院院長，後來創建列寧分派的當代音樂協會。曾向林姆斯基·科沙可夫學習管弦樂法、李亞道夫學習作曲。1914 年起開始以伊果·葛雷波夫 (Igor Glebov) 的筆名展開當代海內外音樂作品之評述活動，畢生之研究亦真實的反映了時代與社會的脈動。

<sup>6</sup> 卡巴列夫斯基 (D. Kabalevsky, 1904-1987)，1925 年進入莫斯科音樂院，隨米亞斯可夫斯基學習作曲，取得作曲以及鋼琴之雙學位，1939 年起擔任莫斯科音樂院的作曲教授。

<sup>7</sup> 謝巴林 (V. Y. Shebalin, 1902-1963)，1928 年自莫斯科音樂院教授米亞斯可夫斯基之作曲班畢業，1942-48 擔任該院院長，在教育上付出極大貢獻，屬於俄羅斯西歐學院派風格。

<sup>8</sup> 哈查都量 (A. I. Khachaturian, 1903-1978)，1929 年進入莫斯科音樂院隨米亞斯可夫斯基學作曲，作品表現出強烈亞美尼亞民俗個性，以高加索、中亞之音樂素材，洋溢著節奏感與活力。

炫技鋼琴家以及作曲家的身份巡演各國，十月革命導致許多藝術家遠走他鄉以求發展時，米亞斯可夫斯基選擇繼續留在俄羅斯。

這首第一號大提琴奏鳴曲創作於 1911 年，在二十世紀初，無論是歐陸的作曲家或俄羅斯作曲家，都在探索和聲與作曲風格變化。米亞斯可夫斯基此時也正好自聖彼得堡音樂會畢業，尋求建立個人音樂風格之時。雖然在風格上不若追求大膽創新的好友普羅可菲夫，米亞斯可夫斯基謹守十九世紀晚期的浪漫主義和國民樂派色彩，並且適當納入當代現代主義手法，因此在他早期的奏鳴曲作品中，除了明顯的浪漫主義風格，也受到史克里亞賓以及理查史特勞斯的影響，皆有複雜的情感內容、明顯的半音結構和延伸的和聲功能。



## 二、米亞斯可夫斯基的創作背景

### 2.1 米亞斯可夫斯基 (N. Miaskovsky) 的生平概述

西元 1881 年 4 月 20 日，米亞斯可夫斯基出生於靠近華沙的小鎮 Novo-Georgievsky，是家中次子。父親是一位軍事工程師。九歲那年因為母親去世，於是在姑姑的指導下開始學習鋼琴。為了延續家庭傳統，他進入聖彼得堡軍校就讀；雖然軍校的生活阻礙了音樂的訓練，但是在這段期間，由於結交了熱愛「俄國五人組」<sup>9</sup>音樂的朋友，因而影響了他的音樂風格。因此，米亞斯可夫斯基曾這樣形容自己的風格：

我追隨著柴可夫斯基、梅特納、拉赫瑪尼諾夫以及最重要的五人組...並將自己的風格定位於此（林姆斯基-科沙可夫、葛拉祖諾夫、李亞道夫以及他們的學派），雖然在我的交響曲當中很難確切找到林姆斯基-科沙可夫的影響，但是卻有更多葛拉祖諾夫風格的影子<sup>10</sup>。

離開莫斯科軍校前，米亞斯可夫斯基陸續接受葛利耶爾<sup>11</sup>以及克利察諾夫斯基<sup>12</sup>的指導，學習了對位法、復格、曲式學、以及管弦樂法。克利察諾夫斯基也將米亞斯可夫斯基介紹進入他創建的當代音樂學會（Evenings of Contemporary Music）。這個社團主要介紹俄羅斯當代現代主義的作曲家如史克里亞賓<sup>13</sup>、史特拉汶斯基<sup>14</sup>、

<sup>9</sup> 俄國五人組（The Five），成員包括巴拉基雷夫、穆索斯基、包羅定、庫宜、林姆斯基-科沙可夫。他們認為藝術就是與人溝通的工具，創作上運用相當多通俗的民謠素材，俄羅斯民謠的特色是音域狹窄、相同動機多以不規則的節奏反覆堆積擴充張力，這類手法後來也傳承至史特拉汶斯基以及普羅可菲夫。

<sup>10</sup> “On the whole, I am a follower of Tchaikovsky, Medtner, Rachmaninoff and, above all, of the Big Five...By this I mean to say that I class myself with them (Rimsky-Korsakov, Glazunov, Lyadov and their schools). Although, of course, it would be difficult to say exactly where to look for Rimsky-Korsakov in my symphonies, for example. In such a case perhaps it would be more exact to refer to Glazunov.”參見 Alexei Ikonnikov, *Myaskovsky: His Life and Work*. Trans. From Russian New York, Greenwood Press, 1969, p. 117.

<sup>11</sup> 葛利耶爾（R. Gliere, 1874-1956），俄羅斯寫實主義的信奉者，風格受到柴可夫斯基、包羅定、塔涅夫影響，充滿浪漫主義，具有表現力的旋律和色彩豐富的管弦樂法，在民族音樂的研究和發展上成就斐然。1920年成為莫斯科音樂院作曲教授。

<sup>12</sup> 克利察諾夫斯基（I. Kryzhanovsky, 1867-1924），是林姆斯基-科沙可夫的門生。

<sup>13</sup> 史克里亞賓（A. Scriabin, 1872-1915），畢業於莫斯科音樂院，早期音樂受到華格納的啟發，而後接觸象徵主義的思潮以及神秘主義的探索，使他的音樂逐漸脫離調性，Boris Pasternak（1959）認為二十世紀初期是「史克里亞賓的時代」，當時許多作曲家都深受影響。

<sup>14</sup> 史特拉汶斯基（I. Stravinsky, 1882-1971），聖彼得堡大學法學系畢業，後來由林姆斯基-科沙可夫指導作曲法並以作曲家身份活躍於世界各國，給予二十世紀音樂的發展決定性的影響，風格多變，包含了表現主義、原始主義、新古典主義、以及音列宗教音樂等等...

梅特納<sup>15</sup>、拉赫瑪尼諾夫<sup>16</sup>、以及齊爾品<sup>17</sup>等等，也邀請外國作曲家，例如德布西 (C. Debussy, 1862-1918)、佛瑞 (G. Fauré, 1845-1924)、蕭頌 (E. Chausson, 1855-1899)、理查·史特勞斯 (R. Strauss, 1864-1949) 以及荀白克 (A. Schöberg, 1874-1951)，該會支持舞蹈家狄亞基雷夫 (Diaghilev) 的創作哲學中「強調作品的獨創性、純粹藝術作為創作目標、掙脫“藝術是為社會服務”的束縛」<sup>18</sup>，米亞斯可夫斯基早期的作品便是反應了這樣與眾不同的觀點。

1906年葛拉祖諾夫成為聖彼得堡音樂院院長，年屆二十五歲的米亞斯可夫斯基，即使遭受父親的阻止，依然辭去軍中職務正式進入音樂院就讀。首次自由的沈浸在音樂研究的殿堂裡的米亞斯可夫斯基，也結交了兩位終身的摯友：普羅可菲夫與阿薩菲夫兩位當代重要的音樂家。

1911年米亞斯可夫斯基以一首鋼琴奏鳴曲取得聖彼得堡音樂院作曲學位。已經三十歲的米亞斯可夫斯基，此時完成了第二及第三號交響曲、第一號為大提琴與鋼琴的奏鳴曲、第二號鋼琴奏鳴曲、以及一些藝術歌曲，隨後因為1914年第一次世界大戰爆發，米亞斯可夫斯基被召回軍隊參加戰爭，而中斷了創作。由於戰爭的影響，他記錄了許多民俗音樂的素材，使得之後作品反映出米亞斯可夫斯基心中浮現的客觀風格，不同於早期作品中原創、主觀、象徵性的概念。在1921年返回音樂院的米亞斯可夫斯基，接受莫斯科音樂院邀請，前往擔任作曲教授一職長達三十年。米亞斯可夫斯基開始專注於音樂教育體制及文化發展的方向，他成為國家教育委員會藝術部門的一員，編輯官方音樂出版事務以及音樂雜誌 *Sovetskaya Muzyka*；同時也擔任全國廣播委員會音樂節目的顧問。

即使如此，在20至30年代，努力尋找自己音樂語言的米亞斯可夫斯基，在一次大戰之後依然與二十世紀初俄羅斯「現代主義」或「形式主義」<sup>19</sup>的支持者往來。西元1923年，這些偏向西歐音樂風格的現代主義派支持者組成了「當代音樂協會」，除了俄羅斯作曲家，外國作曲家如巴爾托克 (B. Bartok, 1881-1945)、奧乃格 (A. Honegger, 1892-1955)、亨德密特 (P. Hindemith, 1895-1963) 也名列其中。

<sup>15</sup> 梅特納 (N. K. Metner, 1880-1951)，在莫斯科音樂院師承塔涅夫學習作曲，風格上不追求國民主義，完全致力於古典主義與浪漫主義。

<sup>16</sup> 拉赫瑪尼諾夫 (S. Rachmaninoff, 1873-1943)，俄羅斯鋼琴家、作曲家，莫斯科音樂院畢業，和聲學師承阿倫斯基，作曲法則是跟隨塔涅夫門下。風格繼承了莫斯科音樂院西歐學派具有豐富旋律性與感傷的抒情性。

<sup>17</sup> 齊爾品 (N. Tcherepnin, 1871-1945)，俄羅斯作曲家，就讀聖彼得堡音樂院期間隨林姆斯基·科沙可夫學習作曲，後擔任母校作曲教授，風格融合俄羅斯國民樂派的傳統與法國印象主義。

<sup>18</sup> “They were enthusiastic followers of Diaghilev’s ‘pure art for art’s sake,’ free from the shackles of the notion that art should serve society”參見 V. Seroff, *Sergei Prokofiev, a Soviet Tragedy: the Case of Sergei Prokofiev, His Life and Work, His Critics, and His Executioners*. New York: Funk and Wagnalls, 1968, p. 52.

<sup>19</sup> 形式主義 (Formalism)，意指純粹的藝術創作，相對於帶有訊息的藝術作品。“Formalism meant art for art’s sake, as opposed to art with a message.”參見 Richard Anthony Leonard, *A History of Russian music*. New York, Macmillan, 1957, p. 290.

然而，此時「無產階級派」逐漸成為社會上一股新的影響力，與現代主義傾向中產階級的意識方向大相逕庭。該派期望作品能保留俄羅斯國家傳統並且成為人人都能接納的聲音，音樂要能夠描繪俄羅斯人們的生活，使得過去主張採用俄羅斯民俗音樂作為歌劇和交響曲素材的柴可夫斯基以及五人組又受到重視。1929年列寧執政的蘇聯政府完全授權「俄羅斯無產階級音樂協會」掌管全國藝術活動，開始一系列的訊問來強化對藝術創作者在思想上的控管，造成許多作曲家為了避免與政策方向衝突，紛紛離開當代音樂協會。1936年蕭士塔可維奇的歌劇《馬克白夫人》(*Lady Macbeth of Mtsensk*) 成為第一部遭到宣告定罪的作品。官方發行的「真理報」<sup>20</sup>當中的評論抨擊蕭士塔可維奇的作品為形式化風格、「混亂而非自然的音樂」<sup>21</sup>，此外，更指出蕭士塔可維奇、普羅可菲夫、哈查都量、謝巴林、以及米亞斯可夫斯基的音樂「充滿形式主義者的扭曲、反大眾化趨勢」<sup>22</sup>。

接著第二次世界大戰的爆發，蘇聯政府暫時無暇致力於社會改革，對藝術家的控制也較為鬆懈，作曲家便能自由的創作與演奏，無須擔心政府的嚴格審查制度。然而，戰爭一結束，獲得勝利的蘇聯政府除了重建所有遭到戰火波及的城鎮因而展開了「五年計畫」，社會主義再次受到強調。戰爭前所建立的改革制度也重新成為建設方針，這也讓藝術創作由主觀變成極端的制度化。

日丹諾夫<sup>23</sup>就是擔任藝術改革的主要策動人物。1948年二月日丹諾夫邀集了蘇聯中央委員會以及莫斯科作曲家們展開為期三天的會議，在會議中他公開抨擊形式主義的音樂，更指控一些俄羅斯作曲家以衰退的西歐中產階級思想污染了社會，最終他提出造成這些問題的原因為當代作曲家協會成員如蕭士塔可維奇、普羅可菲夫、米亞斯可夫斯基、哈查都量、卡巴列夫斯基、波普夫以及謝巴林等人所創作的音樂犯了嚴重的錯誤，即使曾獲史達林獎的作品，也難逃遭受譴責的命運<sup>24</sup>；米亞斯可夫斯基的作品例如第六號、第十號與第十三號交響曲、以及第三號與第四號鋼琴奏鳴曲，都以形式主義的罪名遭到指控。政府的強勢作風演變成為激烈的作品審查制度，也就是聲名狼藉的「日丹諾夫大整肅」<sup>25</sup>。會議之後，共產黨中央委員會發佈了音樂方針，明令反對形式主義作品。當時的莫斯科音樂院院長謝巴林為了消彌形式主義的色彩將帶來更多不利的影響，也解除米亞斯可夫斯基與蕭士塔可維奇

<sup>20</sup> 真理報 (Pravda)，前俄國共產黨官方報。

<sup>21</sup> “Here we have ‘Leftist’ confusion instead of natural human music.”參見Seroff, p. 319。

<sup>22</sup> “Singled out were Shostakovich, Prokofiev, Khachaturyan, Shebalin, Popov, and Miaskovsky, whose music was found to be ‘marked by formalist perversions, anti-democratic tendencies which are alien to the Soviet people and their artistic tastes.’參見Leonard, p. 293。

<sup>23</sup> 日丹諾夫 (Zhdanov) 出生於 1896 年，卒於 1948 年“整肅”之後五個月，列寧時期便已成為蘇聯共產黨主要成員，後來擔任史達林政府之軍官，被視為史達林的接班人。

<sup>24</sup> Leonard, p. 293.

<sup>25</sup> Zhdanovchina: Purge of 1948.

的教職，接著他們的作品也遭到禁演。儘管如此，受到公開指責作曲家們必須屈服於當時的情況以確保自身的名譽和生存空間，紛紛順應政令，寫作簡單易懂、和聲傳統、旋律明確清晰、以及加入俄羅斯民謠或者本土素材為題的樂曲，米亞斯可夫斯基稍後的作品：第二十七號交響曲、第二號大提琴奏鳴曲以及第十三號弦樂四重奏都接連獲得史達林獎。政府甚至以「名譽恢復」的理由，讓他在莫斯科音樂院復職。

日丹諾夫的政策持續了五年直到史達林在 1953 年過世為止，1958 年蘇聯政府公開承認過去控訴形式主義作曲家並譴責他們的作品是錯誤的作法，可惜米亞斯可夫斯基無緣接受這遲來的和解。西元 1949 年二月，米亞斯可夫斯基因癌症接受了外科手術，但身體狀況依然每況愈下，在病痛帶來對死亡的強烈恐懼之下，他著手整理自己的早期作品；普羅可菲夫的妻子記錄了米亞斯可夫斯基的情況：

...雖然在住院前便整理好了自己的作品，但是重病了他，依然因為無法繼續音樂工作而感到憂傷。<sup>26</sup>

1950 年八月八日，米亞斯可夫斯基病逝於莫斯科，享年七十。



---

<sup>26</sup> “He spoke with tender concern about his sisters, and observed with satisfaction that before going to the hospital he had put all his musical affairs in order. From this he returned to his malady and the suffering he minded so much as the fact that he was unable to work.”參見Myra Mendelssohn Prokofieva. *Work Was His Life*” S. Prokofiev : *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Moscow : Foreign Languages Publishing House, n.d. p. 191.

## 2.2 二十世紀初俄羅斯音樂文化背景

### 2.2.1 國民樂派的餘韻與現代主義的激盪

十九世紀，俄羅斯音樂在葛令卡<sup>27</sup>的努力下，國民音樂獲得很大的發展，爾後在巴拉基雷夫<sup>28</sup>為首的五人組以及柴可夫斯基等人的傳承之下，一起將俄羅斯音樂提高至國際地位，1871年在林姆斯基-科沙可夫擔任聖彼得堡音樂院教授之後，學有專精的他與出版集團貝雅耶夫<sup>29</sup>除了繼承五人組所標榜業餘主義的國民樂派，也成為國民樂派與主張專業主義的學院派之間的橋樑，在此之後，高度的技法要求與民族的要素，成為往後俄羅斯音樂發展的兩大重點。

白銀時代 (Silver Age)，意指在成就上僅次於黃金時代的歷史時期。而俄羅斯歷史上的「白銀時代」便是指西元 1890-1920 年這段其間的文學和音樂家所立下的標的。在音樂方面便是以國民音樂為主張的聖彼得堡音樂院作曲家以及西歐學派的莫斯科音樂院作曲家所開展的音樂盛況。「聖彼得堡學派」主要由巴拉基雷夫傳承至林姆斯基-科沙可夫、葛拉祖諾夫、李亞道夫、史特拉汶斯基、普羅可菲夫等作曲家，主要以國民音樂素材結合西方作曲技法為主張。而「莫斯科學派」則由柴可夫斯基傳承至塔涅夫<sup>30</sup>、拉赫瑪尼諾夫、史克里亞賓、梅特納等人，傾向西歐創作法則和風格。這兩派在某種層面上是對立的，但在這樣的競爭之下相繼產生了許多優秀的音樂家。例如出身莫斯科音樂院的史克里亞賓以及拉赫瑪尼諾夫，以及自聖彼得堡產生的史特拉汶斯基與普羅可菲夫等等...許多具有創造力的作品都在這段期間競相誕生。

因此，二十世紀初期的俄羅斯樂壇，不僅到達國民樂派發展之極致，也由於逐漸受到西歐樂壇活躍的現代主義影響，這股嶄新的藝術創作思維成為與民族「傳統」派相互激盪的強大力量。作曲家們紛紛探索新的創作手法，包括全音音階與八音音階的使用、改變的屬七和絃（當中的五度改用減五度或增五度）、擴張的大三和絃（包含了九度、十一度、甚至十三度）、或者以四度或五度音程組成的特殊和絃等等.....。

<sup>27</sup> 葛令卡 (M. I. Glinka, 1804-1857)，俄羅斯作曲家，以俄羅斯國民樂派之父聞名。

<sup>28</sup> 巴拉基雷夫 (M. A. Balakirev, 1837-1910)，俄國五人組成員之一。曾開辦免費音樂學校，蒐集俄羅斯民謠，承襲葛令卡一派。

<sup>29</sup> 貝雅耶夫集團 (Belyayev circle)，十九世紀末，以出版音樂以及協助音樂會舉辦，影響著俄羅斯樂壇。

<sup>30</sup> 塔涅夫 (S. I. Taneyev, 1856-1915)，十九世紀後半起活躍到二十世紀初的俄羅斯音樂理論家，作曲家。畢業於莫斯科音樂院，作曲師承柴可夫斯基，1878年在母校執教，致力將西歐古典浪漫派的音樂俄羅斯化，確立了俄羅斯音樂理論與對位法、也奠定民謠歷史研究之基礎。教育方面培育出史克里亞賓、拉赫瑪尼諾夫等優秀人才。

現代主義的思維對於二十世紀的俄羅斯音樂風格影響甚鉅，例如史克里亞賓的「神秘和絃」<sup>31</sup>以及史特拉汶斯基的「複調」顛覆了調性傳統；而史特拉汶斯基在音樂中導入俄羅斯民俗音樂的方式（如同巴爾托克大量使用匈牙利民謠及節奏一般）也打破了節拍構造的傳統，如此產生的音樂甚至給予處於轉變期的歐洲音樂強大刺激。

### 2.2.2 米亞斯可夫斯基的養成背景

二十世紀初期，歐洲活躍的鋼琴作曲家為史克里亞賓、荀白克、以及拉威爾等人，米亞斯可夫斯基的音樂因此深受他們的影響，尤其特別尊崇史克里亞賓以及理查史特勞斯的創新手法。普羅可菲夫寫下他和米亞斯可夫斯基前往聆賞史克里亞賓的管弦樂曲《陶然之詩》<sup>32</sup>首演的情況：

我們充滿好奇、不假思索地聆聽，儘管當中有許多新穎的音樂手法讓我們感到困惑……但是音樂當中的和聲、主題素材、以及對位的聲部都是全新的。<sup>33</sup>

然而，在聖彼得堡音樂院中的教授卻是趨於保守：教授作曲的李亞道夫、教授管弦樂法的林姆斯基·科沙可夫、教授曲式學和作曲的威妥爾德、以及教授鋼琴的溫克勒<sup>34</sup>，對於這些教授的保守態度，在米亞斯可夫斯基以及普羅可菲夫私下通聯當中可見一斑。其中尤其以作曲教授李亞道夫最厭惡現代主義，總是要求學生遵照傳統的方式作曲，反對普羅可菲夫以及米亞斯可夫斯基探索新的音樂風格以及複雜非傳統的和聲。李亞道夫曾對他們說：我不了解你們為何還會來向我學習卻又造成

<sup>31</sup> 神秘和絃 (Mystic chord)，來自宗教思想當中的「神秘主義」(Mysticism)，為史克里亞賓後期創作中常用之和絃型態之一，以四度組合而成，或指第五音降半音的屬九和絃附上附加六度。

<sup>32</sup> 《陶然之詩》(Le Poème de L'extase)，此時的史克里亞賓因為受到布拉瓦茲基提倡的神智學影響開始深入神秘主義，該作品除了過去官能性的陶醉之外，企圖描繪出神人合一的境界，和聲幾乎由神秘和絃與全音階等極度變形的屬七與屬九和絃所獨佔，徹底動搖調性的根本。此曲發表於西元 1907 年。

<sup>33</sup> “Miaskovsky and I sat next to each other, and we gulped down *The Poem of Ecstasy* with great interest, although in some places we were perplexed by the novelty of the music.....But both the harmonic and thematic material, and the voice-leading in the counterpoint, were completely new.”參見Prokofiev, *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*. Trans. Guy Daniels, edited by David H. Appel. Garden City: Doubleday, 1979, pp. 163-164.

<sup>34</sup> 溫克勒 (A. A. Winkler, 1865-1935) 俄羅斯鋼琴家、作曲家，1907 年起在聖彼得堡音樂院教授鋼琴。

我的憤怒...應該去找理查·史特勞斯，或者德布西吧！<sup>35</sup>

因此米亞斯可夫斯基以及普羅可菲夫只能透過彼此分享並互相評論一些私下嘗試新手法的作品，這也讓當時努力建立個人風格的米亞斯可夫斯基，得以放心繼續探索代表個人獨到的和聲語言。米亞斯可夫斯基曾向普羅可菲夫描述自己弦樂四重奏所用的和聲手法以及遭遇到的評價：

在教授葛拉祖諾夫的面前，我發表了這首弦樂四重奏的終樂章，並且掙扎著彈出了那特別的和絃，教授問我：「這是什麼和絃？」我無法回答，教授便生氣的說：「到目前為止你一直表現的很好，但現在你卻有採用那些不被接受的和聲的跡象。」<sup>36</sup>

因此，即使對現代主義充滿興趣，米亞斯可夫斯基對於保守創作手法以及當代前衛音樂的取捨，是採中庸的態度。並不若普羅可菲夫的叛逆大膽遭受院長反對而以鋼琴演奏首獎畢業<sup>37</sup>。由於他早年對國民樂派五人組的喜好，以及受到音樂院嚴謹教育的影響，使得他的音樂是以民族概念為出發，融入當代新音樂手法為方向的風格，呈現出具有個人特色的音樂創作。



<sup>35</sup> “I cannot understand why you bother to study with me. Go to Richard Strauss, go to Debussy.”參見 Prokofiev, p. 130.

<sup>36</sup> “In the Ducasse work that chord is a result of the general voice-leading, whereas I used it for its sonority. Just at that time Glazunov came into Withol’s class, so that I played the entire Finale of the quartet with him present. I stumbled over the chord, and he asked, “What kind of a chord is that?” I couldn’t explain. Then Glazunov muttered in a vexed tone, “Up until now, everything has been going along smoothly with you. But now you’ve run smack into those unacceptable harmonies again.”參見Prokofiev, p. 304.

<sup>37</sup> 普羅可菲夫十九歲時第一次在聖彼德堡公開演奏他自己寫的鋼琴曲，包括“殘酷的聯想”，音樂中的力度呈現鮮明的個人風格，其後的作品，特別是第二號鋼琴協奏曲以及第二號鋼琴奏鳴曲，為鋼琴的“諷刺曲”更是遭到當時的音樂院院長葛拉祖諾夫反對，最後，1914年他以鋼琴演奏首獎畢業。參見約瑟夫-馬吉利著，《當代音樂介紹》，蘇同右譯，台北，1990，第158頁。

## 三、樂曲分析

### 3.1 米亞斯可夫斯基早期創作風格概述

李奧納德在他的「俄羅斯音樂歷史」一書中提到，米亞斯可夫斯基的音樂並不容易定義和描述，因為「較無高度的獨創性也缺乏明顯易辨的個人風格」<sup>38</sup>，但是透過與其他作曲家的比較則比較容易察覺他作品中突出的特點。譬如與普羅高菲夫相較，雖然在二十世紀初同為年輕、改革派的作曲家，但是彼此不同的個性卻讓他們發展出截然不同的音樂方向。普羅高菲夫強烈反對浪漫主義、主張非感性、並且厭惡史克里亞賓所創作的音樂。米亞斯可夫斯基則延續了浪漫主義的傳統，而大部分的作品都有強烈的感性色彩，深受當代史克里亞賓風格的影響。由於當時主要的鋼琴作曲家為史克里亞賓、荀白克、以及拉威爾，米亞斯可夫斯基的音樂因此深受他們的影響，尤其特別尊崇史克里亞賓以及理查史特勞斯。

二十世紀初作曲家對奏鳴曲式(Sonata Form)的運用，顯示出自十九世紀以來，創作者以然打破傳統奏鳴曲式當中樂章制式化的法則，所採用的主題，再也沒有所謂主角與配角之分，而是反映作曲家的意識流程，以浪漫主義的情緒與敘事小說般的主觀，而支撐奏鳴曲式張力與弛緩戲劇效果的功能調性，則因為作曲家為了情緒變化的表現而不停轉調，使的奏鳴曲式原有的和聲理論性減弱，因此，在維也納古典奏鳴曲式樂章之間的音樂統一性，至此以轉變為一種心裡統一性；白遼士的固定樂念(idée fixe)、華格納在樂劇中的主導動機(Leitmotif)、法朗克的連章形式或稱循環形式，以及史克里亞賓的單一樂章奏鳴曲等……都是一些獨特的手法。而在米亞斯可夫斯基的早期創作中，與二十世紀初同期許多俄羅斯作曲家一樣創作單樂章奏鳴曲<sup>39</sup>，米亞斯可夫斯基此時創作的第二號與第三號鋼琴奏鳴曲也為單樂章形式，或者，在奏鳴曲的框架之下，樂曲內涵卻與傳統奏鳴曲式大相逕庭，以個人的表達與思緒流轉之訴求為主要考量。以頻繁的速度變化作為情緒轉換及段落區隔的手法。樂曲速度跟隨情感表現的需要，有許多細膩的變化和起伏波動<sup>40</sup>。

普羅可菲夫在他的回憶錄中曾經提及米亞斯可夫斯基對於再現旋律的處理給他的建議：

<sup>38</sup> “Miaskovsky’s music is not easy to classify or describe, largely because it exhibits neither a high degree of originality nor a quickly recognizable personal style.” 參見Leonard, p. 345

<sup>39</sup> 單樂章奏鳴曲(single-movement sonata)：史克里亞賓的十首鋼琴奏鳴曲當中有八首都是單樂章形式：分別為第一號、第二號、第五號、第六號、第七號、第八號、第九號、以及第十號。

<sup>40</sup> Leonard, p. 345.

他建議我寫出對位的發展部，並且多加發展主題...在主題導入發展部的時候，不能讓它一成不變，相反的，無論是利用延長、縮短、加入新的材料、或改變音程等等方法，使得同樣的素材，在不同樂段會顯的相似卻又不同。<sup>41</sup>

由此可知，旋律的要求，亦即「線」的表現在米亞斯可夫斯基的作品中具有相當重要的地位，而在線性手法上最顯著的表現方式則是「對位的技巧」。米亞斯可夫斯基的作品中最為清晰易辨的手法便是多聲部<sup>42</sup>的進行，或者多種動機、樂曲素材的並置，使得織度相當的緻密複雜。這也使得和聲顯的較為複雜，在重拍上因為經過音或倚音強調了和絃的不諧和，這樣的和聲外音解決在弱拍上，藉由附加音和根音轉位創造出含糊不清的和絃音響，和絃也鮮以原位方式呈現，多半以降低或升高五級音的形式呈現，因此，以根音為底的原位和絃，通常會特別減弱或增強聲量。即使如此，不管是在密集的二音主義或者轉位和聲，米亞斯可夫斯基依然保持和絃本身主要的功能特質。儘管如此，和聲的考量在米亞斯可夫斯基的調性世界裡依然是比複音手法次要的，筆者認為米亞斯可夫斯基的和聲語法，深受旋律線性流動的影響，因此樂曲當中使用傳統和聲，可說是偶然結合產生的情況。

音樂學者葛雷伯夫於 1924 年的論述中指出米亞斯可夫斯基的特色是「致力於連結看起來不相關的素材，並超乎想像的將他們編織在一起，運用大小調的混合參入、強化和聲功能達到意想不到的極致」<sup>43</sup>。這樣的手法使得樂曲充滿多變和複雜的因素，總是造成聆聽者在聽覺和心理上的意外感。

因此在轉調方面，米亞斯可夫斯基大多數的作品，都是運用全音與半音為軸心，或者以線狀行進，作品中通常有很堅固的和聲運行架構，調性轉移通常也具有邏輯性，例如三度、半音或者是五度轉調。透過屬和絃的變形，或利用八音音階<sup>44</sup>、全音階及半音階組成的和聲，或以三段式曲式的架構支配和聲進行。

大致而言，米亞斯可夫斯基早期的作品創作手法，主要採用十九世紀晚期浪漫

<sup>41</sup> “When you introduce the theme into the development section, you don’t leave it unchanged. Instead, you lengthen it, shorten it, add things to it, change the intervals, and thus it developed into something very like but different.” 參見Prokofiev, p. 117.

<sup>42</sup> 聲部進行 (voice leading)：樂曲（特別是對位法樂曲）當中聲部的進行方式。

<sup>43</sup> “A striving to connect that which seems unconnectable, to weave together materials which cannot conceivably be woven together, to permeate major with minor, to intensify the tonal functions of chords to extremes of the unexpected—such are the common features of Myaskovsky’s works.”參見Ikonikov, p. 84.

<sup>44</sup> 俄羅斯現代主義作曲家所使用的八音音階是源自於俄羅斯民歌，因此旋律素材常常包含了小二度、減五度、小七度以及大小三度。在二十世紀早期也興起「對稱」的風潮，例如林姆斯基-科沙可夫以及穆索斯基都在作品中採用對稱音階，如全音音階與八音音階。參見Peter Deane Roberts, *Modernism in Russian Piano Music : Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*. 2 vols. Bloomington : Indiana University Press, 1993, p. 62.

主義色彩作為基調以及嚴謹的傳統創作模式，但是在作品中也反映了現代主義當中「半音主義」以及「擴張和聲」等新概念的融入，以及個人所堅持的風格。這首第一號大提琴奏鳴曲創作於1911年夏天，正好是完成聖彼得堡音樂院的課業之際，當時的米亞斯可夫斯基，亟欲建立自己的地位和風格，雖然作品經常瀟灑著悲觀不安的氛圍，但是在作品之中嚴謹精巧的主題設計與鋪陳，仍可見他不容小覷的功力。



## 3.2 第一號大提琴奏鳴曲之分析

米亞斯可夫斯基採用了奏鳴曲式來創作這首兩樂章奏鳴曲，也遵循著傳統和聲之技法，以調性與調式作為音樂表達的基礎。不過，如同史克里亞賓早期創作風格一樣，雖然使用傳統的樂曲架構，但在這樣的規則之外，都注入了個人的色彩和獨特的設計。雖然受到許多當代作曲家對他的影響，米亞斯可夫斯基已經表現出對現代主義的強烈興趣，試圖在作品中加入半音以及擴張和聲，即使如此，他始終不是過度激進的現代主義者，一生之作品多半以十九世紀晚期浪漫風格為主要精神，再加入個人獨特的手法和設計，關注於透過新舊手法書寫內心情感的表現。

米亞斯可夫斯基在第一樂章開頭加入了少見的序奏，不同於傳統奏鳴曲式當中序奏的獨立性質，不僅是「起、承、轉、合」之首，也提示了整首作品的主題性質和動機形式，在十六小節的緩慢推移之中，以然道盡全曲之中心思想。未完結的第一樂章接續至第二樂章的完整奏鳴曲式，並且在曲終重現了第一樂章當中的序奏，也使的作品有一氣呵成之感。

以下的分析將以本曲跨樂章之創作構想為出發，以及米亞斯可夫斯基個人特有的音樂素材動機形式，再延伸至米亞斯可夫斯基所運用當代新手法之創作設計。



### 3.2.1 調性與段落分析

身處於現代主義興盛的時代，許多作曲家對於傳統創作方式提出新的理論和思考，包括調性運行以及樂曲結構的改變。米亞斯可夫斯基卻依然執守傳統和聲的根基，除了清晰的和絃結構和樂曲調性，明確又強烈的「屬音→主音」走向，也以奏鳴曲式的框架為主體，主題明確，段落清晰，在這樣的基本架構下，因應情感表現上的需求，再加入一些個人化的設計。

以下的表格檢視了整首樂段配置、以及調性移轉的方式。透過樂段分配的分析，可以發現第一樂章是一個單主題的樂章，該主題在樂章當中的發展有限，使的第一樂章在形式上顯的略為單薄，不過由第一樂章以及第二樂章整體段落來看，第二樂章的呈示部剛好成為整首樂曲的中心點，幾乎成為第一樂章在形式稍嫌不足情形下的標的物，再加上兩樂章首尾一致的序奏內容，也使的曲式上對稱，音樂的比重也達到平衡。

表 3.1 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲之樂段與調區分析)

	段落	樂段	調區
第一樂章	序奏		<b>D major</b> , b m, D major
	呈示部	第一主題	<b>D major</b> , e m, D major
		結束句	f# minor
	發展部	段落一	c minor, a m
		段落二	e b minor
段落三		<b>f# minor</b> , e m	
再現部	第一主題	<b>D major</b> , e m, D m	
	結束句	D major, g# m	
第二樂章	呈示部	第一主題	<b>d minor</b>
		過門	a m--F m, f m--D b m
		第二主題	<b>F major</b> , g -- e b -- B -- A b -- F
	發展部	結束句	e minor
		段落一	g# m, D b m
		段落二	e m, B b m
	再現部	段落三	<b>B b major</b>
		第一主題	<b>d minor</b>
		過門	d minor--B b --b b -- G b m
		第二主題	<b>B b major</b> , c -- g# -- E -- D b -- B b
尾段 coda	結束句	a minor	
	第一、第二主題	<b>d minor</b>	
尾奏	序奏主題	<b>D major</b>	

由調區變化之分析，可以看出米亞斯可夫斯基在段落之間的轉調是有邏輯性的，在他作品中的轉調經常以半音、三度、以及五度為主。第一樂章的呈示部、發展部以及再現部分別是 D—f#—D，調區轉變以三度上行為主；同樣情形，在第二樂章的呈示部與發展部及再現部則是 d—B b—d 的三度下行。

這種設計不只是在大大段落之間，在同一樂段當中也有這樣邏輯性的調區關聯。例如在第一樂章發展部的三個樂段，調性以 c—e b—f# 小三度上行的方式移動；第二樂章呈示部與再現部當中的過門都以下行三度：a—F—f—D b，以及 d—B b—b b—G b 表現，而在第二主題當中除了不同主題間的調性設計之外，其他調性的轉變也可以觀察到下行三度的運行。

### 3.2.2 音樂素材的設計

綜觀這首奏鳴曲，形式上雖然分為兩個樂章，但在樂章之間除了連續演奏不間斷之外，也有一些音樂素材上的共通性以及對比性。筆者認為樂章當中的「序奏」最特殊之處不僅僅是在第二樂章曲末重現或是身兼樂章當中第一主題的地位，更由於它重要的主題性質甚至超越了第一主題本身的獨立性，隨後兩樂章當中的主題動機，往往取材自序奏或是呼應其中，素材的選用形成跨樂章的統一性。

在第一樂章的序奏當中，呈現出三種主要的動機節奏群如下表：

表 3.2 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲之動機節奏群)

類型	節奏群 A	節奏群 B	節奏群 C
節奏型	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪

由上表可以發現米亞斯慣用的節奏語言(或稱節奏群)為數個短音與一長音的組合，這樣的「動-靜」組合使的旋律有前進感。由於是以弱起拍開啟造成小節內的重拍休止，而使的音樂更有急促的意味。在兩個樂章當中都使用了這類型的節奏

譜例 3.1 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章序奏 mm. 1-9)

譜例 3.1 展示了米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章序奏 (mm. 1-9) 的音樂譜例。樂章以 Adagio 速度開始，標記為 *p espressivo*。樂譜顯示了第一樂章序奏的音樂，包括節奏群 A、B 和 C 的應用。

在第一樂章的第一主題旋律當中，則蘊含了節奏群 A、B 與 C。

譜例 3.2 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章第一主題 mm. 25-31)

譜例 3.2 展示了米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章第一主題 (mm. 25-31) 的音樂譜例。樂章以 Andante 速度開始，標記為 *mp espress. e dolce*。樂譜顯示了第一樂章第一主題的音樂，包括節奏群 A、B 和 C 的應用。

而在第一樂章的發展部所加入的新素材，也運用了節奏群 A、B 與 C。

譜例 3.3 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm. 56-62)

Musical score for Example 3.3, showing measures 56-62. The score is in 3/8 time and features a key signature of two flats. It includes markings such as "Meno mosso.", "p", "pp", "espressivo", "poco più mosso", and "crescendo". The music consists of two staves with various rhythmic patterns and dynamics.

在第二樂章當中，六八拍子的第一主題依然包含了節奏群 B。

譜例 3.4 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第一主題 mm. 1-16)

Musical score for Example 3.4, showing measures 1-16. The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats. It includes the marking "Allegro passionato." and "mf". The music consists of three staves with various rhythmic patterns and dynamics.

第二樂章的第二主題以節奏群 A 的型態開啟，在下一個小節則承接節奏群 B。

譜例 3.5 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第二主題 mm. 64-70)

Musical score for Example 3.5, showing measures 64-70. The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats. It includes markings such as "(poco semplice e rubato)", "P dolce", and "mp". The music consists of two staves with various rhythmic patterns and dynamics.

這樣驅進的節奏模式，不僅塑造旋律的方向感，在張力的營造上也製造了更好的效果，在這首作品當中，許多樂句都是透過節奏的配合而完成張力的塑造，不只是音型方向的設計，米亞斯可夫斯基也運用了音符時值的變化來加強樂句的動力。譜例 3.6 標示第一樂章發展部當中的屬音準備段，當中的主旋律便是以這種更具驅進感受的節奏模式營造熱烈的氣氛。

表 3.3 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲之動機驅進節奏變化)

類型	驅進節奏 I	驅進節奏 II
節奏型	♪ ♪ ♫ ♫	3 ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♫ ♫

譜例 3.6 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm. 89-97)

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 89 with the instruction "poco a poco più animando" and "pp cresc.". The second staff begins at measure 93 with "ff", "acceler.", and "dim.". A blue circular stamp with the year "1896" is located at the bottom center of the page.

### 3.2.3 「未完成」的第一樂章

#### 1. 序奏與兩個樂章的關係

在曲式設計上，由表 3.1 的和聲架構設計可以觀察到，這首第一與第二樂章接續演奏的奏鳴曲，曲式大多符合傳統奏鳴曲式。然而單看第一樂章當中慢板的序奏，具有整首作品兩樂章素材的宣示作用，音樂由第一樂章發展至第二樂章，卻又在第二樂章結尾重現此段，這樣的手法，彷彿為「未完整」的第一樂章找到了遺失的「解答」；放眼這兩個樂章，更因為這樣的結構設計，更加緊密結合成為一首完整的作品，使得樂章間的思緒流程，由共同的起點開啟，朝向一致的終點方向邁進。

此外，在動機素材方面，在一般樂曲中，序奏的素材通常與主題的關連性不大，若非在樂曲當中重述，否則不容易佔重要的地位（例如拉赫瑪尼諾夫的大提琴奏鳴

曲第一樂章之序奏)。在這首奏鳴曲中，序奏不但帶有後續主題所使用的素材，使得整首作品彷彿回應著序奏的內容；也由於兩樂章是連續演奏，作曲者在調性的選擇上，有意讓第一樂章有「不完整」、「未完成」之感而進入第二樂章，於是再現部的結束句調性轉至 g# 小調，突然解決至第二樂章的 d 小調。

譜例 3.7 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章再現部結尾與第二樂章開頭)

The image displays two staves of musical notation. The top staff is the first movement's ending, marked with a double bar line and the word "attaca" above it. The bottom staff is the beginning of the second movement, marked with "II." above it and "Allegro passionato." below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "p". A blue circular stamp with the year "1896" is visible at the bottom center of the page.

## 2. 未解決和絃

在第一樂章的發展部，米亞斯可夫斯基以突如其來的轉調造成懸而未決的和聲效果，頻繁的轉調除了與對立素材變化的張力相配合之外，將和聲的解決以其他調突兀的取代，造成前樂句「懸而未決」、後續之調性卻又難以預料之意外感受，強化了氣氛前後不接續的聽覺印象，也加深了第一樂章的「不穩定」情況。例如在第 53-56 小節，原本的 f# 小調 IV7 和絃應解決至 E 調完成轉調，卻在 56 小節轉入 e 調之下方三度，以 c 小調取代。反觀第二樂章，除了形式上的完整，和聲上的運行轉調也比第一樂章清晰，較為符合傳統和聲規則，因此，筆者認為第一樂章特有的「不完全解決」感，實際上也是為了能接續到第二樂章的「完全解決」，造成聽覺心理「期待」完整的滿足感。

譜例 3.8 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部段落一 mm. 50-60)

Musical score for Example 3.8, measures 50-60. The score is in bass clef and features a complex texture with multiple voices. Measure 50 shows a 'molto marc.' marking. Measure 56 is marked 'Meno mosso.' and includes 'p subito' and 'p espress.' markings. A blue circle highlights a specific chord in measure 56.

這樣的情形也在 66 小節至 69 小節出現，a 小調之 IV7 和絃不解決至 G 調而進入下方三度的 e b 小調。

譜例 3.9 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm. 66-69)

Musical score for Example 3.9, measures 66-69. The score is in bass clef and features a complex texture with multiple voices. Measure 66 is marked 'ff marcato'. Measure 68 is marked 'Meno mosso.' and includes 'p subito' markings. A blue circle highlights a specific chord in measure 68.

這樣突兀的調性轉移之後，米亞斯可夫斯基以持續的低音鋪陳，強化新調性的方式，也能緩和衝突般的變化，使的第一樂章發展部的各段落之間，調性轉移成為另一種截然不同的線性移動方式，以下將以線性設計的例子說明樂曲當中的應用。

### 3.2.4 線性風格—新的和聲語言

音樂的現代主義當中，線性風格是運用相當頻繁的創作手法之一，使得作曲家的自由創作空間更為廣大。而米亞斯可夫斯基在這首大提琴奏鳴曲當中也適度採納了這樣的手法，作為表達情緒張力變化和聽覺效果的最大利器。

#### 1. 線性和聲取代功能和聲架構

自十九世紀以來，俄羅斯國民樂派的作曲家特別常用的調性變化通常以大小三度為距，可能因為這樣的調性關係跟大小調的音程距離有關，也可能是因為民謠素材多半為自然音階的影響，大小二度的轉調也經常使用。這樣的偏好不僅影響了樂曲結構上的調性設計，在樂句轉調時也經常使用。作曲家在創作時也將和聲根音視為音樂線條設計的一部份，使的樂曲的層面成為橫向的多層次，如此一來，減少了古典和聲當中的垂直音響效果，習慣功能和聲的聽者會感覺到和聲運行往往出乎意料。

在米亞斯可夫斯基的作品當中，多數的轉調方式也是以自然音（diatonic）或半音系統為主軸，除了常見傳統調性音樂首要強調的完全終止、教會終止之外，米亞斯可夫斯基在作品中喜愛運用線性和聲。這表示和聲移動的方式，是以某個特定的方向或音程前進，這不僅使得和聲運行增加了另一種與主旋律相抗衡的線條，也影響著和聲解決的路徑。總而言之，比起忠實的使用調性並且發揮調性和聲的極致功能，米亞斯可夫斯基更熱中於各層次之間「對位性質」的寫作，看似與主題旋律不同的素材，在音樂的行進中，往往也扮演著重要的角色，與主題之間形成呼應或抗衡。

在 3.2.3 曾述米亞斯可夫斯基在第一樂章的發展部數次使用未解決和聲，而以他調解決，使得轉入的調性和音響令人意外，在這樣變化更迭的過程中，總是以重複的低音來強調新的調性，這些重複低音如下表：

表 3.4（米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部重複低音）

段落	發展部					再現部
樂段	段落一	段落二	段落三			第一主題
小節	56-62	69-75	77-80	81-99	100-101	102
低音	C	E $\flat$	F $\sharp$	A	A	D

固定低音迴盪在每個段落，以小三度的間隔連成一條減七和絃的線。減七和絃本身具有多種解決的可能，音響效果較為尖銳不安，再加上各段落間不接續的解決方式，更強化了發展部搖擺動盪的氣氛。

這些根音走向，除了形成和聲運行的線條，也造成了該段落轉調時「隱匿」了該解決的和絃、更以新調和絃「替代」的效果。使得第一樂章發展部充滿了令人意外的轉變。

譜例 3.10 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部段落二 mm.69-75)

在當代，這類隱匿解決和聲的手法在普羅可菲夫的第二號奏鳴曲的第一樂章第一主題結尾第 19 小節也表現的淋漓盡致。在 213 小節的五級和絃沒有解決至主和絃反而轉至下屬調 G 小調；219 小節 G 小調的五級和絃也沒有解決至主和絃反而進入下屬調 C 小調；接著 C 小調的 V 級附屬七級和絃也沒有解決至 V 級調，反而直接進入過門樂段 A 小調。

譜例 3.11 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章 m.19, 省略 V 級和絃解決)

譜例 3.12 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章, mm 213-23)

至於米亞斯可夫斯基在這首大提琴奏鳴曲當中如此運用隱匿和聲以及躍入新調的原因，筆者認為由於在此段發展部上方聲部的並沒有太大的發展變化（米亞斯可夫斯基在作品中一向較少使用動機發展的手法鋪陳發展部），在段落一與段落二之間，旋律的動機素材幾乎完全雷同的情形下，只有透過調性轉換之際造成的意外感，來增加發展部的情緒張力。這樣偏離傳統功能和聲轉調的手法，也是線性和聲手法的一種運用。

我們由史克里亞賓創作於 1903 年的第四號鋼琴奏鳴曲第一樂章開頭便能發現線性和聲手法的純熟表現。左手的部分分別由半音移動，使得和聲變動不安。換句話說，線性和聲本身，已經少以垂直音響考量，以致於產生多聲部的行進，製造更多的音響效果。

譜例 3.13 (史克里亞賓第四號鋼琴奏鳴曲第一樂章 mm.1-5)

另外，在普羅可菲夫於 1912 年創作的第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章當中也使用了這樣的手法。可以看到低音和聲的根音以二度很快的下行移動。使的調性很激烈快速的遠離開頭的 D 小調。

譜例 3.14 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章 mm.1-8)。

## 2. 複音手法

複音手法在浪漫樂派以後的運用更加廣泛，現代主義之作曲家已經不侷限於單一主題素材的對位、卡農，而是將多種性質相同或相異的素材並列，使得無論在視覺或是聽覺上都充滿複雜又豐富的感受。

米亞斯可夫斯基在這首大提琴奏鳴曲中也使用多聲部塑造層次感。在第一樂章的發展部段落一和段落二當中，新加入的音樂素材與轉調的第一主題同時並列。(參見譜例 3.8 以及譜例 3.10)

醞釀至發展部的段落三，第 85 小節到 101 小節低音 A 開啟了屬音準備段，屬於 D 大調五級的 A 音以獨立的角度與上方的 E 小調形成複調的效果；而和弦以外則以不同素材的旋律線橫向並列，形成多聲部追逐的情形。這也使得段落三的織度密度達到整個樂章的極致，塑造了發展部的高潮。

譜例 3.15 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm.84-87)

The musical score for Example 3.15 consists of two systems. The first system shows the violin part and the piano accompaniment. The piano part features a canon section marked "il canone marc." with a tempo change to "a tempo". The second system continues the development section with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

第二樂章的發展部則避免了冗長的屬音準備段，低音以級進的半音推移，與上方降 B 大調的調區互相抗衡；旋律方面則以相同主題素材的卡農交織而成，營造出另一種複雜又豐富的音響效果。

譜例 3.16 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章發展部 mm.154-158)

The musical score for Example 3.16 consists of two systems. The first system shows the violin part and the piano accompaniment. The piano part features a canon section marked "Molto largamente." with a dynamic marking of "ff". The second system continues the development section with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

同樣的，在史克里亞賓的幻想奏鳴曲作品 19 之發展部，也使用了將不同主題素材以對位手法結合的方式，增加樂曲的豐富性。

譜例 3.17 (史克里亞賓幻想奏鳴曲之發展部)

A musical score for the development section of Scriabin's Fantasy Sonata. It features two staves, treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes dynamic markings such as *m.d.* (mezzo-dolce) and *cresc.* (crescendo). There are several slurs and phrasing marks. A black arrow points to a specific measure in the bass staff.

普羅可菲夫第二號奏鳴曲第一樂章發展部當中，也運用了三種動機材料，將第一主題、第二主題以及過門樂段的固定節奏素材巧妙的結合在一起。<sup>45</sup>

譜例 3.18 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm.143-156)

A musical score for the development section of Prokofiev's Piano Sonata No. 2, measures 143-156. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *serioso*. There are several slurs and phrasing marks. A black arrow points to a specific measure in the first system of the bass staff.

<sup>45</sup> Stephen C. E. Fiess, *The Piano Works of Serge Prokofiev*. London : The Scarecrow Press, 1994, p.47.

### 3.2.5 半音的運用

半音的運用也是米亞斯可夫斯基典型的手法之一，在曲子的各個部分都能觀察到不同層次的運用。在和聲方面可以使用的樂曲的色彩豐富多變，不僅能適度的醞釀音樂張力，強化調性之不確定感以及對「解決」的期待；也能淡化、鬆弛緊湊的氣氛，使音樂線條彷彿無止盡延伸。

#### 1. 驅進與強化感

在樂句的末端，和絃根音經常使用半音的級進，來增加和聲變換急促的驅進感。觀察米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲之第一樂章第 21 與 22 小節與第 23 至 24 小節之根音密集度，音樂的動力是前進的，透過低音以半音級進便達成前進的方向以及張力的變化效果。

譜例 3.19 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章第一主題 mm.21-24)



第二樂章的第一主題結尾也一樣採用半音級進的效果來達到張力的推移。

譜例 3.20 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第一主題 mm.169-173)



半音不僅使用在根音的移動，在旋律上，也經常運用半音的級進結合音型的模進，來營造張力堆砌的感覺。在第一樂章屬音準備段，鋼琴與大提琴分別以不同節奏模式隨著半音擴張上行累積樂曲之高潮。

譜例 3.21 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部 mm. 88-91)

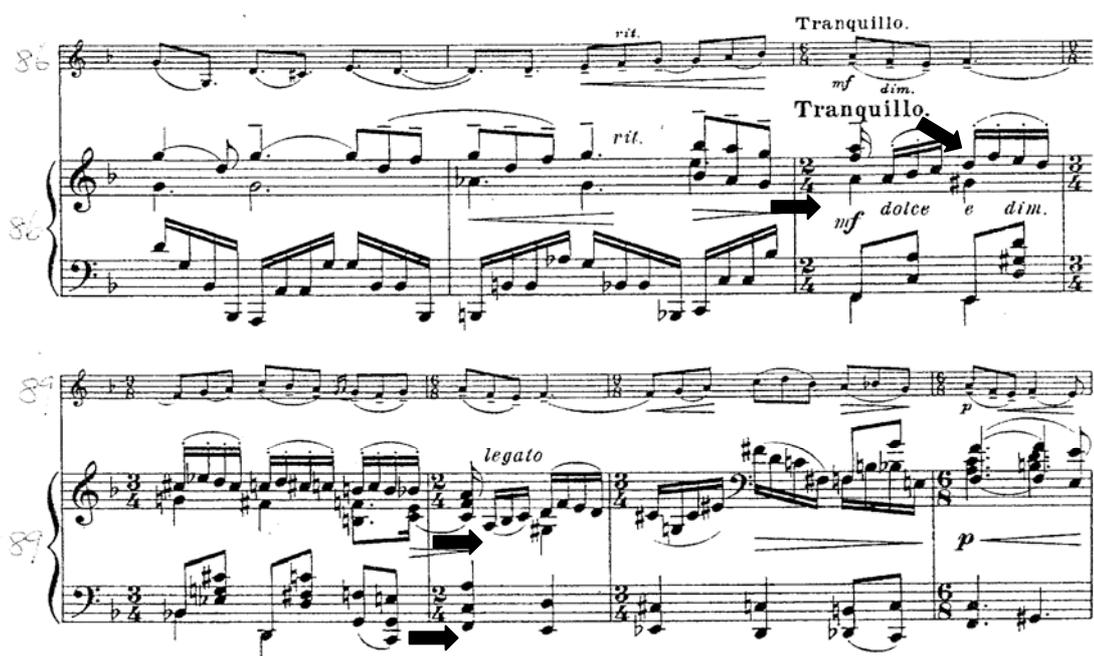
第二樂章的第二主題，在穩定的旋律線以及和聲狀態之下，內聲部和外聲部分別以半音級進營造不穩定的推力。半音階不時的出現與主題形成拉扯效果，使的此段在恬靜之中又富有表情變化。米亞斯可夫斯基在開頭使用上行半音階來抬升氣氛。

譜例 3.22 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第二主題 mm.57-66)

## 2. 和聲色彩的轉變

對於第二樂章第二主題重複出現的主要旋律，米亞斯可夫斯基採用不同的和聲設計來產生變化。原本配合旋律的和聲音響，透過和聲的半音級進創造出新的和聲，使得同樣的旋律素材卻能擁有截然不同的色彩。比較前譜例 3.22 與以下的譜例 3.23，可以發現伴奏至此以多層次的半音下行，創造出更豐富的和聲效果。

譜例 3.23 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第二主題 mm.88-92)



## 3. 調性的弱化與模糊

由前述之半音功能可知，在樂曲中，和聲根音以半音移動以轉換調性，可以減少了屬音到主音解決的穩定感，除了增加情緒表現的色彩，也能模糊調性的確立，或者延遲解決和絃的來臨。不過內聲部的半音變化，也能達到不穩定的效果

例如在第一樂章 40 小節，和聲根音已然到達屬音 V 級 A 音，不過上方和絃音卻以半音級進的飄移，延遲了解決和絃的建立和和聲運行的方向，至到 44 小節第三拍才出現 V7 和絃並且解決至 I 級。

譜例 3.24 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章呈示部結束句 mm.37-44)

在第二樂章的第二主題，米亞斯可夫斯基透過半音移動的轉調，也能弱化調性與模糊轉調方向，增加樂曲飄搖不定的感覺。這樣的手法雖然實際上採用的是 V 級至 I 級，但由於根音之間的半音運行，使的這樣的調性轉變顯的較不尋常。

譜例 3.25 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第二主題 mm.215-226)

在普羅可菲夫的第二號奏鳴曲當中，也在和聲內部以半音的線性移動創造出新的和聲色彩的方式，不同於米亞斯可夫斯基，他採取較積極的方式進行半音的變化，幾乎脫離了和聲上的考量。見譜例 3.26 與 3.27

譜例 3.26 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第一樂章第二主題 mm.103-106)

譜例 3.27 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第二樂章第一主題結尾 mm.23-26)

譜例 3.28 (普羅可菲夫第二號鋼琴奏鳴曲第四樂章呈示部 mm.39-42)

## 四、從米亞斯可夫斯基的早期風格詮釋此奏鳴曲

### 4.1 過往的回顧與自我的建立：由「形」的多樣性到演奏詮釋

深受十九世紀以來俄羅斯國民樂派影響的米亞斯可夫斯基，到 25 歲才進入聖彼得堡音樂院接受正統音樂教育，當時的他在表現上，比起年輕又才華洋溢的普羅可菲夫，總是顯的缺乏自信。聆聽他的作品，總是給人一種熟悉的感性風格，彷彿他還沈湎在「過去」浪漫主義的美好，這樣的作品在二十世紀現代主義思潮之下的確不夠搶眼，而且顯的有些保守以及小心翼翼。

這首第一號大提琴奏鳴曲創作於 1911 年的夏天，已經 31 歲的米亞斯可夫斯基剛取得作曲學位，不難想像在他心中對於未來的音樂之路的期待和亟欲建立自我的心情。在現代主義勃升的二十世紀初，多樣的音樂風格環伺在他的生活中，向來不以樂曲的炫麗外表贏得注目的他，選擇的是怎樣一條中庸之路？透過樂曲創作背景的瞭解，筆者將整首作品看做是米亞斯可夫斯基寫下了一篇回顧過去 30 年的心路歷程。既是對過往的緬懷，也是對當下及未來的展望，因此他透過不同的音樂形式以及多樣的音樂風格變化，融合在這首作品裡，來表達自己內心的歷程。

#### 4.1.1 序奏：「線」的單一

如同文藝復興時期最純粹的音樂形式：葛利果聖歌一般的單旋律性質。序奏在這首作品中擁有最重要的中心思想，也象徵了米亞斯可夫斯基的「自我」本身最重要的特色：旋律的音樂性重於一切。表示了他是重視橫向線條更甚於垂直聲響的。

參考譜例 4.1，由於這個樂段的音樂織度相當單純，沒有豐富的和聲，只有主要旋律線以及低音線作簡單的鋪陳，作曲者只運用簡單的節奏素材，使得演奏時有較大的自由空間，依據音型方向以及歌唱性的呼吸作詮釋，同時，在長的旋律線之下，運用些許的彈性速度可以適度增加音樂的生命力。

譜例 4.1 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章序奏總譜 mm. 1-11)

I.

N. MIASKOWSKY.  
1911.

Violoncelle. Adagio.  
*p espressivo*

Piano Adagio.  
*mf* *p* *p*

由於作曲者在這樣織度較鬆散的樂段反而鮮少標示速度以及力度等等術語，筆者認為，這提供了演奏者更多自由詮釋空間，無論旋律是以多麼單一不變的節奏素材以及重複的模式出現，詮釋者透過對音型的感知與歌唱性的抒發，可以更適度的加入彈性速度和力度的堆砌。筆者認為需要留意並強調的是米亞斯可夫斯基特別鍾愛的旋律音型：隱藏於上行音型之中的二度「嘆息音型」，該音型同時也是一種在和聲之外的不協和倚音，這也是序奏在固定驅進節奏群的使用之外，另一個增加音樂解決方向的張力效果。

譜例 4.2 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章序奏之旋律音型 mm. 1-17)

Adagio.

*p espressivo*

5

10

15 *rit.* *Andante.* *p* *mp espress. e dolce*

#### 4. 1. 2 第一樂章：由單純到複雜

第一主題以清晰的主調音樂風格、工整的句法引導出大提琴更加延伸的歌唱性樂句。筆者認為如同古典時期織度簡單的「旋律」加上分解和絃「伴奏」的模式，音樂脫離了序奏的自由吟唱性，開始進入規律的創作體系。彷彿透露米亞斯可夫斯基青年時期受到的軍事教育一般，在軍校嚴謹的生活，依然改變不了他對音樂的熱愛，因此在工整的架構之下，甜美的旋律又帶有浪漫的氣息和渴望。

譜例 4.3 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章第一主題開頭 mm. 17-24)



第一主題到了第 29 小節，音樂則開始帶有複音風格。鋼琴與大提琴互相牽引對話之下，因此這個段落的織度逐漸緊密，在此段的旋律彼此追逐，形成一波一波銜接得相當緊密的浪潮，如同各種思緒排山倒海而來的情況。因此必須強調每個樂句的開展和聲部之間力度的堆疊，才有助於張力的塑造。筆者認為此段彷彿米亞斯可夫斯基在面對家族軍職的繼承以及對音樂喜好日漸升高，無法抉擇的複雜感受。由上行音型的一層層推進，演奏時可以很容易感受到一種積極想要掙脫的渴望。在張力的累積上，大提琴到了第 35 小節與鋼琴卻形成相反的方向，為了第 36 小節展開新的、激烈的爬升而準備。

譜例 4.4 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章第一主題 mm. 29-40)

呈示部的結尾句突然以衝擊般的節奏醞釀高漲的情緒，再以令人意外的解決和絃以不接續的方式進入發展部。這種短促、決定性的節奏也完全異於先前樂曲的氣氛，作曲者透過兩次不同力度呈現，更是象徵了一種決心與轉變。演奏時，鋼琴要留意弱聲之中的突兀重音，在晦暗不明的音響之中，造成一種即將突破的壓抑感。

譜例 4.5 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章呈示部結尾句 mm. 45-55)



在呈示部結尾句突如其來的變化之後，發展部更以新和聲語法以及衝突樂念的置入為主要的表現。這是整首作品當中氣氛最為詭譎的地方，原因在於此段的音樂語法跳離了聽覺適應的和聲音響和流動的音樂線條。段落一與段落二以幾乎雷同的動機素材鋪陳，在兩次突兀轉調之後，固定的低音壓抑著和聲的轉移，而強化新調性的建立，藉此緩和聽覺衝突。由鋼琴擔任第一主題旋律在這裡以晦暗的小調一再地重申，大提琴所演奏的固定動機素材則擔任製造不安的因子。

譜例 4.6 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲發展部段落一至段落二 56-75)



經過兩次情緒的轉折到了發展部的段落三，才逐漸拉高了聲勢，此段猶如「百家爭鳴」的場面，不僅旋律呈現多聲部的追逐，調性也呈現複調性的並列，聽覺上是應接不暇的。在張力的配置上，大提琴的音域在鋼琴左右手聲部之間，需要更為突顯出與鋼琴對位線條的不同旋律線。

譜例 4.7 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第一樂章發展部段落三 mm. 84-90)

84

84

87

87

rit. a tempo

rit. a tempo

il canone mar.

poco a poco più animando

pp cresc. cresc. molto

poco a poco più animando

pp cresc.

rit.

這個氣氛迥異的發展部段落，彷彿是述說米亞斯可夫斯基進入聖彼德堡音樂院之後，對於當代現代主義作曲手法的好奇與嘗試雖然經常遭受傳統保守的教授批評，但是他總是以緩和的態度處理衝擊；而在這麼多的看法和觀點之中，最重要的還是對自己風格的堅定，所以在這個糾結複雜的發展部，樂曲的第一主題總是在各個層面出現，象徵著作曲者自我。因此在演奏上，必須同時感受到鮮少改變的旋律線，以及遽變和聲和力度的情緒張力所創造的衝突感，在情緒的高漲之下突然中斷並且轉換情緒，低調的進入新段落再逐漸醞釀至高潮，在音量的控制和表情層次上的變化是相當重要的。而當樂曲回到再現部的時候，清晰的單主題旋律雖然加上了副題素材的潤飾，不如呈示部當中的單純，象徵著以然成長之後，作曲者豐富內心的寫照。

譜例 4.8 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲再現部 mm.102-109)

The image displays a musical score for Example 4.8, consisting of two systems of music. The first system covers measures 102 to 105, and the second system covers measures 106 to 109. The music is written for a cello and piano. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics include 'pp p', 'espress.', 'cresc.', and 'rit.'. The score is in G major and 3/4 time.

4. 1. 3 第二樂章：邁進、回歸、底定

如果第一樂章的「不完整」解決手法表現象徵米亞斯可夫斯基在音樂院中學業未成的心情寫照，那麼神采奕奕的第二樂章第一主題，便精神抖擻的表達出作曲者修業完成的自信以及大步向前邁進的心情。

在第二樂章呈示部的第一主題，織度與第一樂章第一主題一樣都是清晰的主調音樂風格，不過在這第一主題當中，米亞斯可夫斯基運用了與第一樂章旋律風格截然不同的自然調式音階作為旋律的基底，使得此段的音樂鋪陳帶著民謠風格和舞曲的節奏。重拍休止或與前面的音連結、配合隨後的驅進節奏動機，更加深了整個段落張力的激進感。

譜例 4.9 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第一主題 mm. 1-18)

The image shows a musical score for the first theme of the second movement of Tchaikovsky's No. 1 Cello Sonata, measures 1-18. The score is written for a cello and piano. The tempo is marked 'Allegro passionato.' The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 4, 8, 12) at the beginning. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system continues the theme. The third system shows a crescendo (cresc.) and a piano (p) dynamic. The fourth system continues the theme. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the piano and a bass clef for the cello. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the cello part has a more melodic line with some slurs and accents.

第二主題則呈現全曲難得的靜謐，彷彿搖籃曲一樣的歌曲旋律模式，可說是回顧兒時回憶產生的一種聲音，與思緒上的回歸。這也是後來米亞斯可夫斯基所喜愛運用的型態，往往成為他作品中最動人的部分。在平靜、變動不大的主要旋律之下，以半音級進增加和聲色彩變化，或者弱化調性延伸出的無止盡感受，使得這個樂段的音樂更顯得綿延不絕，整個段落可說都是由半音的流轉，藉以傳遞方向和支配張力。

在演奏第二主題樂段時，必須留意線條的流暢以及歌唱般的起伏，回憶之中帶有另一種思念的情緒，彷彿回到母親呵護之下的安穩和感動。但是在平穩的旋律之下，鋼琴則以半音級進，在平靜旋律之下增加和聲色彩變化以及張力的推移，或者弱化調性延伸出的無止盡感受，使得這個樂段的音樂更顯得綿延不絕。整個段落可說都是由半音的流轉傳遞方向和支配張力，因此在鋼琴的部分有舉足輕重的表現空間。

譜例 4.10 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章第二主題 mm. 57-66)

The image shows a musical score for a cello sonata. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 57, is marked 'Più lento assai.' and includes dynamics 'p espressivo, ma semplice' and 'dolce'. The second system, starting at measure 62, includes markings 'rit.', 'a tempo', and 'p dolce e semplice, poco rubato'. The score is written for a single melodic line with a piano accompaniment.

第二樂章的發展部則如同第一樂章的模式，以三個不同調性的段落，變化第一、第二主題旋律，並且加入過門樂段或結束句的節奏素材；與第一樂章不同的是，這三個段落各自以不相同的聲部配置設計，音樂素材相互交織，樂念發展上較為自由，已然突破了純粹動機發展的傳統概念。由於此段大量使用了較短的弱起拍驅進節奏群以及半音轉變調性，使的動盪不安的情緒透過波浪般的張力變化，一波波推向發展部高潮。特別的是此段之高潮樂段（段落三），不同於第一樂章發展部採用的多重旋律素材，而改以第二主題之變奏型態對位形式，單一主題的對位也彷彿是作曲家對於自我風格上的確立與強化，透過相同旋律的追逐，旋律「線」的地位一覽無遺。

演奏此發展部三個段落時，會感受到旋律與短小動機一層層的推動以及退縮蟄伏，必須隨著音型的爬升或下降、樂句的進入和退居而控制該聲部在整個聲響之中的比重，逐漸加深力度而進入段落三，此時大提琴與鋼琴之間必須以旋律線的進行與呼應為主要考量，避免受到垂直和聲壟斷了旋律追逐的感覺。

譜例 4.11 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章發展部段落一 mm. 114-119)

Musical score for Example 4.11, measures 114-119. The score is in 2/4 time and features a tempo marking of *Allegro*. The music is written for a single melodic line (likely the cello) and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *pp*. The melodic line starts with a *pp* dynamic and moves towards *f* by measure 119.

譜例 4.12 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章發展部段落二 mm. 137-143)

Musical score for Example 4.12, measures 137-143. The score is in 2/4 time and features a tempo marking of *a tempo*. The music is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *pp cresc.*, *f*, *p*, *p cresc.*, and *mf*. The melodic line starts with a *pp* dynamic and moves towards *f* by measure 143.

譜例 4.13 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章發展部段落三 mm. 154-158)

Musical score for Example 4.13, measures 154-158. The score is in 2/4 time and features a tempo marking of *Molto largamente*. The music is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *ff*. The melodic line starts with a *ff* dynamic and moves towards *ff* by measure 158.

再現部將第一主題以更為激烈的方使開啟。首先是低音大膽的以重複的屬音 A 持續，形成一種不解決的不穩定感，主調 D 小調和聲出現時，音樂素材已經以變奏方式鋪陳。縮短的第一主題反而表現出更旺盛的活力。不過米亞斯可夫斯基對於自己喜愛的第二主題，則是又一次完整的呈現，在音樂的比重上仍可深刻感受到他對歌唱性旋律的偏好，也緩和了激烈的再現部。

譜例 4.14 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章再現部 mm. 163-168)

The image shows a musical score for Example 4.14, which is the recapitulation section of the second movement of Tchaikovsky's No. 1 Cello Sonata. The score is in D minor and 3/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I.' and the dynamics include 'f' and 'p'. The score is divided into two systems, with measures 163-166 in the first system and measures 167-168 in the second system. The piano part features a prominent bass line with repeated notes, while the cello part has a more melodic line.

到了樂章之尾段，彷彿意猶未盡的，再將本樂章兩個主題重現，其中加入了的音階式小音符線條增加音樂流動感，最後在第 290 小節以第二主題轉為 D 小調達到樂曲張力之極致，大提琴以及鋼琴以少見的齊奏，同時強調該旋律的情形，沒有任何對位的運用，彷彿音樂逐漸推回到米亞斯可夫斯基最原本的自己：單一的旋律。

譜例 4.15 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲第二樂章尾段 mm. 288-296)

The image shows a musical score for Example 4.15, which is the ending section of the second movement of Tchaikovsky's No. 1 Cello Sonata. The score is in D minor and 3/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Molto largamente' and the dynamics include 'ff' and 'poco a poco più allargando'. The score is divided into two systems, with measures 288-292 in the first system and measures 293-296 in the second system. The piano part features a prominent bass line with repeated notes, while the cello part has a more melodic line.

樂曲的最後，尾奏使用的是在樂曲開頭序奏便已呈現過的單旋律樂段，不過，經過兩個樂章的鋪陳，樂念的發想、醞釀、以及轉變之後，依舊回到最初的堅持。米亞斯可夫斯基依然執著於音樂元素當中的旋律線，音樂發展至此，演奏者本身對於再現旋律的處理方式，不同於序奏時的「建立」以及「堆砌」爬升，而是達到目標的堅定步伐，因此在詮釋這個段落時，必須表現出自信和肯定的表情，音色的厚度以及穩定的節奏步調是首要的要求，而在鋼琴部分的伴奏，也由樂曲開頭的附屬角色，因為掛留音的設計，而受到強調。整體而言，這個尾奏是以充滿自信的步伐，隨著大提琴的純粹的D大調爬升與弱音，彷彿是米亞斯可夫斯基經歷了回顧之後，逐漸向前走遠的身影。

譜例 4.16 (米亞斯可夫斯基第一號大提琴奏鳴曲尾奏 mm. 302-329)

The musical score for the finale of Tchaikovsky's First Cello Sonata, measures 302-329, is presented in a two-staff format. The upper staff is for the cello, and the lower staff is for the piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamic is 'mf espressivo'. The piano accompaniment features a prominent, sustained bass line with a pedal point effect, marked with 'p' and 'pp'. The cello line consists of a single melodic line. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo) marking.

## 五、結 語

米亞斯可夫斯基的創作手法既不是當代最激進的，卻也不是執著單一手法的，在這首早期作品中，可以說他融合了「傳統」與「前衛」手法，演奏者可以清晰的看到他謹守分寸的創作每一種音樂「形」，也能很迅速感受到音樂當中意外的新和聲聲響所製造的要果。在各種樂段的形變當中，卻依然擁有整首樂曲的一脈思想而不顯的支離破碎，因此，在聆聽或演奏這首作品，反而會隨著段落與段落之間的連接，感受到一層層不同面貌的音樂性；素材之間時而抗衡、時而衝突，也可能由簡而繁、由複雜轉為單純。因此在演奏上，必須留意作曲家在優美的旋律之下的多樣性風貌，找出每種素材和音樂語法所代表的意義和效果，更能體會作曲家在創作時的心境和情感。

與二十世紀初的史克里亞賓以及普羅可菲夫等人風格相較，這不是一首大膽實驗現代主義的作品，而是作曲者立於風格繁複之世紀轉捩點，思索如何在過去與現在取得「平衡」的個人觀感。雖然在米亞斯可夫斯基的早年相當崇拜史克里亞賓、理查·史特勞斯等人，也嘗試在作品中加入令保守派訝異的新手法，但是他深刻明白任何音樂創作的手法，目的只是為了更能表達作曲者心理層面的感受。如同這首第一號大提琴奏鳴曲中，米亞斯可夫斯基選擇在樂曲最後重現的序奏段落，更可說是自我音樂風格的確立以及個人永恆堅持之表現。

## 參考文獻

### 西文書目

- Austin, William W. *Music in the 20th Century, from Debussy through Stravinsky*. New York : W. W. Norton, 1966.
- Bowers, Faubion. *Scriabin, a Biography*. Mineola, New York : Dover, 1996.
- Campbell, Stuart. ed. and trans. *Russians on Russian Music, 1880-1917 : An Anthology*. Cambridge, U.K. ;Cambridge University Press, 2003.
- Cone, E. T. *Musical Form and Musical Performance*. New York : W. W. Norton, 1968.
- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism : Four Studies in the Music of the Late Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1980.
- Fiess, Stephen C. E. *The Piano Works of Serge Prokofiev*. London : The Scarecrow Press, 1994.
- Foreman, G. *The Symphonies of Nikolai Yakovlevich Miaskovsky*. Ph.D. diss, University of Kansas, 1989.
- Haeseler, Lynn Cheryl. *Sonata No.2 in F Sharp Minor, Op.13 by Nikolai Yakovlevich Miaskovsky : A Detailed Analysis and Comparative Study*. Ph.D. diss, University of Arizona, 1995.
- Ho, Allan and Dmitry Feofanov. *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*. New York : Greenwood Press, 1989.
- Ikonnikov, Alexei A. *Myaskovsky : His Life and Work*. New York: Greenwood Press, 1969.
- Leonard, Richard Anthony, *A History of Russian music*. New York, Macmillan, 1957.
- Pratt, G. *The Dynamics of Harmony : Principles and Practice*. Oxford University Press, 1996.
- Prokofiev, S. *Prokofiev by Prokofiev : A Composer's Memoir*. Garden City : Doubleday,

1979.

Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music :Skriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*. 2 vols. Bloomington : Indiana University Press, 1993.

Seroff, Victor. *Sergei Prokofiev, a Soviet Tragedy : The Case of Sergei Prokofiev, His Life and Work, His Critics, and His Executioners*. New York : Funk and Wagnalls, 1968.

Straus, Joseph N. *Remaking the Past : Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass. :Harvard University Press, 1990.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically : Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, vol. 4 : The Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

Wachtel, Andrew Baruch. ed. and with an introduction. *Intersections and Transpositions / Russian Music, Literature, and Society*. Evanston, Northwestern University Press, 1998.

Yuzefovich, Victor A. *Aram Khachaturian*. New York : Sphinx, 1985.

#### 中文書目

約瑟夫-馬吉利 (Joseph Machlis), 《當代音樂介紹》, 蘇同右譯, 台北, 1990。

劉志明, 《西洋音樂史與風格》, 台北, 全音樂譜出版社, 1995。

#### 網路資源

Nikolay Myaskovsky : The official site (Accessed 5 July 2006),  
<<http://www.myaskovsky.ru>>

Leon Botstein: ' Modernism ', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 5 July 2006),  
<<http://www.grovemusic.com>>

Iosif Rayskin: ' Myaskovsky, Nikolay Yakovlevich ', *Grove Music Online* ed. L. Macy  
(Accessed 5 July 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Dorothea Redepenning: ' Prokofiev, Sergey ', *Grove Music Online* ed. L. Macy  
(Accessed 5 July 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

Jonathan Powell: ' Skryabin, Aleksandr Nikolayvich ', *Grove Music Online* ed. L. Macy  
(Accessed 5 July 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

