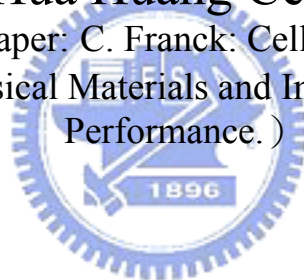


國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

黃菁華大提琴演奏會

(含輔助文件：法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲—動機發展與其演奏之詮釋
探討)

Ching-Hua Huang Cello Recital
(with a Supporting Paper: C. Franck: Cello Sonata in A Major—The
Development of Musical Materials and Interpretative Thoughts on
Performance.)



研究生：黃菁華

演奏指導教授：陳建安講師

輔助文件指導教授：王真儀博士

中華民國九十五年七月

黃菁華大提琴演奏會

(含輔助文件：法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲—動機發展與其演奏之詮釋
探討)

Ching-Hua Huang Cello Recital

(with a Supporting Paper: C. Franck: Cello Sonata in A Major—The
Development of Musical Materials and Interpretative Thoughts on
Performance.)

研究生：黃菁華 Student：Ching -Hua Huang
演奏指導教授：陳建安講師 Performance Advisor：Chen -An Chen
輔助文件指導教授：王真儀博士 Supporting Paper Advisor：Jen -Yi Wang



音樂研究所 演奏組
碩士論文 (演奏會與輔助文件)

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 Requirements
for the Degree of
Master
of
Music

June 2006

Hsinchu, Taiwan

中華民國 九十五年 七月

黃菁華大提琴演奏會

研究生：黃菁華

演奏指導教授：陳建安 講師
輔助文件指導教授：王真儀 博士

演奏會曲目

舒曼：給大提琴的五首小品，作品 102

貝多芬：C 大調大提琴奏鳴曲，作品 102-1

法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲

上列曲目已於二〇〇六年一月十四日下午四點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的CDs 將附錄於本文。



輔助文件：法朗克：A大調大提琴奏鳴曲—動機發展與其演奏之詮釋探討

輔助文件摘要

本文以法朗克的 A 大調大提琴奏鳴曲來分析，透過法朗克的生平及創作背景，進一步了解其在《A 大調大提琴奏鳴曲》中的創作手法特色，及討論此首作品與傳統古典奏鳴曲式的關聯性，並且深入分析曲中的素材如何使用調性及動機的展開作變化，進而探討素材變化所造成的音樂張力及所表達出的不同音樂境界，此外，針對整曲的演奏詮釋，也在此文中一一的來探討。

Ching-Hua Huang Cello Recital

Student: Ching-Hua Huang

Advisor: Chien-Chan Chen

Supporting Paper Advisor: Jen -Yi Wang

Recital Program

R.Schumann: Five Pieces in Folk Style Op.102 for Cello and Piano

L.V. Beethoven: Cello Sonata for Cello and Piano in C major Op.102 No.1

C.Franck: Cello Sonata for Cello and Piano in A major

The program above was performed on Saturday, January 14, 2006, 4:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: C. Franck: Cello Sonata in A Major—The Development of Musical Materials and Interpretative Thoughts on Performance.

Paper Abstract

This thesis is focused on the Cello Sonata in A major by César Franck. The discussion firstly traces the historical backgrounds of the composition, with an aim to understand better its idioms, styles and characters. In addition, a comparison between the Classical sonata form and the one applied in this cello sonata will be made. Other analyses will include the development of different materials and the musical expressions thus produced, as well as some interpretative thoughts on performance.

謝誌

回憶起這三年點滴，慶幸自己來到了交大這個環境，在各個不同專精的老師們在音樂上細心及嚴謹的教導下，獲益良多，特別感謝主修老師陳建安老師活潑的教學方式，讓我在無形中學習到音樂詮釋上的不同層面，及懂得去創造屬於自己風格的詮釋方式，在演奏上有更多的突破，更些許的感染到陳老師對於音樂的執著，因為這樣，讓我更熱愛我的音樂，也希望畢業後，能像老師一樣，讓音樂與生活融為一體，不要因為生活的忙碌，而忘了對於音樂的初衷。

也謝謝論文指導王真儀老師，不厭其煩一次又一次的修改論文，及給予我許多的意見，讓我在一開始面對論文的茫然不知所措，到建立起明確方向。

當然也感謝這三年來互相陪伴的好朋友們，因為有你們的支持及相互鼓勵，讓我在學習的路上不孤單，因為你們，創造了許多屬於新竹的美好回憶。

最後感謝我最親愛的家人，總是在我遇到瓶頸時，給我最溫暖的支持，有你們的辛苦栽培，才有今天的我。



黃菁華

July 2006

黃菁華大提琴畢業獨奏會錄音CDs

徐比齡、張巧伶，鋼琴

時間：二〇〇五年一月十四日(六) 下午四點

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

1 **R.Schumann : Five Pieces in Folk Style Op.102 for Cello and Piano**

舒曼：給大提琴的五首民謠

- I. Mit Humor
- II. Langsam
- III. Nicht schnell
- IV. Nicht zu rasch
- V. Stark und markiert

2 **L.V. Beethoven : Cello Sonata for Cello and Piano in C major Op.102 No.1**

貝多芬：C 大調大提琴奏鳴曲 作品 102

- I. Andante-Allegro vivace
- II. Adagio-Tempo d'andante



3 **C.Franck : Cello Sonata for Cello and Piano in A major**

法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲

- I. Allegretto moderato
- II. Allegro
- III. Recitative-Fantasia: Ben moderato
- IV. Allegretto poco mosso

目 錄

	頁次
演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
謝誌.....	iii
黃菁華大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：法朗克：A大調大提琴奏鳴曲—動機發展與其演奏之詮釋探討	
前言.....	1
一、法朗克(Cesar Franck)生平概述及創作背景	
1.1 生平介紹.....	2
1.2 創作背景及手法	3
1.3 法朗克《A大調大提琴奏鳴曲》與古典奏鳴曲式之關連性.....	4
二、法朗克大提琴奏鳴曲樂曲分析	
2.1 第一樂章.....	6
2.2 第二樂章.....	14
2.3 第三樂章.....	25
2.4 第四樂章.....	29
三、法朗克大提琴奏鳴曲演奏探討	
3.1 彈性速度的處理.....	36
3.2 力度探討與運弓.....	38
3.3 弓法的運用.....	41
3.4 抖音的運用.....	42
3.5 鋼琴與大提琴在演奏上的配合與關聯.....	44
參考文獻.....	45

譜例目錄

譜例 1	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.1-10).....	7
譜例 2	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.31-36).....	7
譜例 3	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.5-8).....	8
譜例 4	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.63-66).....	9
譜例 5	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.5-12).....	9
譜例 6	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.106-108).....	10
譜例 7	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.1-4).....	10
譜例 8	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.71-74).....	10
譜例 9	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.37-38).....	11
譜例 10	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.95-96).....	11
譜例 11	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.31-39).....	11
譜例 12	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.31-36).....	12
譜例 13	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.14-15).....	12
譜例 14	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.48-51).....	15
譜例 15	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.67-70).....	15
譜例 16	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.22-30).....	16
譜例 17	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.34-36).....	16
譜例 18	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.44-47).....	17
譜例 19	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.48-51).....	17
譜例 20	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.29-32).....	17
譜例 21	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.56-63).....	17
譜例 22	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.94-97).....	18
譜例 23	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.109-115).....	18
譜例 24	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.123-126).....	19
譜例 25	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.130-137).....	19
譜例 26	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.168-171).....	20
譜例 27	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.44-47).....	20
譜例 28	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.64-67).....	21
譜例 29	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.13-15).....	21
譜例 30	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.34-36).....	22
譜例 31	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.198-209).....	23
譜例 32	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.48-51).....	23
譜例 33	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.56-59).....	24
譜例 34	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.1-4).....	26
譜例 35	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.1-16).....	26
譜例 36	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.17-21).....	27
譜例 37	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.32-37).....	27
譜例 38	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.59-64).....	28
譜例 39	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.71-76).....	28
譜例 40	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.59-62).....	30

譜例 41	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.1-3).....	30
譜例 42	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.36-50).....	31
譜例 43	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.68-73).....	32
譜例 44	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.133-145).....	33
譜例 45	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.59-64).....	34
譜例 46	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.170-173).....	34
譜例 47	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.135-137).....	36
譜例 48	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.232-242).....	37
譜例 49	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，mm.112-117).....	37
譜例 50	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.13-23).....	39
譜例 51	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.9-10).....	40
譜例 52	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.21-24).....	40
譜例 53	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.1-3).....	40
譜例 54	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.26-35).....	40
譜例 55	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.5-6).....	41
譜例 56	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，mm.1-5).....	41
譜例 57	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.48-51).....	41
譜例 58	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.136-137).....	42
譜例 59	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.55-59).....	42
譜例 60	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，mm.64-71).....	43
譜例 61	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.13-15).....	43
譜例 62	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.31-33).....	43
譜例 63	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，mm.100-105).....	43

表目錄

表一	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第一樂章，樂曲架構表).....	6
表二	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第二樂章，樂曲架構表).....	14
表三	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第三樂章，樂曲架構表).....	25
表四	(法朗克《A 大調奏鳴曲》，第四樂章，樂曲架構表).....	29



前言

法朗克的 A 大調大提琴奏鳴曲是由小提琴所改編過來的，曲中多樣化的旋律線條及豐富的和聲，令人印象深刻，而成為史上經典之作；尤其是飽滿的鋼琴和聲色彩，令人不禁想窺探法朗克創作此首時的內心想法，但卻鮮少有資料描述到法朗克創作的作品中關於音樂風格的傳承、音樂所要表達的境界，及受其他作曲家的哪些影響。因此筆者藉由此首《A 大調大提琴奏鳴曲》來分析了解，曲中的核心動機「三度動機」引發的發展進而探討其所造成的音樂張力及所要表達的境界，和在詮釋上的影響來探討。

第一章—研究作曲者的生平背景、創作手法及探討古典奏鳴曲式與《A 大調大提琴奏鳴曲》裡的奏鳴曲式相同相異處。依循此首作品所使用的音樂特色，找尋法朗克所使用的創作手法靈感來自於何，並從其他作曲家作品中來著手研究，找尋是否有出現在法朗克作品中相同的音樂語法。第二章—樂曲分析。依照此作品的最大特色「三度動機」來研究法朗克在四個樂章裡所使用的素材與此的關連性，及三度動機引發的發展素材。另外以音樂表現手法來分析，探討樂曲中所出現頻繁的樂句模進及改變音程、音樂線條、伴奏模式、調性...等所帶來的音樂情境及張力表現。第三章—詮釋探討，共分為 5 點來探討，首先討論 1. 彈性速度：第一部份以依據音值、拍號、音量..等的改變來討論彈性速度的適當應用；第二部分討論以樂句來判斷的彈性速度的處理；2. 力度表現：討論曲中出現的各種情境所需要的力度表現，及弓的運用如何支配；3. 弓法的運用：此部分提出演奏此樂曲時所使用的特殊弓法利用；4. 抖音的利用：歸納出此首奏鳴曲常使用的不同的抖音並加以探討；5. 討論鋼琴與大提琴在演奏上的配合與關連。

一、法朗克生平概述及創作背景

1.1 法朗克生平介紹

法朗克(Cesar Franck)於 1822 年 12 月 10 日生於比利時的列日。他的雙親在他很小的時候即對他充滿期待，期望他能夠成為一個聞名的鋼琴演奏家，於是開始了一連串的計畫。在 1830 年將法朗克送入列日音樂院就讀，法朗克亦不負期望的展露出音樂天份，在聲樂與鋼琴的比賽中得到第一獎，他的父親於是在 1834 年安排了巡迴比利時的演出。但是法朗克並未在此次的巡迴演奏中一戰成名，於是又回到了學校；這個階段他除了演奏活動外，也完成了一些作品。

1837 年，法朗克的父親將他遷往了巴黎音樂學院就讀，因為他的父親深信要發展演奏事業就必須到巴黎去。在校內法朗克一直有著不錯的表現，並且遇到一位影響法朗克最深的作曲教授 Antonin Reicha。他曾指導過多位著名的作曲家，例如白遼士(H.Belios)、古諾(C.Gounod)及李斯特(F.Liszt)，而法朗克在創作上的技巧，如賦格的創作，及具有宗教內涵的音樂風格有很大的幫助。法朗克也在巴黎音樂學院中學習管風琴，因此使得他在往後得以任職管風琴的工作。

在學習階段裡，法朗克的演奏事業是失敗而不受認同的，因此在往後的生涯裡，除了發表自己的作品，不再以演奏家身分登台演出。法朗克在 1848 年，與費麗西娣·黛絲摩索(Felicite Desmousseaux)結婚¹。

1858 年接下了聖克羅泰爾德(Sainte-Clotild)教堂的風琴師職務。在此期間，他的生活嚴謹有規律，默默無聞的以教書和彈奏管風琴維生。由於對於教堂工作和管風琴演奏的陶醉，他轉向宗教儀式及管風琴音樂的創作，也使得法朗克的名聲逐漸地傳開，其中的管風琴曲六首(Six Pieces for Organ, 1860-1862)，更被李斯特喻為足以跟巴哈(J.S.Bach)的作品平起平坐的傑作。往後十幾年間，法朗克對於浪漫派法國音樂才逐漸產生了影響。

1871 年與聖賞(Saint-Saent)共同成立國民音樂協會(Societe Nationale de Musique)，追隨者及學生們包括杜巴克(H.Duparc)、丹第(V.D'Indy)、佛瑞(G.Fauré)、蕭頌(E.Chausson)...等重要法國作曲家。他們遵循著法朗克的理念，將古典樂派元素如奏鳴曲、卡農、賦格、變奏...等曲式運用在樂曲創作中，在和聲色彩的運用也影響到後印象樂派作曲家德布西(C.Debussy)...等人。David Ewen在The World of Composers中提到「法朗克和他的門生們為巴黎音樂院帶來了不同於原來只著重歌劇音樂的新思維」²。在 1872 年，法朗克也建立了他在音樂史上的一席之地。

¹Leon Vallas, *Cesar Franck*, trans. by Hubert Foss. (New York: Oxford University Press, 1951), p. 81-93.

²David Ewen, *The World of Composers*, (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1962), 270.

在創作生涯裡，法朗克的創作明顯的被分為前期與後期：在 1872 年之前創作的被稱為前期，作品風格都相當抒情、溫和且頗具自然風風格，較沒有前衛的作法，和當時法國作曲家古諾極像；而 1874 年後所創作的作品稱為後期，在此階段裡，完成了許多重要且現今仍流行的作品，例如，A 大調小提琴奏鳴曲、d 小調交響曲、鋼琴五重奏、神劇「幸福」(Les Beatitudes)...等。

法朗克在 1880 年之後的作品構思嚴謹、深刻而寬廣，在這一階段完成的作品多為器樂作品。自從鋼琴五重奏在 1880 年首演開始，聽眾深深的被法朗克戲劇性音樂所吸引，樂評家也給予了他極大的肯定。

1890 年法朗克完成了生平最後一部作品，三首管風琴聖詠曲(Three Chorales for Organ)，從作品裡仍可看出法朗克對於古典形式的尊敬。

1.2 法朗克 A 大調奏鳴曲創作背景及手法特色

在法朗克作品裡的奏鳴曲式及輪旋曲式的廣泛使用中可看出，當時他追尋貝多芬風格的曲式架構。在他的許多作品裡可發現同一個主題或動機被重複使用，它們可能出現在同一樂章，甚至不同樂章也再度出現；這點特色就如同古典奏鳴曲形式的主題再現或輪旋曲式的概念。在此首作品《法朗克 A 大調奏鳴曲》作品裡足以見得，同一個主題出現在不同樂章的情形很常見，例如，第一樂章的第一主題，在法朗克的巧妙設計之下，以變奏及轉調..等不同方式來再度出現第三及第四樂章裡；這也是所謂的「循環曲式」(cyclical form)。同樣地法朗克後期所創作鋼琴的作品《前奏、聖詠與賦格》(Prélude, Choral et Fugue)，它是採用十七世紀的舊曲式，法朗克也使用了循環曲式的手法將三個段落巧妙的結合在一起。

循環曲式早在十五至十六世紀彌撒曲中可發現。十六世紀晚期及十七世紀早期，作曲家也開始在奏鳴曲和組曲中使用此形式。十八世紀時，此形式很少見；到了十八世紀後期，又在貝多芬的《鋼琴奏鳴曲 op.101》見此形式。貝多芬在奏鳴曲上主要是運用以前出現過的主題再現，目的在加深聽眾的印象；而循環形式的運用在貝多芬時期僅是萌芽的階段，並未加以發展。十九世紀，白遼士的《幻想交響曲》(Symphonie Fantastique)，也使用「固定樂思」的主題性樂念，及受他影響的華格納也倡導「主題動機」，使得循環形式有了新的處理方式。

以創作手法來說，當時法國巴黎的環境裡，正風行羅西尼 (Gioacchino Rossini)等人的歌劇。貝多芬的樂曲雖被演奏，卻不受大眾關心。此時法朗克不滿於此種情勢，因此選擇遠離當時音樂名家及大眾，獨自欣賞巴赫的作品³，因此受巴赫影響很深，甚至有

³ 服部龍太郎。《100 個偉大音樂家》，張淑懿(譯)(台北：志文出版社，民國七十六年)，第 147 頁。

時還被稱為法國的「巴赫」⁴。在創作手法上，因此充滿了許多巴哈風格的特色，法朗克不斷使用對位、卡農、複音..等技巧，也是法朗克對當時巴赫音樂的嚮往及堅持。而又由於當時從事管風琴手的工作關係，對其創作手法有些許的影響。

法朗克在 1875 年之後的創作已渡過摸索、不確定時期，風格已較成熟圓潤，並且呈現出獨特的自我風格。加上因為在 1874 年，第一次聽到華格納歌劇《崔斯坦與伊索德》(Tristan und Isolde)後⁵，深受華格納影響而感動所觸發的創作力，使得法朗克在之後創作風格上有了轉變。顯著的影響特色是華格納所使用的變化半音手法及在和聲表達上的技巧，轉變成法朗克以聲音的色彩來製造細膩效果的更高境界。在《法朗克A大調奏鳴曲》中常可見法朗克利用半音來做樂段之間的銜接，以及利用音響上、音樂線條上的變化來轉變情境。而後期的一些著名管風琴曲與交響曲，例如，1875 年完成的《八福之訓》(Béatitude)與 1875 年交響詩《風神》(Les Eolides)，皆可清楚的看到變化半音手法。

受到華格納的啟發，法朗克把變化半音轉變成不明確和聲的使用，是法朗克另一個音樂特性，例如，《法朗克 A 大調奏鳴曲》第一與第二樂章開頭皆是使用屬九和弦的迷濛氣氛，且都沒有馬上解決到確定終止，是此曲重要的特色之一。



1.3 法朗克《A 大調大提琴奏鳴曲》與古典奏鳴曲式之相同相異性

(1) 主題統一性(Thematic Unity)

將主題發展、再造及將同一樂念、動機於不同樂章中作發展，是古典奏鳴曲式的「主題統一性」，也是法朗克此首奏鳴曲的重要特點。曲中以三度動機為整曲核心動機，並將素材在不同樂章重複發展變化，使得由數個樂章所構成的奏鳴曲式，具有的統一性及完整性，更可看出其存在著古典奏鳴曲式的影子。

(2) 調性關係(Key Relations)

在此首奏鳴曲中，樂句之間的承接很多是建立在三度關係上。而承自古典時期，調性關係本是建立在五度關係上，當時貝多芬意圖掙脫此桎梏，嘗試以三度關係來開拓新的聽覺感受，始得原本制式化的奏鳴曲，在聽覺上給人較新鮮的感受。因此從貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲中的 op.2/3，開始以三度關係來創作，也提供了急欲跳脫古典樂派作曲公式的浪漫作曲家一條新的道路，追朔自古典時期，才明白顯現出法朗克創作手法源自於何的蹤跡。

另外，具有完整奏鳴曲式架構的第二樂章裡，法朗克在轉調的運用上非常地模糊與自由，雖然呈示部與發展部仍有主調與屬調的關係，然而主要的調性都只有短暫的出現，隨即又不斷地往遠係調發展；這應該是與古典奏鳴曲式嚴謹的調性結構極大的差異

⁴ 服部龍太郎。《100 個偉大音樂家》，張淑懿(譯)(台北：志文出版社，民國七十六年)，第 149 頁。

⁵ Leon Plantinga, *Romantic Music*(New York: Norton, 1984), 443.

之處。

(3) 古典奏鳴曲式與《法朗克 A 大調奏鳴曲》曲式上的關聯

古典樂派最盛行的奏鳴曲通常是由三或四個樂章構成，其中第一樂章為快板，用奏鳴曲式寫成之外，其他各樂章的基本形式與特點如下：第二樂章為慢板，用三段式、變奏曲或奏鳴曲式；第三樂章為中庸的快板，用梅呂哀舞曲或詼諧曲；第四樂章為快板或急板，用奏鳴曲式、輪旋曲或變奏曲式。

法朗克所創作的此首 A 大調奏鳴曲：第一樂章為非完整的奏鳴曲式，省略了發展部，再現部以與呈示部相同架構材料出現，因此我們稱此樂章為「省略發展部的奏鳴曲式」。第二樂章捨棄慢板節奏而改為激烈的快版，是一種創舉；此樂章是完整的奏鳴曲式，內含三個段落—呈示部、發展部、再現部。其中呈示部包括兩個主題，這兩個主題在第一次陳述時，不論在內容或調性方面都形成對比。發展部是將呈示部的主要材料，用各種不同的手法加以發展、變化，再現部則是呈示部稍加變化的反覆再現。第三樂章排了一個幻想曲風格的宣敘調，這是本奏鳴曲最大的特色以及與古典奏鳴曲不同之處；此手法的先驅可在貝多芬後期鋼琴奏鳴曲例如 Op.106 中，第四樂章導奏出現帶有宣敘調的風格的樂段中見到。第四樂章則是一個典型的輪旋曲式。



二、法朗克 A 大調大提琴奏鳴曲樂曲分析

2.1 第一樂章

2.1.1 樂曲結構

中庸的稍快板(Allegretto ben moderato)，A 大調 9/8 拍，整曲包含呈式部與再現部，呈示部可分成第一主題區與第二主題區及結束樂段，再現部的架構模式及材料與呈示部幾乎相同，除了用不同調性呈現及再現部的結束樂段大提琴在第 97 節的提早出現外，其餘皆相同，所以稱此樂章為省略發展部的奏鳴曲式。

表一 第一樂章，省略發展部奏鳴曲式

section	呈示部						
小節數	1-62						
主題群	第一主題區			第二主題區		結束樂段	
樂句	序奏	樂句(1)	樂句(2)	樂句(3)	樂句(1)	樂句(2)	
小節數	1	5	13	25	31	39	47

section	再現部					
小節數	63-117					
主題群	第一主題區			第二主題區		結束樂段
樂句	樂句(1)	樂句(2)	樂句(3)	樂句(1)	樂句(2)	
小節數	63	71	83	89	100	108

2.1.1.1 三度音型動機與素材的發展

在此樂章中樂曲一開始，第一小節讓人接收到的第一個音響就是左右手所出現的三度音程效果；四小節的序奏透露出此樂章的三度動機，鋼琴部分的屬九和弦也帶來了此樂章神秘懸疑的氣氛，右手環繞在 B-D-#F，似乎在預告著第一主題的旋律，第一主題開始，環繞著三度動機進行，♩ ♩ 的節奏，形成整樂章的主要節奏動機(譜例1)；樂句(2)(第13小節)將線條反行，原本第一主題的下行線條，改以大跳7度的上行線條開始做第一主題的旋律擴充。樂句(3)(第17-24小節)作了一點變化，以增加和聲外音來製造線條起伏，4+4的樂句單位以級進向上發展，讓這8小節可說是第一主題中情緒最激動的一段。樂句(4)則又回到了樂句(1)做模仿。

譜例1 第一樂章 mm.1-10

Violin
or Viola
or Cello
or Flute

Allegretto ben moderato

PIANO

pp

molto dolce

pp

第二主題分成兩個樂句：樂句(1)雖然改變了素材與氣氛，改由三連音較旋律性線條的素材及節奏型態，但樂句之間仍沿用三度音程往上模進發展(譜例2)；樂句(2)以相同第二主題素材改變鋼琴左手伴奏音型進行。

譜例2 第一樂章 mm.31-36(第二主題樂句(1))

a tempo sempre forte e largamente

p

dim.

più dim.

結束樂段，鋼琴持續了第二主題的十六音符分解和弦伴奏音型，而大提琴模仿第一主題素材，做了三次連續下行級進，就像是為呈示部的兩個主題做了完美統整，兩樂器以輪奏方式進行了2次後，大提琴以3次連續的級進下行代表呈示部的即將結束。第59-62小節，像是前樂句的回聲般的再次呼應後，以法朗克喜愛的半音級進手法進入再現部。

再現部的樂句架構與呈示部幾乎相同，除了在作曲手法上，以改變伴奏、音程..等來製造比呈示部更多張力，例如，第一主題的第71小節與呈示部同樣素材，但音程改成8度大跳進行，及結束樂段的大提琴旋律在第二主題的第97小節提早出現了4小節。

2.1.2 音樂表現手法

以下我們將探討此樂章法朗克在單純的節奏及素材之下，如何利用伴奏模式、音樂線條、句子單位、音程的改變和樂句模進...等不同方式的變化來發展，營造出不同的情緒氣氛及情境變化，令人不感到單調乏味。

2.1.2.1 改變伴奏模式

例如第5-8小節，呈示部第一主題，鋼琴伴奏以每小節僅彈奏一個和弦，彷彿靜靜的在聽大提琴敘述，氣氛是較平靜的（譜例3）。第63-66小節再現部時，一樣的第一主題旋律，但是鋼琴伴奏改為每一附點四分音符彈奏一個和弦，增加了音樂的流暢感，情境也轉變成較明朗的氣氛（譜例4）。

呈示部第二主題，第31-47小節，也是使用改變伴奏方式：鋼琴左手伴奏音型由第31小節的三連音分解和弦變成第39小節的十六分音符分解和弦，而右手旋律使用一樣的第二主題素材，但從第31小節八度雙音變成第二次單音旋律，由此改變，讓人感受到更細膩深刻的情感抒發。

譜例3 第一樂章 mm.5-8

The image shows a musical score for measures 5-8 of the first movement. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'molto dolce' and the dynamics are 'pp'. The piano accompaniment consists of single chords in each measure, while the melody is a simple line of notes.

譜例 4 第一樂章 mm.63-66



2.1.2.2 音樂線條的分析

在第一樂章中，不同的音型線條，似乎在表達不同的話語般，例如，第一樂章第 5-8 小節，二次同樣的音型線條，就像是問了二個問題。第 9-10 小節裡，換了不同音型線條，就像在猜前面二個問題的答案，且重複了二次，像在喃喃自語般的。第 11-12 小節，彷彿在確定的說“嗯，我想應該是這樣沒錯吧”，就像是在確定問題的答案似的（譜例 5）。

第一樂章呈示部第一主題樂句(2)使用了同樣音程關係的倒置模進：第 9—10 小節的音型線條是由三度音程下行加上半音下行，進行到第 13-14 小節時，線條則由三度音程倒置的上行加半音來作發展。線條的改變，就像即將開始展開曲折離奇的故事。

另外，第 106-107 小節使用了二小節屬九和弦的下行分解，就像一句一句的嘆息聲般的讓人感覺越來越沉重，最後停在靜止的低音和弦上，預告即將要進入尾聲，漸漸消失的感覺，是不同於呈示部的手法。（譜例 6）

譜例 5 第一樂章 mm.5-12



譜例 6 第一樂章 mm.106-108

2.1.2.3 改變音程及和聲

從音程方面來說，呈式部一開始的鋼琴序奏右手部分環繞在#F、B、D 三個音，每一小節都是一個疑問般的，前二次就像在說“有嗎？”“真的嗎？”，第三次(第3小節)的五度音程攀高至高音升F音上給人更強調的感覺，就像是懷著更大疑問的說“是真的嗎？”(譜例7)

另外，再現部第71小節，大提琴將原本呈示部的旋律，以八度大跳音程來做改變，比呈示部具有更顯著的線條張力，也表現出更多激動的情感(譜例8)。

譜例 7 第一樂章 mm.1-4

譜例 8 第一樂章 mm.71-74

從和聲方面來說，再現部有幾個不同於呈示部的地方，例如，第97小節大提琴提早出現了；這次的和聲並不像呈示部第38小節利用#f小調V級轉到#f小調做擴充(譜例9)，第96小節的和聲只做了A大調I級的變化，持續停留在A大調，是使再現部第二主題能持續停留在A大調上的關鍵和弦，如此不再繼續發展，也是即將進入尾聲的象徵(譜例10)。

譜例 9 第一樂章 mm.37-38



譜例 10 第一樂章 mm.95-96



2.1.2.4 樂句單位

第二主題的第 31-37 小節，一樣的節奏模式，但是樂句分成 2+2+1+1+2 小單位，單位越來越小，藉著樂句單位的縮減做出緊湊的感覺(譜例 11)。

第 51-59 小節樂句單位是 2+2+1+1+1+1，前面四小節(第 51-54 小節)是由一小節的旋律加上一小節的長拍為一單位，再來的小節皆是以一小節一小節進行，尤其第 55-56 小節是一樣的旋律，第 57-58 小節為一組也是演奏幾乎相同的旋律，不僅有緊湊的感覺，因為演奏了兩次相同旋律，有更加強調的感受。

譜例 11 第一樂章 mm.31-39



2.1.2.5 轉調

同樣素材，利用轉調來改變情境，例如，第一樂章第二主題，共出現二次，第一次的調區皆是在大調上，E 大調、G 大調、降 B 大調，第二次調區皆在小調，#f 小調、#g 小調、#c 小調，明顯的感受到，第一次的明朗與第二次的憂鬱對比。

2.1.2.6 分解和弦

分解和弦也是法朗克在此首樂曲經常使用的手法之一，藉由不斷轉位的分解和弦，也能帶來音樂情境轉換，並使音樂和聲色彩更豐富，例如，前奏四小節，雖然皆是屬九和弦，但是藉由不斷的轉位，來改變音樂線條，也製造出不同層次的音樂感受。

法朗克也把分解和弦分成好幾種表達形式，讓人在欣賞時不因相似度太高感到聽覺疲乏、一成不變，例如，第 32-38 小節及第 39-46 小節，兩組相同型態的旋律進行，雖然都是分解和弦伴奏，但是由三連音變成十六分音符的分解和弦伴奏，讓人在聽覺上產生不同的刺激及感受到更細膩的情感。

2.1.3 和聲分析

屬九和弦的使用

法朗克在整個樂章中，不斷的使用屬九和弦來營造神秘懸疑的氣氛，例如一開始就由四小節由多個三度音程所相疊出的屬九和弦展開，讓人在一開始就強烈感覺到作曲家想要表達的意境。呈示部第一主題的基本輪廓也是屬九和弦為主的分解和弦，因此感覺不到明確的 A 大調調性，直到第 8 小節才確立了本樂章的主調調性。

呈示部第二主題也幾乎都是使用屬九和弦的和聲進行。此段由鋼琴部分演奏出屬九和弦的分解和弦伴奏，不停的轉調，產生不同調性的屬九和弦（譜例 12）。

譜例 12 第一樂章 mm.31-36

The musical score for Example 12, measures 31-36, is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked 'a tempo sempre forte e largamente'. The music consists of a sequence of dominant ninth chords, with the bass line moving in a stepwise fashion while the treble line provides harmonic support. The second system continues this sequence, with dynamic markings 'dim.' and 'più dim.' indicating a gradual decrease in volume. The score is written for piano and includes both treble and bass staves.

利用三度音程動機轉調

從呈示部第一主題樂句(2)，法朗克開始使用轉調來做和聲的擴充。轉調方式也以三度關係來進行，例如：從 A 大調→#C 大調→E 大調。

呈示部第二主題的調性方面，幾乎是每兩個小節就轉調一次：從 E 大調→G 大調→bB 大調→#f 小調→#g 小調→#c 小調。

和聲與模進的運用

不僅利用三度音程動機轉調，法朗克另外喜愛的手法是常常將重複的旋律模進建立在不同的調性上，例如第二主題樂句(1)與(2)的旋律模進，除了以不同的調性呈現，轉調後的和聲進行也都使用模進手法。



2.2 第二樂章

2.2.1 樂曲結構分析

快板(Allegro)，d 小調 4/4 拍，奏鳴曲式，整曲分為呈示部、發展部、再現部，呈示部分為第一主題區與第二主題區及結束樂段，共出現三種素材，發展部即是取材自呈示部的三種素材加以發展呈現，再現部除了結束樂段與呈示部不同，其餘架構皆相同。

表二 第二樂章，奏鳴曲式

section	呈示部											
小節數	1-93											
主題群	第一主題區					過門	第二主題區			結束樂段		
樂句	序奏	樂句						樂句			樂句	
		(1)	(2)	(3)	(4)	(5)		(1)	(2)	(3)	(1)	(2)
小節數	1	4	14	24	29	34	44	48	55	67	80	88
素材	素材 a					三度動機	素材 b、c			素材 b	素材 c	

section	發展部			
小節數	94-137			
特色	以呈示部的三個素材做延伸發展			
樂句	樂句(1)	樂句(2)	樂句(3)	樂句(4)
小節數	94	109	123	130
素材來源	素材 b	素材 a	素材 b	素材 a

section	再現部								
小節數	138-229								
主題群	第一主題區				過門	第二主題區			結束樂段
樂句	樂句					樂句			
	(1)	(2)	(3)	(4)		(1)	(2)	(3)	
小節數	138	148	153	158	168	172	183	191	202

呈示部

法朗克在呈示部中，使用了三種素材：素材 a，第 14—15 小節(譜例 13)，是由切分音加兩個十六分音符，以連續級進音型組成，是有精神、活潑的。素材 b，第 48-51 小節(譜例 14)，是由法朗克所喜愛的半音加三度上行音程所組成，是較歌唱性旋律，與素材 a 對比。素材 c，第 67-70 小節(譜例 15)，以級進上行音型，其中也使用到半音，是較平靜的。法朗克在此樂章中，延續了第一樂章的三度音程動機，例如，在呈示部第一主題與第二主題，每一樂句之間都是以三度音程做上行。以下將分析此樂章出現的三種新素材及這些素材如何的使用“三度動機”。

譜例 13 第二樂章 mm.14-15(素材 a)



譜例 14 第二樂章 mm.48-51(素材 b)



譜例 15 第二樂章 mm.67-70(素材 c)



樂章一開始序奏是鋼琴連續三次屬九和弦，並以十六分音符來表達出此樂章熱情的情境，直到第四小節才進入第一主題。第一主題的樂句(1)，是素材 a，分成 4+2 的樂句單位做階梯式上行後，再以四小節的半音級進下行回到 d 小調 I 級，樂句間仍是以三度

作上行，延續第一樂章的主要動機。此段利用音型的不斷往上攀爬再下降，製造出曲子的高潮迭起。樂句(2)與樂句(1)為相同的主题再加入大提琴的演奏，調性都持續在 d 小調。樂句(3)旋律中的主要音型變成較慢的八分音符，利用音值及音程關係的倒置來改變之前熱鬧的氣氛，與前面的樂句構成對比。樂句則分成 2+2+1+1 的小句子，以旋律模進架構在不同的調性上做開展，從 g 小調→bb 小調→bD 大調(譜例 16)。樂句(4)大提琴再度出現三度動機音型，線條是下行二個八度後再上行，也像是一個承接樂句(5)的橋段。樂句(5)改變樂句(1)的調性以一樣的模式進行，但是鋼琴部份改與大提琴反向的擴展，增加張力；利用兩樂器的反向音域越來越寬廣，表達出更激動情緒(譜例 17)。

承接第二主题前的過門樂段也是使用三度音程動機：第 44-46 小節鋼琴和弦從一小節 2 個和絃到 3 個最後達到四個和弦，讓氣氛越來越緊張；大提琴部分也是越來越緊湊。在第 47 小節時，伴奏音型轉變成三連音的分解和絃將氣氛緩和下來，準備進入較柔和的第二主题(譜例 18)。

譜例 16 第二樂章 mm.22-30

g 小調

A

降 b 小調

pp

pp

dim. subito

降 D 大調

譜例 17 第二樂章 mm.34-36

譜例 18 第二樂章 mm.44-47

第二主題以素材 b 為主，是與第一主題完全不同的氣氛，線條較具旋律性且由大提琴主奏，鋼琴伴奏則轉換成有線條感的分解和絃。樂句(1)音型(譜例 19)模仿第一主題的樂句(4)(譜例 20)，但是以上行的方式來表現；鋼琴低音則與大提琴呈反向的方式進行，使音域更寬廣。樂句(2)線條仍以反向的方式呈現，進行了兩次轉調：第一次持續了四小節 b 小調 V 級，第二次持續了四小節 d 小調的 V 級(譜例 21)，兩次的連續 V 級，像是在累積情緒般的，準備進入樂句(3)。在進入樂句(3)前的兩個小節，大提琴音質變短，鋼琴低音以連續半音下行轉入 f 小調。樂句(3)是素材 c，以八度方式並加以延伸線條作擴張，線條做了一個非常大的幅度上行又下行，為進入平靜的呈示部結束樂段做準備。

譜例 19 第二樂章 mm.48-51

譜例 20 第二樂章 mm.29-32

譜例 21 第二樂章 mm.56-63

b 小調 : V V V V

d 小調 : V V V V

結束樂段分成二個樂句，就像再一次的複誦之前的樂句，擷取第二主題的素材當成動機做再一次的回憶：樂句(1)取自第二主題素材 b 的音程關係，樂句(2)取自素材 c。在此首作品的結束樂段裡，法朗克所喜愛使用的手法是：將前面出現過的主題旋律再次引用或模仿，有時甚至會將第一主題的旋律配合第二主題的鋼琴部份做結合。

發展部

發展部總共分為四個樂句，法朗克利用呈示部所出現的三種素材做延伸發展。在法朗克的巧妙設計之下，呈示部的所有主題在發展部中，以不同方式豐富的運用出來。

樂句(1)－鋼琴部份以不同調性重複之前第 80 小節的和弦以作為問句，但與 80 小節不同的是，此次的答句卻是大提琴有力的分解和絃。同樣的模式總共進行兩次，鋼琴與大提琴之間就如一問一答般的，之後鋼琴並馬上使用素材 c 做為銜接，素材之間的配合非常的完美（譜例 22）。

譜例 22 第二樂章 mm.94-97

樂句(2)－以素材 a 作發展延伸，鋼琴與大提琴仍延續一問一答的方式，大提琴的部分比樂句(1)多了一連串下行的十六分音符作為樂句的結束（譜例 23）。

譜例 23 第二樂章 mm.109-115

樂句(3)一以素材 b 作發展，但換成以鋼琴為主奏，大提琴則以十六分音符分解和絃作為伴奏（譜例 24）。

譜例 24 第二樂章 mm.123-126

Musical score for Example 24, measures 123-126. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line and a cello part with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *dim.*

樂句(4)一馬上又以非常巧妙的方式在鋼琴部分使用素材 a，大提琴部分使用素材 b 作銜接。素材 a 此時在鋼琴部分中以卡農對話的方式一會上行一會下行，緊湊的音型製造出張力以帶領音樂進入再現部(譜例 25)。

譜例 25 第二樂章 mm.130-137

Musical score for Example 25, measures 130-137. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern and a cello part with a melodic line. Dynamics include *sempre pp*, *dolciss. espress.*, *poco cresc.*, and *l.b.*

906

再現部

再現部除了多一段尾奏之外，其餘樂句結構與呈示部完全一樣，並且因為音程線條的改變，整段再現部旋律是更高亢的，例如，第 170 小節的過門，與呈示部不同，在第四拍作了改變，呈示部是下行三度，這裡是上行三度，整段再現部的音域因此更為高亢，更顯現出情感的抒發(譜例 26、27)。

第 195-101 小節的鋼琴伴奏改為低音和絃平靜的進入尾奏。尾奏部分剛開始時以大提琴的八分音符作級進上行，鋼琴則是和弦式的。四小節後，大提琴改以兩倍速度前進，鋼琴則改為十六分音符；所有音型皆變得越來越緊湊。此段利用音值的改變營造出速度的快感。鋼琴與大提琴一起將氣氛推到最高點後，隨後的下行(第 217-219 小節)帶出一段之前的過門旋律，最終音域又被推至高點作為結束，整段結尾發揮了極大的張力，為第二樂章做了一個精采的結束。

譜例 26 第二樂章 mm.168-171



譜例 27 第二樂章 mm.44-47



2.2.2 音樂表現手法

2.2.2.1 樂句單位

法朗克利用樂句單位的縮小來製造激動的情緒，例如，第 14-23 小節，樂句單位為 4+2，一開始經過四小節的階梯攀爬後(第 14-17 小節)，句子單位由四小節縮短為二小節，第 18-19 小節為一單位，加上兩小節的相同旋律，更營造出緊湊、情緒更激動的感覺，樂句單位的縮小及上行的音型使情緒在此達到高潮，第 24 小節才開始由最高點下行，在此段展現出大幅度的情緒起伏，另外，再此樂曲可看出，法朗克慣用的樂句是兩或四小節為一單位。

也有利用樂句的縮小來稍微緩和情緒，例如，第 24-29 小節的樂句單位是 2+2+1+1，在此利用樂句的縮小來準備迎接大提琴部分的旋律，也像是準備為前面美

好的旋律線條踩煞車似的，利用第 28-29 小節的相同的旋律，使前面歌唱性旋律稍微緩和，等待 29 小節大提琴旋律加入，再一起繼續歌唱，所以第 30 小節鋼琴部分就像是前面未完成的旋律繼續發展。

第二主題的第 63-66 小節，樂句單位為 1+1+1/2+1/2，也是藉由樂句單位的縮小來表現出音樂的即將停擺，準備進入不同氣氛的樂句。

2.2.2.2 半音手法

以半音轉調---在第一樂章裡，銜接主題的過門樂段，是使用半音階手法，此樂章裡也利用半音階手法來轉調並且同時也進入下一樂段，例如，第 65-67 小節，藉由半音階的下行來轉到 f 小調(譜例 28)。

主題由半音構成---此樂章的許多主題中，也可看到半音音程的出現，例如，第一主題以許多半音階來製造線條的緊密感，也更顯現出此段急切不安的心情，而半音階有時也給人神秘、緊張、激動的感受。第二主題的前三個音也都是由半音階級進上行組成。第 67-79 小節也是，尤其是第 71 小節開始，半音階的使用更頻繁，製造出比前一次更大的線條起伏與張力。

譜例 28 第二樂章 mm.64-67

The musical score for Example 28, measures 64-67, is presented in two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (F minor), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand. Performance markings include 'rall.' (ritardando) above the staff, 'poco piu lento' (a little more slowly) above the staff, and 'molto dolce' (very sweetly) below the staff. The piece concludes with a piano (pp) dynamic marking and a fermata over the final chord.

2.2.2.3 分解和弦

前一樂章的表現手法中，也討論到法朗克以不同方式呈現分解和弦，從三連音到十六分音符的分解和弦，來製造出不同程度的情感，在第二樂章裡，法朗克也使用分解和弦，在此他藉由和弦的轉位，來表現第二樂章熱情的開頭，有如洶湧而至的海浪般的序奏。

法朗克通常也將分解和弦用在較歌唱性的旋律伴奏中，所以整樂曲中，不僅在第二樂章，仍可見大部分的優美旋律，都是使用分解和弦來伴奏相配合，例如，第二樂章的第二主題與之前樂段形成明顯的對比，是較柔和的歌唱性旋律，因此伴奏也轉換成分解和弦方式。

2.2.2.4 改變伴奏模式

例如，第 34-37 小節，雖然這一段是模仿第一主題旋律，但是作曲者改變了鋼琴伴奏方式，以兩樂器反行來進行，鋼琴左手低音強調了每一拍的重要性，也使這段旋律有著更厚實的張力，情緒上也比第一主題來的更為激動(譜例 29、30)。

另外第 44-46 小節，大提琴以同樣的旋律進行，鋼琴從一拍兩個和弦→三個和弦→四個和弦，顯現出作曲者在這段旋律上所要營造的急促感。

第 202 小節的尾奏也是利用伴奏音型加上音值的改變，使得情緒上變的更緊張，音樂也因為鋼琴伴奏改為十六分音符分解和弦而變的較有流動感。

譜例 29 第二樂章 mm.13-15



譜例 30 第二樂章 mm.34-36



2.2.2.5 改變音值

音值的變長---例如，第 24 小節，從之前的十六分音符，到第 24 小節以八分音符為主的旋律，是為了使情緒在此時緩和下來，藉著音值的變長，將之前激動的情緒拉回來。

音值的變短---例如，第 202-216 小節，這一段則是利用音值的變短來使音樂往前推進，從八分音符變成十六分音符，使得音樂變的更急促(譜例 31)。

譜例 31 第二樂章 mm.198-209

21
animato poco a poco
pp

dim.

animato poco a poco

quasi presto poco a poco

p poco a poco

cresc.

cresc.



2.2.2.6 改變音樂線條

例如，第 14-23 小節與第 24-33 小節，第 24-33 小節鋼琴與之前線條的反行音程，代表進入另一種情緒，及製造出另一波高潮的開始，前面第一主題開頭是級進上行，這裡是下行，鋼琴是一個下行的 E-#F，一個大跳音程也與之前的級進音程形成明顯對比。

第 48-55 小節與第 56-63 小節也是線條反行的例子，從原本級進上行到將音程線條反行，變成下行的線條，而之前優美的旋律，被一個大跳音程 G-#A 將情緒拉回(譜例 32、33)。

譜例 32 第二樂章 mm.48-51

a tempo

a tempo

2.2.2.7 改變音程

第 46 小節與第 170 小節，呈示部與再現部在進入第二主題的前一小節有了不同的表現方式，呈示部是下行三度，再現部則是上行三度，兩種不同方式，因此接入第二主題時，也因此會產生不同程度的情感，第 46 小節下行三度的接入的第二主題令人感受到較平穩的感情，第 170 小節上行三度接入的第二主題就顯的情感較為豐富且激動許多。

2.2.3 和聲分析

三度音程動機轉調

因為此樂章樂句使用非常多次的樂句模進手法，所以幾乎每一段使用模進的樂句，其轉調皆是三度音程轉調，例如，第 24-29 小節，從 g 小調→降 b 小調→降 D 大調。第 48-55 小節，從 F 大調→A 大調，第 56-63 小節，從 b 小調→d 小調。

屬九和弦

法朗克在這首樂曲中，第一、二樂章開頭序奏皆是屬九和弦，並且皆是使用分解和弦型態開始，因為屬九和弦的關係，兩樂章在一開頭就明確的讓人感受到作曲者在此樂章所要表達的意境及情緒，例如，第一樂章是平靜、懸疑的風格，第二樂章即是製造出緊張、激動且極度不安的感受。兩樂章也因為屬九和弦，在開頭並無法感覺到明確的調性，第二樂章是直到第一主題出現，才確定本樂章 d 小調調性。

和聲模進

在前面“三度音程動機轉調”提到，本樂章裡出現了許多樂句模進的段落例如，第 24-29 小節，第 48-55 小節，第 56-63 小節，這些不僅是以三度轉調，也使用和聲模進。

2.3 第三樂章

2.3.1 樂曲結構

適度的中板(Ben moderato)，#f 小調 2/2 拍，二段式。第一段為宣敘調，第二段為幻想曲。宣敘調又分為兩部份，兩部分的樂句(1)以樂句模進方式進行，第二部份樂句(2)開始即是以宣敘調主題作發展；幻想曲出現第一主題與第二主題及利用前面幾個樂章出現過的素材做模仿變化。

表三 第三樂章，二段式

section	宣敘調						
小節數	1-58						
主題群	第一部份			第二部份			過門
樂句	樂句(1)	樂句(2)	樂句(3)	樂句(1)	樂句(2)	樂句(3)	
小節數	1	11	17	22	32	45	53
素材	宣敘調主題			宣敘調主題發展			第二樂章 素材 b

section	幻想曲						
小節數	59-107						
主題群	第一主題	第二主題	第一主題	插入句	第二主題	尾奏	
小節數	59	71	80	93	101	111	
素材	素材 a	素材 b	素材 a	第一樂章 第一主題	素材 b	宣敘調素材	

宣敘調分成兩個部分做樂句模進，第二部分比第一次發展的更多。

宣敘調第一部份

一開始先由鋼琴奏出 4 小節前奏，節奏動機取自第一樂章序奏，音型材料則取自第二樂章。上下聲部使用了不同的音程來製造張力：下聲部部份，音程從五度→六度→八度，音域越來越高音程距離也越來越大；上聲部部分則是三度的音程持續向上攀升三

次，到了第3小節，二個聲部才一起同向下行(譜例34)。

譜例 34 第三樂章 mm.1-4

接著分成三個樂句：樂句(1)大提琴獨奏部分，仍是以三度動機作新素材發展，是三和弦的分解和弦發展。法朗克利用音值的改變(從八分音符到三連音)表達速度的漸快，三連音部份的音程距離不斷由小到大將音域推到最高點，張力之大。此段就像獨自的口白，有著越講越激動的感受(譜例35)。樂句(2)延續前一小節大提琴三度音型動機做了兩次擴充，第11-12小節的bB和還原B、第14-15小節的G和#G是轉調二次的關鍵音(譜例35)。樂句(3)兩個樂器一起出現；前2小節的#D以及還原D，像是在試探調性般的出現在大提琴的旋律部分；第三次(第19小節)才確定以d小調繼續(譜例36)。

譜例 35 第三樂章 mm.1-16

譜例 36 第三樂章 mm.17-21



宣敘調第二部份

樂句(1)是第一部份樂句(1)的模進，樂句(2)也是取自樂句(1)的最後一小節材料。從第二樂句開始做不同於第一部份的擴張，簡單的鋼琴伴奏音型，左手以慣用的半音階下行手法來營造平靜且懸疑情境，例如，大提琴在第 32-33 小節以同音高不同音域表現；在這兩小節裡鋼琴伴奏是不變的，更顯現出大提琴所要透露出的音樂線條。在整段樂句(2)裡，大提琴以分解和弦起起伏伏，鋼琴伴奏卻是非常簡單的音型，聽出大提琴在此段哀怨的敘述著(譜例 37)，第 41 小節鋼琴伴奏則又回到一開始序奏的伴奏音型材料來模仿。

譜例 37 第三樂章 mm.32-37



樂句(3)材料取自第一部份樂句(1)，樂句模進了 3 次，藉由鋼琴伴奏來改變氣氛：從之前單調的半音階下行改為厚重的和弦，藉此強調出大提琴每個音的重要性。三次的模進伴隨著三次轉調，每一次的第一個和弦鋼琴左手部分#C、D、#D 皆是轉調的關鍵音。

過門銜接了宣敘調與幻想曲，素材取自第二樂章結束樂段材料(第 80 小節)，鋼琴伴奏音型以分解和弦呈現與第二樂章不同。比較起來，此段因為鋼琴分解和弦的變化，襯

托出大提琴較歌唱性的旋律，也預告了後面幻想曲的鋼琴伴奏音型及氣氛。

幻想曲

共分成五個樂句，包括兩個新的素材(素材 a、素材 b)，及使用之前的舊素材—包括了第一樂章的第一主題，及本樂章宣敘調材料，整段幻想曲鋼琴伴奏皆以分解和弦來呈現。

樂句(1)是第一主題中新的素材，即素材 a(譜例 38)，鋼琴部分持續過門的伴奏型態，樂句模進 2 次，兩次之間仍然以三度做間隔，延續了三度動機；樂句(2)是第二主題的素材 b(譜例 39)，一樣以模進進行了 3 次；樂句(3)是第一主題在不同調上做模仿；樂句(4)再度出現第一樂章第一主題，以此旋律做變奏，鋼琴也出現了與大提琴對話的小旋律，在第 99 小節，鋼琴短暫出現宣敘調第 17 小節材料，而後進入了樂句(5)，相同的第二主題轉到 b 小調。尾奏的材料則取自宣敘調第 17 小節，最終平靜的結束第三樂章。

尾奏，材料取自宣敘調第 17 小節，最終平靜的結束第三樂章。

譜例 38 第三樂章 mm.59-64 (第一主題 素材 a)

Musical score for Example 38, measures 59-64. It shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood markings are "dolciss. espress." and "tranquillo". The piece features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The tempo changes to "poco accel." in the second system.

譜例 39 第三樂章 mm.71-76(第二主題 素材 b)

Musical score for Example 39, measures 71-76. It shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood markings are "a tempo", "mf drammatico", "mf largamente", and "molto cresc.". The piece features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The tempo changes to "molto" in the second system.

2.4. 第四樂章

2.4.1 樂曲結構

稍快的小快板(Allegretto poco mosso)，A 大調 2/2 拍，輪旋奏鳴曲式，整首分成呈示部、再現部及發展部，呈示部由 A→B→A'→B'→A'構成；進入發展部前有一小段過門，發展部以前面出現過的主題作發展變化，包括之前樂章的主題；再現部與呈示部架構相同，多了一段尾奏。

圖表四 第四樂章，輪旋曲式

段落	呈示部					
小節數	1-116					
主題群	(A)	(B)	(A')	(B')	(A')	過門
小節數	1	37	52	65	79	99
素材	素材 a	素材 b	素材 a	素材 b	素材 a	第二樂章 過門

段落	發展部		
小節數	117-184		
特色	以前面出現過的主題做變化，其中也包含前面樂章的主題		
主題	第一部份	第二部份	第三部份
小節數	117	143	169
素材	素材 a	第三樂章幻想曲 第二主題	第三樂章幻想曲 第一主題

段落	再現部	
小節數	184-242	
主題	A	尾奏
小節數	184	221
素材	素材 a	以素材 a 的中間段落作變化

呈示部

呈示部由兩個新素材構成，素材 a 及素材 b。

素材 a 的材料來自第三樂章的幻想曲第一主題(第 59-62 小節)(譜例 40)，擷取裡頭的三個主要的音來當作第四樂章的開頭三個音 B-#C-A(譜例 41)。

素材 b 是階梯式音型，並延續三度動機作發展。

譜例 40 第三樂章 mm.59-62

The image shows a musical score for Example 40, measures 59-62 of the third movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'dolciss. espress.' marking and a violin part with a 'tranquillo' marking. The piano part has a 'poco accel.' marking. The score shows a melodic line in the piano and a more rhythmic accompaniment in the violin. Three notes in the piano part are circled: B4, C#5, and A5.

譜例 41 第四樂章 mm.1-3

The image shows a musical score for Example 41, measures 1-3 of the fourth movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'dolce cantabile' marking. The score shows a melodic line in the piano and a more rhythmic accompaniment in the violin. Three notes in the piano part are circled: B4, C#5, and A5.

呈示部 A 段分成三個樂句：樂句(1)(第 1-13 小節)是第一主題的「前樂句」，一開始鋼琴先奏出，大提琴以卡農方式進入；樂句(2)(第 13-21 小節)是第一主題的「後樂句」，並將音程順序做了些調換及改變，節奏幾乎模仿前樂句；樂句(3)(第 22-36 小節)，第一主題再現，相同的「前樂句」，「後樂句」改以有力度的四分音符，整段兩樂器以卡農方式呈現。

進入 B 段，分為三個樂句(譜例 42)。此樂段伴奏不以卡農形式進行，兩樂器以不同的兩個旋律同時進行，大提琴部分進行著 B 段新的旋律，鋼琴部分的上聲部線條是第三樂章的 59-62 小節，也就是此樂章素材 a 的來源：樂句(1)(第 37 小節)與樂句(2)(第 41 小節)是模進手法，以階梯式音型上行後，再以每一小句三度間隔下行，也是三度動機的

延續；樂句(3)(第 45 小節)的上行比前面兩樂句更大幅度，在上行最後兩個音以四度做更大音程的跳躍後再下行，所以第三次張力比前樂句更大。

譜例 42 第四樂章 mm.36-50

第 51-98 小節之後法朗克以不同方式，例如轉調、改變伴奏及改變聲部，將 A 段與 B 段中的旋律再度呈現。例如，在第 52 小節，將 A 段以不同調性的#C 大調出現，兩樂器同樣地以卡農方式呈現；第 65 小節，法朗克將第 37 小節(B 段)的兩樂器旋律作聲部交換，在此段(第 65-79 小節)，與第三樂章幻想曲風比較起來，因為伴奏的改變，此旋律在兩樂章的風格完全不同，在第四樂章裡是較俏皮開朗的氣氛；之後在第 79 小節(A' 段)又再度出現了 A 段旋律的模仿，第 80 小節的#G 是從 e 小調轉到 E 大調的關鍵音，法朗克這次稍微改變一下鋼琴部分，雖然仍是以卡農方式進行，但鋼琴右手不同於前面旋律，改以較活潑的分解和絃方式，第 87 小節起鋼琴更以跳躍式和絃來表現熱鬧活潑的氣氛。

過門樂段擷取自第二樂章的過門(第二樂章第 44 小節)，但是伴奏改以較輕快的八分音符跳奏；第二樂章是有力的，此樂章則是輕快的。進入發展部前的第 109 小節，只有鋼琴部份，以分解和絃轉調，從 b 小調→降 b 小調，此段不斷變化的分解，以充滿不確定的感覺進入發展部。

發展部

發展部分為三部份：

第一部份分成三個樂句，材料取自第一主題的第一小節，伴奏模式不是卡農，而是改變成小聲平靜的八分音符。前面兩個樂句(第 117-132 小節)以樂句模進方式進行，樂句(3)(第 133 小節)可視為接入第二部份的間奏功能，只有鋼琴獨自以上下聲部對唱方式進行，以三度音程做了二次轉調。

第二部份，分成三個樂句，樂句(1)(第 143 小節)、樂句(3)(第 161 小節)的材料取自第三樂章幻想曲第二主題。在第三樂章幻想曲第二主題之前是一段三連音分解和弦，以抒情、歌唱性的旋律接入第二主題(譜例 43)；但在此樂章，樂句(1)的前十小節(第 133-142 小節)是有精神的，因此接入的旋律情緒也跟著轉換成較激動的(譜例 44)。樂句(2)(第 151-160 小節)與之前一樣，功能像是為了接入幻想曲第二主題的間奏一般。樂句(3)大提琴部份更以加入琶音來更強調此段的激動情緒。

譜例 43 第三樂章 mm.68-73

The musical score for Example 43, measures 68-73, is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Performance markings include 'poco accel.' in the first system, and 'a tempo', 'mf dramatico', 'mf largamente', and 'molto cresc.' in the second system.

906

第三部份，分成兩個樂句：樂句(1)(第 170 小節)、樂句(2)(第 174 小節)。材料取自第三樂章幻想曲第一主題，在此法朗克以不同伴奏型態改變音樂的氣氛，因此與第三樂章的风格有對比效果。整段是兩次樂句模進，樂句(2)(第 174 小節)是第二次模進，漸漸轉到 A 大調，關鍵音是第 184 小節的#C。此部分的伴奏模式也不同於第三樂章，以一小節變換一個和弦及第二次模進的半音下行伴奏，都製造出比第三樂章更多的流暢感，氣氛也成對比。

再現部

此樂章的再現部分兩大段，第一段是完全重述呈示部的 A 段，而尾奏即是將呈示部的中間一段旋律，加以改變並發展，將整樂章帶向高潮的結尾

2.4.2 音樂表現手法

法朗克在此曲中常使用各種方式來轉變情境，更特別的是同一個主題在不同樂章出現時可以因為不同的伴奏模式、不同接入方式、音值的變化及在旋律裡加入琶音等因素，而產生各種豐富的效果。以下將舉例說明上述的各種方式探討比較不同樂章的情境變化。

2.4.2.1 以不同情緒接入

例如，第三樂章的第 71-78 小節與第四樂章的第 143-151 小節，第三樂章的主題因為之前樂段是較歌唱性旋律的三連音，接入的樂段音量則是會配合之前樂段的氣氛。第四樂章的主題因為之前樂段是較有精神的和弦式的音響，使得音量也以較強呈現，接入的樂段以 *ff* 呈現，

2.4.2.2 改變伴奏模式的音值

例如，第三樂章的第 59-62 小節(譜例 45)與第四樂章的第 170-173 小節(譜例 46)，第三樂章是以一小節變換一個分解和弦的方式，第四樂章則是每一拍變換一個和弦，在情境上因為伴奏音值的變短，情緒也不同，一個小節變化一個和弦是通常是用於較柔和的旋律伴奏，每一拍變化一個和弦則是配合於較激動的樂段，因此兩段有很大的對比，可以說是柔與剛的對比。

譜例 45 第三樂章 mm.59-64



譜例 46 第四樂章 mm.170-173



2.4.2.3 加入琶音

例如，第四樂章第 143-151 小節與第四樂章第 161-168 小節，後者的樂句加入強而有力的琶音，使得張力更大，情緒更激動。



三、演奏詮釋探討

作曲者以各種手法來發展樂曲的構思，將它們寫入譜中，而演奏者應從樂譜上去探索作曲者當時所想表達的情境，兩者是相輔相成的；一首美好的作品，是要經由演奏者合適的詮釋，才能使人動容，樂譜畢竟只存在著音符，樂譜本身是沒有情感。至於如何闡述演奏者細膩的詮釋方式，則須由演奏者親身回想練習過程以及演奏當時的種種想法，再將這些想法由紙筆傳達出。這些情感想法都是精密微妙的，演奏當下，或演奏者任一些微的情緒變化，都可能改變所詮釋的音樂。如何能保證每一次的演奏都是合乎作曲者的構思呢？

在這一章節裡，筆者將詮釋的方式分為以下幾點來探討：速度、力度、張力以及抖音的表現。

3.1 彈性速度的處理

基本上作曲家已在樂譜中標明了大部分的速度記號。對於沒標示的部份，演奏者必須利用本身對音樂的感受或從其表情記號、音符變化中去發掘，以下筆者將探討演奏時根據譜上的幾種不同特點來探討彈性速度的運用。

3.1.1 因拍號、節奏、音高、音量等改變產生彈性速度

作曲者在一樂段中改變拍號、節奏、音值...等必有其原因：有些利用節奏的改變，自然製造出往前推進或漸緩的感覺；有些雖然是一樣的節奏型態，音高卻是往上攀升或往下降的。這些需要憑演奏者的經驗，決定該給予此段落多少的彈性速度。如果沒有處理好彈性速度，甚至無法達到樂曲的高潮及作曲家所要表達的情感。或一些相似的旋律中突然的改變拍號，這也是一種將進入不同氣氛情境的預告。而從音值的變長變短來分析速度該如何變化，這又是另一種彈性速度所要思考的。

以下舉例說明在演奏法朗克這首作曲時，因為各種音符的改變所做的彈性速度：

(1) 改變拍號

例如，第二樂章第 137 小節，拍號從 4/4 改成 2/4。這小節利用拍號的改變，為進入再現部製造出緊湊的感覺。演奏時，要強調每個八分音符，在效果上，就有些漸慢及樂句拉長的錯覺(譜例 47)。

譜例 47 第二樂章 mm.135-137

The image shows a musical score for Example 47, which is the second movement, measures 135-137. The score is written for piano and features a change in meter from 4/4 to 2/4. The music is in a minor key and includes dynamic markings such as 'poco cresc.' and 'f. sf.'. The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass clef.

(2)改變節奏

例如，第二樂章第 202 小節起逐漸從八分音符變成十六分音符。因為節奏的改變，即使演奏者沒有將速度稍加變快，十六分音符無形中也自然會有速度變快的感覺。

(3)改變音高

例如，第二樂章第 206-213 小節。這段的節奏型態是一樣的，但音型以階梯式不斷上升。當音樂以相同音型做不斷上升時，也代表著情緒起伏的逐漸高漲。這時候，適度給予速度的變化會更加表達出作曲者所要的情緒，但也要注意不能太過度。

第四樂章第 236-242 小節的鋼琴部份也是同樣的方式：左手低音以同樣的節奏型態不斷往上級進攀升。鋼琴在這一段必須適度的漸快，將情緒推至最高點結束此樂章(譜例 48)。

譜例 48 第四樂章 mm.232-242

(4)改變音量

例如，第三樂章第 112-117 小節。作曲者在這段雖然沒有標示任何速度記號，但標示了漸強漸弱記號。因為音量漸弱及下行的音，演奏時會將速度自然的慢下來，營造出音樂即將消失停擺的氣氛(譜例 49)。

譜例 49 第三樂章 mm.112-117

3.1.2 由樂句判斷彈性速度

(1)為了使樂句更明顯而做的彈性速度

例如，第二樂章第 29-33 小節。此段為了跟鋼琴一起做樂句，大提琴會將第 29 小節的#C 演奏稍長一些，營造空間感。

(2)使樂句有往前推進效果的彈性速度

例如，第二樂章第 102-107 小節。這段是相當澎湃的情感抒發，大提琴都是二分音符音型，容易因為連續的二分音符而有拖拍的情形；演奏上須有漸漸加快的想法。

(3)為張力所做的彈性速度

例如，第二樂章第 80-87 小節，兩個樂句都建議將第一個音拉長來做張力。又如第四樂章第 20 小節，為了表達出這一句加強語氣的感受，不僅會將速度變慢使有拉寬的效果，弓法也會分成 2 個音一弓。

(4)為進入下一樂段而做的彈性速度

例如，第二樂章第 135-137 小節。此段即將進入下一段樂句，可運用稍微漸慢來將情緒推至寬廣來製造空間感；通常在進入新一樂段前都會利用漸慢或漸弱來表現。

又如第二樂章第 219-221 小節。這段很明顯的在三次的連續漸強後，即將進入下行音型。所以，除了漸強之外，如果再加上速度的漸慢，甚至在進入第 220 小節之前將弓離開弦，會更能表現高潮。

3.2 力度探討與運弓

3.2.1 樂句的音量變化與層次

從前一章的樂曲分析中可得知，法朗克在整首樂曲中重複使用幾種手法，其中樂句的模進算是這首奏鳴曲中特色之一。而樂句間線條的層次感，就像是一層層揭開謎底似的鋪陳著，因此在音量變化的處理上需要很大的心力，以營造出線條的層次感。例如，第一樂章第 13-24 小節。這是一段充滿情感的樂句，音量變化必須不急不徐的從弱到強；第 17 小節開始，弓的使用越來越多，有些音為了更能表現張力，會改用分弓。

第二樂章的第一主題(第 14-23 小節)是個熱情的樂段。相同的，在音量上的累積一波比一波強：一開始就以 *f* 進入，弓的力度要注意；雖然第一個音是在後起拍上，但弓必須咬緊弦加上重音，之後馬上以快速且弱的弓接著演奏後面兩個十六分音符。演奏這兩個十六分音符不能含糊帶過，節奏要非常準確。之後每次換弓都必須

加上小小重音，尤其在弓尖時要撐住弓；譜上並註明 *sempre f*，所以弓的力度必須一直維持到第 23 小節(譜例 50)。

譜例 50 第二樂章 mm.13-23

3.2.2 短時間做力度變化

例如，第一樂章第 9-10 小節。作曲家在這兩個小節的頭二個音作了短時間的音量變化，就像反覆思索得不到答案般的煎熬。這種短時間力度變化讓人感覺到情緒的翻騰，在弓的使用上，第一個音要快速走到弓尖後做漸弱(譜例 51)。

第 24 小節也是在短時間內漸弱，前面所累積的張力在同一小節需馬上轉成對比的 *pp*。弓的使用是運用快速且大聲的下弓做漸強後，馬上用慢且弱的上弓漸弱到 *pp*(譜例 52)。

第二樂章鋼琴序奏中(第 1-2 小節)，作曲家一開始就要明顯讓人感覺到與第一樂章的對比。隨著左手屬九和弦轉位的變化，音量也隨著音高漸強漸弱。鋼琴序奏部分的十六分音符就像是波濤洶湧的海浪席捲而來，連續作了兩次漸強，這三個小節充分表現出此樂章熱情的氣氛，因此這三個小節必須為第一主題的進入打好底盤。(譜例 53)

譜例 51 第一樂章 mm.9-10

譜例 52 第一樂章 mm.21-24

譜例 53 第二樂章 mm.1-3

3.2.3 重音記號(>)

例如第四樂章第 29-33 小節。這是一個激動的樂段，弓速是快且強而有力的。這種重音記號關鍵在於弓要咬緊弦，尤其上弓的力道要撐住，每個重音的力度不用持續，只要集中於一點即可表現出此段的爆發力(譜例 54)。

譜例 54 第四樂章 mm.26-35

3.3 弓法的運用

這首奏鳴曲出現很多線條性的樂句。因此，筆者將長樂句的運弓法特別提出討論。例如，第一樂章第一主題大提琴旋律是非常柔和的；演奏時，以輕柔的力道奏出旋律，此時維持弓的持續力是非常重要的，幾乎以一小節為單位做換弓，弓速快但不重，而且必須不著痕跡的作換弓、跨弦，否則很容易把一句話切割成一塊一塊的，破壞了旋律的線條。另外要特別注意的是，本樂章很多地方都是結束在一個疑問上，所以最後一個音必須靠弓及抖音往上揚，代表一個問題的未解決，例如：第一樂句第 6 小節(譜例 55)。

第四樂章第 1-10 小節是屬歌唱性的旋律，演奏時也要避免因換弓而造成樂句的不連接。這一段要特別注意的是，雖然一小節一弓，但每個連弓裡的音符都有它的獨立性存在，尤其不能忽略掉八分音符，雖然處在弱拍，但它們是需要被強調的，因此在這些音符上會特別加進一點力道(譜例 56)。

譜例 55 第一樂章 mm.5-6



譜例 56 第四樂章 mm.1-5



筆者也利用改變譜上的弓法來呈現樂句，最常出現在第二樂章，例如第二主題第 48 小節屬於較歌唱性的旋律。為了使線條更加連接，在詮釋時，可將第四拍用下弓跟下一小節第一拍做連弓演奏，並且附點四分音符接八分音符之間可以稍微頓弓，就像兩個下弓(譜例 57)，這樣會使旋律有著往前推進的感覺。要特別注意的是，這段旋律每四小節為一小句，中間的下弓不能太用力而破壞一整句的線條。第 29 小節也是使用連弓來使樂句更能連接。

譜例 57 第二樂章 mm.48-51



另外，為了製造張力有時也會將弓法做些改變，例如第二樂章第 94-102 小節，共分兩個樂句；第二樂句第 101 小節為使張力及音量比前一樂句更大，演奏時可將原本譜上的連弓改成分弓。第二樂章第 136-137 小節也是可從四個音連弓變成兩個音連弓(譜例 58)。

譜例 58 第二樂章 mm.136-137

3.4 抖音的運用

如何運用抖音的快慢柔強來營造出不同境界的氣氛，使聽者不感覺乏味，對演奏者是極大的一門學問。以下筆者將歸納出此首奏鳴曲常使用的不同的抖音並加以探討。

3.4.1 細而柔的抖音

一般使用於較具旋律感的樂句裡，利用輕柔的抖音來為線條增添更多色彩。例如，第一樂章中四分音符出現頗為頻繁，因此必須藉由多方面去變化以及詮釋，其中抖音即是關鍵的一環。在這樂章中所使用的抖音頻率大多是細柔、放鬆的，幾乎每個四分音符都要抖音，但必須控制不能因抖音而影響到線條，因此是很難表現的；尤其在大三度音程上，因把位的關係必須將手撐開，更增加營造線條美感的困難度。演奏者在演奏前如果沒有先熱身暖手，演奏出的音樂容易變成僵硬、緊張。另外，此種抖音也用在音量極弱看似不重要，但卻需要被強調的音上，例如第 58 及第 111 小節的第二大拍短短的八分音符上(譜例 59)。此種抖音的運用也是與下一小節樂句做銜接時的重要角色，演奏時會在下一樂句開始前一個音符上特別加上抖音，例如第 67 小節(譜例 60)。

譜例 59 第一樂章 mm.55-59

譜例 60 第一樂章 mm.64-71

musical score for Example 60, measures 64-71. The score is in 3/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The tempo markings are "rall.", "poco più lento", and "molto dolce". The measure number 13 is indicated at the top right.

3.4.2 快而有力的抖音

通常使用在重音記號“>”，或標示有關於“強”的力度上，尤其在熱情活潑的第二樂章中，我們可以看到很多樂句裡都有這些力度記號的註明。例如第一主題第 14 小節（譜例 61），譜上特別標示更強(*piu forte*)，因此利用強而快的抖音來詮釋切分音節奏型態中的八分音符，使重音更能顯現出，四分音符反而不加上抖音。除此之外，第 33 小節的 4 個四分音符，藉由快而有力的抖音展現一次比一次強的力度(譜例 62)；而第 44 小節第二拍的 G 音，是過門樂段中所要強調的音，因此抖音也是非常重要的。

譜例 61 第二樂章 mm.13-15

musical score for Example 61, measures 13-15. The score is in 3/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The tempo marking is "piu forte".

譜例 62 第二樂章 mm.31-33

musical score for Example 62, measures 31-33. The score is in 3/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The tempo marking is "molto cresc."

3.4.3 快又持續的抖音

此種類型用在力度持續的地方上。與上一種抖音不同的是，快而有力的抖音是強調音的爆發力，通常專攻於一點或一個音上，而快又持續的抖音強度持續較久，面積較大，例如第二樂章第 102-107 小節，就像是一場拉鋸戰，抖音寬廣且持續(譜例 63)。

譜例 63 第二樂章 mm.100-105

3.5 鋼琴與大提琴在演奏上的配合與關連

鋼琴在器樂奏鳴曲中並不是伴奏角色，是屬於對等的二重奏，兩種樂器的地位是同等重要的。本首奏鳴曲以多種方式來呈現樂器之間的互動，包括卡農、對話、交替獨奏..等。演奏上，鋼琴與大提琴如何在音量上相互配合、呼應，兩個人之間的默契，是除了各自技巧琢磨之外最需要去探討的一部分。尤其在此首奏鳴曲中，大提琴低沉的音色，如何與鋼琴在多聲部以及如此精彩複雜的織度中脫穎出並達到平衡，是演奏時所需要思考的。以下提出幾點出現在這首奏鳴曲中的形式作為探討兩個樂器演奏上的關係。

(1) 鋼琴主奏、大提琴伴奏

例如，第二樂章第 123-129 小節：雖然大提琴是為鋼琴的旋律而伴奏，但是在細小的十六音符間還是要有表情，以弓的快慢來做表情控制，隨時跟著鋼琴的旋律起伏。

(2) 兩樂器以對話式進行

例如，第一樂章第 47-51 小節：鋼琴與大提琴的一問一答間必須銜接無縫。

(3) 兩樂器同時進行不同主題

例如，第二樂章第 130-137 小節：兩樂器就像在競賽般的誰也不讓誰，但卻不凌亂。演奏時要以一樣的呼吸韻律進行著，大提琴音量以不被鋼琴掩蓋為主。

(4) 卡農方式

例如，第四樂章第 1-19 小節：由鋼琴先道出旋律，而大提琴出現時應像鋼琴的回聲般，不管力道、速度、樂句的處理都要一樣；雖然是兩種不同的樂器，但卻是音樂的共同體。

參考文獻

英文書目

Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Noman, Demuth. *César Franck*. New York: Philosophical Library, 1949.

Arnold, Denis. *The New Oxford Companion to Music*, vol 1. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Rink, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995.

Leon, Vallas. *César Franck*, translated by Hubert Foss. New York: Oxford University Press, 1951.

Leon, Plantinga. *Romantic Music*. New York: Norton, 1984.

David, Ewen. *The World of Great Composers*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1962.

Ginsburg, Lev. *History of The Violoncello*. New York: Paganiniana Publications, Inc, 1983.

D'Indy, Vincent. *Ce'sar Franck*, translated by Rose Newmarch. London: John Lane, 1910.

Davies, Laurence. *César Franck and His Circle*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1970

中文書目

康誼 主編。《大陸音樂辭典》。台北，大陸書店,民國七十五年。

吳祖強。《曲式與作品分析》。台北，世界文物出版社，民國八十三年。

服部龍太郎。《100個偉大音樂家》，張淑懿(譯)。台北，志文出版社，民國七十六年。

邵義強編著。《獨奏曲淺釋下集》。台北，全音樂譜出版社，民國八十四年。

王沛綸編。《音樂辭典》。台北，樂友書房出版社，民國五十二年。

