

## (一) 第一樂章：

分析本樂章的內容後，察覺到影響本曲表現力最深的音樂材料是「音程」。所以，在此僅針對這方面作探討。

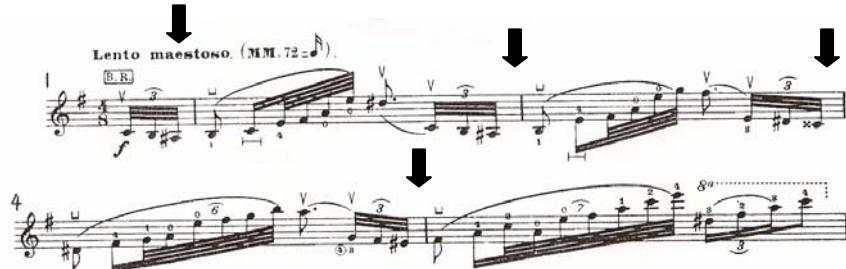
### (1) 小二度音程扮演的角色

由於小二度音程遍布全曲，被易沙意廣泛地使用後，豐富了音樂的聲響空間，因此，有必要提出來討論。

從旋律的走向可看出，上行的小二度音程出現在旋律往上進行，以及音型揚起之處，而下行的小二度音程出現在旋律往下進行時，還有音型下滑的地方。這些小二度音程在旋律線條中，有三個功能：一為導入修飾、二為經過修飾、三為重點強調等三項功能。

首先，導入修飾功能表示：小二度音程的第一個音模仿音階中的導音，必須解決到主音，而小二度音程的第二個音即為音階中的主音。導入修飾功能分為上行導入及下行導入兩種。上行導入的地方像是序奏的第 1-2 小節，1-5 小節其中的四小句都是這種修飾法。

譜例 3.38 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第一樂章，序奏，第 1-5 小節)

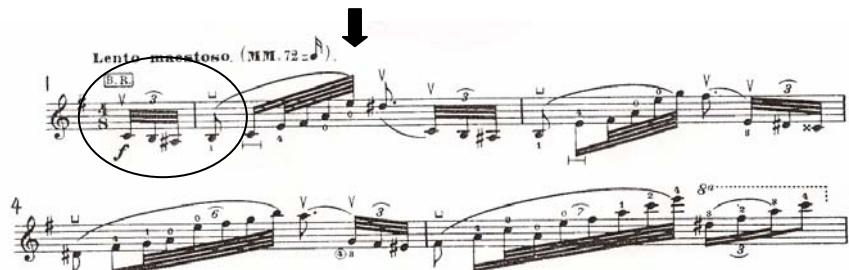


其他還出現在 A-a 段、A-a' 段、A' 段和尾奏上行旋律的所有聲部裡，以及 A-b 段上行旋律中和下行旋律的中音、低音聲部。

另外，下行導入的小二度有兩種形式，第一是三連音往下的音型，在序奏的開頭即可看見，它由兩個下行的小二度構成，整個三連音來導入修飾下一正拍的音。其他的地方在 A-a 段的第三句及 A' 段第四句一開始可看到；第二種下行導入出現在句尾，例如：序奏中第 2 小節裡，第二拍最後一音接到第三拍的音 (E 音-D# 音)，還有，序奏中第 8 小節的三聲部、A-a 段第一句上聲部、第二句下聲部、第三句 17

小節上聲部、A-a'段中兩句的上下聲部、A'段第四句及尾奏第一句的上聲部等處的句尾。

譜例 3.39 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第一樂章，序奏，第 1-2 小節)



再來，是經過修飾功能。「經過」顧名思義：就是類似和聲外音中的「經過音」手法。因為旋律起伏上下皆有，所以經過修飾也分上與下兩項。上行經過以第 9 小節第一拍來看，在附點後的兩個 64 分音符，就是經過的半音，此半音連結前後位於正拍的 E 音和 A 音。別處像是 A-a 段第二句、A-a' 段、A' 段、尾奏的各聲部；下行經過如同第 13 小節最後一音 (C 音)，接到下一小節的 B 音。其他還有 A-a 段第三句上聲部、A-a' 段第二句、A' 段及尾奏的各聲部。

譜例 3.40 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第一樂章，A-a 段，第 9、14 小節)



最後，是最有趣的重點強調功能。它用連續的小二度音程，來構成半音階的線條進行，而這個線條中的每個音都是旋律重點音。此手法都用在本曲的旋律下行處，尤其，分散和弦的聲部之間又構成了平行六度的連續進行。例如：第 6 小節開始到第 7 小節的第二拍，即可看出一連串半音的走向。由第 6 小節第一拍的前半拍開始，這四個音 (B-D#-F#-A 音) 可視為四個聲部的起點，以此類推作發展。除了最低聲部的持續低音之外，上面三個聲部彼此間構成六度。第一和第二聲部為小六度的進行，而第二和第三部為大六度的進行。

譜例 3.41 (易沙意, 第四號無伴奏小提琴奏鳴曲, 作品 27, 第一樂章, 序奏, 第 6-7 小節)

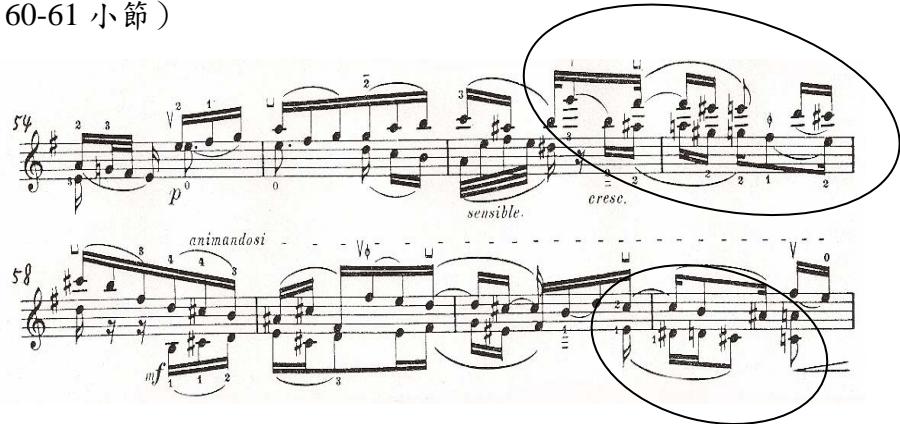
小六度 大六度

還有，此手法應用到 A-b 段的 23-26 小節和 28-32 小節，雖然不是很規律的半音用六度連續進行，但隱約可看出其相似的用法。

譜例 3.42 (易沙意, 第四號無伴奏小提琴奏鳴曲, 作品 27, 第一樂章, A-b 段, 第 23-26、28-32 小節)

另外，在A'段的第三和第四句，也可看到此手法的應用。其位於第56-57、60-61小節之間，帶有掛留及切分效果的垂直六度進行。

譜例3.43（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品27，第一樂章，A'段，第56-57、60-61小節）



## （二）第二樂章：

### （1）整齊的樂句分配

本樂章由兩段體（A、B段）和尾奏構成，其內容的樂句結構分配得相當整齊。除了B段之第二、三樂段分法不一樣之外，其他的樂句都是以兩句作對襯。

A段的前半段為1-11小節，其中分為小節數差不多的兩小句：第一為1-5小節，第二為6-11小節。而A段的後半段為11-30小節，其中也是分成兩個樂句：第一為11-20小節，第二為21-30小節。它們的小節數都分配一樣。

譜例3.44（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品27，第二樂章，A段，第1-30小節）





B 段由三個樂段組合而成。第一樂段為 31-34 小節，分為 31-32 小節及 33-34 小節兩小句；第二樂段為 35-38 小節，分為第一句第 35 小節、第二句 36-37 小節、第三句第 38 小節。這個樂段的小節數比例為 1:2:1，將一小節為單位的句子作首尾呼應；第三樂段為 39-42 小節，每一小節為一個樂句單位，所以小節數比例為 1:1:1:1。

譜例 3.45 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，B 段，第 31-42 小節)

## (2) 圍繞在「不變」周圍的「變動」

本曲由主要的頑固音型 (G-F#-E-A 音) 貫穿 A、B 段。這個音型為「不變」的素材，保持規律的節奏進行，以兩個八分音符和兩個四分音符組成。不過，僅在 B 段的 39-42 小節，將此節奏作相反的處理，變成兩個四分音符加上兩個八分音符。

在「不變」素材周圍的音樂材料，稱為「變動」素材，它們使得音樂表現不至於隨著「不變」素材而趨於平淡無奇。這些「變動」的素材包括發音法、節奏與裝飾奏、旋律與音程、力度與術語等，互相支配、影響音樂的流動。

樂曲一開始，A 段的前半段發音法是撥奏 (Pizz)，到了 A 段的後半段才用弓奏 (arco)，包含連弓和分弓的運用。然而，B 段都是連弓奏法。一直到了尾奏的第 45 小節，才又回到撥奏，作首尾呼應。

譜例 4.46 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，尾奏，第 43-46 小節)

在節奏上，以整體來看，A 段的節奏單純，僅用四分音符和八分音符相互交錯。

譜例 4.47（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 1-3 小節）



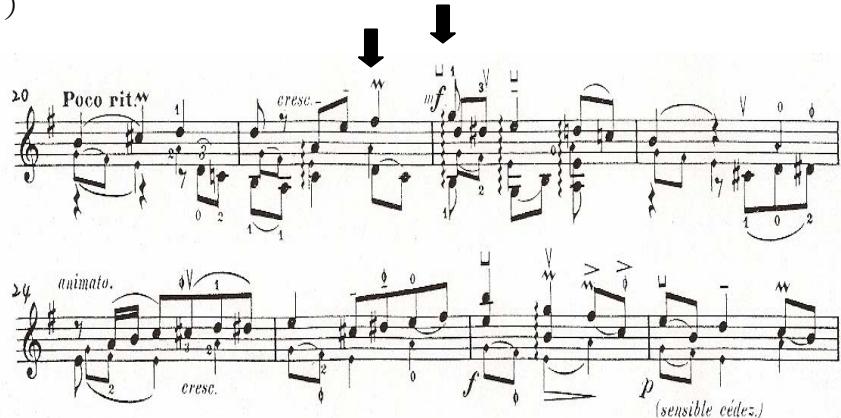
到了 B 段，先用一拍六連音表示，從第 40 小節開始才是一拍八個音。最後尾奏的 43-44 小節回到正常的拍子處理，以半拍四個音及一拍四個音呈現。

譜例 4.48（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，B 段，第 39-40 小節）



曲中的裝飾奏有漣音、震音和琶音三種，應用在節奏單純的 A 段，還有尾奏。由於 A 段有前、後兩樂段，為了使這兩段有所區隔，只將裝飾奏加在 A 段的後半段。漣音出現在旋律的高潮處和句尾的修飾。高潮處像是第 17-18、22、26 小節，而句尾修飾例如：19-20 和 27 小節；琶音出現在兩個相反表情的地方，一是 A 段高潮處的第 22 小節，二是結尾氣勢低迷處，在尾奏的最後兩小節；震音只出現一次，位於整個 A 段的結束部分，是第 29 小節。

譜例 4.49（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 21-27 小節）



在旋律上，整個 A 段的表達屬於對位式的垂直音響，而 B 段用分散和弦的單音音群呈現。目前討論的旋律是去除頑固音型，研究其他聲部的進行。A 段前半段一開始的前四個音，是沿用第一樂章 A-a 段開頭的動機音型 (E-F#-G-A 音)。這裡除了上下聲部連續上行外，這兩部彼此還形成三度的平行。A 段聲部的構成模仿文藝復興時期的對位手法，多用三、五、六、八度的音程。曲中大部分用三度音程的進行，也常用倚音的修飾手法。以第 4 小節第一拍為例，B-E 音接到 B-D 音是四度接三度。這個音響的主體是後面的三度音程，可見，四度作為三度的修飾效果。

譜例 4.50 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 1-4 小節)

另外，撇開一般協和的音程連接，可看到當中還有不協和音程的衝突效果。例如：第 17-18 小節的第一拍 (G-A 音)，在旋律的高潮處，以大二度緊繃的效果，呈現此處織度的最大張力。

譜例 4.51 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 17-18 小節)

此外，還打破以往對位的規範，將旋律用半音進行，這樣的音型模仿第一樂章第 1 小節的半音進行。例如：第 5 小節的低音聲部。由於半音的加入，使得音程有增減的差異，增添音響的色彩變化。

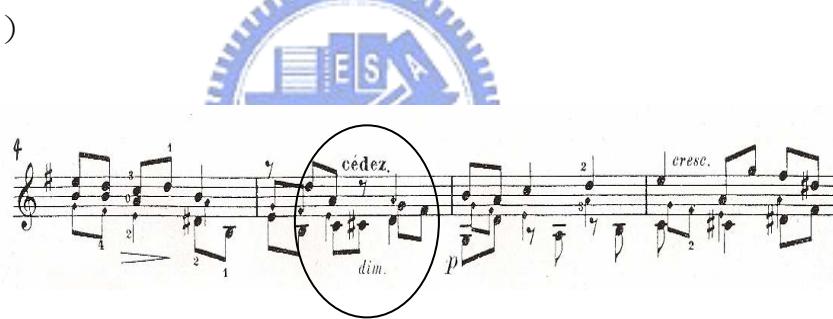
譜例 4.52 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 5 小節)



到了 B 段，旋律進行其實就是分解 A 段的旋律。B 段的 31-32 小節取自 A 段的 1-2 小節，33-34 小節取自 6-7 小節。而第 35 小節取自第 8 小節後，又作了一小節的發展，到了 37-38 小節才與 9-10 小節一樣。第 39 小節取自同為句尾的第 30 小節，去除半音且稍作更動，並作了三次重複（40-42 小節）。還有，39-42 小節最高兩部音程由第一次的大三度，轉為第二、三次的小六度，在到最後一次的十度，音域由低至高拓寬。

觀察本曲可發現，力度與術語記號互相地搭配使用。譬如：在句尾要作結束時，以 *cedez* 和 *dim.* 表示逐漸緩慢及漸弱。在曲中的 5、10、27 等小節，均可見消失的感覺。

譜例 4.53（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第二樂章，A 段，第 5 小節）



還有，*calando* 也表示漸慢而弱，出現在第 29 小節。此外，*p* 常搭配 *sosten.*、*sensible* 和 *dolce* 等記號一起使用。*p* 加上 *sosten.* 常用在樂句開始的地方，必須持續的小聲，如第 19、44 小節；*p* 加上 *sensible* 出現在樂句準備結束之前的地方，尤其是敏感地體會換和聲的細微差異，如第 19、27 小節；*p* 加上 *dolce* 在句尾和句首都有，要柔和地演奏小聲樂句，如第 19、43 小節。還有，*p* 搭配 *canto poco marcato* 的訴求是旋律中的音要很清晰地演奏，如第 31 小節。另外，*cresc.* 處有搭配 *insistant* 及 *animato* 的術語，如第 16 小節是要撐住大聲的氣勢，而第 24 小節是要音樂除了漸強外，更有流動感。

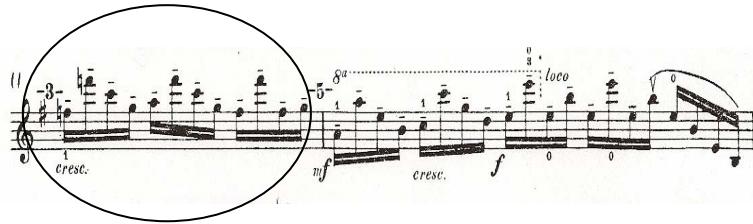
### （三）第三樂章：

#### （1）拍子與句法之聯結

這個樂章在本曲的三個樂章中，出現最多變態拍子。易沙意在 A 段、A' 段和

尾奏中使用五四拍子，並穿插了二四拍子、三四拍子和四四拍子等變態拍子。它們分別位在第 50、11、17-18、46、62-66、51、54 等小節。若以拍數來找樂句，可以發現，旋律在它們所屬的拍子裡，代表該樂句的拍子數。以第 11 小節為例，其中有三拍，所以這三拍的音符便形成一個小樂句。

譜例 4.54（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第三樂章，A-a 段，第 11 小節）



這些變態拍子的功能是作為樂段之間的銜接。例如：第 16 小節第五拍為一個樂段的結束，如果接續到第 19 小節的第一拍，未免顯得突兀。所以，17-18 小節就是這兩個樂段中間的連結橋樑；另外，以樂句來找拍數也很有趣。由於五四拍子的構成有四種型態（一加四拍、四加一拍、二加三拍、三加二拍），因此朝這個方向分析，就可得知樂句所分配的拍數。以第 1 小節為例，其樂句結構為一加四拍，而 2-4 小節是前兩拍一小句，第三拍開始是一拍加四拍的跨小節樂句，最後是三拍為一單位的樂句。還有，重複出現的拍數也很常見。譬如：從第 5 小節第二拍起到第 7 小節第三拍，以模進的手法，連續作了三個四拍為一單位的樂句。

譜例 4.55（易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第三樂章，A-a 段，第 5-7 小節）



此外，像是第 19 小節，前四拍分為兩拍一單位的樂句，也是模進的手法。由此可知，易沙意在句法的分配上相當地彈性，不侷限樂句一定要完整的出現在每小節的拍子內。