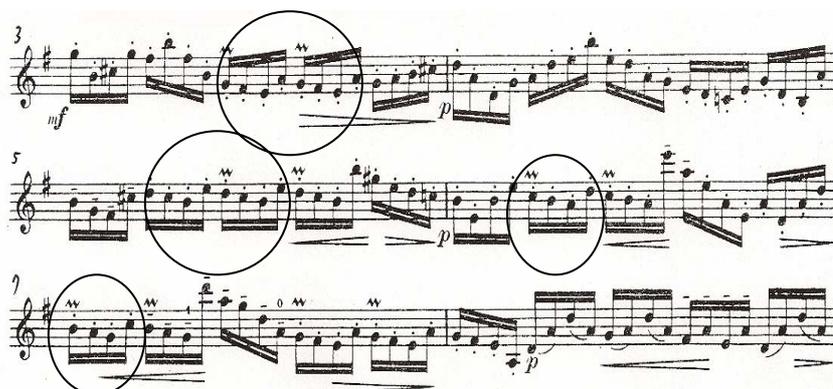


(2) 旋律材料的多樣化

在 A 段、A'段和尾奏中可看出，用了一些手法來增添旋律的多樣化。

1.頑固音型的使用：取自第二樂章的頑固音型（G-F#-E-A 音），並以模進的方式，在 A、B、C#、D 等音上作相同的音型組合。例如：3-7、13、15 等小節。

譜例 4.56（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 3-7 小節）

The image shows a musical score for a violin piece, specifically measures 3 through 7. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 3, the second at measure 5, and the third at measure 7. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The second and third staves also end with a piano (p) dynamic. Several specific melodic patterns are circled in black, highlighting the 'ostinato' motif mentioned in the text. These patterns are variations of the G-F#-E-A sequence. A blue circular logo is partially visible at the bottom center of the page.

2.傳統用法之延續：將之前法比樂派的創作特徵加入曲中，有四種類型。

不只有單音的線條：在譜中單音的十六分音符上，處處可看見雙音的奏法，如 17-23 小節，而和弦式較少見，如第 1 小節。

大跳的運用：旋律中除了級進與跳進音程出現頻繁外，還運用超過八度的大跳手法，賦予更多的空間感。例如 6-7、43-44、63-66 等小節。

應用頑固低音：前人用的頑固低音是在旋律的下聲部。但是，這裡的主旋律卻在下聲部，將「頑固低音」轉為「頑固高音」。例如：8-11、17-18、62 等小節。

反覆的出現：前人用的反覆手法，常在樂句要結束時，將音型作重複。這裡卻將此作法用在樂句的進行裡。在一直變動的音高旋律中，偶爾出現附有裝飾奏修飾的重複片段，增添其趣味性。例如：2-3、5-7、15、39-40 等小節。

(3) 發音法的意義

易沙意在 A 段、A' 段和尾奏中，所註明的語法標示，都有其功能性存在。譬如：大部分圓滑奏出現的地方，都是銜接兩個樂句的過門樂句。像是 2、12-14 等小節。

譜例 4.57 (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 1-2 小節)



例外的部分像是尾奏的 62-66 小節，其圓滑奏不是作為銜接功用。還有，分弓奏及跳奏遍布各處，雖然隨意的使用，但有時因為力度的變化，而有規律的用法。由於運弓分配上，分弓奏用的長度比跳弓還長。所以，當一個小聲處用跳弓演奏，漸強時漸漸改為分弓奏，到大聲處仍為分弓奏，逐漸漸弱時，又調整為跳弓，可在第 7、10-13 等小節看出。此外，還有表示強化的功能。在換樂段及 *f* 處的開頭，易沙意指定要將第一音拖長，用以強調明顯的正拍。

在譜中的 B 段和尾奏均可見重音的標示。B 段為了保持氣勢，在非附點的音型上會用重音來強化，以分弓奏加上力度，讓大聲樂段裡呈現突出的重要音。在 26-31 等小節可看出。另外，尾奏中 60 小節之唯一的一個重音，表示另一個樂句的起頭。在它之前是連續三度音程樂句的結束，在它之後是連續六度音程的樂句。以它這樣一個單音，來帶起後面的連續六度音程樂句，若沒加上重音，力度就顯得薄弱。

譜例 4.58 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第三樂章，尾奏，第 60 小節)

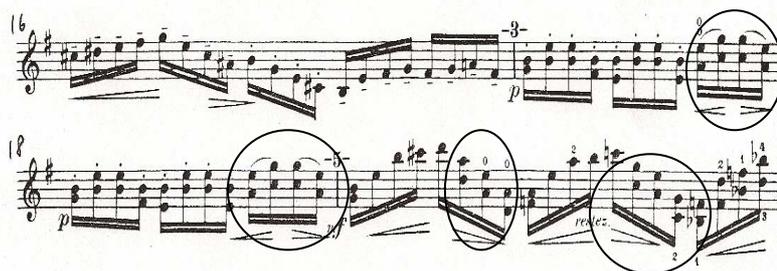


此外，尾奏的 62-65 小節，出現很多重音記號，由於位在 *ff* 處的 62 小節標示了 *Allargando*，要逐漸拉寬速度，於是，在每個強起和弱起拍都加了重音記號。最後的 64-65 小節，大跳音程更是非強調不可，才能維持氣勢的強大張力。

(4) 音程、和聲及調性的特殊性

在音程方面，特別的進行是連續平行六度的使用。時而以分散的音程出現，或是在正拍上垂直的出現。例如：第 9、20、46-47、57-61 等小節。還有，有別於以往的法，加入印象樂派的平行五度音程，使音響上造成空靈的效果。例如：第 2、17-19、39 等小節。

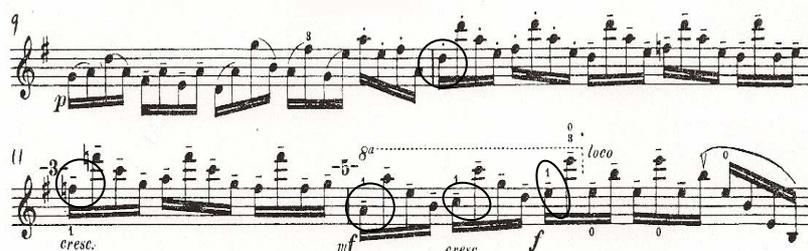
譜例 4.59 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第三樂章，A-b 段，第 17-19 小節)



The image shows a musical score for two staves, measures 17 and 18. The music is in G major. The first staff starts at measure 17 with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts at measure 18. Both staves feature complex chordal textures with many notes beamed together. Several chords are circled in red, highlighting specific harmonic structures. Dynamics include *p* and *pp*. There are also some performance markings like *tr* and *acc.*

在和聲運用上，最特別的是「線性和聲」。此和聲的進行當中，每個和弦的低音構成一條三度的旋律線，是現代樂派的常用手法。它出現在第 10-12 小節，其低音旋律線為 D-F-A-C-E 音。

譜例 4.60 (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 10-12 小節)

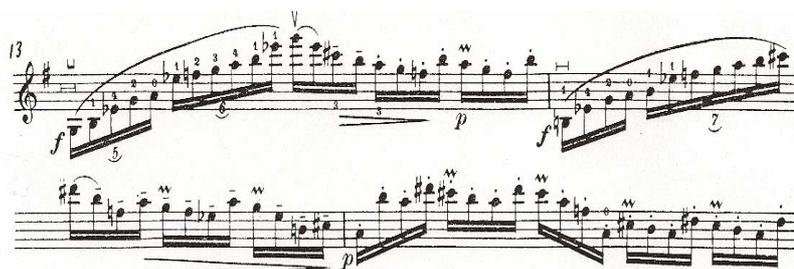


The image shows a musical score for two staves, measures 9 and 11. The music is in G major. The first staff starts at measure 9 with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts at measure 11. Both staves feature complex chordal textures with many notes beamed together. Several bass notes are circled in red, highlighting the 'linear harmony' mentioned in the text. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. There are also some performance markings like *tr* and *loco*.

以整體來看，調性的使用顛覆了傳統用法。最後的尾奏沒有回到最初開頭的 e 小調，反而是轉到它的平行大調—E 大調上。此外，出現了印象樂派的全音音階，以及現代樂派的半音階。在第 13-15 小節，可分別看到以 G 音及 B 音為起始的全音音階。這裡的半音階並不連續出現，而是以旋律的拍點音為主構成線條。在第 56 小節，第二到第三拍的下聲部，構成了一個半音階線條。還有，在第 58 小節的第二拍開始，也可看見半音階的進行。

譜例 4.61 (易沙意，第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27，第三樂章，A-b 段，第 13-15 小節)

小節)



3.5 易沙意的繼往開來

3.5.1 創造前所未有的技術

在易沙意的作品中可看出，他延續了很多法比小提琴學派的技術特點，除了使用前人創造的材料，更獨創了新的手法。以下藉由他的第四號無伴奏小提琴奏鳴曲，分別以「作曲手法」及「演奏技巧」兩個不同角度，來研究他創造的新技術：

3.5.1.1 作曲手法

以「作曲手法」的角度來觀察這兩首曲子，可以發現易沙意在作曲語彙上融入了印象樂派及二十世紀音樂的特色。這些特別之處可由曲式、調性、拍子、旋律、節奏、和聲等面向得知¹。

(一) 曲式：

- (1) 雖然不放棄分段式的古典曲式，例如：奏鳴曲、變奏曲等，但避免這些曲式完整的出現。例如：本曲第一樂章的結構，雖為兩段體，但 A 與 A' 兩段中的形式和內容不一。A 段分為 a、b、a' 三段；而 A' 只分了四個樂句。
- (2) 不用一般常見的終止及分段，而讓樂曲不停地變化進行。例如：易沙意之第三號無伴奏小提琴奏鳴曲的結構。

(二) 調性：

- (1) 廣泛使用半音階、全音音階等非傳統大小調的音階。半音階像是本曲第一樂章第 5-6 小節、第二樂章第 12 小節、第三樂章第 28 小節；而全音音階出現在第三樂章的 13、14 小節。

¹吳稚敏，〈易沙意無伴奏小提琴奏鳴曲第二號之作曲背景及演奏分析〉，私立輔仁大學音樂研究所，碩士論文，民 93 年。頁 13-16。

- (2) 即使有傳統的調號標明，但實際上停留在主調的時間非常少。使得調性漸漸不明顯，隱約脫離了以調性為中心的觀念。例如：本曲第三樂章的 10-15 小節。

(三) 拍子：

- (1) 像葛利果聖歌般將小節線刪除，形式自由的拍子。例如：易沙意之第三號無伴奏小提琴奏鳴曲的導奏部分。
- (2) 使用變態拍子：在一首曲子中交互使用不同的拍號。例如：本曲第一樂章的第 20 和 66 小節、第三樂章的第 11、17-18、51-52、54、62-66 小節。

(四) 旋律：

- (1) 旋律進行常有大跳，且音與音之間前後彼此不協和。例如：本曲第一樂章的 2-4 小節中，第三接到第四拍的音。
- (2) 旋律中以休止符插入音團與音團之間。例如：易沙意之第三號無伴奏小提琴奏鳴曲的 14-15 小節。
- (3) 將旋律音加入琶音中，豐富整個樂句。例如：本曲第一樂章的 6-8 小節、第二樂章的 31-42 小節。

(五) 節奏：

- (1) 不均衡的拍子模糊了原有的正規拍子。除了使用正規的一拍四音或一拍八音，還大量使用許多不同數目的連音。例如：本曲第一樂章的 1-8 小節中，三連音到八連音都有使用。在第二樂章的 31-42 小節，用了三連音、四連音和六連音。還有，第三樂章的 13-14 小節用五到七連音、37 小節用十連音。
- (2) 將重音記號 (>) 時而落在正拍，時而落在非正拍上。重音落在正拍的地方很常見，所以這裡只舉出非正拍的例子：本曲第一樂章第 9 小節、第二樂章第 26 小節、和第三樂章第 60 小節。

(六) 和聲：

這些由不協和音程組成的和聲，並不像傳統的和聲學一樣解決到協和的大、小三和弦。

- (1) 大量使用十一、甚至十三和弦，或以四度、五度音程構成的和弦。屬十一和弦出現在本曲第一樂章的第 4 小節。而四度、五度音程構成的和弦在第二樂章的 8-30 小節、第三樂章的 17-19 小節。
- (2) 將和弦用不規則的音程構成，又加入臨時升降記號。例如：本曲第一樂章第 3 小節、第三樂章第 19 小節。
- (3) 使用平行五度、八度，類似印象派的手法。例如：本曲第三樂章的 17-18 小節。
- (4) 線性和聲的使用。例如：第一樂章的 34-43 小節、第三樂章的 10-12 小節。

3.5.1.2 演奏技巧

以「演奏技巧」的角度來探討這首曲子，並從易沙意親筆標示在樂譜上的特殊符號中，瞭解他對曲子樂念的主觀意識。

- (一) 以下將易沙意寫在樂譜扉頁的記號分成左、右兩手的技術討論（僅提出本曲有用到的技巧）：

- (1) 左手：

1. Les 4 cordes（依照四條空弦的指示）：第一樂章第 4、15、26 等小節、第二樂章第 34 小節、第三樂章第 53 小節。
2. Restez à la position（保持在原把位）：第三樂章第 19 小節。
3. Note jouée isolément（只單獨拉奏指定的音）：第一樂章的 57、59、63 小節、第二樂章的 23-25 和 30 小節、第三樂章第 34 小節。

- (2) 右手：

1. Employez tout l'archet：（使用全弓）：第一樂章的 2、7、8 小節、第三樂章的 13-14 小節。
2. Bien rythmé：（節奏準備）：第一樂章第 1 小節。
3. Marqué-accentué：（加上明確的重音）：第一樂章第 9、11-13…等小節、第二樂章第 44 小節、第三樂章的 26-31 小節。

4. Le sautillé & Le détaché à la corde (跳弓與分弓奏)：第三樂章中凡是符頭上標示(-)記號都是分弓，而標示(·)都是跳弓。

(二)除了前述依樂曲詮釋的要求作註解之外，還可在譜中看出易沙意為了達到非凡的音響、音色效果而作的標示：

(1)左手：

1. 指法的選擇以音樂表現為主。在第一樂章第4小節中，第四拍的第一個G音之下標示著圈起來的數字4，表示此音要用小提琴最粗的第四條弦演奏。這個音起始的樂句是在該段落的最後一句，能量要更強大，所以易沙意在此選擇聲音最厚重的G弦演奏，而不使用平凡的第一把位D弦演奏。

2. 以不同弦來演奏同音。以第一樂章第54小節的第二拍後半拍為例，這兩個E音分別用2和0的指法。一個是實音，另一個是空弦音，呈現出不同的音色效果。實音的聲響較委婉，而空弦的聲響較直接。

3. 用相同的指法移動音符。為了使樂句更為連貫，用相同的手指移動音符比換指的音效更持續。例如：第一樂章的56-57小節。

(2)右手：



弓法的標示：在譜中可明顯地看出，易沙意為自己的創作標明弓法及語法的運用。除了註明弓法和重音記號，還注重發音法的選擇。

弓法記號：∩為下弓，V為上弓。下弓通常用在正拍上，而上弓常用在非正拍。但是，偶爾因為音樂表現的關係，而稍作更動。像在第一樂章的第1小節，其第二拍接第三拍都是標明上弓。第一個上弓是第一句的結尾，而第二個上弓是第二句的開始。為了讓這兩句銜時不有空隙，而調整成同一弓的作法。這樣也使得演奏能連貫樂句，不會因換弓而打斷樂思，撐住既有的氣勢。另外，以第一樂章第9小節來說，其一到三拍的64分音符都加了重音，也是要維持樂句的力度。因為，一般演奏者拉奏音符實值較短的音，常會不自覺地用很少的弓演奏。只要弓的長度分配較少又快速地演奏過去，音的力度容易消失。所以，易沙意才會在小音符上加重其份量。

它所有的發音法都經過構思和設計，除了符合樂念，也能夠執行提琴的技術。在譜中，音符上用圓滑線標示的都是連弓奏法，而有些音符上沒註明任何記號的，就是用分弓奏。連弓奏法會使得音樂連貫性強，而分弓奏訴求每個音的咬字清晰。

所以，弓法也影響音樂的表現力。以第一樂章第 6 小節來說，每四個音用一個圓滑奏，不用分弓奏。可見，這裡訴求音符能夠連接得很緊密，讓音樂線條拉得更長。也許有人會質疑，這裡何不乾脆用一弓演奏超過四個音以上呢？但是，也要考慮到此處的力度標示。要演奏音量強大的 f 樂段，當然是在使用較多力度的運弓下，弓用愈少，音量愈強。還有，以音型來看，它每四個音代表一個分散和弦，其結構是不同的和弦接續出現。其實，還有一個關鍵點，就是得考慮弓的運行方向。這小節每一拍的八個音中間，都是相同的兩個 A 音。前半拍用上弓奏演奏，運弓方向由第一條弦到第三條弦（E-A-D 弦）的進行，再回到第二條弦（A 弦）演奏這個 A 音。然而，第一個 A 音演奏完，又出現一個 A 音，此時若不換弓，運弓就得稍頓一會，重推一次，才能發出第二個 A 音。如此一來，樂句中就會出現停頓，無法使句子連貫。

3.5.2 新技術帶給小提琴樂壇的影響與啟示

易沙意本身就是一位技巧高超的小提琴家，因為自己瞭解小提琴的演奏，才能以小提琴的語法觀點，去發掘這項樂器的可能性，以及開拓它的潛力。他大膽的使用前人未嘗試過的手法，譜出表現力豐富的音樂。還有，表達強烈的主觀意識，並附註音樂表現必須遵循的項目，對於演奏家及作曲家都有深刻的影響。也難怪至今，他的六首無伴奏作品早已成為提琴界的重要曲目，舉凡在國際比賽及音樂會中，都能看到這樣既有炫技成分，又有音樂內涵的樂曲。

小提琴家其實可以效法易沙意的精神，為自己的樂器創作曲目。大部分的提琴家總是在演奏別人的樂曲，很少會透過樂器傳遞嶄新的想法。尤其，可以順著時代的潮流，製作不同凡響的音樂。像易沙意處於世代交替、樂派的轉換期，所以用了現代樂派的一些作曲手法，增添其樂曲的變化性。有鑑於此，提琴家們倘若嘗試研發專為提琴演奏的新樂曲，說不定還能超越易沙意的精湛技術。

四、綜合新舊兩種技術來探討樂曲的演奏詮釋

4.1 第一樂章

序奏一開始，以分弓奏的下行半音階為首，大聲地展開四個心情不悅的模進樂句。每句起頭都以小二度下行的導入音型帶出詭異的氣氛，然後一步步緊湊地往高處攀爬。還用舊技術的跨弦演奏炫技，並增多其拍子內的音符，來增加音樂的緊密性直至頂峰。接著在第 6 小節，以新技術的半音階作下行，導致和聲變化多，音響色彩忽明忽暗，猶如情緒的不穩定。雖然音符逐漸往下走，但這整段在做 e 小調 V 級的擴充，氣勢並沒隨著音的掉落而消失，反而持續著強大的能量導入 A-a 段。

A-a 段出現很多舊技術之雙音及和弦式的炫技演奏。還有，沿用舊技術喜歡的附點節奏和出現在非正拍的重音。此重音強化短小音符的強度，因此演奏時除了要顧及力度的維持，還要將附點後的小音符導入到下一拍，以連貫樂句的線條。第 9-14 小節大部分都是分弓奏，要用多點弓來演奏 f 音量，表達憤慨的心情。先由上聲部的敘述，再由下聲部作重述。到了第 15 小節，一拍半的音符彷彿為憤慨情緒作懷疑，稍作停頓。不過，懷疑的同時仍然繼續往前發展，抒發不舒服的心情。由第 17 小節得知，聲響由 G# 到 G 音的亮到暗變化，再加上震音的鼓譟，使情緒趨於沸騰。最後到第 19 小節將聲部拉寬，且和聲運用極不協和。如此強大的緊張度終於爆發出來，還更增強力度到下一小節。

A-b 段主要呈現語法的表達。開頭用舊技術的慣用手法，拖長第一音再慢慢敘述。以小聲安靜地鋪陳，帶著一點點深情風格，再加上小二度音程帶著神秘色彩低調的修飾，彷彿透露著蒼茫的意境。第 23 小節起用了舊技術的深情風格，旋律起落明顯。上聲部與中聲部，以及中聲部與下聲部分別構成六度的音程，還用圓滑奏跨拍子連結，使其交織地纏綿悱惻。在句尾（第 26 小節）用舊技術的泛音手法，表達悵然的感嘆。後來的新樂句（第 26 小節第一拍後半拍起）用舊技術手法，在旋律上加入雙音奏法，份量較前一句更重，並以漸強帶入高把位的激動處（第 28 小節）。這裡的音符由一拍四個音變為六個音，且力度增強到 f，顯現內心不安情緒的紛亂。同時，也呼應了導奏的結束處，音往下走但氣勢不弱，導入到下一段。

A-a' 呼應 A-a 段的節奏素材，但心情轉換成坦然以對不如意的事。由於其和聲進行的關係，影響了音色的變化。在第 34-36 小節為 f# 小調的擴充，第 37-40 小節為 D 大調的擴充，而第 41-43 小節為 B 大調之擴充。用新技術的線性和聲手法呈現，由弔詭的小調色彩，轉為明亮、健康的大調色彩。整個樂段到了第 43 小節作結束，然而此小節的尾音加上了延長記號，好像賦予了矛盾情節。懷疑剛剛的好心情充其量只是假象，只是短暫的過往雲煙而已。

A'段承接前一段結束時的延長記號心情，面對現實的考驗。這裡又展現了語法的表達，還比 A-b 更強烈。它一開始也是小聲、很安靜地表現淺淺的深情風格。後來在第 47 小節，另一聲部以屬調的主音（B 音）加入對唱。這兩部多用切分的節奏交織著，一起表達內心深層的渴望。同時，凝聚著內心的悸動作漸強，到了第 51 小節兩部都用垂直式聲響呈現。此處用新的技術手法，上聲部是半音階的進行，而下聲部是五度音程的進行。這兩種手法形成極不協和的音響，所造成的衝突與對立，彷彿訴說內心的痛苦無法消除。在第 54 小節起的樂句重複敘述第一句（第 43 小節）的深情風格，又細分節奏及小二度音程（第 56 小節第一拍）表示心情的不穩定。其後的上下聲部都用半音階下行，表達痛苦再現。從第 56 小節起作了漸強，還拓寬音程距離（第 58 小節），持續著緊張度，並導入尾奏。

大聲的尾奏不但呼應了 A-a 段的氣憤感，還強化了情緒的表達。旋律以和弦式加上重音記號來強化，彷彿生氣時猛跺腳般。樂句的高潮處有連續四音和弦的進行，增加織度上的厚重感。在力度上，維持既有的張力並作延伸，漸強至 *ff* 到最後。最後一個尾音是兩聲部回歸到同一個原點，而且，又出現了延長記號。這樣表示：經過許久後的痛苦，心情轉為無奈，且無法釋懷。

4.2 第二樂章

A 段的前半段運用舊技術的和弦手法，由 *mf* 的力度緩慢地娓娓道來。直到作漸強時，上聲部出現加上臨時升記號之第一句的高潮處（第 3 小節），呈現稍微緊張的情緒，後來才作漸弱和漸慢緩和氣氛。第二句的音樂張力比第一句更明顯，在高潮處出現的臨時升記號也更多，織度也更緊繃。還有，音量變化的幅度拓寬，由 *p* 漸強到 *f*，作漸弱後再到 *pp*，逐漸消失。

A 段的後半段以連弓奏開始，保持樂句的延展性。頑固音型在聲部間作對位，若隱若現地穿梭在旋律裡，時而突出，時而含蓄。其中，用新技術的半音階進行，增添旋律的神秘色彩（第 12-13 小節）。接著，旋律走到音程對立的高潮處，為五度和七度音程輪流出現（第 16-17 小節），彷彿吵架般戶不相讓。後來，出現了第二個高潮樂段，用琶音的修飾，強調每一個音的呈現（第 22 小節）。

B 段以舊技術的跨弦炫技手法展示，回顧 A 段前半段的樂句。第一樂段（第 31-34 小節）由每拍的低音作領導，以音階式上行。第一句小聲的開始，像是默默地付出，而第二句的最後一拍換和聲，與前一句作對比，像是想要向人訴說委屈般似的。接著，在第 35 小節鼓起勇氣想付諸行動，開始作漸強，也拉寬了音與音之間的距離，但沒多久，從第 37 小節起旋律開始走下坡，逐漸作漸弱，表示一時的空想只是枉然。還有，旋律不斷地向下掉落，宣告自己的想法無疾而終。

後來，在第 40 小節更以一拍八個音的快節奏將頑固音型作重複。此樂段雖然音符重複，但其中也稍有變化，並擴大音域。彷彿喃喃自語，躊躇著是否該奢求不可能的幻想。最後，在第 43 小節終於打消了念頭，一切皆空，停留在附有延長記號的雙音（G 音、B 音）上。爾後出現的泛音，為前一小節的殘響，輕描淡寫、虛弱的說著：「放棄了。」也停留在空蕩氣氛的延長音（G 音）上。整個空間無聲無息了一拍後，以琶音撥奏修飾頑固音型動機。這樣分散的音符表示失落感，也小聲地告知故事結束了。

4.3 第三樂章

A-a 段的第一個和弦揭示了本樂章的開始，有開門見山的意味。緊接著，是一連串源自舊技術的快速音群展技，依照不太快的急板速度滾動著傾覆而出的音符。其中，由於音符速度相當快，又要加上裝飾音來修飾，所以左手指得在短時間移動，按出所有的音，更凸顯炫技的意味。由華麗風格的帶領下，旋律起落相當明顯，像在搭乘雲霄飛車般又上又下似的。偶爾，會遇到一些小波動，有些樂句下落後，馬上大跳又從高處再落下來（第 5-6 小節），如此不按排理出牌，饒富趣味。經過吊人胃口的旋律轉折後，由低聲部的旋律引導著（第 8-9 小節），稍微休息緩和情緒，接著蓄勢出發，由下往上一步步攀爬至高潮處。藉由力度的增強，以快又準的快速換把炫技手法（第 12 小節），將氣勢帶領到最高峰，頂點更以泛音 E 音，發出明亮的響度。後來，由連弓奏的分散跨弦小過門，以下滑的方式滑掉進入下一段。

A-b 段首當其衝的是新技術的應用。另類的全音音階以不規則的節奏呈現（五、六、七連音），在第 13-14 小節由低處至高處講述兩句話，果然煥然一新。到了第 17 小節起，大量地將舊技術用的雙音加入旋律中，但是加得過於頻繁，因此左手指忙得不可開交，是比舊技術稍難的炫技。旋律中又以低聲部為領導，由小聲奏，以及換成新技術的三拍，低調地引用第二樂章的主要動機。這當中，還有新技術的五度音程作陪襯。到了第 19 小節起，樂句如波浪般一層層席捲而來，以 *mf* 的力度直接地透露五度及六度炫麗的音響，將 *f* 的氣勢一直延續到句尾，彷彿一個龍捲風承襲之前的小波浪，並呼嘯而過四個小節（第 20-23 小節）。還有，在第 22-23 小節的旋律高點重音，都用舊技術的手法，將強調音置於非正拍上，因此，這樣的句尾不同於一般漸弱的收尾，要作相反的處理。

B 段回顧第一樂章 A-a 段的音樂內容，但用連弓奏消弭前樂章憤慨的局勢，以開玩笑、遊戲似的方式呈現。其中，不免出現舊技術的手法，加了重音在非正拍上，保有前樂章強調重點音的個性。而且，調性上轉為 G 大調，彷彿是風雨過後，回歸正常，也讓人的心情為之開朗。尤其是在第 30-31 小節，兩拍為一單位用新技術的五度音程，縱向與橫向展現音色之明朗化。（縱向為第 30 小節的 C-G 音、E-B 音，第 31 小節的 B-F# 音、D-A 音，而橫向為第 30 小節開始的低音聲部 C-F# 音、B-E 音）最後在第 36 小節，整句作收尾，是舊技術的旋律擔任「合」的部分。在第 37 小節的 B 音，有雙重功能，既是前一句的收尾，又是下一句的開頭，帶起承接 A' 段的十連音。這十連音就是舊技術的旋

律擔任「承」的部分，為過渡的橋樑。後來，到了 A' 段，即為 A-a 段之再現，展現快速音符的追逐遊戲。不過，從第 46 小節開始，跑到不同前段的音上作發展（由 B 音開始）。還有，到了樂句高潮處，卻以實音按指（第 49 小節標 loco 處），馬上掉落下來，結束起落的遊戲。最後，以新技術的變態換拍法（兩拍子）作終了。

最後的尾奏，以色彩亮麗的 E 大調作輝煌的結束。首先，模仿 A-a 段低調的出現，再來，用跳進音程以連或分弓的交替，帶出活絡的氣氛，到第 54 小節為第一次的頂峰，之後不斷地換和聲往下行走。後來，在第 57 小節小聲處又重新出發，以一拍八個音的快音群作修飾，和聲線性般地往上行走，中間經過速度的漸慢，及力度的增強，讓整個織度較為緊張。後面的 ff 處即使音域變低（第 62 小節），但加了重音不會削弱氣勢，反而更增加厚度。此能量累積至最後，用加重音大跳的方式，拓寬聲部的聲響空間，讓樂曲處於輝煌、宏亮的氣氛中。還有，最後一小節用舊技術的泛音手法，使最高的 E 音富有精神地作勝利的結束。



參考文獻

中文書目：

書籍

洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展（17-20世紀）》，高雄：春暉，民92年。

陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北市：全音，民87年。

蘇顯達，《從音樂理念、舞台經驗、教學心得到「法比樂派」之淺談》，台北：師大，1998。

王玉桓，《世界著名弦樂藝術家》，臺北：揚智，民90。

李哲洋主編，《最新名曲解說全集 16 獨奏曲 3》，台北：大陸書店，民72年。

高士彥主編，《小提琴家辭典》，台北：世界，民90年。

L. Raaben 著，廖叔同譯，《古今傑出小提琴家》，台北：世界文物，民82年。

Robin Stowell 編，湯定九譯，《小提琴指南》，台北：世界文物，民85年。

學位論文

吳稚敏，〈易沙意無伴奏小提琴奏鳴曲第二號之作曲背景及演奏分析〉，私立輔仁大學音樂研究所，碩士論文，民93年。

顏子瑋，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民92年。

陳麗絹，〈威尼阿夫斯基第二號小提琴協奏曲之分析與教學研究〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民91年。

西文書目：

書籍

Huber, John. *The Development of the Modern Violin, 1775-1825: The Rise of the French School*. Frankfurt/Main: Bochinsky, 1998.

Signes - Abréviations.

Les 4 cordes; $\bar{m}\bar{i}-\bar{l}\bar{a}-\bar{r}\bar{e}-\bar{s}ol.$	① ② ③ ④	4條空弦的指法
En se maintenant sur une corde	① ② ③ ④	保持在同一弦上
Doigt immobile: - - - -	①	手指固定不動
Poser le doigt sur la quinte juste:	⑤	手指放置在5度位置
Restez à la position: - - -	R	保持在原把位
A la pointe: - - - - -	P	弓尖
Au talon: - - - - -	T	弓根
Au milieu: - - - - -	M	中弓
Note jouée isolément - ϕ		只單獨拉奏此音
Le quart de ton au dessus	\boxtimes	高1/4音
Le quart de ton au dessous	\boxminus	低1/4音
Le sautillé: - -		跳弓
Le détaché à la corde:		分弓
Employez tout l'archet: \vdash		使用全弓
短弓 Archet court: AC - Archet long: AL		長弓
抖音 Vibrant: - VB - Sans vibrer: SV		沒vib.
別壓 Sans presser: SP - Sans hâte: - SH		別匆忙
節拍準確 Bien mesuré: BM - Bien rythmé: BR		節奏準備
Marqué-accentué: $\gg>$		明確的音
Les accords ainsi notés: - -		
大聲部和弦的記譜方式		
S'exécutent par un rapide arpegge. Ex.		
大聲部和弦的實際演奏方式		拉完雙音後，再以快速琶音拉法演奏四聲部和弦

N.B. Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtés, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.
E. Y.