

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

拉威爾《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》

之分析與演奏詮釋

The Analysis and Interpretation of

“Sonata for Violin and Piano in A minor ” by Maurice Ravel

吳思樺

Szu-Hwa Wu

指導教授：張詩欣 博士

Advisor: Dr. Shih-Hsing Chang

中華民國 114 年 1 月

January 2025

摘要

莫里斯·拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937)是十九世紀末與二十世紀前半活耀的代表音樂家，當時法國藝術正處於浪漫及現代不同主義交匯發展時期，但是，他一方面守住古典主義原則，另一方面卻充分展現個人特色，甚至被推為印象樂派代表性人物。

在文獻及拉威爾往來的書信中，皆未曾提及此文欲討論之《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》，因此，過去認為他只創作了一首小提琴與鋼琴奏鳴曲。直到 1975 年，美國音樂學者阿爾比·奧倫斯坦(Arbie Orenstein, 1937-)將此真正第一首小提琴與鋼琴奏鳴曲的手稿整理出版，並稱之為《小提琴與鋼琴奏鳴曲遺作》(*Sonate Posthume pour Violon et Piano*)，眾人的觀念才產生變化。此單樂章作品(本文一律統稱為《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》)創作於 1897 年，是拉威爾在巴黎音樂學院學習時，第一首包含弦樂的室內樂作品，偏向浪漫風格，但從中也可以發現他嘗試各種節奏及和聲。因此可說是奠定了其在室內樂創作面向的基石。

此書面報告共分為四個章節：第一章為緒論，包含研究動機與目的，以及研究範圍與方法；第二章為文獻蒐集，第一節介紹作曲家生平，第二節為創作特色及重要作品，第三節為《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》之創作背景及首演資訊；第三章為全曲之音樂分析與鋼琴合作詮釋探討；第四章則為結語。

關鍵字：拉威爾、印象樂派、《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》、鋼琴合作

Abstract

Maurice Ravel (1875-1937) lived during the late 19th-century and early 20th-century. It was also the time when French musical art made was transitions between Romanticism and Modernism. While followed the principals of Classicism, he simultaneously showed a distinct modern, personal style, which earned him recognition as a leading figure of Impressionism.

In previous research and Ravel's own correspondence, the Sonata for Violin and Piano in A minor discussed in this report was never mentioned. People generally believed that Ravel composed only one violin and piano sonata. However, in 1975, American musicologist Arbie Orenstein (1937-) compiled and published the manuscript of what is now considered Ravel's true first violin and piano sonata, by naming it "Posthumous Sonata for Violin and Piano in A minor". The discovery shifted existing perceptions. Composed in 1897, while he was studying at the Paris Conservatoire, this single-movement sonata is Ravel's first work featuring string instruments. The piece leans toward a Romantic style but also reveals Ravel's efforts to innovate rhythm and harmony. It serves as the foundation for his later chamber music compositions.

This written report consists of four chapters: Chapter I is the introduction, including research motivation, objectives, scope, and methodology. Chapter II reviews some related literature, with the first section presenting the composer's brief biography, the second examines his compositional characteristics and significant works., and the third section discussing the compositional background and premiere details of the Sonata for Violin and Piano in A Minor. Chapter III provides a musical analysis of the entire piece, an exploration of interpretation and the collaboration art between violin and piano. Chapter IV concludes the whole report.

Keywords: Ravel, Impressionism, Violin and Piano Sonata in A minor, Collaborative Piano

目錄

摘要.....	i
Abstract.....	ii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	2
第二章 文獻蒐集.....	4
第一節 作曲家拉威爾之生平與作品.....	4
第二節 拉威爾之創作特色及重要作品.....	7
第三節 A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲之創作背景.....	9
第三章 樂曲分析和詮釋探討.....	11
第一節 呈示部（第 1 至 73 小節）.....	14
第二節 發展部（第 81 至 203 小節）.....	28
第三節 再現部（第 202 至 251 小節）.....	41
第四章 結語.....	48
參考文獻.....	50

表目錄

【表 3-1】《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》曲式架構表	11
【表 3-2】主要動機表	13



譜例目錄

【譜例 3-1-1】第 1 至 6 小節.....	14
【譜例 3-1-2】第 7 至 15 小節.....	15
【譜例 3-1-3】第 14 至 19 小節.....	17
【譜例 3-1-4】第 20 至 33 小節.....	18
【譜例 3-1-5】第 30 至 39 小節.....	19
【譜例 3-1-6】第 38 至 44 小節.....	20
【譜例 3-1-7】第 45 至 63 小節.....	22
【譜例 3-1-8】第 61 至 73 小節.....	24
【譜例 3-1-9】第 74 至 80 小節.....	25
【譜例 3-2-1】第 81 至 102 小節.....	29
【譜例 3-2-2】第 117 至 147 小節.....	32
【譜例 3-2-3】第 145 至 169 小節.....	34
【譜例 3-2-4】第 170 至 201 小節.....	37
【譜例 3-3-1】第 201 至 215 小節.....	41
【譜例 3-3-2】第 216 至 243 小節.....	43
【譜例 3-3-3】第 233 至 243 小節.....	45
【譜例 3-3-4】第 244 至 251 小節.....	46

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

拉威爾及德布西(Claude Debussy, 1862-1918)皆為十九世紀末至二十世紀法國音樂史上重要代表人物，他們的音樂創作具有豐富的文化內涵，反映了所處時代的社會、政治和藝術環境；尤其討論印象樂派時，他們常常被一起提及，二人對東方音樂的興趣、和聲革新及音色的處理同樣重視。但是，二人的音樂語法及創作理念仍有顯著的差異，尤其，拉威爾向來否認自己為「印象樂派」的一員，此點引起筆者想一探其音樂特色之念想。

拉威爾一生共創作兩首小提琴與鋼琴奏鳴曲，後來才發現的《小提琴與鋼琴奏鳴曲遺作》(本文一律統稱為《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》)其實才為初次嘗試室內樂形式的音樂作品，與第二首《G 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》相隔三十年，兩首作品的風格有著眾多差別。《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》雖不如其他室內樂作品被頻繁演出，但由於是學生時期的創作，可說是奠定拉威爾之後室內樂及管弦樂風格的基石，筆者相信必能幫助大家理解其早期風格及創作依據，可說具有相當的研究價值。因此選擇《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》作為此書面報告題目。

另外，因筆者在學習音樂的過程中大部分接觸的曲目屬於巴洛克、古典及浪漫時期，直到大學期間，演練了拉威爾的鋼琴曲《高貴而傷感的圓舞曲》(*Valses Nobles et Sentimentales*)，深深被作品中豐富且獨特的和聲及強烈的節奏變化所吸引，進而對近代作品產生濃厚的興趣。而在研究所就讀之際，筆者決心選擇拉威爾的作品作為書面報告題目，衷心希望透過研究他的生平及時代背景，更加了解其音樂作品內涵及創作風格；同時，藉由研究此曲，一則希望提升自己對鋼琴合作之技巧，對作品能有更全面的理解和完善的詮釋，也期許藉由此報告之書寫提升該曲於國內的知名度，助其成為學習鋼琴合作者對拉威爾室內樂作品的選項之一。

第二節 研究範圍與方法

本書面報告正文將以三大部分進行研究，分別為文獻蒐集、樂曲分析以及對鋼琴合作之詮釋建議。

在「文獻蒐集」部分，包含了對拉威爾生平、創作風格與其重要作品認識，以及《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》之創作背景與首演資訊。因直接提及此曲之書籍資料稀少，故筆者選用的書籍內容大多為作曲家生平概述及分析其音樂綜合特色，參閱的外文書目主要是：美國音樂學家阿比·奧倫斯坦的著作 *Ravel: Man and Musician*¹與 *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*²，以及英國音樂評論家傑拉德·拉納的著作 *Maurice Ravel*³；中文書目則包括：劉志明的著作《西洋音樂史與風格》⁴、楊敦惠譯 David Burnett James 的著作《偉大的音樂家羣像：拉威爾》⁵、林勝儀譯音樂之友社所編之《作曲家名曲解說珍藏版 11：拉威爾》⁶，以及巨春艷及馮壽農所譯弗拉基米爾·真開萊維奇的著作《拉威爾畫傳》⁷。

在「樂曲分析與詮釋」部分，筆者選用法國出版商 Salabert 於 1984 年印刷的 *Maurice Ravel: Sonata Posthume pour Violin et Piano*⁸，因為該公司為此曲初版之出版者。詮釋部分，筆者所參閱外文書目主要為密西根大學知名鋼琴合作教授馬丁·卡茨的著作 *The*

¹ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician* (New York: Dover Publications, 1991), 7-47、117-129、144-145、221.

² Arbie Orenstein, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Dover Publications, 2003), 10-368.

³ Gerald Lerner, *Maurice Ravel* (London: Phaidon Press, 1996), 48-50.

⁴ 劉志明,《西洋音樂史與風格》(臺北:全音,1970),357-358。

⁵ David Burnett James,《偉大的音樂家羣像：拉威爾》，楊敦惠譯(臺北:足智,2020),50-86。

⁶ 音樂之友社,《作曲家別名曲解說珍藏版 11：拉威爾》，林勝儀譯(臺北:美樂,2000),73-74。

⁷ Vladimir Jankélévitch,《拉威爾畫傳》，巨春艷及馮壽農譯(北京:中國人民大學,2005),1-85。

⁸ Maurice Ravel, *Sonate Posthume pour Violon et Piano*, 1897 (French: Salabert, 2003), 1-17.

*Complete Collaborator: The Pianist as Partner*⁹；而中文書目則參考本校李燕宜教授的著作《鋼琴·合作：理論與實例》¹⁰，以及由鄭世文譯之英國著名伴奏家傑拉德·摩爾的著作《無愧的伴奏家》¹¹，研讀其中許多範例及重要觀點，從而才提出自己對此曲的分析與詮釋要點。

本書面報告共分為四個章節進行探討：第一章為緒論，說明筆者之報告研究動機與目的，以及研究範圍與方法；第二章為文獻蒐集，依據參考文獻，整理出拉威爾生平發展脈絡、創作風格及其重要作品，加上《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》之創作背景與首演資訊；第三章為《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》之音樂分析與鋼琴合作詮釋探討；第四章則為結語，筆者將以上所寫用心地總結，以完成此報告。



⁹ Martin Katz, *Complete Collaborator: The Pianist as Partner* (New York: Oxford University Press, 2009), 137-151.

¹⁰ 李燕宜，《鋼琴·合作：理論與實例》（臺北：五南，2014），76-117。

¹¹ Gerald Moore，《無愧的伴奏家》(*The Unashamed Accompanist*)，鄭世文譯（臺北：世界文物，1996），81-90。

第二章 文獻蒐集

第一節 作曲家拉威爾之生平與作品

1875年，拉威爾出生於法國西南部巴斯克(Basque)海灣的小村莊西布爾(Ciboure)，父親是瑞士籍鐵路工程師，母親則是西班牙邊境的巴斯克人，在拉威爾出生三個月後，全家移民至巴黎；因此種生長背景，他雖從小接受法國教育，在其日後作品當中卻也常能感受到濃厚的西班牙風情。¹²

由於父親自己對音樂的熱愛，栽培拉威爾自小學習音樂，從而發現其優異天賦。1889年，他順利獲得巴黎音樂學院入學資格，兩年後進入貝里歐(Charles Wilfrid Beriot, 1833-1914)的鋼琴班學習；然而，拉威爾並不喜歡制式的學院風氣，1895年更因屢次考試未通過而遭到退學處分。但是，退學期間他仍不斷創作音樂，作品如《古風小步舞曲》(*Menuet Antique*)、《哈巴奈拉舞曲》(*Habanera*)。後來為了準備羅馬大獎¹³，他於1897年重回學院，並向加布里埃爾·佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)學習作曲；接著創作許多鋼琴作品，例如《為已逝公主的孔雀舞曲》(*Pavane pour une Infante Défunte*)、《水之嬉戲》(*Les Jeux d'Eau*)，以及管絃樂序曲《天方夜譚》(*Shéhérazade*)。可是，1900年拉威爾第一次以賦格(*Fugue*)和《神殿舞姬》(*Les bayadères*)參加羅馬大獎時，在初賽就遭淘汰；次年再度參加，才以清唱劇《米爾哈》(*Myrrha*)獲得羅馬大賽二等獎。之後幾年間，他都未再獲獎，到了1905年更以年齡不符、被評審取消參賽資格；然而，此決定居然引發藝文界許多輿論替他打抱不平，進而演變成巴黎音樂院院長及數名教授辭職風波，當時巴黎新聞界稱之為「拉威爾事件」。¹⁴

1902年，拉威爾加入一個由當時法國著名的文學家及音樂家組成的團體「阿帕契」

¹² Arbie Orenstein, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, 29.

¹³ 羅馬大獎是法國政府為優秀藝術人才所設立獎項，共分為美術、建築、雕刻及音樂四個項目，獲獎者可以公費前往羅馬留學三年。

¹⁴ David Burnett James, 《偉大的音樂家羣像：拉威爾》，28-39。

(Les Apaches)，成員例如詩人崔斯坦·克林索 (Tristan Klingsor, 1874-1966)、西班牙作曲家曼努爾·德·法雅 (Manuel de Falla, 1876-1946)以及伊果·史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971)，他們定期舉辦藝術交流會分享音樂、美術及文學作品。拉威爾透過此團體活動對音樂創作增益了不少想法，所創作鋼琴組曲《鏡》(*Miroirs*)分別題獻給其中的五位朋友，由此可見此組織對於他日後創作的重要性；同期之代表作品還包含《加斯巴之夜》(*Gaspard de la Nuit*)、《鵝媽媽組曲》(*Ma mère l'Oye*)。¹⁵

1909年，拉威爾結識了以編制俄國芭蕾舞劇而征服了巴黎的戴雅吉烈夫(Sergei Diaghilev, 1872-1929)，為其舞團譜曲《達孚尼和克羅伊》(*Daphnis et Chloé*)，但是此作是他生平唯一的芭蕾舞劇。

1914年第一次世界大戰爆發，儘管拉威爾年近四十歲，仍舊極力爭取參軍；但因心臟疾病及身材矮小，被拒絕入伍。¹⁶直到1915年，他想方設法地終於正式成為軍人，被安排到陸軍擔任貨車駕駛員、運送戰略物資，後來，又轉調成空軍；由於運送槍枝及傷患時深刻感受到戰爭的殘酷，戰後他創作了《庫普蘭之墓》(*Le Tombeau de Couperin*)，六個樂章分別題獻給戰死沙場的同袍們。

1927年後，拉威爾一改專注作曲的生活方式，展開一系列的旅行。1928年，他到美國進行巡迴演出，期間結識了古典及爵士音樂家蓋西文(George Gershwin, 1898-1937)，兩人有了密切交流；之後，拉威爾明顯可見地在作品中加入大量藍調及爵士風格的元素，例如《G大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》(*Sonata for Violin and Piano*)以及兩首鋼琴協奏曲。

1932年，拉威爾不幸發生一場嚴重的車禍，頭部受到劇烈創傷，自此，他的健康每況愈下；雖然他後來陸續前往西班牙及摩洛哥養傷，但效果不彰，終導致無法繼續創作。最終，於1937年不敵病魔而去世，享年僅六十二歲。

¹⁵ David Burnett James, 《偉大的音樂家羣像：拉威爾》，30。

¹⁶ 同上註，85。

拉威爾一生不停創作，早期作品明顯受到古典樂派、浪漫樂派及印象主義的影響，晚期則受到法國萬國博覽會中異國風情、美國藍調及爵士等的多元音樂風格影響，形成自己獨特的風格，從而為二十世紀法國音樂增添許多革新且優秀的作品。



第二節 拉威爾之創作特色及重要作品

拉威爾是近代法國音樂最具代表性的作曲家之一，他的音樂風格橫跨古典主義、浪漫主義及印象樂派，甚至融入爵士樂與異國風情，形成了獨樹一幟的音樂風格。他的音樂以精緻細膩、結構嚴謹、音響色彩豐富而著稱，追求音樂表達的完美，並在每一部作品中都展現出卓越的技法和藝術敏感性。筆者參閱由美國音樂學家阿比·奧倫斯坦(Arbie Orenstein, 1937-)所著 *Ravel: Man and Musician*¹⁷與 *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*¹⁸，統整二書之內容，從配器技法、形式結構、和聲語言、異國情調、節奏運用、鋼琴作品特點等方面，剖析其音樂創作特色。

一、管弦配器技法

拉威爾的管弦樂作品中展示了精湛的配器技巧，善於運用樂器的音色特性，創造出豐富的音響效果，將簡單的旋律轉化為色彩斑斕的音樂畫面。以《波麗露》(*Boléro*)為例，全曲幾乎完全基於單一旋律反覆，但通過不同樂器音色和音量變化，營造出令人著迷的音響。拉威爾也曾改編過其他作曲家的作品，例如為穆索爾斯基的鋼琴作品《展覽會之畫》(*Pictures at an Exhibition*)進行管弦樂改編，原本單一音色轉化為豐富多彩的管弦樂音響。

二、嚴謹的形式與結構

儘管拉威爾常被歸類為印象派作曲家，但他的音樂在結構上卻往往更接近古典主義，注重形式、句法的平衡，對樂曲結構進行精密的設計，並在每一個細節上保持嚴謹邏輯。《G大調鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto in G major*)即是一例，結構上遵循古典協奏曲的三樂章形式，但在音樂上卻融合爵士風格。

¹⁷ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 117-129。

¹⁸ *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, 38-39、366-368。

三、獨特的和聲效果

拉威爾的和聲語言介於浪漫主義和現代主義之間，經常使用複雜的和弦堆疊，造成較不協和音響的和聲進行；他並不拘泥於傳統的功能和聲，而是根據所想要的音響效果進行和聲設計，音樂呈現出豐富而迷人的色彩感。鋼琴作品《水之嬉戲》(*Jeux d'eau*)中，拉威爾在大量運用全音音階、平行和弦進行、為大三或小三和弦加入九音或十一音、再利用顫音、琶音技法，創造出流水般晶瑩剔透的音響效果。

四、異國音樂的風情

拉威爾對異國風情音樂充滿濃厚興趣，通過精湛的配器和深刻的文化理解，將異國元素，例如五聲音階、爵士及藍調，融入到音樂中，在許多作品中都有所體現，尤其受到西班牙音樂的影響，可以在《西班牙狂想曲》(*Rapsodie Espagnole*)中明顯感受到。此外，他還將阿拉伯和吉普賽音樂元素融入到自己的創作中，例如在《天方夜譚》(*Shéhérazade*)中運用了五聲音階，營造出異國情調的氛圍。

五、細膩的鋼琴創作

拉威爾的鋼琴演奏技術精湛，在創作中也展現了他對鋼琴音響的深刻理解。著名的鋼琴作品如《左手鋼琴協奏曲》(*Concerto for the Left Hand*)、《鏡子》(*Miroirs*)等等，均以細膩的音響效果和高超的演奏技巧著稱。又如，《夜之幽靈》(*Gaspard de la nuit*)裡包含長篇幅的快速琶音與音階，並且需保持音色的清晰度和穩定性，描繪出一個五光十色的音樂世界。

六、多變的節奏的運用

拉威爾對節奏的運用富有創造性，例如他喜歡使用規律而機械性的節奏模式，但將其不斷重複堆疊，以此推動音樂的發展。《波麗露》整首樂曲以單一節奏貫穿始終，但逐漸堆疊樂器音色和音響，最終形成宏大的音樂高潮。此外，拉威爾在爵士樂影響下，也經常在作品中加入不規則節奏韻律變化，例如《G大調鋼琴協奏曲》中尤為明顯。

第三節 A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲之創作背景

拉威爾分別於 1897 年及 1927 年創作了小提琴與鋼琴奏鳴曲，兩首時隔三十年之久，又分別恰為第一首及最後一首以奏鳴曲式寫作之弦樂室內樂作品。

《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》由美國音樂學者阿爾比·奧瑞斯坦 (Arbie Orenstein, 1937-) 於 1975 年從亞歷山大·塔威倫 (Alexandre Taverne) 夫人¹⁹繼承的親筆稿中，整理而出，由法國的音樂出版社 Salabert 首次出版；²⁰自此，《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》被更正成為拉威爾第一首弦樂室內樂作品。同年 2 月 23 日，在紐約市立大學皇后學院 (Queens College) 查理士·柯登 (Charles S. Colden) 音樂廳所舉行「為紀念拉威爾百年誕辰音樂會」中，由小提琴家傑拉德·泰瑞克 (Gerald Tarack, 1930-2012) 與鋼琴家雷奧安·波門爾斯 (Leon Pommers, 1914-2001) 一同合作，舉行了世界首演。²¹

由於在過去拉威爾來往的書信及自述中皆未提及《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》，故其寫作動機及過程產生了各種說法。目前唯一確定的只有手稿上標示之作品完成年代為 1897 年。根據推論，當年的拉威爾並不熟悉小提琴，第一首室內樂奏鳴曲之所以選擇寫給小提琴與鋼琴，有可能是受到小提琴家兼同學的喬治·安奈斯可 (Georges Enesco, 1881-1955)²²影響或委託；但是，安奈斯可卻從未安排此曲於獨奏會發表演出。²³另外，音樂學者依據創作時間推測，此曲也可能為拉威爾在巴黎音樂院就學期間被指定之課堂單樂章奏鳴曲習作，加上教授安德烈·格達爾格 (André Gedalge, 1856-1926)²⁴十分欣賞安奈斯可精湛的小提琴演奏能力，因此，拉威爾被囑咐為他寫此單樂章曲。音樂學家奧倫斯坦還進一步猜測，此曲其實當時可能已由拉威爾與只有十六歲的安奈斯可一同於巴黎音

¹⁹ 塔威倫夫人為最後繼承拉威爾財產者。

²⁰ Arbie Orenstein, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, 221.

²¹ 音樂之友社，《作曲家別名曲解說珍藏版 11：拉威爾》，73-74。

²² 安奈斯可出生於羅馬尼亞，身兼作曲家、指揮家及小提琴家。

²³ Gerald Larner, *Maurice Ravel*, 48-50。

²⁴ 安德烈·格達爾格為法國作曲家，同時也是巴黎音樂學院教授。

樂院內舉行過首演；²⁵不過，這僅僅是依據當時的環境所推測，實則未留下任何相關紀錄。而筆者在收集資料及分析曲式的過程中，發現此曲與其他早期作品相比，長度較長，且具有完整奏鳴曲形式，保留古典框架卻又有一些創新作曲手法，比如嚴守奏鳴曲式卻在其中不停變換拍號，且既為拉威爾其學生時期在校之作，故認為此作為學校習作之機率較大。



²⁵ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, 19。

第三章 樂曲分析和詮釋探討

《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》為拉威爾創作生涯中第一次嘗試寫作奏鳴曲式之作品，雖只有單樂章，卻有完整奏鳴曲式，全曲曲式架構見【表 3-1】。主調性為 a 小調，之後大致以關係大小調或五度轉調的調性變化，加上許多拍號變化及不規則樂句。本曲主要包含五個動機，前四個為音程動機，藉由二、三以及四度不同排列組合而成，第五個動機則為附點節奏動機，上述動機將在此曲不同樂段頻繁出現，主要動機表見【表 3-2】。

本章節中，按全曲架構分為三節，包括呈示部、發展部及再現部，筆者將每一節再分為兩部份，第一部分針對曲式結構、調性和聲及速度變化進行分析，第二部分則探討鋼琴合作技巧與詮釋可能；每一節結尾附上之小結主要參閱李燕宜教授所著《鋼琴·合作：理論與實例》²⁶，總結本章之鋼琴合作要點。

【表 3-1】《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》曲式架構表

架構	樂段/樂句	小節	速度	主要調性
呈示部	第一主題	1-15	♩=160	a 小調
	第二主題	16-33	♩ =72 →♩=126	C 大調
	過門	34-39	♩=100	a 小調
	第三主題	40-63	♩=126	C 大調
	小尾奏	64-73	緩板 (Lento) ♩ =60	g 小調 →C 大調

²⁶ 李燕宜，《鋼琴·合作：理論與實例》，76-117。

發展部	第一樂段	81-120	♩=100 ♩=80	a 小調 →e 小調 →A 大調 →升 f 小調 →升 g 小調 →B 大調
	第二樂段	121-169		G 大調
	第三樂段	170-203	回原速 (a Tempo)	b 小調 →a 小調
再現部	第一主題	204-215	比一開始慢一些 (Un peu plus lent qu'au Début)	a 小調
	第二主題 及 第三主題	216-233	♩ =60	A 大調 →e 小調
尾奏		234-251	♩=132	G 大調 →a 小調

【表 3-2】主要動機表

動機名稱	特徵	舉例小節
a 動機	二度音程來回三連音加上一分解和弦	第 1 小節、第 28 小節
b 動機	二度加三度音程下行	第 1 小節、第 45 小節
c 動機	三度加二度音程下行	第 3 小節、第 183 小節
d 動機	二度加四度音程下行	第 28 小節、第 194 小節
e 動機	附點八分音符、十六分音符加兩個四分音符	第 64 小節、第 234 小節



第一節 呈示部（第 1 至 73 小節）

呈示部可分出第一主題（第 1-15 小節）、第二主題（第 16-33 小節）、過門（第 34-39 小節）以及第三主題（第 40-63 小節），加上一個小尾奏（第 64-73 小節）。

一、第一主題（第 1 至 15 小節）

樂曲開頭即是第一主題，調性為 a 小調，速度為 ♩=160，由小提琴主導，鋼琴擔任回應的角色，總共出現四次；第一主題內包含 a 動機、b 動機及 c 動機，a 動機為二度來回三連音加上一分解和弦，b 動機為二度加三度下行，c 動機為三度加二度音程下行，三者皆是貫穿全曲重要材料。開始由小提琴拉奏第一主題，鋼琴以 c 動機回應並延伸；第 4 至 6 小節，小提琴第二次演奏相同的主題，鋼琴則用 b 動機回應，提前並增加了中低音聲部，有了些許變化。見【譜例 3-1-1】

【譜例 3-1-1】第 1 至 6 小節

Violon 1

PIANO

♩ = 160 a動機 b動機 鋼琴回應

柔軟地 *Très doux*

第一主題包含 a、b 動機

c動機

鋼琴提前增加左手中低音

b動機

第 7 至 12 小節為第三次出現第一主題，小提琴及鋼琴不僅比第 4 至 6 小節擴張了後半樂句，且標上漸強、漸弱及力度記號，作了表情及音量變化。第 12 至 15 小節則為第一主題第四次出現，是鋼琴首次以左手彈奏，最後停在 C 大調 V⁹和弦上，才再藉由內部半音變化、銜接進入第二主題。見【譜例 3-1-2】

【譜例 3-1-2】第 7 至 15 小節

③

鋼琴擴張高低音域

二人一起增加後半樂句

加上表情記號及增強音量

f *passionné*

f *passionné*
熱情地

J. = 72

mf *bien chanté*
un peu moins vite

mf

* C : V⁹ *

第 1 至 15 小節中，第一主題旋律總共出現四次，因多次重複相同旋律，筆者認為詮釋方面要更加注重音樂層次及音色之變化。第 1 至 3 小節為第一次主題出現，不須做

過多起伏，利用手指指尖輕輕帶出清亮的音色即可。第 4 至 6 小節為第二次，因織度及音程擴張，鋼琴回應時應利用手臂帶出三連音的高音，使得此次有明顯變化。第 7 至 11 小節為第三次，為配合小提琴音色，筆者建議一開始音量為小聲，並用指尖輕輕彈奏高音和弦，避免厚重的和絃破壞主題的氛圍；當第 9 小節二人擴張後半樂句，因皆由中低音域開展，鋼琴應注意樂器間的平衡，同時還要利用指腹彈奏較為厚實的音色來襯托小提琴的音色，直至第 10 小節和聲解決時，再慢慢將手抬起，銜接小提琴的高音音色。第 12 至 15 小節第四次主題呈現，加上許多力度記號，為了能銜接小提琴漸強的音量，鋼琴要利用手肘將整隻手臂力量往右上抬起，使得音色亮而扎實；接下來左手旋律出現許多八度，為了維持長線條及使得音色圓潤厚實，建議多用手肘帶動手腕，以達到譜上重音記號卻又模仿弦樂拉奏的效果；第 14、15 小節音樂逐漸緩和，小提琴音域回到中低音域，鋼琴左手上聲部與小提琴旋律呈現對位，應利用指腹強調彈出，其餘聲部則皆用指尖輕輕帶出和聲即可。第 15 小節雖和聲停留在 V⁹和弦上，卻要著重中間聲部的半音和聲變化，並自然地加上一點點漸慢，以結束第一主題；筆者建議二人在小節線上稍停留久一些，令聽者期盼一下將出現之樂段變化。

二、第二主題（第 16-33 小節）

第二主題自第 16 小節開始，拍號改為 6/8 及 2/4 的複合拍子，速度標示為 ♩ =72，回到 C 大調，整體音樂變得流動起來。在小提琴深情歌唱旋律時，鋼琴交錯節奏伴奏，二者韻律變化採用賀米歐拉(*hemiola*)手法，同時不斷改變和聲進行，再加上左手十六分音符分解和弦，因此，第二主題比起第一主題感覺更加緊湊，織度也變得豐厚。見【譜例 3-1-3】

不過，此處鋼琴為伴奏，加上小提琴音域較低，需特別注意與小提琴之間的音量配置；雖譜上標示中強(*mf*)，但為了良好平衡，筆者實則彈奏約為弱至中弱的音量，並且放輕右手高音聲部，避免打斷小提琴第二主題。

【譜例 3-1-4】第 20 至 33 小節

20 小提琴頻繁出現切分音

accel... 漸快

accel... 漸快

23

26 *tr.* *ff* *rall.* 漸慢 *♩* = 126 a動機

fff 第二主題高潮區
左右手皆為d動機，但音值不同

30 *dim. et un peu retenu* 漸弱、漸慢 *Très en mesure* *♩* = 100 *p una corda*

三、過門（第 34-39 小節）

在此短小過門中，小提琴雖繼續前面樂段出現的 a 動機，鋼琴卻出現平行八度及五度迂迴的半音音型，速度較之前樂段緩，第 36 小節更轉為下行半音階，不斷變動調性。

見【譜例 3-1-5】

小提琴音量為小聲，此處鋼琴半音階容易造成音效混濁，需要特別注意鋼琴踏板應用，除了作曲家指示使用柔音踏板(*una corda*)，建議延音踏板使用半踩半放的方式，宜仔細聆聽以保持和聲乾淨。當第 38 小節鋼琴高音上聲部重現第一主題時，為使其音色與半音階有所區別，小指與無名指應多使用指尖彈奏，促使音色變立體些，下聲部手指則用指腹並低平些彈奏，幫助半音階音色朦朧些。

【譜例 3-1-5】第 30 至 39 小節

30

dim. et un peu retenu

p a 動機

Très en mesure ♩ = 100 非常準確

P una corda 弱音踏板

Ped.

* 迂迴半音音型

35

四、第三主題（第 40-63 小節）

藉由過門的半音下行，第三主題的調性再次轉回 C 大調，即曲首 a 小調的關係大調，且相較於第一、第二主題之速度更為趨緩，旋律也更長。第三主題包含 c 動機及 d 動機，先由鋼琴進行五小節的導奏，緩慢的速度凸顯了左右手多聲部的聲響，並將節奏帶回 12/8 複拍子韻律。見【譜例 3-1-6】

鋼琴導奏共分為四個聲部，彈奏時需仔細聆聽每個聲部之間對位及和聲效果。作曲家雖沒有標示音量，筆者認為此處為第三主題樂段鋪墊，加上作曲家標示放開柔音踏板 (*tre corde*)，故音量建議為中弱；第 42 小節旋律漸漸往高音發展，音量也可逐漸增強至第 43 小節，再用一樣的音量銜接好低音的顫音，然後接入第 44 小節左手和弦為第三主題鋪陳；第 44 小節宜漸弱，銜接和聲，第 45 小節小提琴的出現才不突兀。

【譜例 3-1-6】第 38 至 44 小節

41

小提琴自第 45 小節開始拉出優美的第三主題，鋼琴以簡單兩大拍節奏與和聲作為背景伴奏，且利用右手高音聲部音程呼應；當小提琴前半樂句結束時，鋼琴改以 c 動機回應旋律。第 53 小節小提琴及鋼琴琶音帶出後半樂句，鋼琴右手更加入第三主題與小提琴形成對位；小提琴後半樂句在第 58、59 小節利用顫音漸強，加上鋼琴再次出現的琶音及反向 c 動機，將音樂擴張至第 59 至 62 小節的高潮區，最後停在第 63 小節 G 大調 V⁹和弦，鋼琴聲部增加至四聲部並漸慢，為小尾奏作準備。見【譜例 3-1-7】

在二人合作上，鋼琴第 44、45 小節先以簡單和聲伴奏，第 46 小節加入右手聲部後，則有了呼應小提琴的功能；音型及音量雖無標示及太大的改變，但需仔細聽小提琴第三主題音型變化，並隨著其小分句變化而調整音量。第 50 小節開始變化伴奏音型，容易造成音色不均及垂直和聲的問題，手腕不妨順時針繞轉，幫助力量平均轉移到小指上，方能帶出上聲部旋律；此外，筆者建議此處以兩小節為一單位思考，彈奏時可以作些微漸強、漸弱，除了顯得伴奏有變化之外，也能將音量銜接至小提琴中音域的旋律。第 53 小節，小提琴還處在中音域，音量上也沒有太大的起伏，而鋼琴雖以華麗琶音推進至高音，但考慮樂器間音量的配置，應避免使用過多踏板，並做漸弱；第 54 小節小提琴與鋼琴產生對位旋律，應準確照著譜上指示漸強、漸弱，和聲也應多強調左手上聲部升 C 音，第 55 小節則改強調右手升 G 音、凸顯導音，調性便可更加明確回到 A 小調。第 56 至 58 小節與第 50 至 52 小節一樣，應用手腕順時針的彈法，保持橫向旋律線，音量則跟著小提琴的顫音一起擴張。第 59 小節，鋼琴雖與第 53 小節一樣出現琶音，不同的是

此處需大量運用踏板及漸強，將音量帶至高潮區；但為避免過多垂直和聲打斷小提琴橫向的旋律，彈奏時應以兩小節為一個單位，使用手腕帶動八度，方能避免非標示的重音出現。第 63 小節，鋼琴上聲部一樣為 c 動機的反向，不同的是音值為前者兩倍，雖譜上標示漸慢，但因作曲家於第 64 小節標示恢復原速(*reprenez le mouvement*)，故筆者建議此處不宜漸慢太多，另外，應將音量漸強帶到第二個和弦出現，再將整個音樂放鬆下來，結束此樂段。

見【譜例 3-1-7】第 45 至 63 小節

45 *p* ↑ 第三主題 c 動機 鋼琴高音聲部呼應小提琴第三主題

49 c 動機 第三主題後半樂句 鋼琴c動機以高音聲部回應

53 琶音帶出第三主題後半樂句

二人不妨在小節線上想著停留一點時間，鋼琴並由指腹轉為指尖彈奏，使得第 67 至 68 小節和聲音色明顯變化。第 69 小節，鋼琴琶音調性轉為 F 大調，術語標示為「相當寬廣」(*Très large*)；筆者建議此可先行琶音，將琶音頂音對準小提琴正拍，並適度作些許漸強及漸弱，滑動速度稍緩，以幫助音樂及身體放鬆，便於結束此樂段。

【譜例 3-1-8】第 61 至 73 小節

61 *rall...* 回到原速 *Reprenez le Mouvt* e 動機
 中低聲部為迂迴半音

65 動機交由小提琴

69 變換拍號
 琶音使音效變得寬廣 *très large* 非常寬廣 *tranquille* 平靜地 *Lento* 緩慢地
 F # : F :

第 74 至 80 小節，調性回到 a 小調，為呈示部反覆第一主題之樂句，但與原第一主題不同的是鋼琴新增了八度下行分解和弦之伴奏聲部，取代了第 1 至 6 小節原來平靜的感覺，律動變得更加流動，也預示了發展部第一樂段右手的伴奏音型。見【譜例 3-1-9】

此處雖然是第一主題的反覆樂段，但作曲家在中間預示了發展部新的八度下行伴奏音型；為維持流動的感覺，筆者建議彈奏八度下行音型時利用手腕逆時針旋轉的方式，將小指力量順勢帶至大拇指，幫助力量平均分配至每隻指頭，避免手指之間產生音色不均的問題，打斷小提琴樂句韻律。

【譜例 3-1-9】第 74 至 80 小節

74 *1^{re} fois* *très doux* 第一主題

反覆樂段中加入八度下行分解和弦

très doux
非常柔和地

a :

78

小結

此處，筆者針對樂句的掌握、聲部間的平衡、速度的轉換、樂器間的音量平衡及踏板的運用等面向，小結小提琴與鋼琴在呈示部的合作重點如下：

（一）、樂句的掌握

第一主題四次樂句中有許多小提琴及鋼琴交織而成的旋律，第一句及第二句皆為由小提琴開展第一主題，鋼琴回應，第三句雙方皆擴張的後半樂句，第四句鋼琴第一次演奏第一主題且加上力度記號。鋼琴演奏時一方面按照譜上標示作音量及音色變化，另一方面須仔細聆聽小提琴音量變化作微調，以避免重複樂句變得枯燥乏味。

（二）鋼琴聲部間的平衡

舉例來說，鋼琴導奏第三主題時，右手下聲部及左手上聲部形成四聲部對位，應加強彈奏雙手大拇指部分，反之，過門及結束樂段中，右手上聲部負責主要動機，因此應加強右手小指彈奏，並謹慎使用踏板，避免低音聲部過於混濁，有助於二聲部間的平衡。

（三）速度的轉換

作曲家將每個樂段都清楚標示出速度，且不斷變化，演奏者須如實地照譜上標示的速度演奏，方能展現各個主題特色。不過，作曲家在速度轉換間，通常都會做準備式地標示漸快或漸慢，演奏家宜順勢規劃速度，例如，第 40 小節速度標示為緩板，應利用第 38 小節漸慢，在兩小節之間將速度緩下來。

（四）樂器間的音量平衡

第二主題開始，小提琴為中音域，鋼琴音域則較第一主題寬、音響較為豐富，故應仔細聆聽小提琴並且謹慎使用踏板，注意聲響有無蓋過小提琴；直至第 24 小節小提琴長音時再做漸強，將音樂推至高潮區。

（五）踏板的運用

在呈示部中，有些樂段的音型或音域聲響容易混濁，例如過門樂段、小尾奏，包含很多平行五度、八度半音音型，兩人合作時，踏板應使用半踩半放的方式，並加強彈奏小拇指的力量，方能達到朦朧且上聲部清晰的效果，以利於回應小提琴之樂句。



第二節 發展部（第 81 至 203 小節）

此奏鳴曲之重要特徵之一為發展部篇幅較長，總共長達一百二十三個小節；基於不同伴奏形式與調性考量，筆者將發展部分為第一樂段（第 81 至 120 小節）、第二樂段（第 121 至 169 小節）以及第三樂段（第 170 至 203 小節）進行討論。

一、第一樂段（第 81 至 120 小節）

第 81 小節開始，由反覆樂句出現之第一種八度下行分解和弦伴奏銜接至第一樂段中，小提琴旋律由 a 動機擴展而成，樂句長度由原先八小節後轉為六小節，音樂變得流動起來；但八度下行和弦因缺乏三音沒有完整的和聲功能，聲響較空靈。第二種伴奏形式標示的速度較第一種慢，鋼琴轉為厚實的和弦，小提琴則發展出第二主題。此樂段中，調性不斷轉換，由 a 小調至 e 小調、A 大調、升 f 小調及 B 大調，產生神祕感，令人摸不清音樂走向。見【譜例 3-2-1】

第一種伴奏彈奏方式可參考之前第 74 至 80 小節之彈法，不同的是，此樂段一開始整體音量較小，為避免蓋過小提琴音量，鋼琴彈奏採一半深的觸鍵即可。第 83 小節，左手出現和弦大跳音型，在彈奏上容易造成音色不均及產生莫名重音；為避免上述情況發生，彈奏時應利用手肘帶動手腕，協助低音聲部音色揚起、不下落。而在第 93 至 94 小節即將銜接第二種伴奏時，作曲家已將音值拉長、產生漸慢的效果，銜接時就不宜多做漸慢。第二種伴奏為厚重和弦組成，為避免彈奏出垂直和弦打斷小提琴優美的旋律，筆者建議以兩小節為一小句，同時也要注意大跳和弦。運用手肘移動，幫助銜接音色及音量。另外，在兩者伴奏音型變化之銜接處，可以在小節線上稍做停留，讓人明顯感受到其中調性及音樂得轉換。

【譜例 3-2-1】第 81 至 102 小節

81 *2^e fois* *a* 動機

♩ = 100

① 第一種伴奏為八度下行分解和弦

a :

85 *red.*

e :

89 *8^a* *red.* *

93 速度變慢 *第二主題*

② *♩ = 80* *un peu retenu* 第二種伴奏為厚實和弦

A :

99 1

reprenez le mouvement 回到原速

f#

103

Ped. * *Ped.* *

107

g# *Ped.* * *Ped.*

111

$\text{♩} = 80$

2 un peu retenu

B :

二、第二樂段（第 121 至 169 小節）

自第 121 小節起調性轉為 G 大調，筆者劃分為第二樂段，但因其中鋼琴伴奏及調性變化，再分為兩樂句。第 121 至 147 小節為第一樂句，鋼琴先鋪陳兩個小節，增加為三個聲部中，右手維持與發展部第一樂段一樣的八度下行伴奏音型，左手則與小提琴齊奏第一主題旋律，之後由鋼琴完整呈現第一主題前半樂句。第 126 小節小提琴改為八度大跳切分音，與鋼琴右手二大拍形成二對三節奏效果，並增加為四個聲部；第 126 至 136 小節調性不斷轉換、堆疊，感覺令人感到神秘及不安。第 138 小節由小提琴發展出新的十六分音符旋律，並將調性帶至升 C 大調，相較於先前不安的情緒，調性及音型轉變為昇華的感覺；堆疊兩次同樣旋律後，利用半音上行銜接至下一樂句，摸不透音樂走向的感覺，直至 147 小節才結束。見【譜例 3-2-2】

鋼琴鋪陳之後，第 123 小節左手與小提琴旋律重疊；為配合小提琴音色，應多使用指腹彈奏，並在第 125 小節配合小提琴長音上作些微漸強，直到第 126 小節進入新的樂句。新樂句之伴奏形式增加為四聲部，右手伴奏與第一樂段一樣維持八度三連音下行音型，左手則新增低音及切分音；彈奏時應著重左手和聲變化及切分節奏，同時將踏板踩得更深，以幫助音量漸強並堆疊情緒。第 136 小節譜上雖標示強(*f*)，但鋼琴音域寬廣，為避免蓋過小提琴單薄的旋律，筆者建議音量從中強開始，並以四小節為一個樂句，隨著旋律音型走向做些微漸強及漸弱；堆疊兩次相同樂句後，第 146 小節譜上標示幾乎不放慢速度(*à peine ralenti*)，小提琴旋律音值也變長，已令人感到速度趨緩，因此，筆者建議第 146 至 147 小節間需嚴守拍子。隨著小提琴半音上行音型為下一樂句帶來不確定

性，伴奏也應多利用指腹彈奏加上漸弱，使得音色朦朧些，增添整體神秘感。

【譜例 3-2-2】第 117 至 147 小節

117

toujours très mesuré 嚴守拍子 下行八度音型

G:

123

a動機 第一主題 漸強 [cresc.] 鋼琴增加至四個聲部

小提琴八度大跳切分音

128

bien chanté 歌唱地

g:

133

m.g. [f]

137

發展出新的旋律

141

145

à peine ralenti 幾乎不放慢速度

en mesure 嚴守拍子

m.g.

n.g.

第 148 小節起是第二樂句，小提琴重複與上一樂句一樣的切分音節奏，但是不同於之前的是持續擴張了音域、鋼琴伴奏織度及琶音音程也相對變得較寬；和聲以四小節為單位做變化，到第 160 小節之前總共有三小句，第一、二小句只有些許音量變化，第三小句則因為將銜接進入高潮區，不斷地漸強直至第 160 小節。

第 160 小節起，小提琴再次拉出前句十六分音符旋律，鋼琴則不斷出現二拍子及三拍子節奏變化，打破固有的韻律，第 164 小節更以音域寬廣的快速音群製造了兩次小高潮，直到第 168 小節鋼琴回到一開始伴奏形式，才於第 169 小節結束第二樂段。見【譜

例 3-2-3】

此樂段總共有兩大樂句，由於鋼琴出現幅度較大的琶音，要注意踏板不可全踩深，以避免音效混濁及音量過大；直到小提琴出現漸弱長音後，才可以將鋼琴聲部凸顯出來。第 162 小節，小提琴旋律及鋼琴旋律呈現反向進行，兩者皆重要，尤鋼琴應將力量藉由手臂傳輸至放鬆的手腕，彈出橫向右手八度，以避免垂直旋律形成，以達到配合小提琴音色之效果，並漸強直至第 163 小節句子結束。第 164 至 167 小節與第一句同樣詮釋方式，但到了第 168 小節，應注意漸漸趨緩情緒及速度，好將音樂帶入第三樂段。

見【譜例 3-2-3】第 145 至 169 小節

145 *à peine ralenti* *en mesure* 嚴守拍子 *n.g.*

149 *bien chanté* 歌唱地

153

157

160

鋼琴出現快速音群

163

166

漸弱 [dim.] rall... 漸慢

三、第三樂段（第 170 至 201 小節）

自第 170 小節起，因伴奏打破前樂段之節奏韻律，故筆者分析為第三樂段。第 170 小節，鋼琴利用第三主題開展，到了第 178 小節，改由小提琴帶出第三主題，再以一個上行音階漸強，結束此樂句，並交由鋼琴左手接入下一樂句。第 186 小節起，先回到第二主題，第 197 小節則再次出現 a 動機，暗示樂曲即將回到再現部，才藉由鋼琴華麗的琶音堆疊至音效高潮，順勢出現第一主題。見【譜例 3-2-4】

第 170 小節鋼琴琶音為上行，但為了銜接先前的氛圍，宜選擇較緩速度並漸弱彈奏琶音。第 174 至 178 小節與第三主題音型雷同，彈奏手法大致一樣，但不同的是，此處氛圍較平靜，音量不宜有太大變化。第 178 小節又出現琶音，但與前一次不同的是，筆者建議此處作漸強，好將音量帶入高音和弦，順勢帶出小提琴旋律。第 182 小節又恢復原有的平靜，直到第 185 小節小提琴拉奏上行音階漸強，鋼琴雖呈現下行，也應跟著漸強，好進入下一樂句。

第 186 小節起為第二主題之發展，因拍號從前面的 6/8 拍轉變成 2/4 拍，鋼琴不妨強調左手十六分音符之節奏韻律；後來為了配合小提琴中低音域音色，鋼琴音量宜為弱、踏板踩得淺些，以製造一種朦朧的和聲效果。直到第 192 小節出現漸快，同時音量漸強，音樂變得更加緊湊，一直堆疊到第 197 小節 a 動機再現。

第 197 小節開始，分為四小句，前三小句皆可當成第四句堆疊音量之前置；鋼琴需要強調作曲家標示之四分音符聲部及重音記號音符，以呼應小提琴旋律標示之重音記號，其餘音符則皆按照音型起伏作較小的音量變化。第 200 小節為了銜接回再現部第一主題，除了漸強之外，可以特別強調音程較寬的琶音，與小提琴加重長音一同呈現漸慢的態勢。

【譜例 3-2-4】第 170 至 201 小節

170

a Tempo 回到原速 第三主題

175

撥奏 *pizz.* arco 拉奏

180

185

第二主題

189 *en accel.* . . . 漸快

193 *un peu retenu* 漸慢

f

tr.

tr.

tr.

tr.

f

ped. a 動機 *

197 *ff*

Très marqué $\text{♩} = 144$

非常加強

ff

ped. * *ped.* *

198 *ped.* * *ped.* *

199

Musical score for measures 199-200. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex chords and arpeggiated patterns with fingerings 6 and 10. The music is in a 4/4 time signature.

200

en ralentissant 漸慢

Musical score for measures 200-201. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex chords and arpeggiated patterns with fingerings 7 and 11. The music is in a 4/4 time signature. The tempo marking "en ralentissant 渐慢" is placed above the piano part.

201

ff Un peu plus lent qu'au début

reprenez le *p*

Musical score for measures 201-202. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex chords and arpeggiated patterns with fingerings 11 and 7. The music is in a 4/4 time signature. The tempo marking "Un peu plus lent qu'au début" is placed above the piano part, and "reprenez le *p*" is placed below the piano part.

小結

對於發展部，筆者將針對速度轉換、樂器間聲部的平衡、踏板的運用、樂句的掌握等面向，以鋼琴合作角度進行小結如下：

（一）、樂句的掌握

由於此發展部篇幅較長，其中包含許多不規則樂句，筆者認為分析樂句長短在特別重要，例如第一樂段中有以六小節為單位的兩種樂句，而在銜接樂句中，筆者建議應停留在小節線，方能使觀眾清楚感受到樂句將轉換。

（二）、樂器聲部間的平衡

發展部第一樂段的第二樂句中，小提琴以中低音域演奏第二主題，鋼琴則為厚實的伴奏音型；作曲家雖無標示力度記號，為避免鋼琴音量蓋過小提琴，筆者建議鋼琴音量應仔細聆聽小提琴音量，以其為基準，自己降一階音量，較為合適。

（三）、踏板的運用

第二樂段中，鋼琴為四聲部，右手上聲部為長音旋律，下聲部為連續下行三連音，左手上聲部為後半拍節奏和聲，下聲部則為主要和聲；為維持每個聲部其原有特色，筆者建議踏板宜踩一半深並半踩半放，長音旋律及切分節奏保持清晰的同時，保留其低音和聲，也能避免打斷小提琴旋律。

（四）、速度的轉換

第一樂段中分為兩種不同的伴奏音型，第一種為流動的三連音，第二種則為厚實的和絃，兩者標示了不同的速度，皆由鋼琴銜接速度，小提琴則跟隨鋼琴的速度；雖速度有落差，但在兩種銜接處，作曲家已將音值拉長、達到漸慢的效果，故不宜再做漸慢。

第三節 再現部（第 202 至 251 小節）

筆者將再現部分為第一主題（第 202 至 215 小節）、第二主題（第 216 至 233 小節）及尾奏（第 234 至 251 小節）進行討論。

一、第一主題（第 202 至 215 小節）

音樂從發展部第三樂段已經累積了一定的音量，所以第 201 小節進入再現部一開始音量即為甚強(*ff*)，但調性經由升 f 小調回到 a 小調；第 202 小節與呈示部同樣由鋼琴作為回應，後將音量帶至弱(*p*)，並回到曲首之速度。見【譜例 3-3-1】

不同於呈示部，第 202 小節為鋼琴與小提琴首次齊奏第一主題；但鋼琴和弦及八度音型容易造成垂直和聲，不利於配合小提琴旋律，應多運用大手臂帶動手腕移動，儘量連接和弦音色及音量。第 202 小節先由鋼琴左手八度回應第一主題，後才改由雙手彈奏第一主題後半樂句，將氛圍帶回與呈示部第一主題一樣的平靜。第 204 至 208 小節，再由小提琴奏出第一主題旋律，由鋼琴左手八度回應，並接入後半樂句。之後樂句皆與呈示部雷同，故不再贅述。

見【譜例 3-3-1】第 201 至 215 小節

201

第一主題

比開始慢一些

鋼琴回應

reprenez le

1

Un peu plus lent qu'au début

ff

p

p

204 *p* *comme au début* 如開始一般

mouvement 回到原速

鋼琴回應

206

3

209

4

f

213

鋼琴以第一主題回應

rall. . . .

a : V⁹

二、第二、三主題（第 216 至 233 小節）

第 215 小節鋼琴左手以半音進入第 216 小節，更以漸強琶音帶出小提琴第二主題，調性由 a 小調變為 A 大調，旋律與呈示部大致相同；不同的是，鋼琴右手同時奏出較為抒情的第三主題對位第二主題，與呈示部流動的伴奏音型產生截然相反的感覺，直至第 223 小節小提琴接續拉出第二主題後半樂句，鋼琴才回歸伴奏的角色。見【譜例 3-3-2】

第 216 小節起，作曲家融合第二、三主題，即小提琴拉奏第二主題，鋼琴右手負責第三主題，剛好形成一個反向進行；鋼琴在彈奏第三主題下行音型時，容易造成音色暗沉，但為配合小提琴高音清亮音色，彈奏宜注意將由手腕帶動指頭提起，促使尾音輕輕揚起，二人的音色才會保持一致。

【譜例 3-3-2】第 216 至 243 小節

216 小提琴為第二主題
♩. = 60 *mf*
a Tempo 回到原速
鋼琴為第三主題

220

224

229

Plus animé 活潑地

f

233

ralenti 漸慢

1^{er} Mouvement ♩ = 60

p

四、尾奏（第 234 至 251 小節）

第 234 至 251 小節起，內容回顧了呈示部過門及小結尾的零星素材，例如迂迴半音音型和 e 動機及 5/8 拍韻律，筆者歸納此樂段為尾奏。第 234 小節先是出現過門的 e 動機與迂迴半音音型，後出現 5/8 拍的韻律。見【譜例 3-3-3】

【譜例 3-3-3】第 233 至 243 小節

233

ralenti

1^{er} Mouvement ♩ = 60

e動機

p

迂迴半音音型

237

très large

非常寬廣

241

平靜地

Tranquille ♩ = 100

gba

第 244 小節開始，小提琴則是以第一主題為主，鋼琴使用半音階下行伴奏；直到第 248 小節，小提琴旋律與鋼琴上聲部以同音反向音程互相呼應三次，小提琴改利用泛音、製造空靈的感覺，鋼琴則以音域較寬廣的和弦回應。全曲最後四小節，調性昇華至 a 小調的平行大調 A 大調上，在下行四度及上行五度的音程呼應中，最後平靜地結束全曲。見【譜例 3-3-4】

從第 244 小節開始，鋼琴總共出現兩次半音下行音型，左手需要掛留低音八度 A 音，

加上譜上標示甚弱(pp)，產生一種朦朧的氛圍；為了避免造成音響太過混濁音量蓋過小提琴，筆者建議第 244 至 245 小節可先踩一半弱音踏板、控制音色，延音踏板則採用半踩半放的方式維持和聲進行；到了第 246 至 267 小節因音域變高，則全踩弱音踏板，幫助樂句間的音色產生變化；結束此樂句時，弱音踏板全放開，以便下一樂句再次使用弱音踏板做深淺音色變化。第 248 小節起，鋼琴應強調右手高音聲部，但利用手腕揚起第二個高音，將音色銜接至小提琴泛音句尾；三次呼應使用弱音踏板由淺至深做音色變化，第一次呼應時先不踩弱音踏板，強調右手上聲部呼應的音程，第二次踩一半弱音踏板，使音色變溫潤些，第三次再將弱音踏板全踩，呼應小提琴泛音音色。曲末低音八度為了銜接之前音量及音色，左手腕應平移到低音音域，並輕彈奏琴鍵的一半深即可；休止符時緩緩抬起手腕及延音踏板，並最好將手停留在空中片刻、延留一下氛圍，才結束全曲之演出。

【譜例 3-3-4】第 244 至 251 小節

244 **第一主題**
pp
 Lent ♩ = 132
 緩慢地 **半音音階下行**
 encore plus lent 更緩慢地

248 放慢速度直到結束
 en ralentissant jusqu'à la fin **四度及五度音程相互呼應**

gba

小結

再現部大部分樂段與呈示部詮釋雷同，筆者不再贅述，但仍需將針對樂器間聲部的平衡、踏板的運用等面向，以鋼琴合作角度進行小結如下：

（一）、樂器間聲部的平衡

第 202 小節，作曲家雖於此標示為甚強(*ff*)，小提琴拉奏八度卻難敵鋼琴巨大的聲響效果，故此處筆者建議鋼琴音量演奏至強(*f*)即可。

（二）、踏板的運用

第 244 小節起，小提琴共演奏兩次第一主題，鋼琴則作半音音階下行伴奏，半音容易造成音響混濁，演奏時踏板宜採用半踩半放的方式，既能保持低音聲部，也能維持小聲音量；第一次可以先踩一半的柔音踏板，配合小提琴甚弱(*pp*)的音色，第二次因小提琴將音域升高，音色變得清亮，鋼琴則可全踩柔音踏板，使得整體音色更為柔和。

（三）、樂句的掌握

第 248 小節起，小提琴與鋼琴分別以四度及五度音程銜接，總共三次；為使三次呈現不同音色變化，第一次小提琴的音域較低，鋼琴不用使用柔音踏板，配合小提琴低音域使音色聽起來較沉，第二次小提琴音域升高，鋼琴可先踩一半柔音踏板，第三次小提琴轉為泛音時，鋼琴則可全踩柔音踏板，有助與小提琴音色融合，整體樂句銜接也會更為流暢。

第四章 結語

《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》創作於 1897 年，當時拉威爾還在巴黎音樂學院就讀，此作屬於其音樂生涯的早期創作；雖然比起後作之《G 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》較不知名，但依然展現了他的創作才華和獨特風格，並顯露出對音色敏銳感受和對音樂結構的嚴謹態度。

《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》相對於《G 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》樂曲架構較為傳統，但內容充滿了新穎的和聲及節奏變化，反映出拉威爾早期即有著對音樂的探索和創新精神；呈示部充分展現了三個主題之特色，發展部篇幅長，卻巧妙利用細膩的和聲銜接樂段，再現部則回歸傳統作曲，使用對位手法將三個主題融合，並將調性轉回 A 小調，因此，全曲曲式架構完整，卻又增添許多不同色彩。

此曲中包含許多大膽的嘗試與突破，如不規則樂句、創新的和聲進行、速度多變化以及細緻的鋼琴踏板運用，所以，筆者認為在詮釋此曲時，首要注意不規則樂句的分析，找出何處為兩樂器之間的對話，何時旋律由兩者樂器皆共同唱出。而為了達到與小提琴音色相容之效果，鋼琴合作者應多運用指腹、手臂以及手腕帶動彈奏，避免機械式彈奏打斷小提琴旋律。另外，拉威爾在譜面上標示許多速度術語，演奏者二人應思考樂段之間的速度差該如何銜接，合作方能使他們演奏起來合理而順暢，比如第 15 至 16 小節、93 至 95 小節。拉威爾在創作此曲時，鋼琴有許多部份看得出是由管絃樂思出發，因此演奏者在凸顯主旋律之餘，應注意各個聲部音色變化的可能，同時也能更精確區別和聲及旋律的層次。

另一方面，此曲時常出現範圍較廣的漸強或漸弱，演奏者理應依照樂句及和聲走向來清楚決定何處為音樂高潮區，並在漸強與漸弱之間分配好音量及力度變化層次；當篇幅較長的樂段有多次漸強，不妨在下一個樂段前先弱一些，再開始堆疊，這樣可以避免樂段間的漸強幅度張力不夠。反之，鋼琴可在各個標示甚弱的地方應用不同深淺的柔音

踏板，為音量及音色增添更多不同色彩的可能，同時達到融合二者樂器音色之效果。

筆者認為，《A 小調小提琴與鋼琴奏鳴曲》是一部值得人們多加以關注的作品，它不僅展示了當年拉威爾作為年輕作曲家的潛力和創新思維，也是理解其後續音樂發展的基石。儘管此奏鳴曲在他的一生中並未獲得廣泛的關注，但儼然提供了一個機會，讓我們得以見識這位大師在成名之前的音樂語法和創作風格；通過此奏鳴曲，可發現拉威爾此時已企圖在傳統與創新之間尋求平衡。綜觀拉威爾弦樂室內樂作品，不難發現相比於其他鋼琴與弦樂室內樂，例如《G 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》及《A 小調鋼琴三重奏》，本曲篇幅較短，技巧較「簡單」，曲式較容易分析，因此，透過本書面資料，筆者推薦欲學習拉威爾室內樂之演奏者可從此曲先著手，藉以更了解其音樂基本語彙，更期盼藉此篇研究拓寬此曲在臺灣的演奏機會。



參考文獻

【中文書目】

李燕宜。《鋼琴·合作：理論與實例》。臺北：五南圖書出版股份有限公司，2014。

劉志明。《西洋音樂史與風格》。臺北：全音樂譜出版社，1970。

【翻譯專書】

Burnett, David James. 《偉大的音樂家羣像：拉威爾》 (*The Illustrated Lives of the Great composers: Ravel*)。楊敦惠譯。臺北：足智文化有限公司，2020。

Jankélévitch, Vladimir. 《拉威爾畫傳》，巨春艷、馮壽農譯。北京：中國人民大學出版社，2005。

Moore, Gerald. 《無愧的伴奏家》 (*The unashamed accompanist*)。鄭世文譯。臺北：世界文物出版社，1996。

音樂之友社。《作曲家別名曲解說珍藏版 11：拉威爾》。林勝儀譯。臺北：美樂出版社，2000。

【外文書目】

Larner, Gerald. *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press, 1996.

Orenstein, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, 1991.

Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader: Correspondence. Articles, Interviews*. New York: Dover Publications, 1990.

【國內學術論文】

高珮馨。〈拉威爾二首小提琴奏鳴曲之研究〉。國立中山大學碩士論文，2004。

陳恩琦。〈拉威爾兩首小提琴與鋼琴奏鳴曲之研究〉。國立臺北藝術大學碩士論文，
2006。

龍俊宇。〈拉威爾《小提琴奏鳴曲》之分析與詮釋〉。國立臺灣師範大學碩士論文，
2017。

【樂譜】

Maurice Ravel. Sonata Posthume pour Violin et Piano. France: Salabert, 1984.

【有聲資料】

Daniel Hope & Simon Crawford-Phillips

<https://www.youtube.com/watch?v=-9BuMZUz6E8> Accessed 2024.

Frank Peter Zimmermann & Alexander Lonquich

<https://www.youtube.com/watch?v=8Ho5pAmUkNg> Accessed 2023.

Renaud Capuçon & Frank Braley

<https://www.youtube.com/watch?v=ObnWv8SKGm0> Accessed 2024.