

## 第四章：大提琴作品《小組曲》(Pequena Suite)

### 第一節：創作背景

《小組曲》是魏拉·羅伯斯寫給大提琴及鋼琴的作品，全曲一共有六個片段：

1. 《浪漫曲》(Romancette) 2. 《傳說》(Legendária) 3. 《自由的和聲》(Harmonias Soltas)  
4. 《賦格》(Fugato-all'antica) 5. 《旋律》(Melodia) 6. 《嘉禾詠諧曲》(Gavotte Scherzo)，創作於 1913 年，1919 年 1 月 5 日首演，首演時只演出第 1、2、6 樂章，大提琴的部分由魏拉·羅伯斯本人親自演奏，鋼琴則由沙里亞諾(Robert Soriano)擔任。

1913 年魏拉·羅伯斯以他早期的大提琴訓練及演奏經驗，為大提琴及鋼琴的組合寫了一些作品，而此時的作品也就成為他的第一批出版樂譜，出版商是為位於里約熱內盧的拿波里歐(Arthur Napoleão, 1843~1925)。<sup>1</sup>拿波里歐將魏拉·羅伯斯的一些大提琴小品集成冊，命名為《小組曲》(Pequena Suite)，並於 1913 年出版。本文所使用之譜例即出於此版本。

不過，在由魏拉·羅伯斯博物館所提供的手稿資料中，筆者發現手稿與拿波里歐的出版資訊有所不同。

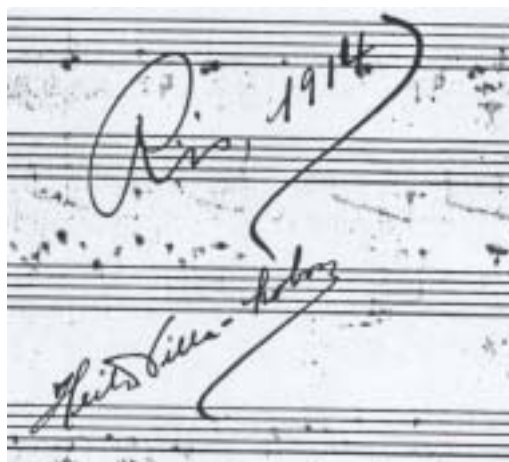
魏拉·羅伯斯在上面寫上了完成的時間-1914 年於里約熱內盧(圖一)。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 拿波里歐，巴西鋼琴家、作曲家及教師，1878 年在里約熱內盧創立了出版社，後來與聖保羅的出版社 Fermata do Brasil 合併。

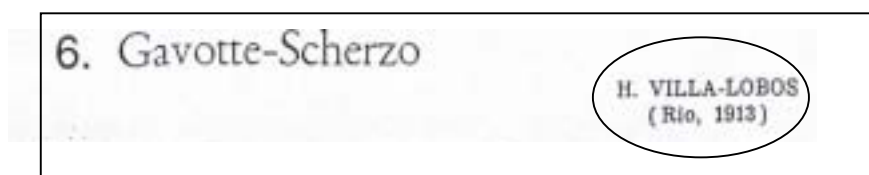
<sup>2</sup> 手稿資料由魏拉·羅伯斯博物館提供。

圖一 於“Gavotte-Scherzo”手稿樂譜後



與樂譜上所標示的 1913 年是有出入的(圖二)，與“小組曲”的出版年(1913 年)也有矛盾之處。

圖二 “Gavotte-Scherzo” 曲名部分，拿波里歐版。



不過這個問題在研究魏拉·羅伯斯的學者-麗莎·佩柏孔恩“Villa-lobos, The music”<sup>3</sup>書中已提出質疑。筆者認為 1913 年可能是與拿波里歐簽定版權的年限，並非真正的樂曲出版年，樂譜可能在 1914 年後才出版，且此組曲又是在 1919 年首演，與出版時間相距五年之久，是否於首演後才出版，無法確定。

由魏拉·羅伯斯博物館所提供的資訊中，也證實了此樂曲在出版即完成寫作上時間上的出入。在博物館員馬契羅·魯道夫(Marcelo Rudolfo) 先生的回覆中，他提到：

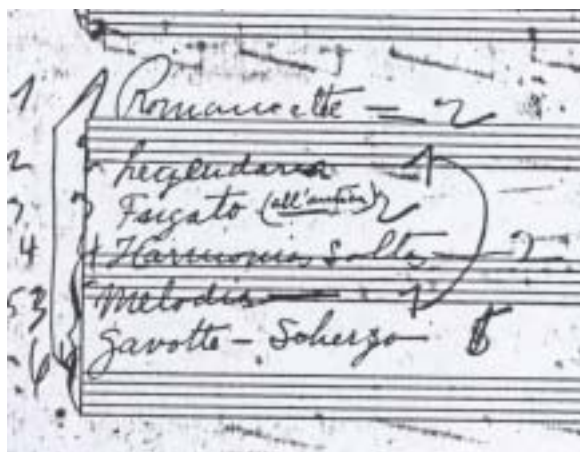
<sup>3</sup> Lisa M. Peppercorn, *Villa-lobos-The Music*.(London: Kahn & Averill, 1991), 17.

在魏拉·羅伯斯的出版樂譜中，出版時間與手稿時間的差異情形，時有所見，但仍以原稿所附時間為主要依據；或許，在出版當時沒有足夠的資訊，或是出版商對於“時間的正確性”並不感興趣。<sup>4</sup>

因此，筆者認為，此組曲的正確出版時間及完成時間應為 1914 年而非 1913 年。

在(圖一)的下方，有魏拉·羅伯斯交付出版時的樂曲順序(左側)及樂曲演奏的時間(右側)(圖三)。<sup>5</sup>

圖三 樂曲順序及演奏時間，列於“Gavotte-Scherzo”手稿後



右側的演奏時間，也約略的給演奏者適度的速度提示。

組曲中的六首小品，受到十九世紀末的大提琴家朴佩(David Popper，1843~1913)的影響，以沙龍(salon)音樂風格呈現，<sup>6</sup>是魏拉·羅伯斯受西方音樂影響的作品之一，但在樂曲內容的曲式及主題素材的運用，卻是十足的巴西化，也

<sup>4</sup> 原文為：...we can say that problems concerning dates on Villa-Lobos are very common. We believe that the best criteria is to consider the original information instead the printed one, since the publishers, many times, has not so many information from the composer or even they are not so interested to be precised about them.

<sup>5</sup> 手稿資料由魏拉·羅伯斯博物館提供。

<sup>6</sup> Simon Wright, *Villa-lobos*. (New York: Oxford University Press, 1992), 8. 沙龍音樂風格指輕音樂，多用於娛樂，適合在沙龍中表演。

正是魏拉·羅伯斯融合西方及巴西本土的例證(見本章第二節)。

我們並不知道《小組曲》是在魏拉·羅伯斯結婚之前，或者是與露西莉亞·奎瑪雷斯結婚之後而寫的，但無庸置疑的，當時的魏拉·羅伯斯正處於熱戀的狀態，因此從樂曲的風格，可以隱約的透露魏拉·羅伯斯的心情寫照；再者，1913年的魏拉·羅伯斯仍然在咖啡廳及劇院樂團中，以演奏大提琴為生計，樂曲中強烈的旋律性及沙龍音樂特質，或許有娛悅聽眾的功能，以符合魏拉·羅伯斯的工作環境；這些都足以說明魏拉·羅伯斯的音樂為何能引人入勝及高接受度的原因。

魏拉·羅伯斯 1913 年寫給大提琴及鋼琴的作品除了這組《小組曲》之外，還有《第一號大提琴奏鳴曲》及《第二號前奏曲》，其中《第一號大提琴奏鳴曲》原稿已遺失，因此我們對此曲不得而知，與其他早期大提琴作品之間的相關性，將在第三節文中討論。

## 第二節：音樂結構與詮釋

### 一、浪漫曲-Romancette：

甚慢板(Molto lento)，4/4 拍，g 小調

#### 1. 曲式：

二段體-A B(b, a)。A-1~18 小節，B-19~39 小節 (b-19~29 小節，a- 30~39 小

節)。

樂曲中，魏拉·羅伯斯以中段的“速度轉快”(Più mosso)來區分樂曲，再以“恢復原速”(Tempo I)重現主題。乍看之下，有類似 ABA 的三段式結構，但若以動機的呈現及發展來分析，B 段中的 b 小段，以樂曲 A 段的主要動機為發展，因此就樂曲的動機發展來看，筆者將此曲歸納為二段式。

## 2. 結構與發展：

在浪漫曲中，可以很明顯的看到魏拉·羅伯斯以譜例一中的的節奏及音形為發展全曲的主要發展動機。

### 譜例一 “Romancette”，大提琴部分第 1 小節



在樂曲 B 段(19~29 小節) 的前四個小節(19~22 小節)都以這樣的動機堆積發展而成(譜例二)。

### 譜例二 “Romancette”，大提琴部分第 19~20 小節



在鋼琴伴奏的部分，可以明顯的感受魏拉·羅伯斯以長音及簡單的和絃移動來襯托大提琴的主旋律，並以顯著的平行五度低音(圈選標示處)及下行半音(以箭頭示)來增加樂曲色彩及張力(譜例三)。

### 譜例三 “Romancette”，第 2~4 小節

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part is written in the bass clef. In measure 2, the bass line has two notes, G2 and D2, which are a parallel fifth interval. This interval is circled in black. An arrow points from this circle to the right, indicating a descending semitone in the bass line in measure 3. The dynamic marking 'mf' is present in measure 4.

### 3. 樂曲詮釋：

本曲以浪漫曲為名，不難理解魏拉·羅伯斯在樂譜中所要呈現的感覺。就作者所給的速度指示 *Molto lento*，筆者建議此曲的演奏速度為 。魏拉·羅伯斯在本曲中加註有許多演奏上的表情術語，演奏時應特別的注意。在第 5 小節及第 34 小節中，魏拉·羅伯斯在樂曲中給了“平靜的” (*calmo*)表情指示(譜例四)，抖音(*vibrato*)上的處理應特別注意，因此筆者建議在演奏時抖音應由小而大，此法亦可增加音量上的變化，並配合弓法(如譜例四示)，達到漸強的效果。而在第 4、5 小節，第 33、34 小節的銜接上，因音量的變化，由  $f \rightarrow p$ ，因此可將第 4 小節的  $\flat A$  終止後，再重新由  $\sharp F$  開始。

譜例四 “Romancette”，大提琴部分第 4~5 小節



第 15 小節中的演奏指示“*affret.*”為“Affrettando”的縮寫(譜例五)，在速度上應稍微加快，演奏者在演奏此小節的動機音形時應注意，在之後長音上才做漸弱(dim.)及漸慢(rall)的詮釋。

譜例五 “Romancette”，第 15 小節



B 段“速度變快”(Più mosso)的指示，筆者建議在演奏 19~22 小節時，可以特別強調三連音的強度，並配合音量上的漸強，將動機重疊的特色及層次表現的更加明顯(見譜例二)。

## 二、傳說- Legendária

稍快板(Allegretto)，3/4 拍，G 大調

1. 曲式：二段體(A-A') + 尾奏(Coda)

本曲的結構十分單純，全曲重複兩次加上四個小節(Più mosso)的尾奏，是很

典型的歌謠曲式。<sup>7</sup>

## 2. 結構與發展：

“傳說”一曲以3/4的舞曲特性來寫作，加上樂曲一開始的八分音符跳音(譜例一)

及G大調的明朗色彩，使得樂曲有輕快愉悅的感受。

### 譜例一 “Legendária”，大提琴部分第1小節



樂曲的樂句較不規則，顯示了魏拉·羅伯斯的隨性及樂曲中的民謠特性。鋼琴伴奏部分，在第2至第5小節使用了大跳的手法，並使用連續平行五度的手法(譜例二)。

### 譜例二 “Legendária”，第1~5小節

Musical score for the first five measures of 'Legendária' in Piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto.' and the dynamics are 'pp'. The time signature is 3/4. The notation shows a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. Two large circles highlight the first two measures, showing the use of large leaps and parallel fifths in the right hand.

鋼琴伴奏部分主要以大提琴開頭的八分音符為發展，加上附點音符的使用(譜例

<sup>7</sup> 劉志明，曲式學。(台北：全音樂譜出版社，民86年。)，頁42。

三)，使得全曲富有簡短輕快的風格。

### 譜例三 “Legendária” 第 6~8 小節



### 3. 樂曲詮釋：

作者在樂曲一開始便標明了“高雅的”(con gracio)演奏指示(見譜例一)，因此在演奏跳音時，須注意避免過於使用粗曠的音色，3/4 拍的舞曲風格十分明顯，速度上筆者建議為 。

筆者建議在演奏第一個音“G”時，可將音稍微拉長，在第二音“F”之後才開始用跳弓，且演奏時可以稍微作彈性速度的處理。<sup>8</sup>

弓法上，筆者建議在第 2 及第 5 小節的八分音符上採用連續上弓的方式(譜例四)。

### 譜例四 “Legendária” 第 2~5 小節



<sup>8</sup> 在 Emilio Colón 及 Tânia Lisboa 的錄音中，都有相同的做法。

### 三、自由的和聲-Harmonias Soltas

中板(Moderato) , 4/4 拍 , c 小調

1. 曲式：三段式(ABA')。A-1~13 小節，B-14~26 小節，A' -27~41 小節。

樂曲的形式是三段式，魏拉·羅伯斯依然以速度上的變化 *Più mosso* 來突顯中段。不同於第二曲-“傳說”的不規則樂句，本曲的樂句十分規則化，A'段在最後六小節做不同於 A 段的變化。

2. 結構與發展

在此曲中魏拉·羅伯斯運用了雙音及和絃的技巧來展現標題“和聲”的概念。在魏拉·羅伯斯的手稿譜上留有全曲的和聲進行模式(譜例一)。

譜例一



全曲共分三大段，其中 B 段以鋼琴的旋律為主，大提琴則以五度的雙音長音。在樂曲中，魏拉·羅伯斯使用了不少的五度音色彩，音域大都在表現 D、G、C 三條絃的沉穩特性，加上中板(Moderato)的速度及 c 小調的晦暗色彩，讓此曲給人悲歌似的感受。樂曲主要架構在一上行音階上，並以二聲部對唱(如箭頭所示)的形式來進行(譜例二)。

譜例二 “Harmonias soltas”，大提琴部分第 3~7 小節

Cello

(vibrato)

*p*

The image shows a musical score for Cello in bass clef, 4/4 time. It covers measures 3 to 7. The key signature has two flats. Measure 3 starts with a whole rest. From measure 4, the right hand plays a melodic line with a slur and a vibrato marking above it. The left hand plays a bass line with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure. Arrows point to the vibrato marking and the melodic line.

A 段後半(9~11 小節，)則以下形音(如箭頭示)來做結束(譜例三)，

譜例三 “Harmonias soltas”，大提琴部分第 8~11 小節

The image shows a musical score for Cello in bass clef, 4/4 time, covering measures 8 to 11. The key signature has two flats. The right hand plays a melodic line with a slur and three arrows pointing to specific notes. The left hand plays a bass line with a dynamic marking of *f*.

在 A 段鋼琴的伴奏明顯的圍繞著兩個主音-G、D，持續的音形，像是模仿教堂的鐘聲。(譜例四-a)(譜例四-b)。

譜例四-a “Harmonias soltas”，鋼琴部分第 1~7 小節

Piano.

*p*

*pp*

The image shows a musical score for Piano in treble and bass clefs, 4/4 time, covering measures 1 to 7. The key signature has two flats. The right hand plays a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The left hand plays a bass line with a dynamic marking of *pp*. An arrow points to the first note of the right hand. The score is split into two systems.

譜例四-b “Harmonias soltas”, 鋼琴部分第 6~13 小節



在 B 段的鋼琴旋律也以主要動機(上形音階)的形式拓展，在第 22~26 又回到以 G 主軸的形式。在 A' 樂段鋼琴的伴奏形略有變化， 加上了重複的擺盪音形如教堂鐘聲的重疊效果(譜例五)，不過這樣的音形在樂曲前段之中找出先現的情況(見譜例四~a，第 5~6 小節)。

譜例五 “Harmonias soltas”, 鋼琴部分第 30~32 小節



在樂曲最後第 37~39 小節，魏拉·羅伯斯使用了大三和絃(第 37 小節)及小七和絃(第 39 小節)來增加色彩上的變化(譜例六)。

譜例六 “Harmonias soltas”, 大提琴部分第 36~41 小節



3. 樂曲詮釋：

魏拉·羅伯斯在大提琴一開始的旋律部分便加註了抖音(vibrando)<sup>9</sup>的演奏指示(見譜例一)，因此在演奏雙音時，演奏者還是必須儘可能的使用抖音，使音色較為圓潤。而音色上的要求，筆者則建議演奏時須注意弓速，不宜過快，但須注意音的持續。演奏雙音時，仍必須注意旋律走向(如上形音階)，以使旋律音形可較為突出。在演奏時此音形時，應留心旋律得進行，進量不中斷，筆者在此建議第八小節和絃使用 433 的指法(譜例七)。

譜例七 “Harmonias soltas”, 大提琴部分第 9~11 小節



#### 四、賦格風-Fugato (all'antica)

輕鬆的快板-Allegro (*Leggiero*) , 2/4 拍 , G 大調

1. 曲式：三段式(ABA)。A-1~16 小節，G 大調；B-17~32 小節，g 小調；A-18~50 小節，G 大調。

<sup>9</sup> 此處採用樂譜上使用的原文-vibrando。



不同於前三首樂曲，賦格的主題由鋼琴先帶出，再由大提琴以高平行五度奏出一樣的旋律(譜例一)，主題共有四個小節。

譜例一 “Fugatto (all'antica)” , 第 1~5 小節

值得注意的是，在鋼琴及大提琴部分一開始的主題所呈現的是以 D 大調(屬調)來呈現，而非賦格傳統先以主調來寫作。配合此曲快速音形的特色，頗有開玩笑、戲謔的感覺

對題部分則以八分音符呈現(譜例二)。

譜例二 “Fugatto (all'antica)” , 第 6~ 11 小節

B 段中的調性由 G 大調轉為 g 小調，主要的結構仍然在主題的發展，但魏拉·羅伯斯並未調整主題的調性，依然保持在原來的音高及五度的主屬關係上(譜例三)。

譜例三 “Fugatto (all'antica)” ，第 17~20 小節



Tempo I 再回到 G 大調上，與前三首樂曲的處理方式相同，再現部的結尾做不同於前段的變化。

3. 樂曲詮釋：

魏拉·羅伯斯在本曲使用了跳音的演奏技法來展現的速度及風格，在樂曲前的指示上標明了輕鬆的快板-Allegro(*Leggiero*)，清楚的說明了此曲應有的風格。

在鋼琴的部分，音符上的▼記號，指示了鋼琴演奏時應模仿大提琴跳音的效果

(見譜例一)，因此大提琴與鋼琴的跳音演奏時應注意音色上的配合，並注意必須要輕快的演奏，不宜過重。

因此曲演奏速度較快，在第 6、7、8 小節筆者建議以譜例四的弓法來處理。

譜例四 “Fugatto (all'antica)” , 大提琴部分第 6~8 小節



在第 26 小節有一大跳音形，且為跨絃的跳音，在演奏上不易清楚，筆者在此提供一指法供參考(譜例五)。

譜例五 “Fugatto (all'antica)” , 大提琴部分第 26 小節



或是



在速度較快的情況下，筆者建議以第二種指法來演奏，音準較容易掌握。

樂曲最後的撥絃(Pizz.) 若因速度較快，來不及以右手撥絃，可以左手來替代。

## 五、旋律-Melodia

小行板(Andantino), 2/4 拍, D 大調

1. 曲式：二段體(A- A')。

《旋律》一曲所使用的結構非常簡單，幾乎是相同的題材，重複兩次，雖然魏拉·羅伯斯在樂譜上並沒有使用反覆記號的記譜，但實際上是將之視為

┌1. ───┐ ┌2. ───┐  
1~20 | 21~26 : || 47~55 ||

的結構，與“Legendária”的結構相同，屬於歌謠曲式常用的結構。

2. 結構與發展：

主題節奏是由  所組成，全曲即以此動機為發展。

不規則的樂句，則是魏拉·羅伯斯使用巴西音樂元素的例證。第一個樂句由二小節組成，第二句則由四小節組成(譜例一)。

譜例一 “Melodia”，大提琴部分第 1~8 小節



值得注意的是鋼琴的部分，從頭至尾以相同的波動音形，且以連續的七和絃造成的如霧一般朦朧的效果來寫作(譜例二)，為本曲最大的特色。

### 譜例二 “Melodia”，鋼琴部分第 1~6 小節



### 3. 樂曲詮釋：

若要形容魏拉·羅伯斯與露西莉亞·奎瑪雷斯的愛情，筆者認為此曲再適合不過了，有如一對情侶正在月光下，在輕風拂面的湖面，乘著小船，傾訴情意。在樂曲的演奏指示上，維拉·羅伯斯在大提琴的部分標明了“有表情的”(espressivo)(見譜例一)，因此筆者建議在演奏八分音符及三連音時，尤其是作者在音符上方特別的強調重音(見譜例一)，使用微壓連弓(Portato)來演奏。<sup>12</sup>

鋼琴部分標明了“更多的圓滑奏”(e molto legato)(見譜例二)的方式來演奏，演奏者應特別注意觸鍵的問題。

<sup>12</sup> 林肇富。《大提琴的技巧研究》。(台北：詠韻出版社，民九十年)，22。


## 六、嘉禾詼諧曲- Gavotte Scherzo

嘉禾舞曲速度(Tempo de gavotte) , 2/2 拍 , b 小調

1. 曲式：詼諧曲式(三段式) 。A(a,b) – B(Trio) – A(a,b) 。

如同標題所示，本曲採用詼諧曲的形式來寫作，最明顯的在於有對比性質的中段(Trio)，從 b 小調轉為 G 大調。A 段可以分為兩大段落，a-1~16 節，b-17~32 小節，前後兩個 A 段是一樣的，後 A 段只在結束時多加了四個小節(第 81~84 小節)的尾奏。魏拉·羅伯斯，在手稿譜上的段落標示為：

1~16 | 17~32 | 33~48 | 49~64 | 81~84 ||

*D.S. al* 

現在譜上的排列編輯，應該是出版時所做的調整。因此本曲在結構上與之前幾首的曲式大致上相同，為歌謠曲式。

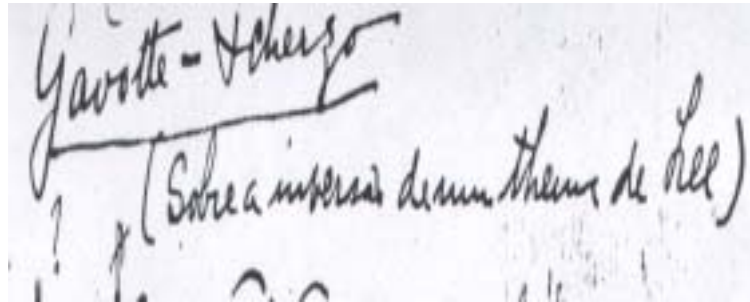
2. 結構與發展

在嘉禾詼諧曲的手稿上，魏拉·羅伯斯在曲名 Gavotte-Scherzo 下方寫上旋律動機的來源(見圖一)。<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 手稿資料由魏拉·羅伯斯博物館提供。

圖一 “Gavotte-Scherzo” 手稿，曲名部分



意思是“根據 Lee 的主題倒裝”<sup>14</sup>。“Lee”指的是薩巴斯汀·李(Sebastian Lee)，是位大提琴作曲家，<sup>15</sup>筆者並不清楚這裡所指的主題為何?選自哪個作品?在研究文獻中並未記載，因此也不得而知。

本曲採用詼諧曲的曲式，音樂中所展現的是舞曲風格，是魏拉·羅伯斯受西方影響的例證之一。<sup>16</sup>嘉禾舞曲的特色為：優雅大方、活潑、快速，2/2、2/4 或 4/4 拍子，多由第三拍開始，曲式多為二段體。<sup>17</sup>本曲使用了弱起拍作為開端，2/2 拍節奏，鋼琴的伴奏音形以持續的分解和絃及斷奏來突顯嘉禾舞曲活潑的特性(譜例一)。

譜例一 “Gavotte-Scherzo”，鋼琴部分第 1~4 小節



<sup>14</sup> 根據麗莎·佩柏孔恩的英文翻譯，英文原文為：“based on an inverted theme by Lee”。

<sup>15</sup> 根據 Heitor Villa-lobos, Works for cello and piano. Beitske Verheij-cello, Bernd -Brackman,-piano. (Erasmus Muziek WVH156,1994. CD).CD 封面解說。

<sup>16</sup> Simon Wright, *Villa-lobos*.(New York: Oxford University Press, 1992), 9.

<sup>17</sup> 劉志明。《曲式學》。(台北：全音樂出版社，民八十六年)，171。

在第 8 小節，由鋼琴接任主旋律的部分，大提琴則以一連串的 16 分音符斷奏來陪襯(譜例二)。

譜例二 “Gavotte-Scherzo”，第 8~15 小節

Musical score for Gavotte-Scherzo, measures 8-15. The score is written for piano and cello. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, while the cello part provides a steady accompaniment of sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 8-11 in the first system and measures 12-15 in the second system. The second system ends with a 'rit.' marking.

值得一提的，筆者在前文中曾提及朴佩對魏拉·羅伯斯創作的影響，在這個樂曲中，可以清楚的見到朴佩常用的技巧音形(16 分音符斷奏)，在本曲中的使用(譜例三、四)。

譜例三 David Popper: “Papillon” op3, No.第 80~83 小節

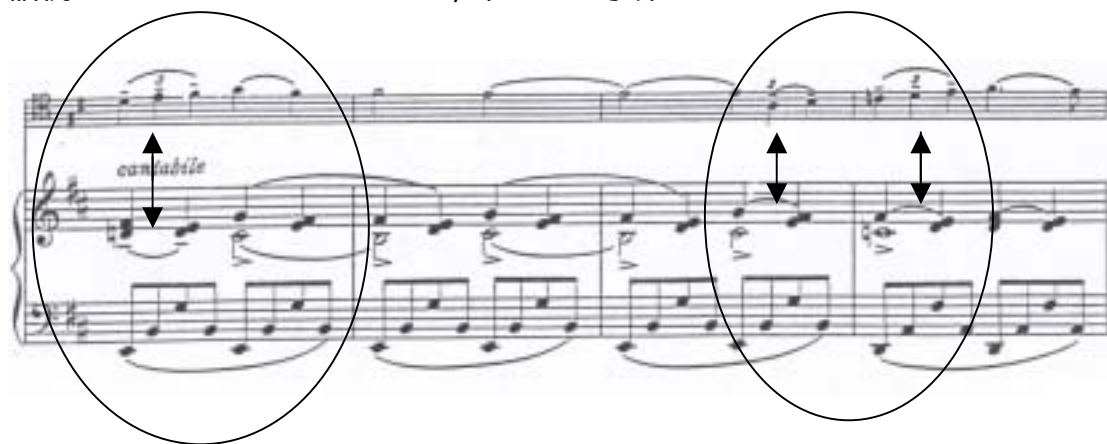
Musical score for Papillon, measures 80-83. The score is written for a single melodic line in treble clef. It features a series of sixteenth-note patterns, including slurs and accents, characteristic of Popper's style. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

譜例四 David Popper: “Dance Of The Eleves” op.39，第 13~16 小節

Musical score for Dance Of The Eleves, measures 13-16. The score is written for a single melodic line in treble clef. It features a series of sixteenth-note patterns, including slurs and accents, characteristic of Popper's style. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

A 段的 b 部分，大提琴旋律再度出現了 3 拍加 2 拍交替的節奏音形，鋼琴則持須在 a 部分的伴奏型態，垂直來看大提琴與鋼琴的節奏在三連音的部分形成三對二的情形(譜例五)。

譜例五 “Gavotte-Scherzo”，第 17~21 小節



B 段(Trio)則明顯的以三連音的動機來延展，包含大提琴及鋼琴的旋律，調性則轉為 G 大調，與 A 段形成對比(譜例六)。

譜例六 “Gavotte-Scherzo”，第 33~36 小節



鋼琴伴奏部分，有著如搖盪鈴鼓般，模仿打擊樂器的音響效果，襯托出此樂段熱鬧、明朗的感覺。

### 3. 樂曲詮釋

本曲已標明了嘉禾舞曲的風格，加上詼諧曲的對比個性，使得全曲充滿著活力及戲劇性。

本曲在第 9 至 15 小節的一連串跳音，不同於長線條的旋律，除了在音形特別之外，運用的大提琴演奏技巧，筆者認為是整個組曲中較具難度的，筆者建議運用大拇指的演奏指法來演奏(譜例七)。

#### 譜例七 “Gavotte-Scherzo”，第 9~12 小節



由於此曲的首演即魏拉·羅伯斯本人，筆者在手稿第 13 小節上，發現了魏拉·羅伯斯所寫的指法(圖一箭頭處)，可供演奏參考。<sup>18</sup>

#### 圖一 “Gavotte-Scherzo” 手稿



<sup>18</sup> 手稿資料由魏拉·羅伯斯博物館提供。



而《小組曲》整組樂曲所呈現的小品結構及富於浪漫優美的旋律，與沙龍音樂抒情且短小的特質相符，而筆者在前文中所題的此曲寫作背景，正值魏拉·羅伯斯熱戀之時，《小組曲》所呈現的抒情風格，亦能相互呼應。

### 第三節：與早期其他大提琴作品的比較

魏拉·羅伯斯給大提琴及鋼琴作品大致都在 1913 年至 1917 年之間完成(作品創作時間及首演時間詳見第三章第二節)。與《小組曲》同年(1913 年)完成的作品有：《大提琴小奏鳴曲》及《第二號前奏曲》，先後順序為：《大提琴小奏鳴曲》、《第二號前奏曲》、《小組曲》。本節文章中，除《大提琴小奏鳴曲》及《第一號大提琴奏鳴曲-幻想曲》原稿已遺失，<sup>19</sup> 無法得知其音樂內容，將就其他早期大提琴曲中所展現音樂特性與大提琴及鋼琴伴奏部分演奏技巧的使用加以討論。

#### (一)音樂特性

##### (1) 曲式方面

筆者在前文曾提及有關巴西民謠中，常用的曲式為反覆的歌曲形式(詳見本文第二章第三節-巴西音樂的影響)。在魏拉·羅伯斯的《小組曲》及其他的小品中，可以得到不少印證，例如：

《第二號前奏曲》曲式為三段式(ABA)。

《搖籃曲》為三段式(ABA)。

《黑天鵝之歌》為二段式(A A')。

《隨想曲》為三段式(ABA)。

《悲歌》為三段式(ABA)。

---

<sup>19</sup> 本資訊由魏拉·羅伯斯博物館提供。

《夢》為三段式(ABA)。

以上樂曲曲式皆為簡單的二段式及三段式，且為反覆歌曲形式。

這樣的歌曲形式不僅只是受到巴西民謠曲式的影響，在前文中，筆者亦曾提及外國作曲家對魏拉·羅伯斯的影響，反覆歌曲的形式在俄國民謠及法國歌曲也時有所見。因此在曲式上，亦為西方及巴西風格的綜合應用。

## (2)節奏的組成

巴西音樂中常用的二對三節奏形的使用，在魏拉·羅伯斯早期的作品中有不少例證。筆者以下列譜例來說明。

### 譜例一 第二號前奏曲，大提琴部分第 24~33 小節



### 譜例二 搖籃曲，大提琴部分第 7~15 小節



### 譜例三 黑天鵝之歌，大提琴部分第 10~13 小節



譜例四 第二號大提琴奏鳴曲第一樂章，第 152~161 小節鋼琴



譜例五 第二號大提琴奏鳴曲第二樂章，第 65~67 小節



其中，譜例一及譜例二為 6/8 拍，在旋律結構上，可以清楚的看到二拍及三拍互換的情形。

巴西民謠中常用的附點節奏及切分音節奏，在魏拉·羅伯斯這些早期的作品中，並不多見，只有在《第二號大提琴奏鳴曲》中才有較多的使用。如：

譜例六 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章第 264~272 小節



或許是因爲魏拉·羅伯斯在創作這些小品時所秉持的風格，較著重於旋律及線條的表達，並不適合使用強烈的節奏型態，因此在早期的大提琴作品中，附點音符及切分音的節奏，較爲少見。

### (3) 樂曲風格

《第二號前奏曲》、《第二號大提琴奏鳴曲》、《隨想曲》、《悲歌》及《小組曲》中的《賦格風》及《嘉禾詠諧曲》等，在曲名的部分，沿用西方的傳統，明顯的可以看出魏拉·羅伯斯承襲西方音樂的部分。但在樂曲風格上，採用了巴西的常用民謠風格如浪漫曲及抒情歌等(詳見第二章第三節-巴西音樂的影響)，如：

- 1.小調調性：悲歌、自由的和聲。
- 2.抒情風格：搖籃曲、旋律、浪漫曲、夢。

魏拉·羅伯斯所採用的風格，或許並非完全來自於民謠的影響，但筆者認爲魏拉·羅伯斯在小品作品中展現的強烈的旋律流動感及富歌唱性等民謠特性，使得這些簡短的作品得以令人印相深刻及喜愛，也符合了魏拉·羅伯斯創作這些樂曲時的實用性質。

## (二)演奏技巧的使用

### (1) 大提琴技巧

魏拉·羅伯斯在早期的大提琴作品中，並沒有使用過於困難的技巧，反而是在樂曲中所展現的高度歌唱性及旋律性，因此在樂曲中，較值得注意的是魏拉·

羅伯斯在樂曲色彩上的運用。魏拉·羅伯斯喜歡使用人聲或樂器來表現叢林或大自然中的聲音，<sup>20</sup>在弦樂器中的滑音及泛音就是很明顯的例子。滑音及泛音的使用在絃樂器，包含大提琴、小提琴及吉他的技巧中，較其他樂器容易演奏及廣泛的應用，在魏拉·羅伯斯的弦樂作品中更是經常可見，以下筆者以早期大提琴作品為例來討論滑音及泛音的使用。

### 1.滑音(Glissando)

筆者曾於前文中探討大提琴樂曲與民謠音樂之間的關聯性，因此筆者認為，滑音的使用，可能是魏拉·羅伯斯模仿人聲歌唱的音響。維拉·羅伯斯曾使用滑音的樂曲有(譜例六至譜例九)：

譜例六 黑天鵝之歌，大提琴部分第 1~4 小節



譜例七 悲歌，大提琴部分第 61~62 小節



譜例八 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章，大提琴部分第 157~158 小節



<sup>20</sup> Lisa M. Peppercorn, *Villa-lobos-The Music*.(London: Kahn & Averill, 1991), 29.

譜例九 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章，大提琴部分第 298 小節



滑音的使用並非魏拉·羅伯斯在大提琴技巧上的創新，也並非在譜上標明滑音時，演奏者才能使用滑音技巧(如在大跳音程中的詮釋)，但在魏拉·羅伯斯的樂曲中，滑音所造成的特殊音響效果，尤其是用以表達模仿人聲滑音(voice glissando)演唱的效果，<sup>21</sup>更能顯現出其音樂的特色。

2. 泛音(Harmonic)

泛音的使用，亦是魏拉·羅伯斯作品中的特色。筆者認為泛音的使用，亦是魏拉·羅伯斯模仿聲樂中哼唱(hum)的效果。<sup>22</sup>在魏拉·羅伯斯的大提琴作品中的使用並不多，《小組曲》中並未使用此音效。使用較多的樂曲是《第二號大提琴奏鳴曲》第一樂章及第三樂章(譜例十至十四)

譜例十 第二號大提琴奏鳴曲第一樂章第 245 小節



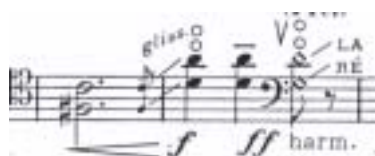
<sup>21</sup> 在魏拉·羅伯斯的聲樂作品中，時常在樂曲最後，以聲音由下往上拋的滑音效果，如聲樂曲巴西民謠曲集(Canções típ as brasileiras, 1919~1935)中的飲酒歌(Nozanina)。

<sup>22</sup> 哼唱的技巧(閉嘴發出如鼻音班的聲響)，在巴西民謠的演唱中，十分常見，尤其是搖籃曲。在魏拉·羅伯斯的聲樂作品中亦十分常見，最明顯的例子就是第二號巴西式巴赫風中的第一樂章，女高音以一整段哼唱的方式來演唱。

譜例十一 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章第 7 小節



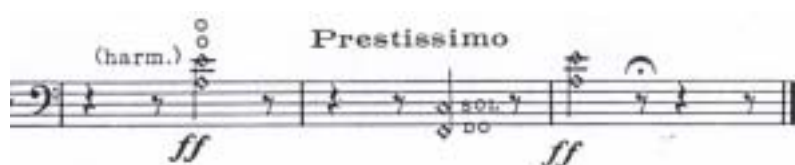
譜例十二 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章第 155 小節



譜例十三 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章第 170~171 小節



譜例十四 第二號大提琴奏鳴曲第三樂章第 299~301 小節



雖然泛音魏拉·羅伯斯在大提琴小品作品中，使用並不多，但在小提琴作品中，卻是十分常見，如土人的傳說(O Lenda do Caboclo)(譜例十五)，小提琴奏鳴曲等。

譜例十五 土人的傳說，小提琴部分第 72~76 小節



(2) 鋼琴伴奏部分：

1.技巧的探索

魏拉·羅伯斯曾提到《第一號大提琴奏鳴曲》是以法蘭克(César Frank) 的風格來完成，為 e 小調，<sup>23</sup>但作品原稿已遺失。若以魏拉·羅伯斯在 1916 年所完成的《第二號大提琴奏鳴曲》相較，<sup>24</sup>大量而困難的鋼琴伴奏在《第二號前奏曲》中已經可以見到魏拉·羅伯斯對鋼琴部的重視，如樂曲一開始 10 個小節的鋼琴序奏(Introduction)，使用大量的琶音及和絃(譜例十六)。

譜例十六 第二號前奏曲第 1~6 小節

Musical score for Piano, measures 1-6 of the Introduction of the Second Violin Sonata. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a Violoncello part. The tempo is marked 'Allegro non troppo.' The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a complex texture with arpeggiated chords and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The cello part has a melodic line with some rests.

<sup>23</sup> Lisa M. Peppercorn, *Villa-lobos-The Music*.(London: Kahn & Averill, 1991), 17.

<sup>24</sup> 第二號大提琴曲全曲共四個樂章，亦為模仿法蘭克的風格而成，鋼琴部分的前奏長達 52 小節。所謂法蘭克風格指循環技法(cyclic form)及半音階和聲法的運用。

筆者曾於前文中提到露西莉亞·奎瑪雷斯對於魏拉·羅伯斯作品中鋼琴部分的影響，文獻上並沒有直接的證據來證明，但從《第二號大提琴奏鳴曲》及《第二號前奏曲》來看，顯示了魏拉·羅伯斯對鋼琴部分技巧的探索及興趣。

## 2. 樂曲色彩的點綴

相對於《第二號前奏曲》的華麗，《小組曲》與其他的大提琴小品中的鋼琴與大提琴的份量就顯著的平衡許多，鋼琴強調在襯托樂曲的色彩及與大提琴之間的旋律對唱，如《小組曲》中的《自由的和聲》，樂曲中如鐘聲般的伴奏形、《旋律》中的波浪形伴奏(譜例見本章第二節)及《黑天鵝之歌》，鋼琴部分的流水般音型(譜例十六)。

### 譜例十六 《黑天鵝之歌》



在上列的討論中，都可以清楚的看見魏拉·羅伯斯作品中，受巴西音樂元素及西方作曲家的影響。在前面章節(第二章)中，筆者探討魏拉·羅伯斯音樂風格，在本節文章中都一一得到印證，也證明魏拉·羅伯斯在早期的作品中展現的個人特色。