

序

筆者認為音樂最初的目的，是要抒發個人情感與他人分享，然而在施與受之間要令人動容，想必是要讓人能聽懂的音乐。二十世紀初的作曲界，「旋律」被視為是可以省略的素材，¹ 在作曲家們紛紛朝向這樣的觀念下，創作逐漸走向深不可測的境地，在前有巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)等大師的顛峰之作，這或許對後世作曲家產生無形的壓力，從而走向開發更新興的音樂潛力，忘卻了旋律在音樂中扮演的重要性，產生的現代、不諧和、悲觀與世界脫節的音樂；1948年的蘇聯(Union of Soviet Socialist Republics, USSR)，則歸類如此的音樂為「形式主義」的音樂，對此浦羅柯菲夫(Sergey Prokofiev, 1891-1953)認為：² 所謂形式主義，就是所有一聽之下不能立刻為人了解的音樂。³ 而這樣的觀念，正好反映在浦氏對於創作音樂的理想。

筆者初次接觸浦式的音樂，應該和大部分小孩有相似的經驗，約是國小時期的音樂欣賞課程中，認識到著名的兒童音樂《彼得與狼》(*Peter and the Wolf*)，這部作品中彼得那耳熟能詳的主題，至今仍深植於腦海中，無可取代的旋律是筆者對浦羅柯菲夫這位遙遠國度作曲家的第一印象。多年後由知名汽車大廠所主辦的

¹ 顏心同，〈普羅柯菲夫/D大調第一號小提琴協奏曲〉，《音樂時代》No. 56(十月號，1994)：56。

² 浦羅柯菲夫，中文譯名有多種寫法；普羅高菲夫、普羅柯菲夫、普羅科菲耶夫、浦羅高菲夫，筆者是依照國立編譯館為範本；英文譯名也有多種寫法；Sergei Prokofiev、Serge Prokofieff、Sergey Prokofiev，筆者以最後一種拼法為主，即 *The New Grove Music Dictionary* 所使用。

³ H. C. Schonberg, 音樂瘋系列5《現代樂派》，陳琳琳譯（台北：萬象圖書股份有限公司，1993），55。

「LEXUS 古典音樂會---柴可夫斯基音樂節」，⁴ 邀請到俄國知名指揮家葛濟夫 (Valery Gergiev, 1953-)來台獻藝，當時掀起一番葛濟夫熱潮，而筆者也順應潮流觀賞了一部由葛濟夫與維也納愛樂(Vienna Philharmonic Orchestra)於薩爾茲堡音樂節合作的影片，曲目之一即浦羅柯菲夫的第一號交響曲《古典》(Symphony No. 1 in D major, op. 25 “Classical”)，此曲甚至被用作片頭選單的背景音樂，可想而知是那首樂章第二主題翩翩起舞的優雅旋律，再度引起我對於這位「現代」樂派作曲家很不現代的音樂語言產生一種全新的感官。

另一方面，於多年習琴過程中所涉獵的曲目，觸角還未伸向俄羅斯一脈相承系統下的作品，然而對於鼎鼎大名的柴科夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)D大調小提琴協奏曲(Violin Concerto in D major, Op. 35)卻是興趣缺缺，也許正是意識到它經典的程度，筆者的好奇心全失；反之令人眼睛為之一亮的是，浦羅柯菲夫這首第一號小提琴協奏曲，三個樂章那如猛獸般永不停歇的動能，以及無時無刻充滿變化的音色，正巧道盡筆者所熱愛的兩項嗜好——「運動」和「攝影」，在不斷向前突破自我的同時也要鉅細靡遺的抓住精彩的每一刻；年輕的浦羅柯菲夫筆尖流露出創新與傳統的兼容並蓄，縱使它不是一首偉大的傳世鉅作，然而其獨到的風格仍證明其不斐的價值。

為一窺此曲全貌，筆者將透過幾個不同的面向來探討；生平及社會背景乃是知悉作曲家周遭環境最佳的途徑，在不同的人、事、物以及時代的影響下，人的行為和思維會因此受到牽連，隨之在作曲的風格特色上即展現出不同的風貌。爾後，再奠基於這些歷史事實，來解析作品並作出合乎時序以及原作的詮釋，最後

⁴ 2002年10月11-13日於國家音樂廳，邀請到指揮家葛濟夫，鋼琴家托拉澤·亞歷山大(Toradze Alexander, 1952-)及基洛夫交響樂團(Kirov Orchestra)，為期三天共同演出柴可夫斯基多首名作。

再參考名家校訂及演奏的各種資料，從中比較後不但能拓展更多元的思考，亦能檢視自己所欠缺的部份並且學習之。

第一章 浦羅柯菲夫之生平創作及時代背景

第一節 生平創作

1. 俄羅斯帝國時期

浦羅柯菲夫，出生在烏克蘭(Ukraine)的伊卡特瑞諾斯拉夫(Ekaterinoslav)地區一個叫桑佐夫卡(Sontsovka)的小村莊，大革命後俄共將此地改叫克拉斯諾耶(Krasnoye)；出生家境寬裕且具備文化素養，父親為農業工程師，且母親熱愛音樂。四歲起開始學習鋼琴，母親就是他的啓蒙老師，而完整的音樂教育則是與作曲家兼鋼琴家的葛黎葉(Reinhold Glière, 1875-1956)在 1902 年及 1903 年的暑期裡，學習了包括音樂理論、作曲、樂器學及鋼琴。1904 年更由葛拉祖諾夫(Aleksandr Konstantinovich Glazunov, 1865-1936)的說服下，父母才答應讓浦羅柯菲夫申請進入聖彼得堡音樂學院(N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory)學習。1905 年的政治動盪，也間接影響到了音樂院的教學，甚至暫時關閉了六個月，但浦羅柯菲夫對此是明顯不感興趣。尼可萊·米亞斯可夫斯基(Nikolai Miaskovsky, 1881-1950)，是浦羅柯菲夫在樂理課上結識的終生好友，雖然年齡相差十歲，但浦羅柯菲夫因此對理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)、德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)、雷格爾(Max Reger, 1873-1916)的音樂產生了興趣。之後完成作曲學位後，浦羅柯菲夫更積極要在鋼琴方面下功夫，指導教授即眾鋼琴家之師葉希波娃(Anna Yesipova, 1851-1914)，而在此同時浦羅柯菲夫也開始向尼可萊·齊爾品(Nikolay Tcherepnin, 1873-1945)學習指揮，因為齊爾品對古典時期海頓(Joseph Haydn, 1732-1809)及莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)的管弦樂法極為推崇，這也影響到浦羅柯菲夫的第一號交響曲《古典》的成型。而浦羅柯菲夫第一次以作曲家兼鋼琴家之姿登台演奏，

是在聖彼得堡的當代音樂之夜，⁵ 彈奏自己在 1907 年至 1908 年所作的七首鋼琴曲，以及發表好友米亞斯可夫斯基的作品。完成了自 1904 年至 1914 年，共十年的音樂院學業後，在帶有比賽性質的畢業演奏會上，浦羅柯菲夫以自己的作品，第一號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No. 1 in D-flat major, op. 10)，贏得了音樂院學生所能獲得的鋼琴最高榮譽，魯賓斯坦大獎。同年 6 月，浦羅柯菲夫前往倫敦，結識了與芭蕾舞團來到倫敦演出的戴亞基烈夫(Sergei Diaghilev, 1872-1929)，他認為歌劇沒有未來性，提議以「遠古風」為主題作芭蕾舞劇，因此浦羅柯菲夫也暫時打住創作歌劇《賭徒》(*The Gambler*)的構想，取而代之的是芭蕾舞劇《阿拉與羅利》(*Alla I Lolli*)，但是這個作品遲至 1921 年才首演，在此之前，浦羅柯菲夫於 1916 年將其縮編成《塞西亞組曲》(*Scythian Suite*)，風格上有受史特拉溫斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)的《春之祭》(*The Rite of Spring*)所影響，融合了各種矛盾，一個多變的調性結構與不和諧音的積累，在單純的旋律、節拍、和聲結構之中，卻使之直接的轉調的手法，這已顯示了未來浦羅柯菲夫一生的作曲特色；首演的情況甚至與《春之祭》大同小異。1917 年，沙皇(Tsar Nicholas II of Russia, 1868-1918)的千年政權瓦解，被可倫斯基(Alexander Kerensky, 1881-1970)的臨時政府所取代，浦羅柯菲夫在彼得格勒目睹二月革命，戰火中完成了《瞬間的幻像》(*Visions Fugitives*)，在十月革命爆發前，浦羅柯菲夫與母親，前往高加索山區小鎮，基斯洛弗德斯克(Kislovodsk)避難，此地暫時的遠離了群眾的激情，第三號鋼琴奏鳴曲(Piano Sonata No. 3 in A minor, op. 28)及第四號鋼琴奏鳴曲(Piano Sonata No. 4 in C minor, op. 29)、第一號小提琴協奏曲(Violin Concerto No. 1 in D major, op. 19)就是在此完成譜曲的，並且開始創作清唱劇《他們是七》(*Seven, They are Seven*)，這一年儼然成為浦羅柯

⁵ 當代音樂之夜，為戴亞基烈夫(Sergei Diaghilev, 1872-1929)的「藝術世界」雜誌，在音樂方面的延伸，由一群熱愛當代音樂的人士所組成的前衛組織，每周舉行一次的系列音樂會。

菲夫最多作品的一年。十月革命的影響逐漸擴大，基斯洛弗德斯克幾乎成了一座無路可出的死城，這樣的動盪使浦羅柯菲夫不能安心創作，動身前往美國的念頭漸漸浮現；翌年，熱愛音樂的蘇聯第一任教育及啓蒙部部長盧那查爾斯基(Anatoly Lunacharsky, 1875-1933)，批准了一張「爲了藝術方面的任務及恢復健康」爲由的無限期出國通知書。

2. 旅居美國

1918年5月7日，浦羅柯菲夫在前往海參威(Vladivostok)的路上，爾後於6月抵日本東京，應邀至東京帝國劇院(Imperial Theatre)演奏，緊接著一段輾轉的旅程，9月初抵達紐約。由於當初是爲了要嘗試對外展現自己的作品，11月29日第一場鋼琴獨奏會舉行，12月前往芝加哥，由芝加哥交響樂團(Chicago Symphony Orchestra)音樂總監史托克(Frederick Stock, 1872-1942)所舉辦的兩場音樂會中，彈奏自己的第一號鋼琴協奏曲，演出相當成功，也因此結識芝加哥歌劇團(Chicago Opera)指揮康帕尼尼(Cleofonte Campanini, 1860-1919)，並且接受委託創作了歌劇《三橘之戀》(*The Love for Three Oranges*)，這是浦羅柯菲夫少有的推出即受好評的作品之一。似乎有人對此作歌詞是否另有含意而存疑，因爲浦羅柯菲夫在1919年12月於紐約舉辦的演奏會中，與未來第一任妻子麗娜(Lina Llubera，此爲藝名，真名爲 Carolina Codina)相識，從此兩情相悅；而浦羅柯菲夫對此的回應皆是「我下這麼多功夫，無非是想寫出一部有趣的歌劇而已」。浦羅柯菲夫形容自己在美國的日子，就如同漸漸失敗的過程，並歸咎於美國與歐洲不同的音樂環境，因此浦羅柯菲夫再度將眼光放在歐洲，只有之後的三年冬季，才到美國演出。1920年4月浦羅柯菲夫來到法國巴黎，隨即找上戴亞基烈夫討論早在1915年即計畫演出的

芭蕾舞劇《丑角》(*The Tale of the Buffoon*)的演出事宜，這也順利的在隔年 5 月 17 日由浦羅柯菲夫親自上陣，但是在這場首演後，卻因劇情安排曲折怪誕，造成的轟動馬上提升了浦羅柯菲夫的名聲。盛夏時與麗娜到法國北部布列塔尼(Brittany)避暑，期間完成了第三號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No. 3 in C major, op. 26)，此曲內容可說是東拼西湊而來，但是在年尾於芝加哥的演出大受歡迎，在當時可視為最代表作。在這短暫的美國旅居生涯裡，主要還是以鋼琴家的身分遊走於北美各地，創作明顯減少了許多，僅以《三橘之戀》及第三號鋼琴協奏曲較受芝加哥人的愛戴，然而這無法讓浦羅柯菲夫在美國樂壇真正爭有一席之地，有鑑於此，浦羅柯菲夫只好另尋他處，來到了德國南部巴伐利亞(Bavaria)的艾塔(Ettal)。

3. 旅居歐洲

艾塔這兒的氣氛，也讓浦羅柯菲夫總算能繼續未完的作曲之路，但還是到 1927 年才完成歌劇《火天使》(*The Fiery Angel*)，此外在艾塔生活的一年多裡，浦羅柯菲夫也為第二號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No. 2 in G minor, op. 16) 作一番改造並有了新的版本，並創作有第五號鋼琴奏鳴曲(Piano Sonata No.. 5 in C major, op. 38)。浦羅柯菲夫也以此為基地，在歐洲各地舉行演奏會，1923 年 9 月 29 日，與麗娜在慕尼黑公證結婚，婚禮則回到艾塔舉行。不久之後，浦羅柯菲夫前往巴黎，為延宕多時的第一號小提琴協奏曲舉行首演，於 10 月 18 日在庫塞維茲基(Sergei Koussevitzky, 1874-1951)指揮下，由樂團首席達魯(Marcel Darieux，生卒不詳)擔任獨奏。當時巴黎的聽眾，稍微可接受新穎的音響效果，受此影響第二號交響曲(Symphony No. 2 in D minor, op. 40)的創作，擁有豐富的不和諧音頗受到巴黎的氛圍所影響，在 1924 年秋冬的兩季裡，浦羅柯菲夫也努力的工作，而母親在 12 月

13 日在巴黎與世長辭。正當忙於交響曲工作的同時，受羅曼諾夫(Boris Romanov, 1891-1957)帶領的芭蕾舞團之託，創作了一首以室內樂團伴奏的芭蕾舞劇《高空鞦韆》(*Trapeze*)，但是由於刻意背離現代主義，簡明的旋律動機與極複雜的和聲語言，所構成的不協調，使得此作無法喚起觀眾的共鳴。1925 年夏，戴亞基烈夫在浦羅柯菲夫感到絕望時，趕緊安排了一齣蘇維埃主題的芭蕾舞劇《劍舞》(*Le pas d'acier*)，並委託浦羅柯菲夫譜曲，同年年底，浦羅柯菲夫帶著妻子重回美國，展開一連十四場的巡迴演出；舟車勞頓，加上仍有受委託的工作必須進行，浦羅柯菲夫為此發展出一套方法，先將詳細的配器、和弦、弓法、重音...等細部記錄在鋼琴譜上，下一步驟即機械式的抄譜，之後回到蘇聯後浦羅柯菲夫仍沿用此技巧作曲，而抄譜的工作則交由音樂學家蘭姆(Pavel Lamm, 1882-1951)執行。由於浦羅柯菲夫始終沒有與家鄉切斷關係，1927 年 1 月 18 日，浦羅柯菲夫受蘇聯之邀展開為期三個月的巡迴演奏，以四套曲目及《三橘之戀》，一共舉行了十五場演奏會，而之中包括與蘇聯最新組成的無指揮樂團(Persimfans)一同演出的第三號鋼琴協奏曲。⁶當時《當代音樂》雜誌記者表示：「這不是演奏會，而是重大事件...」；在浦羅柯菲夫自己的日記中，對於此次巡迴內心充滿矛盾，但顯然他的音樂，在祖國已佔有泰斗的地位，甚至連史特拉溫斯基都無法超越。結束充實的巡演後，《劍舞》也將如火如荼的在巴黎首演，翌年，庫塞維茲基於 6 月 14 日的音樂會中，演出了《火天使》的第一幕，此作品的全本演出乏人問津，首演遲至浦羅柯菲夫死後一年才舉行。它的主題性格強烈，浦羅柯菲夫因此取其精華，完成了第三號交響曲(Symphony No. 3 in C minor, op. 44)。同年秋天，浦羅柯菲夫四度受戴雅基烈夫的委託，創作芭蕾舞劇《回頭浪子》(*The Prodigal Son*)，而在之後波士頓交響樂團(Boston

⁶ 無指揮樂團，1922 年 2 月在莫斯科成立，在意識形態上，他將交響樂團從樂團指揮的絕對權威中解放出來，Persimfans 是 *Perviy Simfonicheskiy Ansambli' bez Dirizhyora* 的縮寫，意指「第一個無指揮的交響室內樂團」，1932 年解散。

Symphony Orchestra)的五十週年團慶委託之第四號交響曲(Symphony No. 4 in C major, op. 47)中，應用了某些芭蕾舞劇素材。綜觀在 1936 年真正回到祖國之前幾年，浦羅柯菲夫受託作了不少的大型作品，而其中包含首度嘗試的電影、戲劇配樂，《基傑中尉》(*Lieutenant Kijé*)，亦是蘇聯政府首次委託浦羅柯菲夫的作品；而這也顯示蘇聯當局開始敦促他做好回國定居的準備，於 1933 年還獲配一間位於莫斯科的公寓，及音樂院的穩定教職，種種誘人的條件，浦羅柯菲夫甚至曾於 1933 年表示，「異國的氣氛不能給我靈感」。不顧政治環境可能對他的影響，於 1936 年 5 月 16 日，浦羅柯菲夫毅然決然的走上重返祖國懷抱之路，與妻兒從此定居於此。

4. 蘇聯時期

返國的第一年，由於旅居異鄉十八年，大環境的改變讓浦羅柯菲夫必須重新適應。同年 1 月 28 日，一篇刊載在《真理報》(*Pravda*)上的文章，標題為「混沌而非音樂」，公開譴責蕭斯塔可維奇(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)早已演了兩年的歌劇《梅欽斯克的馬克白夫人》(*Lady Macbeth of Mtsensk*)；蘇維埃高層似乎開始對藝術文化有某種程度的質疑，社會主義寫實主義的審美觀，籠統的令藝術家開始自我審查，試圖尋求創作的生存空間。經過事件之後，為避免重蹈覆轍，剛完成的《羅密歐與茱麗葉》(*Romeo and Juliet*)也只好暫緩演出，隨即將注意力轉到較親近的兒童作品及戲劇配樂上，其中最為人所稱道的是自創劇本的《彼得與狼》(*Peter and the Wolf*)，成功的運用不同的樂器特質來連結故事情節。30 年代末期，浦羅柯菲夫展開了他最後幾次的大型巡迴音樂會，足跡遍布西歐及美國，在美國西岸被介紹給迪士尼(Walt Disney, 1901-1966)，並接觸好萊塢電影配樂技術；回國後即受艾森史坦(Sergei Eisenstein, 1898-1948)之託，為《亞歷山大·涅夫斯基》

(*Aleksandr Nevskiy*)配樂，之後於 1939 年以傳統的樂團編制，以清唱劇形式發表。1941 年 6 月，「偉大的愛國戰爭」爆發，⁷ 德軍開始侵略蘇聯，浦羅柯菲夫與三年前認識的米拉·孟德爾頌(Mira Mendelson，生卒不詳)，於 8 月 7 日晚上和一群優秀的藝術家一同撤往高加索北部的納爾奇克(Nalchik)，期間又一路遷徙，直至 1943 年才又回到莫斯科。戰事方酣之際，浦羅柯菲夫的創作大致可分為兩個層面，一是與戰事相關的音樂，另外是增加自己器樂的產量；同盟國也開始對浦羅柯菲夫的音樂萌生興趣，而這時期由於政府專注於大戰，相對的對於藝術的監督較為寬鬆，作曲家逐漸跳脫社會主義寫實主義的框架。而這段戰事間浦羅柯菲夫最為代表的作品即歌劇《戰爭與和平》(*War and Peace*)，第一版的十三幕中，特別注重戰爭中人民的英勇行爲，頗有激勵人心的作用，但由於波修瓦劇院(*Bolshoi Theatre*)受重創，首演再延誤。1945 年 1 月，當第五號交響曲(*Symphony No. 5 in B-flat major, Op. 100*)首演後幾天，長期累積的壓力導致中風倒地，造成腦震盪，直到 6 月才康復。隔年 8 月 14 日，蘇聯政府重拾戰前的文化政策，從文學、戲劇、電影，到兩年後的音樂，以日丹諾夫(*Andrei Zhdanov, 1896-1948*)主導對藝術文化作全盤的整肅，從此任何稍微表現自我傾向的皆要一併剷除。對此，總是我行我素的浦羅柯菲夫，也在最後幾年，將《戰爭與和平》修改成爲符合當局的形式。1949 年到 1951 年間，浦羅柯菲夫的老友相繼過世，所幸有兒孫及一群優秀的青年音樂家相伴，其中羅斯托洛波維奇(*Mstislav Rostropovich, 1927-2007*)與浦羅柯菲夫的友誼，造就浦羅柯菲夫幕年留下的三首大提琴作品：C 大調大提琴奏鳴曲(*Cello Sonata in C major, Op. 119*)、大提琴交響協奏曲(*Sinfonia Concertante, Op. 125*)，及未完成的大提琴小協奏曲(*Cello Concertino in G minor, Op.132*)。臨終前，臥病在床的浦羅柯菲

⁷ 偉大的愛國戰爭，即德蘇戰爭，第二次世界大戰期間蘇聯反對納粹德國及其歐洲盟國的戰爭，從 1941 年 6 月 22 日至 1945 年 5 月蘇聯攻占柏林爲止。

夫，依然心繫最後一部芭蕾舞劇《石花》(*The Tale of Stone Flower*)第四幕中一段二重唱；1953年3月5日當晚，浦羅柯菲夫因腦瘀血，結束了他這璀璨的一生，而萬世萬民的史達林(Joseph Stalin, 1878-1953)很巧的也在同一天逝世。

第二節 時代背景

俄國自古以來，因東正教禁絕樂器在禮拜儀式中使用，而平時能接觸的音樂僅是宗教儀式所需的聖樂，及民間傳唱的歌謠，相較於其他歐洲地區，羅馬公教主宰一切藝術，從中古世紀以來即累積了豐富的音樂內涵，各類型音樂穩健的發展，反觀俄國的音樂圈依然相當侷限，直到葛令卡(Mikhail Glinka, 1804-1857)，以俄國式歌劇開啓俄國與西方樂界的聯繫，之後也與安東·魯賓斯坦(Anton Rubinstein, 1829-1894)並肩爲俄國的音樂教育努力，安東·魯賓斯坦更於 1962 年在聖彼得堡成立音樂院，逐步以俄語教學並開放平民入學，對音樂的普及化貢獻極大。而俄國國民樂派此時正盛，各國也分別朝不同的特色發展，以各自不同民族的旋律節奏，進展爲國民音樂，緊接著時代變遷，各國產生許多新興產業，隨著產業的進步教育也逐漸普及，知識的普及也改善了生活的品質，而音樂活動也不再只存於貴族階層，一般大眾對於藝術的品味，也轉而關注於能表現現實生活情感的音樂。許多作曲家也就開始朝寫實主義的理念努力，而在法國的一群藝術家，則開始追求不只是用客觀的方式表現出現實的事物，轉而以自我內心的印象，較主觀的來呈現，因此誕生了印象主義的音樂風格，求學時的浦羅柯菲夫也深深爲此吸引。

不只是思潮上的進化變革，國家也正醞釀一股改革的氣氛，由於歐洲地區在工業革命之後，國勢蒸蒸日上，而在沙皇統治下的帝國卻滿是貧窮的農奴，與西方國家差異越來越大；幸運的是，浦羅柯菲夫的父親，塞各·亞歷塞葉維奇·浦羅柯菲夫(Sergey Alekseyevich Prokofiev，生卒不詳)，是一位農業工程師，以現代技術經營管理桑佐夫卡這片土地，而農民階級出身的母親葛瑞戈耶夫娜(Maria Grigoryevna Prokofieva，生卒不詳)，受有良好的教育並且熱愛音樂，而浦羅柯菲

夫就是在這樣家境寬裕且具備文化素養的環境下成長。進入音樂學院前，主要是母親及幾位聘任的家庭教師給予浦羅柯菲夫基礎的教育，進入聖彼得堡音樂學院後一年，由於日俄戰爭的挫敗，加上俄國國內改革效果不彰，導致民心對皇權信心大失，俄國革命爆發，各地傳來反動的聲浪，一連串的罷工、罷課及流血衝突，理所當然衝擊到音樂學院運作；而這波動亂也讓長期握有大權的沙皇，首肯了君主立憲國會的設立，無疑的是民主意識高漲，這也埋下 1917 年十月革命的導火線。

1914 年浦羅柯菲夫完成鋼琴以及指揮的學位，同時第一次世界大戰爆發，正當外面的戰火正激烈的展開，然而浦羅柯菲夫因為繼續修習音樂院的風琴課程，幸運的免於國家的徵召，事隔三年，國家資源持續供給於戰備，農奴制的經濟體系無法負荷，終致「二月革命」及「十月革命」相繼爆發，⁸ 然而這導致俄國境內的混亂，更篤定了浦羅柯菲夫前往國外發展的意志。浦羅柯菲夫選擇前往美國獻藝，當時由於歐洲地區烽火連天，也有為數不少的藝術家遠離家鄉，到此來從事適合安穩環境的藝術工作，拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)幾乎也同時前來美國發展，而當時美國尚未承認蘇聯，浦羅柯菲夫還一度被質疑是「布爾什維克派的作曲家」。由於美國是一新興國家，無論政治、經濟、文化及各型產業，皆處於起步的階段，於 1920 年代左右才逐漸趕上歐洲地區的音樂素養，這個時期才正是歐陸優秀音樂人才前來美國的時候，對於正在變革的音樂，美國聽眾還未能夠接受這麼迅速的進化；浦羅柯菲夫在這短暫的五年內，也感受到美國音樂界所帶來的壓力，回憶錄中提到：

⁸ 二月革命，1917 年 3 月 8 日爆發，沙皇尼古拉二世(Nikolay Alexandrovich Romanov, 1868-1918)退位，帝俄從此滅亡，繼而掌權的是可倫斯基(Alexander Kerensky, 1881-1970)的臨時政府，但由於政策軟弱，於同年 11 月 17 日發生列寧(Vladimir Ilyich Lenin, 1870-1924)領導的十月革命，事件爆發後俄國退出第一次世界大戰，列寧也被選為第一任蘇維埃政府主席，並成立了世上第一個無產階級專政國家。

我時常在紐約中央公園慢步，抬頭仰望摩天大樓，想到美國一流樂團對我的無情攻擊，完全不在乎我的音樂；樂評總是不厭其煩的說些陳腔濫調，諸如『貝多芬是位偉大的作曲家』等，對新音樂大加撻伐；一些經紀人安排音樂家作長程的巡迴演出，彈奏相同的曲調達五十次以上。我顯然太早到達此地（意指此地仍然是個封閉、保守、落後的地區），小孩子（美國人）還不夠成熟，不能欣賞新音樂。⁹

當時美國大眾仍視浦羅柯菲夫只是一位鋼琴演奏家，然而他在作曲方面的才華，則被視為是「標新立異」的產物，甚至不被任何一家出版商出版。另外，美國在當時興起了稱作「爵士」(Jazz)的特殊樂種，約是世紀交替時於美國南部紐奧良(New Orleans)黑人之間產生，於第一次世界大戰後傳遍歐洲各地，然而浦羅柯菲夫對此影響甚小。

大戰過後，歐洲各國百廢待舉，重建工作在即，然而巴黎卻因遠離戰場，受到的波及較小，在這裡浦羅柯菲夫也感受到難得的安定，樂界也引起各方新思維的誕生，巴黎也正處於現代主義的風潮之下，此外新古典主義也正在西歐蔓延，然浦羅柯菲夫也發表過一些新古典主義範疇的作品，但多屬出國前舊作重新整理或改編曲；反對印象樂派的「法國六人組」(Les Six)在巴黎也逐漸崛起，¹⁰ 造成不隸屬任何派別的浦羅柯菲夫，其音樂受到冷落，也因此激發出第二號交響曲的完成。在這一個世界馳名的大都市裡，充滿自由發展的風氣，同時爵士樂也默默的城市中流行，浦羅柯菲夫依然不會浪費時間於此，仍然忠誠於自己的音樂格調；而這段僑居巴黎的期間，浦羅柯菲夫也不斷向外拓展知名度，足跡遍布北美、西歐各國遠至古巴，並在睽違九年後重返祖國作一連串交流訪問。俄國在此期間樂

⁹ 許鐘榮，《現代樂派的大師》，(台北：錦繡出版，2000)，279-281。

¹⁰ 法國六人組，其名稱靈感來自俄國五人組(The Five)，以奧內格(Arthur Honegger, 1892-1955)為首為反對法國的印象樂派，回歸儉樸，組成法國六人組，成員還有米堯(Darius Milhaud, 1892-1974)、浦朗克(Francis Poulenc, 1899-1963)、奧力克(Georges Auric, 1899-1983)、戴耶費爾(Germaine Tailleferre, 1892-1983)、杜瑞(Louis Durey, 1888-1979)。

壇一分爲二，無產階級音樂派及現代音樂派，¹¹無產階級一派民族主義與日俱增，反對一切創新，然而現代音樂一派卻認爲，惟有當代蘇聯作曲家的作品，能夠由精神上來觸動聽眾的情感，以此達到貼近無產階級的理想。

巴黎的格格不入及蘇聯的示好，西方樂壇前衛思潮冷卻及蘇聯政府積極發展文化，在靈感萎縮之際，西方世界的榮景依舊抵不過思鄉之情，浦羅柯菲夫頂著盛名，在蘇聯政府保證其自由的權力之下，返抵國門。但這些條件很快的在 1936 年史達林大整肅的時代劃下休止符，這是一次思想上的革命，「社會主義寫實主義」(Socialist Realism)逐漸發酵；¹²中央委員會文化政策的代言人日丹諾夫，對於蕭斯塔可維奇(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)的歌劇《梅欽斯克的馬克白夫人》提出譴責，顯示出雖然蘇聯走向社會主義的新生活型態，然而卻只是禁慾及民族主義作祟；蘇聯樂壇氣氛轉趨保守，對於西方外來音樂形式主義加以批判，然而浦羅柯菲夫仍持續追求他內心的「新的清晰」及「超凡的單純」。

希特勒(Adolf Hitler, 1889-1945)領導的德國社會主義工人黨(National Socialist German Workers Party，通稱納粹黨[Nazi Party])於 1930 年代初期興起，其野心導致第二次世界大戰爆發，這也激起浦羅柯菲夫澎湃的愛國情結，作品的性質也隨之受影響，且政府的注意力關注於攻防戰上，作曲家們在社會主義寫實主義的框架中稍稍受到釋放。戰爭即將結束的同年 1 月，浦羅柯菲夫的健康承受了第一次

¹¹ 俄國無產階級音樂家協會(Russian Association of Proletarian Musicians)及現代音樂協會(Association for Contemporary Music)。

¹² 提出生活中產生的問題，反觀社會應該導向的正路；旨在反墮落的資產階級文化中的現代主義。

嚴重的打擊，加上「日丹諾夫恐怖」(Zhdanovschina)的文化掃蕩，延緩了浦羅柯菲夫的創作。自 1946 年 8 月起，日丹諾夫逐步針對文學、戲劇、電影及音樂展開大規模肅清，特別批判所謂音樂界作曲的「形式主義」風氣，只為音樂而創作音樂不服膺社會主義「為人民服務」理念的作風。整肅過後，藝術走向單調統一而不再分歧，任何企圖創新的作品都遭律法所禁，作曲家也只能作些不受爭議的制式化音樂，一切只得服從；直到史達林死後的政權移轉，赫魯雪夫(Nikita Khrushchev, 1894-1971)上任後的「去史達林化」運動，¹³才解放了當年受史達林時代政治迫害下的蘇聯知識分子，自由藝術的理想就此解凍。

¹³ 在 1953 年史達林死後，蘇聯及東歐甚至亞洲部分共產主義國家中，共產黨領導人推動有限度的自由化政策的過程，並且按部就班的由上而下取消對這位前集權領導人的崇拜及政策。

第二章 浦羅柯菲夫創作風格

第一節 創作風格與特色

浦羅柯菲夫一生留下了至少一百三十五個完整的作品，縱使那是一個人才輩出的時代，諸如史特拉溫斯基、蕭斯塔可維奇…等出眾的作曲家，然而浦羅柯菲夫能夠於當時贏得廣泛的聲譽，他多元的藝術思想即可證明，不像當時樂壇新寵的史特拉溫斯基那樣長期專注於一種風格模式，反之浦羅柯菲夫則是多種類型並存，舉凡傳統的管弦樂、歌劇、聲樂、鋼琴曲、芭蕾及戲劇配樂到新興的電影配樂，以各種角度處理音樂也讓他迸發如此豐富色彩的內涵；而浦氏的大膽作風，突破既定的格局又保留傳統，依然流露出其獨特的特質，為後世讚賞；正當各音樂流派在各地確立，浦羅柯菲夫則默默的將最真實的自我體現在作品之中。浦羅柯菲夫曾討論到自己在創作上的四個特徵：

首先是古典走向，這可以追溯到我的幼年時期，以及我聽母親彈的貝多芬奏鳴曲。這走向有時以新古典的形式展現（……《古典交響曲》……）。第二個走向是現代的趨向，這開始於我有一次碰到塔納耶夫(Taneyev)，¹⁴ 他責怪我的和聲手法「粗糙」。一開始我致力於建立自己的和聲語言，之後發展為探索可用以表現強有力情感的語法（……《譏刺曲集》[Sarcasms]、《塞西亞組曲》、……《賭徒》[The Gambler]、《七，是七》[Seven, they are seven]、五重奏及第二號交響曲）。這走向雖以和聲語言為主，但也包括了旋律、管弦樂法及戲劇性方面的創新。第三個走向是觸技曲或是「運動力」的走向，這可說來自於舒曼的「觸技曲」，我第一次聽到這曲子時受到很大的衝擊（op. 2 的練習曲、op. 11 的觸技曲，……第二號協奏曲的詼諧曲、第五號交響曲的〈觸技曲〉，以及《塞西亞組曲》、《劍舞》[Pas d'Acier]，或第三號協奏曲中若干樂段旋律音型的強力反覆）。這或可說是最次要的一個走向。第四是抒情的走向：一開始只是個若有所思、出神緬想的情緒，不必然和該段旋律有關，或至少是就長段的旋律來說是如此（……《秋意》[Autumnal]……），有時則是成長為長段旋律的一個片段（……第一號小提琴協奏曲的開頭處……《老祖母的故事》[Old Grandmother's Tales]）。這走向到後來才開始為人注意。……¹⁵

¹⁴ Sergei Taneyev, 1856 年生，卒於 1915，柴可夫斯基的學生，當時被喻為「莫斯科最好的音樂教授」，是浦羅柯菲夫進入音樂院前的作曲老師。

¹⁵ Gutmann, David, 《偉大作曲家群像—普羅高菲夫》(The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev)，白裕承 等譯（台北：智庫出版，1996），

然而浦羅柯菲夫對於他人賦予他第五種怪異、怪誕的(grotesque)風格感到嗤之以鼻，他認為這應該屬於上述四類趨向的支流，且應當稱為「詼諧似的」(scherzo-ish)；浦氏風格的難以捉摸，以及獨一無二的原創性，再伴隨著反古典和聲的現代，結果就是作品上演都要受到譴責一番。

自年輕時期起，實驗未曾嘗試過的東西，在好奇心的驅使下尋找個人獨特的風格，但浦羅柯菲夫仍不忘反抗傳統；在音樂院學習的期間，與眾教授的不合只不過是由於他已經完全掌握了學院課程全部的精深之處，正準備向另一方向繼續邁進，由畢業時演奏第一號鋼琴協奏曲以爭取最高榮譽一事，即顯露其擁有高度的自我意識。同時身為鋼琴家的浦羅柯菲夫，也拓展了現代鋼琴演奏技術及風格，將鋼琴視為打擊樂器，在音色上的處理徹底發揮打擊樂器的特質；1913年一位《彼得堡報》(Petersburgskaya Gazeta)的記者，描述當時浦羅柯菲夫的演奏會的實況：……他在鋼琴前坐下，開始以一種乾枯而尖銳的觸鍵在鍵盤上敲打。他就像是在揮去鍵盤上的灰塵，或是在測試琴鍵一樣。……¹⁶，後來遠渡重洋到了美國，於紐約的第一場演奏會後，浦羅柯菲夫也在日記中記錄到當時樂評的說法：……他們說我層次不夠清楚，但是有「鋼一般的手指、鋼一般的腕部、鋼一般的二頭肌及三頭肌」。……¹⁷，保有如此優異的身體條件下，也在自我的認知下影響了浦羅柯菲夫作品中所謂的運動力的美感，觸技曲(Toccatà, Op. 11)中積極追求機械式的律動，不僅如此，浦羅柯菲夫音樂中將表現急速運動的型態時，總是如同登山運動一般，持續累積肌肉張力，朝著明晰的方向頑固的攀爬，似乎這樣的精神也

¹⁶ Gutmann, David, 《偉大作曲家群像—普羅高菲夫》(The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev), 白裕承 等譯(台北：智庫出版, 1996), 61。

¹⁷ Gutmann, David, 《偉大作曲家群像—普羅高菲夫》(The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev), 白裕承 等譯(台北：智庫出版, 1996), 96。

注入在第一號小提琴協奏曲之令人無法喘息及帶有鍵盤特色的第二樂章之中。

曾有人對浦羅柯菲夫音樂中的無調性作批評，他為此做了以下辯解：

……在作曲時，旋律越單純越好，最好是甜美又平易近人的旋律，…這是說起來容易，做起來困難的事。……我很早就朝著調性音樂的目標努力。何況調性或自然音階的音樂，遠比無調或半音階有更寬廣的可能性，…最近我的作品中經常出現無調的部分，這並非表示我贊同無調的音樂，我這樣做主要是為了對比效果，也就是以無調部分來清楚顯露調性部分的設計。¹⁸

反向思考的音樂造成其中產生矛盾的特質，透過對比將各不相類的樂念結合為一體，盡最大的努力來突顯調性的存在，並且讓一段好的旋律盡情發揮；因此浦羅柯菲夫的音樂，不依附於任何派別之下，乃是界於保守派及未來派之間，總是被兩派人士所摒棄；浦羅柯菲夫甚至對當時史特拉溫斯基所引領的「新古典」不以為然，認為那只不過是「假巴赫風」。¹⁹ 然而要有充分且多元的素材用於一時，作曲家勢必要將靈感牢牢的記住，有鑑於此浦羅柯菲夫自十八歲起，就建立起一套良好的作曲習慣，他總是帶著一本專門用來記錄靈感的筆記本，無論順序或是多瑣碎的樂思，一但湧現就必須將這些最富個性的樂句甚至節奏給記錄下來，因此他手邊總是能有大量的素材以供應用，但是綜合如此繁複且片段的主題於作品中，也容易引發樂曲缺乏整體性的問題，然而浦羅柯菲夫似乎都能合理的將之整合並達成統一。

將乍現的旋律融合現代語法，並照著音樂的內在性創作，這是浦羅柯菲夫窮盡一生努力的目標，其音樂的本質是簡練然而卻背負深厚的內涵；在浦羅柯菲夫眾多的戲劇音樂中，音樂佔有的地位不是被動的，而是擁有支配整體結果的作用，對劇中人物性格的相異性，及事物的變化都具體的以音樂描繪出來，使得在作品

¹⁸ 岡部博司，作曲家別名曲解說珍藏版；20—《浦羅高菲夫》，林勝儀 譯（台北：美樂出版社，2004），35-36。

¹⁹ Gutmann, David, 《偉大作曲家群像—普羅高菲夫》(The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev)，白裕承 等譯（台北：智庫出版，1996），152。

彩排時作曲家經常與演出人員起爭執，因為以戲劇的角度來看這樣的音樂是不適合戲劇本身的；但事實上浦羅柯菲夫關注的，已跳脫了劇本原先的期待，轉而聚焦於諷刺並反映出現時的狀況，如學生時期的《瑪達蓮娜》(*Madalena*) 是在描寫音樂院所發生的各種現象，在美國大放異彩的《三橘之戀》，為一齣批判浪漫末期歌劇潮流的諷刺劇，電影配樂《基傑中尉》(*Lieutenant Kije*)嘲諷新政的腐敗官僚；然而當眾藝術家對蘇聯避而遠之時，浦羅柯菲夫卻感受到西方世界帶給他的孤寂感，唯一豐富他的是漸趨成熟的創作風格，而回歸祖國後將以簡單的音樂及固定的模式來震撼俄羅斯的自由藝術。

回歸蘇聯前後，浦羅柯菲夫的作品結構是越來越結實，由繁複而漸趨簡潔，從實驗主義精神昇華為自然主義，雖然在返回祖國後於共產主義文藝政策下不易施展，但他清楚的畫分單純的語法與平凡的音樂之間的界線，始終秉持著以傳統的基礎來建構革新的作品，雖然這看似妥協於俄共的投機行為，但他總能賦予其特殊的意義，絕不會在創作上停滯不前而故步自封，堅決反抗那粗糙的審美觀，並積極把握能夠為家鄉的同胞服務的原則，引用平易近人乃至全新創作的旋律，以明確的調性再加以其多年建立的語法，趨於簡單明瞭的抒情風格，一切都是希望能獲得蘇維埃聽眾的迴響，浦羅柯菲夫曾表明他寫作第七號交響曲(*Symphony No. 7 in C-sharp minor, Op. 131*)的立場：對我而言，寫作複雜的音樂要比寫作簡單的音樂容易，……把音樂中高深的思想與內容寫得讓每一個人都可以理解雖然相當困難，但我必須這樣做，而且當然要做。²⁰ 這不是為了順應蘇聯政府，而是真正實現他內心深處的終極目標。

²⁰ 岡部博司，作曲家別名曲解說珍藏版；20—《浦羅高菲夫》，林勝儀 譯（台北：美樂出版社，2004），42。

第二節 其他小提琴作品

鋼琴家出身的浦羅柯菲夫，一生為絃樂器所作的原創樂曲及改編曲不過十五首，可惜並未留下中提琴作品，這類作品的譜寫幾乎是有演奏家從旁協助完成，第一號小提琴協奏曲即是受波蘭小提琴演奏家柯襄斯基的建議，而浦羅柯菲夫於晚期與小提琴家歐依斯特拉赫(David Oistrakh, 1908-1974)，及大提琴家羅斯托洛波維奇(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)兩位青年演奏家建立的友誼，更是促成這些作品最顯著的助力。

完成第一號小提琴協奏曲的八年後，出現了由五首無言歌(Five Songs without Words for Voice and Piano, Op. 35)改編的版本，為小提琴與鋼琴的五首曲調(Five Melodies for Violin and Piano, Op. 35bis)，其原作品於 1920 年完成是為俄國女高音柯雪茲(Nina Koshetz, 1891-1965)所作，相隔五年後在柯襄斯基的幫助下改寫給小提琴，後世還有長笛、小提琴與絃樂團、大提琴與鋼琴等三種版本，但都並非出於浦羅柯菲夫筆下；此曲乃是以濃厚的旋律線條構成，展現豐富的抒情性，以特殊且多元的和聲語法構築，使得此改編曲的藝術價值更甚原聲樂曲，如今則成為眾小提琴家獨奏會上的熱門曲目之一。

遷居巴黎後，對於前衛時尚之都的巴黎人來說，藝術的發展也正快速的汰舊換新，浦羅柯菲夫的作品隨之受到影響，在器樂曲上的嘗試更佳積極，B 小調第一號弦樂四重奏(String Quartet No. 1 in B minor, Op. 50)正是於此環境下在 1931 年完成；翌年一個以演出室內樂作品為宗旨的協會於巴黎組成，名為「三全音」(Triton)，成員有奧內格(Arthur Honegger, 1892-1955)、米堯(Darius Milhaud, 1892-1974)、浦朗克(Francis Poulenc, 1899-1963)及浦羅柯菲夫，而剛完成的 C 大調雙小提琴奏鳴曲(Sonata for Two Violins in C major, Op. 56)即安排在三全音成立紀念音樂會上發

表；此曲四樂章爲慢-快-慢-快，以浦氏簡練風格的旋律交織而成的複曲調形式，是難得能夠兼具魅力及深度的雙小提琴奏鳴曲，這也達成浦羅柯菲夫最初期望超越 1930 年代其它雙小提琴作品而創作的初衷，然而首演同一天即芭蕾《在德涅伯河上》(*On the Dnieper*)上演，眾音樂家、樂評、作家相對則鮮少關注這個室內樂作品。

1935 年正當浦羅柯菲夫忙於芭蕾《羅密歐與茱麗葉》時，一群擁護法國小提琴家梭坦(*Robert Soetens*，生卒不詳)的愛樂人士，委託浦羅柯菲夫爲梭坦創作一首協奏曲，而這是距離上一次創作這個曲種約十八年後，雖然當下浦羅柯菲夫的巡迴演出邀約不斷，然而這正賦予這首 G 小調第二號小提琴協奏曲(*Violin Concerto No. 2 in G minor, Op. 63*)多樣化的色彩；原先浦羅柯菲夫想冠以一個新穎的標題「給小提琴和管絃樂團的音樂會奏鳴曲」(*Concert Sonata for Violin and Orchestra*)，爾後作罷依舊套用協奏曲爲之，當遊走於各地演出的浦羅柯菲夫，良好的作曲習慣建構出這部作品，第一樂章主要主題於巴黎完成，第二樂章第一主題於佛隆尼日(*Voronezh*)寫成，至於完成管絃樂配器則是在巴庫(*Baku*)，似乎留下各地的特色於其中，首演甚至遠到西班牙馬德里(*Madrid*)。年近四十五歲的浦羅柯菲夫作曲手法趨於新的清晰，深思熟慮之下更顯單純而不如第一號小提琴協奏曲那般大膽且具實驗精神，形式彷彿受限於傳統展技稍嫌薄弱，然而浦氏抒情的特性在此曲中更勝第一號小提琴協奏曲，第二樂章刻劃出如絲般細緻，甜美如蜜的旋律，可歸爲成熟時期最爲人稱道的旋律之一，之後更透過海飛茲(*Jascha Heifetz, 1902-1987*)於美國各地積極的演出，才成功將此作品推向小提琴協奏曲經典之列。

返回蘇聯後珍貴的兩首小提琴奏鳴曲完成，其作品編號的前後順序是以起始譜曲的時間而定，但實際完成作品則正好相反，F 小調第一號小提琴奏鳴曲(Sonata for Violin and Piano in F minor, Op.80)，早在 1938 年即受韓德爾(George Frideric Handel, 1685-1759)的 D 大調小提琴奏鳴曲(Violin Sonata in D major, HWV. 371)的激發而有了初步的草稿，在歷經二次世界大戰及健康狀況下滑的影響，於 1946 年才又重操舊業並於夏季完成此曲，作品獻給歐依斯特拉赫；結構上仿效巴洛克的教會奏鳴曲(Sonata da chiesa)，四樂章形式，它比起第二號小提琴奏鳴曲，顯得更細膩且完整，在技巧上也較為艱深及繁瑣，畢竟這是專為小提琴而作的原創曲，反觀第二號小提琴奏鳴曲，則是改寫自 D 大調長笛奏鳴曲(Sonata for Flute and Piano in D major, Op.94)，然而由於當時戰事紛亂，鮮少有長笛家知悉這首作品的存在，於乏人問津之際由長笛家哈利可夫斯基(N. I. Kharkovskij, 1906-)與鋼琴家李希特(Sviatoslav Richter, 1915-1997)於 1943 年首演，歐依斯特拉赫於音樂會後深受其迷人的線條所感動，認為以小提琴來表現相同的素材能夠更為生動，與浦羅柯菲夫相互討論後，稍加修飾即完成了小提琴版本，D 大調第二號小提琴奏鳴曲(Sonata for Violin and Piano in D major, Op. 94b)；由於原版本為長笛作品，滿溢著靈巧迅速的風格，跨音域的游移轉換及泛音列所構成的動機無所不在，然而音色上的多元特質及力度的範圍則不如第一號小提琴奏鳴曲。

蘇聯政府於 1946 年開始逐一對自由藝術展開肅清，浦羅柯菲夫的音樂也將由衷的理想體現於作品上，所追求的單純而嚴謹的語法，徹底展露於這首晚年所作的 D 大調無伴奏小提琴奏鳴曲(Sonata for Unaccompanied Violin in Unison in D major, Op. 115)；其首演並未於浦羅柯菲夫在世時舉行，遲至 1960 年由莫斯科音樂院教授米爾曼(Mark Milman, 1910-1995)指導學生室內樂團演出，雖然此作品主要

為齊奏曲但依然可作為獨奏曲，單一旋律的清新中流露俄羅斯民謠風格，排除了複雜的和聲及對位，而浦氏鮮明的抒情內涵展露無遺，適中的技巧在復古的形式中鋪陳的井然有序，實為一首頗富教育性質的曲目。

第三章 D 大調第一號小提琴協奏曲曲式結構與分析

1915 年春天浦羅柯菲夫正著手於創作一首小提琴小協奏曲(Concertino)，但因爲《賭徒》的關係，此曲的創作暫緩，後來浦羅柯菲夫決定寫作小提琴協奏曲時，直接移植此曲成爲第一號小提琴協奏曲第一樂章開頭那一段虛幻似的主題。畢竟鋼琴才是浦羅柯菲夫所擅長的樂器，關於這首協奏曲小提琴方面的技巧，是請教於當時在聖彼得堡音樂院任教的波蘭小提琴家柯襄斯基(Paul Kochanski, 1887-1934)，²¹ 然而完成後卻無奈遇上俄國境內無政府狀態醞釀的十月革命，浦羅柯菲夫決定前往美國及西歐，他帶著這首協奏曲，但經過五年後才演出，在這期間於 1920 年遷居巴黎，與許多作曲家有著相同的命運，都受指揮家庫塞維茲基的支持，因爲他有自己的出版社，*Editions Russes*，專門發行俄羅斯的新音樂，因緣際會之下庫塞維茲基意識到必須替這首佳作首演，倉促之中舉辦的首演當然無法邀請到知名小提琴家，1923 年 10 月 18 日這天就由巴黎歌劇院管弦樂團(Paris Opera Orchestra)首席達魯擔任海外首演，浦羅柯菲夫對他的表現感到很滿意；令人可喜的是，蘇聯的首演於三天後舉行，這場演奏會主要是以兩位即將展露頭角的十九歲青年音樂家爲號召，小提琴家米爾斯坦(Nathan Milstein, 1903-1992)及鋼琴家霍洛維茲(Vladimir Horowitz, 1903-1989)，以鋼琴替代管弦樂團作演出；然而讓這首協奏曲成爲經典，則要歸功於匈牙利小提琴家席格悌(Joseph Szigeti, 1892-1973)於 1924 年 6 月 1 日，在布拉格國際現代音樂節(International Society for Contemporary Music Festival in Prague)中與匈牙利指揮家萊納(Fritz Reiner, 1888-1963)的演出，他向世人證明了此曲的價值，並在往後的幾年更遠到西歐及美國巡迴演出，而如今

²¹ 與席馬諾夫斯基(Karol Szymanowski, 1882-1937)等所謂「年輕波蘭派」作曲家們熟識，席馬諾夫斯基也爲他獻上兩首小提琴協奏曲，浦羅柯菲夫原先也邀請他首演第一號小提琴協奏曲，但因爲十月革命發生而失聯。

我們所能聽到最早的錄音，也是席格梯所錄製，1935 年與倫敦愛樂管弦樂團 (London Philharmonic Orchestra) 及指揮家畢勤爵士 (Sir Thomas Beecham, 1879-1961) 合作的版本。

此曲為浦羅柯菲夫首度嘗試的小提琴作品，雖然在學院期間曾有過試驗性的作品，但激勵他的是第一號鋼琴協奏曲所獲得的成功。跳脫傳統協奏曲的結構模式，由於它並沒有華彩樂段 (Cadenza)，其他作曲家甚至認為可以「幻想曲」(Fantasy) 代替「協奏曲」稱之，除此之外，第二樂章充滿生命力的無窮動風格，更是突破以往快-慢-快的樂章模式，中間樂章常用的歌謠形式；而第一樂章也依循孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847) 在 E 小調小提琴協奏曲 (Violin Concerto in E minor, Op. 64) 中首開先例的手法，省略首樂章奏鳴曲式中管弦樂團開啓的第一呈示部，直接演奏含有獨奏樂器的第二呈示部；樂團配器方面也展現浦羅柯菲夫的大膽創新，在第二、三樂章突顯出低音號 (Tuba) 深沉沙啞的特質，反之則並未使用到長號 (Trombone)，其餘編制依序是完整的弦樂團、兩管編制、四支法國號、兩支小號、定音鼓、豎琴，打擊則只用到小鼓及鈴鼓，雖然相較於一般交響曲多用的編制僅少了長號，但浦羅柯菲夫巧妙的透過不同的聲部合作，讓管弦樂團產生前所未有的聲響。以下筆者以三樂章分述之：

第一節 第一樂章

圖表一：第一號小提琴協奏曲第一樂章結構簡表。

主段落	次段落	小節	
呈示部	第一主題群	第一主題	第 003-020 小節
			第 021-038 小節
		動機發展	第 039-046 小節
	插入段		第 047-054 小節
	第二主題群	預備	第 055-062 小節
		第二主題	第 063-078 小節
		動機發展	第 079-084 小節
			第 085-088 小節
小尾奏		第 089-092 小節	
發展部	連結 I		第 093-100 小節
	第一部分	預備	第 101-104 小節
			第 105-114 小節
	第二部分		第 115-130 小節
	連結 II		第 131-135 小節
	第三部分		第 136-144 小節
	第四部分		第 145-154 小節
	小尾奏		第 155-165 小節
再現部			第 166-185 小節
	尾奏		第 186-188 小節

在中提琴以震音(tremolo)的引導下，爲此曲揭開序幕，正如同浦羅柯菲夫所喜愛的幾位名家之小提琴協奏曲，²² 也同是 D 大調，首樂章速度並不快爲小行板(Andantino)，在奏鳴曲式(sonata form)的架構下前、中、後三部分單純明晰，其中發生幾處轉折點，呈示部第二主題由原先 6/8 拍子以同等時值轉爲 4/4 拍子，產生出加速的錯覺，之後一路維持至再現部再回到 6/8 拍子的甚行板(Andante assai)，這也突破以往行板多使用於交響曲或協奏曲第二樂章的模式。

²² 諸如貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)、柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)的小提琴協奏曲，皆是以 D 大調作基調；從樂器本身四條定絃來說，第二絃以及第三絃，分別是 La、Rei，使用 D 大調的調性，更能增強主奏的張力表現。

題之間的調性關係，並非傳統的屬調或大小調關係，在這裏是轉為 E 小調（參見譜例二），且一直維持到呈示部即將結束前，



譜例二：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 63-70 小節。



譜例三：第一號小提琴協奏曲第一樂章，鋼琴譜，第 63-65 小節。

而低音部的大提琴扮演起頑固低音的角色（參見譜例三）；值得一提的是，大提琴的這個動機的節奏，之後稍做改變成為第二主題發展樂段大提琴以及低音提琴的伴奏型態（參見譜例四）。



譜例四：第一號小提琴協奏曲第一樂章，鋼琴譜，第 79-80 小節。

當第二主題完整敘述後，變化後的低音聲部伴奏陪襯出主奏小提琴於第 79-84 小節的第二主題發展樂段中，連續的十六分音符展現精神抖擻的(*con brio*)氣勢，當它移轉至弦樂時，主奏小提琴再度以節奏型改變來加速，在兩方激烈交手過後，終於在第 89-92 小節的小尾奏中，以八分音符下行的 E 小調音階歸於平靜。

發展部為第 93-165 小節之間，可分為主要的四個部分，其發展的素材規律的取自呈示部第一、二主題。首先，長笛及豎笛趁著呈示部的餘溫，以八度齊奏的音色吹出呈示部第一主題頭兩音完全四度的動機，而主奏小提琴則以乾澀的撥奏依附其下，緊接著第 101-114 小節的發展部第一部分，仍然使用相同的動機但並未增值，而是藉由短促的特性在弦樂各聲部間穿梭；第 105 小節加上前一拍的一連五拍中，清楚呈現呈示部第一主題開端兩大拍的動機，爾後在取材自呈示部第二主題發展樂段動機的自由變奏後，揭開第 115-130 小節發展部第二部分的無窮動；完全將呈示部第二主題移植過來，而主要由十六分音符作觸技曲式的延展，主奏小提琴於變奏中重音的安排即是第二主題（參見譜例五），豎琴的對旋律巧妙的點綴其中，弦樂從旁協助對旋律，



譜例五：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 115-120 小節。

強勢的變奏後，原本呈示部第二主題發展樂段的低音聲部伴奏重現，這次特別將各聲部分為撥奏及拉奏，更強調出節奏感的明確，主奏小提琴則以雙音於絃上飛舞；來到 *Poco piu mosso*，第 136-138 小節發展部第三部分，主奏小提琴一連三小節狂烈的撥動四條絃，長笛及雙簧管奏出呈示部第一主題前四小節的變形主題，

其後是六小節一路下行，前後以 e^2 、 d^1 兩音為固定音（參見圖例一），



圖例一：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴第 139-144 小節音高走勢。

這九小節樂團如同頑固低音然而僅有力度上的漸弱，到了發展部第四部分第 145 小節開始，主奏小提琴強有力的在 G 絃奏出呈式部第二主題後 *con brio* 樂段的變形主題，而呈式部最後結尾前的波浪狀六連音，於發展部則轉變成為由兩組互不協和的十六分音符四音組同樣呈現起伏的音型，在逐漸簡化及增值的過程中，呈式部第二主題發展樂段大提琴及低音提琴的伴奏動機再度重現於第 149-150 小節，*Meno mosso* 前倒數三、四小節低音域兩聲部再以發展部開端的完全四度動機，取其節奏型作頭尾呼應；緊接第 155-165 小節，兩聲部對位或許是主奏小提琴唯一的獨奏樂段，結構上為發展部小尾奏但功能上以及其精神近似裝飾奏(Cadenza)，爾後由弦樂中低聲部輾轉進入第一樂章主調 D 大調。

再現部全段加上弱音器的主奏小提琴是扮演對旋律的角色，在近似緩板的速度中以三十二分音符從容前進（參見譜例六），而長笛即再現第一主題，結束前

Andante assai (Assai più lento che la prima volta)

譜例六：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 166-168 小節。

長笛、豎笛及第一部小提琴，以二對三、四對三，交錯產生八分音符一單位的上行特殊裝飾音效果，第一樂章就此結束在長笛流水般的六十四分音符中。

第二節 第二樂章

圖表二：第一號小提琴協奏曲第二樂章結構簡表。

主段落	次段落	小節
A	a	第 002-010 小節
	b	第 011-015 小節
	b	第 016-020 小節
	a	第 021-027 小節
	a 自由變奏	第 028-033 小節
B	預備	第 034-039 小節
	c	第 040-049 小節
	c'	第 050-057 小節
A	a	第 058-064 小節
	自由變奏	第 065-080 小節
C	d	第 081-084 小節
		第 085-092 小節
		第 093-100 小節
	d'	第 101-104 小節
		第 105-112 小節
		第 113-120 小節
A	a	第 121-128 小節
	尾奏	第 129-139 小節

第二樂章詼諧曲(Scherzo)屬輪旋曲式(rondo)，4/4 拍子，共 A-B-A-C-A 五段，以十分活潑爽快之最急板(Vivacissimo)進行此 A 小調樂章；A 段可再細分為 a-b-b-a，而整段伴奏型態不脫離樂團充滿生命力的八分音符（參見譜例七），

Vivacissimo.

Fl. I.

p Viole

譜例七：第一號小提琴協奏曲第二樂章，鋼琴譜，第 1-2 小節。

猶如運動狀態下的心跳，其效果近似俄羅斯傳統樂器巴拉拉卡琴(Balalaika)，²⁴ 清脆而響亮的撥奏音響效果，如此規律的伴奏更襯托主奏小提琴的華麗多變，在後起的上行半音階中以短促的節奏動機展開 A 段 a 主題（參見譜例八），



譜例八：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 1-6 小節。

A 段 b 主題以尖銳的屬音導入包含左手撥絃(pizz. m. s.)、拋弓(saltando)、滑奏(gliss.)的跨音域炫技樂段（參見譜例九），當再現 a 主題後第 28-33 小節一段自由變奏樂段，以熱情奔放暴風雨似(tempestoso)的氣勢進入第一插入樂段 B。



譜例九：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 11-14 小節。

²⁴ 俄羅斯傳統樂器，琴身為三角型，僅有三條絃，整個家族共有六種音域，分為 piccolo、prima、sekunda、alto、bass、contrabass，最常演奏的是 prima，其三條絃調音為 E-E-A，較低的兩條為同音，發聲原理與其它彈撥樂器相仿。

B 段前後分爲 c 及 c' 前後兩樂句，但實際上僅節奏型態的改變，由原先第 40-47 小節 c 樂句左右手皆處於正拍上的旋律（參見譜例十），



譜例十：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 40-42 小節。

於第 50-57 小節的 c' 樂句中，以左手不變但改變了右手換弓的時機，等於說右手是提早八分之一拍換弓，相互交叉作用後就必須以複點節奏記譜（參見譜例十一），



譜例十一：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 50-51 小節。

因前後節奏改變而主奏小提琴有了不同的效果與張力，因此樂團伴奏雖以單純的四分音符為基礎，但兩次也稍作調整；第一次弦樂撥奏與定音鼓及小鼓先是毫無變化的演奏強壯且穩定的不協和和絃，主奏小提琴變化後，豎笛加入以半音階構成的對旋律更加強不安定感，大提琴也由撥奏改為近橋奏(sul ponticello)，B 段結束後突然直接轉進第 58-80 小節的再現 A 段。

再現 A 段僅 a 主題完整重現一次，之後第 65-80 小節在運動性強烈的展技，及主奏小提琴滑稽的八度滑奏與樂團的降 B 小調自然小音階下行進行對話，一應一答後第二插入樂段第 81-120 小節的 C 段接進來，浦羅柯菲夫創造出低音號(Tuba)如打嗝聲的特殊效果，及法國號(Cor.)重複以重音強調刺耳的和弦，為主奏小提琴醞釀這詭譎的氣氛。

C 段與 B 段同樣可區分為兩部分，筆者以 d 及 d' 表示，是由兩個些微差異的樂段組成，主奏小提琴差別在於音色及力度，而樂團則是在前後兩部分所配編制不同，且後半段亦加入新的動機；d 段中第 85-92 小節，浦羅柯菲夫特別指示主奏小提琴必須「近橋奏，且傾全力演奏」(sul pontic., con tutta forza) (參見譜例十二)，製造了極不悅耳的金屬聲，




譜例十二：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 85-87 小節。



譜例十三：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 93 小節。

緊接的第 93-100 小節是觸技式的快速六連音 (參見譜例十三)，產生一種緊迫的張力，之後再一路爬向高點 f^4 音完成第一段，來到 d' 段中第 105-112 小節時改由裝上弱音器並在正常位置拉奏的音色，力度由 *ff* 轉成 *p*，在經歷相同的六連音快速音群後再度向上爬行至 e^4 音。

至於樂團 d 段是由雙簧管、低音管及大提琴對應之，大提琴雖是 *p* 但是竟然也使用連續下弓演奏之，可想其粗獷的程度，當主奏小提琴進入快速的六連音音群時，絃樂五聲部完全相同的節奏及弓法，整齊劃一的製造如擊樂的伴奏聲部；而 d' 段加上弱音器時樂團僅以中提琴及大提琴兩聲部，以撥奏演奏這段八分音符頑固低音，與 d 段不同的是雙簧管獨自在高音域奏出短暫清晰的動機，六連音部分樂團於 d 段僅使用弦樂奏出如小鼓般擁有鮮明節奏感的伴奏，在 d' 段中則僅剩

分爲四聲部的中提琴與大提琴繼續這個動機，且凡是  動機都改變爲拋弓演奏，額外還加入了豎琴及兩部小提琴，交替奏出簡短的點綴性質動機，在濃密的中低音域質感中添入明亮的色彩；結束這同中求異的樂段後，再現最後一次的 A 段。

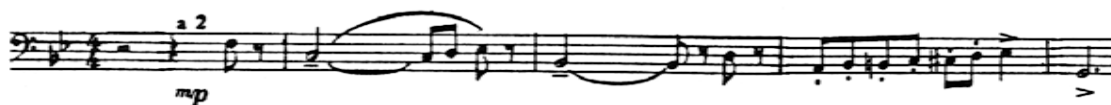
即將結束樂章，在樂句安排上更顯精簡，先由長笛及短笛於第 121-124 小節奏出 A 段 a 主題，再輾轉傳到主奏小提琴上，緊接著第 129 小節起的尾奏，樂團以繁雜的短小動機融合而成的喧鬧聲響中，突顯出主奏小提琴清新且純淨的八分音符人工泛音，最後三小節在沒有任何和聲支持下，浩大的同音八度齊奏結束這個無窮動的樂章。

第三節 第三樂章

圖表三：第一號小提琴協奏曲第三樂章結構簡表。

主段落	次段落	小節
第一段	序奏	第 002-006 小節
	a	第 006-024 小節
	b	第 025-036 小節
	連結 I	第 037-043 小節
	b	第 044-055 小節
	連結 II	第 056-057 小節
	預備	第 058-061 小節
	a	第 062-085 小節
	小尾奏	第 086-093 小節
第二段	c	第 094-101 小節
	d	第 102-105 小節
	c'	第 106-118 小節
	d'	第 119-122 小節
	小尾奏	第 123-124 小節
第三段	e	第 125-139 小節
	增生組織	第 140-151 小節
	尾奏	第 152-157 小節

此樂章拍號主要為 4/4 拍子，整體由不同的三個部分組成，第一段又可細分為 a-b-b-a，而其中出現的主題更成為第二段的創作素材，第二段大致上是由相似的 c+d 及 c'+d' 兩樂段所組成，第三段是綜合了第一段 a 樂段主奏小提琴第一小節的動機以及第一樂章呈示部第一主題而成。第一段 a 樂段速度標記為中板(Moderato)，G 小調分解和弦奏出後，首先第 2-6 小節的序奏中由低音管奏出此樂章非常重要的一段旋律動機，在此筆者稱之為動機 m（參見譜例十四），



譜例十四：第一號小提琴協奏曲第三樂章，低音管，第 2-6 小節。

主奏小提琴承接之後奏出 a 樂段主題(參見譜例十五),在樂句即將結束前兩小節,



譜例十五：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第 6-9 小節。

此一主題交由雙簧管、豎笛及第一小提琴前後分段接續再度奏出，而主奏小提琴則是以對旋律依附其上；b 樂段加快至中庸的快板(Allegro Moderato)，調性轉為 C 大調，由中提琴帶出這個次要的主題，主奏小提琴則使用相同旋律變奏對應之(參見譜例十六)，漸強至一段降 D 大調七小節的連結樂段後，



譜例十六：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴及中提琴，第 25-28 小節。

第二次的 b 樂段降低大二度再重複一次，而這次加入了第一小提琴八分音符撥奏對旋律，同樣的接著相似的連結樂段，這次縮短為僅兩小節，而後即將醞釀 a 樂段第一主題的再現，四小節的預備樂段還留有 b 樂段次要主題的動機及主奏小提琴變奏音型的影子，且逐漸漸慢至第 62 小節的 *Meno mosso*，a 樂段再現；隨後主奏小提琴以高八度及增值一倍再現 a 樂段主題(參見譜例十七)，



譜例十七：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第 66-72 小節。

樂團依舊保持著由預備樂段承接而來的伴奏型態；在進入第二段前，第 86-93 小節小尾奏以平靜地(*tranquillo*)漸慢至大約小行板，主奏小提琴以下行四分音符構成一段沉寂的旋律，豎琴以分解和弦維持那僅存的一點動力在前進，即將靜止的樂聲

由低音聲部低音號、大提琴及低音提琴的一個八分音符，導入繽紛的第二段。

第二段可分為兩段，前段 c+d 為第 94-105 小節，後段 c'+d' 為第 106-122 小節；構成 c 及 c' 樂段的，即本樂章開頭第 2-6 小節序奏中，低音管所吹奏的動機 m，而構成 d 及 d' 樂段的則是第一段中 a 樂段主題的第一小節（以下簡稱動機 m'）；前段的 c 樂段中出現兩次動機 m，第 94-97 小節的第一次即低音號、大提琴及低音提琴奏出，主奏小提琴則是忙於四組兩個八度上下行音階（參見譜例十八），



譜例十八：第一號小提琴協奏曲第三樂章，國際版鋼琴譜，第 94-95 小節。

四組也正好是四小節級進向上，來到第 98-101 小節的第二次動機 m，這次除了原先的三種樂器外，低音管也加入而小號則是延遲兩拍產生卡農(canon)的效果，此時的主奏小提琴則反向改為先下行後上行，同樣奏出四組級進，兩次的動機 m 後緊接的第 102-105 小節之四小節 d 樂段，動機 m' 分別由長笛、單簧管及豎琴呈示（參見譜例十九），主奏小提琴則透過跨音域不斷強調出 G 小調 I 級半減七和弦之分解和弦；



譜例十九：第一號小提琴協奏曲第三樂章，國際版鋼琴譜，第 101-103 小節。



動機 m 再現進入後段，後段 c' 樂段增加為重複三次動機 m，第 106-109 小節的第一次由四支法國號呈示，而這次延遲兩拍的卡農為動機 m 之倒影，由雙簧管及第一小提琴奏出，主奏小提琴減少為一個八度先下後上的四組級進音階，第 110-113 小節的第二次動機 m 再交由低音管、低音號、大提琴及低音提琴，同樣的又出現延遲兩拍的卡農，此次是小號及法國號第一、二部，而前一次主奏小提琴的八度音階正好轉交第一部長笛繼續，主奏小提琴則是不斷的連接跨音域分解和弦，第 114-118 小節的第三次動機 m 交給法國號第三、四部，低音號、大提琴及低音提琴，主奏小提琴在一串四分音符顫音的上行半音階後，進入相似於前段 d 樂段的四小節精彩的 d' 樂段，以八度和弦作出八度來回及半音級進的顫音，動機 m' 再度安排於樂團，長笛、單簧管及豎琴呈示；調性在第二段不斷強調 Rei 音的預告之下，終於在第 123-124 小節的小尾奏中以半音階巧妙的轉回協奏曲主調 D 大調上。

第三段再現了第一樂章呈示部第一主題，浦羅柯菲夫特別加註要更平靜、寧靜(*Più tranquillo*)及非常溫柔地(*dolcissimo*)來表現(參見譜例二十)；



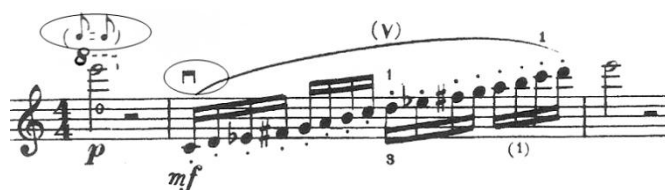
部都與主奏小提琴一同奏出相同的三度和弦，當然音域、節奏及演奏方式不同，而單簧管兩聲部則是以八度奏出十六分音符的半音階，然而無論各聲部如何變化，始終圍繞著第一小提琴的旋律作變化；接近尾聲的尾奏中，是完整的將第一樂章 6/8 拍子下的最後三小節尾奏移植過來，在記譜上不但順應 3/4 拍子也以增值 (augmentation) 手法擴增為六小節，但演奏的聽覺效果是完全重現了第一樂章最後的十四拍並結束全曲。

第四章 浦羅柯菲夫 D 大調第一號小提琴協奏曲演奏與詮釋

演奏與詮釋會因人而異產生千百種差異，筆者也將透過前兩章所建立的認知，提出個人對於演奏技術以及詮釋作品方面的思維。以下呈現的方式，可區分為兩類，其一為帶有譜例或圖例的敘述，反之則是純文字敘述；前者為較具有關鍵性意義的思考，通常是筆者若不這麼想或這麼作，就會產生截然不同的結果，因此特別要以譜例或圖例作說明，後者則是身為演奏者，以既有的技術及認知為基礎，自然作出的處理方式以及較一般性的思維，且以文字即可描述說明，在此筆者加以整理。此外，在內容中所插入的譜例或圖例，會將重點的區域以圓圈與方框強調之，表示作曲家原意，表示筆者改變後的想法，特別在此說明。

第一節 第一樂章

此樂章註記的速度為小行板(Andantino)，感覺上是沉穩且從容不迫的，當中提琴的震音展開第一樂章後，主奏者必須先在腦中預想拍子的進行，由於樂團速度乃是由指揮根據主奏者而定；關於速度的拿捏，筆者會取決於第二主題群開端的預備樂段（參見譜例二十一），²⁵由譜上所見，其拍號為 4/4 拍子，



譜例二十一：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 55-57 小節。

「 $\text{♪} = \text{♪}$ 」提供了重要的訊息，雖然第一主題群建立在 6/8 拍子之上，但兩主題群最小單位的八分音符要等值，第 56 小節使用頓弓(Staccato)的音群正好提供筆者精

²⁵ 雖然大師席格悌(Szigeti)將此曲推向成功之門，然而筆者主要仍是採用同是俄國籍的歐依斯特拉赫(Oistrakh)所校訂的版本，大部分使用的指法及弓法筆者的能力較能適應。

確的速度，然而這大約 ♩=144 的速度真正穩定下來則是在第一主題中第 21 小節起

(參見譜例二十二)，當主題交由中提琴及雙簧管呈示時主奏小提琴穩健的八分音符音型；



譜例二十二：第一號小提琴協奏曲第一樂章，鋼琴譜，第 21-23 小節。

至於曲頭主奏小提琴呈示第一主題時，由於是協奏曲主角獨奏，歌唱的成分及展現抒情的成分較多，會以稍緩和大約 ♩=132 的速度來開啓第一樂章。

【呈示部第一主題】

第 3 小節主奏者先將弓預備於絃上，音樂自絃上出發；第一個音使用多於下半弓的長度開始，整個主題必須在如夢的(sognando)虛幻中前進，弓不須作出過多的表情，左手的抖音也須控制得宜，畢竟「夢」是模糊且不深刻的。當來到第 9 小節處左手處於高張力的第五把位音色較圓潤但容易顯得緊繃，右手弓可較傾向指板，於換絃時更要特別留意維持住連貫性。要進入主題後段樂句前的第 12 小節，左手返回第一把位，自此音色轉為較清澈而不再迷濛，而筆者會將弓預留約半弓給使用微壓分弓(Accented Detaché)的音，隨著音域提高自然而然由於弓會趨向琴橋，力度不經意的會到達約 *mf*，正好能接續第 21 小節所開啓的段落。

第 21-24 小節及第 25-28 小節，為兩個相似的樂句，由於此時主題轉由樂團呈示，且譜上註記有微壓分弓(Accented Detaché)，筆者會盡量將拍子拉滿為原則，音量上也會因為弓的使用，而較近似 *mf*。第 24 小節最後一小拍，正處於中提琴轉接給雙簧管的銜接點，且其旋律的調性是由 D 大調轉向較黯淡一些的 Db 大調，轉調讓音色變換而左手由第三把位移至 A 絃第七把位，筆者將預留一些時間來將前句收尾再轉換至更溫暖的音色。

當樂團主題呈示至第 28 小節，主奏也在 $c\#^2$ 音之中有暫時平息假終止的感覺，而緊接的第 29 小節主奏即接續主題未完的後段，音色轉趨集中，抖音以高頻率但小振幅伴隨之；如同對話般，在追問兩小節後終於在第 31 及 33 小節獲得回應，前後兩個跨絃八度的高音 b^3 音及 bb^3 音，即是第 9 及 11 小節的旋律，而第 31 及 33 小節各自的第一小拍低八度音， b^2 音及 bb^2 音必須使用全弓，來到弓尖來強調出高八度音而預備。

【呈示部第一主題發展樂段】

第 39-54 小節，發展樂段節奏型轉為較緊湊的十六分音符，總譜上管樂的部分特別加註了 *ten.*(*tenuto*) (參見譜例二十三)，每一拍要求要很完整的演奏，

Musical score for Example 23, showing woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and Solo Violin. The score includes dynamics like *mf*, *f*, *p* and markings for *ten.* (tenuto) and accents (acc.).

譜例二十三：第一號小提琴協奏曲第一樂章，小總譜，第 39-41 小節。

速度必須非常控制，不急不徐很穩健的前進；這時在絃樂以震音製造的音響下及管樂以 *mf* 吹奏，主奏容易被輕易的蓋過，主奏在演奏此樂段時弓要盡量接近琴橋並且使弓站正不傾斜，以求結實的穿透力；第 42 小節第二大拍的指法，筆者以綜合歐依斯特拉赫及席格梯兩位大師的指法，而弓法改變為第五小拍後半拍 A[#]及第六小拍前半拍 a^{#2} 連弓，藉此將最後的 c^{#4} 獨立出來，將有助於演奏者的音準及轉換和弦的清晰 (參見譜例二十四)。

Musical score for Example 24, showing a close-up of the Solo Violin part with fingering and bowing indications.

譜例二十四：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 42 小節。

共八小節動機重複下，雖音域逐漸降低，但是更是因為如此力度更不可減少，絕對要保持住，第 46 小節最後兩小拍，筆者認為應善用圓滑奏以強調出 *db¹-c¹* 其通往 *b* 的方向感，有預告進入下一樂段的意味。

【呈示部第一主題插入段】

自第 47 小節起，音質為厚重飽滿，在 *f* 之下或許弓會稍嫌不足，但是有鑑於節省弓的使用所導致的緊繃程度，其效果較優於一拍換一弓而無拘束之感，另外，重音也是此樂段須特別強調的；即將導入 4/4 拍子的前一小節，以連續上行音階及力度減弱來創造出壓抑過後釋放的張力，筆者認為以一個弓完成較分兩弓來的適切。

【呈示部第二主題】

第二主題建立在 4/4 拍子上，第 63 小節浦羅柯菲夫註記朗誦似的(*recitando*) 意象，筆者認為在發音的方式上要近似說話的語調，要去除絃樂綿延不絕的特質，以每一音加入一點輕微的重音來強調出音符之間的清晰，如咬字一般，弓速也必須提高，但需注意的是浦羅柯菲夫在譜中作了很細緻的差異，有些音符帶有斷奏，而部分音符卻未加註（參見譜例二十五），

未加註斷奏的音，以重音來強調

斷奏必須過分的分明

裝飾音要在旋律前提早出現

譜例二十五：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 63-65 小節。

對於未註明斷奏的音，筆者除了弓速及重音外並不將弓止住，剩餘的拍子弓依舊在行進，反之有斷奏的音，筆者將明確且過分的作出斷奏切割的顆粒感，在斷與不斷之間對比出其中的趣味；此樂段中另外一項特點也必須發揮出來，即大量的裝飾音，無論其單次的數量多寡，其重點仍是旋律音本身，而裝飾音以提前出現為原則，即拍點前就開始，如此不但能強調主題且迅速的裝飾音也較能清晰呈現。


【呈示部第二主題發展樂段】

第 79 小節進入第二主題發展樂段，節奏感更為強烈，後半拍的跳斷弓必須離絃，²⁶ 以離絃的時間換取清晰且乾澀的音色，並展現生氣蓬勃(*con brio*)之氣勢；進入第 85 小節時，才剛演奏完的充滿活力的動機，轉移至樂團的絃樂，雖然在總譜上註記 *mp*，但在人數加持下必定能輕易的蓋過主奏，因此筆者自此一直到呈示部小尾奏結束，漸弱的幅度調整為從 *f* 小至 *mf*；此外由於節奏更為劇烈，須小心保持速度。第 85-86 小節及第 87-88 小節在不同的八度上演奏相同的動機，前次力度為 *f*，弓不離絃，低八度之後弓法變為以正立的弓來擊絃達到清晰的跳弓，然而兩次的演奏必須展現流暢不拖泥帶水的動態感，並縝密的與中提琴與大提琴結合在一起。

【發展部連結樂段 I】

呈示部銜接至發展部的連結樂段主奏小提琴以撥奏呈現，爲了襯托出木管長拍連貫的旋律，主奏的撥奏盡量接近指板尾端，用以製造更乾澀且直接了當的音色來對比之；指法運用上，爲避免空絃過久的共鳴及空洞的音色，筆者參考大師席格梯多在第三把位以上的指法安排，不僅能讓音色更厚實飽滿，且殘響的長度也會因高把位琴絃的有效振動範圍減少而較短暫。在第 100 小節，筆者在此順應音高的走向及長笛的五連音節奏型，將加快速度至大約 $\downarrow = 106$ 。

【發展部第一部分】

第 101-104 小節，性格大轉變並開啓發展部極端的諧謔風及無窮動的特質；雖是單純的  動機但卻擁有獨特的特性（參見譜例二十六），

²⁶ Flesch, Carl, 《小提琴演奏之藝術》(*The Art of Violin Playing*)，馮明 譯（台北：黎明出版，1985），147。



譜例二十六：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 101-104 小節。

且正拍皆註記重音，筆者在此認為他並不如我們所認知的要精準控制它確實的實質長度，而是應該帶有鋼琴音樂的元素，這也反映出一種特質，即浦羅柯菲夫視鋼琴為敲擊樂器，當敲擊樂器所使用的鼓棒及鼓面會有自然的彈性，在未施任何力量讓鼓槌自然落下，所發出的節奏即筆者所要嘗試模仿的。

第 104-105 小節銜接的 a-d¹ 音（參見譜例二十七），它是延續了第 93-104 小節都運用的動機，也正好是呈示部第一主題開端的頭兩音，



譜例二十七：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 104-106 小節。

筆者在此稍作延遲但不拖泥帶水，以極濃稠綿密的音色與前後皆為尖澀且類似擊樂式的音色作一對比，在此也藉由富有感情地(espress.)，再將速度稍微緩和到大約 ♩=84-88；緊接的第 106 小節，完全使用下半弓來作跳躍，而施力乃是以大手臂為主，手腕可稍作固定狀，以求扎實而非輕快的跳弓。第 108 小節末至第 109 小節，再度將第 104-105 小節作了更複雜的變化，而強調相同動機的意味更加濃厚；當持續醞釀的氣氛來到第 115 小節前，以漸慢來預告和弦將解決並進入發展部第二部分。

【發展部第二部分】

由呈示部第二主題變奏而成的發展部第二部分（參見譜例二十八），須留意代表主題的重音位置，此外弓法可歸納為四種模式（參見圖例二），變換之間必須使其特性明確，否則容易造成主賓之間的混亂，筆者在處理後半拍的斷奏時，



The image shows a musical score for a violin part. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes with various accents and fingerings. The tempo is marked 'recitativo tempo'. The text '重音即主題' (Emphasis is the theme) is written to the right of the staff. The bottom staff shows the same melody with four different bowing patterns circled and numbered 1 through 4.

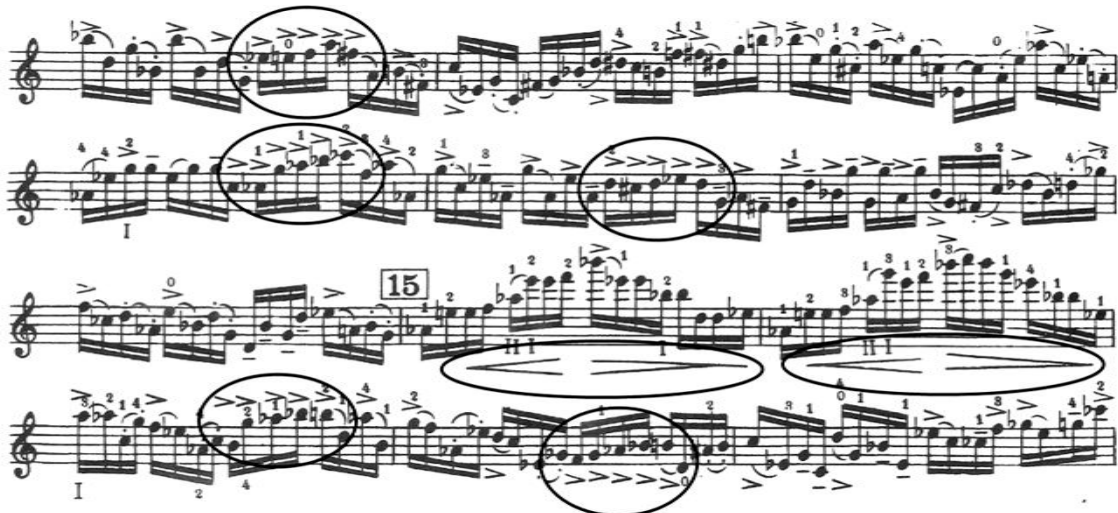
譜例二十八：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 63-65、115-116 小節。



The diagram shows four numbered bowing patterns for the violin part. Each pattern consists of a sequence of eighth notes with specific bowing directions indicated by arrows above the notes. Pattern 1 is a simple eighth-note sequence. Pattern 2 has a slight slur. Pattern 3 has a more pronounced slur. Pattern 4 has a very pronounced slur and a final accent.

圖例二：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 115-130 小節中的四種弓法。

是由絃上咬絃而躍起，且在此不需作額外的詮釋，浦羅柯菲夫在弓法及音型間的安排，將自然會產生其律動，若將之視為一般旋律作彈性速度(Rubato)，可能會破壞其結構的穩定性，畢竟這一整個樂段是以機械示的十六分音符及樂團的八分音符所構成；倒是力度起伏能明顯表現，尤其幾處的連續重音及第 123-124 小節（參見譜例二十九）。



The image shows a musical score for a violin part, spanning four staves. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes. Several sections are circled with black lines, and some are numbered (1, 2, 3, 4, 15). The score includes various bowing directions and fingerings. A box with the number '15' is placed above the third staff.

譜例二十九：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 116-127 小節。

【發展部連結樂段 II】

第 131-134 小節，在規律的十六分音符中出現唯一的變化即切分音，若以歐依斯特拉赫(Oistrakh)所用的弓法，筆者認為重心或許會仍留在正拍上，反之席格梯(Szigeti)所用的弓法，正拍再一次上弓以便中間的音有足夠的下弓強調之，如此效果倍增（參見譜例三十）。

譜例三十：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 131-134 小節。

【發展部第三部分】

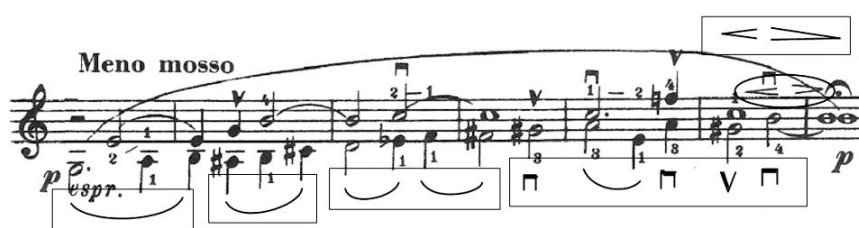
Poco piu mosso，筆者將速度由大約♩=96 提升至大約♩=112，右手四絃撥奏位置在指板區域內，右手食指朝左斜前方，↓時以指腹往正右方而↑時以指甲向正左順勢回撥，手指本身關節必須放鬆否則容易因此而鉤到造成來回不順。

【發展部第四部分】

第 145 小節進入發展部第四部分，雖然動機與呈示部中第 79 小節相似，但由於速度已是較快的♩=112，故之前所說的後半拍跳斷弓，在此則是由弦上出發，以避免前一音 ab 音若提早將弓提起而導致的過短；接近尾聲的第 152 小節，十六分音符的微壓分弓(Accented Detaché)筆者傾向將之拉的滿一點，以此將高昂的情緒冷卻下來。

【發展部小尾奏】

Meno mosso 筆者速度再降為♩=72，浦羅柯菲夫加註富有感情地(espr.)，雖然本協奏曲沒有明確的裝飾奏樂段，然而第 154-160 小節確實擁有類似的特性，交錯的長音使得拉奏時換弓要非常小心，且有時是單一個四分音符使用全弓，它與其他長拍的力度必須處理得宜，才能夠一口氣將樂句連貫起來，至於弓法的使用，筆者以換弓及換把位交錯為主，以達到更緊密的連接，另外在最後延長記號前，筆者認為應在第 160 小節起漸強，於 b^1 達頂點再漸弱至消失(參見譜例三十一)。



譜例三十一：第一號小提琴協奏曲第一樂章，主奏小提琴，第 155-161 小節。

【再現部】

再現部第一主題由長笛呈示，主奏則是以三十二分音符很流暢的作為一個裝飾的背景，原記譜音量為 pp ，在加上弱音器之後應調整為 mp ，弓的位置保持在弓尖發出毫無壓力的音色，但並不表示音色是空虛的，反而應該是小而精巧且集中的；在兩處弓法轉換交接點上，筆者將稍作延遲，以配合第 171-172 小節長笛的旋律將銜接至一 pp 的長音，且音色轉為溫柔地(dolce)、第 179-180 小節當主題即將轉換到第一部小提琴，樂團音色也是瞬間的變換；最後三小節力度若維持原來的 pp ，不但有失衡的可能，且在長笛、單簧管以及第一部小提琴作複雜的二對三之樂句中，仍要保持其互相襯托的功能，那任一方皆不可退居背景，因此筆者將增強至 mp ，並搭配左手高頻率小振幅的抖音，以延續其共鳴。

第二節 第二樂章

顛覆傳統之協奏曲速度的安排，此樂章以十分活潑的最急板(Vivacissimo)進行，而此協奏曲中包含最多音色變化的就屬第二樂章，且必須在迅雷不及掩耳的速度下，透過演奏者靈敏的控制來呈現其多元多變的風貌，在處理右手精準度的難度甚至高過左手從不停歇的位移，筆者乃受制於技術僅以較保守的速度大約♩=144 演奏。

【第二樂章 A-a】

後起拍的第一主題給人重心不斷向前的意向，筆者優先採用歐依斯特拉赫(Oistrakh)的弓法（參見譜例三十二），以此較有足夠的音量穿透樂團更高音域的伴奏，且譜上雖未註明漸強，但在塑造明確的方向感時，有起點及終點的安排是能夠達到事半功倍的效果；此外，筆者在連續上行的音型之中，將重點放在每一拍的後半拍上，而理論上的正拍則為經過性質。

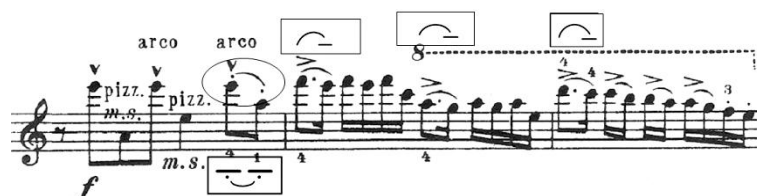
The image shows two staves of musical notation for a violin part. The top staff contains measures 2 through 5, featuring a series of eighth-note patterns with various bowing techniques indicated by 'v' and 'y' marks. A dashed line labeled '8' spans across the measures, with the text '剛好在下半弓' (Just in the second half of the bow) written above it. The bottom staff shows a similar melodic line with a dynamic marking of 'f' and fingering numbers '1 3'.

譜例三十二：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 2-5 小節。

在面對上行音階時，其張力必須持續累積至引爆的高點，理所當然弓的使用要預留給最高音足夠的長度，以利製造扎實的殘響；然而下行音階時因音域降低，力度仍要保持，否則一旦低於樂團音域將失去平衡，對此浦羅柯菲夫也有特別加註重音於最低音，這是與緊接的主題作對比的關鍵。

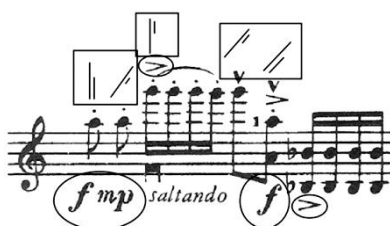
【第二樂章 A-b】

A 段 b 主題以弓來敲擊絃及左手撥奏開始於第 11 小節，但同小節最後一拍的 e^3-a^2 兩音，音色上歸為接續的第 12-15 小節，弓的使用就必須以中下半弓，主動式的咬絃後躍起的跳弓，而非被動的拋弓。第 12-13 及 17-18 小節，必須嚴加控管速度的掌握，絕對不能趕拍子，筆者建議能在腦中以八分音符來數小拍子；其中所有重音在音符快速的移動中仍要強調，對此筆者的弓法在此稍作修改（參見譜例三十三）。以連續的下弓而非圓滑奏(Legato)的連弓，如此較容易分別出清楚的兩個音。



譜例三十三：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 11-13 小節。

第 14 及 19 小節，浦羅柯菲夫註記了相當詳細的力度變化，在非常短暫的時間內必須作出極大差異的 *f* 及 *mp*，並且以 *mp* 拉奏 saltando 還附帶第一音的重音，這時弓的位置顯得非常的重要(參見譜例三十四)，原則上 *f* 的音是以貼著絃演奏，以此來回連接於上、下半弓之間。



譜例三十四：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 14 小節。

【第二樂章 A-自由變奏】

第 28-29 小節之人工泛音配合右手提高弓速於下半弓發音，緊接的十六分音符下行音階，以中弓為中心灌注手臂的力量，傾全力演奏出結實且強悍的音色，*ff* 的暴風雨似的(*tempestoso*)樂段，並避免左右手交叉運動可能產生的模糊以及雜音。

【第二樂章 B-預備】

B 樂段主題速度稍微下降，筆者以大約 $\downarrow = 108$ 的速度演奏。第 34-39 小節，承接前段的速度並逐漸轉慢，之後無論複附點二分音符或附點四分音符，都應儘量將之拉滿。

【第二樂章 B-c】

第 39 小節最後半拍筆者視為第一迴旋主題的預備拍，預示有新樂段出現，筆者將以微壓分弓演奏此伴隨著吸一口氣的半拍。第 40-47 小節，如浦羅柯菲夫所註記的十分用力的斷奏(*staccato marcatisimo*) (參見譜例三十五)，完全使用手臂在作跳躍，鋼鐵般堅硬的音色以整齊的步伐向前邁進，筆者另外特別加重幾個能讓旋律更加明確的音，也在公整規律中產生一些趣味。

The image shows a musical score for Violin I, measures 40-43. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo/mood marking is 'staccato marcatisimo'. The score includes various notes, rests, and dynamic markings. There are several accents (>) and some notes are marked with 'IV'. The bottom staff has some notes marked with '1', 'III', and '2'.

譜例三十五：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 40-43 小節。

第 48-49 小節有別於前段強力的運動狀態，筆者視之為 B 樂段的 c 樂句之延長，在此稍作緩和歇息，以近乎全弓及寬鬆音色讓泛音充分共鳴。

【第二樂章 B-c'】

第 50-57 小節，單就左手或右手來觀察，其音高、節奏、弓法與第 40-47 小節為百分之九十相符，但由於右手提前八分之一拍出現（參見前章譜例十一），造成完全交錯甚至記譜更加複雜，在高速演奏下主奏經常會逐漸趨於左右手同步的狀況；為避免錯覺產生，筆者認為在此以右手手腕來控制將優於手臂。

【第二樂章再現 A-自由變奏】

第 65-66 及 71-72 小節，當左手撥奏與弓奏交錯時，弓不移動但以弓的中央擊絃發聲，讓聲音本身的時值盡量與撥奏相等，兩種演奏法製造的音色也要極盡乾澀；第 75-78 小節，筆者以第八把位為起點向上作滑奏。

【第二樂章 C】

C 樂段主題結構上前後兩次在音色上有兩極化的差異，d 段要以傾全力的近橋奏(*sul pontic., con tutta forza*)拉奏之，d'段則加上弱音器(*con sord.*)以 *p* 演奏，對此樂團也以不同的方式作出了回應，無論是演奏法改變或加入新的動機等，已詳述於前張第三節。兩次音色有明顯的不同，第一次可以毫無顧忌的以弓根奏出近似雜音且沙啞的金屬聲，雖然作曲家未註明何時重回原始音色（參見譜例三十六），但筆者認為這僅單就第 85-82 小節相同的音型，



譜例三十六：第一號小提琴協奏曲第二樂章，主奏小提琴，第 85-94 小節。

第 93-101 小節已改變型態為快速的十六分音符六連音，若依舊保持近橋奏可能導致快速的變換音高無法清晰，因此在這個轉換節奏型的關鍵點，即還原飽滿音色的時機。d'段加上弱音器後共鳴較悶，但音符的本質仍是集中且分明，筆者在此是以中下半弓幾乎相同的位置作連續上弓，而咬絃的瞬間為製造顆粒感的關鍵。

【第二樂章再現 A】

最後一次再現 A 樂段主題，力度變為 *ff* 呈示，左手抖音在第 123-124 小節中，以加強重音效果的功能，難得的在第二樂章中派上用場。第 127-128 小節 *ff* 的泛音須使用近全弓的平弓(Detaché)，而緊接的尾奏第 129-136 小節，則使用弓根的跳弓來拉奏並且可稍為接近琴橋，讓琴絃有效振動範圍較長，不但易於發出清澈的泛音，也較能有乾淨且迅速的跨絃。

第三節 第三樂章

【第三樂章 第一段-a】

在充滿疑惑的氣氛中展開的第一段 a 樂段主題，是承接了低音管的序奏，在主題的第一小節中，由於仍帶有不確定感，斷奏使用較長的弓表現出猶豫不決的情緒，但不影響拍子的進行。第 7 小節幾乎從無到有，抖音隨著力度增減而波動；第 8-13 小節，樂句上的思考其實浦羅柯菲夫在第 14-21 小節，已透露其巧妙的安排（筆者以虛線表示）（參見譜例三十七）。

譜例三十七：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第 6-13 小節。

此外分別於第 8-12 小節的六處滑音(portamento)，不僅有利於修飾換把位的過程，亦能突顯提琴本身柔美如歌唱般的特性，音色也較具生命力不致死板，也會因為如此而更具方向感。第 16-24 小節，以高頻率小振幅的抖音來彌補高音域較單薄的音色，當然隨著音域漸低，及醞釀新段落的漸弱(dim.)和漸慢(rit.)，抖音逐漸趨於和緩至消失。

【第三樂章 第一段-b】

第 25 小節前一音，視為中庸的快板(Allegro Moderato) b 樂段的開端，筆者以大約 $\downarrow=100$ 演奏，弓則幾乎不離絃，手腕放鬆以手臂推動來獲得寬鬆的音色，隨力度增強弓使用的長度也隨之增加。以相同動機發展的第 44-56 小節，主要以跳弓奏法(saltando)來演奏，但筆者認為雖然主要為被動的上下垂直彈跳運動，但單純

拍打絃所產生的共鳴有限，還需帶有一些主動的左右平行運動，讓弓毛咬絃產生摩擦而讓共鳴能更清晰；在張力的堆積之下，第 52 小節開始弓緊貼琴絃，以大手臂來拉奏微壓分弓。

【第三樂章 第一段再現 a】

第一段再現 a 段，然而這次的 *Meno mosso*，其定義是與 b 段速度相較之下而論，筆者以大約 $\downarrow = 76-80$ 演奏，浦羅柯菲夫之原訂弓法或許稍嫌不足，但緊繃中所產生的壓抑感正適合預告主題即將再現，若將之以分弓處理，音量絕對能得到正面的幫助，但情緒上會顯得鬆弛而無關緊要。

再現的主題，力度雖然標記為 *p*，但弓可毫不保留的完全使用，抖音也更顯頻繁且持續不停，速度上由於註記有非常富於表情地且如歌似的(*molto espress. e cantabile*)，爲了要有更深刻的歌唱，筆者希望能有更充裕的時間唱出旋律的每個音，速度降至大約 $\downarrow = 76$ 。爲了能夠更激情的展現旋律的熱情，筆者爲配合不間斷的抖音，將第 73 小節使用的指法作小小的更動（參見譜例三十八）；



譜例三十八：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第 70-78 小節。

旋律中幾處滑音，僅是將換把位中自然產生之稍作放大處理，若過於謹慎避免可能使旋律趨於機械化，反之誇張的滑奏容易顯得油腔滑調而過於濫情。第 86-93 小節，冷靜沉澱的情緒與前一段作對比，左手抖音瞬間振幅縮小，右手也要絕對的連貫，並且爲了達成平靜地(*tranquillo*)氣氛，弓可以近指板且再更加的傾倒。

【第三樂章 第二段】

第二段以 *Piu mosso* 的速度展開，譜上另外還註記回到第三樂章開頭速度 (*Moderato come primo*) 大約 $\downarrow = 69$ ，自第 94 小節起至第 122 小節，主奏小提琴是依附於樂團的變奏之上，從速度及音型而論即是繁複的展技樂段；然而整體來說它是隱藏著一股單純且強烈的趨力（參見右頁圖例三、譜例三十九），主要是爲了第三段再現第一樂章第一主題，從第 94 小節起，從 Fa 逐小節級進向上到第 102 小節的 Rei，第 106 小節再度由 La 起始，一步一步的又攀向第 119 小節的 Rei，極力的強調出 Rei 後，於小尾奏之後銜接出 D 大調的第三段；力度上的進展，浦羅柯菲夫也作了一番布局，自 *p* 漸強自 *mf*，再由 *mf* 推向 *ff*，其中第 105 小節最後一拍，正好是銜接了前後兩次爬升運動，筆者在此加上連續四個微壓分弓，以突顯其處於樞紐的重要性。

【第三樂章 第二段-c】

第 94-101 小節，連續的上下行音群，筆者將強調最低音及最高音，以此有利於七連音能夠順暢的與樂團配合；由於音域橫跨兩個八度，使得指法的運用上以跨絃爲主換把位爲輔，弓在拉奏的同時就必須來回於三到四條絃之間，圓滑的處理在此顯得格外重要，它必須盡量掩蓋換絃換把位的縫隙，才能達成如絲般的流暢。

c+d **Fa** *p* [94] **Rei** *mf* [102] c'+d' **La** *mf* [106] **Rei** *ff* [119]

圖例三：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第二段。

94 **Fa** *p* **Rei** *mf* **La** *mf* **Rei** *ff* 119

Più mosso (Moderato come primo)

譜例三十九：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第二段。

【第三樂章 第二段-d】

第 102-105 小節，主奏小提琴的展技改變型態，將 G 小調 I 級半減七和絃解構，於高把位中頻繁的上下把位，面對同絃八度音程時甚至必須破壞固有的手型，以伸展(stretch)手指頭來取代較費時的換把位，才得以跟上既定的速度；指法的運用上，在第 102-104 小節中， d^3-d^4 以及 $f\sharp^3-f\sharp^4$ 兩組八度之中，筆者以拉奏八度音程的手型來安排，如此一來有助於音準的拿捏（參見譜例四十、譜例四十一）。



譜例四十：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴，第 102-104 小節。



譜例四十一：第一號小提琴協奏曲第三樂章，主奏小提琴第 102-104 小節指法運用。

【第三樂章 第二段-c'】

第 106-109 小節，顫音後的裝飾音，是每一次上下型音群的預備，筆者以三十二分音符來演奏，以此更能襯托每一組音群第一個音的重要性；若再以小節為單位，其前進的動力來自於每小節的第二拍，所以作曲家也特別以兩個裝飾音來強調之，而第 109 小節將銜接至下一樂句，故第二、四拍連續強調以示方向性。

相同的動機由長笛繼續呈示，主奏小提琴音型改變，第 110-113 小節，主奏小提琴必須把握每個音，於每一個標有微壓分弓的音，都要個別咬絃而產生非常黏膩的音色；而第 113 小節最後一拍，到達此樂章頂點也正是此樂章主調 G 小調主音，筆者將以分弓來取代原弓法，讓人工泛音能夠充分共鳴。

第 116-118 小節，依附於樂團增值的主題，有強烈的預告性質，醞釀著即將重回本協奏曲主調 D 大調；而連續的四分音符顫音，雖譜上並未特別註明重音，但

筆者在此將每一弓一重音，以此不但有助於顫音且亦能逐拍累積張力。

【第三樂章 第二段-d’】

第 121-122 小節，在此樂章第二段末，以更激烈的八度和弦展技，於第二、四拍的顫音，對筆者來說實為一艱難的技巧，而主要會以右手來幫助左手快速的移位，無論左右手都將重點集中在八度和弦下方的音，在如此迅速的演奏下，也將關注於較明顯的旋律多於顫音；另外在第 123 小節，*ff* 的三和弦必須拉滿一拍，將千辛萬苦累積了整整第二段的張力做一個完整的釋放，以創造一種如雨過天青的氛圍。

【第三樂章 第三段】

Piu tranquillo，此樂章進入第三段，筆者由前兩小節漸慢至約 $\downarrow = 69$ ，浦羅柯菲夫註記非常溫柔地(*dolcissimo*)，右手必須非常平順的串連整個樂句；整個第三段左手都位於高把位演奏，左手大拇指必須放鬆，在面對此段所有的顫音，筆者會將整個手掌位置高於提琴的面板，讓左手指處於自然的狀態下按絃，以增加顫音的次數。

【第三樂章 第三段增生組織】

第 140 小節起的增生組織樂段，三連音使得顫音中變換音高要更迅速，筆者在此會在每一次換半把位時，將左手重心穩定於第一指，並且盡量使第一指停留於絃上，如此才能夠讓其餘的指頭更加靈活。

【第三樂章 第三段尾奏】

第 152 小節尾奏第一音，是此曲最後的顫音，筆者將提早結束來回的顫音，留下 d^3 音並加以抖音；之後速度逐漸轉慢，必須控制弓速節省使用，力度及抖音漸漸釋放後消失。

第五章 版本比較

第一節 樂譜

筆者主要針對主奏小提琴的部分作比較，所參考的版本以下列表說明（參見圖表四）：

圖表四：樂譜版本簡表。

類型	出版商	校訂者
主奏小提琴譜	International Music Company	Violin part edited by David Oistrakh
	Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.	Edited by Joseph Szigeti
總譜	Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.	Edited by F. H. Schneider
	Edwin F. Kalmus & Co., Inc.	

即便已成大器的獨奏家，練習作品時依然是透過多元的版本，來激發更豐富的演奏詮釋，顯然的這是一門不可或缺的課題。其中單就指法的比較，變化的可能性會過於主觀且其範圍非常廣泛，顯然是需要更深入甚至可以獨立出其專門的研究，筆者在此礙於篇幅有限，主要比較的方向針對兩個類別，（一）記譜的差異、（二）弓法的使用；「弓法」一詞，不僅僅代表運作的方向，還囊括使用的位置以及技巧的運用。

另外樂譜版本的部分，由於浦羅柯菲夫當年於 1921 年首度出版的是鋼琴伴奏版，由蘇維埃的 Gutheil 出版，1924 年又出版全本總譜，直至 1947 年版權則讓渡給英國的 Boosey & Hawkes，由此可見此版本幾乎可視為標準版本。除此之外，在仔細比對兩版本的鋼琴伴奏譜後可以發現，國際版(International Music Company)是完全的翻印過去，絲毫不差；兩版本總譜僅在牌板上有所差別，以及製譜人員疏忽導致的記譜上幾處微不足道的差異。以上筆者即不列入比較組合中，僅就主奏小提琴譜與總譜、主奏小提琴譜之間，兩組合來作比較。

1. 主奏小提琴譜與總譜之間比較(皆 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. 出版)

譜例安排以上下作安排，上方的皆為主奏小提琴樂譜（以下簡稱「琴譜」），下方的均為小總譜，在此特作說明，譜例後方有「琴」、「總」代表之。

(01.)第一樂章第 56 及 58 小節，小總譜上是以完整的一弓來拉奏連續的頓弓

(staccato)，而大師席格梯(Szigeti)所修訂的，以分兩弓來拉奏，且特別註明微壓連弓(portato)，這會產生較大的共鳴但也會失去其顆力感，筆者參考的 International 版與總譜相符，理所當然這樣的拉法弓必須節省使用。

琴

總

(02.)第一樂章第 63 小節，術語出現兩種，「recitando」及「narrante」。琴譜上的

recitando，理論上是「說話似的」或「朗誦似的」意涵，本質上這譜是給主奏者看的，期望主奏以這樣的情緒來詮釋，而總譜本質上是讓指揮看的，narrante 有「敘述故事」或「編寫故事」的意義，要融合整個樂團塑造說故事的意象。

琴

總

(03.)第一樂章第 67 小節，第一拍琶音僅出現在總譜裡，若以琶音演奏則效果近似裝飾音，差別在於裝飾音會提早於拍子前出現，反之和弦奏法會頓時讓這個音變的直接且強悍，以浦氏音樂對比的特性看來，這正好可以與第 68 小節第一個音作反差。

(04.)第一樂章第 69 小節，第三拍裝飾音有兩種「g¹-a¹-g¹」以及「f^{#1}-a¹-g¹」，不仔細觀察是很難發現的，在所有的錄音中拉奏的也是遵照琴譜的「g¹-a¹-g¹」。

(05.)第一樂章第 109 小節，第二拍下聲部 a¹ 的長度，第三拍雙絃共振，第四拍和弦，指法使用第四把位或第一把位將影響第二拍及第三拍，第四拍總譜的記譜是一個缺失。

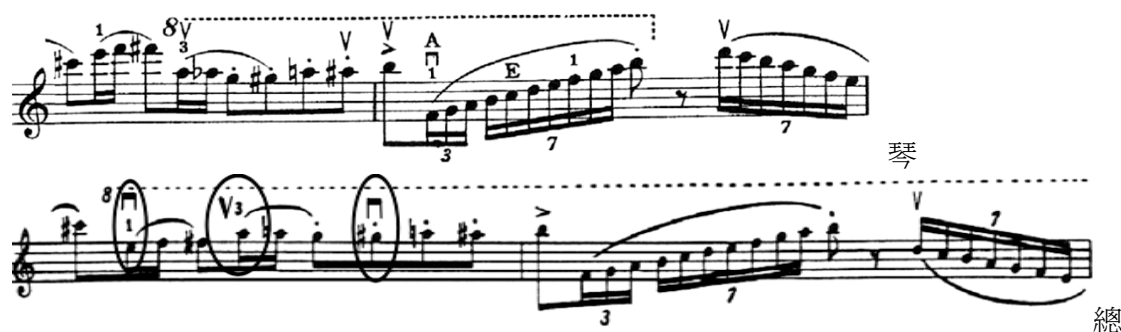
(06.)第一樂章第 115-116 小節，第 115-118 小節中，差別皆在於後半拍存在著兩種弓法，以大師席格梯(Szigeti)校訂後連續的頓弓，雖然弓的可用長度顯得較少，但是位置處於能夠有相當集中之音色的弓根，穿透力及清晰度不亞於總譜所記譜的微壓分弓(*accented detaché*)，此外分弓會導致重音的演奏會在不相同的位置演奏，容易造成音色上的混亂。

(07.)第一樂章第 122-124 小節，大致上問題與前兩項相同，然而在此第 123-124 小節，不但漸強漸弱於總譜上並未註記，在大跳的音型上，以分弓會使音色較為生硬，連弓將使換把位自然的滑奏表現出來，也增添力度變化的方向感。

(08.)第一樂章第 150 小節，發展部即將進入尾聲，力度及沸騰的氣氛漸趨緩和，大師校訂的弓法由一拍一弓減少為兩拍一弓，自然而然會有平息的態勢，視覺上獨奏者的肢體語言也是放慢一倍。



(09.)第二樂章第 8-9 小節 (第 63-64 小節亦同)，雖然筆者並非使用以下的弓法，但針對這裡的記譜來說，大師所校訂的弓法對於弓的掌控需要極高的技術，不但只是第三拍連續的上弓，連帶影響到小節間銜接時也要以兩個上弓來拉奏，順暢度似乎並不如總譜所註記的分弓奏法，力度的控制也不容易平衡。²⁷



(10.)第二樂章第 10 小節，兩種弓法各有優劣，在使用上必須秉持兩個精神分別是「凶悍」以及「自信」，以拋弓(saltando)拉奏要注意力度必須足夠甚至有漸強的趨勢，並且弓必須站正讓彈性能夠更直接；反之若依總譜所記譜的分弓演奏，要注意的是在此並不適合一般的平弓，音色上要更粗獷野蠻，且音與音之間可斷開使分明。

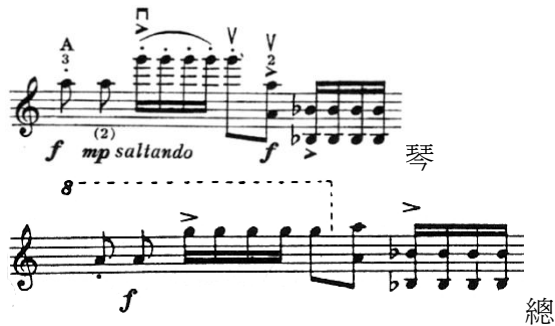


²⁷ 可參考本章 1-2-12 的比較。

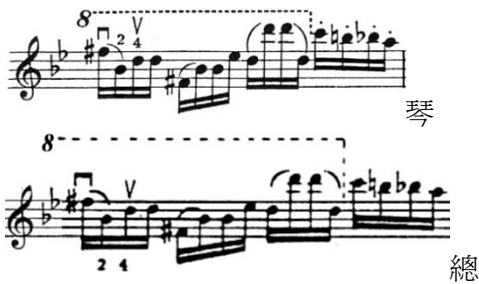
(11.)第二樂章第 12 小節（第 17 小節亦同），第二、四拍記譜出現不同音，所有的影音資料的演奏、鋼琴譜以及主奏小提琴記譜皆是 $f^3-e^3-f^3-c^3$ 、 $a^3-g^3-a^3-e^3$ ，僅總譜記譜為 $f^3-“d^3”-f^3-c^3$ 、 $a^3-“f^3”-a^3-e^3$ ，在迅速的演奏下很難被發現。



(12.)第二樂章第 14 小節，事實上與第 19 小節為相同的動機僅音高不同，但是總譜前後兩次即有差異，如譜例所示，力度上卻要求 f ，並且是以分弓拉奏，音色的變化範圍就比較不如主奏小提琴所記譜的演奏方式，但是若論及技巧難度當然以總譜的演奏方式較為容易。



(13.)第三樂章第 105 小節，第四拍是否斷奏，筆者所採用的歐氏(Oistrakh)校訂的弓法也位加註斷奏，此兩者以不同音色強調了它銜接的功能，但斷奏須果決一點，讓音符更清晰。



(14.)第三樂章第 114 及 115 小節，兩版本之間有兩項差異，分別是弓法以及雙音，就弓法而論在一連串七連音及快速上行音階後，再連到第三拍第一個音，在節奏上的準確性較不如總譜所記的第三拍即換弓之弓法，然而它會使這個兩八度音階更爲完整；另外在雙音的部分，第一組 a^1-a^2 因爲空絃的關係較容易，然而第二組 b^1-b^2 ，無論是下把位或換弦，對於左手都是一大考驗。

(15.)第三樂章第 121-122 小節，如譜例所示當八度和弦顫音時，有兩種不同的弓法，大師的弓法會讓弓的位置保留在下半弓，而總譜上的弓法則範圍較廣，音色的統一性較難掌握，且完全連弓會導致第三拍後半拍必須使用連續下弓的頓弓，似乎更加重技巧的難度。

(16.)第三樂章第 135 小節，第三拍音高相差一個八度，但影音資料演奏皆是先向下完全四度到 $f\sharp^3$ 再回 b^3 ，有反彈至再下一小節 $f\sharp^4$ 的意味。



2. 琴譜兩版本之間比較

譜例安排同樣以上下作安排，上方的皆為歐依斯特拉赫(Oistrakh)校訂，為 International Music Company 所出版的版本；下方的版本均為席格梯(Szigeti)校訂，為 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. 所出版。譜例後方以「歐」、「席」代表之。

(01.)第一樂章第 13-16 小節，五小拍的 b^2 之後若於同方向再拉一音，必須注意弓所使用的長短，效果上是在模仿分弓但更顯得連貫，反之，分弓會使弓的使用較不受限，但也要特別小心五拍子的長音不可使用過多的弓，否則獨立的 c^3 將過於偏向弓根的範圍，這會使得緊接著一大拍的 b^2 ，在弓的使用上稍嫌不足。



(02.)第一樂章第 20-21 小節，當第 20 小節第二大拍使用連弓，容易順勢作漸弱，僅要注意不要使用過多的弓，要保持在上半弓以利下小節的 *pp*；反之分弓絕對能讓弓在弓尖的區域內動作，但「漸」弱並不容易，且之後一切將上下相反。

The image shows two staves of music for measures 20 and 21. The top staff is labeled '歐' (Oistrakh) and the bottom staff is labeled '席' (Szigeti). Both staves start with a *pp* dynamic marking. The Oistrakh staff shows a continuous bow stroke across the measures, while the Szigeti staff shows a change in bowing technique, including a double bar line and a 'V' marking, indicating a shift in bowing style.

(03.)第一樂章第 36-38 小節，由前小節上弓銜接過來，第 37 小節有了不同的弓法，歐氏(Oistrakh)採用的弓法即第 13-16 小節所使用，對於樂句連貫性較佳但必須注意弓所使用的長度，而席氏(Szigeti)同樣的，使用與之前相同的弓法，在此對於即將漸強的樂句，是能夠有明顯的幫助。

The image shows two staves of music for measures 36, 37, and 38. The top staff is labeled '歐' (Oistrakh) and the bottom staff is labeled '席' (Szigeti). Both staves show complex bowing patterns with fingerings (1, 2) and accents. The Oistrakh staff uses a specific bowing technique for continuity, while the Szigeti staff uses a different technique to aid in the crescendo.

(04.)第一樂章第 48-50 小節，明顯可以得知席氏希望以弓的長度使力度加強，但根據總譜所示，樂團編制並不大並且是以 *p* 演奏，音型也較單純，雖主奏小提琴在低音域演奏，但以歐氏的弓法演奏穿透力還足夠。

The image shows two staves of music for measures 48, 49, and 50. The top staff is labeled '歐' (Oistrakh) and the bottom staff is labeled '席' (Szigeti). Both staves show rhythmic patterns with accents and fingerings. The Szigeti staff includes a 'V' marking and a '(02)' marking, indicating specific bowing instructions.

(05.)第一樂章第 53-54 小節，由於第 48-52 小節弓法的差異，到了第 53 小節起有上、下之分，歐氏對於這樣的快速上行音群，希望以較不受拘束的弓法拉奏，頻頻換弓讓音色能較寬鬆，但漸弱正好是上弓必須特別控制；席氏以一弓直接拉奏五拍，力度自然會因弓的位置而減弱，但必須分配好弓的使用長度。

The image shows two staves of musical notation for measures 53-54. The top staff, labeled '歐' (O), features a series of sixteenth-note runs with frequent bow changes indicated by 'V' and '∩' symbols. It includes a 'dim.' (diminuendo) marking and a '1' below the notes. The bottom staff, labeled '席' (Xi), shows a similar run but with fewer bow changes, using a '1' and 'D' below the notes, and also includes a 'dim.' marking.

(06.)第一樂章第 56-58 小節，兩位大師利用分弓讓力度能達到 *mf*，且頓弓(staccato)可較容易執行，但仔細觀察會發現席氏對於換弓的關鍵點，巧妙的安排在第三拍之前，筆者認為這應該是爲了避免下頓弓在接近弓尖時容易減弱的缺點，而故意安排較多的音給上頓弓，如此一來換弓也較不易被發現。

The image shows two staves of musical notation for measures 56-58. Both staves start with a *mf* dynamic. The top staff, labeled '歐' (O), has a *p* *leggero* section with 'sul G' and 'V' markings. The bottom staff, labeled '席' (Xi), also has a *p* *leggero* section with 'sul G' and 'V' markings. Both staves feature sixteenth-note runs with staccato articulation.

(07.)第一樂章第 120 小節，第四拍最後一個十六分音符升 Fa 與否，在席氏所校訂的版本其封面解釋到，這個音浦羅柯菲夫並未加註升記號(#)，但在他四十年多場演奏當中，獲得了以下的結論，因此席氏「建議」以 $f\sharp^1$ 來演奏，歐氏則是直接加註之；在眾多的有聲資料中，「還原」或是「升」可說是幾乎各半。

歐

席

(08.)第一樂章第 126 小節，第二拍最後一個十六分音符降 Sol 與否，這個問題與第 120 小節皆為席氏的建議，臨時記號的有無，會因演奏者不同而有所差異。

歐

席

(09.)第一樂章第 130 小節最後兩拍，以浦羅柯菲夫原意（席氏校訂板上方的弓法）明顯會不足，兩位大師因此也都有將它一分為二，但席氏為了強調第三拍上的重音，使得弓的位置來到上半弓可能不利於表現 g^b2 的重音，反之歐氏的重音都能在弓根處理；第 131 小節最後一拍的切分音，筆者在第四章第一節【發展部連結樂段 II】之中有詳細說明。

歐

席

(10.)第一樂章第 155-161 小節，歐氏所使用的弓法涵蓋了較長的拍子，換弓少連貫性也較佳，但必須將弓控制的很純熟；席氏則在低音域多換一弓，最後甚至在漸弱至 *p* 後還要再換一弓，換弓的瞬間前後音色也必須使之能夠銜接得上，絲毫不能產生重音或間隙。

Meno mosso
p espr.
 歐

Meno mosso
p sul Ge D
 席

(11.)第二樂章第 1-9 小節，若要以演奏順暢度來說，以歐氏的弓法在幾個關鍵點較合理，而席氏在第 6-7、9-10 小節，跨越小節之間的弓法，令筆者感到匪夷所思的是，在如此高速演奏下，要如何瞬間將弓的位置由弓根移至上半弓；除此之外，可以發現席氏似乎擅長於使用「連續上弓」。

Vivacissimo
 歐

Vivacissimo

席

(12.)第二樂章第 44-45 小節，席氏以兩個下弓來拉奏 $b-c\sharp^2$ ，可能是希望弓有足夠的長度來讓絃振動發聲，而且似乎不希望這個換把位使聲音間斷。

歐

席

(13.)第二樂章第 52-53 小節，第 52 小節第二拍後半拍、第三拍、第四拍後半拍及第 53 小節第一拍，完全一度雙音；席氏建議此處以加倍的方式讓音色更粗暴，歐氏則是維持在 G 絃，兩種方式皆能夠增加弓壓的承受度以及粗獷的音色。

歐

席

(14.)第二樂章第 124 小節席氏建議了一種很不容易的弓法，十六分音符以連續下頓弓並且要在弓根拉奏，當然這也表現在他的演奏速度上，相較其他演奏家大約 $\downarrow=150-164$ ，確實是屬於比較慢的 $\downarrow=146$ 。

(15.)第三樂章第 61-65 小節，其中第 62、64 小節歐氏以下弓完成四拍的演奏，長度使用的控制要恰當，對於醞釀再現的緊繃氣氛有正面的幫助；席氏則以分弓演奏，顯然的音色會寬鬆許多，但似乎讓再現主題變得太平常。

(16.)第二樂章第 110 小節，第三拍弓法不同，這將導致之後第四拍八度音上把位時，右手運動方向；甚至是第 112-115 小節弓法的倒置。

(17.)第三樂章第 112-113 小節，第 112 小節第三拍斷奏或微壓分弓，斷奏雖然能夠有更好的穿透力，但弓的位置必須控制在下半弓之內；微壓分弓的位置雖然較不受限，但聲音要有過分的集中度才足夠。

The image shows two staves of musical notation for measures 112 and 113. The top staff is marked with a square symbol (□) and a fermata (8). It includes performance markings such as *cresc.* and *ff*. The bottom staff is marked with a square symbol (□) and a fermata (8). It includes performance markings such as *cresc.*, *reslez*, and *ff*. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout the score.

(18.)第三樂章第 114-115 小節，前一小節結束在下弓之中，而緊接著歐氏卻必須將弓再拿回弓根似乎較困難；各小節最後一拍斷奏及微壓分弓之間的差異，與前項比較為異曲同工之妙。

The image shows two staves of musical notation for measures 114 and 115. The top staff is marked with a square symbol (□) and a fermata (8). It includes performance markings such as *f* and *ff*. The bottom staff is marked with a square symbol (□) and a fermata (8). It includes performance markings such as *f* and *ff*. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout the score.

第二節 影音資料

這首 D 大調第一號小提琴協奏曲，長度約莫在二十一分鐘上下，算不上是一首非常大型的協奏曲，然而在完整的結構下，以及綜合豐富多變的特質，仍使得這首作品成爲眾多演奏家挑戰的曲目之一；而筆者所參考的影音資料方面，共十四筆錄音，值得一提的是，DVD 僅俄國天才小提琴家列賓(Vadim Repin, 1971-)於 1991 年，與俄國指揮家史維特拉諾夫(Yevgeny Svetlanov, 1928-2002)合作的音樂會實況版本，另外的十三筆皆爲 CD，以下是筆者將眾多版本最顯著特質，作一重點式的歸納與分析。

1. DVD

這是非常難得的情況，此協奏曲正式出版的影像資料，竟然唯獨列賓這珍貴的版本，然而卻是令人驚艷的演奏。當時依然青澀的列賓，演奏中已展現出不凡的氣勢，超越眾家演奏的速度，三個樂章皆迅雷不及掩耳的進行（參見圖表六、七、八），在靈巧順暢的演奏技術之下，依然流露細膩的處理，不過分的肢體語言依附於華麗的技巧，與樂團一搭一唱的協調中充滿「秀」味。不可否認的影像帶給筆者相當深刻的震撼，不但有獨奏家臉部表情、左右手特寫，在各樂段也都即時切換至不同的主要聲部，視覺及聽覺雙管齊下讓觀賞者能夠欣賞到不同於 CD 的樂曲風貌。

2. 經典老錄音

回溯至 1935 年，席格悌(Szigeti)爲這首協奏曲錄製了第一個錄音，拜科技所賜如今仍能夠一飽耳福，透過這單聲道(mono)的錄音穿越時光的隧道回到那個作曲家還在世的年代，或許能找尋到更接近原作的音樂。從這份錄音中可以得知，

速度不會有過大的起伏（參見圖表六、七、八），顯然比較接近作曲家本身演奏鋼琴時的習慣，另外在諸多的把位銜接點上，可以聽到許多滑音(portamento)的使用，且爲了塑造比較清淡的情緒也僅使用微幅的抖音，而無窮動的第二樂章在當時可能因爲較罕見的關係，整體以比較保守的速度進行，或許也是爲了讓第一分錄音有較準確的演奏。

同樣屬於歷史錄音的正是另一位校訂樂譜的演奏家，歐依斯特拉赫(Oistrakh)，1955 年留下的錄音雖然在音質上有顯著的改變，但是仍然是單聲道所錄製且還清楚的可以知道，這唯一的收音麥克風是架設在獨奏家身旁，從主奏與樂團間音量的失衡即可推敲；第一主題歐氏以相當緩慢的速度演奏，顯然已加入部分主觀的詮釋，速度起伏相較於 20 年前的第一份錄音增加不少（參見圖表六、七、八），然而依舊表露歐氏圓潤飽滿的音色，無時無刻要以最漂亮的音色表現每個音。

3. 迥然相異的音色

而提到近乎完美音色，以夏漢(Gil Shaham, 1971-)、齊瑪曼(Frank Peter Zimmermann, 1965-)以及林昭亮(Lin Cho-Liang, 1960-)三位演奏家的演奏最爲恰當，在他們的錄音中少有分岔的雜音，也突顯出三位音色秀氣的特質，但這也伴隨一些問題，如林氏的錄音中，在第三樂章第二段時經常是被樂團蓋過的狀況，在夏氏以及齊氏的演奏中第一樂章第二主題，在如說話一般所帶有咬字的成分較少，除此之外可說是在弓與絃之間，都以非常簡潔且有效率的技巧在處理這樣親密的接觸。

反之，另外四位演奏家則是擁有特殊的音質於演奏中，其中以貝爾京(Boris Belkin, 1948-)以及凡格羅夫(Maxim Vengerov, 1974-)充滿較金屬質地的音色，傳奇

的炫技派大師黎奇(Ruggiero Ricci, 1918-)那帶有永不停歇的抖音以及充滿活力的音色，莫德高維契(Lydia Mordkovitch, 1944-)則是爲了毫不保留的依循作曲家的指示作演奏而不經意的在錄音中留下很多的雜音。這些獨特的色彩同時又擁有更超凡的詮釋，眾所皆知的大師黎奇在速度上果然展現他驚人的技巧（參見圖表六、七、八），且高速的演奏充分的讓弓在絃上「飛」舞，更是貼近浦氏音樂中鍵盤樂器的特質，然而貝氏的演奏也不遑多讓，也是在高速下演奏，但是技巧就沒有大師黎奇來得清晰，此外整體力度偏向較強，不時也有超出琴絃承受力產生金屬聲，但這也在浦氏音樂鋼鐵般特質的合理範圍中；同樣擁有金屬特質的凡氏，雖然演奏的速度沒有兩位前輩來的緊湊，相反的則是以較慢的速度扎實的演奏，將細節都表現得淋漓盡致，詮釋中突顯了凡氏對於對比性的重視；身爲女性演奏家的莫氏，粗獷的特色顯然不下於眾多男性演奏家，值得一提的是，第二樂章 C 段的近橋奏(sul pontic.)，莫氏則是持續整個 d 樂段，並非在快速的六連音音群即重回原音色，此外對於作曲家在樂譜上的要求，都一一遵循且完整的呈現。

4. 風格表現

重現原作理想中的音樂，有時甚至比主觀的詮釋來的困難，在帕爾曼(Itzhak Perlman, 1945-)以及明茲(Shlomo Mintz, 1957-)的錄音中，可以感受兩位演奏家從容不迫的氣息，沒有作顯著的改變，規規矩矩的，帕氏的演奏給人小心翼翼的感受，不斷的思考緊接著的樂句，並融入他特有的溫暖之氣質；明茲的音色則是顯得厚實且深沉，不急不徐穩健的進行，而且由充分得到共鳴的聲響來判斷，明茲對於運弓的要求非常透徹，詮釋之中也能感受到弓幾乎是不太離絃，才得以創造如此綿延的氣氛。

除了以上十二位名家的錄音之外，還有穆特(Anne-Sophie Mutter, 1977-)以及帕帕費拉米(Tedi Papavrami, 1971-)較獨樹一格的錄音。穆特秉持一貫的演奏風格，經常有意外的富於表情地演奏，因此樂段中的起伏會較為明顯；另外帕氏的演奏，筆者頗為喜愛，整體對音樂的表現顯得精緻並且清晰不含糊，層次分明且善用漸強漸弱來塑造明確的方向感，這樣的特質會引導著聽者隨著音樂的走向起伏，使得作品的演奏能夠一氣呵成。

綜觀諸多演奏家在詮釋的風格以及速度的堅持，有截然不同的思考，然而依舊是圍繞著如何透過演奏來將樂譜轉換為動人的樂章，透過概略的相互比較後，也獲得一些有別於閱讀所能增長的想法，更提高筆者內心理想的標準，這將有利於提升練習的要求以及效率。以下四個圖表分別為各名家錄音的資訊圖表以及速度參考統計表，為方便翻閱，特別安排於第 86-87、89、91、93 頁。

圖表五：各影音資料比較圖表（依英文字母順序排列）

演奏者	樂團	指揮	出版唱片	全曲時間	I	II	III	備註
Belkin, Boris (Russian, 1948-)	Das Tonhalle Orchester Zürich	Michael Stern (American, 1959-)	DENON, Columbia Music Entertainment	20'07	9'45	3'27	7'55	
Cho-Liang, Lin (Taiwanese-American, 1960-)	Los Angeles Philharmonic Orchestra	Esa-Pekka Salonen (Finnish, 1958-)	Sony Classical	21'33	9'33	3'45	8'15	
Mordkovich, Lydia (Russian, 1944-)	Royal Scottish National Orchestra	Neeme Jarvi (Estonian-American, 1937-)	Chandos	21'37	9'26	3'45	8'26	
Mutter, Anne-Sophie (German, 1977-)	National Symphony Orchestra of US	Mstislav Rostropovich (Russian, 1927-2007)	Erato Disques S.A. by Warner Music	21'22	9'12	3'46	8'23	
Mintz, Shlomo (Israeli, 1957-)	Chicago Symphony Orchestra	Claudio Abbado (Italian, 1933-)	Deutsche Grammophon	22'07	10'01	3'55	8'11	
Oistrakh, David (Russian, 1908-1974)	London Symphony Orchestra	Lovro von Matačić (Croatian, 1899-1985)	EMI	21'13	9'43	3'47	7'43	
Papavrami, Tedi (Albanian, 1971-)	Polish National Radio Symphony Orchestra	Antoni Wit (Polish, 1944-)	Naxos	22'25	9'32	3'55	8'58	

Perlman, Itzhak (Israeli-American, 1945-)	BBC Symphony Orchestra	Gennady Rozhdestvensky (Russian, 1931-)	EMI	21'50	9'34	3'45	8'31	
Ricci, Ruggiero (Italian-American, 1918-)	Orchestra of Radio Luxembourg	Louis de Froment (French, 1921-1994)	VoxBox, The Moss Music Group	19'08	8'33	3'30	6'57	
Shaham, Gil (Israeli, 1971-)	London Symphony Orchestra	André Previn (German-American, 1929-)	Deutsche Grammophon	21'32	9'24	3'52	8'16	
Szigeti, Joseph (Hungarian, 1892-1973)	London Philharmonic Orchestra	Thomas Beecham (British, 1879-1961)	Naxos Historical	20'14	9'10	3'52	7'12	此曲第 一個錄 音
Vengerov, Maxim (Russian, 1974-)	London Symphony Orchestra	Mstislav Rostropovich (Russian, 1927-2007)	Teldec Classics International GmbH	22'38	9'57	3'45	8'56	
Zimmermann, Frank Peter (German, 1965-)	Berliner Philharmoniker	Lorin Maazel (Jewish-American, 1930-)	Brilliant Classics	20'54	9'26	3'41	7'47	
Repin, Vadim (Russian, 1971-)	The Russian Federation State Symphony Orchestra	Yevgeny Svetlanov (Russian, 1928-2002)	Well Go USA, Inc.	18'40	8'12	3'23	7'05	DVD

圖表六：各影音資料演奏速度統計表，第一樂章。

	第一主題	發展	第二主題	發展	連結樂段 (pizz)	發展部 第二部分	Poco piu mosso	Meno mosso	再現部	演奏時間
基準拍	6/8, ♩	6/8, ♩=	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	6/8, ♩	分秒
Belkin	144	52	92	96	84-104	100	112	72!	72	9'45
Papavrami	144	52	92	92	93	94	112	56	78	9'32
Ricci	144	56	104!	106	104-116	120	126	63	76	8'33
Repin	132	60!	100	118!	102-126!	130!	152!	72!	92!	8'12
Szigeti	126-144	46	80	104	92-104	104	112	48	84	9'10
Mutter	114-148	58	92	96	96-112	104	120	63	84	9'12
Zimmermann	128	46	92	108	88-112	96-108	120	54	82	9'26
Shaham	126	58	92	108	92-108	104	126	69	76	9'24
Mordkovich	104-126	54	98	96	96-126	108	120	58	80	9'26
Vengrov	116	50	88	88	80-96	96	112	66	80	9'49
Mintz	112	42	88	96	100-108	92-96	126	60	72	9'57
Oistrakh	112	46	92	104	88-116	104	116	58	78	10'01
Cho-Liang, Lin	108	52	92	106	84-108	104	126	58	80	9'43
Perlman	108	54	96	100	100-104	104	120	69	72	9'33

註：前後順序由第一主題由快至慢，同速則由名字字母先後排列，「！」為當樂段最快的演奏者；三樂章各樂段由於演奏者會有自然的加減速，所有速度為筆者測量的概略值。

圖表七：各影音資料演奏速度統計表，第二樂章。

	A	B	A	C	A	演奏時間
基準拍	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	分'秒
Repin	174	142	174 !	162 !	176 !	3'23
Zimmermann	172	138	172	138	160	3'41
Ricci	170	152	170	156	162	3'30
Cho-Liang, Lin	166	134	166	150	162	3'45
Belkin	164	158 !	164	158	164	3'27
Oistrakh	164	126	160	130	158	3'47
Vengrov	162	142	162	148	154	3'45
Mintz	160	132	160	146	154	3'55
Mordkovitch	160	136	160	144	156	3'45
Shaham	158	124	158	138	158	3'52
Perlman	156	128	156	148	156	3'45
Mutter	152	142	152	144	152	3'46
Szigeti	150	130	150	144	146	4'04
Papavrami	148	140	148	136	148	3'52

圖表八：各影音資料演奏速度統計表，第三樂章。

	Section-I-a	Section-I-b	Section-I-a	Section-II	Section-III	演奏時間
基準拍	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	4/4, ♩	分'秒
Oistrakh	82	94-110	96	96	66	7'43
Ricci	82	92-110	102 !	100-112 !	82	6'57
Repin	76	104-132 !	88	102-110	72	7'05
Belkin	72	106	92	78	64	7'55
Szigeti	72	106-126	84	94	84 !	7'12
Zimmermann	72	100-112	88	84-90	63	7'47
Mintz	66	90-106	84	82-90	66	8'10
Mordkovich	66	84-116	74	80-90	66	8'11
Shaham	66	92-114	88	78-94	63	8'26
Vengrov	66	98-106	76	76	60	8'16
Cho-Liang, Lin	63	92-116	76	92	63	8'56
Papavrami	62	92-100	74	78	66	8'15
Mutter	60	98-110	82	86-96	58	8'58
Perlman	60	88-112	74	94	63	8'23

第六章 結語

雖然浦羅柯菲夫是以一位鋼琴家出身的作曲家，然而也正因為如此增添了一些特殊的元素於此曲中，鋼鐵般的特質使得小提琴音色不再只是如第一樂章第一主題那醇美動人的形象，仍然可以展現非常極端的性格，在第二樂章竟要如此狂爆的讓樂器發出幾近噪音的效果，而這也展現了浦氏其音樂中「對比」的特性，這項特性得以成功要歸因於獨特的創作手法，突破了以往依賴鋼琴來創作的方式，取而代之的是平日不辭辛勞的將乍現的靈感記錄下來；理所當然不只是相衝突的動機，浦羅柯菲夫更展現他天衣無縫的融和技巧，於第三樂章第三部分更是將第一樂章第一主題與第三樂章動機 m'調和的恰到好處。不僅如此，這首協奏曲展現出管絃樂配器法無限的可行性，善用不同樂器的特性融合成驚人的聲響，令人印象深刻的如第一樂章再現部，巧妙的塑造出美如天仙的畫面，在第二樂章 B 段以及 C 段更將絃樂團打造出有如擊樂般的錯覺；這一切都顯示出，此曲仍保有相當程度的鍵盤音樂特質，因此筆者在練習的過程中，也經常以鍵盤樂器的角度來思考如何傳達出更確切的效果。

此外，筆者曾未以如此繁複的過程來接觸一首自己還不熟悉的曲子，這當中歷經了一些全新的體驗，其中影響甚深的即透過現代科技使得資料能夠垂手可得，傑出音樂家的錄音在全球銷售，抹去了音樂家的差異性。當每個人一直聽其他人的演奏時，就會一點一滴相互影響。²⁸ 然而不可否認的這也是學習歷程中一項重

²⁸ Robert Philip, 如何從唱片聽門道《錄音時代的演奏藝術》(Performing Music in the Age of Recording), 陳效真 譯。台北市：音樂時代文化，2007。34。

要的關鍵，但是假若我們刻意將此步驟安排在最後進行，對於建立個人風格的詮釋，將有推波助瀾的效果。每當全然陌生的作品擺在眼前，在真正要演奏作品前，首先適度的瞭解了作品背後的故事，有了概念上的認知之後，千萬別急著參考無論是大師或名不見經傳之演奏者的影音資料，憑藉著初淺的認識來進行第一次的拉奏，順著樂譜表現出的音樂，筆者認為那是最真實且發自內心又帶有無限的創造心及想像力，能屈能伸不受限制自然流露的音樂，或許那就是最具個人特色又不失作曲家原意的詮釋，然而往後更深入的探討時，再欣賞他人的演奏，以此補正首次拉奏還未臻於完美的部分，以不同的角度多加思考並達成目標。透過思考來增進琴藝，以理性的解構進入作品的核心，將是未來能夠在有限的時間內，能夠站上舞台最有效率的方式之一。除此之外體力的增進也能有所幫助；在處理細節的技巧時，就能有多餘的力量來控制住弓，使得弓與右手彷彿融合為一體一般，也較能減少心有餘而力不足的狀況。

最後也期望以此為開端，在往後能夠從宏觀的角度，來歸納出最有利於自己演奏的法則，並且隨著時間的推移，以更成熟的思維來讓詮釋盡善盡美。

參考書目

【中文專書】

陳藍谷。《小提琴演奏之系統理論》。台北：全音樂譜出版社，1987。

許鐘榮。《現代樂派的大師》。台北：錦繡出版，2000。

羅傳開。《普羅科菲耶夫——自成體系的革新者》。台北：世界文物出版社，2001。

【翻譯專書】

Flesch, Carl. 《小提琴演奏之藝術》(*The Art of Violin Playing*)。馮明 譯。台北：黎明出版，1985。

Gutmann, David. 藝術生活 31《偉大作曲家群像—普羅高菲夫》(*The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev*)。白裕承 等譯。台北：智庫出版，1996。

M·阿蘭諾夫斯基。《俄羅斯作曲家與 20 世紀》。張洪模 譯。北京：中央音樂學院出版社，2005。

Philip, Robert. 《如何從唱片裡聽門道——錄音時代的表演藝術》(*Performing Music in the Age of Recording*)。陳效真 譯。台北：音樂時代文化事業有限公司，2007。

Schonberg H. C. 音樂瘋系列 5《現代樂派》。陳琳琳 譯。台北：萬象圖書股份有限公司，1993。

堀內敬三。《西洋音樂史》。邵義強 譯。台北：全音樂譜出版社有限公司，1995。

【中文期刊】

顏心同。〈普羅柯菲夫/D 大調第一號小提琴協奏曲〉。《音樂時代》No. 56(十月號，1994)：54-57。

【學術論文】

陳懿俐。〈普羅柯菲夫第二號小提琴奏鳴曲之研究與詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文，2007。

【外文專書】

David Gutman. *The Illustrated Lives of the Great Composers---Prokofiev*. London: Omnibus Press, 1990.

Harlow Robinson. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. Boston: Northeastern University Press. 1998.

James Bakst. *A history of Russian-Soviet music*. New York: Greenwood Press. 1977.

Neil Minturn. *The Music of Sergei Prokofiev*. London: Yale University Press. 1997.

【外文期刊】

Henderson, Lyn. "The Violin Concertos of Prokofiev." *The Music Review* 54 (August/November, 1993): 257-264.

【樂譜】

Prokofiev, Sergei. *Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, for Violin and Piano.
Edited by David Oistrakh. New York: International Music Company.

Prokofieff, Serge. *Concerto pour Violin en re majeur, Op. 19*, Reduction pour violon et Piano. Edited by Joseph Szigeti. New York: Boosey & Hawkes, 1947.

_____. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*. Edited by F. H. Schneider.
New York: Boosey & Hawkes, 1947.

_____. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*. Florida: Edwin F. Kalmus
& Co., Inc.

【影音資料】

Beaver, Martin. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergey.
Kitchener-Waterloo Symphony. CBC, Les Disques SRC SMCD5209. CD.

Belkin, Boris. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Serge.
Das Tonhalle Orchester Zürich. Denon, Columbia Music Entertainment, Inc.
COCO-70667. 2004. CD.

Cho-Liang, Lin. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in D major, Op. 19*, by
Prokofiev, Sergei. Los Angeles Philharmonic Orchestra. Sony Classical GmbH
01-053969-10. 1992. CD.

Mordkovitch, Lydia. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, Prokofiev, Sergey.
Royal Scottish National Orchestra. Chandos CHAN8709. CD.

Mutter, Anne-Sophie. *Concerto No. 1 in D major, op. 19*, by Serge Prokofiev. National
Symphony Orchestra of US. Erato Disques S. A. 2292-45708-2. 1989. CD.

Mintz, Shlomo. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in D major, Op. 19*, by
Prokofiev, Serge. Chicago Symphony Orchestra. Polydor International GmbH,
Hamburg 445 607-2. 1984. CD.

Oistrakh, David. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergei.
London Symphony Orchestra. EMI Records Ltd. 7243 5 62889 2 8. 1955. CD.

Papavrami, Tedi. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergey.

- Polish National Radio Symphony Orchestra. Naxos 8.553494. CD.
- Perlman, Itzhak. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in D major, Op. 19*, by Serge Prokofiev. BBC Symphony Orchestra EMI Records Ltd. CDC 7 47025 2. 1982. CD.
- Ricci, Ruggiero. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergei. Orchestra of Radio Luxembourg. VoxBox, The Moss Music Group. CD3X 3000. 1991. CD.
- Shaham, Gill. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Serge. London Symphony Orchestra. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg 447 758-2. 1996. CD.
- Szigeti, Joseph. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergey. London Philharmonic Orchestra. Naxos Historical 8.110973. 1935. CD.
- Vengerov, Maxim. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergei. London Symphony Orchestra. Teldec Classics International GmbH 4509-92256-2. 1994. CD.
- Zimmermann, Frank Peter. *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19*, by Prokofiev, Sergey. Berliner Philharmoniker. Brilliant Classics 7614. 1987. CD.
- Repin, Maxim. "Prokofiev & Ravel ; double bill." *Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19* by Prokofiev, Sergey. Russian Federation State Symphony Orchestra. Well Go U.S.A., Inc. AWD-098. 2005. DVD.

【網路資訊】

The Prokofiev Page. <http://www.prokofiev.org/index.cfm>. 2006

附錄

浦羅柯菲夫完整作品表(依作品編號，Opus)

Opus	標題	類型	日期
1	F 小調第一號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1907-09
2	四首鋼琴練習曲	鋼琴	1909
3	四首鋼琴曲	鋼琴	1907-09
4	四首鋼琴曲	鋼琴	19081
5	A 大調小交響曲	管絃樂	1909
6	《夢》	管絃樂	1910
7	為女聲及管絃樂的兩首詩	聲樂	1909-10
8	《秋之素描》	管絃樂	1910
9	為女聲及鋼琴的兩首詩	聲樂	1910-11
10	降 D 大調第一號鋼琴協奏曲	鋼琴協奏曲	1911-12
11	D 小調觸技曲	鋼琴	1912
12	十首鋼琴曲	鋼琴	1906-13
12bis	位四支低音管的幽默詼諧曲	室內樂	1915
13	《瑪達蓮娜》	歌劇	1911-13
14	D 小調第二號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1912
15	為大提琴及鋼琴的敘事曲	大提琴 和鋼琴	1912
16	G 小調第二號鋼琴協奏曲	鋼琴協奏曲	1912-13
17	《譏刺曲集》	鋼琴	1912-14
18	《醜小鴨》	聲樂	1914
19	D 大調第一號小提琴協奏曲	小提琴 協奏曲	1916-17
20	《塞西亞組曲》	管絃樂組曲	1914-15
21	《丑角》	芭蕾	1915-20
21bis	交響組曲《丑角》	管絃樂組曲	1920
22	《瞬間的幻象》	鋼琴	1915-17
23	為人聲及鋼琴的五首詩	聲樂	1915
24	《賭徒》	歌劇	1915-16
25	D 大調第一號交響曲《古典》	交響曲	1916-17
25	D 大調第一號交響曲《古典》	鋼琴	1917
26	C 大調第三號鋼琴協奏曲	鋼琴協奏曲	1917-21
27	為人聲及鋼琴的五首詩	聲樂	1916
28	A 小調第三號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1907-17

29	C 小調第四號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1908-17
29bis	給管弦樂的行板	管絃樂	1934
30	《他們是七》	清唱劇	1917-18
31	《老祖母的故事》	鋼琴	1918
32	四首鋼琴曲	鋼琴	1918
33	《三橘之戀》	歌劇	1919
33	《三橘之戀》的進行曲	大提琴	
33bis	交響組曲《三橘之戀》	管絃樂組曲	1924
33ter	為鋼琴的進行曲及詼諧曲選自《三橘之戀》	鋼琴	1922
34	《希伯來主題序曲》	室內樂	1919
34b	《希伯來主題序曲》	管絃樂	1934
35	五首無言歌	聲樂	1920
35	第二號歌調出自五首無言歌	聲樂	1920
35bis	為小提琴和鋼琴的五首曲調	小提琴 和鋼琴	1925
36	為聲樂和鋼琴的五首詩	聲樂	1921
37	《火天使》	歌劇	1919-27
38	第一版 C 大調鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1923
39	G 小調五重奏	室內樂	1924
39	《高空鞦韆》	芭蕾	1924
40	D 小調第二號交響曲	交響曲	1924-25
41	《劍舞》	芭蕾	1925-26
41bis	交響組曲《劍舞》	管絃樂組曲	1926
42	《美國序曲》，十七人編制	管絃樂	1926
42bis	《美國序曲》	管絃樂	1928
43	為管絃樂的小夜曲	管絃樂	1925-29
43b	小夜曲	鋼琴	1938
44	C 小調第三號交響曲	交響曲	1928
45	《事物本體》	鋼琴	1928
46	《回頭浪子》	芭蕾	1928-29
46bis	交響組曲《回頭浪子》	管絃樂組曲	1929
47	C 大調第四號交響曲	交響曲	1929-30
48	A 大調小交響曲	管絃樂	1929
49	選自《賭徒》的四幅畫像	管絃樂組曲	1930-31
50	B 小調第一號弦樂四重奏	室內樂	1930-31
50bis	中板	管絃樂	1930
51	《在德涅伯河上》	芭蕾	1930-31

51bis	交響組曲《在德涅柏河上》	管絃樂組曲	1933
52	六首鋼琴改編曲	鋼琴	1930-31
53	第四號鋼琴協奏曲，僅為左手	鋼琴協奏曲	1931
54	兩首鋼琴小奏鳴曲	鋼琴	1931-32
55	G 大調第五號鋼琴協奏曲	鋼琴協奏曲	1932
56	C 大調雙小提琴奏鳴曲	雙小提琴	1932
57	交響之歌	管絃樂	1933
58	E 小調大提琴協奏曲	大提琴 協奏曲	1933-38
59	三首鋼琴曲	鋼琴	1933-34
60	交響組曲《基傑中尉》	管絃樂組曲	1934
60a	兩首歌曲選自《基傑中尉》	聲樂	1934
60b	兩首管絃樂曲選自《基傑中尉》	管絃樂	1934
61	管絃樂組曲《埃及之夜》	管絃樂組曲	1938
62	《思想》	鋼琴	1933-34
63	G 小調第二號小提琴協奏曲	小提琴 協奏曲	1935
64	《羅密歐與茱麗葉》	芭蕾	1935-36
64bis	第一號《羅密歐與茱麗葉》組曲	管絃樂組曲	1936
64ter	第二號《羅密歐與茱麗葉》組曲	管絃樂組曲	1936
65	《給兒童的音樂》	鋼琴	1935
65b	《夏日》選自《給兒童的音樂》	管絃樂	1935-41
66	六首彌撒曲為人聲及鋼琴	聲樂	1935
67	《彼得與狼》	旁白及 管絃樂	1936
68	三首兒童歌曲為人聲及鋼琴	聲樂	1936
69	四首進行曲為軍樂隊	管樂團	1935-37
70	《黑桃皇后》	電影配樂	1936
70bis	《包利斯·古都諾夫》	戲劇配樂	1936
71	《尤金·奧涅金》	戲劇配樂	1936
72	《俄羅斯序曲》	管絃樂	1936
73	三首浪漫曲為人聲及鋼琴	聲樂	1936
74	清唱劇為十月革命 20 周年紀念	清唱劇	1936-37
75	十首鋼琴曲《彼得與狼》	鋼琴	1937
76	《我們的時代之歌》	清唱劇	1937
77	《哈姆雷特》	戲劇配樂	1937-38
77b	嘉禾舞曲	鋼琴	1938

78	《亞歷山大·涅夫斯基》	清唱劇	1938-39
78b	三首歌曲選自《亞歷山大·涅夫斯基》	聲樂	1938-39
79	七首彌撒曲爲人聲及鋼琴	聲樂	1939
80	F 小調第一號小提琴奏鳴曲	小提琴 奏鳴曲	1938-46
81	《塞米雍·高特可》	歌劇	1939
81bis	交響組曲《塞米雍·高特可》	管絃樂組曲	1941
82	A 大調第六號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1939-40
83	降 B 大調第七號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1939-42
84	降 B 大調第八號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1939-44
85	《史達林萬歲》	清唱劇	1939
86	《修道院中的婚禮》	歌劇	1940-41
87	《灰姑娘》	芭蕾	1940-44
88	交響進行曲	管絃樂	1941
89	七首彌撒曲爲人聲及鋼琴	聲樂	1941-42
89b	進行曲爲軍樂隊	管樂團	1941-42
90	《1941 年》	管絃樂	1941
91	《戰爭與和平》	歌劇	1941-52
92	F 大調第二號弦樂四重奏	室內樂	1941
93	《無名少年敘事曲》	清唱劇	1942-43
94	D 大調長笛奏鳴曲	長笛	1942-43
94b	D 大調第二號小提琴奏鳴曲	小提琴 奏鳴曲	1943
95	三首鋼琴曲《灰姑娘》	鋼琴	1942
96	三首鋼琴曲	鋼琴	1941-42
97	十首鋼琴曲《灰姑娘》	鋼琴	1943
97b	慢板爲大提琴及鋼琴，選自《灰姑娘》	大提琴 和鋼琴	1944
98	蘇聯國歌	管絃樂	1943-46
99	進行曲爲管樂團	管樂團	1943-44
100	降 B 大調第五號交響曲	交響曲	1944
101	第三號組曲《羅密歐與茱麗葉》	管絃樂組曲	1946
102	六首鋼琴曲《灰姑娘》	鋼琴	1944
103	C 大調第九號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1947
104	十二首俄國民歌	聲樂	1944
105	《戰後頌》	管絃樂	1945
106	兩首二重唱曲	聲樂	1945

107	第一號管弦樂組曲《灰姑娘》	管絃樂組曲	1946
108	第二號管弦樂組曲《灰姑娘》	管絃樂組曲	1946
109	第三號管弦樂組曲《灰姑娘》	管絃樂組曲	1946
110	華爾滋組曲	管絃樂組曲	1946
111	降 E 小調第六號交響曲	交響曲	1945-47
112	C 大調第四號交響曲(1947 年修訂版)	交響曲	1947
113	交響詩《三十年》	管絃樂	1947
114	《興盛吧，偉大的國家》	清唱劇	1947
115	D 大調小提琴獨奏奏鳴曲	小提琴 奏鳴曲	1947
116	《恐怖的伊凡》	電影配樂	1942-46
116b	《恐怖的伊凡》	神劇	1942-46
117	《一個真實的男人的故事》	歌劇	1947-48
118	《石花》	芭蕾舞	1948-53
119	C 大調大提琴奏鳴曲	大提琴 奏鳴曲	1949
120	《普希金圓舞曲》	管絃樂	1949
121	軍人的進行曲	聲樂	1950
122	《冬天的營火》	清唱劇	1949-50
123	《夏夜》	管絃樂組曲	1950
124	《捍衛和平》	神劇	1950
125	大提琴交響協奏曲	大提琴 協奏曲	1950-52
126	《婚禮組曲》	管絃樂組曲	1951
127	《吉普賽幻想曲》	管絃樂組曲	1951
128	《烏拉爾狂想曲》	管絃樂組曲	1951
129	《銅山女王》	管絃樂組曲	1953
130	《伏爾加河與頓河交會》	管絃樂	1951
131	升 C 小調第七號交響曲	交響曲	1951-52
132	大提琴小協奏曲	大提琴 協奏曲	1952- 未完成
133	協奏曲為雙鋼琴及弦樂團	鋼琴協奏曲	1953- 未完成
134	大提琴無伴奏奏鳴曲	大提琴 奏鳴曲	1953- 未完成
135	C 大調第五號鋼琴奏鳴曲(第二版)	鋼琴奏鳴曲	1952-53
136	D 小調第二號交響曲(修訂版)	交響曲	未實現

137	E 小調第十號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	1953- 未完成
138	第十一號鋼琴奏鳴曲	鋼琴奏鳴曲	未實現

其它未納入作品編號的作品列表(依日期)

標題	類型	日期
豎琴曲	室內樂	未註明
《阿拉與羅利》	芭蕾	1914-15
鋼琴曲改編自巴克斯泰烏德 ²⁹ 的管風琴曲前奏曲與賦格	鋼琴	1920
鋼琴曲改編自舒伯特的華爾滋	鋼琴	1920
鋼琴曲改編自林姆斯基·高沙可夫的幻想曲，主題選自交響組曲《天方夜譚》	鋼琴	1923
鋼琴曲改編自舒伯特的華爾滋	鋼琴	1923
《基傑中尉》	電影配樂	1933
《雷蒙托夫》	電影配樂	1941-42
《托奈》	電影配樂	1941-42
《柯托夫斯基》	電影配樂	1942
《烏克蘭草原的帕第桑們》	電影配樂	1942
<i>Khan Buzay</i>	歌劇	1942- 未完成
《噢不，約翰！》(英國民謠)	聲樂	1944
《遠海》	歌劇	1948- 未完成

²⁹ Dieterich Buxtehude, 1637-1707, 丹麥裔德國管風琴家，當時曾吸引眾多年輕風琴家前往呂貝克(Luebeck)欣賞他的演奏，其音樂風格影響巴赫甚深。