

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

拉赫曼尼諾夫《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》之

分析與演奏詮釋

The Analysis and the Interpretation of Sergei Rachmaninoff's  
Cello Sonata in G minor, Op. 19

鄭宜芬

Cheng, Yi-Fen

指導教授：李燕宜 教授

Advisor: Professor Lee, Yen-I

中華民國 113 年 1 月

January 2024



## 摘要

拉赫曼尼諾夫(Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, 1873-1943)為俄羅斯浪漫晚期的音樂家，位於時代交界的他沒有追隨創新的潮流，反而選擇承襲了浪漫樂派的特色，並且融合俄羅斯的民族風情。他不僅僅是一位作曲家，同時是指揮家、鋼琴家，透過這些身份為他的音樂帶來更多元的風貌，並從中塑造出屬於他的音樂風格。

本書面報告探討的是拉赫曼尼諾夫唯一的一首大提琴奏鳴曲《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》(*Cello Sonata in G minor, Op. 19*)，此曲創作於 1901 年，題獻給他的忘年之交，同時也是一位大提琴家的布蘭杜科夫(Anatoly Andreyevich Brandukov, 1859-1930)，並由作曲家本人與布蘭杜科夫於同年 12 月 15 日在莫斯科首演。此曲為拉赫曼尼諾夫從低潮期復出的作品之一，在此之前有三年的期間完全沒有作品，經過心理醫師的治療後才重新開始創作，曲中充滿著深刻、哀傷的性格特質，且為一首極具創造力、構思宏大的作品。

本書面報告共分為四個章節：第一章為緒論，包括此報告之研究動機與目的，以及研究範圍與方法；第二章為文獻探討，首先概述拉赫曼尼諾夫之生平、寫作風格、不同時期的重要作品，接著再介紹《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》之創作背景及首演資料；第三章為樂曲分析與詮釋探討，將分析此曲的四個樂章，並以鋼琴合作者的角度來探討樂曲的詮釋；第四章為結語。

**關鍵字：**《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》、拉赫曼尼諾夫、俄羅斯、浪漫晚期、鋼琴合作

## Abstract

Sergei Vasilyevich Rachmaninoff (1873-1943) was a Russian musician of the late Romantic period. Situated at the crossroads of his era, he did not follow the trends of innovation but chose to inherit the characteristics of the romantic music while infusing it with Russian folk elements. He was not merely a composer but also a conductor and a pianist. Through these roles, he brought diverse dimensions to his music, shaping a unique musical style that was distinctly his own.

This study is mainly about *Cello Sonata in G minor, Op. 19*, the only cello sonata Rachmaninoff composed. It was composed in 1901, and dedicated to his close friend and cellist, Anatoly Andreyevich Brandukov (1859-1930). The piece was premiered by Rachmaninoff himself and Brandukov in Moscow on December 15 of the same year. This composition marked one of Rachmaninoff's comebacks after he was in a slump. Before this, he suffered a huge failure, and had been completely unable to compose for three years. However, after receiving treatment from a psychologist, he gradually regained his confidence. The sonata is imbued with deep and mournful characteristics, and it's a very creative and ambitious work.

This study is divided into four chapters: Chapter one is an introduction, including research motivation, purpose, scope and methods. Chapter two includes an overview of Rachmaninoff's biography, his composition styles and the lists of his significant works,

and the background, as well as the premiere information of *Cello Sonata in G minor, Op.*

*19*. Chapter three includes the music analysis, and the interpretation from a collaborative pianist's view. Chapter four is the conclusion.

**Key words:** *Cello Sonata in G Minor, Op. 19*, Collaborative Piano, Late Romantic Period,

Russia, Sergei Rachmaninoff



# 目錄

摘要.....	i
Abstract .....	ii
目錄.....	iv
表目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
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.....	3
第二章 文獻探討.....	6
第一節 拉赫曼尼諾夫生平簡介.....	6
第二節 寫作特色及重要作品.....	12
第三節 《G 小調大提琴奏鳴曲》創作背景及首演資料.....	17
第三章 樂曲分析與詮釋探討.....	19
第一節 第一樂章.....	20
第二節 第二樂章.....	47
第三節 第三樂章.....	71
第四節 第四樂章.....	90
第四章 結語.....	122
參考文獻.....	124

## 表目錄

【表 3-1】《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》樂曲架構表 .....	19
【表 3-2】第一樂章樂曲架構表 .....	20
【表 3-3】第二樂章樂曲架構表 .....	47
【表 3-4】第三樂章樂曲架構表 .....	71
【表 3-5】第四樂章樂曲架構表 .....	90



## 譜例目錄

【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至第 8 小節 .....	22
【譜例 3-1-2】第一樂章，第 8 至第 16 小節 .....	23
【譜例 3-1-3】第一樂章，第 17 至第 18 小節 .....	24
【譜例 3-1-4】《末日經》開頭旋律 .....	24
【譜例 3-1-5】第一樂章，第 17 至第 25 小節 .....	25
【譜例 3-1-6】第一樂章，第 36 至第 42 小節 .....	26
【譜例 3-1-7】第一樂章，第 53 至第 61 小節 .....	27
【譜例 3-1-8】第一樂章，第 53 至第 54 小節 .....	27
【譜例 3-1-9】第一樂章，第 69 至第 78 小節 .....	28
【譜例 3-1-10】第一樂章，第 93 至第 106 小節 .....	29
【譜例 3-1-11】第一樂章，第 106 至第 113 小節 .....	30
【譜例 3-1-12】第一樂章，第 158 至第 171 小節 .....	31
【譜例 3-1-13】第一樂章，第 180 至第 190 小節 .....	32
【譜例 3-1-14】第一樂章，第 278 至第 286 小節 .....	34
【譜例 3-1-15】第一樂章，第 286 至第 293 小節 .....	35
【譜例 3-1-16】第一樂章，第 286 至第 293 小節 .....	39
【譜例 3-1-17】第一樂章，第 36 至第 42 小節 .....	40
【譜例 3-1-18】第一樂章，第 53 至第 61 小節 .....	41
【譜例 3-1-19】第一樂章，第 276 至第 279 小節 .....	43
【譜例 3-1-20】第一樂章，第 195 至第 200 小節 .....	45
【譜例 3-2-1】第二樂章，第 1 至第 7 小節 .....	49
【譜例 3-2-2】第二樂章，第 17 至第 21 小節 .....	50
【譜例 3-2-3】第二樂章，第 27 至第 33 小節 .....	51
【譜例 3-2-4】第二樂章，第 33 至第 36 小節 .....	52
【譜例 3-2-5】第二樂章，第 49 至第 53 小節 .....	53
【譜例 3-2-6】第二樂章，第 69 至第 76 小節 .....	54
【譜例 3-2-7】第二樂章，第 81 至第 96 小節 .....	55
【譜例 3-2-8】第二樂章，第 116 至第 120 小節 .....	56
【譜例 3-2-9】第二樂章，第 219 至第 225 小節 .....	57
【譜例 3-2-10】第二樂章，第 225 至第 233 小節 .....	58
【譜例 3-2-11】第二樂章，第 1 至第 7 小節 .....	60
【譜例 3-2-12】第二樂章，第 69 至第 76 小節 .....	62
【譜例 3-2-13】第二樂章，第 105 至第 112 小節 .....	63
【譜例 3-2-14】第二樂章，第 1 至第 3 小節 .....	63
【譜例 3-2-15】第二樂章，第 17 至第 21 小節 .....	64

【譜例 3-2-16】	第二樂章，第 49 至第 57 小節.....	65
【譜例 3-2-17】	第二樂章，第 17 至第 27 小節.....	67
【譜例 3-2-18】	第二樂章，第 219 至第 225 小節.....	68
【譜例 3-2-19】	第二樂章，第 3 至第 5 小節.....	69
【譜例 3-3-1】	第三樂章，第 1 至第 4 小節.....	72
【譜例 3-3-2】	第三樂章，第 9 至第 17 小節.....	73
【譜例 3-3-3】	第三樂章，第 17 至第 31 小節.....	74
【譜例 3-3-4】	第三樂章，第 37 至第 41 小節.....	75
【譜例 3-3-5】	第三樂章，第 41 至第 44 小節.....	76
【譜例 3-3-6】	第三樂章，第 49 至第 52 小節.....	77
【譜例 3-3-7】	第三樂章，第 60 至第 68 小節.....	78
【譜例 3-3-8】	第三樂章，第 1 至第 8 小節.....	80
【譜例 3-3-9】	第三樂章，第 9 至第 17 小節.....	81
【譜例 3-3-10】	第三樂章，第 31 至第 37 小節.....	82
【譜例 3-3-11】	第三樂章，第 31 至第 37 小節.....	83
【譜例 3-3-12】	第三樂章，第 41 至第 48 小節.....	84
【譜例 3-3-13】	第三樂章，第 53 至第 60 小節.....	86
【譜例 3-3-14】	第三樂章，第 17 至第 23 小節.....	87
【譜例 3-4-1】	第四樂章，第 1 至第 5 小節.....	92
【譜例 3-4-2】	第四樂章，第 5 至第 8 小節.....	93
【譜例 3-4-3】	第四樂章，第 9 至第 13 小節.....	93
【譜例 3-4-4】	第四樂章，第 24 至第 32 小節.....	94
【譜例 3-4-5】	第四樂章，第 35 至第 43 小節.....	95
【譜例 3-4-6】	第四樂章，第 52 至第 59 小節.....	96
【譜例 3-4-7】	第四樂章，第 60 至第 67 小節.....	97
【譜例 3-4-8】	第四樂章，第 84 至第 88 小節.....	98
【譜例 3-4-9】	第四樂章，第 88 至第 97 小節.....	99
【譜例 3-4-10】	第四樂章，第 98 至第 105 小節.....	100
【譜例 3-4-11】	第四樂章，第 126 至第 137 小節.....	101
【譜例 3-4-12】	第四樂章，第 137 至第 146 小節.....	102
【譜例 3-4-13】	第四樂章，第 162 至第 170 小節.....	103
【譜例 3-4-14】	第四樂章，第 173 至第 182 小節.....	104
【譜例 3-4-15】	第四樂章，第 270 至第 287 小節.....	106
【譜例 3-4-16】	第四樂章，第 288 至第 292 小節.....	107
【譜例 3-4-17】	第四樂章，第 292 至第 300 小節.....	108
【譜例 3-4-18】	第四樂章，第 304 至第 311 小節.....	109
【譜例 3-4-19】	第四樂章，第 35 至第 43 小節.....	110
【譜例 3-4-20】	第四樂章，第 126 至第 133 小節.....	111

【譜例 3-4-21】第四樂章，第 20 至第 24 小節 .....	114
【譜例 3-4-22】第四樂章，第 165 至第 182 小節 .....	115
【譜例 3-4-23】第四樂章，第 24 至第 28 小節 .....	116
【譜例 3-4-24】第四樂章，第 52 至第 60 小節 .....	117
【譜例 3-4-25】第四樂章，第 80 至第 88 小節 .....	119
【譜例 3-4-26】第四樂章，第 118 至第 125 小節 .....	120



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

拉赫曼尼諾夫所處的年代正是浪漫主義及現代主義的交界點，在俄羅斯，同時期的其他作曲家像是史克里雅賓(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915)、史特拉汶斯基(Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882-1971)大多想跳脫浪漫主義的標題性及誇張的表現手法，並逐漸使用現代音樂技法創作，拉赫曼尼諾夫卻相反地不追隨當時現代音樂的潮流，他曾說過：

……在我的作品中並無意要標新立異，也無意要具有浪漫樂派、國民樂派，或其他風格。我只是寫下在我心頭縈繞的音樂，盡可能求其自然。<sup>1</sup>

他遵循著自己內心創作音樂，延續了葛令卡(Mikhail Lvanovich Glinka, 1804-1857)、柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)，及林姆斯基－高沙可夫(Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908)等俄羅斯浪漫主義大師的特色，成為了「俄羅斯浪漫主義晚期的最後一位作曲大師」<sup>2</sup>。

《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》（以下簡稱《G 小調大提琴奏鳴曲》）是拉赫曼尼諾夫生平中唯一一首大提琴奏鳴曲，也是他的最後一首室內樂作品。此曲創作於 1901 年，在此之前由於《第一號交響曲》(*Symphony No. 1 in D minor, Op. 13*)的首演失敗，導致他身心嚴重受挫，有長達兩年的時間沒有任何新作品。好不容易藉由心理醫師的催眠治療重拾自信，他才得以再次拿起筆創作；重啟創作之

---

<sup>1</sup> Robert Walker, 《偉大作曲家群像：拉赫曼尼諾夫》，何貴鳳 譯（台北：足智，2022），160-161

<sup>2</sup> Geoffrey Norris, “Rachmaninoff, Sergei” *Oxford Music Online*, published online 2001, accessed October 2023), 1, <https://doi-org.ezprox.bard.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.50146>.

後，《第二號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 2 in C minor, Op. 18*)的首演成功更是帶給他極大的鼓勵，於是開始創作大量作品，其中一首便是《G 小調大提琴奏鳴曲》。

此曲為拉赫曼尼諾夫從低潮期重新復出的代表作品之一，極具創造力且構思宏大，並藉由生動的鋼琴部份來增強整體的宏偉，其旋律深情悠長，自然地在鋼琴與大提琴之間流動，搭配大提琴深厚的音色以及鋼琴的飽滿織度，使得此曲成為大提琴的重要曲目之一。仔細聆聽此曲，可分別從四個樂章中感受到作曲家的一生，從遭受挫折與喪志，到重新振作與展翅，大提琴家林肇富曾在書中提到此曲：

它是拉赫曼尼諾夫最具創作力的巔峰作品，曲中作者深沈而富悲傷的個性，在每一個樂章都強烈地表現著。全曲四個樂章各具特色而無輕重之別，並洋溢著俄羅斯式的哀愁情調，頗適於大提琴深厚音色的表現。<sup>3</sup>

除了作曲家的遭遇令筆者有所感觸之外，此曲的鋼琴部份也是引起筆者的研究動機之一。由於拉赫曼尼諾夫同時也是一位出色的鋼琴家，寫作鋼琴部份肯定是較為熟練及擅長，因此此曲的鋼琴部份並不容易，不僅要特別注意與大提琴之間的音量平衡問題，長線條的旋律對於鋼琴演奏者來說也是一大挑戰，唯有彈奏出和大提琴同樣具有歌唱性的旋律，才能使兩樣樂器相輔相成、互相襯托。筆者以鋼琴合作的角度出發，期能藉由此詮釋報告深入探討此曲，並且經由理論、自身不斷地試驗及練習，以及與指導教授共同討論後，提供一些演奏上的建議給日後的演奏者，使大提琴及鋼琴演奏者在演奏這首作品時能有更高的契合度，進而提升合作藝術及價值。

---

<sup>3</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》(台北：老古文化，1994)，196。

## 第二節 研究範圍與方法

本書面報告將分為兩大面向進行討論，第一部分為「文獻探討」，第二部分為「樂曲分析與詮釋」。

第一部分「文獻探討」包含了拉赫曼尼諾夫之生平簡介、寫作特色及重要作品、《G 小調大提琴奏鳴曲》之創作背景及首演資料，參閱書目有外文書目：英國音樂學家 Geoffrey Norris 的著作 *The Master Musicians: Rachmaninoff*<sup>4</sup>、Max Harrison 的著作 *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*<sup>5</sup>；中文書目：由何貴鳳所翻譯之 Robert Walker 的著作《偉大作曲家群像：拉赫曼尼諾夫》<sup>6</sup>、由陳孟珊所翻譯之 Sergei Bertensson 與 Jay Leyda 共同編寫的著作《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》<sup>7</sup>、尹子的著作《拉赫瑪尼諾夫：不朽的旋律》<sup>8</sup>、王在暢的著作《永恆的旋律：拉赫瑪尼諾夫音樂風格審美研究》<sup>9</sup>、陳國修的著作《陳國修音樂秘笈 2，大作曲家的生涯》<sup>10</sup>、林

<sup>4</sup> Geoffrey Norris, *The Master Musicians: Rachmaninoff* (New York: Schirmer Books, 1994), 13-45.

<sup>5</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* (London, New York: Continuum, 2005), 36-70.

<sup>6</sup> Robert Walker, 《偉大作曲家群像：拉赫曼尼諾夫》，何貴鳳 譯 (台北：足智，2022)，34-62，107-136。

<sup>7</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，陳孟珊 譯 (桃園：原笙國際，2008)，75-94。

<sup>8</sup> 尹子, 《拉赫瑪尼諾夫：不朽的旋律》(北京：人民音樂出版社，1998)，8-22。

<sup>9</sup> 王在暢, 《永恆的旋律：拉赫瑪尼諾夫音樂風格審美研究》(北京：線裝書局，2007)，4-30。

<sup>10</sup> 陳國修, 《陳國修音樂秘笈2，大作曲家的生涯》(台北，世界文物，1994)，187-194。

肇富的著作《大提琴的藝術》<sup>11</sup>、由吳佩華與顧連理共同翻譯之 Harold C. Schonberg 的著作《不朽的鋼琴家》<sup>12</sup>。

第二部分「樂曲分析與詮釋」的分析部分，筆者選用的樂譜版本為俄羅斯莫斯科出版商 A. Gutheil 於 1902 年出版的 *S. Rachmaninow: Sonate pour Piano et Violoncelle Op. 19*<sup>13</sup>；詮釋部分筆者則參閱英文書目：密西根大學鋼琴合作教授 Martin Katz 的著作 *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*<sup>14</sup>；中文書目：國立臺灣師範大學表演藝術研究所李燕宜教授的著作《鋼琴・合作：理論與實例》<sup>15</sup>、由鄭世文所翻譯之英國著名伴奏家 Gerald Moore 的著作《無愧的伴奏家》<sup>16</sup>；國外論文：Hae Ju Choi 所寫 *First Aid for Collaborative Pianists with Small Hands: Suggestions and Solutions for Awkward Passages from the Standard Repertoire*<sup>17</sup>。

本書面報告共分為四個章節：第一章為緒論，說明筆者研究此曲的動機與目的，以及研究的範圍與方法；第二章為文獻探討，首先概述拉赫曼尼諾夫之生平、寫作風格、不同時期的重要作品，接著介紹《G 小調大提琴奏鳴曲》之創作背景及首演

---

<sup>11</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》(台北：老古文化，1994)，196。

<sup>12</sup> Harold C. Schonberg，《不朽的鋼琴家》，顧連理、吳佩華 譯(台北：世界文物，1998)，393-400。

<sup>13</sup> Sergei Rachmaninoff, *S. Rachmaninow: Sonate pour Piano et Violoncelle Op. 19* (Moscow: A. Gutheil, 1902), 3-49.

<sup>14</sup> Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner* (New York: Oxford University Press, 2009), 137-151.

<sup>15</sup> 李燕宜，《鋼琴・合作：理論與實例》(台北：五南出版社，2014)，75-117。

<sup>16</sup> Gerald Moore，《無愧的伴奏家》(*The Unashamed Accompanist*)，鄭世文 譯(台北：世界文物，1996)，81-92。

<sup>17</sup> Hae Ju Choi, *First Aid for Collaborative Pianists with Small Hands: Suggestions and Solutions for Awkward Passages from the Standard Repertoire* (Arizona State University, 2017), 18-38.

資料；第三章為樂曲分析與詮釋探討，參考樂譜版本莫斯科出版商 A. Gutheil 於 1902 年出版之樂譜做為研究譜例，並以鋼琴合作的角度來探討樂曲的詮釋，討論和聲變化、旋律走向、器樂間的音量平衡等方面；第四章則為結語。



## 第二章 文獻探討

### 第一節 拉赫曼尼諾夫生平簡介

拉赫曼尼諾夫為俄羅斯浪漫晚期的作曲家，當時多數的作曲家主張創新前衛的作曲風格，但他卻選擇追隨本心，延續家鄉的民族風情，在俄羅斯音樂史上佔有一席之地。

此章節筆者主要參考英國音樂學家諾里斯(Geoffrey Norris, 1947 生)所著 *The Master Musicians: Rachmaninoff* 一書<sup>18</sup>，將拉赫曼尼諾夫的生平依年齡劃分為四個時期，分別為：一、求學時期(1873-1892)，二、青年時期(1892-1901)，三、中年時期(1901-1917)，四、晚年時期(1918-1943)。

#### 一、求學時期(1873-1892)

1873 年 4 月 1 日拉赫曼尼諾夫出生於俄羅斯北方的地主家庭<sup>19</sup>，家境原本十分富裕，卻因其父揮霍無度而家道中落。年幼的拉赫曼尼諾夫從小便對音樂產生興趣，母親發現他的天賦後，聘請自聖彼得堡音樂院(St. Petersburg State Conservatory)畢業的學生安娜(Anna Ornatskaya, 年份未知)到家中教導他彈琴。1881 年拉赫曼尼諾夫一家搬至聖彼得堡(St. Petersburg)後，父親離開了他們，留下母親獨自一人照顧拉赫曼尼諾夫與其他兄弟姊妹。

<sup>18</sup> Geoffrey Norris, *The Master Musicians: Rachmaninoff*, 13-45.

<sup>19</sup> 這邊指的是新曆。俄國到1918年以前是使用舊曆，也稱為「儒略曆」(Julian Calendar)，比現代所使用的新曆慢十三天。若是以舊曆計算，拉赫曼尼諾夫的生日則為3月20日。

1882 年，拉赫曼尼諾夫獲得獎學金進入聖彼得堡音樂學院就讀，當時其母親因家務繁忙，無暇顧及他的課業，而年少的拉赫曼尼諾夫貪玩且多次缺課，一度面臨被退學的危機，於是母親向拉赫曼尼諾夫的表哥席洛悌(Alexander Ziloti, 1863-1945)<sup>20</sup>尋求幫助。席洛悌認為最好的解決辦法就是將他交給嚴格且講求紀律的老師，於是介紹給他之前的老師茲維列夫(Nikolay Zverev, 1832-1893)。

茲維列夫對學生的要求相當嚴謹，不僅要求年僅十二歲的拉赫曼尼諾夫住進他莫斯科家中，同時也每天管控學習狀況。除了嚴格的紀律之外，茲維列夫認為培養音樂品味也是非常必要，所以時常帶領學生欣賞大量的音樂會，並固定每週日邀請其他音樂家們來家中聚會，拉赫曼尼諾夫因此結識不少知名音樂家，如安東·魯賓斯坦(Anton Rubinstein, 1829-1894)、柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)等人。1886 年左右拉赫曼尼諾夫開始嘗試作曲，且對其興趣日漸濃烈，但茲維列夫一心想培養他成為鋼琴家，師徒二人因理念不同而決裂，最後拉赫曼尼諾夫搬出茲維列夫家。

1888 年拉赫曼尼諾夫進入莫斯科音樂學院(Moscow State Tchaikovsky Conservatory)就讀，期間向塔納耶夫(Sergey Ivanovich Taneyev, 1856-1915)學習對位法、向阿倫斯基(Anton Stepanovich Arensky, 1861-1906)學習和聲學及作曲，累積了不少作品。1892 年從莫斯科音樂學院畢業，並且憑著他所創作的單幕歌劇《阿列可》(Aleko)贏得了音樂院金牌獎。

---

<sup>20</sup> 席洛悌本身是一位著名的鋼琴家及指揮家，同時也是李斯特的得意門生。

## 二、青年時期(1892-1901)

1892年，拉赫曼尼諾夫從莫斯科音樂學院畢業後，首次公開發表並演奏自己的作品《C小調鋼琴前奏曲》(*Prelude in C-sharp minor, Op. 3*)，初登場的他贏得眾人注目，名聲也愈來愈響亮。

受到激勵的拉赫曼尼諾夫開始創作管絃樂曲，並於1897年在聖彼得堡發表《第一號交響曲》(*Symphony No. 1, Op. 13*)，但由於此曲的音樂語言對當時來說相對現代新穎，加上指揮葛拉祖諾夫(Aleksandr Konstantinovič Glazunov, 1865-1936)<sup>21</sup>擅自修改配器以及樂團準備不及，首演失敗。拉赫曼尼諾夫在寫給友人的信中提到：

我一點都沒被失去成功所影響，也沒有被報導的污衊所困擾；但是因為這首交響曲，我深深苦惱，嚴重憂鬱，雖然我曾非常喜歡它，現在也愛它，然而在第一次排練之後，我根本無法。這代表著，你可以說，那管弦樂編曲非常之糟。<sup>22</sup>

巨大的挫折感使拉赫曼尼諾夫在往後兩年都陷入了低潮，幾乎沒有創作任何作品。經由朋友介紹之下，他得以在私人劇院擔任指揮的職務，雖然這份工作對他來說是個全新的領域，但他十分享受不同樂器間的融合與一致性，同時也被管弦樂團所產生的聲響及色彩所吸引。漸漸地，拉赫曼尼諾夫對於指揮這份工作愈來愈上手，當時的俄羅斯樂評恩格爾(Joel Engel, 1868-1927)曾評論他為「一位上帝榮耀下的指揮家」<sup>23</sup>。

---

<sup>21</sup> 俄羅斯作曲家、音樂教育家及指揮家，於1906-1917年間擔任聖彼得堡音樂學院院長，學院重組後，繼續擔任院長至1930年。

<sup>22</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，92-93。

<sup>23</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，133。

1900 年，經過心理醫師尼可萊(Nikolai Dahl, 1860-1939)幾個月的催眠與心理治療後，拉赫曼尼諾夫逐漸重拾對創作的自信心，並將新創作的《第二號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 2, Op. 18*)獻給尼可萊醫師。

### 三、中年時期(1901-1917)

1902 年拉赫曼尼諾夫與他的表妹娜塔麗雅·沙亭(Natalia Alexandrovna Satina, 1871-1951)結婚。1904 年他開始擔任莫斯科大劇院(Bolshoy Theatre)的指揮，並且同時繼續創作。然而，俄羅斯的政治局勢日漸不穩，罷工與騷亂讓拉赫曼尼諾夫決定離開俄羅斯一陣子，自己帶著家人搬到德國德勒斯登(Dresden)居住，在那裡沒有人認得他，因此可以不受打擾地專注在作曲上，創作出不少曲子。1909 年拉赫曼尼諾夫首度在美國巡迴演出，尤其在紐約(New York)演奏剛完成、極為困難的《第三號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 3, Op. 30*)，這首曲目大受美國人歡迎，他從此多了鋼琴家的身份。事實上，自小被當作鋼琴家來訓練的拉赫曼尼諾夫，不僅具有精湛的技巧，同時也有天生的音樂性，演奏時更是反映出他內斂不浮誇的個性，這些特點都替他帶來不少人氣。美國音樂評論家旬伯格(Harold C. Schonberg, 1915-2003)曾提到拉赫曼尼諾夫的演奏風格：

在風格上他的演奏很少怪異之處。他的節奏毫不怪誕，思想毫不感傷；他恪守印刷的樂譜；他坐在樂器前平靜泰然。……他是個有控制的鋼琴家，一位浪漫主義鋼琴家但卻小心迴避誇張，一位不同凡響的技巧家但從不追求單純的炫耀，一個經過鍛鍊的人和經過鍛鍊的藝術家，但卻具有天然的恢宏風格和強勁而毫不牽強的詩情意識。<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Harold C. Schonberg, 《不朽的鋼琴家》，395。

1917 年由於第一次世界大戰的影響，俄羅斯政局並不穩固，公開的音樂活動皆被暫停。在艱困的氛圍中，拉赫曼尼諾夫無法好好創作，同時亦無法指揮及公開演奏，恰好當時收到來自斯德哥爾摩(Stockholm)的邀請，邀請他擔任指揮，於是不滿俄羅斯新政權的拉赫曼尼諾夫下定決心離開祖國，1917 年年底帶著家人前往瑞典，從此再也沒回到俄羅斯。

#### 四、晚年時期(1918-1943)

搬至歐洲後，由於拉赫曼尼諾夫大部分財產都被共產黨所徵收，加上肩負整個家庭的經濟重任，他意識到必須靠演出來維持穩定的收入，於是積極練琴，並且擴增大量演出曲目。

1918 年，拉赫曼尼諾夫收到三個皆來自美國的工作機會，但一開始他拒絕了，因為這些工作合約都是長期性質，且拉赫曼尼諾夫並不想貿然前往一個自己不熟悉的國家，最後，美國以協助解決財務問題為前提說服了他，於是僅憑著自身的才華及希望，在尚未簽下任何合約的情況下，他帶著家人前往美國。到達美國後開啟了演奏家生涯，在各州巡迴演出，也與許多唱片公司合作錄製演奏。

1931 年拉赫曼尼諾夫罕見地涉足政界，與有機化學家伊凡(Ivan Ostromislensky, 1880-1939)及托爾斯泰伯爵(Ilya Tolstoy, 1866-1933)一起致函《紐約時報》(The New York Times)，譴責蘇聯對教育及其他社會問題的態度。隨後俄羅斯政府利用莫斯科報紙(Vechernyaya Moskva)作為反擊，猛烈抨擊並禁止在俄羅斯表演及研究拉赫

曼尼諾夫的作品，此禁令直到 1934 年才被解除。儘管拉赫曼尼諾夫離開祖國已有  
一段時間，但內心其實仍舊盼著能回到俄羅斯。他在一次訪談中曾透露：

現在，整個世界對我敞開，成功在各處等著我。只有一個地方讓我吃閉門  
羹，這便是我自己的國家——俄國。<sup>25</sup>

定居在美國之後，拉赫曼尼諾夫經常密集地巡迴演出，身體逐漸無法負荷。

1943 年 1 月，他被診斷出胸膜炎，2 月由於病情加劇，不得不取消即將在德州舉  
行的三場音樂會，2 月 17 日的演出則成了他人生中的最後一場音樂會。後來拉赫  
曼尼諾夫更被檢驗出黑素瘤皮膚癌，1943 年 3 月 28 日病逝於美國加州，享年 70  
歲。



---

<sup>25</sup> Robert Walker, 《偉大作曲家群像：拉赫曼尼諾夫》，136。

## 第二節 寫作特色及重要作品

西尼亞維爾在《俄羅斯音樂史綱》一書中提到拉赫曼尼諾夫的創作風格：

拉赫曼尼諾夫創作的基礎是深刻的抒情性和同樣深刻的戲劇性。在俄羅斯的一切音樂思潮中，他最接近柴可夫斯基的音樂。使他和柴可夫斯基接近的是幻想和悲劇性的哀傷的成分。拉赫曼尼諾夫的音樂中有一種苦澀的餘味，成為內心悲劇的不可磨滅的痕跡。<sup>26</sup>

拉赫曼尼諾夫生處俄羅斯的浪漫晚期，其創作手法繼承了浪漫主義的熱情與富麗色彩，尤其受柴可夫斯基的影響最深，同時又因為其一生中共經歷了三種不同身份——作曲家、指揮家、鋼琴家，能夠以不同角色的角度來分析創作音樂，再將這一切與自身的經歷融合，造就出個人的獨特風格。

此章節中，筆者主要參照陳國修所著《陳國修音樂秘笈 2，大作曲家的生涯》一書<sup>27</sup>，將拉赫曼尼諾夫的創作依生平記事分類分為三個時期：早期(1887-1900)、中期(1901-1917)、晚期(1918-1943)。

### 一、早期(1887-1900)

拉赫曼尼諾夫早期的作品多屬實驗性質，較少結構上的變化，且深受前輩柴可夫斯基的風格影響，例如大規模的管弦樂配器方式、深刻的情感與旋律，以及耐人尋味的俄羅斯音樂風格。他透過其鋼琴老師茲維列夫認識柴可夫斯基，曾受其之託

<sup>26</sup> 西尼亞維爾，《俄羅斯音樂史綱》，梁香 譯（上海：時代書報，1948），51。

<sup>27</sup> 陳國修，《陳國修音樂秘笈 2，大作曲家的生涯》，187-194。

幫忙改編作品，在此之後每當有新作品時，便會向柴可夫斯基尋求建議，深受其風格影響，並且視柴可夫斯基為敬重的前輩，拉赫曼尼諾夫曾說過：

柴可夫斯基當時舉世聞名，為所有人敬仰，但他並不驕矜自喜。他是我遇過最具吸引力的藝術家之一。<sup>28</sup>

1887 年，拉赫曼尼諾夫開始向阿倫斯基學習和聲、賦格、配器及自由作曲，並向塔納耶夫學習對位，受到這些課程的刺激後對於作曲十分感興趣。在莫斯科音樂學院的期間，他嘗試了各式各樣的作曲手法。《永恆的旋律：拉赫瑪尼諾夫音樂風格審美研究》一書中提到其早期創作：

這些早期的作品僅用作實驗性練習，很少獨立地成為成熟的作品。當然，這些作品揭示了作曲家的創造性和音樂個性在形成過程中所受到的早期影響，有趣的是，這些作品所包含的作品風格和樂器組合類型幾乎界定了拉赫曼尼諾夫後來的發展範圍。<sup>29</sup>

拉赫曼尼諾夫於年輕時便取得連續的成功，十九歲時以歌劇《阿列可》(*Aleko*) 拿到莫斯科音樂院的金牌獎，同年畢業後，以《C 小調鋼琴前奏曲》(*Prelude in C-sharp minor, Op. 3*) 一曲快速竄紅，出版社也開始替他出版作品。但 1897 年發表《第一號交響曲》(*Symphony No. 1, Op. 13*) 卻嚴重失敗，遭樂評批評得一文不值。拉赫曼尼諾夫感到非常地挫折，對作曲的信心喪失殆盡，並且經歷了兩年的創作空窗期。

早期的重要作品有：《第一號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 1, Op. 1*)、《第一號「輓歌」三重奏》(*Trio élégiaque No. 1*)、《C 小調鋼琴前奏曲》(*Prelude in C-*

---

<sup>28</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，30-31。

<sup>29</sup> 王在暢，《永恆的旋律：拉赫瑪尼諾夫音樂風格審美研究》，8。

*sharp minor, Op. 3*)、交響詩《岩石》(*The Rock, Op. 7*)、《第一號交響曲》(*Symphony No. 1, Op. 13*)、鋼琴作品《音樂瞬間》(*Six Moments Musicaux, Op. 16*)。

## 二、中期(1901-1917)

此時期為拉赫曼尼諾夫產出最多作品的黃金期，恢復信心的他在這段期間完成人生中的絕大多數作品，也因為擔任指揮的緣故，對於聲樂家及樂團更為熟悉，器樂作品中經常創造出如同交響樂般的音響效果，並且經常運用音樂以外的來源當作靈感，例如文學作品及畫作。

歷經《第一號交響曲》失敗後的拉赫曼尼諾夫，經由朋友介紹進入了一間私人劇院擔任助理指揮。在此，他與男低音歌唱家夏里亞賓(*Feodor Chaliapin, 1873-1938*)成為一生的摯友，經常約出來研究及討論音樂，他也得以鑽研俄羅斯和西方歌劇，進而引發更多靈感來創作歌劇，像是 1902 年的清唱劇《春》(*Vesna*)、1904 年的《吝嗇騎士》(*The Miserly Knight*)、1905 年的《里米尼的佛朗切絲卡》(*Francesca da Rimini*)。

1901 年拉赫曼尼諾夫在達爾醫師的催眠治療下，找回對創作的自信，靈感源源不斷地湧現。然而，1906 年樂季結束後，由於俄羅斯國內政局的變動，拉赫曼尼諾夫決定自劇院離職，搬至德國德勒斯登(*Dresden*)居住，在那裡，除了不受外人打擾，也擁有更多時間能夠投入熱衷的音樂創作，因而產出更多作品。

此時期的重要作品有：《第二號雙鋼琴組曲》(*Suite No. 2 for Two Pianos, Op. 17*)、《第二號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 2, Op. 18*)、《第二號交響曲》(*Symphony No. 2, Op. 27*)、交響詩《死之島》(*Isle of the Dead, Op. 29*)、《第三號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 3, Op. 30*)、交響合唱曲《鐘聲》(*The Bells, Op. 35*)、鋼琴曲集《音畫練習曲》(*Études-Tableaux, Op. 39*)。

### 三、晚期(1918-1943)

「早期作品的明朗的情緒，漸漸為孤獨感和悲哀感所取代。」<sup>30</sup>

拉赫曼尼諾夫的晚期作品中，較少從前的炙熱情感以及抒情旋律，反而是神秘氛圍以及複雜節奏佔大多數。悲劇性的風格是他對當時社會的真實體驗，也蘊含著對生活所有美好事物的喜愛，還有對祖國深深的眷戀。拉赫曼尼諾夫曾對美國〈音樂記事月刊〉的記者說過：

我在離開俄國後，失去了創作的願望。我失去了祖國，也失去了自我。一個沒有了音樂的根、傳統和故鄉土壤的流亡者，除了沈浸在回憶中以外，沒有其他慰藉。<sup>31</sup>

因此經常可以在他晚期的作品裡發掘思鄉的心情，祖國的主題與遠離故鄉的孤寂心情交織在一起。

離鄉背井來到美國之後，由於經濟壓力的關係，拉赫曼尼諾夫主要以鋼琴家謀生，在美國各州及世界各地演出，忙於演奏的他唯有在樂季與樂季之間的空檔才有

<sup>30</sup> 西尼亞維爾，《俄羅斯音樂史綱》，51。

<sup>31</sup> 王在暢，《永恆的旋律：拉赫馬尼諾夫音樂風格審美研究》，25。

時間創作。美國與瑞士成了拉赫曼尼諾夫一家的安身立命之地，他們在二地皆置產，並且讓屋內充滿著舊式俄羅斯的氛圍，使用俄羅斯的裝潢、聘請俄羅斯的家僕。

晚期的重要作品包含了《第四號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 4, Op. 40*)、《三首俄羅斯浪漫曲》(*Three Russian Songs, Op. 41*)、《柯賴里主題變奏曲》(*Variations on a Theme of Corelli, Op. 42*)、《帕格尼尼主題狂想曲》(*Rhapsody on a Theme of Paganini, Op. 43*)、《第三號交響曲》(*Symphony No. 3, Op. 44*)。



### 第三節 《G 小調大提琴奏鳴曲》創作背景及首演資料

拉赫曼尼諾夫在 1897 年 3 月於聖彼得堡首演《第一號交響曲》(*Symphony No. 1, Op. 13*)，經歷巨大的失敗與挫折。備受打擊的他在接下來的兩年間完全無法寫作，直到遇見了擅長催眠治療的心理醫師達爾(Nikolai Dahl, 1860-1939)，經過數月的治療後才漸漸重拾對創作的信心，他曾提到：

雖然它聽起來也許不可思議，這治療真的幫助了我。在夏天開始時，我再度開始創作，材料大量湧出，新的音樂想法開始在我心中激盪……<sup>32</sup>

1900 年，拉赫曼尼諾夫先是在莫斯科首演了他的新作《第二號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 2, Op. 18*)的第二及第三樂章<sup>33</sup>，演出後佳評如潮。隨後幾個月，重獲希望的拉赫曼尼諾夫靈感源源不絕，在此之後接續完成了《第二號雙鋼琴組曲》(*Suite No. 2 for Two Pianos, Op. 17*)，以及唯一的一首大提琴奏鳴曲《G 小調大提琴奏鳴曲》(*Cello Sonata in G minor, Op. 19*)。

《G 小調大提琴奏鳴曲》完成於 1901 年 12 月，拉赫曼尼諾夫將此曲獻給忘年之交，同時也是他婚禮的伴郎——俄國大提琴家布蘭杜科夫(*Anatoly Andreyevich Brandukov, 1859-1930*)，並且由作曲家本人及布蘭杜科夫於同年 12 月 15 日在莫斯科舉行首演<sup>34</sup>。最初完成此曲時，並沒有第四樂章最後的 *Vivace* 樂段，

---

<sup>32</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，112。

<sup>33</sup> 第一樂章由於拉赫曼尼諾夫遲遲無法下決定，並未演出。將近一年後，拉赫曼尼諾夫才完成第一樂章，並親自於1901年10月演出整首曲子。

<sup>34</sup> 此為新曆日期，俄羅斯舊曆日期為12月2日。

手稿的標示日期為 1901 年 12 月 3 日<sup>35</sup>，此樂段是作曲家在首演後才決定加上，因此日期也改為 1901 年 12 月 25 日<sup>36</sup>。

此曲的主題旋律多由鋼琴先帶出，再藉由大提琴加以點綴、擴張，正因如此，作曲家並不認為它是「大提琴奏鳴曲」，而是「鋼琴與大提琴的奏鳴曲」。拉赫曼尼諾夫曾在紐約的古典音樂電台中聽過美國鋼琴家賴森伯格(Nadia Reisenberg, 1904-1983)及大提琴家舒斯特(Joseph Schuster, 1903-1969)演奏此曲，之後，便致電給賴森伯格，讚揚他們對樂曲的詮釋及速度的掌握，但同時也提醒他們此作品「不是給大提琴主奏，鋼琴伴奏，而是兩種樂器地位是相當的，相互平衡」<sup>37</sup>。



---

<sup>35</sup> 此為新曆日期，俄羅斯舊曆日期為11月20日。

<sup>36</sup> 此為新曆日期，俄羅斯舊曆日期為12月12日。

<sup>37</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda，《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》，440。

### 第三章 樂曲分析與詮釋探討

本章節共分為四節，分別為第一樂章、第二樂章、第三樂章及第四樂章，每節中再分為樂曲分析與詮釋探討兩部分。筆者將分析各樂章之結構、調性及速度，並以鋼琴合作者的角度來給予演奏上的建議。

此曲為奏鳴曲，由四個樂章所組成，各樂章皆展現出十分不同的面貌，包括第一樂章：以緩板(*Lento*)連接至中庸的快板(*Allegro moderato*)、第二樂章：詼諧的快板(*Allegro scherzando*)、第三樂章：行板(*Andante*)、第四樂章：快板(*Allegro mosso*)，筆者將四個樂章的樂曲架構以表格方式呈現，見【表 3-1】。

【表 3-1】《G 小調大提琴奏鳴曲，作品十九》樂曲架構表

樂章	調性	速度	拍號	曲式
第一樂章	G 小調	緩板至中庸的快板 ( <i>Lento-Allegro moderato</i> )	3/4-4/4	奏鳴曲式 (Sonata Form)
第二樂章	C 小調	詼諧的快板 ( <i>Allegro scherzando</i> )	12/8	三段曲式 (Ternary Form)
第三樂章	降 E 大調	行板 ( <i>Andante</i> )	4/4	三段曲式 (Ternary Form)
第四樂章	G 大調	快板 ( <i>Allegro mosso</i> )	4/4	奏鳴曲式 (Sonata Form)

## 第一節 第一樂章

### 一、樂曲分析

第一樂章為奏鳴曲式，調性為 G 小調，拍號由 3/4 拍與 4/4 拍組成，速度分別標示為緩板(*Lento*)及中庸的快板(*Allegro moderato*)。此樂章依序為（一）導奏(Introduction)第 1 至 16 小節、（二）呈示部(Exposition)第 17 至 93 小節、（三）發展部(Development)第 93 至 190 小節、（四）再現部(Recapitulation)第 190 至 278 小節、（五）尾奏(Coda)第 278 至 293 小節。樂曲分析架構如下表：

【表 3-2】第一樂章樂曲架構表

曲式	樂段		小節	速度	調性
奏 鳴 曲 式	導奏		1-16	Lento ♩ = 48	g 小調
	呈示部	第一主題	17-36	Allegro moderato ♩ = 112	g 小調
		過門	36-53	Con moto ♩ = 132	g 小調
		第二主題	53-78	Moderato ♩ = 92	D 大調
		結束樂段	78-93	Un poco piu mosso→ Tempo I	降 B 大調 →G 大調 →g 小調 →D 大調
	發展部	第一部分	93-106	Tempo I (Allegro moderato) ♩ = 112	c 小調
		第二部分	106-158	Con moto ♩ = 138	無固定 調性

		第三部分	158-190	Tempo I→ Allegro molto ♩ = 144	
	再現部	第一主題	190-208	Allegro molto ♩ = 144	g 小調
		過門	208-213		g 小調
		第二主題	213-238	Moderato (Come prima) ♩ = 92	c 小調
		結束樂段	238-278	Un poco piu mosso→ Tempo I→ Con moto→ Piu mosso	c 小調 →G 大調
		尾奏	278-293	a tempo	g 小調

### (一) 導奏 (第 1 至 16 小節)

導奏為緩板，速度♩=48，調性為 G 小調。在導奏的第 1 至 8 小節，先由大提琴的半音上行動機開場，此動機為貫穿全曲的重要素材；鋼琴則是作為回應的角色，將大提琴的半音動機擴張，雙方的一來一往透過模進及延展，於第 4 至 8 小節形成一長樂句。見【譜例 3-1-1】

【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至 8 小節

Violoncello. *Lento.* (♩ = 48)

Piano. *Lento.* (♩ = 48)

半音上行動機

鋼琴回應

鋼琴回應

動機擴展為長樂句

6

*dim. pp* *mf* *p* *cresc.* *mf*

第 8 至 16 小節，大提琴與鋼琴雙方不再互相對話，而是以齊奏進行，並且將前一長樂句的半音動機繼續延展；第 15 小節大提琴呼應一開頭鋼琴的旋律，並與鋼琴的音型一起往上，同時漸慢且漸弱，最後雙方皆以甚弱(*pp*)的音量停留在降 E 音上，留給觀眾想像空間。見【譜例 3-1-2】

【譜例 3-1-2】第一樂章，第 8 至 16 小節

齊奏半音動機

呼應鋼琴開頭旋律

停留在降E音

(二) 呈示部 (第 17 至 93 小節)

呈示部的速度分別為中庸的快板、中板，調性為 G 小調，分為「第一主題」：

第 17 至 36 小節、「過門」：第 36 至 53 小節、「第二主題」：第 53 至 78 小節、

「結束樂段」：第 78 至 93 小節。

1. 第一主題：

速度為中庸的快板，♩=112。由鋼琴運用導奏的半音上行動機所變化而成的二度上行和弦，作為第一主題開頭，但原本導奏的半音「D-E<sub>b</sub>」，此時改為全音「D-

E $\flat$ 」，並搭配「短—短—長」的節奏，有著解開束縛、旅程正式開始的感覺。見【譜例 3-1-3】

【譜例 3-1-3】第一樂章，第 17 至 18 小節

隨後大提琴帶出主題旋律，作曲家將《末日經》(Dies Irae)<sup>38</sup>的音型動機「G-F-G-E」轉至 G 小調「D-C-D-B $\flat$ 」，作為主題旋律開頭，並以此延伸成長樂句。《末日經》原為描述末日來臨時，神將吹響號角喚醒已逝的人們，進行最後審判的場景；在此段由大提琴拉奏第一主題，搭配鋼琴流暢的十六分音符伴奏，較沒那麼陰森恐怖，反而帶有一絲面臨死亡的惆悵感。見【譜例 3-1-4】【譜例 3-1-5】

【譜例 3-1-4】《末日經》開頭旋律

<sup>38</sup> 《末日經》為《葛利果聖歌》(Gregorian Chant)中一首繼敘詠(Sequence)，歌詞為拉丁文，並以紐碼譜形式記譜。最初在天主教教會安魂彌撒使用，後被十九世紀被浪漫主義作曲家廣泛運用為創作題材。

【譜例 3-1-5】第一樂章，第 17 至 25 小節

17 Allegro moderato. (♩ = 112) 《末日經》動機  
*espressivo e tranquillo*  
*mf* *p*

21 *p* *dim.* *dim.* G 小調

24 *pp* *mf colla parte* *a tempo* *p*  
*pp* *mf allargando* *a tempo*

2. 過門：

此處作曲家將速度稍微加快(*Con moto*)，尤其第 36 至 42 小節大提琴與鋼琴相互連接不間斷的八分音符，加上鋼琴在中、低音域反覆來回大跳，氛圍比第一主題來得更加緊湊、不安。見【譜例 3-1-6】

【譜例 3-1-6】第一樂章，第 36 至 42 小節

稍微加快  
Con moto. (♩ = 132)

中、低音域來回大跳

Con moto. (♩ = 132)

36

40

3. 第二主題：

速度為中板，♩ = 92。與第一主題相比，不僅是速度較為緩和，第 53 至 61 小節鋼琴的伴奏音型也從十六分音符轉為慢速的切分音音型，加上右手最高聲部的長線條旋律，整體更加地放鬆平靜。見【譜例 3-1-7】

【譜例 3-1-7】第一樂章，第 53 至 61 小節

中板  
Moderato. (♩ = 92)

53

第二主題旋律 Moderato. (♩ = 92)

切分音伴奏 *mf espress.*

57 *un poco rit.*

*p un poco rit.*

61 *a tempo*

*pp a tempo*

*pp*

第二主題的第 69 至 78 小節，前兩小節由鋼琴帶出旋律，以雙手反向彈奏第二主題的動機「B $\flat$ -A-(A)-F $\sharp$ 」，並以此動機來延伸樂句，第 71 小節後將旋律交棒給大提琴，再於第 73 至 78 小節二人一起演奏旋律。另外，作曲家透過反向進行的手法及開闊的音域，創造出立體的聲響效果。見【譜例 3-1-8】及【譜例 3-1-9】

【譜例 3-1-8】第一樂章，第 53 至 54 小節

53 Moderato. (♩ = 92)

第二主題動機 Moderato. (♩ = 92)

*mf espress.*

【譜例 3-1-9】第一樂章，第 69 至 78 小節

69 第二主題動機反向  
a tempo  
反向進行  
相同旋律  
73 相同旋律  
77 *gliss.* Un poco più mosso.  
Un poco più mosso.

(三) 發展部 (第 93 至 190 小節)

發展部分為「第一部分」：第 93 至 106 小節、「第二部分」：第 106 至 158 小節、「第三部分」：第 158 至 190 小節。

1. 第一部分：

第 93 小節利用第一主題動機轉調至 C 小調，而後在第 102 小節轉至降 E 大調，作曲家利用小調銜接大調的和聲效果來營造心境的轉折。第 93 至 106 小節可

分為三樂句，並且參雜著第一主題的開頭動機。第一句由鋼琴彈奏旋律，大提琴則在中間穿插二度上行動機；第二句大提琴與鋼琴角色對調；第三句旋律回到鋼琴身上，且音域愈來愈低，逐漸加快及漸弱至發展部的第二部分。見【譜例 3-1-10】

【譜例 3-1-10】第一樂章，第 93 至 106 小節

Tempo I. ①

二度上行素材

Tempo I.

第一主題動機

C 小調

97 ②

pp tranquillo

鋼琴與大提琴對調

102 ③

poco a poco accel.

mf poco a poco accel.

dim.

106

Con moto. (♩ = 138)

pp

Con moto. (♩ = 138)

pp

音域降低

## 2. 第二部分：

第二部分的第 106 至 113 小節，速度加快至♩=138，力度記號為甚弱(*pp*)。鋼琴右手持續演奏十六分音符，其中另有「G-A-B $\flat$ -G-G-A-B $\flat$ 」、「B $\flat$ -C-D $\flat$ -B $\flat$ -B $\flat$ -C-D $\flat$ 」之隱藏旋律線，營造出內心騷動不安的感覺。以半音素材擴張而成的主旋律在高音域與低音域之間穿梭，大提琴則與鋼琴低音的節奏幾乎相同，兩者與鋼琴的高音部分形成對比。見【譜例 3-1-11】

### 【譜例 3-1-11】第一樂章，第 106 至 113 小節

鋼琴低音節奏與大提琴幾乎相同

106 *Con moto.* (♩ = 138)  
*ppp*  
*pp*

109 高音與低音來回穿梭 *gliss.*  
*pp*

112  
*pp*

### 3. 第三部分：

第三部分的第 158 至 171 小節只有鋼琴，以八度音彈奏第一主題的二度上行動機，並加以擴張，其中穿插著雙手的齊和弦。作曲家運用大量的八度音及和弦創造出豐厚的音響效果，並且利用力度、速度的變化來象徵反覆不定的心情，而突如其來的和弦就有如命運的鐘聲一般重重地敲響，使人措手不及。見【譜例 3-1-12】

#### 【譜例 3-1-12】第一樂章，第 158 至 171 小節

The musical score for Example 3-1-12, measures 154-171, is presented in piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 154-159) features a first theme motif with a second-degree ascent, marked 'Tempo I.' and 'mf'. The second system (measures 160-165) includes 'cresc. e un poco accel.' and 'rit.' markings. The third system (measures 166-171) includes 'a tempo' and 'rit.' markings. Red boxes and arrows highlight specific musical features, including '第一主題二度上行動機' (First theme second-degree ascent motif) and '雙手齊和弦：鐘聲' (Double-hand simultaneous chords: bell sound).

第三部分的第 180 至 190 小節，作曲家運用二度音程不斷向上爬升，先是以四小節為單位，接著縮短以每兩拍為單位，藉此帶出緊湊感。第 180 小節鋼琴以 c 小調主和弦強而有力開啟，右手以同和弦轉位的方式，從高音域往下至中音域，再

往上回到高音域；大提琴的音域及音型方向則是與鋼琴相反，形成兩樂器間旋律上的抗衡。雖然此句為二度上行的長樂句，樂句卻沒有持續漸強到最高音 D 音，反而巧妙地最後兩小節開始減弱，接回再現部的第一主題，如同想反抗卻無能為力的失落心情。見【譜例 3-1-13】

【譜例 3-1-13】第一樂章，第 180 至 190 小節

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 177-181) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A red box highlights the interval between measures 180 and 181, labeled '二度上行'. A red dashed arrow points to the right, labeled '反向擴張'. The second system (measures 182-186) continues the piano part. The third system (measures 187-190) shows the cello part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A red box highlights the interval between measures 187 and 188, labeled '第一主題'. Dynamics include *ff*, *dim.*, *mf*, and *p*. The score ends with a *cresc.* marking.

#### (四) 再現部 (第 190 至 278 小節)

再現部分為「第一主題」：第 190 至 208 小節、「過門」：第 208 至 213 小節、「第二主題」：第 213 至 238 小節、「結束樂段」：第 238 至 278 小節。再現部與呈示部大致上運用相同的作曲手法，故筆者不在此贅述。

#### (五) 尾奏 (第 278 至 293 小節)

第 278 至 286 小節可分為兩樂句，第 278 至 282 小節為第一句，作曲家標記此樂章初次出現的非圓滑奏(*non legato*)演奏技法以及音樂術語 *leggiero*, *leggiero* 有著輕快的意思，與之前的沈重風格形成明顯反差，如同歷經挫折與沮喪後，終於能得到一絲喘息的喜悅。第 282 至 286 小節為第二句，大提琴帶回第一主題的「短—短—長」節奏動機，而鋼琴的演奏技法也從非圓滑奏轉變為圓滑奏，兩者相互平衡，形成柔中帶剛的氛圍。見【譜例 3-1-14】

【譜例 3-1-14】第一樂章，第 278 至 286 小節

276 *rit. e dim.* *a tempo*  
*p*  
*leggiero*  
輕快地

280 第一主題動機節奏

285 *p cresc.*  
*p cresc.*

尾奏的第 286 至 293 小節，前四小節大提琴先以上行再下行的方式拉奏分解和弦，搭配著鋼琴左右手交錯出現、且持續向上的三連音伴奏音型，如同將內心的不滿與抗拒層層堆疊，兩者自弱(*p*)的音量持續漸強至甚強(*ff*)，而後兩小節換大提琴以三連音拉奏強而有力的和弦，最後以鋼琴的三個連續重音 G 音結束第一樂章，就像是不甘心被命運打敗的心情。見【譜例 3-1-15】

【譜例 3-1-15】第一樂章，第 286 至 293 小節

285

大提琴：先上行再下行

鋼琴：持續上行

強而有力的三連音

289

連續重音

## 二、詮釋探討

### (一) 探討要點

在第一樂章中，筆者將針對樂句的掌握、聲部間的平衡、速度的轉換、樂器間的音量平衡等面向，以鋼琴合作者的角度探討樂曲詮釋。

#### 1. 樂句的掌握

導奏的第 1 至 8 小節，由大提琴與鋼琴相互交織而成，並且可分為三小句，第一、二句皆為大提琴先拉奏半音上行動機，鋼琴回應的短句；第三句則為大提琴拉奏稍加變化的動機，鋼琴將原本的回應擴張成長句。演奏時鋼琴需仔細聆聽大提琴的音量，並且在大提琴拉奏長音、鋼琴回應時以相同音量將樂句延續下去，避免同一樂句之內造成空洞。另外，鋼琴可於第三句擴張樂句至第 7 小節時，搭配音量的減弱一起漸慢，營造出導奏似乎要結束的假象。見【譜例 3-1-16】。

【譜例 3-1-16】第一樂章，第 1 至 8 小節

緩板  
① Lento. (♩ = 48) S. Rachmaninow, Op. 19.

Violoncello. *p* ② ③  
Piano. *p* *p* *p*

接續大提琴音量

6  
*dim. pp* *mf* *p* *cresc.* *mf*

加上漸慢

呈示部第二主題的第 69 至 78 小節，前兩小節由鋼琴帶出旋律，第三小節後交棒給大提琴，第 73 至 78 小節鋼琴再與大提琴一起演奏。當二者交錯演奏旋律時，需仔細聆聽彼此的音量來銜接樂句；而後二者同時演奏旋律時，鋼琴需以較慢且深的觸鍵模仿大提琴的厚實音色，以達到合為一體的境界。見【譜例 3-1-17】

【譜例 3-1-17】第一樂章，第 69 至 78 小節

69 a tempo  
主旋律  
大提琴接續主旋律  
a tempo  
p  
mf

73  
二者一起演奏旋律  
p

77 gliss.  
Un poco più mosso.  
Un poco più mosso.  
p

尾奏的第 286 至 293 小節，前四小節鋼琴作為輔助大提琴的角色，除了右手每拍的第一音以指腹彈奏較厚的音色之外，也可利用三連音的伴奏音型幫助大提琴持續向前推進。當大提琴於第 287 小節到達甚強(*ff*)的音量後，鋼琴還要持續地漸強至第 289 小節，兩者一起維持相同力度及推動感直到最後，以製造戲劇張力，並於最後三個 G 音時抓穩速度及節奏，以手臂的力量與快速的觸鍵彈奏出深沈且果決的效果。見【譜例 3-1-18】

【譜例 3-1-18】第一樂章，第 286 至 293 小節

285

289 三連音音型幫助推進

鋼琴繼續漸強

抓穩速度及節奏

## 2. 聲部間的平衡

呈示部第一主題的第 18 至 25 小節，作曲家雖將大提琴及鋼琴都標示弱(*p*)的音量，但由於大提琴為主旋律，筆者建議大提琴的音量可提高一階，而鋼琴的左手部分和大提琴一同歌唱，右手的十六分音符為了不掩蓋掉大提琴的旋律，則需要用手腕去帶動，指尖輕輕帶過，保有迂迴蜿蜒的音型，營造出表面風平浪靜底下卻微微騷動不安的感覺。參見前方提及之譜例【譜例 3-1-5】。

呈示部的過門第 36 至 42 小節，筆者認為大提琴的旋律搭配鋼琴在中音域及低音域來回多次的大跳，就像是兩人在來回拉扯般，建議鋼琴在彈奏與大提琴相呼應的和弦時，右手可利用手臂的重量來創造出較多的音量、增強律動感，同時也能夠幫助樂句不斷地往前推進。見【譜例 3-1-19】

【譜例 3-1-19】第一樂章，第 36 至 42 小節

36 *Con moto.* (♩ = 132)  
*p*

*Con moto.* (♩ = 132)  
*f p*

40  
*pp*  
*p*

呈示部的第二主題第 53 至 61 小節，以四小節為單位分為兩樂句，第一句由鋼琴的最高聲部彈奏主旋律，但如需同時彈奏切分音型態的伴奏，因此要集中力量在最高聲部上，並以厚實的指腹彈奏，以凸顯主旋律。第二句與第一句大致相同，不過因右手之主旋律已重複第二次，故建議凸顯第 57 至 59 小節左手之旋律，使得兩樂句之間更有層次感。見【譜例 3-1-20】

【譜例 3-1-20】第一樂章，第 53 至 61 小節

53 Moderato. (♩ = 92) 第一句  
第二主題主旋律  
切分音伴奏 *mf* *espress.*

57 第二句 *p* *un poco rit.*

61 *a tempo* *pp* *a tempo* *pp*

### 3. 速度的轉換

此樂章中，作曲家將每段都清楚標記出不同的速度，且速度不斷地變化，演奏者須如實地照譜上所標示的速度記號演奏，方能呈現出作曲家所想要的效果。同樣的段落使用相同速度，例如呈示部與再現部的第一主題為同樣速度；相同的動機也會使用同樣速度，例如發展部的第一部分運用第一主題動機作為素材時，作曲家標記 *Tempo I*，意指回到第一主題的速度。

另外，演奏者在演奏類似的速度記號時需特別規劃，例如第 262 小節的 *Con moto* 以及第 270 小節的 *Piu mosso*，兩者皆有加快的意思，前者意指稍微加快，後

者意指更快，因此演奏時需事先安排好 *Con moto* 不能一次加快太多，否則之後的 *Piu mosso* 會沒有效果。

呈示部的過門第 50 至 53 小節，為了將速度恰當地銜接至第二主題，大提琴與鋼琴兩方須事先溝通好。由於大提琴此時拉奏重複 D 音的「短—短—長」節奏動機，速度由大提琴主導，筆者建議第 51 小節時大提琴不需漸慢太多，鋼琴才能於第 52 小節接手，並且繼續漸慢，進入速度較為緩和的第二主題。見【譜例 3-1-21】

【譜例 3-1-21】第一樂章，第 50 至 53 小節

49 *pp* *mf* *mf* *dim. e un poco rit.* 速度由大提琴主導 鋼琴接手繼續漸慢

53 *Moderato.* (♩ = 92) *mf espress.* *dim. e un poco rit.* 不漸慢太多

發展部第三部分的第 163 至 172 小節，除了要將譜上所標註的力度記號表現得淋漓盡致之外，速度上，第 168 小節的漸慢要比第 163 小節的來得更誇張，以凸顯在它之後的鐘聲和弦。隨後第 169 小節開始的 *cresc. e un poco accel.* 要先從慢速開始，漸強與漸快至第 172 小節的 *Allegro molto*，如此一來才可產生巨大的戲劇張力。見【譜例 3-1-22】

【譜例 3-1-22】第一樂章，第 163 至 172 小節

160

*cresc. e un poco accel.*

166

*rit.* *a tempo* *rit.* *cresc. e un poco accel.*

172 *Allegro molto.* ( $\text{♩} = 144$ )

*pp* *poco a poco cresc.*

由慢速開始漸強與漸快

漸慢更多

再現部銜接尾奏時，第 277 小節的最後一拍標註 *rit. e dim.*，意指漸慢及漸弱，並於下一小節回原速。筆者建議回原速時可於心中打兩大拍，並且不需馬上回到原速，可採取較自由的速度，漸漸回到原速，如此一來彈奏鋼琴左手之大跳音程時較為輕鬆，同時尾奏也有流動及前進的感覺。見【譜例 3-1-23】

【譜例 3-1-23】第一樂章，第 276 至 279 小節

276

*rit. e dim.* *a tempo*

*rit. e dim.* *a tempo*

*p* *p leggiero*

漸慢及漸弱 回原速

#### 4. 樂器間的音量平衡

發展部第二部分的第 139 至 149 小節，鋼琴右手彈奏不間斷的三連音分解和弦，左手為八分音符；大提琴則撥奏四分音符。由於兩者音符數量差距相當大，力度標記也不甚相同，為了凸顯大提琴的撥奏，鋼琴右手的三連音以指尖輕輕帶過即可，左手則以八分音符穩固速度；大提琴需注意不可太輕柔地撥奏，以呈現譜上所標記的中強(*mf*)及強(*f*)。見【譜例 3-1-24】

#### 【譜例 3-1-24】第一樂章，第 139 至 149 小節

The musical score for Example 3-1-24, measures 139 to 149, is presented in a piano score format. The score is in G minor and 3/4 time. It features piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f) dynamics. Annotations include 'pizz.' for piano, '指尖輕輕帶過三連音' (lightly touch the triplets with the fingertips), and '八分音符穩定速度' (steady eighth notes). A vertical orange box highlights measures 139-142, and another vertical orange box highlights measures 148-149.

發展部第三部分的第 180 至 188 小節，由於此處鋼琴皆是和弦，為了凸顯大提琴的旋律，以及增加兩者音域擴張時的立體感，筆者建議鋼琴只需強調每次轉換和弦後位於第一拍的正拍和弦，而後相同的和弦輕輕帶過、保持和聲色彩即可。參見前方提及之譜例【譜例 3-1-13】。

再現部第一主題的第 195 至 200 小節，大提琴音域位在鋼琴的左手及右手中間，且作曲家將兩方皆標記甚強(*ff*)，因此此樂句為第一樂章中大提琴主旋律最容易被鋼琴掩蓋的地方，為了不掩蓋掉大提琴的主旋律，鋼琴需在聲部上做選擇，左手為第一主題的動機，必須以較多的音量來強調其重要性與節奏感，但是以不蓋過主旋律為主，而右手的十六分音符則輕輕帶過即可。見【譜例 3-1-25】

【譜例 3-1-25】第一樂章，第 195 至 200 小節

大提琴主旋律

第一主題動機

## (二) 小結

第一樂章在演奏詮釋上，首要注意的是聲部間的音量平衡，由於拉赫曼尼諾夫替鋼琴部份寫作了較為緊密的織度以及豐厚的和弦，同時大提琴又有著溫暖深刻的旋律線條，為了凸顯出大提琴的旋律線條，鋼琴須隨時視情況調整音量及音色，以避免太過厚重的聲響。

另一方面，作曲家經常在只有鋼琴獨奏的片段寫作多聲部的旋律線條，因此演奏者需運用不同的觸鍵及力度彈奏出不同的音色，並且分辨出主旋律、副旋律及伴奏音型，如此一來才能將不同聲部區分開來，提升層次感。

再者，拉赫曼尼諾夫於此樂章中標示出十分清楚的速度記號，且經常變換速度。不同的速度代表著不同樂段之性格，而經由速度的變化也能看出樂句的方向、架構，因此演奏者需忠實地呈現出譜上所標記的速度，並且精確地掌握速度變化，如此一來便能將此樂章的風格及脈絡展現出來。

最後，此樂章時常出現範圍較廣的漸強或漸弱，抑或是反覆的漸強漸弱，演奏者需依照和聲的變化及旋律的走向，來決定樂句的最高潮為何處，並以此分配力度變化，有時為逐漸增強，有時為漸強後先漸弱一些，再層層堆疊上去。事先安排及計算力度變化來達到樂曲的戲劇效果，是第一樂章中不可少的演奏要點。

## 第二節 第二樂章

### 一、樂曲分析

第二樂章為三段曲式，調性為 C 小調，拍號是 12/8 拍，速度標示為詼諧的快板(*Allegro scherzando*)。此樂章依序為（一）A 樂段第 1 至 80 小節、（二）B 樂段第 81 至 143 小節、（三）A 樂段第 143 至 219 小節、（四）尾奏(Coda)第 219 至 233 小節。樂曲分析架構如下表：

【表 3-3】第二樂章樂曲架構表

曲式	樂段		小節	調性
三段 體	A	a	1-33	c 小調
		b	33-49	降 E 大調
		過門	49-57	c 小調
		a'	57-68	c 小調
		過門	68-80	c 小調
	B	c	81-104	降 A 大調
		c'	105-143	降 A 大調 →c 小調
	A	a	143-175	c 小調
		b	175-191	降 E 大調
		過門	191-199	c 小調
		a'	199-210	c 小調

		過門	210-219	c 小調
	尾奏		219-233	c 小調

### (一) A 樂段 (第 1 至 80 小節)

A 樂段的速度為詼諧的快板(*Allegro scherzando*)，調性主要為 C 小調，由 a、b、過門三大段所組成，並以「a-b-過門-a'-過門」的順序構成完整樂段。

#### 1. a 段：

第 1 至 7 小節先以大提琴與鋼琴同時演奏的三個 C 音展開 a 段，並且搭配著分解八度音程的伴奏音型，接著由鋼琴彈奏貫穿此樂章的二度下行動機，伴奏音型則持續以八分音符為節奏，期間 C 小調的主音 C 音持續頻繁地出現。快速度及不間斷的八分音符節奏，使此樂句充滿著律動感，也營造出焦躁不安的心情。見【譜例 3-2-1】

【譜例 3-2-1】第二樂章，第 1 至 7 小節

Allegro scherzando. (♩. = 88)  
pizz. arco  
Allegro scherzando. (♩. = 88)  
pp 大提琴與鋼琴的三顆 C 音  
leggiere  
二度下行動機  
C 音持續出現  
4  
leggiere  
dim.  
pizz.  
pp

第 17 至 21 小節，以兩小節為單位分成兩小句，以問答的方式進行。第一句為問句，大提琴在連續兩次的八度 G 音三連音後，拉奏下行二度動機，鋼琴則反向彈奏二度動機；第二句為回答句，同樣的大提琴先拉奏 G 音三連音，後半句鋼琴以下行的方式彈奏三連音，而大提琴則是撥奏和弦。此段中，鋼琴的三連音幾乎不間斷，維持著律動感。見【譜例 3-2-2】

【譜例 3-2-2】第二樂章，第 17 至 21 小節

第 27 至 29 小節，前四小節大提琴先是以三連音音型拉奏半音音階下行，解決至 C 音後，以八度拉奏 C 音，並於一小節內快速漸強至甚強(*ff*)，鋼琴則先以甚弱(*pp*)彈奏和弦後，突然轉變為甚強(*ff*)的力度彈奏此樂章開頭的二度下行動機，巨大且突如其來的音量變化帶來驚嚇感。第 29 小節之後，鋼琴繼續以和弦方式將二度下行動機延伸擴張，並且大提琴也加入二度下行動機，最後鋼琴如 A 樂段開頭般，左手以單音的方式彈奏二度下行動機，搭配右手的八度分解音型，漸弱進入速度較慢的 b 段，如同風雨過後終將回歸寧靜。見【譜例 3-2-3】

【譜例 3-2-3】第二樂章，第 27 至 33 小節

24 *pizz.* *f* *dim.* *arco* *p* *pp*

28 *ff* *pp* 驚嚇感 二度下行動機

32 *Un poco meno mosso.* *Un poco meno mosso.* *p* 藉由二度下行動機連接至 b 段

2. b 段：

b 段調性為降 E 大調，速度標記 *Un poco meno mosso*，意指稍慢一些。與 a 段的強烈節奏性相比，b 段的旋律線較長、速度也較慢，因此整體較為平靜些。第 33 至 36 小節，由鋼琴與大提琴如二重唱般交錯奏出旋律，特別的是作曲家刻意將鋼

琴的旋律放在弱拍上，大提琴的旋律卻在正拍上，筆者建議可以想像為兩人在互相追逐的感覺，並且鋼琴可用指腹與較慢的觸鍵彈奏出溫暖的音色。見【譜例 3-2-4】

【譜例 3-2-4】第二樂章，第 33 至 36 小節

33 稍慢一些  
Un poco meno mosso. 大提琴旋律：正拍

Un poco meno mosso. 鋼琴旋律：弱拍

36

3. 過門：

第 49 至 53 小節，作曲家將速度切換回原速，也就是詼諧的快板(*Allegro scherzando*)，由鋼琴與大提琴一同演奏二度動機，並作變化及延伸。作曲家利用速度瞬間的轉換與開頭的二度動機營造出夢境與現實，在此之前的 b 段彷彿夢境一場，而 b 段結束後、第 49 小節開始，就如同夢醒之後回到了焦躁不安的現實。見

【譜例 3-2-5】

【譜例 3-2-5】第二樂章，第 49 至 53 小節

幻境

現實

談諧的快板  
(Allegro scherzando)

Tempo I.

Tempo I.

馬上切換速度

第 69 至 76 小節，拍號轉為 18/8 拍與 12/8 拍，並且以兩小節為單位輪流變換。18/8 拍時較具有節奏感，尤其是大提琴與鋼琴依序演奏的四顆快速 C 音；到了 12/8 拍時，符值增長，較為抒情，旋律由鋼琴右手與大提琴互相交織而成。見

【譜例 3-2-6】

【譜例 3-2-6】第二樂章，第 69 至 76 小節

68

pizz. arco 快速 C 音→較有節奏感 pizz. arco

5 3 2 1

71

符值增長→較抒情

mf dim. pizz. arco

74

pizz. arco

mf dim.

(二) B 樂段 (第 81 至 143 小節)

B 樂段拍號轉為 4/4 拍，調號則轉至降 A 大調，此樂段分為兩部分，分別為 c 段、c' 段。與 A 樂段不同的是，B 樂段的大提琴擁有完整的八小節旋律，十分具有歌唱性；鋼琴則多為分解和弦的伴奏音型，時而加入對位旋律與大提琴的主旋律對唱。

1. c 段：

第 81 至 96 小節，由兩句八小節的樂句所組成，第一句為單純的大提琴主旋律搭配鋼琴彈奏的分解和弦，第二句將第一句主旋律加以變化，鋼琴也加上第二條旋律副線與大提琴對唱，整體層次更加豐富。此段鋼琴以綿延不絕且向上爬行的分解和弦，創造出如同海浪般一波接著一波的流動感。見【譜例 3-2-7】

【譜例 3-2-7】第二樂章，第 81 至 96 小節

大提琴主旋律 第一句

81

85

89

93

分解和弦

第二句

旋律副線

dim. e rit.

cresc.

dim.

dim.

pp

a tempo

mf

## 2. c'段：

第 116 至 120 小節，大提琴接續前段旋律，以長音降 A 音、C 音將樂句加以擴張延長，同時鋼琴雙手皆彈奏三連音音型的分解和弦，並且在大提琴拉奏同一個長音時，以每兩拍為單位半音下行，營造出愈來愈糾結的心境。見【譜例 3-2-8】

### 【譜例 3-2-8】第二樂章，第 116 至 120 小節

114  
cresc.  
ff  
長音擴張樂句  
半音下行→糾結心境

118  
ff  
dim.  
dim.

### (三) 尾奏 (第 219 至 233 小節)

第 219 至 225 小節，先由大提琴拉奏一小節的 C 小調主和弦之分解和弦，接著加入鋼琴的和弦，一起從 C 小調的下屬和絃開始，兩者皆採半音下行的方式，但大提琴持續地拉奏 C 音，最後以 V7-I 級和弦結束樂句。此樂段兩者皆以甚弱(*pp*)的力度演奏，鋼琴所彈奏的長音和弦如同遠方的鐘聲一般，帶出作曲家思鄉的念頭，而大提琴所拉奏的大跳分解和弦則營造出悠遠縹緲的氛圍。見【譜例 3-2-9】

【譜例 3-2-9】第二樂章，第 219 至 225 小節

C 音持續出現

219

pp

長音和弦 -> 遠方鐘聲

224

V

I

pp

第 225 至 233 小節，鋼琴與大提琴共同演奏與此樂章開頭相似的片段，鋼琴右手彈奏兩次最高音為「F-Eb-C」的和弦進行，接著以單音彈奏相同的「F-Eb-C」旋律，聲響愈來愈單薄，也預示著第二樂章的結束；大提琴則拉奏二度下行的動機持續緊跟在鋼琴的旋律之後。第 231 至 232 小節時鋼琴轉為與大提琴一起演奏二度音型動機，兩者反向進行、擴張音域，並從中強(*mf*)開始漸弱(*dim.*)、逐漸消失(*perdendo*)直到最後，以簡短俐落的 C 音結束第二樂章，如同煩惱終將化為雲煙消逝在空氣中。見【譜例 3-2-10】

【譜例 3-2-10】第二樂章，第 225 至 233 小節

224

二度音型動機

229

由和弦改為單音

漸弱 漸消失地  
*dim. perdendo*

音域擴張

*pp* *mf* *dim.* *perdendo* *sul G* *o* *pizz.* *m.g.*



## 二、詮釋探討

### (一) 詮釋要點

在第二樂章中，筆者將針對音色的處理、踏板的運用、聲部間的平衡、指法的使用等面向，以鋼琴合作者的角度探討樂曲詮釋。

#### 1. 音色的處理

此樂章中各樂段風格經常快速變換，因此音色也需要快速轉變。例如 A 樂段的第 1 至 7 小節，前三小節為富有律動感的節奏型態，為了強調節奏，筆者建議鋼琴可用指尖彈奏出輕巧的音色，而第 3 小節後半至第 7 小節，大提琴接續鋼琴的半音下行動機，因此不改變音色，鋼琴由於右手改變為音值較長的旋律線條，須以指腹彈奏出較溫暖的音色，且加強最高聲部，內聲部及左手分解和弦則是輕輕帶過；到第 5 小節時，可用較快的觸鍵來彈奏持續音(*tenuto*)記號，創造出驚喜的效果。見【譜例 3-2-11】

【譜例 3-2-11】第二樂章，第 1 至 7 小節

節奏感為主

Allegro scherzando. (♩. = 88)

pizz.

arco

p

鋼琴旋律線

pp

leggiero

2 1 1 3 1 3

4

leggiero

<mf

dim.

pizz.

pp

A 樂段的第 33 至 37 小節，大提琴與鋼琴一起演奏相互交錯的旋律線，二者皆為高音域，而鋼琴的音域又比大提琴高了一個八度以上，筆者建議右手彈奏旋律時多強調最高音些，並以小指指尖彈奏出較清亮的音色，與大提琴的溫暖音色形成對比。見【譜例 3-2-12】

【譜例 3-2-12】第二樂章，第 33 至 37 小節

32 Un poco meno mosso.  
相互交錯的旋律線 Un poco meno mosso. 清亮音色

36

銜接 A 樂段與 B 樂段的過門第 69 至 76 小節，筆者建議 18/8 拍的小節連續 C 音以快速的觸鍵彈奏出清脆的音色，並且比大提琴少一階的音量，創造出回音的效果；於 12/8 拍的小節，則使用較慢且深的觸鍵彈奏作曲家所標示的持續音(*tenuto*) 記號及圓滑線，以凸顯該旋律線條。見【譜例 3-2-13】

【譜例 3-2-13】第二樂章，第 69 至 76 小節

以快速的觸鍵彈奏

5 3 2 4

以快速的觸鍵彈奏

較深觸鍵凸顯旋律線

B 樂段的第 105 至 112 小節，大提琴與鋼琴右手如同二重唱般演奏主旋律，搭配左手的分解和弦伴奏。由於作曲家在譜上標記兩者皆為弱(*p*)，因此筆者認為此樂段雖為降 A 大調，但是氛圍較為隱晦，在詮釋上鋼琴一方面需特別用指尖來帶出最高聲部且標記著持續音(*tenuto*)記號的旋律，另一方面運用較慢的觸鍵模仿大提琴厚實的音色，如此一來兩者對唱時的音色才得以相襯。見【譜例 3-2-14】

【譜例 3-2-14】第二樂章，第 105 至 112 小節

大提琴與鋼琴皆有主旋律

105 un poco meno mosso. *p* senza cresc.

un poco meno mosso. *p* senza cresc.

110 rit.

rit.

2. 踏板的運用

A 樂段的第 1 至 3 小節是由節奏感強烈的音型所構成，整體氛圍也較為緊湊，為了使兩者樂器的音色更加融合，鋼琴左手在彈奏八度 C 音時必須模仿大提琴的撥奏(*pizz.*)，用較快速、抓取的觸鍵，並建議此時完全不踩踏板。見【譜例 3-2-15】

【譜例 3-2-15】第二樂章，第 1 至 3 小節

1 Allegro scherzando. (♩ = 88) *pizz.* arco *p*

Allegro scherzando. (♩ = 88)

*pp* 鋼琴與大提琴音色一致 *leggiere* *pp*

不踩踏板

A 樂段的第 17 至 21 小節，為了符合譜上所寫之符值及保有作曲家的原意，筆者建議於第 17 至 18 小節、第 19 至 20 小節分解和弦三連音時，鋼琴可於第二、四拍快速輕點踏板，稍延長右手的附點四分音符，不影響左手與大提琴的律動感。第 20 小節鋼琴的下行三連音音型，則可以使用一半的踏板來維持最高音 C 音的長度。見【譜例 3-2-16】

【譜例 3-2-16】第二樂章，第 17 至 21 小節

The image displays a musical score for Example 3-2-16, covering measures 16 to 21. It consists of two systems of staves. The top system shows measures 16-18, and the bottom system shows measures 19-21. The piano part is written in bass clef, and the violin part is in treble clef. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *sf*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Red annotations highlight specific pedal techniques: two boxes labeled '輕點踏板' (light tap of the pedal) are placed under the piano part in measures 17-18 and 19-20. A larger box labeled '使用一半的踏板' (use half the pedal) is placed under the piano part in measure 20, specifically under the descending triplet. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background of the score.

第 49 至 57 小節過門，左手以二度音程動機貫穿加上每兩小拍之間皆有休止符，節奏感十分強烈，詮釋上必須顧及這點。第 49 至 50 小節、第 53 至 54 小節當鋼琴與大提琴皆有相同的二度音程動機時，鋼琴不需使用踏板，否則將會缺少節奏感。而第 51 至 52 小節、第 55 至 56 小節時，由於大提琴及鋼琴的內聲部和弦

皆有長音，鋼琴的最高聲部也轉換為掛留音，此時可隨著和弦的轉換來切換淺踏板。見【譜例 3-2-17】

【譜例 3-2-17】第二樂章，第 49 至 57 小節

48 *dim.* *Tempo I.* *pp* 不使用踏板

52 *pp* 不使用踏板 使用淺踏板

56 *pp* *pizz.* 使用淺踏板

### 3. 聲部間的平衡

A 樂段的第 13 至 16 小節，鋼琴多為厚實和弦，而大提琴則拉奏二度音程動機，其音量容易被鋼琴蓋過，因此鋼琴可用較快速且重的觸鍵凸顯出最高音，其餘音則輕彈，呈現出具有層次又不失和聲色彩、不厚重的和弦。除此之外，鋼琴需注

意第 14 小節不要與大提琴一起漸強，這部分作曲家似乎早已預料到，只在大提琴部分有標註漸強(*cresc.*)。見【譜例 3-2-18】

【譜例 3-2-18】第二樂章，第 13 至 16 小節

The image displays a musical score for measures 12 through 16. The top system shows measures 12 and 13, with dynamics *f*, *dim.*, *p*, and *mf*. The bottom system shows measures 14, 15, and 16, with dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*. A red bracket highlights measures 13-16. A red circle highlights the first note of measure 17. A red annotation '不與大提琴一起漸強' (Do not crescendo with the cello) is placed over the piano part in measure 14. The score includes dynamic markings like 'dim.', 'p', 'mf', and 'cresc.'.

A 樂段的第 17 至 27 小節，鋼琴雖持續演奏三連音音型，但其主要功能為和聲的進行，主旋律仍為大提琴，因此演奏上需注意與大提琴之間的音量平衡。筆者建議當大提琴在拉奏重複 G 音及 F 音時，鋼琴可利用較深的觸鍵帶出每拍的第一音(C-B $\flat$ -Eb-G、B $\flat$ -Ab-Db-F)以強化和聲，其餘音群則以較輕的觸鍵帶過。第 18、22 小節則隨向上爬行的二度音程動機稍微漸強，擴大張力至下一小節的第一拍。鋼琴在彈奏下行的三連音時，只需強調每個和聲的最高音即可，遇到重音記號則是以快速的觸鍵彈奏出乾淨利落、像是觸電般的音色。見【譜例 3-2-19】

【譜例 3-2-19】第二樂章，第 17 至 27 小節

下行三連音→強調最高音

B 樂段以第 81 至 88 小節為例，由大提琴拉奏主旋律，搭配鋼琴的分解和弦伴奏，而鋼琴此時的功能是幫助樂句不斷流動，因此只需強調每個和弦的第一個音即可。筆者認為作曲家使用七連音與六連音作為伴奏音型的原意，在幫助流動性，呈現出如海浪般一波一波地上下起伏，因此建議鋼琴不需刻意地表現出二者差異，只需仔細聆聽大提琴的主旋律，並隨之流動。參見前方提及之譜例【譜例 3-2-7】。

尾奏的第 219 至 225 小節，由大提琴先拉奏分解和弦，而後加上鋼琴豐厚的和弦。由於作曲家將此段標記甚弱(*pp*)，筆者認為若是將和弦內的每一顆音彈奏同

樣弱的音量，將會缺少層次感，因此建議鋼琴可集中力量於右手指尖，彈奏出隱藏在和弦內的半音下行旋律。見【譜例 3-2-20】

【譜例 3-2-20】第二樂章，第 219 至 225 小節

219

半音下行旋律

F E $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  G A $\flat$  A $\flat$  A $\flat$

224

G

#### 4. 指法的使用

A 樂段的第 3 至 5 小節，由左手的三連音音型伴奏，右手的和弦為主要旋律，為了在快板的速度中依舊能順暢地彈奏三連音，也避免大跳容易出現的失誤，筆者建議將三連音的一部份交由右手與和弦一同彈奏，指法使用如【譜例 3-2-21】所示，後續彈奏相同動機時也是運用相同的指法。

【譜例 3-2-21】第二樂章，第 3 至 5 小節

談諧的快板  
Allegro scherzando. (♩. = 88)

pizz. arco

Allegro scherzando. (♩. = 88)

pp

leggiere

pp

5 3 2 5 3 2

1 1 3 1 3

1 1 3 2 2

交由右手彈奏

4

leggiere

mf dim.

pizz. pp

5 3 2 5 3 2

1 1 3 1 3

交由右手彈奏

(二) 小結

作曲家於第二樂章中採用三段體寫作，每樂段都有著各自的速度、節奏音型及旋律線條。

在演奏詮釋上，首先要注意的是不同樂段的性格差異、風格，需透過速度的轉變、音色的變化來區分，且在過門時有所規劃，便能將樂段之間的切換掌握得宜。

再者，由於此樂章 A 樂段速度較快，且拉赫曼尼諾夫廣泛地使用中間穿插著八分休止符的二度動機，節奏感也較為強烈，鋼琴在彈奏此二度動機時應幾乎不使用踏板，以維持其節奏特色。另一方面，拉赫曼尼諾夫經常在鋼琴部分使用多聲

部寫作技巧，需視該段落風格、旋律及整體聲響來調整踏板的使用，有時只需輕點踏板，有時則是使用一半的踏板。



### 第三節 第三樂章

#### 一、樂曲分析

第三樂章為三段體曲式，調性為降 E 大調，拍號是 4/4 拍，速度標示為行板 (*Andante*)。此樂章依序為 (一) A 樂段第 1 至 17 小節、(二) B 樂段第 17 至 41 小節、(三) A' 樂段第 41 至 60 小節、(四) 尾奏(Coda)第 60 至 68 小節。樂曲分析架構如下表：

【表 3-4】第三樂章樂曲架構表

曲式	樂段	小節	調性
三段體	A	1-17	降 E 大調
	B	17-41	g 小調→f 小調→降 E 大調
	A'	41-60	降 E 大調
	尾奏	60-68	降 E 大調

#### (一) A 樂段 (第 1 至 17 小節)

此樂段先由鋼琴獨自彈奏一次主題旋律，第二次由大提琴拉奏主題旋律，鋼琴以十六分音符伴奏。主題旋律為八小節的長樂句，並且以降 B 音及降 E 音為中心發展，「B $\flat$ -E $\flat$ 」之五度音程為第三樂章的主要動機。第 1 至 4 小節，鋼琴彈奏主題旋律的同時，下方有兩聲部的分解和弦作為伴奏音型，和弦內藏有「F $\sharp$ -G-A $\flat$ -G」副旋律線，其半音音型使得整體氛圍略帶哀愁。見【譜例 3-3-1】

【譜例 3-3-1】第三樂章，第 1 至 4 小節

Andante. (♩ = 46)

Andante. (♩ = 46) 五度音程動機

主旋律

半音音型  
→ 略帶哀愁

*espressivo*

4

第 9 至 17 小節，大提琴重複鋼琴於第 1 至 4 小節所彈奏的主旋律，而後加以  
延展，並與鋼琴右手的主旋律交錯出現，形成兩者對唱的情景，第 13 小節起則一  
同向上漸強，推至第 16 小節的甚強(*ff*)後，再漸弱。見【譜例 3-3-2】

【譜例 3-3-2】第三樂章，第 9 至 17 小節

9 重複鋼琴的主旋律

10

13 *cresc.* 雙方對唱

16 *rit.* *a tempo*

(二) B 樂段 (第 17 至 41 小節)

B 樂段一開頭即轉為 G 小調，且不同於 A 樂段的十六分音符伴奏音型，B 樂段的伴奏音型大部分為三連音，顯現出較糾結的心情。第 17 至 23 小節，先由鋼琴彈奏八小節的主旋律，但聲響停留在半空中沒有解決，彷彿心中仍有疑問。第 23 至 31 小節，大提琴緊接著將主旋律重複一次，並且往下移低大二度，第 28、29 小

節的漸慢(*rit.*)、甚強(*ff*)將主旋律的張力更加地擴大，最後以五度音程動機「Bb-Eb」

結束在降 E 音、轉回降 E 大調，如同心中的疑問獲得了解答。見【譜例 3-3-3】

【譜例 3-3-3】第三樂章，第 17 至 31 小節

17  
a tempo

鋼琴先獨自彈奏主旋律

20  
a tempo

大提琴將主旋律移低大二度重複

24

28  
rit. a tempo

colla parte

五度音程動機

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 17-19) shows the piano part with a red box around the main melody. The second system (measures 20-23) shows the violin part with a red box around the main melody. The third system (measures 24-27) shows the piano part with a red box around the main melody. The fourth system (measures 28-31) shows the piano part with a red box around the main melody and a red circle around the final fifth interval motif.

第 37 至 40 小節為第三樂章的最高潮，也是此樂章唯一一處大提琴與鋼琴兩者皆標有甚強(*ff*)的樂句。第 37 至 38 小節，大提琴與鋼琴的右手和弦以反向進行的方式將音域擴張，第 39 小節時，大提琴則以三連音音型反覆拉奏降 B 音，配合持續音(*tenuto*)、加強音(*marcato*)記號堆疊張力，並且持續至第 40 小節的最後一音，才以五度音程動機解決至降 E 音，結束此樂段。見【譜例 3-3-4】

【譜例 3-3-4】第三樂章，第 37 至 41 小節

(三) A'樂段 (第 41 至 60 小節)

第 41 至 44 小節，鋼琴右手以八度和弦彈奏 A 樂段主旋律，整體聲響更為立體；大提琴此時音域介在鋼琴的左手與右手之間，拉奏著以二度音程所組成的連續三連音，製造出徘徊游移的感覺，並且與主旋律形成二對三的節奏型態。見【譜例 3-3-5】

【譜例 3-3-5】第三樂章，第 41 至 44 小節

40

連續三連音

A 樂段主旋律

44

第 49 至 52 小節時二者角色互換，大提琴以強(*f*)的力度來拉奏 A 樂段主旋律，鋼琴則以弱(*p*)的力度為大提琴伴奏，右手以和弦的方式彈奏二度音程所構成的三連音，左手則時而彈奏八分音符的分解和弦，時而彈奏三連音，持續出現二對三的節奏型態。見【譜例 3-3-6】

【譜例 3-3-6】第三樂章，第 49 至 52 小節

47

A 樂段主旋律

二對三節奏型態

50

(四) 尾奏 (第 60 至 68 小節)

第 60 至 68 小節，先由鋼琴彈奏兩小節的旋律開啟尾奏，左手使用了向上的五度動機「B $\flat$ -F」，帶給人重獲希望的感覺；右手則如同此樂章開頭般彈奏十六分音符伴奏音型，接著大提琴帶回 A 樂段主題。最後兩小節，由鋼琴彈奏向上爬升至高音域的分解和弦後，以低音降 E 和弦結束此樂章。與前樂段游移不定的三連音相比，尾奏由穩定的十六分音符及八分音符所構成，加上力度大多維持在弱(*p*)及甚弱(*pp*)，營造出較為寧靜祥和的氛圍結束第三樂章。見【譜例 3-3-7】

【譜例 3-3-7】第三樂章，第 60 至 68 小節

59

8<sup>♭</sup>.....

*p*

*p*

A 樂段主題

五度動機

62

*p*

*rit.*

*a tempo*

*a tempo*

*p*

*rit.*

*pp*

五度動機

65

*p*

*pp*

*rit.*

低音和弦

## 二、詮釋探討

### (一) 詮釋要點

在第三樂章中，筆者將針對聲部間的平衡、音色的處理、樂句的掌握、演奏技法的搭配等面向，以鋼琴合作者的角度探討樂曲詮釋。

#### 1. 聲部間的平衡

A 樂段主題於第 1 至 8 小節由鋼琴帶出三個聲部，最高聲部為主旋律，而下面兩個聲部為分解和弦的伴奏音型，而後第 9 至 17 小節換大提琴拉奏同樣的主題。在詮釋上，由於鋼琴與大提琴依序演奏主旋律，為了使兩者音色能夠銜接，鋼琴的主旋律聲部須以指腹模仿大提琴溫暖厚實的音色，伴奏音型則強調持續出現的低音降 E 音，擔任下方支撐的力量。除此之外，建議以較深的觸鍵彈奏右手第一、三拍的第一個音來增強不同的和聲色彩。第 9 至 17 小節時，鋼琴以回應的方式與大提琴的主旋律對唱，仍須以指腹彈奏右手最高聲部的旋律，但此時作為回應的一方，不宜多過大提琴的音量。見【譜例 3-3-8】【譜例 3-3-9】

【譜例 3-3-8】第三樂章，第 1 至 8 小節

Andante. (♩ = 46)

主旋律 Andante. (♩ = 46)

分解和弦伴奏 *p* *espressivo*

持續出現的降 E 音

【譜例 3-3-9】第三樂章，第 9 至 17 小節

大提琴主旋律

鋼琴回應

7

10

13

16

*rit.* *a tempo*

*rit.* *a tempo*

*ff* *p*

B 樂段的第 31 至 37 小節，鋼琴除了需強調右手的主旋律之外，也須兼顧左手低音半音音程，並且支撐整體和聲、帶領主旋律一同向上爬行，須以較慢、較深的觸鍵創造厚實穩固的音色，同時也能與右手的高音聲部產生立體的聲響。見

【譜例 3-3-10】

【譜例 3-3-10】第三樂章，第 31 至 37 小節

28 *rit.* *a tempo*  
*cresc.* *ff* *mf* *p* *mf*

*colla parte*  
*cresc.* *mf* *p* *mf*

32 *cresc.* *cresc.*

35 *rit.* *a tempo*  
*f* *cresc.* *ff* *a tempo* *mf*

厚實穩固的低音

## 2. 音色的處理

B 樂段的第 31 至 37 小節，鋼琴以八度彈奏由 A 樂段主題動機發展而成的兩小節一句旋律，並搭配內聲部和弦與分解和弦伴奏。第一句大提琴的音型多由二度所構成，音域移動的範圍較窄；第二句以後音程愈來愈寬，音型也逐漸往上。詮釋上，雖然皆要凸顯出主旋律，但是第一句可想像較陰暗模糊的氛圍；到了第二句大提琴的旋律開展之後，鋼琴再以較深的觸鍵彈奏出想從困境中掙脫的感覺；第三句

由持續音記號(*tenuto*)轉變為重音記號，因此鋼琴也需轉換為較快的觸鍵，如同成功掙脫、破繭而出的感覺。見【譜例 3-3-11】

【譜例 3-3-11】第三樂章，第 31 至 37 小節

28 *rit.* *a tempo*  
*cresc.* *ff* *mf*

*colla parte*  
*cresc.* *mf* *p* *mf*

32 *cresc.*

35 *f* *cresc.* *rit.* *a tempo* *ff* *a tempo* *mf*

第一句  
第二句  
第三句

由持續音轉變為重音

A'樂段的第 41 至 48 小節可依四小節為單位分成兩樂句。第 41 至 44 小節，大提琴處於高音域，搭配其游移不定的三連音節奏型態，創造出虛無飄渺的夢境感；鋼琴則以高兩個八度的音域帶回 A 樂段主題，筆者建議可用指尖凸顯最高音彈奏出較清亮透明的音色，與大提琴的音色呈現對比，有如夢境中的一盞明燈。第

44 至 48 小節，鋼琴繼續彈奏 A 樂段主題，但降低一個八度，像是回到地面上的感覺，此時可用指腹彈奏出較深的觸鍵彈出踏實的感覺。見【譜例 3-3-12】

【譜例 3-3-12】第三樂章，第 41 至 48 小節

The image shows a musical score for piano, measures 40 to 48. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system (measures 40-43) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 44-46) shows the melody in the right hand and the bass line in the left hand. The third system (measures 47-48) shows the melody in the right hand and the bass line in the left hand. Red annotations highlight specific parts of the score: a red arrow points to the melody in measure 41, labeled "A 樂段主題旋律"; a red arrow points to the melody in measure 44, labeled "降低八度"; and red boxes highlight the melody in measures 41-43, 44-46, and 47-48. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *cresc.*, and *p*.

### 3. 樂句的掌握

A 樂段的第 13 至 17 小節為一持續漸強的樂句，也是此樂段情緒最強烈的部分。由大提琴拉奏主旋律，鋼琴以十六分音符分解和弦伴奏，同時右手彈奏副旋律。第 13 小節大提琴部分標記漸強(*cresc.*)，因此音量變化由大提琴來主導，建議增強的幅度稍小一些且鋼琴不漸強，於第 15 小節時二者再大幅度漸強，並於最後一拍稍微漸慢，使張力凝聚至高點，第 16 小節時釋放張力，再慢慢減弱音量。參見前方提及之譜例【譜例 3-3-2】。

A'樂段的第 53 至 60 小節為八小節的樂句，需注意大提琴從第 53 小節即標註漸強(*cresc.*)，鋼琴卻是維持弱音(*p*)直到第 56 小節的最後一拍才漸強，之前需小心不要隨音高向上爬行而漸強。至第 57 小節時，雖然大提琴的力度記號為甚強(*ff*)，筆者認為此樂句的高潮應在之後第 57 小節銜接至第 58 小節時，因此鋼琴於第 57 小節時還需要繼續漸強，將張力推至第 58 小節，而後第 58 小節的漸弱也不要太快鬆懈，直到第 59 小節才運用左手的八分音符與大提琴一起漸強再漸弱。見【譜例 3-3-13】

【譜例 3-3-13】第三樂章，第 53 至 60 小節

53  
rit.  
*p*  
不與大提琴一起漸強

56  
rit.  
a tempo  
*mf*  
此處才漸強  
*mf*  
colla parte  
高潮點

59  
*p*

#### 4. 演奏技法的搭配

此樂章中作曲家運用許多的圓滑線及持續音記號(*tenuto*)，演奏者需思考應如何彈奏出差別。例如第 17 至 23 小節，作曲家標注 *tenuto* 的地方多為三連音音型，且為主旋律的句尾，有如最後的一番掙扎，因此詮釋上，筆者建議在彈奏標注有 *tenuto* 的音時，可採取與圓滑線相比較自由的速度，並且運用指腹的力量將音符長度拉長一些。見【譜例 3-3-14】

【譜例 3-3-14】第三樂章，第 17 至 23 小節

B 樂段的第 36 至 41 小節，鋼琴從右手旋律及左手十六分音符伴奏音型，轉變成為兩手皆為和弦，譜上標註的記號也由重音轉為持續音(*tenuto*)，筆者建議可利用觸鍵的快慢、深淺來表現出音色的差異。第 36 小節時，鋼琴以快速觸鍵彈奏重音記號，直到第 37 小節到達此樂章的高潮點後，第二拍開始力度瞬間削弱至中強 (*mf*)，雙手以較慢的觸鍵、推的方式彈奏標有持續音記號的和弦，第 39 至 40 小節鋼琴漸強以增加大提琴重複降 B 音的方向性，第 40 小節第三拍，鋼琴以快且深的觸鍵彈奏出有如定音鼓的聲響效果。另外需注意的是，大提琴於第 37 小節開始為連續三連音音型，速度通常較為彈性，鋼琴應仔細聆聽，必要時可於第 40 小節銜接至第 41 小節時看向大提琴，以避免二者錯開。見【譜例 3-3-15】

【譜例 3-3-15】第三樂章，第 36 至 41 小節

The image shows a musical score for measures 35 to 41. The score is in G major, 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Annotations include '快速觸鍵' (fast touch) and '慢速觸鍵' (slow touch) in red, and '模仿定音鼓' (imitating timpani) in red. Dynamics range from *f* to *mf*. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, and *IV. C.*. A large watermark of a university logo is visible in the background.

(二) 小結

第三樂章雖為此曲中篇幅最短的樂章，卻以深刻的旋律線條貫穿，因此如何將旋律線條展現的淋漓盡致，演奏出動人的旋律，為此樂章最重要的要素。

首先，大提琴與鋼琴兩者經常輪流演奏主旋律，例如此樂章的 A 樂段及 B 樂段，皆由鋼琴先獨自彈奏主旋律後，再由大提琴拉奏主旋律，並且將其做變化。因此，除了鋼琴在彈奏多聲部時需強調高音聲部的主旋律之外，大提琴與鋼琴需特別注意音色的銜接，尤其鋼琴可藉由觸鍵的速度、面積來調整成與弦樂契合的音色。

再者，鋼琴於此樂章中佔有不少的獨奏部分，且拉赫曼尼諾夫運用多聲部的寫作技巧促成較豐富的織度，因此鋼琴演奏時除了上述注意其音色之外，需以較深的觸鍵及較大的力度強調出最高聲部的主旋律，使主旋律能夠凸顯出來。

最後，由於拉赫曼尼諾夫於此樂章中廣泛使用長線條樂句，為了有足夠的延續性，詮釋上鋼琴可於大提琴拉長音時以音量補足中間的空隙，以支撐樂句的張力，又或者是於大範圍的漸強漸弱時，雙方在力度變化上需有所規劃，可將長樂句分割成短樂句後做細微的變化，避免長時間停滯在同一音量上。



## 第四節 第四樂章

### 一、樂曲分析

第四樂章為奏鳴曲式，調性為 F 大調，拍號是 4/4 拍，速度標示為活躍的快板(*Allegro mosso*)。此樂章依序為（一）導奏第 1 至 5 小節、（二）呈示部第 5 至 88 小節、（三）發展部第 88 至 183 小節、（四）再現部第 183 至 270 小節、（五）尾奏第 270 至 311 小節。樂曲分析架構如下表：

【表 3-5】第四樂章樂曲架構表

曲式	樂段		小節	速度	調性
奏 鳴 曲 式	導奏		1-5	Allegro mosso ♩ = 144	G 大調
	呈示部	第一主題	5-24		G 大調
		過門	24-35		G 大調 →D 大調
		第二主題	35-84	Moderato ♩ = 100 →Piu vivo	D 大調
		結束樂段	84-88	Tempo I (Allegro mosso) ♩ = 144	D 大調
	發展部	第一部分	88-137	Meno mosso ♩ = 92 →Tempo I →Meno mosso	無固定調性
		第二部分	137-162		
		第三部分	163-183		

	間奏		183-187	Tempo I (Allegro mosso) ♩ = 144	G 大調
	再現部	第一主題	187-206		G 大調
		過門	206-217		G 大調 →D 大調
		第二主題	217-266	Moderato (Come prima)	
		結束樂段	266-270	♩ = 100 →Piu vivo	G 大調
	尾奏	第一部分	270-287	Meno mosso	G 大調
		第二部分	288-311	Vivace ♩ = 160	

### (一) 導奏 (第 1 至 5 小節)

導奏為活躍的快板(*Allegro mosso*)，♩ = 144，調性為 G 大調。第 1 至 5 小節由鋼琴以弱起拍展開氣勢非凡的導奏，先是彈奏強而有力的 G 大調主和弦，接著右手向上爬升並漸強至第 4 小節的附屬和弦，如同作曲家戰勝心魔的勝利之姿。而後以短且加強的力度將和弦向下解決，第 5 小節鋼琴彈奏導奏的最後一個和弦時，同時迎來大提琴的第一主題。見【譜例 3-4-1】

### 【譜例 3-4-1】第四樂章，第 1 至 5 小節

活躍的快板  
Allegro mosso. (♩ = 144)

第一主題  
G 大調主和弦  
附屬和弦

5  
mf  
p

導奏的結束和弦

### (二) 呈示部 (第 5 至 88 小節)

呈示部的速度分別為活躍的快板、中板，調性為 G 大調轉 D 大調，可分為「第一主題」：第 5 至 24 小節、「過門」：第 24 至 35 小節、「第二主題」：第 35 至 84 小節、「結束樂段」：第 84 至 88 小節。

#### 1. 第一主題：

第 5 至 13 小節為九小節的樂句。第 5 至 8 小節，先由大提琴拉奏主題旋律，鋼琴右手緊追在後，以重複大提琴主題中的三連音素材來作為回應，左手則以「長一短」的節奏型態作為伴奏。第 9 至 13 小節，大提琴的主題旋律繼續延展，此時鋼琴不再與大提琴的主題旋律錯開，而是同時演奏主題旋律，形成二部齊唱。穿梭

於大提琴與鋼琴間的三連音，隨著音型流動彷彿源源不絕的泉水一般，加上大調的明亮色彩，使得第一主題帶有雨過天晴的感覺。見【譜例 3-4-2】【譜例 3-4-3】

【譜例 3-4-2】第四樂章，第 5 至 8 小節

主題旋律

鋼琴重複大提琴主題中的素材

【譜例 3-4-3】第四樂章，第 9 至 13 小節

鋼琴與大提琴一起接續演奏主題旋律

## 2. 過門：

第 24 至 32 小節分為兩小句：第一句以 G 大調呈現，鋼琴彈奏以第一主題素材開展而成的連續三連音音型，搭配大提琴工整節奏的分解和弦，甚強(*ff*)的力度形成勝利之姿；第二句轉至 D 大調，鋼琴維持原三連音音型，但每小節的最後一拍將雙手改為「長—短」的節奏變化，大提琴則是接續鋼琴原有的三連音。見【譜例 3-4-4】

### 【譜例 3-4-4】 第四樂章，第 24 至 32 小節

① G 大調

第一主題素材

② D 大調

arco

大提琴接續鋼琴的三連音

長—短節奏型態

ritenuto

ritenuto

### 3. 第二主題：

第二主題速度轉為中板(*Moderato*)，♩ = 100，調性為 D 大調。第 35 至 43 小節，由大提琴拉奏出八小節為單位、深刻的長線條旋律，鋼琴則彈奏八分音符的分解和弦作為伴奏音型、增厚織度。不同於第一主題的三連音音型，第二主題改由八分音符作為伴奏音型，且主旋律的符值也較長，因此帶給人較為平靜、溫暖的感覺。見【譜例 3-4-5】

#### 【譜例 3-4-5】第四樂章，第 35 至 43 小節

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 35-38) shows the cello part with a red arrow pointing to the start of the second theme melody, labeled "第二主題旋律". The tempo is marked "中板 Moderato. (♩ = 100.)" and the dynamic is "mf sempre espressivo". The piano part consists of broken chords, labeled "p 分解和弦伴奏". The second system (measures 39-42) continues the piano accompaniment. The third system (measures 40-43) shows the cello part with dynamics "ten." and "dim." and the piano part with a dynamic of "mf". The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#).

第 52 至 59 小節，鋼琴以右手十六分音符及左手八分音符各帶出新素材，兩小節為一句，右手的十六分音符群中又以四分音符帶出弱起拍開始的隱藏旋律，隨著左手的低音聲部上下起伏，模糊不定的和聲則營造出神秘的氛圍。大提琴於第 56 小節以長音拉奏二度向上爬行的音型，彷彿看到一絲曙光，延續至第二主題旋律的再次出現。見【譜例 3-4-6】

【譜例 3-4-6】第四樂章，第 52 至 59 小節

50 *dim.* *Più vivo.* 十六分音符→推動樂句

54 *pp* 隱藏旋律線

56 *p* 二度向上音型→曙光

57 *resc.* *f*

第 60 至 67 小節，大提琴再次演奏八小節的第二主題旋律，同時鋼琴則是先彈奏四小節由第一主題所變化而成的旋律，接著再運用第 52 至 59 小節的快速音群素材作為伴奏，完美地結合此樂章所出現過的素材。見【譜例 3-4-7】

【譜例 3-4-7】第四樂章，第 60 至 67 小節

The image displays a musical score for measures 60 to 67. It consists of three systems of staves. The first system (measures 60-63) shows the violin part with a red arrow pointing to measure 60, labeled '第二主題旋律' (Second Theme Melody). The piano part in this system is enclosed in a red box and labeled '第一主題素材' (First Theme Material). The second system (measures 64-66) shows the piano part with a large red box around it, labeled '快速音群素材' (Fast Arpeggiated Material). The third system (measures 67) shows the piano part with a red box around it, also labeled '快速音群素材'. A red arrow points from the '快速音群素材' label to the piano part in measure 67. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, m.g., pp), and articulation marks.

#### 4. 結束樂段：

此樂段為四小節的樂句，由鋼琴獨自彈奏轉調為 D 大調的導奏素材，並加以變化，最後同樣將左右手的音域反向擴張後，以 V7-I 的和弦解決，與此樂章開頭之導奏互相呼應，也代表著呈示部的結束。見【譜例 3-4-8】

#### 【譜例 3-4-8】 第四樂章，第 84 至 88 小節

84 Tempo I.  
ff marcato  
D 大調  
左右手反向擴張  
V7 I

#### (三) 發展部 (第 88 至 183 小節)

發展部分為「第一部分」：第 88 至 137 小節、「第二部分」：第 137 至 162 小節、「第三部分」：第 163 至 183 小節。

##### 1. 第一部分：

第 88 至 97 小節為第一主題的三連音動機發展，且調性不斷變化，先由鋼琴於 D 大調獨自開始，兩小節後轉為 D 小調，而後於第 94 小節轉入 G 小調。大提琴於第 91 小節開始加入，緊跟在鋼琴後方重複著三連音動機，有如回音一般。見

#### 【譜例 3-4-9】

【譜例 3-4-9】第四樂章，第 88 至 97 小節

84 Tempo I.

*ff*

Tempo I.

*ff* marcato

*p* 三連音動機

D 大調

89

大提琴重複鋼琴之動機

*mf*

*dim.*

*p*

d 小調

94

*mf*

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

g 小調

第 98 小節開始，大提琴轉為斷奏的八分音符節奏，鋼琴則持續彈奏三連音，兩者於第 100 小節一起漸強，向上堆疊至第 102 小節後突弱，再重新以八分音符的和弦漸強與漸慢至第 104 小節的甚強(*ff*)，營造出氣勢磅礴的氛圍。見【譜例 3-4-10】

【譜例 3-4-10】第四樂章，第 98 至 105 小節

98 大提琴轉為斷奏

cresc. 向上堆疊

102 rit. allargando a tempo

p 漸強後突弱

rit. allargando a tempo

第 126 至 137 小節，大提琴與鋼琴左手演奏相同旋律，而鋼琴右手以回應的方式緊接在後，兩者彷彿競賽般彼此交錯，並且持續向上漸強，層層堆疊將張力推至第 133 小節的 D 大調主和弦後，鋼琴突然從甚強(*ff*)急降音量至弱(*p*)，以斷奏彈奏八分音符並漸慢銜接至發展部的第二部分。見【譜例 3-4-11】

【譜例 3-4-11】第四樂章，第 126 至 137 小節

大提琴與鋼琴低音為相同旋律

126

右手回應

*cresc.*

*p*

129

*ff*

133

*p* 音量驟降

*riten.*

*riten. m.g.*

137 *Meno mosso.* (♩ = 92.)

*Meno mosso.* (♩ = 92.)

*p*

2. 第二部分：

速度標記為 *Meno mosso*，意指不那麼快，♩=92。第 137 至 144 小節，鋼琴以左手彈奏主旋律，並且以兩小節為一組，第二小節皆如同附和一般，以高八度重複第一小節的旋律，搭配右手的三連音音型伴奏，大提琴則時而以三連音回應鋼琴的旋律，時而撥奏，扮演著不同角色。第 145 至 146 小節時，鋼琴則由大調轉為小調。見【譜例 3-4-12】

【譜例 3-4-12】第四樂章，第 137 至 146 小節

不那麼快  
137 *Meno mosso.* (♩ = 92.)

*Meno mosso.* (♩ = 92.)

pp *pizz.*

pp *pizz.*

arco *pizz.* arco

141 主旋律 第二小節為第一小節之高八度

145 *pizz.*

大調 小調

### 3. 第三部分：

由於第 162 小節標示著漸慢，而第 163 小節標示 *L'istesso tempo*，意指維持相同速度，因此第三部分須由慢速開始，再逐漸漸強、加快，營造出愈來愈激昂的情緒。第 163 至 170 小節，大提琴拉奏第一主題動機，並變化、延伸，形成兩句四小節的向上堆疊樂句。見【譜例 3-4-13】

#### 【譜例 3-4-13】 第四樂章，第 162 至 170 小節

160

pizz. *arco* *pp*

相同速度

163 *L'istesso tempo.* 第一主題動機 *poco a poco accelerando e crescendo al tempo I.*

*L'istesso tempo.* *poco a poco accelerando e cresc. al tempo I.*

167

第 173 至 178 小節，鋼琴由三連音與加重的四分音符構成，大提琴則是拉奏重複的三連音伴奏音型，並且從一開始的單音逐漸轉為雙音，氛圍更顯緊湊。第 177 小節鋼琴以向上爬升的分解和弦，使人誤以為即將要到最高點，卻在第 179 小節時重新由弱增強，以大提琴的八度長音搭配鋼琴豐厚的重複和弦一起漸慢，將張力推至極限，第 181 小節鋼琴以雙手彈奏加上重音記號的八度音程，如同大鼓一般的聲響敲出此樂段的最高潮。見【譜例 3-4-14】

【譜例 3-4-14】第四樂章，第 173 至 182 小節

171 重複的三連音音型

175

179 鋼琴重複和弦 大提琴八度長音 向上爬升的分解和弦

rit. - - - - - allargando

rit. - - - - - allargando

如鼓聲的八度低音

#### (四) 間奏 (第 183 至 187 小節)

間奏與導奏運用相同的手法，故筆者不再另外舉例分析。

#### (五) 再現部 (第 187 至 270 小節)

再現部可分為「第一主題」：第 187 至 206 小節、「過門」：第 206 至 217 小節、「第二主題」：第 217 至 266 小節、「結束樂段」：第 266 至 270 小節。再現部與呈示部大致上運用相同的手法，故筆者不再另外舉例分析。

#### (六) 尾奏 (第 270 至 311 小節)

尾奏可分為「第一部分」：第 270 至 287 小節、「第二部分」：第 288 至 311 小節。

##### 1. 第一部分：

尾奏的第一部分速度轉慢，由鋼琴左手的持續低音 G 音開頭，像鐘聲一般的聲響以切分音的節奏貫穿，加上有如豎琴般的琶音和弦，大提琴則於第 271 小節開始加入第二主題旋律之延伸，並以 *dolce* (柔和地) 拉奏此旋律，隨著鋼琴的和弦逐漸下行，整體營造出寧靜的氛圍。見【譜例 3-4-15】

【譜例 3-4-15】第四樂章，第 270 至 287 小節

267

Musical score for measures 267-270. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. A red bracket on the right side of the score highlights a specific G note in the right hand.

持續彈奏的 G 音

不那麼快  
Meno mosso.

Musical score for measure 271. The right hand continues with a melodic line. A red circle highlights the word "dolce" in the right hand.

*pp dolce* 柔和地

琶音和弦

Musical score for measures 272-277. The right hand features a series of arpeggiated chords. A red box highlights this section. The left hand continues with a steady accompaniment.

278

Musical score for measures 278-284. The right hand continues with a melodic line. A red box highlights this section. The left hand continues with a steady accompaniment.

285

Musical score for measures 285-287. The right hand features a melodic line. A red box highlights this section. The left hand continues with a steady accompaniment.

2. 第二部分：

第二部分速度轉為甚快板(*Vivace*)，♩ = 160，與第一部分形成相當大的對比。

第 288 至 292 小節，由鋼琴與大提琴兩者同時於第二拍開始，左手與大提琴一起帶入此曲第一樂章的第一主題「短—短—長」節奏動機，而右手則彈奏三連音伴奏音型。見【譜例 3-4-16】

【譜例 3-4-16】 第四樂章，第 288 至 292 小節

285

甚快板  
*Vivace.* (♩ = 160.)

第一樂章之節奏動機

*p*

290

*cresc.*

*f*

第 292 小節開始大提琴轉為長音，鋼琴則以三連音音型彈奏分解和弦填滿長音之間的空隙，並且運用二度上行的方式層層堆疊，使情緒愈來愈高昂，更添激動緊湊感。力度持續漸強直到第 296 小節的最高音 G 音後，交棒給大提琴，由大提琴的 C 音逐漸下行，鋼琴音型卻持續往上，兩者力度皆不減弱，必須維持甚強(*ff*)的戲劇張力至第 300 小節的 E 小調和弦。見【譜例 3-4-17】

【譜例 3-4-17】第四樂章，第 292 至 300 小節

The image displays a musical score for measures 290 to 300. It features two systems of staves. The first system (measures 290-294) shows a piano part with a triplet accompaniment and a cello part with long notes. Red annotations highlight a '二度上行' (second-degree ascent) in the piano line and a '到達最高音後交棒給大提琴' (handover to cello after highest note) at measure 296. The second system (measures 298-300) shows the piano part continuing with the triplet accompaniment, maintaining 'ff' dynamics, and ending with an 'e 小調和弦' (E minor chord) at measure 300. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'ff'.

第 304 至 311 小節，雙方先以甚強(*ff*)之力度演奏 G 大調第一主題之節奏動機，接著交由鋼琴彈奏標記著加強音(*marcato*)的和聲，經過有力的兩小節後下行回

到主和弦，最後兩者一同停留在 G 音，堅定且瀟灑地結束最後一樂章。見【譜例

3-4-18】

【譜例 3-4-18】第四樂章，第 304 至 311 小節

第一主題節奏動機

ff

G 大調

下行和弦回到主和弦

marcato

## 二、詮釋探討

### (一) 詮釋要點

在第四樂章中，筆者將針對聲部間的平衡、樂句的掌握、指法的使用、速度的轉換等面向，以鋼琴合作者的角度探討樂曲詮釋。

#### 1. 聲部間的平衡

呈示部中，第二主題的第 35 至 43 小節，大提琴拉奏長線條的主旋律，鋼琴於低音域彈奏八分音符的分解和弦作為伴奏音型增加織度。作曲家於鋼琴變換和聲時標記持續音(*tenuto*)，增添和聲色彩，因此筆者建議運用指腹的力量彈奏出較溫暖深沉的音色，其餘八分音符則輕輕帶過，保持流動性即可。見【譜例 3-4-19】

#### 【譜例 3-4-19】 第四樂章，第 35 至 43 小節

35 *mf sempre espressivo* Moderato. (♩ = 100.)

40 *ten.* *ten.* *dim.* *mf*

第二主題旋律

*p* 運用指腹彈奏

發展部第一部分的 126 至 133 小節，由大提琴與鋼琴左手一同演奏主旋律，鋼琴的右手則彈奏幾乎一樣的旋律緊跟在後，形成交錯；由於大提琴仍拉奏主旋律，且與鋼琴左手是同一音域，需注意鋼琴的音量不可蓋過大提琴，漸強也建議放在大提琴的漸強之後，擔任推手的角色即可。除此之外，兩者皆需確實地演奏出譜上所標註的重音記號。見【譜例 3-4-20】

【譜例 3-4-20】第四樂章，第 126 至 133 小節

大提琴與鋼琴左手的主旋律

126

右手緊跟在後

較晚漸強

cresc.

129

133

尾奏第二部分的第 292 至 300 小節情緒激昂，力度記號從第 292 小節即為強 (*f*)，而後漸強並維持甚強 (*ff*) 到第 300 小節，鋼琴不間斷的三連音和弦音型也營造出波濤洶湧的感覺。詮釋上，建議鋼琴以指尖用力彈奏每拍第一個音的最高音，如此一來，在緊湊的速度之下依舊能清晰聽到二度向上的音型，並且於大提琴拉奏長音時，應重新漸強、層層堆疊張力。參見前方提及之譜例【譜例 3-4-17】。

## 2. 樂句的掌握

導奏第 1 至 5 小節由鋼琴以弱起拍的低音八度 G 音開場，建議將八度音想像為起跳板，運用手腕向下的力量彈奏出紮實的音色，接著利用反作用力大跳至中音域。第 1 小節的斷奏需注意不宜過短、過快，以維持雄偉的氣勢，並於第 3 小節的第一個和弦後將力度縮小一些，由弱重新漸強，隨著音型往上將力度堆疊至第 4 小節，並且以較快速的觸鍵加重附屬和弦，凸顯導奏之高點。見【譜例 3-4-21】

【譜例 3-4-21】第四樂章，第 1 至 5 小節

Allegro mosso. (♩ = 144)

斷奏不宜過短、過快

快速觸鍵加重力度

呈示部第一主題銜接至過門時，第 20、21 小節大提琴以切分音節奏拉奏 D 音並且漸強，而鋼琴則是在正拍上彈奏最高音為 D 音的和聲進行，兩者之間互相交錯，鋼琴需強調左手和弦中的最高音「A-B-C」，帶出不同和弦所產生的方向感。第 21 小節銜接至第 22 小節時可稍微漸慢，如此一來能更自然地彈奏裝飾音，也能讓左手有更多的時間大跳到低音域。第 22 小節的第一拍之後應逐漸恢復原速，使鋼琴的三連音在大提琴的長音之下往前流動。見【譜例 3-4-22】



【譜例 3-4-23】第四樂章，第 165 至 182 小節

由大提琴帶領

163 *Listesso tempo.* *poco a poco accelerando e crescendo al tempo I.*  
*pp* *ppoco a poco accelerando e creso. al tempo I.*

167

171 *f*

將 forte 往後延遲

175 *f*

179 *rit.* *allargando*  
*rit.* *allargando*  
 不漸慢太多 逐漸寬廣地

由鋼琴主導

### 3. 指法的使用

呈示部過門的第 24 至 28 小節，鋼琴持續彈奏第一主題中的素材，為了凸顯作曲家所標記的重音記號，以及在較快的速度中依舊能清晰彈奏重複的同音，筆者建議同音重複時不使用同指。除此之外，為了更好地連接三連音與每小節第一拍的和弦，筆者使用距離較近的食指來彈奏三連音的最後一顆音。建議之指法使用如

【譜例 3-4-24】所示。

【譜例 3-4-24】第四樂章，第 24 至 28 小節

The image displays a musical score for piano accompaniment, specifically measures 22 through 28. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The notation includes treble and bass staves. Red fingerings are provided for many notes, and a vertical orange line highlights a specific section of the score. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and articulations like *pizz.* and *arco*.

Measure 22: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 23: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 24: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 25: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 26: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 27: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

Measure 28: Treble clef, *ff*. Bass clef, *f*. Fingerings: 1 3 5, 1 2 1 2 3 1, 1 5, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 2 5, 1 2 3 1, 1 5.

呈示部第二主題的第 52 至 60 小節，由右手的十六分音符與左手的八分音符所構成，作曲家將旋律線放置於鋼琴右手的十六分音符內，並以四分音符標示出單獨的聲部；為了凸顯出旋律，筆者建議使用符合音型方向的指法，以及借助手腕去帶動右手的十六分音符音型，為了能更圓滑的演奏左手的八分音符，則應適當地使用轉指。建議之指法使用如【譜例 3-4-25】所示。

【譜例 3-4-25】第四樂章，第 52 至 60 小節

50 *dim.* *Piu vivo.* *pp* 1 3 1 2 5 3 1 2  
*Piu vivo.* *pp*  
5 2 1 3 1 2 3 5 1 2 3 5 5 2

54 1 3 1 2 4 3 1 2 1 3 1 2 5 3 1 2  
1 1 5 1 5 3 1 2 3 4 1 2 3 5 5 2 1 2 5 2 1 3 2 1

57 1 4 2 4 5 4 2 4 1 5 2 3 1 5 2 3  
1  
*cresc.* *f*

60 1 5 3 1 3 2 3 1 2 3 5 1 2 1 2  
5 5

#### 4. 速度的轉換

呈示部中第一主題與第二主題的速度不同，分別為活躍的快板(*Allegro mosso*)與中板(*Moderato*)，作曲家利用二者之間的過門來銜接。進入第二主題前的第 32 至 35 小節只有鋼琴，且先前三連音的節奏型態轉為八分音符、速度記號標示漸慢(*ritenuto*)，筆者認為鋼琴利用這四小節來作主題間的銜接時，應先考慮並承接大提琴於第 30 至 32 小節的速度、音量及性格，而後再不留痕跡地轉換氛圍。見【譜例 3-4-26】

【譜例 3-4-26】第四樂章，第 32 至 35 小節

30

ritenuto

承接速度、音量、性格

三連音節奏型態

八分音符

35

Moderato. (♩ = 100.)

*mf sempre espressivo*

Moderato. (♩ = 100.)

*p*

呈示部第二主題的速度為中板(*Moderato*)，但第 52 小節時標註更活潑地(*Piu vivo*)，因此速度會比中板稍快一些。當第二主題準備銜接至結束樂段時，作曲家於第 82 小節標註熱情如火地(*con fuoco*)，筆者建議鋼琴於第 80 小節開始漸強時，即可利用左手的八分音符節奏增加流動性，如同正在醞釀的戲劇張力，並於第 82 小節一次爆發，逐漸加快速度至第 84 小節的 *Tempo I*，同時左手的三連音音型也可營造出緊湊感。第 84 小節的第二拍進入結束樂段後，便將速度穩定在 *Tempo I*，筆者建議彈奏時可將左手的八度音程加上一點重音，但以不蓋過右手音量為主，如此一來除了能穩固速度之外，也能確實呈現出譜上所標記的加強音(*marcato*)記號。

見【譜例 3-4-27】

【譜例 3-4-27】第四樂章，第 80 至 88 小節

80

*p cresc.* *ff*

*p cresc.* *ff*

增加流動性

*con fuoco* 熱情如火地

逐漸加快

Tempo I.

84

*ff* *marcato* *p*

Tempo I.

發展部第一部分的第118至125小節，速度記號頻繁地變換，演奏時需事先以樂句走向、戲劇張力來規劃速度。第120、124小節皆有標註逐漸寬廣地(*allargando*)，筆者認為由於第120小節的第一拍#G音接續大提琴的旋律，且第119小節已開始漸慢，因此 *allargando* 的幅度建議比第124小節來得更大，並於第121、125小節的 *a tempo* 時馬上回原速，以凸顯不同速度的落差。見【譜例3-4-28】

【譜例 3-4-28】 第四樂章，第 118 至 125 小節

The image shows a musical score for measures 118 to 125. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 118 and ends at 121. The second system starts at measure 122 and ends at 125. The score includes various tempo markings: *f rit.*, *allargando*, and *a tempo*. Red circles and lines highlight specific markings. In the first system, the first *allargando* is annotated with '幅度較大' (larger amplitude) and the second *allargando* with '幅度較小' (smaller amplitude). The *a tempo* markings are annotated with '馬上回原速' (immediately return to original speed). The score also includes dynamic markings like *p* and *f*, and performance instructions like *rit.* and *allargando*.

(二) 小結

第四樂章採用第一樂章 g 小調的平行調 G 大調，並且其篇幅與第一樂章相似，皆屬於長度較長的奏鳴曲式，形成前後呼應。

首先，鋼琴部份與第一樂章相似，拉赫曼尼諾夫運用了豐厚的和聲、緊密的織度，因此需視情境來做音響上的改變，以避免整個樂章的音響效果太過厚重，尤其當大提琴擁有主旋律時，鋼琴需格外注意聲部間的平衡。

再者，拉赫曼尼諾夫於此樂章中運用許多重複音型，包括大提琴的單音以及鋼琴的和弦，這些重複音型在樂句的延續中扮演相當重要的角色，雙方皆需維持著力度，以支撐住樂句的張力。

最後是對於速度的掌握，第四樂章大致上與第一樂章相同，採取一個主題一種速度的方式，除此之外，在樂句之間也經常有速度上的變化，因此大提琴與鋼琴需事先溝通仔細，以達到更順利的合作。



## 第四章 結語

拉赫曼尼諾夫生於十九世紀末時代交替的俄羅斯，不僅經歷了許許多多的內亂與政治鬥爭，導致最後必須帶著全家離開祖國，在世界各地奔波，同時俄羅斯的音樂也正面臨著新舊交替，但他選擇延續擁有俄羅斯民族風情的浪漫主義，而非跟隨當時的前衛潮流，追隨本心的拉赫曼尼諾夫，也成功向世人證明了自己的決定。

拉赫曼尼諾夫的創作手法繼承了浪漫主義的熱情與富麗色彩，同時因為其一生中的不同職業融合自身的經歷，而能夠以不同角度來創作音樂，造就出個人的獨特風格。

年輕時的拉赫曼尼諾夫曾因為 1897 年《第一號交響曲》的首演失敗，造成了巨大的挫折與傷痛。在歷經兩年無法創作的低潮期後，透過心理醫師的治療，拉赫曼尼諾夫終於恢復信心創作一批作品；《G 小調大提琴奏鳴曲》便是創作於 1901 年，也是他一生中唯一的一首大提琴奏鳴曲。

樂曲分析方面，拉赫曼尼諾夫經常使用豐富的織度、互相交錯的多重聲部、厚重的和聲、長線條的旋律，以及頻繁變換速度，並於每樂章中創造不同的素材、呈現出不同的性格，如同不同時期的拉赫曼尼諾夫，又於最後的第四樂章結合前面所使用過的素材，如同最後回顧他自己的人生一般。除此之外，半音及二度音程動機貫穿全曲，在每個樂章中以不同的節奏型態出現。

詮釋方面，筆者以鋼琴合作者之視角歸納出此曲之詮釋方向。由於拉赫曼尼諾夫大量使用豐厚的和弦、快速音群及多聲部，所以鋼琴需常注意與大提琴間音量的

平衡，在彈奏獨奏樂段時則需以不同的觸鍵，將主旋律凸顯出來。另外，作曲家為此曲譜寫出許多深刻動人的長線條旋律，穿梭在大提琴與鋼琴之間，雙方在演奏上需互相聆聽彼此的音色、樂句走向，尤其鋼琴須以較慢觸鍵來模仿弦樂拉奏的音色，兩者便能在合作上更加融合。

筆者透過深入了解作曲家之生平與其寫作特色，輔以對《G 小調大提琴奏鳴曲》之研究與分析，並以鋼琴合作者的角度加入自身的觀點與詮釋，歸納及總結出以上詮釋報告，希冀能提供日後對於此曲有興趣的演奏者參考。



## 參考文獻

### 【中文書目】

尹子。《拉赫瑪尼諾夫：不朽的旋律》北京：人民音樂出版社，1998。

王在暢。《永恆的旋律：拉赫瑪尼諾夫音樂風格審美研究》北京：線裝書局，2007。

西尼亞維爾。《俄羅斯音樂史綱》。上海：時代書報出版社，1948。

李燕宜。《鋼琴·合作：理論與實例》。台北：五南出版社，2014。

林肇富。《大提琴的藝術》台北：老古文化事業公司，1994。

陳國修。《陳國修音樂秘笈 2，大作曲家的生涯》台北：世界文物出版社，1994。

### 【翻譯專書】

Bertensson, Sergei & Leyda, Jay. 《拉赫瑪尼諾夫的音樂人生》(*Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*)。陳孟珊譯。桃園：原笙國際有限公司，2008。

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

Schonberg, Harold C.. 《不朽的鋼琴家》(*The Great Pianists*)。顧連理、吳佩華譯。台北：世界文物出版社，1998。

Walker, Robert. 《偉大作曲家群像：拉赫曼尼諾夫》(*The Illustrated Lives of the Great Composers: Rachmaninoff*)。何貴鳳譯。台北：足智文化有限公司，2022。

### 【外文書目】

Harrison, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. New York: Continuum, 2005.

Katz, Martin. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.

Norris, Geoffrey. *The Master Musicians: Rachmaninoff*. New York: Schirmer Books, 1994.

【外文論文與期刊】

Bogenreif, Connor. “Rachmaninoff’s Sonata for Cello and Piano: A Staple in the Cello and Piano Repertoire.” Chapman University, 2017.

Hae Ju Choi. “First Aid for Collaborative Pianists with Small Hands: Suggestions and Solutions for Awkward Passages from the Standard Repertoire.” Arizona State University, 2017.

Kim-Tetel, Sophia. “A Musical Analysis of Sergei Rachmaninoff’s Sonata for Cello and Piano, Op. 19.” Ball State University, 2011.

Norris, Geoffrey. “Rachmaninoff, Sergei” *Oxford Music Online*, published online 2001, accessed October 2023), 1, <https://doi-org.ezprox.bard.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.50146>.

Savella, Tristan. “Cello-Piano Duos: Analytical, Practical and Rehearsal Strategies for the Collaborative Pianist.” University of Toronto, 2023.

【樂譜】

Rachmaninoff, Sergei. *S. Rachmaninow: Sonate pour Piano et Violoncelle Op. 19*. Moscow: A. Gutheil, 1902.

【有聲資料】

David Finckel & Wu Han

I. Lento-Allegro moderato

[https://www.youtube.com/watch?v=LGF71YMYPC8&list=OLAK5uy\\_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=LGF71YMYPC8&list=OLAK5uy_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=2) Accessed 2023.

II. Allegro scherzando

[https://www.youtube.com/watch?v=z7nHP-jwNPA&list=OLAK5uy\\_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=z7nHP-jwNPA&list=OLAK5uy_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=3) Accessed 2023.

III. Andante

<https://www.youtube.com/watch?v=vjMBU-1tWsk> Accessed 2023.

IV. Allegro mosso

[https://www.youtube.com/watch?v=XUjhxU8pIVw&list=OLAK5uy\\_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=XUjhxU8pIVw&list=OLAK5uy_14hLGNIQ01W0CpPMmbB5vOiSUn0ABekvQ&index=5) Accessed 2023.

Gautier Capuçon & Nikolai Lugansky

<https://www.youtube.com/watch?v=KkcJBjuCuPY&t=1225s> Accessed 2023.

Gautier Capuçon & Yuja Wang

I. Lento-Allegro moderato <https://www.youtube.com/watch?v=D8rwMd5z-oc>  
Accessed 2023.

II. Allegro scherzando <https://www.youtube.com/watch?v=rG7UJ31oTtw>  
Accessed 2023.

III. Andante <https://www.youtube.com/watch?v=uXSWJeXnPJA> Accessed 2023.

IV. Allegro mosso <https://www.youtube.com/watch?v=u69zNK9EVng> Accessed  
2023.

Mitislav Rostropovich & Alexander Dedyukhin

<https://www.youtube.com/watch?v=on88UvcgYy4&t=13s> Accessed 2023.

Sheku Kanneh-Mason & Isata Kanneh-Mason

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