國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

書面報告

Department of Music
College of Music
National Taiwan Normal University
Written Report

布梭尼《E 小調第二號小提琴與鋼琴奏鳴曲，作品 36a》之作品分析與演奏詮釋

The Analysis and Interpretation of Busoni's Second Sonata for Violin and Piano in E minor, Op.36a

研究生：黃琪雯 撰
指導教授：徐千黛　教授

中華民國 111 年 7 月
July 2022

摘要

費魯喬・布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924) 作為一名理論家、鋼琴家及教育家，他的音樂及人生哲學思想影響了創作，當時濃厚的浪漫主義似乎沒有干擾到布梭尼自身的思維，嘗試在新的世代固守舊有原則。他強調「音樂融為一體」，主張「新古典主義」，在浪漫風潮中探索、突破創作限制最後融合為一體。

本文將以《第二號小提琴與鋼琴奏鳴曲，作品 36a》為主軸，從作曲家生平、創作風格，到樂曲理論上的分析，和聲級數、曲式架構、創作手法，再到詮釋方面，研讀所有作曲家標記於譜上的任何符號，查閱正確解釋，最後透過自身演奏將作曲家所寄託的情感傳達出來。

筆者以閱讀作曲家自傳，查閱中西期刊，利用音樂辭典汲取具可靠性的資料，彙整出布梭尼的人生故事；樂譜版本採用 Breitkopf & Härtel，輔以聆聽有聲資料、和鋼琴以及與指導教授討論演奏技巧，以期更有助於正確的演奏詮釋。

關鍵詞：布梭尼、小提琴、奏鳴曲、新古典主義

目錄

摘要.....i

目錄.....ii

第一章 緒論.....1

第一節 研究動機.....1

第二節 研究目的.....2

第三節 研究方法.....2

第二章 布梭尼的生平.....3

第三章 作曲風格與創作手法.....9

第一節 作曲風格.....9

第二節 創作手法.....10

第四章 樂曲分析.....13

第一節 第一樂章.....13

第二節 第二樂章.....32

第三節 第三樂章.....48

第五章 演奏詮釋.....70

第一節 第一樂章.....71

第二節 第二樂章.....83

第三節 第三樂章.....92

第六章 結語.....109

參考書目.....111

表格目錄

【表 1】第一樂章曲式架構.....31

【表 2】第二樂章曲式架構.....47

【表 3】第三樂章曲式架構.....69

譜例目錄

【譜例一】巴赫合唱曲手稿.....12

【譜例二】布梭尼改編譜曲.....12

【譜例三】第一樂章 第 1 小節至第 5 小節.....14

【譜例四】第一樂章 第 6 小節至第 11 小節.....16

【譜例五】第一樂章 第 21 小節至第 22 小節.....16

【譜例六】第一樂章 第 21 小節至第 26 小節.....17

【譜例七】第一樂章 第 27 小節至第 29 小節.....18

【譜例八】第一樂章 第 27 小節至第 35 小節.....19

【譜例九】第一樂章 第 41 小節至第 45 小節.....20

【譜例十】第一樂章 第 46 小節至第 47 小節.....21

【譜例十一】第一樂章 第 49 小節至第 53 小節.....21

【譜例十二】第一樂章 第 54 小節至第 56 小節.....22

【譜例十三】第一樂章 第 56 小節至第 63 小節.....23

【譜例十四】第一樂章 第 65 小節至第 67 小節.....24

【譜例十五】第一樂章 第 72 小節至第 76 小節.....25

【譜例十六】第一樂章 第 76 小節至第 80 小節.....26

【譜例十七】第一樂章 第 81 小節至第 85 小節.....27

【譜例十八】第一樂章 第 96 小節至第 101 小節.....28

【譜例十九】第一樂章 第 102 小節至第 105 小節 29

【譜例二十】第一樂章 第 115 小節至第 118 小節 30

【譜例二十一】第二樂章 第 118 小節至第 112 小節 32

【譜二十二】第二樂章 第 122 小節至第 123 小節 33

【譜例二十三】第二樂章 第 124 小節至第 127 小節 33

【譜例二十四】第二樂章 第 141 小節至第 149 小節 34

【譜例二十五】第二樂章 第 149 小節至第 155 小節 35

【譜例二十六】第二樂章 第 161 小節至第 169 小節 36

【譜例二十七】第二樂章 第 171 小節至第 188 小節 38

【譜例二十八】第二樂章 第 187 小節至第 198 小節 39

【譜例二十九】第二樂章 第 209 小節至第 213 小節 40

【譜例三十】第二樂章 第 214 小節至第 228 小節 41

【譜例三十一】第二樂章 第 234 小節至第 243 小節 42

【譜例三十二】第二樂章 第 248 小節至第 261 小節 43

【譜例三十三】第二樂章 第 262 小節至第 266 小節 44

【譜例三十四】第二樂章 第 290 小節至第 306 小節 45

【譜例三十五】第二樂章 第 312 小節到第 321 小節 46

【譜例三十六】第三樂章 第 322 小節至第 328 小節 50

【譜例三十七】第三樂章 第 334 小節至第 336 小節 51

【譜例三十八】第三樂章 第 341 小節至第 346 小節.....52
【譜例三十九】第三樂章 第 358 小節至第 373 小節.....53
【譜例四十】第三樂章 第 398 小節至第 399 小節.....54
【譜例四十一】第三樂章 第 409 小節至第 416 小節.....55
【譜例四十二】第三樂章 第 433 小節至第 438 小節.....56
【譜例四十三】第三樂章 第 498 小節至第 513 小節.....57
【譜例四十四】第三樂章 第 538 小節到第 551 小節.....58
【譜例四十五】第三樂章 第 574 小節至第 582 小節.....60
【譜例四十六】第三樂章 第 583 小節至第 588 小節.....61
【譜例四十七】第三樂章 第 598 小節至第 609 小節.....63
【譜例四十八】第三樂章 第 626 小節至第 662 小節.....64
【譜例四十九】第三樂章 第 666 小節至第 675 小節.....66
【譜例五十】第三樂章 第 676 小節至第 681 小節.....67
【譜例五十一】第三樂章 第 682 小節至第 696 小節.....68
【譜例五十二】第一樂章 第 1 小節至第 10 小節.....72
【譜例五十三】第一樂章 第 21 小節至第 26 小節.....73-74
【譜例五十四】第一樂章 第 27 小節至第 32 小節.....75
【譜例五十五】第一樂章 第 41 小節至第 46 小節.....76
【譜例五十六】第一樂章 第 47 小節至第 56 小節.....77

【譜例五十七】第一樂章 第 62 小節至第 69 小節.....79

【譜例五十八】第一樂章 第 81 小節至第 85 小節.....81

【譜例五十九】第一樂章 第 96 小節至第 101 小節.....82

【譜例六十】第一樂章 第 115 小節至第二樂章 第 123 小節.....84

【譜例六十一】第二樂章第 124 小節至第 145 小節.....85-86

【譜例六十二】第二樂章 第 151 小節至第 161 小節.....87

【譜例六十三】第二樂章 第 183 小節至第 198 小節.....88-89

【譜例六十四】第二樂章 第 244 小節至第 251 小節.....89

【譜例六十五】第二樂章 第 270 小節至第 292 小節.....90

【譜例六十六】第二樂章 第 312 小節至第 321 小節.....91

【譜例六十七】第三樂章 第 322 小節到第 325 小節.....93

【譜例六十八】第三樂章 第 342 小節至第 346 小節.....94

【譜例六十九】第三樂章 第 358 小節至第 373 小節.....95

【譜例七十】第三樂章 第 433 小節至第 450 小節.....97

【譜例七十一】第三樂章 第 498 小節至第 509 小節.....98

【譜例七十二】第三樂章第 574 小節至第 582 小節.....99

【譜例七十三】】第三樂章 第 592 小節至第 616 小節.....101-102

【譜例七十四】第三樂章 第 622 小節至第 625 小節.....103

【譜例七十五】第三樂章 第 626 小節至第 631 小節.....104

【譜例七十六】第三樂章 第 649 小節至第 654 小節.....106

【譜例七十七】第三樂章 第 676 小節至第 683 小節.....108

第一章　緒論

第一節 研究動機

筆者於某一學期練習巴赫無伴奏第二號組曲夏康舞曲，在上網搜尋版本聆聽時，偶然聽到了布梭尼改編成鋼琴的版本，瞬時嘆為觀止，耳朵似乎是被重新洗滌，不管是在曲子改編手法，或是藉由不同樂器來建立的聲響效果上，布梭尼保存了偉大的巴赫精神同時又將自己的想法注入，兩者結合淬鍊出淋漓盡致的境界。經筆者繼續探索布梭尼的作品後，發現大部分都是巴赫原創，布梭尼改編，其名氣遠勝於布梭尼本人的作品，這讓筆者開始對這位作曲家感興趣，進一步搜尋後發現布梭尼亦曾為小提琴和鋼琴譜寫兩首奏鳴曲，且在台灣目前尚未被研究過，進而決定以《第二號小提琴與鋼琴奏鳴曲》為研究目標，深入瞭解是怎麼樣的出身背景、成長過程和人生經歷讓布梭尼即使身處浪漫主義風潮，卻仍堅守自己的信仰，不隨波逐流。

第二節 研究目的

一個人的創作結晶反映了自己過往的經驗，不同的成長背景和社會背景都會造就出不同的性格及思維。經由筆者仔細分析曲目，有條理地整理每個樂章的和聲級數和曲式架構，研究每一個術語，每一個音符，期盼在詮釋上能更接近作曲家的心境，藉由自身的演奏訴說作曲家的冀望，並讓大眾多瞭解此首作品。

第三節 研究方法

筆者藉由查閱關於布梭尼一生的自傳以及後人蒐集整理編纂的書籍來深入理解，讓筆者更加設身處地的瞭解，當創作此曲時，布梭尼正經歷什麼樣的人生處境，對於剖析此曲想要傳遞的情緒心境上會有許多的幫助；再者，透過有聲資 料、國內外期刊、中英論文以及新葛洛夫音樂百科全書來全面性的彙整；最為重要的是，小提琴與鋼琴的奏鳴曲不分主奏伴奏，是室內樂編制中最小的，在練習過程中必須不斷地磨合彼此的聲音以及溝通想法，一起達到最貼近作曲家的期 望，也是自身最舒服的演奏方式。

第二章 布梭尼的生平

「我並沒有真正的童年。」[1]

費魯喬・布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924) 出生於義大利北部的恩波里小鎮，從小在音樂環境下長大，自幼即展現極高的音樂天賦。父親費迪南多・布梭尼，母親安娜・懷斯，[2]帶著他們唯一的孩子——布索尼，一生過著居無定所的生活到世界各地巡演。由於從小就發現了布梭尼天賦異稟的音樂才華，他比其他同年齡的小孩更早被送進學校接受教育；四歲時，他能用耳朵記下聆聽到的旋律並用鋼琴彈出來；七歲時，他在父母的音樂會中第一次於的里雅斯特 (Trieste) 公開演出，而這也代表了他職業音樂生涯的開始；受到外界資助者的貢獻，布梭尼於九歲時進入維也納音樂學院 (Vienna Conservatory) 就讀，受到了布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897)、漢斯利克 (Eduard Hanslick, 1825-1904)、[3]安布洛斯 (August Wilhelm Ambros, 1816-1876)[4] 等知名專業人士賞識，但布梭尼覺得學校的課程對於自身學習並沒有特別大的幫助，加上自己仍需要負擔些許學費，兩年後離開學校回歸自學。

---

[1] Antony Beaumant, *The Grove Dictionary of Music and Musician*, vol.4 (New York: Norton, 2001), 669

[2] 父親 (Ferdinando Busoni, 1834-1909) 是一位單簧管音樂家，母親安娜·維斯 (Anna Weiss, 1833-1909) 則是一名業餘鋼琴家。

[3] 漢斯利克為德國音樂學家、音樂評論家。

[4] 安布洛斯為奧地利音樂史學家、音樂評論家、鋼琴家、作曲家。

1876 年二月八日，年僅十歲，就在維也納舉辦了一場鋼琴獨奏會，包含了海頓的 D 大調鋼琴三重奏、莫札特的 D 大調輪旋曲、胡麥爾的鋼琴主題與變奏曲以及五首布梭尼自己譜曲的作品。在這場演出中有許多音樂家到場聆聽布梭尼的獨奏會，逐漸開啟名聲，同年二月十三日，著名的奧地利評論家漢斯利克在公開樂評寫道：“他配有輝煌的成功和擁有不尋常的能力...從他手指尖傳出的聲音清新自然，音符純粹，難以定義卻又讓人一目瞭然的音樂本能。”[5]此趟維也納旅程，除了舉行個人獨奏會外，尚有另一個重要的活動——和俄籍鋼琴家魯賓斯坦 (Anton, Rubinstein 1829-1894) 會面；魯賓斯坦認為布梭尼不論是作為一名演奏家或是作曲家，都擁有卓越的天份，將來他一定會為自己的國家帶來榮耀，魯賓斯坦甚至提到，這樣年輕有為的音樂家不應該為了生活而留在舞台上，必須要接受正規的教育，但在當時，家裡的狀況迫使布梭尼無法選擇其他條路，只能繼續靠舞台演出來養活自己和父母。四年過去了，家裡經濟也稍稍好轉後，1881 年全家離開義大利，遷居至奧地利格拉茲 (Graz) 小鎮，並成為梅爾 (Wilhelm Meyer, 1831-1898)[6] 的學生。在梅爾的教導下，布梭尼開始學習作曲，除了教授對位法外，梅爾引發了布梭尼對於莫札特音樂的終生熱愛甚至激發了他對神秘主義以及東方哲學的好奇。

[5] Larry Sitsky, *Busoni, and the Piano: the Works, the Writings, and Recordings.* (New York: Green Wood Press, 1986), 180.

[6] 梅爾為捷克作曲家。

1885 年到 1888 之間，布梭尼前往萊比錫 (Leipzig) 學習，結識了同輩音樂家戴里厄斯 (Delius, Frederic, 1862-1934)、[7]馬勒 (Mahler, Gustav, 1860-1911) 以及裴特利 (Petri, Egon, 1881-1962)，[8]並和當地的出版商有著良好的關係。1888 年布梭尼經胡果・李曼 (Hugo Riemann, 1849-1919)[9] 的推薦邀請，進入芬蘭的赫爾辛基音樂院 (Helsinki Conservatory of Music) 擔任教授職位，短暫的芬蘭生活卻在布梭尼的人生記憶中留下重要的發展，在這裡他接觸民間音樂，和西貝流士 (Jean Sibelius, 1865-1957)、[10]耶內菲特 (Armes Järnefelt, 1869-1958)[11]成為同學，其中西貝流士的音樂更是讓布梭尼打開新視界，突破了以往保守的音樂限制。同年也認識了瑞典雕塑家的女兒格爾達 (Gerda Sjöstrand, 1864-1957)，這位女人在一年後成為了布梭尼的妻子。1890 年，布梭尼在俄國聖彼得堡所舉辦的魯賓斯坦大賽中贏得了作曲和鋼琴兩個獎項，以此成就，布梭尼短暫的停留在俄國一段時間，並進入莫斯科音樂院任教。留在俄國時間越久，布梭尼發現自己被限制住了，於是將重心轉移到美國發展。在美國期間，首先於波士頓 (Boston)的新英格蘭音樂院 (New England Conservatory) 任教，但發現學生的素質不符合自身期待，不久又轉移至紐約 (New York) 發展，並在此開始了舞台演奏事業。

[7] 戴里厄斯為英國作曲家。

[8] 裴特里為德國鋼琴家，是布梭尼的得意門生。

[9] 胡果・李曼是德國音樂學家和作曲家，是現代音樂學的奠基人之一。

[10] 西貝流士為芬蘭作曲家

[11] 耶內菲特為瑞典的指揮家和作曲家。

自 1890 年開始到 1898 年間，布梭尼投入極大的重心於鋼琴演出和作曲。這使得他的鋼琴技巧不斷精進，作曲手法不斷翻新，《D 小調夏康舞曲》也是在此時期誕生；1894 年，布梭尼回到柏林定居，並專注於鋼琴事業上；1900-1901 年、1907-1908 年他分別在威瑪 (Weimar) 和維也納音樂院 (Vienna Conservatory) 開授鋼琴大師班。自1902年到1909年間，布梭尼開啟了新的音樂藍圖，他開始推廣新音樂，資助舉辦音樂會，演出曲目都是巴爾托克 (Bartók, Béla, 1881-1945)、[12]艾爾加 (Edard, Elgar, 1857-1934) 、[13]丹第 (Vincent d'Indy, 1851-1931) 、[14]西貝流士、伊撒意 (Eugène Ysaÿe, 1858-1931)[15] 等二十世紀年輕有為的音樂家之作品。兩年後，布梭尼出版了音樂專書《新音樂美學草案》 (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*)，內容包含布梭尼對未來音樂做的願景以及大膽而富有遠見的教育方針。

1911 年，第一次世界大戰爆發前，布梭尼於義大利舉行了六場以李斯特為主要曲目的系列音樂會，這時期似乎是布梭尼作為鋼琴獨奏家的演藝巔峰，演出次數不可勝舉，但讓他為之成名的並不是本身的身份，而是因改編巴哈作品才讓世人對他熟悉。同年，布梭尼創作長達六年的歌劇《新娘的選擇》(*Die Brautwahl*) 在漢堡首演，卻以失敗收場，不受觀眾喜愛。1912 年的春天，布梭尼開啟了義大

[12] 巴爾托克為匈牙利作曲家。

[13] 艾爾加為英國作曲家。

[14] 丹第為法國作曲家。

[15] 伊撒意為比利時作曲家。

利巡演之旅，總共完成了八場獨奏會，演出自巴赫時期之後重要的鋼琴作品，不久，他被任命擔任位於波隆納 (Bologna) 的博洛尼亞音樂學院董事一職。布梭尼自認為是具有文藝復興時期思想之人，他待在義大利還有另一個很大的原因就是希望在義大利重建歐洲文化文藝復興的水準，但很可惜，現代義大利的素質仍然讓布梭尼失望，也在第一次世界大戰 (World War I, 1914-1918) 爆發後辭去了職務，離開義大利。

1915 年初，布梭尼回到美國短暫的待了四個月，在美國的生活品質實在讓布梭尼不滿意，又不願回到正在經歷戰爭的德國，甫決定要回去義大利定居後，不久後，1915 年五月義大利向盟友宣戰，淪陷戰爭風波，最後無可奈何，繼續留在紐約，九月重回歐洲，但不論是昔日故鄉德國還是曾經待過的義大利都因戰爭無法久留，於是布梭尼到了中立國瑞士 (Switzerland) 避難。在蘇黎世 (Zürich) 的六年旅居期間，布梭尼仍繼續他的教學演奏事業，舉行獨奏會、開授大師班，偶爾回到義大利登台演出，於此同時，布梭尼開始創作他的代表作品，歌劇《丑角》(*Arlecchino*)、[16]《杜蘭朵》(*Turandot*)[17] 以及未完成的《浮士德博士》(*Doktor Faust*)。

1920 年威瑪共和國建立後，布梭尼受先前曾指導過的學生凱森柏格 (Leo Kestenberg, 1882-1962) 邀請，回到柏林藝術學院 (Akademie der Künste Berlin) 主

[16] 為 1916 年完成的歌劇，以新古典主義風格所寫成，其中包含了對當代典型歌劇的諷刺。

[17] 為 1917 年完成的歌劇，根據一位威尼斯戲劇家卡洛・戈齊所創作的劇本改寫成德國版本。

持作曲大師班，在他的學生中最著名的兩位學生為懷爾 (Kurt Weill, 1900-1950)、沃格爾 (Wladimir Vogel, 1896-1984)，並重回此地定居直到去世。1922 年，布梭尼在完成最後一場鋼琴獨奏會後，心臟病發，身體逐漸衰弱，無法再參與任何的演出，全心投入於《浮士德博士》劇本，但在 1924 年，布梭尼仍敵不過病魔，離開人間，留下兩幕的劇本之遺憾，享年五十八歲。

第三章 作曲風格與創作手法

第一節 作曲風格

布索尼，在人們心中他是一位技術高超的鋼琴家，殊不知他亦為作曲家及教育家的身份。最為人所知的是布索尼改編巴赫的作品、貝多芬的奏鳴曲以及李斯特的小品，然而他自己的作曲卻鮮少有人知道。

作為一位作曲教育家，布梭尼將他對偉大音樂的願景傳授給他的學生，鼓勵學生從其他作品中設計自己的技術練習，徹底解析著名的作品，因此，樂譜研究是他教學的主要部分，布梭尼從巴赫的作品中學習對位法、賦格和變奏形式，甚至他認為巴赫的對位法是永恆和普遍的音樂特徵。

布梭尼從莫札特的作品學習管弦樂法，他認爲莫札特是管絃音樂中最具代表性的楷模。特別欣賞莫札特對於聲音空間的融合以及聲音導向的處理，在聲響織度上利用不同樂器的音色創造出豐富多元的聲音色彩。

雖然巴赫和莫札特是布索尼與他的作曲學生所接觸的主要作曲家，但他也提到義大利歌劇作曲家，尤其是貝利尼 (Vincenzo Bellini, 1801-1835)、[18]董尼才第 (Gaetano Donizetti, 1797-1848)[19] 和威爾第 (Giuseppe Verdi, 1813-1901) 是旋律寫作的典範。對於布索尼來說，旋律是音樂的基本組成部分，和聲可以從中和諧地

[18] 貝利尼為義大利歌劇作曲家。

[19] 為義大利作曲家以創作歌劇為著名。

衍生出來。仔細研究作品會發現，在音色、織度、和聲上，布索尼似乎和同時期的音樂家有若干差異。

第二節 創作手法

此曲創作年份為 1898 年五月到 1900 年八月，曲目長達三十分鐘，在篇幅上是屬於較大的製作。筆者將分為曲式手法、和聲及旋律取材三個方面簡述大方向，細節在樂曲分析中會更詳細論述。

（一）曲式

第一樂章為奏鳴曲式，第二樂章為兩段體，第三樂章為擴增兩段體，在架構上較簡單俐落。其中使用了賦格、模仿巴赫三聲部平均律的對位法、小步舞曲、以及在第三樂章段落 B 的主題是取材自巴赫聖詠，並發展為六個變奏。

（二）和聲

在和聲方面，儘管布梭尼在創作手法的框架上是以新古典主義作為基準，但在調性方面可以感覺得到布梭尼正在嘗試不同的聲響，做出新的色彩效果。在曲子中使用了許多附屬和弦進行頻繁轉調，產生調性不穩，不安定的情緒；或是在小調的調性中，以皮卡第和弦做為結尾，瞬間從烏雲密佈轉為晴空萬里，開朗了起來。

（三）旋律取材

第三樂章中的段落 B 引用巴赫聖詠，此曲出自《獻給妻子的筆記本》(Notebook for Anna Magdalena Bach)。[20]此套作品分為兩冊共有兩個版本，前者於 1722 年出版，屬於巴赫自己的手稿整理；後者於 1725 年出版，加入了與巴赫同時代作曲家所作的小步舞曲、詠嘆調、讚美詩、前奏曲等。

《我是多麼地幸福啊，喔！靈魂伴侶》(*Wie wohl ist mir, O Freund der Seelen,* BWV 517)，為一讚美詩，歌詞如下：

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, 我是多麼地幸福啊，喔！靈魂伴侶，

Wenn ich in deiner Liebe ruh'. 當我在你的愛中安息。

Ich steige aus der Schwermuts-Höhlen, 我走出憂鬱的洞穴，

Und eile deinen Armen zu. 並投入你的懷抱。

Da muss die Nacht des Traurens scheiden, 悲傷的夜晚，我們必須分離，

Wenn mit so angenehmen Freuden, 若有這樣愉快的快樂，

Die Liebe strahlt aus deiner Brust. 愛從你的胸膛中閃耀。

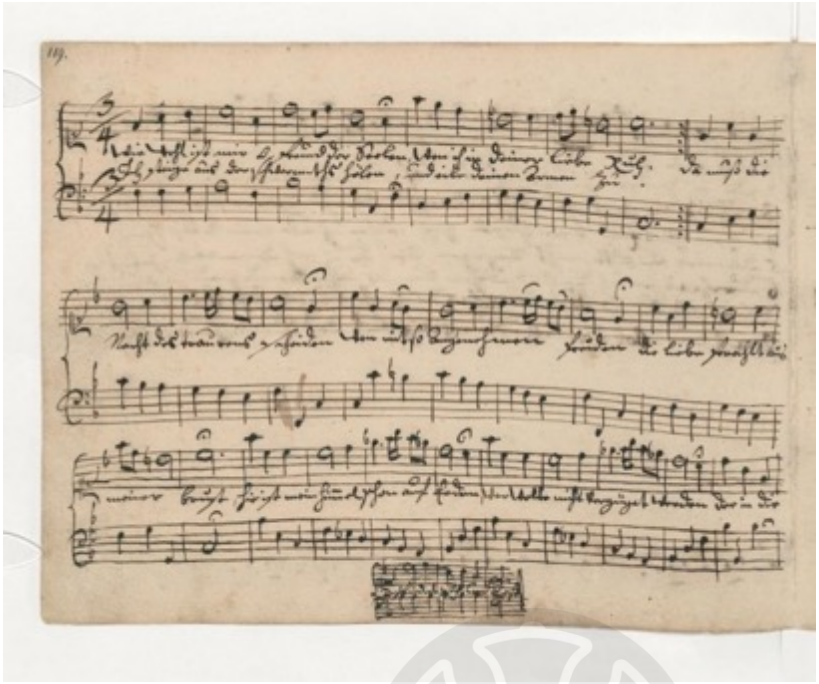
Hier ist mein Himmel schon auf Erden, 這裡是在人間的天堂， Wer

wollte nicht vergnüget werden, 誰不想被逗樂，

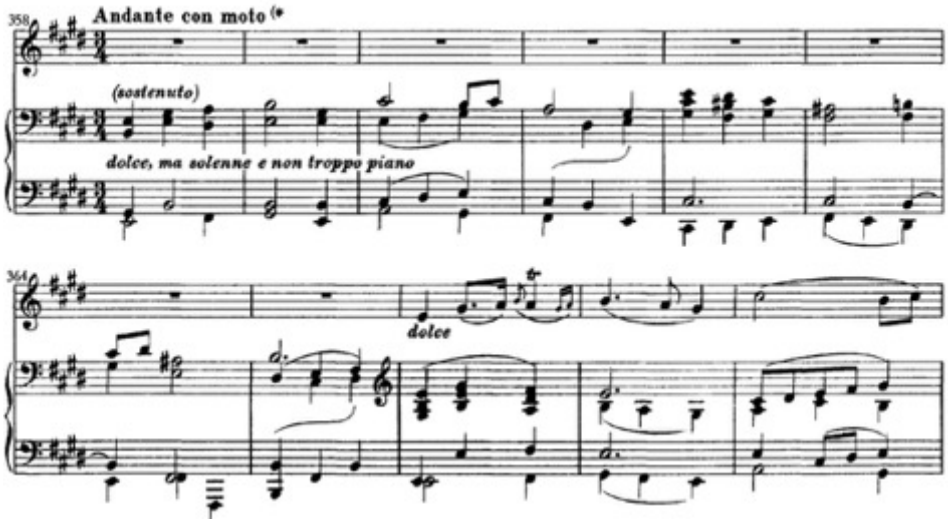
Der in dir findet Ruh und Lust. 在你身上我找到了平安和快樂。

[20] 安娜・瑪格達勒那・巴赫 (Anna Magdalena Bach，1701-1760)，為巴赫第二任妻子。《獻給妻子的筆記本》內容曲目包含 17 世紀末到 18 世紀初不同音樂家的音樂彙編。

【譜例一】巴赫聖詠手稿



【譜例二】布梭尼改編譜曲



第四章 樂曲分析

第一節 第一樂章

第一樂章為 E 小調，四四拍子，奏鳴曲式 (Sonata Form)，速度為緩慢的慢板 (*Langsam*)。筆者先將呈示部、發展部及再現部，三個部分簡要敘述。

呈示部：分為動機一、動機二和動機三，以四音一組（簡稱四音組）為核心概念，旋律線條長，鋼琴和小提琴對唱三個樂句之後即接續發展部，小節數少，主要在鋪陳寧靜、小調憂鬱的情緒。

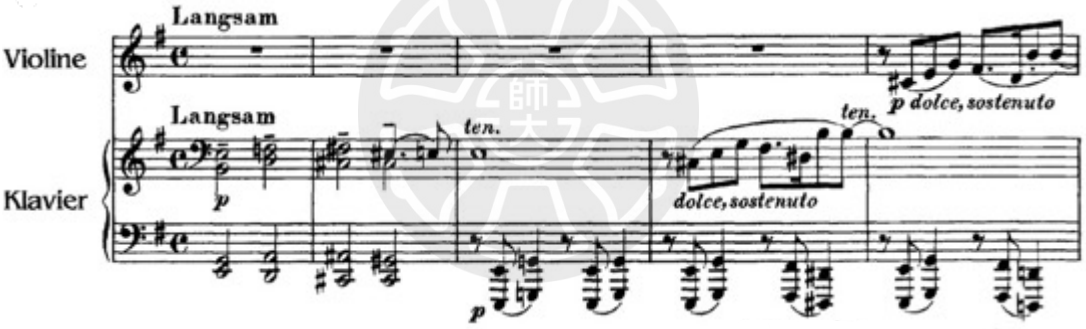
發展部：將動機一、動機二和動機三加以發展，配合著鋼琴將伴奏音型從呈示部八分音符減值為十六分音符，速度感拉升，音樂流動，結構多樣化，和聲調性轉換頻繁。

再現部：重現呈示部的動機三，與呈示部第一樂句頭尾呼應，以短短 15 小節結束全曲。

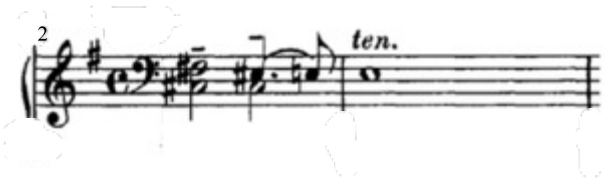
全曲開頭以 i級、vii ♮級、v64/v級、v/ ii級，四個二分音符和弦揭開慢板樂章序幕，如同鐘聲般沉穩而凝重，與樂章尾處相呼應。在第 2 小節可以看到二分音符、附點四分音符、八分音符及全音符（動機一）、第 3 小節左手伴奏音型所構成的節奏（動機二）以及第 4 小節由 C♯、E、G、F♯ 串起四音組的概念（動機三）。這三個節奏動機將會在第一樂章變化成其他節奏形式重複出現。第 4 小節開始由鋼琴先帶出第一樂句主題旋律（動機三），隨後小提琴以動機模仿呼應。

【譜例三】

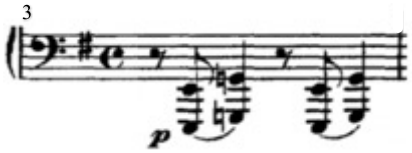
【譜例三】第一樂章 第 1 小節至第 5 小節



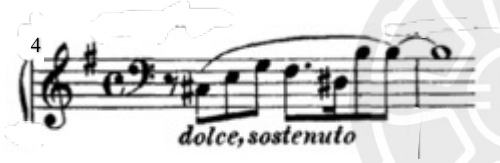
動機一



動機二

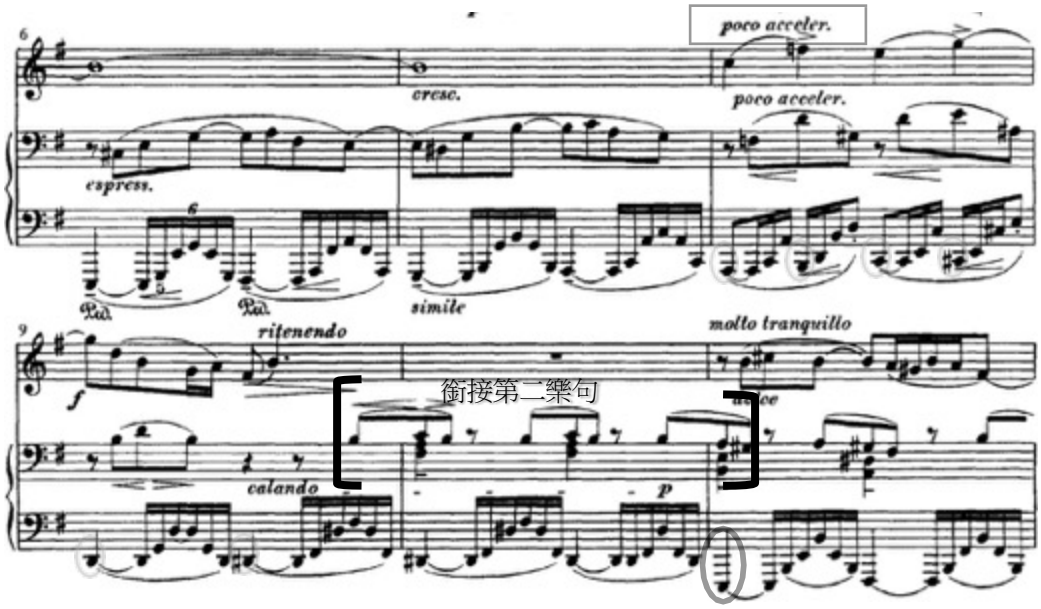


動機三



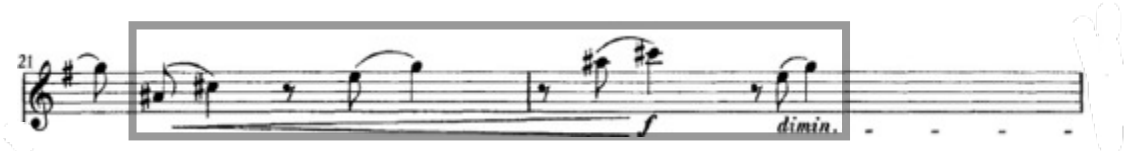
第 8 小節開始從鋼琴左手 B- C- C♯- D- D♯ 五個半音上行配合著小提琴稍微漸快 (*poco accelerando*) 鋪陳第二樂句，接續著第 10 小節由鋼琴右手半音引導漸慢 (*ritenendo*)；在連續彈奏了兩次 B- C- B 後，第 11 小節鋼琴左手帶到 E 音並進入 E 大調，小提琴也以 B- C♯- B 來回應並開始第二樂句。【譜例四】

【譜例四】第一樂章 第 6 小節到第 11 小節



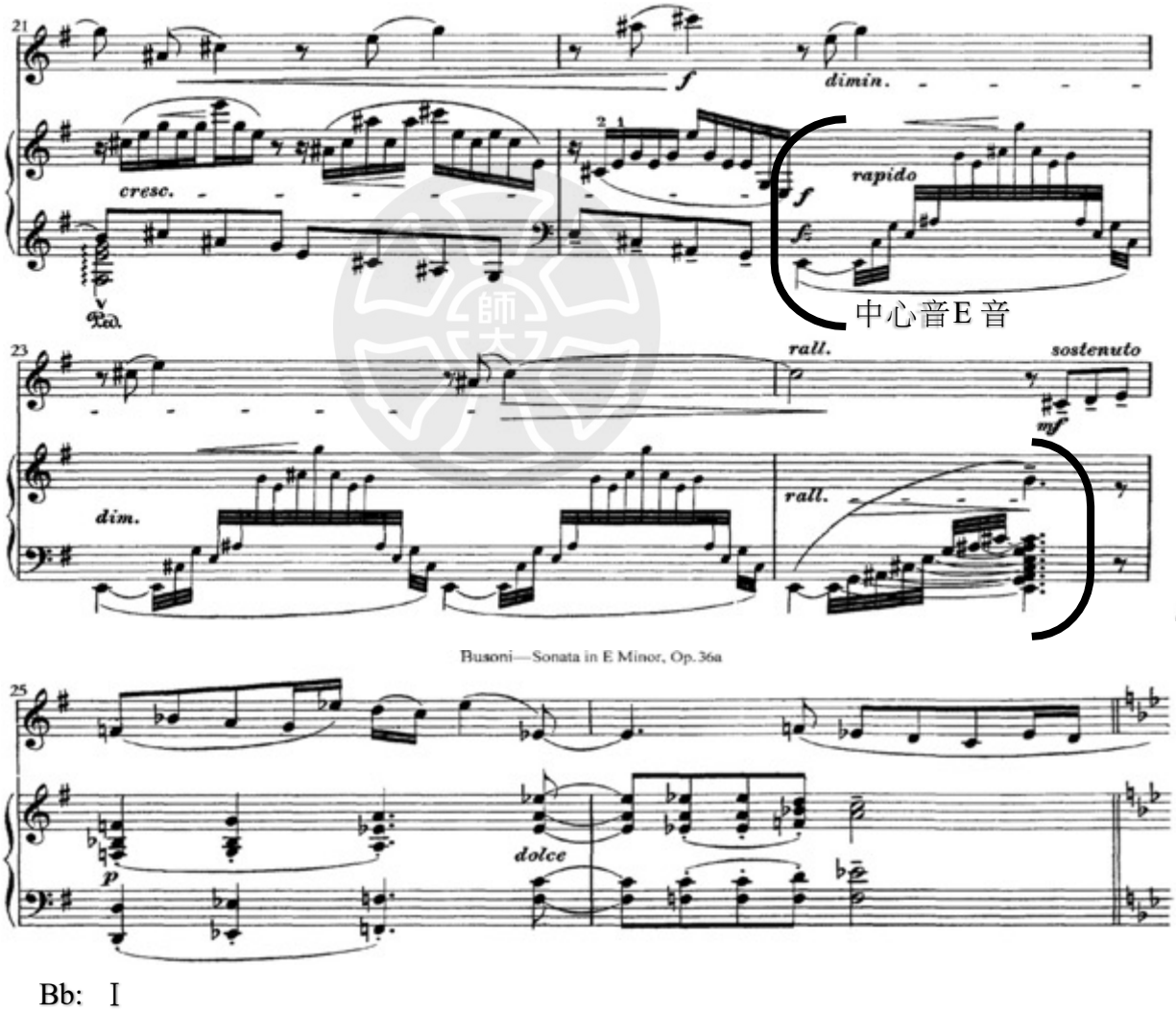
第 21 小節小提琴以（動機二）的變形演奏連續四組小三度音程，音量向上推到*f*，將情緒推到高點。【譜例五】

【譜例五】第一樂章 第 21 小節至第 22 小節



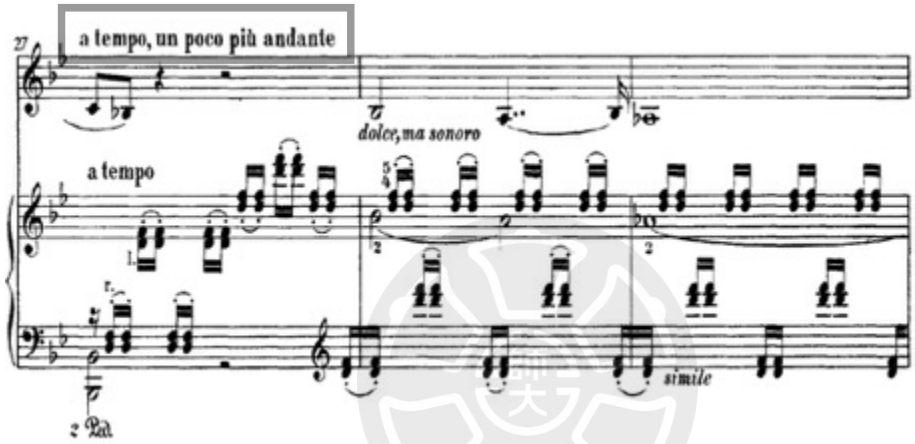
第 22 小節開始，鋼琴以中心音 E 音作為動機發展，利用中心音的發展導入 F 音，同時 F 音亦是 B♭大調一級五音。使用了減七和弦分解以及琶音暗示即將轉調進入發展部。第 25 小節和第 26 小節為轉調前的過門，由小提琴帶出第三個樂句。【譜例六】

【譜例六】第一樂章 第 21 小節至第 26 小節



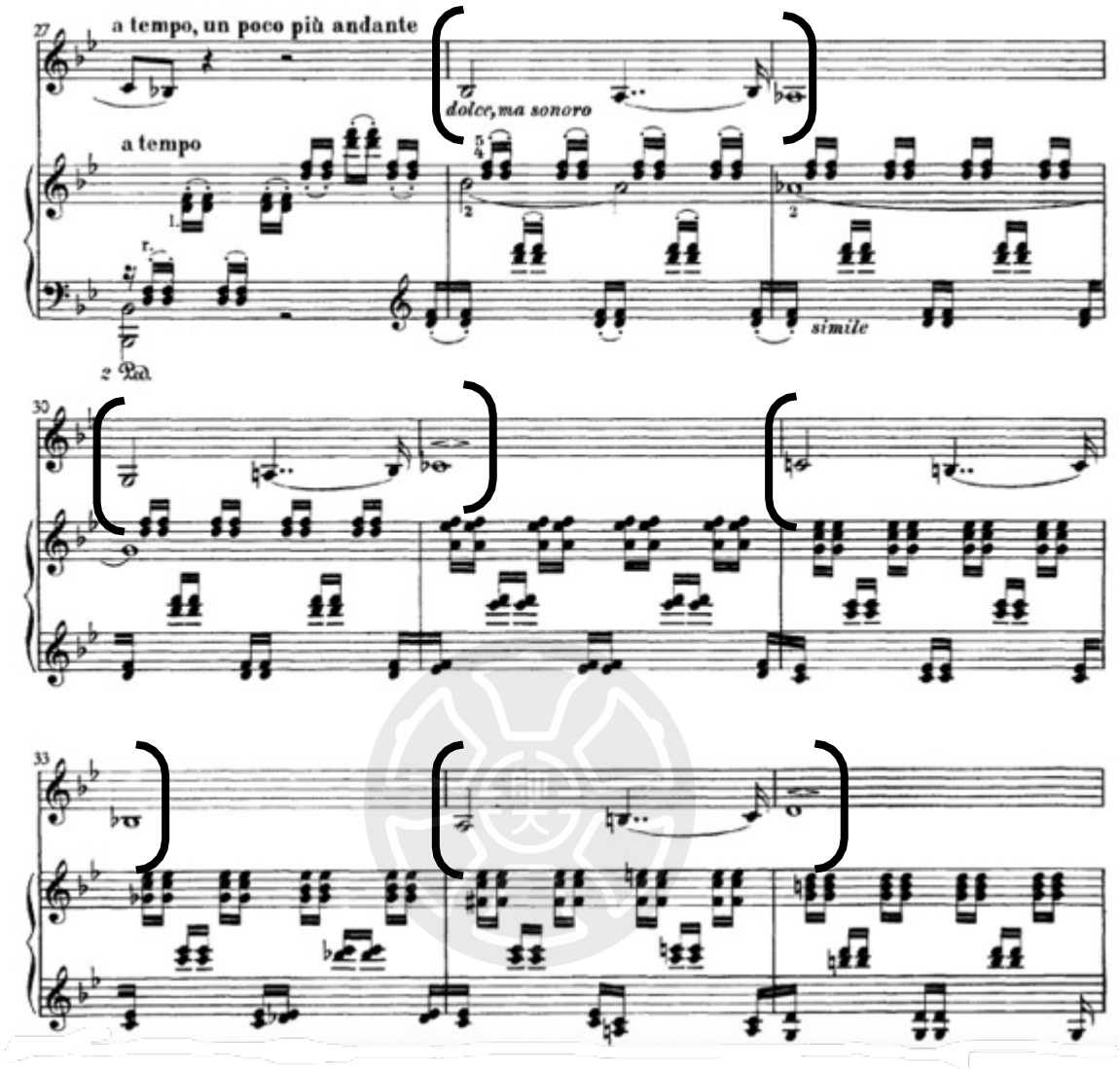
對比呈示部鋼琴左手長線條的圓滑旋律，見【譜例四】，第 27 小節發展部開始，作曲家希望呈現輕巧感並增添了 *a tempo, um poco piu andante* 之術語，將記譜改成兩個十六分音符圓滑斷奏，一小節四組小三度音程，左右手交叉，如同小碎步般提升速度感。【譜例七】

【譜例七】第一樂章 第 27 小節至第 29 小節



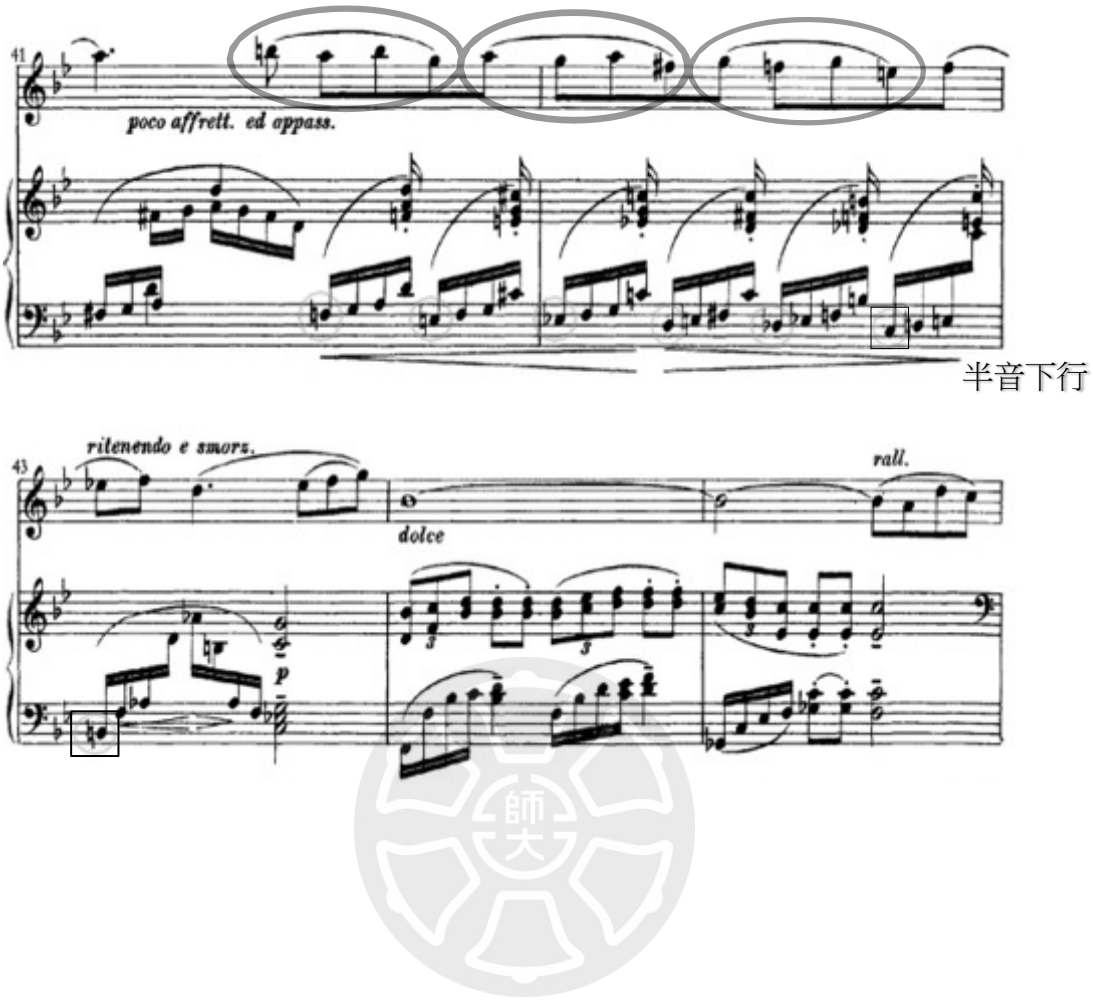
第 28 小節開始，小提琴的第一樂句包含了（動機一）及四音組的概念，配合著鋼琴的伴奏音型，從（動機一）變化為二分音符、附附點四分音符、十六分音符及全音符作為一組。【譜例八】

【譜例八】第一樂章 第 27 小節至第 35 小節



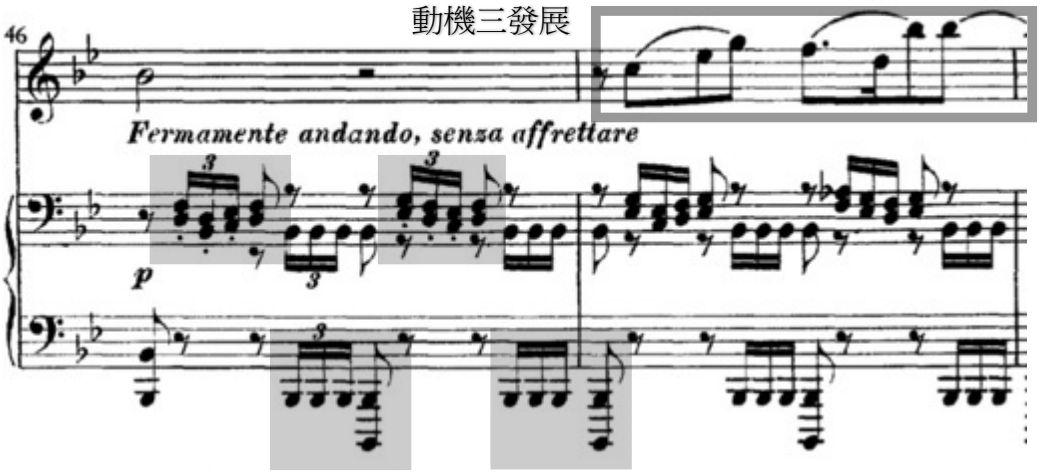
小提琴部分可以看到從第 41 小節至第 44 小節，作曲家在譜寫弓法時，從第二拍後半拍開始與後三個八分音符連成一弓，每組都是從後半拍開始，四音組的概念再次出現。鋼琴則使用了連續半音下行增添和弦色彩。【譜例九】

【譜例九】第一樂章 第 41 小節至第 45 小節



第 46 小節進入到發展部第二樂句，鋼琴左手從第一樂句開頭平均的十六分音符，見【譜例七】，變化為同樣時值的三連音，節奏更為輕巧，而在音符編排上可以看到四音組的概念重複使用，同樣從後半拍開始；小提琴在第 47 小節由呈示部第一樂句的（動機三）發展轉調帶出長線條樂句。【譜例十】

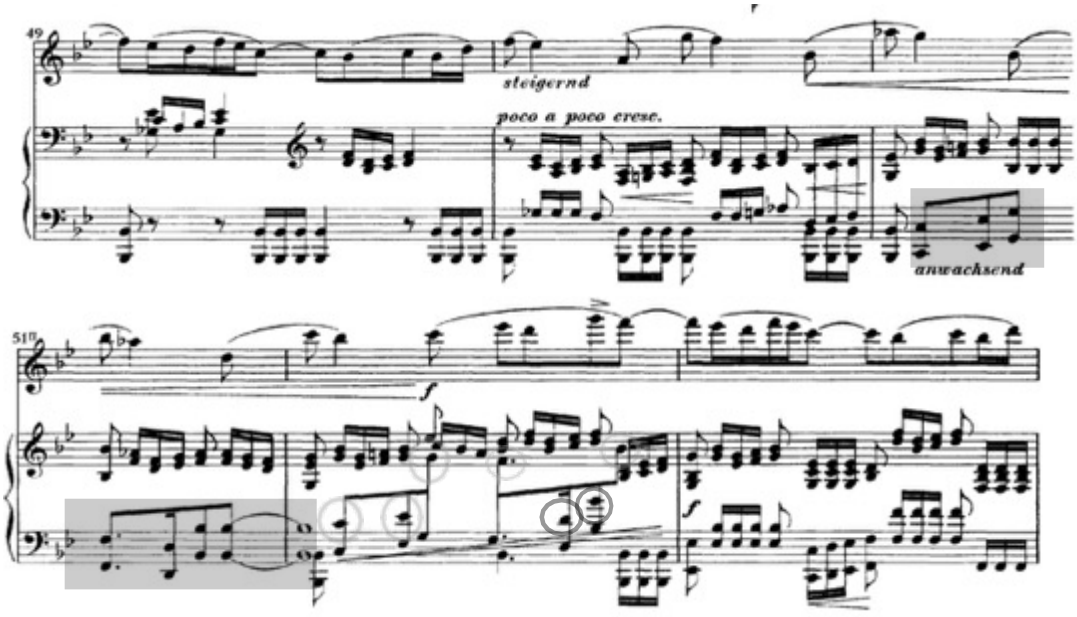
【譜例十】第一樂章 第 46 小節至第 47 小節



第 51 小節，鋼琴對題小提琴的第二樂句，第一次以八度音程回應；第二次的回應則巧妙地加入了巴赫三聲部的概念，將主旋律音分佈在不同聲部中。

【譜例十一】

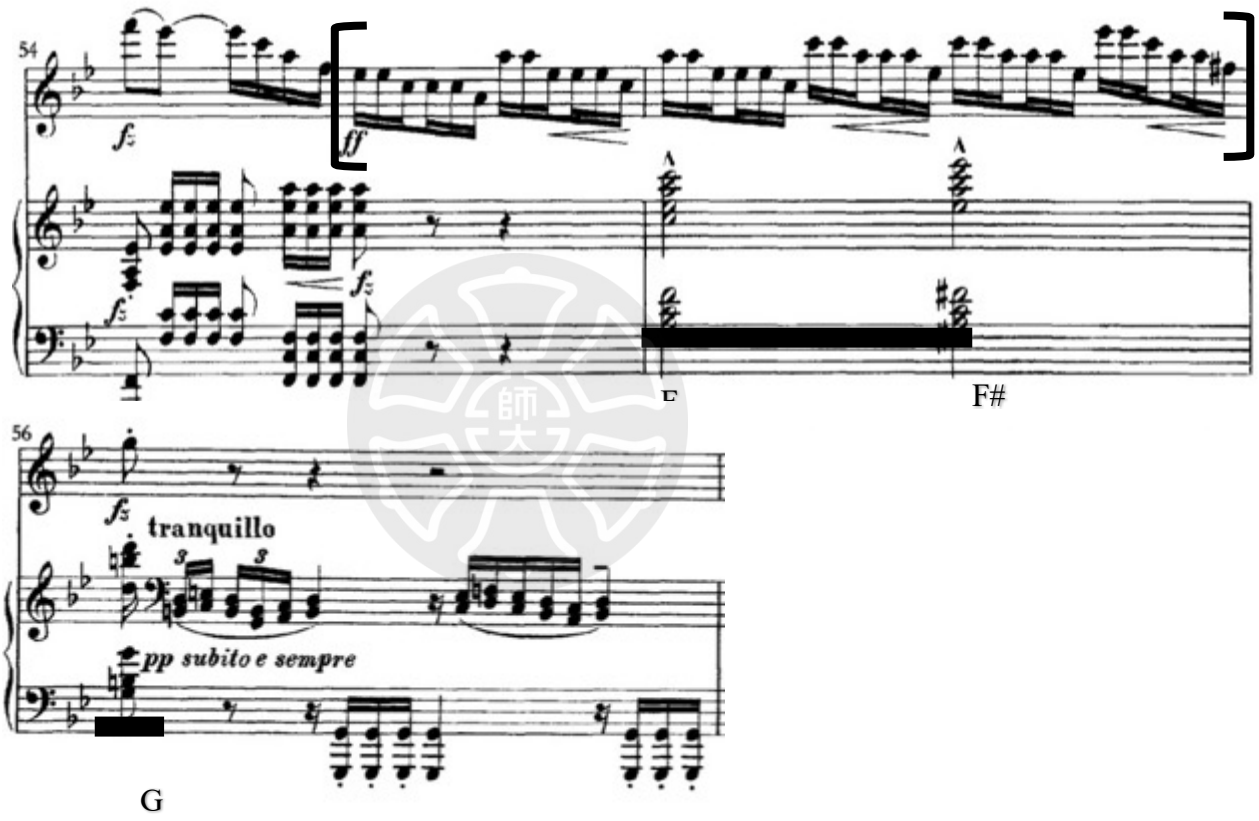
【譜例十一】第一樂章 第 49 小節至第 53 小節



第 54 小節開始，小提琴做了一個小插入句，鋼琴左手以 B♭大調Ⅴ級七和弦根音 F 音和 vii7/vi 級和弦根音 F♯音，導音繼續引向 G 音來鋪陳轉調的情緒。

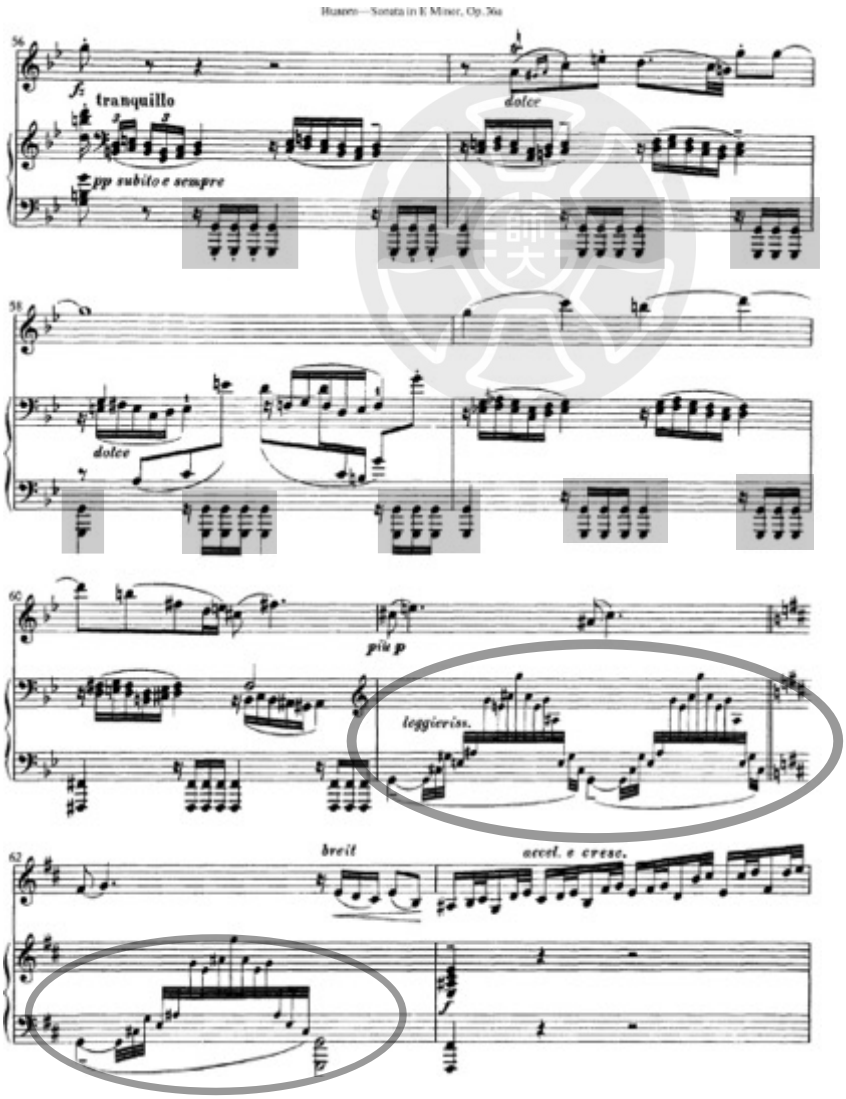
【譜例十二】

【譜例十二】第一樂章 第 54 小節至第 56 小節



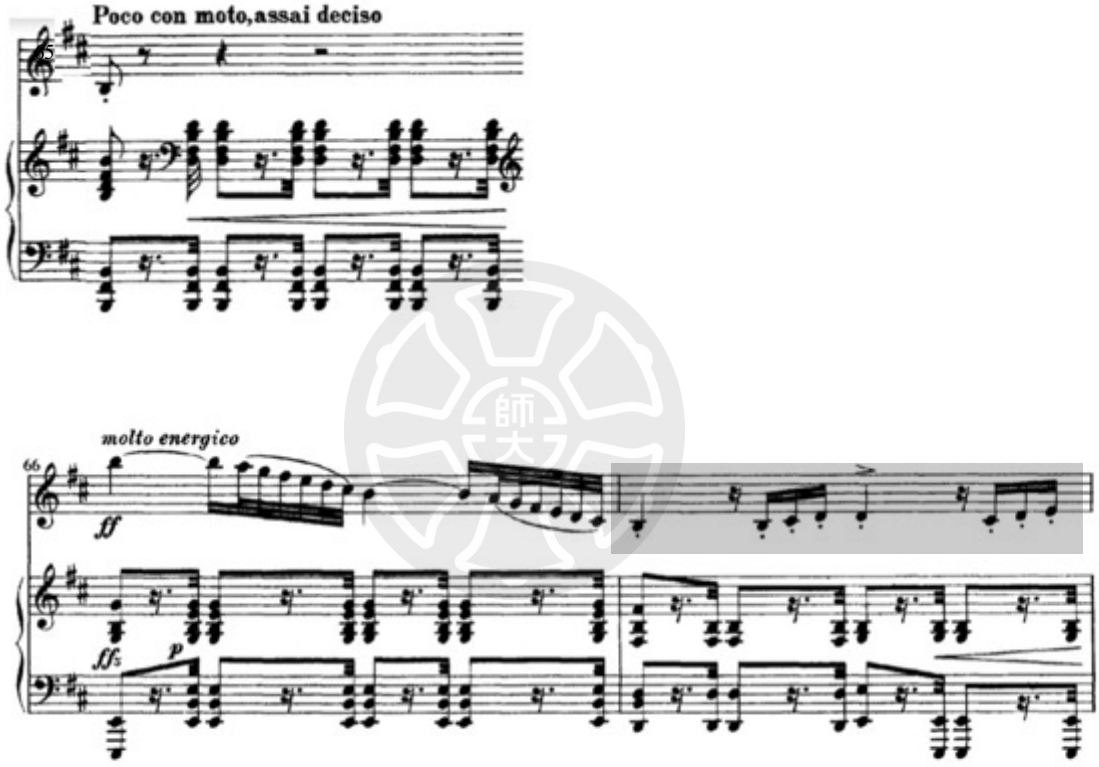
第 56 小節至第 63 小節，第二樂句開頭作曲家以 B♭大調和 b 小調的六音作為中心音 G 音發展和絃走向，形成調性不穩，漂浮躁動之感。前四小節同樣以三個十六分音符加上一個四分音符組成四音組，鋼琴不斷地重複，就像魔鬼在敲門，詭異神祕卻又果斷地彈奏每一顆音，到了第 61 小節，筆者想像減七和弦的分解代表著魔鬼敲門聲消失，煙灰雲散，但神秘氣氛仍繼續蔓延著。【譜例十三】

【譜例十三】第一樂章 第 56 小節至第 63 小節



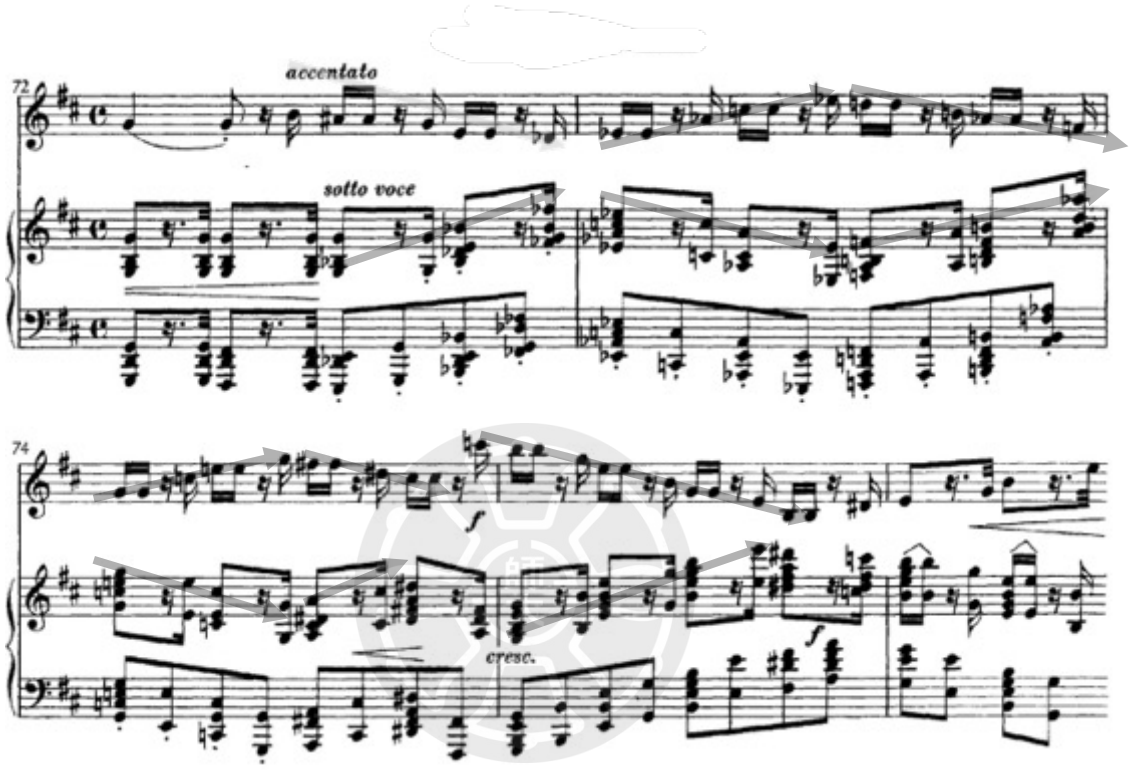
樂曲進入第三樂句，從整首曲子開頭到此處，鋼琴左手伴奏音型的氛圍最為激昂，作曲家譜寫的術語 *Poco con moto, assai deciso* 速度活躍、十分果斷，以堅定的附點節奏伴著小提琴的十六分音符斷奏強烈表達音樂氛圍。【譜例十四】

【譜例十四】第一樂章 第 65 小節至第 67 小節



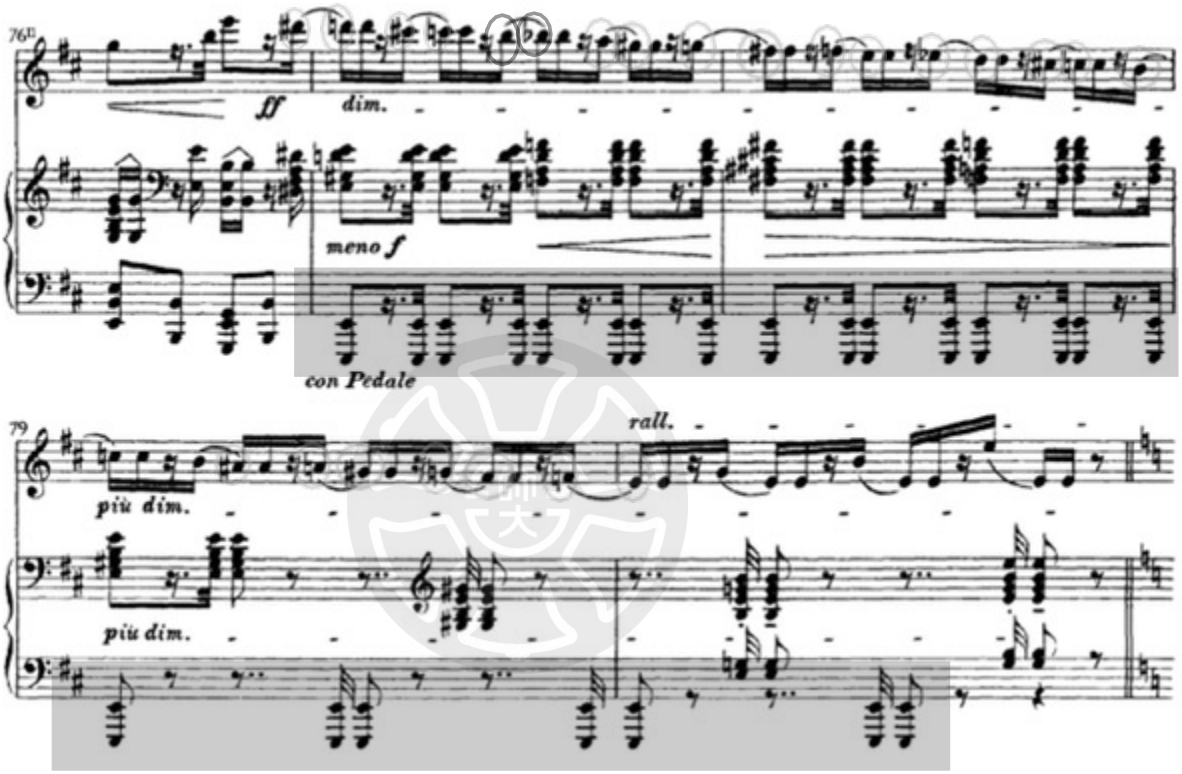
第四樂句中小提琴與鋼琴使用了反向旋律，當小提琴音型向上爬升時，鋼琴則相反。以分解減七和弦構成音符，形成互相拉扯的激烈感。【譜例十五】

【譜例十五】第一樂章 第 72 小節至第 76 小節



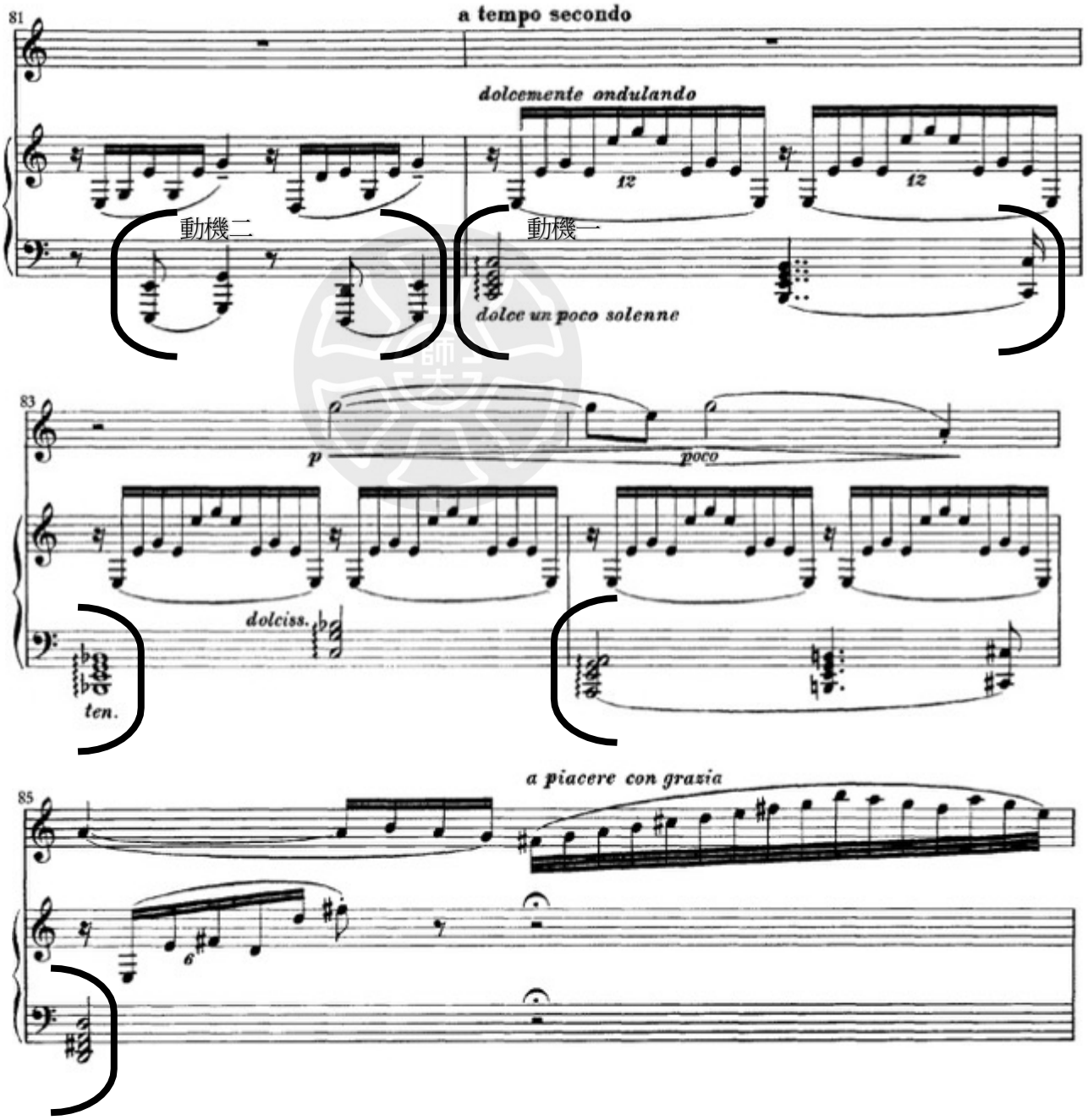
第四樂句中，第 76 小節至第 80 小節以半音下行延續拉扯的和弦色彩，左手重複的 E 音預示著第五樂句的中心音。【譜例十六】

【譜例十六】第一樂章 第 76 小節至第 80 小節



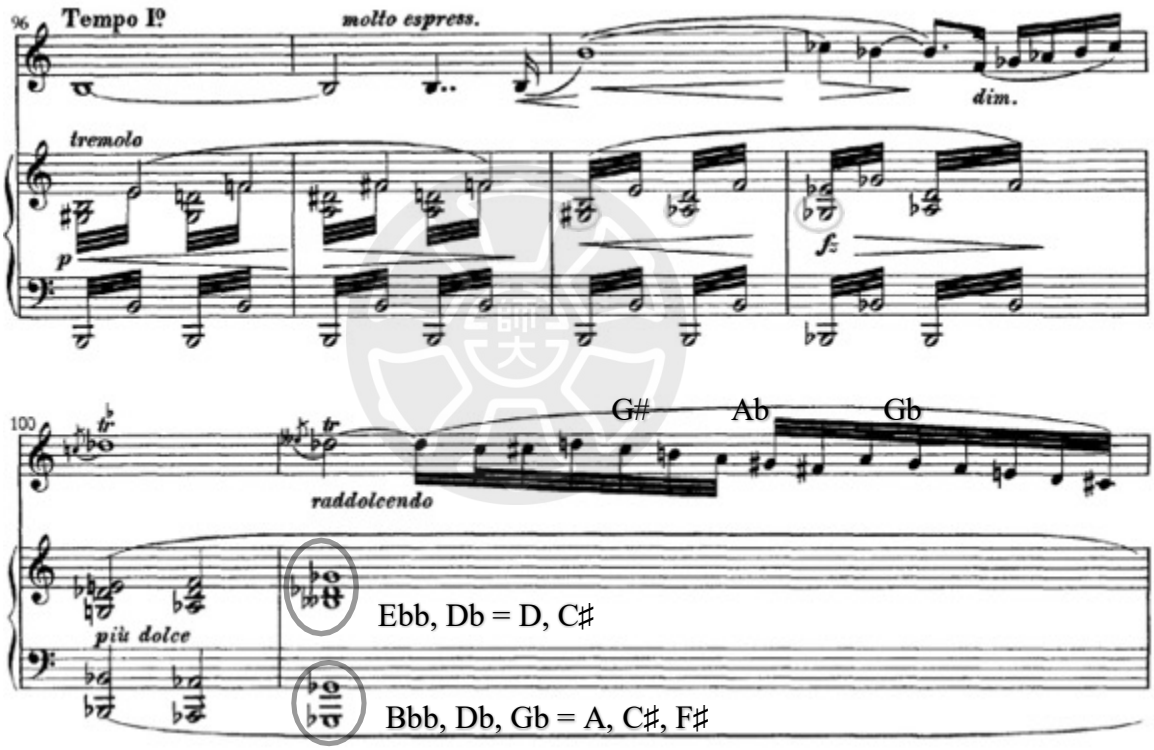
第 81 小節進入第五樂句---發展部的結束，除了速度回到開頭原速，動機一和動機二都再度出現；旋律方面，對比前一個樂句的斷奏聲響，線條拉長，以十二連音流動。【譜例十七】

【譜例十七】第一樂章 第 81 小節至第 85 小節



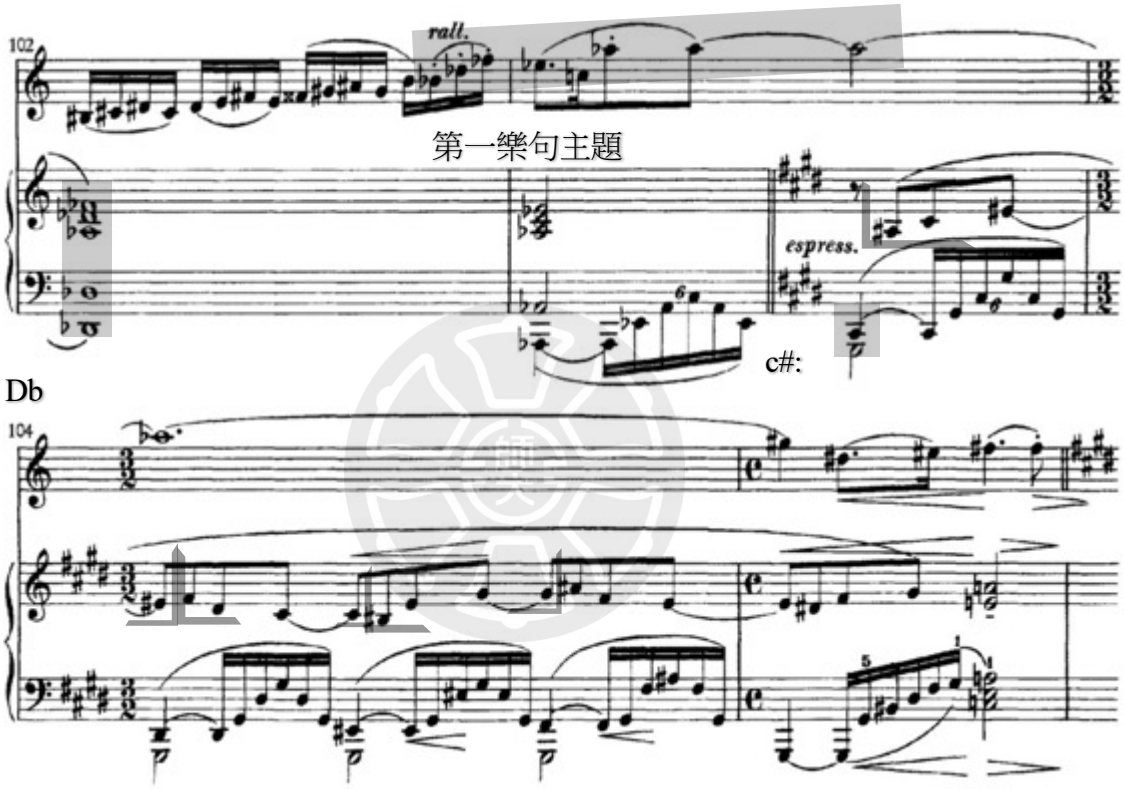
進入第 96 小節過門，作曲家使用等音相換、升降記號交替，形成調性忽明忽暗，例如：升 G 音等於降 A 音、重降 B 音等於 A 音；而在第 101 小節特別的是只有主奏的前兩個音是降記號，二分音符為 Db 音，接著的三十二音符皆是升記號，圍繞在 C♯音，暗示著再現部的開始調性。【譜例十八】

【譜例十八】第一樂章 第 96 小節至第 101 小節



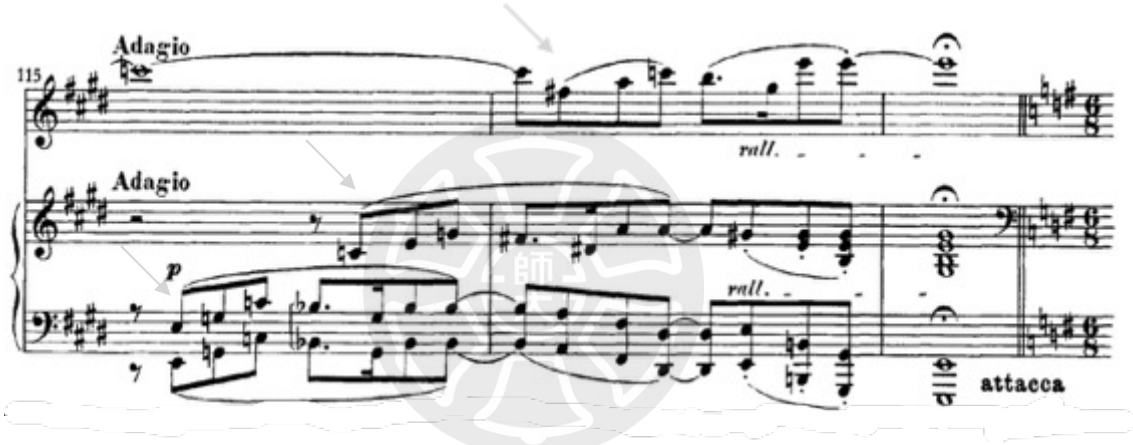
過門最後兩小節，鋼琴和弦再次強調了 Db 音，暗示轉為 C♯小調外，在第 103 小節加上前三個音，也用了（動機三），並將前三個音減值為十六分音符，進入再現部，將四個音一組（四音組）的概念重現。【譜例十九】

【譜例十九】第一樂章 第 102 小節至第 105 小節



全樂章的最後三小節以卡農形式堆疊主題，第一次為第 115 小節的第一拍後半拍，由鋼琴從低音聲部八度彈奏；第二次為第三拍後半拍，由鋼琴右手加入；第三次為第 116 小節的第一拍後半拍，由小提琴主奏加入。音域從厚實低音走到精煉高音，每一個音符彷彿籠罩在大調氛圍中，小心翼翼不破碎般地以 E 大調結束。【譜例二十】

【譜例二十】第一樂章 第 115 小節至第 118 小節



【表格一】第一樂章結構分析

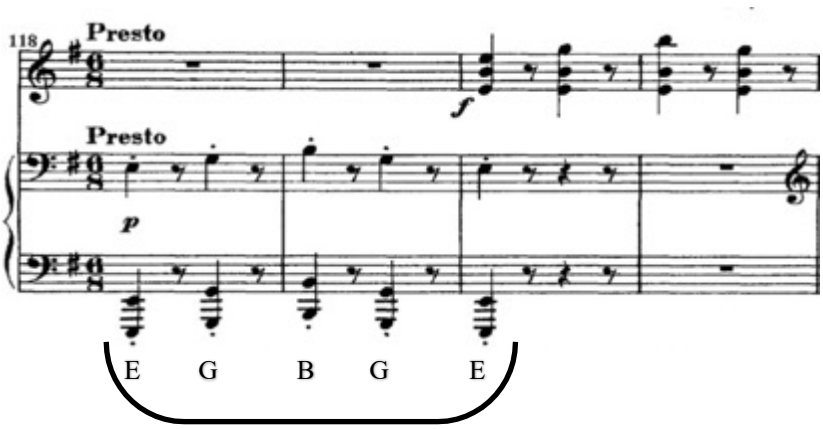
樂段	樂句	小節數	調性、中心音
呈示部	第一樂句	1-10	E 小調
	第二樂句	11-16	E 大調
	第三樂句	17-24	中心音爲 E 音
	過門	25-26	中心音由 E 音轉爲 F 音
發展部	第一樂句	27-46	Bb 大調
	第二樂句	47-56	Bb 大調
	第三樂句	57-64	中心音 G 音
	第四樂句	65-80	B 小調 - E 小調
	第五樂句	81-95	中心音 E 音
過門		96-103	轉調頻繁
再現部		104-117	C♯大調 - E 大調

第二節 第二樂章

第二樂章為 E 小調，六八拍子，兩段體式 (A-B-A-Coda)，速度為急板 (*Presto*)。以三個八分音符為循環，雖然在排列上會因樂句而改變，例如：鋼琴右手一個八分音符搭配左手兩個八分音符或是兩手齊奏，但整體的概念皆是三音一組；另一方面，第一樂章的呈示部短，發展部長，但在第二樂章中，段落 A 就像是一個主題循環，如輪子般不斷地轉動，中間 B 段落可以說是一個插入段落，音符時值較長，聽起來感覺讓氣氛緩和，但隨即緊接著又回到段落 A ，彷彿沒有休息般，源源不絕的動能，非常緊湊。

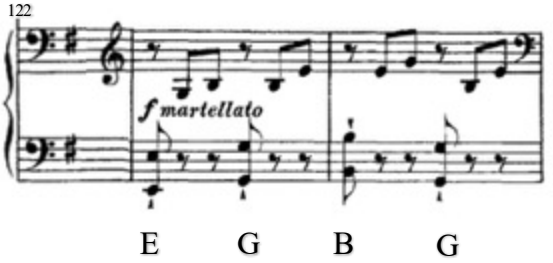
第 118 至第 121 小節，開頭四個小節的序奏明顯分出和第一樂章的風格差異，不僅在速度上極慢和極快的對比，音符結構與曲式結構上作曲家都埋伏了巧思在其中，而相同的是曲子頭尾皆相呼應，E、G、B、G、E 這五個音就像是主題的關鍵音，曲子可能轉調或換段落，但當回到第一主題時這五個音即會明顯的被聽到。【譜例二十一】

【譜例二十一】第二樂章 第 118 小節至第 112 小節



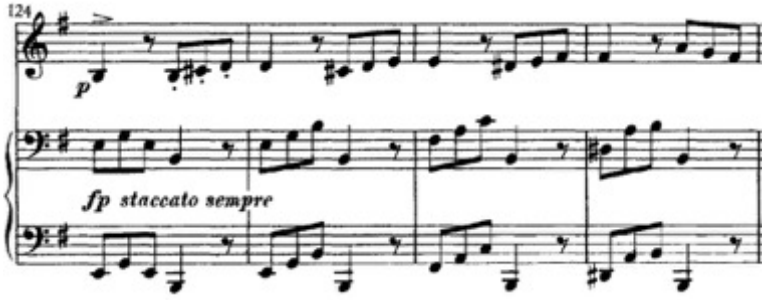
短而有力的和弦結束後由左手伴奏音型拉開序幕，鋼琴根音和開頭一樣為E、G、B 三個音，音符從四分音符減值為八分音符，左手一個搭配右手兩個，如齒輪般開始轉動。【譜例二十二】

【譜例二十二】第二樂章 第 122 小節至第 123 小節



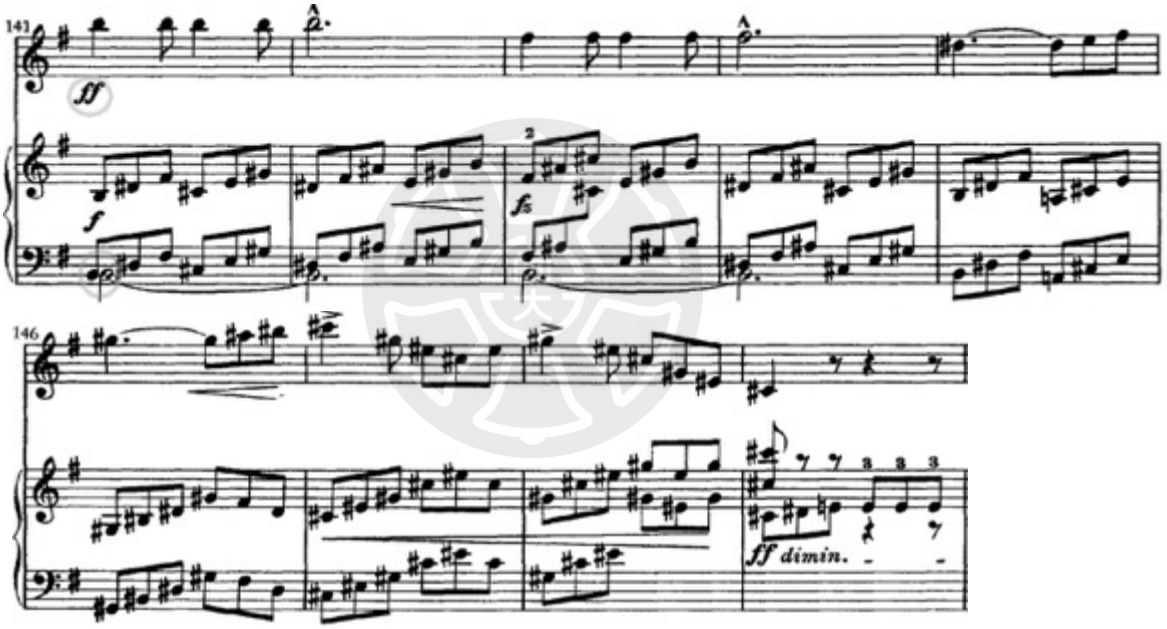
第 124 小節鋼琴從左手一個音符搭配右手兩個音符轉為雙手八度齊奏，小提琴以小聲且斷奏法和鋼琴輪流交替對唱八分音符，像在丟球般你丟我撿，互動性十足。【譜例二十三】

【譜例二十三】第二樂章 第 124 小節至第 127 小節



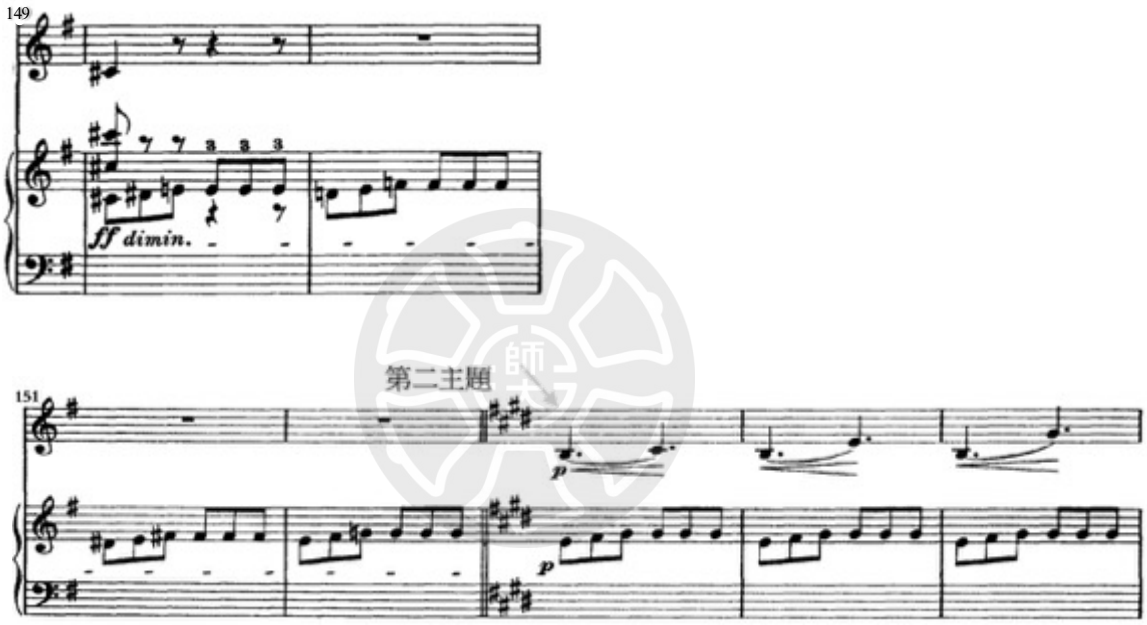
曲子演奏至此，第 141 小節來到了最具張力及情緒最飽滿的樂段。作曲家在鋼琴伴奏的左手根音處譜寫了附點二分音符 B 音，使整個低音和聲增加織度及立體聲響，音量亦是第一次出現 *ff*；前四小節八分音符部分以 B 大調 I 級三和弦、ii 級三和弦、iii 三級和弦、IV 級三和弦以及 V 級三和弦來做級進分解和弦上行，整個調性更加明朗化，氣氛熱鬧。【譜例二十四】

【譜例二十四】第二樂章 第 141 小節至第 149 小節



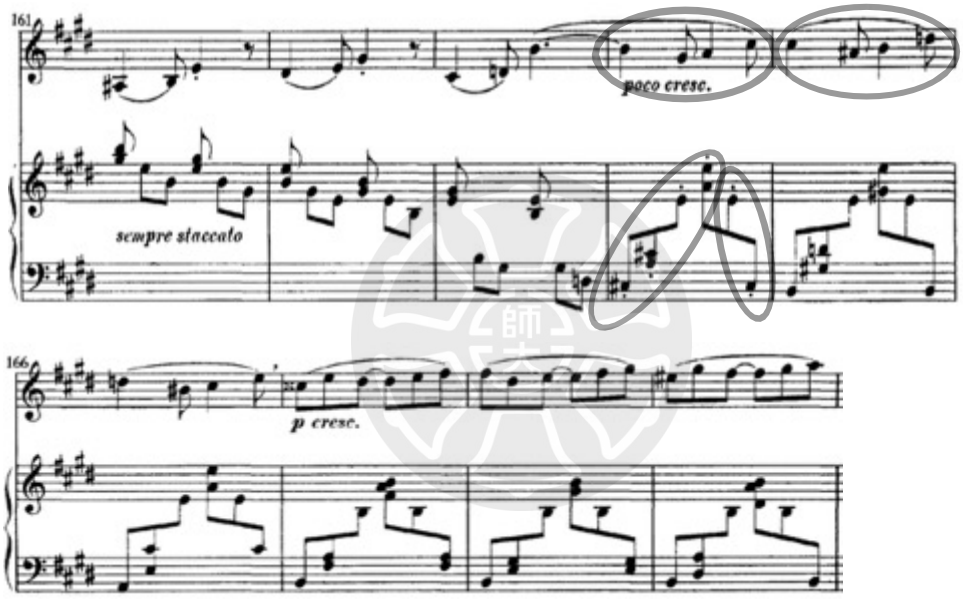
音量 *ff* 持續了八個小節之後，僅剩下單一鋼琴上聲部，慢慢循序漸弱進入第二主題。第二主題為 E 大調，和第一主題相比線條較長更能呈現音樂的流動性，小提琴旋律使用圓滑奏多，鋼琴則繼續保持三音一組，非常顆粒的八分音符，在氣氛稍稍緩和中仍保持活躍感。【譜例二十五】

【譜例二十五】第二樂章 第 149 小節至第 155 小節



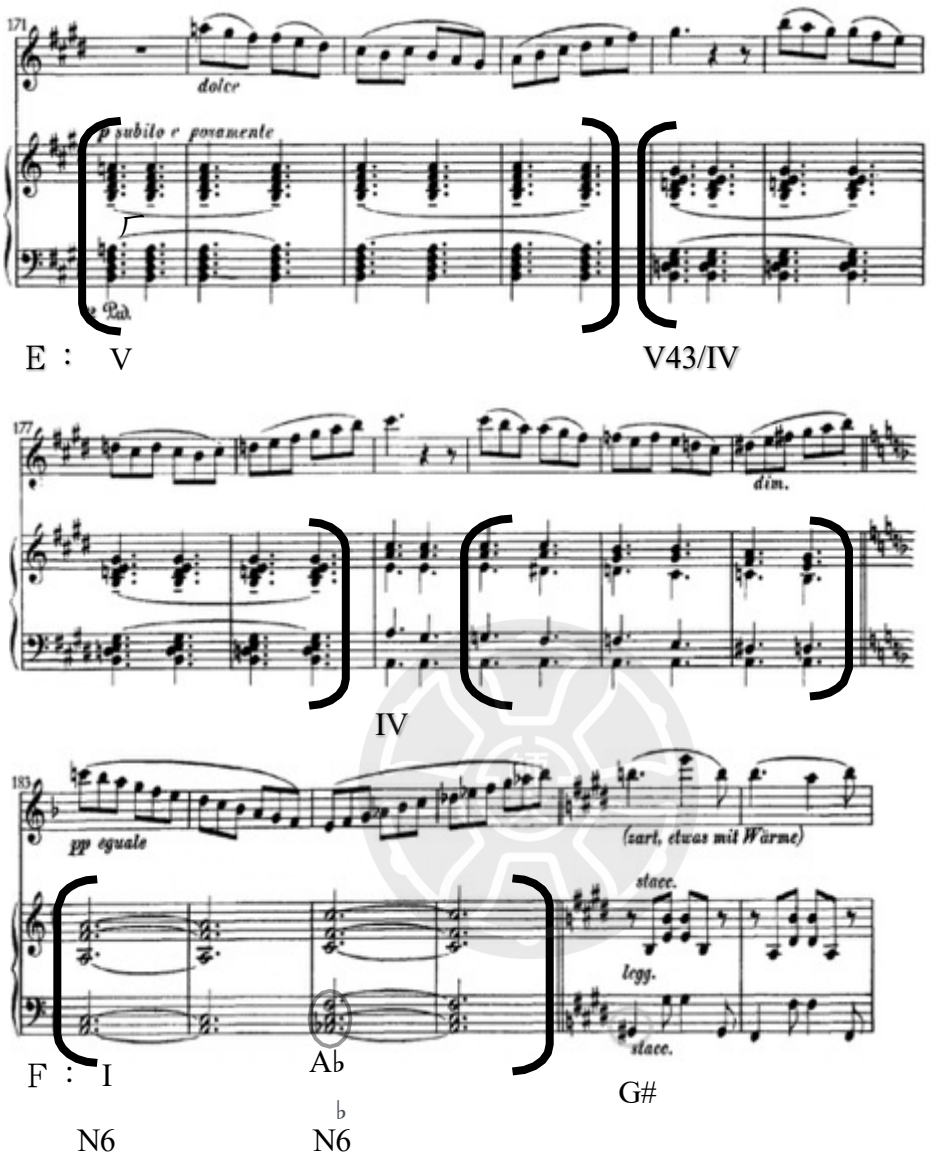
筆者認為，雖然第二樂章核心為三個音形成一組，但作曲家在譜寫第二樂章時仍運用了四音組的概念。第 164 小節開始至第 169 小節，小提琴以四分音符和八分音符為組合，鋼琴則是從三個三個一組變形為四個八分音符一組，後兩個八分音符為一組。【譜例二十六】

【譜例二十六】第二樂章 第 161 小節至第 169 小節



第二樂章從開頭至此，旋律發展就像輪子不斷滾動似地持續往前走，依靠著八分音符維持整個律動感，到了第 171 小節，除了音量需要瞬間 *subito p* 之外，鋼琴也運用了附點四分音符，為目前時值最長的拍子；這樣的記譜在音樂情緒轉變上顯得極度戲劇化，讓氣氛從最高點突然向下盪到谷底，看似緩和之下，小提琴仍然保持 16 小節一樣的律動，再加上作曲家在進入第二主題之前，使用了附屬和弦以及拿波里和弦來做調性發展，感覺要進入了 F 大調卻一個轉彎後又回到了原調性。此段的和弦級數為 E 大調五級七和弦持續四小節，四級附屬五級四三和弦持續四小節，之後回到 E 大調四級三和弦，接著再以半音級進下行作為鋼琴右手三和弦的主要根音，產生調性不穩、沒有明確方向；到了第 183 小節鋼琴左右手組成音為 F、A、C 三個音，是 E 大調拿波里三和弦也是 F 大調一級和弦，給人感覺調性穩定，以為第二主題會隨著此調性繼續發展，兩小節後轉為 F、A♭、C，再下一小節保留 A♭音但是以 G♯音符譜寫進入第二主題，利用同音異名來營造調性神秘感。【譜例二十七】

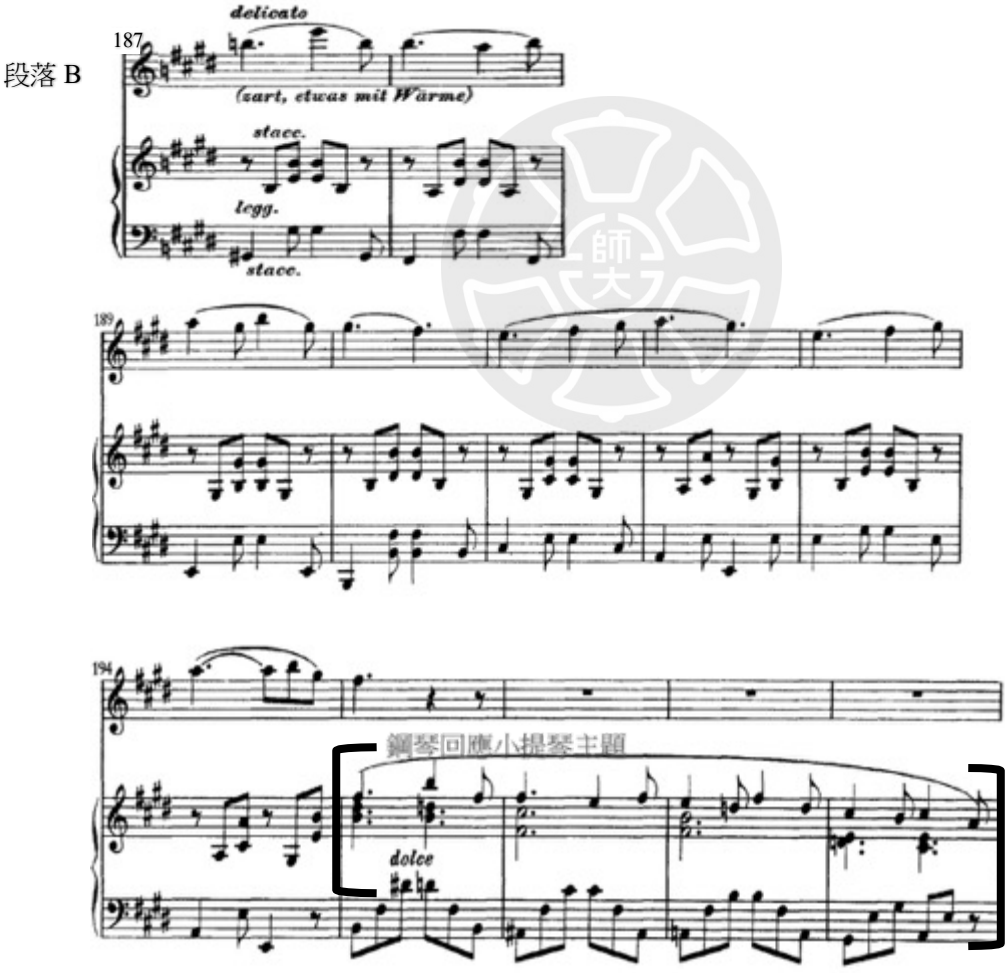
【譜例二十七】第二樂章 第 171 小節至第 188 小節



第 187 小節至第 213 小節是第二樂章的段落 B，樂句方面較段落 A 線條長且圓滑，僅僅 26 小節充分展現如歌唱般的旋律。段落開頭寫了 *delicato*，精緻優美，和前一段的斷奏法形成差異，段落 A 就像定音鼓敲擊短而有力的八分音符；段落 B 如長笛吹奏，音樂美妙動人。主題由小提琴開啟，隨後鋼琴回應。

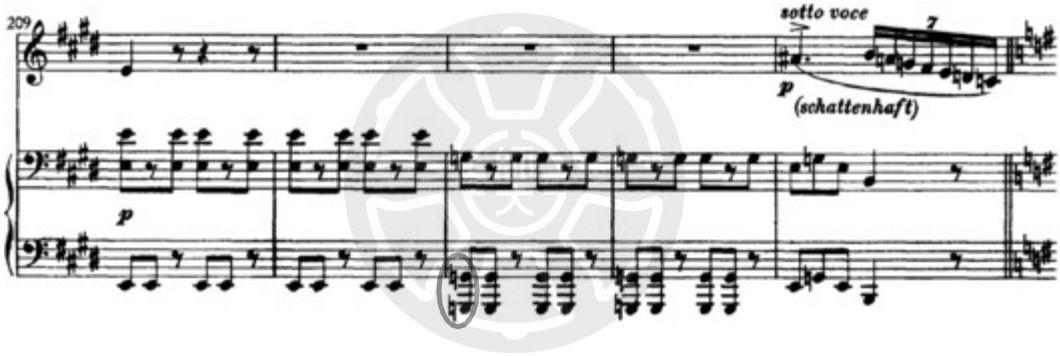
【譜例二十八】

【譜例二十八】第二樂章 第 187 小節至第 198 小節



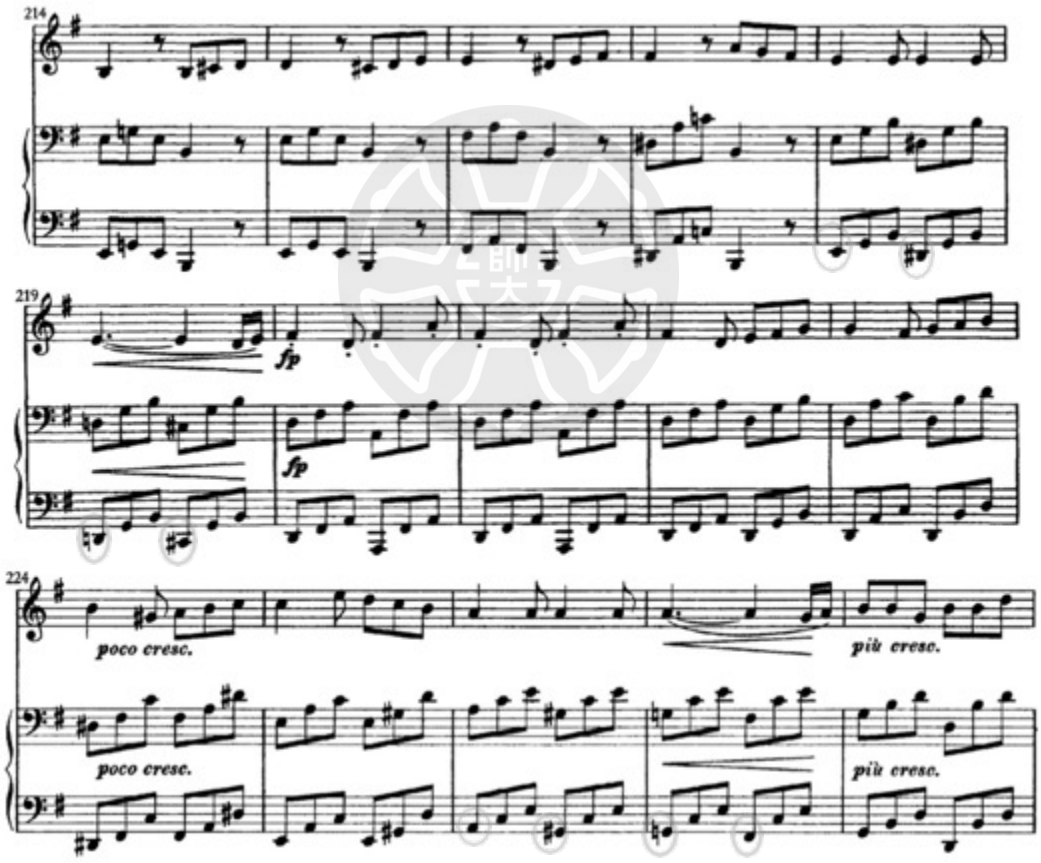
作曲家變換主題時，過門的手法都固定只有鋼琴單一聲部來銜接，第一次是出現在第 149 小節至第 152 小節，見【譜例二十五】，第二次則是回到段落 A 之前；而這四小節除了有銜接樂段與樂段之間的功能外，還具有轉調的作用，作曲家在 E 大調的 I 級和弦還原三音，即從 G♯變 G♮，把大調的明亮氣氛漸漸陰暗下來，交給小提琴以七連音，如同講悄悄話般進入下一段落。【譜例二十九】

【譜例二十九】第二樂章 第 209 小節至第 213 小節



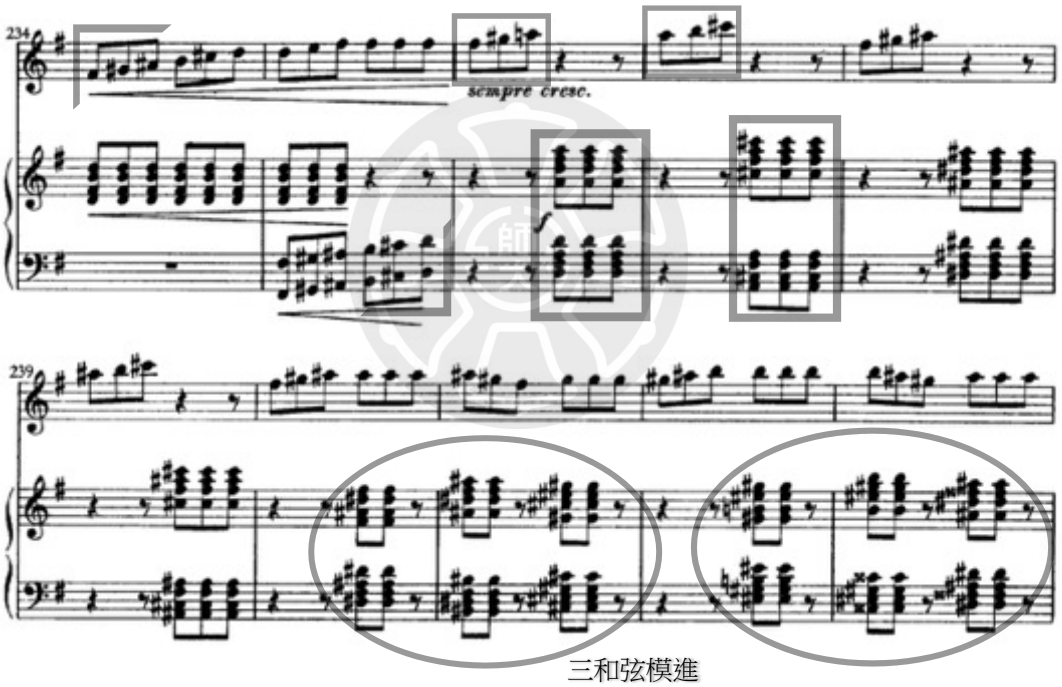
第 214 小節回到 A'，此段落調性轉換頻繁，並且用了半音級進和三和弦模進兩種方式。在此段譜例中，前四小節和開頭完全相同，但到了第五小節後，節奏型態保持，鋼琴左手以分解三和弦、半音級進下行的方式轉換調性。這樣的模式出現了兩次，第一次在第 218 小節至第 219 小節，第二次則在第 226 小節至第 227 小節。【譜例三十】

【譜例三十】第二樂章 第 214 小節至第 228 小節



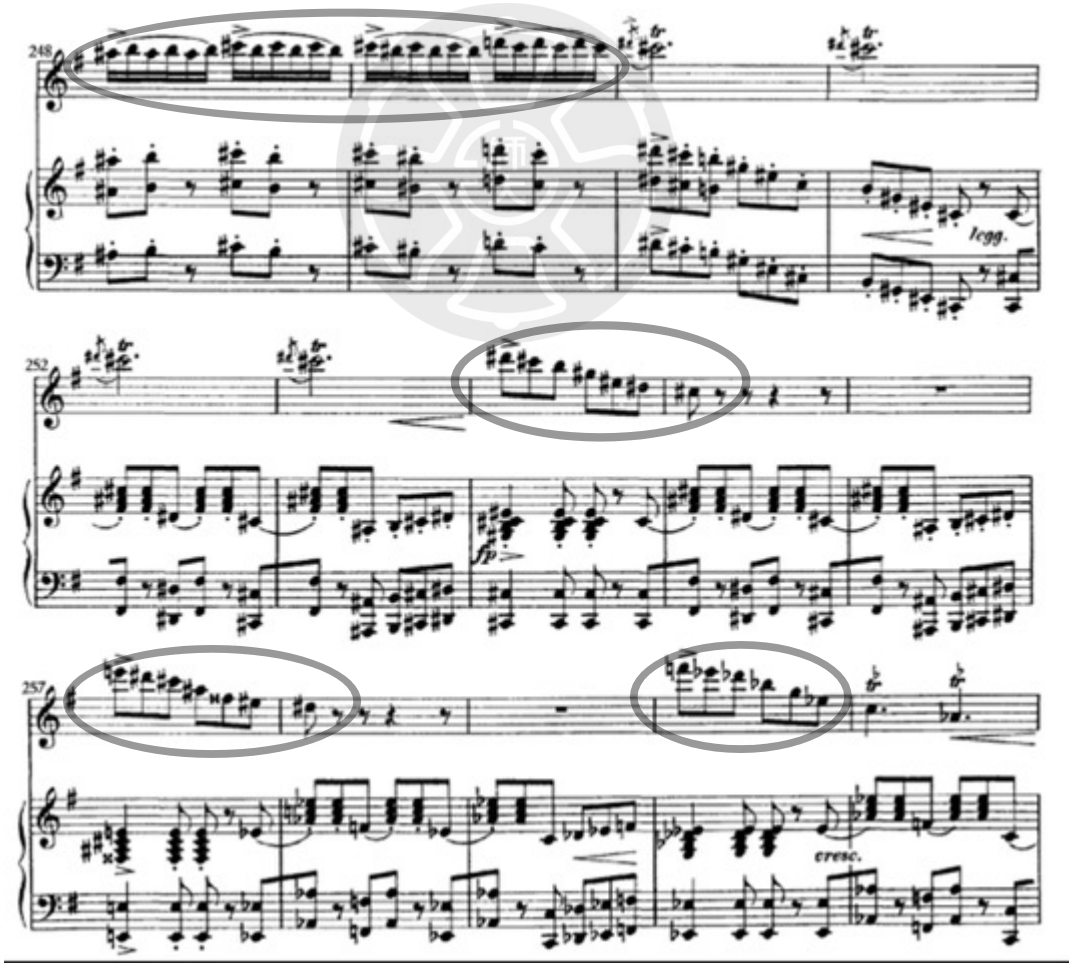
此段情緒開始慢慢堆疊累積，和聲聲響豐富，首先第 234 小節小提琴演奏一個上行音階，下一小節鋼琴左手以完全相同的八度音階上行模仿回應；第 236 小節開始以你一句我一句的對答，就如同兩個人吵架的人，喋喋不休誰也不讓誰，非常激昂亢奮。在第 240 小節開始有模進手法，並使用三和弦一層一層向上爬，沒有明確調性。【譜例三十一】

【譜例三十一】第二樂章 第 234 小節至第 243 小節



此曲的核心概念基本上是以三音一組的八分音符貫穿，第 248 小節出現了十六分音符，筆者認為，因為從前面幾個小節開始僅使用八度、三和弦、模進向上，彷彿爬樓梯的手法來做層疊手法（【譜例三十一】），一直堆至最後一層，需要更多的情緒達到最高點，因此作曲家譜寫了十六分音符，利用減值手法增加音符密度，使得整個結構更緊密以及半音一次一次向上堆疊 (mm. 254、mm. 257、mm. 260) 來走向曲子的高潮。【譜例三十二】

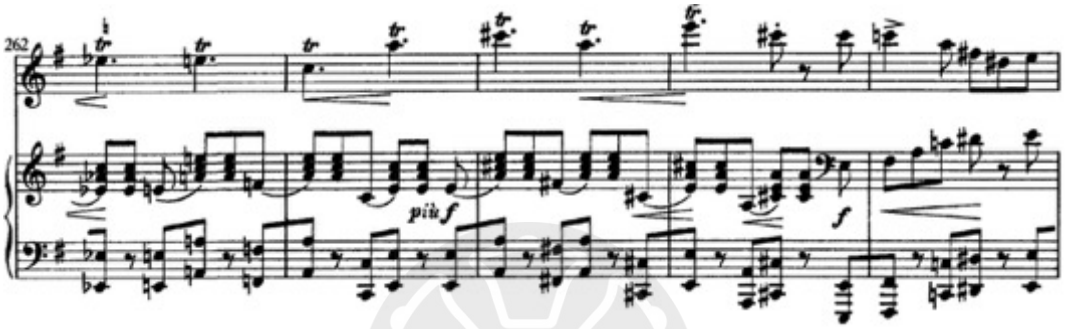
【譜例三十二】第二樂章 第 248 小節至第 261 小節



在經過十六分音符和半音手法使情緒高漲，接著小提琴繼續利用震音演奏法壯大氣勢，每個音如同鏈條般接鏈在一起。此段的鋼琴節奏型態也稍稍改變，每一次的換音都是第三小拍和第六小拍，強音變為後半拍，和小提琴交錯。

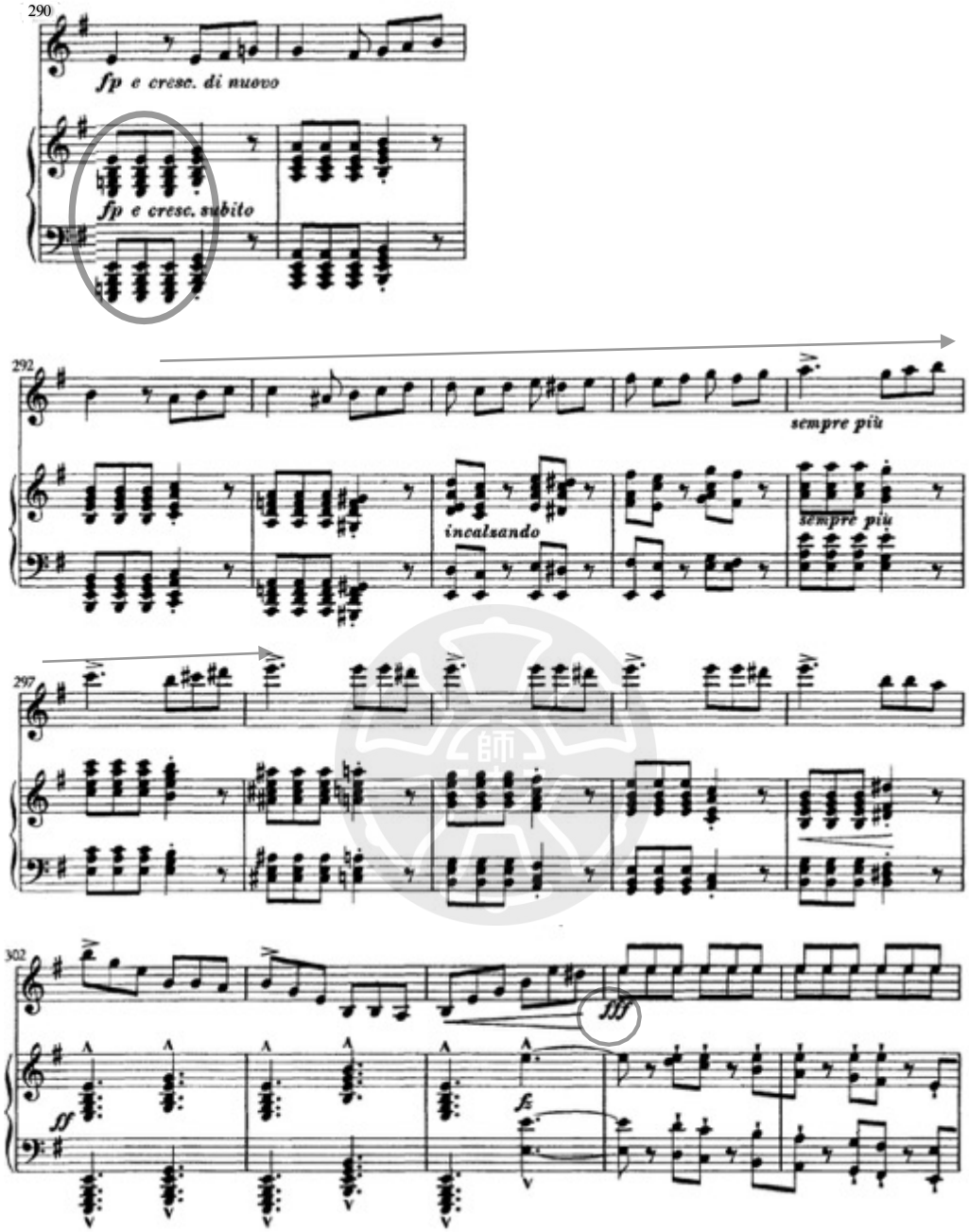
【譜例三十三】

【譜例三十三】第二樂章 第 262 小節至第 266 小節



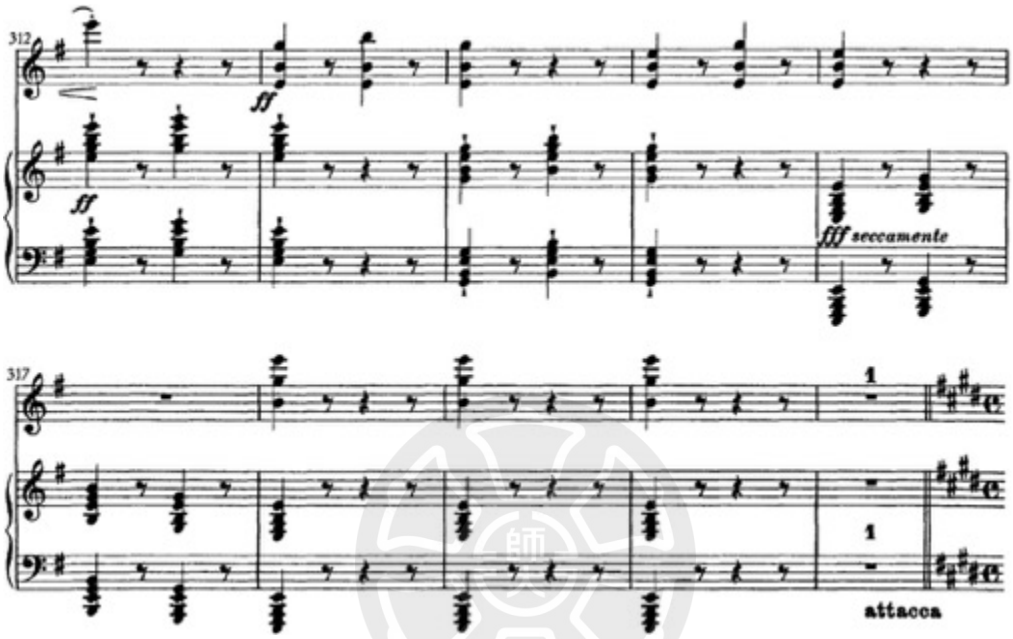
第 287 小節開始為 coda 尾奏，從鋼琴左右手都是三和弦，總共八個音的規模看來，作曲家並沒有想要將前面所鋪陳的氣氛降下，相反地氣氛持續高漲，一直爬升至第 305 小節，譜寫了 *fff*，為全曲音量最大之處。整段就像海浪波濤洶湧，一波接著一波，越來越澎湃。【譜例三十四】

【譜例三十四】第二樂章 第 290 小節至第 306 小節



樂章結尾處呼應第二樂章的開頭，連續的和弦，簡潔有力，並以樂章與樂章間不中斷的方式進入第三樂章。【譜例三十五】

【譜例三十五】第二樂章 第 312 小節到第 321 小節



【表格二】第二樂章曲式架構

段落	樂句	小節數	調性
A	第一主題	118-152	E 小調
	第二主題	153-186	E 大調
B		187-213	E 大調
A'	第一主題	214-274	E 小調
	第二主題	275-289	
Coda		290-321	E 小調

第三節 第三樂章

第三樂章為四四拍子，升 C 小調，兩段體式，速度是相當緩慢地行走速度 (Andante, piuttosto grave)。此樂章的長度和前面兩個樂章落差之大，整個結構龐大，以下筆者先以調性、架構及段落風格三個方面簡要闡述。

（一）調性

基本上只有開頭為關係調，升 C 小調，除此之外沒有離開過 E 大調或 E 小調，在和聲架構沒有太複雜的轉折，多使用半音以及三和弦模進，上升一個全音，一層一層轉調發展，整體核心沒有離開主音。

（二）架構

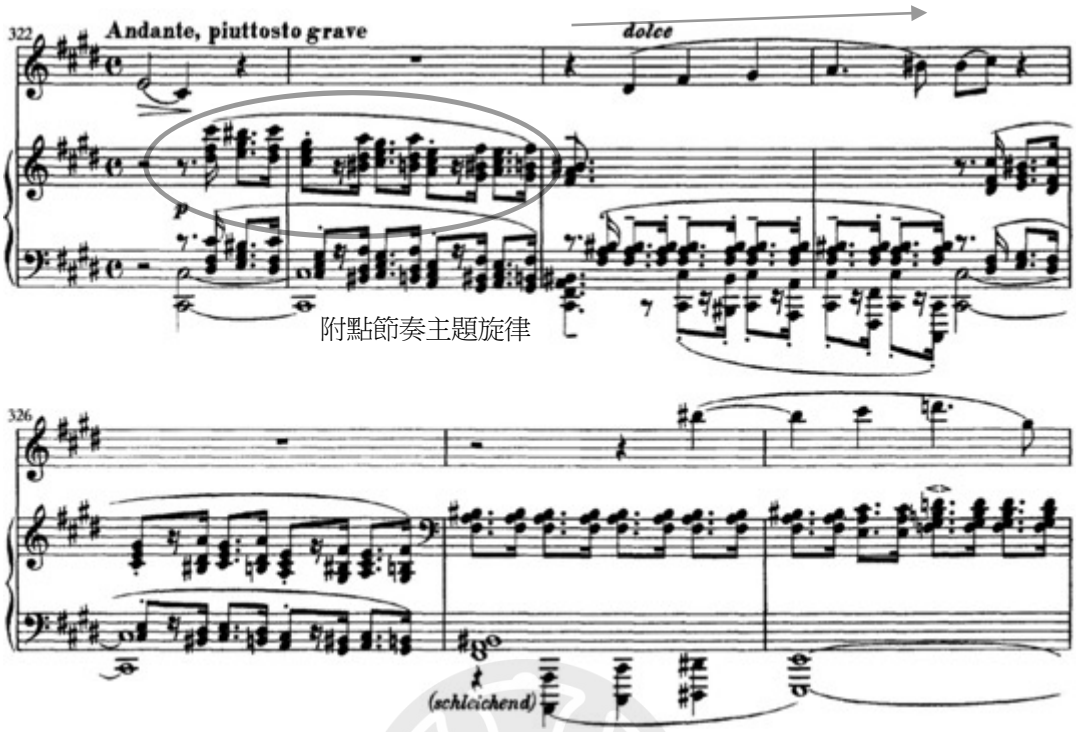
兩段體式的架構為 A-B-A，在此曲中作曲家將段落 B 擴大為主題與六個變奏曲，其中包含了小步舞曲、對位法、增值、賦格等創作手法，整個主題變化多端，不同曲式形成不同曲風，內容中筆者將會仔細分析詳述。

（三）段落風格

第一段為小調，附點節奏為主，調性較憂鬱不安定，和第二段形成對比。在段落 B 主題作曲家摘自巴赫聖詠，《我是多麼幸福呀！喔！靈魂伴侶》作品 517 (“*Wie wohl ist mir, O Freund der Seelen*”, BWV 517)，風格轉變成甜美，讚頌上帝般，以虔誠之心唱出優美旋律，從變奏二開始發展為附點節奏，情緒開始活躍起來，像在跳舞似的；變奏三以類似無窮動曲風，不間斷的十六分音符讓情緒持續亢奮；變奏四將心情稍稍緩和，是變奏中唯一的小調調性，像是回憶不斷湧現般，如夢似幻的；變奏五回歸現實，讚揚上帝主題重現，拍號為九八拍子，更為寬闊，使用賦格手法，將先前稍稍緩和的情緒再次向上高漲；變奏六承接著前段的激昂，將音符增值為二分音符，如海洋般波瀾壯闊；情緒到達高潮點後開始慢慢降下，最後回到段落 A，平靜的結束全曲。

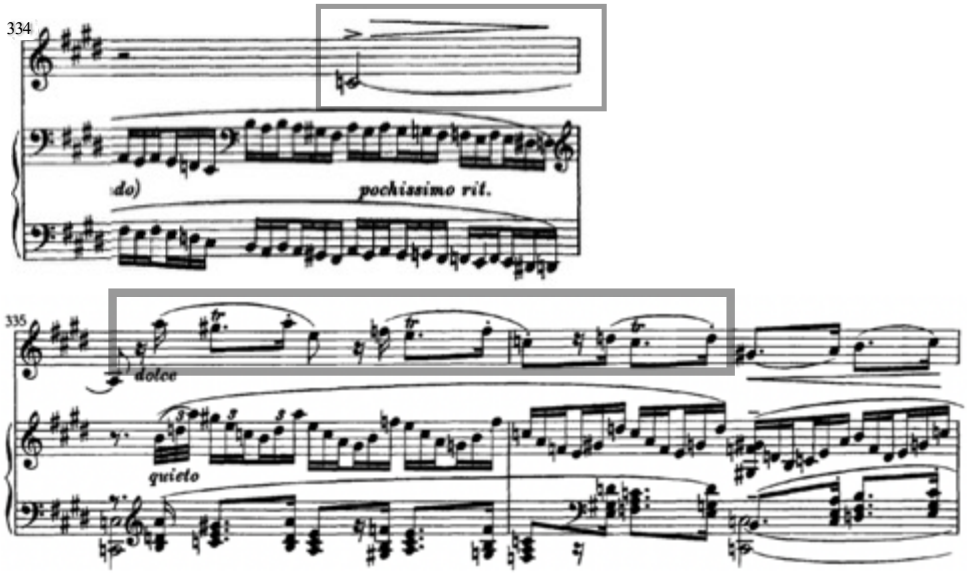
開頭第一個二分音符延續著第二樂章結尾處，激昂高亢的情緒，在兩拍之內漸弱到 *p* 交給鋼琴演奏主題，是個非常戲劇性且特殊的樂章開啟，感覺就像是兩個人正在進行激烈的爭執，忽然，電燈啪的一聲全場黑暗，迎接而來的是鋼琴彈奏以附點節奏為主的主題，從高處慢慢向下墜落，而後小提琴以往上走的長線條回應，整個開頭籠罩著朦朧詭異氣氛。【譜例三十六】

【譜例三十六】第三樂章 第 322 小節至第 328 小節



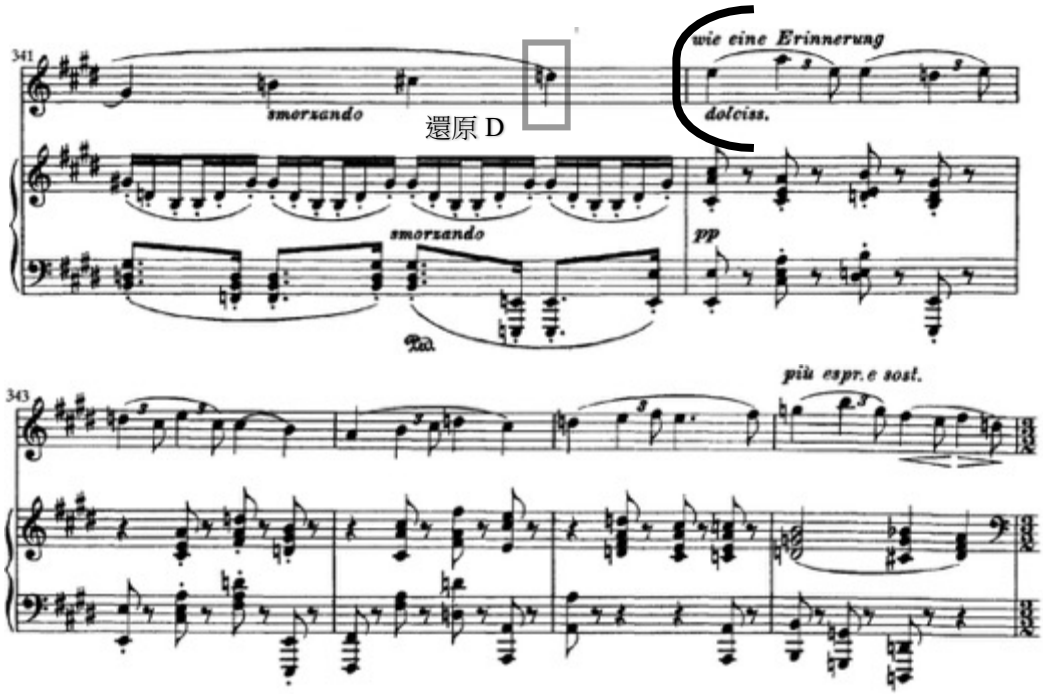
第 334 小節出現和樂章開頭一樣的句法，同樣都是二分音符漸弱的音型，而在此處由小提琴不間斷地接續唱頌附點主題，帶領著鋼琴左手聲部；聲響方面，小提琴的旋律在演奏法上添加了震音加花，鋼琴左手以同樣節奏且和弦最高音和小提琴同音來支撐，加深整體織度，鋼琴右手則是一連串的十六分音符三連音貫穿其中，潺潺溪水似的襯托著旋律。【譜例三十七】

【譜例三十七】第三樂章 第 334 小節至第 336 小節



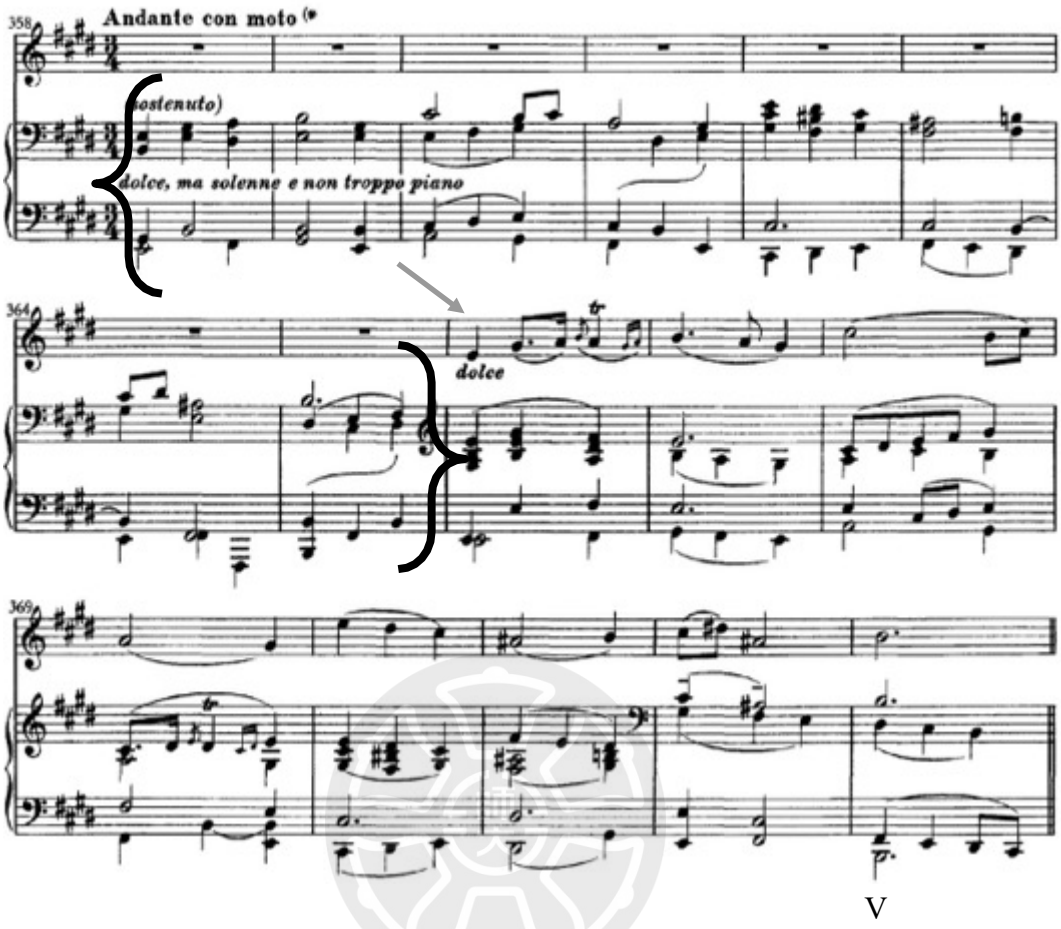
第 342 小節為段落 A 的第二主題，是由第二樂章的段落 B 延伸過來的，見【譜例二十八】，前一小節小提琴從附點節奏緩和轉為四分音符，和聲上利用還原 D 音來切換小調的氣氛，讓人感覺好像來到了 A 大調，恬靜柔美的旋律宛如搖籃曲，精緻動人。【譜例三十八】

【譜例三十八】第三樂章 第 341 小節至第 346 小節



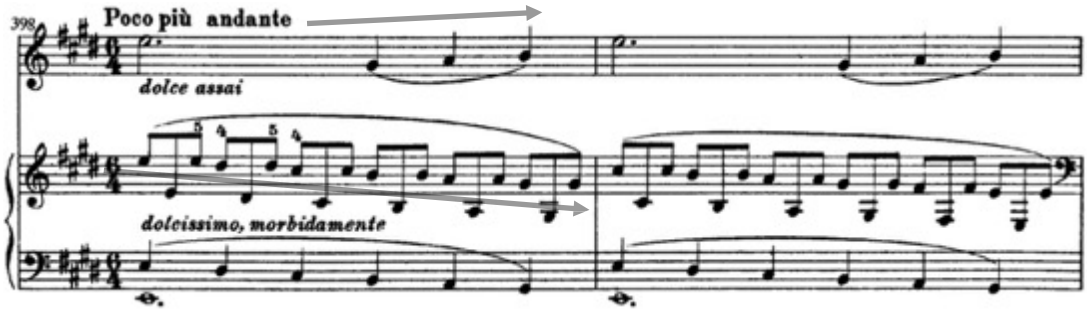
第 358 小節至第 397 小節是段落 B 之主題，三四拍子，結構上為全曲中規模最大的，藉由段落 B 會隨著音樂調性、節奏型態改變以及音樂風格，並且使用 E、G♯、A、B、G♯五個音進而發展出後面六個變奏曲。此段為小步舞曲，曲式為連續式二段體 (Continuous binary form)，共有四個樂句，以第一樂句、第二樂句為 A；第三樂句、第四樂句為 B。由鋼琴先導出主題，八個小節後小提琴回應，並以高八度的相同動機模仿，A 樂句的最後停在 E 大調級 V 級和弦上，以此和弦繼續發展 B 樂句最後再轉回 E 大調完全終止式。【譜例三十九】

【譜例三十九】第三樂章 第 358 小節至第 373 小節



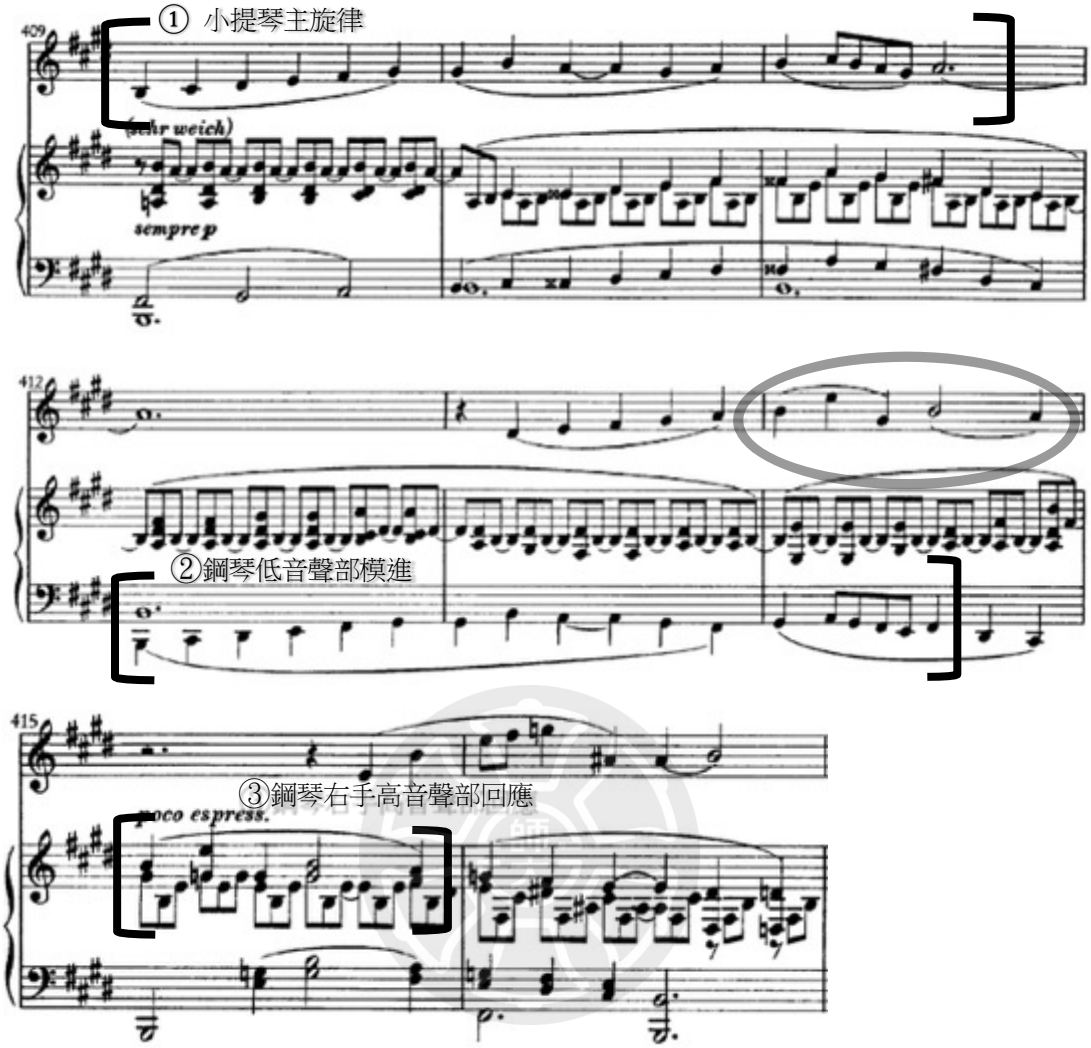
變奏一和主題的調性一樣為 E 大調，為六四拍子，旋律與主題的音相同，但開頭音域略有不同。此段共有三個樂句，第一個樂句中，小提琴和鋼琴的旋律線是逆向關係，當小提琴的四分音符往上級進時，鋼琴則往下級進；而鋼琴聲部左右手的線條都是一起往下走，右手的三連音為此段的核心節奏，穿梭在小提琴和鋼琴左手的單音之間，增添聲音立體感。【譜例四十】

【譜例四十】第三樂章 第 398 小節至第 399 小節



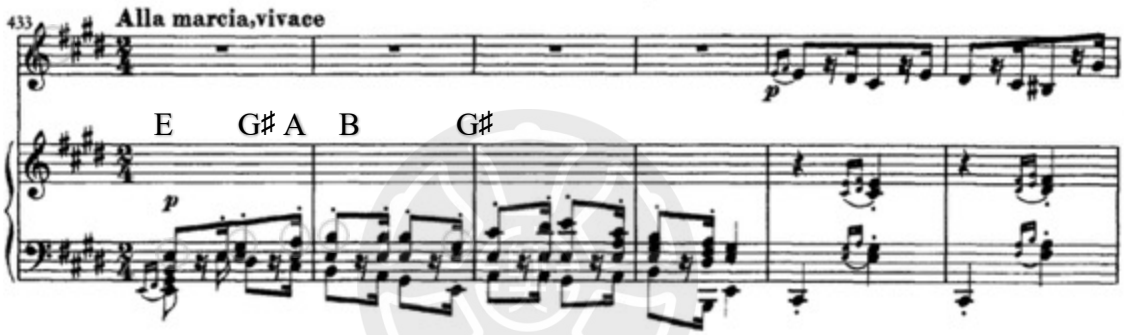
第二個樂句小提琴和鋼琴以模進手法互相輪替主旋律，兩部的搭配就像合唱團，女高音唱完換男低音，男低音唱的同時女高音跟著對唱，女中音回應旋律。筆者認為這樣的安排是經過巧思且具有驚喜的效果，同一旋律只由特定聲部演奏或同樣模式反覆出現容易顯得枯燥乏味，但作曲家以聲部交錯、模進答題的手法讓小提琴和鋼琴如同聖詠團，唱出獻給上帝的音樂。【譜例四十一】

【譜例四十一】第三樂章 第 409 小節至第 416 小節



變奏二同樣為 E 大調，二四拍子，將主題的旋律發展成附點節奏，活潑如進行曲，風格和前面的段落截然不同，尤其是從綿延的旋律線，充滿靈性獻給上帝的音樂馬上接續到此樂章，更顯得有精神感、能量飽滿，每個附點音符和十六分音符短而有力，好像在跳雙人踢踏舞，每個腳步都在節奏裡，扎實踏地，非常穩健。【譜例四十二】

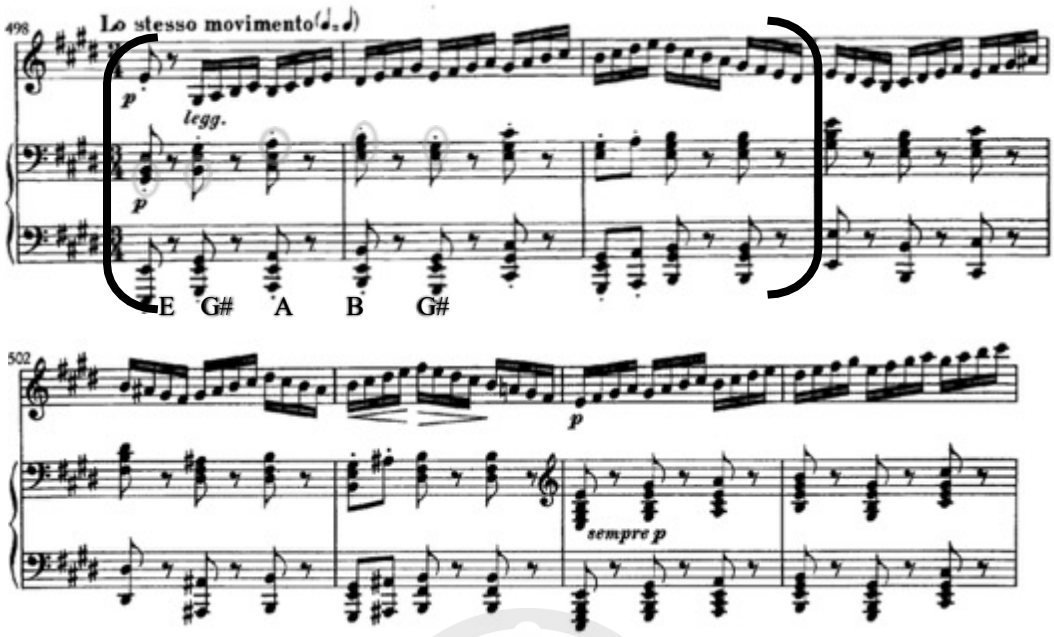
【譜例四十二】第三樂章 第 433 小節至第 438 小節



變奏三調性亦為 E 大調，三四拍子，主題在開頭鋼琴的右手高音，以八分音符斷奏的方式呈現，節奏從附點轉為密集度高的十六分音符，像紡車齒輪似的不斷輪轉，重複的模式中分為兩種結構：一個以三拍、三小節為一個單位，另一個則以兩拍一組，模進手法一層一層上升作為音樂的起承轉合，音樂發展上會先以｛第一模式｝進行六小節，｛第二模式｝進行四小節，而後兩種模式互相交替，非常有趣。【譜例四十三】

【譜例四十三】第三樂章 第 498 小節至第 513 小節

第一模式

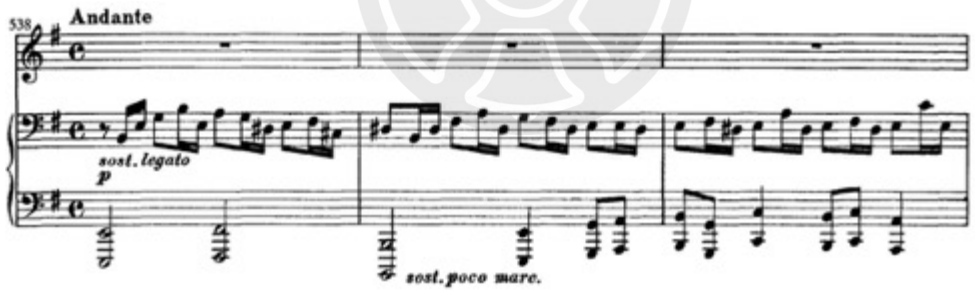


第二模式

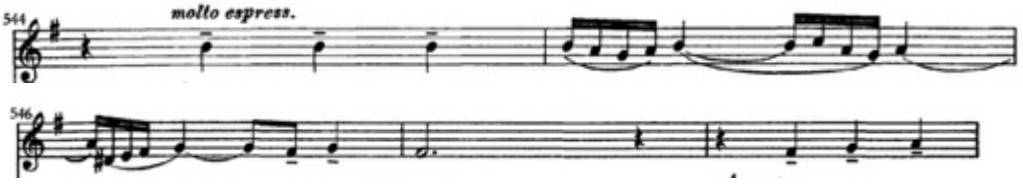
變奏四是整個變奏中唯一的小調調性，E 小調，四四拍子，速度行板。開頭音樂給人極度陰鬱的感覺，鋼琴左手的每一個音符都像是帶著悲傷情緒，踏著沉重的步伐。音樂架構分為兩個主題及伴奏音型：主題一由十六分音符和八分音符節奏交織而成，旋律從後半拍開始唱；主題二則為四個小節的樂句，音符之間的連接時值較長；伴奏音型都是由鋼琴彈奏十六分音符，同樣從後半拍開始，穿梭於主題一和主題二中。筆者認爲這樣的巧思是布梭尼受到巴赫平均律所影響啟發，每個聲部都各司其職，少掉任何一部都會使聲音空泛，小提琴和鋼琴在看似平行的旋律中，找到同樣的音色、音樂情緒以建立聲響立體感。【譜例四十四】

【譜例四十四】第三樂章 第 538 小節到第 551 小節

主題一

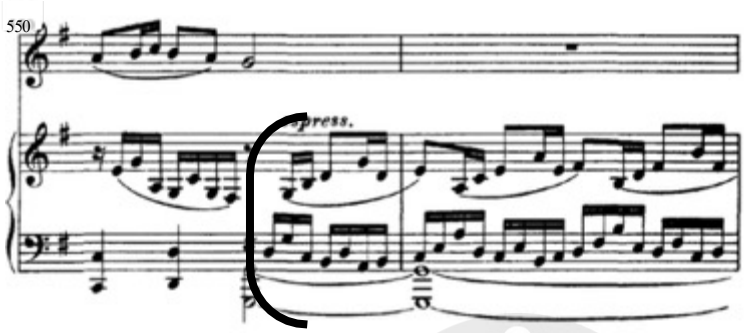


主題二

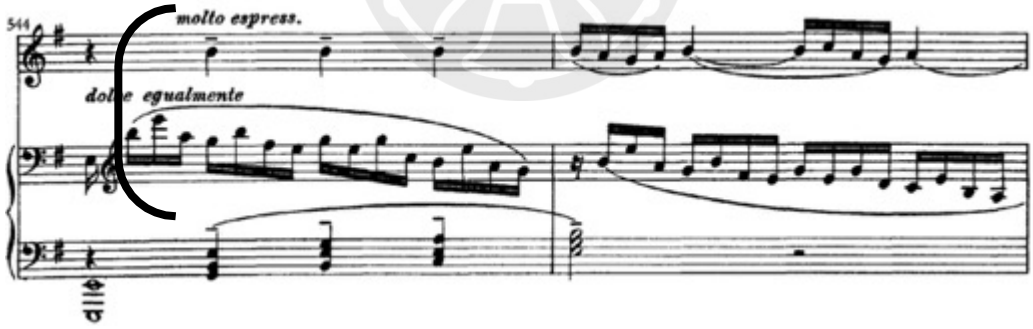


伴奏音型

主題一和伴奏音型

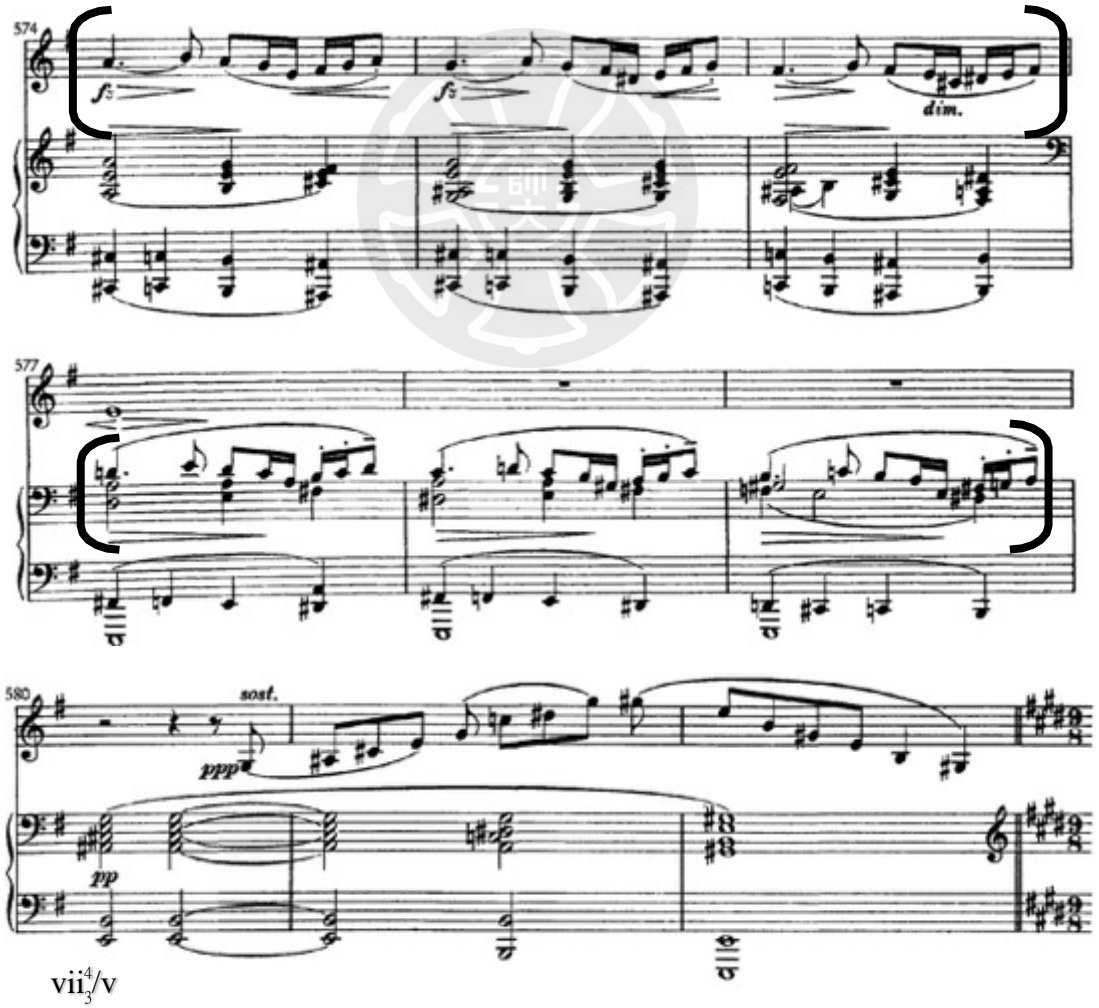


主題二和伴奏音型



全曲結束前九小節，作曲家以級進下行的手法，先是小提琴演奏，三小節後接給鋼琴右手以模進手法繼續往下走，而鋼琴左手則是使用半音和四音組，音域越來越低，如石頭丟到水中慢慢沉下去般，氣氛凝重；最後兩小節鋼琴以二分音符奏出 vii^{4}_{3}/ v 級附屬和弦，小提琴依此和弦分解成四音組旋律，似乎要以憂鬱音樂結束時，突然小提琴一個 G♯出現，轉折到大調中，一陣烏雲散去，太陽照射進進，鋼琴以皮卡第和弦終止樂章。【譜例四十五】

【譜例四十五】第三樂章 第 574 小節至第 582 小節

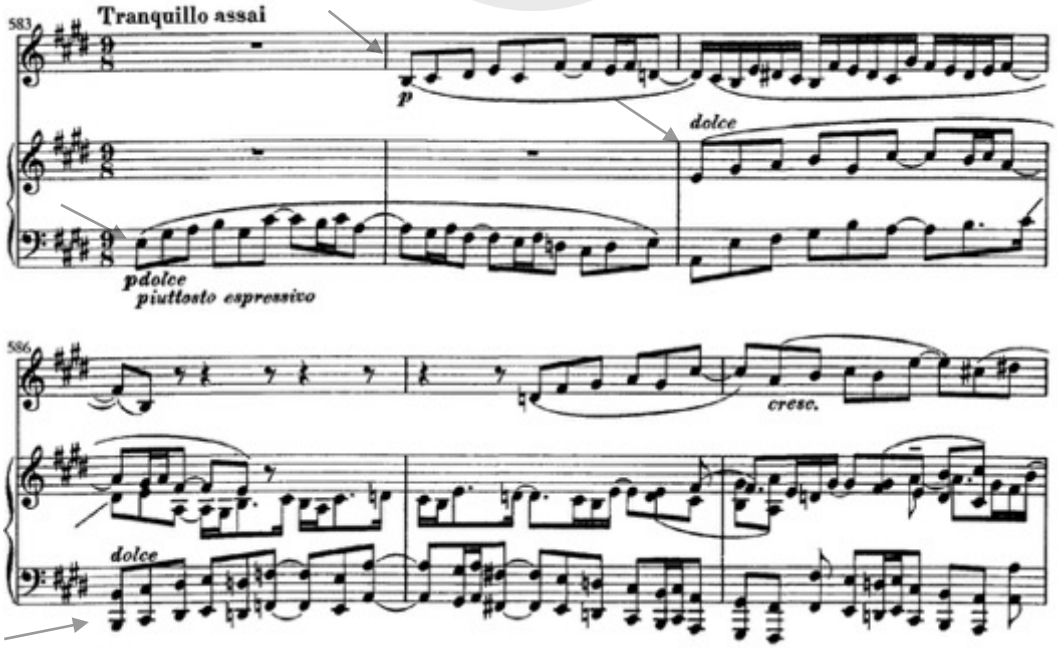


變奏五重新歸回 E 大調，九八拍子，以三聲部平均律為核心概念，使用賦格創作手法組成。筆者認為此變奏是帶領氣勢磅礴的起源，不管是在聲部之間的織度或是聲音的層層堆疊都比先前的變奏來得厚實，筆者將分為兩個譜例一一分析此段落。

（一）賦格手法

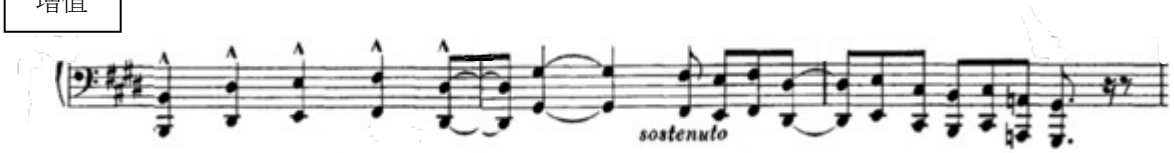
開頭主題出現在鋼琴左手，第二小節小提琴將主題上升五度拉奏，第三小節鋼琴右手再度以同一個音重複主題，第四小節鋼琴左手擴充為八度雙音加入，不斷地交織循環。這樣由不同聲部持續將主題堆疊，從單一部到多聲部、從單音到複音。除了不同聲部演奏主題外，作曲家也使用了增值音符，讓聲音多點深度。【譜例四十六】

【譜例四十六】第三樂章 第 583 小節至第 588 小節

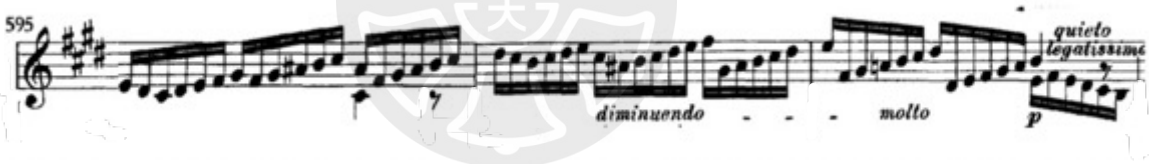


（二）利用增值手法強調主旋律音，讓整體氣勢更加輝煌，同時加入了十六分音符依附在旋律線底下，型態包括鋼琴右手接給鋼琴左手、鋼琴左手接給小提琴以及小提琴和鋼琴齊奏，就像是一隻大鳥在天空翱翔，不斷地繞圈亦或是和同伴一齊遷徙，只要心中有共同的方向，音樂就能一起登上頂端。【譜例四十七】

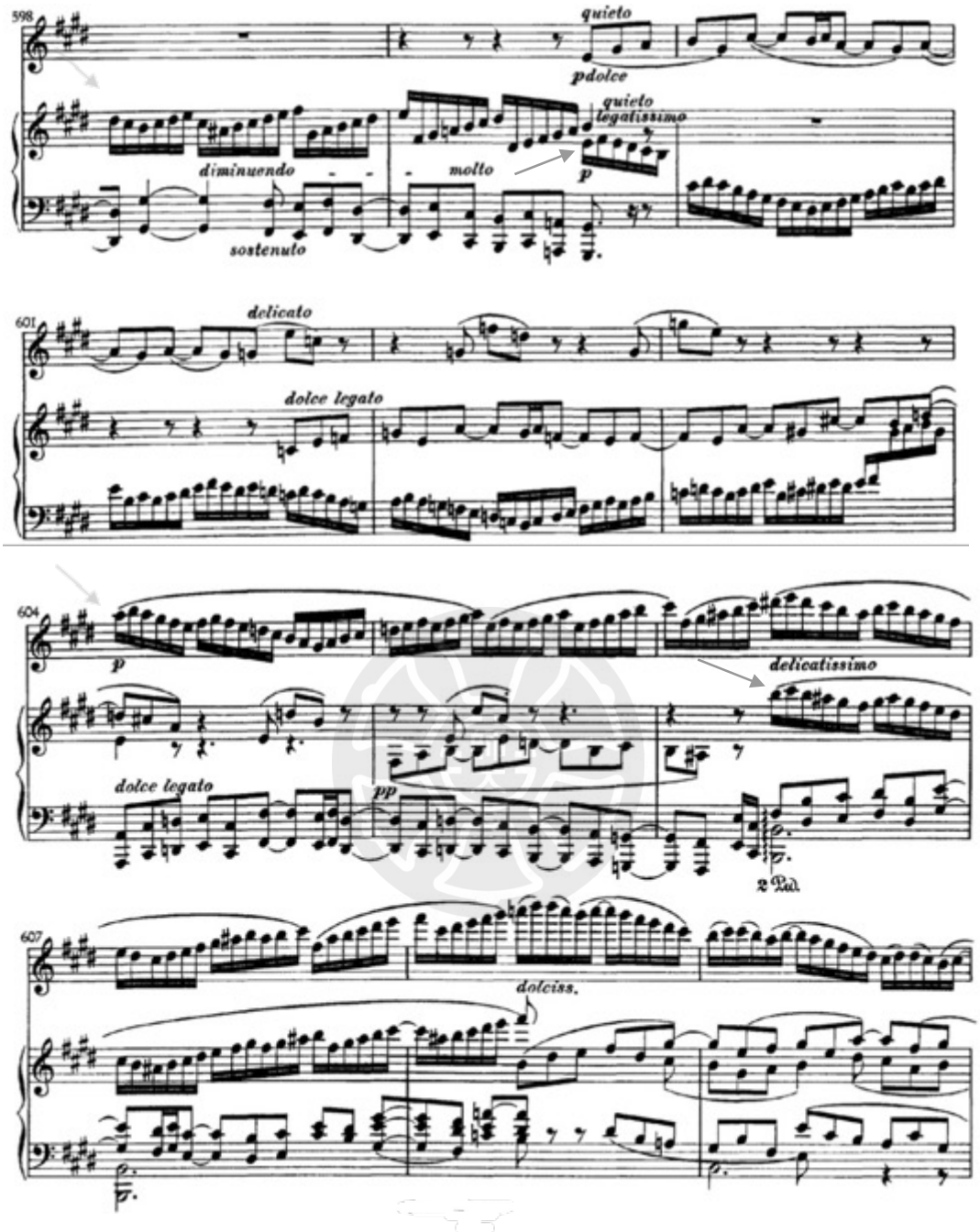
增值



十六分音符

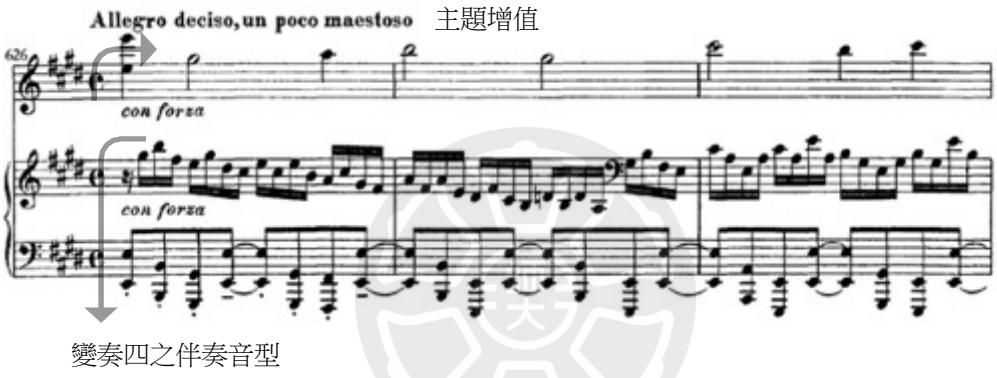


【譜例四十七】第三樂章 第 598 小節至第 609 小節

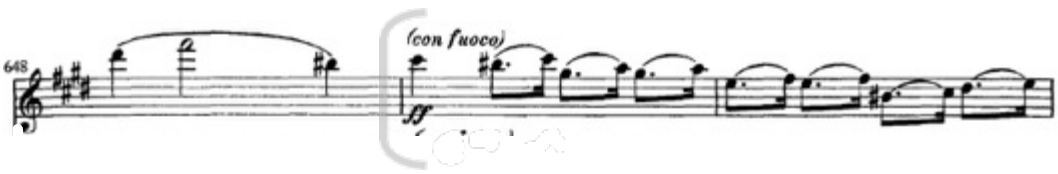


變奏六，調性 E 大調，最後一個變奏曲也是唯一由小提琴開始奏出旋律音的段落，並且音符增值，音域也在較高頻位置，使得每一個音擁有充分時間傳達。構成此變奏的許多元素皆是從前面樂章再現變化而來，包括鋼琴右手，變奏四的伴奏音型再現。當調性、速度不同時所傳遞的情緒也有所不同，同樣的十六分音符轉為大調，速度加快後更加熱鬧喧囂，非常激昂。【譜例四十八】

【譜例四十八】第三樂章 第 626 小節至第 662 小節

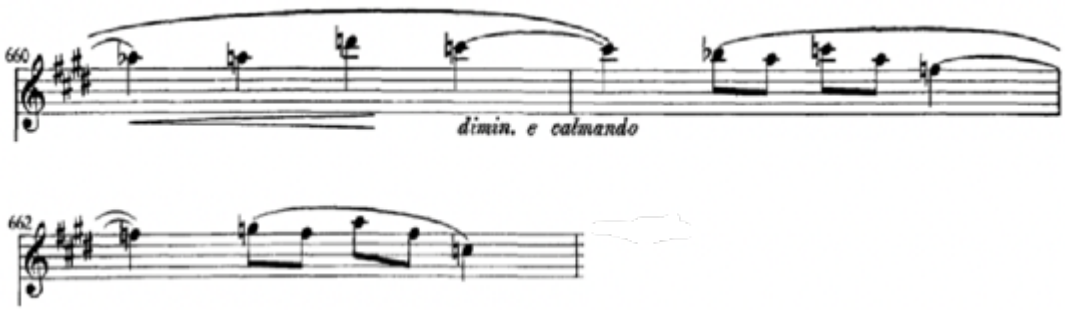


第 649 小節為段落 A 之主旋律所延伸發展而成，見【譜例三十六】。



第 660 小節至第 662 小節重複第一樂章的旋律線。

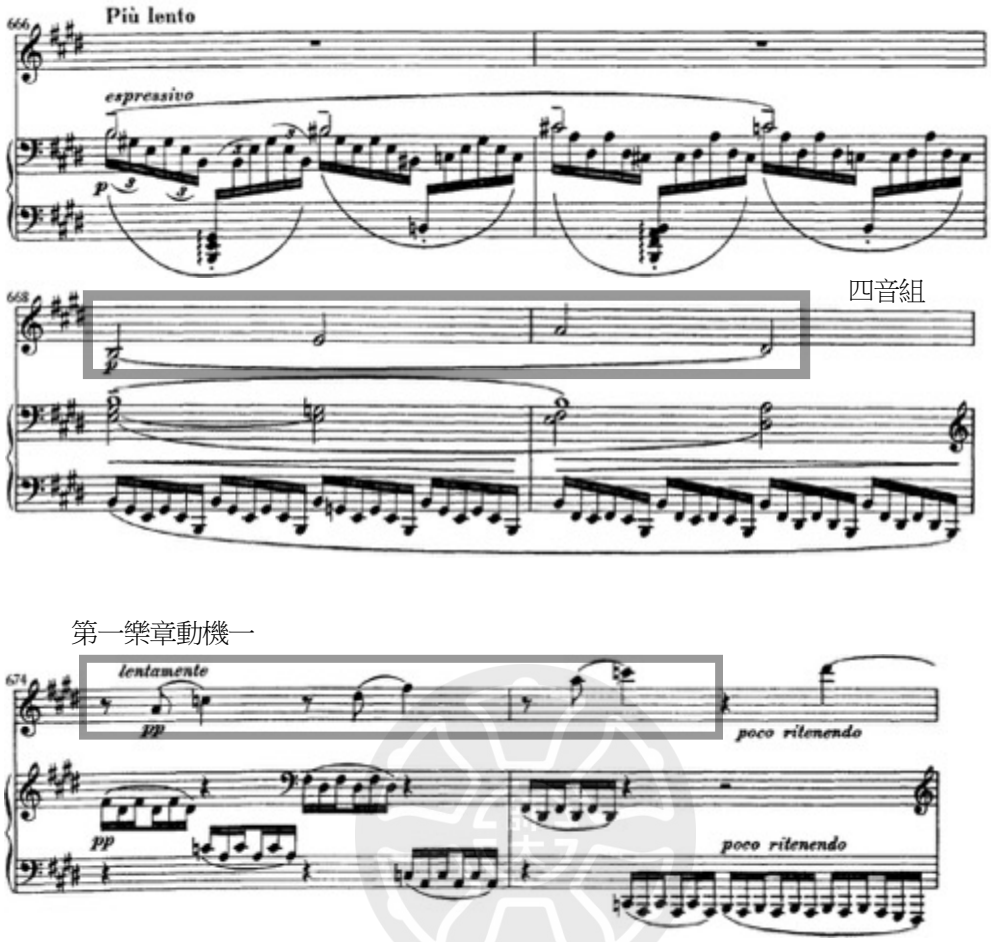
第三樂章



第一樂章

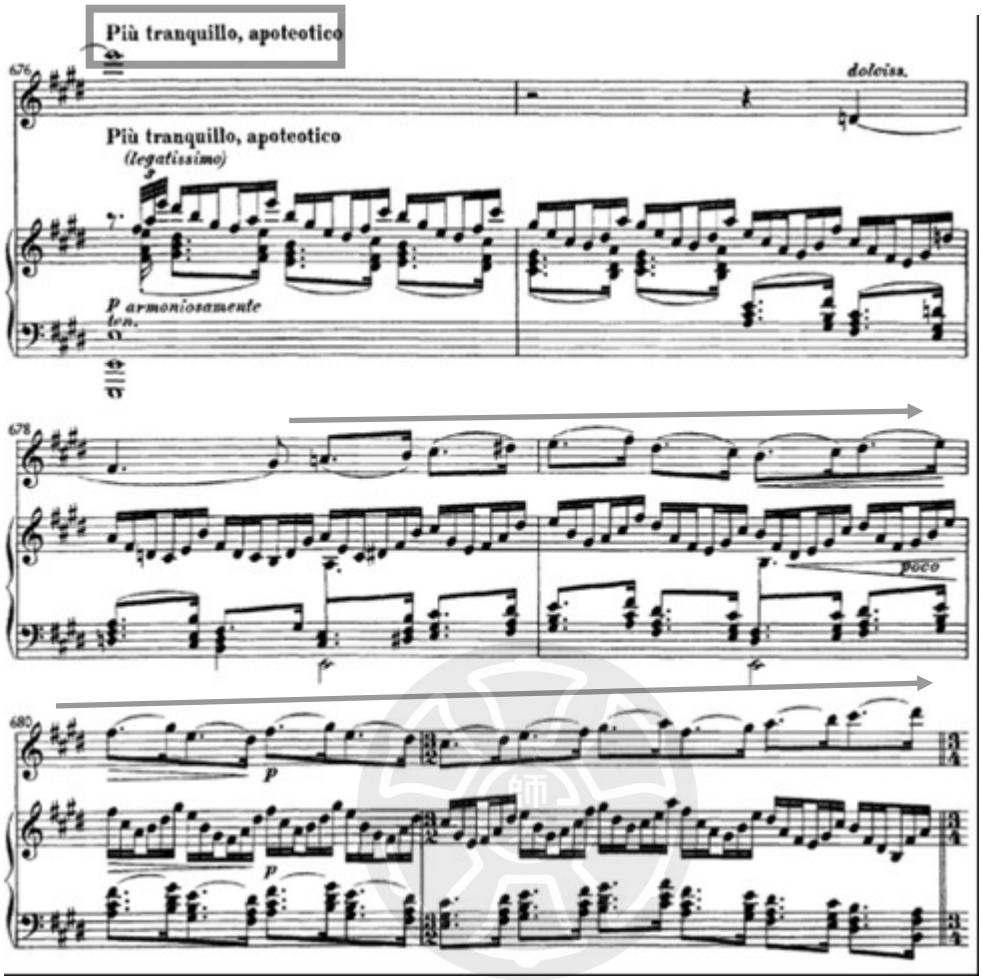
第 666 小節至第 675 小節為過門段落，速度回到較慢的慢板，讓整個氣氛緩和，級數以 I 級到 V 級七和弦、I 級到 vii 級四三和弦循環，四音組和第一樂章的動機一再次出現。筆者認爲因為曲子快走到終點，作曲家將先前的使用素材及手法重新套用並改變音量、表情術語，讓同一段旋律有不同火花產生卻又能產生前後呼應的效果；就如同旅人般，出外漂泊後仍回到家鄉。整段過門雖然情緒盪下，但在伴奏音型中有連續的六連音維持音樂流動性，以及臨時記號形成的躁動不安感，例如在 E 大調 I 級 E、G♯、B 中還原 G 音，就會有小調的感覺，當大小調情緒輪流交替，容易讓音樂無法安定和諧。【譜例四十九】

【譜例四十九】第三樂章 第 666 小節至第 675 小節



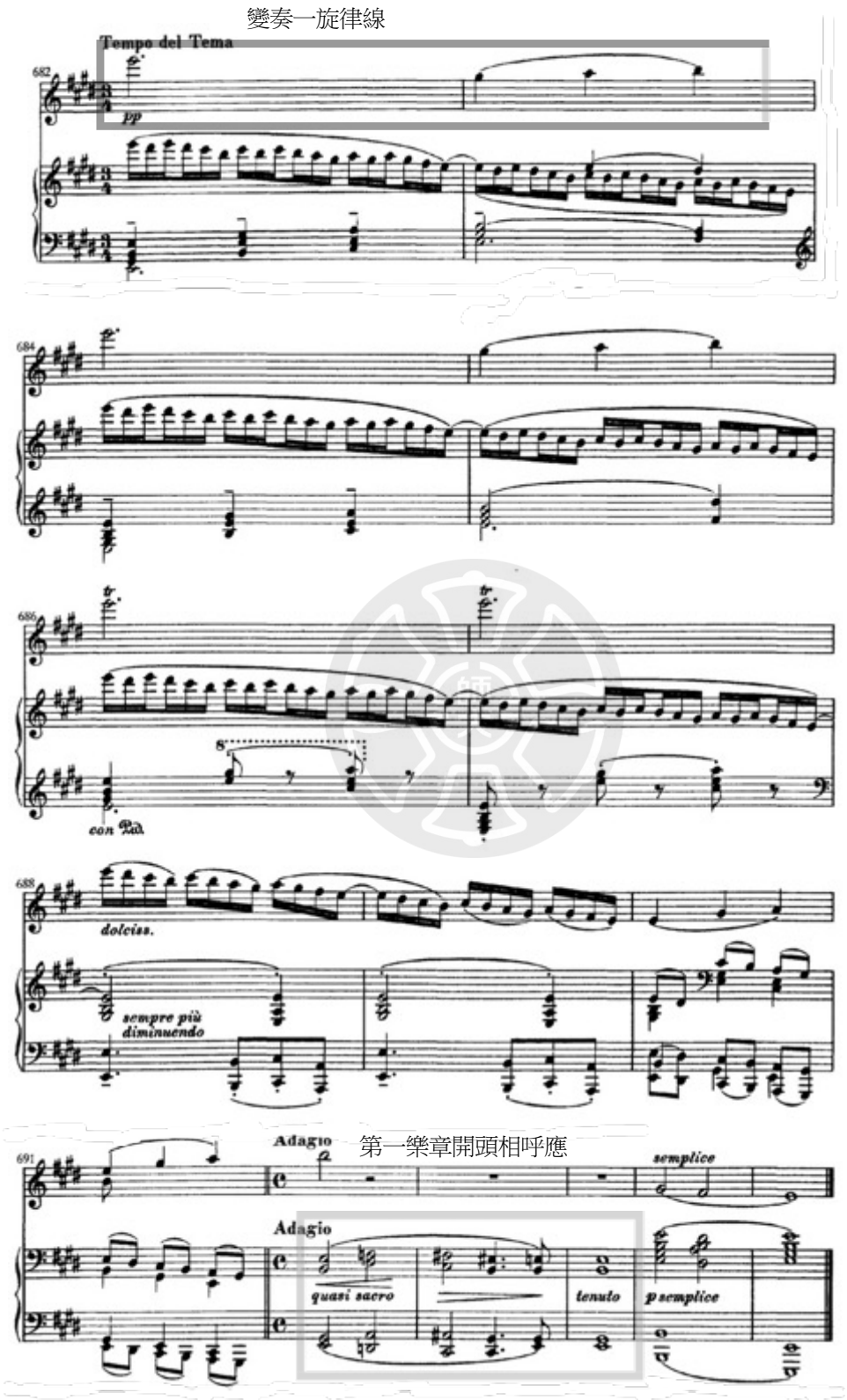
接著短短的六小節回到段落 A'，鋼琴左手彈奏附點音符，至第 678 小節第三拍小提琴跟著加入，兩拍為一組，但樂句應是要一直綿延唱下去直到下一個段落。此開頭術語平靜地、勝利地 (*Piu tranquillo, apoteotico*)，其中勝利地 (*apoteotico*) 字詞是來自於羅馬尼亞文，形容神化般，冠冕堂皇，非常壯麗的音樂。【譜例五十】

【譜例五十】第三樂章 第 676 小節至第 681 小節



曲子的最後一個段落 Codetta，除了速度回到段落 B 的主題，小提琴的旋律線和變奏一相同。筆者認為雖然前後段落使用元素相仿，但僅限第 682 小節至第 685 小節，第 686 小節開始變化並且音持續下行，如同一道曙光照下，有目的地的走，好像終於到了天堂，音樂溫暖柔美；第 692 小節呼應第一樂章開頭四個和弦，鐘聲再度敲響，彷彿童話故事要結束般，小提琴和鋼琴以非常小聲地全音符終止全曲。【譜例五十一】

【譜例五十一】第三樂章 第 682 小節至第 696 小節



【表格三】第三樂章之曲式架構

樂段	樂句	小節數	調性
A	第一樂句	322-341	C♯小調
	第二樂句	342-357	
B	主題	358-397	E 大調
	Variation I	398-432	
	Variation II	433- 497	
	Variation III	498-537	
	Variation VI	538-582	E 小調
	Variation V	583-625	E 大調
	Variation VI	626-665	
過門		666-675	E 大調 轉調頻繁
A'		676-681	E 大調
Codetta		682-696	

演奏詮釋

雖然布梭尼身處於浪漫時期，但他創作的音樂深受小時候所受教育的影響，巴赫、莫札特、海頓的音樂根深蒂固的種植在布梭尼心裡，也因為從小效仿偉大音樂家所作之音樂框架，對於巴洛克時期和古典時期的曲式架構、和聲走向等，在此首小提琴與鋼琴奏鳴曲都能明顯感受到作曲家的運用。在筆者分析之後發現，即使舊有框架的影子存在著，但仍不失作曲家當時所處的音樂風格，而在此曲中特別的是使用了多國語言的音樂術語，似乎是作曲家託付更多寄望於音符上，期許演奏者能更加準確的拉奏出作曲家心中要的模樣；此外，此曲並無區分樂章，僅用了 *attacca* 接續下一段落，但由於篇幅過長，筆者也參考其他演奏家的分段方式，將曲子分為三個樂章。對於筆者來說，困難點在於演奏時應如何拿捏舊的演奏法與新的音樂思維之間平衡，並且達到心中想要的聲音豐富度。在撰寫詮釋章節時，筆者將客觀地給予每一段音樂景象，感受作曲家想要表達的音樂情緒，並以文字敘述個人將如何演奏。

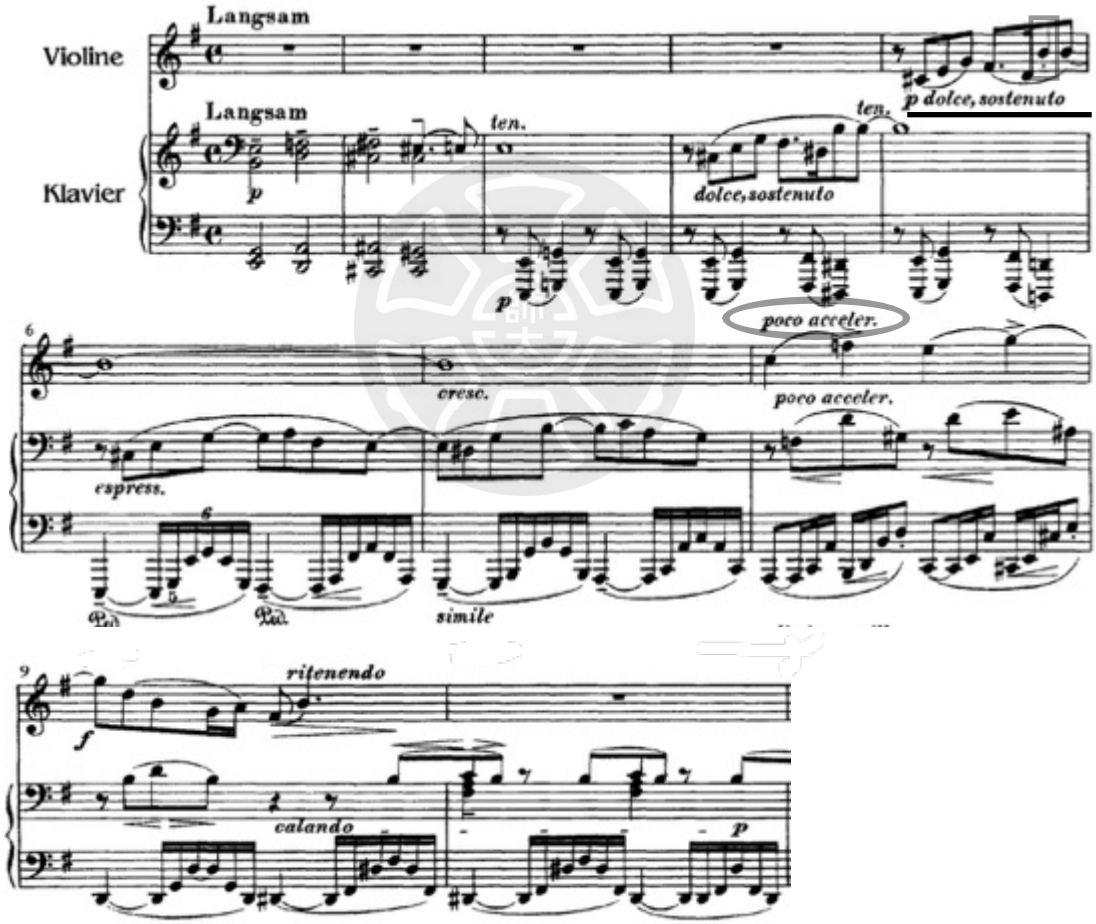
第一節　第一樂章

第一樂章---暴風雨前的寧靜，開頭速度為慢板 (*Langsam*)，此速度術語意義廣泛，筆者花了一些時間思索自己對於此速度的定位以及條理性分析過全曲後，認為慢可以有很多種形式。在此樂章，雖然開頭標示著慢板，但中間轉換了多種速度術語，同時也包含了許多記號，如漸快 (*accelando)*、(*molto eneregico*) 這種較強烈的音樂情緒，因此筆者希望能在慢板中做出往前流動的音樂，能在慢板中隨著術語的變化起伏多端。

首先，開頭鋼琴以緩慢而沉穩二分音符導奏，鋼琴必須明確知道小提琴要的速度，並且在開始演奏前心中先要有分割拍，確保第 3 小節八分音符的加入能保持在律動中。接著第 5 小節，譜上標示著術語甜美、綿延的 (*dolce, sostenuto*)，由小提琴奏出回應鋼琴的主題一旋律，預備時心中算著分割拍並接續著鋼琴開啟的情緒，由於音量譜寫 *p*，開始拉奏時將弓稍微斜倒，使用較少的弓毛配合左手幅度小的抖音來達到小聲且甜美的效果，而在換弓時盡量不要有太大的手部動作，以手指帶動，換弓之間沒有空隙，避免弓法使音樂斷開。另外，筆者研究發現作曲家已在譜上註記音樂表情，即為在第 5 小節的第四拍，第一顆八分音符加上點，和下一顆分開，只要是同樣的主題都是這樣的寫法，因此在拉奏上，從靠近弓根處拉奏，前三個連弓走到中弓，下一個連弓拉回來下半弓，當拉奏到八分音符斷奏時，將弓提起使音符之間有些斷開，注意必須讓聲音是上揚且有綿延感，「加點」只是樂句的分法但不能影響到音樂的延續。接著第 8 小節些許漸

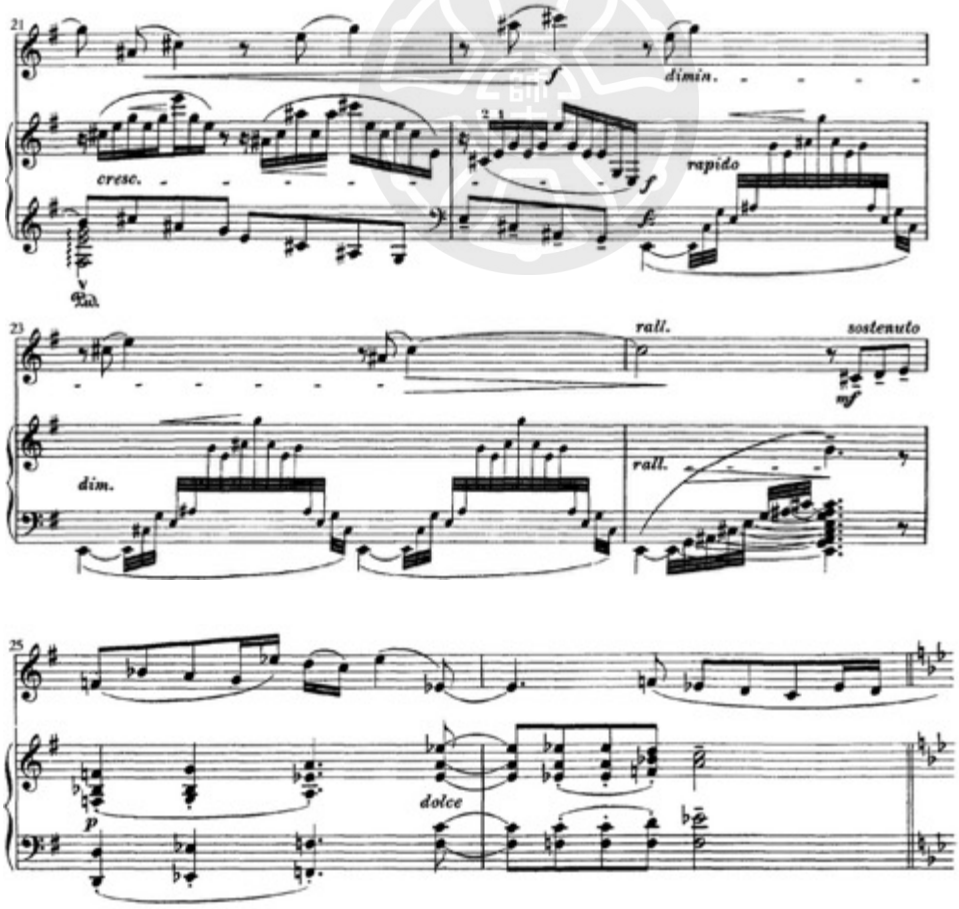
快，伴隨著鋼琴的漸強至第 9 小節漸慢漸弱，利用弓速增快將速度感帶出，而第 8 小節的二四拍重音，筆者認為不單只是將聲音加重，而是在這個重音上多加點深度，配合著左手的按弦及抖音來強調；這樣兩小節間的情緒轉折似乎預示者寧靜中的不安定。【譜例五十二】

【譜例五十二】第一樂章 第 1 小節至第 10 小節



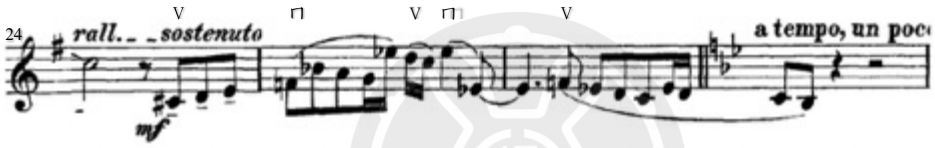
第 21 小節開始，動機二以小三度音程向上爬升累積到*f*，是開頭發展到此最激動處，因為需要做出每一層漸強幅度的差異性，小提琴左手抖音會從振幅較大、速度不太快的手臂抖音，到了第 22 小節的*f*，能量達到高點時抖音振幅小且速度快，密集度高能讓聲音更集中不易散掉。另外，第 24 小節出現 *rallentando. sostenuto*，此術語以及作曲家所寫的弓法，筆者認為較難充分表現出逐漸寬廣和聲音與空間的拉扯感，因此將此弓法視為作曲家想要表達的音樂句法，換弓卻仍保持聲音持續。【譜例五十三】

【譜例五十三】第一樂章 第 21 小節至第 26 小節

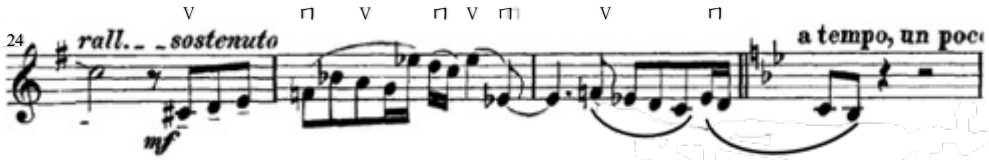


從譜例中可以看到，第 25 小節筆者將第二拍換弓，讓此樂句最高音 Eb音可以有更多空間表達音樂性，在這裡要注意後兩個十六分音符，弓速不能快，一旦快就會產生不必要的重音和聲音的不銜接，必須要想到音樂的方向，弓速慢且稍微貼著弦；第三拍和第四拍的高音 Eb音和低八度 Eb音也分為兩弓，用弓速、右手平穩的換弓讓聲音寬廣，考量到連結下一小節的附點四分音符，如果都在同一弓上，為了省弓而悶住聲音，無法發揮最佳品質。

原弓法



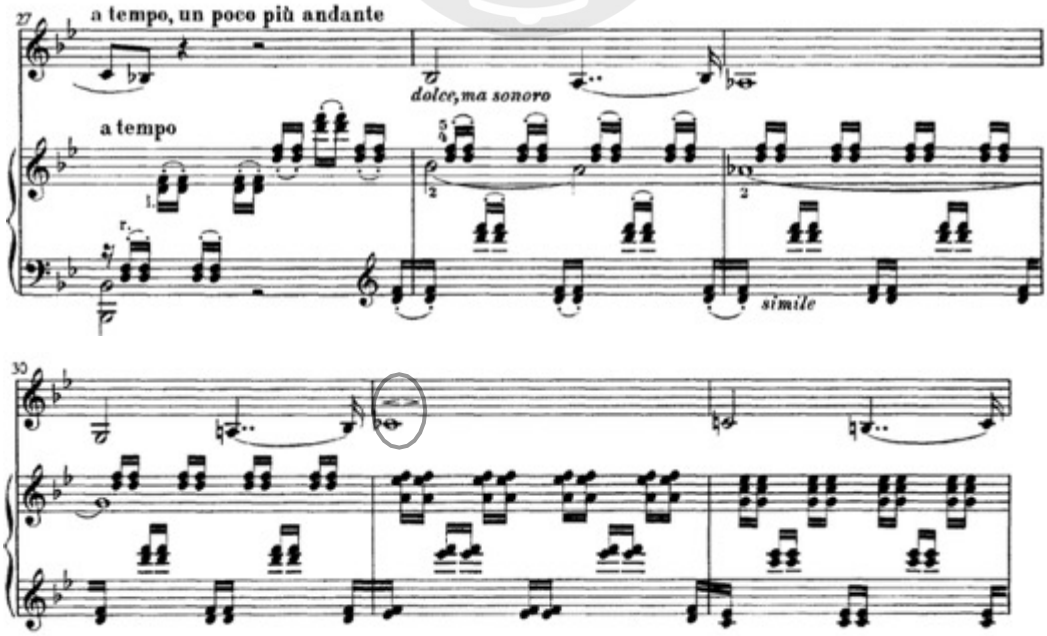
筆者詮釋弓法



第 27 小節開始為發展部，速度術語轉變為 *a tempo, un poco piu andante*，從意思上來看，作曲家似乎希望以不那麼慢的 *Langsam* 作為發展部開端；而從伴奏形式的改變，鋼琴左手彈奏輕巧十六分音符圓滑斷奏，能感受到整個情緒不再沉甸甸的，有種慢慢浮出水面的輕盈感；特別注意在小提琴第 31 小節，全音符記譜中作曲家刻意將漸強漸弱符號畫在第一拍上，代表這不是一個四拍內循序漸進的音量起伏，演奏時從上一個弓換弓同時就要預備下一拍的漸強漸弱，在發聲點連帶著小手臂走多一點弓速，在漸強時手給壓力在弓上隨即放鬆，小提琴左手的抖音也在第一拍震幅小且快，左右手配合好即能製造出強調第一拍的感覺。

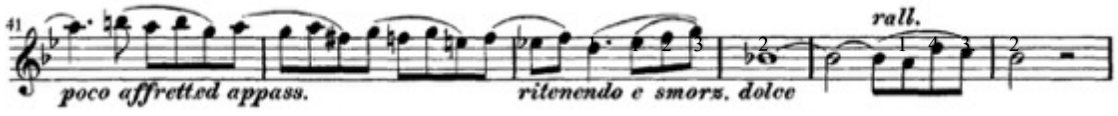
【譜例五十四】

【譜例五十四】第一樂章 第 27 小節至第 32 小節



第 41 小節至第 46 小節，小提琴部分就出現了三個速度術語，第一個在第 41 小節稍微加快且熱情的；第二個在第 43 小節漸慢漸弱，逐漸消失感；第三個在第 45 小節有張力的漸慢。由於前面的音量從 p 銜接過來，在這裡的 *poco affrettando appassionato* 的音量也必須建立在 *p* 之上，整個音樂張力要以右手帶動快的弓速且平穩地貼著弦，盡量使用全弓，左手抖音多使用手指抖音，維持幅度極小，密集度高，注意左手小手臂也需要放鬆才能使抖音在每顆音符之間連貫，開始漸慢漸弱時，弓毛隨著層次一點一點地稍稍傾斜，除了能讓聲音逐漸消失外也讓音樂有輕盈感，最後第三層漸慢之後再一次的漸慢 (*rallentando)*，筆者思考著如果只有單純在速度調整得更慢，有失整個音樂性及走向，因此，筆者將第 46 小節的二分音符想為終點，使句子有著方向性；而在實際拉奏上筆者將最後三個八分音符，在發音時左手特別強調按弦同時揉弦，這樣的效果會讓每個音符更為清晰，指法使用第四把位取代第一把位，結束在 D 弦讓聲音多點甜美溫暖。筆者認為這樣的音樂表現是非常具有戲劇效果的，特別是在慢板樂章中，為此增添許多新鮮感及精神。【譜例五十五】

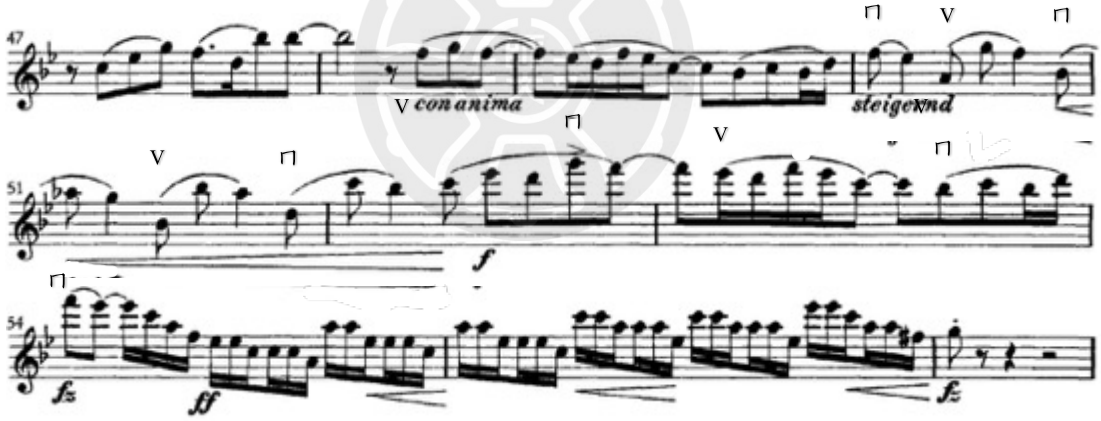
【譜例五十五】第一樂章 第 41 小節至第 46 小節



第 48 小節轉為生氣勃勃的 (*con anima*)，似乎在預備著接下來的層層堆疊，這裡出現一個術語，增強的 (*steigernd*) ，小提琴隨著音型模進上升，像在爬樓梯般走到最高音 G 音，心中要先有等分的音量差異概念，讓音色和力度都能有所變化；在第一組，筆者會從中上弓開始慢速拉奏，隨著第二層第三層的上升，逐漸增加為全弓，在設計弓法上讓有重音和 *fz* 的音符皆從弓根發音，利用壓弓的力量讓此音有深度，而在高音長樂句避免持續性的壓弓，容易使聲音破碎或沙啞。

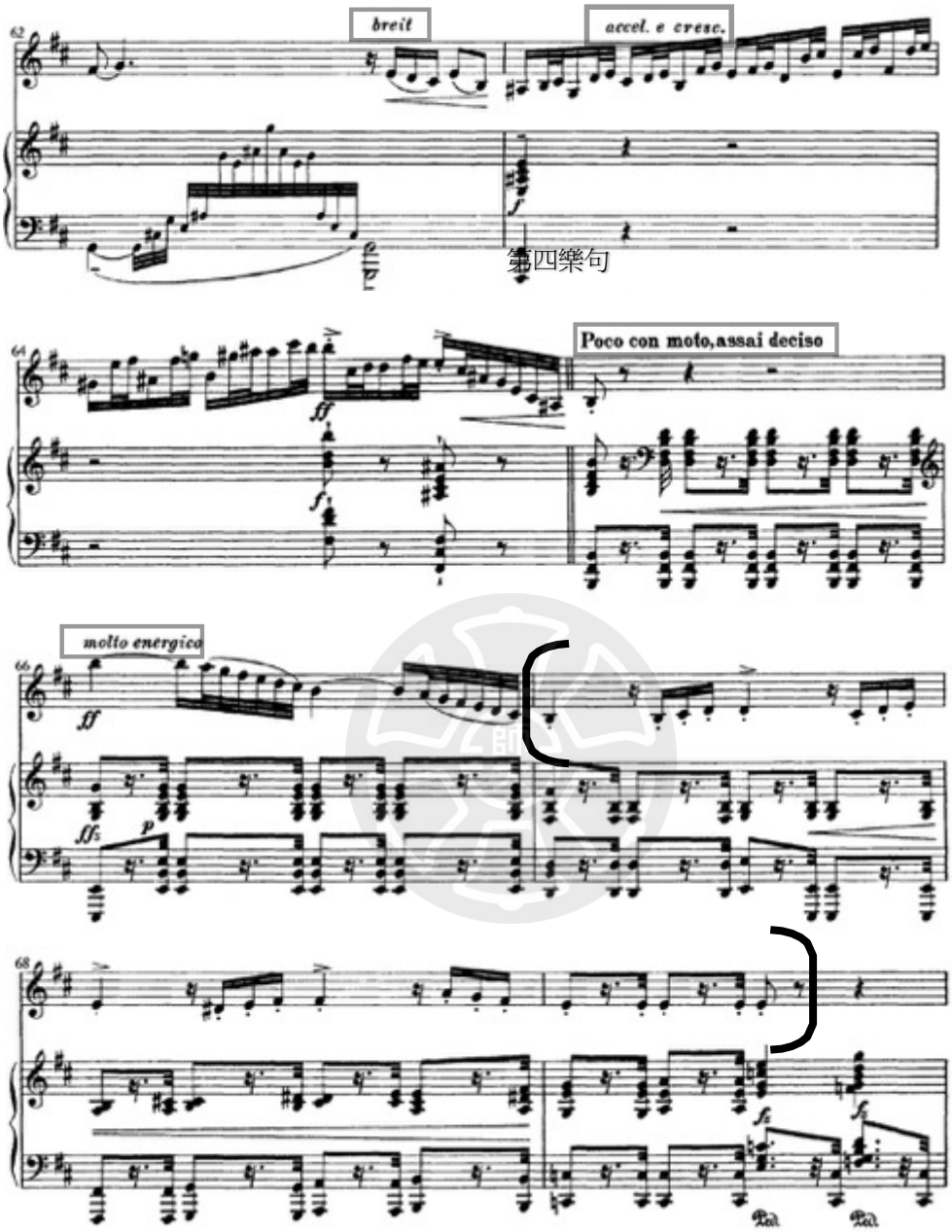
【譜例五十六】

【譜例五十六】第一樂章 第 47 小節至第 56 小節



自第 62 小節開始，第三拍術語譜寫寬廣的 (*breit*) 接續一個半小節的華彩片段，作曲家希望能夠有漸快的音樂處理，因此在詮釋上筆者將第 62 小節的第三拍和第四拍的空間感拉大，速度略慢一些，且不急著接於鋼琴之後，讓第 63 小節的第一拍由慢拉奏至快，在能夠控制速度的範圍中將能量釋放；十六分音符和兩個三十二分音符組成一個節奏，音符時值原先就是短的，在拉奏上建議使用手臂並且少弓、扎實的咬著弦。第 65 小節為第四樂句，速度標示稍快、非常堅定的 (*Poco con moto, assai deciso*)，從鋼琴伴奏音型的節奏轉換可以感受到如軍隊步伐般的穩健，此處的觸鍵需要非常直接和肯定，伴隨著漸強接給第 66 小節，小提琴以極為有力的高音 B 亮相，接續著第 67 小節，小提琴和鋼琴同樣都為短音斷奏，小提琴需和鋼琴的音色相同，將同樣的觸鍵音色用拉奏方式呈現；在這裡筆者會重新回弓根拉奏，利用偏水平方向的跳弓，使弓毛完全碰觸於弦，進而產生非常扎實的聲響。【譜例五十七】

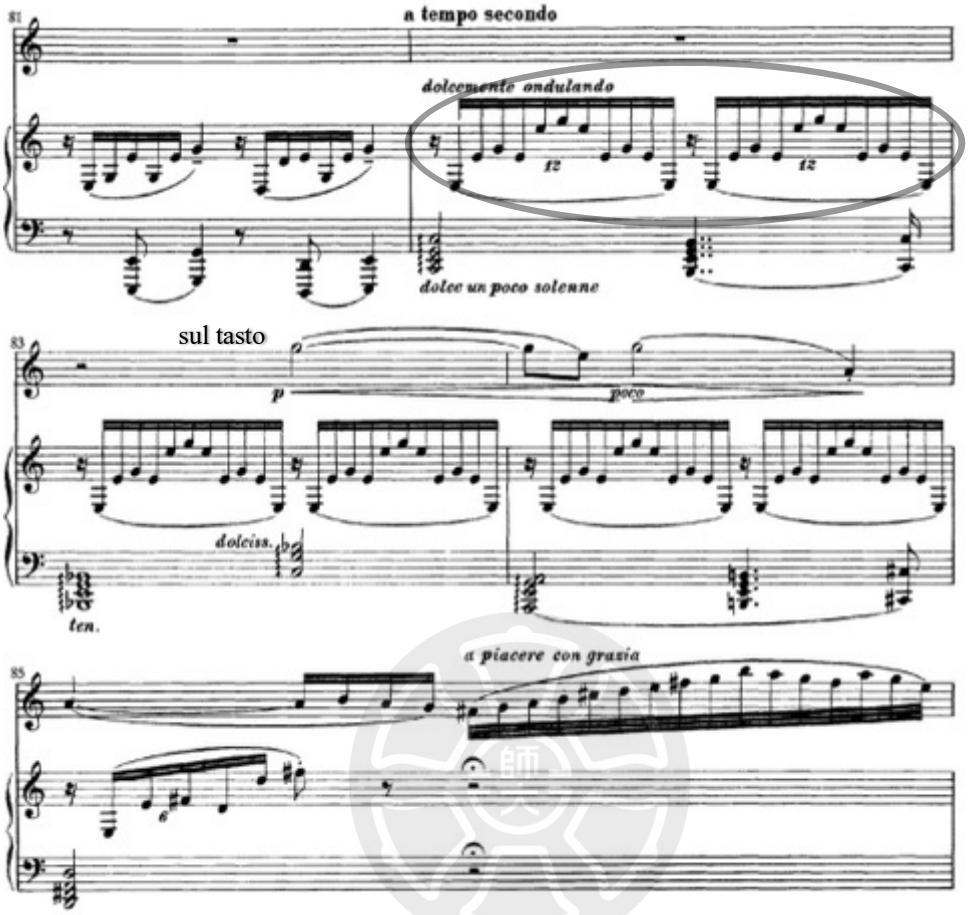
【譜例五十七】第一樂章 第 62 小節至第 69 小節



自第 81 小節開始為第五樂句，鋼琴左手為呈示部動機二的發展，下一小節則是動機一的再現，但速度並沒有回到開頭的慢板 (*Langsam)*。筆者分析此處標記的術語及音符結構，在鋼琴右手以十二連音作為固定伴奏音型，作曲家在上方標示了柔美、聲音搖擺地 (*dolcemente ondulando*)；而在鋼琴左手沉重的動機一則標示了柔美、略微莊嚴感 (*dolce un poco solenne*)；之後小提琴加入，第 85 小節標示了隨性樂句，優雅可愛地術語 (*a piacere con grazia*)；從這三個角度切入理解作曲家所要表達的氛圍，鋼琴右手的十二連音，觸鍵不能太深，想像如同薄紗般，若隱若現地覆蓋在左手之上，第 83 小節小提琴加入，聽著鋼琴右手的音色，如薄霧般悄悄地銜接，筆者選擇從弓尖開始靠指板處，弓毛傾斜製造出類似靠近指板 (*sul tasto*) 的音效來讓兩聲部聲響平衡，在第 83、84 小節的漸強漸弱上不使用弓壓，而是利用弓速的改變使音色有所變化，如同風拂過一般。

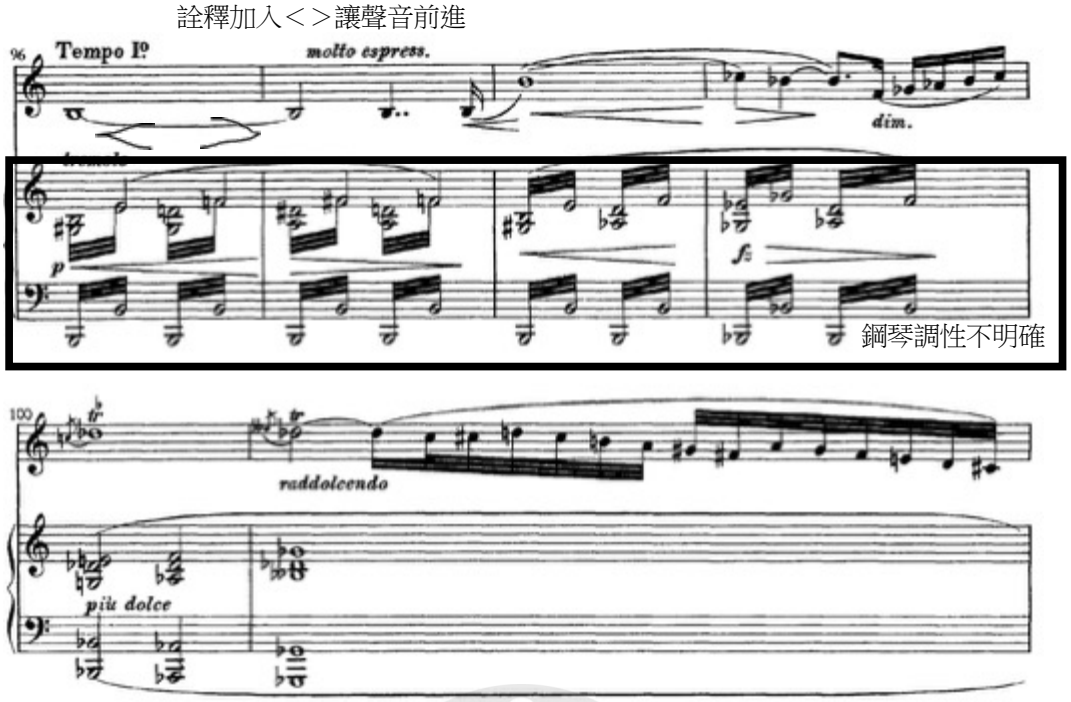
【譜例五十八】

【譜例五十八】第一樂章 第 81 小節至第 85 小節



自第 96 小節開始為過門段落，回到慢板速度，鋼琴右手頻繁交替升降記號以及半音使用，呈現調性不穩的緊張感，在這裡小提琴開頭長達六拍的運弓需要配合著鋼琴小二度震音的情緒效果。筆者想像火山爆發前地底慢慢醞釀，從遠處慢慢發出轟隆隆聲響，因此和上一個譜例如風拂過的音樂完全不同，需要靠近琴橋，弓貼好即可不需壓弓，左手抖音快速，注意在拉奏長音時仍然要有方向，為了達到不讓聲音聽起來呆滯不前，筆者加上了微微的漸強漸弱，讓聲音有波浪線條地起伏。【譜例五十九】

【譜例五十九】第一樂章 第 96 小節至第 101 小節



第二節 第二樂章

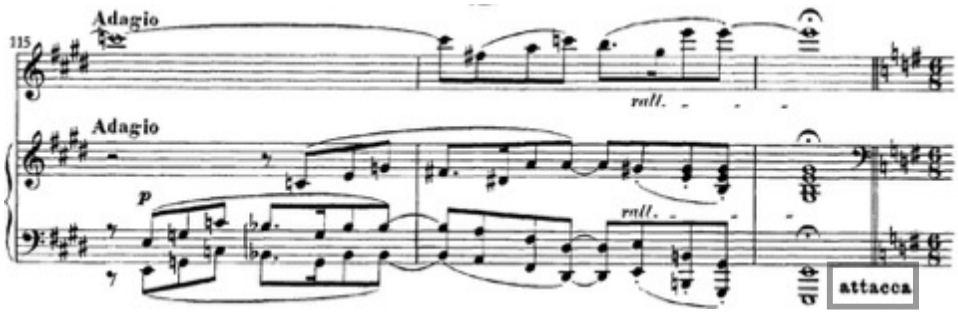
第二樂章在篇幅上比起其他兩樂章結構單純也較簡潔俐落，風格和第一樂章差異甚大，在此樂章，筆者想像馬在草原上馳騁，萬馬奔騰的景象，鋼琴和小提琴就如同兩匹馬，時而競爭、時而一齊前進，音樂相當熱鬧。筆者分析曲式及音符架構，主要以三個八分音符為一組（三音組），開頭速度術語為急板(*Presto*)，在速度加快或正常演奏之下都會使用跳弓技巧讓每個音符分開，發音清晰，但在記譜上，作曲家有刻意標示斷奏音符和正常拉奏以及配合音量起伏，因而發展出了兩種八分音符拉奏方式，分弓 (*Détaché*) 和跳弓 (*Spiccato*)，然而不管什麼樣的演奏技巧，最終目標都期待能將每個音符清楚綻放。

從譜例中可以看出，第一樂章最後結尾以音量 *p* 且逐漸漸慢的延長全音音符終止，當音樂還沉浸在寧靜之中，以不間斷 (*attacca*) 接續第二樂章開頭第 118 小節，鋼琴譜寫斷奏四分音符，雖然小聲但觸鍵必須直接、紮實，第 120 小節小提琴以大聲的和弦奏出和鋼琴一樣的主題音 E、G、B、G，筆者認為作曲家雖沒有刻意在小提琴部分加上斷奏，但在互動關係上小提琴的確是承接了鋼琴的旋律，同時也需要兼具同一個音色處理，因此演奏上除了音量要製造出層次大的戲劇效果，拉奏和弦時三條弦應同時奏出，發音點集中在弓根，演奏短而有力的三和弦；第 122 小節鋼琴伴奏音型開始滾動，此處標示了擊奏 (*martellato*) ，意即每個音必須非常有力，如同敲擊樂器般，音符實際時值會比記譜上來得短。

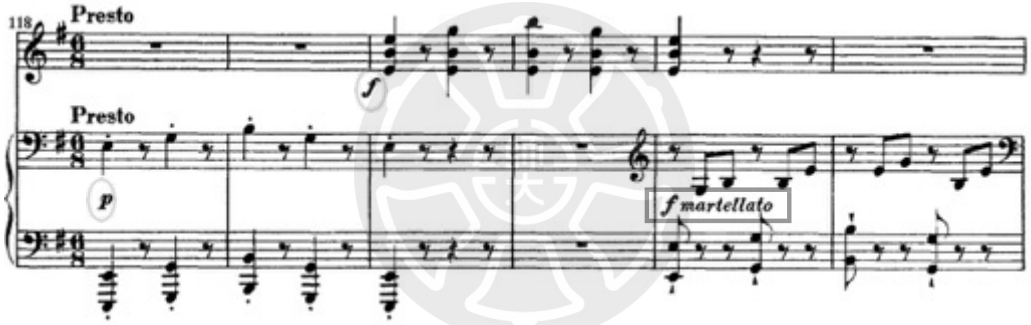
【譜例六十】

【譜例六十】第一樂章 第 115 小節至第二樂章 第 123 小節

第一樂章最後三小節



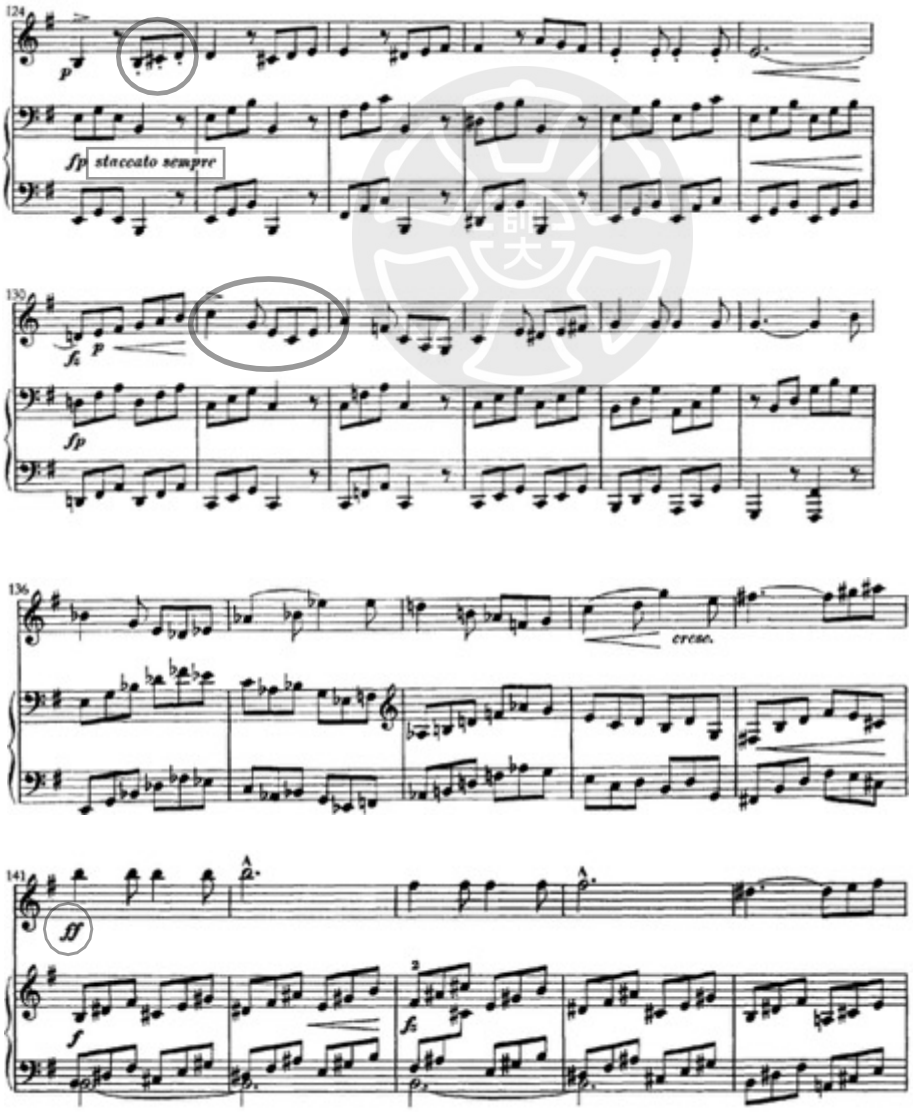
第二樂章開頭



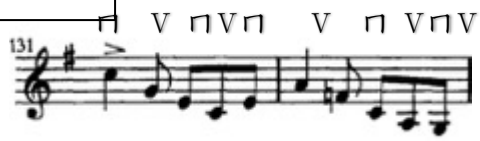
第 124 小節小提琴開始段落 A 第一樂句，可以看到譜上小提琴部分，僅有第 124 小節和第 128 小節有標示斷奏符號，而維持斷奏 (*staccato sempre*) 也只有譜寫在鋼琴部分，筆者雖然無法確定是否作曲家遺漏符號，但就音樂語法來看，在小聲樂句筆者以 (*Spiccato*) 演奏，音跟音之間斷開，弓毛離開弦，即使變換音符排列，像是第 131 小節因為弓法的設計讓前兩個音符必須在同一弓，都會將第一個四分音符拉滿三分之二時值後斷開，留一些空隙準備下一個八分音符；到了第

136 小節兩層模進音域提高開始漸強，演奏法漸漸轉成 (*Détaché*)，弓長隨著音量增加間距拉寬；而在第 141 小節，音量 *ff*，像是一個人在慶祝勝利似，音量上必須一直維持住，故筆者將弓法改成兩個音符一弓，圓滑線加上持音記號，食指稍微壓弓來強調每個音符，弓速也需要配合，快速的運弓能讓聲音送出去，避免憋住聲音。【譜例六十一】

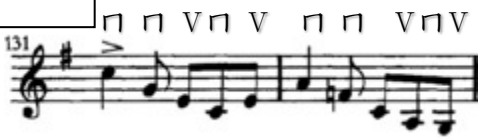
【譜例六十一】第二樂章 第 124 小節至第 145 小節



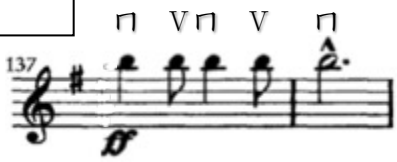
原譜例



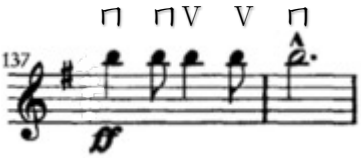
筆者詮釋



原譜例



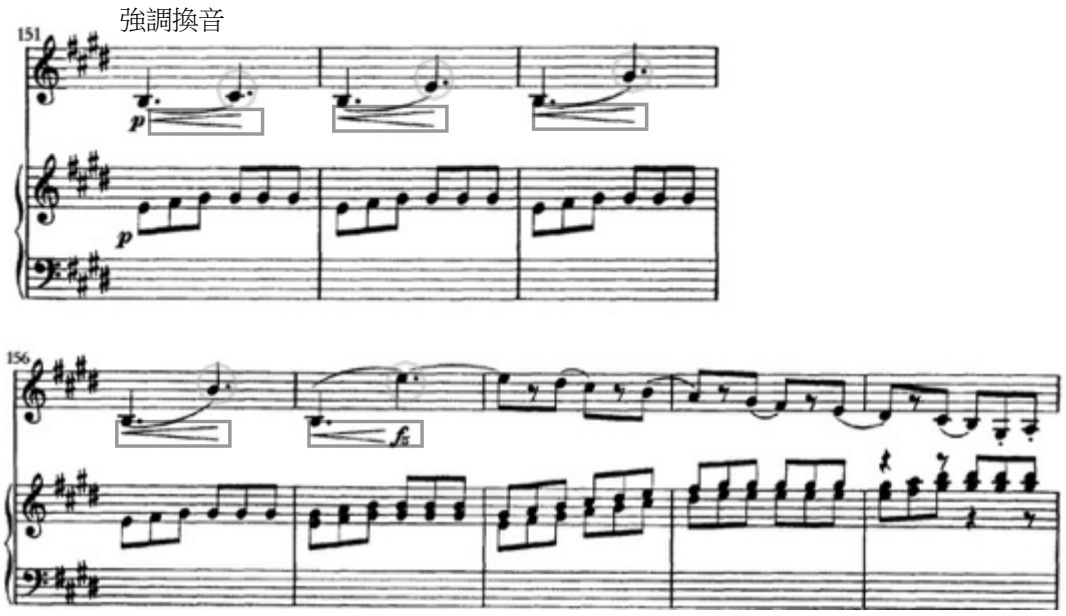
筆者詮釋



自第 151 小節開始為段落 A 第二樂句，線條圓滑在樂句上需要注重更多的音樂性。小提琴做了四組模進，每一組都譜寫了漸強記號，筆者將其劃分音量層次，一組比一組更加激昂，終點走到第 157 小節的 *forzado*，需要注意的是弓長及弓速的分配，第 151 小節筆者會從中弓開始，先使用四分之一的弓長並改變運弓速度帶出漸強效果，第二組增加到三分之一，第三組再到二分之一並加上右手手部力量，使漸強更具對比性，第四組因為是上弓開始，必須使用全弓走回弓根準備最後一組的突強。由於 B 音是重複音，因此在每一組第二個附點四分音符筆者會再強調音頭，配合左手按弦和右手食指稍微壓弓來凸顯換音；而在第 157 小節，第一個音符需要走得慢一些讓 *forzato* 能在靠近下半弓發聲，做出突強效果。

【譜例六十二】

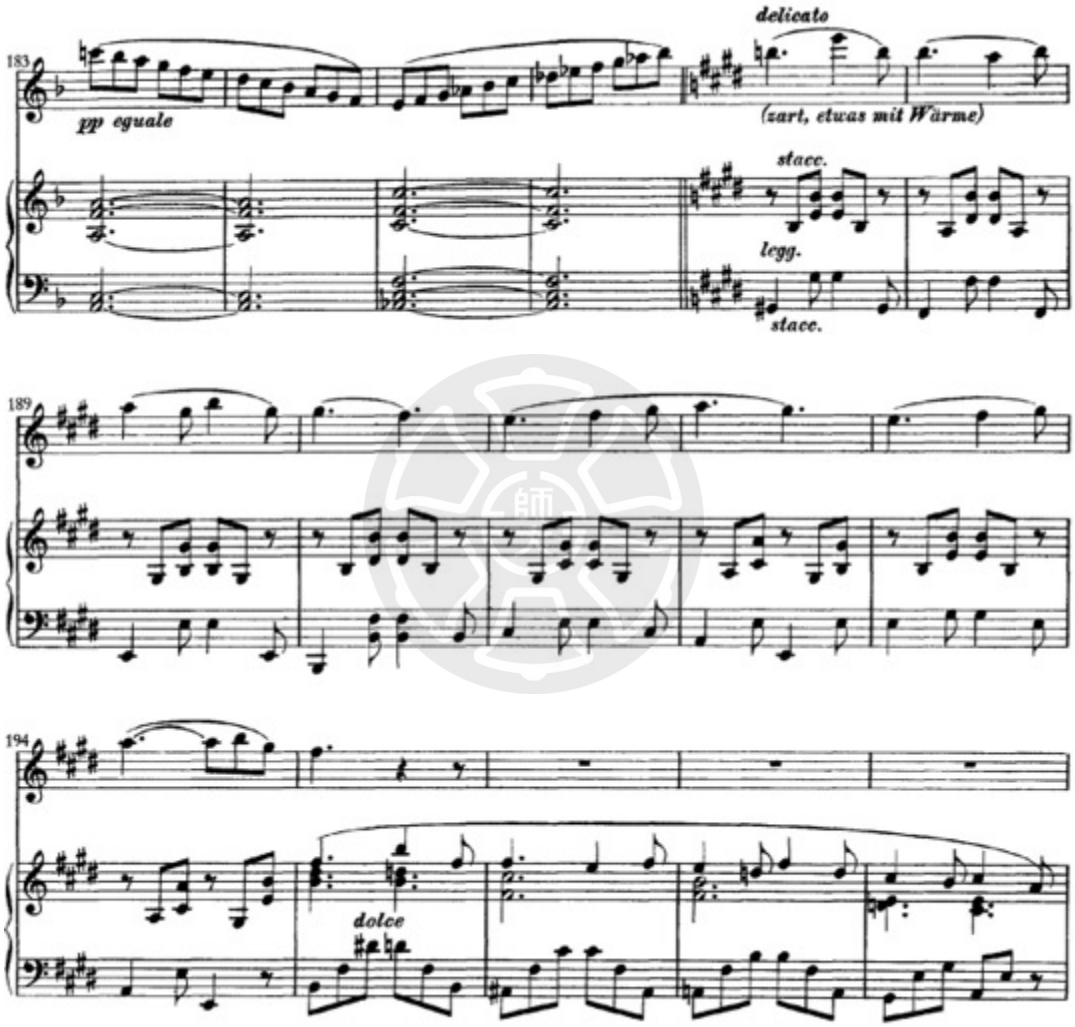
【譜例六十二】第二樂章 第 151 小節至第 161 小節



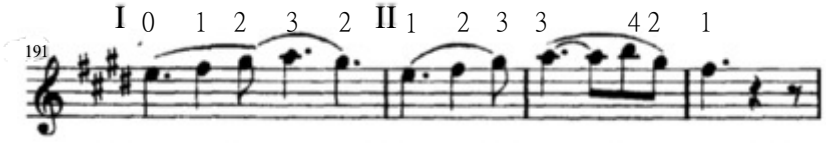
筆者認為，即使第二樂章的結構單純，段落 A、段落 B 再加上尾奏就結束，但在情緒轉換、和聲運用以及不同音樂術語標示，即使是同樣旋律、同樣節奏都能精妙的產生化學變化，也考驗著演奏者能否用將其完美的呈現。在第 183 小節作曲家在鋼琴和聲使用了拿坡里和弦，小提琴音階下行，逐漸暗沉低靡，讓人感覺要換調性，兩小節後隨即又繞回 E 大調，一陣豁然開朗，以非常精緻柔美的旋律開啟段落 B，開頭標示著德文術語溫柔細膩、稍微溫暖 (*zart, etwas mit Wärme*) 和義大利文術語精緻的 (*delicato*)，為了達到作曲家殷切的期望，在演奏上，拉奏 E 弦時容易讓高音太亮，此處的旋律又都集中在高音位置，為了避免有太開放的聲音，弓毛可稍微側倒，不要太靠琴橋且弓速慢，持續快速揉音讓句子綿延，此外，在第 191 小節至第 192 小節、第 193 小節至第 194 小節中，筆者第一次在 E

弦拉奏，第二次則換到 A 弦第四把位拉奏，利用不同條弦創造出不同色彩。【譜例六十三】

【譜例六十三】第二樂章 第 183 小節至第 198 小節

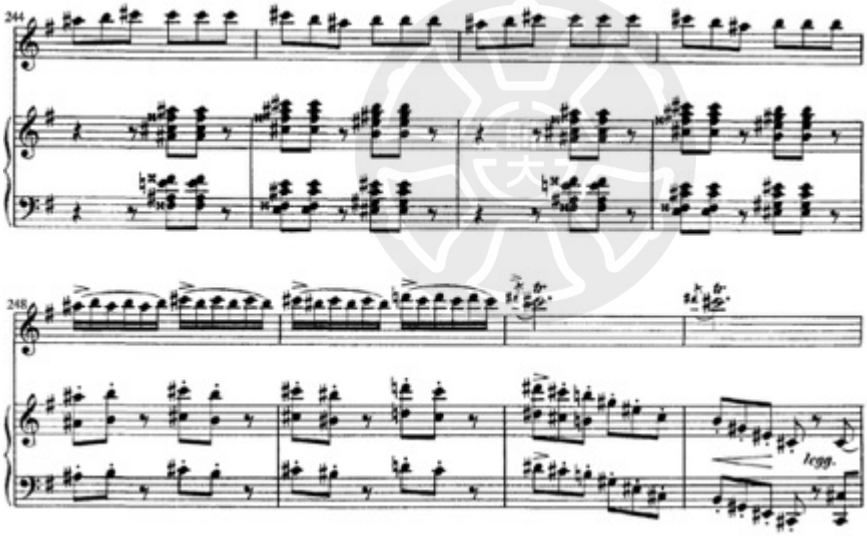


第 191 小節到第 195 小節指法



此段以三和弦不斷模進向上爬升，堆積澎湃情緒，小提琴也將八分音符減值為十六分音符，音符之間更加緊密，就如扣上鏈條發動馬達似的，聲音非常緊湊。第 248 小節為每一拍六個十六分音符平均演奏，到第 250 小節開始才使用快速的震音。筆者在此處遇到的難題是沒辦法將兩者區分清楚，遂與教授討論練習方法，先以慢速的平均按弦、切換附點節奏理性控制左手，當恢復正常拉奏時，每一組中間有個小呼吸，讓頭腦和雙手有時間充分準備重音。【譜例六十四】

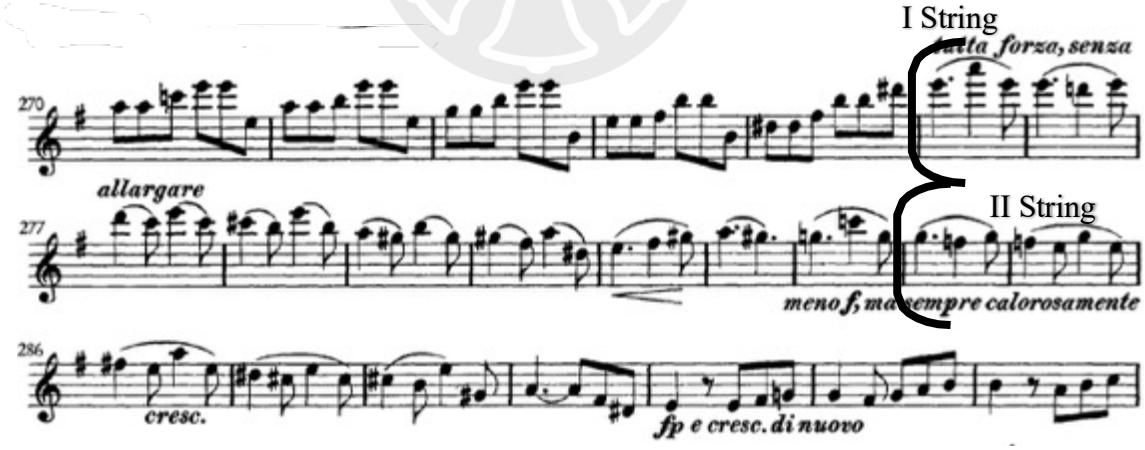
【譜例六十四】第二樂章 第 244 小節至第 251 小節



第 270 小節開始，接續著前面鋪陳的激昂律動，再一次隨著錯落有致的三音組持續擴大氣勢，導入最高點（第 275 小節），此段就如同搭雲霄飛車，有著高低起伏的軌道，一次比一次刺激、吊人胃口，最後彷彿衝入雲霄，接到段落 B'將最大能量釋放出來，聲勢浩大。此外，同樣的旋律在第一次出現時是非常精緻細膩的表現，經過了不斷地轉折堆疊色彩，第二次出現以漸寬廣地 (*allargare*)，如同海洋遼闊無際波濤洶湧似的，奏出飽滿又振奮人心的樂音，火把持續燃燒到第 283 小節，音量稍稍減少 (*meno f)* 但熱情不減 (*sempre calorosamente*)，因此在此段筆者沒有刻意壓低音量，而是以 A 弦取代 E 弦拉奏，自然地將音色移轉。

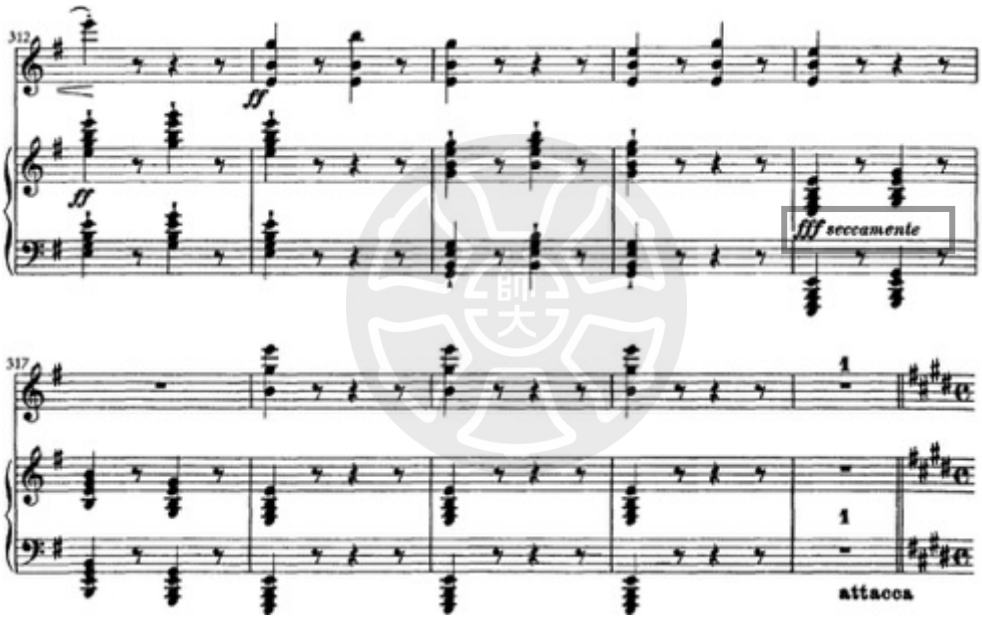
【譜例六十五】

【譜例六十五】第二樂章 第 270 小節至第 292 小節



曲子的最終以連續的三和弦，帥氣俐落的結束整個第二樂章。特別在鋼琴部分譜寫了 (*seccamente*)，聲音乾燥沒有任何回音效果，而為了和鋼琴有一致的音色性格，拉奏和弦時左手稍微按緊，右手手臂力量放下，保持力量直到弓毛離開弦，須注意避免易造成聲音不一致的因素，諸如右手一發聲即讓弓毛鬆開或是要離開弦之前推弓產生重音等等。【譜例六十六】

【譜例六十六】第二樂章 第 312 小節至第 321 小節



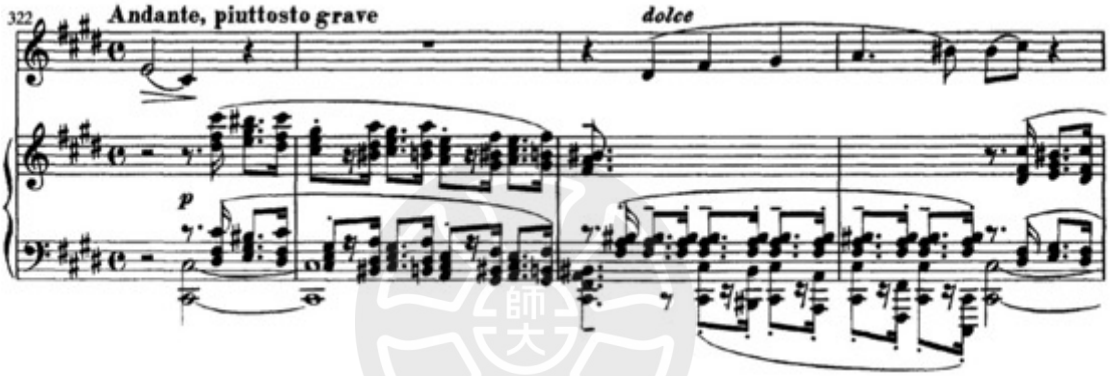
第三節 第三樂章

第三樂章為全曲篇幅最長，從大架構來看基本曲式仍然維持兩段體式，但段落 B 擴充為主題與六個變奏曲，其中包含了小步舞曲、賦格對位、進行曲，風格多元化，在詮釋方面筆者認為最難克服的是，如何精準理解作曲家所標示的任何符號及術語，透過這些音符來揣測作曲家當時的心境和人生背景，以及在實際拉奏上如何找到心中想要的聲音；除了要克服基本的左右手技巧外，也需要在腦中不斷地唱音符，嘗試不同的弓法及指法創造各種聲音，並利用不同聲音色彩將各種曲風都發揮得淋漓盡致。

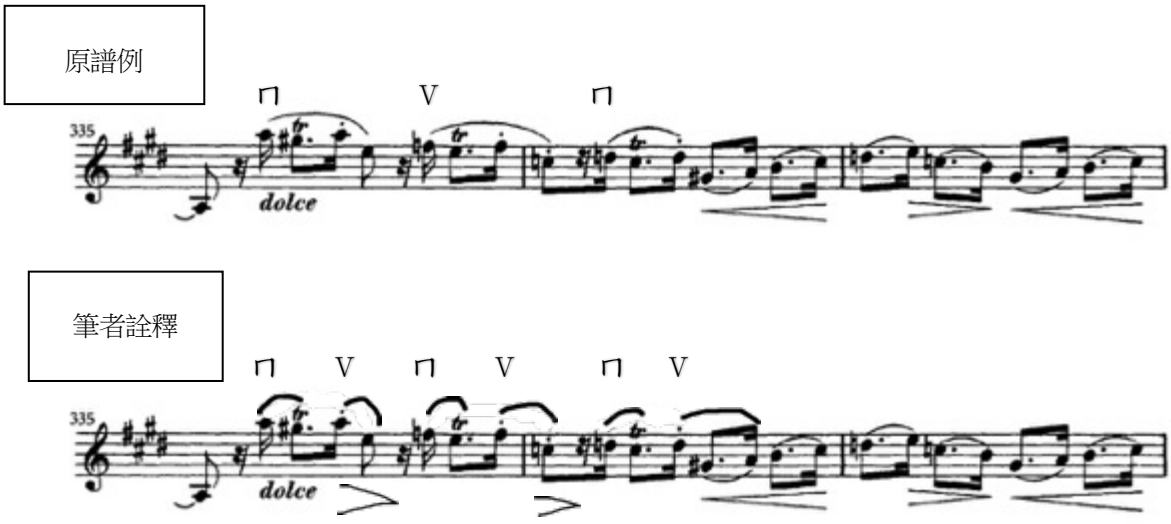
開頭第 322 小節速度轉為緩慢的行板 (*Andante, piuttosto grave*)，在第二樂章結尾處的情緒是非常喧鬧，以乾淨利落的連續三和弦瀟灑結束第二樂章，休息一小節後隨即切換情緒不間斷進入第三樂章，沉重莊嚴，如夢境般，就像是再怎麼繁華熱鬧的夜生活，終究要面對一個人在夜晚的孤單感，逐漸陷入痛苦的回憶。鋼琴先引導出附點主題，一一循序浮現出來，小提琴的回應就像是從遠處傳來的回音，若有似無的，朦朧柔美，到了第 335 小節由小提琴將附點主題奏出，像是再一次的訴說傷感之情。在音符譜寫上，作曲家在兩聲部上都畫有打點符號，但卻位置不一，筆者和鋼琴合作討論後的結果，認為雖然譜寫在不同個音上，但句法上會是相同的，推測可能是因為鋼琴本身在彈奏下一個音之前，即使畫有圓滑線，換指的過程中仍會自然地讓音分開，但以小提琴表現圓滑，相較鋼琴更容易

做到；既然已知作曲家希望的樂句是四個音一組，筆者將原來的弓法改成兩個音一弓，這樣的設計既讓第三個打點音符容易斷開也能和鋼琴做出一致的樂句分法。此外在每一組的最後一個音筆者以收尾音的方式詮釋，每一組的音量遞減，讓第 336 小節第三拍的漸強能夠從弱往上推。【譜例六十七】

【譜例六十七之一】第三樂章 第 322 小節到第 325 小節

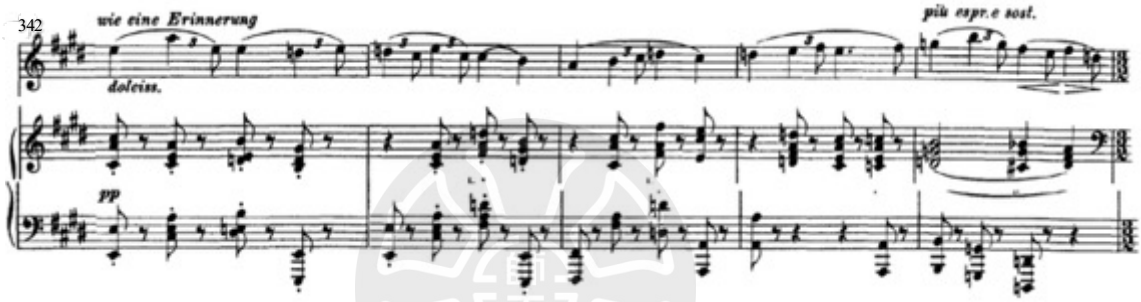


【譜例六十七之二】第三樂章 第 335 小節到第 337 小節

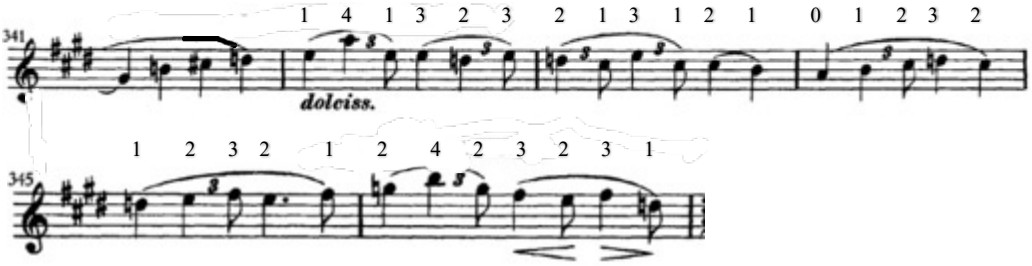


第 342 小節為段落 A 第二樂句，旋律引自第二樂章的段落 B，此處標示了極其柔美的 (*dolcissimo*) 和德文「像回憶一般」(*wie eine Erinnerung*)，調性也轉到了 A 大調，好像回想起某個月光照下的夜晚，罩上了朦朧的光影，如夢似幻的。從第 342 小節至第 346 小節筆者皆在 A 弦上拉奏，利用 A 弦溫暖音色的特性營造柔美氛圍。【譜例六十八】

【譜例六十八】第三樂章 第 342 小節至第 346 小節

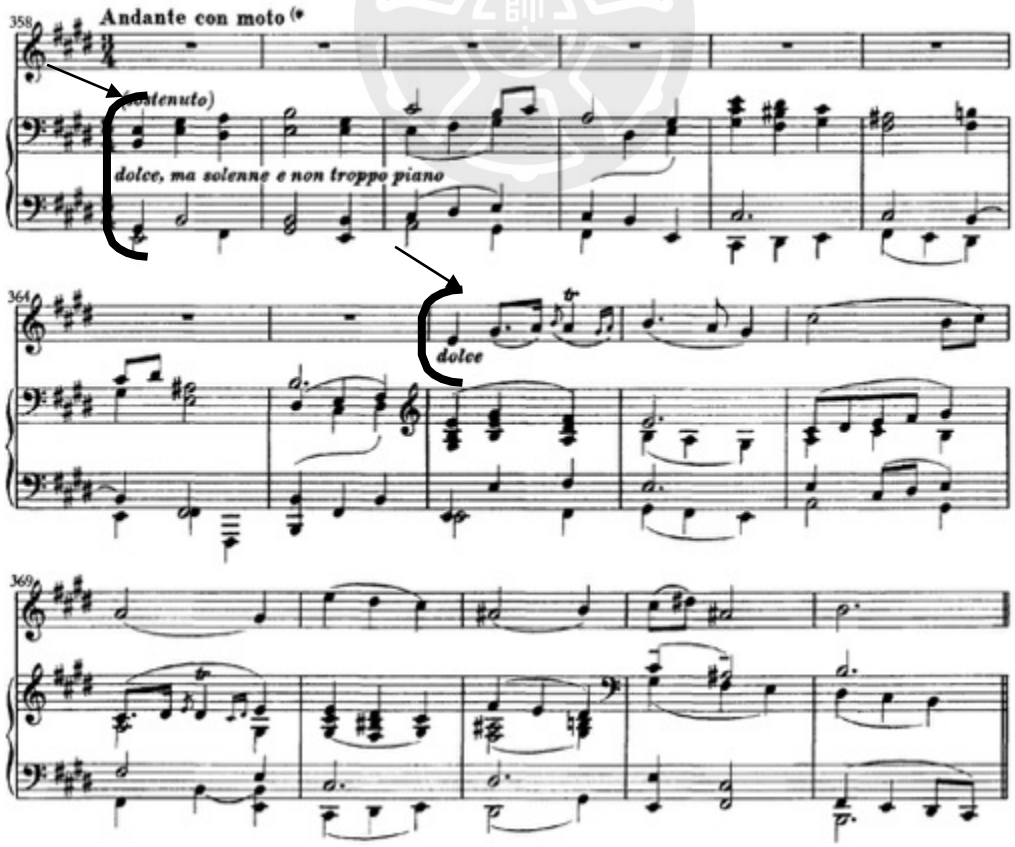


第 342 小節至第 346 小節小提琴分譜指法



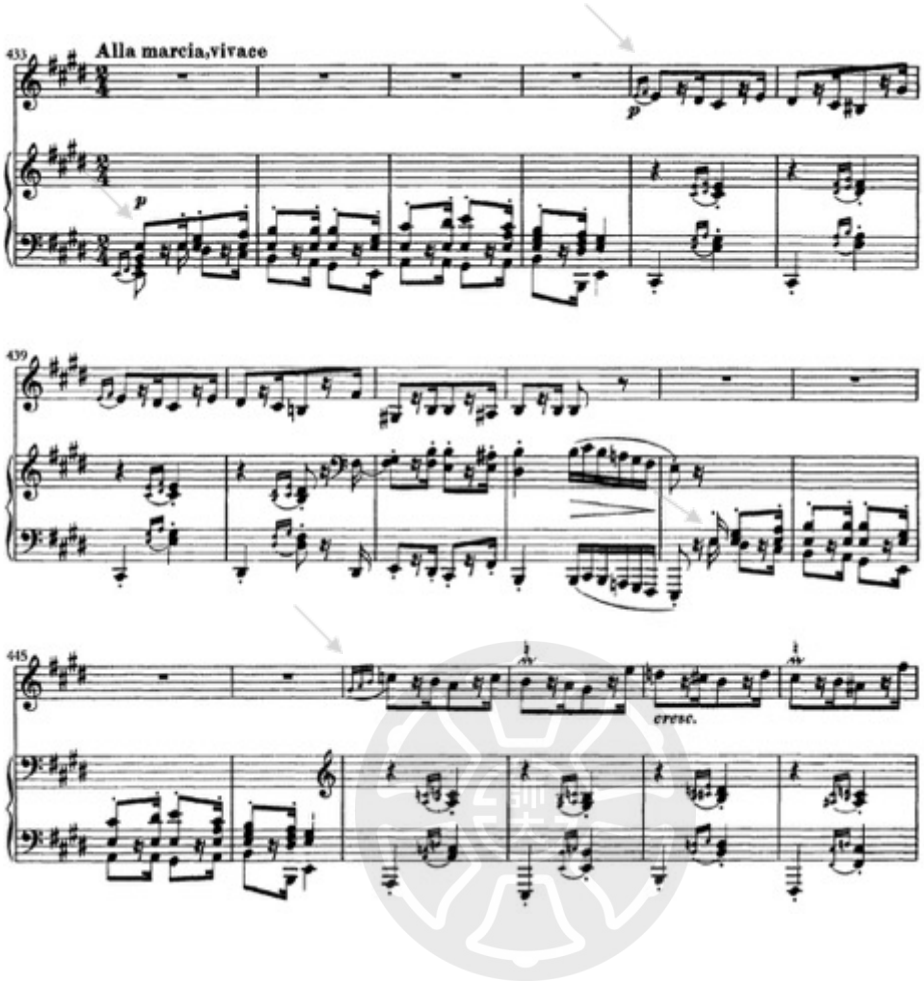
第 358 小節開始為段落 B 也是變奏曲的主題開端，旋律引自巴赫的合唱曲，八小節為一個樂句，如同合唱團開始唱之前，鋼琴先引領一段主題拉開序幕，八小節後小提琴就好像是女高音獨唱，再一次的重複主題，連續不斷地揉音配合著右手綿延的運弓，有著鋼琴聲部的和聲支撐讓整體聲響更有聲部層次感，寬廣的感覺；另外，在演奏時，筆者將小提琴四條弦從高至低依序想像為女高音、女中音、男高音、男低音，在演奏 G、D 弦時聲音會較厚實，弓毛完全貼在弦上，當演奏 A、E 弦時，這兩條弦本身聲音高亢嘹亮，因此會帶多一點弓速而非弓壓讓聲音放鬆，如歌詠一般，將聲音傳遞出去。【譜例六十九】

【譜例六十九】第三樂章 第 358 小節至第 373 小節

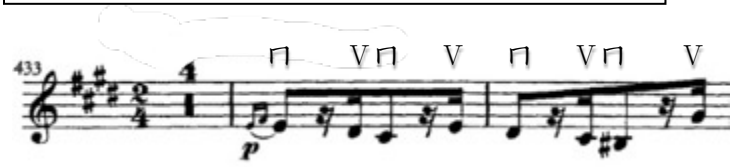


自第 433 小節開始為變奏二，音型節奏和之前的優美風格相異，進行曲風格，生動活潑的附點節奏。由鋼琴先將主題帶出，需要非常清晰的觸鍵，每個音如小鼓擊奏，富有彈性及顆粒感，四小節後小提琴以相同節奏回應鋼琴，這樣的模式不斷持續到結束，非常逗趣。演奏上兩聲部除了要相互磨合每個音符的長度外，小提琴在弓法上設計以及裝飾音的打弦都必須非常乾淨，像是晶瑩剔透的珍珠，沒有任何一點左右手不協調而發出的雜音。弓的位置以靠近弓尖作為發音點，右手食指稍微壓著弓桿，筆者原先在猶豫弓法設計，是讓一組附點節奏同一弓亦或分開，後來經過練習並和教授討論，使用分弓斷奏較能確保每個音的一致性，此外，再將十六分音符於下弓開始，當作是第一個音，因筆者在上弓的十六分音符容易被忽略，造成正拍比反拍音量還大的影響，經過修正之後，每個音都能控制得當，和鋼琴合作無間。【譜例七十】

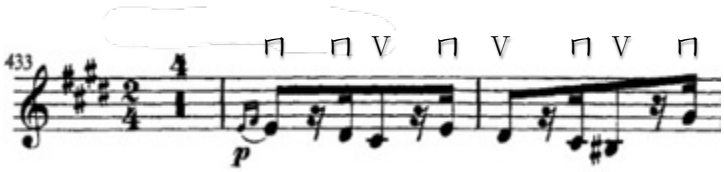
【譜例七十】第三樂章 第 433 小節至第 450 小節



詮釋⊓Ⅴ弓法：容易使十六音符和八分音符輕重不一

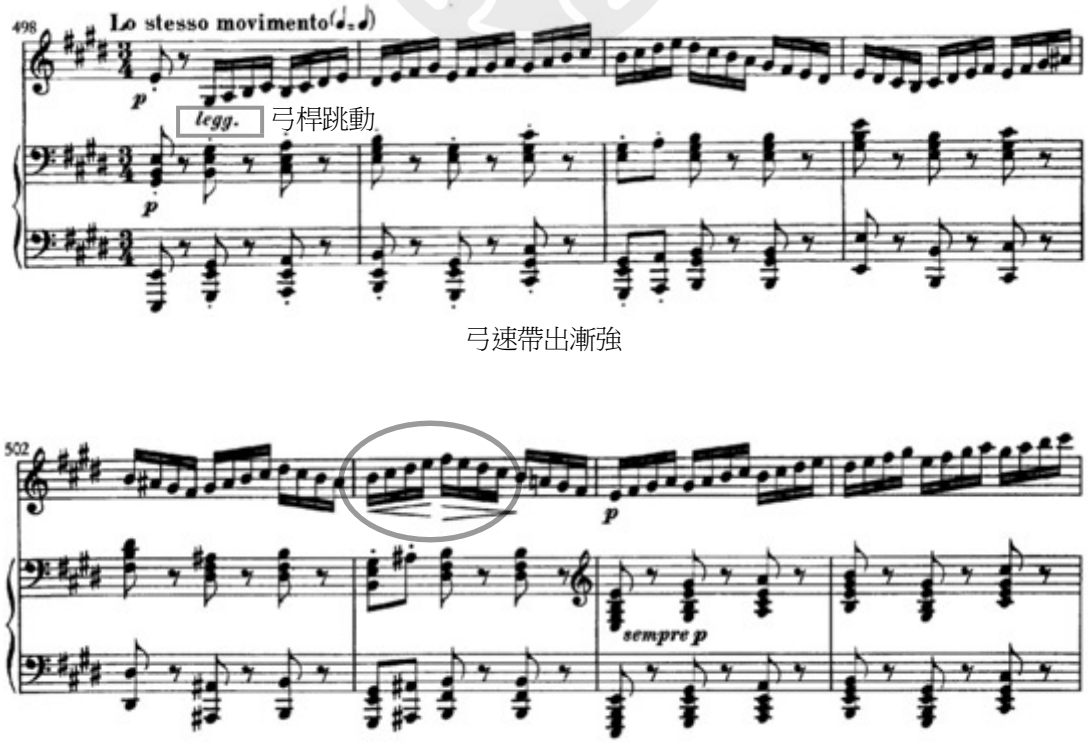


同樣⊓Ⅴ弓法，但重複下弓使十六分音符更加清晰



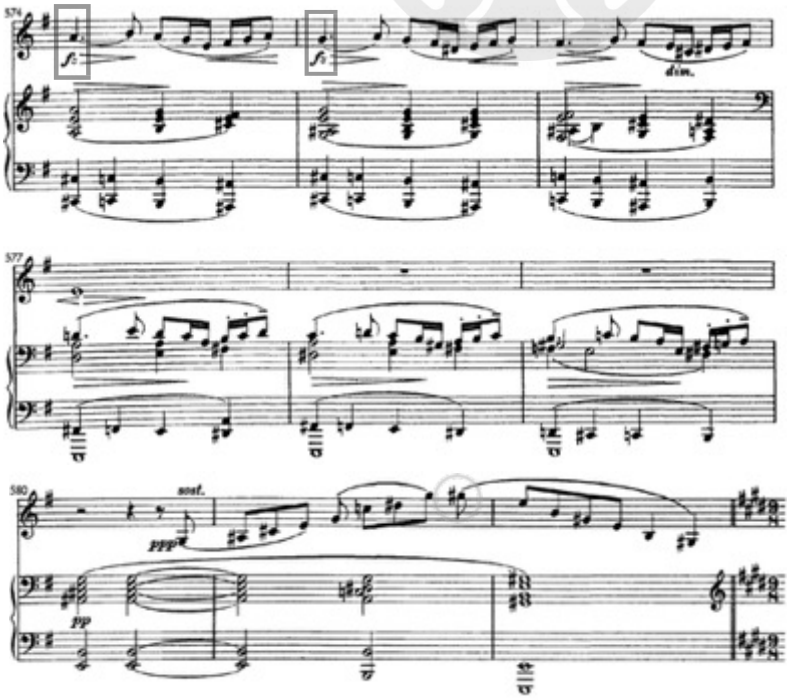
第 498 小節開始為變奏三，全曲都是以十六分音符音階上下行和改變組合方式營造旋律律動。在鋼琴聲部的八分音符有譜寫斷奏符號，但在小提琴部分僅有標示輕巧的 (*leggiero*)，在技巧上，筆者運用在弦上的跳弓 (*on-string staccato*)，音跟音之間不離開弦，讓弓桿上下跳動，這樣的技巧要注意右手必須適當的放鬆來控制力道，在漸強時轉換為正常拉奏並利用弓速弓長將高音帶出，小聲部分再回到弓桿跳弓。筆者常在上台時容易被心跳影響節奏感，在練習過程中建立穩定節奏為必要條件，而在新的樂句起頭能稍微加強第一個音，來確保自己的拍子穩固，與鋼琴之間更為契合。【譜例七十一】

【譜例七十一】第三樂章 第 498 小節至第 509 小節



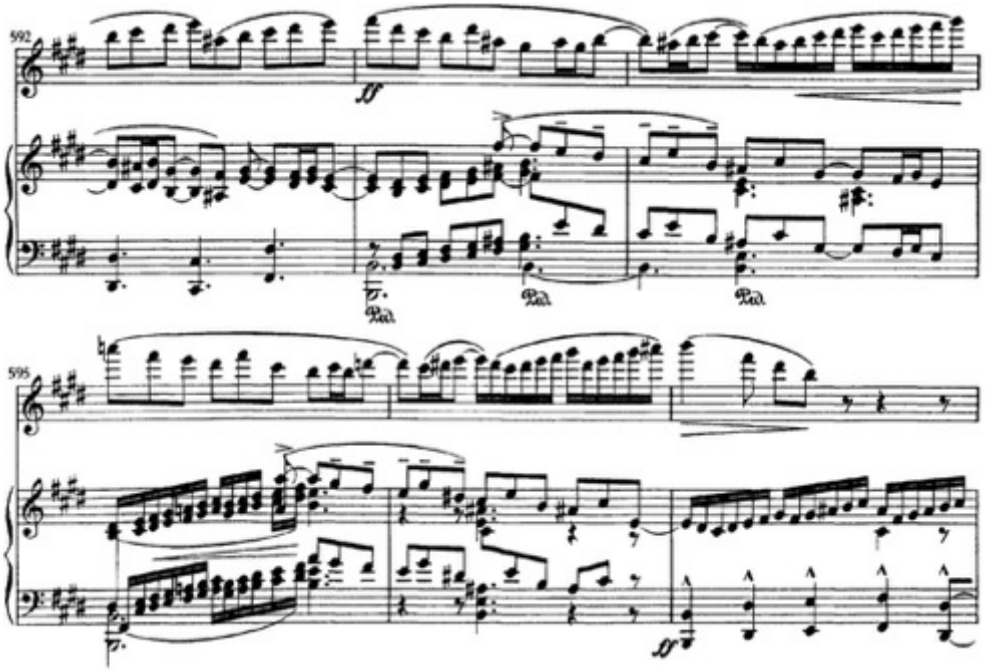
此段為變奏四的結尾，是唯一一個小調變奏，氣氛和段落 B 開頭同樣音域，鋼琴左手重複的四音組半音下行，就像是踏著悲憤的步伐，漫無目的的行走；小提琴在第 574 小節、第 575 小節的第一拍 *forzato*，就像是某種椎心之痛的的情緒從胸口襲捲而來，筆者不以突強、重音來看待這個音，反而以深度來將此音引導出來，開始運弓時食指將弓桿向下壓，好像把弦挖進去的感覺，往心深處走，百感交集之情。延續了六小節後，第 580 小節走回 E 小調 v 級附屬減七和弦，小提琴以分解和弦、極度小聲的音量，弓靠指板營造 *sul tasto* 的音色，虛無飄渺之中，突然 i 級三和弦升三音，這裡筆者會讓弓毛貼弦使每個音聽起來是實心的，和前面的音色有區別，聲音豁然開朗了起來。【譜例七十二】

【譜例七十二】第三樂章第 574 小節至第 582 小節

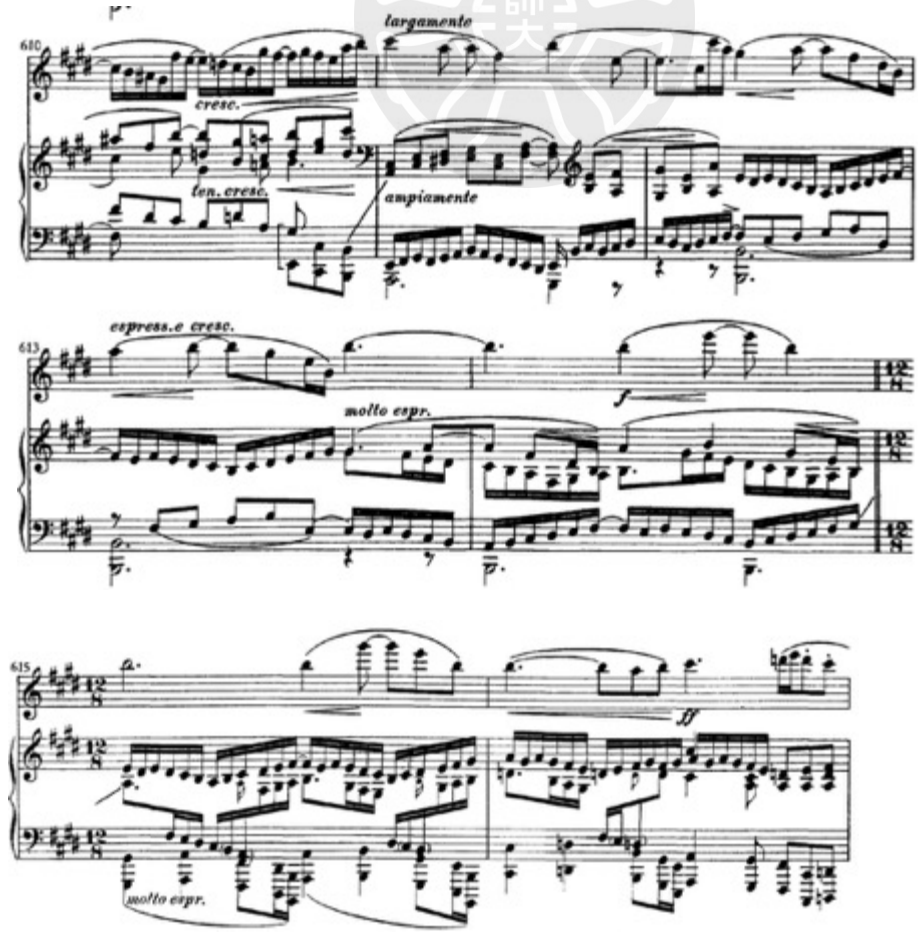


變奏五以賦格對位手法為架構，透過聲部交替、和聲堆疊壯大音樂織度，聲響上好像破除了只有小提琴和鋼琴的限制，筆者想像兩個樂器就如同小合唱團，讓錯落有致的聲線起伏創造出人聲環繞的立體感。自第 592 小節開始，小提琴爬升到高音域，音量也進到了 *ff*，原譜上標示的弓法對於原先腦中寬廣、歌聲繚繞的聲音較難達成，因此筆者將三拍一弓分開成一拍一弓，抖音前後幅度寬一些，想像自己在唱歌似的，右手運用全弓，只要避免換弓銜接處有空隙，呈現的樂句句法仍會和原先譜寫的弓法相同；而在第 611 小節是樂句的開端，一層一層疊到第 616 小節第三拍的 *ff*，雖然開始的音量要保留才能有更多的空間漸強，但作曲家在小提琴聲部標示了 (*largamente*)，鋼琴聲部標示 (*ampiamente*) 皆為義大利文音樂術語，意思為寬廣地，為達到作曲家希望的音色，筆者將此段落修改弓法，讓高音有充分時間和空間處理音色，也更容易讓聲音色彩突顯。【譜例七十三】

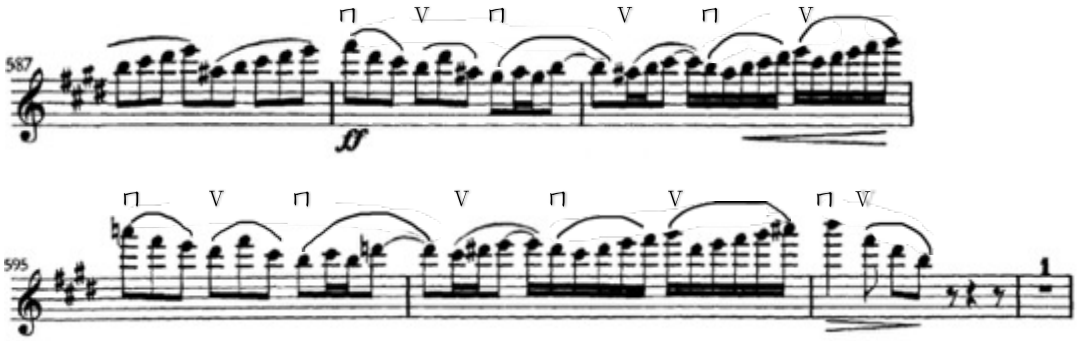
【譜例七十三之一】第三樂章 第 592 小節至第 597 小節



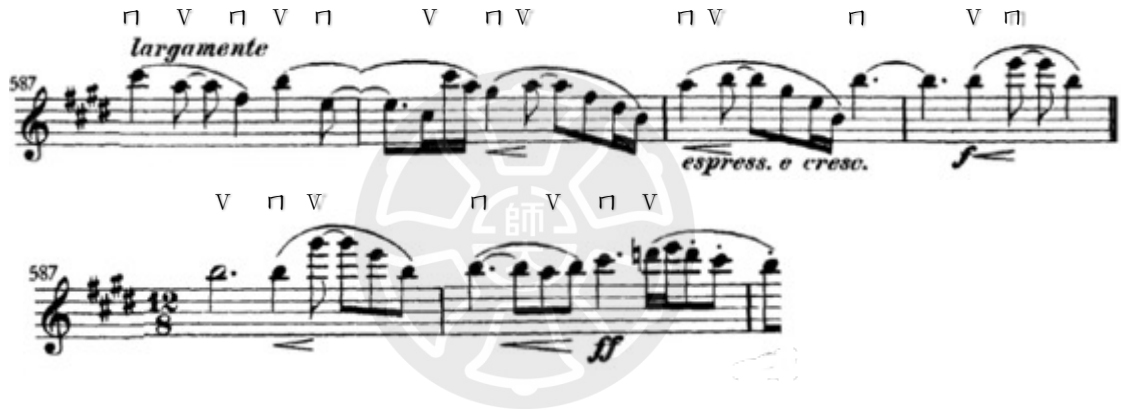
【譜例七十三之二】第三樂章 第 611 小節至第 616 小節



【譜例七十三之三】第三樂章 第 592 小節至第 597 小節 筆者詮釋弓法

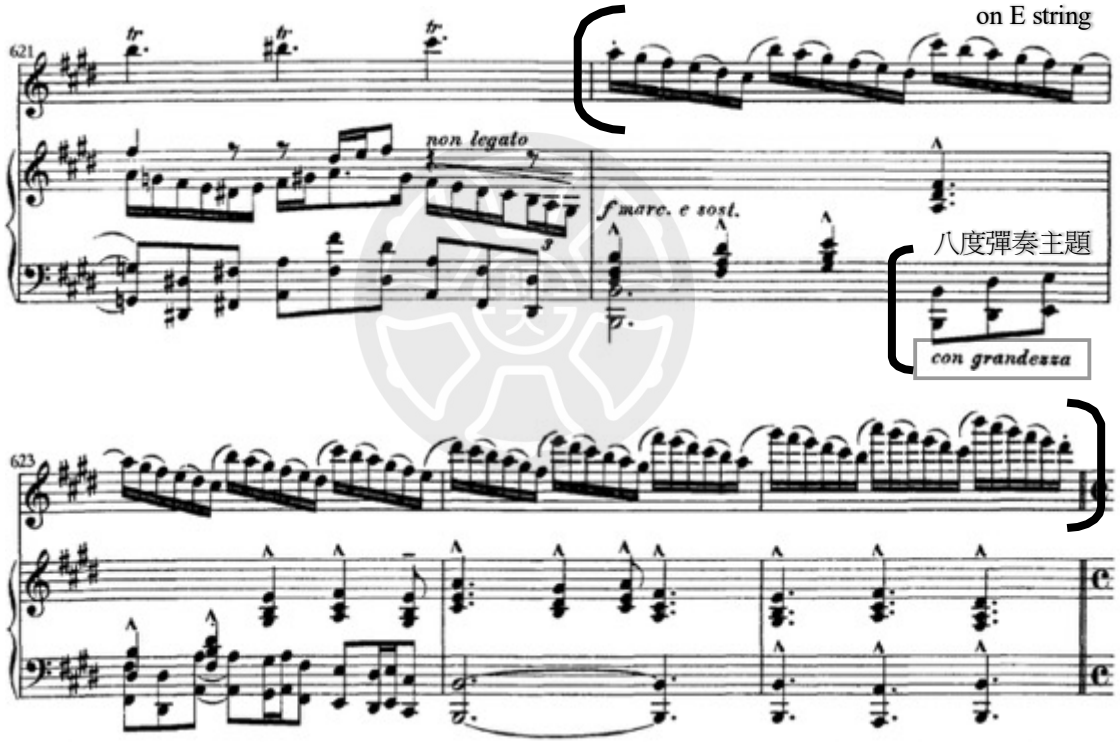


【譜例七十三之四】第三樂章 第 611 小節至第 616 小節 筆者詮釋弓法



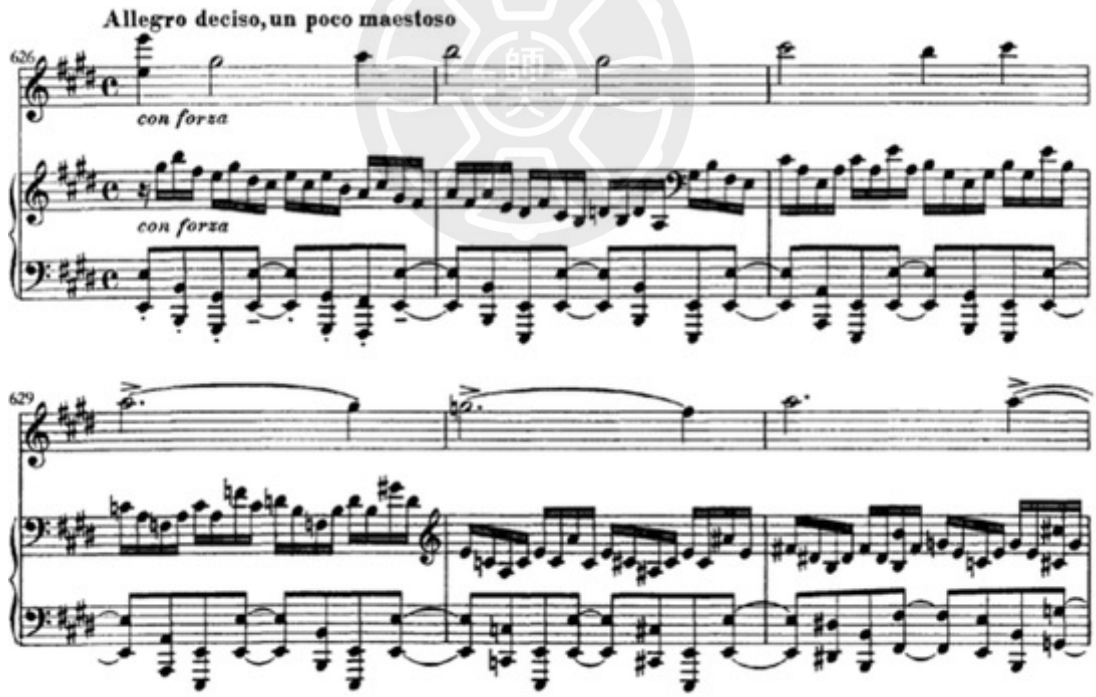
變奏五結尾處小提琴以連續下行音階層層爬升，而鋼琴再次彈奏賦格主題並以八度雙音助長氣勢。在鋼琴聲部作曲家譜寫了宏觀壯麗的 (*con grandezza*)，在彈奏上手臂需要完全放鬆，每個音符都是飽滿而扎實，而在小提琴聲部，筆者使用 E 弦換把位技法，每個音都亮度一致，較能營造氣勢蓬勃之感，最後爬升到最高點，非常絢爛的迎接變奏六。【譜例七十四】

【譜例七十四】第三樂章 第 622 小節至第 625 小節

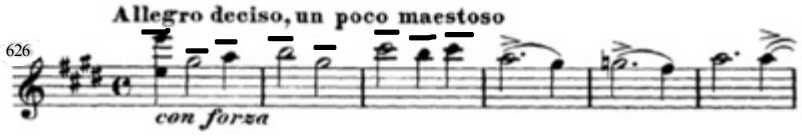


最後一個變奏終於由小提琴帶入主題，音符擴增為四分音符和二分音符長音，更為大器，英雄勝利似的情緒意象，開頭術語堅定莊嚴的快板 (*Allegro deciso, un poco maestoso*)，鋼琴左手八分音符雖然畫有打點符號，但筆者和鋼琴討論後，認為跳音無法有較深刻、厚實的音樂，因此將此斷奏定義為音和音之間分開，每個音都是獨立個體，顆粒清楚；而在小提琴聲部筆者也將每個音加上 *tenuto*，稍微強調音頭，也能幫助鋼琴在忙碌的十六分音符中仍能保持兩部拍子的契合。【譜例七十五】

【譜例七十五之一】第三樂章 第 626 小節至第 631 小節

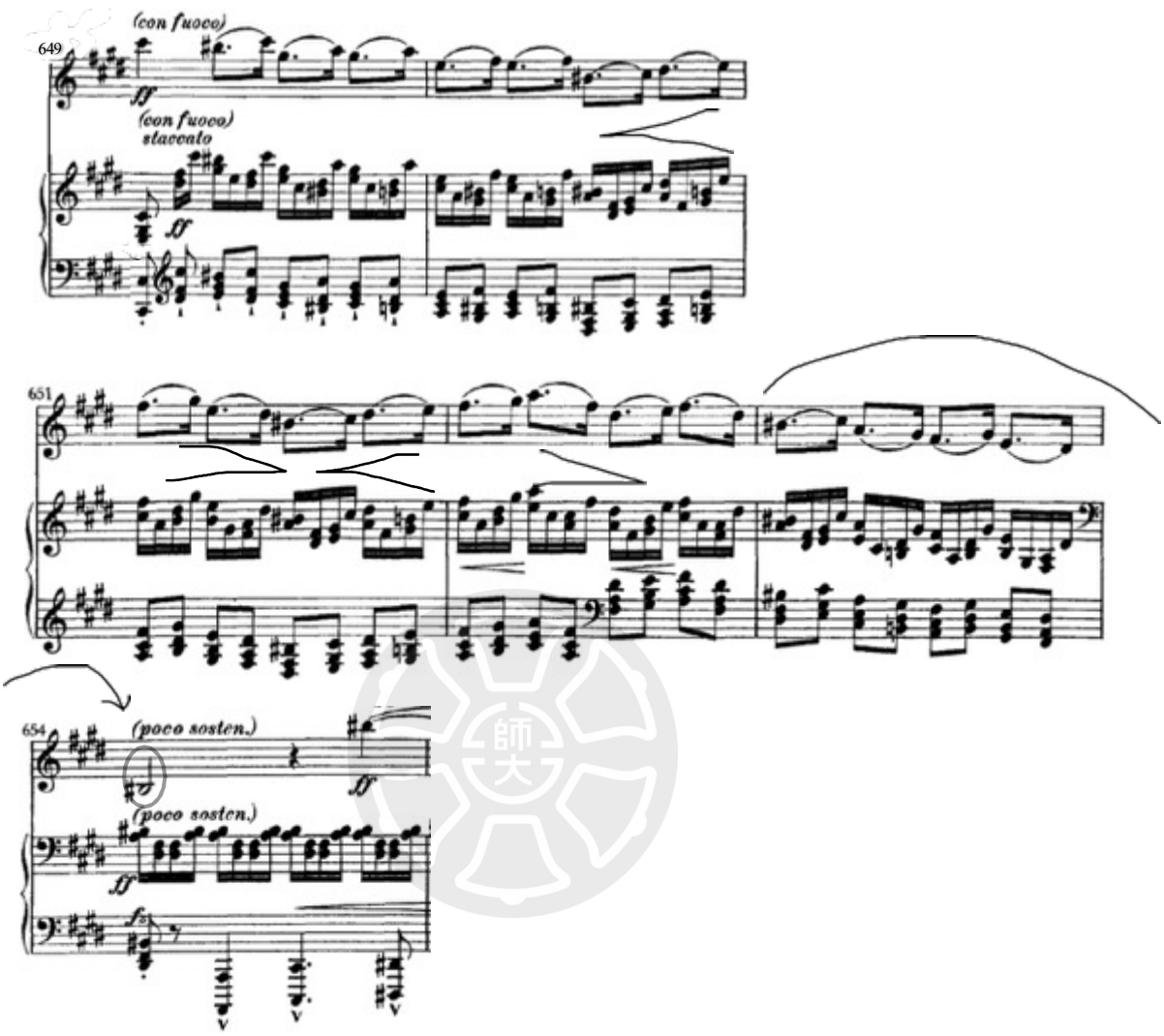


【譜例七十五之二】第三樂章 第 626 小節至第 631 小節 筆者詮釋演奏技法



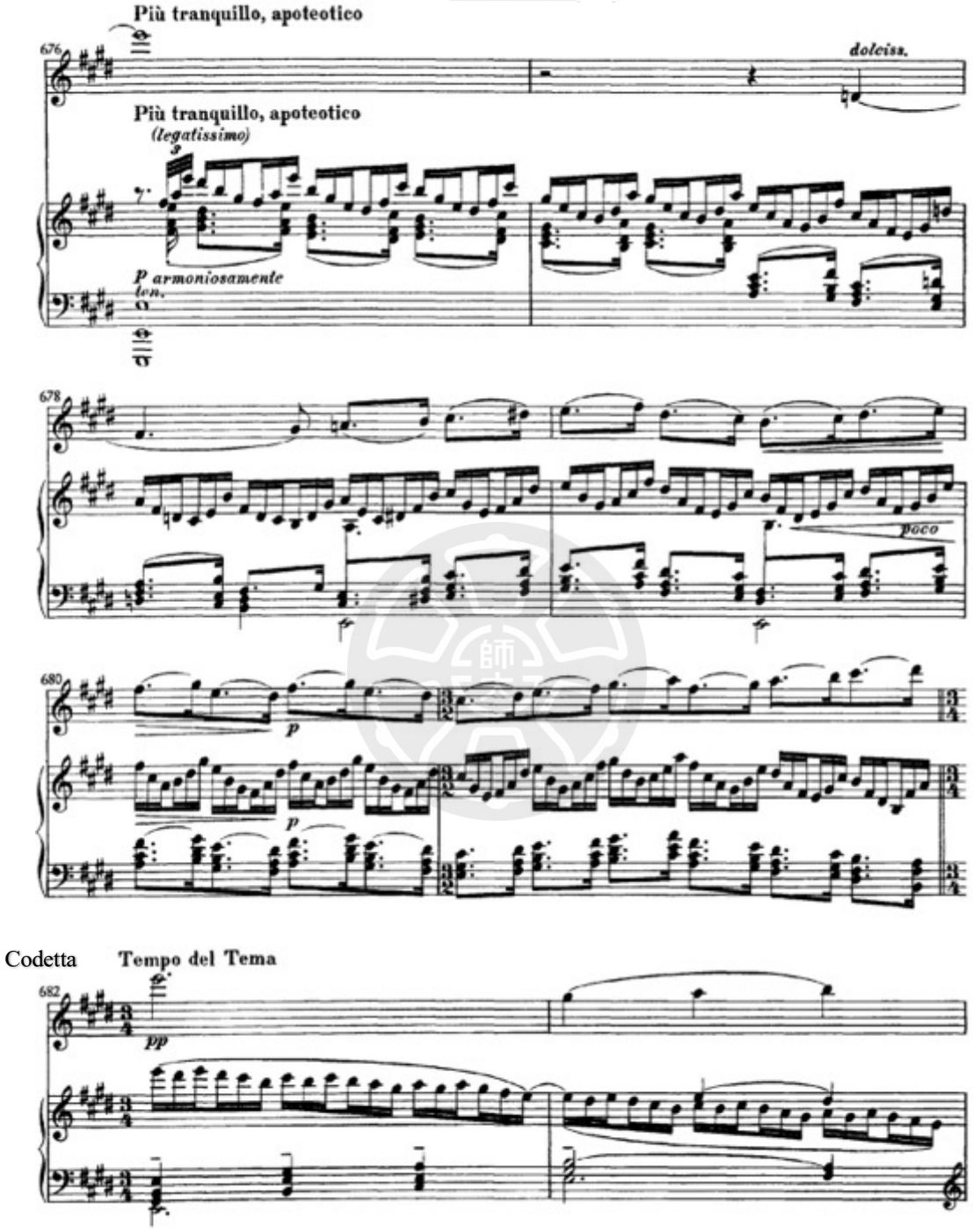
變奏六中段重現段落 A 主題旋律，旋律相同但音樂情緒氣氛完全南轅北轍。除了小提琴的音域不同，作曲家標示了 *con fuoco*，非常火熱的，如同水壺煮沸到攝氏一百度的鳴笛聲，亦像是戰爭勝利後的慶祝，慷慨激昂；由於此段旋律先前已用相同弓法演奏過，筆者思考，轉換情緒之後在不改變弓法的前提下，要如何使兩段音樂有所差別，經教授建議，左手在十六分音符可以稍用力地打弦，即能產生強調效果，而右手完全將弓毛貼至弦上，保持圓滑；另一方面，第 650 小節到第 652 小節有兩組模進，筆者在此將會做小小的漸強漸弱，增添音樂性，演奏至第 653 小節，宜注意不可因為音符往低音域走音量就跟著減弱，必須保有漸強導入第 654 小節 *ff* 的意念。【譜例七十六】

【譜例七十六】第三樂章 第 649 小節至第 654 小節



第 676 小節開始為段落 A'，平靜地神化地 (*Piu traquillo, apoteotico*)，筆者想像此段就像一個人的人生，奮鬥了數十年，戰勝了無數個挑戰後，踏上繫往雲端的階梯，漸漸遠離人間塵囂，平順的導入小尾奏 *codetta*，重現巴赫讚美詩的變奏，音樂如仙境般的夢幻，祥和的結束全曲。筆者認為能夠完美的掌握好情緒，感染聽眾是另一種演奏挑戰，在如此小聲的音量，除了心理要戰勝緊張情緒，頭腦更必須要建立在雙手之上，完全在控制當中，需要用多少弓、弓毛是三分之一側倒還是四分之一，發音位置等等，各種因素都必須在腦中計算好再自然地將樂音表達出來，以及和鋼琴的想法磨合，不斷地琢磨出作曲家要的期待，自己心中的聲音。如同泡泡般的音樂，出現一點雜音或是音符不連貫都會使泡泡破掉，因此不管是鋼琴的六連音或是小提琴的換把位，都必須練到非常準確，沒有滑音，克服任何會讓音符不乾淨的因素。【譜例七十七】

【譜例七十七】第三樂章 第 676 小節至第 683 小節



第六章 結語

「音樂最微妙的地方是，它能牽動人內心各種不同的感覺。」——小澤征爾

音樂伴我二十年，一路上的學習歷程彷彿昨日之事，每一個挫折、每一個跌倒、每一個努力練琴的日子都歷歷在目，刻骨銘心。筆者從小就在音樂班體制中習琴，因此對於每一學期的考試範圍相當熟悉，不外乎就是音階、練習曲、巴洛克時期曲目、浪漫時期曲目，國中到高中甚至到大學幾乎都是一樣的規範。曾經，筆者思考，為什麼會有這樣的學習模式？我從中得到了什麼，是否融會貫通？年紀漸長更是反思自己，為何經過了這麼多年的學習，對於風格的掌握仍然不明確或是無法直覺性的理解一首曲子應該要有的演奏法和詮釋。但其實，很多時候，在當下的自己不會知道自己的進步，總是要過了那個心中的門檻，過一段時間沉澱，才能發現原來自己又長進了一些，例如，一首曲子在國中學、高中學、到了研究所再拿回來練習，都會有不同的收穫和不同的呈現，這是非常奇妙的一件事，好比曲子的架構雖然永遠都不會變，作曲家在某一時間將作品譜寫完成，不論經過多少個歲月仍始終如一；但身為一個演奏家，會因為不同的人生經歷，學琴歷程，來重新排列組合音符、和聲、樂句，配合著自身技術的提升，再一次的和作品結合，讓它如重生似的，讓音樂成為時間的藝術，成為有生命的存在，這是非常偉大且珍貴的無價之寶。而筆者在撰寫此論文時，深深的體會到自己在漫長崎嶇的學習道路中，進入了一條正確明亮的道路；從開始研究作曲家到

分析詮釋曲目，筆者需要仔細地發掘每一個記號背後的含義，每一個作曲家想表達的音符，配合自身注入的情感想像，透過反覆拉奏琢磨出作曲家期望的聲音，最後轉化為文字敘述出來；在演奏上，就小提琴方面論技巧難度可能不及其他首奏鳴曲如此艱澀，而鋼琴部份在曲子裡扮演是較具份量、厚重的角色，如何在長線條音符及長音符中，利用抖音幅度變化、運弓速度調整以及同時覺察身體放鬆狀態來和鋼琴配搭，奏出整體氣勢一致、音樂流動和穿透力強的聲響，都是筆者著重思考學習的方向，也透過此曲目，對於聲音掌控力都大幅增加。

由於在研究過程中不斷地咀嚼，反覆思考旋律帶給筆者怎麼樣的感受，引領內心情感，憂鬱、悲傷、歡喜、激昂，當內化的那一刻，覺得自己和曲子好貼近，對於每個段落的音樂詮釋都能有所表達，並投注自身情感於其中。最後，筆者期許自己演奏的音樂能傳遞到聽者的心中，將所有被旋律牽動的情感帶給觀眾，一起進到一個無國界，只有音樂，充滿想像與感動的世界。

參考文獻

一・中文書目

康謳。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，1980。

Gerle, Robert. 《怎樣練習小提琴運弓》(*The Art of Bowing Practice*)。張世祥 譯。北京：人民音樂出版社，2012。

二・外文書籍

Beaumont, Antony. *Busoni the Composer.* Bloomington: Indiana University, 1985.

Erinn E. Knyt. *FERRUCCIO BUSONI and HIS LEGACY*. New York: Indiana. University Press, 2017.

Kogan, Grigory, *Busoni as Pianist*. New York: University of Rochester Press, 2010.

三・西文期刊

Johnstone, Maurice. “Busoni’s Second Violin Sonata”, *The Musical Times,* Vol. 99, No. 1389 (November 1958): 612

Stevenson, Ronald. “Busoni Violin Sonata”, *The Musical Times*, Vol. 100, No. 1392. (February 1959): 89

四・樂譜版本

Busoni, Ferruccio. *Second Sonata for Violin and Piano in E minor, op.36a, K244*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d. 1879.

五・網路資料

Beaumont, Antony.“Busoni, Ferruccio” in Grove Music Online.

https://en.wikipedia.org/wiki/Notebook_for_Anna_Magdalena_Bach

https://interlude.hk/angst-agony-young-love-ferruccio-busoni-gerda-sjostrand/