

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系碩士班

碩士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲，作品 277》研究與詮釋

A Study and Interpretation of Bohuslav Martinů's

Cello Sonata No. 1, H. 277

簡彤恩

CHIEN, Tung-En

指導教授：歐陽伶宜 博士

Advisor: OU YANG, Ling-yi, Ph.D.

中華民國 112 年 6 月

June 2023



## 摘要

馬悌努 (Bohuslav Martinů, 1890-1959) 是一位傑出的捷克作曲家，眾多創作中含有大提琴編制的，包含五首小品、一首含有大提琴編制的協奏曲、兩首獨奏協奏曲、三首奏鳴曲及兩首變奏曲（依創作時間及曲種排序），而本文將聚焦於馬悌努的《第一號大提琴奏鳴曲，作品 277》。

筆者在徹底閱讀馬悌努的生平後，認為馬悌努之所以持有著獨特的風格，與他從小的生長環境非常有關，所以在第二章馬悌努的生平中，筆者將其年幼過程花上多點篇幅敘說。

本論文共分為五個章節，第一章緒論，包含研究動機與目的，以及研究方向與方法；第二章為馬悌努的音樂風格，概述馬悌努一生生平及音樂風格；第三章為《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景，將提及馬悌努之主要大提琴作品，與《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景；第四章《第一號大提琴奏鳴曲》之樂曲分析與詮釋，依據樂章數及三樂章之總結分為四節內容；第五章則為整篇論文之結語。

關鍵字：馬悌努、奏鳴曲、大提琴、第一號大提琴奏鳴曲、第一號大提琴奏鳴曲，作品 277

# 目錄

摘要.....	i
目錄.....	ii
表格目錄.....	iii
譜例目錄.....	iv
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方向與方法.....	2
第二章 馬梯努的音樂風格.....	3
第一節 馬梯努的生平.....	3
第二節 音樂風格.....	8
第三章 《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景.....	13
第一節 馬梯努的主要大提琴作品.....	13
第二節 《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景.....	17
第四章 《第一號大提琴奏鳴曲》樂曲分析與詮釋.....	20
第一節 第一樂章.....	21
第二節 第二樂章.....	35
第三節 第三樂章.....	43
第四節 《第一號大提琴奏鳴曲》分析及詮釋之總結.....	56
第五章 結語.....	58
參考資料.....	59

## 表格目錄

【表 1】馬悌努之協奏曲集 .....	11
【表 2】馬悌努之大提琴作品集 .....	15
【表 3】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》架構表 .....	20
【表 4】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章架構表 .....	21
【表 5】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章架構表 .....	35
【表 6】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章架構表 .....	43



## 譜例目錄

【譜例 4-1】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 1-23 .....	22
【譜例 4-2】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 40-57 .....	23
【譜例 4-3】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 77-82 .....	24
【譜例 4-4】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 64-76 .....	25
【譜例 4-5】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 83-89 .....	26
【譜例 4-6】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 83-112 .....	27
【譜例 4-7】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 120-131 .....	28
【譜例 4-8】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 132-156 .....	30
【譜例 4-9】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 199-207 .....	31
【譜例 4-10】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 217-224 .....	32
【譜例 4-11】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 240-247 .....	32
【譜例 4-12】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 292-307 .....	33
【譜例 4-13】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 308-322 .....	33
【譜例 4-14】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第一樂章，mm. 323-332 .....	34
【譜例 4-15】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 1-3 .....	36
【譜例 4-16】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 9-10 .....	37
【譜例 4-17】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 7-11 .....	37
【譜例 4-18】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 27-32 .....	39
【譜例 4-19】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 30-39 .....	40
【譜例 4-20】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 40-54 .....	41
【譜例 4-21】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第二樂章，mm. 64-67 .....	42
【譜例 4-22】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 1-11 .....	44
【譜例 4-23】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 19-30 .....	45
【譜例 4-24】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 33-35 .....	46
【譜例 4-25】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 56-74 .....	47
【譜例 4-26】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 81-87 .....	48
【譜例 4-27】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 103-106 .....	49
【譜例 4-28】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 94-99 .....	49
【譜例 4-29】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 107-114 .....	50
【譜例 4-30】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 115-117 .....	51
【譜例 4-31】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 166-173 .....	51
【譜例 4-32】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 182-186 .....	52
【譜例 4-33】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 187-192 .....	53
【譜例 4-34】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 187, 199, 209, 215 .....	54
【譜例 4-35】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》第三樂章，mm. 214-221 .....	55

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

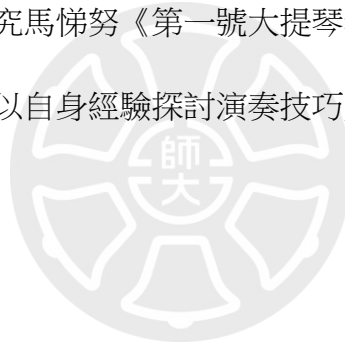
在一次偶然，筆者接觸到馬梯努 (B. Martinů, 1890-1959) 生前最後一部作品《斯洛伐克民歌變奏曲，作品 378》(*Variations on a Slovak Folk Song*, H. 378)，被其莊嚴及懇切的精神所深深吸引。進一步觀察後，發現馬梯努擁有非常大量且多樣的作品，其中大提琴相關編制的作品中就有五首小品、一首含有大提琴編制的協奏曲、兩首獨奏協奏曲、三首奏鳴曲及兩首變奏曲（依創作時間及曲種排列）。在研究的過程中筆者也發現，馬梯努的三首大提琴奏鳴曲，在國內較不常被聽見及研究，且相較於第二及第三號，第一號奏鳴曲就像是被埋沒的作品一樣，幾乎找不到此樂曲的研究文獻，正因為如此，筆者對其燃起了研究的興趣。

當筆者認識馬梯努第一號大提琴奏鳴曲 (B. Martinů Cello Sonata No. 1, H. 277) 後，便被其趣味性十足的旋律、素材、架構吸引，也許下更深入探索的決心。作曲家在曲中，不斷使用三、四種看似平平無奇的旋律，僅使用改變素材的手法，頻頻便創造新鮮感，其製造出的能量令人血脈噴張。同時，也想起他的《斯洛伐克民歌變奏曲，作品 378》，可以在音樂中感受到當時時代及環境的氛圍，兩首樂曲看似使用相同的手法，卻擁有各自的風格。除了其獨特性外，第一號大提琴奏鳴曲更是不失技巧的可看性，擺脫過去筆者所熟悉之鋼琴份量偏重的奏鳴曲模式，在馬梯努的安排下，將大提琴及鋼琴之間的素材妥善分配、緊密交織、環環相扣。因此，筆者認為這對大提琴家來說，是一首在習琴過程，不僅能學到更多技巧及音樂性，也能在室內樂合作上得到更健全的想法，進而決定研究此第一號大提琴奏鳴曲。

## 第二節 研究方向與方法

本篇論文一共分為五章節，第一章為緒論，內容分為兩節，第一節講述著筆者的研究動機與目的，包含如何認識此作曲家及決定研究此第一號大提琴奏鳴曲之原因。第二節則是其研究方法與方向，分別簡述本篇論文所提及的各章重點；第二章也是分為兩節，第一節為作曲家馬悌努的生平，筆者將此節分為五個階段來講述，而第二節則為馬悌努的音樂風格；第三章將提及馬悌努的大提琴作品，及細說第一號大提琴奏鳴曲之創作背景；第四章為此奏鳴曲之曲式分析及演奏詮釋，將提及筆者對於此曲的個人見解；第五章則為此論文之結語。

筆者參考馬悌努的生平，感受各個時期裡他所面對的事物，以此為出發點，並回顧此首奏鳴曲的創作年代，研究馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲，作品 277》。筆者也將探討樂曲分析，並實際演奏，以自身經驗探討演奏技巧及演奏詮釋。



## 第二章 馬梯努的音樂風格

### 第一節 馬梯努的生平

波胡斯拉夫·馬梯努 (Bohuslav Martinů, 1890-1959)，二十世紀音樂家，來自捷克斯洛伐克的一個小鎮波利奇卡 (Polička)，自 33 歲到了巴黎發展後，就幾乎再也沒有回到家鄉，直到過世後 20 年，遺體才被送回波利奇卡。依據馬梯努成長過程中各個重要的轉捩點，分為五個階段一一闡述，闡述如下。

#### 一、1890-1913 年，童年時期與在捷克的學習過程：

馬梯努的童年時期，幾乎都居住在教堂的最上層裡，<sup>1</sup>直到 6 歲開始到城裡上課後，才有了跟外界接觸的機會，並在這段時間開啟了音樂及小提琴的課程，<sup>2</sup>也在 10 歲就開始嘗試作曲。<sup>3</sup>很快的馬梯努就意識到，相較於小提琴演奏，自己對作曲是比較有熱忱的。除了作曲之外，馬梯努在文學上也有著極大興趣，在 16 歲前往布拉格音樂院 (Conservatoire of Music in Prague) 就讀前，就早早把捷克當地圖書館幾乎所有的小說都閱讀完畢，特別愛好著真實描述的捷克愛國故事。<sup>4</sup>而年幼的馬梯努，在閱讀、創

---

<sup>1</sup> 馬梯努的爸爸為波利奇卡的一座教堂工作，所以他們被准許全家人能夠在教堂裡的最上層。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 13.

<sup>2</sup> 馬梯努的第一位小提琴及音樂課程老師是當地的一位裁縫師切爾諾夫斯基 (Josef Černovský)，他與五個左右的同儕們相聚學習著，年幼的馬梯努每天都努力勤奮的練習著小提琴，在演奏上進步如飛，並在 8 歲迎來第一場小提琴演出。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 15.

<sup>3</sup> 馬梯努初次創作的作品為弦樂四重奏，第一次的嘗試也讓他意識到自己的不專業性，但作品完成的速度是非常快且不使用到草稿的，從此他便開始不間斷的創作，即便在當時，用來創作的紙非常貴，對他那嚴格的母親來說是個沒必要的浪費，他還是努力的堅持創作。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 16.

<sup>4</sup> 馬梯努特別喜愛特熱比茲斯基 (V. B. Třebizský, 1849-1884) 及伊拉塞克 (A. Jirásek, 1851-1930) 兩位作家真實描述的愛國故事，也十分迷戀魯貝斯 (F. Rubeš, 1814-1853) 這位捷克幽默作家的作品。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 16.

作、練習小提琴之餘，也時常被爸爸帶到當地業餘戲劇協會的彩排現場，<sup>5</sup>而小馬梯努會躲在大衣裡，在那又冷又暗的劇院裡坐上好幾個小時。耳濡目染下，馬梯努添加了他的第三樣興趣，這也是馬梯努創作歌劇及芭蕾舞劇的原因之一。幾乎與世隔絕的童年，雖然造就了馬梯努較孤僻、害羞的個性，卻也在不知不覺中，有更多時間能夠充實自己、大量閱讀、創作。

16 歲的馬梯努，不負眾望的高分考進了布拉格音樂院 (Conservatoire of Music Prague)，<sup>6</sup>獨立、貧窮的他即使到了新環境，依舊精進著作曲、文學及戲劇，相較大環境的布拉格可說是為馬梯努打開了新世界，更開始嘗試將文學及作曲結合，<sup>7</sup>並持續大量的創作作品。很快的，他便厭倦了音樂學院的學習，由此可視，奧地利教育的嚴格紀律及制度，與他年輕時的獨立思想、自由背道而馳，使得他幾乎荒廢了他的小提琴，最終兩度被音樂院開除。<sup>8</sup>

## 二、1913-1923 年，職業樂團的經歷及面臨第一次世界大戰：

因緣際會下，23 歲的馬梯努進入捷克愛樂樂團 (Czech Philharmonic Orchestra)，並

---

<sup>5</sup> 馬梯努的爸爸除了替教堂工作之外，也曾擔任捷克之當地業餘戲劇協會的提詞員。

<sup>6</sup> 在馬梯努 16 歲進入音樂院的前兩年，諸多捷克當地的富人相繼提供、贊助他進入一所有名的音樂教育機構學習小提琴，使得馬梯努能夠全心全意地在此讀書及練習小提琴。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 17.

<sup>7</sup> 馬梯努在讀過維克托·雨果 (Victor Hugo, 1802-1885) 的《海上勞工》(*Les Travailleurs de la mer*) 後，他為這部小說繪製了多個管弦樂團編制的作品草圖，一部敘述著平凡事件的小說，那些片刻卻引起馬梯努非常強烈的音樂迴響；卡濟米耶茲·泰特馬耶爾 (Kasimierz Tetmajer, 1865-1940) 的小說《天使之死》(*Angel of Death*) 是另一部啟發他，使他創作交響詩的文學作品；他也替梅泰林克 (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) 的三幕傀儡戲《廷塔吉爾斯之死》(*La Mort de Tintagiles*) 寫了首管絃樂作品。這都顯示出了馬梯努對於管弦樂編曲有著一定的天份，不過因為當時技巧的不純熟，當時的作品從未完成也幾乎沒有成功過。除了管弦樂方面，馬梯努的第一、二部芭蕾舞劇靈感來源也是取自法國詩人阿爾貝·薩曼 (Albert Samain, 1858-1900)。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 18.

<sup>8</sup> 在被音樂院開除之後，他進入布拉格管風琴學校就讀 (Prague School for Organ)，三十幾年前，有名的捷克作曲家楊納傑克 (Leoš Janáček, 1854-1928) 就曾在此研讀過，這所學校在當時以優秀的作曲、理論教學聞名，但這次還是沒有完成學業。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 20.

且在樂團裡待了十年之久，期間，由於一次大戰的降臨，收入的停擺，馬梯努便回到家鄉，而後創作了一部具愛國主義的作品《捷克狂寫曲》(*Czech Rhapsody*)。<sup>9</sup>1920年，他重新回到捷克愛樂樂團，每天進行著艱巨又大量的排練，透過練習的過程，認識到更多作曲家，受到啟發後，也漸漸創作了許多作品，<sup>10</sup>而就在他演奏到法國作曲家盧賽爾 (A. Roussel, 1869-1937) 的第一號交響曲時，為之驚艷，仿佛看見了方向，很快萌生造訪巴黎的決心。轉眼間，馬梯努在 1923 年離開布拉格前往巴黎，雖然對未知充滿著困惑，但實際上，這是他一生中最重要的決定之一，因為他留在巴黎待了 17 年，直到法國淪陷於二戰了才被迫離開。

### 三、1923-1940 年，於巴黎築夢過程：

生性膽怯加上語言不通的馬梯努，本以為需要花上大把時間來適應新環境。但來到巴黎，他完全被巴黎迷住了，更是在遇見盧賽爾並成為他的學生後，讓他逐漸開始感覺自己終於走在正確的道路上，白天維持著自己不斷閱讀、分析的習慣，夜晚的時間還樂此不疲走遍了整個城市。

1920 年代的巴黎除了充斥著滿滿的現代繪畫及文學，更是現代音樂的中心。在此期間，馬梯努的創作開始朝向曲種多樣化，大量的室內樂及室內管弦樂團作品就此誕生。為了能在巴黎生存，他便在幾家音樂出版商工作，

---

<sup>9</sup> 捷克狂寫曲，為管弦樂團、管風琴及混聲合唱所寫，由布拉格愛樂樂團於 1919 年首演，樂曲中能感受戰爭到解放獨立的過程，樂團間時常使用銅管樂器表現節奏的撞擊感，弦樂長線條的釋放壓力，人聲、管風琴聲中其民族感情及熱情自發流露。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 23-24.

<sup>10</sup> 1922 年，馬梯努首次以創作的角色，發表自己的作品：芭蕾舞劇《伊斯塔》(*Istar*)，在布拉格國家劇院 (Prague National Theatre)。——Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 25.

他的弦樂六重奏 (String Sextet, H.224, 1932) 不但贏得美國的室內樂獎 (Elizabeth Sprague Coolidge Prize)；<sup>11</sup>紐約時報也曾寫道：「這是真正的弦樂六重奏，而不是四重奏附加另外兩樣樂器。」<sup>12</sup>更讓美國的觀眾在馬梯努的作品中感受到他的熱情、能量、創造力。

#### 四、1940-1953 年，來到新環境「美國」：

在巴黎即將淪陷時，馬梯努先是逃到南法，再轉而逃到美國。馬梯努是不懼怕戰爭的，他害怕的是要看著他所擁有、最珍貴美好的這一切崩塌，<sup>13</sup>由此可視巴黎對他而言的重要性。隨著在美國提升的名氣，也讓初來乍到的他受到許多音樂家的幫助及大眾的支持。一生時常孤身一人、處處奔波的馬梯努，在遊學、工作及逃亡的過程中，結識了不少音樂家好友，也時常受他們幫忙，為了報答他們，馬梯努靠著自己擅長的作曲，來獻給他們，作為報答，如：給小提琴的室內協奏曲 (Concerto da Camera, for solo violin and string orchestra)、<sup>14</sup>第二號大提琴奏鳴曲 (Cello Sonata No. 2, H. 286)。<sup>15</sup>

#### 五、1953-1959 年，在歐洲：

在美國聲名大噪的馬梯努，消息傳至布拉格、巴黎、比利時、瑞士、英國……等國家後，便在歐洲巡迴發表作品，直到 1958 年被檢查出胃癌，即便深知時日不多，卻

---

<sup>11</sup> 此獎項為美國鋼琴家、音樂贊助者伊莉莎白·斯普拉格·柯立芝 (Elizabeth Sprague Coolidge, 1864-1953) 於 1932 年所設立，以表揚對室內樂的傑出貢獻。——[https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Elizabeth\\_Sprague\\_Coolidge?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=zh-TW&\\_x\\_tr\\_hl=zh-TW&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Elizabeth_Sprague_Coolidge?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=zh-TW&_x_tr_hl=zh-TW&_x_tr_pto=sc). 2014.

<sup>12</sup> “It’s a real string sextet, and not a quartet with two extra instruments.” *New York Times*, April 25, 1933, Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 41.

<sup>13</sup> Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 68.

<sup>14</sup> 馬梯努將此曲獻給一位在瑞士的朋友，於 1942 年首演。

<sup>15</sup> 第二號大提琴奏鳴曲是馬梯努獻給雷貝卡 (Frank Rybka, 1895-1970)，以此感謝他在美國的照顧。——F. James Rybka. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. UK: The Scarecrow Press, 2011, 123.

是到了生命晚期也沒有停止他的創作，自始至終都瘋狂於作曲。在他生命中的最後這一年，他一共寫了五部作品，有兩首給大提琴編制，其中一首《斯洛伐克民歌變奏曲》(Variations on a Slovak Folk Song for Cello and Piano, H. 378)，從樂曲當中依舊能從強烈的節奏感受到馬悌努澆不熄的能量，多了份沈穩的長線條旋律，就像在訴說著故事亦或者是在向世界道別的話。



## 第二節 音樂風格

馬悌努十歲便創作出第一首作品，<sup>16</sup>而後，不間斷地創作了多達上百部作品，且形式不拘一格。16 部歌劇、15 部芭蕾舞劇、23 首管弦樂曲、29 首協奏曲、81 首重奏、17 首鍵盤曲……等。

在馬悌努的創作生涯中，受到各種音樂來源的影響，巴洛克時期的大協奏曲之父柯雷里 (A. Corelli, 1653-1713)、斯特拉溫斯基的新古典主義、印象派的德布西 (C. Debussy, 1862-1918)、美國的爵士樂以及捷克斯洛伐克民間音樂都成為了他的養分。除此之外，馬悌努的許多作品都烙印著捷克獨有的風格，除了本身有著捷克斯洛伐克人的靈魂外，馬悌努以及他的前輩楊納傑克 (Leoš Janáček, 1854-1928)，兩者的旋律及和聲素材都時常使用來自摩拉維亞 (Moravian) 的民間歌謠，<sup>17</sup>節奏明快、旋律簡而優美。更有人評價他的歌曲簡易、單純，卻又不失捷克的尊嚴及高尚，就像捷克斯洛伐克的民間傳說。<sup>18</sup>

在馬悌努的作品中，他大量嘗試著各式各樣編制，協奏曲形式方面更是多變（詳見【表 1】），奠基於古典音樂卻又能跳脫嚴謹的框架，馬悌努也曾說道：「我是大協奏曲派的。」<sup>19</sup>交響樂通常是能夠表達最多樣情緒及形狀的創作形式。但結構嚴謹的大協奏曲，必須嚴格遵守著形式，限制了音量和節奏，並要求理性及感性間的平衡，和交響樂相比完全是另一個世界，面對如此挑戰性的形式，是他創造大量大協奏曲的原因

---

<sup>16</sup> 馬悌努的第一部作品是為弦樂四重奏所創作。

<sup>17</sup> 摩拉維亞位於捷克東南部的一個城鎮。

<sup>18</sup> Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 78-80.

<sup>19</sup> “Tell the truth, I am the concerto grosso type.” Šafránek, Miloš. “Martinů’s Musical Development.” *Tempo*, no. 72. UK: Cambridge University Press, 1965, 12.

之一。<sup>20</sup>

自稱大協奏曲派的馬梯努，也曾於捷克愛樂樂團待了 10 年之久，十分熟悉整個交響樂聲響。1942 至 1946 年間，逐年創作了五首交響曲，且在此之前，馬梯努從未寫過大型交響樂，但他對交響曲的詮釋相當有自己的想法，並堅信著自己的美學信仰，認為利用大聲的噪音彰顯曲風的宏偉，再愚蠢不過。馬梯努也曾對此做出一番言論，表示他反對讓曲子出現噪音，當作曲家為了表現壯觀，將強度的重點放在銅管或打擊樂上時，會讓曲子失去魅力。<sup>21</sup>

除了編制上的大量嘗試，他也在素材使用上開闢新徑。二十世紀初，馬梯努在巴黎的薰陶下，受到斯特拉溫斯基所提倡的新古典主義影響，在他到巴黎進修後所創作的第一部主要作品為《半場》(*Half-time*, 1924)，<sup>22</sup>此作品與馬梯努以往的作品大不相同，<sup>23</sup>也毫無疑問更加地顯示了斯特拉溫斯基對他的影響；<sup>24</sup>從該作品中可以很明顯的感受到它最大特徵即是節奏，整首曲子貫穿了充滿節奏感的動機，且與旋律相比，此動機更吸引人，如此典型的手法，經常出現在馬梯努的作品裡，毫無疑問地，也顯現

---

<sup>20</sup> Šafránek, Miloš. "Martinů's Musical Development." *Tempo*, no. 72. UK: Cambridge University Press, 1965, 12.

<sup>21</sup> Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 83-84.

<sup>22</sup> 在二零年代，巴黎流行著多種藝術風格，未來主義、印象主義及新古典主義，這些風格都能於此樂曲中看見。這樣一個融合的作品《半場》，引領了當時代巴黎音樂中折衷主義的潮流，這種極致理性的風格回應了當時被濫用的浪漫主義形態。——Cvorovic, Rachel Katherine. "Bohuslav Martinů's Half-time: a representation of Parisian musical eclecticism of the 1920s." M.A., University of Georgia, 2004.

<sup>23</sup> 馬梯努早年在布拉格時，認為自身想法和周遭環境相差甚遠，總感覺自己被孤立在一個不注重創作形式的環境中，所以他選擇換個環境，而巴黎也確實給了他很多靈感及養分。

<sup>24</sup> 在巴黎，馬梯努深受斯特拉溫斯基早期作品的影響，特別是《婚禮》(*The Wedding*, 1923)，為此寫了一份文章：這全是斯特拉溫斯基的努力，他是在革命，這部作品可以說是一個有目標且一致向前的集體藝術，在這部作品中能找到強烈的表現力，斯特拉溫斯基給了馬梯努一種個人解放的感覺。

在他的第一號大提琴奏鳴曲上。

一向多產、創作快速的馬梯努，在 1930-1931 年間就創作了 12 件作品。他的第一號鋼琴三重奏 (Piano trio No. 1 H. 193, 1930)，甚至只用 10 天就將其產出，他曾表示在這段時期，自己突然得到不同以往的靈感，完全全新的創作手法。他曾說：「我不知道自己怎麼寫出來的，很突然的，我好像得到了不同的手，寫了全新東西。」<sup>25</sup>靈感源源不絕且善加利用的馬梯努，持續堅信著自己的信仰，保留著渾然天成、獨特的創作素材。不一昧的跟風，消化多種養分、始終固執的堅持著初心，一生貢獻了大量時間創造著屬於自己的作品，並賦予它們意義。



---

<sup>25</sup> Martinů manner said to me: “I don’t know how I came to write it; suddenly, as though I acquired a different hand, I wrote something new.” Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944, 25.

【表 1】馬悌努的協奏曲集

樂器種類	協奏曲種	數量
鋼琴	鋼琴協奏曲第一至第五號，作品 149、237、316、358、366 Piano Concerto No. 1-5, H. 149, 237, 316, 358, 366	5
	鋼琴小協奏曲，作品 173、269、282 Piano Concertino H. 173, 269, 282	3
小提琴	小提琴協奏曲，作品 13、226、293、307 Violin Concerto, H. 13, 226, 293, 307	4
	給小提琴與管弦樂團的協奏交響組曲，作品 276 Suite Concertante for Violin and Orchestra, H. 276	1
	給小提琴與弦樂團的室內協奏曲，作品 285 Concerto da Camera, for violin and string orchestra, H. 285	1
大提琴	大提琴協奏曲第一、第二號，作品 196、304 Cello Concerto No. 1-2, H. 196, 304	2
其他樂器	給大鍵琴和小樂團的協奏曲，作品 246 Concerto for harpsichord and small orchestra, H. 246	1
	給中提琴及管弦樂團的協奏曲，作品 337 Concerto for Viola and Orchestra, H. 337	1
	給雙簧管及小樂團的協奏曲，作品 353 Concerto for Oboe and Small Orchestra, H. 353	1
多個樂器	給大提琴、木管、打擊及鋼琴的小協奏曲，作品 143 Concertino for Cello, Winds, Percussion and Piano, H. 143	1
	給四重奏及管弦樂團的協奏曲，作品 207	1

Concerto for String Quartet and Orchestra, H. 207	
給小提琴、中提琴及室內管弦樂團的嬉遊曲，作品 215 Divertimento for Violin, Viola and Chamber Orchestra, H. 215	1
給鋼琴三重奏及弦樂團的小協奏曲，作品 231 Concertino for Piano Trio and String Orchestra, H. 231	1
給長笛、小提琴及管弦樂團的協奏曲，作品 252 Concerto for Flute, Violin and Orchestra, H. 252	1
給兩把小提琴及管弦樂團的協奏交響曲，作品 264 Concertante for 2 Violins and Orchestra, H. 264	1
給兩個鋼琴及管弦樂團的協奏曲，作品 292 Concerto for 2 Pianos and Orchestra, H. 292	1
給小提琴、大提琴、雙簧管、低音管及管弦樂團的協奏交響曲，作品 322 Sinfonia Concertante for Violin, Cello, Oboe, Bassoon and Orchestra, H. 322	1
給兩把小提琴及管弦樂團的協奏曲，作品 329 Concerto for 2 Violins and Orchestra, H. 329	1
給小提琴、鋼琴及管弦樂團的協奏曲，作品 342 Concerto for Violin, Piano and Orchestra, H. 342	1
給兩組弦樂團、一台鋼琴及一組定音鼓的雙協奏曲，作品 271 Double Concerto for 2 String orchestras, Piano and Timpani, H. 271	1

### 第三章 《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景

#### 第一節 馬悌努的主要大提琴作品

馬悌努創作了許多大提琴相關編制的作品，特別集中在創作的中、後期，共計有五首小品、一首含有大提琴編制的協奏曲、兩首獨奏協奏曲、三首奏鳴曲及兩首變奏曲（依創作時間及曲種依序列表，詳見【表 2】）。

作曲家最初的大提琴相關編制作品為《給大提琴、木管、打擊、鋼琴的小協奏曲，作品 143》(Concertino for Cello, Winds, Percussion and Piano, H. 143)，為 1924 年初到巴黎修習時所寫下。筆者曾在前一節內容提到，馬悌努非常喜愛嘗試各種樂器所組成的大協奏曲形式，此曲便是其中之一。於此編制中較特別的是，大提琴是唯一的弦樂器代表，份量十足，常擁有長線條的優美段落，筆者認為由此可觀察，馬悌努對大提琴的厚愛不容小覷。1930-1931 年間創作的五首小品及第一號大提琴協奏曲，<sup>26</sup>是馬悌努開始大量創作大提琴作品的時期，他對大提琴的著迷可說是從這時期開啟。

1939 年，正處二戰時期，戰爭所帶來的衝突、恐慌、緊張，家鄉的摧毀以及情勢的動盪，使得這段期間的作品，大部分顯現多種複雜情緒，表達馬悌努自身的跌宕起伏，包含他的第一號大提琴奏鳴曲（詳細內容筆者將在下一節一一闡述）。馬悌努將此首作品提獻給大提琴家傅尼葉 (Pierre Fournier, 1906-1986)，<sup>27</sup>首演由傅尼葉及鋼琴家費

---

<sup>26</sup> 第一號大提琴協奏曲創作於 1930 年，在 1939 年改編過後，馬悌努即將離開巴黎，而將此曲及第一號大提琴奏鳴曲一併獻給傅尼葉。

<sup>27</sup> 傅尼葉出生於巴黎，是一位法國軍人的兒子，從小在母親的薰陶下，學習鋼琴，但在九歲時，不幸罹患脊髓灰質炎，失去了腿部的靈巧性，進而學習大提琴。是二十世紀的全方位偉大音樂家之一，曾在法國高等師範學院及他的母校巴黎音樂院任教，也在世界各地巡迴演出，足跡遍及整個歐洲、美洲、亞洲、非洲及澳洲。曾在 1980-1982 連續三年訪台演出，經常與當時代偉大音樂家們一起巡迴演奏、錄製室內樂。

庫斯尼 (Rudolf Firkušný, 1912-1994) 在巴黎舉行。<sup>28</sup>第二號及第三號大提琴奏鳴曲也皆提獻給了特定的朋友，有這些朋友的出現、幫助及陪伴，再動盪不安的世界、孤苦艱難的生活，馬梯努都能在生活中獲得力量、也才能一心一意的專注在創作上。

1941 年馬梯努逃亡到美國，初次來到新世界的他，還在摸索、安頓其生活所需，因此這年幾乎沒有什麼創作，一年當中只產出三首曲子，即使是這樣，還是為大提琴寫下第二號奏鳴曲。因緣際會下，結識了這位同樣留著捷克血液的雷貝卡 (Frank Rybka, 1895-1970)，為了感謝他的照顧，便將此第二號作品獻給他。第二號及第一號作品的性格相差甚遠，曲風相對來說較平穩且正向許多，對馬梯努來說，這首樂曲已是他所謂的「美國時期」。<sup>29</sup>

第三號大提琴奏鳴曲於 1952 年所寫下，這首作品是在大提琴家金德勒 (Hans Kindler, 1892-1949) 去世後三年，受到他家人的委託創作。<sup>30</sup>由於金德勒在世時欣賞著馬梯努的創作天分，並決定幫助他在美國的生活，更時常委託馬梯努創作，以此讓馬梯努擁有更多的資助。現今，第三號大提琴奏鳴曲是最廣為大提琴家們喜愛，也是大眾最為熟悉的馬梯努大提琴奏鳴曲。

在這三首大提琴奏鳴曲中可以發現，雖然馬梯努身處三個不同地區時期、不同情緒感受，但馬梯努一貫的利用自己最擅長的方式表達他所想的一切，樂音間透露著他無限的訴說；不僅如此，筆者認為馬梯努在中、後期意識到大提琴是他最能夠表達及訴說的樂器。在生命的最後，都選用大提琴這項樂器譜曲：分別是《給兩把大提琴的

---

<sup>28</sup> 費庫斯尼是個傑出的室內樂好夥伴，傅尼葉、皮亞梯哥爾斯基 (G. Piatigorsky, 1903-1976)、史塔克 (J. Starker, 1924-2013)、哈瑞爾 (L. Harrell, 1944-2020)，都曾與他合作過。

<sup>29</sup> Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944.

<sup>30</sup> 金德勒 (Hans Kindler, 1892-1949)，荷蘭人，職業大提琴家、指揮家，為美國國家交響樂團創始者。同為大提琴家的雷貝卡與金德勒先在美國相遇，而後經由前者的介紹，才與馬梯努相認。

小品，作品 377》(Piece for 2 cellos, H. 377) 及《斯洛伐克民歌變奏曲，作品 378》  
(Variations on a Slovak Folk Song, H. 378)，因此，馬悌努對大提琴的喜愛可見一斑

【表 2】馬悌努的大提琴作品（依創作時間及曲種依序列表）

	馬悌努的大提琴作品	創作年份	創作國家
小品	《小詠嘆調》，作品 188B <i>Ariette</i> , H. 188B	1930	巴黎
	《四首夜曲》，作品 189 <i>Nocturnes</i> , H. 189	1931	巴黎
	《六首牧歌》，作品 190 <i>Pastorals</i> , H. 190	1931	巴黎
	《小組曲》，作品 192 <i>Miniature Suite</i> , H. 192	1931	巴黎
	《七首阿拉貝斯克》，作品 201 <i>Arabesques</i> , H, 201	1931	巴黎
協奏曲	給大提琴、木管、打擊、鋼琴的小協奏曲，作品 143 <i>Concertino for Cello, Winds, Percussion and Piano</i> , H. 143	1924	巴黎
	第一號大提琴協奏曲，作品 196 <i>Cello Concerto No. 1</i> , H. 196	1930	波利奇卡
	第二號大提琴協奏曲，作品 304 <i>Cello Concerto No. 2</i> , H. 304	1945	紐約
奏鳴曲	第一號大提琴奏鳴曲，作品 277 <i>Cello Sonata No. 1</i> , H. 277	1939	巴黎

	第二號大提琴奏鳴曲，作品 286 Cello Sonata No. 2, H. 286	1941	紐約
	第三號大提琴奏鳴曲，作品 340 Cello Sonata No. 3, H. 340	1952	法國
變奏曲	羅西尼主題變奏曲，作品 290 Variations on a Theme of Rossini, H. 290	1942	紐約
	斯洛伐克民歌變奏曲，作品 378 Variations on a Slovak Folk Song, H. 378	1959	瑞士



## 第二節 《第一號大提琴奏鳴曲》創作背景

隨著 1939 年二次世界大戰的趨近，在如此艱難及動盪時期下，馬悌努的產量大幅縮減，1938-39 兩年間只完成了七首曲目，這對於多產的馬悌努來說是不尋常的，但他卻在如此艱困下，創作出他最好的室內樂作品之一：第一首給大提琴及鋼琴的奏鳴曲。

在這首奏鳴曲中，可以明顯感受到，充滿節奏強度的素材、激情的氛圍與極具歌唱性的內涵，並用了各式各樣、艱難的技巧來提升此曲的表現力，與前一年所創作的 (*Tre Ricercari*, 1938) 形成鮮明的對比。<sup>31</sup>因戰爭所帶來的不安定，使他的創作數量大幅降低，且這段期間的作品裡，大部分參雜了許多正面及負面能量，表達自身的跌宕起伏。或許正擔憂著即將到來的戰爭及被迫離開巴黎的傷感，此第一號奏鳴曲更是顯露馬悌努在這段時間裡複雜的情景；而馬悌努除了透露壓抑心情外，也展露了堅定的一面，在此首作品中也可以感受到他盡其所能為人民、為這個環境帶來更多激勵與希望，種種情緒使得這首作品的個人情感表達相較其他作品更為豐富，而馬悌努也曾描述過在同一時期所創作的雙協奏曲：<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> (*Tre Ricercari*)，應 1938 年威尼斯音樂節委員會的要求，在很短的時間內寫成，被比喻為現代版的布蘭登堡協奏曲，其編制是給 6 把小提琴、4 把大提琴、1 把長笛、2 把雙簧管、2 把低音管、2 把小號、2 個鋼琴的室內交響曲，於巴黎首演，這首曲子投射出一種輕鬆的樂觀主義，與第一號大提琴奏鳴曲有著強烈的反差。

<sup>32</sup> 給兩組弦樂團、一台鋼琴及一組定音鼓的雙協奏曲 (*Double Concerto for 2 String orchestras, Piano and Timpani*, H. 271, 1938)

「此曲唱出了所有我們這些在外地工作，遠離家鄉的人的感受及痛苦，凝視著遠方，看著即將到來的災難，這是一部在可怕的情況下所寫的作品，但它所表達的情感不是絕望，而是反抗、勇氣和對未來不可動搖的信心。」<sup>33</sup>

在馬悌努於巴黎修習、生活及工作期間，與大提琴家傅尼葉是非常要好的朋友，從他把自己的第一號大提琴協奏曲及奏鳴曲都獻給了傅尼葉來看，他倆的關係無疑是非常的要好；尤其馬悌努把在巴黎時期的最後一首曲子獻給他，或許是藉此依依不捨地向傅尼葉道別。一向孤僻、不善社交的馬悌努，在音樂及個性上，與傅尼葉卻相互有著深深的欽佩與尊重，此首樂曲在 1940 年 5 月，馬悌努逃離巴黎的三週後，由傅尼葉及費庫斯尼在巴黎舉行首演。馬悌努在幾年後也回憶道：

「這是來自更美好世界的最後一次問候，最後一縷光芒。片刻裡，我們掌握了音樂可以提供什麼，以及他如何讓我們忘記現實。」<sup>34</sup>

戰爭的到來使得人心惶惶，當時首演的氣氛也顯得十分凝重及心酸，但在馬悌努所創作的樂音下，人們能夠感受到被撫慰的心情及其賦予的力量，並相信著，世界很快就會好轉。<sup>35</sup>由此可見，馬悌努雖身處在戰爭的時代，但面對不安的世界，都能用自己最擅長的方式來舒緩民心。由於馬悌努當時被迫匆忙的逃離，許多樂譜都散落在法

---

<sup>33</sup> In his own words, Martinů describes the Double Concerto: “Its notes sang out of the feelings and sufferings of all those of our people who, far away from their home, were gazing into the distance and seeing the approaching catastrophe. It is a composition written under terrible circumstances, but the emotions it voices are not those of despair but rather of revolt, courage, and unshakable faith in the future.” Carey, Meghan Anne. “Bohuslav Martinů and his First Cello Sonata: A Performance Guide.” D.M.A., The Florida State University, 2017, 23.

<sup>34</sup> Martinů recalled the performance as the “last greeting, the last ray, from a better world. For some few moments we grasped what music can give and how it can make us forget reality.” F. James Rybka. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. UK: The Scarecrow Press, 2011, 106.

<sup>35</sup> F. James Rybka. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. UK: The Scarecrow Press, 2011, 106.

國各處，包含此第一號奏鳴曲的手稿，<sup>36</sup>加上當時樂譜的印刷不容易獲得，使得他的這份作品直到 1949 年才出版。



---

<sup>36</sup> 馬梯努在 1940 年逃離巴黎時，將一些無法攜帶的樂譜交由他的一位法國朋友 (Père Gogo) 保管。——F. James Rybka. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. UK: The Scarecrow Press, 2011, 106.

## 第四章 《第一號大提琴奏鳴曲》樂曲分析與詮釋

筆者認為馬悌努在這首曲子中打破制式的框架，在節奏快速轉換、聲響不和諧、調性不明確、段落切換快速的狀態下，其過度複雜的內容，無法套用一個單純的古典音樂曲式，這樣的狀況也同樣體現在貝多芬的弦樂四重奏，作品 133 《大復格曲》(Große Fuge) 中，<sup>37</sup>因此筆者僅以素材的內容及速度來建立每樂章之段落及架構表。

此章節，筆者將講述馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》之曲式分析及演奏詮釋，內含本首樂曲之分析，及筆者對於此曲的個人見解。三個樂章分為第一至三節，第四節則總結此曲及筆者的看法。

【表 3】馬悌努《第一號大提琴奏鳴曲》架構表

樂章	速度	拍號	架構
第一樂章	稍快板 Poco Allegro	3/8	I、A、B、C、A'、B'、C'、Coda
第二樂章	緩版 Lento	4/4、3/4	I、A、B、C、A'、C'、Coda
第三樂章	有精神的快板 Allegro con brio	4/4、3/4、2/4 (快速切換)	A、B、C、B'、A、C'

<sup>37</sup> 筆者將在第三章第四節，曲式分析及詮釋總結中更詳細敘述。

## 第一節 第一樂章

第一樂章架構分為：I、A、B、C、A'、B'、C'、Coda，作曲家在調性的選擇上，整個樂章始於降 b 小調，結束於 c 小調。曲子的開頭：導奏 I (Introduction) 一共 23 小節，僅由鋼琴呈現。在這 23 小節當中，不斷使用到四樣基本素材：a、a2、b、b'，而這些素材不但貫穿全曲，且互相有著關聯性：a2 為 a 素材之延伸、b' 為 b 素材之反向，而 b 及 b' 素材為 a 與 a2 素材句首之結合，由此可推測，第 1、2 小節的 b' 素材為調性的開端與結束之選擇，筆者將依據譜例，一一講述分析、詮釋及演奏技巧（詳見【表 4】）。

【表 4】第一樂章架構表

段落	內容	調性	小節數
I	導奏	降 b 小調	1-23 (23)
A	第一主題 + 過渡樂段	降 b 小調	23-52 (30)
B	第二主題	e 小調	52-88 (37)
C	第一主題 + 第二主題 + 過渡樂段	f 小調	89-155 (67)
A'	小導奏 + 第一主題 (省去 A 段的過渡樂段)	降 b 小調	156-176 (21)
B'	第二主題 + 增值樂段 + 音階樂段	g 小調	176-241 (66)
C'	第一主題 + 第二主題 + 增值樂段	g 小調	242-312 (71)
Coda	結束段落	c 小調	312-332 (21)

【譜例 4-1】導奏段落（橘色框為素材 a 及 a2、紅色為素材 b、藍色為素材 b'）

The image shows a page of a musical score for the first movement of the first sonata by B. Martinu. The title is "I<sup>ère</sup> SONATE pour VIOLONCELLE et PIANO" by B. MARTINÛ. The tempo is "Poco allegro". The score is in B-flat minor. The first system (measures 1-7) shows the primary theme starting with motif 'a' (orange box) and 'a2' (green box). Motif 'b' (red box) is a descending second interval, and 'b'' (blue box) is its reverse. The second system (measures 8-15) continues with motif 'b' (red boxes) and motif 'a' (orange box). The third system (measures 16-23) features motif 'a' (orange box) and motif 'b' (red boxes). A large watermark "BNU 台大" is visible in the background.

由上方【譜例 4-1】可視其各個基本素材：a 為連續三度音上行、a2 為 a 之音型延伸、b 為二度音下行，而 b' 則是 b 之反向。筆者將第 1、2 小節，也就是 a 及 a2 所形成的樂句視為第一樂章第一主題；馬梯努特別強調素材 b 二度下行，不僅將它放置於最高音聲部，也特別賦予持音 (tenuto) 記號，更在三拍子中使用大二連音的節奏，因此聽覺上很容易接收到素材 b 的強調性。

至於詮釋想法上，對筆者來說素材 a 與 a2 就如同循環的漩渦，而 b 與 a、a2 所呈現的姿態截然不同，有著正向、鎮定的效果。在演奏第 8 至 12 小節時，此兩樣不同個

性的素材需保持著各自的姿態，加上力度的增強，抗衡著彼此；而第 13、15、17 小節中的「齊奏大二連音」，在節奏、力度及張力上，都須演奏得很滿、態度堅持明確，才能彰顯出大二連音的特點；導奏的最後，第 20 至 22 小節，素材 a 開始每小節頻繁出現，直至 A 段。光是樂曲開頭 23 小節的導奏段，呈現的效果變化多端，藉由不斷循環著正負能量拉扯，表達著壓抑、焦躁，卻又振奮人心的情緒改變。

【譜例 4-2】過渡樂段（橘色框為素材 a 及 a2、紅色框為素材 b）

The image displays a musical score for a transition section, spanning measures 40 to 52. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo and dynamics markings include *Animando poco a poco*, *pp*, *poco f*, *f*, *mp*, and *Allegro*.

Key annotations and features include:

- Material a:** A section of the melodic line from measure 40 to 43 is enclosed in an orange box.
- Material a2:** A single note in measure 43 is enclosed in a red box.
- Material b:** Three distinct melodic phrases in measures 46, 47, and 50 are enclosed in red boxes.
- TR:** A box labeled "TR" is placed over the first measure (40) of the melodic line.
- B:** A box labeled "B" is placed over the first measure (52) of the piano accompaniment.
- 半音移動:** A purple bracket in measure 43 indicates a half-step shift in the piano accompaniment.
- Measure numbers:** The numbers 4, 5, and 5 are placed above measures 40, 46, and 50 respectively.

在過渡樂段中，馬梯努在大提琴及鋼琴的語法上，使用了差異較大的對比性。當大提琴演奏著第一主題線條時，鋼琴則反覆著後半拍節奏的斷奏動機，不僅如此，鋼琴的音型皆以向上拋動的方式顯現，暗示著 B 段落中的大量 b' 素材。

在詮釋想法上，第 45 至 52 小節，作曲家使用術語：逐漸活躍的 (Animando poco a poco) 及力度的漸強，代表著鋼琴家在此段落中，想法上需帶漸進式及方向性的拋動，實際演奏上則須確實做到附有顆粒感的斷奏，並在每小節的第三個八分音符，以近似搶拍的方式演奏，以此堆疊能量至 B 段。

在鋼琴聲部的音型上，作曲家不斷使用半音移動的音型，再加上前面所敘述的後半拍節奏動機，兩者結合之下，有著讓人急破頭的徘徊、踱步感；而大提琴家則須在不受影響語法的情況下，有方向性的往前，由於此段落的大提琴聲部扮演的角色是導奏中出現過：較為鎮定的素材 b，加上作曲家所譜的音型，每一句都是往下的走向，所以在句子中需要更大的弓壓，來撐住每個音符，也較容易做出漸強（詳見【譜例 4-2】）。

大提琴與鋼琴兩聲部之間的對比、態度上的抗衡，有著迫切尋求安定，卻無奈只能任其擺佈的感覺。因此筆者認為，在演奏者們的合作上，較困難的是兩位都要十分堅持、相互拉扯著各自不同的語法、執著於自身獨特的姿態。

#### 【譜例 4-3】（藍色框為素材 b'）



The image shows a musical score for Example 4-3. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The piano staff is divided into two systems. The first system starts at measure 77 and ends at measure 80. The second system starts at measure 81 and ends at measure 84. A blue rectangular box highlights the piano part in the second system, specifically measures 81 through 84. This highlighted section contains a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, which is identified as the 'b'' material. The violin part in the first system has a measure 81 marked with a circled '8'. The piano part in the first system has a dynamic marking of 'f' (forte) at the beginning and 'mf' (mezzo-forte) at the start of the second system.

B 段開頭的織度相較 A 段緊密許多，作曲家在鋼琴右手的節奏上，將前段的後半拍節奏補滿十六分音符；但在韻律上，鋼琴的左手則改為較穩定的三拍子律動；且此段落，作曲家將在大提琴聲部上，加入大量的動機 b'，呈現與鋼琴右手同節奏同音型的連續二度上行，而大量的 b' 動機所形成的樂句為第二主題（詳見【譜例 4-2】、【譜例 4-3】），反之，動機 b 的下行二度在此就減少許多，此處已有發展的意味。

在第 54 小節的大提琴演奏技巧上，筆者使用的指法是食指加小拇指來回移動，而在使用這個指法之下，須注意三度來回間的是否間距不一或角度移位，若有前述狀態的發生，音準便會受影響。所以在練習個過程中，需使用節拍器並由慢至快的練習，在慢的速度中找到對的角度及寬度，習慣以後再漸漸加快速度。因筆者在快的速度上容易肌肉緊繃，所以在此類快速來回移動的音型，容易音不準，若有其他大提琴演奏者也有此狀況，建議使用前述練習方法。

【譜例 4-4】（橘色框為素材 a、a2、紅色框為素材 b）

64 primary theme

70

B 段開始以第二主題為重，但馬悌努巧妙地融入第一主題並改變節奏，來製造更多侵略感。強行改變節奏，使得曲子聽起來更剛硬，加上漸強的張力，以及突然闖進的下行二度素材 b，就好似作曲家正憤怒的抗議著生活的環境因戰爭的入侵而被扭曲（詳見【譜例 4-4】）。

【譜例 4-5】（橘色框為素材 a、紅色框為素材 b）

The image shows a musical score for Example 4-5, starting at measure 83. The score is in 2/4 time and features a primary theme. A red box highlights measures 84-88, which contain a descending二度 motif (素材 b). The score includes dynamics like 'meno f' and 'f minor: Tempo I'.

在進入 C 段前的 84 至 88 小節，作曲家於鋼琴右手聲部使用連續五次音型依序往下的 b 動機，以及大提琴四個八度的下行音程，帶回第一主題之屬調 f 小調，正式進入 C 段（詳見【譜例 4-5】）。在大提琴四個八度下行中，在聽覺上容易聽到下行的漸弱感，但因其過程正在漸強，所以張力需在八度間漸漸增大。筆者認為可多利用 G、C 弦低音的響亮度，在右手的使用上，更強調此漸強符號、拉得更滿、弓用得更多。

【譜例 4-6】（橘色框為素材 a、藍色框為素材 b'）

**C**

primary theme

83 *f* *Cédez* **Tempo I'** **f minor:**

90 *meno f* *marcato* **b minor:**

96 **A major:** *mf* *p*

102 *mf* *f*

108 **G major:** *pp*

C 段的一開始，作曲家使用屬調的第一主題開場，便開始了一連串素材 a 及 b' 的節奏性變化。首先是在第 92、94、95 小節中，將本來一小節裡都是重複音的素材 b' 轉為快速變化音；第二是，在第 97 至 100 小節中為了加快輪轉中音聲部的半音音型，而將 a 素材的附點節奏拿掉，這動作也暗示著後面段落將會有更多此類型之手法（詳見【譜例 4-6】）。

除了節奏外，在 89 至 116 小節中，作曲家也利用轉調的方式呈現不同樣貌的第一主題，藉著這些不同調性的感受，來製造後續更多的發展。在這近 30 個小節中，作曲家就使用四種調性來帶出素材 a，包含：f 小調、b 小調、A 大調、G 大調。如此頻繁的調性變化，讓人在短時間內感受到高低起伏的不同氛圍（詳見【譜例 4-6】）。在節奏及調性的快速發展過後，作曲家在 125 至 132 小節中，更是將素材 a2 及素材 b、b' 合併，使得聲響更為衝突、複雜，也有素材間交接的意味（詳見【譜例 4-7】）。

【譜例 4-7】（橘色框為素材 a2、紅色框為素材 b、藍色框為素材 b'）

The image displays a musical score for Example 4-7, spanning measures 120 to 132. The score is written in bass clef and consists of three staves. The top system shows measures 120 to 125, with a red box highlighting a melodic phrase in measure 120. The bottom system shows measures 126 to 132, with a blue box highlighting a melodic phrase in measure 126 and an orange box highlighting a rhythmic pattern in measure 127. A large watermark '師大' is visible in the background.

為了進入相對平靜的 A' 段落，其過門樂段的準備，素材上馬梯努大量使用鎖定的 b 素材，在聲響及豐富度與前段相差甚遠，本來的二度也明顯的拉開至三、四度，持續近 20 個小節後，再回到最初的二度，利用擴張、收縮的音程，將調性轉移；創作手法上，作曲家將音量從大聲壓至小聲、大提琴音域從 A 弦第七把位降到 C 弦第一把位、鋼琴聲部在節奏上則將原本豐富的十六分音符直接轉為長音……等。種種跡象皆顯現了段落的轉換，將前面的氣勢利用這次的過門強制壓下，而後進入 A' 段（詳見【譜例 4-8】）。

在過渡樂段中第 140 至 148 小節的大提琴弓法上，作曲家使用了連弓、斷奏、斷奏、連弓。此弓法在演奏上，對筆者來說雖然有些拐手，但筆者認為作曲家在此段應是希望有如階梯般層層下降至 A' 段的效果，所以每小節的弓法須相同。因此考慮到這點，筆者在兩個斷奏間使用上弓及下弓，但在語法上，下半弓較好做出咬字，所以筆者建議在此段的弓量都不宜太多，且需皆在弦上出發（詳見【譜例 4-8】）。

【譜例 4-8】 過渡樂段（紅色框為素材 b）

132

B major:

RT

138

14

A major:

A-flat major:

144

G major:

150

15

A'

pp

rit.

Tempo I'

F major:

b-flat minor:

HL 30208

A' 與 A 段基本上是一模一樣的，除了省略過渡樂段直接接到 B' 段外。筆者將 B' 段落再細分為前、中、後三個段落：前段落為第 177 至 203 小節 g 小調的第二主題，也就是 B' 的開頭；中段則為「增值樂段」，落在第 204 至 229 小節；最後一個段落，則是第 230 至 241 小節「音階段落」。

在 B' 的中段落，作曲家使用素材 a2 的增值作為開頭旋律，在近 30 個小節當中，作曲家將大提琴及鋼琴的節奏完全錯開、輪流出現。並使用第一、第二主題的節奏增值，來製造停頓感，使得無法感受到原有的三拍子律動，故筆者將其稱為「增值樂段」（詳見【譜例 4-9】、【譜例 4-10】）。

而 B' 段的最後一個段落，作曲家呈現了三次曲調小音階。以屬音的位置來轉調進入 C' 段，先是降 b 小調、f 小調、c 小調，最後是 C' 段的 g 小調。

詮釋上，兩位演奏者皆須保持著明確、堅持的態度，使用不同的語法，將術語強調地 (*marcato*) 及重音表現得非常突出，才能在接力過程中將作曲家想表達的節奏停滯感凸顯出來。演奏技巧上，大提琴演奏者的右手須在弦上出發以此增加更多摩擦力，在重音加入漸強時，弓速的分配要十分留意。

#### 【譜例 4-9】（橘色框為第一主題增值）

199

(Meno)

f marcato

第一主題增值

f marcato

【譜例 4-10】（藍色框為第二主題增值）

217

*f sempre*

第二主題增值

*nuovo f*

筆者認為作曲家在 C' 段開頭（第 242 至 255 小節）為了沉澱低氣壓的氛圍，故選用 g 小調，且在連續 13 個小節中，只使用八分音符節奏、力度記號中強以下至極弱，並以半音音型移動來製造不安定感，而後再次進入前述 C 段所出現過的發展樂段（詳見【譜例 4-7】）。在演奏詮釋上，筆者認為雖此 13 個小節的素材是整個樂章少數單純的；但在氛圍上，是依舊緊繃，卻帶著著些許神秘感。兩位演奏者在演奏這 13 小節時皆需沉住氣，營造詭異的氣氛，且拍子須非常精準的出現並壓低音量，不能因為素材的簡單而變得浮躁或趕拍子（詳見【譜例 4-11】）。

【譜例 4-11】 C' 段落（橘色框為素材 a）

240

*f*

*pp*

*g minor:*

**C'**

在進入結束段落 (Coda) 前的第 292 小節，再次出現了 B' 段的「增值樂段」(詳見【譜例 4-9】)。B' 段所錯開的節奏持續了近 30 小節，最後無疾而終；而這次，馬悌努使用了相同的樂句，一步步的成功走向總奏段落 (Tutti part) (詳見【譜例 4-12】)。

【譜例 4-12】總奏段落

292

marcato molto espress.

300

30 總奏段

【譜例 4-13】總奏段落至結束段落 (紅色框為素材 b)

308

31 Allegro Coda

Meno

Allegro

Meno

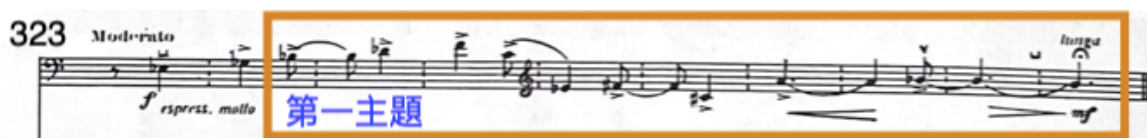
c minor:

315

rit. poco a poco 32

rit. poco a poco

【譜例 4-14】結尾句（橘色框為素材 a2）



馬悌努在總奏段落中（第 305 至 311 小節），不僅開始使用許久未見的素材 b 以及樂曲開頭曾出現的「齊奏大二連音」，<sup>38</sup>在結束段落（第 312 小節至第一樂章結束），作曲家更是使用較中立的 c 小調及速度的漸慢，接至第一樂章結尾句（詳見【譜例 4-12】、【譜例 4-13】）。對筆者來說，此結束段落就如同向人們喊話：不管世界變得多麼混亂，還是得站穩住腳，一同抗爭。

終於，進入第一樂章的結尾句（詳見【譜例 4-14】），作曲家使用第一主題音型呼應樂曲的開頭，並使用相對緩慢的中版速度使得樂曲在大量的發展過後沉穩下來。依據馬悌努所譜之速度、節奏、力度記號，對筆者來說，皆是作曲家對這個充滿未知世界的憤怒、沉痛；尤其最後兩音依舊呈現的上行二度，更如同一個無力、哽咽的提問。

在技巧上，當大提琴在演奏時，此結尾句的張力及弓壓都須隨著強弱變化而改變，特別是最後兩音的漸強接至漸弱，須將弓壓的控制從最大至最小來調整，並維持運弓的品質。且因馬悌努並未畫上實的小節線，而是虛線，所以在想法上，筆者認為演奏者需將樂句想的特別連貫。

除了最後 10 小節的結尾句與第一主題相呼應，第一樂章的素材也環環相扣，而素材更與調性的選擇有著密不可分的關係：此樂章始於降 b 小調、結束於 c 小調，與開頭素材 b' 完全相同，因此筆者認為「關聯性」在第一樂章是至關重要的核心概念。

<sup>38</sup> 可以由此樂章發現，素材 b 的出現經常落在發展段落之後，且被大量的使用。依據這點，筆者可推斷出素材 b 為鎮定的素材。

## 第二節 第二樂章

第二樂章在曲式及多樣創作手法上，都與第一樂章相似，相較第一樂章單純許多。兩樂章皆含有導奏及結束段落，不過第二樂章的結束段落是使用與導奏相同的素材做呈現，有呼應導奏、回到起始點的意味。

【表 5】第二樂章架構表

段落	內容	調性	小節數
<b>I</b>	導奏  (包含三種基本素材)	降 e 小調	1-10 (10)
<b>A</b>	第一主題 + 連句	降 e 小調	11-24 (14)
<b>B</b>	引導至 C 段的段落	g 小調	24-27 (4)
<b>C</b>	第二主題  (新的聲響段落，有別於 A、B 段)	降 b 小調	28-39 (12)
<b>A'</b>	第一主題 + 連句	降 e 小調	39-50 (12)
<b>C'</b>	C 段的節奏減值	d 小調	50-58 (9)
<b>Coda</b>	結束段落  (使用導奏的素材)	f 小調	59-67 (9)

第二樂章的架構為 I、A、B、C、A'、C'、Coda。如同第一樂章，僅由鋼琴聲部呈現導奏段落；且此樂章幾乎所有素材、旋律及創作手法，也一樣在 10 小節的導奏中就能看見。筆者認為此樂章作曲家較著重於節奏的變化所製造出來的速度效果，所以在本節，筆者將著重此觀點介紹。

此樂章為緩版 (Lento)，基本素材則分為兩種，一、如同波浪形狀的旋律音型：

a、a2 素材 (a2 為 a 之變化)。此素材如同猶疑不決的心情，而在整個樂章中，作曲家經常使用改變節奏的手法，來製造聽覺上速度轉變的幻覺（詳見【譜例 4-15】、【譜例 4-16】）；二、片段化節奏及和聲的伴奏：b、c 素材。b 素材為固定音高的低音、c 素材則為固定節奏，以及中音聲部隨著半音音型上下移動的和聲。雖此用法來自第一樂章，但筆者認為，在此慢板樂章作曲家為了更強調及融合音樂的停滯、神秘感，因而大量使用此素材（詳見【譜例 4-17】）。

筆者認為 a、a2 素材的波浪音型須是帶有走向的循環，在演奏上，若音型往上走至轉折音時，力量放輕；反之，若音型向下，重量感則須釋放。而 b 及 c 素材的語法，作曲家在譜上皆寫得非常清楚，b 素材須演奏斷奏、c 素材須演奏持音，兩者都應做確實。且因速度為緩版，因此對筆者來說，不管語法為何，皆須是有份量的。

【譜例 4-15】導奏開頭（橘色框為素材 a、a2 節奏減值、紅色框為素材 b）

The image shows a musical score for the introduction of a piece, marked "Lento". The score is in 2/4 time and features a piano (p) and a bassoon part. The piano part has two sections highlighted with orange boxes: the first section is marked "Lento p dolce" and the second section is marked "p tranquillo" with a blue label "節奏減值" (Rhythm reduction) above it. The bassoon part has a section highlighted with a red box, marked "p". The score is divided into two systems, I and II, with a large Roman numeral "I" in a black box at the top left.

【譜例 4-16】導奏結尾（橘色框為素材 a2 節奏增值）

9

2

*mp dolce*

*mf*

節奏增值

【譜例 4-17】固定和聲的節奏（藍色框為素材 c、紅色框為素材 b）

7

*mf*

*p*

*dolce*

9

2

*mp dolce*

A

進入 A 段（第 11 小節後），鋼琴維持著 b 素材的低音，隨著大提琴的加入並演奏著由 a、a2 素材所形成的波浪旋律，反覆替換著八分音符、三連音、十六分音符節奏後進入 B 段。筆者建議在練習「節奏頻繁替換」的段落時，節拍器是很必要的，因緩版的速度容易使得自身失去方向感，再加上頻繁轉換的節奏容易導致速度不穩定。

在短短 25-27 小節的 B 段，鋼琴伴奏聲部由本來的 b 素材轉至 c 素材，並在進入 C 段落（第 28 小節前），也利用節奏的增值，使人有速度變慢的錯覺（詳見【譜例 4-18】）。C 段落在素材的使用上分為兩部分，因此筆者將其分為前、後段落介紹。在 C 段的前半段（第 28 至 31 小節），此樂章的風格隨即改變，馬悌努使用相同素材，將前面隱晦的氛圍，變為節奏性極強的段落。此段也大量使用了兩樣來自第一樂章的創作手法：下行二度的頻繁出現，以及四對二對三、二對三相剋的節奏。在鋼琴聲部中，下聲部三連音的下行二度猶如軍隊行軍的步伐，對上上聲部八方音符的 c 素材，帶出戰爭時期的緊張感（詳見【譜例 4-18】）。

筆者認為第 28 至 31 小節的風格掌握在鋼琴聲部的左手上，此下行全音須表現的很偏執，一刻都不得放鬆，其施力的點須集中在指尖，保持俐落的聲響。

【譜例 4-18】（藍色框為素材 c、咖啡色框為第一樂章之創作手法）

而 C 段的後半段（第 32 至 38 小節），將前面本來二對三的節奏直接切換成全三連音。作曲家在鋼琴聲部上，頻繁使用三度的上行，並套用在三連音的節奏上，且在同音一小節後發展至反向三度，而後進入再現部 A' 段（詳見【譜例 4-19】）。

【譜例 4-19】（藍色框為素材 c、咖啡色框為第一樂章之創作手法、紫色框三度音型）

30

33

36

三度上行

左右手反向

A'

再現部 A' 段與呈示部 A 段大致相同，此段馬梯努也使用了第一樂章的手法之一：鎮定素材的齊奏。第一樂章使用的是齊奏大二連音（詳見【譜例 4-1】），第二樂章則為大三連音。進入 A' 段與 C' 段之間的連句時，馬梯努在兩樂器間使用了原有的波浪音型，以及此前沒有出現過的卡農手法，而後進入 C' 段（詳見【譜例 4-20】）。

C' 段開頭使用了 C 段之 c 素材的音型，加上半音的徘徊，小聲的力度及溫柔、安寧的術語 (*dolce, tranquillo*)，種種素材所製造出來的聲響、氛圍極其詭異，對筆者來說有如鬼魂在墓地裡游移的畫面感。

【譜例 4-20】（咖啡色框為第一樂章創作手法、黑色框為卡農手法、藍色框為素材 c）

40 (from mov.1)

44

49

53

Link

Canon

C' C段之c素材之音型

*poco* *mp* *p* *pp* *P dolce* *poco* *p* *P dolce tranquilla* *mp*

Detailed description: This image shows a page of musical notation for Example 4-20, spanning measures 40 to 53. The score is written for a piano, with a treble and bass clef. Several measures are highlighted with colored boxes: a brown box around measure 40, a black box around measures 44-48, and blue boxes around measures 49-53. Annotations include 'Link' between measures 40 and 44, 'Canon' above the black box, and 'C' C段之c素材之音型' above the blue boxes. Performance markings such as *poco*, *mp*, *p*, *pp*, *P dolce*, and *P dolce tranquilla* are present throughout the score.

在進入尾奏段時，作曲家使用著與開頭導奏一樣，由素材 a、a2 形成的波浪旋律，直至最後四小節。作曲家在第 64 小節使用了兩聲部間節奏的接力，筆者認為此想法來自第一樂章中第 292 至 304 小節「錯開的拍子」（詳見【譜例 4-12】），使用在慢板樂章中有如兩樂器間的問答。鋼琴的迴轉音型，就像懸疑的問句；而大提琴三連音的上行則如同答奏。而最終，大提琴在第 65 小節中給出了答案，由於此小節源自此樂章中 C 段連續的三度上行（詳見【譜例 4-19】），就像是在暗示著第三樂章的瘋狂發展，最後兩小節更是直接預告第三樂章的節奏，所使用的力度為極弱更是讓人有種不安感漸漸襲來的預兆（詳見【譜例 4-21】）。

【譜例 4-21】（咖啡色框為第一樂章之創作手法、紫色框三度音型、紅色框為預告）

64

迴轉音型

三度上行

接力(from mov.1 錯開的拍子)

預告第三樂章的節奏

H. 31218

### 第三節 第三樂章

筆者認為在第三樂章的重心在於「語法運用的巧思」、「聲音的飽滿度」及「耐心的蓄力」。作曲家利用相同節奏，搭配不同的語法，製造出不斷向前的衝刺感；廣泛利用大提琴空弦、鋼琴寬廣的音域製造出宏亮的聲響；以及在此快板樂章中，大量使用來自第二樂章的波浪音型，使得音樂更有耐心的保持著能量，也讓姿態更伸縮自如、更有深淺度。第三樂章的架構為 A、B、C、B'、A、C'。

【表 6】第三樂章架構表

段落	內容	調性	小節數
A	第一主題 + 過渡樂段	d 小調	1-41 (41)
B	第二主題	升 f 小調	41-74 (34)
C	發展部	降 e 小調	75-112 (38)
B'	帶有發展的第二主題	升 c 小調	113-125 (13)
A	第一主題 + 過渡樂段	d 小調	126-163 (38)
C'	帶有發展意味的結束樂段	降 e 小調	163-221 (59)

第三樂章開頭（第 1 至 18 小節）即開門見山的帶出富有節奏性、有精神的一連串 16 分音符，直至 A 段中的過渡樂段前半部頻繁使用大量源自前兩樂章的節奏接力、錯開手法。對筆者而言，就像是作曲家暗示著戰爭隨時開打，毫無時間準備（詳見【譜例 4-22】）。

在詮釋想法上，筆者認為，演奏者們要特別注意進入第三樂章的情緒轉換，在短時間內從危機四伏的不安感轉至槍林彈雨的現場。對筆者來說，鋼琴的第一個和弦如

同砲彈的聲響，須重重擊落；而大提琴的十六分音符則如同在戰場上慌忙逃竄的腳步，漸強則須明顯強調，重音及漸強力度皆須做得確實。大提琴第 6、9 小節的重音，可咬住弦後以快的弓速向右推，筆者認為在第三樂章中此類的長音都不需拉得太飽和，主要是維持想法上的樂句線條，剩下的交由鋼琴做出敲擊感。

【譜例 4-22】（咖啡色框為前兩樂章之創作手法）

**A** III

Allegro con brio

Allegro con brio 接力(from mov. 2)

3 Primary theme

6 錯開(from mov. 1)

9 錯開(from mov. 1)

在 A 段的過渡樂段中（第 19 至 30 小節），作曲家以鋼琴不變的和聲及力度的漸強來呈現遞減的節拍：7、6、5、4、4、3、2、1、3、2、1。對筆者來說，此段落的鋼琴聲部如同心跳聲，聲量不宜蓋過大提琴，但仍要有一定的存在感，演奏者們可注意在此段落間的聲部平衡（詳見【譜例 4-23】）。

【譜例 4-23】（藍色框並非小節線，而是依據鋼琴相同的和聲分隔）

Measures 19-21 of the score. The piano part features a steady accompaniment of chords. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 includes a first ending bracket with a second ending marked with a '2'.

Measures 22-24 of the score. The piano part continues with a steady accompaniment. Measure 22 includes a *poco f* dynamic marking. Measure 24 includes an *mf* dynamic marking.

Measures 25-27 of the score. The piano part continues with a steady accompaniment. Measure 25 includes a *poco f* dynamic marking. Measure 27 includes a *p* dynamic marking.

Measures 28-30 of the score. The piano part continues with a steady accompaniment. Measure 28 includes a *f* dynamic marking. Measure 29 includes a *p* dynamic marking. Measure 30 includes a *f* dynamic marking.

在進入 B 段前，馬悌努在四小節間（第 33 至 36 小節）也使用排列手法，以二度音程排列下行：A、G<sup>#</sup>、G、F、E、E<sup>b</sup>、D、C、B、B<sup>b</sup>、A、G<sup>#</sup>、G。不僅如此，二度音程間的鄰近音皆為空弦音 A、D，在聽覺上能夠很自然地聽見空弦的響亮度。於此技巧，在作曲家擅用空弦的巧思下，使得演奏家不需花費太多力氣，便能夠很自然的聽見二度音程及空弦的響聲。（詳見【譜例 4-24】）。

【譜例 4-24】（咖啡色框為前兩樂章之創作手法）

The image shows a musical score for Example 4-24. The top staff is in the bass clef and contains a sequence of notes: A, G#, G, F, E, Eb, D, C, B, Bb, A, G#, G. This sequence is highlighted with a brown box. The text '33 二度下行(from mov. 1, 2)' is written above the first few notes. Below the bass staff are two staves in the treble clef, representing the piano accompaniment. The piano part consists of chords and rests, with some notes in the right hand and some in the left hand. The piano part is not highlighted.

由前面譜例可推測，作曲家在第三樂章的 A 段大面積皆使用著相同創作手法：接力、排列等手法；再加上連續十六分音符，有著無窮動的樣貌。筆者認為其用途是在累積並保持著核心的能量，即使於此還沒有大幅度的發展，但有著續力的意味。

在節奏較快的 A 段結束後，進入稍轉慢 (*poco meno*)、較抒情的 B 段第二主題，此第二主題如同前兩樂章的導奏段，先由鋼琴演奏，再由大提琴演奏相同主題。第二主題作曲家使用雙音旋律，建立在三度之上。在大提琴演奏上，技巧實屬困難，不僅轉換著小三度及大三度，更是使用術語溫柔的 (*dolce*)，再加上弓法的線條，代表著右手不能受左手的雙音影響。由此可看出馬悌努對於大提琴家的技術充滿信心（詳見【譜例 4-25】）。

筆者認為，作曲家為了緩衝及銜接 B、C 兩段間的速度差異，在兩段之間，增添了 B 段的結束段落，並回到開頭的速度。在此段落中，依舊使用第二主題及來自本章開頭第 6、9 小節，兩聲部錯開的重音後半拍（詳見【譜例 4-25】）。

【譜例 4-25】（咖啡色框為 B 段之結束樂段，及前兩樂章之創作手法）

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three sections. The first section, starting at measure 56, is titled "Second theme" and features a melody in the right hand with a *P dolce* dynamic and a piano accompaniment in the left hand with a *pp* dynamic. The second section, starting at measure 61, is a continuation of the theme, marked with a *p* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. The third section, starting at measure 66, is titled "Closing section (from Second)" and is enclosed in a brown box. It is marked "Tempo I" and features a melody in the right hand with a *pp* dynamic and a piano accompaniment in the left hand with a *più f* dynamic. The final section, starting at measure 71, is titled "錯開 (from mov. 1)" and is also enclosed in a brown box. It features a melody in the right hand with a *mp* dynamic and a piano accompaniment in the left hand with a *mf* dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

進入 C 段後，作曲家持續大面積使用前兩樂章之素材發展：除了在 A 段就已出現的接力手法外，還有第一樂章素材之重複運用，以及大量源自第二樂章的波浪音型。其波浪音型放置於第三樂章中，形成了另一種規律的律動。且馬悌努在同一小節中，不同聲部有著不同律動，有時一拍一個律動、有時一小節一個律動、有時一小節四個律動；其中也包含正向及反向的波浪。為了強調此律動的規律，作曲家也加入重音記號，但在此規律下，筆者認為演奏家不需太刻意，因為在小聲的力度下及音型的跑動過程，只需視為想法上的重點音即可（詳見【譜例 4-26】、【譜例 4-27】、【譜例 4-28】）。

進行至整個第三樂章的一半，筆者認為馬悌努一直不斷使用前面樂章的作曲手法來喚醒大家的記憶，似乎是在提醒，不要忘記這些動亂造成的結果。

【譜例 4-26】（咖啡色為前兩樂章之創作手法）

The image displays a musical score for Example 4-26, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 81, marked with a circled '3'. It features a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern, highlighted in orange. Above this line, the text '接力 (from mov. 2)' is written in orange. The piano part (treble and bass staves) shows sparse accompaniment with dynamics like *pp* and *p*. The second system starts at measure 85, showing more complex rhythmic patterns in the bass line and a more active piano accompaniment with various chords and dynamics.

【譜例 4-27】（咖啡色框為前兩樂章之創作手法）

103 下行三度音程 (from mov. 1 素材)



This musical score example shows two staves. The upper staff contains a melodic line with a descending tritone interval highlighted by a brown rectangular box. The lower staff shows the piano accompaniment with chords and bass notes.

【譜例 4-28】（咖啡色為前兩樂章之創作手法）

94

97 波浪音型 (from mov. 2)



This musical score example shows two staves. The upper staff contains a melodic line with a wavy, undulating pattern. The lower staff shows the piano accompaniment. A watermark with the characters '師大' is visible in the center of the page.

馬梯努在第一樂章也曾利用三個小音階當作段落間的連句。而作曲家這次也利用此方法進入 B' 段落；分別使用：e 小調、d 小調、c 小調，最後進入 B' 段的升 c 小調。B' 段落的鋼琴聲部一樣是波浪音型的動機，搭配大提琴的第二主題旋律。此段與【譜例 4-28】的差別在於：前者是兩聲部都有波浪的音型動機；而此段則是在波浪動機的慌亂下，還有著第二主題的方向性。在第 116-124 小節中，鋼琴左手從本與右手同動機，變更至與大提琴相同的後半拍節奏，與 B 段落中的結束段落形成差別（詳見【譜例 4-29】、【譜例 4-30】）。

在大提琴及鋼琴左手聲部皆為後半拍節奏時，鋼琴的右手必須極中立的固定拍子，而後半拍節奏動機的聲部則需穩穩地跟著，因此段為後半拍重音，是容易趕拍子的樂段，演奏者們須互相仔細聆聽。

#### 【譜例 4-29】

107

*p* *poco* *poco* *poco, f*

e minor: d minor: c minor:

*pp*

112

**B'**

*mf* *mf*

Second theme

*p* 波浪音型

c-sharp minor:

### 【譜例 4-30】

緊接著的 A 段為開頭完全相同的，筆者就不多加贅述。筆者將最後一個段落 C' 段落分為前後兩部分，第一部分為第 167 至 186 小節；第二部分則是 187 小節至結束。此分法是依據聲響及豐富度的層次。第一部分基本也是使用波浪音型及第一樂章的下行加上行音程素材（反向），而在樂句間的連句，作曲家也使用前兩樂章的手法：改變節奏產生速度變快的幻覺（詳見【譜例 4-31】）。

### 【譜例 4-31】（咖啡色框為前兩樂章之創作手法）

馬梯努為了製造滾奏感更重的波浪音型，將節奏從本來的十六分音符轉為六連音，更將波浪音型由兩樂器共同完成，形成聲響較寬的音域及不同音色的撞擊感。在 C' 段第一部分接入第二部分的最後一小節，作曲家將它作為一個高潮點，以及冷卻的連句，而後進入相對冷靜的 C' 段第二部分開頭（詳見【譜例 4-32】）。

【譜例 4-32】（咖啡色為前兩樂章之創作手法）

182

波浪音型、反向六連音 (from mov. 2)

185

4:6:3 (from mov. 1, 2)

The image displays a musical score for Example 4-32, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system, starting at measure 182, features a piano part with a wavy melodic line and a bass part with a sixteenth-note accompaniment. An annotation '波浪音型、反向六連音 (from mov. 2)' is placed between the staves. The second system, starting at measure 185, shows a piano part with a sixteenth-note accompaniment and a bass part with a sixteenth-note accompaniment. An annotation '4:6:3 (from mov. 1, 2)' is placed between the staves. A brown box highlights a specific measure in the bass part of the second system.

C' 段第二部分（第 187 小節至結束）為格狀式的，依據小節數的增加而漸漸增加半音或全音（詳見【譜例 4-33】）。基本素材上也是使用波浪音型，作曲家在此段落波浪音型則使用大提琴不同的語法，以及鋼琴的節奏來改變四種樂句的型態直至結束，分別在：第 187、199、209、215 小節。在大提琴的聲部上，馬梯努都用 C、G 兩種低音空弦；而鋼琴聲部的節奏上，也將本來的六連音加十六分音符，改變為三連音。由此可視，這個結束將漸漸走向寬廣的聲響，在技巧上，作曲家也使用較自然的節奏、空弦等方式，將響亮度發揮出來（詳見【譜例 4-34】）。

【譜例 4-33】（咖啡色為前兩樂章之創作手法）

187

波浪音型

190

Block Structure

【譜例 4-34】（橘色框為同節奏不同語法）

187

*p*

199

*p*

207

*p*

214

*ff* *mp*

*Più meno* *rit.* *poco* *n* *poco*

*Più meno* *rit.* *poco* *n* *poco*

*8. basso*

此樂章的最後七小節，作曲家除了在大提琴聲部使用大量雙音空弦外，鋼琴聲部則為連續下行二度，瘋狂強調 C 音，且音域也愈來愈寬廣，直至最後的 C 大調和弦音。在幾乎整首都使用小調調性及眾多和聲外音下，最後卻使用了一個充滿正面的和弦音，另筆者非常的意外，但也象徵著馬悌努雖然在整首樂曲中，大量重複使用複雜的動機及調性，但在理智上還是有著正能量的。

筆者認為第三樂章的重點在於語法，馬悌努在此樂章特別使用了各式不同的大提琴語法來改變氛圍及強調音；除了語法外，因幾乎所有素材都來自第一、二樂章，像是在幫整首樂曲做一個回顧。另一方面，或許馬悌努其實在整首曲子開頭就已固定基本材料，其餘的就只是大量發展的過程，而這些發展的過程，筆者認為才是重要的，不僅因作曲家大量的重複動機，在二、三樂章更是同一動機，大面積的發展。

【譜例 4-35】（咖啡色框為前兩樂章之創作手法）

214 *Più meno* *rit.* *poco* *a* *poco*

*Più meno* *rit.* *poco* *a* *poco*

*ff* *mp*

*s. bassa*

218 下行二度 (from mov. 1, 2)

Dépôt légal N°135

#### 第四節 《第一號大提琴奏鳴曲》分析及詮釋之總結

馬悌努非常擅長將樂譜上單純的基礎音型、節奏，透過其各式各樣的創作手法，便能不斷的發展，且達到作曲家想要的效果與氛圍，例如：馬悌努鮮少使用速度術語來轉變速度，僅僅是透過改變節奏、音域，便能讓整個氛圍、局勢煥然一新，或者產生速度改變的幻覺（舉例【譜例 4-2】、【譜例 4-20】、【譜例 4-32】）；或是將簡單的素材強調多次，繪聲繪影的描述並賦予新意，如第一樂章下行二度素材，第二、三樂章波浪音型……等（舉例【譜例 4-13】、【譜例 4-15】）；馬悌努也喜愛運用暗示及預告，像是第一樂章的倒數 10 小節結尾句，預告著第二樂章的調性及緩衝著兩樂章之間的速度，第二樂章的結尾句則暗示著第三樂章十六分音符的節奏（舉例【譜例 4-14】、【譜例 4-21】）。

除此之外，馬悌努也於各個樂章中，使用不同手法以達到相同的效果。例如：為了產生速度變快的幻覺，第一樂章頻繁使用後半拍製造搶拍的效果、第二樂章則是以相同節奏並加入第一樂章的基本素材、第三樂章則是維持著十六分音符但改變大提琴演奏的語法（舉例【譜例 4-2】、【譜例 4-18】、【譜例 4-24】）。

即使馬悌努在前述音型及節奏上大量的發展外，音符及節奏單純的本質也是作曲家非常把握的。例如：半音的大量出現，對馬悌努來說至關重要，不僅攸關著前段所敘述的氛圍，也是他用來轉調的重點手法（舉例【譜例 4-20】、【譜例 4-23】）；強調的節奏，於三個樂章中也淺而易見，強調第一樂章的二連音、第二樂章不安定的三拍子，以及第三樂章大量的十六分音符，在這些簡單的節拍中，也能看見作曲家的堅持（舉例【譜例 4-1】、【譜例 4-19】、【譜例 4-23】）。

在第四章開頭有提到，貝多芬的弦樂四重奏，作品 133 《大復格曲》(Große Fuge) 與此曲的相像之處。大復格曲的導奏即出現了所有素材，且素材上大量使用半音、全

音，於聲部上合併斷奏、線條的語法；在節奏上也經常使用同素材不同節奏製造各式各樣的氛圍，同一拍的節奏上，也有八分音符對上三連音再對上十六分音符的影子，也總是使用錯開的手法及強調四聲部中的齊奏精神；在調性的編排上，皆從較混沌、複雜的，至較明確、單純、光明的調性結束……等。這些手法皆與馬梯努的此首奏鳴曲如出一徹，因上述原因，筆者猜測貝多芬的《大復格曲》，對馬梯努有一定的影響。

馬梯努的《第一號大提琴奏鳴曲》三個樂章的創作手法大同小異，基本的核心皆保持在單純的節奏及音符上，自始至終，筆者認為作曲家想要傳達的是其背後的意涵。



## 第五章 結語

在研究過程中，筆者發現，馬悌努自年幼時便被孤立於塔中生活、長年孤身在外半工半讀、經濟資源匱乏的無奈、戰爭所帶來的重大影響、與人之間的相處……等，以上種種原因，嚐盡酸甜苦辣的馬悌努將一切宣洩於創作中。然而這也說明了馬悌努雖是個多產的作曲家，卻不光是濫竽充數，幾乎所有作品都有著特殊意義，更不用說此《第一號大提琴奏鳴曲》不僅反映了戰爭時期的艱苦，更飽含因被迫逃離巴黎的那份不甘。

即便此《第一號大提琴奏鳴曲》的內容繁複，且相較第二及第三號大提琴奏鳴曲更為沉重，導致較少被提及與演奏，但樂曲所呈現出的糾葛、壓抑的情緒，其渲染力讓筆者深深著迷。雖無身處在同一年代，但能從曲中感受到馬悌努不迎合主流、忠於內心的真摯樣貌；雖不善於表達，卻仍盡力訴說的模樣，使筆者深有啟發。在認識這首曲子時，筆者從中感受到作曲家剛柔並濟的個性，從單純的基礎素材到深刻繁瑣的發展過程，秉持著堅忍不拔的精神、柔軟的內心、耐心的蓄力及能量的爆發，理性中有抱負，剛毅中有溫柔。

## 參考文獻

### 【外文書目】

- Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1944.
- Šafránek, Miloš. *Bohuslav Martinů: His Life and Works*. London: Allan Wingate, 1961.
- F. James Rybka. *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. UK: The Scarecrow Press, 2011.

### 【期刊】

- Šafránek, Miloš. “Bohuslav Martinů.” *The Musical Quarterly* 29, no. 3. UK: Oxford University Press, 1943, 329-354.
- Šafránek, Miloš. “Martinů’s Musical Development.” *Tempo*, no. 72. UK: Cambridge University Press, 1965, 11-15.

### 【學術論文】

- 賴宜。〈馬悌努《第三號大提琴奏鳴曲》之樂曲分析與演奏詮釋〉。國立嘉義大學音樂學系研究所碩士論文，2019。
- 高宜芝。〈馬悌努《第三號大提琴奏鳴曲》之樂曲分析與演奏詮釋〉。東吳大學音樂學系研究所碩士論文，2010。
- Carey, Meghan Anne. “Bohuslav Martinů and his First Cello Sonata: A Performance Guide.” D.M.A., The Florida State University, 2017.
- Bazala, Alison Eleanor. “Bohuslav martinů's chamber music for violoncello and piano.” D.M.A., University of Maryland, College Park, 2005.

Cvorovic, Rachel Katherine. “Bohuslav Martinů’s Half-tune: a representation of Parisian musical eclecticism of the 1920s.” M.A., University of Georgia, 2004.

**【線上資訊】**

劉聖文。《大提琴的貴族：傅尼葉 1906-1986》台北：MUZIK 雜誌。2007；

<https://read.muzikair.com/tw/periodicalArticles/8cb522ab-f8de-4f54-b670-86435e3c655d>

