

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

碩士在職專班

書面報告

Continuing Education Master's Program of Music

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

陳奕廷小提琴學位音樂會樂曲解說報告暨規劃理念

A Program Notes and Program Designing of
Chen, Yi-Ting Violin Master's Degree Recital

陳奕廷

Chen, Yi-Ting

指導教授：路耀祖 教授

Advisor: Prof. Lu, Yao-Tsu

中華民國 113 年 12 月

December 2024

中文摘要

本篇書面報告為國立臺灣師範大學碩士學位音樂會之延伸，題為「陳奕廷小提琴學位音樂會樂曲解說報告暨規劃理念」。選取了四首來自不同音樂時期的小提琴作品，包括巴哈的《A 小調第二號小提琴無伴奏奏鳴曲》，作品第一 00 三號；貝多芬的《A 大調第二號小提琴奏鳴曲》，作品編號十二號第二首；普羅高菲夫的《五首旋律》，作品編號 35A 號與《D 大調第二號小提琴奏鳴曲》，作品編號 94A 號。本篇從作曲家背景與樂曲詮釋兩方面探討，剖析其結構、主題與和聲，並說明演奏中的技術與表現挑戰。結合學術研究、文獻分析與個人練習經驗，融合理論與實踐，展現學術與音樂藝術之間的連結，並深化對各時代小提琴曲目之理解與詮釋。



關鍵字：巴哈、貝多芬、普羅高菲夫、小提琴奏鳴曲、音樂詮釋

Abstract

This written report is an extension of the master's degree recital at National Taiwan Normal University, titled "Chen Yi-Ting Violin Degree Recital Program Notes and Planning Concepts." It examines four violin works from different musical periods: Bach Violin Sonata No. 2 in A Minor, BWV 1003; Beethoven Violin Sonata No. 2 in A Major, Op. 12, No. 2; Prokofiev Five Melodies, Op. 35a; and his Violin Sonata No. 2 in D Major, Op. 94a. The report explores the composers' backgrounds and the interpretation of the pieces, analyzing their structure, themes, and harmonic language while addressing technical and expressive challenges in performance. Combining academic research, literature review, and personal practice experience, this report integrates theory and performance, highlighting the connection between scholarly inquiry and musical artistry while deepening the understanding and interpretation of violin repertoire from various eras.

Keywords: Bach, Beethoven, Prokofiev, Violin sonata, Musical interpretation

目錄

中文摘要	i
Abstract	ii
第一章 展演曲目	1
第二章 樂曲規劃理念	2
第三章 展演曲目詮釋與分析	4
第一節 巴哈：A 小調第二號小提琴無伴奏奏鳴曲，作品第一〇〇三號	4
作曲家與作品創作背景	4
樂曲詮釋分析	6
第二節 貝多芬：A 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品編號十二號第二首	9
作曲家與作品創作背景	9
樂曲詮釋分析	12
第三節 普羅高菲夫：五首旋律，作品編號三十五 A 號	15
作曲家與作品創作背景	15
樂曲詮釋分析	18
第四節 普羅高菲夫：D 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品編號九十四 A 號	22
作品創作背景	22
樂曲詮釋分析	23
參考書目	27

第一章 展演曲目

上半場

Johann Sebastian Bach: Violin Sonata No. 2 in A Minor, BWV 1003
巴哈：A 小調第二號小提琴無伴奏奏鳴曲，作品第一〇〇三號

Sergei Prokofiev: Five Melodies, Op. 35a
普羅高菲夫：五首旋律，作品編號三十五 A 號

下半場

Ludwig van Beethoven: Violin Sonata No. 2 in A Major, Op. 12 No. 2
貝多芬：A 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品編號十二號第二首

Sergei Prokofiev: Violin Sonata No. 2 in D Major, Op. 94a
普羅高菲夫：D 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品編號九十四 A 號

第二章 樂曲規劃理念

書面報告架構與選曲初衷

在經歷師大碩班教育課程的研習，以及過程中所培養的學術專業，本篇是我個人碩士學位音樂會所延伸出的書面報告，「陳奕廷小提琴學位音樂會樂曲解說報告暨規劃理念」。囊括了就讀的這兩年期間，學術知識上所累積的總結，以及在演奏技巧上的見解組合而成的結晶。

本篇書面報告的樂曲一共四首，以創作時間先後來排序，分別是巴哈、貝多芬以及普羅高菲夫，三位音樂家所創作的小提琴作品。每首分為兩部分來進行介紹，分別為作曲家與作品創作背景，以及樂曲詮釋分析。作曲家部分，概述其一生的音樂歷程及對後世產生的影響之外，也著重在該音樂家與此創作之間的關係；作品創作背景部分，探討樂曲創作之前的歷史脈絡、樂曲曲式的流變、作曲家創作當下的環境及地位、創作目的及後世迴響；樂曲詮釋分析部分，以樂曲架構為脈絡，分析樂譜上的記號與音符並探討它們之間的關係，並在分析樂句的過程中將之詮釋為個人的觀點。

個人喜好古典樂派時期的小提琴演奏風格，因此挑選了以鋼琴與小提琴一同呈現的奏鳴曲曲式的樂種。並嘗試以奏鳴曲為主軸，延伸選擇不同時代的作曲家所創作的作品，期望在研習探究上或是實際演奏練習中，能瞭解其中相互的承繼關係或是創新

思想。因此在挑選曲目時，分別以巴洛克、古典、浪漫、二十世紀音樂為目標，並且在符合學位音樂會規定時間長度下，最終能呈現出對各時代音樂作品的表現能力。

文獻探討與結語

透過查尋和研究中、英文相關的學術論文，比對並充實自己對作曲家的瞭解，同時也利用圖書館或市面上的書籍，增加對當代作家、音樂家對於當時音樂看法的認識。不僅限於文字資料來源，也從影音方面著手，通過聆賞多位演奏家的詮釋，去拼湊或發現隱藏在樂曲中尚未被重視的旋律或和聲。

在普羅高菲夫的小提琴奏鳴曲中，剖析各樂章的樂曲風格及其對古典曲式的使用，同時簡述和聲變化與主題的擴展。在普羅高菲夫的五首旋律中，基於曲式和和聲的分析，描述這五首樂曲在同樣為三段體的曲式下所做的改變。在貝多芬的小提琴奏鳴曲中，重點描述鋼琴與小提琴之間的聲部關係，以及主題動機的利用與變化。最後，在巴哈的小提琴無伴奏曲中，根據個人實際演奏時遇到的技巧困難，提出可能的解決辦法與練習方式。

演奏家作為音樂傳遞的要素之一，在追求理想音樂呈現的道路上，自我的提升、樂器的調校、對音樂的理解與演奏上的共鳴是必不可少的。通過對樂曲的認識與對音樂的主觀感受的歸納，不僅能充實音樂底蘊，還能在個人對音樂及心靈上的收穫中獲得最大的價值。

第三章 展演曲目詮釋與分析

第一節 巴哈：A 小調第二號小提琴無伴奏奏鳴曲，

作品第一〇〇三號

作曲家與作品創作背景

作曲家

巴洛克時期音樂的集大成者，音樂之父約翰·塞巴斯汀·巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750），在青年時期已經是一位優秀的教堂管風琴師。他在威瑪宮廷擔任樂師的九年間，不僅作為管風琴師及室內樂樂團的小提琴手兼指揮，後來更升任為唱詩班指揮，展現了他在各種音樂職位上的優秀才能。

巴哈在三十二歲時，於科登宮廷擔任樂團指揮，這段近六年的時間裡，他得以利用宮廷中優秀的樂團人員及更大的編制，創作出許多傳世之作。更重要的是，由於柯登親王利奧波德（Leopold von Anhalt-Köthen, 1694-1728）的信仰規定，使得宮廷更偏重於室內樂或世俗音樂的演出。這對巴哈來說無疑是一項挑戰，但也激發了他在器樂

領域上的創新，如《無伴奏小提琴奏鳴曲及組曲》、《無伴奏大提琴組曲》、《平均律鋼琴曲集》第一卷等，都是這一時期的傑出器樂作品。

在三十八歲時，巴哈在萊比錫最大的一間教堂，聖多馬教堂擔任唱詩班指揮。儘管工作繁重，還要面對市議會的監督和校長的指示，他仍然為教堂音樂創作了大量的作品。在將近二十年的時間裡，他為教堂音樂創作了兩百六十五首的宗教康塔塔、六首經文歌、三部神劇、五首彌撒、三部受難曲，以及各式鍵盤及器樂作品。巴哈的一生並沒有留下太多的個人生活記錄，但他晚年的作品如《平均律鋼琴曲集》第二卷，因腓特烈二世而創作的《音樂的奉獻》、《賦格的藝術》、《哥特堡變奏曲》等，都成為了巴洛克時期音樂的瑰寶。

作品創作背景

「六首無數字低音的小提琴獨奏曲，第一卷，約翰·塞巴斯汀·巴哈作曲，1720年」，是現存最早的巴哈小提琴無伴奏的六首樂曲（BWV1001-1006）的親筆譜。這六首樂曲在現代被譽為「小提琴演奏的聖經」。巴哈在威瑪工作的時期，他的工作義務之一就是演奏小提琴，因此有許多研究認為，這六首曲子可能是在更早的時期創作的。

這六首樂曲以奏鳴曲和組曲的形式交互排列。其中的三首奏鳴曲都遵循義大利的教會奏鳴曲曲式，每首都有四個樂章，而第二個樂章則採用了德國風格的賦格曲。在德國，小提琴的複調演奏有著悠久的傳統，拉琴的同時用管風琴的腳鍵盤演奏低音的部分。巴哈在這部作品中，不僅將小提琴視為單旋律樂器來創作，而且還將其視為能

夠呈現鍵盤上的和聲和對位法的樂器。近期的研究顯示，在巴洛克時期的德國地區，琴弓的弓毛彈性並不是通過機械式旋扭來調節的，而是在弓毛的鬆緊度相對固定的情況下，演奏者會用大拇指拖拽來控制張力，從而在演奏中輕鬆地調整弓毛的弧度，以拉奏從低音到高音的和弦。

這部作品直到西元一八零二年才首次出版，並在十九世紀的小提琴演奏家約瑟夫·姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）的演奏下，逐漸為世人所認識。在這部作品創作之後的兩百年間，鮮少有作曲家再創作類似的獨奏小提琴曲式。直到歐仁·奧古斯特·易沙意（Eugène Auguste Ysaÿe, 1858-1931）的六首小提琴獨奏奏鳴曲集，以及二十世紀作曲家巴爾托克·貝拉（Bartók Béla, 1881-1945）的無伴奏小提琴奏鳴曲，都是向巴哈的作品致敬。

樂曲詮釋分析

極緩板（Grave）

A 小調、四分之四拍子。樂譜表面上只有二十三小節，但由於多聲部橫向的對位關係和極緩板的演奏速度，使得聽眾有充分的欣賞空間。樂曲的結構可以分為兩個大的樂段，每個樂段都包含了兩次長度為四小節的轉調段。除了第一次的轉調段從 C 大調開始外，其他三次都是從 A 小調出發，發展到屬調或下屬調，並最終回到原調。在注重低音線條流動的同時，這首樂曲也使用了複音奏法、垂直關係的和弦、音階式的琶音，以及由分散弦組成的如波浪似的音形。這些元素使得這首樂曲有如鍵盤樂器中的觸技曲風格的前奏曲。

賦格 (Fuga)

A 小調、四分之二拍子。相較於第一樂章帶有即興風格的短篇慢板樂曲，第二樂章則是達兩百八十九小節的長篇，以三聲部為主體。其簡短且清晰的主題，可以在樂曲的任何地方立即被聽見。樂曲分為兩大樂段（第 1-136 小節），這兩個樂段具有明顯的對稱結構和擴展設計。在主題動機的變化上，多聲部的同時進行產生了縱向和聲的織度變化，但樂曲仍以主題的橫向音程變化為主軸，並大量使用了音符的置換、音形的重新編排、倒影、模進等創作技巧。

在實際演奏上，需要在許多四聲部與三聲部進行的樂段中，同時顧及音樂的行進速度和低音聲部的重視，以避免陷入運弓技巧的困境。當樂段轉換時，需要注意樂段的終止感並將之呈現，需時刻明白當下的主題是在第幾聲部被演奏，才能為音樂做出最好的安排。

行板 (Andante)

C 大調、四分之三拍子。各段反覆的二段體曲式，主要以二聲部為主體，但在某些時候也會出現三聲部或四聲部的部分。負責旋律的聲部和帶有數字低音進行的聲部兩者互不干擾，但卻能同時描繪出優美且曼妙的旋律。在實際演奏上，需要在同時拉奏兩個聲部之間，強調有旋律進行的聲部，並在需要跨弦演奏的時候，特別注意不能拖慢原有的音樂行進速度。

快板(Allegro)

A 小調、四分之四拍子。各段反覆的二段體曲式，輕快且帶有即興、觸技曲風格的快板樂章。樂句間的強（forte）弱（piano）斷層式改變和交互顯現，創造出了如回聲般的音響效果。由於其單旋律及炫技的風格，這首曲子也被改編成吉他及大提琴的演奏曲。

在實際演奏上，由於樂曲多為十六分音符的快速音群，對運弓的清晰度有相當高的要求。音量的變化需要相當明顯，否則無法呈現出樂曲的精妙之處。雖然以單聲部演奏為主，但在橫向的音形中，也包含了低音聲部旋律進行的旋律線。這與塊狀有圓滑線的音形相對，使得樂曲呈現出更多樣的織度。



第二節 貝多芬：A 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品

編號十二號第二首

作曲家與作品創作背景

作曲家

路德維希·范·貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）是一位作曲家和鋼琴家，是 19 世紀音樂發展的巨人。貝多芬（以下簡稱貝氏）出生於德國科隆，他的祖父和父親分別是當地宮廷和教會的樂師和歌手。在父親及其朋友的指導下，貝氏學習了鍵盤演奏、小提琴、中提琴和作曲。到他十一歲時，已經能擔任管弦樂團的大鍵琴手。在科隆和波昂為教堂與宮廷音樂工作的前幾年中，他的鍵盤演奏、即興創作和作曲才華逐漸受到貴族和有權勢者的賞識。

二十二歲時，由於法國戰爭的影響，貝氏來到了當時歐洲大帝國的首都維也納。在這裡的短短四年間，貝氏迅速融入貴族和名流的社交圈。他的鋼琴即興演奏廣受好評，並且拜師學藝，結識了多位重要的作曲家，逐漸成為年輕一輩中最為優秀的音樂家之一。他的社會地位和生活水平也顯著提高，「…住在十字街（Kreuzgasse）有一名

僕役和一匹馬，還有一衣櫃的新衣以備不時之需……」。¹到三十歲時，貝氏已成為維也納最知名的鋼琴演奏家和作曲家，創作了多首知名的弦樂室內樂作品、器樂奏鳴曲和交響曲，其中 1799 年 12 月在維也納出版的 C 小調鋼琴奏鳴曲 Op. 13《悲愴》是他這一時期的重要作品。

與為貴族和名流社交場合創作音樂不同，貝氏將更多精力投入到滿足樂譜出版商的需求、慈善音樂會以及大型管弦樂團的委託作品中，更重要的是，他在音樂中傾訴個人的情感。最著名的例子之一是於 1805 年 4 月 7 日首演的降 E 大調第三號交響曲《英雄》。這部作品在當時並不廣受歡迎，但現代研究認為它代表了貝氏創作風格的轉變。同樣地，1808 年 12 月 22 日首演的 C 小調第五號交響曲《命運》，更是象徵著古典音樂普及的重要作品。

貝氏生命中的最後十年，被尊崇為當時的音樂大師，是海頓的接班人，長期受到維也納民眾的歌頌和愛戴，實現了他當年初到維也納時的雄心壯志。然而，生理上的打擊卻不斷地重挫他作曲家的生涯。早在他三十二歲時，由於耳疾困擾，他寫下了「海利根施塔特遺書」，透露了他的內心世界及轉變。到四十五歲時，他幾乎完全失聰，但仍堅持創作，譜出了具有深遠影響的作品，如《狄亞貝利變奏曲》、《莊嚴彌撒》和第九號交響曲。貝氏的音樂不僅深深影響了同時代人，也對後世的音樂家產生了深遠影響。

¹ 偉大作曲家羣像—貝多芬。原著，Ates Orga。譯者，蕭美惠、林麗冠。智庫股份有限公司。第 54 頁。

作品創作背景

貝多芬在幼年及創作生涯初期，認真研習過小提琴，並曾在樂團中擔任中提琴手。即便來到維也納，他仍向小提琴名家學習。器樂奏鳴曲的發展可以追溯到巴洛克時期的三重奏鳴曲，阿爾坎傑羅·科賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）將其分為「教堂奏鳴曲」和「室內奏鳴曲」兩種形式。前者通常由「高音聲部樂器」、「低音聲部樂器」和「持續低音聲部」組成，三者之間的比例相對平等。到了十八世紀後期，莫札特創作的小提琴奏鳴曲以此為雛形，強調了「高音聲部樂器」和「低音聲部樂器」之間的互動，小提琴的比例逐漸提升，與鋼琴聲部並駕齊驅。

貝多芬在創作上延續了莫札特的風格，更加強調了小提琴在樂曲中的地位。他一生創作了十首小提琴奏鳴曲，其中大部分都是在《英雄》交響曲首演前創作的。第一至第三號小提琴奏鳴曲創作時間最早，作品中能感受到莫札特和海頓的古典風格，技巧並不複雜。貝多芬曾經親自演奏過第一號小提琴奏鳴曲的樂章。這一時期的貝多芬在貴族和名流的聚會上努力提高自己的知名度，因此我們可以將這部作品編號十二，理解為他獻給上流朋友們的作品。全曲分為三個樂章，快—慢—快。第一樂章輕快活潑，第二樂章憂鬱優美，第三樂章則在再現部之前插入了鋼琴的獨白，使整首樂曲顯得相當有特色。

樂曲詮釋分析

第一樂章

A 大調，八分之六拍子，活潑的快板，奏鳴曲式。第一樂章可分為四個段落：呈示部（第 1-87 小節）、發展部（第 88-123 小節）、再現部（第 124-225 小節）及尾奏（第 226-245 小節）。各段落之間的轉換非常明確，使聆聽者能輕鬆地隨著音樂的進行。在樂器合奏中，鋼琴扮演著相對重要的角色。兩個聲部的主題輪唱，營造出平穩流暢的音響。呈示部包含了第一主題、第二主題及小尾奏，中間有過門樂段作為連接。

第二主題的開頭並沒有如傳統般直接出現在屬調上，而是先以 A 大調的關係小調 F# 小調呈現，為之後在再現部中的轉調（第 147 小節）埋下伏筆。發展部可以分為主題發展樂段和過門樂段。在主題發展樂段中，轉調至 C 大調的第一主題由小提琴和鋼琴聲部共同展現。在過門樂段中，反覆出現的八分音符半音級進音型預示著主題的再現，和聲逐漸回歸 A 大調，並連接至再現部。

再現部完整地重複了呈示部的內容，並接入尾奏樂段。尾奏將第一主題樂段的動機結合起來，放置在不同的聲部中同時展現，增加了樂曲的聲音織度，使其更加豐富多樣。

第二樂章

A 小調，四分之二拍子，近似於稍快板的行板，三段體 ABA 結構。第二樂章作為樂曲的中段，相較於第一樂章，顯得沉靜溫柔，帶有憂鬱自得的氣氛。小提琴和鋼琴的合奏中，兩者之間有更多的對唱，而不僅僅是主題的輪唱。鋼琴也在其中扮演著支撐小提琴主奏的角色。樂段結構相對簡單，而在短樂句的對唱和主題同時對唱的樂段中，作曲家展現了巧妙的創意，賦予鋼琴和小提琴各自的性格。

樂段 A 包括了第一和第二主題，每個主題都是八小節長度，重複兩次。這些主題先由鋼琴主奏，然後由小提琴演奏。與之不同的是，樂段 B（第 33-64 小節）中的各個主題也是八小節一句，重複兩次，但順序改為小提琴主奏，然後交由鋼琴演奏。在這個樂段中，兩聲部的對唱更加緊湊和活躍。

樂段 A 的再現部（第 69-100 小節），調性和結構與樂段 A 相同。在這部分，小提琴的表現相比鋼琴更加突出，漸漸掌握了更多主動權。隨後，過門樂段（第 101-110 小節）將樂曲連接至尾奏。此時鋼琴和小提琴的聲部顯得相當平衡，最後由鋼琴帶入尾奏。尾奏中，小提琴和鋼琴一同以強音量齊奏出第一主題，最終兩聲部在弱音量的 A 音上結束了第二樂章。

第三樂章

A 大調，四分之三拍子，愜意的快板，輪旋曲式。第三樂章中，小提琴與鋼琴的合奏相比前兩個樂章更加有主見與衝突，音樂間的對答緊湊，具有戲劇性。兩件樂器仿佛被賦予了音符以外的個性，聲部之間的對話更靈動有趣。

第一主題樂段為第 1-32 小節。在動機分析中，小提琴奏出的第一主題尾段音形（第 15 小節）不完整模仿，發展為之後過門樂段及樂句結尾的重要提示，並成為貫穿整個樂章的主要動機之一。第二主題樂段為第 33-48 小節。四個小節長的第二主題突然出現，由鋼琴領奏的充滿精神的三連音動機。在這段中，兩聲部的合作回歸到主題出現後的輪奏模式，另一方忠實地再次演奏，並用簡單的伴奏支持主題旋律。動機分析上，鋼琴的三連音動機（第 33 小節）象徵著鋼琴聲部在主題上的主導地位。

在樂曲中段（第 120 小節），一個全新的主題出現，柔美輕快且得意的旋律由小提琴主奏。在這個龐大樂段中，小提琴完全掌握了主導權，而鋼琴則主要負責重複主題和伴奏。中段結束後，在回到第一主題前，小提琴與鋼琴的對話為樂曲的進行增添了喘息與思考的空間，最終由鋼琴將調性拉回 A 大調。

在尾聲樂段，鋼琴從 A 大調主音開始彈奏第一主題。兩件樂器展現了前所未有的旋律共享與和諧，旋律不斷向上推進，充滿活力。最終，在鋼琴的引領下，整首樂曲完美收尾。

第三節 普羅高菲夫：

五首旋律，作品編號三十五 A 號

作曲家與作品創作背景

作曲家

謝爾蓋·普羅高菲夫（Sergei Prokofiev, 1891-1953，以下簡稱普氏）是蘇聯 20 世紀最重要的作曲家兼鋼琴家之一。他的音樂融合了古典音樂傳統的曲式、優美的長旋律，以及現代音樂中強烈衝突的節奏與怪誕的和聲。

普氏出生於現今烏克蘭東部的頓巴斯（Donbas）地區。幼年時期，在母親的啟蒙和富裕的家境下，他接受了良好的音樂教育。九歲時，他創作了第一部歌劇《巨人》，包含三幕和六個場景。在聖彼得堡音樂院就讀的十年間，他學習了作曲、鋼琴演奏和指揮。在學院中，以傳統主義、古典浪漫樂派為主流的音樂風格深深影響了他日後的創作。然而，普氏同時也是一位敢於挑戰傳統的實驗作曲家，他的現代風格創作引起了伊果·史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）和阿諾·荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）等人的關注。

隨著第一次世界大戰期間俄羅斯的動盪，普氏決定離開祖國。他在流亡期間，以鋼琴家、歌劇和芭蕾舞曲作家的身份征服了聽眾，在法國和美國之間奔走。流亡初期，普氏在巴黎音樂圈中取得了很高的聲望。然而，第二號交響曲的首演失利引發了他心中的恐懼和懷疑。在流亡九年後，普氏首次在俄羅斯進行了為期三個月、共二十一場的巡迴演出，受到了官方和當地年輕音樂家的熱烈歡迎，當時僅十八歲的歐伊斯特拉赫也與他有過交集，並在日後成為好友。

普氏人生的最後二十年回到了俄羅斯。在歸國初期，蘇聯共產黨對藝術領域的控管達到頂峰，他們奉行以社會主義現實主義（socialist realism）為最高標準，禁止一切「形式主義」的創作。普氏在歸國前已經開始為深耕於俄羅斯做準備，並提升自己在官方和聽眾眼中的價值。他的評論對「蘇聯未來的音樂」的看法與官方立場不謀而合，這幫助他與政府之間達成了利益平衡。從需要經紀人和劇團負責人協調以獲得演出機會的作曲家，普氏轉變為只需迎合政府要求便能獲得財富、地位和名聲的人物。

這種轉變使普氏的創作逐漸從面向鑑賞家的，轉為面向大眾風格的作品。他創作了許多官方宣傳的歌劇、電影配樂、交響曲等，成為了蘇聯的偉大作曲家。晚年，雖然他的創作受到了史達林御用學者和作曲家協會的指示限制，但這些作品仍然非常出色，許多曲目至今仍被頻繁演出，如兒童交響詩作品《彼得與狼》、歌劇《戰爭與和平》等。

作品創作背景

普羅高菲夫於西元一九二零年的十二月至一月間，在美國加利福尼亞州為俄羅斯女中音歌唱家尼娜·科舍茨（Nina Koshetz, 1891-1965）創作了《五首無詞歌》作品編號三十五號。在波蘭移民小提琴家保羅·科查斯基（Paul Kochanski, 1887-1934）的建議下，普氏於西元一九二五年，將此作品改編為小提琴和鋼琴合奏版本《五首旋律》作品編號三十五號 A。這五首曲子分別題獻給當時的三位小提琴家：第一、三、四首樂曲獻給保羅·科查斯基；第二首樂曲獻給塞西莉亞·漢森（Cecilia Hansen, 1897-1989），她是普氏在聖彼得堡音樂學院時期的一位鋼琴家朋友的妻子；第五首樂曲則獻給約瑟夫·西蓋蒂（Joseph Szigeti, 1892-1973）。

兩個版本在鋼琴伴奏部分沒有改動，獨奏部分則稍有不同。小提琴版本中加入了許多特有的弦樂技巧，如弱音器、雙音、撥弦、泛音及顫音。最明顯的差異在於第二首樂曲：第一到七小節中，小提琴版本加入了撥弦，而聲樂版本僅由鋼琴聲部演奏；第五十到五十七小節中，小提琴版本使用了特殊的顫音，而聲樂版本則重複前一句樂句。

在這五首樂曲中，除了第四首樂曲之外，其餘皆採用流行歌曲常用的對稱 A-B-A 結構。長線條旋律在三和弦的基礎上添加了許多升降半音的變化，鋼琴部分則以簡約的伴奏方式呈現。新的樂段通常伴隨著速度變化及音量的轉換，使音樂充滿抒情性、想像力和異國情調的風格。

樂曲詮釋分析

第一首

八分之十二拍子，行板，三段體 ABA 結構。主題旋律風格陰柔而多愁善感，兩聲部樂句的主題輪唱分段明顯，鋼琴作為主旋律支持的伴奏角色，有固定且規律的節奏音型模式。

第一樂段（樂段 A）包含兩小節長的第一主題及其對句。樂曲一開始由鋼琴聲部以弱起拍的降 E 長音引出，隨後小提琴聲部呈現第一主題。經過一個小節的長音等待後（第 3 小節），主題再被重複一次。重複兩次的主題，使我們能夠聽清鋼琴及小提琴的主題全貌。這種處理手法進一步表明旋律的進行在鋼琴聲部是存在的，樂曲開始的降 E 音不僅是為小提琴主題做鋪陳，而是先於主題出現的對句。

第二樂段由重複兩次、長度為五小節的第二主題組成，第二主題的結構從第一樂段演變而來。短暫過門後，樂曲回到了第一主題的再現（再現樂段 A）。主題處理與前一樂段相同，並與樂曲開頭的結構對稱，整首曲子在平緩寧靜的音樂中結束。

第二首

四分之二拍子，緩板、但不過分的，結構為三段體 ABA，這首樂曲沒有明顯的聲部對唱。A 樂段包括第 1-41 小節，B 樂段為第 42-69 小節，再現 A 樂段為第 70-80 小

節，尾奏為第 81-82 小節。第一主題從 E 音開始，長度為八小節，分為前四小節與後四小節。在第 9-11 小節中，為第 12-14 小節音型的逆行手法。在第一主題轉調段，透過第一主題的前句漸漸的將旋律往上推進。

B 樂段，由重複兩次的第二主題及其轉調段組成。轉調段中，類似 A 樂段的二度關係出現於第 42、50、58、62、66 小節的 A \sharp -B \sharp -C \sharp 音。過門（第 66-69 小節）由鋼琴主奏，低音聲部與中音聲部的旋律在此表現不同功能，前者預示即將到來的和聲及段落，後者則以旋律進行回顧樂曲的二度關係，顯示作曲家對低音的重視。樂曲最後回到第一主題，但將其完整上移一個八度，相比於前段使用弱音器演奏的部分，這段第一主題增添了清澈與透亮的特質，使原本憂鬱善感的情緒有了新的色彩。

第三首

四分之四拍子，不過快的但生氣蓬勃，三段體 ABA 結構。小提琴與鋼琴聲部之間的輪唱相當明顯，並且有許多兩條旋律同時進行的樂段。除了保持前兩首的樂句結構特質外，這首樂曲特別注重鋼琴低音聲部的旋律進行，並與小提琴的主旋律對唱。樂段間的速度變化極大，顯示出不同主題的特質。在分析過程中，主要以小提琴旋律為脈絡進行分段，但也納入了鋼琴伴奏的旋律。

第一主題樂段（樂段 A）涵蓋第 1-27 小節。第一主題分為第 1-10 小節，其中前句為第 1-4 小節，後句為第 5-10 小節。在接下來的樂段（第 11-16 小節），小提琴聲部將

第一主題的前句節奏擴展，由四分音符變化為二分音符，而鋼琴聲部則保持原先的符值彈奏，為接下來的過門（第 17-19 小節）伴奏音形做準備。

第二主題（樂段 B）在小提琴聲部的第二次重複中有所變化，前句改以泛音拉奏，後句則略微縮短，呈現未解決的感覺。樂曲最後回到第一主題，前句低八度演奏，後句則與最初相同，延續了樂段 B 較為沉穩的特質，使主題從原先的高亢熱烈轉向深沉韻味。尾段為第 64-69 小節，樂曲停留在了 E 音上。

第四首

A 大調，四分之三拍子，輕巧詼諧風的稍快板，三段體 ABA 曲式。第四首是這五首樂曲之中屬篇幅較短的一首。全曲的樂段順序為：第一主題和第二主題輪流出現兩次，最後回到第一主題，並在簡短的過門後連接尾奏，全曲在輕盈的樂聲中結束。

鋼琴合奏部分在這首樂曲中顯得相當制式化，除了簡單的伴奏音形，以及作為第二主題陪襯的，由第一主題動機所構成的伴奏音形，僅在最後尾段稍有表現，其他部分完全屈居於小提琴聲部的主旋律之下。樂曲開頭在一小節的前奏後，緊接著出現第一主題（第 2-7 小節）和第二主題（第 8-11 小節）。這兩個主題都可以分為平等的兩個小樂句結構，第二個樂句是對第一個樂句的變化。例如，第一主題的第二個小樂句在下屬調的主音上結束，而第二主題則將結束音提高半音，音形變化不大。

鋼琴合奏聲部在樂段轉變之前都有第一主題的加入，但又立即被小提琴的主旋律所掩蓋，使樂曲顯得相當緊湊。小提琴聲部演奏的第一主題（第 22-27 小節）將原有

的第一主題以十六分音符為基礎，並在節奏的縫隙間加入許多和聲音，且提高八度演奏形成。而第二主題（第 18-21 小節）則是將原有主題移調半音，加入半音經過音，並移低八度演奏的變化。

第五首

B 小調，四分之四拍子，行板，但不太甚，三段體 ABA 曲式。雖然這五首樂曲都採用三段體曲式，但每首曲子的樂段編排和特色各有不同。這首樂曲的編排與第一首相近，並且鋼琴與小提琴之間的旋律合作關係更接近古典樂派中的小提琴奏鳴曲編排，例如兩聲部主題的接續輪奏後才接續下一個主題。

第一主題在第 3-10 小節，首先由小提琴演奏，接著由鋼琴在第 11-18 小節接續，小提琴同時演奏第一主題的對句旋律。在再現樂段中，從鋼琴主奏的樂段開始，但從同樣調性的屬音進行，和聲織度也更加壯闊雄渾。第二主題在第 19-26 小節，同樣由鋼琴聲部從弱起拍開始，結合音形編排及上聲部的 B-B \flat 音，使得音樂有重拍錯置的感覺。這一主題靈動的節奏和快速的琶音設計，與第一主題幽美悠長的旋律形成鮮明對比。尾奏樂段發展第一主題的動機，並以泛音技巧演奏，樂曲在平靜中結束。

第四節 普羅高菲夫：D 大調第二號小提琴奏鳴曲， 作品編號九十四 A 號

作品創作背景

一九四三年十二月七日的莫斯科，正值第二次世界大戰期間，小提琴家大衛·伊斯特拉赫（David Oistrakh, 1908-1974）在聆聽了普羅高菲夫的 D 大調長笛與鋼琴奏鳴曲，作品編號九十四號後，便找到普羅高菲夫，希望能將這首曲子改編為小提琴和鋼琴版本。普羅高菲夫同意了，以他一貫有條理的方式進行這項工作，給歐伊斯特拉赫留下了深刻的印象。歐伊斯特拉赫後來回憶道：

「一切都發生得很快…正如普羅科菲耶夫所建議的，我為奏鳴曲中需要編輯的每個地方提供了二到三個版本。然後我給它們編號並交給他看。他用鉛筆標記了他認為合適的地方，並做了一些修改。就這樣，經過最少的討論，小提琴版的奏鳴曲就完成了。」

完成的小提琴與鋼琴版本即是 D 大調第二號小提琴奏鳴曲，作品編號九十四 A 號。歐伊斯特拉赫與鋼琴家列夫·博林（Lev Oborin, 1907-1974）於一九四四年六月十七日莫斯科首演了這首樂曲。

這個時期的普羅高菲夫，因德軍戰事逼近莫斯科，在政府安排下於高加索、中亞細亞、西伯利亞、烏拉爾地區的多個城市生活。應政府意志，他創作了許多描寫蘇聯人民勝利意志的作品，如歌劇《戰爭與和平》及電影配樂《伊凡雷帝》等。這些恢弘

的作品與 D 大調長笛與鋼琴奏鳴曲的精緻流暢風格相比，顯得明快而富有詩意，類似於《古典交響曲》、² 芭蕾舞曲《灰姑娘》的音樂風格。

長笛主奏和小提琴主奏的版本幾乎完全相同，鋼琴伴奏部分沒有任何更動。但小提琴的演奏比起長笛版本更具戲劇張力，並且對演奏技術要求定難度，因此深受全世界觀眾和表演者的歡迎。

樂曲詮釋分析

第一樂章

D 大調，四分之四拍子，中板，奏鳴曲式。第一主題是一條平靜而抒情的旋律線，第二主題則是平緩但略顯憂鬱的旋律線，具有附點節奏和持續向下級進的動機，使它在之後的樂段中容易辨認。呈示部中，第一主題在 D 大調，第二主題在 A 大調，這是一種傳統奏鳴曲式的調性關係。第三主題則出現在發展部的第 42-43 小節。

發展部開始時，第三主題的節奏強烈且雄壯。透過節奏和相對音高的觀察，可以將其視為第一主題動機的縮寫。這個緊湊且節奏強烈的動機在第 52-57 小節更加顯示其特色，小提琴部分演奏英勇而雄壯的第一主題，同時鋼琴合奏部分加入了第三主題的動機，使音樂更加充滿張力。在第 62-64 小節，第一主題和第三主題的動機再次出

² 普羅高菲夫：D 大調第一號交響曲，Op. 25

現，將音樂引向降 B 音。發展部中段轉為降 B 大調，發展第二主題的動機。再現部由鋼琴半音向下級進的音形連接，並且以三和弦、七和弦和聲外音回到 D 大調。再現部平靜地結束，然後進入尾奏。

第二樂章

詼諧曲，A 小調，四分之三拍子，急板，三段體 ABA 結構。第二首樂章作為整首樂曲的中段，呈現輕快且帶有詼諧的風格。第二樂段的神秘優美長旋律和突如其來的高音及音量變化，賦予樂章一種怪誕的風格。

第一樂段的第一主題為 A 小調，小提琴以兩拍子的韻律節奏演奏，與鋼琴三拍子的韻律伴奏相互交織，產生有趣的節奏變化。第二樂段開頭由兩個個性迥異的樂句組成：第 162-173 小節的第三主題和第 174-181 小節的樂句。前者由寧靜平和的長旋律構成，後者則帶有誇張音色效果和強烈節奏。在第 190-201 小節，鋼琴主奏 D 大調的第三主題，小提琴則用雙泛音伴奏。隨後，鋼琴合奏的三拍子節奏逐漸半音向下推進，回到第一主題，也就是第三樂段，重複了第一樂段的內容。在最後的尾段中，第一樂段的第一主題與第二主題交替出現，最終在熱烈緊湊的節奏中結束了第二樂章。

第三樂章

F 大調，四分之二拍子，行板，三段體 ABA 結構。這個樂章流暢圓滑的 A 樂段和 B 樂段，圍繞著主要音的半音變化，帶來了神秘感，與第二樂章有相當不同的風格。A

樂段首先由小提琴主奏第一主題，接著由鋼琴合奏再次演奏第一主題，隨後小提琴主奏出變化過後的第二主題。

B 樂段不斷出現十六分音符三連音的動機，在再現 A 樂段時，小提琴主奏的第二主題，鋼琴合奏部分使用了這樣的動機（第 74-81 小節），不同於 A 樂段時使用的八分音符伴奏。這一動機的使用特色也體現在樂章最後的尾段樂句中（第 82-94 小節），可以觀察到是由第一及第二主題動機的混合，並在最後平穩地將音樂收束在 F 音上。

第四樂章

D 大調，四分之四拍子，充滿活力地快板，三段體 ABA 結構。第四樂章以精神有力且緊密強烈的節奏行進為主題，穿插著陰鬱和優美的旋律。速度的變換和快速琶音的演奏技巧，使得整個樂章充滿張力，最終以激昂的方式結束。

第一樂段包括第一主題段落（第 1-16 小節）和第二主題段落（第 17-29 小節）。其中，第一主題的變化（第 6-11 小節）和第二主題的變化（第 21-24 小節）在後續樂段中被運用。第三主題以八分音符節奏為主，風格平和圓滑。它首先在鋼琴的主奏下以 A 大調單獨出現，然後由小提琴合奏，以帶有切分音的琶音滑奏伴奏（第 35-39 小節）。整個第二樂段由鋼琴與小提琴輪流演奏第三主題兩次後，回到鋼琴主奏結束。

第三樂段回到 D 大調，先由小提琴主奏第一主題（第 54-58 小節）和第二主題（第 59-66 小節），再由鋼琴主奏第三主題（第 69-71 小節），各個主題流暢地連接。第四樂段由鋼琴獨奏開始，突然轉調至 F 大調，並以沉重的四分音符及八分音符伴奏。

樂句中充斥著三音一組的半音級進，使音樂變得詭譎神秘。接著小提琴主奏出 D 小調溫柔抒情的第四主題，緊接著戲謔輕佻的第五主題。與之前的第二樂段相似，在樂句重複兩次後，再次回到小提琴主奏的第四主題，但這次調性為 F 小調。隨後是第四樂段的銜接樂段（第 113-121 小節），為 A 再現樂段的準備。

與第三樂段僅精簡再現各個主題不同，第五和第六樂段幾乎完整重現第一和第二樂段。有趣的是，此段中的第三主題首先由小提琴主奏兩次，然後由鋼琴接續。在主題再現的樂段中，小提琴主奏的旋律上增加了變化，如下低六、八度的和聲音，而鋼琴合奏則增添了與主題相同的節奏和音符，使音樂聽起來更加緊湊激烈，和聲也更加厚實響亮。在最後的第七樂段中，持續強調的第一主題以及主調主音和導音的重複，為整首樂曲畫下了句點。



參考書目

中文書目

- 拉里萨·丹柯 (ЛАРИСА ДАНЬКО)。《普罗科菲耶夫》。李浩、吴川 譯。北京：人民音乐出版社，1987。
- 提姆·道雷 (Tim Dowley)。《偉大作曲家羣像：巴哈》。徐仲秋 譯。臺北市：智庫文化股份有限公司，1995。
- 艾提斯·奧加 (Ates Orga)。《偉大作曲家羣像：貝多芬》。蕭美惠、林麗冠 譯。臺北市：智庫股份有限公司，1995。
- 大衛·古特曼 (David Gut-mamm)。《偉大作曲家羣像：普羅高菲夫》。白裕承 譯。臺北市：智庫股份有限公司，1996。
- 羅曼·羅蘭 (Romain Rolland)。《貝多芬傳》。傅雷 譯。臺北市：世界文物出版社，1996。
- Hendrik Van Loon。《巴哈新形象：房龍筆下的幽默》。吳梅 譯。臺北市：世界文物出版社，1998。
- 音樂之友社。《J. S. 巴赫》。林勝儀 譯。臺北市：美樂出版社，2000。
- 高談音樂企劃小組。《你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事》。臺北市：高談文化事業有限公司，2007。
- 梅纳德·所罗门 (Maynard Solomon)。《贝多芬传》。田園 譯。西安：陕西师范大学出版总社有限公司，2013。
- 阿尔伯特·施韦泽 (Albert Schweitzer)。《论巴赫》。何源、陈广琛 譯。上海：华东师范大学出版社，2017。
- 約翰·艾略特·加德納 (John Eliot Gardiner)。《天堂城堡中的音樂：巴赫传》。王隽妮 譯。上海：上海文艺出版社，2020。

中文學位論文

莊慧于。「普羅高菲夫《第二號小提琴奏鳴曲》樂曲探討與詮釋」。國立臺南藝術大學音樂學系。碩士論文。民 102 年 6 月。

沈佩璇。「普羅高菲夫《D 大調長笛與鋼琴奏鳴曲作品 94》之分析與演奏詮釋」。國立臺灣師範大學表演藝術研究所，碩士論文，民 107 年 6 月。

戰宥蓁。「二十世紀鋼琴觸技曲探討」。國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系，碩士論文。民 109 年 8 月。

李翊菱。「李翊菱小提琴學位音樂會曲目解說報告暨規劃理念」。國立臺灣師範大學音樂學系，碩士書面報告，民 111 年 6 月。

外文學位論文

Kaufman, Rebecca Sue. "Expanded Tonality in the Late Chamber Works of Sergei Prokofiev." Ph.D. dissertation, University of Kansas, 1987.

Kim, Sooyoung. "Perspectives on the Symbiosis of Traditional and Modernist Techniques in Four Violin Compositions by Sergei Prokofiev." Doctoral dissertation, University of Cincinnati, 2010.

Tong, Fei. "Performance Guide to Selected Solo Violin Works of Sergei Prokofiev and Krzysztof Penderecki." Doctoral dissertation, The University of Georgia, 2021.

Lee, Yena. "Musical Resistance Against Cultural Repression in the Soviet Union: A Comparative Study of the Prokofiev Violin Sonata in F minor Op. 80 and Shostakovich Violin Sonata in G major Op. 134." Thesis, Rice University, 2021.

樂譜版

Bach, Johann Sebastian. Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006. Edited by Peter Wollny. New York: Bärenreiter-Verlag, 2014.

Beethoven, Ludwig van. Sonatas for Violin and Piano. Edited by Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag, 1978.

Prokofiev, Sergei. Five Melodies for Violin and Piano, Op. 35bis. Edited by Albert Spalding. England: Boosey & Hawkes, 1926.

Prokofiev, Sergei. Sonata No. 2 for Violin and Piano in D Major, Op. 94bis. Edited by David Oistrakh. New York: International Music Company, 1958.

