第三章 小提琴奏鳴曲音樂演奏實際探討

在音樂演奏之實際探討的這一個章節中，筆者想以本身練習以及從實際演奏中所得到的經驗來作討論，包括在這一首奏鳴曲中，小提琴以及鋼琴需要特別用心之處，以及兩位演奏者需要共同思考合作之樂句。

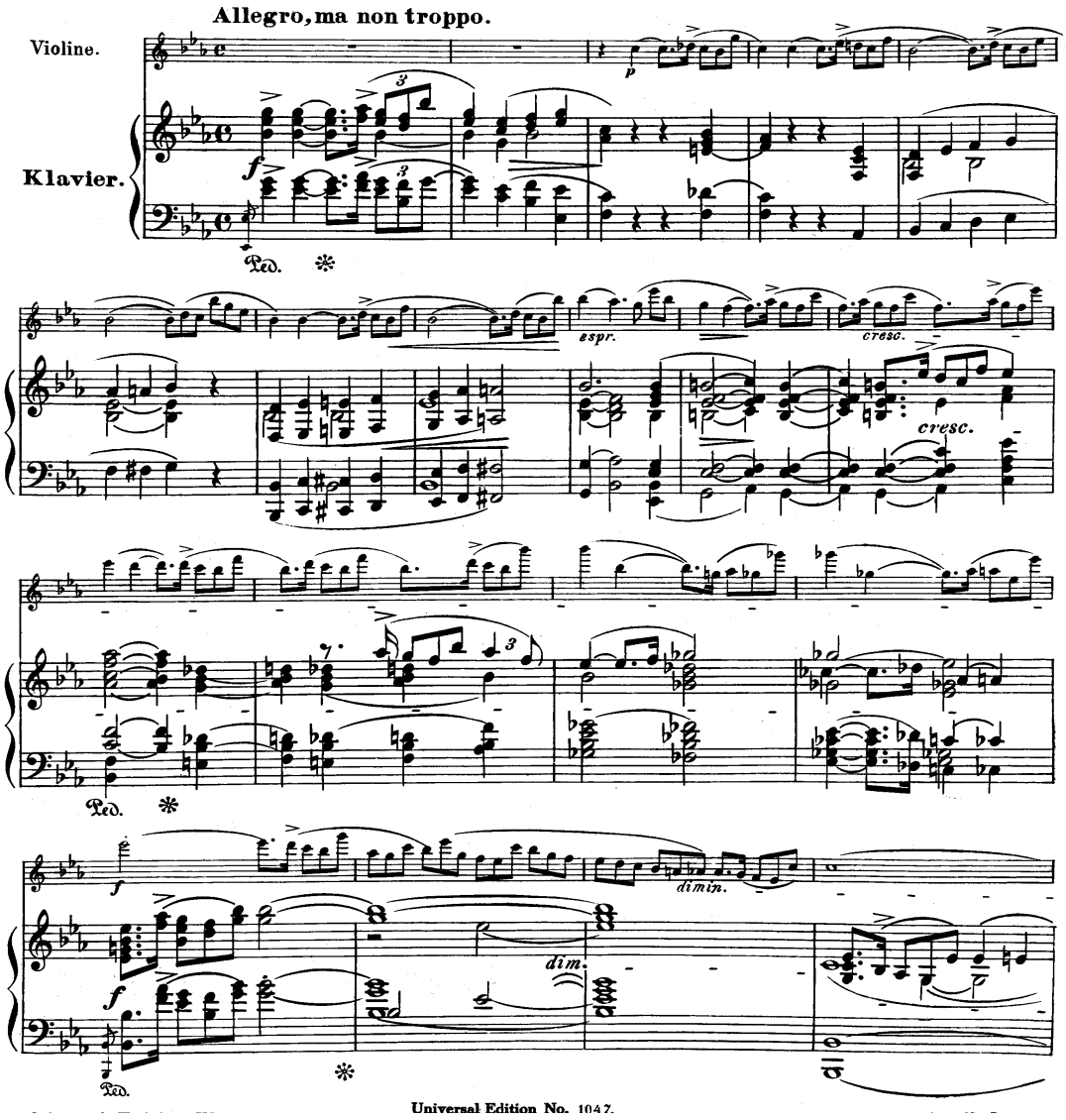
第一節 第一樂章

第一樂章 從容的快板(Allegro ma non troppo) 降 E 大調 4/4 拍子

鋼琴和小提琴部份：樂曲一開頭，鋼琴以非常強而有力的樂句作開場，短短兩個小節之後，小提琴也隨即跟著進入音樂，但造成對比的是，小提琴的音色是非常柔和的。除此之外，要特別用心的是，鋼琴的結束音和小提琴的開頭音，同是 c^1 音，所以在音量上以及音準上的銜接以及控制需要特別注意，小提琴一出現，即展開一個相當相當長的樂句。

小提琴部分：小提琴延續了鋼琴第一主題動機的節奏，再作延伸。在演奏上而言，　　這一個節奏，要小心的是，附點音符和三連音的轉換，較長的三連音和較短的十六分音符，一定要先將拍子算的十分精準，而後再將音符加入。而在曲中要演奏這個節奏，難的還不只是節奏，而是作曲家竟在較短的十六分音符上加了重音記號，這會造成因為要作重音效果，而導致演奏上聽起來較短的十六分音符變長了，所以在演奏這一個特殊的重音時，要小心的控制音量以及節奏上的準確，利用弓速的變化，去完成作曲家的要求。如此長的一個樂句，其中所包含的節奏型重複出現，再加上音域愈來愈廣，愈來愈高,演奏者一定要同時兼顧節奏、音色、速度外，更要注意的是樂句的方向。（譜例 17）

【譜例 17】，第一樂章，第 1 小節至第 19 小節。



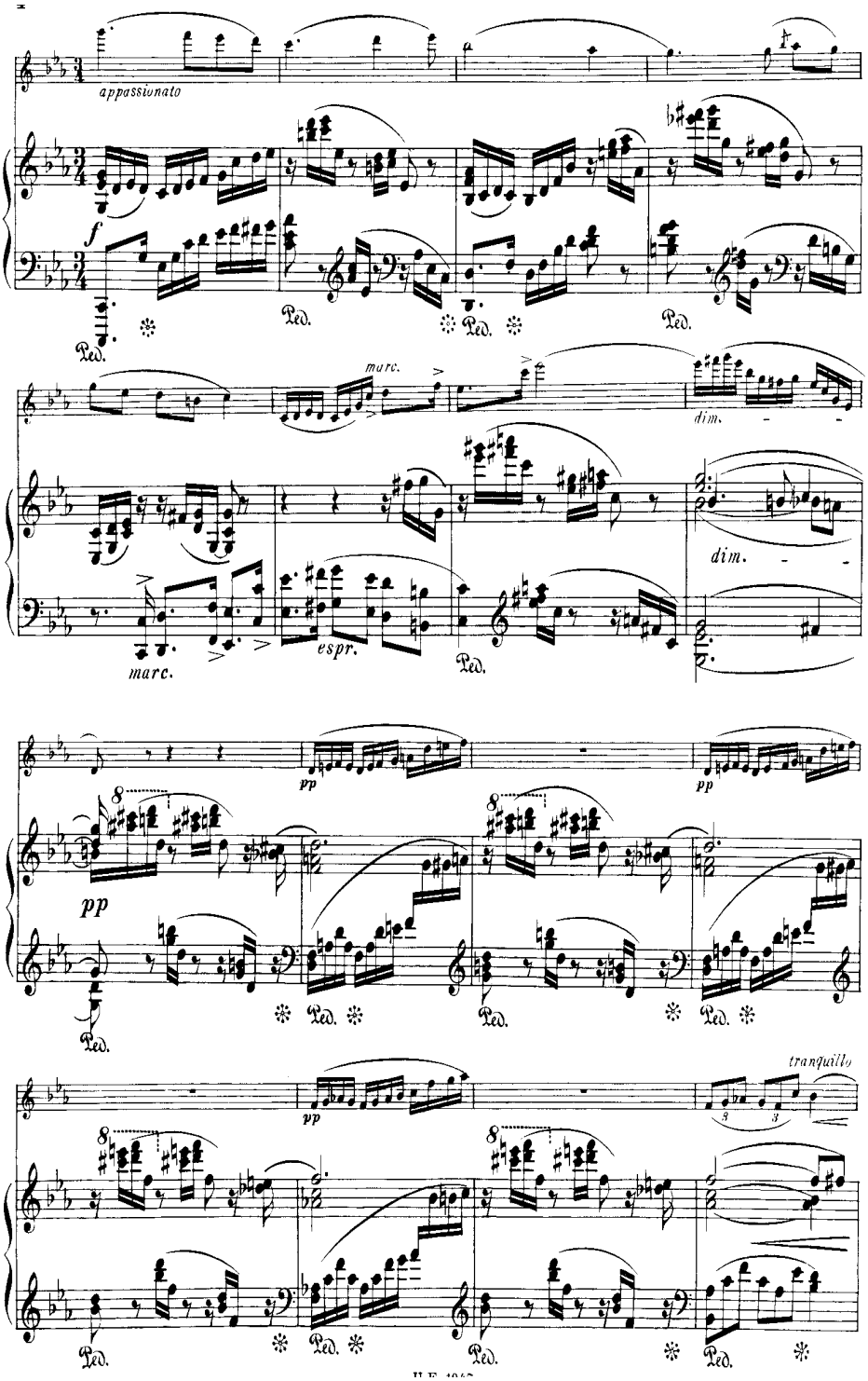
而後在鋼琴及小提琴的對唱下，進入了第二主題的(第 39-58 小節)，這時拍子由 4/4 拍轉為 3/4 拍。

小提琴部分：因為樂曲上熱情的需要，所以在小提琴的演奏上而言，弓法的選擇以及抖音的使用，筆者認為都必須經過思考。就好比自己本身演奏而言，選擇的是按照譜上所使用的弓法，以及使用幅度較大較快的抖音去演奏。由於在演奏上必須注意到樂句的連貫性，所以要特別注意到每一個音之間抖音必須持續而不中斷。雖然演奏效果聽起來並沒有辦法達到十分的熱情，但我認為此處還不是最奔放之時，還有待曲子的繼續開展帶到高潮。

鋼琴部分：此段的鋼琴伴奏，好比一位得力幫手，利用如花似的十六分音符將小提琴的旋律襯出，並更加的突顯出小提琴旋律的美。除此之外，鋼琴的演奏者要注意的是，因為音符非常的多，而且和絃不斷的在變換，所以每一個音的準確度以及清晰度要非常的要求。

鋼琴和小提琴部分：旋律走到了第 46 小節,在鋼琴和小提琴的漸弱下，將音樂帶進了另一個完全不同的音量中，雖然音量維持在 ”***pp*** ”，但此時兩種樂器，都是以十六分音符來作表現，所以演奏此段時，更應去注意到十六分音符的穩定度以及音量的維持，最後在第 54 到 57 小節，作曲家將較緊湊的十六分音符，轉換為較緩和的三連音，將音樂漸漸平靜下來，此段兩種樂器要適當的拿捏音樂的情緒轉換。（譜例 18）

【譜例 18】，第一樂章，第 39 小節至第 54 小節。

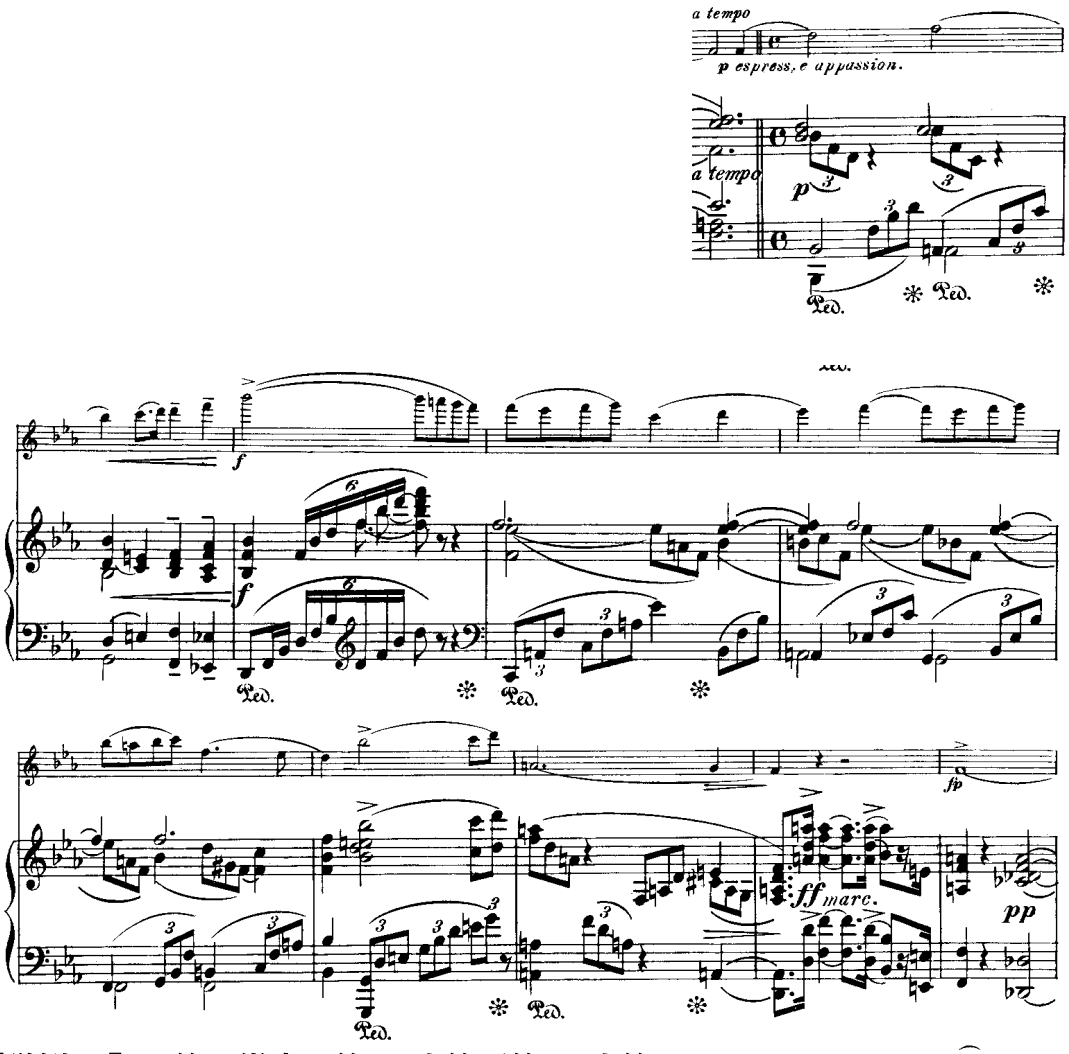


接著第 58 小節由小提琴帶入了第二主題副題，拍號又帶回原本的 4/4 拍子，唱出有表情的且富熱情的旋律，由”***p***”展開的第二主題副題，不同於第一主題的是，短短兩個小節，即把樂句的音域及音量，帶領至和第一主題同等的表現。

小提琴部分：由於音樂以及音量上的需要，所以在第 60 小節尤其重要，這一個小節在演奏時一定要將每一個音拉的十分的飽滿，抖音的豐富更是不可缺少的。到達了最高音降 B，演奏時要將譜上所標示的重音作出，並且要將長達兩拍半的長度拉滿。而此時在弓法的選擇上，以音樂以及音量方面來考慮的話，筆者本身會選擇不同於譜上所標示出的弓法，來達到更加寬廣的演奏方式，將第 61 小節分為兩個弓來演奏，達到曲子所需要的音量以及高亢的情感。

樂句走到第 66 小節以稍稍下降的音量作結，但隨即鋼琴馬上以”***ff***”音量且加上強烈的附點節奏附加重音的姿態出現，小提琴也以”***fp***”的長音作回應。

小提琴部分：直到進入發展部之前，小提琴都已較偏中弱的音量在節奏上以及旋律上作表現。所以在弓法的選擇上，盡量以長樂句的考量為優先，弓份量的分配也不宜太多，右手也要盡可能的放鬆，利用右手的連弓加上左手較少且輕鬆的抖音，讓音色維持在舒服且沒有壓力的狀態下。（譜例 19）



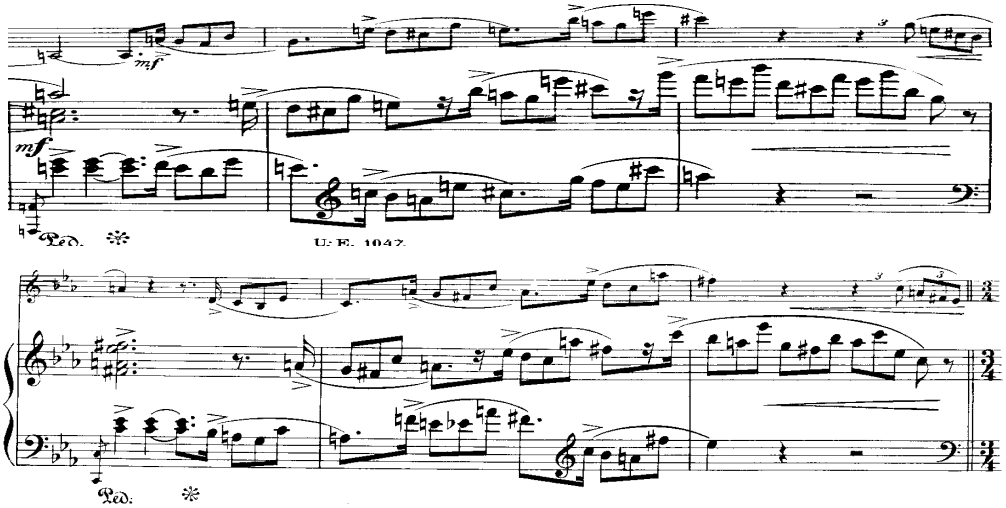
【譜例 19】，第一樂章，第 58 小節至第 68 小節。

鋼琴和小提琴部分：在進入發展部之前的 6 個小節，加上進入到發展部的前兩個小節，一連串的　　節奏，如同樂曲一開頭所提，一定要相當的準確。尤其此處是以兩種樂器同時的進行相同的節奏，更是考驗兩位演奏者對此節奏的默契和共識的時刻。

小提琴部分：這一段節奏中，有一處是最容易在節奏上出現誤差，出現在第 95 小節第三拍，不同於前與後的是，它是三連音而不是附點音符，所以在演奏時，除了演奏者本身要特別注意之外，也要讓欣賞者清楚的辨別。（譜例 20）

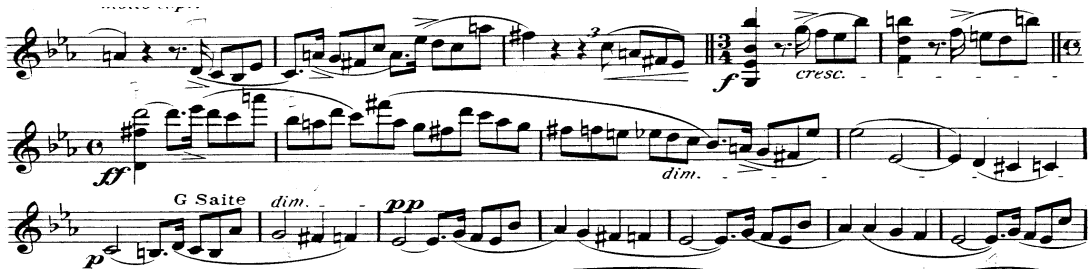
【譜例 20】，第一樂章，第 90 小節至第 95 小節。

小提琴部分：連續的漸強之後帶入了發展部，維持了短短兩個小節的強音



之後，又在音量上轉回 ”***pp*** ”，因為音樂上以及音色上的需要，筆者本身在演奏上所選擇的指法如譜例(第 98-108 小節)。在第 99 小節以 E 絃轉換為 A 絃，讓音色聽起來比較暗且溫暖，之後盡可能使用 G 和 D 絃來演奏。”***pp*** ”的音量漸漸的縮減到了”***ppp*** ”的音量，此時的兩位演奏者，在音量上的控制一定要相當的默契，彼此之間的耳朵聆聽是相當重要的。（譜例 21）

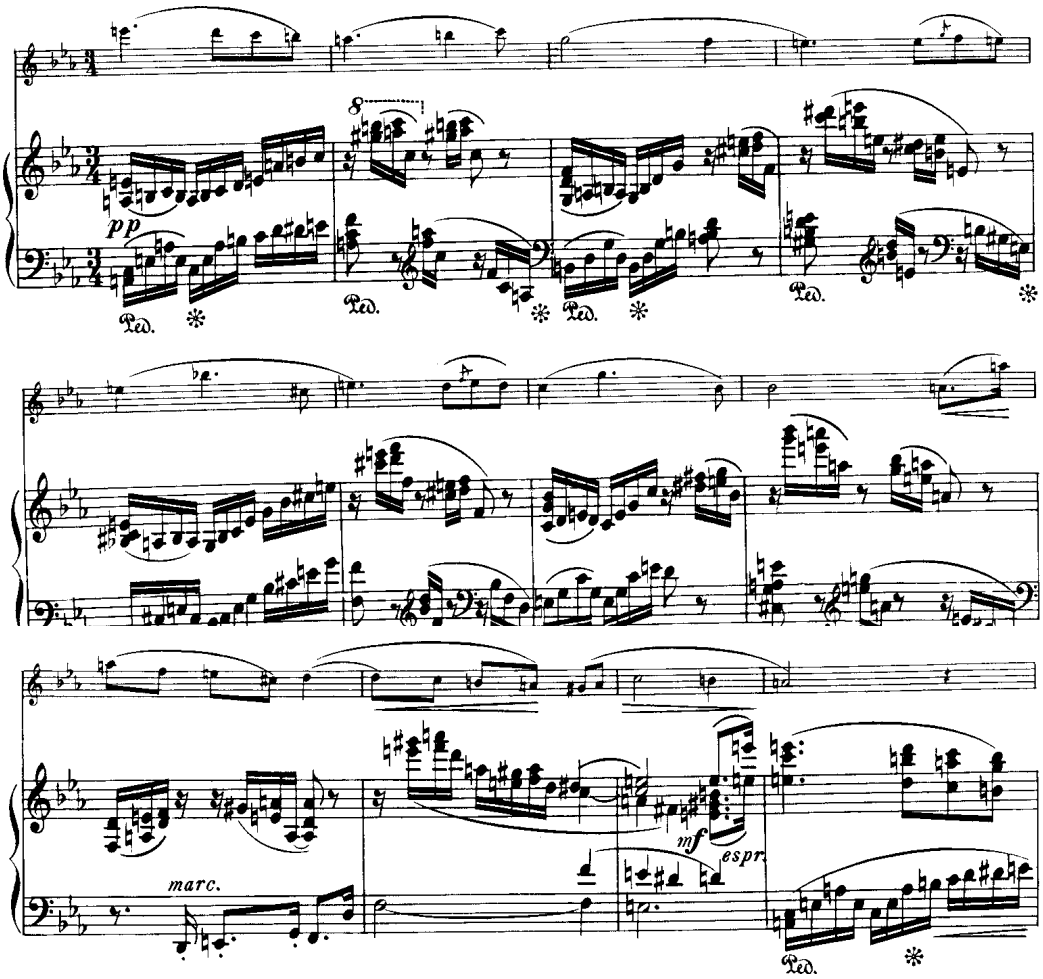
【譜例 21】，第一樂章，小提琴譜，第 93 小節至第 109 小節。



小提琴部分：微弱中，小提琴唱出聽者所熟悉的第二主題，不同於呈示部的是，此次的出現不如前面的熱情奔放，感覺上較為內斂些。對於小提琴演奏者而言，除了弓法上的選擇不變外，在弓的份量使用上宜少為主。在右手力量上的使用也要盡可能的輕。但在抖音的部分，以筆者本身演奏而言，我認為比較小的抖音且比較快些的抖音，可以讓音色在小聲輕細中更加的黏膩，更加的溫暖。當然在指法的選擇上也要近可能的避免太過明亮的音色出現。

鋼琴部分：對於鋼琴演奏者而言，所表現的是非常非常小聲的音量，但以複雜繁多的十六音符來表現，所以在觸鍵力度上的掌控以及踏板的使用，和節奏的平均度、穩定度，是需要演奏者適當的拿捏。（譜例 22）

【譜例 22】，第一樂章，第 122 小節至第 133 小節。

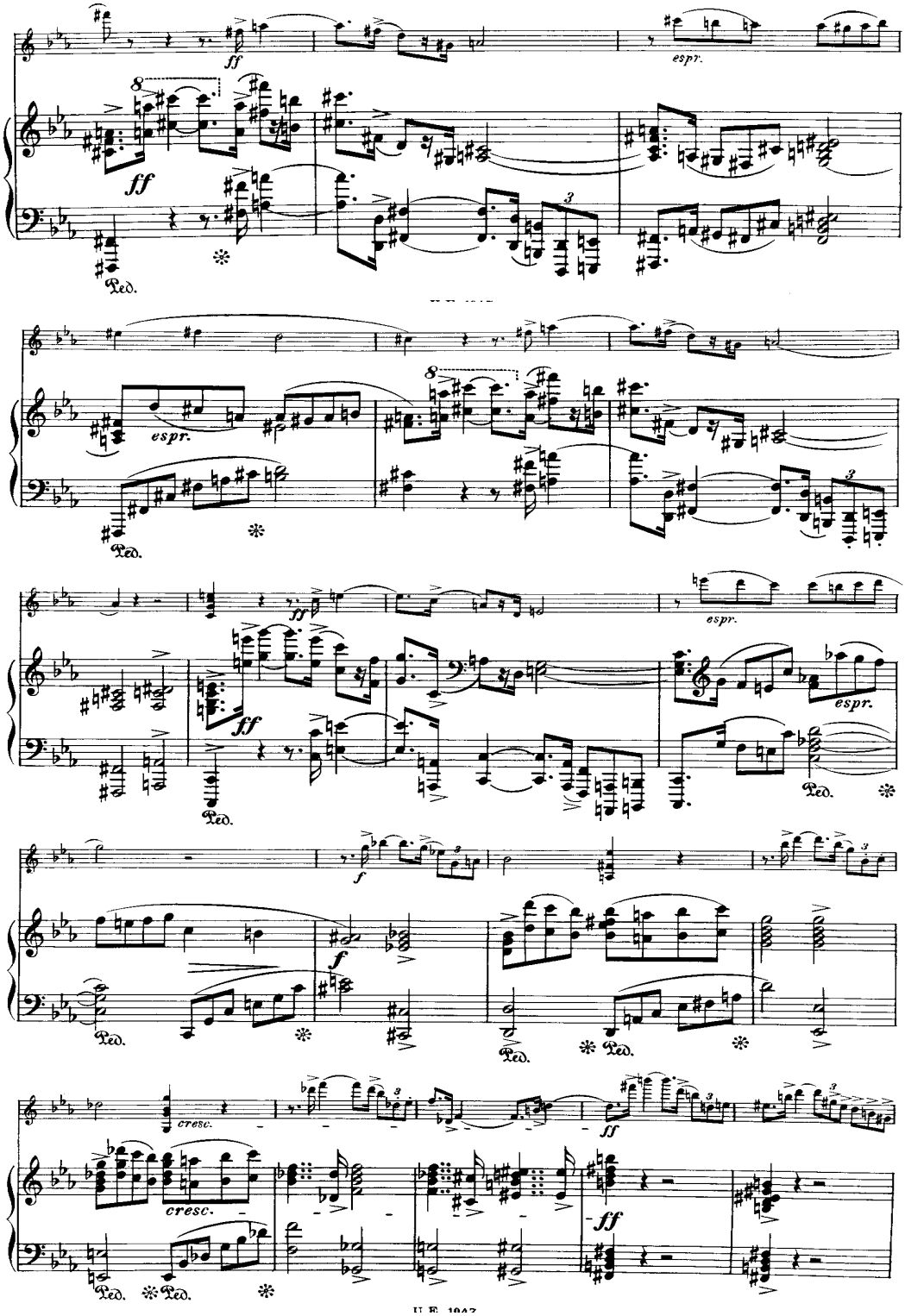


第二主題結束之後，音樂又漸漸走到第二主題後段。所出現強烈的附點節奏 。這一次的出現連續八次之多，比起呈示部的四次出現，整整兩倍之長度的擴展。這一個連續出現的過程，同時也將音樂帶至整個發展部的最高峰。

鋼琴和小提琴部分：小提琴演奏上，要注意的是，前三次節奏出現（第 164-165 小節、第 168-169 小節、第 171-172 小節），中間還穿插著較柔美的旋律於其間。到了第四次節奏（第 175 小節）開始，所變化的是，作曲家減去了旋律的部分，讓小提琴的表現更加的緊湊。而非常巧妙的，作曲家將減去的旋律部分，卻重新安排在鋼琴演奏者的部分，讓樂曲中兩種樂器之間強烈的對唱感覺又再出現，一同進行到了最後兩次，鋼琴即以深且重的和絃配合小提琴，此時的小提琴已經到了最高的層次。所以以音樂自然的進行來看，為了強調愈來愈寬廣的音樂感覺，除了在音量上盡可能達至極限外，筆者本身演奏而言，會將音樂在速度上有些許的加重加慢，讓所有譜上所標示的重音記號都得以充分且適度的發揮。

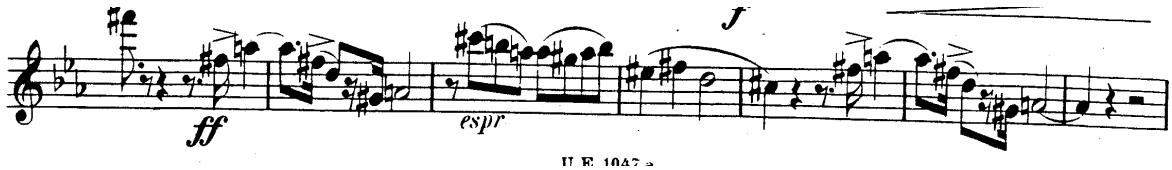
小提琴部分：除了這一長串的連續演奏樂句的考慮外，另外一方面我想討論的是，以這一個節奏對小提琴的演奏技巧而言，有兩個部分需要注意：其一，是弓法的選擇，由於在這一大段落中，如同前面所提到的，此節奏在第一次出現之後連接著的是旋律的部分，對於出現在後半拍的旋律而言，以上弓來演奏是比較適合的。(使用下弓，較容易有重音的的出現，容易破壞原來旋律的線條，會和譜上所標示的表情記號「富有表情的」***espressivo***，會有所抵觸。)以旋律的弓法反向思考回第一次節奏的弓法，筆者本身所選擇的是以上弓開始，如此一來可以讓弓法連接順利。此節奏第三次出現和第一次的考慮完全相同。以同樣的方式，先考慮節奏出現之後所連接樂句所使用的弓法，此節奏在第二次出現之後，所連接的是一個強而有力四個音所構成的和絃，此時毫無疑問的，和絃較適合的弓法為下弓，所以第二次的節奏弓法和第一次是不同的，以下弓開始。而此節奏第四次和第五次出現時的弓法考量和第二次相同。最後三次由於是除了連續不斷的演奏外，且最後必須結束在下弓以連接下一個段落，所以在弓法的設計上，必須考慮音量的維持、重音的表現，以及右手的便利，所以由上弓開始演奏。（譜例 23 之弓法）

【譜例 23】，第一樂章，第 164 小節至第 182 小節。



除了弓法選擇的重要性，會影響到音樂演出所要表現的張力外，另外一方面，在演奏上，不論是三個或是四個，甚至是多個附點的連續演奏，拿第一次出現的節奏作例，上弓起頭音必須要短而有力外再加重音，所以右手持弓必須先以食指稍施壓力，扣緊琴絃再奏出。之後連接的長音，為保持其音色及音量的強度，必須以強且快的抖音來展現它，接著第二個重音連接了另一個八分音符，此時在十六音符的重音部分，必須以快的弓速來加強效果，而後的八分音符重要的是要用快且豐富的抖音加以潤飾。隨即再八分音符後所出現的，又是短而有力的十六分音符，在此音之前，僅間隔短短的十六分休止符，所以此時右手必須快速的重新將持弓的右手，特別是食指和絃之間所給予的壓力調整好，再奏出同等的音量及張力。最後出現的是一個二分音符的長音，同樣的，必須靠弓的份量以及豐富的抖音來表現。雖然這八次節奏的出現有些許的不同，但在以拉奏技巧上而言，是相同的。（譜例 24）

【譜例 24】，第一樂章，第 164 小節至第 170 小節。



發展部之後，又再回到了再現部第一主題、第二主題及副題，和呈示部比較下，再現部省略了呈示部中連接第一主題以及第二主題之間的第一主題副題的部份，直接由第一主題連接至第二主題。在演奏的技巧上上而言，十分類似，沒有太大的差異。

直到進入尾奏，鋼琴又重新回到樂曲最前面的旋律，彷彿和樂曲的開頭互相呼應，而小提琴的部分，也將呈示部所出現過的素材加以濃縮，稍稍不同的是，速度以及在表情術語上出現了「回到原速度，較平靜的」（*a tempo tranquillo*），所以在這一個段落中所呈現音樂，相對於呈示部和發展部而言，是比較平穩安靜地。將第一主題濃縮為短短兩個小節，緊接著唱出第一主題副題，輕輕帶過之後，又巧妙地將第二主題唱出。最後，「恢復最初的速度」（*tempo primo*），而且表情術語也出現了「用力的，加強的」（*energico*），在

鋼琴的首先帶領之下，兩個樂器一起將樂章帶入尾聲，讓音樂於強而有力的和絃中作結束。

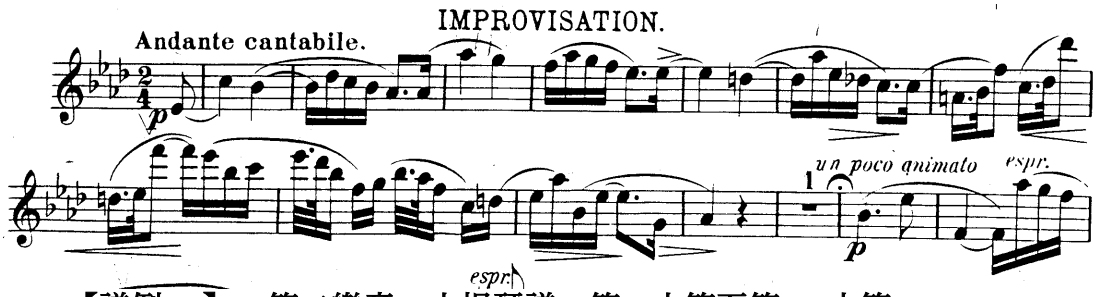
第二節　第二樂章

第二樂章 如歌的行板 (Andante cantabile) 降 A 大調 2/4 拍子

對任何樂器演奏而言，慢板樂章的表達，往往是看似簡單，卻在曲中蘊含了許多值得一再去用心的地方。相對的，常常成為整首樂曲的精華之處。同樣的，此樂章以旋律為最迷人之處，也可說是整首曲子旋律的精華。

此樂章第一段（A 段）由小提琴以" ***p*** "的音量在弱起拍帶進旋律，而鋼琴以"***pp*** "作為伴奏，此時小提琴表達的旋律，非常的平穩，因為需要的是一種感覺是比較深且暗的色彩，但又讓人覺得十分溫暖的音色。

小提琴部分：因為音色的需要，所以在小提琴指法的選擇上，降 E 音應從 G 絃，並且使用第 2 指展開，連接至 D 絃的 c^1，將其把位維持在第四把位的音色，直到第 4 小節最後一個降 E 音，才移至第三把位。因為在這樣一個旋律線中，突如其來的一個重音，為了顯示其稍稍不同的音色外，又加上接下來的旋律音域的走向，所以演奏者必須將把位移到第三把位，這樣一來指法的連接也會較順利。（譜例 25）

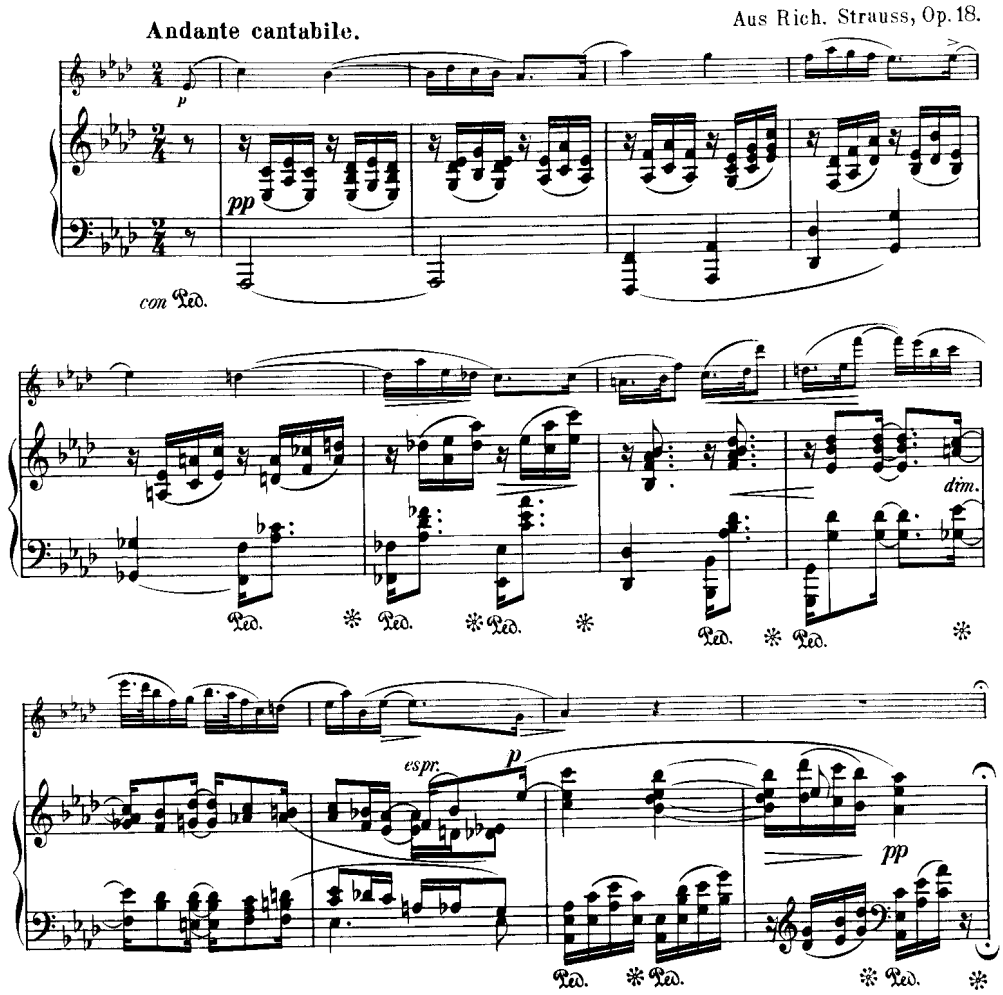


【譜例 25】，第二樂章，小提琴譜，第 1 小節至第 12 小節。

鋼琴和小提琴部分：第 1-12 小節這一段的鋼琴部分，從較單純的十六分音符的型態開始進行，到了小提琴突如其來的重音出現後，接者鋼琴也開始加入節奏的變化，以附點型態的節奏出現，和小提琴的節奏交織在一起。鋼琴的左手部分以下行的走向，來和小提琴的走向作成對比，所以此時兩位演奏者必須將旋律線條無限制的延長，讓整個旋律的音域感覺更加的寬廣。整段旋律因為從單純的節奏，慢慢的加入附點以及切分音的效果後，作曲家很成功的先緊緊

的捉住了欣賞者的耳朵。這一段旋律中，不論是小提琴或者是鋼琴，在兩者之間的音色以及節奏的配合上，演奏者必須要讓彼此的耳朵保持最密切的溝通。（譜例 26）

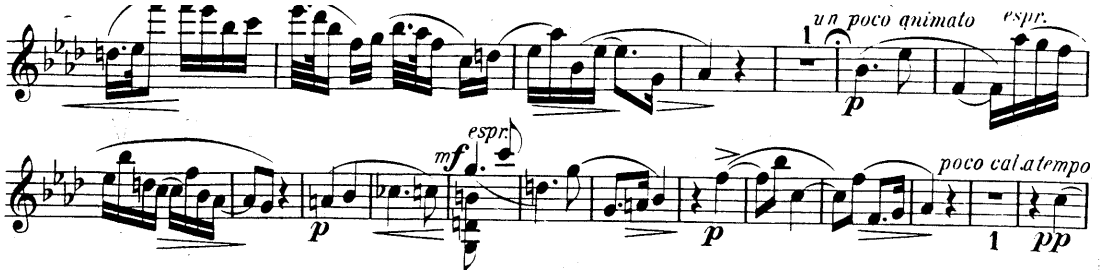
【譜例 26】，第二樂章，第 1 小節至第 12 小節。



鋼琴和小提琴部分：第 11 和 12 小節是一個旋律的結尾，由鋼琴將音量又收回至" ***pp*** "。而後在小節線上有一個延長記號，此時兩位演奏者在唱完如此長的旋律之後，又再度重新一起的呼吸進入下一段旋律，所以在第 13 小節時兩位演奏者要注意的是必須小心地承接上一段旋律的結尾音的音色以及音量。但是不同的是，這一段的開頭，加上了「頗有生氣的」（*un poco animato*）的術語，所以不但鋼琴是以切分音加上三連音，這樣一個感覺較緊湊的節奏來支撐著小提琴的旋律外，小提琴演奏者更必須以振幅較大的抖音，和使用更多弓的分量來搭配，以及承接住鋼琴節奏上緊密的配合。

小提琴部分：在這一段中，小提琴連續三次，以一樣的旋律進行 (先上行四度再下行七度)，演奏者必須將三次的旋律作出層次上的分別。以整個旋律發展來看，筆者認為第一次的出現是要將所有的情緒帶入第二次，不論是音量上或是音行的走向，帶到如譜上所特別標示的「充滿感情的」（*espressivo*）的地方，正因為有音量以及情感上的需要，所以在小提琴演奏的表現上，我認為可以在弓法的使用上作稍稍的調整。（譜例 16 所標示之弓法）分弓的使用外，加上抖音必須速度更快些，會讓小提琴更容易作出更高的層次感。而後又回到第三次，這時就像是回音般的唱出，而在小提琴的演奏上，弓的使力上可以更輕鬆，抖音的速度也可以稍微慢些。為了作出層次，不僅可以以弓法的考量去探討外，我認為指法的使用，可以直接影響音色的呈現，這一點也是需要演奏者去稍加留意的。所以依筆者之見，會將第一次以及第三次的旋律呈現，盡量在 A 和 D 絃上演奏，而第二次的呈現，變換到 E 絃的明亮音色。（譜例 27 所標示之指法）

【譜例 27】，第二樂章，小提琴譜，第 13 小節至第 25 小節。

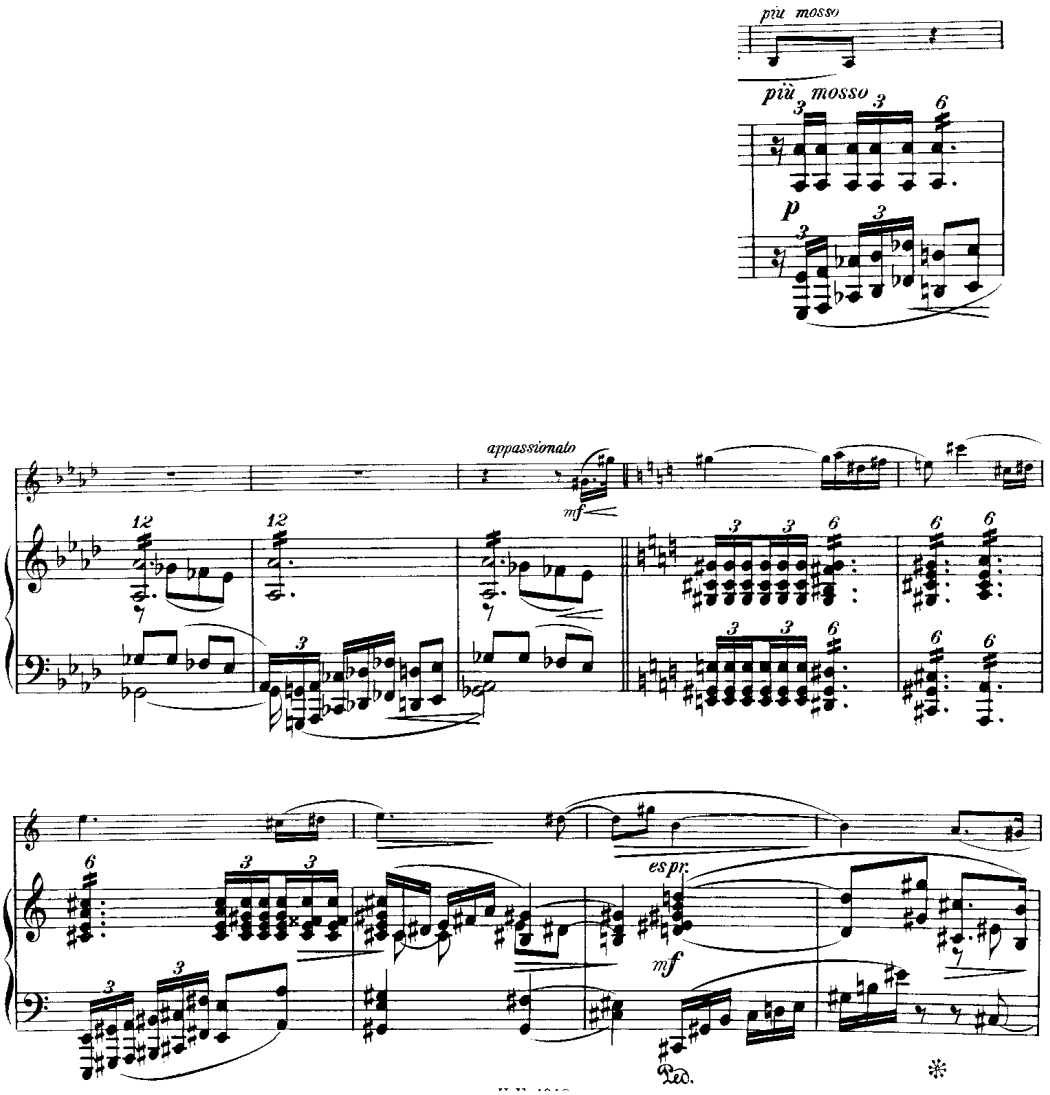


鋼琴和小提琴部分：除了要注意小提琴本身層次的考量外，這一段鋼琴和小提琴之間的對話更是重要。不僅要句句承接住前一句的音色及音量外，也必須再將其帶至另外一個層次的感覺。這一段不論是在旋律或是節奏上，都是可以考驗出兩位演奏者之間的默契，以及對音樂感受的共識。

鋼琴和小提琴部分：樂曲進行到了第二段 （B 段）第 45 小節處，譜上出現了「速度轉快」（*piu mosso*） 由鋼琴的三連音，製造出不安的氣氛，持續了四小節後，小提琴熱情的唱出 B 段的旋律，這一整段直到進入弱音器音色漸弱之前，小提琴演奏的部分必須較用較多且豐富的抖音，讓每一個音色更加的沉穩

且飽滿，尤其是在小提琴表現長音的時候，鋼琴部分則要注意三連音的彈奏，以及左右手有二對三的節奏，以及切分音的部分，必須節奏清楚之外，而且更要注意到持續支撐小提琴部分的情緒。唯有靠鋼琴的幫忙，才能合力將音樂推至高峰。（譜例 28）

【譜例 28】，第二樂章，第 45 小節至第 54 小節。



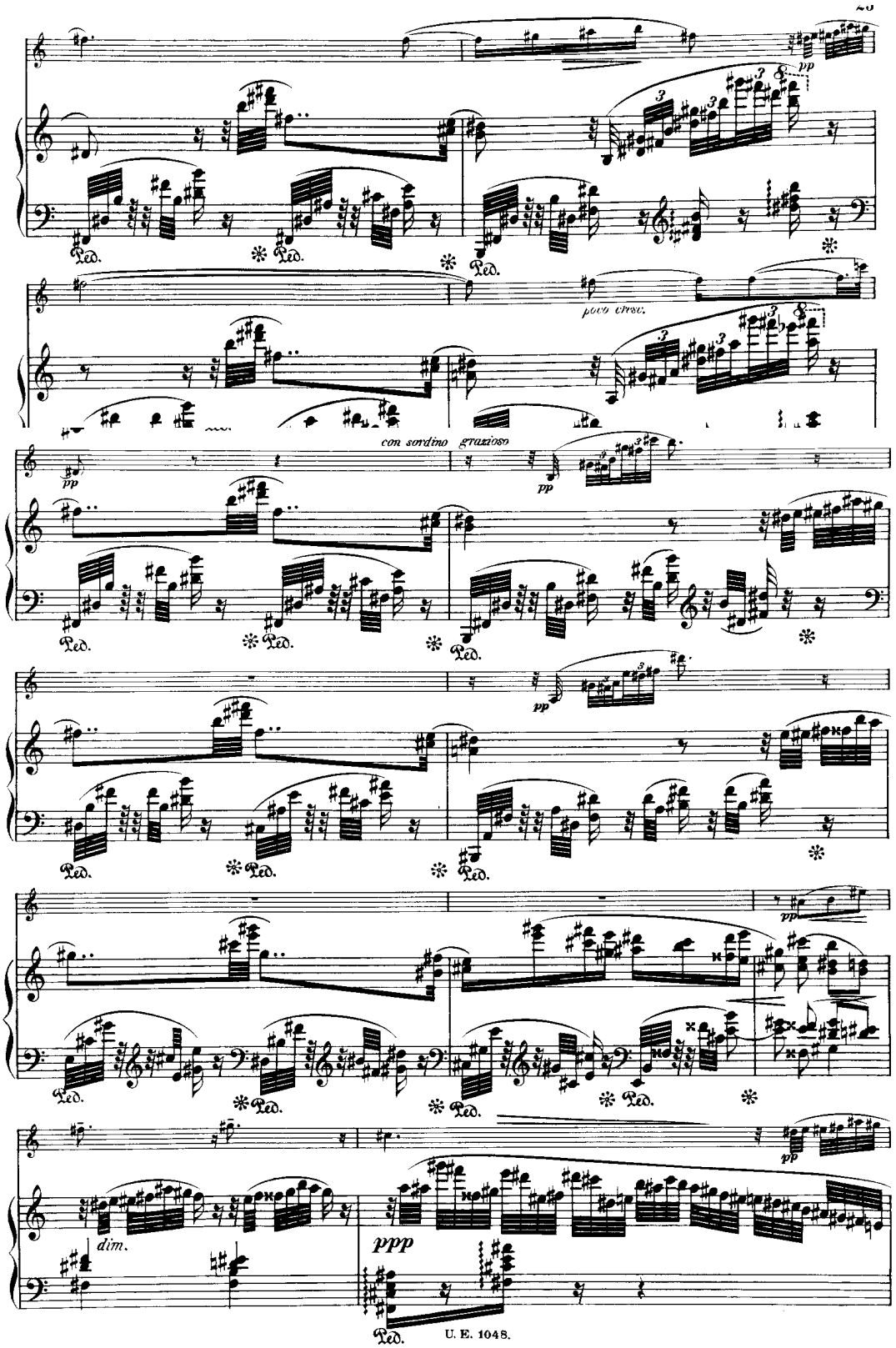
A 段的旋律漸漸結束在第 72 以及 73 小節,而在小提琴結束的同時，此時鋼琴已經以一種非常優美而且輕巧不同的音色和音型出現(B 段)。

鋼琴部分：鋼琴演奏者必須利用指尖，以非常細膩的觸鍵去演奏出這樣的音色，為配合鋼琴的音色，此時小提琴也裝上了弱音器來改變其音色，銜接鋼琴的部分。直到第 80 小節小提琴才開始有較長的旋律線慢慢的帶出。

小提琴部分：這一整段中，小提琴在音色上的掌握及音量上的控制是很重要的，此時抖音的使用也要非常的小心。必須用更細小的抖音去演奏，尤其是小聲甚至有時帶點虛弱中，讓欣賞者仍然清楚的感受到旋律的流動外，更可以在耳朵中產生一種全然不同音色上的感受。

鋼琴和小提琴部分：這一段中，針對兩種樂器上的配合，有兩個部分要稍加注意：其一是因為此段的音符時值都非常的短小，所以兩個樂器要完全百分之百的對應在一起是有實際上的困難。但以筆者實際演奏之見，我認為先不要設限於一定要先合在一起。相反的是，先感受彼此旋律的韻律以及樂句的感覺之後，加上彼此的默契，最後將音樂的感覺合在一起。如此一來，很自然的，不僅是音樂節奏，甚至非常細小的音符都會自然的相溶在一起。此外，還有一個小小的地方要特別注意情緒上的轉換，在第 86 接第 87 小節，這是一個調性轉變的地方，鋼琴和小提琴可以一起有一點點感覺上的呼吸，再將音樂繼續往前邁進。（譜例 29）

【譜例 29】，第二樂章，第 74 小節至第 92 小節。



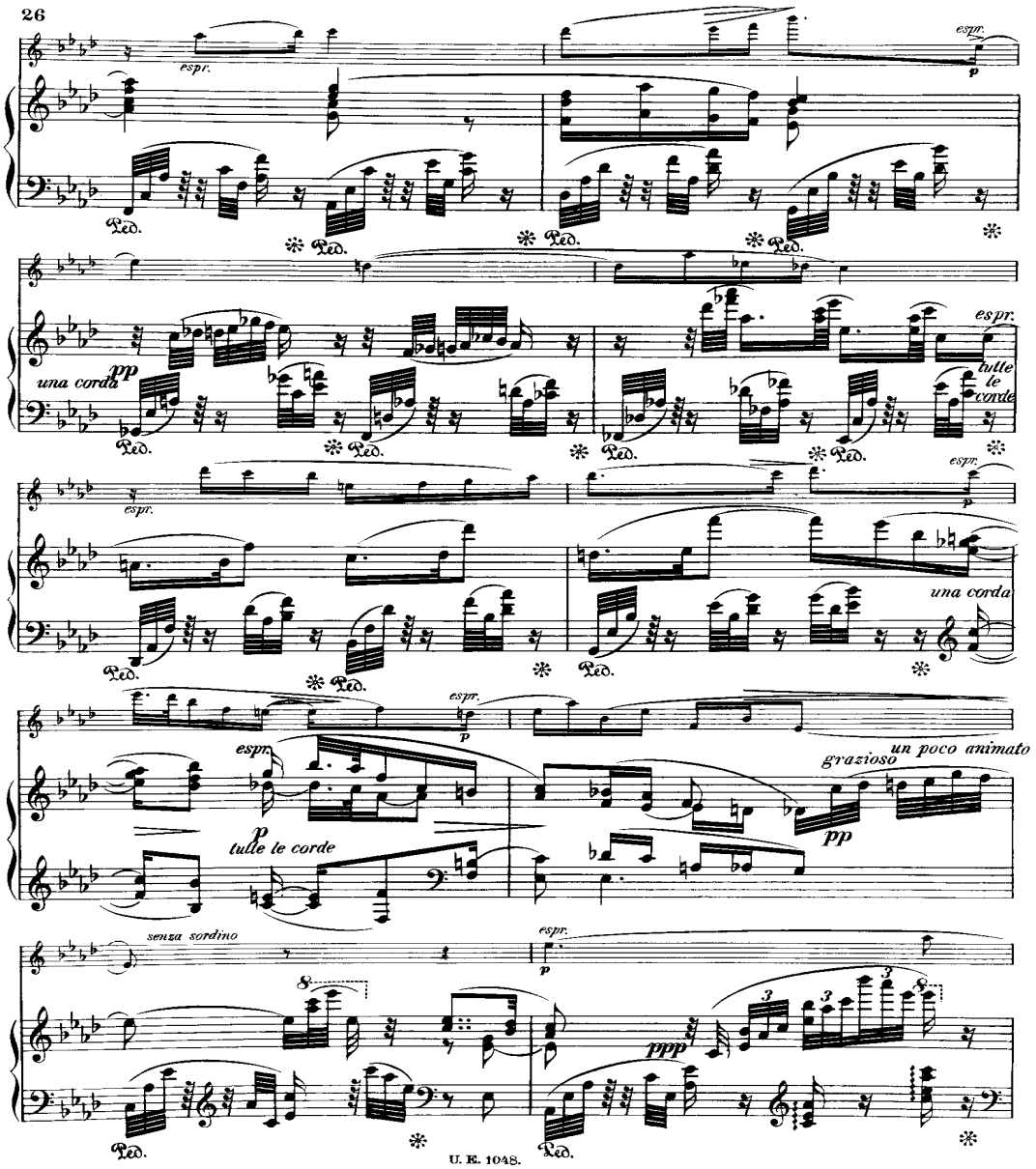
第二段（B 段）結束後，鋼琴隨即又將音樂帶回到樂曲最開始那一個讓欣賞者以及演奏者仍然意猶未盡的旋律上（A 段），但這一次的出現，作曲家卻用非常巧妙的手法讓音樂感覺到的，全是熟悉的素材和旋律，但卻使原本的旋律更加的豐富化。鋼琴演奏者的右手為最初的旋律，而巧妙的是，左手竟延續了中段（B 段）的節奏型態，令人向作曲家折服的是，不僅讓欣賞者沒有任何突兀的感覺外，相反的讓整個旋律更加豐富並且更加的吸引人。

鋼琴和小提琴部分：雖說作曲家的手法高明，能將音樂作的非常自然，藉著節奏的型態，音樂得以自然的進行。但除了樂譜本身的譜寫外，鋼琴和小提琴兩種樂器演奏者之間的配合，更是不容忽視，完全攸關整個音樂的成敗。此段鋼琴一出現，小提琴隨即以對唱的方式相對應，特別的是，雖然再度回到主題，但小提琴仍然以弱音器的音色在 E 絃上呈現出非常細膩的音色。因為音域比較高，所以演奏者必須考慮其抖音的使用和弓於絃上位置的選擇，來搭配鋼琴旋律音色的呈現。.這其中還有一個特別之處，即是作曲家將再次呈現的主題，由小提琴和鋼琴兩個聲部的演奏者，以輪流的方式唱出。正因如此，這一段旋律的再出現，更是考驗兩種樂器的演奏者，在樂句的處理上是否已有良好的溝通以及默契，一但沒有共識，這樣的一個樂段的呈現，將會讓欣賞者無法有一氣呵成的感受。

小提琴部分：這一整段落中的小提琴部分，在其前半段仍然保持弱音器音色，直到第 102 小節，小提琴的音色搖身一變，由暗轉明，這樣的一個音色呈現，彷彿讓整個音樂瞬間更加溫暖，注入更多更豐富的情感。所以對小提琴演奏者而言，音色上的掌握相當重要，抖音的運用必須考慮其顏色的呈現和音量的需要。隨著音樂的進行，小提琴慢慢一層一層的和鋼琴一起到達全樂章的最高音。同時在第 111 小節，也是在錯綜複雜的節奏進行中，兩種樂器一同回歸至簡單且相同的四分音符,讓人有稍稍平靜下來的感覺。而這一個高音雖說對於大部分演奏者的技巧不成問題，但是音準的準確性以及音色上的控制(包括抖音和弓於絃上位置的選擇……等等)，也是需要多用點心思去演奏的。（譜例 30）

【譜例 30】，第二樂章，第 93 小節至第 102 小節。

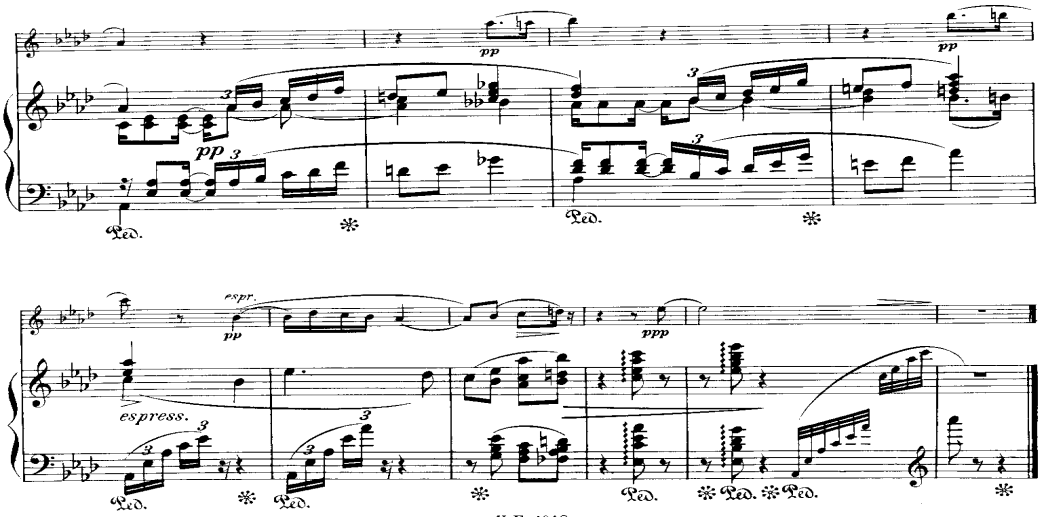
由鋼琴和小提琴間的對話，樂曲進入尾聲。結尾的部分，鋼琴或是小提琴



也好，在音量上都是慢慢的愈來愈小，從 ”***p*** ”到 ”***pp*** ”，然後進入到最後的”***ppp*** ”。.

小提琴部分：對於小提琴演奏的部分，在弓的使用上可以稍加減少，抖音的使用也可以相對的變少，以及最後”***ppp*** ”的音色營造，弓可以較接近指板，讓音自然的消失，而由鋼琴作最後的結尾。此時的鋼琴和小提琴聲，彷彿早已經和空氣溶為一體了。（譜例 31）

【譜例 31】，第二樂章，第 127 小節至第 136 小節。



第三節　第三樂章

第三樂章 行板-快板（Andante-Allegro）降 E 大調

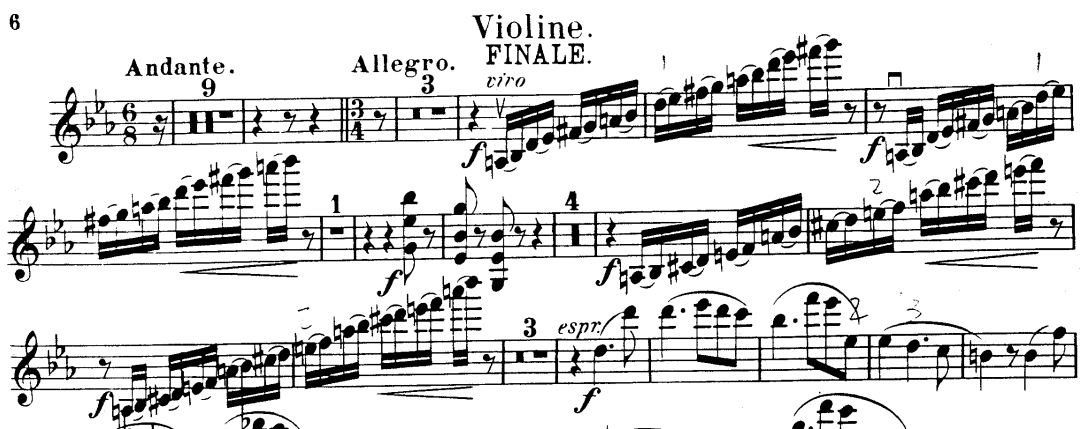
6/8 拍子-3/4 拍子

此樂章為這一首樂曲之最終樂章，在經過優美的第二樂章後，第三樂章的開頭，鋼琴以微弱的音量，以及較緩慢的速度來承接第二樂章的氣氛。同時，在前奏中也透露出第三樂章第一主題的動機，順而開啟第三樂章快板的主題。所以樂章開頭的前 9 小節，具有承先啟後的重要性。而這一部分，完全交由鋼琴來展現，所以鋼琴演奏者在這一部分中，速度以及音色的掌握，非常重要。更重要的是，瞬間由很弱的音量，轉入明亮且壯觀的第一主題（第 10 小節），鋼琴演奏者更要在速度上和力度控制的轉換上，演奏的非常的自然且流暢。

小提琴部分：由鋼琴展開第一主題，緊接著出現的是小提琴以搭配性的角色出現，奏出一連串的十六音符。對小提琴演奏者而言，這一個音型在此樂章中出現的次數相當多，所以雖然不是一個主要的角色，但卻是一個相當重要的音型。在演奏技巧上，為符合譜上所標示之表情記號「強，生動活潑的」（***f***），（***vivo***），所以演奏者必須將弓的使用保持在約中弓的部位，且使弓毛和絃之間的接觸非常的貼緊，為保持其音量及音色，所以右手持弓所給予絃的壓力也不可有任何改變，必須保持到底且在音型的尾端再作漸強。有了小提琴的加入，鋼琴所展現的第一主題，音樂更加的強而有力。（譜例 32）

【譜例 32】，第三樂章，小提琴譜，第 13 小節至第 27 小節。

在這一個樂章當中，有一個很重要的素材，可以稱它為一個小小的動機，

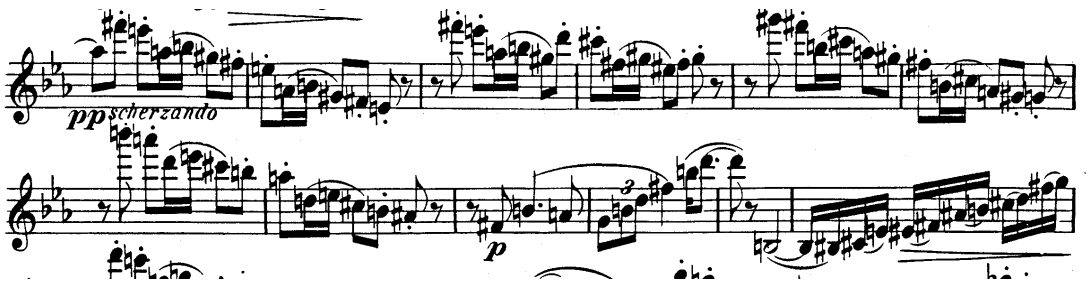


也可以把它擴大，視為一個段落。從整個樂章來看，它貫穿樂章中的三大部分，包括呈示部（第 59-82 小節）、發展部（第 169-214 小節）和再現部（第 275-316 小節）。不僅如此，如果以演奏的角度來看，也是對兩位演奏者極為困難一起演奏的樂段。以下以發展部這一段樂譜為例來作討論。

鋼琴和小提琴部分：從樂譜中我們可以看的出，在這一段中，兩種樂器都穿插著這一個動機，但並不是在節奏上呈現一致進行的形式，而是採取鋼琴比小提琴晚一個八分音符時值出現的情形。因為如此，所以在兩位演奏者演奏時，必須讓彼此的速度以及節奏，都十分的清晰且正確，這樣一來，兩種樂器的演奏關係才能十分密切。尤其是當每次小提琴必須在後半拍出現，這時所奏出的時間點和鋼琴的配合上就非常的重要。

小提琴部分：演奏者演奏一連串這樣的音型，必須讓音量維持在 ***"pp"***，而且在節奏上必須非常的準確。對於演奏弓法而言，一般後起拍的樂句都採用上弓開始，但經筆者實際演奏，發現以上弓作為開始，並無不妥，但卻會以下弓作結束，如此一來，在速度稍快而且音型輕巧的結尾時，非常容易造成小小的重音，無法作出輕巧的感覺。所以筆者本身所採用的是以下弓作為開始，然後以上弓作為結束。當然，在每一個開始的下弓，必須更加小心的作準備，以避免造成不必要的重音。另外一點，除了要求音量、節奏清晰、音樂的感覺輕巧之外，速度的要求對於小提琴演奏者的左手而言，也是一項挑戰。所以筆者本身認為，所採取的指法因個人習慣而異，但以少更換把位為最大原則是較好的。這樣在音準的表現上才能更確實。（譜例 33）

【譜例 33】，第三樂章，小提琴譜，第 169 小節至第 180 小節。



鋼琴部分：從譜例中可見，鋼琴在動機之間又插入較舒緩的樂句，所以鋼琴演奏者必須比小提琴演奏者多一項音樂的呈現。兩種不同的音樂感覺必須倚

靠演奏者兩種完全不同的觸鍵方式，才能完美的呈現。使得音樂加上小提琴之後，感受更加的豐富。（譜例 34）

【譜例 34】，第三樂章，第 169 小節至第 176 小節。

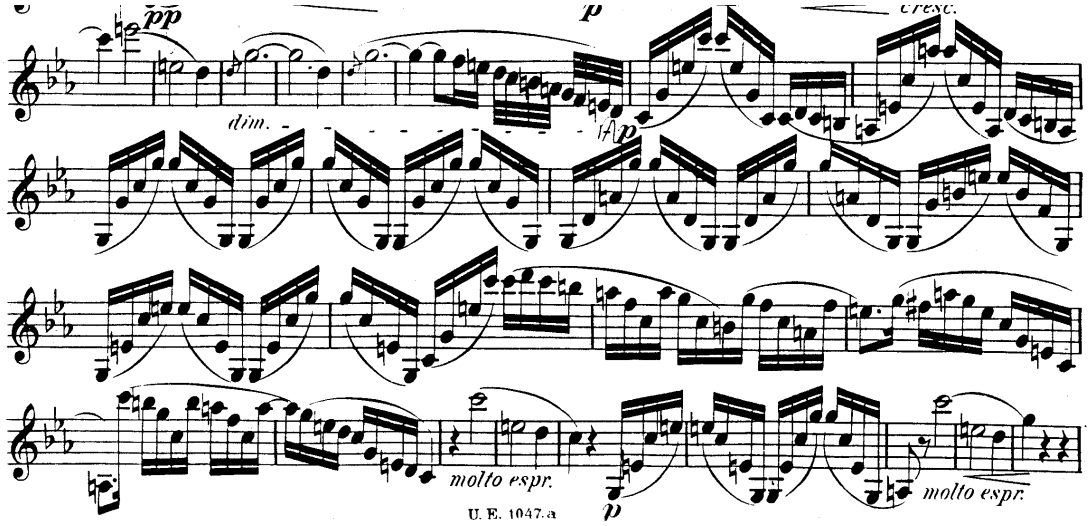
回到呈示部中，緊接在上一段所提到充滿節奏性樂段之後，作曲家非常巧妙地利用漸弱，從第 82 小節將音樂順勢帶入了一個截然不同的樂段。（譜例 35）

【譜例 35】，第三樂章，第 83 小節至第 91 小節。

鋼琴和小提琴部分：這一個樂段中，又可以清楚的聽到，是由小提琴和鋼琴兩種樂器，分別輪流唱出這一段優美的旋律。由小提琴首先登場，相對於前一段音樂的內容，音樂瞬間拉長的線條，加上鋼琴以綿延不覺的十六分音符以及三十二分音符，將音樂的線條無限的延伸。漸漸地，藉由漸強的效果，音樂在音量上愈來愈大，以及音域上也愈來愈寬，到達了頂端，小提琴就將旋律的部分整個移至鋼琴。藉由鋼琴右手豐富的和絃，加上左手以及小提琴的雙重伴奏，音樂的呈現非常的熱情。在這一整段中，兩位演奏者必須將音量由弱加到強，音樂由少帶到多，讓整個音樂的層次能夠非常的分明，也能讓音樂的熱情足以適度的表達。

小提琴部分：鋼琴呈現出旋律的同時，小提琴所扮演的是一個伴奏的角色。這個部分全是由十六分音符所組成，由樂譜可看出這一個部分對於小提琴演奏技巧而言，最大的困難應該是所有跨絃演奏的部分，它包含不斷的跨越四條絃而且必須圓滑的奏出。所以演奏者必須注意的是右手的部分以及左手的部分。右手的部分：第一、為使這些小音符的音色清楚且細緻，弓在絃上的選擇就非常的重要，不可因技巧的不足，致使弓傾斜於指板處，造成音色的混濁。必須將弓放置於約琴橋和指板中間之處來作演奏。第二、音在速度上的要求以及音量的顧慮，所以在弓份量的使用上也宜少些，不需用非常多分量的弓去演奏。如此一來，所演奏出的小音符也會比較清楚。第三、右手演奏跨絃，首先要注意必須讓右手十分的放鬆之外，在手臂和手腕的互相配合下，要能夠使所有跨絃所造成影響圓滑線角度的問題，都能夠藉由它們之間相互的配合，來讓音樂的演奏更加的連貫。左手部分：為了使音和音之間能作到圓滑和連貫的效果，左手在演奏時不能將手指離絃太遠，必須儘量靠近絃而演奏。（譜例 36）

【譜例 36】，第三樂章，小提琴譜，第 97 小節至第 121 小節。

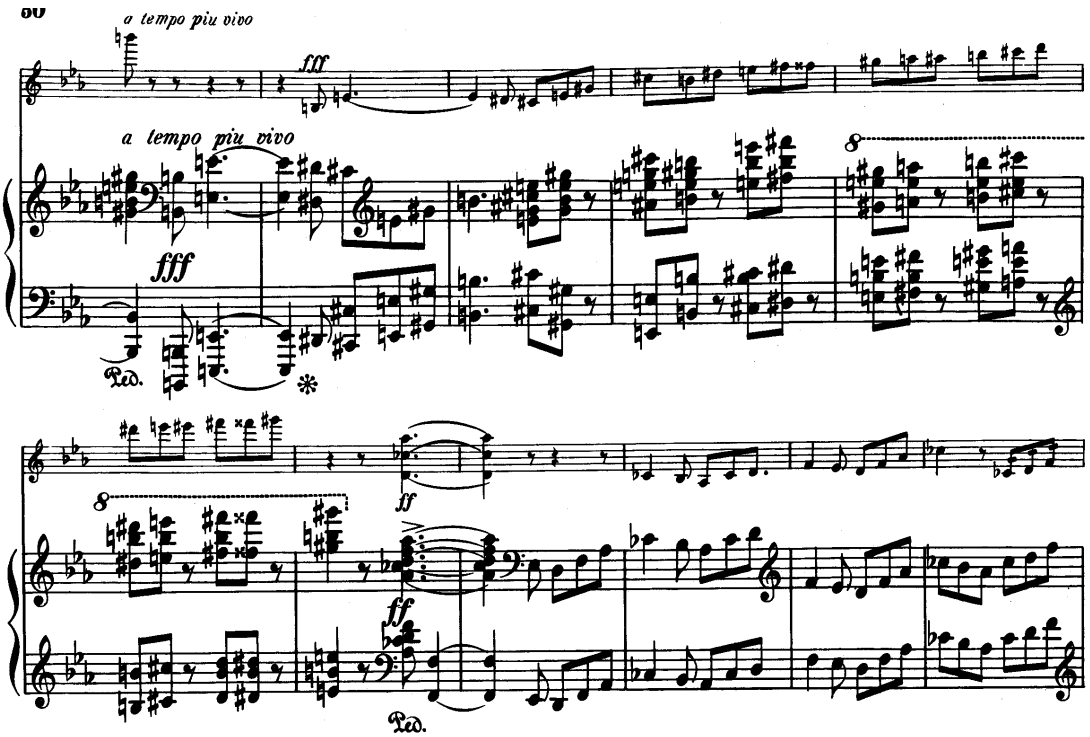


發展部結束進入尾奏，以第一主題的動機作發展，由小提琴和鋼琴不斷重複的演奏一樣的節奏型。速度也因整個樂章的醞釀下，從第 333 小節開始，在音量以及速度上，呈現出非常高亢的情緒；由小提琴和鋼琴在最後短短的近 40 小節中，用齊奏的方式，呼應前面所出現過的第一主題和第二主題旋律給予濃縮加以改變，使整個音樂感覺非常的緊湊。

小提琴部分：樂章中最後的 40 小節全部都是以" ***fff*** "的音量奏出，所以為了演奏出如此強的音量，在演奏者的右手部分，必須更加的放鬆以及加上適當的控制，使用更多弓的份量來演奏，以及所有弓在絃上位置的選擇，也應選擇靠近琴橋為佳。和絃的演奏，為表現出強音的力度，應以三個音同時奏出（ ），不分散成兩個兩個音的形式奏出（ ）。

鋼琴部分：鋼琴演奏者在最後的這一個樂段佔有相當大的份量，雖說小提琴以" ***fff*** "的音量在演奏，但鋼琴更是以雙手和絃來幫忙支撐小提琴音色的厚度，更在小提琴呈現旋律線條時，以十六分音符作支撐，讓小提琴的旋律作更大的發揮。同樣的，鋼琴演奏者也必須用"***fff*** "演奏出如此快速的和絃和音群，所以除了注意在身體以及手部肌肉的放鬆之外，更必須要將全身的力量傳達至手部，將音的力度彈出。如此才能和小提琴一起將音樂帶至一個強而有力的結尾。（譜例 37）

【譜例 37】，第三樂章，第 333 小節至第 343 小節。



結語

我開始接觸這一首小提琴奏鳴曲之前，是由管絃樂作品接觸到史特勞斯的音樂。在「唐璜」這一部作品中，找到了史特勞斯的熱情，以及他在小提琴技巧上所作的發揮。在「查拉圖斯特拉如是說」作品中，聽到絃樂器利用增加聲部的方式，來達到音響上豐富效果的手法。聽完他多首管絃樂作品之後，再進入到他唯一的小提琴奏鳴曲中，彷彿了解到史特勞斯並不單以小提琴和鋼琴兩種樂器的音色來構思他的作品，而是以小提琴和鋼琴兩種音色來呈現出管絃樂的聲響。所以在整個樂曲中，不論是小提琴或是鋼琴部分，都包含相當豐富的和聲以及優美的旋律。所以對演奏者而言，無論在情感上的表達以及在技巧上的展現都是相當具挑戰性。

在樂曲的實際的演奏上，這首樂曲所包含的內容千變萬化，不論是動機的出現、節拍的組成、和聲的進行、音色和音量上的轉變……等，都不斷的在樂曲中一一呈現。所以對我本身演奏而言，例如在第一樂章中，我認為要確實掌握貫穿整個樂章的第一主題動機，它的地位相當的重要，作曲家不但利用此動機穿插於兩位演奏者間，更將此動機安排在不同的樂段中作音色上、音量上以及情緒上的變化，它更是扮演樂章中呈示部、發展部以及再現部間橋樑的角色。所以在演奏上，重要的是節奏的準確和兩位演奏者的演奏詮釋是否一致，如此一來整個樂章也因此動機的貫穿而更加的緊湊完整。

三段式的第二樂章中所看到的是史特勞斯將鋼琴的伴奏型態變化的淋漓盡致，也因此讓小提琴旋律線條的背後有莫大的支撐，進而有很好的抒展。三個段落間的調性變化以及音色上的差異，造成三個段落呈現出不同的個性，所以將第二樂章中音樂上特殊的安排呈現出來，是演奏此樂章一個重要的功課。終樂章的樂曲構成內容非常的豐富但也比較複雜，它所組成的動機和旋律也比前兩個樂章更富於變化，我認為在演奏上要特別注意的是，將每一個不同個性段落中的音色以及音樂上的要求作出分別，尤其在抒展旋律線條以及具節奏個性的段落兼作清楚的演奏呈現，樂曲結尾前，速度上、音量上、音色上以及情緒上的醞釀，都必須思考安排，才能將樂曲帶至最高峰作結束。

我認為演奏此曲必須克服困難的技巧外，不論是在速度上、音色上以及對音樂的詮釋上，兩位演奏者必須經過最良好的溝通進而達到共識，如此所演奏出來的音樂，我想是最完美的呈現。