

國立高雄師範大學音樂系碩士班

碩士論文

Department of Music

National Kaohsiung Normal University

Master's Thesis

巴哈第三號無伴奏小提琴奏鳴曲
之演奏技巧與詮釋

The Performing Technique and Interpretation on J. S. Bach's Sonata No.3

for Violin Solo

指導教授：李俊穎 博士

Advisor: Dr. Chuin-Ying Lee

研究生：王音拿 撰

Graduate: Yin-Na Wang

中華民國九十五年六月

June, 2006

目錄

	頁數
前言	1
第一章 歷史架構與文獻	2
第二章 從歷史角度探討巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲之詮釋	4
第一節 樂器的發展	
一、 巴哈時代小提琴與現代小提琴的演進與差異	5
二、 琴弓的改變	8
第二節 樂曲與樂器的關係	9
第三節 巴哈之前的小提琴曲發展	10
第四節 巴哈小提琴奏鳴曲與當代的關係	12
第三章 第三號無伴奏小提琴奏鳴曲：演奏詮釋	14
第一節 慢板樂章	
一、 慢板樂章的功能	14
二、 樂曲結構	15
三、 演奏詮釋	17
第二節 賦格樂章	
一、 樂曲結構	21
二、 演奏詮釋	22

第三節	最緩板樂章	
一、	樂曲結構	29
二、	演奏詮釋	30
第四節	甚快板樂章	
一、	樂曲結構與演奏詮釋	32
第四章	結論	33
	參考文獻	34

中文摘要

一首作品能被演奏者以個人詮釋賦予樂曲生命表達出其內在本質。筆者認為詮釋一首樂曲的原則必須以歷史背景、樂曲結構為基礎。在這篇論文中，將以這個原則來提出對於巴哈的無伴奏小提琴奏鳴曲第三號的演奏技巧與詮釋。

本論文將藉由探討樂器、社會環境及作曲家等因素，分析演奏者應該以什麼方式及原則來詮釋此組作品。首先筆者將由樂器本身在巴洛克時期與現代之間的構造差異來探討此差異在演奏時可能造成什麼樣的影響，至於在這種差異的影響之下，要如何拿捏詮釋的分寸，則需要從作曲家的創作原意來判斷，並觀察此作品中小提琴特性的發揮及演奏法的運用是否符合樂器特性，進而推測詮釋的原則。除了從作曲家本身的因素來探討外，也將以無伴奏小提琴曲在巴洛克時期的發展歷史和小提琴演奏在當時社會所佔有的地位，來探討社會因素對於詮釋此樂曲時所佔有的影響。從以上各種因素影響詮釋的結果中，推論出筆者認為較適於詮釋此作品的原則，是否以完全恢復巴哈時代的演奏方法為詮釋原則，或以其他的詮釋原則來演奏更為洽當。筆者也將針對巴哈第三號無伴奏小提琴奏鳴曲的各個樂章提出個人詮釋方式，而這個詮釋方式將以不違背前述推論的結果為前提。

前言

一首作品能被演奏者以個人詮釋賦予樂曲生命表達出其內在本質。筆者認為詮釋一首樂曲的原則必須以歷史背景、樂曲結構為基礎。在這篇論文中，將以這個原則來提出對於巴哈的無伴奏小提琴奏鳴曲第三號的演奏技巧與詮釋。

在與巴哈獨奏小提琴奏鳴曲的相關論文當中，有少數論文是根據個別的樂章加以分析，較少以單獨一組奏鳴曲作為一個整體來分析的論文。因此筆者將在這篇論文中，將針對完整一組奏鳴曲—第三號 C 大調奏鳴曲來做分析，並且將以演奏詮釋的角度為基礎，來探討演奏風格以及此樂曲的演奏技巧。

第一章 論文架構與文獻

本論文將藉由探討樂器、社會環境及作曲家等因素，分析演奏者應該以什麼方式及原則來詮釋此組作品。首先筆者將由樂器本身在巴洛克時期與現代之間的構造差異來探討此差異在演奏時可能造成什麼樣的影響，至於在這種差異的影響之下，要如何拿捏詮釋的分寸，則需要從作曲家的創作原意來判斷，並觀察此作品中小提琴特性的發揮及演奏法的運用是否符合樂器特性，進而推測詮釋的原則。除了從作曲家本身的因素來探討外，也將以無伴奏小提琴曲在巴洛克時期的發展歷史和小提琴演奏在當時社會所佔有的地位，來探討社會因素對於詮釋此樂曲時所佔有的影響。從以上各種因素影響詮釋的結果中，推論出筆者認為較適於詮釋此作品的原則，是否以完全恢復巴哈時代的演奏方法為詮釋原則，或以其他的詮釋原則來演奏更為洽當。筆者也將針對巴哈第三號無伴奏小提琴奏鳴曲的各個樂章提出個人詮釋方式，而這個詮釋方式將以不違背前述推論的結果為前提。

本論文的參考文獻主要分為有關於小提琴、演奏方法及巴哈等方面的研究。在音樂學者史陶威¹ (Stowell)的小提琴演奏的研究內容中，包含有小提琴構造的歷史發展及小提琴演奏的歷史，例如他提出一些歷史上關於小提琴教學研究的重要文獻，以及小提琴實際演奏的研究文獻，得以從歷史的脈絡了解小提琴的演奏技巧、風格等的變革。在風格變革方面，史陶威提到例如白洛特(Baillot)的理論是思考如何演奏歷史作品時，需考慮到各國不同的風格影響到作曲家的作曲手法，進而影響演奏者產生不同的詮釋方式，以及其他如姚阿幸(Joachim)與摩瑟(Moser)提出意見認為演奏詮釋時，演奏者會依照作曲家的個人特色以不同詮釋方法來詮釋

¹ Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: a Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

各個作曲家的作品。在研究中也提到歷史上各個學者或小提琴演奏者在演奏方面的論述，如史博提出兩種演奏風格的區分，一為「正確地」(correct)演奏風格，另一為「精湛地」(masterly)演奏風格。前者指的是能正確無誤地將音高、節奏等演奏出，而後者是指演奏者能發自內心將作曲家的原意表達出。此外在此研究中，作者也提到現代有許多演奏家是致力於研究過去歷史的演奏方法，各國都有小提琴家及學者致力於這方面的研究，例如以色列小提琴家路卡(Sergiu Luca)以及與他合作的美國小提琴歷史學者波易頓(David D. Boyden)，德國有哥柏(Reinhard Goebel)致力於歷史演奏方法，並且成立了「科隆古音樂」(Musica Antiqua Köln)。這些歷史學者及演奏者藉由收集各種歷史資料來發現並體驗從前的演奏技巧、風格、傳統等，並且使用在從前所製造的樂器上，或者是使用在後來仿製的樂器。約在 1960 年代，演奏者開始出現標準化的演奏，即當現代演奏者專注於抖音時，忽略了巴洛克時期及古典時期各種雖細微卻多變化的弦樂語法，因此歷史演奏法致力於恢復屬於各個不同時期的特殊聲響效果。

史陶威²所編輯的另一本書籍中，包含各個學者的研究文章，關於小提琴構造的研究，以及小提琴各種曲類的研究，其中也包含史陶威所著關於小提琴獨奏曲目的研究文章，他在研究中提到，巴哈的《無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》代表巴洛克時期弦樂複音音樂的巔峰，此樂曲最大特色為巴哈極其豐富地使用多聲部來維持完整的複音織度，以及使用「複音旋律」，此複音旋律指的是藉由一條旋律線交替隱藏在各聲部中，來維持更飽滿的織度。

² Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

第二章 從歷史角度探討巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲之詮釋

音樂學者克萊(Cry)認為作曲家樂譜記下的過程，其實無法精確的將音樂的本質忠實寫下。³記譜是作曲家把腦海中想像出來的音樂，化為實際的符號寫下，以幫助別人了解他的想法之過程，並藉以讓他人能演奏出此音樂。但是這不像製作瑞士鐘錶的工匠，能以相當準確有根據的方式，把抽象的時間精準劃分。雖然音樂也是一種時間的藝術，但是在音樂中還包含了太多的東西，是要由心及耳朵來感受，都是相當主觀的。當演奏者在詮釋樂曲，將紙上所看到的符號，化為耳朵所聽到的聲音時，是依演奏者的主觀詮釋方式，因此演奏時所追求的音樂本質，會有各種不同的變化。在這種十分主觀的因素下，作曲家所追求的與演奏家所表現的，這兩者間既然難以達到等號，那麼要如何取得兩者的平衡，或者這個天平必須以其中一邊為重？這個答案因人而異，但是我們可以在這裡，探討出各種可能性，並以開放的心態接受各種結果。

當我們在天平的兩端，試著衡量兩端的重量時，若是著重於演奏家方面的「再創造」，那麼樂曲有可能表現出另一種有別於作曲家所想像的味道，或許會不適合於樂曲，因為作曲家是經過思考及設計，作品自有其邏輯，也有可能是作品本身有很大的包容力，能夠以各種方式來詮釋。那麼演奏家所能自由詮釋的限度為何？若是要忠實於作曲家所要追求的本意，那麼就必須要先去了解作曲家的本意為何，逐一探討各種影響到呈現樂曲本質的因素。但是當作曲家所要表達的原意，就如前面所提到的，很難準確地從樂譜上一眼看出，就必須從各個方面、角度來切入研究，尤其當作品年代久遠，許多影響作曲家當年作曲的因素已經過時間而

³ Cry, Mary. *Performing Baroque Music*. Oregon: Amadeus Press, 1992, p. 21.

消逝，這時就必須參考各種資料來了解樂曲的本質。當我們遇到像巴哈這樣一個偉大的作曲家，這些抉擇便顯得更重要。演奏巴哈的作品是十分有挑戰性的課題，這是由於巴哈的時代離我們已約有三百年，許多事物的改變，要尋找樂曲可能的原意，除了從樂譜上分析外，還要去了解巴哈作曲當時的背景，因為很有可能在這背景中，無形影響了樂曲。此外根據許多學者的分析，已可了解到他經過縝密思考所寫出來的作品，當中一定包含了許多必備的、清楚的本質內容，但是從記譜上來看，除了音符以外，很少有其他的標示，不像二十世紀作曲家，傾向把自己的想法盡量地記在譜上讓演奏者明瞭，表現出作曲家的原意。在這裡筆者以巴哈的無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲為例，單純從一個樂器的獨奏作品角度，排除加入配器後的許多影響因素，來探究如何詮釋一首作品的可能性。史陶威的研究中提到有些學者及演奏家是以歷史的演奏方法甚至是歷史的樂器來演奏詮釋過去的樂曲，⁴同樣地當我們面臨巴哈樂曲的詮釋時，會產生是否要以過去的方法來演奏之爭議，因此本論文要藉由各種角度來探討詮釋方法，推論出詮釋的原則。

第一節 樂器的發展

一、巴哈時代小提琴與現代小提琴的演進與差異

當我們要試著演奏巴哈的小提琴奏鳴曲時，如果能先了解巴哈時代的小提琴，在某些方面能幫助我們稍微貼近巴哈的作曲原意，因為樂器本身的構造，對於作曲家在作曲時，有一定程度的影響，不管是在優點方面的發揮，或是缺點方面的限制。

⁴ Stowell, 2001, pp. 5-9.

小提琴的構造並非一夕形成，而是隨時間逐漸演變。現代所認同的完美的小提琴，最具演奏價值的小提琴，從十六世紀起就已經出現，而主要發展是十七世紀末、十八世紀初在義大利，克雷莫那(Cremona)的名家們所製作，例如首位使得克雷莫那小提琴聲名大噪的是阿瑪蒂(Andrea Amati, 1511 年之前出生-1577 年)，另外也有瓜奈里(Andrea Guarneri, 1623-98)及史特拉底瓦里(Antonio Stradivari, 1644/9-1737)等極具知名的小提琴製作家。巴洛克時期義大利以外，歐洲最重要的小提琴製作家是史坦那(Jacob Stainer, 約 1617-1683)，他製造的小提琴是以德國早期的提琴為基礎，將其發展至較為完善。

由於小提琴的地位已逐漸提升，成爲一種富有表現力以及有高度技巧性的獨奏樂器，因爲需要在公開場合演奏，因此對於樂器的音量、音色要求也隨之改變，並且在技巧上能夠變化得十分華麗的「現代」小提琴。「現代」兩字之含義，並非真的指我們所處的現代，而是與巴洛克時期的小提琴作爲區分。小提琴的發展情況在歐洲各地，有所不同。巴哈時代德國小提琴構造，其實與現代所演奏的小提琴有些差異。小提琴的使用約在 1760-1830 年之間逐漸轉變爲現代小提琴。⁵關於巴洛克時期小提琴的構造，已經有相當多研究的書籍，並有模仿當時構造製造的提琴，例如在史懷哲(A. Schweitzer)所著的《巴哈》(*J. S. BACH*)⁶以及史陶威⁷和波易頓⁸的研究當中，皆有提到巴洛克時期的小提琴構造。從他們的文章中可觀察出幾個造成巴洛克時期小提琴與現代小提琴的演奏方式及音色不同的因素。首先從外觀來觀察可發現一個相當大的差異在於琴頸。巴洛克時代小提琴琴頸的傾斜角度較現代小提琴小。琴頸的傾斜角度小，加上巴洛克時期琴橋的弧度較平坦，琴橋的高度也比現代小提琴的琴橋稍低，使得弦在琴橋上的張力不如現代小提琴

⁵ Stowell, 2001, p. 33

⁶ Schweitzer, Albert, trans. Ernest Newman. *J. S. BACH*. New York: Dover, 1966.

⁷ Stowell, 2001.

⁸ Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

大，由於琴橋弧度平坦，弦所能接受的壓力較小，無法承載弓以較大的壓力來讓弦震動發出較大的音量，現代小提琴則較能承受各種壓力因此製造出更多變化的音量及音色。巴洛克時期小提琴的指板長度較短，到了十八世紀晚期，爲了技巧的要求及更有力量的聲響，指板長度變長，琴頸增加四到五度的傾斜。由指板長度的現象來看，巴洛克時期演奏技巧上，不需要大量快速的變換把位，因此小提琴曲出現高音域時較少如十九世紀小提琴曲中極度的高音域。此外由於巴洛克時期尚未發明小提琴的腮托，⁹因此演奏時無法以下巴夾住小提琴來固定以便移動手臂換把位，演奏時幾乎都以低把位爲主，且無法做快速的改變把位來演奏。現代小提琴在這方面的優勢，除了演奏音域較高之外，也能運用把位的變化來產生不同的音色變換，或者是利用容易變換把位的優勢，能更靈活地演奏樂曲。

音響改變之另一重要因素是在樂器內部構造。固定在面板下的低音樑，在巴洛克時期較短且輕，音柱也較細，因此音色較亮且清楚，音量小，適合於小場所演奏。另一個使音響改變的重要因素是弦的材質改變，一直到二十世紀初才開始使用較堅固材質的弦。過去的弦爲材質較軟的羊腸弦，現代則在最高音 E 弦使用鋼弦，而其他三條弦則使用尼龍弦，音量比起從前能發揮的空間更大。羊腸弦較易磨損，因此常會在外表塗上亮光漆，但如此反而會使得音色較粗，且低音弦發音較難。¹⁰由此推論，現代小提琴相較於巴洛克小提琴發聲較快，較易使弦共鳴，因此在演奏巴哈的曲子時，能較易使和弦的低音共鳴，產生的和聲音響就比較飽滿。巴哈在與朋友演奏室內樂曲時，他常常要求演奏中提琴，因爲中提琴是處於音域的中心，他可以聽到並享受上下其他聲部的環繞，¹¹可見巴哈偏好的是飽滿的和聲，因此在演奏巴哈此組奏鳴曲與組曲時，應表現出樂曲中的和聲效果，雖爲獨奏樂曲，但是在和聲的飽滿度方面，演奏時特別應該注意維持。

⁹ 腮托是由史博約於 1820 年所發明。Stowell, 2001, p. 37.

¹⁰ 同註 9。

¹¹ Schweitzer, p. 209.

二、琴弓的改變

關於琴弓方面，巴洛克時期的弓毛在弓尖的部分是直接黏在弓桿上，由榫眼所固定。在弓根的部分，弓毛不是由螺絲來控制鬆緊度，而是以右手大拇指在演奏的當下，隨時改變弓毛的鬆緊以配合演奏的需要。因此很容易製造出巴洛克時期常出現的對比效果，在第一次樂句以強的音量出現，第二次只要改變弓毛鬆緊，即能迅速使音量降低，製造出如回音般的效果。演奏和絃時，只要讓弓毛瞬間變鬆，就能馬上拉出跨弦的和絃，而現代琴弓，則是在開始演奏前，以螺絲調整好弓毛的鬆緊度，在演奏當中都是維持相同的緊度，無法立即改變。這種可以使用螺絲調整弓毛鬆緊的弓，約在 1700 開始出現。¹²

十七世紀早期的弓，顯示出弓的長度須配合樂器來改變。在十八世紀之前，流行使用短弓，弓的重量也較輕，平均為 37-42 公克間。到了 1720 年左右，由於 Tartini 長度開始增長到 69、72 公分，重量也增加到 45、56 公克。這種「Tartini 弓」的弓尖是矛型，取代之前的「天鵝型」(swan-bill)。現代琴弓的定型最重要的人物是 François Tourte，琴弓長度比之前所有種類的弓還要長，並且能施以較大的力量，產生較強有力的音色，重量也相對加重。¹³

使用現代弓來演奏巴哈的曲子時，必須考慮到音色方面，不能以現代演奏較強有力的方式，去演奏和弦或者是任何一個音。巴洛克時期的音樂表情較內斂，不似浪漫時期音樂要求表現個人心中強烈情感，因此演奏時，應該注意音色，不適合以太強烈表達情緒的語法來表現。

巴洛克時期琴弓的演奏，呈現一個特色是音與音之間不連接、非圓滑的。莫札特與塔替尼描述弓接觸弦的最初，聲音會呈現較弱而柔和的狀態，而這並非由

¹² Stowell, ed., 1992, p. 24.

¹³ 同註 9。

於美學觀點上的要求，而是由於弓的物理構造所造成無法避免的結果。¹⁴因此當現代演奏家在詮釋巴洛克時期樂曲時，希望以較接近巴洛克時期的演奏風格的方式演奏，在運弓方面就會模仿這個方式，這也是現代許多演奏家採用的方式。

第二節 樂曲與樂器的關係

要詮釋一首作品，必須從作曲家的角度來思考樂曲之本質與含意。當我們要了解巴哈在創作小提琴無伴奏奏鳴曲的作曲角度時，必須先知道巴哈對於所要創作的器樂曲之樂器—小提琴的了解程度。

巴哈年輕時，曾經受過小提琴演奏訓練¹⁵，懂得小提琴演奏技巧，因此當他寫作獨奏小提琴奏鳴曲時，應是在十分清楚實際演奏的可能性之下而寫作的。但我們在演奏時，卻常常覺得有許多樂段，在技術上相當難達到巴哈譜上所要求的，例如在最高音的弦維持一個長音的同時，最低音弦的弦律仍在進行，這在現代小提琴的演奏上是不可能的，即使是巴洛克時期小提琴仍有一些困難。為何以巴哈對於小提琴的了解，卻會寫出這樣的片斷？從這當中可推測出許多原因，除了如前文提到的巴洛克小提琴與現代小提琴構造不同外，很有可能是像巴哈這般超越時空限制的偉大作曲家超越了樂器的限制來作曲，不受制於樂器最低限度能力，而是順從於音樂所應具有的本質。巴哈在作曲時跨越了樂器的缺點，同時又發揮樂器特質的優點，以順從音樂本質為最高目標，因而產生這種實際演奏技巧極困難的樂段。但是在樂曲中可看見巴哈對於小提琴特性的發揮，如調性的使用剛好能使樂器發出最好的共鳴，最明顯的例子就是 g 小調第一號奏鳴曲，由 g 小調一級和弦所開始，其和弦根音及五音恰為小提琴最低兩弦，因而可發出極大的共鳴。

¹⁴ Boyden, p. 395.

¹⁵ 1703 年，當巴哈 18 歲從中學畢業後，受雇於在威瑪，屬於恩斯特公爵(Duke Johann Ernst)的樂團，也就示威漢公爵(Duke George Wilhelm)的弟弟，擔任助理小提琴手。Schweitzer, p. 384.

學者史懷哲認為從巴哈的音樂中，可看出巴哈對於弦樂器的特性及技巧十分了解，因此能在其作品中充分發揮弦樂器的優點。甚至在其鍵盤樂器的作品中，也可看到樂句的設計有如以弦樂的角度來設計，對鍵盤樂器的要求就如同對弦樂器的要求。因此史懷哲認為巴哈實際上所構想的是一種理想中的樂器，兼具鍵盤樂器演奏複音音樂的能力以及弦樂器演奏長樂句的能力，所以雖然是給弦樂的獨奏曲，巴哈卻以複音音樂來創作。¹⁶

若是這個「理想樂器」的假設成立，那麼在考慮如何詮釋這六首奏鳴曲與組曲時，演奏者應有相當的彈性空間來加入個人詮釋。根據史懷哲的說法來看，古今的提琴或許都無法達到巴哈所理想的詮釋效果。因此以古今不同的樂器來演奏巴哈的樂曲產生不同的詮釋效果，筆者認為兩種方式間沒有衝突，而只是兩種不同的詮釋。由於現代樂器的進步，能發揮舊時代樂器所沒有的優點來演奏巴哈的《無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲》。例如現代樂器可輕易改變把位，製造出音色變化，以及左手演奏技巧的便利性；樂器的共鳴增加，讓樂曲中巴哈對於小提琴優點的運用能更淋漓盡致的發揮出來。因此在選擇表達出樂曲精神的工具上，也就是樂器的選擇，並沒有太大絕對性。

第三節 巴哈之前的小提琴曲發展

在十七、十八世紀時，小提琴歷經了相當大的角色改變。從最初只是為民間的舞曲作為伴奏樂器，到後來成為宮廷中以及公開音樂會中最受喜愛、重用的樂器。當時幾位重要的小提琴家，本身也寫許多小提琴曲，提升了小提琴的地位。例如十七世紀在義大利有奇瑪(Giovanni Paolo Cima, 1570-1630)、馬尼(Biagio

¹⁶ Schweitzer, p. 385.

Marni, 1594-1663)、弗他那(Giovanni Battista Fontana, ?1589-?1630)。十七世紀晚期在德國有史麥哲(Johann Heinrich Schmelzer, 約 1620/23 - 1680)、畢伯(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704)、華特(Johann Jakob Walther, 約 1650-1717)。在十七世紀的義大利，小提琴曲是最能符合當時新的美學觀念，重視主觀的、強烈突顯個體性、表現出戲劇性的「情感主義(Affects)」語法，有著明顯的技巧炫耀及許多裝飾音在音樂當中。這些風格也逐漸從義大利影響到了德國。¹⁷

此時期開始出現有展技的樂器獨奏，如作曲家加布里耶利(Giovanni Gabrieli，約生於 1554-7 年，過世於 1612 年)的歌曲(canzonas)和經文歌(motet)當中皆可見，並且也開始有小提琴曲，如 Cima 的作品集《教堂協奏曲》(“*Concerti ecclesiastici*”，作於 1610 年)當中包含有《小提琴奏鳴曲第三號》(“*Sonata per il Violino no.3*”)。¹⁸

德奧地區最重要的幾個小提琴作曲家除了史麥哲、華特、畢伯之外，還有衛斯特夫(Johann Paul von Westhoff, 1565-1705)。在這個地區中最早出版的小提琴奏鳴曲是史麥哲所寫的《小提琴奏鳴曲集》(“*Sonatae unarum fidum*”，給小提琴及數字低音樂器演奏)，作於 1664 年。另外，將德奧地區小提琴演奏技巧提升到與義大利同等級的作曲家則是華特和衛斯特夫。華特的十二首 *Scherzi da violino solo*(1676)，造成了新的展技歷史。音樂學者紐曼(Newman)評論這個作品是在雙音、三和絃及四和絃歷史上的一個高潮點，十七世紀德國人對於這方面展現高度的喜好。¹⁹ 衛斯特夫的《組曲》(“*Suite*”，1683)和他的六首無伴奏小提琴《組曲》(“*Partitas*”，1696)，是在巴哈獨奏小提琴奏鳴曲之前重要的先驅。衛斯特夫運用左手高度的技巧，雙音甚至運用至第四把位。畢伯的小提琴奏鳴曲包含了許多演奏技巧，包括有改變定弦音高 (scordatura)。²⁰ 畢伯也寫作了一首無伴奏帕薩卡里亞

¹⁷ Stowell ed., 1992, p. 46.

¹⁸ Stowell, 2001, p. 11.

¹⁹ Newman, Willam S. *The Sonata in the Baroque era*. 4th ed. New York: W. W. Norton, 1983 p. 234.

²⁰ 弦樂器的弦有固定音高，但是有時作曲家會配合樂曲需要，該變此固定音高成爲另一音高。

舞曲(passacaglia)，是巴哈著名的夏康舞曲(BWV1004)之前，同類型的傑出作品。畢伯的另一作品”*Harmonia artificiosa-ariosa*”是七首組曲給兩個樂器加上低音樂器，也需要改變定弦音高的技巧，這組作品挖掘了小提琴表現複音音樂的潛能。²¹

第四節 巴哈小提琴奏鳴曲與當代的關係

從上一節討論的歷史發展中可發現，巴哈寫作無伴奏小提琴奏鳴曲時，小提琴的獨奏曲已發展有些時日了。從畢伯約 1676 年創作的《帕薩卡里亞舞曲》以及 1683 年衛斯特夫寫給小提琴獨奏的《組曲》距離巴哈約於 1720 年創作的無伴奏小提琴奏鳴曲已有五、六十年之久。這些作品的產生，也與當時朝向展技演奏的音樂潮流相關，因此在這些奏鳴曲中可看到許多對於技巧方面的要求。但在這些獨奏奏鳴曲中，以巴哈的無伴奏奏鳴曲最廣為流傳，甚至是現代音樂會中必備的曲目之一，這是由於巴哈嚴謹卻又充滿創意的作曲手法，在樂曲中包含著許多值得演奏者去挖掘出來的內涵，並且將小提琴的優點發揮到極致。

這個十七世紀末到十八世紀初，小提琴已開始走向展技的角色，在巴哈的這六首奏鳴曲和組曲中，也可看到這樣的特色，例如幾乎在每一首奏鳴曲和組曲中，都可看到有一個由快速音群構成的快板樂章，很明顯地展現演奏者的技巧，因此當我們面臨詮釋這樣的樂章時，可以將這種炫技成分，充分地表現出來。例如在第一號奏鳴曲的急板(Presto)樂章，第一號組曲的庫朗舞曲之第二段(Double)，也是使用急板的速度。從樂章開始到結束，只有中間的反覆記號處可做分隔段落的小停頓，其餘部分需要演奏者高度耐力不間斷地演奏。在這種連續不間斷快速音群中，聽眾受到的聽覺刺激較大，因而感受到這種音樂當中的技巧展現。但是巴哈偉大的作曲能力，在如此簡單的曲式中，仍然是展露無疑。在連續的音群進行

²¹ Stowell, 2001, p. 13.

中，常常可發現有各種模進音型隱藏其中，因此演奏者每次演奏都可以從不同的角度來詮釋，不管從什麼方向，都可看到很完整的線條。

在巴洛克時期演奏音樂時，演奏者占有相當重要的地位。演奏者的詮釋與作曲家寫下的樂譜有相等的重要性，有時甚至更為重要。²²從當時的記譜，可發現樂譜上除了音符以外的標示極少，因為詮釋的責任都交給了演奏者，相對於現代作曲家，將想法詳盡的寫在譜上，希望演奏者能表現出作曲家所需要的樂曲效果。巴洛克時期演奏者在詮釋時，除了以當代的演奏風格來演奏之外，可以做音樂上的「再創造」，演奏者的創造力，對於樂曲呈現出來的風貌有很大的影響力。

²² Cry, p. 23.

第三章 第三號無伴奏小提琴奏鳴曲：演奏詮釋

第一節 慢板樂章

一、慢板樂章的功能

巴哈的這三組無伴奏小提琴奏鳴曲在賦格樂章之前都放進一個慢板樂章，作為前奏曲功能，並且賦格樂章皆以慢板樂章結束音級做為主題的開頭。第一號 g 小調奏鳴曲結束在主和弦上，而賦格樂章的主題也從 g 音開始。在第二號 a 小調奏鳴曲以及第三號 C 大調奏鳴曲當中的慢板樂章，最後皆以屬和弦做為慢板樂章的結束，賦格樂章也同樣以慢板樂章結束音做為賦格主題的起始音。第二號 a 小調奏鳴曲最後的終止式回到主音，即以兩個半小節的小結尾將調性停留在屬音—E。同樣地，第三號 C 大調奏鳴曲在回到主音和弦之後，以三個小節的小結尾將調性停留在屬音—G。從幾首奏鳴曲的這個共同特色，也就是慢板第一樂章以及賦格樂章以同音銜接來看，可明顯看出慢板樂章做為賦格的前奏曲功能。事實上，在巴洛克時期，賦格樂章之前幾乎的會放入前奏曲，並且其除了「*prélude*」(前奏曲)的名稱之外，「*praeludium, toccata, adagio, grave*」等字都是指前奏曲。²³「*prélude*」在法文(*préluder*)及德文(*präcludieren*)的原意是即興，而字根「*ludus*」是用樂器演奏的意思，「*prélude*」的拉丁原文是「*praeludium*」或「*praeambulum*」，指的是具有

²³ Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 25.

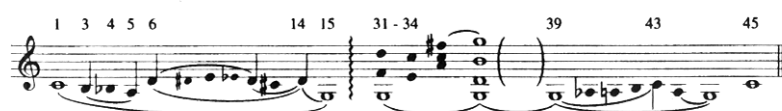
吸引觀眾的功能以及能引導入主題。²⁴

學者雷斯特(Lester)認為前奏曲在賦格之前的功能有建立調性、設定樂器音色範圍以及陪襯賦格。前奏曲加上賦格樂章為一組在表現及結構上的意義，遠大於兩個樂章個別獨立開。當它們以一組的方式出現時，作曲家或演奏者能在一個樂章自由地表現他們的能力，而在另一個樂章則表現較嚴謹的音樂結構²⁵。

二、樂曲結構

此樂章最顯著的音型特徵是建立在慢板附點節奏上的二度音型，包含了和聲音與和聲外音—鄰音，除了幾個小節的音階音型以外，全曲的附點節奏幾乎都頑固地以這個音持續著，因而產生此曲莊嚴肅穆的氣氛。在雷斯特的分析當中，他認為此樂章和聲最基本的架構可大致區分為主音—屬音—主音的進行(譜例一)。但此樂章和聲外音造成的張力及和聲的複雜性，在所有巴哈小提琴獨奏曲奏鳴曲裡，絕對是屬一屬二的²⁶。

譜例 一



若將此樂章分兩個大段落以及一個小結尾段(codeta)，則第一個段落為第 1-14 小節，其主調為 C 大調。第二段落自第 15 小節起進入屬調—G 大調。從第 43 小節開始回到主調的終止式，直到第 45 小節進入小結尾段。有趣的是這兩個主要終止式之前，都有一個不完整的終止式，缺少最後主和弦(第 11 小節、第 39 小節，

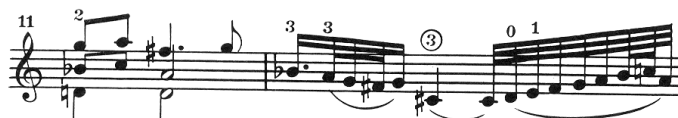
²⁴ Ledbetter, David, and Ferguson/r Howard. 'Prelude', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 1 May 2006), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁵ Lester, p. 26.

²⁶ Lester, p. 53.

譜例二)，而在本來應該是主和弦的位置，被另一個和聲取代。首先在第 11 小節，為一個準備進入 g 小調的終止式，這個終止式最後應該是主和弦的位置，被附屬簡七和弦取代，直到下一小節才再次進入終止式的和聲準備，並於第 15 小節進入屬調主和弦。特別的是這個終止式在聽覺上期待的並非屬調 G 大調，而是其平行調—g 小調，這是由於終止式當中包含的降 B 音屬於 g 小調的中音，和聲進行卻在終止式解決後進入了 G 大調，降 B 音還原。另一個類似的終止式情形在此樂章準備回到 C 大調的終止式上。自第 34 小節開始，連續級進下行的持續音以及接下來直到第 39 小節的 V7—I—V 和聲進行，當我們期待這個和聲進行最後會回到 C 大調主和弦時，卻有連續三次(第 40-42 小節)的非調性音和弦及音階。而之後接著有降 c 小調主和弦開始的終止式，於第 45 小節回到這個樂章的主調—C 大調。但令人意外的是最後三小節的小結尾，卻又轉折停在 C 大調的屬和弦上。這個屬和弦功能為銜接進入下一個樂章，不但是此首奏鳴曲當中最長的樂章，同時也是這六組獨奏奏鳴曲與組曲裡最長的賦格樂章。

譜例二 慢板樂章，第 11-12 小節



慢板樂章，第 39-40 小節



三、演奏詮釋

若以樂章的功能及目的，詮釋樂章在整組奏鳴曲裡所應扮演的角色，表達出各個樂章不同的功能性，則能完成樂章彼此間的統整性，使其融合為完整一組奏鳴曲。

此奏鳴曲的第一樂章為賦格前奏曲，其節奏模式為持續重複的附點節奏，相較於巴哈第一號與第二號奏鳴曲的「前奏曲」樂章主要由十六分音符或三十二分音符等短音值節奏的所構成的音階型音群，第三號奏鳴曲的慢板附點節奏，形成一種寧靜中帶有動力的節奏感(譜例三)。演奏時應避免節奏上傾向停滯不前的感覺，這是由於在慢板節奏，演奏者易將附點音符演奏過長而造成的的停滯感。此附點節奏型態中的後半部，也就是十六分音符，是使節奏有動力的關鍵，演奏時不只後者音量不能太弱，以致於附點八分音符音量不平均，必須在演奏時十六分音符節奏使其引導入下一組附點節奏，就像是加入音樂的方向性，，如此才能使整個節奏有持續向前的動力。

譜例三 巴哈三首無伴奏奏鳴曲第一樂章的音型比較

1. 音階音型為主：

Bach Sonata for Solo Violin No.1, BWV1001, Adagio



Bach Sonata for Solo Violin No.2, BWV1003, Grave



2. 附點節奏爲主：

Bach Sonata for Solo Violin No.3, BWV1005, Adagio



除了節奏是形成這個前奏曲樂章風格的關鍵，和聲上的變化，也具有同樣重要的地位。因此演奏詮釋時，也要注意在和聲變化的關係對於樂曲結構的影響，以及和聲變化使樂曲具有張力的改變。此外巴洛克時期的一個明顯的音樂特徵是常使用模進的方式，連續不停的編織出一個樂章，造成樂句彷彿不間斷。音樂類似語言，必須有段落或句子，能夠做前後區分或換口氣的頓點，當句子不間斷，就像巴洛克時期音樂的樂句特徵，對於聽者來說，彷彿不能喘氣，造成一種聽覺負擔，能夠有適時的休息或換口氣，是一種自然的韻律，因此演奏者須適時加入緩和的效果。利用兩個方式達到音樂張力在擴張與舒緩之間變化，且讓聽者能清楚感受到樂曲結構。有兩個主要的方式以及關鍵點，其一是利用終止式的段落分隔，另一方式是利用和聲來做變化；前者是樂曲結構的重要關鍵，後者是樂曲張力變化的關鍵。

此樂章的終止式就如前文曾提到，共包含兩個主要終止式，這兩個終止式區分出樂曲最基本結構爲兩段體以及一個小尾奏，因此對於這兩個終止式的處理，需要是很清楚讓聽眾感受到樂曲結構是如何由這兩個終止式區分出來。第一個終止式具有的角色是將樂曲由主調正式引導入屬調，因此幾個表現調性的關鍵音必須清楚傳達到聽眾的耳中，例如在第 10 至第 14 小節終止式結束並進入主和弦之前，一直都有降 B 音，產生準備進入 g 小調的期待，而第 15 小節主和弦出現，卻直到第三個附點節奏才以 B 音還原，正式宣告進入 G 大調主和弦(譜例四)。這個

過程中的降 B 音，可從每一小節不同的運用方式感受到此音逐漸增加的重要性，因此演奏這個終止式時，須注意這個降 B 音逐漸累積的能量，以不同層次來表現這個音藉以達到這個轉調過程的張力。當降 B 音在終止式結束後，在下一小節變成 B 音還原。這小節進入屬調—G 大調之後，主和弦缺少能確立調性的和弦裡的三音，直到第三組附點節奏才出現這個重要的三音，也就是前面提到的 B 音還原，因此絕不能輕忽這個 B 音，即使這時的節奏為附點節奏組當中的十六分音符，雖為短音值卻是相當關鍵的一個音，因此演奏時需將此音清楚表達，不可含糊帶過。

譜例四 慢板樂章，第 10-15 小節

The musical score consists of two staves. The top staff shows measures 10 through 15. Measure 10 begins with a quarter note G4, followed by eighth notes. Measure 11 features a quarter note B-flat4 with a fermata. Measure 12 has a quarter note B-flat4 with a fermata. Measure 13 contains a quarter note B4 with a fermata. Measure 14 has a quarter note B4 with a fermata. Measure 15 ends with a quarter note B4 with a fermata. Fingerings are indicated as 2, 3, 3, 0, and 1. A trill (tr) is marked above the B4 note in measure 14. The bottom staff continues the melodic line with eighth notes and a trill (tr) in measure 14.

第二個重要終止式，也就是樂曲最後使調性回到主調的終止式，雖然在後面加上小尾奏，但是卻是一個引導進入下個樂章調性的尾奏，因此在演奏時，必須以樂曲在這個終止式中結束的心態來詮釋，而實際上卻仍要帶入尾奏以連接進入下一個樂章。具體化的方式，筆者認為要將這個終止式以逐漸寬廣而慢，也就是常用來詮釋樂曲結尾終止式的方式，來表現這個終止式的功能，導音的延長可以加以強調，以造成期待進入主和弦的效果，但是進入最終的主和弦，將這個和弦以結構上結束樂曲的姿態演奏的同時，卻要暗示下一步將進入一個尾奏來連接樂章，這個主和弦不但要演奏得穩重且寬廣來表達結束的感覺，拍值為八分音符的主和弦雖然可以稍微比八分音符稍長以強調前述的感覺，但仍要能夠接下一

拍八分音符時比例不致失衡，因此不宜演奏誇張過長，以能引導進入尾奏為原則。

這個樂章和聲變化加上聲部配置的改變，造成此樂章在固定的節奏框架下仍富有音樂性的表達、音樂張力變化的趣味。演奏時須注意到此變化並賦予表情來詮釋。例如樂曲一開始由主音—C 開始的附點節奏，以二度音程動機中，D 音回到主音 C 的解決造成具有動力效果，使音樂不斷前進，整曲的附點節奏動機也都以二度音程為基本音程，達到整個樂曲不斷往前進的感覺。而樂曲開頭完全以這個動機構成的主題，在下方逐一加入聲部，隨著每一小節聲部逐漸堆疊到四個聲部，主題一直保持在最上聲部，並在第三小節出現相同的音級卻較前一小節主題高八度的方式，藉由音域擴張展現出張力的累積，直到第四小節達到四個聲部，在第五小節附屬屬七和弦解決到第六小節的和聲二級和弦，演奏時可在音量上的逐漸累積，以及弓的使用量逐漸增加，來表現出張力的增加，第六小節隨著和聲的解決而緩和了張力。

演奏者在演奏主題時會面臨的技術上問題，是無法將持續伴隨著主題的和弦聲部演奏出符合實際音值的長度。例如自第三小節起，增加為三聲部，下方的兩個四分音符聲部若以現代弓演奏時，將無法維持實際音值長度；由於四分音符很明顯地具有和聲功能，因此演奏時需給予稍長的用弓量，增加和弦的共鳴。和弦無法被演奏出實際長度的情形經常出現在巴哈的無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲當中。音樂學者波易頓對於此問題也提出討論，他認為記譜音值只能記下音符大約的長度，而非精確的音值長度；其證據是在十九世紀雖已很少使用巴洛克時期的弓，這種無法演奏出實質長度的記譜方式卻依舊可見，例如在帕格尼尼的隨想曲裡即可發現此情況，因此這種記譜並非一定要伴隨使用巴洛克時期的弓。在複音音樂中使用這種長音值記譜方式，是為清楚表示出音樂進行的方向，並區分出不同聲部的旋律及和聲功能。²⁷由波易頓的看法我們可推論出這種記譜方式是屬於理

²⁷ Boyden, p. 429.

想化的音樂，證明了樂器演奏上的限制並不完全影響作曲家創作時的手法，而演奏時也就不一定要拘泥於以什麼時代的樂器來演奏，重要的是能表現出樂曲的精神，了解作曲家以這種記譜方式所要傳達的意義為何。

第二節 賦格樂章

第三號奏鳴曲的賦格樂章是在巴哈三首奏鳴曲的所有賦格樂章裡最長，其主題也是三首當中最長的主題。主題的長度達四個小節的長度，進而主題模仿或者模進插入段也都形成很大的段落。其中主題的運用也有多種變化，例如以轉調的調性呈現主題，或主題音域的對比、對位織度的對比等，這些變化將於下文中再加以說明。由於主題的使用方式賦予此樂章許多變化性，因此演奏者可以發揮這些變化性，做出有趣的詮釋。

一、樂曲結構

這個賦格樂章除了與一般賦格樂章相同具有主題應答的呈式部，以主題音型或主題外音型構成的模進樂段，還有一段以主題的倒影做為主題的一整個對位樂段，並於樂章最後加入整個段落主題再現除了一些小改變外，樂曲一開始的呈式部在樂章最後完整再現。整個樂章加上最後的「再現部」共有四個主題對位的段落，其間以模進插入段(episode)連接。整體結構與後來的奏鳴曲式相同具有呈示、發展、再現三個部分。

表格 一 巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲賦格樂章的構造

相較於奏鳴曲式的段落	樂段	小節數	樂段開始調性	樂段主要內容	主題主要使用技巧
呈式部	主題呈式部 (Exposition)	1-20	C 大調	主題與答句	主題與答句模仿
	主題再進入 (Middle entries) 與插入段 (Episode)	20-92	F 大調	模進	
發展部	中間段主題進入 (Middle entries)	92-170	a 小調	主題與其模仿	主題轉調且緊密應答(Stretto)
	插入段 (Episode)	170-201	e 小調	模進	
	中間段主題再進入 倒影的方式 (Middle entries) (<i>al riverso</i>)	201-245	G 大調	主題與其模仿	主題的倒影做為模仿主題
	插入段 (Episode)	245-287	C 大調	模進	
再現部	主題呈式部再現	287-354	C 大調	主題與答句再現	主題呈式部再現

二、演奏詮釋

相較於前一個樂章的沉穩，這個賦格樂章顯得較有活力，筆者認為這與賦格主題節奏的安排產生輕重拍效果有關係。主題由在屬音上的二分音符開始，在連續的上行以及下行八分音符節奏之後回到屬音，並且主題是由不完全小節開始，

之間一部一部地增加，這也是一般賦格樂章呈式部主題的呈現方式，在這種構造下，主題的需依聲部逐漸增加，做有層次性的詮釋。第一次主題呈示是有活力但稍微節制不致太過活潑的方式，而後其答句配合對題(counter subject)成二聲部對位，隨著聲部增加，有音量上的變化，並且和聲複雜度也增加。到了第二次主題應答句增加為四聲部(第 16 小節)，達到樂曲第一個高潮。隨主題應答句結束而逐漸緩和且織度變薄，成為兩聲部較簡單的對位。在接下來主題再次進入時轉調為 F 大調(第 24 小節，譜例六)，並且以低音聲部來呈現。而在這個調性上的主題，恰巧在主題的 b 音型由小提琴最低音 G 為出發，因此這個主題應是要以較渾厚的音色，發揮小提琴空弦高度的共鳴力。若是這個主題並非以最低聲部呈現，即無法發揮小提琴空弦的優點，可見這個呈現方式是有其用意，演奏者必須將此特性強調出，並能與主題呈式部第二句應答時的高音域做為對比。

譜例六 賦格樂章第 24-29 小節



在賦格主題中，即可發現其對題為連續級進音型的二分音符，正如本論文曾討論到現代演奏樂器與方式，無法演奏出二分音符完整的音值，因此在演奏此音時，需要在弓能演奏的範圍下盡量將此音值延長，雖無法達到二分音符音值的長度，但仍須將其二分音符代表的數字低音角色傳達出來，並可加入抖音以增加二分音符共鳴使其能更清楚地被聽見。

經過大段落的模進之後主題再度進入(第 92 小節)，此次主題以緊密應答(stretto)的方式來進行模仿，如第 93 小節當主題進行到一半時，第二聲部也下方五度音加入主題，造成音樂上較為緊湊(譜例七)。

譜例七 巴哈無伴奏小提琴奏鳴曲第三號賦格樂章 第 92-97 小節



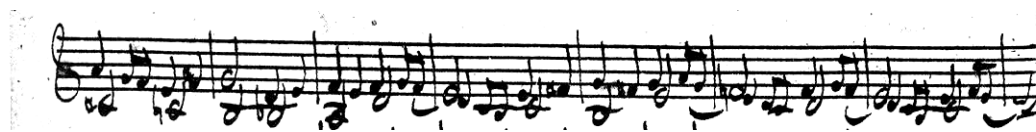
此外這個主題是以 a 小調為主題調性，相較於原 C 大調的明亮感，此次主題的呈現較為陰柔，再加上緊密應答造成的緊湊度，使得這一段主題模仿是在這兩種性格的融合中，展現富有表情力的表現，並且在第三次主題緊密應答達到這個樂段第一個情緒高點時，以主題在低聲部呈現的方式做出主題在低音域的厚重感，造成呈現情緒張力的方式，演奏者需要以快速長弓表現出圓而厚的音色，展現宏偉的感覺(譜例八)。接著主題在上方四度進行模仿，此模仿的主題後半部以模進方式延長，且巴哈於八分音符加上圓滑線，因此演奏者在詮釋這個模仿主題及模進時，可與前一次的主題做對比的詮釋，表現寧靜的情緒，在葛拉米安(Ivan Galamian)編排的版本中以四個四分音符的長度做一個連弓，相較於巴哈只在兩個八分音符做連弓，葛拉米安的詮釋使主題更呈現柔和感且旋律線條拉長(譜例九)。筆者認為葛拉米安的詮釋方式並無不可，就如本論文曾討論到在舊時代樂曲加上現代演奏的詮釋方法是可行的，前提是演奏風格不能太特立獨行，與樂曲產生的背景環境不符。而葛拉米安的詮釋方法是以現代小提琴為考慮，若以巴哈時代的弓來演奏這個主題，或許就不需要以較長的連弓表現柔和的感覺，但現代弓的弓毛張力較大，因此演奏這個主題時若要以柔和的感覺詮釋，就需要以較長的連弓來表現。

譜例八 賦格樂章，第 109-114 小節

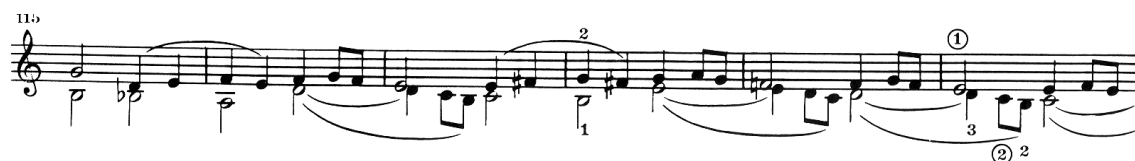


譜例九 賦格樂章

巴哈手稿，第 114-120 小節



葛拉米安編輯版本，第 115-120 小節



在這個主題模仿的發展段落中，主題也利用織度的改變做出對比的效果，在第 135 小節主題以四聲部的最上聲部進入，但進行到主題的後半部時，除主題外的其他聲部同時停止，只剩下主題繼續並接入主題最後三個音所組成的模進(譜例十)。當主題在中間突然由四聲部轉入單聲部時，由厚的織度轉變為薄的織度產生很明顯的織度對比，演奏者必須將此對比做得明顯，在進入單聲部主題之前，由和弦支撐的主題可以考慮以長弓和紮實的音色呈現出宏偉的感覺，並且和弦雖然無法演奏出如巴哈所寫的二分音符音值，仍可使用長弓使其產生較大共鳴，以達到二分音符在此處所要表達的和聲效果。支撐主題的和弦在 137 小節突然消失，只剩主題單獨維持著，此時需演奏出較乾淨的音色，當第二聲部加入後藉由下行二度音程的連弓演奏出圓滑的感覺，轉變成為柔和的感覺。

譜例十 賦格樂章，第 133-140 小節



在下一個插入段(第 170- 201 小節)的最後，與主題對位以及支撐和聲的另一個聲部不以和弦的方式呈現，而是使用類似分解和弦的方式，將對位以及支撐和聲這兩個功能，合併在同一聲部當中(譜例十一)。第二聲部不斷在一個與主題同時進行以及對位的線條以及一個固定低音的線條兩者之間轉換。這個固定低音使用的 D 音是小提琴的空弦，能使樂器發出很大的共鳴，這個優點恰好能加強固定低音的特色。這就如本論文曾提及，巴哈對於小提琴的了解程度足以使他在寫作這首奏鳴曲時，能適時發揮出樂器本身的優勢。再更進一步仔細觀察這個音型，總共在這首賦格出現兩次，另一次是在下一次的插入段當中，而這兩次使用的固定低音分別是 D 音 (譜例十一，a)與 G 音(譜例十二，a)，也就是小提琴兩條低音空弦，因此兩次都能發揮出空弦很大的共鳴。巴哈這樣的安排是經過設計的，從主調是 C 大調可以發現其剛好是屬調 G 音以及副屬調 D 音，在這兩次的固定低音音型中，首次的 D 音固定低音由副屬音引導調性在主題進入時，到達屬調 G 大調(譜例十一，b，第 201 小節)，下一次的固定低音再由屬音 G 引導調性進入主調 C 大調，也就剛好進入主題再現部(譜例十二，b，第 288 小節)。由此可見這兩個固定低音 D 與 G 音，佔有很重要的地位，甚至可說是在結構上很重要的關鍵，演奏者必須意識到這一點，並且在演奏時強調這兩個固定低音，盡量使此兩音能宏亮的發出具有共鳴的聲響，使得調性的走向明顯，也能表現出更具結構性的演出。爲了與這個固定低音抗衡，第二聲部的高音部分與主題的線條同時進行，支撐主題，並且主題也逐漸走向更高音域，使這個段落的音域擴張，展現大氣度。

譜例十一 賦格樂章，a.第 186-190 小節、b.第 196-206 小節

a.



的連結性，進而提高音樂的穩重感(譜例十三)。

譜例十三 賦格樂章的倒影主題 第 201-205 小節



此賦格樂章最後將樂曲最初的主題呈式部重現，形成了再現部，但當中仍有一些差異，例如主題一開始再現時，不使用如原始主題以單聲部先進入的方式，而使用對題的對位技巧，呈現高度音樂張力，藉以延續前一個段落的感覺，以及強調出主題的再現，接下來才由一些模進音型逐漸緩和，等到主題最後一次進入時，達到樂曲高潮，以宏偉的姿態結束這個樂章。

第三節 最緩板樂章

一、樂曲結構

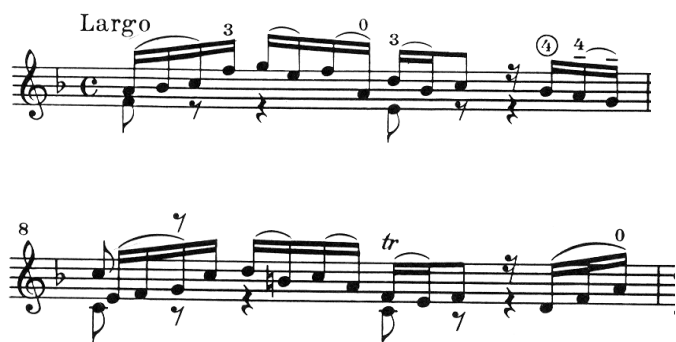
此樂章若以終止式來分隔段落，則此曲可分為兩個段落及尾奏(表格二)。此樂章結構上較特別的是在這個長度短、結構簡單的樂章中，主題素材會以不同調性重複使用。例如在第二個樂段一開始即使用樂曲一開始的主題，除了調性不同(譜例十四)。曾經用過的素材在後面段落也再度使用。例如第 5 小節的素材使用在第 10 小節、第 6-7 小節的素材及終止式使用在第 16-17 小節。前述這兩個終止式剛好是此樂章最重要的兩個終止式，將此樂章分隔為兩個主要段落及一個尾奏。而這兩個終止式使用同樣的音樂素材，讓人容易辨認出段落的劃分。第二個終止式

之後，調性回到 F 大調，進入尾奏，確立調性。在尾奏中，就如這組奏鳴曲的第一樂章以及第一號奏鳴曲的賦格樂章的結尾，皆以輝煌的快速音階音群製造出即將進入尾聲的感覺。

表格二 最緩板樂章樂曲結構

樂段	小節數	調性
主題呈示	1-8	F 大調
主題及發展	9-17	C 大調
尾奏	18-21	F 大調

譜例十四 最緩板樂章主題，第 1 小節與第 8 小節



二、演奏詮釋

這個樂章就如巴哈其他兩組無伴奏奏鳴曲的第三樂章，以一個抒情性的慢樂章，做為複雜的賦格樂章之後的緩和，因此筆者建議整體樂章原則上可保持寧靜的氣氛。

此樂章中多處出現兩個十六分音符一組的圓滑線，一些演奏者可能會刻意強調此圓滑線，藉由弓法表現出各組間分隔的演奏方法。筆者判斷巴哈以這種方法

譜寫的原因是可能是考慮在最緩板樂章中，若四音一弓的連弓方法，在當時樂器上演奏可能會造成過於虛弱的音色，因此介於分弓及四音一弓之間最恰當的即為兩音一弓，偶爾出現三音一弓加上一個分弓時則是考慮樂句的因素。故筆者認為若考慮此樂章的整體感，將兩音一弓的弓法，不適用仿巴洛克時期非圓滑奏的演奏方法，會破壞此樂章中長樂句一氣呵成的感覺，非圓滑奏反而是個缺點(譜例十五)。

譜例十五 最緩板樂章第 1 小節



在此曲當中的聲部織度不如前一個賦格樂章般複雜，這整個樂章大部分為二聲部，而通常低音聲部是做為數字低音的效果，較少對位技巧。而在這同時，主要聲部通常為具歌唱性的旋律，因而演奏時低音聲部不宜以過於渾厚的音色來搭配主要聲部。相反地，弓應該以較小的壓力來演奏低音，以製造出低音聲部柔和但仍有共鳴的音色。在樂曲最後的尾奏，由於長度不短，因此一開始應該保持速度的流暢性，以較平穩的氣氛來做音樂性的處理，減少音量的起伏。在樂曲結束前一個準備回到 F 大調的終止式由減七和弦取代主和弦的位置，製造出特別的和聲色彩，就如同在第一樂章也有類似的情況，因此演奏時不應平淡地帶過，而是可以強調這個和弦，再藉由後面的音群逐漸回歸平和氣氛的 F 大調(譜例十六)。

譜例十六 最緩板樂章第 20-21 小節



第四節 甚快板樂章

一、樂曲結構與演奏詮釋

這個快板樂章整曲由十六分音符構成，主要樂曲結構若以終止式區分，可分出兩大段落，而第二段落的前半部份與第一段十分相似，調性則由原本的 C 大調轉到屬調 G 大調。此樂章樂曲結構不複雜，主要的音樂素材以模進音型進行。因此演奏此樂曲時，演奏者遇到的難題是如何在連續不斷的音群中，依照音型變化演奏出樂句，並且在連續快速的音群中如何適時放鬆。

此樂章許多素材都是以類似應答樂句的方式。因此演奏這種應答句的素材時，可以將兩次用對比的方式演奏，例如此樂章一開始主題的應答句，第一句可以較明亮、音量較大的方式演奏，第二句則相對以較小音量、較輕巧的方式演奏。這也是巴洛克時期音樂常採用的寫作技巧。

在連續模進音群中，隱藏多個旋律線條，雖然是單聲部，但仍產生如複音的效果。例如第 13 小節(譜例十七)，仔細觀察可發現當中隱藏一個固定的音型，配合每個正拍上高低音域變化的單音，若將這兩個音型區分開來，即可找出音樂進行的方向性，因此演奏者若將音型變化演奏出來，便能夠使這個音群不間斷的樂章具有方向性。

譜例十七 甚快板樂章，第 13-14 小節



第四章 結論

從以上的探討過程，可以發現對於詮釋巴哈這樣偉大作曲家的作品，我們不應抱持很狹隘的想法，只考慮外在因素，例如巴洛克時期樂器所能表現的能力範圍有限，當現代人在演奏時要刻意回到當時受限的情況之下，但其實巴哈的作曲應該是不受這種限制，反而是我們應該在了解巴洛克時期的各種歷史背景之後，篩選我們所需要的資訊，當詮釋樂曲時，這些資訊即成爲一種參考資料，使得演奏盡量能在一個合理的範圍之內表現，所謂合理範圍是不偏離作曲家在當初設計樂曲的原意。其實演奏詮釋是相當主觀的，若要爭辯何謂正確的詮釋方法，不但無法獲得結論，也是沒有意義的。但藉由探討研究的過程，我們能獲得一些啓發，就如本論文提到由於時代差異造成的演奏風格爭議，但從這些爭議中，演奏者可以找到一些線索，使得演奏較有合理性。

音樂是一種能達到人與人情感交流的奇妙語言，透過音樂的演奏，即使不同文化、不同語言，甚至不同時空，人們也能互相溝通。像巴哈這樣偉大的作曲家，雖然他的作品是在約三百年前就已創作出來，但透過其作品的演出，身於二十一世紀的我們仍然能夠了解並感受到巴哈的精神。

參考文獻

樂譜：

Bach, Johann Sebastian. *Six Sonatas and Partitas for Violin Solo*. Ivan Galamian, ed.
New York: International Music Company, 1971.

外文書目：

Boyden, David D. *The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Butt, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

— *Playing with History: the Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge:
Cambridge University Press, 2002.

Cry, Mary. *Performing Baroque Music*. Oregon: Amadeus Press, 1992.

Davis, Stacey. “Implied Polyphony in the Unaccompanied String Works of J. S. Bach: Analysis, Perception, and Performance.” Ph.D. diss., Northwestern University, 2001.

Dreyfus, Laurence. “Early Music Defended Against its Devotees: a Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly* 69/3 (Summer, 1983), pp. 207~322.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. Oxford:
Oxford University Press, 1999.

Mendel, Arthur. "On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music."

The Musical Quarterly 36/3 (July, 1950), pp. 339~362.

Pincherle, Marc. "On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and

18th-Century Music." The Musical Quarterly 44/2 (April, 1958), 145~166.

Russell, Stinson. "J. P. Kellner's copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo"

Early Music (May, 1985), pp. 199~211.

Schweitzer, Albert, trans. Ernest Newman. *J. S. BACH*. New York: Dover, 1966.

Shanet, Howard. "Why Did J. S. Bach Transpose his Arrangements?" The Musical

Quarterly 35/2 (April, 1950), pp. 180~203.

Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge

University Press, 1992.

— *The Early Violin and Viola: a Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University

Press, 2001.

Talbott, Laura. "Sounding Time: the Role of the Performer in the Activation of Musical

Time." DMA diss., Boston University, 2004.

網路資料

Ledbetter, David, and Ferguson/r Howard. 'Prelude', *Grove Music Online* ed. L. Macy

(Accessed 1 May 2006), <<http://www.grovemusic.com>>