

東海大學音樂系碩士班

曲目研究報告

佛瑞 G 小調大提琴奏鳴曲作品 117 之研究

A Study of Gabriel Fauré's Sonata for Cello and
Piano in G Minor, Op. 117

指導教授：陳玫君

研究生：黃純郁

中華民國一〇一年一月

摘要

本論文探討佛瑞《G小調第二號大提琴奏鳴曲作品117》，共分為五章：第一章為緒論，包含研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章為佛瑞生平簡介、作曲風格、創作背景，第三章為《G小調第二號大提琴奏鳴曲作品117》之曲式分析，第四章探討《G小調第二號大提琴奏鳴曲作品117》技巧與演奏詮釋。第五章為結語。

關鍵字：佛瑞、G小調第二號大提琴奏鳴曲作品117、大提琴、黃純郁。

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

因多年前曾在音樂會中演出佛瑞的「悲歌」(*Élégie Op. 24, 1883*) 曲目，激發筆者對佛瑞作品的好奇及興趣。之後有機會再次接觸佛瑞曲目即為「第二號大提琴奏鳴曲」(*Sonata for Cello and Piano, Op. 117, 1922*)，在練習此曲時發現對佛瑞音樂風格與創作手法的了解仍趨不足，因此引起筆者研究佛瑞作品的動機。希望藉此研究報告能更忠實呈現佛瑞晚年作品在音樂及演奏上的初衷。

第二節 研究範圍與方法

第二章將介紹佛瑞生平、作曲風格及第二號大提琴奏鳴曲的創作背景，第三章介紹第二號大提琴奏鳴曲之樂曲分析，第四章則探討演奏技巧及詮釋，第五章為結語。

透過中西文書目、網際網路、電子期刊及相關曲目研究的資料蒐集，再進一步探討第二號大提琴奏鳴曲創作背景和樂曲分析，並與讀者分享在演奏技巧與風格詮釋上的練習心得。

第二章

佛瑞

第一節 生平簡介

佛瑞（Gabriel Urbain Fauré）生於 1845 年 5 月 12 日，在法國南部-庇里牛斯區阿列日省的帕米爾斯市（Pamiers），父親是一位老師，擔任當地師範學校校長。佛瑞為家中老么，在父親在浮瓦（Foix）附近蒙戈基（Montgauzy）一所大專學校擔任校長，校中花園就成了佛瑞嬉戲的地方，而學校小教堂中的風琴讓佛瑞產生興趣，使他未正式上課就展現了音樂天賦¹，因此也獲得大人們的注意。由於他們家並非音樂世家，因此父親最初也只是將他送入普通學校就讀，然而在學校老師的強烈建議下，於 1854 年申請到獎學金，將佛瑞送到剛成立的巴黎「尼德梅耶音樂學校」（École Niedermeyer）接受訓練。²

尼德梅耶是一所古典宗教音樂學校，目的是培養未來的專業人士，因此課程關於音樂教育的各個方向。除了學習管風琴、賦格、葛利果聖歌（Gregorian chant）、帕勒斯替那（Palestrina, 1525-1594）、巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750），和各種古典曲式的認識與學習之外，並與路易·尼德梅耶（Louis Niedermeyer, 1802-1861）學習鋼琴、宗教音樂與作曲，並紮實地學到許多古典時期的傳統音樂，特別是在教堂音樂的研究和應用。

¹ 林勝儀譯，《新訂標準音樂辭典》。台北市：美樂，1999。19

² 1853 年成立，創辦人路易·尼德梅耶（Louis Niedermeyer, 1802-1861）

直到 1861 年尼德梅耶去世之後，由聖桑（Saint-Saëns, 1835-1921）接任鋼琴教授一職，而聖桑對佛瑞的影響不限於鋼琴課，將現代音樂的作曲家和知識介紹給學生認識，在現代作曲家中從白遼士（Hector Louis Berlioz, 1803-1869）、舒曼（Robert Alexander Schumann, 1810-1856）、古諾（Charles-François Gounod, 1818-1893）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）、華格納³（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）等人的作品中學習當代音樂，不久之後，與聖桑學習作曲，並成為好友，影響佛瑞其一生。

佛瑞畢業於 1865 年，並在之後五年期間紛紛於各地擔任風琴師，然而普法戰爭（1870-1871）爆發，佛瑞被編入參加戰爭的軍隊中，並擔任輕步兵團的通訊兵，在普魯士軍包圍巴黎的攻勢期間參與戰事。戰爭之後開始經常出入聖桑的音樂沙龍，在此認識了丹第（Vincent d'Indy, 1851-1931），拉羅

（Édouard-Victoire-Antoine Lalo, 1823-1892），杜巴克（Henri Duparc, 1848-1933）。在 1871 年 2 月 25 日聯合創立「國民音樂協會」（Scociété Nationale de Musique）。此後許多作品，常在協會的音樂會上舉行作品發表，此時期創作許多歌曲，不但在音樂沙龍裡被演唱，也被國民音樂協會演奏，名聲漸漸傳開。

4

1883 年與名雕刻家曼紐爾·費密耶（Emmanuel Frémiet）的女兒瑪麗（Marie Frémiet）結婚，瑪麗是位個性內斂含蓄的女人，因為她覺得活在兩位有名的男人，丈夫和父親的陰影下，長年待在家中從不參與社交生活。因此佛瑞在工作、假日離家期間或需全力完成作品時，總是按時寫家書給瑪麗，1883 年和 1889 年各得一子艾曼紐（Emmanuel Fauré-Frémiet, 1883-1971）和菲力普（Philippe Fairé-Frémiet, 1889-1954）。1892 年，佛瑞繼提奧多·杜布瓦（Théodore Dubois, 1837-1954）之後升為馬德倫教堂的首席風琴師。接著十月被任命為「國立巴黎

³ 蔡同芳。《佛瑞與法國藝術歌曲》。台北市：全音。1980。51-58

⁴ 林勝儀譯，《新訂標準音樂辭典》。台北市：美樂，1999。19-29

音樂院」作曲系教授。1903年起，佛瑞定期在「費加洛」(Figaro)⁵報告上發表音樂評論的文章，這時他的耳聾徵兆開始出現。1905年，繼任國立巴黎音樂院的院長，開始整頓並改革校風，在管理和用人上，相當獨斷，贏得「羅伯斯比爾」之名⁶，之後受到傑出學生的愛戴。由於佛瑞耳聾日漸嚴重，法國教育部於1920年要求他退休於國立巴黎音樂院院長的職位，並以音樂家的身份破例獲得國家頒授最高榮譽的勳章(Légion d'honneur)。在之後四年過著退休的生活，但創作曲子仍然持續不減。雖然這時期的佛瑞已幾乎失去聽力，並經常性呼吸困難，但也未損他敏銳的感覺和優雅的品格。1924年11月4日逝世於巴黎⁷。

第二節 作曲風格

佛瑞在創作時期風格可分為四個時期。⁸

第一時期為(1860-1870年左右)。這時期以追隨古典方式嘗試海頓和孟德爾頌的作曲手法，在曲式及伴奏上均較為簡單，但尚未擁有個人的特色與風格。此時期的作品，調性方面較為單純，鋼琴以純伴奏的方式為主，右手密集的和弦為伴奏，左手以和弦的低音為支撐。早期採用詩人雨果(Victor Hugo, 1802-1895)⁹、戈替爾¹⁰(Théophile Gautier, 1811-1872)的作品。代表曲目蝴蝶與花朵(Le

⁵費加洛報(Le Figaro)為法國的綜合性日報，也是法國發行量最大的報紙。

⁶羅伯斯(Maximilien de Robespierre, 1758-1794)，又譯羅伯斯比。是律師、政治家，為法國大革命時期重要人物。

⁷林勝儀譯，《新訂標準音樂辭典》。台北市：美樂，1999。19-29

⁸ http://140.128.103.17:2120/subscriber/article/grove/music/09366?pos=2&_start=1

⁹法國詩人，卓越的浪漫派詩人，雨果美麗的詩吸引許多音樂家感興趣為他譜曲。

Papillon et la fleur, circa, 1863)、夢醒後 (*Après un rêve, 1868*)。第二時期為 (1880-1890 年左右)，此時期的調性變化、對位手法趨於繁複，曲式為反覆歌曲形式居多。在伴奏方面，鋼琴地位提高，不像早期純伴奏的地位，已附有主題的動機發展形式。這時期採用詩人希維斯特 (Armand Silvestre, 1836-1894)¹¹、保爾·魏爾倫 (Paul Verlaine, 1844-1896)¹² 的作品。代表曲目尼爾 (*Nell, 1880*) 悲歌 (*Élégie Op. 24, 1883*)。第三時期為 (1890 年後)，風格較成熟並且加入大膽的表現力、華麗技巧，在曲式與調性上趨於豐富，常採用象徵詩人¹³ 的詩詞，詩詞中附有特別音樂性的法語，使佛瑞更有許多想像力與空間，創作出全新的法國藝術歌曲。在器樂方面，鋼琴伴奏與主奏地位相當，雙雙陪襯對方具有一應一呼交錯演奏的特色。採用詩人雷貝克 (Charles Van Lerberghe, 1861-1907)¹⁴、保爾·魏爾倫 (Paul Verlaine, 1844-1896) 的作品。代表曲目美好的歌 (*La Bonne Chanson, 1891*) 西西里舞曲 (*Sicilienne Op. 78, 1898*)。最後一個時期為 (1910 年後)，追求一個孤立和自信的風格，忽視於當時年輕的作曲家普羅高菲夫 (Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891-1953)、蕭士塔高維奇 (Dmitri Shostakovich, 1906-1975) 的創新手法，因此創作風格具有強烈的個人風格。

創作以簡樸、單純風格取代第三時期的華麗炫技。這時曲子雖然簡潔澄清，卻讓人感到強烈的熱情，似乎精神和肉體仍維持年輕時的狀態。採用詩人德·米爾蒙 (Jean de la Ville de Mirmont, 1886-1914) 的作品。代表曲目第二號小提琴奏鳴曲 (*Violin Sonata Op. 108, 1917*)、第一號大提琴奏鳴曲 (*Cello Sonata Op. 109, 1918*)、第二號鋼琴五重奏 (*Piano Quintet in C minor Op. 115, 1921*)、幻想的天際 (*L'Horizon chimérique, 1922*) 第二號大提琴奏鳴曲 (*Cello Sonata Op. 117,*

¹⁰法國十九世紀重要詩人，小說家、戲劇家和文藝批評家。

¹¹法國詩人。

¹²法國象徵派詩人，與馬拉美、蘭波並稱象徵派詩人。

¹³起源十九世紀的法國，涵蓋戲劇與詩歌兩個領域，為古典文學與現代文學的分水嶺。打破舊有押韻詩句的規則與限制，詩體自由希望超越各種不同藝術之間的界線，含著不同的色彩及音色。

¹⁴比利時象徵派詩人。

1922)。這幾首作品中附有典型的佛瑞特色：弓型長旋律、宗教風格的讚美詩的主題以及強烈不和諧的和聲。

第三節 創作背景

G小調第二號大提琴奏鳴曲作品117，因第二樂章的慢板（Andante）而名留青史。此曲改編自管樂曲「喪曲」（*Chant Funéraire*），最初是法國政府為拿破崙逝世百年紀念而委託創作的，於是在1921年5月在巴黎傷兵院（The Invalides）演出。

佛瑞於1921年3月19日在阿列日省的工作室開始創作。在創作過程中重新捕捉「悲歌」的氣氛，只是青春時的熱枕、澎湃轉為嚴肅，並且沒有顯而易見的高潮。所以在這首奏鳴曲中，慢板樂章為兩個快速樂章之中¹⁵。

在創作期間佛瑞患了支氣管、胃、肝臟、腎臟的急病，病了整整一個月，後來在1921年8月19日寫信給他老婆，在生病期間不管在飲食、藥物方面只能在床上進行，因為在身體極度虛弱的狀況下，醫生拒絕讓他做劇烈的事情。正當養病期間閱讀巴爾扎克的書（Honoré de Balzac, 1799-1850），當他看完書之後再度燃起對音樂的想法，於是在九月返回巴黎，繼續完成這個作品，當他又開始創作曲子時，雖然佛瑞的年紀和身體已逐漸地老化，但在創作曲子時他已忽視事實的存在。

1921年11月時寫信問作曲家查爾斯·馬丁洛弗勒（Charles Martin Loeffler, 1861-1935），信中表示是否允許把第二號大提琴奏鳴曲作品117呈獻給他，正當

¹⁵ Michael Raeburn、Alan Kendall、Michael Kennedy 主編，《音樂百科全書》。台北市：麥克。1994-1996。28

寫完信的同時也完成此作品。於 1922 年 5 月 13 日第一次的公開表演是由法國大提琴家，熱拉爾·赫金(Gerard Hekking, 1879-1942)¹⁶和瑞士鋼琴家柯爾托(Alfred Cortot, 1877-1962)¹⁷所演出，首演那天剛好是佛瑞的生日。

繼早年創作的悲歌之後,佛瑞再次以第二號大提琴奏鳴曲作品 117 令人驚豔，因為在這新構成的曲子裡擁有著年輕且生氣勃勃的能量。表演的隔一天，丹第寫信給佛瑞，信中訴說對這首曲子的著迷與喜愛，第一樂章擁有多愁善感和最愛的第三樂章，是如此地活潑使人感到開心、愉快。而對於創作的熱情與投入仍不減當年.由於這封信獲得許多身邊朋友的愛戴和尊重，而成功的氣氛環繞著佛瑞生命的最後幾年。¹⁸

¹⁶ 就讀既黎音樂院，老師為托特里耶 (Paul Tortelier, 1914-1990)。

¹⁷ 法國和瑞士的鋼琴家和指揮家，擅長鋼琴曲目為蕭邦和舒曼。

¹⁸ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: A Musical Life*. New York: Cambridge University Press, 1990. 419-423

第三章 樂曲分析

第一節 第一樂章

G 小調第二號大提琴奏鳴曲第一樂章為奏鳴曲式 (Sonata Form)，以下為曲式結構表：

【表格 1】

段落		小節數	調性
呈示部	第一主題	1-86	G 小調
	第二主題	87-134	E ^b 大調
發展部		135-207	調性模糊
再現部		208-323	G 小調
Coda		324-371	G 大調

此樂章的呈示部第一主題與第二主題的調性為三度關係。整體的轉調手法以流動、臨時記號帶到另一調性，因此轉調的感覺並不明確。再現部與呈示部相較下短了許多，以 G 小調主旋律再次出現後，直接進入呈示部的第二主題做延續直到尾奏 (Coda) 以大調結束。

G 小調第二號大提琴奏鳴曲段落分析表：

【表格 2】

段落		樂段	小節數	調性
呈示部	第一主題	a	1-32	G 小調
		b	33-48	G 小調
		c	49-64	G 小調
		a'	65-86	G 小調
	第二主題	d	87-134	E ^b 大調
發展部		b'	135-151	E ^b 大調
		c'	152-167	E ^b 大調
		e	168-183	F 小調
		f	184-207	調性模糊
再現部		a''	208-223	G 小調
		d'	224-255	E ^b 大調→B 小調→ B 大調→G 小調
		e'	256-291	G 小調→G 大調
		d''	292-323	E 小調→B ^b 大調→ G 大調
Coda			324-371	G 大調

G 小調第二號大提琴奏鳴曲第一樂章，此曲為 Allegro，3/4，G 小調，奏鳴曲式。

呈示部第一主題與第二主題調性為三度關係，發展部則延續第二主題調性，到 e 樂段以 F 小調開始，f 樂段因臨時升降記號變化呈現調性模糊狀態，直到再現部又回到第一主題調性，但再現部中樂段的呈現並不完全參照呈示部的順序，而選擇呈示部第二主題為主要的發展樂段，此樂段調性豐富，以大調、小調穿插作為和聲色彩，到了 e' 樂段也作了些許變化。接進再現部結束時，c 樂段短暫出現，最終以 d'' 樂段作結尾。調性漸漸從 E 小調轉回 G 大調，雖然到 Coda 仍未穩定，但終究環繞於 G 大調的和聲中，直到最後以 G 大調 I 和弦的擴充作燦爛的結束。

如【表格 2】所示，呈示部 a 樂段 (mm. 1-32) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 1-8) 第二樂句 (mm. 9-16)。

第一樂句先由鋼琴右手彈出 G 小調旋律，再以五度上行的模進出現在大提琴的部分，而鋼琴左手的後半拍節奏則貫穿整個第一主題區。第二樂句由鄰音音型開始，承接第一樂句持續發展【譜例 1】。

【譜例 1】

第一樂句 五度上行模進

第二樂句，鄰音音型

6

12

b 樂段 (mm. 33-48) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 33-40) 第二樂句 (mm. 41-48)。

第一樂句以聲部模仿的方式由鋼琴前導，大提琴隨後而至，同時以三度上行的模進手法漸漸堆疊，這樣的手法具有競奏與緊湊的氛圍。第二樂句以相同的模式發展，唯大提琴與鋼琴作二度下行並角色調換【譜例 2】。

【譜例 2】

29 第一樂句

35

第二樂句

41

C 樂段

47

c 樂段 (mm. 49-64) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 49-56) 第二樂句 (mm. 57-64)。

第一樂句，鋼琴左手為長音值的分解七和弦，以連續的七和弦行進，大提琴則以五度上行模進作兩次發展，並以級進下行的線條與鋼琴互動。第二樂句，大提琴與鋼琴則角色互換，其他特色同第一樂句【譜例 3】。

【譜例 3】

第一樂句

B^bM₇ 分解和弦

第二樂句

FM₇ 分解和弦

a 樂段 (mm. 65-86) 使用 a 樂段 (mm. 1-16)，但伴奏音型延續 c 樂段的伴奏型態，直到第七十三到七十六小節大提琴與鋼琴右手內聲部同音連續下行，並運用 “Hemiola”¹⁹ 將原本三拍節奏改為二拍的韻律，並銜接至七十七小節回到 a 樂段第一主題【譜例 4】。

【譜例 4】

65
mezzo p poco a poco cresc.

71
運用 Hemiola

77
p

83
cresc. cantando mf

¹⁹ 不同節奏型共置，主要特性，將重拍的位置移動。

d 樂段 (mm. 87-134) 為呈示部第二主題，調性 E^b 大調，有四個樂句，第一樂句 (mm. 87-94) 第二樂句 (mm. 95-102) 第三樂句 (mm. 103-110) 第四樂句 (mm. 111-134)。

第一樂句為如歌似 (cantando)，右手的旋律線以級進下行為主，並以下行三度音程作擴充。鋼琴左手則以分解和弦為伴奏音型。第二樂句仍以級進線條為主，加入重複音的動機。第三樂句和第四樂句大提琴與鋼琴作角色互換【譜例 5】。

【譜例 5】

第一樂句

83

級進下行三度作擴充

89

第二樂句

94

99

第三樂句

mf cantando

104

Fourth system of music, measures 104-109. The top staff (melody) has three phrases highlighted with red boxes. The piano accompaniment is in the bottom two staves.

第四樂句

110

Second system of music, measures 110-114. The top staff (melody) has a single phrase highlighted with a red box. The piano accompaniment is in the bottom two staves.

115

Third system of music, measures 115-119. The top staff (melody) has a phrase highlighted with a red box. The piano accompaniment is in the bottom two staves. A circled number '5' is in the right margin.

120

Fourth system of music, measures 120-124. The top staff (melody) has a phrase highlighted with a red box. The piano accompaniment is in the bottom two staves. The word *sempre f* is written in the piano part.

125

Fifth system of music, measures 125-129. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves.

發展部由 b 樂段、c 樂段、e 樂段、f 樂段四個樂段所組成，其中 b 樂段、c 樂段來自呈示部，而 e 樂段、f 樂段為全新樂段。發展部 b 樂段 (mm. 135-151) c 樂段 (mm. 152-167) 節奏、伴奏型態大致與呈示部相同，調性則以 E^b 大調為主。

e 樂段 (mm. 168-181) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 168-175) 第二樂句 (mm. 176-183)，調性為 F 小調。

第一樂句，旋律由鋼琴左手彈奏，此旋律出自 a 樂段並貫穿整個 e 樂段，鋼琴右手每個小節為節奏動機的單位，模進到第一樂句結束。大提琴部分為鋼琴左手旋律作節奏的增值但音程上並未完全跟進。第二樂句與第一樂句成五度上行模進，大提琴與鋼琴作角色互換【譜例 6】。

【譜例 6】

第一樂句

166

171

第二樂句

176

來自 a 樂段旋律

182

f 樂段 (mm. 184-207)，有二個樂句，第一樂句 (mm. 184-199) 第二樂句 (mm. 200-207) 調性模糊。

第一樂句，以聲部模仿的方式由鋼琴右手前導，大提琴隨後而至。鋼琴左手以八分音符級進線條上下流動，配合逐漸地漸強 (*poco a poco cresc.*) 整體有方向地到達第二樂句【譜例 7】。

【譜例 7】

第一樂句

182

188

193

第二樂句，來自 a 樂段第二樂句 (mm. 9-16)，伴奏回到呈示部第一主題的後半拍音型【譜例 8】。

【譜例 8】

第二樂句

198

204

再現部由 a'' 樂段、d' 樂段、e' 樂段、d'' 樂段四個樂段所組成。

a'' 樂段 (mm. 208-223) 相似於 a 樂段 (mm. 17-32) 音型、節奏與伴奏相類似，因此不再說明。

d' 樂段 (mm. 224-255) 相似於 d 樂段 (mm. 87-134)，有四個樂句，每個樂句分別於不同調性，第一樂句 (mm. 224-231) E^b 大調，第二樂句 (mm. 232-239) B 小調，第三樂句 (mm. 240-247) B 大調，第四樂句 (mm. 248-255) G 小調。

e 樂段 (mm. 256-291) 與 e 樂段 (mm. 168-183) 相似。e 樂段有四個樂句，第一樂句 (mm. 256-263) 第二樂句 (mm. 264-275) 第三樂句 (mm. 276-283) 第四樂句 (mm. 284-291)。

第一樂句、第二樂句、第三樂句與 e 樂段 (mm. 168-183) 音型與伴奏相類似。第三樂句開始變換調號於 G 大調，然而由於裝飾性和弦的大量使用，使調性感仍趨於模糊。直到第四樂句，素材來自 c 樂段 (mm. 49-56) 唯調性是 G 大調【譜例 9】。

【譜例 9】

252 第一樂句

258

264 第二樂句

270

第三樂句

276

第四樂句，素材來自 c 樂段

282

288

d^{''}樂段 (mm. 292-323) 與 d 樂段 (mm. 87-134) 相似，但在 d 樂段以單旋律所呈現，因此和聲較清新，而此樂段以聲部模仿方式由大提琴前導，鋼琴隨後而至，兩聲部互相穿插所呈現，和聲織度顯得更加豐富【譜例 10】。

【譜例 10】

294

300

Coda (mm. 324-371) 有五個樂句，第一樂句 (mm. 324-333) 第二樂句 (mm. 334-343) 第三樂句 (mm. 344-351) 第四樂句 (mm. 352-363) 第五樂句 (mm. 364-371)。

第一樂句，以聲部模仿方式為主，鋼琴右手以八分音符為前導，再由大提琴以四分音符為答唱。第二樂句，使用“Hemiola”改變原有的節奏，鋼琴以二拍為單位，大提琴以三拍為單位，因此產生不同節奏的交錯【譜例 11】。

【譜例 11】

324 第一樂句

330 第二樂句，使用 Hemiola

336

第三樂句，四個小節為一個單位，大提琴以 a 樂段第一樂句（mm. 1-8）為導唱，再由鋼琴以八分音符為答唱。第四樂句，大提琴與鋼琴右手互為平行三度旋律，呈現出和諧、流動以及運用大小三度音程為和聲色彩的變化。第五樂句，以明亮 G 大調 I 和弦及“Hemiola”手法到結尾【譜例 12】。

【譜例 12】

343 第三樂句

349 第四樂句 平行三度旋律

354 *dimin.* *sempre*

360 第五樂句，Hemiola

366 *cresc.*

The musical score consists of five systems of music, each with a cello part (left staff) and a piano part (right staff). The first system (measures 343-348) is labeled '第三樂句' and features a cello melody with a piano accompaniment of eighth notes. The second system (measures 349-353) is labeled '第四樂句' and '平行三度旋律', showing parallel motion between the cello and piano right hand. The third system (measures 354-359) includes dynamic markings 'dimin.' and 'sempre'. The fourth system (measures 360-365) is labeled '第五樂句，Hemiola' and shows a hemiola rhythm. The fifth system (measures 366-371) includes a 'cresc.' marking and ends with a bright G major chord.

I

第二節 第二樂章

G 小調第二號大提琴奏鳴曲第二樂章，以下為曲式結構表：

【表格 3】

樂段	小節數	調性
A	1-14	C 小調
B	15-26	C 小調
A'	27-38	C 小調
C	39-60	A ^b 大調→B 大調
D	61-70	B 小調
A''	71-79	C 小調
C'	80-98	C 大調

此曲為 Andante，4/4，C 小調，輪旋曲式。

與一般的輪旋曲曲式不同的是 C 樂段、D 樂段中間段落少了 A 樂段的再現，並且整曲以 C' 樂段結束。調性安排的方面，A 樂段、B 樂段、A' 樂段、A'' 樂段，以 C 小調為主，C 樂段轉 A^b 大調再以臨時升降記號轉到 B 大調，D 樂段以 B 小調為呈現，C' 樂段以 C 大調為結尾。

B 樂段(mm. 15-26)有三個樂句，第一樂句(mm. 15-18)第二樂句(mm. 19-22)第三樂句 (mm. 23-26)，每樂句均以兩個小節為一個單位。

第一樂句，大提琴的音型以鄰音為主，鋼琴則延續 A 樂段以持續的四分音符為主。從第十七小節開始到二十六小節，樂句以兩個小節為單位並互為模進。第二樂句，大提琴富有表現力的 (*espressivo*) 拉奏第二動機的節奏，此兩個小節互為四度下行模進。第三樂句，鋼琴唱著第十五開始到十六小節的旋律，大提琴再以第一動機出現，此兩小節互為三度上行模進【譜例 14】。

【譜例 14】

15 第一樂句 第二樂句

21 第三樂句 第一動機 三度上行模進

26

A 樂段 (mm. 27-38) 與 A 樂段 (mm. 1-14) 相似，因此不再說明。

C 樂段 (mm. 39-60) 有二個樂句，第一樂句 (mm. 39-51) 第二樂句 (mm. 51-60)。

第一樂句，伴奏音型改變，鋼琴右手以八分音符為主，左手運用綿延的 (sostenuto) 四分音符支撐大提琴聲部，大提琴以第二動機為主要素材並持續模進與擴充【譜例 15】。

【譜例 15】

第一樂句

36

41

46

51 第二樂句

56

Annotations in the score include: *mezzo p*, *p*, *sostenuto*, *cantando*, *cresc.*, and *sempre cresc.*

第二樂句，聲部交換並以鋼琴作前導，由右手彈奏如歌似（cantando）的旋律，而旋律類似於第三十九到四十四小節大提琴聲部，再由大提琴銜接旋律，之後伴奏音型再度回到第一樂句。

D 樂段（mm. 61-70）有兩個樂句，第一樂句（mm. 61-64）第二樂句（mm. 65-70）。

第一樂句，以兩個小節為一個單位，呈現三個聲部；大提琴、鋼琴高音聲部、低聲部，大提琴與鋼琴右手外聲部旋律相同，左手以切分音為流動、往前的角色。每二個小節相互模進。第二樂句，以相同的模式發展，唯三度下行模進【譜例 16】。

【譜例 16】

61 第一樂句

ff sostenuto

64 第二樂句

67

sans presser

70

mezzo p

A' 樂句 (mm. 71-79) 與 A 樂句 (mm. 1-14) 相似。

C' 樂句 (mm. 80-98) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 80-89) 第二樂句 (mm. 90-98)。

第一樂句來自 C 樂句 (mm. 39-60) 素材，唯不同以聲部模仿方式為主，鋼琴先作前導大提琴隨後而至，到了第八十四到八十七小節，順序交換，由大提琴前導，鋼琴隨後。第二樂句，使用 A 樂句 (mm. 1-14) 第二動機，大提琴先唱再由鋼琴，這樣一唱一合的效果直到以 C 大調 I 和弦作結束【譜例 17】。

【譜例 17】

80

85

90 第二樂句

94

p marcato

mf

p

p sempre

I

第三節 第三樂章

G 小調第二號大提琴奏鳴曲第三樂章，以下為曲式結構表：

【表格 4】

樂段	小節數	調性
A	1-63	G 小調
B	64-141	E ^b 大調
A'	142-159	G 小調
C	160-220	B ^b 大調→調性模糊
B'	221-250	G 調
A''	251-338	G 調

此曲為 Allegro vivo，2/4，G 小調，輪旋曲式。

與一般輪旋曲式不同的是 C 樂段（mm. 160-220）B' 樂段（mm. 221-249）中間段落少了 A 樂段，所呈現 A-B-A'-C-B'-A''。而整個樂章以 A、B、C 各三個樂段為不同風格，在轉調方面 A 樂段以 G 小調為主，B、C 樂段各以 E^b 大調、B^b 大調，B' 樂段回到三度轉調 G 小調，最後 A'' 樂段以 G 大調結束。

A 樂段(mm. 1-63)，有五個樂句，第一樂句(mm. 1-9)第二樂句(mm. 10-19)第三樂句(mm. 20-42)第四樂句(mm. 43-54)第五樂句(mm. 55-63)。

第一樂句，由鋼琴作前導，以右手附點及切分節奏上行級進音型，左手上行分解和弦為伴奏類型並貫穿整個 A 樂段。到第七小節承接大提琴並級進下行。第二樂句，大提琴與鋼琴角色互換並持續發展【譜例 18】。

【譜例 18】

1 *Allegro vivo*

Allegro vivo (♩=152)

6 第二樂句，交換聲部

12

17 第三樂句

f

sempre f

第三樂句，在第二十六到二十九小節、第三十二到三十六小節、第三十八到四十二小節，大提琴出現「全音音階」素材，第二十五到四十二小節大提琴以三度上行模進，第二十五到二十七小節、第三十二到三十三小節及第三十八到三十九小節，鋼琴以連續下行七和弦與大提琴下行音型一起作呼應【譜例 19】。

【譜例 19】

22

連續下行七和弦

三度上行模進

27

全音音階

32

連續下行七和弦

37

第四樂句，鋼琴外聲部和大提琴以級進上行音型，並持續上行四度模進。第五樂句與第二樂句相類似，因此不再說明【譜例 20】。

【譜例 20】 第四樂句，四度上行模進

42

meno *f*

1

meno *f*

47

四度上行模進

cresc.

cresc.

52

半音上行模進

第五樂句

B 樂段 (mm. 64-141)，有五個樂句，第一樂句 (mm. 64-87) 第二樂句 (mm. 88-99) 第三樂句 (mm. 100-117) 第四樂句 (mm. 118-129) 第五樂句 (mm. 130-141)。

第一樂句，聲部模仿的方式，以鋼琴外聲部前導，大提琴隨後而至，鋼琴以如歌的 (cantando) 四部和聲、音值較長及較多掛留音，伴奏音型以和弦方式呈現，調性為 E^b 大調。與 A 樂段十六分音符快速音群、急促風格截然不同【譜例 21】。

【譜例 21】

64 第一樂句
Sans ralentir

72 cantando
mf

80

第二樂句，鋼琴部分加入持續八分音符且音程逐漸擴張，由於裝飾性和弦的大量使用，使調性感仍趨於模糊【譜例 22】。

【譜例 22】

88 第二樂句

94

第三樂句半音音程增加，大提琴旋律與鋼琴外聲部相同，由一零四小節開始鋼琴左手以增五度下行模仿之後以同樣方式進行，唯三度上行模進【譜例 23】。

【譜例 23】

第三樂句

100

上行三度模進

106

112

增五度下行模仿

第四樂句，大提琴使用長音值，鋼琴右手旋律與大提琴相同，鋼琴左手則回到 A 樂段附點與切分音節奏。第一百二十五小節與一百一十八小節，大提琴與鋼琴右手作二度上行模進，鋼琴左手則以三度上行作模進【譜例 24】。

【譜例 24】

118 第四樂句

三度上行模進

第五樂句與第四樂句內容相似，唯級進下行的速率變快，鋼琴左手則運用 A 樂段附點與切分節奏作模進【譜例 25】。

【譜例 25】

第五樂句

A' 樂段 (mm. 142-159) 有兩個樂句，第一樂句 (mm. 142-151) 第二樂句 (mm. 152-159)，調性為 G 小調。

第一樂句，與 A 樂段相類似，但是旋律部分在 A 樂段以一個聲部獨自完成，此樂段由聲部銜接方式呈現，以鋼琴前導再由大提琴完成。第二樂句與第一樂句相類似，唯五度上行模進【譜例 26】。

【譜例 26】

142 第一樂句

147

152 第二樂句

C 樂段(mm. 160-220)有四個樂句，第一樂句(mm. 160-183)第二樂句(mm. 184-195) 第三樂句(mm.196-208) 第四樂句(mm. 209-220)，調性為 B^b 大調，大提琴在這四個樂句當中都是撥弦演奏。第一樂句，鋼琴右手的旋律以四分音符呈現，在下個小節則減值以八分音符與十六分音符作發展。之後的三個樂句以相同的模式呈現，唯旋律的音程略作微調，且在減值部分並未作嚴格模仿【譜例 27】。

【譜例 27】

The image displays a musical score for Example 27, consisting of four phrases. The score is written for piano and pizzicato, with a mezzo-piano dynamic. The key signature is B-flat major. The phrases are numbered 162, 168, 174, and 179. Red circles and arrows highlight specific melodic patterns and their development across the phrases. The first phrase (mm. 160-183) starts with a circled quarter note in the right hand. The second phrase (mm. 184-195) shows the development of this pattern into eighth and sixteenth notes. The third phrase (mm. 196-208) and fourth phrase (mm. 209-220) continue this development with slight melodic adjustments. The score includes a box with the number 5 in the first measure of the first phrase, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第二樂句以三個小節為一個單位互為模進。大提琴以四分音符為主，音程上從小三度擴展到減四度，並同步作漸強；而鋼琴低音線為級進下行，並以八分音符為主要的伴奏音型【譜例 28】。

【譜例 28】

184 第二樂句

190

第三樂句，每樂句均以三個小節為一個單位並互為三度上行模進，此段落為音域最高之處。鋼琴右手以十六音符作前導再接大提琴，承先啟後並緊密結合，而鋼琴左手八分音符具穩定拍子的作用，音型持續往前到達此樂章的最高音域【譜例 29】。

【譜例 29】。

【譜例 29】 這個大小 ok 嗎? 我有縮小，要不然會不在同一頁

196 第三樂句

三度上行模進

201

第四樂句，大提琴以四分音符八度上行再級進下行，鋼琴十六分音符分解和弦為伴奏。之後以三度下行模進【譜例 30】。

【譜例 30】

206 第四樂句，八度上行

211 級進下行 三度上行模進

sempre f

B' 樂段 (mm. 221-250) 此樂段與 B 樂段 (mm. 64-141) 相似，但此樂段以 G 調為調性【譜例 31】。

【譜例 31】

221

meno f

G: I

A”樂段(mm. 251-338)有六個樂句，第一樂句(mm. 251-266)第二樂句(mm. 267-278) 第三樂句(mm. 279-289) 第四樂句(mm. 290-300) 第五樂句(mm. 301-321) 第六樂句(mm. 322-338)。

第一樂句，與 A 樂段類似，唯大提琴部分由上鄰音音型改為下鄰音音型呈現【譜例 32】。

【譜例 32】

第一樂句

249

第二樂句，出現新的素材，以聲部模仿方式呈現，由鋼琴以十六分音符前導，大提琴隨後而至，之後以三度上行作模進，但依舊以十六分音符為主要素材【譜例 33】。

【譜例 33】

第二樂句

265

270

第三樂句，與 A 樂段第十到十九小節節奏與伴奏音型相類似，因此不再說明。

第四樂句，與 C 樂段 (mm. 160-183) 相類似，唯調性於 G 大調。

第五樂句，以 A 樂段(mm. 1-63)的素材為主，綜合部分 C 樂段(mm. 160-183)的素材【譜例 34】。

【譜例 34】

297

第五樂句

11

303

A 樂段素材

p *cresc.* *cresc.*

第六樂句 (mm. 322-338)，鋼琴持續十六分音符為伴奏，大提琴以八分音符及十六音符穿插，並與鋼琴強調每小節的第一拍重音，直到最後持續強調 G 調的一級和弦，呈現出燦爛的結尾【譜例 35】。

【譜例 35】

第六樂句

319

324

329

I

334

I

第四章 演奏技巧與風格詮釋

本章為筆者演奏與詮釋此曲的心得，將著重於探討如何用最適當的演奏技巧，達成最貼近原創者音樂表現的目標。

第一樂章第一到十六小節，先由鋼琴右手彈出 G 小調旋律再以五度模進出現在大提琴的部分，兩聲部相互前後對唱，而鋼琴左手以後半拍音型貫穿整個第一主題區。

鋼琴應以清楚地強調右手旋律，左手後半拍需襯托旋律的線條及方向性，因此不宜過重地彈奏，則以輕快及流暢方式呈現，之後再接上大提琴旋律，使樂曲出現優美及一唱一和的效果。

剛開始和聲以 G 調和弦為主，音量以中強 (mf) 記號，因此演奏時以訴說方式呈現，並保持抖音及流暢性。第九小節之後以鄰音音型開始，音量由逐漸漸強 (cresc.) 到強 (f)，因此大提琴需調整弓速、弓量及抖音並靠橋拉奏，鋼琴以較直接的彈法，並以燦亮的音色彈奏八度，帶入第十三小節為此段最高處的地方，之後第十五小節再漸弱。

在練習時，第一樂章第二到十六小節，大提琴以一弓七音為一個長線條，並且需要有方向地完成一個樂句，因此弓速不能太快，在前面的音不使用太多的弓，需保留弓的空間及速度到後面的音，且力度分配及與琴橋之間的距離也應隨著樂句的方向作調整。因此第七到十六小節為第二到六小節的發展，保有前面一弓七音並逐漸漸強到大聲之後再漸弱，在逐漸漸強部分由一弓一音、三音所組成，當拉奏一弓一音時，弓速不能太快並保持音量，之後再延續一弓三音音量逐漸增多，並需靠橋拉奏，製造出最大音量並漸漸地靠琴指板拉奏使音量逐漸漸弱【譜例 36】。

【譜例 36】

VIOLONCELLE

Allegro

mf

PIANO

Allegro (♩=69)

mf

6

poco a poco cresc.

12

f

第三十二到四十小節，樂句開始時，由前樂段大提琴剛結束，鋼琴左手在弱拍上馬上出現新的樂句，再加上聲部模仿大提琴隨後而至，因此這樣的手法具有競奏與緊湊的氛圍。

在演奏時，仔細聆聽各聲部的旋律，並熟悉各聲部所產生的聲響。進行時，三度上行的模進手法漸漸堆疊，因此需穩定拍子之外，維持節奏韻律並清楚地拉奏分句，讓模進及線條清楚。

在練習時，因有三度上行模進的掛留音音型，因此注意弓毛需擺正，保持弓的壓力並留弓給後面的掛留音，之後弓量逐漸增多，自然帶出模進的堆疊【譜例 37】。

【譜例 37】

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '29', consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment, and a bass clef staff with a lower melodic line. A red arrow points to a note in the treble staff of the first system. A green bracket and the dynamic marking 'mf' are placed above the final measure of the first system. The second system, labeled '35', also consists of three staves with similar notation. A blue bracket and the dynamic marking 'mf' are placed below the first measure of the second system.

第一百六十八到一百八十四小節，旋律由鋼琴左手強調地（*marcato*）彈奏，此旋律出自 a 樂段並貫穿至一百八十四小節，右手八分音符為此段落的節奏動機，大提琴則以長音值加上重音記號（>），音量以始終大聲地（*sempre f*）貫穿此樂段，因此需果斷、直接的聲響。

演奏時，鋼琴左手需以清楚且緊湊地彈奏旋律，右手八分音符保持節奏動能，而大提琴則需靠琴橋拉奏，並以快速的弓且每個音需直接地將重音拉出。第一百七十二到一百七十五小節，全以八分音符為伴奏音型，但旋律仍存在，因此鋼琴需強調最低的音，使旋律得以在不同的音域方式重現。第一百七十六小節之後，大提琴與鋼琴作角色互換，因此大提琴以流暢且渾厚聲響拉奏，鋼琴左手強調每個重音記號，使音響較為豐富且性格較為突顯【譜例 38】。

【譜例 38】

166

171
來自 a 樂段旋律

176

182

sempre f
marcato
sosten.
p

第二樂章第一到十四小節，鋼琴以 C 小調四分音符和弦彈奏，大提琴為長音值加上附點節奏與八分音符拉奏。

在演奏時，由於這樂章改編自管樂曲的「喪曲」，並以行板（Andante）速度呈現，因此鋼琴以中弱（mezzo p）彈奏四分音符，先由單音、音程、和弦銜接，因此右手有如鐘聲般的音色，清脆且響亮揭開喪曲的序幕，再由大提琴以快速且寬廣的抖音拉出渾厚音色，加上以強（f）音量呈現，因此需靠琴橋拉奏此樂段，直到第十四小節結束。

在練習時，由於此段出現多個附點音符節奏，因此需保持弓速一致，讓線條持續，不因節奏而上下晃動，在第四、五小節和第八、九小節的強拍上加有重音記號（>），在此宜先練習第一音的重音並確定力量的多寡及弓量，再往前至樂句開始銜接，由於此時的重音記號，有如語氣般的表達，因此應注意兩次重音的呈現，可藉由層次上的堆疊來練習【譜例 39】。

【譜例 39】

The musical score for Example 39 is presented in three systems. The first system is marked 'Andante' and 'Andante (♩=63)'. The piano part is marked 'mezzo p'. The second system is marked 'sempre f' and 'sempre mezzo p', with a 'cresc.' marking. The third system is marked 'sempre f' and 'mf'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and a first ending bracket.

第二樂章第三十九到五十一小節，伴奏音型改變，鋼琴右手以八分音符為主，左手為四分音符支撐大提琴聲部。

在演奏時，鋼琴於弱（*p*）記號並運用綿延的方式（*sostenuto*）彈奏左手附點和四分音符節奏，此時，鋼琴左手需強調低音旋律，右手則以流暢地方式彈奏八分音符，而大提琴以中弱（*mezzo p*）且如歌唱般的音色拉奏旋律與鋼琴左手低音相互支撐。

在練習時，大提琴盡量使用 D 弦演奏，讓音色呈現溫暖、圓潤，並使用琴橋、琴指板之距離的中間拉奏，抖音則以幅度小且慢的方式呈現，過程中仍保持相同的頻率，且配合著樂句調整抖音變化，使線條清楚【譜例 40】。

【譜例 40】

36

41

46

51

mezzo p

p

sostenuto

cantando

第二樂章第五十一到七十小節，調性先以 A^b 大調為主，後兩小節以半音級進到 B 大調和聲，但調號並未轉調。然後第五十七小節變換調號為 B 小調，但和聲仍持續大調，直到第六十一小節以小調為主。

在演奏時，此段先由鋼琴右手彈奏八度如歌似（cantando）的旋律，以聖樂般溫暖音色演奏，到第五十三小節以半音級進調性，因此和聲上有如昇華般的聲響，再由大提琴以弱（p）銜接旋律。到第五十七小節變換調號時已開始漸強（cresc.）開啟最高潮段落的序幕。而大提琴隨著漸強改變拉法以直接且有力的音色表達，情緒已堆積已久、再也忍不住宣洩而下【譜例 41】。

【譜例 41】

51

cantando

A^b 大調

56

cresc. *sempre cresc.*

cresc. *sempre cresc.*

第六十一到七十小節，進入悲痛及黑暗的段落。這時兩個小節的第一拍均有重音並互為模進，在拉奏時大提琴以強烈且有力的方式表達，並使用全部力氣放在琴弦上以快速抖音及靠橋拉奏表達激動情緒，鋼琴右手外聲部與大提琴旋律相同。左手切分音為流動、往前的作用，有如心情波濤洶湧般，一波接著一波【譜例 42】。

【譜例 42】

The musical score for Example 42 consists of four systems of staves, numbered 61, 64, 67, and 70. Each system includes a cello part (top staff) and a piano part (bottom staff).
 - System 61: Cello part has a forte accent on the first note. Piano part is marked *ff sostenuto* and *f*. Red arrows point to accents in the cello part.
 - System 64: Continuation of the previous system.
 - System 67: Piano part is marked *sans presser*.
 - System 70: Piano part is marked *mezzo p*. A circled '6' is present in the piano part at measure 69.

第三樂章第六十四到一百四十一小節，運用聲部模仿的方式，以鋼琴外聲部前導，大提琴隨後而至，鋼琴以四部和聲呈現。此樂段如聖詠般、寧靜的風格。

在演奏時，鋼琴以不減速（*sans ralentir*）以及稍弱（*meno f*）彈奏出聖詩般的旋律，之後大提琴以溫暖音色銜接。到了第八十八小節到九十九小節，伴奏音型加入持續八分音符且音程逐漸擴張，由於裝飾性和弦的大量使用，因此聲響以神秘、空靈的感覺呈現，在大提琴唱完樂句時，由鋼琴外聲部銜接大提琴樂句開始，因此樂句是由兩聲部共同完成。第一百到一百一十七小節，仍持續神秘色彩、兩聲部相互完成樂句，大提琴旋律與鋼琴外聲部旋律相同，之後由鋼琴左手銜接，最後以大提琴完成樂句。在演奏時，鋼琴與大提琴需以虔誠及內斂音色，表達出禱告中的期待、盼望地心情，直到第一百一十八到一百四十一小節，鋼琴左手回到 A 樂段附點與切分音節奏，像是慢慢回到最初的心情，由於鋼琴與大提琴在第一百二十二及一百二十四小節、一百二十八及一百三十小節出現平行六度音程，似乎期待情緒更加清楚，但最後隨著下行級進音型及漸弱（*dim.*）讓盼望心情隨著風而離去【譜例 43】。

【譜例 43】

64 *Sans ralentir*

Sans ralentir cantando

meno f

72 *cantando*

mf

80

Musical score for measures 80-87. The top staff (soprano) has a red oval around the first measure. The piano accompaniment is in the bottom two staves.

88

Musical score for measures 88-93. Red ovals highlight specific notes in the soprano and piano parts.

94

Musical score for measures 94-99. The piano accompaniment is in the bottom two staves.

100

Musical score for measures 100-105. Red ovals and a blue bracket highlight notes. A red arrow points from the soprano to the piano part. A *p* dynamic marking is present.

106

Musical score for measures 106-111. Red ovals highlight notes. *cresc.* markings are present in the piano part.

112

Musical score for measures 112-117. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a circled first measure. The left hand has a bass line with a circled first measure and a red oval underlining the first four measures. A red arrow points from the circled first measure of the right hand to the circled first measure of the left hand. A blue vertical line is at the start of the system.

118

Musical score for measures 118-123. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with circled notes in measures 118, 119, 120, 121, 122, and 123. The left hand has a bass line with a red box underlining measures 118-121, labeled "marcato".

124

Musical score for measures 124-129. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with circled notes in measures 124, 125, 126, 127, 128, and 129. The left hand has a bass line with a circled note in measure 124.

130

Musical score for measures 130-135. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with circled notes in measures 130, 131, 132, 133, 134, and 135. The left hand has a bass line with a circled note in measure 130.

136

Musical score for measures 136-141. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a melodic line with circled notes in measures 136, 137, 138, 139, 140, and 141. The left hand has a bass line with a circled note in measure 136. The word "dim." appears above the right hand in measure 137 and below the left hand in measure 139.

第五章

結語

十九世紀後半到二十世紀中期，橫跨浪漫樂派、寫實主義、印象派及新古典主義。由於浪漫派注重感情和想像力的表現；寫實主義對於自然事物和生活瑣事以不加修飾的方式描述其理解與感受；印象派迷戀於光影的結合所產生的色彩變化；新古典主義則主張弱化情感表達，不推崇華麗、誇張裝飾，以儉樸風格為其代表手法。佛瑞即身處於這些思潮與樂派盛行之際，創作風格從保守、傳統漸漸轉化為具華麗技巧的表現力，再回歸自我及簡潔清澄的風格。在他不同的創作歷程中可見手法之多元，但每個時期皆具有強烈的個人特色及其代表作品。在眾多的佛瑞作品中，數量上雖以鋼琴曲及藝術歌曲為大宗，但室內樂及器樂曲仍展現出歌唱式風格，如此首第二號大提琴奏鳴曲即著實展現出典型的佛瑞。而樂曲的架構上佛瑞並不偏好龐大的規模，音樂的表現上著重風格的優雅與細膩。藉由弓型長旋律、宗教風格的讚美詩主題、調性安排、以臨時記號帶到另一調性之轉調手法、佛瑞式的掛留音型等，使其和聲語彙豐富多元，並充滿著令人驚喜的色彩變化。在演奏技巧方面，此曲雖無刻意炫技的樂段，但如何在基本運弓及把位技巧之外，進一步達到佛瑞在樂句線條及音色變化上的要求，則是每位想挑戰佛瑞作品的演奏者必須面對的重大課題。

此曲創作於佛瑞晚年，時處於病痛交纏且幾乎失去聽覺的狀況之下，為了不想留下任何的遺憾，佛瑞把握有限的時間，透過創作傳達對音樂與生命的熱情，造就了他晚年作品靈魂的豐潤與光華，著實值得後人深入研究及探討。

參考書目

西文

Nectoux, Jean- Michel. *Gabriel Faure: A Musical Life*. New York: Cambridge University Press, 1990.

Suckling, Norman. *Faure*. Westport, Caonn: Greenwood Press, 1979.

中文

蔡同芳。《佛瑞與法國藝術歌曲》。台北市：全音。1980。

林勝儀譯，《新訂標準音樂辭典》。台北市：美樂，1999。

Michael Raeburn，韓國譯《西洋音樂百科全書》。台北市：麥克，1994-1996。

電子期刊

http://www.classiccat.net/faure_g/biography.php?lang=nl#External_links 2011/10

<http://www.jstor.org/pss/4487414> 2011/10

<http://www.classical.net/music/comp.lst/faure.php> 2011/10

http://140.128.103.17:2120/subscriber/article/grove/music/09366?pos=2&_start=1
2011/10

樂譜

Fauré, Gabriel. *Sonata for Cello and Piano, Op. 117*. Paris: DuRand, 1922 2011/03
[http://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.117_\(Faur%C3%A9,_Gabriel\)](http://imslp.org/wiki/Cello_Sonata_No.2,_Op.117_(Faur%C3%A9,_Gabriel))

網路資料

<http://zh.wikipedia.org> 2011/09

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page 2011/09

Tunghai University
Department of Music

Presents

Huang Chun-Yu, cello
Chiang Pei-san、Liou Yi-jing, piano
黃純郁，大提琴
江珮珊、劉宜靜，鋼琴

In a

Graduate Cello Recital

January 15, 2012

Recital Hall

7:30 p.m

Program

Sonata for Cello and Piano in G Major, BWV1027

J. S. Bach

Adagio

Allegro ma non tanto

Andante

Allegro moderato

La Folia in D Minor

M. Marais

Intermission

Kol Nidrei, Op. 47

M. Bruch

Sonata for Cello and Piano in G Minor, Op. 117

G. Fauré

Allegro

Andante

Allegro vivo

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Chia-yi Tseng.