

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

亨德密特《中提琴與鋼琴奏鳴曲，
作品十一之四》研究

A Study of Hindemith's *Sonata for Viola and
Piano, Op. 11 No. 4*

研究生：陳宛廷 撰

指導教授：蔡永凱 博士

中華民國一〇七年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

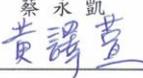
研究生：陳宛廷

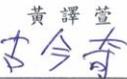
亨德密特《中提琴與鋼琴奏鳴曲，
作品十一之四》研究

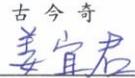
A Study of Hindemith's *Sonata for Viola and Piano*,
Op.11 No.4

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員： ，指導教授

蔡永凱


黃譚萱


古今奇


姜宜君

中華民國一〇七年六月

摘要

亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 於 1919 年完成《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》 (Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4)，是他為此樂器創作的第一首作品。

本論文共分為五章。第一章為緒論，包含研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章先介紹亨德密特生平及創作手法，接著聚焦在亨德密特與中提琴的關係，最後簡介作品十一的背景及特點。第三章為《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》樂曲分析。第四章為演奏詮釋之錄音版本比較。第五章為結論。

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	2
壹、 範圍.....	2
貳、 方法.....	3
第二章 保羅·亨德密特	4
第一節 保羅·亨德密特生平簡述.....	4
第二節 保羅·亨德密特的創作風格.....	10
壹、 第一階段「表現主義與實驗性階段」1912-1923 年.....	10
貳、 第二階段「新古典主義風格」1923-1933 年.....	11
參、 第三階段 1933-1963	12
第三節 保羅·亨德密特與中提琴.....	13
第四節 保羅·亨德密特作品十一，六部作品概述.....	16
壹、 《小提琴奏鳴曲，作品十一之一》	16
貳、 《小提琴奏鳴曲，作品十一之二》	16
參、 《大提琴奏鳴曲，作品十一之三》	17
肆、 《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》	18
伍、 《中提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之五》	18
陸、 《小提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之六》	19
第三章 《給中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》 作品分析.....	20
第一節 第一樂章.....	20
壹、 樂句與動機發展.....	22

貳、 創作手法.....	27
第二節 第二樂章.....	33
壹、 段落.....	34
貳、 調性.....	35
參、 主題與聲部分配.....	41
肆、 各樂段特色.....	49
第三節 第三樂章.....	54
壹、 呈示部.....	56
貳、 發展部.....	61
參、 再現部.....	66
肆、 尾奏.....	69
第四章 《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》演奏詮釋 之錄音版本比較.....	74
壹、 普林羅斯.....	75
貳、 今井信子.....	75
參、 卡許卡湘.....	76
第一節 第一樂章.....	77
第二節 第二樂章.....	80
第三節 第三樂章.....	86
壹、 呈示部（第 1-80 小節）.....	86
貳、 發展部（第 81-199 小節）.....	89
參、 再現部（第 200-392 小節）.....	92
第五章 結論.....	96
參考資料.....	98

譜例目錄

【譜 3-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-4 小節	22
【譜 3-1-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，1-9 小節	22
【譜 3-1-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，10-16 小節	23
【譜 3-1-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，17-19 小節	24
【譜 3-1-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，19-33 小節	25
【譜 3-1-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章第 31 小節至第二樂章第 7 小節.....	26
【譜 3-1-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，1-16 小節。	28
【譜 3-1-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，1-4 小節	29
【譜 3-1-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，10-13 小節	29
【譜 3-1-10】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，1-5 小節	30
【譜 3-1-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，12-13 小節	30
【譜 3-1-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，23-26 小節	31
【譜 3-1-13】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，34-37 小節	31
【譜 3-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章第 34 小節至第二樂章第 7 小節.....	35
【譜 3-2-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 1-25 小節	36
【譜 3-2-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 34-40 小節	37
【譜 3-2-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 60-65 小節	37

【譜 3-2-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 66-76 小節	38
【譜 3-2-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 108-112 小節.....	39
【譜 3-2-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 134-138 小節	39
【譜 3-2-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 139-147 小節	40
【譜 3-2-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 1-33 小節	42
【譜 3-2-10】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 34-40 小節	43
【譜 3-2-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 41-52 小節	43
【譜 3-2-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 60-76 小節	44
【譜 3-2-13】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 113-116 小節.....	45
【譜 3-2-14】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 9-23、121-128 小節.....	46
【譜 3-2-15】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 134-138 小節	47
【譜 3-2-16】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 139-141 小節	48
【譜 3-2-17】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 77-86 小節	50
【譜 3-2-18】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 113-116 小節.....	51
【譜 3-2-19】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 134-138 小節	52
【譜 3-2-20】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 139-147 小節	53
【譜 3-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章第 146 小節至第三樂章第 5 小節.....	56
【譜 3-3-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，1-13 小節	57
【譜 3-3-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，10-21、39-44 小節.....	58

【譜 3-3-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，52-80 小節	60
【譜 3-3-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，81-96 小節	61
【譜 3-3-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，1-6 小節、第三樂章，131-147 小節	62
【譜 3-3-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，131-203 小節	64
【譜 3-3-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，6-13、204-211 小節	66
【譜 3-3-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，10-17、208-215 小節	67
【譜 3-3-10】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，299-301 小節、第二樂章，139-141 小節	68
【譜 3-3-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，302-325 小節	69
【譜 3-3-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，66-76 小節、第三樂章，332-349 小節	70
【譜 3-3-13】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，139-143、第三樂章，344-365 小節	71
【譜 3-3-14】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，360-375 小節	72
【譜 3-3-15】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，371-392 小節	73
【譜 4-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，第 14-16 小節	78
【譜 4-1-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，第 5-9 小節	78
【譜 4-1-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第一樂章，第 14-16 小節	79
【譜 4-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 1-23 小節	80
【譜 4-2-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 34-65 小節	82
【譜 4-2-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 66-97 小節	83
【譜 4-2-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 111-138 小節	84

【譜 4-2-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第二樂章，第 139-147 小節	85
【譜 4-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 1-26 小節	87
【譜 4-3-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 45-52 小節	87
【譜 4-3-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 53-80 小節	88
【譜 4-3-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 74-128 小節	90
【譜 4-3-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 131-147 小節	91
【譜 4-3-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 136-153 小節	92
【譜 4-3-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 第三樂章，第 367-392 小節	93

表目錄

【表 2-3-1】亨德密特中提琴作品列表	14
【表 3-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章 結構表..	21
【表 3-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章 結構表..	33
【表 3-2-2】第二樂章「主題」段落主題分析表.....	41
【表 3-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章 結構表..	54

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

對中提琴演奏者而言，亨德密特毫無疑問是位重要的作曲家，他不僅為中提琴創作眾多作品，自己更是位非常優秀的中提琴演奏家，可想而知他對中提琴的了解。

在亨德密特的中提琴作品中，本論文研究曲目《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》¹（Sonata for Viola and Piano, op.11 no.4）是他為此樂器創作的第一首作品，擁有重要的地位與意義，而這部作品看似簡單，其則不然，作曲家用單純的素材呈現出豐富的內涵，例如在第二樂章裡，亨德密特使用多種音階與教會調式，使旋律呈現自由多變的面貌。在本研究裡，筆者希望藉由對作曲家生平、創作風格、樂曲分析、錄音演奏版本等多方面的探討，為作品演奏詮釋提供可靠的參考方向，進而貼近作曲家的創作理念。

國內目前已有多篇以這部作品為主題的論文²，普遍著重創作的時代背景、

¹ 原標題為《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》，但在本論文中，為了行文方便，因此有時候也會直接簡稱為《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》。

² 吳明瑾。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》之作品研究及詮釋〉（國立台灣師範大學音樂學系，2006）；楊惠雯。〈亨德密特中提琴與鋼琴奏鳴曲作品十一之四之音樂分析〉（國立台北藝術大學音樂系，2007）；林怡姝。〈亨德密特《給中提琴和鋼琴的奏鳴曲，作品十一之四》之作品研究〉（東吳大學音樂學系，2010）；王昱心。〈保羅·亨德密特《中提琴

樂曲分析，而在對樂曲詮釋建議方面多有重複。因此，本論文將焦點放在較少著墨的錄音版本比較，並將其分析作為詮釋建議的依據。

第二節 研究範圍與方法

壹、 範圍

筆者藉由介紹保羅·亨德密特的生平及創作手法，再針對《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》（Sonata for Viola and Piano, op.11 no.4）作品進行分析，最後比較三個錄音版本，提出演奏詮釋時的建議。本論文使用的樂譜版本為蕭特（Schott）出版社於 1950 年出版的中提琴與鋼琴版本，僅此一版。

關於此部作品的錄音版本眾多，筆者選用威廉·普林羅斯（William Primose, 1904-1982）於 1938 年的錄音、今井信子（Nobuko Imai, 1943-）1994 年的版本以及金·卡許卡湘（Kim Kashkashian, 1952-）於 1988 年錄製的版本。之所以挑選這三個錄音，因普林羅斯為筆者找到目前最早的版本，他不僅是二十世紀重要的中提琴演奏家及提倡者，且在亨德密特在世時完成本作品錄音，因此為重要參考依據；至於今井信子與卡許卡湘皆為近代重要的中提琴演奏家，分別來自日本及美國。前者已錄製超過五十張專輯，為目前錄音數量最多的中提琴演奏家，素有中提琴教母之稱；後者則擁有三十多張專輯，並曾獲得美國葛萊美獎最佳器樂獨奏獎（Grammy Award for Best Classical Instrumental Solo），為此獎項創始以來第一位中提琴演奏家。因此這三者成為最值得參考的典範之作。

奏鳴曲，作品 11 之 4》之探究）（國立台灣師範大學音樂學系在職進修碩士班音樂專業師資教育組，2011）；許哲瑄。〈保羅·亨德密特《中提琴與鋼琴奏鳴曲》作品 11 之 4 作品研究及詮釋〉（輔仁大學音樂系，2012）；石凱婷。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品 11 之 4》作品研究〉（東吳大學音樂學系，2015）。

貳、 方法

綜上所述，本論文的三大面向包括：

1. 作曲家：研究作曲家生平及其創作手法。
2. 樂曲分析：以曲式、創作手法、調性和聲運用等進行分析。
3. 詮釋建議：利用不同錄音版本，比較三位演奏者在速度選擇、演奏技法、以及個人特色的不同，提供本作品詮釋時的參考建議。

特別說明的是，觀察「台灣碩博士論文系統」，已有 24 部論文討論亨德密特弦樂作品，其中有一部研究小提琴作品³，三部針對大提琴、兩部則聚焦於低音大提琴，而中提琴作品則佔了 18 部之多。在這 18 部中，有六部關於《給中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》⁴、六部討論《烤天鵝的人》（*Der Schwanendreher*）中提琴協奏曲⁵，一部《中提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之五》、一部《中提琴獨奏奏鳴曲，作品二十五之一》、一部《中提琴獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》、一部《中提琴無伴奏奏鳴曲，1937》、二部《中提琴奏鳴曲，1939》。這些論文皆有很高的參考價值並對本論文有所幫助，其中以李宗芝、林怡姘和凌嘉瑞⁶等人論文中詳細的作曲家介紹，對本研究有很大的幫助。

³ 李宗芝。〈亨德密特 D 大調第二號小提琴奏鳴曲〉（國立台北藝術大學管弦與擊樂研究所，2016）。

⁴ 同註 2

⁵ 黃詩涵。〈黃詩涵中提琴演奏會（含輔助文件：亨德密特中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》—詮釋與分析）〉（國立交通大學音樂研究所，2006）；林靜玟。〈辛德密特中提琴協奏曲『燒烤天鵝的人』之音樂分析與詮釋〉（輔仁大學音樂研究所，2007）；賴以祈。〈亨德密特中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》之分析與詮釋〉（國立台北藝術大學管弦與擊樂研究所，2010）；吳佩芬。〈亨德密特中提琴協奏曲《烤天鵝的人》之樂曲分析與演奏詮釋〉（國立台灣藝術大學音樂學系，2012）；陳嘉玲。〈亨德密特《烤天鵝的男人》之研究〉（東海大學音樂系，2013）；邱瑞琦。〈亨德密特中提琴協奏曲《烤天鵝的男人》之樂曲分析與詮釋〉（國立台南藝術大學音樂學系碩士班，2013）。

⁶ 凌嘉瑞。〈辛德密特《給中提琴的獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》之樂曲分析與演奏詮釋〉（國立台北藝術大學管弦與擊樂研究所，2017）。

第二章

保羅·亨德密特

第一節 保羅·亨德密特生平簡述

保羅·亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963），1895年11月16日出生於德國哈腦（Hanau）⁷，身兼作曲家、演奏家、教育家、指揮家和理論家等多重身分，亦是二十世紀德國重要作曲家之一。他的父親羅伯特·魯道夫·愛彌爾·亨德密特（Robert Rudolf Emil Hindemith, 1870-1915）是一名油漆工，相當熱愛音樂，會彈奏齊特琴（Zither），但因為家庭因素無法成為音樂家，就將此志向寄託於孩子身上，他讓亨德密特的妹妹托妮（Toni Hindemith, 1899-1966）學習鋼琴、其弟弟魯道夫（Rodolf Hindemith, 1900-1974）則學習大提琴。於1902年全家搬至法蘭克福（Frankfurt）後，還為他們組成法蘭克福兒童三重奏（Frankfurt Children's Trio），帶他們到處演出。

亨德密特於1904年，即九歲時開始正式學習小提琴，進入任教於霍克音樂院（Dr. Hoch's Conservatory, Frankfurt am Main）⁸小提琴教授黑格納（Anna

⁷ 位於德國法蘭克福附近的城市，曾以金銀飾品加工業聞名。

⁸ The Hindemith Foundation (2014). <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1895-1914/>

Hegner) 的門下，四年後黑格納將亨德密特引薦給霍克音樂院的院長雷布納 (Adolf Rebner)。雷布納很欣賞亨德密特的天分，安排他至音樂院就讀，直至 1917 年。在此期間，一開始專注於小提琴的練習與演奏，於 1912 年開始接觸作曲，先後向阿諾德·孟德爾頌 (Arnold Mendelssohn, 1855-1933)、賽克勒斯 (Bernard Sekles, 1872-1934) 學習，這為他奠定深厚的基礎。

除了小提琴和作曲，亨德密特展現對豎笛、鋼琴、中提琴的演奏天賦。1915 年，他 19 歲的時候，就擔任「雷布納弦樂四重奏」的第二小提琴，同年 9 月則成為法蘭克福歌劇院樂團首席。於此同時，第一次世界大戰 (1914-1918) 爆發，亨德密特的父親自願加入軍中，但不幸地在戰爭中於比利時的法蘭德斯 (Flanders) 過世，從此亨德密成為家中經濟支柱，便開始於不同的場所及不同性質的樂團演出。

1917-1918 年間，亨德密特被徵招入伍於距離前線三公里處的樂隊，在長官凱曼傑格上校⁹的要求下，命他成立弦樂四重奏團並舉辦音樂會。1919 年戰爭結束後，亨德密特回到法蘭克福歌劇院樂團工作，同時也在雷布納四重奏，擔任中提琴演奏。1924 年與歌劇院樂團指揮羅騰貝格 (Ludwig Rottenberg) 的女兒葛楚德 (Getrud Rottenberg) 結婚。

亨德密特就讀音樂院期間就開始嘗試創作，作品也經常被演出。1919 年 6 月 2 號於法蘭克福新成立的「戲劇及音樂文化協會」 (Verein für Theater und Musikkultur) 公開的音樂會中，展露出他自己的獨特性，演出其創作曲目，包括《鋼琴五重奏》 (op. 7)、《弦樂四重奏》 (op. 10)、《小提琴與鋼琴奏鳴曲》 (op. 11, no. 1) 及《中提琴與鋼琴奏鳴曲》 (op. 11, no. 4)，亨德密特並擔任小提琴及中提琴的演出，從此受到矚目，在此音樂會後，引發德國樂譜出

⁹ 李宗芝。〈亨德密特 D 大調第二號小提琴奏鳴曲〉。台北：國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2016，15。

版商蕭特 (B. Schott Music) 的興趣，在賽克勒斯的建議下，亨德密特決定將日後的作品交由蕭特出版。

1921 年 6 月於斯圖加特 (Stuttgart) 首演兩部獨幕劇《謀殺者，女人的希望》(Mörder, Hoffnung der Frauen) 和《奴西奴西》(Das Nusch-Nusch)，這兩部作品，有關於兩性方面的內容，在當時引起不小關注。同年 8 月，於第一屆「多瑙艾興根的新音樂音樂節」(Donaueschingen Festival)¹⁰ 演出第二號弦樂四重奏，此後便奠定其德國成功作曲家之地位。隔年，於音樂節上演出與上一屆截然不同的第一號室內樂作品，更鞏固其地位。

1923 年，受邀至多瑙艾興根音樂節，擔任行政委員；1927 年將音樂節移至巴登巴登 (Baden-Baden)，在此可以實現更多有野心的計畫，例如：電影音樂、小型音樂劇；1930 年音樂節於柏林舉行，此次亦是第二次世界大戰前最後一次舉行。

1927 年，柏林藝術大學 (Hochschule für Musik Berlin) 邀請沒有教學經驗的亨德密特擔任作曲教授的職位，這是件特殊的事情，而亨德密特也因為這個契機，快速發展出對教育的熱忱與興趣，甚至越來越重視音樂教育。除此之外，他也在柏林的另一所學校新肯大眾音樂學校 (Musikschule Neu-Kölln) 的夜間部授課，與愛樂者或業餘演奏家有了接觸。這樣的經驗，讓他創作大量給業餘者演奏的音樂作品外，也誘使他開始撰寫音樂理論書，《音樂創作理論》(Unterweisung im Tonsatz) 就是此時期所寫。

除了教學和作曲外，亨德密特依然以演奏家身分活躍於樂壇上，1921 年在

¹⁰ 德文為 Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst，在每年夏季舉辦，為德奧地區優秀年輕作曲家的室內樂作品，提供一個發表演出的機會。
參考來源：亨德密特基金會 <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1918-1927/>

多腦艾興根音樂節上，為了要演奏第二號弦樂四重奏，所以成立了阿瑪—亨德密特四重奏（Amar-Hindemith Quartet），此後成為歐洲有名的四重奏，專長演奏當代作品。因為這樣的成功，在 1923 年，他放棄在歌劇院樂團的職位，專注於室內樂的演出，而因為亨德密特開始任教，影響樂團的排練，於 1929 年解散。解散後，亨德密特又與柏林藝術大學的同事另組弦樂三重奏，最後因為過於繁忙，沒有辦法固定排練故而在 1934 年解散。

亨德密特除了室內樂之外，他也經常獨奏演出中提琴和柔音中提琴（Viola d'amore）；華爾頓（William Walton, 1902-1983）於 1929 年創作的的中提琴協奏曲（Concerto for Viola and Orchestra）即由他首演；除此之外，亨德密特亦是個多產的作曲家，作曲的速度極快，《小型室內樂》（*Kleine Kammermusik*）作品就是在五天內完成的；他的作品三十一第一號小提琴奏鳴曲的最後一樂章，就是在從布萊梅（Bremen）到法蘭克福的火車上完成的。

第一次世界大戰後，1930 年代由納粹黨取得政權，開始打壓「文化布爾什維克主義」（Kulturbolschewismus）¹¹的激進分子，並要求所有作法須符合政令要求。亨德密特的作品被貼上有「文化布爾什維克主義」思想，儘管他被認定背叛了身為德國作曲家的使命，但相較於其他在柏林的猶太籍音樂家，亨德密特並沒有被驅逐；亨德密特繼續和猶太人一起演奏，在他的兒童歌劇《我們來建造一個城市》（*Wir Bauen eine Stadt*）與「猶太文化聯盟」（Jüdischer Kulturbund）合作演出，甚至在課堂上公開表達反對納粹的觀點。

1934 年，亨德密特的作品《畫家馬蒂斯》（*Mathis der Maler*）由福特萬格

¹¹ 在俄語中譯為多數派，是俄國社會民主黨中的一個派別，領導人為列寧，指俄國共黨在文化、政治、藝術個封面的改革。納粹政府稱其罪名在於不諧和音及無調性風格的「墮落藝術」，認為其音樂應樂觀並符和國家要求。

參考來源：石凱婷。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品 11 之 4》作品研究〉。東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2015，24。

勒（Wilhelm Furtwängler, 1886-1954）指揮，於柏林首演大獲成功。因本部作品內容講述中世紀的農民革命，有違納粹政府社會主義思想，因此隨即被各報章媒體大肆撻伐。最後，半官方組織的「文化協會」（Kulturgemeinde），以他與猶太音樂家合作及無調性的創作手法有敗壞人心的影響為由，宣布全面禁止演出亨德密特作品。此事令福特萬格勒極為生氣，他於 11 月 25 號在《德國大眾報》（*Deutsche allgemeine Zeitung*）¹²發表文章，為亨德密特發聲。福特萬格勒此舉受到人民支持，在一次的演出前，觀眾持續鼓掌二十分鐘，才讓音樂會順利開始，此事件可看出亨德密特對納粹黨造成嚴重的威脅，同年 12 月，福特萬格勒也因此失去了他的工作。

「帝國音樂內閣」（Reichsmusikkammer）一開始並未接受「文化協會」對亨德密特發出的抵制，亨德密特也尚未被國家驅逐，仍持續巡迴演奏，作品依舊被演出，直至 1937 年，作品全面被禁演，不斷受到政府打壓，同年他也辭去於柏林藝術大學的教職。這段時間，亨德密特與土耳其政府達成協議，在土耳其組織一個音樂教育計畫，並出版他的作品。

1938 年離開德國，移居瑞士，因無法在瑞士繼續生活，他決定接受美國熱烈的邀請，而到了紐約。一開始，透過朋友的安排教書與演講，在水牛城、康乃爾、耶魯、威爾斯等大學任教與演講，1940 年的秋天，被邀請到耶魯大學客座教授音樂理論，隔年，受聘為耶魯大學的教授，此身份一直到 1953 年。

在美國，學生並非完全地服從他的要求，相較於柏林的學生，他與美國學生的相處較為緊張；在此期間，仍吸引許多有天分的人，甚至是樂壇有影響力的音樂家向他學習，而在眾多學生中，僅有 12 位通過他的要求完成碩士學位，

¹² 參考來源 Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers, 1980, 575.

Fondation Hindemith The Hindemith Case
<http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

對美國的音樂發展頗有貢獻。

1946 年，亨德密特成為美國公民，於 1947 年，第二次世界大戰（1937-1945 年）後以指揮與演講者的身分第一次回到歐洲，其中雖然受到德國很多的邀請，但並沒有回到德國，因為對他而言，家鄉已不再是它創意靈感的來源。1951 年他回到瑞士蘇黎世大學教書，自 1953 開始，在蘇黎世與耶魯大學中兩地來回，由於奔波辛勞，到了 1953 年，決定定居於瑞士的布洛尼（Blonay）。1955 年他從蘇黎世大學退休，但仍然以榮譽教授的身分做演講，接下來的幾年，基本上是以指揮身分在全球各地巡迴，其中包括南美洲、日本、歐洲及美國。

亨德密特 1963 年 11 月於家中因不明原因生病，而轉往法蘭克福醫院，不久後在 12 月 28 日病逝，享年 68 歲，經解剖應是死於急性胰臟炎，現安葬於布洛尼聖萊吉爾（Saint L gier）的墓園。¹³

¹³ 參考來源 Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers, 1980, 575.
Fondation Hindemith <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1953-1963/>

第二節 保羅·亨德密特的創作風格

亨德密特的創作手法與風格可分為三個階段，每個階段皆與他的演出與教學經驗相關。第一個階段大約於 1912-1923 年間，形同他的實驗性階段，由後期浪漫派開始，接受傳統的作曲訓練，之後則受到表現主義無調性音樂影響。第二階段 1923-1933 年，回歸到調性，達到成熟的新古典主義風格；第三階段 1933-1963 年，與業餘者的合作讓他的作品更加抒情和諧，將古典的奏鳴曲式和傳統的樂類，結合明確、新的調性理論（例如：中心音理論），並且開始撰寫教育及理論著作。¹⁴

壹、 第一階段「表現主義與實驗性階段」1912-1923 年

亨德密特在學生時期的作品受到布拉姆斯深刻的影響，有傳統、後期浪漫的風格，亦想脫離學院派的窠臼，在傳統與創新之間結合、實驗，因此讓他的老師感到困惑不解。亨德密特曾說：「我想寫的音樂，不是歌曲與奏鳴曲的形式。如果我的創作思維與我的想法剛好是傳統的形式，那沒關係。但我沒必要遵守這些傳統的模式」。¹⁵本文探討的《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》即為此時期作品，又例如《第二號弦樂四重奏》(String Quartet No.2 Op. 10, 1918) 是以三和弦為中心，發展不和諧音與色彩上的各種可能。¹⁶在服役時一次演出中，當演出德布西弦樂四重奏時，接到作曲家過世的消息，亨德密特有感而發地說：

¹⁴ 林怡姪。〈亨德密特《給中提琴和鋼琴的奏鳴曲，作品十一之四》之作品研究〉。東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2010，15

¹⁵ 石凱婷。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品 11 之 4》作品研究〉。東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2015，27。

¹⁶ 凌嘉瑞。〈亨德密特《給中提琴的獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》之樂曲分析與演奏詮釋〉。國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2017，10。

「第一次發現，音樂遠超過技巧、風格、和個人情感的抒發，音樂超越政治的邊界、國家間的仇恨及戰爭的恐懼，我從來沒有如此理解音樂所帶來的方向」。

¹⁷在此之後，他的作品都顯現出他想打破國土邊界的決心，企圖破除舊有的創作手法，將新血注入到音樂中，因此他的音樂有暗喻反對早期威瑪政權的自由意識，創作風格，新奇、激進、有挑釁的意味，與傳統的創作手法相牴觸。

在這個階段，亨德密特漸漸回歸巴洛克時期盛行的寫作手法，如：賦格、頑固低音、模進等。他的作品旋律大多由短小的動機開始發展，充滿著不諧和音，且不是以傳統的和聲來處理調性，也會將一些巴洛克的舞曲節奏應用在作品中。

由於第一次世界大戰結束，社會動盪不安，反而激發出文化及藝術領域的火花，也造就出許多革命性的發展，例如：歌劇作品《謀殺者，女人的希望》與《奴西奴西》。亨德密特歌劇的文字要比音樂更加有趣，充滿象徵主義色彩用扭曲艱澀難懂的方式寫作而成，可以體現出這位年輕作曲家的無畏自信，以及他已經充分準備好去嘗試任何創作的可能，尤其是在他的《第二號弦樂四重奏》更加明顯。

貳、 第二階段「新古典主義風格」1923-1933年

新古典主義風格，為反對浪漫主義音樂誇張的個人化風格與手法，回歸巴洛克及古典主義，講求清晰的織度、工整的結構。此時期亨德密特延續著新古典主義風格，但他使用更嚴謹的創作手法，使作品漸趨穩定客觀：著重器樂本身特質、使用調式及調性、全音音階與半音音階；和聲使用複合和弦、音程堆疊、平行和聲。

¹⁷ Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers, 1980, 576.

於 1927 年，亨德密特開始於柏林音樂院任教，並與業餘音樂愛好者接觸，引發出為大眾所能接受的音樂題材。其音樂的內容簡單易於演奏，和他新古典音樂時期創作不同，皆為實用目的而創作的作品，因重視音樂的功能性，被稱為「實用音樂」(Gebrauchsmusik)。例如 1927 年的《五首弦樂小品》(*Five Pieces for Strings, op. 44, no.4*)、1928 年《為業餘者及音樂愛好者的唱奏音樂》(*Sing und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45*)、於 1932 年創作的《帕倫音樂節》(*Plöner Musiktag*)。¹⁸

參、 第三階段 1933-1963

亨德密特此時期的作品風格漸趨穩定成熟，期間亦完成多本理論方面著作，並大量修改第一階段的無調性作品。1934 年交響曲《畫家馬蒂斯》(*Mathis der Maler Symphony*)，展現個人音樂特色，也發展出新的作曲手法—中心音理論。亨德密特所創的中心音理論將不協和音與協和音視為平等，非傳統由和聲學作為主軸，將音進行的片段歸納出一個中心音即主音，為整個調的中心，此系統由中心音出發，強調單音或和弦體系之間的關係，旋律不再只依附於和聲。¹⁹例如：《嬉戲音樂》(*Ludus Tonalis, 1940*)，其中包含十二首調性各異的賦格曲。

晚年亨德密特開始思考哲學家對和諧及宇宙觀點的探討，如於 1951 年創作的交響曲《世界和諧》(*Die Harmonie der Welt*)。他的最後一部作品為 1963 年的《彌撒曲》(*Mass*)，亨德密特於首演不久後，與世長辭。

¹⁸ 石凱婷。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品 11 之 4》作品研究〉。東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2015，29-30。

¹⁹ 凌嘉瑞。〈辛德密特《給中提琴的獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》之樂曲分析與演奏詮釋〉。國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2017，14。

第三節 保羅·亨德密特與中提琴

亨德密特曾說：「你知道我很少拉奏小提琴嗎？我完全地投入於中提琴的演奏，僅在緊急狀況之下才演奏小提琴。」因此他表示，於 1919 年開始，將中音弦樂器包含中提琴與柔音中提琴視為「他的樂器」。²⁰

在亨德密特所有作品中，包含數量眾多的中提琴作品，作品有：《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》（*Sonata for Viola and Piano, op.11 no.4*）、《中提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之五》（*Sonata for Solo Viola, op.11 no.5*）、《中提琴獨奏奏鳴曲作品二十五之一》（*Sonata for Solo Viola, op.25 no.1*）、《中提琴奏鳴曲，作品二十五之四》（*Sonata for Viola and Piano, op.25 no.4*）、《中提琴獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》（*Sonata for Solo Viola, op.31 no.4*）、《中提琴獨奏奏鳴曲》1937（*Sonata for Solo Viola, 1937*）、《中提琴奏鳴曲》1939（*Sonata for Viola and Piano, 1939*）、中提琴獨奏與室內樂團《室內樂第五號》作品 36 之 4（*Kammermusik No.5, for Viola and Orchestra, Op.36 No.4*）、《為中提琴與室內樂團的室內樂曲，作品 48》（*Konzertmusik, Concert for solo viola and larger chamber orchestra op. 48*）以及《燒烤天鵝的人》（*Der Schwanendreher*）中提琴協奏曲等十首。

以上總共有四首獨奏作品，三首中提琴與鋼琴的奏鳴曲，及三首協奏作品。有幾點值得一提的，以上十首作品首演皆由亨德密特自己擔任中提琴演奏。亨德密特將其中五部作品獻給他的老師或朋友；《為中提琴與室內樂團的室內

²⁰ 原文,„Weißt Du, dass ich fast gar nicht geige? Ich habe mich ganz auf die Bratsche geworfen und geige nur noch in Fällen dringender Not“.

參考來源 Fondation Hindemith

<http://www.hindemith.info/de/institut/publikationen/hindemith-forum/hf-36-2016/>

樂曲，作品 48》與中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》，在首演後將此作品改編成與鋼琴合作的二重奏，參考【表 2-3-1】。

【表 2-3-1】亨德密特中提琴作品列表

	創作年代	作品	首演	題獻
獨奏	1919	《中提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之五》 (<i>Sonata for Solo Viola</i> , op.11 no.5)	1920/11/14	Professor Dr. Karl Schmidt
	1922	《中提琴獨奏奏鳴曲作品二十五之一》 (<i>Sonata for Solo Viola</i> , op.25 no.1)	1922/03/18	
	1923	《中提琴獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》 (<i>Sonata for Solo Viola</i> , op.31 no.4)	1924/05/18	Heinrich Burkard
	1937	《中提琴獨奏奏鳴曲》1937 (<i>Sonata for Solo Viola</i> , 1937)	1937/04/21	
中提琴與鋼琴	1919	《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》 (<i>Sonata for Viola and Piano</i> , op.11 no.4)	1919/06/02	
	1922	《中提琴奏鳴曲，作品二十五之四》 (<i>Sonata for Viola and Piano</i> , op.25 no.4)	1923/01/10	Steinberg's Dusseldorf
	1939	《中提琴奏鳴曲》1939 (<i>Sonata for Viola and Piano</i> , 1939)	1939/04/19	
協奏曲	1927	《室內樂第五號》作品 36 之 4 (<i>Kammermusik No.5</i> , Op.36 No.4)	1927/11/03	Arnold Mendelssohn
	1930	《為中提琴與室內樂團的室內樂曲，作品 48》 (<i>Konzertmusik</i> , op. 48)	1930/03/28	Darius Milhaud
	1935-36	《燒烤天鵝的人》 (<i>Der Schwanendreher</i>)	1935/11/14	

第一次世界大戰結束後，他由雷布納弦樂四重奏的第二小提琴轉為演奏中提琴。於 1921 年創辦的阿瑪—亨德密特四重奏亦擔任中提琴，筆者猜測，這也可以解釋為何他在這段時間裡，大量創作以中提琴為主要的作品。但在 1923 年後，可能反而因為演出過於繁忙，導致中提琴創作又相對減少。

1927 年開始於柏林音樂院任教，並開始創作以實用為目的的「實用音樂」作品，中提琴與室內樂團的作品大多在此時期創作。如本章第二節所述，1933 年後，被視為他創作的第三階段。此時作曲手法成熟穩定，發展出中心音理論，上表中的《燒烤天鵝的人》、《中提琴獨奏奏鳴曲》1937 與《中提琴奏鳴曲》1939，這三首作品，皆以此理論創作。

第四節 保羅·亨德密特作品十一，六部作品概述

亨德密特作品十一包含六首奏鳴曲，有鑑於筆者所研究的第四號中提琴奏鳴曲係出自這一套作品中，因此在研究之前，也必須對整套作品有整體的認識，以下將逐一簡介各奏鳴曲的背景及特點，盼能引起大家對這套作品的關注及演奏。

壹、《小提琴奏鳴曲，作品十一之一》(Sonata for Violin and Piano, op. 11 no. 1)

此部作品創作於 1918 年，隔年 6 月 2 號由亨德密特的老師阿道夫·雷布納擔任小提琴首演，也因為此次演出的成功，吸引出版商的興趣，亨德密特決定將往後的出版任務交由蕭特，此作品於 1921 年被出版。

第一號奏鳴曲為降 E 大調，僅有兩個樂章，第一樂章「新鮮的」(Frisch)，第二樂章「緩慢的，莊嚴的舞蹈之速度」(Im Zeitmaß eines langsamen, feierlichen Tanzes)。

第一樂章，採自由調性，但在段落間有主要的中心調。素材由短小音型組成、段落分明，有古典樂派的精神；在和弦運用上以三和弦為主，亦常見五度音程之堆疊，在橫向進行上常見半音、大跳音程。第二樂章中，調性相較於第一樂章較不明確，主要以旋律線條為主，用持續長音或同音反覆作為和聲鋪陳。拍號變換頻繁，但皆有標明；力度使用範圍廣，製造誇張的對比。

貳、《小提琴奏鳴曲，作品十一之二》(Sonata for Violin and Piano, op. 11 no. 2)

創作於 1918 年，獻給好友阿布杜爾·林德爾 (Abdul Linder) 以及他的夫人奧莉·林德爾 (Olly Linder)。於 1920 年首演時，小提琴家為扎克邁耶 (Eduard Zuckmayer)，史徒伯 (Max Strub) 擔任鋼琴。此作品與第一號創作時間相近，

有很多相似的地方，但架構更龐大。²¹

根據作曲家，此部作品為 D 調，有三個樂章，但在第一樂章和第二樂章沒有標明調號。第一樂章「活潑的」(Lebhaft)，第二樂章「平靜且從容不迫的」(Ruhig und gemessen)，第三樂章「快速舞蹈的速度與特徵」(Im Zeitmaß und Charakter eines geschwinden Tanzes)，並標示「朝氣蓬勃且不斷地前進」(Frisch und stets bewegt)。整部作品，結構為清楚的奏鳴曲式：第一樂章為自由調性，再加入不諧和音響效果，鋼琴亦常運用跨越三個八度的齊奏擴充聲響；第二樂章，拍號為 4/8 拍，和聲以三和弦為主，也將爵士節奏運用其中。第三樂章，有加上調號，使用持續低音做為聲響鋪墊，小提琴更以撥奏方式演奏第一主題旋律。

參、《大提琴奏鳴曲，作品十一之三》(Sonata for Cello and Piano, op. 11 no. 3)

作品創作於 1919 年，於同年 10 月由好友法蘭克 (Maurits Frank)²²首演。此外，亨德密特在手稿上留下註明「蛻變正在發生」(Hier wird gemausert)。²³兩年後印刷時，亨德密特重新做了修改，他先刪除第三樂章，為第一樂章譜寫一段新的開頭，使第一樂章由兩個段落組成，再加上原本第二樂章的兩個段落，形成一部有四個段落的作品。

根據 1949 年蕭特出版的版本，作曲家將其分為兩個樂章，第一樂章「強而快的四分音符」(Mäßig schnelle Viertel)，第二樂章「慢的」(Langsam)。

²¹ 李宗芝。〈亨德密特 D 大調第二號小提琴奏鳴曲〉。台北：國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2016，38。

²² 莫里茨·法蘭克 (1892-1959)，亨德密特音樂上的夥伴，同為雷布納弦樂四重奏及阿瑪-亨德密特四重奏的演奏家。

²³ Fondation Hindemith (2014). Paul Hindemith. <http://www.hindemith.org>

整部作品創作手法一致，沒有拍號、沒有調號、亦沒有明確的調性。和聲色彩多以二度、八度、半音階為主；大提琴經常出現很長的長音，鋼琴以頑固音型作為和聲支撐；值得一提的是，力度的運用上，由 *ppp* 至 *ffff*，範圍廣泛，製造誇張的對比。

肆、《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》（**Sonata for Viola and Piano, op. 11 no. 4**）

即本論文所探討的核心作品，創作於 1919 年，與作品十一之一的小提琴奏鳴曲一同首演於 1919 年 6 月 2 號，由作曲家自己擔任中提琴演奏。

關於這部作品的詳細作品分析請參考本論文第三章。

伍、《中提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之五》（**Sonata for Violin solo, op. 11 no. 5**）

與作品十一之四同樣創作於 1919 年，於同年 11 月也由作曲家親自首演。此部作品則為他為中提琴獨奏所創作的第一部作品。

作品的四個樂章裡，前三個樂章沒有拍號：第一樂章「活潑，但是不急的」（*Lebhaft, aber nicht geeilt*），第二樂章「強又快，要很熱情地演奏」（*Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen*），第三樂章「快的」（*Schnell*），第四樂章「維持這個主題」（*Das Thema sehr gehalten*）。第一樂章沒有調號，有兩個不同的主題，由不諧和和弦及半音色彩組成；第二樂章以非調性的旋律線條為主，八度音程堆疊，形成立體的聲響織度。第三樂章「詼諧曲」（*Scherzo*），模仿華爾滋的三拍子，速度時而快時而慢，力度變化豐富。運用三度、六度雙音，製造詼諧幽默。第四樂章「帕薩卡雅舞曲的型式與速度」（*In form und Zeitmass einer Passacaglia*），以第一樂章的開頭作為主題動機，善用各種音型呈現不同的織度，產生變奏；此樂章常與巴赫（*J. S. Bach, 1685-1750*）的 D 小調第二號小提琴組曲（*Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004*）相提並論。

陸、《小提琴獨奏奏鳴曲，作品十一之六》（Sonata for Violin solo, op. 11 no. 6）

在半個世紀以前作品十一之六，僅有第二樂章的最後 18 個小節和第三樂章被出版，而近期由於不知名的手稿出現，包含之前佚失的第一樂章及第二樂章的前 51 個小節，讓作品得以在 2002 年以完整的面貌面世。²⁴

作品創作於 1917-18 年，為亨德密特第一部寫給弦樂器的獨奏奏鳴曲。當時他已活躍於演出，並開始走向作曲之路。此作品的譜寫並非一氣呵成，先是片段地創作，之後才整合成一部作品，他於 1917 年僅寫兩個樂章，並把第二樂章稱為終曲（Finale）為標題，於 1918 年再加入一個樂章，夾在兩個樂章間，形成現在的三樂章型式。首演由法蘭克福歌劇院樂團的同事朗格（Hans Lange）擔任。

此部作品為 g 小調，第一樂章「快而有力的」（Mäßig schnell），第二樂章「適度的令人感動的」（Mäßig bewegt），樂譜上特別說明這個樂章原本並沒有力度標示（Dieser Satz ist in den Quellen dynamisch unbezeichnet geblieben），可見相關的標示應非作曲者原意，第三樂章則為「活潑的」（Lebhaft）。第一樂章，曲式為奏鳴曲式，調性清楚、動機素材發展延續傳統手法。第二樂章，以同一個動機作變化，利用音域呈現出二重奏的效果，時而為顧及聲部線條，常出現大跳音程。以三度、六度雙音、半音、不和諧音增加和聲色彩；第三樂章，以單旋律變化出不同的樣貌，例如：分解和弦、多連音、模進音型等；此外，利用雙音，表現和聲及節奏律動，豐富獨奏曲的織度，增加表現力。

²⁴ Hindemith, Paul (2002). Paul Hindemith: *Sonate für Violine allein Op. 11 No. 6*. Mainz: Schott Musik International.

第三章

《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》

樂曲分析

第一節 第一樂章

奏鳴曲一詞源自拉丁文 *sonare* 發出音響的意思。十七世紀，泛指由一種或兩種的樂器加上數字低音樂器演奏的單樂章或多樂章器樂曲，可為獨奏，亦常見與鋼琴合作。到了十七世紀中葉以後，奏鳴曲漸漸有了固定的形式，通常為三到四個樂章，其中第一樂章大多採用奏鳴曲式（*Sonata Form*）的創作手法，成為當時常見且受歡迎的樂種。十九世紀開始，作曲家承襲古典樂派的奏鳴曲結構，於風格上有明顯的變化，例如重視情感表達、和聲色彩、演奏技巧等的發展，更將多樂章的結構，通過主題貫串的手法，發展成大型單樂章作品，有如回到了最初的單樂章形式；直至二十世紀初，因新古典主義崛起，奏鳴曲衍伸出新面貌，在和聲及曲式上有許多創新，但又與巴洛克及古典樂派手法保持一種密切的關係，不再受限於舊有的框架，讓奏鳴曲有無限的可能。

亨德密特此首奏鳴曲，在第一樂章打破傳統的奏鳴曲式，取而代之的是沒有固定形式的幻想曲（*Fantasia*）

筆者在分析第一樂章時，主要以「樂句」及「動機」發展作為切入點，並歸納出幾種調性和聲的創作手法。亨德密特運用自由調性、和弦性質變化營造出特殊音響色彩、同音異名在聲部間同時進行、平行和聲的使用及經常出現不諧和的音響。

亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章之曲式結構如下表所示：

【表 3-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章 結構表

段落	小節	樂句	素材	調性
I	1-4	1	a, b, c	F
	5-9	2	a, b	A ^b
	10-15	3	a, b, c	B—c
	15-16		裝飾奏	c—C
II	17-19	4	b	e
	20-27	5	a, b	F(d)—D ^b —A ^b
	27-32	6	a, b	e ^b
	32-40	7	a, b, c	F—D

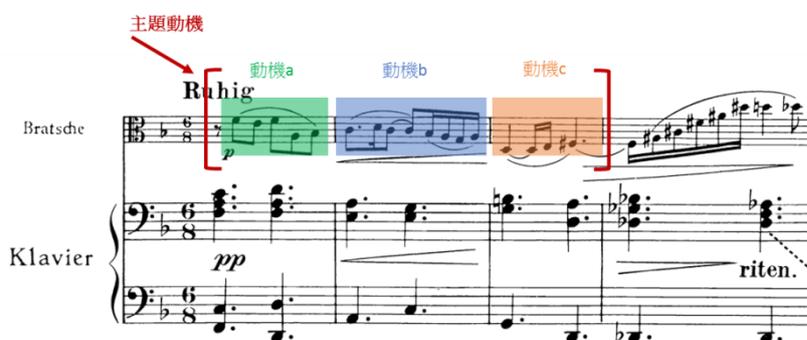
上表中，將此樂章分為兩段落，命名為段落 I 及段落 II，特別強調的是，筆者不將其視為二段體，因為傳統的二段體，A、B 兩段素材應該有所對比或差異，但在此樂章中，段落 II，實則運用段落 I 的素材變化、發展，故將此視為兩個段落，再觀察其樂句與動機之關聯。

段落 I 由三個樂句組成共有 16 小節，段落 II 由 4 個樂句組成有 24 個小節。在主題素材的運用上，段落 I 大多完整呈現主題旋律，段落 II 僅在最後一個樂句出現完整主題。

壹、樂句與動機發展

本樂章包含兩個段落，共七個樂句。在傳統上樂句的成立依據終止式，但在此作品裡，主題開始即為一個新的樂句。樂句 1 由中提琴演奏出主題旋律，為第 1-4 小節，這一段主題還可以細分為三個動機以動機 a、動機 b 及動機 c 表示，見【譜 3-1-1】。

【譜 3-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-4 小節



第 5-9 小節為第 2 樂句，僅用動機 a 和動機 b 做變形及增長。首先由鋼琴高音聲部演奏（第 5-7 小節），中提琴接續動機 b 的變形。可看出此樂句是利用動機 b 做半音的變化，並反覆增長樂句，見【譜 3-1-2】。

【譜 3-1-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-9 小節



樂句 3 在第 10-16 小節。第 10 小節主題旋律回到中提琴上，完整唱完主題旋律。另外，此樂句出現第一樂章重要的伴奏音型為快速音群琶音、分解和弦做短暫的即興式擴充，見【譜 3-1-3】。

【譜 3-1-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，10-16 小節

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 10-11) shows the violin part with two motifs: '動機a' (green) and '動機b' (blue), and the piano accompaniment with a '琵琶伴奏音型' (lute accompaniment pattern) of rapid arpeggios. The second system (measures 12-13) continues the violin part with '動機c' (yellow) and the piano accompaniment with 'sempre cresc.'. The third system (measures 14-15) features a 'veloce ad lib.' section with 'Sehr breit' dynamics and a 'dem. Bratscher Zeit lassen' instruction. The fourth system (measures 16) concludes with a 'Cadenza' section marked 'ff'.

筆者將第 17-40 小節視為樂段 II，此樂段僅在最後一個樂句出現完整的主題旋律。樂句 4（17-19 小節）裡，鋼琴聲部以動機 b 變形為主要發展素材、中提琴拉奏前述重要伴奏音型為輔，至下一樂句【譜 3-1-4】。

【譜 3-1-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，17-19 小節

第 5 和第 6 樂句與樂句 2 類似，僅出現動機 a、b，但調性上從 F 大調到降 D 大調、降 A 大調走到降 e 小調；雖然 29 小節的中提琴聲部反覆 27 小節主題，但鋼琴則以不同的和聲來伴奏，並且有更多的鋪陳及華麗的裝飾，接續到樂章最後的高潮，詳見【譜 3-1-5】。

【譜 3-1-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，19-33 小節

19 mf *sempre cresc.*

23 f *dim.*

27 D^b A^b *p un poco accel.* *treiben* *cresc.* *trem.* *cresc.* *trem.*

29 mf *sempre accel.* *trem.* *cresc.* *trem.*

31 *cresc.* *rit.* ff (im alten Zeitmaß) ff **3** *Breit*

主題反覆

最後回到開頭的調性上，但中提琴以高八度演奏主題旋律，並於不同音域兩次反覆動機 c，最後將動機 c 增值且不間斷演奏接到第二樂章，見【譜 3-1-6】。

【譜 3-1-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章第 31 小節至第二樂章第 7 小節

31

cresc. *rit.* **3** *Breit* *ff (im alten Zeitmaß)*

34

sempre dim. *sempre dim.* *p* *mp*

主題動機高八度

動機c之不同音域反覆

動機c之增值

延續至第二樂章

II

Thema mit Variationen

1

Ruhig und einfach, wie ein Volkslied *pp*

貳、 創作手法

筆者將亨德密特創作手法歸納為以下五種，包含：自由調性、改變和弦性質、同音異名、平行和聲及不諧和音響，依序說明如下。

1. 自由調性

所謂自由調性，是指在樂句中沒有透過完整的終止式確立一個調性，即離開到別的調性。但這類的做法，並不能與浪漫時期頻繁轉調的作法相混淆，因為後者都會在確立一個調性後，才轉到別的調性上。

在此樂章中，明顯採用自由調性的手法，以樂句中出現的三和弦，暗示調性。以第 1-4 小節為例，第 1 小節中提琴演奏 F 音，鋼琴演奏 F、A、C 音，呈現出 F 大調 I 級和弦，因此筆者將此處調性視為 F 大調，順此邏輯，可以看到樂句 2 時，轉到降 A 大調；樂句 3 則為 B 大調，見【譜 3-1-7】。

【譜 3-1-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-16 小節。

1 **Ruhig**

Bratsche

Klavier

p *ppp*

pp *riten.* *pp*

F **A^b**

6

mp *poco cresc.*

10 ①

mf *p*

B

12

sempre cresc.

14

veloce *ad lib.* *f* *cresc.*

dem Bratscher Zeit lassen

Sehr breit

16

f *pp* *fff*

C

2. 改變和弦性質

亨德密特會改變原本調性上組成的和弦音，製造出與原本調性色彩不同的風味，以達到模糊調性的目的。例：鋼琴聲部第 3 小節第一拍，為 II 級大三和弦；ii 級在大調音階中原為小三和弦，也並非借用成小調的減三和弦，是直接將小三和弦反轉成大三和弦的手法，參考【譜 3-1-8】。

【譜 3-1-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-4 小節

1 **Ruhig**

Bratsche

Klavier

pp

riten.

F: I vi iii V II vi

相同手法也出現在鋼琴聲部第 11 小節第二拍、12 小節第一拍等，見【譜 3-1-9】。

【譜 3-1-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，10-13 小節

10 ①

mf

p

B: I vi iii V

12

sempre cresc.

II vi

3. 同音異名

在此部作品當中，經常出現以下的情形，中提琴聲部與鋼琴聲部雖然演奏同樣音高，但在記譜上，卻一個使用升記號、一個使用降記號。筆者推測，認為作曲家可能不在於想要強調哪個調性，而是強調和弦間特定組成音的橫向走法，而採取讓演奏者能一目了然的記譜方式。例如：第 4 小節鋼琴聲部使用降記號，中提琴則以同音異名的記譜方式使用升記號表示之($D^b-G^b-B^b=C^\#-A^\#-F^\#$)。見【譜 3-1-10】。

【譜 3-1-10】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，1-5 小節

1 Ruhig

Bratsche

Klavier

pp

ppp

riten.

pp

另一個例子為，第 13 小節，鋼琴左手使用升記號，鋼琴右手則為降記號的同音異名記譜方式，見【譜 3-1-11】。

【譜 3-1-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，12-13 小節

12

3

sempre cresc.

4. 平行和聲

作曲家使用連續平行八度或平行和弦的手法以增強樂曲張力。例如於第 23-26 小節的鋼琴聲部，橫跨三個八度以上的平行大三和弦，見【譜 3-1-12】。

【譜 3-1-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，23-26 小節



The image shows a musical score for the piano part of the first movement of Hindemith's Violin Sonata No. 4, Op. 11 No. 4, measures 23-26. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part features a series of parallel triads in the right hand, spanning three octaves. The triads are marked with a forte (f) dynamic and a decrescendo (dim.) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Red brackets on the right side of the piano part indicate the parallel triads.

5. 不諧和音響

在此樂章中，作曲家經常以同一個根音將大三和弦與小三和弦疊置，造成衝突的不和諧音響。例如第 34-37 小節，鋼琴 F 音還原，為小三和弦音響；中提琴演奏升 F 音，有大三和弦的感覺，造成衝突感，見譜【3-1-13】。

【譜 3-1-13】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，34-37 小節



The image shows a musical score for the piano and violin parts of the first movement of Hindemith's Violin Sonata No. 4, Op. 11 No. 4, measures 34-37. The score is written in G major and 3/4 time. The piano part features a series of parallel triads in the right hand, spanning three octaves. The triads are marked with a forte (f) dynamic and a decrescendo (dim.) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The violin part features a series of parallel triads in the right hand, spanning three octaves. The triads are marked with a piano (p) dynamic and a decrescendo (dim.) dynamic. Red brackets on the right side of the piano part indicate the parallel triads.

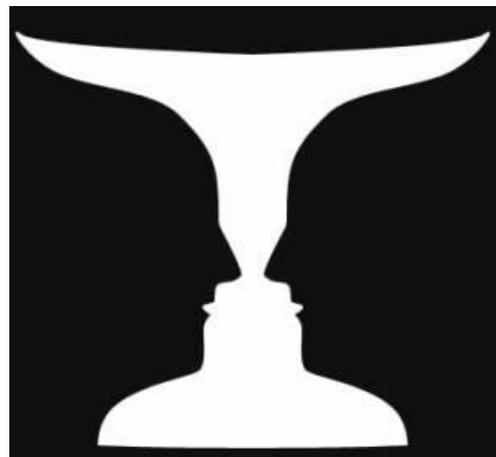
筆者認為，本樂章裡亨德密特僅使用幾個簡單的素材，但透過多元的創作手法，特別是調性及和聲上自由的運用，營造出許多讓人意想不到的驚喜，尤其在段落的結尾，有類似視覺藝術上「圖地反轉」²⁵的概念。

第 34-40 小節，因為大三和弦和小三和弦疊置，可將調性解釋為 g 小調 i 級和弦至 V 級和弦；亦或者是 D 大調 iv 級和弦至 I 級和弦，因此讓筆者在聽覺上有類似上述「圖地反轉」的感覺，見【譜 3-1-14】

【譜 3-1-14】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，34-40 小節

g: i V
D: iv I

²⁵ 圖地反轉：「圖」具有緊張性、高密度、前進感，易產生形的特徵；「地」具有後退性，結構上較為鬆散、薄弱、不易成為形，卻有襯托「圖」的功能。圖地反轉的現象，因為人的知覺具有組織性，會想辦法將視覺對象由背景中獨立出來，這個獨立出來的部分即為「圖」，周圍的部分則是「地」，這是由丹麥心理學家魯賓(E. Rubin, 1886-1951)提出來的，有名的作品「魯賓之盃」則是研究圖地反轉的代表作。



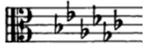
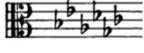
(圖 3-1-1) 魯賓之杯

參考來源：黃婉真。〈造形原理在音樂創作中之運用〉。國立臺灣師範大學，音樂系研究所碩士論文，1995，39-43。

第二節 第二樂章

第二樂章為〈主題與變奏〉。亨德密特於橫向旋律上使用多種音階、各種教會調式及自由調性，且在上述可能性之間自由遊走；在縱向的和聲上則使用了不同度數的音程堆疊，複合和弦及平行和聲，其中包含平行三六度音程及和弦，如此多樣化的創作手法，使本樂章各個變奏呈現豐富的樣貌。

【表 3-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章 結構表

樂段	段落	小節	術語	調號	拍號
主題	A	1-12	如民歌般寧靜、簡潔 Ruhig und einfach, wie ein Volkslied		2/4 3/4
	B	13-19			
	A'	20-33			
變奏一	A	34-44	延續主題速度 Dasselbe Zeitmaß		6/8
	B	45-55			
	A'	56-65			
變奏二	A	66-79	一點點任性、反覆無常 ein wenig kaprizios		2/4
	B	80-95			
	A+B	96-112			
變奏三	A	113-120	更加流暢活潑的 Lebhafter und sehr fließend		無
	B	121-127			
	A'	128-138			
變奏四	樂句 1	139-141	更加活潑 noch lebhafter		3/2
	樂句 2	142-144			
	樂句 3	145-147			

所謂的「主題與變奏」，包含主題及四段變奏。將以段落、調性、主題與聲部分配、樂段特色來分析探討。

壹、 段落

由【表 3-2-1】可見，亨德密特將本樂章分為「主題」樂段、第一變奏到第四變奏。第 1-33 小節為「主題」樂段，第 34-65 小節為第一變奏；第 66-112 小節為第二變奏，第 113-138 為第三變奏，第 139-147 為第四變奏。筆者將以上數段都再細分為三個部分，「主題」樂段、第一變奏、第三變奏皆為 A-B-A'三段體，第二變奏為 A、B、A'+B'三段，第三段為 A 段和 B 段素材混合運用，重新拼接。第四變奏則為一氣呵成的一段式，但包含三個緊密連結的樂句，且各樂句的素材皆來自「主題」樂段的主題旋律，因此在第四變奏，筆者以樂句為單位區分。如表格右二欄所示，筆者以譜例方式表示作曲家運用的調號，「主題」樂段及第一變奏皆為降 e 小調；第三變奏為降 E 大調；特別說明的是，第二變奏並非 C 大調或 a 小調，實則無使用調號，運用臨時記號交替全音音階及半音音階；第四變奏則為 F[#]、G[#]兩個升記號。拍號中，「主題」樂段為 2/4、3/4 的混合拍子；第一變奏為 6/8 拍；第二變奏為 2/4 拍；第三變奏沒有給予拍號，第四變奏為 3/2 拍。

貳、 調性

一、 「主題」樂段

第二樂章和聲上以降 e 小調為主要調性，加入不和諧音與半音素材，同時在旋律上使用伊奧利安教會調會調式（Aeolian），例如第 1-11 小節，中提琴主題旋律為降 e 音的伊奧利安調式，藉以營造出不和諧的音響效果，見【譜 3-2-1】。

在第一樂章最後，中提琴以連續全音三度上行 F[#]-G[#]-A[#] 以同音異名 A[#]-B^b 的方式銜接至第二樂章，見【譜 3-2-1】。

【譜 3-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章第 34 小節至第二樂章第 7 小節

Mov. I

34

sempre dim.

pp

連續全音上行
同音異名，為e小調的屬音

Mov. II

pp

e音的伊奧利安調式 (Aeolian)

Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

二、第一變奏

此變奏維持「主題」樂段降 e 小調的調號，使用教會調式搭配平行和聲。於 34-40 小節，鋼琴高音聲部運用 A^b 音的多里安調式（Dorian），低音聲部搭配半音階下行及平行小三和弦，作為伴奏聲響，見【譜 3-2-3】。

【譜 3-2-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 34-40 小節

34 Var. I Dasselbe Zeitmaß

A^b音的多里安調式

ben legato

半音階下行

pp

e[♭]m: i

平行小三和弦

又例如第 60-64 小節，中提琴維持在第一變奏開頭以降記號記譜的教會調式，鋼琴右手則以升記號的等音方式記譜，左手搭配平行增三和弦的和聲色彩，見【譜 3-2-4】。

【譜 3-2-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 60-65 小節

60 教會調式

riten.

dim.

dim.

p

升降記號同時並存於不同聲部中

平行增三和弦

三、第二變奏

此變奏沒有調性，運用教會調式，以及交替使用全音音階及半音音階。鋼琴使用全音與半音構成的和聲語法，形成無調音響色彩；中提琴主題以 E 音的伊奧利安調式開始，接著導入全音音階和半音音階的旋律，於第 74-76 小節出現鋼琴為全音音階、中提琴使用半音音階的有趣聲響，見【譜 3-2-5】。在此變奏結束前，鋼琴低音則出現 e 小調 V 級到 I 級的和聲，像是呼應開頭的教會調式，見【譜 3-2-6】。

【譜 3-2-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 66-76 小節

66 Var. II ein wenig kapriziös

E音的伊奧利安調式

全音音階 (C-E-F-G-A-B)

全音音階

半音音階

全音音階 (C-D-E-F[#]-A) (D-E-F-G-A-B) (Db-E-F-G-A-B)

在此變奏結束前，第 108-112 小節，鋼琴低音出現 e 小調 V 級到 I 級的和聲，像是呼應開頭的 E 音的伊奧利安教會調式，見【譜 3-2-6】。

【譜 3-2-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 108-112 小節

em: V i 呼應開頭的教會調式

四、第三變奏

此變奏使用第二樂章開頭的平行大調。從降 E 大調主和弦開始，在第 117 小節轉入 B 大調，第 128 小節回到降 E 大調，而中間皆穿插無明確調性的色彩，使得此變奏具有奇異之美；最後四小節轉到升 c 小調，鋼琴用音階雙三度上行進入第四變奏，見【譜 3-2-7】。

【譜 3-2-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 134-138 小節

雙三度上行

cresc.

c#m:i

molto

五、第四變奏

調號使用升 F、升 G，兩個升記號，形成全音音階，第 145 小節開始，以臨時記號標示，改變為另一個全音音階（A-G-F-E^b）；同時中提琴演奏半音音階上行，使此變奏彰顯強而有力的風格，最後接至第三樂章，見【譜 3-2-8】。

【譜 3-2-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 139-147 小節

12
139VAR. IV noch lebhafter

全音音階

142

144

13

全音音階運用臨時記號

146

參、 主題與聲部分配

一、 「主題」樂段

主題旋律在此樂段總共出現五次，第一次和第二次以中提琴演奏（第 1-12 小節），第三次和第四次則以鋼琴演奏（第 20-28 小節），第四次以八度穿插在鋼琴右手聲部中，最後第五次再回到由中提琴演奏（第 29-33 小節），參考【表 3-2-2】及【譜 3-2-9】。特別的是，第三次為在 F[#] 音的伊奧利安調式，其他皆為 E^b 音的伊奧利安調式。

【表 3-2-2】第二樂章「主題」段落主題分析表

	小節	演奏樂器	調性
1	1-6	中提琴	E ^b 音的伊奧利安調式
2	7-11	中提琴	E ^b 音的伊奧利安調式
3	20-24	鋼琴	F [#] 音的伊奧利安調式
4	24-28	鋼琴	E ^b 音的伊奧利安調式
5	29-33	中提琴	E ^b 音的伊奧利安調式

【譜 3-2-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 1-33 小節

Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

1 1 2

9 4

18 5 3 4

26 5

F#音的伊奧利安調式

二、第一變奏

此變奏捨棄「主題」樂段的主題旋律來變奏，而是沿用原來主題旋律調式的主音 E^b 和屬音 B^b 為輪廓，在第一變奏 A 段，發展一段新的音型旋律，見【譜 3-2-10】。此外，鋼琴左手以每小節固定兩大拍演奏，使流動的旋律和固定的拍點形成對比，製造出不疾不徐的感覺，見【譜 3-2-10】。

【譜 3-2-10】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 34-40 小節

以 E^b 音及 B^b 音為輪廓，所發展出新的音型旋律

34 Var. I Dasselbe Zeitmaß

bon legato pp

左手為固定兩大拍對比

B 段主要使用半音音階和全音音階的色彩，並保有 A 段的節奏音型，見【譜 3-2-11】。

【譜 3-2-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 41-52 小節

41 B ⑥ 半音音階

p pp

全音音階

pp

左手為固定兩大拍對比

三、第二變奏

主題旋律總共出現四次在此變奏中，但皆都不完整。第一次和第三次由中提琴在 E 音的弗里吉安調式演奏不完整的主題旋律，第二次與第四次出現於鋼琴高音聲部中，見【譜 3-2-12】。

此變奏由變奏 I 最後兩個十六分音符弱起，以附點四分音符加兩個十六分音符作為主要節奏動機，在低音聲部使用大跳音程動機，表現出任性、頑固的個性。鋼琴聲部在第 66-68 小節以全音音階下行演奏此節奏動機，中提琴接續演奏主題旋律；接著角色互換，在第 72 小節由中提琴演奏此節奏動機，鋼琴高音聲部彈奏主題旋律，見【譜 3-2-12】。

【譜 3-2-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 60-76 小節

60 Var. I

riten.

dim.

弱起

dim.

p

66 Var. II ein wenig kapriziös

mp

cresc.

cresc.

全音下行的附點節奏動機

不完整的E音弗里吉安調式

角色互換

72

mf

f

cresc.

亦為不完整主題旋律

四、 第三變奏

此變奏沒有「主題」樂段的主題動機，但沿用「主題」A 段的伊奧利安教會調式（Aeolian）素材，譜寫一段新的旋律，作為本變奏的 A 段主題，（以下以「變奏Ⅲ旋律」代稱）；此旋律總共完整出現三次，第一次由中提琴在 c 調上演奏，鋼琴以快速流動音符伴奏，左手四個音為二度加三度音程構成的上行音型，並在低音部的拍點上形成一個下行音階（第 113-114 小節），接著鋼琴聲部彈奏答句，此答句的前三個音，為「變奏Ⅲ旋律」的倒影。第二次以類似的手法呈現，轉到 B 大調上；第三次則由鋼琴右手演奏「變奏Ⅲ旋律」、中提琴拉奏答句，見【譜 3-2-13】。

【譜 3-2-13】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 113-116 小節

9

113 Var. III Lebhafter und sehr fließend $\text{♩} = \text{♩}_{\text{vorher}}$
ff agitato

拍點上形成的下行音階

二度加三度音程構成的上行音型

鋼琴右手為主題答句

變奏III的A段主題倒影

115
p
cresc.

第三變奏的 B 段即為「主題」樂段的 B 段素材之變奏，由中提琴拉奏此素材；此時鋼琴的部分，左右手平行演奏快速音群，而旋律組成為分解小三和弦加大二度，見【譜 3-2-14】。

【譜 3-2-14】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 9-23、121-128 小節

9 第二樂章

『主題』B段 4

17

p *pp*

1 $\frac{3}{4}$

10 『主題』B段素材之變奏

121 (11)

pp

m3 M2

m3 M2

123 小三和弦加大二度來回半音平行的快速音群

125

127

Melodie heraus

p *cresc.*

第 135 小節開始，中提琴在升 c 小調上，演奏「變奏Ⅲ旋律」的前半段，並做減值及反覆，接入第四變奏，見【譜 3-2-15】。

【譜 3-2-15】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 134-138 小節

The image displays a musical score for Violin II, measures 134 through 138. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major/C minor). The tempo is marked 'molto'. The score includes several annotations:

- Measure 134: A red bracket highlights the first half of the measure, labeled '(12) 變奏Ⅲ的A段旋律(不完整)'. The dynamic marking is *ff*.
- Measure 135: A yellow circle highlights a note, labeled '減值'. The dynamic marking is *cresc.*.
- Measure 136: A green box highlights a phrase, labeled '反覆'. The dynamic marking is *cresc.*.
- Measure 137: A red bracket highlights the end of the phrase, labeled '反覆'. The dynamic marking is *cresc.*.
- Measure 138: A red bracket highlights the end of the phrase, labeled '反覆'. The dynamic marking is *cresc.*.

The score also features a piano accompaniment in the lower staves, marked *molto*. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

五、 第四變奏

中提琴使用切分音改變重音位置來變奏，鋼琴不斷反覆彈奏橫跨至少三個八度的全音下行（G[#]-F[#]-E-D）。第三句，第 145-147 小節，中提琴由 C 音開始以半音上行至 G 音，再再現不完整主題旋律接入第三樂章，見【譜 3-2-16】。

【譜 3-2-16】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 139-141 小節、第 144-147 小節

切分音節奏，改變重音位置
VAR. IV noch lebhafter
139
fff
fff
ff
f
橫跨三個八度的全音下行

144
f cresc.
半音上行
再現主題旋律
attacca subito

肆、 各樂段特色

一、 「主題」樂段

「如民歌般寧靜、簡潔」(Ruhig und einfach, wie ein Volkslied)。讓演奏者以安靜簡單、像民歌一樣的氛圍演奏。此樂段五次主題旋律於不同聲部先後出現，並利用自由調性手法在不同調上遊走，卻沒有明確確立調性且解決，整段落僅有一拍為十六分音符分解和弦，其他最短符值皆以八分音符完成主題樂段。在力度上，多以 *pp* 鋪墊，經由 *p* 到 *mf* 短暫停留，又漸弱回到 *pp*，僅在最後一次主題時，以 *f* 進來，最後回到 *pp* 的寧靜。

二、 第一變奏

「延續主題速度」(Dasselbe Zeitmaß)。此變奏以降 *e* 小調為基礎，運用「主題」樂段教會調式的主、屬音發展新的旋律音型，加上半音音階、全音音階及平行和聲的手法創作。術語提示用圓滑奏 (*ben legato*)，並多保持在 *pp* 的力度演奏，沒有太多的起伏，營造一種平穩流動的音響效果。

三、 第二變奏

「一點點任性、反覆無常」(*ein wenig kaprizios*)。以附點節奏、加上主題旋律固執的態度，表現出表情術語中任性、反覆無常的意味。鋼琴使用雙音於整段變奏，讓整體織度變厚實，並隨著音域的高低，力度有層次的變化。

以連續平行三度、六度、三和弦、六和弦作為第二變奏和聲的核心，例如：
 平行大三六和弦上行及平行小三和弦手法，運用於此變奏第 80-83 小節，見【譜
 3-2-17】。

【譜 3-2-17】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 77-86 小節

77

8

mp *p* *dim.* *pp* (*stacc.*)

平行大三和弦第一轉位

82

cresc. *mf* *cresc.* *f*

cresc. *mf* *cresc.* *f*

平行小三和弦

四、第三變奏

「更加流暢活潑的」（*Lebhafter und sehr fließend*）。此變奏織度以快速流動的音型，平行的分散和弦當作和聲鋪陳，搭配鮮明的旋律線條，製造生動活潑的感覺；以降 E 大調為中心，樂句間穿插全音音階破除原有調性的感覺，見【譜 3-2-18】。

【譜 3-2-18】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 113-116 小節

9

113 Var. III *Lebhafter und sehr fließend* $\text{♩}=\text{♩}_{\text{vorher}}$

ff agitato

ff

dim.

快速流動的音型

115

全音音階 A-B-C[#]-D[#]-F

p

cres.

於本節第參點時提過，此變奏沒有使用主題旋律進行變奏，則用了「主題」樂段的 B 段素材當作主題與變奏間的連結。

第三變奏最後，第 135-138 小節，於升 c 小調上，鋼琴以雙三度快速音群上行、中提琴演奏 A 段動機，呈現兩者反向堆疊至第四變奏，見【譜 3-2-19】。

【譜 3-2-19】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 134-138 小節

五、第四變奏

「更加活潑」(noch lebhafter)。在第四變奏上，亨德密特特別在樂譜上加註提醒，「調號為兩個升記號 F[#]、G[#]，並非傳統的 F[#]、C[#]」(Die Kreuze stehen hier vor F und G, nicht wie gewöhnlich vor F und C)，因此可形成全音音階的結構；在織度上，中提琴改變重音位置，拉寬音值、鋼琴伴奏橫跨多個八度的音域裡，由規律的八分音符開始，於第 142 小節開始，將右手改為切分節奏，讓伴奏形成急促的十六分音符；並利用音域及音量的變化，由 *fff* 漸弱到 *p* 再漸強回 *fff*。以上手法使第四變奏為第二樂章最高潮、張力最強、澎湃激動的樂段，緊接續

到第三樂章，見【譜 3-2-20】。

【譜 3-2-20】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 139-147 小節

12
139 VAR. IV noch lebhafter

142 切分音節奏

144

146

第三節 第三樂章

作曲家將標題訂為〈終曲（與變奏）〉，筆者將其解釋為有變奏曲元素的奏鳴曲式，此樂章延續第二樂章主題與變奏完成七個變奏段，但又有原本奏鳴曲式的架構呈示部、發展部與再現部的雛形，並有第一主題與第二主題兩個不同風格的素材，在主題後接續第二樂章中變奏曲風格，兩者同時進行，相當創新。

【表 3-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章 結構表

段落	小節	奏鳴曲風格		術語	拍號	調性
A	1-53	呈示部	第一主題	非常生動活潑的 Sehr lebhaft	變態拍子 (4/4、3/2、 2/2、3/4)	升 c 小調
B	53-80		第二主題	輕巧流動的 Leicht fließend	(4/4、3/4、2/4)	升 c 小調
變奏 V	81-128	發展部	變奏	寧靜流動的 Ruhig fließend	(3/4、2/4)	降 A 大調， 但之後不斷 轉調
	128-135		第一主題 素材	寬廣，並且慢慢安靜下來 Breit immer mehr beruhigen		
變奏 VI	136-199		變奏素材	從容的速度 Gemächliches zeitmaß	2/4	
A'	200-224	再現部	第一主題	回到主題的速度 Im Hauptzeitmaß	(4/4、6/4)	降 e 小調
B'	225-247		第二主題	如之前那樣輕巧流動的 Wie vorhin leicht fließend	(3/4、2/4)	降 G 大調
插入段	248-294	插入段	變奏	寧靜流動的 Ruhig fließend	(6/4、7/4、4/4)	開頭落在 B 大調，但之 後不斷轉調
	295-301		第一主題 素材	持續安靜下來 Immer beruhigen		
變奏 VII	302-392	尾奏	變奏素材	非常生動活潑和激動的 Sehr lebhaft und erregt	2/4	降 e 小調

筆者依照敘述，將第三樂章結構作了表格分析，並在以下做分段討論，參考【表 3-3-1】。

第三樂章開頭有奏鳴曲式的兩段不同性格的主題，將其分別視為呈示部的第一主題、第二主題即為 A 段和 B 段，發展部由第五變奏開始，結束變奏手法插入一段第一主題的素材連接第六變奏，再現部回到第一樂章降 e 小調，第一主題和第二主題旋律，在中提琴和鋼琴聲部輪流演奏，接著再插入一小段變奏與第一主題素材，接至尾奏即第七變奏。

第三樂章僅有第六變奏及第七變奏在拍號上有標示為 2/4 拍，其餘皆為變態拍子的使用，故沒有拍號，因此，筆者將使用的拍子列入表中，以括號表示。

壹、 呈示部

沒有拍號，但標示二二拍子（*Alla breve*）及「變化無常的節拍」（*In wechselnder Taktart*），亨德密特並在樂譜注解提示第三樂章為第二樂章之延續，因此筆者認為第二樂章最後中提琴演奏 B^\sharp 音為此樂章開頭 C^\sharp 音的導音，將第三樂章引導至升 c 小調，見【譜 3-3-1】。

【譜 3-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章第 146 小節至第三樂章第 5 小節

146

ff

8

ff

fff

Anmerkung: Die Kreuze stehen hier vor F und G, nicht wie gewöhnlich vor F und C

變態拍子，沒有拍號

1

Sehr lebhaft (Alla breve) In wechselnder Taktart

p

fff

p

cresc.

f

$c^\sharp: i$

一、第一主題

第一主題主題樂句第 1-6 小節。前半句以開門見山的方式，先是中提琴和鋼琴以齊奏和絃、運用四分音符加八分音符演奏，後半段，由中提琴接續以全音音階、跳音和重音改變拍點方式獨自演奏，見【譜 3-3-2】。

【譜 3-3-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，1-13 小節

1 **A** Sehr lebhaft (Allegro) In wechselnder Taktart

8... 全音音階 cresc. f

6 ff p f

10 Breit (14) ff

(keine Sextole) f mf f

利用主題旋律素材，在鋼琴及中提琴聲部以輪奏或齊奏的方式做發展擴張。
 調性上，整體來看調號為升 c 小調，亦由升 c 小調主和弦開始，於第 11 小節以
 皮卡地和弦做終止，經過升 f 小調、d 小調、升 g 小調臨時轉調，最後回到升 c
 小調接至第二主題，見【譜 3-3-3】。

【譜 3-3-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，10-21、39-44 小節

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 10, 14, 18, and 39 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *pp*, and *molto cresc.*, as well as performance instructions like *Breit* and *accel.*. Chord symbols are provided below the bass staff, including $c^\# : i^\# f^\# : i$, VI, V d : i, VI, g# : iv, i, and c# : i. A circled measure number 14 is placed above the first system, and a circled measure number 16 is placed above the fourth system. The score concludes with a double bar line and repeat slashes at the end of the fourth system.

二、 第二主題

第 54 小節進入第二主題（亦即 B 段），為較流動抒情的旋律線條，作曲家特意標示「輕巧流動的」（*Leicht fließend*）有如行雲流水一般，與第一主題截然不同的性格。由鋼琴先演奏主題旋律，中提琴於第 61 小節轉至升 f 小調演奏第二主題，之後和鋼琴開始以模進的輪奏方式、二拍的三連音節奏發展；除此之外在和聲上亦沒有固定調性，以八分音符製造前進的感覺，在 IV 級和 V 級間來回，見【譜 3-3-4】。

【譜 3-3-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，52-80 小節

B ⑰ 第二主題
Leicht fließend (輕巧，流動的)

52 *p sempre legato simile*

58 $c\# : iv$ v

64 $I\#$ $f\# : iv$ v ⑱ Immer
模進 模進

70 mehr beruhigen 模進

76 *riten. sul D p pp*

貳、 發展部

包含第五變奏、第一主題的素材及第六變奏。

一、 第五變奏

沒有拍號和調號，用臨時記號發展調性。

以第二樂章「主題」的旋律，節奏加上三連音、裝飾音素材做變化，此源自第一變奏以三個音為一拍的音型。第五變奏開始主題旋律用增值的手法，與伴奏形成二對三的節奏（hemiola）展開，見【譜 3-3-5】。

【譜 3-3-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，81-96 小節

81 VAR. V *Rubig fließend* 主題旋律之增值
sehr zart
pp sehr zart
2 對 3 節奏

87 變奏 I 音型素材

92 變奏 I 音型素材 (19) *mp*

二、第六變奏

2/4 拍，以賦格風格和卡農方式呈現。但呈示部主題和答句只出現 3 次，因此並非完整的賦格。

第六變奏的主題旋律還有一個特色，將第二樂章「主題」旋律的第三小節音程做變化，把完全一度和完全五度的結構改為低大二度和增四度，讓整體調性移低半音；加上第一變奏中三個音為一組的音型素材，為此段完整的變奏旋律。同時利用屬七性質和弦伴奏，製造一個不確定的效果，見【譜 3-3-6】。

【譜 3-3-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，1-6 小節、第三樂章，131-147 小節

Mov. II
1 *Ruhig und einfach wie ein Volkslied* *pp*

完全一度
完全五度

131 *ritenuto* *mf* *p* *pp* VAR. VI *Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen* *pp* *Gemächliches Zeitmaß*
大二度 增四度

140 變奏 I 音型素材 *simile* 屬七性質和弦

主題（第一次）：出現在中提琴聲部，第 136 至 146 小節。

答題（第二次）：鋼琴於高音聲部做六度答題，第 146-156 小節。將動機素材反覆延伸樂句，接至下一主題句。

主題（第三次）：以鋼琴低音聲部呈現，第 160-170 小節。

接著不完整的運用主題素材，做二次模進至第 182 小節，三次的密集接應，也就是使用卡農的手法輪唱。最後一句第 194-199 小節，像是此段的尾奏，反覆不完整主題片段，並以降 e 小調 V 級和弦加上 *fff*，暗示來到再現部，參考【譜 3-3-7】。

【譜 3-3-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，131-203 小節

131 *ritenuto* *mf* *mf* *p* *pp* *pp*

VAR. VI Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen
 Gemächliches Zeitmaß

主題

140 (22) *pp* *p* *simile*

六度答題

148 *p* *mf*

156 *poco a poco cresc.* *mf*

主題

164 (23) *mf*

模進 Sequence

172

密集接應 Stretto

180

(24) pizz.

188

arco

sempre ff

194

pizz.

fff

再現部

200

Im Hauptzeitmaß (ohne Taktart)

arco p

cresc.

fff

p

e^b: i

e^b: V

參、 再現部

再現部在各段篇幅都相較於呈示部短，更值得注意的是，主題旋律以不同樂器演奏，讓再現部音響效果有別於呈示部。

一、 第一主題

調性來到降 e 小調，像是在呼應著第二樂章；呈現音響色彩不同，再現部鋼琴和中提琴時而齊奏、時而輪流完整旋律，以第 205-210 小節為例，由鋼琴彈奏和弦，中提琴拉奏線條部分，此於呈示部的第 7-11 小節是鋼琴獨立演奏，見【譜 3-3-8】。

【譜 3-3-8】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，6-13、204-211 小節

The image displays a musical score for Henckes' Violin Sonata, Op. 11 No. 4, Third Movement. It is divided into three systems of music. The first system, measures 6-13, is labeled '鋼琴單獨演奏' (Piano solo performance) and features a piano part with a red bracket highlighting measures 6-13. The second system, measures 10-14, is labeled 'Breit (14)' and includes a violin part with a red bracket highlighting measures 10-14. The third system, measures 204-211, is labeled '交由中提琴演奏，營造不同聲響效果' (Handed over to the viola for performance, creating different sound effects) and features a viola part with a red bracket highlighting measures 204-211. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mf), articulation (tenuto), and performance instructions like 'Breit' and '(keine Sextole)'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

在第 210-214 小節，呈示部的第 12-15 小節，將鋼琴和中提琴角色互換；並且刪去了呈示部由主題做變化發展的段落，直接進入第二主題，見【譜 3-3-9】。

【譜 3-3-9】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，10-17、208-215 小節

10 **Breit** ⑭ 中提琴與鋼琴角色互換 *ff*

(keine Sextole) *f* *mf* *f*

14 *mf* *fp*

208 中提琴與鋼琴角色互換 **Breit** ⑮ *ff*

212 *ff* *fp*

二、 第二主題

以類似手法呈現，交換演奏順序，再現部由中提琴先帶入主題旋律，接著才和鋼琴聲部輪流交替。

三、 插入段

插入段與呈示部相同的篇幅，將第五變奏及第一主題素材，完整呈現。而與呈示部不同的是，插入段以類似的手法，在第一主題素材的發展，用中提琴取代呈示部時鋼琴高音聲部的主題旋律。第 299-301 小節，運用了第六變奏的動機，不斷反覆四度全音下行，見【譜 3-3-10】。接至最後第七變奏，同時也是奏鳴曲式的尾奏。

【譜 3-3-10】 亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》、第二樂章，139-141 小節、第三樂章，299-301 小節

12 反覆四度全音下行
139 VAR. IV noch lebhafter

299 *riten.*

變奏IV的動機，反覆四度全音下行

肆、尾奏

第七變奏即為尾奏，此段落回到第一樂章的降 e 小調，2/4 拍子，融入前面變奏的素材，發展出一個完整的段落。第 302-313 小節，中提琴完整呈現第二樂章主題旋律。

第 314 小節開始，鋼琴伴奏使用第二變奏中附點節奏動機；中提琴也在第 322 小節加入第一變奏的三個音為一組的音型節奏動機，見【譜 3-3-11】。

【譜 3-3-11】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，302-325 小節

Var. VII Coda 變奏主題完整再現
302 Sehr lebhaft und erregt

311 沿變奏II的節奏動機

319 變奏I的音型素材

(agitato)

第 326-345 小節，運用第二變奏後半拍和掛留音的動機，在中提琴和鋼琴聲部中輪流出現，見【譜 3-3-12】。

【譜 3-3-12】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，66-76 小節、第三樂章，332-349 小節

66 Var. II ein wenig kapriziös

72 後半拍及掛留音之動機

332 *sempre cresc.* *f sempre cresc.*

338 Stets zunehmen u. vorangehen

344

第 364 小節，中提琴以一拍內的附點，暗示接下來將運用第二變奏的附點動機，以減值的方式變奏主題旋律。鋼琴則在 369 小節開始，以增值演奏主題旋律，見【譜 3-3-14】。

【譜 3-3-14】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，360-375 小節

360 暗示變奏II附點動機

cresc. molto

366 (33)
 Noch mehr treiben
 (♩ = ♩)

ff

371 增值變奏主題旋律

mf *f* *ff*

Detailed description of the score: The score is for Henckell's 'Sonata for Viola, Op. 11 No. 4', Third Movement, measures 360-375. It is in G major and 3/4 time. The score consists of a Viola part and a Piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is annotated with several highlights: a blue highlight at measure 360 labeled '暗示變奏II附點動機' (Suggests Variation II dotted motif); an orange highlight from measure 366 to 370 labeled '變奏II附點動機減值變奏主題旋律' (Variation II dotted motif, reduced value variation of the main melody); a red highlight from measure 369 to 370 in the piano part labeled '增值變奏主題旋律' (Increased value variation of the main melody); and another red highlight from measure 371 to 375 in the piano part. Dynamics include 'cresc. molto', 'ff', 'mf', 'f', and 'ff'. A tempo marking '(♩ = ♩)' is present at measure 366. A circled number '33' is at the end of measure 366.

第七變奏，運用增值、減值、模進，力度變化的手法，帶入一波一波的高潮。例如第 373 小節，中提琴動機變形、模進上行，力度由 *mf* 帶到 *fff*，突然和鋼琴一起從 *p*，再漸強推至 *ffff*，以更寬廣的方式演奏並漸快，來到全曲最高潮。最後運用增值動機加漸慢，結束此樂曲，見【譜 3-3-15】。

【譜 3-3-15】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，371-392 小節

371 模進音型 1 2 3

376 4 5

381 Breiter 寬廣的

386 mit aller Kraft

音量大小之變化

增值並漸慢 *riten.*

mf *f* *fff* *p* *cresc. molto* *ffff* *accel.*

第四章

《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》演奏詮釋 之錄音版本比較

這首樂曲三個樂章為不間斷演奏，分別為「幻想曲」、「主題與變奏」和有變奏曲元素的奏鳴曲「終樂章」。音樂流露浪漫樂派後期及印象樂派的特色，是亨德密特所有中提琴作品中，最受歡迎且受喜愛的曲目。它不但代表亨德密特中提琴演奏生涯的起點，也是讓蕭特 (Schott) 音樂出版公司因而決定和他簽訂出版契約的關鍵作品。²⁶

雖然在樂譜上，亨德密特使用大量術語以求精確表現樂曲風格，但較少標示明確的速度術語，因此筆者認為透過研究三位演奏家的錄音，可做為速度選擇的參考依據。另外，對於表現術語、力度記號、音色及運音法 (articulation)，由於演奏者個人理解及手法上皆有主觀上的差異，因此藉由比較這三位大師的錄音，將有助於此部作品的詮釋，再從中綜合出適合筆者演奏的方向。

所選取三個版本的錄音，包括威廉·普林羅斯 (William Primrose, 1904-1982) 於 1938 年的錄音、今井信子 (Nobuko Imai, 1943-) 1994 年版本、卡許卡湘 (Kim Kashkashian, 1952-) 1988 年版本。以下簡單介紹三位演奏家。

²⁶ 奇美數位典藏—名曲聆賞亨德密特:《為中提琴與鋼琴的奏鳴曲，作品十一第四號第一樂章》
<http://cm2.chimeimuseum.org/tw/music.aspx?id=sr068#/Chimei-db/sr068/sr068.mp3>
亦可參考本論文第三章

壹、 普林羅斯

威廉·普林羅斯 1904 年出生於英國蘇格蘭最大城市格拉斯哥 (Glasgow)，其父親約翰·普林羅斯 (John Primrose) 是位小提琴老師，同時為蘇格蘭樂團團員。普林羅斯四歲跟隨姚阿幸 (Joseph Joachim, 1831-1907) 的學生里特 (Camillo Ritter) 學習小提琴，於 12 歲時便首次登台演奏孟德爾頌小提琴協奏曲。15 歲時，進入英國市政廳音樂學院學習小提琴並以最高榮譽畢業。畢業後，到比利時向易沙意 (Eugène Ysaÿ) 學習，而易沙意無意間聽到普林羅斯演奏中提琴，認為他更適合後者。爾後普林羅斯便以中提琴於世界巡迴演奏，並於 1944 年委託匈牙利作曲家巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945) 創作中提琴協奏曲，英國作曲家布列頓也將其 1950 年所寫的作品《眼淚》 (*Lachrymae*) 獻給他。

普林羅斯先後參與倫敦弦樂四重奏、NBC 交響樂團 (NBC Symphony Orchestra) 並創立普林羅斯四重奏 (Primrose Quartet)，於世界巡迴演出。除此之外並投身於教學，於寇蒂斯音樂院 (Curtis Institute of Music in Philadelphia)、南加州大學 (University of Southern California)、東京藝術大學 (Tokyo University of the Arts)、茱莉亞音樂院 (Juilliard School) 等多所名校任教，於此同時，並著作多本關於中提琴演奏技巧的論著。

為紀念普林羅斯，於 1979 年舉辦普林羅斯國際中提琴大賽，亦是第一次中提琴的國際音樂比賽，每年舉辦並持續至今。

貳、 今井信子

今井信子 (Nobuko Imai, 1943-) 出生於日本東京，是當今最傑出的中提琴家之一。於桐朋學園音樂大學畢業後，赴美國耶魯大學、茱莉亞音樂院繼續學習。曾獲慕尼黑國際音樂大賽首獎、日內瓦伊莉莎白皇后大賽桂冠、西德政府

頒發的「音樂貢獻獎」、日本政府頒發象徵日本國家藝文最高榮譽「紫綬褒章」。

今井信子活躍於室內樂演奏，與多位音樂大師合作其中包括帕爾曼、祖克曼、席夫、馬友友，亦為米開朗基羅弦樂四重奏成員，與其合作過的樂團甚多，如柏林愛樂、阿姆斯特丹皇家大會堂管弦樂團、BBC 管弦樂團、波士頓交響樂團、芝加哥交響樂團。對於教學也是孜孜不倦，擔任瑞士日內瓦音樂院、荷蘭阿姆斯特丹音樂院、德國克隆堡音樂院、日本上野學園大學等校教授。

由於中提琴曲目相較缺乏，今井信子常在音樂會中演出各式改編曲，並為許多作曲家發表新作，已灌錄超過五十張專輯。經常受邀擔任音樂節及國際大賽評審，於 1992 年成立「中提琴空間」（Viola Space）音樂節，並與貝許米特（Yuri Bashmet, 1953-）、卡許卡湘、齊瑪曼（Tabea Zimmermann, 1966-）中提琴家，聯合舉辦克隆堡國際中提琴音樂節。

參、 卡許卡湘

金·卡許卡湘（Kim Kashkashian, 1952-）出生於美國密西根州底特律，於琵琶第音樂院（Peabody Conservatory of Music）師從凱倫卡爾特（Karen Tuttle, 1920- 2010）與沃爾特·特拉普勒（Walter Trampler, 1915-1997）。於 1980 年贏得第一屆泰悌斯國際中提琴大賽，及 ARD 慕尼黑國際音樂大賽獎項，並曾獲得葛萊美最佳器樂獨奏獎、愛迪生獎等；亦曾於電影《尤里西斯生命之旅》（*Ulysses' Gaze*, 1995）中的配樂演奏中提琴，堪稱二十世紀最全能中提琴演奏家。

卡許卡湘亦活躍於演奏及教學，作為獨奏家，演出足跡遍及全球，她曾與柏林、倫敦、維也納、紐約等偉大的交響樂團合作演出，並與演奏家有密切的合作，已錄製三十多張唱片。他曾於德國弗萊堡、柏林教學，現於美國新英格蘭音樂院任教，培養出無數優秀學生。

除了獲獎無數與豐富教學，卡許卡湘更發起「用音樂換取食物」Music for Food 活動，為創始人兼藝術總監，這是領導音樂家救濟地方飢餓的慈善活動；於 2016 年當選美國科學與藝術學院院士。²⁷

第一節 第一樂章

在亨德密特的大多數作品中，較少明確的速度術語或標示，僅以形容詞或副詞抽象地呈現他對於該作品的音樂風格之想法。本作品的第一樂章〈幻想曲〉亦有類似的情形，由於幻想曲的結構沒有固定形式，通常由多個段落組成，充滿自由即興的風格。因此，筆者認為，如何選擇第一樂章的速度與氛圍的營造，為第一樂章的詮釋重點。在樂譜上亨德密特標以「寧靜的」（Ruhig）作為此樂章的核心概念，以下筆者將以三位演奏家如何選擇速度，詮釋出「寧靜的」的氛圍。

普林羅斯在第一樂章第一段整體速度較為流動，約在八分音符等於 90-100 間的速度中，整體速度較為自由，會根據他個人詮釋有彈性的變化。在第 14-16 小節自由速度的琶音音型與裝飾奏，速度像是滾動中加速的雪球，將第一段推至第一個高潮，才漸趨平緩地落下（在【譜 4-1-1】以藍色標示）。

今井信子的演奏在速度上較為平緩，整體速度落在由八分音符為單位一拍 75 的速度，經 85 到 90，隨著主題的樂句音量的變化，以樂句為單位的加速，充滿層次。第 14-16 小節自由速度的快速音群及裝飾奏，亨德密特並沒有給予休止符，而今井信子在樂曲中仍安排一些稍微喘息的機會（在【譜 4-1-1】以紅色標示），讓一長串的裝飾奏，就像是說話時的抑揚頓挫。

²⁷ <https://blog.bostonphil.org/meetkimkashkashian>

卡許卡湘，相較前兩者，速度較為穩定，落在 80-90 之間，速度沒有明顯的起伏與變化，整體平穩舒服的感覺。在第 14-16 小節的詮釋，與今井信子女士的詮釋相像，不同的是，她在裝飾奏的句尾自然地給予一點漸慢，讓三十二分音符轉為八分音符的時刻，顯得自然。（在【譜 4-1-1】以綠色標示。）

【譜 4-1-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，第 14-16 小節

在第一段中，三位演奏家皆以有點斷不太黏的方式來詮釋第 8、9 小節最後一拍的三連音【譜 4-1-2】。這樣不僅更能發揮出半音變化以及貼近譜上的漸弱記號，也能夠營造出一種欲言又止的美感，讓音樂充滿故事性；在此段亦可注意裝飾奏標示速度自由還是要在有邏輯的框架中，避免過猶不及，失去控制力。

【譜 4-1-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，第 5-9 小節

綜合以上，筆者較喜歡卡許卡湘的版本，速度屬三者之中，較少大幅度的速度變化，整體平穩舒服的感覺，亦更貼近想像中寧靜的感覺。

第二段第 17-40 小節，於 17 小節開始，亨德密特標示「在速度內」(Im Zeitmaß) 三位演奏家的速度大約介於 95-110 之間，直至第 32 小節，標示「寬廣的」(Breit) 及「回到舊的速度裡」(im alten Zeitmaß) 時，三位演奏家才呈現速度選擇上的明顯不同。

普林羅斯因為在第一段較為流動，於此段幾乎維持與第一段相似的速度。

反觀，今井信子於第二段 17-19 小節中的快速音群，也顯得從容舒服。在第 32 小節則落於 85-90 之間，讓最後結尾的高潮以保持其動能與張力。

卡許卡湘在詮釋第二段時，較為積極緊湊，營造出神祕的感覺，有無限的想像空間。第 32 小節，回到舊的速度（80-85）裡，加上音域的變化，使得在這樣的速度裡更能展現樂譜所要求「寬廣的」感受。

有些片段，雖然亨德密特並沒有特意標示速度變化，但彷彿就已經用音符給出答案，忠實地按照樂譜演出，就會有自然的效果。例如第 34-40 小節，亨德密特將主題再現，以不同音域及增值的手法重複主題句尾，結束第一樂章。所以筆者建議，按照譜上的指示，回到舊的速度裡，但避免過度漸慢，導致拖拖拉拉的感覺【譜 4-1-3】。

【譜 4-1-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第一樂章，第 14-16 小節

譜上未標示漸慢，避免增加漸慢而導致樂曲拖不動的感覺

第二節 第二樂章

〈主題與變奏〉，由主題與四段變奏組成，亨德密特在每段給予不同的風格術語，要求每段皆有不同個性風貌。

「主題」樂段，亨德密特標示以「如民歌般寧靜、簡潔」(Ruhig und einfach, wie ein Volkslied) 演奏。拍號是不規則的 2/4、3/4 拍子，借助拍號強弱的特性，營造出民歌般的風格，因此筆者認為本樂段著重於拍子與速度之間的靈活設計。

普林羅斯整體速度為四分音符 85-90 之間，在最後一樂句（第 29 小節）速度趨緩，音符之間較圓滑，有時甚至加上滑音，營造民謠風格的感覺，參考【譜 4-2-1】。

今井信子整體速度比較慢，開頭大約四分音符為 70-75 的速度，聽起來像娓娓道說著故事，呈現另一種民歌的風格。此外，她在連續四個八分音符的時候，會強調第一個音，即利用拍號暗示的強弱本質，表現民歌的樣貌，參考【譜 4-2-1】。

【譜 4-2-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 1-23 小節

如民歌般寧靜、簡潔
Ruhig und einfach wie ein Volkslied

9 使用滑音 斷開 一點點漸慢

特別強調第一個音，利用拍號強弱特性，表現出民歌的樣貌

17 *p* *pp* *mf* 1 $\frac{3}{4}$

卡許卡湘，整體速度較為流動，約為四分音符 85-95 之間。她以持音(*tenuto*) 的感覺拉奏四分音符，相對於其他傾向圓滑的演奏者來說，聽起來為較輕鬆的民謠風格，參考【譜 4-2-1】。

在段落 B 時，隨著樂句與音型的變化，三位演奏者在這個段落的速度皆有方向性的往前走，但使用不同的變化方式。直至第 24 小節，再拉回原來的速度。他們以不同的速度與語法，演奏出不同樣貌的民歌風格。

第一變奏為「延續主題速度」(*Dasselbe Zeitmaß*)，拍號轉為 6/8 拍，此變奏利用鋼琴左手穩定的節奏，加上有裝飾音流動的旋律的特色，筆者建議在演奏線性的旋律線條，避免因裝飾音的加入，而導致對比的節奏在互相等待。

普林羅斯在第一變奏將速度稍微往回拉，以附點四分音符為 80-85 的速度演奏。根據樂譜，第 63 小節標示著漸慢，而普林羅斯是三位演奏者中，幅度最小的。筆者認為應是暗示接下來會用不太慢的速度演奏第二變奏所安排。

今井信子在速度上，忠於亨德密特的標示，延續主題速度，很順的接入第一變奏，並沒有太大的落差。

卡許卡湘在主題樂段以八分音符為 85-90 的速度演奏，而第一變奏以慢一點的速度，大約落於 82-85 之間，但由於他在詮釋旋律時沒有加太多的速度變化，因此聽起來也不太有慢下來的感覺。在詮釋譜上第 63 小節的漸慢時，她於第 62 小節即已開始漸慢，且為三者間漸慢幅度最大的。

在三位演奏家的錄音中，可以特別注意，在第 44 小節最後一小拍，即為下一樂句的開頭，中間沒有譜寫休止符，但可以聽到他們的詮釋，皆以從容的方式做連接。亨德密特其實已經把音樂的時間利用下行的音型、音域、力度寫在

樂曲中，讓樂句有自然而然的緩衝，所以不必急著接下去，參考【譜 4-2-2】。

【譜 4-2-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 34-65 小節

延續主題速度

Var. I Dasselbe Zeitmaß

34 *pp*

44 *pp* 6

沒有休止符，以從容的方式連接

52 *p* 7

59 *Ritenuato* 沒有太多漸慢

dim. 提早開始漸慢且幅度最大 ←

第二變奏標明「有一點任性、反覆無常的」（ein wenig kaprizios），回到 2/4 拍子。筆者認為此段變奏著重於如何演奏出任性、固執的性格。對於音樂的運音法（articulation）尤為重要。

普林羅斯在第二變奏的速度上約為四分音符等於 100-110 的速度，是三者間最快的，並且與其他兩位演奏家有明顯的差異。但筆者認為，此速度有點太快，到快速音群的時候，甚至失去控制力。

今井信子的速度落於 85-90 之間，加上有分量的力度，所以整體聽起來是比較有朝氣、有活力的。在第 76-79 小節，有些微的漸慢，讓速稍微和緩下來。

卡許卡湘的速度與今井信子的差異不大，約為 80-85 的速度。不同的是在第 68 小節的四分音符，音與音之間是斷開的沒有連過去。並且特別強調 84-85 小節的裝飾音音型，讓音樂變得有戲劇張力，表現出任性的性格。

整體來說，三位演奏家，在第二變奏中的運音法是很相像的。例如第 75 小節的第一拍，譜上未標記斷奏，但他們不約而同的斷開跳起來的演奏；又例如第 84-89 小節，一開始都是以弓毛貼絃的方式演奏，到後面慢慢才離絃斷開，只在時間不同。這些在譜上並未有特意的指示，但隨著樂曲，就會有自然而然的呈現方式，筆者認為，這或許也凸顯出亨德密特創作中的特殊魅力，讓不同性格、不同背景的演奏者有一致的看法，參考【譜 4-2-3】。

【譜 4-2-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 66-97 小節

有一點任性、反覆無常的

66 Var II ein wenig kapriziös

76 斷開 演奏斷奏

84 強調裝飾音

89 演奏斷奏

第三變奏「更加流動活潑的」(Lebhafter und sehr fließend)在這個變奏中，亨德密特沒有給予拍號，顧名思義，此變奏打破原有固定拍號律動的框架，不受限制。整段變奏以流動的快速音群當作和聲的架構，用中提琴與鋼琴輪流演奏主旋律。因此筆者認為，在此變奏應該在流動的音符中，以較活潑的方式讓旋律線條脫穎而出，並與第二變奏不同個性的反差，是詮釋的關鍵。

普林羅斯在第三變奏以四分音符為 110-115 的速度演奏，並時而加上滑音強調節奏或和聲的張力，例如：利用滑音帶入第 124-126 小節的重音，在這裡的重音不是突然的大聲而是一種有弧度的挖進去的感覺，因此滑音為此段變奏詮釋的特色，參考【譜 4-2-4】。

今井信子在這段的速度為 90-100，是以一個比較慢的速度，不疾不徐演奏出以兩小節為單位的樂句。與前一段變奏性格有很大的反差，第二變奏的活力與此變奏的從容，形成強烈的對比。值得一提的是在第 124-126 小節的三個重音，是落在小節的最後一個八分音符，圓滑線的第一個音，今井信子將其重音前一音也加上重音強調，造成不同的效果，筆者建議在演奏時，可避免受小節的影響，參考【譜 4-2-4】。

卡許卡湘以四分音符為 115-125 的速度演奏此變奏，是三者速度最快的，所以整體聽起來更為流動。他在拍子的框架中，加入彈性的速度變化，讓旋律線條多些趣味，不呆板。例如第 114 小節第一個音，他就特別拉長來強調，參考【譜 4-2-4】。

【譜 4-2-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 111-138 小節

更加流動活潑的

Var. III Lebhafter und sehr fließend (♩ = ♩ vorher)

111 *ff agitato* *p* 強調此音 使用滑音

117 *ff* *p* 11

125 *f* 1 4/4

132 *ff* *cresc.* 12

今井信子額外加上重音

第四變奏「更加活潑」(noch lebhafter)，拍號為 3/2 拍子，中提琴演奏切分音型，鋼琴為連續的八分音符，讓音樂有自然的動能。此變奏的力度也是在第二樂章中最強的，所以如何營造氣氛與戲劇張力，筆者認為是這個變奏的重點。

普林羅斯以二分音符為一拍約為 84-90 的速度，是三者中較緩的。在運音上，是較連續的，僅在主題中連續兩個四分音符的地方有斷開，如第 140 小節的第三拍，加上他在第二樂章最後給予明顯的漸慢，整體聽起來比較沒有元氣，參考【譜 4-2-5】。

今井信子的速度約為二分音符等於 92-96，是三者間較快的。她以弓速快且弓多的方式拉奏，並給予每一音清楚的音頭，但音與音之間是沒有斷開，整體聽起來活潑有力。

卡許卡湘的速度較今井信子的稍慢，約在二分音符等於 88-90，但是她每一個音之間有明顯的斷開，即使速度可能不那麼快，仍有緊湊的感覺。

【譜 4-2-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第二樂章，第 139-147 小節

更加活潑

139 Var. IV noch lebhafter (Anmerkung: Die Kreuze stehen hier vor Fund G)

斷開

明顯地漸慢 *attacca subito*

第三節 第三樂章

本論文第三章第三節中，曾仔細分析本樂章終曲（Finale），將其視為有變奏曲元素的奏鳴曲式。此樂章延續第二樂章變奏曲的主題變奏，融合奏鳴曲式架構及常見的兩個不同性格的主題，因此筆者認為如何詮釋樂章中不同段落的性格，段落間的轉換為此樂章的詮釋重點。

壹、 呈示部（第 1-80 小節）

第一主題「非常生動活潑的」（Sehr lebhaft）沒有標示拍號，但於譜上加註「在不固定的節拍上」（In wechselnder Taktart），因此筆者認為，亨德密特亦是借用拍號強弱的特性，呈現他想表達的音樂。以不規則的變態拍號，加上術語的運用，讓第一主題速度有彈性的變化。此外，使用很多的重音記號，有時更有「寬廣的」（Breit）術語一起標記，筆者認為，在第一主題的詮釋重點有二，除了速度的選擇外，也要區別不同的標記所需要的運音法。

普林羅斯的速度約為二分音符 90-100 之間，由於速度很快，整體聽起來是很急促的。在一些演奏技法上的呈現也不太一樣，例如在第三小節全音下行的斷奏，他是沒有跳起來的，也沒有明顯的重音。又或者對於重音的詮釋，沒有太多不一樣的演奏技法，參考【譜 4-3-1】。

今井信子的速度大約為二分音符等於 80-90 之間，在第 26-40 小節以比較輕柔的、流動的方式詮釋。她在「弱」裡的重音，拉的比較長、音與音之間微小的斷開，例如第 2 小節；而有加上「寬廣的」的重音，維持音與音之間斷開，但將音拉的稍為比較長且飽滿，例如第 45 小節；又例如第 3 小節全音下行的斷奏上，以較多的弓、但並未離絃很遠的方式演奏，參考【譜 4-3-1】【譜 4-3-2】。

卡許卡湘在整體速度上，比今井信子再慢一點，並且有較自由的變化。在第 25 小節除了譜上原本的漸弱，有一個明顯大幅度的漸慢，聽起來快要消散不見，才接入第 26 小節另一個氛圍的段落。與今井信子不同，在第 26-40 小節的詮釋，是以比較欲言又止的方式呈現。演奏技法上，同樣以第 1-4 小節為例，在「弱」的重音及斷奏演奏上，以比較短而有力的斷奏演奏，而在第 45 小節的重音上，音與音之間是沒有斷開的，重音的強度相較於今井信子比較弱一點，參考【譜 4-3-1】【譜 4-3-2】。

【譜 4-3-1】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 1-26 小節

非常活潑的
Sehr lebhaft (Alla breve)
In wechselnder Taktart

普林羅斯演奏時沒有跳起來
卡許卡湘演奏短而有力的斷奏

今井信子弓多，每個音拉得比較長
且音與音之間分開，有明顯的重音

5
14
20
Breit 寬廣的
ein wenig ausla-

【譜 4-3-2】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 45-52 小節

45
Breit 寬廣的

音與音之間沒有斷開

第二主題（第 54-80 小節）「輕巧流動的」（Ruhig fließend），是比較甜美柔和的主題，維持著變態拍子的寫作，在 4/4 與 3/4 轉換時，更能明顯聽出亨德密特利用拍號的強弱特性來改變原有規律，讓曲子充滿驚喜。

普林羅斯詮釋第二主題速度約為二分音符等於 75-85 之間，還是屬於三者中最快的，但這並不影響他對音樂的詮釋，還是保有他具特色的滑音，聽起來也是舒服流動的，參考【4-3-3】。

今井信子的速度為三者中間，大約為二分音符等於 60-65 的速度。將整個段落視為一個樂句歌唱性的演奏，聽起來很流暢舒服，此外，在力度上也有根據樂句作層次的變化。

卡許卡湘的速度為較慢的，以二分音符為 50-55 的速度左右。在這樣的程度下，較沒有流動的感覺，除此之外更在多處句尾加上漸慢。音色上則有輕柔、蓬鬆的感覺，營造出輕巧的感受，讓第二主題呈現有故事性的想像空間。值得注意的是，亨德密特在第 69 小節標示「持續的越來越安靜」（Immer mehr beruhigen）卡許卡湘以大幅度的漸弱與漸慢詮釋，是三者中最明顯的，參考【4-3-3】。

【譜 4-3-3】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 53-80 小節

輕巧流動的
 17 Leicht fließend
 使用滑音
 65 Immer mehr beruhigen 持續地越來越安靜
 74 riten.
 p sehr zart
 提早開始漸慢

貳、 發展部（第 81-199 小節）

第五變奏由「寧靜流動的」（Ruhig fließend）加上「非常柔和精巧的」（sehr zart）到第 121 小節「很活潑的」（sehr lebhaft），情緒上有很大的轉變。就字面上的意思，變奏開始與第二主題風格有點類似，儘管如此，旋律回到第二樂章奏的主題，則是完全不同的內容，再經歷速度漸快與力度的堆疊，呈現出活潑的性格，筆者認為如何巧妙的設計其中性格轉變為演奏此變奏精隨。

普林羅斯在速度變化上由四分音符等於 85 到二分音符等於 100 的轉變。細部的詮釋則很自由，加上滑音的裝飾，讓前半段聽起來很隨興、慵懶的感覺，例如在第 85-86 小節，從 E 音滑到 F[#]音，再拉長且漸慢第 86 小節的每一個音，並讓每個音與音之間明顯的斷開，呈現出隨興的感覺。以第 102 小節的十六分音符為動能，開始一點一點的漸強和漸快，漸進式的接入第一主題的素材片段，參考【譜 4-1-4】。

今井信子在一開始的速度是很規矩的，每個音以大幅度的抖音同樣歌唱性的方式演奏，將句子連接流暢。速度的變化上配合力度的增強，是依據樂句有層次的加快，用樂句一層一層的加速，比普林羅斯還要快一點的速度接入第一主題的片段，參考【譜 4-1-4】。

卡許卡湘在整段度速度轉變的幅度是最大的，由四分音符等於 80 到二分音符等於 115 的變化，但主要是從第 115 小節開始，以八度的同音反覆漸快，增加其戲劇張力。她特別強調裝飾音的演奏，更將拍點上的音拉長，讓裝飾音有清楚的表現，例如第 90、92 小節的第二拍，參考【譜 4-1-4】。

【譜 4-3-4】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 74-128 小節

74 $\frac{3}{4}$ 1 *riten.*
p sehr zart
 非常柔和、精巧的

Var. V
 81 **Ruhig fließend** 寧靜流動著
sul D

90 強調裝飾音 使用滑音 (19)
pp

98 *p* 開始漸強和漸快 *cresc. poco a poco*

106 *mp* *cresc.* 清楚的節奏 (20)
f *poco a poco accel. e cresc.*

113 Pno *sempre accel.*

120 **Sehr lebhaft** 很活潑的 (21)
sempre cresc.

第六變奏「從容的速度」(Gemachliches zeitmaß) 2/4 拍子，是第三樂章第一次出現拍號，亦是第一次使用關於速度有較明確的用法，更特別的是，亨德密特在第六變奏後面特意冠上以「笨拙怪異的賦格來演奏」(Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen)。筆者認為，這是此作品中很有趣的段落，藉由亨德密特的標示，如何用音樂表現出這樣的性格，是值得研究且趣味的。另外值得注意的是，此變奏有融入賦格的手法與風格；在詮釋上，鋼琴與中提琴在譜上雖然是同樣的主題，標示則有些不同，所以與鋼琴演奏技法的詮釋或一致性也值得關注，參考【譜 4-3-5】。

【譜 4-3-5】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 131-147 小節

VAR. VI Fugato, mit bizarrer Plumpeheit vorzutragen
Gemächliches Zeitmaß

131 *ritenuto* *mf* *p* *pp*

鋼琴與中提琴在同樣的主題，標示不同

140 *pp* *simile* 22

普林羅斯以四分音符約為 120 的速度演奏，但在一次一次的模進後，加快速度。在演奏技法上於開頭呈現的是短短胖胖的感覺，但又帶點俏皮，在第 136 小節的四分音符，雖然聽起來是短的，但是音與音之間只有一點點的空隙，演奏出既是斷奏又是持音（*tenuto*）的語法，再者，讓有圓滑線和沒有圓滑線有明顯的區分，例如第 140-143 小節以兩小節為一單位的音型，加上給予大幅度的漸強漸弱。在第 151、153 小節的顫音（*tr.*），以非常密集快速的方式呈現，參考【譜 4-1-6】；另外，同樣的主題旋律，鋼琴與中提琴樂譜上的運音法標示並不同。本錄音的鋼琴合作家桑羅拉（Jesús María Sanromá, 1902-1984）²⁸，非常忠實地按照樂譜彈奏，導致中提琴與鋼琴的運音法聽起來並不一致，如此一來，反而更可以凸顯亨德密特所要的怪異風格，參考【譜 4-1-5】。

²⁸ 桑羅拉 是波多黎各的鋼琴家，亦是二十世紀重要鋼琴家之一。

【譜 4-3-6】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 136-153 小節

Var. VI Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen 笨拙怪異的賦格來演奏
136 Gemächliches Zeitmaß 從容的速度

144 22 稍微較長，但音與音之間有明顯斷開

密集且快的顫音

今井信子開頭是以四分音符為 110 的速度演奏，到了第 170 小節才開始有明顯的往前走。演奏技法詮釋上，無論在 *pp* 或是 *ff* 的力度上，四分音符都是以比較斷的方式演奏，並且在特定的音上加上重音。另一方面，在音量的平衡上，會特意凸顯賦格中主題與答句的旋律，參考【譜 4-1-6】。

卡許卡湘速度比較慢，開頭是以四分音符為 90 的速度演奏，隨著音量增強，也有循序漸進的加快速度。在演奏技法上以比較沉重的方式拉奏，有點像步履顛預的樣子，而在沒有圓滑線的地方，通常都以斷奏來演奏。在第 179-181 小節時給予 C[#]音加上重音，強調不規則的樂句位置，參考【譜 4-1-6】。

參、再現部（第 200-392 小節）

第七變奏，即為尾奏（第 302-396 小節）「非常生動活潑和激動的」（Sehr lebhaft und erregt）。這個變奏結合了前面所有變奏的元素，以激烈澎湃的戲劇張力結束。以亨德密特術語的提示，筆者又可將第七變奏分成三個部分，第一部分第 302-329 小節，這個段落以力度層次與單純的節奏為主，第二部分為第 330-365 小節，亨德密特在之中標示「一直不斷增加並前進的」（Stets zunehmen

und vorangehen) 用速度與素材將音樂驅動，第三部分為第 366-392 小節，作曲家標示「再做更多」(Noch mehr treiben)，將樂曲推至最戲劇張力的結束。筆者認為，在第七變奏，如何安排、鋪陳、層次的變化是詮釋的關鍵。

普林羅斯在開頭以二分音符等於 85，到第三部分二分音符等於 130 的速度演奏，漸快幅度比較大的。演奏技法上音與音之間沒有斷的很清楚，整體聽起來是三者中比較圓滑的，今井信子與他的方向類似，參考【4-3-7】。

今井信子在開頭速度上為二分音符等於 90，到第三部分二分音符等於 120 的速度演奏。演奏時，在她的弓下幾乎每一個音皆有音頭，就像講話咬字一樣口齒清晰，音與音之間都分開，讓整體聽起來非常有精神。雖然速度很快，但感覺是很舒服的，並沒有失去控制，參考【4-3-7】。

【譜 4-3-7】亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品十一之四》第三樂章，第 367-392 小節

364 Noch immer treiben ($d=d$) *ff*

369 (33)

373 *mf* *f* *ff*

377 漸慢表現張力 *fff* *p cresc. molto*

381 漸快至下一句 *fff* Breiter

386 mit aller Kraft 用盡全力 *accel.* *riten.*
跳起來的斷奏 弓貼絃演奏

卡許卡湘在開頭的速度亦與前兩者差不多，到第三部分則僅約在二分音符等於 100 的速度，更在漸強的地方以漸慢的方式，表現張力，例如第 377、382 小節。演奏語法與今井信子相像，但比今井信子再斷開一點，到快的地方甚至是跳起來的斷奏，但沒有每一個音皆有音頭，整體聽起來，與前兩者有很不一樣的詮釋，參考【4-3-7】。

三位演奏家在選擇速度上已有明顯的不同，皆有各自的特色。普林羅斯給予作品新的生命力，他獨具特色的詮釋以及滑音的運用，皆表現他獨具個人特色與魅力，並讓人思考在詮釋作品上是否可以有更大膽、更自由的方向與表達。今井信子，整體來說忠於作曲家在譜上的記號，並較少添加譜上以外的重音、漸快或漸慢等等的改變。卡許卡湘在速度的詮釋與選擇上，大多是比較和緩的，對於樂句的方向性與歌唱性詮釋比較多，整體聽起來有故事性和畫面想像的想像空間。

研究過三位演奏家的錄音版本後，筆者大膽的假設演奏家詮釋的不同，是否因性別差異、國籍背景或世代差異，而有所差異。就筆者的聆聽經驗，認為上述三點，以「世代風格」最具關鍵影響。

當今女性演奏者人才輩出，因此性別已非演奏技巧的變因；而音樂教育與大眾媒體的普及，也讓國家或地域間的差異逐漸弭平。相反的，「世代風格」最仍然清楚地留在珍貴的有聲資料中。在二十世紀中葉前，演奏者重視個人差異，運用的滑音、抖音、彈性速度的表現皆為了塑造鮮明的個人特色；而反觀近代演奏者，對於演奏上要求精準、音色保持乾淨或厚實飽滿的音色。以小提琴演奏大師為例，艾爾曼（Mischa Elman, 1891-1967），在他的演奏中經常出現大量滑音，偏好漸慢的彈性速度，以及他獨特的「黃金音色」（Golden Tone），揭示他獨具一格的個人特色。海飛茲（Jascha Heifetz, 1901-1987）的演奏，以精

準的技巧、冷靜的琴音、宏偉的力量以及客觀的詮釋²⁹，常使用後滑音（L-portamento）³⁰的技巧，演奏樂曲的速度總比一般人快，締造出他辨識度極高的個人風格，而在海飛茲教學中，也同樣要求學生應保有個人特色，並非完全的模仿。克萊斯勒（Fritz Kreisler, 1875-1962）以演奏優美音色著稱，抖音及滑音更是他獨特的魅力，連續多變化的抖音及大量滑音的運用，其中以前滑音（B-portamento）³¹的使用更頻繁，使他演奏出的每個音都情感豐沛，溫潤甜美的聲音讓人無法忘懷。而到了近期演奏家，在滑音、抖音、彈性速度的運用上較為保守，以求精確地按照樂譜演奏為首要考量。而這些情形，都深刻地反映在本論文所討論的三位演奏者上。

²⁹ 鑑賞家黑膠俱樂部 http://blog.roodo.com/connoisseur_club_of/archives/62785644.html

³⁰ 吳佳螢。〈論述包文與泰悌斯的合作關係：以包文《第一號中提琴奏鳴曲》為例〉。台中：東海大學音樂系，2017，46。

³¹ 同前。

第五章

結論

亨德密特身兼作曲家與中提琴演奏家，一生為中提琴創作許多精彩作品，本論文所探討的作品《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》雖是他學生時期專為中提琴演奏的第一部創作，卻已看出他對中提琴樂器特性的了解與愛好，著實令人欽佩。例如各樂章富含不同的情緒與氛圍，有浪漫派的手法與現代樂派調性上的突破。本論文以歷史背景、亨德密特生平、及樂曲分析，探究亨德密特如何巧妙地結合與創新，發展出簡約卻也複雜、衝突又融合的作品。這個作品在回到前古典時期的重奏意義下，包含了幻想曲、變奏曲、奏鳴曲式、賦格曲的思維，將一個教會調式風格的主題，以各種手法變奏，在和聲、調（性／式）、節奏、術語的運用等方面，設計出令人驚奇的作品。例如在本論文第三章第三節中的分析，將樂曲第三樂章解釋為有變奏曲元素的奏鳴曲式，並蘊含賦格風格的創作手法。

此外，本論文在第四章中，特別選擇三位代表性演奏家的錄音，分析後發現，雖然三位演奏者巧妙各有不同，但都讓筆者對於本作品有更多的想法，能作為詮釋上的參考，例如，普林羅斯獨具特色的詮釋以及滑音的運用，皆表現他的個人魅力，並讓筆者思考在詮釋作品上是否可以有更大膽、更自由的方向與表達。在事實上，筆者發現，亨德密特在樂譜中就已經用音符暗示出答案，因此忠實地按照樂譜演奏，呈現出自然的效果，就是最好的詮釋方向。也發現，演奏家在詮釋風格上，因不同的時代而有很大的差異。在二十世紀中葉前，演

奏者運用許多的滑音、多變化的抖音、及彈性速度的表現，皆以追求展現獨特的個人特色為目標；而反觀近代演奏者，對於演奏上要求精準、音色保持乾淨或追求厚實飽滿的音色，使得二十世紀中葉前的演奏家與近代演奏家詮釋上有明顯的差異。

藉由本論文的研究，希望讓讀者對戰後世界及亨德密特的風格及創作手法有進一步的認識，亦能理解亨德密特《中提琴與鋼琴奏鳴曲，作品十一之四》對中提琴的重要性。

參考資料

中文書目

- 李哲洋。《最新名曲解說全集》。台北：大陸書店出版，1993。
張淑懿。《100 個偉大音樂家》。台北：志文出版社，1981。
劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北：全音樂譜出版社，2004。

西文書目

- Hindemith, Paul. *A Composer's world, Horizons and Limitations*. Gloucester, Mass., P. Smith, 1969.
Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York, Associated music publishers, 1945.
Lampert, Vera. *The New Grove Modern Masters : Bartok, Stravinsky, Hindemith*. New York : W.W. Norton, 1984
Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986
Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers, 1980.

中文期刊

- 羅基敏。〈亨德密特——一位二十世紀多才多藝的音樂家〉，《古典音樂雜誌》，第 37 期（1995 年 3 月）：102-107。
盛利。〈論早期欣德米特中提琴作品特點與演奏〉，《瀋陽新聲》，第三期（2008）：169-175。

中文論文

- 李宗芝。〈亨德密特 D 大調第二號小提琴奏鳴曲〉。台北：國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2016。

- 林怡姝。〈亨德密特《給中提琴和鋼琴的奏鳴曲，作品十一之四》之作品研究〉。
東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2010。
- 石凱婷。〈亨德密特《中提琴奏鳴曲，作品 11 之 4》作品研究〉。東吳大學音樂系碩士示範講習會論文，2015。
- 陳嘉羚。〈亨德密特《烤天鵝的男人》之研究〉。東海大學音樂系碩士論文，2013。
- 凌嘉瑞。〈辛德密特《給中提琴的獨奏奏鳴曲，作品三十一之四》之樂曲分析與演奏詮釋〉。國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2017。
- 黃婉真。〈造形原理在音樂創作中之運用〉。國立臺灣師範大學，音樂系研究所碩士論文，1995。
- 吳佳瑩。〈論述包文與泰悌斯的合作關係：以包文《第一號中提琴奏鳴曲》為例〉。台中：東海大學音樂系碩士論文，2017。

樂譜

- Hindemith, Paul (1950). Paul Hindemith: *Sonate für Bratsche und Klavier* Op. 11 No. 4. Mainz: Schott Musik International. (ED 1976).
- Hindemith, Paul (1949). Paul Hindemith: *Sonate für Violin und Klavier* Op. 11 No. 1. Mainz: Schott Musik International.
- Hindemith, Paul (1948). Paul Hindemith: *Sonate für Violin und Klavier* Op. 11 No. 2. Mainz: Schott Musik International.
- Hindemith, Paul (1949). Paul Hindemith: *Sonate für Violoncello und Klavier* Op. 11 No. 3. Mainz: Schott Musik International.
- Hindemith, Paul (1951). Paul Hindemith: *Sonate für Bratsche allein* Op. 11 No. 5. Mainz: Schott Musik International.
- Hindemith, Paul (2002). Paul Hindemith: *Sonate für Violine allein* Op. 11 No. 6. Mainz: Schott Musik International.

有聲資料

YouTube William Primrose, Hindemith Viola Sonata No. 1 in F, 1938.

<https://www.youtube.com/watch?v=yG1dgd-UTgc>

Naxos Music Library

Hindemith Sonata for Viola and Piano, Op.11 No.4. (1994). [CD] Sweden: BIS.

Available at:

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=BIS-CD-651>

[Accessed 4 Apr. 2018].

Hindemith Sonata for Viola and Piano, Op.11 No.4. (1998). [CD] Germany: ECM

Records. Available at:

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=0004228333092>
4 [Accessed 4 Apr. 2018].

網路資料

Schubert, Giselher. "Hindemith, Paul." Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. Date of access 4 Apr. 2018,
<<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053>>

The Hindemith Foundation (2014). Paul Hindemith. <http://www.hindemith.org>

林國貞《淺談亨德密特之音樂風格及鋼琴作品》。

<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=8058>

奇美數位典藏－名曲聆賞

<http://cm2.chimeimuseum.org/tw/music.aspx?id=sr068#/Chimei-db/sr068/sr068.mp3>

Boston Philharmonic MEET KIM KASHKASHIAN

<https://blog.bostonphil.org/meetkimkashkashian>