

東海大學音樂系碩士班
畢業製作

普羅高菲夫《第六號鋼琴奏鳴曲，作品八十二》

音樂語彙之研究

A Study of Musical Idioms in the Sergei
Prokofiev's Piano Sonata No. 6, Opus 82

指導教授：艾嘉蕙 教授

研究生：陳怡頻 撰

中華民國一〇二年一月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：陳怡頻

普羅高菲夫《第六號鋼琴奏鳴曲》作品 82 音樂語彙之
研究

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：艾嘉華，指導教授

林得恩

符彥

中華民國一〇二年一月

摘要

二十世紀初音樂流派百家爭鳴，各擁其理念自重，普羅高菲夫的創作風格自成一派，作品內涵兼具傳統與創新。其中九首鋼琴奏鳴曲為二十世紀重要鋼琴作品曲目；而《第六號鋼琴奏鳴曲》更為普氏晚期重要傑作，該樂曲形式與調性安排遵循著傳統的脈絡，加上充滿新意的和聲手法和多稜角的旋律線條，造就出普羅高菲夫獨特且鮮明的音樂語彙。本論文將藉由史料、書信和文選的蒐集與眾學者的專書，分析其作品的內涵，進而提出適切的演奏詮釋，以期在演奏上得以貼近作曲家本意。

關鍵字：普羅高菲夫、第六號鋼琴奏鳴曲、音樂語彙、二十世紀。

內容目次

摘要.....	iii
內容目次.....	iv
附譜目次.....	vi
附表目次.....	vii

第一章 緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	1
第三節 研究問題.....	2
第四節 研究範圍.....	2
第五節 研究方法.....	2

第二章 普羅高菲夫的生平與風格探究

第一節 普羅高菲夫的生平與作品分期.....	4
第二節 普羅高菲夫的創作風格.....	7

第三章 《第六號鋼琴奏鳴曲》之分析

第一節 「戰爭」標題的適切性?.....	10
第二節 《第六號鋼琴奏鳴曲》作品背景.....	12
第三節 《第六號鋼琴奏鳴曲》曲式與主題.....	14
第四節 《第六號鋼琴奏鳴曲》旋律特性.....	24
第五節 《第六號鋼琴奏鳴曲》調性手法與和聲語彙.....	31
第六節 《第六號鋼琴奏鳴曲》節奏特性.....	32

第四章《第六號鋼琴奏鳴曲》演奏詮釋與技巧討

第一節	第一樂章演奏詮釋與技巧探討.....	35
第二節	第二樂章演奏詮釋與技巧探討.....	37
第三節	第三樂章演奏詮釋與技巧探討.....	39
第四節	第四樂章演奏詮釋與技巧探討.....	41

第五章 結語.....47

參考文獻.....49

附譜目次

【譜例1】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，1-3小節……………	16
【譜例2】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章第二主題，40-45小節……	16
【譜例3】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	中心樂思-動機a……………	16
【譜例4】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第二樂章A段主題，1-12小節……	18
【譜例5】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第二樂章B段主題，93-96小節……	18
【譜例6】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章A段主題，1-6小節……	21
【譜例7】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章B段主題，42-49小節……	21
【譜例8】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章B1段主題，341-345小節……	23
【譜例9】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章B段主題，45-48小節……	23
【譜例10】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章B段主題，71-74小節……	26
【譜例11】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章發展部，92-98小節……	26
【譜例12】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，204-212小節……	27
【譜例13】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第二樂章，1-12小節……	28
【譜例14】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章，1-3小節……	29
【譜例15】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，31-39小節……	29
【譜例16】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，421-425小節……	29
【譜例17】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，1-2小節……	30
【譜例18】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，204-206小節……	31
【譜例19】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，249-256節……	31
【譜例20】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章，1-3小節……	31
【譜例21】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，77-88小節……	32
【譜例22】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，1-3小節……	33
【譜例23】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，1-9小節……	33
【譜例24】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，8-13小節……	35
【譜例25】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，23-26小節……	36
【譜例26】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第一樂章，136-146小節……	37
【譜例27】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第二樂章，36-38小節……	38
【譜例28】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第三樂章，動機X……………	40
【譜例29】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，15-28小節……	42
【譜例30】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，140小節……	43
【譜例31】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，251-262小節……	44
【譜例32】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，379-382小節……	44
【譜例33】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，395-403小節……	45
【譜例34】	《第六號鋼琴奏鳴曲》	第四樂章，421-430小節……	46

附表目次

【表1】《第六號鋼琴奏鳴曲》樂章結構·····	14
【表2】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章段落結構·····	15
【表3】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章曲式結構與傳統詼諧曲式·····	17
【表4】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章變奏樂句分類·····	19
【表5】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章三段式曲式結構·····	20
【表6】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章輪旋曲式結構·····	20
【表7】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章曲式結構·····	22
【表8】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章樂段動機·····	25
【表9】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章指法比較·····	42

第一章 緒論

第一節 研究動機

普羅高菲夫曾說：「探索自己獨創的音樂語言，永遠是我一生中根本的優點（若你認為是缺點也無妨）。」¹音樂語言是跨國界且不分文化的，從小的音樂基礎與和聲訓練得以了解一部作品內涵的學習。筆者於15歲第一次聆聽普羅高菲夫《第六號鋼琴奏鳴曲》，便被猛爆的音樂氣質給嚇了一跳，而普羅高菲夫的獨特音樂語彙令筆者聽得一頭霧水。經過經年的音樂訓練後，開始理解樂曲中獨特的音響結構，也漸漸喜歡上這個風格怪誕的作曲家。二十世紀是個音樂語彙劇變的時代，而普羅高菲夫身為俄國重要作曲家之一，²其中九首鋼琴奏鳴曲貫穿了其作曲生涯，而《第六號鋼琴奏鳴曲》為晚期重要作品之一，當然不容錯過，而透過旋律、和聲、調式、節奏等客觀的立場，亦能了解作曲家獨特的音樂語言與風情，也正因如此，筆者便以普羅高菲夫的音樂語彙——以《第六號鋼琴奏鳴曲》為例，作為研究題目。

第二節 研究目的

《第六號鋼琴奏鳴曲》為普羅高菲夫晚期重要鋼琴作品之一，筆者希望藉由這份論文，能提供更多的中文研究資料，使讀者進一步了解普羅高菲夫的音樂語彙——和聲、旋律和節奏運用，進一步了解《第六號鋼琴奏鳴曲》內容中的傳統與創新，亦希望這份資料提供演奏者更多詳實的資訊，達到更貼近作曲家本意的詮

¹ 涅茲齊耶夫 (Israel Nestyev) 著，普羅柯菲耶夫——文選、回憶錄、評傳（北京：文化藝術，1987），頁 291-292。

² 普羅高菲夫於1947年得到蘇維埃社會音樂家殊榮。

釋方式。

第三節 研究問題

內文將探討以下問題：

- 一、普羅高菲夫的生平與創作分期
- 二、普羅高菲夫的風格特徵
- 三、《第六號鋼琴奏鳴曲》的音樂語彙 — 曲式與主題、旋律特性、調性手法與和聲語彙、節奏特性
- 四、《第六號鋼琴奏鳴曲》演奏詮釋與技巧探討

第四節 研究範圍

本文以普羅高菲夫的《第六號鋼琴奏鳴曲》為主要研究範圍，透過作者生平與作曲風格為基礎，進一步探究《第六號鋼琴奏鳴曲》的曲式、和聲、旋律、節奏和作曲手法的運用，增進對普羅高菲夫式的音樂聲響與音樂語彙的認知，達成更全面和貼切的演奏詮釋。

第五節 研究方法

本論文將注重於文獻探討及樂曲分析。透過相關的正式文獻資料，如：國內外書籍、碩博士論文與期刊等資料蒐集與研究，了解普羅高菲夫所處的時空背景，和音樂風格形成的脈絡；進而分析普羅高菲夫《第六號鋼琴奏鳴曲》中曲式結構特點、調性和聲語彙的使用、旋律特點與對位的應用和節奏特徵。

文獻資料蒐集之外，筆者蒐集眾多演奏家詮釋的有聲資料，包括與普羅高菲夫親近的演奏家與研究普羅高菲夫的專家學者，提供適當的速度與詮釋的建議。最後，筆者將總和以上的資料，配合個人主觀的演奏心得，提出樂曲技術上及詮釋上的難點探討，提供個人的學習心得，希望得以幫助讀者更容易解讀此曲。

第二章 普羅高菲夫生平與風格探究

第一節 普羅高菲夫的生平與作品分期

瑟各·瑟各葉維契·普羅高菲夫（Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953）生長在動盪不安的時代巨變中，他的一生經歷了兩次世界大戰與無數的國家內戰革命，而俄羅斯的社會環境也從專制的沙皇時期到共和的社會主義，這樣的動盪使得普羅高菲夫的創作擁有許多面向和嘗試。普羅高菲夫的創作生涯依照1917年爆發的十月革命和1936年回歸祖國兩個主要事件區分為三個創作時期：³

第一期 俄羅斯的求學時期 1891-1917

普羅高菲夫出生於1891年4月23日於烏克蘭山區中名叫桑佐夫卡（Sontsovka）的小村莊，家中雖屬於中產階級，但富含文化素養。在業餘鋼琴家的母親啟發下，普羅高菲夫從小展現了過人的天賦，五歲便開始作曲，在母親身教下，間接對他的音樂品味產生深遠的影響，他曾經說道：⁴

母親面對每次的表演總是盡可能達到十全十美，全心全意喜愛自己所研讀的作品，而這些作品是如此地有深度。這樣的做法也養成我刁鑽的音樂品味，當我出生到有記憶以來的成長過程中，總是聽著貝多芬與蕭邦，因此在12歲乍聽到沙龍音樂時，便自發地鄙視這樣的輕音樂。⁵

³ Neil Minturn, *The Music of Sergei Prokofiev* (New Haven: Yale University, 1997), 7.

⁴ 大衛·顧德曼 (David Gutman) 著，白裕承譯，**普羅高菲夫** (Prokofiev) 台北：智庫文化，民85，頁23。

⁵ Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: a Biography* (Boston: Northeastern, 2002), 11.

這樣的學習背景間接促成創作的主要風格之一，也就是“古典的”路線。

普羅高菲夫於1904年13歲時進入聖彼得堡音樂院就讀，在10年(1904-1914)的學院生活裡，普羅高菲夫接受作曲、鋼琴、配器與指揮等專業訓練；但教條下的保守學習讓普羅高菲夫的本性得不到正常的抒發。在1908年每周一次的“現代音樂之夜”——也是由當代音樂家們所組織的，演出內容都是具時代感且最新穎前衛的作品；在這裡踰越傳統規範是被鼓勵的，比起學校制式化的教學，這種每周一次的音樂發表更能激發出普氏更多原創性與內隱的叛逆性格，如：作品二《四首練習曲》(Four Etudes, op. 2, 1909)及作品四《為鋼琴而作的四首鋼琴小品》(Four Pieces for Piano, Op. 4, 1908-1912)等作品，都在這個聚會發表過，這些作品也將普羅高菲夫營造成俄羅斯音樂界「壞小孩」的形象。⁶

在這個時期，普羅高菲夫積極探索新的音樂語彙，大膽運用許多不協和音響，但在創作的體裁上卻與古典的傳統保持密切的關係，而各種形式作品的創作，同時反映出普羅高菲夫積極探索各種藝術思維的企圖。

第二時期 國外時期 1918-1936

1917年爆發了蘇維埃體制下的著名內戰——“十月革命”，普羅高菲夫於1918年遠離家鄉避難。離開家鄉的18年中，普羅高菲夫在異鄉掙扎求生並尋求自我認同與定位。在1923年普羅高菲夫遊歷到當時世界文化集中地巴黎，為迎合巴黎聽眾多變的口味，普羅高菲夫嘗試許多當時風行的音樂風格與技術，因此在這個時期的作品風格多變，有表現主義⁷(Expressionism)的歌劇《怒火天使》(The Fiery Angel, Op. 37)和實驗性質新古典主義(Neoclassicism)的《第

⁶ Richard Anthony Leonard, *A History of Russian Music* (Westport, CT: Greenwood Press Reprint, 1977), 296.

⁷ 表現主義是藝術家通過作品著重表現內心的情感，而忽視對描寫對象形式的摹寫，因此往往表現為對現實扭曲和抽象化。

四號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No. 4, Op. 53) 等。儘管嘗試許多新的風格，但普羅高菲夫並沒有被任何流派收服，依舊積極地嘗試各種技法並開發音樂的可能性。⁸

這個時期的創作展現出各種思潮的影響，顯示出普羅高菲夫在異鄉遭受的文化衝擊。這些音樂作品中，普羅高菲夫依然保持著傳統形式的取材，但內容使用了更加複雜的半音手法和對位技術；隨著視野的擴展，在創作的體裁與格局也更為宏大。⁹

第三時期 蘇維埃時期 1936-1953

1936年普羅高菲夫抵不過思鄉的情懷重回祖國懷抱，未來的20年進入創作最成熟也是最巔峰的時期，相較於20年代與30年代的作品，形式更加多樣化，內容蘊含更深層的構思和目的性，如：芭蕾舞劇《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet, Op. 64) 風格簡樸，而旋律更富有東方的色彩，展現了普羅高菲夫傳統與現代手法的完美結合。¹⁰ 僑居國外的漫長歲月使普羅高菲夫對祖國懷抱著激昂的愛國情操，這種情懷也投射在音樂創作中，作品中經常出現俄羅斯民謠素材或童話般的音樂色彩。這時期諸多佳作接連獲得史達林大獎，而普羅高菲夫於1947年獲頒“蘇維埃人民藝術家”的殊榮；此時此刻音樂生涯如虎添翼般，但健康卻日益惡化，最後於1953年因腦溢血而過世。¹¹

⁸ 涅茲齊耶夫，頁279。

⁹ 歐陽伊麗，普羅柯菲耶夫後期三首鋼琴奏鳴曲研究，西南大學，民98，頁3。

¹⁰ 涅茲齊耶夫，頁235。

¹¹ 顧德曼，頁230。

第二節 普羅高菲夫的創作風格

作為二十世紀音樂家的普羅高菲夫發展了歐洲偉大前人的音樂傳統，也深深得益於當代優秀藝術家的新貢獻，普羅高菲夫畢生頑強地追求音樂的表現手段應該在本質上革新並創造，並認為在藝術中的消極模仿是一種犯罪行為。¹²因此他從不盲從於任何流派，而在二十世紀初眾多音樂洪流中，漸漸發展成獨樹一格的音樂創作風格。他在自傳中將其所有音樂創作做了總結，歸納成五個面向¹³：

1. “古典面向” (classic line)：這項特點可回溯至普羅高菲夫的童年常聽母親演奏的貝多芬奏鳴曲，也衍生出“古典”的傾向。他在寫作上偏好傳統的曲式，如奏鳴曲、協奏曲和交響曲的寫作，第一號《古典》交響曲就是最好的實例。
2. “現代面向” (modern trend)：普羅高菲夫在某次與塔納耶夫 (Sergei Taneyev, 1856-1915) 的會面中，被批評樂曲所使用的和聲過於粗糙，因此致力於探索個人的和聲語彙，隨後便發展成用來表現強烈情感的手段，也間接促成在旋律、管弦樂法和戲劇音樂方面的創新。
3. “觸技的、常動面向” (toccata or motor)：這可追溯至普羅高菲夫一次聽見舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 的《觸技曲》(Toccata, Op. 7) 受到極大的衝擊。但在晚年普羅高菲夫卻也表示這個面向是最不值得重視的。

¹² 涅茲齊耶夫，頁 291。

¹³ Minturn, 135-136.

4. “抒情” (lyrical): 普羅高菲夫認為“抒情”是音樂創作中最重要
的特質，他曾說道：「我非常喜歡旋律，而旋律是音樂中最重要
的成分，我從沒懷疑過。」¹⁴另外柏曼 (Boris Berman) 又將普羅高菲夫
的旋律細分成兩大類：對位的，使用寬的音程和沉思的；第二類為帶
有天真、害羞的民謠風格。

5. “怪誕的” (grotesque): 雖然普羅高菲夫對於這個被強加諸於己的標
籤頗有微詞，¹⁵卻也默認這項特點，但同時也表示相較於帶有貶意的
“怪誕”，他寧願使用“詼諧” (scherzo) 這個字眼來形容，或是
反覆無常 (whimsicality)、嘲笑 (laughter)、嘲弄 (mockery)。

上述五種面向說明了普羅高菲夫最廣為人知的五項特點，同時也是普羅高菲夫對自我的風格定位與檢視。在進一步探究普羅高菲夫的音樂中的民族特性，俄羅斯音樂學者涅茲齊耶夫 (Israel Nestyev, 1911-) 指出：普羅高菲夫有種民族自豪的強烈感，並強烈追求音樂創作中的俄羅斯風格。¹⁶其中對普羅高菲夫風格影響最深遠是林姆斯基·高沙可夫 (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)、鮑羅定 (Aleksandr Borodin, 1833-1887) 和穆索斯基 (Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)。¹⁷尤其是穆索斯基，普羅高菲夫將他尊為最偉大的革新家。¹⁸從第六號鋼琴奏鳴曲第一樂章中的發展部連接至再現部的過度樂段中連續塊狀和絃的使用，令人聯想到穆索斯基《展覽會之畫》的直率的塊狀和聲結構，在音樂的韻律與聲響上，普羅高菲夫在音樂上也展現出對前輩的尊崇。

¹⁴ 涅茲齊耶夫，頁 26。

¹⁵ Boris Berman, *Prokofiev's Piano Sonatas: Guide For the Listener and the Performer* (New Haven: Yale University Press, 2008), 11.

¹⁶ 涅茲齊耶夫，頁 286。

¹⁷ 涅茲齊耶夫，頁 287。

¹⁸ 涅茲齊耶夫，頁 289。

普羅高菲夫是個多產的作曲家，音樂作品使用了各種體裁與編制，其中近120多餘首的鋼琴音樂佔了很大的比例，其中九首鋼琴奏鳴曲（第十首未完成）的寫作橫跨了三個創作時期，儼然是普羅高菲夫作品風格演變的縮影，其中《第六號鋼琴奏鳴曲》展現了普羅高菲夫於蘇維埃時期更複雜多變的和聲語彙和戲劇性，對位手法在曲中的比例大幅提升，結構上也展現出更深刻的構思與宏大的規模。¹⁹

透過以上風格特徵的陳述，得以幫助筆者更容易掌握普羅高菲夫在《第六號鋼琴奏鳴曲》中的音樂特質，普羅高菲夫曾表示自己想創造一種嶄新的音樂風貌，儘管普羅高菲夫並不是一個音樂革新者，但他有目的性地利用傳統手法使自己的音樂創作展現出特殊的原創性和前所未聞的風貌。²⁰

¹⁹ 但功浦，「對浪漫派鋼琴音樂的反叛與變異——普羅高菲夫鋼琴奏鳴曲的研究」音樂探索第四期（民87），頁19。

²⁰ Stephen C. E. Fiess, *The Piano Works of Serge Prokofiev* (Metuchen: Scarecrow Press, 1994), 1.

第三章 《第六號鋼琴奏鳴曲》之分析

第一節 「戰爭」標題的適切性

在諸多鋼琴理論專書如：敏頓 (Neil Minturn) 的普羅高菲夫的音樂 (*The Music of Sergei Prokofiev*)、或柯比 (F. E. Kirby) 的鍵盤音樂簡史 (*Music For Piano: A Short History*) 等專書中，因第六、第七與第八號鋼琴奏鳴曲在第二次世界大戰²¹期間完成，因此將《戰爭奏鳴曲》作為三首晚期奏鳴曲的統稱。「戰爭」奏鳴曲這個觀念早已根植人心，因此筆者在剛接觸此曲時，發生了將《第六號鋼琴奏鳴曲》視為「戰爭」標題音樂的謬誤，在音樂的詮釋上產生誤解，幸得堪瑟斯州立大學史班納教授²²提點，得以正確地了解此曲的精神與作品背景，也是這個章節的發想來源。

「戰爭」這個標題在普羅高菲夫的自傳或文章中未曾出現，從何而來也無從所考。在柏曼的普羅高菲夫鋼琴奏鳴曲：對聽眾與演奏者的導引 (*Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for Listeners and Performers*) 一書中提及：「在西方的樂界中，第六、第七與第八號鋼琴奏鳴曲通常被視為《戰爭奏鳴曲》，但俄國的學者們並不使用這個稱謂。」²³。基於這個論點，筆者亦查證了俄羅斯學者涅茲齊耶夫在普羅高菲夫一文選、回憶錄、評傳和俄羅斯籍鋼琴演奏家加伏里洛夫 (Andrei Gavrilov, 1955-) 於 2012 年 12 月 7 日台北國家音樂廳的音樂會演奏註釋，兩位專家學者亦未將第七與第八號鋼琴奏鳴曲以「戰爭」代稱。

²¹ 第二次世界大戰開始於 1939 年，結束於 1945 年。

²² Steven Spooner 執教於堪瑟斯大學 (The University of Kansas)，於 2011 年 9 月 29 日受東海大學之邀，於演奏廳舉辦鋼琴大師班。

²³ Boris Berman, 129.

在柯比與高登等西方鍵盤音樂專書中，「戰爭」的標題皆與第二次世界大戰作直接聯想，但以時空背景來說，《第六號鋼琴奏鳴曲》創作於1939年夏天，而德蘇互不侵犯條約於同年8月23日簽訂，此條約正是德國進攻蘇維埃的導火線，而第二次世界大戰的戰火直到1941年6月22日才真正波及到蘇維埃。²⁴根據上述三個重要時間點檢視三首鋼琴奏鳴曲的創作時間，《第六號鋼琴奏鳴曲》創作時間開始於1939年，完成於1940年，戰火尚未波及到蘇維埃；而1941年狼煙籠罩蘇維埃後，於1942年完成了第七號、1944年完成了第八號。根據上述事件時間邏輯而言，《第六號鋼琴奏鳴曲》與第二次世界大戰無實質證據證明其關連性。

以社會環境的觀點來看，在蘇維埃共產主義的背景下，普羅高菲夫的後半生皆被籠罩在「社會主義寫實論」(Social Realism) (社會主義寫實論為蘇維埃政體基本藝術方針²⁵，認為藝術家必須正確地描寫出現實生活與歷史的具體性，並指出其社會主義的意義與價值。) ²⁶中，這種蘇維埃的音樂新道路，要求呈現出現實生活的反映，同時也要塑造出政黨的、階級的與人民的意識型態。²⁷在這種政治條件下，創作並不是自由的，普羅高菲夫於1936年回歸祖國後，每部展演作品都需要經過國家藝術委員會的審核，以檢視作品是否達到黨的藝術標準。

另外，令人值得關注的是，普羅高菲夫於1938-1939年所創作的大型作品，如：電影配樂《亞歷山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky)、歌劇《謝苗·柯特柯》(Semyon Kotko) 和七首歌曲 (Seven Songs, Op. 79)，主題內容歌頌了俄羅斯歷史上偉大的民族英雄並反映出人民所遭受的苦難；而在《亞歷山大·涅夫斯基》和《謝苗·柯特柯》中，故事背景皆與戰爭息息相關，筆者大膽地推論，同

²⁴ 第二次世界大戰期間蘇聯反對納粹德國及其歐洲盟國的戰爭，時間從1941年6月22日開始到1945年5月蘇聯攻佔德國首都柏林為止。

²⁵ 1932年由史達林所提出的藝術新口號。

²⁶ 顧德曼，頁175。

²⁷ 顧德曼，頁176。

年創作的《第六號鋼琴奏鳴曲》，也因此寫作風格上受到影響，內容與音響充滿戰爭氣息，而第六到第八號的「戰爭」標題也並非對第二次世界大戰的反思，應是符合「社會主義寫實論」政治環境下的產物。另外史班納教授於大師班中提到「戰爭」標題並非戰火的真實描繪，因作品內容必須達成政黨的、階級的與人民的意識型態，這樣的作法也可解釋為象徵主義（Symbolism）的表現。²⁸

第二節 《第六號鋼琴奏鳴曲》的作品背景

《第六號鋼琴奏鳴曲》誕生於普羅高菲夫創作黃金期，也就是蘇維埃時期，距離《第五號鋼琴奏鳴曲》與《第六號鋼琴奏鳴曲》的創作時間，兩者相距長達16年的空窗。根據普羅高菲夫的第二任妻子—蜜拉（Mira Mendelssohn Prokofiev, 1915-1968）宣稱當時普羅高菲夫正閱讀羅曼羅蘭的貝多芬著作，也影響到第六、七和八號鋼琴奏鳴曲的寫作。²⁹另外，在1939年的書信中發現，第六號、第七號和第八號三首鋼琴奏鳴曲共十個樂章於相同時間開始寫作，而《第六號鋼琴奏鳴曲》完成於1940年2月11日，同年的4月8號由普羅高菲夫親自首演。

著名鋼琴家李希特（Sviatoslav Richter, 1915-1997）在1940年音樂學者蘭姆的聚會初次認識這部作品，便決心要演奏這部作品。他說道：「《第六號鋼琴奏鳴曲》風格明晰，結構之完美讓我驚訝不已，我不曾聽過這樣的作品。作曲家以狂放的大膽之姿棄絕了浪漫人士的理想，並將二十世紀破碎的脈動納入音樂

²⁸ Steven Spooner 於2011年9月29日東海大學演奏廳所舉辦的鋼琴大師班中提到：對於第六號鋼琴奏鳴曲與第二次世界大戰的聯想是錯誤的，「戰爭」的概念並非具體的音樂描繪，而是一種象徵主義。

²⁹ 顧德曼，頁366。

中。這是一首絕佳的奏鳴曲，雖有崢嶸的稜角，但仍是均衡乾淨。」³⁰

俄國著名音樂學者涅茲齊耶夫指出：《第六號鋼琴奏鳴曲》復甦了普羅高菲夫早期鋼琴作品中“魔鬼”似的猛烈爆發氣質。普羅高菲夫的好友米亞斯科夫斯基（Nikolai Myaskovsky, 1881-1950）曾指出這套作品擁有的“力量與膽略”及其風格的獨特——“新老普羅高菲夫的混合物”。³¹

《第六號鋼琴奏鳴曲》採用古典時期傳統四個樂章的結構，這樣的安排雖無獨到之處，但在結構上與樂曲的長度上是普羅高菲夫九首奏鳴曲中最龐大也最長的，四個樂章在傳統曲式安排下各有其獨特的性格、樂思，但普羅高菲夫以“三全音”的動機和頑固的節奏動機頭尾呼應下，將四個樂章串連成一個完整的概念，加上其獨特的和聲配置、對比強烈的旋律線條、內在豐富的對位手法與性格鮮明的節奏特徵，成就出這套性格獨特、內容艱澀的大作，對於演奏者與聆賞者都是一大考驗。

³⁰ 顧德曼，頁 209。

³¹ 涅茲齊耶夫，頁 120。

第三節 《第六號鋼琴奏鳴曲》曲式分析與主題

源自曼漢樂派（Mannheim）的奏鳴曲式在古典時期海頓、莫札特和貝多芬三傑的發展下達到最巔峰，而奏鳴曲式的邏輯思維體現了古典主義理性平衡的音樂美學精神；演變至浪漫樂派時，因個人主義掛帥，奏鳴曲式儼然成為個人情感表達的絆腳石，直到新古典主義的崛起，遵從傳統架構的奏鳴曲式又再度地復興了。在普羅高菲夫的音樂中，追求古典形式之美已成了作曲原則之一，³²他的器樂曲創作中廣泛地使用古典曲式——奏鳴曲、迴旋奏鳴曲、單樂章交響詩、變奏曲等，他也認為奏鳴曲式是音樂中最靈活的曲式。³³

在第六號鋼琴奏鳴曲中，普羅高菲夫採用了傳統的奏鳴曲編排方式：快板奏鳴曲式、詼諧曲、慢板樂章與奏鳴輪旋曲式（見表1）。

【表1】《第六號鋼琴奏鳴曲》樂章結構

樂章	速度術語	調性	總小節數	曲式
第一樂章	Allegro Moderato	A 大調	272	快板奏鳴曲式
第二樂章	Allegretto	E 大調	160	三段式、詼諧曲
第三樂章	Tempo di Valzer Lentissimo	C 大調	125	三段式
第四樂章	Vivace	A 小調	428	迴旋奏鳴曲式

³² 涅茲齊耶夫，頁 201。

³³ 但功浦，頁 19。

● 第一樂章 適中的快板 (Allegro Moderato) 4/4 A 大調

在傳統的快板奏鳴曲式第一樂章中，速度標示著適中的快板 (Allegro Moderato)，普羅高菲夫在曲式結構上保留著傳統的作法 (見表 2)，但在主題特性、作曲技法與音響的設計上卻是別出心裁的。呈示部主題一開頭，第一小節的低音聲部 A 到 D⁺ 宣告了三全音的關係，而 A 大調三和絃三音的半音變化與下行三度級進音型，模糊了調性關係。(譜例 1) 主題性格展現出粗獷的節奏感、三度交織三全音的聲響。

【表 2】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章段落結構

第一樂章 奏鳴曲式 適中的快板	呈示部	第一主題	1-23 小節
		過渡樂段	24-39 小節
		第二主題	40-67 小節
		結束樂段	68-91 小節
	發展部	前段	92-156 小節
		後段	157-217 小節
	再現部	第一主題	218-228 小節
		過渡樂段	229-241 小節
		第二主題	242-253 小節
		結束樂段	253-272 小節

【譜例 1】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，1-3 小節



第二主題進入 C 大調，主題使用八度平行的對位手法，幾乎沒有任何和聲支持，在調式上，使用了洛克里安調式 (locrian)，掛留的長音削弱了 4/4 拍中強、弱、次強、弱的節奏韻律，使第二主題聽起來旋律飄渺單薄。(見譜例 2)

【譜例 2】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章呈示部第二主題，40-45 小節



樂曲於第 92 小節進入發展部，對位的手法佔據了絕大篇幅，而呈示部的主題動機則改頭換面以新的節奏型態組織再現，也將鋼琴演奏技巧難度大幅地增長。全曲共計 272 小節，發展部 (92-217 小節) 占據了近全曲總長的二分之一 (125 個小節)。在發展部中主題動機的發展更如同萬花筒般，以基本的動機素材交織組成各形各色的樂句，最後再現部 (218-272 小節) 雖僅有 55 小節，但普羅高菲夫精妙的設計，已讓中心樂思-動機 a (譜例 3) 在腦海中揮之不去。

【譜例 3】《第六號鋼琴奏鳴曲》中心樂思-動機 a



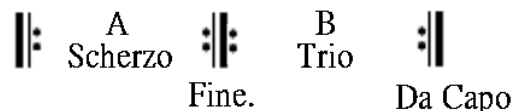
● 第二樂章 稍快板 (Allegretto) 2/2 E 大調

第二樂章在曲式上有諸多觀點，依照樂曲主題再現原則可分為三段式 (ABA')，但亦有部分學者持著變奏曲的看法；又因為 2/2 拍的節奏特點，也有學者認為這是一首嘉禾舞曲 (Gavotte)；以演奏二十世紀鋼琴音樂著名的學者柏吉 (David Burge, 1930-) 認為這是首詼諧曲 (Scherzo)；³⁴ 以樂曲中詼諧的性格和結構而言，再現的 A 段主題的設計近似於 Da Capo 的作法，僅有在結尾段落上更精簡的使用 A 段的素材做收尾，因此按照結構組織和音樂性格，可將第二樂章解讀成詼諧曲的結構 (見表 3)；國內知名鋼琴教授林明慧在力·美·浦羅柯菲夫一書中亦持相同看法。³⁵ 而第二樂章詼諧曲的設計也讓我們聯想到貝多芬中期後的作品，將詼諧曲放入奏鳴曲中取代第二樂章慢板的形式，這樣的手法也是普羅高菲夫對“古典”傾向的體現。

【表 3】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章曲式結構與傳統詼諧曲式

	A 段	B 段	A' 段
第二樂章	1-92 小節	93-130 小節	131-160 小節
	Allegretto	Meno mosso	Tempo I

傳統詼諧曲



³⁴ David Burge, *Twentieth-Century Piano Music*, 1st Scarecrow Press paperback ed. (Lanham, MD.: Scarecrow Press, 2004), 107.

³⁵ 林明慧，力·美·浦羅柯菲夫，桃園：原笙國際有限公司，民 98，頁 40。

第二樂章的主題動機同樣是上行三度級進音型，分成三句不規則樂句共計十二小節，主題節奏以單純的四分音符搭配斷奏奏法，音樂性格顯得生動活躍。樂句開頭三度級進上行和主題樂句不規則的句尾重音乃是此樂章最主要的個性特點。在 A 段與 B 段開頭動機皆使用了三度級進上行音型，然而不同的速度與奏法使素材相似的主題特性有著鮮明的對比。(見譜例 4、5) A 段主題樂句句尾重音不僅打亂 2/2 拍自然強弱韻律，也強調樂句的調性傾向。若以變奏曲的觀點而論，在這樂章中，普羅高菲夫使用了四次主題變奏的手法；這四次的變奏僅有左手伴奏音型和調性的改變（見表 4），因此論定為變奏曲稍嫌證據不足。





【譜例 4】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章 A 段主題，1-12 小節

上行三度級進動機

【譜例 5】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章 B 段主題，93-96 小節

連續三度上行

【表 4】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章變奏樂句分類

變奏	譜例	音型	調性	小節
變奏一		左手分解和弦 伴奏音型	C 大調	36-38
變奏二		左手分解和弦 伴奏音型	G 大調	50-52
變奏三		半音階	E 大調	79-82
變奏四		左手分解和弦 伴奏音型，但 不同於變奏 一、二，分解 和弦取代了重 拍 I 級根音。	E 大調	131-133

● 第三樂章 慢速的圓舞曲 (Tempo di Valzer Lentissimo) 9/8 C Major

這首慢板樂章在架構上有兩種看法，一是三段式：按照調性安排而言，再現的 A' 段與 A 段同為 C 大調，而速度術語的指示也將此曲區分為三個段落。(見表 5)

【表 5】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章三段式曲式結構

三段式			
	A 段	B 段	A' 段
第三樂章	1-41 小節	42-96 小節	97-125 小節
	Tempo di Valzer Lentissimo	Poco più animato	a Tempo

筆者傾向三段式的看法，因此僅提供輪旋曲的結構表格供讀者參考比較。³⁶ (見表 6)

【表 6】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章輪旋曲式結構

段落	A	A ₁	A ₂	過門	B	插入句	C	過門	A ₃
小節數	1	13	21	38	42	61	74	88	97
調性中心	C 大調		A ^b 大調		A ^b 大調				C 大調

第三樂章主題富含濃烈的抒情特質，A 段主題旋律帶有民族風格的音樂色

³⁶ 林明慧，頁 20。

彩，主題開頭作法與第一樂章第一主題相同，以純粹的主三和弦確立調性後，隨即加入變化半音使調性變得模糊。右手第二大拍與第三大拍根據內聲部半音線條與平行六四和弦又可區分成下行三度級進音型與上行三度級進音型。(見譜例 6) 雖以自由對位方式寫作，在織度上有著複雜的多聲部線條，但聽覺上仍充滿三度音程與三度級進音型的動機音響，這樣作法呼應了第一樂章主題動機，使得樂章間的主題關係具統一性。

【譜例 6】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章 A 段主題，1-6 小節



B 段主題素材來自降 A 大調主和弦，寫作手法屬於自由對位，在音樂性格雖與 A 段沒有對比性的差異，但在節奏上從 A 段 9/8 一分為三的複拍結構轉變為以 3/4 為主的單拍子結構。(見譜例 7) 全樂章以豐富的對位手法展現了聲部間緊密的線性關係，音樂中主要對比來自單拍與複拍之間的韻律差異和速度變化。

【譜例 7】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章 B 段主題，42-49 小節



● 第四樂章 急板 (Vivace) 2/4 A小調

第四樂章在結構的使用上是《第六號鋼琴奏鳴曲》四個樂章中最精巧的，輪旋曲的外在輪廓運用了對稱的拱形結構 (arch form)，同時也遵循著奏鳴曲式的原則：呈示部中有兩個對比的主題— 小調主題 A 對比 C 大調的主題 B。(見表 7)

【表 7】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章曲式結構

迴旋奏鳴曲式	呈示部	A	1-28	Am	迴旋曲式
		B	29-84	CM	
		A ₁	85-126	B ^b m、E Pedal	
		C	127-157	G [#] m	
		A ₂	158-184	Am	
	發展部	D	185-203	AM	
		E	204-222		
		D ₁	223-228		
	再現部	A ₃	229-289	F [#] m - Cm - Em	
		C ₁	290-340	Am-Bm-Em-Bm	
		B ₁	341-369	AM	
		A ₄	370-398	Am	
	尾奏	Coda	399-430	AM	

這首迴旋奏鳴曲式中的呈示部 ABA₁CA₂的結構為迴旋曲，發展部的 DED₁為三段式；跳脫奏鳴曲式的看法，以段落來看，可見前後對稱的拱型迴旋曲式。這種如同“洋蔥式”的曲式設計，便是普羅高菲夫所追求的形式之美。

A、B、C 段動機如同前三個樂章有著共通的特性：調性的主三和弦，動機短小素材簡樸。其中 B 段素材來自第三樂章 B 段主題的逆行。(見譜例 8) 這個主

題逆行的變化不易被發現，筆者以第四樂章 A 大調 B1 段落與第三樂章降 E 大調 B 段交叉比對，發現若將第四樂章 342 小節移低八度，便是第三樂章 B 段材料完整的逆行。（見譜例 9）

【譜例 8】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章 B1 段主題，341-345 小節

The image shows a musical score for Example 8. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with the tempo marking 'Piu tranquillo' and the dynamic marking 'p dolcissimo'. A bracket above the treble staff spans from the first measure to the fifth measure, with the label '第三樂章B段主題的逆行' (Inversion of the theme of the B section of the third movement) written above it. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

【譜例 9】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章 B 段主題，45-48 小節

The image shows a musical score for Example 9. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several measures of music, including a phrase with a slur. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

第四樂章在結構上是四個樂章之最，在動機素材的使用因應多種段落的需求也是最多；普羅高菲夫巧妙地以三和弦的材料統一各段的樂思，在各樂段間安插回溯的先前樂章主題樂思，使樂章間主題關係緊密且頭尾相互呼應，這種純熟與精練的作曲技法充分展現出晚期成熟的風格、體現了追求形式之美的原則。

第四節 《第六號鋼琴奏鳴曲》旋律特性

旋律是不會枯竭的——普羅高菲夫如此說道，他表示：「對於旋律的重要性與否？我從未懷疑過。我非常喜歡旋律，我認為他是音樂中最重要的成分，長久以來我一直在我的作品中改進它的素質。」³⁷普羅高菲夫在鋼琴奏鳴曲的旋律線條上，一改浪漫時期長線條、聲樂化、過度表現情感等特點，力求短小、簡潔，如嚴謹的格言般，沒有多餘的高談闊論。³⁸在這套作品中，筆者將普羅高菲夫的旋律特徵分為以下兩種種類加以說明：

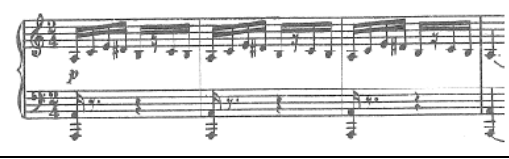
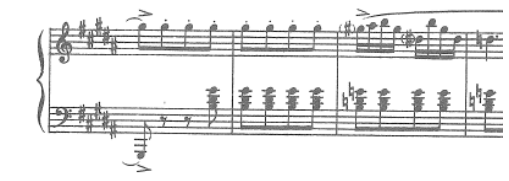
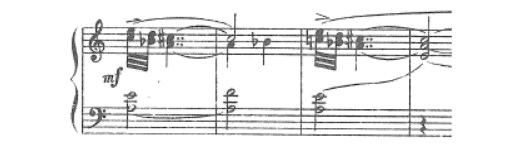
第一種 動機式的旋律

動機式的旋律意指以特定動機的音高排列關係和節奏關係形成的旋律線條。第一樂章中的第一主題以 M 節奏特徵貫穿全曲，動機是短小且精煉的，旋律的橫向發展以小三度級進下行，縱向則是三度音程關係，主題開頭前三小節沒有音高的變動，主要的變化來自節奏時值的伸縮安排。（見譜例 1）第二樂章主題也是屬於動機式的旋律，開頭前十二小節的主題樂段發展出三句長度不對稱的樂句，這三句不對稱的樂句中，以級進上行三度音階作為主要動機發展，這三句皆以不規則的重音收束，這樣的重音也打破原本 2/2 的自然強弱律動。（見譜例 4）第四樂章 A、B、C、D 各個樂段的主題皆以三和弦作為主題的基底，A 段是 A 小調分解和弦十六分音符、B 段旋律以 C 調大三和弦變化而成、C 段以重複的升 G 小三和弦，最後 D 段再現第一樂章開頭動機。（見表 8）以上所論述的動機式旋律因使用了同音反覆、塊狀和弦結構等手法，而且總是以快速的、常動的型態出現，這樣的作法體現也出普羅高菲夫在鋼琴音樂創作中“敲擊風格”，這種打擊式的演奏風格使音樂聲響更顯得躁動不安，也襯托出普羅高菲夫鋼鐵般的音樂性格。

³⁷ 涅茲齊耶夫，頁 26。

³⁸ 涅茲齊耶夫，頁 301。

【表 8】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章樂段動機

樂段	譜例	動機	小節數
A		A 小調分解三和弦	1-4
B		C 大調分解三和弦	29-32
C		升 G 大調分解三和弦	125-128
D		同於第一樂章開頭主題	183-186

第二種 抒情的旋律

在這套作品中，普羅高菲夫所譜寫的抒情旋律包括第一樂章之第二主題、第二樂章的 B 段、和第三樂章主題皆屬於抒情的旋律特質。這些抒情的旋律特質，較為質樸、精煉且具俄羅斯民族色彩。³⁹ 在線性的安排上，普羅高菲夫喜用音程跳進打破平順流暢的旋律線條，使得旋律線條有稜有角；如第一樂章第二主題使用連續三度的跳進使旋律線條浮動。（見譜例 2）第二樂章中段亦是使用三度連續跳進，形成九度音響上的稜角。（見譜例 5）另一種作法是將同音域內的旋律線條，重新配置到不同音域中跳動，使旋律音響瞬息萬變。第三樂章中段旋律不僅在和聲上有鮮明的色彩變化，普羅高菲夫更巧妙地將旋律配置到不同音域上，使旋律音響快速變動。（見譜例 10）

³⁹ 涅茲齊耶夫，頁 283。

【譜例 10】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章 B 段主題，71-74 小節



多稜角的線性特徵早已成了普羅高菲夫的一大特色。在這套奏鳴曲中，抒情特質的旋律線條往往結合對位手法。第一樂章的第二主題以八度平行對位手法奏出，幾乎沒有任何和聲支持，僅以單純的兩條線性旋律交織而成。（見譜例 2）第三樂章主題則是多聲部自由對位，相較於旋律特質濃厚的外聲部，內聲部的線條則是隱晦的，直到第三小節出現了熟悉的三度音程下行級進音型，內外聲部展開對唱關係，對位的手法也因此更為明朗化。（見譜例 6）

在這套奏鳴曲中，樂章中動機與旋律的特性是簡樸且易於辨認的，而對位手法成為主題與動機們的結合發展最主要的手段。第一樂章發展部（90-116 小節）結合呈式部第一主題、第二主題的素材，發展部的開頭便是以第二主題開頭大二度加小三度的音程發展，聲部之間以三全音的關係對位發展。（見譜例 11）

【譜例 11】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章發展部，92-98 小節



普羅高菲夫將相同的動機旋律以不同的音樂特性展現並發展，如第一樂章的開頭主題，原是富有節奏感和驅動力的；第四樂章發展部第 183 小節開始，第一樂章主題再現時，以對位手法結合了中心樂思與左手半音旋律線條，在這樣的融合下，原有的節奏特性被賦予抒情的特質，展現出不同於第一樂章的風貌。（見譜例 12）

【譜例 12】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，204-212 小節

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with a crescendo (*cresc.*) dynamic. In the second system, there are two circled annotations: one in the right hand labeled '中心樂思' (Central Melody) and one in the left hand labeled '半音線條' (Semi-tone Line).

第五節 《第六號鋼琴奏鳴曲》調性手法與和聲語彙

第六號鋼琴奏鳴曲在形式體裁保留了古典主義的框架，其音樂內容所呈現的新意，表現在和聲語彙與音響上，而非在古典的曲式上。普羅高菲夫在論自己的音樂創造一文中提到：「我很早就發現自己對調性音樂的熱愛，對於我來說，音樂如同建築般，將音樂建立在主音上，如同建築在牢固的基礎上；若音樂建立在無主音上，那就等於建築在沙漠上。」⁴⁰普羅高菲夫捍衛傳統調性或調式思維是不留餘力的。在音樂作法上持續讓主音與主和弦保有主導地位，這樣的作法也使“頑固低音”成為他寫作特色之一。

⁴⁰ 涅茲齊耶夫，頁 26。

● 錯音風格

雖然在調性使用保持傳統的作法，但普羅高菲夫喜歡在終止式前突然地轉到遠系調上，使調性出現動盪，（見譜例 13）如第二樂章主題結尾處，利用半音進行使音樂在毫無準備下進入 D 大調的終止式。

【譜例 13】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章，1-12 小節

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system is marked 'EM:' and 'D: V-I'. A circle highlights a specific chord in the second system.

第六號鋼琴奏鳴曲四個樂章中，這種突然離調的手法不僅出現在終止處，當主題旋律較為簡樸時，普羅高菲夫常常在毫無預備的情況下插入遠系調的和弦，使旋律充滿意外的驚奇感，這樣的例子在第六號鋼琴奏鳴曲中比比皆是，如：第三樂章的開頭主題。

這種直接、快速又短暫地偏離調性的手法無法視之為轉調，這些半音之間的調性游離只能視為同調性的色彩變化。第三樂章開頭前兩小節中，普羅高菲夫利用半音變化迅速脫離 C 大調的和弦色彩，隨即於第二小節第二大拍又回到原本調性色彩中。（見譜例 14）這種帶有奇異色彩的變異半音被視為旋律音或和弦替代音來使用，這樣的作法形成普羅高菲夫重要的風格特徵之一，有學者將之稱為“錯音風格”。⁴¹

⁴¹ 但公浦，頁 23。

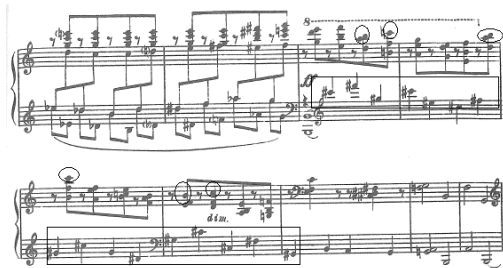
【譜例 14】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章，1-3 小節



● 複調手法

複調手法也是普羅高菲夫追求新穎音響的手段之一，在第一樂章的 33-39 小節中，上聲部不斷地強調 C 大調導音 B 解決到主音 C，左手下聲部以 B 音持續搭配非 C 大調的變化音，全白鍵與全黑鍵的調性對立，在音響上形成對立的衝突感。(見譜例 15)

【譜例 15】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，31-39 小節



第四樂章尾奏 450-453 小節也是個複調的手法，右手使用 G 小調自然小音階，左手 D 大調下行音階，雙手以十六分音符逆行齊奏，結束在 A 音上，卻相距七個八度，以複調性和對立音域的配合產生新穎的音響。(見譜例 16)

【譜例 16】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，421-425 小節



- 和聲語彙

身為二十世紀名家之一的普羅高菲夫，在自己的和聲語彙上也有自成一格的組織方式，普羅高菲夫使用的和聲素材是建立在三和弦的基礎上，用來加強音樂的縱向結構並推翻浪漫樂派浮濫的和聲色彩。在充斥著不協和音響的二十世紀中，普羅高菲夫依然保持使用基本三和弦的作法，使得普式的音樂展現出鮮明的個人特質。然而在和聲的功能與語法上則保持傳統的作法，另一方面卻又大膽地將新穎的和聲音響結合傳統的終止式（譜例 13），普羅高菲夫向來否定陳腐又沒創造力的模仿，因此這種不尋常的搭配方式也成為普式獨有的風格之一。根據《第六號鋼琴奏鳴曲》和弦建構方式可區分成：

- 單純的三和弦：由兩個三度音程構成，在《第六號鋼琴奏鳴曲》中，三度音程與三和弦是主要音樂發展的素材與動機。
- 滑動半音的三和弦與七和弦：利用和弦三音或五音的變化，使音響產生調性模糊的功能，第一樂章主題動機利用 A 大調主三和弦中三音的半音滑動變化，使調性產生模糊。（見譜例 17）

【譜例 17】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，1-2 小節

升C與C音間的半音滑動



另外，七和弦本身是不協和的和弦，在半音的變化下，屬七和弦脫離原本的功能作用，而不協和附加音使音響產生新的色彩效果。如第一樂章第

204-206 小節，原本 V_7 的和弦結構中，加入了非和弦音的降 B 音，使屬七和弦不被解決外，也增加了音樂上的不確定性。(見譜例 18)

【譜例 18】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，204-206 小節



降B音與B音間的半音變化

AM: V2

- 非三度音程堆疊的高疊和聲：第一樂章再現部中，同時出現四度堆疊和五度堆疊，特別的是這樣的堆疊效果是藉由踏板發揮作用的。隨後緊接著出現縱向的四度堆疊和聲。(見譜例 9)

【譜例 19】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，249-256 小節



(Ped.)

- 平行和弦的使用 這種平行和弦的使用，使調性暫時地偏離主調性的功能。(見譜例 20)

【譜例 20】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章，1-3 小節



Tempo di valzer lentissimo

二十世紀音樂和聲與過去最大的差別在於：不協和音程—二度、七度與改變的四度或五度音程所產生的和弦，這些和弦具備沒有預備音或者開放不解決的和弦特性，普羅高菲夫善用這般手法，創造出個人獨特的風采魅力。

第六節 《第六號鋼琴奏鳴曲》節奏特性

二十世紀音樂的創新除了打破和聲的舊式思維外，作曲家們喜歡破壞傳統節奏中自然的強弱律動，常以改變拍號、切分音、強拍休止、長音持續和掛留等作法來破壞樂句節奏的規律，並產生音樂上的不穩定性。普羅高菲夫在此曲第一樂章呈示部第 77-88 小節中，利用切分節奏、改變拍號與重音錯置手法，打破節奏上強弱拍的自然韻律，使得小節線的功能蕩然無存。(見譜例 21)

【譜例 21】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，77-88 小節



The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a complex, syncopated melody in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melody with dynamic markings like *mf* and *f*. The third system features a bass staff with a prominent *pp* (pianissimo) marking and a melodic line that spans across the system boundaries, illustrating the 'disruption of the natural accent pattern' mentioned in the text.

除了打破自然的韻律之外，普羅高菲夫在主題節奏結構的設計上，趨於“數學化”⁴²。第一樂章第一主題前三小節便展現了這個特性，以八分音符為一單位，動機 a 為五個單位，前三小節的節奏結構為 5 ♪ + 3 ♪，5 ♪ + 3 ♪，3 ♪ + 3 ♪ + 2 ♪，利用節奏上的緊縮設計使主題帶有一股驅動力。(見譜例 22)

【譜例 22】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，1-3 小節，動機 a



根據五種創作面向，“常動式”是普羅高菲夫慣用的手法之一，也是相當外顯的特徵；第一樂章發展部利用對位的手法使得八分音符節奏此起彼落，使音樂的動向有一股持續往前的動力。(見譜例 11) 第四樂章急板 (Vivace) 利用開頭十六分音符 A 小調分解和絃為主要動機，機械式地反覆出現，帶有“觸技曲”與“常動曲”的性格，使樂曲的節奏特性躍升到主導地位。(見譜例 23)

【譜例 23】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，1-9 小節



⁴² 歐陽伊麗，頁 18。

第四章 演奏技巧與風格詮釋

關於《第六號鋼琴奏鳴曲》，俄國音樂學者涅茲齊耶夫說道：

《第六號鋼琴奏鳴曲》再次向人們宣告作曲家對鋼琴技術的新挑戰：這裡提供各式各樣的手法—第一樂章是複雜的、強烈突出重音的跳躍，第二樂章與第四樂章—細碎的手指技巧和第三樂章飽滿的和弦音響以及濃密的音型。作品中復甦了普羅高菲夫早期作品中“魔鬼”似地猛烈爆發氣質…⁴³

這套曲子在鋼琴演繹與技巧上對演奏者是相當嚴峻的挑戰，普羅高菲夫在《第六號鋼琴奏鳴曲》四個樂章中樂思的安排，展現了不同的音樂特性與氛圍；整套曲子在大跳位移技巧幾乎使用了鋼琴全部的音域，第二與第四樂章中快速且細碎手指技巧，讓人吃足了苦頭。除了形形色色的鍵盤技巧外，這套作品屬於普羅高菲夫晚年的作品，音樂內涵從躁動不安的氛圍到充滿人性敏感的表現，展現出多變且複雜的音樂內涵。加上組織龐大的結構，挑戰著演奏者的專心度、持久的續航力與體力。筆者將藉由普羅高菲夫所標示的音樂符號與指示，配合專家學者們的演奏詮釋，歸納出貼近樂曲本意的情感表現與詮釋方法。此外，筆者也將自身練習經驗中所遇的難點，提出自身的看法。

⁴³ 涅茲齊耶夫，頁 120。

第一節 第一樂章的演奏詮釋與技巧探討

第一樂章適中的快板，普羅高菲夫親自標示著♩=112的速度，第一主題以三度級進下行和左手的三全音以開門見山的方式預示了全曲不安與躁動的氣氛，第一主題形象由尖銳的和聲與機械性的節奏構成，產生一種冷硬而無情的音響，而過渡樂段內聲部半音的行進，與第一主題一樣機械，毫無人性可言；這個主題節奏感明確，充斥著連續的敲擊性三度音程，演奏時要小心控制觸鍵的速度，才能使鋼琴發出金屬般的鏗鏘聲及多樣的音色變化；為了達到鋼鐵般的音響特性，此時手指必須保持相當穩定且有力的支持，手腕也要支撐好，利用整隻手臂的質量發出厚實響亮的音色。

在第一主題段落中，三度音程的連續進行與跳動需要仔細且精準的演奏。筆者在練習的經驗上，右手三度音程的連續進行，建議以1指與5指開始演奏大三度的音程，左手的三度音程的連續進行保持以3指和1指開始奏出。主題的後段有左右手交替的連續八度音程，旋律線條要在音響上連接好，使線條不因左右手交替演奏而間斷。（見譜例24）

【譜例24】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，8-13小節

左右手連續交替的八度音程

連接部第 24 小節處開始以平行的和聲結構進行，內聲部藏著半音的旋律線條，以左右手大拇指交替圓滑地奏出，上聲部的平行和弦要注意音符時值僅有 \dot{E} ，因此右手需要手指的獨立性，帶出圓滑的大拇指旋律同時保持平行和弦乾燥的音響。(見譜例 25)

【譜例 25】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，23-26 小節

平行六四和弦

內聲部半音旋律線條

The image shows a musical score for Example 25, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features parallel six-four chords. A circled area in the top staff highlights a specific chord. The bottom staff features a half-tone melodic line in the inner voice. The score includes dynamic markings such as *p* and *tenuto*.

第二主題相較之下就是另一個不同的世界了，古怪的、天真的和簡樸的以自然調式譜寫出，旋律底下幾乎沒有任何和聲支持，使音響顯得更為單薄。發展部運用了性格互相衝突的第一與第二兩個主題，以三全音的關係對位輪唱，組織成一個龐大且複雜的發展部，原本天真抒情的第二主題變得躁動尖銳(第 92 小節)，八分音符的連續斷奏使音樂富有活力。發展部使用了所有動機與素材，對位的手法使這段演奏技巧顯得更複雜棘手：有同音反覆、快速音群、快速位移、用拳頭演奏 (col pugno) 與滑奏 (glissando) 等技法。此樂段雖然有著豐富的素材與樂句的發展，仍需保持各個主題精神的一致性，並抽絲剝繭地處理素材之間的層次變化，各聲部間的音響特性須嚴格區分出來。筆者的練習經驗中，發展部在技巧上是最複雜困難的樂段。練習此段落時，在意念上要緊跟著旋律線條，不可讓多變的演奏技巧迷失了樂曲主要進行的能量。當面對許多快速位移且複雜的技巧時，則要建立良好穩定的練琴習慣：慢練、細練、精練三大原則，以極慢速的方式練習，要求位移前要眼睛與手先到位再觸鍵，每次練習都必須要求達到精準的目標。(見譜例 26)

【譜例 26】《第六號鋼琴奏鳴曲》第一樂章，136-146 小節，快速位移技巧



第二節 第二樂章的演奏詮釋與技巧探討

具有詼諧性格的第二樂章，開頭要注意拍號的標示—2/2 拍，主題節奏韻律應符合兩大拍的韻律感，過份地細數拍子很容易演奏成強—弱—次強—弱四拍的方正韻律感，建議在演奏此樂章前，先在心中默念 1-2-，建立好正確的韻律再開始。A 段為多聲部的和聲織體，要仔細將旋律線條或半音變化強調出來。筆者在學習此曲時，老師提供一個有幫助的練習方式：將主要旋律進行交給左手彈奏，使右手次要聲部與主旋律產生聲音上的區別，藉以強化耳朵的聽覺要求。普羅高菲夫在這個段落中各樂句結尾處設計許多重音要確實地演奏出來，以達到詼諧的效果；而樂曲中標記著斷奏的目的，是為了使和弦演奏音色更具有彈性，彈奏者在處理這些和弦時，應以貼鍵後快速觸鍵的方式演奏，並同時強調出主要旋律聲部。

A 段主題於第 36 小節時，左手從和弦的織體變成快速的五連音分散三和弦，譜上標示著 pp，因此要求非常輕巧地演奏。筆者建議此樂章的演奏速度應參考普羅高菲夫最佳詮釋者之一——李希特的演奏速度，大約♩=90。演奏者在這樣位移速度飛快的情況下，需要精準地演奏出左手跨越兩個八度的五連音分解和弦音型，在技巧上著實困難，筆者依照多位老師的建議綜合自己練習的心得，在此提供小小的分析與注意事項：兩個八度的五連音分解和弦音型屬於跳躍式的和弦技巧。練法建議如下：

第一步精準度的訓練：要先將分解和弦以塊狀的結構練習位移的精準度，先以慢速練習將左右位移的動線訓練成一直線，同時注意減少手臂多餘的動作，嚴格要求手的位置定位要在觸鍵前到位並確實地落在鍵盤正中心的位置，以上所有的練習手部的狀態必須達到舒適、平衡的狀態。

第二步指法的選擇：三和弦有兩種較可行的指法 124 或 123 根據和弦的位置與形狀混合搭配 125 指的使用，筆者親身的經驗 125 與 135 的指法搭配較不可行，因此不建議使用 135 或 125 指法。（見譜例 27）

【譜例 27】《第六號鋼琴奏鳴曲》第二樂章， 36-38 小節



根據普羅高菲夫友人也是位作曲家——浦朗克（Francis Jean Marcel Poulenc, 1899-1963）的說法：普羅高菲夫對自己作品的手稿是一絲不苟的其速

度標記、作品編號和日期都寫得非常精確。⁴⁴記譜方式關係著音樂性格與詮釋方法，因此在讀譜上要很小心，任何重音記號與斷奏記號都應被演奏清楚。普羅高菲夫的作曲家友人—阿薩菲耶夫（Boris Asafiev，1884-1849）指出：重音在普羅高菲夫的音樂中是最有價值的裝飾元素，它使演奏更加鋒利、特別乾脆且閃爍。⁴⁵因此有著斷奏記號的音符應被演奏成輕巧有彈性的音色，而沒有標示斷奏記號的音符，則該彈滿時值，相較於斷奏奏法之下，無斷奏記號音響顯得遲鈍而怪誕。

第三節 第三樂章的演奏詮釋與技巧探討

第三樂章有著和緩、歌唱的特質，音色的表達要厚實溫暖，線條與呼吸要深遠綿密。處理這種多聲部織體時，聲部線條表達要清晰，首要任務便是將主聲部與對聲部的關係區別清楚，進而在音響與音色上琢磨，安排出層層堆疊、互相呼應的層次感。

普羅高菲夫的音樂，節奏特性是一大特點，即使在緩慢的速度中，如同歌唱般的橫向線條也要保持圓舞曲的特質；因此，樂句的呼吸需要精密的計算，不能濫用彈性速度。筆者建議♩=40-45間的演奏速度比較合宜，開頭標明了“極慢速的圓舞曲”提醒演奏者，在極慢速的演奏下依然保持著三大拍的律動。圓舞曲的

⁴⁴ 顧德曼，頁 123。

⁴⁵ 涅茲齊耶夫，頁 326。

第一大拍有著一股穩定的驅動力，因此演奏者要小心將重心放在大拍子上，不能被 9/8 拍中的小碎拍分散這種大的律動感。

第三樂章的動機 X（見譜例 28）在 A 段與 A' 段中完整地出現五次，這五次的變化主要在調性色彩與聲部的變化中。A 段以 C 大調呈現的兩次旋律，於第 13 小節第二次出現的動機 X 在三小節後的第 16 小節直接轉調，此時音樂的張力表現在和聲與調性色彩中，並非音量上，小心幅度過大的音量變化。第三次出現於第 21 小節的降 A 大調的 X'，此段落後句對位手法較前兩次更為豐富，要保持這些新增的素材與主題旋律的對唱關係，而此段也是 A 段音樂最高潮的地方，要設計好音樂張力的安排。

【譜例 28】《第六號鋼琴奏鳴曲》第三樂章動機 X



B 段標示著 “Poco più animato”，“animato” 是生氣蓬勃之意，避免音樂上不必要的加速。不同於 A 段的複拍子，B 段主要為 3/4 拍，要掌握好速度上的統一。

第三樂章有厚重的織度，內在的半音關係相當複雜，和弦之間有許多不和諧音程，因此踏板的深淺踩法與使用時機為整首曲子音色掌控的靈魂角色。各段落間要考慮織度厚薄度與音樂張力的大小來調整踏板的使用。以 A 段和 B 段為例，A 段的織度較單薄，踏板應踩淺並將踏板當作連接的輔助工具，使音色較蒼白些。A2 段（21 小節處）對題變化豐富，富有戲劇張力，踏板的應用應靈活多變，以幫助音色變化更為鮮明。

上述的踏板如同調色功能般，隨著場地與鋼琴情況的不同，因此筆者便不仔細標示出踏板使用時機與深淺踩法。在練習過程中，筆者認為最大的難點在於左手第一拍和弦距離皆超過十度，在右手無法協助而無法同時奏出和弦音的情況下，這類型的和弦需要以撥奏的方式奏出。撥奏的時機分兩類：（一）根音對齊第一拍同時發聲；（二）最高音對齊第一拍發聲。這兩種踏板是完全不同的踩法，前者換踏板的時機要精算，因為大和弦的撥奏位移速度快，無法使用手指圓滑，因此容易漏掉根音。第二種的撥奏缺點是容易拖慢速度，也容易帶出上個和弦的殘響，因此在演奏上要小心，盡量避免拖拍的情形發生。

第四節 第四樂章的演奏詮釋與技巧探討

充滿炫技意味的第四樂章，普羅高菲夫以快速又連續的十六分音符展現出無窮動（perpetual motion）的性格，如同眼睛緊盯車輪快速旋轉，令人暈眩。這個主題帶有強烈的節奏特性，每個十六分音符需要俐落、靈活的手指技巧，應該以斷奏（staccato）方式演奏，柏曼建議演奏此曲的主題時，勿使用小的環狀手腕動作，否則音樂會聽起來太好聽、太溫柔，應展現出音樂本身頑固、不退讓、堅硬的個性。⁴⁶根據柏曼的著作**鋼琴彈奏法：鋼琴大師演出備忘錄**一書中指出：良好的手指技巧須具備兩個原則：「經濟化的原則」和「延伸化的原則」；「經濟化的原則」是只使用最少力氣的手段來回應所需，同時達到最高的效率。「延伸化的原則」是指演奏活動將以身體各個部位（手指、手掌、手臂）作為連接樂曲的延伸，每個部位也總是準備好支持或分享演奏的過程。⁴⁷根據以上原則演奏此主題時，需要貼鍵的手指並快速的發力，靈活運用手指關節並省略多餘的手腕動

⁴⁶鮑利斯·柏曼（Boris Berman）著，廖皎含譯，**鋼琴彈奏法：鋼琴大師演出備忘錄**（*Notes from the Pianist's Bench*），台北：五南出版，民92，頁28。

⁴⁷柏曼，頁29-30。

作。筆者學習此曲右手第一小節時曾用過兩組指法，以下便依照筆者對兩組指法的使用心得，分析其利弊：（見表格 9）

【表 9】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章第一小節指法比較

指法	優點	缺點
13542 32	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 無任何水平位移的動作， ➤ 動作較穩定，較不易漏音 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 固定在同一位置上，動作容易僵化、不靈活 ➤ 135 指長相當不一，容易產生過大的上下震盪
12431 32	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 3 指的水平位移動作能放鬆手的肌肉 ➤ 12 指較靈活易達到理想的速度 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 易漏音 ➤ 伴隨手腕的動作，容易加速，造成速度的不穩定

在主題 A 之第 17-25 小節中，半音模進上行的音組要避免加上不必要的重音，段落節尾處的左手 C 大調三和弦的聲音要乾燥些。（見譜例 29）

【譜例 29】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，15-28 小節

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system (measures 15-18) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 19-22) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 23-26) shows the melodic line moving towards the end of the phrase, with the bass line providing harmonic support. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

普羅高菲夫受到俄羅斯前輩們的影響，音樂中經常營造出童話或天真的氣氛，第四樂章B段第28小節開始，右手旋律素材運用了圓滑線，使旋律產生不同的連斷法，將單純的C大調音響注入遊戲般的特性。C段第127小節開始，展現出普羅高菲夫“猛爆性的魔鬼風格”⁴⁸，重複音的主題有著一股鋼硬般的驅動力，要使音色銳利、鋼硬；而這段還有一個小難點：雙手快速反向的位移，筆著建議將位移前的G# 交給右手演奏，讓左手得以更快速到位。（見譜例30）

【譜例30】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，140小節，雙手反向位移



被視作發展部的中段（185-228小節），所有素材皆來自第一樂章，這種後面樂章再度引用前面樂章的主題素材，稱作「連章形式」⁴⁹（cyclic form），如同“蒙太奇”的運鏡手法⁵⁰般。在節奏強烈的呈示部後，插入第一樂章第一主題的素材，音樂帶有晦澀、模稜兩可且怪誕的性格，令人聯想到象徵主義的精神。在此處突然變慢的速度與圓滑奏的標示，使這段中段音樂不同於第一樂章主題原有性格，顯得沉重且笨拙；這樣突然地改變速度，在演奏時應更加精算音符時值，使音符時值達到該有的長度。

⁴⁸ 涅茲齊耶夫，頁120。

⁴⁹ 此翻譯參考國家教育研究院學術名詞網。

⁵⁰ 根據國家教育研究院學術名詞網，蒙太奇（Montage）是一種大量使用剪接的電影拍攝手法，在法語中，蒙太奇有「組合」的意思。意思就是：兩個衝突的鏡頭產生出一個全新的概念，也就是A鏡頭與B鏡頭的碰撞產生出全新的C鏡頭，而不是AB的融合。而轉變的過程不應是平穩而順利的，應該是劇烈的衝撞與擺盪，平穩的轉變是一種錯誤。

再現部揭示了呈示部所有動機，在技巧的展現上也更加的華麗。然而在密集的轉調下，和聲被延遲解決，再現部展現出”緊湊”的音樂內容與精神，也大量運用了雙手交疊、雙手交替等技法，製造出目不暇給的視覺感受。在這個雙手技巧要求協調，且精準如體操運動般的樂段，速度的掌控顯得更加困難。筆者建議以重音作為速度上的演奏指標，組織樂句間的韻律並搭配節拍器練習穩定的演奏。（見譜例 31）

【譜例 31】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，251-262 小節

左手在上，右手在下

雙手快速輪流交替 雙手交替

根據筆著練習經驗，再現部最後的 A 段變化，雙手音型十分不順手，尤其是左手的半音進行的音型，以下提供筆者仔細練習實驗過的指法供讀者參考：（見譜例 32）

【譜例 32】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，379-382 小節

2 1 5 4 1 1 5 4 1
5 3 5 3

這段主題 A 的最後再現（370-398 小節），在音型有承接最後尾段（399-430 小節）的作用，速度標示著“Poco a poco riprendendo il primo Tempo”，作者指示這段演奏應該逐漸加速回到開頭的速度，筆者建議速度應循序漸進地加速至第 380 小節回到原速；雖然在速度上漸漸加溫，要時時刻刻聽左手較長的音符時值以穩定整段節奏。

尾奏以複雜的節奏性和大幅度的鍵盤位移挑戰演奏者技術的純熟度，開頭左右手分別奏出相差半音的三全音動機音型，T 的節奏與快速的 10 連音階上行隨機地出現，這樂段所展現的是對音效上的投射，應避免重擊每個音符，在音色設計上要確認每個音型能被聽見，同時也應避免粗野過重的力度詮釋。（見譜例 33）

【譜例 33】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，395-403 小節

The image displays a musical score for piano and bass. The piano part is on the top staff, and the bass part is on the bottom staff. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a circled triplet of notes labeled "三全音" (Tritone) and the bass part with a circled triplet of notes also labeled "三全音". The second system shows the piano part with a circled triplet of notes labeled "三全音" and the bass part with a circled triplet of notes labeled "中心樂思" (Central Theme). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

最後樂句（422-425 小節）以雙手音階反向而行，音域從鋼琴正中央迅速奔向遙遠的鋼琴兩側音域，緊接著雙三度連續行進的音程在各音域上跳動，在聽覺與視覺上賦與強烈的回溯性與戲劇性中總結了《第六號鋼琴奏鳴曲》。（見譜例 34）

【譜例 34】《第六號鋼琴奏鳴曲》第四樂章，421-430 小節

The image displays a musical score for two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the middle of the system, and a fortissimo (*ff*) marking appears at the end. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material. It includes a repeat sign and a final fortissimo (*ff*) marking. The score is annotated with various performance instructions such as accents, slurs, and dynamic markings.

第五章 結語

二十世紀初，世界局勢動盪不安，政治局勢的緊張連帶地影響到文學、藝術與音樂等之創作。普羅高菲夫的一生經歷了許多戰爭與革命，生命的經歷讓他體驗了琳瑯的藝術觀點，也造就出其獨特的音樂美學！

普羅高菲夫於1936年返回蘇維埃政體，重返祖國為劃分時期的主要界線。先前旅居國外的經驗使普羅高菲夫的音樂吸收當代表現主義與象徵主義的特徵風格，早年於音樂院的學習與自身對國家的愛國情操也促使他的音樂充滿民族色彩。普羅高菲夫晚年曾在自傳中對自己音樂創作分成五種風格：古典的、現代的、常動的、抒情的和怪誕的。在《第六號鋼琴奏鳴曲》的寫作中，在曲式上古典的繼承、現代化的和聲、常動的第四樂章、抒情的第三樂章、怪誕的旋律，足以辯證出這五項特質。

普羅高菲夫長年在形式體裁的創作上追求形式之美，《第六號鋼琴奏鳴曲》從基本三段式結構體擴充延伸到迴旋奏鳴曲式，每個樂章都有著清晰且明確的形式，而動機的相互呼應使這套作品展現出一致性。普羅高菲夫最鮮明的特徵來自於調性與和聲的使用，在調性上他喜歡追隨傳統的調性系統，塊狀和聲結構，及非三度音程堆疊的和聲結構，在音響上有著鮮明的鋼鐵特性。《第六號鋼琴奏鳴曲》的旋律特質與對位手法有著密不可分的關係，而普羅高菲夫在這套作品之旋律的搭配上，總是帶有民族情懷且賦予新的音樂特性。節奏乃是音樂要素中，最重要的一項，普羅高菲夫以敲擊式的節奏讓這套作品充滿“動”的能量。在節奏重音的安排下，音樂特性也顯得怪誕、滑稽。

鋼琴音樂在普羅高菲夫的音樂創作中有舉足輕重的地位，而《第六號鋼琴奏

鳴曲》屬於普羅高菲夫晚期成熟的創作作品之一，樂曲中充滿傳統與創新的矛盾感，而這正是普羅高菲夫獨樹一格的音樂特質。筆者透過此次《第六號鋼琴奏鳴曲》音樂語彙的研究，希望能夠達到拋磚引玉的效果，並期盼能引發眾人對普羅高菲夫音樂的興趣。

參考文獻

中文書目

- 林明慧。力·美·浦羅柯菲夫。桃園：原笙國際有限公司，民 98，初版。
- 柏曼，鮑利斯，(Boris Berman) 著，廖皎含譯。鋼琴彈奏法：鋼琴大師演出備忘錄 (*Notes from the Pianist's Bench*)。台北：五南出版，民 92，初版。
- 涅茲齊耶夫 (Israel Nestyev) 著，徐月初、孫幼蘭譯。普羅柯菲耶夫一文選、回憶錄、評傳。北京：文化藝術，民 76。
- 顧德曼 大衛 (David Gutman) 著，白裕承譯。普羅高菲夫 (*Prokofiev*)。台北：智庫出版，民 85。

中文期刊

- 但功浦。「對浪漫派鋼琴音樂的反叛與變異—普羅高菲夫鋼琴奏鳴曲的研究」
音樂探索第四期 (民 87)：19-26。
- 檀革勝。「普羅柯菲耶夫對傳統複調思維的繼承和突破 (一)」天津音樂學報
第一期 (民 97)：32-41。
- 檀革勝。「普羅柯菲耶夫對傳統複調思維的繼承和突破 (二)」天津音樂學報
第二期 (民 97)：41-49。
- 檀革勝。「普羅柯菲耶夫對傳統複調思維的繼承和突破 (三)」天津音樂學報
第三期 (民 97)：88-98。

中文論文

- 歐陽伊麗。普羅柯菲耶夫後期三首鋼琴奏鳴曲的研究。西南大學，民 98。

西文書目

- Berman, Boris. *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide For The Listeners and The Performers*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. 1st Scarecrow Press Paperback ed. Lanham, MD. : Scarecrow Press, 2004.
- Fiess, Stephen C. E. *The Piano Works of Serge Prokofiev*. Metuchen, N. J. : Scarecrow Press, 1994.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music For Harpsichord and Piano*. New York: Dover Publications, 1972.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music For the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer, 1996.
- Kirby, F. E. *Music For Piano: A Short History*. Portland, OR. : Amadeus Press, 2003.
- Leonard, Richard Anthony. *A History of Russian Music*. Westport, CT. : Greenwood Press Reprint, 1977.
- Minturn, Neil. *The Music of Sergei Prokofiev*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Prokofiev, Sergei. *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*. London: Macdonald and Jane's, 1979.
- Robinson, Harlow. *Sergei Prokofiev: A Biography*. Boston: Northeastern, 2002.

西文論文

Chia-Hui, Tsai. *Sonata Form Innovations in Prokofiev's Nine Piano Sonatas*.

Doctoral Essay: University of Cincinnati, 2003.

Chiann-Yi, Liao. *Trilogy- Prokofiev's War Sonatas: A Study on Pianism*

Diagnosis and Performance Practice. Doctoral Essay: The Ohio State University, 1999.

Patricia, Ashley. *Prokofiev's Piano Music: Line, Chord, Key*. Doctoral

Essay: Eastman School of Music of The University of Rochester, 1963.

樂譜

Prokofiev, Sergei. *Nine Sonatas for Piano Solo*. Miami: Alfred Publishing, 1985.

Prokofiev, Sergei. Gyorgy Sandor, ed. *Sergei Prokofieff Complete Piano Sonatas*. New York: MCA Music.

Tunghai University
Department of Music

Presents

Yi-Pin Chen
陳怡頻

In

Graduate Piano Recital

January 5, 2013

Recital Hall

3:00 pm

Program

Prélude, Choral et Fugue

C. Franck

Sonata No.21 in C Major, Op.53, “Waldstein”

L. v. Beethoven

Allegro con brio

Introduzione : Adagio molto—

Rondo: Allegretto moderato

Intermission

Sonata No.6 in A Major, Op.82

S. Prokofiev

Allegro Moderato

Allegretto

Tempo di Valzer Lentissimo

Vivace

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