

# 第一章

## 德弗札克與 a 小調小提琴協奏曲

### 第一節 德弗札克生平

#### 一、早期 (1841-73)

捷克作曲家德弗札克(Antonín Leopold Dvořák,1841-1904)，1841 年 9 月 8 日生於尼拉哈基維斯(Nelahozeves)，這是位於捷克首都布拉格北方約 32 公里的一個小波西米亞小村莊。他的父親法蘭提賽克(František Dvořák)繼承祖業，經營旅館兼屠宰業工作者，並且是一位業餘演奏家，會演奏小提琴和齊特琴。

德弗札克幼年在儉樸的鄉村中長大，自幼虔誠信仰天主教，一生皆是如此。五歲就在他父親的旅館裡為顧客們演奏簡單的樂曲。後來他向村中的學校校長兼管風琴手約瑟夫·斯畢茲(Josef Spitz)學習小提琴，十歲時參與村莊裡的管弦樂團，在婚喪喜慶場合與父親合奏。德弗札克和同齡的孩童一樣，在學校學習視譜，在教堂詩班唱歌，年幼即接受了音樂基礎訓練。

1854 年因為德弗札克的舅舅茲丹尼克(Zdeněk)膝下猶虛，而父親想讓身為長子的德弗札克繼承家業，因此德弗札克在小學畢業後就被送往茲洛

尼斯的舅舅住處學習德語以利未來經商，順便接受屠宰業的學徒訓練，同時又可以向另一位校長兼管風琴手安東寧·李曼(Antonín Liehmann)學音樂。他是一位紀律非常嚴格的音樂家，此時年輕的德弗札克同時學習管風琴、鋼琴和中提琴。1857年德弗札克父親的旅館生意不佳，經濟情況困窘，所幸舅舅茲丹尼克伸出援手，贊助德弗札克在布拉格管風琴學校(Prague Organ School)<sup>1</sup>的學費。後來舅舅也經濟困難，於是德弗札克有段時間必須教學生和演奏中提琴才得以勉強繼續學業。

布拉格管風琴學校以專門培養教會音樂家為宗旨，除了管風琴的演奏外，也是當時波希米亞唯一教授音樂理論及作曲的學校。在校期間德弗札克積極研究莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart,1756-1791)、貝多芬(Ludwig van Beethoven,1770-1827)、舒伯特(Franz Schubert,1797-1828)等大師的作品，揣摩這些偉大音樂家嚴謹的作曲手法及樂曲結構。

在1862年期間，德弗札克在卡爾·科姆札克(Karel Komzák)指揮的當地樂團擔任中提琴手。該團是布拉格國立歌劇院(National Theater)<sup>2</sup>的核心樂團。德弗札克在隨該樂團至當時的布拉格臨時歌劇院(Provisional Theater)<sup>3</sup>演出時，受到捷克知名作曲家史麥塔納(Bedřich Smetana,1824-1884)<sup>4</sup>大力的讚賞，並於1866年提拔德弗札克至布拉格臨時歌劇院管弦樂團擔任中提琴手，同時也提供他各種樂譜作為作曲方面的研究。

1863-1870年間，德弗札克在樂團中先後接受華格納(Richard Wagner,1813-1883)、史麥塔納等指揮的訓練，尤其是史麥塔納於1866年於

---

<sup>1</sup> 布拉格管風琴學校即布拉格音樂院的前身。

<sup>2</sup> 1826年，哈布斯王朝為了緩和所屬國的民族主義情緒，而在捷克布拉格成立此歌劇院，以演出捷克的戲劇、歌劇及翻譯成捷克語的外來歌劇為主。

<sup>3</sup> 布拉格國民歌劇院前身。

<sup>4</sup> 布拉格臨時歌劇院當時的樂團指揮，他的許多歌劇作品及首演都在此舉行。

布拉格臨時歌劇院首演他的歌劇作品《被綁架的新娘》(The Bartered Bride)後，更激起了德弗札克創作歌劇的想法。他曾說：

「我是拼命學習，偶然作曲，不斷修改；思考極多，吃的極少。」<sup>5</sup>。

1870-71 年間，德弗札克完成了《阿弗列德》(Alfred)、《國王與礦工》(The King and the Collier)兩部歌劇。

## 二、首度揚名樂壇，取得國際聲譽（1873-82）

1873 年，德弗札克根據捷克詩人哈勒克(Vítězslav Hálek,1835-1874)的詩《白山之子》(Hymn:the Heirs of the White Mountain)寫成《讚美歌》(Hymnus)。這首混聲合唱與管弦樂的曲子演出之後，德弗札克受到熱烈的讚賞，從此也更堅定了他邁向音樂之路的信心及勇氣。同年底，他娶了安娜·潔瑪科娃(Anna Čermáková)為妻，她是德弗札克的學生，這對德弗札克來說是一個嶄新的開始。

1873 年，德弗札克為了增加在作曲上的時間，辭去了樂團中提琴手的工作，轉而成為教堂的管風琴師，收入也因此減少。當時奧國文化部有為清寒藝術家而設立的國家獎助學金，德弗札克以降E大調第三號交響曲獲得此一殊榮，也得到了布拉姆斯(Johannes Brahms,1833-1897)<sup>6</sup>的認可。1876 年，德弗札克譜寫了 4 首為女高音和男高音的《摩拉維亞二重唱》(Moravian Duets,Op.20)再度申請獎助學金。當時布拉姆斯還是國家獎助學金委員會的裁定成員之一，非常欣賞這首曲子，便寫了一封信給出版商西姆羅克(Fritz August Simrock)：

「近日在參與評審的機會中，我非常欣賞來自布拉格的德弗札克的作品。現在我把他的新作品呈現給閣下，如果閣下仔細聆聽，必定像我一樣喜愛。……毫無疑問的，他是一位極具才華的音樂家。此外，他很窮困，請多多參考。」

<sup>5</sup> 許鍾榮，《國民樂派的舵手》(台北：錦繡，2000)，18。

<sup>6</sup> 布拉姆斯為當時評審委員之一。

7。

奧地利的國家獎助學金評審漢斯里克(Eduard Hanslick)和布拉姆斯三年都認可德弗札克獲獎。布拉姆斯更建議把作品發表，遂將德弗札克推薦給出版商西姆羅克，並為他出版《莫拉維亞二重奏曲集》(Moravian Duets, Op.32)。一出版便大受好評，而柏林音樂評論家，更在德國報刊上慷慨撰文極力讚揚，德弗札克從此成為享譽國際的音樂家。

出版商西姆羅克之前出版布拉姆斯的《匈牙利舞曲》(Hungarian Dance)大獲成功，也建議德弗札克譜寫一組《斯拉夫舞曲》(Slavonic Dances)<sup>8</sup>；因考慮到銷售量，此曲設計為鋼琴四手聯彈的版本，讓每個家庭都能演奏。《斯拉夫舞曲》(Slavonic Dances Op.46)第一冊的出版讓出版商西姆羅克與德弗札克建立長久的合作關係，隨後《斯拉夫舞曲》(Slavonic Dances Op.72)第二冊也在1886年迅速出版問世。

### 三、民族主義的年代 (1882-92)

1882年中，歌劇《狡猾的農民》(Šelma sedlák)<sup>9</sup>，在德勒斯登演出獲得成功，成為德弗札克最早在德國以外上演的歌劇作品。這時國家獎助學金音樂部門的顧問也寫信給德弗札克，勸他移居到維也納並可嘗試寫德國歌劇。曾經夢想以歌劇揚名國際的德弗札克，此時開始猶豫，思考後的結果依然決定留在捷克，並創作出《胡斯教徒》序曲(Husitská Dramatická ouvertura, Op.67)<sup>10</sup>與d小調第七號交響曲(Op.70)<sup>11</sup>等以捷克為背景的愛國作品。在當時民族主義運動高漲的捷克，德弗札克也堅決以身為捷克人為榮。德弗札克在給出版商西姆羅克的一封信中提到：

「我只是想告訴您，每個藝術家都有自己的祖國，而他必須對祖國有堅定的信念以及愛。」<sup>12</sup>

<sup>7</sup> 許鍾榮，《國民樂派的舵手》(台北：錦繡，2000)，18。

<sup>8</sup> 《斯拉夫舞曲》(Slavonic Dances Op.46)為第一冊，於1878年完成。

<sup>9</sup> 《狡猾的農民》(Šelma sedlák)於1877年完成。

<sup>10</sup> 《胡斯教徒》序曲(Husitská Dramatická ouvertura Op.67)於1883年完成。

<sup>11</sup> 《d小調第七號交響曲》(Op.70)於1884-85年間完成。

<sup>12</sup> Neil Butterworth, *Dvořák: His Life and Times*, (Speldhurst [Eng.]: Midas Books, 1980), 46.

出版商西姆羅克在出版的樂譜上將德弗札克的名字印為德文的 Anton Dvorak，當時就引起他的抗議而大吵一架。

#### 四、美國時期（1892-95）

1892年，德弗札克應紐約國立音樂院(National Conservatory of Music)創立者莎芭女士(Jeannette Thurber)的高薪(年薪一萬五美金)邀聘前往紐約擔任國立音樂院院長<sup>13</sup>。德弗札克在美國時和黑人朋友相處融洽，其中一位黑人男中音伯利(Harry T. Burleigh)<sup>14</sup>因經常哼唱黑人靈歌(Spirituals)，使德弗札克對黑人音樂產生濃厚的興趣。在音樂院裡，德弗札克常鼓勵學生研究美國民謠的簡樸旋律，他說：

「這些美麗多變的主題，是大地的產物。他們屬於美國，是美國的民謠。你們作曲家必須轉向他們。在美國人的黑人靈歌中，我發現一個偉大音樂流派的特點。」<sup>15</sup>

由於對美國大自然的感動，增加了德弗札克對故鄉的鄉愁，在美國陸續寫下了「新世界」交響曲 (Op.95)、弦樂四重奏「美國」(Op.96)，與 b 小調大提琴協奏曲(Op.104)等著名傑作。這些作品中，德弗札克充分融合了美國本土與波西米亞的音樂素材。

#### 五、晚年（1895-1904）

1895年德弗札克回到布拉格音樂院任教，並致力於歌劇的創作。1904年，德弗札克在維也納報紙上發表了自己的觀點：

「在近五年來，我完成的都是歌劇方面的寫作。只要上帝持續給我健康的身體，我希望可以將我所有的精力都放在歌劇上繼續創作。我不是要爭取個人的光榮，而是因為歌劇是一種非常適合傳達國家意念的作品類型。很多出版商問我為什麼不再創作管絃樂或室內樂，他們不斷抨擊我為什麼不再創作這

---

<sup>13</sup> 自 1892 年 10 月 1 日起，之後於 1894 年 4 月 28 日續約。

<sup>14</sup> 伯利(Harry T. Burleigh)為紐約國立音樂院學生，但不是德弗札克的學生。

<sup>15</sup> 郭思蔚譯(Neil Butterworth 著)，《偉大作曲家群像：德弗札克》，(台北：智庫，1995)，100。

個或是那個，我只能說那些作品種類已不再吸引我了。」<sup>16</sup>

雖然德弗札克是以管弦樂及室內樂作品在國際間發光發熱，但在早期擔任樂團中提琴手時，所受到華格納與史麥塔納歌劇的影響，讓德弗札克無法忘懷創作歌劇的初衷。他一生中最重要的歌劇作品分別為《狄米崔》(Dmitrij)與《露莎卡》(Rusalka)<sup>17</sup>。

奧匈帝國皇帝約瑟夫一世(Franz Josef I,1830-1916)<sup>18</sup>因德弗札克對捷克音樂的貢獻頒授他藝術科學榮譽勳章，並選其為奧國上議院(Austrial Bundesrat)的元老議員。1904年春天，德弗札克因身體不適臥病在床，5月1日因心臟病過世，全歐洲及美國均同感哀傷。1904年5月5日，在數萬同胞的護靈下，德弗札克安葬於布拉格的弗塞瑟拉德公墓(Vyšehrad)，長息在佛爾塔瓦(Vltava)河畔。

## 第二節 創作時期與風格

19世紀受到民族主義精神的影響，作曲家使用自己國家的民謠或舞曲於創作中，或是將自己國家音樂的獨特性使用於作品中<sup>19</sup>。在波西米亞，最早將民間素材應用於作品中的音樂家就是史麥塔納(Bedřich Smetana, 1824-1884)，而受他作品影響很深的另一個波希米亞民族主義代表人物—德弗札克，更是將波西米亞民間的旋律、舞曲的節奏在自己的作品中發揮得淋漓盡致<sup>20</sup>。

---

<sup>16</sup> Neil Butterworth, *Dvořák: His Life and Times* (Speldhurst [Eng.]: Midas Books, 1980), 127.

<sup>17</sup> J. Peter Burkholder, et al., *A History of Western Music, 8<sup>th</sup> ed.*, (New York: Norton, 2010), 715.

<sup>18</sup> 約瑟夫一世(Franz Josef I,1830-1916)，奧地利皇帝兼匈牙利國王(1848-67)，為之後奧匈帝國第一位皇帝(1867-1916)。

<sup>19</sup> J. Peter Burkholder, et al., *A History of Western Music, 8<sup>th</sup> ed.*, (New York: Norton, 2010), 687.

<sup>20</sup> J. Peter Burkholder, et al., *A History of Western Music, 8<sup>th</sup> ed.*, (New York: Norton, 2010), 749.

依德弗札克一生的發展歷程來看，他的音樂風格與創作大致可分為三個時期：

## 早期：模仿期（1878 年之前）

在 1878 年之前，也就是德弗札克的音樂創作早期，風格大多承襲自傳統德奧樂派的作曲家，在就讀布拉格管風琴學校時曾積極研究莫札特、貝多芬、舒伯特等音樂大師的作品，特別是這些偉大音樂家嚴謹的作曲手法及樂曲結構更是德弗札克創作上的重要依據；而和聲及調性的安排變化，德弗札克特別推崇舒伯特，他曾說：

「和聲與轉調的獨特性，對樂曲色彩的天賦才能，沒有人能超越舒伯特。」<sup>21</sup>

德弗札克雖然有想法，卻謙稱沒有足夠的音樂技巧，不能完美地表達。1862 年的第一首正式作品 a 小調弦樂四重奏(Op.16)中，樂曲的結構和音樂風格上，就可明顯看出對莫札特和舒伯特作品的揣摩；1865 年完成的第一、二號交響曲也深受莫札特、貝多芬、舒伯特等大師的影響。德弗札克在擔任樂團中提琴手期間，接觸了華格納與史麥塔納的歌劇作品，使德弗札克興起創作歌劇的想法，1870-71 年間，德弗札克先後完成了《阿弗列德》(Alfred)、《國王與礦工》(The King and the Collier)兩部歌劇，但在劇本與管弦樂部分都有明顯模仿華格納及史麥塔納歌劇作品的痕跡，因受批評「太過複雜」而被迫放棄演出機會。

1873 年德弗札克因受布拉姆斯的大力提拔，開始將布拉姆斯視為偶像及學習的對象，不論在動機發展、主題個性化、節奏變化或樂章間的平衡，都從布拉姆斯身上學到不少東西。為了感謝布拉姆斯的鼓勵和提拔，德弗札克將 1877 年寫的 d 小調弦樂四重奏(Op.34)獻給布拉姆斯。

---

<sup>21</sup> 朱琴，〈十九世紀捷克音樂家作品中的浪漫元素〉，《音樂天地》no.2（2005 年七月）：

## 中期：斯拉夫風格時期（1878-1891）

1878 年後德弗札克踏出了個人創作的一大步：透過對民間音樂素材的研究，與學習另一位波西米亞民族主義音樂家史麥塔納(Bedřich Smetana, 1824-1884)的創作風格，德弗札克將斯拉夫民族素材漸漸地使用到他的作品當中：如捷克的語言將重點放在第一個音節上、小調裡第四個音升高半音、使用舞曲的切分節奏素材，都是這時期重要的音樂語言風格。<sup>22</sup> 值得一提的是，德弗札克在使用民族音樂素材時，並非直接取材，而是將素材加以吸收，再運用自己的方式譜曲，是德弗札克與其他民族主義作曲家最大的不同之處，筆者稱之為「內化」。此時期不直接使用斯拉夫民族素材，而是先經過內化再以嚴謹的寫作手法表現在作品中，與早期作品中常見的模仿痕跡形成明顯的對比。

1878 年德弗札克應出版商西姆羅克希望他效仿布拉姆斯的《匈牙利舞曲》(Hungarian Dance)寫的《斯拉夫舞曲》(Slavonic Dances Op.46)第一冊，一出版即受到大眾的喜愛，是德弗札克在此時期中的代表作品之一。而本文討論的 a 小調小提琴協奏曲(Op.53)於 1879-1880 年間完成，也是斯拉夫時期的作品。曲中多處可見民族素材以不同樣貌出現：第一樂章以斯拉夫風格主題作旋律變化、再以此主題發展成兩個次要主題，全第一樂章皆是以一個主要主題與兩個次要主題發展而成，運用單一民族性主題旋律加以發展應用；第二樂章運用調性與調式轉換、由一般調性音階搭配具民族性的調式音階混合，達到色彩變化的目的；第三樂章則使用斯拉夫舞曲三拍子節奏的設計變化，並以各主題動機配器的改變來營造聽覺效果。詳細將於第二章樂曲分析中討論。

---

60-61。

<sup>22</sup> Klaus Döge. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://140.128.103.17:2120/subscriber/article/grove/music/51222> (accessed May 6, 2011).

## 晚期：(1892 年後)

德弗札克在美國期間 (1892-1895)，對於民間音樂素材與德奧傳統創作手法的應用更加成熟。代表作品：「新世界」交響曲(Op.95)、弦樂四重奏「美國」(Op.96)，與 b 小調大提琴協奏曲(Op.104)。其中「新世界」交響曲 (Op.95)與弦樂四重奏「美國」(Op.96)是在德弗札克所出版的交響曲與弦樂四重奏中唯一有標題的作品。結構上仍然採德奧正統的曲式，旋律的動機則是融合了故鄉波西米亞音樂與黑人靈歌的片段而成。《紐約先鋒報》(New York Herald)曾專訪德弗札克對美國音樂的看法：

「如今我發現黑人音樂和印地安音樂在實際上差不多。我仔細研究過朋友給我的幾個印地安旋律，徹底地融入那些特徵，也就是他們的精神。而以這樣的精神為基礎，我嘗試在我的交響曲中使用。事實上我沒有用其中任何一個旋律，我只是寫下原來的主題，把我聽到的印地安音樂的奇特處加以具體化。同時以這些主題為宗旨，配合現代節奏、和聲、對位以及管弦樂的音色來加以發展。」<sup>23</sup>

1895 年德弗札克從美國返回波西米亞，晚年的德弗札克又開始創作歌劇，此時的題材大多是民謠與童話<sup>24</sup>。1901 年以諷刺的手法描寫當時捷克的階級鬥爭，並將捷克語言旋律化，寫出了《惡魔與老處女》(Čert a Káča, Op.112)，接著又寫《魯莎卡》(Rusalka, Op.114)，深獲好評。

從模仿期到創作晚期，德弗札克在素材的取樣、模仿學習、嘗試運用以及內化的過程中，不斷的淬煉，也將民族音樂往前推動了一大步。德弗札克融合了各樣的民間素材，包括波西米亞民歌、印地安音樂、黑人靈歌等，再以古典嚴謹的作曲手法，將作品呈現在世人面前。而在音色的處理上，德弗札克配器的技巧及音色變換的處理，都賦予樂曲堅強的生命力。英國指揮家朱里斯·哈里遜(Julius Harrison,1885-1963)認為：

<sup>23</sup> 廖年賦，《德弗札克「新世界」交響曲之研究》(台北：大陸，1986)，63。

<sup>24</sup> Klaus Döge. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://140.128.103.17:2120/subscriber/article/grove/music/51222>(accessed May 6, 2011).

「德弗札克的雙耳對和聲中的每個聲音都相當敏感，對每種樂器都灌滿了飽足的生命。德弗札克在他的交響曲裡，充分活用各個樂器的特性，並展現各種樂器組合的極佳效果，而呈現出的音響，正是德弗札克的所在。」<sup>25</sup>

### 第三節 a 小調小提琴協奏曲創作背景

德弗札克的 a 小調小提琴協奏曲和姚阿幸有很大的關係。在姚阿幸演奏過德弗札克的弦樂六重奏(Op.48)及弦樂四重奏(Op.51)之後，姚阿幸發掘了德弗札克的才華而幫助他修改小提琴協奏曲。1897 年 5 月德弗札克在故鄉尼拉哈基維斯即開始著手創作，兩個月後帶著手稿到柏林造訪姚阿幸，尋求小提琴大師對於獨奏部分的建議；到了 9 月完成全曲之後，寄給姚阿幸過目。在一封 1880 年 5 月 9 日寫給西姆羅克的信中，德弗札克提到了他修改這首協奏曲的程度：

「遵照姚阿幸先生的旨意，我很小心地一小節不漏的重寫我的協奏曲。整首曲子的面貌都改觀了。雖然我保持了一些主題，不過也重寫了新的幾段。整曲的外觀都不同了，和聲、管弦樂法、節奏都是新的。」<sup>26</sup>

姚阿幸已和德弗札克約定好演奏這首作品，但遲遲沒有行動長達兩年之久，然後在 1882 年 8 月寫道：

「我利用一些空閒時間修改你的協奏曲的小提琴聲部，並使一些太難演奏的段落變得更適合這種樂器演奏。因為即使作品的整體證明你很懂小提琴，但從一兩個細節上看，顯然你有一些時間沒有親自演奏了。在修改此曲時，我被你作品中的許多美麗之處所震驚，這將為我的演奏帶來樂趣。我以最大的誠意說，並希望不要被誤解，那就是我仍然不認為這首小提琴協奏曲現在的形式已經能夠公開演出了。特別是因為管弦樂部分，它的譜曲相當沉悶。我更希望你和我一起從頭至尾把這個作品演奏一遍，自己從中找出這些問題。」<sup>27</sup>

<sup>25</sup> 陳琳琳譯(Harold C. Schonberg 著)，《國民樂派》，(台北：萬象，1993)，65。

<sup>26</sup> 郭思蔚譯(Neil Butterworth 著)，《偉大作曲家群像：德弗札克》，(台北：智庫，1995)，44。

<sup>27</sup> 孟庚譯(Robert Layton 著)，《德弗札克：交響曲與協奏曲》，(台北：世界文物，1997) 107。

姚阿幸最後還是對這部作品不甚滿意，也沒有首演這部作品。這個榮譽給了法蘭提塞克·盎德利切克(František Ondříček)，他在 1883 年 10 月於布拉格擔任首演獨奏。

## 第二章

# 樂曲分析

本章將針對德弗札克 a 小調小提琴協奏曲(Op.53)的曲式分析、調性與和聲的安排、主題的變化與應用三部份做進一步的說明。在舉例上為了使讀者能更清楚的觀察樂段與和聲結構，本章在譜例上將以鋼琴伴奏版本進行分析。

### 第一節 第一樂章，Allegro ma non troppo

#### 從容的快板

#### 一、曲式分析

本樂章為 4/4 拍，a 小調，此樂章兼具自由的狂想曲(Rhapsodic)<sup>28</sup>形式和奏鳴曲式的特徵，但只有一個主題，發展極為簡潔，再現部也顯得相當簡約。本樂章由單一主題變化而構成三種不同的主題型態，分別為 a1、a2、a3 三種主題動機，由這些段落加以變化，也因為此三種主題動機均由同一主題變化而來，性質雷同，且段落間的銜接點模糊。在第一樂章中，a 主題

---

<sup>28</sup> 所謂狂想曲，通常是指一種以歌謠樂句和自由形式譜成的短曲。狂想曲的名稱源出於希臘文，原來的意思是用軒昂的語調朗誦的一段史詩。十九世紀以來，狂想曲是指一種感情奔放的幻想曲，常常取材於民族音樂、民間音樂或流行音樂。

動機幾乎涵蓋了全曲的篇幅，以a1 為主要主題，a2、a3 是由a1 發展而來。而b主題動機因與其他a主題動機有著相當的差異，更顯出b主題動機在第一樂章中的對比性【表 一】。

【表 一】第一樂章曲式分析

奏鳴曲式與主題動機		調性	小節
呈示部	a1	a 小調	mm.1~28
	a2		mm.28~54
發展部	a3	a 小調	mm.55~105
	a1	a 小調→C 大調	mm.106~147
	b	C 大調→a 小調	mm.147~188
	a3		mm.189~216
再現部	a1	a 小調	mm.217~247
	a1		mm.247~265

## 二、調性與和聲的安排

本樂章約有五分之三的部分停留在 a 小調，且主題素材簡單，但在段落細節中有許多暫時性轉調以及調式旋律之應用，使得雖然長時間在 a 小調內，但仍有許多調性色彩的轉變。不斷地快速轉調之區域，筆者稱為「調性轉換區」，在此指不在任何調性作長時間停留且不斷持續轉調之區域。像是第 33-36 小節中出現 F 大調的色彩；在第 117-133 小節中，雖然有短暫到 C 大調，卻仍在 a 小調的基礎上；而第 189-207 小節中，一開始由 E 大調

(第 189-190 小節) 經不斷下行五度之屬七和弦 (A7-D7-G7 和弦) 轉至 C 大調 (第 197-200 小節), 並在第 207 小節轉回 a 小調。值得注意的是: 第 201-207 小節中持續的調性變化, 其實只是 C 大調轉回 a 小調的過程, 調性轉換區內雖有許多細部的轉調, 但皆仍在大段落的調性上發展。

除了快速的調性轉變外, 調式的運用也是使長時間的 a 小調色彩有著更多變化的主要原因【譜例一】。在譜例一中, 以第 55-71 小節為例, 此段皆屬 a 小調調區, 但由於運用調式旋律搭配調性和聲, 使在 a 小調的調性之中隱藏許多不一樣的色彩。在第 55-59 小節中小提琴演奏 Phrygian 調式旋律, 調性上仍屬 a 小調 V 級; 第 60-63 小節運用 a 小調之旋律小音階搭配 a 小調 i 級; 第 65-68 小節小提琴演奏 Dorian 調式旋律, 調性上仍屬 a 小調 iv 級。將調性與調式交織於一體的巧妙手法, 使 a 小調調性上增加了不同調式色彩。

【譜例一】第一樂章調式旋律的運用，第 55 小節至第 68 小節

Phrygian 調式與 a 小調和聲小音階

Musical score for measures 55-59. The score is in a minor key (one flat). The melody in the right hand starts with a Phrygian mode (B-flat, C, D, E-flat, F, G, A) and features a trill on the fifth degree (E-flat). The piano accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the piano part.

a 小調之旋律小音階

Musical score for measures 60-63. The melody in the right hand uses the a minor scale (A, B, C, D, E, F, G, A). The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *pp* and *f*. A *cresc.* marking is present.

Dorian 調式旋律與 d 小調旋律小音階

Musical score for measures 64-68. The melody in the right hand uses the Dorian mode (D, E, F, G, A, B, C, D). The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line. Dynamics include *f* and *ff*. A *p poco a poco cresc.* marking is present. A section labeled 'B' begins at measure 67.

### 三、第一樂章主題的變化與運用

在眾多 a 主題動機發展出的段落中，各自表現出不同的變化與特色，以 a1 為主要主題，a2 與 a3 主題則為 a1 主題的延伸變化，以下分別做說明。

**a1 主題：**

第一樂章之主要主題，以 a 小調作為起始，相同主題動機平移至上四度再述，皆是以三和弦琶音作結【譜例二】。

【譜例二】第一樂章 a1 主題，第 5 小節至第 10 小節

a1 主題

The musical score for the a1 theme, measures 5 to 10, is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *f* at the beginning and *pp* at the end. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a dynamic marking of *fp*. A bracket above the staff spans from measure 5 to measure 10, labeled 'a1 主題'. A 'CTENG.' marking is present above the staff in measure 7. A small asterisk is located below the bass staff in measure 6.

a2 主題：

擷取 a1 主題開頭之兩小節動機作為素材加以變化，由於運用的動機較短小，且在和聲上搭配減七和弦，展現了 a2 主題強而有力的聽覺聲響【譜例三】。

【譜例三】第一樂章 a2 主題，第 29 小節至第 32 小節

a2 主題

The musical score for the a2 theme, measures 29 to 32, is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a dynamic marking of *ff*. A bracket above the staff spans from measure 29 to measure 32, labeled 'a2 主題'.

a3 主題：

同樣是擷取 a1 主題開頭兩小節作為素材加以發展，但不同於 a2 主題使用減七和弦，a3 主題動機運用調式旋律搭配調性和聲（參照譜例一），調

式與調性間的轉換加上小提琴旋律不斷作聲部模仿，使 a3 主題在聲響上更近於 a1 主題【譜例四】。

【譜例四】第一樂章 a3 主題，第 55 小節至第 59 小節

上述 a1 主題在每一次的再現皆顯示不同的樣貌，a1 主題第一次出現（第 1-28 小節），以類似序奏的樣貌，加上獨奏小提琴的連續三度雙音與三和弦琶音的裝飾奏，宣示了其主題的地位【譜例五】。

【譜例五】第一樂章 a1 主題第一次出現，第 5 小節至第 10 小節

第二次 a1 主題出現（第 106-147 小節），則運用獨奏小提琴以單音旋律呈示主題【譜例六】。

【譜例六】第一樂章 a1 主題第二次出現，第 103 小節至第 112 小節

a1 主題

103

107

110

第三次出現（第 217-247 小節），由管絃樂齊奏 a1 主題，並將全曲推至高潮，獨奏小提琴改以八度雙音承接【譜例七】。

【譜例七】第一樂章 a1 主題第三次出現，第 223 小節至第 231 小節

The image shows a musical score for Example 7, which is the third appearance of the a1 theme from measures 223 to 231. The score is written for violin and piano. The violin part begins with a fermata over a whole note chord at measure 223, then enters with the a1 theme. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *ff grandioso*, *f*, and *p*. There are also markings for triplets and accents.

a1 主題最後一次出現（第 247-265 小節），其中在第 247-252 小節，獨奏小提琴以連續三度雙音演奏如同協奏曲樂章末的裝飾奏樂段

（Cadenza），但因此裝飾奏樂段非常短小，故在聽覺上更像在呼應第一樂章開頭的 a1 主題。而第 253-265 小節，小提琴再次運用 a1 主題作發展，將第一樂章帶至慢板的第二樂章【譜例八】。

【譜例八】第一樂章 a1 主題最後一次出現，第 253 小節至第 265 小節

253 a1 主題  
molto espressivo  
pp  
tr  
3  
259  
pp  
espress. ritard.  
attaca  
attaca

## 第二節 第二樂章，Adagio ma non troppo 從容的慢板

### 一、曲式分析

本樂章為 F 大調，依據調性、主題與素材本樂章還是保留了傳統的奏鳴曲式發展的效果【表 二】。

【表 二】第二樂章曲式分析

奏鳴曲式與 主題動機		調性	小節
呈示部	a1	F 大調	mm. 1~21

	a2		mm. 21~36
	小尾聲		mm. 37~41
發展部	b1	f 小調	mm. 41~51
	連接句	E <sub>b</sub> 大調	mm. 51~57
	b2	D 大調	mm. 57~68
	c1	C 大調	mm. 69~78
	c2	E 大調	mm. 79~88
	a2	C 大調→f 小調	mm. 89~107
再現部	a1	f 小調→A <sub>b</sub> 大調	mm. 107~140
	c3	F 大調→A <sub>b</sub> 大調	mm. 140~160
	a2	F 大調	mm. 161~176
	Coda		mm. 177~187

## 二、調性與和聲的安排

在調性上，本樂章呈示部以 F 大調道出主題，發展部轉至平行調發展，接著再以屬調（C 大調）為主要變化，再現部以 f 小調及其關係調（A<sub>b</sub> 大調）開始，最後回到 F 大調結束【表 三】。

【表 三】第二樂章的調性運用

奏鳴曲式	調性運用	調性
呈示部	主調	F 大調
發展部	平行調	f 小調
	屬調	C 大調
再現部	平行調與 平行調的關係調	f 小調與 Ab 大調

本樂章在調性的安排上藉由暫時性的調性停留將調性轉往遠系調（發展部中的第 51-57 小節暫時性停留在 Eb 大調），使兩個調性間的連接句呈現出不同的色彩，與原調性相異的特質使聽覺更加鮮明【譜例九】。

【譜例九】停留在兩段落調性區塊外的連接句，第 47 小節至第 59 小節

b1:f小調

Musical score for measures 47-50 in f minor. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a *ten.* (tenth) marking and a *poco ritard.* (poco ritardando) marking. The overall texture is delicate and expressive.

E<sub>b</sub>大調：連接句

Musical score for measures 51-56 in E-flat major. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a *Tempo I* marking. The piano accompaniment is in a grand staff and includes a *pp* (pianissimo) dynamic. The overall texture is delicate and expressive.

b2:d小調

Musical score for measures 57-59 in d minor. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a *L* (Lento) marking and a *Più mosso* marking. The piano accompaniment is in a grand staff and includes a *marcato* marking and a *p* (piano) dynamic. The overall texture is delicate and expressive.

調性與調式的轉換也是讓本樂章色彩呈現多變的主因，以本樂章主題為例：開頭的 F 大調旋律於第 9 小節轉變為調式旋律的型態 (Dorian 調式，第 9-12 小節)，在和聲上則運用 F 大調的 ii 級與 F 大調 ii 級調區的和弦 iv/ii 來襯托出 Dorian 調式的特色。再於第 13 小節由 Dorian 調式轉換為 F 調音階 (第 12 小節第三拍至第 14 小節為 f 小調音階，第 14 小節使用增六和弦解決在第 15-18 小節轉為 F 大調音階)，最後於第 19-21 小節轉至 a 小調旋律小音階，並於第 23 小節由 a 小調旋律小音階轉回 F 大調。【表 四】【譜例十】。

【表 四】第二樂章調式轉換

小節數	調式轉換
第 1-9 小節	F 大調音階
第 10-12 小節	Dorian 調式
第 13-14 小節	f 小調
第 15-18 小節	F 大調
第 19-21 小節	a 小調 (旋律小音階)

【譜例十】第二樂章調性轉換，第 1 小節至第 23 小節

1

7

I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5/V</sub><sup>6</sup> V I iv<sub>7</sub>/ii ii

13

iv iv<sub>6</sub><sup>b</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V

18

I

a: VI ii<sub>7</sub> i V i

第二樂章調性、調式間的轉換與和聲的配合，以主題動機 a1、a2 為主，其他部份就很少出現調式轉換的色彩。但因 a1、a2 不斷的穿插在樂章中的各段落，使得調性、調式間的轉換與和聲的配合成為第二樂章主要的特色。

### 三、主題動機在各段落中的運用

第二樂章分別由 a、b、c 三的主題動機構成，以下列出 a、b、c 三個主題動機片段做說明【表 二】。

#### a 主題動機：

如歌般的敘述旋律，在調性與調式間的轉換使得此主題動機呈現多元的樣貌，而成為第二樂章的主要動機【譜例十一】。

【譜例十一】第二樂章 a 主題動機，第 1 小節至第 12 小節

The musical score for Example 11, titled 'a 主題動機', spans 12 measures. It is written for voice and piano. The first system (measures 1-6) shows the vocal line starting with a melodic phrase, and the piano accompaniment providing harmonic support. The second system (measures 7-12) continues the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of 'cresc.' (crescendo) appearing in measure 8. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

## b 主題動機：

相對於 a 主題動機的旋律，b 主題動機就顯得簡短且強而有力，速度上標示了 *Poco più mosso*，清楚明快的個性與 a 主題動機呈現強烈的對比性，值得一提的是：在 b 主題動機中，法國號聲部跟隨主題動機後出現，呈現出如回聲般的音響，也成為了 b 主題動機的特色之一【譜例十二】。

【譜例十二】第二樂章 b 主題動機，第 41 小節至第 44 小節

41 **b 主題動機**  
*Poco più mosso*  
法國號聲部  
*ffp trem.*  
*f p*  
*poco marcato*

## c 主題動機：

相對於 a 主題動機多變的調式，c 主題動機雖也運用如歌般的旋律，但在調性與和聲上卻非常單純，且旋律上不似 a 主題動機般的哀傷，在較規律的節奏編排上，反而有平復情緒的穩定效果【譜例十三】。

【譜例十三】第二樂章 c 主題動機，第 69 小節至第 72 小節

**C 主題動機**  
69 *Un poco tranquillo, quasi tempo I*

上述第二樂章的 a、b、c 三種主題動機，除了運用各主題動機配器的改變來達到不同的效果外，更運用不同主題的組成來達到聽覺效果的改變。在呈示部中運用 b 主題動機起始，經過第 107-108 小節，保留其節奏動機延續至第 111 小節，並轉為伴奏聲部，由法國號奏出 a 主題動機。這種使用不同主題重新組合的方式使第二樂章的各主題動機有了更豐富的變化【譜例十四】。

【譜例十四】b 主題動機的組合運用，第 107 小節至第 118 小節

107 **b 主題動機**  
*in tempo*  
*poco string.*  
*ff pesante*

110  
*ritard.* *a tempo*  
*ppp espress.*

法國號聲部  
 吹奏 a 主題動機

114  
**a 主題動機**  
*ppp*

## 第三節 第三樂章，Allegro giocoso ma non troppo 從容的、玩笑般的快板

### 一、曲式分析

本樂章為 A 大調，在觀察全曲的調性之後，則可得知本樂章符合完整的奏鳴曲形式【表 五】。

【表 五】第三樂章曲式分析

奏鳴曲式與主題動機		調性轉換	小節數
呈示部	a1	A 大調 (A-F-F#)	mm. 1~119
	b1	F#大調 (F#-E)	mm. 119~190
	c1	E 大調 (E-C#-E)	mm. 190~285
發展部	a2	A 大調	mm. 285~362
	d	d 小調	mm. 363~442
再現部	a3	A 大調 (A-F-A-C#)	mm. 442~536
	b2	A 大調	mm. 536~613

	c2	A 大調	mm. 613~693
	小尾奏	Ab 大調 (Ab-G-F-A)	mm. 694~737
	Coda	A 大調	mm. 737~811

## 二、調性與和聲的安排

本樂章在調性上採奏鳴曲形式的調性安排，即呈示部第一主題為主調（A 大調），第二主題為主調之關係調、平行調或是主調之上下三、五度之調性（本樂章再此為向上五度轉調至 E 大調），發展部做轉調變化（d 小調），再現部第一主題回到主調，第二主題也停留在主調，最後尾奏部分在主調上結束本樂章【表 六】。

第三樂章因遵循傳統奏鳴曲式的和聲架構，再現部中的第一主題、第二主題及尾奏皆在主調 A 大調上，相對於呈示部與發展部的調性變化，再現部卻長時間採用相同的調性（A 大調），只在小尾奏將調性轉至 Ab 大調（再現部小尾奏的調性轉換順序為 Ab-G-F-A），是再現部唯一出現與主調 A 大調不同調性色彩的段落。

除了在上述小尾奏出現調性的轉換外，本樂章的主要主題 a1、a2、a3 在調性上安排也不相同：在 a1，為了連接部的轉調提前作準備，而從 A 大調轉至 F 大調再轉至 F#大調，以方便將調性轉至 c1 段落的 E 大調；a2 則因為作為奏鳴曲的小尾奏，其功能為穩定呈示部結尾之調性，使調性能在發展部做開展變化，因此不在調性上做改變；a3 為了使再現部調性再做變化，因此 a3

雖以 A 大調開始，但在之後不斷轉調，順序為 A-F-A-C#，也使再現部雖然主要是以 A 大調為主，但細部卻隱藏著許多調性的轉換，藉由不同調性的色彩豐富了本樂章再現部在聽覺上的效果。

### 三、第三樂章 a 主題的變化與再現

德弗札克將本樂章的 a 主題做許多不同的設計，多元化的細部改變也是第三樂章 a 主題雖然一再出現卻不顯得枯燥乏味的原因。本段針對第三樂章 a 主題的變化作詳細的討論。

在一開始的主要主題 a 中，運用節奏的切分，使原本 3/8 拍的樂曲在開頭第 1-8 小節聽起來就像 3/4 拍子一樣(原本 3/8 拍兩個小節在聽覺上如同是 3/4 拍的一個小節)，這樣的效果一直持續到第 9 小節才明顯出現 3 拍子的節奏特質；而相對於規律的三拍子節奏，如此的設計也讓開頭的節奏顯得更多變。同樣的情況也在第 153-154 小節、第 157-158 小節、第 161-164 小節中出現，藉由切分節奏表現出不同的節奏變化【譜例十五】。

【譜例十五】第三樂章主要主題 a 呈現 3/4 拍特質片段，第 1 小節至第 19 小節

Allegro giocoso, ma non troppo

1

*p* *fp* *f*

11

*f* *p* *fp*

*simile*

a 主題在第二次出現時（視為 a2 主題），藉由定音鼓演奏 a 主題的節奏動機，才將樂曲帶入 a2 段落，僅僅數小節由定音鼓所演奏的主題節奏動機，在聽覺上給予完全不同的面貌，也同時預示了 a3 主題的變化【譜例十六】。

【譜例十六】第三樂章 a2 的主題變化，第 280 小節至第 294 小節

280

定音鼓演奏 a 主題動機

Pauken

*f* *fp* *fflegato* *mf*

a2 主題

288

*mf* *legato*

a3 主題中音域降低八度，運用低音渾厚的音色搭配定音鼓達到主題變化的效果，延續了 a2 主題中定音鼓給予的音色預示，使 a3 主題比起 a1 主題的變化更為豐富【譜例十七】。

【譜例十七】第三樂章 a3 主題搭配定音鼓的節奏變化，第 442 小節至第 461 小節

a3主題

442 *Tempo I*

定音鼓聲部

452

整體來說，調性安排上本曲三個樂章也可視為一首曲子的三個段落，由 a 小調快版主題（第一樂章），轉入 A 大調慢板樂段（第二樂章），最後轉至 E 大調之結束樂段（第三樂章），無論是樂章與樂章間的架構連接、調性安排，抑或是段落與段落間素材的組織來看，都充分顯現出本曲在曲式與內容規劃上的嚴謹。

# 第三章

## 樂曲演奏與詮釋

本章主要探討獨奏小提琴細部的演奏與詮釋，針對演奏上之樂句劃分、音色變化、力度控制、速度收放等，提出筆者之觀點供作參考。為了說明上的方便，本章節之譜例以獨奏小提琴聲部呈現，期望透過細部演奏說明，讓讀者更加了解筆者對於本曲的詮釋方式。

### 第一節 第一樂章，Allegro ma non troppo

#### 從容的快板

本樂章在演奏上表現的重點為「主要主題所延伸出的變化」。本樂章主要主題為第 55-69 小節（譜例十八）。在第 106-116 小節（譜例二十）、第 175-181 小節（譜例三十四），以及在曲末第 247-252 小節（譜例四十二）中，雖然隱藏著主要主題的影子，卻有著不同的表現方式。筆者藉由不同的運弓方式與樂句音色的轉換，使相同的主題素材表現出各自的特色。

第 1-4 小節由管弦樂齊奏，運用果斷的音色帶出本樂章之導奏，獨奏小提琴於此表現之氛圍必須與管弦樂導奏的音色一致。第 5 小節第二拍獨奏小提琴一進入即以三度雙音展開，筆者在中弓使用全弓毛並維持運弓壓力的穩定，使此雙音能穩定發聲，弓速方面則是快→慢→快，以此音色連貫管弦樂所奏出的導奏氛圍【譜例十八】。

【譜例十八】第一樂章，第 1 小節至第 5 小節



第 6 小節第四拍到第 8 小節第二拍，拍點上的旋律音階以下行的型態呈現，筆者在音量方面採漸弱的方式處理，以外側弓毛搭配全弓帶出主題旋律中寬廣且宏亮的音色，第 7 小節第二拍後面的經過音，應清楚的帶過，但音量不可太過大聲而破壞樂句的方向性【譜例十九】。

【譜例十九】第一樂章，第 6 小節至第 8 小節



在第 8 小節至第 14 小節中，樂句整體音量是以漸強的方式配合上行之旋律來表現。第 9 小節的第 4 拍到第 10 小節的第一拍，此兩音的演奏方法必須要比前面的裝飾音群音色更為沉穩和清楚。從第 10 小節第四拍到第 12 小節第一拍是由同樣素材及相同音高所構成的四個樂思，筆者建議的處理方法是運用由慢至快的方式讓速度更富有變化。第 12 小節至第 14 小節，速度也是由慢至快並且做漸強。筆者使用全弓毛搭配全弓，在力度上採取由輕至重的方式，運弓速度則是由慢至快，一方面是避免在小提琴高把位上容易出現的雜音，另一方面是讓樂句氣勢得以延續至最末音。第 19 小節至第 28 小節詮釋方法如同第一段。

第 55 小節開始，主旋律由小提琴強而有力的雙音奏出。本段與之前的段落節奏有明顯對比，需用嚴謹正確的拍子穩定拉奏。從第 55-69 小節，有個三段的小高潮，必須確實漸強至末音【譜例二十】。

【譜例二十】第一樂章，第 55 小節至第 69 小節

第 106 小節開始至第 116 小節末主題再現，而本樂段與樂章起始之主題旋律雖近乎相同，但是在力度上的詮釋方式卻截然不同。相對於開頭的主旋律以強而有力展開，此段在詮釋上必須符合譜上所標記富有表情地 (*espressivo*)，以外側弓毛配合全弓，只需維持小提琴正常的共鳴發聲，不必刻意增加音量【譜例二十一】。

【譜例二十一】第一樂章，第 106 小節至第 116 小節

第 175 小節開始將先前的自由速度回穩，第 175-181 小節之強拍（第一、三拍）中有數個重音及突強記號，在演奏上須以不同的方式來處理。重音的處理方式是在中弓利用弓的壓力製造出重音，隨即放鬆讓聲響持續共鳴；而突強的處理方式則是在下半弓利用手臂下壓的力量，配合弓速加快讓音色更為飽滿。突強的施壓時間必須比重音的施壓時間略長【譜例二十二】。

【譜例二十二】第一樂章，第 175 小節至第 181 小節

第 247 小節譜上註明著速度稍微減慢（Poco meno mosso），此樂章並沒有如其它協奏曲在結尾時有裝飾奏，但此段有和裝飾奏極為相似的特徵：快速華麗的音群。第 247 小節第二拍是在小提琴第六把位上的三度雙音起始，最困難之處為控制音色的飽滿與雙音的持續，筆者在中弓使用全弓毛，弓速上由慢至快，力度上由輕至重，待雙音的發聲穩定後才提升至適當的音量。第 248 小節第四拍至 249 小節第四拍中，於正拍之前譜上都記載著短促的裝飾音，筆者建議在詮釋上將裝飾音音值拉長，以速度約為此處速度之十六分音符音值來演奏，用類似演奏三和弦的方式來強調根音。第 253 小節開始以富感情的中板來表現，使用全弓毛搭配全弓，並加上清楚的抖音以承接第二樂章的慢板【譜例二十三】。

【譜例二十三】第一樂章，第 247 小節至第 252 小節

## 第二節 第二樂章，Adagio ma non troppo 從容的慢板

本樂章在演奏上表現的重點為「主題旋律音色的轉換」，其中又以起始的主要主題最具代表性（第 1-37 小節）。為了配合作曲者設計之橫向的調式旋律與縱向的和聲交織，本段在演奏上需要比其他段落都來的精細。特別在弓毛接觸面積的選擇，加上運弓壓力的控制，在音量上給予旋律更多的張力。因演出場合皆在正式的音樂廳，故獨奏小提琴的發聲是否清晰，是筆者在本樂章音色層次的轉換中優先考慮的因素，筆者不以弓的近指板與近琴橋演奏來轉換音色，反而以調整運弓力度搭配全弓毛或外側弓毛的使用，讓音色的轉換更加廣闊與清楚；甚至是抖音的使用，也必須配合音色的厚度調整振動幅度，如此細膩的注意每一個環節，才能夠使本樂章所設計的細緻織度完整地呈現出來。

第 1 小節之第一音於樂譜上的指法是第一指，一般第一指的抖音通常較第二、三指薄弱，因此筆者運用第一指的指腹部位抖音，產生較大的振

動幅度製造出渾厚溫暖之音色。演奏時從下半弓稍靠近橋的位置起始，以外側弓毛配合全弓，以緩慢的弓速演奏之。接著於演奏第二音（F 音）及第三音（G 音）時弓速略為加快，拉奏位置較第一音（C 音）靠近琴橋且使弓毛與琴弦接觸面積逐漸加大，便能夠製造出漸強及音色變化之效果【譜例二十四】。

【譜例二十四】第二樂章，第 1 小節



第 4 小節第一音譜上所載之指法為第一指，筆者仿照前述之作法使用第一指指腹抖音演奏，希望以此方法能獲得較溫暖之音色。同理，整個第二樂章內拍值大於一拍之音符，筆者皆盡可能地以增加抖音的振動幅度使所發出的音色能夠一致【譜例二十五】。

【譜例二十五】第二樂章，第 3 小節至第 5 小節



在第 1-37 小節中，譜上並沒有記載休止符，但值得注意的是，在第 24 小節及第 28 小節的第三拍有兩個十六分音符之同音連弓，於演奏弓法上須特別小心，以免過久的分句時間使旋律在聽覺上產生過於停滯的感覺。筆者在詮釋上使第 24 小節的第三拍的第二音之十六分音符較第一音為強，此兩音便呈現漸強的音量，且在連接到第 25 小節的第一音時，並不依

照譜上所記載在運弓上稍作停頓，主要原因在於若是運弓有些許的停頓，樂句將無法一氣呵成的呈現【譜例二十六】。

【譜例二十六】第二樂章、第 24 小節至第 28 小節



第 34 小節第二拍與第三拍於譜上記載之弓法為連弓，但筆者在弓法上將第三拍分弓，如此在連接至第 35 小節時更助於樂句完整地呈現。第 35 小節第二拍到第 36 小節第三拍譜上雖記載著漸強與漸弱記號，但筆者將漸弱記號的音延至下一小節（第 37 小節）的第一音，第 36 小節之最末音仍然以飽滿的音色詮釋之【譜例二十七】。

【譜例二十七】第二樂章，第 34 小節至第 36 小節



第 41 小節譜上記載著速度稍快（Poco più mosso）的術語，此段為配合速度加快產生之旋律流動，在音色的處理上應較前段明亮且有精神。第 41 小節中所記之重音記號音值，須靠近琴橋演奏，且應利用右手手腕瞬間換弓時施加壓力，讓弓毛能全部接觸琴弦而獲得較為宏亮之音色。第 43 小節之重音在演奏時，右手手肘需略微提高，並利用食指的壓力確實做出重音之聲響。

第 53 小節之第二拍，筆者建議在演奏上不刻意做任何節奏上的改變，維持正確的節奏與流暢的樂句行進；至 53 小節第三拍第一音時，筆者才會刻意稍微延長最高音（C 音），讓樂句之頂點明顯地呈現。第 54 小節有三組相同節奏的樂句，在音高上一次比一次低，筆者建議於此處一次次地將速度放緩且漸弱，讓樂句聽起來更為完整【譜例二十八】。

【譜例二十八】第二樂章，第 53 小節至第 54 小節

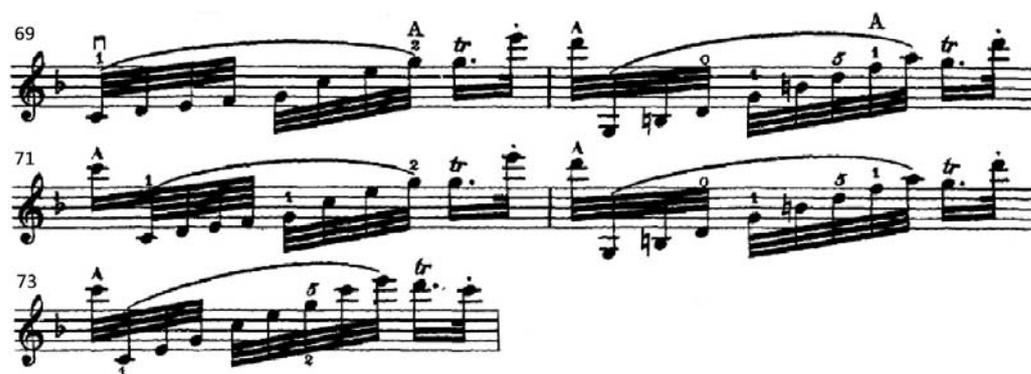


在第 57-64 小節中，除了較上個段落之音域較高且音色較明亮，以及第 57 小節樂譜註明速度稍快（Più mosso）之外，其詮釋方法與第 41-48 小節完全相同。第 65 小節至第 68 小節在速度上稍微漸慢且音色漸弱，第 66 小節的最末兩音形成的減七度讓音樂聽起來更具緊湊感，筆者於此小節最末音稍加強調使旋律行進更具方向性【譜例二十九】。

【譜例二十九】第二樂章，第 57 小節至第 68 小節

第 69 小節至第 73 小節之最末音雖譜上皆記載著斷奏記號，但筆者在詮釋上將斷奏以不間斷且飽滿的音色呈現，如此能讓樂句之銜接更為流暢。於第 69 至 73 小節中連續出現五次相同的音型，筆者在詮釋上會逐次將音量漸強，且弓毛接觸弦的面積會由外側弓毛逐漸增加至全弓毛，藉由改變弓毛接觸的面積製造音色上的變化。第 70 小節至第 73 小節之第一音於譜上皆標示重音記號，筆者將此重音稍作延長，加上抖音作收尾，並與隨即而來的琶音樂句作音量上的對比【譜例三十】。

【譜例三十】第二樂章，第 69 小節至第 73 小節

Musical score for Example 30, measures 69-73. The score is written on three staves. The first staff (measures 69-70) shows a melodic line with a slur over measures 69 and 70, and a fermata over the final note of measure 70. The second staff (measures 71-72) continues the melodic line with a slur over measures 71 and 72, and a fermata over the final note of measure 72. The third staff (measure 73) shows the final measure of the excerpt. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

第 75-77 小節皆為「先琶音後震音」的音型，整體的音高結構是漸漸地向下移動，筆者於此依其下行的旋律走向在音量上做漸弱之處理，直到第 77 小節最後一組音型中的震音在演奏時，起始之前半部先將速度放慢，於後半部隨即恢復原來的震音速度。第 78 小節則須以流暢的速度，將旋律的音樂性帶出，以銜接至下個樂段【譜例三十一】。

【譜例三十一】第二樂章，第 75 小節至第 78 小節

Musical score for Example 31, measures 75-78. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 75 starts with a forte (f) dynamic and features a descending melodic line with trills (tr) and triplets (3). Measure 76 includes a decrescendo (dim.) marking. Measure 77 begins with a crescendo (cresc.) marking and continues the descending line. Measure 78 concludes with a decrescendo (dim.) and a 'cal.' (calando) marking, indicating a gradual slowing down. The score includes various fingering numbers and articulation marks.

第 79 小節至第 84 小節第二拍中的樂句極富音樂性，筆者於本句將速度稍微放慢，並使用 d 弦來拉奏，在第 81 小節的第二拍指法依序是 d 弦之第一指以及第四指，在同條弦上拉奏可使樂句之音色較為平均。第 85 小節至第 88 小節與第 75 小節至第 79 小節之詮釋方式相同，兩段的音型皆是向下行進，只有在節奏上稍作改變【譜例三十二】。

【譜例三十二】第二樂章，第 79 小節至第 88 小節

Musical score for Example 32, measures 79-88. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 79 starts with a mezzo-forte (M) dynamic and a 'sul D' marking, indicating the use of the D string. The dynamic is piano (p) and the tempo is 'dolce' (sweet). Measure 84 features a forte (f) dynamic. Measure 86 includes a 'diminuendo' marking, indicating a gradual decrease in volume. Measure 88 concludes with a pianissimo (pp) dynamic and a 'do' marking. The score includes various fingering numbers and articulation marks.

在 177 小節進入了終段，段落起始之氣氛和緩平靜，隨即音型慢慢爬升並作漸強，在第 178 小節至第 181 小節中三句相同類型之樂句，筆者建議演奏上會逐次漸強並漸慢，讓旋律張力明顯呈現，隨即漸弱至樂章之最末音。見（譜例三十三）。

【譜例三十三】第二樂章，第 177 小節至第 187 小節

### 第三節 第三樂章，Allegro giocoso ma non troppo 從容的、玩笑般的快板

本樂章在演奏上表現的重點為「相同主題重複出現表現出不同的樣貌」，這不同的樣貌包含了音色上與節拍上的轉變，像是在前述樂曲分析中所提到主要主題（第 1-72 小節）本體的節奏變化，加上管弦樂配器；在第二次主題出現時（第 285- 308 小節），使用弦樂團伴奏；在第三次主題出現時（第 442-461 小節），除了改變主奏小提琴的音色於低音區演奏外，還利用定音鼓改變主題在節奏上的重拍位置。

與第一、第二樂章不同的是，第三樂章的音色及力度變化融合了管弦樂團。比起前兩個樂章，本樂章在演奏詮釋上更與管弦樂團聲部密不可分，所有音色、音量、與節奏上的變化，均須對照管弦樂團所給予的背景織度，再於此背景中加入獨奏小提琴。樂章剛開始時主奏小提琴以弱音的氛圍展

現明亮的音色表現出主題，其中第 2 小節第二拍及第三拍須利用靠近琴橋之上半弓奏出簡短有力之聲響，且第三拍稍比第二拍力度強。第 1-10 小節是第一句樂句，剛開始時旋律由低向上爬升，直到第 7 小節第一音到達頂峰之後旋律隨即下行回到起始之音域。在第 3 小節及第 6 小節譜上第一音皆註明重音記號，但筆者只建議稍微地強調此兩音，避免太過突兀的重音效果影響到樂句整體的流暢性。第 9 小節需特別注意節奏之準確性，不因迴音的演奏影響到第二拍拍點的出現，此小節中的斷奏記號於演奏時只應稍作強調，不過分誇飾。第 10 小節第一音譜上雖然無斷奏記號之標示，但筆者會以類似第二小節斷奏之方式演奏，惟力度稍減弱【譜例三十四】。

【譜例三十四】 第三樂章，第 1 小節至第 10 小節

The image shows a musical score for the 'Finale' section, 'Allegro giocoso, ma non troppo'. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and mood are indicated as 'Allegro giocoso, ma non troppo'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo). The measures are numbered from 1 to 10.

演奏時，應明顯地呈現第 11 小節譜上之強弱記號，除了與前一樂句作劃分外，更突顯與前一樂句之不同。第二樂句（第 10-19 小節）中，第 18 小節與第一樂句（第 1-10 小節）中第 9 小節是這兩句樂句最大之差異，第一樂句強調左手之迴音，第二樂句則是展現出俏皮、明亮之音色【譜例三十五】。

【譜例三十五】第三樂章，第 10 小節至第 20 小節

The image shows a musical score for a violin part, measures 10 to 20. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written on a single staff. Measures 10-14 show a series of eighth notes with accents and dynamic markings *f* and *p*. Measures 15-16 show a similar pattern with accents and dynamic markings *f* and *p*. Measures 17-18 show a change in rhythm with accents and dynamic markings *f* and *p*. Measure 19 is marked *Tutti* and *f*. Measure 20 continues the *Tutti* and *f* dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

第 119 小節主奏小提琴開始以快速音群加入，此句可看成銜接前後片段之橋樑。且需注意先前管弦樂合奏所營造出的氣氛，再加以融入。從第 119-126 小節的快速音群，是由低音域之中強音量開始，演奏時弓毛位置放在下半弓並靠近琴橋，之後逐漸往上爬升至連續三小節之音型反覆，此時右手已慢慢轉換成跳弓演奏，且筆者會在音量上做漸強及漸弱以詮釋此連續的反覆音型。

第 151-162 小節中出現三次相同的音型，皆是由兩小節極穩定之節奏起始，後接三個下行快速華麗之音群。本段雖於譜上有記載著許多突強及重音記號，但筆者認為這裡屬於快速且華麗之樂段，過多的重音只會干擾旋律之流暢性，在重音的處理上只需稍加強調即可【譜例三十六】。

【譜例三十六】第三樂章，第 151 小節至第 162 小節

The image shows a musical score for a violin part, measures 151 to 162. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written on two staves. Measures 151-152 show a series of eighth notes with accents and dynamic markings *f* and *ff*. Measures 153-154 show a similar pattern with accents and dynamic markings *f* and *ff*. Measures 155-156 show a change in rhythm with accents and dynamic markings *f* and *ff*. Measures 157-158 show a similar pattern with accents and dynamic markings *f* and *ff*. Measures 159-160 show a change in rhythm with accents and dynamic markings *f* and *ff*. Measures 161-162 show a similar pattern with accents and dynamic markings *f* and *ff*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

第 406 小節至第 408 小節之第一拍的附點八分音符，筆者以延長拍值之方式拉奏，第 406 小節第二拍後半之十六分音符拍值稍微延後並以短促且有精神之音色來詮釋。但以不影響第二拍音值的出現為前提，如此更能讓音樂之張力明顯的展現【譜例三十七】。

【譜例三十七】 第三樂章，第 406 小節至第 408 小節



第 411-417 小節中，因有兩個或三個以上之雙音，須特別強調主旋律之進行，且此段有許多和弦以及旋律線在 e 弦及 g 弦奏出，需跨過 a 弦與 d 弦來演奏，因此要特別注意拍子的穩定性，且聲部的轉換也不可停滯。【譜例三十八】。

【譜例三十八】 第三樂章，第 418 小節至第 442 小節

Musical score for Example 38, measures 418-420. The score is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 418 shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 419 continues with similar rhythmic patterns. Measure 420 features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 7) and accents.

第 474-483 小節主題動機雖再次出現，但卻是首度在低音域以使用 *ff* 的音量表現，以呈現與其他主題不同的色彩【譜例三十九】。

【譜例三十九】第三樂章，第 474 小節至第 483 小節



第 565-567 小節主奏小提琴有四組裝飾音，但因樂團管樂聲部皆以圓滑奏來演奏相同旋律，所以於裝飾奏之第一音筆者會略加重音使裝飾奏更為明顯，而第二音於演奏時拍值短且小聲，讓此樂段之主奏小提琴能夠清楚被聽見。

第 670-683 小節出現四次雙音之震音技巧，筆者認為弓的壓力分配應以 a 弦為主，e 弦為輔，在演奏雙音之下聲部的震音技巧時，應把弓的重心置於低聲部，有助於技巧之表現【譜例四十】。

【譜例四十】第三樂章，第 670 小節至第 683 小節



第 743 小節之起始速度跟第 363 小節相同，德弗札克以穩重之節奏速度譜曲，能夠讓最末片段的華麗快速音群更明顯的呈現，此動機第一次是

在中音域以單音旋律呈現（第 379-386 小節），而本次（第 743-747 小節）則是由高音域之雙音展現，以銜接末段之快速音群【譜例四十一】。

【譜例四十一】 第三樂章，第 743 小節至第 747 小節



第 777-793 小節皆是以快速的單音音群拉奏，此時右手須特別注意前段（第 766 - 776 小節）拉奏雙音時弓的壓力，與本段單音音群弓壓力的變化，起始的單音筆者以弓速的控制來代替弓壓力的增加，利用較快的弓速來增加音量，等待右手運弓穩定後，在第 781 小節高音域片段再改用較多的弓壓來達到適當的音量。

第 793 小節第一拍結束後，隨後奏出此樂曲最後之快速音群，並在音量上漸漸加強，讓速度對比更加明顯。第 803 小節的速度會稍快些，並以甚強且激昂之音色演奏，直至本曲之最末音【譜例四十二】。

【譜例四十二】 第三樂章，第 803 小節至第 817 小節



## 結語

對於德弗札克來說，捷克的鄉村和人民是構成他藝術個性的力量之一。本曲中有著濃厚的民族色彩，但德弗札克所用的素材並非直接取自於民謠，而是將民族素材融入作曲者自己的經驗後，再加以寫作而成。當中許多的樂思，受到民間歌曲的天然和率真的啟發，許多看似非常自然的美感，實際上是幾經修改的成果，這就是德弗札克的音樂氣質和技巧的高深，他的藝術實際上是一種藏而不露的藝術。

綜觀全曲，除了在各樂章表現出不同的變化之外，樂章與樂章間的關係呈現各自獨立卻又互相連結的關係。第一樂章以單一主題變化出許多相似的素材，在調性上以 a 小調為核心主調性，但卻運用調式旋律穿梭，最後將主題旋律加以變化作為連結第二樂章的橋樑；第二樂章則運用旋律和聲與調式轉換，營造出細膩且多變的旋律線條，並使用多主題的方式呈現出各段不同的樣貌；第二樂章曲末與第三樂章的連結呈現出對比性的色彩，並以相同主題不斷重複配合細微的配器及音域上的轉變，加以對比性的中間段落，達到聽覺上多變的效果。以上各樂章之特色再加上樂團與獨奏小提琴間民族素材的運用，所創造出融合古典與民族的內化風格。

在寫作歷程上，從學習觀摩的模仿期到創作晚期，其中斯拉夫風格時期(1878-91)更可說是德弗札克寫作風格的指標，經過內化的民族素材，再以他的聽覺與寫作經驗重新淬鍊，加上先天擁有的旋律寫作能力，使得作品內優美流暢的旋律似乎永不乾涸。此時期的德弗札克也展現了將古典與民族兩種素材都能運用自如的技巧，從素材取樣、模仿學習、嘗試運用、內化的過程之中，也可發現德弗札克對於處理民間素材上的努力，最後融

合成寫作的一部分。本文中討論的 a 小調小提琴協奏曲處處可見這種內化的旋律寫作，像第一樂章的運用單一民族性旋律主題（第 5-9 小節）與兩個次要主題加以變化發展、第二樂章的民族性調式音階與一般大小調音階之間的色彩調配、第三樂章則利用斯拉夫舞曲節奏，並於中段（第 363 小節）再現民族性調式素材，以輕快的斯拉夫三拍子舞曲展開，其節奏的運用更充分表現出此樂章的民族性色彩。由此建立了自己的民族寫作風格，這樣內斂的表現成為德弗札克最重要的特色之一。

德弗札克在使用民間素材上，為經過自己咀嚼，內化的民族旋律，與直接將民歌套用至創作中是全然不同的方式，筆者認為，這種經作曲家內化過的民族素材運用，在德弗札克 a 小調小提琴協奏曲中，是最值得音樂愛好者細細品味，發掘其中的奧妙！

# 參考書目

## 一、中文參考書目

錢亦平著。《德弗札克：民族樂派的傑出代表》。台北：世界文物，2001。

許鍾榮著。《國民樂派的舵手》。台北：錦繡，2000。

廖年賦著。《德弗札克「新世界」交響曲之研究》。台北：大陸，1986。

Layton, Robert. 《德弗札克：交響曲與協奏曲》，孟庚譯。台北：世界文物，1997。

Butterworth, Neil. 《偉大作曲家群像：德弗札克》，郭思蔚譯。台北：智庫，1995。

Schonberg, Harold C. 《國民樂派》，陳琳琳譯。台北：萬象，1993。

Herzfeld, Friedich. 《西洋音樂故事：西洋音樂史》，李哲洋譯。台北：志文，1981。

## 二、中文期刊

牛俊峰。〈德弗札克的音樂創作及愛國思想〉。《音樂天地》no.2 (2005年七月): 62。

朱琴。〈十九世紀捷克音樂家作品中的浪漫元素〉。《音樂天地》no.2 (2005年七月): 60-61。

### 三、外文參考書目

Beckerman, Michael. *Dvořák and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Burkholder, J. Peter, et al. *A History of Western Music, 7th ed.* New York: Norton, 2006.

Butterworth, Neil. *Dvořák: His Life and Times*. Speldhurst [Eng.]: Midas Books, 1980.

Butterworth, Neil. *The Illustrated Lives of the Great Composers: Dvořák*. London: Omnibus, 1984.

Hughes, Gervase. *Dvořák: His Life & Music*. London: Camelot, 1967.

Layton, Robert. *Dvořák: Symphonys & Concertos*. London: BBC Books, 1978.

### 四、樂譜

Antonín Dvořák. *Violin Concerto in A Minor, Opus.53*. New York : International Music Company, n. d.

### 五、網路資訊

Klaus Döge. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://140.128.103.17:2120/subscriber/article/grove/music/51222>(accessed May 6, 2011).