

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系碩士班

書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

理查·史特勞斯《降E大調小提琴與鋼琴奏鳴曲，作品18》及《英雄的生涯》

作品分析與詮釋

An Analysis and Interpretation of Richard Strauss's
Violin Sonata in E-flat major, op. 18 and *Ein Heldenleben*

張絲媛

Chang, Ssu-Yuan

指導教授：吳庭毓 教授

Advisor : Wu, Ting-Yuh, Prof.

中華民國 113 年 6 月

June 2024

摘要

音樂與文學，跨越了歷史的鴻溝、保留了當代的藝術，並作為永無界線的橋樑。筆者於此次研究，不僅旨在挑戰十九世紀後浪漫樂派的音樂，更基於對詩詞的深厚熱愛，致力於從字裡行間推敲探索文字意涵，與層層深入分析詩詞篇章背後的奧妙，故選擇研究理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949) 的小提琴作品。

自華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 將音樂與文學結合，並以大型樂劇展現，理查·史特勞斯更進一步將器樂曲與交響詩帶至登峰造極的境界。這些饒富詩意與意象的艱深作品，對演奏者極具挑戰性。無論是演奏前對樂曲分析與理解的知識，演奏中對技巧與詮釋的琢磨，演奏後對鑑賞或統整的能力，筆者認為缺一不可，在樂曲橫向旋律與縱向和聲一齊同步出現時，不僅要克服演奏的技巧，於腦中的迴路更要清晰主題與聲部之間的脈絡，實屬不易。

十九世紀後浪漫作曲家眾星雲集，筆者曾在演奏馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 《第四與第五號交響曲》 (*Symphony No. 4 and 5*) 時，驚豔其配器聲響的豐富亮麗，並感受其調性對演奏者的考驗，然而卻未能清晰透徹樂曲的深層內涵。此次選擇同時兼具小提琴演奏背景的理查·史特勞斯，希望嘗試了解陌生與充滿驚喜的後浪漫樂派。從純粹與清晰的古典樂派，走進華麗與馥郁的浪漫樂派；以經典架構的先備知識，探索變化多端的大型篇章。筆者將從研究理查·史特勞斯的小提琴奏鳴曲開始，一步步邁進瑰麗壯闊的交響詩；以小提琴在室內樂中與管弦樂中所扮演的不同角色為研究方法，探索「邏輯」與「詩」的密碼。



關鍵字：理查·史特勞斯、《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲，作品 18》、《英雄的生
涯》

Abstract

Music and literature span the divide of history, preserving contemporary art and serving as an endless bridge. In this study, the author, driven by a desire to challenge the romantic music of the 19th century and a fondness for poetry, seeks to explore the meaning of words between the lines and delve into the mysteries behind the layers of poetry and prose. Thus, the author has chosen to study the violin works of Richard Strauss.

Since Wagner's fusion of music and literature in large-scale operas, Richard Strauss has elevated instrumental music and symphonic poems to new heights. These profound works, rich in poetry and imagery, present significant challenges for performers. The author believes that a thorough understanding and analysis of the music, careful consideration of technique and interpretation during performance, and the ability to appreciate and integrate these elements afterward are all essential. When horizontal melodies and vertical harmonies appear simultaneously in the music, it is crucial not only to overcome technical challenges but also to clearly understand the connections between each melody and harmony—an endeavor that is no easy task.

While many 19th-century romantic composers left their mark, the author, through performing Mahler's *Symphony No. 4* and *5*, was struck by the richness and brilliance of the orchestration and the challenging tonality for performers, yet struggled to fully grasp the depth of the music. By focusing on Richard Strauss, who also had a background in violin

performance, the author hopes to explore the unfamiliar and surprising world of late Romanticism. Transitioning from the purity and clarity of the Classical era into the splendor and richness of the Romantic period, and using a foundation in classical structures, the author aims to investigate the large-scale compositions of this era. The study will begin with Strauss's violin sonatas and progressively explore his magnificent symphonic poems, utilizing the different roles of the violin in chamber music and orchestral settings as a methodological approach to decode the elements of "logic" and "poetry."



Keywords: Richard Strauss, *Violin Sonata in E-flat major, op. 18, Ein Heldenleben*

目錄

摘要.....	i
Abstract.....	iii
目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
第一章 理查·史特勞斯在音樂史上的定位.....	1
第一節 理查·史特勞斯音樂風格的演進.....	1
第二節 理查·史特勞斯與德意志學派的關係.....	3
第三節 理查·史特勞斯與新德意志學派的關係.....	4
第二章 小提琴在室內樂中的角色—《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》.....	10
第一節 創作源起與出版過程.....	10
第二節 作品實際演出後的影響.....	14
第三節 作品分析與詮釋.....	16
一、 第一樂章.....	30
二、 第二樂章 Improvisation.....	35
三、 第三樂章 Finale.....	37
四、 總結.....	52
第三章 小提琴在管弦樂中的角色—《英雄的生涯》.....	53
第一節 標題「英雄」.....	53
第二節 女性題材.....	57
第三節 「英雄的伴侶」分析與詮釋.....	59
一、 融入主導動機的變體奏鳴曲式.....	59
二、 意象與劇本.....	68
三、 織度與素材.....	84
四、 總結.....	97
第四章 結語.....	98
第五章 參考文獻.....	100

譜例目錄

【譜例 1】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 58-67 小節，3/4 拍開始。	22
【譜例 2】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 121-133 小節，4/4 拍開始。	22
【譜例 3】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 279-285 小節，4/4 拍。	22
【譜例 4】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 183-190 小節。	23
【譜例 5】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 183-200 小節，4/4 拍。	24
【譜例 6】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 75 小節，2/4 拍。	25
【譜例 7】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 102 小節，2/4 拍。	25
【譜例 8】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 13-27 小節，3/4 拍。	26
【譜例 9】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 169-180 小節，3/4 拍。	26
【譜例 10】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-6 小節。	31
【譜例 11】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 44-47 小節，3/4 拍。	31
【譜例 12】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，第一小提琴分譜，第 1-16 小節。	31
【譜例 13】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 93-104 小節，4/4 拍。	32
【譜例 14】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 122-127 小節。	33
【譜例 15】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 164-182 小節，4/4 拍。	33
【譜例 16】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 1-6 小節。	35
【譜例 17】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 30-45 小節，2/4 拍。	36
【譜例 18】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 1-17 小節。	38
【譜例 19】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-11 小節。	39
【譜例 20】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 302-311 小節。	39
【譜例 21】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 275-316 小節。	40
【譜例 22】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 65-82 小節，3/4 拍。	43
【譜例 23】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 171-208 小節，3/4 拍。	44
【譜例 24】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 82-91 小節，3/4 拍。	47
【譜例 25】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 246-259 小節，3/4 拍。	49
【譜例 26】.	布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 23-31 小節，6/4 拍。	50

【譜例 27】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 352-355 小節，6/8 拍。	51
【譜例 28】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，第 1-14 小節。	61
【譜例 29】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第四章「英雄的戰場」，排練號 77-79，4/4 拍。	62
【譜例 30】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第六章「英雄的歸隱與功德圓滿」，排練號 94-97 後 2 小節。	69
【譜例 31】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	70
【譜例 32】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	71
【譜例 33】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」。	72
【譜例 34】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	73
【譜例 35】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	74
【譜例 36】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	75
【譜例 37】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	76
【譜例 38】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。	77
【譜例 39】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，排練號 35 第 1-4 小節，4/4 拍。	79
【譜例 40】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，開頭第 1-17 小節。	82
【譜例 41】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-4 小節。	84
【譜例 42】.	拉赫曼尼諾夫《音畫鋼琴練習曲作品 33 第 6 首》，第 1-5 小節。	85
【譜例 43】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 7-21 小節，4/4 拍。	85
【譜例 44】.	理查·史特勞斯《唐璜》，第一小提琴分譜，第 9-36 小節。	86
【譜例 45】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 38-42 小節，4/4 拍。	86
【譜例 46】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，第一小提琴分譜，排練號 30 後第 3-6 小節，4/4 拍。	87
【譜例 47】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 74-75 小節，4/4 拍。	87
【譜例 48】.	理查·史特勞斯《迪爾的惡作劇》，D 調豎笛分譜，延長記號後 1-2 小節，6/8 拍。	87
【譜例 49】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 49-53 小節，2/4 拍。	88
【譜例 50】.	理查·史特勞斯《唐璜》，此樂段第 4-8 小節，2/2 拍。	89
【譜例 51】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 102-113 小節，2/4 拍。	90

【譜例 52】.	理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，第一小提琴分譜， 排練號 32-33，4/4 拍。.....	90
【譜例 53】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 9-13 小節。.....	91
【譜例 54】.	理查·史特勞斯《唐璜》，第一小提琴分譜，第 1-6 小節。.....	91
【譜例 55】.	理查·史特勞斯《唐璜》，第 1-6 小節。.....	92
【譜例 56】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 18-20 小節，3/4 拍。.....	93
【譜例 57】.	理查·史特勞斯《唐璜》，此樂段第 1-4 小節，2/2 拍。.....	93
【譜例 58】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 101-114 小節，3/4 拍。....	94
【譜例 59】.	巴赫《第二首 D 小調小提琴奏鳴曲作品編號 1004 夏康》Bach: Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004, Ciaccona，第 201-209 小節，3/4 拍。.....	94
【譜例 60】.	理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 246-262 小節，3/4 拍。....	95
【譜例 61】.	布拉姆斯《小提琴協奏曲》第一樂章，延長記號開始 22 小節，3/4 拍。.....	96
【譜例 62】.	布拉姆斯《第二號交響曲》第一樂章，第一小提琴分譜，第 405-423 小節， 3/4 拍。.....	96
【譜例 63】.	布拉姆斯《第四號交響曲》第四樂章，第一小提琴分譜，第 237-252 小節， 3/4 拍。.....	96

第一章 理查·史特勞斯在音樂史上的定位

第一節 理查·史特勞斯音樂風格的演進

所處兩大派別激烈對抗的時代，從德意志學派以布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 為首，到新德意志學派以華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 為代表；從貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828)、舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)、布拉姆斯開啟的絕對音樂，到白遼士 (Hector Berlioz, 1803-1869)、李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886)、華格納更甚的標題音樂；理查·史特勞斯適逢生處絕對音樂與標題音樂，兩大派別激烈對戰的年代。

理查·史特勞斯之義大利之旅成為其音樂生涯中的分水嶺，標誌著從絕對音樂向標題音樂的轉變。理查·史特勞斯的父親弗朗茲·史特勞斯 (Franz Strauss, 1822-1905) 是慕尼黑宮廷交響樂團 (Munich Hofkapelle) 的法國號首席，也曾在華格納的指揮下演奏。作為德意志學派的代表人物之一，弗朗茲·史特勞斯對華格納超越古典框架的音樂風格持保留態度。因此，對理查·史特勞斯的音樂教育中，強調遵循古典音樂的傳統，並注重精確的曲式結構。然而，理查·史特勞斯自義大利旅行後，因目睹大自然的壯麗景色而激發了強烈的創作欲望，不僅描繪了自然風景，還構思了每段旅程的音樂主題，並創作了標題交響曲《自義大利》(*Aus Italien*, 1886)。這部作品在形式上結合了古典四樂章的奏鳴曲結構，同時也借鑒了李斯特的交響詩手法，展現了標題音樂的敘事特質。

小提琴家亞力山大·李特 (Alexander Ritter, 1833-1896) 則為新德意志學派的推波助瀾者。作為理查·史特勞斯的導師，積極宣揚白遼士、李斯特、華格納的音樂理念，強調此學派擁有比以往更具前瞻性與創新性的音樂造詣。李特的鼓勵使史特勞斯開始探索由李斯特所推廣的體裁——交響詩。在史特勞斯潛心鑽研之後，創作了許多著名的交響詩作品，如《唐璜》、《狄爾的惡作劇》和《查拉圖斯特拉如是說》。此外，李特在哲學和文學方面的興趣也深刻影響了史特勞斯對音樂意涵的創作，促使更深層次的敘事和概念性元素融入其作品之中。

今日，理查·史特勞斯以其交響詩、歌劇和歌曲作品聞名於世，同時也是一位成功的大指揮家。



第二節 理查·史特勞斯與德意志學派的關係

布拉姆斯，作為德意志學派的重要代表，傳承了貝多芬絕對音樂的理念，注重形式美與精神層次。「情歸布拉姆斯」¹，理查·史特勞斯正是這般癡情地描述早期對布拉姆斯的熱愛與忠誠。在史特勞斯創作完《F 小調交響曲》(*Symphony in F Minor*, 1884) 時，先前的指導老師麥爾 (Friedrich Wilhelm Meyer, 1856-1934) 並未對此曲有所評論，但布拉姆斯卻說明：「盡量多著墨於旋律的架構，與避免無謂的對位」²，這一番開導的話，令史特勞斯在後續樂曲飽腹詩意的描述中，在形式上的嚴謹與結構上的平衡都合乎邏輯的前提下，大幅運用主要旋律與不諧和對位線，開啟史特勞斯日後「旋律性」——交響詩、歌劇、歌曲的創作。



¹ Joseph E. Jones, *Richard Strauss in Context*, Cambridge University Press, 2020.

² Joseph E. Jones, *Richard Strauss in Context*, Cambridge University Press, 2020.

第三節 理查·史特勞斯與新德意志學派的關係

華格納，作為新德意志學派的重要代表，追求一種嶄新的和聲音響效果，強調音樂與其它藝術形式的結合。因此，樂團編制上不斷擴大，並提出了〈總體藝術〉(gesamtkunstwerk) 的概念。這一思想深深影響了後續的作曲家，尤其是理查·史特勞斯。華格納借鑑了白遼士的〈固定樂思〉(idée fixe) 以及李斯特的〈主題變形〉(thematic transformation)，創造了〈主導動機〉(leitmotiv) 的技法。這一技法成為〈樂劇〉(muzikdrama) 的核心，對後世的音樂創作產生了深遠的影響。白遼士的固定樂思，是一種在管弦樂作品中應用的手法，旨在透過音樂來描繪人物形象的概念。這種手法特別為器樂創作設計，無需依賴文字或歌詞表達，而是透過旋律、和聲和配器來傳達特定人物或主題的特徵。華格納的主導動機進一步融合了人聲，實現了器樂與聲樂的同步創作。相比之下，白遼士僅使用單一主題動機進行循環，華格納的手法則更加複雜且範圍更廣。以下將追本溯源，從白遼士的標題音樂開始探討。

白遼士 (Hector Berlioz, 1803-1869)

白遼士被譽為首位創作標題交響曲的作曲家，作品中引入了〈固定樂思〉的概念，這一手法後續也啟發了華格納創作〈主導動機〉。固定樂思是一種在管弦樂作品中使用的手法，用音樂描繪特定人物形象的概念，並專為器樂設計。

白遼士認為所謂的「標題音樂」並非僅僅為創作而作，更不是為了引人注目。強調標題音樂應回歸作曲家對音樂的熱情與本能，因此標題通常只是一個模糊的意象，僅用以表達作曲家的核心思想，而非明確地揭示內容。唯有在《幻想交響曲》(*Symphonie Fantastique*, 1830) 中，白遼士精確地表達了自己的情感，並運用了〈固定樂思〉。在這部作品中，固定樂思作為作曲家心中的象徵性元素，穿梭於各個樂章之間，隨著情節的發展而變化，投射出對一位女性的愛慕與著迷，成為該作品的重要敘事手法。

李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886)

李斯特因演奏技巧精湛完美無瑕，為求新奇多變增添趣味，創了〈主題變形〉——將主題旋律的變奏形式發展至變形，並趨近於主題之影全失的作曲手法。

通常李斯特把一個或一個以上的主題旋律，建立在一個短小簡單的基本音型或動機上，並再以此動機加以發展，甚至是伴奏音型也由它發展而來，可稱其為主題變形。從這個基本動機演變出來的旋律，有時以相似的手法進行處理，有時以對比的手法進行詮釋。各個變奏之間偶爾插入自由樂句，乍聽之下似乎變化頗為豐富，但整首樂曲仍維持統一樂念。

李斯特的〈交響詩〉，如《奧菲斯》(*Orpheus*, 1854) 為例，展示了一種獨特的音樂形式。整部作品沒有明顯的主題呈示部、具對比的動機、過渡樂段或傳統的發展部，而是透過各個細微的片段組合而成，並在唯一一次的激昂高潮中登至顛峰。在這類作品中，李斯特摒棄了傳統音樂的「封閉」形式，轉而追求「開放」的曲式結構，以細節的精妙處理整體的音樂構築。開放式的曲式，使李斯特的〈交響詩〉能靈活地表達情感和敘事內容，不受限於古典形式的嚴格結構。創作理念強調音樂的連續性和統一性，使每個音樂片段都能夠自然地融合在一起，形成一個整體的音樂敘事。李斯特在音樂創作中取得了創新的突破，為後來的作曲家開創了新的表達途徑。

理查·史特勞斯自 1886 年完成四個樂章的標題交響曲《自義大利》後，開啟了創作單樂章交響詩的生涯。史特勞斯在 1889-1894 年任職於威瑪 (Weimar) 管弦樂團指

揮，不僅上演李斯特的十二首全套〈交響詩〉，在日後無論指揮或作曲，更將自己視為李斯特的接班人，並曾言：

「新的思想必須找到新的形式——這是李斯特交響作品的基本原則，在這些作品中，詩意的理念實際上也成為了構成形式的要素，從那時起，這便成為我創作交響詩的指導原則。」³

〈交響詩〉，由李斯特發明的體裁，在理查·史特勞斯手中，成功的發揚光大，並且更進一步擁有完善的發展。史特勞斯在創作《馬克白》(*Macbeth*, 1886-1888) 與《唐璜》(*Don Juan*, 1888) 時，寫信給畢羅 (Hans von Bülow, 1830-1894)⁴：

「從《F 小調交響曲》開始，我越來越發現自己處於一種矛盾之中：一方面是我想要傳達的音樂——詩意內容，另一方面是傳統古典作曲家傳下來的三段式奏鳴曲形式。」⁵

理查·史特勞斯的〈交響詩〉創作中，三段體 (ternary sonata form) 作曲結構與李斯特的交響詩有著相似的影響力，並成為其最常採用的形式之一。史特勞斯甚至進一步發展並擴大了傳統的奏鳴曲式，將其演變為「多樂章的變體奏鳴曲式」(multi-movement sonata cycle)。這種作曲形式允許在單一作品中融合多個樂章，從而提供更豐富和廣泛的音樂敘事。史特勞斯《英雄的生涯》(*Ein Heldenleben*, 1898)，即為經典範例，展示了如何運用「多樂章的變體奏鳴曲式」來結構其作品。

³ Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009.

⁴ 理查·史特勞斯的重要老師之一。

⁵ Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009.

理查·史特勞斯稱發展後的〈交響詩〉為〈音詩〉，但現在仍以〈交響詩〉來命名作曲家的作品。與李斯特最大的差異為，李斯特仍尚未完全打破傳統的曲式結構，像是把四個樂章以樂段形式濃縮為單樂章；然而史特勞斯打破了這一原則，使用不同的曲式結構來表現音樂內容，如輪旋曲式：《迪爾的惡作劇》(*Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, 1894-1895)、變奏曲式：《唐吉訶德》(*Don Quixote*, 1897)、或變體奏鳴曲式：《唐璜》(*Don Juan*, 1888)、《死與淨化》(*Death and Transfiguration*, 1889)、《查拉圖斯特拉如是說》(*Also sprach Zarathustra*, 1896)、與《英雄的生涯》(*Ein Heldenleben*, 1898) 等。

關於學術名詞〈交響詩〉(*symphonic*) 與〈音詩〉(*tone poem*) 的區別，在史特勞斯畢生作品裡，基本上是同義的，能在信件、日記、或出版物，發現兩個詞彙輪流出現。

華格納 (Richard Wagner, 1813-1883)

華格納的〈總體藝術〉顧名思義是一個無界限的綜合體，將各種藝術形式融為一體。「音樂」與「文學」，孰輕孰重？華格納的答案是「音樂」，並且堅信唯有音樂能打破所有界限，使所有藝術間的界限消失。雖然傳統的「歌劇」已經融合了詩歌、音樂、舞蹈和戲劇，但這並非華格納的理想境界。其追求的是一種透過音樂使所有藝術的界限在劇場裡消失，並形成一個「整體」的「總體藝術」——即〈樂劇〉。

〈主導動機〉是樂劇中最重要的元素之一，指的是一種用來代表劇中角色或主題的固定旋律，並隨著劇情的發展而產生變化。這一概念成為華格納在設計〈樂劇〉時與傳統歌劇的主要區別之一。透過主導動機，華格納創造了一種連貫的音樂語言，使音樂成為敘事的一部分，增強了戲劇的情感表達和敘事深度。因此，樂劇不僅是歌劇形式的進一步發展，更是華格納對所有藝術形式進行整合的實踐，體現了作為作家、詩人、作曲家、指揮家和劇場設計師的綜合藝術追求。

而華格納對史特勞斯的進一步影響，筆者將在第三章詳加介紹。

第二章 小提琴在室內樂中的角色—《降 E 大調小提琴 與鋼琴奏鳴曲》

第一節 創作源起與出版過程

時值 23 歲的史特勞斯，已是創作了交響樂、室內樂、藝術歌曲、鋼琴作品、聲樂作品等，數百部作品的作曲家，對器樂的演奏與實務早已具備豐厚的底蘊，信手拈來便是傑作，集所有抽象的藝術用真實的樂譜寫出。而《小提琴奏鳴曲》正是史特勞斯有系統地「研究」古典樂曲形式的最後一部作品，屬於早期創作的作品，遵循了布拉姆斯的風格與精神。然而，在小提琴家李特的影響下，史特勞斯逐漸轉向李斯特及華格納的音樂風格。這一新的作曲方向始於交響詩《馬克白》，在創作過程中，徹底拋棄了既有的音樂形式，全然投入李斯特〈音樂詩意〉(musical-poetic idea) 的個人概念。這標誌著從傳統形式向具有敘事性和詩意表達的音樂轉變，並成功接下李斯特交響詩的棒子，並運用白遼士與華格納的音樂思想譜出新天地。

理查·史特勞斯是全方位的音樂家，不僅是作曲家，同時也是鋼琴與小提琴家，在《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲，作品 18》(*Violin Sonata in E-flat major, op. 18*) 中，展現了作曲家對兩項樂器的精熟與透徹，於 1887 年完成創作，並在隔年首演。

此曲《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》，與《六首藝術歌曲，作品 17》(*Sechs Lieder von Adolf Friedrich Graf von Schack op. 17*)、交響詩《馬克白》，於同年 1886 年一起創作，更精確地來說，是銜接在《六首藝術歌曲，作品 17》中的第五首 (*Nur Mut!*) 之後所創。從作曲家的手稿中，能發現第五首 (*Nur Mut!*) 與小提琴奏鳴曲有大

量相似之處，舉凡調性與風格特色，抑或是內聲部半音階的處理方式，諸多細節皆展現出兩部作品的共通性。

在創作《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》之後，史特勞斯繼續探索並發展了交響詩的創作，如《唐璜》和《死與變容》。這些作品預示了作曲家在交響詩領域的創作方向，並且以其高密度的和聲，及錯綜複雜的音樂織線著稱。史特勞斯巧妙地運用器樂曲的形式，逐步引導觀眾進入一個華麗的音樂世界，使交響詩成功延續了器樂曲的輝煌和燦爛。

這首曲子的起源，很幸運的被完整記錄下來。第一樂章與第三樂章的完成時間，分別是在 1887 年 6 月 7 日與 1887 年 11 月 1 日。至於第二樂章的完成，則在作曲家與友人書信往來中，有許多可供推斷的線索，也能同時一探作曲家的創作歷程。

如：1887 年 6 月 23 日作曲家寫信給曖昧對象洛蒂·斯派爾 (Lotti Speyer)，提及「甚是勤奮」，以及「目前我正在創作一首管弦樂作品《馬克白》以及一首小提琴奏鳴曲」。⁶

如：1887 年 8 月 26 日作曲家告訴導師畢羅的妻子，自己已完成第一與第二樂章。⁷

如：9 月 6 日，作曲家也告知了父母，「非常勤奮」，並且「已經完成了小提琴奏鳴曲行版」⁸

⁶ Holde, Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft, 1959, pp. 13-15

⁷ Franz Trenner, Richard Strauss: Chronik zu Leben und Werk, Vienna, 2003, p. 58

⁸ Willi Schuh, Briefe an die Eltern 1882-1906, Zurich, 1954, p. 104

小提琴奏鳴曲在這一發展過程中扮演了一個模稜兩可的角色。前兩個樂章整體與古典形式大致相符，為經典奏鳴曲式。第一樂章快板，第一和第二主題透過抒情、延續性，以及無歌詞「夜曲風」(notturmo-like) 的相互連接，時而激情與澎湃，時而優美和細膩。相反的，最後一個樂章則脫離了既定的傳統模式，取而代之運用詼諧曲與終曲的相互交織，創造一個「理想的四樂章概念」⁹ 作為最終章的呈現。史特勞斯在草稿的第 32 頁，於主題初稿完成時，便立即在工作欄記下了這種實驗中的曲式，並於隨後列出其與古典樂派曲式的不同之處。

整首奏鳴曲於 1887 年 11 月 1 日完成初稿，但隨即再次修改，因此，最終版本於 1888 年 1 月初才完成，史特勞斯也於 1 月 3 日告訴朋友弗蘭茲·沃爾納 (Franz Wüllner)：「剛剛完成了一首小提琴奏鳴曲」。慕尼黑出版商約瑟夫·艾布爾 (Joseph Aibl) 繼出版史特勞斯大量的早期作品後，繼續受委出版此首小提琴奏鳴曲，隨後的交響詩、歌劇《貢特拉姆》(Guntram, 1940)、和數首作品也都由其擔任出版商。史特勞斯在 1888 年 5 月中旬到 6 月中旬之間仔細修改了第一版樂譜；之後，於 6 月 11 日寫信給阿姨伯莎 (Bertha) 的丈夫卡爾·霍爾伯格 (Carl Hörburger)：「艾布爾不久將出版一首小提琴奏鳴曲和一些歌曲。[...] 小提琴奏鳴曲甚至可能讓諾辛格叔叔喜歡；儘管如此，我相信這作品還不錯！」¹⁰

⁹ Max Steinitzer, Richard Strauss, Berlin, 1914, p. 49

¹⁰ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark Ana 330, I, Hörburger, no. 7

在 1888 年 7 月，出現了小提琴的分譜。直到「7 月 9 日」從作曲家寄給堂兄羅伯特·普斯科爾 (Robert Pschorr, 1868-1930) 的紀錄中，史特勞斯親自寫上「7 月 9 日」並且將此曲獻給堂兄，終於精確地確定了日期。該樂譜於 7 月 19 日刊登於《音樂週報》(Musikalisches Wochenblatt)。次年春天，第二樂章被單獨出版，並命名為“Improvisation”¹¹。由於該標題與當時流行的體裁相契合，出版商對其銷售前景持樂觀態度。



¹¹ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark 2 Mus.pr. 4035

第二節 作品實際演出後的影響

此曲於 1888 年 10 月 3 日在埃爾伯菲爾德 (Elberfeld) 的卡西諾薩 (Kasinosaal) 音樂廳首演，且為海克曼絃樂四重奏 (Heckmann String Quartet) 在室內樂之夜的其中一首。小提琴家羅伯特·赫克曼 (Robert Heckmann) 與鋼琴兼指揮家朱利葉斯·布斯 (Julius Buths) 一起演奏了這首曲子。十天後，赫克曼再次於慕尼黑的博物館音樂廳演奏此首奏鳴曲，不同的是，此次由作曲家本人擔任鋼琴演奏。在接下來的幾年裡，僅有少數幾場演奏被記錄下來。

其實從一開始，作品明顯的被交響詩散發的光彩給相形見绌，甚至是小品 *Ständchen op. 17 no. 2* 都還較常被演奏。直到 1890 年 5 月 16 日，此曲作為魏瑪婦女之家 (Women's Home in Weimar) 慈善音樂會的演出曲目之一，史特勞斯再次與魏瑪的霍夫卡佩爾樂團 (Hofkapelle in Weimar) 的樂團首席卡爾·哈利 (Carl Halir) 一同演出後，樂曲才終獲好評。在 6 月 18 日《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik) 的樂評讚譽地寫到：

「音樂會的開場，由第二任音樂總監，史特勞斯所演奏的《小提琴和鋼琴奏鳴曲，作品 18》」，帶來極具新穎獨特、令人振奮的樂曲，而在樂團首席演奏時，這位音樂家也同時展現了精湛的鋼琴技巧 [...] 貴族們皆給予熱烈的掌聲。」¹²

¹² vol. 86, p. 297

然而，作曲家的「敵人」依舊危機四伏，此首作品也免不了收到樂評家苛刻的評論。樂評家承認史特勞斯的才華，卻也批評其「過份」表達情感。「音樂世界的訊號」“Signale für die musikalische Welt”的評論家於1888年11月如是寫到：

「有些作曲家無法抑制他們過度的衝動，理查·史特勞斯 [...] 似乎就是其中之一。[...] 在他的作品中，特別是在這首奏鳴曲，仍有大量閃閃發光的汁液在發酵，但若這些汁液能沈澱下來變得更清晰，能期待他有更好的表現，因為他的才華無庸置疑不可抹滅。但只有優秀的演奏者才能嘗試上述奏鳴曲，包括三個極其華麗的樂章，需要勤奮練習，才能勝任作曲家設下的挑戰。」¹³

更多概述此首作品的優與劣，如1890年6月19日《音樂週報》(Musikalisches Wochenblatt)形容：

「史特勞斯的三個樂章奏鳴曲，充分展現樂曲的壯麗與美妙，儘管並非新作或絕無僅有，仍帶給觀眾歡樂與喜悅。快板的開頭動機，飽腹精神和強烈的個性開啟了整個第一樂章，隨後的第二樂章，是小提琴溫暖、富情感的Bb大調旋律，幻想般的慢板樂章主題非常貼切地被描述為即興演奏，甚至還有饒富主題性的最終章。[...] 然而論述奏鳴曲，雖然已有可圈可點的基礎，但若兩個外部樂章稍短一些會更好；一些非必要的，捨棄掉會更好；節奏上只做變化而無進一步意涵、只會損害透明度和音色的，避免掉也會更好。否則恐淪落為曲式上的裝飾——對此無庸置疑。」¹⁴

¹³ vol. 46, no. 60, p. 947

¹⁴ vol. 21, p. 315

第三節 作品分析與詮釋

樂曲分析

第一樂章：奏鳴曲式

	結構	小節	調性
呈示部			
	第一主題 動機 1	1-21	E \flat
	動機 2	21-30	E \flat
	第一過渡樂段	30-38	轉調至 c
	動機 3	39-45	c
	第二過渡樂段	46-58	轉調至 B \flat
	第二主題	59-66	B \flat
	第三過渡樂段	67-77	不穩定：d- $\flat\flat$
	結束段落	77-85	B \flat
發展部			
	動機 1 + 動機 2	86-104	減 7 和弦與屬 7 和弦
		105-112	恬靜的 (Tranquillo)：A \flat
		113-121	E7
	動機 3	112-133	a

		133-145	a-c-eb, 轉調至 Gb
	動機 2 + 動機 1	145-154	Gb-eb
		154-159	偽再過渡樂段：Eb 的 V
		159-163	轉調至 f#
	動機 1 + 動機 2	164-183	F#, i 開始, V 結束
	動機 1 (再過渡樂段)	183-200	F#=Gb 半音下行解決 to F-F7(=Bb 的 V7) 至 Bb7
再現部			
	動機 1	200-220	Eb
	動機 3	221-240	eb-f#(=gb)-E7(=A 的 V7)
	第二主題	241-249	A
	第三過渡樂段	249-259	不穩定：c#-f-ab
	結束段落	259-288	Eb
	尾奏：動機 1、2、3	288-311	Eb

第二樂章：三段體

	結構	小節	調性
A			
	a1	1-12	Ab
	a2	13-26	Eb-Ab
	a1'	26-45	f(=Ab的 vi)-Ab
	過渡樂段	45-48	ab
B			
	b1	49-73	c#(=db)-轉調-F#=B 的 V
	b2	74-90	B-C
A			
	a1	91-101	Ab(從 ii 6/5 開始)
	a2	102-127	Ab
	尾奏	127-136	Ab

第三樂章：奏鳴曲式

	結構	小節	調性
呈示部			
	引子前奏	1-9	eb
	動機 1	10-31	Eb至 g 的 V6/5
	第一過渡樂段	31-50	g-F7(=Bb的 V7)
	動機 2	50-58	Eb
	第二過渡樂段	58-82	轉調
	第二主題	83-122	C
發展部			
	動機 1 之發展	123-141	C-d-B7(=V7 (未解決))
	動機 2 + 動機 1	141-169	Ab-Eb-Db
	第二過渡樂段	169-215	A-轉調-F#(=Gb)
	再過渡樂段	215-220	Bb7
再現部			
	動機 1	221-242	Eb
	第一過渡樂段	242-246	Eb
	第二主題（連接第一過渡樂段）	246-262	Eb

	動機 1 之延伸	263-275	f-Eb
	第一尾奏	275-316	Cb-轉調
	第二尾奏	317-333	Eb
	第三尾奏	333-361	E-轉調-Eb
	小尾奏	361-373	Eb



這是一首無角色無故事，純器樂的曲子，如同絕對音樂，強調形式美與精神性。

從作品編號 op. 18，能發現史特勞斯剛脫離絕對音樂，其形式仍遵循布拉姆斯標準精緻的奏鳴曲式，此時期的史特勞斯屬於德意志學派。

E♭大調華麗地開啟了通往高貴與目標性的大門，同時聯想到理查·史特勞斯《英雄的生涯》與貝多芬《第三號英雄交響曲》(*Symphony No. 3 Eroica*, 1802-1804) 是否有所關聯。兩首樂曲核心調性都是 E♭大調，或許在兩位作曲家心中，E♭大調有著舉足輕重的地位，都皆以此調象徵著音樂裡的輝煌與燦爛。雖然史特勞斯在未來的創作視奏鳴曲式為「空殼」，但此曲仍運用極具個性與瑰麗的主題，將之填滿與充實。筆者將在下一章接著介紹《英雄的生涯》。

小提琴在音域與音色的表現上，剛好恰似花腔女高音，一項能表現人聲，又能模仿唱腔的樂器。而人聲的表現想法有兩種：人聲式的樂句或純器樂式的樂句。在人聲式的樂句上，如《E♭大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》，第一樂章就有三處【譜例 1】、

【譜例 2】、【譜例 3】是筆者認為最像人聲歌唱的片段。無論是上行大跳的音程與符值、或同音轉換、或樂句長度，皆激似女高音，通常聲樂在兩音之間的演唱不會毫無銜接感，無論速度或音程關係都較能連貫，弦樂能用滑音來模仿，而非斷開的兩音。鋼琴作為伴奏呼應，當然也如同聲樂家，有諸多饒富聲樂的演奏樂段，筆者將在後續接著描述。

但筆者認為在演奏前，除了扮演好女高音的角色，更重要的是清楚理解鋼琴伴奏的和聲，因為小提琴是建築在鋼琴和聲上的旋律，若不知其調性走向，演奏起來容易流於空泛，不知所云亦不知去向。

【譜例 1】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 58-67 小節，3/4 拍開始。

56 *calando a tempo*
p espr. e appassion. *f*

63

【譜例 2】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 121-133 小節，4/4 拍開始。

121 *dolce*

128 2

【譜例 3】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 279-285 小節，4/4 拍。

279 *fff*

比較特別的是，在第 183-190 小節，融入了交響曲樂團分譜常見的，「算小節」記號

【譜例 4】。

【譜例 4】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 183-190 小節。

183

184

185

186

187

188

189

190

mf

dim.

pp

但若以鋼琴總譜來看，則可清楚看出從第 183-200 小節，為先以同音異名 $F\sharp = Gb$ 的調性開始， Gb 往下半音解決到 F ， F 作為 Bb 的屬和絃到 Bb ， Bb 最後再作為 Eb 的屬和絃解決到 Eb ，以銜接至再現部【譜例 5】。

【譜例 5】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 183-200 小節，4/4 拍。

183

mf *dim.*

ff *dim.* *più dim.*

187

191

pp *pp* *espr.*

196

p espr. *p*

24

第二樂章則幾乎整首都像聲樂曲。但有幾處聲響與交響曲相近，在第 75 小節如同第一樂章寫上樂團分譜常見的記號，加入弱音器 (*con sordino*)【譜例 6】、與第 102 小節拿掉弱音器 (*senza sordino*)【譜例 7】。

【譜例 6】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 75 小節，2/4 拍。

72 *sempre dim.* *pp* *con sordino* *pp grazioso*

The musical score for Example 6 shows measures 72 to 75. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 72 starts with a dynamic marking of *sempre dim.* and *pp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. In measure 75, the dynamic is *pp grazioso* and the tempo is *con sordino*. The score includes two triplet markings over the final notes of the measure.

【譜例 7】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 102 小節，2/4 拍。

102 *senza sordino* *p espr.* *molto espr.*

The musical score for Example 7 shows measure 102. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The dynamic marking is *p espr.* and the tempo is *senza sordino*. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The score includes a *molto espr.* marking and a crescendo hairpin.

第三樂章較多的是純器樂的樂句，善用樂器的特性，以左手複雜的音程關係加上右手快速及斷奏或圓滑奏交替的表現，呈現純器樂的樂句，如【譜例 8】、【譜例 9】。

【譜例 8】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 13-27 小節，3/4 拍。

Musical score for Example 8, measures 13-27. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line with rapid sixteenth-note passages. The dynamics range from *f* to *f vivo*. The key signature has two flats. The score includes a *V* marking at measure 13, a *f* marking at measure 15, a *f* marking at measure 16, a *f* marking at measure 25, and a *f* marking at measure 26. There are also markings for a triplet of eighth notes at measure 26 and a group of four notes at measure 27.

【譜例 9】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 169-180 小節，3/4 拍。

Musical score for Example 9, measures 166-180. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line with rapid sixteenth-note passages. The dynamics range from *pp* to *p*. The key signature has two flats. The score includes a *pp scherzando* marking at measure 166, a *p* marking at measure 177, and a triplet of eighth notes at measure 177.

鋼琴喧賓奪主？

雖然奏鳴曲沒有哪項樂器孰輕孰重的問題，兩者地位該相等相對，但畢竟是「小提琴」奏鳴曲，不是「鋼琴」奏鳴曲，以這個角度來探討，鋼琴還是比較屬於「伴奏」的角色。那麼小提琴演奏者該如何穩住「主角」的地位？筆者認為有以下兩大重點：調性、橫向旋律。從鋼琴譜上，能清楚看出史特勞斯善於利用轉調與和弦借用。

「調性感」，是一個絕對不會被抹滅的生存之道，對任何樂器都是。所謂器樂演奏在「和聲」裡，不外乎是演奏在「純律」上，與鋼琴演奏在「平均律」上大相逕庭。小則差個零點幾赫茲，大則聽來五音不全。在和弦色彩裡，器樂音準需要做微調，才能讓和聲聽起來有真正飽滿、令人動容的調性。第一樂章，從第一顆音落下，Eb大調的調性感就必須從第 1 小節延續至第 21 小節，筆者在演奏上，認為 C 音可以稍微偏低一點，會比真正 442 赫茲的 C 來得有說服力。

「橫向旋律」，顧名思義，是指將音符以橫向排列並連接在一起。這種旋律形式有何優勢？因為鋼琴主要以和弦的方式彈奏，除了具有廣闊的音域外，還能運用雙手，簡單來說，能夠一人獨自擔當整個交響樂團的角色，而這些「多重聲部」、「縱向」的和聲聲響，「乍聽之下」氣勢滂薄與雄偉壯盛。但橫向旋律終究是旋律，它擁有清楚的方向能帶領和聲一起前進，能將縱向和聲一一串起。

小提琴其實還有一項最大優勢，即為音的「延續」。對於已發出的聲響，可以有各種音色變化，無論是左手的抖音、右手的運弓，皆有千百種細膩多變的技巧隱藏在小提琴的演奏上。對筆者來說，最需要「思考」與「設計」的就是抖音，雖然音符不

該是像機器人般被「設計」出來，但不經「思考」只憑藉感覺又會流於貧乏。因此仔細「設計」抖音，是筆者認為不可省略的。

此首奏鳴曲中，除了讓鋼琴佔有一席之地，以縱向的和弦解釋曲子的架構，與支撐各個錯綜複雜的主題外，還有一項特色是和弦時常「未解決」，無論在轉調或過渡樂段，史特勞斯像是給觀眾一道道申論題，沒有標準答案也沒有一定的轉調模式，運用富有精神的附點節奏，在一句句的變化中解答，筆者認為這是一種讓樂曲「川流不息」的呈現，小提琴與鋼琴一橫一縱的代表不同性格，彼此相互交織與展現各自特色，讓整首樂曲充滿生命力。

小提琴的演奏，筆者認為若無在腦中建構和弦的調性感，演奏起來易流於空泛、不知所云，亦不知去向，技巧上每顆音符並非艱澀困難，但聽覺效果仍會「有所欠缺」，只留下沒有靈魂的空殼；而音樂性亦是如此，尚未位居高空總覽整個樂曲的大架構，將容易拘泥於其中的各個小樂句，甚至被吞沒迷失於其中。

筆者第一次聆聽這首作品時，其實感到茫然，未能真正「欣賞」其中的精妙，只覺得曲子似乎無來由地轉調，並且迅速轉換主題，難以理解。然而，在聽完《英雄的生涯》後，筆者突然明白了，若以交響詩的思維去理解奏鳴曲，似乎更加容易，曲子的脈絡也變得清晰許多。筆者將在《英雄的生涯》詳加解釋。交響詩擁有數十條支線同步進行或輪唱，若單獨抽出或合併旋律，便能理解每條聲部的分工與職責；同理，套入此首奏鳴曲中，也以交響詩濃縮版的架構模式演奏，在腦中構圖著總譜的藍圖，筆者認為此種演奏能使音樂表現更加明確且具有方向性。

自 1886 年至 1898 年，十二年的時間裡，不長也不短，理查·史特勞斯把交響詩的壯麗，用器樂曲一步一步融進了未來的想法中；相同的，器樂曲也奠基了交響詩的瑰麗，在交響詩中，能看見器樂曲成熟的影子。從《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》到《英雄的生涯》，無論是在奏鳴曲看見樂團的壯麗，或是交響詩聽見器樂曲的精緻，筆者認為十二年來的歷練，是修成正果，可謂百煉成鋼。



一、第一樂章

樂曲開頭即是輝煌與燦爛的 Eb 大調和弦，精緻的旋律隨之展開。象徵著自信的力
量，閃爍著勝利的光芒與勇氣，戰勝黑暗贏來光明。Eb 大調即是此曲核心，無論任何
變化，都難掩 Eb 大調高雅如藝術般的氣息。而第一樂章也經常在各主題的轉換間變換
拍號，無論是兩項樂器同時變換拍號表現同主題，或輪流變換拍號同時表現不同主
題，樂句皆無唐突或衝突感，鋼琴與小提琴不著痕跡的相互完美接合。

拉赫曼尼諾夫 (Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) 《音畫鋼琴練習曲作品 33 第 6
首》(*Etude-Tableaux, Op. 33, No. 6, 1911*) 的開頭，與此曲有相當雷同的開場，都是輝
煌的 Eb 大調和弦，如陽光般燦爛的展開。筆者認為此曲的迷人之處，在於一次次重新
的聆賞或演奏，能越發樂曲的層層織度與和聲脈絡，或堆疊或分支，每條旋律皆有細
節暗藏其中，一句句撥開史特勞斯筆下的每部和聲，能精緻化耳朵，帶來豐富的聽覺
饗宴。

筆者認為整首奏鳴曲最難之處，便在第一樂章小提琴接進來的第 3 小節【譜例
10】，其第三拍十六分音符的重音，筆者認為僅作為樂句開頭，而非真正的重音。但
史特勞斯在同一小節同時寫上了十六分音符與三連音的節奏，因此在節奏上還是要與
三連音有所區分，雖然不以重音演奏，但仍要有讓樂句富有增添彈性、靈巧的效果。

【譜例 10】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-6 小節。

Allegro, ma non troppo Opus 18

史特勞斯與布拉姆斯，皆為記譜相當清楚之人，附點八分音符的節奏，筆者認為在演奏上必須拉滿其符值【譜例 11】，與《英雄的生涯》一樣，每顆十六分音符皆精緻細膩，除了清楚有力度的演奏外，附點節奏也都要演奏滿拍【譜例 12】。在這兩段譜例中，史特勞斯皆用了上下行的四度音程，與幾乎是大跳的附點節奏，筆者認為正是曲中充滿熱情之精髓。

【譜例 11】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 44-47 小節，3/4 拍。

【譜例 12】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，第一小提琴分譜，第 1-16 小節。

Lebhaft bewegt.

小提琴與鋼琴動機同步或穿插的樂段【譜例 13】【譜例 14】【譜例 15】，也是筆者認為曲中相當重要的部分，除了知道自己的旋律，也要清楚對方的旋律。

【譜例 13】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 93-104 小節，4/4 拍。
小提琴與鋼琴上聲部，旋律輪唱彼此銜接；小提琴與鋼琴下聲部在第 93-94 小節，旋律與節奏同步進行。

The musical score for Example 13 consists of three systems of staves. The first system (measures 93-94) shows the violin and piano upper parts with overlapping melodic lines, while the lower parts move in parallel motion. The second system (measures 95-96) features a crescendo in both parts, with the piano part playing a rhythmic accompaniment. The third system (measures 97-100) shows a decrescendo and a change in mood to 'molto tranquillo', with the piano part playing a more active role in the lower register. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *p*.

167

8

espr.

171

ff

espr.

175

f

cresc.

179

ff

二、第二樂章 Improvisation

幸福來敲門，適逢與女高音寶麗娜·德·安娜 (Pauline de Ahna, 1863-1950) 的相遇，在這個樂章裡，充滿著作曲家熱戀中的激情與澎湃，不難聽見那股熱浪，或抒情或悸動，正對著隔年的准太太，充分表達愛意。如痴如醉，也如詩詞般馥郁的第二樂章，理查·史特勞斯把那片癡情，透過音符展現浪漫情懷。此樂章因廣受觀眾喜愛，經常被拿出來單獨演奏，並且在當時也得到作曲家本人的同意。筆者在下一章《英雄的生涯》會再次提及作曲家的太太。

這是一個真摯、深情，如歌似的，擁有相當綿延樂句的樂章，剛好安排在輝煌的第一樂章與華麗的第三樂章中間，如同標題《即興曲》(*Improvisation*)，名符其實引伸一股發人省思、經過整理重新再出發、開啟新頁或作為中間過渡帶的意味，但演奏脈絡仍然是清晰的，只是再增添了一份「即興」的風味。

在這個樂章裡，筆者認為若能把左右手分開思考，左手著重在抖音的變化，隨著音型與樂句抑或是個人的詮釋，讓抖音有福度與速度的細膩變化；右手則在運弓上保持速度一致，換弓時不突然加速或停止，尤其在圓滑奏的部分，不被左手換音所影響而停頓，盡可能的維持平順，音樂便能自然呈現。同樣以開頭為例【譜例 16】。

【譜例 16】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 1-6 小節。



接著是小提琴與鋼琴主題輪唱的樂段【譜例 17】。

【譜例 17】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 30-45 小節，2/4 拍。

30

2 4 4 3 4 5 - ppp 3 4
1 1 1 1 1 2 5 1 2

molto dim. - - - - - *ppp* *pp*

con $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ *

34

pp *dim.* - *p* *dim.* - *ppp*

$\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ *

38

pp espr. *molto espr.* *dim.* - *pp*

$\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ *

42

pp *più mosso* *pp* *più mosso*

$\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ * $\text{\textcircled{S}}$ *

三、第三樂章 Finale

由鋼琴開始，以寂靜的姿態悄悄揭開最終章的序幕，但這樣的主題並非第一次出現在本曲，而是作為第一樂章開頭與尾奏的延伸，用相類似的音程節奏，與第一樂章主題相呼應【譜例 18】【譜例 19】【譜例 20】。而調性的部分，則是一路從樂章開頭，持續發展至第一尾奏樂段【譜例 21】結束，一路不斷地轉調與變奏，在情緒上十分「騷動」，技巧抑相當「混亂」，但若以形式架構來頗析，此樂章的和聲結構仍是有跡可循，工整的奏鳴曲式。



【譜例 18】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 1-17 小節。

Andante

5

Allegro 10

14

【譜例 19】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-11 小節。

Opus 18

Allegro, ma non troppo

Violine

Klavier

6

【譜例 20】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 302-311 小節。

302 *tempo primo*

tempo primo energico

307

39

【譜例 21】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 275-316 小節。

275 *a tempo* ♩. = ♩

pp

281 *pp*

287

293

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a violin staff and a piano accompaniment staff. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A large watermark '師大' is centered over the middle of the page.

而此樂章小提琴與鋼琴動機同步或交替穿插的樂段【譜例 22】，是全曲中最為複雜的部分。無論橫向單一線條的對位或是縱向交錯的對位，再加曲中兩主題的穿插【譜例 23】，都能隱約顯現出後續交響詩中「主導動機的影子」。



【譜例 22】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 65-82 小節，3/4 拍。

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a violin staff and a piano staff. The piano staff contains detailed fingering numbers (1-5) and dynamic markings. The violin staff contains dynamic markings and articulation marks. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

System 1 (Measures 65-68):
 - Violin: *fp*, *pp*, *fp*
 - Piano: *p*, *pp*, *p*
 - Fingering: 3 1, 4 1, 5 2, 4 1, 2 1, 4 1

System 2 (Measures 69-72):
 - Violin: *pp*
 - Piano: *pp*, *p*
 - Fingering: 4 1

System 3 (Measures 73-76):
 - Violin: *cresc.*, *mf*
 - Piano: *cresc.*, *mf*
 - Fingering: 3, 1, 1, 3, 3, 3, 1, 2, 1, 3, 4

System 4 (Measures 77-82):
 - Violin: *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *con espr.*, *pp*
 - Piano: *cresc.*, *ff*, *dim.*
 - Fingering: 4 1, 5 1, 2 3, 1 4, 3 2, 3 1, 2 3

188

pp pp

pp

pp

p pp

193

pp

espr.

*

198

pp

203

pp

而筆者在此樂章最動容於第二主題第 83-122 小節，從一路上的「騷動」到此處的 C 大調【譜例 24】，像一道金黃色的曙光從遠處探出，再一層層慢慢地灑上整片靛藍色的海洋，從黑暗到光明，一股被希望與愛包圍的欣慰感。小提琴先奏出主旋律，鋼琴用豐厚不斷的琶音充滿整個主題作為伴奏，第二次再互換由鋼琴演奏主旋律，小提琴則用跨弦的方式模仿鋼琴滂薄的琶音效果伴奏，最後小提琴與鋼琴一同輪唱主旋律，彼此相互支持支撐此樂段調性內最溫暖的和聲音色，帶給筆者心靈莫大的滿足。



【譜例 24】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 82-91 小節，3/4 拍。

77 *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp* *con espr.*

83 *pp* *sempre con Ped.*

86

89 *p* *p*

很巧的是，在接到第一尾奏樂段前的第二主題，第 246-259 小節【譜例 25】，與布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲》(*Violin Sonata No 1 in G Major Op. 78, 1878 –1879*) 第一樂章，第 23-31 小節【譜例 26】極為相似，皆由一小段上行音型鋪陳，隨後以相同的音高節奏繼續展開，再結合後續和聲級數進行的方式，由此可再次看出布拉姆斯對史特勞斯的影響。



【譜例 25】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 246-259 小節，3/4 拍。

The musical score consists of three systems, each with a violin staff and a piano accompaniment staff. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and technical markings:

- Measure 246:** Violin part begins with *molto espr.* (much spirit). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with fingering: 3 2 1 3 2 1 2 1 5.
- Measures 251-255:** The piano accompaniment includes complex fingering such as 3 4 1 2 and 1 3 1. The violin part has a *molto* marking.
- Measures 256-259:** The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking and *espr.* (spirit) marking. The violin part also has a *cresc.* marking.

Articulation marks (asterisks) are placed below the piano accompaniment staff to indicate specific notes or groups of notes.

【譜例 26】. 布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 23-31 小節，6/4 拍。

The image displays a musical score for Example 26, which is the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata No. 1. The score is in 6/4 time and covers measures 23 through 31. It is written for violin and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 23 and ends at measure 26. The second system starts at measure 27 and ends at measure 31. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The violin part features a melodic line with various articulations and slurs. The piano part provides a harmonic and rhythmic accompaniment with chords and moving lines.



鋼琴在第一主題的開場，與交響詩《唐璜》的開場，有趨近吻合的旋律與節奏，如同響亮的號角聲、熱情如火的展開，筆者將在下一章再做說明。也有文獻指出，這個開頭最初的主題，最早是受到作曲家當時的心上人（未來的太太）啟發而譜寫的。

此樂章也有兩項樂器變換拍號的樂段，比較特別的是，在第三尾奏樂段連接至小尾奏前的末段，小提琴從原本的六八拍，以等速換至二四拍，鋼琴則繼續維持六八拍

【譜例 27】，在這樣等速卻不同拍號的同時演奏下，音樂似乎增添了一番風味，作曲家將這份略帶不對稱的三對二 (hemiola) 巧妙融入樂曲中，但作為觀眾只會聽來「稍有差異」卻不明白原來細節藏在記譜裡。

【譜例 27】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 352-355 小節，6/8 拍。

The image displays a musical score for Example 27, consisting of three systems of music. The top system is a single staff in treble clef, marked with a forte (ff) dynamic and a tempo marking of (♩ = ♩). The middle system is a grand staff (treble and bass clefs) also marked with ff. The bottom system is a single bass staff. The score illustrates a hemiola, where the piano part (middle system) plays a 3/2 rhythm (three half notes) against the 6/8 time signature, while the violin part (top system) maintains the 6/8 meter. The piano part includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks like accents and slurs. The bottom system features a series of asterisks and circled numbers (3, 3, 3, 3, 3, 3) indicating specific rhythmic or articulation points.

四、總結

小提琴在室內樂中的角色，若以人聲比擬，其聲樂類型就好似藝術歌曲。以抒情女高音的角色，扮演音色與音域十分雷同的特質；在音樂風格上，是唯美柔和的旋律與樂句；而音響特徵的部分，則是在調性範圍內，所有的轉調與新調皆為可根據可預測的調性。最重要的是，風格傳承實屬德意志學派，以傳承貝多芬絕對音樂，注重形式美、精神層次，遵循布拉姆斯經典框架，有條不紊的原則，創作出此首小提琴奏鳴曲。而以上仍屬於史特勞斯富有「邏輯」的作品，下一章，筆者將介紹「如詩」的交響詩。



第三章 小提琴在管弦樂中的角色—《英雄的生涯》

第一節 標題「英雄」

兩部「英雄」之作

理查·史特勞斯如是描述自己的創作心境：

「這部作品名為《英雄的生涯》，雖然沒有葬禮進行曲，但有很多號角聲，因為號角非常適合表現英雄主義。多虧了鄉間清新的空氣，我的草稿進展順利，希望能在新年之前完成。」¹⁵

這首曲子不難與貝多芬《第三號英雄交響曲》聯想在一起，同樣有著「英雄」的標題，也同樣敘述與「英雄」有關的故事，唯一可以確定的共通點是「皆為 Eb 大調」，但從標題來看，絕對另有蹊蹺。如前所述，作曲家從小深受父親——維也納正統的古典教育，因此莫札特、貝多芬的音樂早已滲透至血液裡，而當時剛好正逢指揮們已不再流行演奏貝多芬的《第三號英雄交響曲》，作曲家希望填補這部作品留下的空白，天時地利人和之際，成為創作《英雄的生涯》的動機之一。

貝多芬的《第三號英雄交響曲》創作於 1803 至 1804 年間，正值歐洲處於法國大革命後的自由、平等和解放的氛圍之中。作為這一時代精神的追隨者，貝多芬自然透過音樂創作來表達對理想社會的嚮往。這部交響曲最初是為「革命之子」拿破崙·波拿巴 (Napoleon Bonaparte, 1769-1821) 而作，以讚頌其對革命理想的貢獻。

¹⁵ 史特勞斯於 1898 年 7 月 25 日從巴伐利亞山間度假勝地寫的一封信中提及。

然而，在 1805 年首演前夕，拿破崙自封為皇帝，這一行為激怒了貝多芬，認為拿破崙背離了革命的初衷，成為曾反對的專制者。於是，貝多芬憤怒地撕毀原本題獻給拿破崙的樂譜封面，最終將這部交響曲命名為《英雄交響曲》。

再審視理查·史特勞斯創作《英雄的生涯》的心境，其並非意圖表現葬禮般的軍隊，而是旨在以輝煌的號角聲，展現一種勝利的姿態，描繪英雄踏步前行的場景。這種音樂表現手法強調積極和光輝的情感，體現出史特勞斯對英雄主題的獨特詮釋。



作曲家的自畫像

「我不是英雄：我不是為戰鬥而生的」理查·史特勞斯曾在首演此作品前，留下對「英雄」模稜兩可的定義。並在一份節目單中寫到，這部作品的主題「不是某個具體的詩意或歷史人物，而是一個更加普遍和自由的英雄氣概理想。」

《英雄的生涯》與《唐吉訶德》於 1898 年同時創作，作曲家認為這兩部作品是相輔相成的，稱它們是相互對應的作品。此首作品共分六段標題篇章，分別為：第一章：英雄 (*Der Held*)、第二章：英雄的敵人 (*Des Helden Widersacher*)、第三章：英雄的伴侶 (*Des Helden Gefährtin*)、第四章：英雄的戰場 (*Des Helden Walstatt*)、第五章：英雄的和平與豐功偉業 (*Des Helden Friedenswerke*)、第六章：英雄的歸隱與功德圓滿 (*Des Helden Weltflucht und Vollendung*)。但在首演後，作曲家就把分段的標題拿掉，因此後續修訂的版本皆無分段標題。

樂曲標題《英雄的生涯》，從幾個不同的面向與線索，可以推測「英雄」就是作曲家本人。首先是此首作品為作曲家交響詩的收官之作，創於 1898 年，具有強烈的總結意味，也剛好處在世紀之交。其次是交響詩名 *Ein Heldenleben*，翻譯成中文為「一位英雄的一生」，以演奏時間約莫 50 分鐘，這樣的時間緯度，剛好展現英雄的一生。

再次分析各章間的小標題：英雄、英雄的敵人、英雄的伴侶、英雄的戰場、英雄的和平與豐功偉業、英雄的歸隱與功德圓滿，都充分展現了作曲家對作品的想法，也同時藉由所有提及的不同角色，來側面反映英雄的形象，不僅把英雄本人總結了一遍，也把周圍的人全容納了進去。

最後是第五章：英雄的和諧與豐功偉業 (*Des Helden Friedenswerke*) 所引用的各個早期交響詩的作品，囊括了《查拉圖斯特拉如是說》(*Also sprach Zarathustra*)、《迪爾的惡作劇》(*Till Eulenspiegel*)、《唐吉訶德》(*Don Quixote*)、《唐璜》(*Don Juan*)、《死與淨化》(*Death and Transfiguration*)，正巧暗喻著自己的作品就是戰績，將每首交響詩的主導動機都融進整個第五章，給觀眾一個十分明顯的提示。其餘零散的幾個線索，如第二章：英雄的敵人，有當時頗具威望，卻與作曲家對立的兩位樂評家：愛德華·漢斯立克 (Edward Hanslick, 1825-1904) 與德林博士 (Doktor Dehring)；或第三章：英雄的伴侶，其中一段主題引用了當時太太常歌唱的搖籃曲等，都與作曲家本身就是那為英雄的假設不謀而合。



第二節 女性題材

寶麗娜

理查·史特勞斯與妻子寶麗娜·德·安娜 (Pauline de Ahna, 1863-1950) 之間的深厚情感無可置疑。解鎖「女性角色」這道謎題，對多數作曲家來說皆寓意深遠，不光是生活的一部分，對於寬廣的職業生涯道路上，皆有著重大意涵。從史特勞斯的創作中可以觀察到，從 19 世紀到 20 世紀的主要變遷之一是創作題材從男性主題轉向女性主題，或從〈交響詩〉的創作轉向〈歌劇〉創作。晚期的四部交響詩作品《唐璜》、《唐吉訶德》、《英雄的生涯》以及《家庭》(*Symphonia Domestica*, 1903) 中，可以明顯看出寶麗娜對於史特勞斯的創作產生了深遠的影響。這些作品展示了寶麗娜作為一個魅力非凡的角色，如何促使史特勞斯重新定義創作題材，並賦予其後期歌劇新的藝術力量。史特勞斯運用女性視角作為藝術創作的觀點，突顯了文學、哲學和音樂之間的相互關係。儘管「女性題材」並非藝術創作的唯一途徑，但其象徵性意涵在史特勞斯的每一部作品中均顯而易見。史特勞斯選擇了一位成熟的女性作為終身伴侶，並在婚姻關係中完全順從與不爭辯，這一點進一步反映了作曲家對女性角色的重視和尊重。

第三章：「英雄的伴侶」，便可作為上述「有憑有據」的例子。以女性為主角的設定是整段架構的核心，而男性角色則扮演配角，透過插入的樂段來展現其作用。女主角展現出妖豔、婀娜多姿、固執有主見且控制欲強的特質，使得周圍的男性角色對其言聽計從。在音樂中，女主角完全以第一人稱的姿態呈現，而非從男性注視的視角

來刻畫，因此音樂也充分反映了女主角的思想和行為。男性角色試圖應對如風般捉摸不定的情景，這些都在音樂中得以體現。值得注意的是，女主角實際上是「真實存在」的人物，是那位使英雄甘願「撤退」的軟肋。在第三章：「英雄的伴侶」中，這位「女主角」正是史特勞斯的妻子寶麗娜。史特勞斯並未刻意塑造一個「完美的」伴侶形象，而是透過音樂生動地描繪了寶麗娜的個性和缺點，將觀眾的注意力引向這番層次，並呈現出「最真實」的生活。這種創作手法不僅賦予音樂深刻的人性化內涵，也反映了史特勞斯對真實生活的關注與表現。



第三節 「英雄的伴侶」分析與詮釋

一、融入主導動機的變體奏鳴曲式

在進入這扇瑰麗的大門前，筆者將首先概述整首曲子的形式結構，並在第三節中特別著重於「第三章：英雄的伴侶」的分析和介紹。

「奏鳴曲式」始於古典時期，其典型結構通常為雙主題。然而隨著音樂風格的發展至後浪漫樂派時期，奏鳴曲式的形式漸趨自由和彈性，以致演變成包含三個甚至四個主題，如布魯克納 (Anton Bruckner, 1824-1896) 所作的作品，這樣的結構被稱為「變體奏鳴曲式」。術語「變體」源於布拉姆斯的〈發展變奏〉(developing variation) 概念。此變體形式的特點在於它圍繞單一主題進行發展，透過縮短樂句或調整動機值等方式改變主題結構。在每次主題重複或再現時，核心主題會伴隨調性轉換或出現新的調性。相比之下，「連篇」的結構通常只有一個核心主題，類似於一個主導動機貫穿於整個作品中。此主題在每一個樂章中都會出現，且在再現時變化不大，調性也不改變，使得主題的辨識度較高。

這部作品的各個章節中，每個標題都被賦予了特定的角色和動機，使得華格納〈主導動機〉的概念成為樂曲的主要構成要素。華格納的主導動機理論，假定樂劇中有十個角色，每個角色都擁有一個核心動機。因此，每當某段旋律出現時，便能識別出是哪個角色登場；若這些角色同時出現，就形成了所謂的〈無限旋律〉(unendliche melodie)，即一個無止境連綿不斷的音樂理念。而眾多動機的同時出現可能導致調性崩

解，造成類似多重對位的混亂感。複雜的音樂結構可能讓聽眾困惑，不確定應專注於哪一條旋律線，或者應關注整體聲部的音響效果。在這種情境下，橫向式旋律與縱向式和聲之間的優先性也變得不明確。儘管如此，複雜的聽覺經驗對史特勞斯產生了深遠的影響，在創作諸多管弦樂作品時，致力於實踐並進一步擴展華格納的主導動機理念，使其音樂具有高度的戲劇性和豐富的音樂層次。

筆者認為，從「觀看總譜」的角度去理解這首交響詩，將會更加明晰。正如前文所述，史特勞斯運用主導動機的概念，為各個角色賦予不同的旋律。儘管作曲家後續去除了這些「角色」的標示，即所謂的各篇章標題，但在音樂中，依然可以清晰地聽見每個角色特有的旋律。以「第一章：英雄」(Der Held) 為例，筆者將「英雄」的主題 (Theme) 用大寫英文 A 表示 (範圍為 A-D)；而主題下的若干動機 (motif) 則用小寫英文 a-d 表示 (範圍為 a-i) 【譜例 28】，這些主題與動機在後續的各標題中會再次穿插出現。尤其在「第四章：英雄的戰場」(*Des Helden Walstatt*) 的末段，當音樂再次回到 Eb 大調時【譜例 29】，英雄主題動機的再現成為全曲最動人心弦的時刻。史特勞斯運用英雄主題動機的再現，再次展現了英雄的輝煌與驕傲，這一刻也是全曲情感表達的巔峰之處。

【譜例 28】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，第 1-14 小節。

Ein Heldenleben

Richard Strauss, Op. 40.

A *Lebhaft bewegt.*

3 Fagotte. I. II. III.

Contrafagott.

8 Hörner. (in F)

Lebhaft bewegt.

Violinen. I. II.

Bratschen.

Violoncelle.

Contrabässe. (dreifach)

3 Fagotte.

Contrafag.

8 Hör. (F)

I. Tromp. (Es)

3 Posaunen.

Basstuba.

Pauken. **d**

Violinen. I. II.

Bratschen.

Violonc.

Contrab.

【譜例 29】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第四章「英雄的戰場」，排練號 77-79，4/4 拍。

A

3 gr. Fl.

4 Oboen.

Es Clar.

2 Clar.(B)

Bassclar.(B)

3 Fagotte.

Contrafag.

8 Hörner.
(F)

I. II.

III. V.

IV. VI.

VII. VIII.

2 Tromp.(Es)

I.

3 Tromp.(B)

II. III.

8 Posaunen.

Tenortuba.
(B)

Basstuba.

Pauke.

I. G-Saite
Violinen.
marcato

II. G-Saite
marcato

Bratschen.

Violone.

Contrab.

77

77

78

3 gr. Fl. a 2.

4 Oboen.

Es Clar.

2 Clar. (B) a 2.

Bassclar. (B)

3 Fagotte.

Contrafag.

8 Hörner (E)
I. II.
III. IV.
V. VI.
VII. VIII.

2 Tromp. (Es)

8 Tromp. (B)
I.
II. III.

8 Posaunen

Tenortuba. (B)

Basstuba.

Pauke.

78

I. Violinen.

II. Violinen.

Bratschen.

Violone. (geteilt)

Contrab.

This page of an orchestral score, numbered 78, contains the following parts and markings:

- Woodwinds:** 3 piccolo flutes (a 2.), 4 oboes, 1 English clarinet, 2 bass clarinets (a 2.), 1 bass clarinet in B, 3 bassoons, and 1 contra-bassoon.
- Brass:** 8 horns in E (I-VIII), 2 trumpets in E, 8 trumpets in B (I-III), and 8 trombones.
- Low Brass:** 1 tenor tuba in B and 1 bass tuba.
- Drum:** 1 snare drum (Pauke).
- Strings:** Violins I and II, Violas, Violone (marked "geteilt"), and Contrabass.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all sections.

3 gr. Fl.

4 Oboen.

Es Clar.

2 Clar.(B)

Bassclar.(B)

3 Fagotte.

Contrafag.

I. III.

V. VII.

8 Hörner.
(F)

II. IV.

VI. VIII.

2 Tromp.(Es)

3 Tromp.(B)

8 Posaunen.

Tenortuba.
(B)

Basstuba.

Becken.

I.

Violinen.

II.

Bratschen.

Violonc.

Contrab.

79

理查·史特勞斯在《英雄的生涯》，便是試圖用器樂的概念呈現樂劇核心，雖然此首作品無聲樂，但既要有像〈奏鳴曲式〉（呈示、發展、再現）的大結構，也同時納入華格納〈主導動機〉的概念，以類似奏鳴曲三段體的大架構下，於其中融入多主題及多動機的穿插。因此綜合上述推論，此曲為融入主導動機的變體奏鳴曲式。

根據文獻參考¹⁶，筆者引用威爾貝克 (Werbeck, 1996) 的概念，將《英雄的生涯》以總體的奏鳴曲式 (overarching sonata form) 分析【圖表 2】。在整首曲子中，第 1-118 小節可以單獨視為一個典型的奏鳴曲式，但在整體結構中，它僅作為首要主題群 (main theme group) 和過渡樂段 (transition)【圖表 1】。

【圖表 1】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》，local sonata form。

LOCAL SONATA FORM				
Main theme E \flat E \flat : PAC	Transition E \flat	Subordinate theme B	Development	Recapitulation E \flat
1–16	17–20	21–44	45–93	94–118
E \flat Main theme group				E \flat E \flat : HC Transition
OVERARCHING SONATA FORM (beginning)				

¹⁶ Steven Vande Moortele, Two-Dimensional Sonata Form, Leuven University Press, 2009.

整首曲子的呈示部 (exposition) 為第 1-368 小節，發展部 (development) 第 369-630 小節，再現部 (recapitulation) 第 631-853 小節，尾奏 (coda) 第 854-927 小節。在呈示部中，包含了兩個插入樂段 (episode)，分別出現在首要主題群 (main theme group) 與過渡樂段 (transition) 後，及第一從屬主題 (subordinate theme 1) 與過渡樂段後。而緊接著第二個插入樂段，是第二至第五從屬主題，與結束樂段 (closing group)，呈示部在此結束；再來是發展部樂段，先是一段預告 (pre-core)，再加入主核心 (core)，與一段再過渡樂段 (retransition)；最後是再現部，與呈示部一樣有主題、過渡樂段、從屬主題，並加入最後一組大型插入樂段 (series of episodes)，並接續著尾奏，結束全曲【圖表 2】。

【圖表 2】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》，overarching sonata form。

EXPOSITION							
I		II		III			
Main theme group	Transition	Episode	Subordinate theme 1	Transition	Episode	⇒	Subordinate themes 2-5 Closing group
E _b E _b : PAC	E _b E _b : HC	G	g g: PAC	g E _b : HC	G _b : PAC	G _b	G _b : PAC G _b
1-93	94-117	118-136	137-170	171-191	192-291	292-343	344-368
E _b						G _b	
FIRST MOVEMENT						SLOW MOVEMENT	

IV DEVELOPEMENT			RECAPITULATION			V	VI	CODA
Pre-core	Core	Retransition	Main theme	Transition	Subordinate theme	Series of episodes		
		E _b : PAC	E _b E _b : PAC	E _b	B	B → E _b	E _b	
369-433	434-615	616-630	631-652	653-656	657-658	659-853	854-927	
c						B → E _b	770	
SCHERZO						FINALE		

以標題來區分則為，第一章：英雄 (Der Held) 是第 1-117 小節、第二章：英雄的敵人 (Des Helden Widersacher) 第 118-191 小節、第三章：英雄的伴侶 (Des Helden Gefährtin) 第 192-368 小節、第四章：英雄的戰場 (Des Helden Walstatt) 第 369-658 小節、第五章：英雄的和平與豐功偉業 (Des Helden Friedenswerke) 第 659-769 小節、第六章：英雄的歸隱與功德圓滿 (Des Helden Weltflucht und Vollendung) 第 770-927 小節。

《英雄的生涯》為理查·史特勞斯交響詩的集大成之作，全曲演奏時間約莫五十分鐘，除了在第一段標題與第二段標題間，第 117 小節之處有完整一小節休止符延長記號外，全曲演奏不中斷。然而若以交響曲的形式總覽，可勉強將第 1-117 小節作為第一樂章 (first movement)、第 118-368 小節作為慢板第二樂章 (slow movement)、第 369-658 小節是為詼諧曲的第三樂章 (scherzo)，及最後的第 659-927 小節作為最終章 (finale)。

二、意象與劇本

在《英雄的生涯》中，史特勞斯已完全傾向華格納，其音樂色彩和和聲特徵明顯呈現出新德意志學派的風格。在這一時期的交響詩中，曲式的重要性已不如以往，相較之下，「和聲與調性」成為更值得深入探討的核心要素。有些段落甚至運用了十二音列的技法¹⁷【譜例 30】，這意味著調性已完全崩解。以第一小提琴的聲部為例，對演奏者來說，這樣的音程關係帶來了相當大的挑戰。不僅需要精確地找到正確的音準，指法的設計也非常重要。雖然這些音符在聽覺上並非艱澀困難，但以「看譜」的角度來演奏，演奏者需要花費大量時間來適應記譜法中的同音異名現象，以確保準確的演奏。這種複雜性增加了演奏的技術難度，也反映了史特勞斯在音樂創作上的探索精神。

然而，筆者在演奏這首交響詩時，覺得最具挑戰的並非技術，而是清楚理解自己所扮演的角色，以及與哪些聲部進行對話。只要能深入了解角色的情緒，便能相對輕鬆地應對瘋狂轉調的和聲與複雜的節奏。畢竟史特勞斯在各聲部皆是費盡心思的譜寫，困難度如同各聲部的協奏曲串連起來。在樂團演奏中，若僅專注於自己的旋律，而忽視其它樂器的主題動機，將容易迷失並辜負這部傑作的精妙設計。如果能在演奏自己聲部的同時，了解其它聲部在演奏什麼，便能更清晰地把握樂曲的結構，這也是這首交響曲最耐人尋味之處。理解並融入整體的音樂對話，才能真正體現《英雄的生涯》的深度和廣度。

¹⁷ 任何一音不得支配另一音，在音列中其它音全部出現以前，任何一音不得重複。

【譜例 30】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第六章「英雄的歸隱與功德圓滿」，排練號 94-97 後 2 小節。

Mässig langsam. *Pauke.* *pp* *f* 94

Heftig bewegt. *fff* *fff* *fff* *wütend* *ff*

95 *sfz* *ff* *sfz*

96 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

97 *ff* *sfz* *sfz*

整段「英雄的伴侶」，皆由樂團首席小提琴的獨奏擔任寶麗娜的角色，樂團則時而擔任英雄主題呼應。筆者將此章節的動機「伴侶主題」，用大寫英文 A-E 表示【譜例 31-38】。

【譜例 32】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。

伴侶主題 B，排練號 24 後第 4-5 小節、伴侶主題 C，練號 25 後第 4-5 小節。

24 25

Bassclar.(B)
3 Fag.
Contrafag.
II. (F)
6 Hör. III. IV.
V. VI. (in E)
3 Posaunen.
Pauke.

24 wieder sehr ruhig
25 wieder sehr ruhig; voll

Soloviol.
Viol. II.
Bratschen.
Violonc.
Contrab.

Bassclar.(B)
3 Fag.
Contrafag.
II. (F)
6 Hör. III. IV.
V. VI. (in E)
3 Posaunen.
Basstuba.
Pauke.

I. Harfe.

Soloviol.
Viol. II.
Bratschen.
Violonc.
Contrab.

Sehnsucht. *zart, etwas sentimental*
viel lebhafter
(übermütig)
cresc.
cresc.

英雄 a 變形

【譜例 33】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」。

伴侶主題D，排練號 26 後第 7-8 小節，此段亦為當時寶麗娜經常哼唱的搖籃曲片段。

26

Bassclar.(B) *mf* *mf* *p*

8 Fag. *mf* *mf* *p*

Contrafag. *mf* *mf* *p*

I. II. (F) *mf* *mf* *p dim.*

6 Hör. III. IV. *p* *p* *pp*

V. VI (in E) *p* (in F.) *p* *pp*

Pauke. *p* *mf* *p*

26 *ff* *ff* *dim.* *mf* *calando (getragen)* *sehr*

Soloviol. *ff* *ff* *dim.* *mf* *calando (getragen)* *sehr*

Viol. II. *mf* *p* *dim.*

Bratschen. *mf* *mf* *p*

Violonc. *mf* *p dim.* *pp*

Contrab. *mf* *p dim.* *pp*

Hör.(F) I. II. *mf*

ruhig **D** *mf* *doppelt so schnell.* *f*

Soloviol. *mf* *(spielend)* *f*

Viol. II. *p*

Vcl. u. Cb. (unisono) *mf*

【譜例 35】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。

英雄動機 i，排練號 30 第 1-3 小節，樂團開頭都是上行四度跳進呼應，與英雄 d 倒影相似。之後的第 6-7 小節，為伴侶主題 A 的自由發展段。接著第 7-9 小節，則是用快速的和弦式下行半音階，描寫寶麗娜暴躁潑辣的個性。

30

Bassclar.(B)

3 Fagotte.

Contrafag.

英雄 i

I. II.

III. IV.

6 Hörner (F)

V. VI.

3 Trompeten (B)

3 Posaunen.

Basstuba.

Pauke.

英雄 i 變形

30

drängend und immer heftiger

Solovioline.

Viol. I (die übrigen)

Viol. II.

Bratschen.

Celli u. Contrab.

zornig

pizz.

(geteilt)

pizz.

pizz.

(Dämpfer weg)

暴躁潑辣

(schnell und keifend) A 自由段

ff

diminuendo

pp

(ohne Dämpfer)

【譜例 36】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。

伴侶主題 E 或英雄主題，與伴侶主題 A，排練號 31 第 1-4 小節。及伴侶主題 A 的倒影，排練號 31 第 12-13 小節。

31

31 sehr ruhig. (*zart und liebevoll*) A

E 或英雄主題

A 倒影

【譜例 38】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，4/4 拍。

排練號 39 後第 7 小節開始，第二小提琴空弦 G，於樂曲休止符處，調低半音。

39 immer ruhiger. (zart, ausdrucksvoll)

Oboe I. III. (zart, ausdrucksvoll)

engl. Horn. (zart, ausdrucksvoll)

2 Clar. (B) (zart, ausdrucksvoll)

Basscl. (B) (zart, ausdrucksvoll)

3 Fag. (zart, ausdrucksvoll)

Contrafag. (zart, ausdrucksvoll)

4 Hörner. I. II. V. VI. (zart, ausdrucksvoll)

39 (nicht geteilt) immer ruhiger. G-Saite (zart, ausdrucksvoll)

Violinen. I. II. (zart, ausdrucksvoll)

Bratschen. (zart, ausdrucksvoll)

Violonc. (zart, ausdrucksvoll)

Contrab. (zart, ausdrucksvoll)

40

engl. Horn. (zart, ausdrucksvoll)

2 Clar. (B) (zart, ausdrucksvoll)

Basscl. (B) (zart, ausdrucksvoll)

III. Fag. (zart, ausdrucksvoll)

Contrafag. (zart, ausdrucksvoll)

8 Hörner. (F) I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. (zart, ausdrucksvoll)

40

Violinen. I. II. (zart, hervortretend)

Bratschen. (zart, hervortretend)

Violonc. (geteilt) (zart, hervortretend)

Contrab. (geteilt) (zart, hervortretend)

變格定弦

此曲既包含人聲風格的樂句，也有純器樂的段落。在人聲風格的表現上，例如【譜例 39】，在排練號 35 第 1 小節，弦樂器以顫音的方式營造出靜謐的伴奏聲響，雙簧管則以上行音階奏出淒美的旋律，隨後由樂團首席進行對答。在第 4 小節，裝飾音 Ab 以滑音方式演奏上行小七度至 Gb，充分展現了女性柔美的姿態。此處展示了史特勞斯善用器樂音色表現力及精妙配器技巧的能力，值得一提。



在純器樂的樂句上，則如【譜例 40】，全曲開頭以 8 隻法國號及中低音弦樂，奏出英雄動機，高音弦樂在第 9 小節接著對唱，全體並在第 17 小節完成 E \flat 大調終止式。



【譜例 40】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第一章「英雄」，開頭第 1-17 小節。

Ein Heldenleben

Richard Strauss, Op. 40.

Lebhaft bewegt.

I. II. 3 Fagotte. III. Contrafagott. 8 Hörner. (in F) Lebhaft bewegt. Violinen. I. II. Bratschen. Violoncelle. Contrabässe. (dreifach) 3 Fagotte. Contrafag. 8 Hör. (F) I. Tromp. (Es) 3 Posaunen. Basstuba. Pauken. Violinen. I. II. Bratschen. Violonc. Contrab.

三、織度與素材

理查·史特勞斯的小提琴作品中，筆者認為有以下幾處相似的樂段，運用各種型式與素材環環相扣。

第一處為【譜例 41】與【譜例 42】，Eb大調與關係c小調的調性和聲感強烈。前者由Eb大調走向c小調，後者則由c小調走向Eb大調，皆以兩次相同的和弦開始，逐漸展開，以分解和弦的方式往關係調邁進。

【譜例 41】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1-4 小節。

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Richard Strauss's Violin Sonata. The title is "Allegro, ma non troppo". The score is written for Violine (Violin) and Klavier (Piano). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The Violine part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the second and third measures, and a quarter note in the fourth measure. The Klavier part consists of a series of chords and arpeggiated figures. The first measure has a forte (f) dynamic, while the second and third measures have a piano (p) dynamic. The score includes various performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic markings (f, p, p). Fingering numbers (1-5) are provided for both hands. A watermark of a university logo is visible in the background.

【譜例 42】. 拉赫曼尼諾夫《音畫鋼琴練習曲作品 33 第 6 首》，第 1-5 小節。

Allegro con fuoco

ff molto marcato

f *pp*

第二處為【譜例 43】與【譜例 44】，在漸強的部分，皆由一小節一拍附點的節奏，轉變成一小節兩拍附點的節奏演進，並於附點節奏後，接續三連音上行及下行作為樂句收尾。

【譜例 43】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 7-21 小節，4/4 拍。

7

3 3 *espr.* 3 3 *cresc.* 3

12

3 3 3 3 3 3 *f* 3

17

3 3 *dimin.* 3 *p* 3

【譜例 44】. 理查·史特勞斯《唐璜》，第一小提琴分譜，第 9-36 小節。

Allegro, molto con brio

第三處為【譜例 45】與【譜例 46】，音型與節奏。皆由 E \flat 大調開始，一連串上行快速音型發展至新調性，前者走向 c 小調，後者則在 B \flat 大調與 b \flat 小調之間轉換。

【譜例 45】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 38-42 小節，4/4 拍。

38

6

appassionato

【譜例 46】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，第一小提琴分譜，排練號 30 後第 3-6 小節，4/4 拍。

第四處為【譜例 47】與【譜例 48】，音程、節奏，與後續休止符。音符和音高幾乎完全相同，節奏也由十六分音符接往三連音的方式進行，並且在這一動機出現後，運用休止符稍作停頓。

【譜例 47】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第一樂章，第 74-75 小節，4/4 拍。

【譜例 48】. 理查·史特勞斯《迪爾的惡作劇》，D 調豎笛分譜，延長記號後 1-2 小節，6/8 拍。

第五處為【譜例 49】與【譜例 50】，從前者鋼琴與後者木管六連音的音型節奏，能發現史特勞斯善於運用三連音與六連音，作為伴奏音型。

【譜例 49】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 49-53 小節，2/4 拍。

The image displays a musical score for Example 49, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 46 to 53, and the second system covers measures 50 to 53. The score is in 2/4 time and features piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo/mood is marked *appassionato*. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *espr.* (espressivo). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and is marked with fingerings (12, 7, 3, 6) and articulation marks.

【譜例 50】. 理查·史特勞斯《唐璜》，此樂段第 4-8 小節，2/2 拍。

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's 'Don Juan', specifically measures 4 through 8 in a 2/2 time signature. The score is arranged in a grand staff format, featuring multiple staves for different instruments and voices. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A prominent watermark for 'BM' is visible in the center of the page. The score is divided into two systems. The first system includes staves for the vocal line (labeled 'in E.'), piano accompaniment, and a solo part for 'mit Holzschlägeln' (with wood blocks). The second system continues the piano accompaniment with detailed notation for the right and left hands, including pizzicato and divisi markings.

第六處為【譜例 51】與【譜例 52】，以調性、四度上行、大跳下行、增減音程與節奏，能發現史特勞斯善用音程的距離，擴增音符的張力與和弦色彩。

【譜例 51】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第二樂章，第 102-113 小節，2/4 拍。

102 *senza sordino*
p espr. *molto espr.*

108 *p* *mf* *pp* *pp*

【譜例 52】. 理查·史特勞斯《英雄的生涯》第三章「英雄的伴侶」，第一小提琴分譜，排練號 32-33，4/4 拍。

32 *Mässig langsam.*
Solovioline.
f espress.

(geteilt)
die übrigen
f *pp* *mf* *p* *mf*

33 *p espress.*
dim. *p*
dim. *pp*

第七處為【譜例 53】與【譜例 54】、【譜例 55】，《小提琴奏鳴曲》鋼琴音型與節奏，似《唐璜》等值放大，同樣有強烈附點節奏。

【譜例 53】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 9-13 小節。

Allegro ¹⁰

f energico

f vivo

【譜例 54】. 理查·史特勞斯《唐璜》，第一小提琴分譜，第 1-6 小節。

Allegro, molto con brio

ff

【譜例 55】. 理查·史特勞斯《唐璜》，第 1-6 小節。

Don Juan.

Tondichtung von Rich. Strauss, Op. 20.

Allegro molto con brio.

2 grosse Flöten.
3. grosse Flöte.
(auch Piccolo).
2 Oboen.
Englisch Horn.
2 Clarinetten
in A.
2 Fagotte.
Contrafagott.
1. 2.
4 Hörner in E.
3. 4.
1. 2.
3 Trompeten in E.
3.
Posaune 1. 2.
Posaune 3.
Tuba.
3 Pauken E. H. C.
Triangel.
Becken.
Glockenspiel.
Becken mit Holzschlüssel.
Metr. $\text{♩} = 84$.
ff *glissando*
Allegro molto con brio.
Violine 1.
Violine 2.
Viola.
Violoncello.
Basso.

第九處為【譜例 58】與【譜例 59】，兩者和聲級數與分解和弦十分相近，大致以根音往下銜接屬七和弦，再由屬七和弦接回一級的和聲級數進行。

【譜例 58】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 101-114 小節，3/4 拍。

97

104

108

112

dim.

p

【譜例 59】. 巴赫《第二首 D 小調小提琴奏鳴曲作品編號 1004 夏康》Bach: Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004, Ciaccona，第 201-209 小節，3/4 拍。

198

204

arpeggio

第十處為【譜例 60】與【譜例 61】、【譜例 62】、【譜例 63】，除了與布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲》第一樂章極為相似，其音型、節奏與和聲進行也與布拉姆斯《小提琴協奏曲》及其它首交響曲相近。首先是皆為 3/4 拍，因此無論節奏型態為四分音符加二分音符，或相反，都剛好出現在這幾首曲子裡；再來是掛留音的呈現，史特勞斯運用掛留音的手法，增加樂句延綿不斷之感，與擴充和聲張力，是長樂句層層堆疊的表現。

【譜例 60】. 理查·史特勞斯《小提琴奏鳴曲》第三樂章，第 246-262 小節，3/4 拍。

239

f espr. *molto espr.*

250

cresc.

260

ff marc.

【譜例 61】. 布拉姆斯《小提琴協奏曲》第一樂章，延長記號開始 22 小節，3/4 拍。

【譜例 62】. 布拉姆斯《第二號交響曲》第一樂章，第一小提琴分譜，第 405-423 小節，3/4 拍。

【譜例 63】. 布拉姆斯《第四號交響曲》第四樂章，第一小提琴分譜，第 237-252 小節，3/4 拍。

四、總結

小提琴在管弦樂中的角色，若以人聲類比，其聲樂類型就好似歌劇中的戲劇女高音，展現出音色與花腔技巧的特質。在音樂風格上，它呈現出華麗燦爛的旋律與樂句；而在音響特徵方面，則開始出現非調性音的組織模式，如十二音列等和聲中不協和音程與複雜的記譜。這一風格的傳承屬於新德意志學派，重視標題音樂、追求新調性與音響的探索，並且強調音樂與藝術的結合理念，甚至囊括編撰劇本、擴增樂團編制，及重視整個劇場與總體藝術的概念等。以這些理念創作的交響詩也許不具有嚴格的「邏輯」結構，但若理解整齣劇本的寓意，仍然是一部亂中有序「如詩」的巨作。



第四章 結語

理查·史特勞斯最終傾向新德意志學派，以標題音樂、或明喻或暗喻，把生活寫進了音樂。筆者對解讀交響「詩」的感想，真確感受到一股文學氣息，如同「詩」一般地耐人尋味，也同欣賞詩詞般的艱深奧妙，無論音程記譜、調性手法、動機運用、聲部交織等，作為演奏者或聽眾皆需抽絲剝繭，方能一層層探出樂曲風貌。

「藝術歌曲」將音樂與文學結合，「歌詞」作為強而有力的後盾。但小提琴沒有歌詞，要如何呈現如詩的意境，甚至奏出人聲般的聲響？原來，小提琴已是「人」本身。而鋼琴伴奏「喧賓奪主」的部分，如第二章第三節最後一段所述，其變化也能堪比藝術歌曲的伴奏驚艷複雜。

史特勞斯為何能創作出饒富詩意的器樂曲？筆者認為答案可從妻子寶麗娜身上探究。作為聲樂家和女高音，寶麗娜的影響與啟發擁有至關重要性。史特勞斯對「聲樂曲」的創作從未中斷，在《最後四首歌》中，藝術歌曲已發展至顛峰，成為最後的作品。如第二章所述，《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》，與《六首藝術歌曲，作品 17》、交響詩《馬克白》，皆於同年 1886 年一起創作；而第三章《英雄的生涯》也不例外，在後續二十世紀以歌劇為創作主軸的演進上，筆者認為史特勞斯在寫器樂曲之前，已融入藝術歌曲的觀念。

小提琴在室內樂與管弦樂中的角色，帶給筆者一股既艱深卻又富含哲理的感受。在看似毫無章法的交響詩，若一句句剖析，仍能看見奏鳴曲邏輯性的架構；而條理分明的奏鳴曲，其中所隱藏的寬與深，實能看出交響詩的影子。而在演奏與詮釋上，筆

者認為《降 E 大調小提琴與鋼琴奏鳴曲》及《英雄的生涯》，雖為兩首不同曲種的樂曲，但思想上實則相輔相成，演奏時更需融會貫通，無論是以交響詩的輝煌演奏奏鳴曲，抑或是以奏鳴曲的哲理演奏交響詩，兩者皆缺一不可，相得益彰。

小提琴在理查·史特勞斯的筆下，成為如詩如畫又富邏輯的音樂——“Poetic Logic”，既是像人聲又能是純器樂的表現。



第五章 參考文獻

- Kristiansen, Morten, and Joseph E. Jones. *Richard Strauss in Context*. U. K.: Cambridge University Press, 2020.
- Schmid, Mark-Daniel. *The Richard Strauss Companion*. Westport, Connecticut: Praeger, 2003.
- Strauss, Richard. *Ein Heldenleben*. Arranged by Clinton F. Nieweg and Stuart S. Serio. New York: E. F. Kalmus, 1899.
- Strauss, Richard. *Sonate Es-dur Opus 18*. Edited by Ulrich Kramer. München: G. Henle Verlag, 2019.
- Tsai, Pei-Chun. “Richard Strauss's Violin Writing in His Early Years from 1870 to 1898—The Influence of The Violin Sonata.” D. M. A. diss., City University of New York, New York, 2010.
- Vande Moortele, Steven. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*. Leuven Belgium: Leuven University Press, 2009.
- Youmans, Charles. *Mahler and Strauss: In Dialogue*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Youmans, Charles. *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. U. K.: Cambridge University Press, 2010.