

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系

碩士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

德沃札克《F 大調第五號交響曲》之指揮詮釋研究

The Conducting Interpretation of

Dvořák's Symphony No. 5 in F Major, Op. 76



巫竝毅

Wu, Hung-I

指導教授：許瀨心 教授

Advisor: Prof. Hsu, Ching-Hsin

中華民國 112 年 1 月

January 2023



謝誌

筆者自中學時期接觸指揮，自此埋下成為一位指揮者的火種，縱使喜愛音樂，卻仍迷迷茫茫無法聽從自己內心的聲音，直至高二那年才決定在這條漫長的音樂路上啟程，感謝同為師大畢業的學姊何佳容老師，把我重新拉回音樂的起點。

能夠進入師大首先感謝母校國立臺中教育大學的栽培，以及梶間聰夫 (Fusao Kajima) 教授嚴格的指導，將我推向正式學習指揮的道路。

感謝在學期間所有的指揮組同儕，短短兩年時間與大家一同討論、爭辯，雖然時間短暫卻激發了我先前從未想過的想法。

感謝所有願意與我一同組織樂團的朋友們，對於學習指揮，無論是手上的技術或是排練的技巧，沒有樂團僅依靠想像，那是紙上談兵的，謝謝你們讓我有進步空間，願大家在音樂的路途上繼續努力。

感謝我的主修老師許靜心教授，在主修的專業上，非常有耐心的將我一些壞習慣逐漸改善，在指揮人生道路的規劃上，老師也給予很多方向，再再展現身教言教，也感謝孫愛光教授、王雅蕙教授兩位論文口試委員的指導。

最後感謝我的父母親，雖然我不是走在你們的理想規劃上，但謝謝你們還是默默支持我的夢想，沒有你們的栽培，就沒有現在的我。

迄毅 謹識 2022. 12. 21

摘要

本論文研究目的主要為探討德沃札克《F 大調第五號交響曲》的歷史地位與其價值，德沃札克於 1875 年獲得奧地利國家獎助金 (Austrian State Stipendium) 後，他的作曲家生涯正式走向國際，《F 大調第五號交響曲》便是此時期的作品，然而此曲卻到了十三年後的 1888 年才正式由西姆洛克 (Musikverlag Nikolaus Simrock) 出版社出版。

此曲以標準交響曲形式寫成，分為四個樂章，曲式分別為奏鳴曲式、三段曲式、詠諧曲、奏鳴曲式，結構上承襲古典時期的形式。音樂上則能看出受到貝多芬、舒伯特、華格納等音樂家的影響，德沃札克巧妙地結合波希米亞地區的音樂元素，使此部作品成為他交響曲作品邁入成熟期的分水嶺。

本文將探討德沃札克的生平、《F 大調第五號交響曲》的創作背景，藉此分析此部作品所受到的影響，並分析音樂和聲、動機素材之運用，再以指揮者的角度剖析指揮技術輔以研究者排練的實務經驗歸納出詮釋觀點。

關鍵字：德沃札克、交響曲、指揮詮釋

Abstract

This thesis aims to explore the historical and musical value of Dvořák's *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. After winning the *Austrian State Stipendium* in 1875, Dvořák's compositional career reached a pinnacle point and achieved international recognition. Majority of his composition was composed during this period, including this work. Regrettably *Symphony No. 5 in F Major* did not receive attention immediately, it was only published by Musikverlag Nikolaus Simrock thirteen years later.

To make this thesis more comprehensive, two main aspects were analyzed: one from the point of history and his music, the other incorporates practical experiences from conducting. Studying Dvořák's life journey and this work helps one understands how he was influenced by many composers, including Beethoven, Schubert, Wagner and the classical period masters. Like all symphonies, it is a standard four movements symphony, but in Dvořák's style, with a number of Bohemian elements. As Dvořák enters his mature period of composition, his style, harmony, rhythm and Bohemian elements becomes a turning point in his symphonic output.

Through this research and the significance of this lesser-known symphony, *Symphony No. 5 in F Major*, the author hopes more people will gain knowledge of this Symphony and encourage more future performances.

Keywords: Dvořák, symphony, conducting interpretation

目次

謝誌	ii
摘要	v
Abstract	vii
目次	viii
表目錄	x
圖目錄	xi
譜例目錄	xii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究架構及方法	2
第二章 背景探究	5
第一節 德沃札克生平	5
第二節 政治環境與歷史背景	21
第三節 第五號交響曲創作背景	27

第三章 樂曲分析	33
第一節 第一樂章	33
第二節 第二樂章	61
第三節 第三樂章	75
第四節 第四樂章	89
第四章 指揮詮釋	111
第一節 第一樂章	111
第二節 第二樂章	137
第三節 第三樂章	147
第四節 第四樂章	155
第五章 結論	181
參考文獻	185
【附錄一】 《命運·牧歌》音樂會排練時程表	189
【附錄二】 樂團名冊（按照席位排序）	190

表目錄

【表 3-1-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第一樂章曲式結構	34
【表 3-2-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第二樂章曲式結構	63
【表 3-3-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第三樂章曲式結構	75
【表 3-4-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第四樂章曲式結構	89



圖目錄

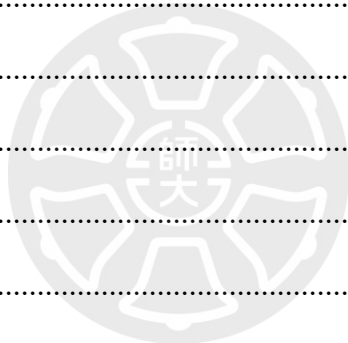
【圖 2-2-1】現今捷克及其周遭國家版圖	21
【圖 4-3-1】三拍子打一拍時 (in 1)，等速度畫圓	147



譜例目錄

【譜例 3-1-1】	36
【譜例 3-1-2】	36
【譜例 3-1-3】	37
【譜例 3-1-4】	38
【譜例 3-1-5】	39
【譜例 3-1-6】	40
【譜例 3-1-7】	41
【譜例 3-1-8】	42
【譜例 3-1-9】	43
【譜例 3-1-10】	44
【譜例 3-1-11】	45
【譜例 3-1-12】	46
【譜例 3-1-13】	46
【譜例 3-1-14】	47
【譜例 3-1-15】	48
【譜例 3-1-16】	49
【譜例 3-2-17】	50
【譜例 3-1-18】	50
【譜例 3-1-19】	50
【譜例 3-1-20】	51
【譜例 3-1-21】	52
【譜例 3-1-22】	53
【譜例 3-1-23】	54
【譜例 3-1-24】	56

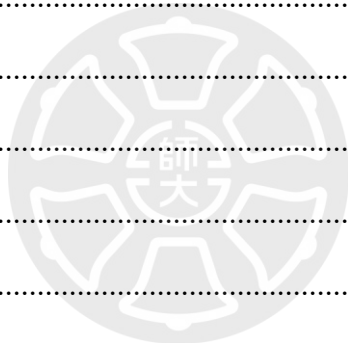
【譜例 3-1-25】	57
【譜例 3-1-26】	59
【譜例 3-2-1】	62
【譜例 3-2-2】	62
【譜例 3-2-3】	64
【譜例 3-2-4】	64
【譜例 3-2-5】	65
【譜例 3-2-6】	66
【譜例 3-2-7】	67
【譜例 3-2-8】	67
【譜例 3-2-9】	68
【譜例 3-2-10】	68
【譜例 3-2-11】	69
【譜例 3-2-12】	70
【譜例 3-2-13】	71
【譜例 3-2-14】	72
【譜例 3-2-15】	72
【譜例 3-2-16】	73
【譜例 3-2-17】	73
【譜例 3-3-1】	77
【譜例 3-3-2】	78
【譜例 3-3-3】	79
【譜例 3-3-4】	80
【譜例 3-3-5】	80
【譜例 3-3-6】	81
【譜例 3-3-7】	82



【譜例 3-3-8】	83
【譜例 3-3-9】	83
【譜例 3-3-10】	84
【譜例 3-3-11】	84
【譜例 3-3-12】	85
【譜例 3-3-13】	86
【譜例 3-3-14】	87
【譜例 3-4-1】	90
【譜例 3-4-2】	91
【譜例 3-4-3】	92
【譜例 3-4-4】	93
【譜例 3-4-5】	94
【譜例 3-4-6】	95
【譜例 3-4-7】	95
【譜例 3-4-8】	95
【譜例 3-4-9】	96
【譜例 3-4-10】	97
【譜例 3-4-11】	98
【譜例 3-4-12】	99
【譜例 3-4-13】	100
【譜例 3-4-14】	101
【譜例 3-4-15】	102
【譜例 3-4-16】	103
【譜例 3-4-17】	104
【譜例 3-4-18】	104
【譜例 3-4-19】	105

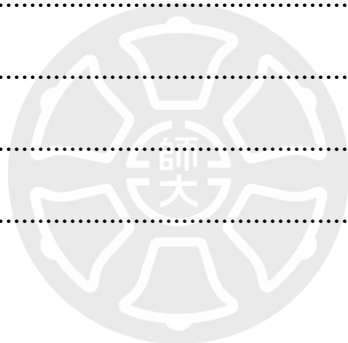


【譜例 3-4-20】	106
【譜例 3-4-21】	107
【譜例 3-4-22】	108
【譜例 3-4-23】	109
【譜例 4-1-1】	113
【譜例 4-1-2】	114
【譜例 4-1-3】	115
【譜例 4-1-4】	116
【譜例 4-1-5】	117
【譜例 4-1-6】	118
【譜例 4-1-7】	119
【譜例 4-1-8】	120
【譜例 4-1-9】	122
【譜例 4-1-10】	123
【譜例 4-1-11】	124
【譜例 4-1-12】	125
【譜例 4-1-13】	127
【譜例 4-1-14】	128
【譜例 4-1-15】	128
【譜例 4-1-16】	128
【譜例 4-1-17】	129
【譜例 4-1-18】	130
【譜例 4-1-19】	131
【譜例 4-1-20】	132
【譜例 4-1-21】	133
【譜例 4-1-22】	134



【譜例 4-1-23】	136
【譜例 4-2-1】	137
【譜例 4-2-2】	138
【譜例 4-2-3】	138
【譜例 4-2-4】	139
【譜例 4-2-5】	140
【譜例 4-2-6】	141
【譜例 4-2-7】	142
【譜例 4-2-8】	142
【譜例 4-2-9】	143
【譜例 4-2-10】	145
【譜例 4-3-1】	148
【譜例 4-3-2】	149
【譜例 4-3-3】	150
【譜例 4-3-4】	151
【譜例 4-3-5】	152
【譜例 4-3-6】	153
【譜例 4-3-7】	154
【譜例 4-4-1】	155
【譜例 4-4-2】	157
【譜例 4-4-3】	158
【譜例 4-4-4】	159
【譜例 4-4-5】	160
【譜例 4-4-6】	161
【譜例 4-4-7】	162
【譜例 4-4-8】	163

【譜例 4-4-9】	164
【譜例 4-4-10】	165
【譜例 4-4-11】	166
【譜例 4-4-12】	167
【譜例 4-4-13】	168
【譜例 4-4-14】	169
【譜例 4-4-15】	171
【譜例 4-4-16】	172
【譜例 4-4-17】	173
【譜例 4-4-18】	174
【譜例 4-4-19】	176
【譜例 4-4-20】	177
【譜例 4-4-21】	178
【譜例 4-4-22】	179



第一章 緒論

本章分為兩節，分別敘述本論文的研究動機與目的、研究架構及研究方法。

第一節 研究動機與目的

當提及安東寧·里奧波德·德沃札克 (Antonín Leopold Dvořák, 1841-1904) (以下簡稱德沃札克) 的交響曲，最廣為人知、最常被演出的依序是《E 小調第九號交響曲》作品九十五 (*Symphony No. 9 in E Minor, Op. 95*)、《G 大調第八號交響曲》作品八十八 (*Symphony No. 8 in G Major, Op. 88*) 以及《D 小調第七號交響曲》作品七十 (*Symphony No. 7 in D Minor, Op. 70*)。研究者有幸於 2020 年五月大學畢業前夕聽見由梶間聰夫教授指揮國立臺中教育大學管弦樂團演出的《F 大調第五號交響曲》作品七十六 (*Symphony No. 5 in F Major, Op. 76*)，那次的音樂令研究者印象深刻，那麼清新田園般的開頭以及那難忘的民謠式旋律，使研究者埋下了對此作品的濃厚興趣。

研究者就讀研究所期間，有幸學習了海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809)、莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897)、柴可夫斯基 (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) 等眾多大師的作品，每部作品都值得反覆讀譜、聆聽品味。恰巧系上於 2021 年三月演出德沃札克的《B 大調大提琴協奏曲》作品一〇四 (*Cello Concerto in B Minor, Op. 104*)，又令研究者重新得到與聆聽《F 大調第五號交響曲》時相同的感受，興起研究動機之下便去查詢相關的論文、期刊資料、音樂辭典等，卻發現國內外並無相關的學術論文發表，縱使有少數文獻提到《F 大調第五號交響曲》，如在廖年賦所著的《德佛札克「新世界」

交響曲之研究》對《F 大調第五號交響曲》的評論：「此曲確立了它作為一位交響曲作曲家，是有自主性的佳作，也是比同一時期所做的室內樂較早一步確立了自己的風格。」

¹其餘文獻大多是簡略帶過，能給予的資訊仍相當有限，研究者認為相當可惜，因此研究者欲以此曲目來作為論文深入研究的主題，希望能對德沃札克早期的交響曲作品能有更深入的理解。

第二節 研究架構及方法

本節將分為兩段落來說明研究的架構以及研究方法與步驟。

一、研究架構

指揮者要演奏一套曲目前，最重要的工作除了讀熟樂譜外，閱讀作品背景資料並將其消化，將會幫助指揮者建立有信服力的音樂詮釋。本文將先由作曲家生平開始再切入作品的創作背景、輔以樂曲分析，並參照當時期的演奏法以掌握樂曲的詮釋風格，透過研究者與雙鋼琴、樂團實際排練經驗以及參閱國內外樂團的視頻資料來進行指揮詮釋研究。

選擇樂譜版本時，需留意是否是原典版 (Urtext) 或再版的樂譜，以及序言裡音樂學家對作品的評論、樂譜校對精確程度、樂譜印刷品質等，本文所使用之樂譜版本主要為貝倫賴特 (Bärenreiter-Verlag) 於 2004 年出版版本，並輔以於 1888 年首次將此曲出版的尼古勞斯·西姆羅克音樂出版社 (Musikverlag Nikolaus Simrock) 總譜作對照，並於第三、

¹廖年賦，《德佛札克「新世界」交響曲之研究》（臺北：全音樂譜出版社，1986），49。

四章作詳細說明，此外其他出版社如：多佛 (Dover)、卡爾姆斯 (Kalmus)、奧倫堡 (Edition Eulenburg)，亦有出版《F 大調第五號交響曲》，經研究者比對後認定為與貝倫賴特出版社使用同一模板，最後依照印刷品質、出版社及音樂學家於序言的評論，決定使用貝倫賴特版本。

二、研究方法

本文在研究方法上注重文獻之運用，曲式分析方法參照里翁斯坦² (Leon Stein, 1910-2002) 所著《音樂的結構與風格》(*Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*)，並以申克分析法³作為輔助分析，指揮詮釋上主要以樂團排練、演出後的反思，以及指導教授的提點，並參考其他學術論文，茲將本文研究方法與步驟論述如下。

(一) 文獻分析法

「文獻分析係透過文獻的蒐集、分析、歸納與研究來提取所需資料，並對文獻做客觀且有系統之描述。文獻分析可以協助研究者釐清研究的背景事實、理論的發展狀況、研究的具體方向，它可以幫助我們了解過去、重建過去、解釋現在及推測將來。」⁴

² 美國作曲家與音樂分析師。

³ 申克分析法是依據海因里希·申克 (Heinrich Schenker, 1868-1935) 的一系列理論，所形成的調性音樂分析法。

⁴ 葉至誠、葉立誠，《研究方法與論文寫作》(台北：商鼎文化，民 91 年)，138。

因此研究者在撰寫本文之前，蒐集各種版本的「德沃札克傳記」、「書信資料」、「論文期刊」等相關文獻資料，試著從中梳理脈絡並進行整理，以廣度的線索下擷取關鍵資料並進行整理，再深度分析《F 大調第五號交響曲》。

（二）歷史研究法

「歷史研究法係有系統的蒐集過去所發生的事件有關的資料並加以客觀評鑑，以考驗那些事件的因果或趨勢，俾提出準確的描述和解釋，進而有助於解釋現況和預測未來的一種方法。」⁵正如梁啟超言：「歷史的目的在將過去的真事實予以新意義或新價值，以供現代人活動之資鑑。」⁶因此研究者確定研究主題後，便開始著手研究德沃札克當時生活環境、歷史背景的相關文獻閱讀，了解捷克在十九世紀的政經社會環境，以及德沃札克的作曲歷程，盼能對本文探討的曲目能有更深刻的理解。

（三）音樂分析法

「音樂分析的目的，是為了瞭解各種音樂表現手段在作品中應用的方法、目的和效果，在實際的音樂感性活動中獲得豐富的音樂審美體驗，從而更深入地理解和認識音樂作品，並獲得相應的聽覺經驗和創造音樂生活的能力。」⁷其中最常見的分析方法包括「和聲分析」、「曲式分析」和「樂句劃分」，詳見本文第三章。

⁵ 國家教育研究院名詞解釋：歷史研究法。
<https://terms.naer.edu.tw/detail/1b59bae9190b4c0a2cb8699ab7f50a61/?startswith=zh&seq=3>
(accessed Nov. 14, 2022)

⁶ 梁啟超，《中國歷史研究法》（臺北：里仁書局，民 73 年），184。

⁷ 朱敬修，《音樂作品分析》（河南：河南大學出版社，2006），2。

第二章 背景探究

第一節 德沃札克生平

一、童年生活

德沃札克於西元 1841 年九月八日生於波希米亞地區⁸ (Bohemia) 夫爾塔瓦河⁹ (Vltava) 旁肥沃山谷中的尼拉哈基維市¹⁰ (Nelahozeves)。家庭結構十分單純，德沃札克是家中八位孩子中的長子，父親弗朗蒂謝克·德沃札克 (František Dvořák, 1814-1894) 繼承祖傳家業在當地村莊中經營旅店且身兼屠夫，母親安娜·茲登科娃 (Anna, née Zdeňková, 1820-1882) 是附近小鎮維爾瓦里 (Velvary) 烏海 (Uhy) 村莊中當地貴族洛布科維茨 (Lobkowitz) 家中管家的女兒。

父親在經營旅店時經常演奏小提琴來愉悅上門的客人，德沃札克的童年便在這充滿音樂的環境中度過。傳記寫道：「農夫一邊使用著他的犁一邊唱歌，鐵匠在鐵砧上敲打著節奏音樂，歌曲隨著拍打穀物的節奏而唱。到了星期天，小伙子們總聚集在德沃札克的旅館裡，村裡的樂隊在那裡演奏音樂、跳舞。」¹¹顯示德沃札克幼年時期即被這種歡樂的音樂氣氛所耳濡目染。但德沃札克家族的祖先們都是屠夫或旅館老闆，因此自然而然地便假定長子將繼承生意，直到大家意識到德沃札克在音樂方面的天賦遠超於其他人。

⁸ 是當今捷克共和國西半邊的區域，波希米亞主要指歷史地區，自西元前至今已歷經不同朝代。

⁹ 又稱摩爾道河，是捷克共和國最長的河流，自捷克西南方與德國慕尼黑接壤處向東南流淌，然後轉向北經過捷克克魯姆洛夫、布傑約維采和首都布拉格，最後在梅爾尼克與易北河匯合。

¹⁰ 是捷克共和國中波希米亞地區梅爾尼克區的一個市鎮和村莊。它位於布拉格以北三十五公里的夫爾塔瓦河左岸。

¹¹ Viktor Fischl, *Antonin Dvořák His Achievement* (U.S.A.: Green Press, 1970), 7.

1847 年，他的父親將六歲的德沃札克託付給村中小學校長約瑟夫·史畢茲 (Josef Spitz, 1809-1866) 學習小提琴及管風琴，他漸有機會能在婚禮或一些節慶活動中與父親一同在樂團中演奏，這使音樂很快地成為他生活中的一部分。隨後父母還希望他能夠開始學習德語，因為在奧地利統治捷克時學會說德語對於旅宿業者至關重要，在這些地區旅行的貴族經常會在德沃札克的旅館停留，服務員需使用德語與客人交談。¹²

二、茲洛尼采時期

十三歲那年，德沃札克離開他的出生地尼拉哈基維市，父母將他送到離家約二十四公里外的小鎮茲洛尼采 (Zlonice)¹³ 寄宿在舅舅安東寧·茲德內克 (Antonín Zdeněk, 1823-?) 家中¹⁴，同時向當地學校的校長安東寧·李曼 (Antonín Leihmann, 1808-1879) 學習德文、小提琴、管風琴、鋼琴以及作曲。李曼很快地發現德沃札克的才華，正是在這段時間裡，創作了他的人生第一首作品短波爾卡舞曲 (*Forget me not Polka*, B. 1, 1854-?1865)¹⁵ 其中三重奏 (Trio) 片段為李曼所譜寫¹⁶，由此可見李曼相當重視德沃札克的才華。儘管李曼脾氣暴躁，德沃札克還是很尊重他的啟蒙老師。德沃札克多年後

¹² 胡金山，《音樂大師 9》（臺北市：巨英國際，1995），12。

¹³ 茲洛尼采是捷克共和國中波希米亞地區克拉德諾區的一個集鎮。它位於布拉格西北三十五公里。

¹⁴ 除了學習德語外還有一說是為了減輕家中經濟負擔，同時舅舅安東寧·茲德內克膝下猶虛，得以就近照顧。

¹⁵ 完成年份不詳。

¹⁶ 這是德沃札克在所有作品中最早的倖存品，目前僅有副本倖存至今。

曾形容：「李曼是個很好的音樂家，但是他脾氣火爆，而且是以老式方法教學。如果學生演奏不好一個樂句，他將會遭到像譜上豆芽菜一樣多的掌摑。李曼可以視譜和流利演奏數字低音，也期望我們做得和他一樣好。」¹⁷甚至在李曼去世後，德沃札克還發起了一場慈善音樂會，以募資建造安東寧·李曼的紀念碑，再次顯示德沃札克非常尊敬他的老師。

由於德沃札克花在學習音樂上的時間比其他任何事情都多，他的德語學習進度開始落後。因此，1856年九月他的父親決定將他送到大多數居民都說德語的地區—波希米亞北部邊界的小鎮契斯卡·卡門尼斯 (Česká Kamenice)，讓他在一個講德語的家庭中生活一年。在這裡，德沃札克不僅提高了他的德語能力，而且在結識了當地的教會領袖弗朗茨·漢克 (Franz Hanke, b. 1807?, 1823?-?)¹⁸ 後，一起學習管風琴和音樂理論課程。

德沃札克雖出生於屠戶，卻從未學習過屠夫的手藝¹⁹，他的老師李曼和舅舅茲德內克持續說服德沃札克的父親，「你兒子的非凡才能只有音樂機構才能提供持續監督和指導。」²⁰最終他父親允許他往音樂家的道路邁進，條件是他應該努力成為一名管風琴師。

²¹因此 1857 年秋天，十六歲的德沃札克搬到了布拉格，正式開啟了正規音樂學程。

¹⁷ Neil Butterworth, 《偉大作曲家羣像：德弗札克》，郭思蔚譯（臺北：智庫出版，1995），12。

¹⁸ 生卒年不詳，可能於 1807 年或是 1823 年出生。

¹⁹ 在多數二十世紀後期傳記中，仍聲稱德沃札克被送往茲洛尼采是為了學習他父親的屠宰行業，但現已證明他於 1856 年十一月二日的學徒證書是偽造的。因此這個故事必須被視為神話，它掩蓋了德沃札克父母從一開始就認知到兒子的音樂天賦並竭盡全力栽培的事實。

²⁰ 官方網站傳記，於茲洛尼采時期。<http://www.antonin-dvorak.cz/en/life/biography>. (accessed Nov. 14, 2022)

²¹ Kurt Honolka, *Dvořák*, trans. Anne Wyburd (London: Haus Publishing, 2004), 14-16.

三、旅居布拉格時期

(一) 布拉格管風琴學校

1857年九月德沃札克來到布拉格，進入該市的管風琴學校 (Organ School)²²，聲樂師從約瑟夫·里奧波德·茲沃納 (Josef Leopold Zvonař, 1824-1865)²³，音樂理論師從弗朗蒂謝克·布拉澤克 (František Blažek, 1815-1900)，管風琴師從約瑟夫·佛斯特 (Joseph Foerster, 1833-1907)²⁴。他在這裡修習到了海頓、莫札特、貝多芬等大師的音樂作品，並更深的了解音樂基礎知識。雖然來到在這充滿音樂浸潤的環境，德沃札克卻不曾感到自在，原因是因為只有德語講得流利的人能受到較好的待遇，德沃札克的學生約瑟夫·米契爾 (Josef Michl, ?-?)²⁵ 回憶道：「任何學生想學東西一定要先學會德文。任何懂德文的學生都是課堂中之驕子，不過要是不懂德文可不成。我的德文很糟糕，即使我知道一些事情，也無法說出口。同學們都有些鄙視我，甚至在背後嘲笑我。」²⁶；「當他們發

²² 亦稱為教會音樂學院 (The Institute for Church Music)，成立於 1830 年，其教學根基於德派傳統。

²³ 茲沃納出生於波希米亞中部的村莊庫布洛夫 (Kublov)，在布拉格的管風琴學校學習，並在那裡擔任助教和管風琴師，並曾短暫地擔任過學校的校長。他最為人所知的是，他是第一部捷克音樂史《*Dějiny české hudby*》以及第一部捷克語和聲論文《*Navedení k snadnému potřebných kadencí skládání*》的作者。

²⁴ 佛斯特曾在布拉格的各個教堂擔任管風琴師和合唱團指揮。1887年，他成為布拉格大主教管區大教堂聖維特大教堂的合唱團指揮。他還在音樂學院教授音樂理論。他創作了彌撒曲、安魂曲、合唱團和管風琴作品。其兒子約瑟夫·博胡斯拉夫·佛斯特 (Josef Bohuslav Foerster, 1859-1951) 也是捷克作曲家和音樂學家。

²⁵ 生卒年不詳。

²⁶ Neil Butterworth, 《偉大作曲家羣像：德弗札克》，郭思蔚譯（臺北：智庫出版，1995），15。

現我在作曲時，他們互相說：看看那個德沃札克！你知道他也作曲嗎？！而那些笑我的人，都過得比我好！」²⁷

這些流言蜚語並沒有打擊德沃札克的信心，他非常熱衷於學習，還參加了額外的語言課程來提高他的德語程度，其他課外活動包括擔任聖塞西莉亞協會 (St. Cecilia Society) 管弦樂團的中提琴手，該樂團指揮安東寧·愛佩特 (Antonín Apt, 1815-1877)²⁸是威廉·理察·華格納 (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) 音樂的崇拜者，很快地令德沃札克也熱衷於華格納的音樂中。

德沃札克於 1859 年七月從管風琴學校以第二名的成績畢業，並參加了一場公開音樂會，在音樂會上他演奏了巴赫的前奏曲與賦格 (*Prelude and Fugue*) 以及他自己相當早期所譜寫的兩部鋼琴作品《D 大調前奏曲》(*Preludes in D Major*) 和《G 小調賦格》(*Fugue in G Minor*) 這兩首作品被編號為 B. 302。²⁹在他的破舊外套的口袋裡還放了一份報告，老師這樣評論他：「一個優秀的人才，特別是在實踐方面。他的實踐知識和能力應該是他的強項，理論基礎上他則較弱。」撰寫報告的老師幾乎沒有想到，這個年輕人被認為是理論偏弱，應該是德沃札克無法用德語正確表達自己想法的結果。³⁰

²⁷ 官方網站傳記，於布拉格時期。<http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/3> (accessed Nov. 14, 2022)

²⁸ 愛佩特是布拉格聖塞西莉亞樂團的創辦人兼指揮，極力推崇德國新浪漫主義音樂，是早期影響德沃札克作曲風格的兩位指揮家之一，另一則是下位接任的斯梅塔納·貝德里克 (Smetana, Bedrich, 1824-1884)

²⁹ 賈米爾·伯格豪澤 (Jarmil Burghauser, 1921-1997)，身兼捷克作曲家、音樂學家和童子軍官，作為音樂學家，他將德沃札克的作品重新編排目錄，以 B 為表示。

³⁰ Viktor Fischl, *Antonin Dvořák His Achievement* (U.S.A.: Green Press, 1970), 9.

（二）任職於職業樂團

畢業於布拉格管風琴學校後，家中事業不斷衰落，德沃札克必須自謀生活，無法指望得到經濟支持。他申請在聖亨利教堂 (St. Henry's Church) 擔任管風琴師的職位，卻因為經驗不足而遭拒絕，但絲毫不足以動搖他在追求音樂事業的決心。旋即於 1859 年夏末，他加入卡爾·科姆札克 (Karel Komzák, 1823-1893)³¹ 的樂團擔任中提琴手，該樂團在當時布拉格的各個旅館中非常受歡迎，經常在舞會、古典音樂會上演出。

1862 年十一月，布拉格新建的臨時劇院 (Provisional Theatre)³² 開業，科姆札克高水平的樂團很快被臨時劇院指揮約翰·內波穆克·邁爾 (Jan Nepomuk Maýr, 1818-1888)³³ 相中，被吸收成為劇院管弦樂隊的主力，在邁爾的帶領下，德沃札克得以有機會接觸到更多作曲家的歌劇作品，如：德國的莫扎特、韋伯 (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786-1826)；法國的哈萊維 (Jacques-François-Fromental-Élie Halévy, 1799-1862)、布耶迪厄 (François-Adrien Boieldieu, 1775-1834)、奧芬巴赫 (Jacques Offenbach, 1819-1880)；義大利的羅西尼 (Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868)、多尼采蒂 (Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797-1848)、貝里尼 (Vincenzo Bellini, 1801-1835) 和威爾第

³¹ 波希米亞作曲家、管風琴手和指揮家。

³² 哈布斯堡 (Habsburgs) 王朝為了緩和當時民族主義高漲的情緒，而對所屬國採取一些讓步手段，其中之一便是在捷克由國家出資建立一所民族劇院，同時也是布拉格的第一家捷克劇院。

³³ 邁爾是捷克歌劇男高音、歌劇導演、指揮家、作曲家和音樂教育家。當今他最為人所知的是 1862 年秋天，邁爾被任命為臨時劇院的第一任首席指揮，這讓原本希望自己擔任該職位的斯梅塔納感到失望。

(Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901)。1866 年底，斯梅塔納接任指揮後，捷克作曲家和斯拉夫作曲家的作品越來越多地被演出。

擔任劇院樂手的空閒時間，德沃札克也不曾停止作曲的工作，當時他的收入並不足夠他購買更多的空白五線譜，甚至擁有一架鋼琴，所以他通常向他的朋友卡雷爾·本德爾 (Karel Bendl, 1838-1897)³⁴借五線譜，並經常去他的公寓彈鋼琴。這段期間除了近親友人外，德沃札克並沒有告訴任何人有關於他的創作，他對於他的創作要求極高，這段時期的作品大多數都被他銷毀，對於這些被銷毀的作品，德沃札克曾經描淡寫說：「我總有足夠的紙張來生火。」³⁵可見他對他自己作品的高度要求。1861 年的《第一號 A 小調弦樂五重奏》(*String Quintet No. 1 in A Minor, Op. 1, B. 7*) 是他認為足以為其指定作品編號的第一部作品，可說是正式開始了他的作曲生涯。緊隨其後的是《A 大調弦樂四重奏》(*String Quartet No. 1 in A Major, Op. 2, B. 8*)，1865 年他嘗試創作了他的第一首交響曲《C 小調第一號交響曲》，副標題為「茲洛尼采的鐘聲」(*Symphony No. 1 in C Minor, B. 9 "The Bells of Zlonice"*)，隨後他在 1865 年八月至十月間，短短兩個月內完成了《降 B 大調第二號交響曲》(*Symphony No. 2 in B flat Major, Op. 4, B. 12*)。與此同時，他為臨時劇院樂團的一位同事盧德維特·佩爾 (Ludevít Peer, ?-?)³⁶ 寫了《A 大調大提琴協奏

³⁴ 作曲家、指揮家、合唱團指揮和教師，十九世紀下半葉布拉格文化界的領軍人物。他在管風琴學校學習期間認識了德沃札克。

³⁵ Neil Butterworth，《偉大作曲家羣像：德弗札克》，郭思蔚譯（臺北：智庫出版，1995），21。

³⁶ 生卒年不詳。

曲》(Concerto for cello and piano in A Major, B. 10)³⁷，而上述這些所有作品都是在德沃札克與他室友合住的分租套房中完成的。

為了改善財務狀況，促使德沃札克去教授私人鋼琴課程，資料記載德沃札克當時每月收入約為極少的 7.5 美元。³⁸ 1865 年初，德沃札克開始為布拉格金匠塞爾馬克 (Jan Jiri Cermak, ?-?)³⁹ 的兩位女兒約瑟芬娜·瑟爾瑪柯瓦 (Josefina Čermáková, 1849-1895)⁴⁰和安娜·瑟爾瑪柯瓦 (Anna Čermáková, 1854-1931) 上鋼琴課，最初姊姊約瑟芬娜成為德沃札克追求的對象，並為她創作了聯篇歌曲《柏樹》(Cypress Trees, B. 11)，可惜這是段沒有結果的戀情，姊姊約瑟芬娜最終嫁給了當地貴族瓦茨拉夫·庫尼奇 (Vaclav Kounic, 1848-1913)。⁴¹當德沃札克繼續在塞爾馬克家任教幾年之後，愛上了妹妹安娜，並於 1873 年十一月十七日娶了當年僅十九歲的安娜，並陸續育有九位子女。⁴²

³⁷ 這首協奏曲與他的《C 小調第一號交響曲》，遭遇了同樣的命運，樂譜很快就遺失，直到作曲家去世很久後才重新發現。他在 1865 年六月三十日完成了這首作品，那年夏末，佩爾搬到了德國，並且把譜帶走。據資料顯示，德沃札克從未去尋找它，他可能認為這首協奏曲是失敗的，或是他已經忘記了這一部作品，因為他從未將它列入他之後的任何作品編號。六十年後，1925 年才在德國發現了這首簽名樂譜。

³⁸ 按照美國官方給的 CPI (居民消費價格指數) 來計算，19 世紀末到 20 世紀初 (特指 1890 年~1910 年) 大約是美元購買力最高的時候。那時候 1 美元約相當於今天的 30 美元到 35 美元左右。

³⁹ 生卒年不詳。

⁴⁰ 約瑟芬娜·瑟爾瑪柯瓦十五歲便在臨時劇院上首次亮相，也在那裡結識德沃札克，她特別擅長在法國喜劇劇目中扮演年輕戀人的角色，後來在魏瑪的劇院工作。1877 年，她放棄了歌唱生涯，嫁給了瓦茨拉夫·庫尼奇伯爵。

⁴¹ 是捷克貴族、政治家和藝術贊助商，1884 年，德沃札克向姐夫庫尼奇購買了一塊土地，將其改建為避暑別墅。每年德沃札克與庫尼奇、瑟爾瑪柯瓦夫婦都保持著密切聯繫。

⁴² 九位孩子分別為：奧塔卡爾 (Otakar, 1874-1877)、約瑟華 (Josefa, 1875-1875)、魯采娜 (Růžena, 1876-1877)、奧特麗雅 (Otýlie, 1878-1905)、安娜 (Anna, 1880-1923)、馬格達萊娜 (Magdalena, 1881-1952)、安東寧 (Antonín, 1883-1956)、奧塔卡爾 (與長子同名) (Otakar, 1885-1961) 和阿洛希 (Aloisie, 1888-1967)。

(三) 大型作品的嘗試

西元 1862 至 1871 年，德沃札克在這九年的劇院樂團工作中，除了得到實際經驗外，更彌補他在管風琴學校中對理論實際運用的不足，尤其重要的是在後期他接觸了更多其他民族主義作曲家的作品，使他在民族音樂寫作上擁有豐富資源的潛力，特別是由斯梅塔納接任劇院指揮後，演出《在波希米亞的布蘭登堡人》(*The Brandenburgers in Bohemia*)、《被出賣的新娘》(*The Bartered Bride*)、《達利伯》(*Dalibor*) 等歌劇後深受影響，他決定在室內樂和交響樂作品之後開始嘗試創作歌劇。

德沃札克創作的首部歌劇《阿弗烈德》(*Alfred*) 譜寫於 1870 年五月至十月間，但當時身為一位完全沒有名氣的作曲家，他完全負擔不起委託新的歌詞費用，因此他使用了由德國浪漫主義詩人卡爾·特奧多·庫那 (Karl Theodor Körner, 1791-1813) 所撰寫的文本《阿弗烈德大帝》(*Alfred der Grosse*)，但這部作品作曲手法深受斯梅塔納及華格納影響，並不算是成功的作品，甚至在德沃札克的一生都從未演出過。不過他很快地 1871 年四月到十二月間開始創作第二部歌劇《國王與煤炭工》(*King and Charcoal Burner*)，這一次，他在選擇劇本時更加謹慎，並多偏愛民俗故事和捷克語的文本，這對於當時在布拉格的捷克臨時劇院上演可能是一個優勢。德沃札克當時幾乎是不為人知的作曲家，這一點在斯維托佐爾 (Světazor) 雜誌⁴³上發表的一篇文章中曾指出：「一部新歌劇正在由捷克劇院管弦樂團的團員，德沃札克創作」，然而因為作品的複雜性與技術上的困難，團員們紛紛拒絕演出，僅於 1872 年四月由斯梅塔納指揮該劇序曲部分。

⁴³ 是一捷克插圖雜誌，出版於十九世紀和二十世紀，大部分內容專門針對文學和藝術而寫。

受到當時政治情勢影響，德沃札克於 1872 年五月至六月開始譜寫帶有濃厚愛國情緒的清唱劇《白山後裔》(*Hymn-The Heirs of the White Mountain*)，並於 1873 年三月九日在布拉格首演，經過多年的韜光養晦，這是他的第一次重大成功，這使他迅速成為捷克音樂界中的傑出人物，也是時年三十二歲的德沃札克作曲生涯的轉捩點。

然而上齣歌劇《國王與煤炭工》的排練問題和不斷推遲的演出日期都讓德沃札克十分在意及沮喪。德沃札克為訪問在魏瑪的李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886)，並尋求李斯特的建議與他學習，便於 1873 年五月向布拉格藝術家支持協會斯瓦托博爾 (Svatobor) 申請補助：「這是我迄今為止最偉大的作品，歌劇《國王與煤炭工》，被劇院耽擱了兩年，被藉口搪塞無限推遲演出日期，但這部作品應該以實質獎勵來認證。」，但申請最終遭到拒絕。不過，受到《白山後裔》的成功鼓舞下，促使他繼續作曲工作，他創作了一部又一部作品，包括譜寫於 1873 年的《降 E 大調第三號交響曲》(*Symphony No. 3 in E-flat Major*) 及 1874 年《D 小調第四號交響曲》(*Symphony No. 4 in D Minor*)、三部弦樂四重奏、單幕喜劇歌劇《固執的戀人》(*The Stubborn Lovers*) 等作品，並於 1874 年四月至十一月間重新改寫了《國王與煤炭工》，德沃札克說：「它是民族式的而不是華格納式的」，於同年十一月二十四日演出，並大獲成功。

(四) 於國際間展露頭角

德沃札克辭去了他在劇院樂團的中提琴職位後，於 1874 年一月接受聖阿達爾伯特 (St. Adalbert) 教堂的管風琴師一職，並在那裡工作了三年。1875 年初，德沃札克決定申請每年頒發給表現非凡才華的年輕貧困藝術家的奧地利國家獎助金（後簡稱獎助金）。為了參賽他必須提供缺乏經濟能力的文件證明，並附上了他最新兩部交響曲《降 E 大調第三號交響曲》及《D 小調第四號交響曲》和其他作品的樂譜。並由愛德華·漢斯力克 (Eduard Hanslick, 1825-1904)⁴⁴、約翰·赫貝克 (Johann Herbeck, 1831-1877)⁴⁵和奧托·德索夫 (Otto Dessoff, 1835-1892)⁴⁶所組成的陪審團一致通過，他獲得了最高的 400 古爾登⁴⁷獎助金，這對當時德沃札克的家族來說是一筆相當大的財富。

由於受到獎金的振奮鼓舞，激發更多的創作，四個月內從他筆下傾瀉出多產的作品，其中包括室內樂作品、絃樂小夜曲、《摩拉維亞二重唱》(Moravian Duets)、以及本文探討的《第五號交響曲》，翌年，再次獲得獎助金，這次布拉姆斯取代了赫貝克在陪審團的位置，這是布拉姆斯第一次見到德沃札克的作品，之後在布拉姆斯的推薦下，開始讓德國最重要的出版商之一西姆羅克音樂出版社出版他的作品，雖然因為商業手段，德沃札克最初收到的酬勞非常低，隨著之後聲名鵲起，報酬才得已合理化。

⁴⁴ 是一位有影響力的奧地利美學家及音樂評論家。他擁護古典主義音樂，與同時代的布拉姆斯為好友，排擠以華格納為首的新德國音樂潮流。

⁴⁵ 奧地利音樂家、指揮家及作曲家，出生於維也納，以指揮首演舒伯特《未完成》交響曲而聞名。

⁴⁶ 德國指揮家和作曲家，同與布拉姆斯為好友。

⁴⁷ 古爾登 (Gulden) 或稱弗林，是 1754 年至 1892 年間哈布斯堡王朝的貨幣。

雖然連續獲得獎助金，但他的名氣仍侷限於捷克地區，直到他得到第四次獎助金時，布拉姆斯向出版商西姆羅克推薦《摩拉維亞二重唱》(*Moravian Duets*)，並於信中寫道：

親愛的 S:

過去數年擔任國家音樂基金會委員的機會中，我有幸接觸到布拉格的安東寧·德弗札克之作品。今年他送審的作品中有一組給兩個女高音和鋼琴伴奏的二重唱，很適合出版。這些作品顯然由作曲者自資刊印，其標題和歌詞很遺憾都是以捷克文寫作。我建議他將這些歌曲寄給您，當您演奏它們時，應可以像我一樣品嚐其中帶點尖刺味道的迷人特色。它們很需要得到一個好的翻譯。德弗札克曾經寫過各種作品，包括捷克文歌劇、交響曲、四重奏，以及鋼琴獨奏曲。毫無疑問地，他才華橫溢，但是也近乎赤貧。我請求您考慮我以上的建議，這些二重奏的出版不會給您帶來太多麻煩，而且必定暢銷。

順祝 大安
J. Br⁴⁸

《摩拉維亞二重唱》於 1877 年在柏林出版，很快被廣為發行得到很好的銷售成績，使德沃札克在德語系地區聲名大噪，接著發行的《斯拉夫舞曲》(*Slavonic Dances*) 更是令當時的西歐聽眾著迷，短短幾年間德沃札克便擁有許多樂迷。然而，發生了接二連三不幸的事，他的三個孩子相繼在短時間內死亡，德沃札克重新從殤痛中創作，完成《聖母悼歌》(*Stabat Mater*)，此曲則於 1884 年三月十六日在英國皇家阿爾伯特音樂廳 (Royal Albert Hall) 演出，獲得了極大的成功。德沃札克還說：「我相信英國給我的是一個嶄新的未來。」⁴⁹爾後的十五年間，他造訪英國九次，在英國的成功確保了他的經濟收入，其中包括 1891 年獲得英國劍橋大學榮譽音樂博士學位。

⁴⁸ Neil Butterworth, 《偉大作曲家羣像：德弗札克》，郭思蔚譯（臺北：智庫出版，1995），35。

⁴⁹ 胡金山，《音樂大師 9》（臺北市：巨英國際，1995），14。

在接下來的幾年間，他的地位已然穩固，除任教於布拉格音樂院，各種獎項也紛沓而來，傳記上記載著：「他的生活重心在布拉格，任教於布拉格音樂院、在咖啡店作曲與人聊天、在維索卡的家中與家人共度歡樂時光、他偶爾也在向初戀情人丈夫瓦茨拉夫·庫尼奇購買的土地別墅上度假，在這裡他非常愜意，每天早晨起床漫遊森林並且作曲，晚上則和附近村莊的農民、礦工在酒館喝酒唱歌聊天。」描述著德沃札克的生活正平步青雲，與年輕時期比可謂大器晚成。

但在 1891 年，他收到一封電報，「你能否接受紐約國家音樂院院長一職，並在 1892 年 10 月指揮六場你的個人作品音樂會。」起初，德沃札克對這封電報不以為意，但是發報者一再堅持，她是紐約雜貨商百萬富翁的妻子珍妮特·瑟爾博 (Jeanette Thurber) 夫人，也是美國歌劇團和國家音樂院的創建者，1892 年九月德沃札克答應赴約並前往紐約。

四、美國時期

德沃札克於 1892 抵達美國時已經年過半百，他仍然抱持著開闊的心胸在一個新的、有趣的文化中，學習新的音樂素材。其中之一便是浸染在深厚憂鬱的黑人靈歌曲，以及充滿異國風情、超脫世俗的美國印地安人歌曲。

在美國的三年中，大部分的時間他都待在紐約，除了在音樂院授課外，也忙於其他音樂活動，如：音樂比賽評審、舉辦音樂會、完成美國委託的《美國國旗歌》(*The American Flag*) 等。他漸漸發現，能夠自己作曲的時間愈來愈少。1893 年五月，德弗札克將他四處吸收的旋律素材在心中醞釀成熟，再結合對美國黑人和印第安人音樂的研究，最終完成了他在後世廣為人知的作品：《E 小調第九號交響曲》副標題為「來自新世界」，當這首交響曲在美國卡內基音樂廳 (Carnegie Hall) 完成首演時，更是轟動全美以及歐洲樂

壇。此外他在紐約期間譜寫的著名作品還有《感恩贊》(*Te Deum*) 和《第 12 號弦樂四重奏「美國」》(*String Quartet No. 12, 'America'*)。

五、返鄉

1895 年辭去國家音樂院院長一職後便回到捷克布拉格，並再度重任布拉格音樂院的教職，在他人生最後的八年之中，作曲風格有了相當大轉變，先是創作了交響詩，然後期室內樂形式的寫作則已不再吸引德沃札克，他轉而專注創作歌劇。交響詩包含五首：《水妖》(*The Water Goblin*)、《正午女巫》(*The Noon Witch*)、《金紡車》(*The Golden Spinning Wheel*)、《野鴿》(*The Wild Dove*)、《英雄之歌》(*A Hero's Song*)，歌劇則有《魔鬼與卡嘉》(*Čert a Káča*)、《盧莎卡》(*Rusalka*)，1902 年創作他人生中最後一部歌劇也是最後一部完整的作品《阿米達》(*Armida*)，該歌劇首演不久後，德沃札克因腎病臥病在床，很快因為中風而去世（現代醫學認為是長期臥床與腎病導致肺栓塞），他於 1904 年五月一日與世長辭，以下是德沃札克的友人在聽聞他的死訊後的回應：

葛利格 (Edvard Grieg, 1843-1907)：「我收到了一封來自布拉格的信，黑框的紙：安東寧·德沃札克死了。這位舉世聞名的傑出捷克作曲家已不在我們身邊。因此，我們失去了為數不多的當代原創和民族作曲家 [...] 作為一名藝術家和音樂家，我喜歡德沃札克，去年，我很幸運地認識了他，他是一個真實而善良的人。」

楊納傑克 (Leoš Janáček, 1854-1928)：「他的死訊剛剛向團員宣布，華沙愛樂管弦樂團改變了音樂會的節目安排。它將包括《胡斯特》序曲，以表達對這位偉大的捷克作曲家安東寧·德沃札克博士的尊重。」





第二節 政治環境與歷史背景

從古至今，音樂變遷與時代大環境的改變密不可分，若要在音樂詮釋上更加深刻到位的話，那麼徹底理解作曲家當時的時空背景乃十分重要。本節將探討德沃札克所處的地理環境歷史，以及當時興起的民族主義與音樂的相互影響。

一、十九世紀的捷克

當今的捷克共和國，也就是德沃札克當時所生長的故鄉，地理上東以波希米林山作為與德國的邊界，西臨斯洛伐克，南面維也納，北邊則以蘇臺德山與波蘭為交界，見【圖 2-2-1】。⁵⁰因地理位置臨近東歐且加上諸多宗教因素，自古以來多有紛爭甚至戰火不斷，導致國家版圖、政權頻繁更迭，其國家歷史則可追溯至中世紀的歐洲。

【圖 2-2-1】現今捷克及其周遭國家版圖。



⁵⁰ 擷取自 Google Map，搜尋「捷克共和國」。

<https://www.google.com.tw/maps/place/%E6%8D%B7%E5%85%B/@50.6318227,14.3310417,5z/data=!4m5!3m4!1s0x470b948fd7dd8243:0xf8661c75d3db586f!8m2!3d49.6996149!4d15.0993347?hl=zh-TW> (accessed Oct. 08, 2022)

西元九世紀，初步穩定的波西米亞王國⁵¹約略是現今捷克、斯洛伐克的前身，是擁有選舉神聖羅馬帝國國王權力的七大選侯國之一⁵²，其王位歷經多個不同王朝的統治。隸屬於盧森堡王朝的波西米亞國王卡雷爾一世⁵³ (Carolus I; 1346-1378 年在位)，於 1355 年加冕成為神聖羅馬帝國皇帝查理四世，由於查理四世有意將自己家族的世襲領地作為盧森堡王朝強盛的支柱，於 1356 年簽署了「金璽詔書」(The Golden Bull)，使波西米亞的利益在帝國的各項政策中均占領導地位，波西米亞國王居七位選侯之首，布拉格則成為神聖羅馬帝國兼波西米亞王國的首都，而達到鼎盛時期，成為了十四世紀的中歐強國。

54

直到歐洲爆發三十年戰爭 (1618-1648)⁵⁵，波西米亞人為反抗當時哈布斯堡王朝 (Habsburg court, 1282-1918) 的統治而發動叛亂，當時屬於哈布斯堡王朝坐擁波西米亞王位又兼任神聖羅馬帝國皇帝的斐迪南二世 (Ferdinand II, 1578-1637) 旋即發動反攻，波

⁵¹ 前身為波西米亞公國，同時也可稱為波西米亞選侯國，是一個位於中歐的已滅亡國家，其範圍大致相當於現在的捷克和波蘭西南部，以捷克語為主要語言。

⁵² 選舉出的國王經教宗加冕即可稱為神聖羅馬帝國皇帝。

⁵³ 音譯關係實指同一人，（捷克語：Karel IV，卡雷爾四世；德語：Karl IV，卡爾四世；拉丁語：Carolus IV，卡洛勒斯四世，1316-1378）其生前兼任多國皇帝：盧森堡王朝的波西米亞國王卡雷爾一世 (1346-1378) 和羅馬人民的國王卡爾四世 (1347-1378)，義大利國王卡洛勒斯四世 (1347-1378)。神聖羅馬帝國皇帝查理四世（1355 年加冕），盧森堡伯爵 (1347-1378)。他統治時期是中世紀捷克最強盛文明的「黃金時代」，又因其博學多聞，被譽為「哲學家皇帝」。

⁵⁴ 陳奕全，〈德沃札克：《B 小調大提琴協奏曲》作品一〇四之指揮詮釋〉，2019。

⁵⁵ 是由神聖羅馬帝國的內戰演變而成的一場大規模歐洲戰爭。戰爭以波西米亞人反抗哈布斯堡家族統治為肇始，最後以哈布斯堡家族戰敗並簽訂世界首個國際公約《西發里亞和約》而告終。

西米亞被重新納入神聖羅馬帝國的版圖，而斐迪南二世更強迫波西米亞的百姓改信天主教、焚毀波西米亞的書籍，並宣布德語成為唯一的官方語言，此後便進入一段蕭條時期。

1806 年，在拿破崙的威逼利誘下，時任神聖羅馬帝國皇帝兼波西米亞國王的弗朗茨二世放棄神聖羅馬皇帝的封號，只保留他在 1804 年成立奧地利帝國⁵⁶自稱的奧地利皇帝頭銜，神聖羅馬帝國正式宣告滅亡。

在工業革命及法國大革命的雙重影響下，十九世紀的歐洲出現許多新主義與思想，保守主義勢力在多次的革命後日益消退，新興的自由主義幫助了歐洲民主化，更推動民族主義的風潮。1866 年，奧地利帝國於普奧戰爭中戰敗，奧皇為保障在匈牙利所能取得的優勢，《1867 年奧匈折衷方案》完成妥協憲章，奧匈雙元帝國⁵⁷得以誕生。

在政治和外交上，奧匈一直堅定的和日耳曼邦聯（1871 年後為德意志帝國）站在一派，兩國在各種方面的互補性極佳，使得德國也願意在軍事上協助奧匈，這加速了歐洲諸列強在結盟上的兩極分化，形成親德奧和反德奧這兩大陣營，間接釀成第一次世界大戰。在這個時空背景下因具備了德語的能力，使捷克的作曲家們得以與西歐「主流」綁持更為密切的對話，更甚於同為國民樂派的大宗俄羅斯。⁵⁸

⁵⁶ 奧地利帝國的首都位於維也納，是 19 世紀中所有哈布斯堡王朝領土的集合體，其領土主要位於中歐，但也地跨東歐和南歐，包括今日之奧地利、捷克、匈牙利、斯洛維尼亞、斯洛伐克、克羅埃西亞、北義大利、羅馬尼亞的特蘭西瓦尼亞和波蘭的加利西亞等。

⁵⁷ 奧匈兩國地位平等，各有憲法、議會與內閣；哈布斯堡王室為共同的執政者，兩國有軍政、財政與外交等共同的行政組織，且由奧、匈兩議會各組成議會團，每年輪流在維也納及布達佩斯集會，採分院開議，再以書面文書交換意見。

⁵⁸ 陳奕全，〈德沃札克：《B 小調大提琴協奏曲》作品一〇四之指揮詮釋〉，2019。

二、浪漫民族主義

「民族」一詞，是歷史的產物。在十八世紀的啟蒙思想家眼中，是指擁有共同法律、習俗規範的城市居民⁵⁹。法國大革命以來，激發歐洲大陸各國對自己的民族愛國認同，直至 1848 最大規模的民族之春 (Spring of Nations)，讓許多有志之士以民族作為團結凝聚與分化排斥族群的龐大力量，此即民族主義在十九世紀歐洲迅速發展的主要原因。

浪漫主義的發展則可追溯至日耳曼地區的狂飆運動 (德：Sturm und Drang)⁶⁰，興起於十八世紀末，持續至十九世紀中葉。浪漫主義強調本能、感性和想像力的發揮，否定了啟蒙運動的理性主義。十八世紀末出現的浪漫主義，帶動十九世紀初歐洲文化與語言復興運動的發展，如捷克民族復興運動。⁶¹

三、德沃札克的音樂風格

2005 年六月捷克票選「最偉大的捷克人」(Největší Čech) 中，德沃札克排名第八，第一名是查爾斯四世，同為作曲家的史梅塔納則排名第十一，說明的德沃札克的音樂在捷克人民心中的地位，下文將詳述其作曲風格的轉變。

在德沃札克的作曲生涯剛起步時，正是華格納、李斯特等人為首的「標題音樂」崛起之時，要在「絕對音樂」領域得到成就是相當困難的，且當時處在德語系國家統

⁵⁹ 莊德仁，《普通高級中學歷史第四冊》，新北市，2014，71。

⁶⁰ 十八世紀末日耳曼地區出現一群文藝青年，其代表人物有：歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)、席勒 (Johann von Schiller, 1759-1831) 和克林格 (Friedrich von Klinger, 1752-1831)，此運動便是以克林格的著名劇本《狂飆》為名稱。

⁶¹ 是十八和十九世紀發生在捷克土地上的一場文化運動。這場運動的目的是復興捷克的語言、文化和民族認同。

治的政治氛圍中，德國想盡辦法取得文化上的優勢，並壓制捷克的民族主義情緒，身為捷克人的德沃札克非常努力，在初期模仿華格納風格失敗後毅然決定走出自己的風格，才能在這個環境下確保自身作曲家的地位。他早期所申請獎助金的作品大多是較傳統日耳曼（德）風格的，甚至有許多維也納的樂迷只有在看到漢斯力克的樂評之後才會決定他們是否要聆聽該場音樂會。⁶²

德沃札克成功的原因之一是他能夠譜寫出能被傳統德奧音樂所預期的曲式、和聲、織度，但在後來他也掌握了他的作品中最出名的民族風格。德沃札克不僅融合了日耳曼地區和捷克地區的音樂，他的樂曲結構也從許多十八世紀大師的作品中汲取了許多方法，並將這些十八世紀絕對音樂與十九世紀流行作品中的特色相結合。雖然多數學者會說，這幾乎發生在每個十九世紀的民族主義作曲家身上，但德沃札克的方法不同，他不單單僅將民族式曲調複製，而是汲取該精華與靈魂之處並加以個人風格變化，融入作品當中，將其提升至更高的藝術層次。

德沃札克作曲的另一個顯著特徵是在他的奏鳴曲式主題發展，他傾向於主題開始時使用正常的樂句長度，緊密的四到八小節為一個主題句，之後會讓主題樂句的長度進一步複雜化。他經常使用各種作曲技巧來擴充、開展他的主題，最常見的是使用節奏增值來延長主題。研究者認為，這表明他尊重傳統的形式，但同時，他想透過他本身的作曲手法在其音樂留下印記，特別是在他後期的作品中更常見，如：G 大調弦樂四重奏 (*String Quartet No.13 in G Major, Op.106*)。⁶³

⁶² David Broadbeck, "Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum," *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007): 71–132.

⁶³ Mark F. Rockwood, *Form, style, and influence in the chamber music of Antonin Dvořák*. 2017, 3.



第三節 第五號交響曲創作背景

德沃札克於西元 1874 年春季完成他的《第四號交響曲》後，在申請國家獎學金上便大放異彩，有了獎金使他不用煩惱生活上的瑣事，能夠專注於創作，在這激勵下 1875 年成為德沃札克作曲生涯中異常多產的一年。《降 B 大調鋼琴三重奏》(*Piano Trio No. 1 in B♭ Major, Op. 21*)，《E 大調弦樂小夜曲》(*Serenade for Strings in E Major, Op. 22*)、《D 大調鋼琴四重奏》(*Piano Quartet No. 1 in D Major, Op. 23*) 和《F 大調第五號交響曲》，上述這些碩果累累的作品在 1875 上半年可說是齊頭並進，緊接著下半年開始著手歌劇《萬達》(*Vanda*) 的創作。然而在 1875 年八月二十一日，德沃札克的家庭遭遇了一場悲劇，剛出生僅兩天的二女兒約瑟華不幸夭折，德沃札克將他的悲傷作為《聖母悼歌》(*Stabat Mater*) 的鋼琴草稿以緩解他的痛苦，該草稿於 1876 年五月完成，但直到 1877 年夏天一場更大的悲劇降臨在他的家人身上時，這首曲子才得以完成管弦樂版本。在疏於看管的情況下，他年僅十一個月大的女兒魯采娜攝入了致命量的磷（當時家庭常用來製做火柴），他三歲的兒子奧塔卡爾一個月後死於天花，幾乎是同時，德沃札克將作曲重心放回《聖母悼歌》，並在 1877 年十一月十三日完成它，這也說明為何《第五號交響曲》直到 1878 年才被德沃札克重拾出版。

德沃札克在 1875 年六月十五日開始譜寫《第五號交響曲》並於同年七月二十三日於布拉格完成⁶⁴，短短五週內便以驚人的速度完成，第一樂章完成於六月二十六日，其第二樂章零碎的主題草稿被發現寫於 1874 年九月完成的《A 小調狂想曲》(*Rhapsody in*

⁶⁴ 音樂學家賈米拉·加布里洛娃 (*Jarmila Gabrielová*) 於貝倫賴特版本總譜前言提及樂譜手稿上記載完成日期，目前保存在捷克音樂博物館，安東寧·德沃札克博物館（存貨號 1472）。

A Minor, Op. 14) 手稿最後一頁空白處⁶⁵，研究者因此推測早在 1874 年德沃札克便有構思此交響曲的可能。

德沃札克對這首交響曲感到滿意並充滿信心，在 1876 年夏天，他將《第五號交響曲》的總譜連同他的《第二號 G 小調鋼琴三重奏，作品第 26 號》 (*Piano Trio No. 2 in G minor*, Op. 26)，寄至維也納以申請國家獎助津貼。

隔年 1878 年，他將這兩首作品提供柏林出版商 Bote & Bock⁶⁶，但他們只決定發行三重奏。德沃札克在完成後的三年半於 1879 年三月二十五日在布拉格索菲島的「斯拉夫音樂會」安排了首演，由指揮家阿道夫·切赫⁶⁷(Adolf Čech, 1841-1903) 指揮國家劇院管弦樂團。首演後不久，德沃札克將樂譜連同分譜寄到維也納，給時任維也納愛樂的指揮家漢斯·李希特⁶⁸ (Hans Richter, 1843-1916)，且在同年的十一月會面，接著在 1880 年四月三十日的一封信中，提及他將交響曲提供給西姆羅克出版社出版，然而在維也納的演出計畫並未實現，交響曲的出版則被推至 1880 年代中期。

當時德沃札克已經是德語系國家膾炙人口的作曲家，儘管他在許多類型的作品上都有著墨，卻始終無法滿足西姆羅克的要求，加上原先舊有的嫌隙導致衝突越演越烈，1885 年五月十八日，德沃札克給西姆羅克的信上寫道：

我完全理解你提出的論點，那是由生意的眼光來看。我必須提出自己的看法，相信你會尊重它。

1. 假使我以 3,000 馬克的價錢交給你第七號交響曲，那麼我將會如同損失了 3,000 馬克一般。因為另一家出版商提供了這個價錢，我將很遺憾你迫使我這麼做。

⁶⁵ 音樂學家賈米拉·加布里洛娃於貝倫賴特版本總譜前言提及，目前保存在捷克音樂博物館，安東寧·德沃札克博物館（存貨號 1486）。

⁶⁶ Bote & Bock 是一家德國出版社，於 1838 年在柏林創立。

⁶⁷ 捷克指揮家，曾首演德沃札克許多重要作品。

⁶⁸ 奧地利、匈牙利管弦樂和歌劇指揮。

2. 我想即使這些大型作品不能馬上達到預期的經濟利益，將來總有一天它們將會帶來加倍的回報。
3. 我請你想想，我的《斯拉夫舞曲》給你帶來不可忽視的滾滾財源。
4. 假使我基於常理考慮而且接納你上封信的論點，那麼我們會得到一個很簡單的結論：不要繼續寫作交響曲和大型的聲樂和器樂曲，只發表一些歌曲、鋼琴曲和舞曲。除此之外，我不知還可以寫什麼了。身為一個想要闖出名號的藝術家，我不能這麼做。

是的，我的朋友，你一定會認為這是我由藝術觀點的看法。我也希望你能像我一樣尊重對方的論點。我由此得到了一些結論，如果你不希望，或不能夠付給我 6,000 馬克，那麼就不用再多費筆墨唇舌了。你和我之間你少個 3,000 馬克而我多個 3,000 馬克會有什麼差別？請記得，我是個窮藝術家，有家口要養活，請不要會錯我的意思。

獻上誠摯的祝福

你的朋友

Ant. 德弗札克⁶⁹

德沃札克第一套於 1881 年被出版的交響曲《D 大調第六號交響曲》，僅收到 2000 馬克⁷⁰，第二套 1885 年出版的《D 小調第七號交響曲》西姆羅克則妥協付出 6000 馬克。

同一時期，他也將早期尚未發表的作品做了整理，《第五號交響曲》便是他的首位，在交給出版商之前，他對作品做了一些修改，主要是針對配器、音量、語法和小程度地進行刪減，這也是《第五號交響曲》結構上的進步不遜色於他的第六、七號交響曲的主要原因。

⁶⁹ Neil Butterworth，《偉大作曲家羣像：德弗札克》，郭思蔚譯（臺北：智庫出版，1995），48-49。

⁷⁰ 此指黃金馬克，是德意志帝國在 1873 年到 1914 年期間發行流通的貨幣。以取代德意志帝國統一前，各邦國自己發行的貨幣。

另從與西姆洛克往來書信中可以看見德沃札克將獻給當時德國最偉大的指揮家漢斯·馮·畢羅⁷¹ (Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830-1894)，以感謝對他作品的讚賞與推廣。

親愛的德沃札克：

我會回寄給你《交響變奏曲》(*Symphonic Variations*, Op. 78) 四手聯彈的校正稿，我想請你和漢斯力克、李希特或是其他人一起演奏，並馬上將更正的校正稿快點寄回給我！這是非常重要的。

此外寫信告訴漢斯·馮·畢羅你有一部 F 大調的交響曲（還沒完成校對，但他不需要知道），他是否允許你把它題獻給他，你明白嗎？然後要求他同時在柏林、不來梅和漢堡演奏您的《第二號交響曲》（舊編號），盡快！

西姆洛克

1887 年六月十二日 於柏林

漢斯·馮·畢羅在 1887 年十一月二十五日的一封信中感謝德沃札克將《F 大調第五號交響曲》獻給他，他認為這是莫大的榮幸。

尊敬的大師：

您的獻詞，僅次於我們這個時代最受祝福的作曲家布拉姆斯，是當代最具天賦的作曲家，對我來說比任何王子手中的大十字勳章地位都還要來的高。我懷著最衷心的感謝，接受了這一榮譽。

您真誠的仰慕者

漢斯·馮·畢羅

全曲於 1888 年初出版，發表了完整的總譜、分譜、和作曲家自行編寫的鋼琴四手聯彈，

這些作品雖獲得 6000 馬克的酬勞，但西姆羅克不顧德沃札克的反對，用舊曲新包裝的

⁷¹ 德國指揮家，鋼琴家和作曲家。為十九世紀最傑出的指揮家之一，他的活動對確立當時幾位重要作曲家的成功至關重要，尤其是理察·華格納和約翰內斯·布拉姆斯。自十九世紀以來，隨著聽眾基礎逐漸擴大，加上演奏技術的成熟與複雜化，音樂的詮釋逐漸成為一門專業，畢羅是最早的專門演奏他人作品的音樂家之一。畢羅以對路德維希·范·貝多芬作品的詮釋而著稱，也是最早到美國巡演的歐洲音樂家之一。

手法，在當時使用《第三號交響曲》（舊編號）出版，又再次導致德沃札克與西姆羅克的關係緊張。西姆羅克此舉可以回溯至 1886 年夏天，倫敦愛樂協會委託德沃札克創新的交響曲，但德沃札克不得不婉拒他們，因為正將忙於歌劇《雅各賓》(*The Jacobin*) 的創作。一年多後，協會卻得到消息，奧古斯特·曼斯⁷² (August Manns, 1825-1907) 將在水晶宮指揮一部新的德沃札克交響曲，這讓協會感到困惑，因為他們確信有事先詢問。德沃札克則在 1887 年十一月四日憤怒地回答：「我實話實說。如果有人告訴你我有一部新的交響樂，並將由曼斯指揮，那是一個謊言。如果有新作品的話我會很高興，我會很高興地把它送給你！但不幸的是，我沒有！」他沒有多做解釋，曼斯所希望演奏的作品《F 大調第五號交響曲》是他最近修改的舊作品。總譜和分譜在 1888 年四月七日音樂會的前九天才送到曼斯手中，他進行了三次排練，並對這部作品作了精彩的讚譽。

最後與西姆羅克關係降至冰點的導火線在於 1890 年一月三日西姆羅克寫的一封信，內容表示大型交響曲作品銷路不佳，要求德沃札克提供簡單易彈的鋼琴小品。

德沃札克則於 1890 年十月七日回信寫道：

如果另一個出版商買下我的交響曲，我就不可能再把那些讓你賺進大筆財富的小品賣給你了...，就如你先前所說的，你無法出版那種大型作品，你建議我寫些小品。但這很難，因為如果我不能想出一首歌或一首鋼琴曲的主題，我怎麼寫呢？而目前我的腦子裡充滿了大的想法，我將按照主的指示行事。

至此，直到 1893 年前，雙方便再也沒有書信往來。

⁷² 出生於德國的英國指揮家。在德國擔任軍樂隊指揮後，他移居英國，並成為倫敦水晶宮交響樂團的音樂總監。



第三章 樂曲分析

《F 大調第五號交響曲》乃為標準的四樂章交響曲形式，樂曲總長約四十分鐘，配器包含長笛兩部、雙簧管兩部、單簧管兩部（第一部兼低音單簧管）、低音管兩部、法國號四部、小號兩部、長號三部、定音鼓、三角鐵以及五部弦樂。

本章將說明後世的音樂學家為何會給予《F 大調第五號交響曲》田園風格交響曲的評價，並探討貫穿全曲的附點節奏動機，以及第一樂章主題在第四樂章回歸所形成的「連章形式」⁷³(cyclic form)。

本章依照樂章數分為四節，引用前兩章文獻的交叉比對，再使用里翁斯坦的《音樂的結構與風格》強調終止式的分析方法來劃分小節句，和聲上使用申克分析法來簡化和弦走向以分析音樂張力之收放，研究者透過上述資料來佐證，以客觀角度分析此交響曲。

第一節 第一樂章

不太快的快板 (Allegro, ma non troppo)，F 大調，二四拍，奏鳴曲式。

此樂章依照傳統奏鳴曲式的格式寫作，反覆的小節 193-194 小節與開頭的第 1-2 小節相同，在此不列入表格，特此說明，見表【3-1-1】。

⁷³ 譯自國家教育研究院，又稱連篇形式、循環曲式，是一種作曲手法，涉及多個部分或樂章，其中主題、旋律或素材出現在多個樂章中，如：貝多芬《第五號交響曲》；有時一個主題可能出現在開頭和結尾，如：布拉姆斯《第三號交響曲》。這項手法有著複雜的歷史，可回溯至文藝復興時期，在巴洛克時期和古典時期被減少使用，但到十九世紀末，已成為一種極為普遍的原則，很可能是因為多樂章作品的長度和複雜性不斷增加，需要一種比單純調性關係更強大的統一方法。

表【3-1-1】 德沃札克《F大調第五號交響曲》第一樂章曲式結構

段落與小節數		分句	內容	調性
呈示部 mm.1-194	第一主題 第一部分 mm.1-24	14[4+4+2+4]+ 10[4+4+2]	Allegro, ma non troppo ♩ = 112	F
	銜接段 mm.25-44	20[4+4+4+6+2]	F大調屬和絃 功能	F(V級)
	第一主題 第二部分 mm.45-72	16[8+8]+ 12[4+4+4]	Grandioso	F→A→F
	銜接段 mm.73-96	24[4+5+6+4+5]	轉調	F→Eb→Db →Ab→E →A
	第二主題 mm.97-130	22[8+(8+2)+4]+ 12[4+4+4]		D
	銜接段 mm.131-166	36[8+2+4+2+8+2+4+6]	轉調	C→d→A→D →b
	結束段 mm.167-192	26[4+4+4+4+6+4]	弦樂 <i>marcatissimo</i>	B小調→F
發展部 mm.195-342	第一段 mm.195-214	20[4+4+4+4+4]		Ab
	第二段 mm.215-290	14[4+4+4+2]+ 28[8+4+4+8+4]+ 16[8+8] 18[8+4+4+2]	第一主題 第一部分	G→A→g#→ f#→Db→d
	第三段 mm.291-303	12[4+8]	第二主題	d→Eb
	第四段 mm.304-329	26[4+10+4+8]	第一主題 第二部分	Eb
	第五段 mm.329-342	14[8+4+2]	虛假再現	F(一級六四)
再現部 mm.343-472	第一主題 第一部分 mm.343-372	10[4+6]+ 20[4+4+4+6+2]		F

	第一主題 第二部分 mm.373-404	16[8+4+4]+ 16[4+4+4+4]	Grandioso	F
	銜接段 mm.405-416	12[4+4+4]		a
	第二主題 mm.417-454	22[8+(8+2)+4]+ 16[4+4+8]		F
	銜接段 mm.455-472	18[8+(4+2)+4]		Bb→F
尾奏段	尾奏 mm.473-496	24[8+8+4+4]+		F
	小尾奏 mm.497-505	9[2+2+2+2+1]	Poco meno mosso	F

一、呈示部

此樂章是沒有導奏 (Introduction) 的奏鳴曲式，樂曲開頭由兩部單簧管共同奏出貫穿全樂章的主題旋律，其特色為旋律音高簡單建立在 F 大調 I 級和弦上，利用動機增值並帶有強烈的附點節奏感及琶音上行音型來豐富線條，見【譜例 3-1-1】，同時法國號及大提琴的空心五度 (Open Fifth)，造就出寬廣的音響效果，中提琴的音群造就水流潺潺意象，見【譜例 3-1-2】，德沃札克在配器上巧妙地設計，利用聲響效果營造出如田園般的氛圍。而在 9-10 小節長笛加入堆疊在單簧管上方，奏出上行級進動機（後簡稱上升動機），單簧管演奏到較低音域時，德沃札克選擇加入長笛來彌補單簧管陰暗的音色，實有畫龍點睛之妙，此動機不僅在第一樂章頻繁出現，在第四樂章尾聲也能看見該動機，見【譜例 3-1-3】。在長笛加入單簧管後，15-24 小節再次出現的主題旋律就由長笛兩部擔任，並以大提琴撥奏 (pizz.) 為伴奏。

【譜例 3-1-1】 1-8 小節，兩部單簧管奏出的第一主題旋律。

【譜例 3-1-2】 第一樂章起始之配器

【譜例 3-1-3】 7-10 小節。9-10 小節處加入長笛，演奏上升動機。

加入長笛來改變音響效果
同時也暗中強調該動機

25-44 小節，和聲功能上多為屬和絃進行，研究者將其視為過渡樂段 (Transition)，音樂素材多採用第一主題旋律的音型，附點節奏、十六分音符琶音上行等。在長達 20 小節的屬和絃樂段後，首次出現三連音節奏，且高、低音聲部反向進行，搭配漸強營造出最強的張力。最後在 45 小節回到 F 大調 I 級和弦，張力獲得解放，見【譜例 3-1-4】、【譜例 3-1-5】、【譜例 3-1-6】、【譜例 3-1-7】。

進入 45 小節，德沃札克在樂譜上標示宏偉壯大的 (Grandioso)，與先前較為平靜的主題對比極大，義大利指揮家里卡多·慕提 (Riccardo Muti, b.1941) 曾於排練時提到：「這不是一個主題，而是一個重要元素，在有點田園風格的主題後回歸，就像一種波西米亞農民的鄉村舞蹈，透過這種粗獷的線條達到宏偉壯大的效果……看來，這不是第二主題，而是一個元素的突然發展，是一個非常有特色的元素。」⁷⁴因此，研究者將其視為第一主題第二部分。

⁷⁴ 2008 年，慕提與路易吉·凱魯比尼青年管弦樂團 (Giovanile Luigi Cherubini) 排練紀錄片。 <https://www.riccardomutimusic.com/en/prodotto/prova-quinta-dvorak-streaming/> (accessed Dec. 21, 2022)

【譜例 3-1-4】 23-31 小節。和聲反覆在 F 大調 IV-V 上進行，低音則強調屬音 C。

Fl. I. II. *p* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Ob. I. II. *p* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Cl. I. II. B. *p* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Fag. I. II. *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

I. II. Cor. F. *mf* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

III. IV. *mf* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Trbne I. II. F. *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

I. II. Trbni *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

III. *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Timp. F, C *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

I. Viol. *mf* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

II. *ff* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Vle. *mf* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Vlc. *mf* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

Cb. *mf* *ff* *ff* *ff* *cresc.* *ff*

【譜例 3-1-5】 32-38 小節。素材多為第一主題的動機特色：附點節奏與琶音。

Fl. I. II. *a2*

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II. *a2*

I. II. Cor. F

III. IV. *a2*

Trbe I. II. F

I. II. Trbni

III.

Timp. F, C *fz* *fp*

I. Viol. *fz* *p*

II. *fz* *p*

Vle *fz* *p* *cresc.*

Vlc. *fz* *p* *cresc.*

Cb. *fz* *fp* *cresc.*

【譜例 3-1-6】 39-44 小節。屬和絃段落及高、低聲部反向進行的三連音，將音樂推升至下一樂段。

The musical score for Example 3-1-6, measures 39-44, is a complex orchestral passage. It features a variety of instruments and dynamic markings. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone) parts are prominent, often playing triplets and sixteenth-note patterns. The strings (Violin, Viola, Cello) provide a dense harmonic and rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *f*, and *più f*, indicating a gradual increase in volume and intensity. The tempo and mood are likely to be more dramatic and energetic due to the complex rhythmic patterns and the use of triplets and sixteenth notes.

【譜例 3-1-7】 45-50 小節。第一主題第二部分，接續前面的氣勢進行開展。

7

A Grandioso

45 50

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Cl. I. II. B
Fag. I. II.
I. II.
Cor. F
III. IV.
Trbe I. II. F
I. II.
Trbni
III.
Timp. F, C

Grandioso

I.
Viol.
II.
Vle
Vlc.
Cb.

第一主題第二部分除了長笛兩部外是從全樂團齊奏開始，此處是德沃札克巧妙地與第一部分做相呼應的安排，主題的再述加入長笛來表現，並在 59-60 小節轉至 A 大調進入收束段，見【譜例 3-1-8】。

【譜例 3-1-8】 51-56 小節。53 小節由長笛奏出主題。

長笛奏出第一主題第二部分再述

The musical score for Example 3-1-8, measures 51-56, is presented below. It features a full orchestral arrangement. The top section includes parts for Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II, B), and Bassoon (Fag. I, II). The middle section includes parts for Horns (Cor. F, III, IV), Trumpets (Trbe I, II, F), Trombones (Trbni I, II, III), and Timpani (Timp. F, C). The bottom section includes parts for Violins (Viol. I, II), Violas (Vlo), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score shows the re-statement of the first theme's second part starting in measure 53, primarily led by the flutes. Dynamics include 'a 2', 'mf', and 'fz'. The key signature changes to A major in measures 59-60.

【譜例 3-1-9】 57-62 小節。於 61 小節進入第一主題收束段。

Fl. I. II. *a2*

Ob. I. II. *a2*

Cl. I. II. B *a2*

Fag. I. II. *a2*

I. II. *mf*

Cor. F *mf*

III. IV. *mf*

Trbe I. II. F *p*

I. II. *mf*

Trbni *mf*

III. *mf*

Timp. F, C *muta in E, A*

I. *fp*

Viol. II. *fp*

Vle *f fp*

Vlc. *fp*

Cb. *fp* *pizz.*

第一主題群
收束段

AM

進入 61 小節，調性轉入 A 大調，其音樂素材皆取用前面使用過的切分節奏以及十六分音符音型，此外在 69-75 小節，低音提琴的走向也轉入新調性，因此研究者將 61 到 72 小節劃分為第一主題的結束樂段，73 到 96 小節則為進入第二主題的過渡樂段，見【譜例 3-1-10】、【譜例 3-1-11】。

【譜例 3-1-10】 63-70 小節。音樂素材使用切分節奏及十六分音符音型。

切分動機、十六分音符節奏的運用

A

【譜例 3-1-11】 71-78 小節。73 小節開始進入過渡樂段。

過渡樂段

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Cl. I. II. B.
Fag. I. II.
I. II.
Cor. F.
III. IV.
Trbne I. II. F.
I. II.
Trbni
III.
Timp. E, A.
I.
Viol.
II.
Vle.
Vlc.
Cb.
pp G
pp legato arco F

此過渡樂段，雖亦利用等音轉調 (Enharmonic Modulation)，但在第二主題前如此頻繁的變化，使得和聲進行的處理十分有趣，在 73 小節由低音聲部建立的 F 大調一級和弦的聲響，在四小節樂句中依序變成 Eb 大調一級、Db 大調一級和 Ab 大調一級後，緊接減和弦進入 E 大調，並在最後抵達 E 大調下屬和弦 A 大調一級，為解決進入 D 大調第二主題作準備，見【譜例 3-1-12】。

【譜例 3-1-12】 73-97 小節。為呈現和聲走向，簡以譜示。

第二主題將調性移轉到 D 大調上，傳統奏鳴曲式上這是相當少見的，因通常應移至 F 大調的屬調上，也就是 C 大調，見【譜例 3-1-13】。

【譜例 3-1-13】 97-104 小節。第二主題，使用帶有民族歌謠的元素。

第二主題相較第一主題所佔的篇幅較小，銜接樂段第一主題包含了 96 個小節，第二主題則只有 70 小節，原因乃第二主題缺乏第二部分，轉選較長的銜接段落（133-166 小節）取代，此段落的特色為第二主題的變奏、三連音節奏的運用、固定的節奏音型以

及於突強後轉調。到 167 小節進入 B 小調，進入呈示部結束段，新的曲調氣勢滂薄地出現，在 175 小節處，則見先前出現的素材匯集，見【譜例 3-1-14】、【譜例 3-1-15】。

【譜例 3-1-14】 162-170 小節。167 小節進入 B 小調並進入呈示部結束段。

165 進入呈示部結束樂段 170

FL I, II.

Ob. I, II.

CL I, II, B.

Fag. I, II.

I, II.

Cor. F.

III, IV.

Trb. I, II, F.

I, II.

Trbn. III.

Timp. F, C.

I.

Viol. II.

Vle.

Vlo. arco

Cb.

pp *p cresc. molto* *ff*

p cresc. molto *ff*

p cresc. molto *ff*

p cresc. molto *ff*

p *cresc. molto* *ff*

pp *p cresc. molto* *ff*

pp *cresc. molto* *ff* *marcatissimo*

p cresc. molto *ff* *marcatissimo*

cresc. molto *ff* *marcatissimo*

p *ff* *marcatissimo*

ff *marcatissimo*

首次出現的音樂元素

上行八分音符帶領進入b小調

bm: i.

【譜例 3-1-15】 171-178 小節。能見先前出現的素材匯集。

FL.III.

Ob.III.

CL.I.II.B

Fag.I.II.

I.II.

Cor.F

III.IV.

Trbe.III.F

I.II.

Trbni

III.

Timp.F.C

I.

Viol.

II.

Vio.

Vlc.

Cb.

175

a 2

fp

p

a 2

a 2

a 2

f

dim.

dim.

f

p

fp

p

marc.

pp

先前出現過的素材

在反覆前六小節，使用類似發展部回到再現部的過渡手法 (Anticipatory Retransition)，使用先前出現過的素材，並在屬調上回到主調，見【譜例 3-1-16】。

【譜例 3-1-16】 187-195 小節。189 小節使用已出現過的三連音素材來銜接反覆樂段。

The musical score for Example 3-1-16, measures 187-195, is presented in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

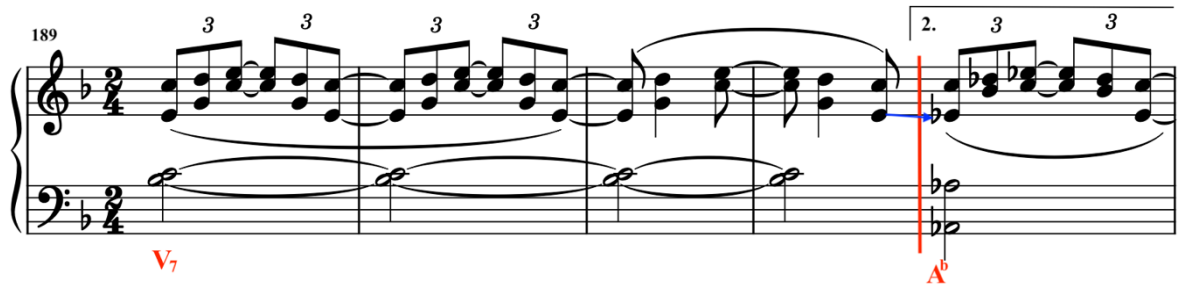
- Fl. I. II.**: Flute I and II parts, featuring trills and triplets in measures 189 and 195.
- Ob. I. II.**: Oboe I and II parts, mostly resting.
- Cl. I. II. B.**: Clarinet I and II in B parts, with melodic lines.
- Fag. I. II.**: Bassoon I and II parts, providing harmonic support.
- I. II. Cor. F.**: Horn I and II in F parts.
- III. IV.**: Horn III and IV parts.
- Trbe I. II. F.**: Trumpet I, II, and F parts, including a triplet in measure 189.
- I. II. Trbni.**: Trombone I, II, and III parts.
- Timp. F. C.**: Timpani in F and C, with a rhythmic pattern.
- I. Viol.**: Violin I part.
- II. Viol.**: Violin II part.
- Vle.**: Viola part, including a triplet in measure 193.
- Vlc.**: Violoncello part, including a triplet in measure 193.
- Cb.**: Contrabass part.

The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *dim.*, and *sempre pp*, as well as articulations like *pizz.* (pizzicato). The first ending (1.) and second ending (2.) are clearly marked, with the second ending starting in a different key signature.

二、發展部

如同多數的奏鳴曲式一般，於第二結尾 (Second ending) 進入發展部，德沃札克同樣地利用等音轉調，將樂曲轉至降 A 大調，見【譜例 3-1-17】。

【譜例 3-1-17】 189-192; 195 小節。為方便閱讀，直接進入第二結尾。



發展部第一部分接續先前音樂，將 167 小節出現的曲調加以開展，持續 20 個小節（195-214 小節）後，長笛奏出將調性移至 G 大調上的第一主題第一部分動機，進入發展部第二部分，見【譜例 3-1-18】。

【譜例 3-1-18】 215-223 小節。215 小節長笛奏出 G 大調的第一主題第一部分動機。



這個第一主題動機的發展長達 76 個小節，是發展部中最長的段落，中間更換了諸多配器，進入 291 小節，第二主題的動機才得以出現，見【譜例 3-1-19】。

【譜例 3-1-19】 291-295 小節。第二主題於發展部首次出現。



緊接著 303 小節，將第一主題第二部分的動機加以開展，見【譜例 3-1-20】，藉此將調性拉回 F 大調的屬調上。

【譜例 3-1-20】 303-316 小節。第一主題第二部分出現並加以開展。



第 329 小節縱使動機回到 F 大調第一主題第一部分，但其調性仍在 F 大調的屬調，因此可說第 329-342 小節是虛假再現⁷⁵ (False recapitulation)，見【譜例 3-1-21】。

從音樂角度來看發展部並沒有偏離呈示部過多，卻能讓其擁有不同的色彩，德沃札克有意在發展部重新強調呈示部所出現的素材，可以見其日漸熟稔的管弦樂配器及作曲技巧。

⁷⁵ 在奏鳴曲式發展部尾，和弦尚未回到主調（一級原位）前，透過主題再現而誤導。

【譜例 3-1-21】 323-331 小節。虛假再現出現在 329 小節。

325

330

虛假再現

第一主題動機

同音異名

停留在F大調的屬和絃上

三、再現部

從 337 小節開始，小提琴使用十六分音符演奏音群，341-342 小節上升動機引出再現部的到來，此動機可說是環扣全曲的關鍵，研究者將於第四樂章詳加說明。再現部與樂章開頭一致，主題由單簧管兩部奏出，些微相異乃低音聲部及定音鼓稍有變化，第一主題第一部分的結構大致與呈示部相同，在 373 小節進入第一主題第二部分後，略相異處則於 381 小節開始，單簧管第二部演奏連續的十六分音符，此十六分音符透過不同樂器間的轉換延續到 404 小節，此看似不起眼的變奏，為宏偉壯大的第一主題第二部分主題增添許多流動感，見【譜例 3-1-22】。

【譜例 3-1-22】 377-383 小節。第二部分主題下，單簧管演奏十六分音符增添流動感。

接著經 405-416 小節的銜接樂段，417 小節雙簧管奏出第二主題，這次第二主題回到本樂章的 F 大調主調區，並且德沃札克在此主題新增了對位旋律，此段落銅管樂器僅使用法國號，利用法國號的音色將木管與弦樂結合在一起，另見小提琴第一部上標示使

用第四弦（G 弦）演奏（4a corda）⁷⁶，其厚實溫暖的音色及中低音域，能與法國號音色協和搭配，見【譜例 3-1-23】。

【譜例 3-1-23】 419-428 小節。小提琴使用音色較溫暖的 G 弦與法國號搭配。

56

420

425

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.

Trbni

III.

Timp. F. C.

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

4a corda

p *mf* *f*

⁷⁶ 在 G 弦上演奏通常使用 sul. G（義）的寫法，此處使用的是在第四條弦上，意即小提琴的 G 弦。

第二主題於 454 小節結束時，緊接著進入尾奏的銜接樂段，在這裡加入的定音鼓逐漸醞釀能量，使 463 小節的小號及長號持續疊加推向高點，不過旋即被弦樂的下行屬七和弦所阻擋，重新在反向進行的和聲中建立 F 大調屬和弦，在張力即將到達極限時，銅管及定音鼓的弱起拍帶領全樂團進入尾奏段，見【譜例 3-1-24】、【譜例 3-1-25】。



【譜例 3-1-25】 468-477 小節。473 小節張力達到最強時，進入尾奏段。

62

470

475

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.

Trbni

III.

Timp. F, C

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

ff

ff marcato

ff marcato

V I

四、尾奏

尾奏有極大部分是在重述第一主題的樂思，473-480 小節由長笛、雙簧管、單簧管、小號以及小提琴演奏，481 小節則由單簧管兩部演奏，正如回到樂曲最開頭一般，乃德沃札克在樂曲設計上的巧思，在 489-492 四小節的推移後，493-496 小節的上升動機被增值，有很大一部分的原因是從 497 小節開始，德沃札克將速度術語標示為速度稍慢 (*Poco meno mosso*)，如此一來速度的轉變就不至於太突兀。在樂曲最後的稍慢樂段，499-501 小節再次出現上升動機，最終以法國號吹奏第一主題平靜地結束此樂章，見【譜例 3-1-26】。





第二節 第二樂章

第二樂章曲式為稍快的行板 (Andante con moto)，A 小調，三八拍，三段曲式。

配器與第一樂章雷同，唯第一樂章使用的降 B 調單簧管改用 A 調單簧管，其原因乃此樂章與第一樂章的激昂且充滿舞蹈律動相比較為深沉且安靜；另乃此樂章之調性，第一樂章是一個降記號的 F 大調，此樂章變成 A 小調及三個升記號的 A 大調，德沃札克考慮此特性，細心安排不同調性單簧管演奏適應之樂章。另一特殊之處在於德沃札克在樂章末標示，短暫的停留後繼續 (Dopo una piccolo pausa si continua)，有類似立即演奏下一樂章 (Attacca) 的意味。

樂章開始的四個下行音令人聯想到柴可夫斯基的《降 B 小調第一號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto in B-flat Minor)，見【譜例 3-2-1】、【譜例 3-2-2】。然而，實際上要將這兩部作品混回一談是相當牽強的，因為該協奏曲是柴可夫斯基 1874 年十一月至 1875 年二月之間所創，比《第五號交響曲》完成的日期早將近半年的時間，而德沃札克在 1888 年初才有機會在布拉格結識柴可夫斯基。

研究者從柏林愛樂首席指揮基里爾·加里耶維奇·佩特連科 (Kirill Garrievič Petrenko, b.1972) 與雙簧管首席阿爾布雷希特·邁爾 (Albrecht Mayer, b.1965) 的訪談中發現他們曾談論到：「我認為與指揮家畢羅有關，柴可夫斯基的《降 B 小調第一號鋼琴協奏曲》原先是獻給魯賓斯坦 (Nikolai Rubinstein, 1835-1881) 卻遭拒絕，後來轉獻給畢羅，並在 1875 年的十月二十五日於美國波士頓首演，而畢羅也是《第五號交響曲》的受獻者。」⁷⁷

⁷⁷ 柏林愛樂數位音樂廳 (Berlin Philharmonic Digital Concert Hall) 於 2020 年九月十九日訪談視頻。<https://www.digitalconcerthall.com/zh/interview/53095-5> (accessed Dec. 21, 2022)

然而研究者認為這是不合理的，因直至 1887 年德沃札克將交響曲獻給畢羅前他並不曉得有這部作品，畢羅不可能告訴德沃札克有這樣一段旋律。研究者認為與「悲歌」⁷⁸(Dumka) 這種曲種有關，因經常可從同為斯拉夫民族的德沃札克與柴可夫斯基作品中見到這種曲種，「悲歌」在主題旋律上，經常利用原先主題來作變奏，而在樂曲段落結構上，偶會包含一個速度稍快的段落，原先緩慢的段落，音樂風格多是呈現沉思、陰鬱之感；速度稍快的段落，常轉為大調，音樂風格呈現跳躍、活潑之感，進而形成 ABA' 曲式，見表【3-2-1】。

【譜例 3-2-1】德沃札克《第五號交響曲》第二樂章主題。

Andante con moto ♩ = 76

mf espressivo e dolente *dim.* *p* *fz cresc. mf* *dim. p dim. pp*

【譜例 3-2-2】柴可夫斯基《降 B 小調第一號鋼琴協奏曲》樂曲開頭。

Andante non troppo e molto maestoso. (M.M. ♩ = 92)

Solostimme. *ff* *a)*

Orchester-Bearbeitung. *Hr.* *ff*

⁷⁸ 悲歌起源於十八世紀的烏克蘭。

表【3-2-1】德沃札克《F大調第五號交響曲》第二樂章曲式結構

段落與小節數		分句	內容	調性
A mm.1-57	第一主題 mm.1-30	18[10+8]+ 12[4+4+4]	Andante con moto	A 小調
	第一主題開展 mm.31-46	16[4+2+2+2+6]		
	小尾奏 mm.47-57	11[4+2+5]		
B mm.58-142	第二主題 第一部分 mm.58-73	16[4+4+4+4]	Un Pochettino piu mosso	A 大調
	第二主題 第二部分 mm.74-84	12[4+4+4]		B 小調
	連接句 mm.85-89	5[3+2]		C 大調五級
	第二主題 第一部分再現 mm.90-103	14[4+4+6]		C 大調
	第二主題 第二部分再現 mm.104-115	12[4+4+4]		G 小調
	連接句 mm.116-125	10[3+4+3]		
	銜接段 mm.126-142	17[4+4+5+4]	A tempo	A 大調屬和 弦功能
A' mm.143-201	第一主題再現 mm.143-152	10	Poco meno mosso, quasi Tempo I	A 小調
	第一主題開展 mm.153-163	11[4+4+3]		
	過渡段 mm.164-182	11[4+3+4]+ 8[4+2+2]		
尾奏 mm.183-201	Coda mm.183-201	19[4+4+7+4]		A 小調

一、段落 A

1-10 小節以大提琴演奏充滿感情且哀傷的 (*espressivo e dolente*) A 小調旋律作為第二樂章開場，見【譜例 3-2-3】。由低音管襯托主旋律，10-18 小節第二次的主題於大提琴即將結束樂句時由小提琴奏出，並改用法國號襯托主旋律，形成相當緊密的樂曲循環感，這種緊密感與四音下行的動機奠定了此樂章樂思的基礎。

【譜例 3-2-3】 1-10 小節。充滿感情且哀傷的 A 小調旋律。

Andante con moto ♩ = 76

mf espressivo e dolente *dim.* *p* *fz cresc. mf* *dim. p dim. pp*

19 小節，四音下行動機移動到了下屬音上，並形成大三和弦，音樂看似將發生變化，實際上則徘徊數小節後，在 26 小節第三拍由大提琴、低音管和法國號奏出突強，並將樂句漸弱至 A 小調的終止式結束該段落，見【譜例 3-2-4】、【譜例 3-2-5】。

【譜例 3-2-4】 17-24 小節。18 小節開始，音樂問答持續數小節。

Fag. I. II. 20

I. II. Cor. F III. IV.

I. Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

問 答 問 答

mf *p* *pp* *fz* *fz*

D G D G am:V7

【譜例 3-2-5】 25-30 小節。27 小節突強後，樂句漸弱至 A 小調的終止式結束該段落。

The musical score for Example 3-2-5 consists of five staves: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music begins in measure 25 with a forte (f) dynamic. At measure 27, the dynamic increases to fortissimo (fz). From measure 28 onwards, the music gradually decays, reaching piano (pp) by measure 29 and ppp by measure 30. The key signature changes to A minor at the end of measure 30. A red circle highlights a specific passage in the Cello part at measure 27. The word 'V i' is written in red at the bottom right of the score.

30 小節，新的第一主題段落改由長笛奏出，中提琴與大提琴則演奏出新的以三十二分音符構成的四音下行動機演奏固定音型，伴奏將主題四音下行動機減值，讓此段落較前一段落更添流動感，而單簧管演奏的素材則嘗試在不影響主題進行下與其對唱，按音樂學家對此交響曲田園風格的描述，此處的音樂就如同蟲鳴與鳥叫般自然寫意，見【譜例 3-2-6】。

【譜例 3-2-6】 32-36 小節。單簧管演奏如蟲鳴鳥叫的線條。

單簧管與長笛對唱

流動的伴奏

G Bb 85

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F

III. IV.

Trbn I. II. F

I. II.

Trbni

III.

Timp. A, E

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

e a F dim.a D

37-46 小節，使用類似 19 小節的徘徊手法，在低音提琴的線條上可見聲部導進 (Voice Leading)，帶領此樂句進入小結尾段，見【譜例 3-2-7】。

【譜例 3-2-7】 41-47 小節，低音提琴的聲部導進。

進入 A 部分的結束段，此段音樂特色除了反覆重述四音下行動機，在節奏安排上使用了三比二 (Hemiola)⁷⁹ 手法，讓音樂進行的時間感被延長，以便與下一個即將速度稍快的樂段做出更強烈對比，見【譜例 3-2-8】。

【譜例 3-2-8】 55-62 小節。進入段落 B 前的節奏使用了三比二手法，使速度感延滯。

⁷⁹ 譯自國家教育研究院雙語詞典。新葛羅夫音樂字典的解釋為：「在三分法的架構下改變重音位置使其聽起來像是二分法」。

二、段落 B

進入段落 B 最大的改變除了速度較前一段稍快之外，調性也直接從原本的 A 小調轉到平行的 A 大調，段落 B 第一部分在旋律的特色上，簡單的使用下行的三和弦及附點節奏，不禁令人回想第一樂章出現的上行動機，並在四小節工整的樂句架構中頻繁更換配器，輔以中低音弦樂撥奏，使音樂進行上不顯單調且表現出清新、活潑的風格，對照見【譜例 3-2-9】、【譜例 3-2-10】。

【譜例 3-2-9】 第二樂章段落 B 主題。

Oboe

【譜例 3-2-10】 第一樂章的上升動機。

Fl.

74 小節時轉變為 B 小調的第二部分，中提琴演奏段落 A 所出現的四音下行動機，彷彿宣告在此發展先前的主題，很快地，在 75 小節大提琴第一部就呈現出段落 A 的主題，音樂在此處已經形成三個不同的層次，從小提琴演奏時值最大的旋律，其次是大提琴所回述的主題，最後則是中提琴的四音下行音型，見【譜例 3-2-11】。

【譜例 3-2-11】 74-78 小節。相同樂思，透過變奏、相異時值，組成三種層次。

84 小節是進入 90 小節第一部分再現的準備段，和聲上以 C 大調五級擴充作為根基，加上速度漸快後回到原速度的張力收放，毫無阻礙地回到 C 大調第一部分主題上，89-90 小節長笛與單簧管下行的加花裝飾更是使音樂回到清新的大調主題上，見【譜例 3-2-12】。

【譜例 3-2-12】 88-91 小節。於 90 小節重回大調。

78 a tempo B

Fl. I. II. *dim.* *p*

Ob. I. II. *dim.* *p*

Cl. I. II. A *dim.* *p*

Fag. I. II. *a 2* *p*

Cor. III. IV. F *dim.* *p*

I. Viol. *dim.* *p* *pp*

II. *dim.* *p* *pp*

Vle *dim.* *p* *pp* *pizz.*

I. Vlc. *dim.* *p* *pp* *pizz.*

II. *dim.* *p* *pp* *pizz.*

Cb. *f* *dim.* *p* *pp* *pizz.*

C Major

再次出現的第一、二部分主題篇幅較先前的短，符合古典時期的寫作格式，第二部分這次轉為 G 小調，112 小節開始，原本規律四小節的樂句被縮減為兩小節，有製造緊張的意味，同時德沃札克也標示了漸強且漸快，以模進的方式將張力堆疊到 126 小節，將音樂推進 A 小調屬和弦段落，直至 143 小節回到 A 小調第一部分主題才終於得到解放，見【譜例 3-2-13】、【譜例 3-2-14】。

【譜例 3-2-13】 123-130 小節。張力堆疊至 126 小節後，維持在 A 小調的五級擴充。

漸慢製造張力

secco ritard. C a tempo

88

Fl. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

Ob. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

Cl. I. II. A *ff* *f* *dim.* *p* *mf*

Fag. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

I. II. Cor. F *ff* *f*

III. IV. *ff* *f*

Trbe I. II. F *ff* *f* *fp* *p* *dim.* *pp*

I. II. Trbni *ff* *f* *fp* *p* *dim.* *pp*

III. *ff* *f* *fp* *p* *dim.* *pp*

Timp. A. E *ff* *fp* *fp*

I. Viol. *ff marcatisissimo* *p*

II. *ff marcatisissimo* *p*

Vle *ff marcatisissimo* *p*

Vlc. *ff marcatisissimo* *ff dim.*

Cb. *ff marcatisissimo* *ff dim.*

E (視為下一段落A小調的屬和弦段)

【譜例 3-2-14】 141-145 小節。至 143 小節才解決到 A 小調。

解決回到A小調的主題

85

156 小節在主題回歸的情形下，長號第一部卻演奏出與主題無關且調性不正確的旋律線條，甚至在整部作品僅出現這一次，研究者認為這是德沃札克「悲歌」曲種的特色，暗藏斯拉夫民族的曲調，將其不著痕跡地融合在樂曲中，見【譜例 3-2-15】。

【譜例 3-2-15】 156-159 小節，長號奏出獨有的曲調線條，融入樂曲當中。

164 小節，加入連續三十二分音符斷奏的元素，讓充滿感情的旋律多了密集的激動感，很快地在 168 小節全體樂團進入齊奏，此為本樂章最高潮的樂段，但很快地便消退下來，到 183 小節進入尾奏段。

尾奏段一進入，便再次出現樂段 B 的主題，但速度上並不像先前一樣加快，191 小節開始，單簧管與長笛便開始對唱，音樂評論家赫伯特·格拉斯⁸⁰ (Herbert Glass, b.1934) 指出：「這裡有如貝多芬《F 大調第六號交響曲》(Symphony No. 6 in F Major 'Pastoral') 第二樂章的結尾，長笛和單簧管吹奏如同鳥鳴般的顫音暗示」，而最後兩小節的八分音符節奏動機，也恰好作為銜接第三樂章的開頭，對照見【譜例 3-2-16】、【譜例 3-2-17】。

【譜例 3-2-16】 191-197 小節。加上裝飾音如同自然的鳥鳴聲。



【譜例 3-2-17】 貝多芬《田園交響曲》第二樂章 130-132 小節的鳥鳴片段。



⁸⁰ 赫伯特·格拉斯寫於洛杉磯愛樂專欄。他於紐約愛樂和舊金山歌劇院任職行政人員後，在洛杉磯時報擔任了二十五年的音樂評論家及專欄作家，並曾為新葛羅夫辭典及歐美的音樂期刊撰稿。專欄網址：<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4014/symphony-no-5> (accessed Dec. 21, 2022)



第三節 第三樂章

幾乎相同速度的稍快行板 (Andante con moto, quasi l'istesso tempo) — 詼諧的快板 (Allegro scherzando)，降 B 大調，三八拍，三段曲式。

此樂章透過 16 個小節導奏延續了前一樂章的情緒，此為德沃札克主要管弦樂作品中較為少見，配器上為了迎合調性將 A 調單簧管更換為降 B 調單簧管，並且增加了三角鐵。三段曲式的詼諧曲讓人聯想到他的《斯拉夫舞曲》，洋溢著歡樂的氣氛和振奮的活力，和多數的詼諧曲一樣，它的特點是明顯的節奏感，在中間段落較為和緩，第一段落與第二段落調性相關但音樂上則具有對比性，見表【3-3-1】。

195 小節為返始 (Da capo) 後跳至第二結尾的小節，為避免混淆，特此說明。

表【3-3-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第三樂章曲式結構

段落與小節數		分句	內容	調性
導奏段 mm.1-16	導奏 mm.1-16	16[2+3+2+4+5]	Andante con moto, quasi l'istesso tempo	降 B 大調 屬七和弦
A mm.17-126	A 主題 mm.17-48	32[8+8+8+8]	Allegro scherzando ♩. = 76	降 B 大調
	小尾奏 mm.49-65	17[4+4+4+(4+1)]		
	連接句 (過門) mm.66-69	4		
	A 主題展開部 mm.70-112	23[4+(4+1)+4+2+4+4]+ 20[(1+4)+4+4+3+4]		降 B 大調 →e 小調
	過渡段 Retransition mm.113-126	14[4+4+4+2]		降 B 大調 屬和弦

A' mm.127-194	A 主題再現 mm.127-158	32[8+8+8+8]		降 B 大調
	小尾奏 mm.159-182	16[4+(2+2)+(2+2)+4]+ 8[4+4]		
	過渡段 Transition mm.183-194	12[2+2+2+2+4]		轉至降 D 大調
B mm.196-324	B 主題 (呈示) mm.196-213	18[4+4+4+4+2]	TRIO Tempo I.	降 D 大調
	B 主題 (開展) mm.214-241	28[(4+2)+(4+2)+4+4+4+4]		降 D 大調 →降 A 大 調
	過渡段 Retransition mm.242-276	35[4+4+4+4+4+4+ (2+3)+4+2]		降 A 大調 (屬和絃 準備段)
	B 主題 (再現) mm.277-302	26[(4+4)+4+4+4+(4+2)]		
	小尾奏 mm.303-324	22[4+4+3+3+4+4]	Da Capo	F (降 B 大 調屬音)

一、導奏

大提琴演奏與第二樂章幾乎相同的主題，有延續前一樂章的功能，且為了順利讓前一樂章的 A 小調轉調至降 B 大調，保留了和弦共同音 (A, C) 使和聲停留在降 B 大調屬七和弦之上，也就是這 16 小節的前奏除了銜接第二樂章之外同時也在醞釀進入第三樂章主題的張力，見【譜例 3-3-1】、【譜例 3-3-2】。

【譜例 3-3-1】 1-9 小節。由大提琴延續第二樂章的情緒。

[III]

Andante con moto, quasi l'istesso Tempo

Flauti I. II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Oboi I. II. *mf* *dim.* *p*

Clarinetti I. II. B *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Fagotti I. II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

I. II. Corni F *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

III. IV. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Trombe I. II. F

I. Alto, II. Tenore Tromboni

III. Basso

Timpani B, F

Triangolo $\frac{3}{8}$

Andante con moto, quasi l'istesso Tempo **Hemiola**

I. Violini

II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Viola *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Violoncelli *p* *f* *dim.* *p* *dim.*

Contrabassi

彷彿回顧第二樂章主題

Bb Major: V7

【譜例 3-3-2】 10-20 小節。三比二節奏與屬七和弦所構築的音樂張力於 17 小節釋放。

Allegro scherzando $\text{♩} = 76$

Fl. I. II. *pp* 10 a 2 15 *fp* 20

Ob. I. II.

Cl. I. II. B *pp* *fp*

Fag. I. II.

I. II. *pp*

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. B

I. II. *pp*

Trbni

III.

Timp. B, F

Trgl.

I. *pp*

Viol. II. *pp*

Vle *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

V7 I

二、主題 A

17 小節，主題由長笛及單簧管俐落的進入，並在 25 小節開始加入三角鐵，這是德沃札克唯二使用三角鐵的交響曲（另一是《第九號交響曲》第三樂章），輕巧的斷奏與十六分音符在這 3/8 拍子的拍號韻律⁸¹ (Metrical Accent) 下，塑造出一個令人想要手舞足蹈的氣氛，與先前相同的手法，在配器上頻繁地更換組合，使這個主題不會發展的枯燥乏味，主題見【譜例 3-3-3】。

【譜例 3-3-3】 17-32 小節，主題 A。

The image displays two staves of musical notation for Example 3-3-3. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. It features several accents (marked with a > symbol) and dynamic markings of *fp* (fortissimo piano). The second staff continues the melody, showing dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *fp*. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background of the score.

到 49 小節，便開始有走向結束句的意圖，原因是其和聲結構開始在來回循環，都在降 B 大調的主、屬和弦上變動，經過 66-69 四個小節的音群連接才又走到新的開展樂段，見【譜例 3-3-4】、【譜例 3-3-5】。

⁸¹ Clive Brown, 《古典與浪漫時期演奏法》，方姮靜譯（臺北：全音樂譜，2019），3-4。
拍號韻律：拍號所屬的韻律重音，在不同拍號間會有強與弱拍交替的基礎模式。

【譜例 3-3-4】 51-60 小節。主、屬和弦交替變化。

Ob. I. II.
Cl. I. II. B
Fag. I. II.
I. II.
Cor. F
III. IV.
I.
Viol.
II.
Vle
Vlc.
Cb.

55 60

fp *fp* *pp* *p dim.* *p* *pp*

pp *pizz.* *p dim.* *p arc* *p arc* *fp* *p dim.*

V/IV *I* *V* *I* *I* *p arc* *V* *I* *fp* *V* *I* *p dim.*

【譜例 3-3-5】 61-69 小節。66 小節出現音群，連接至開展樂段。

Ob. I. II.
Cl. I. II. B
Fag. I. II.
I. II.
Cor. F
III. IV.
I.
Viol.
II.
Vle
Vlc.
Cb.

65 A

pp *pp dim.* *pp* *pp dim.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

V *I* *V* *I* *V*

70 小節開始，雖然結構上較前面有稍許不同，但其素材仍多使用主題 A，研究者將其視為主題 A 的開展段落，此段落重點在於卡農式的進行，將音樂層次堆疊至 113 小節，由法國號吹奏強而有力的主題動機，且附點節奏是在此樂章首次出現，彷彿預告著主題 B 的動機。第 113 小節後接著則是長達 14 小節的屬和弦段落，至 127 小節才回到主題 A 的架構上，見【譜例 3-3-6】、【譜例 3-3-7】。

【譜例 3-3-6】 93-101 小節。主題 A 以卡農式的堆疊。

【譜例 3-3-7】 110-116 小節。屬和弦張力延續，法國號 113 小節加入使音樂更磅礴。

110 ^{a 2} *fz* *fz* *fz* *ff* 115

Fl. I. II.

Ob. I. II. ^{a 2} *ff*

Cl. I. II. B ^{a 2} *fz* *fz* *fz* *ff* *marc.* ^{a 2}

Fag. I. II. *ff* *ff* ^{a 2}

I. II. ^{a 2} *fz* *fz* *fz* *ff marc.*

Cor. F. *ff marc.*

III. IV. *ff marc.*

Trb. I. II. F *ff*

I. II. *f*

Trbn. III. *f*

Timp. B, F *p cresc.* *f*

Trgl.

I. *ff* *ff*

Viol. II. *ff* *ff*

Vle. *ff* *f marc.*

Vlc. *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff*

V →

159 小節，由單簧管流動的音群宣告結束段落的開始，此段落的和聲上依循前面樂段強調主屬的關係進行，並在單簧管與長笛的爭豔下與樂團齊奏結束，【譜例 3-3-8】。

【譜例 3-3-8】 175-184 小節。需留意畫線處的分句。

在進入主題 B (Trio) 段落之前，作曲家預留了 12 小節的空間來進行轉調，為了順利轉進離降 B 大調較遠的降 D 大調，【譜例 3-3-9】。

【譜例 3-3-9】 183-195 小節。使用半音及等音轉調手法。

二、主題 B (Trio)

主題 B 相較於主題 A，更多強調了附點節奏，這也使得該樂段音樂更為輕快活潑，196 小節開始主題僅呈現了 8 個小節，其餘 10 個小節主題的元素便在模進中重新轉回降 D 大調，【譜例 3-3-10】。

【譜例 3-3-10】196-203 小節。主題 B，附點節奏可視為第一樂章上升動機的反向減值。



214 小節開始，將主題音高變形，突如其來的減三和弦導致音樂變得更加魔幻，其半音下行（降 C-降 B-重降 B-降 A 回到降 D）的走向，加上音量使用 pp，使得此段音樂對比先前的主題 B 要較為柔和，【譜例 3-3-11】。

【譜例 3-3-11】214-219 小節。借用主題 B 音型來變奏。



226 小節開始，以長笛、雙簧管為主，將主題節奏反置，附點動機四散在各聲部間交互出現有如心臟跳動般，加上連續的十六分音符流動，為音樂增添律動。特別注意其和聲走向，從降 D 大調到 234 小節雙簧管的 G#（其共同音高來自前面的 Ab），短暫的過渡到 E 大調，研究者認為是為了轉調到降 A 大調的準備，可以從 240-241 小節低音提琴的 E 半音移至降 E 音作為降 A 的屬音看出，見【譜例 3-3-12】。

【譜例 3-3-12】 230-241 小節。234 小節使用等音轉調。

Fl. I. II. 230 235

Ob. I. II.

Cl. I. II. B =Ab

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

Timp. As, Des

I. Viol. pp

II.

Vle. p

Vic. p

Cb. pp

Fl. I. II. 240

Ob. I. II. p cresc.

Cl. I. II. B p cresc.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F p cresc.

I. Viol.

II.

Vle. (cresc.)

Vic. p pizz. cresc. arco

Cb. pp

很短暫的E大調色彩

Ab: V⁷

242 小節開始可視為進入狂歡地帶，主題、附點音型及攪動的十六分音符堆疊出高潮，調性上也可看成是降 D 大調的屬調，258 小節由不間斷的三連音銜接，利用半音階的方式將調性轉回降 D 大調（此處反覆或是音樂繼續前進皆是回到降 D 大調），【譜例 3-3-13】。

【譜例 3-3-13】 266-276 小節。利用音階、屬音降 A，轉回降 D 大調。

The image shows a page of a musical score for Example 3-3-13, covering measures 266 to 276. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, and strings. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes parts for Flute II (Fl.II), Oboe II (Ob.II), Clarinet I/II/Bass (Cl.I,II,B), Bassoon I/II (Fag.I,II), Cor Anglais (Cor.I,II,F), Violin I/II (Viol. I, II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a transition from a more active texture to a softer, more melodic texture starting at measure 277. Dynamics include pp and ppp. Measure numbers 270 and 275 are marked above the Flute II staff.

277 小節調性轉回降 D 大調，主題又回到 Trio 段開始出現的樣貌，但這次用較柔和的方式呈現，更多圓滑奏及極弱的音量。285 小節長笛旋律下的法國號伴奏如心跳般跳動，293 小節小提琴則搭配音群在漸強漸弱間拉出更高的張力感，進入結尾段落，見【譜例 3-3-14】。

【譜例 3-3-14】 277-285 小節。較先前的主題 B 更加圓滑、柔和。

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is marked with *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). The Violin I part features a melodic line with a slur over measures 277-285. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a more rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts have a steady, rhythmic accompaniment. The score is written on five staves, with the Violin I and II staves grouped together by a brace on the left.

303 小節開始結尾段落多為附點節奏動機在輪動，其重點應放在返始轉回降 B 大調的和聲走向，在 314 小節將 Ab 移高半音變成本位 A，為了準備降 B 大調的屬和絃，保留了共同音高 F，得以回到降 B 大調的主題 A 上。



第四節 第四樂章

稍快板（Allegro molto），F 大調，四四拍，奏鳴曲式。

第四樂章打破前三個樂章營造的田園氛圍，導奏從 A 小調開始，這在 F 大調的作品中令人出乎意料，德沃札克有計劃地延遲解決到 F 大調上，增加音樂張力和戲劇性。整個樂章，以其生動的節奏、大規模主題和劇烈發展，證實德沃札克的作曲技術邁入成熟時期。

表【3-4-1】德沃札克《F 大調第五號交響曲》第四樂章曲式結構

段落與小節數		分句	內容	調性
導奏段 mm. 1-54	導奏 mm.1-54	20[4+4+(3+2)+2]+ 15[4+4+4+4+3]+ 20[4+4+4+2+(4+2)]	Allegro molto ♩ = 122	A 小調
呈示部 mm. 55-116	第一主題 mm.55-80	16[4+4+(4+2)+2]+ 10[4+(2+4)]		F 大調
	過渡句 mm.81-92	12[4+2+4+2]		
	第二主題 mm.93-116	24[4+4+4+4+4+4]	<i>espress.</i>	Db 大調
發展部 mm. 117-256	mm.117-142	26[(4+4)+(2+4)+4+4+4]		
	mm.143-166	24[4+(4+4)+(4+4+4)]		C 小調
	mm.167-176	10[4+4+2]		
	mm.177-202	26[(4+4)+(2+4)+4+4+4]		
	mm.203-219	17[4+(3+2)+2+3+3]		D 小調
	mm.220-227	8[3+3+2]	Poco meno mosso- Quasi andante	A 小調
再現部 mm. 257-321	第一主題 mm.257-282	16[4+4+(4+2)+2]+ 10[4+(2+4)]	Tempo I	A 小調 F 大調
	過渡句 mm.283-291	9[2+3+2+2]		

	第二主題 mm.292-321	24[4+4+4+4+4+4]	<i>espressivo</i>	F 大調
尾奏 Coda mm.322-415	第一部分 mm.322-361	16[4+4+4+4]+ 24[(4+4)+4+4+2+4+2]		F 大調
	第二部分 mm.362-402	41[(2+2+2)+4+4+4+4+4+ (3+2)+2+(6+2)]		
	小尾奏 mm.403-415	13[4+4+(4+1)]		

一、導奏

以非交響曲主要調性的 A 小調開始，並使用大提琴、低音提琴演奏此密集的旋律線條宣示晦暗的開場，【譜例 3-4-1】。

【譜例 3-4-1】 1-6 小節。樂章開始，便宣示出貫穿全樂章的第一主題音型。

Allegro molto ♩ = 122 rit. a tempo

I. Violini

II. Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

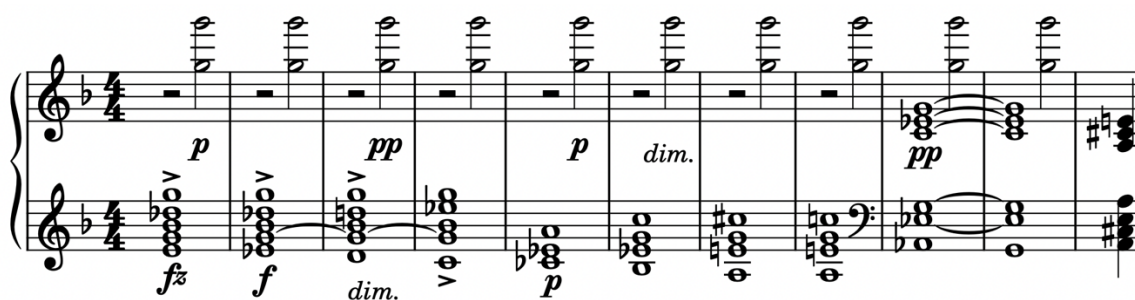
ff *pesante* *ff* [—]

ff *pesante* *ff* [—]

在木管加入後，其調性卻又短暫轉至 G 小調，小提琴接回旋律後回到 A 小調，20 小節則轉成 E 小調隨即在 28 小節又變成 G 小調，如此不穩定的、頻繁轉換調性，也讓此導奏段增添緊張感，16 小節開始的八分音符節奏動機更是讓能量劇增。

音樂於 28 小節出現 G 小調後，進入 39 小節在和弦進行上的使用，「以其無比奇妙的和聲及有力的氣氛，而成為掙扎過程中很突出的一段。顯然這是對舒伯特《C 大調交響曲「偉大」》慢板樂章接近結尾的著名樂段一個不自覺的聯想。在那個樂段裡法國號像鐘一般鳴響，同時弦樂在變化的和聲之間起伏——整首交響曲中最具靈感的時段之一。」⁸²。長時間不解決的和聲成功地延遲導奏段落建立的不穩定調性，使進入 F 大調燦爛的第一主題前形成相當戲劇化的對比，與舒伯特 (Franz Peter Schubert, 1797-1828) 《C 大調第九號交響曲「偉大」》(Symphony No. 9 in C Major, D 944) 第二樂章對照詳見【譜例 3-4-2】、【譜例 3-4-3】。

【譜例 3-4-2】39-49 小節和聲走向，運用十個不解決和弦，移調至 A 大調上。



The image shows a musical score for piano, measures 39-49. The score is written in 4/4 time and features a series of ten unresolved chords. The dynamics are marked as p, pp, f, and dim. The chords are arranged in a sequence that moves from a dark, somber mood to a more bright, resolved sound. The score is presented in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs).

⁸² Robert Layton, 《德弗札克：交響曲與協奏曲》，孟庚譯（臺北：世界文物，1997），48。

【譜例 3-4-3】舒伯特《第九號交響曲》第二樂章 319-324 小節片段。由 322 小節始與

【譜例 3-4-2】比對。

49

319

Fl. *p dim.*

Ob. *p dim.*

A Cl. *dim.* *a 2* *dim.*

Bsn. *dim.*

C Hn. *1 solo pp* *1 solo* *1 solo dim.*

A Tpt.

Trb. *pp*

B. Trb. *pp*

Timp.

Vlns. 1 *pizz dim.*

Vlns. 2

Vlas. *pizz dim.*

Vlcs. *dim.*

Dbs. *dim.*

55 小節時正式進入呈示部第一主題，延續導奏的動機並加入燦爛的銅管來支撐從前面累積過來的能量，【譜例 3-4-4】。

【譜例 3-4-4】 55-58 小節。銅管吹奏飽滿的二分音符延續張力。

138

The musical score for Example 3-4-4, measures 55-58, is presented in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II) and string section (Violins I & II, Violas, Cellos) play a melodic line with accents and slurs. The brass section (Trumpets I & II, Horns I, II, III, IV, Trombones I, II, III, Tuba I, II, III) and percussion section (Timpani, Cymbals, Snare) provide a rhythmic accompaniment of half notes. Dynamics include fortissimo (ff) and sforzando (sf).

銜接第二主題巧妙地將音域做壓低處理，將燦爛的第一主題轉換到溫柔甜美的第二主題，最後的 F 音與 Db 大調第二主題進行等音轉調，見【譜例 3-4-5】。

【譜例 3-4-5】 87-94 小節。F 大調第一主題轉入降 D 大調第二主題。

139

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. B., Fag. I. II., I. II. Cor. F., III. IV., I. Viol., II. Viol., Vle., Vlc., and Cb. The score is divided into two systems. The first system (measures 87-93) is in F major. The second system (measures 94-94) is in Db major. A blue vertical line is placed at the beginning of measure 94, indicating the key change. A red arrow points from the final F note of the first theme in measure 93 to the first note of the second theme in measure 94. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions like *pizz.* are present for the cello and double bass.

Db Major

第二主題使用了三種主要素材，首先出現的是單簧管有如天使下凡的甜美旋律、法國號的脈動音型以及中提琴的拱形素材，見【譜例 3-4-6】、【譜例 3-4-7】、【譜例 3-4-8】。

【譜例 3-4-6】 93-101 小節。單簧管演奏甜美的第二主題。



【譜例 3-4-7】 93-96 小節。法國號與大提琴演奏脈動音型。



【譜例 3-4-8】 93-96 小節。中提琴演奏拱形素材。



117-130 小節，指揮家慕提曾於排練中指出：「這是受到華格納影響的作曲手法，如《羅恩格林》中序曲部分」⁸³，在各聲部交錯的拱形動機下引出發展部，對照見【譜例 3-4-9】、【譜例 3-4-10】。

【譜例 3-4-9】 125-130 小節。模仿華格納的半音階進行、使用連續的不解決和弦。

⁸³ 2008 年，慕提與路易吉·凱魯比尼青年管弦樂團排練紀錄片。
<https://www.riccardomutimusic.com/en/prodotto/prova-quinta-dvorak-streaming/> (accessed Dec. 21, 2022)

【譜例 3-4-10】華格納《羅恩格林》第一幕序曲 45-53 小節之片段。

Fl. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Hb. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

E.H. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Cl. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

B-Cl. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Fag. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Hr. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Trp. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f* *schr gehalten*

Pos. *p* *dim.* *p* *dim.* *cresc.* *f* *schr gehalten*

B-T. *p* *dim.* *p* *dim.* *cresc.* *f*

Pk. *p* *dim.* *p* *dim.* *cresc.* *f*

trem. *cresc.* *f*

trem. *cresc.* *ff*

trem. *cresc.* *ff*

cresc. *ff*

131 小節，在音樂進行到相當安靜時，由遠方的法國號奏出強而有力的下行附點音型，打破前面的神秘與寂靜，加上弦樂的快速顫音、小號突然以號角式演奏主題，接著便由長號主導的下行四分音符銜接到齊奏的八分音符節奏作為 C 小調的終止式，開始卡農式的主題堆疊，見【譜例 3-4-11】、【譜例 3-4-12】、【譜例 3-4-13】。

【譜例 3-4-11】 131-135 小節。發展部巧妙地結合、開展呈示部出現的主題。

The image shows a musical score for measures 131-135. The score includes parts for Flute (Fl. I. II.), Oboe (Ob. I. II.), Clarinet (Cl. I. II. B.), Bassoon (Fag. I. II.), Horns (I. II., Cor. F., III. IV.), Trumpets (Trbne I. II. F., Trbni I. II., III.), Timpani (Timp. C, G), Violins (Viol. I. II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Annotations in the score include:

- Red text: 法國號奏出具有壓迫性的下行動機 (第二主題變形) - French Horns play a downward motif with a sense of oppression (second theme variation).
- Blue text: 小號突然闖入引進緊湊的後面樂段 (使用第一主題動機) - Trumpets suddenly enter, introducing a tight subsequent section (using the first theme motif).
- Orange text: 拱形素材變形、展開 - Arch-shaped material variation and expansion.

The score shows dynamics such as *pp*, *cresc.*, *f*, and *ff*. There are also markings for *a 2* and *ff rinforz.*

【譜例 3-4-12】 136-140 小節。139 小節開始重音錯置，增強音樂張力。

Fl. I. II. *ff* *a2*

Ob. I. II. *ff* *a2*

Cl. I. II. B *ff* *a2*

Fag. I. II. *ff* *a2*

I. II. *ff* *a2*

Cor. F *ff* *a2*

III. IV. *ff* *a2*

Trbe I. II. F *ff* *a2*

I. II. *ff* *a2*

Trbni *ff* *a2*

III. *ff* *a2*

Timp. C, G *ff*

I. *ff*

Viol. *ff*

II. *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

四拍型被分為三拍型，加強張力

C minor V

【譜例 3-4-13】 141-145 小節。143 小節出現卡農式堆疊。

Fl. I. II. ^{a 2}

Ob. I. II. ^{a 2}

Cl. I. II. B ^{a 2}

Fag. I. II. ^{a 2}

I. II. ^{a 2}

Cor. F

III. IV. ^{a 2}

Trbne I. II. F ^{a 2}

I. II. ^{a 2}

Trbni

III.

Timp. C, G

I. ^{ff}

Viol. ^{ff}

II. ^{ff}

Vle ^{ff}

Vlc. ^{ff}

Ch. ^{ff}

卡農式堆疊，增添緊湊感

V → i

167 小節開始可說是發展部較有歌唱性的段落，端詳中提琴演奏的三連音素材，其源於第一樂章，175-176 小節中提琴銜接了附點的音型並且速度漸慢，看似屬於非常柔和且歌唱般的結束，作曲家卻在 177 小節立即回到原速度，並重複 117-142 的段落，只是將調性從原先 C 小調轉到了 D 小調上，見【譜例 3-4-14】。

【譜例 3-4-14】 167-174 小節。為發展部中較為和緩段落。

The musical score for Example 3-4-14, measures 167-174, is presented in two systems. The first system (measures 167-170) begins with a key signature change to D minor (indicated by a sharp sign) and a dynamic marking of *pp*. The instruments listed are Cl. I. II. B., Fag. I. II., I. II. Cor. F., III. IV., Viol. I. II., Vle., Vlc., and Cb. The second system (measures 171-174) continues with dynamic markings of *mf*, *cresc.*, *fz*, and *ritard.* The instruments remain the same. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

212-219 小節逐漸地將調性轉回 A 小調，自然而然地在 220 小節音樂上也返回導奏的主題，速度變慢的情況下雙簧管的獨奏更顯哀戚，隨後由低音單簧管接力，這是這首交響曲它唯一出現的機會，德沃札克對於低音單簧管這短短五小節的寫作上也毫不馬虎，見【譜例 3-4-15】、【譜例 3-4-16】。

【譜例 3-4-15】 217-222 小節。半音和聲進行，將調性轉回 A 小調。

160 **Poco meno mosso** 220

(Cl. II. muta in Clarinetto basso B)
分譜寫於第一部單簧管上

Poco meno mosso

fm f#m dim.g# a minor

【譜例 3-4-16】 223-228 小節。低音單簧管奏出第一主題後回到原速度。

228 小節開始速度回到最初始的快板，加上回到導奏的 A 小調上，種種鋪陳皆為營造即將回到再現部的線索。236-250 小節，以四個八分音符為主體的動機出現並輔以附點節奏襯托，經研究者比對，乃為第一樂章發展部開始出現的主題解構、濃縮，其更換配器便轉一次調的手法也雷同，對照見【譜例 3-4-17】、【譜例 3-4-18】。

【譜例 3-4-17】第四樂章 236-239 小節片段。

Musical score for Example 3-4-17, measures 236-239. The score is in 4/4 time and B-flat major. The treble clef part starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass clef part starts with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and A3. Dynamics include *mf* and *p*.

【譜例 3-4-18】第一樂章 195-204 小節片段。

Musical score for Example 3-4-18, measures 195-204. The score is in 2/4 time and B-flat major. The treble clef part features a melodic line with dynamics *pp* and *fs*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *fs*.

251-256 小節與 49-54 小節功能相同，將調性轉至 F 大調並在 257 小節引出第一主題。再現部第二主題則於第 292 小節出現，按照奏鳴曲式傳統這次調性建立在 F 大調，由於再現部內容大多與呈示部相似，研究者便不再著墨。

312-321 小節則是稍將第二主題所有出現的素材變形，拉長樂句的長度，以便進入長達近 100 小節的尾奏段落，回顧的意味相當濃厚，見【譜例 3-4-19】。

【譜例 3-4-19】 312-317 小節，第二主題與其脈動音型及拱形素材的開展變化。

176

315

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.

Trbnl.

III.

Timp. C, F.

I.

Viol.

II.

Vla.

Vlc.

Cb.

322 小節解決回至 F 大調一級，進入尾奏段落，其主要組成爲第二主題的減值，組合形成永動的旋律，見【譜例 3-4-20】。

【譜例 3-4-20】取 330-334 小節片段作為說明，322-337 小節手法雷同。

330 a 2

FL. I. II. *pp* *pp* *pp*

Ob. I. II. *p* [*cresc.*] *p* [*p*] *pp*

Cl. I. II. B *p* *pp* *pp*

Fag. I. II. *p* [*pp*] *p* [*pp*] *pp*

I. II. *p* *p* *pp*

Cor. F III. IV. *pp* *pp* *pp*

Trbe I. II. F *pp* *pp* *pp*

I. II. Trbni III.

Timp. C, F *pp* *pp*

I. Viol. *p* *pp* *p* *pp*

II. *p* *pp* *p* *pp* *pp molto tran-*

Vle *p* *pp* *p* *pp* *pp*

Vlc. *p* *pp* *p* *pp* *p molto tran-*

Cb. *p* *pp* *p* *pp* *pp*

對第一樂章開頭，中提琴伴奏音型的回顧

338 小節，出乎意料地回到發展部出現過的華格納式主題，以上種種不僅回顧了第四樂章，同時也是為了更好地銜接上第一樂章出現的上升動機，見【譜例 3-4-21】。

【譜例 3-4-21】 354-356 上升動機回歸，另一出現於 360-361 小節。

The image shows a musical score for four woodwind parts: Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. B, and Fag. I. II. The score is in F major and 3/4 time. Measures 354-356 are highlighted in yellow. The Flute part (Fl. I. II.) is the primary focus, showing a rising motif of three notes: G4, A4, and B4. The other parts provide harmonic support with sustained notes and dynamics marked *pp*. A watermark of a university logo is visible in the background.

362 小節回到本樂章的第一主題，在一陣狂歡中音樂潮起潮落，看似要到達尾聲卻又歸途而返，這樣的情況一直到 395 小節才有方向，這是個 F 大調的屬和弦區域，在節奏趨於密集時衝向 403 小節的高潮，這裡長號第一部如凱旋歸來般高歌第一樂章第一主題，此「連章形式」手法在德沃札克的好友布拉姆斯《F 大調第三號交響曲》及柴可夫斯基《E 小調第五號交響曲》皆可見。樂曲最終，在小號的號角旋律推進全團齊奏下，光輝燦爛的結束本曲，見【譜例 3-4-22】、【譜例 3-4-23】。

【譜例 3-4-22】長號演奏第一樂章主題與小號演奏第四樂章主題相互抗衡。

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Cl. I. II. B.
Fag. I. II.
I. II.
Cor. F.
III. IV.
Trbe I. II. F.
I. II.
Trbni
III.
Timp. C F
I.
Viol.
II.
Vlc.
Vlc.
Cb.

Q

405

191

【譜例 3-4-23】全團齊奏與小號的號角旋律填補推進下，光輝燦爛的結束本曲。

192

410

415

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II.

I. II.
Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.
Trbni

III.

Timp. C, F

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.



第四章 指揮詮釋

德沃札克《F 大調第五號交響曲》是一首具有田園風格且融入波西米亞音樂元素的交響曲，身為指揮者應於詮釋前做足研究，然而由於指揮此項工作的特性，指揮者在準備曲目時往往憑藉腦海裡對聲音的想像，雖有鋼琴可以幫助音高實體化，但管弦樂團的音色和實際排練時所遇到的狀況可能與想像的有所不同。研究者將自身經驗與心得闡述於此章節，其中包括文獻收集與整理結果、與雙鋼琴及樂團的排練反思以及參考諸位指揮家與樂團的訪談及演出錄影心得等，指揮法部分以客觀之角度闡明。

第一節 第一樂章

德沃札克將第一樂章的速度訂在 $\text{♩} = 112$ ，樂曲初始由兩部單簧管齊奏出第一主題，研究者建議身體自然放鬆，眼神凝視單簧管樂手，並給予兩個預備拍，第一拍先輕落下，第二拍則給予單簧管及法國號舒適的呼吸，如此一來中提琴的水波音型及單簧管的主題便可演奏的清澈。在單簧管的旋律上，可於附點節奏前的反彈拍點輕輕點拋以得到兩部整齊乾淨的斷奏，並利用胸腔前的空間將手勢伸縮，幫助樂團演奏漸強漸弱。

11 小節處管樂漸強到 *fz*，有可能使指揮者混淆，究竟需要做到多大聲才是德沃札克希望的音量，研究者引用當時重音及音量的記譜、演奏法，分析如下：

sf, *sfz* 和 *fz* 是代表「*sforzando*」、「*sforzato*」和「*forzando*」或是「*forzato*」的縮寫。絕大多數的作曲家，都把這些用法視為同義字，並只有使用其中一種而已。莫札特、切魯畢尼 (Cherubini)、貝多芬、孟德爾頌、李斯特、舒曼、白遼士、華格納和布拉姆斯就是比較偏愛使用 *sf* 或是 *sfz* 者。而海頓、韋伯、舒伯特、蕭邦、和德沃札克則是比較喜愛使用 *fz*。⁸⁴

⁸⁴ Clive Brown, 《古典與浪漫時期演奏法》，方姮靜譯（臺北：全音樂譜，2019），91。

首先釐清德沃札克的記譜習慣，考慮此處突強應該漸強到多少音量，在當時演奏上的傳統應會是：

當作曲家同時把 *f* 和 *sf* 或是 *fz* 當作重音之時，後兩者就會如其義大利文字面上的解釋意義一樣，暗示較為銳利的重音。然而，我們似乎可以清楚地看出，在小聲的範圍內，*sf* 或是 *fz* 有時候是作為指示相對較為輕巧的重音。反之，在大多數的案例中，*fp* 在小聲樂句中是比較傾向於用來指示較為強烈的重音。在有些情形之下，證據顯示 *sf* 或是 *fz* 如果出現在小聲樂句中時，通常是用來指定較為有力的重音，而且通常這個重音之後都會有持續的大聲樂句。反之，在其它的例子中，我們可以發現，特別是在當作曲家沒有使用 *sfp* 標號時，在小聲樂句中如果看到 *sf* 或是 *fz* 標號時，通常在重音後是必須馬上回到小聲的音量範圍之中的。⁸⁵

如此一來，指揮者便可以決定此處所需要的音量，因此在這個樂句演奏漸強漸弱時，手勢不宜過大，見【譜例 4-1-1】。

進入 15 小節時主題發展與先前類似，25 小節開始是較長的屬和弦擴張段，指揮者應展現出能量的堆積，將張力推進 45 小節壯大、宏偉 (*Grandioso*) 的第一主題第二部分，即使 37 小節有強立即弱的音量變化，仍應保持其緊湊感，特別是準備 42 小節第二拍的點，以求三連音乾淨俐落的進入，見【譜例 4-1-2】。

45 小節開始，指揮者除了顧及主旋律的重音及斷奏位置外，同時也要顧及八分音符的前進感，並注意旋律線條在小提琴兩部間遊走的銜接平衡。53 小節由木管主導的樂句則可以稍將前臂移高並以手腕為主的擊拍，以求乾淨有力的音色，左手則可輔助法國號的進入，唯 56 小節時需將雙手移向低處並抬起，給予弦樂一個準確且有利的進點，見【譜例 4-1-3】、【譜例 4-1-4】。

⁸⁵ Clive Brown, 《古典與浪漫時期演奏法》，方姮靜譯（臺北：全音樂譜，2019），93。

【譜例 4-1-1】 7-14 小節。在音量較弱的樂段處理 *fz* 時需留意音量不宜過大，以免破壞

音樂平衡。

2

Fl. I. II. *p* *fz* *pp* *pp*

Ob. I. II. *pp*

Cl. I. II. B *p* *fz* *pp* *pp*

Fag. I. II. *p* *fz* *pp*

I. II. *fz* *pp* *pp*

Cor. F *fz* *pp* *pp*

III. IV. *fz* *pp*

Trbne I. II. F

I. II. *pp*

Trbni *pp*

III. *pp*

Timp. F, C *pp*

I. *pp*

Viol. II. *pp*

Vle *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

【譜例 4-1-2】 39-44 小節。延續前面和聲所構築的張力，以進入 45 小節第一主題第二部分。

6

Fl. I. II. *f*

Ob. I. II. *f* *a2* *8*

Cl. I. II. B *a2* *cresc.* *f* *8*

Fag. I. II. *a2* *mf* *f* *8*

I. II. *a2* *mp cresc.* *f* *a2* *8*

Cor. F *a2*

III. IV. *p cresc.* *f* *a2* *8*

Trbe I. II. F *f* *a2* *8*

I. II. *mf* *8*

Trbni III. *mf* *8*

Timp. F, C *cresc.* *f*

I. *cresc.* *più f* *8*

Viol. II. *mf* *cresc.* *più f* *8*

Vle *f cresc.* *più f* *8*

Vlc. *f cresc.* *più f* *8*

Cb. *fz* *cresc.* *fz* *più f* *8*

【譜例 4-1-3】 45-50 小節。需顧及八分音符的前進感，並注意在小提琴兩部間的旋律

銜接。

7

A Grandioso

45 50

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Cl. I. II. B.
Fag. I. II.

I. II.
Cor. F.
III. IV.
Trbe I. II. F.
I. II.
Trbni
III.

Timp. F, C

Grandioso

I.
Viol.
II.
Vlo.
Vlc.
Cb.

【譜例 4-1-4】 51-56 小節。56 小節第二拍後半拍需給予弦樂一個準確且有力的進點。

8

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II.

I. II.
Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.
Trbni

III.

Timp. F, C

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

在 61 小節開始的收束樂段，高、低弦樂在應答式的演奏，考量到樂團座位安排，指揮者右手應清楚的給予中提琴、大提琴、低音提琴強烈的切分音手勢⁸⁶ (The gesture of syncopation)，以下簡稱 GoS，給予後半拍的拍點不反彈，同樣的，左手則提示小提琴。65 小節則可將手逐漸收回胸前以作漸弱，69 小節給予法國號呼吸後手勢可作左右水平移動，可幫助小提琴做出平靜的線條，同時應給予低音提琴 A-G-F 一個方向感以利進入過渡樂段，見【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5】 57-62 小節。打叉處為不反彈的拍點 (GoS beat)。

The image shows a musical score for measures 57-62. It includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *pizz.* (pizzicato). There are specific conductor gestures indicated by 'L. H x' and 'R. H x' with a red 'x' mark, representing the GoS beat. The score is set in a key with one flat and a 4/4 time signature.

73 小節，除顧及低音弦樂的線條同時也要給予單簧管三連音清楚的進點，在 82 小節時為強調後半拍的重音以及第二拍隨即加入的銅管，研究者在第一拍做迅速前拋的動作且旋即停在空中並向下直落，在 6 小節內為避免動作單調，可利用該漸強的因素作 Z 字型⁸⁷ (zig-zag) 移動，並在 88 小節前一拍作勢呼吸，以利樂團演奏出 E 大調主和弦的

⁸⁶ Elizabeth A. H. Green and Mark Gibson, *The Modern Conductor*, 7th ed. NJ: Prentice Hall Inc., 2004.

⁸⁷ Ibid.

亮麗色彩，90 小節則可稍微融合拍點，有如端著八分音符將其能量向前推進至 92 小節，見【譜例 4-1-6】、【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-6】 79-85 小節。82 小節開始，要給予銅管清楚的進點。

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.

Trbni

III.

Timp. E, A

Gos beat停於空中時
快速向下敲擊給第二拍的管樂短而有力的重音

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

【譜例 4-1-7】 86-92 小節。88 小節突然轉為 E 大調，能量持續至 92 小節。

18

FL. I, II.
Ob. I, II.
Cl. I, II.
Fag. I, II.
I, II.
Cor. F
III, IV.
Trbn I, II, F
I, II.
Trbn I
III.
Timp. E, A
I.
Viol.
II.
Vlo.
Vlo.
Cb.

92-96 小節是進入第二主題的關鍵，研究者認為指揮此時要帶領中低音弦樂轉至 D 大調，此外德沃札克將原來只有四小節的樂句多加了一小節，便是避免太倉促的進入第二主題，因此指揮應將單簧管的長音控制住，並在進入 97 小節甜美有如歌唱第二主題時給予放鬆的呼吸提示，且面部表情不宜太嚴肅，見【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】 93-98 小節。97 小節前預備拍要溫柔地帶出第二主題。

The image shows a page of a musical score for measures 93-98. The score includes parts for Flute III, Oboe III, Clarinet III/Bassoon, Bassoon II, Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III, Timpani, Violins I-II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A blue vertical line is drawn at measure 97, with a blue arrow pointing to the Clarinet III/Bassoon part and the text "溫柔地帶出第二主題" (Gently bring out the second theme). A red arrow at the bottom of the page points from measure 93 to measure 97, with the letters G, F#, E, and D written below it, indicating a key change from G major to D major. The score includes various dynamic markings such as *p*, *dim.*, *pp*, *fp*, and *dolce*. The measure number 95 is marked above the Flute III part, and the letter 'B' is written above the Oboe III part.

指揮第二主題時，需留意漸強漸弱最大聲的位置，指揮技巧上可以將兩拍型劃成如同數學符號 ∞ 的拍型，增加其圓滑、流動性。105 小節大提琴演奏對位旋律，依研究者排練的經驗，此處語法和強弱容易演奏的不明顯，因此 105 小節指揮者需將注意力移至大提琴上，同時也抓緊後面連續演奏的切分節奏，【譜例 4-1-9】。

119 小節加入三連音的音型，其注意力仍應放在大提琴與法國號的旋律線上，同時耳朵聆聽三連音的速度，123 小節則將部分注意力放在低音提琴的頑固節奏上，並在 131 小節給予法國號三、四部呼吸帶入 131 小節，【譜例 4-1-10】。

131 小節開始除了穩住頑固節奏外，對於高音木管的旋律應以輕盈的方式呈現，指揮者可以提醒演奏者將圓滑線的最後一顆音收短。在樂團齊奏極強 (*ff*) 處，指揮者都應給予明確地吸氣，並將拍子自由落下在較低的位置並將拍點融合，以提示樂團的音色不過於粗暴。除了 145 小節的長音為轉至 A 大調而接續至 147 小節外，其餘 139 及 155 小節都應如同先前般溫柔帶入第二主題旋律，【譜例 4-1-11】。

163 小節和聲開始傾向 B 小調，指揮者在此要非常小心地將大提琴引進並與第二部小提琴銜接，排練上則需注意小提琴第一部的音準與節奏，並果決的幫助樂團在 167 小節齊奏 B 小調一級和弦，其和弦隨即分解下行銜接給長號，作曲家在樂譜上標示非常加重、加強地⁸⁸ (*marcatissimo*)，指揮者需注意身體平衡及避免多餘的動作，堅定的用手勢表現出該精神，【譜例 4-1-12】。

⁸⁸ 嘉義大學音樂系音樂術語題庫，常見譯名。

https://www.ncyu.edu.tw/files/site_content/music/%E5%98%89%E5%A4%A7%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%B3%BB%E9%9F%B3%E6%A8%82%E8%A1%93%E8%AA%9E%E9%A1%8C%E5%BA%AB.pdf (accessed Dec. 25, 2022)

【譜例 4-1-9】 103-112 小節。留意大提琴 105 小節的對位旋律。

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Flute II (Fl. I.II.), Oboe II (Ob. I.II.), Clarinet Bb (Cl. I.II.B), and Bassoon (Fag. I.II.). The middle section includes Horns I and II (I.II. Cor. F), Horns III and IV (III. IV. Cor. F), Trumpets I, II, and F (Trbe I.II.F), and Trombones I, II, and III (I.II. Trbni, III. Trbni). The bottom section includes Timpani (Timp. E, A), Violins I and II (I. Viol., II. Viol.), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 105 is highlighted with a vertical blue line. A red arrow points to the Cello part in this measure. The score includes various dynamic markings: *mf*, *cresc.*, *dim.*, *p*, and *f*.

【譜例 4-1-10】 122-127 小節。除旋律線條外，指揮者需掌握三連音與 123 小節開始低

音提琴的頑固音型。

The musical score for Example 4-1-10, measures 122-127, is presented in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.I.II.**: Flutes I and II, playing a melodic line with a fermata at the end of measure 125.
- Ob.II.**: Oboe II, playing a melodic line starting at measure 122 with a *pp* dynamic.
- CL.II.B.**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line.
- Fag.I.II.**: Bassoon, playing a melodic line with a *a2* marking.
- I.II.**: Horns I and II, playing a melodic line.
- III.IV.**: Horns III and IV, playing a melodic line.
- Trbe I.II.F.**: Trumpets I and II, playing a melodic line.
- I.II. Trbni**: Trombones I, II, and III, playing a melodic line.
- Timp.F.C.**: Timpani, playing a steady accompaniment.
- I. Viol.**: Violins I, playing a melodic line with triplets and a *dim.* marking.
- II. Viol.**: Violins II, playing a melodic line with triplets and a *dim.* marking.
- Vle**: Viola, playing a melodic line with a *[dim.]* marking.
- Vlc.**: Violoncello, playing a melodic line with a *dim.* marking.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with a *dim.* marking.

The score is written in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *dim.* (diminuendo). The triplets in measures 123-127 are marked with a '3' over the notes. The cello and contrabass parts are highlighted with a red box, indicating the '頑固音型' (ostinato pattern) mentioned in the text.

【譜例 4-1-11】 145-152 小節。ff 處可以融合部分拍子，並注意銅管音量勿過量、音色

不粗糙。

20

145

150

FL II

Ob. II

Cl. III B

Fag. III

I. II.

Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.

Trbni

III.

Timp. F. C

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flute II, Oboe II, Clarinet III B, Bassoon III) and brass section (Cor Anglais, Trumpets I & II, Trombones I & II) are marked with *ff* at the beginning of the passage. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) also start with *ff*. The timpani part is marked *ff*. A dynamic shift to *pp* occurs for several instruments, including the Flute II, Clarinet III B, Bassoon III, and Violins I & II, starting around measure 150. The Viola and Violoncello parts include markings for *arco* and *pizz.* (pizzicato). The score is in common time and features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwind and string parts.

【譜例 4-1-12】 162-170 小節。留意大提琴與小提琴第二部八分音符的銜接。

22

165 170

FL.II.

Ob.I.II.

CL.III.B

Fag.I.II.

I.II.

Cor F

III. IV.

Trbe I.II.F

I.II.

Trbni

III.

Timp.F,C

I.

Viol.

II.

Vlo

Vlo.

Cb.

pp

p cresc. molto

ff

a 2

pp cresc. molto

ff

pp cresc. molto

ff

pp

p cresc. molto

ff

a 2

pp cresc. molto

ff

pp

cresc. molto

ff

marcatissimo

p cresc. molto

ff

marcatissimo

cresc. molto

ff

marcatissimo

arco

p

ff

marcatissimo

175 小節從長號及法國號的漸弱將注意力轉至大提琴的旋律上，並如同先前聆聽三連音以及頑固音型的速度，維持緊湊合奏。該旋律以不同的配器出現，指揮者僅需眼神或輕點指示即可，189 小節研究者依據排練的經驗，需提醒小號的音量不宜過多，可請樂手以能聽到長笛音色作為音量平衡基準。反覆前需以眼神確認單簧管樂手，並同時給予法國號一、二部呼吸提示。

進入發展部需同前般維持住頑固音型及三連音節奏，並在旋律線條更換配器時給予適當提示。進入 215 小節前需注意屬七和弦解決至 G 大調一級的張力收放，幫助長笛演奏移調至 G 大調的第一主題，排練時可提醒弦樂使用弓尖演奏以符合作曲家標示非常安靜 (*molto tranquillo*) 之要求，見【譜例 4-1-13】。

229 小節除了提示演奏第一主題的樂器進點外，同時抓緊後半拍，並將張力堆疊至 241 小節。進入 245 小節音量突然弱下，指揮者應雙眼提示小號樂手，減少雙手打拍的幅度協助其演奏輕聲的第一主題。258 小節應注意讓法國號三連音漸強穿透全團，見【譜例 4-1-14】、【譜例 4-1-15】、【譜例 4-1-16】。

268 進入 269 小節，因德沃札克使用等音轉調 (C#-Db) 將調性由升 F 小調轉入 Db 大調，且頑固節奏不再演奏，指揮者應展現出有如柳暗花明的音樂色彩轉變，見【譜例 4-1-17】。

【譜例 4-1-13】 210-217 小節。長笛於 215 小節演奏 G 大調第一主題。

28

Fl. I. II. *fz marcato* *fp* *p*

Ob. I. II. *fz marcato* *fp* *p*

Cl. I. II. B *marcato* *p* *p*

Fag. I. II. *pp*

I. II. Cor. F *fp*

III. IV. *pp*

Trbe I. II. F

I. II. Trbni

III.

Timp. F, C C muta in H

I. Viol. *pp molto tranquillo*

II. *pp molto tranquillo*

Vle *pp molto tranquillo*

Vlc. *pp molto tranquillo*

Cb.

V7 → G Major

【譜例 4-1-14】 237-244 小節。241 小節第一主題動機之外，同時也需抓緊後半拍。

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, measures 237-244. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *fz* and *f*. The Viola part has markings for measures 12 and 13. The Violoncello and Contrabass parts have markings for measures 12 and 13.

【譜例 4-1-15】 245-252 小節。指揮者需提示小號演奏輕且平穩的 C 大調第一主題。

Musical score for Trumpets I, II, and III, French Horns, measures 245-252. The score is written in 2/4 time and features a melodic line with a dynamic marking of *p*.

【譜例 4-1-16】 257-261 小。指揮者需特別要求法國號三連音的漸強使穿透樂團。

Musical score for First French Horn, measures 257-261. The score is written in 2/4 time and features a melodic line with a dynamic marking of *fp* and a triplet marking of 3.

【譜例 4-1-17】 267-270 小節，留意等音轉調的色彩轉變。

留意 303 小節與第一主題第二部分有些許不同，除了同樣在旋律流動時前四小節顧及長號及低音弦樂的八分音符對位線條，並掌握住展開的旋律線條，見【譜例 4-1-18】。

進入 329 小節，此處進入虛假再現，研究者建議可以在前一小節第二拍法國號的八分音符作些微的漸慢，一來將引起木管三連音的注意整齊進入，二來可以讓強調 F 大調屬音 C 的定音鼓、低音提琴得以獲得呼吸點進入，音樂在小提琴音群的連接下透過 341-342 小節的上升動機正式接入再現部，見【譜例 4-1-19】。

【譜例 4-1-18】 307-314 小節。原先八分音符對位線條與旋律角色互換，長度也展延。

Fl. I. II. *f* *dim.* *fz*
 Ob. I. II. *ff* *f* *dim.* *fz* *dim.*
 Cl. I. II. B *dim.* *dim.*
 Fag. I. II. *fz* *[dim.]* *[dim.]*
 I. II. Cor. F *ff* *dim.*
 III. IV. *f* *fz* *dim.*
 Trbe I. II. F *fz* *fz* *[p]*
 I. II. Trbni *fz* *fz*
 III. *p*
 Timp. F, B *fz* *dim.* *fz* *fz*
 I. Viol. *poco a poco dim.*
 II. *poco a poco dim.*
 Vle. *ff* *fz* *poco a poco dim.*
 Vlc. *fz* *poco a poco dim.*
 Cb. *fz* *poco a poco dim.*

再現部篇幅大多與呈示部相同，研究者僅在不同處討論指揮詮釋。422 小節處需留意小提琴第一部樂譜上標示 4a corda（使用第四弦 G 弦演奏），見【譜例 4-1-20】。

【譜例 4-1-20】 419-424 小節小提琴片段。



447 小節需留意單簧管的變奏，其甜美的線條是銜接給 455 小節小提琴第一部演奏 *espressivo* 的關鍵，由 455 小節，在每次的漸強漸弱後仍須保持張力能量至 463 小節，當弦樂在 467-468 小節演奏下行震音 (Tremolo) 時指揮者可選擇不擊拍或以被動擊拍⁸⁹ (The passive gestures) 的手勢，為對比接下來出現的連續八分音符重音，見【譜例 4-1-21】。

469 小節八分音符重音使用 Zig-Zag 手勢打法並在 472 小節第一拍時雙手水平拉開，作第二拍管樂加入的預備拍，第二拍則注意雙手停留在空中不做多餘的反彈軌跡，以讓聲音乾且短 (Secco)，進入接下來 *ff* 的樂段便將雙手以自由落體方式下擊拍點，讓音樂隨著手勢輝煌奏出，見【譜例 4-1-22】。

⁸⁹ Elizabeth A. H. Green and Mark Gibson, *The Modern Conductor*, 7th ed. NJ: Prentice Hall Inc., 2004.

【譜例 4-1-21】 459-467 小節。467-468 小節指揮者可選不擊拍或被動擊拍手勢。

61

Fl. I. II. *f* *ff*

Ob. I. II. *ff*

Cl. I. II. B *f* *ff* *fz* *fz*

Fag. I. II. *f* *ff*

I. II. *f* *ff marc. fz* *fz*

Cor. F III. IV. *f* *ff*

Trbe. I. II. F *ff*

I. II. *ff marc.*

Trbni. III. *ff marc.*

Timp. F, C *f* *ff*

I. *f* *ff*

Viol. II. *f* *ff*

Vle. *f* *ff*

Vlc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

【譜例 4-1-22】 468-477 小節。472 小節的第二拍雙手停留在空中不做多餘的反彈軌

跡，讓聲音乾且短。

62

470

475

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II.

I. II.
Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.
Trbni

III.

Timp. F, C

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

secco

ff

f

ff marcato

493-496 小節，作曲家將上升動機增值，為更自然地銜接後面稍慢速度，在指揮手勢處理，空間上可利用第一拍劃大、第二拍劃小方式，避免過度擊拍破壞長音的線條。

進入 497 小節速度稍慢 (*Poco meno mosso*) 樂段，指揮者需將反彈拍加大距離，以讓單簧管的十六分音符有空間稍慢演奏，若指揮者希望更慢的速度，隨後加入的長笛琶音上行可以再漸慢至理想速度。最後三小節法國號還有一次漸慢，指揮者可以選擇分割十六分音符，或是不分割時將拍子空間劃大，此處取決於指揮者想要詮釋的速度，研究者選擇不分割的方式，以避免速度減至太慢，不利銜接第二樂章的速度 ($\text{♩}=76$)。

最後一個和弦相當平靜，有如無波紋的水平面般，拍子輕打下去後避免有多餘的反彈或移動，幫助樂團穩定，左手（或雙手）輕盈優雅地收音，結束第一樂章，見【譜例 4-1-23】。



【譜例 4-1-23】 497-505 小節。留意漸慢的處理。

65

Poco meno mosso

500

ritard.

505

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.

Trbni

III.

Timp. F, C

Poco meno mosso

ritard.

I.

Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

arco

28. VI. 1875

第二節 第二樂章

此樂章為稍快的行板 (Andante con moto)，三八拍，♩=76。

研究者在指揮這個樂章時打三拍，考量大提琴所演奏的主題 A 旋律為相當帶有情感且哀傷的氛圍，指揮者在劃拍上除了不要有明顯的拍點外，還需想著弦樂的運弓並將身體放鬆，在三拍型的第二拍配合著弓速劃慢，第三拍則輕抹上來，可以想像在拍點與拍點間有阻力感。

開頭第一拍的休止符，研究者將右手手腕向上勾起並自然放鬆落下作為被動預備拍，落下後隨即向右拉開有如弦樂下弓般，第三拍則有如上弓般輕輕拂起，由於弦樂有很大的機會在指揮預想的拍點後演奏，指揮者應仔細聆聽並注視大提琴首席的換弓時機，才能在下一小節用左手給予弦樂撥奏整齊的進點，見【譜例 4-2-1】。

【譜例 4-2-1】 1-8 小節。大提琴與撥奏關係。

Andante con moto ♩ = 76

I. Violini
II. Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pizz. p

mf espressivo e dolente

dim. p

arco fz cresc. mf

fz cresc. mf

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is Andante con moto with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score covers measures 1 through 8. The Viola and Contrabassi parts feature a pizzicato (pizz.) section starting in measure 2, marked with a piano (p) dynamic. The Violoncelli part has a dynamic marking of mf espressivo e dolente. The Viola part has dynamic markings of mf, dim., and p. The Violini parts are mostly silent. The Viola and Contrabassi parts transition to arco (arco) playing in measure 5, marked with a forte (fz) crescendo leading to a mezzo-forte (mf) dynamic.

10 小節第二拍後半拍，小提琴第一部在大提琴旋律尚未演奏結束時便加入，指揮者需提早在 10 小節便將左手預置，以引入小提琴，幫助其音色與樂團融合，見【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-2】 9-16 小節。10 小節便準備小提琴的進入。

The musical score for Example 4-2-2 (measures 9-16) features five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp dolente*, *pp*, *p*, *dim.*, and *pp*. The Violin I part begins in measure 10 with a *pp dolente* marking. The Violin II part starts in measure 10 with a *pp* marking. The Viola part starts in measure 9 with a *p* marking and includes *dim.* and *pp* markings. The Cello and Double Bass parts start in measure 9 with *dim.* and *p dim.* markings, and include *pp* markings in measure 10.

23 小節出現的漸強後突強漸弱，在本樂章出現多次，研究者建議在此避免擊拍後過快的反彈，應想像第三拍上起的預備拍如同拿起重物般，視覺上具有黏著度，落下的第一拍則想像在一盆水中下壓充氣皮球般，反彈時帶有阻力感，如此便可幫助樂團演奏飽和的聲響、減少不必要重音的出現機會，見【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】 17-24 小節。23-24 小節出現 *fz*，擊拍需帶有阻力感。

The musical score for Example 4-2-3 (measures 17-24) features five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *fz*. The Violin I part starts in measure 17 with a *mf* marking and includes *p*, *pp*, and *fz* markings. The Violin II part starts in measure 17 with a *mf* marking and includes *p*, *pp*, and *fz* markings. The Viola part starts in measure 17 with a *mf* marking and includes *p*, *pp*, and *fz* markings. The Cello and Double Bass parts start in measure 17 with a *mf* marking and include *p*, *pp*, and *fz* markings.

本樂章對指揮者的第一個挑戰，是在主題 A 轉入主題 B 處，53 小節起的五小節形成最後一個樂句，第二拍仍應劃開，勿因音量小就縮限空間，避免造成演奏四音下行動機時失去方向性，56-57 小節的三比二節奏是一重要關鍵，指揮者需全神貫注維持一樣的神情，停留於最後一個 A 音霎那之後，指揮者在精神上需立即轉變為明亮感，給予適當預備拍並帶呼吸，建立新的速度進入主題 B，見【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】 49-54 小節。三比二 (Hemiola) 節奏。

The image displays a musical score for Example 4-2-4, covering measures 49 to 54. The score is arranged in a standard orchestral format with a conductor's part at the top. The instruments listed are Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II, A), Bassoons (Fag. I, II), Horns (Cor. III, IV, F), Timpani (Timp. A, E), Violins (I, II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The conductor's part includes a red vertical line at measure 55, labeled '主題B' (Theme B). Above the conductor's part, the numbers '1 3 2' are written in red, indicating the hemiola rhythm. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *fp*, *f*, and *p*. The tempo marking 'Un pochettino più mosso' is present. The score also includes a 'pizz.' (pizzicato) marking for the strings. The key signature is two sharps (F# and C#).

進入主題 B 其旋律線條相對簡單，指揮者應盡可能地將擊拍化成最小的幅度，以表現出樂句為首要，研究者考量到其段落呈現許多細碎的三十二分音符，且偶有十六分音符的斷奏出現，仍應以三拍型為主要擊拍法，唯與一般擊拍法不同處在於減少每一拍的反彈，將拍與拍之間融合的更緊密，如此便可呈現較含蓄的三拍型 (in 3) 或一拍型 (in 1) 之分別。

85-89 小節的漸快與回到原速度，研究者就實務經驗建議將 88 小節的回到原速度調整為漸慢並在 90 小節回到原速度。原因乃為進入 88 小節時仍有三十二分音符節奏在擾動著，若將速度立即的轉變容易造成樂團不整齊之情況，且進入 90 小節再次回到主題 B 上，此時回到原速度尚屬合理，見【譜例 4-2-5】。

【譜例 4-2-5】 88-92 小節。研究者建議 88-90 小節速度變化調整如下。

The image shows a page of a musical score for measures 88-92. At the top, there are tempo markings: 'a tempo' in a red box, followed by 'rit.' with a red arrow pointing right, and 'B a tempo' at the end. A vertical blue line is drawn at the beginning of measure 90. The score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II A, Bassoon I & II, Horn III, IV, & F, Violin I & II, Viola, and Cello. Dynamics markings such as 'dim.', 'p', 'pp', 'pizz.', and 'f' are present throughout the score.

123 小節，作曲家在樂譜上標示 *secco*（乾且短的），指揮者應捨棄前面使用的含蓄拍型擊法，在這裡的擊拍除了要帶有能量的向下外，也盡可能減少反彈的距離，以便減少音值的長度得到更乾的聲響。漸慢則使用劃拍等速但空間做大的方式處理，同時也可帶出方向性至 126 小節，見【譜例 4-2-6】。

【譜例 4-2-6】 123-130 小節。需帶出方向感，漸慢至 126 小節處。

secco *ritard.* **C** *a tempo* 88

123 125 130

Fl. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

Ob. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

Cl. I. II. A *ff* *f* *dim.* *p* *mf*

Fag. I. II. *ff* *f* *dim.* *p*

I. II. *ff* *f*

Cor. F *ff* *f*

III. IV. *ff* *f*

Trbe I. II. F *ff* *f* *pp* *pp*

I. II. *ff* *f* *pp* *pp*

Trbni *ff* *f* *pp* *pp*

III. *ff* *f* *pp* *pp*

Timp. A, E *ff* *f* *pp* *pp*

secco *ritard.* *a tempo*

I. *ff marcatisissimo* *p*

Viol. II. *ff marcatisissimo* *p*

Vle *ff marcatisissimo* *p*

Vlc. *ff marcatisissimo* *ff dim.*

Ch. *ff marcatisissimo* *ff dim.*

126 小節開始的銜接段落，出現許多細碎的三十二分音符、木管的節奏音型以及弦樂的撥奏等，且音量上多以極弱 *pp* 來進行，指揮者應減少上臂的動作，改以手腕點擊方式以明確的提示演奏附點節奏的團員，在 142 小節的漸慢則轉回上文所提及主題 A 的詮釋方法，見【譜例 4-2-7】、【譜例 4-2-8】。

【譜例 4-2-7】 131-135 小節。以手腕點擊的方式來提示輕聲演奏的附點節奏。

Cl. I, II, A
Cor. I, II, F
Timp. A, E
I. Viol.
II. Viol.
Vle
Vlc
Cb.

【譜例 4-2-8】 141-145 小節。141-142 兩小節漸慢使音樂回到 A 小調主題 A 上。

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II, A
Fag. I, II
Cor. I, II, F
I. Viol.
II. Viol.
Vle
Vlc
Cb.

164 小節出現連續的三十二分音符斷奏，在指揮技巧上不用太刻意持續強調該語法，僅需在前一拍給予一個斷奏 (Staccato gestures) 預備拍即可，重點仍放在旋律的線條上並將能量聚集，於 168 小節前一拍給予銅管預備拍呼吸後，進入本樂章最後一個高潮樂段，指揮者應掌握該張力不能像洩氣皮球般，需呵護著樂句直到 175 小節得以解決，見【譜例 4-2-9】。

【譜例 4-2-9】 168-172 小節。需維持張力至 175 小節 A 小調主和弦上。

The musical score for Example 4-2-9, measures 168-172, is a complex orchestral passage. It features a dense texture of thirty-second notes across multiple staves. The instruments involved include Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Horns I, II, III, IV, Trumpets I, II, III, Trombones I, II, III, Timpani A & E, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in A minor and includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *cresc.*. The music is characterized by a strong rhythmic drive and a focus on maintaining tension until the final resolution at measure 175.

183 小節，彷彿又回到主題 B 一般，在指揮上要留意的是此處速度並不如先前的主題 B 屬於稍快的段落。191 小節開始長笛與單簧管相互對唱的旋律，指揮者在手勢上不需干預太多，應以引導為主，於 197 小節第一拍對唱結束時將手停留在空中片刻後，大方劃出第二拍給予呼吸進入點，198 小節僅需打在第一、三拍並將方向感帶入 199 小節的 *fp*，隨即用右手扶捧引進低音弦樂的四音下行音型，以極弱的斷奏銜接至延長記號，樂章結束時停留片刻，待單簧管更換樂器始得進入第三樂章，見【譜例 4-2-10】。



【譜例 4-2-10】 195-201 小節。引導長笛與單簧管對唱的旋律，樂章結束時停留片刻。

The musical score consists of several staves for different instruments:

- Fl. I. II.**: Flute I and II. Starts at measure 195 with a *pp* dynamic. Features a melodic line with a *f* dynamic at measure 198 and a *pp* dynamic at measure 200.
- Ob. I. II.**: Oboe I and II. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Cl. I. II. A**: Clarinet I, II, and A. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Fag. I. II.**: Bassoon I and II. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- I. II. Cor. F**: Trumpets I and II in F. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- III. IV.**: Trumpets III and IV. Starts at measure 195 with a *pp* dynamic. Features a melodic line with a *f* dynamic at measure 198 and a *pp* dynamic at measure 200.
- Trbe I. II. F**: Trombones I and II in F. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- I. II. Trbni III.**: Trombones I, II, and III. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Timp. A, E**: Timpani A and E. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- I. II. Viol.**: Violins I and II. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Vle**: Viola. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Vlc.**: Violoncello. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.
- Cb.**: Contrabasso. Starts at measure 195 with a *f* dynamic. Features a melodic line with a *pp* dynamic at measure 200.

The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also includes performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *Dopo una piccola pausa si continua* (After a small pause, it continues).

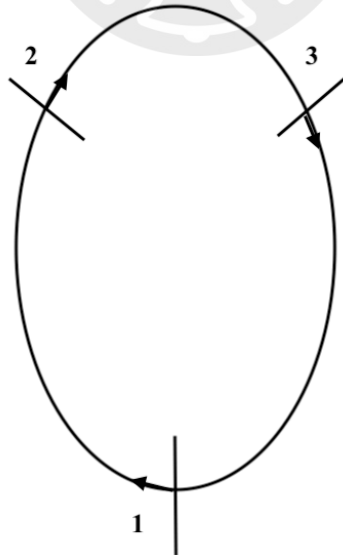


第三節 第三樂章

本樂章開始的導奏需延續第二樂章情緒，在第二樂章結束時指揮者不需將雙手放下，唯需留意單簧管團員將樂器更換完成便能開始（本樂章更換為降 B 調單簧管），見【譜例 4-3-1】。

第三樂章詠諧曲部分主要是輕快的 3/8 拍子，指揮者在打拍時需注意手勢需呈現等速劃圓的方式，將三個小拍（八分音符）平均分配在拍型的軌跡上，常見的錯誤會將第三小拍停留在最頂端的位置再快速落下，如此易使樂團拖拍、而每小節易出現不必要的重音，見【圖 4-3-1】。

【圖 4-3-1】三拍子打一拍時 (in 1)，等速度畫圓⁹⁰



⁹⁰ 研究者於實務上採用的指揮技巧，重點在於等速運動，可使用於多重空間、方向，此技巧能幫助樂團演奏穩定的複拍子。

【譜例 4-3-1】 1-9 小節。延續第二樂章的情緒，並留意木管及法國號的語法。

Andante con moto, quasi l'istesso Tempo

Flauti I. II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Oboi I. II. *mf* *dim.* *p*

Clarinetti I. II. B *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Fagotti I. II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

I. II. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Corni F *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

III. IV. *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

Trombe I. II. F *pp* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *dim.*

I. Alto, II. Tenore
Tromboni
III. Basso

Timpani B, F

Triangolo $\frac{3}{8}$

Andante con moto, quasi l'istesso Tempo

I. *p* *f* *dim.* *p* *dim.*

Violini II.

Viole

Violoncelli *p* *f* *dim.* *p* *dim.*

Contrabassi

在導奏段的最後 5 小節三比二節奏的運用，指揮者在劃拍上應使用分解打法，意即僅打出第一、三、二拍的位置，減少不必要的動作，並留意音量上需保持極弱維持神秘感，進入主題 A 之前的預備拍即是新的速度開始，附點四分音符 = 76，原譜上標記為四分音符，研究者認為是製譜上的失誤，見【譜例 4-3-2】。

【譜例 4-3-2】 10-20 小節。三比二節奏擊拍法，及 17 小節速度標示錯誤。

研究者認為是製譜失誤
應更正為附點四分音符

Allegro scherzando $\text{♩} = 76$

準備西米歐拉

1 3 2

Allegro scherzando $\text{♩} = 76$

17 小節進入詼諧的快板，其主題句法相當工整，大多為四至八小節，每小節打一拍，研究者建議可將其四小節樂句想成四拍型，形成四拍的節拍韻律，重音恰可與句首出現多次的 *fp* 呼應，見【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】 17-32 小節。將四小節想成一樂句。

The image shows a musical score for Example 4-3-3, measures 17-32. The score is written on a single staff in 3/8 time with a key signature of one flat. It consists of two lines of music. The first line contains measures 17-24, with dynamic markings 'fp' at the beginning and middle. The second line contains measures 25-32, with dynamic markings 'mf' and 'p' at the beginning, and 'fp' at the end. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

隨著主題不斷的展開，在 78 小節時音樂卻突然停止，研究者認為是作曲家在堆積張力，卻又利用這個暫停，重建一次張力，在這樣的拖延下使得接下來的音樂獲得更大的張力表現。因此，研究者在詮釋 78 小節的空白休止時，將 77 小節的落拍黏著於拍點上不反彈，並維持張力全身靜止不動，當內心中的拍子數到下一小節時便給予 79 小節呼吸準備，見【譜例 4-3-4】。

【譜例 4-3-4】 77-85 小節。77 小節手須保持不動，將 78 小節靜止當成 79 小節預備拍。

The image shows a musical score for Example 4-3-4, measures 77-85. The score includes parts for Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. B., Fag. I. II., Cor. I. II. F., Viol. I. II., Vln., and Vcl. A yellow vertical bar highlights measures 77 and 78. Measure 77 is marked with 'mf' and 'pp'. Measure 78 is marked with 'p'. Measure 79 is marked with 'mf'. Measure 80 is marked with '80'. Measure 81 is marked with 'fz'. Measure 82 is marked with 'mf'. Measure 83 is marked with 'mf'. Measure 84 is marked with 'mf'. Measure 85 is marked with '85' and 'fz'. The score is in 3/4 time and G major.

主題 A 結束於 183 小節，以木管為首的 179-182 四個小節作為收尾，進入第一結尾 (First ending) 時，由於研究者將分句細分成兩小節為單位，建議指揮者可以劃出較不明顯的兩拍型，將線條推到每個圓滑線條的第一顆音上。此外要留意第一結尾是直接進入 Trio 段落的，因此最後四小節的漸慢，指揮者雖將手勢停留在最後一小節中，卻不能停留太久時間，以免造成音樂的中斷，違背作曲家要求的不間斷演奏 (Attacca Trio)，見【譜例 4-3-5】。

【譜例 4-3-5】 185-195 小節。指揮者需直接進入 Trio 段落，不可停頓。

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 185 to 195. The instruments listed are Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. B., Fag. I. II., I. II. Cor. F., III. IV., Trbe I. II. F., I. II. Trbni, III., Timp. B, F, and Trgl. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ff*. Performance instructions include *poco ritard.*, *attacca Trio*, and *Fine*. A watermark of a university logo is visible in the center of the score.

The second system covers measures 195 to 200. The instruments listed are Viol. I., Viol. II., Vle, Vlc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ff*. Performance instructions include *poco ritard.*, *attacca Trio*, and *Fine*. The *attacca Trio* instruction is circled in red in the original image. A watermark of a university logo is visible in the center of the score.

到了主題 B (Trio 段落) 時，相較於主題 A 的輕快，在這裡似乎變成了較為緩和的情緒，加上附點節奏有如心跳般的持續出現，指揮者的任務便是將此附點節奏的性格表現出來。

銜接 277 小節時，除了轉調外也是一個較為柔軟的樂句，可以請小提琴第一部接進來前稍微做一些漸慢，在這個時間感之下，自然而然的轉調並製造出朦朧的和聲感，詳見【譜例 4-3-6】。

【譜例 4-3-6】 266-276 小節，銜接 277 小節前的處理

在速度處理上多一些彈性空間

Ab Major → Db Major

緊接著 285 小節是主題 B 的變奏，指揮者要特別留意長笛及單簧管的弱起拍斷奏，其將連帶影響法國號演奏斷奏的語法，研究者建議可以提早將擊拍動作調整縮小，以突顯 284 小節前與 285 之後音樂的對比性，見【譜例 4-3-7】。

【譜例 4-3-7】 277-288 小節。281-283 小節將擊拍動作縮小，284 小節給予預備拍。

給予清楚的預備拍 419

朦朧 ———— 清晰

指揮者此處可將動作減少，以對比285小節

第四節 第四樂章

結束充滿舞蹈性的第三樂章後，第四樂章使用 A 小調分解三和弦主題揭開序幕，並自由變奏此主題，持續長達 54 個小節，才回到 F 大調上，在當時作曲家用此手法維持如此長的篇幅屬相當罕見，因此研究者認為在指揮此序奏段落時，仍應思考音樂的走向是為了解決至 55 小節的 F 大調上，以保持音樂上的統一性。

本樂章起始的預備拍相當重要，研究者就實務上的經驗全樂章第一主題以打四拍型為主，樂章開頭建議給予低音弦樂兩拍預備拍，減少在低音弦樂上跨弦演奏不整齊的機會。第 4 小節的漸慢，作曲家於樂譜上標示沈重的 (*pesante*)，且有突強的表情記號，建議低音弦樂不必演奏的太短，以免再漸慢的過程中造成音與音之間間隙過大，失去沈重的張力感，指揮者手勢上可有如運弓般，且反彈的軌跡勿移動過快，見【譜例 4-4-1】。

【譜例 4-4-1】 1-6 小節。樂章起始給予低音弦樂兩拍預備拍。

Allegro molto ♩ = 122

rit. a tempo

I. Violini

II. Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

ff *pesante* *ff* [*—*]

ff *pesante* *ff* [*—*]

32 小節使用重音錯置的手法，指揮者應注意休止符的位置是放鬆呼吸之處，其餘重音手勢就如同弦樂運弓般，並思考和聲的方向性，在 35 小節的第二拍解決。進入 39 小節由於音符時值轉為全音符、二分音符為主，研究者在指揮實務上擊為兩大拍 (in 2)，營造出一種時間被拉慢的感覺，直至 49 小節主題動機出現才擊為四拍型 (in 4)，見【譜例 4-4-2】。

到 55 小節主題再度出現，但音樂上更多支撐的是來自銅管及低音聲部的二分音符，因此研究者考量到主題已呈現多次，此處音樂應以二分音符產生的張力為重，在排練時嘗試在 55、57 小節等演奏二分音符的小節打成兩大拍 (in 2)，其餘則一樣打成四拍型 (in 4)，如此較能掌握此段音樂的特性，在 71 小節指揮技巧亦相同，見【譜例 4-4-3】。

進入 77 小節考量到音樂的流動性，且銜接第二主題時是屬於兩拍型的，研究者在此選擇持續使用兩大拍型的打法，但需留意中提琴演奏的八分音符斷奏，如此一來便可前後銜接順暢，不會有頻繁更換拍型而造成團員的困擾。指揮者需留意 77 小節第一拍的八分音符長度應演奏整齊，不可太長，以免影響到第二拍 *fp* 的演奏。77-92 小節這一段落需將第一主題的能量逐漸減少，在 91-92 小節處可以些微的漸慢，溫柔地將和聲解決至降 D 大調第二主題上，見【譜例 4-4-4】、【譜例 4-4-5】。

【譜例 4-4-3】 55-58 小節。第一主題出現，擊拍方式交替。

Fl. I. II. *sf*

Ob. I. II. *sf*

Cl. I. II. B. *sf*

Fag. I. II. *sf* *fz* *sf* *fz*

in 2 *in 4* *in 2* *in 4*

I. II. Cor. F. *sf*

III. IV. *sf*

Trbe I. II. F. *sf*

I. II. Trbnl. *sf*

III. *sf*

Timp. C. F. *sf* *f* *sf* *f*

I. Viol. *sf*

II. *sf*

Vio. *sf* *fz* *fz* *sf* *fz* *fz*

Vlc. *sf* *f* *sf*

Cb. *sf* *f* *sf*

【譜例 4-4-5】 87-93 小節。注意進入 93 小節的手勢要溫柔帶入第二主題。

建議些微漸慢接入第二主題

手勢逐漸收回漸弱

Db Major pizz.

對比第一主題，第二主題指揮技巧上使用更多的是橫向空間，以帶出樂句以及漸強漸弱的方向，同時指揮者也需顧及在第二大拍後半拍的八分音符節奏。

當第二主題進行到 117 小節時，音樂的織度 (Texture) 突然間有所改變，指揮者在處理漸強漸弱的線條時，要維持神秘感，避免有漸強過多的情形，進行到 130-131 小節的轉折時，需給予法國號三、四部演奏的號角動機明確的指示，此處研究者轉回四拍型的擊拍法，為迎接後面越發緊湊、高潮的樂段。在法國號號角動機的背景中，弦樂顫音漸強充當畫面由遠拉近的角色，在極弱處指揮者應提醒弦樂團員盡可能使用弓尖演奏。134 小節則需注意小號斷奏的語法是否清楚乾淨。135 小節作曲家在法國號四部上標示

突強⁹¹ (*rinforz.*)，且多次標示極強 (*ff*) 記號，研究者就和聲上認為此處漸強的方向應迸發至 143 小節解決至 C 小調，因此在 139 小節無論是三音一組的音型或是小提琴下行音型，都應保持前進的動力，不可減弱，見【譜例 4-4-6】、【譜例 4-4-7】、【譜例 4-4-8】、【譜例 4-4-9】。

【譜例 4-4-6】 115-119 小節。117 小節處，織度突然改變。

織度突然的改變

143

The musical score shows measures 115 to 119. A vertical blue line is drawn at measure 117, with the letter 'D' above it. The score includes parts for various instruments: Fl. I. II., Ob. I. II., Cl. I. II. B, Fag. I. II., Horns (I. II., Cor. F., III. IV.), Trbns (I. II. F., I. II., III.), Timp. Des. F., Violins (I., II.), Vle., Vlc., and Cb. Dynamics such as *p*, *dim.*, and *pp* are indicated throughout. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The texture changes at measure 117, as noted in the text above the score.

⁹¹ 譯自國家教育研究院雙語詞彙。

【譜例 4-4-7】 131-135 小節。135 小節，法國號標示突強。

Fl. I. II. *a 2*

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II. *p* *cresc.* *f* *ff*

I. II. *a 2* *ff rinforz.*

Cor. F

III. IV. *ff* *ff rinforz.*

Trbe I. II. F *a 2* *f* *ff*

I. II. *ff*

Trbni

III. *ff*

Timp. C, G *ff*

I. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Viol. II. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Vle. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Vlc. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Ch. *arco* *pp* *cresc.* *f* *ff*

法國號打破寧靜

小號第一主題的插入

【譜例 4-4-8】 136-140 小節。留意 139 小節重音錯置，小提琴下行音型仍維持張力。

Fl. I. II. *ff* *a2*

Ob. I. II. *ff* *a2*

Cl. I. II. B *ff* *a2*

Fag. I. II. *ff* *a2*

I. II. *ff* *a2*

Cor. F *ff* *a2*

III. IV. *ff* *a2*

Trbe I. II. F *ff*

I. II. *ff* *a2*

Trbni *ff*

III. *ff*

Timp. C, G *ff*

I. *ff*

Viol. II. *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

重音錯置

下行仍須維持音樂張力

【譜例 4-4-9】 141-145 小節。於 143 小節解決至 C 小調，並開始卡農式堆疊。

Fl. I. II. *a 2*

Ob. I. II. *a 2*

Cl. I. II. B *a 2*

Fag. I. II. *a 2*

I. II. *a 2*

Cor. F *a 2*

III. IV. *a 2*

Trbe I. II. F *a 2*

I. II. *a 2*

Trbni *a 2*

III. *a 2*

Timp. C, G *f* *ff*

解決至c小調

I. *ff* *fz* *fz*

Viol. II. *ff*

Vle *ff*

Vlc. *ff* *fz* *fz*

Ch. *ff* *fz* *fz*

c minor

在前面音樂推波助瀾下，143 小節來到發展部的高潮，低音弦樂與高音弦樂在相互應答著主題，指揮要維持住充滿張力的氛圍，身體不可僵硬，建議指揮可抓住前面數小節後，可繼而轉向關注長號、小號二分音符的準備，及以較低位置的手勢幫助定音鼓演奏突強且深沈的音色，見【譜例 4-4-10】。

【譜例 4-4-10】 146-149 小節，留意定音鼓、長號及小號音色的組合。

The image shows a page of a musical score for measures 146-149. A vertical red line is drawn at the beginning of measure 146. Several parts are highlighted with colored boxes and circles:

- Fl. I. II.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Ob. I. II.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Cl. I. II. B.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Fag. I. II.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Trbni I. II.**: Second and third measures are highlighted with orange boxes.
- Trbni III.**: Second and third measures are highlighted with orange boxes.
- Timp. C. G.**: Second and third measures are circled in yellow.
- Viol. I. II.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Vic.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.
- Cb.**: First and third measures are highlighted with orange boxes.

The score includes various dynamics such as *ff* and *fz*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

隨後附點動機不斷地發展而進入 167 小節，以單簧管為主旋律，乃發展部中較為輕鬆的樂句，且第一樂章出現的三連音音型在此重現。建議指揮在進入 167 小節前，可稍微緩衝慢下，給予溫柔的預備拍以開始此樂句，見【譜例 4-4-11】。

【譜例 4-4-11】 167-170 小節，由單簧管引入較緩和的樂段。

The image shows a musical score for measures 167-170. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet I, II, B; Bassoon I, II; Horns I, II and III, IV; Violins I, II; Viola; Violoncello; and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *pp* (pianissimo). The first measure (167) features a clarinet melody with a dotted rhythm and a bassoon accompaniment. The second measure (168) continues the clarinet melody with a triplet of eighth notes. The third measure (169) shows the clarinet melody with a triplet of eighth notes and a bassoon accompaniment. The fourth measure (170) concludes the phrase with a clarinet melody and a bassoon accompaniment. The score is marked with a large 'F' above the first measure and a '170' above the fourth measure.

177 小節，回歸至原速度前的漸慢，指揮者可心中默數中提琴漸慢的三連音，在手勢上速度則越打越慢，如同攪動濃稠瀝青般，175 小節便能自然地邀請中提琴演奏喃喃細語般的旋律。

177 小節開始則是將先前 117 小節的樂段轉調，研究者同樣建議擊為四拍型，與第一次出現的擊為兩拍型不同，目的是為確保速度突然轉折，演奏八分音符的團員能整齊的演奏，瞬間轉換為四拍型也能避免前面漸慢的樂段混淆團員而失去速度感，待速度穩定後便能回到兩拍型，詳見【譜例 4-4-12】、【譜例 4-4-13】。

【譜例 4-4-12】 171-174 小節。174 小節漸慢需凝視中提琴樂手，並提示進入 175 小節旋律。

The image shows a musical score for measures 171-174. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cl. I. II. B, Fag. I. II., I. II. Cor. F, III. IV., I. Viol., II. Viol., Vle., Vlc., and Cb. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *fz*, *ritard.*, *f*, and *dim.*. A red arrow points to the end of the Vle. staff in measure 174, indicating the transition to measure 175.

【譜例 4-4-13】 175-180 小節，177 小節研究者仍建議擊為四拍型。

The image shows a page of a musical score for measures 175 to 180. The score is divided into two systems. The top system includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Horn I & II, Horn III & IV, Trumpet I & II, Trombone I & II, and Timpani A, Es. The bottom system includes parts for Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A red vertical line is drawn through measure 177, and a red oval highlights a passage in the Viola part in measure 177. The tempo is marked "in tempo" above the first staff of each system. Dynamics include *pp*, *p*, *fz*, and *fz* *p*. The key signature is one flat (B-flat).

音樂發展到 207 小節時，要將樂句推向發展部最後一次的高潮段落，作曲家在此標示沈重的 (*pesante*)，指揮者第一拍需沈重下擊且手掌持續前推取代反彈，第二拍手腕迅速向上反彈，形成「一推二勾」手勢，來提示樂團演奏。在 212 小節前，給予長號清楚、乾淨的進點，以求聲音短且清脆，見【譜例 4-4-14】。

【譜例 4-4-14】 204-212 小節。207 小節使用「一推二勾」手勢。

Ob. II. 205

Cor. III. IV. F

Trb. III. F

I. II. Trbnl

III. *f*

Timp. D. A *f* *f* *f* D muta in E

I. Viol. *f* *f* *f* *f* 沈重的 推 *pesante*

II. Viol. *f* *f* *f* *f* *pesante* 勾

Vle. *f* *f* *f* *f*

Vlc. *f* *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f* *f*

Ob. II. 210 *sempre f*

Fag. I. II. *f cresc.* 給予長號清楚進點

I. II. III. Trbni *f* *f* *f*

I. Viol. *f cresc.*

II. Viol. *f cresc.*

Vle. *f cresc.*

Vlc. *f cresc.*

Cb. *f cresc.*

214-216 小節，指揮者可多留意第一及第四拍的極強音，其餘的拍子打得越小則能突顯強音齊奏的極大張力。217-219 小節，調性將轉至導奏的 A 小調，指揮者需凝聚音樂的方向性，避免大聲且生硬的齊奏，技巧上可以將休止符的拍點位置放鬆，其餘的四分音符在空間上作 zig-zag 移動，到最後的八分音符上拋出去，並自然地落下在法國號的第二拍突強上，再以含蓄融合拍型的方式將手收近胸前以示漸弱，並順利銜接給雙簧管，見【譜例 4-4-15】。

研究者對於下一段落的低音單簧管及定音鼓部分提供讀者修正。

(一) 總譜上標示單簧管第二部應演奏低音單簧管，實際上分譜是記載於第一部單簧管，經研究者確認，在 229 小節第二部單簧管需要先演奏，此處按照分譜所標示的第一部單簧管樂手來替換低音單簧管會更適當，見【譜例 4-4-16】。

(二) 總譜於 227 小節將定音鼓四分音符標示在第四拍演奏，分譜則是在三拍，經比對前後樂段，也避免同時與弦樂撥奏造成第四拍過於空洞，研究者認為按照總譜上標示來演奏較為得宜。

220 小節的速度稍慢 (*Poco meno mosso*)，指揮者要將速度控制住，逐漸拉慢至 223 小節的接近行板 (*Quasi andante*)。低音單簧管於 225-226 小節的漸強，指揮者可與樂手協調演奏漸慢，以些許時間換取更大的張力，待低音單簧管漸弱後，使用斷奏風格的指揮法給予弦樂輕聲撥奏，並在 227 小節的第四拍給予定音鼓進點，研究者建議此處速度可選擇漸慢到 $\text{♩} = 122$ 的減半速度 $\text{♩} = 61$ ，第四拍給予拍點後便不反彈，黏著在空中待後半拍屆時勾起手腕給予極弱音量的預備拍，如此便會產生主動與被動兩個拍點，如此將對 228 小節回到原速度 ($\text{♩} = 122$) 的整齊度有極大的幫助，見【譜例 4-4-17】。

【譜例 4-4-17】 223-228 小節。留意 327 小節第四拍的定音鼓，同時也要給予回到原速

度預備拍。

257 小節回到再現部，此段使用的指揮技巧多與呈示部相同，擊拍方式於第一主題以四拍型為主，第二主題則以兩大拍呈現。

異處乃第二主題較呈示部縮短，312-322 小節乃一較長的樂句，其旋律依序由長笛、法國號、單簧管奏出，最後以雙簧管為主，在 F 大調的屬和弦解決至一級，進入結尾段落。指揮者應引導上述樂器演奏出拱形結構的樂句，留意和聲上主屬和弦的鬆緊張力，研究者建議 321 小節可以些微漸慢凸顯和聲解決至 F 大調一級上，見【譜例 4-4-18】。

【譜例 4-4-18】 318-323 小節。紅色箭頭表樂句從 312 小節延伸至 322 小節。

177

320

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.

Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.

Trbni

III.

Timp. C, F.

I.

Viol.

II.

Vle.

Vic.

Cb.

fz

p dim.

p

fz

dim.

pp

pp

a 2

pp

pp

pp

a 2

pp

fz

pp

pp

sempre pp

mf

p

dim.

pp

p

arco

p

f

p

dim.

pp

p

arco

f

p

dim.

pp

p

F Major

322 小節開始長達 94 小節的結尾段落，第一部分首先出現第二主題的減值，指揮者需注意音樂的流動感。338 小節之前的更為寧靜 (*molto tranquillo*) 也需留意音色、音量的處理，才能使 338 小節突然插入的回顧發展部動機保持神秘而不至於突兀，同時也需掌握住弦樂八分音符音型的完美銜接，見【譜例 4-4-19】。

進入 350 小節前的小提琴第一部，就研究者排練經驗，需稍加留意音準與整齊度。354 小節第一樂章上升動機的回歸，也象徵著本曲即將進入尾聲，由於此段落多為演奏長音，音準部分需多加留意，見【譜例 4-4-20】。

在前面樂段的鋪陳有如雨過天晴後，362 小節再次回到本樂章緊湊的主題動機，利用漸強將畫面由遠拉近，指揮者需留意因其配器的疊加樂團不需漸強過多，377 小節的第一拍務必整齊的結束，以利小提琴音群配合著樂團齊奏呈現的乾淨俐落。

395 小節指揮者可以選擇擊為兩大拍或四拍型，此乃取決於詮釋想法，如需飽滿一些的音色則可選擇打兩大拍，以利更多的橫向運動；若想要短一些則選擇四拍型並帶有能量的將擊拍範圍縮小。研究者在實務處理時擊為兩拍型，乃因小提琴第一部的 *Tenuto* 語法需更多的綿密感，並建議在 401 小節後半拍型出現時擊回四拍型，見【譜例 4-4-21】。

在最後的漸強中，需給予演奏第一樂章主題的長號第一部、小號兩部的樂手適度眼神關注。407 小節可以擊為兩大拍，並要求樂團演奏短且扎實的音色，小號則力求清晰顆粒，411 小節可以將音量稍減以利漸強帶出音樂的方向感，最終在燦爛的 F 大調主和弦中結束本曲，見【譜例 4-4-22】。

【譜例 4-4-21】 394-401 小節。395 小節可擊成兩拍或四拍型，401 小節後需擊成四拍。

190

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B

Fag. I. II.

I. II.
Cor. F

III. IV.

Trbe I. II. F

I. II.
Trbni

III.

Timp. C, F

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

395

400

marc.

marc.

marc.

【譜例 4-4-22】 407-415 小節。411 小節將音量稍減後漸強，帶出方向感。

192

410

415

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. B.

Fag. I. II.

I. II.
Cor. F.

III. IV.

Trbe I. II. F.

I. II.
Trbni

III.

Timp. C, F.

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.



第五章 結論

德沃札克一生所譜寫的作品類型相當廣泛，從小型室內樂作品、鋼琴獨奏、協奏曲、交響曲到大型的歌劇皆有涉獵，他將民族音樂融入音樂作品當中的作法並非史無前例，但幾乎無人能像德沃札克一樣引用的相當自然而不著痕跡，並將民族音樂精神包融於浪漫音樂的語彙中。生於浪漫時期的德沃札克，也曾著迷於華格納及李斯特主導的標題音樂、半音階和聲等，導致在青年時期一次次的碰壁，而促使他走出自己的作曲風格。

十九世紀捷克處於一個動盪的時代，法國大革命之後民族意識便於全歐洲傳播開來。哈布斯堡王朝的專制，以及日耳曼化的政策，處處壓迫到身為斯拉夫民族的德沃札克，在德語區的學校中被輕視、作品不被認可等，飽受了痛苦與委屈，然而德沃札克從未喪志，反而越加砥礪自己，因此更能藉由作曲、音樂藝術之中道盡他的愛國思想與展現其才華。

《F 大調第五號交響曲》代表德沃札克作曲生涯的歷程碑，獲得獎助金後更是對德沃札克注入了一劑強心針。與前四部交響曲之不同，乃在此部作品中注入了田園牧歌式的風格，致敬貝多芬、舒伯特、布拉姆斯等大師的同時，也積極的融入斯拉夫地區的音樂，可說是一部相當有自信的作品，其規模更是當時所譜寫的五部交響曲之最，尤其是第四樂章在調性、速度、張力強度與主題回歸都極具創造性。因此，指揮者在面對這部長達四十二分鐘的作品時，為了作品連貫性，全方面的深入了解，並適當掌握背景知識是相當重要的課題。

研究者分析完此作品後，認為目前德沃札克《F 大調第五號交響曲》是最被低估的中期作品之一。此作品受到當時絕對音樂主流作曲家布拉姆斯所讚賞，1883 年布拉姆斯所譜寫的《F 大調第三號交響曲》同以 F 大調寫成，第四樂章也從小調開始，並使用連章形式結構，以上共通點，可推測當時這兩位摯友在作曲手法上受到相互影響。

當今捷克每年都會演出德沃札克紀念音樂會，交響曲作品會輪流演出，對於捷克人來說德沃札克是他們最偉大的代表性作曲家，在國際中最熱門與最冷門的曲目對於他們都是和璧隋珠般珍貴，研究者深信德沃札克還擁有許多非常新鮮、有趣且豐富的作品尚未受到愛樂者注目，希望本論文能拋磚引玉，期望更多後續研究者繼續研究德沃札克相關作品，無論是交響曲或是其他作品，希望本論文能夠帶來實質上的些許幫助。

研究者於 2021 年十二月十二日舉行音樂會，極榮幸能與師大同儕及北部友校優秀樂手攜手合作，完成《命運·牧歌》音樂會。於三次排練、總彩排及演出之過程，研究者更深入體悟指揮技巧、排練方法、合奏統整及團隊合作之重要性，並學習到如何在有限時間內完成有效率的排練，領導團隊完成計畫進度。

研究者於排練德沃札克《F 大調第五號交響曲》時遇到幾項問題，一是排練與演出的場域音響效果極異，彩排地點於臺師大音樂系 308 教室，殘響極乾；演出地點於臺師大音樂系演奏廳，殘響極巨，因此於演奏廳時需調降銅管樂器的整體音量，使其與樂團維持平衡。二是小提琴兩部各五位樂手，人數顯著偏少，研究者特別加強高音弦樂音準，使其聲音更融合、響度更豐滿。經調整後，演出時樂團整體表現近趨理想。

在排練前，研究者仔細研讀樂譜，詳細比對分譜與總譜的一致性，並將分譜整理完善。邀請各聲部弦樂首席共同商討弓法，彙整後公告給弦樂樂手，以求短時間內有效率排練。排練時，研究者皆全程錄影以利事後審閱檢討，並適當調整排練計畫。

在 Covid-19 疫情影響下，相當不易邀請樂團成員並正蒙衛生福利部滾動式調整政策當下，艱鉅的完成此音樂會。籌畫《命運·牧歌》音樂會過程之艱難度給予研究者極高挑戰，但也因此獲得甚多難能可貴的經驗。期許研究者在指揮生涯道路上，不斷自我省思，面對音樂作品始終以謙虛、尋求音樂真理為中心思想，成為一位具批判性思考、充滿音樂熱忱而能獨當一面的指揮家。





參考文獻

一、中文專書

朱敬修。《音樂作品分析》。河南：河南大學出版社，2006。

胡金山。《音樂大師 9》。臺北：巨英國際，1995。

莊德仁。《普通高級中學歷史第四冊》。新北：泰宇出版社，2014。

梁啟超。《中國歷史研究法》。臺北：里仁書局，1984。

葉至誠、葉立誠。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎文化，2002。

廖年賦。《德佛札克「新世界」交響曲之研究》。臺北：全音出版社，1986。

二、翻譯專書

Brown, Clive. 《古典與浪漫時期演奏法》(*Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*)，方姮靜 譯。臺北市：全音樂譜出版社，2019。

Butterworth, Neil. 《偉大作曲家羣像：德弗札克》(*The illustrated lives of the great composers: Dvořák*)，郭思蔚 譯。臺北市：智庫文化，1995。

Layton, Robert. 《德弗札克：交響曲與協奏曲》(*Dvořák: Symphony and Concerto*)，孟庚 譯。臺北市：世界文物出版社，1997。

三、西文專書

Fischl, Viktor. *Antonin Dvořák His Achievement*. West port, Connecticut: Greenwood Press, 1970.

Green, Elizabeth A. H. and Mark Gibson. *The Modern Conductor*, 7th ed. NJ: Prentice Hall Inc., 2004.

Honolka, Kurt. *Dvořák*, trans. Anne Wyburd. London: Haus Publishing, 2004.

四、西文期刊

Broadbeck, David. *Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum*. *Journal of the American Musicological Society*, 2007.

F. Rockwood, Mark. *Form, style, and influence in the chamber music of Antonin Dvořák*. Graduate School of the University of Oregon, 2017.

五、中文學術論文

陳奕全。〈德沃札克:《B 小調大提琴協奏曲》作品一〇四之指揮詮釋〉, 2019。

六、樂譜資料

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 6 in F Major*, Op. 68. Edited by Ludwig van Beethoven, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

Dvořák, Antonín. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by Jarmila Gabrielová. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2008.

_____. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by Gerald Abraham. London: Eulenburg Edition, 1981.

_____. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by N. Simrock. Berlin: Simrock, 1888.

_____. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by František Barto & Antonín Pokorný. Prague: SNKLHU, 1960.

_____. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by František Barto & Antonín Pokorný. Boca Raton: Edwin F. Kalmus, 1987.

_____. *Symphony No. 5 in F Major*, Op. 76. Edited by František Barto & Antonín Pokorný. New York: Dover, 2008.

Wagner, Richard. *Prelude from Lohengrin*. Edited by Richard Wagner. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1887.

七、影音資料

<https://www.digitalconcerthall.com/zh/interview/53095-5>. (Accessed 23 Nov. 2022)

<https://www.riccardomutimusic.com/en/prodotto/prova-quinta-dvorak-streaming/>. (Accessed 23 Nov. 2022)

<https://youtu.be/J4iWdN5Hy-0> (Accessed 23 Nov. 2022)

<https://youtu.be/RAnltHW46ns> (Accessed 23 Nov. 2022)

https://youtu.be/HfowY6kaw_I (Accessed 23 Nov. 2022)

<https://youtu.be/k535b1LscZ0> (Accessed 23 Nov. 2022)

八、網路資料

<http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-o-sobe/3>. (accessed Nov. 14, 2022)

<https://www.google.com.tw/maps/place/%E6%8D%B7%E5%85%8B/@50.6318227,14.3310417,5z/data=!4m5!3m4!1s0x470b948fd7dd8243:0xf8661c75d3db586f!8m2!3d49.6996149!4d15.0993347?hl=zh-TW> (accessed Oct. 08, 2022)

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4014/symphony-no-5> (accessed Dec. 21, 2022)

https://www.ncyu.edu.tw/files/site_content/music/%E5%98%89%E5%A4%A7%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%B3%BB%E9%9F%B3%E6%A8%82%E8%A1%93%E8%AA%9E%E9%A1%8C%E5%BA%AB.pdf (accessed Dec. 21, 2022)

<https://terms.naer.edu.tw/detail/96baae78c4f19be4213f75d95b166627/> (accessed Dec. 25,

2022)



【附錄一】《命運·牧歌》音樂會排練時程表

排練日期	時間	地點
2021/12/1 (三)	19:00-20:00 威爾第《命運之力》序曲	臺師大音樂系 308 教室
	20:05-21:20 德沃札克《第五號交響曲》一、四樂章	
	21:25-22:00 海頓《第四十四號交響曲》一、四樂章	
2021/12/8 (三)	19:00-19:40 威爾第《命運之力》序曲	臺師大音樂系 308 教室
	19:45-21:15 德沃札克《第五號交響曲》二、三樂章	
	21:20-22:00 海頓《第四十四號交響曲》二、三樂章	
2021/12/11 (六)	19:00-19:25 威爾第《命運之力》序曲	臺師大音樂系 演奏廳
	19:30-20:50 德沃札克《第五號交響曲》全樂章	
	20:55-22:00 海頓《第四十四號交響曲》全樂章	
2021/12/12 (日)	11:00-11:50 海頓《第四十四號交響曲》全樂章	臺師大音樂系 演奏廳
	11:50-12:40 德沃札克《第五號交響曲》全樂章	
	12:40-13:05 威爾第《命運之力》序曲	
	13:05 樂團休息	
	14:30 觀眾入場	
	15:00 音樂會開始 節目順序： 一、威爾第《命運之力》序曲 二、海頓《第四十四號交響曲》 中場休息 三、德沃札克《第五號交響曲》	

【附錄二】樂團名冊（按照席位排序）

第一小提琴：孫亦凡、邱翊帆、林彥三、李睿謙、鄭恩雅

第二小提琴：林 洋、陳奕璋、周希文、劉晏辰、廖珮雯

中提琴：彭幼昀、陳苡嘉、于子傑、董昱好

大提琴：楊捷仔、宋佩恩、曾 奕、戴嘉和

低音提琴：賴柏融、劉尚栩、林芯如

長笛：林育萱、余冠毅（兼短笛）

雙簧管：丁筱凌、吳牧芸

單簧管：薛婷尹（兼低音豎笛）、周厚君

低音管：江怡璇、林書雁

法國號：邱冠茵、李懿諭、徐 睿、劉瑀欣

小號：黃予韻、黃冠霖

長號：許承浩、傅琪維、鄧九瑜

低音號：郭浩鏞

擊樂：沈宏軒、黃冠偉、吳柏儒

豎琴：黃琳蓉、張悅臨

