

國立臺灣師範大學音樂研究所

演奏演唱組

碩士論文

巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》詮釋研究之探討

指導教授：陳沁紅 教授

研究生：林莉容 撰

中華民國一〇二年四月

摘要

出生於美國的二十世紀前半葉，作曲家巴伯(Samuel Barber, 1910-1981)是寫作旋律的大師，其作品旋律優美動人、富於歌唱性，有著十九世紀歐洲的強烈浪漫氣質，被認為是現代音樂時期中的保守浪漫派作曲家。

巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》是一首獨具藝術魅力的二十世紀小提琴作品。本文主要透過對此曲創作背景的了解以及音樂結構型態的分析，從比較世界上不同風格的著名演奏家的演奏版本入手，加上自身的詮釋風格進行研究，進而獲得對該作品的音樂表現有更深層次的認識。

全文主要分為三個部份。第一部份，介紹巴伯的成長背景與其創作風格；第二部份，結合巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》的創作背景及風格特徵，對其主題、旋律、織體形態和曲式結構等進行分析；第三部分，由前一部分的結構分析作為基礎，參考著名演奏家的演繹，並結合自己對作品的詮釋分析與演奏實踐，從演奏技巧和音樂性的處理兩方面，對作品的演奏詮釋方法進行探討。

(關鍵字：巴伯 小提琴 協奏曲)

目錄

摘要	I
目錄	III
圖例	IV
表例	IV
譜例	V
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍與方法	2
第二章 巴伯之生平與創作風格概述	3
第一節 巴伯之生平概述	3
少年時期	5
青年時期	6
中年時期	10
晚年時期	12
第二節 巴伯之創作風格	13
第三章 巴伯《小提琴協奏曲》創作背景、風格與地位	23
第一節 樂曲創作背景	23
第二節 樂曲風格特徵	27
第三節 樂曲在二十世紀的地位與重要性	28
第四章 巴伯《小提琴協奏曲》曲式結構分析	45
第一節 第一樂章曲式分析	45
第二節 第二樂章曲式分析	57
第三節 第三樂章曲式分析	65
第五章 巴伯《小提琴協奏曲》演奏版本分析與詮釋研究	72
第一節 第一樂章	72
第二節 第二樂章	78
第三節 第三樂章	82
第四節 其餘版本概述	85
第六章 結語	87
參考書目	88
附錄一	90
附錄二	96

圖例

【圖 1】巴伯在賓夕法尼亞州西赤斯特的家	4
【圖 2】巴伯與他的妹妹莎拉	4
【圖 3】巴伯一家人	4
【圖 4】座落於紐約基斯科山的「摩羯座」	9
【圖 5】霍洛維茲與巴伯，1950 年（梅諾悌提供）	10
【圖 6】《安東尼與克婁佩特拉》於 1966 年的首演	12
【圖 7】巴伯的墓地	13
【圖 8】1939 年 5 月 4 日，巴伯寫給菲爾斯的信件	24
【圖 9】1939 年 5 月 23 日，菲爾斯的回信	24
【圖 10】1939 年 11 月 13 日，菲爾斯的回信	25

表例

【表 1】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章曲式結構表	45
【表 2】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章曲式結構表	57
【表 3】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章曲式結構表	65
【表 4】演奏家使用的指法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 52 至 53 小節	76

譜例

【譜例 1】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 49 至 59 小節	29
【譜例 2】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 62 至 63 小節	31
【譜例 3】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 48 至 49 小節	31
【譜例 4】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 小節	32
【譜例 5】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 18 至 21 小節	34
【譜例 6】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 27 至 32 小節	35
【譜例 7】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 169 至 173 小節	36
【譜例 8】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 3 至 4 小節	36
【譜例 9】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 45 至 47 小節	38
【譜例 10】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 1 至 6 小節	39
【譜例 11】布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲，作品 78》第一樂章，第 1 至 4 小節	46
【譜例 12】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 1 至 9 小節	46
【譜例 13】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 11 至 14 小節	47
【譜例 14】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章第一主題的節奏素材（第 1 小節）	47
【譜例 15】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 11 至 27 小節	47
【譜例 16】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 27 至 32 小節	48
【譜例 17】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 32 至 39 小節	48
【譜例 18】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 40 至 49 小節	49
【譜例 19】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 49 至 59 小節	50
【譜例 20】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 60 至 66 小節	51
【譜例 21】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 67 至 78 小節	51
【譜例 22】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 79 至 85 小節	52
【譜例 23】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 15 至 18 小節	52
【譜例 24】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 86 至 92 小節	53
【譜例 25】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 93 至 96 小節	53
【譜例 26】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 105 至 110 小節	54
【譜例 27】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 114 至 118 小節	54
【譜例 28】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 118 至 123 小節	55
【譜例 29】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 125 至 128 小節與第 1 至 2 小節的節奏對照	55
【譜例 30】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 145 至 148 小節與第 19 至 22 小節的調性對照	56
【譜例 31】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章裝飾奏（第 190 小節）	56
【譜例 32】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 208 至 210 小節。	56
【譜例 33】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段節奏動機（第 60 至 64 小節）	58
【譜例 34】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 B 段節奏動機（第 37 至 40 小節）	58
【譜例 35】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章前奏（第 1 至 2 小節）	59

【譜例 36】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題（第 3 至 7 小節）	59
【譜例 37】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題變化（第 8 至 14 小節）	60
【譜例 38】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題以低八度再現	61
.....	
【譜例 39】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 B 段開頭（第 30 至 36 小節）	61
【譜例 40】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 37 至 45 小節	62
【譜例 41】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 45 至 48 小節	63
【譜例 42】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 58 至 59 小節	63
【譜例 43】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 89 至 94 小節	64
【譜例 44】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章裝飾奏（第 99 至 101 小節）	64
【譜例 45】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章前奏（第 1 至 2 小節）	66
【譜例 46】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 3 至 6 小節	66
【譜例 47】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 13 至 22 小節	67
【譜例 48】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 至 28 小節	67
【譜例 49】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 71 至 74 小節	68
【譜例 50】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 75 至 79 小節	68
【譜例 51】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章 B 段中的 B 段（第 13 至 17 小節）	69
【譜例 52】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 84 至 87 小節	69
【譜例 53】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至 120 節	70
【譜例 54】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 137 至 139 小節	70
【譜例 55】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 145 至 153 小節	71
【譜例 56】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 169 至 177 小節	71
【譜例 57】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 1 至 14 小節。	72
【譜例 58】夏漢對滑音的處理，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 5 與第 9 小節。	74
.....	
【譜例 59】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 49 至 60 小節	75
【譜例 60】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 190 至 191 小節	77
【譜例 61】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節	78
【譜例 62】夏漢使用的弓法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節	78
【譜例 63】施密特使用的弓法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節	78
【譜例 64】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 37 至 48 小節	79
【譜例 65】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 56 至 59 小節	80
【譜例 66】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 58 小節	80
【譜例 67】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 83 至 95 小節	80
【譜例 68】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節	81
【譜例 69】夏漢對第二樂章裝飾奏的演繹分析，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節	81
.....	
【譜例 70】希拉蕊·韓對第二樂章裝飾奏的演繹分析，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節	81

【譜例 71】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 1 至 12 小節	82
【譜例 72】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 至 34 小節	83
【譜例 73】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 35 至 38 小節	84
【譜例 74】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至 127 小節	84
【譜例 75】史坦的詮釋，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至 115 小節.....	84
【譜例 76】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 173 至 189 小節	85

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

巴伯是二十世紀中葉以來，在歐美地區表現相當活躍的美國作曲家。他的一生與創作為伍，除了已出版的四十八首作品外，還有一百多首未出版的作品，這些作品幾乎包含了各種不同的類型。巴伯的音樂中除了濃厚的歌唱性與動人的旋律外，也有二十世紀音樂家們特有的現代音樂創作特徵，¹然而使他出名並獲得榮譽的還是他那些早期的抒情音樂作品，受許多演奏家與聽眾的喜愛，不因此被二十世紀革新的現代音樂所取代，這也是筆者決定研究此首小提琴協奏曲的主要原因之一。

作為一個出色的音樂家，在二十世紀前半，國內外對於巴伯作品的相關學術研究卻十分缺乏，生平方面也沒有詳盡的紀錄與研究。由布羅德(Nathan Broder, 1905-1967)²在1954年所出版的短篇傳記——《撒姆爾·巴伯》(*Samuel Barber*)——是早期學術研究者最常引用的參考書目，但此傳記的紀錄只涵蓋到出版的那一年(1954年)，且內容的細節部份並不完全可考。在當時，這是唯一一部以巴伯本人、他的家人，以及柯蒂斯音樂學院(The Curtis Institute of Music)所提供的資訊為參考，所整理出來的作曲家傳記。之後，理查·傑克森(Richard Jackson, 1936-)在《新格羅夫美國音樂辭典》(*New Grove Dictionary of American Music*)中以布羅德的此部短篇傳記作為基礎，再另外將巴伯的生平統整至西元1981年。而探討巴伯

¹ 關於二十世紀音樂家們特有的現代音樂創作特徵，見本文第三章第三節。

² 南森·布羅德，美國音樂學家，曾任《音樂季刊》(*The Musical Quarterly*)的副主編，也參與過紐約出版商《席爾默》(G. Schirmer)以及《諾頓》(W. W. Norton)的編輯，並曾任教於哥倫比亞大學(Columbia University)，也擔任過美國音樂學協會(American Musicological Society)的會長。

《小提琴協奏曲，作品十四》的文獻尤為稀少，尤其國內學者極少數對此作品有相關的學術研究，唯一能參考的國內論文僅兩篇，均是由輔仁大學音樂研究所的學生所發表之。³筆者也希望透過對此曲的詮釋研究，更深一層地探討巴伯與二十世紀的其他作曲家在風格上的異同處，以及其地位的重要性。

第二節 研究範圍與方法

本論文的研究範圍，從二十世紀早期音樂的開端入手，概述巴伯的生平，探究其創作之風格，並以巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》為作品代表，分析其曲式結構，延伸至樂曲的詮釋研究，最後以巴伯在二十世紀音樂史上的地位之重要性作總結。

除了對作品本身進行研究分析外，筆者也對不同演奏家對樂曲的演繹進行分析，在不斷地累積和學習的過程中，找到最貼近作曲家風格也最適合自己的詮釋方式來完成對作品的二度創作。

研究方法與步驟如下：

一、蒐集國外關於巴伯音樂的專書、論文以及期刊等文獻資料，並針對有探討巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》的內容進行歸納與統整。

二、由以上統整之內容分析其樂曲之背景風格特徵，再進一步探究巴伯的音樂作品在二十世紀的地位與重要性。

三、蒐集著名演奏家針對巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》錄製的影音以及相關的資料做分析，並加上筆者自身的想法與見解，作詮釋的研究。

³ 兩篇國內學術論文分別為「呂姿慧，〈巴伯小提琴協奏曲之曲式分析及演奏詮釋〉（輔仁大學碩士論文，2006）」以及「賴巧王，〈巴伯《小提琴協奏曲》作品 14 之曲式分析與演奏詮釋〉（輔仁大學碩士論文，2012）」

第二章 巴伯之生平與創作風格概述

第一節 巴伯之生平概述

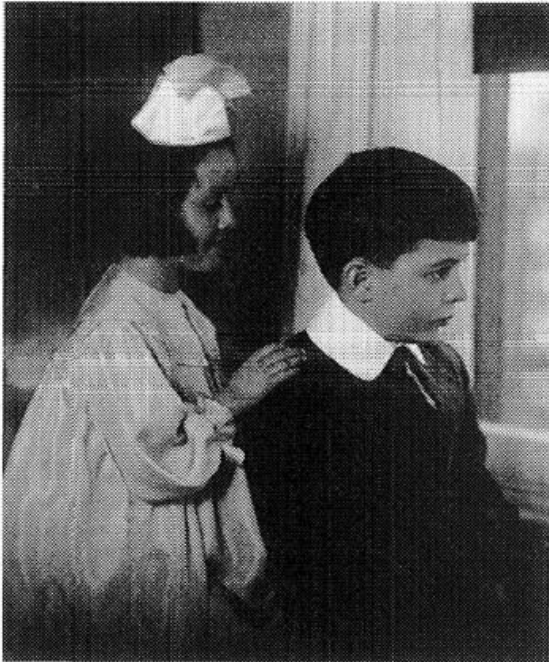
美國著名作曲家巴伯，1910年3月9日出生於美國賓夕法尼亞州的西赤斯特(West Chester, Pennsylvania, U.S.A.)，⁴一個生活幸福美滿的音樂世家。他的父親羅伊(Roy Barber, 1879-1947)是一名醫生，也是一位音樂愛好者，巴伯曾經形容他的父親：「一位彬彬有禮的男士，受到鎮上人民的喜愛，個性和藹可親又直率，說話風趣且溫柔……有著外科醫生必備的精巧雙手，品味非常傳統，相當保護我的母親，甚至有些太過，還有些孩子氣。」⁵母親瑪格莉特(Marguerite Beatty Barber, 1881-1967)則是一位鋼琴家，巴伯還有一位小他三歲的妹妹莎拉(Sara Barber)，兩人感情非常好。他的姨母露易絲·霍莫(Louise Homer, 1871-1947)是大都會歌劇院的女低音歌唱家，他的姨丈西德尼·霍莫(Sidney Homer, 1864-1953)則是一位作曲家。這樣的家庭背景，奠定了巴伯往後的音樂之路。

⁴ 西赤斯特距離費城(Philadelphia)約 30 英里。

⁵ “……a man of exquisite manners, much loved in town, affable, outgoing……He was witty and gentle, with the fine hands of a surgeon, very conventional in his tastes, and devoted to and over-protective of my mother, who was somewhat childlike.” Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 11.



【圖 1】巴伯在賓夕法尼亞州西赤斯特的家⁶



【圖 2】巴伯與他的妹妹莎拉⁷



【圖 3】巴伯一家人⁸

⁶ Nathen Broder, *Samuel Barber* (New York: G. Schirmer, 1956), 32 -33.

⁷ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 10.

⁸ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 9.

少年時期

巴伯在年幼時便顯露音樂上的天賦，有神童的美譽。六歲時能在鋼琴上彈出自行創作的簡單旋律，七歲便開始學習作曲，之後又學了大提琴和聲樂。九歲時，寫了一封信給他的母親：

「親愛的媽媽：我寫信是想告訴您我的一個秘密。當您讀信的時候請不要流淚，因為這不是您的錯，也不是我的錯。我想我必須說出來了，沒有任何多餘的話語。就是，我不想成為運動員，我注定成為一名作曲家，而且我非常確定。我想懇求您一件事：請別讓我忘記音樂而要我去踢足球，我求您了。有時候，當我想到這些，就覺得心情很糟糕。」⁹

十歲時完成人生中的第一部歌劇《玫瑰樹》(*The Rose Tree*)，十一歲開始學習管風琴，次年便成為西敏寺教堂(Westminster Church)的管風琴手，到目前為止，巴伯已經創作了許多類型的作品，如鋼琴曲、管風琴曲、清唱劇，還有他的第一部歌劇以及大量的歌唱曲等。

十四歲(1924年)時，巴伯進入費城的柯蒂斯音樂學院成為第一屆的學生。在就讀期間，他向凡潔諾瓦(Isabelle Vengerova, 1877-1956)學習鋼琴，向斯卡列羅(Rosario Scalero, 1870-1954)學習作曲，也向果格札(Emilio de Gogorza, 1874-1949)

⁹ “Dear Mother: I have written this to tell you my worrying secret. Now don't cry when you read it because it is neither yours nor my fault. I suppose I will have to tell it now without any nonsense. To begin with I was not meant to be an athlete. I was meant to be a composer, and will be I'm sure. I'll ask you one more thing.—Don't ask me to try to forget this unpleasant thing and go play football.—Please—Sometimes I've been worrying about this so much that it makes me mad.” Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 7.

學習聲樂。同時，遇見了他的同學梅諾悌(Gian Carlo Menotti, 1911-2007)，兩人成為莫逆之交，開始長達一生的友誼。梅諾悌曾說過：

「我來到這裡（柯蒂斯音樂學院），英語還不太流利。巴伯是我在學校遇到會說一口流利法語和意大利語的第一個人，於是我們成了朋友，並成為一生的好朋友。他是一個非常喜愛讀書，也喜愛旅遊的人，他有點被寵壞，那是因為他本來就長得很好看，而且具有天賦。他有漂亮的男中音……他也是一個非常棒的鋼琴家，當然，還是個明星作曲家。所以，他是學校裡最受歡迎的學生之一。」¹⁰

在學期間，巴伯在創作、鋼琴和聲樂方面都顯露出極大的天賦，並得到了柯蒂斯音樂學院創始人瑪麗·柯蒂斯·伯克(Mary Curtis Bok, 1876-1970)的賞識，伯克夫人還將他介紹給紐約出版商席爾默(Gustav Schirmer, 1829-1893)認識，往後便成為巴伯的終身的出版商。

青年時期

高中畢業後，巴伯仍然不停地在柯蒂斯音樂學院學習，尤其是語言文學方面。從 1926 至 1928 年間，他閱讀英國、法國文學，另外加強德語，甚至還學習西班牙語。這些文學作品對巴伯來說是強大的音樂靈感來源，即使是無歌詞的純器樂作品，也是受到很深的影響。總覽巴伯所有的作品，幾乎所有的大型管弦樂

¹⁰ “I arrived and I spoke very little English. The very first person I met in the school was Sam Barber because he was the only pupil there who spoke fluent French and Italian. We became friends immediately and became friends for life. He was extremely well-read; he had traveled, and he was very spoiled because he was meant to be very good-looking, and had many talents. He had a beautiful baritone voice……He was also an extraordinary good pianist, and, of course, a star composer. So he was one of the favorite pupils of the conservatory.” Peter Dickinson, *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute*. (New York: University of Rochester Press, 2010), 58-59.

作品（兩首交響曲除外）都有受到文學的影響，雖然他不認為是標題音樂，但實際上他都有為這些作品下標題。

1929年巴伯完成一首小提琴奏鳴曲而首次獲得了人生中的第一個獎項¹¹—由哥倫比亞大學(Columbia University)所頒發的伯恩斯獎(Joseph H. Beams Prize)。¹²這使他得以首次出國旅行，在意大利等歐洲國家待了很長一段時間。

1933年，巴伯以他第一部大型管弦樂序曲《醜聞學校》(*The School for Scandal*, 1931-1932)再次榮獲伯恩斯獎。完成這部作品的當時，巴伯還是柯蒂斯音樂學院的學生，但從這首序曲中已經很明顯地嶄露出他所掌握的高超作曲技巧，能夠將他的樂思表達得相當流利暢快，足以稱為一位有實力的作曲家。

1935年春天，是巴伯豐收之季，他同時獲得了普立茲旅行獎學金(Pulitzer traveling scholarships)以及羅馬大獎(Prix de Rome)，並給予他助學金，讓他得以在羅馬的美國音樂院(American Academy)學習兩年。在這段時期，巴伯寫出了足以證明他具有創作天份的作品，其中以《第一號交響曲(單樂章)，作品九》(*Symphony in One Movement, op.9*, 1935-1936)最為著稱。由奧古斯特奧樂團(Augusteo Orchestra)於1936年12月13日在羅馬的阿德里亞諾劇院(Adriano Theater)首演，並於次年(1937年)在奧地利薩爾堡音樂節(Salzburg Festival)中演出，該音樂節首次演出美國人的作品。

此後，巴伯又分別於1936年和1937年寫出了《弦樂慢板》(*Adagio for*

¹¹ 雖然這首小提琴奏鳴曲使巴伯獲獎，但他始終認為這是學生的創作，不足以作為個人代表作品。本來此首小提琴奏鳴曲歸類為作品四，但巴伯在1978年時將兩首鋼琴間奏曲(*Interludes for Piano*)列為作品四，而忽略了小提琴奏鳴曲。

¹² 伯恩斯獎，1921年2月3日由莉麗亞·伯恩斯(Lillia M. Beams)所創辦，為了紀念她的父親，以及鼓勵美國有天份的年輕作曲家。這個獎項由哥倫比亞大學管理，開放十八至二十五歲的年輕作曲家報名，參加的作品分為大型類（管弦樂、合唱曲等）與小型類（獨奏曲、四重奏、六重奏等）。

Strings)，¹³以及《散文—給管弦樂，作品十二》(*Essay for Orchestra, op. 12, 1938*)。這兩部作品在 1938 年被著名的意大利指揮家托斯卡尼尼(Arturo Toscanini, 1867-1957)選中，成為他指揮國家廣播公司交響樂團(NBC Symphony Orchestra)¹⁴演出的最初兩部美國作品，並使巴伯一舉成名。

第二次世界大戰(1939-1945)開始後，巴伯便離開戰雲密布的歐洲，回到美國，在柯蒂斯音樂學校教授作曲，並繼續從事音樂創作。此時寫出了合唱曲《秒錶與軍械圖》(*A Stopwatch and An Ordnance Map, op. 15, 1940*)，¹⁵以及《第二號散文—給管弦樂，作品十七》(*Second Essay for Orchestra, op. 17, 1942*)等作品。

1943 年 4 月，巴伯被徵召入伍，在美國空軍中服役。並且為空軍寫了《第二號交響曲，作品十九》(*The Second Symphony, Op. 19, 1944*)。¹⁶

巴伯在二戰中創作的作品還有《小提琴協奏曲，作品十四》(1939-1940 年)、《摩羯座協奏曲》(*Capricorn Concerto, op.21, 1944*)和《大提琴協奏曲，作品二十二》(*Concerto for Violoncello and Orchestra, op.22, 1945*)。¹⁷

¹³ 《弦樂慢板》改編自巴伯《B 小調弦樂四重奏》(*String Quartet in B Minor, op.11, 1936-1938*)的第二樂章。

¹⁴ 國家廣播公司交響樂團，全名為“National Broadcasting Company Symphony Orchestra”，由沙諾夫(David Sarnoff, 1891-1971)於 1937 年所成立。

¹⁵ 《秒錶與軍械圖》，以斯彭德(Stephen Spender, 1909-1995)的詩作為基礎，於 1939 年所寫的合唱曲。內容是描述關於一位在西班牙內戰中身亡的士兵。在詩作完成的不久之前，斯彭德與巴伯在倫敦相識，為了表示友好，斯彭德在 1939 年 6 月送了這首詩作給巴伯，六個月後，也就是 1940 年 1 月 28 日，巴伯以這首詩為基礎，完成了一首編制為男聲加上三個定音鼓的合唱曲。

¹⁶ 《第二號交響曲，作品十九》，在 1944 年 3 月 3 日，由庫謝維茲基(Sergei Koussevitzky, 1874-1951)指揮波士頓交響樂團(Boston Symphony Orchestra)，於波士頓的交響音樂廳(Symphony Hall)首演。

¹⁷ 《大提琴協奏曲，作品二十二》，在 1947 年榮獲第五屆紐約的音樂評論界獎(Music Critics' Circle Award)

戰爭結束後，巴伯隱居在紐約基斯科山(Mount Kisco)的「摩羯座」(Capricorn)，¹⁸與梅諾悌同住。



【圖 4】座落於紐約基斯科山的「摩羯座」

巴伯在這裡寫出了芭蕾舞劇《米狄亞》(*Medea, Op.23*)，還受到鋼琴大師霍洛維茲(Vladimir Horowitz)的委託而創作了《鋼琴奏鳴曲，作品二十六》(*Piano Sonata, op. 26, 1949*)。霍洛維茲曾說過：「巴伯是在少數美國作曲家裡面，知道怎麼寫鋼琴曲的人之一。柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)有一些很好的作品，但它們不適合鋼琴。我喜歡鋼琴音樂。但不知怎麼地，美國作曲家對鋼琴音樂不是太明白。他們要不然寫非常適合鋼琴的音樂，但卻沒有本質意義；或是寫了有本質意義的音樂，卻不適合鋼琴演奏。」¹⁹

¹⁸ 「摩羯座」，於 1943 年瑪麗·柯蒂斯·伯克為巴伯及梅諾悌購買的房子。取名為「摩羯座」，是因為此屋在冬季時仍會被溫暖的陽光所籠罩。

¹⁹ “Barber is one of the few American composers who knows how to write for the piano. Copland has some good things, but they are not pianistic. I like pianistic music. Somehow American composers don't understand the piano too well. Either they write music that is very pianistic, but has no substance, or write music that has substance, but isn't pianistic “ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University



【圖 5】霍洛維茲與巴伯，1950 年（梅諾蒂提供）²⁰

中年時期

1950年以後，巴伯將創作重心移到了歌劇與聲樂作品上。創作了《隱士之歌》(*Hermit Songs*, op.29)，此曲取材自中世紀愛爾蘭修道院的詩句，融合了宗教和世俗。而巴伯的第一部歌劇《凡妮莎》(*Vanessa*, 1956-1957)完成於1957年，歌劇腳本由梅諾蒂所寫。《凡妮莎》這部作品使巴伯獲得普立茲獎(Pulitzer Prize)。而此後所寫的器樂作品只有《鋼琴協奏曲，作品三十八》(*Concerto for Piano and Orchestra*, op.38, 1962)聞名於世，此曲使他獲得了兩個獎項，再一次的普立茲獎(1963年)以及

Press, 1992), 297.

²⁰ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 295.

遲來的音樂評論界獎(Music Critics' Circle Award)(1964年)。²¹ 荀貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)認為這部協奏曲足以與普羅科菲夫(Sergey Prokofiev, 1891-1953)的鋼琴作品相提並論。²²

巴伯的另一部歌劇《安東尼與克婁佩特拉》(*Antony and Cleopatra, Op. 40*, 1966)，²³是為了慶祝在紐約林肯中心(Lincoln Center)的大都會歌劇院(Metropolitan Opera House)開幕而被委託的創作。劇本出自於莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)的同名劇作。採用二十世紀音樂的創作手法，首演時受到許多批評導致失敗，是巴伯在音樂生涯中所面臨的一個很大的挫折。²⁴

²¹ 音樂評論界獎，原本預計於 1963 年頒布獎項，但因當時報業罷工，因而延遲至 1964 年頒發。

²² "Schoenberg found the concerto modeled roughly on such contemporary works as Prokofiev's Third Piano Concerto." Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 419.

²³ 此部歌劇的故事內容發生在公元前一世紀的羅馬，描述羅馬將軍安東尼以及埃及豔后克婁佩特拉之間的悲劇愛情。

²⁴ 因此在 1975 年，巴伯修改了此部歌劇，並由梅諾梯指揮，於茱莉亞美國歌劇中心(Juilliard American Opera Center)再度進行演出。



【圖 6】《安東尼與克婁佩特拉》於 1966 年的首演，飾演安東尼的男中音迪亞斯(Justino Diaz, 1940-)以及飾演克婁佩特拉的女高音普萊絲(Leontyne Price, 1927-)²⁵

晚年時期

「《安東尼與克婁佩特拉》是巴伯生活中的一個轉折點，他再也沒有從這個可怕的災難中恢復。我認為—I 不能證明這一點，我不是醫生—I 是從這個時候開始，他的病讓他的身體垮掉了。」²⁶，音樂出版者海因斯海默(Hans Heinsheimer, 1900-1993)形容巴伯的晚年是相當意志消沉的，因為他從小只知道成功的滋味，所以這次的挫折使他情緒開始變得憂鬱低落。晚年雖然陸陸續續有在創作，但作品不怎麼受到人們的重視及歡迎。

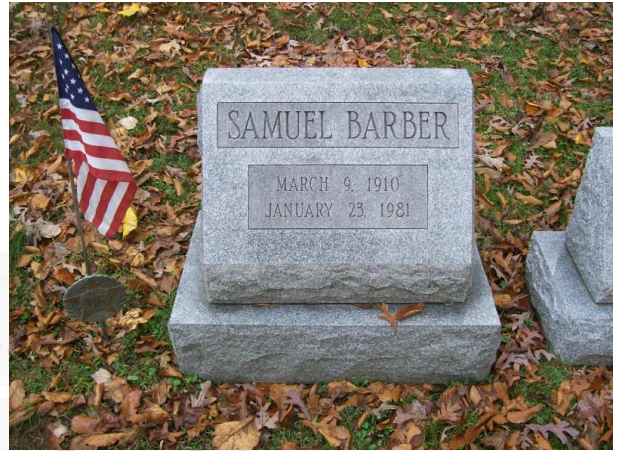
巴伯自己在 1971 年說了這麼一段話：「他們認為必須每一年都要有一種新的

²⁵ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 446.

²⁶ "Antony and Cleopatra was a turning point in the life of Barber. It was a terrible catastrophe from which he never recovered. And I think—I cannot prove it, I am not a doctor—that his sickness and his physical collapse later on started at this time." Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 462.

風格。這個在我身上，是做不到的……我只是繼續做我自己的，他們說他們的，我做我的。我相信這需要確切的勇氣。」²⁷

1981年1月23日，巴伯在紐約去世了。²⁸他被葬在他的家鄉，西赤斯特的奧克蘭墓園(Oaklands Cemetery)，在他母親的墓地旁邊。並根據他生前的指示，在墓碑簡單地刻上生卒年月日，享年七十歲。



【圖 7】巴伯的墓地

第二節 巴伯之創作風格

出生於美國的二十世紀前半的作曲家巴伯與歐洲有著不解之緣，因此他的音樂不但具有美國的精神，也具有歐洲十九世紀強烈的浪漫特質，其音樂風格的定位與他的生活經歷是密不可分的。尤其巴伯在創作中濃厚的抒情性，有別於二十世紀的主要潮流，從表面上看似乎在走音樂歷史中的回頭路，對此，各種觀點大相逕庭，因而引發許多國外學者對此的相關研究。筆者認為「抒情性」即抒發及表達情感，這個特點在對巴伯創作風格的研究中，相當具有代表性。

抒情性在音樂中，將人的情感作為音樂表現的首要目標，注重對旋律歌唱性的要求，其在美學範疇內，稱之為「情感論音樂美學」。這一美學思想是西方音樂

²⁷ ”.....that they feel they must have a new style every year. This, in my case, would be hopeless.....I just go on doing, as they say, my thing. I believe this takes a certain courage.”
Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 513.

²⁸ 在一年多前，巴伯已被診斷出患有多發性骨髓瘤(Multiple myeloma)，屬淋巴系統的癌症。

哲學、美學領域中的一個命題，它存在於西方音樂歷史的各個時期中。以下筆者即依據西方美學的觀點，整理出各時期的音樂情感特色。

古希臘羅馬時期

這一時期是整個西方音樂的孕育時期，而情感論的音樂美學思想也開始萌芽。古希臘羅馬神話占據著重要的地位，人們相信音樂是神所管轄的藝術，並且是與詩歌、舞蹈、繪畫相結合的綜合藝術。從一些流傳下來的神話故事中可以看到，當時的人們已經對音樂與情感開始重視，認為音樂具有抒發情感的功能，也相信音樂可以打動心靈，心靈與音樂的內在是和諧統一的。

隨之出現的畢達哥拉斯(Pythagoras)、亞里斯多德(Aristotle, BC384~BC322)、柏拉圖(Pareto)等人開始提出了自己對音樂情感論的一些見解。其中談到最多的就是「和諧」、「模仿說」、「淨化論」(Catharsis)等這些觀念，可以看出古希臘人已明確地意識到音樂與其它藝術相較而言，其表現的對象不是那些具體的事物，而是內在於主體的一種「看不見的和諧」。而近代西方情感論音樂美學思想仍然沿用著這個觀點。亞里斯多德等人則從音樂的本質出發，奠定了情感論音樂美學的原則，將音樂與現實中的人和豐富的情感表達連結起來。這些對於情感論音樂美學思想的論述奠定了西方美學思想的基礎，延續至今。

中世紀基督教時期

中世紀是教會統治整個時代的時期，教會對音樂有著主導的控制權，他們將音樂分為了三種，即宇宙的音樂、人的音樂、應用的音樂。他們認為音樂不是具體、感性的，而是絕對抽象化的，將音樂看作是一個完全服務於宗教的工具，禁止情感的表達及宣泄，神秘主義(Mysticism)和禁欲主義(Asceticism)此時為主導地

位。雖然如此，音樂卻仍脫離不了與情感表達之間的聯繫，神學家聖·奧古斯丁(Saint Augustine, 354-430)雖然極力維護神學，但他卻不能否認音樂對人的情感是具有強烈影響的。

隨著時間的推移，越來越多的宗教神學家開始突破宗教信條，透過對音樂的實踐，尋找表達情感、宣泄情感的手段。於是出現了一些傑出的音樂人士，例如桂多－達雷左(Guido d'Arezzo, 997-1050)對教會調式和樂譜等做了技術上的改革，而世俗音樂中的騎士文化也廣泛流傳。使得十四世紀的新藝術(Art Nouveau)開始席捲整個歐洲樂壇，再次證明了音樂是幫助人傳達情感體驗的一種有效手段。

文藝復興時期

文藝復興時期被看作是真正情感論音樂美學思想的開端，因為在這一時期，人們開始真正把音樂看作一門與人的情感不可分割的藝術，並把情感表現的清晰性和深刻程度當作衡量這門藝術存在價值的尺度。

由於它強調的是以人為本，而人的情感是人的本質中不可缺少的組成部分，因此這一時期的情感論音樂思想的核心實質就是人文主義(Humanism)。而這一時期主要有兩個特點，第一、世俗音樂的各種體裁得到長足發展；第二、世俗音樂與宗教音樂的融合。這些現象反映出了當時以藝術方式宣泄情感、表現人生乃至整個生活的美學觀念，大量的理論和實踐使得情感論音樂美學思想開始擴大發展。

巴洛克與古典時期

巴洛克時期的藝術中具有一種共同的美學特徵，就是著重表現「激情」。並透過突破固有的平衡與協調來加強表現力度、除了音樂以外，這一思想表現在建築、雕塑、繪畫等多方面，均延續了文藝復興時期人文主義的情感論美學思想，但是

理性占據了更多的位置，從代表人物巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)所創作的大量賦格曲與複音音樂等作品中，我們可以看到這一時期的音樂家們試圖透過理性化的技術，使音樂以某種預定的方式表現在聲音的藝術裡。

進入十八世紀後，受到啟蒙運動的影響，人們解放個性、大膽創新，在藝術中自由地表現人的情感，因此情感論音樂美學得到更加地強化。其積極的意義在於，首次把音樂藝術的表情本質同人的自然本性結合，使音樂美學理論的探討與現實社會生活更為緊密的聯繫。鼓勵人們採用新的手法去表達內心感情，為之後浪漫主義時期的情感美學論思想的產生播下種子。

從葛路克(Christoph Willibald Von Gluck, 1714-1787)的歌劇改革到維也納古典樂派的音樂實踐，充分地展現出人性在解放中融入的新興資產階級的民主意識，這也正是使這種美學觀念在實踐中產生極大影響的關鍵所在。

浪漫主義時期

在浪漫主義時期的美學思想中，情感論音樂美學占有最突出的地位，可以說情感論幾乎就是浪漫主義時期的代名詞。而這一哲學基礎來自於德國哲學家黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)的客觀唯心論，他認為音樂更重要的是它內在的精神，而以此圍繞的音樂內容與形式則在這一時期作為首要命題進行探討。

十九世紀確立了以情為主、以樂傳情的音樂觀，也因此產生出了許多個性強烈、情感充沛的音樂創作，前奏曲(Prelude)、交響詩(Symphonic Poem)、幻想曲(Fantasy)等新興的音樂類型如雨後春筍般湧現。白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)、李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)、華格納(Richard Wagner, 1813-1883)等音樂家在音樂形式上的創新，更是成為了音

樂美學思想中音樂情感理論的代表。而這一時期情感表現的深度幾乎成為了衡量音樂藝術作品價值的基本標準，這些觀念促進了音樂藝術的發展，深深影響著整個時代。

而十九世紀後期，這種情感論美學觀念受到漢斯利克(Eduard Hanslick)的自律論(Autonomy)音樂美學的觀念衝擊，那種以考察音樂審美主題情感體驗為依據的美學思想，受到各種重視客體而強調實證方法的美學觀念的挑戰，使得人們開始對音樂藝術與情感的關係上升到了一个新的高度去繼續探尋。

二十世紀現代主義

以上的美學觀點爭論一直延續著。二十世紀音樂趨向於多元化發展，表現主義音樂(Expressionist music)和新古典主義音樂(Neoclassicism Music)成為重要的代表流派，他們繼續在音樂情感的表現上堅持著各自的立場，但都同時推進了音樂藝術的發展。這一時期的音樂家們，在創作技法方面作了大量的探索，情感的抒發不再是音樂的主要目標，對作品的「歌唱性」也賦予了更加複雜的內涵和標準，但仍有一部分人延續著晚期浪漫主義的創作道路，堅持寫作傳統意義上的抒情音樂，用音樂表現自己的內心情感、滿足聽眾的需要、追求樸實而富有歌唱性的旋律特色，與這個時代的發展方向背道而馳，他們由此而被看作是「保守派」。但是這些保守派作曲家的作品往往受到大多數聽眾的喜愛，從這個角度說明抒情音樂並沒有被時代所拋棄，相反地，它仍具有不容忽視的重要性，巴伯的創作正好反映了這一特徵。

巴伯創作中抒情性風格的形成，與他的家庭環境、生活、學經歷等有著不可分割的密切關係。筆者將形成原因歸納為以下四點：

一、受到正規而傳統音樂教育的影響

巴伯從小受到傳統古典音樂的薰陶，又接受了正規的學院式教育，對他未來的音樂創作有著重要的影響。巴伯自六歲起開始學習鋼琴，七歲學習作曲，並創作了一些優秀的作品。十一歲時，巴伯開始學習管風琴，還嘗試創作幾首管風琴作品以及一些聲樂作品。1924年，巴伯進入柯蒂斯音樂學院，開始接受專業的音樂教育，學習鋼琴、聲樂以及作曲等，其中學習聲樂的經歷為他日後在聲樂創作中的突出表現奠定了基礎，在作曲的學習上，巴伯也接受了嚴格的訓練，包括學習傳統的對位法、賦格和經文歌等。

二、多次歐洲旅行的影響

巴伯一生在歐洲度過了大量的時間，但他並未接觸到太多歐洲大陸正在流行的現代音樂，而是恰巧感受到很多傳統音樂魅力。與美國熱情、豪放的特徵相比，風格迥異的歐洲社會與文化也對它產生深遠影響。施瓦次(Elliott Schwartz, 1936-)與柴爾茲(Barney Childs, 1926-2000)認為：「巴伯的音樂，不像哈里斯(Roy Harris, 1898-1979)和早期的柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)那樣，而是有意識地迴避美國化風格，與歐洲浪漫主義的傳統作聯繫。從另一方面來說，他的教育背景不是新古典主義的斯特拉溫斯基式的，而是有傳統義大利歌劇和聲樂音樂的要素。²⁹」

1928年夏天，巴伯第一次至歐洲旅遊，在威尼斯和維也納拜訪了奧地利著名的音樂學家曼迪切夫斯基(Eusebius Mandyczewski, 1857-1929)和波蘭裔美國作曲

²⁹ "His music, unlike that of Harris and early Copland, is not consciously evocative of America, but is allied, rather, to the traditions of European Romanticism. Similarly, his background and training are not identified with the Stravinsky-Boulangier school of neo-Classicism, but with Italian opera and vocal music in general." Elliott Schwartz & Barney Childs, *Contemporary composers on contemporary music* (New York: Da Capo Press, 2009), 165.

家安賽爾(George Antheil, 1900-1959)。巴伯在一封信中曾提到：「安賽爾非常了解所有年輕的美國作曲家，……他認為我的音樂是強烈的……而且有一項重要的技術——接受感覺。³⁰」

三、姨丈霍莫的影響

如果說巴伯在事業中是成功者的話，那麼他的姨丈有著極大的功勞。他對巴伯創作風格的形成起到了關鍵作用。霍莫不僅幫助巴伯修改作品，並且對他的創作思想進行正確的引導。巴伯無論在哪裡，都詳細地寫信給霍莫，講述他的音樂創作過程，探討有關音樂創作思想的問題。這些信件極具深度，成為研究巴伯的有益資料。

巴伯在青年時對自己的發展前途有所思考，他曾向霍莫提出一個問題：「從我的這些作品中，我能成為一個作曲家嗎？如果可以，那我將如何發展我的事業？」³¹霍莫在慎重考慮後，針對性地給巴伯提出三個要求：

「第一，發揮興趣，將其即時地轉化為創作的激情，展現在所有的音樂形式中，進而影響到整個生活狀態。創作品味主要來自於對重要、偉大作品的深入了解，並要多聽音樂會，要熟悉最好的音樂；第二，找一位優秀的作曲教師，有必要每周上一節專業課；第三，像莫扎特和貝多芬那樣，掌握一件樂器，鋼琴或小提琴均可，如能都堅持更好。³²」

³⁰ "He says he knows all the young American composers thoroughly.....He said that my music was intense.....he said I had a big technique, in the accepted sense." Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 57.

³¹ "Do you think from these works of mine that I can become a composer? And if so, what should I do to further my musical career?" Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 17.

³² "The first is the development of a taste that should, in time, amount to a passion, for the best in music in all forms.....Your whole life will be influenced by the forming of your

在巴伯就讀柯蒂斯音樂學院後，霍莫又給他提出了一些要成為一名作曲家必須遵循的原則。他說：「如果你是自然、自發的而不是有意識的寫作，你將形成自己的風格。它有無意識的魅力，令人如此難以捉摸，無論在藝術上還是生活中都很有價值。³³」自發性和誠實是霍莫思想中的關鍵詞。後來在霍莫的另一封信中，他又強調時間可以作為作品質量的檢測，而誠實的感情則是藝術的主要價值。從威爾弗瑞德·邁勒斯(Wilfrid Mellers)的評論中可以證明巴伯的確將這些建議付諸於實踐。他說：「他不必刻意回避他的浪漫主義，只要繼續保持內心的真誠。³⁴」

四、文學作品和學習多種語言的影響

巴伯相當注重對外語和文學作品的學習與積累。他將閱讀過的文學作品作為歌詞或靈感在創作的過程中，大大提升了音樂作品中的抒情性，使之成為作者表現抒情性的有力依據。巴伯強大的閱讀能力使他能夠深入地理解詩詞的深刻含義，貼切地選擇最恰如其分的文字來表現意境。他偏好自然的、有特點的、幻想性和浪漫主題的詩作，因此也就選擇最與之匹配的旋律風格，從而增強了巴伯音樂作品中的抒情性。

在就讀柯蒂斯音樂學院期間，他花費四年時間學習德語，半年時間學習西班牙

taste in the next few years. Taste is formed by coming into close and intimate contact with the great works of the masters.....The second.....is to have a good teacher in composition. One fairly long lesson a week would be sufficient. The third thing is that you should master a practical instrument.....I should say either the piano or the violin, or, better still, both. That is what Mozart and Beethoven did.” Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 18.

³³ “If you write naturally and spontaneously, you will develop a style of your own, without being conscious of it. It is the unconscious charm that is so elusive and valuable, in art, as in Life.” Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 37.

³⁴ “He needed not to evade his romanticism, but to preserve its intimate integrity.” Wilfrid Mellers, *Music in A New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music* (New Jersey: Transaction Publishers, 1975), 196.

牙語，還花費了大量的時間用於研讀英、法文學作品。對巴伯來說，文學作品是激勵他音樂創作的強大來源，即使純粹的器樂作品也是如此，後來的管弦樂作品《醜聞學校》(*The School for Scandal*)和《為雪萊的一個場景而作的音樂》(*Music for a Scene from Shelly*)中都暗示出文學作品對其創作的影響。

筆者將巴伯的創作時期依據風格特色分為三個階段。

第一階段：早期(1929-1939)

抒情性高度發展，結構邏輯化，織體簡潔工整，有明確調性，遵循浪漫主義的路線，整體風格以傳統為基礎。

主要代表作品：

- 序曲《醜聞學校》(*The School for Scandal, op. 5, 1931-1933*)
- 《弦樂慢板》(*Adagio for Strings, op. 11, 1938*)
- 《第一號交響曲，作品九》(*Symphony No. 1, op. 9, 1935-1936*)

第二階段：過渡時期(1940-1947)

在保持抒情、優美旋律主題的基礎上，增加了不協和性與戲劇性，織體變得日益複雜化。現代作曲技術成分逐漸增多。

主要代表作品：

- 合唱曲《秒錶與軍械圖》(*A Stopwatch and An Ordnance Map, op. 15, 1940*)
- 歌曲《夏季錢幣上的女王頭像》(*The Queen's Face on the Summery Coin, op. 18, no. 1, 1942*)
- 歌曲《修道士與葡萄乾》(*Monks and Raisins, op. 18, no. 2, 1943*)
- 鋼琴曲《旅途》(*Excursions, op. 20, 1942-1944*)
- 《第一號交響曲，作品十九》(*Symphony No. 2, Op. 19, 1944-1947*)
- 芭蕾舞劇《米狄亞》(*Medea, Op.23, 1946-1947*)

第三階段：成熟期(1947-)

音樂在調性處理更加富於個性，更加不協和，也更加複雜，調性自由化的成份增多（部分無調性）；和聲進行不再遵循傳統形式，半音體系的微妙運用成為他熟練駕馭現代和聲記述的一個層面；對位在創作中的比重加大，運用更多的二度、七度、九度音程堆疊，對線條和和聲色彩的感覺較個性化，織體逐漸向「縱向旋律、橫向和聲」的形式發展；一些作品局部使用十二音列手法，將其作為輔助聲部，在主要聲部融入調性音樂，這是無調性作曲手法與有調性音樂相結合的一種大膽嘗試。

主要代表作品：

- 《鋼琴奏鳴曲，作品二十六》 (*Sonata for Piano, Op. 26, 1949*)
- 歌劇《凡妮莎》 (*Vanessa, op. 32, 1956-1957*)
- 《鋼琴協奏曲，作品三十八》 (*Piano Concerto, Op. 38, 1960-1962*)
- 歌劇《安東尼與克婁佩特拉》 (*Antony and Cleopatra, Op. 40, 1966*)

第三章 巴伯《小提琴協奏曲》創作背景、風格與地位

第一節 樂曲創作背景

巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》是巴伯在第二次世界大戰期間創作的作品，也是第一部受人委託創作的作品。在 1939 年的春天，美國費城的一位富商賽謬爾·菲爾斯(Samuel Fels, 1860-1950)³⁵，委託巴伯為一名俄國小提琴家布里塞利(Iso Briselli, 1912-2005)³⁶創作一首小提琴樂曲。

在當時，布里塞利才開始準備建立自己的獨奏生涯，而巴伯已被大眾公認為一位重要的年輕作曲家，因此菲爾斯認為委託巴伯創作樂曲的這個行動，對於布里塞利的演奏生涯會有很大的幫助與進展。

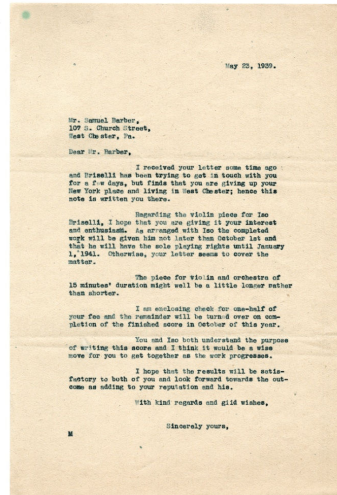
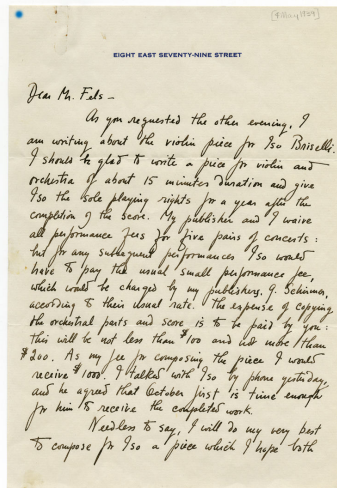
在 1939 年 5 月初的一個晚上，菲爾斯夫婦親自與巴伯見面，討論關於委託創作的事宜，菲爾斯偏好幻想曲(Fantasy)或是給小提琴與樂團的協奏曲(Concertino for Violin and Orchestra)的形式。巴伯事後考慮的結果，在 1939 年 5 月 4 日時，寫了一封信給菲爾斯。

在信中，巴伯告知他決定為布里塞利創作一首大約十五分鐘的小提琴協奏

³⁵ 賽謬爾·菲爾斯，一位美國品牌“Fels-Naptha”洗衣肥皂的製造商，同時也是柯蒂斯音樂學院的董事會成員。

³⁶ 布里塞利，1912 年出生於烏克蘭的敖德薩(Odessa)，3 歲時跟隨他的父親學習小提琴，7 歲進入俄羅斯最負盛名的托里亞斯基音樂學院(Stolyarsky Conservatory of Music)，師從弗雷許(Carl Flesch, 1873-1944)，當時(Nathan Milstein)和(David Oistrakh)也在此音樂學院就讀。後來蘇聯戰火蔓延，布里塞利與家人失散，至德國定居，繼續與弗雷許學習小提琴。1924 年，弗雷許受到柯蒂斯音樂學院的邀請至學校任教，於是帶著自己的愛徒布里塞利，一同來到美國，進入了柯蒂斯音樂學院，並安排布里塞利居住在菲爾斯的家。因菲爾斯膝下無子，便認養布里塞利，成為他的養父及贊助人。同時，布里塞利也是巴伯在柯蒂斯音樂學院的同學，他們是第一批註冊入學的學生，在 1933 年 5 月一同完成學業。次年的 5 月 22 日，柯蒂斯音樂學院舉辦了成立十年來首次的畢業典禮，邀請先前已畢業的校友與當時的三十四位應屆畢業生一同參與。

曲，並且給予其作品完成一年後的免費演奏權，一年之後布里塞利就必須支付演出費給樂譜出版商席默爾(G. Schirmer)公司。還要支付創作費 1000 元美金，且要求菲爾斯先支付 500 元為訂金，同年 10 月 1 日完成作品後交至布里塞利，再支付剩下的 500 元。



【圖 8】1939 年 5 月 4 日，巴伯寫給菲爾斯的信件³⁷ 【圖 9】1939 年 5 月 23 日，菲爾斯的回信³⁸

在菲爾斯 5 月 23 日的回信中，表示他接受巴伯的要求，但條件是作品完成的時間不得晚於 10 月 1 日，並且要延長布里塞利的免費演奏權至 1941 年 1 月 1 日（原本是到 1940 年 10 月 1 日），也建議樂曲的演奏時間可以長一點。菲爾斯並在此信中附上一張 500 元的支票，並進一步表示他期待巴伯的創作。

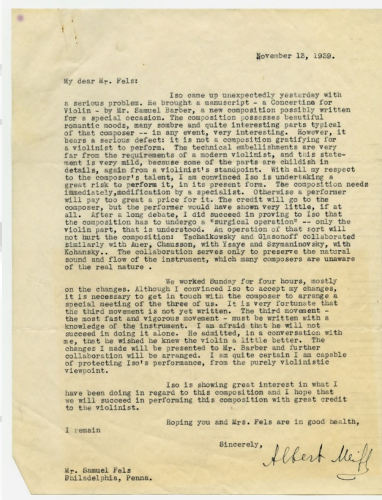
於是，1939 年的夏天，巴伯在瑞士鄉下的西爾斯－瑪利亞(Sils-Maria)開始創作樂曲的前兩個樂章。進度緩慢，但他仍希望能在 10 月 1 日的最後期限前完成這首協奏曲。然而，他的計畫被打斷了，由於第二次世界大戰即將爆發，因此所有

³⁷ Iso Briselli, "Handwritten letter to Fels dated May 4th," ISO BRISELLI, SAMEUL BARBER, & The VIOLIN CONCERTO, OP. 14, Image file, <http://www.isobriselli.com/> (accessed April 24, 2013)

³⁸ Iso Briselli, "In a letter of May 23rd," ISO BRISELLI, SAMEUL BARBER, & The VIOLIN CONCERTO, OP. 14, Image file, <http://www.isobriselli.com/> (accessed April 24, 2013)

的美國人被警告要離開歐洲，巴伯被迫在八月底返回美國，作曲也因而中斷。九月初輾轉地回到美國後，花了少許的時間與家人相處，他又到波科諾山(Pocono Mountains)繼續創作這首協奏曲。

在十月中旬，巴伯將已經完成的前兩個樂章的樂譜先寄給布里塞利過目。從布羅德的短篇傳記中記載布里塞利對此曲的評價為「樂曲太過簡單且輝煌不足」，³⁹但這個評價後來被布里塞利本人打回票，實際上，布里塞利很喜歡這兩個樂章的旋律與抒情風格且熱切地期待著最後一個樂章，⁴⁰但是布里塞利的指導教授梅夫(Albert Meiff)卻有完全不同的看法，甚至親自寫了一封信給菲爾斯，說明樂曲必須經過像他這樣的專家來審核才是正確的。梅夫在信中提到，他認為這兩個樂章的小提琴技巧太過簡單，如果布里塞利真的照這樣的樂譜去舉行首演，會嚴重傷害到自己的聲譽。



【圖 10】1939 年 11 月 13 日，菲爾斯的回信⁴¹

³⁹ Nathan Broder, *Samuel Barber*. (New York: G. Schirmer Inc., 1954), 35.

⁴⁰ 許多年以後，布里塞利說了另一種解釋，他說他認為前兩個樂章的協奏曲的確很優美，但第三樂章相較於其他協奏曲份量太輕了，讓他失望。他建議，可以擴展中間的部分發展成一首奏鳴迴旋曲式，但巴伯不考慮更動，於是他放棄首演。Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 193.

⁴¹ Iso Briselli, "A letter (November 13th)," ISO BRISELLI, SAMEUL BARBER, & The

巴伯顯然將這番話放在心上，並計畫要給予最後一個樂章有充分的機會來展示小提琴演奏者的技術能力，於是巴伯決定在法國巴黎繼續創作第三樂章。11月時巴伯將已完成的第三樂章樂譜寄給布里塞利，但布里塞利相當失望。他原本預計最後一個樂章在質量上能夠媲美第一和第二樂章，但實際上份量太過輕薄了，音樂風格毫不相干，而且長度太短，結構也不完整不足以放在最後一個樂章作為一個重要作品的壓軸。

布里塞利詢問巴伯是否要改寫第三樂章，可以給他時間修改並延遲首演時間，並建議巴伯將第三樂章的結構擴大，或許可以將它改變形式，也或許可以保留中間一部份的無窮動(*moto perpetuo*)，布里塞利認為這樣才是一首完整的、一流的協奏曲，但巴伯拒絕改變。布里塞利猜想，也許巴伯已經在為其他委託創作寫作，因此沒有時間修改，但無論出於何種原因，布里塞利依然非常失望，最後決定堅持自己的立場，選擇放棄協奏曲的首演。

在布里塞利將這首協奏曲退回給巴伯後，1940年8月，巴伯在麻州(Stockbridge, Massachusetts)拜訪了斯波爾丁(Albert Spalding)，因為巴伯有聽說這位著名的小提琴家希望找一首自己喜歡的美國小提琴作品在巡迴音樂會上演奏，於是自我推薦，向他展示了這首小提琴協奏曲，斯波爾丁看了作品就當場決定要演出這首。於是這首協奏曲最後在1941年2月7日由斯波爾丁獨奏小提琴，奧曼迪(Eugene Ormandy)指揮費城交響樂團於費城音樂學院進行首演。

1944年，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》由席默爾(G. Schirmer)公司出版，但巴伯還是繼續修改此首協奏曲直到最後於1948年再版。

1951年，由巴伯自己指揮，與他的小提琴家朋友特納(Charles Turner,

VIOLIN CONCERTO, OP. 14, Image file, <http://www.isobriselli.com/> (accessed April 24, 2013)

1928-2003)，在德國柏林(Berlin)和法蘭克福(Frankfurt)合作演出這首協奏曲。為了這次的演出，他們在巴黎與指揮家布雷茲(Pierre Boulez, 1925-)進行排練，而特納則接受羅馬尼亞小提琴家艾內斯科(Georges Enesco, 1881-1955)的指導，他對這首協奏曲有極高的評價。

這首協奏曲直到現在仍然還是巴伯最常被演出的作品之一，例如費城交響樂團在曾經演出巴伯作品數量中，這首《小提琴協奏曲，作品十四》僅次於巴伯的弦樂慢板(*Adagio for Strings*)。⁴²

第二節 樂曲風格特徵

巴伯的創作風格，被評價為具有「新浪漫主義」(Neo-Romanticism)的特點。⁴³他的音樂有著濃厚的抒情旋律，樸實的結構以及豐富的配器色彩。曲風偏於傳統，卻也不保守，特別是在四〇年代，他寫出了一系列具有現代風格的作品，成為他很有特色的一個創作階段。《小提琴協奏曲，作品十四》便是巴伯這一階段的代表性作品。

這首協奏曲共有三個樂章，相當具有典型的巴伯作品的特點，旋律典雅迷人，同時也表現出強烈的主觀情感，具有豐富的內心情感變化。強烈的對比性，具體表現在整首的旋律、節奏以及速度上。

巴伯在前兩個樂章中充分運用了小提琴豐富的抒情特性。第一樂章份量很重，具有強烈的戲劇性張力以及恢宏的氣勢，音樂跌宕起伏，多采多姿，相當激盪人心；第二樂章旋律緩慢優美，在超脫塵世的寧靜中帶有一種深沉，似乎沉醉

⁴² Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 201.

⁴³ 新浪漫主義，乃後期浪漫主義，或稱後期浪漫樂派，約在 1890 年至 1910 年。後期浪漫主義，在多彩自由的發展中，企圖追求古典主義之統一，而將交響曲、奏鳴曲建立在不用語言表達音樂內容之絕對音樂(Absolute Music)上。

於田園風光之中但又擺脫不了世俗的憂慮；第三樂章則具有無窮動的風格，粗曠的旋律線條、尖銳不和諧的音程，以及持續性的節奏音型讓人喘不過氣來，富有刺激性。

這是巴伯音樂所具有的兩面性，也是他所經歷顧的時代背景寫照，「和平」與「戰亂」。筆者認為，巴伯此曲的創作，是以表現「美」為核心，並將其多元化的發展，表現出整首作品的旋律之美、節奏之美、速度之美和性格之美。同時，在音樂的風格上也融合了抒情與輕巧、寂靜與活潑的性格特徵，展現出整首作品的多樣化風格。

第三節 樂曲在二十世紀的地位與重要性

二十世紀上半葉的歐洲，在音樂的風格形式上出現了各種不同的樣貌，如新古典主義(Neo-classicism)、新浪漫主義(Neo-Romanticism)、序列主義(Serialism)、原始主義(Primitivism)、機率音樂(Aleatory Music)、電子音樂(Electronic music)、以及微分音樂(Microtone)等相互依存並相互對峙。

為了更深入了解二十世紀的音樂，筆者從旋律、和聲、調性觀念、節奏、織體、配器和曲式七個因素方面，來剖析二十世紀現代音樂的主要特徵，並且加以分析出巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》所具備的二十世紀音樂特徵。

一、旋律

無論是古典樂派作曲家那種注重形式美的旋律，還是浪漫樂派作曲家充滿抒情意味的曲調，都已不再是二十世紀現代樂派作曲家的榜樣。他們感興趣的是，節奏自由的葛雷果聖歌(Gregorian Chant)、精巧多變的中世紀與文藝復興時期的音樂，以及巴洛克的華麗賦格，甚至跨出歐洲，至東方攝取靈感，希望能捕捉到東方旋律中的自由並富於即興的特徵。

也就是說，二十世紀的作曲家不願再按照過去的所謂「標準模式」去塑造自己的旋律，不願把自己的旋律硬塞進四小節或八小節的規範中。對於一個動機，只想陳述一遍而不是兩三遍，「對稱」和「重複」的結構原則對他們來說不是那樣重要了。他們所追求的是一種充滿活力、緊張卻有序的旋律線。在這種旋律線中，任何多餘的東西都被消除。聽眾要理解這樣二十世紀音樂旋律，需要敏銳的感應以及毫不鬆懈的注意力。

二十世紀的旋律已擺脫了與聲樂的血緣關係，簡單地說，並不以人聲能否勝任為前提。這種旋律中充滿了大跳與參差不齊的轉折。音域極寬，富於動力而且直來直去棱角分明。當然，二十世紀的音樂作品中也不乏具有歌唱性很強，易被人們接受與理解的旋律，但也確實有許多作品中的旋律反映出上述新的旋律觀念。例如，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》中第二樂章的段落（見【譜例 1】）

4 Più tranquillo (sempre in 2)

p cantando liberamente

ten.

a piacere

trattenuto

cresc. allarg. affrettando molto rall.

5 lunga

【譜例 1】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 49 至 59 小節

其中富有棱角的線條、音域的跳進、不太自然的音序等等，讓人乍聽起來，不太像是一條旋律，但經過仔細地反覆聆聽，就會逐漸顯示出它真正的輪廓線條，這時我們才終於了解，儘管它線條較為堅韌曲折，但確實是一句內涵深刻且名符其實的旋律。

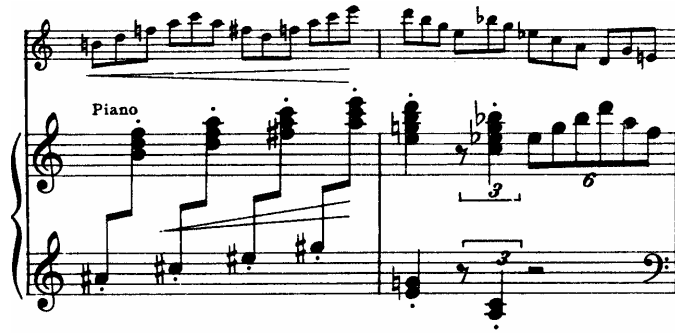
人們常說現代音樂已經拋棄了旋律，實際上，意思是說現代音樂已經不再用過去人們所熟悉的方式表達樂思而已。只要不再用自己過去慣用的標準來衡量近現代音樂中的旋律，我們自然就會對這種新鮮並充滿生命力的旋律做出響應，就會認真地體會及理解。同時，我們也會領悟到，旋律在今日並未受到冷落，它在現代音樂中正像在傳統音樂中那樣，仍然是一個十分重要乃至主要的表現因素。

二、和聲

二十世紀音樂中一個常見的手法，是在傳統的三和弦的基礎上以三度繼續加音，結果就構成了九和弦、十一和弦，乃至於十三和弦。像這樣以三度堆疊的和弦如果達到七個音的堆疊（十三和弦），等於將傳統中三種不同功能的和絃結合在一起了。⁴⁴這類和弦不僅加深了音響的不協和性，同時也加強了音量，這也正是二十世紀作曲家所追求的效果。

這類和弦在功能上具有多元性，稱為「複和弦」(Polychord)。如果一個複和弦中的各個三和弦各自獨立運動，則會造成好幾層不同的和聲進行同時分頭進行的結果，這種創作手法在原則上和以往以不同旋律線條結合在一起的對位是一樣的，不同處只在於改用和弦的進行取代以往的單音旋律，給音樂的和聲空間帶來了立體感。（見【譜例 2】）

⁴⁴ 三種不同功能的和絃，意指大三和弦、小三和弦以及減三和弦。



【譜例 2】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 62 至 63 小節

不同和聲層次彼此碰撞，產生了一種明亮、雄渾、生氣勃勃的音響效果，與纏綿悱惻的浪漫樂派和聲語言是大不相同的。而四度堆疊和弦的出現，更是突破了三度堆疊傳統的第一步。（見【譜例 3】）



【譜例 3】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 48 至 49 小節

一旦突破了三度堆疊和弦的這個臨界點，其它各式各樣結構的和弦便紛紛接踵而至，如五度堆疊和弦。（見【譜例 4】）



【譜例 4】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 小節

複和弦與非三度結構和弦造成了和聲功能傳統觀念的削弱。現代作曲家在組織這些音響時，往往從不協和音程，與緊張度等更廣泛的對比關係中，來改善各個音響的功能意義。現代和聲與傳統的另一個最大區別，則表現在對待不協和音的態度上。根據傳統和聲的觀念，音樂在受到不協和音響的短暫干擾之後，應當再度回到協和的狀態中來，這便是所謂不協和音的解決(Resolution)，但在二十世紀的作曲家卻往往對不協和音響本身更感興趣而不太關心它的解決，而這些不協和音響正是生動地反映出現代社會生活中高度緊張的狀態。與這種新的和聲語言發展的同時，人們發現自己的聽覺能夠與之適應，逐漸具備了吸收各種複雜音響的感受能力，二十世紀作曲家們正是利用並發展了這種能力。二十世紀作曲家在更新音樂語言的過程中所付出的種種努力，更多的是表現在和聲方面，他們最突出的成就，或許也正表現在這一方面，所以，正是他們的和聲語言賦予了二十世紀現代音樂最顯著及典型的特徵。

三、調性觀念

為了使音樂從大小調體系的桎梏中解脫出來，二十世紀的作曲家找到了一條行之有效的道路，就是擴大原有的調性觀念。擴大調性觀念的最終結果，便出現

了十二音列。十二音列這種創作手法就是排除傳統大小調的觀念，平等地重視每個音符的地位，調性的界限因此被擴展到極端的狀態，同時，傳統領域中的調式特徵及調式間的對比關係也完全消失了。二十世紀作曲家們突破大、小調體系，擴大調性觀念的具體做法，還可以舉出下列幾個主要例子：

調性縱向

在十八、十九世紀的作品中，大調與小調是透過前後並置來進行對比，表現為一種橫向關係，但二十世紀的作曲家則往往將它們同時堆疊來進行音樂，形成一種縱向關係。尤其是同主音大小三和弦的運用，⁴⁵這種現象在巴爾托克(Bartók, Béla, 1881-1945)作品中是很常見的，這種和弦主要表現為同一個主音上同時具備了大三度、小三度兩種音程關係和音響效果。當然，調式的縱向，並不僅限於大、小調之間，以及和弦結構方式上。它可能發生在其它各種調式之間，也可能透過兩種以上不同調式的旋律線條的縱向結合而表現，這便是所謂的「多調性音樂」(Polytonality)。

調性的迅速轉換

一般而言，在現代作品中，調性變化的時間距離不像以往那樣清晰了，轉調的過渡過程也往往被省略。一個調性可能突然被另一個所代替，於是造成調中心不斷移動的閃爍感。(見【譜例 5】)

⁴⁵ 同主音大小三和弦的運用，將大三和弦與小三和弦疊置在一起，這是巴爾托克在創作中所特有的一種和弦結構形態。

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into three sections by brackets at the top, labeled 'B大調' (B major), 'G大調' (G major), and '降B小調' (B minor). The first section is in B major, the second in G major, and the third in B minor. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and a fermata over a note in the bass line.

【譜例 5】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 18 至 21 小節

從譜例中我們可以看到，過去認為不屬於該調的和弦也可以在該調中自由運用了。事實上，作曲家們往往並不認為這種現象是轉調，而是把它看作調性的擴展。

各種調式的廣泛應用

從西元六世紀的葛雷果聖歌(Gregorian Chant)直到十六世紀帕勒斯特利納(Giovanni Pierluigi da Palestrina, ca.1525-1594)的作品，在長達約一千年的漫長過程中，教會調式一直是歐洲音樂的語言基礎，而現代作曲家們正是利用這種單純質樸的語言來取代浪漫樂派過於濃厚的和聲音響。作曲家們不僅從古老的教會調式中尋求生機，而且熱衷於從非歐洲國家的音樂中汲取營養，各種各樣的調式音階紛沓而至。如在第一樂章中的一個段落，使用了弗里吉安調式(Phrygian mode)。(見【譜例 6】)



【譜例 6】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 27 至 32 小節

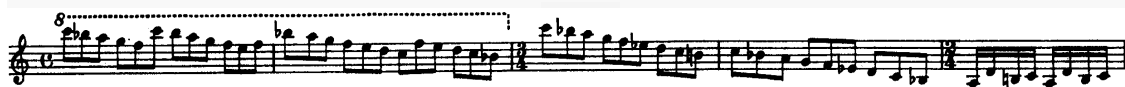
從巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、韓德爾(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)起，直到柴科夫斯基(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)等作曲家，大、小調體系整整統治了三百多年。這個曾經發揮過巨大作用的體系一旦開始解體，音樂語言必將以一個嶄新的面貌出現在人們面前。

四、節奏

為了擺脫標準節拍的束縛，二十世紀作曲家首先從不對稱的模式中尋找出路；世紀初的一些詩人也曾提倡一種無格律的自由體詩歌。所有的這些都反映出當代藝術中所存著的那種背棄常規、追求意外效果的傾向。

二十世紀的作曲家覺得以四小節為一個樂句的方整性結構太過平淡，預示性太強，缺少冒險精神，於是他們常常用一些不對稱的節奏來向聽眾的聽覺慣性挑戰，讓聽眾經常保持在一種警戒的狀態中，音樂也往往因此而妙趣橫生。為了克

服方整性，創作上使用各種奇數節拍，並熱衷於在這些奇數節拍中細分出各種複雜的組合方式，例如五拍子(3+2 或 2+3)；七拍子(4+3、2+3+2、3+4)；九拍子(5+4 或 4+5)，甚至十一拍、十三拍等等。除此之外，還可能隨時更改拍號。在這種情況下，小節線也就漸漸失去它原本的意義了。(見【譜例 7】)



【譜例 7】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 169 至 173 小節

為了尋找新的節奏花樣，作曲家同樣往古代、非歐洲地區以及歐美民間音樂中尋找靈感。散文式的葛雷果聖歌、各聲部不受統一強拍支配的中世紀經文歌、牧歌等等，都成了現代作曲家的創作楷模；原始藝術、東方藝術中的節奏都在現代音樂中投下它們的影子；當代生活中的機械運動，爵士樂的切分節奏等等，也對現代音樂產生了深厚的影響。(見【譜例 8】)



【譜例 8】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 3 至 4 小節

上述這些原因相互影響並共同匯集，形成了二十世紀音樂中緊張但富有彈力的新式節奏。

二十世紀音樂中的節奏之所以呈現出如此的面貌，和當代作曲家們新的節奏審美觀是分不開的。十九世紀的作曲家主要是從民間舞曲以及鄉村生活場景中汲取節奏的感覺；而二十世紀的作曲家不是這樣，他們覺得首先捕捉自己周圍生活中那種鬧哄哄的節奏律動，正是現代城市生活的繁忙景象以及工業機器生產條件下的運動脈搏。如果說十九世紀的作曲家注重於和聲和音色；那麼，二十世紀作曲家們對節奏另眼相待，並提高了它在結構因素中的地位，以彌補過去音樂發展中的不平衡現象。⁴⁶對聽眾來說，只要經過一個適應階段就會發現呈現在面前的是一個充滿動力，並與這個新時代精神相一致的、氣象萬千的新節奏世界。把節奏從十八、十九世紀四平八穩的模式中徹底解放出來，確實是二十世紀音樂在歷史上所做出的一項非常重大的突破。

五、織體

二十世紀作曲家對晚期浪漫派音樂中虛張聲勢、華而不實的作風不以為然，這一點已見諸前述。因此，他們也決定擯棄晚期浪漫派作曲家所喜愛的臃腫堆砌的厚重寫法。為了讓音樂表達能夠更加順暢無阻，他們覺得減輕織體負荷是一項首當其衝的工作。於是，以巴赫為典型代表的對位手法再度受到廣泛地重視。晚期浪漫派音樂中密集和弦式寫法，被純樸的線條所替代；厚重的和聲音響讓位於以旋律為主體的生動透明的織體。線式思維的復興，實際上正是追求風格上的集中、表現上的淨化。協和音響促成結合，不協和音響導致分離。基於這樣的認識，過去的大師們在組織各個線條時，總是在聲部交融的支持點上採用協和或不完全

⁴⁶ 音樂發展中的不平衡現象，意指旋律的變化多樣性，但節奏始終如一，較無改變。

協和的音響關係，以保持織體的融合；二十世紀的作曲家們則不然，他們的和聲觀念已有了很大的改變，他們並不企圖用過去的手法來融合織體。對於他們來講，聲部的各自突顯、音樂的動態強烈才是尤其重要的事。於是，以不協和音響為主的對位方式就成了現代音樂織體的一個重要標誌了。（見【譜例 9】）

The image shows a musical score for Example 9. It consists of four staves: a solo violin (labeled 'solo'), a viola (labeled 'Vla.'), a violin (labeled 'Vc.'), and a cello (labeled 'Cb.'). The solo violin part is marked 'un poco agitato (ins)' and 'allargando'. The string parts are marked 'arco' and 'p'. The score is in 2/4 time and features dynamic markings like 'f' and 'p'.

【譜例 9】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 45 至 47 小節

筆者認為，我們應當把對位法的復興看作是二十世紀音樂的一項重大成就。音樂中的縱橫關係，在十九世紀中由於過分強調和聲的作用，曾經一度受到破壞；今日在新的和聲條件下，它得以恢復正常。

六、配器

隨著織體寫法由縱向和聲式往橫向對位式的變革興起，一種新的管弦樂風格同時誕生了。二十世紀的作曲家們再度回到了古典樂派的理想中，極力追求清晰的聲部線條和透明的樂團織體。他們一反浪漫派音樂中使不同音色同時並存相互融合滲透的做法，力圖使每件樂器都能在音響總體中得到突出。他們不再用許多不同樂器組的音色來加強同一條旋律，而寧願使用單一的音色，又回到像十八世紀的配器原則那樣變得十分明確。新的配器法使音樂不再是過去那種川流不息的

和聲融合體，而成為各條不同音色的旋律線交織運動的綜合結果。

為了克服十九世紀配器法中聲部過於擁擠、音響過於厚濁的現象，現代樂派作曲家們強烈地縮減樂器數量。為了在必要時能突出，作曲家們寧願讓某些樂器長時間地休息待命，這一點也與過去的作風不同，不再把華格納式的輝煌樂團效果奉為至上的典範。削冗刪繁之後，現代作曲家的總譜中，呈現出一派清新暢快、簡潔精練的景象。如巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章的開頭，只有雙簧管與法國號，以及弦樂聲部，相當簡潔。（見【譜例 10】）

【譜例 10】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 1 至 6 小節

作曲家這樣做的結果，事實上就把平靜的織體、清晰的樂思、細膩的表現、精致的效果等室內樂精神帶到交響音樂領域中來了。對待各種樂器的態度，現代作曲家們也與過去大相逕庭。當代作曲家們認為弦樂器的音色太接近人聲、於是不再讓弦樂器保持它在傳統樂團中的中心地位，而以木管樂器代之。色彩較為恬

淡的樂器因此而受到作曲家們喜愛，例如富有抒情意味的小提琴常被較為含蓄保守的中提琴取代。

隨著二十世紀音樂對敲擊性節奏的重視，打擊樂器也從過去的從屬地位一躍而成為常常擔任獨奏的樂器，各種各樣的打擊樂音響充斥著整個樂團。木琴和鐘琴的木板聲和金屬聲吸引了作曲家，甚至連鋼琴也作為打擊樂中的一員。為了開創新的音響資源，作曲家們首先在樂團中加入了特殊樂器，比如吉他和曼陀林等等。其次，又在常規樂器上運用非常規的演奏法來得到新的音色，比如長號的滑音，長笛的花舌彈吐，弦樂器用弓桿敲擊琴弦，甚至在琴橋另一邊演奏等等。即便是用常規方法演奏樂器，作曲家們也創造出別出心裁的新花樣，比如大量地在樂器的極端音域演奏等等。

在大膽探索與深入挖掘樂器性能之後，無庸置疑地，二十世紀作曲家的配器想像力與技術手法都超過了以往任何一個時代。同時，錄音、廣播等現代化通訊技術的廣泛應用，也有助於作曲家配器技術的迅速成熟。過去時代中，一個作曲家要花費幾乎大半人生時光才能累積的配器經驗，很可能被一個現代作曲家在很短的時間內就獲得了。

七、曲式

當音樂發展至二十世紀時，在音樂結構的各種因素之中，變化最小的可說是曲式方面了。曲式結構是一首音樂作品的基礎，統一與變化是它最基本的原則。儘管隨著時代的變遷，曲式也在不斷發生變化，但較為緩慢且萬變不離其宗，這個基本原則總是牢固地保持著。雖然大致情況如此，但在二十世紀的作品中也有著一些值得注意的新傾向。

概括地說，這些新傾向的核心就在於逐漸背離了古典與浪漫時期的對稱原則。⁴⁷同時，在二十世紀音樂中，樂句雖仍是結構的基本單位，但它的起止卻不像原來那樣清晰明確了；反覆雖仍是陳述的一項基本手段，但它卻往往被隱蔽或以不尋常的音程關係出現在意想不到的位置上。這些變革為樂曲的結構蒙上了一層面紗，模糊了它的輪廓。但也正因其如此，加強了結構細部的多樣性，增添了新鮮感。

總之，晚期浪漫派那種誇張絮煩的敘述方法和延伸過長的曲式結構，已為現代作曲家所擯棄。他們喜愛警句式的陳述方式和率直精練的結構狀態，將注意力集中在細節上的精緻、樂思的準確與手法的簡潔等方面。

這裡要強調的是，二十世紀作曲家在曲式觀念上的一些變化仍出之於傳統原則中。他們只是在繼承傳統的基礎上，加進了一些新的因素，以使傳統的原則能夠適應今日的要求。

在這樣新潮流的音樂環境下，筆者將範圍縮至小提琴的協奏曲來探討，各國的代表作品自然是層出不窮，且風格迥異多變。

在俄羅斯，葛拉祖諾夫(Alexander Glazunov, 1865-1936)所創作的《A 小調小提琴協奏曲，作品八十二》(*Violin Concerto in A minor, Op.82*)展現了濃厚的俄國民族風格。普羅科菲夫創作的《D 大調第一號小提琴協奏曲，作品十九》(*Violin Concerto No. 1 in D major, op. 19*)具有虛幻感，類似於印象主義的風格；《G 小調第二號小提琴協奏曲，作品六十三》(*Violin Concerto No. 2 in G minor, Op. 63*)則是具有明顯的俄羅斯風格。卡巴列夫斯基(Dimitry Kabalevsky, 1904-1987)創作的《C 大調小提琴協奏曲，作品四十八》(*Violin Concerto in C major, Op. 48*)吸收了俄羅斯現代音樂的曲風，具有怪誕喜感的風格。蕭斯塔科維奇(Dmitri Shostakovich,

⁴⁷ 古典與浪漫時期的對稱原則，認為只有以兩小節、四小節、八小節為基礎的結構方法，才是最清楚的表達方式。

1906-1975)創作的《A 小調第一號小提琴協奏曲，作品七十七》(*Violin Concerto No. 1 in A minor, op. 77*)與《升 C 小調第一號小提琴協奏曲，作品一百二十九》與(*Violin Concerto No. 2 in C sharp minor, op. 129*)兩部小提琴作品則是深受當時緊張的政治氣氛所影響。

在匈牙利，巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)所創作的《第一號小提琴協奏曲》(*Violin Concerto No. 1*)採用兩個樂章的結構，由慢到快的狂熱音樂風格；《第二號小提琴協奏曲》(*Violin Concerto No. 2*)融合了六首匈牙利民歌的主題變奏，代表了作曲家成熟的風格作品。李蓋悌(György Ligeti, 1923-2006)創作了五個樂章的《小提琴協奏曲》(*Concerto for Violin and Orchestra*)，其中第二和第四慢板樂章採用了巴爾托克的對稱原則(Symmetry)。⁴⁸齊馬諾夫斯基(Karol Szymanowski, 1882-1937)創作的《第一號小提琴協奏曲，作品三十五》(*Violin Concerto No. 1, Op. 35*)根據米辛斯基(Tadeusz Miciński, 1873-1918)的詩詞為基礎，具有東方的風情；其《第二號小提琴協奏曲，作品六十一》(*Violin Concerto No. 2 op. 61*)則融入了波蘭的民歌素材。

在英國，艾爾加(Edward Elgar, 1857-1934)是二十世紀小提琴協奏曲創作的先鋒，戴里厄斯(Frederick Delius, 1862-1934)、布瑞頓(Benjamin Britten, 1913-1976)等作曲家亦證明了英國小提琴協奏曲豐富和多樣的形式。

在德國，亨采(Hans Werner Henze, 1926-2012)的創作使用了十二音列技法，辛德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)的作品類似於巴赫的布蘭登堡協奏曲(*Brandenburg Concerto*)以及十九世紀交響協奏曲(*Sinfonia Concertante*)的回顧，苟

⁴⁸ Jonathan W. Bernard, "Space and Symmetry in Bartók." *Journal of Music Theory* 30, no. 2 (Autumn 1986), under "JSTOR," <http://www.jstor.org/stable/843574?seq=1> (accessed April 18, 2013).

貝格和貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)的作品則採用了十二音列，其中荀貝格的《小提琴協奏曲，作品三十六》(*Violin Concerto, op. 36*)，從十二音列中創造了抒情情感。

在義大利，雷斯匹基(Ottorino Respighi, 1879-1936)、卡瑟拉(Alfredo Casella, 1883-1947)、皮才悌(Ildebrando Pizzetti, 1880-1968)的作品較傾向新古典主義的風格，涅爾森(Riccardo Nielsen, 1908-1982)、馬里皮耶洛(Gian Francesco Malipiero, 1882-1973)、多納托尼(Franco Donatoni, 1927-2000)、馬代爾納(Bruno Maderna, 1920-1973)皆採用了嚴格的十二音列技法進行創作。

其他如波蘭的作曲家巴采維琪(Grazyna Bacewicz, 1909-1969)、彭德瑞茲基(Krzysztof Penderecki, 1933-)、盧托斯瓦夫斯基(Witold Lutosławski, 1913-1994)和法國的米堯(Darius Milhaud, 1892-1974)、馬悌農(Jean Martinon, 1910-1976)、弗朗切斯卡悌(Zino Francescatti, 1902-1991)、若利維(André Jolivet, 1905-1974)、迪悌耶(Henri Dutilleux, 1916-)等作曲家在小提琴作品的創作方面也成績顯著。

這些作曲家的小提琴作品在創作範疇和創作風格方面幾乎囊括了二十世紀所有的音樂形式。其中，齊馬諾夫斯基、葛拉祖諾夫、荀貝格等作曲家的小提琴作品也包含大量抒情優美和富有歌唱性的旋律，但這些作品的旋律風格卻和巴伯的《小提琴協奏曲，作品十四》中的風格不太相同，例如齊馬諾夫斯基創作的《第一號小提琴協奏曲，作品三十五》的旋律運用了十九、二十世紀的現代音樂技法以及大量構建在調性基礎上的現代和聲調性模糊化，使旋律中聽來有一絲的不協和；葛拉祖諾夫的《A 小調小提琴協奏曲，作品八十二》中的抒情旋律貫穿全曲，並運用到複音音樂中；荀貝格創作的《小提琴協奏曲，作品三十六》具有抒情旋律，但由於是建立在十二音列的基礎上，因此在音樂的可聽性方面有所欠缺。

而在同一時期的音樂創作方面，在美國是「百花齊放」的時代。以柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)、蓋希文(George Gershwin, 1898-1937)等為代表的作曲家由於對歐洲音樂傳統和現代音樂先進的創作技法進行了結合、吸收、發展並創新。從十二音列到表現主義、新古典主義、新浪漫主義，甚至包括爵士樂(Jazz)與黑人靈歌(Negro Spirituals)，還有微分音樂等，使美國本土音樂已經走到了前衛音樂的頂端。但在他們之中，巴伯卻是一個例外，他的音樂創作，堅持自己的歌唱性風格，運用二十世紀音樂語言緊密地結合歐洲傳統音樂浪漫主義時期的創作手法。在他的創作生涯中，僅創作了這一首小提琴協奏曲，而這部作品，正是巴伯展現歌唱性風格的代表作之一。在樂曲裡，巴伯運用了十九世紀末浪漫時期晚期的傳統調性、曲式結構，作為生活在二十世紀的現代作曲家，他在自己的這首作品也加入了一些現代的創作手法，如帶有模糊調性的樂句、不協和音，以及帶有色彩性的和聲語言等，並堅持以質樸、柔美和綿長的歌唱性旋律作為創作風格，具有相當的可聽性，得到了眾多演奏者和廣大聽眾的喜愛。以上這些因素，也使這首協奏曲成為二十世紀小提琴協奏曲的領域裡的一部佔據重要地位的作品。

第四章 巴伯《小提琴協奏曲》曲式結構分析

第一節 第一樂章曲式分析

全曲共三個樂章，採用的是傳統「快—慢—快」的速度結構。第一樂章為快板(*Allegro*)，奏鳴曲式，G 大調，四四拍子。整個樂章建立在三個基本的節奏動機上，三連音、後附點音符以及十六分音符音群。以下為第一樂章的曲式結構表。

段落		小節數
呈示部	第一主題	第 1 至 27 小節
	連接段	第 27 至 49 小節
	第二主題	第 49 至 66 小節
	結束句	第 67 至 78 小節
發展部	第一段	第 79 至 93 小節
	第二段	第 93 至 118 小節
	第三段	第 118 至 125 小節
再現部	第一主題	第 125 至 153 小節
	連接段	第 153 至 174 小節
	第二主題	第 174 至 190 小節
	裝飾奏	第 190 小節
	結束句	第 191 至 207 小節
尾奏		第 208 至 216 小節

【表 1】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章曲式結構表

呈示部

在沒有樂團的前奏下，直接由獨奏小提琴進入，與布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)《第一號小提琴奏鳴曲，作品 78》(*Violin Sonata No. 1 in G Major, op.78*)的第一樂章開頭很相似，優美的主題直接展現在聽眾面前。(見【譜例 11】)



The image shows the first four measures of the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata No. 1. The title is "Vivace ma non troppo". The score is for Violine (Violin) and Pianoforte (Piano). The violin part starts with a melodic line in G major, marked *p m.v.* The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked *p m.v. dolce*.

【譜例 11】 布拉姆斯《第一號小提琴奏鳴曲，作品 78》第一樂章，第 1 至 4 小節

從第 3 小節開始，旋律線條不斷向上發展，至第 8 小節達到頂點。(見【譜例 12】)



The image shows the first nine measures of the first movement of Samuel Barber's Violin Concerto. The score is for Violine (Violin). The tempo is marked *mf espress.*. The melody starts in the 3rd measure and rises steadily to a peak in the 8th measure, which is circled and labeled "頂點" (Peak). The 9th measure shows a dynamic shift to *p* and a change in the melodic contour.

【譜例 12】 巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 1 至 9 小節

第 11 小節開始 F 音的動機不斷重複再出現，在高音停留的時間更長且強弱對比的幅度更大，使其得到延伸與發展。(見【譜例 13】)

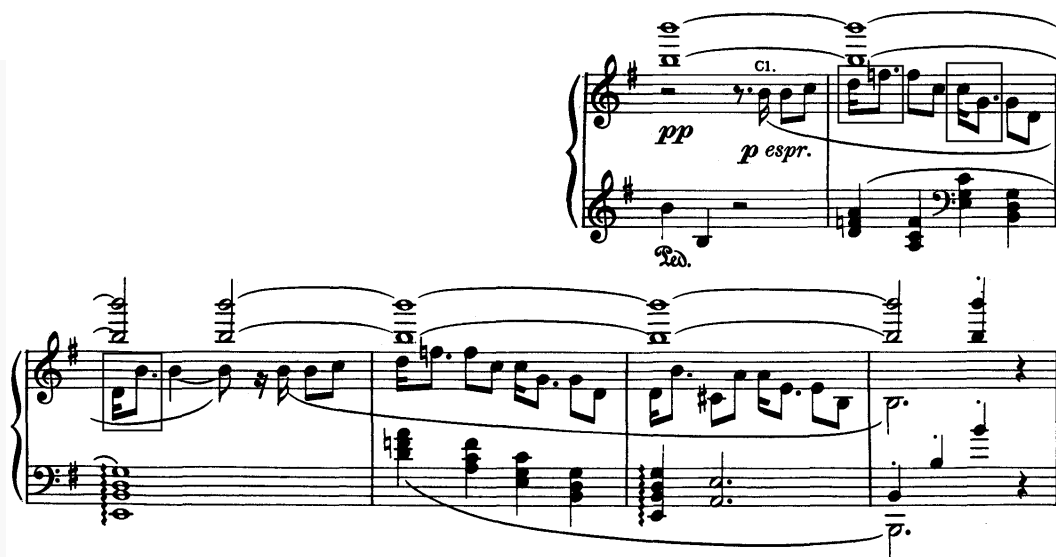
【譜例 13】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 11 至 14 小節

第 11 至 27 小節中運用了許多第一主題的節奏素材作變化。(見【譜例 14】與【譜例 15】)

【譜例 14】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章第一主題的節奏素材（第 1 小節）

【譜例 15】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 11 至 27 小節

在呈示部的連接段中出現了「蘇格蘭式」(Scotch snap)的節奏素材，前短後長的後附點音符，帶有歌謠式的旋律，並使用了弗里吉安調式(Phrygian mode)。(見【譜例 16】)



The image shows a musical score for Example 16. It consists of two staves: a piano part and a violin part. The piano part is in the upper staff, and the violin part is in the lower staff. The piano part features a Scotch snap rhythm (short note followed by a dotted note) and a Phrygian mode melody. The violin part is marked 'p' and 'p espr.'.

【譜例 16】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 27 至 32 小節

接著獨奏小提琴奏出一段如波浪似起伏的旋律，持續擴大發展並不停地作和聲的轉移。(見【譜例 17】)



The image shows a musical score for Example 17. It consists of two staves: a violin part and a piano part. The violin part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The violin part features a wavy, undulating melody with a Phrygian mode. The score is marked 'p espr.' and 'ten.'.

【譜例 17】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 32 至 39 小節

第 40 小節回到第一主題的旋律，由樂團演奏，轉為 E 大調，準備進入第二主題。(見【譜例 18】)

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, likely from a score for violin and piano. The first system is marked *a tempo* and *p espr.* (piano, spirited). The second system is marked *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The third system is marked *poco rall.* (poco rallentando) and *p* (piano). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

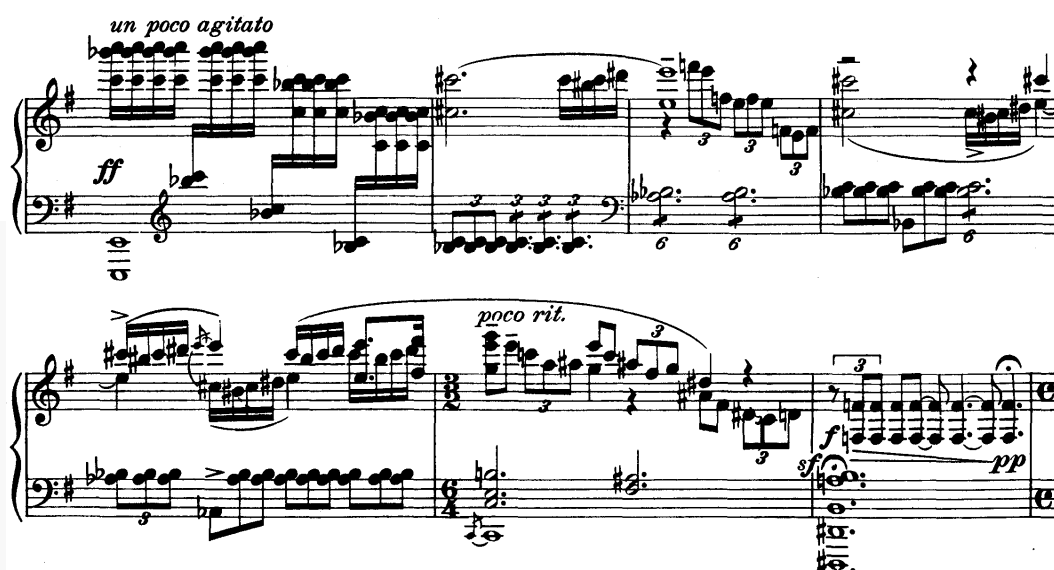
【譜例 18】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 40 至 49 小節

第二主題有別於第一主題的歌唱性旋律，使用十六分音符斷奏的節奏型與樂團作音型上的模進與反向變化，進入到此樂章的第一個高潮。（見【譜例 19】）

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system is marked with a box containing the number '4'. The tempo and mood instructions are: *p*, *grazioso e scherzando*, *a tempo, animando poco a poco*, and *ci.*. The second system includes the instruction *cresc. poco il poco*. The third system includes *f cresc. molto* and *mf p cresc. molto*. The notation features sixteenth-note patterns and dynamic markings.

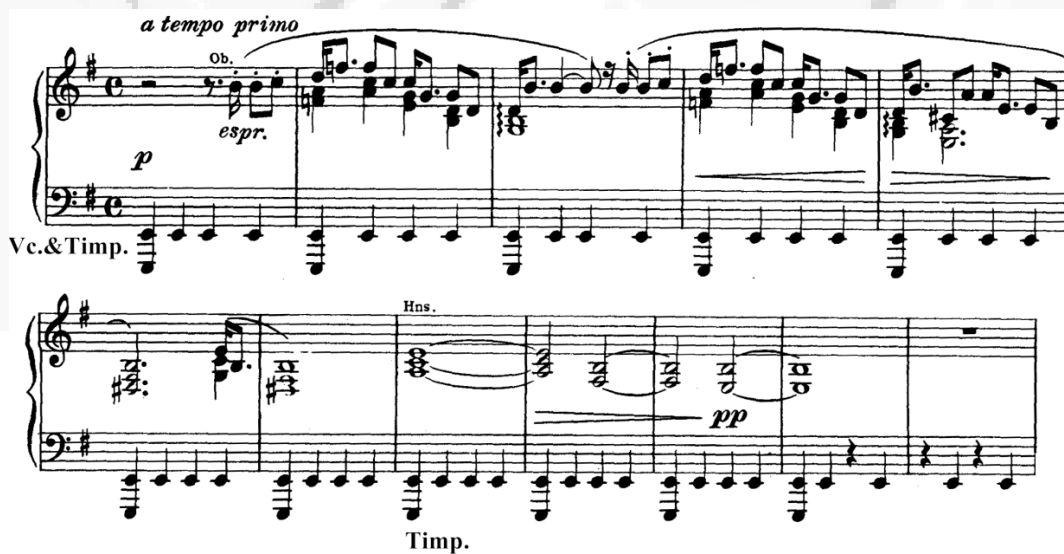
【譜例 19】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 49 至 59 小節

第 60 至 66 小節為一強烈的過渡段落，使用第一主題的素材作變化，準備進入呈示部的結尾句。(見【譜例 20】)



【譜例 20】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 60 至 66 小節

結束句運用了連接段的節奏素材，定音鼓以心跳般的持續節奏為低音進行，將此樂章的呈式部作一個平靜的結束。(見【譜例 21】)



【譜例 21】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 67 至 78 小節

發展部

發展部的開頭使用了降 E 小調的旋律小音階，與呈示部截然不同的調性。第 79 至 80 小節由獨奏小提琴以 *pp* 的音量演奏出三連音的上行旋律，最後停留在降 B 的長音上。第 81 至 84 小節，樂團的弦樂聲部使用了呈示部第一主題的動機作調性上的變化。(見【譜例 22】)

Un poco più mosso ♩ = 116

7

pp

p sempre espr.

Strs.

pp Pfte.

p

【譜例 22】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 79 至 85 小節

第 86 至 92 小節使用了呈式部第一主題第 15 至 18 小節的素材作節奏上的擴展變化。(見【譜例 23】與【譜例 24】)

【譜例 23】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 15 至 18 小節



【譜例 24】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 86 至 92 小節

從第 93 小節開始醞釀情緒，伴隨著定音鼓持續的低音節奏。第 105 小節之後樂團聲部以三連音的節奏素材不停地輪流出現，如瀑布流水般，從 F 大調轉至 G 小調，最後逐漸累積情緒至第 118 小節進入 D 大調達到發展部的高潮。（見【譜例 25、26、27】）

8] Più mosso

Musical score for Example 25, showing a piano accompaniment and a violin part. The piano part is in the lower register, featuring a steady bass line with some chords. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with various accidentals. Dynamics include 'Hns.' and 'mp'. A triplet marking is visible in the piano part.

【譜例 25】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 93 至 96 小節

9

p *poco animando* *cresc.*

wv.

pp

p cresc. *mf espr.* *Ob. & Hn.*

【譜例 26】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 105 至 110 小節

piú f

Strs.

f *ff*

10

piú animato Winds & Piano

ff brillante

【譜例 27】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 114 至 118 小節

發展部的第三段，樂團聲部使用了第一主題連接段的節奏素材作調性上的變化。(見【譜例 28】)



The image displays two systems of musical notation. The first system features a violin part at the top with a box containing the number '10' above the first measure. Below it is a piano part with the instruction 'più animato Winds & Piano' and 'ff brillante'. The second system continues the piano part with more complex rhythmic patterns. The music is in G major and 2/4 time.

【譜例 28】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 118 至 123 小節

再現部

由於發展部的不斷擴展推動，再現部一開始的情緒已達到第一樂章的最高潮。第一主題這次由樂團演奏，將原本呈式部的第一主題節拍增值，表現出波瀾壯闊的氣勢。(見【譜例 29】)



The image shows two systems of musical notation. The first system is a violin part with a triplet of eighth notes. The second system is a piano part with a complex rhythmic pattern, including a triplet of eighth notes. The music is in G major and 2/4 time.

【譜例 29】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 125 至 128 小節與第

1 至 2 小節的節奏對照

再現部基本上與呈示部只有調性上的差異。在第 146 至 147 小節轉至降 B 大調。

(見【譜例 30】)



【譜例 30】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 145 至 148 小節與第 19 至 22 小節的調性對照

第 190 小節的裝飾奏延續著再現部第二主題的情緒，使用三連音的素材作三組模進下行至延長音 G，再緩慢地作另一素材的上行模進準備進入尾奏。(見【譜例 31】)



【譜例 31】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章裝飾奏（第 190 小節）

第 191 小節之後的尾奏以連接段的後附點音符節奏動機為素材，逐漸將樂章帶入尾聲。第 208 小節樂團演奏第一主題的片段素材，暗示樂章回到一開始的調性，平靜地結束。(見【譜例 32】)



【譜例 32】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 208 至 210 小節。

第二節 第二樂章曲式分析

本樂章是典型的三段體，行板(*Andante*)，E 大調，六四拍子。在兩小節的簡短前奏之後，在樂團的烘托下，雙簧管奏出優美又略帶傷感的旋律，似乎把人帶入到一片飄渺神秘而又絕美異常的大森林裡。獨奏小提琴自 B 段才開始演奏。

段落		小節數
前奏		第 1 至 2 小節
A 段	a	第 3 至 7 小節
	b	第 8 至 14 小節
	a ¹	第 14 至 18 小節
連接段		第 17 至 30 小節
B 段	c	第 30 至 37 小節
	d	第 37 至 59 小節
A ¹ 段	a ¹	第 60 至 64 小節
	b ¹	第 65 至 71 小節
	連接段	第 71 至 83 小節
	b ²	第 83 至 89 小節
	d	第 89 至 95 小節
連接段		第 95 至 99 小節
裝飾奏		第 99 至 101 小節
尾奏		第 101 至 108 小節

【表 2】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章曲式結構表

此樂章使用了大量的四分音符作為節奏動機，至 B 段時出現了後半拍節奏型。(見【譜例 33】與【譜例 34】)



第 1 至 2 小節是第二樂章的前奏，樂團的弦樂聲部和法國號演奏沉靜且舒緩的旋律，為 A 段的音樂鋪路。(見【譜例 35】)

The image shows a musical score for the introduction of the second movement of Debussy's String Quartet, Op. 14. The score is for Horn I and II, Violin I and II, Viola, Cello, and Bass. The Horns play a melody marked 'marcato' and 'p'. The strings play a sustained accompaniment marked 'p' and 'con sord. sul c.'.

【譜例 35】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章前奏（第 1 至 2 小節）

在前奏的襯托下，第 3 小節開始，雙簧管演奏主題旋律，徐緩且略顯沉重（見【譜例 36】）。整個 A 段都是由雙簧管和大提琴聲部輪流演奏主旋律，獨奏小提琴到了 B 段才進來。

The image shows a musical score for the main theme of the second movement of Debussy's String Quartet, Op. 14. The score is for Oboe (Ob.) and piano. The Oboe plays the melody, and the piano accompaniment is marked 'mp espr.'.

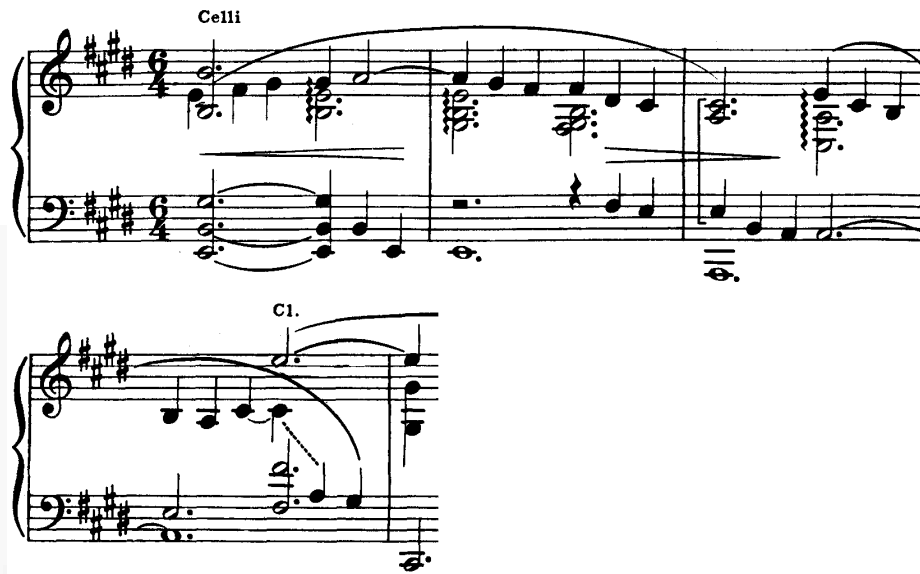
【譜例 36】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題（第 3 至 7 小節）

第 8 至 14 小節這一段使主題略帶變化，旋律線增長了兩個小節，旋律的幅度也得到拓展。(見【譜例 37】)

The image displays a musical score for Example 37, which is a variation of the theme from measures 8 to 14. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line in the bass clef. The variation extends the melody by two measures and increases its range.

【譜例 37】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題變化（第 8 至 14 小節）

第 14 至 17 小節開始大提琴聲部以低八度的音域再現了主題。(見【譜例 38】)



【譜例 38】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 A 段主題以低八度再現（第 14 至 18 小節）

經過了長達 30 小節的連接段後，進入此樂章的 B 段。第 30 至 36 小節，獨奏小提琴一開始以較弱的音量開始新的旋律，隨著旋律的上行，逐漸發展。(見【譜例 39】)



【譜例 39】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章 B 段開頭（第 30 至 36 小節）

第 37 至 45 小節，相較於 A 段，節奏動機有新的變化，出現了【譜例 34】的節奏動機。獨奏小提琴的旋律均為四分音符下行，與【譜例 39】中持續上行的旋律材料形成鮮明的對比。（見【譜例 40】）

The image shows a musical score for the second movement of Johannes Brahms' Violin Concerto in D major, Op. 14, No. 2. The tempo is marked 'Più mosso (in 2)' and the time signature is 2/4. The score is in G major. It features a solo violin melody with a descending eighth-note pattern, piano accompaniment with chords and arpeggios, and a string section with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'Strs.'.

【譜例 40】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 37 至 45 小節

第 45 至 48 小節，獨奏小提琴以短小有力的動機為素材，樂團也採用同樣的動機與獨奏小提琴進行穿插交替。(見【譜例 41】)

Un poco agitato (in 3)

【譜例 41】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 45 至 48 小節

第 58 至 59 小節，小提琴一長串的分拍子加三連音的音型，節奏有適當的自由度，帶有裝飾奏的性質。(見【譜例 42】)

【譜例 42】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 58 至 59 小節

第 89 至 94 小節，獨奏小提琴出現第一樂章的節奏動機，（見【譜例 10】的第 2 小節），樂團則以 B 段的音型為旋律與獨奏小提琴交替出現。（見【譜例 43】）

The image shows a musical score for Example 43, consisting of two systems of staves. The first system includes a violin staff (top) and a piano staff (middle and bottom). The violin staff has a circled measure number '8' and a boxed-in rhythmic motif. The piano staff has a boxed-in melodic line labeled 'B段音型'. The second system continues the piano part and includes a trumpet part (Tpt.) on the bottom staff. Performance markings include *piu f*, *stringendo*, *mf*, and *cresc. poco a poco*. The tempo/mood marking *stringendo* is written above the piano staff.

【譜例 43】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 89 至 94 小節

第二樂章的裝飾奏與第一樂章的裝飾奏十分相似，皆使用八度上行至最高音，再以八分音符與三連音的節奏型作結束。（見【譜例 44】）

The image shows a musical score for Example 44, consisting of two staves. The top staff features a decorative passage with a circled measure number '9'. The bottom staff continues the passage. Performance markings include *f a piacere* and *largamente*.

【譜例 44】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章裝飾奏（第 99 至 101 小節）

第 102 至 104 小節使用 B 段的節奏音型，樂團則以長音鋪底，此樂章平靜的結束。

第三節 第三樂章曲式分析

本樂章為急板無窮動(*Presto in moto perpetuo*)，輪旋曲式，A 小調，四四拍子。動機上使用快速的三連音音型，相較與前兩個樂章以較長線條為主的旋律採用了完全不同的素材。無論是從音型、速度、節奏上來看，都形成了強烈的對比。

段落	小節數
前奏	第 1 至 2 小節
A 段	第 3 至 12 小節
B 段	a 第 13 至 22 小節
	b 第 23 至 38 小節
	c 第 39 至 58 小節
A ¹ 段	第 59 至 68 小節
C 段	d 第 69 至 74 小節
	a ¹ 第 75 至 83 小節
連接段	第 84 至 104 小節
A ² 段	第 104 至 113 小節
D 段	a ² 第 114 至 129 小節
	e 第 130 至 136 小節
	f 第 137 至 145 小節
連接段	第 145 至 161 小節
尾奏	第 161 至 189 小節

【表 3】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章曲式結構表

兩個小節的前奏，由弱音的定音鼓演奏，為接下來獨奏小提琴的快速三連音音群作預告。(見【譜例 45】)



Timpani
(Tamburo
Militaire)

(coperti)

pp

The image shows a musical score for Timpani (Tamburo Militaire). It features a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth notes grouped into triplets, indicated by a '3' above each group. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The tempo or performance instruction is *(coperti)*.

【譜例 45】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章前奏（第 1 至 2 小節）

A 段的節奏輕巧快速，樂團的織體也是同樣的音樂性格，簡短有力，律動明顯。(見【譜例 46】)



p legg.

sf *pp*

p

The image shows a musical score for Violin and Piano. It features two staves: a treble clef staff for the Violin and a bass clef staff for the Piano. The time signature is common time (C). The Violin part starts with a triplet of eighth notes, marked *p legg.* The Piano part features a triplet of eighth notes in the bass line, marked *sf* and *pp*. The score continues with various rhythmic patterns and dynamics, including a *p* marking in the piano part.

【譜例 46】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 3 至 6 小節

B 段的獨奏小提琴延續了 A 段的節奏和速度，在旋律上作些微變化。(見【譜例 47】)



【譜例 47】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 13 至 22 小節

第 23 至 38 小節這一部分，嚴格上來說並未使用新素材和動機，而是在節奏的重音上作變化，凸顯出更鮮明的律動。(見【譜例 48】)



【譜例 48】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 至 28 小節

第 71 至 74 小節獨奏小提琴出現一長串之三連音以半音下行新素材，同時樂團作八分音符的反向上行。(見【譜例 49】)



The image shows a musical score for Example 49. It consists of two systems of staves. The top system is for the violin, featuring a long sequence of triplets that descend by half steps. The bottom system is for the piano, with the left hand playing a steady eighth-note pattern and the right hand playing chords. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic and includes the instruction 'Celli pizz. & Bsn.'. A 'dim.' (diminuendo) marking is present in the second measure of the piano part.

【譜例 49】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 71 至 74 小節

第 75 小節開始，以 B 段中的 b 段素材作調性上的變化。(見【譜例 50】與【譜例 51】)



The image shows a musical score for Example 50. It consists of two systems of staves. The top system is for the violin, starting with a measure marked with a box containing the number '5'. The piano accompaniment is marked with a piano 'p' dynamic. The piano part features chords and some melodic lines in both hands.

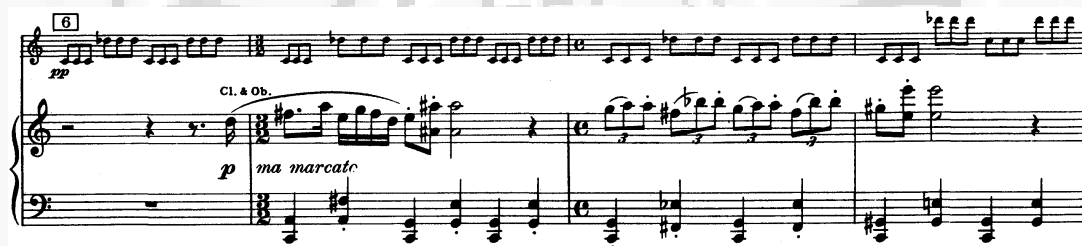
【譜例 50】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 75 至 79 小節



【譜例 51】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章 B 段中的 b 段（第 13 至

17 小節）

第 84 小節至 A² 段，獨奏小提琴為伴奏聲部，由樂團演奏主旋律。（見【譜例 52】）



【譜例 52】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 84 至 87 小節

第 104 小節回到第三樂章開頭的主題，由樂團演奏。獨奏小提琴在第 114 小節以分解和絃的姿態演奏，主旋律依舊由樂團演奏。（見【譜例 53】）

The image displays a musical score for Example 53, consisting of two systems of staves. The first system includes a top staff for woodwinds (labeled 'Ob. & Bsns.' and 'Cl.') and a piano accompaniment (labeled 'meno f'). The second system includes a solo violin part (labeled 'Strs.') and a piano accompaniment (labeled 'dim. poco a poco'). The score is in 3/4 time and features various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing marks.

【譜例 53】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至 120 節

第 137 至 145 小節獨奏小提琴使用泛音演奏，使這個段落帶有明亮又虛幻的奇特音響效果。（見【譜例 54】）

The image displays a musical score for Example 54, showing a solo violin part. The score is in 3/4 time and features a series of notes with circles above them, indicating harmonics. The dynamic marking is 'f brillante'.

【譜例 54】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 137 至 139 小節

第 145 至 153 小節以【譜例】的樂團聲部作為素材，不停地模進反覆變化。

(見【譜例 55】)

The image displays a musical score for Example 55, featuring five staves. The top staff is for the Bsn. (Bassoon), marked *pp* *senza ped.* and *Piano, S. Dr.*. The second staff is for the Piano, S. Dr. (Piano, Second Drum), marked *pp sempre*. The third staff is for the Cl. (Clarinet), marked *mp* and *stacc.*. The fourth staff is for VI. II (Violin II), marked *mf cresc. molto*. The fifth staff is for VI. I (Violin I), marked *mf cresc. molto*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

【譜例 55】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 145 至 153 小節

進入尾奏後，樂曲一直保持著高昂的情緒，至第 171 小節從四四拍子轉成三四拍子，第 173 小節轉成二四拍子，獨奏小提琴的節奏型也從三連音變成十六分音符群，最後激昂地結束全曲。(見【譜例 56】)

The image displays a musical score for Example 56, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

【譜例 56】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 169 至 177 小節

第五章 巴伯《小提琴協奏曲》演奏版本分析與詮釋研究

本章將針對此樂曲中的幾個主要段落，分析不同演奏家的詮釋手法，包括技術上及音樂上的演繹，再考量樂曲本身的音樂風格以及技術上的需求，整理出適合自己的詮釋方法。筆者以史坦(Isaac Stern, 1920-2001)、俄羅斯小提琴家柯岡(Leonid Kogan, 1924-1982)、夏漢(Gil Shaham, 1971-)，以及美國小提琴家希拉蕊·韓(Hilary Hahn, 1979-)等四個演繹版本為主，⁴⁹其餘版本為輔，作詮釋上的參考。

第一節 第一樂章

偉大的大提琴家卡薩爾斯(Pablo Casals, 1876-1973)認為：「當你持續地在觀察整首曲子時，表情豐富的語調會成為情感內容傳達的一個重要的因素。⁵⁰」因此，在第一和第二樂章的抒情旋律中，盡可能地擴大其音樂的表現力，以展現出情感內容。

【譜例 57】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 1 至 14 小節。

⁴⁹ 排序依照錄音年份，其餘錄音版本列表至附錄二。

⁵⁰ “Expressive intonation, when observed continuously throughout a composition, becomes a foremost factor in the communication of emotional content.” David Blum, *Casals and the art of interpretation*. (Berkeley: University of California Press, 1980), 108.

在此段落的速度和音樂表現上，史坦的速度是稍快於其他演奏者，甚至在第 4 至 5 小節作了漸快的詮釋，直來直往，非常的熱情；柯岡所演奏的速度是稍微前進且帶點自由度，在音色上跟樂團似乎有些隔閡，沒有融合在一起；夏漢的演奏速度中規中矩，在十六分音符處會稍稍加快，樂音悠揚，聽來有幸福的感覺；希拉蕊·韓是這四個版本中速度最緩慢的，但音色的刻劃也是最深刻、最吸引人，每顆音都雕琢地相當細緻。

由於第一樂章標示的速度為 *Allegro* ♩=100，因此筆者認為在速度上不宜太過緩慢，且必須將三連音與八分音符的節奏明確地區分，以穩定的節拍為基礎作音樂上的變化。速度上應依照巴伯的指示，將樂曲以一小節兩拍的方式思考，讓整個樂句能夠聽起來更加連貫，亦避免與第二樂章的速度太過相近而無變化。

史坦的速度稍快，但在樂句的連貫性上不是太嚴謹；柯岡在音色處理上的戲劇性極強，但時常出現的重音破壞了樂句的連貫性；夏漢與希拉蕊·韓所演奏的樂句連貫性極佳，尤其希拉蕊·韓在換弓或是換把位處，樂句聽來還是幾乎毫無破綻，十分完整，但筆者更加喜愛夏漢較具流動性的演繹。

樂句必須連貫，在技術上，第 1 小節的第四拍就要確認運弓的壓力，避免使樂句中斷。換弓的時候注意保持弓速和重量的一致讓音樂線條更長。運弓必須使用手臂下沉的重量，使弓毛與琴弦能適當的密合，奏出的音色與音響避免太過薄弱與輕浮。音色上需要特別注意每一個音的發聲，其飽滿度。

筆者認為，這一段落在音量上的變化是有順序的。依據音型的走向，從第 3 小節開始漸強至第 5 小節，再繼續漸強至第 7 小節達到樂句的高峰，稍微漸弱一點後，再從第 8 小節漸強至第 10 小節。在音量的控制上，史坦是屬於比較平順的，樂章開頭第一個音就十足的飽滿，直至第 8 小節達到最高音處，並沒有做太明顯

的漸強，但第 10 小節的漸弱表現得相當細緻；柯岡的演奏也是具有飽滿的音色，但是施力過量，有些粗野感；夏漢與希拉蕊·韓也是沒有太過明顯的音量變化。

而左手在換把位的移動，需避免破壞樂句的線條。持續的抖音能使換把位更為放鬆，並且使不同把位的音與音之間保持完美的線條。這一部份，希拉蕊·韓表現得相當完美。

由於此首協奏曲是富有抒情性及歌唱性的，因此在抖音的詮釋上可以參考二十世紀初至今的聲樂作品，必須有多變的抖音方式，才能產生許多音色上的變化。抖音的持續性也相當重要，以避免樂句的中斷。曲子的一開始，使用弧度較窄小的抖音，隨著旋律線條的變化上升，抖音的寬度及速度也應隨之加大，直至第 7 小節。

還有一點要特別提及，夏漢對滑音的運用較多，採用滑音來表現旋律的歌唱性，讓旋律顯得更婉轉柔和。（見【譜例 58】）




【譜例 58】夏漢對滑音的處理，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 5 與第 9 小節。

有時從譜面看似單純的作品反而在演奏上是相當困難的。例如莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 的小提琴協奏曲 (*Violin Concerto*)，時常作為大型國際比賽或是入學考試甄選的指定曲，筆者認為巴伯《小提琴協奏曲，作

品十四》就如同莫札特的作品般，在單純的旋律上，必須高技巧地演奏出乾淨、無瑕疵的音色，這就是困難的地方。

4
poco rall.
p
a tempo, animando poco a poco
grazioso e scherzando
cresc. poco a poco
f cresc. molto
7
8
5
un poco agitato
ff

【譜例 59】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 49 至 60 小節

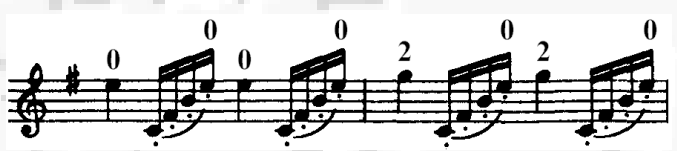

第 49 小節標示 *poco rall.*，但史坦完全忽略了這些速度記號，維持原速演奏；柯岡則沒有做出第 50 小節所標示的 *animando poco a poco*，整段速度偏慢；夏漢在第 49 小節做了很明顯的漸慢，具戲劇化，整個段落短促有力；希拉蕊·韓在  的節奏型中，將八分音符演奏得特別長，異於其餘三位演奏家。

為了使橫跨四條絃的拉奏更為容易，運弓時，右手手臂移動的角度要盡量減小，手腕關節必須盡可能地放鬆。一個良好的跳弓拉奏，有以下幾點關鍵：

1. 弓毛角度平坦；
2. 弓毛與琴絃的接觸點稍微靠近琴橋；
3. 保持琴身的平穩，讓四條絃能平均受力。

根據夏漢的演奏，第 55 小節之後運弓逐漸加長，並且從原本離絃的跳弓逐漸變成貼絃的分弓奏法。第 58 小節至第 60 小節中，左手按絃時，手指碰觸指板的速度必須更快更有力，但前提是要放鬆，讓聲音更加清晰。快速音群的進行，左手盡可能地提早準備放在絃上。為了使音色的變化更加豐富。

而在左手的部份，四位演奏家為了使音色具有更多不同的色彩，在第 52 至 53 小節分別使用不同的指法。(見【表 4】)

史坦	
柯岡	
夏漢	
希拉蕊·韓	

【表 4】演奏家使用的指法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 52 至 53 小節



【譜例 60】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第一樂章，第 190 至 191 小節

史坦在裝飾奏的開頭把每個音演奏得特別長，延長記號之前沒有作出明顯的漸慢，之後以較為強勁有力的音色演奏上行的音型，直到二分音符出現才有明顯的漸弱；柯岡在延長記號之後的上行音色太過粗暴，且音準稍微偏移了，但後面最高音 C 到 B 的地方銜接得很完美；夏漢對裝飾奏的詮釋較讓筆者欣賞，流動性十足，也顧及到音色的變化，音樂處理地很完善；希拉蕊·韓依舊保持她精雕細琢的音色，音準無瑕疵，且刻意將每個音拉長，演奏地非常漂亮。

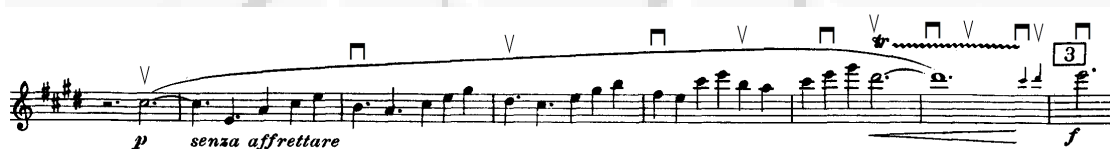
筆者認為，在裝飾奏一開始就盡可能運長弓，並且讓手臂自然下沉的重量使弓貼緊琴絃。延長記號之後的上行段落，要銜接好每個音，換弓時不影響聲音的延續。弓的速度要配合術語“*lentamente allargando e diminuendo molto.*”作變化。弓速需緩慢，且弓的位置要逐漸靠近指板，使音量減弱，雖然小聲，也要保持音色的穩定度。

第二節 第二樂章

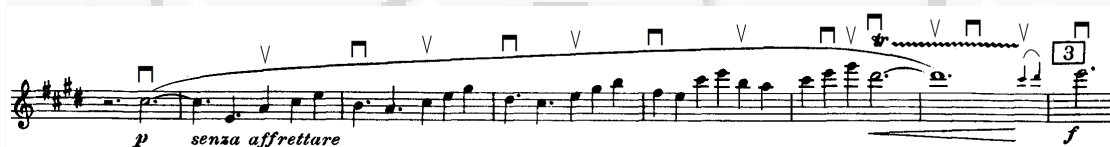


【譜例 61】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節

此段落是相當困難的，因為樂譜上並沒有指示弓法，這給演奏者非常大的空間可以自由去選擇弓法的規劃。以下為夏漢⁵¹與喬拉·施密特(Giora Schmidt, 1983-)⁵²所使用的弓法。(見【譜例 62】)



【譜例 62】夏漢使用的弓法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節



【譜例 63】施密特使用的弓法，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 30 至 37 小節

⁵¹ 夏漢於 2010 年 8 月 26 日「逍遙音樂會」(The Proms)音樂節中，由美國指揮家羅伯森(David Robertson, 1958-)指揮英國廣播公司交響樂團(BBC Symphony Orchestra)合作演出巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》，在倫敦的皇家阿爾伯特音樂廳(Royal Albert Hall)。

⁵² 喬拉·施密特(Giora Schmidt, 1983-)於 2004 年 6 月在以色列特拉維夫(Tel Aviv)的曼恩會堂(Mann Auditorium)，由帕爾曼指揮以色列愛樂(Israel Philharmonic Orchestra)合作演奏錄製了巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》。

從【譜例 62】中可看出，夏漢以一小節一弓，極細膩與小聲的語法開始演奏，直至第 34 小節中才出現換弓，而且他為了避免弓速加快後的換弓導致樂句不連貫，第 35 至 36 小節選擇不在正拍上換弓；而施密特則從下弓進入旋律，並且一小節兩弓，因此他所演奏出的音色較直接且有力度，

這段樂句很長又必須連貫圓滑，因此在換弓時需特別小心，弓的壓力不宜太重，音量與音色要維持一致直到第 36 小節出現漸強為止，音樂上需有流動性，避免停滯。抖音需圓潤，從第一個音就開始抖音直至整個樂章結束，幾乎無停頓處，而且每一個音都要運用具變化的抖音以保有不同的色彩。



The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'Piu mosso (in 2) d.: 54' and starts with a forte 'f' dynamic. The middle staff is marked 'Un poco agitato (in 3)' and includes a 'ten.' (tension) marking. The bottom staff is marked 'allargando' and ends with a 'dim.' (diminuendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

【譜例 64】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 37 至 48 小節

這一段落聽來像是在泣訴，有激情悲憤之感。史坦將這種情緒清晰地表達了出來；柯岡則演奏得太過抒情；夏漢與希拉蕊·韓在演奏這段的速度上，*più mosso* 相當明顯，第 45 小節之後的 *un poco agitato* 也是詮釋得很有味道，戲劇張力十足。



【譜例 65】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 56 至 59 小節

這段在速度上稍微自由，有點像是小型裝飾奏的風格。史坦整體演奏得較為快速；柯岡將每一段三連音的第二音拉長（見【譜例 66】中以較長橫線所標示的音符）；希拉蕊·韓則演奏得相當圓滑連貫，在音色上較為抒情渾厚。



【譜例 66】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 58 小節



【譜例 67】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 83 至 95 小節

在【譜例 67】此段落中，筆者首推希拉蕊·韓的詮釋，音樂表現地相當淒美動人，每個音都深深地刻進琴弦裡，卻不覺壓力過當。她將每個音都分弓拉奏，但樂句依舊連貫性十足；史坦同樣是速度偏快的詮釋，流動性足夠，但顯得不夠深刻動人；柯岡的演繹較偏向希拉蕊·韓版本，也是運用大量的分弓加強其音色

上的深刻性，但聽來不夠連貫，且第 89 小節開始，他的琴聲被樂團給蓋掉了一部份。



【譜例 68】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節

第二樂章的裝飾奏【譜例 68】在不同演奏家的詮釋下，速度、音色、樂句分法各有大不同，以下為夏漢以及希拉蕊·韓的演繹分析。（見【譜例 69】與【譜例 70】）



【譜例 69】夏漢對第二樂章裝飾奏的演繹分析，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節



【譜例 70】希拉蕊·韓對第二樂章裝飾奏的演繹分析，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第二樂章，第 99 至 100 小節

由【譜例 69】可知，夏漢是一股腦地衝到延唱記號 C 音，希拉蕊·韓較為保守地做速度上的些微變化；對於 *largamente* 的四分音符，夏漢也是詮釋地較為陽剛，每個音都加了重音，希拉蕊·韓則是較圓滑的拉奏。

第三節 第三樂章



【譜例 71】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 1 至 12 小節

在演奏此段落時，左手必須放鬆勿緊壓琴絃，右手作橫向輕微地跳弓，將 *leggero* 的音色適當表達出來。

第三樂章在速度上的標示為 ♩ = 192，但希拉蕊·韓是所有錄音中速度最快的版本，經概略測量，約達到 ♩ = 220，令人欽佩的是，整個樂章從頭到尾所演奏的每顆音之精準，連樂團的部份也是配合地幾乎完美無瑕疵。筆者認為希拉蕊·韓對第三樂章的詮釋是相當符合巴伯的時代背景中紛紛擾擾以及工業機械化的氛圍，是值得推崇的演繹版本。

夏漢也是精準度極佳，但在第 5 小節他強調了第一拍與第三拍，有些多此一舉，反而破壞了此樂章的機械感。筆者認為相對於第一、二樂章的抒情，演奏者可以給予第三樂章強烈對比性的詮釋，更加突出此曲的風格，更有二十世紀作品的氛圍。

史坦所演繹的第三樂章相較於希拉蕊·韓和夏漢的版本，遜色不少，情緒過於平淡，音色也較無變化，速度則中規中矩，約為 ♩ = 185；筆者也較不推薦柯岡

所演繹的第三樂章版本，音準偏移嚴重，且音色太過粗糙。

The image shows a musical score for the third movement of Johannes Brahms' Violin Concerto, Op. 14. It consists of three systems of music. The first system shows measures 23-25, with a violin part starting at measure 23 and a piano accompaniment. The second system shows measures 26-28, and the third system shows measures 29-31. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, pp), articulation (trill, accents), and rhythmic patterns (triplets). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

【譜例 72】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 23 至 34 小節

此段落的獨奏小提琴與樂團在節拍上是不規則的對應，因此獨奏者在演奏此段落時，必須鞏固好自己的三連音型，不受到奇異拍子的干擾。希拉蕊·韓在第 29 小節的第一拍和第三拍上加了些微的重音，因為這個小節剛好是樂團節奏回歸到正拍上，獨奏者便可在節奏清楚的地方做強調，讓樂曲在穩定的框架內前進。



【譜例 73】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 35 至 38 小節

連續好幾個三連音的模進，右手運弓跨絃的角度要特別注意，三連音的第一

個音稍微加一點重音，能夠幫助清晰度的提升。



【譜例 74】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至 127 小節

史坦將此段落演奏為雙音的型態（見【譜例 75】）；夏漢與希拉蕊·韓則是演奏清晰的三連音。雖然主旋律在樂團聲部，但由於獨奏小提琴是和弦分解，所以應當強調低音，讓和弦明顯出來。



【譜例 75】史坦的詮釋，巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 114 至

115 小節



【譜例 76】巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》第三樂章，第 173 至 189 小節

在第三樂章的最後段落，史坦與夏漢都是毫不保留地一口氣演奏完畢；希拉蕊·韓極快速地演奏此段落，聽來十分過癮，她還將第 187 小節的 E-flat 拉得特別長，暗示第三樂章的結束。

第四節 其餘版本概述

雖然小提琴家考夫曼(Louis Kaufman, 1905-1994)早在 1951 年就錄製了巴伯的小提琴協奏曲，但首次在商業上的發行並不是考夫曼的版本，而是澤尼克(Helmut Zernick)與柏林廣播交響樂團(Berlin Radio Orchestra)在 1952 年所錄製的版本。

美國小提琴家黎奇(Ruggiero Ricci, 1918-)在 1983 年 10 月錄製的版本，由克拉克(Keith Clark)指揮太平洋交響樂團。這是迄今為止演奏時間最長的版本，第三樂章詮釋風格較輕鬆，足足演奏了 4 分 14 秒，很少有演奏家會超過四分鐘。

來自中國的小提琴家胡坤在 1990 年與英國弦樂樂團(English String Orchestra)合作錄製了這部作品，他的第一樂章和第二樂章中間部分顯得較為緩慢，有一種

發至內心的深沉情感，音色相當迷人。

還有個值得推薦的版本為帕爾曼的演繹，1995年由小澤征爾(Seiji Ozawa)指揮波士頓交響樂團(Boston Symphony Orchestra)。第一樂章雖緩慢，但音色相當漂亮，令人印象深刻；第三樂章的快速三連音音群相當清晰，絲毫不馬虎。

約夏·貝爾(Joshua Bell, 1967-)在1997年與大衛·欽曼(David Zinman, 1936-)指揮的巴爾迪摩交響樂團(Baltimore Symphony Orchestra)合作錄製了巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》。在貝爾的詮釋下，巴伯的作品被表現得更加溫暖深情，也透出一些現代的特質。與夏漢一樣，在第一樂章的第一主題中，貝爾對滑音的運用較多，採用滑音來表現旋律的歌唱性，讓旋律顯得更婉轉柔和。在第三樂章的詮釋上，貝爾演奏的速度極快，帶有很強的炫技色彩。利用鮮明的強弱對比，旋律起伏表現得十分明顯。

透過以上不同版本的風格分析，我們可以看到這些版本的演奏者在對作品進行二度的創作演繹過程中，都把「如何透過樂曲來表達內心情感」這件事放在很重要的位置上。雖然在速度、音色的處理上有些許的不同，但是在音樂表現的基本原則上都是一樣的，就是「以情動人」。透過探究不同演奏家對於相同作品的詮釋，我們可以發現每位演奏家對音樂上有不同的處理方式和演奏特點。如何透過有效的演奏處理，正確地表達作曲家的音樂內涵，並且選擇適合自己的演繹手法，是值得我們深入探討的問題。

第六章 結語

在西方音樂歷史的這條長河中，巴伯也許算不上是最偉大的作曲家，不具有推動音樂進程劃時代發展的地位。他的特點在於，身處二十世紀音樂崇尚新潮、多變、注重技術、強調多元化的發展趨勢中，恪守自己的創作原則，堅持表現自我內心的情感，追求旋律優美，可聽性強的音樂效果，形成以抒情性為主的創作風格。但是，巴伯的創作決不是簡單地模仿傳統的抒情，他不是一位因循守舊的作曲家。他勇於吸納新鮮事物，在他的作品中我們還是能夠找到二十世紀新的音樂語言和技法，這些現代的因素給他音樂中的抒情性增添了更豐富的內涵。正如施瓦次與柴爾茲所說：「或許最知名的那些美國作曲家都是『主流』的，巴伯創作的作品遵循傳統的習慣，有很高的抒情性，絕對的調性和僅僅偶爾為之的不協和性。⁵³」巴伯以其深厚的傳統音樂功底、多方面卓越的才華，辛勤耕作，走出了一條與眾不同的藝術道路。他在創作上突出的傳統性傾向，恰好為他在錯綜紛繁的二十世紀音樂史上贏得了一席之地。

⁵³ “Perhaps the best known of those American composers working within the “mainstream,” Barber has consistently produced works in a traditional idiom, highly lyric, definitely tonal and only occasionally unsettling in their dissonances.” Elliott Schwartz and Barney Childs, *Contemporary composers on contemporary music*. (New York: Da Capo Press, 2009), 165.

參考書目

中、英文書籍、期刊

邢維凱。《情感藝術的美學歷程—西方音樂思想史中的情感論美學》。上海：上海音樂出版，2004。

孫艷。〈巴伯小提琴協奏曲第一樂章的演奏分析〉。《藝苑》(第三期, 2011): 111-112。

Broder, Nathen. *Samuel Barber*. New York: G. Schirmer, Inc., 1954.

Dickinson, Peter. *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute*. New York: University of Rochester Press, 2010.

Schwartz, Elliott and Childs, Barney. *Contemporary composers on contemporary music*. New York: Da Capo Press, 2009.

Heyman, Barbara B.. *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York: Oxford University Press, 1992.

Heyman, Barbara B.. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York: Oxford University Press, 1992.

電子期刊

Broder, Nathen. "The Music of Samuel Barber." *The Musical Quarterly*, XXXIV(3) (July 1948).
<http://mq.oxfordjournals.org/content/XXXIV/3/325> (accessed March 1, 2013).

Barbara B. Heyman. "Barber, Samuel." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 16, 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/01994>.

Jon Newsom. "Broder, Nathan." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 16, 2013, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/04044>.

Margaret Campbell. "Shaham, Gil." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 4, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44581>.

網路文獻

The Department of Music. "The Joseph H. Bearns Prize In Music." Columbia University. <http://music.columbia.edu/awards/bearns> (accessed March 5, 2013).

José Angel García Landa. "Samuel Barber." http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography/Authors.Schools/Other.intellectuals/Artists/Musicians/A-B.Musicians/Barber.S.doc (accessed April 4, 2013).

影音資料

Barber, Samuel. *Violin Concerto op.14*. 2004. Giora Schmidt. Windows Media Playervideo file. <http://www.gioraschmidt.com/artist.php?view=media> (accessed April 17, 2013).

Naxos Music Library. <http://www.naxosmusiclibrary.com/>

附錄一

此附錄為巴伯之已出版作品列表，按照體裁分類，依作品編號排序。已出版的作品均為《席默爾公司》(G. Schirmer, Inc.)所出版，另列一表格為無編號之已出版作品；而大部分未出版的作品則收藏至華盛頓的美國國會圖書館(Library of Congress in Washington, D.C.)。這份作品列表基本上是依據《新格羅夫美國音樂辭典》(New Grove Dictionary of American Music)以及《新格羅夫二十世紀美國音樂大師》(The New Grove Twentieth-century American Masters)系列中的資料做整理。

有編號之已出版作品列表

作品名	作品編號	創作年份	體裁	備註
<i>Serenade</i>	Op. 1	1929	Chamber Music	for string quartet or string orchestra
<i>The Daisies</i>	Op. 2/1	1934	Vocal Music	for voice & piano
<i>With rue my heart is laden</i>	Op. 2/2			
<i>Bessie Bobtail</i>	Op. 2/3			
<i>Dover Beach</i> , Op. 3	Op. 3	1931	Vocal Music	for baritone (or contralto) & string quartet
<i>The School for Scandal</i>	Op. 5	1931-1933	Orchestral Music	overture for orchestra
Cello Sonata	Op. 6	1932	Chamber Music	for cello & piano
<i>Music for a Scene from Shelley</i>	Op. 7	1933	Orchestral Music	
<i>The Virgin Martyrs</i>	Op. 8/1	1935	Choral Music	for SSAA

作品名	作品編號	創作年份	體裁	備註
<i>Let Down the Bars, O Death!</i>	Op. 8/2	1936	Choral Music	for SATB
Symphony No. 1 in One Movement	Op. 9	1935-1936	Orchestral Music	
<i>Rain has Fallen</i>	Op. 10/1	1935-1936	Vocal Music	for voice & piano
<i>Sleep now</i>	Op. 10/2			
<i>I Hear an Army</i>	Op. 10/3			
String Quartet in B major	Op. 11	1936	Chamber Music	
<i>Adagio for Strings</i> (改編自 <i>String Quartet in B major, op. 11</i> 的第二樂章)		1938	Orchestral Music	for strings orchestra
		1949	Organ solo	
		1964	Chamber Music	for clarinet choir
		1967	Chamber Music	for woodwind choir
		1967	Choral Music	for chorus
<i>Agnus Dei</i>				
<i>Essay for Orchestra</i>	Op. 12	1937	Orchestral Music	
<i>A Nun Takes the Veil</i>	Op. 13/1	1937-1940	Vocal Music	for voice & piano
<i>The Secrets of the Old</i>	Op. 13/2			
<i>Sure on This Shining Night</i>	Op. 13/3			
<i>Nocturne</i>	Op. 13/4			
Violin Concerto	Op. 14	1939	Concerto	
<i>A Stopwatch and an Ordnance Map</i>	Op. 15	1940	Choral Music	for male chorus & 3 tympani
<i>Reincarnations</i>	Op. 16	1937-1940	Choral Music	for 4 voices

作品名	作品編號	創作年份	體裁	備註
<i>Second Essay for Orchestra</i>	Op. 17	1942	Orchestral Music	
<i>The Queen's Face on the Summery Coin</i>	Op. 18	1942-1943	Vocal Music	for voice & piano
<i>Monks and Raisins</i>				
<i>Monks and Raisins</i>	Op. 18/2	1943	Vocal Music	for voice & piano
Symphony No. 2	Op. 19	1944-1947	Orchestral Music	
<i>Excursions</i>	Op. 20,	1942-1944	Piano solo	
<i>Capricorn Concerto</i>	Op. 21	1944	Concerto: Triple	for flute, oboe, trumpet & strings
Cello Concerto in A minor	Op. 22	1945	Concerto	
<i>Medea</i>	Op. 23	1946-1947	Ballet	
<i>Medea (Cave of the Heart)</i>		1947	Orchestral Music	suite for orchestra
<i>Medea's Meditation and Dance of Vengeance</i> (from "Medea")	Op. 23a	1953	Orchestral Music	
<i>Knoxville: Summer of 1915</i>	Op. 24	1947-1950	Vocal Music	for voice & orchestra (rev. for voice & chamber orchestra)
Nuvoletta	Op. 25	1947	Vocal Music	for voice & piano

作品名	作品編號	創作年份	體裁	備註
Sonata for Piano	Op. 26	1949	Piano solo	
<i>Mélodies passagères</i>	Op. 27	1950-1951	Vocal Music	for voice & piano
<i>Souvenirs</i>	Op. 28	1951	Piano (4 hands)	arr. for piano solo, for two pianos.
<i>Souvenirs</i>	Op. 28	1952	Ballet	
<i>Hermit Songs</i>	Op. 29	1952-1953	Vocal Music	for voice & piano
<i>Prayers of Kierkegaard</i>	Op. 30	1954	Choral Music	for soprano, alto and tenor ad lib, mixed chorus & orchestra
<i>Summer Music</i>	Op. 31	1955	Chamber Music	for wind quintet
<i>Vanessa</i>	Op. 32	1957	Opera	
Nocturne (" <i>Homage to John Field</i> ")	Op. 33	1959	Piano solo	
Variations on the Shape-note Hymn " <i>Wondrous Love</i> "	Op. 34	1958	Organ solo	
<i>A Hand of Bridge</i>	Op. 35	1953	Opera	chamber opera
<i>Toccata Festiva,</i>	Op. 36	1960	Concerto	for organ & orchestra
<i>Die Natali</i>	Op. 37	1960	Orchestral Music	chorale Christmas preludes for orchestra
Piano Concerto	Op. 38	1960-1962	Concerto	
<i>Canzone (Elegy)</i>	Op. 38a	1961	Chamber Music	for flute & piano (改編自 <i>Piano Concerto, Op.38</i> 的第二樂章)

作品名	作品編號	創作年份	體裁	備註
<i>Andromache's Farewell</i>	Op. 39	1962	Vocal Music	for soprano & orchestra
<i>Antony and Cleopatra</i>	Op. 40	1966	Opera	
<i>Despite and Still</i>	Op. 41	1968-1969	Vocal Music	song cycle for voice & piano
<i>Twelfth Night</i>	Op. 42/1	1968	Choral Music	for 4 voices
<i>To Be Sung on the Water</i>	Op. 42/2	1968	Choral Music	for 4 voices
<i>The Lovers</i>	Op. 43	1971	Choral Music	for baritone, chorus & orchestra
<i>Fadograph of a Yestern Scene</i>	Op. 44	1971	Orchestral Music	
<i>Now have I fed and eaten up the rose</i>	Op. 45/1	1972	Vocal Music	for voice & piano
<i>A Green Lowland of Pianos</i>	Op. 45/2			
<i>O Boundless, Boundless Evening</i>	Op. 45/3			
Ballade	Op. 46	1977	Piano solo	
<i>Third Essay for Orchestra</i>	Op. 47	1978	Orchestral Music	
<i>Canzonetta</i>	Op. 48 (posth.)	1978	Chamber Music	for oboe & piano;

無編號之已出版作品列表（依創作年份排序）

作品名	創作年份	體裁	備註
Three Sketches	1923-24	Piano solo	
<i>A Slumber Song of the Madonna</i>	1925	Vocal Music	for voice & organ
<i>Fresh from West Chester</i> (Some Jazzings)	1926	Piano solo	

作品名	創作年份	體裁	備註
Chorale Preludes	1927	Piano solo	
Prelude and Fugue in B minor	1927	Organ solo	
<i>There's Nae Lark</i>	1927	Vocal Music	for voice & piano
Interlude No. 1 & 2	1931-1932	Piano solo	
Suite for <i>Carillon</i>	1932	Piano solo	
<i>Love at the Door</i>	1934	Vocal Music	for voice & piano
<i>Serenades</i>	1934	Vocal Music	for voice & piano
<i>Love's Caution</i>	1935	Vocal Music	for voice & piano
<i>Night Wanderers</i>	1935	Vocal Music	for voice & piano
<i>Of That So Sweet Imprisonment</i>	1935	Vocal Music	for voice & piano
<i>Strings in the Earth and Air</i>	1935	Vocal Music	for voice & piano
<i>The Beggar's Song</i>	1936	Vocal Music	for voice & piano
<i>In the Dark Pinewood</i>	1937	Vocal Music	for voice & piano
<i>Motetto</i>	ca. 1938	Choral Music	for 4 or 8 voices
<i>God's Grandeur</i>	1938	Choral Music	for chorus
<i>Ad bibinum cum me rogaret ad cenam</i>	1943	Choral Music	
<i>Commando March</i>	1943	Band Music	for band
<i>Horizon</i>	ca. 1945	Orchestral Music	
<i>Heaven-Haven</i>	1961	Choral Music	for chorus
<i>Chorale for Ascension Day</i>	1964	Choral Music	for chorus, brass, tympani & organ
<i>Mutations from Bach (on "Christe, Du Lamm Gottes")</i>	1967	Chamber Music	for brass ensemble & timpani
Variations on " <i>Happy Birthday</i> "	1970	Piano solo	on the occasion of Eugene Ormandy's seventieth birthday
<i>After the Concert</i>	ca. 1973	Piano solo	

附錄二

以下為筆者所整理出巴伯《小提琴協奏曲，作品十四》至今的所有錄音版本
(依出版年排序)。

(格式：小提琴演奏者。樂團／指揮。出版年(錄製年)。發行商／目錄編號。)

- 澤尼克(Helmut Zernick)。柏林廣播交響樂團(Berlin Radio Orchestra)／Arthur Rother。1952。
- 考夫曼(Louis Kaufman)。盧塞恩節慶樂團(Lucerne Festival Orchestra)／Walter Goehr。1953(1951)。
- 奧利維拉(Elmar Oliveira, 1950-)。聖路易交響樂團(St. Louis Symphony Orchestra)／Leonard Slatkin。1987。EMI／47850。
- 黎奇(Ruggiero Ricci)。太平洋交響樂團(Pacific Symphony Orchestra)／克拉克(Keith Clark)。1992(1983)。RR(Reference Recordings)／45。
- 胡坤。英國弦樂團(English String Orchestra)／威廉·鮑頓(William Boughton)。1992(1990)。Nimbus／5329。
- 夏漢(Gil Shaham)。倫敦交響樂團(London Symphony Orchestra)／普列文(André Previn)。1994(1993)。DG／439886。
- 帕爾曼(Itzhak Perlman)。波士頓交響樂團(Boston Symphony Orchestra)／小澤征爾(Seiji Ozawa)。1995(1994)。EMI／55360。
- 竹澤恭子(Kyoko Takezawa)。聖路易交響樂團(St. Louis Symphony Orchestra)／Leonard Slatkin。1996(1994)。RCA／68283。
- 雷歐尼·柯岡(Leonid Kogan)。烏克蘭交響樂團(Ukrainian Symphony Orchestra)

- ／帕維爾·柯岡(Pavel Kogan) 。1997 (1981) 。Russia Revelation 。
- **貝爾(Joshua Bell)** 。巴爾迪摩交響樂團(Baltimore Symphony Orchestra)／欽曼(David Zinman) 。1997 。Decca／000797002 。
 - **史坦(Issac Stern)** 。紐約愛樂(New York Philharmonic Orchestra)／伯恩斯坦(Leonard Bernstein) 。1995(1964) 。Sony／64506 。
 - **凡德爾(Walter Verdehr)** 。博胡斯拉夫·馬爾蒂努愛樂(Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra)／葛雷果(Leon Gregorian) 。1998 。Crystal／514 。
 - **希拉蕊·韓(Hilary Hahn)** 。聖保羅室內樂團(Saint Paul Chamber Orchestra)／沃爾夫(Hugh Wolff) 。2000(1999) 。Sony／89029 。
 - **詹姆士·巴斯威爾(James Buswell)** 。皇家蘇格蘭國家交響樂團(Royal Scottish National Orchestra)／Marin Alsop 。2002(2001) 。Naxos／8559044 。
 - **詹姆斯·艾尼斯(James Ehnes, 1976-)** 。溫哥華交響樂團(Vancouver Symphony Orchestra)／Bramwell Tovey 。2006 。Cbc／5241 。
 - **瓦迪姆·格盧茲曼(Vadim Gluzman)** 。São Paulo Symphony／John Neschling 。
 - **亞歷山大·吉爾曼(Alexander Gilman)** 。Cape Town Philharmonic Orchestra／Perry So 。2012 。Oehms／799 。