

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

書面報告

Department of Music, College of Music
National Taiwan Normal University

Written Report

莫札特 A 大調第五號小提琴協奏曲 KV219 之研究

與詮釋

An Analysis and Interpretation of Mozart's Violin
Concerto No. 5, KV 219

研究生：林威翰 撰

Lin, Wei-Han

指導教授：趙恆振 教授

Advisor : Prof. Vincent Heng-Chen Chao

中華民國 111 年 7 月

July 2022

摘要

音樂神童莫札特在其短暫卻璀璨的一生中，總共留下五首小提琴協奏曲。這五首小提琴協奏曲都在他早年，也就是薩爾茲堡時期創作完成。儘管年紀尚輕（第五號完成時還未滿二十歲），但五首協奏曲的架構都已經相當完整，尤其第三(K. 216)、第四 (K. 218) 及第五號 (K. 219) 三首，標誌著莫札特在小提琴協奏曲創作上的成就，如今已成為各項國際比賽，和職業樂團考試的指定演奏曲目，對於不論立志成為獨奏家，或職業樂團演奏家的小提琴學習者而言，都是必備的曲目。其中，第五號小提琴協奏曲更是這三首中演奏難度、作曲技巧最純熟的巔峰之作，同時也是國際比賽和樂團考試中常見指定曲目之一。筆者以為，這首協奏曲的表現力和戲劇性為莫札特五首小提琴協奏曲之冠，雖未有浪漫派協奏曲般極盡炫技之能事，但卻充滿許多極具張力的對比，和歌劇般的演奏表現空間，是相當值得探討和玩味的。此外，整首樂曲的演奏有許多細節的處理是相當考驗基本功的，可說是小提琴演奏者的試金石。筆者既然已志在往演奏的方向努力，勢必就得對這首作品進行全方位的研究探討，以在演奏上呈現最高的品質，作出最正確的詮釋，為將來的不論音樂會，或者樂團考試都達成最好的效果。而筆者在學習這首樂曲時，參考前人錄音錄影的過程中觀察到，從二十世紀中期以降，演奏家對於莫札特小提琴協奏曲的詮釋準則，有著相當巨大的轉變，從左手的指法、滑音，右手的運弓方式，乃至於整體音樂的唱法都大相逕庭。倘若要在現今的國際比賽中獲得名次、或者在職業樂團考試中順利雀屏中選，勢必要演奏出最符合當今詮釋標準的莫札特小提琴協奏曲。基於此準則，筆者在本篇論文中，除了瞭解作曲家莫札特的生平、樂曲創作背景和分析樂曲之外，也會探討半個多世紀以來，莫札特第五號小提琴協奏曲演奏詮釋上的變化，並歸納出符合當今標準的演奏詮釋，同時也探討實用性的弓指法，期望拋磚引玉，提供莫札特第五號小提琴協奏曲的演奏上，一個客觀且符合當今標準的詮釋方向。

目錄

第一章 莫札特生平	1
第一節 童年與青少年時期 (1756-1774).....	1
第二節 薩爾茲堡時期 (1774-1781).....	6
第三節 維也納時期 (1781-1791).....	10
第二章 作品創作背景與風格特色	12
第一節 莫札特與小提琴的淵源.....	12
第二節 第五號小提琴協奏曲的創作背景與風格特色.....	14
第三章 樂曲分析	17
第一節 第一樂章.....	17
第二節 第二樂章.....	30
第三節 第三樂章.....	36
第四章 演奏詮釋	47
第一節 第一樂章.....	47
第二節 第二樂章.....	65

第三節 第三樂章.....	70
第五章 結語.....	74
參考資料.....	76
附錄.....	79
第一樂章裝飾樂段.....	79
第二樂章裝飾樂段.....	82
第三樂章裝飾樂段.....	84



第一章 莫札特生平

第一節 童年與青少年時期 (1756-1774)

西元 1756 年 1 月 27 日，音樂神童沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart) 誕生於薩爾茲堡 (Salzburg)，1791 年 12 月 5 日卒於維也納 (Wien)，年僅 35 歲便離開人世。他的生命雖然短暫，卻在有限的光陰中留下無數膾炙人口的經典作品，雋永流傳至今。

現今當人們談論到莫札特時，常習慣將其音樂上的成就歸功於過人的音樂天賦。的確，他的天賦無庸置疑，從作曲家的傳記中我們可以得知莫札特自幼就展現出對樂音超齡的敏感度，不僅能以飛快的速度掌握鋼琴與小提琴的演奏技巧，更在年僅四歲時就寫出了有模有樣的曲子。¹然而，倘若少了身為小提琴家以及小提琴教學法奠基人的父親萊奧波德·莫札特 (Leopold Mozart, 1719-1787) 的野心和全力栽培，恐怕不會有我們如今所熟知的莫札特。萊奧波德本身就是一位出色的音樂家，拉得一手好琴，在薩爾茲堡大主教的教廷中任職副樂長，除了演奏之外還精通作曲，寫過各式類型的作品，並且被受封為宮廷作曲家。除此之外，其著作《琴藝綜論》(*Versuch einer gründlichen Violinschule*) 更是至今仍被奉為圭臬的經典著作，對於小提琴的演奏和教學有著深遠的影響和貢獻。書中不僅詳述了小提琴的各種演奏技法，還涵蓋了音樂史和樂器概論等領域，對於古典時期的音樂研究也是本不可或缺的參考書目。²

¹ Stefan Siegert, *Mozart: Die Bilderbiographie*. 楊建明、王金玲 譯，《我親愛的莫札特 (畫傳) 》(台北：先覺出版股份有限公司，2005)，5

² Leopold Mozart. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Translated by Editha Knocker as *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1985.

萊奧波德是位非常重視子女教育的父親，而在意識到莫札特獨特的音樂天賦後更是將自己還大有可為的事業前程拋諸腦後，轉而全心栽培莫札特。在父親全方位的演奏及作曲密集訓練之下，莫札特的音樂天賦迅速開發，音樂神童之姿嶄露無遺。除此之外，在認為時機成熟之後，萊奧波德更是當起了經紀人，在子女的童年至青少年的這段成長期間，親手為莫札特和其姐姐南妮爾 (Nannerl) 安排規劃了數趟大規模、橫跨歐洲多國的音樂旅行。

1762 年 1 月，即將滿 6 歲的莫札特在父親萊奧波德的帶領下，第一次踏出了故鄉薩爾茲堡，來到了生涯首趟音樂旅行的第一站—慕尼黑 (München)。慕尼黑為巴伐利亞 (Bavaria) 的首府，同時也是當時選帝侯麥西米連三世 (Maximilian Joseph III, 1727-1777) 的所在地。年僅六歲的莫札特在選帝侯御前獻藝，熟練地演奏了大鍵琴和小提琴，並且受到熱烈的讚賞，神童的天賦逐漸嶄露頭角。同年的 9 月，莫札特一家四口動身前往帝國的首都維也納，在女皇瑪麗亞·特蕾莎 (Maria Theresa, 1717-1780) 和皇帝法蘭茲一世 (Franz Stephan I, 1708-1765) 御前演奏，大受好評，還受女皇賜予宮廷禮服，一時之間在整個維也納造成轟動，莫札特的神童美名也不脛而走。

1763 年，莫札特全家在萊奧波德的安排下，展開了一場更大規模且橫跨多國的音樂之旅，一路持續了三年又五個月，直到 1766 年 11 月底才畫下句點。在這將近三年半的時間裡，他們的足跡涵蓋了德國、法國、英國、比利時、荷蘭、瑞士，幾乎遍及了整個西歐，小莫札特也在各個不同的國家和城市裡，接觸到各地的音樂並且結識當地優秀的音樂家，各地音樂的精華深刻烙印在童年莫札特的腦海裡，對他日後的音樂生涯產生了決定性的影響。在法國巴黎，莫札特結識了當地旅法的德國音樂家修貝特 (Johann Schobert, 1720-1767)³。修貝

³ 為 18 世紀著名作曲家、大鍵琴演奏家。其創作的許多鍵盤樂器奏鳴曲對年幼的莫札特產生重大影響，莫札特曾以修貝特的奏鳴曲作為素材，改編並且寫進自己的鋼琴協奏曲。

特是當時鍵盤奏鳴曲寫作最出色的音樂家，莫札特從他身上習得許多寶貴的寫作技巧，獲益良多。除此之外，相較於德奧地區的保守，當時的巴黎已經是個相對自由開放的社會，充滿著前衛自由의思想和藝文議題的論戰，公共音樂會也十分普及。莫札特在這裡聆聽了各式各樣的音樂會，接觸許多交響樂、合唱曲等演奏，大大拓寬了音樂視野。⁴

巴黎之行後，莫札特全家橫渡了英吉利海峽，來到了倫敦。作為公共音樂會的發源地，18世紀中葉的倫敦各式音樂會已經相當普及，再加上當時的英王喬治三世 (Wilhelm Friedrich Georg III, 1738-1820) 對於音樂和藝術的極力推廣，使得倫敦成為當時歐洲藝文風氣最興盛的都市之一。而對年幼的莫札特而言，這趟倫敦之行除了受到英王喬治三世的殷勤款待之外，最重要的事情莫過於邂逅了老巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 最小的兒子，人稱「倫敦巴赫」的約翰·克里斯蒂安·巴赫 (Johann Christian Bach, 1735-1782)。「倫敦巴赫」是古典時期初期相當代表性的音樂家，對於鋼琴協奏曲和交響曲的發展都有著重大貢獻，並且以開朗的曲風著稱。儘管年紀相差 21 歲，「倫敦巴赫」與小莫札特仍相談甚歡，莫札特相當欣賞「倫敦巴赫」的作品，還將「倫敦巴赫」的三首鍵盤樂器奏鳴曲改寫成鋼琴協奏曲，從中學習「倫敦巴赫」的作曲精華，開朗而優雅的風格日後也深深影響著莫札特的曲風。

英倫之行後，莫札特一家人回到歐洲大陸，繼續四處巡迴演出的生活，中間一路行經荷蘭、比利時、德國、法國、瑞士，均獲好評，人們無不讚嘆於小莫札特的神童魅力。然而，巡迴演出固然利於建立名聲、學習各地的音樂精華，但同時也意味著年幼的身體必須付出健康的代價。旅行演奏的生活對於成人而言已是不小的考驗，更何況是年幼的莫札特，他也因此在旅途中數度染病，傷

⁴孫巧玲，《莫札特的小提琴與鍵盤奏鳴曲》(台北：全音樂譜出版社，2007)，12

寒、猩紅熱、重感冒都曾找上他。即便這些疾病最後都得到痊癒，但長期而言仍是對健康造成了不可逆的傷害，也間接導致了日後的英年早逝。

1766 年年底，莫札特一家四口結束了三年半的巡迴之旅，回到了久違的故鄉薩爾茲堡，也暫時脫離旅行的舟車勞頓，回歸較為平靜的生活。然而即便回到了故鄉，萊奧波德並未讓小莫札特停止學習，除了對位法等作曲基本功的扎實訓練之外，萊奧波德還讓兒子學習了數學、拉丁文及義大利文，充實音樂以外的知識。返鄉回薩爾茲堡的三年後，也就是 1769 年的 12 月，萊奧波德又帶著莫札特踏上另一段音樂的旅程，目的地為當時南歐的音樂大國義大利，這次僅有父子兩人同行。

義大利早在文藝復興和巴洛克時期就已經發展為音樂大國，更是西方音樂一大資產—歌劇（Opera）的發源地，莫札特父子在 1769 年至 1772 年間，總共三次造訪義大利。此時的莫札特已經進入青少年時期，雖神童身份不再，然而音樂才氣洋溢的他仍舊在各個城市造成轟動。最著名的事蹟，莫過於在羅馬梵諦岡的西斯汀尼（Sistine）教堂內，僅單憑一次的聽覺記憶，就將多達九個聲部的合唱曲《求主垂憐》（*Miserere*）給聽寫下來，至今仍傳為佳話。除此之外，莫札特更結識了當時義大利的一流作曲家，如薩馬帝尼（Giovanni Battista Sammartini, 1704-1774）⁵ 和在全歐洲極具盛名的理論作曲大師馬帝尼（Giambattista Martini, 1706-1784）⁶，接受他們的指導，為日後器樂作品的寫作打下了更穩固的基礎，同時也創作了些許弦樂四重奏和交響曲作品。除了器樂

⁵ 18 世紀著名義大利作曲家，寫出了西方古典音樂史上最早期的一批交響曲，對古典時期器樂作品的發展有重大的貢獻。

⁶ 18 世紀著名義大利理論作曲家，同時也是當時波隆納音樂學院的院士，地位崇高。

曲之外，莫札特在義大利也接觸到大量的歌劇，義大利歌者精湛的技術令他驚嘆不已，⁷ 在眼界大開之餘也開始嘗試歌劇的創作。



⁷ Mozart, Wolfgang Amadeus. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. Selected and edited by Hans Mersman, Translated by M. M. Bozman. Letter to his sister, Bologna, March 24th, 1770. p.10.

第二節 薩爾茲堡時期 (1774-1781)

1774 年起的 6、7 年間，成年後的莫札特花費較多的時間待在故鄉薩爾茲堡，並且任職於該地大主教的宮廷。身為受雇於人的宮廷音樂家，意味著莫札特必須創作大主教或者其他王公貴族所要求的音樂：許多輕巧快活的嬉遊曲 (Divertimento) 和小夜曲 (Serenade) 是在夏日的夜裡，為了貴族們的娛樂場合應景所寫，儘管樂曲娛樂性質濃厚，卻不失作曲的巧思和藝術性。除了娛樂的音樂外，宗教音樂的寫作也包含在莫札特的職務範圍內，《大彌撒》(Missa longa, K.262) 便是此時期代表性的宗教音樂作品。

儘管職務纏身，莫札特並沒有停止在作曲上的精進，各式類型的作品源源不絕地產出。年僅 19 歲的莫札特於 1775 年一口氣接連完成五首小提琴協奏曲的創作，其中第三 (K. 216)、第四 (K. 218) 及第五號 (K. 219) 寫得格外出色且具表現力，至今仍然是音樂會上的常備曲目，也是考驗小提琴家的試金石。除了小提琴協奏曲之外，在鋼琴協奏曲的創作上也有指標性的創作：1777 年初，才華洋溢的年輕法國女鋼琴家傑娜米 (Victoire Jenamy, 1749-1812) 造訪薩爾茲堡⁸，同樣正值青春年華的莫札特便為她量身打造了降 E 大調的第九號鋼琴協奏曲 (K.271)。在這之前的八首鋼琴協奏曲，雖然也都寫得工整，但都還處於探索的時期，鋼琴獨奏與管弦樂團之間並未有太多的交織、互動。然而，第九號鋼琴協奏曲呈現了完全不同的風貌，除了鋼琴獨奏本身的表現力大增之外，獨奏者與管弦樂團充滿著許多互動、對唱的段落，樂團部分的配器上更是充滿著許多巧思，這些都是之前的鋼琴協奏曲所未有的。從上述幾個創作的例子中我們不難看出，莫札特待在故鄉的這段時間裡，並未因為工作的繁忙而中

⁸ 18 世紀優秀法國女鋼琴家，同時也是法國著名巴雷舞蹈家尚·喬治·諾威爾 (Jean-Georges Noverre, 1727-1810) 之女，於 1773 年在維也納與莫札特結識。

斷作曲，反而持續耕耘不輟，先前多趟音樂旅行所累積的創作養分正在逐步開花結果。

儘管在薩爾茲堡擁有穩定的工作，但這種封閉、同時又得整天聽命於人的工作環境顯然無法滿足莫札特。此外，於 1772 年上任的薩爾茲堡大主教柯羅列多（Hieronymus von Colloredo, 1732-1812）對於屬下管制較為嚴格，沒有特殊理由不容許請假或外出。在這種情形下，莫札特不再能像以前那樣頻繁外出旅行演奏、吸收各地音樂養分，日子久了自然感到厭煩不耐，也為日後的衝突埋下導火線。環境越是封閉難耐，莫札特就越想找機會出走外地，望子成龍的萊奧波德也希望兒子能趁年輕時尋求更好的發展機會，一度計畫父子倆再次外出旅行，然而主教回絕了萊奧波德的告假申請，只有莫札特的申請得到批准。尚未完全獨立成熟的莫札特只好改由在母親的陪同下，再次向西展開了旅程，目標是在薩爾茲堡以外的地方，尋求更理想的職位。

母子倆首先抵達了莫札特幼時曾造訪的慕尼黑，期望能在選帝侯的宮廷裡謀得一官半職，然而事與願違。求職碰壁的狀況下，母子倆只好繼續西行，來到了曼海姆（Mannheim）。人文薈萃的曼海姆，由於宮廷極為重視音樂的發展，因此在當時匯集了許多來自歐洲各地的音樂菁英，並且在傑出的小提琴家兼作曲家史塔密茲（Johann Stamitz, 1717-1757）的指揮下，組成了曼海姆宮廷樂團，為當時歐洲首屈一指的管弦樂團。由於樂團成員都是一時之選且史塔密茲領導有方，造就了該團飽滿且均勻的漂亮聲響，除此之外，曼海姆宮廷樂團還開發出集體漸強、漸弱的聲響效果，大大提升了管弦樂團的表現力，也為近代交響樂團音樂的發展打下優良的基礎。莫札特在曼海姆結識了許多優秀的宮廷樂團音樂家，樂團豐富而飽滿的色彩也讓他留下深刻印象，吸收成為往後創作上的養分。即便在此地結識許多優秀音樂人才且開拓了音樂視野，音樂才華鋒芒畢露的莫札特卻招來嫉妒，口無遮攔有話直說的性格更讓他得罪了不少業界同行，也因此曼海姆謀職的希望宣告破滅。接連碰壁的莫札特只好失望地

離開曼海姆，和母親再次踏上旅途，前往曾經禮遇他並且讓他大為增廣見聞的巴黎。

莫札特曾於童年時期造訪巴黎，當時不僅學習到當地音樂家的作曲精華，還光榮地在凡爾賽宮為國王路易十五御前演奏，風光程度可見一斑。然而，十餘年過去，1778年22歲的莫札特再度造訪巴黎時，一切已今非昔比。首先，此時的他早已不再是神童，少了這項光環的確難以複製十幾年前所能夠帶來的新鮮感和話題性。再者，當時的法國自詡為歐洲第一強權，社會上充斥著高傲的民族主義，莫札特以一位外國人的身分想在當地有所發展，確實遭遇不少阻礙。在一封於1778年5月1日寫回薩爾茲堡給父親萊奧波德的家書中，⁹我們可以看出勢利的巴黎貴族是如何冷落、膚淺地應付莫札特，想在巴黎謀得一份像樣的職位近乎是緣木求魚。為了支付巴黎高昂的生活開銷，莫札特也必須教學和創作委託的作品，然而卻也碰上拖欠學費和創作酬勞等不受尊重的回應，令他深感無奈。整體而言，在巴黎的求職之路相當坎坷。雪上加霜的是，莫札特母親在巴黎水土不服，臥病在床久久不見好轉，加上先前旅行的積勞成疾之下，最終不幸於1778年7月3日病逝於異鄉巴黎。母親的去世，無疑給莫札特帶來巨大的愧疚和打擊，再加上求職處處碰壁，雙重的衝擊明顯反映在此時期的作品裡。編號K. 310的鋼琴奏鳴曲，罕見地使用小調（A小調）譜寫而成，樂曲開頭就充滿強烈不安的情緒張力，幾乎就是莫札特這段時間大多數的心情寫照。除此之外，編號K. 304的鋼琴與小提琴奏鳴曲也以小調（E小調）創作，樂曲當中瀰漫著莫札特作品中少見的感傷與哀愁之情，彷彿在抒發對於母親病逝的悲痛情緒。莫札特最終在1778年的9月下旬離開了令他心碎的巴黎，中間輾轉經過曼海姆和慕尼黑，並且再次尋求發展機會，可惜都石沉大

⁹ Stefan Siegert, *Mozart: Die Bilderbiographie*. 楊建明、王金玲 譯，《我親愛的莫札特（畫傳）》（台北：先覺出版股份有限公司，2005），73-76

海。最後，隔年 (1779 年) 的 1 月，莫札特終於返回了故鄉薩爾茲堡，結束了這趟傷心的求職旅程。

回到故鄉薩爾茲堡後，莫札特重回了宮廷音樂家的生活，創作宗教音樂、嬉遊曲等應景的樂曲之外，也在交響曲、交響協奏曲等器樂作品創作上有所進展，著名的小提琴與中提琴的交響協奏曲 (K. 364) 便是這段時期重要的代表作品之一。除了器樂作品之外，歌劇的創作在此時更有了重要的突破性進展。在慕尼黑宮廷的委託下，莫札特寫出生涯第一部成熟的歌劇作品〈克里特王伊多曼尼歐〉 (*Idomeneo, Re di Creta*, K. 366)。劇中，莫札特巧妙地同一段重唱裡，賦予每個角色不同情緒，¹⁰看似衝突卻又巧妙地融合在一起，這種高超的寫作手法日後也成為莫札特創作歌劇作品時的拿手獨門絕活，使他在歌劇的創作領域裡有著無可取代的地位。〈克里特王伊多曼尼歐〉於 1781 年 1 月 29 日在慕尼黑首演成功，算是在長途旅行經歷一連串的求職失敗後的成就。



¹⁰孫巧玲，《莫札特的小提琴與鍵盤奏鳴曲》(台北：全音樂譜出版社，2007)，29

第三節 維也納時期 (1781-1791)

1781 年的 3 月中旬，薩爾茲堡大主教柯羅列多為了參加奧國皇帝約瑟夫二世的即位慶典而前往維也納，並且召喚人在慕尼黑的莫札特前往維也納來替自己服侍。而正值歌劇〈克里特王伊多曼尼歐〉演出成功而意氣風發的莫札特，來到了維也納卻成了卑躬屈膝的奴僕，連用餐時都只能和奴婢同桌，自然是感到屈辱萬分。先前在薩爾茲堡宮廷工作時就已經累積了許多的不滿，此刻來到維也納所受到的屈辱成了壓垮駱駝的最後一根稻草：莫札特開始不甘示弱地抗命，為了捍衛自身的權益和藝術家尊嚴不惜與大主教正面衝突。然而，單憑獨自一人的力量終究無法與位高权重的大主教相抗衡，最終即便在父親萊奧波德的強烈反對下，25 歲的莫札特仍堅決離職，在 1781 這年正式擺脫宮廷作曲家的身分，成為自由業的音樂家，並且在維也納開啟了嶄新的職業生涯。在當時音樂家普遍受雇於王公貴族的大環境下，這是相當罕見的案例。

來到維也納發展的前幾年，莫札特的生活可謂如魚得水。無官一身輕的他，得以按照自己的步調安排工作，各式的演奏邀約和作曲委託不斷，教學工作也相當頻繁，自由業音樂家的生活相當多彩多姿。這段時間由於時常在音樂會上登台演奏鋼琴，因此鋼琴協奏曲的產量相當豐富，且寫作手法已經相當成熟。交響曲的創作方面，莫札特與 1781 年因為工作而造訪維也納的海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 有了交流，受其影響，因而在後期的交響曲作品展現了更宏觀的結構、格局，也成為至今上演最頻繁的交響曲曲目之一。除了器樂作品之外，這個時期的莫札特在歌劇的創作上達到了生涯巔峰，〈女人皆如此〉、〈後宮誘逃〉、〈唐·喬凡尼〉、〈費加洛的婚禮〉、〈魔笛〉等曠世巨作都在這段時期問世，不僅是莫札特個人創作生涯的巔峰，更是整個西方音樂歌劇史上璀璨輝煌的一頁。

然而，即便擁有如此傲人的產能，莫札特的音樂生涯並沒有就此飛黃騰達一帆風順。畢竟，維也納聽眾的品味喜好多變，同一位藝術家要在這裡長時間

獲得寵幸絕非易事，再者，莫札特並非譁眾取寵的音樂家，他的音樂有獨特的巧思和標新立異之處，而並非當時所有聽眾都能接受這些相對前衛的音響。也因此，在維也納立足約七年後，莫札特逐漸失寵，初來維也納時各種委託邀約的榮景不再。收入減少，再加上莫札特和妻子康斯坦采 (Constanze Weber, 1763-1842) 的奢侈習慣，直接衝擊了莫札特的經濟狀況，1788 年左右開始，莫札特已經屢次向友人借錢度日。龐大的經濟壓力下，莫札特不得不想辦法接更多的委託創作、演出，甚至也數度離開維也納，前往歐洲各地尋求更好的發展機會。自幼就經常舟車勞頓使得身體健康狀況本來就劣於常人，再加上為了生計而馬不停蹄地工作奔波，終究積勞成疾，於 1791 年的 12 月 5 日病逝於維也納。千百年難得一遇的一代音樂神童，最終僅在世上停留了 35 年，但留給後世的卻是大量餘韻無窮的音樂珍寶。



第二章 作品創作背景與風格特色

第一節 莫札特與小提琴的淵源

受到身為小提琴家的父親萊奧波德的影響，年幼時的莫札特除了鍵盤樂器的學習之外，也同樣學習小提琴，並且憑藉著過人的音感和天賦，在學習不久就演奏得得心應手，在之後歐洲各地的巡迴演出中除了鍵盤樂器之外，也演奏小提琴，並且憑藉著美妙而純正的音色而獲得極高的讚譽。1770年11月27日，年齡還未滿十五歲的莫札特破天荒地被任命為薩爾茲堡宮廷管絃樂團的首席，¹¹ 這個樂團是當時薩爾茲堡大主教所引以為傲、當地首屈一指的管弦樂團，莫札特能在不到十五歲就被任命為該團的首席，可見其小提琴演奏實力之出眾。在之後的整個1770年代，「小提琴家莫札特」受到了普遍的認可，包含父親萊奧波德都引以為傲。¹² 在這段時間裡，小提琴在莫札特的演奏生涯中扮演了舉足輕重的角色，其中，1775年19歲時在薩爾茲堡所一口氣寫作的五首小提琴協奏曲就是為了自身的演奏所量身打造。

除了自身演奏能力優秀之外，莫札特在義大利旅行演奏時也曾經遇見多位當時相當傑出的小提琴家，彼此切磋、交流：1770年4月時，莫札特在佛羅倫斯（Florence）和小提琴家納迪尼（Pietro Nardini, 1722-1793）相逢，¹³並且共同演出。同樣在1770年的4月，莫札特還在佛羅倫斯邂逅了與他同年出生的英

¹¹ 國明 譯，《莫札特管樂與弦樂協奏曲》（台北：世界文物出版社，1997），27。

¹² 國明 譯，《莫札特管樂與弦樂協奏曲》（台北：世界文物出版社，1997），28。

¹³ 18世紀義大利的小提琴家和作曲家，同時也是莫札特的父親萊奧波德之友。其音樂生涯橫跨了西方音樂史上的巴洛克時期以及古典時期，因此同時精通兩個時期音樂風格的演奏及創作。

國小提琴家林利 (Thomas Linley, 1756-1778)，¹⁴ 兩人很快成為至交，並且還在 1771 年的 4 月於佛羅倫斯一同演出小提琴曲。¹⁵ 1771 年 1 月莫札特旅行至杜林 (Turin) 時，則是在當地遇見了名氣響亮、演奏實力出眾的小提琴家普尼亞尼 (Gaetano Pugnani, 1731-1798)。¹⁶ 除了和這幾位小提琴家邂逅並且有所交流之外，當時在義大利廣泛流行的韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1678-1741) 的協奏曲對莫札特的小提琴作品創作更是產生了重大的影響。¹⁷莫札特在義大利旅行時，韋瓦第已經過世了三十年，但韋氏所創作的大量協奏曲仍在義大利各地廣泛流行，莫札特也因此耳濡目染，頻繁聆賞到先賢所留下的經典協奏曲作品。如此薰陶之下，提供了其小提琴協奏曲作品創作的養分，並且在自行融會貫通之後，譜出屬於莫札特式的小提琴協奏曲。

然而，進入了 1780 年代，也就是莫札特轉往維也納發展之後，鋼琴的演奏、教學和創作逐漸成為他的音樂事業重心，其出類拔萃的鋼琴演奏和鋼琴音樂作品奪走了「小提琴家莫札特」的目光，「鋼琴家莫札特」取而代之成為其身分的正字標記，同時，協奏曲的創作也以鋼琴為大宗，日後僅為小提琴創作奏鳴曲。最終，莫札特畢生所留下的全數的小提琴協奏曲 (五首) 全都集中在 1775 年於薩爾茲堡一口氣完成，在這之後就再也沒有小提琴協奏曲的創作。

¹⁴ 英國的天才小提琴家，在 1768 至 1771 年間前往佛羅倫斯拜師納迪尼，學習小提琴以及作曲。擁有極高的音樂成就，因此被譽為「英國的莫札特」(English Mozart)。於 1778 年不幸遭遇船難而英年早逝，年僅 22 歲。莫札特得知了林利不幸遭遇船難而身亡的消息時，悲慟不已。

¹⁵ 國明 譯，《莫札特管樂與弦樂協奏曲》(台北：世界文物出版社，1997)，29。

¹⁶ 18 世紀義大利著名小提琴家，在當時歐洲各地舉行了多場成功的巡迴演出並獲得盛名，其音樂生涯以故鄉杜林為重心。

¹⁷ 國明 譯，《莫札特管樂與弦樂協奏曲》(台北：世界文物出版社，1997)，30。

第二節 第五號小提琴協奏曲的創作背景與風格特色

1774 年，18 歲的莫札特和父親千里迢迢從義大利回到了故鄉薩爾茲堡，暫時告別了在歐洲各地巡演的舟車勞頓，轉而任職於薩爾茲堡擔任宮廷作曲家，過起相對平靜的生活。在這段時間裡，過去巡演各地時的學習和所見所聞逐漸發酵，正值青春年華的莫札特以先前四處旅行演奏後所累積的音樂養分為基礎，開始探索與創作各種類型的音樂作品，許多生涯早期的交響曲、協奏曲、奏鳴曲、小夜曲、弦樂四重奏、甚至歌劇等作品，都在此時逐漸萌芽。1775 年更是莫札特創作力大爆發的一年，年僅 19 歲的他，從該年的 4 月至 12 月短短八個月之間就寫下了五首不論內容和架構都相當完整的小提琴協奏曲，這種驚人的創作速率與爆發力，翻遍古今中外的音樂史都是相當罕見的。而綜觀 1775 年所創作的這五首小提琴協奏曲，從 4 月 14 日所完成的第一號小提琴協奏曲（K.207）到 12 月 20 日所完成的第五號小提琴協奏曲（K.219），中間這八個月的時間平均約兩個月的時間就完成一首，每一首都比上一首更加擴展、創新和突破，最後由第五號小提琴協奏曲集大成，將前四首創作所累積下來的經驗發揮到極致，成為五首小提琴協奏曲中最具代表性的一首，樂曲的規模、技巧、音樂性及表現力，筆者認為皆是五首之冠。

從現有資料來看，第五號小提琴協奏曲是寫給當時在薩爾茲堡活躍的義大利小提琴家布魯內蒂（Antonio Brunetti, 1744-1786），¹⁸ 而創作完成的日期則是落在 1775 年的 12 月 20 日，並且在聖誕佳節期間完成了首演。¹⁹ 綜觀這首第五號小提琴協奏曲，可謂結合了當時歐洲各地音樂的特色和優點，樂曲中綜

¹⁸ 18 世紀義大利小提琴家，出生於拿坡里（Napoli），日後前往薩爾茲堡發展，1776 年在莫札特辭職後取代其在薩爾茲堡宮廷樂團的職位，並且於 1777 年正式成為樂團首席。

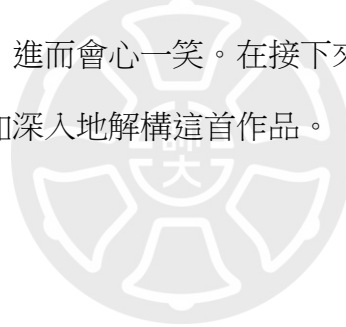
¹⁹ Egon Wellesz, Frederick Sternfeld. *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745-1790*. London ; New York : Oxford University Press, 1973, 490.

合了義大利音樂的歌唱性、曼海姆樂派特有的主題發展手法，以及維也納樂派工整而充滿統合感的樂曲形式，融合各家之所長而譜成這首精緻的協奏曲。而此曲的創作時間雖然和編號 K. 218 的第四號小提琴協奏曲僅僅相隔約 12 個星期左右，但從各個方面來看，第五號小提琴協奏曲和第四號乃至於更先前的其他三首小提琴協奏曲早已不可同日而語。

首先就規模和內容而言，第五號小提琴協奏曲的樂曲長度不但居五首之冠，每個主題和旋律的發展也都更徹底、完整，呈現比先前四首更廣闊的格局。獨奏小提琴與管弦樂團的互動更加自然且融合，不會有先前的四首小提琴協奏曲中，獨奏小提琴與樂團之間比較壁壘分明的狀態；而就演奏技巧而言，第五號小提琴協奏曲使用了比先前四首更多的高把位技巧，甚至有三個樂句內橫跨五個把位的段落，在在考驗著演奏者的左手基本技巧以及換把位靈活度。除此之外，樂曲充滿各種不同性格、對比強烈的樂句或樂段，意味著演奏者在不同樂句或段落中必須具備多樣化的運弓和抖音技巧，以因應不同的音樂需求。最後，本曲蘊含了莫札特的諸多作曲巧思：首先，在第一樂章的開頭段落，待樂團奏畢呈示部的兩個主題後，莫札特出其不意地以一段清新而優美的慢板導奏來安排獨奏小提琴進場，小提琴宛如歌劇中的女高音一般，從容不迫地吟唱完這段抒情的慢板導奏後，才正式奏出呈示部的主題。這種手法，既突破了千篇一律的曲式框架，卻不會顯得突兀，反而藉此給予了獨奏小提琴更多的發揮空間，提升了樂器本身的表現力。更重要的是，這樣巧妙的段落安排立即吸引了人們的注意力，營造出絕佳的聽覺效果，這是先前的四首小提琴協奏曲所未及的藝術高度。除了第一樂章這個令人驚豔的段落安排之外，另一處為人津津樂道的樂段位於第三樂章的中段：自原先高雅的小步舞曲段落，來到中段，樂曲氛圍驟然丕變，獨奏小提琴一陣狂風暴雨般的音群揭開序幕後，緊接著樂團奏出充滿「土耳其」民間音樂風格且節奏性強烈的主題，既充滿了異國風情，又和先前優雅的小步舞曲段落形成了巨大的對比，這種充滿強大戲劇張

力的設計是在前四首小提琴協奏曲中所未見的，由此更加凸顯出第五號小提琴協奏曲在音樂構思上所展現出的突破，以及作曲家在寫曲時所展現的不同以往的企圖心。

總的來說，不論從演奏技巧、作曲手法乃至於聽覺聆賞的角度觀之，第五號小提琴協奏曲都是值得探討、一聽再聽的經典。對於演奏者而言，儘管單從譜面上來看演奏技巧貌似不難，但實際演奏起來便能深刻體會到，如何謹慎雕琢出莫札特作品裡所需的晶瑩剔透的音色，同時又不能因為太過小心而失去樂曲中所蘊含的生命力，是一件多麼艱難的課題，更是對演奏者本身基本功最直接的試金石。就作曲的角度觀之，莫札特能以不多且簡明扼要的素材發展成完整的一首精彩、精緻，且在統合感中又充滿變化的協奏曲，著實令人歎為觀止，樂曲中所蘊含的各種匠心獨具的細節和巧思屢屢令人在聆賞時，深刻感受到莫札特音樂獨特的魅力，進而會心一笑。在接下來的章節，筆者將進一步透過樂曲分析的角度，來更加深入地解構這首作品。



第三章 樂曲分析

第一節 第一樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章 樂曲架構表

段落		小節	屬性	調性	
呈示部	第一次呈示部 (樂團)	1-15	第一主題	A 大調	
		16-19	過門段落		
		20-32	第二主題		
		33-39	小尾奏		
	第二次呈示部 (樂團 + 獨奏小提琴)	40-45	慢板導奏		E 大調
		46-53	第一主題中的第一樂句		
		54-61	第一主題中的第二樂句		
		62-73	過門段落		
		74-80	第二主題中的第一樂句		
		81-88	第二主題中的第二樂句		
		89-97	第二主題中的第三樂句		
		98-112	第二主題中的第四樂句		
		112-117	過門段落		
發展部	(樂團 + 獨奏小提琴)	118-126	第一樂句	升 c 小調	
		127-134	第二樂句		
		135-138	第三樂句	E 大調 - A 大調	
		139-143	過門段落		
再現部	(樂團 + 獨奏小提琴)	144-152	第一主題中的第一樂句	A 大調	
		152-163	第一主題中的第二樂句		
		164-175	過門段落		

		176-182	第二主題中的第一樂句
		183-190	第二主題中的第二樂句
		191-199	第二主題中的第三樂句
		200-215	第二主題中的第四樂句
		216-219	小尾奏
	(獨奏小提琴)	219	裝飾奏 (Cadenza)
	(樂團)	220-226	尾奏

第一樂章：A 大調，節奏為 4/4 拍，奏鳴曲式，作曲家所指示的術語為「開朗的快板」（Allegro aperto）。樂章的開頭，樂團開門見山地奏出明亮活潑的呈示部第一主題，由第一小提琴以 A 大調 I 級分解和弦的形式將旋律帶出，搭配第二小提琴與中提琴 16 分音符的快速動能，營造出精神抖擻的樂曲氛圍，如【譜例 3-1-1】所示。第二個樂句（第 6 至 9 小節）亦採用相同的手法，以模進的形式進行。

【譜例 3-1-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 1-5 小節。

Allegro aperto
TUTTI

Oboe 1
Oboe 2
Corno I, II in A
Solo Violin
Violin I
Violin II
Viola I, II
Violoncello & Bass

f
f
f
f
f
f
f
f

分解和弦

經過第 16-19 四個小節樂團齊奏的過門段落後，第 19 小節第四拍起，由第一小提琴引領出呈示部第二主題的旋律。第二主題的第一樂句和第二樂句有著明顯節奏上的對照：主旋律方面，第一樂句（第 20 至 23 小節）的 20 和 21 小節前三拍均由八分音符及八分休止符組成，第 22 小節則由二分音符配上兩個四分音符。到了第二樂句（第 24 至 27 小節）時，第 24 和 25 小節的前三拍改由四個八分音符搭配一個四分音符，第 26 小節則全由八分音符組成，兩個旋律相同的樂句，經由節奏上的變奏後，產生了不同的聽覺效果，第一句較為抒情，第二句則較具律動感。除了旋律之外，伴奏的音型也有著巧妙變化：第一樂句的伴奏音型是由第二小提琴的八分音符搭配中提琴的四分音符，到了第二樂句則轉為第二小提琴的 16 分音符搭配中提琴的八分音符，符值的減半巧妙呼應著主旋律的節奏變化，請見【譜例 3-1-2】。

【譜例 3-1-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 19-27 小節。

The image shows a page of a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, first movement, measures 19-27. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 19-27, and the second system covers measures 24-27. The instruments listed are Ob. 1, Ob. 2, A. Cl., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. A red circle highlights the first two measures of the second system (measures 28-29). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *p* and *sciolte simile*. A watermark is visible in the center of the page.

第 28 和 29 小節為第二主題的第三個樂句，此兩小節的前兩拍和後兩拍有著相當鮮明的強弱力度對比，形成一問一答、對話般的效果，如【譜例 3-1-3】所示。

【譜例 3-1-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 28-29 小節。

The image shows a musical score for measures 28 and 29 of the first movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in A (A Cl.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is marked with dynamics: *f* (forte) and *p* (piano). The Oboe parts play a simple melodic line. The Clarinet part plays a single note. The Violin part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Violin I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola and Cello parts play a simple rhythmic pattern. The score is marked with a large watermark in the center.

第 33 至 39 小節為獨奏小提琴加入之前的一段小尾奏，一連串帶有倚音的下行 16 分音符與低音聲部持續的主音 A 產生二度不甚諧和的碰撞，在一陣力度上的強弱對比之後，作曲家巧妙地將 A 大調 I 級大三和弦拆成若干八分音符的跳音，使得調性重回穩定，迎接獨奏小提琴的到來，見【譜例 3-1-4】。

【譜例 3-1-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 33-39 小節。

The image shows a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, measures 33-39. The score is arranged in two systems. The first system (measures 33-39) includes parts for Ob. 1, Ob. 2, A. Cl., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The second system (measures 37-39) includes parts for Ob. 1, Ob. 2, A. Cl., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Dynamics include f, p, and a2.

第 40 小節開始，獨奏小提琴正式加入樂曲，開始了第二呈示部。這首協奏曲最特別之處，在於莫札特在第二呈示部的第一主題之前，安排了第 40-45 小節六個小節的慢板導奏，由獨奏小提琴優雅唱出 A 大調 I 級大三和弦 A - C[#] - E 三音後，帶領樂團奏出這段優美的慢板。獨奏小提琴優雅而舒緩的長音彷彿

【譜例 3-1-6】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 46-50 小節。

Allegro aperto

Ob. 1
Ob. 2
A Cl. 呼應慢板導奏開頭
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

在銜接兩個主題的過門樂段中，獨奏小提琴與樂團以一搭一唱和模進的方式將樂曲張力不斷向上推，同時將調性逐漸從 A 大調轉換至 E 大調，為第二主題的到來做鋪陳，如【譜例 3-1-7】所示。

【譜例 3-1-7】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 62-72 小節。

The image displays a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, measures 62-72. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 62-72, and the second system covers measures 69-72. The instruments included are Oboe 1 and 2, Clarinet in A, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The key signature is D major (two sharps). The first system features a dynamic marking of 'p' (piano) starting at measure 64. The second system features a dynamic marking of 'f' (forte) starting at measure 70. A watermark of a university logo is visible in the background of the score.

進入第二主題，第 74 至 77 的四個小節裡，獨奏小提琴的旋律充滿著對話般的效果，第 74 和 76 小節為上行樂句，彷彿拋出提問，而第 75 和 77 小節則是下行的樂句，彷彿是分別對第 74 和 76 小節的應答，見【譜例 3-1-8】。

【譜例 3-1-8】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 74-77 小節。

The image displays a musical score for Example 3-1-8, covering measures 74 to 77. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Ob. 1, Ob. 2, A Cl., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 74 and 75 show the woodwinds (Ob. 1, Ob. 2, and A Cl.) playing a simple melodic line. The Violin (Vln.) part begins in measure 74 with a complex, rhythmic pattern. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts enter in measure 75 with a similar rhythmic pattern, marked with a piano (p) dynamic. The Viola (Vla.) part also enters in measure 75 with the same rhythmic pattern, also marked with a piano (p) dynamic. The Violoncello (Vc.) part is present in measure 74 but remains silent in measures 75 and 76. The score concludes in measure 77 with a final chord.

第 80 至 84 小節的旋律，在第 85 至 88 小節重複，並且利用節奏的減值加以變奏，手法和樂團第一次的呈示部時基本相同，唯此處獨奏小提琴在兩次的旋律中分別以高低音域呈現，使其除了節奏的變化之外，更多了音色上的對照，可見【譜例 3-1-9】。

【譜例 3-1-9】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 80-88 小節。

The image displays a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, first movement, measures 80-88. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A red circle highlights the melodic material in measures 80-88 across the Violin, Violin I, and Violin II parts. The score also shows the Viola and Cello parts in the subsequent measures (85-98). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *p* and *a2*, and performance instructions like *sciolte* and *simile*.

第 91 至 94 小節與第 95 至 98 小節，相同的旋律又再次分別以相差八度的高低音域呈現，做出音色上的變化。第 100 至 107 小節，同樣的旋律素材反覆兩次，將樂句不斷延伸、擴充，到了第 108 小節，音域隨著 16 分音符快速攀

升，將整段呈示部推至高峰，獨奏小提琴的旋律華麗而燦爛地收尾，同時將過門樂段交棒給樂團。

進入發展部，調性轉為升c小調，獨奏小提琴帶點傷感的旋律和先前呈示部快活而明亮的曲風形成強烈對比，與此同時，樂團第一和第二小提琴的八分音符持續脈動著，並且搭配即刻的強弱力度差，除了維持樂曲的律動外也醞釀著暗潮洶湧的張力，請見【譜例 3-1-10】。

【譜例 3-1-10】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 118-121 小節。

The musical score for Example 3-1-10 consists of eight staves. The top two staves are for Oboe 1 and Oboe 2, both marked with a dynamic of *fp*. The third staff is for Clarinet in A. The fourth staff is for Violin Solo, marked with a *Solo* and featuring a melodic line with a fermata and a trill. The fifth and sixth staves are for Violin I and Violin II, both playing a rhythmic eighth-note pattern with alternating *f* and *p* dynamics. The seventh staff is for Viola, and the eighth staff is for Violoncello, both marked with a dynamic of *fp*.

第 127 至 134 小節為發展部的第二大樂句，第 127 至 129 小節與第 130 至 132 小節兩小樂句以模進的方式進行，第 133 與 134 小節則以不穩定的和聲製造懸疑感。第 135 至 138 小節的 16 分音符快速音群，將調性逐漸帶往明確的方向，而第 139 至 143 小節的過門樂段則使用了樂章開頭第 17 與 18 小節的素材，將樂曲一步步推回發展部【譜例 3-1-11】。

【譜例 3-1-11】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 139-143 小節。

重回再現部之後，樂曲結構和第二次的呈示部基本相同，唯獨第二主題的調性從 E 大調回到主調 A 大調。在尾奏之前，安排了裝飾奏（Cadenza），筆者所採用的是受到普遍好評的姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）版本。²⁰ 此裝飾奏版本以第二主題的素材為基礎做了相當精彩且高技術難度的發揮，當中充滿各式跨弦演奏及雙音技巧。獨奏小提琴在裝飾奏一陣精彩絕倫的炫技後，將樂曲重新交棒回樂團，進行最後的尾奏，活潑而燦爛的收尾。

²⁰ 19 世紀著名匈牙利小提琴家、作曲家、指揮家及音樂教育家，同時也是德國小提琴學派在 19 世紀後半的領袖人物。

第二節 第二樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章 樂曲架構表

段落	小節	屬性	調性	
呈示部	第一次呈示部 (樂團)	1-10	第一主題	E 大調
		11-16	第二主題	
		17-22	小尾奏	
	第二次呈示部 (樂團 + 獨奏小提琴)	23-36	第一主題	B 大調
		37-45	過門	
		46-54	第二主題	
		55-62	小尾奏	
	發展部	(樂團 + 獨奏小提琴)	63-70	第一樂段
71-82			第二樂段	升 g 小調
83-85			過門	E 大調
再現部	(樂團 + 獨奏小提琴)	86-100	第一主題	E 大調
		101-109	過門	
		110-119	第二主題	
		120-125	小尾奏	
		125	裝飾奏 (Cadenza)	
		126-128	尾奏	

第二樂章：E 大調，2/4 拍，為奏鳴曲式的慢板（Adagio），優美而抒情的曲風和第一樂章的開朗明快大異其趣。

開頭由樂團奏出柔美的呈示部第一主題，由第 1 至 4 小節、第 5 至 8 小節與第 9、10 小節總共三個樂句所組成。其中，第一個樂句的開頭由 E 大調下行

音階 B-A-G[#]-F[#]-E 演變而成，第二小節下行二度音的強弱力度轉換則製造出「嘆息般的效果」，如【譜例 3-2-1】所示。

【譜例 3-2-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 1-4 小節。

Adagio
TUTTI

嘆息般的效果

The musical score shows the following parts: Oboe 1, Oboe 2, Coro I, II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I, II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is marked 'Tutti' and 'p'. The Oboe parts have dynamics 'f' and 'p' marked. The red oval highlights the dynamic shift from 'f' to 'p' in measures 2 and 3 across the Oboe, Solo Violin, Violin I, and Violoncello & Bass parts.

第二主題由第 11 至 13 小節與第 14 至 16 小節前後兩個樂句組成。第 11 至 13 小節，巧妙蘊含樂曲開頭 B-A-G[#]的動機，雙簧管更在第 12 和 13 小節吹奏 B-A-G[#]-F[#]，加深開頭動機的聽覺音響【譜例 3-2-2】。

【譜例 3-2-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 11-13 小節。

第二個樂句中出現了戲劇性的力度對比，第 14 小節以「強」(*f*) 的力度帶出，搭配第二拍的 64 分音符與高低聲部的反向進行製造出緊湊的張力，第 15 小節則馬上力度轉弱 (*p*)，節奏上也以舒緩的八分音符切分音進行，相鄰的兩個小節形成鮮明的對比。第 16 小節則重複了第 14 小節，強而有力地結束第二個樂句【譜例 3-2-3】。

【譜例 3-2-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 14-16 小節。

The image shows a page of a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, second movement, measures 14-16. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboe 1 and 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is divided into three measures. The first measure (measure 14) starts with a forte (f) dynamic. The second measure (measure 15) features a piano (p) dynamic for the Violin, Violin I, and Violin II parts. The third measure (measure 16) returns to a forte (f) dynamic. The Viola and Violoncello parts also show a dynamic change from f to p in the second measure. The Oboe parts have a 'v' marking above the notes in measures 14 and 16. The Clarinet part has an 'a2' marking above the notes in measure 14. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background of the score.

第 17 至 22 小節為獨奏小提琴加入之前，樂團的一段小尾奏，其中第 20 和 21 小節的節奏動機，在爾後的段落銜接時會經常出現【譜例 3-2-4】。

【譜例 3-2-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 20-22 小節。

The image displays a musical score for measures 20-22 of the second movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are for Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in A (A Cl.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a dynamic range from piano (p) to forte (f). A 'Solo' marking is present above the Violin staff in measure 22. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第 23 小節開始，獨奏小提琴加入，開啟了第二次呈示部。第 23 至 28 小節為第一主題的第一個樂句，在進到第二個樂句之前，出現了【譜例 3-2-4】的節奏動機作為銜接。第 29 至 36 小節為第一主題的第二個樂句，其中第 30 小節先是導入了平行的 e 小調，隨後第 31 和 32 小節又透過 e 小調的 V 級將調性轉至 B 大調，為後面的過門和第二主題做鋪陳。

經過第 37 至 45 小節的過門後，第 46 至 54 小節正式帶出第二次呈示部的第二主題，除了調性轉至 B 大調之外，第 46 至 51 小節旋律的運行模式基本上和第一次呈示部時相同（詳見【譜例 3-2-2】與【譜例 3-2-3】）。第 52 小節以連續的下行 64 分音符擴充樂句，將獨奏小提琴推至高亢的收尾，並且由樂團承接，進入第 55 至 62 小節的小尾奏。小尾奏中的第 60 和 61 小節，再次出現

【譜例 3-2-4】的節奏動機，作為進入發展部的橋樑。

發展部由兩個樂段和一個過門段落組成。第 63 至 70 小節為第一個樂段，第 63 至 66 小節調性仍延續第二次呈示部第二主題的 B 大調，並且沿用第一主題的素材。第 67 至 70 小節，調性逐漸模糊，直到第二個樂段（第 71 至 82 小節）開始，才正式轉至升 g 小調。第 79 小節起，調性開始逐漸往主調 E 大調移動，到了第 83 至 86 小節的過門樂段，調性逐漸明確，第二、第一小提琴與獨奏小提琴以對位的方式依序帶出第一主題的旋律，巧妙地銜接回再現部【譜例 3-2-5】。

【譜例 3-2-5】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 83-86 小節。

9

The image shows a page of a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, second movement, measures 83-86. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Red circles highlight specific passages: a 'Solo' section in the Violin part and '對位方式帶回主題' (Counterpoint method to bring back the theme) in the Violin I and II parts. A watermark of a university logo is visible in the background.

回到再現部後，樂曲結構和呈示部時基本相同，唯第二主題的調性從 B 大調回到主調 E 大調。裝飾奏（Cadenza）一樣採用的是姚阿幸的版本，當中使用許多雙音、分解和弦、跨弦演奏的技巧，在在考驗演奏者的功力。裝飾奏結束後，樂團再次奏出【譜例 3-2-4】的節奏動機，優美且柔和地為第二樂章劃下句點。

第三節 第三樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章 樂曲架構表

段落		小節	樂句	調性
A	A	1-8	a	A 大調
		9-16	a'	
		17-22	b	
		23-31	c	
	B	32-39	a	E 大調
		40-50	b	
		51-58	c	
		58	Cadenza	E 大調- A 大調
	A	59-66	a	A 大調
		67-74	a'	
		74-77	b	
	B	78-85	a	升 f 小調
85-88		b		
89-99		a'	D 大調	
100-109		c	b 小調-升 f 小調	
109		Cadenza	升 f 小調- A 大調	
A	110-117	a	A 大調	
	118-125	a'		
	126-131	b		
C	132-164	a	a 小調	
	165-172	b		
	173-180	c		
	181-188	d		
	189-204	b'	a 小調- C 大調	
	205-214	c'	a 小調	
	214-226	a		
	227-242	b'		
	243-262	c		
	262	Cadenza		
A	A	263-270	a	A 大調
		271-278	a'	
		279-284	b	
		285-293	c	

B	294-301	a
	302-312	b
	313-320	c
	320	Cadenza
A	321-328	a
	329-343	a'
	344-349	b

第三樂章：A 大調，3/4 拍的輪旋曲式，以小步舞曲（Tempo di Menuetto）的速度進行，總共有 **A****B****A****C****A** 五個大段落，其中裝飾奏（Cadenza）穿插出現了四次。整個樂章中，最特別也最為人津津樂道之處，在於風格獨樹一幟、充滿土耳其音樂風格的 **C** 段。

樂章開頭的 **A** 大段，為 ABA 三段體，A 段的開頭由獨奏小提琴以優雅的小步舞曲速度引領而入，見【譜例 3-3-1】。獨奏小提琴演奏第 1 至 8 小節的樂句 a 後，第 9 至 16 小節由樂團以模仿的平行樂句（a'）作為呼應。

【譜例 3-3-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 1-8 小節。

RONDEAU
Tempo di Menuetto
TUTTI

Oboe 1

Oboe 2

Corno I, II in A

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I, II

Violoncello & Bass

第 17 至 22 小節為樂句 b，由輕快的 16 分音符和裝飾音組成。第 23 至 31 小節的樂句 c 則以模進的手法推進，同時將調性一步步從原本的 A 大調轉至屬調 E 大調，為 B 段做準備【譜例 3-3-2】。

【譜例 3-3-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 23-31 小節。

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is A major (one sharp) and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with grace notes and slurs, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background of the score.

The image shows a musical score for measures 29 to 31. The instruments are arranged as follows:

- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They are mostly silent in measures 29 and 30, with some notes in measure 31.
- A Cl.:** Alto Clarinet, treble clef, mostly silent.
- Vln.:** Violin part, treble clef, playing a melodic line.
- Vln. I & II:** Violin I and II parts, treble clef. Both have a forte (*f*) dynamic marking in measure 31.
- Vla.:** Viola, bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Vc.:** Violoncello, bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

The score includes a large watermark in the center that reads "師範大學" (Normal University).

第 32 小節開始來到了 B 段，調性來到了屬調 E 大調。第 32 至 39 小節為樂句 a，第 32 與 33 小節以下二度模進的手法進行，第 36 與 37 小節則是將 32 與 33 小節的素材做變奏，同樣也以下二度模進的形式進行【譜例 3-3-3】。

【譜例 3-3-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 32-39 小節。

第 40 至 50 小節為樂句 b，第 40 與 41 小節將和弦分解成輕快的 16 分音符群，並且在第 42 與 43 小節反覆一次。第 44 至 46 小節與第 47 至 50 小節使用相同的旋律素材，唯第 47 至 50 小節將第 44 至 46 小節的旋律加以變奏，見【譜例 3-3-4】。

【譜例 3-3-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 40-50 小節。

The image displays a musical score for the third movement of Mozart's Violin Concerto No. 5, measures 40 through 50. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 40 to 45, and the second system covers measures 46 to 50. The instruments included are Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features various musical notations, including slurs, dynamics (p for piano, f for forte), and a trill (tr) in the Violin part at measure 50. A large watermark is visible in the center of the page.

第 51 至 58 小節為樂句 c，同樣使用了變奏的手法將相同的旋律素材拓展、延伸。第 58 小節則是重回 A 段前的一段短小精簡的裝飾奏（Cadenza），當中將

E 大調以半音的行進巧妙轉回 A 大調，作為銜接的橋樑。重回 A 段後，樂句行進的模式和前一次基本相同，唯一不同的是這一回省略了樂句 c，直接進入第二個大段落 B。

段落 B 總共有四個樂句，第一大樂句（第 78 至 85 小節樂句 a，升 f 小調）與第三大樂句（第 89 至 99 小節樂句 a'，D 大調）之間使用了模進的手法，惟調性不同，而第三大樂句更以第 92 至 95 小節的節奏音型再做一次模進，將樂句延伸至第 99 小節。第一與第三大樂句之間有著第二大樂句（第 85 至 88 小節樂句 b，升 f 小調）作為銜接橋樑，第二大樂句巧妙運用了第一大段 A 的結尾素材（第 74 至 76 小節），將其轉至升 f 小調後加以運用。第四大樂句（第 100 至 109 小節樂句 c）時，調性逐漸又轉回升 f 小調，到了第 109 小節調性停留在升 f 小調的 V 級，透過簡短的裝飾奏（Cadenza）將調性導回 A 大調後，樂曲回到了 A 大段，和先前 A 段的模式相同，由 a、a'、b 三個樂句組成。

樂曲進入 C 大段，曲風驟變，節奏由 3/4 轉為 2/4 拍，速度由優雅從容的小步舞曲節奏（Tempo di Menuetto）轉為急促的快板（Allegro），調性轉至平行的 a 小調。第 132 至 164 小節為樂句 a，第 132 小節開始先由樂團奏出半音的 E、F 動機，並以節奏的減值製造出緊湊的推進感，緊接著獨奏小提琴以 E、F 為開頭承接半音動機，奏出緊湊的 16 分音符群。這樣的模式總共在樂句 a 出現多達四次，緊湊的音樂張力可見一斑【譜例 3-3-5】。

【譜例 3-3-5】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 132-138 小節。

The musical score is for the third movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. It features the following parts: Ob. 1, Ob. 2, A. Cl., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The tempo is 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows measures 132 to 138. Dynamics include 'fp' (fortissimo) and 'p' (piano).

樂句 b（第 165 至 172 小節）為此樂章最耳熟能詳的土耳其旋律主題。旋律的部分幾乎完全由 a 小調 i 級三和弦 A、C、E 所組成，由第一小提琴演奏。伴奏部分的大提琴則使用「弓背奏」（*coll' arco al roverscio*），特殊的擊弦聲響加強了節奏感，帶出鮮明的土耳其軍樂風格，請見【譜例 3-3-6】。

【譜例 3-3-6】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 165-172 小節。

Musical score for Example 3-3-6, measures 164-172. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The Cello part includes the instruction "coll' arco al roverscio".

樂句 c (第 173 至 180 小節) 使用了連續的上下行級進半音，製造出不安、懸疑的聽覺效果【譜例 3-3-7】。

【譜例 3-3-7】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 173-180 小節。

Musical score for Example 3-3-7, measures 173-180. The score includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The Cello part includes the instruction "coll' arco".

樂句 d (第 181 至 188 小節) 由獨奏小提琴奏出兩組結構相似的四小節樂節。第 189 至 204 小節的樂句 b'，前八個小節 (第 189 至 196) 由樂團再次奏出土耳其風格的旋律主題，第 197 至 204 小節則由獨奏小提琴帶出了嶄新的旋律素材，但仍舊保持著強烈的節奏性，對應著土耳其風格的旋律主題。樂句 c' (第 205 至 214 小節) 係由樂句 c 的下行半音素材變化而來，同時第 213 與 214 小節亦採用了樂句 a 的節奏素材。第 214 至 226 小節，C 大段開頭的樂句 a 再次出現，第 227 至 234 小節樂團再次奏出土耳其旋律主題，第 235 至 242 小節，獨奏小提琴以變奏的形式，將原本以八分音符為主幹的土耳其旋律主題改以 16 分音符演奏，增添緊湊的張力【譜例 3-3-8】。

【譜例 3-3-8】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 235-242 小節。

The image shows a musical score for Example 3-3-8, which is from the third movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. The score is for measures 235 to 242. It includes staves for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in A, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score features dynamics such as *p* (piano) and markings for *Solo* and *Tutti*. A large watermark of Tsinghua University is visible in the background.

第 243 至 262 小節是為樂句 c，第 243 至 250 小節由樂團演奏，第 251 小節後則由獨奏小提琴接手，將同樣的旋律以 16 分音符加以變奏，並且將樂曲導入第 262 小節的裝飾奏 (Cadenza)。裝飾奏以樂句 c 的半音音階素材搭配頻繁的跨弦演奏技巧加以變化、炫技，並且一步步將調性轉回主調。

回到 **A** 大段後，調性回到 A 大調，段落架構基本上和第一大段時的 **A** 完全相同，唯 **B** 段部分沒有再轉調，全段維持 A 大調結束全曲。



第四章 演奏詮釋

為了提供較嚴謹的詮釋，筆者於本章節所提到的每個譜例，都統一採用 **Bärenreiter** 小提琴獨奏部分版本，此版本在校訂過程中均比對過莫札特的原譜手稿，對於呈現原作風貌而言是非常重要的參考與對照。

第一節 第一樂章

作為第一呈示部與第二呈示部之間承先啟後的橋樑，第 40 至 45 小節的這段慢板導奏必須精雕細琢以彰顯莫札特這段巧妙的安排。

首先，就演奏速度而言，筆者參考了當今傑出的小提琴家曾宇謙和希拉蕊·韓（Hilary Hahn, 1979-）的演奏版本。²¹²² 在這兩者的版本中，慢板導奏的速度約為前面「開朗的快板」（*Allegro aperto*）的四倍慢，也就是慢板導奏的一個四分音符約等於快板段落一個小節的時值。由於兩位演奏家在莫札特第五號小提琴協奏曲的詮釋上皆獲得普遍的認可，且筆者參考的其他錄音在慢板導奏的速度選擇也與這兩位演奏家甚為雷同，因此筆者研判，採用此速度為符合現今潮流的選擇。筆者建議在前面樂團第一呈示部演奏至第 37 小節時，演奏者心裡便需做好節奏轉換的準備，到了第 39 小節的最後一個四分音符休止符時，要將這顆四分音符休止符的時值完全轉換為慢板導奏的四分音符時值，以平順地銜接兩個段落。

²¹ <http://tch15.medici.tv/en/performance/round-round-2-violin-2015-06-24-1930000300-small-h>，1:39-2:36。

²² <https://www.youtube.com/watch?v=4mNJ43S1RIQ&t=1402s>，1:18-2:08。

開頭的 A - C[#] - E 這三個音組成 A 大調的 I 級大三和弦，既有著強烈的調性色彩，同時又引領獨奏小提琴融入樂團，故這三個音符的角色相當關鍵。演奏 A 音之前，左手食指需事先啟動微幅的抖音，搭配適量的吐氣使肌肉自然放鬆，讓右手運弓得以用最平順的方式觸弦，在左手右手調和的搭配下，演奏出清新且優雅的前三個音。再者，A - C[#] - E 這三個音要有相當明確的方向性，引領獨奏小提琴融入樂團與整首樂曲，筆者建議以逐步漸強的方式拉奏這三個音，右手的運弓由淺至深，並且搭配左手抖音的幅度由小至大、抖音速度則由慢到快，藉以帶出此三音的張力與方向性。指法的部分，筆者建議三個音分別以 1 指、2 指與 3 指進行，雖然這樣的指法橫跨了把位，提升了難度，但此處需要的是漸強漸寬，若高點的 E 音使用相對強度較弱的 4 指進行抖音，則明顯難以符合此處音樂的要求，因此筆者建議以較為有力的 3 指進行 E 音的抖音，將這三個音所能呈現的音樂效果最大化。

高點的 E 音過後，接著進入第 40 小節的第四拍與第 41 小節，隨著音型的逐漸往下，音樂上也要有相對應的處理，從第 40 小節第三拍高點的 E 音至第 41 小節第三拍的 E 音，剛好是一個八度的音程範圍，筆者建議在這段範圍裡做一個微幅的漸弱，一方面為第一個樂句塑形，同時也為之後第 42 小節的漸強預先鋪陳、準備。而在第 41 小節的第二拍上，出現了全曲的第一個裝飾音——震音。筆者在研究此曲時，參考了二十世紀中期以降的許多錄音和影音資料，觀察到半世紀以來，對於此處震音的處理有著很大的變化。二十世紀中期的錄音裡，代表性的小提琴家如 1940 年代的提博（Jacques Thibaud, 1880-1953）普遍從被標示震音記號的本音開始拉奏，接著加入上二度音來回交替演奏。²³ 然而進入了二十世紀末乃至於現今的二十一世紀，不論是錄音、現場演奏、國際比

²³<https://www.youtube.com/watch?v=FE0muNoZY7Q&t=157s>，1:14-1:28

賽或者職業樂團的考試，遇上莫札特第五號小提琴協奏曲中此處的震音時，皆改以從上二度音開始演奏為主流。筆者翻閱關於 18 世紀裝飾音演奏法的文獻資料以及相關論文皆指出，遇上震音時應當從上二度音開始演奏²⁴，然而當震音本音的上二度音與前一音相同時，則可不重複前一音，直接從震音本音開始演奏。²⁶ 第 41 小節第二拍的震音就是屬於此例外的狀況，因此無論是提博從震音本音開始演奏，或是現今所普遍採用的從上二度音開始演奏，在詮釋上都是可以被採納的。然而，基於符合現今主流演奏方式的考量，筆者仍然建議此處震音連同此曲其他震音之處，統一採用從上二度音開始演奏的方式。此外，關於演奏震音時所需留意的細節，德國 18 世紀著名長笛演奏家況茲（Johann Joachim Quantz, 1697-1773）在其著作《長笛的吹奏技巧》（*On Playing the Flute*）中特別提及，弦樂器在演奏震音時，習慣會將兩音之間的音程距離，取的比原先的距離稍微多一些，如以一來，在兩音快速來回時，聽覺上音準才會



²⁴ Kenneth Kreitner, Louis Jambou, Desmond Hunter, Stewart A. Carter, Peter Walls, Kah-Ming Ng, David Schulenberg, Clive Brown. “Ornaments” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 15, 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049928#omo-9781561592630-e-0000049928-div1-0000049928.8>

²⁵ 張以利 撰。《以十八世紀中葉小提琴教學法探討羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之演奏詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2014，73-74。

²⁶ 吳品枋 撰。《莫札特第五號 A 大調小提琴協奏曲 KV219 之研究與詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2008，18。

是正確的。²⁷ 有鑑於此，在演奏此曲每一處震音時，必須特別留意，將左手兩音指距稍微拉開一些，才能奏出正確的聽覺效果。

而從第 41 小節的第四拍至第 43 小節的第一拍，總共有三組音型以模進的方式向前進行，並且隨著音高的往上而以小、中、大的音量做漸進式的漸強。筆者建議第一組（第 41 小節第四拍至第 42 小節第一拍）的演奏力度從「稍弱」（*mp*）開始，並且順勢從前一拍（第 41 小節第三拍）下弓收尾處的上半弓開始拉奏，運弓範圍也盡量保持在中上半弓，藉以作出較為輕柔的聲響效果。第二組（第 42 小節的第二和第三拍）的力度稍稍漸強至「中強」（*mf*），右手運弓的弓量也開始逐漸增多，到了第三組（第 42 小節的第四拍至第 43 小節的第一拍）則完全開展，以全弓拉奏，將力度層級提升至「強」（*f*），也將這三組音型漸進式的樂句張力帶至頂點。而第 42 小節第四拍的高音 E 上有個“▼”的記號，有關此記號的演奏原則，筆者參考了 Bärenreiter 版本的前言中，所提到關於“▼”演奏方式的段落，並引述如下：

In adding bowings to the violin part the editor has attempted to interfere as little as possible with Mozart's original phrasing and articulation. Players are advised to differentiate carefully between dot and wedge (see the collection of five essays on this topic in Hans Albrecht, Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart, Kassel: Bärenreiter, 1957). Put simply, the wedge – usually a vertical stroke in Mozart's manuscripts – emphasizes an individual note, lends more weight and significance in the sense of a ben marcato and often shortens the note. The dot, however, appears predominantly on groups of notes and shorter note values. It denotes a lighter and shorter execution, in the sense of leggiero. It is often extremely difficult to differentiate between strokes and thicker dots in Mozart's handwriting. Only in the compositions following the five violin concertos can one discern a clearer difference in meaning of these articulation signs. In K. 219 there are considerably less inconsistencies regarding the two symbols than in K. 216.

²⁷ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: Of Shakes, and the Little Essential Graces Related to Them*. New York: Prentice Hall International, 1985, 102.

從這段引述的前言中，我們可以發現，在莫札特這首 K. 219 的第五號小提琴協奏曲裡，“▼”的記號已經明確地有強調、加重的意思，必須在運弓時給予適當的重量以及將音符的時值演奏較短一些，以符合作曲家的原意。筆者以為，就技術上執行的層面而言，至少必須拉奏至「敲弓」（colle）的重量才得以達成此記號所要求的效果。基於此段前言所提供的詮釋原則，筆者建議在演奏第 42 小節第四拍的高音 E 時，右手運弓方面，以不破壞音色為前提，下弓善用食指的動能、以拉奏「敲弓」（colle）的重量適當加壓，並且將符值稍微縮短，同時搭配左手四指快速的抖音，將高音 E 清楚地強調，以詮釋出作曲家所要求的聲響效果。而在往後的段落中，“▼”的記號也將一再地出現，演奏時都以上述的原則和方式執行，筆者就不再贅述。

「強」的力度在第 43 小節的第一拍持續著，到了第二拍以及第三拍前半的 E-F[#]-G[#]-A 四個音，筆者建議將此四音連成一弓演奏，並且以一個微幅的漸弱做一個小小的斷句，之後從第三拍後半的 D[#]一路至第 44 小節第三拍前半八分音符的 A 音，做出一氣呵成且飽滿的漸強。第 44 小節第三拍兩個相差八度的 A 音之間，筆者建議換一口氣，以穩重而飽滿的音色演奏完整個慢板導奏的段落。

整段慢板導奏段落中最困難之處，在於演奏者既必須充分表達音樂的歌唱性，同時又不能只顧慮音樂性而拖累了整體的節奏。為了解決此項難題，筆者建議在演奏整段慢板導奏段落時，要隨時保有樂團部分 32 分音符的律動，以此為基礎來發揮歌唱性，藉以兼顧精準的節奏和音樂性的充分展現【譜例 4-1-1】。

【譜例 4-1-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 40-45 小節。

The image shows a musical score for a violin solo, marked 'Adagio'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 40 and ends at measure 42. The second staff starts at measure 43 and ends at measure 45. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 3, 4), trills (tr.), vibrato (v), and dynamic markings (V). There are also some performance instructions like 'Solo' and 'Adagio'.

接著，進入快板段落。莫札特在速度術語上所標示的是 *Allegro aperto*，意思為「開朗的快板」，顧名思義在第 46 小節需運用爽朗、乾脆、咬字清晰明確的右手運弓技巧來呈現朝氣蓬勃的樂曲精神，與此同時又不能使用太多的弓壓，以免奏出粗暴、明顯不符合莫札特音樂風格的音色。筆者建議演奏第 46 小節至第 47 小節第一拍時，多分配一些弓量和抖音給第 46 小節一、三拍和第 47 小節第一拍的 A、C[#] 與 E 三音，予以強調 A 大調 I 級大三和弦明亮的調性色彩，並在弓觸弦的瞬間多運用些手指小肌肉的力量來達成咬字的效果，藉以強調此三音。需要注意的是，這三個音頭咬字過後力量必須快速釋放，以免過多持續性的弓壓產生粗暴的音色，此外，也建議演奏 A、C[#] 與 E 三音時左手多一點抖音，一方面減少右手運弓在演奏音頭的瞬間所帶來的觸弦雜音，另一方面也為此三音潤色，呈現出既精神抖擻又不失優雅的音色。

而根據西方古典音樂 4/4 拍子「強、弱、次強、弱」的演奏準則，第 47 小節第二拍的 E 音應明顯用較少的弓量和力量來拉奏，以做出區別，此外為了因應第四拍的高音 A，筆者建議指法在第二拍時就先換至 2 指，一方面先為第四拍的高音 A 提前做好準備，另一方面在第二拍較弱的音上進行把位的轉換，也較不會破壞樂句的線條和乾淨度。進入第 49 小節時，將遇上一連串持續的 16 分音符音群，為了保持最好的掌控性，筆者建議此串音群維持在中下半弓處演

奏，不需要使用太多的弓量，但連音和分弓所使用的弓量必須平均分配，左手按弦力道盡量放輕，且盡可能用靈活的右手指小肌肉來帶動，以奏出平均且乾淨的音色。第 50 小節第一拍的兩個八分音符上均有“▼”的記號，必須加以強調，此處建議在下半弓以快速而俐落的短弓拉奏，同時為了避免產生太過僵硬的音色，演奏此兩音時右手運弓可以畫弧線的形式上下順弓分別離弦，以奏出優美、俐落又充滿彈性的音色。而第 50 小節後半的 16 分音符音群部分，考量到音色的統一性，筆者建議此音群統一在 G 弦上拉奏，又由於 G 弦本身需要較多的弓壓，建議使用弓的下半部拉奏，以呈現飽滿且富有精神的音色【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 46-51 小節。

第 55 小節至 57 小節是三個同音型的模進，如果用千篇一律的拉法帶過必然聽起來索然乏味、曲趣盡失，因此勢必在這三組音型的行進過程中製造出層次感以保持音樂的生命力。筆者建議在第 54 小節的第二拍時先將音量退至「中弱」(mp) 的檔次，並且延續至第 55 小節，在第 54 和 55 這兩個小節時，也先不要使用太多的弓量以保持輕巧，第 56 小節時稍稍將力度提升至「中強」(mf) 並增加些許弓量，到了第 57 小節時則可以豪邁地使用大量的弓速及弓量將檔次推升至「強」(f) 並將氣勢延續至第 60 小節第一拍。需要特別注意的是，這三組音型模進的過程中所要具備的不只是音量上的逐漸提升，更需要搭配由小巧細緻到寬擴大器的音色變化，以呈現出質感與音量兼具的漸層效果

【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 54-60 小節。

進入第 62 至第 68 小節，是一段獨奏小提琴與樂團的前後對唱段落，兩者必須緊密接唱、呼應，以呈現出類似莫札特歌劇中所常見的不同角色之間互相對唱的效果。第 62 小節的第三、四拍至第 63 小節的第一拍時，獨奏小提琴是承接著由樂團低音聲部所開啟的音型素材，彷彿是樂團所開啟的一個問句，獨奏小提琴必須相當肯定且有精神地將此音型奏出，以緊密地承接樂團所拋出的問句。而根據筆者綜合近幾年來的音樂會或國際比賽等相關影音資料，觀察到越來越多小提琴家在演奏此音型（第 62 小節的第三、四拍至第 63 小節的第一拍）時已經傾向維持在第一把位演奏，²⁸為的是更加符合莫札特那個年代時的小提琴演奏情況（當時的小提琴演奏仍習慣使用許多的第一把位，且此樂句在明顯可以使用第一把位演奏的情況下，以當時的演奏習慣較不太可能至高把位演奏）。為了貼近樂曲的精神且配合當前國際的主流詮釋，此處的指法建議維持在第一把位演奏。而至於第 63 小節的第二拍至第 64 小節的第一拍，則是獨奏小提琴對前面樂團所拋出的問句音型，所給予的對答回應。為了和前一個問

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Vba9vBvn-cs> 2:56-3:00

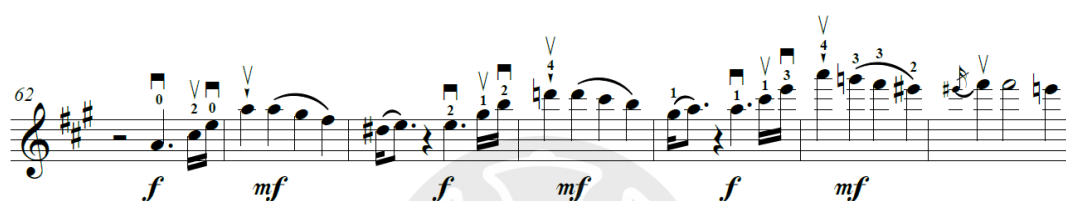
<http://tch15.medici.tv/en/performance/round-round-2-violin-2015-06-24-1930000300-small-h> 3:05-

3:10

句的音型做出區別並且配合下行音型的走向，此樂句可以使用較從容且甜美的音色作為應答，建議使用多一點抖音，同時將音量的檔次稍稍降至「中強」

(*mf*)，以演奏出較為柔美的音色。爾後相同模式的第二句（第 64 小節第三拍至第 66 小節第一拍）及第三句（第 66 小節第三拍至第 68 小節第一拍）詮釋方式依此類推，隨著音高的往上而演奏出愈加明亮的音色【譜例 4-1-4】。

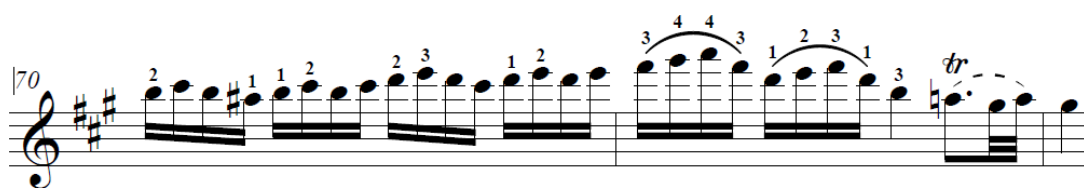
【譜例 4-1-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 62-68 小節。



第 70 至 72 小節為進入呈示部第二主題之前的一小段尾奏，座落在 E 弦的高把位音區，要呈現的是華麗且燦爛的音色效果。為了支撐整體音樂的氣勢和張力，筆者建議在第 70 至 71 小節隨著音高逐漸往上而做一個微幅的漸強，右手的運弓弓量由少至多，第 71 小節開始可使用全弓將聲音拉寬、拉廣。而此段就演奏技巧而言，最具挑戰性之處當屬左手按弦。高把位的音準本身就是個難題，在 16 分音符快速的演奏下更是難上加難，此時，指法的選擇就成了音色乾淨與否的一大關鍵。在如此快速的 16 分音符音群演奏下，筆者建議任何的把位轉換都盡可能在半音的指距下進行，才能在如此有限的時間內做出不著痕跡的把位移動，以保持音色的乾淨度。第 70 小節時，在 A[#] - B 以及兩個 C[#] - D 的半音之處轉換把位。而第 71 小節時，根據莫札特父親萊奧波德·莫札特 (Leopold Mozart, 1719-1787) 小提琴教學法中所提及「快速樂段中可利用手指

擴張來避免不必要的換把」的原則，²⁹在 G[#] - A 半音處稍稍伸長左手四指，避免掉把位的轉換，既有助於整體樂句的乾淨度，更也符合莫札特時代的演奏邏輯。到了第三拍的 B 音，為了避免在短時間內幅度過大的把位轉換，建議保持原把位，將左手三指按向 A 弦上的 B 音，並且保持在此把位演奏至樂句結束【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 70-72 小節。



第 74 小節開始，進入呈示部的第二主題。從第 74 至第 77 小節短短的四個小節間，樂曲又再度展現了歌劇式的特質：前半句（第 74、76 小節）呈現的是較為陽剛的語氣，彷彿是歌劇中的男高音所提出的問句，後半句（第 75、77 小節）呈現的則是比較陰柔的特質，彷彿是歌劇中女高音給予男高音的答句回應。演奏者必須在這四個小節的行進間做出即時的音色和力度變化以帶出作曲家所安排的對比和對唱巧思。為了呈現出較為陽剛的音色特質，建議在演奏前半句時，除了力度上使用「中強」（*mf*）之外，也多加使用弓的中下半部，演奏八分音符時，以順弓的弓法從弦上出發，換音中間的空擋將弓稍微離開弦，呈現出跳中帶點黏性的斷奏音色，使其聽起來既保有彈性，又不會過於輕浮而少了陽剛、大方的特質。後半句所要呈現的則是女高音般的陰柔、輕巧和細

²⁹ 張以利。《以十八世紀中葉小提琴教學法探討羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之演奏詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2014，64-65。

膩，且又是在最細的 E 弦上演奏，建議以「弱」(p) 作為力度上的選擇，右手的運弓更要放輕，八分音符的部分以輕快的連續上弓進行，運用手指小肌肉的動作賦予跳音精巧的彈性，營造出女高音般晶瑩剔透的音色【譜例 4-1-6】。

而此處前半與後半句的對比，除了獨奏者身體力行之外，與伴奏的搭配也是可以多加著墨的（請參見第三章，【譜例 3-1-8】）。如【譜例 3-1-8】所示，第 74 至第 77 小節的伴奏音型均由後半拍的三個八分音符及一個四分音符所組成，在演奏前半句（第 74、76 小節）時，樂團或者鋼琴伴奏可以積極且具推進感的方式來和獨奏者做搭配，以共同營造出陽剛、確定性十足的語氣；而演奏後半句（第 75、77 小節）時，樂團或者鋼琴伴奏則可搭配獨奏者較為輕盈的演奏方式，在演奏伴奏音型時做出相對應的調整，共同呈現較為優雅、柔和的音樂氛圍。在獨奏與伴奏的相互搭配和對應之下，可望將前半與後半句的對比詮釋得更恰如其分。

【譜例 4-1-6】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 74-77 小節。



第 81 至 84 小節是第二主題中一段相當輕快活潑的旋律素材，具有舞蹈般的氣息，在演奏上必須善用輕巧的運弓以符合此段的音樂需求。第 81 和 82 小節的八分音符需要的是輕盈、跳躍且充滿彈性的音色，建議以連續的上弓進行，每一弓都是先從弦上出發，並且在八分休止符的空擋間讓弓微幅離弦製造出適度的殘響，搭配上左手小幅度且快速的抖音，藉此奏出既俐落又圓潤的音質。相較於第 81 和 82 小節的輕快活潑，第 83 和 84 小節需要的則是比較歌唱性的音色，右手的運弓也要從輕盈的連續上弓，轉換至圓滑奏 (Legato) 技巧

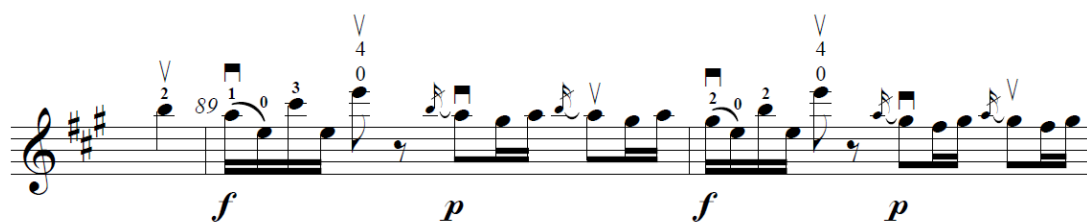
的使用，左手的抖音可以稍微擴大幅度呈現更為濃密的音色，以增加整體音樂的歌唱表現力【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-7】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 81-84 小節。



在 Bärenreiter 版本的第一樂章裡，直接標明強弱記號的地方甚少，但是在第 89 和 90 小節時，有了非常明確的強弱記號標示，這顯示出作曲家莫札特本人重視此處的強弱對比，故演奏者宜將其忠實呈現。在「強」(*f*) 處，雖然力度為「強」，但由於在輕薄的 E 弦上拉奏，不宜使用過多的弓壓，建議以大的弓量和快的弓速來處理，此外，考量到音色的響亮度和延展性，兩個小節的高音 E 建議使用泛音，以清脆明亮的聲響將「強」(*f*) 的音響效果最大化。在兩個小節第三、四拍的「弱」(*p*) 處，則可大幅減少弓量，且儘可能用手指小肌肉來控制以產出較為陰柔、含蓄的聲響，藉此和頭兩拍的「強」(*f*) 處做出強烈而明顯的對比【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 89-90 小節。



第 98 和 99 小節是兩組幾乎同音的 16 分音符音群，儘管 Bärenreiter 樂譜上並未特別註明力度或表情術語，但為了避免重複兩次相同的拉法使音樂聽起來平淡無奇，演奏家必須適度在兩次音群的演奏中做出變化，以保持音樂的靈活

性。筆者參考了當今代表性的小提琴演奏家 Hilary Hahn 和曾宇謙在這個段落的詮釋，觀察到兩位都是以第 98 小節「強」 (*f*)、第 99 小節「弱」 (*p*) 的力度對比來做出變化，並且都在第 100 小節時隨著音型往上而漸強，於第 101 小節回升至強 (*f*) 的力度。筆者認為這樣的詮釋不僅為音樂增添了張力和色彩，也符合古典時期的力度使用習慣：當時的力度使用已經比巴洛克時的階梯式力度 (*terrace dynamics*) 來的多元，開始有著「曼海姆樂派」 (*Mannheim School*) 所開發出的漸強、漸弱效果，與此同時也有的作曲家會使用突然的強弱對比來增加樂曲張力，如 C.P.E. 巴赫 (*Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788*)。³⁰以當時如此多元並存的力度概念而言，上述兩位演奏家的詮釋可說都是在合理的範圍內，做出適當的力度變化來增加音樂的表現性，筆者認為相當值得納入詮釋的考量【譜例 4-1-9】。

【譜例 4-1-9】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 98-101 小節。

第 108 至 112 小節是獨奏小提琴在呈示部的最後一個樂句：在第 108 小節時，音型不斷往上走，建議搭配適度的漸強。左手部分應當特別留意在音群快速跑動下，仍必須保持最佳的乾淨度，而右手的運弓則搭配漸強而逐漸拉寬運

³⁰ Matthias Thiemel. "Dynamics" Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 15, 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008458?rskey=bBUBKU&result=1>

弓的幅度，到了第 109 小節的高音 G[#]為此樂句的頂點，應給予最大的弓量和密集的抖音。為了維持前面第 108 小節漸強所推上來的力度，第 109 小節的每一拍都建議以全弓進行。而根據相關的文獻資料指出，18 世紀時如果演奏上遇到兩音的圓滑奏，習慣上會強調第一個音，第二個音則稍微放輕、收尾，形成「重－輕」的音響效果。³¹為了做出符合作品時代背景的詮釋，筆者建議演奏第 109 小節時給予每拍第一個八分音符多一些弓速及抖音，予以強調，每拍第二個八分音符則稍微放輕，做出收尾的效果。第 110 至 112 小節則延續先前所堆積的力度氣勢，將旋律交棒給樂團。其中在第 111 小節的地方，考量到在全音符的時值下，單憑一弓拉奏完整個小節且還要保持強大的力度與音量，有其困難性，因此筆者建議分成兩弓處理，以維持整體的張力【譜例 4-1-10】。

【譜例 4-1-10】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 108-112 小節。

第 118 小節進入發展部之後，原本明亮的大調曲風一轉，來到了帶有憂鬱色彩的升 c 小調上。隨著調性轉換，音色和拉法上也必須要有所因應。筆者建議進入第 118 小節時，弓的位置稍微靠向指版，並且弓桿微微往右傾，搭配左手適度的抖音，以呈現出內斂又帶些抑鬱的晦暗音色。第 122 至 123 小節有著

³¹ Clive Brown. “Articulation marks” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 15, 2021.

拿坡里和弦以及附屬和弦等充滿張力的和聲堆疊，演奏上則可安排逐音的漸強以加強和聲的推進感。從 122 漸強至 123 小節時，除了弓量使用可逐步增加之外，弓的位置也從靠指版處逐漸推移至指版和橋的中間，既可提升力度亦能增加音色變化的張力【譜例 4-1-11】。

【譜例 4-1-11】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 118-125 小節。

第 135 至 139 小節，樂曲逐漸擺脫了前面小調的晦暗色彩，來到了 A 大調的 V 級和弦上，彷彿從一片烏雲裡逐漸透出曙光，預示樂曲即將回到主調。在聽覺上，V 級和弦有強烈的方向感，讓聽者期待音樂回到主調的 I 級和弦，在演奏上也必須要反映出這種強烈的傾向。第 135、136 小節和第 137、138 小節是兩組幾乎同音的音群，演奏上安排兩組之間的層次感，一方面避免聽覺上的疲乏，另一方面更藉此營造出往回主調走的方向感。在第 135 和 136 小節時，可先以「中弱」(mp) 的力度作為鋪陳，進入第 137 和 138 小節時，將力度提升至「強」(f)，最後在第 139 小節以全弓大方奏出三和弦，搭配適度的抖音以增加殘響，將旋律交棒給樂團【譜例 4-1-12】。

【譜例 4-1-12】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 135-139 小節。



The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '135', begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (0, 3, 4, 3) and accents. It concludes with a forte (f) dynamic marking. The second staff, labeled '138', continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

第 142 與 143 小節扮演的是接回再現部的一個橋樑，演奏上必須天衣無縫地將音樂銜接回再現部第一主題。此兩小節都是在最細的 E 弦上演奏，因此不宜使用太多垂直的力量，而是必須多加善用弓速的水平動能，以帶出輕巧、乾淨俐落的高音音色。每拍的八分音符給出多一些的弓量和抖音，並且逐拍漸強製造方向感、推進感，藉此有力地將音樂帶回再現部【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 142-143 小節。



The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '142', begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking. The melody consists of eighth notes with fingerings (2, 1, 2, 2) and accents. The second staff, labeled '143', continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

進入再現部之後，除了第二主題的調性由呈示部時的 E 大調轉為再現部時的 A 大調，演奏的原則基本上和呈示部相同，在此不再多做贅述。

裝飾奏（Cadenza）的部分，莫札特和當時大多數的作曲家一樣，並未譜寫，而是交給演奏者們自行發揮。從古至今所流傳下來的版本中，19 世紀著名小提琴家姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）所譜寫的裝飾奏受到廣泛的認可與讚賞，因此此曲全部樂章的裝飾奏，筆者都採用姚阿幸的版本。

第一樂章的裝飾奏，第一句就清楚標示著「強」(*f*) 的力度記號，代表一進入開頭就必須以非常肯定且雄厚的氣勢帶出，隨後同樣的旋律又再次在高音出現，但力度記號轉為「弱」(*p*)，除了要在力度上呈現出對比之外，更要突顯出同樣旋律在小提琴的中音域與高音域間的音色變化。而第 2 至第 5 小節的第一拍是一連串的音群，從第 2 小節第二拍開始時，先以輕柔的力度和穩健的節拍將旋律從容唱出，進入第 3 小節後可開始漸強、漸快，但需要注意的是，第 3 小節至第 4 小節第三拍，每拍的第一個音都有被標示重音記號，可以利用弓速和抖音加以強調。

而從第 6 至第 19 小節間，出現了許多雙音和跨弦演奏的技巧，除了最基本的左手音準必須和諧準確之外，在演奏跨弦時亦須強調出重要的旋律，以在聽覺上避免雜亂無章的感受。除此之外，筆者建議在演奏三音跨弦時，將弓移至接近指板的位置，此處弦與弦之間的角度距離較小，演奏跨弦時的阻力會降低許多，可以幫助讓音色更加清楚、乾淨。

第 24 和 25 小節，音群持續在相近的音程裡周旋，此兩小節的一、三拍之間利用半音的向上級進帶出方向感，譜上也明確標示著「漸強漸快」

(*crescendo stringendo*)，演奏上必須同時漸強及漸快製造推進的效果。進入第 26 小節，漸強與漸快持續著，且音程急速攀升，演奏時必須利用抖音和弓速加以強調每拍第一個音，藉以加強音程向上攀升的聽覺效果，漸強幅度也要在第三、四拍間拉到最大，以最大的動能攀至整串音群的巔峰。第 27 小節的第一個音，高音 A，是這一整串音群的最高音，演奏上可停留稍微多一點的時間，以抖音和較多的弓量加以歌唱、突顯。

第 33 小節第三拍開始，是一連串雙音跨弦演奏的音群，演奏時必須不受雙音影響、清楚將旋律線條帶出，特別是第 33 小節第三拍至第 34 小節第二拍，這四組的跨弦都包含了音色響亮的 E 弦空弦，旋律線條非常容易被其蓋過，建

議演奏時稍微將多一點的弓毛分配給 A 弦，以幫助強化旋律。而漸強的指示從第 34 小節開始，到了第 35 小節還多了漸慢的標示，在演奏上可藉此將音量漸強、音色拉寬，以高昂的氣勢將音樂帶回給樂團，做出燦爛的收尾（請參見附錄）。



第二節 第二樂章

第二樂章充分展現了莫札特在寫作慢板方面的長才，獨奏小提琴優美而綿延的旋律，宛如歌劇中女高音的詠嘆調一般扣人心弦。演奏時，務必留意運弓的連結度和左手抖音的延續性，以用小提琴唱出人聲般的優美聲響。

樂團交待完主題後，獨奏小提琴在第 22 小節第二拍後半進入。弦樂在演奏慢板樂章時，旋律的歌唱性有相當大的比例來自於左手的抖音，筆者建議打從第一個音符開始，除非遇上音符時值過快的情況，否則盡可能地抖好每個音，以將旋律的歌唱性做最大的延伸。第 24 和 25 小節都有著明確的力度記號：第 24 小節的切分音 A 標示著「強」(*f*) 的力度，緊接著下一個音 G[#] 力度馬上轉為「弱」(*p*)，立即的力度對比形成彷彿嘆氣般的音響效果，第 25 小節儘管音符不同，但莫札特也做了相同的力度安排。演奏此兩個小節時，建議在「強」(*f*) 的力度上，分配更多的弓量和更密集的抖音，不只產生「強」(*f*) 的力度，更同時搭配濃郁的音色。緊接著來到「弱」(*p*) 的力度時，將弓量和弓壓放小，同時稍微減緩抖音的密集度，藉此和前面的「強」(*f*) 處產生力度和音色上的對比、張力【譜例 4-2-1】。

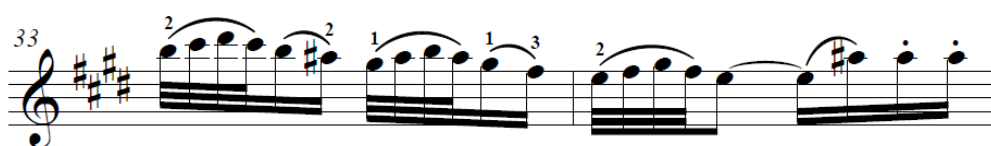
【譜例 4-2-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 23-28 小節。

The musical score for Example 4-2-1 shows measures 23 through 28 of the second movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written in treble clef. Measure 23 starts with a quarter note G4 (fingered 3) and a triplet of eighth notes. Measures 24 and 25 show a dynamic shift from *f* to *p*. Measure 26 continues with a *p* dynamic. Measure 27 features a trill on G4. Measure 28 ends with a quarter note G4 (fingered 2). The score includes various fingerings and accents.

第 33 至 34 小節，有著三組模進的音型，三組的音頭 B、G[#]、E 正好構成一個完整的大三和弦，建議演奏此三組的音頭時以左手的抖音和右手的弓速加以強調，帶出整體旋律的和聲感及方向感。除此之外，左手指法的部分，在演奏第 33 小節第二拍最後兩音 G[#]、F[#]時，筆者衡量到後續第 34 小節的演奏需求

並且參考了曾宇謙的演奏指法後，安排 1 指和 3 指來分別演奏 G[#]、F[#]兩音。建議在練習時可以透過雙音過弦的方式特別加強此兩音，一方面在運弓上強化此兩音的銜接，另一方面也讓左手手型熟悉此兩音的相對位置，加總之下，有助於整體旋律的乾淨度和流暢性【譜例 4-2-2】³²。

【譜例 4-2-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 33-34 小節。



調性轉至 B 大調並且進入第二主題後，第 37 小節後半至 41 小節是兩組近乎相同，重複的旋律，兩次的演奏勢必要有適度的變化藉以做出區別，增添曲趣。仔細觀察便可發現，第 37 至 38 小節以及第 39 至 40 小節的銜接有著些微不同之處：第 37 至 38 小節的 F[#]到 E 中間並無任何緩衝，相差小七度的兩音必須乾淨俐落地銜接到位，指法上建議使用第四把位，讓兩音得以在同個把位上進行，以利於銜接的乾淨度。而第 39 至 40 小節 F[#]到 E 中間則有著裝飾音作為緩衝，和前一次（第 37 至 38 小節）相比，銜接上有了更從容的表現空間，指法上建議可以轉換至 E 弦演奏，一方面和前一次的樂句相比做出音色上的變化，另一方面也讓第 40 小節第一拍的倚音 F[#]及正拍音 E 有著統一的音色，裝飾音的聽覺效果更加柔順、圓滑，如【譜例 4-2-3】所示。

³² 此兩小節在獨奏分譜上被標示為第 31 及 32 小節，為 Bärenreiter 校訂時的錯誤，應為第 33 及 34 小節。

【譜例 4-2-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 38-41 小節。



第 46 和 47 小節基本上屬於同一旋律，第 46 小節所展現的是優美而綿延的歌唱性，演奏時除了左手持續性的抖音之外，右手換弓時更必須保持緊密的連結度，以將歌唱的延展性發揮至最佳。第 47 小節則是以第 46 小節的旋律為基礎做變奏，以舞蹈般的節奏使原本的旋律呈現出更為活潑的樣貌。和前面第 46 小節因歌唱性所需的緊密連弓不同，在第 47 小節中，右手的運弓需更注重的是靈活的彈性，演奏有打點的 F[#]、E、D[#] 三個音符時，建議弓稍稍以圓弧線的方式離弦，以帶出兼具彈性和殘響的優美音色。

第 49 至 55 小節是整個呈示部結束前，高亢而充滿戲劇性的一個樂段，在莫札特的巧妙安排下，小提琴充分展現出高音音區獨有的華麗音色，彷彿獨唱女高音在歌劇詠嘆調中一段戲劇性的獨白。第 49 和 50 小節，除了樂譜上顯而易見的音量強弱對比之外，音色上的轉換也是可以多加著墨的，建議在演奏第 49 小節時，左手使用較為密集的抖音，右手運弓的位置則稍微靠橋一些，製造出明亮而張力緊密的音色，到了第 50 小節則將運弓的位置挪向靠指板處，左手抖音頻率稍微降低，藉以營造出較為舒緩而平靜的音色，和前面第 49 小節的音色做出區別、對比。第 51 小節的處理方式和前面第 49 小節基本雷同，而第 52 小節雖然力度記號標示為「弱」(p)，但第一個音就安排了整個呈示部的最高音 F[#]，且整個小節音符的時值也是全呈示部最短，可見其蘊含的張力仍在，演奏時，可透過俐落的弓速搭配每拍音頭適度的抖音輔助，讓音樂在「弱」(p) 的力度中，仍然保持張力。接續的第 53 至 55 小節，延續著前面的張力，並且隨著音高的攀升，將音樂高亢地帶入通往發展部的過門樂段【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 46-55 小節。

發展部長度不長，但伴隨著頻繁的調性轉換，不穩定的和聲仍然讓整段發展部充滿著張力。第 67 至 70 小節間，兩組音型相同的樂句，透過第 68、70 小節，D 音到 D[#]音的半音變化製造出和聲上的鬆緊變化。第 68 小節，還原 D 音的和聲外音帶出不諧和的張力，而第 70 小節則解決回調性內的 D[#]音，使得整個和聲的氛圍由緊繃走向舒緩。演奏時需特別留意此半音變化，特別是在第 68 小節時強調還原 D 所帶來的不諧和感，以突顯此段的聲響張力，請見【譜例 4-2-5】。

【譜例 4-2-5】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章，第 67-70 小節。

重回再現部之後，詮釋的準則和呈示部基本上相同。裝飾奏的部分具有相當大的挑戰性，演奏者必須在大量的雙音音群中，順暢地帶出旋律，在在考驗著左手雙音把位的轉換以及手型的穩定性，特別是第 9 至 10 小節，此為整段裝

飾奏中雙音技巧最複雜的一處，演奏時，右手需平穩且均勻地跨奏雙弦，左手則需以穩定的手型為基礎，以輕巧的力道按弦並且不著痕跡地換把位，左右手協調的搭配下，勾勒出勻稱而優美的雙音旋律線條（請參見附錄）。



第三節 第三樂章

此樂章為風格典雅而輕快的小步舞曲，開頭便由獨奏小提琴開門見山地引領而入，演奏上必須明快而果決。建議右手運弓多加善用弓速，搭配左手幅度不大但快速的抖音，藉以奏出輕巧而細膩的音色，如【譜例 4-3-1】所示。

【譜例 4-3-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 1-8 小節。

Tempo di Menuetto
Solo

The musical score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Menuetto' and the piece is a solo violin. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and bowing marks (V).

第 16 至 20 小節，是兩組相同的樂句，演奏時可藉由音色和力度上的變化來產生前後呼應的聽覺效果。在第一句（第 16 至 18 小節第一拍）時，可以「強」（*f*）的力度帶出，運弓的位置擺在琴橋和指板的正中間，搭配較多弓量及弓速的使用以演奏出爽朗而外放的音色，到了第二句（第 18 至 20 小節第一拍）時，則將力度稍稍退至「中強」（*mf*），運弓的位置稍稍偏向指板，搭配較少的弓量以呈現出較為內斂的音色，使得前後兩組樂句產生前後呼應的對唱效果。

而第 20 小節第三拍至 22 小節第一拍的五個裝飾音，必須具有優雅而充滿彈性的音色，右手運弓不宜使用太多的弓壓，筆者建議多加善用弓速水平的力量，搭配左手裝飾音乾淨俐落的換指和微幅而輕快的抖音以呈現出圓潤而富彈性的乾淨音色，此外，為了符合小步舞曲三拍子「強 - 弱 - 弱」的舞蹈韻律，第 21 小節的弓法建議以「下 - 上 - 上」進行【譜例 4-3-2】。

【譜例 4-3-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 16-22 小節。

Musical score for Example 4-3-2, measures 16-22. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins at measure 16 with a dynamic marking of *f* and a *V* (vibrato) marking. The first phrase (measures 16-17) is followed by a second phrase (measures 18-19) with a dynamic marking of *mf*. The second line of the score starts at measure 20, featuring a *V* marking and fingerings (1, 2, 3, 4) for the notes.

第 40 至 43 小節，再度是兩組相同的樂句，為避免聽覺上的枯燥乏味，演奏時依然建議在兩樂句間做出適度的變化、對比。演奏第一句（第 40 至 41 小節）時，以「強」（*f*）的力度，搭配豪邁且快速的運弓，精神抖擻地奏出，到了第二句（第 42 至 43 小節）時，將力度稍稍將至「中強」（*mf*），搭配弓量的減少，奏出較為含蓄而收斂的音色【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 40-43 小節。

Musical score for Example 4-3-3, measures 40-43. The score is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins at measure 40 with a dynamic marking of *f*. The first phrase (measures 40-41) is followed by a second phrase (measures 42-43) with a dynamic marking of *mf*. The score shows a clear contrast in dynamics and phrasing between the two phrases.

到了第 78 小節，調性驟然切換至關係調升 f 小調，原本開朗而優雅的曲風彷彿蒙上了一層陰影，呈現了不安和抑鬱的情緒。演奏第 78 至 81 小節第一拍時，筆者建議保持在 G 弦上拉奏，以強而有力的音色表達出小調的憂鬱氛圍，和先前大調的樂段做出明顯的區別、對比【譜例 4-3-4】。

【譜例 4-3-4】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 78-81 小節。

Musical score for Example 4-3-4, measures 78-81. The score is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins at measure 78 with a dynamic marking of *f*. The first phrase (measures 78-79) is followed by a second phrase (measures 80-81) with a dynamic marking of *f*. The score shows a clear contrast in dynamics and phrasing between the two phrases.

第 132 小節開始，進入了第三樂章的中段，由 3/4 拍轉為 2/4 拍，節奏變得緊湊，調性從前面小步舞曲段落的 A 大調轉至平行調 a 小調，樂曲的風格和氛圍驟然轉變，從原本優雅、從容的小步舞曲瞬間搖身一變，成了充滿異國風情和緊張氛圍的土耳其軍樂風格樂段。獨奏小提琴的快速音群從第 134 小節進入時，不需使用太多的弓量，以靈巧的手指小肌肉主導運弓，搭配全部的弓毛緊貼弦，俐落地切入，製造出陽剛且充滿緊湊張力的音色。第 137 小節的八分音符，張力仍須維持，運弓時每一弓都乾脆而俐落地離弦，左手清楚地打出裝飾音，營造出軍樂般鏗鏘有力的聲響【譜例 4-3-5】。

【譜例 4-3-5】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 134-138 小節。



第 164 至 172 小節，樂團帶出了整個中段裡最具代表性的土耳其軍樂風格旋律【譜例 4-3-6】，此旋律直到中段結束之前，將不斷由樂團演奏反覆出現，可調整個中段的重要骨架。到了第 234 至 242 小節，獨奏小提琴以變奏的形式將此旋律帶出，儘管是以較為複雜的 16 分音符音群呈現，鏗鏘有力的旋律精神仍不能喪失，演奏時，建議將全數的弓毛徹底貼弦，使用較易施力的中弓位置，集中力量演奏，如【譜例 4-3-7】所示。

【譜例 4-3-6】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 164 至 172 小節。



【譜例 4-3-7】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 234 至 242 小節。

Musical score for Example 4-3-7, measures 234-242. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 'Solo' marking. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, primarily on the G string. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, and 4. A 'V' marking is present above measure 238. The piece concludes with a double bar line at measure 242.

第 250 至 255 小節，獨奏小提琴以連續的 16 分音符帶出充滿緊張、不安感的半音音階，演奏時將右手手臂放低，不需使用太多的弓量，盡可能將力量集中，藉著地心引力下沉的力量奏出 G 弦特有的渾厚聲響，同時配合上、下行的音型分別做出相對應的漸強、漸弱，增添半音音階所帶來的緊湊張力。進入第 256 小節，音樂的張力仍持續著，建議繼續維持在音色雄厚扎實的 G 弦上演奏，將整股緊湊的氛圍一鼓作氣推至第 262 小節，見【譜例 4-3-8】。

【譜例 4-3-8】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章，第 250 至 262 小節。

Musical score for Example 4-3-8, measures 250-262. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 'Solo' marking and a 'una corda' instruction. The music consists of a continuous stream of sixteenth notes, primarily on the G string. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A 'V' marking is present above measure 254. The piece concludes with a double bar line at measure 262.

重回小步舞曲的樂段之前，安插了一段精彩的裝飾奏（Cadenza），當中前三個小節每拍首音皆標示重音，演奏時除了運弓給予較多的弓量和弓速外，左手抖音的搭配更能予以強調，同時修飾音色。爾後的第 4 至 19 小節裡，運用了大量的跨弦技巧，運弓時應當掌握雙弦之間最近的距離，用最貼合的角度拉奏，搭配左手旋律音的抖音，帶出乾淨俐落的音色（請參見附錄）。

第五章 結語

莫札特的一生極其短暫，能在如此有限的光陰裡創作出如此大量且高品質的經典作品，著實令人歎為觀止。在演奏與研究這首第五號小提琴協奏曲的過程中，筆者見識到莫札特總是能將簡潔的主題或動機，透過變奏、模進或對位等手法發揮得淋漓盡致、變化多端，好似以少量的食材，料理成滿漢全席，令人不禁拍案叫絕。透過對原版譜的探究以及對當今優秀小提琴家的演奏參考，筆者更是深刻感受到，要演奏出貼近原作精神同時又符合現代演奏需求的詮釋，著實是項艱鉅且費盡心思的挑戰。由於莫札特本人在手稿上註記的記號甚少，演奏者必須透過相關研究文獻的閱讀，或者參考當今優秀小提琴家的演奏版本，融會貫通後，整理出既貼近作曲家原意同時又符合當今演奏標準的一套詮釋方法，可謂是一段既考究歷史同時又著眼當今的一段研究旅程。然而亦深刻體會到，一首作品之所以經典、之所以得以流傳數百年而不墜，正是因為其內容豐富精彩，以至於每個時代都有相關的研究探討，詮釋的原則也不斷與時俱進，直至今日仍持續的進行中，筆者相當有幸參與了這個行列。

綜觀從二十世紀中期至今的演奏影音或錄音資料，演奏家們對於莫札特第五號小提琴協奏曲的詮釋從對裝飾音的演奏法、音色的概念乃至於把位的使用，皆隨著時代的演進而有所轉變，整體而言朝著更考究原稿、更注重演奏乾淨度的方向前進。值得注意的是，二十世紀中期的錄音中，有著較浪漫、個性化的音樂呈現，甚至不乏滑音的使用，但時至今日，演奏家們多回歸至原譜的考究、以作曲家的初衷為原則導向，如作曲家沒有特別註記，便不做太多個性化的詮釋，同時為了符合古典時期簡潔的音樂風格，演奏時也以乾淨度作為最大的考量重點，滑音自然不再被使用，指法和把位的選擇也都必須符合現代對於乾淨度的要求。筆者謹以此詮釋原則為基礎，在本篇論文的演奏詮釋章節中，提出相關的弓、指法和詮釋觀點、建議，期盼得以在針對此曲百家爭鳴的

研究中，多少提出些許見解，同時為自己將來此曲的演奏，建立一套完整而明確的詮釋方針。

在此次研究之前，筆者已多次演奏過這首莫札特《第五號小提琴協奏曲》，然而當時多著重在技術和音樂性上的探討，對樂曲的背景和相關的風格性雖有所瞭解，但對於裝飾音的使用、樂譜上特定記號的含義以及過往與現今演奏此曲詮釋上的對照等較深刻的議題，仍有許多一知半解之處，自然較難完整且成熟地呈現此曲。透過這次的研究，筆者對於此曲的背景、樂譜上所蘊含的細節以及過往與現今演奏方式的對照及拿捏取捨，皆有了更全面的理解，使得演奏時對於把位、弓指法的選擇以及樂句之間的拿捏有了重要的依據，得以在練習過程中比先前著墨更多的細節，並且做出更加完整而到位的詮釋。

經過這次的研究，筆者謹期許自己，將來不論是音樂會、比賽乃至於考試，在演奏這首莫札特的《第五號小提琴協奏曲》時，除了隨時留意是否有最新的相關學術研究或新版的原版譜出版之外，更要同時留意時下指標性小提琴家所帶來的此曲的演奏影音，是否在詮釋上有了新穎的準則或共識，最重要的是，以原版譜和時下的詮釋準則為基礎，呈現出最純粹、最貼近莫札特音樂精神的演奏，掌握住這首經典作品的樂曲精神。

參考資料

中文書目

孫巧玲。《莫札特小提琴與鍵盤奏鳴曲》。台北：全音樂譜出版社，2007。

楊建明、王金玲 譯。《我親愛的莫札特（畫傳）》。台北：先覺出版股份有限公司，2005。

天悅 譯。《佩戴桂冠的乞丐——偉大又卑微的莫札特》。台北：左岸文化事業有限公司，2002。

謝孟璇 譯。《莫札特書信選》。台北：八旗文化，2017。

Alec Hyatt King 著，國明 譯。《莫札特 管樂與弦樂協奏曲》。台北：世界文物出版社，1997。

西文書目

Egon Wellesz, Frederick Sternfeld. *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745-1790*. London ; New York : Oxford University Press, 1973.

Kamien, R.. *Music*. New York: McGraw-Hill, 1996.

Mozart, Leopold. *A Treatise on The Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985.

Hans Mersmann trans. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: Dover Publications. 1972.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. New York: Prentice Hall International, 1985.

Matthias Thiemel. “Dynamics” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001.

Clive Brown. “Articulation marks” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001

參考論文

吳品枋。《莫札特第五號 A 大調小提琴協奏曲 KV219 之研究與詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2008。

曾佩琳。《莫札特 A 大調第五號小提琴協奏曲 K.219 之樂曲分析與演奏詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2012。

張以利。《以十八世紀中葉小提琴教學法探討羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之演奏詮釋》國立臺灣師範大學音樂學系研究所，2014。

影音參考資料

Mozart, Wolfgang Amadeus. Violin Concerto No.5 in A Major, K.219. Jacques Thibaud. Orchestre Symphonique. Charles Munch.1942.

<https://www.youtube.com/watch?v=FE0muNoZY7Q&t=157s>

Mozart, Wolfgang Amadeus. Violin Concerto No.5 in A Major, K.219. Nicolaj Znaider. Staatskapelle Berlin. Julien Salemkour. 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=vNRu47mB8pw&t=1474s>

Mozart, Wolfgang Amadeus. Violin Concerto No.5 in A Major, K.219. Hilary Hahn. The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Paavo Järvi. 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=4mNJ43S1RIQ&t=162s>

Mozart, Wolfgang Amadeus. Violin Concerto No.5 in A Major, K.219. Yu-Chien Tseng. Musica Viva Orchestra. Valentin Uryupin. 2015

<http://tch15.medici.tv/en/performance/round-round-2-violin-2015-06-24-1930000300-small-h>



附錄

莫札特第五號小提琴協奏曲裝飾樂段樂譜

第一樂章裝飾樂段

Joseph Joachim

Cadenza

218

f *p*

crescendo

f *p*

mf *f*

diminuendo *calando*

[14] *espr.* *tr.* *p*

[17] *cresc.*

[20] *largamente* *f* *mf* *p*

[23] *pp* *crescendo stringendo*

[26] *ff* *con fuoco*

[28] *sf*

[31] *p* *f*

[33]

p *mf* *crescendo*

[35]

rit. *f* *lunga* *a tempo* 220 *Tutti*



第二樂章裝飾樂段

2. Adagio
Cadenza

Joseph Joachim

124

f *mf* *p*

[3] *p* *poco animato*

[6] *espressivo* *f*

[9] *diminu - en - do* *p*

[12] *espressivo* *ritard.* *p* *lusingando* *II*

[15] *accelerando* *tranquillo*

[18] *8^{va}* *ritard.* *tr* *a tempo* *Tutti* *p*



第三樂章裝飾樂段

1. Rondeau. Tempo di Menuetto

Eingang

Joseph Joachim

3.A

Eingang

Joseph Joachim

3.C

Eingang

[Allegro]

3.E

[4]

[9]

[13]

[18]

