

第一章 莫札特生平

第一節 各地巡迴時期 (1756-1774)

沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart)，西元 1756 年 1 月 27 日誕生於薩爾茲堡 (Salzburg)，西元 1791 年 12 月 5 日在維也納 (Vienna) 去世，享年 35 歲。

莫札特是音樂史上少見的天才，而最早發掘他音樂天份的人，是他的父親雷奧波德·莫札特 (Leopold Amadeus Mozart, 1719-1787) 為薩爾茲堡大教堂的宮廷音樂家，不但影響莫札特人格及作品的靈魂人物，亦可說是啟蒙與培養其音樂天份的偉大教育家。他同時也是作曲家、指揮家以及小提琴手，曾寫了許多作品，包括了宗教音樂、奏鳴曲、協奏曲、交響曲等。其中最引人矚目的是他在 1756 年莫札特出生的同年出版《小提琴演奏法基本研究》 (*Versuch einer gründlichen Violinschule*) 一書，內容涵蓋了音樂史、音樂理論、樂器概論、裝飾音、運弓法、讀譜法、記譜法、各種把位等的範圍，也具體呈現了早期絃樂的演奏技巧。¹ 此著作曾於 1765 年被譯為荷蘭語及法文，於 1769 年二度出版。² 1787 年出版第三版，仍然具有很大的影響。1760 年是雷奧波德事業上的巔峰期，但為了莫札特及姐姐安娜·瑪利亞·莫札特 (Anna Maria Mozart, 1751-1829) 的教育，並毅然決然放棄

¹ Leopold Mozart, *A Treatise on The Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985. 為十八世紀中期關於小提琴演奏相當重要的參考文獻之一之作者，其論述多為德國演奏風格的傳承。

² Boris Schwarz, *Music in the Classic Period: Violinists Around Mozart*, Allan W. Atlas ed., New York: Pendragon, 1985, 233.

自己的作曲及教學工作，全力培養兒女包括算數、閱讀、寫作、文學、語言、舞蹈、音樂能力等等能力。³

莫札特從小由父親啟蒙音樂，三歲就開始接觸鍵盤樂器，四歲學習小提琴，從學習過程中，他的父親看出他出眾非凡的音樂天賦，於是 6 歲至 17 歲便帶著他到法國、英國、德國、義大利、維也納等歐洲各國巡迴演出。在這多年的演奏生涯中，讓莫札特接觸到當時歐洲各國不同的音樂風格，同時，他以過人的音樂領悟，將歐洲音樂漸漸匯集為自己獨特的風格，也促使他日後成為國際性的重要作曲家。

1762 年首先來到了慕尼黑 (Münich)，這是莫札特開始他音樂旅程的第一站，時常在皇室面前獻奏，由於演奏技巧相較於同年紀兒童要出色得多，人們對他的演奏總是讚譽有加，受到熱烈的歡迎。1763 年，在法國旅行時，聽到當時法國駐宮廷作曲家蕭伯特 (Johann Schobert, 1735-1767) 的演出，令莫札特留下極優的印象，由於和蕭伯特的結識，被認為對莫札特早期的作品風格有重要影響。⁴

1764 年 4 月在倫敦的旅行中，熱愛音樂的英皇喬治三世 (Wilhelm Friedrich George III, 1738-1820) 和皇后夏綠蒂 (Queen Sophie Charlotte of Great Britain, 1744-1818) 得知莫札特的到來，便邀請他至宮中演奏。這段期間莫札特認

³ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Wolfgang Amadeus Mozart*, John Tyrrel ed., Vol.17., New York: Grove Dictionaries Inc, 2001.

⁴ Philip Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W. W. Norton Company, 1992, 263.

識了作曲家約翰·克莉斯汀·巴赫 (Johann Christian Bach, 1735-1782),⁵ 以及阿伯 (Carl Friedrich Abel, 1723-1787),⁶ 因互相欣賞對方的音樂而志同道合。由於巴赫擅長各類作品，創作中明朗而樂觀的風格，深深烙印在莫札特心中。他將義大利音樂劇風格介紹給莫札特，因此莫札特的器樂作品多為如歌性質而輕快的色彩，與義大利喜歌劇 (Opera Buffa) 的特性非常相近，另外對於莫札特鋼琴協奏曲作品的創作上也有重要的影響。這使得莫札特的倫敦之旅收穫有佳，並更有一股強烈的慾望驅使他朝向作曲的方向發展。

1766 年返回家鄉薩爾茲堡後，雷奧波德更積極加強兒子的音樂學習課程，以福克斯 (Johann Joseph Fux, 1660-1741) 的古典對位法經典《聖山之路》(*Gradus ad Parnassum*) 紮實地鞏固莫札特的作曲基礎。1769 年 11 月，13 歲的莫札特被大主教史拉登巴赫 (Sigismund von Schrattenbach, 1698-1771) 任命為一個替大主教寫宗教音樂但職位不高的職務。12 月時到了義大利，結識了器樂作曲家薩馬帝尼 (Giovanni Battista Sammartini, 1700-1775) 等知名音樂家，⁷ 他是第一位將奏鳴曲式帶入交響曲的作曲家，開創了由性格相互對比的兩個主題構成的作法，為交響曲開啟了寫作的新方向。同時也認識波隆納 (Bologna) 音樂院院士馬帝尼

⁵ 音樂之父巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 之子，為德國作曲家，著有序曲十三首、鋼琴奏鳴曲三十八首、鋼琴協奏曲三十七首、交響曲五十首、交響協奏曲三十一首及室內樂曲等。其音樂受當時義大利風格及英格蘭風格的影響，而有英格蘭的巴赫之稱。

⁶ 約翰·克莉斯汀·巴赫的學生，是作曲家及低音古鋼琴演奏家，使莫札特對於樂器方面的學習具影響力。

⁷ 薩馬帝尼，為義大利風琴家及作曲家。著有奏鳴曲、風琴曲、合唱曲、大協奏曲、交響曲等共兩百餘首，以及歌劇一百三十三部。

(Giambattista Martini, 1706-1784),⁸ 同時拜其門下接受指導。在義大利的這段期間，由於接觸更多義大利歌劇作品，開啟他創作更多其他作品的思路，他完成了兩首交響曲 (KV74、KV75)，皆充滿著義大利風格，其中一首 (KV74) 並採用了義大利作曲家所偏愛的三個樂章樂曲形式。⁹ 由此可見他受義大利的音樂影響之大。

1773 年莫札特父子三度來到了維也納，原本想在維也納宮廷樂隊中求得一職，但並未如願。此時他接觸到海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 他弟弟米歇爾海頓 (Johann Michael Haydn, 1737-1806) 的音樂，便手抄了很多他的音樂創作。而其音樂中存粹的美感特質，深深影響著莫札特的音樂風格，使莫札特在音樂方面之創作有新的啟發。

⁸ 馬替尼，為義大利作曲家、音樂理論家兼教育家，也是波隆納聖法蘭西斯可的教堂樂長。當時以廣博的音樂學識在全歐洲頗具盛名。著有清唱劇二十餘部、神劇三部、及合唱曲、宗教樂曲。

⁹ 張海鏡，《劍橋音樂入門》(台北：城邦文化出版社，2004)，236。

第二節 薩爾茲堡時期 (1774-1781)

1774 年 9 月回到薩爾茲堡故鄉，所作的四首交響曲 (KV182、KV183、KV201、KV202) 被後人認為是莫札特少年時期之傑作。於是停止交響曲暫告一段落，將其創作方向轉為協奏曲、歌劇、教會音樂及娛樂性音樂（小夜曲Serenades、嬉遊曲Divertimenti及舞曲Dance Music）方面。而他的作曲風格也轉而傾向於華麗的「嘉蘭特風格」(Gallant Style)。¹⁰

在薩爾茲堡時，原任的宮廷風琴手和指揮先後辭世，莫札特被任命為宮廷風琴師及管絃樂團的首席小提琴家。他仍然不斷的創作，特別是協奏曲方面，自 1775 年 6 月起，開始為自己演奏而創作小提琴協奏曲 (KV211、KV216、KV218、KV219)，所有的技巧皆為自己量身打造。曲風大多為明朗優雅的輕快風格，每首曲子都充滿著豐富的表現力，時而出現具民謠主題，將義大利、法國、德國等不同民族風格之音樂，融入於樂曲中，使得曲子更加活潑生動（請參見附錄 3）。

此時期可視為莫札特創作生涯中的第一個高峰，但儘管莫札特在薩爾茲堡有了固定工作，但他與薩爾茲堡狹隘的本土意識格格不入，1772 年新上任的大主教科羅瑞多 (Hieronymus Joesph Franz v. Paula, Count of Colloredo) 對下屬嚴峻苛薄，且不願讓莫札特父子大多數時間在各地旅行，便要求莫札特伴隨在他身旁，完全聽從其命令。失去了自由及歡樂，又沒有聽眾的喝采，再加上大主教對於音樂的品味過於狹隘，只接受義大利傳統的教會音樂與器樂音樂，對於其他作品反應冷

¹⁰ 嘉蘭特風格 (法 Style Galant，英 Gallant Style，德 Galanter Stil，義 Stile Galante) 為前古典樂派一種輕快簡約而又通俗的音樂風格，是義大利歌劇序曲的三樂章形式。強調短小的樂曲主題與反覆的動機，並搭配簡單的和聲，像是阿爾貝堤式低音伴奏 (Alberti Bass)。

淡，令莫札特開始對宮廷職務產生厭倦與不滿。雷奧波德為了讓兒子找到更合適的職位，於是開始再一次的旅行計畫。但此計畫卻被大主教拒絕，莫札特盛怒之下，1777 年與母親一同離開薩爾茲堡前往德國西部的曼漢 (Mannheim) 及巴黎尋找新的職務。

曼漢這個城市是德國眾多領主組成的城邦之一，當時為了宮廷社交與娛樂需求，便組織樂團，於是音樂就以宮廷為中心，漸漸地發達起來。「曼漢樂派」(Mannheimer Schule)，以「曼漢樂團」(Mannheimer Orchestra) 名聞遐邇。曼漢樂團是由卓越的團員，如小提琴家史塔密茲 (Johann Stamitz, 1717-1757)、樂團首席甘納比希 (Christian Cannabich, 1731-1798)、聲樂及作曲家李希特 (Franz Xaver Richter, 1709-1789)、指揮兼作曲家霍茲包爾 (Ignaz Jakob Holzbauer, 1711-1783) 等 45 名優秀團員所組成。而曼漢樂團之所以特別突出，在於其將傳統作品中的強音與弱音，作了更豐富的變化，漸強、突強、突弱、突然休止等特殊的力量效果，使聲音的層次更有變化。另外，還有主題區別性，以及善用木管樂器的特色，使木管樂器在交響曲的地位漸趨重要。儘管莫札特在曼漢的求職不順利，但他有豐富的收穫，就是結識了這些優秀的前輩，並為他們寫下許多不同種類的作品，且這些作品皆富含多樣化的音樂情緒風格。

1778 年 3 月離開曼漢前往巴黎，不久他的母親在 7 月病逝，莫札特便返回故鄉薩爾茲堡。喪母的打擊，也讓莫札特在音樂及人生的體驗上更趨於成熟。在巴黎求職並不順遂，因此在同年 9 月時，皆受父親的建議又回到故鄉薩爾茲堡，接

任風琴師及唱詩班指揮的職位，1779 年正式被任命為薩爾茲堡大教堂的管風琴演奏家。

1780 年莫札特藉由慕尼黑宮廷委託創作的莊歌劇《克里特王伊多美尼歐》(*Idomeneo, rè di Creta*, KV366)，於 1781 年在慕尼黑上演相當成功，得到眾人熱烈喝采，使得莫札特深信他必須離開薩爾茲堡，另尋一個重要職務。1782 年因違抗薩爾茲堡大主教的命令，即正式辭去其職務，前往維也納自立生計。

第三節 維也納時期 (1781-1791)

1781 年來到了維也納，當時很快的與當年 18 歲的康絲坦彩 (Constanze Weber, 1763-1842) 戀愛，在不顧父親的反對下，於 1782 年在聖史蒂芬大教堂 (St. Stephen's Cathedral) 與康絲坦彩結婚。此時的莫札特過著新婚與自主獨立的生活，不斷地奮發向上，創作出逐漸圓融成熟的作品。1781 年，他認識了外交官史維登 (Gottfried van Swieten)，他是一個音樂愛好者，常定期舉辦私人音樂會，自從與莫札特認識後，莫札特便成為其私人演奏會的常客。由於史維登家中有著館藏巴赫、韓德爾 (George Frideric Händel, 1685-1759) 音樂創作的圖書館，因而使莫札特接觸到巴赫、韓德爾與柏林樂派的作品，在對位法的作曲風格上大開眼界，促使他對複調音樂的作曲技巧更為精進。

1783 年之後，莫札特以鋼琴演奏、教學、親自製作作品目錄及作曲的身分活躍於維也納。當時盛行私人舉辦的公眾音樂會，演出曲目多為交響曲、協奏曲與詠嘆調 (Aria)。莫札特為了這些音樂會，創作許多鋼琴協奏曲，並在演奏會上以彈奏自己的鋼琴作品為主。

除了音樂上的活動，1784 年莫札特加入了共濟會 (Freimaurerei) 的秘密結社；以自由、平等、博愛為宗旨的團體精神，對於莫札特的創作也有影響。例如：他於 1785 年所寫的《共濟會送葬音樂》(Maurerische Trauermusik, KV477) 就是為了悼念該會兩位重要會員之死所寫的作品。在此時期莫札特開始與海頓有更深厚的個人交往，莫札特並在此時完成了《海頓絃樂四重奏》(Haydn String Quartets) 六

首曲子，獻給海頓。

1786年寫了著名喜歌劇《費加洛的婚禮》(*Le Nozze di Figaro*, KV492)，初演是在維也納宮廷劇院，頗受好評，一連上演達九場之多。此時剛好當時歌劇改革者葛路克 (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) 逝世，便在12月時獲得宮廷作曲家的頭銜，不過只是負責寫作社交音樂及舞曲，收入並不高，常令莫札特感到入不敷出。1787年雷奧波德去世，對莫札特而言，感受自然相當深刻。在他的作品目錄中記載著，莫札特在父親去世後寫了首罕見的小調作品，g小調絃樂五重奏 (KV516)，是極富深刻涵義之作。在工作不順利、喪父與經濟拮据的三重打擊下，於是1789年，在共濟會朋友的資助下前往柏林發展。由於在柏林的工作也不順遂，只有短暫停留，便返回維也納。

1791年在經濟困窘之際，一家歌劇院的老闆西卡奈德 (Emanuel Schikaneder, 1757-1812) 委託莫札特寫作德文對白的口語式歌劇《魔笛》(*Die Zauberflöte*, KV620)，並於維也納首演。這時的莫札特身體狀況已每況愈下了，此時有位陌生訪客交給他一封信，信中以匿名聲稱以極高代價聘請莫札特寫作安魂曲。體虛的莫札特被這份突如其來的委託所震驚，而開始陷入不安的生活，認為是地獄派遣使者來召喚他回天國。莫札特集中所有精神於《安魂曲》(Requiem, KV626) 的寫作上，但不幸當此曲只完成兩個部份，¹¹ 莫札特於同年12月5日，在維也納與世長辭。後來由其學生徐斯麥爾 (Franz Xaver Süssmayr, 1766-1803) 等人接力完成。

¹¹ 莫札特當時完成了進堂曲 (Introit) 與垂憐曲 (Kyrie) 的合唱與弦樂兩個部份，其餘部份 (聖哉經 Sanctus, 降福經 Benedictus, 羔羊經 Agnus Dei) 由其學生徐斯麥爾等人所完成。

第二章 小提琴風格與演奏法

第一節 古典樂派之音樂風格

莫札特的音樂總是給人舒服又清新的感覺，單純、明朗、優美、均衡這種古典樂派獨有的性格，都可以從他的音樂作品中咀嚼得到。筆者將古典樂派譜上常見的音樂特色，分為：樂章與樂句、速度與術語、調性與和聲、音量與韻律四大方向，進一步地了解莫札特作品中所傳達的古典思維。

樂章與樂句：古典樂派器樂曲的主要形式為奏鳴曲式 (Sonata Forms)。而奏鳴曲式可說是由莫札特在各個不同階段蛻變下漸漸確立的，並成為所有器樂音樂的創作根基。古典樂派的音樂大都有著統一且規律的性格，組織單純工整，莫札特的作品中也處處映證這樣的模式，在樂思、樂段及樂句結構，皆相當明確易辨。以奏鳴曲式而言，莫札特的樂曲組織中，樂章會以不同性格、情緒、語調等方式，將主題、過門或小尾奏等大段落分隔得很明確，讓人一目了然。而大段落之下又分為小段落，小段落則由幾個主題及樂句所組成。標準的古典時期樂章主題大多為兩個，第一主題是全樂章的代表性旋律，而第二主題通常會與第一主題性格相異，呈現具有強烈對比的對照關係。樂句通常八小節或四小節為一句，而這些樂句皆由數個小音型所組成。這些音型常為一問一答的形式，如同歌劇不同角色間，充滿對比性與戲劇情節的生動對話。雖然音樂上有明顯的情緒起伏，但這種主題與情緒的對比是經過古典時期作曲家的理性控制，樂曲的節奏與形式上仍然是有

相當的統一及邏輯性的。¹²

速度與術語：莫札特大多數的作品，在樂章開始會加上一個描述性的詞語，例如：快板 (Allegro)、慢板 (Adagio)、行板 (Andante) 這些字樣。而少有最緩板 (Largo)、最急板 (Prestissimo) 這種較極端的術語出現。在此首莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章獨奏與樂團的呈示部中，莫札特卻標示「開朗的快板」(Allegro aperto)，這種不同於一般莫札特術語的字樣相當罕見，可見其深切地想表達其開朗及廣闊的風格。莫札特的父親雷奧波德在他的《小提琴演奏法基本研究》書中指出，術語「Grave」指憂傷的、真誠的，因此應該是以很慢的速度來演奏；而「Allegro」是指愉悅，但非急躁的速度來演奏。顯示出莫札特當時寫下的術語，較著重於音樂的風格，而不是純粹指詮釋速度的快慢表現。¹³

調性與和聲：莫札特的作品少有超過三個升降之調號，而由小提琴協奏曲作品看來，並未超過兩個升降，且皆為大調。其作品的結構採用單旋律主音音樂的結構，所以調性明確且主旋律清晰，最常使用的調性為主調、關係調及屬調，在樂曲或樂章的開頭或結尾以主調調性為根基，中間樂章或段落則採用關係調或屬調，讓樂章與段落之間分隔明確。而遠係調的用法極少出現。在和聲上，擅用五和絃與七和絃。在經過句或是過門樂段時，他常以模進的手法，巧妙地將調性轉到另一個調。若遇到裝飾樂段時，常停留在主和絃第二轉位 I_4^6 上，再作即興技巧的展現。

¹² R. Kamien, *Music: an appreciation*. New York: McGraw-hill, 1996, 212.

¹³ 孫巧玲，《莫札特小提琴與鍵盤奏鳴曲》，63。

音量與韻律：在莫札特的早期作品中，最常表現力度的符號為強 (*f*) 與弱 (*p*)，對於強弱記號的表現方式為漸進式，而非急驟的改變。到了中期，由於接觸曼漢樂派的音樂，開始注意到漸強、漸弱、突強、突弱的效果，所以在莫札特後期的作品中，逐漸發現漸強 (*crescendo*) 與漸弱 (*diminuendo*) 的記號，使音樂更具豐富的表現力。古典樂派的樂曲中，富含合乎情感起伏的韻律，在四拍子的樂曲中，有著「強—弱—次強—弱」的韻律，而三拍子為「強—弱—弱」。這些強弱韻律是規律性的，在每個樂句的第一個音或旋律上下行的第一個音，都需要以自然的節奏感來作強調。運用在絃樂器上，較常使用下弓來詮釋強拍的音，上弓的拉法則用在弱拍，讓音樂順應著旋律的韻律而更具張力，尤其是在舞曲上格外顯著。

第二節 莫札特小提琴協奏曲之風格

莫札特的年代是巴洛克時期走向古典樂派演進過程的最佳歷史寫照。從歷史文獻圖片資料可發現，他所用的提琴為音色純淨柔美的巴洛克小提琴，但較不具張力，音量表現範圍較小。弓的使用，由於十八世紀才有現代弓的出現，所以推測莫札特所使用的弓，依舊為巴洛克形式的弓，而此種弓較短，弓毛亦較少，以致弓的彈性與張力不及現代弓來得大。其聲音較清純而透明，但音與音之間較難連貫，所以非圓滑奏的聲音是當時基本的主張，¹⁴ 這點是與現今絃樂器差異最大之處。若欲將音色處理得清徹而溫暖，必須要靠左手與右手的相互配合，才較接近莫札特當時的小提琴演奏語法。

古典樂派早期絃樂器的功能，是為慶典時的舞蹈音樂來伴奏，在聲音的要求上，沒有嚴苛的限制，只要能夠俐落而明確的掌握其舞蹈性格即可。當時由於絃樂器的角色處於伴奏地位，所以連貫流暢的主旋律角色，幾乎不可能發生在絃樂器身上，偶爾有圓滑線出現，但功能多半是為了弓法所需才被用到。而圓滑奏的演奏是到了十八世紀才逐漸被強調重視，尤其是在莫札特中後期作品歌唱性格的慢板樂章，才使得圓滑奏的演奏需求大增。

莫札特的音樂有著天真純淨，歌唱性質豐富，總是給人精緻華貴之感。或許是受到父親從小帶他遊歷各地的影響，讓他自由舒曠的心胸反映在他的作品中。而歐洲當時盛行的「嘉蘭特風格」，使他的音樂蘊含著開朗活潑的特性。在音樂上，

¹⁴ 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），66。

嘉蘭特風格強調對稱的樂句，講求短小的樂曲主題與反覆的動機，並配上簡單而規律的和聲來進行。這種風格的特質聽起來相當愉悅風尚，可處處在莫札特的音樂中感受到。

在十七世紀時，調性的選擇需經過作曲家審慎挑選，而調性取決的關鍵與樂器的特性和作品的情緒有直接的關係。1682年巴洛克音樂家夏朋提葉 (Antoine Charpentier, 1645-1704) 曾在他的《作曲法則》(*Règles de composition*) 著作中明確的紀錄每個調性所代表的情緒，而對於 A 大調的描述，是喜樂而有田園風的。莫札特的五首小提琴協奏曲的調性而言，第一號 (KV207, in B flat Major)、第二號 (KV211, in D Major)、第三號 (KV216, in G Major)、第四號 (KV218, in D Major)、第五號 (KV219, in A Major)，完全看不到小調調性的存在，且每首曲子皆為快速、強而有精神的強 (*f*) 音量開頭，可感受到莫札特作品明亮開朗的特性。

第三節 莫札特第五號小提琴協奏曲之風格概述

第五號小提琴協奏曲在創作上的手稿日期為西元 1775 年 12 月 20 日，距離第四號協奏曲的創作僅僅兩個月的時間。雖然莫札特在小提琴協奏曲作品的創作時間相當迅速短暫，但在各首的創作構思上仍保有不同的層次與風格。

第五號協奏曲常被認為是莫札特小提琴作品中規模最大的作品之一，其原因在於此曲有一些不同於其餘協奏曲的特殊性。除了長度比第一號到第四號擴張許多外，在獨奏技巧與樂曲結構上，皆有擴大的趨勢。就獨奏技巧而言，把位有漸趨提高的趨勢，例如：在快板樂段的開頭，獨奏部分即出現把位移動距離甚大的技巧，由第三把位跳至第六把位，在左手技術上是頗具難度的。由樂曲節構的角度看來，獨奏與樂團伴奏間，樂句的問答句增加，使得兩者之間的緊密性需更為連貫，不論音色處理與情緒轉換的難度也相對提升。另外此曲第一樂章還有個特點，在於樂團呈示部與獨奏呈示部之間多加了一段慢板導奏，這是在之前的小提琴協奏曲中所未出現的，此段慢板彷彿歌劇中詠嘆調般，充滿優雅婉約的柔情風格，情緒上的轉變，與快板樂段中明亮開朗的旋律，呈現相當明顯的對比。

第二樂章的慢板，莫札特選擇以E大調來創作，此調性在莫札特的作品中極為罕見，即使在他其他小提琴類型的作品中，也從未見過E大調的身影。¹⁵ 但應用到此調性時，幾乎是為了表達平靜的真切心情，¹⁶ 由樂曲一開始的旋律就可明顯感受到。而此樂章與第一樂章的結構已明顯不同，獨奏與樂團之間沒有明顯的問答

¹⁵ 除了莫札特小提琴演奏曲 *Adagio, KV261* 是為了第五號小提琴協奏曲而作，同樣為 E 大調。

¹⁶ 國明 譯，《莫札特管樂與絃樂協奏曲》（台北：世界文物出版社，1997），43。

對話，樂團的功能，似乎襯托在獨奏抒情優美的旋律下，就如同一個極為和諧的背景音樂。此種伴奏型的音樂型態，與歌劇中詠嘆調 (Aria) 的性質十分相近，詠嘆調樂段中，主旋律通常為單一角色的心情寫照，多為抒情的風格，樂團伴奏的角色通常是為了突顯主旋律，所以幾乎以陪襯主旋律居多，旋律亦格外輕柔，音階式或級進的音型十分常見，較不會有大跳音程或明顯的情緒起伏出現。

第三樂章開頭為小步舞曲速度 (Tempo di Minuetto)，但後段轉為風格截然不同的快板樂段，藉由輪旋曲式的精神與形式，將優雅的小步舞曲型態與異國風味的民間音樂風格，以巧妙手法分為數段簡短的音樂段落作為主題，並且將他們緊密的交織在一起。並且透過大小調性瞬間轉換的巧妙銜接、主奏樂器的音色對比與力度對比，突顯出旋律間轉換的趣味性。¹⁷ 而快板樂段中，運用到法國芭蕾舞家諾維瑞 (Jean-Georges Noverre, 1727-1810)，於西元 1772 年在義大利創作的芭蕾舞劇《宮殿百葉窗》(Le Gelosie del Serraglio) 之終曲樂章的「土耳其」民間音樂的旋律素材，莫札特將此旋律完整地運用在第五號小提琴協奏曲之第三樂章的快板段落中，並無作任何修改。由於莫札特將土耳其旋律的巧妙運用，因而使第五號小提琴協奏曲有「土耳其」風格之別稱。

在 *Grove* 音樂字典中提到的「土耳其」音樂，是由土耳其禁衛軍音樂 (Janissary Music) 演變而來。¹⁸ 早期是由管樂與打擊樂合奏，打擊樂器為鈸 (cymbal)、大鼓

¹⁷ 張弦 譯，*A guide to famous western operas*. 《西洋歌劇名曲解說》(台北：世界文物出版社，1993)。

¹⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan P., 1984, 801.

(bass drum)、三角鐵 (triangle) 三種樂器所組成，由於富有強烈的節奏感，所以在土耳其音樂中扮演相當重要的角色，也被稱為「土耳其配器」。土耳其音樂引至歐洲時，充滿異國情調的樂風大受歐陸民眾欣賞。並開始融入歐洲的音樂演奏，漸漸形成具有異國音樂風貌的「土耳其主義」音樂風格。

雖然莫札特當時並無給予第五號小提琴協奏曲標題，但許多中文書目中，以及CD版本的中文說明上，會將此曲冠上「土耳其」風格之別稱；¹⁹ 而筆者尋找的西文書目中，較少見莫札特第五號協奏曲與土耳其風 (Turkish) 一詞相提並論。²⁰ 相較之下，東方世界的音樂領域中，較容易根據樂曲的由來給予標題，筆者認為此標題的存在，有助於增添小提琴演奏者在此樂段上的表現力，演奏者可根據標題的名稱，給予樂曲多一分想像的空間，並試著揣摩「土耳其」音樂中帶有神祕色彩的音樂氣息，與節奏感緊湊而有力的騎士風味，使樂曲的風格掌握更加明確執著，便能將民族音樂的色彩發揮到極致。此曲手稿現收藏於美國華盛頓國會圖書館。

¹⁹ 林勝儀 譯，《名曲解說珍藏版－莫札特》(台北：美樂出版社，2000)，341。國明 譯，《莫札特管樂與絃樂協奏曲》，44。湯定九 譯，《小提琴指南》(台北：世界文物出版社，1996)，212。

²⁰ Louis Biancolli, *The Mozart Handbook :The Violin Concertos*. Westport Connecticut: Greenwood Press, 1975. Frederic Emery, *The Violin Concerto*. New York: Da Capo Press,1969.

第四節 莫札特第五號小提琴協奏曲之裝飾音演奏

裝飾音的用途，是用來點綴旋律，讓旋律更優美。在莫札特的作品中，充斥著許多裝飾音，而不同種類的裝飾音，有時由於記譜的緣故，使裝飾音記譜看似一樣，但在演奏上有很大的差異。古典樂派的裝飾音，由於有 C.P.E. Bach 於 1753-1762 年間之樂理著述紀錄，在德國發揚光大，使得莫札特的作品也深受其理論系統影響。莫札特的絃樂作品中較常見的種類有四種：震音 (trill)、倚音 (appoggiatura)、迴音 (turn) 以及漣音 (mordent)。而這些裝飾音會因節奏、速度、拍子及自然表現的不同而有不同的演奏法。在此首小提琴協奏曲中，即包含了前三種裝飾音的種類，筆者針對此曲所出現的裝飾音，列出其演奏法。

震音：一般稱trill，亦稱shake (英)，trillo (義)，Triller (德)，trille (法)。
C. P. E. Bach曾說：²¹ 震音是賦予旋律活力，是不可或缺的方法… (1753)，並訂下「必須從二度上的音開始演奏」的規則，以致十八世紀的震音一直堅守著此一原則。莫札特作品中最普遍的裝飾音種類非「震音」莫屬，演奏莫札特的此類型裝飾音，一般是由上二度的音開始【譜例 1】。但偶有例外出現，若震音的本音上二度音與前一音相同時，便以不重複前一音為原則【譜例 1-1】。德國著名的古典理論權威兼長笛家匡慈 (Johann Joachim Quantz, 1697-1773) 在他的著作中提到，在震音的過程中，尤其在絃樂器上，習慣會將兩個音之間的音程，距離取得比原先的音來得多一些，以【譜例 1】為例，震音中的C#音，左手所按的位置必須按得更

²¹ 艾曼紐巴赫 Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788，為德國鋼琴家兼作曲家，為 J. S. Bach 的第三個兒子，著有鋼琴短曲兩百餘首、協奏曲五十餘首、大量宗教樂曲等。

高，在震音的聽覺效果上，音準才是正確的。²²

【譜例 1】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章裝飾音演奏法，第 44 小節。

記譜法 → 

演奏法 → 

【譜例 1-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章裝飾音演奏法，第 40 小節。

記譜法 → 

演奏法 → 

倚音：appoggiatura（義），Vorschlag（德），appogiature（法）。是構成旋律主要音前所附的裝飾音。演奏時的時值一般都取自主要音，有時倚音也會取先現音的時值來演奏，此兩種演奏法要視音樂上的前後關係而定。記譜法雖然看起來為小音符，但所佔的音符時值，多則佔本音符的一半時間【譜例 2】，此譜例之倚音附加在八分音符上，乃演奏的時值為平均的十六分音符較為恰當。另外，在演奏上，不因為倚音為小音符，就忽略掉拍點的重要性，古典樂派的倚音演奏方式，

²² Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: Of Shakes, and the Little Essential Graces Related to Them*. New York: Prentice Hall International, 1985, 102.

拍點的位置並不是在倚音後一個音，而是在倚音的本音上，以【譜例 2】的記譜法而言，拍點應在倚音的 B 音以及倚音的 F#音上，演奏時應在倚音上稍作強調。


【譜例 2】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章裝飾音演奏法，第 33 小節。


記譜法 → 


演奏法 → 

倚音的演奏，一般情況下只佔音符時值的一半，但有時演奏者會依照樂曲的風格，或因對樂曲的不同解讀，而有不同的演奏方式。在莫札特小提琴協奏曲第三樂章第 3 小節中【譜例 2-1】，為輕快的小步舞曲風格，大多數的演奏家如海飛茲 (Jascha Heifetz, 1901-1987)、穆特 (Anne-Sophie Mutter, 1963-)、葛羅米歐 (Arthur Grumiaux, 1921-1986)、史丹帝治 (Simon Standage, 1941-) 等，皆採用【譜例 2-1】之演奏法 1，即八分音符的演奏時值。然而少部份演奏家如大衛·歐伊斯特拉赫 (David Oistrakh, 1908-1974) 與奧古斯汀·杜梅 (Augustin Dumay, 1949-)，選擇音符時值較短的演奏方式【譜例 2-1】之演奏法 2。演奏法 1 之演奏方式，較接近上述的裝飾音倚音理論，演奏音符時值的一半。而演奏法 2 的演奏方式比較接近記譜法中  十六分音符的長度，同時為了區別與此曲第三樂章後段節奏【譜例 2-2】的不同，筆者也採用演奏法 2 的演奏方式。

【譜例 2-1】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章裝飾音演奏法，第 3 小節。

記譜法 → 

演奏法 1 → 

演奏法 2 → 

匡慈在著作中提到，經過音型的倚音演奏法，附加在音符上的倚音應演奏得輕一些，在【譜例 2-2】中，主要音符為四分音符的D-B-G#，所以在演奏法譜例中，圈起來的三個音，需演奏得較長，讓主要音能明顯的呈現出來。²³ 但筆者認為此種詮釋方式，用在「小步舞曲」的樂章中，容易造成第二拍與第三拍的節奏聽起來顯得稍重，若不特別加強四分音符的主要音，以經過音的性質順勢帶過，舞曲的輕快感勢必更為流暢。

【譜例 2-2】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章裝飾音演奏法，第 112 小節。

記譜法 → 

演奏法 → 

²³ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: Of the Appoggiaturas*, 93.

而倚音又有一種為後倚音Nachschlag (德), termination (英), chiusa del trillo (義), double cadence (法), 為莫札特作品中十分常見的創作手法, 最常出現在樂句之結尾或段落結尾處。一般皆指在震音最後彈奏的兩個音【譜例 2-3】。後倚音的演奏方式, 應與震音的演奏速度相同, 不因為段落的結尾而速度放慢。²⁴

【譜例 2-3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章裝飾音演奏法, 第 44 小節。

記譜法 → 

演奏法 → 

迴音：turn (英), gruppetto (義), Doppelschlag (德), doublé (法)。原則上是從主要的上鄰音開始, 然後經由主要音與其下鄰音, 再回到主音的裝飾音, 此類型裝飾音為順迴音【譜例 3】; 若從本音下方開始者, 為逆迴音。演奏時以旋律音為主, 所以在【譜例 3】中, 旋律音 C#-D#-E 三個音需演奏稍微多且明顯些, 迴音部份只需順勢帶過即可。此外, 四個音的長度比率, 依樂曲速度的各種要素而有多種的奏法, 但十九世紀以後, 大部分都使用小音符或實際的音符, 記出實際的長度。其效果聽起來, 在節奏處理上比較圓潤, 所以建議在演奏迴音時, 勿將裝飾音演奏得太急躁, 以從容一點為宜。

²⁴ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: Of Shakes*, 103.

【譜例 3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章裝飾音演奏法，第 121 小節。

記譜法 →



演奏法 →

The image shows two staves of music for measure 121. The top staff, labeled '記譜法' (Notation), shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and then a quarter note on B4. A fermata is placed over the B4 note, with a sharp sign (#) above it. The bottom staff, labeled '演奏法' (Performance), shows the same melody but with a more complex rhythmic pattern. It features a dotted quarter note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B4, A4, G4. A fermata is placed over the final G4 note. The key signature and clef are the same as in the top staff.

雖然裝飾音的演奏會因樂章風格或是節拍的不同，而有速度上的差異，但有些小提琴演奏家為了表現裝飾音的裝飾效果，便過度改變樂曲速度的穩定。雷奧波德曾說：小提琴獨奏家們濫用裝飾音以致損害了最主要的旋律本身…。²⁵ 因此在裝飾音演奏上，需多加思考，並配合樂曲風格，隨著其速度與音樂之流暢性而決定之，以免成為樂曲的絆腳石。

²⁵ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach It*. 司徒華城 譯，《我的小提琴演奏教學法》（台北：世界文物出版社，1993），75。

第五節 莫札特第五號小提琴協奏曲與歌劇的密切性

法國著名的音樂評論家羅曼·羅蘭 (Romain Rolland, 1866-1944) 曾說：「莫札特的音樂是生活的畫像，但那是美化了的生活。旋律儘管是精神的反映，但他必須取悅於精神，而不傷及肉體或損害聽覺。所以在莫札特心裡，音樂是生活和諧的表達。包括他的歌劇，甚至他所有的作品都是如此。他的音樂無論看起來如何，總是指向心靈而非智力，並且始終在表達情感或激情，但絕無令人不快或唐突的激情…」²⁶ 音樂學者評論莫札特的音樂時，時常會提及到他的歌劇作品。

若與莫札特的歌劇作品相互對應，第五號小提琴協奏曲與歌劇《後宮誘逃》(*Die Entführung aus dem Serail*) 有類似的創作構思。就創作背景而言，小提琴協奏曲為西元 1775 年之作，正是莫札特回到家鄉薩爾茲堡，開始第一段新生活之時，此時乃過著積極有衝勁的創作生活，所以作品反映出來多為開朗且有活力的風格；而《後宮誘逃》為西元 1782 年的作品，是莫札特定居維也納的第一段充滿快樂與自由的歲月中所寫的，是抒發自己澎湃與喜樂心境的作品。雖然兩首樂曲相距七年，但兩首樂曲的創作心境上十分相近。就風格看來，此曲第三樂章中，莫札特引用了相當具有民間色彩的「土耳其主題」作為創作的素材，其中樂團的大提琴聲部用到以弓桿擊絃 (*coll' arco al roverscio*) 的手法，製造出節奏感相當強烈的民間音樂效果，來增加樂曲的節奏感。而歌劇《後宮誘逃》中，也是以「土耳其題材」為戲劇背景，樂器上用到了土耳其配器中常見的樂器：鈸、大鼓、三角鐵，具異

²⁶ 張靜哲，《六十六個音樂家的創作靈感》(台北：良品文化館，2005)，58。

國風味的音響，增加樂曲的節奏性。土耳其樂段中，必定會出現一種以力度製造出的特殊節奏型態，在低音聲部的重拍上，給予突然強而集中的力度 (*fp*)【譜例 4】。而歌劇《後宮誘逃》的第一幕進行曲樂段 (*Marcia*) 中，進行曲主題的打擊樂聲部，也同樣出現與此相同強音的節奏型態。雖然兩首作品，一首以絃樂弓桿的擊絃方式演奏，一首卻以打擊樂器呈現，皆將震撼的效果藉由節奏的力度傳達出來，創作構思即不謀而合。

【譜例 4】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章之土耳其旋律，第 165-172 小節。

The image shows a musical score for Example 4, which is a Turkish melody from Mozart's Fifth Violin Concerto, third movement. The score is written for a piano and violin. The right hand (treble clef) starts at measure 165 and plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and single notes. The dynamic markings for the left hand are: *f*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *f*.

第五號小提琴協奏曲中，時而出現具對比性的型態，以第一樂章為例，獨奏開頭為慢板導奏，隨即很快的進入快板樂段，此瞬間的速度轉換，使風格的對比差異更為明顯。在歌劇《後宮誘逃》中，女主角演唱其中一段詠嘆調 (*Ach, ich liebe*)，也是經由一段慢板的前奏，悲傷的訴說自己感情遭拆散，充滿哀愁的胸懷，隨即又很快的進入快板樂段，表達自己心有所屬的堅定，也同樣以慢板到快板的

速度轉換，做情緒的轉換對比。

另外莫札特喜愛用大小聲的突然轉換，讓音樂起伏更加豐富，例如第五號協奏曲第一樂章中【譜例 5】，也有強弱相當分明的旋律，如同男主角的疑問，配上女主角嬌羞的回應，一強一弱的問答對話，增添樂曲的趣味性。而歌劇《後宮誘逃》，在序曲 (Overture) 部份的開頭，管絃樂團一開始先以小聲的音量出來，隨即隨著打擊樂器進來，呈現強勁有力的情緒，音量上輕與重的強弱對比性相當強烈，製造出熱鬧歡樂的氣氛。

【譜例 5】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章，第 165-172 小節。



接觸到莫札特的音樂時，處處感受到充滿生動戲劇張力的旋律，以及樂句間問答的歌唱性和對比性，似乎在抒發其澎湃熱情與喜樂心境的感觸。在樂曲中的情緒轉換相當快速，時而憂鬱傷心，但下一刻又馬上轉為開朗歡愉，就像是孩童似的，一種真性情的性格表露無疑。由於在莫札特的作品中，處處流露著他頑童的性格，以致有些人甚至提出：「最能把莫札特的音樂情緒處理得最貼切得體的，莫過於兒童」的說法。其關鍵就在於，兒童的情緒反應相當直接明瞭，最能呈現出真實的心靈狀態，與莫札特音樂情緒的表現十分貼近。可看出莫札特的音樂，

在對話之間充滿著戲劇性，喜愛以角色人物的特點與性格，作為其寫作的素材，充分展現其創作手法的無限創意。

綜觀莫札特的音樂作品，可看出戲劇與音樂密切的結合相當密切，以音樂為主體來刻劃角色的性格，歌詞則作為劇情的陳述，並將戲劇賦予音樂動機與深度，音樂則賦予戲劇情感的強度，將戲劇與音樂相輔相成的關係運用在樂曲當中，讓整個戲劇完整而融合，純美生動的情感即更為深刻。

第三章 樂曲結構分析

第一節 第一樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章結構分析表

段落		小節	功能	調性
呈示部	第一呈示部（樂團）	1 -15	第一主題	A 大調
		16-19	過門	
		20-32	第二主題	
		33-39	過門（小尾奏）	
	第二呈示部（獨奏+樂團）	40-45	慢板導奏	E 大調
		46-53	第一主題第一樂句	
		54-61	第一主題第二樂句	
		62-73	過門	
		74-112	第二主題	
		112-117	過門（小尾奏）	
發展部	（獨奏+樂團）	118-126	動機發展	升 c 小調
		127-134	第三樂句	
		135-138	第四樂句	E-A 大調
		139-143	過門	
再現部	（獨奏+樂團）	144-152	第一主題第一樂句	A 大調
		152-163	第一主題第二樂句	
		164-175	過門	
		176-216	第二主題	
		216-219	過門（小尾奏）	
	（獨奏）	219-255	裝飾樂段	
	（樂團）	255-261	尾奏	

第一樂章：A 大調，4/4 拍子，Allegro aperto，為「開朗的快板」的奏鳴曲式樂章。依循著莫札特小提琴協奏曲模式，先由樂團奏出主題，再引領獨奏旋律進來，所以分為樂團的第一呈示部與獨奏家樂團的第二呈示部。第一呈示部是樂團以強且輕巧的 A 大調主和絃開始，隨後用琶音作分解和絃的音型【譜例 1】，而第二句也是以此音型，作模進處理。

【譜例 1】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 1-5 小節。

Allegro aperto
TUTTI

Tutti 以 A 大調主和絃音所組成

Oboe I
Oboe II
Hom I, II in A
Solo Violin
Violin I
Violin II
Viola I & II
Violoncello & Bass

第三樂句為十六分音符一問一答的樂句，並標示明顯的強弱對比，像是歌劇中陽剛的男主角與陰柔的女主角，兩者問問答具對比的對唱【譜例 3】。

【譜例 3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 27-29 小節。

28

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in A

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I & II

Violoncello & Bass

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

問 答 問 答

第四樂句為樂團呈示部的小尾奏，第 33 小節小提琴為前一樂句的尾音，所以獨奏與第一小提琴在演奏上，應該收掉作樂句結尾，故此部分強 (*f*) 的音量，以括號標示。用了許多音階式下行級進的十六分音符音群作為尾奏的素材，並且作強弱對比的模仿【譜例 4】，最後在燦爛的短音符中結束第一呈示部樂段。

【譜例 4】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 33-36 小節。

彼此作強弱對比的模仿

33

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in A

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I & II

Violoncello & Bass

f *p* *f* *p* *f*

第二呈示部開頭與第一呈示部情緒有明顯的轉變，從原先的快板轉為慢板。莫札特插入此段慢板導奏，相當不同於一般協奏曲，是此曲最特別之處。獨奏的序奏，以 A 大調主和絃的 A—C#—E 三個音，引領樂團帶入整首曲子，與樂團第一呈示部開始的 A—C#—E 三個音分解和絃，有相互呼應的效果。在樂團圓滑而流暢的三度音級進配合下，顯得旋律更為流動優美【譜例 5】。

【譜例 5】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 40-41 小節。

40 Adagio

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in A

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I & II

Violoncello & Bass

以A大調主和絃音帶入

Solo

pp

p

p

p

p

結束七小節的慢板序奏後，緊接著進入快板的第一主題，樂團伴奏部分與第一呈示部第一主題的旋律及素材完全相同，將 A 大調主和絃的 A—C#—E 三個音，以分解和絃的跳進進行【譜例 6】。

【譜例 6】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 46-50 小節。

Allegro aperto

46

Oboe I *f*

Oboe II *f*

Horn I, II in A *f*

Solo Violin *f* *tr*

Violin I *f* *p* *f* 與第一呈示部的旋律相呼應

Violin II *f* *p* *f*

Viola I & II *f* *p* *f*

Violoncello & Bass *f*

除了速度變化有明顯對比外，就旋律上看來，小提琴以圓滑的旋律線條呈現，而伴奏為短而輕快的跳音，組合出對比的效果。第一主題分為兩組八小節的兩個樂句，第一樂句的第一樂節第 47 小節至第 50 小節處與第二樂節第 51 小節至第 54 小節，音型上為模進手法，讓音樂更加豐富。而第二樂句由十六分音符與八分音符的素材組成，並以莫札特慣用的後倚音 (Nachschlag) 手法結束第一主題，伴奏則以齊奏方式，進入過門樂段【譜例 7】。

【譜例 7】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 59-60 小節。

The image shows a musical score for measures 59 and 60. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe I, Oboe II, Horn I, II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is the focus, showing a melodic line that ends with a circled note and a fermata, labeled as "Nachschlag" 的手法. The other parts provide accompaniment with various rhythmic patterns.

過門樂段以三組的模進，伴奏與獨奏間一次又一次的上行對唱，將主奏帶到最高音，更增添了樂曲的張力【譜例 8】。在模進的過程中，漸漸將調性轉到屬調 E 大調，並進入到第二主題。

【譜例 8】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 62-72 小節。

The image shows a page of a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, measures 62-72. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe I, Oboe II, Horn I & II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is the central focus, featuring a melodic line with a 'p' dynamic marking and a Chinese annotation '互相模仿，做呼應' (mutual imitation, response) with arrows pointing to specific notes. The woodwinds and strings provide accompaniment with similar rhythmic patterns.

第二主題旋律充滿著對唱的性質與對比的戲劇張力。第 74 小節是往上的音型，具有疑問的效果，而第 75 小節的音型則是向下，有呼應前句的感覺。第 76 小節與第 77 小節也是模仿前兩個小節的樂句作對唱。第 80 小節開始，為一個四小節的樂句，第 84 小節的另外四個樂句與前四個小節旋律相似，只是低一個八度對唱，且音符時值變短，更有往前推進的效果。第 91 小節到第 94 小節與第 95 小節到第 98 小節，也是作低八度音型的模仿。到了第 98 小節開始，使用以 E 音為




持續音的十六分音符素材，更增強此段 E 大調的調性。第 100 小節到第 104 小節與第 104 小節到第 107 小節的音型完全相同，使用了快速音群後，連接一個長線條樂句的動機。第 108 小節的十六分音符旋律漸漸往上，讓呈示部在燦爛而華麗的旋律中結束，並進入下一段落。

發展部的調性轉為升 c 小調，旋律的素材與第二主題不同，轉而較為深沉流暢的線條，與前段輕快有活力的十六分音符形成對比，像是歌劇中，新角色的到來【譜例 9】。

【譜例 9】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 118-121 小節。

The musical score for Example 9, measures 118-121, is presented in a standard orchestral layout. It includes staves for Oboe I, Oboe II, Horn I & II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is marked 'Solo' and features a melodic line with a fermata in measure 121. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *f* and *p*. The woodwinds play sustained notes with dynamic markings of *fp*.

發展部分為兩個樂句。第三樂句的第 127 小節到第 134 小節，與發展部動機一樣，為音符時值較長的旋律線，且第 130 小節到第 132 小節，為第 127 小節到第 129

小節的下二度模仿樂句。第四樂句是十六分音符的快速音群，調性已漸漸明確，轉為 E 大調。第 139 小節到第 143 小節是進入再現部的過門樂段，而過門樂段的素材與第一呈示部第 17 小節旋律相同，有相互呼應的效果，第 140 小節開始，由 E—F#—D# 三個音所組成，只是改變節奏型作變化，先是附點的節奏型態「，音符時值較長，到了第 141 小節的動機轉為較短時值的音符節奏「，具有往前推進的效果【譜例 10，第 140-141 小節】。樂團先奏出「長-短-短」節奏的動機，接著獨奏在第 142 小節高八度拉奏同樣的節奏素材，而第 143 小節時，第一小提琴與前一小節獨奏的旋律相同，低八度演奏獨奏的第 142 小節旋律，以卡農的手法寫作。四小節的旋律推移，將 E 大調的 D# 音巧妙的轉回 D 音，漸漸回到原調，進入再現部樂段【譜例 10】。

【譜例 10】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章樂曲結構分析，第 140-143 小節



The musical score for Example 10, measures 140-143, is presented in a standard orchestral format. The key signature is E major (one sharp). The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I & II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. A tempo change, indicated by the text '音符時值變短' (Note value changes to shorter), occurs at measure 141. The Solo Violin part features a rhythmic motif of quarter, eighth, eighth notes. The Violin I part has a 'p' dynamic marking at measure 143.

再現部與獨奏第二呈示部非常相似，唯呈示部第二主題的調性為屬調，而再現部第二主題為原調 A 大調 V 級。在裝飾樂段中，獨奏以第二主題的素材作主題的變形，增添了雙音及三十二分音符的快速音群素材，讓獨奏者展現技巧，最後獨奏結束在 A 大調 I 原位和絃上。樂團尾奏接進來，旋律與第一呈示部小尾奏樂段相同，以十六分音符音階下行級進的素材結束全曲。

第二節 第二樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章結構分析表

段落		小節	功能	調性
呈示部	第一呈示部（樂團）	1-10	第一主題	E 大調
		11-16	第二主題	
		17-22	過門（小尾奏）	
	第二呈示部（獨奏+樂團）	23-36	第一主題	B 大調
		37-48	第二主題	
		49-55	第三主題	
		55-62	過門（小尾奏）	
發展部	（獨奏+樂團）	63-70	第一樂句	升 g 小調
		70-82	第二樂句	
		82-84	過門	
再現部	（獨奏+樂團）	85-100	第一主題	E 大調
		101-112	第二主題	
		113-120	第三主題	
		120-125	過門（小尾奏）	
	（獨奏）	125-146	裝飾樂段	
	（樂團）	146-148	尾奏	

第二樂章：E 大調，2/4 拍子，慢板 (Adagio)。此曲仍依循莫札特小提琴協奏曲之慢板樂章的慣例，旋律充滿優雅抒情之感。

第一呈示部，樂團柔和而優美的奏出 E 大調第一主題。第一主題分為四小節、四小節、兩小節的三個樂句，前四小節為第一樂句，由開頭 B—A—G# 前三個音的十六分音符所組成【譜例 11】。在這四小節中，第一樂節第 1 小節至第 2 小節，單

聲部輕柔而動人地娓娓道來，而第二樂節第 3 小節至第 4 小節開始加入其他的聲部。第二樂句也是以第一樂句的動機作變形。第三樂句與前兩個樂句已不同，開始出現新的三十二分音符及切分音動機。

【譜例 11】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章樂曲結構分析，第 1-4 小節。

Adagio $\text{♩} = 72$

The musical score is for the first four measures of the second movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. It is in G major and 2/4 time, marked Adagio with a tempo of 72 beats per minute. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horns I and II in E, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I and II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part begins with a circled first measure, followed by a series of eighth notes. Dynamic markings of *p*, *f*, and *p* are used throughout. Other instruments enter in the third measure with dynamic markings of *f* and *p*.

第二主題分為兩組三小節的兩個樂句，而此樂句的旋律是由樂章開頭 B—A—G# 的音符動機作發展，第 11 小節與第 12 小節的旋律相同，第 11 小節為附點音符節奏，但第 12 小節卻轉換節奏作變形【譜例 12】。第 13 小節的旋律同樣來自於 B—A—G# 三個音的動機，作不同節奏型態的變化。而獨奏與第二小提琴伴奏部分，為相差三度的同向進行，讓和聲聽起來更加豐富【譜例 13】。

【譜例 12】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章樂曲結構分析，第 11-12 小節。

11

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in F

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I & II

Violoncello & Bass

p

p

p

p

【譜例 13】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章樂曲結構分析，第 13 小節。

13

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in E

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I & II

Violoncello & Bass

fp

fp

fp

fp

fp

f

同向

fp

fp

第二樂句只有三小節，但其中兩小節為完全一樣的音型，動機為一個長的四分音符加向下級進的三十二分音符。低音聲部的三十二分音符與最高聲部反向級進進行，與之前的同向進行作不同的音型走向【譜例 14】。之後進入六小節的小尾奏段落，第 20 小節至第 22 小節之節奏，在後面轉換段落時，皆常用到此動機 a 的素材【譜例 15】。

【譜例 14】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章樂曲結構分析，第 14 小節。

The image shows a musical score for Example 14, starting at measure 14. The instruments listed are Oboe I, Oboe II, Horn I, II in E, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Solo Violin part has a dynamic marking of *f* and a '反向' (reverse) annotation with an arrow pointing to the right, indicating a reverse motion. The Viola I & II and Violoncello & Bass parts also have dynamic markings of *f*. The score shows a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

【譜例 15】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章樂曲結構分析，第 20-22 小節。

The musical score for Example 15, measures 20-22, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I & II in E, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Dynamics range from piano (p) to forte (f). A motif 'a' is marked in the Solo Violin part at measure 20.

第二呈示部分為三個主題，第一個主題分三個小樂句，第一樂句為第 23 小節至第 28 小節，用到第一呈示部第一主題的旋律。要進到第二樂句時，伴奏會出現與小尾奏相同的動機 a 節奏，好帶入下一個樂句【如譜例 15】。第二樂句第 29 小節至第 32 小節的調性已逐漸模糊，帶有 e 小調的色彩，停留在 e 小調 V 級，並進入到運用三十二分音符作模進的第三樂句。

第二主題調性已明確在 B 大調上，分為四小節、四小節與三小節的三個樂句。第一樂句第 37 小節至第 41 小節，伴奏的節奏動機與尾奏的節奏型態相同。第二樂句的素材多為級進的三十二分音符。第三樂句，獨奏的旋律與樂團第一呈示部

第二主題的型態相同【如譜例 12】，唯調性不同。

第三主題分為三小節與四小節的兩個樂句，第一樂句第 49 小節到第 51 小節也與第一呈示部的第二主題第二樂句相同，而第二樂句視為第一樂句的擴充，連用了四個三十二分音符的動機作模進，讓獨奏在往前推進的優美音樂中結束，進入樂團小尾奏。而同樣用到了動機 a 的素材【譜例 15】。

發展部一開始為 B 大調，到了第 67 小節，調性漸不明確，時而小調，時而又像大調，直到第 71 小節調性終於明確，為升 g 小調。此段不論獨奏或伴奏，已看不見三十二分音符的素材，皆為十六分音符、八分音符，甚至到四分音符或附點四分音符的長線條，相較於前段顯得較連貫綿延。過門樂段同樣採呈示部小尾奏的動機 a 素材【譜例 15】，將全曲帶至再現部。

再現部轉回原調 E 大調，其結構與呈示部極為相似，唯再現部調性不再改變，並新增裝飾樂段。裝飾樂段結束後，緊接著樂團三小節的尾奏，同樣用到第一呈示部樂團結尾的最後三小節動機 a【譜例 15】，以前後相互呼應的手法，結束此慢板樂章。

第三節 第三樂章

莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章結構分析表

段落	小節	功能	調性		
A (獨奏+樂團) (獨奏) (獨奏+樂團)	a	1-16	第一樂句	A 大調	
		17-22			第二樂句
		23-31			第三樂句
	b	32-39	第四樂句	E 大調	
		40-50	第五樂句		
		51-58	第六樂句		
	58	過門(裝飾樂段)	E-A 大調		
	a	59-74	第一樂句	A 大調	
		75-77	第二樂句		
	B (獨奏)	78-84	第七樂句	升 f 小調	
85-88		第二樂句			
89-99		第八樂句	D 大調		
100-109		第九樂句	D 大調-升 f 小調		
109		過門(裝飾樂段)	升 f 小調-A 大調		
A (獨奏+樂團)	a	110-125	第一樂句	A 大調	
		126-131	第二樂句		
C (樂團) (獨奏+樂團) (樂團) (獨奏+樂團) (樂團) (獨奏+樂團) (樂團) (獨奏+樂團) (獨奏)	a	132-164	序奏	a 小調	
		165-172	土耳其主題		
		173-180	第十樂句		
		181-188	第十一樂句		
		189-196	土耳其主題		
		197-204	第十二樂句		
		205-214	第十三樂句		
		214-226	序奏		
		227-234	土耳其主題		
		235-242	土耳其主題變奏		
		243-250	第十樂句		
		251-262	第十樂句變奏		
		262	裝飾樂段	a 小調- A 大調	
A (獨奏+樂團)	a	263-278	第一樂句	A 大調	

	(獨奏) (獨奏+樂團)		279-284	第二樂句
			285-293	第三樂句
		b	294-301	第四樂句
			302-312	第五樂句
			313-320	第六樂句
			320	過門(裝飾樂段)
		a	321-343	第一樂句
			344-349	第二樂句

第三樂章：A 大調，3/4 拍子，Tempo di Minuetto，「小步舞曲速度」的輪旋曲式。此曲為弱起拍，由小提琴獨奏帶領樂團進入主題，分為五個段落 A-B-A-C-A，包含四個裝飾樂段。特別之處在於 C 段拍號由原先的 3/4 拍轉為快板 (Allegro) 的 2/4 拍子，且在風格上有相當大的轉變，運用到古老的土耳其主題旋律素材，充滿民間音樂色彩。

A 段分為三個小段 a-b-a，在第一個 a 的調性為 A 大調，其中又分為三個樂句。第一樂句為第 1 小節至第 16 小節，獨奏引領著樂團奏出前八小節充滿三拍子小步舞曲的輕快旋律【譜例 16】。而後八小節則換樂團聲部，以模仿的手法，奏出前面八個小節的小步舞曲旋律，呼應的效果相當明確。

【譜例 16】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 1-8 小節。

Rondo
Tempo di Menuetto

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in A

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I, II

Violoncello & Bass

第二主題第 17 小節至第 22 小節，以輕快的十六分音符為主要素材，伴奏則以八分音符同音反覆的音型作陪襯。第三主題第 23 小節至第 31 小節運用到模進的手法。而第 28 小節至第 30 小節以裝飾音下行級進的音型，將調性轉向屬調 E 大調，進入 b 段【譜例 17】。

【譜例 17】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 23-31 小節。

The image shows a musical score for measures 23-31 of the third movement of Mozart's Fifth Violin Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Oboe I, Oboe II, Horn I, II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I, II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is marked with the Chinese characters '模進' (modulation) above measure 28. The score is in G major and 3/4 time. The Solo Violin part features a melodic line with a modulation in measure 28, while the other instruments provide accompaniment with rhythmic patterns.

b 段分為四、五、六三個樂句，調性皆在 E 大調上。第四樂句為第 32 小節至第 39 小節，裡面包含兩個模進手法與兩個變奏：第 33 小節為第 32 小節的下二度作模進，第 37 小節為第 36 小節為下二度模進；第 36 小節為第 32 小節的變奏型，第 37 小節為第 33 小節的變奏型【譜例 18】。

【譜例 18】 莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 32-39 小節。

The image shows a page of a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 5, third movement, measures 32-39. The score is written for a full orchestra and solo violin. The instruments listed are Oboe I, Oboe II, Horn I & II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is the most prominent, featuring a melodic line with several annotations: '變換節奏' (change rhythm) above the staff, and '下雨度作模進' (imitation in the rain) below the staff, which appears twice. The string parts (Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass) are marked with a piano (*p*) dynamic. The score is in G major and 3/4 time.

第 39 小節停留在 E 大調 V 級的半終止，第五樂句第 40 小節至第 50 小節緊接著進來，用許多十六分音符及模仿的手法：第 40 小節與第 42 小節相互模仿，第 48 小節與第 49 小節也是同樣手法進行。第六樂句第 51 小節至第 58 小節中，也採變奏的形式，由附點音符改為十六分音符，以同樣旋律改變節奏使樂句加長，有往前推進的效果。

經過裝飾樂段後，又回到與開頭同樣的 a 段旋律，調性轉回 A 大調，不同處在於第二樂句結束後，未接到第三樂句，而是進入新段落 B 段。此段調性轉到關係調升 f 小調，分為七、八、九樂句。第七樂句第 78 小節至第 85 小節，與第八樂句的第 89 小節至第 99 小節互為模進手法，且後面多了三個小節模進的樂句擴充，調性轉為 D 大調。兩句之間，以四小節的第二樂句旋律作銜接。第九樂句第 100

小節至第 109 小節，漸漸轉回升 f 小調，進行到 V 半終止時，藉由過門裝飾樂段，又回到 A 大調的 a 段第一樂句與第二樂句。

C 段轉為 2/4 拍子，a 小調，快板 (Allegro)。第 132 小節至第 164 小節為十六分音符充滿急促感的序奏，第 132 小節至第 138 小節的旋律，在此段總共重覆四次，旋律相當明確且富有強烈的節奏感【譜例 19】。

【譜例 19】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 132-138 小節。

The musical score for Example 19, measures 132-138, is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The key signature is A major. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I and II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I and II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part features a prominent rhythmic pattern of sixteenth notes. The woodwinds and strings play a melodic line that is repeated four times. Dynamics include fortissimo piano (fp) and piano (p).

緊接而來的是土耳其主題，這段旋律完全由 a 小調主和絃的三個音所組成。伴奏部分用了相當多的八分音符素材，大提琴則以弓桿擊絃 (coll' arco al roverscio) 來陪襯此近似土耳其進行曲的素材，製造出節奏感明確的效果【譜例 20】。

【譜例 20】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 165-172 小節。

The musical score for Example 20, measures 165-172, is presented in a standard orchestral layout. The key signature is A minor (three sharps). The tempo is marked 'Tutti'. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I & II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I & II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is marked 'f' and has a note '皆由a小調主和絃音所組成' (all from the three notes of the A minor tonic chord). The Violoncello & Bass part is marked 'coll' arco al roverscio' and 'f'.

第十樂句第 173 小節至第 180 小節用了許多半音級進的音型，時而向上，時而向下，在加上漸強的特殊效果，使整段聽起來有神秘的不安定感【譜例 21】。

【譜例 21】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 173-180 小節。

The musical score for Example 21, measures 173-180, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Oboe I, Oboe II, Horn I and II in A, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola I and II, and Violoncello & Bass. The Solo Violin part is specifically annotated with '半音級進向上' (half-step ascending) and '半音級進向下' (half-step descending) with arrows indicating the direction of the chromatic movement. The score is marked with various dynamics such as *f*, *p*, and *fp*, and includes a crescendo hairpin. The key signature is G major and the time signature is 2/4.

第十一樂句第 181 小節至第 188 小節，加入了獨奏，由兩個極為相像的四小節樂節所組成。停留在 V 的半終止後，又再度進入七小節的土耳其主題。接著是第 196 小節至第 204 小節的樂句十二，其中第 201 小節與第 202 小節，為第 197 小節與第 198 小節的高八度模仿手法。第十三樂句第 204 小節至第 214 小節，用了四次半音級進向下的音型，與第十樂句的半音級進相互呼應。而後又進入序奏及土耳其主題的樂段。在土耳其樂段後，新增了一段獨奏土耳其主題的變奏，同樣由 a 小調主和絃音作為素材，且將原先的八分音符素材，改為十六分音符的節奏，使

音符時值漸減，旋律更緊湊【譜例 22】。第 250 小節至第 261 小節為第十樂句的變奏，與前段土耳其變奏音符時值減少的手法，有異曲同工之妙。停留在 a 小調 V 的半終止，開始獨奏華麗而流暢的裝飾樂段，調性逐漸轉為 A 大調，並回到 A 段。與開頭的 A 段相同，分為 a-b-a 三個段落，不同之處只在於後段無轉調，延續 A 大調至尾結束全曲。

【譜例 22】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章樂曲結構分析，第 235-238 小節。

235
SOLO

Oboe I

Oboe II

Horn I, II in A

土耳其主題的變奏型

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola I, II

Violoncello & Bass

p

p

p

p

p

p

pizzicato

p

第四章 演奏詮釋

此章節譜例採用莫札特權威的音樂學者們共同校訂的 **Bärenreiter** 版本。以下列出兩個譜例，上譜例為 **Bärenreiter** 版本，下譜例標明【-a】為筆者詮釋之演奏法。

第一節 第一樂章

獨奏由慢板導奏開頭，接續著第一呈示部開朗的快板 (*Allegro aperto*)，在轉換情緒及速度的拿捏要頗為謹慎。在樂團伴奏第 39 小節結束的最後一個休止符時，獨奏者心裡已要有慢板 (*Adagio*) 的速度，而此休止符的長度，約為慢板速度的兩個八分休止符之長度，作為速度轉換的緩衝，也能夠讓樂句的表達更加完整。

慢板導奏的開始，彷彿太陽緩緩的升起，起初光芒未明，一點一點地探出，微微的光影漸漸明朗，即將帶出個充滿希望的早晨。最初的 A—C#—E 三個音相當重要，音色須圓滑而流暢，且要有接續往前推進的流動感，可藉由右手運弓及抖音的振幅，並選擇合適的指法，使音色更有往前推進的層次感。拉奏第一個音時，弓微微傾倒些，用半弓的長度，將弓放於中半弓的位置，靠近指板拉奏；第二個音可用得多一點，將弓推回弓根，才能使第三個音以全弓拉奏，位置要漸漸近橋拉，弓站正些，使聲音更加廣闊響亮。抖音的振幅由小到大，漸漸地稍快，但也不宜太大或太快，使音色層次更往前推進。指法上，使用「1-2-4」而不使用「1-3-4」，是由於 4 指抖音需要較大的空間，2 指與 4 指之距離較大，相對會有較充裕的空間作抖音，聲音會聽起來較放鬆。此處容易因為想將每一個音詮釋得很流暢，而使

速度變慢或者不夠明確，所以須正確掌握節奏的脈動，可嘗試將慢板部分打小拍子，以八分音符為一拍，讓伴奏的三十二分音符穩定而綿延的接進來。將第 41 小節的第四拍與第 42 小節的第二及第四拍處，視為一個長樂句的推進，力度上試著從弱 (*p*) 的音量，走向中強 (*mf*)，進而到達強 (*f*) 音量，但音色仍要保持甜美輕柔。第 42 小節在第四拍的 E 音上有個 “▼” 符號，為莫札特作品中常見符號，通常此符號之音符需要稍作強調，增加右手的力度控制，或者是弓的長度，使音符更為突顯，並可藉由左手小而快的抖音作為輔助。此符號容易因力量控制不當，被誤認為重音之演奏方式，所以在右手的控制上須更加注意。此處須將 E 音特別強調清楚，可藉由使用多一點的弓，將此音演奏得更長而流暢，而強 (*f*) 的音量持續到第 43 小節的第二拍，到了第三拍的 A 音要收回，樂句會更有張力。此處可以將第二拍至第三拍的 E—F#—G#—A 四個音，連成一弓，並當成一個收尾的樂句尾音。第 44 小節的震音 (*tr.*) 到第三拍的第一個 A 音拉完，至後半拍的高音 A 時，之間可以小吸一口氣，充分的準備下一個音，右手運弓的力度要深且沉一點，以強 (*f*) 的音量與飽滿圓潤的音色，讓此小節樂句銜接到第 45 小節能完整而從容。第 46 小節的震音 (*tr.*) 要持續一拍半，時而容易讓裝飾音之音準聽起來愈來愈低，所以一般來說，會將裝飾震音 (*tr.*) 的 B 音按得高一點，才會使音響效果聽起來是準的。最後沉穩的結束此序奏樂段【譜例 1-a】。

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

Adagio
Solo

40

43

Bärenreiter 版本

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

Adagio
Solo 2

40

43

進入快板樂段，要顯得有朝氣，精神抖擻的感覺。雖然風格轉變，但音色依然要保持甜美，不宜用砍的方式，使粗暴的音產生。且第 46 小節第一音順弓拉，第二拍接到第 47 小節的弓法是同一弓，皆為上弓，所以在弓的分配上需注意，在拉奏第二拍上弓的附點音符 C#音時，需省一點弓，將其保留給第 47 小節的 E 音，讓樂句聽起來更圓滑且更有張力。第 47 小節有全曲最高的 A 音，在高把位時，音準的問題便是需克服的難題，所以在選擇指法時，更應多加思考。在第 47 小節的第一個音，就直接使用 2 指，先提早到達第六把位，一方面換把的手型較順手，另一方面先穩定好指法，不用在 E 音多換一次把位。第 48 小節第一拍的裝飾音，可拉成兩個八分音符，拉完第一拍接第二拍時，弓要提起來，再繼續拉下一個音，

勿將此兩拍連在一起拉。第 49 小節容易因連續的十六分音符，而拍子不穩定或是音符不平均，在拉奏快速音群時，左手按指、換指的動作不可太大；右手換絃時的動作要小，才會聽起來較為清晰俐落。弓不要用得太多，連弓兩個十六分音符的長度，只能與分弓的一個十六分音符長度相同，十六分音符才會平均，且愈接近第 50 小節時，就要愈靠近下半弓。第 50 小節第一拍的兩個八分音符，聲音要聽起來短而有彈性，所以右手運弓需選擇下半弓的位置，力度才會集中，利用兩個上弓的弓法，讓音色聽起來更具彈性。第二拍為附點四分音符的長音符，所以在音色上要細心處理，可用小的抖音，讓音色聽起來更為細緻【譜例 2-a】。

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

Allegro aperto

Bärenreiter 版本

【譜例 2-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 46-51 小節。

Allegro aperto

弓少 弓多

第 62 小節為獨奏與樂團間一問一答的綿延對唱，第 62 小節問句的音型往上，可以強 (*f*) 的音量拉得稍多一點，而第 63 小節為音型向下的呼應句子，以中強 (*mf*) 的音量拉得稍含蓄輕柔些，可用多一點抖音，讓音色更加甜美。兩個對答的樂句

之間，可以稍留一點呼吸的空間，好讓問與答間的樂句更為從容。此樂句的指法從 D 絃第四把位的 1 指開始，用同個把位拉奏，音色會較為一致。此段落獨奏與伴奏的旋律一樣，彼此間相互作模仿，所以銜接部分要相當緊密連貫【譜例 3-a】。

【譜例 3】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 62-64 小節。



【譜例 3-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 62-64 小節。

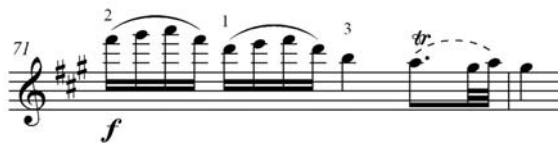


第 71 小節為轉換段落前的小尾聲，有華麗盛大的感覺。隨著旋律走向，此處應為相當強 (*f*) 的音量，弓要盡量拉長些，弓的位置以靠近橋為宜。把位相當高，音準易不準，選擇指法時應多加思考。高把位 2 指 F# 音的位置一定要相當準確，否則會連帶影響到最高音 4 指的 A 音不準。由於此處為十六分音符，手指速度需很快，但又要避免換絃使音色變得暗沉，所以保持在同條絃上，前兩拍以盡量不換把位為原則，第二拍的 D 音用 1 指拉，並非換把位，而只需稍微退後伸指就能找到音，到了第三拍再移動至第二把位，較能減少換把位的距離【譜例 4-a】。

【譜例 4】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 71 小節。



【譜例 4-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 71 小節。



第 74 小節至第 77 小節是一問一答的樂句，除了用中強 (*mf*) 與弱 (*p*) 的大小聲作對比外，在音樂的風格上也要有所不同，可想像是莫札特歌劇中男女主角的對唱，將男中音的陽剛與女高音陰柔的對比性格表現出來。第 74 小節與第 76 小節第二拍八分音符的弓法有許多種，有些演奏家採用先上弓後下弓、有些用兩個上弓，有些則用先下弓後上弓，但為了避免第一種產生第二音較重的困擾，或是兩個上弓易趕拍子，則採用第三種順弓方式。而此八分音符拉的位置也要注意，以中上半弓的位置為宜，以有點斷又帶有點連的方式拉奏，需拉出具彈性的短八分音符。第 75 小節與第 77 小節，使用兩個連續的上弓，音符與音符之間須分開，使音色聽起來不同於先下弓後上弓的音色，較有挑起來且輕盈俏皮的感覺【譜例 5-a】。

【譜例 5】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 74-77 小節。



【譜例 5-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 74-77 小節。



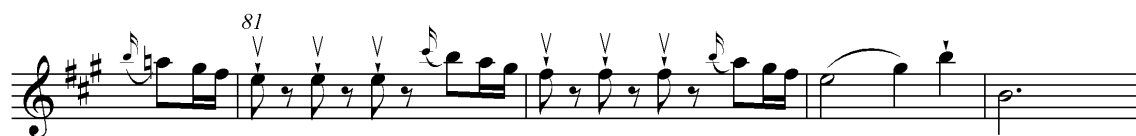
第 81 小節的短八分音符，就像是芭蕾舞者，以腳尖很輕巧又無憂無慮地跳舞的感覺，前三拍的短八分音符要拉得跳躍且輕盈，使用連續的上弓，且弓從絃上出發，而不是從半空中落下。上弓時要有挑起來輕巧的感覺，八分音符處用連續三個上弓，比較好做出跳躍的感覺。但為了避免短的連續上弓音色太乾，左手須持續小而小的抖音【譜例 6-a】。

【譜例 6】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 80-84 小節。



Bärenreiter 版本

【譜例 6-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 80-84 小節。



第 89 小節至第 90 小節戲劇色彩相當強烈，莫札特在譜上標明了強 (*f*) 及弱 (*p*) 的音量，製造出聲音效果間的趣味性，所以大小聲對比得更加清晰明確。第一拍與第二拍為強 (*f*) 音量，弓可稍為拉長一點。第二拍高音的尾音 E 音，用泛音的指法，雖然莫札特當時少有泛音的演奏法，但筆者認為此處以泛音指法詮釋，聲音更有共鳴，並顯得更圓潤響亮，也有輔助強 (*f*) 音量的效果；但注意尾音的泛音，拿起時右手要鬆掉且弓速不要太快，否則泛音容易變得粗而尖銳。在第三拍與第

四拍時，音量要急速收回，弓用少些【譜例 7-a】。

【譜例 7】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 89-90 小節。



【譜例 7-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 89-90 小節。



第 109 小節的四組八分音符，右手運弓時，可在每組的第一個音，弓速需快一點，每組的第二個音，要比第一個音弱，像是「重輕—重輕—重輕—重輕」收尾音的感覺，可藉由抖音的輔助，在每拍第一個音時做出小而快的抖音，更有助益收尾音的感覺【譜例 8-a】。

【譜例 8】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 109 小節。



【譜例 8-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 109 小節。



第 118 小節進入優美哀傷的發展部，好比原先晴朗的好天氣瞬間轉為陰暗。為轉換情緒的開始，所以第一個音相當重要，音色要比前段開朗的感覺更為內斂且深刻，所以弓要稍微傾倒，並靠近指板拉奏，抖音不宜過快，才會使音色轉換明顯不同於前段。由於調性轉變使情緒轉悲，第 121 小節與第 123 小節的迴音，不宜演奏過快，才能讓音樂的線條更加圓潤。第 122 小節的兩個音，可想成一個小小的漸強，抖音可以比前一音快些，右手隨著漸強而將弓拉長點、推快些，讓音樂有往前推進的感覺【譜例 9-a】。

【譜例 9】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 118-125 小節。

The image shows a musical score for measures 118-125 of the first movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. It consists of two staves of music in G major. The first staff starts at measure 118 with a 'Solo' marking and a slur over the first two notes. The second staff starts at measure 122. The Bärenreiter edition is noted at the bottom right.

【譜例 9-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 118-125 小節。

This image shows the same musical score as above, but with performance annotations. A horizontal line is drawn under the first two notes of measure 122 in the second staff, indicating a dynamic or articulation change. The 'Solo' marking and slurs are also present.

第 135 小節至第 138 小節，可用大小聲的變化作出層次感，第 135 與 136 小節先用小聲的音量，而第 137 至第 138 小節轉為大聲音量，弓必須站正且貼緊絃拉，使得音色更紮實，並持續漸強到最後一個和絃，讓音樂對比更濃厚。而最後一個和絃的音量雖強，但由於要讓伴奏部分的旋律銜接得更順暢，所以強度不宜太過，便採用上弓作結，必須將和絃重心放在 G#音與 B 音下面兩音，穩定下面兩個音後，再讓 E 音以空絃自然發出聲音【譜例 10-a】。

【譜例 10】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 135-139 小節。

Bärenreiter 版本

【譜例 10-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 135-139 小節。

第 142 小節與第 143 小節每拍的第一個八分音符，弓速要快。由於要將樂句推展至再現部，愈接近第一主題時，音量就愈漸強，所以弓速要一拍比一拍快，且弓長一拍比一拍多，並在漸強的同時，將弓的重心漸漸移向下半弓，好讓再現部第一主題旋律以強 (*f*) 的強音量進入【譜例 11-a】。

【譜例 11】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 142-143 小節。



【譜例 11-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第一樂章演奏詮釋，第 142-143 小節。



再現部的演奏方式與呈示部相同，唯調性不同，再現部為 A 大調，把位也隨之變高，所以在音準方面，應多加注意。

由於莫札特當時創作，裝飾樂段部份是讓演奏家即興演奏，並沒有裝飾樂段。裝飾樂段的版本，有多種不同演奏版本。筆者採用為姚阿幸 (Joseph Joachim, 1831-1907) 所編寫的演奏版本，此版本由於受到小提琴大師卡爾·弗列其 (Carl Flesch, 1873-1944) 的大力讚賞，且許多演奏家如海飛茲、穆特、大衛·歐伊斯特

拉赫、杜梅與法蘭克·彼得·齊瑪曼 (Frank Peter Zimmermann 1965-) 等著名演奏家皆曾採納此版本作為錄音版本。此版本裝飾樂段共有 36 個小節，裡面有雙音、和絃、快速音群、高把位等等具難度的技巧。

裝飾樂段一開始應從容的拉奏，速度相當自由但不趕拍子。所出現的雙音，應以最高聲部的主旋律為主，但不可為了突顯主旋律，而讓下方聲部被犧牲掉。此段時而出現三個音的和絃，聲音不可以太粗。這幾個和絃音的速度可自由些，利用稍微延長，讓樂句作緩衝，再進入下一個小節。樂段中常有一弓一連串的十六分音符，弓的分配須特別注意，右手在絃上走的速度要慢些，弓才不會拉到後面時不夠。六度與八度的雙音、和絃與重音的十六分音符時，切勿讓音色聽起來太粗，可多用抖音來修飾音色；左手可多加一些小而快速的抖音，增加其力度。音域愈來愈往上，音準應更加注意，且上把位時，左手動作不要太大，音才比較容易乾淨俐落。在裝飾樂段結束前停留在 A 大調上屬七和絃的雙音裝飾音，可分成兩弓停留稍久一點，為最後一個主和絃作準備（請參見附錄 1，P.82,83）。

第二節 第二樂章

能夠將樂句處理得延續而連貫，是演奏慢板樂章能否深刻動人的關鍵。此慢板樂章相當具有莫札特歌劇中詠嘆調的抒情風格，彷彿夢境般的優美迷人。獨奏開始的第一個音要持續抖音，讓聲音更為溫柔而平靜。演奏第 22 小節最後半拍的音與第 23 小節第一音之間要稍微分開，不可完全連在一起。而莫札特將第 23 小節的十六分音符寫為兩個音兩個音連在一起，所以拉此音型時，要把連在一起的音兩兩相連在一起，拉完每組的第二音時，將每組音分開，且稍作點收尾音的感覺，可想成每兩個音的第二音後有個小小的漸弱，但樂句仍要相當連貫，這是莫札特風格的表現方法之一。抖音仍要相當持續，不可因右手的換弓而把樂句切斷。第 24 小節切分音的 A 音為強 (*f*) 的音量，可用多一點的快抖音與快一點的弓速稍作加強，在最後一拍的 G# 音，弓可以少一點讓音量馬上轉回弱 (*p*) 的音量，來處理此樂句，第 25 小節也是同樣方式拉奏【譜例 12-a】。

【譜例 12】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 23-28 小節。

Bärenreiter 版本

【譜例 12-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 23-28 小節。

第 33 小節第一拍第一個 B 音與第二拍第一個音 G# 音，左手多加些快而小的抖音。

第一拍和第二拍的前五個音，弓速可以走快一點且拉長一點，留下最後一小部分的弓給第六個音，剛好音型向下，有收尾的樂句效果【譜例 13-a】。

【譜例 13】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 33 小節。



【譜例 13-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 33 小節。



第 37 小節的兩個 F 音，勿拉得太短，左手抖音要持續，音色才會更為圓潤。第 39 小節又出現同樣的兩個 F 音，但這次的樂句比前句更長，所以要增加更多的抖音進去，好讓樂句能更流暢的銜接到下一個樂句。第 39 小節是相同旋律的再次出現，所用的弓可以比第 37 小節時再稍微長一點、寬一點【譜例 14-a】。

【譜例 14】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 38-41 小節。



【譜例 14-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 38-41 小節。



第 47 小節的弓法，先以上弓開始，一方面上弓可以使 F#、E、D# 音色較輕盈而精緻，另一方面是此弓法順弓拉，得以使第 48 小節，第一個音，以下弓演奏並加強重音的效果，讓突然間強與弱的音樂張力得以更加擴張。第 49 小節的節奏型與伴奏相同，所以獨奏與伴奏必須完全對在一起；在快速音群結束時要稍作漸弱，將尾音收得完整。此句為漸弱收尾音的音型，所以在指法選擇上，可使用 4-3-2-1-1 的指法，盡量以不換絃為優。第 50 小節的裝飾音不要太急，可拉得從容些，至第 51 小節的 *f* 音量前，可稍微呼吸停一下，作為進入第 51 小節的預備。第 49 小節至第 52 小節的音量，一個小節強 (*f*)，一個小節弱 (*p*)，要突顯對比的效果。第 52 小節的四組六十四分音符，節奏要準確，不可趕拍子，且每一組音符之間要作個小小的呼吸，不可以完全連在一起【譜例 15-a】。

【譜例 15】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 47-55 小節。

Musical score for Example 15, measures 47-55. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 47 starts with a quarter note F#4, followed by a quarter note G#4, and a quarter note A5. Measure 48 has a quarter note B5, a quarter note C#6, and a quarter note D6. Measure 49 has a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G#6. Measure 50 has a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C#7. Measure 51 has a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F#7. Measure 52 has a quarter note G#7, a quarter note A7, and a quarter note B7. Measure 53 has a quarter note C#8, a quarter note D8, and a quarter note E8. Measure 54 has a quarter note F#8, a quarter note G#8, and a quarter note A8. Measure 55 has a quarter note B8, a quarter note C#9, and a quarter note D9. Dynamics are indicated: *fp* (measures 48-49), *f* (measures 50-51), *p* (measures 52-53), *f* (measures 54-55). A trill (*tr*) is marked above the final note in measure 55. The text "Bärenreiter 版本" is at the bottom right.

【譜例 15-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第二樂章演奏詮釋，第 47-55 小節。

The musical score for measures 47-55 of the second movement of Mozart's Violin Concerto No. 5. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 47-55) begins with a fortissimo piano (fp) dynamic and features sixteenth-note doublets with various fingering and vibrato markings. The second staff (measures 51-55) starts with a fortissimo (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and includes complex fingering and trill markings.

裝飾樂段一開始，速度還是要穩。拉奏三度雙音時，要清楚將雙音的旋律線條拉出來。拉雙音時，兩隻手指的動作必須一致，才不會聽起來不整齊。裝飾樂段中，有許多在不同條絃與不同把位上的轉換，具有相當的難度，所以在音色處理上，必須找到平衡妥當的位置，才能拉出正確而完美的音色（請參見附錄 1，P.84）。

第三節 第三樂章

此樂章不同於前兩個樂章由樂團先開頭，而是獨奏帶領樂團開始。此樂章為三拍子弱起拍，輕快的小步舞曲風格，所以三拍子中「強—弱—弱」的舞曲風格要相當明顯。在音色處理上，以小而快的抖音來修飾，讓音色聽起來更為精緻，則會比較接近莫札特當時的小步舞曲風格。

第 16 小節與第 17 小節，是問答性質的樂句，第 16 小節視為問句，弓可拉長一點，讓音量大聲些，而第 17 小節是呼應前句，以稍為含蓄、溫柔些的中強 (*mf*) 音量回應。第 16 小節與第 18 小節的第三拍裝飾音不要拉得太快，拉成十六分音符的長度即可。第 20 小節至第 22 小節，連續五組裝飾音，音色都要相當輕巧精緻，可用「上—下—上—上—下」的弓法，強拍用下弓，弱拍皆用上弓，配合上弓帶有挑起來的動作，使音色更加輕盈，且拉每一個裝飾音時，弓必須從絃上出發。由於音符時值很短，所以左手需用小而快的抖音多加修飾，才不會聽起來太乾。需一個音比一個音漸弱，弓稍微傾倒些，並漸漸靠近指板拉奏，讓音色有逐漸消失的感覺【譜例 16-a】。

【譜例 16】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 16-22 小節。



Bärenreiter 版本

【譜例 16-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 16-22 小節。



第 40 小節與第 42 小節相同旋律，但兩句的拉法可以作一對比，前句從第 39 小節的兩個 B 音開始以強 (*f*) 的音量拉奏，弓用多些且弓速快；後句小聲點，想成中強 (*mf*) 的音量，使用少一點的弓，甚至接近自然跳弓 (*Sautillé*) 的感覺【譜例 17-a】。

【譜例 17】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 40-43 小節。



【譜例 17-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 40-43 小節。



第 100 小節與第 101 小節的分解和絃向上音型應該要撐住到高音的 D 音，且抖音要小而快持續不斷。第 102 小節與第 103 小節，為了保有莫札特小步舞曲三拍子「強—弱—弱」的特性，採用「下—上—上」的弓法，好讓第二拍與第三拍有較輕盈的效果。此處的每一音皆為後半拍，拍子勿因此而慢，且每組裝飾音的第二

個音需加上抖音，讓音色聽起來更甜美。第 104 小節的十六分音符音群，在第二把位上拉奏，需留意音準。譜例上的“·”並非指跳弓，而是要演奏得短而清晰有力【譜例 18-a】。

【譜例 18】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 100-105 小節。



Bärenreiter 版本

【譜例 18-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 100-105 小節。



第 132 小節拍子、速度與調性皆不同，風格要與第一段的小步舞曲有明顯對比。伴奏為持續的長音，所以小提琴的部份須將帶有緊張氣氛的戲劇張力表現出來。此段速度轉快，拉十六分音符時，弓要站正且不可用太多弓，保持在中弓的位置即可。第 137 小節的裝飾音聲音，弓盡量保持在下半弓，力度會比較集中，但弓勿拉得太短，以致裝飾音後面的 A 音聽不見。而第 138 小節使用空絃，讓空絃震動使聲音聽起來更加響亮【譜例 19-a】。由於下一段的旋律為樂團演奏相當具節奏感且強而有力的土耳其樂段【譜例 20】，所以在此段第 132 小節至第 164 小節，演奏者必須持續右手的力度，好銜接至樂團的土耳其旋律。

【譜例 19】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 135-138 小節。



【譜例 19-a】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 135-138 小節。



【譜例 20】莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章演奏詮釋，第 164-172 小節。



輪旋曲最後回到 A 段前的裝飾樂段有十六分音符音群，弓要貼緊絃，且左右手動作要相當一致。十六分音符中的第一個音與後三個音要分開，第一個音的弓速要快，一方面好分配弓，另一方面能讓重音更明顯的表現出來。裝飾樂段有許多跨絃的技巧，右手動作要靈活不要太大，容易不平均且易碰到鄰近的絃而產生雜音（請參見附錄 1，P.85）。

第六章 結語

在研究探討的過程中，不難發現莫札特的音樂創作種類繁多，旋律清晰明瞭，而器樂作品更是豐富而多變。後人對於莫札特的創作，皆無庸置疑的抱持肯定態度。第五號小提琴協奏曲其中富含歌唱性的生動旋律、清晰優美的流暢樂句，以及具有鮮明節奏的民族音樂色彩，更突顯出第五號小提琴協奏曲的獨特性，因而受人青睞。

但要如何詮釋好出自古典偉大音樂家的產物，需同時藉由古今演奏家反覆咀嚼才能亮麗呈現。德國音樂家匡慈曾說：²⁷一首樂曲要有好的效果，演奏者的詮釋與作曲家本身幾乎是一樣重要的…，可見詮釋者所扮演的重要角色。要演奏好莫札特的作品，必須多了解其歌劇作品。經過此次研究的過程，便更能體會這句話的涵義。就以小提琴協奏曲作品而言，處處可見充滿生動戲劇張力的旋律，與角色間問答的歌唱性及對比性，在對話之間，角色人物的特點與性格，就成為其創作素材，充分展現其創作手法的無限創意。

雖然莫札特的作品，不像浪漫派作曲家們有著奢華絢麗的技巧展現，但是他對於樂曲的處理極為細膩，這點一直是多數作曲家難以超越的典範。光是在音色處理上，就富含相當多樣化的詮釋手法，舉例來說，若拉奏此曲第一樂章開朗的快板，應該將此活潑且光明的特性顯現出來，所以在音色上可嘗試加上小而快一點的抖音，讓音色聽起來較為明亮，使音樂更有往前推進的豐富感。若是要表達

²⁷ David Boyden, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*. New York: Oxford University Press, 1990, 311.

較為流暢或感情較深沉內斂的段落時，就必須調整為寬一點且稍微慢些的抖音。但不論是何種方式的抖音，他們皆有個共同點，就是不論在高把位或是換弓的情況，仍需持續不斷，才能使音樂保有連貫流暢的延續性。另外，光靠左手的抖音來改變音色效果是較為單薄的，所以應同時配合右手的運弓來加強，例如在第三樂章土耳其段落，遇到這種強而情緒緊繃又具有民間音樂節奏感的段落，右手運弓的位置要靠近橋演奏，且要稍微將弓站正些。若在演奏慢板樂章或是旋律較抒情的樂段時，右手的運弓則要稍微傾倒，並靠近指板演奏，但切記不能失去每個音符原有的力度。左右手的控制，須配合樂句的長短、樂曲的風格及節奏的速度，做適當的調整，此種音色展現的技巧，被視為演奏家最大的挑戰之一。

相較於過去演奏的較具規模之小提琴奏鳴曲 (*Sonata for Piano and Violin in B flat Major, KV454*)，筆者認為兩首曲子之間的詮釋手法相當不同，在奏鳴曲的演奏上，小提琴與鋼琴之間的關係幾乎密不可分，樂句與樂句之間的對唱要銜接得非常緊密，若在對唱之間彼此對於音樂的意念不相同，有一方少了一些情感亦或是多了一些感情，這樣的演出就容易給人貌合神離之感。然而在協奏曲演奏上，是獨奏與樂團的對話，比較強調獨奏樂器的表現力，所以獨奏變成了主角，本身必須具備很強的自主性，在不同的段落下需傳達不同的風貌，具有帶領伴奏走向的主導性，若沒有將各個段落的風格特色明確的演奏出來，很容易顯得平淡無味。兩種樂曲類型皆有其困難之處，也難怪一直到現在，莫札特的音樂仍為後人深研的對象，而此小提琴協奏曲亦為重要場合的首選曲目之一。

一首成功的音樂作品，若要在經歷時間的考驗後依然受到相當肯定，其藝術價值就在於音樂特質是否夠深刻，是否能在不同時期下，保有純正且清新的音色特質。期望在反覆雕琢其作品的同時，筆者能有更深刻的音樂詮釋，並將其內涵更完整的展現出來。

參考書目

中文書目

孫巧玲。《莫札特小提琴與鍵盤樂奏鳴曲》。台北：全音樂譜出版社，2007。

張弦 譯。《西洋歌劇名曲解說》。台北：世界文物出版社，1993。

張靜哲。《六十六個音樂家的創作靈感》。台北：良品文化館，2005。

趙惟儉。《小提琴教學法》。台北：世界文物出版社，2003。

音樂之友社 編，林勝儀 譯。《名曲解說珍藏版—莫札特》。台北：美樂出版社，2000年。

Auer, Leopold 著，司徒華城 譯。《我的小提琴演奏教學法》台北：世界文物出版社，1993。

Stowell, Robin 編，湯定九 譯。《小提琴指南》。台北：世界文物出版社，1996。

西文書目

Biacolli, Louis. *The Mozart Handbook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975.

Boyden, David. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*. New York: Oxford University Press, 1990.

Downs, Philip. *Classical Music*. New York: W. W. Norton Company, 1992.

Emery, Frederic. *The Violin Concerto*. New York: Da Capo Press, 1969.

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.

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

Schwarz, Boris. *Music in the Classic Period*. Edited by Allan W. Atlas. New York: Pendragon, 1985.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. John Tyrrell ed. Vol.17. New York: Grove Dictionaries Inc, 2001.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan P., 1984.

Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the Violin*. New York: Cambridge University Press, 1992.

樂譜版本

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Herausgegeben von, ed. Germany: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1988.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Germany Bärenreiter, 2003.

有聲資料

Anne- Sophie Mutter. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. London Philharmonic Orchestra, cond. by Anne- Sophie Mutter. DG 477 592 5, 2005.

Arthur Grumiaux. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. London Symphony Orchestra, cond. by Colin Davis. Philips 438 323 2, 1993.

Augustin Dumay. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Camerata Academica Salzburg, cond. by Augustin Dumay. DG 457 645 2, 1998.

Cho Liang Lin. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. English Chamber Orchestra, cond. by Raymond Leppard. CBS 7464 42364 2, 1987.

Christian Tetzlaff. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Deutsche Kammerphilharmonie, cond. by Christian Tetzlaff. EMI Classics 7243 4 82122 2 1, 1996.

David Oistrakh. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Berlin Philharmonic

- Orchestra, cond. by David Oistrakh. EMI Classics 7243 5 74744 2 9, 1972.
- Frank Peter Zimmermann. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, cond. by Jörg Faerber. EMI Classics 7243 5 69355 2 5, 1986.
- Gidon Kremer. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Wiener Philharmoniker, cond. by Nikolaus Harnoncourt. DG 453 043 2, 1988.
- Itzhak Perlman. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Wiener Philharmoniker, cond. by James Levine. DG 445 535 2, 1983.
- Jascha Heifetz. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. London Symphony Orchestra, cond. by Malcolm Sargent. BMG 4 988017 606209, 1951.
- Simon Standage. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. The Academy of Ancient Music, cond. by Christopher Hogwood. DECCA 455 721-2, 1997.
- Thomas Zehetmair. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Thomas Zehetmair Philharmonia Orchestra, cond. by Thomas Zehetmair. Warner Classics 2564 64329 2, 1991.
- Vladimir Spivakov. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. English Chamber Orchestra, cond. by Vladimir Spivakov. EMI Classics 7243 5 86528 2 6, 2005.
- Yehudi Menuhin. *Mozart Violin Concerto No.5 in A Major, KV219*. Bath Festival Orchestra, cond. by Yehudi Menuhin. EMI Classics 0946 367608 2 7, 2006.

附錄 1 莫札特第五號小提琴協奏曲裝飾樂段樂譜 (Joseph Joachim) 編

第一樂章裝飾樂段

1. Allegro aperto

Joseph Joachim

Cadenza

218

[1]

[2]

[4]

[6]

[8]

[11]

[14]

[17]

[20]

f

p

crescendo

f

p

mf

f

mf

p

espr.

tr.

diminuendo

calando

dolce

cresc.

largamente

f

mf

p

[23] *(pp)* *crescendo e stringendo*

[26] *ff con fuoco*

[28] *sf*

[31] *p* *f*

[33] *p* *mf* *crescendo*

[35] *rit.* *f* *lunga* *a tempo* *Tutti* 220

第二樂章裝飾樂段

2. Adagio Cadenza

Joseph Joachim

124 *f* *(mf)* *p*

[13] *p* *poco animato*

[6] *espressivo* *f*

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

[12] *espressivo* *ritard.* *p* *lusingando* *II* *8va*

[15] *accelerando* *tranquillo*

[18] *ritard.* *tr* *a tempo* *Tutti* *p* 126

Detailed description: This is a musical score for a violin cadenza in G major, measures 124-126. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features various dynamics including fortissimo (f), mezzo-forte (mf), piano (p), and fortissimo (f). Performance instructions include 'espressivo', 'poco animato', 'diminu - en - do -', 'ritard.', 'lusingando', 'accelerando', 'tranquillo', and 'Tutti'. The score includes numerous fingering numbers (0-4) and bowing marks (v). Measure 124 starts with a fortissimo (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 125 includes a piano (p) dynamic and a 'poco animato' instruction. Measure 126 includes a fortissimo (f) dynamic and a 'ritard.' instruction. The piece concludes with a 'Tutti' instruction and a piano (p) dynamic at measure 126.

第三樂章裝飾樂段

3. Rondeau. Tempo di Menuetto

Eingang

Joseph Joachim

A

57 *f* *molto riten.* *dim.* *p* 59

Eingang

Joseph Joachim

B

108 *f* *dim.* *riten.* *p* 110

Eingang

Joseph Joachim

C

261 *f* *mf* *p*

[4] *f* *p*

[9] *tr*

[13] *tr*

[18] *Tempo di Menuetto*
in tempo
dim. e riten. *p* 263

Eingang

Joseph Joachim

D

319 *f* *dim.* *rit.* *p* 321

附錄 2 莫札特第五號小提琴協奏曲 CD 版本

小提琴獨奏	樂團指揮	樂團	出版公司編號	年代
Anne-Sophie Mutter	Anne-Sophie Mutter	London Philharmonic Orchestra	DG 477 592 5	2005
Arthur Grumiaux	Colin Davis	London Symphony Orchestra	Philips 438 323 2	1993
Augustin Dumay	Augustin Dumay	Camerata Academica Salzburg	DG 457 645 2	1998
Cho Liang Lin	Raymond Leppard	English Chamber Orchestra	CBS 7464 42364 2	1987
Christian Tetzlaff	Christian Tetzlaff	Deutsche Kammerphilharmonie	EMI 7243 4 82122 2 1	1996
David Oistrakh	David Oistrakh	Berlin Philharmonic Orchestra	EMI 7243 5 74744 2 9	1972
Frank Peter Zimmermann	Jörg Faerber	Württembergisches Kammerorchester Heilbronn	EMI 7243 5 69355 2 5	1986
Gidon Kremer	Nikolaus Harnoncourt	Wiener Philharmoniker	DG 453 043 2	1988
Itzhak Perlman	James Levine	Wiener Philharmoniker	DG 445 535 2	1983
Jascha Heifetz	Malcolm Sargent	London Symphony Orchestra	BMG 4 988017 606209	1951
Simon Standage	Christopher Hogwood	The Academy of Ancient Music	DECCA 455 721-2	1997
Thomas Zehetmair	Thomas Zehetmair	Thomas Zehetmair Philharmonia Orchestra	Warner 2564 64329 2	1991
Vladimir Spivakov	Vladimir Spivakov	English Chamber Orchestra	EMI 7243 5 86528 2 6	2005
Yehudi Menuhin	Yehudi Menuhin	Bath Festival Orchestra	EMI 0946 367608 2 7	2006

附錄 3 小提琴協奏曲

小提琴協奏曲作品列表

曲目	編號	調性	編制	時間	地點
雙小提琴協奏曲 (<i>Concertone</i>)	KV190	C 大調	Solo ob Solo vc +2ob+2hn+2tpt+str	1773	薩爾茲堡
第一號協奏曲	KV207	降 B 大調	2ob+2hn+str	1773	薩爾茲堡
第二號協奏曲	KV211	D 大調	2ob+2hn+str	1775	薩爾茲堡
第三號協奏曲	KV216	G 大調	2ob+2hn+str ²⁸	1775	薩爾茲堡
第四號協奏曲	KV218	D 大調	2ob+2hn+str	1775	薩爾茲堡
第五號協奏曲	KV219	A 大調	2ob+2hn+str	1775	薩爾茲堡
第六號協奏曲	KV268	降 E 大調	fl+2ob+2bn+2hn+str	1776	薩爾茲堡
第七號協奏曲	KV271a	D 大調	2ob+2bn+str	1777	薩爾茲堡
小提琴及中提琴 交響協奏曲 (<i>Sinfonia Concertante</i>)	KV364	降 E 大調	2ob+2hn+str	1780	薩爾茲堡

雖然莫札特的小提琴作品數量不及鋼琴作品，但他的小提琴創作一直為小提琴作品中的經典。莫札特小提琴協奏曲曲風多為輕快而簡單的風格，皆由三個樂章所組成，第一樂章為快板的奏鳴曲式，先由樂團引領旋律主題，獨奏旋律才隨後進入；第二樂章為抒情而優美的慢板（除了第二號與第四號為行板，其餘皆為慢板）；第三樂章為快板的輪旋曲式（除了第一號小提琴協奏曲為奏鳴曲式外，其餘第二號到第五號皆為輪旋曲式），而輪旋曲式的主題通常可再分為兩個不同拍號與速度的段落，這也是莫札特作曲手法的特色之一。這種快—慢—快的三樂章曲式，為十八世紀現代協奏曲的基本架構，可說是自莫札特開始才算確定。獨奏技巧表現上愈來愈有深度，像是於各樂章快結束前，獨奏有一段即興式的裝飾樂段，是

²⁸ 第三號小提琴協奏曲第二樂章的編制不同於第一樂章與第三樂章，第二樂章將原先的兩支雙簧管改為兩支長笛。

獨奏者得以充分展現技巧的段落。

這幾首小提琴協奏曲中，最出名的是他 1775 年於薩爾茲堡寫的第二號到第五號。當時莫札特年僅 19 歲，已經是薩爾茲堡宮廷管絃樂團的首席小提琴家。莫札特 1775 年 6 月完成了第二號小提琴協奏曲，同年 9 月完成第三號，10 月完成第四號，12 月完成第五號，前後僅相距約半年，作曲速度相當驚人。而莫札特這四首小提琴協奏曲不同於眾多作品，是為自己演奏而寫的，而非受他人委託而創作。

第二號協奏曲與第一號協奏曲的樂團編制相同，兩支雙簧管、兩支法國號再加上絃樂部。唯第二樂章採行板 (Andante) 形式，而不像一般第二樂章所採用的慢板 (Adagio)。全曲充滿著法國式的嘉蘭特風格。第三號協奏曲的編制與第一號與第二號相同，唯第二樂章時，將原先的兩支雙簧管改為兩支長笛。此作品被認為是莫札特開始確立其小提琴協奏曲的寫作風格，音樂的內容更加豐富，規模已有擴大趨勢，小提琴與樂團之間的對話性增加。此曲保有著民間風格的特色，將彌賽特風格 (Mussete) 的創作手法，運用到第三樂章，相當具民間韻味。²⁹ 而其手稿留存於柏林國立圖書館中。第四號協奏曲中，開頭採用軍隊風格形式，呈現相當果決、有氣勢的動機創作，管絃樂器齊聚演奏的壯大氣勢，似軍隊中雄壯威武的感覺，有「軍隊」之別名。此曲較少對話性的形式，但更具濃厚的法國曲風，與第三號協奏曲的風格相當類似，但第四號較偏重於小提琴豐富的表現力。其手稿目前收藏於柏林國立圖書館。

²⁹ 彌賽特手法為兩個聲部，一個旋律的下方，附加一持續的低音，而低音聲部多以空絃來拉奏。此風格手法，在莫札特第三號與第四號小提琴協奏曲中的第三樂章皆有出現。

第六號小提琴協奏曲無留下手稿資料，有人懷疑是後人依據他的初稿或模仿他的風格所完成。³⁰ 第七號小提琴協奏曲運用許多高把位的技巧，但也無手稿資料留存，使人懷疑其中的真實性，但研究莫札特的權威人士依舊持肯定的態度。另一首在 1766 年為較早期的作品《阿德萊德》(*Adeleide*) 小提琴協奏曲，據說是莫札特十歲時在法國凡爾賽宮為路易十五的大公主阿德萊德而作，因而得名，但由於作品的創作超乎十歲孩童的能力，且無莫札特手稿留存，所以學者們仍懷疑其真實性。³¹

接著回到 1773 年在薩爾茲堡所寫的兩首協奏曲作品，KV190《雙小提琴協奏曲》(*Concertone*) 是為兩支小提琴所寫的小協奏曲，具有小獨奏群與管絃樂團交替演奏的巴洛克大協奏曲風格及嘉蘭特風格。較特別的是，除了兩支小提琴的獨奏部分，另外還以雙簧管及中提琴當作獨奏樂器部分。而第一號小提琴協奏曲採三個樂章的形式，第一樂章風格雖然與第二號至第五號的第一樂章相似，富含輕快且優雅的旋律，與他們較不同之處在於，第一樂章的速度為 *Allegro Moderato* 而非 *Allegro*；第三樂章為 *Presto* 的奏鳴曲形式，而非其餘作品之第三樂章的 *Rondo* 形式。此曲手稿目前留存於柏林國立圖書館。

KV364 標題為《交響協奏曲》(*Sinfonia Concertante*)，是給小提琴與中提琴的雙協奏曲，深受曼漢樂派小提琴家史塔密茲的影響，使用很多長漸強手法。在古典樂派之前，中提琴通常只是伴奏的角色，更不用說是把中提琴作為主旋律，但

³⁰ 趙惟儉，《小提琴教學法》(台北：世界文物出版社，2003)，152。

³¹ Louis Biacolli, *The Mozart Handbook*, 430.

莫札特竟然為中提琴創作協奏曲，更將中提琴與小提琴並列同台。在中提琴技巧上也寫了頗有難度的技巧，大大的提升中提琴的地位。

附錄 4 小提琴奏鳴曲

小提琴奏鳴曲作品列表

編號	調性	時間	地點	出版編號	樂章數
KV6	C 大調	1764	薩爾茲堡	Op.1	
KV7	D 大調	1764	薩爾茲堡	Op.1	
KV8	降 B 大調	1764	巴黎	Op.2	
KV9	G 大調	1764	巴黎	Op.2	
KV10	降 B 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV11	G 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV12	A 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV13	F 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV14	C 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV15	降 B 大調	1765	倫敦	Op.3	
KV26	降 E 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV27	G 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV28	C 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV29	D 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV30	F 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV31	降 B 大調	1765	荷蘭	Op.4	
KV301	G 大調	1778	曼漢	Op.1 No.1	2 個樂章
KV302	降 E 大調	1778	曼漢	Op.1 No.2	2 個樂章
KV303	C 大調	1778	曼漢	Op.1 No.3	2 個樂章
KV304	e 小調	1778	巴黎	Op.1 No.4	2 個樂章
KV305	A 大調	1778	曼漢	Op.1 No.5	2 個樂章
KV306	D 大調	1778	巴黎	Op.1 No.6	3 個樂章
KV296	C 大調	1778	曼漢	Op.2 No.2	3 個樂章
KV376	F 大調	1781	維也納	Op.2 No.1	3 個樂章
KV377	F 大調	1781	維也納	Op.2 No.3	3 個樂章
KV378	降 B 大調	1781	維也納	Op.2 No.4	3 個樂章
KV379	G 大調	1781	維也納	Op.2 No.5	3 個樂章
KV380	降 E 大調	1781	維也納	Op.2 No.6	3 個樂章
KV454	降 B 大調	1784	維也納	Op.7 No.3	3 個樂章
KV481	降 E 大調	1785	維也納	此三首作品以 單曲出版，並未 出版成套	3 個樂章
KV526	A 大調	1787	布拉格		3 個樂章
KV547	F 大調	1788	維也納		3 個樂章

在莫札特當時，維也納還盛行著由蕭伯特創始的「以大鍵琴為主體」的形式，小提琴為助奏或伴奏地位，因此莫札特小提琴奏鳴曲的前面十六首，是屬於傳統給大鍵琴或鋼琴，且可彈性加上伴奏的鍵盤奏鳴曲之型態。³² 1764年2月及4月，分別於巴黎出版了編號Op.1和Op.2的四首奏鳴曲作品 (KV6、KV7、KV8、KV9)，是莫札特於六到八歲間所創作的，也是他所出版的第一套樂譜。Op.1的兩首作品是獻給法王路易十五的女兒瑪麗亞·泰蕾莎 (Louise- Marie- Thérèse Victoire de France, 1733-1799)。編號Op.2的兩首是獻給泰絲女伯爵 (Comtesse Adrienne Catherine de Tesse, 1741-1816)。1764到1766到倫敦、荷蘭旅行的期間，他寫了兩組分別為編號Op.3和編號Op.4，各有六首的小提琴奏鳴曲。編號Op.3加註說明「可自由增添小提琴或長笛伴奏的大鍵琴奏鳴曲」，將之呈獻給大英帝國皇后夏綠蒂。而編號Op.4的六首則說明「給大鍵琴與一把伴奏小提琴的奏鳴曲」，則獻給凱洛琳公主。此種偏好以鋼琴奏鳴曲附加樂器伴奏的創作手法，被認為是受到蕭伯特作曲的手法所影響。但由於這些作品現存的手稿是出自於雷奧波德的筆跡，不但有相當諂媚的獻辭，並且只留有大鍵琴聲部，因此是否完全為莫札特自己的創作並不得而知。

而1778年在曼漢及巴黎所作的 (KV301、KV302、KV303、KV304、KV305、KV306)，出版編號與 (KV6、KV7) 一樣為 Op.1。是獻給女帝侯瑪麗亞·伊莉莎白 (Kürfürstin Elisabeth Maria von der Pfalz, 1721-1794)，標題為「六首給大鍵琴或

³² 孫巧玲，《莫札特小提琴與鍵盤奏鳴曲》，96。

鋼琴與一把伴奏小提琴奏鳴曲」，鋼琴仍佔較重要的份量。而所有的鋼琴奏鳴曲調性皆為大調，唯獨 (KV304) 的調性為 e 小調，原因在於 1778 年的莫札特當時遭逢母親過世，在悲慟下完成動人的作品。奏鳴曲作品 (KV296、KV376、KV377、KV378、KV379、KV380)，標題同樣是「六首給大鍵琴或鋼琴與一把伴奏小提琴奏鳴曲」，但這套作品並不像先前是獻給皇宮貴族，而是給他的學生奧倫罕姆 (Josepha von Aurnhammer)，所以被稱為《奧倫罕姆奏鳴曲集》(Die Aurnhammer Sonatas)。

在早期的莫札特小提琴奏鳴曲中，大多為旋律簡單、音調優美而自然的主調音樂，且結構相當規矩。鍵盤樂為主導聲部，小提琴則被視為陪襯的角色，用來補足大鍵琴沒有寫到的和絃音。到了中期，為莫札特在曼漢及巴黎的創作，漸漸開始注重小提琴技巧，和聲的結構逐漸細膩，聲部也漸趨均等，有漸漸成熟的趨勢，樂章數為兩個樂章。而晚期在維也納的創作，被認為是相當成熟的奏鳴曲作品，以對話式的方式取代以往輪替式的作曲手法，樂章數也轉而偏向三到四個樂章不等，並增加了複音的運用。在這時期中可以明顯看到，小提琴已擺脫單一的伴奏角色，而轉為交替或兩樂器輪唱的平行式齊奏方式，兩個樂器間就有協奏性的二重奏性質，可以明顯感受到兩者切間的對唱、互動及流暢性，幾乎為平等的地位。

附錄 5 小提琴演奏曲

小提琴演奏曲作品列表

曲目	編號	調性	編制	時間	地點
Adagio	KV261	E 大調	2fl+2hn+str	1776	薩爾茲堡
Rondo	KV269	降 B 大調	2ob+2hn+str	1776	薩爾茲堡
Rondo	KV373	C 大調	2ob+2hn+str	1781	維也納
Andante	KV470	A 大調	2ob+2hn+str	1785	維也納

莫札特中期回到薩爾茲堡擔任宮廷音樂家的職務後，過了數年比較平穩的日子，並寫了一些作品裝飾華麗的娛樂性音樂。在 1776 年間作了 Adagio (KV261)，較不同於莫札特其他小提琴作品的樂團編制，而將原先的兩支雙簧管改由兩支長笛取代。此曲的創作，被認為是為第五號小提琴協奏曲的第二樂章而創作，³³手稿資料現存於柏林國立圖書館。而 Rondo (KV269) 被認為是為了取代第一號小提琴協奏曲的第三樂章所寫。³⁴ 作品 Rondo (KV373) 是 1781 年，為薩爾茲堡的樂隊首席安東尼奧·布魯尼提 (Antonio Brunetti) 所寫的曲子。初演時只有小提琴的分譜，鋼琴則是當時以即興演奏而成。

³³ Louis Biancolli. *The Mozart Handbook*, 430.

³⁴ Robin Stowell, *The Cambridge Companion to The Violin*. 湯定九 譯，《小提琴指南》，212。