

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班音樂學組學位論文

外在形式的創新與音樂內容的思考——  
布魯赫的三首小提琴協奏曲

指導教授：羅基敏 教授

研究生：張偉明 撰

2014 年 2 月



# 目錄

目錄 .....	III
表格目錄 .....	V
譜例目錄 .....	VI
摘要 .....	XIV
ABSTRACT.....	XV
<b>第一章 緒論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 十九世紀的小提琴協奏曲 .....	1
一、 小提琴家與「傳統的小提琴協奏曲」 .....	3
二、 作曲家 .....	8
第二節 布魯赫的小提琴作品 .....	15
一、 合作的小提琴家 .....	17
(一) 姚阿幸 .....	19
(二) 薩拉沙特 .....	20
二、 形式與樂類 .....	21
第三節 布魯赫接受與布魯赫研究 .....	26
一、 布魯赫接受 .....	27
二、 布魯赫研究 .....	30
<b>第二章 第一號小提琴協奏曲 .....</b>	<b>32</b>
第一節 形成歷史 .....	32
第二節 第一樂章－從幻想曲到協奏曲 .....	42
一、 十九世紀的獨奏樂器與管弦樂團幻想曲 .....	42
二、 幻想曲風－舊樂類，新形式 .....	44
三、 幻想曲的即興音型 .....	49
四、 動機與主題應用 .....	52
第三節 第二樂章－奏鳴曲式的慢板樂章 .....	60
一、 曲式架構與動機運用 .....	60
二、 獨奏小提琴與樂團 .....	69
第四節 第三樂章－民族素材、交響與炫技的融合 .....	73
一、 匈牙利民族素材之來源 .....	73
二、 曲式架構 .....	77
三、 主題與動機運用：交響與炫技 .....	82
<b>第三章 第二號小提琴協奏曲 .....</b>	<b>89</b>

第一節 形成歷史 .....	89
第二節 第一樂章—以慢板為協奏曲核心 .....	94
一、 曲式架構.....	94
二、 對比與戲劇性.....	96
三、 動機的統一與運用.....	105
四、 炫技.....	109
第三節 第二樂章—器樂宣敘調 .....	111
一、 曲式架構與動機運用.....	111
二、 器樂宣敘調.....	115
第四節 第三樂章—循環曲式與炫技 .....	125
一、 曲式架構與循環曲式之實踐.....	125
二、 炫技.....	131
<b>第四章 第三號小提琴協奏曲.....</b>	<b>137</b>
第一節 形成歷史 .....	137
第二節 第一樂章—小提琴協奏曲的豐碑性 .....	140
一、 曲式架構.....	140
二、 調性、主題與動機.....	145
三、 獨奏小提琴與樂團.....	158
第三節 第二樂章—傳統的慢板樂章 .....	163
一、 曲式架構.....	163
二、 獨奏小提琴與樂團.....	166
第四節 第三樂章—素材的多樣化與融合 .....	169
一、 曲式架構.....	169
二、 素材的多樣化與融合 .....	170
<b>第五章 結論.....</b>	<b>176</b>
<b>附錄一：姚阿幸寄給布魯赫之書信，1866年8月17日.....</b>	<b>186</b>
<b>附錄二：布魯赫寄給姚阿幸之書信，1866年9月26日.....</b>	<b>189</b>
<b>參考書目.....</b>	<b>194</b>

## 表格目錄

【表 1-1-1】十九世紀小提琴協奏曲時間對照表。.....	14
【表 1-2-1】布魯赫的小提琴作品，依創作時間排序。.....	16
【表 1-2-2】布魯赫的小提琴與樂團作品，題獻者與協助創作。.....	17
【表 1-2-3】布魯赫的小提琴作品，依類別排序。.....	22
【表 1-3-1】Classic FM「名人堂」票選，2007-2013 年，布魯赫作品名次表。..	30
【表 2-2-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。.....	44
【表 2-3-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。.....	60
【表 2-3-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部第二主題，演奏主 要動機的聲部。.....	64
【表 2-3-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部的配器運用。...	69
【表 2-3-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部的配器運用。...	70
【表 2-4-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。.....	78
【表 3-2-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。.....	95
【表 3-2-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章第一主題的三次呈現比較。 .....	100
【表 3-3-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。.....	111
【表 3-4-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。.....	126
【表 4-2-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。.....	141
【表 4-3-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。.....	163
【表 4-4-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。.....	170
【表 5-1】布魯赫的三首小提琴協奏曲，第一樂章之奏鳴曲式比較。.....	181

## 譜例目錄

【譜例 1-1-1】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。.....	4
【譜例 1-1-2】克羅采與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。.....	5
【譜例 1-1-3】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。.....	5
【譜例 1-1-4】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。.....	5
【譜例 1-1-5】克羅采與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。.....	5
【譜例 1-1-6】柴科夫斯基《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，23-27 小節， 鋼琴縮譜。.....	12
【譜例 1-1-7】理查·史特勞斯《D 小調小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，25-31 小節，鋼琴縮譜。.....	12
【譜例 2-1-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》，總譜手稿，最後一頁。.....	33
【譜例 2-1-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》，總譜手稿，第一頁。.....	37
【譜例 2-2-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，總譜手稿，標題部分。 .....	44
【譜例 2-2-2】貝多芬《第五號鋼琴協奏曲》第一樂章，1-2 小節，鋼琴獨奏。.....	47
【譜例 2-2-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，1-10 小節，獨奏 小提琴。.....	48
【譜例 2-2-4】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章，最後 10 小節，鋼琴縮 譜。.....	48
【譜例 2-2-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，最後 11 小節，鋼琴縮譜。 .....	48
【譜例 2-2-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，獨奏 小提琴。第一行：54-55 小節；第二行：64-65 小節。.....	49
【譜例 2-2-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第一段，87-90 小節，獨奏小提琴。.....	50
【譜例 2-2-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，尾奏，144-152 小節， 獨奏小提琴。.....	50
【譜例 2-2-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，原始的 29-34 小節，獨 奏小提琴手稿。.....	51
【譜例 2-2-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題，29-34 小節，獨奏小提琴。.....	52
【譜例 2-2-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題，15-19	

小節，獨奏小提琴與弦樂。 .....	53
【譜例 2-2-12】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，45-50 小節，獨奏小提琴與弦樂。 .....	54
【譜例 2-2-13】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，55-61 小節，鋼琴縮譜。 .....	55
【譜例 2-2-14】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第一段，74-79 小節，鋼琴縮譜。 .....	56
【譜例 2-2-15】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，127-129 小節，弦樂。 .....	57
【譜例 2-2-16】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，108 小 節，兩部小提琴。 .....	57
【譜例 2-2-17】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，112-117 小節。 .....	58
【譜例 2-2-18】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，118-123 小節，管樂。 .....	59
【譜例 2-3-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第一主題，1-8 小節。獨奏小提琴。 .....	61
【譜例 2-3-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第二主題，16-26 小節，獨奏小提琴。 .....	62
【譜例 2-3-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第三主題，46-52 小節，鋼琴縮譜。 .....	62
【譜例 2-3-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部過門，29-31 小 節，弦樂。 .....	63
【譜例 2-3-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部過門，31-35 小 節，獨奏小提琴。 .....	63
【譜例 2-3-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部，97-98 小節， 獨奏小提琴。 .....	64
【譜例 2-3-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部，108-118 小節， 共三頁。 .....	65
【譜例 2-3-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，再現部第一主題，132-137 小節，獨奏小提琴與第一部小提琴。 .....	68
【譜例 2-3-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，再現部，144-149 小節。 .....	68
【譜例 2-3-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，97 小節，第二部小提 琴。 .....	71

【譜例 2-3-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，52-55 小節，獨奏小提琴。	72
【譜例 2-4-1】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，19-22 小節，獨奏小提琴；第二行：布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，1-4 小節，獨奏小提琴。	73
【譜例 2-4-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，19-22 小節，獨奏小提琴，手稿。	75
【譜例 2-4-3】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第三樂章，序奏，鋼琴縮譜。	79
【譜例 2-4-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏，1-4 小節，弦樂。	80
【譜例 2-4-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，276-284 小節，鋼琴縮譜。第 281 小節起即為尾奏。	81
【譜例 2-4-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，19-35 小節，獨奏小提琴。	82
【譜例 2-4-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，104-135 小節，第一部小提琴及獨奏小提琴。	83
【譜例 2-4-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部過門，78-85 小節，獨奏小提琴。	84
【譜例 2-4-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部第一主題，204-208 小節。	84
【譜例 2-4-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，146-149 小節。	85
【譜例 2-4-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部結束樂段，268-272 小節。	86
【譜例 2-4-12】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，尾奏，305-311 小節。	87
【譜例 2-4-13】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，135-139 小節，鋼琴縮譜。	88
【譜例 2-4-14】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部第二主題，213-223 小節，鋼琴縮譜。	88
【譜例 3-2-1】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章，1-4 小節，鋼琴縮譜。	95
【譜例 3-2-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，1-5 小節，鋼琴縮譜。	95
【譜例 3-2-3】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，107-115 小節，	

鋼琴縮譜。 .....	96
【譜例 3-2-4】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，1-13 小節，共兩頁。 .....	98
【譜例 3-2-5】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，再現部第一主題，116-118 小節。 .....	101
【譜例 3-2-6】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，52-56 小節，鋼琴縮譜。 .....	102
【譜例 3-2-7】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部過門，38-43 小 節，鋼琴縮譜。 .....	104
【譜例 3-2-8】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，18-19 小節，定音鼓。 .....	105
【譜例 3-2-9】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，79-82 小節，單簧管、法國號、獨奏小提琴。 .....	106
【譜例 3-2-10】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部結束樂段，84-88 小節，鋼琴縮譜。 .....	106
【譜例 3-2-11】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，92-96 小節。 .....	108
【譜例 3-2-12】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題發展段 落，29-37 小節，獨奏小提琴。 .....	109
【譜例 3-3-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，1-4 小節。 .....	113
【譜例 3-3-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，第 10 小節，鋼琴縮譜。 .....	114
【譜例 3-3-3】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，22-30 小節。 .....	114
【譜例 3-3-4】巴赫《半音階幻想曲與賦格》，宣敘調段落，49-55 小節。 .....	116
【譜例 3-3-5】布魯赫《蘇格蘭幻想曲》，〈導奏〉，8-14 小節。 .....	116
【譜例 3-3-6】李斯特《第一號匈牙利狂想曲》，1-3 小節。 .....	117
【譜例 3-3-7】史波爾《第八號小提琴協奏曲》第一樂章，28-37 小節，鋼琴縮譜。 .....	118
【譜例 3-3-8】李斯特《第一號鋼琴協奏曲》第二樂章，33-39 小節。 .....	118
【譜例 3-3-9】舒曼〈詩人說話〉，第 12 小節。 .....	120
【譜例 3-3-10】李斯特《b 小調鋼琴奏鳴曲》，297-301 小節。 .....	121
【譜例 3-3-11】舒曼《a 小調大提琴協奏曲》第二樂章，46-52 小節。 .....	123
【譜例 3-4-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，14-20 小	

節，獨奏小提琴。 .....	127
【譜例 3-4-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，29-35 小節，獨奏小提琴。 .....	127
【譜例 3-4-3】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，53-60 小節，低音管及第一部小提琴。 .....	127
【譜例 3-4-4】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，129-130 小節，第一部小提琴。 .....	128
【譜例 3-4-5】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，142-145 小節，第一部小提琴。 .....	128
【譜例 3-4-6】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，471-487 小節，獨奏小提琴。 .....	129
【譜例 3-4-7】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，169-177 小節，雙簧管與獨奏小提琴。 .....	130
【譜例 3-4-8】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，295-308 小節，獨奏小提琴。 .....	131
【譜例 3-4-9】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，111-129 小節，獨奏小提琴。 .....	132
【譜例 3-4-10】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，151-169 小節，獨奏小提琴。 .....	132
【譜例 3-4-11】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，200-222 小節，獨奏小提琴。 .....	133
【譜例 3-4-12】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，360-382 小節，獨奏小提琴。 .....	134
【譜例 3-4-13】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，397-410 小節，獨奏小提琴。 .....	134
【譜例 3-4-14】姚阿幸為貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章寫的獨奏小提琴裝飾奏，59-62 小節。 .....	134
【譜例 3-4-15-1】姚阿幸《匈牙利協奏曲》第一樂章，獨奏小提琴，345-347 小節。 .....	135
【譜例 3-4-15-2】姚阿幸《匈牙利協奏曲》第一樂章，獨奏小提琴，511-515 小節。 .....	135
【譜例 3-4-16】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部 A <sup>2</sup> ，555-567 小節，獨奏小提琴。 .....	135
【譜例 3-4-17】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，尾奏，781-798 小節，獨奏小提琴。 .....	136

【譜例 4-2-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部最後，285-293 小節，鋼琴縮譜。 .....	142
【譜例 4-2-2】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，89-93 小節，鋼琴縮譜。 .....	143
【譜例 4-2-3】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，90-94 小節，鋼琴縮譜。 .....	144
【譜例 4-2-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，42-45 小節，鋼琴縮譜。 .....	144
【譜例 4-2-5】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題，1-9 小節。 .....	145
【譜例 4-2-6】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第二主題，43-54 小節，鋼琴縮譜。 .....	146
【譜例 4-2-7】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第三主題，182-185 小節，獨奏小提琴與弦樂。 .....	146
【譜例 4-2-8】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，136-142 小節。 .....	147
【譜例 4-2-9】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-1，178-183 小節。 .....	147
【譜例 4-2-10】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-2，206-214 小節。 .....	148
【譜例 4-2-11】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題-1，1-6 小節。 .....	149
【譜例 4-2-12】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題-2，23-29 小節，第一、第二部小提琴。 .....	150
【譜例 4-2-13】布魯赫《熱情的慢板》，17-20 小節，鋼琴縮譜。 .....	150
【譜例 4-2-14】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，105-113 小節，雙簧管。 .....	150
【譜例 4-2-15】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題，10-13 小節，鋼琴縮譜。 .....	152
【譜例 4-2-16】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第二主題，65-66 小節，第一部小提琴。 .....	152
【譜例 4-2-17】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，151-156 小節。 .....	153
【譜例 4-2-18】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-2，	

79-84 小節，鋼琴縮譜。.....	154
【譜例 4-2-19】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，330-336 小節。 .....	155
【譜例 4-2-20】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，312-313 小節，鋼琴縮譜。.....	155
【譜例 4-2-21】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第二樂章，15-18 小節，雙簧管。 .....	156
【譜例 4-2-22】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，41-42 小節，第一部小提琴。.....	157
【譜例 4-2-23】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，105 小節，第一部小提琴。.....	157
【譜例 4-2-24】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，第 5 小節，獨奏小提琴。 .....	157
【譜例 4-2-25】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，204-207 小節，鋼琴縮譜。.....	157
【譜例 4-2-26】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，102-109 小節。.....	158
【譜例 4-2-27】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，143-154 小節。.....	159
【譜例 4-2-28】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-2，214-218 小節，鋼琴縮譜。.....	160
【譜例 4-2-29】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-1，50-55 小節。.....	161
【譜例 4-2-30】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-2，72-75 小節，鋼琴縮譜。.....	162
【譜例 4-3-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，序奏，1-5 小節。...164	
【譜例 4-3-2】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 a 段，10-14 小節，樂團小提琴。.....	164
【譜例 4-3-3】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 b 段，30-33 小節，獨奏小提琴。.....	164
【譜例 4-3-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 c 段，41-44 小節，第一部小提琴。.....	164
【譜例 4-3-5】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，65-70 小節。.....	165
【譜例 4-3-6】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 b 段，37-40 小	

節，雙簧管與獨奏小提琴。 .....	167
【譜例 4-3-7】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 c 段，41-43 小節。 .....	168
【譜例 4-4-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題-1，A 段的 a 段，5-8 小節，獨奏小提琴。 .....	171
【譜例 4-4-2】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題-2，A 段的 b 段，25-32 小節，獨奏小提琴。 .....	171
【譜例 4-4-3】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部過門樂段，A 段 的 a'段，71-76 小節，獨奏小提琴、第一部小提琴、中提琴。 .....	172
【譜例 4-4-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，B 段， 117-121 小節，獨奏小提琴與第一部小提琴。 .....	172
【譜例 4-4-5】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，149-151 小節，鋼琴縮 譜。 .....	173
【譜例 4-4-6】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，187-188 小節，第一部小提琴。 .....	174
【譜例 4-4-7】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，199-208 小節，獨奏小提琴。 .....	174
【譜例 4-4-8】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，219-222 小節，鋼琴縮譜。 .....	174
【譜例 5-1】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章第二主題，16-20 小節，獨奏小提琴；第二行：格爾斯海姆《c 小調鋼琴協奏曲》第三樂章。 .....	177
【譜例 5-2】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章第三主題，46-52 小節，法國號第一部，降 E 調；第二行：理查·史特勞斯《阿爾卑斯交響曲》， 324-331 小節，法國號第一部，F 調。 .....	177
【譜例 5-3】德沃札克《A 小調小提琴協奏曲》第一樂章，1-14 小節，鋼琴縮譜。 .....	178

## 摘要

十九世紀前半，小提琴協奏曲多由著名的小提琴家所創作，直到十九世紀後半，作曲家才開始主導小提琴協奏曲的發展。其中，布魯赫《第一號小提琴協奏曲》是十九世紀後半第一首由作曲家創作、並大獲成功的小提琴協奏曲，至今依舊活躍於音樂舞台。

事實上，布魯赫共創作三首小提琴協奏曲，但後兩部作品在今日幾乎已被遺忘。這三部作品各異其趣：前兩部作品著重於形式的創新，反映了小提琴協奏曲在十九世紀中後期的多元化發展；《第三號小提琴協奏曲》的形式傳統，卻有更豐富的音樂內容，這反映了小提琴協奏曲在十九世紀末不只是「小提琴作品」，更追求「樂團作品」的「豐碑性」訴求。

本論文即以布魯赫的三首小提琴協奏曲為研究對象，從不同角度呈現作曲家在這三部作品中的不同思考，並嘗試從十九世紀小提琴協奏曲發展的脈絡，進一步詮釋這三部作品的歷史定位。

關鍵字：布魯赫，小提琴協奏曲，十九世紀音樂，姚阿幸，薩拉沙特，貝多芬，  
布拉姆斯

## Abstract

In the first half of the nineteenth century, violin concerti were written mostly by famous violinists. Not until the second half of the century did composers dominate the development of this genre. Max Bruch's Violin Concerto No. 1 is among the first violin concerti in mid-late 19th century that was not only written by a composer, but was also successful. Nowadays this work is still a piece of standard concert repertoire.

As a matter of fact, Bruch wrote three violin concerti, though the last two concerti are almost forgotten today. The three works differ from each other to a great extent. The structure of the first two concerti is original, which reflects the development of the violin concerto in middle-late nineteenth century. The form of Bruch's Violin Concerto No. 3 is conventional. Nevertheless, this work includes unusually rich material in its content. This suggests that, in late nineteenth century, the genre of violin concerto is not merely "violin piece," but rather, orchestral work of some sort that presents monumentality.

In this thesis, I explore Bruch's three violin concerti. I seek to find out the considerations Bruch had while working on each concerto, an issue I approach from various perspectives. I aim to evaluate the three works' historical position in the context of violin concerto's development in the nineteenth century.

Keywords: Max Bruch, Violin Concerto, nineteenth-century music, Joseph Joachim, Pablo de Sarasate, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms.



# 第一章 緒論

## 第一節 十九世紀的小提琴協奏曲

十九世紀的協奏曲，在形式上承繼巴洛克時期的合頭曲式（ritornello form）及古典時期的奏鳴曲式（sonata form）。此時期的協奏曲受貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）影響：貝多芬的協奏曲整合樂團與獨奏的關係，使樂團不僅僅是為獨奏襯底的伴奏，獨奏也不只有炫技，強調兩者的對話關係與相互作用，成為後人效法的對象。<sup>1</sup>

整體而言，十九世紀的協奏曲在四個對比的方向上發展：

1. 形式的擴充 vs.形式的縮減或集中。
2. 獨奏樂器的完全主導 vs.獨奏樂器與樂團整合、統一的音樂發展。
3. 絕對音樂 vs.標題音樂。
4. 形式的戲劇化 vs.較寬鬆的史詩般呈現。<sup>2</sup>

其中，第二點實為十九世紀協奏曲的主要發展方向。在聽眾品味、演奏家需求及作曲家美學訴求的衝突下，形成了兩種截然不同類型的協奏曲：「炫技協奏曲」（virtuoso concerto）與「交響協奏曲」（symphonic concerto）。

1815 至 1845 年，炫技風潮襲捲樂壇，在管弦樂團音樂會上演奏的協奏曲，自然比在獨奏會演出的獨奏曲目更受到注意，同時也深受聽眾喜愛。帕格尼尼（Niccolò Paganini, 1782-1840）的出現，更將炫技風潮推向頂點。隨後，許多炫技名家（virtuoso）也紛紛效法，將炫技素材帶進協奏曲，形成「炫技協奏曲」。然而，

---

<sup>1</sup> Arthur Hutchings, et al., "Concerto," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737> (accessed December 3, 2012).

<sup>2</sup> Volker Scherliess and Arno Forchert, "Konzert," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher (Stuttgart: Bärenreiter, 1996), Sachteil 5, Sp. 664.

多如過江之鯽的炫技協奏曲卻引發音樂本質的問題，產生過度重視炫技而忽略音樂本身內涵的問題。1830 年代中期，舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）強烈抨擊炫技協奏曲空洞的內涵和可預期的公式化寫作，認為樂團不僅是陪襯獨奏者炫技的角色，應有更多美學上的功能。<sup>3</sup> 為了追求更高的美學訴求，作曲家們轉向其他樂種尋求協助，像是四重奏的對話關係、交響曲的豐富聲響，並回顧貝多芬的協奏曲創作手法，將這些元素帶入協奏曲，在 1840 年代，形成了「交響協奏曲」。

4

在獨奏樂器方面，十九世紀協奏曲最常選擇鋼琴，其次為小提琴。兩項樂器在協奏曲寫作上，卻有許多本質上明顯的不同，羅德爾（Michael Thomas Roeder）指出：

1. 就音色而言，小提琴為樂團本身的主要樂器，具有同質性，鋼琴則與樂團產生對比。
2. 就音域而言，為了突顯獨奏小提琴與樂團小提琴的差異，作曲家常以高音域表現獨奏小提琴，鋼琴卻能輕易地表現所有音域。
3. 就織度而言，鋼琴有足夠的音量能對抗樂團，有助於作曲家寫作較複雜、厚重的樂團織度，小提琴則相反。
4. 就樂器獨立性而言，小提琴必須透過樂團使聲響更加完整，鋼琴卻能自給自足，作曲家能運用鋼琴的獨立性，與樂團交換角色，做出更多樣的音樂發展。

綜合以上四點，可以看到，小提琴協奏曲比起鋼琴協奏曲較缺乏對比性，另一方面，相較於鋼琴協奏曲呈現的戲劇化音樂發展，小提琴協奏曲則有更多的抒情與歌唱性。<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> 請參考黃婉婷，〈舒曼的《a 小調鋼琴協奏曲》：交響協奏曲的典範〉（國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2012），15-23。

<sup>4</sup> 除了上述兩類協奏曲，十九世紀的器樂強調其詩意、戲劇化、敘述能力，有些協奏曲也會加上標題，或運用歌劇素材，形成了「敘事協奏曲」（narrative concerto）。亦請參考 Hutchings, et al., "Concerto."

<sup>5</sup> Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto* (Cambridge: Amadeus Press, 1994),

以下分別討論十九世紀「小提琴家」與「作曲家」創作的小提琴協奏曲。本文的「小提琴家」一詞，指活躍於音樂舞台的小提琴家，其作品類型以小提琴作品為主；本文的「作曲家」一詞，指並非小提琴家之作曲家，其作品類型廣泛，不侷限於小提琴作品。

### 一、小提琴家與「傳統的小提琴協奏曲」

進一步觀察十九世紀的小提琴協奏曲，能明顯發現其發展與鋼琴協奏曲有所不同。因為大多數著名的作曲家，都具備一定的鋼琴演奏能力，卻未必精通小提琴，以致於在炫技當道的十九世紀前半，小提琴協奏曲幾乎都由當時著名的小提琴家所創作，且都有多首作品。這些樂曲反映了小提琴家的演奏需求，同時藉由這樣大編制的樂類，獲得大眾關注。

所謂十九世紀「傳統的小提琴協奏曲」，可說是由「法國小提琴學派」(French violin school)所奠定的。法國小提琴學派係以韋歐悌(Giovanni Battista Viotti, 1755-1824)為首，他被譽為「現代小提琴演奏之父」，繼承了柯雷里(Arcangelo Corelli, 1653-1713)在巴洛克時期奠定的義大利小提琴傳統，<sup>6</sup> 1782年在巴黎首次登台，獲得空前的成功，更成為全歐洲的共通話題，並在此定居長達十年。韋歐悌的出現，使巴黎一躍成為十八世紀末全歐洲最重要的小提琴重鎮。1792年，因政治因素，韋歐悌才被迫離開巴黎，由其三位學生克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)、白佑(Pierre Baillot, 1771-1842)，及羅德(Pierre Rode, 1774-1830)繼續將法國小提琴學派發揚光大，對十九世紀小提琴演奏功不可沒，並影響其他

---

191-192.

<sup>6</sup> 韋歐悌師承浦尼亞尼(Gaetano Pugnani, 1731-1798)，浦尼亞尼為索米斯(Giovanni Battista Somis, 1686-1763)的學生，索米斯的老師即為柯雷里。

小提琴學派。<sup>7</sup>

更重要的是，法國小提琴學派這四位著名的小提琴家為了其演奏需求及教學目的，於 1782 年至 1820 年創作大量的小提琴協奏曲，共計七十一首。<sup>8</sup> 如此驚人的數量，反映了法國小提琴學派的強盛，並成為所謂的「法式小提琴協奏曲」(French violin concerto)，深深影響整個十九世紀的同類作品，也成為作曲家創作小提琴協奏曲的良好範本與靈感泉源。<sup>9</sup> 施瓦茲 (Boris Schwarz, 1906-1983) 指出，貝多芬與克羅采及羅德有很好的交情，其《D 大調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in D major, Op. 61, 1806) 與法式小提琴協奏曲有密切的關連，在獨奏小提琴的語法上尤其深受影響 (請見【譜例 1-1-1】至【譜例 1-1-5】)。<sup>10</sup> 布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 在創作《D 大調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in D major, Op. 77, 1878) 時，更對韋歐悌的《第二十二號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No. 22 in A minor, 約 1793-1797) 愛不釋手。<sup>11</sup>

【譜例 1-1-1】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。



<sup>7</sup> David D. Boyden, et al., "Violin," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161> (accessed December 10, 2012). 直至今日，他們所寫的許多教材依舊是每位小提琴學習者的必經之路。

<sup>8</sup> 韋歐悌共創作 29 首(1782-1805)，克羅采共 19 首(1783-1810)，白佑共 9 首(1802-1820)，羅德則有 13 首(1794-1815)。

<sup>9</sup> 請參考 Boris Schwarz, "Beethoven and the French Violin School," *The Musical Quarterly* 44, No. 4 (Oct., 1958), 431-447; Bruce R. Schueneman, "The French Violin School: From Viotti to Bériot," *Notes, Second Series*, Vol. 60, No. 3 (Mar., 2004), 757-770.

<sup>10</sup> Schwarz, "Beethoven and the French Violin School," 431-447. 譜例同樣取自此文。

<sup>11</sup> Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin* (London: Robert Hale, 1983), 146.

【譜例 1-1-2】克羅采與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。

Kreutzer: Concerto No. 6 (c. 1790)

Beethoven: Violin Concerto

【譜例 1-1-3】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。

Viotti: Rondos of Concertos No. 1 and 6

Beethoven: Violin Concerto, Finale

【譜例 1-1-4】韋歐悌與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。

Viotti: Concerto No. 1, 1st movement

Beethoven: Violin Concerto, 1st movement

【譜例 1-1-5】克羅采與貝多芬的小提琴協奏曲，獨奏小提琴片段。

Kreutzer: Concerto No. 4 (1790) Kreutzer: Concerto No. 13 (c. 1804)

Beethoven: Violin Concerto (1806)

法式小提琴協奏曲共三個樂章，第一樂章有四個樂團齊奏（ritornello）及三個獨奏段落，可視為雙呈示部的奏鳴曲式，開頭的樂團齊奏經常帶有進行曲性格，樂章最後附有可由獨奏者自由即興演奏的裝飾奏（cadenza）；第二樂章為抒情的

浪漫曲（Romance），獨奏小提琴如同歌劇中的歌者，唱出歌唱性的旋律，並多集中在高音域，旋律線條看似精簡，是因為賦予演奏者即興裝飾的自由；第三樂章為輕快的輪旋曲，有時會加入民族素材或舞曲。<sup>12</sup>

法式小提琴協奏曲奠定了十九世紀小提琴協奏曲的基礎形式。隨後，其他炫技名家在這樣的基礎上，拓展了小提琴的技巧範疇，發展為「炫技協奏曲」，帕格尼尼更是之中的佼佼者，其六首小提琴協奏曲（1815-1830）將炫技協奏曲帶向高峰，使其他小提琴家提筆仿效，留下為數驚人的小提琴協奏曲。<sup>13</sup>

在帕格尼尼的帶領下，十九世紀前半的炫技協奏曲如雨後春筍地湧現。但與帕格尼尼分庭抗禮的德國小提琴家史波爾（Louis Spohr, 1784-1859），則改走不同的道路，重視傳統音樂價值，以作曲家的角度創作小提琴協奏曲。<sup>14</sup> 史波爾共創作十八首小提琴協奏曲，其中三首未在生前出版，其餘十五首則為第一到第十五號（1802-1844）。

史波爾同樣受到法式小提琴協奏曲的影響，並在法式小提琴協奏曲的基礎上，帶入德奧傳統的主題發展與交響色彩，利用對位手法豐富其織度。<sup>15</sup> 樂團配

---

<sup>12</sup> 例如韋歐梯第十三號、克羅采第三號、白佑第八號及羅德第一號，都使用波蘭舞曲（Polonaise），羅德第十二號則加入俄國民族音樂。亦請參考 Simon P. Keefe ed., *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 119.

<sup>13</sup> 例如貝里歐（Charles-Auguste de Bériot, 1802-1870）共創作十首（1820-1866）、維歐當（Henry Vieuxtemps, 1820-1881）共七首（1836-1870）、威尼阿夫斯基（Henryk Wieniawski, 1835-1880）共兩首（1853, 1862），雖然這些小提琴協奏曲現今不常被演出，但依舊是小提琴的重要教材，也是音樂比賽的常見曲目。此外，其他現今較不著名的十九世紀小提琴家也留下大量的小提琴協奏曲，請參考 Benjamin F. Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism* (Chapel: University of North Carolina Press, 1941), 34-61.

<sup>14</sup> 史波爾不但是十九世紀前半的舉足輕重的作曲家，同時也是當時頗負盛名的小提琴家，其作品類型相當廣泛，包含歌劇及交響曲。關於史波爾小提琴協奏曲的歷史定位，請參考 Boyden, et al., "Violin." 文中將史波爾定位為與作曲家相同，追求傳統的音樂價值。Thomas Drescher et al., "Violine," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher (Stuttgart: Bärenreiter, 1996), Sachtel 9, Sp. 1657. 文中將史波爾一部份的小提琴協奏曲視為炫技協奏曲，另一部分則視為交響協奏曲。

<sup>15</sup> Keefe ed., *The Cambridge Companion to the Concerto*, 120.

器方面，第一號除了弦樂之外，僅使用長笛、低音管、法國號各兩支，樂團屬於次要角色。之後的作品陸續加入雙簧管、豎笛、小號、長號，及定音鼓。樂團具有獨立性，富有交響色彩。相較於一般炫技名家，史波爾極力探究小提琴協奏曲在形式上的各種可能：

1. 全曲樂章間並無停頓——第十二號、第十五號。
2. 第一樂章不使用奏鳴曲式——第八號、第十號、第十二號。
3. 明確寫出裝飾奏——第八號。
4. 不使用裝飾奏——第二號、第九號、第十二號。
5. 加入慢板序奏——第三號、第十號、第十一號。
6. 加入自由的宣敘調——第六號、第八號、第十二號。<sup>16</sup>

繼史波爾之後，德國小提琴家大衛（Ferdinand David, 1810-1873）及匈牙利小提琴家姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907），<sup>17</sup> 兩人也走上相同的道路，重視音樂本身的內涵，<sup>18</sup> 分別創作五首（約 1838-1856）及三首小提琴協奏曲（約 1855-1875）。

十九世紀後半，小提琴家之於小提琴協奏曲的角色有著顯著的轉變。「大眾音樂會」（public concert）從原先五花八門、不具有演出編制一致性的曲目編排，逐漸形成以管弦樂團編制為主的「序曲—協奏曲—交響曲」模式，不僅追求盛大熱鬧的氣氛，更強調音樂的美學訴求與教化功能，聽眾被要求「理解」音樂而不

---

<sup>16</sup> Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 31-32; Roeder, *A History of the Concerto*, 211.

<sup>17</sup> 有關姚阿幸，請參考第一章第二節。

<sup>18</sup> Boyden, et al., "Violin."

僅僅是「享受」音樂。<sup>19</sup> 在這樣的背景下，炫技協奏曲逐漸沒落，小提琴家創作的小提琴協奏曲日益減少，<sup>20</sup> 同時，作曲家陸續開始創作小提琴協奏曲，將交響協奏曲的理念帶入小提琴協奏曲，賦予其更豐富的音樂內涵，「協奏曲」一詞在此時顯然代表相當程度的作曲專業。然而，作曲家對於小提琴樂器性能的掌握並沒有顯著提升，因此，在創作小提琴協奏曲時，作曲家多會諮詢當時著名的小提琴家，藉以創作出符合小提琴的器樂語法。<sup>21</sup> 小提琴家之於小提琴協奏曲，逐漸從創作者的身分轉變為協助創作者，小提琴家若想創作並展現自己的炫技才華，多以炫技小品為主。<sup>22</sup> 小提琴協奏曲的發展則轉以作曲家為核心。

## 二、作曲家

十九世紀後半，作曲家開始主導小提琴協奏曲的創作。即便如此，十九世紀作曲家創作的小提琴協奏曲，數量仍遠遠不及於小提琴家所創作。主要原因在於，小提琴家因為其演奏需求，多半創作多首小提琴協奏曲；作曲家卻大多只寫一首。有趣的是，至今常被演出的小提琴協奏曲，卻多為作曲家所創作的。

十九世紀前半，作曲家寫作的小提琴協奏曲寥寥無幾，且僅有貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》及孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809-1847）《e 小調小提琴協奏

---

<sup>19</sup> Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California, 1989), 49-51.

<sup>20</sup> 許多十九世紀前半的小提琴家大多創作五首以上的小提琴協奏曲，甚至超過十首。十九世紀後半的小提琴家則少創作小提琴協奏曲，姚阿幸僅創作三首，威尼阿夫斯基僅兩首，薩拉沙特（Pablo de Sarasate, 1844-1908）則完全沒有創作協奏曲。

<sup>21</sup> 例如大衛之於孟德爾頌、姚阿幸之於布魯赫、姚阿幸之於布拉姆斯等等。將在後文繼續討論，請參考第一章第二節、第二章第一節、第三章第一節、第四章第一節。

<sup>22</sup> 例如威尼阿夫斯基《浮士德幻想曲》（*Fantaisie brillante, on themes from Gounod's Faust*, Op. 20, 1868）、薩拉沙特《流浪者之歌》（*Zigeunerweisen*, Op. 20, 1878）、《卡門幻想曲》（*Concert fantasies on Carmen*, Op. 25, 1883）等。此外，關於十九世紀的小提琴與管弦樂團幻想曲，亦請參考第二章第二節。

曲》(Violin Concerto in E minor, Op. 64, 1844)，直到今日，依舊常被演出。但仔細查看兩首協奏曲，可以發現兩者在形式上相當不同，反映了十九世紀協奏曲在形式上兩種對比的發展方向：貝多芬從傳統出發，第一樂章的曲式架構極為傳統，包含雙呈示部、樂章結束前可由獨奏者自由發揮的裝飾奏，但在看似傳統的形式中，卻有異常龐大的規模，實則代表十九世紀協奏曲「形式的擴充」；<sup>23</sup> 孟德爾頌在形式上頗具創見，第一樂章省略傳統的樂團呈示部，將裝飾奏完整譜寫於樂譜上並提前至再現部前，第一及第二樂章以不間斷的方式演奏，第三樂章的序奏則做為第二及第三樂章的轉調橋梁，使三個樂章成為統一的整體，代表十九世紀協奏曲「形式的縮減或集中」。<sup>24</sup> 雖然貝多芬與孟德爾頌的小提琴協奏曲在今日都有不可動搖的地位，但兩者在十九世紀的接受情形，卻完全相反。

貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》於 1806 年完成，卻在十九世紀前半未被重視。主要原因在於，當時炫技風潮襲捲樂壇，但這部作品卻不符合大眾對協奏曲的期待，並非以炫技刻劃獨奏小提琴，而以獨奏小提琴的抒情歌唱性取而代之，展現出「樂團作品」的思維。<sup>25</sup> 今日許多文獻皆強調這部作品如同交響曲的特質，甚至被稱為「附獨奏小提琴的交響曲」。<sup>26</sup> 直到 1844 年，在姚阿幸的詮釋下，這首協奏曲才開始活躍於音樂舞台。

就在貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》重回舞台的時候，孟德爾頌也完成了《e 小調小提琴協奏曲》，該作品的首演大獲成功，不但使其他作曲家提筆仿效、創作

---

<sup>23</sup> 有關貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》，亦請參考第四章第二節。

<sup>24</sup> 有關孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》，亦請參考第二章第二節、第二章第四節。

<sup>25</sup> Drescher et al., "Violine," Sp. 1660.

<sup>26</sup> 請參考 Arthur M. Abell, *Talks with Great Composers* (New York: Philosophical Library, 1994), 143; Drescher et al., "Violine," Sp. 1660; Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin*, 383; Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 6.

小提琴協奏曲，其創新形式，更鼓勵隨後的小提琴家與作曲家突破舊有的形式、力求創新，對小提琴協奏曲進行各式各樣的嘗試。十九世紀中後期，小提琴協奏曲呈現多元化的發展，例如維歐當《第四號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No. 4 in D minor, Op. 31, 約 1850) 的交響曲概念、<sup>27</sup> 《第五號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No. 5 in A minor, Op. 37, 1861) 各樂章極不均衡的篇幅比例、<sup>28</sup> 姚阿幸《單樂章協奏曲》(Konzert in einem Satze, Op. 3, 1855)、加入民族素材的《匈牙利協奏曲》(Konzert in ungarischer Weise, Op. 11, 1861 出版)、<sup>29</sup> 聖賞斯(Camille Saint-Saëns, 1835-1921) 單樂章的《第一號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No. 1 in A major, Op. 17, 1859)、拉羅(Edouard Lalo, 1823-1892)《F 大調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in F major, Op. 20, 1873) 第一樂章開頭的行板器樂宣敘調，都是在追求新的形式。此外，拉羅《西班牙交響曲》(Symphonie espagnole, Op. 21, 1874) 同樣是作曲家從協奏曲的創新形式出發之作品，但最終作品形式與傳統協奏曲相差甚遠，因而不再生稱為「協奏曲」。<sup>30</sup>

1878 年誕生了兩首重要的小提琴協奏曲，即布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》

<sup>31</sup> 與柴科夫斯基(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)《D 大調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in D major, Op. 35, 1878)。這兩部作品的出現，終於彰顯了七十

---

<sup>27</sup> 相較於傳統協奏曲，這部作品多了一個詼諧曲樂章，共四個樂章，被白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869) 譽為「一首管弦樂團與獨奏小提琴的宏偉交響曲」。轉譯自 Boris Schwarz and Sarah Hibberd, "Vieuxtemps, Henry," *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29341pg1> (accessed December 9, 2012).

<sup>28</sup> 該作品三個樂章間並不停頓，且各樂章份量極不均衡，第一樂章需演奏約 14 分鐘，第二樂章約 4 分鐘，第三樂章則僅有 1 分多鐘。

<sup>29</sup> 除了民族素材的運用外，第一樂章的裝飾奏由姚阿幸親自譜寫，更附有樂團伴奏。

<sup>30</sup> 《西班牙交響曲》為「快—快—快—慢—快」的五樂章形式，其中，第二樂章為〈詼諧曲〉(Scherzando)，第三樂章則是〈間奏曲〉(Intermezzo)。

<sup>31</sup> 這首樂曲同樣具有交響曲的性質，請參考 Abell, *Talks with Great Composers*, 143; Boyden, et al., "Violin;" Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 140, 144.

年前貝多芬對於小提琴協奏曲的思考，強調小提琴協奏曲同樣是「樂團作品」的事實，而非僅是「由樂團伴奏的小提琴作品」，並引領隨後的小提琴協奏曲走向管弦樂作品的「豐碑性」（德 Monumentalität; 英 monumentality）。<sup>32</sup> 十九世紀末，小提琴協奏曲不再追求形式的創新，而是在「既有的形式」中，拓展內在的音樂內容，包含繁複的動機發展、豐富的交響聲響，並進一步追求宏大的篇幅。對於小提琴協奏曲豐碑性的追求，一直延續到二十世紀初，艾爾加（Sir Edward Elgar, 1857-1937）《b 小調小提琴協奏曲》（Violin Concerto in B minor, Op. 61, 1910）的規模龐大，全曲演奏時間長達 50 分鐘，再加上精妙的動機運用及豐富的管弦樂色彩，皆為對於豐碑性追求的最佳證明。

前述所謂「既有的形式」，即是貝多芬與孟德爾頌小提琴協奏曲採用的曲式架構。貝多芬傳統的曲式架構，被布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》繼承。<sup>33</sup> 孟德爾頌第一樂章省略樂團呈示部，並將裝飾奏提前至再現部前的曲式架構，則被柴科夫斯基《D 大調小提琴協奏曲》、理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）《D 小調小提琴協奏曲》（Violin Concerto in D minor, Op. 8, 1883）、西貝流士（Jean Sibelius, 1865-1957）《D 小調小提琴協奏曲》（Violin Concerto in D minor, Op. 47, 1905）等人沿用。柴科夫斯基與理查·史特勞斯更進一步在孟德爾頌奠定的曲式架構中，加入貝多芬置於第一樂章兩個呈示部間的獨奏過門段落，<sup>34</sup> 但因為柴科夫斯基與理查·史特勞斯的第一樂章沒有傳統的樂團呈示部，因此該段落就成為

---

<sup>32</sup> 達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）在討論貝多芬及其之後的交響曲創作時，多次以「豐碑性」一詞，論述十九世紀管弦樂曲目的美學思考：追求篇幅、編制、聲響的宏大，更有縝密細緻的動機發展。請參考 Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 152-160。「豐碑性」之中譯參考自蔡永凱，〈「樂團歌曲?!」—反思一個新樂類的形成〉，羅基敏、梅樂互編著，《少年魔號—馬勒的詩意泉源》（台北：華滋，2010），47-88。

<sup>33</sup> 亦請參考第四章第二節。

<sup>34</sup> 亦請參考第四章第二節。

第一樂章的序奏，用以介紹獨奏樂器的登場，並宣告樂章即將進入正題（請見【譜例 1-1-6】、【譜例 1-1-7】）。此外，上述作品不論使用何種「既有的形式」，貝多芬對於各樂章篇幅比例的設計仍清楚可見，第一樂章始終是作品的核心，佔據全曲一半以上的篇幅，並以第一樂章做為豐碑性呈現的重心。

【譜例 1-1-6】柴科夫斯基《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，23-27 小節，鋼琴縮譜。

【譜例 1-1-7】理查·史特勞斯《D 小調小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，25-31 小節，鋼琴縮譜。

除了上述「四大小提琴協奏曲」<sup>35</sup> 之外，布魯赫 (Max Bruch, 1838-1920)《第一號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26, 1867) 亦是十九世紀重要的小提琴協奏曲。這部作品自首演後即受到熱烈歡迎，直至今日，仍然活躍於音樂舞台，並與「四大小提琴協奏曲」有著分庭抗禮的演出頻率。此外，這部

<sup>35</sup> 即貝多芬、孟德爾頌、布拉姆斯、柴科夫斯基四人的小提琴協奏曲。

作品在傅勒梅特蘭德（J. A. Fuller Maitland, 1856-1936）於 1894 年出版的著作中，被稱為「五大小提琴協奏曲」之一，<sup>36</sup> 姚阿幸也在 1906 年的七十五歲大壽中，將該作品列為「德國的四大小提琴協奏曲」之一，並認為這首樂曲是四首中「最豐富、最有魅力」的一首。<sup>37</sup>

值得一提的是，十九世紀的作曲家，即便有創作小提琴協奏曲，多半也只寫一首。但布魯赫除了《第一號小提琴協奏曲》之外，尚有其他兩首小提琴協奏曲，相當特別。十九世紀著名的作曲家中，僅有聖賞斯與布魯赫創作多達三首小提琴協奏曲，但兩人作品的接受情形，卻恰好相反：聖賞斯前兩首協奏曲並不成功，其《第三號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 3 in B minor, Op. 61, 1880*）才獲得樂界熱烈迴響；布魯赫《第一號小提琴協奏曲》即大獲成功，相較之下，後兩首協奏曲卻不被重視。

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》與《第二號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 2 in D minor, Op. 44, 1877*），創作於孟德爾頌與布拉姆斯的小提琴協奏曲之間，並在孟德爾頌創新形式的影響下，進一步尋求外在形式的突破。《第一號小提琴協奏曲》更搶得先機，成為十九世紀後半第一首由作曲家創作並大獲成功的小提琴協奏曲，<sup>38</sup> 在小提琴協奏曲的發展脈絡中，佔有重要地位。《第三號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 3 in D minor, Op. 58, 1891*）則完成於布拉姆斯之後，樂曲形式雖然傳統，但音樂內容卻極其豐富，反映了十九世紀末小提琴協奏曲之美學訴

---

<sup>36</sup> 其餘四首分別是貝多芬、孟德爾頌、布拉姆斯的小提琴協奏曲，以及姚阿幸的《匈牙利協奏曲》，請見 John Alexander Fuller Maitland, *Masters of German Music* (New York: Cambridge University Press, 2009), 98.

<sup>37</sup> 其餘三首分別是貝多芬、孟德爾頌、布拉姆斯的小提琴協奏曲，請參考 Michael Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide* (New York: Oxford University Press, 1998), 265.

<sup>38</sup> 雖然舒曼及聖賞斯的前兩首小提琴協奏曲皆先於布魯赫完成，但都相當不成功。舒曼於 1853 年完成的《d 小調小提琴協奏曲》（*Violin Concerto in D minor, WoO 23, 1853*），直到 1937 年才得以首演。聖賞斯於 1858 及 1859 年完成的兩首小提琴協奏曲直到 1879 年及 1868 年才被分別出版。

求，追求如同交響曲般的豐碑性。

本論文即以布魯赫的三首小提琴協奏曲為研究對象，藉以呈現作曲家在這三部作品中的不同思考，以及十九世紀後半小提琴協奏曲的演化。布魯赫、十九世紀小提琴家，以及其他作曲家創作的小提琴協奏曲之時間對照表請見【表 1-1-1】。

【表 1-1-1】十九世紀小提琴協奏曲時間對照表。

小提琴家												
	1782	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	
年代	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1910	
作曲家												
	1806					1844	(不成功)		1878			
布魯赫								1867	1877			1891
								第一號	第二號			第三號

<sup>39</sup> 其他現今較不著名的小提琴家，也在十九世紀前半留下大量的小提琴協奏曲，請參考 Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 34-61.

<sup>40</sup> 包含拉羅 (1873, 1879)、哥德馬克 (Karl Goldmark, 1830-1915, 1877)、德沃札克 (Antonín Dvořák, 1841-1904, 1879)、聖賞斯《第三號小提琴協奏曲》(1880)、理查·史特勞斯 (1883)、阿倫斯基 (Anton Stepanovich Arensky, 1861-1906, 1891)、柯努斯 (Georgy Eduardovich Konyus, 1862-1933, 1896)、布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924, 1897)、葛拉祖諾夫 (Aleksandr Konstantinovich Glazunov, 1865-1963, 1904)、西貝流士 (1905)、艾爾加 (1910)。

## 第二節 布魯赫的小提琴作品

雖然布魯赫在鋼琴演奏上具有相當造詣，其鋼琴作品卻寥寥無幾。1912 年的一場聚會中，小提琴家克萊斯勒（Fritz Kreisler, 1875-1962）為眾人演奏布魯赫的《蘇格蘭幻想曲》，布魯赫以鋼琴伴奏，在場的作曲家辛定（Christian Sinding, 1856-1941）對於布魯赫的鋼琴才華相當訝異：「我很驚訝，一位能如此演奏鋼琴的人，竟然選擇小提琴做為他創作表現的媒介。」<sup>41</sup> 布魯赫認為鋼琴缺乏旋律性，甚至對鋼琴恨之入骨：「〔我想〕將一、兩萬架鋼琴置於烈焰中，這麼一來，即便不能徹底消滅這個十九世紀的瘟疫，至少也能減少並控制疫情。」<sup>42</sup> 相較於鋼琴，他認為「小提琴比鋼琴更能唱出動人的旋律，而旋律是音樂的靈魂。」<sup>43</sup> 因此，雖然布魯赫不擅於演奏小提琴，但除了三首小提琴協奏曲之外，布魯赫尚有八首小提琴作品，其小提琴作品的創作時間，橫跨近半世紀（請見【表 1-2-1】）。

---

<sup>41</sup> Abell, *Talks with Great Composers*, 144.

<sup>42</sup> Christopher Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 2nd ed. (Woodbridge: Boydell Press, 2005), 24.

<sup>43</sup> Abell, *Talks with Great Composers*, 143-144.

【表 1-2-1】布魯赫的小提琴作品，依創作時間排序。

作品編號	作品名稱	創作時間	出版時間
26	《第一號小提琴協奏曲》 Violin Concerto No. 1 in G minor	1864-1867	1868
42	《浪漫曲》 <i>Romanze</i>	1873-1874	1874
44	《第二號小提琴協奏曲》 Violin Concerto No. 2 in D minor	1877-1878	1878
46	《蘇格蘭幻想曲》 <i>Fantasie unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien (Schottische Fantasie)</i>	1879-1880	1880
57	《熱情的慢板》 <i>Adagio appassionato</i>	1890	1891
58	《第三號小提琴協奏曲》 Violin Concerto No. 3 in D minor	1890-1891	1892
63	《瑞典舞曲》 <i>Schwedische Tänze</i>	1892	1892
65	《悼念》 <i>In Memoriam</i>	1892	1893
75	《小夜曲》 <i>Serenade</i>	1899-1900	1900
79	《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》 <i>Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodien</i>	1903	1903
84	《小協奏曲》 <i>Konzertstück</i>	1910	1911

## 一、合作的小提琴家

如前所述，作曲家創作小提琴協奏曲時，多會諮詢小提琴家的建議，藉此補足作曲家對於小提琴樂器性能的掌握，創作出符合小提琴的器樂語法。<sup>44</sup> 這樣的狀況，對布魯赫亦然。除了《瑞典舞曲》及《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》兩部小提琴與鋼琴作品之外，布魯赫的小提琴與樂團作品皆在創作過程中，諮詢小提琴家的意見，包含姚阿幸、薩拉沙特（Pablo de Sarasate, 1844-1908）、拿雷特－柯寧（Johann Naret-Koning, 1838-1905）、大衛、黑克曼（Robert Heckmann, 1848-1891）、黑斯（Willy Hess, 1859-1939）等多位小提琴家，作品完成後，多部更題獻給這些小提琴家，以示感激（請見【表 1-2-2】）。

【表 1-2-2】布魯赫的小提琴與樂團作品，題獻者與協助創作。<sup>45</sup>

作品名稱	題獻者	協助創作		
		姚阿幸	薩拉薩特	其他
《第一號小提琴協奏曲》	姚阿幸	√		柯寧、大衛
《浪漫曲》	黑克曼	√		黑克曼
《第二號小提琴協奏曲》	薩拉沙特	√	√	黑克曼
《蘇格蘭幻想曲》	薩拉沙特	√	√	
《熱情的慢板》		√		
《第三號小提琴協奏曲》	姚阿幸	√		
《悼念》		√		
《小夜曲》		√		
《小協奏曲》	黑斯			黑斯

<sup>44</sup> 請見第一章第一節。

<sup>45</sup> 協助創作的名單，主要依據 Fifiield 的 *Max Bruch: His Life and Works* 及 Wilhelm Lauth 的 *Max Bruchs Instrumentalmusik* 兩書。

除了《小協奏曲》創作時，姚阿幸已過世之外，其餘八首作品的創作，姚阿幸皆提供協助。雖然僅有《第一號小提琴協奏曲》與《第三號小提琴協奏曲》兩部作品題獻給姚阿幸，但事實上，《熱情的慢板》及《小夜曲》原先也計畫題獻給他：前者因姚阿幸與出版商辛姆羅克的私人糾紛，被迫取消題獻；<sup>46</sup> 後者被姚阿幸婉拒，理由是已有兩部協奏曲題獻給他。<sup>47</sup>

薩拉沙特為人自負，他同樣獲得兩部作品的題獻，並意欲獲得更多題獻，《小夜曲》即是他要求布魯赫為他所寫的作品。但對於協助創作一事，他卻顯得相當懶散，當布魯赫最終決定這部作品沒有題獻時，薩拉沙特也就對這首樂曲興趣缺缺。<sup>48</sup>

關於兩位小提琴家對於作品的協助創作，布魯赫曾有如此描述：

現在，我們都知道姚阿幸的缺點，但他依然是一位優秀的音樂家，關於藝術的問題，比起薩拉沙特，他能提供更重要有益的意見，即便薩拉沙特做為獨奏家具有多麼崇高的地位。<sup>49</sup>

姚阿幸協助了所有作品，而薩拉沙特想要所有榮耀。<sup>50</sup>

布魯赫的三首小提琴協奏曲題獻給姚阿幸及薩拉沙特，兩人除了在創作過程中提供協助之外，其演奏風格或多或少也反映在這三部作品中。以下對兩人做進一步的介紹。

---

<sup>46</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 237-238.

<sup>47</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 272-273.

<sup>48</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 272-273.

<sup>49</sup> 出自 1893 年 3 月 21 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 246.

<sup>50</sup> 出自 1900 年 2 月 12 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 273.

## （一）姚阿幸

匈牙利小提琴家姚阿幸自小即展現過人的天分。十二歲時（1843），孟德爾頌積極為他安排各種音樂教育與一般教育。十三歲時，隨孟德爾頌前往倫敦演奏貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》，獲得樂壇熱烈的迴響，成功復興這首樂曲，姚阿幸自此成為這部作品的代言人。受惠於孟德爾頌甚深的姚阿幸，自然也成為孟德爾頌作品的倡導者。<sup>51</sup>

姚阿幸為十九世紀後半最重要的小提琴作品詮釋者，與許多重要作曲家皆有密切來往。他認為，小提琴家必須將自己從屬於作曲家所要表達的樂思，更勝過表現自己的高超技術。許多重要的小提琴作品皆題獻給姚阿幸，包括舒曼、布魯赫、布拉姆斯、德沃札克（Antonín Dvořák, 1841-1904）等人的小提琴協奏曲，在這些作品的創作期間，姚阿幸也提供作曲家諸多建議。對一位獨奏家而言，姚阿幸專注演奏的曲目並不多，只有貝多芬、孟德爾頌、布魯赫、布拉姆斯、韋奧第、史波爾和他自己的小提琴協奏曲，以及巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）《小提琴無伴奏奏鳴曲與組曲》（Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV 1001-1006, 1720）。但其積極推廣的曲目皆成為現今最重要的小提琴作品，四大小提琴協奏曲除了柴科夫斯基之外，都透過他獲得崇高地位，巴赫《小提琴無伴奏奏鳴曲與組曲》也經他之手，被世人重新認識。姚阿幸的作品受到李斯特、舒曼、布拉姆斯等人的讚賞，尤其是熟練的管弦樂法，更非一般小提琴家所能及。<sup>52</sup>

透過姚阿幸的三首小提琴協奏曲，<sup>53</sup> 及他為其他小提琴協奏曲所寫的裝飾

---

<sup>51</sup> Beatrix Borchard, "Joachim, Joseph," in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14322> (accessed December 18, 2012).

<sup>52</sup> Borchard, "Joachim, Joseph."

<sup>53</sup> 這三部作品分別為《單樂章協奏曲》、《匈牙利協奏曲》、《G 大調小提琴協奏曲》（Violin Concerto in G major, 約 1875，出版於 1899）。

奏，<sup>54</sup> 可以發現，技巧高超的姚阿幸，並不盲從於當時的炫技潮流，在沉穩內斂的演奏與創作中較少炫技元素，其運用的技巧，多為快速音群、雙音及和絃，唯一特殊的炫技技巧，僅有快速的八度雙音半音下行。<sup>55</sup> 這些技巧的運用，皆反映在布魯赫的三首小提琴協奏曲中。真正具有明顯炫技色彩的技巧，如左手撥弦、人工泛音、雙震音、頓弓（*staccato*）、拋弓（*ricochet*）等，都較少被姚阿幸使用。同樣地，布魯赫的小提琴協奏曲中，也沒有運用這些技巧。可以見得，姚阿幸運用小提琴技巧的情形，明顯影響了布魯赫的作品。

## （二）薩拉沙特

西班牙小提琴家薩拉沙特魅力非凡，使十九世紀後半的聽眾為之瘋狂。許多作曲家及著名的小提琴家，都紛紛將他們的作品題獻給薩拉沙特，包含布魯赫的《第二號小提琴協奏曲》、《蘇格蘭幻想曲》、聖賞斯的《第一號小提琴協奏曲》、《第三號小提琴協奏曲》、《序奏與隨想輪旋曲》（*Introduction et Rondo capriccioso*, Op. 28, 1863）、拉羅的《F 大調小提琴協奏曲》、《西班牙交響曲》、姚阿幸的《變奏曲》（*Variations*, 1882）、威尼阿夫斯基的《第二號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 2 in D minor*, 1862），及德沃札克的《馬厝卡舞曲》（*Mazurek*, Op. 49, 1879）等。<sup>56</sup>

薩拉沙特擅於炫技，並在其作品中大量運用左手撥弦、人工泛音、頓弓、拋

---

<sup>54</sup> 包含莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）《第四號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 4 in D major*, KV 218, 1775）、《第五號小提琴協奏曲》（*Violin Concerto No. 5 in A major*, KV 219, 1775）、韋奧第《第二十二號小提琴協奏曲》、貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》、布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》。

<sup>55</sup> 請見第三章第四節。

<sup>56</sup> Boris Schwarz and Robin Stowell, "Sarasate, Pablo de," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24582> (accessed November 8, 2013).

弓等技巧，但這些炫技技巧並沒有在布魯赫的作品中出現。可以見得，薩拉沙特的高超技巧，並非是布魯赫賞識薩拉沙特的主要原因。布魯赫曾以法國小提琴家索列（Emile Sauret, 1852-1920）與薩拉沙特比較：

就技術層面，在維也納及萊比錫的一些評論中，索列是勝過薩拉沙特的，但後者的演奏更有靈魂，就任何情況而言，他〔薩拉沙特〕的技術是如此完美無缺，很難想像還有可能可以更好。<sup>57</sup>

此外，1883年版的《葛羅夫音樂與音樂家辭典》（*Grove's Dictionary of Music and Musicians*，以下簡稱《葛羅夫》）提到：

薩拉沙特顯著的特色，並沒有太多激情、力量與熱情，儘管如此，他仍有豐厚的本錢，像是純淨的風格、使人陶醉的魅力、靈活，與非凡的技術。他富有品味及表現力地用他的樂器歌唱，不像許多小提琴家的演奏，誇大或矯揉造作於情感表達。<sup>58</sup>

可以見得，薩拉沙特動人心弦的表現力與歌唱性，才是布魯赫聆聽其演奏而深受感動的原因。這樣的特色，使布魯赫為其量身訂做的《第二號小提琴協奏曲》擁有截然不同的形式；以更強調旋律歌唱的慢板做為第一樂章，取代傳統的快板；第二樂章的器樂宣敘調，同樣是薩拉沙特的拿手好戲，在自由即興的風格中，充分展現豐富的音樂戲劇張力。有趣的是，這種重視歌唱旋律與運用器樂宣敘調的手法，隨後也出現在薩拉沙特最著名的作品《流浪者之歌》（*Zigeunerweisen*, Op. 20, 1878）中。

## 二、形式與樂類

布魯赫的十一部小提琴作品依照編制可分為「小提琴與鋼琴作品」及「小提琴與樂團作品」。「小提琴與樂團作品」依照樂章數，可再細分為「單樂章」、

---

<sup>57</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 150.

<sup>58</sup> M. Gustave Chouquet, "Sarasate, Martin Meliton," in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. George Grove, vol. 3 (London: Macmillan, 1883), 227-228.

「多樂章」（非協奏曲）、「協奏曲」三類（請見【表 1-2-3】）。

【表 1-2-3】布魯赫的小提琴作品，依類別排序。

類別	作品名稱	樂章數 / 首	速度
小提琴與 鋼琴作品	《瑞典舞曲》	〈導奏〉+15 首	
	《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》	9 首	
小提琴 與樂團 作品	單 樂 章	《浪漫曲》	1 慢
		《熱情的慢板》	1 慢
		《悼念》	1 慢
	多 樂 章	《蘇格蘭幻想曲》	〈導奏〉+4 慢慢快慢快
		《小夜曲》	4 慢快慢快
		《小協奏曲》	2 快慢
	協 奏 曲	《第一號小提琴協奏曲》	3 快慢快
		《第二號小提琴協奏曲》	3 慢快快
		《第三號小提琴協奏曲》	3 快慢快

雖然《瑞典舞曲》與《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》原為小提琴與鋼琴作品，但之後皆改編為樂團版本。《瑞典舞曲》以布拉姆斯的《匈牙利舞曲》（*Hungarian Dances*, 1868, 1880）為範本，隨後改編為多種編制，包含鋼琴獨奏、四手聯彈、軍樂隊、管弦樂團。《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》中的第二、第五、第九、第十四首，隨後依序改編為《俄羅斯歌謠組曲》（*Suite nach russischen Volksmelodien*, Op. 79b, 1903）的四個樂章，為樂團作品。

相較於上述兩首小提琴與鋼琴作品，其他九首小提琴與樂團作品，則或多或少與協奏曲有所關連，但最後因為其形式，如樂章數、速度、曲式架構、風格等原因，僅有三首題名為協奏曲。

三部單樂章作品中，《浪漫曲》原為布魯赫構思的「第二號小提琴協奏曲」

第一樂章，但之後放棄繼續創作，以單樂章作品的形式出版；<sup>59</sup> 《熱情的慢板》可視為創作《第三號小提琴協奏曲》前的試金石，<sup>60</sup> 兩者更有十分神似的主題；<sup>61</sup> 布魯赫的出版商辛姆羅克（Fritz Simrock, 1837-1901）曾建議布魯赫將《悼念》擴充為協奏曲，但被布魯赫拒絕：

《悼念》已非常完整，無以為繼。如果我原本的意圖是要寫一首協奏曲，或是一首由慢板及終曲組成的小協奏曲，我會把這個慢板創作得好像後面還得接上什麼。但我從未這麼想。如果我現在這麼做（雖然我非常理解這是為了可行的商業利益），我將要刪改這部作品，而這並不利於作品的內在張力。<sup>62</sup>

《悼念》是三首單樂章作品中，篇幅最長的一首，演奏時間約 16 分鐘，作曲家本人認為這是他最好的作品之一。<sup>63</sup>

對於《蘇格蘭幻想曲》，布魯赫的態度較擺盪不定，這部作品曾被稱為「蘇格蘭協奏曲」、「小提琴協奏曲（蘇格蘭）」、「第三號小提琴協奏曲（自由運用蘇格蘭曲調）」，布魯赫也曾同意薩拉沙特的觀點，認為「協奏曲」一詞更適合這部作品。<sup>64</sup> 但這部作品的形式明顯不同於協奏曲：作品由〈導奏〉（*Einleitung*）及四個樂章組成，為「慢—慢—快—慢—快」的形式，與傳統協奏曲「快—慢—快」的三樂章形式相差甚遠，其慢板的〈導奏〉更是出自幻想曲的傳統；〈導奏〉、第一、第三樂章皆為二段式，第二、第四樂章則是較寬鬆自由的奏鳴曲式，也與傳統協奏曲第一、第三樂章嚴格運用奏鳴曲式的情形不同。<sup>65</sup> 再加上樂曲裡許多

---

<sup>59</sup> 請見第三章第一節。

<sup>60</sup> Wilhelm Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (Köln: Volk, 1967), 72-73.

<sup>61</sup> 請見第四章第二節。

<sup>62</sup> 出自 1893 年 3 月 21 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 246.

<sup>63</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 246; Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 76.

<sup>64</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 167-168.

<sup>65</sup> 關於《蘇格蘭幻想曲》形式的討論，請參考 Bernhard Hartmann, "Die Schottische Fantasie. Eine

自由發展的情形，布魯赫最終同意姚阿幸的觀點：「但這部作品也不適合稱為『協奏曲』，（這也是姚阿幸的意見）因為這整部作品的形式非常自由，而且運用了民謠曲調。」<sup>66</sup> 最後仍以「幻想曲」為名出版。

《小夜曲》原為布魯赫構思的「第四號小提琴協奏曲」，並且是「一首小夜曲形式的協奏曲」，<sup>67</sup> 但這部作品「慢—快—慢—快」的四樂章形式不同於傳統協奏曲，最終以「小夜曲」為名。做為布魯赫最後一部小提琴作品，《小協奏曲》原先也以「協奏曲」為構想，其第一及第二樂章完全符合傳統協奏曲的形式，第一樂章為奏鳴曲式的快板，第二樂章為二段式的慢板。但最終布魯赫並沒有為此創作第三樂章，因此拒絕以「協奏曲」為名。<sup>68</sup>

另一方面，布魯赫的三首小提琴協奏曲在創作過程或完成後，也曾面臨不同的標題與形式：《第一號小提琴協奏曲》由於第一樂章的特殊形式，布魯赫曾徘徊於「協奏曲」與「幻想曲」之間；<sup>69</sup> 布魯赫曾經想把《第二號小提琴協奏曲》的後兩樂章銷毀，將第一樂章單獨出版；<sup>70</sup> 《第三號小提琴協奏曲》第一樂章原為單樂章的「音樂會快板」（Konzert-Allegro），在姚阿幸的建議下才擴大為完整的協奏曲。<sup>71</sup> 雖然這三首協奏曲皆非自始自終以「協奏曲」為構想，《第一號小提琴協奏曲》與《第二號小提琴協奏曲》更具有形式上的創新，但最後仍以「協

---

Studie zur Konzertform bei Max Bruch," in *Beiträge zur Geschichte des Konzerts: Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, ed. Reinmar Emans and Matthias Wendt (Bonn: Schröder, 1990), 295-301.

<sup>66</sup> 出自 1880 年 7 月 30 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 93.

<sup>67</sup> 出自 1899 年 1 月 5 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifiield, *Max Bruch: His Life and Works*, 272.

<sup>68</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 100-101.

<sup>69</sup> 請見第二章第一節、第二章第二節。

<sup>70</sup> 請見第三章第一節。

<sup>71</sup> 請見第四章第一節。

奏曲」為名。布魯赫對於其小提琴作品標題的選擇，反映出作曲家對於「協奏曲」一詞的思考，在不同於傳統的形式中，何者仍在協奏曲的規範，何者已超脫了協奏曲。

### 第三節 布魯赫接受與布魯赫研究

德國作曲家布魯赫九歲開始創作，十一歲即完成一首給單簧管、法國號、低音管、兩把小提琴、大提琴、低音提琴的七重奏作品，並充分展現其早期的音樂風格與創作天分。1852年，十四歲的布魯赫榮獲法蘭克福莫札特基金會獎(Frankfurt Mozart-Stiftung Prize)，這使他能與希勒(Ferdinand Hiller, 1811-1885)學習作曲，並向萊內克(Carl Reinecke, 1824-1910)與布羅伊農(Ferdinand Breunig, 1830-1883)學習鋼琴。布魯赫第一部重要作品是歌劇《玩笑、詭計與報復》(*Scherz, List und Rache*, Op. 1, 1858)，隨後逐漸於聲樂作品領域嶄露頭角，其第二部歌劇《羅蕾萊》(*Die Loreley*, Op. 16, 1862)及清唱劇《弗里梯約夫》(*Frithjof*, Op. 23, 1864)的成功，更讓他成為當時備受矚目的新銳作曲家。布魯赫並不因此自滿、畫地自限，他開始挑戰管弦樂作品，其第一部管弦樂作品《第一號小提琴協奏曲》即大獲成功，使他一躍成為當時最受歡迎的作曲家之一，並陸續以大型聲樂與管弦樂作品獲得佳績。但在長達八十二年的生命中，布魯赫始終堅持追尋孟德爾頌的道路。二十世紀初，他的音樂也就顯得保守與過時了。<sup>72</sup>

布魯赫的作品相當豐富，各種樂類皆有涉獵，除了小提琴作品之外，其重要作品包括三部歌劇(1858, 1862, 1870)、三首交響曲(1868, 1870, 1886)，以及多部清唱劇(Cantata)及神劇(Oratorio)等大型合唱作品，他的神劇創作，至今仍有其獨特地位。

---

<sup>72</sup> 亦請參考 Dietrich Kämper, "Bruch, Max," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Ludwig Finscher (Stuttgart: Bärenreiter, 1996), Personenteil 3, Sp. 1028-1034; Christopher Fifield, "Bruch, Max," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04122> (accessed November 10, 2013).

## 一、布魯赫接受

布魯赫年輕時即展現過人的創作才華，獲得樂壇矚目。1865 年出版的《新聲音藝術通用辭典》(*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*)即對他的未來報以期待：

「布魯赫確實擁有卓越的創作天賦；當他經過更多磨練、邁向完美，並學習將他自然與純真的情感融入其中，我們就能預期他會有更大的成就。」<sup>73</sup>

在多部作品成功後，布魯赫確實成為十九世紀後半極受歡迎的作曲家。蕭伯納 (Bernard Shaw, 1856-1950) 在 1894 年提到：「布魯赫的作品，最好的能達到激情與宏偉，最差的也能活潑有趣。」<sup>74</sup> 傅勒梅特蘭德也在 1894 年出版的著作中提到，布魯赫的作品「優秀與容易理解的美感極為傑出」，<sup>75</sup> 並進一步表示：

即使他的所有作品不能受到音樂家的尊敬，他也能透過某些音樂類型的出色創作，擄獲成千上萬聽者的心——即，附有樂團伴奏的大規模合唱作品、小提琴作品與大提琴作品。<sup>76</sup>

1904 年版的《葛羅夫》見證了布魯赫當時的成功，大力讚賞布魯赫的旋律天才與大規模作品：

布魯赫擅於合唱作品與樂團作品；他尤其是一位旋律大師，並能有效處理大規模的聲響。可以這麼說，透過他這兩種藝術才能，並將兩者混合使用，使他當之無愧地獲得成功。布魯赫的旋律並非刻劃最深處的內在情感，而是出自他的本能；但這些旋律仍如此真誠、不受拘束、自然、具有出色的結構、寬廣、令人印象深刻，並具歌唱性。他徹底了解如何將他的想法置於最有利、有效的形式中。對於處理現代樂團和合唱的精細與複雜手法，他駕輕就熟。<sup>77</sup>

但二十世紀之後，音樂的發展有了劇烈的變化，布魯赫的長壽，反而成為他

---

<sup>73</sup> 轉譯自 Benjamin F. Swalin, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism* (Chapel: University of North Carolina Press, 1941), 94.

<sup>74</sup> 轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 327.

<sup>75</sup> Fuller Maitland, *Masters of German Music*, 98.

<sup>76</sup> Fuller Maitland, *Masters of German Music*, 129.

<sup>77</sup> A. Maczewski, "Bruch, Max," in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, John Alexander Fuller Maitland ed., vol. 1 (London: Macmillan, 1904), 408.

致命的缺點。雖然他直到 1920 年才去世，但音樂風格卻始終停留在十九世紀中期的浪漫風格。1954 年版的《葛羅夫》對此大力抨擊：「布魯赫的音樂沒什麼好討論、也沒什麼好爭辯的。他的音樂不夠大膽冒險，因此也限制了其聲譽。」<sup>78</sup> 其後，布魯赫的接受情形也就不如十九世紀後半來得熱烈了。

這樣的結果，對布魯赫本人而言並不意外。他在 1907 年與阿貝爾（Arthur M. Abell, 1868-1958）的對話中，談論到五十年後自己與布拉姆斯的接受情形，就已經預示了現今的情況：

阿貝爾：

您認為在五十年後，您做為一位作曲家的地位，比起布拉姆斯會是如何呢？現今您比起他實在是流行許多。

布魯赫：

對作曲家而言，這個問題非常奇特，但卻引起我的興趣，我會誠實並根據我的想法來回答你。布拉姆斯去世十年了，但他卻仍有很多誹謗者，包含一些最棒的音樂家和評論家。無論如何，隨著時間過去，我預言他會得到更多賞識，同時，我大部分的作品會被逐漸忽視。五十年後，他將成為所有時空中最棒的作曲家之一，同時，我主要會因為我的 g 小調小提琴協奏曲而被記得。

阿貝爾：

您是依據什麼做了如此預言呢？布拉姆斯曾告訴我，在他死後五十年之前，他不會獲得在音樂史中應有的地位；他提到巴赫和貝多芬做為實例，他們被認可得太晚了。布拉姆斯沒有指明〔是在哪一年〕，無論如何，就如他所認為，他應有的地位將在 1947 年實現。

布魯赫：

由於很多原因，布拉姆斯比起我是一位更好的作曲家。主要是因為他具有更多原創性。他總是走他自己的路。他完全不在乎大眾的反應與評論家寫的東西。他的 d 小調鋼琴協奏曲的完全失敗，會使大多數的作曲家意志消沉。但布拉姆斯不會！此外，姚阿幸在 1880 年於萊比錫音樂廳介紹布拉姆斯的小提琴協奏曲之後，出現了對他〔布拉姆斯〕大量的責罵，但這部作品卻征服了我。另一個對我不利的理由是經濟需求。我必須撫養妻子與孩子、教育孩子。我被迫透過我的創作賺錢。因此，我必須創作討人喜歡、容易理解的作品。我從未把這些告訴大眾；我的藝術良心不允許我這麼做。我總是創作好的音樂並很快賣掉。我的音樂中並沒有什麼值得爭吵的，但布拉姆斯有。我從未透過那些奇妙、衝突的節奏來激怒評論家，但這正是布拉姆斯的特色。我也不敢省略轉調的步驟，但布拉姆斯的轉調卻如此大膽、令人吃驚。我不冒險

---

<sup>78</sup> 轉譯自 Fiffeld, *Max Bruch: His Life and Works*, 326.

描繪如林布蘭風格 (à la Rembrandt) 的灰暗色彩，但布拉姆斯做了。所有的這些，甚至還有更多，在布拉姆斯的時代對他產生不利的影響，但五十年後，這些特質會把他帶至應有的地位，因為它們宣告布拉姆斯是一位非常具有原創性的作曲家，我認為布拉姆斯在整個音樂史中，具有最優秀的個人特質。<sup>79</sup>

儘管布魯赫極欲創作出比《第一號小提琴協奏曲》更好的小提琴協奏曲，並不願再聽到這部作品，<sup>80</sup> 但直到最後，他仍舊承認他必須透過這部作品被世人記得。

在布魯赫誕生一百五十年，即 1988 年開始，他的大型合唱作品在歐洲重新受到重視，其中，神劇《摩西》(Moses, Op. 67, 1894) 自 1988 到 2002 年，共演出 14 次之多；清唱劇《鐘之歌》(Das Lied von der Glocke, Op. 45, 1878) 自 1988 到 2003 年，也被演出 13 次。<sup>81</sup> 可以見得，布魯赫的大型合唱作品，直至今日，仍有其獨特魅力。

此外，1996 年起，倫敦的古典音樂電台 Classic FM 開始舉辦一年一度的「名人堂」(Hall of Fame) 票選，由聽眾選出前三百名最受歡迎的樂曲。布魯赫《第一號小提琴協奏曲》在 1996 至 2000 年，連續五年蟬連榜首，直至 2004 年皆有前三名的佳績，<sup>82</sup> 這也證實了布魯赫所言，「我主要會因為我的 g 小調小提琴協奏曲而被記得」。近幾年的票選中，雖然《第一號小提琴協奏曲》的名次逐漸下滑，但布魯赫的其他小提琴作品與大提琴作品《晚禱》(Kol Nidrei, Op. 47, 1881)，也陸續榜上有名 (請見【表 1-3-1】)，可以見得，時至今日，布魯赫其他作品的接受情形正逐漸回溫。

---

<sup>79</sup> Abell, *Talks with Great Composers*, 147-149.

<sup>80</sup> 請參考第二章第一節。

<sup>81</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 354-355.

<sup>82</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 353.

【表 1-3-1】 Classic FM 「名人堂」票選，2007-2013 年，布魯赫作品名次表。<sup>83</sup>

作品名	年份						
	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
《第一號小提琴協奏曲》	7	8	7	10	9	11	13
《第二號小提琴協奏曲》	279	196	204	237	231	271	
《第三號小提琴協奏曲》		275					
《蘇格蘭幻想曲》	184	138	132	159	201	234	175
《熱情的慢板》							166
《晚禱》	284	243	206	277	286	278	195

## 二、布魯赫研究

有關布魯赫的研究資料至今仍相當缺乏，只有兩本傳記，分別由費雷勒（Karl Gustav Fellerer, 1902-1984）及費菲爾德（Christopher Fifield, 1945 生）撰寫。<sup>84</sup> 費菲爾德同時是一位指揮家，對於現今布魯赫作品的演奏與推廣貢獻良多。布魯赫作品的研究，至今大多集中在神劇一類，除了多篇專文外，尚有一篇博士論文及一本專著，<sup>85</sup> 詳盡討論布魯赫的神劇作品。

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》可謂無人不知、無人不曉，針對這部作品的形成歷史，勞特（Wilhelm Lauth）及鮑爾（Uwe Baur）各有一篇專文詳細論述。<sup>86</sup> 一般介紹協奏曲的專書，都會提及並簡單介紹《第一號小提琴協奏曲》。較重要的

<sup>83</sup> "Hall of Fame," in Classic FM, <http://www.classicfm.com/hall-of-fame/> (accessed November 10, 2013).

<sup>84</sup> Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch* (Köln: Volk, 1974); Christopher Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 2nd ed. (Woodbridge: Boydell Press, 2005).

<sup>85</sup> Bingham Lafayette Vick, "The Five Oratorios of Max Bruch;" (Ph. D. thesis for Northwestern University, 1977) Matthias Schwarzer, *Die Oratorien von Max Bruch* (Kassel: Merseburger, 1988).

<sup>86</sup> Wilhelm Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," in *Max Bruch-Studien: Zum 50. Todestag des Komponisten*, ed. Dietrich Kämper (Köln: Volk, 1970): 57-66; Uwe Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," in *Max Bruch in Sondershausen (1867-1870)*, ed. Peter Larsen (Göttingen: Hainholz, 2004): 137-211.

樂曲分析是托維 (Sir Donald Tovey, 1875-1940) 在 1935 到 1939 年出版的《音樂分析專文》(*Essays in Musical Analysis*)，以及史瓦林 (Benjamin F. Swalin, 1901-1989) 於 1941 年出版的《小提琴協奏曲：德國浪漫主義研究》(*The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*)，兩者對於曲式架構、動機運用的分析，對後人有深遠影響。此外，史瓦林同時對布魯赫《第二號小提琴協奏曲》進行分析，是該作品少數的研究之一。尼莫勒 (Klaus Wolfgang Niemöller)〈布魯赫第二號小提琴協奏曲的宣敘調樂章。十九世紀器樂宣敘調與音樂的散文之概念〉，<sup>87</sup> 詳盡地討論《第二號小提琴協奏曲》第二樂章的器樂宣敘調，該文富有縝密的思考，對本論文頗有助益。

勞特在 1967 年出版的《布魯赫的器樂》(*Max Bruchs Instrumentalmusik*)，針對布魯赫所有的器樂作品進行研究，其中包含布魯赫研究中極為少見的《第三號小提琴協奏曲》。但該書內容精簡，僅有簡略的介紹與分析，其中更有明顯錯誤，例如常以小節數做為各樂章篇幅比例的論據，忽略了實際演奏的速度考量。普拉克斯瑪拉 (Lukas Praxmarer) 在 2011 年出版的《布魯赫與他的小提琴協奏曲》(*Max Bruch und seine Violinkonzerte*)，是現今唯一一本對於布魯赫三首小提琴協奏曲的研究專書，但內容大多取自上述研究，並沒有新的研究成果，全書不足百頁。

布魯赫的三首小提琴協奏曲各異其趣，除了尼莫勒之外，各作品的獨特之處，並沒有在上述研究中被突顯。有鑑於此，本論文將針對這三首樂曲各自的特色，從不同角度分別討論，並嘗試從十九世紀小提琴協奏曲發展的脈絡，進一步詮釋這三部作品的歷史定位。

---

<sup>87</sup> Klaus Wolfgang Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," in *Max Bruch-Studien: Zum 50. Todestag des Komponisten*, ed. Dietrich Kämper (Köln: Volk, 1970): 67-79.

## 第二章 第一號小提琴協奏曲

### 第一節 形成歷史

布魯赫早期多專注在聲樂作品的創作，<sup>88</sup> 雖然他在大型聲樂作品領域已嶄露頭角，但對於管弦樂作品，卻尚未起步。指揮家好友雷維(Hermann Levi, 1839-1900)建議布魯赫創作協奏曲及交響曲，以發展並擴大對於聲樂作品之外的創作技術與經驗。<sup>89</sup> 同時，曼海姆(Mannheim)的樂團首席拿雷特－柯寧也鼓勵布魯赫創作小提琴協奏曲，並在《第一號小提琴協奏曲》創作初期提供許多建議。<sup>90</sup>

1864 年夏天，布魯赫離開曼海姆尋找工作機會，同時開始創作《第一號小提琴協奏曲》。幾經輾轉，布魯赫在 1865 年 9 月於科布倫茲(Coblenz)取得職位，擔任皇家音樂協會與科布倫茲預購聯票音樂會(英 subscription concert；德 Abonnementkonzert)之總監。1866 年初，作品初版完成，同年 4 月 22 日於科布倫茲首演，由作曲家親自指揮，柯尼斯勒夫(Otto von Königslöw, 1824-1898)擔任獨奏小提琴，但首演後持續修改。1867 年夏天，布魯赫轉往松德斯豪森(Sondershausen)擔任宮廷指揮，10 月 22 日，作品最終版本於松德斯豪森完成，並在手稿最後註記相關資訊(請見【譜例 2-1-1】)。最終版本在 1868 年 1 月 5 日於布萊梅(Bremen)首演，<sup>91</sup> 由萊恩塔勒(Carl Reintaler, 1822-1896)指揮，姚阿

---

<sup>88</sup> 在《第一號小提琴協奏曲》完成前(即 1867 年以前)，布魯赫共出版二十五部作品，僅有七部作品並非聲樂作品，其中四部為鋼琴作品(Op. 2, Op. 11, Op. 12, Op. 14)，另外三部為室內樂作品(Op. 5, Op. 9, Op. 10)。亦請參考作品表，Fifield, "Bruch, Max."

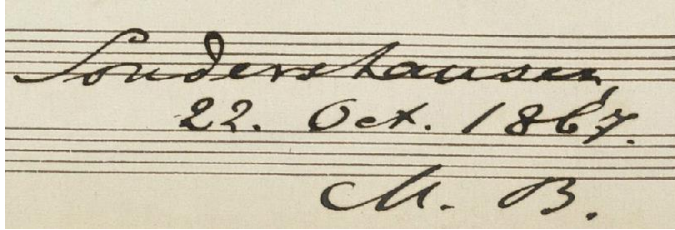
<sup>89</sup> Christopher Fifield, "Bruch's Violin Concerto, Behind the Notes," *The Strad* 113, No. 1349 (Sep. 2002): 962-963.

<sup>90</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 51, 63.

<sup>91</sup> 根據 1868 年 2 月 19 日布魯赫寫給雷維的信件，以及 1868 年 4 月 20 日布魯赫寫給貝克拉特(Rudolf von Beckerath)的信件，首演應為 1 月 5 日，請見 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 63; Petra Riederer-Sitte ed., *Max Bruch: Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath* (Essen: Blaue Eule, 1997), 68-69. 但幾乎所有研究資料提到的首演日期卻是 1

幸擔任獨奏小提琴。

【譜例 2-1-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》，總譜手稿，最後一頁。<sup>92</sup>



對布魯赫而言，這部作品的創作過程十分艱辛：

這是一件非常困難的事……1864 年到 1868 年間，在最終版本完成前，我重新改寫我的協奏曲至少六次，並和無數小提琴家討論。現在，這部作品眾所皆知，而且到處都有人演奏。<sup>93</sup>

我的小提琴協奏曲進展緩慢：我覺得我在這個領域沒有把握。您難道不覺得寫作一首小提琴協奏曲是一件魯莽冒失的事嗎？<sup>94</sup>

《第一號小提琴協奏曲》在 1866 年 4 月 24 日於科布倫茲直接以手稿首演。

首演評論提到，第一樂章名為「幻想曲風的導奏」( *Introduzione quasi Fantasia* )，<sup>95</sup>

比起一般「導奏」( *Einleitung* ) 有更出色獨特的音樂性格，另外，相對於幻想曲中，

獨奏樂器的完全主導，該樂章的樂團也有豐富的表現力；第二樂章獲得極大的讚

---

月 7 日，請見 Fellerer, *Max Bruch*, 53; Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 78-79; Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 78.

<sup>92</sup> 本論文的布魯赫《第一號小提琴協奏曲》之總譜手稿皆轉自 Max Bruch, *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in G minor, Op. 26: Autograph Manuscript, 1866-1867*, in Morgan Library & Museum, <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114296> (accessed February 24, 2013). 手稿現藏於紐約的皮爾龐特·摩根圖書館 (Pierpont Morgan Library)。

<sup>93</sup> 出自 1872 年 7 月 14 日布魯赫寫給其出版商辛姆羅克 (Fritz Simrock, 1837-1901) 的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 61.

<sup>94</sup> 出自 1865 年 11 月 11 日布魯赫寫給其師希勒 (Ferdinand Hiller, 1811-1885) 的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 57.

<sup>95</sup> 最終版本的第一樂章改命名為「前奏曲」( *Vorspiel* )，關於「幻想曲風的導奏」反映的音樂內容，請參考第二章第二節。

賞，其優美的旋律，甚至被比擬為貝多芬式的莊嚴、崇高與寧靜；相較前兩樂章，第三樂章受到批評，特別是獨奏與樂團的平衡，樂團過於莽撞、急迫，顯得獨奏小提琴聲響虛弱，效果不彰。<sup>96</sup>

在初稿首演後，布魯赫不甚滿意，並繼續修改。1866年夏天，布魯赫將手稿寄給姚阿幸，懇請他提供建議，信中同時提到關於作品標題的疑問，由於第一樂章不尋常的形式，布魯赫徘徊於幻想曲與協奏曲之間，無法抉擇究竟以何者做為標題。<sup>97</sup> 姚阿幸在8月17日回信，<sup>98</sup> 對作品細節有諸多建議，同時解決了布魯赫對於標題的疑慮：

最後，對於您的「疑慮」，我高興地告訴您，我認為以協奏曲做為標題肯定是合理的；對於「幻想曲」一詞，後兩樂章實際上太過徹底及有規律地發展。各部分互有關聯，卻又有足夠的對比，這更是主要原因。此外，史波爾也將他的《歌唱場景》（*Gesangszene*）命名為「協奏曲」。<sup>99</sup>

姚阿幸更在信中最後表示對這首樂曲躍躍欲試：「如果您不覺得我的請求太過冒失，請寫一份獨奏樂譜，這樣我就可以在我們見面前學習這首協奏曲，我希望我們很快就能見面。」<sup>100</sup>

9月26日，布魯赫將修改的成果寄給姚阿幸，<sup>101</sup>並附上一份獨奏樂譜。對於姚阿幸的建議，作曲家表示滿滿的感謝，並重新獲得創作的熱情。<sup>102</sup> 布魯赫與姚

---

<sup>96</sup> Uwe Baur, *Max Bruch und Koblenz (1865-1867)* (Mainz: Schott, 1996), 54-55.

<sup>97</sup> Praxmarer, *Max Bruch und seine Violinkonzerte*, 35. 關於布魯赫徘徊於幻想曲與協奏曲之間的思想，亦請參考第二章第二節。

<sup>98</sup> 完整信件內容之中譯請見附錄一。

<sup>99</sup> 轉譯自 Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 145.

<sup>100</sup> 轉譯自 Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 145.

<sup>101</sup> 完整信件內容之中譯請見附錄二。

<sup>102</sup> Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 58-60.

阿幸隨後相約於漢諾威（Hanover）討論這部作品，並進一步地修改。在漢諾威期間，兩人經過數次的鋼琴排練後，取得皇家樂團管理人的同意，於皇家劇院與宮廷樂團進行私下排練。<sup>103</sup>

1866 年底，布魯赫進一步尋求其他小提琴家的協助，但又對此感到不耐煩與焦慮，並對作品的完成缺乏信心，他對雷維抱怨：

我的小提琴協奏曲夏天時放在姚阿幸那裡很久；現在在大衛那，他談到對獨奏聲部再次徹底的修改。天知道最後的結果會怎樣。我很快就會對一切事物感到乏味；我不再感謝柯寧，他促使我創作這部作品，我卻無法勝任。此外，我必須很小心地處理大衛的評論。真正大衛式的小提琴段落與這首協奏曲極不相襯。<sup>104</sup>

雷維隨後回覆，並提出個人看法：

關於這首小提琴協奏曲，我不早說了嗎？我認為協奏曲的形式是最困難的，我也給你及時的警告！但為什麼要馬上把孩子連同洗澡水倒掉呢？<sup>105</sup> 我很信任大衛實用的建議，還是等他寫給你吧！<sup>106</sup>

對於這部作品，雷維的批評始終多於肯定，尤其是對第三樂章，<sup>107</sup> 布魯赫隨後回應：

在這些段落（尤其是終樂章），我覺得你一針見血地說中；由於形式修飾的需求，我在這個樂章做了很多修改，我很確信，現在這會令你更滿意。姚阿幸和舒曼夫人對此感到非常滿意，但我還好，我仍有一種非常清楚的感覺，我正站在一個陌生的境地。<sup>108</sup>

作品的修改顯然已有起色，但布魯赫仍舊對於創作小提琴協奏曲毫無信心，

---

<sup>103</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 72.

<sup>104</sup> 出自 1866 年 12 月 6 日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62.

<sup>105</sup> 意指不經思考就一概否定。

<sup>106</sup> 出自 1866 年 12 月 11 日雷維寫給布魯赫的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62.

<sup>107</sup> Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62.

<sup>108</sup> 出自 1867 年 1 月 21 日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62.

並希望雷維能給予鼓勵。然而，雷維非但沒有安慰布魯赫，還進一步批評，他對布魯赫處理器樂作品的主題、對位手法頗有微詞，並不看好這部作品，認為作品的失敗是理所當然。更甚者，雷維認為布魯赫無法不透過歌詞、文字來創作音樂，這個批評，也成為兩人日後分道揚鑣的導火線。雖然他給予的意見並非毫無價值，但也漠視了布魯赫當時對作品所做的努力：

再寫更多小提琴協奏曲或奏鳴曲吧；人們難以對自己的缺點有足夠的思考……你所缺少的，顯示在你所有聲樂作品的這些段落，當音樂的創造無法直接取自歌詞，像是前奏、尾奏、間奏，總之，在所有非必要的段落。從一個美好的想像到一個美妙的藝術作品，是一大步。駕馭一個想像，並將它置於藝術的形式中，這是大師所做的。不要後悔寫了這首小提琴協奏曲；它的失敗不應該推翻你的信念，在這個陌生、與你「天性」相反的土地上走走；開墾這塊土地，它將為你和我們帶來美好的果實。你從一首弦樂四重奏學習到的，將有益於你所有的聲樂作品。對你而言，創作這首小提琴協奏曲最困難的是什麼，創造或形式？無疑是後者。<sup>109</sup>

面對這樣嚴厲的批評，布魯赫選擇暫時忽略並不回應，專注於作品的修改。

1867年10月，布魯赫前往漢諾威與姚阿幸進行最後的討論與修改，<sup>110</sup> 22日於松德斯豪森完成最終版本。

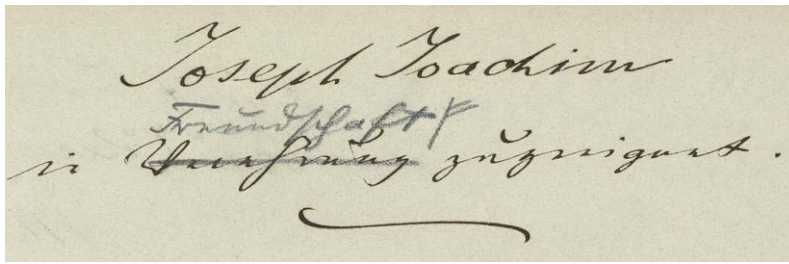
手稿第一頁的題獻詞，原先為「對姚阿幸呈以敬意」(Joseph Joachim in Verehrung zugeeignet)，之後將「敬意」一詞以鉛筆劃掉，並在下方寫上「友誼」(Freundschaft)一詞，更改為「對姚阿幸呈以友誼」，足見兩位音樂家當時親密的友情（請見【譜例 2-1-2】）。

---

<sup>109</sup> 出自 1867 年 2 月 11 日雷維寫給布魯赫的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62.

<sup>110</sup> 請參考 1868 年 2 月 19 日布魯赫寫給雷維的信件，Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 63.

【譜例 2-1-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》，總譜手稿，第一頁。



直到作品完成，並準備首演、出版，布魯赫才又向雷維告知作品的近況：

我和姚阿幸完成了這首協奏曲最後的編輯；他接受了作品的題獻，很快將在維也納演奏這首樂曲，然後會到各城市演奏，對於這一切，他表示出熱烈的興致。總譜的出版將在一月。超棒的，不是嗎？克蘭茲（August Cranz, 1789-1870）為此付給我 250 塔勒（Taler）。<sup>111</sup>

你將會知道，姚阿幸演奏我的小提琴協奏曲，1 月 5 日在布萊梅，1 月 11 日在漢諾威，2 月 13 日在阿亨（Aachen），如同他告訴我的，獲得轟動的成功。他還想常常演奏這部作品。<sup>112</sup>

作品最終版本獲得前所未見的成功，首演的評論更給予極高的評價：

布魯赫不害怕迷失於未來缺乏形式的音樂之混亂中，透過其穩健的自信，他轉而運用自己的形式，之中富含和聲與旋律的美，從未使他的聽眾思路模糊不清。兩個主要樂章，慢板和充滿活力且伶俐的快板終樂章，具有極佳的對比；前者將其自身的優點，透過音樂開拓出一條大道。<sup>113</sup>

作品的成功，使許多小提琴家紛紛於世界各地演奏這首樂曲，更讓布魯赫對

於寫作器樂作品重拾信心，並向雷維預告自己即將動筆創作第一部交響曲：

與此同時，我有足夠的空閒時間可以寫首交響曲。這首協奏曲給我勇氣繼續創作器樂作品，雖然你曾經認為這部作品有所不足。所有的進步並不在這首協奏曲裡，也不需要在那，你將會在交響曲中發現。這首協奏曲是一個極佳的開始。姚阿幸已經在布萊梅、阿亨、漢諾威、布魯塞爾（Brussels）演奏過這部作品，接著會在哥本哈根（Copenhagen）及科隆（Cologne）音樂節的聖靈降臨節演出，這讓我非常開心。奧爾（Leopold Auer, 1845-1930）將在 17

---

<sup>111</sup> 出自 1867 年 12 月 4 日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 62-63.

<sup>112</sup> 出自 1868 年 2 月 19 日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 63.

<sup>113</sup> 出自布萊梅報紙 *Weser Zeitung*，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 78.

日於漢堡（Hamberg）演奏，史特勞斯（Ludwig Straus, 1836-1899）5月將在倫敦，大衛（！）在萊比錫（Leipzig）（下個樂季一開始），萊昂哈德（Hubert Leonhard, 1819-1890）和維歐當正在安排——總之，一切進展得非常順利。<sup>114</sup>

即便布魯赫《第一號小提琴協奏曲》大獲成功，雷維仍不以為意。雷維奉布拉姆斯為當代典範，對布魯赫卻頗有微詞，這傷害到布魯赫的自尊，布魯赫為此終於爆發並予以反擊，言談之中，更道盡創作這部作品後的苦盡甘來：

對我而言，要適當地回應你的勸告並不容易。沒有藝術家會不歡迎自己有能力的朋友提出指責，但這一次我卻清楚感覺你不再了解我。這樣的結果並不奇怪，全世界都知道，你對布拉姆斯音樂的狂熱到何種程度；但現在我們走上完全不同的道路，對你而言，要公平地對待我是不可能的。你說我無法不透過文字的幫助，創作出美妙的音樂；我認為這個看法非常奇怪，特別是就這首小提琴協奏曲的慢板而言！你似乎認為，我對於辛苦工作的概念相當缺乏。首先我必須說，我在1864年夏天開始創作這首小提琴協奏曲，經過長時間耐心及艱難的工作，常常中斷又繼續進行，直到現在，終於出版。我為了終曲寫了三、四個發展部，又把它們刪掉，在它成為我想要的樣子之前，我所做的一切都不夠，但它現在很好，並成為它應該成為的樣子。因為它很棒，所以小提琴家們非常喜悅地在世界各地演奏這部作品，因為它很棒，所以各地的人們都很喜歡這部作品……<sup>115</sup>

《第一號小提琴協奏曲》無疑使布魯赫一躍成為當時一流的作曲家，但作品的響亮名號，卻也導致布魯赫其他作品相形失色。特別是在他又創作了其他小提琴與樂團作品之後，小提琴家們卻仍舊只演奏《第一號小提琴協奏曲》，這樣的情況，讓布魯赫十分惱怒：

沒有什麼比得上許多德國小提琴家的懶惰、愚笨與遲鈍。每兩個星期就有人來告訴我，他想演奏我的第一號協奏曲；我變得相當粗魯，並告訴他們：我再也無法聽這首協奏曲了——我應該只寫這一首嗎？滾吧！去演奏其他協奏曲吧，即使沒有更好，它們也同樣美妙。<sup>116</sup>

由於小提琴家太過頻繁地演奏《第一號小提琴協奏曲》，導致這部作品反而成為布

---

<sup>114</sup> 出自1868年4月16日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 63.

<sup>115</sup> 出自1868年4月26日布魯赫寫給雷維的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 63-64.

<sup>116</sup> 出自1887年11月26日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 65.

魯赫揮之不去的惡夢，布魯赫為此更寫了一首諷刺短詩：

公安禁令  
有關布魯赫的第一號協奏曲

最近有一件驚人的事情發生，  
小提琴們自己演奏第一號協奏曲，  
我們急忙撫平恐懼的靈魂，  
因此我們嚴重禁止上述的協奏曲。<sup>117</sup>

這個惡夢，不論在何時何地皆伴隨著布魯赫。1903年，布魯赫到那不勒斯(Naples)時，當地小提琴家給他的驚喜，卻意外成為他的驚嚇：

他們在托萊多(Toledo)的街角準備，當我到場時，他們就突然出現，並演奏我的第一號協奏曲。(他們全是惡魔！好像我沒有寫過其他同樣好的協奏曲！)<sup>118</sup>

然而，即便《第一號小提琴協奏曲》過度的接受情形，對布魯赫帶來困擾，諷刺的是，這部作品依舊是布魯赫立足於音樂界的代表作，當作品受到批評時，布魯赫仍為此動怒，並維護自己的作品：

我無法友善地接受漢斯利克(Eduard Hanslick, 1825-1904)，因為他在西元1884年用難以筆墨形容的蠢話來評論我的第一號小提琴協奏曲，這部作品從十八年前就成為這世上所有小提琴家的共同財產，並倖免於批評，「布魯赫這首小提琴協奏曲缺乏生氣，並不巧妙，我們對此毫無興致」，我對他也不感興趣，我認為這是無力的胡扯，「第一號協奏曲的終樂章毫無性格」，真是夠了！<sup>119</sup>

隨後，布魯赫更稱漢斯利克的評論為「野蠻的蠢話」。<sup>120</sup>

在作品完成近半個世紀後，1912年，姚阿幸的小兒子約翰尼斯(Johannes Joachim, 1864-1949)和莫瑟(Andreas Moser, 1859-1925)準備出版姚阿幸的書信

---

<sup>117</sup> 出自1893年11月5日布魯赫寫給史匹塔(Philipp Spitta, 1841-1894)的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 65.

<sup>118</sup> 出自1903年11月24日布魯赫寫給家人的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 65.

<sup>119</sup> 出自1885年6月13日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 66.

<sup>120</sup> 出自1885年7月27日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 66.

集，並針對 1866 年 9 月 26 日布魯赫寄給姚阿幸討論《第一號小提琴協奏曲》的書信，尋求布魯赫的授權，這對布魯赫造成不小的困擾。布魯赫拒絕授權、並禁止這封書信公諸於世，擔心讀者會斷章取義，懷疑這部作品是姚阿幸創作的。<sup>121</sup> 隨後要求出版 1866 年 8 月 17 日姚阿幸寄給布魯赫討論《第一號小提琴協奏曲》的書信，並說明理由：

每個人在閱讀這封書信後，<sup>122</sup> 將會這麼說：「啊！原來這部作品的完成，經過這麼多的困難與麻煩。布魯赫從不知道他到底想要什麼，這個人被動又不獨立，也許他這一生從未自己一個人完成任何事（但這一切恰好相反！）。」這樣的看法將到處都是，不實謠言與嘲弄將被散播，並傷害我……我對於姚阿幸 1866 年 8 月關於第一號協奏曲的書信非常滿意，這封書信很棒、有趣也非常實用，它應該被出版；大家有興趣知道我從中利用了什麼，並透過比較這封書信與出版的樂譜，能更清楚容易地了解。<sup>123</sup>

這部作品對布魯赫造成的困擾不僅止於此。作品雖然大獲成功，但布魯赫卻沒有獲得相應的報酬，這也成為作曲家畢生之憾。出版商克蘭茲僅以 250 塔勒就買斷了作品的版權，並藉由這部作品大賺一筆。1874 年作品版權轉賣給巴黎出版商迪朗 (Marie Auguste Durand, 1830-1909)，布魯赫卻連一毛也沒拿到。1911 年，布魯赫從柏林音樂院退休，並考慮出售這首協奏曲的手稿，雖然小提琴家伊撒意 (Eugène Ysaÿe, 1858-1931) 以及來自美國的協會都有興趣購買，無奈價格不佳，布魯赫只好暫時作罷。1920 年 4 月，由於通貨膨脹、一戰餘波，再加上布魯赫年事已高、急需用錢，他將手稿託付給美國鋼琴家蘇特羅姊妹 (Rose Sutro, 1870-1957; Otilie Sutro, 1872-1970)，請她們把手稿帶到美國賣掉，再將錢寄回，布魯赫相信他很快就能收到豐厚的美金。1920 年 10 月 2 日，布魯赫過世，諷刺的是，他仍舊

---

<sup>121</sup> 1912 年 3 月 14 日布魯赫寄給約翰尼斯的信件，請參考 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 61.

<sup>122</sup> 指 1866 年 9 月 26 日布魯赫寄給姚阿幸的書信。

<sup>123</sup> 出自 1912 年 3 月 17 日布魯赫寫給約翰尼斯的信件，轉譯自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 61.

沒有得到應有的報酬。布魯赫顯然遇人不淑，作品手稿自此音訊全無長達近五十年，蘇特羅姊妹並沒有履行她們對布魯赫的承諾。1967年，手稿終於重見天日，最後的擁有者過世後，手稿被捐贈給紐約的皮爾龐特·摩根圖書館(Pierpont Morgan Library)。<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> 請參考 Fifiield, *Max Bruch: His Life and Works*, 75-76.

## 第二節 第一樂章－從幻想曲到協奏曲

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》的樂團編制如下：

長笛兩支  
雙簧管兩支  
單簧管兩支  
低音管兩支  
法國號四支  
小號兩支  
定音鼓兩顆  
弦樂五部

### 一、十九世紀的獨奏樂器與管弦樂團幻想曲

《第一號小提琴協奏曲》正式出版前，布魯赫對於要把這首作品命名為「協奏曲」或「幻想曲」（*Fantasia*）猶豫不決，經過姚阿幸的建議，才確定以「協奏曲」為名。<sup>125</sup> 這個過程反映了一個事實：十九世紀寫給獨奏樂器與管弦樂團的作品中，「幻想曲」經常成為「協奏曲」的替代方案。<sup>126</sup> 對炫技名家而言，透過協奏曲這樣大編制的樂類與傳統，是獲得大眾關注的最佳途徑，也致使「炫技協奏曲」的產生。<sup>127</sup> 但「協奏曲」一詞，也代表必須展現傳統的音樂價值，包含特定的形式（如樂章數、曲式等）、動機發展的應用，及獨奏樂器與樂團的呈現與互動，這些「作曲專業」，並非一般炫技名家一蹴可幾。因此，幻想曲提供炫技名家更多的發揮空間，同樣能以大編制寫作，但在形式及動機發展上自由許多，幻

---

<sup>125</sup> 請參考第二章第一節。

<sup>126</sup> 請參考 Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History, and Music*, trans. Reinhard G. Pauly (Cambridge: Amadeus Press, 2003), 428; Christopher D. S. Field, et al., "Fantasia," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048> (accessed February 24, 2013). 關於十九世紀作曲家對協奏曲形式上的思考與創新，亦請參考第一章第一節。

<sup>127</sup> 請參考第一章第一節。

想曲本身的即興性質更使炫技素材能被合理運用。<sup>128</sup> 許多炫技名家創作的幻想曲之主題取自當時風行的歌劇，<sup>129</sup> 透過聽眾耳熟能詳的旋律，拉近與聽眾的距離，再加入炫技素材，將自己的演奏才能介紹給大眾。<sup>130</sup>

相較於協奏曲多為三樂章的形式，幻想曲多為單樂章，對一般作曲家而言，成為寫作協奏曲前的試金石。<sup>131</sup> 幻想曲的自由形式，也提供作曲家新的方向，獨奏樂器與管弦樂團作品未必只能以協奏曲較嚴格的形式寫作。幻想曲的開放性與多樣性，賦予作曲家寫作時更多的可能，甚至也能如協奏曲般，以多樂章的形式寫作。布魯赫的《蘇格蘭幻想曲》，即是由〈導奏〉及四個樂章組成的多樂章幻想曲。<sup>132</sup>

早在創作《蘇格蘭幻想曲》之前，布魯赫已在《第一號小提琴協奏曲》中，展現對於「獨奏樂器與管弦樂團幻想曲」的想法：《第一號小提琴協奏曲》第一樂章為中庸的快板（*Allegro moderato*），並題名為「前奏曲」（*Vorspiel*），對協奏曲而言已是非比尋常。事實上，布魯赫原先將此樂章命名為「幻想曲風的導奏」（*Introduzione quasi Fantasia*，請見【譜例 2-2-1】），<sup>133</sup> 更能看到作曲家在創作過程中，徘徊於「協奏曲」與「幻想曲」間的思考。

---

<sup>128</sup> 亦請參考 Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 137.

<sup>129</sup> 例如恩斯特取自羅西尼的《奧泰羅》（Gioachino Rossini: *Otello*, 1816）（1839），維歐當取自貝里尼的《諾瑪》（Vincenzo Bellini: *Norma*, 1831）（1845），威尼阿夫斯基取自古諾的《浮士德》（Charles-François Gounod: *Faust*, 1859）（1868），薩拉沙特取自比才的《卡門》（Georges Bizet: *Carmen*, 1875）（1883）等等。

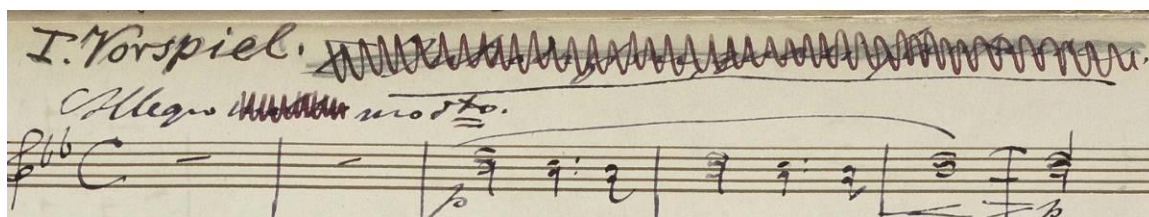
<sup>130</sup> 亦請參考 Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin*, 428; Field, et al., "Fantasia."

<sup>131</sup> 例如舒曼的《C 大調幻想曲》（*Phantasie in C major*, Op. 131, 1853）即先於《d 小調小提琴協奏曲》（*Violin Concerto in D minor*, WoO 23, 1853）完成。

<sup>132</sup> 有關《蘇格蘭幻想曲》，亦請參考第一章第二節。

<sup>133</sup> 1866 年 4 月初版首演時，第一樂章仍名為「幻想曲風的導奏」，請參考第二章第一節。

【譜例 2-2-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，總譜手稿，標題部分。



## 二、 幻想曲風—舊樂類，新形式

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章為特殊的奏鳴曲式(請見【表 2-2-1】)。

【表 2-2-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部
序奏		1-15	g	樂團與獨奏輪替
呈示部	第一主題	15-40		獨奏
	過門	40-45	d	樂團
	第二主題	45-74	降 B	獨奏
發展部	第一段(第一主題)	74-108	不斷轉調	樂團
	第二段(所有主要動機)	108-141	g	
尾奏(與序奏使用相同素材) / 樂章間的過門/ 第二樂章的序奏		141-169	g-降 E	樂團與獨奏輪替

雖然一些研究認為這個樂章還是有再現部，<sup>134</sup> 即【表 2-2-1】的尾奏樂段。但這個段落並沒有再現樂章主題，難以稱為再現部。個人認為，除非將序奏也視為主題，再現部的說法才能合理，但序奏相當自由發展的音型明顯不同於一般主題

<sup>134</sup> 以下研究皆認為這個樂章具有再現部：葉品琳，〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉(國立中山大學音樂研究所碩士論文，2007)，28；黃曉文，〈布魯赫(Max Bruch) g 小調小提琴協奏曲〉，《音樂研究》(文化大學)第五期(十二月號，2006)：359；Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 83；Philip Coad, "Max Bruch: Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26," *Naxos Music Library*, <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=102026> (accessed July 23, 2013)

呈現的情況，況且這些研究也不把序奏視為主題。

傳統協奏曲第一樂章，多為具有雙呈示部的奏鳴曲式快板，並為全曲的核心樂章。孟德爾頌《e小調小提琴協奏曲》的第一樂章雖然省略樂團呈示部，卻依然算工整的奏鳴曲式，在全曲中具有相當重要的份量。布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章不僅省略樂團呈示部，曲式架構裡，連再現部也不見蹤影，更不用提它僅僅為一個「前奏曲」樂章的事實。這些形式上的重大改變，與布魯赫原先標明的「幻想曲風」息息相關。

「幻想曲風」意指將幻想曲的特色帶進其他樂類。在十九世紀，幻想曲依然具有即興特質，雖然形式自由，但一般多以慢板序奏，加上奏鳴曲式快板，或變奏曲，或賦格，或多個性格分明的樂段寫作。幻想曲的主題若取自歌劇，除了以不同樂段呈現同一歌劇的不同主題之外，也有類似主題與變奏的形式，但兩者都會加上自由即興的序奏。<sup>135</sup> 由此可見，序奏可說是大多數幻想曲的共同特色。

早在布魯赫《第一號小提琴協奏曲》之前，貝多芬也將「幻想曲風」帶進其他樂類。貝多芬的《第十三號鋼琴奏鳴曲》（Piano Sonata No. 13 in E-flat major, Op. 27, No. 1, 1801）及《第十四號鋼琴奏鳴曲》「月光」（Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor, "Moonlight," Op. 27, No. 2, 1801）都標明「幻想曲風」（*quasi una fantasia*），藉由幻想曲的自由形式，兩首奏鳴曲的第一樂章都捨棄奏鳴曲式改用三段式，並且不以快板開始：前者以行板起始，後者則是慢板。此外，作曲家在《第十三號鋼琴奏鳴曲》的第一、第二樂章最後，及《第十四號鋼琴奏鳴曲》的第一樂章最後，都標明繼續演奏（*attacca*），試圖弱化樂章間的分界，使各樂章如同單一樂章

---

<sup>135</sup> Field, et al., "Fantasia."

幻想曲中性格分明的各個樂段。<sup>136</sup>

相較於貝多芬，布魯赫《第一號小提琴協奏曲》的「幻想曲風」僅侷限於第一樂章。雖然第一樂章名為「前奏曲」，但若從「幻想曲」的角度思考整首樂曲，可以發現第一樂章即等同於幻想曲的「序奏」樂段：第一樂章的序奏與尾奏使用相同的素材，第一樂章的尾奏更與第二樂章有著密不可分的關係，可視為第一及第二樂章間的過門，亦可視為第二樂章的序奏。整個第一樂章即是以「序奏—變化的奏鳴曲式—（第二樂章的）序奏」構成，強調「序奏」樂段形式上的銜接功能，呼應了布魯赫原先考慮的樂章名稱——「幻想曲風的導奏」，使這首協奏曲帶有幻想曲的色彩。但後兩樂章的發展，卻與傳統的協奏曲無異：曲式架構工整，主題與調性也具有足夠的對比，與幻想曲較自由的發展方式並不相同，就如同姚阿幸所言，是名正言順的協奏曲。<sup>137</sup>

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章的曲式架構雖然特別，但也看得到前人的協奏曲形式。序奏由樂團與獨奏輪替，獨奏奏出類似裝飾奏的樂段，令人聯想起貝多芬《第五號鋼琴協奏曲》「皇帝」（Piano Concerto No. 5 in E-flat major, "Emperor," Op. 73, 1809）；另一方面，省略樂團呈示部，並以不間斷的方式演奏第一及第二樂章，則令人聯想到孟德爾頌《e小調小提琴協奏曲》。

三位作曲家同樣在協奏曲第一樂章的奏鳴曲式中進行結構的創新，但布魯赫卻是從不同的角度思考：貝多芬及孟德爾頌是直接從「協奏曲」的角度出發，尋求曲式的突破；布魯赫或許受到兩位前輩的影響，在曲式結構上的確也有類似的設計，但仔細觀察後，可以發現布魯赫特殊的曲式更是源自於「幻想曲」的思考。貝多芬《第五號鋼琴協奏曲》第一樂章開頭的獨奏段落，充斥大量的快速音群，

---

<sup>136</sup> Field, et al., "Fantasia."

<sup>137</sup> 請參考第二章第一節。

具有裝飾奏的炫技色彩（請見【譜例 2-2-2】）；布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章雖然是快板樂章，但開頭的獨奏段落，卻標明「自由速度」（*ad libitum*），且音符時值也較長，實則與幻想曲的慢板序奏傳統有關（請見【譜例 2-2-3】）。孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》省略樂章開頭的樂團呈示部，直接進入獨奏小提琴的第一主題，並以不間斷的方式演奏第一及第二樂章：以低音管的 B 音持續吹奏至第二樂章，但第一樂章以完全正格終止的方式結束，為一個完整的樂章（請見【譜例 2-2-4】）；布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章同樣省略樂團呈示部，但首先演奏的，並不是獨奏小提琴的第一主題，而是幻想曲傳統中的序奏，亦即在幻想曲中，本來就不是從樂團呈示部開始。第一樂章最後卻離開了樂章的主調 g 小調，轉向第二樂章的降 E 大調，以第一部小提琴的降 B 音持續演奏至第二樂章，但沒有一個完整的終止式，使這個樂章無法單獨成立，與幻想曲的序奏樂段相呼應（請見【譜例 2-2-5】）。

【譜例 2-2-2】貝多芬《第五號鋼琴協奏曲》第一樂章，1-2 小節，鋼琴獨奏。

The image shows a musical score for the first two measures of the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 5. The score is in G minor, 2/4 time, and marked 'Allegro. TUTTI.' The first measure is marked 'SOLO.' and 'ff'. The second measure is marked 'ff' and 'espressivo'. The score features a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5). A double asterisk symbol is placed below the second measure.

【譜例 2-2-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，序奏，1-10 小節，獨奏小提琴。

【譜例 2-2-4】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章，最後 10 小節，鋼琴縮譜。

【譜例 2-2-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，最後 11 小節，鋼琴縮譜。

除了序奏及尾奏之外，布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章形式上最特殊的地方莫過於省略了再現部，但再現部的某些特色卻能在發展部看到。發展部第二段為全曲最高潮的樂團齊奏，一開始調性即「再現」了主調 g 小調，且調性穩定，所有主要動機分別「再現」，<sup>138</sup> 但也繼續「發展」，結合發展部與再現部的功能，同時也是布魯赫將幻想曲的自由形式帶進傳統奏鳴曲式的最大創新。

<sup>138</sup> 關於發展部第二段的動機運用，將在後面繼續討論。

### 三、 幻想曲的即興音型

就獨奏樂器與管弦樂團作品而言，幻想曲的即興音型，自然不適合樂團齊奏，主要是以獨奏樂器呈現。雖然序奏第一次的獨奏小提琴就已清楚傳達幻想曲的沉思氛圍（請見【譜例 2-2-3】第 6 小節），但若論幻想曲的即興音型，則在第二次後半的快速上行音階及不斷重複的升 F 及 G 音才始見一二（請見【譜例 2-2-3】第 10 小節）。

呈示部中，獨奏小提琴幾乎沒有即興音型。第一主題僅在穩定的節奏與和聲中演奏快速的琶音，雖有裝飾性質，但缺少即興風味。第二主題為長線條旋律，有裝飾的空間，但僅有一處在高八度演奏時，添加即興特質濃厚的裝飾音型（請見【譜例 2-2-6】）。

【譜例 2-2-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，獨奏小提琴。第一行：54-55 小節；第二行：64-65 小節。



發展部第一段先以第一主題發展，同樣沒有太多即興音型，後半段才出現即興語法濃厚的快速音群（請見【譜例 2-2-7】）。

【譜例 2-2-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第一段，87-90 小節，獨奏小提琴。

尾奏的獨奏小提琴，與序奏系出同源，有相同的旋律輪廓，但添加許多裝飾音，為整個樂章最符合幻想曲即興語法的樂段（請見【譜例 2-2-8】）。

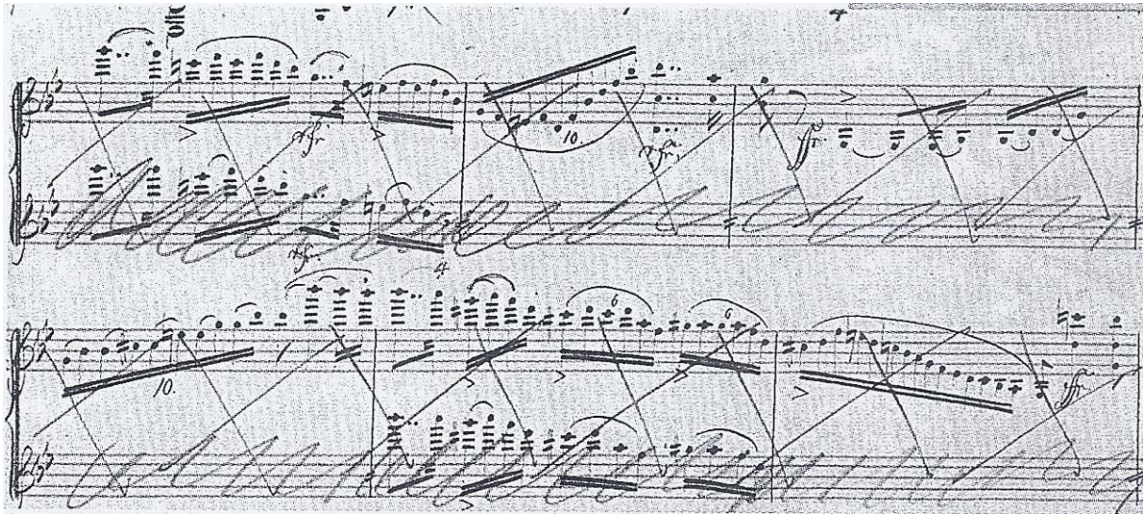
【譜例 2-2-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，尾奏，144-152 小節，獨奏小提琴。

由此可見，雖然《第一號小提琴協奏曲》第一樂章的形式受幻想曲影響，但在音樂語法上卻與幻想曲自由即興的特色有所落差。呈示部的主題四平八穩，發展部中段與尾奏具有裝飾奏性質的獨奏小提琴，才有較豐富的華麗即興音型，但

一般協奏曲第一樂章也是相同的情形。

事實上，在創作過程中，布魯赫也曾嘗試以自由即興的音型寫作呈示部，例如第 29 到第 34 小節，布魯赫原先以自由即興的音型寫作（請見【譜例 2-2-9】），後來改以較工整的音型（請見【譜例 2-2-10】）。<sup>139</sup> 布魯赫最後仍舊捨棄華麗的音型，改以直接、集中的方式呈現獨奏小提琴，使主題較清晰明確，與傳統協奏曲第一樂章呈現主題的方式並無不同。這樣的改變，說明標題由「幻想曲風的導奏」改為「前奏曲」的事實，另一方面，也從自由風的幻想曲出發，完成嚴謹的協奏曲第一樂章。

【譜例 2-2-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，原始的 29-34 小節，獨奏小提琴手稿。<sup>140</sup>



<sup>139</sup> 關於布魯赫《第一號小提琴協奏曲》獨奏小提琴的手稿研究，請參考 Christopher Fifield, "Bruch's Violin Concerto, Behind the Notes," *The Strad* 113, No. 1349 (Sep. 2002): 962-967. 全文主要比較現在的樂譜與原先手稿的異同。此外，鮑爾更進一步透過手稿與布魯赫及姚阿幸的書信，嘗試還原獨奏小提琴先前的樣貌，請參考 Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 174-210.

<sup>140</sup> 譜例出自 Fifield, "Bruch's Violin Concerto, Behind the Notes," 964. 為獨奏小提琴手稿，布魯赫主要用此手稿請教小提琴家關於獨奏聲部，原稿藏於德國 Sondershausen 的 Schlossmuseum.

【譜例 2-2-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題，29-34 小節，獨奏小提琴。



#### 四、動機與主題應用

附點節奏為第一樂章最主要的動機，在序奏的樂團部分就已清楚呈現（請見【譜例 2-2-3】）。第一主題更以附點動機貫穿整個段落，獨奏小提琴以附點節奏開始呈現主題，大提琴與低音大提琴則持續以附點節奏伴奏，形成第一主題穩定的脈動，同時也是法式小提琴協奏曲第一樂章傳統下的進行曲特質（請見【譜例 2-2-11】）。<sup>141</sup> 過門樂段的樂團齊奏，由附點節奏主導，並從強烈的節奏感轉換到第二主題的抒情旋律線條。第二主題的長線條旋律，並不適合加入節奏感強烈的附點節奏，是附點節奏唯一失去主導地位的段落。發展部以第一主題開始，同樣以附點節奏貫穿。尾奏使用序奏的素材，自然也充斥著附點節奏。

<sup>141</sup> 有關法式小提琴協奏曲，請參考第一章第一節。

【譜例 2-2-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題，15-19 小節，獨奏小提琴與弦樂。

序奏的獨奏小提琴以 g 小調主和絃開始，為沉思氛圍濃厚的器樂宣敘調。<sup>142</sup> 尾奏的獨奏小提琴演奏許多華麗即興的快速音群，如同裝飾奏一般。有趣的是，這個類似裝飾奏的樂段僅以序奏的素材發展，與一般協奏曲裝飾奏用第一及第二主題發展的方式大相逕庭，顯示序奏素材在第一樂章的重要性，似乎才是這個樂章最重要的「主題」，呼應了「前奏曲」的樂章名稱（請見【譜例 2-2-3】及【譜例 2-2-8】）。

第一主題的音高幾乎僅使用和絃音，不具有橫向旋律的線條，以明確清晰的縱向和聲為主（請見【譜例 2-2-10】及【譜例 2-2-11】）。第二主題的抒情旋律線條與第一主題的縱向和聲及節奏感形成對比，調性轉為降 B 大調，與原先的 g 小調同樣形成對比。此外，獨奏小提琴與樂團的關係也大不相同：第一主題的樂團

<sup>142</sup> 有關器樂宣敘調，請參考第三章第三節。

以弦樂為主，除了大提琴與低音大提琴的節奏動機外，小提琴與中提琴僅以顫弓（tremolo）演奏和絃音，樂團僅為伴奏；第二主題有多聲部的織度，運用許多對位手法，樂團與獨奏小提琴有更多的互動，例如一開始由獨奏小提琴演奏下行音型的主題，兩部小提琴則相反，以上行音型伴奏，大提琴與低音提琴則同樣演奏下行音型，形成多層次的織度（請見【譜例 2-2-12】）。第二主題的第二次呈現時，由第一部小提琴及大提琴演奏下行音型的主題，獨奏小提琴則以上行的震音（trill）裝飾（請見【譜例 2-2-13】）。兩次相同主題卻用不同方式呈現，充分展現第二主題獨奏與樂團的豐富互動。但兩個主題間並非是全然的對比，也有相同的動機：第 29 到第 30 小節，第一主題出現下行的三和絃 F-D-降 B，第二主題的獨奏小提琴也同樣從這三個音開始（請見【譜例 2-2-10】及【譜例 2-2-12】）。

【譜例 2-2-12】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，45-50 小節，獨奏小提琴與弦樂。

The image shows a musical score for Example 2-2-12, which is the second theme of the first movement of the Violin Concerto No. 1 by Max Bruch. The score is arranged in a system with five staves: Violin Solo (v.s.), Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.)/Kontrabaß (Kb.). The Violin Solo part begins with a trill (V) and a triplet (3) marked 'espress.', followed by a crescendo (cresc.) and fortissimo (f) section, and ends with a ritardando (ritard.) and a trill (01). The string parts are marked with piano (p) and pianissimo (pp) dynamics.

【譜例 2-2-13】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，55-61  
小節，鋼琴縮譜。

The image shows a musical score for the second theme of the first movement of Brahms' Violin Concerto No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I.' and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

發展部第一段以第一主題發展，同樣以附點節奏與和絃為主，但後半段調性不穩定，獨奏小提琴也加入半音階。法國號與獨奏小提琴交錯演奏第一主題動機，具有密接段（*stretto*）的效果（請見【譜例 2-2-14】）。

【譜例 2-2-14】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第一段，74-79 小節，鋼琴縮譜。

The image displays two systems of musical notation for a piano reduction of the first development section of Bruch's Violin Concerto No. 1. The first system (measures 74-79) shows the violin part with a 'Tempo I.' marking and a 'ff' dynamic, and the piano part with a 'tremolo.' marking and a 'pp' dynamic. The second system (measures 80-89) shows the violin part with a 'un poco marcato.' marking and a 'Horn...' marking, and the piano part with a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

發展部第二段為全曲最高潮，同時是整個樂章樂團聲響最豐富的段落，並以附點動機貫穿。第 127 小節開始，大提琴與低音大提琴演奏正拍的附點節奏，小提琴與中提琴以相反的拍點演奏，即在第一拍的後半拍及第三拍的後半拍演奏八分音符，第二及第四拍演奏附點四分音符，兩者互補，可說是節奏動機的密接段（請見【譜例 2-2-15】）。序奏、第一主題、第二主題的動機都再次出現在這個段落：第 108 小節第一拍後半開始，兩部小提琴的音高與序奏的獨奏小提琴完全相同，但改以十六分音符演奏，使聽者無法輕易察覺（請見【譜例 2-2-16】）；第 112 到第 115 小節，長笛、雙簧管、單簧管，以及兩部小提琴，交錯演奏第二主題一開始的音型，但改以小調的方式呈現，也與原先第二主題的大調聲響有別（請見【譜例 2-2-17】）；第 118 到第 140 小節，管樂則不斷出現第一主題的動機（請見【譜例 2-2-18】）。

【譜例 2-2-15】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，127-129 小節，弦樂。

Musical score for strings (Violins, Brass, Viola, Cello, Double Bass) from Example 2-2-15. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The dynamics are marked *sempre ff* and *marc.* (marcato). The Violin I part has a melodic line with accents. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Brass section (Br.) has a melodic line with accents. The Viola (Vc.) and Cello/Double Bass (Kb.) parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns.

【譜例 2-2-16】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，108 小節，兩部小提琴。

Musical score for two Violins (VI.) from Example 2-2-16. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The dynamics are marked *con fuoco* and *ff* (fortissimo). The two Violin parts play a rhythmic accompaniment with a strong, driving character.

【譜例 2-2-17】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，112-117

小節。

The image displays a page of a musical score for the second section of the development of the first movement of Bruch's Violin Concerto No. 1, measures 112-117. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute)
- Hb.** (Horn)
- Kl.** (Clarinet)
- Fg.** (Bassoon)
- (Es) Hrn.** (E-flat Horn)
- (B)** (Bass Horn)
- Trp. (D)** (Trumpet in D)
- Pk.** (Percussion)
- Vi.** (Violin)
- Br.** (Brass)
- Vc.** (Violoncello)
- Kb.** (Kontrabaß)

The score is in the key of D minor and 4/4 time. It features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), and *tr* (trill). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass provides harmonic support. The percussion part includes a trill. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 117.

【譜例 2-2-18】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部第二段，118-123 小節，管樂。

The image shows a musical score for woodwinds, specifically measures 118-123. The score is written for Flute (Fl.), Horn in B-flat (Hb.), Clarinet in B-flat (Kl.), Bassoon (Fg.), and Horn in E-flat (Hrn.). The music is in G minor and features a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with many accents and slurs, creating a dense and expressive texture. The Flute part has a melodic line with many slurs and accents. The Horns play a more rhythmic, chordal part. The Clarinet and Bassoon play a similar rhythmic part to the Horns. The overall texture is very busy and expressive.

由此可見，雖然這個樂章省略了傳統的再現部，但在發展部第二段卻有再現部的特色，不但再現各主題動機，調性更已回到穩定的主調 g 小調，但也仍舊在發展部的架構下，繼續發展各主題動機。個人認為，或許可將此段落稱為「幻想曲風的再現部」，使用幻想曲的自由特質，以變化的方式再現主題，為作曲家在這個樂章最精妙的設計。

### 第三節 第二樂章－奏鳴曲式的慢板樂章

#### 一、曲式架構與動機運用

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章為慢板（Adagio），是三個主題的奏鳴曲式（請見【表 2-3-1】）。

【表 2-3-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。

	段落	小節	調性
呈示部	第一主題	1-15	降 E
	第二主題	15-29	
	過門	29-46	降 E-降 G-降 A
	第三主題	46-63	降 B-G-降 B
	第二主題	63-78	降 B
發展部	第一主題	79-97	降 G
	第二主題	97-112	降 G-降 E
	第二、第三主題	112-118	降 E
	第三主題	118-133	降 E-C-降 E
再現部	第一主題	133-140	降 A-降 E
	第二主題	140-146	降 E
	第二、第三主題	146-149	
	第二主題	149-155	

關於這個樂章的曲式，可謂眾說紛紜：若將這個樂章視為二段式<sup>143</sup> 或三段式，<sup>144</sup> 個人認為相當勉強，忽略了奏鳴曲式的調性運用及動機發展；若視為兩個

<sup>143</sup> 葉品琳，〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉，29。

<sup>144</sup> 黃曉文，〈布魯赫（Max Bruch）g 小調小提琴協奏曲〉，360。

主題的奏鳴曲式，並將【表 2-3-1】的第一主題視為前奏，<sup>145</sup> 這個說法，個人並不認同，因為【表 2-3-1】的第一主題之份量明顯超過一般的前奏，在三個段落都分別呈現，且第二樂章真正的前奏，係第一樂章的尾奏，或者，整個第一樂章都是第二樂章的前奏；若將【表 2-3-1】的第二主題視為過門，<sup>146</sup> 則忽略了這個主題在發展部的重要發展與份量。

一般協奏曲的第二樂章為慢板，以抒情的長線條旋律為主要訴求，並不利於動機發展，因此大多以二段式或三段式寫作。在協奏曲第二樂章使用奏鳴曲式並不多見，<sup>147</sup> 布魯赫使用這樣嚴謹的形式，反映出第一樂章為「前奏曲」，第二樂章才是重頭戲的事實，也呼應了布魯赫對旋律的重視。<sup>148</sup>

布魯赫在這個樂章中，展現自己創作優美旋律的天才，三個主題請分別參考【譜例 2-3-1】、【譜例 2-3-2】、【譜例 2-3-3】。

【譜例 2-3-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第一主題，1-8 小節。獨奏小提琴。



<sup>145</sup> Lauth, *Max Bruch's Instrumentalmusik*, 83.

<sup>146</sup> Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works* (New York: Oxford University Press, 1989), 122.

<sup>147</sup> Hutchings, et al., "Concerto." 也將該樂章視為奏鳴曲式。

<sup>148</sup> 請參考第一章第二節。

【譜例 2-3-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第二主題，16-26 小節，獨奏小提琴。



【譜例 2-3-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部第三主題，46-52 小節，鋼琴縮譜。



這個慢板樂章除了有明顯的三個主題之外，各主題在各段落的調性安排，更是被視為奏鳴曲式的主因。雖然呈示部第一及第二主題間沒有轉調過門，維持在主調降 E 大調，但過門後的第三主題和再次呈現的第二主題，都是屬調降 B 大調，符合奏鳴曲式以屬調結束的呈示部。發展部以遠系調降 G 大調為主，再現部第一主題從下屬調降 A 大調開始，<sup>149</sup> 再回到主調降 E 大調結束樂章，同樣符合奏鳴曲式的調性運用。

除了主題與調性的規範之外，動機發展同樣是奏鳴曲式的重要訴求，相較於一般的奏鳴曲式快板，這個慢板樂章雖然以長線條旋律為主，但依舊可以看到動機發展的手法。

布魯赫在這個樂章主要運用第二主題做為動機發展的素材，並以第三主題為

<sup>149</sup> 奏鳴曲式的再現部第一主題除使用主調外，有時也會使用下屬調，莫札特《C 大調鋼琴奏鳴曲》（Piano Sonata in C major, KV 545, 1788）第一樂章即為一例。

輔。過門即是由第二主題發展而來，第一小提琴在過門不斷演奏第二主題的動機片段（請見【譜例 2-3-2】第 19 小節及【譜例 2-3-4】），<sup>150</sup> 同時，大提琴與低音提琴同樣演奏該動機的附點節奏。過門中，獨奏小提琴的長線條旋律亦與第二主題有關，第 31 到第 35 小節，旋律從降 E 音上行至降 G 音，再下行至降 B 音，是由第 19 到第 20 小節的音程動機擴充變化而來的（請見譜例【譜例 2-3-2】、【譜例 2-3-5】）。

【譜例 2-3-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部過門，29-31 小節，弦樂。

【譜例 2-3-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部過門，31-35 小節，獨奏小提琴。

<sup>150</sup> 第二主題後半段，更是不斷出現此動機，第 23、24、27 小節的小提琴獨奏，及第 26 小節的管樂皆是。

發展部的第二主題，為整個樂章動機發展的最高峰。第二主題結尾的音程被轉化為獨奏小提琴的裝飾音型（請見【譜例 2-3-2】第 25 小節及【譜例 2-3-6】）。第二主題的主要動機先以四小節為一個單位，由各聲部輪替演奏，接著逐步縮減至兩小節，<sup>151</sup> 並以密接段的方式呈現（請見【表 2-3-2】）。發展部第二主題最後由兩部小提琴演奏，將樂句擴充至九小節，並從第 112 小節最後一拍開始，與低音樂器演奏的第三主題並置，同時呈現兩個主題，隨後才進入純粹的第三主題（請見【譜例 2-3-7】）。<sup>152</sup>

【譜例 2-3-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部，97-98 小節，獨奏小提琴。



【表 2-3-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部第二主題，演奏主要動機的聲部。

小節數 樂器	98	102	104	106	107	108	109	110	111	112	118
管樂			單簧管 低音管					長笛 雙簧管 單簧管	長笛 雙簧管 單簧管		
獨奏							獨奏小提琴				
弦樂				第一部小提琴					第一部小提琴 第二部小提琴		
	大提琴		大提琴 低音提琴								

<sup>151</sup> 即【譜例 2-3-2】的前四小節，原先是以完整的方式呈現，最後則僅演奏前兩小節。

<sup>152</sup> 關於此段落的樂團運用，將在後文繼續討論。

【譜例 2-3-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部，108-118 小節，共三頁。

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section contains the woodwinds: Flute (Fl.), Horns (Hb. and Kl.), and Trumpets (Tr.). The middle section contains the brass and strings: Horns (E♭ and B♭), Violins (V.S.), Violas (Vl.), Trombones (Br.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.).

Key musical features include:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with a first ending bracket labeled "a2" and dynamic markings of *f* and *sfz*.
- Horns (Hb., Kl.):** Play a similar melodic line to the flute, also marked with *f* and *sfz*, and include a second ending bracket labeled "a2".
- Trumpets (Tr.):** Play a melodic line with a first ending bracket labeled "a2" and dynamic markings of *f* and *sfz*.
- Horns (E♭ and B♭):** Play a rhythmic accompaniment with a *cresc.* marking and dynamic markings of *f* and *sfz*. The B♭ part includes the instruction *sempre cresc.*
- Violins (V.S.):** Play a melodic line with a first ending bracket labeled "a2" and dynamic markings of *f* and *sfz*.
- Violas (Vl.):** Play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *sfz*.
- Trombones (Br.):** Play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *sfz*, and include the instruction *f sempre cresc.*
- Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.):** Play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *sfz*, and include the instruction *f sempre cresc.*





再現部非常精簡，並可以看到許多主題動機並置的片段。先由獨奏小提琴演奏第一主題，第一部小提琴則延續發展部最後下行大跳的第三主題動機，但僅為伴奏性質（請見【譜例 2-3-8】）。第 146 到第 149 小節，與發展部相同，同時呈現第二及第三主題，但第三主題僅有短短四小節（請見【譜例 2-3-9】）。

【譜例 2-3-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，再現部第一主題，132-137 小節，獨奏小提琴與第一部小提琴。



【譜例 2-3-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，再現部，144-149 小節。

## 二、獨奏小提琴與樂團

呈示部各主題雖然使用不同的配器手法，但主題間並不是完全的對比，而是一個音色逐漸轉變的過程。呈示部第一主題為純粹的弦樂聲響，第一主題的音值較長，多為八分音符，呈現寧靜的氛圍，由獨奏小提琴演奏主題，並以弦樂伴奏。第二主題與過門以十六分音符為主，較具流動性。第二部小提琴以三十二分音符的分解和絃伴奏，並陸續介紹管樂聲響，但直到第三主題始出現小號及定音鼓。第三主題前半段以低音樂器演奏主題，包含低音管、法國號、大提琴、低音提琴，為低音管弦樂器的齊奏，高音樂器如長笛、雙簧管、第一部小提琴則不被使用，獨奏小提琴演奏裝飾性的十六分音符三連音，後半段弦樂的份量也逐漸減少，由獨奏小提琴與木管樂器演奏主題。再次出現的第二主題同樣是弦樂為主，管樂為輔的聲響。獨奏小提琴是貫穿呈示部的主角，樂團則從純粹的弦樂出發，逐漸轉向管樂，最後再回到弦樂的聲響（請見【表 2-3-3】）。再現部各主題的配器手法與呈示部相同。

【表 2-3-3】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，呈示部的配器運用。

段落	第一主題	第二主題 過門	第三主題			第二主題
小節數 樂器	1-15	15-46	46-52	52-56	57-63	63-78
管樂		穿插	低音主題	高音主題	主題	穿插
獨奏	主題	主題	伴奏	主題	主題	主題
弦樂	伴奏	伴奏	低音主題	伴奏	穿插	伴奏

雖然發展部也能看到傳統奏鳴曲式動機發展的手法，但配器手法實為這個慢板奏鳴曲式發展部的主要發展對象。相較於呈示部的樂團呈現，發展部展現了更

豐富的樂團聲響，獨奏小提琴則相對內斂，有時僅是伴奏，有時全權交給樂團展現（請見【表 2-3-4】）。

【表 2-3-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，發展部的配器運用。

段落	第一主題		第二主題		
				第三主題	
小節數	79-86	87-97	97-112	112-118	118-133
樂器					
獨奏小提琴		主題	伴奏		主題
樂團	主題	伴奏	主題	主題	主題

發展部第一主題聲響與呈示部不同，因為穿插單簧管、低音管及法國號伴奏，不再只是純粹的弦樂聲響，但仍舊屬於精緻的室內樂風格。前半部由兩部小提琴演奏主題，後半部獨奏小提琴以高八度演奏主題，弦樂改以撥弦的方式伴奏。

發展部第二主題從純粹的弦樂聲響出發，逐漸加入管樂聲響，音高及音量逐步提升，織度也越加厚重，抵達第三主題時，將第二及第三主題並置，為整個樂章的最高潮，同時是唯一真正的「樂團齊奏」。詳細的樂團運用手法如下：發展部第二主題首先輪替使用弦樂與管樂呈現第二主題的主要動機，第 104 小節起，使用密接段的方式密集呈現主題，樂器從低音弦樂轉為高音弦樂、木管（請見【表 2-3-2】），音色逐漸變亮，且音高也逐次提高：第 104 小節以降 a 音起始，第 106 小節以降  $b^1$  音起始，第 108 小節以降  $b^2$  音起始，之後第 109、第 110、第 111 小節也同樣以降  $b^2$  音起始。配合主題利用密接段逐漸堆疊的張力，伴奏聲部也有相應織度變化，從輕薄轉為厚重，音量也逐漸增強：第 97 到第 104 小節，第二部小提琴以流動的三十二分音符分解和絃伴奏，並標明 *pp* 的音量（請見【譜例

2-3-10】），進入密接段的第 105 小節，中提琴也加入第二部小提琴的行列，以相同的方式伴奏，第 109 小節，中提琴與大提琴以 *f* 的音量演奏三十二分音符的重複和絃，法國號也加入吹奏強烈的長音和絃，第 111 小節，中提琴與大提琴同樣演奏相同的和絃，但加速為三十二分音符六連音（請見【譜例 2-3-7】）。第 112 小節開始，低音樂器包含低音管、法國號、大提琴、低音提琴演奏第三主題，兩部小提琴則以高音域為第二主題收尾，呈現對比音高的兩個主題（請見【譜例 2-3-7】）。

【譜例 2-3-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，97 小節，第二部小提琴。



對小提琴的定弦而言，降 E 大調並不適合炫技，但在以旋律為主要訴求的慢板樂章，卻能抑制小提琴本身的響亮聲響，賦予更溫和抒情的色彩。在表現這個樂章的第一及第二主題時，降 E 大調係相當合適的調性。第三主題本身的性格，卻非抒情的旋律，較莊嚴穩重，反而適合厚重的低音樂器或響亮的管樂器，布魯赫首先選擇厚重的低音樂器。呈示部第三主題原為降 B 大調，低音樂器以 *p* 的音量演奏，並讓獨奏小提琴以十六分音符三連音裝飾。後半段獨奏小提琴演奏主題，雖然同是第三主題，卻出現許多對比的表現手法：以高音域呈現，並加上裝飾的快速琶音，更轉為小提琴容易發揮的 G 大調，這三種表現手法皆利於小提琴本身的特性，充分展現獨奏樂器的王者風範（請見【譜例 2-3-11】）。發展部的第三主題也是類似的情形，原先是降 E 大調，後半段由獨奏小提琴演奏主題時，則轉為

小提琴容易發揮的 C 大調。布魯赫精心設計的調性安排，以及對小提琴本身的充分理解，使小提琴更能事半功倍地展現其優勢，不難理解《第一號小提琴協奏曲》之所以一直受到小提琴家熱烈歡迎的原因。<sup>153</sup>

【譜例 2-3-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章，52-55 小節，獨奏小提琴。



---

<sup>153</sup> 請參考第二章第一節。

## 第四節 第三樂章—民族素材、交響與炫技的融合

### 一、匈牙利民族素材之來源

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，最令人津津樂道的，莫過於其帶有匈牙利吉普賽的民族色彩。大多數文獻更進一步認定這個匈牙利風格的終曲，是受到姚阿幸影響。<sup>154</sup> 並且，多將這個樂章的第一主題與布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第三樂章的第一主題比較，兩者不但都帶有匈牙利性格，更具有相似的樣貌，同樣使用三度雙音，並有類似的節奏及樂句構造（請見【譜例 2-4-1】）。

155

【譜例 2-4-1】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，19-22 小節，獨奏小提琴；第二行：布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，1-4 小節，獨奏小提琴。



<sup>154</sup> 請參考 Coad, "Max Bruch: Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26;" Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 77-78; Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 85; Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 57; Robert Layton, ed., *A Companion to the Concerto* (New York: Schirmer Books, 1989), 139; Praxmarer, *Max Bruch und seine Violinkonzerte*, 45; Robin Stowell, ed., *The Cambridge Companion to the Violin*, 11th ed. (New York: Cambridge University Press, 2006), 157; 吳昭良，〈扣人心弦的唯美音樂——布魯赫小提琴協奏曲〉，《古典音樂》第五期（七月號，1992）：42-43；葉品琳，〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉，31，34。

<sup>155</sup> 請參考 Coad, "Max Bruch: Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26;" Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 77-78; Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 85; Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 57; Praxmarer, *Max Bruch und seine Violinkonzerte*, 45; Roeder, *A History of the Concerto*, 286; Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide*, 151; 吳昭良，〈扣人心弦的唯美音樂——布魯赫小提琴協奏曲〉，42-43；葉品琳，〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉，31，34。

這樣的觀點，首先由勞特提出，他認為布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章的第一主題，不可能來自布魯赫十九歲（1857）的原始草稿，<sup>156</sup> 而是受到匈牙利小提琴家姚阿幸的影響，故主題帶有匈牙利性格。並進一步提出，姚阿幸不但是布魯赫《第一號小提琴協奏曲》的題獻者，也是布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》的題獻者，在兩部作品的創作期間，更提供作曲家諸多寫作上的建議，因此，兩個樂章具有相當類似的匈牙利主題。<sup>157</sup> 費菲爾德承繼這個觀點，並進一步提出姚阿幸的《匈牙利協奏曲》也先於布魯赫《第一號小提琴協奏曲》完成，同樣是影響布魯赫的重要因素。<sup>158</sup>

個人認為，這樣的觀點太過武斷，忽略了《第一號小提琴協奏曲》的創作過程，以及布魯赫結識姚阿幸與姚阿幸加入修訂作品的時間點。

如前文所述，曼海姆的樂團首席拿雷特－柯寧，是第一位鼓勵布魯赫寫作小提琴協奏曲的小提琴家，指揮家雷維也建議布魯赫創作協奏曲。布魯赫於 1864 年夏天開始著手《第一號小提琴協奏曲》，1866 年初完成初版，並在同年 4 月 24 日首演，由柯尼斯勒夫擔任獨奏小提琴。到《第一號小提琴協奏曲》初版首演為止，影響這部作品的音樂家並非姚阿幸，雖然布魯赫與姚阿幸約於 1865 年初結識，但兩人尚未深入交往。姚阿幸加入這部作品的修訂，係在初版首演後。1866 年夏天，

---

<sup>156</sup> 勞特提到，原始草稿的說法來自 Wilhelm Altmann, "Max Bruch Werke für Violine," *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 6 (1905), 521; Theodor Müller-Reuter, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur* (Leipzig, 1909), 551; Swali, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 95. 此外，另有兩份文獻也有提到這份 1857 年的原始草稿，請見 Frederic Barclay Emery, *The Violin Concerto* (New York: Da Capo Press, 1969), 422; 吳昭良，〈扣人心弦的唯美音樂——布魯赫小提琴協奏曲〉，42-43。但至今這份原始草稿尚未被發現，因此無法證實這樣的說法。

<sup>157</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 85; Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 57. 普拉克斯瑪拉也引用這個觀點，請見 Praxmarer, *Max Bruch und seine Violinkonzerte*, 45.

<sup>158</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 77-78. 葉品琳顯然完全接收這個觀點，雖然她沒有附註參考資料，請見葉品琳，〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉，34。

布魯赫將作品手稿寄給姚阿幸請教相關細節，同年 8 月 17 日姚阿幸予以回覆，9 月 26 日布魯赫將修改的結果寄給姚阿幸，隨後布魯赫決定親自前往漢諾威與姚阿幸面對面討論。<sup>159</sup>

仔細查看兩人 1866 年 8 月 17 日及 9 月 26 日的書信，<sup>160</sup> 可以發現，《第一號小提琴協奏曲》初版與現今版本雖然在細節上有諸多相異處，但基本架構並無差異，第三樂章第一主題也沒有重新寫過。透過手稿，更能清楚看到，即便有細微的修改，但第三樂章第一主題大致上是維持原貌的（請見【譜例 2-4-2】）。由此可以證實，這個匈牙利性格的主題，絕非是布魯赫修改作品時，受姚阿幸影響所創作的，也不是為了向題獻者姚阿幸致敬而特別譜寫的。

【譜例 2-4-2】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章第一主題，19-22 小節，獨奏小提琴，手稿。



另一方面，至今沒有明確的證據，可以證明布魯赫《第一號小提琴協奏曲》終樂章的匈牙利風格，是被姚阿幸《匈牙利協奏曲》所影響的。據費菲爾德所述，布魯赫在 1861 年末，的確有聽過勞普（Ferdinand Laub, 1832-1875）演奏姚阿幸的小提琴協奏曲，可惜該文並沒有詳述是哪一首協奏曲。<sup>161</sup> 就時間點而言，《匈牙利協奏曲》已經出版，很有可能就是布魯赫所聽到的。但若仔細查看《匈牙利協

<sup>159</sup> 請參考第二章第一節。

<sup>160</sup> 兩封書信完整內容之中譯，請見附錄一、附錄二。

<sup>161</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 35. 姚阿幸此時除了《匈牙利協奏曲》外，尚有另一首單樂章的小提琴協奏曲已完成並出版。

奏曲》的內容，會發現樂曲中並沒有與布魯赫《第一號小提琴協奏曲》終樂章第一主題相似的樂段，亦即是說，布魯赫不可能直接取材自《匈牙利協奏曲》，僅有少許可能是被《匈牙利協奏曲》間接影響。令人懷疑的是，如果布魯赫真地被《匈牙利協奏曲》影響，為何在布魯赫與姚阿幸討論《第一號小提琴協奏曲》的書信中，卻隻字未提作品中的匈牙利風格？

布魯赫本身對民族素材的興趣，或許是另一個解釋《第一號小提琴協奏曲》第三樂章匈牙利素材來源的可能。布魯赫中後期的作品，充分展現出其對於民族素材的狂熱與愛好，<sup>162</sup> 他曾說：「民謠明顯地影響我創作的旋律——多麼令人高興！」<sup>163</sup> 事實上，布魯赫對於民族素材的喜愛，早在 1862 年就已經萌芽了，並深深影響其往後的音樂生涯：

通常一個好的民謠曲調，比起兩百個藝術創作更具價值。如果我沒有在二十四歲時〔即 1862 年〕，<sup>164</sup> 認真、堅持，並憑著無止境的興趣，開始研究所有民族的民族音樂，我永遠不會從這個世界獲得任何事物。沒有任何事物能比擬民謠裡的情感、力量、原創性及美……這是一條我們應該遵循的道路——我們這沒有旋律的時代之救贖——一切皆已崩壞，只有真正的旋律倖存於時代的改變！他們在黑暗中摸索那最缺乏創造力的見解，卻看不見這永恆的泉源，「就像沙漠中的渴求」。<sup>165</sup>

事實上，在 1863 至 1864 年間，布魯赫即完成第一批以民族素材創作的樂曲。

<sup>166</sup> 此外，布魯赫在 1865 年也確實接觸過匈牙利音樂，他在書信中提到：「我清

---

<sup>162</sup> 重要作品包含《蘇格幻想曲》、《晚禱》（引用希伯來民謠）、《火十字》（*Das Feuerkreuz*, Op. 52, 1889, 引用蘇格蘭民謠）、《凱爾特慢板》（*Adagio nach keltischen Melodien*, Op. 56, 1891）、《瑞典舞曲》、《俄羅斯及瑞典的歌謠與舞曲》、《俄羅斯組曲》、《瑞典小夜曲》（*Serenade nach schwedischen Melodien*, 1941 出版）、《北國組曲》（*Nordland Suite*, 1956 出版）。亦請參考作品表，Fifield, "Bruch, Max."

<sup>163</sup> 出自 1875 年 12 月布魯赫寄給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 47.

<sup>165</sup> 出自 1884 年 11 月布魯赫寄給辛姆羅克的信件，文中所謂「沒有旋律的時代」及「最缺乏創造力的見解」，指的應為當時以華格納為首的「新德意志樂派」（*Die neu-deutsche Schule*）。轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 48.

<sup>166</sup> 包含《十二首蘇格蘭民謠》（*12 schottische Volkslieder*, 1863）、《十首歌曲》（*10 Lieder*,

楚記得，1865年我和布拉姆斯在維也納的餐館，聽到一個匈牙利樂隊演奏的舞曲，即是布拉姆斯之後出版的第一號g小調二四拍舞曲。」<sup>167</sup>

布魯赫開始廣泛接觸民族素材，及運用民族素材創作的時間點，正好與《第一號小提琴協奏曲》的創作時間吻合。仔細查看《第一號小提琴協奏曲》的創作過程，更可以發現姚阿幸對作品的影響，係在作品的匈牙利風格已成形後。此外，布魯赫《第三號小提琴協奏曲》同樣題獻給姚阿幸，終樂章也具有匈牙利風格，而且在創作初期，姚阿幸即提供協助。但作曲家曾對此表示：「胡說八道！《泰晤士報》（*The Times*）胡言亂語地說，終樂章的『匈牙利性格』是因為姚阿幸是匈牙利人——無稽之談！」<sup>168</sup>個人認為，布魯赫本身對於民族素材的著迷，才是這兩首小提琴協奏曲皆具有匈牙利風格的主因，姚阿幸的匈牙利血統，反而只是一個「美麗的巧合」。

## 二、曲式架構

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章為有力的快板（*Allegro energico*），作曲家並沒有選擇協奏曲第三樂章常用的輪旋奏鳴曲式（*sonata-rondo form*），而是採用奏鳴曲式（*sonata form*）（請見【表 2-4-1】）。

---

Op. 17, 1863, 其中有八首取材自西班牙及義大利的詩，並譯為德語）、《四首歌曲》（*4 Gesänge*, Op. 18, 1863, 其中兩首取材自法國民謠）、《四首男聲合唱》（*4 Männerchöre*, Op. 19, 1863, 最後一首取材自蘇格蘭）、《五首歌曲》（*5 Lieder*, Op. 22, 1911 出版，其中一首取材自愛爾蘭民謠），另外，布魯赫著名的清唱劇《弗里梯約夫》則取材自北歐傳說。亦請參考 Fiffeld, *Max Bruch: His Life and Works*, 47-58.

<sup>167</sup> 出自 1897 年 5 月布魯赫寄給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fiffeld, *Max Bruch: His Life and Works*, 48.

<sup>168</sup> 轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 118.

【表 2-4-1】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部
序奏		1-19	降 E-G	樂團
呈示部	第一主題	19-58	G	多為獨奏
	過門	58-104	G-b-D	樂團-獨奏
	第二主題	104-146	D	樂團與獨奏輪替或同時
	結束樂段	146-162		獨奏
發展部		162-181	D-G	樂團
再現部	第一主題	181-213	G-b-B-e-G	獨奏
	第二主題	213-253	G	樂團與獨奏輪替或同時
	結束樂段	253-280		獨奏
尾奏		281-331	降 E-G	樂團與獨奏輪替

序奏的處理手法，為第三樂章的特殊之處。第二樂章結束在降 E 大調，若要在第三樂章開頭直接轉為第三樂章的主調 G 大調，將略顯突兀。如同第一樂章尾奏的轉調功能，將調性由第一樂章的 g 小調轉為第二樂章的降 E 大調，第三樂章的序奏則是將調性由第二樂章的降 E 大調轉為第三樂章的 G 大調，藉由完整呈現轉調的過程，使調性的轉換更加順暢與合理。類似的手法，在二十多年前的孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》就已經可以看到，並成為後世作曲家仿效的對象。但仔細觀察，可以發現布魯赫的處理手法與孟德爾頌略有不同。

孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第二樂章結束在 C 大調主和弦，第三樂章的序奏為 e 小調，並以 e 小調下屬和絃開始，這個和絃亦可視為 C 大調六級，與第二樂章的調性具有共通和絃的關係。序奏到呈示部第一主題則採用平行轉調的方式，利用 e 小調及 E 大調的共通屬和絃進行轉調。亦即是說，這個序奏完全建立在 e 小調，過程中並無轉調，但第一個與最後一個和絃，同時是前後段不同調性

的共通和絃。此外，這個「不過快的小快板」（*Allegretto non troppo*）序奏相對於樂章主要的「活潑的甚快板」（*Allegro molto vivace*）部份，係使用完全不同的素材，就旋律而言，反而與第一樂章第一主題較為相似（請見【譜例 2-4-3】）。

【譜例 2-4-3】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第三樂章，序奏，鋼琴縮譜。

**Allegretto non troppo**

相對於孟德爾頌，布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章序奏開頭使用的降 E 大調，係完全承繼第二樂章，並在這個序奏中進行轉調。此外，序奏使用的動機，更與第一主題系出同源：序奏第一部小提琴的節奏與音程動機，及大提琴與低音大提琴的上行大跳音程，兩者結合即為隨後第 19 小節獨奏小提琴演奏的第一主題（請見【譜例 2-4-4】及【譜例 2-4-1】第一行）。這樣統一的動機運用，亦是與孟德爾頌的不同處。

【譜例 2-4-4】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏，1-4 小節，弦樂。

The musical score for the introduction of the third movement of Brahms' Violin Concerto No. 1, measures 1-4, is shown. The score is for strings (Violins I and II, Br. (Bassoon), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß)). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violin I part starts with a melodic line in measure 3, marked 'p'. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'pp'. The Violoncello and Kontrabaß parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'pp'. The score shows the transition from E minor to G major.

由此可見，兩部作品都透過第三樂章的序奏，進行樂章間的調性轉換，但手法並非完全相同：孟德爾頌的序奏調性穩定，使用的素材與第三樂章沒有直接關係，其 e 小調略帶憂鬱的旋律輪廓，反倒令人聯想起第一樂章第一主題；布魯赫的序奏本身即呈現轉調的過程，使用的素材與第三樂章第一主題為相同的動機，使整個樂章具有統一的音樂內容。

序奏由降 E 大調轉為 G 大調的調性安排，於尾奏再次出現。再現部結束在 G 大調屬和弦，原本樂曲能以正格終止直接結束全曲，但布魯赫不但多加上一個尾奏，更突然進入降 E 大調主和絃，成為整個樂章的最大亮點。這個降 E 大調主和絃在和聲功能上，同時可解釋為樂章主調 G 大調的平行小調 g 小調之六級和絃，藉由平行調共通的屬和絃進入平行小調的六級，為假終止的應用。雖然這個降 E 大調主和絃僅維持 4 個小節，卻似乎回憶著第二樂章的調性，並回顧第三樂章序奏精練的轉調過程（請見【譜例 2-4-5】）。

【譜例 2-4-5】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，276-284 小節，鋼琴縮譜。第 281 小節起即為尾奏。

The image shows a musical score for the third movement of Brahms' Violin Concerto No. 1, measures 276-284. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part with dynamic markings like 'mf' and 'ff', and a piano accompaniment with markings like 'p' and 'cresc.'. The piece concludes with a 'Tutti.' section starting at measure 281.

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》三個樂章都使用奏鳴曲式，前兩個樂章都有精彩的發展部，獨奏小提琴在發展部也有非常亮眼的表現。相反地，第三樂章發展部十分短小，只有短短二十小節，佔全樂章不到十六分之一的份量，原本發展部能讓獨奏樂器有更多自由發揮的空間，但作曲家卻放棄這樣的機會，讓獨奏小提琴在發展部默不作聲。此外，這個發展部不但沒有太多的動機發展，就連調性也僅從呈示部第二主題的 D 大調轉為再現部的 G 大調，並沒有其他調性變化，看起來就像一個「轉調一次的第一主題」。另一方面，第一樂章的再現部被省略不用，<sup>169</sup> 第二樂章的再現部則被濃縮得十分精簡，<sup>170</sup> 但第三樂章卻有完整的再現部，近 100 小節的份量，佔全樂章將近三分之一。第三樂章再現部第一主題更是整個樂章調性變化最豐富的段落，第 181 到第 188 小節為主題原調呈現，隨後的第 188 到第 213 小節以第一主題鋪陳，並不斷轉調，似乎要在再現部補上發展部

<sup>169</sup> 請參考第二章第二節。

<sup>170</sup> 請參考第二章第三節。

的特質。

### 三、主題與動機運用：交響與炫技

第三樂章的兩個主題本身即相當迷人：第一主題的匈牙利性格不但活潑生動，更有許多炫技呈現，包含雙音、和絃、高把位，及三個八度的琶音，亦即是說，第一主題本身即結合了民族及炫技素材。此外，第一主題的附點動機，更與前兩樂章呼應，<sup>171</sup> 成為貫穿全曲的重要動機（請見【譜例 2-4-6】）；第二主題則徹底發揮布魯赫的旋律特長（請見【譜例 2-4-7】），托維更為此給予布魯赫極高的評價：

要找出布魯赫任何偏離美的瑕疵，是不可能的，因為布魯赫是出自本能地達到美。我只想呼籲大家注意這首協奏曲的輪旋曲<sup>172</sup> 之第二主題，並將它視為典範。有好幾首現今著名的小提琴協奏曲，它們的輪旋曲第二主題皆是整部作品最令人遺憾的部分，然而，這卻正是這部作品最受歡迎的特色。我避免指名道姓地舉出實例，但這確實十分明顯，布魯赫這部最成功的作品呈現了最崇高的特質，讓一些最傑出的競爭者相形之下，顯得粗俗。<sup>173</sup>

【譜例 2-4-6】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，19-35 小節，獨奏小提琴。

<sup>171</sup> 請參考第二章第二節、第三節。

<sup>172</sup> 托維在此誤將第三樂章視為輪旋曲。

<sup>173</sup> Tovey, *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works*, 121.

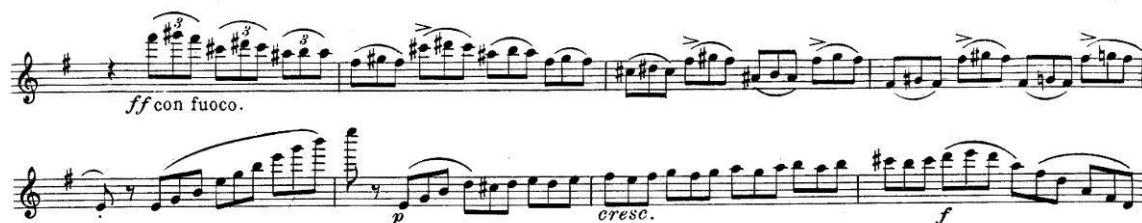
【譜例 2-4-7】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，104-135 小節，第一部小提琴及獨奏小提琴。

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of five staves of music. The first staff begins with a *Tutti.* marking and a *ff* dynamic. The second staff has a *Solo.* marking and a *rfs con forza.* dynamic. The third staff has a *sfz* dynamic. The fourth staff has a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The fifth staff has a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 7, 0).

兩個主題的各種小動機，不但成為獨奏小提琴的炫技素材，更如同交響曲般地發展為樂團的重要動機。

第一主題的上下行級進音型（請見【譜例 2-4-6】第 19 小節第二拍後半到第三拍），成為呈示部過門獨奏小提琴的一個炫技素材，除了第 78 小節起，使用原本的上下行級進音型，第 83 小節第三拍起，更以倒影的方式呈現（請見【譜例 2-4-8】）。同樣的動機除了做為樂團序奏之外（請見【譜例 2-4-4】第 3 小節的第一部小提琴），更成為再現部第一主題發展時的伴奏音型，與此同時，第 205 小節起的獨奏小提琴炫技雙音，則出自呈示部第一主題第 21 小節（請見【譜例 2-4-9】及【譜例 2-4-6】）。

【譜例 2-4-8】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部過門，78-85 小節，獨奏小提琴。



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the solo violin, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of triplet eighth notes and sixteenth notes, marked with a forte dynamic (*ff*) and the instruction *con fuoco*. The bottom staff is for the piano accompaniment, also in treble clef and one sharp key signature. It begins with a piano dynamic (*p*), followed by a crescendo (*cresc.*) and ends with a forte dynamic (*f*).

【譜例 2-4-9】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部第一主題，204-208 小節。



The image displays a multi-staff orchestral score for the first theme of the recapitulation. The staves are labeled as follows: Flute (Fg.), Horns 3 and 4 (Hrn. (C)), Violoncello (V.S.), Violin (Vl.), Trumpet (Br.), Violoncello (Vc.), and K bass (Kb.). The Flute part features a melodic line with a *p* dynamic. The Violoncello part has a triplet of eighth notes. The Violin part is marked *arco* and plays a rhythmic pattern. The Trumpet part has a rhythmic pattern with accents. The Violoncello and K bass parts provide harmonic support with sustained notes.

呈示部與再現部的結束樂段由獨奏小提琴主導，以琶音及分解和絃做為炫技素材，弦樂則以第一主題動機伴奏，包含附點節奏、上下行級進音型，以及大跳音程（請見【譜例 2-4-10】）。

【譜例 2-4-10】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，146-149 小節。

The image shows a musical score for the end of the first section of the third movement of Bruch's Violin Concerto No. 1. The score is for Violin Solo (v.s.), Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Brass (Br.), Viola (Vo.), and Cello/Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'tranquillo'. The solo violin part features a long melodic line with slurs and accents. The orchestral parts are marked 'pp' (pianissimo).

第二主題雖然為長線條旋律，但布魯赫仍舊分解出小動機，將最具代表性的大跳音程（請見【譜例 2-4-7】第 104 到第 105 小節）做為樂團伴奏的重要動機，並混合第一主題動機同時呈現，例如再現部結束樂段，第 269 小節起，單簧管及雙簧管先後吹奏第二主題的上行大跳後下行級進動機，兩部小提琴則演奏第一主題動機（請見【譜例 2-4-11】）；尾奏第 305 小節起，木管吹奏第一主題動機，銅管則是第二主題的下行大跳後上行大跳動機，同時，獨奏小提琴則熱情地（*appassionato*）演奏高音域切分音，進入最高潮（請見【譜例 2-4-12】）。

除了這些交響曲般的動機運用外，獨奏小提琴與樂團也有豐富的互動。第二主題本身即是由樂團與獨奏小提琴接續呈現，如同對話一般（請見【譜例 2-4-7】），此外，兩者也彼此融合，共同呈現主題，獨奏小提琴以變奏的方式演奏，樂團則呈現主題原貌（請見【譜例 2-4-13】）。再現部第二主題，作曲家更加入卡農手法，賦予相同主題不同樣貌（請見【譜例 2-4-14】）。

【譜例 2-4-11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部結束樂段，268-272 小節。

The image displays a musical score for the recapitulation ending of the third movement of Bruch's Violin Concerto No. 1, measures 268-272. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves:

- Hb.** (Horn): Treble clef, key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *p* is present.
- Kl.** (Clarinet): Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). A dynamic marking of *cresc.* is present.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *p* is present.
- Hr. (D)** (Harp): Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *p* is present.
- v.s.** (Violoncello): Treble clef, key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *rf* is present.
- VI.** (Violin): Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Br.** (Trumpet): Bass clef, key signature of one sharp (F#).
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *pizz.* is present.
- Kb.** (Contra Bass): Bass clef, key signature of one sharp (F#).

The score features various musical notations including slurs, dynamic markings (*p*, *cresc.*, *rf*, *pizz.*), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) throughout the section.

【譜例 2-4-12】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，尾奏，305-311 小節。

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flute, Horns, Trumpet) plays a melodic line with dynamics such as *p* and *p>*. The string section (Violins, Viola, Cello, Double Bass) provides a rhythmic accompaniment with dynamics like *ff* and *rfz*. The Violin I part includes a section marked *ff appassionato* and *ff*. The Viola part includes a section marked *pizz.* and *rfz*. The Cello and Double Bass parts play a steady rhythmic pattern.

【譜例 2-4-13】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，135-139 小節，鋼琴縮譜。

*Solo<sub>2</sub>*  
*grazioso.*

【譜例 2-4-14】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，再現部第二主題，213-223 小節，鋼琴縮譜。

*Tutti.*  
*ff*  
*tremolo. ff*

*Solo.*  
*ff*  
*tremolo.*  
*p*  
*un poco marcato.*  
*p*

## 第三章 第二號小提琴協奏曲

### 第一節 形成歷史

1873 年中，在《第一號小提琴協奏曲》完成五年後，布魯赫決定再次創作小提琴協奏曲。1873 年 9 月，這首「第二號小提琴協奏曲」的第一樂章已大致完成，但對於隨後兩個樂章，作曲家卻提不起勁繼續創作：

第一樂章幾乎完成了，包含配器，對於第二及第三樂章（這部作品有三個樂章），也漸漸有一些想法……雖然我無法保持足夠的興致，全神貫注於這首小提琴協奏曲，但聽過第一樂章的人，都非常喜歡，並留下深刻的印象，因此我被迫勉強地繼續創作，希望這部作品至少能像第一號協奏曲一樣新鮮有趣。<sup>174</sup>

直到 1874 年，第二及第三樂章仍舊沒有具體的進展。在黑克曼的建議下，布魯赫毅然決然放棄繼續創作，以單樂章的《浪漫曲》出版：

根據黑克曼首席的看法，這首小提琴協奏曲已完成的樂章，是一部獨立完整的作品，沒人知道後面還能接上什麼。我認為這部作品，就如同它本身，也許能以浪漫曲做為標題出版（主要動機如歌般的樣貌絕對符合）。<sup>175</sup>

雖然這部作品沒有成為真正的「第二號小提琴協奏曲」，但卻清楚預示《第二號小提琴協奏曲》的特殊形式，以慢板做為第一樂章。

1877 年 2 月，布魯赫與薩拉沙特在法蘭克福（Frankfurt）及威斯巴登（Wiesbaden）合作演出《第一號小提琴協奏曲》，隨後大力讚賞薩拉沙特的演奏才能，也再次有了譜寫小提琴協奏曲的念頭：

他演奏，我指揮。到處的聽眾都為之瘋狂；我從未經歷這樣的事。如果允許「崇拜」的表現，我會說：我崇拜薩拉沙特。一位傑出的小提琴家，一位魅力非凡的人。我會為他寫些什麼——這是相當肯定的。<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> 出自 1873 年 9 月 25 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 76.

<sup>175</sup> 出自 1874 年 2 月 17 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 76-77.

<sup>176</sup> 出自 1877 年 2 月 18 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 80.

不到一個月後，布魯赫即開始創作《第二號小提琴協奏曲》，並充滿創作的靈感：

現在很確定，我會為薩拉沙特下次的歐洲巡演創作一首新的第二號小提琴協奏曲；已經有主要想法了——他〔薩拉沙特〕難以用筆墨形容地完美演奏第一號協奏曲，使我充滿了靈感。如果繆思女神站在我這邊，這首協奏曲絕不會因為第一號〔小提琴協奏曲〕相形見拙，現在全世界的小提琴家都在演奏第一號協奏曲。所有人都期望、想要從我這獲取第二首〔小提琴協奏曲〕。<sup>177</sup>

其後作品進展順利，1877年5月，作品已完成大致的雛型：

薩拉沙特喜歡我的新協奏曲（除了一些細節還要寫之外，差不多完成了）更勝第一號協奏曲。他第一次聽了第一樂章（龐大的慢板）之後，他說：「您能允許我親吻您嗎？這一切是如此美好！」<sup>178</sup>

據阿特曼（Wilhelm Altmann, 1862-1951）所述，儘管布魯赫十分排斥標題音樂，但這首作品卻受到薩拉沙特提供的故事影響：作品描述西班牙卡洛斯戰爭（Carlist War）的戰後餘波，第一樂章呈現滿屍遍野的戰場場景，並伴隨送葬進行曲，第二主題為一個女人在陣亡士兵中尋找她的愛人，第三樂章則是騎兵隊的喧鬧。<sup>179</sup> 但這部作品並沒有實際的標題或標題文字，仍舊不屬於標題音樂。

在黑特曼和薩拉沙特的協助下，作品很快地完成初稿，並題獻給薩拉沙特。

1877年9月，《第二號小提琴協奏曲》舉行私人試演，據布魯赫所述：

演奏結束後，所有人給我真誠熱烈的祝賀，除了布拉姆斯，他只說：「我親愛的布魯赫，小提琴協奏曲怎麼能從慢板開始呢？」他對此不滿，整個下午一直跟在我屁股後面，並不斷重複這句話……討人厭的家伙。<sup>180</sup>

布拉姆斯隨後再次批評這部作品：「我們都很喜歡他的協奏曲終樂章，但希望不必有一條法律，來禁止更多的第一樂章被寫成慢板。這對一般人而言是無法忍受的。」

---

<sup>177</sup> 出自 1877 年 3 月 8 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 81; Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 150.

<sup>178</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 150-151.

<sup>179</sup> Fellerer, *Max Bruch*, 82; Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 89.

<sup>180</sup> 轉譯自 Claudia Valder-Knechtges, "Max Bruch und Johannes Brahms," in *Max Bruch in Sondershausen (1867-1870)*, ed. Peter Larsen (Göttingen: Hainholz, 2004): 59.

<sup>181</sup> 對於布拉姆斯的批評，及其他布拉姆斯難以相處的種種事例，布魯赫回應：「他仍然是個討厭鬼，如果我想保持對他作品的興趣，那我必須盡可能減少與他的私人往來……如果我在天堂遇到布拉姆斯，那我寧願轉去地獄！」<sup>182</sup>

1877年11月3日，<sup>183</sup> 《第二號小提琴協奏曲》於倫敦水晶宮（Crystal Palace）以手稿首演，由布魯赫指揮，薩拉沙特擔任小提琴獨奏。首演的評論一方面肯定這首協奏曲呈現的新思考，另一方面也對這部作品的成功與否持保留態度：

這部新作品的形式相當新穎；以長大的慢板開始，取代傳統的快板。第二樂章是獨奏樂器的宣敘調，終樂章是光輝燦爛並充分發展的快板。這首新的協奏曲如此雄心壯志並富有想法，但只聽過一次就大膽評論是不公平的；特別因為這部作品還沒出版，沒有機會檢驗樂譜。<sup>184</sup>

首演之後，布魯赫仍對作品不甚滿意，並透過一次又一次的演出經驗，對作品進行修改：「我們發覺宣敘調太過厚重，獨奏小提琴在終樂章的結尾仍不夠輝煌燦爛；這兩個缺點現在正在補救。」<sup>185</sup>

然而，《第二號小提琴協奏曲》的創新形式終究成為作品接受的不利條件。再加上布拉姆斯《第一號交響曲》（Symphony No. 1 in C minor, Op. 68, 1876）當時正是樂壇新寵，其擁護者更為此攻擊其他作品，以奠定布拉姆斯的聲勢。1877年11月15日，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》不幸與布拉姆斯《第一號交響曲》於波昂（Bonn）的一場音樂會中同台演出，畢羅（Hans Freiherr von Bülow, 1830-1894）為此大力抨擊《第二號小提琴協奏曲》：

---

<sup>181</sup> 出自1877年9月27日布拉姆斯寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 82.

<sup>182</sup> 出自1877年10月2日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 152.

<sup>183</sup> 根據首演的評論，首演應為11月3日，請見"Crystal Palace," *The Musical Times and Singing Class Circular* 18, No. 418 (Dec., 1877): 591. 但兩本傳記提到的首演日期卻是11月4日，請見 Fellerer, *Max Bruch*, 49; Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 153.

<sup>184</sup> "Crystal Palace," 591.

<sup>185</sup> Fellerer, *Max Bruch*, 81.

笨拙的配器、凌亂的形式、極度的貧乏和生硬的基本構想——好的小提琴作品與熟練的創作手法正好與之相反。就所有的技術層面，可以這麼說，我們能把布魯赫先生看作是成功的希勒<sup>186</sup>……自從六週前，我認識了第十號交響曲，即布拉姆斯第一號交響曲的別名，對於布魯赫這類的作品，我就很不能接受並激烈抗拒。<sup>187</sup>

此外，波昂報（*Bonner Zeitung*）甚至忽略布魯赫的作品，專注討論布拉姆斯《第一號交響曲》，更讓布魯赫備感痛苦。<sup>188</sup> 有趣的是，先前對《第二號小提琴協奏曲》第一樂章頗有微詞的布拉姆斯，反而在作品正式演出後，有了不同的想法：「我是否可能誤解了布魯赫協奏曲的效果？我曾認為第一樂章非常不實際——有些無聊！？」<sup>189</sup>

儘管薩拉沙特與黑克曼陸續在世界各地演奏這部作品，並獲得佳績，<sup>190</sup> 但作品先前毀譽參半的情形，讓布魯赫仍十分害怕壞的批評，並反對這首協奏曲在柏林與科隆的演出：

但來自四面八方的槍枝對準我的胸口，在科隆甚至可能敢以違約來威脅我，因此我必須為我自己安排所有較好的理解，將這首協奏曲置於合適的地方……對於下次的演出、不可避免的卑鄙隨從、各式各樣的謾罵，我深感不安。<sup>191</sup>

但薩拉沙特不顧布魯赫的反對，仍舊在 1878 年初於柏林演出這部作品。在柏林的演出後，姚阿幸也加入協助作品的修訂，並對這部作品報以熱烈的興致：

---

<sup>186</sup> 希勒是布魯赫的作曲老師。

<sup>187</sup> Fellerer, *Max Bruch*, 82.

<sup>188</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 154.

<sup>189</sup> 出自 1877 年 11 月 22 日布拉姆斯寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 82.

<sup>190</sup> Fellerer, *Max Bruch*, 81.

<sup>191</sup> 出自 1878 年 1 月 28 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 81.

他〔姚阿幸〕以視奏的方式，如同魔鬼般地演奏整首協奏曲，並對此感到歡愉。他說：「這首協奏曲比起第一號簡單多了。」薩拉沙特說：「我向你保證，這首協奏曲比第一號難多了。」他〔姚阿幸〕也想公開演奏這部作品。<sup>192</sup>

姚阿幸非常仔細地對待獨奏聲部，並詳加說明。然而這應該是薩拉沙特的任務。<sup>193</sup>

《第二號小提琴協奏曲》於 1878 年出版。慢板的第一樂章在往後仍具有爭議，其效果見仁見智。例如 1889 年的評論認為第一樂章枯燥乏味，整首樂曲直到第三樂章才給人深刻印象；<sup>194</sup> 1894 年的評論卻認為第一樂章表現力豐富。<sup>195</sup> 對布魯赫而言，他十分滿意第一樂章，認為該樂章比起《第一號小提琴協奏曲》有過之而無不及。相反地，他認為後兩樂章不能與第一樂章比較，甚至想將第一樂章做為獨立的作品，但卻被薩拉沙特阻止。<sup>196</sup> 不過，這部作品確實也有單獨演出第一樂章的情形。<sup>197</sup>

儘管布魯赫對於《第二號小提琴協奏曲》做了諸多努力，在布魯赫生前，幾乎所有著名的小提琴家都曾演奏過這首樂曲。遺憾的是，該作品仍舊沒有突破《第一號小提琴協奏曲》的聲譽，僅獲得有限的支持，在布魯赫過世後，更備受忽略。

198

---

<sup>192</sup> 出自 1878 年 2 月 7 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 81.

<sup>193</sup> 出自 1878 年 2 月 8 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 81. 關於姚阿幸與薩拉沙特對布魯赫小提琴作品的協助，亦請參考第一章第二節。

<sup>194</sup> "Mr. Sarasate's Concerts," *The Musical Times and Singing Class Circular* 30, No. 556 (Jun., 1889): 343.

<sup>195</sup> "Royal College of Music," *The Musical Times and Singing Class Circular* 35, No. 618 (Aug., 1894): 535.

<sup>196</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 92.

<sup>197</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 209.

<sup>198</sup> Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 156

## 第二節 第一樂章－以慢板為協奏曲核心

布魯赫《第二號小提琴協奏曲》的樂團編制如下：

長笛兩支  
雙簧管兩支  
單簧管兩支  
低音管兩支  
法國號四支  
小號兩支  
長號三支  
定音鼓兩顆  
弦樂五部

### 一、 曲式架構

第一樂章為不過慢的慢板（*Adagio, ma non troppo*），在第一樂章使用慢板，係十九世紀協奏曲中相當特別的情形，但這並沒有影響作曲家在曲式上的安排，還是使用傳統的奏鳴曲式（*Sonata form*）（請見【表 3-2-1】）。第一樂章刪去樂團呈示部的手法，明顯是受到孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章的影響，孟德爾頌省略樂團呈示部，以短短一個半小節的樂團奠定樂章主調的主和絃聲響（請見【譜例 3-2-1】），布魯赫則以四個小節做出相同的效果（請見【譜例 3-2-2】）。

【表 3-2-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部
序奏		1-4	d	樂團
呈示部	第一主題	5-38		獨奏
	過門	38-51	a-f	樂團與獨奏輪替
	第二主題	52-85	F	獨奏
	結束樂段	85-92	F-降 b-F	樂團
發展部		92-115	降 b-降 D- 降 d(升 c)- E-d	92-103 小節：樂團與獨奏輪替 104-109 小節：獨奏 109-115 小節：獨奏（裝飾奏性質）
再現部	第一主題	116-124	d	樂團
	過門	124-139		樂團與獨奏輪替
	第二主題	140-166	D	獨奏
尾奏		166-183		樂團與獨奏輪替或同時

【譜例 3-2-1】孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章，1-4 小節，鋼琴縮譜。

【譜例 3-2-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，1-5 小節，鋼琴縮譜。

孟德爾頌《e小調小提琴協奏曲》第一樂章最著名的形式創新，除了省略樂團呈示部之外，還將裝飾奏從樂章最後提前至再現部前，賦予獨奏小提琴連結發展部與再現部的重要形式功能。布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章雖然沒有明確註明「裝飾奏」(cadenza)的樂段，但在再現部前，同樣有一段獨奏小提琴的獨白，可視為一個較短小的裝飾奏，用以連接發展部與再現部，孟德爾頌的影響清楚可見（請見【譜例 3-2-3】）。

【譜例 3-2-3】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，107-115 小節，鋼琴縮譜。

## 二、對比與戲劇性

儘管同樣使用奏鳴曲式，以長線條旋律為主的慢板樂章，依然不利於協奏曲第一樂章追求對比與戲劇化發展的傳統美學觀。然而在《第二號小提琴協奏曲》第一樂章中，透過作曲家精妙的設計，依然展現出足夠的對比與戲劇張力。

第一主題在整個樂章共有三次呈現，三次呈現分別展現截然不同的音響色澤與織度，雖然同樣是第一主題，卻富有十足的對比性。呈示部第一主題自第 5 小節開始，獨奏小提琴似乎與樂團呈現疏離感及陌生化，原因是獨奏小提琴開頭所拉奏的 A 音，不是主和絃的根音，而是和聲上相對較不重要的五音。樂團在第三拍演奏下屬和絃，但獨奏小提琴強調的切分音 C 卻又是和聲外音，明顯與樂團有距離感。第 6 小節，和聲上屬於二級七和絃，但在第三拍轉變為七級九和絃，最後半拍則有屬七和絃的聲響，但低音大提琴與大提琴的 D 音，使這個屬七和絃更加複雜化，甚至有十一和絃的可能，透過複雜的和絃，使主旋律的調性依舊不穩定。第 8 小節最後一拍到第 9 小節，雖然獨奏小提琴連續呈現主音 D，但樂團的和聲卻不是主和絃。一直到第 13 小節，整個樂句的結尾，獨奏小提琴才真正抵達 d 小調的主音。除了和聲運用外，第一主題第一次呈現時展現的強烈疏離感，更是源於配器手法，雖然樂團伴奏以弦樂為主，與獨奏小提琴的音色具有同質性，但必須特別注意，兩者音域明顯有很大的落差，獨奏小提琴在高音域演奏，樂團的音域卻較低，多半與獨奏小提琴保持一個八度以上，甚至超過兩個八度，缺乏中音域的銜接（請見【譜例 3-2-4】）。<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> 這些手法造成的疏離感，也讓人聯想到卡洛斯戰爭的故事，為戰後的荒涼。請參考第三章第一節。

【譜例 3-2-4】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，1-13 小節，共兩頁。

**Adagio ma non troppo.**

**A**

2 Flöten.

2 Hoboen.

2 Clarinetten in B.

2 Fagotte.

2 Hörner in F.

2 Hörner in D.

2 Trompeten in B.

3 Posaunen.

Pauken D.A.

Violino principale.

Violine I.

Violine II.

Bratsche.

Violoncell.

Contra-Bass.

**Adagio ma non troppo.** **A<sup>p</sup>**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are listed on the left. The solo violin part is also listed. The score includes dynamic markings (p, cresc., f, pp) and performance instructions (Solo., molto espress., Tutti.). The tempo is 'Adagio ma non troppo.' and the key signature has one flat. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 13 and the second system starting at measure 14. The first system is marked with a large 'A' and the second system with a large 'A<sup>p</sup>'.

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a string quartet (two violins, two violas, and two cellos). The second system consists of a single melodic line and a grand staff. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *morendo*. The first system shows a piano introduction with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The second system features a more complex melodic line with a *trillo* marking, followed by a section with *pp* and *morendo* markings across all staves.

第 18 到第 26 小節為呈示部第一主題的第二次呈現，相較於第一次呈現，具有截然不同的音響色澤：樂團伴奏以銅管及低音管為主，獨奏小提琴以低八度的方式演奏，與樂團的音域接近，減緩第一次呈現時的疏離感，但透過音色上的區別，依舊能清楚突顯獨奏小提琴。

再現部第一主題由樂團演奏，係樂團第一次呈現第一主題。小提琴與木管樂器交錯演奏旋律，呈現類似密接段的效果，由於主題本身的設計，一個聲部在變化音高時，另一聲部則是長音，因此兩個聲部都能被清楚聽到。中提琴與大提琴以十六分音符的琶音及分解和絃伴奏，小號則演奏短短長的節奏動機，<sup>200</sup> 雖然這段第一主題僅有 9 個小節，也不做發展，卻展現出不同於呈示部的豐富織度與聲響（請見【表 3-2-2】及【譜例 3-2-8】）。

【表 3-2-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章第一主題的三次呈現比較。

段落		小節數	主要聲部	伴奏聲部	其他
呈示部	第一次	5-13	獨奏小提琴	主要為弦樂	與伴奏音域差別大
	第二次	18-26	獨奏小提琴	主要為銅管	與伴奏音色差別大
再現部	第三次	116-124	小提琴、木管	其他樂團聲部	二聲部主題

<sup>200</sup> 此短短長的節奏動機出自於過門樂段，將在後文繼續討論。

【譜例 3-2-5】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，再現部第一主題，116-118 小節。

The image displays a musical score for the first theme of the first movement of the second violin concerto by Max Bruch, measures 116-118. The score is written for a full orchestra and includes the following elements:

- Tempo and Dynamics:** The score begins with the tempo marking **K a tempo** and the dynamic marking **p** (piano).
- Violin I and II:** The first two staves show the violin parts, featuring long, sweeping melodic lines with slurs and ties.
- Violoncello and Double Bass:** The third and fourth staves show the cello and double bass parts, providing a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and some movement.
- Piano:** The fifth and sixth staves show the piano accompaniment, which includes arpeggiated chords and sustained notes.
- Woodwinds:** The seventh and eighth staves show the woodwind parts, which are mostly sustained notes.
- String Ensemble:** The bottom two staves show the string ensemble parts, which include a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register.
- Sectional Markings:** The score includes the marking **Tutti.** and the tempo marking **a tempo** again at the bottom.

主題間的對比係奏鳴曲式非常重要的特色。快板樂章能以主題本身的音型性格來做對比，例如以長線條旋律與較細碎的音型形成對比，但慢板卻僅能使用長線條旋律塑造主題。因此，如何擴大兩個主題的對比，為作曲家所要面對的。

布魯赫首先將第一主題設定為小調，第二主題為大調，藉由明顯的調性塑造主題的對比。其次，相較第一主題，第二主題流動許多，原因在於第二主題本身較少長音符，另一方面，中提琴首先以三連音的琶音音型伴奏，隨後第一部小提琴也以十六分音符的分解和絃伴奏，這些流動的伴奏音型，皆與第一主題的樂團和絃式伴奏形成對比。此外，比起呈示部第一主題，第二主題獨奏小提琴與樂團的關係較為密切，和聲也穩定許多（請見【譜例 3-2-6】）。

【譜例 3-2-6】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，52-56 小節，鋼琴縮譜。

The image displays a musical score for the second theme of the first movement of Bruch's Violin Concerto No. 2, measures 52-56. The score is presented in piano reduction format, showing the violin and piano parts. The tempo is marked 'p tranquillo'. The piano part features a triplet arpeggiated accompaniment. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics like 'cresc.' and 'pp'.

在呈示部中，兩個主題都是由獨奏小提琴主導，再加上省略樂團呈示部，使樂團聲響在呈示部略顯不足。此外，雖然兩個主題具有足夠的對比，但兩者皆以長線條旋律為訴求，不免還是缺乏戲劇張力。為了彌補這些缺失，布魯赫創作出令人印象深刻的過門樂段。

樂團齊奏的首度爆發係在呈示部過門樂段。值得一提的是，孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》第一樂章雖然沒有樂團呈示部，但在過門樂段，樂團齊奏依然以第一主題開始發展。與之相反，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章的呈示部過門樂段，樂團並非從第一主題開始，而是以新的過門主題發展，使第一主題在呈示部專屬於獨奏小提琴。過門樂段強烈的附點節奏特質，令人聯想起「送葬進行曲」(Marche funèbre)，<sup>201</sup> 法式小提琴協奏曲奠定的第一樂章快板進行曲傳統，在此也被作曲家巧妙地轉換為慢板的送葬進行曲。<sup>202</sup> 樂團與獨奏小提琴在此段落輪替演奏，並提供轉調的基礎（請見【譜例 3-2-7】）。

---

<sup>201</sup> 「送葬進行曲」的運用同樣與卡洛斯戰爭的故事產生關聯，請參考第三章第一節。

<sup>202</sup> 關於法式小提琴協奏曲，請參考第一章第一節。

【譜例 3-2-7】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部過門，38-43 小節，鋼琴縮譜。

The image shows a piano reduction of the introduction to the first movement of Bruch's Violin Concerto No. 2, measures 38-43. The score is written for violin and piano. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'ff' (fortissimo) and 'sfz con passione sfz' (sforzando con passione sfz). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The violin part has several measures of sixteenth-note runs and chords. The piano part has a dense texture of chords and arpeggios. The score is in a standard musical notation format with a grand staff (violin and piano staves).

呈示部第一主題為 d 小調，第二主題為 F 大調，兩者為關係調，其實大可直接轉調，但作曲家卻透過過門先後轉入 a 小調及 f 小調，再透過 f 小調的屬和絃，轉為平行調 F 大調。藉此迂迴的轉調過程，使第二主題的大調色彩更加強烈，塑造兩個主題間的對比。

由此可見，布魯赫利用過門樂段來彌補《第二號小提琴協奏曲》第一樂章慢板缺乏的戲劇性。一來展現豐富的樂團聲響，與前後兩個由獨奏小提琴主導的主題呈現對比。二來其強烈的節奏感也與前後兩個主題的長線條旋律形成對比，同時，更透過豐富的和聲色彩與調性變化，來達成戲劇化訴求。

### 三、動機的統一與運用

相較於快板樂章，慢板樂章易流於抒情旋律的大雜燴，缺少動機的統一與發展。但布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，不論是主題、過門、結束樂段、尾奏，以及發展部，都具有緊密的動機關聯。

第一主題的切分音節奏（請見【譜例 3-2-4】第 5 小節的第三拍及第四拍），也同樣在第二主題使用（請見【譜例 3-2-6】第 53 小節的第一拍及第二拍），為兩個主題的主要關聯。

過門樂段令人印象深刻的附點節奏與短短長節奏（請見【譜例 3-2-7】），在呈示部第一主題皆已清楚呈現，例如第 11 小節獨奏小提琴即連續演奏附點節奏（請見【譜例 3-2-4】）；呈示部第一主題第二次呈現時，定音鼓加入演奏短短長的節奏，雖然音量為 *pp*，但已清楚預示隨後過門樂段的強烈節奏動機（請見【譜例 3-2-8】）。

【譜例 3-2-8】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，18-19 小節，定音鼓。



呈示部第二主題後半，小號與法國號不斷暗示送葬進行曲的附點節奏，同時也預示此附點節奏在呈示部結束樂段的重要性。第 79 到第 82 小節，雖然仍舊屬於第二主題，卻出現第一主題動機，並以大調色彩呈現，先由單簧管演奏，隨後轉交給獨奏小提琴，法國號在第 80 小節前兩拍，也同時演奏第一主題的切分節奏與音程動機（請見【譜例 3-2-9】）。

【譜例 3-2-9】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第二主題，79-82 小節，單簧管、法國號、獨奏小提琴。

呈示部結束樂段由樂團演奏，由低音樂器演奏主旋律，並以整個樂章最重要的附點動機做為主要素材(請見【譜例 3-2-10】)。尾奏使用呈示部結束樂段的素材，但獨奏小提琴則與低音樂器一起演奏主旋律。第 177 小節，獨奏小提琴演奏第一主題動機。樂章最後兩小節，第一部小提琴與低音管再次回憶第一主題片段，並以寧靜的氣氛結束。

【譜例 3-2-10】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部結束樂段，84-88 小節，鋼琴縮譜。

發展部僅有短短 24 個小節，佔不到整個樂章的七分之一。雖然短小，但濃縮了整個樂章的所有動機，精練地呈現傳統奏鳴曲式發展部複雜的動機發展及調性轉換。先以樂團奏出呈示部過門的送葬進行曲素材，接著以獨奏小提琴演奏第一主題片段，同時雙簧管、單簧管、低音管吹奏增值的切分節奏，為兩個主題的共同動機，長笛則以第二主題的倒影音型與獨奏小提琴對話（請見【譜例 3-2-6】）。

【譜例 3-2-11】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，92-96 小節。

The musical score is presented in two systems, each containing five staves. The first system (measures 92-96) features a piano accompaniment marked *ff* (fortissimo) and a solo violin part marked *Solo.* and *p* (piano). The piano part consists of dense chordal textures, while the solo violin part is marked *p* and *cresc.* (crescendo). The second system (measures 97-102) continues the piano accompaniment marked *ff* and the solo violin part marked *Solo.* and *f* (forte). The score is in G minor and 3/4 time.

#### 四、 炫技

除了先前討論的對比、戲劇性，以及動機運用之外，協奏曲第一樂章更要讓獨奏樂器展現一定程度的炫技。布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章使用慢板，其抒情的長線條主題並沒有太多的炫技空間。為了彌補這樣的缺失，作曲家除了將炫技素材放進主題發展的段落之外，更利用過門樂段本身的戲劇性，呈現獨奏小提琴的炫技，使整個樂章依舊具備一定程度的炫技色彩。

呈示部第一主題的主題發展段落，提供一個讓獨奏小提琴自由發揮的空間。第 26 到第 38 小節，獨奏小提琴以第一主題的切分音及附點節奏做為主要發展動機，並逐漸加入炫技素材，包含大音域的琶音及頓弓，富有相當的炫技色彩與音樂張力（請見【譜例 3-2-12】）。

【譜例 3-2-12】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第一樂章，呈示部第一主題發展段落，29-37 小節，獨奏小提琴。

The image displays a musical score for a violin solo, consisting of three staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The first staff begins with a tempo marking 'poco rit.' and a dynamic marking 'p'. It features a melodic line with various fingering numbers (0, 2, 4) and a 'remain' marking. The second staff continues the melodic development with more complex fingering (0, 1, 2, 3, 4) and includes a 'trill' marking. The third staff shows a more rhythmic and technically demanding passage with frequent 'sfz' (sforzando) markings and intricate fingering (0, 1, 2, 3, 4). The score is annotated with performance instructions such as 'IVa', 'a tempo cresc.', and 'trill'.

呈示部第一主題精彩的發展段落將音樂帶入高潮，隨後即是戲劇性十足的過門樂段。過門樂段展現豐富的和聲變化及強烈節奏，獨奏小提琴也在這樣的基礎上，演奏炫技的和絃與雙音，結合了戲劇化的音樂張力與炫技素材（請見【譜例

3-2-7】)。

發展部最後的獨奏小提琴獨白，同時是整個樂章讓獨奏小提琴炫技的主要段落。獨奏小提琴在此先演奏第一主題動機，但卻以大調色彩呈現，接著以密集的分切節奏、附點節奏發展，並加上超過三個八度的大音域快速音階下行，造成緊張、急促的音樂戲劇化效果。這段獨白更如同裝飾奏一般，成為獨奏小提琴自我表現的炫技段落（請見【譜例 3-2-3】）。

### 第三節 第二樂章－器樂宣敘調

#### 一、曲式架構與動機運用

在協奏曲第一樂章使用慢板，不只影響第一樂章的寫作，要如何承接第一樂章的慢板，成為作曲家必須面對的問題：假設第二樂章繼續使用慢板，將導致前兩樂章缺乏對比性；如果第二樂章使用快板，第三樂章再使用慢板，以慢板結束全曲更不可能表現協奏曲的光輝燦爛，也與傳統協奏曲「快—慢—快」的三樂章形式完全背道而馳。布魯赫在《第二號小提琴協奏曲》第二樂章的速度標示為中庸的快板（*Allegro moderato*），但同時題名為〈宣敘調〉（*Recitativo*），利用宣敘調本身較自由中性的速度，銜接第一樂章的慢板及第三樂章的快板。曲式為 AABABA（請見【表 3-3-1】）。

【表 3-3-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部
A	a	1-9	降 B	樂團
	b	10	降 B-g	獨奏
A1	a	11-18	g	樂團
	b	19-21		獨奏
B		22-45		
A2	a	46-49	c	樂團
	b	50-51		獨奏
B1		52-75		
A3	a	76-86	c-F	樂團
	b	87-90	F	法國號—獨奏

A 段落可再分為兩個對比的段落：a 段落為樂團和絃式的齊奏，弦樂與管樂交錯演奏所形成的附點節奏，與第一樂章有所關聯（請見【譜例 3-3-1】）；<sup>203</sup> 樂團齊奏後的 b 段落，為獨奏小提琴的宣敘調，但僅有一開始較具有一般聲樂作品的宣敘調特質，後半段卻明顯不同於聲樂作品的情形，較像女高音精彩的花腔。宣敘調以附點節奏與五度及八度大跳音程形成的主要動機，將在第三樂章延續使用。此外，也簡短地回顧第一樂章第一主題，使此樂章更具有承先啟後的形式功能（請見【譜例 3-3-2】）。

在宣敘調後的 B 段落，有類似小詠嘆調（Arioso）的效果，<sup>204</sup> 但音域寬廣並有許多大跳音程，並非人聲所能呈現。弦樂的顫弓提供良好的氛圍，更加突顯獨奏小提琴的旋律線條（請見【譜例 3-3-3】）。

整個樂章共四次的 A 段落，宣敘調一次比一次短小。最後的 A3 段落，宣敘調動機首次交由樂團演奏，先以法國號吹奏，再轉交給獨奏小提琴，同時預示這個動機在第三樂章不僅屬於獨奏小提琴，也能在樂團中發現蹤影。<sup>205</sup> 樂章最後停在 F 大調的主和絃上，同時也是第三樂章開頭降 B 大調的屬和絃，並直接進入第三樂章（attacca）。

---

<sup>203</sup> 請參考第三章第二節。

<sup>204</sup> Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 79.

<sup>205</sup> 請參考第三章第四節。

【譜例 3-3-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，1-4 小節。

**Allegro moderato.**

**Allegro moderato.**

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

*f marcato*

**Allegro moderato.**



## 二、器樂宣敘調

勞特認為，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章係以聲樂宣敘調為範本，創作而成的。<sup>206</sup> 密斯（Paul Mies, 1889-1976）則提出相反看法，認為這個樂章與聲樂宣敘調毫無關係，而是藉由先現終樂章的主要動機，做為一個具有連接功能的裝飾奏。<sup>207</sup> 個人認為，器樂宣敘調並不能等同於聲樂宣敘調，尤其因為器樂曲是沒有歌詞的，但歌詞卻是聲樂曲的重要訴求。因此，在討論器樂宣敘調時，應該從另一個基礎加以討論。仔細查看這個樂章的音樂內容，會清楚發現，雖然該樂章題名為〈宣敘調〉，但與聲樂宣敘調有許多相異處，不能等同視之。

密斯認為，器樂宣敘調帶有即興及炫技風格，在這方面，與幻想曲、狂想曲（rhapsody）及裝飾奏的特性相當類似。<sup>208</sup> 事實上，在幻想曲與狂想曲的傳統中，的確也能看到宣敘調的應用。

巴赫的《半音階幻想曲與賦格》（*Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903*, 完成於 1723 年以前），其幻想曲第 49 到第 79 小節為宣敘調段落，亦可視為幻想曲的裝飾奏，該宣敘調的即興與炫技素材也與整段幻想曲有相當的同質性（請見【譜例 3-3-4】）。布魯赫《蘇格蘭幻想曲》的〈導奏〉中，獨奏小提琴也被標明「宣敘調風」（*Quasi Recit.*），但相對於布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，《蘇格蘭幻想曲》的〈導奏〉較缺少炫技與即興素材，卻有更明顯的旋律線條（請見【譜例 3-3-5】）。李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的《第一號匈牙利狂想曲》（*Ungarische Rhapsodie No. 1, S. 244/1, 1851*）開頭為「宣敘調風的緩板」（*Lento quasi*

---

<sup>206</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 90.

<sup>207</sup> Paul Mies, *Das instrumentale Rezitativ: Von seiner Geschichte und seinen Formen* (Bonn: Bouvier, 1968), 49.

<sup>208</sup> Mies, *Das instrumentale Rezitativ: Von seiner Geschichte und seinen Formen*, 11.

Recitativo)，同樣與作品本身的即興與炫技風格產生共鳴（請見【譜例 3-3-6】）。<sup>209</sup>

【譜例 3-3-4】巴赫《半音階幻想曲與賦格》，宣敘調段落，49-55 小節。

Recitativ.

【譜例 3-3-5】布魯赫《蘇格蘭幻想曲》，〈導奏〉，8-14 小節。

Solo.  
Quasi Recit.

Violino principale.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Basso.

pp espress. rit. morendo p ppp

<sup>209</sup> 請參考 Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 70, 74.

【譜例 3-3-6】李斯特《第一號匈牙利狂想曲》，1-3 小節。

**Lento quasi Recitativo.**



在協奏曲的傳統中，宣敘調也被應用為獨奏樂器充滿戲劇性的「獨白」，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章即為一例。但早在布魯赫之前，史波爾（Louis Spohr, 1784-1859）已將宣敘調應用在小提琴協奏曲中，其《第八號小提琴協奏曲》（Violin Concerto No. 8 in A minor, Op. 47, 1816）又稱為《歌唱場景》（*Gesangszene*），但與其他器樂宣敘調不同，這首協奏曲確實與歌劇傳統有所關連：該曲是史波爾為了前往義大利演奏而創作的，藉由在協奏曲中加入歌劇素材，來獲得義大利聽眾的共鳴，也的確大獲成功。第一樂章為宣敘調，第二樂章為返始詠嘆調（*da capo aria*），第三樂章則是 *cavatina-cabaletta*，<sup>210</sup> 皆取材自義大利歌劇。雖然《歌唱場景》在形式上與歌劇傳統有關，但在音樂語法上，依然與聲樂有所區別。第一樂章的宣敘調屬於器樂宣敘調的表現形式，充滿即興與炫技素材（請見【譜例 3-3-7】）。李斯特的《第一號鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No. 1 in E-flat major, S. 124, 1857）在第二樂章同樣具有宣敘調段落（請見【譜例 3-3-8】）。這些協奏曲的宣敘調，都具有相當豐富的音樂張力，並與傳統協奏曲的裝飾奏具有類似的性質。

<sup>210</sup> 目前國內尚無恰當之譯名，因此直接採用原文。*cavatina* 為抒情的慢速段落，*cabaletta* 緊跟在 *cavatina* 之後，為快速段落。有關 *cavatina* 與 *cabaletta*，請參考黃柳蕙，〈威爾第歌劇之「梭利塔模式」研究：以《弄臣》、《遊唱詩人》、《茶花女》為例〉（國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2007），5-21。

【譜例 3-3-7】史波爾《第八號小提琴協奏曲》第一樂章，28-37 小節，鋼琴縮譜。

Violin. **B**  
 III - 3 0 3 4 4 *dim.*  
 Recit. **Tempo I.** *cresc.* **f**

*dim.* **p**

【譜例 3-3-8】李斯特《第一號鋼琴協奏曲》第二樂章，33-39 小節。

**D**  
 Flg. **L'istesso tempo.** **Recit.**  
 Hr. in Es.  
**L'istesso tempo.** **Recit.**  
*tre corde* **f** *cresc.*  
*pesante*  
*p espress.* *mf trem.*  
*p espress.* *mf trem.*  
*p espress.* *mf trem.*  
*p espress.* *fz espress.*  
**D L'istesso tempo.** **Recit.**

傳統的聲樂宣敘調，是以歌唱的方式模仿戲劇性的說話。<sup>211</sup> 十九世紀的器樂被進一步賦予「說話」的表達能力，在「聲音語言」(Ton-Sprache)和「聲響演說」(Klang-Rede)的背景下，許多具有表達、敘事能力的器樂曲蔚為風潮，包含「無言歌」(Lied ohne Worte)、「敘事曲」(Ballade)、「浪漫曲」(Romanze)、「狂想曲」、「傳奇曲」(Legende)、「悲歌」(Elegie)、「十四行詩」(Sonett)，以及「敘事小曲」(Novelette)，<sup>212</sup> 自聲樂宣敘調衍伸而來的器樂宣敘調，自然也有「說話」的表達能力。特別的是，器樂宣敘調不僅可以做為一個完整的樂章名稱，也可以僅僅應用在部分段落。<sup>213</sup>

在「聲音語言」的背景下，器樂宣敘調帶有豐富的表現能力，作曲家常附註其他表情術語，並藉此「說話」。<sup>214</sup> 嚴格來說，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章，真正的宣敘調僅有 b 段落，但是 b 段落並沒有附註表情術語，相反地，a 段落標明了「有力的」(marcato)，B 段落的則是「強且富有表情的」(f ed espressivo)以及「熱情的」(appassionato)。就音樂內容來看，三個段落本身呈現完全的對比：配器方面，a 段落屬於樂團強烈的齊奏，b 段落為獨奏小提琴的獨白，B 段落則是由獨奏小提琴主導、樂團伴奏；音樂語法方面，a 段落呈現強烈節奏感的和絃風格，

---

<sup>211</sup> Dale E. Monson, et al., "Recitative," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23019> (accessed April 16, 2013).

<sup>212</sup> Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 71, 74.

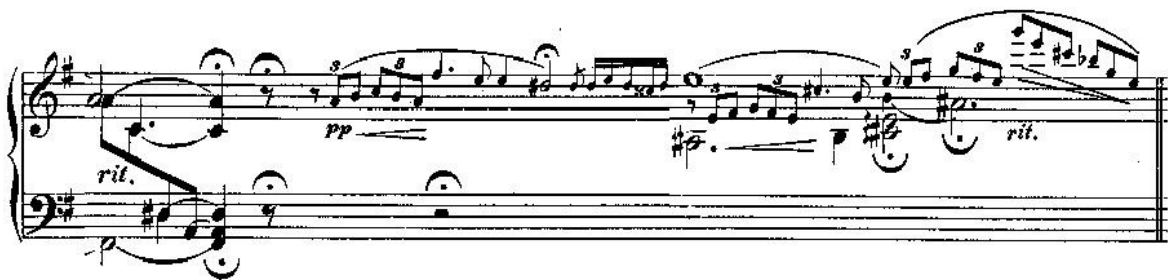
<sup>213</sup> 器樂宣敘調為完整樂章名稱的如海頓 (Joseph Haydn, 1732-1809) 的《第三號嬉遊曲》(Divertimento No. 3, Hob. II:17, 約 1765)，應用在部分段落的如克萊斯勒 (Fritz Kreisler, 1875-1962) 的《宣敘調與詼諧綺想曲》(Recitativo und Scherzo-Capriccio, Op. 6, 1910)，亦請參考 Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 72.

<sup>214</sup> 例如李斯特運用「悲愴」(patetico)、「痛苦」(dolente)、「虛弱」(lebile)，蕭邦 (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849) 運用「熱情」(appassionato)，葛拉納多斯 (Enrique Granados, 1867-1916) 運用「痛苦與激情」(con dolore e appassionato)，亦請參考 Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 72.

b 段落帶有自由即興的風味，B 段落則是線條的旋律。調性方面，整個樂章呈現對稱的設計，開頭與結尾皆為大調，中間段落則是小調（請見【表 3-3-1】）。從這些不同層面的音樂內容，可以看到這個宣敘調樂章在各個對比的段落中，展現了各式各樣的音樂張力。<sup>215</sup> 雖然整個樂章並非都用宣敘調創作，但在「聲音語言」的背景下，布魯赫的確藉由這個宣敘調樂章清楚地「表達」與「說話」。

在「聲音語言」的背景下，器樂宣敘調更被視為「音樂的散文」（*musikalische Prosa*）<sup>216</sup> 的其中一種表現形式。「散文」一詞，即是與屬於韻文的「詩」相對，文學上的詩的格律，與一般樂曲中穩定的節拍、重音原則，以及規律對稱的樂句具有類似的特色。「音樂的散文」則使用自由的速度，常應用延長記號並刪除小節線，與文學上的散文，在形式上同樣具有相應的自由特質，也正好與一般器樂宣敘調的特色呼應。舒曼《兒時情景》（*Kinderszenen*, Op. 15, 1838）的〈詩人說話〉（"Der Dichter spricht"）中間段落，雖然沒有標明「宣敘調」，但同樣應用這種速度自由的「音樂的散文」來表現詩人的「說話」，與一般的器樂宣敘調無異（請見【譜例 3-3-9】）。

【譜例 3-3-9】舒曼〈詩人說話〉，第 12 小節。



<sup>215</sup> Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 73-74.

<sup>216</sup> 「音樂的散文」一詞，首先在華格納（Richard Wagner, 1813-1883）《歌劇與戲劇》（*Oper und Drama*, 1851）中提到。達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）承繼該詞語，並應用為音樂的專有名詞，來討論華格納的作品。亦請參考 Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 75-76.

李斯特《b小調鋼琴奏鳴曲》（Piano Sonata in B minor, S. 178, 1853）的中間段落，同樣應用宣敘調的手法（請見【譜例 3-3-10】），有趣的是，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章也有類似的表現手法：都是先演奏強烈的和絃，再進入宣敘調，宣敘調同樣使用延長記號並刪除小節線，以自由的速度演奏。這種表現方式，與所謂「音樂的散文」不謀而合。兩部作品在動機的設計上也有異曲同工之妙：李斯特《b小調鋼琴奏鳴曲》宣敘調前的強音和絃，是從第二主題變化而來；布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章的樂團強音和絃，其附點節奏與第一樂章具有緊密的關聯。布魯赫更進一步在獨奏小提琴的宣敘調段落先現了第三樂章的動機，並回顧第一樂章第一主題，藉由宣敘調「說」出全曲的重要動機，再以即興炫技的素材裝飾，就如同傳統協奏曲的裝飾奏，從樂章的主要主題出發，再以炫技素材發展。<sup>217</sup>

【譜例 3-3-10】李斯特《b小調鋼琴奏鳴曲》，297-301 小節。

The image shows a musical score for Liszt's Piano Sonata in B minor, measures 297-301. The score is in B minor and 3/4 time. It features a piano introduction with heavy chords marked 'fff pesante' in the bass and a recitativo section marked 'Recitativo. ritenuto ed appassionato' in the treble, which then transitions to 'poco rallent.'.

雖然布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章的獨奏小提琴宣敘調段落，就旋律線條而言，與聲樂宣敘調相差甚遠，但獨奏小提琴與樂團的關係，卻如同聲

<sup>217</sup> 請參考 Niemöller, "Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert," 77-79.

樂宣敘調一般。

進入宣敘調前的樂團齊奏（即 a 段落，請見【譜例 3-3-1】），就如同聲樂宣敘調的樂團序奏，相同的情形在其他器樂宣敘調也能看到，例如史波爾《第八號小提琴協奏曲》第一樂章（請見【譜例 3-3-7】），李斯特《b 小調鋼琴奏鳴曲》雖然僅由一部鋼琴演奏，但在進入宣敘調前，仍舊先奏出節奏感強烈的厚重和絃，就如同聲樂宣敘調前的樂團齊奏（請見【譜例 3-3-10】）。

b 段落為獨奏小提琴的宣敘調段落，樂團的沉默或少數的長音，就如同乾燥宣敘調（*recitativo secco*）的樂團伴奏方式（請見【譜例 3-3-2】）；B 段落的獨奏小提琴具有明顯的旋律線條，但樂團伴奏以弦樂的顫弓為主（請見【譜例 3-3-3】），令人聯想起戲劇張力較強的伴奏宣敘調（*recitativo accompagnato*），這種獨奏樂器與樂團的關係，在其他協奏曲中也能看到，例如李斯特《第一號鋼琴協奏曲》第二樂章（請見【譜例 3-3-8】）、舒曼《a 小調大提琴協奏曲》（*Cello Concerto in A minor, Op. 129, 1850*）第二樂章（請見【譜例 3-3-11】），以及同樣是獨奏小提琴與管弦樂作品的布魯赫《蘇格蘭幻想曲》之〈導奏〉（請見【譜例 3-3-5】），都具有這種類似伴奏宣敘調的伴奏模式。

【譜例 3-3-11】舒曼《a 小調大提琴協奏曲》第二樂章，46-52 小節。

The image shows a musical score for Schumann's Concerto in A minor, Op. 102, 2nd movement, measures 46-52. The score is in A minor and 3/4 time. It features a piano part with a 'Schneller.' tempo marking and a 'gestopft' (muted) instruction. The piano part includes a melodic line with slurs and a bass line with chords and arpeggios. The violin part has a melodic line with slurs and a bowing instruction 'pp'.

由上述討論，我們可以得知，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章使用的器樂宣敘調，其音樂內容不能等同於聲樂宣敘調，尤其在旋律線條上，與聲樂宣敘調幾乎是完全相反。但另一方面，器樂宣敘調仍有許多概念是從聲樂宣敘調而來的：第一，聲樂宣敘調本身的表達與敘述功能，在十九世紀「聲音語言」的背景下，也被轉化進器樂宣敘調裡，尤其在協奏曲中，更藉此演變為獨奏樂器「戲劇化表達」與「說話」的重要素材；第二，相對於詠嘆調的韻文歌詞，聲樂宣敘調得以用日常生活的話語呈現，並不具備穩定的節奏韻律，而器樂宣敘調無小節線及自由速度的呈現方式，也同樣與「音樂的散文」呼應；最後，聲樂宣敘調的

歌者與樂團關係，也被轉化進器樂宣敘調中，這一點在布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第二樂章能明顯看到，透過這種獨奏樂器與樂團的主從關係，能更加突顯獨奏小提琴。即便無法以文字清楚呈現，獨奏小提琴豐富的表達能力仍舊使人「感同身受」。

## 第四節 第三樂章－循環曲式與炫技

### 一、曲式架構與循環曲式之實踐

第三樂章為終曲（**Finale**），速度為甚快板（**Allegro molto**）。勞特認為，相較於第一樂章的 183 小節及第二樂章的 90 小節，第三樂章規模過大，共 833 小節，與前兩樂章有相當不均衡的長度。<sup>218</sup> 表面看來合理，但加入速度考量，可以看到，由於第一樂章為慢板，演奏速度大不相同，實際上三個樂章的演奏時間分別約為 12 分鐘，4 分鐘，9 分鐘，<sup>219</sup> 並沒有破壞協奏曲以第一樂章為核心的傳統。

相較於前兩樂章，此樂章傳統許多，與一般協奏曲終樂章無異：獨奏小提琴富有炫技表現，並以光輝燦爛的精神結束全曲；曲式為協奏曲第三樂章常用的輪旋奏鳴曲式（**sonata-rondo form**）（請見【表 3-4-1】）。

---

<sup>218</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 90.

<sup>219</sup> 參考錄音：Max Bruch, *The Complete Violin Concertos*, Salvatore Accardo, Violin, Gewandhausorchester Leipzig, conducted by Kurt Masur, Decca 462 164-2 (CD), 1998.

【表 3-4-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部
序奏	第一段	1-129	降 B-F-A-D	樂團與獨奏輪替
	第二段	129-169	D	樂團-獨奏
呈示部	第一主題 / A	169-245		D-F
	過門	245-295	樂團	
	第二主題 / B	295-359	F	樂團與獨奏同時或輪替
	結束樂段	360-411		獨奏
發展部	第一主題 / A1	411-466	F-降 e-降 A-升 C	樂團
	C	467-528	d-g	獨奏
	第一主題 / A2	529-581	A-E-A-D	
再現部		581-597	D	樂團
	過門	597-635	D-降 E-D	
	第二主題 / B1	635-699	D	樂團與獨奏同時或輪替
	結束樂段	700-747		獨奏
	尾奏	A3		747-763
擴充		763-833		獨奏

雖然目前僅有的三份研究資料，<sup>220</sup> 都將這個樂章視為奏鳴曲式，但個人認為，這個樂章係輪旋奏鳴曲式：從【表 3-4-1】中可以看到，該樂章不僅有完整的奏鳴曲式段落，更有符合輪旋曲式 ABACABA 之曲式架構。是否具有 C 段落是判斷此樂章為奏鳴曲式或輪旋奏鳴曲式的關鍵。以輪旋奏鳴曲式的角度思考，可將第一及第二主題分別視為 A 段落及 B 段落，發展部中段則是 C 段落。C 段落之動機雖然與第一及第二主題無明顯關聯，但卻與序奏段落息息相關。<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 90; Swali, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 102; Praxmarer, *Max Bruch und seine Violinkonzerte*, 57. 其中，Praxmarer 的分析明顯受到 Swali 的影響，論述內容有諸多雷同。

<sup>221</sup> 關於 C 段落與序奏段落的動機關聯，將在後文繼續討論。

第二樂章的宣敘調動機，<sup>222</sup> 成為開啟第三樂章的主要動機（請見【譜例 3-4-1】），並擴充成長達 129 小節的序奏第一段。運用前樂章的動機，更使這部作品帶有「循環曲式」(cyclic form) 的特色。<sup>223</sup> 序奏段落以宣敘調動機做為前樂句，後樂句接續宣敘調動機的大跳音程，並在之前加上以鄰音做上下行的級進音程（請見【譜例 3-4-2】），序奏第一段的第 1 到第 113 小節即是以這兩個樂句主導，並交替演奏。樂團伴奏以弦樂的顫弓為主，除了同音反覆之外，也有上下行級進的方式，木管也會以附點四分音符吹奏同樣的音程（請見【譜例 3-4-3】）。

【譜例 3-4-1】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，14-20 小節，獨奏小提琴。



【譜例 3-4-2】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，29-35 小節，獨奏小提琴。



【譜例 3-4-3】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，53-60 小節，低音管及第一部小提琴。



<sup>222</sup> 請參考第三章第三節。

<sup>223</sup> 亦請參考 Swali, *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*, 102-103.

序奏第二段的第 129 到第 151 小節為樂團齊奏，調性已進入穩定的 D 大調，即第三樂章的主要調性。雖然不再出現宣敘調動機，但仍舊屬於序奏段落，其新的音型變化自先前出現的動機，例如第 129 到第 138 小節木管及弦樂的先上行級進後下行級進音型（請見【譜例 3-4-4】），源於【譜例 3-4-3】之樂團伴奏動機，具有相似的音型，並做減值變化；第 142 到第 151 小節木管及兩部小提琴以鄰音做上下行的級進音程之動機（請見【譜例 3-4-5】），來自【譜例 3-4-2】前兩小節，並將後兩音減值，濃縮成一個小節，同時出現短短長的節奏動機，暗示第一樂章過門樂段的送葬進行曲。<sup>224</sup> 第 129 到第 133 小節，銅管同樣回顧第一樂章的短短長節奏動機。這個段落除了引導獨奏小提琴進入呈示部第一主題之外，隨後也成為呈示部及再現部的過門樂段，做為第一及第二主題間的橋梁，並完全由樂團演奏，成為該樂章重要的樂團齊奏段落。

【譜例 3-4-4】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，129-130 小節，第一部小提琴。



【譜例 3-4-5】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，142-145 小節，第一部小提琴。



<sup>224</sup> 請參考第三章第二節、【譜例 3-2-7】、【譜例 3-2-8】。

相較於該樂章的其他段落，發展部 C 段落確實呈現了對比的「新」：以獨奏小提琴主導，更從新的旋律素材開始（請見【譜例 3-4-6】）；調性係整個樂章唯一完整的小調段落；標上「寧靜的」（*tranquillo*）術語，呈現與活潑燦爛的終樂章之對比氛圍。但仔細觀察，獨奏小提琴後半的音型及樂團伴奏，皆源於序奏。第 483 小節起，獨奏小提琴開始演奏序奏的後樂句動機（請見【譜例 3-4-6】、【譜例 3-4-2】），單簧管隨後也接續演奏此動機。不僅僅是序奏的後樂句動機，其他序奏的重要動機，都被 C 段落全盤接收：最重要的宣敘調動機（請見【譜例 3-4-1】），在此段落以管樂呈現，法國號及單簧管分別自第 472 小節及第 500 小節開始吹奏此動機，成為獨奏小提琴的伴奏；弦樂的顫弓、弦樂及低音管的上下行級進音型，則明顯出自序奏的樂團伴奏音型（請見【譜例 3-4-3】）。可以見得，布魯赫以序奏的舊動機素材為基礎，再加入新的旋律素材，並透過調性、表情術語等手法，賦予舊素材新生命。

【譜例 3-4-6】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，471-487 小節，獨奏小提琴。

C 段落一方面與第三樂章本身的熱鬧輝煌形成對比、表現新意，因而成為輪旋奏鳴曲式中關鍵的 C 段落。另一方面，該段落大量運用序奏的重要動機，更包含整首樂曲相當重要的第二樂章宣敘調動機。若第二樂章的宣敘調動機僅在第三樂

章序奏出現，將僅僅淪為第二及第三樂章的「過門動機」。但該動機在發展部再次出現，則使整部作品具有明顯的共同動機之運用，落實了全曲的循環曲式。

除了第二樂章的宣敘調動機之外，第三樂章第一主題（請見【譜例 3-4-7】）同樣是運用循環曲式之證明，與第一樂章第一主題在節奏與音程上，具有類似的動機運用：第一樂章第一主題以附有連結線的長音開始，隨後為切分音，先上行三度後下行二度；<sup>225</sup> 第三樂章第一主題在兩個相同音中間加上鄰音裝飾，但若省略鄰音，<sup>226</sup> 可發現與第一樂章第一主題為相當類似的音型，兩者確實具有緊密的關聯。此外，第三樂章第一主題同時也與序奏的後樂句具有相同的節奏動機，例如呈示部第一主題第 171 小節第三拍到第 173 小節第一拍（請見【譜例 3-4-7】），其節奏與序奏第 29 到第 31 小節完全相同，就連音型也相當類似，為「上行大三度/上行大二度-下行大二度-下行完全五度」之橫向音程。

【譜例 3-4-7】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，169-177 小節，雙簧管與獨奏小提琴。

第三樂章第一主題以附點及切分音為主要節奏，獨奏小提琴呈現時，多以管樂伴奏，以突顯獨奏小提琴的音色，樂團齊奏時，弦樂才加入。第二主題與第一主題同樣在弱拍加上重音，並以連結線連結前後兩小節的相同音，與第一主題同

<sup>225</sup> 請見第三章第二節、【譜例 3-2-4】獨奏小提琴 5-6 小節。

<sup>226</sup> 即【譜例 3-4-7】的雙簧管。

樣有切分音的效果。兩個主題間也有充分的對比：相對於第一主題較細碎的音型及光輝燦爛的聲響，第二主題長線條的音階旋律則是由弱至強的過程，獨奏小提琴更以雙音來呈現「強且富有表情的」(*f ed espress.*) (請見【譜例 3-4-8】)。

【譜例 3-4-8】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，295-308 小節，獨奏小提琴。

The image shows a musical score for a solo violin. The top staff is marked 'Solo' and begins with a dynamic of 'p'. The bottom staff contains performance markings: 'cresc.', 'f ed espress.', and 'poco'. The music consists of two staves of notation, with the second staff showing a more complex rhythmic and melodic line.

## 二、炫技

就獨奏小提琴的炫技呈現而言，布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章可謂其三首小提琴協奏曲共九個樂章之最，甚至可列入「炫技協奏曲」的範疇。<sup>227</sup>

序奏第一段及第二段最後分別有一段獨奏小提琴的炫技呈現。第一段第 113 小節到第 129 小節，先以雙音演奏序奏的上行鄰音動機 (請見【譜例 3-4-2】)，接著以三個半八度的大音域快速音階帶入序奏第二段 (請見【譜例 3-4-9】)。與此同時，樂團伴奏僅有弦樂撥奏、單簧管與低音管的長音，完全以獨奏小提琴為重心表現。並從樂章的主調 D 大調屬和絃解決為主和絃，在炫技之餘，更藉由此正格終止賦予建立樂章調性的功能。相對於第一段的建立調性功能，第二段第 151 到第 169 小節的獨奏小提琴炫技段落，就和聲進程而言，完全處於停滯的狀態，皆為 D 大調主和絃，使該段落幾乎是為了獨奏的炫技表現而存在。這個段落沒有樂

<sup>227</sup> 有關炫技協奏曲，請見第一章第一節。

團伴奏，完全交予獨奏小提琴呈現，最後以一組三個半八度的大音域琶音進入呈示部第一主題（請見【譜例 3-4-10】）。

【譜例 3-4-9】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第一段，111-129 小節，獨奏小提琴。



【譜例 3-4-10】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，序奏第二段，151-169 小節，獨奏小提琴。



兩個主題呈現時，獨奏小提琴也被賦予炫技素材：第一主題在主要動機之間，獨奏小提琴出現大量快速音階及琶音，有時更會加入雙音及和絃（請見【譜例 3-4-11】）；第二主題雖然以長線條音階旋律為主，但會加入雙音使聲響更加豐富（請見【譜例 3-4-8】）。

【譜例 3-4-11】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題，200-222 小節，獨奏小提琴。

呈示部與再現部的結束樂段，獨奏小提琴先擴大音域的對比，接著發展為快速音群（請見【譜例 3-4-12】）。呈示部結束樂段準備進入發展部時，更達到該樂章的炫技高峰：使用快速的八度雙音半音階下行，幾乎完整運用小提琴的音域（請見【譜例 3-4-13】）。這個炫技技巧在十九世紀的小提琴作品中並不常見，但姚阿幸為貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》寫的裝飾奏，及其《匈牙利協奏曲》，都可看到此一技巧（請見【譜例 3-4-14】、【譜例 3-4-15-1】、【譜例 3-4-15-2】），布魯赫極有可能是受到姚阿幸影響。托維在討論姚阿幸為貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》創作的裝飾奏時，也提到該技巧確實是姚阿幸的拿手好戲：

值得注意的是，第一樂章的裝飾奏，仍保有非常著名的八度半音階，當他〔姚阿幸〕十二歲在倫敦演奏這首協奏曲時，就以這個技巧震驚全場……此外，他的《匈牙利協奏曲》，也出現同樣的半音階。<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Tovey, *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works*, 71.

【譜例 3-4-12】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，360-382 小節，獨奏小提琴。

Three staves of musical notation in G major. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a *poco stringendo* marking. It features a melodic line with slurs and a dynamic shift to piano (*p*). The second staff continues the melody with a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a *grazioso* marking. The third staff provides a harmonic accompaniment with a *sf* (sforzando) dynamic at the end.

【譜例 3-4-13】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部結束樂段，397-410 小節，獨奏小提琴。

Two staves of musical notation in G major. The first staff contains a complex melodic line with many slurs and a *sf* (sforzando) dynamic marking at the end. The second staff provides a harmonic accompaniment with a *sf* dynamic marking at the end.

【譜例 3-4-14】姚阿幸為貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章寫的獨奏小提琴裝飾奏，59-62 小節。

Two staves of musical notation in D major. The first staff features a melodic line with slurs and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The second staff provides a harmonic accompaniment with a *ff* dynamic marking.

【譜例 3-4-15-1】姚阿幸《匈牙利協奏曲》第一樂章，獨奏小提琴，345-347 小節。



【譜例 3-4-15-2】姚阿幸《匈牙利協奏曲》第一樂章，獨奏小提琴，511-515 小節。

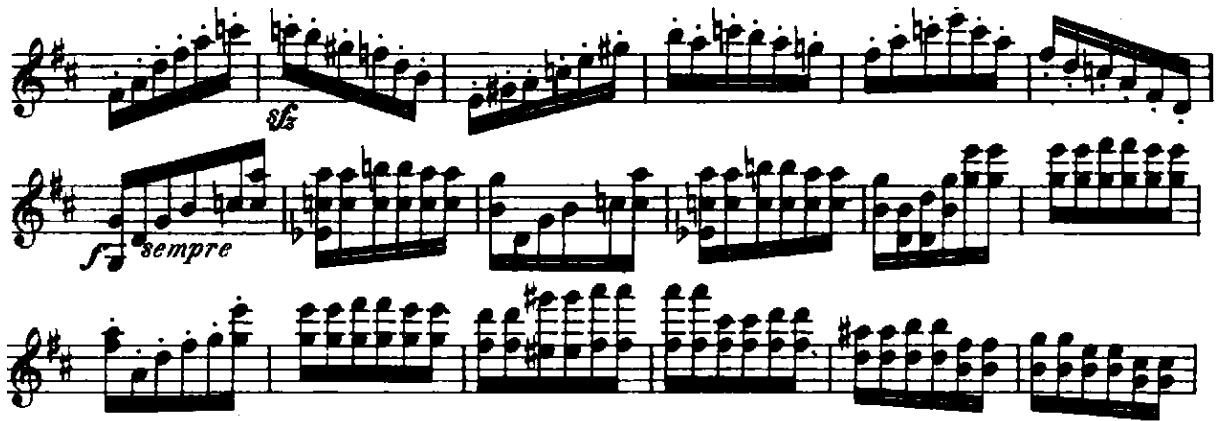


發展部 A2 段落，獨奏小提琴將第一主題的動機，以和絃的方式演奏，其後為大音域的琶音，甚至超過三個八度，達到小提琴音域中極高的升  $e^4$ （請見【譜例 3-4-16】）。尾奏獨奏小提琴以跳弓演奏快速音群，更加入大量雙音，為這首樂曲畫下絢麗的句點，符合十九世紀大眾對於協奏曲的期待（請參考【譜例 3-4-17】）。

【譜例 3-4-16】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部 A<sup>2</sup>，555-567 小節，獨奏小提琴。



【譜例 3-4-17】布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章，尾奏，781-798 小節，獨奏小提琴。



由於布魯赫並非小提琴家，在寫作小提琴的炫技段落時，勢必得請教其他小提琴家。雖然《第二號小提琴協奏曲》題獻給薩拉沙特，但炫技的終樂章卻沒有薩拉沙特作品中常用的炫技技巧，如左手撥弦、人工泛音、頓弓、拋弓等。布魯赫在這個樂章使用大量小提琴演奏的基礎技巧，如音階、琶音、雙音、和絃、跳弓等，但由於速度相當快，的確達成濃厚的炫技色彩。該樂章唯一特殊的炫技技巧，僅有快速的八度雙音半音階下行，為姚阿幸的拿手好戲。此外，姚阿幸在其作品中，大多也僅運用小提琴的基礎技巧，但以快速度演奏，來達到炫技的效果，與布魯赫《第二號小提琴協奏曲》第三樂章相同。由此可見，布魯赫對於小提琴技巧的運用，主要是受到姚阿幸的影響，少有薩拉沙特的影子。<sup>229</sup>

<sup>229</sup> 亦請參考第一章第二節。

## 第四章 第三號小提琴協奏曲

### 第一節 形成歷史

在《第二號小提琴協奏曲》完成後，布魯赫於 1880 年又完成另一部小提琴與樂團作品《蘇格蘭幻想曲》，雖然作曲家曾考慮將該作品命名為協奏曲，但由於作品的特殊形式與風格，最後仍舊放棄以「第三號小提琴協奏曲」為名。<sup>230</sup> 1890 年，布魯赫再次動筆創作小提琴與樂團作品，首先完成了單樂章的《熱情的慢板》，同年夏天，布魯赫又開始創作另一首單樂章的「音樂會快板」，該作品隨後成為《第三號小提琴協奏曲》的第一樂章：

我結束夏天的休養後，開始動筆創作 d 小調的音樂會快板……打算將這部作品題獻給姚阿幸……但在我即將動身前往俄羅斯之前，我和姚阿幸再次詳細討論這部作品，我們得到一個信念，這部作品絕對更適合成為一首協奏曲，於是決定將這部作品自然地擴大為一首完整的協奏曲。這個想法是最近才有的——在我九月搬到這裡〔柏林〕的時候，我仍然完全沒有打算寫作一首協奏曲……最近慢板也已經成形了，姚阿幸似乎同樣非常滿意這個樂章，現在就只剩下終樂章了……<sup>231</sup>

然而，即便已完成多首小提琴與樂團作品，布魯赫對於這部作品的創作仍舊戒慎惶恐：「〔我〕戰戰兢兢地創作這首新的協奏曲，沒有人比我了解這樣的工作究竟有多麼困難。」<sup>232</sup>

1891 年 2 月，《第三號小提琴協奏曲》順利完成。同時，姚阿幸在柏林音樂院安排樂團進行第一及第二樂章的排練，以供布魯赫參考，並進一步修改。但由於姚阿幸在世界各地繁忙的演出行程，全曲的排練直到 1891 年 4 月 21 日才首次進

---

<sup>230</sup> 請參考第一章第二節。

<sup>231</sup> 出自 1890 年 12 月 12 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 117.

<sup>232</sup> 出自 1890 年 12 月 12 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 96.

行。<sup>233</sup>

《第三號小提琴協奏曲》於 1891 年 5 月 31 日在杜賽道夫 (Düsseldorf) 首演，由布魯赫指揮，姚阿幸擔任獨奏小提琴。據布魯赫所述，作品的首演「不僅成功，根本就是勝利。」<sup>234</sup> 布魯赫因而充滿信心，又陸續安排在漢堡、柏林、法蘭克福、斯特拉斯堡 (Strasbourg)、布雷斯勞 (Breslau)、萊比錫、科隆、倫敦等地演出這部作品。姚阿幸及薩拉沙特都十分喜歡這首協奏曲，並將之帶到世界各地。就連當初大肆批評《第二號小提琴協奏曲》的畢羅，也十分肯定這部作品，更在 1891 年 11 月於漢堡及柏林擔任指揮，演出這首樂曲。<sup>235</sup>

另一方面，這部作品的詮釋難度也遠超過先前的兩首協奏曲。布魯赫認為姚阿幸及薩拉沙特的演奏一方面各有其優異之處，另一方面也有所不足：

姚阿幸確實以巨大的能量掌握第一樂章，並演奏得很好，但在快速段落卻顯得太過倉促，特別是發展部，導致該樂章失去其本身的風格。在慢板樂章，我認為某些快速音型僅僅是溫柔、耳語般的花腔——他演奏得太快太熱烈了，甚至有些神經質。薩拉沙特能演奏得較符合我的期望。在終樂章，他〔姚阿幸〕從頭到尾都非常燦爛地演奏；但不幸地，這次的結尾卻不甚順利，在這之前，他從未發生過這樣的事。無論如何，也必須體諒他最近身體不適。<sup>236</sup>

薩拉沙特把前兩樂章演奏得極美，除了慢板的第一個旋律速度過快；但在終樂章，他不該以如此荒唐的速度來敗壞這部作品。<sup>237</sup>

1894 年 11 月 12 日在柏林的演出，由理查·史特勞斯指揮，薩拉沙特擔任獨奏小提琴，看似黃金拍檔的組合，卻也引起布魯赫強烈的不滿：

---

<sup>233</sup> Fifiel, *Max Bruch: His Life and Works*, 241.

<sup>234</sup> 出自 1891 年 6 月 1 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifiel, *Max Bruch: His Life and Works*, 241.

<sup>235</sup> Fifiel, *Max Bruch: His Life and Works*, 241-242.

<sup>236</sup> 出自 1891 年 11 月 11 日布魯赫寫給辛姆羅克的信件，轉譯自 Fifiel, *Max Bruch: His Life and Works*, 240-241.

<sup>237</sup> 出自 1892 年 2 月 2 日布魯赫的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 118-119. 文中沒有註明收信者為何人。

薩拉沙特把終樂章開始得太快了，史特勞斯卻又進一步在齊奏段落催促著定音鼓。最終導致一團混亂，我問我自己是否真的寫出如此胡搞的東西。中間樂章甚至演奏得更糟。這個慢板樂章被演奏成活潑的行板（Andante con moto），完全破壞了其旋律線條。任何貝多芬或舒曼創作的慢板，如果以這種方式演奏，將從生變成死。完全缺少廣闊與感傷的表現，即便少數如歌的段落有不錯的呈現，仍無法補救其缺失。對於他以八分音符取代十六分音符演奏第一樂章第一主題，我感到特別痛苦，這會讓音樂變得特別無趣與累贅，並破壞整個樂章的節奏發展。此外，他的演奏缺乏熱情、力量與宏偉，這些將有助於演奏出我作品的意圖，即使在數個段落裡，他仍呈現完美的技術，並始終保持十分討喜的音色。這次的伴奏是我聽過最粗糙的，因為史特勞斯先生根本不理解主題運用的情形，整個終樂章精妙的結構被荒唐的速度完全破壞……如果我不站在〔指揮台〕上面，到處都會發生這樣最愚蠢的事。<sup>238</sup>

相較於《第二號小提琴協奏曲》，《第三號小提琴協奏曲》確實在布魯赫生前受到熱烈歡迎，各地的演出皆陸續傳來佳績。布魯赫對此深感欣慰，並認為這部作品比起《第一號小提琴協奏曲》有過之而無不及：

原本對於這首協奏曲的懷疑，現在已不復存在。因為到處的藝術家對於這部作品都有牢靠的意識，並支持這樣的想法，這首協奏曲沒有任何一點不及於第一號協奏曲，其結構設計，更遠遠勝過第一號協奏曲。<sup>239</sup>

遺憾的是，這部作品最終仍舊被迫置於《第一號小提琴協奏曲》的陰影之下，現今幾乎已消失在音樂舞台。

---

<sup>238</sup> 出自 1894 年 11 月 13 日布魯赫寄給辛姆羅克的信件，轉譯自 Max Bruch, *III. Violinkonzert d-moll Op. 58* (München: Musikproduktion Höflich, 2004), Vorwort.

<sup>239</sup> 出自 1892 年 2 月 2 日布魯赫的信件，轉譯自 Fellerer, *Max Bruch*, 118. 文中沒有註明收信者為何人。

## 第二節 第一樂章—小提琴協奏曲的豐碑性

布魯赫《第三號小提琴協奏曲》的樂團編制如下：

長笛兩支  
雙簧管兩支  
單簧管兩支  
低音管兩支  
法國號四支  
小號兩支  
長號三支  
定音鼓兩顆  
弦樂五部

小提琴協奏曲的豐碑性在第一樂章尤其明顯。以下將就貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》、布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》、布魯赫《第三號小提琴協奏曲》這三部作品的第一樂章分析比較，藉以了解三者的異同。在篇幅、曲式架構、調性、主題動機手法、樂團與獨奏小提琴的互動上，這三首樂曲呈現許多類似的創作手法，並藉此展現出作品的豐碑性訴求，但仍保有各自的獨特性。

### 一、 曲式架構

在速度方面，三部作品都十分傳統，皆選擇快板做為第一樂章的速度標示：貝多芬與布拉姆斯幾乎完全相同，分別使用 *Allegro ma non troppo* 及 *Allegro non troppo*，意指「不過分的快板」；布魯赫則稍有變化，使用「有力的快板」(*Allegro energico*)。這樣不同的術語，同時反映了布魯赫相較於其他兩者，在第一樂章呈現出截然不同的性格，這部分將在後文進一步討論。

貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章採用雙呈示部的奏鳴曲式，這種曲式在十八世紀後半至十九世紀前半在小提琴協奏曲中被廣泛運用，但在孟德爾頌

《e小調小提琴協奏曲》（1844）之後，則逐漸消聲匿跡。布拉姆斯《D大調小提琴協奏曲》第一樂章重新復興這種傳統曲式，布魯赫隨後也在其《第三號小提琴協奏曲》第一樂章中，運用相同的傳統曲式（請見【表 4-2-1】）。

【表 4-2-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章曲式架構。

段落		小節	調性	主要聲部	
樂團 呈示部	第一主題-1	1-13	d	樂團	
	過門	13-23			
	第一主題-2	23-42			
過門		42-50			
獨奏 呈示部	第一主題-1	50-62	d-g-F	獨奏	
	過門	62-72			
	第一主題-2	72-97			
	過門	97-105	A		
	第二主題	105-147			樂團與獨奏輪替
	結束樂段	147-165			獨奏-樂團
發展部		165-293	C-不斷轉調-d	樂團與獨奏輪替或同時	
再現部	第一主題-1	293-305	d	樂團	
	第一主題-2	305-328	d-降 B	獨奏	
	過門	328-332	D		
	第二主題	332-364		樂團與獨奏輪替	
尾奏		364-410	g-d	樂團與獨奏輪替或同時	

這種傳統曲式並不能確保作品呈現管弦樂曲目的豐碑性，事實上，就連十九世紀前半的炫技協奏曲大多也採用這種曲式。但是，比起一般奏鳴曲式，具有雙呈示部的奏鳴曲式確實能使樂曲呈現較大的篇幅。因此，貝多芬、布拉姆斯、布魯赫三人都不約而同選擇這種曲式，以奠定展現豐碑性的良好基礎。透過這種曲

式，三部作品第一樂章都有近二十分鐘的演奏時間，如此龐大的篇幅，更佔據整首樂曲一半以上的份量。

除了雙呈示部之外，貝多芬與布拉姆斯的裝飾奏也完全採用傳統的形式：裝飾奏位於樂章最後，並讓獨奏者自由發揮。布魯赫對於裝飾奏的思考則較接近於孟德爾頌，發展部最後，同樣有一段獨奏小提琴的炫技段落（請見【譜例 4-2-1】），但附有樂團伴奏，與傳統裝飾奏完全由獨奏樂器演奏的方式不同。

【譜例 4-2-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部最後，285-293 小節，鋼琴縮譜。

The image displays a musical score for the end of the development section of the first movement of Bruch's Violin Concerto No. 3. The score is arranged in three systems. The first system shows the Violin part (Viol.) and the Piano accompaniment (Piano). The Violin part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets, marked with 'sempre ff' and 'sf'. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, marked with 'pp'. The second system continues the Violin part with a dense sixteenth-note texture, marked with 'ff', and the Piano part with a 'cresc.' marking. The third system shows the final moments of the section, with the Violin part reaching a 'ff' dynamic and the Piano part providing a strong accompaniment.

雖然貝多芬從傳統曲式出發，但在細節上卻與傳統有所不同。貝多芬在樂團呈示部與獨奏呈示部之間，插入一個由獨奏小提琴主導的過門段落，樂團僅有簡單的長音及和絃，這個段落如同裝飾奏般，建立在屬和絃上，用以引導出獨奏呈示部，但貝多芬僅點到為止，並沒有太誇張的炫技呈現（請見【譜例 4-2-2】）。這樣的做法，在十九世紀前半並不普遍，即使是炫技協奏曲也少運用這樣的方式。布拉姆斯和布魯赫同樣運用這樣的方式來介紹獨奏小提琴的「登場」，但有更豐富的炫技呈現（請見【譜例 4-2-3】及【譜例 4-2-4】）。其中，布拉姆斯的手法可說是三人中最獨樹一格的，該段落並非建立在屬和絃或主和絃第二轉位，而是從主調 D 大調的平行小調 d 小調出發，這個段落更長達 46 小節，仔細觀察，更能發現此過門係由第一主題變奏發展而來，樂團同時演奏先前在樂團呈示部出現過的重要動機。<sup>240</sup>

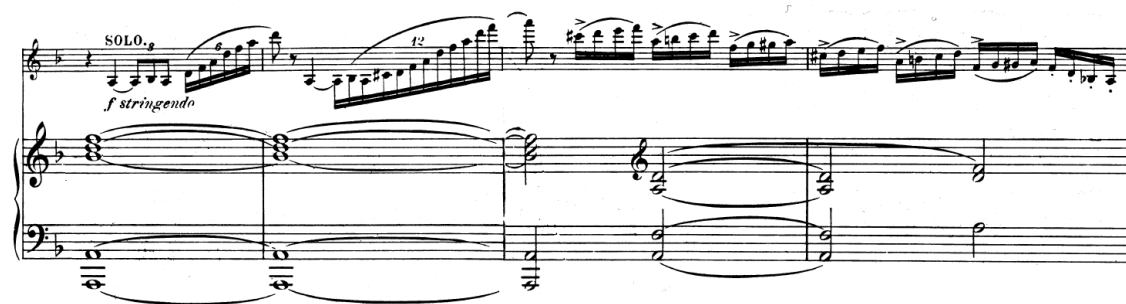
【譜例 4-2-2】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，89-93 小節，鋼琴縮譜。

<sup>240</sup> Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide*, 124-126.

【譜例 4-2-3】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，90-94 小節，鋼琴縮譜。



【譜例 4-2-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部與獨奏呈示部間的過門段落，42-45 小節，鋼琴縮譜。



這三部作品同樣不只有單純的兩個主題，貝多芬運用明確的三個主題，布拉姆斯在第二主題中又分出兩個部分，<sup>241</sup> 布魯赫與布拉姆斯的手法類似，在第一主題中分出兩個部分。<sup>242</sup> 藉由這樣多樣化的主題，使三部作品有更豐富的主題呈現，在曲式架構上，也具有變化空間。這些主題在樂團呈示部的使用有所不同：貝多芬在樂團呈示部中，清楚地完整呈現三個主題；布拉姆斯和布魯赫則在樂團呈示部中有所保留，布拉姆斯的第二主題-2 在獨奏呈示部才首次出現，布魯赫保留的則是第二主題。

<sup>241</sup> 後文分別以第二主題-1、第二主題-2 代表布拉姆斯第二主題的兩個部分。

<sup>242</sup> 後文分別以第一主題-1、第一主題-2 代表布魯赫第一主題的兩個部分。

## 二、調性、主題與動機

貝多芬與布拉姆斯同樣選擇 D 大調做為第一樂章的主要調性，該調性不但利於小提琴演奏，更能呈現寬廣的長線條旋律，展現小提琴抒情歌唱之優勢。但由於選擇大調做為主要調性，使獨奏呈示部第二、第三主題依照傳統奏鳴曲式，建立在屬調 A 大調，導致各主題皆建立在大調上。

相較於上述兩者，布魯赫選擇 d 小調做為主要調性，各主題的調性也因此呈現較大的對比。依照傳統奏鳴曲式，獨奏呈示部的第二主題應建立在關係大調 F 大調。但布魯赫進一步拉大調性的對比，其獨奏呈示部的第二主題建立在 A 大調，使第一及第二主題間，不但具有大小調之對比，更有主屬關係。

除了調性之外，貝多芬與布拉姆斯各主題間的性格也同樣缺乏對比。如前文所述，相較於鋼琴協奏曲，小提琴協奏曲在主題呈現上，較著重於抒情歌唱性，但也致使各主題間缺乏對比。<sup>243</sup> 這些小提琴協奏曲的特色，確實展現在貝多芬與布拉姆斯的作品中（請見【譜例 4-2-5】到【譜例 4-2-10】）。

【譜例 4-2-5】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題，1-9 小節。

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in D major, measures 1-9. The score is for the orchestra, featuring Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Timpani (Timp.). The music is in D major and 2/4 time. The first theme is marked 'p dolce' and begins with a dynamic of 'p'. The score shows the first nine measures, with dynamics increasing to 'cresc. sf' and then 'p' again. The woodwinds and timpani play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

<sup>243</sup> 請見第一章第一節。

【譜例 4-2-6】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第二主題，43-54 小節，鋼琴縮譜。

【譜例 4-2-7】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第三主題，182-185 小節，獨奏小提琴與弦樂。

【譜例 4-2-8】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，136-142 小節。

*a tempo*

Fag. *pp*

(D) Hr. *pp*

(E)

Solo *p*

1.Viol.

2.Viol.

Br. *p esp.*

Vcl. *p*

K.-B. *piss.*

*a tempo*

【譜例 4-2-9】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-1，178-183 小節。

*f*

Fl. *p*

Fag. *p*

(D) Hr. *fp*

(E)

Solo *p dolce*

1.Viol. *p*

2.Viol. *p*

Br. *p*

Vcl. *p*

K.-B. *p*

【譜例 4-2-10】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-2，206-214 小節。

相較於貝多芬與布拉姆斯，布魯赫在型塑主題時，明顯突破小提琴協奏曲的主題僅強調抒情旋律的範疇，其主題性格與交響曲相似：第一主題-1 聲響宏亮，不但有縱向飽滿的和絃，更有橫向的強烈節奏感，包含切分音、三連音、附點音符等，再加上重音、斷奏等語法，使該主題具有如同交響曲主題的嚴肅性（請見【譜例 4-2-11】）；第一主題-2 相較第一主題-1 更強調橫向旋律，兩者呈現對比，另一方面，第一主題-2 利用附點及複附點節奏，再加上其小調性格，使該主題承繼第一主題-1 的戲劇張力，並表現更進一步的悲愴性格（請見【譜例 4-2-12】），此外，該主題與布魯赫先前的作品《熱情的慢板》之主題十分神似（請見【譜例 4-2-13】），可見布魯赫對這個主題相當滿意，並在《第三號小提琴協奏曲》第一樂章繼續使用；<sup>244</sup> 第二主題與第一主題具有明顯的對比，除了建立在對比的大調之外，更呈現寬廣抒情的長線條旋律，其主題性格與貝多芬及布拉姆斯強調的歌唱

<sup>244</sup> 請參考 Lauth, *Max Bruch's Instrumentalmusik*, 72-73; Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 234-235. 關於《熱情的慢板》，亦請參考第一章第二節。

性相同，同時展現布魯赫的旋律長才（請見【譜例 4-2-14】）。

可以見得，在主題呈現上，布魯赫更接近豐碑性的訴求：第一主題的嚴肅性近似於交響曲的主題性格，第一主題-1 更展現厚實的聲響，再加上第二主題的抒情歌唱性與調性安排，各主題間具有足夠的對比，使該樂章表現出更豐富且多樣化的音樂樣貌。

【譜例 4-2-11】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題-1，1-6 小節。

Allegro energico.

2 Flöten.  
2 Hoboen.  
2 Clarinetten in A.  
2 Fagotte.  
I. II.  
4 Hörner in F.  
III. IV.  
2 Trompeten in D.  
3 Posauern.  
Pauken in D. A.  
Solo-Violine.  
Violine I.  
Violine II.  
Bratsche.  
Violoncell.  
Contrabass.

【譜例 4-2-12】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題-2，23-29 小節，第一、第二部小提琴。



【譜例 4-2-13】布魯赫《熱情的慢板》，17-20 小節，鋼琴縮譜。

Musical score for Example 4-2-13, showing a piano accompaniment. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Markings include *a tempo* and *Bläs.*.

【譜例 4-2-14】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，105-113 小節，雙簧管。

Musical score for Example 4-2-14, showing a woodwind part. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line with various dynamics including *cresc.*, *f*, and *p*.

貝多芬各主題皆強調抒情旋律，卻也因此缺乏對比，導致聽眾對於無止盡的抒情感到不耐，這也連帶影響這部作品在十九世紀前半的接受情形：「專家們一致同意，雖然這首協奏曲有一些優美的片段，但樂句的連接卻不合邏輯、支離破碎，一些陳腔濫調無止盡地反覆，容易使人感到疲憊。」<sup>245</sup> 在此必須強調的是，雖然各主題間缺乏對比，但並不代表貝多芬完全捨棄樂曲中的對比表現。「樂句的連接

<sup>245</sup> 該當代評論係由 Johann Nepomuk Möser 撰寫，刊登於維也納的 *Zeitung für Theater, Musik und Poesie*，轉譯自 Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide*, 84.

卻不合邏輯、支離破碎」實則反映了貝多芬新穎的創作手法，藉由其他方式展現樂曲中的對比性。

除了利用過門、結束樂段、發展部形塑與抒情主題對比的調性、織度、音響之外，貝多芬更在同一個主題中，展現對比的音樂性格。樂團呈示部第一主題，定音鼓五個連續四分音符的節奏動機，與木管的第一主題抒情旋律不斷交替，形成「節奏」與「旋律」的對比（請見【譜例 4-2-5】）。第 10 小節起，第一、第二部小提琴及中提琴先後接續演奏五音節奏動機，但轉為極為突兀的升 D 音，與樂章的主要調性 D 大調形成強烈的對比與不和諧，再加上貝多芬沒有立即解決升 D 音的不和諧，著實令人感到困惑（請見【譜例 4-2-15】）。同時，也中斷了第一主題原先的抒情旋律，導致「樂句的連接卻不合邏輯、支離破碎」之感。樂團呈示部第二主題同樣具有五音節奏動機，但與主題同時呈現，而非交替演奏（請見【譜例 4-2-6】）。升 D 音在第二主題後半也再次出現，但貝多芬這次賦予其完整的意義，將之解決到 E 音（請見【譜例 4-2-16】）。<sup>246</sup> 除了上述節奏動機與旋律主題的對比之外，調性方面，在相同主題裡，貝多芬也呈現對比的調性。樂團呈示部第二主題，調性原為 D 大調，但第 51 小節起，卻轉為平行小調 d 小調，展現單一主題中，不同調性的對比與發展（請見【譜例 4-2-6】）。

---

<sup>246</sup> 有關貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》五音節奏動機之運用，亦請參考 Antony Hopkins, *The Seven Concertos of Beethoven* (Vermont: Ashgate, 1999), 75-79; Layton, ed., *A Companion to the Concerto*, 120-124; Roeder, *A History of the Concerto*, 192-194; Steinberg, *The Concerto: A Listener's Guide*, 81-91; Tovey, *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works*, 71-76.

【譜例 4-2-15】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第一主題，10-13 小節，鋼琴縮譜。

【譜例 4-2-16】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，樂團呈示部第二主題，65-66 小節，第一部小提琴。

布拉姆斯與貝多芬相同，為了彌補各主題間缺乏的對比，利用過門、結束樂段、發展部呈現與抒情主題的對比，兩個呈示部間的過門樂段就是最好的例子，在調性與音樂性格上，皆表現出不同於各主題的強烈對比（請見【譜例 4-2-3】）。此外，布拉姆斯與貝多芬如出一轍，在同一個主題中，展現大小調的調性對比：第一主題以 D 大調開始（請見【譜例 4-2-8】），後半段卻有 e 小調的色彩（請見【譜例 4-2-17】）。值得一提的是，布拉姆斯與貝多芬相同，都在第一主題中應用升 D 音（請見【譜例 4-2-17】第 152 小節），藉此形塑單一主題間，調性的衝突與對比。不過相較於貝多芬，布拉姆斯的調性方向較明確，立刻以 E 音連接升 D 音，使該樂句有明顯的 e 小調色彩。

【譜例 4-2-17】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，151-156 小節。

The musical score for Example 4-2-17 consists of seven staves. From top to bottom: Horn (D), Horn (E), Solo Violin, Violin I, Violin II, Trombone, and Cello/Double Bass. The Solo Violin part is marked 'dolce' and features a melodic line with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support, with the Double Bass marked 'p dolce' and the Violoncello marked 'dolce arco' and 'espr.'

如前文所述，相較於貝多芬與布拉姆斯，布魯赫的各主題間本身就有足夠的對比，但為了達成豐碑性的戲劇化訴求，布魯赫也運用與上述兩者相似的手法。布魯赫將貝多芬與布拉姆斯運用的升 D 音，轉化為同音異名的降 E 音，藉此擴大豐富的和聲色彩：第一主題-1 利用降 E 音與導音升 C 圍繞著主音 D，不但更加確立 d 小調的色彩，也增添半音聲響（請見【譜例 4-2-11】第 2 小節）；第一主題-2 以拿波里六和絃的手法運用降 E 音，使原本 d 小調二級的減三和絃轉變為大三和絃（請見【譜例 4-2-12】第 27 小節）。在單一主題中，布魯赫也運用大小調轉換的手法：獨奏呈示部第一主題-2 原為 d 小調，但在第 81 小節具有明顯的 g 小調色彩，第 83 小節起則轉為 F 大調（請見【譜例 4-2-18】）。

【譜例 4-2-18】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-2，79-84 小節，鋼琴縮譜。

可以見得，在豐碑性的戲劇化訴求下，三部作品在單一主題的發展中，都具有更複雜且多面向的表現，已遠遠突破傳統協奏曲第一樂章較為單純的主題呈現方式。在這些豐富的主題發展方式之中，同時隱藏著作曲家對於動機發展的縝密思考。藉由相同的動機，凝聚不同主題或不同樂段，並呈現出千變萬化的音樂發展。這種「統一」與「發展」的概念，同樣反映了作品的豐碑性訴求。

貝多芬的三個主題都具有相同的節奏動機，為連續三個四分音符再加上兩個八分音符之節奏（請見【譜例 4-2-5】第 8 小節的雙簧管、【譜例 4-2-6】第 43 小節的雙簧管、【譜例 4-2-6】第 183 小節的第一部小提琴）。<sup>247</sup> 此外，貝多芬更藉由五音節奏動機，貫穿整個樂章，成為該樂章的基底。發展部看似使用新素材的 g 小調段落，同樣不時可見五音節奏動機（請見【譜例 4-2-19】）。

<sup>247</sup> Roeder, *A History of the Concerto*, 193.

【譜例 4-2-19】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，330-336 小節。



The image shows a musical score for the development section of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in D major, measures 330-336. The score is arranged in three systems. The top system features a Cor Anglais part with a *ppp* dynamic and a violin part with a *p* dynamic. The middle system shows the violin part with a *ppp* dynamic. The bottom system shows the piano accompaniment with *ppp* dynamics in both hands. The music is in D major and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

布拉姆斯的各主題間，雖然沒有較相似的動機運用，但第一主題巧妙地轉換為兩個呈示部間的過門樂段，以相同的動機出發，卻能形成截然不同的兩個樂段，展現布拉姆斯高超的動機發展手法（請見【譜例 4-2-3】及【譜例 4-2-8】）。發展部中，獨奏小提琴演奏一個全新的素材，為一個八分音符加兩個十六分音符的節奏動機，與此同時，樂團演奏的是早在呈示部就出現過的過門動機（請見【譜例 4-2-20】），布拉姆斯與貝多芬相同，皆以舊素材為基底，並介紹新素材。特別的是，該節奏動機同時預示了第二樂章的主題（請見【譜例 4-2-21】）。

【譜例 4-2-20】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，312-313 小節，鋼琴縮譜。



The image shows a musical score for the development section of the first movement of Brahms' Violin Concerto in D major, measures 312-313. The score is arranged in two systems. The top system features a violin part with a *tr tranquillo* marking and a *p* dynamic. The bottom system shows the piano accompaniment with a *p dol.* dynamic. The music is in D major and 3/4 time, featuring a *tr tranquillo* marking and a *p* dynamic. The piano part includes a *leggero ma espressivo (grazioso)* marking.

【譜例 4-2-21】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第二樂章，15-18 小節，雙簧管。



布魯赫承繼貝多芬與布拉姆斯的「統一」與「發展」概念，甚至在後兩樂章也運用第一樂章第一主題之動機，使整部作品更具有凝聚力與統一感。第一主題-1 第 1 小節第二拍至第 2 小節第三拍的橫向音程動機，幾乎原封不動地在第二主題及第二樂章中間段落再現，但透過調性、節奏、語法的不同，使人無法輕易感知三者皆出自相同的音程動機（請見【譜例 4-2-11】、【譜例 4-2-14】105-107 小節、【譜例 4-2-22】）。獨奏呈示部第二主題第一部小提琴演奏的節奏音型，與第一主題-1 第 1 小節第二拍至第四拍系出同源（請見【譜例 4-2-11】、【譜例 4-2-23】）。兩個呈示部間的過門樂段，與第一主題-1 具有許多相似的動機運用，例如第 42 小節前三拍的節奏動機，與第一主題-1 前三拍完全相同；第 44 小節起，四個十六分音符為一組的級進上行動機，則是第一主題-1 第 2 小節最後一拍的倒影音型（請見【譜例 4-2-4】、【譜例 4-2-11】）。第一主題-1 第 2 小節前兩拍的節奏動機，在第三樂章第一主題被再次應用（請見【譜例 4-2-11】、【譜例 4-2-24】）。<sup>248</sup> 發展部中，獨奏小提琴演奏快速音群時，樂團不斷再現主題動機，例如第 204 小節，樂團演奏的是第一主題-2 的複附點節奏；第 207 小節，第一部小提琴的切分音型則來自第一主題-1 的第 3 小節（請見【譜例 4-2-25】）。

<sup>248</sup> 請參考 Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, 96-98.

【譜例 4-2-22】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，41-42 小節，第一部小提琴。



【譜例 4-2-23】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，105 小節，第一部小提琴。



【譜例 4-2-24】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，第 5 小節，獨奏小提琴。



【譜例 4-2-25】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，發展部，204-207 小節，鋼琴縮譜。

### 三、獨奏小提琴與樂團

十八世紀後半至十九世紀前半，大多數的小提琴協奏曲第一樂章皆採用雙呈示部的奏鳴曲式。顧名思義，樂團呈示部由樂團演奏，獨奏呈示部的主題則以獨奏小提琴主導。貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》雖然創作於十九世紀初，也的確採用雙呈示部，但獨奏呈示部的主題卻並非全權交由獨奏小提琴主導，而是與樂團共同交織出更豐富多變的音響色澤：第一主題由獨奏小提琴與木管共同演奏（請見【譜例 4-2-26】）；第二主題先由木管演奏，接著轉交給獨奏小提琴，最後轉由弦樂呈現，獨奏小提琴以快速音群裝飾，與主題的和聲進行密不可分（請見【譜例 4-2-27】）；第三主題由弦樂演奏主題，獨奏小提琴以快速音群裝飾與伴奏（請見【譜例 4-2-7】）。

【譜例 4-2-26】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題，102-109 小節。

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in D major, measures 102-109. The score is for a full orchestra and a solo violin. The woodwinds (Ob., Clar., Eng., Timp.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a piano (p) dynamic and gradually increasing to a forte (f) dynamic. The solo violin part begins with a dolce (sweet) dynamic and features a series of rapid sixteenth-note passages that intertwine with the woodwind accompaniment. The score includes dynamic markings such as p, cresc., f, and dolce.

【譜例 4-2-27】貝多芬《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題，143-154 小節。

The image displays a musical score for the second theme of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in D major, measures 143-154. The score is written for Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Violin, and Piano. The key signature is D major and the time signature is 3/4. The music is marked 'p dolce' and 'dolce'. The piano part includes a pizzicato section. The score is presented in two systems, with the first system showing the Clarinet, Bassoon, and Violin parts, and the second system showing the Piano part.

布拉姆斯在獨奏呈示部中，同樣將各主題交由獨奏小提琴與樂團共同呈現：第一主題先由獨奏小提琴演奏主題（請見【譜例 4-2-8】），但後半段轉由弦樂演奏主題原貌，獨奏小提琴同時呈現經過裝飾變奏的主題（請見【譜例 4-2-17】）；第二主題-1 由樂團演奏主題原貌，獨奏小提琴呈現的快速音群保有主題旋律，同樣是經過裝飾變奏的主題（請見【譜例 4-2-9】）；第二主題-2 先由獨奏小提琴演奏主題

(請見【譜例 4-2-10】)，接著也將主題轉交由樂團呈現(請見【譜例 4-2-28】)。

【譜例 4-2-28】布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第二主題-2，214-218 小節，鋼琴縮譜。

布魯赫的第一主題-1 在樂團呈示部時，以樂團全員齊奏的方式展現浩大的聲響(請見【譜例 4-2-11】)，開門見山地宣告這部作品的豐碑性訴求。獨奏呈示部的第一主題-1，布魯赫一方面突顯獨奏小提琴，讓其以和絃的方式演奏主題，但又保留部分樂團聲響，與樂團共同呈現主題：前兩小節由管樂同時演奏，後四小節輔以弦樂的撥奏增加其聲響，又不致使獨奏小提琴被樂團掩蓋(請見【譜例 4-2-29】)。即便是在獨奏呈示部才首次出現的第二主題，卻是由樂團率先演奏：第 105 到第 114 小節先由樂團演奏第二主題，第 115 小節起才由獨奏小提琴呈現主題，隨後獨奏小提琴與樂團更有輪替演奏第二主題片段的情形。

布魯赫的第一主題-2，可說是三部作品在獨奏呈示部中，唯一交由獨奏小提琴主導的主題，但獨奏小提琴的呈現手法，卻與貝多芬及布拉姆斯有所不同：貝多芬與布拉姆斯以獨奏小提琴呈現主題原貌時，多以高音域演奏，以突顯獨奏小提琴與樂團小提琴的不同，並不被樂團蓋過(請見【譜例 4-2-8】、【譜例 4-2-26】、【譜例 4-2-27】)；布魯赫在獨奏呈示部第 72 到第 75 小節，同樣先以獨奏小提琴的高音

域演奏第一主題-2，並輔以八度雙音增加聲響厚度（請見【譜例 4-2-30】），但在第 79 到第 82 小節再次呈現主題時，獨奏小提琴卻以低音域演奏，不過由於把樂團控制在更低的音域與弱的音量，加上獨奏小提琴以 G 弦高把位演奏的厚實音色，使該主題仍然能十分清楚地呈現（請見【譜例 4-2-18】）。

【譜例 4-2-29】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-1，50-55 小節。

The image displays a page of a musical score for Example 4-2-29. It features eight staves, each representing a different instrument: Flöten (Flutes), Hoboen. (Oboes), Hörner (Horns), Solo-Violine (Solo Violin), Violine I. (Violin I), Violine II. (Violin II), Bratsche (Violas), Violoncell. (Violoncellos), and Contrabass. The Solo-Violine part is the most prominent, showing a melodic line with various dynamics including *ff* and *p*. The string parts (Violine I, Violine II, Bratsche, Violoncell., and Contrabass) are marked *pizz.* (pizzicato) and *sf* (sforzando), with some sections marked *sempre f* (sempre fortissimo). The woodwind parts (Flöten, Hoboen., Hörner) also show dynamic markings like *ff* and *p*. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and various musical symbols.

【譜例 4-2-30】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第一樂章，獨奏呈示部第一主題-2，72-75 小節，鋼琴縮譜。

The musical score shows four measures of music. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The violin part begins with a 'ten.' marking and a 'largamente' tempo instruction. The piano accompaniment includes a 'trem. pp' marking and a 'Pauken.' marking. The dynamic markings range from 'p' to 'ff'.

傳統小提琴協奏曲的第一樂章，不但以樂團呈示部開始，更以樂團結束，獨奏小提琴在裝飾奏之後，便不再演奏。特別的是，雖然這三部作品都以樂團呈示部開始，卻都是由獨奏小提琴與樂團共同結束第一樂章：貝多芬與布拉姆斯具有傳統的裝飾奏，但在裝飾奏之後，獨奏小提琴繼續演奏，並呈現主題片段，貝多芬先後呈現第二及第三主題，布拉姆斯則呈現第一主題；布魯赫雖然沒有裝飾奏段落，但最後也以獨奏小提琴再次回顧第一主題-2。

由此可見，這三部作品中，傳統協奏曲原先分別由獨奏小提琴或樂團主導的樂段，都被轉變為兩者的共同呈現。獨奏小提琴與樂團不再僅呈現主從關係、對比的聲響，而是相互融合，以製造出更豐富的音響色澤之層次，使作品展現出更新穎的交響聲響。此外，三部作品同樣具有雙呈示部、兩個呈示部間由獨奏小提琴主導的過門樂段、豐富的主題呈現，藉此達成「形式的擴充」，<sup>249</sup> 以塑造龐大的篇幅，並展現如同交響曲般繁複的主題動機手法。這些創作手法呈現的宏偉與豐富，即是三部作品追求小提琴協奏曲的豐碑性之最佳寫照。

<sup>249</sup> 請見第一章第一節。

### 第三節 第二樂章－傳統的慢板樂章

#### 一、曲式架構

布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章為傳統的慢板樂章（Adagio），曲式為二段式（請見【表 4-3-1】），並帶有浪漫曲的性格。

【表 4-3-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章曲式架構。

段落	小節	調性	主要聲部	
序奏	1-10	降 B-g-降 B	獨奏	
A	a	10-30	降 B	
	b	30-41	降 B-不斷轉調-D	
	c	41-56	D-不斷轉調-D	
	b	56-64	D-不斷轉調-F	
過門	64-67	樂團		
A'	a	67-80	主要為降 B	
	c	81-95		樂團-獨奏-樂團
	b	95-102		獨奏與樂團同時
尾奏	102-119		獨奏	

這個樂章主要由四個段落構成，分別是序奏（請見【譜例 4-3-1】）、a 段（請見【譜例 4-3-2】）、b 段（請見【譜例 4-3-3】）、c 段（請見【譜例 4-3-4】），並由 a、b、c 三段組成 A 段。過門樂段可視為隨後出現的 a 段之句首擴充，樂團各聲部不斷出現 a 段句首的弱起拍加連結線之節奏動機，並建立在 F 大調主和絃上，亦可視為隨後 a 段降 B 大調之屬和絃（請見【譜例 4-3-5】）。尾奏主要運用序奏素材，但從第 111 小節第三拍起，樂團改以呈現 a 段之弱起拍與連結線動機，第 113 小節第六拍由獨奏小提琴演奏 a 段的旋律片段，並以此結束該樂章。

【譜例 4-3-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，序奏，1-5 小節。



【譜例 4-3-2】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 a 段，10-14 小節，樂團小提琴。



【譜例 4-3-3】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 b 段，30-33 小節，獨奏小提琴。



【譜例 4-3-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 c 段，41-44 小節，第一部小提琴。



【譜例 4-3-5】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，65-70 小節。

rit. a tempo

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 65-70. The second system contains measures 71-74. The tempo is marked 'rit. a tempo' at the beginning of each system. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *pizz.*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

四個主要段落皆以抒情旋律為主要核心，但細節上卻各異其趣。序奏與 b 段以相同的節奏動機開始，樂句中也都具有連續的十六分音符，節奏素材相近。調性上，兩者都在段落中進行轉調：序奏、尾奏、A 段的 b 段，皆從降 B 大調開始，接著轉調，最後再轉回降 B 大調結束該段落；A 段的兩個 b 段則具有轉調過門的功能，從上一個段落的調性出發，接著不斷轉調，最後轉至下個段落的調性。a 段旋律線綿延寬廣，音域及音量的表現空間較大，完整樂句長達十個小節，為四個主要段落之最。此外，a 段也是四個主要段落中，調性最穩定的段落，從頭到尾皆為降 B 大調。相較於其他段落，c 段較為零碎，旋律進行中具有休止符及斷奏，旋律線較不突出。但該段落不但與第一樂章息息相關，<sup>250</sup> 獨奏小提琴與樂團的關係也更加密切，<sup>251</sup> 反而呈現不同於其他段落的音樂風貌。

## 二、獨奏小提琴與樂團

在第二樂章縮減樂團編制的手法，在小提琴協奏曲中相當常見，貝多芬、布拉姆斯、柴科夫斯基等人的作品皆可看到這樣的情形。做為一個真正傳統的慢板樂章，布魯赫在《第三號小提琴協奏曲》第二樂章縮減樂團編制，減少銅管聲響、不使用小號及長號，呈現出如同室內樂較精緻典雅的聲響，與前後兩個樂章的厚重聲響形成對比。

序奏近似於器樂宣敘調，由獨奏小提琴唱出主旋律，樂團以長音為主，聲響纖細，並輪替呈現管樂及弦樂聲響，展現樂團音色的變換，以兩個半小節為一組，依序由管樂—弦樂—弦樂—管樂做為伴奏聲響。

相較於序奏完全交由獨奏小提琴主導的情形，A 段的 a 段首先全權交由樂團呈

---

<sup>250</sup> 請見第四章第二節。

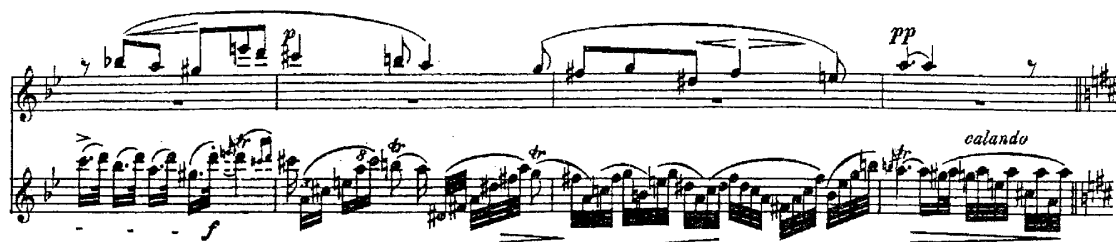
<sup>251</sup> 將在後文繼續討論。

現，兩部小提琴演奏主題，其他聲部演奏對位旋律，與序奏的主音音樂織度大不相同。第 20 小節起，由獨奏小提琴演奏高兩個八度的主題，突顯與樂團小提琴先前以低音域呈現主題的差異。同時，弦樂以分解和絃伴奏，單簧管與低音管吹奏對位旋律。

A 段的 b 段之主題節奏與序奏較相似，但樂團伴奏更具流動性：前半段以弦樂的八分音符分解和絃為主，呈現清晰的主音音樂風格；後半段由木管吹奏對位旋律，弦樂則不被使用。第 37 到第 40 小節，獨奏小提琴的華麗音型，實為雙簧管的旋律之裝飾變奏（請見【譜例 4-3-6】），這種獨奏與樂團的關係，也預示了 c 段的呈現方式。

c 段由樂團演奏主題原貌，並輪替由弦樂及管樂分別呈現，獨奏小提琴則以三十二分音符裝飾變奏（請見【譜例 4-3-7】）。獨奏小提琴華麗的裝飾變奏，反映了法式小提琴協奏曲第二樂章的傳統：法式小提琴協奏曲第二樂章主題旋律雖然精簡，但實際演奏時，卻賦予演奏者即興裝飾的空間，<sup>252</sup> 布魯赫則直接將這些裝飾變奏寫在樂譜上。相較於法式小提琴協奏曲，布魯赫以樂團呈現主題原貌，獨奏小提琴同時進行裝飾變奏，賦予樂團更重要的地位，樂團與獨奏關係密切，兩者完全交融。

【譜例 4-3-6】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 b 段，37-40 小節，雙簧管與獨奏小提琴。



The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the solo violin, and the bottom staff is for the oboe. The music is in 3/4 time and features a melodic theme with various ornaments and dynamics like pp and calando.

<sup>252</sup> 請參考第一章第一節。

【譜例 4-3-7】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第二樂章，A 段的 c 段，41-43 小節。

The image shows a musical score for the third violin concerto by Max Bruch, second movement, A section, c section, measures 41-43. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The tempo is marked 'sempre piano, e tranquillo'. The violin part consists of a series of eighth notes with a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of 'p' (piano). The score is written for violin and piano.

可以見得，布魯赫一方面縮減樂團編制以形塑慢板樂章的纖細聲響，另一方面也竭力展現各種精緻的聲響組合，包含主音音樂、對位織度、管樂與弦樂的輪替、獨奏與樂團的交融等，都在這個樂章清楚呈現。布魯赫雖然以傳統的方式架構該樂章，卻利用各種不同的器樂關係，型塑迷人且多層次的抒情呈現。

## 第四節 第三樂章－素材的多樣化與融合

### 一、曲式架構

布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章為終曲（Finale），速度為甚快板（Allegro molto），曲式為輪旋奏鳴曲式（請見【表 4-4-1】）。傳統的輪旋奏鳴曲式，以 ABACABA 構成，第一次及第四次的 A 段分別為呈示部及再現部的第一主題。布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章在細節上略有不同，其 A 段中，又包含 a、b、a' 三個小段落，具有複合曲式的性質。但四次的 A 段，其所包含的小段落，皆以不同方式排列組合而成，使每次的 A 段，皆有不同的變化。此外，第一次及第四次的 A 段，並非完全對應為呈示部及再現部的第一主題：呈示部第一主題對應為 A 段的 aba，a 與 b 分別為第一主題-1、第一主題-2，A 段最後的 a' 則屬於第一主題與第二主題間的轉調過門；再現部第一主題僅對應為 A3 段的 a，之後的 a' 同樣屬於過門樂段。

【表 4-4-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章曲式架構。

段落				小節	調性	主要聲部
序奏				1-4	d	樂團
呈示部	A	a	第一主題	5-24	d	獨奏
		b		25-40	D	獨奏-樂團
		a		41-69	D-d	獨奏與樂團輪替
	a'	過門	69-117	d-a-F	獨奏-樂團-獨奏	
	B		第二主題	117-148	F	獨奏與樂團同時- 獨奏
	A1	a	結束樂段	149-168	d-a	獨奏與樂團同時
b		169-186		D-d-g-降 B	獨奏-樂團	
發展部	C			187-253	降 B-不斷轉調-d	樂團-獨奏
再現部	A2	a	第一主題	253-283	d	樂團
		a'	過門	283-323	d-D	獨奏
	B		第二主題	323-355	D	獨奏與樂團同時- 獨奏
尾奏				355-379	D-不斷轉調-D	獨奏
	A3	a		379-395	D	獨奏-樂團-獨奏
		b		395-399		獨奏與樂團同時
		a		399-407		

## 二、素材的多樣化與融合

A 段的 a、b、a' 三個小段落，展現了 A 段多樣化的素材，更富有對比性格及各種不同的音樂表現。A 段首先呈現 d 小調的 a 段，其節奏動機以附點音符及三連

音構成，強烈的節奏感，也令人聯想起第一樂章第一主題-1，<sup>253</sup> 橫向線條以分解和絃、琶音、音階組成，並以斷奏呈現（請見【譜例 4-4-1】）。b 段轉為平行大調 D 大調，並以縱向的輝煌和絃為主（請見【譜例 4-4-2】）。隨後再次出現的 a 段接續先前的 D 大調，展現不同於原先小調的調性色彩，爾後又回到 d 小調。最後的 a'段十分特別，獨奏小提琴演奏新的雙音長線條旋律，弦樂則以 a 段主要動機做為伴奏，但卻不致突兀，反而呈現多層次的美感（請見【譜例 4-4-3】）。以奏鳴曲式的觀點分析，a'段屬於兩個主題間的過門樂段，也確實具備轉調功能。但就音樂性格而言，該段落已呈現與第一主題對比的優美旋律，相對於隨後的第二主題，其旋律線條更加迷人，甚至可視為「過門主題」。

【譜例 4-4-1】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題-1，A 段的 a 段，5-8 小節，獨奏小提琴。



【譜例 4-4-2】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第一主題-2，A 段的 b 段，25-32 小節，獨奏小提琴。



<sup>253</sup> 請參考第四章第二節，【譜例 4-2-11】。

【譜例 4-4-3】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部過門樂段，A 段的 a'段，71-76 小節，獨奏小提琴、第一部小提琴、中提琴。

相較於 a'段的迷人旋律，真正的第二主題，即 B 段，並不特意強調旋律線條，僅為單純的音階，與《第二號小提琴協奏曲》第三樂章第二主題相當類似，<sup>254</sup> 但獨奏小提琴與樂團的互動較為密切，以弦樂及木管交替演奏四分音符的音階原貌，獨奏小提琴同時以三連音裝飾（請見【譜例 4-4-4】），與第二樂章的 c 段為相同手法。<sup>255</sup>

【譜例 4-4-4】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，呈示部第二主題，B 段，117-121 小節，獨奏小提琴與第一部小提琴。

呈示部結束樂段的 a 段，與 a'的手法類似，同時呈現強烈節奏與長線條旋律，但素材的運用及獨奏小提琴與樂團的關係並不相同：獨奏小提琴演奏抒情的長線條旋律，但該旋律與 a'並不相同；弦樂同時演奏完整的 a 段，而非如同 a'段僅演奏

<sup>254</sup> 請見第三章第四節，【譜例 4-4-8】。

<sup>255</sup> 請見第四章第三節，【譜例 4-3-7】。

節奏動機，因此，該樂段仍為 a 段。雖然該段落的獨奏小提琴與樂團分別演奏抒情旋律與第一主題，卻並非主從關係，而是同時呈現兩者，一方面呈現對比，卻又能彼此融合（請見【譜例 4-4-5】）。

【譜例 4-4-5】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，149-151 小節，鋼琴縮譜。

The image shows a musical score for Example 4-4-5, which is a piano reduction of the third movement of Brahms' Violin Concerto No. 3. The score is in 3/4 time and features a solo violin part and a piano accompaniment. The violin part includes markings like 'cresc.', 'f espress.', and 'sempre p e'. The piano part includes markings like 'sempre p e staccato' and 'leggiero'. The score is divided into two systems, each with a violin staff and a piano staff. The piano staff is further divided into a right-hand and a left-hand part. The violin part consists of a single melodic line with various articulations and dynamics. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and triplets.

C 段同時是此樂章的發展部，其主要動機源於 A 段的 a 及 b，並變化發展：C 段開始的動機，來自 b 段的後半（請見【譜例 4-4-2】29-30 小節、【譜例 4-4-6】）；第 199 小節開始，獨奏小提琴的炫技素材，主要源自 b 段的四分音符和絃以及 a 段的附點與三連音節奏（請見【譜例 4-4-7】）；第 219 小節開始，獨奏小提琴加速為十六分音符，連續四個上行級進為一組的音型，令人聯想起第一樂章兩個呈示部間的獨奏小提琴過門，<sup>256</sup> 與此同時，樂團演奏 C 段開始的動機，同樣來自 b 段

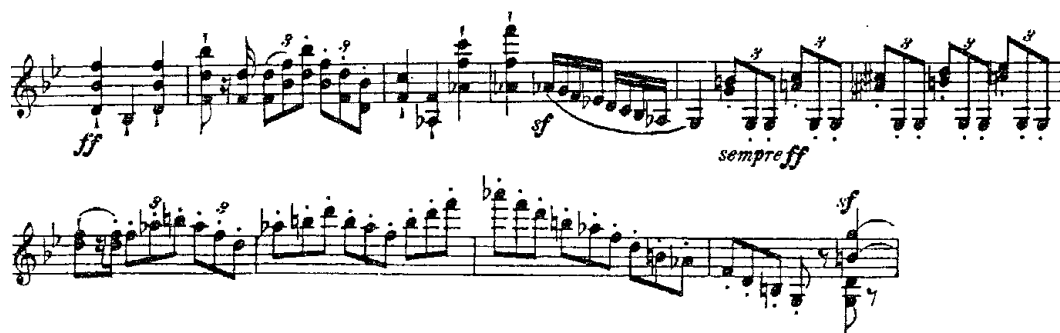
<sup>256</sup> 請見第四章第二節，【譜例 4-2-4】

(請見【譜例 4-4-8】)。

【譜例 4-4-6】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，187-188 小節，第一部小提琴。



【譜例 4-4-7】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，199-208 小節，獨奏小提琴。



【譜例 4-4-8】布魯赫《第三號小提琴協奏曲》第三樂章，發展部，C 段，219-222 小節，鋼琴縮譜。

Musical score for Piano reduction, measures 219-222. The music is in G minor, 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include fortissimo piano (fp), piano (p), and sempre piano (sempre p). The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

布魯赫將傳統輪旋奏鳴曲式出現最多次的 A 段，設計為包含不同的三個樂段，使 A 段具有變化空間，不致淪為不斷重複的貧乏段落。除了 A 段的三個樂段之外，尚有 B 段及 C 段，各段落一方面呈現多樣化的音樂面貌：a 段呈現鮮明的

橫向節奏動機與斷奏；b 段為縱向輝煌的和絃；a'段展現長線條抒情旋律；B 段的獨奏與樂團互動親密，以樂團為根基，獨奏賦予其新意；C 段則為獨奏小提琴的炫技呈現。另一方面，各段落間又互有關連：a'段雖然以抒情的長線條旋律主導，但仍輔以 a 段較細碎的節奏動機伴奏，一方面呈現對比，卻又彼此融合；C 段從舊素材出發，以 a 段及 b 段的動機發展出新面貌。可以見得，即便採用傳統的曲式架構，布魯赫仍賦予新的表現空間，使其展現出更多樣化的音樂表現，卻又不淪為各式素材的大雜燴，仍具有統一的整體感。

## 第五章 結論

布魯赫《第一號小提琴協奏曲》前兩樂章呈現了嶄新的協奏曲形式。第一樂章係帶有幻想曲性格的前奏曲，在傳統的奏鳴曲式中帶入幻想曲的思考，突破了舊有的協奏曲形式。由於第一樂章題名為「前奏曲」，第二樂章因而成為該作品的核心樂章，在全曲中具有重要份量。雖然仍舊是慢板樂章，但卻以傳統協奏曲第二樂章鮮少使用的奏鳴曲式架構，具有音樂發展的嚴肅性。第三樂章的形式雖然傳統，卻融合了民族素材、交響與炫技：第一主題即結合了民族色彩與炫技素材。主題動機如同交響曲般被廣泛運用在各段落，不但成為獨奏小提琴的炫技素材，並且，同時也是樂團的伴奏音型。樂團除了在齊奏時的厚實聲響之外，與獨奏小提琴也有豐富的互動關係，不但如同對話般輪替唱出旋律，更同時呈現主題，交織出迷人的樂音，具有多層次的交響聲響。此外，雖然發展部幾乎僅止於形式上的功能，音樂內容並無太多表現，但再現部的兩個主題，都具有與呈示部不同的呈現與發展方式，使整個樂章依然有多樣的變化。序奏銜接第二樂章的功能，與貫穿全曲的附點節奏動機，更使整部作品三個樂章環環相扣，形成一個整體。種種特色與巧思，使這首樂曲不僅有炫技表現，更有深刻的音樂內涵，也因此成為最受歡迎的小提琴協奏曲之一。

《第一號小提琴協奏曲》不僅是十九世紀後半第一首由作曲家創作並大獲成功的小提琴協奏曲，其對於後人音樂創作的影響，更不時可見。格恩斯海姆（Friedrich Gernsheim, 1839-1916）《c 小調鋼琴協奏曲》（Piano Concerto in C minor, Op. 16, 1869）的第三樂章，「抄襲」了布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章的第二主題，布魯赫對此表示相當不滿（請見【譜例 5-1】）。<sup>257</sup> 另外，理查·史特

---

<sup>257</sup> Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 65-66.

勞斯著名的音詩(Tondichtung)《阿爾卑斯交響曲》(*Eine Alpensinfonie*, Op. 64, 1915)也引用了布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章的第三主題，做為作品的重要動機，<sup>258</sup> 理查·史特勞斯比起格恩斯海姆顯得高明許多，雖然該動機在作品中不斷出現，卻發展出千變萬化的音樂風貌（請見【譜例 5-2】）。德沃札克《a 小調小提琴協奏曲》(*Violin Concerto in A minor*, Op. 53, 1879)則延續布魯赫《第一號小提琴協奏曲》的特殊形式：第一樂章開頭同樣有兩段獨奏段落，但相對於布魯赫將這兩段獨奏段落僅做為序奏與尾奏素材，德沃札克進一步將其塑造為第一主題，做為主導第一樂章的主要動機（請見【譜例 5-3】）。

【譜例 5-1】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章第二主題，16-20 小節，獨奏小提琴；第二行：格爾斯海姆《c 小調鋼琴協奏曲》第三樂章。<sup>259</sup>



【譜例 5-2】第一行：布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第二樂章第三主題，46-52 小節，法國號第一部，降 E 調；第二行：理查·史特勞斯《阿爾卑斯交響曲》，324-331 小節，法國號第一部，F 調。



<sup>258</sup> Fifiel, *Max Bruch: His Life and Works*, 329.

<sup>259</sup> 格爾斯海姆《c 小調鋼琴協奏曲》第三樂章之譜例出自 Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 66.

【譜例 5-3】德沃札克《A 小調小提琴協奏曲》第一樂章，1-14 小節，鋼琴縮譜。

**Allegro ma non troppo**

Solo-Violine

Pianoforte

The image displays a musical score for the first 14 measures of the first movement of Dvořák's Violin Concerto in A minor. The score is arranged in three systems. The top system shows the Solo Violin part and the Piano accompaniment. The middle system continues the piano accompaniment with dynamic markings like 'cresc.', 'fp', 'p', and 'pp'. The bottom system shows the violin part with 'in tempo' and 'ritard.' markings, and the piano accompaniment with 'ff' and 'ritard.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

布魯赫《第二號小提琴協奏曲》同樣探究小提琴協奏曲形式上的可能。第一樂章以慢板取代傳統的快板，並以此慢板樂章做為全曲核心。但除了「速度」之外，其他協奏曲第一樂章的美學訴求，在作曲家精心設計下，依舊清晰可見，包含主題的對比、戲劇性、動機發展，以及獨奏樂器的炫技展現。對布魯赫而言，第一樂章以慢板寫作並非難題，他對第一樂章的創作成果也十分滿意。相反地，後兩樂章要如何承繼第一樂章，才是布魯赫必須絞盡腦汁去面對的問題。布魯赫在第二樂章以器樂宣敘調寫作，彌補從慢板樂章開啟整首樂曲，樂章間速度對比的問題，藉以保持協奏曲傳統的「對比性」。此外，不同樂章中更運用了相同的動機，藉由循環曲式奠定整部作品的「統一性」與「整體性」。布魯赫竭力建立後兩樂章與第一樂章的關聯，但他仍深知作品的隱憂：儘管這部作品在十九世紀末常

因為第一樂章使用慢板而備受批評，第三樂章的炫技呈現反而是整部作品最受歡迎的部分，但後兩樂章在音樂內容上，卻無法與第一樂章相提並論。因此，他曾嘗試將第一樂章做為獨立的作品，但卻被薩拉沙特阻止。<sup>260</sup>

個人認為，第二樂章恰如其分地扮演第一及第三樂章的橋樑，成為這部作品運用循環曲式的核心，更藉由器樂宣敘調的手法，達到如同裝飾奏的音樂張力與炫技效果。但第三樂章就音樂深度而言，卻遠遠不及第一樂章。第二樂章的宣敘調動機，由於時值較長，就快板樂章而言，並不利於做為主題。因此布魯赫僅能利用該動機做為第三樂章序奏的主要動機，為了強調此動機，卻將序奏寫得有些冗長，反而突顯該動機貧乏的表現。為了避免宣敘調動機在第三樂章淪為樂章間的「過門動機」，布魯赫將之再次運用在發展部 C 段落，但因為動機本身的性格，仍舊無法做為該段落的主要素材，僅能做為伴奏。可以見得，第二樂章宣敘調動機未能成為第三樂章的主題動機，在第三樂章的呈現反而顯得有些刻意。為了彌補第二樂章宣敘調動機無法成為第三樂章主題動機的缺失，布魯赫將第三樂章第一主題與第一樂章第一主題以相同的動機創作。但第三樂章第一主題動機同時屬於輪旋奏鳴曲式的 A 段落，主題動機本身短小細碎，再加上多次反覆呈現，破壞了主題的新鮮感，流於平庸。第三樂章第二主題僅以音階做為主要素材，反而喪失布魯赫身為「旋律天才」的優勢。第三樂章的主要動機短小單純，雖然成為獨奏小提琴炫技發展的良好基礎，彌補了第一樂章慢板少有炫技的缺憾，但也因此喪失了第三樂章主題本身的獨特性格與迷人魅力。第三樂章的音樂性格流於平庸，無法承接前兩樂章的戲劇張力與獨特性，為整首樂曲最大的缺憾。

《第二號小提琴協奏曲》以慢板做為第一樂章，因而在十九世紀末毀譽參半。

《蘇格蘭幻想曲》同樣從慢板開始，卻獲得很好的迴響。不同的樂類標題，能直

---

<sup>260</sup> 請參考第三章第一節。

接影響大眾接受作品的情形，十九世紀對「協奏曲」的框架與期待，並非布魯赫以一部作品就能輕易突破的。無論如何，布魯赫對於協奏曲形式的創新與突破，即便在十九世紀為數眾多的協奏曲裡，也寫下了獨特的一頁，甚至預示了二十世紀的協奏曲發展。二十世紀的協奏曲創作美學開始有了新的訴求：追求新的聲響或內斂的表現氛圍，例如普羅柯菲夫（Sergey Prokofiev, 1891-1953）《第一號小提琴協奏曲》（Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 19, 1917）及貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）《小提琴協奏曲》（Violin Concerto, 1935），前者以小行板（Andantino）開始，並結束在寧靜的氛圍，後者以行板（Andante）開始，同樣以纖細的聲響結束全曲，明顯可以看到創作美學的轉變。

相較於前兩部作品的創新形式，《第三號小提琴協奏曲》回歸傳統，反而成為布魯赫三首小提琴協奏曲中的特例，並展現作曲家不同的思維。透過與前兩首小提琴協奏曲的比較，更能突顯其追尋傳統音樂價值，及樂團作品的豐碑性訴求。

協奏曲的核心通常為第一樂章，作曲家竭力於第一樂章展現個人的作曲才能，不論是曲式架構、動機發展、獨奏與樂團的互動等，相對於後兩樂章，都具有更複雜且多變的音樂樣貌。一首協奏曲的形式是否傳統，多半與第一樂章息息相關。雖然布魯赫的三首小提琴協奏曲第一樂章都採用奏鳴曲式，但卻出自於不同的思考，並呈現不同的曲式架構（請見【表 5-1】）。《第一號小提琴協奏曲》與《第二號小提琴協奏曲》同樣省略傳統協奏曲第一樂章的樂團呈示部，但兩者卻是從不同角度的思考：《第一號小提琴協奏曲》係以「幻想曲」的角度思考，樂團呈示部本來就不在「幻想曲」的傳統中；《第二號小提琴協奏曲》第一樂章雖然採用慢板，但仍是從「協奏曲」的角度思考，沿用了孟德爾頌《e小調小提琴協奏曲》的曲式架構。除了省略樂團呈示部之外，《第一號小提琴協奏曲》還刪除了再現部，

《第二號小提琴協奏曲》的發展部則十分短小，佔不到該樂章的七分之一。透過「省略」與「縮減」的手法，這兩部作品反映了十九世紀協奏曲「形式的縮減或集中」。相較之下，《第三號小提琴協奏曲》則代表十九世紀協奏曲「形式的擴充」：不但完整呈現雙呈示部的奏鳴曲式，各段落更有充分的發展，展現出浩大的規模，篇幅遠勝前兩部作品，具有更豐富的交響聲響。

【表 5-1】布魯赫的三首小提琴協奏曲，第一樂章之奏鳴曲式比較。

段落	第一號	第二號	第三號
樂團呈示部			V
序奏 / 過門	V	V	V
獨奏呈示部	V	V	V
發展部	V	V (較短小)	V
再現部		V	V
尾奏	V	V	V

當第一樂章的形式過於創新時，也常常連帶影響到第二樂章，布魯赫的前兩首小提琴協奏曲即為明證。相較於前兩首小提琴協奏曲，《第三號小提琴協奏曲》第一樂章採用傳統雙呈示部的奏鳴曲式快板，因此，第二樂章也能以傳統形式寫作，成為布魯赫三首小提琴協奏曲中，唯一傳統的二段式慢板樂章。可以見得，這三部作品的第二樂章以完全不同的形式寫作，在曲式架構上難以做進一步的比較。另一方面，對應於其音樂訴求，這三個樂章也展現出完全不同的聲響：《第二號小提琴協奏曲》第二樂章對應其「宣敘調」之名，不但有獨奏小提琴戲劇化的獨白，更有壯麗的樂團齊奏。《第一號小提琴協奏曲》及《第三號小提琴協奏曲》的第二樂章皆為慢板，並以抒情旋律為主要訴求。但前者不但採用奏鳴曲式，更是全曲核心樂章，具有嚴肅的音樂發展，因此完全不縮減樂團編制，發展部更有

十分宏亮的樂團齊奏聲響，對協奏曲第二樂章而言，是非常特殊的情形。相反地，後者減少銅管聲響、不使用小號及長號，呈現傳統協奏曲第二樂章如同室內樂的精緻聲響。

十九世紀小提琴協奏曲的創新形式多半反映在第一樂章。相較於第一樂章，第三樂章維持一貫的傳統形式，使用快板、重視炫技、以輝煌的聲響結束全曲，多採用輪旋奏鳴曲式，也有部分採用奏鳴曲式或輪旋曲式。布魯赫的三首小提琴協奏曲中，清楚反映這樣的事實，不論前兩樂章傳統與否，第三樂章必然以傳統形式呈現。對布魯赫而言，《第一號小提琴協奏曲》第三樂章令他吃盡苦頭，他曾為此寫了「三、四個發展部，又把它們刪掉」，<sup>261</sup> 最終發展部卻只有短短二十小節，佔不到全樂章十六分之一的份量。也因為該樂章的發展部沒有使用新素材，缺少了輪旋奏鳴曲式重要的 C 段落，所以僅為奏鳴曲式。相較於《第一號小提琴協奏曲》，後兩首小提琴協奏曲的發展部不但有足夠的份量，更出現新素材與 C 段落，因而成為輪旋奏鳴曲式。但相對於《第二號小提琴協奏曲》較單純貧乏的主題呈現，《第三號小提琴協奏曲》在輪旋奏鳴曲式中，進一步運用複合曲式，具有多樣化的素材，展現出多面立體的音樂樣貌，但各素材又互有關連並彼此融合，不但具有多層次的美感，又兼具整體的統一，同樣展現布魯赫對於小提琴協奏曲豐碑性的追求。

「炫技協奏曲」與「交響協奏曲」係討論十九世紀音樂時，主要的兩種協奏曲類別。炫技協奏曲強調「演奏技巧」，「作曲技術」卻備受忽略。1840 年代，在舒曼、李斯特、布拉姆斯等人的努力下，交響協奏曲才發展完成，這些交響協奏曲展現了作曲家的作曲技術，不僅有如同交響曲般的主題與動機發展手法、創新

---

<sup>261</sup> 請見第二章第一節。

的形式，更具有音樂作品的整體性。<sup>262</sup> 然而，這些 1840 年代的交響協奏曲，幾乎清一色皆為鋼琴協奏曲，此時期的小提琴協奏曲仍是由小提琴家創作的炫技協奏曲主導，儘管已有孟德爾頌《e 小調小提琴協奏曲》，卻顯得孤掌難鳴。1867 年，布魯赫《第一號小提琴協奏曲》的誕生，終於宣告小提琴協奏曲開始由作曲家主導，小提琴協奏曲不再只有炫技，為小提琴協奏曲的「交響協奏曲」類別打了一劑強心針。

布魯赫的前兩首小提琴協奏曲不但著重於形式的創新、提升樂團地位，更展現作曲家以動機「發展」與「統一」作品的高超技術：《第一號小提琴協奏曲》以附點節奏動機貫穿全曲，《第二號小提琴協奏曲》更進一步運用循環曲式。可以見得，這兩部作品展現出 1840 年代以鋼琴協奏曲為主的交響協奏曲之美學訴求，實為小提琴協奏曲邁向交響協奏曲的重要里程碑。

儘管小提琴協奏曲與鋼琴協奏曲同樣在十九世紀協奏曲的發展下，從炫技協奏曲邁向交響協奏曲，但在十九世紀最後，小提琴協奏曲又走向新的道路，即，「樂團作品」。這反映了鋼琴與小提琴兩項樂器，在協奏曲寫作上的不同：鋼琴不屬於樂團本身的樂器，與樂團具有對比的音色，並具備足夠的音量與獨立性，這使鋼琴能在協奏曲中被輕易突顯，也必然成為協奏曲的主角。即使是被譽為「交響協奏曲之典範」的舒曼《a 小調鋼琴協奏曲》（Piano Concerto in A minor, Op. 54, 1845），鋼琴仍然扮演作品的核心要角，就如達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）所述，其「樂團基本上用以擴展與精煉這首被無窮擴大的鋼琴作品之音色」，<sup>263</sup> 可以見得，這首協奏曲以鋼琴為核心，樂團則使這首「鋼琴作品」具有更豐富多變

---

<sup>262</sup> 請參考 Hutchings, et al., "Concerto;" Scherliess and Forchert, "Konzert;" Sp. 666-672; Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 140-142; 黃婉婷，〈舒曼的《a 小調鋼琴協奏曲》：交響協奏曲的典範〉，6-7。

<sup>263</sup> Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 141.

的音色；另一方面，小提琴為樂團本身的主要樂器，與樂團具有同質性，對作曲家而言，要如何突顯其在協奏曲中的表現，原為創作小提琴協奏曲的最大難題，但在十九世紀末，小提琴與樂團的相容，卻成為小提琴協奏曲走向樂團作品的重要契機。這種運用獨奏樂器與樂團的同質性，使兩者相容並讓作品成為樂團作品的手法，早在白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）的《哈洛德在義大利》（*Harold en Italie*, Op. 16, 1834）中就已經使用。這部作品的編制看似為中提琴協奏曲，實際的音樂內容卻是一首加入協奏曲手法的交響曲，並藉由獨奏中提琴，展現更新穎的樂團作品之聲響。<sup>264</sup>

布魯赫《第二號小提琴協奏曲》（1877）與布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》（1878）的完成時間相距僅只一年，但在獨奏小提琴與樂團的關係上，卻呈現截然不同的處理方式：儘管布魯赫《第二號小提琴協奏曲》的樂團也具有重要份量，並有突出的齊奏表現，但在獨奏小提琴段落中，樂團的聲響卻被明顯抑制，並刻意突顯獨奏小提琴，使獨奏小提琴依舊是這部作品的主角；相反地，布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》將獨奏小提琴與樂團融為一體，呈現豐富且多樣的交響聲響，此外，更在動機運用上下足功夫，再加上龐大的篇幅，不但彰顯了貝多芬七十年前對於小提琴協奏曲實為樂團作品的豐碑性思考，更啟發了布魯赫，就如布魯赫所言，布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》「征服了我」，<sup>265</sup> 進一步觀察十三年後布魯赫的《第三號小提琴協奏曲》，可以發現，布拉姆斯的影響清楚可見。

相較於布魯赫前兩首小提琴協奏曲，《第三號小提琴協奏曲》的形式異常保守與傳統，卻有更豐富的音樂內容。事實上，這三部作品創作手法的轉變，反映了

---

<sup>264</sup> 亦請參考 Jan Larue, et al, "Symphony," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27254pg2> (accessed February 18, 2014); Hugh Macdonald, "Berlioz, Hector," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51424pg10> (accessed February 18, 2014).

<sup>265</sup> 請見第一章第三節。

十九世紀後半小提琴協奏曲創作美學的演化，從對於外在形式的諸多嘗試與創新，逐漸轉變為在既有的形式中，對音樂內容的思考、擴充與發展。《第三號小提琴協奏曲》豐富的交響色彩、繁複的動機運用、眾多素材交織而成的多層次美感，在十九世紀末一度獲得佳績。遺憾的是，比起布拉姆斯，布魯赫終究慢了一步，再加上還有柴科夫斯基等人的優異作品，及隨後二十世紀音樂發展的劇烈變化，這部作品的傳統反而成為其致命傷，也因此漸漸被世人遺忘了。

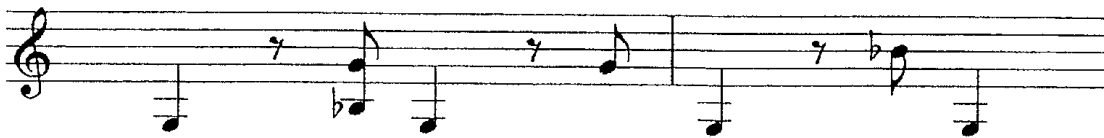
另一方面，雖然布魯赫《第二號小提琴協奏曲》在獨奏小提琴段落中，刻意壓抑樂團並突顯獨奏小提琴，但這並不代表在布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》完成之前，布魯赫從未運用獨奏小提琴與樂團相互融合的手法。事實上，《第一號小提琴協奏曲》早已透露了小提琴協奏曲將走向樂團作品的可能，如第一樂章呈示部第二主題、第二樂章發展部第二、第三主題、第三樂章呈示部及再現部第二主題後半段，皆能清楚看到布魯赫將獨奏小提琴與樂團融合並同時發展的情形，充分顯示出小提琴協奏曲與鋼琴協奏曲的決定性差異。可以見得，在小提琴協奏曲的歷史上，《第一號小提琴協奏曲》確實有其重要且獨特的地位，並確保了布魯赫的名字將隨著這部作品，繼續流傳下去。

## 附錄一：姚阿幸寄給布魯赫之書信，1866 年 8 月 17 日

該書信現今被收錄於多篇文獻中。<sup>266</sup> 書信中的譜例係原書信所有，並置於文中相應處，並非後人添加。中譯出自本論文作者，譜例轉自鮑爾一文。<sup>267</sup>

敬愛的朋友：

我終於把您的協奏曲寄還給您。我真希望我能親自出現以代替文字說明，並非因為我是個懶惰的通信者，而是因為我非常相信透過幾個小時的共同討論，所有小提琴聲部的爭議段落，將會被輕易解決。整體而言，您的作品非常適合小提琴，就這點來看，我相信這部作品會有極佳的效果。我將盡我所能回答您指出的問題：我也希望第 20 頁開始的樂團齊奏能變得更長；<sup>268</sup> 在寬廣的持續低音之後，這是被期待的，幸好也有足夠的素材。這個簡潔的音型



和寬廣的第二主題已經被您恰當地注入其中！我在第 25 頁用鉛筆寫了一段裝飾奏；它能輕易地（如同後面所有我寫的音符）用橡皮擦修正並等候您的意見。第 29 頁第一部小提琴最後的降 B 音不應該進入並連接行板嗎？<sup>269</sup> 當然要！那麼第二部小提琴自然必須要因此被修改。我認為第 38 頁少了一個小節，對我而言，附

---

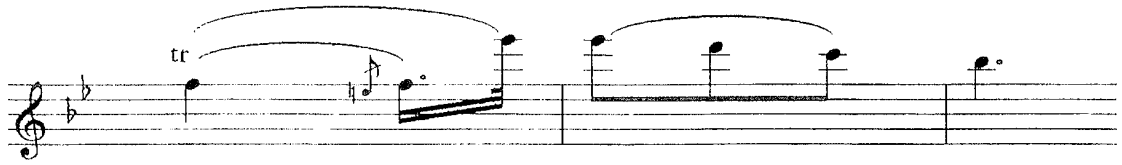
<sup>266</sup> Johannes Joachim and Andreas Moser ed., *Briefe von und an Joseph Joachim*, Berlin: 1912, Bd. 2, 390-391; Uwe Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 143-146. 費菲爾德也把該書信英譯後，置於其撰寫的布魯赫傳記中，請見 Christopher Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 63-66.

<sup>267</sup> Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 143-146.

<sup>268</sup> 即現今版本中，第一樂章第 108 小節開始。

<sup>269</sup> 現今版本的第二樂章為慢板。

加的各个嘗試都有所不足；



這在最後只有漸慢：我對此最滿意。此外，我很真誠地認為，聆聽這個行板使我非常享受。在最後一個樂章，我不得不同意雷維關於第 61 頁的看法。從第二主題到小提琴段落的情形，大大阻礙了這個精力充沛、緊迫向前的樂章之脈動。您所提及的刪減也許是最有效的幫助；只有此時，美妙、活潑的段落



消失了（附帶一提，這也十分適合小提琴演奏）。這部份太過寬廣的旋律處理，將有害於隨後美妙的 c 小調中段。<sup>270</sup> 我把建議的解決辦法寫在紙上，當然這只是大略地說明我的想法，並非要被確實地接收與使用。這實在太過倉促！關於第 69 頁的前三小節，說得明白些，我真的希望能再更好。這不只是表面的填充物吧？同樣地，第 101 頁的平行段落也無法滿足我，關於這點，我希望我們沒有爭議。另一方面，我認為經過句非常優美，由於指法與弓法的原因，我冒昧地在這和其他地方寫下一些修改。我修改了獨奏的結尾，因為那些引領樂團齊奏的快速音階有點讓人回想起孟德爾頌的協奏曲。您認為我太直率嗎？偶爾出現的經過句



讓人想起上述的作品，我建議對此做部分的修改，為此，演奏者感到不安更勝過靈活敏捷。我也冒險寫下最後段落的開頭。此外，這部分

<sup>270</sup> c 小調段落並沒有出現在現今版本。



能被創作得非常適合小提琴，對此我完全不擔心一個優美、吸引人的結尾不會被您所想到。很快地完成它並請允許我，如果您不覺得我的請求太過冒失，請寫一份獨奏樂譜，這樣我就可以在我們見面前學習這首協奏曲，我希望我們很快就能見面。最後，對於您的「疑慮」，我高興地告訴您，我認為以協奏曲做為標題肯定是合理的；對於「幻想曲」一詞，後兩樂章實際上太過徹底及有規律地發展。各部分互有關聯，卻又有足夠的對比，這更是主要原因。此外，史波爾也將他的《歌唱場景》（*Gesangszene*）命名為「協奏曲」。最後我再次請求您，不要因為這份手稿放在我這很久而對我生氣，您可能也對我這些大量的意見感到厭煩。我很希望很快就能再聽到您的消息。如果今年冬天漢諾威的音樂會被計畫考慮，我將會請求您為我寫一首新作品，我對此迫不及待。但做為一個公民我不能這麼做。從昨天起，我不再是漢諾威皇家音樂總監（根據下議院的通知）；但我仍留在這，因為沒人能接替我。

您的  
真誠的  
姚阿幸

## 附錄二：布魯赫寄給姚阿幸之書信，1866 年 9 月 26 日

該書信現今被收錄於多篇文獻中。<sup>271</sup> 書信中的譜例係原書信所有，並置於文中相應處，並非後人添加。中譯出自本論文作者，譜例則轉自鮑爾一文。<sup>272</sup>

敬愛的姚阿幸先生：

我非常感激您對於這首協奏曲詳盡的書信；對於您仔細真誠地查看樂譜並抱以興致一事，我很確信，沒有其他事能令我更快樂與欣慰了。現在我又獲得新的熱情來修改作品，並充滿感激地運用您有益的意見。對於您的請求，我給予許可，會再寄給您一份新的獨奏樂譜；我會把所有樂團齊奏加註於獨奏樂譜上，這麼一來，即便您暫時沒有總譜和鋼琴縮譜，您還是能理解整部作品的思路。我簡短地向您報告作品的修改：

### 1. 我認為第一樂章的八度段落



有些死板；我暫時在這部分加了一些六連音來連接旋律，但 d 小調的四個多小節可能非常困難。如果您認為我弄巧成拙，這也能輕易地恢復其原來的樣貌。

---

<sup>271</sup> Lauth, "Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzertes von Max Bruch," 58-60; Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 146-150. 費菲爾德也把該書信英譯後，置於其撰寫的布魯赫傳記中，請見 Christopher Fifield, *Max Bruch: His Life and Works*, 66-71.

<sup>272</sup> Uwe Baur, "Der Vollendung entgegen: Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Violinkonzertes Nr. 1 g-Moll Op. 26 von Max Bruch," 146-150.

## 2. d 小調的結束句



對我而言有些單調，更何況速度明顯比我寫作時想的還要慢；為此我打算插入三個小節，



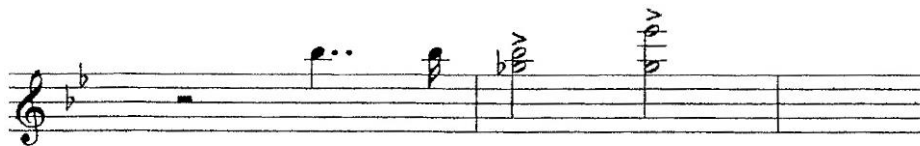
這樣肯定更好。

## 3. 下面相同的重複段落

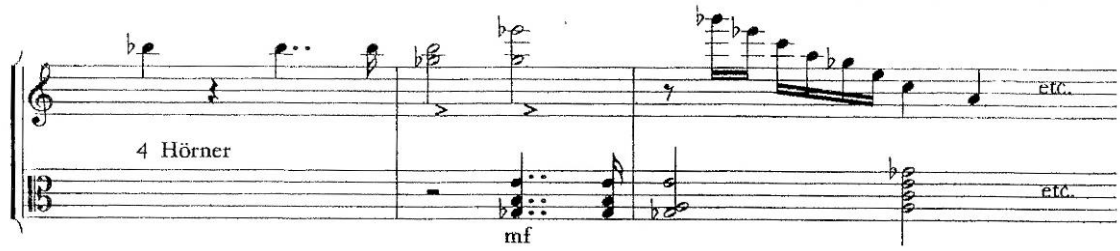


我把它完全置於樂團。它必須出現得強健並有意義，但在這裡演奏的聲響卻不如我所預期。我也認為，獨奏小提琴和第二主題也因此進入得更加美妙並有效果。您不同意嗎？

## 4. 在如歌的降 B 大調段落之後，這個節奏



繼續進行得就像先前只存在於獨奏小提琴一樣，這裡必須有更多表現——特別是這個段落。我讓這個動機的開頭多次出現在四支法國號中，藉以答覆獨奏小提琴，如下



5. 通往樂團齊奏的獨奏小提琴音型，這部分就準確地依照您的指示。

6. 樂團齊奏變得更長了。我依照您的意見，特別在低音聲部運用這個動機。

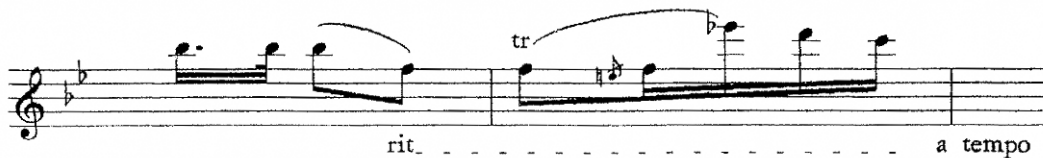


我故意不離開主調太久，它應該在這裡被清楚建立。

7. 對我而言，您對最後裝飾奏的修改，創作得如同出自靈魂一般。

8. 第一部小提琴的降 B 音當然得保留至慢板開頭的第一小節。這已經修改了。

9. 漸慢的這個小節很奇怪。我認為大家會在這兩小節中察覺這樣的看法。也許將「稍微」(poco) 刪掉，並讓漸慢更早（從前一小節最後的八分音符）開始，這樣會更好，如下：



10. 我也認為現在的情形（第一個結尾）是最好的。它應該被聆賞。經過試驗並根據您的意見，我將最後兩個和絃寫為撥弦。

11. 我也同意這個刪減



是不可避免的。我首先將您的更改寫進樂譜；我發現它非常出色並樂在其中，這

個動機



以這個方式被挽救。我在樂曲的脈絡中試奏了整個第一部分，關於被批評的這部分，不可否認地，我確實認為它太長了，我決定進行雷維提過的刪減。我十分相信，先到降 B 大調之後又回到 D 大調，將導致這個樂章的突出性格被動搖。在這裡完全不要觸碰降 B 大調也許會比較好，樂團齊奏則在轉為降 B 大調後就立刻開始。這麼一來終樂章的第一部分就變得非常單純，主要調性的感覺絕不會有片刻混亂。

12. 我很猶豫是否要保留這個音型，



無論如何，就如同您所認為，這非常適合小提琴，其優美性格將在這裡形成必要的對比，我暫時把它留下，並感激地運用您在最後段落的修改。這些小節的引領音型因此變得更好。

13. 我修改了下一段樂團齊奏的最後八個小節，現在的獨奏



在 6/4 和絃進入，c 小調第一次出現並以這樣的旋律開始，<sup>273</sup>



<sup>273</sup> C 小調段落並沒有出現在現今版本。

我非常相信這樣的確好多了。

14. 我對獨奏小提琴第一主題的再現做了重要的修改。我在這裡運用了主要動機。我十分好奇您會對這個段落感到何等滿意。

15. 我認為如果第二主題只有一次以 G 大調出現是很好的，接著以八小節的獨奏小提琴繼續發展。對我而言，從這裡開始，一切應該不停地衝刺直到最後。如果您從頭到尾地演奏這部作品，一定會有相同的感覺。

16. 我仍在創作最後的結尾；我的確沒有才能創作出美妙、新穎的音型。我正在創作這個結尾，它也終將被創作出來。能與您面對面討論最後的細節，這對我而言是無價的.....<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> 目前已出版的文獻皆僅引用至此。

## 參考書目

### 一、樂譜

Bach, Johann Sebastian. *Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903*. Ed. Ernst Naumann. Band 36: Clavierwerke, Band 4 of *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890.

Beethoven, Ludwig van. *Concert für die Violine, Op. 61*. Serie IV: Violine mit Orchester, Nr. 29 of *Ludwig van Beethovens Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.

———. *Konzert für Violine, Op. 61*. Arr. for violin and piano. Ed. Carl Reinecke. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1891.

———. *Konzerte und Phantasie für Klavier und Orchester*. Leipzig: C. F. Peters, 1897.

Brahms, Johannes. *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters, Op. 77*. Arr. for violin and piano. Berlin: N. Simrock, 1879.

———. *Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters, Op. 77*. Ed. Hans Gál. Band 5: Konzerte für Streichinstrumente und Orchester of *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.

Bruch, Max. *Adagio appassionato, Op. 57*. Arr. for violin and piano. Berlin: N. Simrock, 1891.

———. *Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in G minor, Op. 26: Autograph Manuscript, 1866-1867*. In Morgan Library & Museum. <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114296> (accessed February 24, 2013).

———. *Concerto No. 2 in D minor, Op. 44*. Arr. for violin and piano. Ed. Leopold Auer. New York: Carl Fischer, 1919.

———. *Concerto No. 1 for Violin and Orchestra, G minor, Op. 26*. London: Eulenburg, n.d.

———. *Fantasie für die Violine mit Orchesters und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien, Op. 46*. Berlin: N. Simrock, 1880.

———. *III. Violinkonzert d-moll, Op. 58*. München: Musikproduktion Höflich, 2004.

———. *Violin-Concerto (G minor), Op. 26*. Arr. for violin and piano. Ed. Ferdinand Carri. New York: Carl Fischer, 1906.

- . *Violinkonzert Nr. 3, Op. 58*. Arr. for violin and piano. Berlin: N. Simrock, 1891.
- . *Zweites Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters, Op. 44*. Berlin: N. Simrock, 1878.
- Dvořák, Antonín. *Concerto in A minor, Op. 53*. Arr. for violin and piano. Berlin: N. Simrock, 1883.
- Joachim, Joseph. *Konzert g-moll in Einem Satze, Op. 3*. Arr. for violin and piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- . *Violin-Konzert (in ungarischer Weise) d-moll, Op. 11*. Arr. for Violin and Piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1861.
- . *Violin-Conzert G-dur*. Arr. for violin and piano. Berlin: Bote & Bock, 1889.
- . *Kadenzzen zu Violinkonzerten*. New York: C. F. Peters, n.d.
- Liszt, Franz. *Erstes Konzert für Pianoforte und Orchester*. Serie I, Band 13: Werke für Pianoforte und Orchester of *Franz Liszt: Musikalische Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- . *Sonate*. Ed. José Vianna da Motta. Serie II, Band 8: Verschiedene Werke für Pianoforte zu 2 Händen of *Franz Liszt: Musikalische Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924.
- . *Ungarische Rhapsodien Nr. 1*. Ed. Peter Raabe. Serie II, Band 12: Ungarische Rhapsodien für Pianoforte zu 2 Händen of *Franz Liszt: Musikalische Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.
- Mendelssohn, Felix. *Concerto, Op. 64*. Arr. for violin and piano. Ed. Leopold Auer. New York: Carl Fischer, 1917.
- Schumann, Robert. *Concert a-moll für Violoncell mit Beleitung des Orchesters, Op. 129*. Ed. Clara Schumann. Serie III: Concerte und Concertstücke für Orchester of *Robert Schumanns Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883.
- . *Kinderszenen, Op. 15*. Ed. Clara Schumann. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen of *Robert Schumanns Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.
- Spoehr, Louis. *Concerto No. 8 (Gesangscene) Op. 47*. Arr. for violin and piano. Ed. Ferdinand Carri. New York: Carl Fischer, 1906.
- Strauss, Richard. *Eine Alpensinfonie, Op. 64*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1915.
- . *Konzert in d moll, Op. 8*. Arr. for violin and piano. Vienna: Universal Edition, 1903.

Tchaikovsky, Pyotr Il'yich. *Concert, Op. 35*. Arr. for violin and piano. Ed. Hans Sitt. Leipzig: Eulenburg, n.d.

## 二、 外文書籍

Abell, Arthur M. *Talks with Great Composers*. New York: Philosophical Library, 1994.

Altmann, Wilhelm, ed. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch etc. (Johannes Brahms: Briefwechsel vol. 3)* Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.

Baur, Uwe. *Max Bruch und Koblenz (1865-1867)*. Mainz: Schott, 1996.

Boyden, David D., et al. *Violin Family*. London: Macmillan, 1989.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trans. J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

Downes, Edward. *Guide to Symphonic Music*. New York: Walker, 1981.

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

Fifield, Christopher. *Max Bruch: His Life and Works*. 2nd ed. Woodbridge: Boydell Press, 2005.

Fellerer, Karl Gustav. *Max Bruch*. Köln: Volk, 1974.

Fuller-Maitland, John Alexander. *Masters of German Music*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Gysi, Fritz. *Max Bruch*. Zürich: Orell Füssli, 1922.

Hartmann, Bernhard. "Die Schottische Fantasie. Eine Studie zur Konzertform bei Max Bruch." In *Beiträge zur Geschichte des Konzerts: Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, ed. Reinmar Emans and Matthias Wendt, 295-301. Bonn: Schröder, 1990.

Hopkins, Antony. *The Seven Concertos of Beethoven*. Vermont: Ashgate, 1999.

Hill, Ralph, ed. *The Concerto*. London: Penguin Books, 1952.

Katz, Mark. *The Violin: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2006.

Kämper, Dietrich, ed. *Max Bruch-Studien: Zum 50. Todestag des Komponisten*. Köln: Volk, 1970.

Keefe, Simon P., ed. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- Kolneder, Walter. *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History, and Music*. Trans. Reinhard G. Pauly. Cambridge: Amadeus Press, 2003.
- Kreman, Joseph. *Concerto Conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Larsen, Peter, ed. *Max Bruch in Sondershausen (1867-1870)*. Göttingen: Hainholz, 2004.
- Lauth, Wilhelm. *Max Bruchs Instrumentalmusik*. Köln: Volk, 1967.
- Layton, Robert, ed. *A Companion to the Concerto*. New York: Schirmer Books, 1989.
- , ed. *A Guide to the Concerto*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Lindeman, Stephan D. *The Concerto: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2006.
- Luyken, Sonja. *Max Bruch*. Köln: 1984.
- Mies, Paul. *Das instrumentale Rezitativ: Von seiner Geschichte und seinen Formen*. Bonn: Bouvier, 1968.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. "Bruch—Joachim—Sarasate: Ein neue autographe Quelle zum Solo-Violinpart der Schottischen Fantaie Op. 46 von Max Bruch." In *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, ed. Axel Beer and Laurenz Lütteken, 477-496. Tutzing: Schneider, 1995.
- Pfützner, Hans. *Meine Beziehungen zu Max Bruch*. München: Langen/Müller, 1938.
- Praxmarer, Lukas. *Max Bruch und seine Violinkonzerte*. Saarbücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011.
- Riederer-Sitte, Petra, ed. *Max Bruch: Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*. Essen: Blaue Eule, 1997.
- Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Cambridge: Amadeus Press, 1994.
- Schwarzer, Matthias. *Die Oratorien von Max Bruch*. Kassel: Merseburger, 1988.
- Steinberg, Michael. *The Concerto: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to The Violin*. 11th ed. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Swalin, Benjamin F. *The Violin Concerto: A Study in German Romanticism*. Chapel: University of North Carolina Press, 1941.

Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works*. New York: Oxford University Press, 1989.

Veinus, Abraham. *The Concerto*. New York: Dover Publications, 1964.

### 三、 中文期刊

黃曉文。〈布魯赫（Max Bruch）g 小調小提琴協奏曲〉。《音樂研究》（文化大學）第五期（十二月號，2006）：335-374。

### 四、 外文期刊

Bonavia, F. "The Violin Concerto." *Music & Letters* 8, No. 2 (Apr., 1927): 198-200.

Brown, Clive. "Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing." *Journal of the Royal Musical Association* 113, No. 1 (1988): 97-128.

Burk, J. N. "The Fetish of Virtuosity." *The Musical Quarterly* 4, No. 2 (Apr., 1918): 282-292.

E., F. G. "Joseph Joachim. Born, June 28, 1831. Died, August 15, 1907," *The Musical Times* 48, No. 775 (Sep., 1907): 577-583.

Ehrmann, Alfred von. "The "Terrible" Brahms." Trans. G. R. *The Musical Quarterly* 23, No. 1 (Jan., 1937): 64-76.

Fellerer, Karl Gustav. "Max Bruchs Breslauer Dirigententätigkeit." *Archiv für Musikwissenschaft*, 19./20. Jahrg., H. 3./4. (1962/1963): 172-179.

Fifield, Christopher. "Bruch's Violin Concerto, Behind the Notes." *The Strad* 113, No. 1349 (Sep. 2002): 962-967.

Geck, Martin. "Max Bruchs Oratorium "Gustav Adolf" - ein Denkmal des Kultur-Protestantismus." *Archiv für Musikwissenschaft*, 27. Jahrg., H. 2. (1970): 138-149.

Joachim, Henry. "Joseph Joachim: First Violinist of a Modern Art." *The Musical Times* 74, No. 1087 (Sep., 1933): 797-799.

Kawabata, Maiko. "Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830)." *19th-Century Music* 28, No. 2 (Fall, 2004): 89-107.

McVeagh, Diana. "The Concerto: Contest or Co-Operation?" *Music & Letters* 28, No. 2 (Apr., 1947): 115-120.

Pulver, Jeffrey. "Brahms and the Influence of Joachim." *The Musical Times* 66, No. 983 (Jan., 1925): 25-28.

Schueneman, Bruce R. "The French Violin School: From Viotti to Bériot." *Notes*, Second Series, Vol. 60, No. 3 (Mar., 2004): 757-770.

Schwarz, Boris. "Beethoven and the French Violin School," *The Musical Quarterly* 44, No. 4 (Oct., 1958): 431-447.

———. "Four Violin Concertos by Giovanni Battista Viotti; Chappell White." *Notes*, Second Series, Vol. 35, No. 2 (Dec., 1978): 407-409.

———. "Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto." *The Musical Quarterly* 69, No. 4 (Autumn, 1983): 503-526.

Scott, Marion M. "A Complaint of the Decay of Violin Solos." *Music & Letters* 6, No. 4 (Oct., 1925): 330-343.

Sommers, Lawrence. "Beethoven's Violin Concerto." *Music & Letters* 15, No.1 (Jan., 1934): 46-49.

Woolley, Grange. "Pablo de Sarasate: His Historical Significance." *Music & Letters* 36, No. 3 (Jul., 1955): 237-252.

"Crystal Palace." *The Musical Times and Singing Class Circular* 18, No. 418 (Dec., 1877): 591-592.

"Joseph Joachim." *The Musical Times and Singing Class Circular* 39, No. 662 (Apr., 1898): 225-230.

"Mr. Sarasate's Concerts." *The Musical Times and Singing Class Circular* 30, No. 556 (Jun., 1889): 343-344.

"Royal College of Music." *The Musical Times and Singing Class Circular* 35, No. 618 (Aug., 1894): 535.

## 五、學位論文

Vick, Bingham Lafayette. "The Five Oratorios of Max Bruch." Ph.D. thesis for Northwestern University, 1977

林佳妮。〈布魯赫 g 小調第一號小提琴協奏曲〉。國立臺灣師範大學音樂研究所演奏組碩士論文，1999。

吳若心。〈布魯赫——小提琴作品《蘇格蘭幻想曲，作品 46》之詮釋報告〉。國立臺北教育大學音樂教育學系碩士班演奏組碩士論文，2007。

崔延平。〈布魯赫：《蘇格蘭幻想曲》之詮釋報告〉。國立臺灣師範大學音樂學系演奏組碩士論文，2008。

黃柳蕙。〈威爾第歌劇之「梭利塔模式」研究：以《弄臣》、《遊唱詩人》、《茶花女》為例〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2007。

黃婉婷。〈舒曼的《a 小調鋼琴協奏曲》：交響協奏曲的典範〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2012。

葉品琳。〈從十九世紀小提琴協奏曲的發展——探討布魯赫作品第二十六號之演奏技巧〉。國立中山大學音樂研究所演奏組碩士論文，2007。

#### 六、 影音資料

Bruch, Max. *The Complete Violin Concertos*. Salvatore Accardo, Violin; Gewandhaus-orchester Leipzig, conducted by Kurt Masur. Decca 462 164-2 (CD), 1998.