

國立台灣師範大學

音樂學系碩士班演奏唱組詮釋報告

布魯赫：《蘇格蘭幻想曲》
詮釋報告

指導教授：廖嘉弘 教授

研究生：崔延平 撰

2009 年 06 月

目次

前言	i
第一章 布魯赫生平	1
第一節 生平	1
第二節 民歌對布魯赫的影響	5
第二章 蘇格蘭歷史及文化	8
第一節 蘇格蘭的簡史	8
第二節 蘇格蘭的舞蹈	15
第三節 蘇格蘭風笛與傳統樂器	17
第三章 蘇格蘭幻想曲之創作背景與結構分析	20
第一節 創作背景	20
第二節 結構與曲式分析	24
第三節 幻想曲與協奏曲的比較	34
第四章 演奏詮釋與技巧練習	38
序奏	39
第一樂章	41
第二樂章	43
第三樂章	46
第四樂章	48
技巧練習	52
第五章 結論	63
參考資料	65

附錄一：蘇格蘭幻想曲之樂譜資料	69
附錄二：蘇格蘭幻想曲之 CD 資料	70
附錄三：布魯赫作品列表	72

前言

在筆者求學過程中，大學之前對於布魯赫的認識，只有 g 小調第一號小提琴協奏曲(Violin Concerto No.1 in g minor, op.26)與蘇格蘭幻想曲，進入大學之後，多知道 d 小調第二號協奏曲(Violin Concerto No. 2 in d minor, op.44)與 d 小調第三號小提琴協奏曲(Violin Concerto No. 3 in d minor, op.58)，然而相較於其他的作曲家，依然是比較陌生。在某一場音樂會中，聽到布魯赫的中提琴 F 大調羅曼史(*Romance for viola and orchestra in F major, op.85*)，發現旋律極為優美，非常的動聽，吸引筆者想對於這位音樂家的作品與其風格作進一步的探索。

基於下列許多不同的原因，所以選擇布魯赫的《蘇格蘭幻想曲》(Max Bruch: *Fantasie für Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien, op.46*) 為這次探討的主題。著名的小提琴演奏家與教授，雷波爾·奧爾(Leopold Auer, 1845~1930)先生相當推崇布魯赫的小提琴作品，他認為布魯赫的作品是每位小提琴獨奏家必須要練習的曲目，¹ 但是在台灣，除了第一號 g 小調小提琴協奏曲之外，其餘的作品相對來說很少有人演奏，筆者想藉由這個機會，多方面來了解他的小提琴作品；此外，這首作品使用蘇格蘭地區的民歌旋律，而且樂曲的寫作手法與一般的小提琴協奏曲很不相同，引起筆者對於這首作品深入研究的興趣。除了想理解為什麼布魯赫選擇蘇格蘭的民歌為素材，而不是其他地區的民歌之外，在求學的過程中，學過了奏鳴曲、輪旋曲…等其他曲式，但是從未曾深入幻想曲，想藉由這個機會，讓自己多了解幻想曲。

有關民族音樂的作品，色彩都有其獨特性，但個人對於音色改變的掌握，例

¹ Leopold Auer, 《我的小提琴演奏教學法》(*Violin Playing as I Teach It.*)，司徒華城 譯，(台北市：世界文物，1993)：123。

如抖音(Vibrato)變化，一直不是很理想，往往要過了一、兩個樂句才能將氣氛帶過去；在這首作品中，每一個樂章的情境都不相同，但是彼此又相互關連，筆者想要藉由這首作品，讓自己對於樂曲的特性有更好的掌握。此外，在平時練習，不留心就會刻意專注於某一項技巧，而忘了對於演奏者來說，將音樂完整的傳達出來，才是最重要的目標，更想藉這次機會，加強不完善的技巧，用以提升自我的演奏技術之外，還想要練習以音樂整體的角度，來思考不同技巧的使用。

筆者嘗試深入研究這首作品的架構與素材，並且試圖去找出民歌與作品之間的相關性，還期望可以進一步藉由小提琴的演奏，來傳遞作曲家於作品中所留下的訊息與概念。

第一章 布魯赫生平介紹

第一節 生平

布魯赫(Max Bruch)，德國作曲家，西元 1838 年 2 月 6 日生於科隆(Köln)，西元 1920 年 10 月 2 日歿於柏林(Berlin)。父親是一位警察首長，母親是一位職業女高音歌手，同時也是一位音樂教師；布魯赫最初所接受的音樂教育，即是來自於他的母親。在七歲至十歲之間，布魯赫是以當一位畫家為未來的志向，在這段期間裡，他的親戚稱他為「第二位拉斐爾」(a second Raphael)。² 九歲時，他創作了第一首音樂作品，是爲了他母親的生日而創作，從此之後，在他父母親的鼓勵之下，音樂成爲他的最喜愛。在這之後，他創作了各式各樣作品，根據記載，有經文歌、讚美詩、鋼琴作品、小提琴奏鳴曲、一首絃樂四重奏，還有一首管絃樂作品：*Overture to “Jung frau von Orleans”*，不過保存下來的曲子卻很少。十一歲時，西元 1849 年 8 月 28 日，創作了第一首七重奏作品，給豎笛、法國號、低音管、兩把小提琴、大提琴和低音大提琴，從這首作品中，可以看出他的早期風格與創作才能。在 1852 年，當布魯赫 14 歲時，贏得了法蘭克福莫札特基金獎(Frankfurt Mozart-Stiftung Prize)，這使他能夠與費狄納特·希勒(Ferdinand Hiller, 1811-1885)學習作曲，卡爾·藍乃克(Carl Reinecke, 1824-1910)和費狄納特·布羅伊農(Ferdinand Breunung, 1830-1883)學習鋼琴。在 1856 年 3 月，在希勒的鼓勵與指導之下，開始著手第一號作品(op.1)，是一齣以歌德(Johann Wolfgang von Goethe ,1749-1832)的作

² Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed., (New York: the Boydell Press, 2005.): 19.

品 *Scherz, List und Rache* 為劇本所創作的單幕歌劇。這首作品是在鋼琴前面完成的，於 1857 年 2 月 28 日，他開始改寫成管絃樂版本，並且在同年就已經出版；而首演是 1858 年 1 月 14 日在科隆；不過管絃樂的版本現在已經不存在，只能透過鋼琴譜知道使用了哪些樂器。

在這之後，希勒鼓勵他到德國各處去旅行。他首先到了萊比錫(Leipzig)，這座城市因為菲力克斯·孟德爾頌(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, 1809-1847)，而在音樂方面占有相當的地位。在 1862 年與 1864 年間到了曼海姆(Mannheim)，他在這裡創作的兩首作品，讓德國人民逐漸知道他的名子，分別是歌劇 *Die Loreley* 和男聲清唱劇 *Frithjof*。 *Die Loreley* 這齣歌劇，是根據萊茵的傳奇與安馬紐艾·蓋貝爾(Emanuel Geibel, 1815-1884)的劇本所完成，其中最讓人印象深刻的是在第二幕，在這一幕中，女英雄與河神簽訂了條約；這齣歌劇在德國與其他的歐洲城市，有過幾次成功的演出之後，1887 年在年輕的古斯塔夫·馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)帶領下曾在萊比錫短暫的重新流行，1916 年在漢斯·普費茲納(Hans Pfitzner, 1869-1949)帶領下於斯圖加特(Stuttgart)重新演出，之後這齣歌劇就從輪流演出的劇目中消失；一直到 1984 年終於又在奧伯豪森(Oberhausen)演出，以及 1986 年在倫敦(London)演出。在 1870 年，布魯赫又再寫了一齣名為 *Hermione* 的歌劇，是根據 *The Winter's Tale* 所創作，但是這齣歌劇並不成功。而清唱劇 *Frithjof*，是一部相當成功的作品，這部作品成為清唱劇復興的契機。布魯赫於 1864 年間，認識了小提琴家約瑟夫·姚阿幸(Joseph Joachim, 1831-1907)，從此展開了兩人持續四十年的奇妙友誼關係。

從 1865 年到 1867 年間，布魯赫在科布林士(Koblenz)宮廷當音樂總監，在這段期間，他創作了第一號小提琴協奏曲(Violin Concerto in g minor, op.26)，從此之

後，他的名字總是與這首曲目聯繫在一起。其實布魯赫本人很不喜歡這種情況，因為這代表他往後的作品，多數會受忽視。在 1867 年和 1870 年之間，他擔任松達豪森(Sondershausen)宮廷樂長，之後在柏林與波昂(Bonn)當一位自由職業作曲家直到 1878 年。1876 年間，帕布洛·薩拉撒特(Pablo de Sarasate, 1844-1908)於巴黎(Paris)演出布魯赫的第一號小提琴協奏曲，是他第一次聽到薩拉撒特的名子；1877 年間，在布魯赫前往 Zürich 的旅途當中，爲了指揮第一號小提琴協奏曲，曾停留於法蘭克福(Frankfurt)和威斯巴登(Wiesbaden)，恰巧這回的演出獨奏者是薩拉撒特，讓這兩位大師有機會正式見面。

1878 年之後，布魯赫開始以指揮爲職業，1878 年到 1880 年間先是在柏林擔任指揮，1880 年到 1883 年爲利物浦愛樂協會(Liverpool Philharmonic Society)的指揮，1883 到 1890 擔任布勒斯勞(Breslau)市立管絃樂團指揮。1890 年到 1911 年間，他在柏林音樂學院(Hochschule für Musik)作曲系擔任教授，並且負責大師班的課程。在 1893 年，劍橋大學(Cambridge University)授予他榮譽博士學位，並於 1913 年成爲柏林藝術學院名譽會員。

布魯赫的音樂風格，在本質、旋律與和聲進行方面，有強烈的模仿特質，不過依然保有自己的特質；器樂作品中，在和聲、對位與配器上，他稱得上是一位大師；同時也非常擅長創作聲樂作品，對於世俗清唱劇的貢獻功不可沒。³ 他作品中的旋律風格，充滿浪漫、敘述和民族特性，作曲風格偏向法朗茲·舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)與孟德爾頌，和當時所流行的「新德國樂派」⁴ 形成對比；此

³ Nicolas Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th ed. ():256.

⁴ 十九世紀的歐洲，對藝術文化產生派別的分裂與爭執；到了十九世紀中葉，逐漸分

外，由於他直言不諱地批評李察·華格納(Richard Wagner,1813-1883)與法朗茲·李斯特(Franz Liszt, 1811~1886)的新德國學校(New German School)，讓他晚年的生活越來越受到孤立。最後，他於 82 歲的那一年在柏林過世，成爲一位受人尊敬，但是卻遭受遺忘的作曲家。

爲兩大派別：一種是強調批判式的言詞與想法，另一種是強調新的定義與新的現象。新德國樂派屬於後者，以進步與革新爲概念，主要發起人是李斯特與華格納。李斯特提出「未來的音樂」一詞；而華格納是在 1849 年的公開發表的文獻中，提出了「藝術與革命」以及「未來的藝術作品」。

第二節 民歌對布魯赫的影響

布魯赫在 1862 年的時候認識了溫契斯·拉赫納(Vincenz Lachner, 1811-1893)，在他的鼓勵之下，布魯赫於 1863 年選擇十二首蘇格蘭的民歌旋律，配上伴奏，創作了《十二首蘇格蘭歌曲》(12 *Schottische Volkslieder*)。於 1875 年的十二月，在布魯赫寫給菲利茨·辛羅克(Fritz Simrock, 1838-1901)的信中提到：民歌對於我所創作的旋律影響是如此明顯的一幸好如此。(The influence of Folksong upon my melody is unmistakable – happily so.)⁵ 在 1884 年，11 月他再次寫給辛羅克的信：

I am pleased that others are now taking the same path that I took twenty years ago with the publication of my *Scottish Folksongs*. As a rule a good folk turn is more valuable than 200 created words of art. I would never have come to anything in this world, if I had not, with seriousness, perseverance, and unending interest. There is nothing to compare with the feeling, power, originality and beauty of the folksong....This is the route one should now take – here is the salvation of our unmelodic times – all is ruined, only true Melody survives all the changes and behavior of these times! The least creative recognize that they are groping in the dark, and do not see this eternally bubbling source, ‘like the thirty in the desert’.⁶

從信中可見，布魯赫非常肯定民歌旋律，認為民歌是一種非常獨特又能感動人心的素材；他除了以民歌為創作元素之外，更將之視為對抗當時十九世紀中葉，音樂革新派的一項利器。相較於英國對於民歌的復興，布魯赫屬於十九世紀採用民歌的音樂家，而不是對於民歌的自治團體負責；這表示他使用各地民歌的旋律，卻不會觸及法律層面的問題，反而讓他被視為一位修訂民謠的僕人。他對於民歌有一種狂熱的態度，大量的收集各地方的詩集，並且仔細的去研讀，還曾經稱民

⁵ Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed., (New York: the Boydell Press, 2005.): 47.

⁶ 同上註：48。

歌是「神聖的遺物」。⁷ 然而在選擇創作方式的時候，他會用心思考，區分成爲創作的素材，或是直接改編的題材；《十二首蘇格蘭歌曲》是合上述兩種做法，而《蘇格蘭幻想曲》則是將民歌當成創作素材。當他將各地的詩集改稱聲樂作品之前，會多次閱讀，讓旋律適合朗讀並且符合語調，並且與保羅·海瑟(Paul Heyse, 1830-1914)與安馬紐艾·蓋貝爾(Emanuel Geibel, 1815-1884)⁸ 討論，藉由他們的幫助，使得布魯赫的聲樂作品更容易演唱。

他所使用的民歌「地區」來源非常的廣泛，早期的聲樂作品中，第十七號作品十首歌曲(*10 Lieder*, op.17)，其中五首是取自於西班牙(Spanish)、兩首源自於義大利(Italian)，三首是德國(German)；第十八號作品四首讚美詩(*4 Gesänge*, op.18)也是使用西班牙的詩所創作而成；第十九號作品四部男聲合唱曲(*Männerchöre*, op.19)最後的樂段靈感也源自於蘇格蘭。以蘇格蘭民歌爲元素，除了上述的作品之外，還有《火的十字架》(*Das Feuerkreuz*, op.52)；而《給小提琴與鋼琴的瑞典舞曲》(*Schwedische Tänze for violin and piano*, op.63)源自於瑞典(Sweden)民歌；《組曲，取自於俄羅斯民歌》(*Suite nach russischen Volksmelodien*, op.79b)是取自於俄羅斯(Russia)，《歌曲與舞曲，取自於俄羅斯與瑞典民歌》(*Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodien*, op.79)則是結合瑞典與俄羅斯；此外，也使用猶太(Jewish)人的民歌，寫作了三首希伯來語(Hebrew)的歌曲，最有名的則是大提琴作品《晚禱》(*Kol Nidrei*, op.47)，或許是因爲這首大提琴作品太成功，導致大多數人

⁷ 同上註：48。

⁸ 保羅·海瑟(Paul Heyse, 1830-1914)與安馬紐艾·蓋貝爾(Emanuel Geibel, 1815-1884)都是布魯赫的好朋友，同時也是詩人，他們經常協助將布魯赫，將各地的詩譯成爲德文，提供布魯赫創作。

誤認布魯赫是猶太人。

布魯赫的作品因為民歌而成就非凡，但是也因為過於強調民族性而受到冷落。他身處於一個動盪的年代，工業革命之後，不同的哲學思想興起，到了第一次世界大戰之前，正值民族主義的高峰，凡是對於民族有鼓舞作用的相關作品，包含文學、音樂等各種藝術創作，恰好符合時代潮流，因此觀眾對於布魯赫的作品，反應相當熱烈。但是第一次世界大戰卻因為民族主義而引起，戰後因而被視為危險因子，與民族性相關的作品因而受到政府打壓，也受到聽眾的排斥；此外，歐洲各國都將戰爭的過錯歸咎於德國，導致反德國的思想遍行於歐洲，而德國人也因為背負天價的賠款而感到自卑。布魯赫正是因為這些因素，晚年備受冷落，即便如此，布魯赫依然堅持他的創作方向。

第二章 蘇格蘭歷史及文化

這一首作品名為《蘇格蘭幻想曲》，在作品中必定充滿了蘇格蘭的影子；在分析曲目之前，應該對蘇格蘭有基本的認識，以下是筆者簡單的敘述蘇格蘭的歷史以及藝術文化。

第一節 蘇格蘭的簡史

提到蘇格蘭(Scotland)，馬上就會聯想到蘇格蘭裙(Kilt)、風笛(Bagpipe)與威士忌(Whisky)。蘇格蘭的景觀由蘇格蘭和英格蘭地界的綠山丘至斯開島(Isle of Skye)上荒涼的庫林稜線，變化之多令人讚嘆；由於人煙罕至的幽谷、波光粼粼的湖泊與變幻莫測的天色，使得這片土地別具挑戰性，反映在蘇格蘭人民的特質上，使得蘇格蘭人被視為是世界上最創造力的人種之一。⁹

曾經有人說過，蘇格蘭原住民想到自己是人類之前，總是先想到自己是蘇格蘭人，由此可看出他們的種族優越感。儘管蘇格蘭人以其民族自傲，但實際上他們並非單一民族，主要是由：說蘇格蘭古語的低地人(Lowlander)和以蓋爾語(Gaelic)為傳統母語的高地人(Highlander)組合而成。蘇格蘭古語已經失傳，是中世紀英語的分支；蓋耳語則流傳至今，主要通行的地區為西部列嶼，不過現在多數人，卻習慣使用方言或口音濃重的英語。許多蘇格蘭人的姓氏衍生自蓋爾語，例如姓氏

⁹ 在影響全球的人物之中，許多是來自於蘇格蘭，例如無神論者大衛·休姆(David Hume, 1711-1776)，富國論作者亞當·史密斯(Adam Smith, 1723-1790)，蒸汽機的改造者詹姆士·瓦特(James Watt, 1736-1819)，美國鋼鐵大王安德魯·卡內基(Andrew Carnegie, 1835-1919)，發明電話的亞力山大·格雷姆·貝爾(Alexander Graham Bell, 1847-1922)。

前的‘Mac’代表「某人之子」的意思；¹⁰ 蓋爾語源自於塞爾特(Celt)人，他們在基督降生前數世紀，橫跨歐洲大陸來到這塊土地上，在羅馬軍團從英國撤軍之前，他們在現今的亞吉爾(Argyll)建立其勢力。大約在西元 600 年前，有四個民族居住在蘇格蘭大陸上，除了蘇格蘭人所居住的亞吉爾之外，皮克特人(Pict)佔領大部分的高地區，西部低地區住著不列顛人(Britons)，東南低地區則居住著盎格魯人(Anglos)。¹¹

蘇格蘭的歷史，是由烽火連綿的戰爭史所編寫而成的，自羅馬人入侵開始，蘇格蘭就不斷的處於戰爭之中。羅馬人在入侵不列顛時，企圖占領整塊土地，但是遭到蘇格蘭人的頑強抵抗，因此修築了一道防禦性城牆，以防止蘇格蘭人南下，這座城牆稱之為哈德連城牆(Hadrian's Wall)，走向和現今蘇格蘭與英格蘭的邊界大致相同。當羅馬帝國衰亡之後，不列顛成為盎格魯薩克遜人(Anglo-Saxon)的天下，在盎格魯薩克遜人往北部與西部的發展中，於 685 年的內克塔斯米爾之役(Battle of Nechtansmere)被皮克特人阻止；此外，蘇格蘭人也曾受過維京人(Vikings)的影響，維京人為了要阻止肯尼斯·馬克平(Kenneth MacAlpin, c. 810-859)成為蘇格蘭王，曾侵犯西部群島，占領奧克尼(Orkney)和昔德蘭島(Shetland)，不過馬可平還是於 845 年成為第一位蘇格蘭王，讓蘇格蘭的紛亂告一段落。

愛丁堡(Edinburgh)是蘇格蘭的精神象徵，十八世紀之前，當蘇格蘭還是獨立國家時，愛丁堡曾是蘇格蘭的首都，如今則是文化重心，在蘇格蘭人的心目中，它的重要性遠超過倫敦。蘇格蘭語的 Burgh 是代表有城牆圍繞的城堡，相當於英語

¹⁰ Michael Leapman and Carey Combe,《英國：英格蘭·威爾斯·蘇格蘭》(Eyewitness travel guides : Great Britain)，林霽 譯，(台北市：遠流，2000)：466。

¹¹ 徐雅楓，《英國深度旅遊指南·蘇格蘭、威爾斯篇》，(台北市：萬象，1996)：20。

中的 town，根據文獻記載，西元六世紀，愛丁堡地區在城堡岩山(Castle Rock)上有一座簡陋的城堡，到了七世紀，北方強權之一的諾森布里亞·艾德溫王(Northumbria King Edwin , c. 586-632/633)占領愛丁堡，並修築堡壘定為首府，從此之後城堡便以他的名字命名，演變至今的愛丁堡。城堡區屬於舊城區，而新城區則是具有兩百多年歷史的巴洛克建築，是由喬治王時代的建築師詹姆斯·克雷格(James Craig, 1739-1795)所設計，整體與部局設計都相當工整，每棟建築都細膩雅致，被譽為「理性的微笑」，與舊城區同在 1995 年列為世界遺產。

蘇格蘭在獲得短暫的平息之後，1018 年因為領土的擴充，開始與英格蘭展開一連串的恩怨歷史。有人說：蘇格蘭人兼具嚴肅與幽默兩種令人迷惑的性格，他們彼此間唯有談到共同的問題--英格蘭(England)時，才能達到共識，¹² 這是有原因的。蘇格蘭的獅心王威廉(William the lion, 1143-1214)因為經濟利益，與英格蘭簽下法萊茲條約(Treaty of Falaise)，承認英格蘭是宗主國，但是蘇格蘭從未實際屬於英格蘭管轄區。1296 年民族英雄威廉·華萊士(William Wallace, c. 1270-1305)在法國人的支持下，開始追求獨立，卻沒有成功；十年之後，羅伯特·布魯斯(Robert the Bruce, 1274-1329)，也就是羅伯特一世，在危難中繼位，繼續努力爭取獨立，終於在 1314 年於班諾克本(Bannockburn)擊潰英軍，並且讓當時的英格蘭王愛德華三世(Edward III, 1312-1377)重新承認蘇格蘭為獨立國家，還依照當時的慣例，將妹妹嫁給布魯斯的幼子。

1503 年蘇格蘭的詹姆斯四世(James IV, 1473-1513)與英格蘭的亨利七世(Henry VII, 1457-1509)之女瑪格莉特·都鐸(Margaret Tudor, 1489-1541)聯姻，兩國政權開

¹² Josephine Buchanan, 《蘇格蘭》(*Insight Guide: Scotland*)，唐耀華，李耿瑩 譯，(台北縣：協和國際多媒體，2001)：15。

始相互牽制。1513 年，瑪格莉特的弟弟亨利八世(Henry VIII, 1491-1547)即位，在法國的鼓勵之下，詹姆士四是趁亂進攻英格蘭，企圖奪取王位，但兵敗身亡；亨利八世於 1543 年派兵入侵愛丁堡，開啓了數年與法國的蘇格蘭主權戰爭，在這場戰爭中，除了城堡之外，整座城只剩下瓦礫，這場戰爭也引發了 1547 年廣為人知的「爭奪蘇格蘭瑪麗皇后戰爭」(Rough Wooing)，瑪麗皇后(Mary Queen of Scots, 1542-1587) 當時年僅五歲，這所引起的怨恨與敵意，持續存在於英格蘭與蘇格蘭之間達數百年之久。

十六世紀蘇格蘭進行宗教改革，長老教會成爲主要教派，長大之後的瑪麗皇后企圖復辟天主教勢力，再加上與伊莉莎白一世(Elizabeth I, 1533-1603)爭奪皇權，被新教徒強迫退位，並囚禁在利文湖(Loch Leven)島嶼的城堡中，1587 年於法瑟琳蓋城堡(Fotheringay)被斬首。1603 年，伊莉莎白一世往生，由於她並沒有子嗣，所以在她過世之後，由瑪麗皇后的兒子詹姆士六世(James VI, 1566-1625)即位，成爲英格蘭的詹姆士一世(James I, 1566-1625)，才讓蘇格蘭與英格蘭再度成爲一個國家。詹姆士一世主張君權神授說，獨攬政權於一身，引起國會反彈；1625 年詹姆士一世之子查爾斯一世(Charles I, 1600-1649)即位，情況更爲嚴重，由於身爲天主教政權下的獨裁者，完全忽略了民主意識的覺醒，而造成 1638 年新教徒齊聚愛丁堡事件，在當時簽屬的國民盟約(National Covenant)中，聲明全面揚棄天主教教義。1649 年在未告知蘇格蘭的情況下，英格蘭將蘇格蘭王查爾斯一世斬首，震驚了整個蘇格蘭地區，他的兒子不久之後自稱爲查爾斯二世(Charles II, 1630-1685)在愛丁堡即位，開始與英格蘭對抗。查爾斯二世於 1685 年因爲中風去世，由詹姆士一世的弟弟詹姆士二世(James II, 1633-1701)即位，由於他是以倫敦天主教權利爲基礎，很快就引起新教徒的不滿；在 1689 年，篤信新教的奧倫奇·威廉(William the Orange,

1650-1702)取得英國王位，詹姆斯二是隨即遭到罷黜，從此之後，蘇格蘭與英格蘭又開始不斷的爭戰。

根據聯合條約(Treaty/Act of Union)，蘇格蘭在 1707 年併入了威斯敏斯特區(Westminster)，而組成了現今的聯合王國(United Kingdom)；安妮女王(Queen Anne, 1665-1714)在 1702 年繼位以來，希望能夠將英格蘭與蘇格蘭更緊密的整合，於是在 1706 年公布了聯合條約草案，並且分別於 1706 年英格蘭國會和 1707 年蘇格蘭國會，通過的一對國會法案。條約當中，廢止了英格蘭王國與蘇格蘭王國，以及英格蘭議會與蘇格蘭議會，取而代之的是大不列顛聯合王國以及大不列顛議會，蘇格蘭與英格蘭則分別改名為「北不列顛」與「南不列顛」，安妮女王則順勢成為第一位大不列顛君王；但是雙方的制度習俗並沒有合併：蘇格蘭法律與英格蘭法律仍然分開、而且兩地也發行各自的貨幣、蘇格蘭教會與英格蘭教會也仍然各自保留。根據聯合法案的條款，若是蘇格蘭同意接受漢諾威王室的繼承權，就可以獲得更多貿易特權，代表了這兩個王國的合併，讓蘇格蘭與英格蘭可以進行自由貿易，此外，英國與蘇格蘭應該統一於一個議會之下。不過這條約從未受到勞工階級的歡迎，平民認為此條約將他們出賣給世仇，而貴族也因為被地方議會廢止感到不滿，進而引發了一連串的戰爭，斯圖亞特(Stuart)氏族的叛亂就有數次；在 1745 年，世稱英俊王子查理(Bonnie Prince Charlie)，也就是查爾斯·愛德華·斯圖亞特(Charles Edward Stuart, 1720-1788)在詹姆斯黨人(The Jacobite)的支持下，展開了一場名為「榮耀的冒險」(the Forty-Five)的反叛活動，更是震驚了英國，叛變活動一直持續到 1746 年，詹姆斯黨人在卡洛登(Gulloden)戰役失敗而告終。英國政府為了防止蘇格蘭再次發生叛變，組織了蘇格蘭高地警衛團(The Black Watch)來維護和平，還沒收了各氏族的土地，也禁止穿著或配戴其氏族文化的方格服飾與徽飾，

這項禁令直到 1822 年才下令解禁。

雖然蘇格蘭與英格蘭合併，但是蘇格蘭地區仍然有自己的司法體系、教會組織及教育系統，連貨幣的樣式也不相同。蘇格蘭的刑事審判中，除了被判「有罪」與「無罪」之外，也有可能被判「證據不足」；在蘇格蘭的法律中，嫌犯在被證明為無罪之前，是無法被認定為清白。¹³ 教會對蘇格蘭人的性格有深刻的影響，促使他們努力工作與服從，也使他們具有嚴謹而獨立的心智，他們並沒有禮拜式，甚至於沒有主禱文和使徒信條；他們重視的是個人靈魂與造物主之間的關係，強調的是個人修養以及完整性，因此宗教儀式被視為無意義的，他們鄙視不誠實、討好聖者來奉承巴結神職人員的羅馬天主教徒。¹⁴ 有關教育方面，蘇格蘭的小孩四歲半就可以就讀小學一年級，而英格蘭的小孩到了七歲才可以就讀小學，這使得蘇格蘭人民覺得他們比英格蘭人聰明。¹⁵ 合併之前，蘇格蘭與英格蘭的貨幣制度是不相同的，合併之後，貨幣也隨之統一，幣值雖然相同，但是鈔票及硬幣上的圖案及發行銀行卻不相同；蘇格蘭的一磅是鈔票，英格蘭則用一磅的硬幣，而蘇格蘭與英格蘭的五磅紙鈔，雖然面額相同，卻不通用。¹⁶

2000 年，愛丁堡再次成爲一個擁有自己國會的首都，依據 1997 年 9 月蘇格蘭人民公投的結果，蘇格蘭國會選舉在 1999 年舉行，新的國會將於次年開始運作。現在，除了倫敦之外，愛丁堡是英國最有權力，也最具有影響力的城市；不但是蘇格蘭的司法中心，也是蘇格蘭民事最高法庭(公民法庭)及高等法院(行事法庭)的

¹³ 同上註：50。

¹⁴ 同上註：69。

¹⁵ 詹秋蕙，《蘇格蘭歲月》，(台北市：世界華文作家，1999)：72。

¹⁶ 同上註：73。

總部，所以由愛丁堡所做出的判決，是不能再更改的。此外，英國政府要在蘇格蘭行使其政策，也必須經過愛丁堡蘇格蘭公署(Scottish Office)首長的同意，才可以實行政策。現在要查詢有關蘇格蘭的任何記錄，例如土地所有權、政府檔案、出生記錄、死亡紀錄…，都得到愛丁堡來查詢。

第二節 蘇格蘭的舞蹈

在蘇格蘭境內的大小活動中，常常可以看到舞蹈的表演，對他們來說，舞蹈是節慶時必備的活動之一；直到今天，蘇格蘭每個地區都保有各自的鄉村舞蹈團體，每當團員聚集在一起跳舞時，依然遵守自古蘇格蘭所流傳下來的標準。這些傳統的舞蹈大致上可分為高地舞與社交舞，統一的特色就是動作快速，隊形樣式變化很多，此外也常見到舞者高舉著雙手，用來象徵蘇格蘭的麋鹿角。蘇格蘭舞曲的樂句，為了配合舞步的關係，常常是由成比例的數字組成，例如二、四、八，偶爾也會出現六或十；而單一樂段的長度，通常有 32 小節，不過也有較短的 16 小節，或是較長的 64 小節。整首樂曲的長度，是由伴奏者根據每一小組跳舞的人數來做調整，通常一小組會有四對舞者，如果以 32 小節的樂段為例，曲目長度就會變成 256 小節。

傳統的高地舞(Highland Dance)，包含高地夫林舞(Highland Fling)在內，都是以風笛為伴奏；由於蘇格的歷史與戰爭相關密切，這類型的舞蹈被視為軍旅生活的一部分，因此在古時候，跳蘇格蘭高地舞是男生的專利，不過經過時代的變遷與社會價值觀改變的影響，現在跳高地舞的蘇格蘭男子反而很少。蘇格蘭高地舞，快速且活潑，但是非常的嚴謹；跳舞時，小腿以下不斷的變換動作，而且必須踏著腳跳完整隻舞，手的動作則是握拳或是張開，還有拇指與中指相觸，有時候是插腰或如同跳芭雷舞一般，將兩臂交於頭頂。

社交舞在蘇格蘭稱為凱利舞(Ceilidh)；在以前，跳凱利舞是蘇格蘭人與愛爾蘭人主要的社交活動，不過現在所流傳下來的凱利舞，主要是蘇格蘭人的功勞。大部分凱利舞的舞曲都會交換舞伴，樂曲會一直到所以人都輪過一遍後為止；因為

是社交活動，所以眼神的交會與禮貌的微笑是很重要的。凱利舞的手部動作與高地舞類似，不過腳的部分變化就很多，忽快忽慢的節奏也是其特色之一；在舞會活動的過程當中，從兩人一組、三人一組到十幾個人一組的組合都有，其中較受到大眾喜愛的是八人利爾舞(Eightsome Reel)和活潑白色侍衛舞(Dashing White Sergeant)，則是運用到團體旋轉的技巧。

以下是蘇格蘭現在常用的舞曲所對應的拍號

(表格一) 舞曲與拍號

原文	中文	拍號	附註
Jig	吉格舞曲	6/8	Gigue
Slip Jig	滑行吉格舞曲	9/8	節奏型：♪♪♪♪♪
March	進行曲	2/4，4/4	速度穩定且規律
Pipe March	風笛進行曲	6/8	以風笛伴奏的進行曲
Reel	利爾舞曲	4/4，2/2，2/4	樂曲形式多為 AABB
Hornpipe	號笛舞曲	4/4，3/2	節奏型：♪♪ 或 ♪♪♪
Walzer	華爾滋舞曲	3/4	從歐洲傳過來
Strathspey	斯特拉斯貝舞曲	4/4	蓋爾語；八分音符為節奏基礎
Air	舞曲	2/2，3/4	源自於法國，二段體

第三節 蘇格蘭風笛與傳統樂器

蘇格蘭風笛的音色嘹亮，而且音符之間可以連綿不絕，技巧高超的風笛手，可以在轉音之間不停的切換，吹奏出音色飽滿的蘇格蘭風笛樂曲。在蘇格蘭的典籍之中，古時候的地主，都擁有自己的風笛手，而蘇格蘭的大氏族，則有更多的風笛手；風笛在戰事頻繁的高地氏族中流傳最廣，而之後的蘇格蘭軍團很快就發現高地風笛中，三隻響亮的單音管，具有鼓舞士氣的效果，所以在 1746 年的禁令當中，風笛也遭受到禁止演奏。

風笛在結構上一般包括吹氣管(Air supply)，風袋(Bag)，音管(Chanter)和單音管(Drone)。風袋是用豬、牛、羊等動物之皮或者其他材料製作成的類似於氣囊的緊閉裝置。音管是採用開放式埠，所以在吹奏時很難停下來，這意味著大多數的風笛在吹奏過程中聲音始終是連貫的。小部分的風笛有封閉埠，如果吹奏者按住所有的管孔，聲音就會停止。風笛的單音管成圓筒狀，大多只有一個簧片，不過也有雙簧的單音管。單音管傳統上，是使用當地的硬木製作，現今也會使用其他種類的硬木，比如薔薇木(rosewood)，黑檀木(ebony)。風笛的發聲原理與一般的管樂器不相同，一般管樂器是直接吹氣發聲，所以需要有換氣的段落；而風笛的發音方式是和管風琴相似，先將空氣儲存於羊皮帶裡做緩衝，再利用音栓調節音色與音高。由於演奏者是將空氣吹進風袋，而不是直接吹奏音管，所以只要皮囊裡一直保有空氣，就不會因為演奏者需要換氣而產生斷落。

風笛雖然成爲大眾對蘇格蘭的印象之一，不過這種樂器源起於埃及，曾經流行於羅馬及歐洲的各大城市，只是藉由蘇格蘭發揚光大。蘇格蘭的風笛曲可分爲兩種，分別是大音樂(ceòl mór, Great Music)與小音樂(ceòl beag, Small Music)。大音

樂是名副其實的古典音樂，是一種結構複雜，需要經過長年的練習，才得以演奏的音樂，而且演奏大音樂的演奏者，都是憑著記憶即興演奏；而小音樂就是一般民眾所熟習的風笛樂曲，包含了各式各樣的舞曲與進行曲。

蘇格蘭豎琴(clarsach)也是傳統樂器之一，clarsach 一字源起於蓋爾語，指小豎琴的意思。這種豎琴出現在八世紀皮克特族的雕刻圖案當中(見圖一)；

(圖一) 蘇格蘭豎琴圖騰



(圖二) 蘇格蘭豎琴協會標誌



到了十七世紀，一位名為盧爾瑞·達爾·馬里遜(Ruaridh Dall Morrison, c. 1660-c. 1713) 的盲人豎琴手，曾留下了許多美妙的蘇格蘭豎琴樂曲。這項樂器比現在常見的豎琴小了許多，原本已經絕跡了，直到 1970 年代，由愛莉森·金奈爾德(Alison Kinnaird, 1949-)和其他熱愛音樂的人士努力而再度復興，如今這項樂器在民俗樂團中，佔有相當重要的地位；除此之外，在英國也成立專門的協會，稱之為 The Clarsach Society。¹⁷ 現今存在於蘇格蘭的豎琴有兩種，一種是高地豎琴，使用金屬絃，比常見的豎琴小一些，依然是放在地上演奏；另一種是使用腸絃的低地豎琴，比高地豎琴還要小，是放在大腿上演奏。

¹⁷ 蘇格蘭語：Comunn na Clarsaich。

小提琴(fiddle)在蘇格蘭的傳統音樂中，也佔有相當重要的角色；早在十五世紀，詹姆斯四世的薪冊表中，可以看到小提琴手(fithelaris)這項目。蘇格蘭的小提琴與現今的小提琴差異不大，只是在製作技術上沒有歐陸地區的細緻，演奏方式和學院派的很不一樣，是將琴放在胸口上，沒有刻意使用下巴，琴頭較為朝向正面；十八世紀則是蘇格蘭小提琴的黃金時期，當時前往義大利學習的蘇格蘭音樂家們，不僅將傳統的演奏技巧帶回了蘇格蘭，也帶回了許多精緻的小提琴，而積極的地方木匠，很快的就學會了小提琴的製作技術。這段時期，蘇格蘭的舞蹈正開始興起，鄉村小提琴手們發現在優雅的舞廳與舞會中，需要大量的吉格舞曲和利爾舞曲，所以保留了許多蘇格蘭的小提琴樂曲，並在收集之後予以出版，使得群眾得以廣泛的接觸到這些音樂。十九世紀初期，高層社交圈的喜好轉向來自歐洲的波卡舞曲(Polka)與華爾滋舞曲，然而一般的民眾還是欣賞鄉村小提琴手所演奏的鄉村舞蹈音樂；出名的蘇格蘭小提琴手詹姆士·史考特·斯京納(James Scott Skinner, 1843-1927)即是在這種環境下誕生，他除了接受正統的音樂訓練以外，也受過舞蹈訓練，而他所演奏出來的音樂，讓他得到「蘇格蘭史塔斯培舞曲之王」(King of the Strathspey)美名。

第三章 蘇格蘭幻想曲之創作背景與結構分析

第一節 創作背景

布魯赫與斐迪南·大衛(Ferdinand David, 1810-1873)、姚阿幸、薩拉撒特和威利·赫斯(Willy Hess, 1859 -1939)等小提琴大師的關係相當良好；此外，布魯赫認為小提琴可以將旋律唱的比鋼琴還優美，覺得小提琴所演奏出來的旋律是音樂的靈魂。¹⁸ 由於作曲家對於樂器的喜好，再加上聽取小提琴大師們的各種意見，布魯赫共創作了十二首與小提琴相關的作品，《蘇格蘭幻想曲》是這十二首作品中的第四首。

《給小提琴和樂團與豎琴的幻想曲，自由使用蘇格蘭民歌旋律》(*Fantasie für Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien*, op.46)，簡稱為《蘇格蘭幻想曲》(*Schottische Fantasie*)，¹⁹ 這首作品是布魯赫於1879至1880年之間的冬天，於柏林所創作；在這段期間內，他同時在寫作大提琴作品《晚禱》。根據威爾罕·奧特曼(Wilhelm Altmann, 1862-1951)²⁰ 的說法，這首作品是當布魯赫閱讀了蘇格蘭出生的英國作家史考特(Walter Scott, 1771~1832)²¹

¹⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3. ():454.

¹⁹ 也有人寫成 *Scottish Fantasy* 或 *Scotch Phantasy*。

²⁰ 威爾罕·奧特曼(Wilhelm Altmann)，1862年4月4日生於歐多拉諾(Odolanów)，1951年4月25日卒於希爾德斯海姆(Hildesheim)，德國歷史學家與音樂學家。

²¹ 華特·史考特(Walter Scott)，1771年誕生於愛丁堡，是一位律師。後人認為史考特是蘇格蘭最傑出的文學家，他的詩與小說，充滿了氏族的浪漫傳奇與粗獷英雄。1822年，他用喬治四世以官方身分訪問愛丁堡當成主題，創作的管絃樂曲，更是高地文化的奇特作品，有助於確立方格圖案為蘇格蘭的國有服裝。他曾任愛丁堡議會書記官，並擔任賽

的一本著作之後，深受其感動而創作。布魯赫對於英國文學一直都有相當濃厚的興趣，早在 1863 年，他就依據《蘇格蘭音樂博物館》(*The Scots Musical Museum*)²² 創作《十二首蘇格蘭歌曲》聲樂與鋼琴的作品；此外，爲了指揮與推廣他的作品，還曾經到過英國兩次。

布魯赫在每一個樂章都放入了蘇格蘭民歌的旋律，譜寫由序奏與四個樂章組成的小提琴幻想曲。這首作品標題中的豎琴，在某些人的觀點中，豎琴並非當作華麗的主奏樂器，而是屬於伴奏樂器，只是當作點綴，在標題中提到，只表示在管絃樂團中豎琴比較顯著而已；²³ 也有人認爲，在實際表演會中，除了獨奏小提琴家外，豎琴演奏者也會擺在舞台前面，宛如是小提琴與豎琴的二重奏協奏曲，所以才在標題上特別寫出來。²⁴ 而根據筆者的研究，在標題中加入豎琴是有特別的意義，由於當時蘇格蘭的民謠音樂中，豎琴擔任相當重要的角色，且作曲家知道小提琴與豎琴是北英格蘭與蘇格蘭民俗音樂中固有的樂器，²⁵ 因此特別將這兩種樂器置於標題中，用以加強作品的民族特性。

寇克郡(Selkirk)行政司法官達三十年。晚年汲汲於寫作，爲了償還 1827 年出版社倒閉所留下來的債務。1832 年過逝，葬於德萊堡修道院(Dryburgh Abbey)。

²² 《蘇格蘭音樂博物館》(*The Scots Musical Museum*)這一套書共有六冊，每一冊裡有一百首的蘇格蘭歌曲，除了蘇格蘭民謠之外，也收集當時新創作的作品。這套書是由詹姆斯·強森(James Johnson, c. 1750-1811)所發起的，他是一位非常的喜愛古蘇格蘭歌曲的音樂家，而且有意將這些歌曲保存下來；1786 年他在愛丁堡認識了羅伯特·布恩斯(Robert Burns, 1759-1796)，發現布恩斯對個想法也有興趣，並且找布恩斯當贊助者。第一冊是於 1787 年發行，包含了三首布恩斯的作品；最後一冊是在 1803 年出版。這套書對於蘇格蘭音樂的傳承貢獻極大。

²³ 李哲洋，《最新名曲解說全集 協奏曲 II》，(台北市：大陸書店，1982)：346。

²⁴ 音樂之友社，《古典名曲欣賞導聆 3 協奏曲》第二版，林勝儀 譯，(台北市：美樂，1999)：68。

²⁵ Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed. (New York: the Boydell Press, 2005.): 166.

這首曲目首次公演是在 1880 年 9 月，於漢堡(Hamburg)的巴赫音樂節(Bach festival)，當時是由薩拉撒特擔任小提琴獨奏。根據迪奧多·繆勒-路透(Theodor Müller-Reuter, 1858-1919)²⁶ 的說法，1880 年 5 月在舊柏林音樂學院(old Hochschule für Musik)的音樂廳，於一場私人的彩排中，由姚阿幸擔任獨奏，布魯赫親自指揮柏林音樂學院管絃樂團；他還提到說，1881 年 2 月 22 日，在利物浦愛樂協會的第十場音樂會，是這首曲目第二次公開演出，由姚阿幸擔任獨奏，布魯赫親自指揮 Halle Orchestra。然而，有權威者宣稱薩拉撒特在 1881 年 1 月 2 日於巴黎表演這首曲目，與利物浦愛樂協會的第十場音樂會相比，早了七週。²⁷ 這首曲目於 1880 年 9 月出版管絃樂分譜，10 月出版總譜；雖然這首曲子是題獻給薩拉沙泰，不過在出版之前，布魯赫也向姚阿幸請教了許多有關小提琴指法與弓法的問題。

有關於這首的標題，布魯赫覺得很難想出最適當的標題，1880 年 9 月 30 日一封他寫給出版社的信中提到：幻想曲一般來說是用在較短的曲子，而不是有許多樂章的作品；另一方面，根據姚阿幸的意見，這首作品也不能被稱之為協奏曲，因為整首作品的作曲手法非常自由，而且是使用民謠的旋律。²⁸ 布魯赫最終選擇幻想曲當標題，是由於在技巧部分，小提琴獨奏者需要擁有精湛的技術，特別是

²⁶ 迪奧多·繆勒-路透(Theodor Müller-Reuter)，1858 生於德勒斯登(Dresden)，1919 卒於。德國鋼琴家與音樂學家，發表許多文章，曾出版孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809 ~ 1847)與舒曼(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)的傳記；更重要的著作是 1909 年出版的《德國音樂會文學的詞彙》(*Lexikon der Deutschen Konzertliteratur*)，對於研究德國浪漫樂派時期(The Romantic Year, 1820-1900)的音樂家與指揮家有非常大的幫助。

²⁷ Frederic Barclay Emery, *The violin concerto*, Vol. 2. (New York: Da Capo Press, 1969): 426-427.

²⁸ Fantasie is too general and usually leads one to expect a shorter piece rather than a work with several movements. On the other hand, it cannot be called a concerto (which is also Joachim's opinion) since the form of the entire work is very free, and also because folk melodies are used. Translated by Max Rostal.

雙音的樂段，甚至超出過一般協奏曲所需要的演奏技巧；²⁹ 此外，根據筆者推測，作曲家基於幻想曲不應該是分成許多樂章的作品，所以作品中使用了大量的複縱線(double bar)，從辛羅克版(N. Simrock)³⁰ 可以發現整首作品中，序曲、第一樂章與第二樂章的結束，都是使用段落複縱線，只有第三樂章與第四樂章結束是用終止複縱線。不過，在作曲家親自指揮的音樂會，偶爾還是會在節目單上看到用協奏曲來稱呼這首作品。³¹

²⁹ Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed. (New York: the Boydell Press, 2005.): 167.

³⁰ 1793年由尼可拉斯·辛羅克(Nicolaus Simrock, 1751-1832)在波昂(Bonn)所成立的出版社；1868年，他的孫子菲利茨·辛羅克(Fritz Simrock, 1838-1901)繼承公司，並且在1870年把總公司移到柏林(Berlin)。這間公司現在的全名為：班傑明-雷哈特-辛羅克(Benjamin-Rahter-Simrock)，是在第二次大戰之後所更改。布魯赫《蘇格蘭幻想曲》這首作品，最初是由這間出版社所出版。

³¹ 1883年3月15日愛樂協會的音樂會節目表：*Concerto for Violin (Scotch)*；1888年2月28日在布勒斯勞的音樂會節目表：*Third Violin Concerto (with free use of Scottish folkmelodies Op.46)*。

第二節 結構與曲式分析

(表格二) 樂器編制與人數編制

樂器名稱	原文	人數編制
獨奏小提琴	Violin principale.	1
長笛	Flauto	2
雙簧管	Oboe	2
降 B 調單簧管	Clarinrtto in B	2
低音管	Fagotto	2
法國號	Corno in F	4
小號	Trombe in Es	2
長號	Trombon	3
低音號	Tuba	1
定音鼓	Timpani in Es	1
大鼓與手鈸	Gran Tamburo e Piatti	2
第一小提琴	Violin I	12-14
第二小提琴	Violin II	10-12
中提琴	Viola	8-10
大提琴	Violincello	8
低音大提琴	Basso	4-5
豎琴	Arpa	1

(表格三) 蘇格蘭幻想曲之樂曲架構

樂章	速度	調性	拍號	曲式
序奏	極緩板(Grave) ♩=54	e ^b	4/4 拍	二段歌謠式
I	如歌似的行板(Andante Cantabile) ♩=84	E ^b	3/4 拍	二段歌謠式
II	快板(Allegro) ♩=116	E ^b - G	2/3 拍	二段歌謠式
III	持續的行板(Andante sostenuto) ♩=66	A ^b	4/4 拍	二段歌謠式
IV	英勇的快板 (Allegro guerriero) ♩=100	E ^b	4/4 拍	變奏曲

序奏，極緩板(Grave)，降 e 小調，4/4 拍，共有四十六小節。憂鬱的序奏是在描述：一為吟遊詩人，凝視著毀壞的城堡，並且哀悼古老榮耀的時光。³² 樂章以弱(*p*)開始，由木管與豎琴引導，七個小節之後小提琴獨奏加入，作曲家在獨奏(solo)旁註記如同朗誦調(*quasi recitative*)，第一主題共有七小節。接著使用樂團前奏的節奏，插入八小節的間奏，進入第二主題。第 27 小節又回到第一主題，作曲家在此使用自然小音階的小 v 級，而不是使用大三和絃；六小節之後進入四小節的裝飾樂段，接著再度回到第二主題。最後是三小節的尾奏(Coda)，是爲了第一樂章的調性做準備。序奏與第一樂章之間沒有間隔，直接進入第一樂章(*attacca*)。

³² An old bard, who contemplates a ruined castle, and laments the glorious times of old.

第一樂章，如歌似的慢板(Adagio cantabile)，降 E 大調，3/4 拍，共有八十五個小節。這一樂章在獨奏小提琴進來之前，有二十小節的導奏，接著由小提琴獨奏與豎琴一起演奏旋律，從第 20 小節第三拍開始是第一主題，八個小節為一個樂句，連續兩次。第 36 小節之後的十六小節，使用導奏的旋律動機作為連接句，在第 51 小節的第三拍回到第一主題，第 60 小節再回到導奏的動機。從第 66 小節之後到樂章結束的二十小節是尾奏。小提琴獨奏的主題是根據《老強盜莫里斯》(*Auld Rob Morris*)的曲調，發展成為自由的旋律，豎琴的部分則是使用豐富的琶音。旋律最早可回溯到十七世紀，根據威廉·史坦豪森(William Stenhouse, 1773-1827)的說法，這是一齣古老喜劇的對話，內容是母親與女兒討論有關婚姻的話題。³³ 羅伯特·布恩斯(Robert Burns, 1759-1796)³⁴ 在 1792 年為這首詩重新譜寫樂曲的部分；並於之後取用歌曲前兩段的旋律，重新以蘇格蘭語創作成為下列作品：

³³ Frederic Barclay Emery, *The violin concerto*, Vol. 2. (New York: Da Capo Press, 1969.): 427.

³⁴ 羅伯特·布恩斯(Robert Burns)，1759 生於阿洛威村(Alloway)，1796 殁於敦夫里斯(Dumfries)，蘇格蘭詩人與歌曲作家。他所接受的正規教育不多，主要是依靠廣泛的閱讀來學習；他很喜歡蘇格蘭的口述文學與音樂，並且非常欣賞蘇格蘭音傳統音樂的旋律。在 1786 出版第一本作品《詩，主要是蘇格蘭語方言》(*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*)，相當的成功；同年於愛丁堡認識詹姆斯·強森(James Johnson, c. 1750-1811)，並且協助出版《蘇格蘭音樂博物館》。他出版超過 350 首的歌曲，有超過三分之一被收錄於《蘇格蘭音樂博物館》。

(譜例一) *There's auld Rob Morris That wons in yon glen*

The image shows a musical score for the song 'There's auld Rob Morris That wons in yon glen'. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff begins with a measure number '6'. The third staff begins with a measure number '12'. The lyrics are: 'There's auld Rob Morris that wons in yon glen, He's the king o' guid fel- lows and wale of auld men; He has gowd in his cof- fers, he has ows- en and kine, And as bo- nic las- sie, his daw- tie and mine.'

There's Auld Rob Morris that wons in yon glen,
He's the king o' guid fellows and wale of auld men:
He has gowd in his coffers, he has owsen and kine,
And ae bonie lassie, his dautie and mine.

She's as fresh as the morning the fairest in May,
She's sweet as the ev'ning amang the new hay,
And blythe and as artless as the lambs on the lea,
And dear to my heart as the light to my e'e.

But O, she's an heiress, auld Robin's a laird,
And my daddie has nocht but a cot-house and yard!
A wooer like me maunna hope to come speed:
The wounds I must hide that will soon be my dead.

The day comes to me, but delight brings me nane;
The night comes to me, but my rest it is gane;
I wander my lane like a night-troubled ghaist,
And I sigh as my heart it wad burst in my breast.

O, had she but been of a lower degree,
I then might hae hop'd she wad smil'd upon me!
O, how past describing had then been my bliss,
As now my distraction no word can express!³⁶

³⁵ Donald Alexander Low, *The Songs of Robert Burns*. (London: Butler & Tanner Ltd, 1993): 574

³⁶ Robert Burns, *The Poetical Works of Robert Burns*. (London: Work, Look and Co., 19?): 396-397.

第二樂章，快板(Allegro)，降 E 大調，2/3 拍，共有二百一十三小節。這樂章的旋律是採用熱情的蘇格蘭民謠《嘿，滿身灰塵的磨坊主人》(*Hey, The Dusty Miller*)，³⁷ 這個主題，在以前蘇格蘭的舞蹈學校中，是用一支角笛(hornpip)來演奏。³⁸ 這首曲子曾經在 1709 年出版，而布恩斯則是將原作改編成爲下面的作品：

(譜例二) *Hey, the Dusty Miller*

Hey, the Dus- ty Mil- ler And his dus- ty coat, He will win a shil- ling Or he spend a groat:

5 Dus- ty was the coat, Dus- ty was the colour, Dus- ty was the kiss That I gat frae the Mil- ler. 39

Hey, the dusty miller,
 And his dusty coat;
 He will win a shilling,
 Or he spent a groat.
 Dusty was the coat,
 Dusty was the color,
 Dusty was the kiss,
 I got frae the miller.

Hey, the dusty miller,
 And his dusty sack;
 Leeze me on the calling,
 Fills the dusty peck.
 Fills the dusty peck,
 Brings the dusty siller,
 I wad gie my coatie,
 For the dusty miller.⁴⁰

³⁷ Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed. (New York: the Boydell Press, 2005.): 166.

³⁸ Frederic Barclay Emery, *The violin concerto*, Vol. 2. (New York: Da Capo Press, 1969.): 427.

³⁹ Donald Alexander Low, *The Songs of Robert Burns*. (London: Butler & Tanner Ltd, 1993): 242

這一樂章開始有十六小節的導奏，採用第一主題旋律的動機，作為轉調的過度樂段。在小提琴獨奏進來前兩小節，轉為 G 大調，並且標示：舞曲(Tanz)，並使用完全五度的持續低音來模仿蘇格蘭風笛。第 19 小節開始，連續兩次的第二主題，第一次是由小提琴獨奏演奏旋律，第二次則是由樂團演奏旋律。第 38 小節開始是發展動機一，是藉由第二主題的最後兩拍發展而來，四小節為一樂句，共有兩句；第 46 小節為發展動機二，是發展動機一的節奏變化，共有六小節。第 52 小節由小提琴獨奏與樂團接續發展動機二；於第 62 小節回到發展動機一，第 67 小節插入四句的裝飾樂段。第 71 小節樂團回到第二主題，僅使用樂句第一句為動機，可分成三個樂段，共有三十九小節，在第 109 小節回到第二主題的後半樂句。從第 113 小節之後的十二小節使用發展動機二；第 125 小節之後的四小節，是預備進入第二主題。第 129 小節之後回到主題一，布魯赫在此將樂句擴張，一直持續到第 185 小節；第 186 小節又回到了發展動機二，共有十一小節。從第 197 小節到第 213 小節是第三樂章的導奏，作曲家採用第二主題的動機；第 197 小節速度轉為慢板(Adagio)，拍號換為 3/4 拍，是第 201 小節的預示，所以兩小節之後速度還原(Tempo I)，又回到 2/3 拍；經過兩小節馬上又回到慢板，拍號換成 3/4 拍，並且為轉調做準備，從 G 大調借用 g 小調自然小音階的小 v 級轉到降 A 大調 iii 級，接著直接進入第三樂章(attacca)。

⁴⁰ Robert Burns, *The Poetical Works of Robert Burns*. (London: Work, Look and Co., 19?): 368.

第三樂章，持續的行板(Andante sostenuto)，承接第二樂章結尾的降 A 大調，拍號則轉為 4/4 拍，共有九十八個小節。一開始就是小提琴獨奏這一樂章的主題，之後交由絃樂與木管，接著是法國號，這時候獨奏小提琴使用變奏的方法，在三個八度中渲染主題。這主題結束之後轉為 B 大調，由小提琴獨奏演奏出新的動機，樂曲的變得更有生氣(pin animato)，與前面優雅的旋律形成對比，。之後又轉回到原來的降 A 大調，速度也回到樂章一開始的速度，平靜的結束。這樂章的主題《我是可愛的強尼》⁴¹ (*I'm a doun for lack of o' Johnnie*)，不知道是由誰所創作，只知道詩句是這樣開始的：

I'm a doun, doun, doun,
I'm a doun for lack of o' Johnnie,
I'm a doun, doun, doun,
I'm a doun for lack of o' Johnnie.⁴²

第一主題共有十六小節，可分為四個較小的樂句，由小提琴獨奏演奏，接著是四小節的连接句，於第 20 小節回到第一主題，由管樂演奏。第 37 小節開始的四小節，為连接句，為轉入 B 大調做準備，從降 A 大調同等升 G 大調，再借用升 g 小調的 iv 級，轉到 B 大調的 ii 級—V 級—I 級。第 44 小節進入第一主題的第一句，從 48 小節一直到第 69 小節是自由發展，於第 65 小節轉回降 A 大調；第 69 小節的第三拍再次回到第一主題的第一句，也是自由發展。第 81 小節進入尾奏，和聲維持在 I 級，僅有小提琴獨奏有裝飾性的變化。

⁴¹ 音樂之友社，《古典名曲欣賞導聆 3 協奏曲》第二版，林勝儀 譯，(台北市：美樂，1999)：69。

⁴² Frederic Barclay Emery, *The violin concerto*, Vol. 2. (New York: Da Capo Press, 1969.): 428.

第四樂章，英勇的快板(*Allegro guerriero*)，降 E 大調，4/4 拍，共有一百九十五個小節。這一樂章與孟德爾頌的第三號交響曲《蘇格蘭》(*Symphony No.3 in a minor, op.56. "Scottish"*)的第四樂章有相同的速度標示。⁴³ 這一樂章的旋律是根據蘇格蘭的戰歌《誰擁有蘇格蘭》(*Scots, wha hae*)改編而成；《誰擁有蘇格蘭》則是布恩斯於 1793 年根據《嘿，一起瘋狂》(*Hey, tutti taitie*)⁴⁴ 的旋律，創作的作品，⁴⁵ 下列即是這作品

(譜例三) *Scots, wha hae wi' Wallace bled*

Scots, wha hae wi' Wal-lace bled, Scots, wham Bruce has af-ten led,
 Wel-come to your gor-y bed Or to vic-tor-ie!
 Now's the day, and now's the hour; See the front o' bat-tle lour,
 See ap-proach pround Ed-ward's power- Chains and sla-ver-ie!

Scots, wha hae wi' WALLACE bled,
 Scots, wham BRUCE has aften led;
 Welcome to your gory bed

⁴³ Christopher Fifield, *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed. (New York: the Boydell Press, 2005.): 167.

⁴⁴ 《嘿，一起瘋狂》(*Hey, tutti taitie*)最早可以追溯到 1314 年班諾克本戰役(the battle of Bannockburn)，不過在十八世紀中期之前，並沒有發現這首作品的出版。taittie 是俚語中的馬鈴薯；此外，也有瘋狂的意思。

⁴⁵ Frederic Barclay Emery, *The violin concerto*, Vol. 2. (New York: Da Capo Press, 1969.): 428.

⁴⁶ Donald Alexander Low, *The Songs of Robert Burns*. (London: Butler & Tanner Ltd, 1993): 634

Or to victorie!

Now's the day, and now's the hour:
See the front o' battle lour;
See approach proud Edward's pow'r-
Chains and slaverie!

Wha will be a traitor-knave?
Wha will fill a coward's grave?
Wha sae base as be a slave?
Let him turn and flee!

Wha for SCOTLAND'S king and Law,
Freedom's sword will strongly draw,
Free-man stand, or free-man fa'?
Let him follow me!

By oppression's woes and pains!
By your sons in servile chains!
We will drain our dearest veins,
But they shall be free!

Lay the proud usurpers low!
Tyrants fall in every foe!
Liberty's in every blow!-
Let us do, or die!!!⁴⁷

整個樂章是由獨奏樂器與樂團交替奏出，布魯赫將第一主題分爲兩個樂句，先是小提琴獨奏與豎琴，以甚強(*ff*)的音量將第一主題前句演奏出來，再由樂團重複一次，之後又回到小提琴獨奏與豎琴演奏第一主題後句，樂團也再次重複。第 19 小節小提琴獨奏發展成爲一段華麗的樂段，而樂團回到第一主題前句的動機，第 23 小節獨奏接回第一主題後句的動機；第 27 小節樂團回到第一主題前句的動機，小提琴獨奏持續做變奏，到第 32 小節再次回到第一主題後句的動機。第 37 小節調轉爲 C 大調，樂曲也轉爲平靜(*un poco tranquillo*)，與第一主題形成強烈的對比，這一樂段由樂團先演奏出預備樂段的主題，四小節之交給小提琴獨奏；第 40 小節

⁴⁷ Robert Burns, *The Poetical Works of Robert Burns*. (London: Work, Look and Co., 19?): 324.

到第 56 小節為預備樂段前句，第 57 小節到第 64 小節為預備樂段後句。第 65 小節樂團回到了第一主題前句的動機，第 74 小節之後由小提琴做裝飾樂段，預備回到降 E 大調；第 80 與 81 小節為連接句，使用第一主題的節奏動機。第 82 小節回到了降 E 大調，並且由樂團演奏第一主題前句，第 86 小節小提琴獨奏則是用預備樂段的後句來做為銜接；第 94 小節則是轉到 E 大調，也是由樂團演奏第一主題前句，第 99 小節小提琴獨奏也是用預備樂段後句的變奏來做為銜接。第 107 小節回到第一主題前句，並且準備轉調，再第 109 小節轉為降 E 大調，持續第一主題前句到第 114 小節。第 115 小節到第 121 小節為連接句，都是使用第一主題的節奏動機；第 122 小節樂團再次回到第一主題的動機，小提琴獨奏則是不停的變奏，一直持續到第 139 小節。第 140 小節使用預備樂段的後句為連接句，八小節之後的第 148 小節，樂團回第一主題的動機，小提琴依然持續變奏；第 157 小節到第 160 小節由獨奏小提琴變奏做連接句。第 161 小節樂團使用預備樂段前句，小提琴獨奏於第 165 小節也使用預備樂段前句的變奏。173 小節開始預備解決和聲，一直到第 177 小節和聲由 V_7 解決到第 178 小節 I 級；從第 178 小節開始第 186 小節，作曲家使用終止是延長，和聲沒有變動，由小提琴獨奏演奏如同裝飾奏樂段。第 186 小節進入慢板(Adagio)，於第 188 小節加入裝飾奏，並且在第 189 小節回應第一樂章的主題，漸弱至最弱(*ppp*)。忽然間，第 191 小節速度回到快板(Allegro)，小提琴獨奏與管絃樂團用甚強的音量，再次重現這一樂章的主題來宣告結束。

第三節 幻想曲與協奏曲的比較

幻想曲(Fantasia)⁴⁸ 對於筆者來說，常見但卻不熟悉，由於沒有固定的曲式，在學習的歷程中反而讓筆者感到困惑，藉由這個機會，概敘幻想曲的發展。幻想曲一詞源自於希臘文中的“Phantasia”。早在 1520 年，就已經出現於德國鋼琴鍵盤作品的手寫譜中，被當成標題在使用；到了 1536 年，來自於分散各地，例如：瓦倫西亞(Valencia)、米蘭(Milan)、紐倫堡(Nuremberg)、里昂(Lyons) 等地曲，使用古記譜法的樂譜中，就大量的發現「幻想曲」一字。文藝復興時期(The Renaissance, 1490-1620)的幻想曲，強調的是作曲家所賦予作品豐富的想像力，在音樂創作方面，是一種沒有定型的自由樂曲，具有多段落之特色。從十六世紀到十九世紀，大多數作曲家都在幻想曲中保留了主觀意識；作曲的手法從非常自由，到嚴格對位與各種類型的即興方式，都可以在不同的幻想曲中發現。

十六世紀的幻想曲屬於類似具即興風格之樂曲型態，與當代的主題模仿曲型式相同，而當時所用的魯特琴(Lute)、中音撥絃琴(Vihuela)及鍵盤樂器來演奏；至此之後的幻象曲，主要是隨著鍵盤樂器曲目的變化而發展。十六世紀末到十七世紀初，幻想曲多以複音音樂作品為基礎，使用對位手法寫作，再添加上其他的素材，形成具段落式結構的曲目。十七世紀中期之後，賦格(Fuga)發展完善，這時期的幻想曲，性質接近觸技曲(Toccat)與前奏曲(Prelude)，特質上與賦格相互對立。

⁴⁸ 幻想曲的寫法有很多種，義大利文、西班牙文、德文、英文、法文：Fantasie；法文、德文：Phantasia；法文：fantaisie, fantasye, phantaisie；英文、德文 Phantasia；德文：Fantasey；英文：fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia。

十八世紀的幻想曲，當然與奏鳴曲式產生關聯；在這時期之前的作品，包含巴洛克時期與古典時期，都是單一樂章。

浪漫樂派時期(The Romanticism, 1820-1900)的幻想曲只是樂曲的名稱之一，主要是指曲子的特性，由於這時期的奏鳴曲(sonata)已經演變成爲非常嚴格的形式，幻想曲提供作曲家可以自由創作不同素材的樂曲種類；所以從這時期開始，幻想曲的應用範圍變得更爲廣泛，長度就不僅是單樂章作品，也常見到是由許多樂章結合成的作品。此外，幻想曲也用於使用一系列流行旋律(themes of a popular source)所創作的作品，特別是指採用歌劇旋律來創作的作品，例如薩拉沙泰的《卡門幻想曲》(*Fantasy on Carmen, no.25*)；布魯赫的這首《蘇格蘭幻想曲》在當時也是相當有名的幻想曲，因爲他所選用的旋律是取自於蘇格蘭民歌，而不是使用歌劇旋律。

二十世紀的幻想曲除了延續浪漫樂派時期的特質，也逐漸演變成爲懷舊形式(a retrospective form)的樂曲，以根據讚美詩所創作管風琴作品爲主，許多作品取用約翰·賽巴斯丁·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)的旋律，並且多數作品與賦格相關連。這時期較出名的小提琴幻想曲是阿諾德·荀貝格(Arnold Schönberg, 1903-1984)的單樂章作品：給小提琴與鋼琴的幻象曲作品編號四十七 (*Phantasy for violin with piano accompaniment, op.47*)。

筆者相信協奏曲(Concerto)⁴⁹ 對於一般的愛樂者來說，一定非常的熟悉，各種樂器都有這種形式的作品，筆者僅對於協奏曲一詞的來源與十八世紀的協奏曲發展，稍作說明。協奏曲一詞的來源有三種說法，都是源自於拉丁文；第一種是

⁴⁹ 法文：concert；德文：Konzert。

“concertate”，意指戰鬥或競爭；第二種是“conserere”，指聯合的意思；第三是“concertare”，同時有競爭與合作的意思。十九世紀的協奏曲，除了需要高超的技巧，還具有深刻的音樂內含，民族的成份也加入其中；此外，浪漫樂派的協奏曲還多了兩大特色：以交響曲為標題，但是用協奏曲的形式，例如小提琴作品，拉羅的《西班牙交響曲》，中提琴作品，白遼士的《在義大利的哈洛伊德》；此外，如同交響詩一般的構思，開始出現單樂章協奏曲作品，由許多短小的片段串連而成，或是由短小的動機，擴張成為單樂章作品。

表格四是筆者整理，比較幻想曲與協奏曲的差異之處。

（表格四）幻想曲與協奏曲的比較

	幻想曲	協奏曲
原文	fancie, fancy, Fantasia, fantasie, Fantasey, fansye, fantasy, fantasye, fantazia, fantazie, fantazy; phansie, phantaisie, Phantasia, Phantasie, phantasy, phantazia。	concerto, concert, Konzert
字源	希臘文：Phantasia	拉丁文：concertate, conserere, concertare
發展	隨著不同時代的樂曲種類而改變	十八世紀之前隨著奏鳴曲的發展 十八世紀之後隨著交響詩發展
曲式	無固定樂章數 無固定作曲方式 可以使用任何曲式創作	多為三個樂章，快—慢—快 第一樂章為奏鳴曲式 第三樂章為輪旋曲或輪旋奏鳴曲式

表格五是筆者藉由布魯赫的《g 小調第一號小提琴協奏曲》與《蘇格蘭幻想曲》來比較異同。

(表格五) 第一號協奏曲與蘇格蘭幻想曲的比較

	第一號協奏曲	蘇格蘭幻想曲
出版年分	1868 年	1880 年
題獻給予	姚阿幸	薩拉沙泰
樂章數	三個樂章	序曲與四個樂章
曲式	第一樂章：不完整奏鳴曲式 第二樂章：三段體 第三樂章：奏鳴曲式	皆為二段體 第四樂章採用變奏曲式
樂團樂器	蘇格蘭幻想曲多使用長號、低音號、Gran Tamburo e Piatti 與豎琴 第一號協奏曲使用 A 調單簧管，蘇格蘭幻想曲使用降 B 調單簧管	
相似	都是由小提琴擔任獨奏 創作過程都曾向姚阿幸請益 樂曲一開始都有類似朗誦調的旋律	

第四章 演奏詮釋與技巧練習

小提琴演奏的藝術，是由三個部分組成的，分爲一般技巧、應用技巧、藝術的表現。⁵⁰ 演奏者站在舞台上表演，如同戲劇表演者，除了演奏音樂，還有動作的演出；聽眾在聆聽音樂時，也會去注意獨奏家的肢體語言，動作越是自然地與音樂結合的演奏家，音樂也越容易引起聽眾的共鳴，有鑑於此，以下筆者除了討論技術性的問題之外，還會考慮視覺方面的效果。所選擇的段落，是根據個人在詮釋與技巧方面，比較有問題的樂段；在此所使用的樂譜，是以辛羅克版爲主，謝爾默版(G. Schirmer, Inc.)，⁵¹ 由埃弗倫·秦巴里斯特(Efrem Zimbalist, 1889-1985)⁵² 所校訂、國際版(International Music Company)，⁵³ 由伊凡·葛拉米安(Ivan Galamian, 1903-1981)⁵⁴ 所校訂、蕭特版(Schott Music)，⁵⁵ 由馬克思·羅斯托(Max Rostal,

⁵⁰ Carl Flesh, 《小提琴演奏之藝術》(*The Art of Violin Playing*)，馮明譯，(台北市：黎明文化，1985)：概要。

⁵¹ 謝爾默版(G. Schirmer, Inc.)，於1861年由德國人古斯塔夫·謝默爾(Gustav Schirmer, 1829-1893)所創立。在1891年這間出版社創立了他們的印刷廠。謝默爾家族經營了百年之後，於1968年賣給了美國出版社麥克米蘭(Macmillan)；到了1986年，又轉手給羅伯特·威瑟(Robert Wise, 1914-2005)。謝默爾出版社總公司現今位於紐約(New York)，以出版各種類型的古典音樂爲主。

⁵² 埃弗倫·秦巴里斯特(Efrem Zimbalist)，1889生於羅斯托福(Rostov-na-Donu)，1985卒於雷諾(Reno)。其父親是一位指揮家，所以從小就受到很好的音樂薰陶。1911年去美國與波士頓交響團(Boston Symphony Orchestra)一起演出之後，就定居在美國。很年輕就以小提琴家的身分到處演奏，21歲就成爲世界有名的演奏家；同時也是一位作曲家、老師與指揮，1928年在柯帝士音樂學校(Curtis Institute of Music)指導，之後於1941年到1968年間，成爲這間學校的負責人。

⁵³ 國際版(International Music Company)，1941由亨戴爾(A. W. Haendler, c.1894-1979)在紐約所創立的音樂出版商。亨戴爾生前立遺囑於死後將公司交給法蘭克·馬克思(Frank Marx)，現在則附屬於布內公司(Bourne Company)。

⁵⁴ 伊凡·葛拉米安(Ivan Galamian)1903生於塔布利斯(Tabriz)，1944年取得美國國籍，1981卒於紐約(New York)。他是二十世紀最重要的小提琴老師，培育出許多現代有名的小

1905-1991)⁵⁶ 校訂、以及總譜，這三種版本為輔，對於各樂章的見解與詮釋。

序奏

筆者認為作曲家必定知道，距離寫作這首曲子數百年前，蘇格蘭曾是獨立的國家，所以作曲家在序曲中，刻意營造回憶的效果，在小調樂段中依然有大調的樂句，在哀傷的情緒中回憶過往光榮的時代。

(譜例四) 序奏 第 8-14 小節

序奏獨奏小提琴的第一個音，根據筆者所收集的四個版本，都是使用下弓開始，而在筆者練習過程中，發現上弓也是很好的選擇；對於筆者而言，上弓更容易營造從遠處而來的氣氛，而且也更容易做出漸強的效果；此外，藉由不對稱的運弓方式，長音後的三連音也很容易持續漸強，但是要小心分配弓的使用，第一個音(g)

提琴家；非常強調練琴的重要性，並且會去聆聽學生如何練琴，並且給予建議和練習方法。他在 1962 年所出版的《小提琴演奏和教學的原則》(Principles of Violin Playing and Teaching)，對於從事提琴教學者有很大的幫助。

⁵⁵ 蕭特版(Schott Music)是德國最古老的出版社之一，同時也是全歐洲最大的音樂出版商，與第二古老的出版社。現在的總公司是由班哈特，蕭特(Bernhard Schott, 1748-1809)於 1770 年在 Mainz 所成立的。

⁵⁶ 馬克思·羅斯托(Max Rostal)，1905 年生於 Cieszyn，1991 卒於伯恩(Bern)，是一位奧裔英國小提琴家，曾跟隨卡爾·弗萊什(Carl Flesch, 1873-1944)學習小提琴。他曾編訂許多蘇格蘭的音樂作品，並且簡化成爲鋼琴版本。

不可以用太多弓，要多留弓給三個音(降 b)。獨奏小提琴進來之後六小節，作曲家即標示漸次消失(morendo)，在筆者的學習經驗中，這種作曲手法非常少見；在筆者的認知當中，漸次消失大多標示於樂章或樂曲結束前的一或兩小節之上。根據筆者對於這首作品的研究，認為布魯赫是爲了刻意營造氣氛，所以僅用十三小節，讓聽眾立刻進入哀傷的情緒之中。依據每一位小提琴家不同的想法，可以發現對於漸次消失的程度，有不相同的見解，所以對於弓法的使用，會有不同的想法。在筆者所收集的四個版本之中，蕭特版的校訂者羅斯托非常重視漸次消失與停留記號，所以他使用第二種弓法；國際版和謝爾默版都是採用第一種弓法。第一種弓法只使用一弓，樂句雖然沒有分成兩弓的持續，但是有一氣呵成的感覺；另外，筆者覺得羅斯托的想法非常的好，分成兩弓可以讓樂句延續的更長，不過實際演奏上，在此換弓很容易使得樂句斷開，而且不留心就產生現重音。由於這裡的音量只有甚弱，樂團部分也僅有絃樂，故筆者還是偏好使用一弓。

第一樂章

第一樂章是用民歌《老強盜莫里斯》的旋律，筆者推測作曲家想要述說蘇格蘭當初開墾的方式。根據筆者對於這首詩的認識，除了描述領主的財富，還包含了禁忌的愛情：詩中的主角僅是一位佃農兒子，但是卻愛上了女領主。大衛·杜波(David Dubal)⁵⁷ 曾說十九世紀有相當多的音樂，從本質上來說帶有情慾的意味；⁵⁸ 所以筆者認為作曲家是刻意選擇這一首詩歌當作第一樂章的主題。

(譜例五) 第一樂章 第 42-48 小節

Solo Violin

f

f espress.

p

譜例五這一個片段，在音量上要求強(*f*)，在第 45 小節又再次標示強，還多了富有表情的(*espressivo*)的術語。筆者認為作曲家想要提醒演奏者，不要因為音型往下而隨著漸弱，反而要給予更豐富的音色。演奏這一段音樂，音量要維持強度，但是千萬不能壓弓，否則發出來的聲音非常不自然，會有受到壓迫的感覺，應該要使用較多的弓，配合比較密集的抖音(*Vibrato*)來維持力度與製作音色的變化。

⁵⁷ 大衛·杜波(David Dubal)，美國鋼琴家、教師、作家與廣播員。專訪過很多音樂大師，並且出版成為訪談錄。對小提琴界來說，重要的著作是 1991 年出版的《曼紐因訪談錄》(*Conversations with Menuhin*)。

⁵⁸ David Dubal, 《曼紐因訪談錄》(*Conversations with Menuhin*)，文敏 譯，(台北市：世界文物，1995)：25。

(譜例六) 第一樂章 第 66-75 小節

Violin

p *cresc.* ----- *f*

3.) (A) 1 3
2.) (A) 2 4
1.) (E) 2 2

sfz 4

H 後四小節的指法有許多選擇，筆者在譜例六中標示了兩種不同的指法，第一種指法是由秦巴里斯特所編訂，第二種指法是由葛拉米安所訂。主要的原因是 A 絃與 E 絃的音色不同，所以這兩種指法，會產生不同的效果。從 H 開始的切分音，與六小節後的切分音其實是同音，不過前一組是單音，後一組是八度雙音，筆者認為作曲家想要在這裡營造對比的效果：前一組樂句比較柔和，後一組樂句比較剛強，所以 H 後四小節的指法，筆者選擇停留在 A 絃上，以第二指換到第五把位的 g，取代換到 E 絃，藉由音色上的不同，來增加對比的效果。譜例中的第三種指法，是筆者根據葛拉米安的想法，配合個人手指的特色，而產生的指法；由於筆者第三指抖音比第四指抖音的效果好，再加上第二拍第一個音作曲家特別標示突強(*sfz*)，所以筆者採用第三種指法，讓突強較容易做出來。

第二樂章

第二樂章選擇民歌《嘿，滿身灰塵的磨坊主人》的旋律，筆者認為是在描繪蘇格蘭的慶典活動，故作曲家選擇舞蹈音樂當作主題，而且樂曲之間充滿了愉悅的氣氛。經由閱讀資料發現，作曲家對於創作元素的選擇相當用心，特別選擇帶有蘇格蘭社交舞蹈特色—自由速度變化—的詩歌，做為這一樂章的旋律；當小提琴獨奏演奏到譜例七第二行的這段旋律，就會看到漸慢(*ritardando*)的術語，此時的旋律要演奏的非常優美，抖音則變得較寬，樂句的線條要更具歌唱性。此外，這一樂章旋律的重音位置很特別，請見譜例七第一行，四小節的一句旋律可再分為兩小節一句，除了第一小節第一拍之外，也會在第二小節第三拍加上重音；四個重音的位置，與原來民歌的歌詞發音有關，重音的字眼分別是 **Hey, coat, He, goat**，當念詩詞的時候，會很自然的強調這些字。從這一個樂章可以肯定，布魯赫對於歌詞的處理方式非常細膩，即便不是聲樂作品，還是將詩歌的特性，在音樂中表現出來。

(譜例七) 第二樂章 第 19-25 節

Solo Violin

fp hey *p* coat *sf* he goat

5 *lusingando* *p* *un poco rit.* *a tempo*

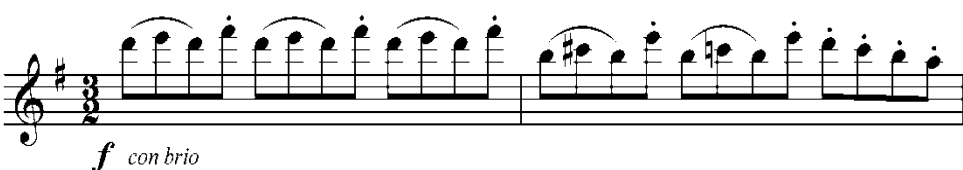
(譜例八) 第二樂章 第 27-30 小節

The image shows a musical score for three violin parts: Solo Violin, Violin I, and Violin II. The Solo Violin part is marked with a 'B' and a 'cresc.' (crescendo) instruction. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Violin I and II parts are marked with a 'p' (piano) instruction and feature a simpler rhythmic pattern with eighth notes. The score is in 3/8 time and has a key signature of one sharp (F#).

B 這四小節 (譜例八) 是旋律的變奏，如果想要把旋律跳得很清楚，必須要靠近弓根，但是使用這個位置跳弓，需要有非常好的控制力；筆者在嘗試的過程中，遇到跨絃的地方，會覺得弓尖特別重，產生來不及的感覺，以至於跳弓速度不平均。當筆者在讀總譜時，發現樂團的第一小提琴與第二小提琴都是在演奏旋律，引起筆者思考：作曲家希望獨奏者將旋律演奏的很清楚？亦或是作曲家想要傳達跳弓的效果？如果是希望獨奏者將旋律演奏的很清楚，就不需要特別把旋律安排給兩部小提琴演奏，因為單一把小提琴跳弓的音量是不可能超過兩部小提琴；如果要將跳弓的效果傳達給聽眾，可以選擇比較接近中弓的位置，使用這裡跳弓，音符的顆粒可以演奏的很清楚，跳弓也比較平均，而且音色也比較好，或許音量會比較小，不過將弓站立一點，就可以解決這個問題；此外，在視覺上的效果也比較靈巧，經過了多次的思考，筆者選擇比較接近中弓的位置。

(譜例九) 第二樂章 第 52-53 小節

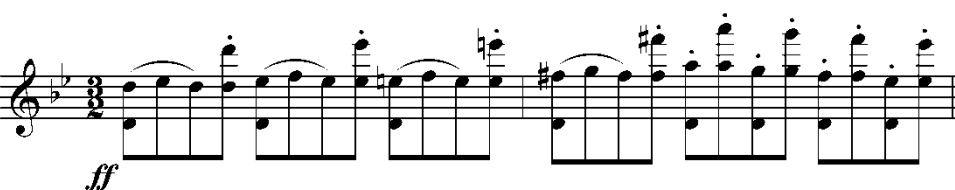
Solo Violin



f con brio

(譜例十) 第二樂章 第 121-122 小節

Solo Violin



ff

譜例九與譜例十，前三個音連弓(Slurs)與第四個音跳弓(Spicato)的弓法，可以使用兩種不同方式來演奏：一種是連弓的第三個音拉完弓就離開絃，第四個音用拋的方式演奏；另一種弓法是連弓的第三個拉完弓停留在絃上，稍微停頓，第四個音用拗的方式演奏。演奏這兩種弓法時，連弓的部分皆不可以使用過多的弓，必須要控制在第四個音可以演奏的位置。綜合這一樂章的速度和這兩段片段的力度需求，如果是使用前者的演奏方法，很不容易將第四個音演奏在拍點上，而且力度也不容易維持；使用後者的演奏方法，節奏比較容易演奏正確，而且可以維持強度，所以筆者傾向使用後者的演奏方法。

第三樂章

第三樂章的旋律選自於民歌《我是可愛的強尼》，筆者認為作曲家是在描述節慶之後，酒醉的情形；威士忌被蘇格蘭人稱為「生命之水」，⁵⁹ 想必在慶典之中，一定少不了飲用這種酒精飲料。整首樂章的速度維持在 $\text{♩} = 66\sim 76$ 之間，筆者覺得是由於喝醉的人講話速度雖然不會很快，不過偶爾也會有比較激動的情感流露，作曲家把這些素材，反映在作品速度與節奏型態上。

譜例十一是 A 之後四小節到 B 之間的段落，小提琴獨奏是旋律的變奏，四小節一句，共有四句，作曲家在小提琴獨奏的句尾有不同的標示，前兩句是標示頓弓(Louré)，後兩句是連斷弓(Slurred staccato)；主旋律是由樂團不同的樂器演奏，先是法國號(Corn in F)，接著是雙簧管(Oboe)，再換回法國號，最後是長笛(Flauto)。筆者認為作曲家特別將速度標示出來，是希望這個樂段速度比較流暢，樂章一開始的速度標示為 $\text{♩} = 66$ ，而這一段速度則換成 $\text{♩} = 69$ ；小提琴獨奏隨著主旋律樂器的音域，做反向的對唱，如果旋律音域較高，小提琴的音域就會比較低，反之相同，好比兩個意見不相同的人在對話，彼此對於同一個話題，互相間唱反調；小提琴獨奏部分是以三連音為主，在連續的三連音之中，作曲家又加入零星的十六分音符與三十二分音符，好比喝醉的人走路不穩，忽然踉蹌一下。所以筆者認為這個樂段的頓弓與連斷弓，不用刻意做得很明顯，而是順著音樂，用「推」的方式，朝下一個樂句帶過去，留意頓弓的音比較長，而連斷弓的音稍短一些即可。於在演奏上，這段落的速度不是很快，如果在每個音符都加上抖音，音準反

⁵⁹ 徐雅楓，《英國深度旅遊指南·蘇格蘭、威爾斯篇》，(台北市：萬象，1996)：31。

而會變得非常不穩定，但完全不加抖音的話，又會顯得很平淡，所以筆者選擇在掛留音與樂句的高峰加入抖音。

(譜例十一) 第三樂章 第 20-36 小節

The musical score consists of four systems, each with a Melody staff and a Solo Violin staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 69.

- System 1:** Melody (Corn in F) starts with *p* *espress.* and ends with *p*. Solo Violin features triplets and tremolos, starting with *espress.* and ending with *p*. Oboe part is indicated with *pp*.
- System 2:** Melody (Corn in F) starts with *p* and ends with *p*. Solo Violin continues with triplets and tremolos, ending with *p*. Flauto part is indicated with *p*.
- System 3:** Melody (Flauto) starts with *cresc.* and ends with *p*. Solo Violin continues with triplets and tremolos, ending with *p*.
- System 4:** Melody starts with *pp*. Solo Violin continues with triplets and tremolos, ending with *pp*.

第四樂章

第四樂章使用戰歌《誰擁有蘇格蘭》的旋律，筆者認為作曲家想要同時將兩種蘇格蘭的民族個性：對於自由與舞蹈的熱愛，傳達給聽眾；追求自由的過程一定會有戰爭，而蘇格蘭高地舞被視為軍旅生活的一部分，所以特別選擇這首詩歌的旋律。戰歌如同軍歌，除了唱之外，一定會配合行軍的步伐，所以演奏這一樂章，節奏一定要非常的穩定，並且帶有進行曲的風格。

(譜例十二) 第四樂章 第 23-26 小節

Solo Violin

ff

(譜例十三) 第四樂章 第 32-34 小節、第 135-137 小節

Solo Violin

ff

(譜例十四) 第四樂章 第 63-64 小節

Solo Violin

f

譜例十二、十三、十四，筆者使用相同的演奏方法。這三個譜例皆是取自辛羅克版，不過另外三個版本都是使用的 $\square \vee \vee$ 弓法，在蕭特版中還將 \bullet 改成 \blacktriangledown 。這三段

的演奏方法與第二樂章的譜例九、譜例十相似，可以分爲三種方法演奏：第一種是連弓的第二個音拉完之後弓就離絃，第三、四個音都是用拋的；第二種是連弓的第二個音演奏完之後弓停留絃上，稍作停頓，第三、四個都音用拗的；第三種是連弓的第二個音演奏完之後弓停留絃上，稍作停頓，第三個音用拗的，第四個音用拋的。每一種運弓法都有不同的效果，第一種方式很適合演奏古典樂派的作品，演奏出來的聲音比較精緻，但是很難做到譜上要求的音量，當樂曲速度較快的時候，節奏很不容易穩定；第二種方式可以很清楚的演奏出後面兩個跳弓，而且可以輕易演奏非常有力度的音樂，不過因爲要使用拗的方式演奏之前，弓必須要先放在絃上作準備，反而會造成第四個音拍子不穩定，很容易慢下來；筆者是選擇第三種方法運弓，因爲這種方式可以將四個音演奏的很清楚，而且也可以保持譜上所要求的音量，在加上拉奏第四個音之前不用刻意把弓放回絃上，所以較容易保持速度，拍子相對也會更加的穩定。

在最後八小節上（譜例十五），作曲家標示自由演奏 (*ad lib.*)，之後又回到第一樂章主題，第一主題的最後一個音上標示了延長記號，快板之後又回到第四樂章主題。如果依照作曲家所標示的弓法，筆者認爲並不容易做到，因爲自由速度由慢開始，中段會稍微加快，接入主題之前又會慢下來；此外，作曲家希望在接入主題之前，要有漸強的效果，因此僅用一弓演奏是非常勉強的事情。第一樂章主題的最後一個延長記號與十四連音之間，是樂曲情境的轉換，鮮少有演奏家會接著演奏，筆者測量不同演奏家，停留的時間在兩秒鐘上下，只有亞夏·海飛茲 (Jascha Heifetz, 1901-1987) 於 1961 年與 1962 年間的錄音，停了長達四秒鐘之久。以下是筆者所找尋到不同校訂者及演奏家的弓法與停留時間。

(譜例十五) 第四樂章 第 188-190 小節 辛羅克版，蕭特版也是標示這種弓法，不過沒有保持(*semper*)的術語。

(譜例十六) 謝爾默版，秦巴里斯特校訂。

(譜例十七) 國際版，葛拉米安校訂；安·梅耶(Anne Akiko Meyers, 1970-)使用此弓法，大約停兩秒；林昭亮(Cho-Liang Lin, 1960-)也是使用此弓法，大約停兩秒半。

(譜例十八) 海飛茲，1947 年錄音大約停兩秒半，1961&1962 錄音則約停四秒，使用相同弓法。

(譜例十九) 歐伊斯特拉赫(David Oistrakh, 1908-1974), 大約停一秒半。

Solo Violin

8^{va} ---, *ad lib.*

pp

in tempo

espress.

(譜例二十) 鄭京和(Kyung-Wha Chung, 1948-), 大約停一秒半。

Solo Violin

8^{va} ---, *ad lib.*

pp

in tempo

espress.

(譜例二十一) 伊札克·帕爾曼(Itzhak Perlman, 1945-), 大約停兩秒。

Solo Violin

8^{va} ---, *ad lib.*

pp

in tempo

espress.

(譜例二十二) 密多里(Midori Goto, 1971-), 大約停一秒半。

Solo Violin

8^{va} ---, *ad lib.*

pp

in tempo

espress.

(譜例二十三) 諏訪內晶子(Akiko Suwanai, 1972-), 大約停兩秒。

Solo Violin

8^{va} ---, *ad lib.*

pp

in tempo

espress.

技巧練習

在這首曲目中，雙音是非常重要的技巧，想要將這首曲目完整的演出，一定要用心仔細的練習雙音。雙音基本上可分為三度、六度、八度、十度，在這首曲目中，三度使用的最多，其次是六度與八度，完全沒有使用十度，筆者認為與獻給薩拉沙泰有關，由於薩拉沙泰的手和當時的小提琴家相比，算是比較小的，而且他不喜歡伸張手指，所以這首作品中沒有使用十度。三度音程式的大小剛好與手指距離相反，大三度兩指距離較近，小三度反而距離較遠，所以在練習三度雙音之前，必須要先弄清楚音程與手指距離的對應關係。除了每一組雙音單獨練準之外，前後的連接也是很重，常常每一組單獨練習的時候沒有問題，不過整個樂句連接起來卻變得不準，對此，筆者認為了解兩組雙音之間，上下聲部各自的音程，也就是高音與高音、低音與低音之間的音程，對於兩組雙音的連接，是非常有幫助的。下列所選出來的譜例，是筆者認為比較困難的樂段；由於雙音的指法會因為每個人手的大小與習慣而有所不同，譜例中的指法，是目前較為是合筆者的指法。

(譜例二十四) 第二樂章 第 67-70 小節

譜例二十四是第二樂章除主旋律之外，唯一的三度雙音樂段。數字 1. 裡的第一組雙音是大三度，第二組雙音是小三度，所以使用上方指法的時候，第一指移動半音的距離，而第三指要移動全音的距離；第三組雙音接第四組雙音，兩組雖然都是小三度，不過因為第四組兩個音都升高，使得兩組之間音程距離只有半音，所以換指的距離要想得更靠近。單音的半音換指，演奏上不會出現太大的問題，兩指緊靠在一起就可以演奏大多數的半音，而雙音的半音換指，則是靠得更緊密，要有疊在一起的感覺，否則音準還是會有問題。第三組雙音接第四組雙音困難的不單單只是半音的問題，還有方向性的問題，如果這兩組雙音是從低到高，例如第四組接第五組，只要想著疊緊就可以解決問題，不過這兩組雙音是由上往下，就變得困難很多。音筆者在練習的時候，第四組音準常常偏低，特別是第三指，每次在換的時候，都會有被第四指卡到的感覺；經過了多次的嘗試之後，發現只用正常換指動作，是沒辦法將音準拉準，還必須加上「塞」和「擠」感覺，刻意地將一、三指往二、四下方塞進去，並且將二、四指擠開，這樣換指半音的距離才會正確，第四組雙音才可以拉準。經過了多次的反覆使用，筆者依然無法完全克服音準方面的問題，因此嘗試下方的指法。下方指法是由羅斯托校訂，藉由同

指半音移動(31-31)的方式，解決第三組雙音與第四組雙音，音準部分的問題，與上方指法相較之下，同指半音移動可以避免手指卡住的問題；而較困難的部分是從第二組雙音接到第三組雙音，但可以經由多次練習而有明顯的改善，因此筆者最後採用下方指法。

在譜例二十四的數字 2.中，第二組雙音與第三組雙音的上聲部是半音，下聲部是全音，所以在移動的時候第一指要移動的比較多，第三指相對比較少；第三組雙音到第四組雙音，其實是很單純的回到第二組雙音的位置。筆者在練習這一小組雙音的時候，將三組雙音視為一整組的動作，沒有變換把位，左手大拇指固定不動，只使用手腕帶動手指往後退，接著回復為正常位置，並且在練習過程之中，不斷提醒自己第一指要多移動一點；如此一來，由於把位沒有更動，可以讓第四組雙音的音準很容易掌握，並且可以使得整組雙音的音準更加穩定。

(譜例二十五) 第四樂章 第 44-48 小節

Solo Violin

espress.

(譜例二十六) 第四樂章 第 85-93 小節

Solo Violin

p dolce espress.

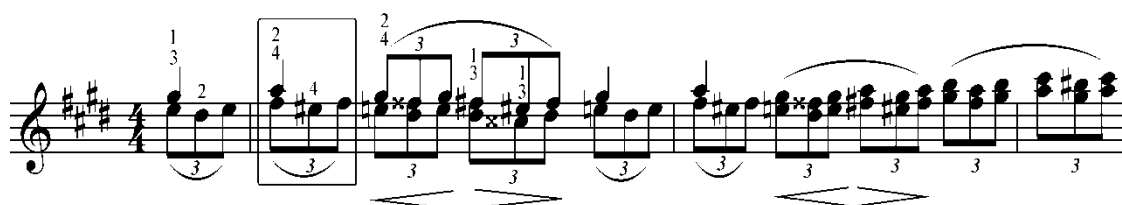
espress. molto

p

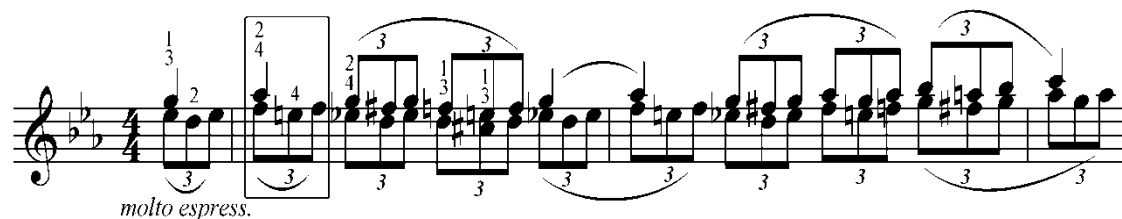
譜例二十五與譜例二十六這兩個樂段，對筆者來說最困難的是第一組雙音。在小提琴獨奏出來之前是連續的休止符，弓是靜止的，在準備拉奏之前，雖然知道要放在兩條絃上，但是發出聲音的一瞬間，往往只有單音。筆者練習的方法是從空絃開始練習，只用上弓拉奏第一組雙音的空絃，一拉出雙音弓就停下來不動，讓自己習慣右手的角度，接著再回到準備動作，做反覆練習，以確保每一次都可以準確的拉出兩個音。每一次都可以準確的拉出雙音之後，就可以搭配左手按絃，由於絃按下去之後，角度與拉奏空絃時會有所差異，所以必須要再做調整，以相同的方式多次練習，有助於解決問題。在演出的時候，提早準備也有助於改善這個問題，多預留一些時間準備，讓自己可以安心的演奏。此外，比較有問題的部分，是連續準確地演奏四分音符的雙音，筆者練習的時候，節奏很容易受到換手指而不穩定；對此，除了使用節拍器來練習之外，筆者還加上完全不使用抖音的練習。使用節拍器練習的時候，除了聽節拍之外，還要在心裏算分割拍，這樣可

以更有效率的提高雙音節奏穩定度；不用抖音的練習，除了可以讓雙音的拍點更加穩定性，也因為音準是赤裸裸的呈現出來，可以很輕易的查覺哪一個音不準，有利於提升音準的準確度，個人認為是一種非常有幫助的練習方法。

(譜例二十七) 第四樂章 第 98-101 小節

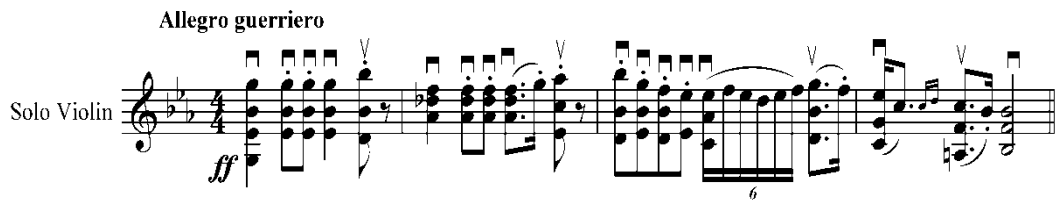


(譜例二十八) 第四樂章 第 164-167 小節



譜例二十七與譜例二十八當中，框起來的部分，通常第二個音會使用第三指，但是筆者使用第三指卻非常不容易拉準，往往是第三指偏低，或者是第二指變高。筆者曾經藉由練習手指伸張運動，嘗試克服這個問題，但是還是覺得不夠穩定，每次拉奏依然會擔心；多方面考慮之後，由於第二聲部是半音，而且樂段的速度是容許使用指法 4-4-4，所以筆者嘗試使用第四指，發現效果較好，既不會影響到第二指的音準，也可以放心的演奏。

(譜例二十九) 第四樂章 第 1-4 小節




第四樂章除了雙音，還使用了大量的和絃。譜例二十九是第四樂章的開始，使用了大量的連續下弓；演奏連續下弓有下列要注意的事情，

1. 必須隨時保持右手手指彎曲，手指在彎曲的狀態下，聲音才會有彈性；如果手指呈現僵直的情形，拉出來的聲音會很粗糙，而且會有壓的感覺。
2. 這組動作與正常運弓相較起來複雜許多，因為在拉下弓的動作中，還有向上提的動作，如果這兩種動作沒有融合在一起，拉完下弓才往上提，是無法演奏快速的連續下弓。
3. 弓的運動速度並不是完全相通，拉弓的時候要慢一些，回弓的動作則是要快速，如此一來音與音之間的空隙才可以降到最少；如果只是用相同的運弓速度，聽起來音會變得更短，空隙會變得更長。
4. 拉奏連續下弓，弓絕對不是先放在絃上，一定是從空中落到絃上，而碰到絃之後，弓又不能彈起來，而是要貼著絃拉奏。在練習的時候，不自覺得去壓弓，會擔心弓反彈，不過越是擔心就越容易發出這種聲音，反而放心拉奏可以避免這種情形。

連續下弓演奏「和絃」又比連續下弓演奏「單音」困難許多，除了上述要注意的問題，還多加了「換絃」的動作，由於演奏和絃是先拉下二聲部再換到上二聲部，所以連續下弓拉奏和絃，轉的動作會更複雜；這個片段是樂章的一開始，所以和絃聽起來必須像是一起拉出來，而不是二加二。筆者練習的時候，會發出雜音，

經由觀察之後發現，在使用這種弓法的時候，由於個人拉琴的壞習慣，右手手指會太早伸直，使得弓本身會轉動，造成在絃上滑動，因而產生雜音。爲了改正這個習慣，筆者從基本的運弓開始練習，拉奏空絃練習下半弓的下弓動作，特別注意右手的手型，讓手指、手腕、前臂都放鬆，並且刻意保持手指彎曲的姿勢與手腕的位置；然後是注意將弓提起來的動作，手肘先稍微上提，然後以手腕主，手指、前臂爲輔，用「畫橢圓」的概念讓弓離開絃；接著落下的時候，再次保持手指彎曲，刻意控制手腕位置，以避免弓轉動。反覆練習上述的動作，由於讓右手習慣演奏方式是很重要，所以要使用固定的姿勢練習，每一組和絃先固定反覆多次之後再換到下一組，例如每一組都先拉三次，接著每組拉兩次，之後放慢每組一次的練習順序，慢速穩定了之後再逐漸加快到樂曲的速度。除了上述的練習方式之外，還可以使用其他的曲目來加強，例如尼科洛·帕格尼尼(Nicolo Paganini, 1782-1840)二十四首隨想曲的第十四首(24 Caprices Op.1, No.14)，雅科布·頓特(Jakob Dont, 1815-1888)二十四首練習曲及隨想曲的第一首(24 Etudes and Caprices, op.35, No.1)，都是很好的練習曲目。

滑音在這首曲子中，也扮演了很重要的角色。一般而言，有兩種情形使用滑行的方式來連接兩個音，一種稱為滑奏(*glissando*)，另一種稱為滑音(*portamento*)。滑奏是指作曲家有在樂譜上標示出來，演奏者通常也會依標示做出滑行效果；滑音則是指譜上沒有標示，但是演奏者隨著樂句發展或需要，而加在音樂中的效果。⁶⁰ 在快速音群中，因為換把位而產生的滑音是必須要避免的；如果是為了營造音樂的氣氛，或是隨著樂曲張力而加入滑音，一般來說是可以接受的。由於每位演奏家對於音樂的感受不相同，所以對於滑音的使用也會有所差異。使用滑的之前必須先思考，加入滑音是不是具有意義？與旋律的發展是否相符？會不會產生不該有的重音？使用手臂滑音或手指滑音？每位演奏者的答案不見得相同，但是努力使演奏符合作品的音樂內涵，符合作曲家的意圖，是最高的原則。

這首作品中，作曲家雖然沒有標示滑奏，但是在筆者所聽到的錄音中，發現演奏家都會加入滑音。譜例三十與譜例三十一，是筆者針對序曲，根據八位演奏家所做的滑音紀錄。帕爾曼的速度較穩定，音樂非常連貫，滑音使用最多，共有十九個。海飛茲的音樂很流動，並且多了很多譜上沒有的強弱記號，使用的滑音第二多，共有十八個。諏訪內晶子音樂比較流動，整體的音量比較強，使用十六個滑音。歐伊斯特拉赫整首樂曲的速度，是八位演奏家中最穩的，但是序曲非常具有歌唱性，使用十四個滑音。安·梅耶音量範圍較廣泛，是八位演奏家中，速度變化較少的，使用十三個滑音。林昭亮音樂也是屬於較流動，三連音的節奏與類似，使用十三個滑音。鄭京和的音色處理，小聲偏向透明，有飄在空中的感覺，使用十一個滑音。宓多里的音樂處理相對來說是比較乾淨，僅使用九個滑音。雖

⁶⁰ Carl Flesch,《小提琴指法藝術》(*Violin Fingering Its Theory and Practice*), 蔣和璠 譯, (北京: 人民音樂出版社, 1995): 329。

然每位演奏者都有其獨特性，但是經由整理之後，可以歸納出五個使用的方向。

1. 依照旋律的線條，樂句漸弱之處加入滑音，讓樂句更具歌唱性。
2. 句尾大跳之處，伴隨著漸弱，使用滑音來增加音樂的情緒。
3. 標示熱情的(*appassionato*) 樂段，配合漸強與大跳之處，也會使用滑音將音樂推向高峰。
4. 為後面樂句做準備，僅用手指滑音，刻意製造拖曳的效果。
5. 同音不同弦，使用滑音來增加樂段的表情。

(譜例三十一) 序曲 第 27-46 小節

Musical score for Example 31, measures 27-46. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It starts with a piano (p) dynamic and features a triplet of eighth notes. A first ending box labeled '1.' contains a triplet of eighth notes, followed by a second ending box labeled '2.' with a quarter note. A third ending box labeled '3.' contains a triplet of eighth notes. The second staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It starts with a piano (p) dynamic and features a 'SOLO' marking. A 'cresc.' marking is present. A first ending box labeled '1.' contains a triplet of eighth notes, followed by a second ending box labeled '2.' with a quarter note. A third ending box labeled '3.' contains a triplet of eighth notes. The third staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It starts with a fortissimo (f) dynamic and features a 'f appassionato' marking. A first ending box labeled '1.' contains a triplet of eighth notes, followed by a second ending box labeled '2.' with a quarter note. A third ending box labeled '3.' contains a triplet of eighth notes. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It starts with a fortissimo (f) dynamic and features a 'f ed appassion.' marking. A first ending box labeled '1.' contains a triplet of eighth notes, followed by a second ending box labeled '2.' with a quarter note. A third ending box labeled '3.' contains a triplet of eighth notes. The score concludes with a 'TUTTI' marking and a piano (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., f, sfz, morendo), articulation (accents), and performance instructions (SOLO, TUTTI, attacca).

第五章 結論

耶胡迪·曼紐因(Yehudi Menuhin, 1916-1999)曾經說過：「音符在樂譜上並不說明什麼，除非音樂家真正懂得他的意義。」⁶¹ 經過了這幾個月和研究與演練，筆者終於稍微理解布魯赫在傳達什麼訊息。在這次學習過程中，筆者獲得了許多新的觀念；相較於以前的學習方式與過程，在這次的學習當中，除了舊有學習方式之外，還多了相關文獻的收集，與廣泛的尋找相關書面資料。

筆者一開始是以謝爾莫版本為練習基礎，經過幾個禮拜的學習之後，購買了其他的版本。經過比較之後，發覺羅斯托與筆者的想法更為接近；此外，蕭特版保留辛羅克版本的弓法，而且可以清楚知道那一部份是羅斯托校訂的弓法與指法，如此一來，練習的時候可以同時思考兩種不同的版本，所以改為使用蕭特版本。

筆者從創作背景、曲式結構的理解，以及演奏技巧的增進與音樂的深入，得到了以下的結論：

1. 在研究的過程中，發現十八世紀的幻想曲在素材或是音樂發展的構思，喜歡使用歌劇的模式來創作；而這首作品中的素材，雖然與歌劇無關，但是布魯赫還是使用歌劇的結構來寫作，用小提琴獨奏代替人聲演唱；作品中序曲與四個樂章的架構，如同序奏與四幕歌劇的關係。歌劇每一幕之間都有關連性，這首作品樂章之間的也有高度的相關性：序曲是在描繪主角回憶的心境，四個樂章則分別在描述主角所經歷的四種情境。有了這些概念，讓筆者對於這首作品，在音樂處理有了更寬廣的想像空

⁶¹ David Dubal, 《曼紐因訪談錄》(*Conversations with Menuhin*)，文敏 譯，(台北市：世界文物，1995)：106。

間，並且經由上述的概念，延伸出以下的想法。

2. 如何詮釋自由演奏(*ad lib.*)樂段，也在這次的研究之中，發現了更多的可能性。例如第四樂章的尾奏，自由演奏樂段與第一樂章主題，如同電影手法中的淡入(*fade-in*)與淡出(*fade-out*)的效果，讓人聯想起第一樂章的主題；並使用凍結鏡頭(*freezes*)的效果，讓音樂凍結於延長記號上；最後用非常戲劇性的方式回到第四樂章主題，如同柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)的作品，天鵝湖(*Swan Lake, op.20*)最後以大調演奏主題的效果。
3. 某些特定的技巧對於筆者來說，一直是有部分問題存在，例如滑音的使用，如何使用才稱之為恰好，也在這次的學習中，有更全面的認識；演奏連續下弓的和絃，由於作品中的第四樂章，大量使用這項技巧，因而想出了克服方法，請參閱第技巧練習 55-56 頁。
4. 以往聆聽錄音資料時，經常只是學到很片面的音樂處理方式，覺得某位演奏者處理得很好，就嘗試去模仿，而沒有觀察到他們對於音樂「整體」的想法。經由這次的研究，讓筆者對於作品有更深刻的認識。

這一份論文如有內容不足與言不及義之處，還請諸位老師多多給予指教。希望這些淺見，可以提供給更多的音樂愛好者，對於布魯赫的小提琴作品，有更進一步的認識；同時也期待未來可見到其他音樂愛好者，對於布魯赫音樂做更廣泛的綜合歸納。

參考資料

【中文書目】

李九仙。《提琴音樂》。台北市：樂韻，1985。

李哲洋。《最新名曲解說全集 協奏曲 II》。台北市：大陸書店，1982。

黃輔棠。《教學琴·學教琴 小提琴技巧教學新論》。台北市：大呂出版社，1995。

徐雅楓。《英國深度旅遊指南·蘇格蘭、威爾斯篇》。台北市：萬象，1996。

張芸，林小安。《英國小鎮·城堡 = Britain》。臺北市：墨刻，2003。

張玉芬。《愛丁堡：蘇格蘭的精神堡壘》。台北市：大地地理，1998。

詹秋蕙。《蘇格蘭歲月》。台北市：世界華文作家，1999。

陳藍谷。《小提琴演奏之系統理論》。台北市：全音樂譜出版社，2001。

【翻譯書目】

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

Bernard F. Dick. 《電影概論》(*Anatomy of Film*)。邱啓明 譯。台北市：五南，1996。

Buchanan, Josephine. 《蘇格蘭》(*Insight Guide: Scotland*)。唐耀華，李耿瑩 譯。台北縣：協和國際多媒體，2001。

Campbell, Margaret. 《不朽的小提琴家》(*The Great Violinists*)。張世祥 譯。台北市：

世界文物，1998。

Dubal, David. 《曼紐因訪談錄》(*Conversations with Menuhin*)。文敏 譯。台北市：世界文物，1995。

Flesch, Carl. 《小提琴指法藝術》(*Violin Fingering Its Theory and Practice*)。蔣和璠 譯。北京：人民音樂出版社，1995。

Leapman, Michael and Carey Combe. 《英國：英格蘭·威爾斯·蘇格蘭》(*Eyewitness travel guides : Great Britain*)。林霏 譯。台北市：遠流，2000。

Stowell, Robin. 《小提琴指南》(*The Cambridge Companion To The Violin*)。湯定九 譯。台北市：世界文物，1996。

音樂之友社。《古典名曲欣賞導聆 3 協奏曲》，第二版。林勝儀 譯。台北市：美樂，1999。

【西文書目】

Burns, Robert. *The Poetical Works of Robert Burns*. London: Work, Look and Co., 19?.

Low, Donald Alexander. *The Songs of Robert Burns*. London: Butler & Tanner Ltd, 1993.

Emery, Frederic Barclay. *The violin concerto*, Vol. 2. New York: Da Capo Press, 1969.

Fifield, Christopher. *Max Bruch His Life and Work*, 2th ed. New York: The Boydell Press, 2005.

Stowell, Robin. *The Cambridge Companion To The Violin*, 2th ed. New York: Cambridge University Press, 1994.

【學術論文】

林佳妮。《布魯赫 G 小調第一號小提琴協奏曲》。國立台灣師範大學音樂研究所演奏演唱組碩士學位詮釋報告，1997。

張以利。薩拉撒特《西班牙舞曲》之比較與詮釋。國立台灣師範大學音樂系碩士班〔演奏演唱組〕碩士論文，2007

【樂譜】

Bruch, Max. *Schottische Fantasie für Violine und Orchester, op.46.* (Violine & Klavier) Hamburg: N. Simrock, 1880.

_____. *Scotch Phanyasy Op.46, For the Violin with Piano Accompanimwnt.* Edited by Efrem Zimbalist. New York: G. Schirmer, Inc., 1920.

_____. *Scottish Fantasy Opus 46, for the Violin and Piano.* Edited by Ivan Galamian. New York: International Music Company, 1975.

_____. *Scottish Fantasy Opus 46, in Full Score.* Florida: Edwin F. Kalmus & CO., Inc., 198?.

_____. *Schottische Fantasie für Violine und Orchester, Es – Dur, opus 46.* (Klavierauszug) Edited by Max Rostal. Germany: Schott Music, 1993.

_____. *Scottish Fantasy Opus 46, in Full Score.* New York: Dover Publication, Inc., 1994.

【CD 資料】

Meyers, Anne Akiko. *Lalo: Symphonie Espagnole / Annw Akiko Meyers.* BMG Music BVCC-92, 1992.

Akiko Suwanai. *Bruch • Concerto No.1 • Akiko Suwanai • Sir Neville Marriner.* Philips Classics 454 180-2, 1997.

Oistrakh, David. *Bruch: Scottish Fantasia / Hindemith: Violin Concerto*. Decca Music Group Limited UCCD-7133 (470 745-2), 2003.

Perlman, Itzhak. *The Perlman edition Bruch*. EMI 7243 5 62589 2 1, 2003.

Heifetz, Jascha. *Bruch: Concerto No.1 • Scottish Fantasy Vieuxtemps: Concerto No.5*. CISCO Music Inc. CCD 66102, 1995.

_____. *Jascha Heifetz The Supreme*. BMG Music 74321 63470 2 (LC 00316), 2000.

_____. *Bruch: Violin Concerto No.1 & 2 / Scottish Fantasy*. BMG Music BVCC-37111 (74321-90321-2), 2001.

Kyung-Wha Chung. *Bruch: Violin Concerto No.1 / Scottish Fantasia*. Decca Music Group Limited UCCD-7045 (468 745-2), 2002.

林昭亮。 *Bruch: Violin Concerto • Cho-Liang Lin*. CBS Inc. MK 42315, 1987.

_____. *Bruch: Violin Concerto No.1 • Scottish Fantasy • Cho-Liang Lin*. Sony Classics SK 42 315, 1992.

【網站】

Max Bruch Home Page. <http://www.wooster.edu/music/twood/maxbruch.html>.

Robert Burns World Federation.
http://www.worldburnsclub.com/begin/beginners_intro.htm.

The Clarsach Society. <http://www.clarsachsociety.co.uk/index.htm>

The Clarsach Society London & South-East Branch.
<http://www.clarsachsoclondon.co.uk/>

附錄一

版本一：譜譜

	出版商	指法與校對者	出版年份	出版國家/城市	備註
1	N. Simrock		1880	Hamburg	小提琴與鋼琴
2	G. Schirmer, Inc.	Efrem Zimbalist	1920	New York	小提琴與鋼琴
3	International Music Company	Ivan Galamian	1975	New York	小提琴與鋼琴
4	Schott Music	Max Rostal	1993	Germany	小提琴與鋼琴
5-1	Edwin F. Kalmus & CO., Inc		198?	Florida	總譜
5-2	Dover Publication, Inc		1994	New York	總譜

附錄二

版本二：CD 資料

	演奏者	指揮家	樂團
1	Anne Akiko Meyers	Jesus Lopez-Cobos	Royal Philharmonic Orchestra
2	Akiko Suwanai	Neville Marriner	Academy of St. Martin in the Fields
3	David Oistrakh	Jascha Horenstein	London Symphony Orchestra
4	Itzhak Perlman	Jesus Lopez-Cobos	New Philharmonia Orchestra
5-1	Jascha Heifetz	Malcolm Sargent	New Symphony Orchestra of London
5-2	Jascha Heifetz	Malcolm Sargent	New Symphony Orchestra of London
6	Jascha Heifetz	William Steinberg	RCA Victor Symphony Orchestra
7	Kyung-Wha Chung 鄭京和	Rudolf Kempe	Royal Philharmonic Orchestra
8-1	Cho-Liang Lin 林昭亮	Leonard Slatkin	Chicago Symphony Orchestra
8-2	林昭亮	Leonard Slatkin	Chicago Symphony Orchestra

出版公司	錄音日期	出版年份	總時間	序	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	
BMG Music	1991/ 08/ 15-17	1992	27:22	3:52	4:39	5:56	6:04	6:51	1
Philips Classics	1996	1997	28:25	3:36	4:42	5:57	5:56	8:14	2
Decca Music Group Limited	1962	2003	30:50		8:41	5:16	7:42	9:11	3
EMI	1976/ 02/ 27-28	2003	32:29	4:07	5:07	6:32	7:05	9:38	4
CISCO Music Inc.	1961 & 1962	1995	25:35		7:46	4:33	6:35	6:41	5-1
BMG Music	1961	2000	25:33		7:43	4:34	6:33	6:34	5-2
BMG Music	1947/09/12	2001	25:16		7:41	4:35	6:26	6:43	6
Decca Music Group Limited	1972/05	2002	27:44		8:11	6:20	5:35	7:38	7
CBS Inc.	1986/02/ 21&25	1987	29:22	3:32	4:33	6:05	5:56	9:16	8-1
Sony Classics	1986/02/ 21&25	1992	29:22	3:32	4:33	6:05	5:56	9:16	8-2

附錄三

第三節 布魯赫作品年表

Op.	作品名稱	出版年份	城市	備註
1	<i>Scherz, List und Rache</i>	1858	Leipzig	單幕歌劇
2	<i>Capriccio for piano duet</i>	1858	Leipzig	四手聯彈
3	<i>Jubilate-Amen</i>	1858	Leipzig	宗教歌曲
4	<i>3 Duette for Soprano, Alto, and piano</i>	1859	Leipzig	
5	<i>Piano Trio in c minor</i>	1858	Leipzig	
6	<i>7 Kleine Gesänge for 2-, 3-part female voices and piano</i>	1859	Köln	
7	<i>6 Gesäng.</i>	1859	Leipzig	
8	<i>Die Birken und die Erln</i>	1859	Leipzig	G. Pfarrius
9	<i>String Quartet No. 1 in c minor</i>	1859	Leipzig	
10	<i>String Quartet No. 2 in E major</i>	1860	Leipzig	
11	<i>Fantasia in d minor for 2 pianos</i>	1861	Leipzig	
12	<i>6 pieces for piano</i>	1861	Leipzig	四手聯彈
13	<i>Hymnus for Soprano and piano</i>	1862	Leipzig	
14	<i>2 pieces for piano</i>	1862	Leipzig	四手聯彈
15	<i>4 Lieder</i>	1862	Leipzig	
16	<i>Die Loreley</i>	1862	Breslau	四幕歌劇
17	<i>10 Lieder</i>	1863	Leipzig	
18	<i>4 Gesänge</i>	1863	Mainz	
19	<i>Männerchöre</i>	1863	Breslau	
-	<i>12 Schottische Volkslieder</i>	1863	Breslau	
20	<i>Die Flucht der heiligen Familie</i>	1864	Breslau	宗教歌曲
21	<i>Gesang der heiligen drei könige</i>	1864	Breslau	宗教歌曲
22	<i>5 Lieder</i>	1911	Mainz	
23	<i>Frithjof: Szenen aus der Frithjof-Sage</i>	1864	Breslau	E. Tegnèr
24	<i>Schön Ellen</i>	1867	Bremen	E. Geibel
25	<i>Salamis: Siegesgesang der Griechen</i>	1868	Breslau	H. Lingg
26	<i>Violin Concerto No.1 in g minor</i>	1868	Bremen	
27	<i>Frithjof auf seines Vaters Grabhügel</i>	1870	Leipzig	E. Tegnèr
28	<i>Symphony No. 1 in E flat major</i>	1870	Bremen	
29	<i>Rorate coeli</i>	1870	Leipzig	宗教歌曲
30	<i>Die Priesterin der Isis in Rom</i>	1870	Berlin	
31-1	<i>Die Flucht nach Ägypten</i>	1870	Leipzig	宗教歌曲
31-2	<i>Morgenstunde</i>	1870	Leipzig	宗教歌曲
32	<i>Normannenzug</i>	1870	Leipzig	J. V. von. Scheffel
33	<i>4 Lieder</i>	1870	Bremen	
34	<i>Römische Leichenfeier</i>	1870	Leipzig	H. Lingg

35	<i>Messensätze: Kyrie, Sanctus and Agnus Die</i>	1870	Leipzig	宗教歌曲
36	Symphony No. 2 in f minor	1870	Berlin	
37	<i>Das Lied vom deutschen Kaiser</i>	1871	Bremen	E. Geible
38	<i>5 Lieder</i>	1871	Berlin	
39	<i>Dithyrambe</i>	1871	Berlin	F. von Schiller
40	<i>Hermione</i>	1872	Berlin	四幕歌劇
41	<i>Odysseus: Szenen aus der Odyssee</i>	1872	Berlin	W. P. Graff
42	<i>Romance for violin and orchestra in a minor</i>	1874	Berlin	
43	<i>Arminus</i>	1877	Berlin	J. Cüppers
44	Violin Concerto No. 2 in d minor	1878	Berlin	
45	<i>Das Lied von der Glocke</i>	1879	Berlin	F. von Schiller
46	<i>Fantasie für Violine mit Orchester und Harfe unter freier Benutzung schottischer Volksmelodien</i>	1880	Berlin	
47	<i>Kol Nidrei, adagio on Heb. Melodies</i>	1881	Berlin	
48	<i>4 Hännerchöre</i>	1881	Berlin	
49	<i>Lieder und Gesänge</i>	1882	Berlin	
50	<i>Achilleus</i>	1885	Berlin	H. Bulthaupt
51	Symphony No. 3 in E major	1887	Leipzig	
-	<i>Hebräische Gesänge</i>	1888	Leipzig	L. Byron
52	<i>Das Feuerkreuz</i>	1889	Berlin	H. Bulthaupt
53	<i>2 Männerchöre</i>	1890	Berlin	E. Geibel
54	<i>Lieder und Gesäng</i>	1891	Leipzig	with violin.
55	<i>Canzone for cello and orchestra</i>	1891	Leipzig	
56	<i>Adagio on Celtic themes for cello and orchestra</i>	1891	Berlin	
57	<i>Adagio appassionato for violin and orchestra in c sharp minor</i>	1891	Berlin	
58	Violin Concerto No. 3 in d minor	1891	Berlin	
59	<i>5 Lieder</i>	1892	Brussels	
60	<i>9 Lieder</i>	1892	Magdeburg	
61	<i>Ave Maria for cello and orchestra</i>	1892	Berlin	
62	<i>Gruss an die heilige Nacht</i>	1892	Berlin	宗教歌曲
63	<i>Schwedische Tänze for violin and piano</i>	1892	Berlin	
64	<i>Hymne</i>	1893	Magdeburg	宗教歌曲
65	<i>In Memoriam, adagio for violin and orchestra.</i>	1893	Berlin	
66	<i>Leonidas</i>	1893	Berlin	H. Bulthaupt
67	<i>Moses: ein biblisches Oratorium</i>	1895	Berlin	宗教歌曲
68	<i>Neue Männerchöre</i>	1896	Berlin	

69	<i>Sei getreu bis in den Tod</i>	1896	Berlin	宗教歌曲
70	4 pieces for cello and piano	1897	Berlin	
71	<i>7 Lieder</i>	1897	Magdeburg	
72	<i>In Der Nacht</i>	1897	Magdeburg	G. Tersteegen
73	<i>Gustav Adolf</i>	1898	Berlin	A. Hackenberg
74	<i>Herzog Moritz</i>	1899	Magdeburg	K. Storch
75	<i>Serenade in a minor for violin and orchestra.</i>	1900	Berlin	
76	<i>Der letzte Abschied des Volkes</i>	1901	Berlin	Freiherr von Grotthus
78	<i>Damajanti</i>	1903	Berlin	Indian poem
79	<i>Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodien</i>	1903	Berlin	
79b	<i>Suite nach russischen Volksmelodien</i>	1905	Berlin	
80	<i>Szene der Marfa</i>	1906	Berlin	
81	<i>Osterkantata</i>	1908	Leipzig	宗教歌曲
-	<i>6 Volkslieder</i>	1908	Berlin	
82	<i>Das Wessobrunner Gebet</i>	1910	Leipzig	宗教歌曲
83	8 pieces for clarinet, viola, and piano	1910	Berlin	
84	<i>Konzertstück for violin and orchestra in f sharp minor</i>	1911	Berlin	
85	<i>Romance for viola and orchestra in F major</i>	1911	Mainz	
86	<i>6 Lieder</i>	1911	Magdeburg	
87	<i>Die Macht des Gesangs</i>	1912	Berlin	F. von Schiller
88	Double Concerto for clarinet, viola, and orchestra in e minor	1943	Berlin	
88a	Double Piano Concerto in a flat minor	1977	London	
89	<i>Heldernfeier</i>	1915	Leipzig	Margarethe Bruch
90	<i>5 Lieder</i>	1917	Leipzig	
91	<i>Die Stimme der Mutter Erde</i>	1916	Leipzig	
92	<i>Christkindlieder</i>	1917	Leipzig	Margarethe Bruch
93	<i>Trauerfeier für Mignon</i>	1919	Leipzig	J. W. von Goethe
97	<i>5 Songs</i>	1921	New York	
-	<i>Serenade nach schwedischen</i>	1941	Hamburg	
-	<i>Suite no.2</i>	1956	Berlin	