

標題協奏曲研究一

以《四季》、《機車》與《梁祝》三部樂曲為例

楊喻文

前言

在西洋音樂的樂種當中，協奏曲 (Concerto) 可說是相當受到人們喜愛的一個樂種。在歷史發展上雖依時間先後而有不同的類型出現，但其具備競爭、合作與表現技巧的特質一直為人們津津樂道。無論是多重編組協奏曲 (mehrhöriges Konzert【德】) 各群組的交相爭鳴、Concerto grosso 大群和小群的競奏合作，還是獨奏協奏曲中獨奏與樂團的競爭對話¹，其高度技巧表現在提升聽眾的聆賞趣味，豐富樂曲的音響效果，帶給人們酣暢淋漓的聽覺享受。由於這個樂種的重點係擺在表演技巧上，因此大都以絕對音樂的面貌出現。

相對於絕對音樂的是標題音樂。顧名思義標題音樂是以標題提示音樂表達的內容，也就是用音樂描述音樂以外的人事物。它在浪漫時期達到頂峰，現今種類有標題序曲、標題交響曲、交響詩，以及自由形式的標題管絃樂曲²，但卻不見「標題協奏曲」列入其範圍，當然這和其樂種的特質以及西方長期以來作曲家的寫作傳統有關。

檢視西洋音樂的發展，協奏曲大部分都以絕對音樂的面貌呈現在人們面前，與標題音樂扯不上關係。由於協奏曲的本義是表演曲，亦即重點以發揮獨奏家的技巧為主，所以在西方用標題程序設定的方法來寫作協奏曲並不多見，韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1680 - 1743) 的《四季》(The Four Seasons, 1725) 和現代作曲家 Jan Sandström (1954-) 的《機車》(Motorbike, 1988-1989) 是較為突出的例子。而二十世紀五〇年代以後的中國，作曲家們創作協奏曲時常喜歡加上標題，在樂曲內容上也以標題音樂的手法創作。例如小提琴協奏曲《梁山伯與祝英台》、鋼琴協奏曲《黃河》、琵琶協奏曲《草原小姊妹》、鋼琴協奏曲《南海兒女》、嗩吶協奏曲《歡慶勝利》、中胡協奏曲《蘇武》、琵琶協奏曲《花木蘭》、古箏協奏曲《汨羅江幻想曲》、二胡協奏曲《長城隨想》、笙協奏曲《文成公主》、二胡協奏曲《新婚別》、中阮協奏曲《雲南回憶》、小提琴協奏曲《王昭君》、琵琶協奏曲《紅樓夢》等。由於這類作品大量出現，產生了是否能成立「標題協奏曲」這一個樂種的疑問。這個名詞在西方卻從未出現過，也未將它列入標題音樂的範圍當中。在此筆者認為有必要深入研究此一問題，以期作為學界及之後研究者之參考。

¹ 以上類型係根據 *dtv-Atlas Musik* (Band 1) 的分類。

² 依據曾瀚霖《音樂認知與欣賞》的分類。

本文先從樂種的角度將協奏曲和標題音樂這兩個樂種的概念作釐清，再來將眾多作品過濾後，選出《四季》、《機車》、《梁祝》這三部協奏曲來作為例證，以檢驗該曲是否成功地結合協奏曲和標題音樂，以及能否成立「標題協奏曲」這個樂種的問題提出解答，以期將標題協奏曲做出適當定位。

一、協奏曲概說

概念

協奏曲（concerto【英】、【法】、【義】、Konzert【德】、concierto【西】）這個字在早期同指歌樂和器樂，巴羅克中期以後才漸漸專指器樂，本文所要討論的是器樂協奏曲。以下茲舉幾部常見的音樂工具書的說明來觀察：

1. Arthur Hutchings 在《新葛洛夫音樂辭典》（*The New Grove Dictionary of Music & Musicians*）1991年版第4冊第626頁所述，協奏曲的概念如下：

An instrumental work that maintains contrast between an orchestral ensemble and a smaller group or a solo instrument, or among various groups of an undivided orchestra.

一種器樂作品，它在樂團合奏和小群或是獨奏樂器，或者是未分割樂團中各個不同的群體之間，維持著對比的關係。

2. Don Michael Randel 在《新哈佛音樂辭典》（*The New Harvard Dictionary of Music*）第186-188頁對協奏曲概念的說明如下：

In the 16th through the early 18th centuries, a diverse ensemble of voices, instruments, or both, or a composition for such an ensemble.....In the 17th century, sacred works for voices and instruments were typically called concertos.....From the latter part of the 17th century to the present, a multimovement (occasionally multisectional) work for soloist or soloists and orchestra.

指從十六世紀到十八世紀的早期，各種不同的歌樂、器樂，或兩者兼具的合唱/奏，或是為這種合唱/奏所作的作品。.....在十七世紀，為歌樂和器樂所作的宗教性作品都典型地稱為 concerto。從十七世紀後半到現在，係指為獨奏者或獨奏群和樂團所作的多樂章（常見多段落）的作品。

3. Denis Arnold 在《新牛津音樂辭典》（*New Oxford Dictionary of Music*）第462頁對協奏曲的概念如下：

A concerto is generally held to be a piece for soloist(s) and orchestra. However,

it has had a long history, in which the term has been applied to a wide variety of music,

協奏曲通常是指為獨奏者/群和樂團所作的作品。然而它有很長的歷史，該字彙被用於多種音樂型態當中。

4. David D. Boyden 在 *MGG* 對協奏曲的概念陳述如下：

Es gibt demnach für ital. und lat. concerto zwei verschiedene Bedeutungen. Bei seinem ersten Auftreten in Italien (1519, s.o.) bezeichnet concerto ein Ensemble von Singst. oder Instr.Mit der gegen Ende des 16. Jh. sich ergebenden Notwendigkeit, den neuen solistischen Stil zu beschreiben, ist eine Rückkehr zur orig. lat.Vom selben Zeitpunkt an bis um 1750 sind beide Bedeutung (Übereinstimmung eines Ensembles, Wettstreit zwischen mus. Klangkörpern) gleichrangig nebeneinander gültig, wobei jedoch zu beachten ist, daß concerto-“Wettstreiten” immer den Gegensatz zwischen Solo(Soli) und Tutti.....bedeutet.

如前所述義大利文和拉丁文中的 concerto 有兩種各樣的含義。第一次在義大利文出現的意義說明了 concerto 是為歌樂或器樂的合唱/奏。和十六世紀末期相反的，產生了新的意義，即用一種新的獨奏風格去寫作，(隨著十六世紀末描寫新的獨奏風格必要性的出現)回歸到拉丁文的意義。到 1750 年有兩種含義—合奏的協調與兩種音響的競賽。這兩種意義同時並存，然而在這須注意的是，協奏曲之競賽總是意味著在獨奏/唱與合奏/唱的對抗。

5. Ulrich Michels 在 *dtv-Atlas zur Musik* 對協奏曲作出如下概念：

Konzert, von mittellat./ital. concertare, zusammenwirken, bedeutet die **Veranstaltung, die Gruppe der Musiker....., und eine Gattung.**

協奏曲，從中世紀拉丁文和義大利文中 concertare 的意義係指合作，意味著演出活動、活動參與者以及樂種名稱。

6. 中文資料方面，由於前面已引用《新哈佛音樂辭典》，故翻譯自舊版《哈佛音樂辭典》的《大陸音樂辭典》在此不作說明。較為完備的解釋已出現在曾瀚霈所著的《音樂認知與欣賞》，其中提到：「協奏曲這個字的本義是『表演曲』，意思是讓音樂家們演唱與演奏的造詣能藉此大大表現的樂曲，所以原本不限歌樂或器樂。」³ 由此可見一首協奏曲，其是否能讓演奏家充分發揮其技巧是決定其好壞的必要條件。文中又指出：「協奏曲並非像一般以為的僅是『主奏/協奏』的安排，它是多樣性的，要了解不同類的協奏曲得從 Concerto 原文的字源 concertare 開始，這

³ 引用曾瀚霈，《音樂認知與欣賞》。台北：幼獅，1997，頁 194。

個字的第一個意思是『共同參與』，因此 Concerto 可以指共同參與一場音樂活動的演出者，也可以指一場音樂活動和作為一種音樂型態（樂種）的表示……。」⁴ 如果作為一種音樂型態，則分為歌樂和器樂。巴羅克初期歌樂的表演曲先行出現，中期以後才轉向器樂發展，而器樂協奏曲才是這裡所要討論的。此外，拉丁文字源 *concertare* 還可導引出第二種意思：競賽。因此我們可以根據其類型給協奏曲作出以下的概念，在協奏曲每個類型中均有如下特質：1. 協奏曲是獨奏（或獨奏群）與樂團時而合作，時而競賽的一個樂種，具有既合作又競賽的特質。2. 協奏曲是給予獨奏家表現技巧的樂種，炫技是其必備要素。

二元的內在本質—交響與炫技⁵

除開合作與競賽，協奏曲另一重要精神內涵為交響與炫技。「交響」係指協奏曲交響化，注重樂曲結構內涵，讓樂團與獨奏家平起平坐，擺脫其僅止於伴奏的地位。「炫技」顧名思義是指「炫耀技巧」，突顯獨奏家高難度的技巧表現，符合 *concerto* 「表演曲」的原義，也是造成協奏曲不同於其他管絃樂曲的特殊性所在。雖然這兩種特質會因作曲家不同的音樂價值觀而有相互消長的現象（如刻意突顯樂團或獨奏家），但不可否認兩者均是存在於協奏曲中的表現手法，一首優秀的協奏曲必須讓兩者達成平衡。

從歷史的角度觀察，器樂協奏曲從巴羅克時期出現開始，歷經古典和浪漫時期，數百年來其類型雖隨著時代而有不同的風貌出現，但合作與競賽的本質未曾消失過，並容許獨奏群/家有發揮技巧的空間，特別是獨奏協奏曲裡華麗裝飾奏樂段能把技巧表達得淋漓盡致。巴羅克時期有些曲子會把裝飾奏安排在 *solo* 段落，後來傾向於放在最後一次的 *solo* 和 *tutti* 段落之間。古典時期以奏鳴曲式寫成的協奏曲會把裝飾奏放在第一樂章再現部後半，音樂將結束之前。與巴羅克時期不同的是，獨奏家在演奏裝飾奏時樂團呈現休息狀態，觀眾目光集中在獨奏家身上，靜待其炫技表演。這現象反映出十八世紀末的協奏曲焦點已由 *tutti* 轉移到 *solo* 上面。

承接古典後期重點放在 *solo* 身上，浪漫時期受到演奏大師輩出、樂器改進精良的影響，獨奏家的炫技達到前所未有的高峰。為了迎合聽眾口味，兼具演奏大師身份的作曲家莫不竭盡所能寫出技巧精湛的獨奏樂段，以便讓自己在演奏時能充分展現其高超技藝。但炫技發展過頭的結果，就是造成樂曲結構鬆散、內容空泛以及樂思膚淺的缺點，這現象在十九世紀中期的作曲家如胡麥爾（Johann Nepomuk Hummel, 1778 - 1837）、萊瑞克（Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824 - 1910）的作品中尤為明顯。基於此，當時一些作曲家開始提出反動，認為過度強調炫技將會傷害音樂本身，因此協奏曲必須向交響曲靠攏，以嚴密結構和豐富內涵來寫協奏曲，作曲家以舒曼和布拉姆斯

⁴ 同上註。

⁵ 「交響與炫技」係採用殷德倫，《獨奏協奏曲中的「交響」與「炫技」—以布拉姆斯兩首鋼琴協奏曲為例》中的說法。

為代表。筆者認為雖然過度炫技會造成內容膚淺的缺失，但協奏曲的本義就是「表演曲」，就是提供演奏家表現演奏功力的地方，基於協奏曲本質的特殊性，只要不過分渲染，適度的發揮技巧仍是協奏曲的必備要素。

炫技這項特質經過整個十九世紀的蓬勃發展，影響力迄今不退，能否充分發揮獨奏家的技巧仍是人們評量一首協奏曲好壞的因素之一。但當炫技遇上標題音樂的程序設定手法時，兩者是否有其必然衝突？結合兩者能否讓其相互融合？這些提問均是貫穿之後各首樂曲的討論主軸，以期經由驗證的程序得到解答。

類型

雖然協奏曲這個字在巴羅克時期可同時為聲樂曲和器樂曲所用，但由於本論文所要討論的是器樂協奏曲，因此省略了聲樂部分的類型探討，只對器樂協奏曲的分類做論述。器樂協奏曲在巴羅克時期依演出者的搭配可分為三種⁶，這三種在當時是同時發展的，茲說明如下：

（一）多重編組協奏曲（*mehrchöriges Konzert*【德】）

「多重編組」是源於文藝復興末期威尼斯樂派處理合唱團和樂團的方式。這是將一個合唱團分成兩個以上在空間位置上分離的發音團體，以求取左右上下四方彼此呼應的立體音響效果。除用在合唱團之外也用於樂團，因此器樂曲根據此種原則便產生了多重編組協奏曲。

這種協奏曲係將一個樂團分成三到四個小組，每組三到四人，不作個人的突出表現，而以小組為單位，在各小組的輪流表現與全體合奏的交替中進行。巴赫的《布蘭登堡協奏曲》第1、3、6首即是最佳例子。

（二）*Concerto grosso*【義】

將演奏者分為一個大群和一個小群，由小群領導大群。大群叫做 *Concerto grosso*⁷、*Ripieno* 或 *Tutti*，小群叫做 *Concertino* 或 *Soli*。小群是由三到四個技藝高超的演奏家組成，而大群成員十多個人只需一般程度的技巧。小群在全體演奏時領導大群，在大群休息的時候更進一步展現高超的琴藝。不過小群中的各個演奏家並不單獨表現，而是整個小群一起演奏。這個種類的協奏曲盛行於十七世紀下半葉，小群和大群的全體合奏以及小群單獨的「群奏」交替進行呈現了它大致的風貌。創作 *Concerto grosso* 較具代表性的作曲家例如 Alessandro Stradella (1645 - 1681)、柯賴里 (Arcangelo Corelli, 1653 - 1713)、韋瓦第、韓德爾 (George Friedrich Händel, 1685 - 1759) 以及 Francesco Geminiani (1687 - 1762)。

⁶ 筆者所參考的是曾瀚濤所著《音樂認知與欣賞》與 *dtv-Atlas Musik* (Band 1) 的分類。

⁷ *Concerto grosso* 除了表示樂種名稱外，同時也指大群，為了避免混淆，故大群又叫做 *Ripieno* 或 *Tutti*。

(三) 獨奏協奏曲 (solo concerto)

是最為一般人熟知的一種協奏曲，以獨奏家和樂團對抗為其基本架構。作曲家在處理這類協奏曲時有兩個要點，一是以獨奏家為主，樂團只是從旁烘托伴奏，這是主奏 / 協奏的搭配方式。另一種方式為獨奏家和樂團以同等重要的地位，彼此既合作又競賽。標題上以獨奏樂器作為標題名稱，如「鋼琴協奏曲」、「小提琴協奏曲」等。自古典時期以來所稱的協奏曲就是指獨奏協奏曲，是在前兩種類型消失之後碩果僅存的一類。

二、標題音樂概說

概念

什麼樣的樂曲叫做「標題音樂」(program music【美】、programme music【英】、Programmusk【德】、musique à programme【法】、musica a programma【義】)，須符合什麼樣的條件的樂曲才能稱做「標題音樂」？有「標題」的音樂就能稱之為「標題音樂」嗎？以上的問題都是在我們對標題音樂定出其概念前就應該釐清的，因此筆者就以下較具代表性的辭典和書目去檢視，並將其中所下定義予以歸納統整，以期為標題音樂定下一個較為完備的概念。

1. Roger Scruton 在《新葛洛夫音樂辭典》(The New Grove Dictionary of Music & Musicians, 1995) 第 15 冊第 283 頁所述，標題音樂的概念如下：

Music of a narrative or descriptive kind ; the term is often extended to all music that attempts to represent extra-musical concepts without resort to sung words. The term 'programme music' was introduced by Liszt,.....He defined a programme as a 'preface' added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it.'

標題音樂是一種具故事性和描述性的音樂，這字彙可延伸到所有意圖呈現非音樂性概念而不借重於歌詞的音樂。programme music 這個詞彙是李斯特所引進的.....他將 programme 當做一個「加在一首器樂曲之上的序言，藉由它作曲家意圖防止聽眾做出錯誤的詩的詮釋，並可引導其注意作品之整體或局部之詩的意念。」

2. Ralph P. Locke 在《新哈佛音樂辭典》(The New Harvard Dictionary of Music, 1996) 第 656 頁對標題音樂做出以下解釋：

Music that attempts to express or depict one or more nonmusical ideas, images, or events. The composer usually indicates the "programme" (the subject or

subjects being evoked) by a suggestive title or preface, which may be specific and detailed.

標題音樂是企圖表現或描述一個或多個非音樂的理念、圖像或事件的音樂。作曲家通常藉由一個有可能特別且詳細的暗示性標題或導言去指出其「程序」(喚起聽者感受音樂的主題)。

3. Ulrich Michels 在 *dtv-Atlas zur Musik* 第一冊第 143 頁對標題音樂作出如下的概念：

Unter Programmmusik versteht man Instrumentalmusik mit »außermusikalischem Inhalt«, der durch einen Titel oder ein Programm mitgeteilt wird. Der Inhalt besteht vorzugsweise aus einer Folge von Handlungen, Situationen, Bildern oder Gedanken.

人們了解標題音樂是有「非音樂內容」的器樂曲，這內容主要是由一串情節、狀況、情景或意念所組成，其內容是透過一個標題或一個程序予以告知。

綜合以上對標題音樂的概念陳述，可以歸納出標題音樂的特性如下：

1. 標題音樂是器樂曲。
2. 標題音樂在開頭有非音樂性的標題來提示音樂的內容。
3. 標題音樂是用音樂去描述非音樂的內容。

就以上所述，只籠統提到標題音樂是用音樂描述音樂以外的內容，而在細部的程序設定上並無多所著墨，只有 *dtv-Atlas zur Musik* 還提到了「程序」這個名詞。曾瀚霖《音樂認知與欣賞》對於標題音樂在程序設定方面的說明提供了一個較為完備的答案：

「標題音樂就是以音樂來表現音樂以外的事物，從所欲描述的內容出發，先預設一套程序，再發揮各種音樂手法循序完成，並加上非音樂性的標題文字以告知作品內容，這樣的音樂就稱作標題音樂。」⁸

由上述概念可知，並非所有冠上非音樂性標題的音樂都稱作標題音樂。必須由標題來提示音樂內容，防止聽眾對音樂做出錯誤的解釋，並有一套程序的設定來描繪音樂以外的事物，例如用音樂敘述一個故事、表達一處風景、一種體驗等等。此外，依照標題音樂一詞的用法，*program* 有綱目和程序兩種意思，會依作曲家的意圖或作品性質不同而有不同的解釋。例如貝多芬的第六號交響曲《田園》各樂章前的標題就是一種綱目，分別用來提示該樂章的內容；而韋瓦第的協奏曲《四季》的 *program* 就解釋為程序，詳細標明各段落的細節。上述兩種意義不管作哪一種解釋，均在標題音樂的範疇內。

⁸ 引用曾瀚霖，《音樂認知與欣賞》。台北：幼獅出版，1997，頁 108。

表現手法

釐清標題音樂的概念後，以下要討論的是標題音樂的表現手法。依照曾瀚霈《音樂認知與欣賞》一書的分類可分為三種，分別是模擬、比喻和象徵，這三者分別用來表達聽覺、視覺及感覺的情緒，三種方式之間並無排他性，只有運用程度上的差別。

模擬是最直接的表達方式，能讓聽者有身歷其境的感受，例如鳥鳴、雷聲，雨滴聲以及風雪呼嘯聲等。當然以實際錄音加入演奏中是最真實貼切的，但純粹在人聲和樂器的性能範圍內表現也不失為一種巧妙的方法。例如以三度音（不論是大三度還是小三度）表現布穀鳥的叫聲是中世紀以來就常用的表現方式。

比喻不像模擬那麼直接，但無法用模擬表現的就只有靠比喻了。例如逐漸增強的音響表現暴風雪一步步逐漸逼近，快速的節奏表現小姊妹活潑輕快地在草原上嬉戲《草原小姊妹》，一連串快速且短促的音符表現大黃蜂飛行的樣子等。基本上比喻和模擬非常接近，其手法雖多，但也不難理解。

最後一種是象徵的手法。它比較抽象，在無法用模擬和比喻的方式時派上用場。依據《音樂認知與欣賞》對象徵的定義是：「在音樂的多種要素之中擇其一部份做成獨特的型態或模式，在音樂中強制性地固定代表某一個人、事或物，並要聽眾對此產生明白的聯想。」⁹ 如《四季》的《春》第一樂章一開始弦樂齊奏的優美輕快的旋律象徵春天，白遼士在其《幻想交響曲》中設計一段「固定樂想」象徵女主角，《彼得與狼》全體弦樂器奏出的優美主題象徵故事主角——小男孩彼得。

類型

在標題音樂領域中的樂種類型有四¹⁰，分別是自由形式的標題管絃樂曲、交響詩、標題序曲，以及標題交響曲。標題序曲是序曲的一種，來源於歌劇序曲、戲劇序曲和音樂會序曲。交響詩即脫胎於標題序曲，其名稱確立於李斯特的《塔索》。而標題交響曲係在交響曲的範疇下，以貝多芬第六號交響曲《田園》為其濫觴。

（一）自由形式的標題管絃樂曲

這是一些無一定形式或形式自由的管絃樂曲，這些樂曲有非音樂性的標題文字，有程序設定的手法，有標題音樂的作曲技巧，典型的例子為《彼得與狼》。

（二）交響詩（音詩）

一種以標題音樂手法完成的單樂章形式的管絃樂作品，樂章中可分為多個段落，並可自由設定音樂進行的程序。由於題材自由，手法不受限制，因此成為作曲家最樂於採用的標題音樂形式，自然也成為標題音樂中最主要、發達的樂種。

⁹ 同上註，頁 112。

¹⁰ 參見曾瀚霈，《音樂認知與欣賞》。台北：幼獅文化事業公司，1997，頁 113。

(三) 標題序曲

顧名思義，標題序曲就是以標題音樂手法寫作的序曲，不論是為歌劇、神曲、戲劇配樂，以及組曲等作的序曲或是獨立的音樂會序曲，只要是採取程序設定手法完成的序曲，都稱做標題序曲。例如貝多芬的《艾格蒙》序曲（*Egmont*, 1809）、孟德爾頌的《芬加爾岩洞》序曲（*Die Hebriden*, 1830），以及柴可夫斯基的《一八一二序曲》（*1812 Festival Overture*, 1880）等。

(四) 標題交響曲

以標題音樂的手法寫作的交響曲，它的特色在於標題音樂和交響曲的結合上。形式上保留交響曲多樂章的架構，不過內容卻是以預定的程序來描寫。其濫觴為貝多芬的第六號交響曲《田園》，之後白遼士的《幻想交響曲》可說是真正標題交響曲的代表作。

三、協奏曲與標題音樂的結合—炫技與標題手法的衝突與融合

協奏曲與標題音樂這兩個樂種，從其本質來說，在西方樂界甚少將兩者結合在一起，而是寫作各自的作品，更談不上有「標題協奏曲」的觀念。

因為從協奏曲這個樂種的特質上來講，最精采的部份就是獨奏家的炫技，作曲家在寫協奏曲的時候也往往會在這裡多所著墨，以便讓演奏家能充分發揮他的高超技巧。這個時候如果再加進敘述故事情節或描摹風景事物的話，難免會影響到技巧發揮的幅度，甚而顧此失彼。因此幾百年來的西方樂壇多將協奏曲以絕對音樂的方式處理不無其道理，也成就了協奏曲現今給人充分表現技巧的印象。

從標題音樂的觀點來說，最重要的工作就是將程序設定好，再用音樂描述這個程序。無論是敘事、描摹還是抒發情感，加上模擬、比喻和象徵的手法，只要音樂能適切地表達預先設定的程序，並讓聽眾能聽懂就算大功告成，至於是否表現演奏家或樂團的技巧都是次要的事情，恰當表現音樂以外的事物才是重點。

當然，西方樂界會有上述的想法，係因他們較重視作品的好壞而非兩者的結合。對於協奏曲來說，一旦有任何外在的因素（例如加入標題音樂的素材）會影響到協奏曲特質的發展時，作曲家寧可將之刪除不用以維護樂曲的完美，也不願刻意將兩者結合而成為不好的作品。不過在兩百多年前就出現的《四季》和二十世紀末的《機車》，不但充分發揮協奏曲炫技的特質，也兼顧標題音樂敘事寫景的手法，是相當成功的結合案例。但光靠這些曲子就認定「標題協奏曲」這個樂種的存在，在份量上是不夠的，硬要成立這個樂種在理由上也顯得牽強。因此整體而言，西方的協奏曲還是以絕對音樂為多，畢竟大多數作曲家認為協奏曲以絕對音樂的形式來表現會較為成功。

既然重視炫技的協奏曲和強調內容的標題音樂有其基本的衝突存在，那為何會有標題協奏曲的產生？兩者又如何從內在衝突當中達到「合」的境界？這時就要把焦點

轉到中國。一般而言，標題音樂是中國人所喜用的音樂類型，這跟民族性和歷史傳統有關，從眾多中國傳統音樂（無論是在斗室的獨奏或是在廳堂的合奏）曲目就可得知。但過去大多數的中國傳統音樂只是加上標題表現氣氛（如同西方的小品曲），並無明確的程序內容，所以嚴格來說並不能算是真正的標題音樂。不過自從西方的協奏曲和標題音樂傳入中國後，陸續有作曲家譜下協奏曲¹¹和標題音樂¹²，但早期仍無兩者結合的例子。真正把原先兩不相干的樂種結合的例子始於1959年的小提琴協奏曲《梁山伯與祝英台》（簡稱《梁祝》）。

之後有標題的協奏曲在中國大量出現，其內容也依照標題音樂的手法寫作，讓筆者對於這些作品如何定位產生興趣。究竟能否依據大量作品的出現而成立「標題協奏曲」這個樂種，還有待檢驗，不過筆者認為樂界應正視此一問題，確立眾多依照標題音樂手法寫作的協奏曲在樂種上的地位。以下就《四季》、《機車》和《梁祝》三部中西具代表性、有標題的協奏曲來驗證「標題協奏曲」是否能成立為一樂種，以期將西方世界尚未提出的類型觀作一整理。

四、樂曲分析

本文所選出的《四季》、《機車》和《梁祝》均是以標題音樂手法寫作的協奏曲，《四季》是寫景，《機車》是描寫一段遊歷之所見與感受，而《梁祝》是敘事。三者題材不同，所採形式及內容手法自然有所差異，但均明顯呈現協奏曲與標題音樂的特質卻無庸置疑。以下為樂曲分析，詳細探討協奏曲與標題音樂結合的情形。

《四季》

小提琴協奏曲《四季》是韋瓦第《和聲與創意的實驗》（*Il Cimento, dell'Armonica dell'Invenzione, Op.8*）¹³協奏曲集中的前四首作品。它的寫作手法與標題音樂有相當多類似之處，因為每一首除了有春、夏、秋、冬的標題之外，在樂譜上的某些段落更有十四行詩的詩句具體描寫該段樂曲內容，是一首典型的標題音樂。本文限於篇幅只舉數個樂段作代表，說明三種標題手法和協奏曲結合後的情況。

《春》之第一樂章

A. 春臨大地，愉悅歡欣（*Giunt' è la primavera*）——第1到第13小節

一開始作曲家就以明亮、愉悅、輕快的主題用來表現春天的季節【譜例1】，由於

¹¹ 1959年以前以絕對音樂出現的協奏曲相當少，在中國大陸方面只有1944年馬思聰（1912-1987）的《F大調小提琴協奏曲》作為代表。

¹² 以交響詩為最多，較具代表性的有1953年江文也的《汨羅沉流》、1955年施咏康的《黃鶴的故事》以及1956年辛滬光的《嘎達梅林》。

¹³ 由十二首樂曲組成，皆由主奏小提琴與含數字低音的絃樂五部組合成小提琴協奏曲，其中第一號至第四號就是著名的《四季》。

輕快、愉悅可直接表現在音樂的氣氛上，因此這裡是帶有比喻的手法。但「春天」很難直接指明，所以我們可以說，主題旋律具有象徵春天的作用。就作品出版前作曲家曾將這一段 *ritornello* 的主題用於歌劇《朱斯提諾》中當作一個短的序曲（*sinfonia*），表現命運女神出現時的氣氛。

【譜例 1】

Allegro (A) *Giunt' è la primavera* I. (Op. 8, No. 1 / RV 269)

Violino principale

※鳥鳴 (*Il canto degl'uccelli*) (非十四行詩的詩句) — 第 13 到第 21 小節

這裡獨奏小提琴以連續的裝飾音模擬鳥鳴【譜例 2】。模擬可說是本曲最常用的標題音樂手法，在各段落皆可見到。

【譜例 2】

Il canto degl'uccelli [The song of the birds]

《秋》之第一樂章

B. 眾人酒酣耳熱，興高采烈 (*E del liquor di Bacco accesi tanti*) — 第 32 到第 89 小節，樂譜上標示「醉漢」(L' Ubriaco)。

作曲家一開始以一連串下行的分解和絃比喻醉酒的牧羊人步伐蹣跚【譜例 3】，聽來相當具有創意，大幅度的音域考驗著獨奏家的技巧，可見韋瓦第在描寫內容時不忘兼顧協奏曲的特質。之後又有連續的下行音階、三連音以及震音交替出現，代表牧羊人在喝得酩酊大醉時搖擺跳舞的樣子。從第 54 到第 56 小節，獨奏小提琴和數字低音同時使用了切分音交錯進行，模擬喝醉的牧羊人打嗝的聲音。接著又出現農人們興高采烈的歌舞旋律，之後就是主題旋律和醉酒旋律交替進行，直到第 89 小節結束。

這一段音樂描摹人物的地方相當多，音樂上也充滿著人物表情，是非常生動的一

段。雖然如此，韋瓦第也不忘讓獨奏家發揮其技巧，同樣是協奏曲和標題音樂的成功結合。

【譜例 3】



《機車》

就西方作曲家寫協奏曲而言，甚少加入標題音樂的手法來創作，自 1725 年的協奏曲《四季》開始，一直到 1989 年《機車》協奏曲 (*Motorbike Concerto*) 出現為止，兩百多年的時間以標題音樂手法創作的協奏曲甚少，當然這種現象跟其歷史背景有關，這方面前言已經提到，這裡不再贅述。不過《機車》協奏曲的問世是個很有趣的現象，它打破了長期以來多數西方傳統協奏曲的寫作方式，為現代西方樂壇增添另一種協奏曲寫作方法的可能性。其標題程序是描述一名騎士騎著機車遊歷世界的記錄，音樂配合畫面，在 LD 中都一一呈現。

結構上全曲分為五個樂章：1. 導奏 (*Introduktion*)，2. 佛羅里達的沼澤 (*Floridas Djungler*)，3. 普羅旺斯之山 (*Bergen i Provence*)，4. 澳大利亞原住民 (*Australiens Regnskogar*)，5. 尾奏 (*Final*)。

一、導奏：最初呈現出來的畫面是一騎士一身勁裝，帶上墨鏡與安全帽，藍天白雲和草原綠樹映在他的眼鏡上，在引擎發動後，騎著機車奔向大自然的懷抱，開始了他的跨洲 (美洲、歐洲、澳洲) 之旅。

1. 這個段落以長號模擬機車引擎發動的聲音，並在發動後快速地在綠色草原加速前進【圖 1】。作曲家在這裡成功發揮了長號的特色，將模擬的手法運用得相當傳神，彷彿聽到真的引擎聲一樣，之後風馳電掣於林蔭大道上則利用長號擅長的滑音來表現，聽來就像真的一樣，讓人會心一笑。由於本曲是以較傳統的記譜法來寫作，因此所用的記號術語是以較古典的音樂詞彙呈現，音樂聽起來也不會有無調音樂極度不和諧和刺耳的現象產生。這裡模仿機車聲音的地方完全以合於節拍的方式記譜，也讓樂團和獨奏家盡可能精確地複製其各種變化的聲音。

【圖 1】LD 時間：0:00:47



- 佛羅里達的沼澤：在模擬機車奔馳聲響的過渡段後，映入眼簾的是佛羅里達的沼澤區，首先出現的動物是水鳥。這裡演奏家用弱音器一開一闔模仿水鳥撲撲展翅而飛的聲音【圖 2】，模擬得維妙維肖。接著是河馬出現，這裡第一次出現該曲主題旋律，聽來可愛又有趣，恰恰和河馬可愛的樣子做出對照。接下來鱷魚出現了，音樂也跟著緊張起來，樂團用急速旋律和不諧和的和聲象徵這些龐然大物出現時恐怖的情景。當然，中間也有安靜的時刻，這時利用豎琴輕柔甜美的旋律表現出大地靜寂的景象。

本部分用了模擬與象徵的手法描寫動物，讓人聯想到聖桑（Saint-Saens, 1835 - 1921）的《動物狂歡節》（*Le Carnaval des animaux*, 1886）組曲以及普羅高菲夫（Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891 - 1953）的《彼得與狼》（*Peter and the Wolf*, 1936）。這兩首管絃樂作品都是描繪動物很成功的標題音樂，但也由於只是管絃樂曲，所以在發揮樂器技巧上並沒有很突出的表現。但本曲在適切的描摹之外，在獨奏樂器上的技巧發揮卻是上述兩部作品比不上的。也可以說作曲家善用了伸縮號的音質特色，運用巧思達到逼真的模擬外，更在技巧發揮上多所著墨，讓兩者相輔相成，兼顧了協奏曲的特色和標題音樂的描繪。

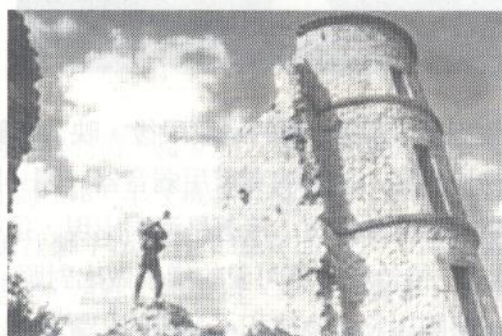
【圖 2】LD 時間：0:03:20



- 普羅旺斯之山：這時機車來到了法國 Grimaud 的寧靜山谷，為表現其靜謐，獨奏樂器和樂團中的銅管都將氣孔封住以降低聲音強度，並以柔和的曲調象徵普羅旺斯鄉間的美好風光，這種做法成功象徵了當地優美緩慢的氣氛。雖然整體氣氛柔和，然

而不時會夾雜一些機車行進的引擎聲。模擬仍是本段音樂常用的手法，但加入象徵後整體音樂顯得更為厚實且豐富。接著畫面轉到一座面海的碉堡上，殘破的遺跡顯示她曾受到戰火的洗禮。演奏家停留在一座經過炮火洗禮的碉堡旁吹出祥和的旋律【圖 3】，象徵古老山城的宗教氣氛，中間夾雜著機車引擎聲，兩者並置，顯出古今及宗教世俗的交錯。接著機車聲漸漸轉強，漸次轉到下一個目的地—澳洲。

【圖 3】LD 時間：0:14:20



4. 澳大利亞原住民：一開始的旋律相當急促，與之前有很大的差別，粗獷的澳洲原野和優雅的法國鄉間做出了很大的對比。接下來就是原住民吹奏傳統樂器的畫面，演奏家也模仿他一吸一吐的表情【圖 4】，意圖把長號當成原住民的傳統樂器，饒富趣味。主題旋律也再現過一次，接下來就是 *cadenza* 的部分。*cadenza* 在協奏曲當中是給予獨奏家展現其技巧的段落，在本曲中這段落正是取材自原住民傳統樂器的聲響，由長號模擬出來。這樣的處理方式不但能確實表現這段主題的特色，也能讓獨奏家去嘗試不同民族的素材來展現其獨奏功力，使敘事和技巧展現能相得益彰。

【圖 4】LD 時間：0:16:21



5. 尾奏：畫面再轉回騎士騎著機車遊歷各地，並對佛羅里達沼澤做了一次回顧，獨奏家再度模擬河馬和鱷魚，並夾雜機車快速行進的聲音。最後機車奔馳在林蔭大道上，尖銳的引擎聲漸行漸遠【圖 5】，在轟然一聲中為本曲畫上了休止符。

【圖 5】LD 時間：0:22:57



《梁祝》

本曲是中國協奏曲中第一首以標題音樂手法寫作的協奏曲，在標題內容的描繪與演奏技巧的發揮上均有所表現，相當具有代表性。由於是以故事為題材，所以是一首典型的敘事樂曲，用音樂描寫主人翁情緒和劇情發展的地方著墨甚多，本文礙於篇幅，只選用相愛、抗婚和化蝶三段作為代表。

（一）相愛

為呈示部中的第一主題，由獨奏小提琴和木管樂器奏出一唱一和的優美主題，呈現出愛情般甜蜜的氣氛。此主題是在越劇慢板尺調¹⁴唱腔的音調上創作的，由獨奏小提琴奏出的 a 部分，是經過修飾後再發展出的主題旋律【譜例 4】。這一段的音樂令人動容，淒美地呈現了梁祝兩人至死不渝的愛情。

【譜例 4】

（二）抗婚

¹⁴ 尺調為越劇基本曲調，由越劇演員袁雪芬和琴師周寶才於 1943 年首創之曲調唱腔，其板式有原板（中板）、慢板、蠶板等十八種之多，為現今板式最完善的越劇唱腔體系。這裡的尺調慢板原先沒有，係在 1949 年以後由越劇音樂工作者吸收京劇慢三眼句式結構所創造的，一般表現敘事、抒情，擅於刻劃人物情感。結構上以四句體為基礎，原則上每句兩小節，但會隨著劇情需要在旋律、節奏、句幅、過門和尾奏上作變化。以一板三演記譜，4/4 拍或 4/2 拍。

相當於展開部的第一樂段，從 291 小節開始先由大提琴和低音管不斷重複著一個陰沉的下行音形，這個下行音形由三個八度音和一個二分音符所組成（到了第 296 小節二分音符換成四分音符）。配合定音鼓的震音和鑼聲，表現出不祥的預兆，好似龐大的封建勢力一步步逐漸威脅著梁山伯與祝英台兩人，加上調性和拍子急速的變動，更讓人感受到不穩定及不安的氣氛。在 309 小節到 323 小節（作曲者標號 11 的地方），由銅管和低音絃樂器齊奏出強而有力、嚴厲凶暴的音樂主題，凸顯出古代封建社會的威權做法箝制著主人翁。

自 324 小節開始，獨奏小提琴用戲曲散板的激昂節奏表現祝英台悲憤痛苦的心情【譜例 5】，這樣的情緒一直延伸到 329 小節。這裡的小提琴用雙音拉奏和跨大音域的方式，凸顯了小提琴的技巧，音色方面顯得激昂憤慨，再加上第 326 小節和第 329 小節向上推高的 15 連音，代表著祝英台當時悲憤高張的心情。之後自 330 小節起，樂團部分出現越劇蠶板的過門樂段，接下來在標號 13 的地方（336 小節）出現了由呈示部第二樂段的 c 部分而來的切分和絃，與代表封建勢力的樂團旋律相抗衡，象徵祝英台寧死不屈的反抗精神。

這裡小提琴的技巧得到充分發揮，尤其超過八度的音域更是艱難。不過在發揮獨奏樂器技巧之外，其激昂、悲憤的情緒也表現得維妙維肖，兼顧了協奏曲特質與標題音樂的描寫，不但不會相互抵觸，更有互相加分相乘的作用，成功顯示兩者的結合。

【譜例 5】

12 散板 激昂地 (Recitativo elevato)
324 *ad lib*
ff

1 2 3 1(3)
15

(三) 化蝶

屬於再現部第二部分，679-691 小節。此樂段在配器上加入鋼琴，增加音響上的華麗。樂團在伴奏的配器上也由濃轉淡，先以絃樂器用輕巧的撥奏方式伴奏，再以絃樂器加木管樂器作出主題的回應，好似梁山伯與祝英台化為一對翩翩起舞的彩蝶，悠然自得、形影不離地飛翔，有效表達出「化蝶」的題意。

從以上這三部樂曲來看，無論在技巧表現及寫景敘事上，都符合了協奏曲與標題音樂的要求，同時也巧妙運用技巧將兩者做出結合，有相得益彰之感。以《四季》和《機車》兩闕西洋作品來看，由於是寫景題材，所以採用相當多的模擬手法，如鳥鳴和機車引擎聲等，描述內容的同時也兼顧獨奏樂器的技巧發揮。至於《梁祝》雖是敘事題材，描述情節和炫技之間看似多所衝突，但由於小提琴模仿傳統樂器的音色技巧處甚多，加上此處也多是刻劃情境和主人翁情緒所在，因此實際上兩者已做出適當結合。所以從音樂結構和標題內容互相對照之下，這三部樂曲可稱為「標題協奏曲」無庸置疑。

五、結論

協奏曲與標題音樂的衝突與融合

在二十世紀以前的西洋音樂歷史中，除了《四季》外，幾乎沒有標題協奏曲的出現。這固然是跟十九世紀以前標題音樂不甚發達，著重形式邏輯的思潮有關外，即便是浪漫時期標題音樂蓬勃發展之後，標題協奏曲也近乎於零。這除了是因西方作曲家不喜用標題音樂手法寫協奏曲外，背後更深層的原因在於基本上協奏曲這個樂種的特質並不利於將其寫成標題音樂。

從標題音樂的分類上來看，現今以為西方樂界所認可的標題音樂種類有自由形式的標題管絃樂曲、交響詩、標題交響曲以及標題序曲。這四種類型與協奏曲最大不同點在於這四類均是以管絃樂演出，並無獨奏者角色，也因此沒有炫技與描述內容相互衝突的問題。這樣的形式著重整體表現，可以專心以管絃樂來敘述內容。幾百年來大多數西方作曲家均從此觀點考慮來作曲，所以標題音樂幾乎都以這四種形式出現，以協奏曲形式創作標題音樂並不受作曲家青睞。

但協奏曲傳入中國後命運卻不同。由於中國人傳統音樂美學觀和特殊政治社會背景的影響，標題音樂成為最受歡迎的樂種，幾乎各樣音樂類型均有以標題手法創作者，協奏曲自不例外。但由前述可知，協奏曲本質上並不利於用標題手法寫成，所以在兩者結合的過程中必然產生矛盾衝突之處，有顧此失彼的現象。不過中國的標題協奏曲之所以能蓬勃發展有其特殊之處，其成功在於能夠融合中西。無論是以西洋樂器模仿傳統樂器也好，還是以傳統樂器挑戰西洋樂器技巧也罷，這種互相模仿的手法運用解決了炫技和內容描述之間無法兼顧的最大難題，如《梁祝》在表現主人翁哀怨情緒時運用二胡滑指技巧、《草原小姊妹》裡琵琶奏出西洋作曲法的快速分解和絃表現歡樂氣氛等。這樣的表現方式是中國音樂相當特別的地方，可說是技巧表現和內容進行真正達到「合」的境界。這種技巧呈現雖不像西方協奏曲裡快意奔馳般的炫技，但難度並不低，著實考驗獨奏家功力，聽來倒有一種婉約氣氛。不過無論是快意奔馳還是含蓄婉約，都有一種炫耀技巧的意圖，只要能與標題內容相輔相成，都可算是優秀的「標題協奏曲」。

標題協奏曲的評價

但是否能將標題協奏曲成立為一個樂種，不能單單只就數首樂曲即成立，一定必須有相當份量的樂曲數目出現才可為之。所以要探究標題協奏曲成爲一個新興樂種是否有其價值，還必須其他大量作品出現來佐證。但西方由於數百年來協奏曲大多都是以絕對音樂的姿態出現，跟標題音樂搭不上邊，因此標題協奏曲少之又少，要找出例證有其困難。

相反的，自從協奏曲和在十九世紀大放異彩的標題音樂傳入中國後，情況卻大大改觀。自從 1959 年小提琴協奏曲《梁祝》出現後，陸續出現多首標題協奏曲，具有代表性的如鋼琴協奏曲《黃河》、琵琶協奏曲《草原小姊妹》和二胡協奏曲《長城隨想》等，到八〇年代達到高峰（如二胡協奏曲有二十餘首，古箏協奏曲有十餘首，琵琶協奏曲亦有數首）。但這是在中國的現象，西方並無此說法。不過在八〇年代末期西方出現了長號協奏曲《機車》，可見西方作曲家在《四季》出現兩百多年後，以標題手法創作的協奏曲開始漸漸吸引作曲家的目光。但西方只有這兩部標題協奏曲較爲突出，雖然都是很優秀的作品，但數量上仍顯不足，因此仍應有其他以標題音樂手法創作的協奏曲來印證「標題協奏曲」的存在。

但中國的作品卻不同。《梁祝》雖屬於具代表性的作品，也印證了標題協奏曲的存在，但這樣並不夠，因此筆者也對其他有標題的協奏曲作出檢視。結果其實除了《梁祝》外，仍有不少以標題音樂手法而寫的協奏曲。這些曲子在文革結束前幾乎都脫離不了政治宣傳的意味（如《黃河》和《草原小姊妹》），雖然其藝術價值被減低，但用協奏曲和標題音樂的標準去衡量，仍不失爲一首標題協奏曲。到了八〇年代這樣的協奏曲大量出現，例如 1982 年何彬所作的二胡協奏曲《滿江紅》和 1987 年何占豪所作的二胡協奏曲《亂世情侶》等，這些作品與以往不同的是，政治力不再介入，內容上也多選自文學題材，加上兼顧了協奏曲特質和標題音樂的手法，因此藝術價值相當高。但這些曲目該如何定位，西方學界尚無相關理論出現，在這樣的情形下，筆者認爲有必要將標題協奏曲成立爲一個新的樂種，並將之歸爲標題音樂底下的一個類型，以解決樂種分類上的問題。

當然，筆者在這裡大膽提出「標題協奏曲」的理論背後有一判定標準，那就是必須同時符合協奏曲和標題音樂的特質，並將兩者成功結合才能稱之爲「標題協奏曲」。由前面幾首樂曲驗證可知，這些爲數眾多的標題協奏曲均具有協奏曲與標題音樂的特質，因此筆者認爲協奏曲與標題音樂這兩個樂種的結合，可成立一個新的樂種—標題協奏曲，並期望學界能就此理論共同研討。

參考書目

(一) 音樂辭典

1. 《大陸音樂辭典》，康謳主編。台北：大陸書店，1980。
2. 《中國音樂辭典》。台北：丹青出版社，1986。
3. 《現代音樂欣賞辭典》。北京：高等教育出版社，1997。
4. 《中國古代樂論選輯》。北京：人民音樂出版社，1984。
5. 《中國音樂詞典》。北京：人民音樂出版社，1984。
6. 《中國音樂詞典續編》。北京：人民音樂出版社，1998。
7. 《中國曲藝論集》。中國曲藝出版社，1984。
8. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London etc. (Macmillan), 1980.1991. Vol. 15
9. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London etc. (Macmillan), 1980.1991. Vol. 20
10. *The New Harvard Dictionary of Music*, edited by Don Michael Randel. Massachusetts (Cambridge): The Belknap Press of Harvard University, 1986.
11. *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Michael Kennedy. Oxford, N. Y., 1985, 1989.

(二) 中文相關書目

1. 李哲洋主編，《最新名曲解說全集》，第八冊。台北：大陸書店，1982。
2. 吳昭良，《二十首小提琴協奏曲》。台北：雙木林，1985。
3. 約翰·布斯 (John Booth) 著，陳惠蓉譯，《韋瓦第》。台北：智庫，1995。
4. 曾瀚霖，《音樂認知與欣賞》。台北：幼獅，1997。
5. 樸慧芳主編，《音樂巨匠》，第三十三期。台北：錦繡文化，1994。
6. 林明輝，《中國音樂創作的方向》。高雄：復文局，1992。
7. 林明輝，《梁祝戲曲與音樂之研究》。高雄：復文書局，1997
8. 周大風，《越劇音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1995。
9. 周來達，《中國越劇音樂研究》。台北：洪葉文化，1998。
10. 萬風姝、萬如泉、楊凌云、孔祥昌編著，《京劇音樂百問·京崑曲牌百首》。北京：中國戲劇出版社，2000。
11. 蔣菁，《中國戲曲音樂》。北京：人民音樂出版社，1995。
12. 桂娟，《中國曲藝與曲藝音樂》。北京：人民音樂出版社，1998。
13. 黃體培，《中華樂學通論》。台北：中華國樂協會，1983。
14. 路工，《梁祝故事說唱集》。上海：古籍出版，1984。
15. 廖輔叔，《中國古代音樂簡史》。北京：人民音樂出版社，1982。
16. 薛寶琨，《中國的曲藝》。北京：人民出版社，1987。
17. 中國藝術研究院音樂研究所編，《中國近現代音樂家傳》。瀋陽：春風文藝出版社，1994。

18. 劉靖之編，《中國新音樂史論集—1946-1976》。香港：香港大學亞洲研究中心，1990。
19. 劉靖之編，《中國新音樂史論集—回顧與反思》。香港：香港大學亞洲研究中心，1992。
20. 劉靖之編，《中國新音樂史論集—表達方式、表達能力、美學基礎》。香港：香港大學亞洲研究中心，2000。
21. 汪毓和，《中國近現代音樂史》。北京：人民音樂出版社，1994。
22. 汪毓和，《中國現代音樂史綱》(1949-1986)。北京：華文出版社，1991。
23. 梁茂春，《中國當代音樂》(1949-1989)。北京：北京廣播學院出版社，1994。
24. 許常惠，《中國新音樂史話》。台北：樂韻出版社，1998。
25. 苗建華、鴻昀，《中國音樂初步》。廣東：廣東人民出版社，2000。
26. 靳學東，《中國音樂導覽》。北京：人民音樂出版社，2001。
27. 楊耀華等主編，《大學音樂》。湖南：湖南大學出版社，2001。
28. 馮伯陽主編，《音樂作品欣賞導析》。吉林：吉林教育出版社，1998。
29. 孫繼南主編，《中外名曲欣賞》。山東：山東教育出版社，1999。
30. 高宗仁、金橋、胡修浩編著，《音樂鑑賞》。上海：上海交通大學出版社，2000。
31. 景雅菁，《梁山伯與祝英台小提琴協奏曲之音樂研究》，國立台灣師範大學碩士論文，指導教授王正平，1999。

(三) 外文相關書目

1. Harold Gleason & Warren Becker. *Music in the Baroque*, (Frangipani), 1981.
2. Stolba, K. M.. *The Develop Of Western Music*. Boston (M. G. H.), 1998.
3. Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. N. Y. : Dover, 1994.
4. Everett, Paul Joseph. *Vivaldi : The Four seasons and other concertos, op.8*. N. Y. : Cambridge University, 1996.
5. White Chappell. *From Vivaldi to Viotti : a history of the early classical violin concertos*. Philadelphia : Gordon and Breach, 1992.
6. Fertonani, Cesare. *Antonio Vivaldi : The symbolism of the program concertos*. Pordenone: Tesi, 1992.
7. Braun, Werner. *Concerti grossi, op.8, nos. 1-4 : The Four Seasons by Antonio Vivaldi*. Milano: Ricordi, 1993.
8. Kolneder, Walter. *Melodietypen bei Vivaldi*. Zurich : Amadeus, 1973.
9. Landon, H. C. Robbins. *Vivaldi i: voice of the baroque*. London: Thames and Hudson, 1993.
10. Talbot, Michael. *Vivaldi*. N. Y.: Shirmer Books, 1993.
11. Roeder, Michael Thomas. *A History of The Concerto*. Portland : Amadeus Press, 1994.

(四) 中文期刊

1. 鄒魯，〈協奏曲創作表現手法的特點〉，《四川音樂學院學報—音樂探索》第1期（1983），頁21-26。
2. 呂丁、解紅譯，〈標題音樂〉，《樂府新聲》第一期（1990），頁57-59。
3. 張仁康，〈標題音樂〉，《天津音樂學院學報—音樂學習與研究》第1期（1986），頁58。
4. 薛金炎，〈漫談標題音樂〉，《音樂研究》第3期（1986），頁26-32。
5. 胡淨波，〈橫看成嶺側成峰—論梁祝協奏曲的曲式結構〉，《中央音樂學院學報》第74期（1999.2），頁93-96。
6. 陳國權，〈板式—變速結構與我國當代音樂創作〉，《中央音樂學院學報》第2期（1994），頁3-10。
7. 王震亞，〈建國初期學習蘇聯經驗、繼承民族遺產對創作的影響〉，《中央音樂學院學報》第3期（1993）。頁40-47。
8. 周凡夫，〈梁祝小提琴協奏曲的孕育誕生〉，《音樂月刊》第138期（1993），頁124-127。
9. 鮑元愷，〈中國風〉，《音樂研究》第73期（1994），頁64-66。
10. 林菁，〈音樂的標題構思對音樂形式的影響—關於羅密歐與茱麗葉和梁山伯與祝英台〉，《音樂舞蹈研究》第2期（2000.3），頁45-50。
11. 趙家圭，〈在創作中國氣派的小提琴曲的道路上一淺談陳剛的小提琴作品〉，《人民音樂》第2期（1979），頁21-24。
12. 張靖平，〈關於小提琴演奏民族風格的探討〉，《南藝學報》第2期（1979）。
13. 崔光宙，〈四時行焉、百物生焉—韋瓦第的四季協奏曲〉，《音樂月刊》第76期（1988.9），頁91-95。
14. 崔光宙，〈威尼斯珠玉、巴羅克情懷—韋瓦第第四季小提琴協奏曲的創作〉，《音樂月刊》第213期（2000.6），頁64-65。

(五) 相關網頁

<http://www.mh.luth.se/hemsidor/jan.sandstrom/Motorbike.html>

<http://www.mh.luth.se/hemsidor/jan.sandstrom/JS.The.Person.html>

(六) 有聲資料

影碟 (LD-558) : Concerto for Trombone and Orchestra 中的 Motorbike Concerto (1986-1989)。James DePreist, conductor. Christian Lindberg, trombone. Malmö Symphony Orchestra Made by DADC, Austria.

(七) 譜例來源

The Four Seasons and other violin concertos in full score, Op.8., edited by Eleanor Selfridge-Field. N. Y. : Dover Publications, INC. ,1995.

《小提琴協奏曲—梁山伯與祝英台》。上海：上海音樂出版社，1991。