

前 言

歐洲在浪漫時期的音樂發展，以德奧學派的音樂為主流，但隨著各國之間的紛爭與內亂，漸漸的引發了德奧以外的民族意識高漲，相對的各國民族性音樂開始成為作曲家創作的動機來源之一，最讓人耳熟能詳的作曲家有巴爾托克(Béla Bartók 1881-1945)、德弗札克(Antonín Dvořák 1841-1904)、葛利格(Edvard Grieg 1843-1907)、西貝流士(Jean Sibelius 1865-1957)、史麥塔納(Bedřich Smetana 1824-1884)...等，這些作曲家在當時都是在國際間受到矚目。

本文所要介紹的作曲家楊納傑克(Leoš Janáček 1854-1928)是在二十世紀早期偉大的捷克斯洛伐克¹(Čzechoslovakia)的民族作曲家²，他在當時的創作並沒有受到許多人的認同，但是他本身有很多的新思想比這些作曲家都來的前衛、創新，例如使用民謠作為創作素材，將母語語言韻律的節奏轉化成樂曲中各類型的動機，並表現出不同的場景、心境或是情感、在他的室內樂作品中則使用了特殊的器樂組合來表現情緒與張力。此外，將民族性格特徵表現於創作歌劇的劇情情節之中...等。楊納傑克以這些創新方式來創作在當時並不受到鼓勵，他的成名反而是從國外傳回國內，雖是如此，捷克的同胞們仍不太能夠接受他這樣前衛新穎的創作方式。

楊納傑克不是位會跟隨時代腳步的追隨者，從他許多的創作中都可看出他具有不斷自我挑戰的個性。筆者將以他創作的小提琴與鋼琴奏鳴曲，來探討他如何將民族性語言特有的韻律動機，運用展現在這首樂曲當中，如何在音樂詮釋上表現粗獷的話語、細膩的轉折，及他自己所提出的理論觀點論述。

¹ 捷克斯洛伐克(Čzechoslovakia)是一個目前已不存在的中歐國家，成立於西元 1918 年，瓦解於西元 1992 年，並於西元 1993 年 1 月 1 日起成為捷克共和國與斯洛伐克共和國兩個獨立的國家，以上見 <http://zh.wikipedia.org/wiki/>，上網日期：2005 年 7 月 24 日。

² Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History*, p.58.

一、作曲家與其風格

1.1 作者生平

楊納傑克(Leoš Janáček, 1854-1928), 1854年7月3日出生於捷克摩拉維亞(Moračia)東邊的胡克瓦迪村(Hukvaldy), 他的父親是位教師, 曾指導當地的合唱團、管風琴及鋼琴。他在11歲時被送到古老的柏諾(Brno)市區的修到院學習音樂。之後也曾經進入了捷克師範學院(Czech Teachers' Institute)就讀, 家人原本希望他能夠成為教師, 但他的表現非常的傑出, 學院的院長艾米里安·舒茲(Emilian Schulz)與提供獎學金的克里茲柯夫斯基(Pavel Křížkovský)都推薦楊納傑克進入布拉格的管風琴學校(Prague Organ School)就讀, 於是楊納傑克在1874年進入了該校, 在校期間, 跟隨了校長史庫何斯基(František Skuherský)學習作曲, 除外他也兼差當樂評家³。

1875年的夏天, 楊納傑克回到了師範學院求學, 此時他了解到音樂的重要性對他而言更甚於教書, 所以他又離開了師範學院, 於1879年的秋天進入了德國萊比錫音樂院(Leipzig Conservatory)就讀, 這段期間他繼續修習和聲、對位、鋼琴以及管風琴, 並且參加了多場音樂會的演出, 讓他進一步的認識學習到貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)及舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)的作品, 這對他的作曲而言, 有很大的影響。1880年他進入了奧國維也納音樂院(Vienna Conservatory)就讀很短暫的時間, 在這些音樂院的求學期間, 他曾做過兩首小提琴的奏鳴曲, 因為被認為太過於學院派以致於被拒於一項作曲比賽的門外, 這兩首作品之後都湮失了。

從維也納(Vienna)回到捷克的柏諾(Brno)後, 他重新拾起教職, 也指揮了兩個男聲合唱團, 並將其一擴充加入女聲, 還組織了業餘的管絃樂團來為合唱團伴奏, 之後創立了柏諾管風琴音樂學校(Brno Organ School)。雖

³ 邁可·雷朋(Raeburn, Michael)、亞倫·肯道爾(Kendall, Alan), 《西洋音樂百科全書7》, 陳玫琪譯, 第132頁。

然他以往接受的都是傳統的音樂院教育，但是因為他從幼小就受到許多屬於捷克自身的民族音樂薰陶，因此他也將捷克自身民族音樂的曲調帶入他早期的作品中。在 1885 年，楊納傑克從音樂評論上討論起歐陸古典音樂當中的歌劇與屬於捷克本身民間音樂的各種觀點，在 1888 年時他認識了當時捷克民族人類學家⁴，這位學者鼓勵他走進捷克人民的生活中去，如此才可以從中吸收到最道地本土的音樂歌曲，之後他開始認真地研究起民歌(folk song)。而他在創作上有許多是採用改編的民謠，或是歌詞配上他自創的音樂，這樣的作曲方式，某些是深受德弗札克(Antonín Dvořák)的影響⁵。

自從楊納傑克研究了捷克民歌的原創性之後，這對他往後創作的作品有很大的動力，尤其是歌劇的作品佔大多數也最為重要。最早完成的歌劇是 1887 年的《薩爾卡》(*Šárka*)，此作品中隱約的顯露他的個性，之後他又完成了幾部作品；如《羅曼史之初》(*Počátek románu*)、《耶奴花》(*Jenůfa*)。《耶奴花》(*Jenůfa*)是他於 1894-1903 年間完成的，1904 年首演於柏諾(Brno)，雖然這部歌劇可說是楊納傑克第一部成功的作品，但是過了 20 年後才在首都布拉格(Prague)上演。據此可知他的音樂作品在當時並未被廣泛流傳，即使這樣，詩人布羅德⁶(Max Brod, 1884-1968)還將這部歌劇整部翻成德文，以便在其他地區演出。

繼《耶奴花》(*Jenůfa*)之後，他又創作了《命運》(*Osud*)、三首男聲合唱曲：《歌者海法》(*Kantor Halfar*)、《瑪麗契卡·瑪格達諾娃》(*Maryčka Magdónová*)以及《七萬》(*Sedmdesát Tisíc*)，這三首男聲合唱曲是依摩拉維亞郵差詩人彼得·貝茲魯齊(Petr Bezruč)的詩而譜寫的。詩中對於不公正與壓迫的事極盡的抨擊，這正是楊納傑克最拿手的材料。雖然他的作品在當時未受到矚目，他仍就持續的創作，1908 年著手《布魯契克先生遊記》(*Výlet pana Broučka do měsíce*)，於 1917 年完成，在這部歌劇創作期間他熱烈的愛上了古董商之妻卡蜜拉·史托斯洛娃(Kamila Stösslová)，他曾經承認，這段戀情是他日後創作的靈感來源之一⁷。

⁴ 蕭安平，《萊奧斯·亞納切克》，第 44 頁。

⁵ 張己任，〈捷克三傑—史麥塔納、德弗札克、楊納傑克〉，《表演藝術》17.3 (1994)，第 68-70 頁。

⁶ 馬克斯·布羅德(Max Brod, 1894-1968)出生於捷克，是小說家與散文家，曾寫卡夫卡傳(Kafka)。

⁷ 陳國修，《陳國修音樂秘笈 2—大作曲家的生涯》，第 51-52 頁。

在楊納傑克晚年，他對自己的音樂創作仍然保有獨特性，他不僅對俗套不屑一顧，對創作音樂的現實考量也不關心。這時期的作品中有某些樂器組合是無人嘗試過的，或是在作品中以嶄新獨特的創作手法呈現，也經常運用一些對演奏者而言相當困難的技巧，這都可以從他創作的室內樂作品中找尋出。1921 年後完成了幾部歌劇：如《卡塔·卡巴洛娃》(*Katya Kabanová*)、《狡猾的小狐狸》(*Příhody Lišky Bystrouška*)、《馬克羅普洛斯事件》(*Věc Makropulos*)。1926 年完成了三部重要的作品《奇想曲》(*Capriccio*)、《小交響曲》(*Sinfonietta*)以及《節慶彌撒曲》(*Glagolitic Mass*)。1927 年創作他一生中最後一部歌劇《死屋手記》(*Z mrtvého domu*)，這部歌劇在 1928 年時仍在寫作當中，由於不加修飾的音樂語言句法以致於讓人誤以為他還未完成，之後他的學生在這部作品上做了修補，並添加了一個「自由」的大合唱。至今人們瞭解到此劇並無增補的必要，況且與他本人的意圖相背。1928 年的夏天，楊納傑克回到了他的故鄉胡克瓦迪村 (*Hukvaldy*)，與他的愛人卡蜜拉及她的兒子一起度假，某日因找尋走失的孩子而感染感冒，之後轉成肺炎，於 8 月 12 日與世長辭⁸。

1.2 作曲風格

楊納傑克在成長時期，經常聽到許多的民間歌謠，但他到了 1885 年，才開始對民間歌謠有研究的動機。之後他從鄉間、市集中來收集人與人彼此的對話：問句、答句、驚嘆句、短句、幼兒遊玩或動物的叫聲...等。而這些句子在民間歌謠中都是以樂譜記載，同時也記載著說話人的情緒變化所引起的心理改變。所以在樂譜中，就會出現各種不同的旋律與節奏。除外，採集並有系統的分類這些民族性的音樂曲調，將散文體與音樂結合成新的音樂語法：語言音調(*Speech Melody*)。這對楊納傑克而言是具有相當的重要性，他相信散文體與音樂的戲劇性是有緊密的關係結合在民間歌謠當中，所以他會在適當的時機將這樣的方式表現於他的作品之中。楊納傑克的早期作品中曾大量的學習德弗札克的作曲方式，雖然在這時期他們是不同的，卻彼此有著良好的友誼(德弗札克(*Antonín Dvořák*)的晚期交響曲

⁸ 邁可·甘迺迪(Kennedy, Michael)，《西洋音樂百科全書 9—牛津音樂辭典》，葉麗娜譯，第 460 頁。

含有語言音調的手法，引起了楊納傑克的注意)。而在他晚期的器樂作品長度上都稍微的短，曲中會使用具有歌唱性或多變及反覆的方式來呈現這些旋律(使用捷克語或其他語言)，而他會自己重新運用這些旋律，組成了特定的情緒氣氛和情境。在和聲及樂曲形式的方面也有受到德布西(Claude Debussy, 1862-1918)的影響，全音音階的作曲技巧很自然的運用在作品中⁹。在民謠音樂方面除了和聲外，還有自由的曲調連接不同的風格在曲中。

在研究民間歌謠期間，令楊納傑克感興趣的並不是字的本身，而是當字被說的時候，所產生的抑揚頓挫的音調韻律，而這些音調韻律的變化，比實際用字上還更能表現出說話時的情緒。所以他將這方面的研究，收集成他自己一套的理論學說。除了研究說話語調的情緒以外，在節拍上也較為自由，這很多的來源在他的理論學說中都會提到是與這些字是有關聯的。而在作曲上的曲調，也不侷限在大小調之中，曲調多為民族音樂的調式，當然也是跟捷克語息息相關的。從這些方面的研究，使他漸漸的找尋到他創作的動機及靈感。身為一位作曲家，楊納傑克既保守又前衛，將這樣的研究，創造且發展成他自己獨特的語法，至今仍是獨一無二的¹⁰。



⁹ 摘自 CD 唱片解說 Leoš Janáček, *Sonata for Violin and Piano*. Ernö Sebestyén and Kalle Randalu, Musikproduktion Dabrughaus und Grimm, MDG 304 0439-2.

¹⁰ 摘自《萊奧斯·亞納切克》，第 90 頁。

二、樂曲創作背景與基本結構

本章節要開始介紹楊納傑克的小提琴奏鳴曲，其中將提到樂曲創作的背景，和每個樂章的樂曲分析結構。除了樂曲形式分析外，楊納傑克在和聲上的特殊用法也會一一列出，之後將樂曲中出現特殊的和聲樂段以詮釋探討的層面加以詳述之。

在一八九七年布拉姆斯過世後，小提琴奏鳴曲這種形式似乎就只存在於非德語國家之作曲家的創作中了，這時期同時也涵蓋了歐洲史上最紛亂的一段時光¹¹。除了當時戰爭的因素之外，楊納傑克在開始做民間歌謠的收集研究時，幫助了他在創作小提琴奏鳴曲上的思想架構。這首小提琴奏鳴曲有四個樂章，每個樂章的長度並不攏長，樂曲的曲式上是非常的保守，但在樂曲中的主題與動機運用上，是與他在民間歌謠的研究有很大的關聯性，可從節奏的角度與和聲曲調的角度來做分析與詮釋探討。

2.1 創作背景



此樂曲實際上是楊納傑克的第三首小提琴奏鳴曲，前兩首完成於 1880 年時短暫遊學萊比錫及維也納期間，但不幸的遺失而沒有被保存下來。而這首是楊納傑克在 1914 年 60 歲時的夏天開始創作的(初步草稿始於 1913 年)，完成於 1921 年，之後還有幾次的修改，在這段時間拖了將近 8 年之久，因為當時爆發第一次世界大戰(1914 年)，戰後奧匈帝國瓦解，到了 1918 年聯合並建立了捷克斯洛伐克共和國(Republic of Czechoslovakia)，成為新興的獨立國家。

曲中反映了楊納傑克對第一次世界大戰開戰時不安與惶恐的情緒，他似乎表達了此大戰將引發歐洲的新秩序，並讓捷克脫離奧國統治的堅信。楊納傑克本身是位狂熱的斯拉夫民族主義者，他對於俄國加入此次戰爭深表歡迎，他認為這樣可使可憎的哈布斯堡王朝(Habsburgs)加速的滅亡。除此之外，他一直對俄國文化有著極高度的興趣，在創作這首作品期間，他

¹¹ 摘自 CD 唱片解說 Leoš Janáček, *Sonata for Violin and Piano*. Christian Tetzlaff and Leif Ove Andsnes, Virgin Classics, 72535 45122 2 3.

完成了另一部依照俄國小說家奧斯托洛夫斯基(Ostrovsky)的劇作「暴風雨(Storm)」而寫的歌劇卡塔·卡巴諾娃(Katya Kabanová)，也因為這樣，歌劇中部分的旋律及色彩與這首小提琴奏鳴曲有些許相似及關連的影子¹²。

2.2 樂曲結構

這首作品中的第二樂章歌謠曲(Ballada)及第四樂章是最先完成的，而第二樂章在先前曾經以獨立的作品方式單獨出版，之後幾年，楊納傑克才慢慢完成其他的兩個樂章¹³。

2.2.1 第一樂章

Con moto，3/4 拍，五個降記號(b)。曲式保守且傳統，為奏鳴曲曲式(Sonata Form)，有呈示部(Exposition)：mm. 4-37、發展部(Development)：mm.43-65、再現部(Recapitulation)：mm. 66-103。在呈示部(Exposition)前有簡短的導奏(Introduction)來作為樂曲的開場白，而再現部(Recapitulation)後有尾奏(Coda)作此樂章的收尾。在調性上難以捉摸，曲調語調號不一致，有音程組合程的和聲音響，主題動機的發展與擴充也是依循著傳統的架構。(請參照附錄一之第一樂章樂曲架構分析表)

2.2.2 第二樂章 敘事曲(Ballada)

Con moto，3/8 拍，E 大調。有個標題：敘事曲(Ballada)。敘事曲(Ballada)的字源自義大利語跳舞(Ballare)，最初是指邊跳舞唱歌的歌曲，從 19 世紀起，用以命名敘事性的聲樂曲和器樂曲¹⁴。因此楊納傑克在此樂章的主題是根據民謠旋律譜寫出柔美的風格，而旋律會一直不停的出現，所以在每個樂段中又會分有細小的旋律，以 a、b、c 來作區分。依照樂曲中可分下列幾段落：A. mm. 1-57，B .mm. 58-77，C. mm. 78-108，D. mm. 109-139。雖分為四段，但此樂章的曲式架構可歸為迴旋曲的曲式，曲調中的調性是

¹² 摘自 CD 唱片解說 Janáček, Leoš. *Sonata for Violin and Piano*. Ernő Sebestyén and Kalle Randalu, Musikproduktion Dabrughaus und Grimm, MDG 304 0439-2.

¹³ 李哲洋主編，《名曲解說全集 13-室內樂曲 3》，臺北市：大陸，1992，第 104-117 頁。李哲洋主編，《最新名曲解說全集 16-獨奏曲 3》，臺北市：大陸，1992，第 320-322 頁。

¹⁴ 高士彥主編，《小提琴家詞典》(A Dictionary for Violin Players)，第 19 頁。

可以分辨出的。(請參照附錄一之第二樂章樂曲架構分析表)

2.2.3 第三樂章

樂曲曲式可分 A - B - A' 三部分，也就是三段體的結構。A 與 A' 的部分極為相像。A 段：mm. 1-24，Allegretto，2/4 拍，G \flat 大調，一開始鋼琴快速的顫音(Trill)與民族性的旋律短動機有活力的跳音持續出現，而小提琴會突然插入快速的下行音階之短動機，在節拍上也不停的變換來形成聽覺上的錯覺感，此段落氣氛是非常神經質且緊張的。B 段：mm. 25-78，Meno mosso，3/8 = 2/8，G \flat 大調，速度稍緩和，有著流暢旋律線，沒有如 A 段的持續性動機，但是節拍上有二分與三分法同時並存，和聲方面的色彩較豐富而多變，樂段中速度也較自由，此段落氣氛較憂鬱、悲哀與深沉。B 段在速度與風格上與 A 段有強烈的性格對比。(請參照附錄一之第三樂章樂曲架構分析表)

2.2.4 第四樂章

此樂章依照樂曲可分下列幾段落：A. mm. 1-26，B. mm. 27-39，A'. mm. 40-59，C. mm. 60-81，A.(Coda) mm. 82-87。A 段，在一開始由兩種節奏動機先後出現組成兩小節的導奏(Introduction)：mm. 1-2，Adagio，先 12/8 拍之後 6/8 拍，g# 小調。才進入第一主題(Theme I)：mm. 3-26，Un poco più mosso，6/8 拍，g# 小調，樂句架構為。B 段，Poco mosso，2/4 拍，B 大調，此段若旋律柔和優美，樂句架構為 4+5+2+2。A' 段，Poco più mosso, rubato con crescente emozione，4/4 拍，沒有調號，但是用臨時升降記號來標示，所以調性不確定。C 段，Maestoso，4/4 拍，g# 小調，旋律動機是從 A 段演變發展而來的，此段落是這個樂章的最高點，小提琴的旋律動機進行越來越高昇，鋼琴的短動機韻律一直持續著，造成很大的對比對抗的局勢，所以帶有血脈賁張的氣氛。A 段，Tempo I.，12/8 拍，g# m，此樂段又像是回到開頭一樣，不過是當作尾奏(Coda)的方式處理，最後剩下短韻律動機零星的出現，帶有漸漸消失的意味來作整首樂曲的收尾。(請參照附錄一之第一樂章樂曲架構分析表)



2.3 特殊和聲的運用處理及詮釋探討

楊納傑克本身的和聲概念是以音程的堆疊來作為曲調音響上的轉換，所以在樂曲當中我們不易很傳統的將它分析成哪個調的哪些級數。他不再把三和絃作為主要的結構了，因此在分析時就必須突破傳統給予我們的觀念，用實際的觀察與聽覺的感受來作為心理學中合理的詮釋方式。

在楊納傑克樂曲中產生的和聲，有許多的不協和和絃，這些和聲的出發點是把和絃最基本的概念，就是以音程的協和與不協和來作為基礎的架構，產生出特別的和聲，這就是楊納傑克創新的和聲理念。傳統的和聲音響已無法讓他滿足的表現在樂曲當中，而他在和聲的進行的設計上也沒有傳統規則可依循的，所以筆者嘗試著在樂曲中找出並分解這些特別的和聲。

2.3.1 空心五度的和聲

五度的音程是音樂起源中最早的一種和聲型態，在音樂發展史上早期教會中的聖詠常會出現，現今在音樂理論上將五度音程歸類為完全協和的音程。五度音程在聽覺上是有空曠、穩定的感覺，雖然如此，因為五度音響中沒有三度音來的支撐，所以並不能確立調性。但是當有兩組不同的五度彼此又差二度時，在聽覺上又會是如何的感受呢(譜例 2.1)？

譜例 2.1 (mvt. I, m. 4)



五度的音程發出的和聲原本是完全協和的，但是當出現二度的情形時，就產生了不協和的音響效果，協和跟不協和同時存在，在聽覺上是會彼此衝突撞擊的。所以這樣的情況出現，就很難來判斷調性，聽覺上就會造成不安的氣氛。

2.3.2 二度音程的和聲效果

二度音程是不協和音程，在楊納傑克作品中經常出現含有二度音程的和聲或進行，當大二度音成堆疊時就會產生全音音階¹⁵(whole tone scale)的結構，然而二度音程的使用不僅在和聲的部分中，在旋律中二度音程也被廣泛的創作在動機發展上，當這樣不協和的音程經常出現時，在聽覺上是很不穩定的感覺效果。

二度的旋律動機：

譜例 2.2 (mvt. I, mm. 1-16)

The image displays a musical score for Example 2.2, consisting of five staves of music in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff shows a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a quarter rest. Several intervals are circled: a major second (B-flat to C), a minor second (C to B-flat), and a major second (A-flat to B-flat). The second staff starts at measure 4 and shows a half note followed by a quarter note, with a major second (B-flat to C) circled. The third staff starts at measure 7 and shows a half note followed by a quarter note, with a major second (B-flat to C) circled. The fourth staff starts at measure 10 and shows a half note followed by a quarter note, with a major second (B-flat to C) circled. The fifth staff starts at measure 13 and shows a half note followed by a quarter note, with a major second (B-flat to C) circled. The score ends with a quarter rest.

¹⁵ 全音音階(whole tone scale)中音與音之間都是大二度的音程，是德布西(Debussy)採用來對抗十九世紀的和聲，在印象樂派中的作品中常見被取材的音階。以上見王沛綸編，《音樂辭典》，臺北市：樂友，1969，第 509 頁。

譜例 2.3 (mvt. I, mm. 37-40)

譜例 2.4 (mvt. IV, mm. 1-2)

譜例 2.5 (mvt. IV, mm. 3-10)

譜例 2.5 是樂曲中的第四樂章，從旋律線條可發現使用了二度上下行級進的旋律線條，在聽覺上是非常的游移不定的，不知道會真的結束在哪個音，所以造成不確定的感覺，這是二度旋律進行所給予詮釋上的感受。這

樣的情形在第四樂章還有繼續擴充與發展(譜例 2.6、2.7)。

譜例 2.6 (mvt. IV, mm40-42)

Poco più mosso, rubato con crescente emozione (♩: 80)

譜例 2.7 (mvt. IV, mm.43-45)

43 *seroco*

譜例 2.7 的二度旋律進行中，可以看出二度架構中有全音音階的模型存在，雖然並沒有很直接的表現在樂曲當中，但是可以間接在聽覺上感受的出來全音音階(whole tone scale)的架構(譜例 2.8)。

譜例 2.8

二度的和聲效果

譜例 2.9 (mvt. I, m. 33)

Musical score for Example 2.9, showing a piano accompaniment. The right hand features a second interval (dyad) in the upper register, while the left hand has a single note in the lower register. The key signature has one sharp (F#).

譜例 2.10 (mvt. I, m. 38)

Musical score for Example 2.10, showing a piano accompaniment. The right hand features a second interval (dyad) in the upper register, while the left hand has a single note in the lower register. The key signature has two sharps (F# and C#).

譜例 2.11 (mvt. I, m. 94)

Musical score for Example 2.11, showing a piano accompaniment. The right hand features a second interval (dyad) in the upper register, while the left hand has a single note in the lower register. A blue decorative arch is positioned above the right-hand staff. The key signature has two flats (Bb and Eb).

二度的伴奏音型

譜例 2.11 (mvt. I, mm. 44-45)

Musical score for Example 2.11 (mm. 44-45), showing a piano accompaniment. The right hand features a second interval (dyad) in the upper register, while the left hand has a single note in the lower register. A blue decorative arch is positioned above the right-hand staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked *con f.* and the dynamics include *f*, *cresc. ed accel.*, and *con f.*. The score includes fingerings (1, 2, 3) and a star symbol.

二度的進行

譜例 2.12 (mvt.II, mm. 34-37)



譜例 2.13 (mvt.II, mm. 74-77)



含二度音程在內的和聲進行

譜例 2.14 (mvt. II, mm. 2-10)



2.3.3 連續七和絃的和聲

七和絃的組成是由一個三和絃往上或下加三度音而組成的，當轉位時會產生二度、三度、四度、五度、六度跟七度的音程組合，其中包含有完全協和、不完全協和跟不協和的協和度在內，所形成的音響效果就是很特殊的。當連續的七和絃進行時，就會使聽者更難確立調性，筆者在楊納傑克的樂曲中發現這種特殊的和聲進行方式。連續的七和絃進行給予聽覺上的效果，像是一直沒有回到調性主音的感受，如同心中被無名的感覺懸吊、徘徊著，說不出來，心裡上會非常不自然的。當要拉奏旋律時，聽覺會影響到演奏者的心境，音響中透露出不安的氣氛，旋律就會因此被感染這樣的感覺(譜例 2.16)。

譜例 2.16 (mvt. I, mm. 10-16)

Musical score for Example 2.16, measures 10-16. The score is written for piano, showing a treble clef and a bass clef. The music consists of a sequence of chords, with a triplet of eighth notes in the final measure of the excerpt.

除了連續的七和絃進行會造成不安的氣氛外，七和絃穿插在和聲進行中，且經常出現時，也會有不安氣氛的存在(譜例 2.17)。

譜例 2.17 (mvt. IV, mm. 61-70)

Musical score for Example 2.17, measures 61-70. The score is written for piano, showing a treble clef. The music consists of a sequence of chords, with a triplet of eighth notes in the final measure of the excerpt.



三、語言音調 (Speech-Melody) 所產生的節奏韻律

在楊納傑克的作品中，有兩種重要的特色來分析跟探討，一個是前章節已經探討過的和聲方面，另一個是節奏方面。筆者將在接下來的章節張以節奏方面來分析，短韻律動機(sčasování)的理論已在之前解釋過，它對楊納傑克而言是很重要的一個創作方法，對於短韻律動機的使用在楊納傑克作品中的處理變化是很多樣的，短韻律動機在樂曲中的戲劇張力，就如同捷克語的音調律動。

3.1 以語言音調(Speech-Melody)所引導出的節奏理論

在浪漫派時期以前的作品，同樣都是具有強烈的曲調，但是為什麼在含有民間音樂曲調在內的作品，在詮釋與演奏上會遇到一些困難，就筆者而言，在對曲調上的旋律掌握較以往的作品來的不易，除外還有節奏的韻律是最難掌握的，詮釋時常常會出現演奏與想法上的衝突，或是意境的揣摩有所出入。以下將節奏的韻律提出來做詮釋上的探討。

楊納傑克在自創新的理論思考上可大致分為兩段時期，第一期在1877-1897年間，第二期在1898-1920年，並在1912年時出版了和聲理論書籍(*The Complete Theory of Harmony*)，書中呈現他在這期間對民間音樂中的和聲觀點及對他理論上思考的影響。而語言音調(Speech-Melody)是在第二期的時，他漸漸開始注意到跟研究的方向之一。這期間他同時對於人類學探究有極大的興趣，並且收集和整理民間的歌曲(folk song)，發揚他著名的語言音調(Speech-Melody)理論，也探究在民間音樂中的節奏韻律現象。他曾提及這種節奏韻律的現象被稱作短韻律動機(sčasování)，是由研究摩拉維亞的民間歌曲和民間說話的節拍上所採集到的¹⁶。除外，他也一直探討如何將節奏韻律使用在平常一般的關係中，楊納傑克除了從人類學的角度來觀察外，他還從心理學的角度中討論律動(rhythm)，他先前相信動機的律動安排可以從說話中找出關連性，這種親密關係建立在聲調(accent)與想法(idea)之間，他並強調這種發音點是在集中精神的觀察中瞬

¹⁶ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 43.

間發生的¹⁷。

語言音調(Speech-melody、*nápěvky mluvy*¹⁸)此字的本身是起源於1880-1890年的人類學研究中。楊納傑克的節奏理論是收集其他作家或學者的民間歌曲(folk song)研究，並且加上他自己的一些想法來做他對於和聲現象的了解。在他創新的理論中，會自己訂定理論方面的術語，因術語是捷克文，與傳統理論上的解釋會有些的不同，所以在理論論述後會有術語的解釋。楊納傑克認為說話的旋律節奏韻律，本身就是人類學中自然的反應，並沒有很確切的節奏型態或是符號可以很細微的來表示在我們日常說話的音調或韻律。他將這種特色取用到他的理論中，並在音樂的作品上呈現出來。在他的理論中提出了短韻律動機(*sčasování*)的重要性，短韻律動機的理論建立在實值(duration)與重音(accent)關係的基礎上；表明在說話中，短韻律動機並不只是個重音，而是有實值存在的。可用兩種方式來解釋：第一，短韻律動機之理論只有實值的音長是不正確的：每個音都有起點，那就是重音。第二，短韻律動機只有重音也是不正確的：每個音的實值是爲了開始和結束¹⁹。也就是說短節奏並非只有點，而是要有時間彈回的音響。

透過語言音調(Speech-melody、*nápěvky mluvy*)的研究，筆者從中認識到此理論中短韻律動機(*sčasování*)的現象。由於短韻律動機(*sčasování*)可有單音的、和絃及和絃的整體組織連接被結合或區別，這在聽者的內心心理上，是無意識的被細分了很多的層面(layers)。楊納傑克在音樂上爲了要把音樂的旋律更貼近於人類說話的聲調韻律，因此將節奏細分成許多層，每個分層的韻律都是連貫的，這會引起完整的理解與濃厚的情緒在整首音樂的作品中²⁰。顯然地節奏在細的分層後再結合就能產生情緒上更多更豐富的織度之可能性，用此來表達他在掌握音樂的節奏韻律上另一種的觀點。所以從短韻律動機(*sčasování*)中的分層，讓我們瞭解和感覺到每個靈魂的振動(譜例 3.1)²¹。

¹⁷ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 44.

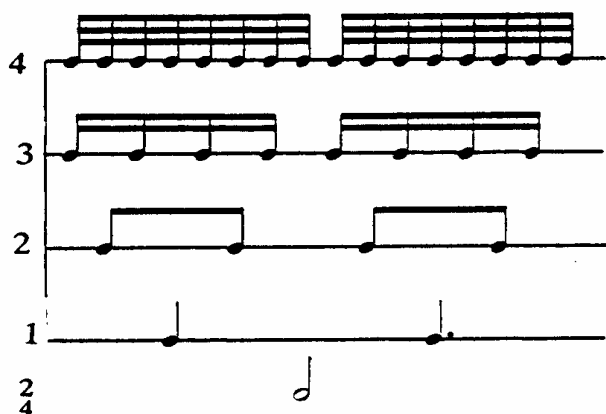
¹⁸ 語言音調(*nápěvky mluvy*)此術語是楊納傑克自創的術語。

¹⁹ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 82.

²⁰ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 44.

²¹ 譜例摘自 Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 83.

譜例 3.1



爲何要將節奏分層呢？楊納傑克自己爲了可以將他創作的音樂，準確掌握到像說話一般的韻律，就提出了他自己所謂的節奏分層(layers)，他覺得用這種節奏分層來呈現他所希望如說話般的韻律，節奏的分層大致來說是以垂直式的方式來分析，不過不同的是他並不是以等值(♩ = ♪ ♪)的方式出現，而是以平行的方式產生，所以會將長與短音值區分在不同層的線條上，依照這樣的分層，可以很清楚的知道音值長短的情形，也較容易知道當音值轉變所造成速度上合理的解釋。

楊納傑克覺得短韻律動機的型態，可說是一種流動的模式，不僅在速度上跟實質上都是有所關連的，他也相信這些節奏的分層在和聲上也能有很重要的關係，而在節奏型態中加入不協和和絃，因此會產生了音樂上的特殊感，也就是組合和絃²²(Resultant Chord)(譜例 3.2.²³)。除了分層節奏的論點引發了短韻律動機的出現，當節拍劃分成二等分與三等分同時進行時，就產生了所謂的衝突關係²⁴(Impact Connection)(譜例 3.3²⁵)，拍值比數爲 2：3，當數目越大時，強度也就越大²⁶。另外他覺得動機是可以因爲速度的快慢而產生不同的層級，所以越慢的速度可細分出的則是越多的小拍子，而和聲的進行是能夠產生很微妙的加速與減速作用。若加上了節奏，

²² Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 134.

²³ 譜例摘自 Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 74.

²⁴ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 90.

²⁵ 譜例摘自 Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 92.

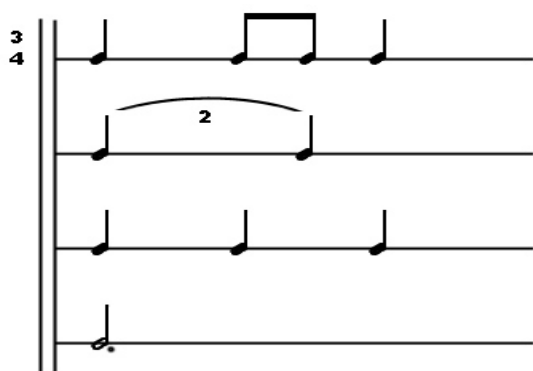
²⁶ 《萊奧斯·亞納切克》，第 127 頁。

就可能在樂曲中有不同的速度變化產生²⁷。

譜例 3.2



譜例 3.3



3.2 節奏韻律的運用

至於楊納傑克如何將這種韻律動機表現在樂曲中，可歸納出幾的特點：第一，短節奏動機的使用與詮釋方式，在織度上、比例上、速度上來作比較；第二，自由速度²⁸(*ad lib.*)之術語的詮釋方式；第三，短與長節奏動機所產生的效果。筆者就以楊納傑克的小提琴奏鳴曲來作分析上跟詮釋上探討。

²⁷ Beckerman, *Janáček as Theorist*, p. 91.

²⁸ 自由速度(*ad lib.*)為 *ad libitum* 之縮寫，表演者可按自己的意願處理，一般指速度、裝飾、表情或風格方面的處理，有時也指某個樂段、聲部以至某些樂器的取捨。以上見音樂表演用語編寫組主編，《音樂表演用語詞典》(*Musician's Handbook of Foreign Terms*)，台北市：世界文物，1994。第 19 頁。

3.2.1 短韻律動機在織度上、音量上、速度上所產生的詮釋方式

譜例 3.4 第一主題(mvt. I, mm. 4-16)

4. 第一主題 A Tempo

7.

10.

13. Adagio

鋼琴 32 分的短動機，可以說是從導奏(Introduction)所衍生出來的，而且整個主題的短動機模式，非常的一致，就像持續低音²⁹(Ostinato)一般，這樣的短動機一出現，節奏速度上是最快的節奏，又是和聲式的型態，織度上就會是厚重與緊密，與小提琴部分的動機就呈現出強烈的對比。若單只有小提琴部分的節奏，並不會讓人感受到氣氛的緊張與壓迫，就因為鋼琴的持續性的短動機，反而會在聽覺上有急躁、壓迫、神經質的感覺。

²⁹ 固定音型(Ostinato)指一個固定不變，反覆用於整首樂曲或一個片段中的旋律或節奏音型。以上見音樂表演用語編寫組主編，《音樂表演用語詞典》(Musician's Handbook of Foreign Terms)，台北市：世界文物，1994，第 248 頁。

用單一聲部來分析，以小提琴的節奏型態來看，可以看出來節奏架構組成是 3+3+3+4 所作的一種循環。而鋼琴的節奏則是一種短動機從第 4 小節持續到第 14 小節，第 15 小節的短動機延遲到了第 16 小節才出現，而第 16 小節在速度上轉成了緩板(Adagio)。當鋼琴原本持續的節奏，在第 15 小節突然沒有如預期般的出現時，會引起人心理感覺上的疑惑或是滯留的感受，然而第 16 小節的速度上突然轉換的時候，原本持續性的短動機又出現，但是速度變慢的情況下，就如同得到所謂的解答或是釋放的意味。第 16 小節小提琴的節奏，在速度上是有所轉變的，這小節的動機可以看出起源於每組節奏的第一小節演變出來的，在節奏的實值上是比較快些，但是當速度術語出現時，整個小節就被拉長，而小提琴的節奏就會像是沒有改變的樣子，聽覺上是會引起所謂的衝突關係(Impact Connection)。這樣的關係也就是韻律中 2：3 所產生的效果，也爲了之後的動機留下一個伏筆。

鋼琴的短動機有被提前出現的情況，提前出現造成了聽覺上的錯覺，因爲出現時會有重音，會讓人誤以爲是在正拍上，其實這個架構就是楊納傑克的短韻律節奏解釋的實例。而因爲這樣固定的短動機型態，當休止符時，短動機的聲響仍是存在的。

譜例 3.5 過門(mvt. I, mm. 17-27)

The image displays two systems of musical notation for Example 3.5. Each system consists of two staves. The first system is marked with '17' and '過門' (Interlude). The second system is marked with '23'. The notation includes rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, with specific markings above the notes indicating rhythmic patterns or accents. A large, semi-transparent watermark of a circular seal with the text '1896' is overlaid on the right side of the page.

此段短動機所產生是取自第一主題的頭與尾的部分，含有裝飾的意味，可以看譜中楊納傑克的記譜寫法，就是具有裝飾音的成分在，短動機出現的模式跟樂具的架構有關係，而這樣的短動機出現時，詮釋時就不可能如同第一主題來的強大，因為短動機所佔的範圍，並不廣大織度上也不足夠，所需要的音量也不大。在鋼琴旋律的部分可看出是取材自第一主題小提琴的旋律的節奏動機之結構，但並不完全相同，此架構已經變成 3+3+(2+3)，後面的旋律以作了縮減的手法，所以少了一組樂句。

譜例 3.6 第二主題(mvt. I, mm. 28-37)

第二主題

此段落動機型態與第一主題的節奏動機相比較為緩和，轉變因素之一是過門樂段的短動機大量的減少，在氣氛上也沒有持續性的壓迫情緒，當進入第二主題時，短動機的速度較為慢，從 32 分音符變為 16 分音符，氣氛明顯的較為平穩。此外，短韻律動機也是很平均的，沒有提前的出現或是有休止符來做聲音的迴響。但這樣的情況只維持到 32 小節，從第 33 小節開始，短韻律動機又變回 32 分音符，這與先前的音符數量比例為 ♩ = 6 :

8，在音樂的情緒上有緊張的氣氛加入，原因可從旋律的樂句來看，小提琴的樂句從 31 小節加入後在 33 小節收尾，而鋼琴正從 33 小節來呼應小提琴的樂句，這樣的一個收尾一個起頭的處理，正是樂句重疊³⁰(overlapping)。樂句銜接的緊湊，正是楊納傑克在樂曲中情緒上的轉折，所以將在音符的韻律動機轉變成 32 分音符來表示他的心境。第二主題的旋律結構是 4+3+(1+1)+(1+2)，這部分的旋律出現樂句重疊與聲部相呼應的架構，雖如此，但旋律線條較流動，有出現的像是說話般的細小動機在內，以第 29 小節為例，旋律線的第三拍中與 16 分音符的短韻律動機出現了 3：4 的衝突關係(Impact Connection)，這樣的節奏會相互錯開而更有流動性的感覺。

3.2.2 自由速度(*ad lib*) 出現的地方與詮釋方法

譜例 3.7 第一樂章開頭(mvt. I, mm. 1-3)

The musical score for the introduction of the first movement (mvt. I, mm. 1-3) is shown. It features a violin part and a piano part. The tempo is marked as 1. (Allegretto) and the time signature is 3/4. The instruction 'ad lib.' is present, indicating a change in tempo. The score shows the beginning of the piece with a violin introduction and a piano accompaniment.

在第二章已敘述過楊納傑克在樂曲曲式上是遵循傳統，所以在第一樂章開頭的部分有幾小節的導奏(Introduction)。此導奏在第 2 小節中有個自由速度(*ad lib*)的術語標示，這就表示了開頭的部分是要有如開場白的說書方式，必須要明顯誇張的戲劇張力，當這時候就不能按照譜上的音符節奏來演奏，短動機與長動機的比例要更有對比性，才能夠突顯出強烈的氣氛。

³⁰ 樂句重疊(overlapping)一個樂句收尾於另一個樂句開始的重疊部分。以上見王沛綸編，《音樂辭典》，臺北市：樂友，1969，第 374 頁。

譜例 3.8 第二樂章(mvt. II, mm. 113-118)

The image displays three systems of musical notation for Violin and Piano. Each system consists of three staves: the top staff for Violin and the bottom two staves for Piano. The time signature is 3/4. The first system (measures 113-114) shows the Piano part with 'ad lib.' markings and a 'a tempo' marking. The second system (measures 115-116) shows the Piano part with 'ad lib.' markings and a 'a tempo' marking. The third system (measures 117-118) shows the Piano part with 'ad lib.' markings and a 'a tempo' marking.

在第二樂章中也有自由速度術語的使用，樂曲本身的小節中就已經實際上的超出原有拍子的時值長，原本一小節應為 3/4 拍，但自由速度一出現，一小節可變成超出三拍子了，實際上的演奏，是更為自由的，譜上標明的音值長度有時並無法作準確的演奏出來，當這樣的情況會出現鋼琴部分需要跟隨著旋律的方向時快時慢而增加短動機的音符，才能夠配合著旋律，旋律的快或慢是沒有規則的，但是詮釋時就得感覺像是說話般的語氣跟速度，不一定整小節是同樣的速度，可能會一開始慢中間時快之後又變慢了，在速度上的掌握是需要思考音型的走向來詮釋會比較貼切。

譜例 3.9 第二樂章(mvt. II, mm. 130-131)

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 130-131. The Violin part consists of two staves. In measure 130, the upper staff has a quarter rest, and the lower staff has a quarter note. In measure 131, the upper staff has a series of eighth notes, and the lower staff has a quarter note. The Piano part consists of two staves. In measure 130, the upper staff has a triplet of eighth notes, and the lower staff has a quarter note. In measure 131, the upper staff has a triplet of eighth notes, and the lower staff has a quarter note. The time signature is 3/4, and the marking 'ad lib.' is present above the Piano part.

這是第二樂章結尾的部分也被標上自由速度之術語，若以楊納傑克的節奏分層來分析，是非常的不規則的，在鋼琴跟小提琴的拍子值上並不均等，而且在第 131 小節的拍值長度跟原本的 3/4 拍不符。自由速度標示在第 130 小節就開始了，所以演奏上是有彈性的空間的，小提琴的八分音符並沒有配合著鋼琴的細碎短節奏，在演奏上的詮釋就可以像一個音一個音消失在空間的的方式拉奏。而這些八分音符的音值長度需要相同的長嗎？筆者在詮釋時會把音的長度拉到接近等長，但必須有方向性的拉奏，雖然以術語單方面的看來這樣的詮釋是依照了楊納傑克在譜中透露的訊息，但是在拉奏時仍要以整個樂章跟揣摩楊納傑克的意向來做了解跟分析，才能自然的在樂曲中更流暢詮釋出術語所要表達的意涵。

譜例 3.10 (mvt. I, m16)

The image shows handwritten musical notation. On the left, there is a 3/4 time signature followed by three eighth notes. An arrow points to the right, where the word 'Adagio' is written above a 3/4 time signature. Below the time signature, there are three eighth notes grouped by a bracket with a '3' underneath, indicating a triplet.

在楊納傑克的樂曲中，除了會有自由速度之術語出現外，還會突然的出現其他速度的術語標示，而在速度轉變上，要如何掌握呢？筆者推測一種想法來作為擬定速度的方法。依譜例 3.10 中前面的 3/4 拍是原本應該有的速度，而後面四分音符的三連音應該是必須擠在兩拍內完成的，所以筆者推測後面的節奏模式是由前面節奏模式壓縮成兩拍裡的節奏型態，依照

原有的拍值，三連音的速度會比前面的速度來的快，但是楊納傑克在這一小節標上了緩版術語(Adagio)，在速度上可以把三連音的值拉長到接近前面的值，這樣在進入這整個小節的速度時就會明顯的變慢以達到作者需要的情境。雖然實值上並不合理，但是這樣的推測可以找出速度變化的範圍，在詮釋上也會較有方向。

3.2.3 短動機與長動機所產生的效果

前面的部分，將短動機與長動機分開來分析詮釋的方式，從呈式部接到發展部的轉接的部分，出現短動機與長動機的有趣的組合，這樣的組合再發展部有進一步擴充跟變化，筆者在此分析並探討此段落的演奏詮釋。

譜例 3.11 轉接部(Transition, mvt. I, mm. 38-43)

The image shows a musical score for Example 3.11, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 37-40 and is marked 'Adagio'. It features a piano part (top two staves) and a violin part (bottom two staves). The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat. The second system covers measures 41-43 and is marked '發展部 (A)'. It also features a piano part (top two staves) and a violin part (bottom two staves). The piano part has a treble clef and a key signature of one flat. The violin part has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

這部分的韻律動機有新的組合，有的素材是取自前面主題的韻律動機，可分為三組：鋼琴聲部(mm. 38-39、mm. 39-40)與小提琴聲部(mm. 38-39)。這三組的短動機都是相同的型態，與前面的短動機有些不同，都在休息之後出現三個一組的短動機。長動機的型態都不相同，第一組與第三組的長動機較為相似，第二組的長動機是取材自前面的，是濃縮於兩拍內之三連音的長動機，速度上會比前後動機快些，氣氛則是不安的。這樣

的短動機與長動機組合，以輪替的方式出現，形成了交互出現的情況。當短與長動機搭配時，長動機的韻律可能緩和情緒的波動或是牽引聽覺的感受，所以這時長動機比短動機更有掌控情緒的空間。到第 41 小節時，只剩兩種短動機彼此銜接的組合，連續三組短動機出現與前面三組的短與長動機形成極大的對比。而在簡潔有力的短動機後出現的長音延續到發展部的銜接方式也是很特別的創作手法。

譜例 3.12 發展部(mvt. I, mm. 44-51)

發展部中可分為三段，第一段：mm. 44-48，第二段：mm. 50-54，第三段：mm. 55-65，每段中的動機可分為兩種類型：A. 短動機擴充、B. 短與長動機組合。結構大致上可分為 A+B，A+B，A+B(混合變形)。

在第一段與第二段可以清楚的分出 A 與 B 的素材，在第三段則是將 A 與 B 的素材作擴張與對立的張力表現。以第三段來看，A 的動機一直持續，就如同呈示部的第一主題有持續的短動機，B 只取了長動機來做擴充與衝突，長動機共出現三次，帶有與短動

機相互抗衡的意味，但在第 62 小節時，長動機不再持續，只剩下短動機的擴張，將情緒提高到最頂點去銜接再現部。第三部分的長動機所引發的衝突關係的對比是 16：3，比數變大的時候就會使衝擊越大，這是會將氣氛推到最頂點的一個方式。



結 語

以上各章節中，是筆者對於楊納傑克的理論與這首小提琴奏鳴曲的分析及詮釋探討，在研究此作品中，筆者從楊納傑克之理論論述中清楚的了解到他將自己母語之語韻轉變成節奏韻律的方式及想法，且在他創作的樂曲中可找尋到軌跡。此外，筆者也嘗試在這首小提琴奏鳴曲當中找尋他在創作上的語法及和聲，並且試著揣摩樂譜中透露出當時楊納傑克作曲時的背景之詮釋方式。在韻律動機方面楊納傑克給予筆者不同的觀念及想法，在和聲方面也給予筆者的新的觀感及聽覺感受，所以詮釋上在處理韻律動機及和聲時，就可試著將楊納傑克的理念及心思表現出來。

楊納傑克生長的時代背景，並非筆者所熟悉的。而他的理論及作品在目前也並沒有廣泛的被流傳，希望筆者如此初淺的研究及探討之論述，可以讓更多人對楊納傑克有進一步的認識與了解。在演奏與詮釋時，可以更接近於楊納傑克給予作品中背後的意義及靈魂，並對這首小提琴奏鳴曲有不同層面的感受。



參考文獻

西文書目

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol.12 , London : Macmillan Publishers, 1980.
- The New Grove – Turn of the Century Masters – Janáček, Mahler, Strauss, Sibelius*. New York, W. W. Noston. 1985.
- The New Oxford History of Music – The Modern Age 1890-1960*. Volume X. New York Oxford University Press, 1957.
- Beckerman, Michael Brim. *Janáček and His world*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 2003.
- . *Janáček as Theorist*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994.
- Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History*. NY: Thames and Hudson, 1994.
- Vogel, Jaroslav. *Leos Janáček – A Biography*. Praha: Statni hudebni vydavatelstvi, 1963.
- Wingfield, Paul. *Janáček Studies*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1999.
- Zemanova, Mirka. *Janáček*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music : An Introduction to Analysis*. 2nd ed. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1979.

中文書目

- 米蘭·昆德拉(Milan Kundera)，《被背叛的遺囑》(Les testaments trahis)，翁德明譯，台北市：皇冠，2004。
- 邁可·雷朋(Raeburn, Michael)、亞倫·肯道爾(Kendall, Alan)，《西洋音樂百科全書 7》陳玖琪譯，臺北市：台灣麥克，1996。
- 邁可·甘迺迪(Kennedy Michael)，《西洋音樂百科全書 9—牛津音樂辭典》，葉麗娜譯，臺北市：台灣麥克，1997。
- 陳國修，*《陳國修音樂秘笈 2—大作曲家的生涯》*，臺北市：世界文物，1994。
- 李哲洋主編，*《名曲解說全集 13-室內樂曲 3》*，臺北市：大陸，1992。
- 李哲洋主編，*《最新名曲解說全集 16-獨奏曲 3》*，臺北市：大陸，1992。
- 蕭安平著，*《萊奧斯·亞納切克》*，上海：上海音樂學院出版社，2004。
- 高士彥主編，*《小提琴家詞典》(A Dictionary for Violin Players)*，台北市：世界文物，2001。
- 音樂表演用語編寫組主編，*《音樂表演用語詞典》(Musician's Handbook of Foreign Terms)*，台北市：世界文物，1994。
- 王沛綸編，*《音樂辭典》*，臺北市：樂友，1969。

張己任，〈捷克三傑—史麥塔納、德弗札克、楊納傑克〉，《表演藝術》 17.3 (1994)，頁 68-70。

樂譜

Janáček, Leoš. *Sonata for Violin and Piano*. Vienna: Universal Edition, , 2000.
———. *Compositions for Violin and Piano*. Jan Krejčí, Alena Němcová ed. Supraphon Edition, 1988.

有聲資料

Janáček, Leoš. *Sonata for Violin and Piano*. Viktoria Mullova and Piotr Anderszewski. Philips, 446091-2, 1995.
———. *Sonata for Violin and Piano*. Ernő Sebestyén and Kalle Randalu. Musikproduktion Dabrughaus und Grimm, MDG 304 0439-2, 1993.
———. *Sonata for Violin and Piano*. Christian Tetzlaff and Leif Ove Andsnes. Virgin Classics, 7253 5 45122 2 3, 1995.
———. *Sonata for Violin and Piano*. Dmitry Sitkovetsky and Pavel Gililov. Virgin Classis, VC 7 90760-2 259 578-231, 1989.
———. *Sonata for Violin and Piano*. Gidon Kremer and Martha Argerich. Deutsche Grammophon, 427 351-2, 1990.
———. *Sonata for Violin and Piano*. Josef Suk and Jan Panenka. Supraphon, 11 0705-2, 1989.

網頁

<http://zh.wikipedia.org/wiki/>, 上網日期：2005 年 7 月 24 日。

附錄一：各樂章樂曲架構分析表

第一樂章樂曲架構分析表

曲式分析

段落	小節數	調性
Introduction	mm. 1-3	D \flat M
Exposition mm. 4-37	mm. 4-16 Theme I 3+3+3+3	a \flat m
	mm. 17-27 Bridge 3+3+5	
	mm. 28-37 Theme II	
發展部的先現	Transition mm. 38-42	
Development mm. 43-65 A+B(2+5) A'+B'(3+2) A''+B''[(3+2)+(3+5)]	mm. 43-47 A	
	mm. 48-49 B	
	mm. 50-52 A'	
	mm. 53-54 B'	
	mm. 55-57 A'' 3+2 mm. 58-65 B'' 3+5(overlapping)	
Recapitulation mm. 66-103	Theme I mm. 66-78	
	Bridge mm. 79-88	
	Theme II mm. 89-98	
	Transition mm. 99-103	
Coda	mm. 104-108	D \flat M

第二樂章樂曲架構分析表

曲式分析

段落	句法與小節數	調性
A mm. 1-57	a. mm. 1-18 Theme I	E M – D \flat M
	b. mm. 18-33 4+4+4+4 (從 Theme I 發展演變) mm. 34-37 Transition	D \flat M
	c. mm. 38-57 Theme II (4+6)+(4+6)	E M

B mm. 58-77	b'. mm. 58-73 4+4+4+4 mm. 74-77 Transition	E M
C mm. 78-108	mm. 78-81 c.主題先現 c'. mm. 82-108 Theme II 4+4+6+6+4+6+1(Transition)	D b M
D mm. 109-139	a''. mm. 109-118 Theme I的擴充與發展 c''. mm. 118-121 a''. mm. 122-130 Coda mm. 130-139 (有 Theme II 的動機反覆)	E M A M E M c# m

第三樂章樂曲架構分析表

曲式分析

段落	小節數	調性
A	mm. 1-24	G b M
B	mm. 25-65 mm. 66-78 Transition (A 段動機先現)	G b M
A'	mm. 79-102	G b M

第四樂章樂曲架構分析表

曲式分析

段落	小節數	調性
A mm. 1-26	mm. 1-2 Introduction mm. 3-21 Theme I (4+4+1+2+1+7) mm. 22-26 Transition	g# m g# m
B mm. 27-39	mm. 27-39 Theme II (4+5+2+2)	B M
A' mm. 40-59	mm. 40-54 Theme I' mm. 55-59 Transition	調性不定
C	mm. 60-81	g# m

mm. 60-81	Theme I 的發展與擴充	
A	mm. 82-87 Coda	g# m

