

目 錄

前言	2
莫札特之前協奏曲中獨奏與樂團的關係	4
莫札特的鋼琴協奏曲	6
作品四六七的曲式分析	8
作品四六七的獨奏與合奏關係	21
結論	35
參考書目	38



前 言

「協奏曲」(concerto)就字源上解釋為「競爭」「戰鬥」之意，這個名詞在音樂涵義是一種樂團與獨奏或獨奏群間對比競奏的大型器樂曲，這個名詞在早期曾運用在聲樂、小型合奏與管絃樂團等不同的樂曲型態上，直到十七世紀中期以後，純樂器的協奏曲逐漸發展，並流行於整個歐陸地區。在巴洛克時期的協奏曲依樂器的組合分成三種發展形式—合奏協奏曲(ripieno)、¹ 大協奏曲(concerto grosso)² 與獨奏協奏曲(solo concerto)。這三種協奏曲中以獨奏協奏曲發展得最晚，但卻是持續發展最久的一種。³

現今所熟悉的獨奏協奏曲形式，大約於十八世紀中期之後逐漸成熟定型，它是一個強調獨奏者的音樂與技巧表現的作品，在發展上它延續大協奏曲的風格。獨奏協奏曲最早並不是出現在鍵盤音樂，而是在小提琴作品中，例如阿爾比諾尼(Tomaso Albinoni)的第二、五、七、九號小提琴與管絃樂作品，其後陶賴里(Giuseppe Torelli)也創作多首小提琴協奏曲，例如協奏曲作品第六號(concerti musicali, op. 6)，包含三首協奏曲，其中有部分段落標示出「獨奏」，就陶賴裡在前言中解釋這些段落應由一把小提琴演奏，而合奏的段落每一聲部由三至四人演奏，這是歷史上首次在出版作品前言中有作說明如何演奏的曲子。

巴洛克時期最具協奏曲影響力的作曲家是韋瓦第(Antonio Vivaldi)，他將巴洛克協奏曲帶入成熟的階段，他所有的協奏曲作品中有三分之二是為獨奏樂器而寫，其中又以小提琴協奏曲為最多。他奠定獨奏協奏曲三個樂章的形式為快版、慢板、快版，並將早期的形

¹ 合奏協奏曲是指沒有獨奏樂器的協奏曲，採用技巧的對比，而非樂器的對比，有些段落用全體其奏，有些段落則用較華麗的風格，是巴洛克時期三類協奏曲中發展最早的一種。而其創作以韋瓦第(Antonio Viavldi)最有名，它大約創作五十首此類曲子，多為三至四聲部。

² 大協奏曲的特徵是由一些樂器所組成的獨奏群(concertino)與整個管絃樂團(ripieno)的對抗，獨奏群通常包含二把小提琴與一組數字低音樂器。

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (1980), s. v. "concerto," by Arthur Hutchings.

式發展成為巴洛克時期成熟的協奏曲式，此後大多數巴洛克時期至古典時期作曲家都遵循此形式創作，例如巴哈(J. S. Bach)、韓德爾(George Frederic Handel)、海頓(Franz Joseph Haydn)、莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart)都以三樂章的架構為藍圖。

獨奏協奏曲自十七世紀後半開始發展，然而鍵盤協奏曲是經過半個世紀以後才開始發展，因為獨奏協奏曲在發展初期，多以小提琴為主，加上一般作曲家將鍵盤樂器視為演奏數字低音的伴奏樂器，所以初期極少有鍵盤協奏曲的創作。鍵盤協奏曲發展初期，獨奏者往往需身兼樂團指揮，而鍵盤樂器在獨奏與合奏段落都需彈奏，合奏時演奏數字低音的部分，一直到貝多芬的鋼琴協奏曲作品第十五號，仍可以在譜上看到數字低音的標示。⁴

自一七五〇年開始，獨奏協奏曲漸漸取代大協奏曲，成為受歡迎的一種樂曲型態，其中又以鍵盤樂器的創作居多，這原因與鍵盤樂器發展有關。鋼琴的發明與使用成為當時獨奏樂器中最具戲劇性效果，且在音域上能與樂團成為對手關係並相互抗衡，加上在當時許多作曲家本身也是鍵盤演奏家，因此協奏曲中獨奏樂器幾乎以鍵盤為主。在一七七〇年以前，最具影響力的兩位鍵盤協奏曲家為艾曼紐·巴哈(C. P. E. Bach)和克里斯騫·巴哈(J. C. Bach)，而艾曼紐影響了海頓，約翰·克里斯騫則影響了莫札特。⁵

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), s. v. “concerto,” by Arthur Hutchings.

⁵ Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. (Portland: Amadeus Press, 1994), 104.

莫札特之前協奏曲中獨奏與樂團的關係

在巴洛克時期獨奏協奏曲中獨奏與樂團之間並無複雜的關聯，通常獨奏進入時，樂團就停止休息，等到獨奏部分結束，樂團才進來。獨奏部分往往只是裝飾性的音型，而由樂團演奏主題，雖然獨奏部分並不少，在架構上並沒樂團來的重要。當時樂團的編制經常是以弦樂樂器為主，加上數字低音樂器。然而到了古典樂派，數字低音漸漸不再使用，而管樂樂器逐漸增加在樂團編制中，尤其木管樂器更是豐富樂團色彩，這使得獨奏與管絃樂團都可以不同的方式發展主題素材。在早期古典時期，作曲家繼續延續巴洛克時期以樂團為主要架構的模式，但逐漸地把有趣題材留給獨奏部分呈現，直到艾曼紐·巴哈和克里斯騫·巴哈，他們幾乎把獨奏與樂團提昇為同地位，所以獨奏與樂團兩者之間關係變成有時獨奏者擔任伴奏角色，有時管絃樂團為伴奏，有時兩者相互對抗並同等重要。

克里斯騫·巴哈對鋼琴協奏曲的發展有很重要的貢獻，他所創作的鍵盤協奏曲，無論是為一架或二架大鍵琴而寫的協奏曲，完全掌握協奏曲樂團與主奏之間的對比原則。他在倫敦時期與柏林時期所創作的鍵盤協奏曲，除了在調性、樂章數、織度、和聲、節奏、獨奏樂器的選擇及獨奏技巧上各有特色外，在曲式方面，可以看出他逐漸將奏鳴曲式引入協奏曲中，且他倫敦時期的協奏曲以具有成熟古典協奏曲的雛型，並直接影響莫札特早期協奏曲的形式。⁶ 他的鍵盤協奏曲依循韋瓦地的協奏曲之樂章形式，但加上更複雜的動機結構與複音的織度，首先在曲式上他結合了巴洛克協奏曲的合頭曲式(Ritornello form)與古典時期的奏鳴曲式(sonata form)的形式於第一樂章，形成「協奏—奏鳴曲曲式」(concerto-sonata form)。所謂「協奏—奏鳴曲曲式」為有兩個呈式部，分別由樂團一開始奏出主題，可能呈現部分或全部的音樂素材，調性停留在主調，為的是引領聽眾期盼獨奏的出現，接者

⁶ Veinus, Abraham. *The Concerto*. (New York: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1944), 65-66.

由獨奏者和管弦樂團單獨奏出樂章呈式部的素材，並從原調進行至屬調與關係調，在發展部中調性轉換較自由，直到再現部才再回到原調。在第一樂章結束前，讓獨奏者即興彈奏一段裝飾奏，通常是根據樂章的主題或過門素材來即興，但有時也隨獨奏者興之所至。

雖然克里斯騫 巴哈在曲式上有獨特的創新，但是在樂團配器方面使用趨向簡單，在他早期作品樂團大部份以弦樂支持獨奏，直到第十三號作品，加入使用木管樂器，而他所加的管樂器有加上兩支雙簧管與兩支法國號，雖然有使用木管樂器，但在創作方式上並沒有發揮木管樂器的特色，也因此實際音響上並無多大的幫助，木管樂器在鋼琴協奏曲上的豐富色彩一直要到莫札特成熟時期的作品才被充分發揮其功用。莫札特在早期作品中樂團編制上較受限制，可是自從一七七八他至巴黎旅行回來後，他在樂器使用上非常有意識，對每個樂器的特性有充分的了解，加上莫札特對木管的偏愛，致使木管樂器在他成熟期作品中佔有相當重要的地位，因此木管樂器在協奏曲中的樂團部分相當豐富的被運用，甚至於有時當樂團出現木管樂器的旋律時，常由獨奏部分當伴奏協助引導樂團主要旋律，由此可見木管樂器在當時的重要性，可由他在維也納時期所作的獨奏協奏曲中發現把木管樂器發揮至最高峰期。⁷

⁷ Veinus, Abraham. *The Concerto*. (New York: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1944), 70-71.

莫札特的鋼琴協奏曲

在莫札特的作品中，協奏曲的創作具有舉足輕重的地位，他為不同樂器創作協奏曲，例如鋼琴、小提琴、豎笛、長笛、法國號等樂器，總共寫了超過四十首的協奏曲，其中以鋼琴協奏曲的數量最多。他的鋼琴協奏曲包括四首借用勞帕赫(H. F. Raupach)、奧諾埃爾(L. Honauer)、朔貝特(J. Schobert)、埃卡特(J. G. Eckard)、艾曼紐巴哈(C. P. E. Bach)等作曲家的題材創作鋼琴協奏曲，分別為作品三十七、三十九、四十和四十一，還包括兩首分別為三鋼琴與雙鋼琴而作，再加上二十一首為一台鋼琴而作的協奏曲，共二十七首。

莫札特的協奏曲常常是為自己演出而創作，因此樂曲中充滿華麗的技巧，且在獨奏與協奏樂團部分經常充滿有趣的對話，莫札特並充分運用他創作優美旋律的才能，在獨奏部份加上一些非樂團演奏過的新主題，來增加獨奏與樂團的對比性。然而，樂團的地位與獨奏部分相等重要，樂團有規律的出現重要主題的題材，且幫助曲式架構的界定，並增加色彩，莫札特特別喜愛用木管樂器來增加色彩的變化。他使獨奏與樂團之間產生對比以提高戲劇性，也成功建立獨奏與樂團之間相互合作的情況，樂團的角色相當重要，但是獨奏部分在整首樂曲中的戲劇性與色彩比樂團部分更為豐富。除此之外，莫札特經常使用豐富的和聲色彩和華麗的轉調，及精緻的對位手法，與清楚簡單可見的音樂形式於鋼琴協奏曲中可見。⁸

莫札特真正具獨創性的第一首鋼琴協奏曲，是在一七七三年當他十七歲時所寫作的作品一七五，⁹ 此曲以三樂章形式為架構，在樂器編制中加入了不尋常的小喇叭與定音鼓，因此使音響變得更富變化。莫札特二十五歲時離開薩爾斯堡前往維也納，當時他憑著對自己的鋼琴演奏技巧的信心很快就征服了音樂之都，且大部分重要的鋼琴協奏

⁸ Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. (Portland: Amadeus Press, 1994), 128.

⁹ Einstein, Alfred. *Mozart, His Character, His Work*. (New York: Oxford University Press, 1962), 284

曲都在維也納完成，從一七八二年至一七八六年間，他連續寫作了十五首鋼琴協奏曲，而這些協奏曲至今仍為音樂會重要曲目之一。

莫札特創作鋼琴協奏曲最豐富的年代是一七八四至一七八六年，共完成了十一首作品，包括一七八四年作品四四九、四五〇、四五一、四五三、四五六、四五九，與一七八五年完成的三首作品四六六、四六七、四八二，及一七八六年的作品四八八、四九一、五〇三。在這三年中，莫札特不曾寫交響曲，或許是由於在這些鋼琴協奏曲中，樂團已有交響曲般的幅度，所以沒有再寫交響曲的慾望。¹⁰ 自從一七八五年後，莫札特開始專心致力於《唐喬望尼》(*Don Giovanni*)與《費加洛的婚禮》(*Le nozze di Figaro*)等歌劇的創作，所以對鋼琴協奏曲的創作漸漸遠離了。直到了一七八八與一七九一年，莫札特才又創作兩首，為作品五三七與五九五，此兩首反映出莫札特晚期的心境，內容與曲式也都很完整成熟。但和維也納初期一連串鋼琴協奏曲相比，這兩首在創作的織度上，顯然已較為薄弱。¹¹ 由此可知，從莫札特一七八四至一七八六年的協奏曲中，其把古典時期的協奏曲帶至成熟的境界，並奠定鋼琴協奏曲的形式與地位。

¹⁰ 內德克里著，老耀譯：《莫札特：鋼琴協奏曲》(台北市：世界文物，一九九七年)，頁 23。

¹¹ Einstein, Alfred. *Mozart, His Character, His Work*. (New York: Oxford University Press, 1962), 287--315.

作品四六七的曲式分析

在十八世紀中葉之前，協奏曲第一樂章常使用利用合頭曲式，結構通常是四段合奏(ritornello)加上三段獨奏的形式，合奏與獨奏交替出現。直到約翰·克里斯騫巴哈在柏林時期所作的協奏曲，逐漸將奏鳴曲式的材料及形式引入協奏曲中，形成「協奏—奏鳴曲式」的架構，包含獨奏、合奏與合奏及獨奏交替出現。莫札特自創的鋼琴協奏曲，是循著韋瓦第協奏曲中「快 慢 快」三樂章的編排，但是第一樂章的曲式結構明顯是受到約翰·克里斯騫巴哈的影響。他依循約翰·克里斯騫巴哈的協奏曲中「協奏 奏鳴曲式」的曲式架構創作。然而在協奏曲第二樂章中，常見莫札特運用的曲式為協奏 奏鳴曲式、或包含小的發展部或沒有發展部的簡單奏鳴曲式、三段式、主題與變奏曲與迴旋曲式。莫札特通常在第三樂章使用迴旋曲式，或奏鳴曲 快版(sonata allegro form)和迴旋奏鳴曲式。

莫札特在成熟時期所創作的協奏曲架構，第一樂章大部分為「協奏—奏鳴曲式」的曲式，作品四六七也不例外，其架構在圖表一清楚看到(圖表一)。作品四六七一開始整個樂團以似進行曲的主題進入，由弦樂進行主題的陳述，和聲結構建立在主與屬和弦上。在樂團呈式部中大部份以主題一的素材加以發展(譜例一)，而過門樂段莫札特運用新題材呈現(第二十八至三十六小節)(譜例二)，而此題材會在再現部出現，由獨奏部分沿用此旋律作為主題呈現(第三五五至三五八小節)。在獨奏呈式部進來之前，樂團再次使用新題材並連續重覆三次旋律，以安靜的音量出現，使用不同的木管樂器及不同的音域建立在屬和弦上，分別以雙簧管、低音管、長笛帶引獨奏部分進入(第六十八至七十三小節)(譜例三)。而獨奏進來時，先引用新的題材(第七十四至七十九小節)開始再進入主題一，這種方式經常在莫札特的協奏曲中出現，這是受到約翰·克里斯騫巴哈的影響所致。在獨奏部分呈式部中第一主題出現時，樂團以簡單的和聲支持獨奏者，獨奏部分第一主題維持在主調上。

圖表一 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章的曲式架構

	段落	小節線	素材	調性 ¹²
第一呈式部	合奏	m1—27	第一主題	C
		m28—43	過門樂段	C
		m44—68	主題一的發展 (結束主題)	C
		m68—73	新題材	C
第二呈式部	獨奏	m74—79	新題材	C :
		m80—108	第一主題	C
		m109—127	過門樂段	g
		m128—142	第二主題	G
		m143—168	主題一的發展	G
	m169—194	尾奏(coda)	G	
	合奏	m194—221	結束主題(Closing theme)	G—e :
發展部	獨奏	m222—240 m241—244 m245—248 m249—250 m251—265 m266—273	動機發展 五度下行模進與分散 八度 半音手法	a: d: g: g f: C
再現部	合奏	m274—296	主題一的發展	C—F
	獨奏	m297—312	第一主題	F
		m313—351	第二主題	C
		m355—384	尾奏	C
	合奏	m384—417	裝飾奏(m396)	C

¹² 所有圖表中在調性上，大調用大寫，小調用小寫標示。

譜例一 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 1-4
小節

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso, measures 1-4. The score is in C major, 2/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The Violino I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the Viola and Violoncello e Contrabasso parts provide a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

譜例二 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 28-36
小節

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor (C), Trumpet (C), Violin I (Vl. I.), Viola (Vla.), and Violoncello e Contrabasso (Vlc. e Cb.), measures 28-36. The score is in C major, 2/4 time. The Flute and Oboe parts feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the Bassoon, Cor, and Trumpet parts provide a harmonic accompaniment. The Violin I, Viola, and Violoncello e Contrabasso parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

譜例三 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 68-73
小節

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor (C), Trumpet (C), Timpani (Timp.), Violin I (Vl. I.), Viola (Vla.), and Violoncello e Contrabasso (Vlc. e Cb.), measures 68-73. The score is in C major, 2/4 time. The Flute and Oboe parts feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the Bassoon, Cor, and Trumpet parts provide a harmonic accompaniment. The Timpani part provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. The Violin I, Viola, and Violoncello e Contrabasso parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

在第二主題出現前，先有一段過門樂段(第一一九至一二七小節)帶引，大部分由獨奏者單獨演奏，樂團只有一些和聲上的持續音而已，調性停留在 g 小調上。緊接著第二主題的出現(第一二八小節)(譜例四)，此主題之個性較抒情，與主題一的節奏成為對比，調性建立在 G 大調上，然後經過十五小節後，樂團第一四三小節運用主題一的動機加以發展，而獨奏部份以十六分音群讓演奏者展現技巧，進入到小尾奏(codetta)部分時(第一六九小節)，獨奏部分使用新題材並多用十六分音群呈現，且旋律會由左右手交替出現。在第一九四至二二一小節樂團會奏出結束主題，此題材運用主題一的素材，除了調性不同外，此樂段運用手法大多與樂團呈式部中第四十四至七十三小節相似。

譜例四 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 128-132 小節

The image shows a musical score for Example 4, Mozart's Piano Concerto No. 47, first movement, measures 128-132. The score is arranged in two systems. The first system includes the Piano (Klav.) and the string section (Violins I and II, Violas, and Violas/Celli). The second system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Piano (Klav.), and Violas/Celli (Vle. Cb.). The Piano part features a prominent sixteenth-note figure. The strings provide harmonic support with sustained notes. The woodwinds and Piano have more active parts in the second system.

發展部從第二二二小節開始，莫札特常在發展部中使用動機發展、音型模仿與轉調。樂團在此部份擔任較活潑角色，尤其木管樂器常與鋼琴對話或結合。在作品四六七中莫札特也常用此模式創作，例如莫札特在第二三一至二六四小節用長笛、雙簧管、低音管來與獨奏者聲相互合作或對話效果。除此之外，作品四六七的發展部中，多以動機作為發展，樂段一開始調性建立在 e 小調上，由獨奏主導唱出優美旋律，樂團則以弦樂器支持，直到第二三一小節開始由木管樂器帶領旋律，而獨奏者居於陪襯角色。緊接著以新題材作動機發展，獨奏部分以分散和弦與分散八度為旋律架構，輪流交替於左右手上出現旋律，並以一串未解決的屬七和弦，一再地往下五度，經過 a、d、g、c 和 f 小調，逐漸引導至具戲劇性的獨奏與樂團樂段，調性以 c 小調為中心，利用半音手法引導聲部進行到屬和弦，在此和弦莫札特微妙地將 c 小調轉至 C 大調，進入再現部。

莫札特在協奏曲中再現部部分，先以樂團先進來，而後獨奏者進入，作品四六七即以此方式呈現(第二七四小節)，調性回到主調上，到獨奏部分進來時調性轉至 F 大調，直到第二主題第三一三小節後，又回到 C 大調上。再現部大致上與呈式部的運用方式相似，除了調性不同外，其他不同點可歸納成三點，第一點樂團部分的運用具多樣性，例如在再現部中讓木管樂器吹奏主題一的動機音型(第三三 小節)幫助獨奏者，而在呈式部時僅有讓不同木管樂器吹長音所製造的和弦來支撐獨奏部分(第一四八至一五三小節)，第二點再現部中獨奏部分(第三四七至三五 小節)運用樂團呈式部中的素材(第二十四至二十七小節)，而在獨奏呈式部中並未出現。第三點再現部並沒有重覆呈式部從第一 九至一二七小節之過門樂段，而直接進入第二主題。裝飾奏部分(cadenza)在第三八四小節，莫札特停留在 和弦上，並沒有留下任何樂譜標示裝飾奏部份，所以大部分由演奏者自行進行即興，因此演奏者可以選擇由演奏家後來所寫的譜或自行創作，但演奏者在自行創作時不要忽略主題的呈現。

作品四六七的第二樂章在曲式上界定有許多不同的看法，葛達拉斯東將他劃分為三段歌謠曲式，¹³ 羅森(Charles Rosen)與蓋瑞森(Cuthbert Garyson)則認為協奏 奏鳴曲式(圖表二之 1)，威柏使特(James Webster)認為迴旋二段式(圖表二之 2)，¹⁴ 筆者根據調性安排與主題運用不明顯與段落間長短比例來分析，所以較取向葛達拉斯東的看法(圖表二之 3)。

圖表二 莫札特，鋼琴協奏曲，作品四六七，第二樂章的曲式架構

(1) 羅森的奏鳴曲式

曲 式	段 落	小節數	調 性
呈式部	合 奏	m1—22	F
	獨 奏	m23—35 m36—54	F, d, f, c, G
	合 奏	m55—57	C
發展部	獨 奏	m58—72	g, d, B ^b
再現部	獨 奏	m73—99	A ^b F
尾奏		m100—103	F

(2) 威柏使特的迴旋二段式

曲 式	段 落	小節數	調 性
A	合 奏	m1—22	F
A	獨 奏	m23—57	F, d, c, C
B	獨 奏	m58—72	C, g, d, B ^b
A	獨 奏	m73—103	A ^b F

¹³ Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and his piano concertos*. (New York: Dover Publications, 1964), 341.

¹⁴ Grayson, Cuthbert. *Mozart Piano Concertos No. 20 and No. 21*. (New York: Cambridge University Press, 1988), 63-64.

(3)葛達拉斯東的三段式

曲 式	段 落	樂 句	長 度(小節)	調 性
第一段	合 奏	m1—7	7	F
		m8—10	3	F
		m11—16	6	f
		m17—22	6	F
第二段	獨 奏	m23—29	7	F
		m30—35	6	F
		m36—44	9	d, F, C, G
		m45—49	5	c
		m50—57	4	C
		m58—61	4	g d
		m62—65	4	B ^b
		m66—70	5	g, f
		m71—72	2	C A ^b
第三段	獨 奏	m73—78	6	A ^b
		m79—82	4	b C
		m83—87	5	f
		m88—93	6	F
		m94—98	5	F
		m99—105	6	F

第二樂章與第一樂章在風格上截然不同，屬於優美浪漫富有表情並具旋律性，整個樂章從頭到尾的節奏建立在三連音上，樂團在編制上少了小號與定音鼓。整個樂章有一四小節，擔任樂團伴奏的三連音符節奏，除了在第二段中的三小節(第五十八至六十小節)(譜例五)外，整個樂章中不曾中斷。除此之外，由圖表二之3中可見整個樂章的樂句較無規則，沒有固定的樂句。

譜例五 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第二樂章，第 56-62

小節

首先，樂章開始由樂團先演奏出主題，而樂團部分由加上弱音器的弦樂呈現歌謠風的主題，由第一小提琴開始演奏，第二小提琴和中提琴伴以震顫的三連音，大提琴與低音提琴則奏出穩定的撥奏，接著進入第二段，此樂段由主奏鋼琴再次重覆第一樂段主題(第二十三小節始)，但增加了一段第三十七至四十四小節新題材的樂句，調性建立在 D 小調上(譜例六)，在進入到 D 小調前，樂團先出現兩小節作為銜接彼此的橋樑(第三十五至三十六小節)。之後，獨奏部分繼續延用第一段樂團部分第十二至二十二小節，運用半音下行手法呈現旋律，此外，獨奏部分與樂團同時演奏同樣旋律(第四十五至五十五小節)，

此一做法在莫札特的鋼琴協奏曲並不常見(譜例七)。緊接著出現新的題材在第五十八至七十二小節，此樂段調性並不明確，從 G 小調一直轉到降 B 大調，以分散和弦為旋律基礎加以變化及發展。進入第三段(第七十三小節始)，此樂段與第一段的手法大致相同，除了調性不同使用 A^b 大調進入外，在節奏上運用減直手法縮短音符的實質，讓音樂進行更緊湊，最後以極短的五小節尾奏帶領整個樂章逐漸消逝於遠方(第一百至一百一十四小節)。

譜例六 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第二樂章，第 37-44 小節

The image displays a musical score for measures 37-44 of the second movement of Mozart's Piano Concerto No. 467. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 37-40, and the second system covers measures 41-44. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor (F), Piano (Klav.), Violin I (VI.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. e. Cb.). The key signature is G minor (one flat). The time signature is 4/4. The score features various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (arco, pizz.), and performance instructions (tr). The piano part (Klav.) shows a complex melodic line with trills and slurs. The string parts (VI., Vla., Vcl. e. Cb.) provide harmonic support with rhythmic patterns and dynamic markings.

譜例七 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第二樂章，第 44-47

小節

莫札特通常在第三樂章使用迴旋曲式，或奏鳴曲 快版 (sonata allegro form) 和迴旋奏鳴曲式，而作品四六七有許多理論家將他分析為迴旋曲式，例如葛達拉斯東、羅森與蓋瑞森等，筆者也將作品四六七以迴旋曲式分析(圖表三)。首先，由樂團弦樂部分呈現第一主題，並加入管樂樂器與定音鼓來總結樂句(譜例八)，此配器運用方式與第一樂章運用手法類似(譜例九)，並且一開始所表現的精神也相近，兩者皆為精神抖擻並富於活潑有朝氣。筆者將此樂章的第一主題分成兩個動機發展，分別在第一小節與第五十八小節部分中出現。

圖表三 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章的曲式
架構

曲式	段落	小節數	長度	主題	調性
A	合奏	m1—57	109	主題 1-a	C
	獨奏	m21—28		主題 1-a	C
	合奏	m29—57		過門樂段	C
	獨奏	m58—109		主題 1-b	C
B	合奏	m110—119	68	主題 2	G
	獨奏	m120—127		主題 2	
		m128—177		主題 2 的發展	
A	獨奏	m178—212	62	主題 1-a	C
		m194—213		主題 1-a 的發展	
	合奏	m213—239		過門樂段	A
C	獨奏	m240—313	74	主題 3	A
A	合奏	m314—332	47	主題 1-a	C
	獨奏	m333—360		主題 1-b 的發展	C
B	合奏	m361-423	64	主題 2	C
		m424		裝飾奏	
A	獨奏	m425—448	23	主題 1-a	C

譜例八 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第 1-8

小節

Allegro vivace assai

TUTTI

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in C

2 Trombe in C

Timpani in C-G

Klavier

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

譜例九 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 6-10

小節

10

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (C)

Trb. (C)

Timp.

Vi.

Vcl. e Cb.

在獨奏部分出現第一主題前，會先由獨奏者呈現一段延長記號的裝飾奏(Eingang)，展現技巧後再進入主題一，而後樂團呈現過門樂段，此樂段並作為連接獨奏部分主題一的另一動機 b 發展(第五十八小節)，此動機旋律主要以快速十六分音群音階或琶音的方式所構成，在調性上以 C 大調為主。緊接著進入 B 段落，也就是第二主題的呈現(第一一 小節開始)，首先由樂團呈現第二主題後，獨奏者再把它加以裝飾後呈現，調性上進入 G 大調。此樂段自第一二八小節後莫札特在獨奏部分多以十六分快速音群為架構，樂團則運用主題二的節奏加以發展，使兩者呈現不一樣的音響效果，整個 B 樂段結束於獨奏部分延長記號的裝飾奏上(第一七七小節)。而後，再次重覆主題一的樂段，但動機發展只出現動機 a 而省略動機 b，在調性上由 C 大調慢慢轉到 A 大調，也預示了第三主題即將出現(第二四 小節)，即所謂的 C 段落。莫札特在此樂段進來前所用的手法與第一樂章一開始獨奏者進來前相似(譜例三)，皆由樂團中不同的樂器連續演奏三次在不同音域的旋律上，來帶領主題的呈現；在此段落，樂團由小提琴、中提琴、大提琴與低音大提琴作為引導(譜例十)。在整個 C 樂段中，莫札特運用模進的手法讓獨奏與樂團兩者之間相互產生回應的效果(第二四 至二九六小節)，除此之外，還加上減值手法加以變化，增加聆聽上的不同音響效果。之後，在第三一四小節又回到主題一樂段，然後在第三六一小節進入主題二樂段，此段除了調性轉回 C 大調外，多增加一段裝飾奏給予獨奏者展現技巧的空間(第四二四小節)，最後在第四二六小節後由獨奏與樂團相互交替出現第一主題動機 a 的旋律後，結束整個樂章。

譜例十 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第 234-241
小節

作品四六七獨奏與合奏的關係

莫札特所創作鋼琴協奏曲，共有四首 C 大調，分別為作品二四六、四一五、四六七與五三，然而羅森認為在這些 C 大調作品中，作品四六七最令人滿意，他並描述此曲是莫札特第一次嘗試將管弦樂團編制加大，例如在樂團中管樂樂器增加許多，木管樂器常成為獨立的聲部進行。¹⁵ 莫札特在早期創作鋼琴協奏曲時，獨奏與樂團部分兩者之間的互動較不顯著，直到維也納時期所創作的協奏曲，將樂團的地位提升到與獨奏的平等關係，兩者之間的合作、對話或抗衡的關係逐漸增多，作品四六七即是很好的例子。

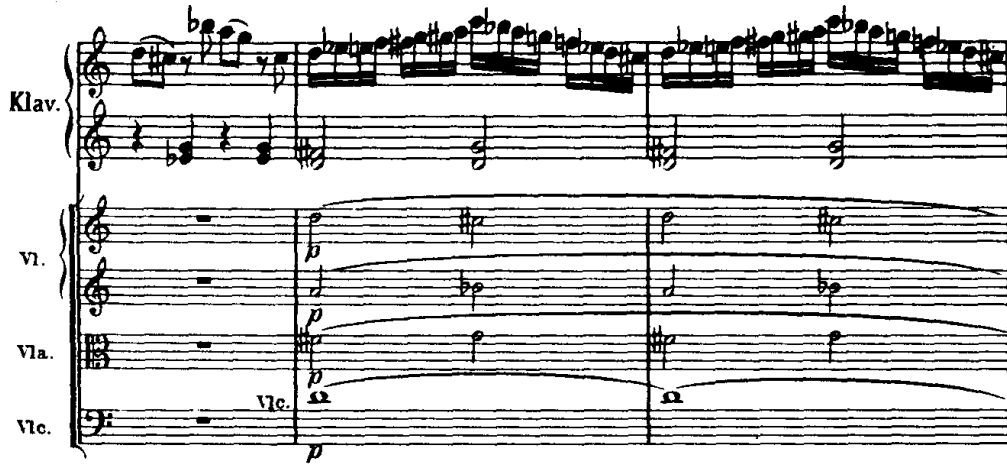
¹⁵ Grayson, David A. *Mozart Piano Concertos No. 20 and No. 21*. (New York: Cambridge University Press, 1998), 43-44.

根據葛達拉斯東在其著作《莫札特與他的鋼琴協奏曲》(*Mozart and His Piano Concertos*)中的觀點，莫札特在協奏曲中對於獨奏與管絃樂團兩者之間的運用常以四種形式出現，其一以樂團為伴奏協助獨奏者，其二為獨奏者伴奏樂團，其三為兩者相互合作或相互競爭抗衡，但是兩者地位為同等重要，其四為兩者以回應方式輪流出現，類似回音(echo)。¹⁶

第一種形式是樂團擔任伴奏角色，在作品四六七中，當莫札特以樂團當伴奏協助獨奏者時，樂團演奏的方式通常有四種：(1)以持續音來做和聲上的支持；(2)運用與主奏旋律不同音值的音符形成節奏上對比；(3)與獨奏主題成反向的音型；(4)截取獨奏部分的主題素材(thematic accompaniments)。第一種方式中，樂團以持續音做和聲上的支持，通常利用和弦來支持獨奏者，這模式最常在莫札特鋼琴協奏曲中被運用，例如第一樂章第一二二至一二四小節樂團運用獨奏部分快速音群所製造的和聲基礎，幫助獨奏者增加在音響上的延續與寬廣度(譜例十一)。第二種方式中，樂團運用與主奏旋律不同音值的音符形成節奏上的對比效果，例如第一樂章第一二八至一三一小節中，樂團以簡單的節奏型態呈現，鋼琴部分則以如歌似的旋律表現，因而形成強烈對比，帶給聆聽者不同的音響效果(譜例四)。第三種之伴奏方式為樂團與獨奏的旋律成反向音型，例如在第一樂章第二四九至二五三小節中，獨奏部分由快速的分散八度形成上行旋律，而樂團部分由雙簧管與低音管聲部中吹奏出與獨奏旋律反向的旋律線條(譜例十二)。

¹⁶ Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and his piano concertos*. (New York: Dover Publications, 1964), 57.

譜例十一 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
121-125 小節



譜例十二 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
249-251 小節



至於樂團擔任伴奏角色之第四種方式中，樂團會使用獨奏部分的主題材料，其方法有兩種，其一樂團運用獨奏部分的旋律素材，例如第一樂章第八十八至九十一小節樂團借用獨奏部分第一主題(第八十四至八十七小節)的旋律來幫助引導獨奏者(譜例十三)，另外在第一樂章第一四五至一五四小節樂團運用獨奏部分第一主題的動機當伴

奏，來幫助支持獨奏部分一連串分散和弦的進行(譜例十四)。其二運用獨奏部分主題的節奏素材，例如第三樂章第一二八至一四 小節中，樂團引用獨奏部分第一二 至一二七小節之節奏型態 ()，並藉此節奏來穩定節拍，獨奏者以快速十六分音群上下行級進彈奏，因而產生獨奏與樂團之間節奏上的對比(譜例十五)。

譜例十三 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第 85-88

小節

The musical score for Example 13 consists of three systems of staves. The first system includes the Piano (Klav.) and strings (Violins I and II, Violas, Violoncello and Double Bass). The second system includes the woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, and Timpani) and the Piano. The third system includes the Piano and strings. The score is in G major and 2/4 time. It features a variety of musical notations, including notes, rests, dynamics (p), and articulation marks (accents, slurs). The Piano part is particularly prominent, showing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

譜例十四 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
144-149 小節

The image displays a musical score for measures 144-149 of the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 23. The score is arranged in two systems. The first system includes the Piano (Klav.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello and Contrabasso (Vcl. e Cb.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.). The Piano part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support and melodic lines. The second system continues the same instrumentation, with the Piano part continuing its intricate rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation style, with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

譜例十五 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
120-133 小節

第二種形式以獨奏者為伴奏，當莫札特將獨奏部分視為伴奏的角色時，他常於獨奏部分運用阿爾貝堤低音(Alberti bass)、分散和弦的伴奏形式，例如第一樂章第二三一至二三五小節，樂團由長笛與雙簧管吹奏主要旋律，而獨奏者以分散和弦的音型伴奏(譜例十六)，這種手法的運用尤其在莫札特一七八五至一七八六年作品中常見。¹⁷ 莫札特喜歡在樂團出現木管樂器的旋律時用鋼琴伴奏，以突顯對管樂的重視，例如譜例七中，樂團由長笛與雙簧管吹奏主要旋律，讓鋼琴擔任伴奏的角色。

¹⁷ Girdlestone, Cuthbert ,62.

譜例十六 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
231-235 小節

第三種形式為獨奏與樂團兩者相互合作或相互抗衡，此時莫札特常運用模仿對位的手法，例如第一樂章第二五三至二五八小節中，在此獨奏與樂團兩者皆為重要，在樂團弦樂部分，小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴各有旋律線條，彼此間形成對位的關係，此時獨奏部分以十六分音符帶出旋律線條，兩者因而產生相互抗衡效果(譜例十七)。

譜例十七 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
251-258 小節

第四種形式為獨奏與樂團兩者以回應方式輪流出現，以產生回音效果。此時莫札特常用三種方式進行，其一為樂團與獨奏輪流出現相同的旋律，例如第三樂章第二五八至二六八小節由獨奏者先奏出旋律，樂團緊接著由銅管樂器加上弦樂樂器重覆獨奏部分的旋律，以形成回音效果(譜例十八)。其二樂團與獨奏仍使用相同的旋律素材輪流出現，但使用不同的音程，例如第三樂章第二七七至二九六小節樂團與獨奏者兩者以相差五度作回應，在第二八九小節開始以低二度加上減值手法呈現，且在回應時出現的旋律會與原主題形成問與答的關係(譜例十九)。其三會加上一些裝飾性的音型配合，讓旋律第二次出現時不致單調，例如第三樂章第一五四至一六八小節獨奏部分先奏出似嘆息音型的旋律，接著樂

團由管樂器回應相同的旋律，然而獨奏部分則加入由三連音組成的音型，來陪襯樂團，讓聆聽者有不同的音響效果(譜例二十)。

譜例十八 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
258-273 小節

Musical score for Example 18, Mozart's Piano Concerto No. 417, Third Movement, measures 258-273. The score is arranged in two systems. Each system contains two staves for woodwinds (I and II) and two staves for piano (I and II). The woodwind parts play a melodic line with some trills and grace notes. The piano parts feature a prominent triplet accompaniment. Performance markings include "Blies" and "Str."

譜例十九 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
278-292 小節

Musical score for Example 19, Mozart's Piano Concerto No. 417, Third Movement, measures 278-292. The score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Piano (Klav.). The woodwinds play a melodic line with some trills and grace notes. The piano part features a prominent triplet accompaniment. Performance markings include "zu 2" and "290".

譜例二十 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
151-165 小節

The image displays a musical score for Mozart's Piano Concerto No. 47, Third Movement, measures 151-165. The score is arranged in two systems. The first system includes Klav. (Piano), Vi. (Violin), Vla. (Viola), and Vlc. e Cb. (Violoncello and Contrabasso). The second system includes Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fag. (Bassoon), and Klav. (Piano). The score shows various musical notations including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like '160' and '3'.

除此之外，莫札特在重覆使用旋律素材時，會利用不同的手法加以裝飾來增加色彩使之生動活潑有趣，變化手法不只運用在獨奏上，也有運用在樂團上。當獨奏部分重覆使用樂團旋律時，莫札特會加以變化增加不同的音響效果，例如在第三樂章第一一 至一二七小節當獨奏者第二次出現時，會加入裝飾音來產生不同音響變化(譜例二十一)。而莫札特對於樂團中的相同樂段亦有不同處理方式，例如第一樂章第一四八至一五三小節(譜例二十二)與三三二至三三八小節部分(譜例二十三)，此二段為相同素材，第一次樂團使用主題一的素材時，樂團只是截取部分主題旋律，但樂團在第二次出現時，樂團會在低音管聲部中增加一些音符，別於一開始的簡單語法。

譜例二十一 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
112-127 小節

Musical score for Example 21, Mozart's Piano Concerto No. 47, Third Movement, measures 112-127. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor (C), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part (Klav.) is also shown. The score features various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (acc), and performance instructions like 'SOLO' and 'Bassi (p)'.

譜例二十二 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
147-152 小節

Musical score for Example 22, Mozart's Piano Concerto No. 47, First Movement, measures 147-152. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Klav. (Piano), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (acc), and performance instructions like 'SOLO'.

譜例二十三 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
331-335 小節

莫札特對於獨奏與樂團的關係極為靈活運用，有時會在上述四種手法中同時包含兩種手法，例如譜例十三與十四中雖然樂團擔任伴奏，但與獨奏者旋律的關係也存在相互合作的模式，在此兩者之間應同等重要，需相互配合。筆者認為除了以上四種手法外，在作品四六七樂團與獨奏兩者之間的關係，樂團常常具有連接獨奏的功能，例如第一樂章樂團讓獨奏者有轉變心情的空間(第一七至一八小節)，並進入 g 小調的情緒，別於之前亮麗的旋律進入較悲哀的情緒(譜例二十四)，另外在第二樂章獨奏者在三十四小節以長的震音結束，緊接由樂團作為連接下一樂句的引導(譜例二十五)，最後在第三樂章樂團以下行的音型連接引導獨奏者的出現(第三五九至三六 與三六九至三七 小節)(譜例二十六)。

譜例二十四 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第一樂章，第
106-109 小節

Musical score for Example 24, Mozart's Piano Concerto No. 47, first movement, measures 106-109. The score is for a full orchestra and piano. It features a 'TUTTI' marking at the beginning. The piano part has a prominent melodic line with grace notes and slurs. The strings provide a rhythmic accompaniment with various articulations like staccato and accents.

譜例二十五 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第二樂章，
第 33-39 小節

Musical score for Example 25, Mozart's Piano Concerto No. 47, second movement, measures 33-39. The score is for a full orchestra and piano. It shows the piano part with a melodic line and the string section with a rhythmic accompaniment. The score includes markings for 'arco' and 'p'.

譜例二十六 莫札特：鋼琴協奏曲，作品四六七，第三樂章，第
358-365 小節

360 SOLO

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (C)

Klav.

Vl.

Vla.

Vcl. e Cb.

Bassi

結 論

莫札特一生創作四十首完整的協奏曲及一些單獨的協奏曲樂章，其中有六首鍵盤協奏曲是改編自他人的奏鳴曲而成，有二十一首鋼琴協奏曲則是自己的原創。理論家葛達拉斯東認為，莫札特鋼琴協奏曲在整個協奏曲發展歷史上的地位，就如同貝多芬九首交響曲發展史上地位一樣重要。¹⁸

自十八世紀末，獨奏協奏曲漸漸取代大協奏曲，成為受歡迎的一種樂曲型態，其中又以鋼琴的創作居多，因鋼琴為當時獨奏樂器中發展最迅速，不但在音量與音域上能與樂團成為對手關係並相互抗衡，加上在當時許多作曲家本身也是彈奏鋼琴高手，因此協奏曲的創作幾乎以鋼琴為主要獨奏樂器。克里斯騫 巴哈為一七七 前最具影響力的鍵盤協奏曲家，他的鋼琴協奏曲創作對象為業餘彈奏者，所以在技巧與織度上趨向簡單，但是在曲式與樂曲風格都深深影響了莫札特。

莫札特自創的鋼琴協奏曲，是循著韋瓦第協奏曲中「快 慢 快」三樂章的編排，但是第一樂章的曲式結構明顯是受到克里斯騫 巴哈的影響，他依循克里斯騫 巴哈的協奏曲的「協奏 奏鳴曲」曲式架構。在樂曲風格上，也深受克里斯騫 巴哈的影響，在作品的旋律和織度方面，更與克里斯騫 巴哈倫敦時期的作品相似，例如鋼琴優美的旋律由右手彈奏，左手配上簡單的伴奏，而伴奏型態通常使用三連音、分散和弦、阿爾貝提低音(Alberti bass)與莫基低音(Murkey bass)等方式，呈現出較輕的織度與較慢的和聲節奏。

在早期古典時期，作曲家延續巴洛克時期以樂團為主要架構的模式，但逐漸地把有趣題材留給獨奏部分，直到艾曼紐 巴哈和克里斯騫 巴哈，他們幾乎把獨奏與樂團提昇為同地位。莫札特在早期創

¹⁸ Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and his piano concertos*. (New York: Dover Publications, 1964),13.

作鋼琴協奏曲時，獨奏與樂團部分兩者之間的互動較不顯著，直到維也納時期所創作的協奏曲，將樂團的地位提升到與獨奏的平等關係，兩者之間的合作、對話或抗衡的關係逐漸增多，作品四六七即是很好的例子。

作品四六七為莫札特成熟作品，完成於一七八五年，首演於三月十二日維也納的音樂廳，在莫札特親自擔任獨奏部分下舉行。這首協奏曲中，莫札特第一次嘗試將管弦樂團編制加大，而且在樂曲中運用許多管樂器擔任重要部分，尤其以木管常擔任主要的旋律。根據葛達拉斯東在其著作《莫札特與他的鋼琴協奏曲》中描述，莫札特在協奏曲中獨奏與管絃樂團兩者之間的運用常以四種形式出現：(1)樂團為伴奏協助獨奏者；(2)獨奏者伴奏樂團；(3)兩者相互合作或相互競爭抗衡，但兩者地位為同等重要；(4)兩者以回應方式輪流出現。

在作品四六七中，當以樂團為伴奏協助獨奏者時，樂團演奏的方式通常有四種模式：以持續音來做和聲上的支持；運用與主奏旋律不同音值的音符形成節奏上對比；與獨奏主題成反向的音型；截取獨奏部分的主題素材。當莫札特將獨奏部分視為伴奏的角色時，他常於獨奏部分運用阿爾貝堤低音、分散和弦的伴奏形式呈現；除此，莫札特喜歡在樂團出現木管樂器的旋律時用鋼琴伴奏，以突顯對管樂的重視。當獨奏與樂團兩者呈相互合作或相互抗衡，莫札特常運用模仿對位的手法表現，因而使彼此間形成對位的關係。當獨奏與樂團兩者以回應方式輪流出現，因而產生回音效果時，莫札特常用三種方式進行：其一為樂團與獨奏輪流出現相同的旋律；其二為樂團與獨奏仍使用相同的旋律素材輪流出現，但使用不同的音程；第三種加上一些裝飾性的音型，讓旋律第二次出現時不致單調，讓聆聽者有不同的音響效果。上述四種方式莫札特有時會同時運用兩種手法。讓音樂的色彩變化更具多元性。

因此，莫札特鋼琴協奏曲在歷史上的重要性，已有許多音樂學者給予相當的肯定，不但在曲式、配器及獨奏與協奏的關係上，都把鋼琴協奏曲達到成熟階段。他的創作也影響貝多芬的鋼琴協奏曲，尤其在貝多芬前三號鋼琴協奏曲中清楚可見。對筆者而言，在此研究中莫札特在鋼琴協奏曲中獨奏與樂團具靈活多變的關係，讓筆者體會出莫札特創作技巧的精妙之處。

參考書目

外文部分

- Badura Skoda, Eva. *Interpreting Mozart on the keyboard.* New York: Da Capo Press, 1986.
- Edge, Dexter. "Mozart's Viennese Orchestras." *Early Music* 20(1992): 64-84.
- Elias, Norbert. *Mozart : Portrait of a Genius.* Berkeley : University of California Press, 1993.
- Einstein, Alfred. *Mozart, His Character, His Work.* New York: Oxford University Press, 1962.
- Ferguson, Linda Faye. "The Classical Keyboard Concerto: Some Thoughts on Authentic Performance." *Early Music* 12(1984): 437-445.
- Grave, Floyd K. "On Punctuation and Continuity in Mozart's Piano Concertos." *Piano Quarterly* 95(1976): 20-25.
- Grayson, David A. *Mozart Piano Concertos No. 20 and No. 21.* New York : Cambridge University Press, 1998.
- Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and his piano concertos.* New York: Dover Publications, 1964.
- Hutchings, Arthur. *A companion to Mozart's piano concertos.* New York : Oxford University Press, 1998.
- Layton, Robert. *A Guide to the Concerto.* New York: Oxford University Press, 1996.
- Levin, Robert D. "Mozart's Keyboard Concertos." in *Eighteenth—Century Keyboard Music*, ed. Robert L. Marshall, 350-351& 375-377.
- London, H. C, Robbins, and Donald Mitchell. *The Mozart Companion.* New York : Cambridge University Press, 1997.
- Maunder Richard. "Performing Mozart and Beethoven Concertos." *Early Music* 17(1989): 139- 140.

- Maunder Richard. "Mozart's Keyboard Instruments." *Early Music* 20(1992): 207-219.
- Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concertos*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (1980). S. v. "Concerto" by Tomas Walker, Charles Warren, Stanley Sadie.
- Veinus, Abraham. *The Concerto*. New York: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1944.
- Zaslaw Neal. *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Zaslaw Neal. "Mozart's Orchestras." *Early Music* 20(1992): 197-205.

中文部分

- 艾倫 瑞奇著，李玫玲，周靈芝譯。《莫札特：第二十號與第二十一號鋼琴協奏曲》。第一版。臺北市：智庫文化出版，一九九七年。
- 芮德克里著，老耀譯。《莫札特：鋼琴協奏曲》。初版。臺北市：世界文物，一九九七年。