國立臺灣師範大學

浦朗克《單簧管奏鳴曲》之樂曲探討與演奏詮釋

The Study and Interpretation of *Sonata for Clarinet and Piano* by Francis Poulenc

碩士論文

音樂學系在職進修碩士班演奏組

姓名：陳姿吟

指導教授：宋威德 教授

中華民國 103 年 11 月

摘要

這首單簧管奏鳴曲是為了紀念他的好朋友，瑞士作曲家阿瑟・奧內格而作。浦朗克於 1959 年的八月先完成此首奏鳴曲的第二樂章，於三年後 1962 年的夏天另外完成第一、三樂章；所以筆者分析此曲的同時，發現第一樂章的許多樂思，如旋律動機及節奏動機，皆取自於第二樂章。

筆者首先對此作品的寫作背景與動機等，了解此奏鳴曲的寫作目的與寫作對象；接著按其寫作時間順序，先從此曲的第二樂章開始進行樂曲分析。並依樂曲動機與特色將作曲者其他相關曲風、曲式的作品，一一與之比較整理。

內文共分為六個章節：第一章為緒論，說明引發筆者對此曲的研究動機與目的，及研究範圍與方法。第二章為作曲家生平與樂曲創作背景，此部分牽涉到的範圍稍做擴充，至整個歐洲地區與當時巨大的戰爭時代背景下的多重元素，期許透過更深的探究，對樂曲有更廣泛的了解。第三、四、五章正式進入全曲的架構、題材的分析與研究，同時提出個人見解，撰寫演奏詮釋；由於篇幅較大，不適於放入同一章中，欲使段落能更加清晰與明確。第六章為結論，總結整個論文報告後的感想與收穫。

關鍵字：浦朗克，單簧管，奏鳴曲

目次

目次……..……..…..I

表格目錄……..……II

譜例目錄……III

第一章 緒論……1

第一節 寫作動機與目的……1

第二節 研究範圍與方法……4

第二章 浦朗克之生平簡介與樂曲創作背景……5

第一節 浦朗克之生平簡介……5

第二節 樂曲創作背景……8

第三章 第一樂章之探討與演奏詮釋……...10

第四章 第二樂章之探討與演奏詮釋……...58

第五章 第三樂章之探討與演奏詮釋……...88

第六章 結論……137

參考書目……...141

表目錄

表 3-1　第一樂章曲式架構表.....10
表 4-1　第二樂章曲式架構表.....58
表 5-1　第三樂章曲式架構表.....90

譜例目錄

譜例 3-1　Mvt. 1, mm. 1-8 ……..12
譜例 3-2　Mvt. II, mm. 74-75 ……13
譜例 3-3　a、Mvt. 1, mm. 40-41.…….……....…….……..……14
　　b、Mvt. 3, mm. 40-41 ….……..…..……14
譜例 3-4　Mvt. 2, mm. 1-2 ……..……15
譜例 3-5　Mvt. 1, mm. 3 ……...…….…….....16
譜例 3-6　Mvt. 1, mm. 3-5 ……...……...17
譜例 3-7　Mvt. 1, mm. 6-8 ……...…...17
譜例 3-8　Poulenc, Sonata for Flute and PianoMvt. 1, mm. 1 .....……19
譜例 3-9　Mvt. 1, mm. 9-18 ……....….……..…….19
譜例 3-10　Mvt. 1, mm. 9-18 …….……...21
譜例 3-11　Mvt. 1, mm. 18- 26 ……..…..22
譜例 3-12　Mvt. 1, mm. 18-26 ……..…....23
譜例 3-13　Mvt. 1, mm. 27-38 ……..……...….24
譜例 3-14　Mvt. 1, mm. 27-38 ……..…...25
譜例 3-15　Mvt. 1, mm. 18-22 ……..……....27
譜例 3-16　Mvt. 1, mm. 22-26 ……..……....28
譜例 3-17　Poulenc, Sonata for Flute and PianoMvt. 1, mm. 4- 8 ……..…….29
譜例 3-18　Mvt. 1, mm. 26-32 ……..……...30
譜例 3-19　Mvt. 1, mm. 33-38 ……..…..……31
譜例 3-20　a、Mvt. 1, mm. 40-42 ……..…….32
　　b、Mvt. 1, mm. 13-16 ……..……..32
譜例 3-21　a、Mvt. 1, mm. 40-44 ……..…….34
　　b、Mvt. 1, mm. 9-10..……..…….34
譜例 3-22　a、Mvt. 1, mm. 45-58 ……...…….36
　　b、Mvt. 1, mm. 18-28 ……..……..36
譜例 3-23　Mvt. 1, mm. 59 …….....……37
譜例 3-24　Mvt. 1, mm. 59- 66 ……..…..38
譜例 3-25　Mvt. 1, mm. 67- 71 ……..……..40
譜例 3-26　Mvt. 1, mm. 67- 77 ……..……..41
譜例 3-27　Mvt. 1, mm. 78- 85 ……..……..43
譜例 3-28　Mvt. 1, mm. 83- 86 ……..……..44
譜例 3-29　a、Poulenc, Sonata for Oboe and Piano Mvt. I, mm.48- 53 ……..45
　　b、Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. I, mm.78- 83 ……...45
譜例 3-30　Mvt. 1, mm. 86- 101 ……..……..…47

譜例 3-31　Mvt. 1, mm. 86- 101 ……48
譜例 3-32　Mvt. 1, mm. 102- 105 ……51
譜例 3-33　Mvt. 1, mm. 106- 112 ……52
譜例 3-34　Mvt. 1, mm. 115- 116 ……53
譜例 3-35　Mvt. 1, mm. 122-126 ……54
譜例 3-36　Mvt. 1, mm. 127-133 ……55
譜例 4-1　Mvt. II, mm. 1-2 ……59
譜例 4-2　Poulenc Oboe Sonata　Mvt. I, mm. 1-2 ……60
譜例 4-3　Mvt. II, mm. 1-4 ……61
譜例 4-4　Mvt. II, mm. 5-8 ……63
譜例 4-5　Mvt. II, mm. 5-8 ……64
譜例 4-6　Mvt. II, mm.11-18 ……66
譜例 4-7　a、Mvt. II, Introduction mm.4- 8 ……67
b、Mvt. II, Exposition mm.11- 18 ……67
c-1、Mvt. II, Middle section mm.25- 30 ……67
c-2、Mvt. II, Middle section mm.31- 46 ……68
d、Mvt. II, Recapitulation mm.47- 70 ……68
譜例 4-8　Mvt. II, mm.19- 24 ……70
譜例 4-9　a、Mvt. II, mm.15-16 ……70
b、Mvt. II, mm.19 ……71
譜例 4-10　Mvt. II, mm.3 ……71
譜例 4-11　Mvt. II,mm.25-36 ……73
譜例 4-12　Mvt. 2,mm. 37- 44 ……74
譜例 4-13　Mvt. 2, mm. 33-34 ……76
譜例 4-14　a、Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. 3, mm. 90-92 ……76
b、Mvt. 2, mm. 45- 46 ……77
譜例 4-15　Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. 3, mm. 113-115 ……77
譜例 4-16　Mvt. 2, mm. 47-54 ……79
譜例 4-17　Mvt. 2, mm. 55-62 ……79
譜例 4-18　Mvt. 2, mm.58 ……80
譜例 4-19　Mvt. 2, mm. 62-63 ……81
譜例 4-20　Mvt. 2, mm. 63-66 ……81
譜例 4-21　Mvt. 2, mm. 67-70 ……82
譜例 4-22　Mvt. 2, mm. 71-72 ……83
譜例 4-23　Mvt. 2, mm. 3 ……83
譜例 4-24　a、Mvt. 2, mm. 73-74 ……84
b、Mvt. 2, mm. 1- 2 ……84

譜例 4-25　Mvt. 2, mm. 74-76 ……85
譜例 5-1　Mvt. 3, mm. 1-12 ……92
譜例 5-2　Mvt. 3, mm. 7-8 ……93
譜例 5-3　Mvt. 3, mm. 1-5 ……94
譜例 5-4　Mvt. 3, mm. 6 ……94
譜例 5-5　Mvt. 3, mm. 1-3 ……95
譜例 5-6　Mvt. 3, mm. 8-10 ……95
譜例 5-7　Mvt. 3, mm. 1- 3 ……97
譜例 5-8　Mvt. 3, mm. 3- 4 ……98
譜例 5-9　Mvt. 3, mm.5 ……98
譜例 5-10　Mvt. 3, mm.3- 4 、mm.10- 11 ……100
譜例 5-11　Mvt. 3, mm.12 ……101
譜例 5-12　a、Mvt. 3, mm. 13- 14 ……102
b、Mvt. 1, mm. 40- 41 ……102
譜例 5-13　a、Mvt. 3, mm. 13- 14 ……103
b、Mvt. 1, mm. 40- 41 ……103
譜例 5-14　Mvt. 3, mm. 13- 17 ……105
譜例 5-15　Mvt. 3, mm. 18- 21 ……106
譜例 5-16　Mvt. 3, mm. 18- 21 ……108
譜例 5-17　Mvt. 3, mm. 22- 25 ……109
譜例 5-18　Mvt. 3, mm. 26- 33 ……110
譜例 5-19　Mvt. 3, mm. 30- 33 ……111
譜例 5-20　Mvt. 3, mm. 34- 38 ……112
譜例 5-21　Mvt. 3, mm. 39- 41 ……113
譜例 5-22　Mvt. 3, mm. 42- 43 ……113
譜例 5-23　Mvt. 3, mm. 44- 58 ……115
譜例 5-24　Mvt. 3, mm. 44- 51 ……116
譜例 5-25　Mvt. 3, mm. 52- 58 ……118
譜例 5-26　Mvt. 3, mm. 59- 69 ……119
譜例 5-27　Mvt. 3, mm. 69- 71 ……120
譜例 5-28　Mvt. 3, mm. 70- 79 ……121
譜例 5-29　Mvt. 3, mm. 70- 78 ……122
譜例 5-30　Mvt. 3, mm. 78- 80 ……123
譜例 5-31　Mvt. 3, mm. 80- 95 ……125
譜例 5-32　a、Mvt. 3, mm. 90- 92 ……126
b、Mvt. 2, mm. 45- 46 ……127
譜例 5-33　Mvt. 3, mm. 93- 99 ……128
譜例 5-34　Mvt. 3, mm. 99- 103 ……129

譜例 5-35　Mvt. 3, mm. 104- 105 ……..…….130
譜例 5-36　Mvt. 3, mm. 106- 111 …..……131
譜例 5-37　Mvt. 3, mm. 112- 115 ……..……...……..132
譜例 5-38　Mvt. 3, mm. 116- 125 …….……..……....133
譜例 5-39　Mvt. 3, mm. 125- 128 ……..……135
譜例 5-40　Mvt. 3, mm. 126- 128 ……..……136

第一章 緒論

第一節 寫作動機與目的

浦朗克(Francis Jean Marcel Poulenc , 7 January 1899 – 30 January 1963)的單簧管奏鳴曲，於世界各地的單簧管比賽或演出中，佔有一席之地，是曲目中的常客，也是許多單簧管音樂愛好者耳熟能詳的曲子。

筆者曾在數年前，聆聽一場國內中學音樂班的管樂期末考中，那一次的過程特別冗長又沉悶，正當筆者埋首於上一位演奏者的評論時，突然耳邊傳來此首浦朗克的單簧管奏鳴曲第三樂章，頓時感到精神為之一振；雖然當時吹奏的學生，並沒有很乾淨又圓潤的音色，也沒有奏出清楚的快音群，及準確的高音音準，然而此曲卻像上了魔法一樣，有著獨特又吸引人的魅力，可以掃除一切灰暗的空氣氛圍，使凝結的時空又再次流動起來。

筆者希望藉由探討與分析這首樂曲，找出這首樂曲為何能如此動人的解答；並藉由研究作曲家的背景、與此首樂曲的相關資料，能更正確的了解作曲家所要傳達的音樂訊息、與內在涵意，並自我期許有更完整的表達與詮釋，呈現出此作品所蘊含的生命力與渲染力。

此首樂曲的創作年代，剛好橫跨二次世界大戰，當時歐洲在有限的資源中，許多的藝術家在兼顧現實性與客觀性中，作品開始尋求簡單、精緻、平衡、清晰、單純及不過分誇張的情感表現方式；大型的樂團、歌劇團在當時越來越不可能發展，華格納（Wilhelm Richard Wagner , 1813-1883）式龐大的演出編制及複雜的主導動機已被排斥，甚至法國

的印象樂派也開始顯得過於奢華，[1]此時歐洲的音樂發展，開始分歧出許多新的音樂路線，例如印象樂派、十二音列手法、[2]實驗音樂…[3]等琳瑯滿目，打破了許多流傳了百年的音樂法則，對於音樂的概念重新理解；在親眼目睹人類最大浩劫與巨變、生活動盪不安的時代背景下，使得二十世紀的藝術家，跳出許多傳統的窠臼，他們的作品比起其他年代，更能激發出各式各樣創作的火花，這也是這時期的作品值得令人研究與探索的原因。

此首二次大戰期間法國的作品，與當時薩提與法國六人組*"Les Six"*「*..., the Six Frenchmen and Satie*」[4]也有關係，他們正強調回歸簡單、清晰、客觀、真實及精緻，可說是當時法國音樂理念的代表；這六位作曲家雖各有不同的風格，但都有一致的共識，有時也會互相良性的批評對方，如浦朗克與好友奧內格（Arthur Honegger，1892-1955）[5]，他們曾經對彼此的音樂是不苟同的，"…*Poulenc thinking Honegger's too heavy,*

[1] 印象樂派（Impressionism in music）是十九世紀法國流行的一種音樂樣式，受象徵主義文學和印象主義繪畫的影響，如同印象主義繪畫傾向於描繪物體的光和色，而非清晰的輪廓，給人夢幻、印象、暗示的感覺；在音樂上最重要的手法是全音音階的使用，代表作曲家是德布西（Claude Debussy,1862 –1918）和拉威爾（Maurice Ravel, 1875 –1937）。

[2] 十二音列主義（twelve-tone serialism）是二十世紀奧地利作曲家荀白克（Arnold Schoenberg ,1874 –1951）提出的一種無調音樂的音階理念，提倡完整的十二個半音重要性都是相等的，不採用任何調性或調號，按作曲家的意願將這十二個音隨意排成一個順序，運行於曲中。

[3] 實驗音樂（Experimental music）為二十世紀中期北美流行的作曲形式，創作特點是作品成果是「不可預見的」。約翰凱吉（John Cage 1912－1992）是公認的代表作曲家，他作品的特點常常集中在一種完成作品，但留給演奏者部分偶然發揮空間的創作方式。

[4]1920 年法國評論家科萊(Henri Collet, 1885 –1951)，發表了一篇評論文章，題為"The Five Russians, the Six Frenchmen and Satie"，從此便有法國六人組*"Les Six"*的稱號出現，當中六位法國作曲家，會一起定期開音樂會，他們都深受薩提音樂理念的影響。

[5]法國六人組*"Les Six"* 成員之一，瑞士人。為當時少數勇敢公然反對納粹統治的作曲家，著名的作品為太平洋 231(*Pacific 231)*，以蒸氣火車的聲音做為此曲的音樂元素之一，而聲名大噪。與浦朗克為好友，同為二十世紀代表法國的作曲家。

Honegger thinking Poulenc's too light."[6]。而六人組中唯一沒有有受過正統音樂學院教育的浦朗克，作品雖然更為精簡，但其優美又有個性的旋律特色，卻更顯親民，為大眾所喜愛。

此首單簧管奏鳴曲，是浦朗克的重要作品之一，也是他自己所看重的一首樂曲，並受到他最喜愛的音樂家之一斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882 –1971）的三首單簧管獨奏曲（*Three Pieces for Clarinet* ,1918）的影響，有令人驚艷的特質。此曲快板部分展現出強而有力的節奏性及快速活潑的力度感，慢板部分則有優美又流暢的旋律…，並能充分發揮出單簧管跌宕多姿的音色及各音域所產生的不同效果，處處散發著吸引聽者想繼續一窺究竟的動機。

[6]出自以下的 CD 解說：Saint-Saen．Poulenc．Devienne．Milhaud Meyer．Maisenberg notes to Roger Nichols, *Francis Poulenc：Clarinet Sonata Op,184,* CD, EMI Records 2007, 4-5

第二節 研究範圍與方法

在分析此首單簧管奏鳴曲的樂曲架構、和聲調性、樂句方向與動機主題之前，筆者首先對此作品的寫作背景與動機搜尋了解，透過中、外的相關文章及書籍、論文、期刊、音樂辭典等資料，了解到此奏鳴曲的寫作目的，與寫作對象；接著按其不同樂章的寫作時間順序，作樂曲的分析，因此先從此曲的第二樂章開始進行樂曲分析。當深入了解樂曲動機與特色時，再將作曲者其他相關曲風、曲式的作品，一一與之比較整理；然後依其慣用手法與特色，找出其影響之原因，因此開始涉獵影響作曲家的時代背景、及個人特殊經歷…。

內文共分為六個章節：第一章為緒論，說明引發筆者對此曲的研究動機與目的，及研究範圍與方法。第二章為作曲家生平與樂曲創作背景，此部分牽涉到的範圍稍做擴充，至整個歐洲地區與當時巨大的戰爭時代背景下的多重元素，期許透過更深的探究，對樂曲有更廣泛的了解。第三、四、五章正式進入全曲的架構、題材的分析與研究，同時提出個人見解，撰寫演奏詮釋；由於篇幅較大，不適於放入同一章中，欲使段落能更加清晰與明確。第六章為結論，總結整個論文報告後的感想與收穫。

研究過程中，不論有聲、無聲的資料，各方評論與相關書籍、網路等蒐集，都盡可能的閱覽與查詢，期許能提供正確無誤的分析與研討，並做出更為貼切、實用與感動人的詮釋。

第二章 浦朗克之生平簡介與樂曲創作背景

第一節浦朗克之生平簡介

浦朗克為法國作曲家、鋼琴演奏家。自幼出生於環境優渥的家庭，其父為當時有名的藥商，家庭為虔誠的傳統天主教世家；其母來自於一個深具豐厚藝術背景的家庭，同時也為一個出色的鋼琴家；毫無疑問的，浦朗克的音樂天賦，源自於母親自幼在家裡的演奏。浦朗克並沒有正統的音樂學院背景，在童年的時候，除了課後的鋼琴課，當時他也深受所喜愛的作曲家德布西（Claude Debussy, 1862 –1918）、舒伯特（Franz Peter Schubert, 1797 –1828）及斯特拉溫斯基的作品影響。

1915 年他的雙親相繼去世，浦朗克深受當時的西班牙鋼琴家老師韋涅斯（Ricardo Viñes, 1875-1943）的幫助與指導，之後並推薦與當時有名的作曲家薩提（Erik Satie, 1866-1925）認識，薩提為當時主導法國青年作曲家新的樂風之首，浦朗克遂成為法國六人組之一；然後在米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）的介紹下，於 1921-1925 年間，和當時有名的作曲家柯什蘭（Charles Koechlin, 1867-1950）學習對位法、和聲、管弦樂法等理論課程。

他的作品特色深具旋律性，作品包括鋼琴獨奏作品、室內樂、合唱作品、歌劇、芭蕾舞劇和管弦樂器樂曲…等。其中最有名的有鋼琴組曲《三首永恆的樂章》（*Trois mouvements perpétuels*, 1919），芭蕾舞劇《蜂飛蝶舞》（*Les biches*, 1923），大鍵琴與管弦樂的音樂會演奏曲《田園音樂會》（*the Concert champêtre*, 1928），歌

劇《斷頭台上的修女》(*Dialogues des Carmélites*, 1957)，和為女高音、聖樂團與管弦樂團所寫的教會音樂《榮耀頌》(*Gloria*, 1959)…等；其室內樂小品也很受歡迎。

在當代多元化的音樂元素影響下，浦朗克的創作風格仍然有分三期：第一期多屬於實驗音樂(Experimental)的風格；第二期多半為新古典樂派(Neo-classical)的風格；第三期多屬於流行的元素（Popular）風格；但到了本論文所探討之 1962 年完成的單簧管奏鳴曲，已經融合了以上三種時期的三種風格於此首作品之中，為一成熟又受歡迎的樂曲。

以下介紹他三時期的管樂室內樂代表作品：

1、早期：

a、給二支單簧管的奏鳴曲 (*Sonata for two clarinets*, 1918)。

b、給單簧管與低音管的奏鳴曲 (*Sonata for clarinet and bassoon*, 1922)。

c、給小號、長號與法國號的奏鳴曲 (*Sonata for trumpet, trombone and French horn*, 1922)。

2、中期：

a、給雙簧管、巴松管與鋼琴的三重奏 (*Trio for oboe, bassoon and piano*, 1926)。

b、給長笛、雙簧管、單簧管、低音管、法國號與鋼琴的六重奏 (*Sextuor for flute, oboe, clarinet, bassoon,French horn and piano*, 1931-1944)

3、晚期：

a、長笛奏鳴曲 (*Sonata for flute and piano*, 1957)

b、法國號與鋼琴的輓歌 (*Elegie for French horn and piano*, 1957)

c、雙簧管奏鳴曲 (*Sonata for oboe and piano*, 1962)

d、單簧管奏鳴曲 (*Sonata for clarinet and piano*, 1962)

雖然出自富裕的家庭，浦朗克跨越並參與於二次大戰之間，所面臨到的歷史社會的動盪不安，以及他個人性向問題，所遭受到社會譴責的眼光、與排斥，浦朗克早期的創作歷程並不順遂。浦朗克的音樂在法國當地，雖然並非很受歡迎，然而其作品於美國新大陸、與英國倫敦皆早已頗具盛名，但最後幸運的是，於他去世後的前後十年間，終於被當時法國的音樂評論家所青睞，並正式將他歸屬於當代法國作曲家的代表。

第二節 創作背景

這首單簧管奏鳴曲是為了紀念他的好朋友，瑞士作曲家阿瑟・奧內格而作。浦朗克於 1959 年的八月先完成此首奏鳴曲的第二樂章，於三年後 1962 年的夏天另外完成第一、三樂章；所以筆者分析此曲的同時，發現第一樂章的許多樂思，如旋律動機及節奏動機，皆取自於第二樂章。而浦朗克在草擬了此慢板第二樂章之後，曾取名為《悲哀憂傷的小行板》(*Andantino tristamente*)，於第二樂章完成時，告訴出版商，此第二樂章可以單獨被出版，成為一個獨立的樂曲，以表達對好友的離世感到傷痛，可見這是浦朗克對奧內格真情流露的表現。最後，當浦朗克完成全曲時，把最初給第二樂章的標題，獻給第一樂章，並把第一樂章行板的速度改為快板，標題為《悲哀憂傷的快板》（*Allegro tristamente*）；而第二樂章慢板，則變更標題為《浪漫曲》（*Romanza*）。

當浦朗克於 1959 年開始譜寫此曲的第二樂章時，受到了他剛於 1956 年完成的一齣有名的歌劇《斷頭台上的修女》的影響，此齣歌劇所描寫的死亡內容，及殉難修女高尚的情操，像是他對其好友奧內格留給世人的崇高靈魂，表達同樣的尊敬與情感。因此在詮釋此樂章時，除了要把哀慟的情緒表達出來，還要夾雜著一種莊嚴高貴的氛圍。

這是浦朗克唯一的一首鋼琴與單簧管的奏鳴曲，也是浦朗克晚年最後的作品之一。在浦朗克去世的那一年，1963 年一月十八日，他曾寫了一封信給出版商吉勃遜（Gibson），承諾在八天之內，遞送此首單簧管奏鳴曲的謄清本，然而在此封

信過後十二天，浦朗克突然因心臟病而去世，以至於浦朗克自己也來不及看到此曲被出版，實在令人惋惜。他後期共為三種木管樂器寫了搭配鋼琴的奏鳴曲，分別是長笛奏鳴曲，完成於 1957 年；單簧管及雙簧管奏鳴曲，完成於 1962 年。

第三章

第一樂章《悲哀憂傷的快板》之探討與演奏詮釋

在第二章第二節之創作背景中，提到浦朗克於 1959 年先完成第二樂章時，為好友奧內格去世不久，當時的副標題為《悲哀憂傷的小行板》(*Andantino tristamente*)，後來把「悲哀憂傷的」(tristamente)字義給第一樂章，成為《悲哀憂傷的快板》(*Allegro tristamente*)。然而此曲卻標示著小快板(Allegretto)的速度 ♩= 136，令人感到弔詭，那是因為他要表達的不只是一個活躍的快板速度，而是帶著悲傷情感但不停滯、又不間斷的向前進行著的一種動力。全曲為奏鳴曲式，在呈式部之前，有一個前奏樂段，於再現部之後，也有一段尾奏(Coda)，有古典奏鳴曲曲式的架構。第一樂章共有一百三十三小節，曲式架構如表 3-1。

表 3-1：

大段落	小段落	樂句結構	小節	調性
1、前奏樂段 INTRODUCTION mm. 1-8	4＋4＝8。	4＋4 的樂句	mm. 1-8	非調性
2、呈式部 EXPOSITION mm.9-65	I.第一主題 the First Theme	7＋3 的樂句。(7＝3＋2＋2)	mm.9-18	C-D^b-D-E^b-D
	II.第二主題 the Second Theme	4＋4 及 6＋6 的樂句	mm.19-39	D 至 G

	III.過渡句 Transition	2＋3 的樂句	mm.40- 44	B 至 $F^{\#}$和絃。
	IV. 第二主題再現 the Second Theme	4＋8＋2＝a＋b＋a	mm.44 的最後一拍-mm.58	B
	V. 結束主題 the Closing Theme	1＋4＋3 的樂句	mm.59-66	C
3、發展部 DEVELOPMENT mm.67-105	Part I.	4＋4＋2 的樂句	mm.67-77	A^{b}- E^{b}- D^{b}- G^{b}- F- B^{b}
	Part II.	3＋3＋2 的樂句	mm.78-85	$B^{b}{}_{M7}$ - E_{M7}
	Part III.	8＋8 的樂句	mm.86-101	A 小調
	Bridge	4 小節	mm.102-105	D^{b}- C- B- $A^{\#}$- G- $F^{\#}$- G
4、再現部 RECAPITULATION mm.106-133	I.第一主題 the First Theme	7 小節	mm.106-112	C
	II.第二主題 the Second Theme	2＋2＋4＋6 的樂句	mm.113-126	G
Coda 尾段 mm.127-133		7 小節	mm.127-133	非調性

1、前奏樂段 INTRODUCTION：mm. 1- 8。

第 1- 8 小節的調性多變，無一個固定調、及中心音，以半音關係的進行，變化調性。整段風格輕快流暢，仔細端倪整段八小節的旋律，有一上一下約 4＋4 的樂句音型，照著音的導向（voice leading）[7]，由低音 E－F－G－A－C－第 4 小

[7]猶太作曲家 Heinrich Schenker (1868 – 1935)所提出的音樂分析理論，在基本的音樂架構下，把音樂的進行以流暢式的對位，找出主要的方向，並把所有主要方向內的音，分成階級、歸類的一種分析樂曲的方式。

節的最高點音 F♯，然後從第 4 小節 F♯之後下行至第 8 小節。建議於演奏時，仍以此八個小節為一整體的大樂句，在力度極強 *ff* 中，順勢做出漸強與漸弱，做出一個大方向、及整體感。參譜例 3-1。

譜例 3-1： Mvt. 1, mm. 1-8



一開始的四個十六分音符加一個八分音符，所組成的 4＋1 連續快速音，為前奏的主要節奏動機，此動機在全曲三個樂章中都有出現，顯示它的重要性。第一次出現在此曲中，是 1959 年完成的第二樂章的結尾最後五個音，當時驚鴻一瞥的出現，成為三年後續作第一樂章的伏筆；（如上一章創作背景所述，此曲先完成的是第二樂章），所以第一樂章的許多創作素材，如旋律動機及節奏動機，皆取自於第二樂章。參譜例 3-2。

譜例 3-2：Mvt. II, mm. 74-75



此曲的連續快速音動機不論使用在快板或慢板樂章中，每次出現時都有二個共同的特點：一、此「4＋1」個音之間，均以很快的速度連結在一起。二、4＋1 連續快速音之後，並無做延伸長樂句的發展，而是一個獨立的動機素材出現，如果其後的樂句仍未結束，它將以休止符的方式被切割出來，或是以彈舌把分句分別出來，呈現出一個單獨的動機型式。參譜例 3-3，a、b。

譜例 3-3：a、Mvt. 1, mm. 40- 41



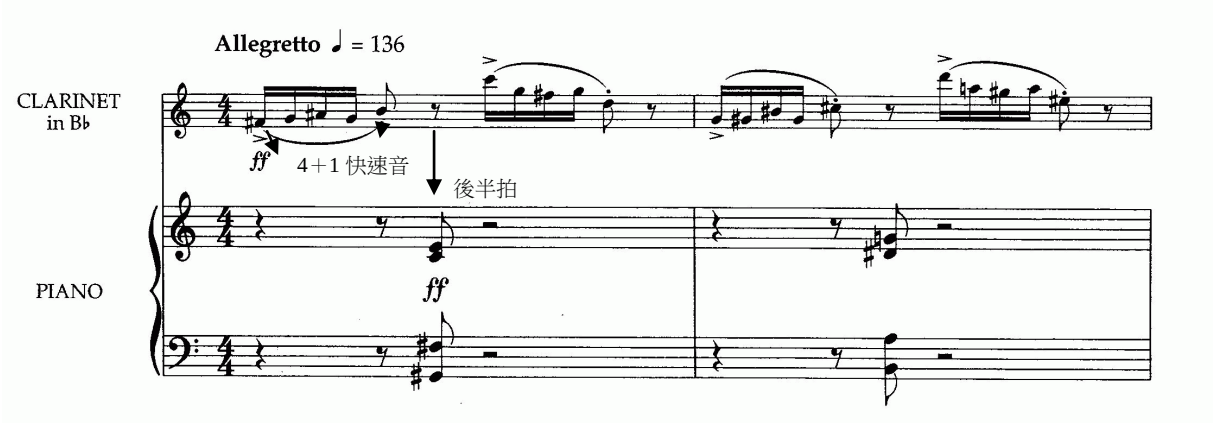
b、Mvt. 3, mm. 40- 41



此「4＋1 連續快速音」，筆者認為有暗喻好友奧內格的人生無常，及其為人聰明又多變化的個性，雙重涵義；因此每一次「4＋1 連續快速音」的出現，都有描述奧內格之意，故在此曲分析中，筆者將此「4＋1 連續快速音」的動機，簡稱為「H 快速音群」，以代表所紀念的好友 Arthur Honegger。

回到本文論述第一樂章的前奏，每一組「H 快速音群」之間，以不安分的反向十二度音程，跳躍式的相接，而鋼琴分別在第 1、2 小節的第一個上行「H 快速音群」之後，都以一個後半拍的和絃，迅速接出，以垂直方向的和聲伴奏出現，是前奏的一大特色；如以和弦性質來分析，此和絃原本應與單簧管第二拍八分音符一起出現，屬於和絃音 $F^{\#}$–A–C–E；然而這裡卻在八分音符之後才出現，這樣吊人胃口的安排，增添了音樂結構上的變化，像是鋼琴和單簧管的旋律在互相追逐著，產生了一種不安定的效果，也象徵著作曲家對於死亡的怒吼，及描繪對其失去好友奧內格的悲憤情緒。參譜例 3-4。

譜例 3-4：Mvt. I, mm. 1-2

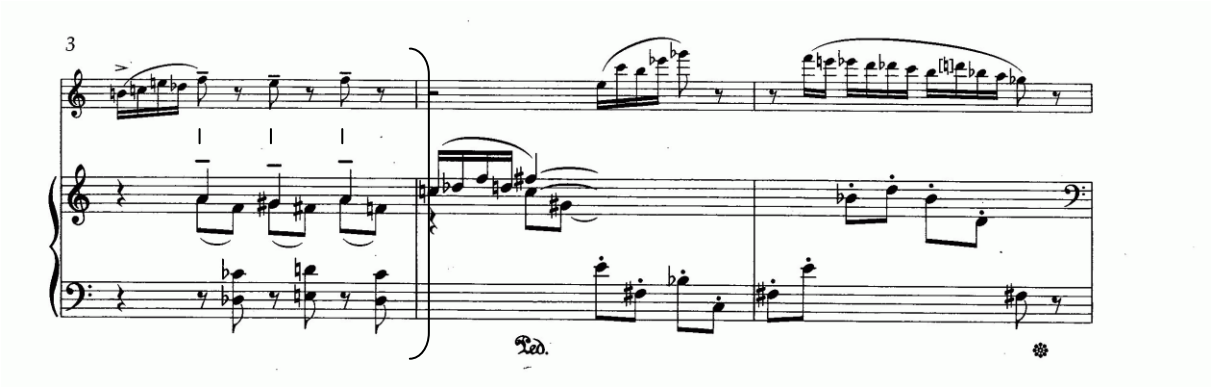


演奏前奏樂段時，第 1、2 小節的音量必須持續有 *ff* 的力度，在氣很充足的情況下吹奏「H 快速音群」，使每一個音都能很清楚的呈現，但從高音落下時，須維持住低音的腹腔力量，而口腔內改以「ㄏㄩ」的嘴型，較集中的送氣，使大跳的高音可以既飽滿又順暢的吹出；每一組「H 快速音群」的第一音，如譜上要求加上重音（＞），此時可在用氣的速度上稍微加快及用力推一下，之後放鬆但嘴型保持不加壓力，且腹腔的氣仍要撐住，然後自然收尾，做出音群的尾音。

在第 1、2 小節中，鋼琴必須很有默契地馬上接著單簧管的「H 快速音群」之後出來，短而有力的落在後半拍的位置，以大聲的氣勢迅速接出，跟著主奏帶著忿恨的情緒，像怒吼般彈出；此二小節中，鋼琴雖只出現二個和絃，卻有畫龍點睛的效果，和單簧管之間密切的一搭一唱，是非常重要的。

經過第 1、2 小節跳動不安的追逐之後，來到較安定的第 3 小節，這裡已結束了鋼琴與單簧管前後出現的後半拍關係，而進入正拍節奏的配合。直到第 3 小節的第 2、3、4 拍才一起出現，好像成為第 1、2 小節追逐後的停留。參譜例 3-5。

譜例 3-5：Mvt. 1, mm. 3



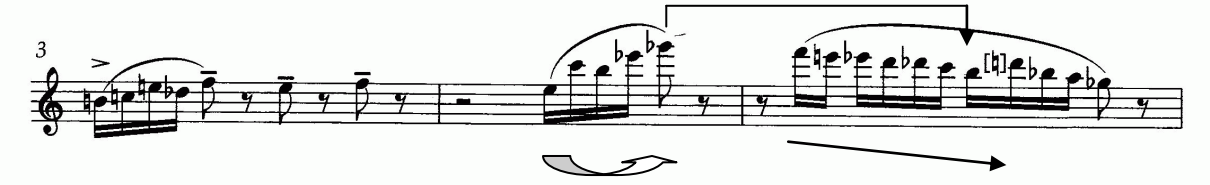
所以演奏時要特別強調在 2、3、4 拍，鋼琴與單簧管均要稍微加長加重，如譜上所記做出 tenuto 的記號，以強調鋼琴與單簧管一起出現的意義。

接著第 4、5 小節換鋼琴先主導出「H 快速音群」，然後單簧管又把「H 快速音群」的動機接了過去，此時鋼琴則持續的進行八分音符斷奏，扮演著配合主旋律的角色，並帶出了流暢感。鋼琴部分，樂譜上註明在第 4 小節第 2 拍開始用迴音踏板，至第 5 小節，這時鋼琴為八分音符的斷奏，音響上較單薄，加上踏板可滋潤音色，而單簧管此時的旋律在較明亮刺耳的高音域，加上鋼琴的踏板，也有緩和整體音色的效果，這樣精心的設計，令筆者不禁佩服浦朗克在配器上的功力，以及作曲家細膩的手法。

單簧管於第 4 小節從鋼琴部分接過「H 快速音群」之後，即由下往上，爬到此前奏樂段的最高音域，然後隨即順勢往下滑；但此最高音 g^{b3} 並非此前奏樂段音樂上的最高點，由於馬上接到後面的半音階下行，屬於經過音的性質，演奏上並不需吹出最高點的張力與強度，宜把較多的氣撐在第 4 小節的最低音處 e^{2}、然後自然往上收起至最高音 g^{b3}，再繼續把氣推送到下一小節的低音方向，達到流暢、

亮麗、又無壓迫感的效果。參譜例 3- 6。

譜例 3- 6： Mvt. 1, mm. 3-5



節奏上進行了正規而短暫的二個小節之後，在第 6 小節中，鋼琴與單簧管的順序安排，又回到了一開始不安定且後半拍關係的「H 快速音群」節奏，而音域的構置與走向已完全相反，不像一開始活潑的反向加大跳的關係，音域越走越高亢，第 6 – 8 小節呈現一個向下行的趨勢，此時的音域集中在單簧管的（chalumeau）低音音域，音型有漸漸走入此段尾聲的意圖，但單簧管的力度卻標示著極強 *ff*，並且每一個音都要跳音、彈舌，顯現出強而有力的音色；但此時鋼琴卻因走近尾聲，轉為極端的弱 *pp*，要注意詮釋出這樣對比的力度反差。參譜例 3-7。

譜例 3-7： Mvt. 1, mm. 6-8



最後二小節，單簧管以獨白方式占滿一小節，採用突如其來的 $F^{\sharp}{}_{1}-A_{1}$ 顫音手

法，以極小的音量 *pp* 奏出完整一小節的快速顫音，下一小節則接著一個短暫的八分音符單音，與鋼琴的八分音符 $F^{\#}$屬九和絃，一起簡潔的收尾。

浦朗克於前奏樂段，用一種非固定調性、無中心音的多變調式手法，在調性上營造出一種「謎」一般的氛圍；在旋律與節奏的建構上，也以一種非嚴謹的傳統古典音樂手法，展現出法國另一種音樂形式－咖啡音樂（French café-concert and music-halls）[8]的輕快風格。短短的前奏八小節中，已有很多的高潮迭起，不只顯現出自己不安的情緒，也意味著所紀念的好友奧內格多變的個性。

另外說明「4＋1 連續快速音」的素材，在浦朗克最後的三首木管奏鳴曲中，都有引用;而三首中最先使用此的,是1956年完成的長笛奏鳴曲 Flute Sonata（1956），當時受美國的一個室內樂贊助者基金會所託,為了紀念其贊助者 Elizabeth Coolidge（伊麗莎白·斯普拉格·柯立芝）而寫;第一樂章憂鬱的小快板（*Allegretto malinconico*）一開始即有「4＋1 連續快速音」的素材，然而當時為紀念這位高貴的女士，所用的音樂語法是圓滑奏，柔和的詮釋，快速音群之後並非像此曲以單獨的動機型式使用，而是以連接完整的長樂句型式出現，此說明作曲者雖然使用同樣的動機素材，但用在不同作品中，卻有不同的用法與意義。單簧管奏鳴曲的單獨動機型式的用法，偏向於專屬於好友奧乃格的不安定及多變化的特性，故稱之為「H 快速

[8] 原文為 Café-chantant，最初的演奏場所是在露天咖啡館，由小團體的演奏者，在公開場合演奏當時的流行音樂；後來也有在小型音樂廳、咖啡廳表演、或雜耍。廣泛普及於十九世紀中到二十世紀的歐洲各國，除了法國以外，還有義大利、西班牙、德國、土耳其、奧地利、俄國…等地；音樂大都是輕快風格，但內容有時有傷風化；是對傳統音樂的歌舞表演、及政治的一種對抗。

音群」參譜例 3-8。

譜例 3-8：Poulenc, Sonata for Flute and Piano Mvt. 1, mm. 1



2、呈式部 EXPOSITION：mm.9-65

I.第一主題 the First Theme，mm.9-18，2＋2＋2＋3 小節的樂句。

第一主題的主旋律，是一個抒情式的樂句，由四個小分句層層堆疊成一個大的拱型樂句，而每一個小分句又自成一個小拱型樂句。參譜例 3- 9。

譜例 3- 9： Mvt. 1, mm. 9-18



附點音型 3 次，做下段伏筆

四個小分句有四種不同的層次、整體以向上進行的方向所組成，向上進行到第四句的最高音－為單簧管音 e^3 處，再順勢以三小句附點式的音型下行並收尾，

完成第一主題的句型，而下行的附點音符原素，遂成為接下來第二主題附點音符素材的伏筆。單簧管在詮釋時要做出四次越來越強的層次，不可受到休止符的影響而中斷了樂句前進的張力，到達第四句時，做出層次最強的力度，然後隨即下行漸弱，形成【1】＜【2】＜【3】＜【4】＞的強弱起伏。

而在第四句第 17－18 小節的三次下行附點音型的小樂句中，吹奏時要特別注意其中樂句的彈舌詮釋，須在每一個小圓滑句的第一個音中，以清楚的點舌，劃分出明顯的三次小分句。

第一主題的鋼琴部分，一開始以雙手八度同向進行，加上一低一高的音程結構、兩兩一組的連續八分音符，作固定式的音型；連續八分音符的音型，將是此首奏鳴曲三個樂章中，共有的背景主題（background）[9]，這在早先完成的第二樂章已先出現，參考第二樂章第 4 個註釋。連續的八分音符，不管以什麼的方式呈現，都是一個持續整首音樂前進的主要脈動。

而第一樂章的呈式部第一主題，一開始短短二小節的連續八分音符，以較急促感的小前奏方式，鋼琴二部以雙背景旋律（double background），同音、同向、同音樂語法詮釋，來強調這個連續八分音符的地位及角色。接著引導出單簧管第一主題的進入，而接下來的呈式部第 3 小節，則馬上改為四音一組的連續八分音符，分解和絃的方式，以較平穩的感覺做固定式音型伴奏，襯托出單簧管悠然的

[9]著名的音樂理論分析家兼作曲家 Heinrich Schenker（1868-1935），奧地利出生的猶太人；他認為一首音樂的主要基礎結構，是有不同層級的，類似舞台藝術，有分為：前景（foreground）、中景（middleground）、與背景（backgromnd）。

主旋律，這是第一主題的主要鋼琴模式。

在和聲的進行上，自第 9 小節開始，鋼琴低音部分每二個小節半音轉調一次，C-D^{b}-D-E^{b}-D，以主導音的方向(voice leading)。參譜例 3-10。

譜例 3-10： Mvt. 1, mm. 9-18



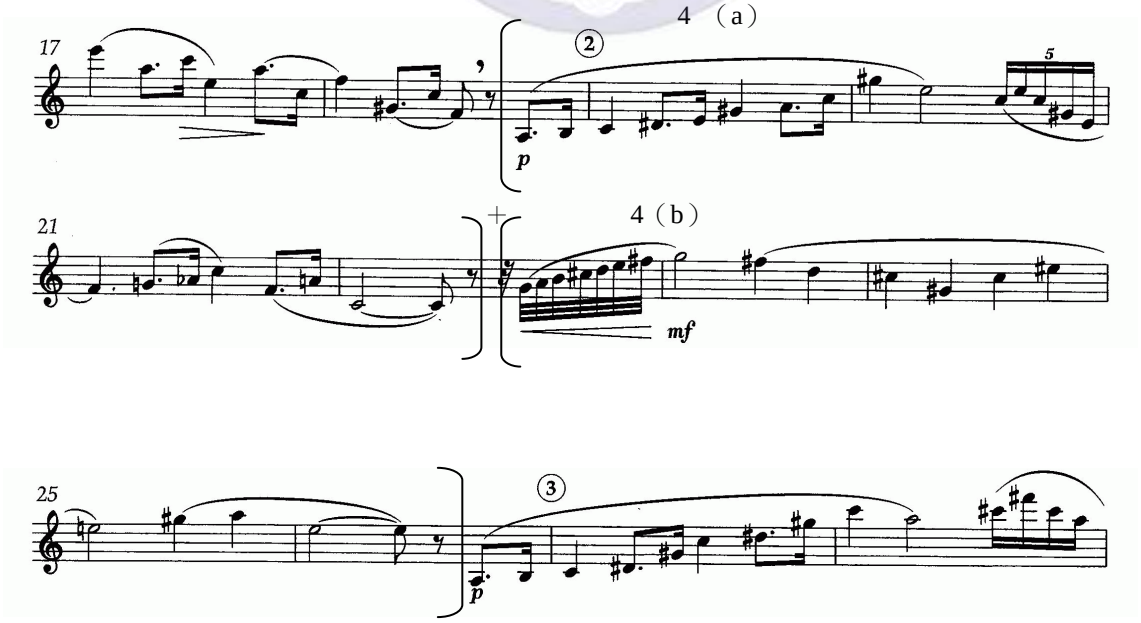
II.第二主題 the Second Theme，mm.18-39

樂句分為 4＋4＋6＋6＝a＋b＋a＋a。

調性上，於鋼琴的低音進行中，從第一主題的最後一音 D 音，解決到此第二主題一開始的 G 音，為 V-I 的正格終止，並為屬音關係，第二主題開始以 G 為中心音做發展。

第二主題承接前一小節的附點節奏的元素，發展了整個第二主題的主要附點式旋律，筆者簡稱 a 旋律。自第 18 小節開始，第二主題先是以一個工整的 4＋4 小節的對稱句子開始，前四小節附點式旋律為 a 旋律，後四小節則像答句式的成為 b 旋律，b 旋律是由七個快速的三十二分音符開始加上許多正拍四分音符的抒情旋律；所以 4＋4＝a＋b。參譜例 3-11。

譜例 3-11：Mvt. 1, mm. 18- 26



第二主題的鋼琴部分，從第 19 到 26 小節八個小節中，為一大塊的第二主題伴奏素材，並不細分為 4＋4 的句子，在這裡第一次在正拍上加入了八分音符休止符，造成右手高音聲部為後半拍進入的節奏，接下來後面採用高低相間、兩兩一組的八分音符組合式的伴奏音型，此時左手低音聲部則為正拍長音符的旋律音型，相互搭配；雖然和第一主題一樣採用八分音符的素材，但加入八分休止符後，產生後半拍的變化效果、成為較活潑的伴奏型式，為第二主題代表伴奏音型。第 19 到 26 小節的 4＋4 問句與答句中，先做出弱與強的力度對比。參譜例 3-12。

譜例 3-12： Mvt. 1, mm. 19-26



接下來的第 27 到 38 小節的 6＋6 皆是以附點式的 a 旋律作發展。以單簧管主奏部分來分析，每六小節中又可分為 4＋2 的分句，前四小節已有一上一下的完整樂句，加上後二小節的一上的半樂句所組成，像是一個較長的問句搭配一個較短的答句；四句對二句是屬於不對襯的樂句，這樣的使用方式常出現在浦朗克的作品中，也是新古典樂派的一種寫作手法；之後的六個小節也是如此，所以形成 6＋6＝（4＋2）＋（4＋2）不對襯的樂句。參譜例 3-13。

譜例 3-13：Mvt. 1, mm. 27-38



以鋼琴伴奏部分的音型來看，剛好六小節為一種型式，形成 6＋6 的樂句：自第 27 小節到第 32 小節六小節的伴奏型式，仍沿用第二主題的伴奏型式－後半拍八分音符進入的組合，並且低音部為二分音符或全音符的長拍旋律。第 33 小節到第 38 小節六小節的伴奏型式，則採用第一主題的伴奏音型，以正拍的八分音符，四個八分音符為一組做固定式伴奏，屬於較穩定的伴奏型式，此時左右手二聲部以完全同方向的分解和絃式結構進行，與第一主題略為不同。第 39 小節，單簧管主奏的旋律已停止，而延續到鋼琴，做一個重複性的收尾。參譜例 3-14。

譜例 3-14： Mvt. 1, mm. 27-38



整個第二主題的旋律特色是採用了附點音型、爬坡式的素材，但是這一新的主題，一點都不突兀，因為前一段的結尾，已經悄悄地帶入了附點的素材。第二主題的前四小節－a 旋律，由第 18 小節第四拍進入時，是從單簧管的低音音域 a－b－c…音階式的上行開始的，這裡的音域帶著飽滿豐厚的音色，要求以小聲（*p*）的力度呈現，但此音域較低沉、音色較不集中，音量上無法傳得遠，因此建議腹部支撐的力量要多一點，由低而高、緩緩升起，如裊裊輕煙暖暖的上揚；帶著附點音型，極具詼諧又神祕的色彩，因此演奏時，要把這裡的附點節奏吹得清楚、準確，以便顯出節奏上的特色。這個音型除了有附點節奏外，每一個附點節奏之後都有一個正拍的四分音符，演奏時建議在此的每一個四分音符做氣的推進，使其上行樂句更加有向前進的感覺，增加樂句張力，參譜例 3-15。

譜例 3-15： Mvt. 1, mm. 18-22

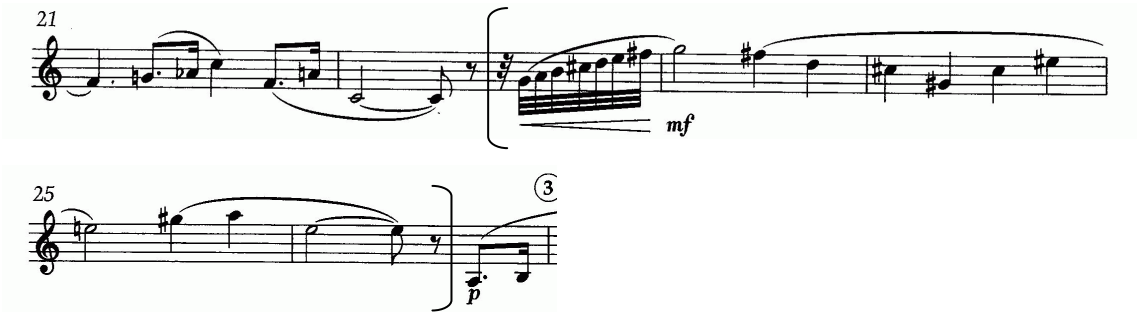


下行樂句在力度上則順勢自然收尾，因為在此下行樂句的運舌詮釋上，與上行的運舌分句有所不同；在每個分句的第一個音，點舌要清楚，以顯示出上行樂

句一大句，下行樂句三小句的分野。第二主題上行至樂句的最高點之後，於樂句一半的位置，突然一改規律的附點音型，插入了一個快速的五連音，然後又繼續平穩的附點下行；此時的五連音可在音量上稍做強調，以凸顯這個五連音所帶出的特殊氛圍。

第二主題 4＋4＝a＋b 的後四小節，第 22 到第 26 小節為 b 旋律；是 a 旋律的答句，對比於附點的 a 旋律問句的素材，樂句一開始的快速七連音，即以緊湊的七個三十二分音符音階進入，織度上明顯變得較密、較緊；此音階為單簧管記譜音 G 音開始的教會調式－利地安調式（Lydian mode）[10]，之後接著正拍的四分音符式的旋律；對比於悠閒的問句，答句的緊湊顯得較具張力，因此音量上也要求為中強（*mf*）的力度開始推進，並且建議用氣的速度加快、氣的支撐加強，至句尾做樂句音量上的收尾；參譜例 3-16。

譜例 3-16：Mvt. 1, mm. 22-26



第 22 小節的快速七連音，雖一開始有一個三十二分休止符，造成八個音一拍

[10] 西方音階的發展初期，於西元四世紀時，由米蘭主教安布羅斯（Ambrose），根據希臘音階，所創四種不同起音及結音的正格調式；利地安調式為其中一種，起音為現代音階中的 F 音，至其高 8 度 F 音為止，以其中的音程所構成的音階。

少了第一個音，由於速度相當快速，在聽覺或演奏上幾乎與正拍同時進來，所以有快速八連音的錯覺。這個強而有力的快速音素材，也是引用自其 1956 年完成的長笛奏鳴曲 Flute Sonata（1956）第一樂章，不僅快速七連音的素材做模仿，接著整個樂句的節奏型式也很相似。參譜例 3-17。

譜例 3-17：Poulenc, Sonata for Flute and Piano Mvt. 1, mm. 4- 8



接著第 26 到第 39 小節的 6＋6 樂句，回到以 a 旋律的題材所發揮的樂句，仍是要平穩且準確的吹奏附點音型的旋律；第一次的六小節的前四小節等於整個 a 旋律的升高變形，也是從單簧管的低音音域 a－b－c 開始往上行，但是之後的音高即逐漸擴升到四度音程的高音，但節奏與樂句的走向幾乎一致，只有在代表轉折處的快速音區，由原來第 20 小節的五連音，在此第 28 小節改為四連音的節奏；

吹奏高音 $c^{\#3}$－$f^{\#3}$－$c^{\#3}$－a^2 四連音的快速音時，要注意音色的平衡與維持，不可使最高音 $f^{\#3}$ 太尖銳、刺耳，a^2 也不可音量過小。至於 6＝4＋2 的後二小節，仍是以 a 旋律的附點節奏加上四分音符的素材，但樂句長度不對襯於前四個小節，屬二小節的半樂句。參譜例 3-18。

譜例 3-18： Mvt. 1, mm. 26-32



第 33 到 38 小節，也是以 4＋2 的樂句方式呈現，這裡的二小節樂句為更明顯的半樂句，為前四小節的上行樂句的高八度重複。因此在圓滑與彈舌的分句上，第 36 到 38 小節與第 33 到 35 小節是一致的，均為一個上行的大圓滑，但注意前後力度的要求是不一樣的，前面第一次出現時仍以第二主題緩緩上升的風格，小聲又神祕的往上行又做漸強，然後音型落下隨即漸弱；第二次高八度的出現時，卻不再沉默，以中強 *mf* 的力度開始往上漸強，走到了高音的 $f^{\#3}$ 卻不再落下，好

像把聲音拋入了天際、停在雲端；又像無解的問答、得不到迴響。參譜例 3-19。

譜例 3-19：Mvt. 1, mm.33-38



最後第 39 小節，鋼琴又強調了這個半樂句無解似的結尾，所以也不以小聲或漸弱結束。

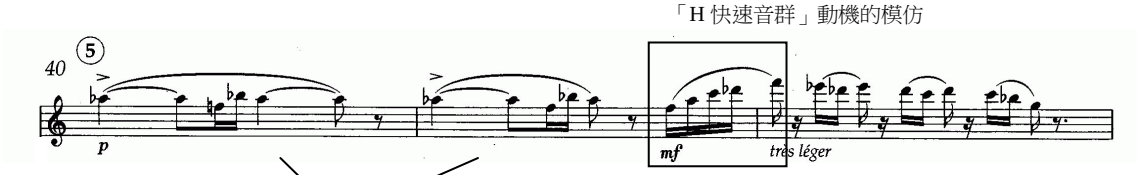
III.過渡句 Transition，mm.40-44，2＋3 的樂句

調性：自 B 和弦開始進行，至屬調關係的 F♯和絃。

第 40 到 41 二個小節，插入了一個新的旋律，像「號角似的旋律」從遠方傳過來，它的節奏動機取自於第一主題第 13 小節的節奏。參譜例 3-20，a、b。

譜例 3-20：a、b

a、Mvt. 1, mm.40- 42



b、Mvt. 1, mm.13-16



在詮釋上：第 40、41 小節這裡筆者聽起來有著「號角般的旋律」，所以在每一句的第一個音，須做出所譜上要求的突強重音（＞），重音即延音之後的音，腹部的氣柱仍要維持著，使音色集中且快速的吹奏後面的十六分音符，保持在小聲 *p* 的力度，像極了遠方傳來敏捷的號角聲。

接下來的第 42 小節的前一拍一開始，作曲家又用了樂曲一開始前奏的「H 快速音群」模仿；重複的運用與發揮樂曲中的題材，是浦朗克作曲上的特色與手法。這裡的演奏術語標示著 très lèger（法）為非常輕之意，但是力度的要求是和前二小節對比的中強 *mf*，音域則從單簧管中音音域走到高音音域，因此對比於前二小節較低的音域但要吹奏小聲卻有重音、又堅定集中的音色，這裡則在穿透力強的高音音域還要有中強的音量、但是卻是非常輕的音色，因此這裡在吹奏時要注意身體的放鬆、喉嚨的放鬆，但正確的維持嘴型及姿勢仍是必要的。另外，第 42 小

節的節奏上，共有四次的休止符，在這個小快板(Allegretto)樂章，速度記號 ♩= 136 的快速度中，一小節內要做出四次不同位置的休止符，是很特別的，當然它不是意味著這裡可以換氣、或做任何的停頓之意；並且此時鋼琴部分，仍是連續以八分音符的音型持續進行著，意味著不斷前進的音樂，在流暢感的樂句中如何做出作曲家精心安排的休止符，筆者認為這裡需注意的是每一個休止符之前的音，要收尾收得輕巧，而腹部的力量及氣的支撐要持續，才不會打斷旋律的流暢感，又能表達這裡許多休止符代表的活潑與變化性。

過渡句的鋼琴伴奏部分，轉換成有精神的八分音符音型－即二手聲部均為同向、同為八分音符二連音、同重音結構的音型；這樣較急促感的八分音符演奏方式（Articulation），與此曲的第 9 小節－即第一主題的前奏二個小節的鋼琴部分，有異曲同工之處，均以二音為一個連音、並在二音的頭音加重音。參譜例 3-21，a、b。

譜例 3-21：a、b

a、Mvt. 1, mm.40- 44



b、Mvt. 1, mm.9-10



IV. 呈式部的第二主題再現 the Second Theme，mm.44(最後一拍) - mm.58

經過句之後，接著代表附點素材的第二主題又再現，有完整的代表 a、b 素材的問句與答句，4＋8＋2 的樂句分別是問句＋答句＋問句的題材所發揮，但與第 18 小節不同的是，第 44 小節為原來第 18 小節的升高四度，但並非整個第二主題的再現區都為原來的同等四度關係；如第 44 小節的樂句為原第二主題第 18 小節的升高減四度關係、第 46 小節的樂句為原第二主題第 19 小節的升高完全四度關係、第 48 小節的樂句為原第二主題第 22 小節的升高增四度關係，本段最後二小節，從第 56 小節第四拍開始，則是原第二主題區的最後一段旋律（原第 33 小節第四拍至第 39 小節）的翻版，只是移低小二度關係，並且此附點旋律轉由鋼琴部分獨奏擔任。

在詮釋上：整個第二主題的再現部分，主奏單簧管比原第二主題部分音域高至少四度，整體部分的音量與力度的要求，也比原第二主題區的音量與力度大差不多二倍。其他和前面第二主題一樣的爬坡型音型的漸強與漸弱仍要做出，附點之後的四分音符仍須向前推進，使音樂不至於停頓；問句與答句的強弱對比、及織度上的鬆緊對比，仍要明顯奏出；答句一開始的七個三十二分音符的用氣要更快送出，氣的支撐要更強。參譜例 3-22，a、b。

譜例 3-22：a、b

a、Mvt. 1, mm.45- 58



b、Mvt. 1, mm.18- 28



V.結束主題 the Closing Theme，mm.59-66， 1＋4＋3 的樂句

調性：和前奏一樣無一個固定調、及中心音，以半音關係變化調性。

素材：採用了 Transition 經過句的素材，和一開始的 Introduction 前奏樂段「H 快速音群」素材，做為此結束主題的內容。

自第 59 小節開始為呈式部的結束主題區，此時出現了一句「號角似的旋律」[11]主題：單簧管的音 $g^2－e^2－a^2－g^2$；這是由之前經過句一開始的二小節，第 40、41 小節所使用過的題材，而這裡把它降半音，並減成一小節，參譜例 3-23。

譜例 3- 23：Mvt. 1, mm. 59



接著單簧管休息，鋼琴先接入「H 快速音群」的主旋律，長度為四拍、約一小節，而此「H 快速音群」動機來自於前奏第 3 小節。之後單簧管又接著此主要「H 快速音群」和鋼琴做問答式的交接，但是單簧管部分旋律做了延伸，所以樂句較長；而鋼琴於第 63 小節第四拍再一次接過來時，仍是以此主要「H 快速音群」做連接，所以樂句較短，並且整個升高了減五度關係；到了第 64 小節第四拍，又換單簧管接主旋律，鋼琴做八分音符伴奏角色，但這次和鋼琴的樂句關係，除了是主旋律交接的關係，鋼琴與單簧管彼此之間更是在同一個樂句裡面、在同一句

[11] 筆者於本章之分析與詮釋中，III.經過句 Transition 之第 40、41 小節，稱此旋律音型為「號角似的旋律」。

裡的角色交換，參譜例 3-24。

譜例 3-24：Mvt. 1, mm. 59- 66



在結束主題這段的主旋律交接方式，以鋼琴與單簧管的長度及方式來看，是屬於不對襯、不規律的問答形式，也是屬於新古典樂派較富變化的特色。

在詮釋上：在結束主題這一段一開始，仍要把「號角似的旋律」保持在小聲 *p*

的力度，而腹部的氣柱仍要維持著，使音色集中且快速的吹奏後面的快音 16 分音符。之後整段以「H 快速音群」作發展的旋律音型，這個旋律完全來自於一開始的前奏樂段，所以就像回應前奏所表達的亮麗與流暢感並超高的張力與強度，此時在單簧管的力度上仍要保持於所要求的極強 *ff*、鋼琴的力度在強 *f*；其他詮釋方法與注意部分，和本章的第一部分前奏樂段所分析的相同，該有的 tenuto 記號處要稍微加長加重、鋼琴於八分音符斷奏處需加上踏板來滋潤整體音色…等。在單簧管與鋼琴之間的問答式連接，要注意在時間點的配搭上，要掌握得剛剛好。

經過了抒情式的第一主題、第二主題…，再到節奏性強烈、跳躍式旋律的結束主題，此結束主題像是回歸到樂曲一開始的出發點－描寫作曲家好友奧內格多變與活力個性的前奏樂段，在音樂性的表達上剛好做出「強烈」→「抒情」→「強烈」的段落對比。

然而樂段的相接並非各自獨立、前後不相關的；整個結束主題的最後一個和絃，竟是以突然的極小聲 *pp* 結尾。因為接下來的發展部，是完全和呈式部不同氛圍的安靜慢板，並由鋼琴先以極小聲 *pp* 進場；因此結束主題的最後一個和絃突弱 *pp*，在扮演樂段的連接上，有著舉足輕重的地位。

3、發展部 DEVELOPMENT：mm.67- 105。

速度變更：♩= 54。表情術語：Très calme 非常平靜的。

共分為：Part I.：mm.67- 77

Part II. ：mm.78- 85

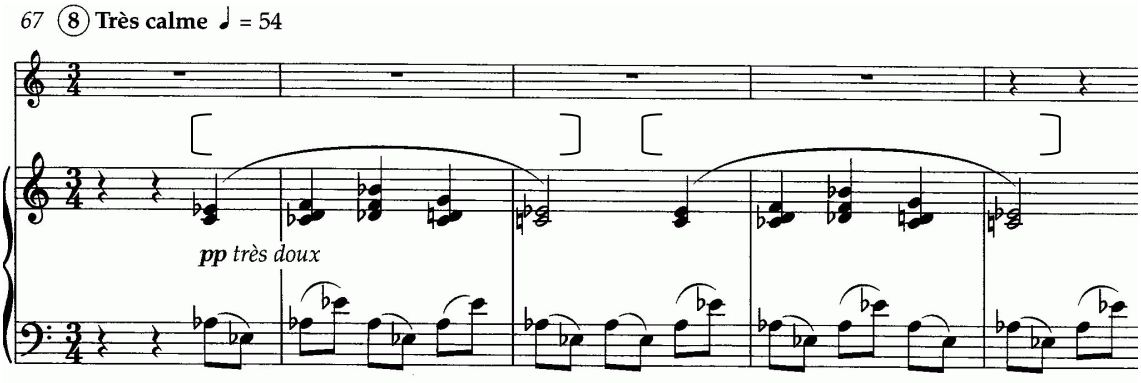
Part III. ：mm.86- 101

Bridge：mm.102- 105

Part I.：mm.67- 77，4＋4＋2 的樂句

發展部的一開始 Part I.由鋼琴以極小聲 *pp* 進入，由 5 個音所構成的小拱型樂句為主題，此 5 音依序為 $e^{1b}－f^{1}－b^{1b}－g^{1}－e^{1b}$，為一個頭尾音對稱的小拱型樂句，參譜例 3-25。

譜例 3-25：Mvt. 1, mm. 67- 71



此樂句反覆了一次，成為二次的小拱型樂句，構成一個四小節的樂句；接著

的後四小節則為此小拱型樂句的擴展與延伸，由單簧管的聲部接出，成為一個四小節的大拱型樂句，並在音域上以升高四度的音程開始上行，之後下行走到原來一開始的小拱型樂句的基礎音 e^{1b}；最後二小節主旋律又回到鋼琴部分，旋律動機也與 Part I.一開始的小拱型音型一樣，但整個音程升高了七度 ，參譜例 3-26。

譜例 3-26：Mvt. 1, mm. 67- 77

Part I.



Part I.的一個小段落，即呈現出一個完整的 ABA 複合式二段體的結構，由原來的樂句動機 A、到出離 B、再歸回 A 的完整過程。

Part I.是屬於發展部的一開始，整個發展部是要表現出非常平靜（très calme）的氛圍，所以鋼琴一開始的導奏即需奏出非常小聲的音量 *pp*，並如其標示以非常溫柔的（très doux）表情記號詮釋；二個小拱型的音型，樂句要分清楚，並做出小小的漸強與漸弱。接著第 7 小節單簧管進入之後，音量雖提升到 *mf*，卻不需用到很大聲的力度表現，因為整體音量的織度，已從原來的一部鋼琴增加到二種樂器的配器，所以音量及織度上已有增強的效果。在單簧管加入時，音域的層次也提升了四度，Part I.在此時也隨著單簧管音域的爬升，進入了此段的高潮點；吹奏時正好配合著單簧管最甜美圓潤的音域區－中音音域，做出優美無壓力的音色，隨著樂句的起伏，自然的奏出漸強與漸弱。在第 75 小節最後一拍到第 77 小節，Part I.又回到鋼琴的部分，獨自以 G^{b} 和絃做一個小樂句的發展而結束；此時的樂句結構與 Part I.一開始小拱型樂句一樣，但除了整個移高了七度，聲部卻從一開始的三部，擴充到八個聲部；在彈奏八部時，卻不能太大聲，因為這裡已是 Part I.的結尾，要求回歸到一開始一樣的的音量 *pp* 來演奏。在和聲的進行上，在此二小節也順勢以半音向下 G^{b}→F 進行，再以屬音關係進入到下一段 Part II.的 B^{b} 主音；而第 77 小節更變化拍號為 4/4 拍，並在 G^{b}→F 的低音聲部，以二組切分音型所產生的不安定感，來做下一小節主音來到的鋪陳，因此鋼琴低音部的這些和聲音，要稍為明顯、強調的奏出。

Part II.：mm.78- 85，3＋3＋2 的樂句

Part II.的 3＋3，主要的結構為二組三小節的上行樂句；這二組三小節的節奏素材及音型方向完全相同，都是以複附點加六十四分音符的節奏做上行發展，二小節之後，飆到上加三線的高音，在最高音稍作停頓，又迅速的以六十四分音符快音，自最高音往下做音階式的下滑，然後以八分音符反向上行之後再下行，做規避音（echappee）[12]式的進行來收尾。

最後二小節則像是舒緩型的連接句，在節奏的緊密度上趨於和緩，由前面的六十四分音符的快音樂句，進入到緩慢簡單的四分、八分及二分音符；音域也由高轉為低沉，像一個舒緩區。參譜例 3-27。

譜例 3-27：Mvt. 1, mm. 78- 85



[12]規避音（echappee），為和聲進行中和聲外音的一種；指在二度進行的旋律時，不論上行或下行，規避音是背著旋律進行的方向，先跳進再級進至解決音上的，解決音是屬於和聲裡的音。

由於第 85 小節力度的漸弱，加上和聲上於鋼琴第 85 小節低音的 E 當屬音，解決到下一段落一開始低音 A 的主音，使 Part II 連接至 Part III 的分段更加明顯。故第 84 – 第 85 小節為連接句橋的功能更為確定。參譜例 3-28。

譜例 3-28：Mvt. 1, mm. 83- 86



Part II.的最後二小節，雖然音域的走向轉為低沉，且為連接句的性質，然而吹奏時並不用像 Part I.的最後二小節馬上轉弱來連接下一個樂段，此二小節以寬厚、緩慢的低音，做為結束前面急促高亢樂段的一個平衡點，音量也宜以厚實大聲的音量承接，而於最後一小節的長尾音才做漸弱。

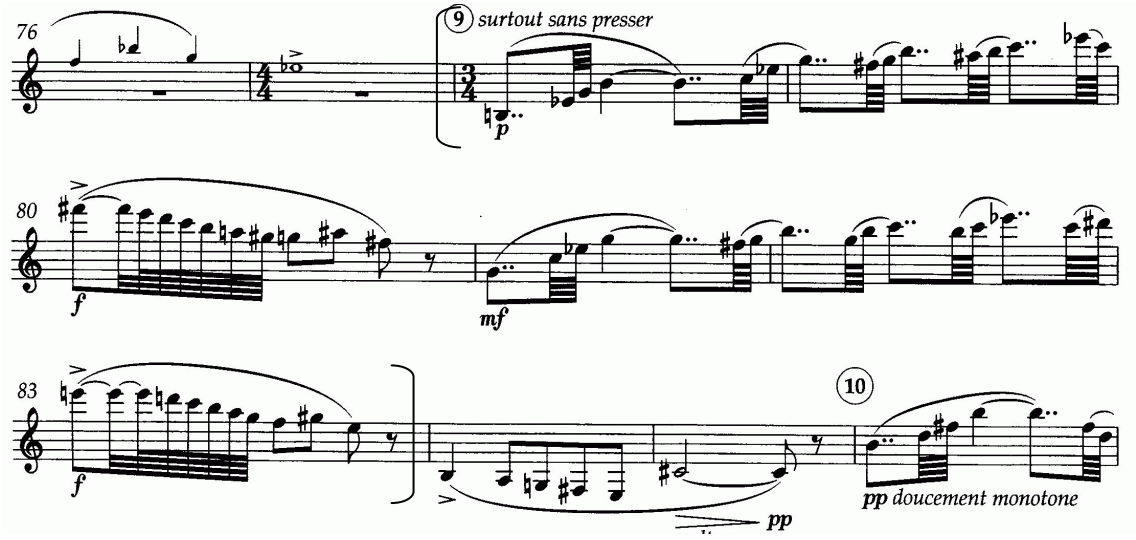
另外介紹此段 Part II.的主題旋律，與他同年（1962 年）完成的《雙簧管奏鳴曲》題材相似；雙簧管奏鳴曲的第一樂章，中段的第 48- 53 小節，整個複附點加六十四分音符的節奏素材、及旋律走向，幾乎和本曲 Part II.雷同，但在音樂的語法與力度（dynamic）的要求詮釋上，卻截然不同。在此將二者做個比較。參譜例 3- 29，a、b。

譜例 3- 29：a、b

a、Poulenc, Sonata for Oboe and Piano Mvt. I, mm.48- 53



b、Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. I, mm.78- 83



浦朗克的《雙簧管奏鳴曲》中，此段複附點節奏旋律的力度表現，講求的是整句以一致性的極強力度（*ff*）表現；而在《單簧管奏鳴曲》中，卻是要求奏出更富戲劇性的力度變化，如整個樂句要求分成二種不同的力度對比，於一開始上行的時候以弱音（*p*）的力度出現，此時所標的法文 *surtout sans presser* 提到這裡主要表達出沒有按壓的感覺，意即沒有壓力的，演奏得非常圓滑而流暢，把這種緊張又神經質的複附點六十四分音符節奏，奏出小聲又平順、毫無強調式的吹奏法。此一上行旋律，同時在鋼琴的部分，也標示著法文 *doucement monotone* －平緩而單調之意，意味著和單簧管的互相配合，一起營造出一種風平浪靜的假像；但一到達最高音時，卻要奏出突然的強又快速的下行（*f*），和上行完全不同的對比，並於尖銳的最高音處，強調突然的重音，表現出意料之外的驚恐之感。於接下來第二次的相同音型樂句，也是要做出一小、一大的力度對比、及情緒的反差，但力度的層次與張力要更高於前一句，呈現出（*mf*）到（*f*）的力度。整體樂句的音樂詮釋上，本曲也不同於浦朗克《雙簧管奏鳴曲》所呈現的單一力度要求：雙簧管在句尾的跳音，顯現出一種果決的力度感；單簧管奏鳴曲中要求的圓滑記號，則展現出另一種糾結難分的情感，及音色音量對比的變化。本曲展現出較多變化與複雜的音樂性，像徵與好友奧內格之間，難以言喻及割捨的友誼。

Part III. ：mm.86- 101，8＋8 的樂句

發展部的每一個樂段雖各有特色，然而彼此之間確是有關聯的，由其是在素

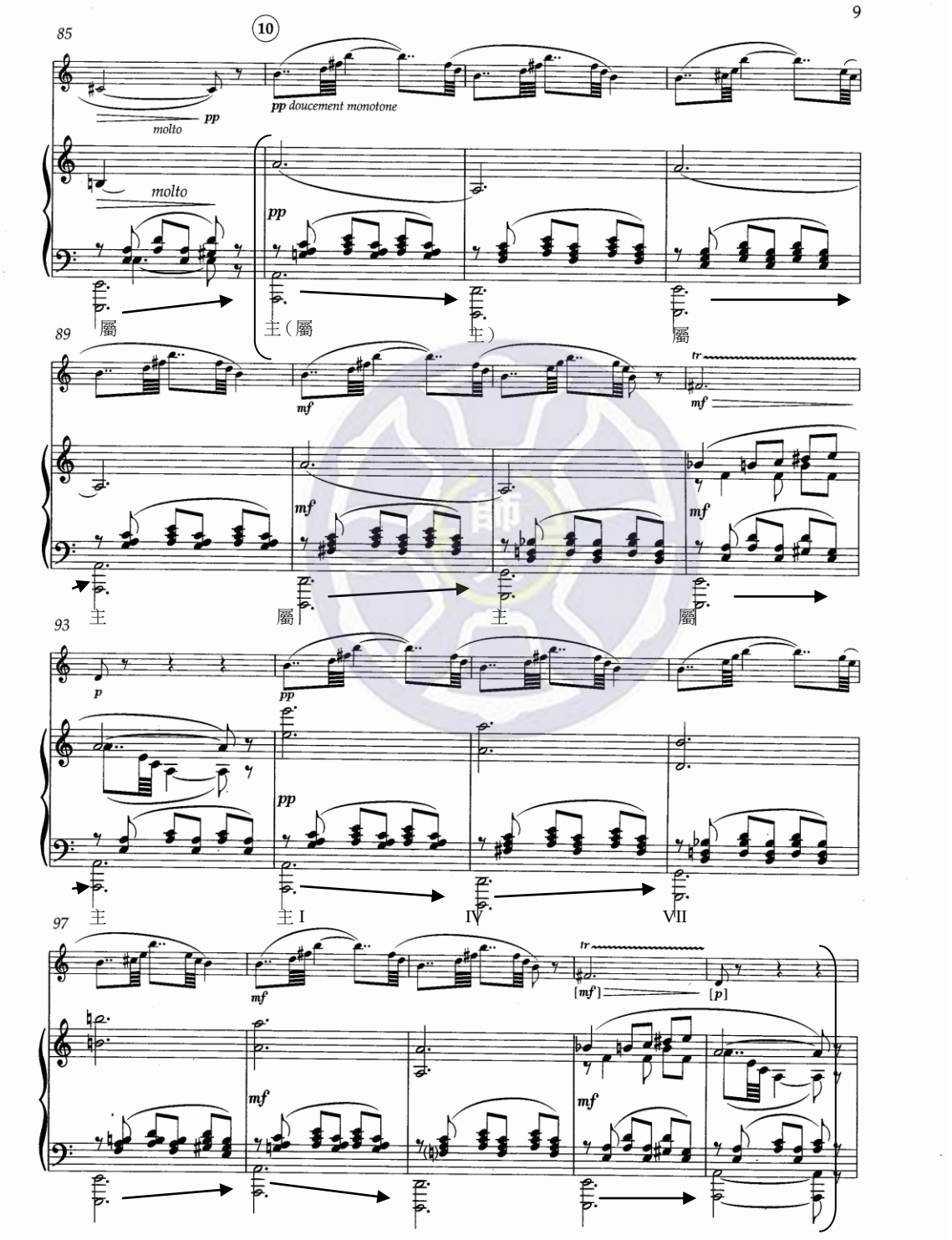
材的運用上更有彼此相輔相成、推波助瀾之關係。在 Part III.的動機與節奏及素材，就是以 Part II.的複附點加上六十四分音符的音型為基礎做發展的，而發展部複附點的特色素材，到此 Part III.正發展到一個極致、一個頂點，因為 Part III.共有十六個小節，為整個發展部最長的一段，並且整段皆以複附點節奏加六十四分音符的音型為主要的結構，來回返覆做進行。每八個小節為一個樂句，前後二次為一樣的音型，在這八個小節中又分為 2＋2＋2＋2，即每二小節中有二次固定上下行的音型。參譜例 3-30。

譜例 3-30：Mvt. 1, mm. 86- 101



和聲的進行上，為每二小節一組的屬音→主音的關係，參譜例 3-31。

譜例 3-31：Mvt. 1, mm. 86- 101



雖然 Part III.是整個發展部的重心－不論以長度、旋律進行的方向及附點素材的醞釀上來看；但是這一段旋律的高峰，並不是以強而有力的方式來表達，在 Part III.的前一小節即第 85 小節，突以驟然漸弱以便接入本段，然後隨即以極小聲的力度（*pp*）來詮釋發展部的目標 Part III.。一開始第 86 小節，作者欲表達出一種進入高峰之後卻出人意外的低調感，譜上要求 *pp doucement monotone*－輕輕的、單調的極小聲；筆者認為像是作曲家浦朗克在悼念好友奧內格的一種悲傷情緒，慢慢醞釀到一個高點，像是要放聲大哭，但他卻要以啜泣的方式來表達；因此在 Part III.一開始即以較收斂的方式，表現達到一個情緒緊繃後卻弱下來的另一種張力的詮釋。吹奏時不能因為這裡是極小聲（*pp*），而放鬆它的張力，反而要更多腹部氣的支撐來演奏，平穩的來回演奏複附點節奏的上行及下行，建議以大拇指往上提住樂器不晃動，吹送氣時，像吹出熱氣一樣持續、平均的送氣；四個小節之後，再以中強（*mf*）的力道吹奏，然後保持此力度，以平均的顫音做收尾，來表現後四小節，整句八小節為 8＝4＋4＝*pp*＋*mf*。而後的第 94 到第 101 的八個小節，結構完全一樣，可再一次以一樣的詮釋吹奏，但是這八小節並不是前八小節的複製，在和聲音上仍有一些不同，在這八小節中的第 3、4、6 小節的和聲經過音，和前一句是不一樣的，在演奏時需注意一下。Part III.的二個樂句結尾都以顫音收尾結束，並要做出由中強（*mf*）漸弱到弱音（*p*）的強弱變化；建議氣快速送出並支撐腹部，配合手指輕拍按鍵的力道，使顫音可以平均又快速的吹奏，並自然的奏出一點點由慢到快的速度變化，使顫音不至於制式般的快速吹奏而已。

Bridge：mm.102- 105

這4小節的連接句原本是屬於Part III.的尾句，但因其長度比前二段的尾句長，加上取材的方式回到了 Part I.的一開始之處，因此也可當成整段發展部的最後連接橋段，用以銜接最後的再現部。其素材包括了 Part II.的複附點音符素材，但只出現了一下，在第 102 小節一開始的單簧管部分，用了開始的二拍，以及 Part I.開始的四分音符所形成的拱型旋律素材，但只取材上行部分，形成半個拱形樂句，此素材為本段大部分的題材；在配器上也和 Part I.一開始一樣，主要聲部落在鋼琴部分，不同的是，單簧管在最後這一段加入了一句上形拱型樂句，來配合鋼琴的旋律線條。最後的連接句（Bridge）等於回到發展部的一開始，彼此相互呼應，有回歸原主題之意，也預告此段將近尾聲了。

一開始第 102 小節單簧管部分，如驚鴻一瞥一般，以突然的中強（*mf*）奏出快速的複附點加六十四分音符的片段，如寧靜中出現一絲的掙扎般；其他部分回到穩定緩慢的四分音符主題時，都是極平靜小聲（*p*）的演奏，由鋼琴部分先引導，再連接至單簧管部分；最後一句的四分音符樂句，雖在音量上出現了中強（*mf*），但是仍需彈奏出平穩、有深度的氛圍，畢竟已走到本段的結束部分，甚至演奏者可自行漸慢速度(雖然譜上沒有註明要漸慢)，並於尾音部分照所標示的漸弱彈奏，用以宣告整段發展部的結束，像是收起最後的哀傷情緒，準備進入最後一段希望的開始。參譜例 3-32。

譜例 3-32：Mvt. 1, mm. 102- 105



4、再現部 RECAPITULATION：mm.106-133

回到原速 ♩= 136

整個再現部於曲析上，為傳統的奏鳴曲式，為原本主題段落的回歸；在結構與素材上，會和呈式部大同小異；在意義上，就像是一個旅人的心路歷程，由原本的家鄉－出遠門而離開－再回歸原處，地點上雖已回到原處，心境上卻已有不同。因本段的曲式分析已於前二段出現過，因此本段將把分析與詮釋放在一起討論。

I.第一主題 the First Theme ：mm.106-112，短短七小節的樂句，如呈式部第 9 -18 小節第一主題的題材。以持續進行的八分音符當作伴奏型式，於鋼琴部分先行進入；調性上回到原調，主音從 C 開始；旋律線再由單簧管隨後進入。在彈奏八分音符的伴奏型式時，由於此八分音符的音型，代表著此首音樂持續不斷的一個動力與元素，因此除了要求平均與平穩，不斷向前進行的感覺，要演奏出來；可藉由觸鍵的技巧、及一些漸強，向前推進。主奏的部分，在一層一層的拱型樂句

中，如前面呈式部第一主題的詮釋，由弱（*p*）到強（*f*）做出漸強的層次；此外，在吹奏此抒情的旋律時，要吹出和前段緩慢又陰鬱的氣氛不同，建議除了在速度上變快（照譜上要求回到♩= 136）之外，也要奏出流暢感。參譜例 3-33。

譜例 3-33：Mvt. 1, mm. 106- 112



II.第二主題 the Second Theme ：mm.113-126

為 2＋2＋4＋6 小節的樂句，剛開始的二小節於鋼琴部分開始第二主題的素材，即附點音符上行的旋律，此主題須以中強（*mf*）的力度彈奏，並把右手的附點旋律彈奏清楚，配合左手固定的八分音符模式，在每一個附點節奏後所停頓的四分音符中稍做漸強，把附點音型旋律彈奏出一個連貫的樂句感覺；第二個二小節，

隨即插入 Transition 經過句「號角式」的旋律（為本樂章第 40 到 41 二個小節，筆者個人之敘述論點），由單簧管把主旋律接過來，驚鴻一撇式的短短二小節號角似的旋律，雖以小聲（*p*）的力度要求，且鋼琴是中強（*mf*）的力度，但因為單簧管的音域拉高，因此音量上不會比鋼琴小，故吹奏時只須注意清晰的音色及準確的節奏，並在第一個音稍加重音，才更能凸顯這一個插入性的節奏型的旋律特色，然後接著下一小節接到鋼琴時也是如此彈奏這個快速又清楚的旋律。參譜例 3-34。

譜例 3-34：Mvt. 1, mm. 115- 116



接下來的 4＋6 小節，隨即又接回第二主題附點節奏的素材，但後六小節的尾句做了一些變化，重複了一開始前奏樂段的「H 快速音群」的動機，但把一開始的活潑有力的第五個短音，拉成長音符，並將此動機在低音域重複了一次、高 8 度中音域重複一次、又回到低 8 度重複一次、又再回到高 8 度的中音域重複一次，

參譜例 3-35。

譜例 3-35：Mvt. 1, mm. 122-126



如此反覆「H 快速音群」，筆者認為有著漸行漸遠的音樂情境；而作曲者也在譜上標示著極弱（*pp*）的音量術語，更意味著此樂章即將告一段落；因此演奏詮釋上，也循此方向，以平穩的腹部支撐到第 126 小節，並低調小聲的像「複頌」似的吹奏此「H 快速音群」，控制著因低音、高音來回的音域，所造成音量上的忽大忽小，將之平衡：在低音以稍多的力量自腹部撐住，再以此力量的延續拉住高音，整個維持在極弱（*pp*）的力度上，並保持著平均的速度關係來演奏，因為即將走入樂曲的尾聲，也不宜再多做任何綴飾。

Coda 尾段 mm.127-133

7 小節的尾句，正如古典奏鳴曲式的架構，第一樂章的終了是一個 Coda 尾段。

此時和聲的走向沒回到 C 和絃的主音，屬於非調性和絃的終止。短短的 7 小節尾段，使用的素材為本樂章的附點節奏型動機、及「H 快速音群」的穿插，但整個音樂空間的安排已不似前面的緊湊。最後尾段拉長了節奏的空間，鋼琴和單簧管的旋律分別以輪流的方式，穿插附點節奏的旋律與「H 快速音群」；即鋼琴代表附點音符旋律的角色，單簧管則負責「H 快速音群」的角色；鋼琴先行出現，單簧管即以休止符配合，接著單簧管以「H 快速音群」連接時，則換鋼琴休息…，此時織度的轉換也變得較薄，直到最後才一起以一個和絃同時結束。參譜例 3-36。

譜例 3-36：Mvt. 1, mm. 127-133



尾段（coda）由二個樂器互相輪流穿插，演奏出三種不同對比層次：第一次，於第 127 小節到 128 小節第三拍，由鋼琴以附點音型的旋律，先行引導出來，以大聲明顯的音量（*f*）、及清楚的節奏，俏皮的奏出二次三音一組的附點連音，並建議在第一個音上加上重音做出稍長的音值，而第三個音收起時，產生較短的音值，這樣的奏法更能勾勒出這個附點音型活潑的特色；接著單簧管像插入句一樣，非主角性的、輕描淡寫的吹出一個「H 快速音群」，像風一樣掠過，以極小聲（*pp*）又平均的奏出，做出第一層次的對比。

接著第二次，於第 128 小節第四拍到 129 小節第三拍，又換鋼琴當主角上場，仍是附點音型，卻在音域上降低了十二度，而力度要求也降低一層，為中強（*mf*）的力度，此時不規則的只出現一組三音的附點音型，仍如上述奏出重音、收音，清晰的詮釋這個附點音型；而單簧管整個「H 快速音群」，則降低了八度，仍以同音、同樣的力度與詮釋方式演奏，但因其低音的音域所產生較小聲的感覺，在力度的層次表現上，比第一次降低了一層。

最後一次輪到鋼琴先接出附點音型的旋律，此次則拉長了整個旋律的長度，連續接出三組的附點音型，於音域上更低於前一次十五度，並且力度的要求也進入最後一層的弱音（*p*），而最後這一次並沒有接入令人期待的單簧管旋律，在鋼琴連續的附點音型中，漸行漸弱，留著令人期待另一旋律進入的空間。然後於最後一組的低音尾音拉長，成為持續音的同時，加入單簧管的三度和絃顫音，此時整個音量與力度上的層次，進入最弱的層次；然後接出單簧管突如其來的的三度

顫音，此時卻需降低單簧管的音量，持續腹部及送氣的力度，奏出平靜、平穩的結尾；此時的三度顫音，好似平靜的水面上，出現一陣漣漪，令人無限遐想。

第四章：第二樂章之探討與演奏詮釋

第二樂章標題為《浪漫曲》（*Romanza*），已於 1959 年先其他樂章完成；表情術語標示 (Très calme)，為非常安靜的慢板之意，速度記號為 ♩= 54。全曲為三段式，但為非正規的奏鳴曲式，也非全然的 ABA 歌曲三段式，因為在第一段正式進入之前，有一段十小節的前奏樂段，這是歌曲三段式沒有的，較像是奏鳴曲式；而第二樂段發展部，並沒有像一般奏鳴曲式中的發展部，有一句一句不同素材的新旋律（所謂 Part I、Part II…），此用呈式部第一主題和新主題 B，以輪流對話的方式出現，做一些和主題對比的樂句，則較像歌曲三段式的 B 段，因此筆者在以下的分析中，稱之為中段或 B 段；而最後一段的後面，仍像奏鳴曲式一樣，有一個六小節的小尾段(Codetta)，因此於第三段則稱之為再現部。

全樂章共七十六小節，曲式架構如表 4-1：

表 4-1：

大段落	小段落	樂句結構	小節	調性
1、前奏 INTRODUCTION mm. 1-10	I.四小節 Recitative II.六小節樂句	4＋6 的樂句。	I.mm. 1-4 II.mm.5-10	g 小調
2、呈式部 EXPOSITION mm. 11-24	I.第一主題 II.第二主題	8＋6 的樂句。	I. mm. 11-18 II.mm. 19-24	g 開始最後停在導音＃F
3、中段或稱 B 段 MIDDLE － SECTION	I. 二次的 B 主題 II. 第一主題	I.6＋6 的樂句 II.4＋4 的樂句	I. mm.25 -36 II. mm.37-44	I. II. 皆為 b 小調，之

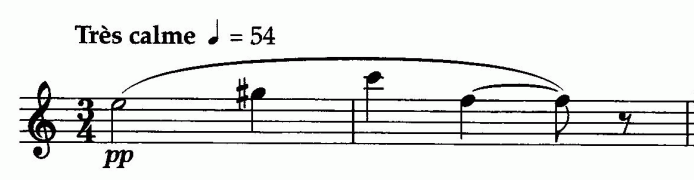
mm.25 -46	再現區 III.Bridge 過門	 III.2 小節過門	 III.mm.45-46	後以半音方式轉調 III.以 F 為主音
4、再現部 RECAPITULATION mm.47-70	I.第一主題 II. B 主題插入句 III. 回原調的第一主題	I.8 小節的樂句。 II. 8 小節的樂句。 III. 8 小節的樂句	I. mm.47-54 II. mm.55-62 III. mm.63-70	I. II.為 b^b 小調 III.g 小調
5、小尾奏 CODETTA mm.71-76	6 小節的樂句。	2＋4 的樂句	mm.71-76	g 開始 D 結束（半終止）

1、前奏(INTRODUCTION) ，mm. 1-10，為 4＋6 的樂句。

I.mm. 1-4 小節

第 1-4 小節是一段宛若義大利歌劇朗誦調(Recitative)的獨白橋段，以單簧管獨奏方式呈現；這是浪漫樂派的慢板樂章中，常用的手法。[13]第 1、2 小節為規律的 3/4 拍子，只有主奏沒有伴奏，用緩慢的二分音符及四分音符為素材，參譜例 4-1。

譜例 4-1： Mvt. II, mm. 1-2

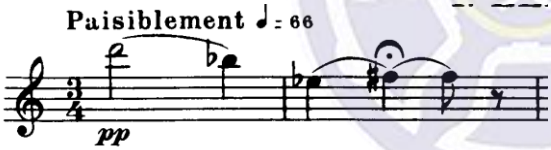


[13] 在浪漫派時期，作曲家常在慢板樂章一開始，放入像朗誦調(Recitative)的樂段，一段獨白的橋段，讓獨奏者自由發揮。例如捷克作曲家 Antonin Dvorak Piano trio in E minor,Op.90,“Dumky”的第二章慢板，一開始的小提琴獨奏片段。

非常寧靜、空靈又帶著哀傷的一句獨奏，象徵著逝去了一個好友的落寞與孤單，微弱的以弱音（*pp*）慢慢出現。作出譜上要求的平靜(Très calme)氣氛，不須用以誇張的漸強或漸弱來表現，以自然的拱型音型，帶出一個樂句型式，做出漸強又漸弱的效果；但為了避免因緩慢而造成的停滯不前，吹奏時可在心裏默算八分音符的小拍子，把二分音符  ，想成四個八分音符  ，如此演奏可讓長音似的旋律，不會拖拍或減拍，並有前進的感覺。

此素材將運用到浦朗克爾後的雙簧管奏鳴曲，第一樂章的開場白，以倒影的方式出現。參譜例 4-2。

譜例 4-2：Poulenc Oboe Sonata　Mvt. I, mm. 1-2

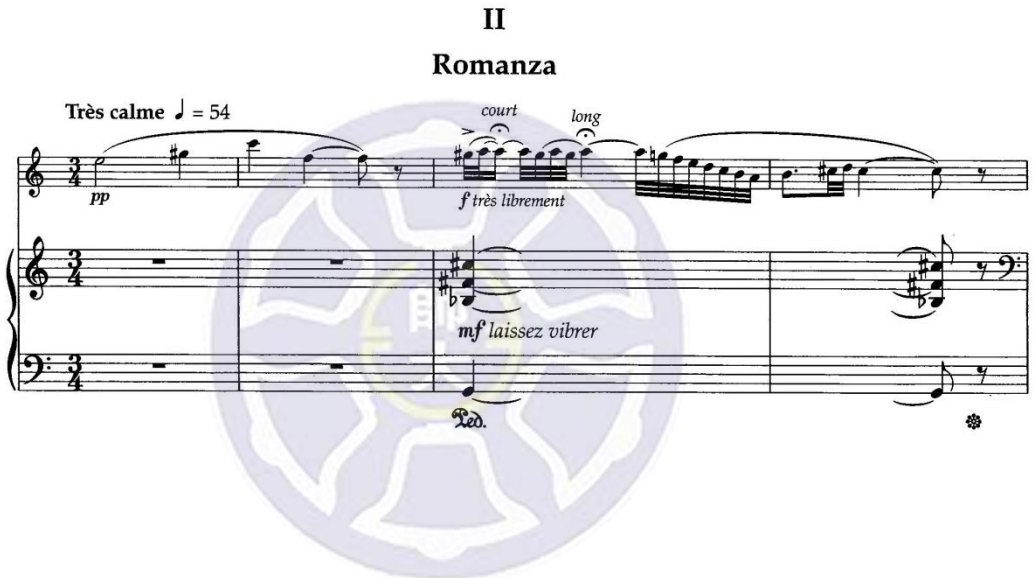


此雙簧管奏鳴曲，同為悼念逝去好友之作，為 1962 年紀念已故好友 Prokofiev（普羅科菲夫）之作，屬於同樣性質與功能的奏鳴曲。

到了第 3、4 小節，突然急轉直下出現一連串快速三十二分音符的音型，由原本規律的節奏變成“極自由”（très librement）的彈性節奏；力度（Dynamic）變化也從第 1、2 小節的最弱音（*pp*）轉成強音（*f*）；並從垂直的織度上，由只有單簧管的獨奏，到加入鋼琴四聲部的和弦，造成單一線條突然接到五個聲部，產生

薄到厚的織度變化。鋼琴和絃加入之後，並沒有複雜的後續發展，而是以單純的和聲長音以加強厚度上的效果而已，並且採用以踏板延音的方式，讓此和弦自然消逝，如譜上所示（laissez vibrer）。[14]參譜例 4- 3。

譜例 4- 3： Mvt. II, mm. 1-4



第 3、4 小節一開始前二拍的快速音，是以鄰音式的音型動機為基礎的，[15]這個動機至再現部之後的尾段（codetta），於第 71 小節會再出現一次。

在詮釋上：第 1、2 小節要照拍號與節奏，規律的吹出緩慢的速度，進行到第 2 小節的最後一個音符 f^2 時，此為一個句尾的長音，以一拍半的連結線做收尾及延長，在此作者並不做整小節的滿拍，而預留了一個短小的空間八分休止符，是

[14] 法文。原為使之震動，此為自然消失之意。

[15] 鄰音，原文為 auxiliary tone，又稱助音，為和聲外音中的一種，用來裝飾一個主要和聲內的音，與此主要音相差一個半音或一個全音。當此鄰音低於主要音半音時，它便具有臨時導音的性質。

別有用意的，為了預備進入突如其來又截然不同氛圍的第 3、4 小節，這一個看似毫不起眼的八分休止符，剛好分開了二個不同氛圍的樂句，為接下來直轉而下的情緒，劃分清楚的界線，並為了新的句子，提前做一個預備、一個令人期待的空間，因此在演奏時絕對不能忽略而吹了滿拍。

第 3、4 小節強而有力的三十二分音符下方，註明了“極自由”（très librement）的術語要求，所以在速度上可以作稍慢到急速的演奏；而第一音的突強重音（accent），要奏出與前二小節不同的強弱對比，產生和第 1、2 小節強烈鮮明的對比差異（dynamic contrast）；此重音（＞）放在 $G^{\#}$ 上方，像和聲外音的倚音產生不和諧的效果，在演奏時需特別強調一下。第 3 小節的二次快速鄰音群中，有二次不同意義的延長記號，court（法）短之意及 long（法）短之意；在第一次的第一組鄰音 $^{\#}g^2-a^2$ 的 a^2 音上方，加一延長記號，標示著 court，所以延長的 a^2 音，不要拖得太長；第二次的連續二組鄰音 $^{\#}g^2-a^2$ 的 a^2 音上方，標示著 long 的延長記號，則須吹奏較長的長音。第二組鄰音像是第一組鄰音的延續或回聲，在第一組的 $^{\#}g^2$ 音奏出重音之後，a^2 音延長記號吹短一點，表示整句還未結束，快速的吹奏到第二組的 a^2 音，再做真正的停留，接著一口氣以極速的三十二分音符音群，音階式的下行衝到下一小節 b^1 音做短暫的停留，瞬間拉開樂句張力，再到第 4 小節第 1 拍後半拍的三十二分音符，迴轉上行的快速鄰音，以圓滑極速的吹奏，再停到 $^{\#}c^2$ 音，做自然漸弱的收尾。

由第 1、2 小節較長及寬鬆的節奏旋律，到第 3、4 小節緊密又非常快速的節

奏旋律；及第 1、2 小節極小聲緩慢又間距較大的音程結構，到第 3、4 小節大聲及二度音程結構的旋律；二者迥異的差異性，在第二樂章一開始的短短四小節中，即顯現出強烈的對比張力；有如作曲家接到好友的噩耗，晴天霹靂般的情緒，藉由其優異的寫作技巧揮毫於音符之間。演奏者須在音樂性、音色、技巧等能力上，盡其所能的發揮和詮釋。

II. mm. 5-10 小節

前奏的第 II 部分共有六小節，自第 5-10 小節，正式進入了規律的 3/4 拍的節奏型態，和第 I 部分極自由又具戲劇性的風格形成強烈對比，好像剛從惡夢中初醒，回到了真實的生活，卻仍縈繞在悲傷的思緒當中。另外，前奏六小節中，第一次出現的附點音型(第 5、第 8 小節)，將預告了接下來呈式部第一主題的複附點節奏素材。主旋律在連續四分音符規律的爬行一小節之後，接著停在附點節奏動機的素材中，形成一個小樂句，如此進行了二次，形成四個小節的大樂句，音型呈現出一上一下的拱型式樂句。參譜例 4- 4。

譜例 4- 4：Mvt. II, mm. 5-8



在詮釋上：隨著這拱型樂句，做音樂的起伏、及力度的收放；從第五小節的最弱（*pp*），向前推進至第七小節，拱型的最高點單簧管的 E 音的中弱（*mp*），然後順勢漸弱至第 8 小節做收尾。鋼琴的部分，雖然整個音量要求比單簧管多一倍，從弱（*p*）開始推進，但由於在音域上，鋼琴部分仍比單簧管低，以及單簧管音色較鋼琴具穿透力的關係，所以在聽覺上，並不會奪取單簧管主奏的前景（foreground）[16]的地位。整體的聲部上，此時鋼琴的右手聲部代表著中景（middleground）的地位，所以須比左手力度稍強的彈奏。鋼琴的左手低音聲部，有一個固定節奏型，節奏出現切分音的結構，並以半音關係來回進行著，二小節循環一次，具有不安定的氣氛，在聲部地位中，扮演著背景角色(background)，類似頑固低音的型式，因此需以穩定、平均的彈奏。參譜例 4- 5。

譜例 4- 5： Mvt. II, mm. 5-8



由於此曲的前景（foreground），大多是在主旋律角色的單簧管聲部，中景

[16] 參前註 6（第三章）。

（middleground）與背景(background)的地位，在全曲的聲部中，輪流的互相交替，而連續進行的八分音符  …，不管輪到哪一個聲部，都是當背景的角色，也是持續音樂前進的一個重要地位。此第 5- 8 小節的音樂素材，將成為接下來呈式部第一主題的主要素材；其中附點節奏動機，在第 11 小節開始的第一主題，則發展為更緊湊的複附點節奏動機。

接下來的二小節為銜接句，單簧管聲部休息，前景（foreground）的主旋律輪到鋼琴的最高聲部，為了銜接到下一段落，以下行的音階方式 D-C-B♭-A，連接至呈式部第一主題的 G 音，並交給單簧管以 a^1 的音進入。

2、呈式部(EXPOSITION)，mm. 11-24，8＋6 小節的樂句：

I. 第一主題：I. mm. 11-18。

承襲上一段所提之前奏主題的題材，呈式部以三個四分音符加一個二分音符的上行及複附點節奏型為主的素材，疊層了三次，至最高點 G 音之後再下行收句尾，這樣組合成八個小節的一個大拱形樂句，成為第一主題。第 11 小節（très doux mèlancolique）的法文術語為極輕且悲傷的旋律之意，表示除了最弱(*pp*)的要求之外，也要吹得很輕及悲哀，如一縷炊煙裊裊聲起，緩緩帶出對於好友的哀悼之情。參譜例 4- 6 。

譜例 4- 6： Mvt. II, mm.11-18

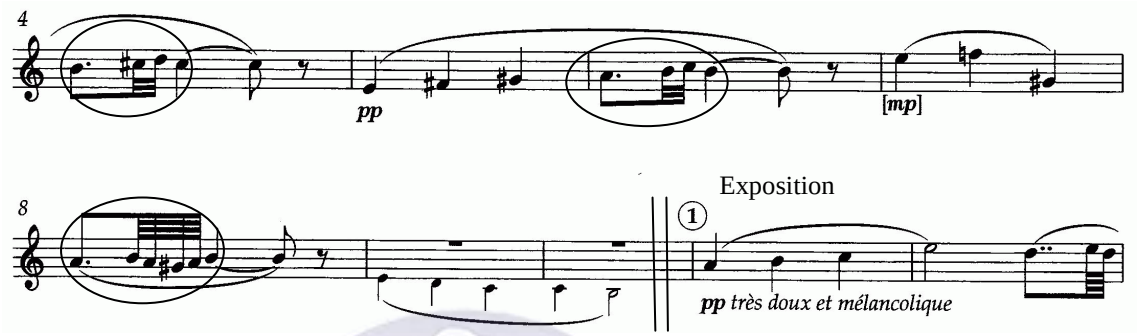


此時的鋼琴部分，為營造出一種持續且穩定的氣氛，雖然是弱音，但出現用很多的踏板(beaucoup de pèdale)的法文術語，用以增加音色上的變化及厚度感。第一主題的拱形式樂句，不像前奏主題的一樣單純，只呈現一上、一下的方向；第一主題的上行有三次往上的層次，鋪陳致第三次為最高點，到第四次才落下收尾，這樣的拱型樂句更具張力，每一次都為最高點儲備能量，因此建議詮釋出三次不同層次的力度，到第三次為最強。鋼琴的部分，除了採用很多的踏板增加音色的厚度之外，建議彈出八分音符節奏的流動感，並隨著單簧管的強弱做變化，彈出四次不同的層次。

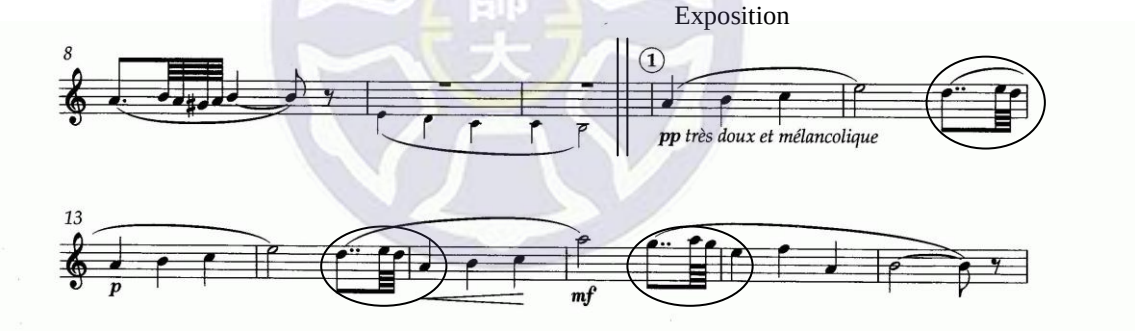
以下列出第二樂章每段所用到的複附點節奏動機：參譜例 4- 7，a、b、c、d。

譜例：4- 7

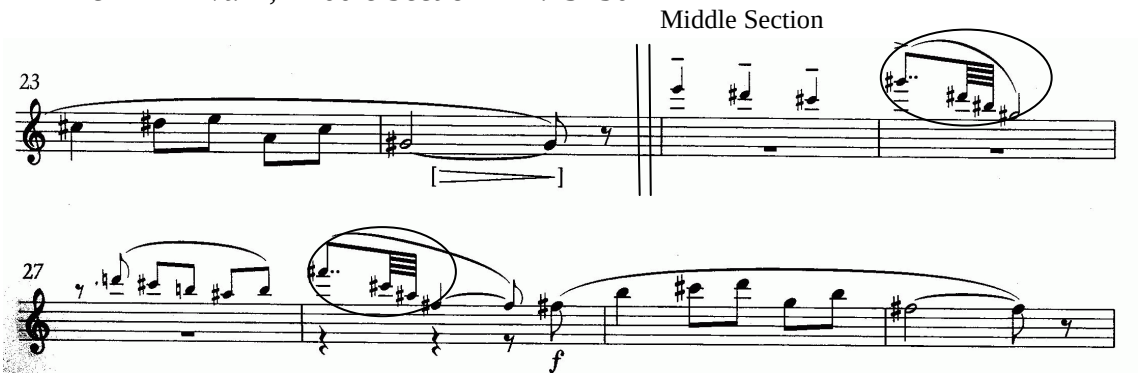
a、Mvt. II, Introduction mm.4- 8



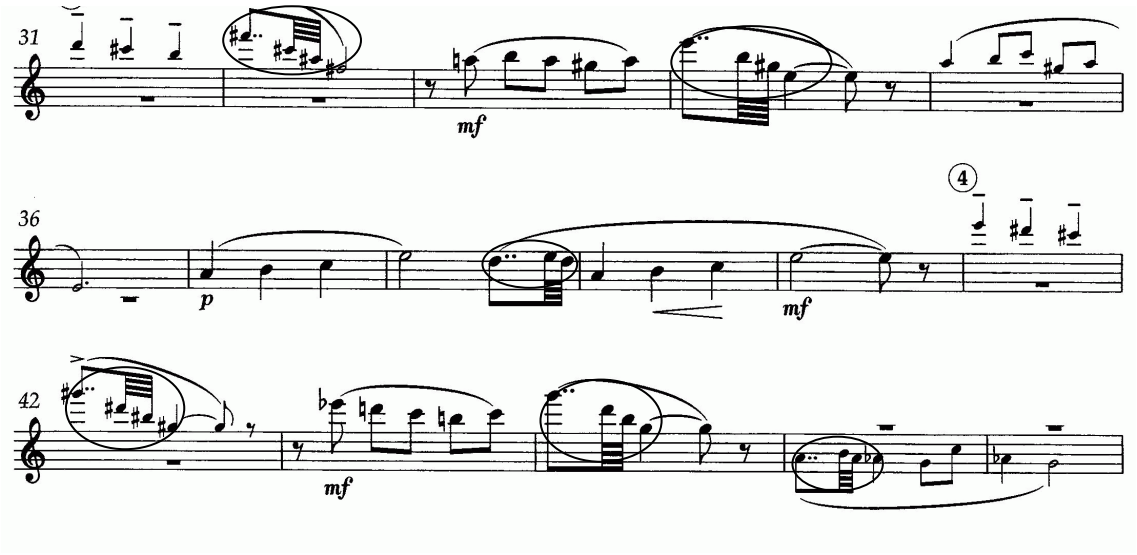
b、Mvt. II, Exposition mm.11- 18



c - 1、Mvt. II, Middle Section mm.25- 30



c - 2、Mvt. II, Middle Section mm.31- 46



d、Mvt. II, Recapitulation mm.47- 70



綜觀上例，第二樂章大量的使用複附點節奏動機，除了在第一次前奏樂段出

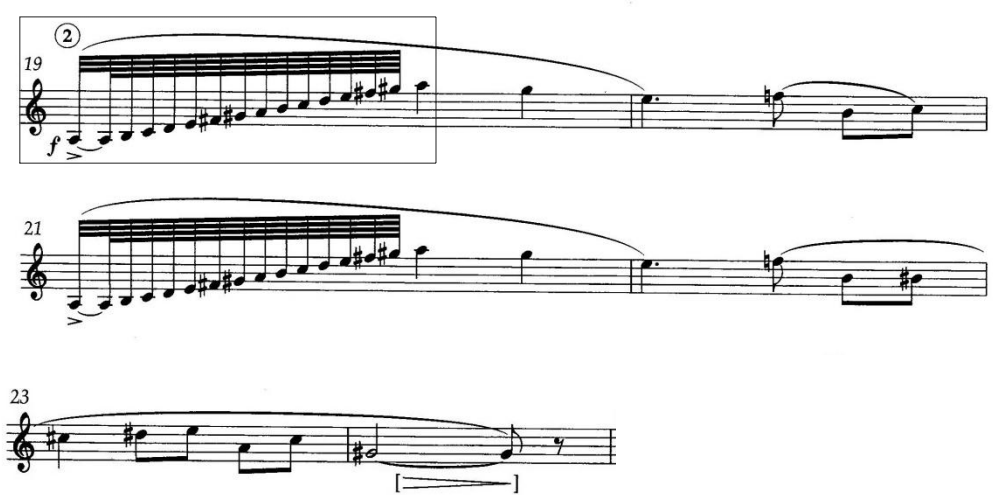
現時，以較平穩式的一個附點節奏方式出現，爾後每一次出現時，均使用複附點節奏型，都代表著一種更加掙扎、痛苦的氛圍，演奏時須把音樂的情緒表達出來。

此複附點節奏動機，後來也運用到較晚完成的第一樂章，在第一樂章中段的第 78-104 小節，及浦朗克晚年所寫的其它三首木管奏鳴曲中。如 1956 年先完成的《長笛奏鳴曲》，採用附點加三十二分音符的素材，在其中段第 73- 98 小節的使用；1962 年完成的《雙簧管奏鳴曲》第一樂章的整個中段第 48- 53 小節，整段複附點的旋律題材，（可參譜例 3- 29：a）；所以複附點的節奏動機，儼然成為浦朗克的木管奏鳴曲中的主要素材與特色之一。

II.第二主題 mm.19-24，音階式的快速音（g 小調的旋律小音階上行）所構成。

這六小節雖為第二主題，但卻像第一主題的答句。因為第二主題的快速音在迅速的上行到達最高音後，隨即由高點走到低點，因為速度很快，並且上行的時間只有一拍即下行，以整句來看，並不能算是一上一下的完整拱形樂句，而是半個下行的拱形樂句；在和聲上，第一主題的結尾最後一音，在鋼琴部分為 D 音，像是 g 小調的屬音，接到第二主題的單簧管一開始的 G 音快速音，即 g 小調的主音，所以從和聲上的關係來看，屬音到主音的樂句，形成一問一答的樂句，所以第二主題在這裡為第一主題的答句。參譜例 4- 8。

譜例 4- 8： Mvt. II, mm.19- 24



整個音樂由第一主題一開始，以最弱（*pp*）的音量走到這裡，進入了張力最大之處；快速音的節奏，造成了織度上更加緊密，第 19-24 小節在力度上也以強而有力的大聲（*f*）呈現，並且以同樣的音型樂句重複了二次，強調這個突然快速音群突兀的特色，到了句尾第 24 小節才以弱音（*p*）收尾。

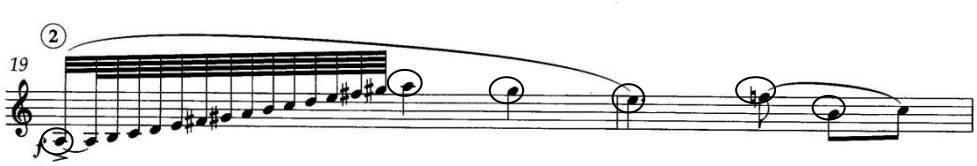
第 19 小節六十四分音符的快速音，其素材動機是從第一主題的第 15-16 小節的 a^1-a^2 一個八度的音程擴張而來，但在第二主題則擴充為 a-a^2 二個八度上行，並以更加緊密的方式呈現。參譜例 4- 9，a、b。

譜例 4- 9：a、b

a、Mvt. II, mm.15-16：



b、Mvt. II, mm.19：



以上譜例圈起來的音為原本不變的骨幹音。

由此看出，第二主題和第一主題是息息相關的，有承先啟後之意，並非二個截然不同的主題素材。因此建議在演奏詮釋上：要注意整體性及問答的關係，但同時又要把二個個性完全不同的主題特色，表現出來。

另外這個快速音的素材，在樂曲一開始前奏即出現過，於裝飾奏(Cadenza) 樂段的第 3 小節，g 小調旋律小音階下行（單簧管音名 a^2-a^1），也呈現了快速音，當時是以反向呈現，參譜例 4-10。

譜例 4-10，Mvt. II, mm.3：



第一段呈式部為 8＋6 小節的組合，小節數比例不是很對稱，雖然不像古典樂曲的樂句結構，常是對稱句數的 2＋2、4＋4 或 8＋8，但一問一答的寫作方式及此段所使用的功能和聲，都是屬於「新古典主義」的風格。

3、中段(MIDDLE SECTION)或稱 B 段，mm.25 -46

由數個對答式的樂句組成，分成 I.、II.、III、IV 個小段落。

此段的樂句安排，是屬於對稱式的組合，很像十八世紀的古典音樂中常被使用的樂句型式，有問答式的角色功能，並且問答的角色有時會互換。中段在素材上，仍繼續使用了呈式部的複附點節奏動機，但旋律的走向卻以反向的方式，發展出一個新的主題，以下將簡稱 B 主題，因此中段又稱為 B 段。

I.6＋6 的樂句，mm.25-36，共十二個小節，每六小節中又分為 4＋2 的小分句：

中段的第一部分，呈上一段所述，先由鋼琴部分開始了 B 主題四個小節，然後再以單簧管以答句的方式，接完 B 主題二個小節；所以鋼琴部分一開始的右手 B 主題，雖然是最弱（*pp*）的力度要求，但重疊了主旋律音，以八度的音型呈現，使主旋律的輪廓更加明顯，因此演奏時宜奏出清晰的 B 主題。

第二次六小節的 4＋2，也是同樣的使用 B 主題的旋律，但於音程上降了一個全音；並且同樣的 B 主題，用不同的樂器編排，以 2＋2＋2 平均的句數輪流完成六小節的 B 主題，二小節鋼琴之後接二小節單簧管、再接回二小節鋼琴，做出同一旋律的色彩變化。參譜例 4-11。

譜例 4-11，Mvt. II,mm.25-36：



當 B 主題一進入中段時，除了極悲哀的旋律又帶著弔詭的氣氛出現：因為在旋律結構上用了很多半音，加上鋼琴以微弱又尖銳的同音八度高音表現此旋律，像是微弱的尖叫及啜泣著；複附點及後面的六十四分音符，又像是顫抖的聲音；當鋼琴和單簧管在互相銜接時，在音量上又必須忽大忽小的交替著，在同一樂句中有二個極對比的力度表現，是很少見的，像是拉扯著二種矛盾的情緒…這些全部在短短的六小節中的同一樂句中出現。整段帶著一種作曲家對死亡的吶喊、與

抗拒的情緒，來表達 B 主題。

II. 4＋4 的樂句

中段的第二部分，為 B 主題與第一主題的對話、交替。整個中段的特色，除了像發展部、發展了一個新的主題 B 之外，就是加入了呈式部的第一主題，整個混合成為中段，在 B 主題出現後，開始展開與第一主題的對話。代表作曲家的吶喊及抗拒的 B 主題，與憂傷、絕望情緒的第一主題，彼此一起一落的相互交替著，產生了掙扎與糾葛的一種情境，此為中段第二部分的氛圍。第 37-44 小節 B 主題後面，隨即出現呈式部的第一主題，共四個小節，接著又接上 B 主題四小節，彼此交替形成 4＋4＝第一主題＋B。參譜例 4- 12。

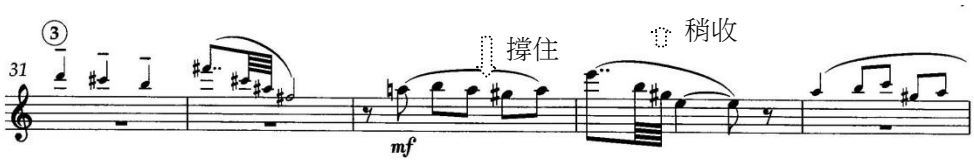
譜例 4- 12： Mvt. 2, mm. 37- 44



第 37 小節所出現的第一主題，和一開始呈式部的第一主題音域一樣，在單簧管的中高音音域，這個音域正是在單簧管一個溫暖又甜美的音色地帶，作曲家用來表達代表第一主題的思念、哀傷的情感，正是恰如其處。但是此次的再現，並非代表已經回到了再現部，因為第一主題的旋律只出現了一半，四個小節而已，並且後四小節隨即又回到 B 主題的素材，因此這四小節的第一主題只是一個插入句的效果，及與 B 主題對話的角色而已。

另外探討中段 B 主題的一個特點：在音域上幾乎是在高音的音域。由於第一主題大部分在中音音域發展，二個主題交替時，在音域上是對比關係。在音型上，B 主題由高往低走，和第一主題由低音往上行是相反的，在音型上也是反向關係。所以當單簧管每次輪奏到 B 主題時，由於是較高的音域，凸顯出較明亮具穿透力的音量與音色，配合著 B 主題的小調式音程，更能呈現出作曲家所要表達之緊張、痛苦、掙扎似的情感，此時建議稍作向前推進之感，可在音和音之間漸強並加快；但在音域超過高音譜表上加二線之處時，為避免太過尖銳、太大的音量，而破壞了整體樂句的進行，建議此時在音量上則須作較收斂的控制。在技術上建議可以藉由吹奏較低音時的第 33 小節，用其腹部的較深的力量支撐，來吹奏較高音的第 34 小節，而嘴唇不加壓，並在高音較緊縮的口腔空間中，在近喉嚨之處保持一個放鬆且打開的空間。參譜例 4-13。

譜例 4- 13：Mvt. 2, mm. 33-34



III. bridge

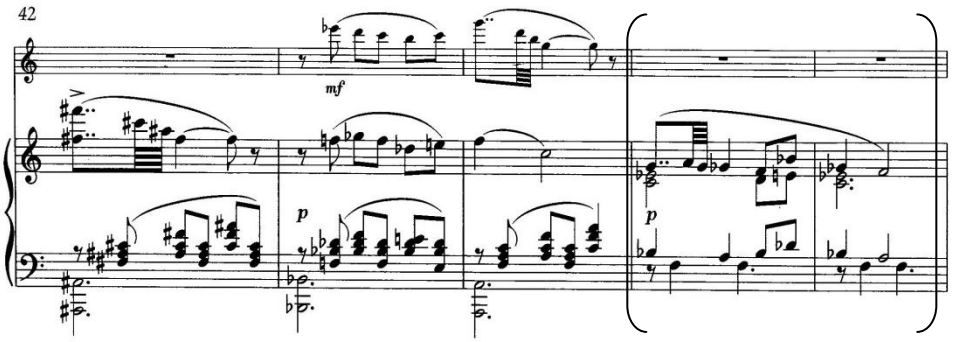
接著在第 45- 46 二小節，是一個連接樂句的小過門（bridge），屬於一個半音的經過和絃的性質，落在鋼琴的部分。這二個小節，雖然只是一個小過門，但此過門的題材，卻影響了日後作者所譜寫的第三樂章，並且沿用了二次，均是當作連接樂句小過門的性質，都用在鋼琴伴奏的部分，不同的是，每一次此過門的使用，在調性與節奏上，都有加了一些變化。參譜例，4- 14，a、b。

譜例 4- 14：

a、Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. 3, mm. 90-92



b、Mvt. 2, mm. 45- 46



從這一個小地方，可以看出作曲家在創作的構思裡，每一個音符、每一個橋段都有其涵義，並能融會貫通使用於三個樂章中，即便在三個風格不同的樂章裡，都可找出其共通處的蛛絲馬跡。

第三樂章的另一處也引用了此過門的手法，參譜例 4-15。

譜例 4-15：Poulenc, Sonata for Clarinet and Piano Mvt. 3, mm. 113-115





在上例第三樂章的第 113-115 小節中，旋律升高一個全音，拍質在尾句稍微變化，但仍重複了本句一開始的動機。

以上沿用自第二樂章的過門動機，說明它的功能與角色地位，皆是屬於連接前後不同二個樂句的連接句。了解這一個過們性質的連接句之來龍去脈，在演奏時能較理解它的意義，不會因為它只是一些經過音，而輕忽過去；並且在它三次不同的樣子中，做出一些相同與相異之處的詮釋。

4、再現部(RECAPITULATION) ，mm. 47-70

I. 8 小節的樂句，mm.47-54

再現部重新回到第一主題，整個移高小三度，轉成降 b 小調(單簧管的 c 小調)。主題上仍以一樣交替的手法，延續中段的特色。

第 47-54 八小節中，第一主題在此完整重現，真正回到了再現部。由於提高了小三度，在聽覺上，音量比原本呈式部第一主題更強，但是演奏時須注意這裡譜上的表情記號卻是標明了更弱（*pp*），也比第 37 小節的重現處更弱，但在此再現部中的第 52 小節，即拱形樂句的最高點處，卻採用更強的記號強音（*f*），比一開始呈式部的第一主題中，最高點音的表情記號（*mf*），還要有更強的力度展現，使得這裡的漸強幅度更大，即 *pp* ＜ *f* 張力幅度大於 *pp* ＜ *mf*，加上再現部整句提高小三度，所以再現部的第一主題是第二樂章的層次中，曲線與張力最強之處。代表第一主題回到再現部時，是更高漲的情緒。參譜例 4-16。

譜例 4- 16：Mvt. 2, mm. 47-54

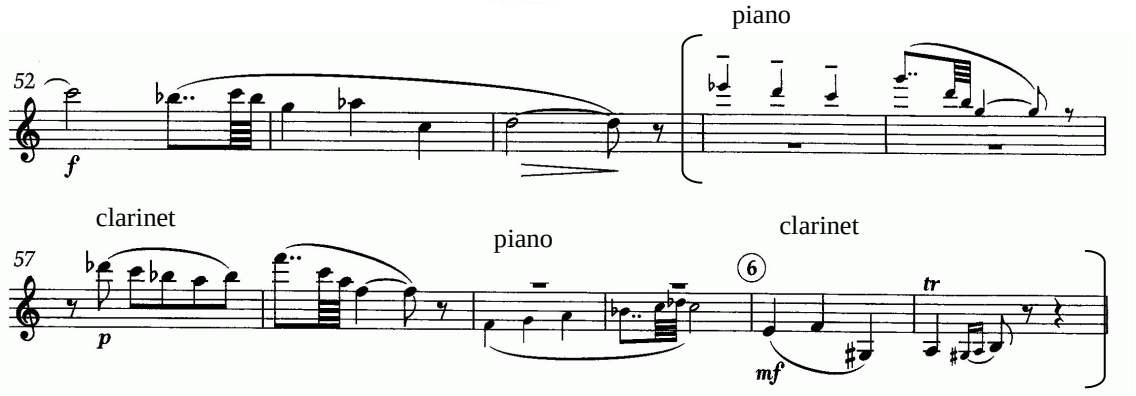


建議在此時的音量起伏上，須奏出最大的漸強與漸弱的力度變化，來表現這個樂句的張力。

II. B 主題插入句

再現部的第二大句，為第 55-62 八個小節，以 B 主題素材當插入句，樂器的配置與樂句的配置，為二個小節一組，即 8＝2＋2＋2＋2；先以鋼琴二小節奏出，再以單簧管二小節接過來，再如此輪流配置四個小節。參譜例 4-17。

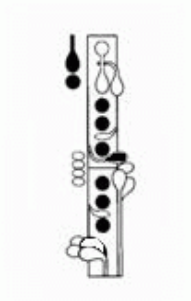
譜例 4-17：Mvt. 2, mm. 55-62



此段 B 主題插入句，作曲家在音樂語法上也有別於前幾次的表現方式；前三次當單簧管銜接 B 主題時，均在高音音域，並且在力度上均要求強(*f*)或中強(*mf*)，

對比第一主題是一種強烈高亢的情緒；但是在此次第 57- 58 小節時，卻須作出小聲（*p*）的力度要求，詮釋出一種像是放棄了掙扎，卻還在內心裡嘶吼著的情緒；帶著壓抑的情感，以小聲 *p* 吹奏出單簧管高音的音域，在腹部的支撐下輕輕送氣，嘴型內像「ㄏㄩ」的空間，而到最高音的 f^3 時建議可以用以下的指法，讓氣可以更順暢的送到此音，並更容易達到音準的要求。參圖例 4- 1。

圖例 4-1：f^3 指法表



鋼琴的部分，於第 58 小節中，有一個術語（lâchez）為法文，弱的、潦草完成的之意，可在彈完尾音時，輕放的按著，讓音自然消逝收尾即可。參譜例 4-18。

譜例 4-18：Mvt. 2, mm. 58



本句最後二個小節（第 61-62 小節）的鋼琴低音部分，一直盤旋於 g 小調的屬音 D，以切分節奏反覆著，為下一樂句重返第一主題素材的主音 G 作鋪陳。因此在彈奏上可以在第 61- 62 小節，稍微強調左手的 D 音，並於第 62 小節最後二拍，做出漸慢的速度，以便把和聲觀念中，屬到主的解決強調出來，預備第 63 小節回到原調的第一主題。參譜例 4-19。

譜例 4-19：Mvt. 2, mm. 62-63



III.回原調的第一主題

在第 63- 72 小節的八小節中，再現部再一次重回第一主題，此次第一主題回歸於原調 g 小調，已進入尾聲，於旋律上也做了些變化。其前四小節和呈式部的第一主題完全一樣，仍是哀傷微弱的上行旋律，詮釋也大致相同。參譜例 4- 20。

譜例 4- 20：Mvt. 2, mm. 63- 66



但後四小節並不像呈示部第一主題的完整拱型樂句，進入樂句的高點，然後落下收尾；反倒像一個未結束的句子、沒有解答的問題，而進入期待中的高點，作出力度上的張力，此處的力度已越來越小聲，雖然音的進行方向仍然向著高處前進，卻反常的不再落下，形成一完整的拱型樂句，而由 a^1-a^2 八度上行方向的旋律，重複了二次，像消逝在空氣中的音符。參譜例 4- 21。

譜例 4- 21：Mvt. 2, mm. 67-70



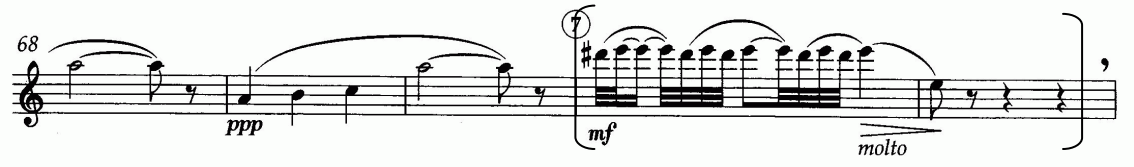
演奏時仍以腹部的力量支撐在低音處，然後持續送氣由 a^1 往 a^2 自然收尾，嘴內空間因高音自然變窄，並且嘴唇及牙齒不特意加壓，讓尾音 a^2 自然消失。鋼琴部分則保持著弱音的力度,譜上 dessus(法文)表示左手要跨越右手上面彈 a^2e^2 和絃，並掛留著讓音自然的消逝，因此左手的最低音，須配合踩踏板讓音延滿三拍。

5、小尾奏 CODETTA，mm.71-76

六個小節的小尾奏，仍呈現出 2＋4 的分句，一開始調性仍維持在原調 g 小調，但曲終卻停留在其半終止 D 音，令人意猶未盡。

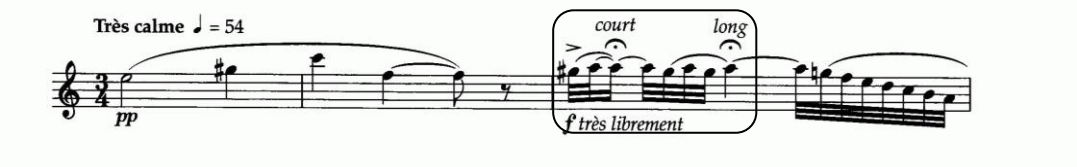
在第 71-72 小節一開始，由微弱平靜的第一主題中，峰迴一轉的驟然進入急速而強烈的高音域三十二分音符音群，並使用了單簧管高音較尖銳的音色，如曇花一現般出現，極具戲劇性的效果。參譜例 4- 22。

譜例 4- 22：Mvt. 2, mm. 71- 72



吹奏此處時，氣的速度建議要快一點；並且由於前二小節正在最弱音*(ppp)*及緩慢的氛圍，到了第 71- 72 小節突然轉成快而中強（*mf*）的力度，前後形成強烈的對比，猶如在一片無望的哀傷中，做垂死前的掙扎。這二個小節的音樂素材由鄰音所構成，雖像信手拈來一筆，卻其來有自，並非憑空出現；因這二小節的結構動機，在第二樂章一開始的第 3 小節前奏樂段中，已先行出現了。參譜例 4- 23。

譜例 4- 23：Mvt. 2, mm. 3



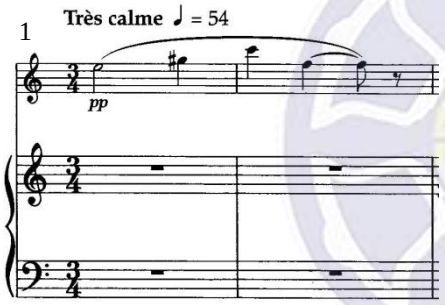
第 73-74 小節和一開始的前奏樂段是互相關聯的，與前奏第 1、2 小節的素材

相互呼應，採用第 1、2 小節的節奏形式。參譜例 4- 24，a、b。

譜例 4-24：a、 Mvt. 2, mm. 73-74



b、Mvt. 2, mm. 1- 2



在全曲的最後結尾時，補了一段前奏素材當尾奏，像是一個說故事的人，在正式進入故事之前，先來一段前言的介紹，並在故事說完之後，補上一段後記一樣；前言與後記是有所關聯的，此曲的第二樂章，雖然曲長很短，但卻是一首有完整格式的樂曲，（前奏＋A＋B＋A＋尾奏）。

演奏尾段時要想著一開始前奏所營造的氣氛，一開始只有單簧管獨奏(solo)的前奏，像身處一片空寂、孤單之感；而尾奏已是經歷了一段心路歷程，回到了原點，雖然仍舊孤單惆悵，卻已有不同的昇華；在配器上，不再只有單簧管獨奏，

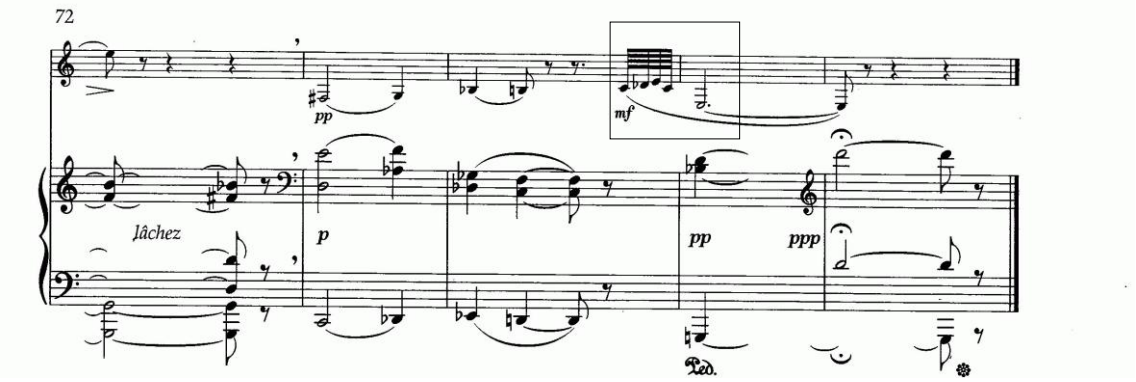
尾奏加入鋼琴的和聲，像是伴著主奏一起共舞，共舞著他的回憶。

在吹奏時，由於在音樂語法 (articulation)中 ，第 73-74 小節已不像第 1-2 小節只用了一個圓滑線，而是分成二個圓滑線，所以演奏彈舌樂句時，須有所區分；這裡的二個圓滑線詮釋，比起一開始整句只用一個圓滑線的詮釋，聽起來稍為輕快活潑，不那麼沉重了，也許代表著經歷昇華之後，所蛻變的情感，不再全然沉溺於悲傷之中，已可逐漸轉化成新的勇氣，並迎接第三樂章新希望的到來。

而最後的三個小節，第 74- 76 小節中，又突然出乎意料的，出現不和諧又強而快速的音群做結尾。

整個 CODETTA 小尾段，雖然只有六小節，仍可分成二個樂句 2＋4；因為前二小節是屬於前奏第 3 小節的快速鄰音素材，後四小節則模仿了最開始前奏第 1、2 小節的慢音素材，此六小節並不是以同樣的音樂氛圍走完全曲，並在最後四小節欲回歸於原點的寂靜時，突然一陣峰迴路轉，來個緊急轉彎，在第 74 小節結束之前，又出現強了而有力的「四加一快速音群」。參譜例 4- 25。

譜例 4- 25：Mvt. 2, mm. 74-76



猶如第一樂章筆者所述，「四加一快速音群」在此首樂曲中，為代表好友奧內格的一個音群，筆者將之稱為「H 快速音群」；而這裡更是整首奏鳴曲首次出現此動機的地方，也成為日後第一樂章一開始的節奏動機音群；就像於腦海中突然又閃過好友的影子一般，令浦朗克好不容易平息的情緒，又騷動起來，因此在演奏尾段時，單簧管在力度上須奏出突然的弱到強的對比表現，並強調速度上突然轉快的變化。全曲裡，也看出作曲家善用單簧管音域上不同的音色特點，表達出完全反差、對比的音樂性質，用以展現音樂裡一種互相掙扎、矛盾的情緒效果；所以演奏者必須把這樣的對比，強烈的表達出來，照著譜上強弱的表情記號確實奏出，並加上不同音色的表現，描繪出各種音樂性的千變萬化。

鋼琴部分，結尾只要順勢漸弱至結束，不用隨著單簧管忽然轉強的力度變化，讓單簧管在安靜中獨自表現，這樣反而更有驚鴻一瞥的效果。最後的尾音則留給鋼琴的長音做自然的消逝，像一個問號停留在空氣之中…，作曲家如此精心安排，令人感到餘韻猶存、回味無窮。

最後這四加一快音的逆轉，另一個作用，也是作預備到第三樂章重新振作出發的鋪陳。作曲家寫完第二樂章之後第三年，才著手完成第一、三樂章，除了第一樂章一開始的快速音動機是由此而來，這裡四加一快音逆轉的構置，也很可能意味著作曲者想到所悼念之好友奧內格，機智、聰明、率真、積極、有活力的個性，因此決定走出對死亡的陰影，以仿效奧乃格正面的性情，寫出這一個快音動機。

綜觀上述之分析，筆者認為吹奏這一突如其來的 H 快速音群時，可在音量及力度上做出更明顯的加強，強調和整個第二樂章音樂情緒的分隔，並故意做出一點矯情的效果，故在速度上，建議不用因為已經走到曲尾、或因顧及整個第二樂章風格的整體性，而做漸慢。

第五章：第三樂章之探討與演奏詮釋

第三樂章標題為《非常有精神的、很起勁的快板》（*Allegro con fuoco*）。（con fuoco）有如火似的原意，是一個充滿生命力、希望的樂章。

速度標示♩= 144，速度在三個樂章中，也是最快的。

表情術語標示（Tres animé），即很生氣勃勃的意思，因此為一非常高潮迭起、又狂飆式的樂章。

全樂章由許多不同的主題所構成，每一段主題都同時具有靈巧、多變、清晰及狂想式的特色，並交織著正經與戲謔式的幽默氛圍，使整個旋律帶著一種令人振奮又詼諧的曲調風格。音質上屬於較粗野、狂熱的音響效果，如一開始的鋼琴和絃跳音伴奏、及單簧管於多處有跳音式的旋律主題，都帶著敲擊樂器般的動感音質及音樂色彩。

浦朗克在好友奧內格去世多年之後，一面緬懷過去、擺脫悲傷，一面以積極正向、化悲傷後的力量，來譜寫此樂章，因此樂章中呈現出許多昇華後的情感元素，而產生了許多精神抖擻又詼諧有趣的變化性旋律。凡此種種的音樂靈感，促使此最後一個樂章，到處都展現出活力、動感又優美的氛圍。

第三樂章，筆者將其樂段分析為一個不規則的三段曲式 ABA^1＋CODA，而非傳統的三段曲式，原因如下：

（一）、此樂章於第二段 B 段至第三段 A^1 段之間，特殊的多了 A 段的第一主題及第二主題，和 B 段的 Part I、Part II，筆者於先前分析時，曾將它們歸屬於第

三段 A^1 段，意即 A^1＝ABA，以致於產生 ABA^1＋CODA＝AB「ABA」＋CODA 的曲式。這種分析詮釋，將其較大的段落比重放在第三段 A^1 再現部。

（二）、當筆者及至完成、分析詮釋於最後階段時，卻毅然決然的將之重新歸類，把 B 段至第三段 A^1 段之間，多出的 A 段的第一主題、第二主題及 B 段的 Part I、Part II，歸屬於第二段的 B 中，意即 B＝B＋A 假性再現部＋B，整體三段落分析 ABA^1＋CODA＝A「B＋A 假性再現部＋B」A^1＋CODA。這種分析詮釋，把發展部 B 段，分析為較大比重的段落。

以上二者之間的差異在於段落比重的不同；不同的分析方式，將影響到音樂上不同的詮釋。以下為（一）、（二）詮釋上的簡述：

（一）、當初筆者在分析第三樂章時，對於第一主題的第二次再現，有著較強烈的感受，認為它是屬於呈式部之一開始的第一主題回歸，情感定義為－作曲者已很快擺脫對於好友逝去的陰影，告別了發展部的浪漫式情感思緒，重新回到 A 段即第三樂章一開始的振奮狀態，進入第三段再現部；因此在詮釋時，除了於力度及音量上，要和一開始一樣，表現出極強（*ff*）的力度要求，並在整個音樂性與意義的表達，也已回到呈式部一開始的氣勢磅礴。對於之後再次出現的 B 段 Part I、Part II 素材，則解釋為再現部的一小段插曲；然後於第 106 小節，最後一次再出現的第一主題，則解釋為從這段小插曲中拉回來，使三段式的最後一段 A^1 段，成為 A^1＝ABA。

（二）、當筆者分析至最後階段時，卻想把這段於 Part II 之後出現的第一主題，歸類於一種假性再現部，而它實質上是屬於 B 段本身的一個小插曲，在第二段 Part I、Part II 之後出現的一段思緒。乍聽之下，會以為已經回到第三段再現部了，但因隨後又回到 B 段 Part I、Part II 的主題，整段仍屬於再現部的一部分；雖然仍演

奏出極強（*ff*）的力度，但卻不用像再現部一樣用盡全力。筆者想表現的是，此假性再現部 A，是在 B 段中的插入樂段，參雜著一種對 A 段拉扯與掙扎的思緒，也像是一種回想的關係。因此於最後的第 106 到第 115 小節中，才是真正連接尾段 Coda 前的 A^1 再現部；此時同樣一段令人振奮的第一主題，才是真正回到悲傷之後重新振作的再現部，有昇華之後領悟的意義，可以完全投入屬於再現部的情感。這是筆者最後所選擇的分析與詮釋。

另外，此曲多次回到 A 段第一主題，在曲式上會讓人誤以為是輪旋曲（Rondo）[17]的曲風，然而此曲並不像輪旋曲一般，屬於單純的輕鬆、愉悅的輕快曲風。

全樂章共有一百二十八個小節，曲式架構如表 5-1：

表 5-1：

大段落	小段落	樂句結構	小節	調性
1、A 段 mm. 1- 43	I.第一主題區	（6＋1）＋5 的樂句	mm. 1- 12	C 大調
	II.Transition 過渡句	5 小節的樂句	mm. 13- 17	E^b 大調
	III.第二主題區 mm.18- 43	（1）第二主題	mm. 18- 33	B^b- A^b- E^b- D^b- $C^\#$的弗里吉安調式- e – D。
		（2）Bridge	mm. 34- 38	
		（3）第二主題	mm. 39- 41	
		（4）Bridge	mm. 42- 43	
2、B 段 mm. 44- 104	Part I	8＋7＋11 的樂句	mm. 44- 69	b^b- A^b- F- B^b- G- g- c
	Part II	9＝a＋b＋a 的樂句	mm. 69- 77	D 的特殊音階
	Link 小連接句	2 小節的樂句	mm. 78- 79	G 大調
	A 段 假性再現部	3＋7＋3 的樂句。	mm. 80- 92	C- E^b
	第二次 Part I	7 小節的樂句	mm. 93- 99	B^b- E

[17] 一種音樂中反覆的曲式。出現於 18 世紀末的一種歌劇曲式；主題 A 段，在曲中會重複出現，不管音樂進行到哪一個新的段落，都會再回到主題 A 段，最典型的曲式為 ABACABA。

	第二次 Part II	4＋2 的樂句	mm. 100- 104	E- G
3、A[1] 段再現部 mm.106 - 115＝6＋4	**A** 段第一主題的再現	6 小節的樂句	mm. 106 – 111	C 大調
	Transition 過度句	4 小節的樂句	mm. 112– 115	G 音的中心調
4、CODA 尾段		5＋4＋4 小節的樂段	mm. 116- 128	G- C

1、A 段，mm. 1- 43 小節，如同奏鳴曲式的的第一段呈式部，有第一主題及第二主題的架構，其小段落共分為：

I.第一主題區：mm. 1- 12

II.Transition 過渡句：mm. 13- 17

III.第二主題區：mm. 18-43

I.第一主題區：mm. 1- 12，（6＋1）＋5。以 C 音為中心音的調。

I.第一主題區：在這十二小節中，共有二個分句；第 1-7 小節為第一主題，是一個由弱起拍開始的主旋律，具有切分音（syncopation）不按牌理出牌的新鮮感，並在此弱拍上，要求以極強的音量（*ff*）及突然的重音（＞）而開始，明亮有力的持續了六小節的第一主題。快速的經過了下一小節的過門，（下一段將另行解釋此第 7 小節的過門性質），連接出第 8 小節的第二次第一主題。

第二次第一主題在進行了二個小節之後，於第 3 小節起，在音程上稍做變化，整個音域移高了小三度，然後把原第一主題旋律的六個小節，刪去最後一小節，

減為五個小節，並在第五個小節的節奏上，稍作縮減，少了第一拍的連結線長音，使其更加精簡，完成了第二次第一主題。參譜例 5-1。

譜例 5-1：Mvt. 3, mm. 1-12



另外解釋第 7 小節的小過門性質。

第 7 小節在旋律上，為連續上行的三組十六分音符，和絃式的快速音，像連

接下一小節之前的經過句；就其和聲級數的走向，第 7 小節到第 8 小節有和聲解決的屬主關係（V－I），即第 7 小節為連接性質的經過和絃 V 級，所以第一主題共為 6＋1 小節的樂句。參譜例 5-2。

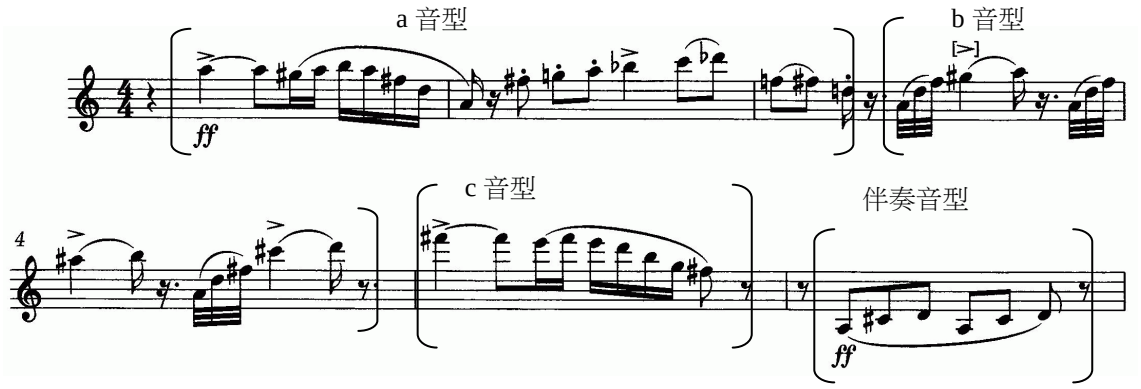
譜例 5-2：Mvt. 3, mm. 7-8



回到第一主題 mm.1-6 小節裡的結構：

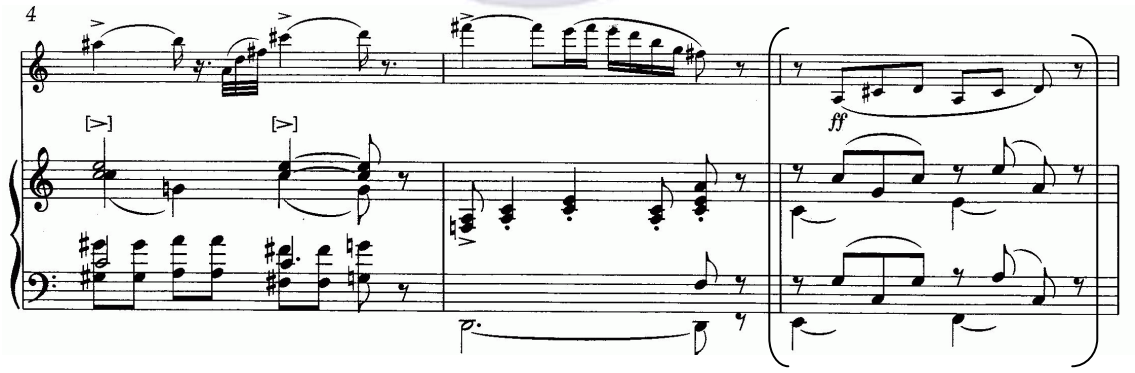
第一主題共有六小節分成 5＋1，五小節旋律主題及一小節的伴奏音型；而五小節中，就有三種不同的節奏動機與分句，是一個充滿變化性的主題。第一個動機的音型，自第 1 小節至第 3 小節的第 2 拍前半拍，在此簡稱 a 音型；第二個動機的音型，自第 3 小節第 2 拍後半拍至第 4 小節結束，在此簡稱 b 音型；第三個動機的音型，為整個第 5 小節，在此簡稱 c 音型。而第 6 小節則為特殊功能的一小節，有緩衝平衡的效果，其旋律動機，是來自於伴奏的節奏音型，不屬於第一主題裡的主要旋律，因此在之後每一次第一主題出現的地方，並不一定都會出現。參譜例 5- 3。

譜例 5- 3：Mvt. 3, mm. 1-5



而第 6 小節的低音旋律，並非第一主題裡的主要動機，筆者稱之為伴奏音型，它是為了平衡第 5 小節又高又尖的音域，及第一主題整個緊湊不安的節奏特性，所作的緩和與呼應；而它在接著的第二次第一主題中將被省略。它的產生，是由其鋼琴的伴奏型式重疊帶出，所以其性質也屬於伴奏性質。參譜例 5- 4。

譜例 5- 4：Mvt. 3, mm. 6



從第一主題區的和聲配置上，可看出浦朗克仍依循著傳統古典和聲型式的蹤跡。在第 1- 3 小節中，以 C 音為主音，出現了和絃級數 I－ IV－ V－ I 的基本和聲進行。參譜例 5- 5。

譜例 5- 5：Mvt. 3, mm. 1-3



而第 8- 10 小節的第一主題再現時，在和聲上又出現一次和絃級數 I－ IV－ V－ I 的和聲進行，此次在調性上做了轉調的變化；在一樣的 C 大調的 I－ IV 之後，隨即在音程上升高三度，轉成以 E^b 為主音的 V－ I。參譜例 5- 6。

譜例 5- 6：Mvt. 3, mm. 8-10



在鋼琴的伴奏題材中，有一個很重要的基本音型，從一開始的第 1 小節到第 2 小節中已出現，為連續不斷的八分音符節奏的進行  ；由上譜例的第二次第一主題的鋼琴部分，也可看出，參上譜例 5- 6，第 8、第 9 小節鋼琴聲部。持續的八分音符進行，幾乎貫穿全曲，為此樂章主要向前進的一條動脈。連續的八分音符一直是三個樂章共有的背景（background）音樂元素。

在詮釋時，由鋼琴一開始的連續跳躍式八分音符，先行進場，注意第一個和絃的重音要明顯做出，表現突強（accent）的要求，並和單簧管第二拍開始的切分音（syncopation）[18]突強，互相接軌，表現出緊湊又有力的特色。鋼琴連續的八分音符伴奏音型，雖類似頑固低音（basso ostinato）[19]的型態，但彈奏時卻不像頑固低音一樣一成不變；八分音符和絃有一些突強的重音，搭配左手低音聲部偶爾插入的八分音符短重音，二種重音相互參差或重疊的出現，加上單簧管主奏不同拍點的重音（＞），表現出像花朵不定時的綻放，使持續的八分音符，更加精采。

單簧管負責吹奏主旋律，必須把每一個分句的特色表現出來；一開始以非常明亮的音色，和極強（*ff*）的音量及突然的重音（＞）開始，象徵著充滿希望的黎明到來。在吹出一拍半的長連結音之後，接著拉出一個圓滑性又下行的第一個分句，旋律型態和鋼琴的跳躍性節奏，產生了對比的關係。

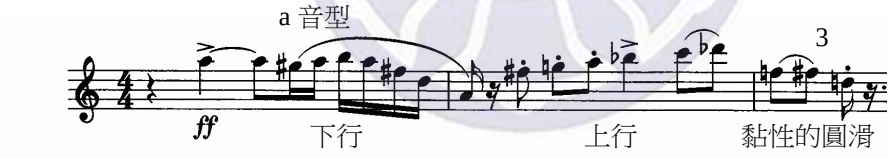
在第一主題的第一個分句裡(從第 1 到第 3 小節第二拍)，有二個反向的進行、及三種不同的運舌詮釋（Articulation），一開始以快速的十六分音符，由單簧管記

[18] Syncopation（英），是音樂裡的一種重拍錯置，把重音放在非正規拍的位置。

[19] basso ostinato（義），是指一組在音樂中反覆出現的低音組，低音部不斷重複一些短小的主題動機，或者完全重覆一個固定的旋律。

譜音 a^2 以八度下行進行到 a^1 的圓滑方式吹奏，（此時注意第一個重音之後，隨即收尾減弱音量，接著下行時則增加腹部支撐力，音量做漸強到 a^1）；接著由單簧管記譜音 $f^{\#2}$ 反向進行到 b^{b2}，以斷奏方式吹奏，（此時以剛才前一句低音 a^1 音做為支撐點，持續著隨即往上跳音的進行，至記譜音 b^{b2} 作一停頓的四分音符重音）；但此後半句並未結束，再以二個連音式的八分音符，自 c^3 回轉而上二個半音至記譜音 d^{b3}、盤旋而下至 d^2 作一簡短的十六分音符收尾，此時的運舌詮釋方式，已更換為二個八分音符一組的連音（Portamento）[20]，在八分音符的第一個音點舌，然後保持著音跟氣的連貫，直到第二個八分音符，筆者認為這樣的連音（Portamento），要呈現出一種有黏性的圓滑感。參譜例 5- 7。

譜例 5- 7： Mvt. 3, mm. 1- 3

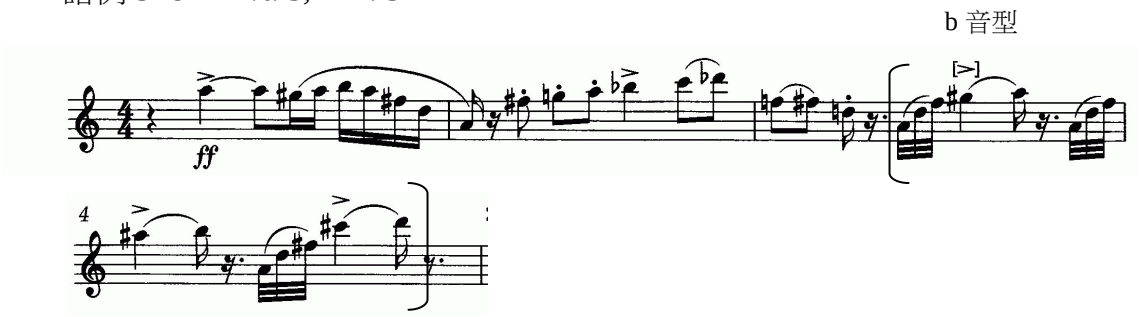


第三小節 d^2 的小結尾並未代表第一主題的結束，此時雖有一個附點十六分音符的休止符，並不宜換氣，可做短暫停頓，因為它僅代表著第一主題中，第一和第二個分句之間，不同題材的分野。

緊接著的第二個分句 b 音型，為三個三十二分音符快音，往上進入一個四分音符長音，加一個上行十六分音符做收尾的音型，參譜例 5- 8。

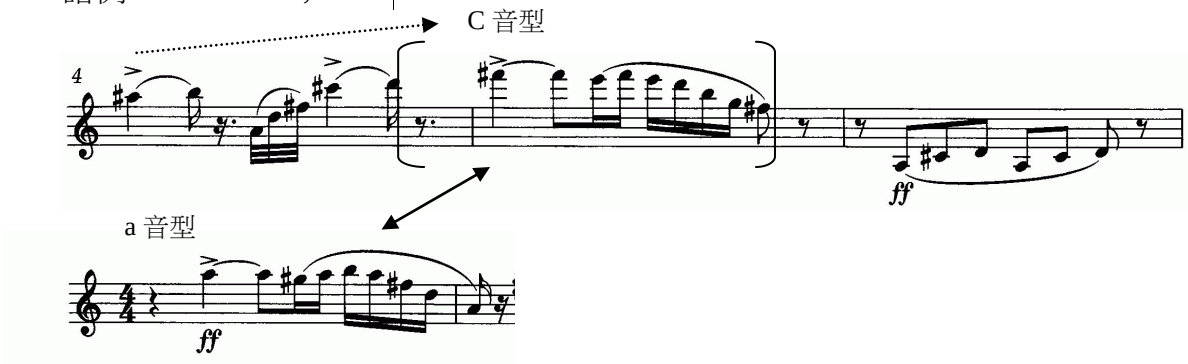
[20] Portamento（義）是音樂的術語，最早起源於 17 世紀的聲樂曲，指由一個音滑向另外一個音。

譜例 5- 8：Mvt. 3, mm. 3- 4



b 音型共有三組一樣的節奏元素，每組的第四個音為四分音符長音，要照譜上的要求加上重音（accent），因為這是每一組的和聲骨幹音，而三十二分音符小音符較像經過音；三次一樣的音型，像是疊句一般一次比一次高，在音的方向上已表現出張力，並在單簧管音域越高時，音量及穿透力則越強，形成了一個漸強的效果；所以吹奏者須注意較低、較快的三十二分音符，音量、音色的控制，加強這些快音的音量及腹部支撐力，可使它們更顯清晰乾淨，並藉由低音的力量連接到高音，使高音音色更加紮實，並使音準更加穩定。接著 C 音型其素材由剛才的 a 音型前半句而來，參譜例 5- 9。

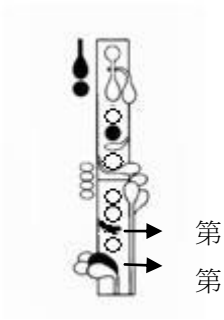
譜例 5- 9：Mvt. 3, mm.5



此時在音樂的走向上，第三個分句 c 音型卻是前一句的目標，如前所述，b 音

型有三次漸強及音域漸高的張力鋪陳，而音樂進行到第 5 小節（c 音型）則是樂句的最高點，也是第一主題的標的，因此最高音記譜音 $f^{\#3}$ 在音量上，將顯出最強的音量，吹奏時更須控制嘴型，加強腹部的支撐力量，以低音的支撐帶出高音，避免直接加強音量，產生暴、尖的音色；筆者建議可將樂器往上稍加提住，並將嘴型縮小，口腔裡面送氣的位置往喉嚨上面的方向稍做移動，並稍微減少送氣的力量，以聽覺決定要加強多少的音量，可產生適度漸強的張力及效果，即可。在最高音記譜音 $f^{\#3}$ 之後，順著音往下行的方向，音量稍做減弱收尾。此 $f^{\#3}$ 音的指法，建議加上右手第四、第五的手指按鍵，以免音準偏低。參圖例 5-1。

圖例 5-1：$f^{\#3}$ 指法表



接著吹奏的第 6 小節，是整個 A 段（包括第一主題、第二主題）的最低音域，為模仿鋼琴伴奏的音型，單簧管的低音 a，卻不容忽視。前面分析中曾提到，為了平衡第 5 小節的高音域，第 6 小節作了低音的緩和與呼應，而越低的音域，音量的穿透力越小，故在第 6 小節應加強腹部用氣的力道，使其音色更加飽滿，達到樂譜上極強（*ff*）的音量要求。

快速而清楚的吹過了第 7 小節的經過性質和絃，即再一次重新進入第一主題

區的第二次部分第 8 小節。第 8 小節一樣吹奏出活潑、詼諧又有氣勢的音樂詮釋，並以更強的力度呈現出極強（*ff*）的音量，顯出第二次第一主題的層次感。

第 10 小節開始，即第二次第一主題旋律的第 3 小節，音程開始往上飆高，此為第一主題裡的第二個分句 b 音型，整個於四分音符的重音處，整齊的移高了小三度；而於三次的正拍四分音符前，所接過來的快速音三十二分音符，雖然三次的快音群都一樣，但在每次音程移高的旋律中，表現方式要呈現出不同層次的張力，除了要奏出清晰乾淨的快速三十二分音符，每一個四分音符均要加強重音，並把裝飾音的華麗感表現出來，因著音域的提高，音色上漸漸採取較明亮、更集中的音色。參譜例 5- 10。

譜例 5-10：Mvt. 3, mm.3- 4 、mm.10- 11



至第 12 小節，雖然進行到第一主題樂句的最高音，但音高卻降下來，不是進入到所預期高三度的 a^3；不像第一次第一主題的第 5 小節，隨著樂句張力進行到最高點，音域也走到最高音；整個低了八度，從 a^2 進行到句尾 a^1 收尾。參譜例 5-11。

譜例 5-11：Mvt. 3, mm.12



此時為了避免於氣勢上減弱得太多，筆者建議稍加強其力度上的表現、及腹部支撐的強度到尾音 a^1 處；但作者刻意製造的突弱效果，仍能保留，因為這樣的安排是為了做音樂上的連接，準備進入新的一個不同素材、不同力度表現的段落－過度句（Transition）。

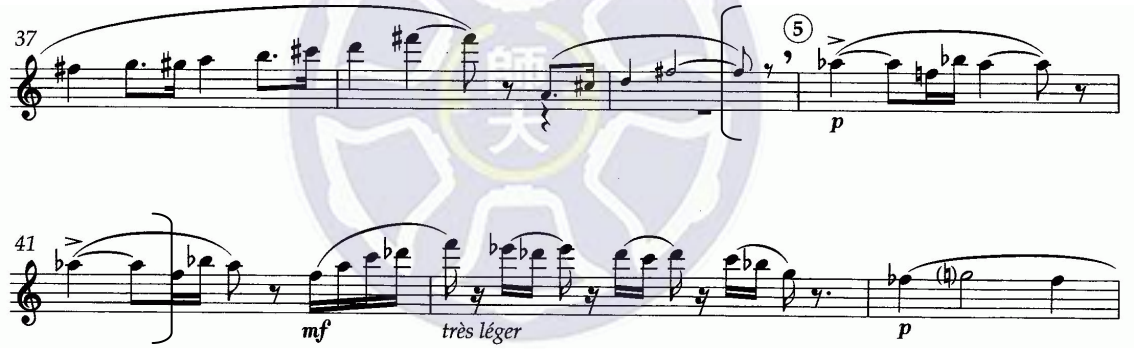
Transition 過渡句：mm. 13- 17

五小節的樂句，為第一主題到第二主題間的過渡句。題材源自第一樂章的第 40- 41 小節的 Transition 而來（號角式的主題）；二者比較，參譜例 5-12，a、b。

譜例 5- 12：a、Mvt. 3, mm. 13- 14

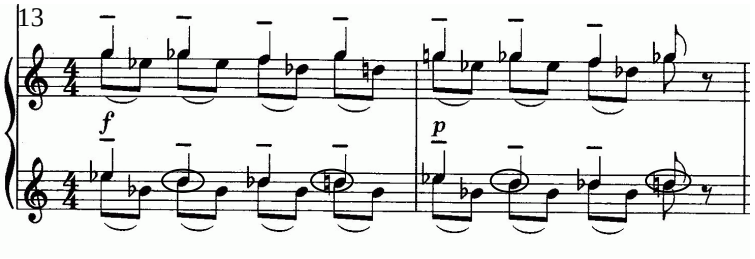


b、Mvt. 1, mm.40- 41



而鋼琴伴奏的旋律形式，第三樂章的第 13- 14 小節，也是同第一樂章的第 40- 41 小節一樣，注重於橫向的旋律進行，以長重音（tenuto）為主旋律，彼此間的關係為半音音程，並環繞著一個中心音來回進行；二個八分音符的連音，如本章第 4 個註腳，即以二音連音（Portamento）法奏出。此時左右手均為一樣的二音連音（Portamento），二部之間的音程，也維持特定的度數關係循環；而這裡的中心音為 D 音，第一樂章的部分為 B^b 音。二者比較，參譜例 5-13，a、b。

譜例 5-13：a、Mvt. 3, mm. 13- 14



b、Mvt. 1, mm.40- 41



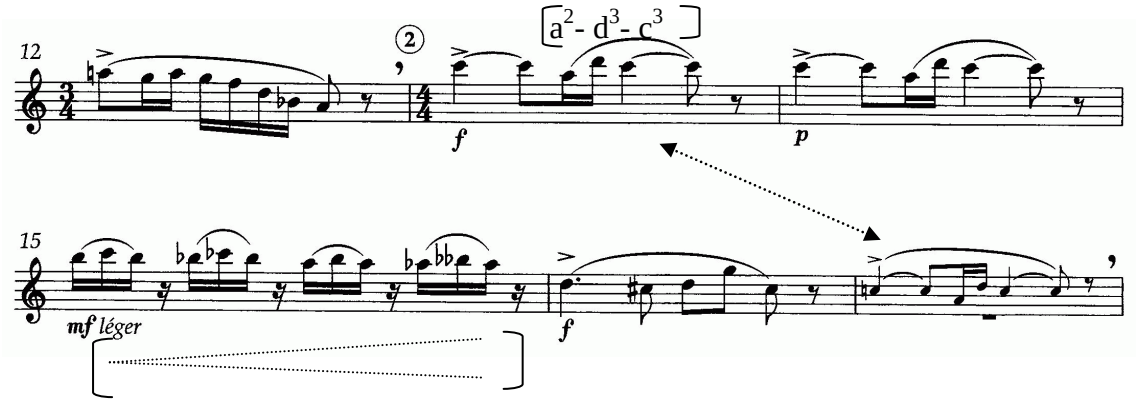
不論是第一樂章或第三樂章，在過渡句（Transition）樂段，作曲者都加強了的代表背景部分（background）的連續的八分音符，從樂曲中原本只有一個聲部進行此連續八分音符，到過渡句時，增加到鋼琴二手重疊的二個聲部之進行可看出。另外中景（middleground）部分，在此似乎隱藏起來，其實它是重疊在背景（background）的持續八分音符中，即每二音一組的第一音長重音（tenuto）之中，就是拍質較長的四分音符，長重音（tenuto）已勾勒出中景（middleground）部分的旋律線條。鋼琴的彈奏除了做出中景與背景的角色，並要隨著主旋律單簧管，

彈出一小節大聲（*f*）、一小節小聲（*p*）的不同力度。

第 13、14 小節，主旋律單簧管部分，二個一模一樣的音型，如第一樂章號角式的旋律，以精神抖擻又亮麗的音色，把重音（accent）吹奏出；二次句頭的重音，都落在一拍半的長拍，因此在重音之後要以漸弱收尾漸弱拖長。而在每次一拍半的長音之後，所接的連音三十二分音符 a^2- d^3- c^3，三個音剛好來回跨越單簧管二個不同音色的音域轉折，在譜上要求圓滑奏的同時，要運用技巧把這二個音域的圓滑音連好，雖然不同的音域有不同的音色，為避免產生高音域過尖，二個音域無法音色連貫的狀況，建議演奏者此時可把吹嘴更加上提靠住門牙，腹部更往下方撐住，並確定送氣時要送到每一個手指，以快速送氣的方式，但在較低的音域使用較多的力度，反之則以較輕的力度，使 a^2- d^3- c^3 高音快音，呈現出清楚、輕盈又圓滑的效果。此一模一樣的二小節旋律，作者已在譜上標示出一次為大聲（*f*），一次為小聲（*p*）的要求，欲使第二次一樣的旋律，好像是前一小節從山谷傳回來的回音。

第 15 小節開始，為連續四組快速的下行半音階，級進式的堆疊，屬於經過音的性質，依照譜的標示，以 léger（法文，輕盈之意）輕盈、流暢的吹奏。力度加一點漸強，能使之更有方向感，更想往前進入下一小節。然後像是到達了目的地，作曲者在第 16 小節的拍質上稍微加長，使速度慢下來，並在音量上也標示大聲（*f*）的記號，因此要吹奏出舒緩又肯定的音量。參譜例 5-14。

譜例 5-14：Mvt. 3, mm. 13- 17



最後第 17 小節為本過渡樂段的最後一小節，其音型動機為過渡樂段，只剩下鋼琴聲部，採用了第 13 小節（Transition）的主題旋律，有因削減聲部而漸弱音量的效果，形成樂句的句尾，為連接下一新的樂句出來之前所做的預備。

III.第二主題區：mm. 18- 43 共分為四部分：

（1）第二主題（Second theme）， mm. 18- 33， 8＋8 小節的樂句。

（2）過門連接句（Bridge），mm. 34- 38，五小節的經過句。

（3）第二主題（Second theme），mm. 39- 41，三小節的第二主題。

（4）過門連接句（Bridge）， mm. 42- 43，二小節的經過句。

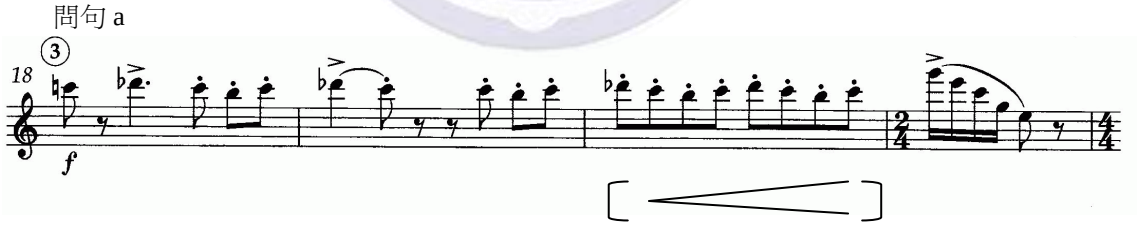
第 18- 43 小節進入此樂章的第二主題區，有別於第一主題的快速流動感、多變的音域、及許多極促的十六分音符、分三十二音符的快速節奏；第二主題區的特色，在於每個樂句中，分句裡的變化的性減少，主題旋律採用較多的連續八分音符和較少的大跳音域，也較少使用十六分音符以上的快速音。整個第二主題區

的旋律進行上，有較第一主題稍慢、平穩的趨勢；但整體來說，仍是流暢的風格。

（1）第二主題（Second theme），mm. 18- 33， 8＋8 小節的樂句。

第二主題前八小節又分為 4＋4 的問答句，前四小節為問句 a，以半音音程的旋律為動機，在狹窄的大二度音域內，以規律的八分音符斷奏進行著；在經過了三小節平穩的跳躍式旋律之後，問句的第四小節（mm. 21），順理成章的進入了所期待的“變化性小節”，在音域、拍號、和聲及節奏上，都和前三小節有明顯不同；突然提高了五度，插入了快速的十六分音符的（H 快速音群）[21]，音域上由狹窄的大二度內的距離進行，拉大成十度間的琶音式進行，並由 4/4 拍改成 2/4 拍，緊縮了音樂的時間與空間，特意顯出此小節的突兀性及變化性。參譜例 5-15。

譜例 5-15：Mvt. 3, mm. 18- 21



在演奏時，第二主題的力度根據作曲者所示，宜以強（*f*）的力度吹奏；前三小節的運舌方式（Articulation），根據譜上的標示，奏出短而有力的斷奏（Staccato）；在音域上以半音方式，在大二度音程之間游走，並周旋於單簧管穿透力強的中高

[21] 為本論文第三章，「第一樂章之樂曲探討與演奏詮釋」中，於第二個譜例處，譜例 3-2 中，所說明此曲的主要動機素材。

音音域地帶，是一個非常有個性的第二主題。

為避免因持續三小節的高音旋律，帶來的壓迫感，建議將這三小節的音色以飽滿圓潤的聲音吹奏，除了從腹部以較寬的氣柱支撐，並以「ㄛ」的口腔空間送氣，產生較飽滿的音色。第 18- 19 小節，二次的最高音 $^{b}d^{3}$ 上，都有突強 accent ＞的記號，雖然此音又高又尖，並為不協和的和聲外音，但作曲者卻給予此音較長的節奏，說明了此變化半音的重要性，也是作曲者故意安排的詼諧效果。

第 20 小節，繼續在此高音域反覆，並要求表現出平穩的連續八分音符跳音，同時也須兼顧到高音的音色平衡；為了加強這裡因反覆所產生的緊密感，建議在此第 20 小節的音量上，加入漸強的力度來演奏，以表現這裡的張力，並帶出一種緊張的氛圍，同時也為下一小節，最高的音做鋪陳。

第 21 小節突如其來的尖銳高音 g^{3}，是第 18- 21 小節樂句中的最高點音，作曲家還給予加強的重音記號，更要強調它的驚奇感；由於音域突然的飆高，並且是在單簧管音色較尖的音域，本身已有突兀響亮的效果，因此不用在音量上特別的加強，但是氣卻要足夠，保持腹部的支撐、快速的送氣，並稍為提頂吹嘴至上門牙，保持口腔裡有一個小圓的空間，使氣柱集中，做出較飽滿的音色來演奏。在此快速的十六分音符琶音下行中，做出一鳴驚人的效果。

鋼琴部分，第 18 到第 21 小節，為第二主題的前半句問句 a；在伴奏的音型上，節奏以持續性的二個八分音符節奏為一組為主要素材，此時建議要彈出二音連音（Portamento）的特色（參本章第 4 個註釋）。參譜例 5-16。

譜例 5-16：Mvt. 3, mm. 18- 21



第 18 到第 20 小節為 4/4 拍，第 21 小節突然變化為 2/2 拍，縮減拍值，產生了緊湊感；在和聲方面，第 18 到第 20 小節也為一樣的和聲級數，到了第 21 小節，跟著樂句的變化，換了不同的和絃；鋼琴的聲部配置上，也由 18 到第 20 小節的密集配置，到第 21 小節轉換成大距離的開離配置，二手拉開了音域，右手突然升高了二個八度；以上種種因素，建議在第 21 小節的彈奏上，以更強的力度（*sf*），來強調這樣的變化。另外，第 20 小節則建議如前面筆者所述，跟著主奏做漸強，增加張力感。

第 22－ 25 小節為答句 b。是第二主題的下半句，也是對襯式的四個小節，卻

有三種不同的表現方式。一開始是以抒情式稍慢的旋律進入，並用連音 legatto 的方式呈現圓滑式的樂句，表現得較感性；二個小節之後，轉變為跳躍式的音樂語法，在第 24 小節中，加入了速度更快的十六分音符斷奏（Staccato），由高音到低音，來回於八度音程之間做輕快跳動。參譜例 5-17。

譜例 5- 17：Mvt. 3, mm. 22- 25



第 24 小節是屬於稍難的技巧，建議單簧管演奏者，要特別注意彈舌的輕、短即送氣的控制，可在往低音的時候，腹部送多一點氣，奏出清楚乾淨又快速的跳音，以呈現這個地方的特色風格；而到了最後第 25 小節處，則依譜以圓滑的演奏方式，奏出連音，在此建議由多到少的音量，做一個小收尾。

第二主題的第二個八小節，為第 26 – 33 小節，一樣的素材，以移高的方式，來做第二次第二主題的變化，詮釋上大同小異。參譜例 5-18。

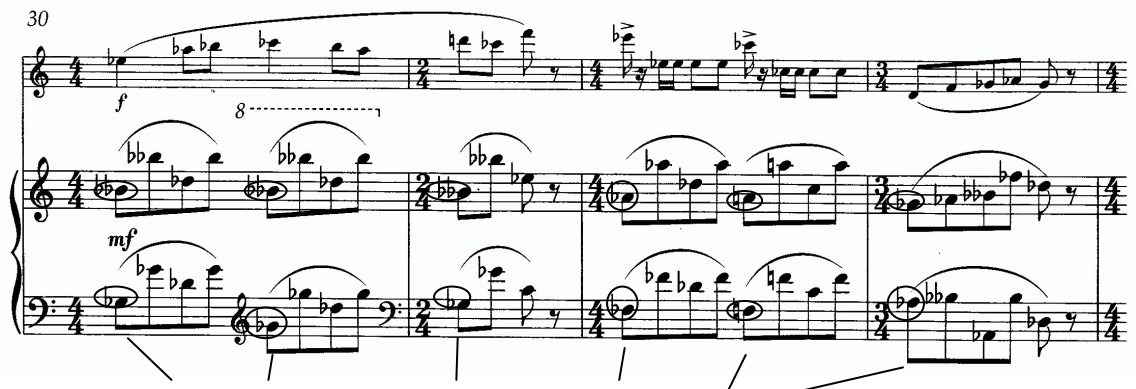
譜例 5- 18：Mvt. 3, mm. 26- 33



單簧管的主旋律部分，比起第一次第二主題，於斷奏部分升高了四度的關係，正是進入單簧管高亢尖銳的音色區域，在聽覺上更增加了壓迫性，使音樂的進行更具張力，層次更加分明；此時高音的音色建議更多的修飾，除了加強腹部支撐，嘴巴裡的空間更需狹窄，以「ㄈ」或「ㄩ」的發音空間，使氣柱小而強，做出結實又不刺耳的音色。

伴奏部分的素材，也和第一次的第二主題幾乎相同，唯一不同的是在第 30 - 33 小節答句 b 中，伴奏部分的每四個音一組的第一音，改變了拍質，已沒有像第 22 - 24 小節的二拍延續音，在第 30 - 33 小節的伴奏音型中，作曲家要求更乾淨、清晰的伴奏聲響，因此彈奏時，須細心的分別出如此不同的拍長詮釋。參譜例 5-19。

譜例 5-19：Mvt. 3, mm. 30 - 33



已非像第 22 - 24 小節用二拍的延續音

最後整個第二主題的結束，作曲者使整個音域降低下來，雖沒有註明漸弱的記號，但由於音域的降低，於音量上已自然呈現了減弱的效果。

（2）過門連接句（Bridge），mm. 34- 38，五小節的經過句。

此經過句連接了前後二次的第二主題，再經過此五小節的過門（Bridge）之後，又連接了三小節的第二主題。這五小節的素材，以規律的四分音符節奏、C♯音開始的下行弗里吉安調式音階所組成。[22]前三小節由鋼琴先行出現，以三和絃的轉位由右手聲部主導；左手低音聲部為固定的二個八分音符一組的伴奏型式（pattern），以 C♯為中心音的和絃，採用單音大跳的方式，來回於八度、九度間的音程關係；彈奏方式屬較具黏性的二音連音（Portamento）詮釋，（Portamento 參本章第 4 個註釋）。參譜例 5- 20。

[22] 弗里吉安調式（Phrygian mode），此指西方音樂史中，第四世紀時，米蘭主教安布羅士（Ambrose）根據希臘音階加以變化後，訂立的教會調式中，四個正格調式中的一種；由最低音－當時稱為結音（Final）的 E 音開始，上行以自然音階方式，推至高八度 E 音為止，構成的音階。

譜例 5-20：Mvt. 3, mm. 34 – 38

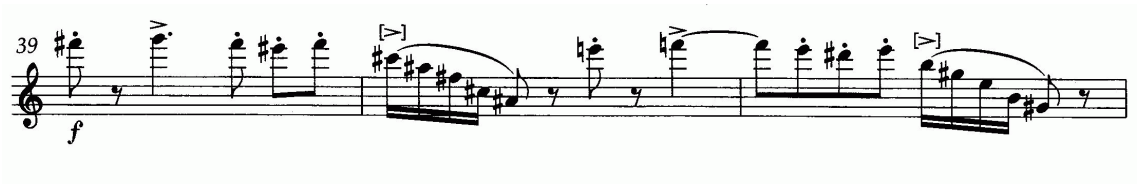


接著第 37- 38 小節，以一樣的過門素材，為實音 E 音開始的下行弗里吉安調式音階所組成，由單簧管主奏接出，節奏型式一樣為一拍一音，但此時音域高了大十度，並以裝飾音為加花、點綴，使其旋律更加豐富；因此這裡的裝飾音吹奏，宜更加清晰、無誤，縱使此處為經過因性質的過門樂段。

（3）第二主題（Second theme），mm. 39- 41，三小節的第二主題。

五小節的過門之後，並未連接一個長的樂段，而是三小節的第二主題，利用第二主題的前四小節－問句 a，將其縮減而變化，分成二小句；第一句由第 39 小節到第 40 小節第二拍，第二句由第 40 小節第三拍到第 41 小節，是很對襯的 1＋1 樂句。此三小節的音域，再比第二次高音域的第二主題第 26 小節處，更升高了半音。參譜例 5-21。

譜例 5-21：Mvt. 3, mm. 39 – 41



縮減第二主題的素材、並升高其音域，使得音樂的張力更加緊繃、與緊湊；演奏時，更須把如此緊張的氛圍奏出，並建議其間的任一休止符，都不能換氣，只能縮短休止符前面的音質，使上例中的跳音、尾音，更為簡短有力。

（4）過門連接句（Bridge）， mm. 42- 43，二小節的經過句。

這二小節採用第 34-38 小節四分音符的節奏動機。但旋律部分和前面過門不同，非用規則式的音階下行，減少了旋律的音，在同樣的 4/4 拍中，由一小節四個音的過門旋律，減少為三個音並加入休止符，使旋律的速度感變慢；也減弱聲部，由二種樂器的配合，減為只剩下鋼琴的部分，使音的織度變薄；這樣的安排，顯示整個呈式部大樂段的結尾，使樂段之間有更明確的分野。參譜例 5- 22。

譜例 5- 22：Mvt. 3, mm. 42 – 43



句尾的演奏順理成章的要做漸弱、漸慢的收尾；第 42 小節上方的音樂術語（céder un peu），為法文，意思是“洩漏一點點、小的、少的”之意，也意指漸弱之意。但是作曲家並不制式的詮釋此二小節，應注意到第二小節，作曲者於音量上再次揚起，顯示了中強（*mf*）的記號，此與下一段的力度要求是一樣的中強記號；這樣的安排，再一次看見了作曲家重視於音樂前後的連貫性，並且明確的將其詮釋的想法，表達在譜上；演奏者可以很清楚的演奏出作曲家所想要的詮釋。

2、B 段，mm. 44- 79，共分為：

Part I：mm. 44- 69

Part II：mm. 69- 77

Link 小連接句：mm. 78- 79

A 段 假性再現部：mm. 80- 92

第二次 Part I： mm. 93- 99

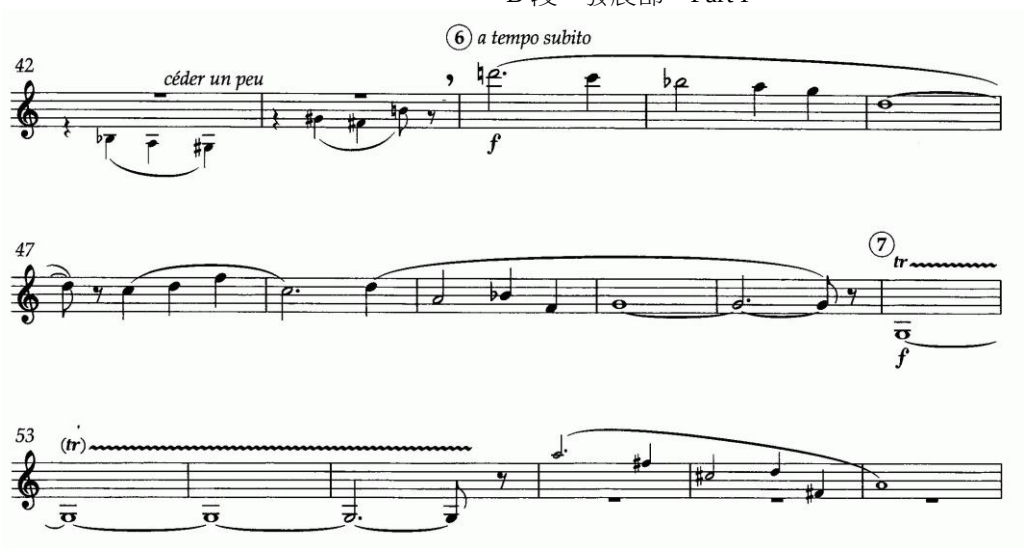
第二次 Part II：mm.100 - 105

B 段除了像奏鳴曲的發展部有 Part I、Part II 的架構外，在此非傳統的加入了呈式部的第一、第二主題，之後再回到 Part I、Part II。上一段在經過短暫的停留「，」之後，隨即進入了樂曲中最膾炙人口的 B 段發展部。曾經有人分析奏鳴曲式的精神，源自於二段體而來，共分 A、B 二段，A 段像是自己的家鄉一般，描述著它的主題和特色，而 B 段則扮演著出離的角色，像是從 A 段出離到遠方的一個

旅程，和原本的 A 段完全不同，面對著許多新的事物及挑戰，有著不同的衝擊。在經歷一番淬煉之後，重返老家 A 段，但此時面對的 A 段，不管在實質上或精神層面，都已不再和當初的 A 段一模一樣，因此從 A 段轉化成為 A^1 段，為 ABA^1 三段式，B 段在整首奏鳴曲式中，和前後二段的對比與反差最大，屬於「另一個風景」。本樂章的 A 段是屬於較活潑、生動的風格，如樂曲前所標示的表情術語（Tres animé），非常生氣蓬勃之意。到了 B 段卻為非常抒情的旋律，一改前段以跳音動感和垂直性的旋律的特色， B 段以線性、橫向發展的旋律為主，並對比為圓滑奏。作曲家更在此段的速度上，特意的標示出義大利文（a tempo subito），以提醒節奏上突然的轉變。由於整個節奏的結構轉成長音符，包括全音符、附點二分音符、二分音符…等及最快僅為四分音符的節奏，即使在速度要求上並沒有變慢，但是卻明顯的產生慢速的旋律風格。參譜例 5-23。

譜例 5-23：Mvt. 3, mm. 44 – 58

B 段，發展部，Part I



Part I：mm. 44- 69，8＋7＋11 小節的樂句。

Part I 共有 3 個樂句，第一句由第 44 小節到第 51 小節，共八小節。由單簧管主奏先行進入，自實音為 c^3 下行走向最低音 f^1 的旋律線條，以較慢速的節奏及較長的樂句，描繪這段抒情式的旋律。參譜例 5-24。

譜例 5-24：Mvt. 3, mm. 44 – 51



因拍質變慢，在吹奏時需特別注意速度上的標示，義大利文（a tempo subito），速度上突然的轉變之意，並注入不同於快音的音樂風格，用較甜美、溫暖的音色

來吹奏，並注意音和音之間的連貫及持續，使其圓滑的特色加強；在較長拍的音上可稍做漸強、推進，使其音樂更有方向性及流暢。

此八小節有三個分句，作曲者以三個圓滑線劃分開來，第一個分句和第二個分句中間，還有一個八分休止符，然而整個樂句自第一個音－即最高音 c^3，走向樂句最後一個音－即最低音 f^1，為一個完整下行走向的樂句，因此三個分句中間，只需在各圓滑線的第一音，輕輕的加入點舌即可，不宜做明顯的斷開或換氣，注意其連貫性的詮釋；自然的隨著音的高低起伏，一層一層的做出漸強或漸弱。到了句尾的第 50 – 51 小節，單簧管主奏以拉長音的方式，漸漸進入尾聲；此時鋼琴將要進入下一句轉換成主奏角色，此第 50 – 51 小節為一個重要的轉淚點，作曲者已從音量上的強音 *(f)* 記號，及節奏上突然轉快的張力改變，表明出它的重要性。彈奏時建議造著譜上所示，除了要比單簧管的音量強，並隨著低音到高音的上行進行，做出明顯的漸強，以便做出進入下一句前的銜接。

整個 Part I 由上往下行的旋律風格，筆者認為具有在天空飛翔的一種遐想，自由自在的隨著音樂高低做音量的起伏，非常具有意境。此時鋼琴的低音，也加入踏板的延音效果，把整個音色加以融合，產生了豐富又浪漫的音樂色彩。

Part I 的第二句，由第 52 小節到第 58 小節，共有七小節分為 4＋3 二個小分句。此時主旋律轉換為鋼琴聲部，單簧管則擔任伴奏的角色，同樣以 Part I 的主題為素材，在第二個分句的句尾稍做了變化。參譜例 5-25。

譜例 5- 25：Mvt. 3, mm. 52 – 58



仍然是一個由高往低走的下行性旋律，演奏時以自由流暢的風格來詮釋，並加強於鋼琴其主奏的角色，奏出強（*f*）的力度。此時的單簧管以低音 f 的長顫音（trille）（法文），擔任伴奏的角色，突然使用四小節的長顫音，是第三樂章尚未出現過的素材，像神來一筆，極具潤色的效果；因此建議以華麗的音色及譜上大聲（*f*）的要求，配合著鋼琴一起琴簫合鳴，突顯這個地方奇特的搭配效果。

而第 56 – 58 三個小節，捨去了單簧管的聲部，只剩下鋼琴的獨白，獨自完成結尾的部分。隨著配器的減少，力度自然的減弱，並從中強（*mf*）的音量慢慢收尾，準備進入 Part I 的第三個樂句。

Part I 的第三個樂句，由第 59 到第 69 小節，共有十一個小節，為 3＋3＋2＋3 四個小分句。此時單簧管又出現，擔任主奏的角色，以更高的音 d^3 為樂句的起音，向下俯衝，經過四句轉折起伏，來到低音 c^1，走完這段十一小節的長樂句；參譜例 5-26。

譜例 5-26：Mvt. 3, mm. 59 – 69



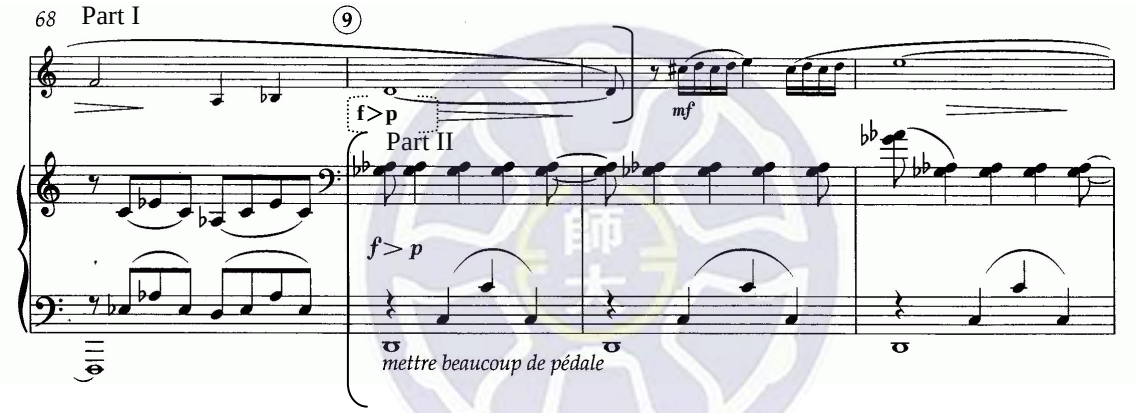
在演奏時，雖然有四個分句，仍然須注意到整個十一小節的連貫性，分句之間，不宜做出明顯的停頓。這次更像一隻老鷹，飛到更高更遠的天空，從上面俯瞰而下，有更寬更廣的視野，順著氣流，一層一層的像下飛行；於詮釋時，建議每一個音稍作修飾，時而收起、時而輕輕推進，像是在描述作曲者在回憶著自己和已故好友過去的一些美好時光，一幕幕的從眼前掠過，帶著美麗的憂傷，並將逐漸昇華成另一種心境，轉化成另一種力量。

Part II：mm. 69- 77，9 小節，以 D 音為中心音的特殊音階

Part II 為一個全新素材，有著異國風味的特殊音程，由 D－E^b－F－G^b－A^b－

B－C 所構成的音階，其中最低音 B，到最高音有 A^{b}，為減七度的音程。主旋律的型式，由第 70 小節以單簧管的第二拍正式進入，而 Part II 是自第 69 小節即開始，於鋼琴伴奏的結構已改變為切分音音型，即引導出 Part II 的出現；但第 69 小節同時也為 Part I 的結尾長音，二者於第 69 小節重疊交錯；演奏時需注意到，單簧管與鋼琴二者之間不同角色第位的詮釋；參譜例 5- 27。

譜例 5-27：Mvt. 3, mm. 69 – 71

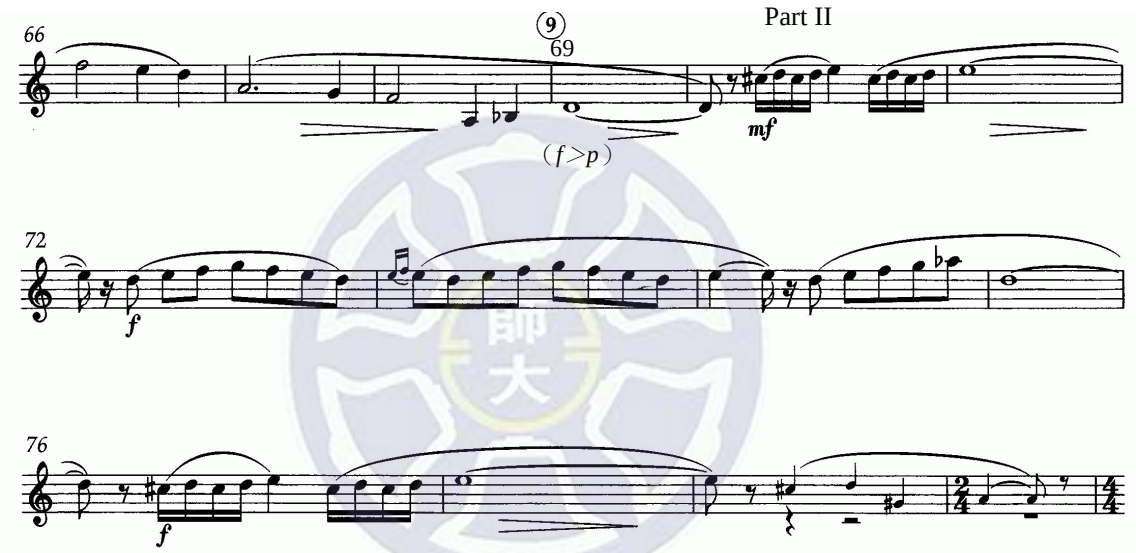


但單簧管於第 69 小節做出長音漸弱時，雖代表著 Part I 的結束，但是這同時是 Part II 的開始，在鋼琴部分結構已經改變了，配合著鋼琴第 69 小節的第一音，譜上所示的突強重音記號，單簧管也建議自行加上突強重音，為下一段較剛毅風格的 Part II，預先敲上警鐘。鋼琴部分出現的術語 mettre beaucoup de pédale，（為法文，投入了大量的踏板之意），意即再次強調於左手聲部的大跳音之中，不能斷開，要保持圓滑、及延續低音的部分，讓聲部產生較厚的織度及避免單薄的音響。

第 70 小節，單簧管由第二拍正式進入的主題旋律，以驚鴻一撇的十六分音符

為此新素材的開始。前面在整段 Part I 的慢速風格之後，於 Part II 突然出現快速音的素材，產生一種既新穎又意猶未盡的感覺；再加上這裡採用了特殊音程的音階旋律，使 Part II 在 B 段發展部中，有著獨樹一幟的風格。在較抒發情感的發展部中，是屬於比較開朗、幽默的一個樂段；參譜例 5- 28。

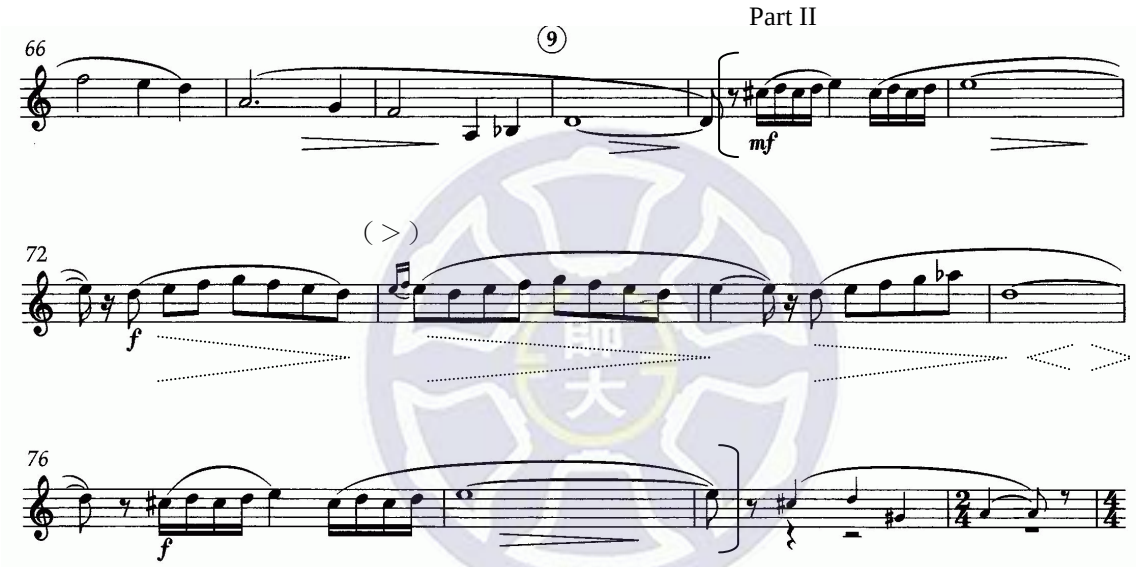
譜例 5- 28：Mvt. 3, mm. 70 – 79



在第 69 小節一個多小節的伴奏鋪陳後，第 70 小節單簧管以中強（*mf*）的力度正式進入 Part II，帶出十六分音符的較為活潑的主旋律；二次一樣的十六分音符素材後，立即接出一個長音，好像後面還有什麼事要發生一樣，在這五拍的長音裡等著，此長音並非靜止不動，須依譜上所示，奏出漸弱的表情記號；這個長音的置入，令人有一種引領而望的感覺，更加期待接下來音樂的發展。果然不負眾望的，於第 72 小節中，接出了一個特殊音程的音階式旋律，帶著一種堅定、剛毅

的氛圍，在四度的音域裡面，以連續的八分音符節奏，不停的來回流動著。在第 72 小節到第 75 小節，只管毫無顧忌的表現出肯定又強（*f*）的音量，並隨著音的高低走向，自由的奏出漸強與漸弱的流動。特別注意第 73 小節的裝飾音，帶著特別的中亞民族風色彩，建議加上一點重音，突顯它的特色。參譜例 5- 29。

譜例 5- 29：Mvt. 3, mm. 70 – 78



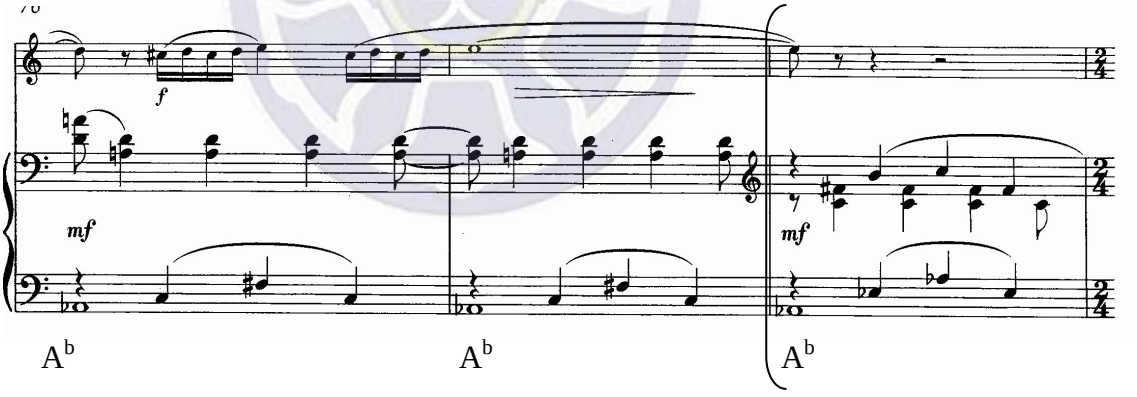
另外分析此 Part II 的主題旋律結構；一開始第 70 到第 71 小節，旋律圍繞著 d^2 音在走，收尾於長音 d^2，中心音為 d^2。到了第 72 小節到第 75 小節四小節中，最低音為 c^2，即單簧管的 d^2 音高，從這最低音開始，以音階的方式往上至四度的 f^2（即單簧管的 g^2 音高），然後又返回至最低音 c^2，如此循環了二次，至第三次上行到最高音 g^{b2}，形成一個減 5 度音程，再下行回到最低音 c^2，整個旋律圍繞著 c^2 音在走，此時 c^2 音為這四小節的中心音。而第 76 小節第二拍，又回到 Part II 一開始第 70 小節的二次十六分音符快音旋律，一樣收尾於長音 d^2，此時轉為 d^2 音為這

二小節的中心音。因此整個 Part II 八小節的主旋律，在結構上呈現一個小型的 aba 三段體的句型結構。

Link 小連接句：mm. 78- 79，二小節。

在和聲的進行分析上，這二小節是以導音解決至主音的關係進行，低音由第 78 小節的 A^b 向下解決至第 79 小節的 G；以當過門的和聲功能而言，雖只有很簡短快速的二個小節，卻已做了很好的配置，因為 G 音將成為下一段落的屬音，也為即將到來的第一主題 C 大調，做了明確的屬到主的解決關係。參譜例 5-30。

譜例 5- 30：Mvt. 3, mm. 78 – 80



A^b A^b A^b

第一主題再現



G 屬 C 主

A 段 假性再現部：mm. 80- 92，3＋7＋3 小節

a、三小節的第一主題及七小節的第二主題

b、第 90 到第 92 小節，三小節的過門 Bridge

如本章前言之（二），筆者將此第一主題再現、第二主題再現及過門，共十三小節分析為「A 段假性再現部」，屬於第二段 B 段發展部的其中一個段落，接在 Part II 之後，當然中間有一個很快速的小連接句，如前段所述。

a、三小節的第一主題＋7 小節的第二主題為第 80- 90 小節。第一主題的出現，乍看之下，以為已經回到再現部，然而這只是屬於第二段發展部中的一段題材，因為下一段 13 小節後，將再回到 B 段發展部的 Part I、Part II。

在前一小節即第 79 小節，轉換至快速的 2/4 拍之鋪陳下，以 G 音當屬調的關係，於第 80 小節解決至 C 為主音，正式進入第一主題的 A 段假性再現部。前三小節只象徵性的回到第一主題的第一個小分句，並未出現完整六個小節的第一主題，隨即進入了稍做改變的七個小節第二主題；這裡先比較一下二次第一主題的再現情況，後面第 106 小節的「真正再現部」A^1 段出現時，雖沒有第二主題的陪襯，卻有完整六個小節的第一主題再現，反觀第 80 小節的第一主題及第二主題的出現，都只有片段，可當成對前段呈式部暫時的回想，而在快速的閃過第一主題及第二主題的片段回憶之後，於接下來的第 93 小節開始，又回到原來 B 段的 Part I、Part II。參譜例 5-31。

譜例 5- 31：Mvt. 3, mm. 80 – 95



於詮釋時，只須照著譜上所示，以大聲的音量、高昂的情緒，奏出第一主題的片段，然後隨即快速的進入接下來的第二主題。此處的第二主題，於音高上，比原來的第二主題高了一全音，這是作曲家為了製造樂曲的張力與方向，一種安排的手法與巧思；然而特別的是此段的最高音，照原來第二主題的安排，到第 86 小節會進行到高音 $g^{\sharp 3}$，然而作曲家在此卻以低八度來處理，並且也縮短了整個原來第二主題的長度與結構，可見這裡並不是要發揮出整個第二主題真正的原貌與精神，只是像是音樂進行到 B 段時，又出現了一些對 A 段的片面回憶，一段插曲而已。所以詮釋時，並不需要特別的琢磨此段假性再現部，很快的帶過，再回到下一段 B 段 Part I、Part II 的主題上。也許只是一個振作的提醒，也許是一個情緒

的拉扯，或只是對 A 段片面的回憶…，反正都不需要像真正的回到再現部一樣，做過多的強調與詮釋。

b、第 90 到第 92 小節，三小節的過門 Bridge。當準備回到原來 B 段的主題時，須有一個情緒上的緩衝，因為這段「假性再現部 A」的性質、內容與素材，和前後段是完全不一樣的。第 90 - 92 小節，有三小節的過門（Bridge）連接句；此過門的題材是改編自於第二樂章第 45、46 小節的 Bridge。參譜例 5- 32，a、b。

譜例 5- 32：

a、Mvt. 3, mm. 90 – 92



b、Mvt.2, mm. 45 – 46



一個小連接句的取材，即可窺探出作曲家細密的心思；第三樂章第 90 - 92 小節，採用了全曲最早完成、也是最悲慟的第二樂章的過門題材；除了代表整個曲子在創作上的關聯性，也可看出在生氣勃勃的第三樂章中，令人振奮的第一、第二主題與優美超然的發展部之間，仍然暗藏著對好友逝去的淡淡憂傷；也說明第二段浪漫抒情的發展部，在情緒上仍有屬於較淒美的一面，因此作曲家在作連到 Part I 之前音樂情緒的轉換時，採用了代表悲傷的第二樂章裡的一個小過門題材。

此時在詮釋時，須注意到過門的前、後，均有一個小停頓的逗號，要稍微斷開來，做一點小小的段落切割；並照著譜上的強弱記號，從中強的力度（*mf*），慢慢的漸弱而收尾。

第二次 Part I：mm. 93- 99，4＋3 共 7 小節的 Part I 主題。

採用原 Part I 第 52 小節的素材。在經過了三小節的過門之後，第 93 小節開始重返 B 段的主題 Part I，由鋼琴以小聲（*p*）的力度，獨自唱出主旋律，像是從遠

處傳來的回音，緩緩的唱出 Part I 第一句的下行分句，走了四小節之後；第二次則加入單簧管的長顫音潤色，像是呢喃的低音，以小聲（*p*）的力度，點綴著主題；仍須特別注意第 99 小節，Part I 的尾句和 Part II 的起點交接處，建議單簧管配合著鋼琴 Part II 的進入，做出如警鐘的突強（f＞p）。參譜例 5- 33。

譜例 5- 33：Mvt. 3, mm. 93 – 99



第二次 Part II：mm.99- 104，4 小節 Part II＋2 小節 link

很快的七小節 Part I 之後，在重疊的第 99 小節，第一個突強音（f＞p）開始，進入了第二次的 Part II。這次的 Part II 更為簡短有力，只有四小節，仍然帶著獨特的音階風格，用較堅毅開朗的音色，以強（*f*）的音量，迅速的帶過。如此汲汲營營的前進，是為了要趕快回到真正的再現部。參譜例 5- 34。

譜例 5- 34：Mvt. 3, mm. 99 – 103



這裡注意到尾句第 103 小節處，在 Part II 快要收尾結束時，最後一拍突然響亮的出現「H 快速音群」即第一樂章一開始的動機；好像腦海中，忽然靈光乍現一樣；作曲者浦朗克決定揮別一切的憂鬱情緒，記住好友的幽默感、及二人互相切磋砥礪於創作上的使命，準備以積極正面的精神，重返此樂章一開始欲化悲傷為力量的思緒。

第 104 – 105 小節，二小節的 link 小過門。

接著，果然在二個小節強而有力的八分音符的小過門之後，在此整裝待發，

準備連接到下一段落，真正的再現部。這二個小節，不斷繞著中心音 G 出現，亦反覆的強調這個 G 音屬音的功能與特性，就是急欲由屬音返回主音的動向。參譜例 5- 35。

譜例 5- 35：Mvt. 3, mm. 104 – 105



因此在這幾個八分音符當中，建議除了照譜上所示，彈出極強的力度（*ff*），可採用強而有力的斷奏來詮釋，並且不建議用踏板，以呈現出果斷的音色。

3、A^1 段再現部，mm. 106 – 115，10 個小節，分成 6＋4 二個部分，

A 段第一主題的再現 mm. 106 – 111

在上一段最後二小節，強而有力的屬音 G 引導下，於第 106 小節終於回歸到以 C 為主音的再現部。在第 106－111 小節中，以原封不動的六個小節第一主題，在此完整呈現。參譜例 5- 36。

譜例 5- 36：Mvt. 3, mm. 106 – 111



在演奏上與本樂章一開始的前六小節大同小異，須鮮明的把每一個動機、素材的特色表現出來。雖然譜上在力度上的標示，比一開始的極強（*ff*）稍弱一點，為一個強（*f*），但是仍不改其明亮、充滿希望的本意，顯現出積極、振奮的精神；由於作曲者欲讓再現部更為精簡、有力，因此把原本呈式部的完整結構，在此做了簡化，只再現第一主題的六個小節，顯得較為輕巧、不冗長，故於音樂性的力度要求上，不需做太重的詮釋，僅以一個強（*f*）呈現，以便更加順暢的進行到下

一段落。

Transition 過渡句 mm. 112– 115

再現部的六小節第一主題之後，馬上進入到第二個部分 Transition 過渡句；此四小節的過渡句素材，也是源自呈式部第一主題之後的過渡句（Transition），為筆者於本樂章第 13 小節處，稱之的號角式主題而來；在此，號角式主題於主奏部分只出現了一小節，音量上也只要求小聲（*p*）；音域則逐漸偏低，配器的編制上只剩下鋼琴獨自唱完三小節。整個再現部所呈現縮編、減值的形式，使此段音樂更具前驅性、張力性，而更欲前導致下一段尾段（Coda）。參譜例 5- 37。

譜例 5- 37：Mvt. 3, mm. 112 – 115



4、CODA 尾段，mm. 116 – 128，13 個小節，分成 5＋4＋4 的樂句

再現部一晃而過，很快的進入了全曲的尾段（Coda）；再現部的縮短，更顯得尾段比重的增加，也突顯出它的重要性，（由數據來看，再現部共十個小節，尾段共十三個小節）。是的，尾段為一段前面沒出現過的全新素材，帶著詼諧又活潑的旋律，象徵著浦朗克已從失去好友奧內格的悲傷中，走出新意。

譜例 5- 38：Mvt. 3, mm. 116 – 125

◯：實音為 G



參譜例 5- 38，前二句 5＋4 的樂句，mm. 116 –125：為一樣旋律性質的樂句，做二次不同的發展；而調性部分，從單簧管主旋律中發現，前二句一直繞著一個中心音做發展，即 G 音，在整個尾段屬於屬調性質；筆者所圈出的 G 音處。最後四小節則為終止性質的樂句，回到以 C 為主音的主調。

而第一、第二句（5＋4 部分）也是 Coda 尾段主要的旋律主題，二次的樂句裡，都有加入休止符的音樂元素，並且第二句比第一句用到了更多，作曲者更在第二句加強它的力度，增加層次感；這裡所謂的休止符，並不是指一個樂器休息、另一個獨奏的情況；或是於樂句尾端的短暫分野。在 Coda 尾段，運用了多處整個音樂行進中的停頓空間，就是所有配器一起停止，又一起開始的齊奏方式；並且多次短暫的休止符，放置於此快板樂章的尾段中，產生出一種特殊的張力感及趣味性，遂成尾段的特色；此時所有演奏者的默契亦更顯重要，筆者所繪箭頭處。

最後單獨的四個小節，mm. 126 –129：回到主音 C 的調性，以持續音的方式延續主和絃四個小節，以強調它終止的功能。而正當 C 主音和絃穩定的延續了三個小節之後，最後一小節於單簧管主奏部分，突然以獨奏的方式，出現了一串「H 快速音群」，飆到全曲最高音－單簧管的$^{\sharp}g^{3}$；參譜例 5- 39。

譜例 5- 39：Mvt. 3, mm. 125 – 128

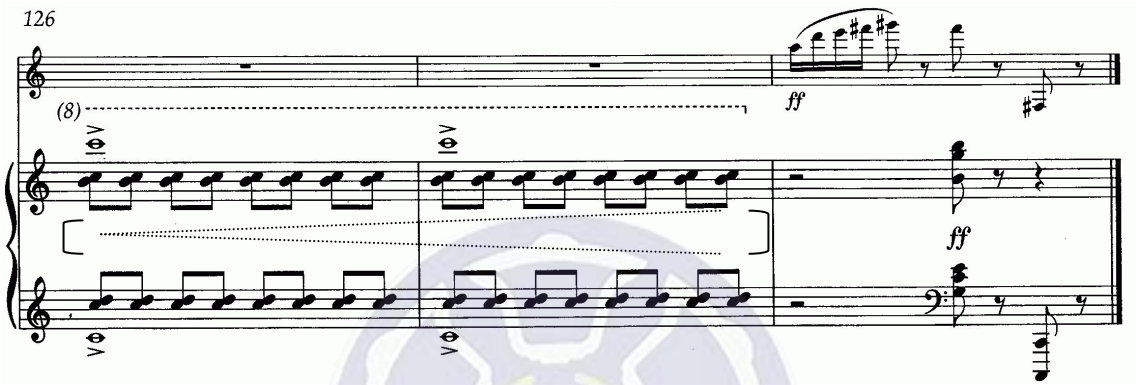


「H 快速音群」，一開始即出現在第一樂章的前奏樂段，當時象徵著作曲家描寫其好友奧內格多變的性格的動機；此時於第三樂章曲終之時，突然又一閃而過這「H 快速音群」的動機，更代表著這個動機的重要性。這個特別的五連音快速音動機，於慢板第二樂章的最後，也曾如此出現過，當時是以不同的節奏記譜型式來表現這個「H 快速音群」，雖然那時五連音最後的方向為向下，正代表著當時作曲家低落的心情。以上於每個樂章中常出現的「H 快速音群」，說明了三個樂章中，到處都留著已故好友奧乃格的影子，及對他的思念。

最後這四小節，除了在鋼琴獨奏部分（solo），保持（*ff*）的音量穩定的彈奏外，在持續不變的八分音符進行、及同音循環所產生的一種特殊期待感之下，如本章

第 105 頁，譜例 5-15 處所述，可再稍微做出漸強之感，以加強它的張力，並能更加襯托出最後一小節單簧管高亢的快速的「H 快速音群」出現，並為之鋪陳。參譜例 5- 40。

譜例 5- 40：Mvt. 3, mm. 126 – 128



單簧管以響亮的聲音，穿越了快速的「H 快速音群」之後，隨即和鋼琴迅速的一起先後奏出最高與最低音域的二個結尾和絃，以非常斬釘截鐵的方式，強而有力的結束；一點都不拖泥帶水，完成如此精彩的樂曲。

第六章 結論

二十世紀的音樂家在經歷人類歷史上最大的劇變後，許多前所未有的創新概念，如雨後春筍般崛起，許許多多不同的音樂色彩令人目不暇給，而法國作曲家浦朗克的作品，在經過幾十年時間的考驗之後，能源遠流長，耐人尋味，證明了它的藝術價值，更確定了作曲家浦朗克在音樂歷史上的地位。

經過此首樂曲的探討之後，筆者發現此首動人的樂曲，有一些迷人的特色及獨特的個人的風格，在此先提出三點，演奏時可在這方面做出更多的琢磨與詮釋：

一、優美、抒情、長拍音的拱型式線條旋律：

在此曲第一樂章的第一主題與第二主題、發展部主題，第二樂章的第一、第二主題，第三樂章整個 B 段的各音階式主題，都有許多四分音符或更長的長拍音符所組成的樂句在裡面，連接而成一個一個優美又抒情的主題。

每一個長拍音都帶著一個方向感的使命，沿著拱型樂句或向上或向下的進行，因此每一個看似簡單的長音符或四分音符，吹奏時應當奏出很多的情感與豐富的音色。除了腹部一定要先支撐住以穩定音準外，每一個四分音符或長拍音本身不能只有一種力度、一種音量、一種表情；這時要視拱型樂句的方向，每個音向前推進，或照譜上作者註明的記號：例如重音（accent）之後由小到大（＜）轉強，或在漸強而上行的推送中來個突弱的（sub.pp）的高音，配合氣的推送，或慢、或快、或強、或弱的奏出流暢、抒情又有不同表情變化的優美旋律。而以上這種優美旋律的特色與表現方式，在浦朗克的其他二首木管奏鳴曲中，也常出現。

二、幽默的風格－善用快速音群的動機

筆者於本文第一樂章之探討中，即提出此曲以一開始的「4＋1 連續快速音」，描繪其好友奧內格的聰明又多變化的個性，因此以「H 快速音群」代表之。而此首單簧管奏鳴曲原本為一哀傷的追悼樂曲，然而每次一出現此「H 快速音群」時，都以動機式而非長樂句型態出現，音樂的表現都帶著較強勁、活潑又簡潔的方式。

曲中的快速音群的動機常常以不同面貌出現：有時候增值，變成七個音，如第三樂章開頭的第二個音開始，變成七個音；或第一樂章第二主題的樂句和樂句之間，連接性質的五連音、及七連音性質的三十二分音符；或第二樂章第二主題的快速 g 小調的音階上行六十四分音符…等。

有時候減值，如第一樂章第 40、41 小節的過渡句中的十六分音符、第 42 小節三個音一組的時六分音符；或第一樂章發展部的複附點主題，所連接的後面六十四分音符；甚至第二樂章一開始詠嘆調似的前奏裡，第 3 小節中二次不同長度三十二分音符，或第二樂章中美段所用到的複附點節奏動機裡的三十二分音符；第三樂章第 3 小節即出現的三組 3＋1 堆疊式的快速音…等。

不論怎樣的變形與變化，快速音群的動機一出現時，都增加了緊湊與活力性的氛圍，並帶著一點突兀、冒然或喧賓奪主的色彩，充分顯現出浦朗克幽默的風格。演奏這些快速的動機式音群時，通常為了增添突出的效果，可在複部強而有力的支撐下，送出較快速、較多的氣，增加其力度與採用較明亮的音色，讓它在流暢又優美的旋律中，綻放出奇不意的幽默效果。

三、八分音符－音樂延續的脈動

一首好聽的器樂奏鳴曲，除了有精彩的主奏旋律外，它的搭擋樂器－鋼琴，也是不容忽略的。在此首奏鳴曲中，看似伴奏地位的鋼琴，常常以連續的八分音符節奏型來襯托整個主旋律的脈動。在本論文中，筆者以樂曲分析家辛克（Heinrich Schenker）的角度來看此曲，此連續八分音符的節奏動機，在樂曲中是一個背景的角色，雖然毫不起眼，卻像人體裡的器官心臟一樣，不能停止脈動，如此重要。

當主奏以抒情式樂句出現時，除了單簧管要不停的在每一個音符上做推進的吹奏外，能使旋律更加優美、更具張力的功臣重任，就是擔任背景地位的連續八分音符；而擔任連續八分音符的鋼琴，它必須平均、平穩，又不失單調的演奏著，跟著主奏的推送起伏，慢慢的在力度上奏出漸強漸弱的輔助，使音樂線條更加流暢，產生綿延不絕感覺。

有時又具備帶領者的角色，先行做鋪陳，把整段的情緒先帶入，如第一樂章的呈式部，當第一主題要出來之前。

有時在快速有力的風格樂章中，如第三樂章裡，以斷奏式的彈法，短而有力的持續著八分音符的進行，此刻馬上又襯托出另一種堅強生命力的音樂氛圍…。

因此鋼琴的不同觸鍵與音色運用，就能把一成不變的背景八分音符，做出很多不同的色彩，和它的默契與配合是非常重要的。試想，若把全曲的連續八分音符抽出，將只剩下單簧管主奏部分，並少了很多前進的脈動，與有趣的對話式應答，顯得非常單調。

雖然浦朗克的作品，在二十世紀的音樂潮流中，既不是最突出的，風格也不是屬於最前衛型的，然而其優美的旋律、幽默的風格、簡潔有力又不單調的特色，使他的作品後來廣為流傳。

參考書目

中文書目：

宋威德。《單簧管基本吹奏技巧之研究》。桃園市：原笙國際，民國 96 年。

康謳。《大陸音樂辭典》。台北市：大陸書店，民國 84 年。

陳琳琳，譯。《現代樂派》。台北市：萬象圖書，民國 82 年。

張淑懿譯。《100 個偉大音樂家》。台北市：志文出版社，民國 73 年。

陳茂萱。《樂理練習篇》。台北市：大陸書店，民國 72 年。

劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北市：全音出版社，民國 89 年。

蘇同右，譯。《當代音樂介紹》。譯者自行出版。民國 79 年。

潘思樺。〈弗朗西斯・普朗克《麥桿抽籤的遊戲》之研究〉。國立中山大學音樂研究所碩士論文，民國 97 年。

張錦鴻。《基礎樂理》。台北市：大陸書店，民國 85 年。

朱秋華。《西方音樂史》。北京：Chinese University Press, 2002.

外文書目：

Schmidt, Carl B. *Entrancing muse: a documented biography of Francis Poulenc*. Pendragon Press, 2001.

Wallace, Berry. *Form in Music*. Michigan University Press,1985.

Minor, Janice L. *Were They Truly Neoclassic?* Ph.D. diss., the University of Cincinnati, 2004.

Morgan, Robert P., ed. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton,1991.

Stolba, Marie K. *The Development of Western Music a History*. Wm. C. Brown Publishers, 1990.

樂譜：

Poulenc, Francis. *Sonata for Clarinet and Piano*. London: Chester Music Ltd, 1963, 2006.

Poulenc, Francis. *Sonata for Oboe and Piano*. London: Chester Music Ltd, 1962, 1985.

有聲資料

Meyer, Sabine. *Sabine Meyer Oleg Maisenberg, Saint Saëns · Poulenc · Devienne · Milhaud.* EMI Classics Records LTD. 0946 3 **79787** 2 6, LC06646, 2007.

網路資料

http://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Schenker#Theoretical_writings 摘錄於 Wikimedia Foundation, Inc., 8 September 2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Schenkerian_analysis摘錄於 Wikimedia Foundation, Inc., 31 October 2014.

In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_Sonata_(Poulenc)#Structure 摘錄於 Wikimedia Foundation, Inc., 19 January 2014.

http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Francis-Poulenc 摘錄於 Part of the Music Sales Group, 2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Flute_Sonata_(Poulenc)摘錄於 Wikimedia Foundation, Inc., 14 October 2014.