

國立臺灣師範大學音樂學院音樂系

碩士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

韓德爾神劇《約書亞》七首合唱選曲之指揮詮釋

The Conducting Interpretation of Seven Choruses from

Handel's Oratorio *Joshua*



Chen, Han-Sheng

指導教授：孫愛光 博士

Advisor: Sun, Ai-Kuang

中華民國 114 年 1 月

January 2025

謝辭

首先，我想感謝上帝，祂使我在音樂的道路上遇到艱難的時候仍覺得學音樂是很有意思的，因為祂所親自揀選服事方式雖然有很多，但音樂是最顯著的一種表達，無論將來如何，期許自己一樣能繼續用音樂來榮耀祂。

再來我理當先感謝我的父母，從你們而得的音樂天賦是我能繼續學習音樂的原因之一，藉著從小看你們在教會帶領詩班，也無形之中培養了我對於指揮的興趣，藉著你們傳授給我的聲樂技巧，也讓我在學習合唱指揮的道路上可以更容易理解人聲的處理方式，最重要的，你們建立了我學習音樂的態度，總是要謙卑、努力、不求甚解的前進，這是我人生最大的寶藏。

除了父母，我要感謝的莫過於我的指導教授孫愛光博士，從大三的指揮法課到成為老師的研究生，老師始終保持不變的就是擁有清晰思緒、教學熱情並提攜後進，在上帝的帶領之下，能成為老師的學生，實在萬分榮幸，從指揮的技術、音樂的詮釋到做人處事的道理，在這兩年半之間實在受益良多，尤其在做人處事上，老師總是為了教育的原因常常包容我，翰聲銘記在心，一定用盡老師告訴我的一切，在人生的每一個舞台發光發熱。

我要感謝兩位口試委員，廖嘉弘教授和陳麗芬教授。首先，會學習合唱指揮，麗芬老師從大一到大四的合唱課絕對是原因之一，也謝謝老師不論是在大學還是碩士班的課程提供了許多對於合唱排練十分有用的建議，老師總是以耐心、熱情來引導學生，在考碩士班的路程中，老師也幫助我許多，翰聲心懷感恩，謝謝麗芬老師。

自大學以來就會去旁聽廖老師的弦樂團課程，實在是很佩服老師對於音樂的品味，尤其對於弦樂的技術認識和整體聲響的控制的精細尤為震撼，雖然大家都知道廖老師本來就是一位擁有高度專業及教育精神的小提家、指揮家集一身，但能常常在演奏廳聽老師指揮弦樂團的排練，實在讓我感到很幸福，謝謝廖老師。再次謝謝兩位老師抽空來參與我的碩士論文口考。

要感謝的師長還有很多，謝謝遠自挪威的 Thorp 教授提供給我們全新的指揮法觀念，謝謝在大學時期的三位聲樂指導教授，楊艾琳教授、林孟君教授、羅明芳教授，在你們的教育底下，我的聲樂技術才能繼續一步一步的成長，謝謝徐嘉琪教授在總譜彈奏課程上總總的知識裝備，謝謝戴怡音教授讓我在女聲團實習，老師的教學風格真是讓人喜歡合唱！翰聲要謝謝從大學到現在所遇到的所有老師，你們給予我的一切，其實都是我能繼續走在音樂的道路上，最重要的根基，謝謝師大音樂系給予我的這一切。

最後，我也要謝謝花園新城教會的叔叔阿姨、弟兄姊妹，你們讓我在一個十分有愛的環境下長大，讓我就算如今出社會，還是用你們對待我的方式對待別人，謝謝你們的榜樣和付出。再來，我一定要謝謝台北 YMCA 聖樂團的各位前輩，沒有你們的幫忙，不會有《約書亞》的這場音樂會，感謝上帝的恩典，讓我可以的人生道路上看見這麼多愛主又愛音樂的前輩。我也要感謝身旁跟我一起學習的學長姐及同儕們，謝謝你們豐富了我的人生。在此更要謝謝皓宜陪伴我走過六年的大學、碩班時光，我會繼續努力，不斷開創新的可能。

摘要

喬治·弗里德里希·韓德爾(George Frideric Handel, 1685-1759)與約翰·塞巴斯蒂安·巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、多明尼哥·史卡拉第(Domenico Scarlatti, 1685-1757)齊名為「巴洛克三巨匠」,可見韓德爾在音樂歷史上的影響力。神劇《約書亞》(Joshua, HWV64, 1747)為韓德爾成熟時期之作,僅耗時 32 天完成,其中又以合唱音樂部分為人所讚譽,本論文研究之主題便是其成熟時期之作《約書亞》。《以色列的兒子啊》

本論文旨在研究韓德爾神劇《約書亞》(Joshua)中具有代表性的七首合唱作品,包括:No.2《以色列的兒子啊》(Ye sons of Israel)、No.17《主命令》(The Lord commands)、No.28《榮耀歸與神》(Glory to God)、No.50《偉大的約書亞》(Hail! Mighty Joshua)、No.57《慈悲的天父》(Father of mercy)、No.59《看那凱旋歸來的英雄》(See the conquering hero comes)、No.65《偉大的耶和華》(The great Jehovah)。

研究內容以文獻回顧為基礎,分析作曲家韓德爾的生平及相關樂曲的創作背景,進一步探討韓德爾在神劇合唱音樂中的傳統承襲與個人創新之處。透過對上述七首合唱選曲的曲式結構、段落安排、對位技法、和聲架構等音樂要素進行詳細分析,研究者結合巴洛克音樂理論專書的閱讀成果,並經由指導教授的討論指導,提出了對七首合唱作品的音樂詮釋與指揮技巧的觀點。希望本研究能對指揮學習者、音樂專業人士及愛好者提供實質助益。

關鍵字: 韓德爾、神劇、約書亞、指揮詮釋、合唱

Abstract

George Frideric Handel (1685-1759), along with Johann Sebastian Bach (1685-1750) and Domenico Scarlatti (1685-1757), is renowned as one of the "Three Great Masters of the Baroque Period," underscoring Handel's influence on the history of music. Handel's oratorio *Joshua* (HWV 64, 1747) is a work from his mature period, completed in only 32 days, with particular acclaim for its choral music. This paper focuses on seven representative choral pieces from *Joshua*, specifically: No. 2 "Ye Sons of Israel," No. 17 "The Lord Commands," No. 28 "Glory to God," No. 50 "Hail! Mighty Joshua," No. 57 "Father of Mercy," No. 59 "See the Conquering Hero Comes," and No. 65 "The Great Jehovah."

The research is based on comprehensive review of relevant literatures, analyzing Handel's biography, and the compositional background of the selected works. Furthermore, it explores Handel's inheritance of traditional composing techniques and his innovations in choral music within the oratorio genre. By conducting detailed analysis of the musical elements of these seven choral pieces—including formal structure, sectional organization, contrapuntal techniques, and harmonic frameworks—the author integrates insights from Baroque music theory literature and discussions with the advisor to develop interpretative perspectives and conducting techniques for these works. This study aspires to serve as a valuable reference for conducting students, music professionals, and enthusiasts

Keywords: Handel, Oratorio, *Joshua*, Conducting Interpretation, Choral Music

目錄

| | |
|---|-----|
| 謝辭..... | i |
| 摘要..... | iii |
| Abstract | iv |
| 目錄..... | v |
| 表目錄..... | vii |
| 譜例目錄 | ix |
| 第一章 緒論..... | 1 |
| 第一節 研究動機與目的 | 1 |
| 第二節 研究範圍與內容 | 3 |
| 第三節 研究方法與步驟 | 5 |
| 第二章 韓德爾生平與神劇中的合唱概述..... | 8 |
| 第一節 韓德爾生平..... | 8 |
| 第二節 韓德爾神劇合唱音樂的沿襲與創新 | 17 |
| 第三節 《約書亞》創作背景與七首選曲劇情概要 | 23 |
| 第三章 《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析..... | 27 |
| 第一節 No.2 《以色列的兒子啊》(Ye sons of Israel)..... | 27 |
| 第二節 No.17 《主命令》(The Lord Commands) | 37 |
| 第三節 No.28 《榮耀歸與神》(Glory to God)..... | 44 |
| 第四節 No.50 《偉大的約書亞》(Hail! Mighty Joshua) | 61 |

| | |
|--|-----|
| 第五節 No.57 《慈悲的天父》 (Father of Mercy) | 70 |
| 第六節 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 (See the conquering hero comes)..... | 77 |
| 第七節 No.65 《偉大的耶和華》 (The great Jehovah) | 82 |
| 第四章 音樂詮釋與指揮技巧..... | 87 |
| 第一節 No.2 《以色列的兒子啊》 (Ye sons of Israel)..... | 91 |
| 第二節 No.17 《主命令》 (The Lord commands)..... | 114 |
| 第三節 No.28 《榮耀歸與神》 (Glory to God)..... | 124 |
| 第四節 No.50 《偉大的約書亞》 (Hail! Mighty Joshua) | 142 |
| 第五節 No.57 《慈悲的天父》 (Father of mercy)..... | 160 |
| 第六節 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 (See the conquering hero comes)..... | 168 |
| 第七節 No.65 《偉大的耶和華》 (The great Jehovah)..... | 177 |
| 第五章 結論..... | 184 |
| 參考文獻 | 187 |
| 附錄一: 音樂會編制與排練情況..... | 190 |
| 附錄二: 本論文七首合唱曲目歌詞翻譯對照..... | 191 |

表目錄

| | |
|---|----|
| 【表 3-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》曲式、段落、調性、歌詞..... | 29 |
| 【表 3-1-2】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 a1 (mm.15-20)主題、答句、發展聲部..... | 32 |
| 【表 3-1-3】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 b1 (mm.20-26)主題、對題、發展聲部..... | 33 |
| 【表 3-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》A 段 mm.50-54 和聲進行..... | 33 |
| 【表 3-1-5】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 c1 (mm.65-76) 主題與對題聲部..... | 35 |
| 【表 3-1-6】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 c2 (mm. 86-95)主題與對題聲部..... | 36 |
| 【表 3-1-7】 No.2 《以色列的兒子啊》closing section (mm.96-112)創作手法分析..... | 37 |
| 【表 3-2-1】 No.17 《主命令》曲式與小段落、調性走向、歌詞..... | 38 |
| 【表 3-2-2】 No.17 《主命令》段落 A(mm. 1-21)主題對位分句..... | 39 |
| 【表 3-2-3】 No.17 《主命令》插入句 a (mm. 18-21)分析..... | 41 |
| 【表 3-2-4】 No.17 《主命令》段落 A'(mm. 22-27)動機 a 與 b 及創作手法..... | 42 |
| 【表 3-2-5】 No.17 《主命令》插入句 a' (mm. 28-31)分析..... | 42 |
| 【表 3-2-6】 No.17 《主命令》段落 A" (mm. 32-50)與 Codetta (mm. 51-60)分析..... | 43 |
| 【表 3-3-1】 No.28 《榮耀歸與神》曲式、段落、調性、歌詞..... | 45 |
| 【表 3-3-2】 No.28 《榮耀歸與神》開頭覆奏分析..... | 46 |
| 【表 3-3-3】 No.28 《榮耀歸與神》Section I (mm.24-61)樂句分析..... | 48 |
| 【表 3-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》Section II (mm. 62-79)、過渡段(mm. 80-86)樂句分析..... | 50 |

| | |
|--|-----|
| 【表 3-3-5】 No.28 《榮耀歸與神》 Section III (mm. 86-115) 樂句分析 | 54 |
| 【表 3-3-6】 No.28 《榮耀歸與神》 Section IV (mm. 122-133) 樂句分析 | 55 |
| 【表 3-3-7】 No.28 《榮耀歸與神》 Section V (mm. 134-150) 樂句分析 | 56 |
| 【表 3-3-8】 No.28 《榮耀歸與神》 Section VI (mm. 151-164) 樂句分析 | 57 |
| 【表 3-3-9】 No.28 《榮耀歸與神》 Section VII (mm. 171-182) 樂句分析 | 58 |
| 【表 3-4-1】 No.50 《偉大的約書亞》 曲式、段落、調性和聲走向、歌詞 | 62 |
| 【表 3-4-2】 No.50 《偉大的約書亞》 Section I (mm. 9-19) 樂句分析 | 63 |
| 【表 3-4-3】 No.50 《偉大的約書亞》 Section II (mm. 20-34) 樂句分析 | 67 |
| 【表 3-4-4】 No.50 《偉大的約書亞》 Section III (mm. 35-45) 段落分析 | 68 |
| 【表 3-4-5】 No.50 《偉大的約書亞》 Section IV (mm. 46-68) 樂句分析 | 69 |
| 【表 3-4-6】 No.50 《偉大的約書亞》 Section VI (mm. 81-90) 段落分析 | 70 |
| 【表 3-5-1】 No.57 《慈悲的天父》 曲式、小段落、和聲架構、歌詞 | 71 |
| 【表 3-5-2】 No.57 《慈悲的天父》 A 段樂句分析 | 72 |
| 【表 3-5-3】 No.57 《慈悲的天父》 A' 段樂句分析 | 75 |
| 【表 3-6-1】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 曲式、小段落、人聲、配器與歌詞 | 78 |
| 【表 3-6-2】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 樂句分析 | 80 |
| 【表 3-7-1】 No.65 《偉大的耶和華》 曲式、段落、調性、樂句、歌詞 | 83 |
| 【表 3-7-2】 No.65 《偉大的耶和華》 樂句分析 | 85 |
| 【表 4-5-1】 No.57 《慈悲的天父》 重要歌詞重音音節 | 161 |

譜例目錄

| | |
|--|----|
| 【譜例 3-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》前奏動機 mm.1-11 | 30 |
| 【譜例 3-1-2】 No.2 《以色列的兒子啊》 Interlude(間奏) | 31 |
| 【譜例 3-1-3】 No.2 《以色列的兒子啊》主題一 | 31 |
| 【譜例 3-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》主題二 | 32 |
| 【譜例 3-1-5】 No.2 《以色列的兒子啊》B 段主題與對題..... | 35 |
| 【譜例 3-2-1】 No.17 《主命令》動機 a 與動機 b..... | 40 |
| 【譜例 3-2-2】 No.17 《主命令》插入句 a..... | 41 |
| 【譜例 3-3-1】 No.28 《榮耀歸與神》 Opening-Ritornello (mm. 1-23)..... | 47 |
| 【譜例 3-3-2】 No.28 《榮耀歸與神》 SectionII(mm. 62-74)..... | 51 |
| 【譜例 3-3-3】 No.28 《榮耀歸與神》 SectionII(mm. 75-80)..... | 52 |
| 【譜例 3-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》 SectionIV(mm. 122-133)前半部分音樂手法..... | 59 |
| 【譜例 3-3-5】 No.28 《榮耀歸與神》樂句 m (mm. 142-150)音樂手法 | 60 |
| 【譜例 3-4-2】 No.50 《偉大的約書亞》 Section I (mm.9-16) | 65 |
| 【譜例 3-4-3】 No.50 《偉大的約書亞》 Section I (mm.17-19)..... | 66 |
| 【譜例 3-4-5】 No.50 《偉大的約書亞》 SectionIV(mm.45-49)..... | 69 |
| 【譜例 3-5-1】 No.57 《慈悲的天父》 mm.1-10..... | 73 |

| | |
|---|-----|
| 【譜例 3-5-3】 No.57 《慈悲的天父》 mm.23-33 | 76 |
| 【譜例 3-6-1】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》樂句 a(mm.1-8) | 80 |
| 【譜例 3-6-2】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.9-32 音樂展現 | 81 |
| 【譜例 3-7-1】 No.65 《偉大的耶和華》引子 (mm. 1-8) | 86 |
| 【譜例 4-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.1-11 | 100 |
| 【譜例 4-1-2】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.12-19 | 101 |
| 【譜例 4-1-3】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.20-25 | 102 |
| 【譜例 4-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.26-32 | 103 |
| 【譜例 4-1-5】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.33-39 | 104 |
| 【譜例 4-1-6】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.40-45 | 105 |
| 【譜例 4-1-7】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.46-51 | 106 |
| 【譜例 4-1-8】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.52-60 | 107 |
| 【譜例 4-1-9】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.61-68 | 108 |
| 【譜例 4-1-10】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.69-76 | 109 |
| 【譜例 4-1-11】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.77-83 | 110 |
| 【譜例 4-1-12】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.84-92 | 111 |
| 【譜例 4-1-13】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.93-103 | 112 |

| | |
|--|-----|
| 【譜例 4-1-14】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.103-113..... | 113 |
| 【譜例 4-2-1】 No.17 《主命令》 mm.1-9 | 118 |
| 【譜例 4-2-2】 No.17 《主命令》 mm.10-19 | 119 |
| 【譜例 4-2-3】 No.17 《主命令》 mm.20-30 | 120 |
| 【譜例 4-2-4】 No.17 《主命令》 mm.31-39 | 121 |
| 【譜例 4-2-5】 No.17 《主命令》 mm.40-49 | 122 |
| 【譜例 4-3-1】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.1-26..... | 133 |
| 【譜例 4-3-2】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.27-44..... | 134 |
| 【譜例 4-3-3】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.45-59..... | 135 |
| 【譜例 4-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.60-74..... | 136 |
| 【譜例 4-3-5】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.75-88..... | 137 |
| 【譜例 4-3-6】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.89-106..... | 138 |
| 【譜例 4-3-7】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.107-121 | 139 |
| 【譜例 4-3-8】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.122-128 | 140 |
| 【譜例 4-3-9】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.143-150 | 141 |
| 【譜例 4-4-1】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.1-8..... | 148 |
| 【譜例 4-4-2】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.9-16..... | 149 |

| | |
|--|-----|
| 【譜例 4-4-3】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.17-22 | 150 |
| 【譜例 4-4-4】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.23-28 | 151 |
| 【譜例 4-4-5】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.29-34 | 152 |
| 【譜例 4-4-6】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.35-40 | 153 |
| 【譜例 4-4-7】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.41-49 | 154 |
| 【譜例 4-4-8】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.50-59 | 155 |
| 【譜例 4-4-9】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.60-66 | 156 |
| 【譜例 4-4-10】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.67-74 | 157 |
| 【譜例 4-4-11】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.75-80 | 158 |
| 【譜例 4-4-12】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.81-90 | 159 |
| 【譜例 4-5-1】 No.57 《慈悲的天父》 mm.1-10..... | 165 |
| 【譜例 4-5-2】 No.57 《慈悲的天父》 mm.11-22..... | 166 |
| 【譜例 4-5-3】 No.57 《慈悲的天父》 mm.23-33..... | 167 |
| 【譜例 4-6-1】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.1-8..... | 173 |
| 【譜例 4-6-2】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.9-32..... | 174 |
| 【譜例 4-6-3】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.33-56..... | 175 |
| 【譜例 4-6-4】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.57-72..... | 176 |

| | |
|---|-----|
| 【譜例 4-7-1】 No.65 《偉大的耶和華》 mm.1-8..... | 180 |
| 【譜例 4-7-2】 No.65 《偉大的耶和華》 mm.9-16..... | 181 |
| 【譜例 4-7-3】 No.65 《偉大的耶和華》 mm.17-23..... | 182 |
| 【譜例 4-7-3】 No.65 《偉大的耶和華》 mm.24-35..... | 183 |



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

研究動機是論文的核心價值，研究者將研究動機歸類為以下五項，分別是自身對信仰的肯定、指導教授與自身學習經驗連結、巴洛克音樂風格的重要性、研究主題的特殊性及七首合唱選曲的豐富性和實用性，以下為進一步解釋。

(一) 自身對信仰的肯定

研究者自幼出生在音樂世家，並成長於教會聖樂的環境之下，對研究者而言，學習音樂的目的就如音樂之父巴哈 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)常在樂譜完成後寫下的拉丁文:「Soli Deo Gloria」(唯獨榮耀上帝)¹，這一直是研究者學習音樂的座右銘。

(二) 指導教授啟發與自身學習經驗連結

在就讀研究所前，研究者大學時期為聲樂主修，接觸過許多巴洛克時期的神劇獨唱選曲，其中包含了韓德爾的作品，除此之外，大學時期的合唱課也接觸到許多韓德爾神劇中的合唱選曲，這些經驗，都令研究者對於韓德爾的宗教音樂深感著迷。在進入國立臺灣師範大學音樂系指揮組之後，跟隨指導教授孫愛光博士學習大型合唱管弦作品，並在校外參加台北 YMCA 聖樂團，增加實作經驗。在 2022 年一月時，在排練韓德爾的神劇《約書亞》的過程中，研究者因熟知此部作品所描繪的聖經歷史，並對

¹ 巴哈在他許多的宗教音樂作品完成後都會註記 SDG 作為拉丁文 Soli Deo Gloria 的簡寫，有這樣紀錄著名的作品有清唱劇《心、口、行為與生活》和《b小調彌撒》等。

韓德使用簡潔生動的音樂手法來展現合唱音樂之美為之震撼，因此萌生了將這首作品的合唱部分作為研究主題的想法。

(三) 巴洛克音樂時代風格的重要性

在眾多不同時代風格的合唱音樂當中，巴洛克時期的合唱音樂是身為合唱指揮學生需要琢磨的一塊寶藏，而韓德爾又是巴洛克集大成之一的作曲家，《約書亞》則是韓德爾神劇當中晚期的成熟作品，因此研究者認為在韓德爾的音樂裡，指揮研究生能得到許多不同的養分，對於未來在面對其他巴洛克時期的音樂，有相當大的幫助，更加確立了想選擇《約書亞》成為研究主題的動力。

(四) 研究曲目的獨特性

今世人們對於韓德爾的合唱作品最容易想到的還是他的神劇《彌賽亞》，研究者也深愛這部經典作品，然而也因為這部作品，使韓德爾神劇作品中其餘的合唱音樂被其光芒遮蓋，《約書亞》就是其中之一，在瀏覽和查閱資料的過程中，關於神劇《約書亞》的資料為數不多，國外的網站也鮮少有討論這部作品的專書，且大多數資料都是針對《約書亞》的歷史背景和創作動機作探討並沒有針對這部作品的音樂作實質上的分析，國內更是沒有論文或文獻針對韓德爾神劇《約書亞》合唱部分進行研究，因此研究者期許透過撰寫論文能讓同樣想喜歡韓德爾合唱音樂的音樂者有一些幫助，也讓對於《約書亞》有興趣的指揮、音樂家們，此論文成為幫助他們的文獻。

(五) 七首合唱選曲的豐富性和實用性

第一，篇幅較完整，No.2《以色列的兒子啊》、No.17《主命令》、No.28《榮耀歸

與神》、No.50《偉大的約書亞》、相較其餘未入選本論文之《約書亞》的合唱作品，篇幅更長，因此研究題材可更為廣泛。第二，豐富音樂表現手段，No.28《榮耀歸與神》為《約書亞》中音樂手法最豐富的作品，² No.57《慈悲的天父》具有深厚的情感表達。³第三，具代表性，No.57《看那凱旋歸來的英雄》是在當時首演整部作品最受歡迎的樂曲，每當人們提及《約書亞》就聯想到這部作品，值得探討⁴

二、研究目的

- (一) 探討作曲家生平與作品背景的關聯性
- (二) 探討巴洛克合唱音樂的創作手法
- (三) 探討《約書亞》合唱部分選曲具有哪些創新或重要地位
- (四) 分析《約書亞》合唱選曲中的音樂結構
- (五) 依據研究成果提出指揮詮釋報告，以供相關人士參閱。

第二節 研究範圍與內容

一、研究範圍

《約書亞》中共 13 首合唱作品，專精為以下重要的七首合唱作品，數字編排依照所使用合唱樂譜的編列⁵，所選擇曲目分別為 No.2《以色列的兒子啊》(Ye sons of

² 《榮耀歸與神》是神劇《約書亞》當中篇幅最長，又同時包含獨唱與人聲、銅管與定音鼓集整個樂團的合唱段落。

³ Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, 1990. 504.

⁴ *Ibid*, 507.

⁵ Handel, George Friderich. *Joshua*. Michigan: Luck's Music Library. 2000.

Israel) 、No.17 《主命令》 (The Lord commands) 、No.28 《榮耀歸與神》 (Glory to God) 、
No.50 《偉大的約書亞》 (Hail! Mighty Joshua) 、No.57 《慈悲的天父》 (Father of
mercy) 、No.59 《看那凱旋歸來的英雄》 (See the conquering hero comes) 、No.65 《偉大
的耶和華》 (The great Jehovah) 。依照研究曲目的必要性，將研究項目分為以下

- (一) 作曲家生平
- (二) 《約書亞》創作背景與七首合唱選曲賞析
- (三) 韓德爾神劇中合唱音樂的沿襲與創新
- (四) 七首合唱選曲的樂曲分析
- (五) 音樂詮釋與指揮技巧

二、研究內容

根據以上七首選曲，本論文共分五章，第一章「緒論」分為三節，第一節研究動機與目的；第二節研究範圍與內容，第三節研究方法與步驟；第二章「韓德爾生平與巴洛克神劇中的合唱概述」分三節，第一節簡述韓德爾生平，第二節介紹約書亞創作背景，第三節闡述韓德爾的神劇與合唱音樂的歷史和發展；第三章「《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析」針對七首合唱作品的曲式架構、和聲、樂句、配器、歌詞等作細部探討，第四章「音樂詮釋與指揮技巧」對於七首合唱作品的音樂詮釋作全面的探究並延伸至指揮技巧，第五章「結論」則是給予本論文總結，最後則是參考文獻並附錄排練時程與歌詞翻譯。

第三節 研究方法與步驟

一、研究方法

(一) 文獻研究 (Documentary Research)，為要理解作曲家的創作動機以及音樂的時代風格，研究者透過閱讀關於作曲家生平和創作背景的史料，了解音樂與當代社會事件的關聯性，以此作為音樂詮釋的重要根據之一。

(二) 音樂理論分析 (Music Theory and Analysis)，主要應用於第三章「《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析」與第四章「音樂詮釋與指揮技巧」，採取美國調性音樂分析權威書籍 *Form in tonal music*⁶當中的分析邏輯，本書的特點是由音樂元素帶至音樂架構，例如先分析動機、主題、和聲、樂句等，而後再分析段落結構，交叉比對段落之間的音樂設計，最後統整出曲式架構，這樣的思考順序符合作曲模式，也可以讓研究者深入了解音樂的細節，並帶至個人詮釋，使得第四章「音樂詮釋與指揮技巧」更具說服力。

(三) 演出實踐 (Performance Practice)，研究者在 2023 年 4 月 23 日於國立臺灣師範大學古蹟禮堂演出《約書亞》的七首合唱選曲，詳細排練時程及音樂會規劃請參照「附錄一音樂會編制與排練情況」。

演出實踐是綜合了指揮者在預備一場音樂會將會遇到的四大階段，第一階段「預備」，第二階段「排練」，第三階段「演出」，第四階段「回顧與修正」。整合以上的四個階段，讓研究者可以為演出前、後做深度的反思，並將過程當中遇到的問題和解決

⁶ Green, Douglas. *Form in tonal music*. University of Texas, Austin: Harcourt Brace Jovanovich College Publisher, 1979.

方式以論文形式陳述給讀者，並在本論文最重要的第四章「音樂詮釋與指揮技巧」做充分的說明。

二、研究步驟

(一) 與指導教授討論指揮音樂會曲目及排練方式與論文研究主題及內容

(二) 閱讀《約書亞》總譜所使用的總譜則是出自布賴特科普夫與黑特爾音樂出版社(Musikverlag Breitkopf & Härtel)⁷在 1864 年所出版的總譜，閱讀方式則透過鋼琴與哼唱方式熟悉音樂。

(三) 進行樂曲分析與音樂詮釋思考，將音樂元素由小至大進行歸納，分析出曲式結構後，找出音樂設計的異同，並同時分析歌詞，找出邏輯重音與樂句走向，並與指導教授討論得到初步詮釋構思。

(四) 蒐集韓德爾生平與《約書亞》創作背景史料，透過蒐集文獻，得到作曲家的歷鍊背景與作品之間的關聯性，研究者所採用的文獻來源都具權威性，例如作者溫頓·狄恩(Winton Dean, 1916-2013)的《韓德爾的戲劇性清唱劇與假面劇》(Handel's Dramatic Oratorios and Masques.)⁸、安東尼·希克斯(Anthony Hicks, 1928-2010)⁹於《新格羅夫音樂與音樂家辭典》(New Grove Dictionary of Music and Musicians)¹⁰出版的韓

⁷ 布賴特科普夫與黑特爾音樂出版社，是現存最古老的樂譜出版社，他們是第一家出版莫札特作品全集的出版社，此外也參與韓德爾作品全集的編纂工作，備受讚譽。其總部位於德國威斯巴登。

⁸ 溫頓·狄恩，是 20 世紀的英國音樂學家，因對喬治弗里德里希韓德爾的生平與作品尤其是歌劇和清唱劇的研究而著名，他在 1959 年出版的《韓德爾的戲劇性清唱劇與假面劇》一書中詳細探討了這些內容。

⁹ 安東尼·希克斯，是英國著名的音樂學家和作曲家，以他對巴洛克音樂，尤其是韓德爾的作品為人所知，著名著作有《韓德爾》(Handel)、《韓德爾的宗教音樂》(Handel's Sacred Music)。

¹⁰ 新格羅夫音樂與音樂家辭典是音樂學領域中最具權威性的參考書，涵蓋音樂歷史、作曲家、表演者、樂器及理論等，為音樂研究提供全面且深入的資料支持，適用於各類學術用途。

德爾生平等專研韓德爾知名學者的著作，所搭配出版如 Oxford University Press (牛津大學出版社)¹¹ , Cambridge University Press (劍橋大學出版社)等是知名世界出版商，資料來源可信度高，並採用國家教育研究院樂詞網作為外文專有名詞翻譯的根據，若遇無法查詢之外文翻譯，則採用多數網路和書籍所採用的翻譯。

(五) 與合唱團、樂團進行排練，同時傳遞研究者自身初步詮釋構思，同時修正研究者自身詮釋想法，並與指導教授討論，最後統整音樂詮釋指揮技巧，並上台演出。

(六) 開始撰寫論文，透過重新音樂會錄影，重新反思研究者自身指揮技巧與音樂詮釋，與指導教授討論出演前、後的所有步驟，最後完成論文。



¹¹ 牛津大學出版社，是世界上規模最大的大學出版社，每年出版的書刊逾 4000 種。該社是牛津大學其中一個部門，掌管該社的監督委員會的成員，均是由校長委任的牛津大學教職員。

第二章 韓德爾生平與神劇中的合唱概述

本章分為三節；第一節「韓德爾生平」，其中特別著重在歌劇與神劇事業的轉折細節與《約書亞》之間的關聯；第二節「韓德爾神劇中合唱的沿襲與創新」，透過閱讀史料，研究者先從神劇的起源開始導入，並淺談兩位重要的巴洛克時期的作曲家，他們如何影響神劇音樂的創作方式，而後深入談論韓德爾如何繼承前人的音樂語彙，開展出自身的神劇合唱音樂；第三節「《約書亞》創作背景與七首選曲劇情概要」，探究作曲家的創作動機與背景時事的關聯與七首選曲在《約書亞》中所形成的劇情角色。

第一節 韓德爾生平

一、童年至青少時期 (1685-1703)

1685 年出生於德國哈雷 (Halle)，韓德爾的父親喬治·韓德爾 (Georg Händel, 1622–1697) 是奧古斯特公爵 (Duke of Saxe-Weissenfels, 1614-1680) 的外科醫生兼理髮師，韓德爾雖自幼顯出他在音樂上的天賦，但根據約翰·梅因瓦林 (John Mainwaring, 1699–1757)¹² 的記載，他的父親反對韓德爾學習音樂，更希望他攻讀法律，所以喜歡音樂的韓德爾只能躲在家中的閣樓練習古鋼琴。直到九歲那年，被奧古斯特公爵聽見他演奏管風琴後，經過公爵的說服，父親才同意讓韓德爾在弗里德里希·扎霍 (Friedrich

¹² 約翰·梅因瓦林是一位英國神學家和作家，以撰寫韓德爾的首部傳記而聞名。他的傳記《已故喬治·弗雷德里克·韓德爾生平回憶錄》於 1760 年出版，成為研究韓德爾生平及其音樂生涯的重要早期資料來源。

Zachow, 1663-1712)¹³之下接受音樂教育，他是在歷史文獻中唯一被確定有教導過韓德爾的音樂家。1697年，不到12歲就失去父親的韓德爾，雖然移除了父親對其夢想的阻礙，但身為家中唯一的兒子，韓德爾需要負擔起家計，因此1702年韓德爾進入哈雷大學攻讀法律，然而上帝似乎沒有忘記韓德爾的音樂天份，在同年一個月之後，韓德爾就被當地的哈雷聖母天主教堂 (Marienkirche) 聘任為管風琴師，也在同時期造訪了柏林，遇見了義大利的歌劇作曲家喬凡尼·博農奇尼 (Giovanni Bononcini, 1670-1674)¹⁴，他開啟了韓德爾對歌劇創作的興趣，但在往後博農奇尼也成為韓德爾最大的歌劇創作勁敵。

二、漢堡、羅馬時期 (1703-1710)

1703年韓德爾去到漢堡 (Hamburg) 擔任歌劇院的第二小提琴手，在歌劇領域方面漢堡具有獨特的地位，他擁有宮廷以外獨立經營的歌劇公司。1704年當時著名作曲家連哈德·凱澤 (Reinhard Keiser, 1674-1739)¹⁵ 因欠下巨款而被歌劇院解約，這讓韓德爾有機會展露頭角，隔年1月8日創作了第一首歌劇阿爾米拉 (*Almira, HWV1, 1704*)，演出十分成功，總共演出了將近有20場，緊接著還創作三首歌劇，都受到不錯迴響。

1706年韓德爾離開漢堡，似乎是凱澤的回歸，讓歌劇創作減少。韓德爾在漢堡開始他的歌劇事業，雖然時間不長但已讓他開始小有名氣。1707年來到羅馬，得到兩位紅衣

¹³ 弗里德里希·扎霍，出生於萊比錫，最廣為人知的是做為韓德爾的第一位老師，他教韓德爾如何演奏小提琴、管風琴、大鍵琴和雙簧管，還有對位法，韓德爾在他的清唱劇《主啊，只要我有祿》曾借用扎霍的樂段。

¹⁴ 喬凡尼·博農奇尼，義大利作曲家，曾創作歌劇《卡米拉的勝利》得到廣大的迴響，被視為韓德爾當時最大的歌劇創作勁敵。

¹⁵ 連哈德·曾任德國漢堡歌劇院樂長，擅長歌劇創作，韓德爾擷取他的創作旋律用於他的第一首歌劇阿爾米拉。

主教的贊助，在羅馬早期的重要作品為《主對我說》(Dixit Dominus, HWV232, 1707)，同年十月由麥迪奇家族 (Medici family)¹⁶所委託創作，也為韓德爾第一部的全義大利文歌劇羅德里戈(Rodrigo, HWV5, 1707)，展現出他對義大利式的詠嘆調和宣敘調所需要的技術的成熟度。1708年四月八號演出了歌劇《主耶穌基督的復活》(La Resurrezione, HWV47, 1708)，非常戲劇化的手法，運用小號等樂器描繪天使出場。隔年在翡冷翠，韓德爾創作出他的第二部義大利歌劇《阿格里皮娜》(Agrippina, HWV6, 1709)，拜旅遊季所賜，這部作品得到廣大的成功，讓不同國家的遊客得以見證韓德爾的才華，並將他的知名度藉這這次演出傳揚到歐洲大陸。總體來說，韓德爾在羅馬度過的時光對他的音樂風格和創作風格產生了深遠的影響，也為他之後在倫敦的音樂生涯打下了厚實的基礎。

三、倫敦初期與組織皇家音樂協會 (1710-1727)

1710年的秋天，韓德爾來到了倫敦，在當時自1705年演出義大利作曲家喬凡尼·博農奇尼的歌劇之後，在英國帶來了歌劇風潮，也因此倫敦人民對於義大利歌劇的製作的要求越來越高，他們很希望要由義大利當地歌手和團隊親自執導新的製作，這促成了女王劇院 (Queen's Theatre)¹⁷的經理艾倫·希爾 (Aaron Hill, 1685-1750) 攜手韓德爾在1710年至1711年為倫敦的人民帶來全新義大利歌劇里奧納多 (Rinaldo, 1711)，雖然在演出之後，曾得到一些專業人士的嘲笑認為風格過於突兀，但

¹⁶ 麥迪奇家族，是15-18世紀義大利最重要的名門望族之一，主要以其對藝術和學術的贊助而聞名。他們的贊助涵蓋了文藝復興和巴洛克時期的眾多領域，包括音樂、建築和繪畫。

¹⁷ 女王劇院，原先稱作威斯敏斯特劇院 (Theatre Royal, Haymarket)，後來在1714年更名為“英國女王劇院”，以紀念當時的英國女王安妮 (Queen Anne)，韓德爾有許多作品在這裡首演例如羅德里戈 (Rodrigo)、《里納爾多》(Rinaldo) 等。

這部作品仍成功的在倫敦普遍得到好評，總共演出了 15 次，成功的關鍵除了韓德爾本身創作的義大利風格得到青睞以外，希爾設計的場景，也讓倫敦民眾在歌劇方面得到前所未有的視覺饗宴。往後女王劇院就成為韓德爾作品首演場地之一，在 1711-1739 年之間有超過 25 部他的歌劇作品在這裡首演。1713 年韓德爾創作了二首著名的讚美頌，其中一首便是紀念烏德勒和約 (Treaty of Utrecht)¹⁸所創作的《烏德勒感恩頌歌》(Utrecht Te deum, HWV278,1713)，這兩首作品是第一次韓德爾在英國公開演出的教會音樂。1717 年的夏天，韓德爾在他搬到了位在倫敦北部的坎農莊園(Cannon)¹⁹，在那裏度過他短暫卻豐富的時光，除了創作 11 首頌歌 (anthem)，和重新改編《烏德勒感恩頌歌》外，在 7 月 17 日，首演他最著名的管弦樂組曲《水上音樂》(Water Music, HWV348-350,1717)²⁰，這套器樂組曲為的是陪伴在遊覽泰晤士河的喬治一世 (George I, 1660-1727)，這首作品被國王大大讚賞。

1719 年韓德爾受到地方貴族的請託，一同成立了皇家音樂協會 (The royal academy of music)²¹，成立宗旨是為了讓倫敦能保持演出第一流的義大利歌劇，許多的贊助者本身都曾到過義大利或者是業餘的音樂家，他們共同希望復興倫敦的歌劇產業，並在同年五月得到了國王的贊助，1720 年皇家音樂協會正式營運，韓德爾在未來數十年裡都

¹⁸ 烏德勒和約，是一系列於 1713 年至 1715 年間在荷蘭城市烏得勒支簽訂的和平條約，主要用以結束西班牙王位繼承戰爭，烏得勒支和約的主要簽署國包括法國、英國、西班牙、荷蘭和神聖羅馬帝國等歐洲大國。該條約確立了一系列新國際秩序，為歐洲地緣政治結構帶來了深遠影響。

¹⁹ 坎農莊園，是詹姆斯·布雷弗爵士的豪宅，他提供給韓德爾作為住家，優渥的環境提供給韓德爾良好的氛圍創作，是他倫敦早期創作的溫床。

²⁰ 水上音樂，為 3 套組曲 22 個樂章所組成，並以大型管弦樂配器演奏，在當時備受讚譽。

²¹ 皇家音樂協會，成立於 1719 年，是英國歷史上第一個專門推動歌劇發展的公司，由一群英國貴族與富商資助，目的是引進和推廣義大利歌劇，韓德爾為主要領導人物之一，1728 年因歌劇不受倫敦民眾喜愛而倒閉。

在這裡發展他的歌劇事業。除此之外，因開始有他的盜版鍵盤樂譜出版，他決定自行出版一套權威性的鍵盤樂譜，由克里斯托弗·施密特(Christopher Schmidt, 1683-1763) 成為他一輩子的首席抄寫員，並由韓德爾親自修改，但這也是唯一一次韓德爾被記載親自修改出版樂譜的紀錄。1723 年 2 月 25 日，韓德爾被任命為皇家禮拜堂樂長 (Chapel Royal Master of the Orchestra)，這表示韓德爾提升了在音樂圈的地位外，也將負責一些特定節日的音樂創作，其中他把在以前所作的讚美詩運用在這些節日上。同年八月他搬到了布魯克街 23 號 (23 Brook Street, London)²²，這裡成為他的終身住所。1727 年 6 月喬治一世過世，因此韓德爾被任命主掌此次的喬治二世的(George II, 1707-1751)加冕儀式音樂，他創作了四首新的讚美頌，同年韓德爾歸化英國，成為英國公民，表達了他漢諾瓦政權 (Hanoverian Dynasty)²³的認同和將在這裡發展事業的決心。

四、神劇事業萌芽與歌劇事業趨下 (1732-1737)

1732 年在一場韓德爾的慶生會上演出了先前創作的的神劇《以斯帖》(Esther, HWV50, 1720)，並得到十分好的評價，這讓《以斯帖》被搬上了公開舞台且持續演出，這一系列的活動被認為是韓德爾從歌劇製作轉往神劇創作的伏筆，然而也是他人當中的危機也是轉機，由於韓德爾試圖為他的新神劇《底波拉》(Deborah, HWV51, 1733)收取雙倍票價而與他的好友同時也是著名的閩人歌手弗朗切斯科·貝爾納迪 (Francesco Bernardi, 1686- 1758 起了爭執，這使韓德爾將他的頭牌歌手解僱。

²² 韓德爾於 1723 年至 1759 年間居住於倫敦布魯克街 23 號，該地現為韓德爾與亨德里克斯博物館，展示其生活與創作歷史

²³ 漢諾瓦政權，是英國裡史中最重要的政權之一，始於 1714 年終於 1901 年，其中開國的兩位皇帝，喬治一世與喬治二世提供韓德爾許多音樂上的資源。

不僅如此，由於威爾士親王亨利·弗雷德里克（Henry Frederick, 1707-1751）與喬治二世的關係惡化，由弗雷德里克所領導的一群貴族、議會人士，起來反對韓德爾的義大利歌劇製作，這極有可能是因為韓德爾是站在喬治二世的政治立場。1734年韓德爾與國王劇院（King's Theater）²⁴的合同結束，他開設了自己的新歌劇公司，然而貴族歌劇公司（Nobility Opera）²⁵接管了國王劇院（King's Theater）因此他不得不轉往其他劇院發展。

幸運的是，約翰·里奇（John Rich, 1692-1761）²⁶在1732年12月開設了柯芬園劇院（Covent Garden Opera house）²⁷，他提供每周兩個歌劇之夜給韓德爾演出他的作品，然而在這段時間他經歷了許多人事問題，包括與歌手和歌劇公司之間的鬥爭。1735年韓德爾與貴族歌劇公司暫時合作，創作了被認為是他最好的兩部歌劇《阿里奧丹特》（Ariodante, HWV33, 1734）和《奧爾西娜》（Alcina, HWV34, 1735），然而兩部精彩的歌劇並未讓韓德爾得到相同的經濟回報，因此韓德爾決定不在和貴族公司合作，相反的，他決定在柯芬園劇院演出他的頌歌《亞歷山大的盛宴》（Alexander's Feast, HWV35, 1736）以及他的一些合唱曲目，很顯然大眾開始注意到他的合唱作而非歌劇。

雖然歌劇派系稍微和解，韓德爾也還是有機會為貴族們在國王劇院提供新的歌劇，然而他最終還是選擇與柯芬特花園劇院創作了三部歌劇，然而音樂表現平平，較

²⁴ 原女王劇院，英皇喬治一世即位後平改名為國王劇院，請參註釋14。

²⁵ 貴族歌劇公司，以威爾士親王弗雷德里克為首的一群貴族所創立的歌劇公司，目的是為了與韓德爾的歌劇公司對立。

²⁶ 約翰·里奇，是18世紀英國著名的劇院經理和製作人，對倫敦劇院的發展做出了重要貢獻。

²⁷ 柯芬花園劇院，現今被稱為倫敦皇家歌劇院（Royal Opera House）。該劇院由約翰·里奇於1732年建立，最初以上演戲劇、舞蹈和啞劇為主。

《亞歷山大的盛宴》較低，可看出從這三部作品當中看見韓德爾對歌劇事業的態度發生了轉變。

五、身心受創，歌劇事業失敗 (1737-1738)

1737 年韓德爾健康狀況突然急轉直下，右手暫時癱瘓，似乎因病心神出現狀況。1738 年韓德爾創作了花費了許多心血才完成的歌劇《塞爾斯》(Serse, HWV40, 1738)，然而卻僅演出了五場，在這時期韓德爾的經濟狀況又出現了問題，好在他藉著一場清唱劇的慈善演出獲得了將近 1000 英鎊才得以緩解。逐漸地，韓德爾的合唱音樂讓他在國內成為備受尊敬的人士，而不僅僅是歌劇作家，1737 年至 1740 年，韓德爾也曾想過讓歌劇事業東山再起，譬如曾想與先前的歌劇夥伴進一步開啟國王劇院的新歌劇季，然而卻因為資助人不多的情況下轉告失敗。

六、神劇事業的高峰 (1738-1748)

在這個屢屢失去機會的情況有了一個很大的轉變，1738 年，韓德爾與劇作家查爾斯·詹寧斯 (Charles Jennens, 1700-1773)²⁸合作，安東尼·希克斯認為詹寧斯是第一位觀察到神劇是具有商業性的劇作家，他認為神劇或許是一種能夠吸引英國人的形式，雖然不一定有布景和動作，但由於聖經或英雄人物本身的戲劇張力加上韓德爾的音樂，可以讓音樂和故事有更純粹的結合。除此之外，詹寧斯會根據聖經中的歷史人物去作故事上的改編，他通常會將聖經文本提到的人物之間的愛情、仇恨、興奮、絕望再加以描繪，使得廣大的倫敦群眾，在當時基督教福音派覺醒的年代，能夠藉由神劇

²⁸ 查爾斯·詹寧斯，是 18 世紀英國的詩人和劇作家，著名於其與韓德爾的合作。他為韓德爾提供了幾部重要的神劇的文本，如《彌賽亞》(Messiah) 和《以色列在埃及》(Israel in Egypt)

的形式去揣摩聖經文本。

1741 年韓德爾創作了他的成名作品《彌賽亞》(Messiah, HWV56, 1741)，他採用了 1739 年詹寧斯所寫的腳本，原本詹寧斯是希望韓德爾能在倫敦的受難節演出，除了合乎時節外，詹寧斯似乎希望對於倫敦的聽眾傳達基督教的基要真理，希望倫敦的民眾能從此部作品認識基督，然而韓德爾卻認為在都柏林 (Dublin)²⁹的演出很有價值，並成功地演出了兩場慈善音樂會。在都柏林成功的演出後，給韓德爾極大的信心重返倫敦，他已然發現將合唱加入神劇後所帶來巨大的威力，同時神劇或清唱劇甚至人聲協奏曲的形式，都可以為他省去許多歌劇舞台的複雜性和不必要的開銷。然而對於一些保守派的新教教徒而言，對彌賽亞的演出方式表達堪憂，在一場採訪中記者曾問到：

「神劇是否是一種宗教行為呢？如果是，劇院是能代表聖殿的地方嗎？。另一方面，如果它僅是供娛樂和消遣使用那麼這是對上帝名字和話語的褻瀆，怎能如此輕率的使用它們？」³⁰但很顯然這樣的聲音在當時並沒有讓韓德爾停下創作神劇的腳步。1743-1745 年之間，他創作了神劇《海克利士》(Hercules,HWV60, 1744)，並在 1745 年一月首演，除此以外，他推出一系列的音樂會，仍位於國王劇院將連續演出二十四周，然而這個安排似乎惹惱了當時的歌劇派的音樂人，認為這是一種公然的宣戰。同年四月，《彌賽亞》再次上演，但這次觀眾卻反應平平，在接下來將進三個月的時間，韓德爾並未創作重要的作品。1745 年七月爆發了詹姆士黨叛亂 (Jacobite rising of 1745)³¹韓德爾為了

²⁹ 都柏林，位於愛爾蘭島的東海岸。

³⁰ 資料來源：“Handel”. Grove Music Online. Oxford University Press. accessed September 18, 2024. (<https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>)

³¹ 詹姆士黨叛亂（也稱為“四十五叛亂”）是查爾斯·愛德華·斯圖加特，試圖為其父詹姆斯·弗朗西斯·愛德華·斯圖加特恢復英國王位的一次企圖。這次叛亂是為了推翻在 1688 年光榮革命後建立的漢諾威王朝的

對國王喬治二世和漢諾瓦政權表示忠誠和穩定民心。由隨即在 1746 年創作了《臨時神劇》(Occasional Oratorio, HWV6,1737)³²，隨後 1746-1748 年之間，韓德爾創作了一系列的勝利神劇(Victory Oratorios)，其中包含了現在都還被演出的《猶大·馬加比》(Judas Maccabaeus, HWV7, 1746)和本次論文所探討的神劇《約書亞》(Joshua, HWV64, 1747)其餘兩首則是《亞歷山大·巴勒斯》(Alexander Balus, HWV65, 1747)、《所羅門》(Solomon, HWV66, 1748)。

七、晚年 (1749-1759)

1749 年韓德爾受到國王的委託，創作了著名的管絃樂組曲《皇家煙火》(The Music for the Royal Fireworks, HWV351, 1749)，為的是慶祝在倫敦將在同年四月二十七號舉行的煙火秀，這次表演的彩排也造成了倫敦在歷史上有被記載的交通塞車。除了煙火秀以外，韓德爾也在托馬斯·科勒姆 (Thomas Coram,1668-1751)所創立的孤兒院醫院機構演出皇家煙火及其他作品的選段，並後來被選為該醫療機構的理事，建立了一段重要的關係直到他離開世間。1750 年，65 歲的韓德爾立下遺囑，他將他剩餘的財產交給了他的姪女約翰·娜納·弗洛克 (Johanna Flörcke)，並前往德國探訪他的親人，也造訪了荷蘭，並 12 月在一場私人的音樂會演奏，出席者包括他的學生安娜公主和她丈夫以及荷蘭的皇室成員。

幾次詹姆士黨起義中的一部。

³² 《臨時神劇》與其他韓德爾的神劇不同，它並未闡述任何故事或劇情，單純是韓德爾為了鼓舞士氣，借用和改編先前自己的作品所組成的一套作品。

1752 年開始，韓德爾的視力漸漸退化，雖然前年他依然完成了新的神劇《耶弗他》(Jephtha, HWV70, 1751)並演出，但同年八月已有報紙寫到「頭部癱瘓性疾病導致他的眼睛失明」³³。1753 年他已被診斷完全失明，他已不能保持閱讀自己的樂譜和早期音樂家的樂譜的習慣，這似乎對作曲家是很大的打擊。雖然如此，他還是在抄寫員克里斯多福·史密斯的幫助下持續對樂譜做實質性的修改，並依靠他的幫助繼續監督神劇演出，他也把音樂指導的重任轉交給約翰·史密斯 (John Schmith, 1712-1795)³⁴。1759 年韓德爾最後一次能夠監督的清唱劇季上演了經過大幅修訂的《所羅門》為開場，包括引入的六首新歌曲。然而，他的身體已每況愈下，韓德爾參加的最後一場音樂會是同年 4 月 6 日的《彌賽亞》，在這之後他就臥病在床。同年 4 月 14 號於家中去世，被後人葬於倫敦的威斯敏大教堂，享年 74 歲。

第二節 韓德爾神劇合唱音樂的沿襲與創新

一、神劇起源

神劇的歷史可以從中世紀 (Middle age)將音樂納入聖樂敘事和戲劇文本說起，例如禮儀劇 (liturgical drama)³⁵可以算是神劇的起源之一。但，若以音樂的角度來看，神劇的開始應從十六世紀的天主教聖人菲利浦·內里 (Filippo Neri, 1515-1595)在羅馬教會創立的祈禱會 (Congregazione dell'Oratorio)為起源，神劇一詞便是源自於拉丁文動詞

³³ 資料來源；“Handel”. Grove Music Online. Oxford University Press. accessed September 18, 2024. (<https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>)

³⁴ 約翰·史密斯，是韓德爾樂譜抄寫員約翰·史密斯的兒子，同時也是韓德爾的學生。

³⁵ 禮儀劇，指的是中世紀以聖經故事或基督教聖徒傳記為題材的戲劇表演形式，通常出現於復活節前後以戲劇方式展現耶穌受難的過程。

orare (祈禱)的意思。在文藝復興時期，參加禱告會的人們所齊唱的讚美歌，漸漸的被專業化，除了音樂上開始出現較為複雜的創作，歌詞也從簡單的經文變成戲劇對話文本。這些作品越來越受歡迎，最終由音樂家在祈禱廳中演出。

17世紀初，誕生第一齣神劇作品，是由艾米利奧·德·卡瓦列里 (Emilio de' Cavalieri, 1550-1602)³⁶所創作的《靈與肉的體現》(Rappresentazione di Anima, et di Corpo, 1600)，這首曲目也是歷史上第一次被記載樂譜上出現數字低音 (Figure Bass)³⁷的作品，然而在演出的方式來看，根據現今對神劇定義，它並不是一部神劇，因為還包含了舞蹈。

另外有一說法，認為神劇的第一部作品應該是皮耶特羅·德拉·瓦爾 (Pietro della Valle, 1586-1652) 的《聖潔的禱告堂》(Oratorio della Purificazione, 1622)，因為這是一部以「神劇」作為名稱的作品，但由於演出長度僅 12 分鐘，所以仍有些學者並不同意他屬於神劇。

二、影響神劇合唱音樂的作曲家

根據上述不太確定的界定，直到義大利作曲家賈柯摩·卡里希米 (Giacomo Carissimi, 1605-1674)³⁸的出現才得以被完整定義，他是羅馬音樂院的大師，雖然屬於羅馬樂派 (Roman School)³⁹的代表人物之一，作曲風格應繼承傳統的嚴格的對位手法，但

³⁶ 艾米利奧·德·卡瓦列里，羅馬樂派早期作曲家，雖然身處羅馬，但他的音樂反而更靠近、義大利佛羅倫斯樂派追求簡樸的單音音樂。

³⁷ 數字低音，是一種音樂記譜，用於指示和聲的結構。它通常用於鍵盤樂器的伴奏。

³⁸ 賈柯摩·卡里希米，羅馬樂派後期作曲家，他以聲樂室內樂開創神劇演出形式被人所著稱，著名的神劇作品有：《耶弗他》(Jephthe)、《約拿》(Jonas)。

³⁹ 羅馬樂派，活躍於 16 世紀中後期至 17 世紀中期，由於羅馬天主教反對宗教改革，認為教會音樂應以莊嚴為主要核心，因此繼續沿襲文藝復興時期的嚴格對位，並以帕勒斯提納(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 約 1525-1594)作為羅馬樂派代表發展出較為保守音樂的運動，常常與羅馬樂派對立的則是威

卡里希米處在的時期也受到前輩卡瓦列里、義大利佛羅倫斯小廳集(Florentine Camerata)⁴⁰所創作的歌劇音樂影響，他有許多的合唱音樂是以單旋律樂曲 (Monody)⁴¹而非複調音樂。除此之外，他確立了神劇是不提供「布景、舞台」的演出形式，同時大量運用合唱作為在神劇中的亮點，卡里希米讓合唱成為故事中的敘述者抑或是戲劇情節的群眾角色，他的合唱的規模包含三聲部到十二聲部之多，當中著名的合唱段落有《耶弗大》(Jephthe, 1640)⁴²中的 *Plorate, filii Israel* (哭泣吧，以色列人的兒子們)這首曲目是一首六聲部的合唱，充分表現卡里希米對文字情感細膩的表達，節奏通常基於文本的重音，對位結構為輔，此部作品在後來被韓德爾當作素材成為他的神劇《參孫》(Samson, HWV51, 1741)中的 *Hear, Jacob's God* (雅各的上帝，請聽我的呼求)。

與義大利比較之下，17 世紀的英國對於戲劇音樂並無太大的熱衷，直到 17 世紀末才引進義大利歌劇。英國最早的聖樂戲劇音樂是由約翰·希爾頓 (John Hilton, 1609-1657) 創作的兩部作品，分別是《所羅門王與兩個淫婦的對話》(The Dialogue of King Solomon and the Two Harlots)和《約伯、上帝、撒旦、約伯的妻子和使者的對話》(The Dialogue of Job, God, Satan, Job's Wife and the Messengers)。其他已知有運用聖經文本做

尼斯樂派。

⁴⁰ 佛羅倫斯小廳集，是 16 世紀中後期一個為追求古希臘之美而集結科學、音樂、雕刻、繪畫等行家的社團，他們主張單音音樂更能表達音樂與詩詞之美，以簡單的和聲搭配詩詞朗誦，對往後的歌劇音樂有著密不可分的關係。

⁴¹ 單旋律音樂，是一種音樂形式，通常指一個單獨的旋律線，並且有簡單的伴奏或無伴奏。這種形式最常與 17 世紀初的巴洛克音樂風格相關，尤其是在意大利，它是文藝復興晚期和巴洛克早期音樂的重要發展之一。

⁴² 《耶弗大》，是賈柯摩·卡里希米最出名的神劇，也是奠定神劇演出形式的鼻祖，其中的宣敘調和合唱部分的戲劇張力，令人印應深刻。

過類似戲劇音樂的有亨利·布洛曼 (Henry Blowman, 1647-1708)、本傑明·蘭布

(Benjamin Lamb, 1710-1790)、和亨利·普賽爾 (Henry Purcell, 1659-1695)⁴³。

普賽爾作為 17 世紀中後期最偉大的英國作曲家，他在神劇方面也僅僅創作了一部《有罪之夜》(In guilty night, 1680)，普賽爾因為當時的英王查理二世 (Charles II, 1630-1685) 喜歡器樂曲，因此他並未創作出太多大編制的合唱曲目，不過正因如此，他的合唱音樂補足了義大利神劇所缺乏的銅管聲響。在著名的《歡迎歌》(Welcom songs, 1683)中，普賽爾在開頭和合唱段落之間加入鼓、小號，並調性總是建立在 D 大調上，帶來歡欣的節慶感，這個特色對韓德爾使用調性有決定性的影響，在《約書亞》當中許多勝利的段落都採用 D 大調，例如在本論文中的 No.28《榮耀歸與神》(Glory to God)、No.65《偉大的耶和華》(The great Jehovah)都是使用 D 大調來表現頌讚、歡慶的氛圍，韓德爾也模仿了普賽爾在大型合唱曲的樂團編制：銅管、定音鼓的配器法，並且普賽爾輝煌的頌歌 (anthem)也很大影響韓德爾的神劇合唱。

三、韓德爾神劇中合唱音樂沿襲與創新

韓德爾很自然地結合了前人的優點來創造屬於自己的音樂，我們可以看出韓德爾如何沿襲卡里希米的合唱音樂特色。

首先，合唱者的角色也成為了敘述者，韓德爾增加合唱部分在整個神劇的比例，例如在《約書亞》之中含獨唱的詠嘆調 (Aria)、宣敘調 (Recitative)以及合唱作品總共被歸類為 68 首，合唱所代表的以色列人佔了 14 首，其餘則是五位獨唱角色平分以及器

⁴³ 亨利·普賽爾，英國十七世紀最偉大的作曲家，威斯敏斯特教堂和皇家教堂的管風琴師，在當時具有極高的音樂地位，他著名的作品包含許多器樂曲和英國的頌歌。

樂的進行曲，以此來看合唱部分所佔的比例已超過單一角色作品的比例，合唱在韓德爾的神劇很明顯成為非僅僅作為頌讚、或重新闡述劇情的角色，而是繼續引領劇情前進的樞紐，這對未來神劇合唱發展有重大的影響，約瑟夫·海頓 (Joseph Hydan, 1732-1809)著名的神劇《創世紀》(The Creation)⁴⁴就是因為受到韓德爾的神劇《以色列人在埃及》(Israel in Egypt, HWV54, 1738)而啟發創作出宏偉的合唱。

其次，相較同時代的作曲家，例如約翰·塞巴斯汀·巴哈 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)或多明尼哥·史卡拉第 (Domenico Scarlatti, 1685-1757)，韓德爾的音樂充滿各國的語彙，有來自德國傳統嚴謹的對位技巧，義大利歌劇的歌唱旋律，英國頌歌的和聲式織度，這讓韓德爾在聽覺上成為一個識別度不那麼高的作曲家，但這恰巧也就是他的特色，他成為了一位綜合體，在本論文的七首合唱曲，我們就可以發現韓德爾如何巧妙地結合巴洛克時期歐洲各地不同的音樂創作手法。

最後，研究者認為我們可以從非音樂的元素中間找到韓德爾神劇合唱音樂的特殊性。若以同時代的音樂家巴哈或史卡拉第作為對照，我們便會發現韓德爾的創作動機常常是非宗教的，例如他早期的《以斯帖》原為一齣歌劇，卻因教皇不允許聖經人物以歌劇演出方式被搬上舞台，才改為以沒有舞台布景、服裝的神劇代替演出，韓德爾的神劇創作似乎是歌劇的替代品，然而在倫敦人民的支持下，慢慢獨立成為了戲劇音樂的另一種型態，也因此他所使用的文本巧妙地結合聖經中的《舊約》故事，其中充

⁴⁴ 《創世紀》，三大神劇之一，以聖經創世紀為腳本分成三幕，分別描繪了《聖經》創世紀中的六日創造天地、植物、動物和人類。第一部分描述上帝創造光、天空、大地與水；第二部分描繪上帝創造動植物與人類；第三部分則是亞當和夏娃讚美上帝的詩篇，獨唱與合唱的平衡也是一大特色。

滿希伯來民族性和英雄人物的故事對照出英國人民與皇室在面對外敵時的關係⁴⁵，韓德爾很成功地將國家信仰、社會實事、個人創作戲劇音樂的才華融合成為當時風靡一時的神劇風潮。

研究者認為他的神劇合唱音樂不僅是一齣戲劇音樂，更能讓觀眾成為故事中的一分子，比如說《約書亞》當中的合唱所對照的以色列人一起對抗迦南人，就好似英國抵抗當時叛軍侵入一班，就如同劍橋學者路得·史密斯 (Rude Smith) 在他的著作《韓德爾的神劇與十八世紀思想》(*Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*)寫到：「韓德爾的音樂再次被視為國家團結希望的焦點」⁴⁶，韓德爾成功地將合唱音樂變成眾人之事。

從神劇的起源，我們看見了與合唱之間緊密的關聯性，然而成為獨立的戲劇演出是直到 17 世紀，義大利作曲家卡里希米的出現才為神劇的演出、創作模式帶來革新，他的作品和風格是韓德爾模仿對象之一，影響之深可見一斑。另一方面，英國的前輩如普賽爾雖然未留下關於神劇創作太多的遺作，但對於韓德爾在配器、調性使用上清楚地展現，最後韓德爾結合前輩們的優勢，增加了神劇創作的篇幅以及樂團的編制等，最重要地，韓德爾結合了歌劇的戲劇性，發展出自身的神劇合唱音樂，讓合唱音樂成為神劇創作裡不可或缺的一環。

⁴⁵ Smith, Rude. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge University Press. 1995, 289.

⁴⁶ Smith, Rude. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge University Press. 1995, 288.

第三節《約書亞》創作背景與七首選曲劇情概要

一、《約書亞》創作背景

1745 年大不列顛王國發生了詹姆士黨叛亂 (Jacobite rising of 1745)，由詹姆士二世 (James II, 1633-1701)⁴⁷的孫子王子查爾斯·斯圖加特 (Charles Stuart, 1720-1788)⁴⁸所引發的叛變，他試圖恢復家族的光榮爭取英國王位，因此在八月份登陸蘇格蘭高地，同年十一月登陸英格蘭，他們的攻勢猛烈，十二月就達到了距離倫敦僅十五英哩的城鎮德比 (Derby)造成倫敦居民的恐慌。然而很快地，英國國王喬治二世 (George II, 1683-1760)⁴⁹就分派大量軍隊鎮壓，並最終在 1746 年四月的卡洛登戰役 (Battle of Culloden)中擊敗王子斯圖加特，雖然之後仍有零星戰役但已無法改變戰局，叛亂就此結束。

在聽聞戰爭的來臨時，韓德爾為了表達對漢諾瓦政權的忠心和安撫人民情緒，隨即僅花了一個半月時間創作了《臨時神劇》，他大量借用了他以往的作品 (如: 以色列在埃及中最多)，並在 1746 年二月十四日首演於柯芬園劇院並總共演出的三場，這結合時事題材的發揮讓作品大獲好評，緊接著就連續創作了四部神劇，分別是《猶大·馬加比》、《亞歷山大·巴勒斯》、《所羅門》和本論文所探討的《約書亞》。

⁴⁷ 詹姆士二世是斯圖亞特王朝的最後一位天主教君主。他在 1685 年繼承了他的兄長查理二世的王位，但在位僅三年，因其宗教政策和專制作風引發了廣泛的反對，最終被 1688 年的「光榮革命」推翻

⁴⁸ 查爾斯·斯圖加特，被稱為「波尼王子查理」(Bonnie Prince Charlie) 或「小詹姆士」(The Young Pretender)。他領導了 1745 年發起的雅各賓叛亂，目的是恢復斯圖亞特家族對英格蘭、蘇格蘭和愛爾蘭的統治

⁴⁹ 喬治二世，他是英國歷史上第二位來自漢諾威王朝的國王，繼承了其父親喬治一世的王位。

1747年七月韓德爾僅花了一個月的時間就完成了《約書亞》，由劇作家湯瑪士·莫瑞 (Thomas Morell, 1703–1784)⁵⁰取材自《聖經》舊約中的《約書亞記》⁵¹，在創作《約書亞》時，漢諾瓦政權在當時已經在戰爭中得到完全的勝利，因此學者認為創作《約書亞》主要目的就是延續慶祝戰爭勝利的喜悅⁵²，同時也暗示對英國王室的效忠。

二、七首選曲劇情概要

在文本方面，莫瑞將約書亞記分成三幕，第一幕，描述以色列人慶祝他們度過約旦河的危險並準備進入迦南地，同時讚美著上帝的祝福以及約書亞的領導，這也是No.2《以色列的兒子啊》所描繪的場景。緊接著，一位天使出現，指派約書亞率領軍隊攻打耶利哥城⁵³，韓德爾以合唱No.17《主命令》描繪以色列人軍隊為尊崇上帝的命令和預備打仗的心態。另一方面戰士俄陀聶 (Othniel)⁵⁴與押撒 (Achsah)⁵⁵的愛情關係，則是除了戰事以外的第二故事主軸。

第二幕的開始，文本描述約書亞和以色列人摧毀了強大的耶利哥城，韓德爾以No.28《榮耀歸與神》來描繪政爭的勝利，然而好景不常，在艾城之役⁵⁶因不聽上帝的命令而遭逢失敗，經過調整後，以色列人又在約書亞的帶領下與其他民族征戰並獲

⁵⁰ 托馬斯·莫瑞爾是一位英國牧師、詩人和劇作家，他與韓德爾合作撰寫了多部神劇的腳本，包括《所羅門》和《猶大·馬加比》等。

⁵¹ 《約書亞記》是聖經全書的第六本，記錄了進入以色列人應許之地的過程。其中以色列人由約書亞帶領，並在上帝的引導下，以色列人因而征服了數個城市，並得著美地為業。

⁵² Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, Reprint, 1990. 498.

⁵³ 耶利哥城，是目前巴勒斯坦約旦河西岸的一個城市，在聖經當中描述為棕樹城耶利哥，因地理位置進死海和大城耶路撒冷，所以經濟與貿易十分發達

⁵⁴ 俄陀聶，依聖經記載為基納斯的兒子。

⁵⁵ 押撒，依照和合本聖經記載，是迦勒的女兒。

⁵⁶ 艾城，依照和合本聖經記載是一座小城，，地理位置大致位於約旦河谷西岸的山區地帶。

勝。另一方面年輕戰士俄陀聶前來拜訪押撒，但她的父親迦勒(Caleb)⁵⁷將他趕走，命令他加入戰爭，保衛以色列的盟友。

第三幕則描述戰爭結束後，以色列人再次讚美約書亞的領導有方，No.50《偉大的約書亞》就是依照上述背景傳達以色列人對約書亞的尊敬之意，另一方面，由於迦勒先前許諾誰能攻克底璧城，就把女兒押撒給誰為妻。年輕戰士俄陀聶挺身而出，No.57《慈悲的天父》是眾人為俄陀聶能夠贏得勝利的祈禱，當俄陀聶隨後凱旋歸來，眾人歡唱 No.59《看那凱旋歸來的英雄》作為故事的高潮之一。最後，以色列民脫離了戰爭的紛擾並獲得幸福的生活，韓德爾以合唱 No.65《偉大的耶和華》(The great Jehovah)將勝利的榮耀歸給上帝。

然而若將上述的故事主軸與原文出處《約書亞紀》對照，便會發現以下幾點不同。第一，莫瑞將原本聖經文本當中僅簡略提到的一段由年輕戰士俄陀聶和少女押撒的婚姻關係，變成了一段有敘事性的愛情故事，這段愛情故事事實上只占整本《約書亞紀》的三節經文，也就是許多對話橋段，是莫瑞自行添加，韓德爾也藉由這樣的劇本，讓神劇蒙上一層歌劇的經典橋段，引起觀眾共鳴。第二，若參照整本《約書亞紀》便會發現，以色列人並不像文本多次的對約書亞發出讚美，他們讚美的對象多半是上帝。第三，莫瑞刻意跳過以色列人在艾城失敗的細節，起因是以色列百姓當中有人貪戀上帝命令不可取的財務，⁵⁸因此我們可以歸納出韓德爾是藉由神劇之名來演出一

⁵⁷ 迦勒，根據和合本聖經，出生於以色列猶大支派的勇士，與約書亞是同時先前以色列領導人摩西的得力助手

⁵⁸ 參聖經《約書亞紀》第七章。

部歌劇，這些刻意展現的勝利、愛情，都容易引起觀眾共鳴，多次的讚美約書亞而必
免描述失敗也似乎是有意對當時的執政者表達尊敬，這樣結合信仰、國家、愛情，完
全符合了當時人們的期待。



第三章 《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析

本章「《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析」將分為七節，每一節代表一首樂曲，每首樂曲由大架構開始探討，例如曲式 (Form)、大段落 (Part)、小段落 (Section)、調性 (Tonality)、歌詞 (Text)。分析大架構後，在從各小段落或樂句之間探討細節，若是以對位為主要創作模式，將探討主題 (Theme)、答句 (Answer)、對題 (Counter Subject)等，而若以和聲式手法作為主要創作模式，則探討樂句結構(Phrase Structure)、和聲走向 (Harmonic Direction)或和聲進行 (Harmony Progression)⁵⁹為主。除此以外，在不同樂曲若出現以配器、人聲或特殊音樂表現則將以表格提出。

研究者相信釐清上述音樂元素的關係，才能在下一章「音樂詮釋與指揮技巧」探時有所根據。研究者將先以文字表達再附上表格、譜例作統整，相信讀者較易閱讀和理解，以下是韓德爾《約書亞》七首合唱選粹的樂曲分析。

第一節 No.2 《以色列的兒子啊》(Ye sons of Israel)

此曲《以色列的兒子啊》調性為降 B 大調，樂譜上速度記號譜上註記

A tempo ordinario (正常的速度)，至於何謂才是「正常速度」，研究者留到音樂詮釋討論，但可以確定的是，「正常」表示不宜過快或過慢。

曲式上，《以色列的兒子啊》為簡易式二段體 (Simple Binary form)⁶⁰的 A-B 形式，

⁵⁹ 和聲走向與和聲進行的差別在於，和聲走向是強調和弦進行中「目的地」的方向感和目標，關注音樂如何通過和聲進行引導聽者，和聲進行則更細微指出一系列和弦的具體結構和順序，強調的是順序。

⁶⁰ Green, Douglas. *Form in tonal music*. University of Texas, Austin: Harcourt Brace Jovanovich College Publisher, 1979, 93.

A 段落有兩個主題 (Subject)，主題一與主題二，與兩個對題 (Counter subject)，B 段落則有一個主題一個對題，A 與 B 段落都有一個開頭的音樂片段，在 A 段研究者稱為 Introduction，在 B 段研究者稱為 Opening section(開頭樂段)，並這些開頭的樂段都將被運用在之後的段落裡作為 Interlude(間奏)或是連接樂段之間的橋樑。

合唱編制為四聲部 (SATB)，器樂配置為弦樂 (Strings)加上兩把雙簧管 (oboe)和持續低音樂器 (Basso Continuo)，器樂與合唱聲部重疊。整首作品以橫向的對位手法為主，垂直和聲為輔。No.2《以色列的兒子啊》的曲式、段落、調性分析請見【表 3-1-1】，並附上歌詞，可發現文字與段落的關係。

Introduction (mm.1-14)的八小節先由器樂引奏開始，器樂以小提琴第一聲部奏出主旋律，第 9 小節合唱進入並沿用器樂引奏的旋律，研究者原以為合唱的引奏旋律就是主題一，然而對照與主題二的長度後發現不成比例，且在第 27 至 30 小節再度被引用此動機作為間奏，因此認定 9 至 14 小節為同樣為引子的一部分，請參閱【譜例 3-1-1】、【譜例 3-1-2】。

【表 3-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》曲式、段落、調性、歌詞

| 曲式 | 大段落 | 小段落 | 調性 | 歌詞 |
|--------------------------------|--|---|--|---|
| Simple Binary form (簡易式二段體) | A | Introduction (mm.1-14) 引子 ⁶¹ | 降 B 大調→ F 大調 | Ye sons of Israel every tribe attend, ye sons of Israel |
| | | a1 (mm.15-20) 主題一 | F 大調 | |
| | | b1 (mm.20-26) 主題二 | F 大調 | Let grateful songs and hymns to Heaven ascend |
| | | Interlude 1 (mm.27-30) ⁶² 間奏 1 | F 大調→降 B 大調 | Ye sons of Israel |
| | | a2 (mm.31-40) 主題一 | 降 B 大調 | Every tribe attend, |
| | | b2 (mm.41-53) 主題二 | 降 E 大調 | Let grateful songs and hymns to Heaven ascend |
| | | Transition (mm.54-57) 過渡段 | 降 E 大調 | ✕ |
| | | B | Opening section (mm.58-64) B 段開頭樂段 | 降 E 大調→ 降 B 大調 |
| | c1 (mm.65-76) 主題三與對題 | | 降 B 大調→ F 大調 | One first, one great, one Lord Jehovah's name. |
| | Interlude 2 (mm.76-85) 間奏 2 | | 降 E 大調→ 降 B 大調 | In Gilgal, and on Jordan's banks proclaim |
| | c2 (mm. 86-95) 主題三再現 | | 降 B 大調→ F 大調 | One first, one great, one Lord Jehovah's name. |
| | Closeing section (mm.96-112) 結尾小段落 | | F 大調→降 B 大調 | One first, one great, one Lord Jehovah's name. |

⁶¹ Introduction(引子)，指樂曲開頭的一部分，通常是為主要主題或樂段做鋪墊，並且設置整個樂曲的情感基調、速度和風格，在古典時期可作為獨立的段落。

⁶² Interlude(間奏)，又稱中間插入段，與例如 Episode(插入句)的差別在於，interlude 必須使用 Introduction(引子)的元素作為連接主題段落的橋樑。

【譜例 3-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》前奏動機 mm.1-11

2

CHORUS.

1 *A tempo ordinario.*

Violino I.
Violino II.
Viola.
Oboe I.
Oboe II.
SOPRANO.
ALTO.
TENORE.
BASSO.
Continuo.

A tempo giusto.

Pianoforte.

7

人聲沿用器樂前奏主題

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el,

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el,

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el, of Is-ra-el, Is-ra-el,

Fagotti.

Ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el,

Tutti unis.

H. W. 17.

【譜例 3-1-2】 No.2 《以色列的兒子啊》 Interlude(間奏)

運用引子主題作為 Interlude(間奏)

段落 a1 (mm.15-20)漸漸轉入 F 大調，由男低音、和女低音先帶出主題一，主題一音型請參閱【譜例 3-1-3】。男高音和女高音相繼在高五度的 c 音做真實答句 (Real answer)，並在第 18 小節做主題後的發展帶至主題二。器樂部分以雙簧管和弦樂分別對應人聲旋律，段落 a1 (mm.15-20)的主題、答句和發展請參閱【表 3-1-2】。

【譜例 3-1-3】 No.2 《以色列的兒子啊》主題一

【表 3-1-2】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 a1 (mm.15-20)主題、答句、發展聲部

| 小節 | 聲部 | 主題 | 答句 | 發展 |
|-----------|---------|----|----|----|
| mm. 15-16 | 男低音、女低音 | ✓ | ✗ | ✗ |
| mm. 17-18 | 男高音、女高音 | ✗ | ✓ | ✗ |
| mm. 18-20 | 各聲部 | ✗ | ✗ | ✓ |

段落 b1 (mm.20-26)開始進入主題二，請參閱【譜例 3-1-4】。由女低音先唱主題二與女高音以一音節多音(Melisma)的方式下當作對位，器樂則以弦樂和女高音的十六分福節奏相同。與主題一的後半動機剛好相反，主題二為一個五度音階上行，第 23 小節開始，由男低音唱出主題，男高音以一音節多音方式下對位，與女聲前面的對位方式形成了對比，並由男低音的上行音階與其他三聲部對位後，在第 26 小節形成終止式，並繼續帶入 Interlude 1 (mm.27-30)，此為引子動機，請參閱【表 3-1-3】

【譜例 3-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》主題二

20

songs to heav'n ascend,
Dank dem Herrn empor,
and hymns to heav'n ascend,
und Preis dem Herrn empor,

songs
Dank
A段，主題二
cend,
por,

【表 3-1-3】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 b1 (mm.20-26)主題、對題、發展聲部

| 小節 | 聲部 | 主題 | 對題 | 發展 |
|-----------|------|----|----|----|
| mm.20-23 | 女低音 | ✓ | ✗ | ✗ |
| mm.20-23 | 女高音 | ✗ | ✓ | ✗ |
| mm. 23-25 | 男低音 | ✓ | ✗ | ✗ |
| mm. 24-25 | 全體聲部 | ✗ | ✗ | ✓ |

段落 a2 (mm.31-40)由 F 大調轉入主調降 B 大調，與 a1 (mm.15-20)不同的是，a2 (mm.31-40)是密接部 (Stretto)，由女高音在第 31 小節先帶入主題一，緊接著在七小節之內總共出現了七次主題一的旋律動機，並在第 39 小節運用主題一的節奏開展出主題後的音樂發展，然而仔細觀之可發現其節奏仍與主題一相似，透過密接部 (Stretto)製造此起彼落的對位聲響。

段落 b2 (mm.41-53) 為主題二再現，同時也可以算是一個小的過渡，真正的 b2 應在第 42 小節的第三拍開始，女高音為唱出主題二的對題，由男高音在第 42 小節第四拍後半拍唱出主題二。段落 b2 (mm.41-53)較段落 b1 (mm.20-26)長，因為在第 47 小節轉入降 E 大調，也是降 B 大調的下屬調，讓 A 段落與 B 段落的調性能有好的轉換，也是賦格手法中常見的轉調方式和關係，讓 A 與 B 不同但在同一個關係調上。段落 b2 (mm.41-53)除了將主題的對位時間拉長，第 50 小節開始運用了所有降 E 大調的功能和聲級數做為一個推進，將 A 段帶入結尾，形成了一個高潮的段落性結束，A 段 mm.50-54 和聲進行請參閱【表 3-1-4】。

【表 3-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》A 段 mm.50-54 和聲進行

| 小節 | 和聲 | 功能和聲 |
|----------|---|--|
| mm.50-54 | E ^b →A→f ^m →B ^b → g ^m →C ^m →Ddim→B ^b | I ₆ →IV→ii→V→iii→ vi→vii→I |

Transition (mm.54-57)繼續保持在降 E 大調，作為 A 段的結束，B 段的開始，研究者認為 Transition (mm.54-57)功用在於讓調性有時間重新建立，另外，可看出作曲家習慣運用音符時值的遞減成為一個段落的開始或結束，第 54 小節從十六分音符過渡到第 56 小節八分音符，第 57 小節一拍一個四分音符，這種節奏性自然的漸慢是很好的段落結尾手法。

B 段的 Opening section (mm.58-64)，從 A 段的對位改為和聲手法，首先在 mm.57-60 由女低音唱出 B 段的開頭樂句，此時並無任何器樂伴奏，單純以人聲作為開場，接著其他三聲部以和弦式的方式唱出主題三的節奏，並開始將調性漸漸推回降 B 調，在第 64 小節推回到降 E 大調 V 級，此處的小提琴一與小提琴二與人聲做對比，雙簧管為十六分音符節奏，人聲則為時值較長的四分音符加附點二分音符，整個段落的節奏性是後段音樂的先現。

段落 c1 (mm.65-76)用運用 B 段開頭樂句後，並新增第 67 小節的對題(Counter Subject)⁶³。主題三的音符時值較長，對題則較為節奏性，為典型的主題與對題的個性對比，第 67 小節至 71 小節由女低音負責主題三，男高音負責對題，小提琴二與女低音同音，中提琴與男高音同音，並在第 72 小節先加入男低音唱出主題三，再加入女高音與小提琴唱(奏)出對主題，形成 c1 (mm.65-76)的小高峰。請參閱【譜例 3-1-4】

【表 3-1-5】。

⁶³ 對題，是與主題同時進行的對位旋律，通常由最初回答主題的聲部來演奏。對題在賦格中的作用是與主題形成對位關係，並且通常會伴隨主題在賦格的整個進程中多次出現

【譜例 3-1-5】 No.2 《以色列的兒子啊》 B 段主題與對題

64

S
A
T
B

name, in Gil-gal, and on Jordan's banks pro-claim
All, in Gil-gal und am Jor-danstrand er-schritt:

one first, one great,
nur Er- ist gross

ye sons of Is-ra-el. let grate-ful
ihr Söh-ne Is-ra-el, singt frommen

B段, 主題三

節奏性對題

H.W. 17.

【表 3-1-5】 No.2 《以色列的兒子啊》段落 c1 (mm.65-76) 主題與對題聲部

| 小節 | 聲部 | 主題 | 對題 |
|----------|-----|----|----|
| mm.67-71 | 女低音 | ✓ | ✗ |
| | 男高音 | ✗ | ✓ |
| mm.72-76 | 男低音 | ✓ | ✗ |
| | 女高音 | ✓ | ✗ |

Interlude 2(mm.76-85)，由 76 小節沿用主題三齊唱歌詞「One first, one great」，並將調性從降 E 大調回到降 B 大調上，此處所有的器樂都加入，直至第 81 小節做一個小插入句，第 85 小節重新回到主題三，很明顯地這個在這個間奏調性回到主調。

段落 c2 (mm. 86-95) 是主題三再現，此處維持在降 B 大調的屬調 F 大調上，與段落 c1(mm.65-76)不同的是，c2 開頭，第 86 小節由男高音唱主題三，女低音唱對題，並同樣的第 89 小節開始改成女高音唱主題；男低音唱對題，並再度於第 89 至第 93 小節，換成女聲二部唱主題，男聲二部唱對題，主題與對題在聲部之間交換為本段的亮

點，最後一樣在第 93 至第 95 小節以和弦式結束，段落 c2 (mm. 86-95)主題與對題對應的聲部，請參閱【表 3-1-6】段落 c2 (mm. 86-95)主題與對題對應聲部。

【表 3-1-6】No.2 《以色列的兒子啊》段落 c2 (mm. 86-95)主題與對題聲部

| 小節 | 聲部 | 主題 | 對題 |
|----------|-----------------|----|----|
| mm.86-89 | 男高音 | ✓ | ✗ |
| | 女低音 | ✗ | ✓ |
| mm.89-93 | 女高音、女低音 | ✓ | ✗ |
| | 男高音、男低音 | ✗ | ✓ |
| mm.94-96 | 全體聲部和聲式 齊唱收尾 | ✗ | ✗ |

Closeing section (mm.96-112)(結尾段落)，事實上可分為兩段，第 96 至第 108 小節為 Coda，第 109 至第 113 為最後四小節的終止式進行。在 96 節先由男低音在降 B 音唱出 B 段前奏，並在第 98 小節由男高音接續在高五度的 f 音上唱出同樣的旋律，並且是無伴奏，透過人聲重新強調降 B 大調的主和弦，接著第 100 小節齊唱歌詞” one first, one great Lord” 這時人聲與器樂同時加進，帶來張力感，器樂十六分音符快速音群對比人聲的主題二分音符，並在 108 小節做音符時值遞減，於 109 小節第三拍，共同於二分音符做為結尾。我們可從最後 Coda 段落至結尾的和聲進行看出韓德爾如何運用堆疊出戲劇張力，又如何將戲劇張力堆疊後做收尾，請參閱【表 3-1-7】Closeing section (mm.96-112)創作手法分析。

【表 3-1-7】 No.2 《以色列的兒子啊》 Closing section (mm.96-112) 創作手法分析

| 小節 | 聲部 | 配器 | 創作手法 |
|------------|-----|--------------------|--------------------------|
| mm.96-98 | 男高音 | 無樂器伴奏 | 無伴奏，更凸顯人聲的聲響和宣告的意涵。 |
| mm.98-100 | 女低音 | | |
| mm.100-104 | 全體 | 弦樂十六分符，雙簧管支持人聲主題旋律 | 齊唱(奏)，器樂與人聲節奏對比。 |
| mm.105-109 | 全體 | | 運用和聲音在旋律做變化，音符時值遞減為結束作預備 |
| mm.109-112 | 全體 | 全體 | 終止式小節，音符時值拉長，音樂自然寬廣而收尾。 |

第二節 No.17 《主命令》 (The Lord Commands)

此曲《主命令》(The Lord Commands)調性是降 B 大調，速度記號為 Allegro (快板)。曲式方面，研究者認為是一段體 (One-Part Form)，根據著名的曲式分析教材 *Form in Tonal Music* (調性音樂的曲式)的分析步驟⁶⁴，一段體的構成因素要有兩個，第一是在各段落沒有顯著不同的和聲進行；第二是沒有顯著的段落性完全終止式 (Perfect Authentic Cadence)。此部作品，除了主題當中的兩個的動機 (Motif)和一個重要的插入句 (Episode)各小段落並無任何新的元素，都是主題和插入段的延伸。因此研究者分析整個曲目共可分為三段，每一小段 (section)都由些許的對位樂句加上與主題較不同的插入句所組成，構成了 A-A'-A"的一段體，在分析時，研究者會特別將插入樂句獨立出來，因為這個插入句在調性上或創作模式屬於對比主題樂句的音樂。

⁶⁴ Green, Douglas. *Form in tonal music*. University of Texas, Austin: Harcourt Brace Jovanovich College Publisher, 1979, 89-97.

在創作手法方面，整首作品都以自由對位為主，只有在最後的 A" (mm. 32-50)段落以明確的和聲式終止作收尾。配器方面，以弦樂、雙簧管(兩管)、低音伴奏樂器與合唱搭配，基本上器樂會演奏與合唱動機或主題一致的旋律，少有合唱與器樂的對話，並每部樂器都有基本對應的聲部，例如小提琴第一部對應的是女高音，小提琴第二部對應的是女低音，以此類推。整體以人聲為主樂器為輔，因此研究認為在與樂團溝通時，需要強調樂手注意認識合唱團呼吸的速度等，然而這會留在下一章討論。

歌詞方面，則十分簡要共有兩句，動機一所代表的 “The Lord commands, and the Joshua leads” (上帝命令，約書亞帶領) 以及動機二所代表的 “Jericho falls, the tyrant bleeds” (耶利哥傾倒，暴君被推翻)，以下為整部作品曲式、小段落分析以及調性走向與歌詞表格，請參閱【表 3-2-1】。

【表 3-2-1】No.17 《主命令》曲式與小段落、調性走向、歌詞

| 曲式 | 小段落 | 調性走向 | 歌詞 |
|---------------|------------------------|---|--|
| One-Part Form | A (mm. 1-21) | 降 B 大調 → F 大調 | The Lord commands, and the Joshua leads: Jericho falls, the tyrant bleeds |
| | A' (mm. 22-31) | F 大調(屬調) → 降 B 大調(主調) → 降 E 大調 (下屬調) | |
| | A" (mm. 32-50) | 降 E 大調 → 降 B 大調 | |
| | Codetta (mm. 51-60) | 降 B 大調 | |

段落 A(mm. 1-21), mm. 1-4 以女低音單獨唱出完整主題，但整個主題可分為動機 a 和動機 b，接下來 mm. 5-6 為動機 b 的延伸，mm. 7-10 男高音對主題作真實答句，女聲兩聲部以動機 b 的前半部份作為對題，第 11 小節開始似乎會以為男低音重新唱出完整主題，然而仔細看才發現只有動機 a 被完整表達，動機 b 只有前半段被完整表達，接著以動機 b 去作延伸，同理，第 13 小節女高音重新唱出主題的一部分，直到第 17 小節才將動機 b 完整表達，並過渡到插入樂句 a (mm. 18-21)，以下是段落 A(mm. 1-21)的主題對位分句和創作手法分析，聲部按樂句進入順序排列，請參閱【表 3-2-2】、動機 a 與動機 b 請參閱【譜例 3-2-1】。

【表 3-2-2】No.17 《主命令》段落 A(mm. 1-21)主題對位分句

| 小樂句 | 小節 | 主題聲部 | 對題聲部 | 創作手法 |
|------|-----------|------------|---------|----------------------|
| 樂句 a | mm. 1-4 | 女低音 | × | 主題表達，分為動機 a 與 b |
| | mm. 5-6 | × | 全體 | 以動機 b 前半當作過渡 |
| 樂句 b | mm. 7-10 | 男高音 | 女低音、女高音 | 真實答句與動機 b 前半當作對題 |
| 樂句 c | mm. 11-16 | 男低音 女高音 | 男高音、女低音 | 主題顯現於男低音、女高音，其他聲部為對題 |

【譜例 3-2-1】No.17 《主命令》動機 a 與動機 b

54

1 Allegro. CHORUS.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Oboe I.

Oboe II.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Continuo.

Pianoforte.

Allegro, non presto.

動機 a

動機 b

The Lord com - mands and Jo - shua leads Je - - ri - cho falls, the ty - rant
Der Herr ge - beut, und Jo - sua winkt Je - - ri - cho fällt, der Wüth - rich

插入句 a (mm. 18-21)將它獨立出來是因為它的創作模式不同，值得注意的是在樂句 c(mm. 11-16) 銜接插入樂句 a (mm. 18-21)時的終止式是和聲級數 V 到 vi₇ 的假終止 (Deceptive cadence)，調性上也進入較不穩定的狀態趨近於 g 小調實際上卻仍在 B 大調作為過渡到下一個調性之用，除此之外，以 Voice leading (聲部進行)由女高音為主要旋律並運用模進 (Sequence)的手法來維持樂句，其他聲部以和聲手法進行，大量使用了七和弦因此須注意導音(leading tone)的解決。

整體插入句 a (mm. 18-21)音樂以四分音符的連接對應歌詞“tyrant bleeds”(暴君流血)，對應上述所說的小調趨向、運用四分音符的連貫性，似乎是暗喻暴君戰敗血流成河的意象，這部分將在下一章節作更細微討論。插入樂句 a(mm. 18-21) 分析請參閱

【表 3-2-3】、插入句 a (mm. 18-21)的音樂請參閱【譜例 3-2-2】。

【表 3-2-4】 No.17 《主命令》段落 A'(mm. 22-27)動機 a 與 b 及創作手法

| 段落 | 小節 | 動機 a 聲部 | 動機 b 聲部 | 創作手法 |
|-------|-----------|---------|---------|---------------------|
| 段落 A' | mm. 22-25 | 女高音 | 男低音 | 將主題分開，動機 a 與 b 互為對題 |
| | mm. 25-27 | x | 動機 b 前半 | 以節奏動機、變化和聲延伸到下一個樂句 |

插入句 a' (mm. 28-31)，一樣建立在降 B 大調的 vi7 和弦與 V 和弦上的轉換，同樣運用了許多經過音、副屬和弦來作裝飾，與插入句 a(mm. 18-21)不同的地方在於聲部進行同樣運用模進，但女高音卻在第 29 小節向下級進的旋律插入句 a (mm. 18-21)的向上四度跳進有很大的不同，在這個式透過上聲部級進下行，下聲部則級進上行的反向聲部進行來製造聲音的流動。同樣值得注意的是一個小節裡一、三拍為主要和弦、中間的二、四則常是經過和弦，因此樂句的重音和方向感也可以建立在一、三拍上，最後在 mm. 31 走向下屬調，插入句 a' (mm. 28-31)分析請參閱【表 3-2-5】。

【表 3-2-5】 No.17 《主命令》插入句 a' (mm. 28-31)分析

| 小節 | 功能和聲 | 創作手法 |
|-----------|--|-------------------------------------|
| mm. 28-31 | vi→iii→V ₄₃ →I V ₆₅ /vi→vi ₆ →IV | 模進級進下行，徘徊於vi級與V級之間，最後通往IV(降B大調的下屬調) |

段落 A'' (mm. 32-50)與 A' (mm. 22-31)不同的是，讓動機 a 與 b 在不同的聲部交換，在段落 A''可細分為三個樂句，第一句為 mm.32-36 先讓動機 a 在女高音進行，動機 b 則改在男低音進行，但加入了女低音表達動機 a，經過 mm. 36-37 的過渡小節後，mm.38-41 開始則完全相反，男低音表達動機 a，女低音聲部表達動機 b，並且在調性上重新回到了主調降 B 大調上。mm. 42-50 是 A 與 B 段落的結合體，mm. 42-45 可以

算是一個小的密接部 (stretto)，上三聲部相繼表達動機 a 而男低音則以動機 b 作對位，mm. 45-47 是插入句的元素，和聲進行不再徘徊於 vi 級，到了 mm.48-50 小節為一個小節結束，四聲部從對位轉為和聲式收尾，然而 mm. 49-50 的終止式為一個不完全正格終止 (Imperfect authentic cadence)，讓人還有未完成的感覺，為加下來的 Codetta (mm. 51-60) 作預備。Codetta (mm. 51-60) 的樂句分配是 4+2+4 小節的概念，前面的 4+2 小節為合唱，後面的 4 小節為器樂的尾奏，完整的主題並沒有顯現，韓德爾運用的是動機 b 的節奏音型作為主要旋律，和聲進行也變得簡單、明朗，就是 I → IV → V → I 的和聲進行，並最後結束於有力的完全正格終止 (Perfect authentic cadence) 作為收尾，段落 A" (mm. 32-50) 與 Codetta (mm.51-60) 分析請見【表 3-2-6】。

【表 3-2-6】No.17 《主命令》段落 A" (mm. 32-50) 與 Codetta (mm.51-60) 分析

| 樂句 | 小節 | 動機 a 聲部 | 動機 b 聲部 | 功能和聲 | 創作手法 |
|---------|-----------|-------------------|---------|-----------------------------------|---------------------------|
| 樂句 d | mm. 32-37 | 女低音 女高音 | 男低音 | IV | 動機 a 聲部增加 |
| 樂句 e | mm. 38-41 | 男低音 男高音 | 女低音 | V | 借由男低音在動機 a 回到降 B 大調 |
| 樂句 f | mm. 42-45 | 女高音 女低音 男高音 | 男低音 | I | 運用 Stretto(密接部)製造動力推進 |
| | mm. 45-47 | × | × | I → IV → V → vii ^o → I | 運用插入句元素在不完全正格終止延續 codetta |
| Codetta | mm. 51-60 | × | 各聲部 | I → IV → V → I | 以動機 b 在完全正格終止收尾 |

第三節 No.28 《榮耀歸與神》(Glory to God)

此曲《榮耀歸與神》是一首由男高音獨唱、合唱、樂團所構成的再現詠嘆調 (Da capo aria)⁶⁵，換言之，曲式是 A-B-A 的三段體式(Tenary form)。然而與一般詠嘆調不同的是 B 大段沒有獨唱，而是以合唱來展現，實為特殊。再現詠嘆調的 A 段與 B 段無論在速度、節奏、調性、音樂手法都會有強烈的對比，所以速度方面 A 大段為 3/4 拍的 Allegro (快板)，B 大段則為 4/4 拍的行板(Andante)。

在節奏上，A 段的獨唱為八分音符所構成的一小節為一大拍，這樣的大拍流動性對比的是合唱與器樂的較為節奏性的附點四分音符加上八分音符構成的動機，B 大段則運用十六分音符的半音式和弦徘徊，與三十二分音符的上、下音階來描繪歌詞當中列國的戰兢和恐懼，B 大段可看見這樣大量的音畫手法 (Word-painting)。⁶⁶

調性方面，A 大段為 D 大調，B 大段則建立在 D 大調的關係小調 b 小調上做變化，和聲進行的大框架 A 與 B 則視為同一個架構，A 大段的框架性和聲是 I→V→I 的和聲進行，加上開頭與結尾的覆奏 (Ritornello)，A 段研究者將他分為五個小段落，B 大段大方向的和聲走向則是 vi→iii，因此 B 大段可分為兩小段，並到 A' 大段再重複回到 D 大調。比較在《約書亞》當中的其他合唱作品，這首樂曲特殊之處在於 A 段創作手法為交替對唱 (Antiphon style)，B 段則為和弦式合唱 (Chordal style)，兩段都是非賦格式的創作。除此之外在配器方面，除了弦樂與雙簧管和低音和聲樂器還加上了小號、

⁶⁵ 再現詠嘆調，是巴洛克時期常見的詠嘆調形式。這種形式以 A-B-A 的三段結構為主，並帶有強烈的情感表達及音樂裝飾性

⁶⁶ 音畫手法，是指在音樂創作中，作曲家運用音符、節奏、和聲等音樂元素來表現歌詞的意思或情感，透過這種技法讓音樂與歌詞更加緊密結合。這種手法常見於巴洛克時期的音樂作品，

獵號 (現今法國號前身，將在後面章節稱法國號)、定音鼓，加強了戰爭場景所需要的音效，整部作品戲劇張力強烈，節奏的對比勝於旋律對比，獨唱、合唱、器樂可說角色平等、互相襯托。《榮耀歸與神》的曲式、段落、調性、歌詞分析請見【表 3-3-1】

【表 3-3-1】No.28 《榮耀歸與神》曲式、段落、調性、歌詞

| 曲式 | 大段落 | 小段落 | 調性與和聲走向 | 歌詞 |
|-----------------------|-----|--|-----------------------------|---|
| 三段體 (Ternary form) | A | Opening-Ritornello (mm. 1-23) | D 大調: I → V | × |
| | | Section I (mm.24-61) | | Glory to God, The strong cemented walls, The tot'ring towers, the ponderous ruin falls |
| | | Section II (mm. 62-79) | V → V/V → V | |
| | | Transition (mm. 80-86) | V | |
| | | Section III (mm.86-115) | V → I | |
| | | Conclusive- Ritornello I (mm. 116-121) | | × |
| | B | Section IV (mm. 122-133) | b 小調 vi → V | The nations tremble at the dreadful sound, Heav'n thunders, tempests roar, and groans the ground |
| | | Section V (mm. 134-150) | f 小調 iii → V / iii → iii | |
| | A' | Section VI (mm. 151-163) | D 大調 I → V | 同 A 段 |
| | | Transition II (mm.164-170) | V | |
| | | Section VII (mm. 151-163) | V → I | |
| | | Conclusive- Ritornello II (mm. 183-187) | V → I | × |

開頭的 Opening-Ritornello (mm. 1-23)，是一個由五個樂句所組成的 Repeated Period (重覆樂段)，並以四小節為一個樂句當作基礎，前十六小節都是重覆的 a 樂句，到了第 16 小節才開始為 b 樂句。開頭由小號在獨奏四小節後，在 m. 5 加入法國號並重複小號前四小節的旋律，發展到第十六小節後是全體演奏(tutti)，對比之後的樂曲發展，mm. 1-16 是獨唱節奏的先現，以弱起拍的八分音符為一大拍的動機，而 mm. 16-24 則是 A 段的合唱部分節奏的先現，以正拍開始的附點八分音符為動機，mm. 1-16 是以一大拍為律動，而 mm. 16-24 則是以 1+2 拍的感覺為律動，並在最後運用 Hemiola⁶⁷在終止式小節(mm. 22-23)，開頭覆奏(mm. 1-23)的樂句結構與節奏律動，請見【表 3-3-2】《榮耀歸與神》開頭覆奏分析與【譜例 3-3-1】。

【表 3-3-2】No.28 《榮耀歸與神》開頭覆奏(Ritornello)分析

| 小節 | 樂句結構 | 節奏韻律 | 配器 |
|-----------|------|------------|-------------------|
| mm. 1-4 | 4 | 一大拍 | 小號、持續低音 樂器 |
| mm. 5-8 | 4 | | 小號、法國號、 持續低音樂器 |
| mm. 9-12 | 4 | | |
| mm. 13-16 | 4 | | 法國號、持續低 音樂器 |
| mm. 17-24 | 5+2 | 三拍+Hemiola | 全體 |

⁶⁷ Hemiola 特別用來描述三拍子的音樂變成兩拍子的效果，常見於巴洛克或古典音樂中的一種節奏手法。這樣的節奏轉換會使音樂產生強烈的推動感。

【譜例 3-3-1】 No.28 《榮耀歸與神》 Opening-Ritornello (mm. 1-23)

858

82

Allegro. CHORUS.

Tromba I.II.

Corno I.II.

Violino I.II.

Viola.

Continuo.

Pianoforte.

以銅管作為開始，象徵上帝的榮耀

以大拍為律動

四小節一個樂句

9

Violino I. Oboe I.

Violino II. Oboe II.

全體器樂加入

18

TENORE.

JOSHUA solo.

Glo -

Eh -

Hemiola 作為段落結尾

mp

H.W. 17.

Section I (mm.24-61)以終止式分句的想法來看，可分為三組大樂句，和聲走向是 I → V 或 V → I，第一組為 mm. 25-40，由男高音獨唱與銅管彼此呼應，第二組為 mm. 41-53，由合唱唱出 A 大段主題並由獨唱與合唱、樂團彼此呼應，第三組則為合唱與器樂延伸第二組樂句的主題。若以歌詞方面來分析，其實也可分為三段，獨唱的“Glory to God”，合唱的“Glory to God”，以及合唱的“Glory to God! The strong cemented walls, The tottering towers, the ponderous ruin falls”。

Section I (mm.24-61)以節奏方面來看，各自都有不同的節奏動機，獨唱的” Glory to God” 以一音節多音(melisma)的手法，合唱的” Glory to God” 是以齊唱附點四分音符為驅動力，以及第三段合唱描繪城牆倒塌時的運用的則是附點八分音符加上十六分音符的節奏動機，不論是從終止式、歌詞、節奏動機，都可將其分為三段大樂句，另外在每一個大樂句裡又有小樂句，研究者將其用數字表示，然而對照樂譜須注意的是，由於這首樂曲除了大段落之間的終止式以外，其他的樂句終止都是 Elided Cadence (前樂句終止)⁶⁸，所以一個樂句的結束是另一個樂句的開始，因此若以樂句的觀念，一定會有重覆算小節的情況，請讀者注意。上述分析以表格作為解釋，請參考

【表 3-3-3】《榮耀歸與神》Section I (mm.24-61)樂句分析表。

【表 3-3-3】No.28 《榮耀歸與神》Section I (mm.24-61)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向 | 創作手法 |
|---------------|-------|-----------|----------------------|
| a (mm. 25-40) | 7+6+4 | I → V → I | 小號、法國號與獨唱呼應，持續低音樂器和聲 |

⁶⁸前樂句終止，意即樂句間沒有空隙，以前樂句的終止式做為下一個樂句的開始

| | | | |
|---------------|-----|---|-----------------|
| b (mm. 41-53) | 6+7 | I → V → I | 全體齊唱(奏)+獨唱與合唱呼應 |
| c (mm. 54-61) | 3+6 | I → V 6 → IV 6 → iii 6 → ii 6 → I 6 → V → vii 6 / V → V | 全體齊唱(奏) |

Section II (mm. 62-79)的調性建立在屬調 A 大調之上，並一直建立在這個屬和弦上，因此以宏觀和聲的角度來看整個 Section II (mm. 62-79)為整個段落 A 的第二個部分，並由兩個樂句和一個卡農手法的過渡段 (transition)組成，兩個樂句分別是樂句 c (mm. 63-72)、樂句 d (mm.73-80)、過渡段 (mm. 80-86)。

樂句 c (mm. 63-72)實則沒有這麼長，mm, 62-67 為樂句的結束，而 mm.67-72 為樂句的延伸，樂句 d (mm.73-80)的結構則為 5+2 的概念，後面的 2 小節為 Hemiola，過渡段(mm. 80-86)韓德爾使用複音的對位手法，類似於卡農，每個聲部的起點一致但旋律不完全相同，並在和聲上從前兩個樂句的 I → V → I 改變成 I → IV → I，有著漸漸回到主調 D 大調的意圖。除了調性的轉換外，Section II (mm. 62-79)的配器也有不同，原本與男高音呼應的銅管改成了雙簧管，並與男高音在 mm. 63-66 為一個三度音程的級進，到了音階 mm.67-72 樂句的延伸，加入了弦樂與獨唱、雙簧管作呼應。

整個 Section II (mm. 62-79) 相較 Section I (mm.24-61)精簡，並無太多的重複音樂，然而藉由延伸的樂句、對位的過渡段和不同的配器，卻帶來新的感受，以下為

【表 3-3-4】《榮耀歸與神》Section II (mm. 62-79)樂句分析表、Section II (mm. 62-79)的音樂展現請參【譜例 3-3-2】、【譜例 3-3-3】。

【表 3-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》 Section II (mm. 62-79)、過渡段(mm. 80-86)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向(A 大調) | 創作手法 |
|--------------------|-----------------------|------------|-------------------------|
| c (mm. 63-72) | 6 小節+6 小節的 樂句延伸 | I → V → I | 獨唱與雙簧管三度音程的音階並與弦樂作呼應 |
| d (mm. 73-80) | 5 小節+2 小節的 Hemiola | I → V → I | 全體齊唱(奏)最後 Hemiola 加入銅管。 |
| 過渡段 (mm. 80-86) | 7 小節 | I → IV → I | 對位手法，將調性漸漸帶回 D 大調。 |



【譜例 3-3-2】 No.28 《榮耀歸與神》 Section II (mm. 62-74)

60 Corno I colla Tromba I. Section II (mm. 62-79) 85

Cor. II c. Tr. II.

Oboe I. Oboe I solo.

Oboe II.

ru - in, the pon - drous ru - in falls,
 Thür-me, der stol - zen Thürme Fall,
 ru - in, the pon - drous ru - in falls,
 Thür-me, der stol - zen Thürme Fall,

獨唱與雙簧管呈現三度和諧音程

Solo.
 Glo - ry to
 Eh - re sei

mp

67 A Major

VI VII

人聲與弦樂對話

Tutti.

glo - ry to God! the
 Eh - re sei Gott! es
 glo - ry to God! the
 Eh - re sei Gott! es

God, glo - ry to God
 Gott, Eh - re sei Gott

H.W. 17.

【譜例 3-3-3】 No.28 《榮耀歸與神》 Section II (mm. 75-80)

75 器樂以附點節奏引領音樂

S
A
T
B

strong ce-mented walls, the tottering tow'rs, the pondrous ru-in, the pon-drous ru-in falls,
wankt der star-ke Wäll, es droht der Burg, der stol-zen Thür-me, der stol-zen Thür-me Fall,
strong ce-mented walls, the tottering tow'rs, the pondrous ru-in, the pon-drous ru-in falls,
wankt der star-ke Wäll, es droht der Burg, der stol-zen Thür-me, der stol-zen Thür-me Fall, glo-ry to God!
Eh-re sei Gott!

81 ransition 運用卡農手法

glo-ry to God! Solo.
Eh-re sei Gott! Solo.
glo-ry to God! Solo.
Eh-re sei Gott! Solo.
glo-ry to God! Solo.
Eh-re sei Gott! Solo.
glo-ry to God! Solo.
Eh-re sei Gott! Solo.

H.W.17.

Section III (mm.86-115)在 m. 91 重新回到了 D 大調上，整個段落由四個樂句所組成，樂句 e (mm. 87-91)雖然獨唱的旋律稍有變化，但仍是由男高音與雙簧管保持三度音程來進行，樂句 f (mm. 91-98)為一個完全相同的重複樂句(Repetition)獨唱、雙簧管與弦樂作呼應，樂句 g (mm. 99-104)為一個特殊的樂句，首先和聲上運用了巴洛克時期常見的五度循環 (Circle of Fifths Progression)，並前三小節為一個 Hemiola，在 mm. 104 的時候沒有任何的休止符或樂器過門就直接接入 Tutti(齊唱)，在聽覺上是新的感受。

然而在分析時，研究者在思考樂句 f (mm. 91-98)和樂句 g (mm. 99-104)到底算不算是「樂句」？還是它們是一個大的過渡 (Transition)，因為若以長度及旋律來看，應可以成為樂句，然而若以整個宏觀的和聲想法來看，樂句 f (mm. 91-98)其實是建立在vii級，樂句 g (mm. 99-104)的五度循環最終是落到V級，以聽覺來說，其實這兩個長樂句，一直是保持在屬和弦的架構上，因此以和聲角度來看，它像是一個巨大的屬和弦，為的是要在 mm. 105 有一個漂亮的正格終止式回到主和弦 D 大調，然而經過思考，研究者仍認為它們都屬於樂句，因為還是能找出有樂句性終止式例如在 mm. 90-91、mm. 98-99。

樂句 h (mm. 105-115)應該是一個 7 小節的樂句，但藉由重複(Repetition)例如在 mm. 107-108 重複了 mm.105-106，加上 mm. 114-115 的具有終止式性質的 Hemiola，樂句 h (mm. 105-115)擴充成了 12 個小節，並接續 Conclusive- Ritornello I (mm. 116-121)，以弦樂延續節奏性的動機作為 A 段的結束。

整個 Section III (mm.86-115)可做為整個 A 段的縮影，藉由獨唱和器樂在八分音符互相模仿的呼應，合唱與器樂有力的齊唱(奏)，並樂句中的 Hemiola 以及器樂最後的覆奏，都是整個 A 大段所使用的主要素材，上述 Section III (mm.86-115)的樂句分析，請見【表 3-3-5】。

【表 3-3-5】 No.28 《榮耀歸與神》 SectionIII(mm.86-115)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向 (A 大調) | 創作手法 |
|----------------|-------------|--|---------------------------|
| e (mm. 87-91) | 4 | V → I | 獨唱與雙簧管保持三度音程的關係，並與弦樂作呼應。 |
| f (mm. 91-98) | 4+4 | vii | |
| g (mm. 99-104) | 7 | V (I – IV – vii – iii – vi – ii – V – I) | 前三小節為節奏 Hemiola，和聲為循環五度。 |
| h (mm.105-115) | 12(2+2+5+2) | V → I | 保持動機節奏，在終止式前再度使用 Hemiola。 |

Section IV (mm. 122-133)來到了 B 大段，調性上轉到了 D 大調關係小調 b 小調，由兩個樂句所組成，樂句 i (mm. 122-127)、樂句 j (mm, 128-133)。樂句 i (mm. 122-127)是一個 4 小節加 1 小節的結構，由合唱在主和弦、下中音和弦、下屬和弦上，以八分音符前進，並作 staccato(斷奏)與 Legato(圓滑)的綜合，而器樂以十六分音符的半音來回節奏描繪歌詞所說的「列國顫抖」。

樂句 j (mm, 128-133) 則是一個 2+2+3 的結構，並在和聲上開始有變化，從 b 小調漸漸要過渡到他的屬調#f 小調，除此之外，運用器樂的 32 分音符的快速音群描寫歌詞所說的「打雷、狂風、暴雨」。兩個樂句都使用的是音畫手法，在配器上的手法，也著重

在低音聲部，快速音群是使用中提琴與大提琴來演奏，定音鼓也在 mm. 127 開始加入震音(Tremolo)，小號則一直保持頑固節奏，創造震撼聲響。以下請參考【表 3-3-6】

《榮耀歸與神》Section IV (mm. 122-133) 樂句分析表，Section IV (mm. 122-133)音樂展現請參【譜例 3-3-4】。⁶⁹

【表 3-3-6】 No.28 《榮耀歸與神》 SectionIV(mm. 122-133) 樂句分析與歌詞對應

| 樂句 | 和聲走向(b 小調) | 創作手法 | 歌詞 |
|-----------------|------------------------------------|----------------------|--|
| i (mm. 122-127) | i → VI → iv | 八分音符的斷奏弦樂。十六分音符半音來回 | The nations tremble at the dreadful sound, |
| j (mm, 128-133) | i → V/III → III → VI → iv → V(i) | 三十二分音符描繪歌詞「打雷、狂風、暴雨」 | Heav'n thunders, tempests roar, and groans the ground. |

Section V (mm. 134-150) 四小節的的為單位的三個小樂句所組成，分別是樂句 k (mm. 134-137)、樂句 l (mm. 138-141)、樂句 m (mm. 142-150)。在和聲架構上，m. 134 來到了 D 大調的 III 級，也就是 #f 小調的 i，並在 mm. 142 轉到了 D 大調主和弦之上，雖然在結尾仍由 #f 小調的終止式作為結束，但我們由此可以發現，作曲家一直在調性上，讓 A 段與 B 段有相當巧妙的關係。

在樂句 k (mm. 134-137) 在合唱方面音高逐漸往下，並在 mm. 136 使用了屬七和弦，而不是屬和弦來增加歌詞“groans”的表達，並在 mm. 137 走到了 #f 小調的 V 並作為與樂句 l (mm. 138-141) 的橋樑，在 mm. 138 又重新回到了 B 段開頭的主題，所使用的和聲進行也與 i (mm. 122-127) 一模一樣，器樂部分銅管與木管重新加入，並在 mm. 141-

⁶⁹ pg.58

142 終止式的連接處，成為 B 段的高峰，並同時加入定音鼓在 mm.142 的正拍上給予力度最強的表達，調性上也漸漸回到 D 大調。

樂句 m (mm. 142-150)延續著前面的張力，在配器上也達到張力最強之處，m. 143 所有的弦樂都以三十二分音符的快速音群表現歌詞講到的「閃電、暴風怒吼」，弦樂高音組與低音組作 Retrograde (逆行)的音階上下行的對比。到了 m.145 歌詞又開始表達「大地呻吟」時銅管首先結束，以產生呻吟哀怨的氛圍，再來 m. 147 則是雙簧結束，合唱也漸漸由開離式和聲，漸漸走到#f 和弦，而最後的 mm.147-150 事實上是 mm. 145-146 的重複，只是將它增值 (Augmentation)為四小節的終止式，B 段最後以完全正格終止式結束在#f 小調。上述 Section V (mm. 134-150)的分析，請見【表 3-3-7】《榮耀歸與神》Section V (mm. 134-150)樂句分析表與樂句 m (mm. 142-150)音樂手法展現請參閱【譜例 3-3-5】⁷⁰。

【表 3-3-7】No.28 《榮耀歸與神》Section V (mm. 134-150)樂句分析

| 樂句 | 和聲走向 (#f 小調) | 創作手法 | 歌詞 |
|-----------------|-------------------|--------------------------------|---|
| k (mm. 134-137) | i → iv → V | 銅管休息，合唱維持因高或級進下行，利用七和弦描繪「呻吟」 | goran of the ground。 |
| l (mm. 138-141) | i → VI | 回到 B 段開頭，將調性漸漸往 D 大調靠攏，銅管重新加入 | The nations tremble at the dreadful sound, |
| m (mm. 142-150) | i → iv → V → i | 定音鼓加入，弦樂整體呈現快速音群後，配器逐漸減少至段落終點。 | Heav'n thunders, tempests roar, and groans the ground. |

⁷⁰ Pg.59

Section VI (mm. 151-164)，重新回到段落 A，調性也重回 D 大調，並由兩個小樂句 n (mm. 151-156)以及樂句 o (mm. 157-164)所組成，樂句 n (mm. 151-156)是 2+2+2 的結構，2 小節的合唱主題再加上 2 小節的樂器過門，再重複一次 2 小節的合唱主題，因此歌詞上的主題是在” Glory to God” 然而與第一次的 A 大段不同，在樂句 o (mm. 157-164)的開頭，就轉入 V 級和聲而不是運用 I 級去發展，同樣地樂句 o (mm. 157-164)的節奏也改為更短的附點八分音符加上十六分音符，並在 mm. 162-164 一樣是以 Hemiola 作為終止式節奏，並同樣建立在 V 級之上，以曾經出現過渡段對位手法，Transition II (mm.164-170)來銜接兩個大樂句。Section VI (mm. 151-164)的分析、和聲走向請參考

【表 3-3-8】《榮耀歸與神》Section VI (mm. 151-164) 樂句分析表。

【表 3-3-8】No.28 《榮耀歸與神》Section VI (mm. 151-164) 樂句分析

| 樂句小節 | 樂句結構 | 和聲走向(A 大調) | 創作手法 |
|-------------------------------|--------------------|------------|----------------------------|
| n (mm. 151-156) | 2+2+2 | I → V | 合唱主題展現 |
| o (mm. 157-164) | 5+2 小節的 Hemiola | V | 全體齊唱(奏)最後 Hemiola 加入銅管。 |
| Transition II (mm.164-170) | 7 | V → I | 對位式手法，建立在 V 級 |

Section VII (mm. 171-182)，則是由樂句 p (mm. 171-174)與樂句 q (mm. 175-181)組成，樂句 p (mm. 171-174)以歌詞「 Glory to God」為主題，樂句 q (175-181)則重現 mm. 54-62 的節奏動機，並同樣地在樂句的倒數 2 小節使用 Hemiola 做為人聲的收尾，並以最後的 Conclusive- Ritornello II (mm. 183-187)作為整個樂曲的結束。

整個段落 A'(mm.151-182)，不論從節奏、和聲、音樂元素都精簡地結合段落 A(mm.1-121)，對照之下，研究者推測，作曲家對於數字 3 與 7 應於信仰的緣故有著特別的設計，除了節奏上的 3 拍，在最後段落 A'(mm.151-182)歌詞「Glory to God」都要以合唱頌讚 3 次以後才接下去發展，獨唱、合唱的部分常以 7 小節為單位，整個樂曲段落也分成 7 個段落，因此在 3 與 7 的「單數」組合下，整首樂曲的規律變得相較特殊，在演出時需要注意 3 次歌詞「Glory to God」頌讚的不同，以及 7 小節的流暢韻律。以下為【表 3-3-8】《榮耀歸與神》Section VII (mm. 171-182)的樂句分析。

【表 3-3-9】No.28 《榮耀歸與神》Section VII (mm. 171-181)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向(A 大調) | 創作手法 |
|---|--------------------|---|----------------------------|
| p (mm. 171-174) | 4 | V → I | 合唱主題展現 |
| q (mm. 175-181) | 5+2 小節的 Hemiola | I → IV ₆ → ii ₆ → vii ₆ → V → I | 全體齊唱(奏)最後 Hemiola 加入銅管。 |
| Conclusive- Ritornello II (mm. 183-187) | 5 小節 | I → vi → IV → V → I | 延續節奏動機，以 Hemiola 收尾。 |

【譜例 3-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》 Section IV(mm. 122-133)前半部分音樂手法

122. *Andante.* 透過半音關係來回描繪 tremble 89

126. 銅管和定音鼓加入增加張力

定音鼓 32 分音符 弦樂快速音群描繪 打雷、暴風

II. W. 17.

【譜例 3-3-5】No.28 《榮耀歸與神》樂句 m (mm. 142-150)音樂手法

98

透過『逆行』手法製造狂風暴雨的感覺

93

143

Viol. I.

Viol. II.

roar, heav'n thun-ders, tem-pests roar, and groans the ground, and
braust, Gott don-ner, Sturm er-braust, es dröhnt das All, es
roar, heav'n thun-ders, tem-pests roar, and groans the ground, and
braust, Gott don-ner, Sturm er-braust, es dröhnt das All, es

46

音符時值遞減，對應歌詞大地呻吟

groans, groans the ground, and groans, and groans the ground.
dröhnt, dröhnt das All, es dröhnt, es dröhnt das All.
groans, groans the ground, and groans, and groans the ground.
dröhnt, dröhnt das All, es dröhnt, es dröhnt das All.

ll. W. 12.

第四節 No.50 《偉大的約書亞》 (Hail! Mighty Joshua)

全曲共分成三段，為 A-B-A 的輪迴二段體曲式 (Rounded Binary Form)。研究者分析曲式時，起初認為本首作品的曲式是與輪迴二段體曲式相似的三段體曲式 (Ternary form)，兩者的決定標準有兩方面，第一是在 B 段落的素材是否延伸自 A 段？第二是 B 段落在樂曲長度上可否成為獨立的段落，有沒有獨立的調性區域？經過分析，研究者認為 B 段落雖然創作手法不同，但動機的節奏是延伸自 A 段素材，另外，B 段落雖然可以成為一個獨立且長度足夠的段落，然而調性上仍留在主調的和聲範圍內，加上巴洛克時期多以二段體曲式為常見，因此得出上述開頭的結論。

A 段以五個樂句組成，調性建立在降 B 大調及它的屬調上，創作手法為和聲式為主，B 段則可分為兩小段，彼此素材相關，調性上先以降 B 大調的關係小調 g 小調作為第一小段的調性，在第二小段轉調到降 B 大調的下屬調和屬調，為要連接回主調，創作手法以對位式為主。A'段也可分為五個樂句，但在調性上並未到屬調上，而是以主調作為結束。

整首樂曲的特點有二，第一是器樂與合唱的角色鮮明，器樂以十六分音符的快速音群對比合唱的八分音符，使得音樂有著不一樣的層次，第二則是換和聲的頻率高，常以副屬和弦作為變化和弦在二拍之內做轉換，節拍的重心明顯。

在歌詞方面，以” Hail, mighty Joshua, hail! Thy name shall rise into immortal fame” (尊大的約書亞！你的名字將歷久不衰。) 作為 A 段的主要歌詞，B 段的第一小段則以” Our children's children shall rehearse Thy deeds in never-dying verse” (在不朽的詩歌當

中我們的子孫將敘述你的作為)為主題發展，第二小段則是”And grateful marbles raise to thee, Great guardian of our liberty” (我們為你立起石頭紀念，你是我們偉大的自由衛士)作為對位手法的主要歌詞。以下為《偉大的約書亞》的曲式、大段落、小段落、調性和聲走向、歌詞表，請見【表 3-4-1】。

【表 3-4-1】 No.50 《偉大的約書亞》曲式、段落、調性和聲走向、歌詞

| 曲式 | 大段落 | 小段落 | 調性與和聲走向 | 歌詞 |
|----------------------------------|-----|----------------------------|---|--|
| Rounded-Binary form (輪迴二段體曲式) | A | Introduction (mm. 1-8) | 降 B 大調: I → ii → I → vi → IV → → V → I | Hail, mighty Joshua, hail! Thy name shall rise into immortal fame |
| | | Section I (mm. 9-19) | 降 B 大調: I → ii → V → vi → ii → V | |
| | | Section II (mm. 20-34) | 降 B 大調: V → vi → ii → IV → V → I | |
| | B | Section III (mm. 35-45) | G 小調: i → V/IV → IV → V → i | Our children's children shall rehearse Thy deeds in never- dying verse |
| | | Section IV (mm. 46-68) | 降 B 大調: IV → V → I | And grateful marbles raise to thee, Great guardian of our liberty! |
| | A' | Section V (mm. 69-80) | 降 B 大調: I → ii → V → vi → IV | 同 A 段 |
| Section VI (mm. 81-90) | | 降 B 大調: IV → V → I | | |

Introduction (mm.1-8)由第一與第二小提琴奏出十六分音符的上行音階，中提琴和低音提琴以八分音符鞏固和聲，在 mm. 5-7 都在第三拍的後半以八分音符作為樂句的重心，讓以十六分音符為主的快速音群能有方向感，m. 8 以完全終止作為前奏 (Introduction)的結束，整個前奏的節奏奠定了整首樂曲的風格，請參閱【譜例 3-4-1】。

Section I(mm. 9-19)可分為樂句 a 與樂句 b，樂句 a (mm. 9-13)建立在一級與五級和弦的轉換當中，若以樂句長度來衡量，樂句 a 是建立在 I 之上，樂句 b (mm. 14-19)則開始在和聲上做變化，mm.14-16 建立在二級、五級和它們的屬和弦上，mm.17-19 則將和聲加以裝飾，運用大量的和聲外音，尤其在 mm. 17-18 起初研究者也不知道如何分析和聲，但仔細觀看便可發現是一小節一個和聲，第一拍與第四拍都是同一個和聲，中間則式變化和聲，m. 19 是一個半終止 (half -candece)同時將調性轉到屬調(F 大調)。上述分析請見【表 3-4-2】Section I (mm. 9-19)的樂句、調性表格和參考【譜例 3-4-2】、【譜例 3-4-3】。

【表 3-4-2】No.50 《偉大的約書亞》 SectionI(mm. 9-19)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向 (降 B 大調) | 創作手法 |
|--------------|--------------|------------------------|---|
| a (mm. 9-13) | 2+3 (不完整) | I | 樂團運用十六分音符提供音樂的動能，合唱強調語助詞 Hail，並藉由副屬和弦與和聲外音增加和聲色彩。 |
| b (mm.14-19) | 6 | I → ii → V → vi → V | |

ACT III.

CHORUS.

1 **Allegro.** 小提琴的十六分音符節奏奠定了整首樂曲基調

Oboe I.
Oboe II.
Violino I. II.
Viola.
SOPRANO.
ALTO.
TENORE.
BASSO.
Continuo.
Pianoforte.

5 **Allegro, non presto.** 開頭的 Forte 在第一拍四分音符是 m.9 小節 Hail 的先現

連結線節奏讓十六分音符節奏有所變化和重心

H. W. 12.

【譜例 3-4-2】 No.50 《偉大的約書亞》 Section I (mm.9-16)

888

人聲以八分音符作為固定節奏，對比樂團十六分音符節奏

154

9

S
A
T
B

Hail! hail, migh-ty Joshua, hail! migh-ty Joshua, hail, mighty Joshua, mighty
Heil! Heil, mächt'ger Jo-sua, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil, mächt'ger Jo-sua, mächt'ger
Hail! hail, migh-ty Joshua, hail! migh-ty Joshua, hail, mighty Joshua, mighty
Heil! Heil, mächt'ger Jo-sua, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil, mächt'ger Jo-sua, mächt'ger

透過語助詞 Hail 的特性作為強而有力的開始

13

Joshua, hail! thy name shall rise in - to im-mortal fame, shall rise in-to im-mor -
Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in dei-nes Völkes Kreis, schallt laut in dei-nes Völ -

Joshua, hail! thy name shall rise in - to im-mortal fame, shall rise in-to im-mor -
Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in dei-nes Völkes Kreis, schallt laut in dei-nes Völ -

建立在二級與五級的屬和弦上來回解決

H.W. 17.

【譜例 3-4-3】 No.50 《偉大的約書亞》 SectionI(mm.17-19)

17 mm.17-18加入許多和聲外音，但若仔細觀看仍是在降B和弦中走到m.19半終止 155

tal fame, thy name shall rise in to im-mor-tal fame.
 ...kes Kreis, dein Preis schallt laut in dei-nes Vol-kes Kreis.

Section II (mm. 20-34)是重述 Section I (mm. 9-19)，並由三個樂句所組成，分別是樂句 c (mm. 20-24)、樂句 d (mm. 25-29)和樂句 e (mm. 30-34)。樂句 c (mm. 20-24)的和聲一樣建立在屬級之上作一級與五級的轉換，以樂句長度來看，同樣是建立在一級，樂句 d (mm. 25-29)在 mm. 26 透過降 B 大調與 F 大調共有和弦漸漸 (F 大調的二級)轉回降 B 大調並在 mm. 29-30 以完全正格終止重新回到主調，樂句 e (mm. 30-34)則維持在主和弦上，在節奏、與音高稍為改變之下重述樂句 a (mm. 9-13)，作為段落 A 的結束，請見【表 3-4-3】作為輔助說明。

【表 3-4-3】 No.50 《偉大的約書亞》 SectionII(mm. 20-34)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向 | 創作手法 |
|---------------|-----------|--|------------------------------|
| c (mm. 20-24) | 5 (不完全小節) | F 大調: I (降 B 大調: V) | 重述樂句 a |
| d (mm. 25-29) | 6 | F 大調: I → ii 降 B 大調: vi → ii → V 7 → V/IV → IV → V | 重述樂句 b，藉由副屬和弦、伴奏的和聲外音，增加和聲色彩 |
| e (mm. 30-34) | 4 | 降 B 大調: I | 在節奏上與音高更改樂句 a，但和聲進行不變。 |

Section III(mm.35-45)從 A 段的和弦式改為 B 段的對位式手法，首先男高音在 m. 35 唱出這個段落的主題，緊接著女高音、男低音、女低音以真實答句依序加入，而器樂則在 m. 37 才進入，器樂一樣以十六分音符為節奏動能，但是以後半拍效果的十六分音符，比對以八分音符、相較平穩、級進下行的合唱主題，合唱與器樂呈現節奏上的對比，各聲部直至 m. 40 全部出現，並以女高音作為主題最後展現本段主題，在 m. 44 以降 B 大調的六級 (g 小和弦)的不完全正格終止作結束，接著兩小節的過門 (mm. 44-45)銜接下一個段落。

Section III(mm.35-45)事實上屬於一個較長的樂句而已，為何研究者仍認為它屬於一個小段落呢 (section) 原因有三，第一，調性明顯地建立在降 B 大調的六級與前後不同，第二，主題與前後不同，第三，歌詞與前後不同。以上分析請參考【表 3-4-4】和以【譜例 3-4-4】作為範例。

【表 3-4-4】 No.50 《偉大的約書亞》 Section III (mm.35-45)段落分析

| 段落 | 樂句結構 | 和聲走向 | 創作手法 |
|-----------------------|--------------------------|------------------|-----------------------------|
| Section (mm.35-45) | 7+2+2 小節過門 (mm.44-45) | 降 B 大調: vi→IV | 對位式手法，合 唱與器樂在節奏 上作對比。 |

Section IV(mm. 46-68)以五個樂句所組成，分別是樂句 f (mm. 46-49)、樂句 g (mm. 50-55)、樂句 h (mm. 56-60)、樂句 i (mm. 61-64)、樂句 j (mm. 65-68)。

樂句 f(mm. 46-49)先由男低音在 mm.46 帶出主題，接著由男高音在同一小節唱出，值得注意的是，除了保留對位式創作外，可以看見韓德爾透過模進手法在聲部中彼此呼應的，例 mm. 47-48、mm. 50-51 的一、三拍，調性上，透過前面降 B 大調的六級 (g 小和弦)的一轉與四級下屬和弦相近的關係，樂句 f(mm. 46-49)相建立在降 B 大調的下屬和弦上，而樂句 g (mm. 50-55)則因為接下來為了轉到屬調，樂句 g (mm. 50-55)保持在降 B 大調上作為調性上的橋樑，主題的展現則先由女低音在 mm. 49 帶出，接著由男高音在 mm. 50 唱出，再由女高音 mm. 52 唱出，相比樂句 f (mm. 46-49)兩聲部對位更為複雜一些。

樂句 h (mm. 56-60)在調性上是 B 段的目標，到了屬調後，作曲家繼續保持同樣的節奏與音形，然而在聲響上，器樂在前面兩個樂句之後，共同在樂句 h (mm. 56-60)加入，聲部則由男高音、女高音互相作對位，值得注意的是 mm. 59 的第四拍後半拍，男低音重新啟動新的一句主題，並緊接著樂句 i (mm. 61-64) 改以齊唱的和弦式作為 B 段的收尾，和聲進行漸漸轉為單純，建立在屬調 F 大和弦之上。

上述分析請參考【表 3-4-5】和以譜例【譜例 3-4-5】作為範例。

【表 3-4-5】No.50《偉大的約書亞》Section IV(mm. 46-68)樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 和聲走向(降B大調) | 創作手法 |
|---------------|------|------------|------------|
| f (mm. 46-49) | 4 | IV → I | 對位，模進手法 |
| g (mm. 50-55) | 6 | I → V | 三聲部對位 |
| h (mm. 56-60) | 4 | V | 器樂全體加入 |
| i (mm. 61-64) | 4 | | 各聲部輪流表達新主題 |
| j (mm. 65-68) | 4 | V → I | 和弦式齊唱 |

【譜例 3-4-5】No.50《偉大的約書亞》Section IV(mm.45-49)

模進手法互相對位同時也彼此呼應

and grateful in Eh-ren-
mar - bles raise to
ein Eh-ren-denk - mal - tur men

and grateful mar - bles raise to
ein Eh-ren-denk - mal - tur men

H. W. 17.

Section V(mm. 69-80)重新回到了主調和 A 段的主題，事實上，Section V (mm. 69-80)完全模仿 Section I (mm. 9-19)，不論在和聲、樂句、織度上均無改變，唯一不一樣的是在 m. 79 和聲進行，因為要轉接下屬調，而非像在 Section I (mm. 9-19)要接續至屬調，因此和聲進行稍有不同。

Section VI (mm.81-90)由一個較長的樂句所組成，和聲進行漸趨明朗，mm. 81-82 的下屬和弦，mm. 83-86 可視為一個大的屬級和弦，並最後四小節 (mm. 87-90)為終止式由一個較長的休止符延長後，將音符時值縮短，並以一級六四和弦至五級和弦再回到一級原位的完全正格終止，整個樂段的創作手法透過合唱的後起拍八分音符，對應器樂的十六分音群，並將音域從 mm. 81-85 的高到低，再從 mm. 85-87 的低至高，來營造樂曲向前的動能，在倒數第二小節(m.89)，韓德爾將五級和弦變成五級七和弦，而第七和弦的七音卻顯示在器樂之上，因此在演奏時可注意樂器在和聲內的功能 Section VI (mm.81-90)的段落分析請見【表 3-4-6】。

【表 3-4-6】 No.50 《偉大的約書亞》 SectionVI(mm.81-90)段落分析

| 段落 | 樂句結構 | 和聲走向 | 創作手法 |
|----------------------|-----------------|-------------------|--------------------------|
| Section VI(mm.81-90) | 6+4 小節 (終止式) | 降 B 大調: IV→V→I | 合唱後起拍的樂句組合 搭配器樂的十六分音符 |

第五節 No.57 《慈悲的天父》 (Father of Mercy)

《慈悲的天父》相較《約書亞》中的其他合唱曲目較短小，它的曲式架構為一段體 (one-part form)，段落又分為段落 A 與段落 A'，由三至四個樂句構成一個段落，在段落前半部份運用的是對唱形式 (Antiphon)⁷¹，由女高音擔任主旋律，另外三個聲部呼應女高音做出回應，後半段則進入對位式(Contrapuntal style)，各聲部互相使用模仿手法。

⁷¹ 對唱，是一種音樂演奏或演唱方式，其中兩組或多組音樂家、合唱團、樂器團體之間交替呼應演奏，形成一種對話式的音樂效果。這種風格最早來自宗教音樂，特別是早期基督教的禮拜儀式和格里高利聖歌，但後來也被廣泛應用於各種合唱、管弦樂及室內樂作品中。

在速度方面韓德爾給予 Grave (莊板)的速度術語，在調性與和聲方面，此曲為《約書亞》中唯一使用 f 小調的合唱作品，研究者認為原因是在戲劇情節當中這首是為了年輕戰士俄陀聶能順利凱旋歸來的祈禱，而並非歌頌上帝或約書亞的偉大或是以色列人的勝利，通常上述的歌詞情節都以 D 大調、降 B 大調和 A 大調為主，至於為何選用 f 小調？研究者認為，在功能和聲方面以一級與五級在不同的調性上做轉換為大致和聲走向，合唱配置同樣為女高音、女低音、男高音、男低音，樂團配器則為弦樂、雙簧管、鍵盤樂器：大鍵琴 (Harpsichord)或是管風琴 (Organ)低音提琴家族做為持續低音，鍵盤樂器的使用我們會留到下一章節討論。上述《慈悲的天父》的曲式、段落、樂句、和聲架構、歌詞分析請見【表 3-5-1】。

【表 3-5-1】No.57《慈悲的天父》曲式、小段落、和聲架構、歌詞

| 曲式 | 小段落 | 樂句小節 | 和聲架構 | 歌詞 |
|-----|-----|-----------------|---------------------------------------|--|
| 一段體 | A | a (mm.1-10) | i → V | Father of mercy, hear the pray'r we make, |
| | | b (mm. 10-14) | V → V/iv | And save the hero for his country's sake. |
| | A' | a' (mm.15-22) | iv → V/iv → III → V/ III → V → V/V | Father of mercy, hear the pray'r we make, |
| | | b' (mm. 23-27) | V → V/iv → iv → V | And save the hero for |
| | | b'' (mm. 28-34) | → i | his country's sake. |

樂句 a (mm.1-10)，是一個運用和聲上重複地拉長的樂句，主要的和聲進行透過 f 小調的一級與五級和聲的交換，中間加入一些經過音或七級和弦作為屬和弦的擴展，例如第 8 小節。在聲部配置部分，女高音主導旋律，其他聲部作為主旋律的呼應，在和聲轉換的方式上，韓德爾很簡潔地運用和弦中的同音重複作為樂句的连接，例如第 9

小節為樂句 a (mm.1-10)的半終止，運用半終止的主音連接到下一個樂句帶出音樂的延續性。在歌詞方面，樂句 a (mm.1-10)表達的是「仁慈的天父，請聽我們的禱告」，運用對唱方式表現彷彿模仿的式文藝復興時期天主教彌撒開場的進行方式，這樣的手法讓人重回宗教音樂的氛圍。

樂句 b (mm. 10-14)是一個對位和聲式的段落，第 10 小節男高音帶出主題，緊接著女低音、男低音、女高音依序模仿後，以和聲式接續，並在調性上漸漸轉變成降 b 小調的和聲進行，在第 14 小節的終止式，我們可以將它視為巴洛克時常用的皮卡第終止 (Picardy candence)，然而研究者認為樂句 b (mm. 10-14)的終止式仍屬於半終止，若往下觀看第 15 小節便可發現，調性轉到了降 b 小調，因此這個皮卡第終止的 F 大和弦，便可把它認為是降 b 小調的五級，並且這樣的半終止在音樂上的感覺，讓人期待後續的發展。歌詞上則是表達「為了國家的緣故，請拯救我們的英雄」，若以歌詞來看，也很輕易地分析出 A 段為兩個樂句組成。上述樂句結構分析請見【表 3-5-2】和【譜例 3-5-1】、【譜例 3-5-2】。

【表 3-5-2】 No.57 《慈悲的天父》A 段樂句分析

| 樂句 | 樂句架構 | 和聲走向 | 創作手法 |
|---------------|------|-----------|----------------------------|
| a (mm. 1-10) | 5+5 | i → V | 女高音擔任主旋律、其他聲部呼應 |
| b (mm. 10-14) | 5 | V → V /iv | 主題先現於男高音，各聲部模仿主題，和聲式結束在半終止 |

【譜例 3-5-2】 No.57 《慈悲的天父》 mm.11-22

858

11 收在F大三和弦上，調性靠攏降b小調，因此仍是半終止 191



and save the he-ro for his coun-try's sake! Fa-ther of mer-cy, hear the pray'r we
und schirm'den Hel-den, der uns Schutz und Wehr! Va-ter der Gna-de, hör' diess Flehn, o

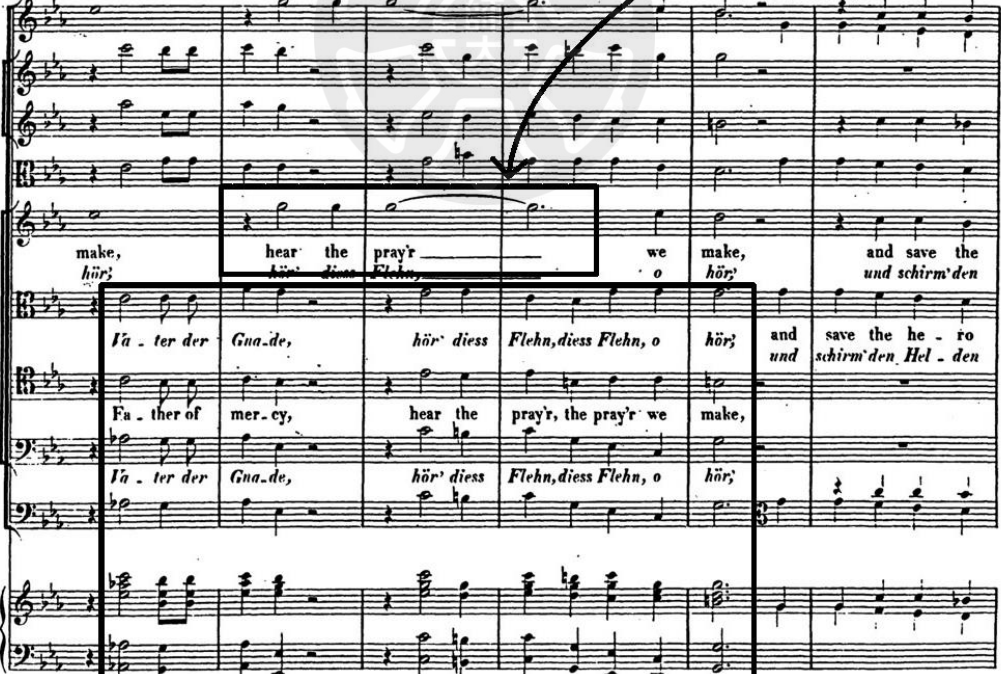
he-ro, save the he-ro for his coun-try's sake! Va-ter der Gna-de,
Hel-den, schirm'den Hel-den, der uns Schutz und Wehr!

sake, and save the he-ro for his coun-try's sake! Fa-ther of mer-cy,
Wehr, und schirm'den Hel-den, der uns Schutz und Wehr!

he-ro, save the he-ro for his coun-try's sake! Va-ter der Gna-de,
Hel-den, schirm'den Hel-den, der uns Schutz und Wehr!

樂句 a'(mm.15-22) 音域提高，和聲轉換更為頻繁
表達呼求的懇切

17



make, hear the pray'r we make, and save the und schirm'den
hör' diess Flehn, diess Flehn, o hör' and save the he-ro und schirm'den Hel-den

Va-ter der Gna-de, hör' diess Flehn, diess Flehn, o hör' and save the he-ro und schirm'den Hel-den

Fa-ther of mer-cy, hear the pray'r, the pray'r we make,
Va-ter der Gna-de, hör' diess Flehn, diess Flehn, o hör'

樂句 a' (mm.15-22)手法與樂句 a (mm.1-10)相似，但在調性上改變，變成建立在降 b 小調也就是 f 小調的下屬和弦上，第 15-17 小節建立在一級，第 18-19 小節建立在三級，第 20-22 小節則建立在二級上，並終止式停留在二級的屬和弦上，整體的和聲進行改變。若將樂句 a' (mm.15-22)與樂句 a (mm.1-10)相比較會發現，樂句 a' (mm.15-22)作曲家升高了音域 (從 c 到 f)，並增加和聲轉換的頻率，對研究者來說這或許是在表明第二次祈禱的懇切，請見【譜例 3-5-2】⁷²。

樂句 b' (mm. 23-27)在調性上轉回 f 小調，與樂句 b (mm. 10-14)手法雷同，先已女低音將主題帶出後，女高音、男低音、男高音依序加入，與樂句 b(mm. 10-14)不同之處在於 mm. 27-28 作曲家利用屬和弦去延長這個樂句的結束，因此產生了樂句 b'' (mm. 28-34)重複強調樂句 b (mm. 10-14)，在 m. 28 小節之後，因為接近樂曲結束，和聲進行更為清楚易懂。m.30 小節女高音的高音也成為本手最大的亮點，並在第 31-32 小節的男低音部分運用了半音的上行音階重新強調了音程 c-f 這個五度的關係，最後第 33-34 小節結束在 f 小調上的完全正格終止式，讓樂曲結束在一個相較沉穩的狀態，樂句 b'' (mm. 28-34)可說是整首短小作品的最高峰。A'段的樂句分析請見【表 3-5-3】、【譜例 3-5-3】。

【表 3-5-3】 No.57 《慈悲的天父》A' 段樂句分析

| 樂句 | 樂句架構 | 和聲方向 | 創作手法 |
|-----------------|------|----------------------------|------------------------|
| a' (mm.15-22) | 4+4 | 降 bm: i → iv → ii → V / ii | 和聲區域明顯，每兩小節為一組和聲進行。 |
| b' (mm. 23-27) | 5 | 降 bm → fm (調性過度) | 調性重回主調，男高音音愈高過女生，張力感增加 |
| b'' (mm. 28-34) | 5+2 | Fm: iv → V → i | 重複樂句 b 素材 |

⁷² pg.73

【譜例 3-5-3】 No.57 《慈悲的天父》 mm.23-33

858

m.27用屬和弦延續音樂張力

182
23

he - ro, save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake, an save the he - ro,
Hel - den, schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr, und schirm' den Hel - den,
 for his coun - try's sake, and save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake,
der uns Schutz und Wehr, und schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr,
 and save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake, and
und schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr, und
 and save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake, and
und schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr, und

28 女高音 m.29 為本段音樂高潮

save the he - ro for his coun try's sake, and save the he - ro for his coun - try's sake!
schirm' den Hel - den, der uns Schutz und Wehr, und schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr!
 and save the he - ro, save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake!
und schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr!
 sake, and save the he - ro, save the he - ro for his coun - try's sake!
Wehr, und schirm' den Hel - den, schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr!
 he - - ro for his coun - try's sake, and save the he - ro for his coun - try's sake!
Hel - - den, der uns Schutz und Wehr, und schirm' den Hel - den, der uns Schütz und Wehr!

男低音 mm.30-31 半音階上行持續支撐音樂張力

H. W. 17.

第六節 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》

(See the conquering hero comes)

此曲《看那凱旋歸回的英雄》是《約書亞》所有的合唱部分最著名的一段，它源自於《猶大·馬加比》⁷³的第三幕，當時演出就已造成轟動，之後才被運用在《約書亞》中，因此在《約書亞》中是屬於借用曲目(Borrowing piece)。這首作品的曲式是屬於 A-A'-A"型式的一段體，每段調性都是 G 大調，一個段落由三個樂句組成分別是 a 樂句、b 樂句 a'樂句。速度上作曲家並沒有給予速度記號，但卻給了 *alla breve*⁷⁴ 的拍號，再加上樂句結構為四小節一個單位；樂曲中重要樂器法國號的用氣長度，三者結合可推斷整部樂曲速度是流暢的。

整部作品段落之間最大的不同是在「人聲與配器」，人聲在第一部分的譜上是寫「領唱者 I，領唱者 II (Cantus I, Cantus II) 和女中音」三聲部，而對應《猶大·馬加比》的譜上則是寫「女高音 I，女高音 II 部 (Soprano I, II)」，因此研究者認為在第一部份人聲的選擇上，要請「獨唱」(領唱者)或是「合唱」(女高音)來演唱都是合理的展現，研究者因為是合唱音樂會所以選擇了後者，第二段則是由「合唱」中的女高音兩部來表現，第三段最後由四部合唱完成這部作品。

至於配器，第一段是由法國號吹出主題、第二段是由長笛來搭配，最後則是前兩

⁷³ 《猶大·馬加比》是韓德爾為慶祝威廉杜克·卡伯蘭 (William Augustus, Duke of Cumberland) 在 1746 年英國內戰中擊敗詹姆斯黨叛亂軍隊而創作的。這部作品以馬卡比家族的英雄為象徵，對應杜克領導英軍取得勝利。這部神劇的題材充滿了民族英雄主義和宗教熱忱，與當時英國的政治氛圍相契合，因此非常受歡迎。

⁷⁴ *alla breve* 是二分音符作為一拍的拍號。

者加上所有的樂團配器，包括小號、定音鼓，研究者認為三者皆有不同的功用和涵義，法國號象徵著戰爭的勝利，橫笛輕盈的音色則搭配女高音成為相較宏偉的 A 段和 A''段的對比，最後將管樂、定音鼓加入全體齊奏 A''段，則成為最壯麗的收尾，而由於此曲的主要變化是在人聲與配器，因此將這兩項納入大架構裡討論，整首作品的曲式、段落、配器、人聲、歌詞分析請參考【表 3-6-1】

【表 3-6-1】No.59《看那凱旋歸回的英雄》曲式、小段落、人聲、配器與歌詞

| 曲式 | 小段落 | 人聲 | 配器 | 歌詞 |
|-----|-----------------|------------------------|----------------------|---|
| 一段體 | A(mm. 1-32) | 女高音 I 女高音 II 女中音 | 法國號、 管風琴、 鍵盤樂器 | See, the conqu'ring hero comes! Sound the trumpets, beat the drums. Sports prepare, the laurel bring, Songs of thrumph to him sing. |
| | A' (mm.33-56) | 女高音 I 女高音 II | 長笛、 鍵盤樂器 | See the godlike youth advance, Myrtle wreaths and roses twine, to deck the heros brow divine |
| | A'' (mm. 57-72) | 四部合唱 | 樂團全體 | 同段落 A (mm. 1-32) |

由於這首曲目中的段落差異性在於配器、人聲，而段落的和聲、旋律、樂句架構都一致相同，因此研究者將先以三個樂句，樂句 a、樂句 b、樂句 a' 作為討論主題最後再以表格輔佐。

樂句 a 是每一段的前八小節，事實上，整部作品是以四小節為最小單位，所以樂

句 a 可以再拆分為兩個小樂句，但以和聲進行完整的角度來看，八小節才是一個完整樂句，樂句 a 無論在哪一個段落的和聲進行都是在 G 大調上的一級到五級再回一級的結構，在音程方面作曲家總是以三和弦原位的三度音程和第一轉位的六度音程為基礎，只有在第 3、5、7 小節加入八分音符的經過音，其餘都是和聲音，因此充滿三、六度的和諧音程是樂句 a 主要的元素。

樂句 b 是整部作品的第 17 至 24 小節、第 41 至 48 小節、65 至 72 小節，同樣地，樂句 b 也可被分為兩個小樂句，然而以完整的和聲進行來看，在 A 段可被視為是 G 大調的 $vi \rightarrow V/vi \rightarrow V$ ，而 A' 與 A'' 段則可以視為 $I \rightarrow V/vi \rightarrow V$ ，因此可以看出兩者差別在開頭的 vi 或 I ，這是因為在 A 段，作曲家並未表明根音到底是 E 音還是 D 音，若是 E 音就是六級原位，若是 D 音則是五級的一轉，當然若以推論來說，較有可能是五級，畢竟 A' 與 A'' 段都是五級佔多數。樂句 b 雖然和聲進行不同，但與樂句 a 手法相似的是以三和弦的和聲音為主，八分音符當中加入和聲外音，一樣是使用和聲音作為主要音程。

樂句 a' 在和聲進行方式與樂句 a 一樣，A'' 段的樂句 a' 是樂句 a 的反覆，樂句 a' 在 A 段與 A' 段的差別僅在「和聲外音」使用的方式的不同，將第 29 小節與第 53 小節比較即可發現，其餘的請參照樂句 a 的論述。這首曲目的曲式簡易，樂句工整，和聲進行明瞭，在分析上並無太大的困難，然而詮釋方面卻有很多值得探討之處，包括器樂的音色、換氣的小節處、音與字如何結合等，關於上述三個樂句 a、樂句 b 與樂句 a' 的分析請見【表 3-6-2】，令研究者以 A 段作為三個樂句的參考，請參【譜例 3-6-1】、

【譜例 3-6-2】。

【表 3-6-2】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》樂句分析

| 樂句 | 小節 | 樂句結構 | 和聲走向(G 大調) |
|-------|---|------|---|
| 樂句 a | mm. 1-8 mm. 33-40 mm. 57-64 | 4+4 | I → V → I |
| 樂句 b | mm. 17-24 mm. 41-48 mm. 65-72 | 4+4 | A 段: vi → V/vi → V A'與 A'段: I → V/vi → V |
| 樂句 a' | mm. 25-32 mm. 49-56 mm. 57-64(反覆) | 4+4 | I → V → I |

【譜例 3-6-1】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》樂句 a(mm.1-8)

以三和弦為旋和聲基礎，運用些許經過音做變化

CHORUS OF YOUTHS.
(Chor der Jünglinge.)

CANTUS I.
See, the conquering he - - ro comes! sound the trumpets, beat the drums.

CANTUS II.
Seht den Sie - ger ruhm - ge - krönt! schallt Trom - pe - ten, Cym - beln tönt!

ALTO.
See, the conquering he - - ro comes! sound the trumpets, beat the drums.

Organo fusto solo,
senza Bassi.

Pianoforte.
mp

樂句 a(mm.1-8) 為完整的一級、五級、一級和聲進行

GMajor: | I | H. W. 17. V |

【譜例 3-6-2】No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.9-32 音樂展現

184 法國號重述樂句 a

Corno I ex G.
Corno II ex G.

樂句 b(mm.17-24) 和聲上稍作變化

17

Sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing,
Fest - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs.lied frei - ernd ihn,
Sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing,

VI V/VI V

25

Corno I.
Corno II.

sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing.
fest - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs.lied frei - ernd ihn.
sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing.

樂句 a'(mm.25-32) 實為重述樂句 a

H.W. 17.

第七節 No.65 《偉大的耶和華》 (The great Jehovah)

此曲《偉大的耶和華》(The great Jehovah)是《約書亞》中的最後一首，整首曲目短小精煉，曲式是一段體，並且也只有 A(mm.1-35)一個段落，調性建立在 D 大調，和聲單純易懂，創作模式在和聲架構下運用對位手法，使用主、屬音的關係在各聲部作模仿。

速度的記號，作曲家給與 *A tempo ordinario*，與第一首《以色列的兒子阿》有相同的速度術語，因此速度同樣不宜過快或過慢，配合歌詞的表達，在速度個性上研究者認為應該要有 *Maestoso* (莊嚴的)感覺，因此速度並不會太快。

整首曲目共有兩個主題互相作對位，與本章第二節的曲目《主命令》有類似的情形，以歌詞來看就可以更清楚了解，” *The great Jehovah is our awful theme*” (偉大的耶和華是我們的主)所代表的是主題一，”*Sublime in majesty, in power supreme*” (至高無上的威嚴和權柄)則代表主題二，主題一為音符時值較長的長樂句型式，是相較圓滑的音樂性格，主題二則是以兩個短小的動機所組成的樂句，兩個主題互相就成為各的對題關係。

以樂句組成來說，本首是由 2 個樂句所組成的引子，加上 5 個主題發展樂句，最後結束於 1 個結尾句，共 8 個樂句。合唱配置是同樣是四聲部 (SATB)，配器則是樂團全體 (Full Orchestra)。以下將《偉大的耶和華》的架構分析以表格統整。請見【表 3-7-1】。

【表 3-7-1】No.65 《偉大的耶和華》曲式、段落、調性、樂句、歌詞

| 曲式 | 段落 | 調性 | 樂句 | 歌詞 |
|---------------------------|-----------------|------|--|---|
| 一段體 (One-Part Form) | A(mm. 1- 35) | D 大調 | 引子(2 個樂句)+5 個 主題樂句發展+1 個結 尾樂句，共 8 樂句 | The great Jehovah is our awful theme, Sublime in majesty, in power supreme. Hallelujah! |

引子 (mm. 1-8)可以拆分為樂句 a (mm. 1-4)與樂句 b (mm. 4-8)，樂句 a (mm. 1-4)是四小節的和聲式合唱，由 Alto 帶出主題一，以一拍一和聲的方式展現，樂句 b (mm. 4-8)則是主題二的展現，由女低音和男高音同時在第 4 小節唱出前半部，並在第 6 小節和第 7 小節的女高音聲部和男低音聲部有了完整的主題展現，引子的功用是先展現兩個主題的樣貌，也運用和聲式開頭展現頌讚上帝的氛圍，主題二則較為活潑，讓樂曲更有前進的動力，請參閱【譜例 3-7-1】。

樂句 c (mm. 8-11)、樂句 d (mm. 11-14)、樂句 e (mm. 15-18)、樂句 f (mm.18-22)、樂句 g (mm. 23-26)，這五個樂句屬於主題發展的樂句。

樂句 c (mm. 8-11)先由女高音作出主題一的調性答句，將調性暫時停在 E 大和弦(D 大調的五級副屬)，同時女低音以主題二作為對主題，第 11 小節男高音也以主題二的形式作為樂句的連接。

樂句 d (mm. 11-14)則是在男低音出現主題一，以女高音的主題二作為對題，至於女低音則以主題二作為發展，也與男低音作對位。樂句 e (mm. 15-18)則以男高音展示主題一的真實答句，女高音以主題二後半作為發展，女低音則以主題二前半作為對

題，此時調性依然暫時保持在屬調，器樂方面從第 8 至 18 小節，僅以弦樂與雙簧管搭配，並無銅管與定音鼓。

樂句 f (mm. 18-22) 則運用對唱形式在第 18 至 19 小節以女低音、男高音、男低音作為一組表達主題二，女高音緊接著作回應，第 19 至 20 小節則以女高音、男高音、男低音同時表達主題二，女低音作為回應，器樂則在 18 小節第三拍後半加入銅管與定音鼓，從樂句 c (mm. 8-11) 後器樂重新展現。樂句 g (mm. 23-26) 是這五個樂句最特殊的一個樂句，它可以做為樂句 f (mm. 18-22) 的延伸，首先在織度上全體改為齊唱，節奏上也一致變成八分音符加四分音符，韻律轉換在一、三拍之上，和聲方面男低音的級進上行從第 23 小節至 26 小節剛好呈現一個 D 大調的音階上行，並運用模進手法將整個樂句推至高峰。

最後的結尾樂句 h (mm. 27-35) 事實上可拆分為兩個部分，一個部分是 mm. 29-31，另一個部分則是終止式四小節 mm. 32-35，第 29 至 31 小節重新回到開頭引子的和聲式合唱，第 30 小節歌詞改以 Halleluja (哈利路亞)，第 32 小節則延用歌詞 Halleluja 作為延伸成為四小節的終止式，在節奏上終止是小節值得注意的是銅管的節奏改為十六分音符，而弦樂與雙簧管音符時值則變長，這樣的節奏變化凸顯出銅管的金屬聲響來創造明亮的結尾，並到最後兩小節，合唱則也變成二分音符，最後以全音符作為收尾，是典型的韓德爾的終止式。上述《偉大的耶和華》的樂句分析，請參閱【表 3-7-2】。

【表 3-7-2】 No.65 《偉大的耶和華》樂句分析

| 樂句 | 樂句結構 | 主題一聲部 | 主題二聲部 | 和聲走向 (D 大調) |
|-----------------------|---------------|------------------------|-------------------|---|
| 樂句 a (mm. 1-4) | 4 小節 (不完全) | 女低音 | ✘ | I → IV → V → vi → V → I 6 → IV 6 → vi ^o → V → I |
| 樂句 b (mm. 4-8) | 4 小節 (不完全) | ✘ | 各聲部輪流 | V → I (強調主屬) |
| 樂句 c (mm. 8-11) | 4 小節 (不完全) | 女高音 (調性答句) | 女低音、男低音 (對題) | V → V/V → V → I → V |
| 樂句 d (mm. 11-14) | 3 小節 (不完全) | 男低音 | 女高音、女低音 | (主屬音程關係保 持在屬調) |
| 樂句 e (mm. 15-18) | 4 小節 (不完全) | 男高音 | 女高音、女低音 (對題發展) | |
| 樂句 f (mm. 18-22) | 4 小節 (不完全) | ✘ | 對唱 | I → V → I → IV → I |
| 樂句 g (mm. 23-26) | 4 小節 (不完全) | ✘ | 主題二後半動機 作發展 | I → vii ^o → I 6 → IV → V → vi → V 6 → I |
| 結尾樂句 h (mm. 27-35) | 6 小節+3 小節 | 女低音 (重返開頭和 聲式結構) | ✘ | I → IV → V → vi → I 6 → V 7 → vi → ii 7 → V 7 → I → V → I |

【譜例 3-7-1】No.65 《偉大的耶和華》引子 (mm. 1-8)

196

A tempo ordinario. CHORUS Alto 為主題—旋律展現

Tromba I,II.
Corno I,II.
Timpani.

Oboe I,II.

Violino I,II.

Viola.

SOPRANO.
ALTO.
TENORE.
BASSO.

Continuo.

Pianoforte.

A tempo ordinario, 開頭建立一拍一和聲作為頌讚上帝的莊嚴感受

5

su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - preme
der hoch in Him - mel thron in ew' - ger Macht;

the great Je - Dank sei Je -

ma - jes - ty, Him - mel thron
ma - jes - ty, Him - mel thron

主題二則較為節奏性帶動音樂前進

su - blime in ma - jes - ty, su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - preme;
der hoch in Him - mel thron, der hoch in Him - mel thron in ew' - ger Macht;

H.W. 17.

第四章 音樂詮釋與指揮技巧

第四章「音樂詮釋與指揮技巧」共分七節，每一節代表一首樂曲，並分成兩個部分，「音樂詮釋」與「指揮技巧」。「音樂詮釋」以前一章節「《約書亞》七首合唱選曲之樂曲分析」所分析的段落去逐一探討「音樂詮釋」並以樂譜譜例⁷⁵作為輔助，「指揮技巧」則放在「音樂詮釋」之後，探討在每一樂曲的重點或困難樂段，描述所使用的指揮手勢與肢體動作。

一、音樂詮釋

研究者在研讀巴洛克時期音樂的專書時，受到以下兩本書及影響最深，第一本是由合唱指揮家暨教育家羅伯特·蓋瑞特森 (Robert Garretson) 撰寫的《合唱音樂: 歷史、風格和演出詮釋》(*Choral Music: History Style and Performance Practice.*)⁷⁶，第二本則是加拿大音樂學者瑪莉·希爾 (Mary Cyr) 的《巴洛克音樂的演奏》(*Performing Baroque Music*)⁷⁷，兩部作品不約而同地談到對巴洛克音樂的速度、力度、音色、發音樂句處理等面向，而研究者自身則加入在合唱極為重要的「聲響平衡」與「母音型狀」，將音樂詮釋歸類為以下主要的六個面向。

(一) 速度。羅伯特·蓋瑞特森 (Robert Garretson) 在他的著作《合唱音樂: 歷史、風格和演出詮釋》說到:「在巴洛克時期，義大利術語如「快板」(allegro)和「廣板」(largo)被用來指示音樂的特性，而不是作為對速度的具體指示。」，另外著名學者羅伯

⁷⁵ 樂譜譜例，放置各節之後。

⁷⁶ Garretson, Robert. *Choral Music: History, Style, and Performance Practice*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1993, 60.

⁷⁷ Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. Amadeus Press, 1992.

特·多寧頓 (Robert Donington)也在他的著作《早期音樂詮釋》也提到:「沒有任何慢板應該讓我們認為它是很慢的,也沒有任何快板樂章應該讓我們認為它是很快的。一個適當的節奏應該使慢板保持生機;在快板樂章以某種寬廣的狀態免得聽起來過於匆促」⁷⁸,根據上述兩位學者的觀點,研究者歸納出巴洛克的速度術語要展現的是樂曲精神,而非現今所對應的節拍器標準,應更在意速度術語的形容詞而非名詞,並且任何一種速度都不應過於「極端」。

(二) 力度。雖然在巴洛克晚期已經有作曲家使用力度記號,但在《約書亞》中韓德爾幾乎沒有給予關於力度的表示,然而對於巴洛克的力度表達,我們可以確定的觀念如以下描述。

力度的表現可以使用「梯田式力度」(Terrace dynamics)⁷⁹的想法;但也有學者,如羅伯特·蓋瑞特森認為「梯田式力度」想法有時候將太過不自然地強調強弱的對比,蓋瑞特森認為巴洛克音樂的力度早已「自然」的透過聲部的減少、增加,音程的大跳與小跳來表達。

不過在 *Performing Baroque Music* 的作者瑪麗·希爾也提到,仍有突強或突弱的可能性,這樣的力度記號曾出現在義大利作曲家阿爾坎傑羅·柯賴里 (Arcangelo Corelli, 1653-1713)的大協奏曲(Concerto Grosso)裡;巴洛克中期的德國作曲家迪特里希·布克斯特胡德 (Dieterich Buxtehude, 1637-1707)⁸⁰則認為 piano 的力度記號,是為了做迴音

⁷⁸ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, 2nd ed. (London: Faber and Faber, 1965), 317.

⁷⁹ 梯田式力度,指的是音量從一個層次突然跳到另一個層次的演奏方式,沒有漸強或漸弱的過程,如同梯田般沒有過渡,而是從一個平面直接跳到另一個層面。

⁸⁰ 迪特里希·布克斯特胡德,是巴洛克時期著名的管風琴作曲家,其作品對巴赫等音樂家影響深遠。

(echo)的效果的想法。

根據上述對於巴洛克時期的力度概述，研究者認為巴洛克時期的力度常是自然性的變化，因此巴洛克時期的作曲家常使用上行音程表示漸強，下行音程表示漸弱，或是透過聲部的增加或減少來表示強、弱。但，仍有突強與突弱的可能，因此在詮釋當中若有其必要能夠視情況使用，但也表示這並不是常見的力度對比。另外對於 *piano* 的力度記號是迴音的效果，那就表示是一種自然的回應，因此在作力度對比時，指揮就不應刻意強調不自然的力度對比。

(三) 音色。雖然至今我們很難完整確定巴洛克的音色到底何謂正確，但根據《合唱音樂: 歷史、風格和演出詮釋》巴洛克音樂的演唱音色，應靠近當時器樂時較為明亮、青澀的音色。對研究者而言，應避免合唱團的音色過於沉重，尤其因現代普遍對於「聲樂」認知似乎認為人聲一定要充滿豐富的共鳴聲響音色與強力的氣流支持才行，但同時這表示高位置的共鳴是重要的，對研究者而言，是所運用的人聲共鳴腔體，例如喉、咽腔，不需打開太多，並讓聲音藉著順暢的氣流唱出即可。這一部分，研究者認為是至關重要，需要相當多的經驗和對發聲的認識的想法才能更真實的完成，研究者會在詮釋中精簡提出自己的看法。

(四) 聲部平衡，是指揮在聽覺上所應注意的面向，研究者從力度中再提出，是因為力度是對於整體音樂展現是強或者是弱的問題，而聲部平衡則是哪一聲部應該最明顯，而聲部平衡同時也包含器樂，也就是聲部平衡可以是合唱之間，也可以是合唱與樂團之間或樂團各聲部之間。

以學者蓋瑞特森來說，他認為最常見的處理方式應是：「各聲部的進入(entrance)要強隨後稍微漸弱，即讓每一聲部在他們進入時被準確地聽見並隨後稍弱不干擾其他聲部的進入。」。因此指揮有責任告訴團員在樂曲中各聲部所表達的音樂素材為何，讓主題聲部被聽見，研究者認為是對位音樂的重點，也因此非主題聲部就避免過度突出，而在和聲式的音樂中，主旋律應被聽見，負責支撐的和聲聲部，則應互相保持平衡。

(五) 發音與樂句處理。根據音樂學者 Geoffrey Chew (喬弗里·邱)認為：「發音和樂句處理是表演者能夠使一段原本未加區分的聲音流動有意義」的主要方式之一，並且能將機械的時間⁸¹轉換為音樂的時間。在狹義的調性音樂中，它們與調性和主題組織一樣，是構成統一中多樣性的主要元素之一；同時，這也是表演者最重要的任務。」⁸²研究者認為在《約書亞》當中最要處理的就是對於合唱十六分音符的演唱方式，使用「斷奏」抑或「圓滑奏」等，又或是如何結合韻律和字詞本身的發音邏輯找到樂句的重心。

(六) 母音形狀，研究者在將「母音形狀」從第五項「發音與樂句處理」分開，因人聲的發聲體「聲帶」是創造母音的重要器官，因此當提到合唱的詮釋重點時，指揮者應了結每一個歌詞的重音音節以外，字詞母音的「開、關」以即「長、短」也必須了解，這將自然牽涉到第三點合唱「音色」的問題。

二、指揮技巧

「指揮技巧」就如同偉大的指揮大師托斯卡尼尼曾說的：「手臂只是心靈的延伸」

⁸¹ 機械時間的原文為“clock time”

⁸² “Articulation and phrasing”. Grove Music Online. Oxford University Press. accessed October 15, 2024. (<https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952>)

⁸³，由此可見，指揮的技巧是音樂詮釋後的產物而非音樂的終極目標，然而對於指揮碩士班學生而言，指揮技術仍是排練和演出時表達音樂最有效的傳達手段，研究者將提出指揮技巧在每一首樂曲的重點或困難段落，提出自己如和結合自身音樂詮釋於指揮技巧之中，如手勢技術的部份，研究者主要提及關於指揮技術中的重點有，第一「預備拍」(Preparatory Beat)。第二「拍點」(Ictus)。第三「反彈」(Rebound)。第四「提示進入」(Cueing)。第五「收拍」(Cutoff)。第六「指揮拍型」(Conducting Pattern)以及第七「左手運用」(Left Hand Usage)，另外，除了手勢技術，也會提及關於指揮者「臉部表情」(Facial Expression)等應如何適當地使用。

研究者相信，透過清楚的指揮手勢加上合宜的表情，便能把心中的音樂傳遞給合唱團、樂團，以此展現出動人的樂音，但，研究者仍會認為指揮技巧屬於相當個人、主觀的看法，因此僅此給予讀者在音樂與技術展現中一點建議，仍以音樂詮釋為重。

第一節 No.2 《以色列的兒子啊》(Ye sons of Israel)

一、音樂詮釋

首先，譜上給予「A tempo ordinario」(正常的速度)的標記，但這仍是一個模糊的形容詞，研究者認為速度的選擇可由幾個方面來思考。第一，人類擁有「節拍偏好」，人們傾向每分鐘節拍數 120~130 的速度，因此這裡的「正常」若選擇♩=120 是合理的速

⁸³ "指揮家 Muti 與音樂系學生對談" accessed October 15, 2024
(https://www.ntnu.edu.tw/news/detail.php?mode=data&id=15672&type_id=74)

度，在研究者聆聽大多數由專業古樂團和合唱團的音檔資料也是採取這個速度⁸⁴。

第二，歌詞給予的精神性感受是甚麼？歌詞意涵是招聚以色列百姓預備打仗，而後半段是歌頌上帝是他們獨一的主，因此速度要合乎宣告和讚美的氛圍，宣告是隆重的、有力的，讚美獨一的上帝則是莊嚴卻喜樂的，因此這個速度選擇並不應太慢以致於失去讚美的氛圍，也不能太快以致於失去宣告隆重的氛圍。

根據上述，研究者推論以 *Moderato* (中板)的實際速度範圍是很合適的。最後，指揮者應考量團員的能力，身為學生指揮，我們所組成的團員並不全是專業合唱團員或樂手，我們也應考量他們所能負荷的速度，例如在第 20 小節開始有十六分音符的華彩裝飾音，研究者若採用 $\text{♩}=120$ 將會對合唱團造成負擔，綜合上述三點，筆者最後選擇了， $\text{♩}=112$ 的速度，研究者認為這是合乎歌手與樂手的能力，又保有歌詞意涵和樂譜給與我們的速度記號「*A tempo ordinario*」。

Introduction (mm.1-14) 器樂前奏須注意的是前四小節(mm. 1-4)的演奏法，應是一小節為一個單位，並且第三拍的 *trillo*(顫音)應與下一拍斷開，這是因為和聲上的轉換是固定在每一拍上作一級與五級的轉換，而 *trillo* 研究者是採取從高一度音下行的方式，這是目前巴洛克音樂約定俗成的想法，*trillo* 的存在也讓重拍都是落在第三拍成為一個律動，每小節的開頭正拍四分音符應要有反彈，也就是音符時值應稍短，讓後半拍近來的小提琴能夠維持這樣的活潑性質。

到了 mm. 5-8，和聲進行改變，不再是一小節為一個單位，而是變成 $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow$

⁸⁴ Handel, 〈Joshua〉, <https://www.youtube.com/watch?v=zQxfdU5IeeE>, accessed in 20 October 2024.

I 的轉換，以四小節為單位，trillo 也不再是再第三拍，而是改為第二和第四拍，並且注意到第 7 與第 8 小節中間的連結線，配合和聲進行，橫向的線條感可以多一些，使的前後四小節的唱法上可以有一個不同的對比。

合唱從 m.9 延續器樂前奏的活躍性之外，每一聲部進來時須要求團員讓母音準時唱在拍點上，尤其是後起拍的樂句，更需要十足的準備才能正確的在速度之上，另外是附點八分音符與十六分音符的組合，應把十六分音符與下一個八分音符的關係看的更緊密，由此一來，十六分音符的時值就足夠的「短」能以唱在速度之內。歌詞 “Ye sons of Israel”，其中 “Israel” 都落在強拍和次強拍，因此研究者會強調這個字的母音「I」能夠稍微長和重一點，讓詞的組合本身就擁有自然的吐字表達。請參【譜例 4-1-1】與【譜例 4-1-2】。

a1 (mm.15-20) 主題一顯現，從前面的後起拍改為正拍起拍，音樂上的處理研究者認為「自然」即可，也就是讓主題能夠清楚地在不同聲部表現即可，並跟著四拍原有的強弱拍去表達即可，惟要注意弱起拍或後起拍的聲部，例如第 17 小節的女高音，和第 18 小節的女低音，並在排練時稍微注意和聲部重疊的器樂需要留意人聲速度。請參【譜例 4-1-2】。

b1 (mm.20-26) 主題二在女低音開始，女高音以十六分音符對位主題旋律，這樣的情形也發生在第 24-25 小節出現在男低音與男高音的關係當中，主題是一個五度音階上行，這樣的上行音階自然會有漸強的效果，配合歌詞 “and hymns to heaven ascend” (讚美朝向天堂升高)，主題最高音剛好落在 “ascend” (升高) 又都是在第一拍之上，以

音樂意涵來想，這個字很合理地可以要求合唱團員強調它。至於十六分音符，研究者認為首先需要找到「音型」的韻律，例如 2 大拍一個重音，而唱法上「要連又不是太連」的方式最為合適，但這對於氣息的控制很有要求，需要特別的練習。在第 25-27 小節，男低音的主題音形是一個十二度的上行銜接終止式，因此應該會有這個段落最大的漸強，各聲部從各自的橫向旋律漸漸回到和弦式，除了注意整齊度之外，第 27 小節的歌詞 “ascend” 的子音「d」需要提早收，因此各聲部的第 27 小節第一拍只剩下實際節奏的半拍。Interlude 1 (mm.27-30) 重回開頭人聲 prelude 的音樂，因此詮釋上只須保持與前面一致即可，也就是清楚的聲部導入，整齊的節奏整合。請見【譜例 4-1-3】、【譜例 4-1-4】。

a2 (mm.31-40) 是一個長達十小節的 *Stretto* (密接部)，而這次主題的展現由器樂開始連接人聲，因此第 31 小節的小提琴一、小提琴二需要清晰地給予主題，但相比之下第 34 小節男低音的主題更為重要，因為它從主屬關係的和聲，轉向了下屬和弦，第 36-37 小節，女高音和男高音都各自表現下行音階的模進，可以稍微強調模進音形，第 38 小節依照下降的音程，詮釋上可以有一個較輕的句尾收字在第 39 小節的第一拍歌詞「attend(參加)」，然而音樂並沒有停下，隨後又在第 40 小節第二拍擴張，此時也來到半終止和弦，應當有一定的張力感。請參【譜例 4-1-4】、【譜例 4-1-5】、【譜例 4-1-6】。

b2 (mm.41-53) 在第 41-42 小節的小過渡，讓合唱團繼續保持彈性，女高音在第 42 小節的八度大跳需要準點進來，男高音則再現主題二的五度上行音階，除了自然的漸強，也要注意第 45 小節男低音要承接主題將其帶入音樂高峰，第 47 小節的終止式結

束後，除了要知道調性漸漸向降 E 大調靠攏外，第 48 小節的三度上行音階可唱得相較圓滑一些，使得音樂有不同的層次表達，最後第 50-53 小節，為了使得音樂可以澎湃地段落性結束，上面三聲部的模進手法應可以設計從音量較弱開始，隨著模進音形的推進至強。transition (mm.54-57) 若看小提琴聲部的音高走向，就可看出先從第 54 小節漸強至 55 小節後，再隨音形下降而音量遞減。請參【譜例 4-1-6】、【譜例 4-1-7】、【譜例 4-1-8】。

Opening section (mm.58-64)在第 57-60 小節的女低音的 B 段前奏動機(mm. 57-60)，研究者希望是以類似小號顆粒般強而有力的唱出歌詞 “In Gilgal and on Jordan’s banks proclaim” (在吉甲和約旦河邊宣告)，第 60 小節譜上給予 *piu fort*(更強的)的力度指示也表示研究者的 B 段前奏動機詮釋應符合作曲家期望，因此歌詞 “one first、one great、one Lord”，研究者配合音樂意涵都以較強的方式收尾子音 t、d，這個段落研究者認為音量都維持在第 60 小節給予我們 *piu forte* 的力度指示直至第 64 小節，請參【譜例 4-1-9】。

c1 (mm.65-76) 主題三與對題的展現，研究者希望對題與主題的個性不同，除了堅守住各自的節奏性格，八分音符較為跳動、靈活、四分音符較為堅定以 *tenuto* (持續音)方式演唱以外，對題要注意連結線的圓滑，例如：第 69-70 小節女低音(主題三)與男高音(對題)的關係，並一氣呵成將樂句從第 72 推至第 76 小節。請參譜例【譜例 4-1-9】、【譜例 4-1-10】。

Interlude 2(mm.76-85)弦樂保持十六分音符的推進，合唱則變為實質更長的二分音

符，因此研究者認為穩定十六分音群的速度十分重要，並且在合唱進來時，樂團的十六分音符可稍微加重音，幫助整體的音樂的 **attack**(起音)能夠對齊，自然就會產生震撼的力量，例如第 76 小節第三拍、第 78 小節第三拍。

第 80-85 連續的模仿手法出現在各聲部，尤其是八分音符的歌詞” Lord、Jehovah” 兩字，是需要母音去連貫的，特別需要強調下行音程唱歌位置的保持，否則樂句的長線條很容易隨音程的下行被打斷，例如：第 81 小節的男低音、第 82 小節的女高音等，並同樣讓樂句的長線條能連接至下一個段落 c2 (mm. 86-95)。請參【譜例 4-1-10】、【譜例 4-1-11】、【譜例 4-1-12】。

c2 (mm. 86-95) 與 c1 (mm.65-76)相反，在第 86-89 小節主題、對題聲部互換，一樣的是同樣在內聲部進行對位後，第 89 小節外聲部相繼加入，女聲負責表達主題，男聲則是負責對題的八分音符動機，與前面提到的一樣，研究者認為保持「節奏性格」仍是最重要的音樂重點，主題四分音符堅定、連貫，對題八分音符靈動、活潑，將張力感延續至第 95 小節的終止式，請參【譜例 4-1-12】、【譜例 4-1-13】。

Closeing section (mm.96-112)的開頭的四小節為一段無樂團只有單聲部的獨唱段落，旋律使用的 B 段開頭旋律，在第 100 小節後樂團以十六分音符、合唱以二分加入，因此須特別注意保持穩定的的速度和音準，值得注意的是作曲家加入許多七和弦，或是不諧和音程，譬如在第 101-102 小節的男高音聲部的增四度，都是要指揮者和演出者時刻繼續保持張力感，不諧和至解決的聲部需特別注意，並歌詞” one” 從第 100 小節開始後就成為各聲部的開頭字，除此之外又是二分音符的長音，合唱團很容易

將“one”唱的過重而讓音樂停滯，應此需特別提醒歌詞“one Lord Jehovah’s name”應像講話一般將句子自然地唱至“name”就好，而不是在“one”過度加重音，尤其是在較高音起音的聲不需特別提醒繼續保持這樣的詮釋方式，直至第 109-112 小節的終止式段落，以傳統詮釋巴洛克的方式使音樂漸漸「寬廣」，研究者較不喜歡用「漸慢」因為這單純指的是速度上的改變，而音樂漸寬，還加上了音量上維持或擴張的涵義，也包括了對咬字的刻意強調，雖然這樣的形容與音樂術語「allargando」⁸⁵相似，但研究者認為音量上的漸強，在巴洛克時期並沒有這麼明顯，且在第 109-112 小節的終止式，整個音程導向是向內而不是向外，因此研究者認為最後的四小節在音量上維持前面的飽滿力度即可，無須過度加強。請參【譜例 4-1-13】、【譜例 4-1-14】。

二、指揮技巧

由於速度稍快，研究者在前奏給與兩拍的「預備拍」其中第三拍預備動作應比第四拍預備動作小，讓樂手可藉由手臂不同擺動的幅度得到正確的第四拍預備拍。mm.1-8 小節右手給與速度的拍型，左手可強調第三拍小提琴第一部的第三拍 trillo(顫音)。

mm.9-11 各聲部起始點分別是第一與第三拍後半，研究者認為最重要是眼睛注視即將進來的聲部，搭配第一與第三拍手勢上可給予多一點的「反彈」，然而須注意的是前一拍預備拍，也就是第二與第四拍幅度應稍小，免得合唱團視覺上出現錯誤認為在正拍上出現。a1 (mm.15-20)除了給予主題各聲部清楚的提示外，研究者認為須注意的是 mm.18-19 的主題一發展出現在後半拍，容易忘記給與聲部預備拍。b1 (mm.20-26)研究

⁸⁵ allargando，逐漸放慢速度並增強音量的意思。這個變化往往會給音樂帶來更加莊嚴、宏偉的感覺。

者只在 m.20 給與預備拍後，重心轉往左手給與樂曲上行音階的漸強提示，手掌向上由內而外，右手持續固定住拍型以穩定這個段落的十六分音符速度，直到 m.26 的齊唱，眼睛應注視整體合唱，給予清楚的第一拍正拍的預備拍 ascend(升起)子音結尾”d”在 m.27 因僅有半拍關係，研究者認為讓團員自行收子音即可。

a2 (mm.31-40)因為是密接部，研究者認為只在每聲部「第一次」進來之處給予預備拍，而在 m.34 後將手勢表達轉往是右手拍型的流暢讓音樂保持前進。b2 (mm.41-53)須注意的是 m.48 第四拍後半是全體齊唱，需抬頭直視合唱團右手給與精準的預備拍，m.50 第三拍開始研究者會將手勢專注於給與音樂性上面的提示，除了將手勢由內而外的表示漸強外，也可以用臉部表情來提示歌詞”ascend”漸雀躍的音樂性直至 m.53 將子音收在休止符之上。

Opening section (mm.58-64)，也就是 B 段開頭樂段的重點在 m.60 右手仍維持女低音的長音，而在第三拍之處給予其他聲部好的預備拍進入之後，為了強調歌詞「first」m.60 第四拍右手仍再次拉起給予強調。

c1 (mm.65-76)的 mm.67-71 是一個下行的音程，因此手勢動作不應過大或過小，若過大則違反音樂下行不應漸強的想法，過小則會過度加強音樂自然因下行已有的漸弱效果，並在 mm.69-71 使用左手提示男高音要有樂譜中的連結線的圓滑感覺。c2 (mm.86-95)研究者則認為在 mm.86-89 給與各聲部清楚的預備拍之後，應眼睛看向整體樂團，手勢則負責維持速度即可，因所有的音樂元素都已展現，指揮者只應控制速度和音樂的張力至 m.95 樂句結束。

closeing section (mm.96-112)須注意 mm.95-99 右手維持無伴奏樂段的速度，若歌者音準有偏誤，則可運用左手提示，m.100 全體齊唱(奏)之處則眼睛看向整體樂團、合唱團直至 m.109 將拍型拉寬表示稍微漸慢，並在 m.111 右手要記得給與大提琴們第三拍進來的預備拍，在第四拍以不反彈讓最後 m.112 能放寬、整齊的完成。



【譜例 4-1-1】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.1-11

2 一小節一個單位 Trillo 落在第三拍的韻律感

CHORUS.

A tempo ordinario.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Oboe I.
Oboe II.
SOPRANO.
ALTO.
TENORE.
BASSO.
Continuo.

A tempo giusto. 前四小節每小節和聲進行相同

Pianoforte. 連結線的歌唱性

7 後四小節和聲進行具有方向性以四小節為一個單位

後起拍的母音需準點

Isreal 強調開頭母音 I

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el,

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el,

Ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is-ra-el,
Ihr Söh-ne Is-ra-el, ihr Söh-ne Is-ra-el,

Fagotti.

Tutti unis.

H. W. 17.

12 節奏需整齊 注意十六分音符 3

ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el,
 ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne Is - ra - el,
 ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el,
 ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne Is - ra - el,
 ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el,
 ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne Is - ra - el,
 ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el,
 ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne Is - ra - el,

主題一出現

ev' - ry tribe
 schaaft euch all

ev' - ry tribe at -
 schaaft euch all zum

16

注意弱起拍的聲部

ev' - ry tribe at - tend, ye sons of Is - ra - el, let grate - ful
 schaaft euch all zum Chor, ihr Söh - ne Is - ra - el, singt frommen

at - tend, ye sons of Is - ra - el, let grateful songs to heav'n as - cend
 zum Chor, ihr Söh - ne Is - ra - el, singt frommen Dank dem Herrn em - por,

ev' - ry tribe at - tend, ye sons of Is - ra - el, let grate - ful
 schaaft euch all zum Chor, ihr Söh - ne Is - ra - el, singt frommen

tend, ye sons of Is - ra - el, let grate - ful songs to heav'n as -
 Chor, ihr Söh - ne Is - ra - el, singt frommen Dank dem Herrn em -

H. W. 17.

【譜例 4-1-3】No.2 《以色列的兒子啊》 mm.20-25

858

十六分音符以2大拍為一組

20

songs to heav'n as - cend,
Dank dem Herrn em - por,
and hymns to heav'n as - cend,
und Preis dem Herrn em - por,

songs
Dank
cend,
por,

主題二，5度上行音階自然漸強

強調符合音樂意涵文字

23

to heav'n as - cend,
dem Herrn em - por,
cend,
por,
and hymns to heav'n as - cend,
und Preis dem Herrn em - por,

and hymns to heav'n as - cend,
und Preis dem Herrn em - por,

and hymns to heav'n as - cend,
und Preis dem Herrn em - por,

and hymns to heav'n as - cend,
und Preis dem Herrn em - por,

H. W. 17.

男低音 12 度音程上行銜接終止式應漸強

【譜例 4-1-4】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.26-32

26 重回人聲前奏音型，注意16分音符夠短 5

ascend, and hymns to heav'n as - cend ye sons of Is - ra - el, ye sons of
 por, und Preis dem Herrn em - por! ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne

and hymns to heav'n as - cend ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el, at -
 und Preis dem Herrn em - por! ihr Söh - ne Is - ra - el, ihr Söh - ne Is - ra - el, er -

and hymns to heav'n as - cend: 終止式音與音間斷 ye sons of Is - ra - el,
 und Preis dem Herrn em - por! ihr Söh - ne Is - ra - el,

ascend, and hymns to heav'n as - cend! Ascend子音 (d) 放後半拍 ye sons of
 por, und Preis dem Herrn em - por! ihr Söh - ne

29

Is - ra - el, at - tend, ye sons of Is - ra - el, ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry
 Is - ra - el, erscheint, ihr Söh - ne Is - ra - el, schaaft euch all zum Chor, schaaft euch

tend, ye sons of Is - ra - el, ev' - ry tribe at - tend, at -
 scheint, ihr Söh - ne Is - ra - el, schaaft euch all zum Chor, zum

at - tend, ye sons of Is - ra - el, ev' - ry tribe at -
 er - scheint, ihr Söh - ne Is - ra - el, schaaft euch all zum

Is - ra - el, ye sons, ye sons of Is - ra - el, 齊唱節奏整合要一致
 Is - ra - el, ihr Söh - ne, Söh - ne Is - ra - el,

H. W. 17.

【譜例 4-1-5】No.2 《以色列的兒子啊》 mm.33-39

058

密接部各聲部起拍不同，注意聲部之間的連接

33

tribe, ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry tribe at -
 all, schart euch all zum Chor, schart euch all zum Chor, schart euch all zum

tend, at - tend, ev' - ry tribe, ev' - ry tribe, ev' - ry tribe at - tend,
 Chor, zum Chor, schart euch all, schart euch all, schart euch all zum Chor,

tend, at - tend, ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry tribe at - tend, at -
 Chor, zum Chor, schart euch all zum Chor, schart euch all zum Chor, zum

ev' - ry tribe at - tend, at - tend, 下行音型的模進 ev' - ry
 schart euch all zum Chor, zum Chor, schart euch

37

tend, ev' - ry tribe at - tend, let grate-ful songs to heav'n as-cend, let grate-ful
 Chor, schart euch all zum Chor, singt frommen Dank dem Herrn em-por, singt frommen

ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry tribe at - tend, 輕收句尾子音 and
 schart euch all zum Chor, schart euch all zum Chor, und

tend, ev' - ry tribe at - tend, ev' - ry tribe at - tend, let grate-ful songs to heav'n as -
 Chor, schart euch all zum Chor, singt frommen Dank dem Herrn em -

tribe at - tend, ev' - ry tribe, ev' - ry tribe at - tend, let grate-ful
 all zum Chor, schart euch all, schart euch all zum Chor, singt frommen

H. W. 17.

【譜例 4-1-6】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.40-45

158

40 半終止需有張力感 女高音的八分音符需夠短

43 十六分音符的速度樂團須聆聽人聲

男高音引領主題漸強

songs to heav'n as-cend,
Dank dem Herrn em-por,
hymns to heav'n as-cend,
Preis dem Herrn em-por,
cend, to heav'n as-cend,
por, dem Herrn em-por,
songs to heav'n as-cend.
Dank dem Herrn em-por,

let grate-ful
singt frommen
let grate-ful songs,
singt frommen Dank,
let grate-ful
singt from-men
let grate-ful
singt frommen

ongs, let grate-ful
Dank, singt frommen
let grate-ful songs
singt from-men Dank
songs, let grate-ful songs
Dank, singt frommen Dank
and
und
songs to heav'n as-cend.
Dank dem Herrn em-por,

songs
Dank and hymns to heav'n as-cend,
und Preis dem Herrn em-por,
to heav'n as-cend,
dem Herrn em-por,
hymns to heav'n as-cend.
Preis dem Herrn em-por,
and hymns to heav'n as-cend.
und Preis dem Herrn em-por,
and hymns to heav'n as-cend.
und Preis dem Herrn em-por,
let
singt

let
singt

H.W. 17.

【譜例 4-1-7】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.46-51

888

46 男低音漸強至 47 小節終止式 16 分音符製造張力

to heav'n as-cend, dem Herrn em-por, let grate-ful songs to singt frommen Dank dem Herrn as-cend, to heav'n, to dem Herrn, dem Herrn as-cend, em-por, let singt grateful songs as-cend, frommen Dank em-por, to heav'n as-cend, dem Herrn em-por, let singt grateful songs and hymns to heav'n, to frommen Dank und Preis dem Herrn, dem Herrn as-cend, em-por, let singt

三度上行可唱圓滑

49

模進手法由稍弱開始漸強至 53 小節

grateful songs as-cend, and hymns to heav'n as-cend, as-cend, as-cend, em-por, singt Preis dem Herrn em-por, em-por, as-cend, em-por, grateful songs as-cend, and hymns to heav'n as-cend, as-cend, as-cend, frommen Dank em-por, singt Preis dem Herrn em-por, em-por, em-por, grateful songs as-cend, and hymns to heav'n as-cend, as-cend, as-cend, frommen Dank em-por, singt Preis dem Herrn em-por, em-por, em-por, grateful songs as-cend, and hymns to heav'n as-cend, as-cend, as-cend, frommen Dank em-por, singt Preis dem Herrn em-por, em-por, em-por

H.W. 17.

【譜例 4-1-8】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.52-60

058

以豐沛的音量表達段落性的結束

52

as - cend, and hymns to heav'n as - cend!
em - por, singt Preis dem Herrn em - por!

小提琴的漸強至 55 小節後維持音量至 57 小節

55

弦樂第三拍以上弓收拍建立好的預備拍給合唱

In Gil-gal, and on Jordan's banks pro-claim
In Gtl-gal und am Jordanstrand er-schallt:

one nur
one nur
one nur

給予更強記號的提示，合唱團需有豐滿的音量

più f

H.W. 17.

【譜例 4-1-9】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.61-68

配合音樂力度，歌詞子音收尾可稍微短促而有力

10
61

first, one great, one Lord Je - ho - vah's
Er ist gross, Je - ho - va, Herr im

name, in Gil-gal, and on Jordan's banks pro-claim
All, in Gil-gal und am Jor-danstrand er-schutt-

name, one first, one great,
All, nur Er, ist gross.

name, ye sons of Is-ra-el, let grate-ful
All, ihr Söh-ne Is-ra-el, singt frommen

保持節奏性格、八分音符靈活、四分音符堅定

H.W. 17.

【譜例 4-1-10】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.69-76

69

ye sons of
ihr Söh-ne

one first,
nur Er

one great,
ist gross,

one Lord
Je - ho

Je - ho - vah's
va, Herr im

songs to heav'n as - cend,
Dank dem Herrn em - por,

ye sons of
ihr Söh-ne

Is - ra - el, let grateful
Is - ra - el, singt frommen Dank

songs to heav'n
dem Herrn

one first,
nur Er

連結線的圓滑性質對比八分音符的斷奏性質

73

Is - ra - el, let grateful
Is - ra - el, singt frommen Dank,

songs to heav'n as - cend,
am Jor - dan - strand

pro - claim
er - schall:

one
nur

name,
All,

one Lord Je - ho - vah's
Je - ho - va, Herr im

name,
All,

one
nur

— as - cend,
— em - por,

長樂句的線條感一氣呵成

proclaim, pro - claim
er - schall, er - schall:

one
nur

one great,
ist gross,

one Lord Je - ho - vah's name,
Je - ho - va, Herr im All,

one
nur

H.W. 17.

力度記號保持在 Forte

【譜例 4-1-11】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.77-83

888

77

12

first, Er 器樂十六分音符需對齊合唱的起音

one ist great, gross,

first, Er

one ist great, gross,

first, Er

one ist great, gross,

first, Er

one ist great, gross,

80

下行音程需保持樂句的穩定與連貫

one Lord Je - ho - vah's name, one

nur Er, der Herr im All, nur

one Lord Je - ho - vah's name, Je - ho - vah's name, Je - ho - vah's

nur Er, der Herr im All, der Herr im All, der Herr im

one Lord Je - ho - vah's name, one Lord Je - ho - vah's

nur Er, der Herr im All, nur Er, der Herr im

one Lord Je - ho - vah's name,

nur Er, der Herr im All,

H.W. 17.

【譜例 4-1-12】No.2 《以色列的兒子啊》 mm.84-92

158

13

84

Lord Je - ho - vah's name, proclaim, pro-claim
 Er, der Herr im All, erschall, erschall

name, Je - ho - vah's name, Je - ho - vah's name, ye sons of Is - ra - el, proclaim, pro-claim
 All, der Herr im All, der Herr im All, am Jor-danstrand erschall, erschall, er-

name, Je - ho - vah's name, one first, one great, one Lord, Je -
 All, der Herr im All, nur Er ist gross, Je - ho - - ra.

one Lord Je - ho - vah's name,
 nur Er, der Herr im All,

維持主題與對題各自的「節奏性格」

89

one first, one great, one first, one great,
 nur Er ist gross, nur Er ist gross,

claim one first, one great, one Lord Je -
 schall, schall, schall, er-schall, er-

ho - vah's name, ye sons of Is - ra - el, proclaim, pro-claim, proclaim, pro-claim,
 Herr im All am Jor-danstrand erschall, erschall, erschall, er-schall, er-

ye sons of Is-ra-el, ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el, ye sons of Is - ra - el,
 der Söh-ne der Söh-ne der Söh-ne der Söh-ne der Söh-ne der Söh-ne

H.W. 17.

【譜例 4-1-14】 No.2 《以色列的兒子啊》 mm.103-113

103

15

great, one Lord, 將句子帶至歌詞 name one Lord Je - ho - vah's
 gross, nur Er, Er, der Herr im name, one Er, der Herr im
 claim, one Lord, one Lord Je - ho - vah's name, one
 schall: nur Er, der Herr im All, nur Er, der Herr im
 great, one Lord, Je - ho - vah's name, one
 gross, nur Er, der Herr im All, Er, der Herr im

107

name, one Lord Je - ho - vah's name.
 All, nur Er, der Herr im All.
 Lord Je - ho - vah's name, Je - ho - vah's name, one Lord Je - ho - vah's name.
 Er, der Herr im All, der Herr im All, nur Er, der Herr im All.
 Lord Je - ho - vah's name, Je - ho - vah's name, one Lord Je - ho - vah's name.
 Er, der Herr im All, der Herr im All, nur Er, der Herr im All.
 one Lord, Je - ho - vah's name, one Lord Je - ho - vah's name.
 nur Er, der Herr im All, nur Er, der Herr im All.

終止式小節速度漸寬 音量維持飽滿不擠壓

H.W. 17.

第二節 No.17 《主命令》 (The Lord commands)

一、音樂詮釋

此曲《主命令》譜上給予 *Allegro non presto*，在中文將它翻譯成「不急的快板」*Allegro* 這個詞在義大利文是「喜悅的、活潑的」意思，因此研究者認為這是在表明這首樂曲應保持速度上的精神，而非單純速度上的追求，以歌詞來看，這是以色列人接受了上帝的命令與約書亞的帶領，他們相信最終他們的敵人一定會戰敗，而自己會得到最終勝利，因此樂曲精神應該以「有信心的」、「有勇氣的」為目標，這樣的形容詞也很自然地與術語 *Allegro non presto* (不那麼快的快板)有著相同的音樂精神，因為「有信心的」及「有勇氣的」對研究者來說是比「喜悅的、活潑的」在音樂上更有重量感。除此以外，研究者在這裡詮釋時希望樂曲中的十六分音符可以被清楚聽見，因此也不宜太快，以及經過排練之後發現團員們在 $\text{♩}=120\sim124$ 這個速度區間最能將主題及對位的音樂表達清楚，加上研究者本身喜歡以較「從容」的感覺來詮釋樂曲，因此最後選擇了 $\text{♩}=120$ 作為《主命令》的速度。

段落 A (mm. 1-21)，研究者認為配合前面提到的樂曲精神，主題的展現應稍待顆粒感，因此不刻意作 *Legato* (圓滑的)，但也不是唱 *Staccato* (斷奏)而是介於兩者之間，也就是讓母音不刻意的延長，並稍微強調一點開頭子音，類似於講話般的方式，除此之外，在開頭地 1-4 小節主題的歌詞 “The Lord commands, and Joshua leads: Jericho falls, the tyrant bleeds” 應強調的字有 Lord (主)、Joshua (約書亞)、Jericho (耶利哥)、Tyrant (暴君)這四個重要的名詞，這樣會使樂句有了方向感。注意第 3-4 小節之間的差別，同

樣的節奏，第 3 小節沒有圓滑線(Slur)，第 4 小節則有加圓滑線，第 7 小節男高音唱主題時，應注意女高音與女低音的音量不干擾到主題的表達，直至樂句結束，第 11 小節，換作男低音表達主題時也是同理，並保持十六分音符顆粒感的演奏方式，請參【譜例 4-2-1】、【譜例 4-2-2】。

在上一章節「樂曲分析」有提到特別將插入句 a (mm. 18-21)從段落中抽出討論，原因是它進入「小調」氛圍，為的是對應歌詞“tyrant bleeds” (暴君流血)，對比段落 A 主題樂句(mm.1-17)，四分音符可以更圓滑的方式演唱，並音色上可以稍微「暗」來代表暴君戰敗，以對比段落 A (mm.1-17)的高亢、明亮的節奏和音色，第 17-20 小節女高音的模進是四個聲部最為重要的表達，因此其他三聲部需稍微退讓，在第 20 小節的和聲由於介於調性轉換之間，男高音與男低音的不和諧音程可以稍微強調，讓解決聲響更為有戲劇張力。請參【譜例 4-2-2】、【譜例 4-2-3】。

段落 A' (mm. 22-31)開頭是將主題拆解成動機 a、動機 b 後彼此互作對位，請參【表 3-2-4】。第 22-25 小節可將動機 a 以較圓滑的方式演唱，動機 b 以較跳躍類似 Staccato (斷奏)的方式演唱，而作為過渡第的 26-27 小節，則可以強調各聲部進來的時間點，同樣以斷奏的方式演唱，來對比接下來 插入句 a' (mm. 28-31)的圓滑樂句。請參【譜例 4-2-3】。插入句 a' (mm. 28-31)則與第一次的插入句 a (mm. 18-21)詮釋相同，只是因為整體音域偏高，都介於人聲的換聲區，因此研究者認為這個插入樂句需要住前面提到的音色稍「暗」，才能對應出歌詞意涵。

段落 A'' (mm. 32-50)在與插入句 a' (mm. 28-31)的連接處，也就是第 31-32 小節時可

稍微給與速度一些彈性，意思是讓女低音在第 32 小節的第一拍能夠有好的吸氣在開始主題的發展，這不意味讓速度停滯，而是讓歌手得到喘息，同時也運用這種「重新開始」的感覺去詮釋最後一次的主題發展，在第 32-36 小節除了繼續保持一直提到的「節奏性格」外，這時器樂的音域集體提高，雖然前面有一樣的狀態，但多半是一部、至多兩部，例如 32 小節開始的小提琴聲部、雙簧管聲部全體，這也表示作曲家運用器樂的高亢去維持住樂曲最後的張力，因此研究者認為器樂此時也可將聲音釋放出來，與合唱團一起維持樂曲精神，在第 45-47 同樣運用到插入句的元素，詮釋方面仍不改變，同樣注意經過音等和聲外音的效果，並整體樂曲的圓滑和流動感，音量上不擴大，等到並接著在第 48-50 小節的段落性收尾，再將力度加強，請參閱【譜例 4-2-4】、【譜例 4-2-5】。

Codetta (mm. 51-60)是以動機 b 作為推動，研究者在這裡稍作一點力度上的巧思，藉著第 51 和第 52 小節的兩個休止符可分成三個力度對比，第一次再第 50-51 小節可作一個較寬闊的聲音，力度接近 forte(強)表示肯定、接著第 52 小節以 piano(弱)作重複性的回應，第 53 小節則最後回到強，如更加確立前兩次的對答，如此一來會產生「強、弱、強」的力度對比再最後的第 50-55 小節，而第 56-60 的器樂尾奏，則剛好再重複一次上面所說的力度對比作為最後的結束，請參閱【譜例 4-2-6】。

二、指揮技巧

本首《主命令》的指揮技巧關鍵在於給予清楚的聲部 Cue 點，和藉由強調拍點或是強調拍點與拍點之間的線條表達不同的主題或段落。例如在 m.5 給予節奏較強烈的動

機 b 時研究者傾向強調 *Ictus*(拍點)，反彈的速度也會稍快，強調動機 b 的十六分音符節奏感，而在給予 m.7 的男高音演唱動機 a 時，就強調多一點 *Takt*(拍型)，以強調動機 a 較連貫的音樂性。在 mm.18-21 因為音樂變成強調四分音符的圓滑關係，此時手勢就可強調 *Tactus*，以水平的橫向移動來展現音樂性格。

段落 A" (mm. 32-50)的重點在於建立韻律，例如在 mm.32-34 研究者會將重拍放置第一拍與第三拍，因此二、四拍的反彈可稍大。

Codetta (mm. 51-60) 的部分因研究者在 mm.50-53 有設計力度對比，除了手勢上的變化，研究者認為臉部表情也可以幫助合唱團更有音樂性的表達，例如強調 *Forte* 的時候眉毛可稍微抬起，表現愉悅，強調 *piano* 時手勢向身體靠近，眉毛落下，就會形成肢體語言上明顯的對比。對於研究者而言，本首樂曲在指揮技術上相對單純，重點因放在排練時對於樂句處理和咬字，並維持整體音樂速度和彈性，研究者認為越複雜的複音音樂，因盡量化繁為簡，指揮者在演出時除了提醒聲部的 *Cue* 點，就是創造音樂的流動感，其餘不應過度強調。

【譜例 4-2-2】 No.17 《主命令》 mm.10-19

10 55

ty - rant, the ty - rant bleeds, Je - ri - cho falls; the Lord commands, and Jo - shua
 Wüthrich, der Wüth - rich sinkt, Je - ri - cho fällt; der Herr ge - beut, und Jo - - sua

falls, the ty - rant bleeds, Je - ri - cho falls; the Lord commands, and Jo - shua
 fällt, der Wüthrich sinkt, Je - ri - cho fällt; der Herr ge - beut, und Jo - - sua

falls, the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua leads: 保持節奏性格
 fällt, der Wüthrich sinkt, der Herr ge - beut, und Jo - - sua winkt.

the Lord com - mands, and Jo - - shua leads: Je - ri - cho falls, Je - ri - cho
 der Herr ge - beut, und Jo - - sua winkt: Je - ri - cho fällt, Je - ri - cho

15

leads, the Lord com - mands: the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds,
 winkt, der Herr ge - beut: der Wüth - rich sinkt, der Wüth - rich sinkt,

leads, the Lord com - mands: Je - ri - cho falls, the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds,
 winkt, der Herr ge - beut: Je - ri - cho fällt, der Wüthrich sinkt, der Wüthrich sinkt,

Je - ri - cho falls, Je - ri - cho falls, the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds,
 Je - ri - cho fällt, Je - ri - cho fällt, der Wüthrich sinkt, der Wüthrich sinkt,

falls, Je - ri - cho falls, the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds,
 fällt, Je - ri - cho fällt, der Wüthrich sinkt, der Wüthrich sinkt,

H.W. 17.

進入「小調」氛圍 換音色

888

25 注意副屬和弦、經過音等非調性音

the ty - rant bleeds; the Lord commands, und Jo - shua leads: Je - ri - cho falls, the ty - rant
 der Wüthrich sinkt; der Herr gebout, und Jo - sua winkt: Je - ri - cho fällt, der Wüth - rich

the ty - rant bleeds, Je - ri - cho falls, the ty - rant
 der Wüthrich sinkt, Je - ri - cho fällt, der Wüth - rich

the ty - rant bleeds, 一個是 Legato、另一個是較 Staccato Je - ri - cho
 der Wüthrich sinkt, Je - ri - cho fällt, Je - ri - cho

注意兩個動機的「節奏性格」

4 6 7 6 7 6 4

26 配合歌詞 bleeds 意涵，帶出圓滑的歌唱性

bleeds, Je - ri - cho falls, the ty - rant bleeds,
 sinkt, Je - ri - cho fällt, der Wüth - rich sinkt,

Je - ri - cho, Je - ri - cho falls, the ty - rant bleeds;
 Je - ri - cho, Je - ri - cho fällt, der Wüth - rich sinkt,

bleeds, the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds, the
 sinkt, der Wüth - rich sinkt, der Wüth - rich sinkt, der

falls, the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds,
 fällt, der Wüth - rich sinkt, der Wüth - rich sinkt,

3 4 6 7 6 4

H.W. 17.

【譜例 4-2-4】 No.17 《主命令》 mm.31-39

888

31 利用休止符讓合唱團有好的吸氣 57

the ty - rant bleeds; the Lord commands, and Jo - shua leads, and Jo - shua,
 der Wüth - rich sinkt; der Herr ge - beut, und Jo - sua winkt, und Jo - sua,
 the Lord commands, and Jo - shua, Jo - shua leads, the Lord commands, and
 der Herr ge - beut, und Jo - sua, Jo - sua winkt, der Herr ge - beut, und
 ty - rant, the ty - rant bleeds, Je - ri - cho falls, the
 Wüth - rich, der Wüth - rich sinkt, Je - ri - cho fällt, der

女聲兩部以圓滑的方式唱三、六度音程

保持動機 b 的輕巧

H.W. 17.

【譜例 4-2-5】No.17 《主命令》 mm.40-49

858

58
40

ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua leads, the Lord com -
Wüth - rich sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua winkt, *der Herr* ge -

the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua
der Wüth - rich sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua

mands, and Jo - shua leads, the Lord com - mands, and Jo - shua
 beut, und Jo - sua winkt, *der Herr* ge -

mands, and Jo - shua leads: the Lord com - mands, and Jo - shua
 beut, und Jo - sua winkt: *der Herr* ge -

Je - ri - cho falls, 保持靈活的「節奏性格」
 Je - ri - cho fällt,

45 隨音程下行力度上可減弱，至 48 小節在漸強至 50 小節終止式

mands: the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua
 beut: der *Wüth - rich* sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua

leads: the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua
 winkt: *der Wüth - rich* sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua

mands: the ty - rant bleeds, the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua
 beut: *der Wüth - rich* sinkt, *der Wüth - rich* sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua

the ty - rant bleeds; the Lord com - mands, and Jo - shua
 der *Wüth - rich* sinkt; *der Herr* ge - beut, und Jo - sua

H.W. 17.

第三節 No.28 《榮耀歸與神》(Glory to God)

一、音樂詮釋

《榮耀歸與神》的譜上給予兩個速度記號，分別是 A 段的「Allegro」(喜悅的)、和 B 段的「Andante」(行走的)，研究者在上一章節有提到，比起準確的速度，巴洛克時期的音樂更在乎的是這兩個名詞當作形容詞時的涵義，也就是不一定是真的要如此的「快」或「慢」。

研究者在選擇 A 段的「Allegro」的速度時考慮到小號樂手及整體樂團的穩定性，當時採用了在現今「快板」速度範圍裡比較慢的速度 $\text{♩}=130$ ，然而經過反覆聽音樂會錄音後，認為這個速度有些過於保守，因為在使用快一點的速度，便能讓三拍轉為一大拍的律動感更加地走動，依照歌詞含意“Glory to God”(榮耀歸與神)也應該要有「輝煌、燦爛」的前進感，因此研究者會建議今後要演出這首作品時，A 段的速度可以提昇至 $\text{♩}=140-150$ ，當然這要建立在整體演奏水平可行之下。

B 段的速度在比較影音資料和自身詮釋時，發現有滿大的差異，彼此速度的範圍落在 $\text{♩}=60\sim76$ ，我想這跟不同的指揮對於 B 段歌詞所代表的情緒有所不同，而研究者選擇 $\text{♩}=68$ ，單純的原因是合唱團與樂團不會顯得太沉重，又不會過快導致 B 段有許多十六分音符表達不清楚。

研究者認為速度的選擇，除了首先嘗試自己的理想的詮釋速度外，若今過幾次練習後發現團員們並不合適，就要趕緊做微調，以符合現實情況，以下研究者按照樂曲的結構逐一探討詮釋和內容。

Opening-Ritornello (mm. 1-23) 的詮釋重點是在於將三拍融合成一大拍的節奏韻律，因此正常情況下應將一個小節視為一個單位，並以四小節為一個樂句演奏，因此持續低音的強、弱是建立這個韻律的關鍵，在這個以大拍和樂句型式演奏時，音樂的律動將自然地流露，從開頭直至第 16 小節都是如此。第 17 小節開始，絃樂加進，除了力度上正常的增加外，仍繼續保持一大拍的韻律感，直到第 22-23 小節的 Hemiola 將三拍的韻律改變成為二拍。因此韻律成為這首樂曲最大的重點。請參考【譜例 4-3-1】。

Section I (mm.24-61)是整個 A 段的縮影，而研究者認為 A 段最重要的三個詮釋重點有，第一，同樣是「節奏韻律」，第二，「合唱的整齊度」，第三「獨唱與器樂對話」關係。在第 25-31 小節以及往後所有的獨唱樂句，研究者最注重的就是否「足夠圓滑」，這裡的圓滑並不只是音和音的連結，還牽涉到音色，音色就牽涉到共鳴方式，在現在的演出當中獨唱者是聲樂家的情況是很常見的，但是為了符合巴洛克時代的音樂風格，獨唱者的顫音的振幅應維持在很小的狀態，這牽涉到口咽腔不需太打開，因此指揮者有義務要觀察獨唱歌手的演唱技術是否符合音樂的要求，在獨唱者的段落中也應當注意與之搭配的器樂，兩者的音準是否達到好的和聲效果，請參閱【譜例 4-3-2】。

第 41 小節開始，合唱齊唱歌詞“Glory to God”時，織度從水平的旋律式轉為和聲式，和聲就有「整齊」的問題，包含節奏的整齊和子音的整齊，尤其這首曲目中有許多子音“G”例如歌詞 Glory(榮耀)、God(神)，都需要在「拍點」前出現，而研究者認為子音的整齊跟節奏的整齊是不可分割的。

另一個形式的整齊，則是「母音的整齊」，這是研究者在當時在排練時並未發現到的，研究者經過一年的沉澱所想到對於音色的不整齊最大的原因就是母音的形狀不同，尤其在齊唱中的長音是攸關音色的一致性，例如所有在 A 段的 **God**，可參照第 42 小節，依照國際音標(IPA)它的母音應是較關、較暗的[ɑ]，而不是較開、較亮的[a]，研究者了解實際的困難，我們不可能每個團員都能夠改善，但一定還是要努力要求全體的母音形狀，因此所謂的合唱的整齊度是包含「節奏、子音出來的時間以及母音的形狀」三者。上述談到的是「整齊」，從獨唱樂段過渡到合唱齊唱時要注意的還有「力度的提升」，例如第 36-41 小節。請參【譜例 4-3-2】。

在第 54 小節開始從原本的獨唱段落變為合唱段落，「節奏韻律」在弦樂器、雙簧管、定音鼓在第 57 小節發生了改變，研究者不再認為是繼續維持三小拍打成一大拍的韻律感，而是轉往三拍的韻律，這並不代表不維持三拍子本身要有的「重、輕、輕」，而是相較前面的獨唱段落每一拍的關係相較獨立了，另外，十六分音符和附點八分音符的關係應保持不連而積極地，也就是十六分音符需要足夠的「短」，將這樣的節奏精神帶至第 63 小節的終止式連接下一個段落。請參【譜例 4-3-3】、【譜例 4-3-4】。

Section II (mm. 62-79)的詮釋基本與 Section I (mm.24-61)相同，比較要注意的是配器上的變化，Section II (mm. 62-79)與人聲對應的樂器改為雙簧管與絃樂，而不是銅管了，但這種變化研究者認為無需太多餘的詮釋，因只需單純注意獨唱者和器樂者在音準、音量之間的和諧度，例如第 62-66 小節，雙簧管在男高音的高三度音程上作和聲，為了確保獨唱仍是主角，雙簧管應以較溫柔性格及音量來配合獨唱，而第 67-68

小節的絃樂譜上也已給予 *piano* 的力度記號來處理第一次的小過門，帶獨唱銜接過去後，又一次的過門在第 71-72 小節則給予自然的漸強使得合唱有好的力度銜接，而第 73-77 小節與 Section I (mm.24-61) 的第 54-62 小節的差異是在配器與節奏，第 75-77 小節少了定音鼓和銅管，而合唱的節奏在第三拍改為了十六分音符，緊接著第 78-79 兩小節的 *Hemiola* 終止式，銅管、定音鼓重新加進，因此整個樂句(第 73-80 小節)，是藉由配器的變化帶來自然的聲響強弱，研究者認為無須刻意過度的漸強或漸弱，而是自然的利用這個變化即可，至於在連接下一個階段很重要的是要給予一點時間上的空間，讓男低音在第 80 小節有好的吸氣，請參【譜例 4-3-4】、【譜例 4-3-5】。

Transition (mm. 80-86) 只須注意各聲部是否在對的時間點進如即可 (包含子音) 並各聲部已大致相同的聲量匯集至第 85 小節的齊唱，自然會有力度上的增強，86 小節的雙簧管上行音階應漸漸稍弱維持與人聲和聲的音量，請參考【譜例 4-3-5】。

Section III (mm.86-115) 的獨唱樂段則是一段長達 18 小節的對話，在第 91 小節獨唱樂句結束後，小提琴兩聲部緊接著回應，研究者設計了一組力度對比，由於第 95-98 小節是第 91-94 小節的重複，因此第 91-94 小節獨唱的音量可稍微維持在中強 (*mf*)，雖然第 92 小節譜上在小提琴聲部記有 *piano*，但研究者認為那是為了要表達小提琴是獨唱的回聲的表達，並不是實際上作力度的變化，因此第 95-98 小節則可以做一個弱 (*piano*) 回應，獨唱如何表達，小提琴就模仿獨唱回應，如此在重複樂句中有不同的感受。

接著第 99-104 是長達七小節的獨唱樂句，第 98-100 小節是 Hemiola 的節奏，後面三小節則改回原本的韻律，研究者建議可要求獨唱者將 Hemiola 的節奏稍微帶出，讓樂句聽出來有不同的變化，接下來的合唱段落詮釋與先前所講的一致：十六分音符夠短、合唱八分音符不連，以及所有樂句結束的 Hemiola，包含 A 大段合唱段落的結尾 114-116 小節、A 段器樂尾奏的第 119-121 小節。綜合上述所說，研究者認為整個 A 段所注意的就是已經重申過的「節奏韻律」，第二：「合唱的整齊度」，第三「獨唱與器樂對話」，請參考【譜例 4-3-6】、【譜例 4-3-7】。

B 段與 A 大段的連接也是一大重點，由於它仍是同一首曲目須注意不宜停留過久。Section IV (mm. 122-133)以 b 小調開始，整體速度、和聲進行、歌詞意涵都與 A 段大相逕庭，首先第 122-126 小節出現的兩種音畫方式來表達歌詞意涵 “The nations tremble”(列國顫抖)，第一種是透過演奏方式：給予有連結線的 staccato(斷奏)在同音級進，模仿人在恐慌時講話的方式，第二種方式是十六分音符的半音來回，以音級的變化描繪不穩定的情緒，帶至第 126 小節銅管與定音鼓加入帶出樂句的一次高潮。至第 128 小節，歌詞轉為 “heaven thunders tempets roar”(天上打雷、暴風怒吼)，伴奏出現三種音畫手法，定音鼓先以三十二分音符，緊接著譜上改為 trem.(震音)，然後以一個八分音符收尾，在重新這樣的模式來展現打雷的聲響，而絃樂則是以三十二分音符的音階代替原本的十六分音符的節奏來表達狂風怒吼。

合唱團的起拍至第 128 小節開始，就改為第四拍後半拍起拍，為的是讓歌詞 “thunders” (打雷)落在第一拍重拍上與定音鼓契合，在力度上應給予自然的加強，直

至第 133 小節，銅管與定音鼓暫時退出，調性也轉往升 f 小調，為的是開始表達歌詞上的 “and groans the ground”(大地呻吟)比較哀怨的氛圍。請參考【譜例 4-3-8】、【譜例 4-3-9】。

Section V (mm. 134-150)延續歌詞意涵，136 小節，和聲上進行到了減七和弦，並增長了音符時值，除了定音鼓和銅管，雙簧管也暫時消失，小提琴也回歸八分音符的節奏，製造的是 “groans”(呻吟)這個字的氛圍。研究者認為這裡的減七和弦氛圍務必要抓住，而方式則是在這個減七和弦上力度可以漸強一點後立刻漸弱，並將「groans」的母音稍晚發出，就會有一種呻吟的哀怨感，隨後繼續漸弱至 137 小節的半終止和弦，為接下來的音樂鋪成張力。請參閱【譜例 4-3-9】、【譜例 4-3-10】。

第 138 小節音樂與歌詞重新回到開頭第 122 小節的音樂，staccato(斷奏)在同音級進，應保持前面接近中弱 mp 的音量，漸漸的第 139 小節銅管與雙簧管回歸，合唱的音高也隨之提升，音量也隨之漸強，直至第 141 小節可以達到 mf(中強)甚至更多，注意第 141 小節合唱雖有兩拍的休止符，但不應讓情緒弱下，因最高潮段落是在第 142 小節的正拍，定音鼓重回，人聲與器樂都達到高峰，弦樂更是在第 143 小節以三十二分音符的反向音階作為狂風暴雨的音效，達到高峰後隨即又落下至 145 小節銅管與打擊退出，音高也漸漸往下走至 147 小節，出現了先現的終止式，表明樂曲準備迎來段落性結尾，第 147-150 小節為終止式樂句，作曲家不意外地透過音符時值的遞減，同時也符合最後的歌詞 “and groans the ground”(大地呻吟)那種喘息聲漸漸消失的想像，合唱要注意的是勿將長音漸強，但也不應刻意漸弱，因為音程上的遞減已幫我們達到了

漸弱的果效，並注意和聲外音、導音的存在感，例如第 148 小節男低音的經過音，第 149 小節女低音的導音至結束。

在 B 段結束後，應立即接續段落 A'(mm. 151-187)，研究者在當時音樂會疏忽了這個環節。段落 A'(mm. 151-187)研究者不再已樂句或小段落是說明詮釋，事實上，段落 A'(mm. 151-187)是 A 段的 Section II(mm. 62-79)、Transition(mm. 80-86)、Section III(mm.86-115)、Conclusive- Ritornello I (mm. 116-121) 扣除掉獨唱段落的綜合體，也就是第 151-164 小節對應的是 Section II(mm. 62-79)，第 164-170 小節對應的是 Transition(mm. 80-86)，第 171-187 對應的則是 Section III(mm.86-115)和 Conclusive- Ritornello I (mm. 116-121)，詮釋上，除了已在 A 段詮釋有敘述過的已外，需把握住回到原本 A 段的速度，找回韻律，並十六分音符的精神，和 Hemiola 終止式的節奏律動是關鍵，因此詮釋方面請以【譜例 4-3-4】、【譜例 4-3-5】、【譜例 4-3-6】、【譜例 4-3-7】對照段落 A'(mm. 151-187)。

二、指揮技巧

研究者認為《榮耀歸與神》的所採用的指揮拍型是相當彈性的，原本研究者認為以「In 1」作為指揮拍型，然而若在開頭就使用，非常容易導致不整齊，加上當時音樂會指揮技術不夠純熟，也因此音樂的開始可採用「In 3」，隨著樂曲的速度穩定，則開始慢慢引導至「In 1」的手勢，然而在某些段落，例如 m.25 獨唱，研究者則會將手勢變為「2+1」，這樣的好處是同時保持「In 1」的流暢感卻不至讓音樂失去穩定，這種三拍子的指揮拍型是《榮耀歸與神》最重要的音樂與指揮技術上重點。

Opening-Ritornello (mm. 1-23)重點為給予管樂的吸氣時，具法國號樂手與研究者反應，認為指揮給予管樂預備拍時，應多一點從「橫向」的準備，尤其在手勢應多強調拍點間的連結，保持簡潔的三拍律動直到 mm.21-23 的 Hemiola 將拍型轉往兩拍。

Section I (mm.24-61)的重點應是在獨唱者演唱時，例如 mm.25-31，指揮者應盡量保持簡潔的手勢，仔細聆聽有無任何速度上的落差，直至 m.41 以眼神和清楚的第三拍預備拍給予 Tutti 演唱的精神，並以左手收歌詞「God」的子音”d”於第三拍休止符，並在 m.53 漸強時，研究者認為為了準備下一小節的正拍，m.53 的第三拍可暫停變成 Passive Beat(被動拍)，這將成為強而有力的提示。至於 mm.54-62 的附點節奏，因自身詮釋希望是有精神的，因此在 mm.57-58 兩個小節，可使反彈減少，增加力度。

Section II (mm. 62-79)有獨唱與器樂的對話，例如 mm.67-72，若在速度穩定的狀況下，則可多強調力度上的程度，若要在 mm.67 希望小提琴做 piano 並多些圓滑的感受，研究者會以左手如撫摸絲綢般畫圈，以達到一大拍的律動以及、弱、圓滑的暗示。至於 mm.78-79 的 Hemiola 則應將韻律改為 In 2，因此重拍的韻律將落在原本的 m.78 第三拍與 m.79 第二拍。Transition(mm. 80-86)則是注意 m.80 的第一拍雖是前樂句的結尾，卻也是下一個樂句的開始，應仍視為預備拍。

Section III (mm.86-115)則注意 mm.91-98 的器樂與獨唱對話，若速度穩定，研究者會單獨用左手以水平的方式來回，同時暗示應保有圓滑的感受，另是藉由左右來回在視覺上創造對話的感覺，另若在 m.105、m.107 等想強調歌詞”Glory”研究者認為可透過提詞，來增加對於子音清晰度的展現。

至於 B 段的 Section IV (mm. 122-133)則有許多音樂上的詮釋可以手勢來提示，例如開頭 m.122 有連結線的 staccato，研究者認為可藉由右手在拍型裡給予類似分割拍的感覺給予「點」狀的提示。另外在 m.126 則必須給予雙簧管、銅管和定音鼓清楚的預備拍，而其中若要強調某些字詞的力度，例如 m.132 的第三拍 “thunder”，則第二拍則須將手順勢抬高，在第三拍自然落下。

Section V (mm. 134-150)則是出現重要的歌詞「groan」，例如在 m.136，研究者為了強調這個歌詞與二分音符的結合，會將第一拍與第二拍「融拍」也就是將第二拍拍點去除，並配上漸強、漸弱的手勢，在 mm.138-142 是一個大的漸強，因此須注意手勢的大小，由身體中間漸漸往外，則自然達到漸強手勢的作用。最後四小節 mm.147-150，韓德爾透過音符時值遞減來暗示速度可稍作趨緩，因此研究者會特別強調拍點與拍點之間的距離，並且幾乎不給予反彈，在視覺上，讓合唱團與樂團清楚知道拍點位置。

【譜例 4-3-1】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.1-26

82

以一小節一大拍為韻律、四小節為一個樂句演奏

CHORUS

Allegro.

Tromba I. II.

Corno I. II.

Violino I. II.

Viola.

Continuo.

Pianoforte.

持續低音是韻律的關鍵

絃樂加入，自然的增加音樂力度

9

Violino I. Oboe I.

Violino II. Oboe II.

17

TENORE.

JOSHUA solo.

Glo - - - -

Et - - - -

注意整體音符時值夠短維持精神

21~22小節 Hemiola 銜接終止式

mp

【譜例 4-3-2】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.27-44

27 83

Tp

Cor

獨唱段落保持圓滑 顫音振幅小

- ry to God,
- re sei Gott,

小號與人聲的對話關係

齊唱力度自然提升、
注意子音"G"在拍點前出現

36

Tp

Timpani.

Cor

法國號與人聲呈現二度音程和聲

Violino I. Oboe I.

Violino II. Oboe II.
Viola.

SOPRANO. Tutti.

ALTO. Glo-ry to God,
Eh-re sei Gott,

BASSO. Glo-ry to God, Glo-ry to God,
Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott,

Glo-ry to God,
Eh-re sei Gott,

H.W. 17.

【譜例 4-3-3】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.45-59

84
45

Solo.

Glo-ry to God! Eh-re sei Gott! Solo. Eh-re, Solo.

Glo-ry to God! Eh-re, Solo. Tatti-ry, Solo. Glo-ry, Eh-re, Solo.

Glo-ry, Eh-re, Solo. Eh-re, Solo.

mp

54

弦樂、雙簧管、定音鼓的伴奏音型改變

Tim

VI 1&2

Ob 1&2

Glo-ry, Glo-ry to God! the strong ce-ment-ed walls, the tot-fring tow'rs, the pondrous

Eh-re, Eh-re sei Gott! es wankt der stol-ze Wall, es droht der Burg, der stol-zen

Tutti. ry, re, Glo-ry, Glo-ry to God! the strong ce-ment-ed walls, the tot-fring tow'rs, the pondrous

Eh-re, Eh-re sei Gott! es wankt der stol-ze Wall, es droht der Burg, der stol-zen

合唱八分音符不連的節奏性格

【譜例 4-3-4】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.60-74

350

60 Corno I colla Tromba I. 雙簧管應以較溫柔的音色對應男高音⁹⁵

Cor. II c.Tr. II.

Oboe I. Oboe I solo.

Oboe II.

ru - in, the pon - drous ru - in falls, 獨唱保持圓滑地

Thür - me, der stol - zen Thürme Fall, Solo.

ru - in, the pon - drous ru - in falls, Glo - - - - - ry to

Thür - me, der stol - zen Thürme Fall, Eh - - - - - re sei

mp

67

VI

VII

依照樂譜力度記號

自然地漸強帶進 Tutti

Tutti.

glo - ry to God! the

Eh - re sei Gott! es

God, glo - ry to God! the

Gott, Eh - - - re sei Gott!

Eh - re sei Gott! es

H. W. 17.

【譜例 4-3-6】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.89-106

四小節的重複樂句，以力度做對比

87

89

小提琴是獨唱的回應

力度: mf 力度: piano

98

Hemiola

H.W. 17.

【譜例 4-3-7】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.107-121

88
107

glo - ry to God! the strong ce - mented walls, the tottring towrs, the tottring towrs, the pondrous
 Eh - re sei Gott! es wankt der starke Wall, es droht der Burg, es droht der Burg, der stol - zen

維持力度與節奏性格

113

ru - in falls, the pondrous ru - in falls.
 Thür - me Fall, der stol - zen Thürme Fall.

← Hemiola →

descendo

H.W. 17.

88

122 *Andante.* 透過半音關係來回描繪 tremble 89

Tp.
 Tim.
 Ob.
 VI
 VII
 Va.
 S
 A
 T
 B
 The nation trem - - ble, trem.ble, trem - - ble, the na.tions tremble at the dread.ful
 Die Völker be - - ben, be - ben, be - - ben, die Völker be - ben bei dem Schrecken.
 The nation trem - - ble, trem.ble, trem - - ble, the na.tions tremble at the dread.ful
 Die Völker be - - ben, be - ben, be - - ben, die Völker be - ben bei dem Schrecken.
mf *Andante.* *cresc.*

126 銅管和定音鼓加入增加張力

sound, at the dread.ful sound, heav'n thun.ders, heav'n thun - ders, tem - pests
 schall, bei dem Schrecken schall, Gott don - nert, Gott don - nert. Sturm er -
 sound, at the dread.ful sound, heav'n thun.ders, heav'n thun - ders, tem - pests
 schall, bei dem Schrecken schall, Gott don - nert, Gott don - nert. Sturm er -
 定音鼓 32 分音符 弦樂快速音群描繪 打雷、暴風
 II. W. 17.

【譜例 4-3-9】 No.28 《榮耀歸與神》 mm.143-150

透過『逆行』手法製造狂風暴雨的感覺

143 93

Viol. I.
Viol. II.

roar, heav'n thun - ders, tem - pests roar, and groans the ground, and
braust, Gott don - nert, Sturm er - braust, es dröhnt das All, es
roar, heav'n thun - ders, tem - pests roar, and groans the ground, and
braust, Gott don - nert, Sturm er - braust, es dröhnt das All, es

音符時值遞減，對應歌詞大地呻吟

146

Viol. I.
Viol. II.

groans, groans the ground, and groans, and groans the ground.
dröhnt, dröhnt das All, es dröhnt, es dröhnt das All.
groans, groans the ground, and groans, and groans the ground.
dröhnt, dröhnt das All, es dröhnt, es dröhnt das All.

II. W. 17. FIN

第四節 No.50 《偉大的約書亞》 (Hail! Mighty Joshua)

一、音樂詮釋

此曲譜上給予 *Allegro non presto* (不急的快板)速度記號，研究者在閱讀樂譜後，發現選擇速度必須是重點，第一，樂團部分是由十六分的快速音群最為常見，因此必須符合弦樂技術，和整體的穩定度的條件下，十六音符的流動性和穩定度可以保有 *non presto*(不急的)的涵義；第二，同時仍擁有 *Allegro* 應該有的活潑性，在經過練習後，研究者認為♩=110 符合上述兩者要求。

在上一章「樂曲分析」提到本首樂曲的創作素材是以 A 段的節奏性和聲式合唱對比以 B 段的旋律性對位式所組成，因此依照這兩段各自的性格，主要的詮釋重點有，第一「節奏韻律」；第二「合唱、器樂的節奏整齊」，第三「主題性格的建立及模仿」，第四「聲部交替時的對話關係」，前面兩項是 A 段的重點，後面兩項則是 B 段的核心，以下研究者將以小段落 (section)作為說明。

開頭的 *Introduction* (mm.1-8)，指揮者最重要的是建立樂團在速度方面的共識，尤其是開頭的第一個四分音符，應讓樂團有一個好的吸氣後開始。再者，抓住在十六分音符裡自然的韻律感，研究者從第 3-8 小節，會給重音(accent)在每小節第三拍，這裡出現的節奏是十六分音符加上八分音符掛留，是快速音群當中一個很自然會給予強調的節奏，請參【譜例 4-4-1】。

Section I(mm. 9-19)的開頭歌“Hail”應給予自然的加強符合音樂意涵，並八分音符時刻保持彈性以 *staccato* (斷奏)方式演唱，在第 9-13 小節的樂句裡，研究者會在第 9

小節先保持強 (*forte*) 的力度，而後稍弱在第 12 小節，讓力度稍往回在立刻漸強至樂句終止式第 13 小節，請參【譜例 4-4-2】。第 14-19 小節的樂句，注意合唱八分音符與十六分音符的需斷開的演唱方式，和重要的字如: *rise*(提高)、*fame*(名聲)在第三拍時強調。請參【譜例 4-4-2】、【譜例 4-4-3】。

Section II (mm. 20-34) 其實是在屬調上幾乎重複了 Section I (mm. 9-19)，因此音樂詮釋仍是保持一樣，第 20-23 小節，在屬調上重複開頭樂句，樂句詮釋保持一致，第 25 小節須注意三個聲部共同的十六分音符整齊，而器樂則保持在 Introduction (mm.1-8)所說的節奏韻律，在節奏是十六分音符加上八分音符掛留處可稍作強調，第 30 小節是延長樂句，順著音高的前進，應自然會有一波漸強到第 34 小節的終止式，請參【譜例 4-4-3】、【譜例 4-4-4】、【譜例 4-4-5】。

Section III (mm.35-45)來到 B 大段，從和聲式轉入對位式，調性也暫時轉入 g 小調，因此音樂的構造和演唱方式也應與差異。首先，八分音符的演唱方式研究者希望是圓滑的，這樣可與 A 段較跳躍的音樂個性做區別，第 37 小節開始弦樂接近來的方式較為困難，為十六分音符的後起拍，需要的是彼此的聆聽，音樂上研究者希望的句法 (*phrasing*)是下行時稍為漸強、上行時馬上漸弱，這樣可以製造出一種張力、靈動的感覺。隨著聲部與音高的堆疊，從 35 小節開始應會漸強至 40 小節為高峰，尤其 39 小節男高音譜上的音域達到了 g^1 (絕對音名)，女高音也接著在 40 小節以 g^2 開始主題，同時譜上在 37 小節在器樂部分有給與 *piano*(弱)，39 小節給與 *forte* (強)，也符合研究者的詮釋力度，並到達第 42 小節，音高漸漸回降低，力度也應從 *forte* (強)回到 *mf* (中強)

這樣的力度相對概念，研究者也再次強調，是隨著音高去做力度上的差異，而不是過度去強調力度本身，也就是照著基本人聲該給與這個音高的力度，自然音樂就會有力度上的不同了。請參考【譜例 4-4-6】、【譜例 4-4-7】。

Section IV (mm. 46-68)則轉入降 B 大調的下屬調降 E 大調並在第 56 小節連節至屬調 F 大調，研究者認為相對小調的樂感，這裡需要有精神地氛圍，且配合歌頌約書亞的偉大作為歌詞意涵，研究者希望八分音符轉為 *staccato* 的演唱方式。在上一章「樂曲分析」有提到 Section IV (mm. 46-68)共分五個樂句，可參考【表 3-4-7】，除了最後的樂句 j (mm. 65-68)回到了和聲式，其餘四個樂句仍持續對位式的創作，前四個樂句的詮釋方式是大同小異，以樂句 f (mm. 46-49)舉例，男低音先唱出主題，緊接著男高音模仿主題，並且使用了模進手法同時互相對話，可參考第 47 小節，這樣的對話方式很自然地將節奏的重拍帶到了第一與第三拍之上，請參閱【譜例 4-4-7】。

其餘接下來的樂句也是一樣，如第 50-51 小節的女低音與男高音，第 53-54 小節女高音與女低音，都是上述的這種模進、對話的方式，差別是在於器樂的堆疊，從原本第 46 小節的中提琴到第 49 小節的第二小提琴、第 51 小節的雙簧管兩部與第一小提琴，器樂的堆疊也自然帶出了音樂的漸強，因此從第 46-54 小節是一個自然的漸強，至第 55 小節隨著音高降下，樂句以漸弱收尾，並在第 56 小節由女高音和男高音重啟主題的模仿，然而巧妙的是，這次沒有一昧的音高堆疊，而是在第 59 小節由男低音接續帶出主題延伸出的發展句稍稍緩衝，並女低音、男高音、女高音相較接著模仿 (mm. 59-64)。在 Transition (mm. 59-64)的作用下，四聲部齊聲唱出主題的節奏以四聲部的方

式呈現，並漸強至第 69 小節的終止式，連接第 70 小節的 A'段開頭的歌詞 Hail，作為全曲的高潮之一。請參考【譜例 4-4-8】、【譜例 4-4-9】、【譜例 4-4-10】。

Section V (mm. 69-80) 完全是 Section I (mm. 9-19)的重複段落，因此詮釋的方式一樣是保有以下兩點，第一，八分音符以 staccato 演唱，第二，注意器樂的斷句與重音，第一點研究者就不再說明。第二點則可以參考第 71 小節、第 73 小節的收尾是一個四分音符，緊接著在第二拍重啟十六分音，這個四分音符不能太長、太重，因為需要預備第二拍的上行音階，重音的部分則可以注意第 75、76 小節的掛留音形，至於力度表現的部分，研究者的設計也與 Section I (mm. 9-19)大同小異，從 B 段連接過來的 69 小節的歌詞 Hail(歡呼聲)為 Forte(強)保持力度至 71 小節後，稍微退回 mezzo Forte(中強)並又漸強至第 73 小節，保持有精神的個性至 80 小節稍作收回，這樣是為了結尾段落鋪成。請參閱【譜例 4-4-10】、【譜例 4-4-11】。

Section VI (mm.81-90)是全曲的末端，因此力度須繼續保持，可藉由三個面向得知，第一，第 80 小節的器樂上行音階帶至第 81 小節的力度提升作為依據。第二，和聲方向的是一個大的下屬和弦接續屬和弦。第三，第 84-87 小節全體以節奏、音高推進向前到第 87 小節的半終止。這三點都暗示著一個自然的漸強，然而為了讓力度保有彈性，在第 83 與 84 小節之間，研究者設計可先讓力度稍為落下，在做第 84-87 小節的漸強，以此讓音樂有所起伏，在第 87 小節的半終止之後，譜上是兩拍的休止符，但因為歌詞 rise 的收尾音''s''佔據一拍，因此只剩下第三拍作為預備拍，在音樂的感覺上稍微顯得倉促，且最後的四小節 (mm. 87-90)為終止式小節，作曲家也透過音符的「減

值」有明確漸慢的意圖，因此研究者認為這裡可以多給一拍的休息，讓音樂進行得到一個充分的沉澱，以接續最後的結束，音樂能因這樣一拍的休息，而讓聽眾的期待感增加，音樂有更大發揮的空間。請參閱【譜例 4-4-12】。

二、指揮技巧

《偉大的約書亞》對研究者而言，指揮技巧相較單純，重點歸類為以下，第一，後半拍的手勢，第二，B 段聲部清楚的 Cue 點與律動，第三，最後四小節的漸慢。後半拍的節奏存在本首曲目各個角落，例如開頭的 m.10、m.13 以及 B 段的對位樂段 m.35-68 都是以後起拍的節奏作為開始的動機或旋律，在德國指揮家 **Matin Schebesta**(馬丁·謝貝斯塔)大師班中，研究者被指導過在給予後半拍時應給予演唱者音樂的走向而不僅僅是節奏上的暗示，這牽涉到拍點的反彈的方向，例如在 m.10、m.13 若希望音樂繼續向前，反彈方向應是向前而不是向上或向後，以合唱團的視角來說，在利用正拍當作預備拍後，若將預備拍反彈的方向變為向前延伸至下一拍的時候，合唱團便能更容易感受到音樂不適停留在當下，可參閱譜例【譜例 4-4-2】。

第二，B 段聲部清楚的 Cue 點，例如在 mm.46-49，除了給予男低音與男高音清楚的聲部進來點，重音在 mm.47-48 時為第一拍與第三拍，因此第二與第四拍的方向性就可變為較小，自然而然地強調一、三拍的重要性，請參閱譜例【譜例 4-4-7】。以指揮技術而言，最後的四小節 mm.87-90 這邊手勢上提供漸慢的效果至關重要，除了將距離拉大外，應注意在 m.87 休止符後，避免在給予第四拍預備拍時，手臂向下用力產生出一個類似拍點的動作，而應該放鬆直接拿起自然給予預備拍，因為在 m.87 休止符結束後

屏氣凝神之際，任何多餘的動作都有可能產生不必要的混亂，另外在倒數第二小節 m.89，研究者會以左手給予第三拍的女高音聲部，接著以雙手給予第四拍其他合唱聲部，以此在視覺上，合唱與樂團更能知道結束時的速度。關於倒數四小節的音樂與手勢關係，請參閱【譜例 4-4-12】。



ACT III.

一起好的吸氣後下弓拉奏四分音符 **CHORUS.**

1 *Allegro.*

Oboe I. *上行音階自然漸強*

Oboe II.

Violino I. II.

Viola.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO. *保持靈活、穩定*

Continuo.

Allegro, non presto.

Pianoforte.

5 *Allegro, non presto.*

第三拍的節奏自然給予強調

H. W. 17.

【譜例 4-4-2】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.9-16

154 足夠的力度表達 Hail. 稍微減弱後，漸強至 13 小節

Hail! hail, migh-ty Joshua, hail! migh-ty Joshua, hail, mighty Joshua, mighty
 Heil! Heil, mächt'ger Jo-sua, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil, mächt'ger Jo-sua, mächt'ger
 Hail! hail, migh-ty Joshua, hail! migh-ty Joshua, hail, mighty Joshua, mighty
 Heil! Heil, mächt'ger Jo-sua, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil, mächt'ger Jo-sua, mächt'ger

Joshua, hail! thy name shall rise in - to im-mortal fame, shall rise in-to im-mor -
 Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in dei-nes Fölkes Kreis, schallt laut in dei-nes Föl -

Joshua, hail! thy name shall rise in - to im-mortal fame, shall rise in-to im-mor -
 Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in dei-nes Fölkes Kreis, schallt laut in dei-nes Föl -

H.V. 17.

八分音符活潑地做 staccato

【譜例 4-4-3】No.50 《偉大的約書亞》 mm.17-22

B58

弦樂中低聲部自然漸強帶至 20 小節

17 注意這個音型，前面八分音符與十六分音符不連

155

tal fame, thy name shall rise in - to im - mor - tal fame.
 - - - kes Kreis, dein Preis schallt laut in dei - nes Vol - kes Kreis.
 - - - tal fame, thy name, thy name shall rise in - to im - mor - tal fame.
 - - - kes Kreis, dein Preis dein Preis schallt laut in dei - nes Vol - kes Kreis.

Hail! hail, migh - ty Jo - shua, hail! migh - ty Jo - shua,
 Heil! Heil, mächt'ger Jo - sua, Heil! mächt' - ger Jo - sua,
 Hail! hail, migh - ty Jo - shua, hail! migh - ty Jo - shua,
 Heil! Heil, mächt'ger Jo - sua, Heil! mächt' - ger Jo - sua,

H. W. 17.

【譜例 4-4-4】No.50 《偉大的約書亞》 mm.23-28

158

23 ¹⁵⁶ 這個節奏的整齊度是關鍵

hail, migh-ty Jo-shua, migh-ty Joshua, hail! thy name shall rise in -
 Heil, mächtig Jo-sua, mächtig Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in
 hail, migh-ty Jo-shua, migh-ty Joshua, hail! thy name shall rise in -
 Heil, mächtig Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in

26 樂器遇到掛留音型都可特別強調

to im-mor-tal fame, shall rise in - to im - mor - tal fame, in -
 dei-nes Vol-kes Preis, schallt laut in dei-nes Vol - kes Preis, in
 to im-mor-tal fame, shall rise in - to im - mor - tal fame, in -
 dei-nes Vol-kes Preis, schallt laut in dei-nes Vol - kes Preis, in

H.W. 17.

【譜例 4-4-5】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.29-34

29 透過上行音階、節奏音型模仿為音樂注入能量 157

to im-mor-tal fame, hail! migh-ty Jo-shua, hail! thy name shall
 dei-nes Völ-kes Kreis, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil! dein Preis schallt
 to im-mor-tal fame, hail! migh-ty Jo-shua, hail! thy name shall
 dei-nes Völ-kes Kreis, Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil! dein Preis schallt

32 透過重複的節奏使音樂得到連貫

rise in-to im-mor-tal fame, thy name shall rise to immor-tal fame
 laut in dei-nes Völ-kes Kreis, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kreis.
 rise in-to im-mor-tal fame, thy name shall rise to immor-tal fame.
 laut in dei-nes Völ-kes Kreis, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kreis.

H.W. 17.

【譜例 4-4-6】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.35-40

158 35 Oboe I,II. 弦樂彼此聆聽、下行漸強、上行漸弱

Violino I.
Violino II.

Our children's chil-dren shall re - hearse,our chil-dren's chil-dren shall re -
Auf Kin-des-kin-der er-be fort, auf Kin-des-kin-der er-be

Our children's chil-dren shall re - hearse thy deeds in ne-ver-dy-ing verse,
Auf Kin-des-kin-der er-be fort dein Ruhm in ew-gem Lied und Wort,

主題的八分音符以圓滑方式演唱

Our chil-dren's chil-dren shall re -
Auf Kin-des-kin-der er-be

38 整體音域提升、應自然地從 35 小節堆至此

hearse,
fort,

our children's chil-dren shall re -
auf Kin-des-kin-der er-be

Our children's chil-dren shall re - hearse,our children's chil-dren shall re - hearse in ne - ver - dy - ing
Auf Kin-des-kin-der er-be fort, auf Kin-des-kin-der er-be fort dein Ruhm in ew-gem

our children's chil-dren shall re - hearse thy deeds in ne-ver-dy-ing
auf Kin-des-kin-der er-be fort dein Ruhm in ew-gem Lied und

hearse thy deeds in ne-ver-dy-ing verse, in ne - ver - dy - ing verse, our
fort dein Ruhm in ew-gem Lied und Wort, dein Ruhm in ew-gem Lied, auf

cresc.

H.W.17.

【譜例 4-4-7】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.41-49

進入終止式可隨音高降低以較弱收尾

159

41

hear thy deeds in ne-ver-dy-ing verse, in ne-ver, ne-ver-dy-ing verse;
 fort dein Ruhm in ew'gem Lied und Wort, in ew'gem ew'gem Lied und Wort!

verse, they shall re-hear thy deeds in ne-ver-dy-ing verse;
 Lied, es er-be fort dein Ruhm in ew'gem Lied und Wort!

verse, they shall re-hear thy deeds in ne-ver-dy-ing verse;
 Wort, es er-be fort dein Ruhm in ew'gem Lied und Wort!

children's children shall re-hear thy deeds in ne-ver-dy-ing verse;
 Kin-des kin-der er-be fort dein Ruhm in ew'gem Lied und Wort!

45

and grateful mar-ble raise to
 ein Eh-ren-denk-mal raise thür - to men

and grateful ein Eh-ren-denk-mal raise thür - to men

and grateful mar-ble raise to
 ein Eh-ren-denk-mal raise thür - to men

八分音符改回較有精神的 staccato

模進手法也正好互相對應

H. W. 17.

【譜例 4-4-8】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.50-59

858

160
50 Oboe I.
Oboe II.

and grateful mar - bles raise
ein Eh-ren-denk-mal thür -

mar - bles raise to thee and grateful mar - bles raise
denk - mal thür - men wir ein Eh-ren-denk-mal thür -

thee, and grateful mar. bles raise to thee,
wir, ein Eh-ren-denk-mal thür - - - - - men wir;

thee,
wir;

隨著器樂和音域的堆疊，音量自然的漸強至54小節

55

to thee, and grate-ful mar - bles raise
- men wir, ein Eh - ren-denk - mal thür -

to thee, great guardian of our li - ber - ty,
- men wir dem Hort und Schutz der Freiheit hier,

and grateful mar. bles raise
ein Eh - ren-denk - mal thür -

and grateful mar. bles raise, raise to thee,
ein Eh - ren - denkmal thür - - - - - men wir

to thee, great
dem Hort, dem

H. W. 47.

【譜例 4-4-9】No.50 《偉大的約書亞》 mm.60-66

60 由男低音在 59 小節帶出主題發展局

101

句法是下行音程，因此成為主題音域堆疊的緩衝

to thee, men wir great dem
 great dem guar-dian of our li-ber-ty, to thee, great dem
 Hort und Schutz der Frei-heit hier, dem
 guar-dian of our li-ber-ty, to thee, the, hier
 Hort und Schutz der Frei-heit hier,

直至 65 小節才重回高潮，以 forte 齊唱作為收尾

guar-dian of our li-ber-ty, to thee, and grateful mar- bles raise to thee, great
 Hort und Schutz der Frei-heit hier, hier, ein Eh-ren-denk-mal thür-men wir dem
 guar-dian of our li-ber-ty, to thee, to thee, and grateful mar- bles raise to thee, great
 Hort und Schutz der Frei-heit hier, hier, hier, ein Eh-ren-denk-mal thür-men wir dem
 to thee, to thee, to thee, and grateful mar- bles raise to thee, great
 heit hier, der, Frei-heit hier, ein Eh-ren-denk-mal thür-men wir dem
 great dem guar-dian of our li-ber-ty, ein Eh-ren-denk-mal thür-men wir dem
 Hort und Schutz der Freiheit hier,

H.W. 17.

【譜例 4-4-10】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.67-74

162 漸強至 69 小節的第一拍 Hail

67

Viol. I, II.

八分音符保持靈活與彈性

guar - dian of our li - ber - ty: Hail hail, migh - ty Jo - shua,
 Heil und Schutz der Frei - heit hier: Heil! Heil, mäch - t'ger Jo - sua,
 guar - dian of our li - ber - ty: Hail hail, migh - ty Jo - shua,
 Heil und Schutz der Frei - heit hier: Heil! Heil, mäch - t'ger Jo - sua,

71 器樂在第一拍的收尾不可太重

hail! migh - ty Joshua, hail, migh - ty Joshua, mighty Joshua, hail! thy name shall rise in -
 Heil! mäch - t'ger Jo - sua, Heil, mäch - t'ger Jo - sua, mäch - t'ger Jo - sua, Heil! dein Preis schallt laut in
 hail! migh - ty Joshua, hail, migh - ty Joshua, mighty Joshua, hail! thy name shall rise in -
 Heil! mäch - t'ger Jo - sua, Heil, mäch - t'ger Jo - sua, mäch - t'ger Jo - sua, Heil! dein Preis schallt laut in

H. W. 42.

【譜例 4-4-11】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.75-80

358

與 Introduction 相同的節奏詮釋

163

75

to im-mor-tal fame, shall rise in-to im-mor-tal fame, thy
 dei-nes Völ-kes Kireis, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kireis, dein
 to im-mor-tal fame, shall rise in-to im-mor-tal fame, thy
 dei-nes Völ-kes Kireis, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kireis, dein

78

上行音階自然漸強連結下一個段落

name shall rise, shall rise in-to im-mor-tal fame
 Preis schallt laut, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kireis
 name, thy name shall rise, shall rise in-to im-mor-tal fame
 Preis, dein Preis schallt laut, schallt laut in dei-nes Völ-kes Kireis

79-80 力度稍微收回

H. W. 17.

【譜例 4-4-12】 No.50 《偉大的約書亞》 mm.81-90

164 四級接五級和弦先稍微漸強 模進向前推進

81

164

Heil! migh-ty Jo-shua, hail! thy name shall rise in-to im-mortal fame, thy name shall
 Heil! mächt'ger Jo-sua, Heil! dein Preis schallt laut in dei-nes Volkes Kreis, dein Preis schallt

85

rise in-to im-mortal fame, thy name shall rise, shall rise in-to im-mor-tal fame.
 laut in dei-nes Volkes Kreis, dein Preis schallt laut, schallt laut in deines Vol-kes Kreis.

rise in-to im-mortal fame, thy name shall rise, shall rise in-to im-mor-tal fame.
 laut in dei-nes Volkes Kreis, dein Preis schallt laut, schallt laut in deines Vol-kes Kreis.

H.W. 17.

音符的減值暗示音樂漸寬結束

達到半終止應給予 Forte 並讓休止符延長

第五節 No.57 《慈悲的天父》(Father of mercy)

一、音樂詮釋

此曲《慈悲的天父》譜上給與速度記號為 Grave (緩慢而嚴肅的)，研究者在速度的選擇上，主要根據兩個原因，第一是否符合時代風格，巴洛克時期的音樂很少出現過慢或過快的音樂，因此 Grave 的速度雖緩慢但應不致讓音樂不能流動，第二合唱團的氣息使用能力，緩慢的速度需要良好的氣息控制，對於非專業合唱團員來說，若使用過慢的速度會增加演唱的不穩定性，因此研究者最後選擇了♩=54 的速度作為演出。

在前一章的「樂曲分析」第五節有提到關於選擇鍵盤樂器的問題，我們可以探討譜上所寫的「鍵盤樂器 (Pianoforte)」所指的是大鍵琴還是管風琴，又或是兩者同時使用呢？研究者的答案偏向兩者同時使用，以下三點是主要的依據。第一，根據音樂學者溫頓·狄恩 (Winton Dean, 1916-2013) 的專書《Handel's dramatic Oratorios and Masques》(韓德爾劇性的神劇與假面戲劇) 提到兩者共用的情形很高，尤其以和聲式進行的樂曲，韓德爾經常採用管風琴加上大鍵琴的方式作為伴奏，例如在神劇《Deborah》或是《Saul》就曾同時運用兩部大鍵琴加上兩部管風琴⁸⁶。第二，《約書亞》演出場地是在倫敦柯芬園的皇家劇院 (Royal Theater in Covent Garden)，那裡擁有韓德爾特別留下的管風琴與大鍵琴。第三，具筆者觀察許多的古樂團同時會使用兩個樂器，因此研究者認為在這首較莊嚴的曲目中，或許我們可以採用兩者並用。

⁸⁶ Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, Reprint, 1990.

因為這首曲目的曲式是相較單純的一段體，段落之間的詮釋差異性與音樂設計的變化較小，因此研究者以列點方式描述音樂詮釋重點，並使用譜例與表格作為補充。

(一) 歌詞邏輯重音

歌詞的邏輯重音牽涉到樂曲的詮釋，例如樂句 a (mm. 1-10) 歌詞 “Father of Mercy” (慈愛的天父)，“Father” 的第一音節需重於第二音節，“Mercy” 是同理，而第一句後半的歌詞 “hear the prayer we make” (傾聽我們的祈禱)，“hear、prayer、make” 是重要的歌詞，因此會強於 “the” 和 “we”，如此一來而樂句 a 的開頭句法的輕重就很輕易地顯現了，再來，樂句 b (mm. 10-14) 的歌詞，“and save the hero for his country’s sake” (為了我們的國家，拯救那位英雄)，研究者則認為，「save」這個動詞最為重要，因此可與以強調，順著樂句也會發現 “country’s” 的第一音節位於重拍，因此也可以強調而第二音節則順勢稍弱，至於 “hero” 雖然也為重要的名詞，但研究者為了保持樂句的連貫，並不會在第一音節特別給予強調。樂句分配可參考【表 3-5-1】，上述歌詞重音可參考【表 4-5-1】。

【表 4-5-1】No.57 《慈悲的天父》重要歌詞重音音節

| 歌詞 | 重要的詞與音標 |
|--|-----------------------------------|
| Father of mercy | Father('fɑ:.ðə)、mercy('mɜ:.si) |
| Hear the prayer we make | Hear(hɪr)、Prayer(prer)、make(meɪk) |
| And save the hero for his country’s sake | Save(seɪv)、country(kʌn.tri) |

(二) 合唱音色

對於音色的要求，為了展現禱告者的肯切又誠摯的心靈，研究者認為合唱團的音色需十分清澈、乾淨，不能有太明顯的顫音或聲音太擠壓、忽大忽小、聲音位置靠後

等狀況，尤其是女高音聲部在樂句 a 與樂句 a'，唱出主旋律時需要有穩定的送氣和對聲音位置的想像，而音色要整齊、乾淨，就牽涉到母音的清楚與連貫程度，因此舌頭與嘴唇塑造母音形狀的器官在控制不同母音的位置，也是合唱指揮者需要注意的。總體來說，合唱音色的要求可以算是技術與詮釋的橋樑，它共屬於這兩塊音樂的元素，研究者不以小節與譜例呈現，以文字來呈現可注意下列三件事情

第一：注意五個母音 (a、e、i、o、u) 的清楚程度，不能有模糊的空間。

第二：呈上，當母音變換時，聲音的共鳴位置仍須保持一至，以免忽暗忽亮。

第三：氣息的支持可以產生穩定、有力的氣流讓聲帶閉合完全，不致有太過明顯的震

音(Vibrato)

以上三點是研究者認為，在對於合唱團音色的要求上，特別需要強調的部分。

(三) 力度詮釋

力度詮釋的面向，為了讓讀者更容易了解，研究者將使用力度術語，例如 forte(強)、mezzo piano(中弱) 等來描繪力度之間的等級關係，並不是譜上的力度記號，並且力度的觀念並不是絕對而是相對，因此實際的聲響對比，還是需要依靠實際的聽覺判斷，以下是研究者對於《慈悲的天父》的力度設計。

樂句 a (mm. 1-10)，研究者計畫前三小節先以 mp (中弱)來描繪禱告者的敬畏與懇求的涵義，隨著女高音第 3-4 小節的五度上行音程，第 4 小節自然會有一定程度的力度提升，力度達到的 mf (中強)，隨著其他三聲部在第 5 小節加入，力度維持至第 7 小節後，在第 7-8 小節做一個小的漸強後漸弱，第 9 小節重回 mp (中弱)收在半終止。

樂句 b (mm. 10-14)使用聲部模仿的手法，力度設計其實相較簡單，因為只要順著音域和聲部自然的堆疊，音樂會有很自然的起伏。第 10-12 小節都以力度 **mp** 開始，直到第 12 小節的女高音聲部加入後，力度自然會達到 **mf** (中強)，並依照上述歌詞重音的分析，第 12 小節的第三拍以更強的力度帶至第 14 小節，全體音域提升，則漸強後帶至半終止。

樂句 a' (mm.15-22)開頭女高音的音程跳進，讓力度直接提升至 **mf** (中強)，回應的聲部也是按照女高音的力度回應，第 18 小節維持力度至第 19 小節，全曲的第一個高潮點，可使全體使用 **forte**(強)的力度，表示第二次懇求的強烈，直至第 22 小節，隨著音程的遞減回到 **mf** (中強)。

樂句 b' (mm. 23-27)與樂句 b'' (mm. 28-34)可同時設計，因為實際上他們是一個樂句重複的改念，也就是樂句 b'' 一定會強於樂句 b'，與上述樂句 b (mm. 10-14)的想法大同小異，只要順著音域和聲部自然的堆疊，音樂會有很自然的起伏也就是說，第 23-24 小節先以力度 **mp** (中弱)開始至第 25 小節男高音的譜上的音域至 g^2 音此力度自然的提升，並保持力度至第 28 小節，女高音聲部的力度不能小於男高音剛才第 25 小節的力度，直至第 30 小節全體在第三拍又提升至 **Forte** (強)作為最後一次高潮的展現，並在第 31-32 小節稍退回 **mf** (中強)，順著音樂走向，最後兩小節重回 **mp** (中弱)作為結束。請參考【譜例 4-5-1】、【譜例 4-5-2】、【譜例 4-5-3】。

二、指揮技巧

相較前面四首選曲，《慈悲的天父》需要更圓滑的音樂展現，速度是 *Grave* 因此指揮者需在拍型中多強調「水平」的流動，除了在拍型中展現圓滑效果，在 m.4 或 m.15 女高音的高音 f，研究者會以右手向前、向下來提示高音氣息應有更多的支撐，具研究者觀察，在高音來臨時，比起給予音樂性的展現，對於非專業合唱團員給予歌唱技術性輔助的手勢更能達到實際效果。

mm.14-21 當女高音的高音長音時，研究者傾向以左手掌向前，稍稍握緊的張力感，稍稍向左移動，也就是以手指向內表示音樂張力，向旁邊移動表示長音要繼續送氣、支持。在樂句 b (mm. 10-14)、樂句 b' (mm. 23-27)與樂句 b'' (mm. 28-34)的對位模仿樂句，例如 mm.22-24，不應反彈過高給予預備拍，而是以水平方向為主，以稍稍強調拍點到拍點之間的距離來給予聲部進來的提示，以這樣的方式給予聲部提示有兩個原因，第一是在弱拍進來，第二歌詞是「and」並不是重要的歌詞，應是以較輕開始每一個樂句的模仿，最後樂句 b'' (mm. 28-34)手勢應強調的是 m.29 的第三拍，因為是樂曲最後高峰，第二是應強調 mm.30-31 男低音的低音上行，m.32 可在第四拍以分割拍的方式給予合唱團，一方面有自然的漸慢效果，另一方面是讓男高音第四拍後半拍有更確定的時間點進來。

最後的閉合式和聲結尾，研究者提倡以雙手互相靠近，類似於祈禱的手勢，一方面符合音樂意象、另一方面在視覺效果符合閉合式和聲的意圖，手勢與音樂的關係，可參考【譜例 4-5-1】、【譜例 4-5-2】、【譜例 4-5-3】。

【譜例 4-5-1】 No.57 《慈悲的天父》 mm.1-10

050

180 以mp(中弱)開頭，注意合唱音色 四度音程上行，自然漸強至mf(中強)

CHORUS

Grave.

Oboe I.II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Continuo.

Pianoforte.

5

順著音樂漸強，隨即弱收至mp(中弱)

H.W. 17.

【譜例 4-5-2】No.57 《慈悲的天父》 mm.11-22

958

可強調動詞 Save 音域升高全體漸強

八度音程帶出張力感，力度保持mf(中強)¹⁵¹

11

and save the he-ro for his coun-try's sake! Fa-ther of mer-cy, hear the pray'r we
 und schirm den Hel-den, der uns Schutz und Wehr. Väter der Gnade, hör' diess Flehn, o

he-ro, save the he-ro for his coun-try's sake! Väter der Gnade,
 Hel-den, schirm den Hel-den, der uns Schutz und Wehr.

sake, and save the he-ro for his coun-try's sake! Fa-ther of mer-cy,
 Wehr, und schirm den Hel-den, der uns Schutz und Wehr.

he-ro, save the he-ro for his coun-try's sake! Väter der Gnade,
 Hel-dens, schirm den Hel-ten, der uns Schutz und Wehr.

17

18小節為樂曲第一個高潮，力度達到 forte (強) 隨音程遞減而減弱

make, hör'; hear the pray'r we make, and save the
 hör' diess Flehn, o hör'; und schirm'den

Väter der Gnade, hör' diess Flehn, diess Flehn, o hör'; and save the he-ro
 und schirm'den, Hel-den

Fa-ther of mer-cy, hear the pray'r, the pray'r we make,
 Väter der Gnade, hör' diess Flehn, diess Flehn, o hör';

H.W. 17.

第六節 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》

(See the conquering hero comes)

一、音樂詮釋

上一章節「樂曲分析」提到這首曲目並未給予任何速度術語，但給予 *alla breve* (2/2 拍) 為拍號，因此我們可以推斷速度是流暢的，並每一小節的節奏韻律是兩拍子的

「強、弱」的分配，在當時音樂會演出，研究選擇以 $\text{♩} = 66$ 作為樂曲的速度，然而在經過聆聽音樂會的錄影後，研究者認為這個速度略為慵懶，失去了 2/2 拍應有的推進力和緊湊感，因此研究者建議可將速度提升至 $\text{♩} = 72-76$ 。以下研究者將以列點式來討論詮釋重點，分段標準可參照上一章第六節的【表 3-6-1】，最後以譜例作為例證。

(一) 呼吸、韻律、運音法。

研究者認為呼吸、韻律、都互相牽動，呼吸影響句法，韻律則是前面提到節奏上的「強、弱」，而運音法則主要有「斷、連」兩種區分，至於斷多少、連多少，則是程度上的差異，這三者彼此相關不可分開。

A 段(mm. 1-32)，很明顯的隨著樂句的劃分四小節吸一次氣，整首樂曲都是這樣的方式，然而為了讓樂句的完整性可以在聽覺上是長達八小節，因此吸氣的方式須特別注意以鼻為主口為輔，並安靜地更換呼吸，這樣做的好處有兩個，第一，樂句不會被吸氣的聲音破壞，第二藉由以鼻為主的吸氣方式，歌唱的位置會比較好，因為吸氣時鼻子後方的共鳴腔體已經界又這樣的吸氣方式準備好了。

韻律則是每小節以「強、弱」區分，這也自然連帶要強調的字詞凸顯出來，例如：第 1 小節的歌詞 “ See “(看) 比 “the”(定冠詞)更重要，第 6 小節 “Trumpets”(小號)的第一音節重於第二音節，第 17 小節，為配合 “prepare” (準備)字詞本身的邏輯重音，第一音節放置弱拍的後半拍，第二音節放置重拍，以此很自然的將音節的輕重和節奏的韻律完美地結合，以上三個例子很顯然的作曲家將所有的重要字詞放至每節的重拍上，而較不重要的冠詞、介係詞等置於弱拍，可參考【譜例 4-6-1】、【譜例 4-6-2】。

運音法方面，須注意所有的二分音符應與下一拍稍微斷開，如此一來樂曲可更為有精神，八分音符雖然有連結線，但須注意每一個母音都要在八分音符上清楚的展現，讓連貫當中仍有清楚的顆粒感，例如第 3 小節歌詞 “hero”的母音 o，第 5 小節的 “sound”第一音節的母音 a，以及類似於上述兩個例子的八分音符音形都需要清楚的展現母音。請參考【譜例 4-6-1】。

(二) 配器與段落力度的關係

雖然譜上未有任何力度記號，但可以從作曲家所使用的配器看出一些訊息，例如：段落 A (mm. 1-32)中的器樂過渡(mm.9-16)使用的是兩隻獵號，現以法國號來代替，而法國號的音色是溫暖有力的，且原是貴族的打獵或慶典中所使用的樂器，若結合第二章所談到的創作動機，很明顯的是以法國號象徵著戰爭的勝利，因此自然影響到整個段落應是稍有力度的表現。

段落 A' (mm. 33-56)則使用橫笛(traversa)，現以長笛代替，長笛本身就是具有抒情性值的聲響，它是適合表達弦律性的木管樂器，也因此整體的力度表現就不會如同前一段 A (mm. 1-32)那樣的強。最後一段 A'' (mm. 57-72)則是三段中最強，因為加入了弦樂、定音鼓與小號，並定音鼓寫上了自由演奏的記號「ad libitum」，種種表明段落 A'' (mm. 57-72)的力度展現是最強的，樂曲氛圍相當高亢。很顯然地，配器的使用影響到也會人聲的演唱方式，以段落 A' (mm. 33-56)作為範例，若要長笛帶出的音色是較溫柔婉約，人聲很自然的就需要多一點「頭聲」比例的共鳴，也就是一般所說「聲音的位置」稍微高一點，因此配器的音色也帶動人聲有不同的音色。若以力度記號表達三段的差異，研究者認為是「次強、弱、強」來展現三段各自的力度和氛圍。請參考【譜例 4-6-2】、【譜例 4-6-3】、【譜例 4-6-4】。

(三) 從和聲、旋律看樂句力度起伏

以下我們從和聲、旋律的變化探討樂句的詮釋，讓重複性段落或樂句有不同層次的表達。研究者將以段落中的樂句逐一討論。首先段落 A (mm. 1-32)的第 1-4 小節，前三小節都建立在同一個和聲上因此不需要有太多的力度上的變動，然而第 3 小節的上行音階合唱者應有意識的稍為自然的漸強，並稍微落下回到第 4 小節的半終止，第 5-8 小節很明顯音高提升，力度比前 4 小節更強些，這樣的力度研究者認為不隨著音高的下行而漸弱，而是保有強的力度到第 8 小節，因為在和聲上第 8 小節是整個樂句的歸屬。器樂的間奏也是按照第 1-8 小節的詮釋方式。

第 17-24 小節是樂句 b，起頭是一個六級的小和弦，因此力度上應該是以一個較弱

的起頭開始，並至第 19-20 小節，順著下行音階有力度的遞減，而第 21-24 小節，同樣音域提高，和聲走到相較樂句開頭明亮的 D 大調的關係和弦，因此整個樂句又稍微將力度提升。譜上在第 25 小節之處給予 **Forte piano**(突強)的力度記號，按照這樣的力度指示，從屬和弦連接回來主和弦的感覺就會更加強烈，而第 25-32 小節實際上是樂句 a'，這個我們在上一章節樂曲分析有提過，因此與上述第 1-8 小節的詮釋方式一致。

段落 A'(mm. 33-56)與段落 A (mm. 1-32)除了因為配器、人聲的運用產生力度上的不同，其餘詮釋方式大多一致，因此段落樂句詮釋的差異性不大，然而開頭第 32-41 小節的兩次反覆可以設計力度上的詮釋，若第一次按照譜上給予的力度 **mp** (中弱)，第二次研究者傾向更弱的力度 **p** (弱)以此讓聽覺可以有不同的感受。

段落 A''(mm. 57-72)的樂句力度起伏則與前兩段不同，從一開始譜上就給予 **Forte** (強)的力度記號，除此之外在第 65 小節開始的樂句 b，譜上也給予 **mf** (中強)比較前兩段，整體的力度提升了。另外一個重點，便是連接反覆之處，可以給予給予漸強和一點速度上的「空間」連接最後樂句的開頭，同樣的在整個樂句的倒數兩小節，雖然譜上並未給予任何漸慢的速度記號，但是若想要強調結尾的張力和完整性，漸慢同時漸強勢必會帶來很好的效果，因此段落 A''(mm. 57-72)的重點便是處理樂句之間和結尾速度、力度的連接，請參考【譜例 4-6-1】、【譜例 4-6-2】、【譜例 4-6-3】、【譜例 4-6-4】做音樂詮釋對照。

二、指揮技巧

研究者認為在指揮技巧方面，本首重點僅是清楚的「指揮拍型」與指揮透過表情來提示樂曲的氛圍感與演唱音色，因為並無複雜聲部交錯或變化速度等。在 2/2 拍的指揮拍型中，需要注意第一與拍第二拍的「反彈」距離要有所不同，為建立兩拍的韻律「強、弱」，第二拍的反彈應比第一拍的反彈多一些，增加拍點之間有不同輕重的視覺效果，另外這同時也符合以四小節正拍開始的樂句結構，因為給予吸氣時的預備拍是第二拍做為預備拍。研究者認為整首樂曲盡量以右手做為指揮的主要手段，左手則自然放置胸前，因樂曲相較單純，雙走的揮動有時會產生不必要的訊息。

另外，在樂曲的三個段落，有著不同的演唱音色，譬如說段落 A' (mm. 33-56) 的開頭，研究者希望女高音以較輕盈的音色(頭聲比例多)，因此以「微笑」、「眉毛抬高」同時符合樂曲氛圍和演唱技術(面罩共鳴)，而在段落 A'' (mm. 57-72) 時，因為是全體齊唱(奏)，則臉部表情變換更為有精神更為專注的神情，以生動的表情帶動合唱團與樂團，將歌詞表達對於凱旋歸回的英雄的歡慶、宏偉表達出來。在實作過程中，研究者發現臉部神情在符合美感的情況下運用人類擁有的喜、怒、哀、樂，也是很好的「指揮技巧」。

【譜例 4-6-1】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.1-8

拍號是速度、韻律詮釋的關鍵 **CHORUS OF YOUTHS**.下行音程不應漸弱，因和聲回到主和弦

Chor der Jünglinge.

1 上行音階自然漸強

CANTUS I.
See, the conqu'ring he - - ro comes! sound the trumpets, beat the drums.

CANTUS II.
Seht den Sie - ger ruhm ge krönt! schallt Trom - pe - ten, Cym - beln tönt!

ALTO.
See, the conqu'ring he - - ro comes! sound the trumpets, beat the drums.

Organo tasto solo, senza Bassi.

八分音符雖有連結線 透過清楚的母音仍有顆粒感

Pianoforte.
mp

H. W. 17.

【譜例 4-6-2】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.9-32

958

184 以節奏性突顯法國號象徵勝利的精神

Corno I ex G.
Corno II ex G.

六級小和弦以稍弱的力度開始

力度隨音高稍微提升

17
Sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing,
Fest - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs - lied frei - ernd ihn,
Sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing,

25
Corno I.
Corno II.
sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing.
fest - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs - lied frei - ernd ihn.
sports pre - pare, the lau - rel bring, songs of tri - umph to him sing.

注意突強的力度記號

H. W. 17.

【譜例 4-6-3】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.33-56

反覆樂句的力度，第一次中弱、第二次更弱的方式帶出聽覺差異

185

CHORUS OF VIRGINS.

Chor der Jungfrauen

33

Traversa I.

Traversa II.

SOPRANO I.

SOPRANO II.

Organo.

Pianoforte.

See the god-like youth advance! breathe the flutes, and lead the dance;
 Seht, er kommt im Sie- ges-glanz! singt zur Flüt' und schlingt den Tanz;

器樂與人聲的特性引領整個段落相較前面溫柔流暢

41

myr - - - - - the wreaths, and ro - - - - - ses twine, to deck the he - ro's brow di - vine,
 Ros' und Myr - the, zart be - laubt, um - kränz' des Jüng - lings gött - - - - - lich Haupt,

49

myr - - - - - the wreaths, and ro - - - - - ses twine, to deck the he - ro's brow di - vine.
 Ros' und Myr - the, zart be - laubt, um - kränz' des Jüng - lings gött - lich Haupt.

H.W. 17.

【譜例 4-6-4】 No.59 《看那凱旋歸回的英雄》 mm.57-72

888

186

透過法國號、定音鼓與男聲的加入 透過漸慢、漸強創造結尾張力
直接影響樂曲的力度 CHORUS.

5

Corno I.II.

Oboe I.II.

Traversa I, Violino I.

Traversa II, Violino II.

Viola.

SOPRANO.

ALTO:

TENORE.

BASSO.

Continuo.

Pianoforte.

See, the con-quiring he - - ro comes! sound the trum-pets beat the drums.

Seht den Sie - ger, ruhm - - ge - krönt! schallt Trom - pe - ten, Cym - beln tönt!

See, the con-quiring he - - ro comes! sound the trum-pets beat the drums.

Seht den Sie - ger, ruhm - - ge - krönt! schallt Trom - pe - ten, Cym - beln tönt!

Timpani ad libitum; tremolo per la seconda volta.

Fine.

Fine.

65

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Continuo

Sports pre - pare, the lau - - rel bring, songs of tri - umph to him sing.

Fest - - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs - lied frei - ernd ihn.

Sports pre - pare, the lau - - rel bring, songs of tri - umph to him sing.

Fest - - lich streut den Lor - beer hin, preist im Siegs - lied frei - ernd ihn.

senza Timpani.

Da Capo.

給予速度上的「空間」連結 Da capo

senza Timpani.

H.W. 17.

第七節 No.65 《偉大的耶和華》(The great Jehovah)

一、音樂詮釋

譜上開頭寫著 *A tempo ordinario*，與第一首《以色列的兒子》有相同的速度術語，也代表著速度不應過快或過慢，但每個人對於速度的感受也相同，因此這首曲目指揮者有很大的空間選擇詮釋速度，對研究者而言，歌詞的意涵是讚美上帝的全能和恩典，一方面突顯人對神的敬畏，是莊嚴地，另一方面又展現人讚美上帝給予的救恩，是歡欣地，在既莊嚴又歡欣的氛圍裡，對當時的研究者時，應比較傾向莊嚴的感受，因此將速度定為♩=66-70 這個區間，研究者認為算是合適。

建立在 D 大調之上，開頭樂句 a (mm. 1-4) 為四分音符的和聲式齊唱，女低音做為旋律主題一，應在四個聲部當中最被聽見，因此須注意其他聲部音量，尤其是女高音聲部有時過於突出。在一拍對應一個和聲的情況下，應仍保持圓滑地演唱，因換和聲以自然強調垂直的節奏感，在 m.6 定音鼓與銅管同時加進，使收尾力度較強，請參考【譜例 4-7-1】。

樂句 b (mm. 4-8) 則展現較主題一靈活的主題二，因此八分音符不應唱得太軟，音符和音符之間應稍微斷開。樂句 c (mm. 8-11) 則是同時展現主題一與主題二，主題一是圓滑的旋律線，主題二是靈活的節奏動機所組成，因此僅繼續保持自然的「主題性格」則自然會有很明顯的對比效果。樂句 d (mm. 11-14) 與樂句 e (mm. 15-18) 是在不同的聲部中展現不同主題的樂句，除了持續保有「主題性格」，也注意器樂的聲部線條與人聲的節奏長短是否符合。樂句 f (mm. 18-22) 使用的是對唱手法，除了注意聲部互相呼

應，也應注重音色上的整齊，此時銅管與定音鼓重新加入，因此整體在力度上是增強的，歌詞的重音應放在“majesty”的第一音節，作曲家也將這個音節放在符合強拍韻律的一、三拍上，音樂也將自然地向前推進到 m.23 以 Forte 收尾，然而很快地連接樂句 g (mm. 23-26)開頭又從 mezzo piano 開始，請參閱【譜例 4-7-1】、【譜例 4-7-2】、【譜例 4-7-3】。

樂句 g (mm. 23-26)與結尾樂句 h (mm. 27-35)可說是最有戲劇張力的音樂片段，樂句 g (mm. 23-26)是全體在齊唱中以模進手法前進，研究者認為可從較弱的音量，例如 m.23 從 mezzo piano 開始隨著推進到 m.27 以 Forte 詮釋，以逐漸透過模進音程上行來達到自然漸強的效果，結尾樂句 h (mm. 27-35)事實上可在分為兩個小樂句，mm.27-30 為反覆重返開頭樂句 a (mm. 1-4)的和聲式齊唱，並在 mm.30-35 之處以歌詞

“Hallelujah” 做為結束的終止式小節，研究者認為可強調在 m.30-32 和聲 $V \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I$ 的強度與時間，讓速度稍微在 m.31 的附點二分音符拉寬後，重新在 m.32 重新釋放，尤其可特別強調銅管的力度與音色，在 m.34 之處的第三拍之處將速度稍微拉寬，仔細聆聽定音鼓與銅管的震音下，全體在力度、音色豐滿的狀況下收尾。

二、指揮技巧

研究者認為開頭樂句 a (mm. 1-4)，一定要盡量將「拍點」打在合唱團之前，因為和聲式齊唱、速度不快的情況下，合唱很容易變慢，因此指揮者一方面聆聽，另一方面又要將拍點打在音樂之前，以此利用視覺效果帶領合唱團、樂團前進。樂句 b (mm. 4-8)展現較靈活的主題二時，為強調八分音符的精神，研究者會直接運用右手做「點」

狀來提示樂曲精神，然爾僅在 m.4 主題二第一次出現時，因為過多的「點」狀動作會如同「分割拍」般將速度拖慢。樂句 c (mm. 8-11)開始，研究者傾向手勢中展現多「水平」的動作，因此時主題一與主題二出現，以大方面來說，兩者雖然「主題性格」不同，但彼此都有共識就是仍須將音樂連貫，因此「水平」的橫向移動會在視覺上提示音樂連貫的效果。直到樂句 f (mm.18-22)重返對唱風格時，研究者想強調的是八分音符的精神和歌詞“majesty”的重量感，除了稍微改為「點」狀動作，“majesty”的重量感更須於預備拍稍微提起，直到 mm.22-23 連接處以強音收尾，並很快又從 mezzo piano 開始時，這裡的力度轉換，主要就是透過手臂落下後不反彈來強調這種其實是等同於「Sforzando」(突強)的音樂詮釋，請參考【譜例 4-7-1】、【譜例 4-7-2】

、【譜例 4-7-3】。

樂句 g (mm. 23-26)隨著模進的推進、音量的漸強，手勢可自然加大，結尾樂句 h (mm. 27-35)，在 m.27 之處可透過給予換氣一點彈性，一方面使合唱團與樂團有好的樂句起頭同時也強調新的樂句開始，因此 m.27 第一拍預備拍可稍大。

mm.30-32 除了可透過左手強調五級七和弦的張力感，在 m.31 時研究者拉寬整個音樂的張力感，這時可將 m.31 的附點二分音符視為一個大拍因此右手只給一拍，因為可在視覺效果中讓合唱團與樂團知道要把這個五級和弦得更寬大，以致於在 m.32 銅管、定音鼓以十六分音符推進時，能有重新啟動的感覺，而非在關鍵的最後段落，讓音樂失去空間，最後在仔細聆聽 mm.34 仔細聆聽定音鼓與銅管的震音，第四拍以分割拍的方式，讓速度自然漸慢，手勢在最後一顆音上仍不鬆懈，將音樂以豐滿的音量結

東在 D 大調上的 I 級之上，請參考【譜例 4-7-3】、【譜例 4-7-4】。

【譜例 4-7-1】 No.65 《偉大的耶和華》 mm.1-8

196

A tempo ordinario. CHORUS.

Tromba I.II.
Corno I.II.
Timpani.
Oboe I.II.
Violino I.II.
Viola.
SOPRANO.
主 題 一
ALTO.
TENORE.
BASSO.
Continuo.
Pianoforte.

The great Je - ho - vah is our aw - ful theme, su - blime in
Dank sei Je - ho - va ehr - - - furchts - voll ge - bracht, su - blime in
der hoch im
The great Je - ho - vah is our aw - - - ful theme, su - blime in
der hoch in
Dank sei Je - ho - va ehr - - - furchts - voll ge - bracht,

A tempo ordinario.

5 定音鼓、銅管加入帶動樂句力度自然漸強收尾

主 題 二
su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - - preme; the great Je -
der hoch im Him - mel thron in - ger Macht; Dank sei Je -
ma - jes - ty, su - blime in ma - jes - ty, in pow'r, in pow'r su - preme,
Him - mel thron, der. hoch im Him - mel thron in Macht, in ew' - ger Macht,
ma - jes - ty, in pow'r su - preme,
Him - mel thron, in ew' - ger Macht,
su - blime in ma - jes - ty, su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - preme;
der hoch im Him - mel thron, der hoch im Him - mel thron in ew' - ger Macht;

H.W. 17.

【譜例 4-7-3】No.65 《偉大的耶和華》 mm.17-23

858

定音鼓、銅管重新加入，音樂張力自然變強

198

preme, in pow'r, in pow'r su-preme, su-blime in ma-jes-ty, su-blime in ma-jes-ty,
 ew'-ger Macht, in ew'-ger Macht, der hoch im Him-mel thron, der hoch im Him-mel thron,
 su-preme, in pow'r su-preme, su-blime in ma-jes-ty, su-blime in ma-jes-ty, su-blime in
 der hoch im Him-mel thron, der hoch im Him-mel thron, der hoch im Him-mel thron, der hoch im
 our aw-fill the ne, su-blime in ma-jes-ty, su-blime in ma-jes-ty,
 ehr-furcht-e voll ge-bracht, der hoch im Him-mel thron, der hoch im Him-mel thron,

對唱時注意聲部之間音色整齊

以 majesty 作為詞組重音

Mezzo piano

H.W.17.

【譜例 4-7-3】No.65 《偉大的耶和華》 mm.24-35

988

隨模進音程上行而漸強

24 109

preme, in pow'r su - preme, su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - preme the great Je -
 Macht, in Macht, in ew' - ger Macht, der hoch im Him - mel thron in Macht, Dank sei Je -
 preme, in pow'r su - preme, su - blime in ma - jes - ty, in pow'r su - preme the great Je -
 Macht, in Macht, in ew' - ger Macht, der hoch im Him - mel thron in Macht, Dank sei Je -

強調五級七、將音樂拉寬隨後銅管帶領音樂前進

28

ho - vah is our aw - ful theme, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.
 ho - vah is our aw - ful bracht, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.
 ho - va ehfurchtsvoll ge - bracht, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.
 ho - va ehfurchtsvoll ge - bracht, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

mm. 17.

第五章 結論

從韓德爾的生平裡，我們可以看見他的音樂風格中深受到德國器樂音樂還有對位技巧影響，並到了青年時期遊歷義大利之後，受到義大利歌劇風格的薰陶，使得他擁有極具深厚創作動人旋律的本事和對於鋪成戲劇音樂的功夫，最後在英國發展自己的事業，結合了英國前人對於牧歌、頌歌平易近人的表達，還有管樂配器的習慣，在巴洛克後期，研究者認為能如此綜合不同風格的集大成者非韓德爾莫屬。

俗話說：「上帝關了一扇窗，總會開另一扇門」，因為歌劇創作失利，反爾使得神劇創作成為韓德爾一生最偉大的成就，在其中，又以合唱音樂的影響最為深厚，直至今日，韓德爾的神劇與神劇合唱音樂持續在各大音樂廳上演。雖然《約書亞》並非為韓德爾在神劇創作中最受人愛戴的作品，然而卻因為是作曲家人生晚年成熟之作，我們可以一覽無遺一位偉大作曲家所有的合唱創作技巧，從對位模仿、和弦式齊唱、強烈的音畫創作、如歌的旋律直到典型的樂曲終止式，處處展現韓德爾早已把不同風格融會貫通成為自己信手捻來的音樂語彙，對於一位合唱指揮研究生，透過研讀這位偉大作曲家的晚年之作，實在受益匪淺。

在本論文最後，研究者將對於主題《韓德神劇《約書亞》七首合唱選曲指揮詮釋》提出自身研究總結。研究者認為第三章「樂曲分析」乃是指揮者最重要的前置作業，研究依照不同的樂曲重點分析曲式、段落、調性、歌詞、配器法和人聲配置等，並接著以每個段落不同的創作手法探討其對位手法、樂句結構、和聲走向、創作手法、節奏韻律等，並以表格、譜例作為歸納，其中可以發現曲式以段落式一段體與二段體居

多，和聲走向則仍藉由主屬和弦與關係小調之間作為主要和聲與調性的橋樑，其中歌詞也是主要區別音樂的重要原因之一，可以看見自巴洛克時期以後，文字對音樂的影響。

在第四章「音樂詮釋與指揮技巧」，研究者分為兩大區塊討論，在音樂詮釋部分，共同探討的主題有速度、力度等表達，又依不同樂曲探討樂句走向、和聲變化與歌詞重音等，如何影響自身對於詮釋不同的看法，有以小節數逐一探討的方式如: No.2《以色列的兒子啊》(Ye sons of Israel)、No.17《主命令》(The Lord commands)、No.28《榮耀歸與神》(Glory to God)、No.50《偉大的約書亞》(Hail! Mighty Joshua)、No.65《偉大的耶和華》(The great Jehovah)，也有因樂曲段落重複性高，因此以列點方式討論的如: No.57《慈悲的天父》(Father of mercy)、No.59《看那凱旋歸來的英雄》(See the conquering hero comes)。研究者雖然在不同的曲目有不同的詮釋細節，但以宏觀的角度而言，音樂詮釋仍是維持一至。以下列點表示:

- (一) 速度方面，研究者著重速度術語所隱含的「感覺」而非實際節拍器速度，並根據樂團與合唱團性質與以適當調整。
- (二) 力度方面，音域提升或下降、合唱聲部與配器之間的加入與退出、和聲上主屬關係等視為力度上的調整。
- (三) 音色方面，研究者認為最重要的是不應有過多的顫音，因藉由良好的氣息控制提升頭聲整體歌唱共鳴比例，形成較明亮的音色，同時母音的形狀應保持一致。

(四) 聲響平衡方面，則是注意合唱聲部之間、合唱與器樂之間整體的聲響應讓主題、主要旋律等重要音樂素材被聽見被非主要音樂素材所遮蓋。

(五) 發音與樂句處理方面，對合唱而言牽涉到歌詞的母音長短和輕重，和子音與母音對應拍點的時間，對器樂來說則是主要牽涉到要圓滑還是跳奏，以及節奏的重音與長短等，以巴洛克而言，研究者認為指揮應找出與字詞對應的重拍稍稍強調，其餘則自然清楚發音。

(六) 指揮技巧，因為巴洛克合唱音樂充滿著主題模仿等聲部進行，因此清楚的預備拍給予提示乃關鍵，其次是在力度的提示上，可以藉由整體手勢擴大、左手的運用或是臉部表情來傳達，除了上述的兩個重點，研究者還提到對於拍點與拍點之間的運用，歌詞重音如何牽動手勢上的調整，和不同三拍子的拍型帶來不同的手勢技術想法。

總結來說，選自《約書亞》的這七首合唱選粹，研究者認為不論在指揮學習的實用性，還是合唱音樂會規劃的豐富性都有相當大的研究價值，雖在歌唱技術面上，研究者認為巴洛克音樂對於非音樂專業人士，有一定程度的挑戰，然而對於國內盛興的聖樂合唱團來說，是十分合適的演出曲目。論文主題《韓德神劇《約書亞》七首合唱選曲指揮詮釋》結合自身指揮碩士班學習成果，將對於合唱音樂一些親身的體會分享給讀者，希望此論文成為熱愛音樂的後進或是有心研究韓德爾合唱音樂，以及對神劇《約書亞》在音樂詮釋與指揮實作的指揮學習者，給予一些實用的貢獻。

參考文獻

一、中文書目

馬革順。《合唱學》。香港: 宣道出版社。1995。

徐頌仁。《音樂演奏的實際探討》。臺北: 全音樂譜出版社, 1992。

張大勝。《合唱指揮研究》。臺北: 全音樂譜出版社, 1983。

劉志明。《曲式學》。臺北: 全音樂譜出版社, 2010。

二、外文書目

Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. Portland: Amadeus Press, 1992.

Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, Reprint, 1990.

Donington, Robert. *Baroque Music: style and performance: a handbook*. New York: Norton&Company, 1982.

Green, Douglas. *Form in tonal music*. University of Texas, Austin: Harcourt Brace Jovanovich College Publisher, 1979.

Garretson, Robert. *Choral Music: History, Style, and Performance Practice*. Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1993.

Garretson, Robert. *Conducting Choral Music*. Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1993.

Hogwood, Christopher. *Handel*. New York : Thames and Hudson, 1988.

Kaplan, Abraham. *Choral Conducting*. New York: Norton&Company, 1985.

Kennan, Kent. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*. Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1987.

Lang, Paul Henry. *George Frideric Handel*. New York: Norton & Company, 1966.

Smith, Rude. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge University Press, 1995.

Ulrich, Homer. *A Survey of Choral Music*. New York. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1973.

Young, Percy. *The choral tradition*. New York: Norton, 1981.

三、學術論文

何易。〈莫札特《C大調加冕彌撒》之指揮詮釋研究〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2022。

陳奎竹。〈安東·布魯克納:《D小調安魂曲》之指揮詮釋與研究〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2022。

潘國慶。〈韓德爾《烏德勒支感恩頌歌》作品分析與指揮詮釋〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2022。

蘇屹。〈韓德爾第七號《項多斯頌歌》—《我要永遠歌頌你的恩惠》作品分析與指揮詮釋〉，國立臺灣師範大學碩士論文，2014。

四、網路資源

國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。<https://terms.naer.edu.tw/> (摘錄於 October 15, 2024)

Smither, Howard. "Oratorio" In Grove Music Online. Oxford University Press. January 20, 2001. <https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.20397> (accessed April, 2024)

Hick, Anthony. "Handel, George Friderich" In Grove Music Online. Oxford University Press. January 20, 2001. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000040060> (accessed April, 2024)

五、樂譜

Handel, George Friderich. *Joshua*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1864. (Full Score)

Handel, George Friderich. *Joshua*. London: Novello, Edward and Co. 1851 (Vocal Score)

Handel, George Friderich. *Joshua*. Michigan: Luck's Music Library. 2000, (Vocal Score)

六、有聲資料

Handel, George Friderich. 《Joshua》.

Conducted by Jürgen Budday; performed by Miriam Allan, David Allsopp, Mark LeBrocq and James Rutherford, Hanoverian Court Orchestra, Maulbronn Chamber Choir and Barock-Orchester Hannoversche Hofkapelle, 2007. from https://0-search-alexanderstreetcom.opac.lib.ntnu.edu.tw/view/work/bibliographic_entity%7Crecorded_cd%7C1052085 (accessed April, 2024)

Handel, George Friderich. 《Joshua》. Conducted by Adrian Butterfield and Laurence Cummings. performed by Catherine Manley, Alexandra Gibson, Allan Clayton, George Humphreys, Richard Rowntree, London Handel Orchestra, London Handel Singers, 2011, from https://0-search-alexanderstreet-com.opac.lib.ntnu.edu.tw/view/work/be%7Crecorded_cd%7C1052085 (accessed April, 2024)

附錄一：音樂會編制與排練情況

一、2023/4/23 國立臺灣師範大學古蹟禮堂《約書亞》音樂會編制狀況

| 聲部(按照總譜) | 編制狀況 |
|----------|---|
| 木管 | Fl:2/ Ob:2 |
| 銅管、打擊 | Hn:2/ Tp:2/ Tim:1 |
| 弦樂 | VI:4/ VII:3/ Va:2/ Cello:2/ Double Bass:2 |
| 合唱 | Soprano:14/ Alto: 10/ Tenor: 6/ Bass:6 |
| 管風琴、大鍵琴 | Organ:1、Harpsicord: 1(以電鋼琴代替) |

二、《約書亞》排練情況

合唱團單獨排練: 4 次，共約 8 小時

樂團單獨排練: 3 次，共約 5 小時

合唱團+樂團: 2 次，共約 4 小時

音樂會前天彩排: 1 次，約 1 小時

音樂會當日彩排: 1 次，約 1 小時

備註與建議: 因所組成團員超過 2/3 已演出過這首曲目，因此合唱單獨排練當時僅安排 4 次，但後來發現因多半是非音樂系所組成，合唱單獨排練次數可再增加一至二次，並且排練時最好盡早把所要的音樂細節交代清楚，樂團排練則因為是音樂系同學組成，樂曲難度並不算太高，排練次數足夠。

附錄二： 本論文七首合唱曲目歌詞翻譯對照

| 英文歌詞 | 中文翻譯 |
|---|--|
| <p>1.</p> <p>Ye sons of Israel, ev'ry tribe attend, Let grateful songs and hymns to Heav'n ascend! In Gilgal, and on Jordan's banks proclaim One first, one great, one Lord Jehovah's name</p> | <p>1.</p> <p>以色列人阿，每個支派都來參加 讓感謝和讚美升到天上 在吉甲，和約旦河畔 宣告獨一上帝，耶和華之名</p> |
| <p>2.</p> <p>The Lord commands, and Joshua leads, Jericho falls, the tyrant bleeds.</p> | <p>2.</p> <p>上帝的命令，約書亞帶領 耶利哥城牆將傾覆，暴君被推翻</p> |
| <p>3.</p> <p>Glory to God! The strong cemented walls, The tot'tring tow'rs, the pond'rous ruin falls. The nations tremble at the dreadful sound, Heav'n thunders, tempests roar, and groans the ground.</p> | <p>3.</p> <p>榮耀歸與上帝，那堅固的城牆 變為搖搖欲墜、生硬的廢墟 列國因這可怕的聲音戰兢 天上打雷，暴風怒吼，大地呻吟</p> |
| <p>4.</p> <p>Hail, mighty Joshua, hail! Thy name shall rise into immortal fame. Our children's children shall rehearse</p> | <p>4.</p> <p>尊大的約書亞！ 你的名字將歷久不衰 我們的子孫將敘述你的作為</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Thy deeds in never-dying verse, And grateful marbles raise to thee, Great guardian of our liberty!</p> | <p>在不朽的詩歌當中 我們為你立起石頭 紀念，你是我們偉大的自由衛士</p> |
| <p>5. Father of mercy, hear the pray'r we make, And save the hero for his country's sake.</p> | <p>5. 慈悲的天父，願你聽我們禱告 為了我們的國家，拯救那位英雄</p> |
| <p>6. See, the conqu'ring hero comes! Sound the trumpets, beat the drums. Sports prepare, the laurel bring, Songs of triumph to him sing. See the godlike youth advance Myrtle wreaths and roses twine, to deck the heroes brow divine.</p> | <p>6. 看哪！我們的英雄，凱旋而歸 號角響起，鼓聲和鳴 準備慶祝、花冠戴上 並為他唱勝利之歌 看哪！如同神一般前進的青年 桃金娘和玫瑰花環繞 裝飾英雄神聖的眉梢</p> |
| <p>7. The great Jehovah is our awful theme, Sublime in majesty, in power supreme. Hallelujah!</p> | <p>7. 偉大的耶和華是我們的主 至高無上的威嚴和權柄 哈利路亞</p> |