

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

韓德爾《凱薩大帝》中克莉奧佩特拉

四首詠唱調分析與詮釋探討

An Analysis and Vocal Interpretation of
four Cleopatra Arias from the Opera *Giulio Cesare*

by Georg Friedrich Händel

研究生：蘇詩涵

指導教授：蔡永凱 博士

中華民國一〇七年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：蘇詩涵

論文名稱

韓德爾《凱薩大帝》中克莉奧佩特拉

四首詠唱調分析與詮釋探討

An Analysis and Vocal Interpretation of

four Cleopatra Arias from the Opera *Giulio Cesare*

by Georg Friedrich Händel

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：蔡永凱，指導教授

蔡永凱

徐以琳

徐以琳

趙方豪

趙方豪

鄭海芸

鄭海芸

中華民國一〇七年六月

摘要

作曲家韓德爾以神劇作品聞名於世，但他的一生將近 36 年的時間主要從事歌劇創作及指揮，其中的經典之作《凱薩大帝》(*Giulio Cesare*) 廣受大眾喜愛，巴洛克時期的歌劇代表作。特別是女主角「克莉奧佩特拉」多變的性格和形象，更是貫串全劇的靈魂人物。本論文選擇克莉奧佩特拉的四首詠嘆調進行分析與詮釋探討。

本論文共分為七章。第一章包括研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章聚焦在巴洛克時期莊歌劇的創作與裝飾奏探討。第三、四章為作曲家與劇作家的生平及創作概述。第五章著重在歌劇的戲劇面向，簡述劇情及克莉奧佩特拉的角色分析。第六章將重心放在音樂詮釋上，分析歌詞、音樂及戲劇的關聯性與裝飾奏的詮釋建議。第七章為結論。

關鍵字：歌劇、凱薩大帝、莊歌劇、韓德爾、巴洛克裝飾奏、克莉奧佩特拉

目錄

摘要.....	iii
目錄.....	iv
譜例目錄.....	vii
表格目錄.....	xi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	2
第二章 巴洛克時期莊歌劇之創作與巴洛克時期裝飾奏探討.....	5
第一節 歌劇的起源至巴洛克時期莊歌劇的創作.....	5
壹、歌劇起源	5
貳、巴洛克時期莊歌劇的創作	14
第二節 巴洛克時期返始詠唱調之演唱實務.....	21
壹、巴洛克時期「裝飾音」的種類	22
貳、裝飾音（奏）與樂曲間的關係	32
參、裝飾奏特色	34
第三章 韓德爾生平與概述.....	35
第一節 韓德爾生平介紹.....	35
壹、漢堡時期	36
貳、義大利時期	37

參、倫敦時期	38
第二節 歌劇作品與創作手法.....	42
壹、歌劇作品	42
貳、歌劇創作手法	45
第四章 海姆生平概述與《凱薩大帝》歌劇劇本介紹.....	51
第一節 海姆生平介紹.....	51
第二節 《凱薩大帝》歌劇劇本改編.....	53
壹、布桑尼原創劇本	53
貳、海姆改編劇本	54
第五章 歌劇《凱薩大帝》	55
第一節 創作背景.....	55
第二節 劇情概述與樂曲安排.....	57
壹、故事背景	57
貳、劇中人物	57
參、劇情介紹	58
肆、樂曲編排	63
第三節 克莉奧佩特拉的角色分析.....	65
壹、歷史中的克莉奧佩特拉	65
貳、歌劇《凱薩大帝》中的克莉奧佩特拉	74
第六章 歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉四首詠唱調之分析.....	81
第一節 詠唱調之樂曲分析.....	81
壹、〈不要絕望，誰知道？〉(Non disperar, chi sa?)	81
貳、〈雙眸，我愛慕你〉(V'adoro, pupille)	91

參、〈我將哭泣我的命運〉(Piangerò la sorte mia)	101
肆、〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉(Da tempeste il legno infranto)	111
第二節 樂曲詮釋.....	120
壹、戲劇面向－克莉奧佩特拉角色概述	120
貳、音樂面向－裝飾奏詮釋建議	121
第七章 結論.....	141
參考資料.....	143
附錄.....	147

譜例目錄

【譜例 2-1-1】長倚音記譜及奏法.....	24
【譜例 2-1-2】上倚音記譜及奏法.....	24
【譜例 2-1-3】短倚音記譜及奏法.....	26
【譜例 2-1-4】經過音記譜及奏法.....	27
【譜例 2-1-5】顫音記譜及奏法.....	28
【譜例 2-1-6】減值裝飾記譜及奏法.....	29
【譜例 6-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉，第 10 至第 15 小節.....	86
【譜例 6-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉，第 48 至第 54 小節.....	87
【譜例 6-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉，第 1 至第 9 小節.....	88
【譜例 6-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉，第 21 至 23 小節.....	88
【譜例 6-1-5】〈不要絕望，誰知道？〉，第 10 至 13 小節.....	89
【譜例 6-1-6】〈不要絕望，誰知道？〉，第 42 至 46 小節.....	89
【譜例 6-1-7】〈不要絕望，誰知道？〉，第 46 至 50 小節，樂團譜.....	89
【譜例 6-1-8】〈不要絕望，誰知道？〉，第 46 至 50 小節，鋼琴譜.....	90
【譜例 6-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 5 小節.....	94
【譜例 6-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 10 小節.....	95
【譜例 6-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉，第 6 至第 15 小節.....	96
【譜例 6-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉，第 26 至第 30 小節.....	96

【譜例 6-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉，第 6 至第 10 小節.....	97
【譜例 6-2-6】〈雙眸，我愛慕你〉，第 37 至第 47 小節.....	98
【譜例 6-2-7】〈雙眸，我愛慕你〉，第 37 至第 40 小節.....	98
【譜例 6-2-8】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 7 小節.....	99
【譜例 6-2-9】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 7 小節.....	100
【譜例 6-2-10】〈雙眸，我愛慕你〉，第 32 至第 39 小節.....	101
【譜例 6-3-1】〈我將哭泣我的命運〉，第 32 至第 39 小節.....	105
【譜例 6-3-2】〈我將哭泣我的命運〉，第 14 至第 26 小節.....	105
【譜例 6-3-3】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 52 小節.....	106
【譜例 6-3-4】〈我將哭泣我的命運〉，第 53 至第 56 小節.....	107
【譜例 6-3-5】〈我將哭泣我的命運〉，第 1 至第 8 小節.....	108
【譜例 6-3-6】〈我將哭泣我的命運〉，第 1 至第 8 小節.....	108
【譜例 6-3-7】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 49 小節.....	109
【譜例 6-3-8】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 51 小節.....	109
【譜例 6-3-9】〈我將哭泣我的命運〉，第 65 至第 69 小節.....	110
【譜例 6-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 13 至第 16 小節.....	115
【譜例 6-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 51 至第 54 小節.....	115
【譜例 6-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 70 至第 72 小節.....	116
【譜例 6-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 73 至第 75 小節.....	116
【譜例 6-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 92 至第 93 小節.....	117
【譜例 6-4-6】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 9 至第 13 小節.....	118
【譜例 6-4-7】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 14 至第 18 小節.....	118
【譜例 6-4-8】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 68 至第 71 小節.....	118

【譜例 6-4-9】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 92 至第 99 小節.....	119
【譜例 7-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 1 至第 6 小節.....	121
【譜例 7-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 3 至第 11 小節.....	122
【譜例 7-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 21 至第 22 小節.....	123
【譜例 7-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 21 至第 24 小節.....	123
【譜例 7-1-6】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 9 至 11 小節.....	124
【譜例 7-1-7】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 12 至第 14 小節.....	125
【譜例 7-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 5 至第 9 小節.....	127
【譜例 7-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 26 小節.....	127
【譜例 7-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 14 至第 18 小節.....	128
【譜例 7-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 23 至第 26 小節.....	128
【譜例 7-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 20 小節.....	129
【譜例 7-2-6】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 27 至第 30 小節.....	129
【譜例 7-2-7】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 23 至第 26 小節.....	129
【譜例 7-2-8】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 3 至第 9 小節.....	130
【譜例 7-2-9】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 10 至第 13 小節.....	130
【譜例 7-2-10】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 26 小節.....	131
【譜例 7-3-1】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至第 38 小節.....	131
【譜例 7-3-2】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 12 至第 22 小節.....	132
【譜例 7-3-3】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 1 至第 11 小節.....	133
【譜例 7-3-4】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至第 42 小節.....	133
【譜例 7-3-5】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至第 42 小節.....	134
【譜例 7-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 3 至第 5 小節.....	135

【譜例 7-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 13 至第 14 小節..	135
【譜例 7-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 31 小節.....	135
【譜例 7-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 21、24、33 小節	136
【譜例 7-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 27 小節.....	136
【譜例 7-4-6】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 5 小節.....	136
【譜例 7-4-7】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 3、第 6 小節.....	137
【譜例 7-4-8】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 28、第 40 小節...	137
【譜例 7-4-9】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 9、第 12 小節.....	138
【譜例 7-4-10】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 34 至第 36 小節	138
【譜例 7-4-11】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 29 小節.....	138
【譜例 7-4-12】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 43 至第 44 小節	139

表格目錄

【表 2-1】詠唱調〈不要絕望，誰知道？〉的裝飾奏使用舉列表.....	32
【表 5-1】《凱薩大帝》劇中人物音域表.....	57
【表 5-2】《凱薩大帝》樂曲分配表.....	64
【表 6-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉歌詞翻譯表.....	82
【表 6-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉樂曲概述表.....	82
【表 6-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉曲式分析表.....	83
【表 6-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉A 段動機分析表.....	84
【表 6-1-5】〈不要絕望，誰知道？〉B 段動機分析表.....	86
【表 6-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉歌詞翻譯表.....	91
【表 6-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉樂曲概述表.....	92
【表 6-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉樂曲分析表.....	92
【表 6-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉A 段動機分析表.....	94
【表 6-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉B 段動機分析表.....	97
【表 6-3-1】〈我將哭泣我的命運〉歌詞翻譯表.....	102
【表 6-3-2】〈我將哭泣我的命運〉樂曲概述表.....	102
【表 6-3-3】〈我將哭泣我的命運〉曲式分析表.....	103
【表 6-3-4】〈我將哭泣我的命運〉A 動機分析表.....	104
【表 6-3-5】〈我將哭泣我的命運〉B 動機分析表.....	106
【表 6-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉歌詞翻譯表.....	111

【表 6-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉樂曲概述表.....	112
【表 6-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉曲式分析表.....	112
【表 6-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉A 段動機分析表.....	114
【表 6-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉B 段動機分析表.....	115

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

韓德爾（Georg Friedrich Händel, 1685-1759）以神劇（Oratorio）作品《彌賽亞》（*Messiah*）流芳百世，在歷史上被視為英語神劇的代表。他的一生將近36年的時間主要從事歌劇創作及指揮，雖然歌劇作品產量豐富，可惜許多作品在首演時並未獲得成功，且甚少完整流傳至後世，也逐漸被世人淡忘。幸運的是，被流傳下來的歌劇作品中不乏經典之作，例如《李納多》（*Rinaldo*）、《塔梅拉諾》（*Tamerlano*）、《羅德琳達》（*Rodelinda*）等，為現今較常被上演的鉅作；本研究的《凱薩大帝》¹（*Giulio Cesare*）就是這樣的一部作品。

此劇屬於義大利莊歌劇（Opera seria），其中大部分使用返始詠唱調（*da capo aria*）樂曲形式，韓德爾為在歌劇中製造更多張力，在返始詠唱調的曲式²

¹ 關於《凱薩大帝》（*Giulio Cesare*）的名稱，按照 Oxford Music Online 的翻譯應是韓德爾《凱薩大帝在埃及》（*Giulio Cesare in Egitto*），但也有簡稱為（*Giulio Cesare*），例如：在「國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」中便是如此，因此本論文為行文順暢所以選擇使用《凱薩大帝》這個名稱。

² 返始詠唱調的曲式為三段式 ABA'。

上給予較多彈性，讓這些詠唱調能夠更貼近劇情發展，例如：韓德爾在第二幕克莉奧佩特拉（Cleopetra）的詠唱調〈雙眸，我愛慕你〉（V'adoro pupille）一曲中，在克莉奧佩特拉演唱完 B 段後，直接加上凱薩（Giulio Cesare）的宣敘調（recitativo），之後才從頭反覆，此作法不同於傳統的返始詠唱調曲式。同時韓德爾為增加主角的詠唱調數目，將劇中人物凱薩及克莉奧佩特拉的詠唱調擴增到八首，是當時較少見的情形。³

值得探究的是，劇名雖為《凱薩大帝》，但貫穿全劇的靈魂人物卻是克莉奧佩特拉。韓德爾在劇中為她創作八首詠唱調，展現克莉奧佩特拉不同的個性與情感，這乃是本研究的最初始動機。除了對於人物詠唱調的情境與背景瞭解之外，本論文也藉由此劇深入研究返始詠唱調的裝飾樂段，並統整歸納如何演唱才能更貼近巴洛克時代的音樂風格。因為在台灣學界少有系統性的研究，因此本文也期待能拋磚引玉，激發更深入地討論。

第二節 研究範圍與方法

本研究的主題為《凱薩大帝》中克莉奧佩特拉的四首詠唱調詮釋分析，筆者在此，依劇情的發展及場景的重要性作為挑選的基礎，分別選擇〈不要絕望，誰知道？〉（Non disperar, chi sa ?）、〈雙眸，我愛慕你〉（Vadoro pupille）、〈我將哭泣我的命運〉（Piangerò la sorte mia）及〈在暴風雨中支離破碎的木

³ 詳細參考第三章第二節。

頭) (Da tempeste il legno infranto)，這四首詠唱調能充分表現出克莉奧佩特拉多重的性格及複雜的心情。因此將研究範圍分為三個層次：第一層次為音樂部分，包括巴洛克時期的莊歌劇特色，巴洛克時期裝飾奏相關演出實務，作曲家的生平與歌劇創作特色，以及樂曲分析。第二層次是戲劇部分，包括劇作家海姆 (Nicola Francesco Haym, 1687-1729) 的生平與劇作概述、《凱薩大帝》相關劇作的改編歷史、創作背景、劇情概要、克莉奧佩特拉的角色特質以及後世文學家對她的評價。第三層次則針對本論文探討之四首返始詠唱調，提供華彩部分的詮釋建議。

蒐集資料的過程中，發覺在台灣碩博士論文系統中，與巴洛克時期裝飾奏相關的研究共有三筆⁴，統整後，多數皆為器樂作品裝飾奏的研究。至於作曲家部分與韓德爾相關的研究共有二十四篇，其中討論神劇共八篇⁵，討論歌劇的共五篇⁶，在這幾筆論文當中有三筆是關於歌劇《凱薩大帝》的研究。因

⁴ 蕭淳方。〈巴赫《古大提琴與大鍵琴奏鳴曲第二號》作品編號 1028 之裝飾音探究 (由華特森·佛比士為中提琴與鋼琴改編)〉。東吳大學音樂學系碩士論文，2015；王欣怡。〈富蘭索瓦·庫普蘭《彈奏大鍵琴的藝術》之探討〉。國立中山大學音樂學系研究所解說音樂會報告。2007；劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2011。
⁵ 鄭慧慈。〈韓德爾神劇「在埃及的以色列人」的音樂表現與合唱詮釋之研究〉。國立臺南大學音樂學系碩士論文，2010；潘絃融。〈韓德爾神劇《彌賽亞》選曲〈你們要安慰，我的百姓〉和〈一切山窪都要填滿〉之分析與詮釋報告〉。高雄師範大學音樂學系碩士論文，2017；張琪珮。〈韓德爾《彌賽亞》四首女高音詠唱調之研究〉。中國文化大學音樂學系碩士論文，2016；黃郁哲。〈韓德爾：神劇『彌賽亞』選曲「號聲響起」之作品探討與演奏詮釋〉。台中教育大學音樂學系碩士論文，2014；盧仁惠。〈韓德爾《彌賽亞》中女高音詠唱調之研究〉。台北市立教育大學音樂學系碩士論，2013；鄭慧慈。〈韓德爾神劇「在埃及的以色列人」的音樂表現與合唱詮釋之研究〉。國立臺南大學音樂學系碩士論文，2010；蕭惟中。〈韓德爾四首神劇詠唱調《我的復仇之心喚醒了我》《來自迦薩的男人》《預知的景象》《喔！我有猶八的里拉琴》之樂曲分析與詮釋〉。國立臺北教育大學音樂學系碩士論，2008；潘春秀。〈韓德爾《彌賽亞》合唱選曲之語法研究〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2007。

⁶ 洪智華。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝》之賽斯特五首詠唱調分析與詮釋〉。臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2017；黃筱涵。〈韓德爾歌劇《阿琪娜》之女主角阿琪娜詠唱調分析與詮釋〉。臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2016；趙宛稜。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝在埃及》克莉奧佩特拉三首詠唱調之分析與詮釋〉。台南科技應用大學音樂學系碩士論文，2011；蕭慧蘋。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉四首詠唱調研究〉。輔仁大學音樂學系碩士論文，2007；楊凱仁。〈韓德爾歌劇綜合研究〉。國立中央大學藝術研究所碩士論文，2007。

此，本篇論文在探討返始詠唱調裝飾奏的部分主要參考國外文獻，作曲家生平及歌劇《凱薩大帝》的研究會部分參考台灣碩士論文。

筆者透過分析劇本中克莉奧佩特拉的角色個性與歌詞意境作為出發點，探討歌曲中的音樂結構、特色、和聲與動機特點，企圖將戲劇面向與音樂面向結合，以學術探討和實際演唱經驗，提供克莉奧佩特拉詠唱調之詮釋情緒與方向。

第二章

巴洛克時期莊歌劇之創作與 巴洛克時期裝飾奏探討

第一節 歌劇的起源至巴洛克時期莊歌劇的創作

壹、 歌劇（opera）起源

根據《西方音樂史》（*A History of Western Music*）一書中對於歌劇的定義是：「歌劇是結合獨白、對話、佈景、動作與連續的音樂戲劇。」⁷

歌劇在十七到十九世紀中，肩負著全歐洲的娛樂重任，相當於今日的電影、電視和運動大賽等，由此想像這跨越三個世紀的歌劇總產量難以估記。相較如此豐富的產量，歐洲曾獨領風騷的歌劇作品中，並未留下許多直接的資料，尤其是歌劇興起的初期，當時科技發展尚未成熟，導致聲音只能憑藉當時僅存的文件去想像，再加上早期的樂譜不易印刷，舞台設計圖留下的資料更是

⁷ Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent& Sons Ltd, 1988), 355

少數，唯一保存較完整的是歌劇劇本（libretto）。

歌劇劇本在當時扮演重要的角色，當新的歌劇首演前，劇本都會被印刷成廣告單的形式，目的在於提供觀眾相關的演出資料，內容除了角色對白之外，首演資訊也經常印於其中。發行的劇本在當時被視為價值低廉、製作粗糙的商業產物，沒想到卻成為今日研究早期歌劇的重要資產。⁸而這個現象在以下介紹歌劇發展時，將會清楚地反映出這個現象。

透過目前留存的文本資料，筆者將歌劇的前身至巴洛克時期莊歌劇的演變，分為四個重要的階段⁹：

一、 音樂與戲劇的聯結

在古希臘時期，音樂與戲劇的聯結首次出現在古希臘悲劇作家歐里庇得斯（Euripides, 480-406 BC）與索福克勒斯（Sophocles, 496-405 BC）的作品中，主要在合唱隊扮演群眾的人物形象、或角色對話時會加入抒情的歌唱，雖然不是整齣戲劇作品皆使用演唱的演出方式，但這成為後來「音樂與戲劇結合」的雛形。直到中世紀時期，以宗教內容為題材的「禮儀劇」（Liturgical dramas）

⁸ 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》（台北：高談文化，1999年，初版），81。

⁹ 歌劇起源的分類參考 Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1988), 307-309

¹⁰與後來被教堂禁演的「神秘劇」(mystery)¹¹的出現，更加確立了「音樂與戲劇結合」的演出形式。這兩種劇種原先是在教堂內，於彌撒中間演出，偶爾也會在聖誕節、復活節等重大慶典上於室外進行演出；最早的表演者是僧侶、修道士和神學院學生，用拉丁語演出，但隨著戲劇平民化，教會為了取悅民眾和適應露天場地演出，不斷增強戲劇表演的成分，演出時還會有簡易的布景放置在舞台上，就像用圖畫的方式表示地獄、天堂與塵世等，演出時地獄、天堂各居一端，中為塵世，為了讓觀眾更能進入劇情中。雖然此種演出形式未被明確地定義，但這種音樂與戲劇的綜合藝術為之後的田園劇埋下伏筆。¹²

二、 田園劇 (pastoral drama)¹³

「田園劇」是一種以詩文為歌詞、內容描寫田園生活的一種音樂與戲劇的綜合藝術。「田園劇」的興起可追溯至西元前一世紀，羅馬詩人維吉爾

(Publius Vergilius, 70-19 BC) 會在他的長詩中模仿希臘作品，歌頌簡單的山林生活，表達出他對鄉間田園生活的嚮往。到了中世紀時期，在法國南部的吟遊詩人 (troubadour) 與北部的吟遊詩人 (trouvère)¹⁴，創作許多田園風格的

¹⁰ 中世紀以來，發展出與教會禮儀息息相關的宗教音樂戲劇，以單音演唱拉丁文歌詞，內容皆屬聖經的故事，尤其為復活節與聖誕節創作的作品居多。資料參考：林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，(臺北市：美樂出版社，1999，初版)，1051。

¹¹ 「神秘劇」，十四世紀時一切以宗教內容為題材的戲劇都被統稱為「神秘劇」。這種演出方式一直沿用到17世紀上半葉。神秘劇流傳下來數十部，最著名的為《耶穌受難神秘劇》、《聖母奇蹟劇》等。林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，1047。

¹² Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1988), 307-308

¹³ 「田園劇」是一種以鄉村為背景，美化鄉下生活的戲劇。它是從義大利的田園詩、牧歌及牧羊劇發展而來。現存最早的第一齣英國田園劇創於1608年，由佛雷契 (John Fletcher, 1579-1625) 所作的《忠實的牧羊女》(The Faithful Shepherdess)。資料參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

¹⁴ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

歌曲，這些歌曲通常會配上詩人自編的劇情和舞蹈演出，其中又分為描寫「武士向牧羊女求愛」和「牧羊女生活」的兩種內容。¹⁵

現今保存最早的田園劇是 1471 年，詩人波利齊亞諾（Angelo Poliziano, 1454-1494）發表的一齣詩劇《奧菲歐》（*Favola d'Orfeo*）。此劇的創作手法別具新穎：除了延續古代詩體（八行詩體，*ottava*）的傳統，還繼承中世紀「聖劇」（*sacra rappresentazione*）¹⁶的演出形式，同時結合文學、戲劇與音樂，成為「歌劇」的前身。¹⁷

「田園劇」通常會在舞台上演出，劇情的推進會使用對白或穿插一些歌曲在其中；一劇中會使用相異的題材風格，像是將嚴肅莊重的題材與滑稽逗趣的內容放在同劇中；劇中人物大部分為牧羊人、森林仙女、半人半獸的沙提爾（*Satyrs*）和魔術師等；劇情內容描寫發生於鄉村中的愛情故事，且多半為喜劇收場。

就喜劇、悲劇及田園劇三種劇種而論，義大利人最喜歡田園劇，因為在義大利人的觀念中，悲劇必須維持莊嚴肅穆、喜劇要逼近都市社會真實的風貌、田園劇則呈現大部分人嚮往的優美天地、自由自在及無憂無慮的鄉村生活。這種嚴肅與詼諧參半的戲劇形式，在十六世紀時期迅速地蔓延至西歐各地，劇中的敘述式文體影響其後十六世紀的牧歌（*Madrigal*）曲種；不僅如此，田園劇

¹⁵ 資料參考「國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」的詞彙解釋。

¹⁶ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

¹⁷ 蔡郁潔。〈從 *Metastasio* 劇本看十八世紀義大利裝歌劇之發展〉（私立東吳大學音樂系碩士論文，1999 年），10。

中的內容、風格、神話式人物、音樂及舞蹈皆被早期歌劇作曲家沿用至早期歌劇作品中。

三、 牧歌與連篇牧歌集（**Madrigal and madrigal cycle**）

「牧歌」原為十四世紀義大利的一種詩體，當時著名的義大利文學家，但丁（Alighieri Dante, 1265-1321）、佩特拉克（Francesco Petrarch, 1304-1374）、薄伽丘（Giovanni Boccaccio, 1313-1375）等人，均有相當多此類作品，這些文學作品由作曲家配上音樂之後，成為可演唱的牧歌。音樂史上牧歌的全盛時期在十六及十七世紀，雖然同樣稱為「牧歌」，且歌詞內容也會沿用十四世紀的義大利文學經典詩作，但這時的牧歌和十四世紀的牧歌在音樂的編排上完全不同。十六世紀的牧歌為多聲部的複音音樂合唱形式，通常為四聲部到五聲部作品，如作曲家費戴羅特（Philippe Verdelot, 1485-1530）的牧歌作品，大多為四聲部複音音樂為主。到了十六世紀末，作曲家為迎合當時其他的音樂曲種，在牧歌上也漸漸使用主旋律音樂（monody）¹⁸的創作手法。代表作曲家，如蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）等。¹⁹

到了十七世紀，作曲家在音樂情感表達會更加貼近歌詞的戲劇性，而且經常使用半音進行，讓音樂有較多的衝突感，這種作曲手法奠定了歌劇的基礎。早期的牧歌通常是獨立作品，但發展至高峰期時，有些作曲家會把一系列相關

¹⁸ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

¹⁹ Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1988), 246

的劇情分別創作成好幾首牧歌，成為牧歌喜劇（*madrigal comedy*）或聯篇牧歌集（*madrigal cycle*），最具代表性的作曲家是前述的蒙台威爾第。²⁰

四、 幕間劇（*Intermedio*）²¹

「幕間劇」是一種穿插在田園劇、悲劇、神話戲劇中的音樂戲劇形式。十五世紀開始，演出希臘戲劇或拉丁戲劇時，會在幕與幕之間上演獨立的短劇。其原因是，當時劇院在換景時無法將幕簾關上，為了不讓觀眾等得不耐煩，因此在舞台前方會上演一些有趣的短小戲劇，來吸引觀眾的注意力。「幕間劇」的內容不會與當天上演的戲劇有關，且劇中角色以僕役為主，包含對白、獨唱、合唱、管弦樂伴奏及舞蹈，也會有服裝及佈景，幾乎等同於其後歌劇的演出形式，只是規模較為短小。

十八世紀，隨著「幕間劇」越來越受觀眾喜愛，有時甚至會獨立演出，尤其在宮廷中的重要慶典或貴族的結婚場合等，劇作家及演奏者會賦予「幕間劇」更豐富的戲劇與音樂元素，在獨立演出時不只使用合唱，還會加入獨唱、重唱及大型器樂合奏等。發展漸趨成熟的「幕間劇」，終於脫離附屬於戲劇之下的地位，成為歌劇劇種中「諧歌劇」（*opera buffa*）前身。²²

²⁰ Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1988), 308.

²¹ 「*Intermedio*」在國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網中，音樂方面的翻譯為「間奏曲」舞蹈分類為「幕間舞」，因這裡的內容，筆者選用「幕間劇」這一翻譯名詞

²² 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，88。

五、 歌劇²³

十七世紀初期，歌劇在今日義大利北部佛羅倫斯（Florence）地區的宮廷裡開始發展。經由宮廷貴族間的來往，歌劇很快風行全歐洲，成為貴族生活中不可或缺的一環。²⁴當時的一群音樂家、知識份子和貴族們組成一個名為「佛羅倫斯同好會」（Camerata Fiorentina）²⁵的團體，試圖復興古希臘劇場為構想，期望為音樂界帶來始料未及的產物。²⁶

音樂史上誕生的第一部歌劇《達芬妮》（*Dafne*），是「佛羅倫斯同好會」的成員李奴基尼（Ottavio Rinuccini, 1562-1621）依照神話故事編寫劇本，與作曲家佩里（Jacopo Peri, 1561-1633）合作，於 1575 年在柯爾西伯爵（Jacopo Corsi, 1561-1602）府中上演，這是音樂與戲劇史上重大的轉捩點，「歌劇」此種音樂與戲劇形式正式誕生。

由於作曲家皆身處不同城市及流派，因此歌劇的發展可分為以下四個地區：²⁷

²³ Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent& Sons Ltd, 1988), 310

²⁴ 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，80。

²⁵ 國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網

²⁶ 同註 24，83。

²⁷ Grout, D. J. and Claude V. P. *A History of Western Music*. (London: J.M. Dent& Sons Ltd, 1988), 319-326

(一) 佛羅倫斯

1. 時間：1600 年開始
2. 觀眾：歌劇最早在佛羅倫斯發展，當時的歌劇只在宮廷上演，觀眾大多為貴族，一般的中產階級因支付不起昂貴的門票，無法觀看，也因如此，歌劇在佛羅倫斯較為少見，且流傳緩慢。
3. 特色：當時樂曲的組成多以單音宣敘調為主，使用一字對一音的演唱方式，速度彈性自由，在終止處會使用長音符。此整齣歌劇中還會加入一些分節式（**strophic form**）的歌曲。劇情方面多採用神話愛情故事。

(二) 羅馬

1. 時間：1620 年開始
2. 觀眾：歌劇到了羅馬，為了吸引更多的贊助和觀眾，將原為宮廷娛樂的歌劇逐漸平民化，觀眾群由中產階級到貴族都有。
3. 特色：歌劇主題除了延續「田園劇」中以田園風情、和神話的主題外，也開始加入以史詩為內容的主題。在戲劇方面，強調舞台上特殊效果和華麗的佈景。音樂方面，與佛羅倫斯歌劇較為不同的是：歌劇的開場序曲（**Sinfonia**）分為兩部分，第一部分為慢板且音樂織度為和聲式，第二部分為快板，音樂織度使用對位的作曲手法。此種序曲的形式在十七世紀時成為歌劇序曲的標準模式。除此之外，在羅馬歌劇中，詠唱調與宣敘調的風格更加明顯。這種創作方式最早出現於 1600 年的羅馬，卡瓦列里

(Emilio de' Cavalieri, 1550-1602) 的作品《靈肉劇》(Rappresentazione di Anima e di Corpo) 中，劇中宣敘調的表現，比佛羅倫斯歌劇的宣敘調更具表現力。作曲家為了吸引更多中產階級的觀眾，在音樂的編排上會著重歌者的演唱技巧。另外，當時女性不能在教堂中演出，因此女性角色通常都由閹歌手 (Castrato) 擔任。也促成十七世紀閹歌手在義大利風行的盛況。

(三) 威尼斯

1. 時間：1637 年
2. 觀眾：歷史上第一座歌劇院在威尼斯落成，且演出對外開放，觀眾由中產階級到貴族都有，不只如此，歌劇院中有提供包廂提供貴族「季租」，這也意味著歌劇演出越來越多。
3. 特色：歌劇題材延續羅馬歌劇中會使用的主題，但在情感及戲劇張力上更為強烈，有時會加入舞蹈。音樂方面，由原本的五幕減成三幕，增加詠唱調的數目，同時強調歌者的演唱技巧，曲中使用優美的旋律配上簡單的和聲，就是讓觀眾專注欣賞歌者的演唱實力，這也奠定了義大利美聲唱法。因為如此，「歌者明星化」的情形越來越明顯，「第一女主角」(diva) 與「第一女伶」(prima donna) 的角逐戰也在歌劇院中頻繁地上演。

(四) 拿坡里

1. 時間：1650 年
2. 觀眾：當時的歌劇中心仍在威尼斯，但歌劇院的興建由威尼斯及拿坡里開，逐漸蔓延至其他城市，因此，欣賞歌劇的觀眾，已經徹底的普及到平民中。
3. 特色：歌劇題材延續威尼斯的歌劇主題。音樂方面，出現「返始詠唱調」與「連續記號詠唱調」(dal segno aria)²⁸兩種形式，這是由作曲家史卡拉第 (Alessandro Scarlatti, 1660-1725) 依據威尼斯歌劇的詠唱調形式為基準發展出來的。此時的宣敘調也分為兩種，一種為由數字低音樂器伴奏的「乾燥宣敘調」，一種為以樂團伴奏的「有伴奏宣敘調」(recitative accompagnato)。樂曲編排上，宣敘調結束後馬上接詠唱調，成為一組的演出方式；此種形式也沿用到莊歌劇中。

貳、 巴洛克時期莊歌劇的創作

十七世紀末，羅馬地區的文人雅士，因對當時的文學風格感到不滿，因此在 1690 年組成「阿卡狄亞學院」(Accademia dell'Arcadia)，他們嚮往法國新古典文學的成就，提倡高尚品味，崇尚古希臘文學劇場，主張作品風格應回歸純淨樸實化，其中一項重要的「改革」就是歌劇劇本。重點在於祛除歌劇中滑

²⁸ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

稽的喜劇成分。

歌劇劇本在當時被視為文學作品，這個情形也反應出音樂在歌劇中尚未能扮演主導的事實。改革歌劇劇本的理念，早在威尼斯劇作家鎮諾（Apostolo Zenò, 1669-1750）的作品中已可發現蹤跡，徹底執行改革劇本的卻是梅塔斯塔西歐（Pietro Metastasio, 1698-1782）²⁹；他將鎮諾改革劇本的想法發揚光大，因此在歌劇史上，他被視為鎮諾的後繼者。³⁰

梅塔斯塔西歐對歌劇最大的貢獻在於確立了十八世紀中「莊歌劇」（Opera seria）的戲劇結構形式，值得一提的是，當時這類作品並不被稱為「莊歌劇」，而是「為音樂的戲劇」（drama per musica）；由此可見，在當時這類的作品被視為「戲劇」；而「莊歌劇」一詞則是到了十九世紀後才廣為使用。³¹ 以下將分別探討莊歌劇的戲劇面向與莊歌劇的音樂特色：

一、 莊歌劇的戲劇面向

（一） 幕與場景劃分：

全劇通常有三幕，不同於法國新古典文學的五幕；每一幕又分數個小景，

²⁹ 梅塔斯塔西歐生於羅馬，先後受教於「阿卡狄亞學院」中重要的人物，1730年，梅塔斯塔西歐受維也納宮廷的邀請，接替年邁的鎮諾，成為宮廷詩人。他的歌劇劇本在其生前及逝世後，皆被許多作曲家譜成歌劇，成為歌劇史上最重要的劇作家。

³⁰ 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》（台北：高談文化，1999年，初版），84-85。

³¹ 同前註。

數目不一，有時會多到十五景以上，有時則少於八景。就音樂結構而言，每一景的結束相當於一首樂曲的結束。³²

（二） 劇情與題材規範：

故事劇情通常在一個論點之上，故事進行的時間越短越好，最好是在二十四小時內發生的情節，地點也越集中越好。在內容題材上，主要表達的思想如法國古典主義悲劇作家所展現的一樣，他們擺脫了神話與英雄傳奇，而採用較真實的歷史劇。詩人必須描繪出應該發生的事，而非實際發生的結局，如果不可避免悲劇結局。應該要處理得有尊嚴，最好是在幕後。戰鬥中的自殺和死亡是可以被接受的，但謀殺卻不能發生。題材則是古代的歷史最受歡迎，其次是預言或是神話。³³

（三） 角色分配：

核心人物共有五人，總人數不超過八人，都擁有高貴的血統，他們不再如古希臘悲劇的主角有時有神人的屬性，莊歌劇中的角色都是凡人，均為獨唱角色。且角色的進出場有嚴格的定制，即使是在換場與換幕間也必須依照規定，這樣舞台上才不會空無一人。每個角色的重要性以個別的詠唱調數目來區分，如角色愈重要其詠唱調的數目就越多。

³² 同註 30。

³³ 蔡郁潔。〈從 Metastasio 劇本看十八世紀義大利莊歌劇之發展〉（私立東吳大學音樂系碩士論文，1999 年），70。

角色之間的關係亦有一定的模式，並要相符於他們聲部的分配：五位核心人物為一位具有統治者身份，他主控全局，另有兩對以戀人關係上場的第一和第二男女主角。聲部的分配則完全不考慮劇中人物之實際年齡、性別：統治者通常是男高音（tenor）；第一、二男女主角則是女性聲音，可以是女高音（soprano）、女中音（mezzo-soprano）或閹人歌手（castrato）；在當時這四位都有可能由閹人歌手或女高音擔任。³⁴

（四） 詠唱調及二重唱的分配及規範：

統治者和第一男女主角每個人各有四、五首或者更多的詠唱調；第一男女主角會有至少一首的二重唱；第二男女主角會各有三到四首的詠唱調，數目必不會超過男女主角，且不一定會有二重唱。除了核心的五位之外，尚有朋友、諮詢者等角色，通常分配給男高音或男低音，視每人在劇中的重要性，至少會有一或兩首詠唱調，但數目不會超過第二男女主角。

詠唱調幾乎都安排在每一景的最後，歌者唱完即退場，稱為「下場詠唱調」（aria di sortita），也因為如此，一首詠唱調的結束意味該景的結束，一景一首詠唱調的情形通常較為常見。詠唱調的內容只傳達歌者的一種心聲，如憤怒、懷疑、情愛、嫉妒、報復等。詠唱調的曲式幾乎是千篇一律的「返始詠唱調」，主要功能是給歌者展現歌唱技巧的機會，其文字內容訴求單一，幾乎沒有劇情的進行。承載劇情推進的獨白及對白段落，音樂上以宣敘調處理，歌詞

³⁴ 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》（台北：高談文化，1999年，初版），85。

的呈現幾近朗誦，並且經常只有大鍵琴做簡單的和弦式伴奏稱為「乾燥宣敘調」(recitativo secco)。至於以管絃樂伴奏的宣敘調，稱為「有伴奏宣敘調」，通常在劇情進入高潮後，為了讓音樂和演出更加緊湊時使用，在劇中出現的次數不會太多，且大部分由主要角色演唱。³⁵

(五) 戲劇中合唱的運用：

莊歌劇因為成本考量，因此將合唱及舞劇的部分省略。而存在於莊歌劇中的合唱是指：第三幕結束時，也是全劇的「終曲」(finale)，由所有的獨唱角色大家一起演唱一首曲子，這也是全劇唯一的合唱(Coro)，參與合唱的人數甚少，不外乎就是主角們，就今日而言頂多稱得上是「重唱」(ensemble)，但在莊歌劇這種以獨唱為主的劇種中，這樣的人數已經相對較多了。³⁶

二、 莊歌劇的音樂特色

(一) 詠唱調的形成與發展

歌劇中重要的音樂種類可分為詠唱調及宣敘調兩種。十七世紀歌劇發展之初，在佛羅倫斯、羅馬及威尼斯盛行的歌劇中，詠唱調及宣敘調的分界尚未如後期那麼明顯。「詠唱調」一詞，第一次出現在作曲家馬佐奇(Domenico

³⁵ 羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》(台北：高談文化，1999年，初版)，85。

³⁶ 同前註。

Mazzocchi, 1592-1665) 的作品中，他的歌劇作品《阿多尼的鎖鏈》(*La catena d'Adone*) 在樂譜的目錄上出現“Aria”一詞，此處的詠唱調並非完全指獨唱，而是包含重唱及合唱型態的總稱，因而出現「詠唱調」一詞。³⁷

詠唱調確立之後，有兩種形式較受作曲家喜愛，第一種是反復詠唱調(strophic aria)³⁸，第二種是返始詠唱調³⁹。反復詠唱調如同反復歌一般，有兩節或兩節以上的歌詞搭配同一旋律；且低音聲部使用較多頑固低音的創作手法，因此又被稱為「頑固低音詠唱調」(ostinato aria)。返始詠唱調的音樂特色及形式則將在下段介紹。

(二) 返始詠唱調

十七世紀末到十八世紀初，返始詠唱調的形式大量被用在義大利歌劇中，相較於古典或浪漫時期的詠唱調形式，在音樂織度及長度上屬於較為簡明的作品。返始詠唱調共包含 A 段、B 段及 A' 段三個結構，通常作曲家在樂譜上只寫出 A、B 兩段，在 B 段後直接寫下“Da Capo”(從頭反覆)，因此稱為「返始詠唱調」。

「返始詠唱調」在發展的初期，A 段與 B 段音樂長度相當。直到 1720 年，為迎合觀眾的胃口，作曲家將 A 段加長以增加詠唱調的長度，但增加曲長

³⁷ 蔡郁潔。〈從 Metastasio 劇本看十八世紀義大利莊歌劇之發展〉(私立東吳大學音樂系碩士論文，1999 年)，71。

³⁸ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

³⁹ 同前註

的限度在於不能破壞音樂與歌詞間的關係。形成巴洛克時期較常使用的返始詠唱調的形式。

就歌詞來看，返始詠唱調通常包含四句歌詞，在第二句歌詞及第四句歌詞會押韻，A 段中使用前兩句歌詞，且不斷重複，B 段使用後兩句歌詞，也會不斷重複。⁴⁰

在返始詠唱調中另一個重要的特點是裝飾音及裝飾奏的展現，裝飾樂段（*cadenza*）可以加在歌詞押韻處，就是第二句歌詞及第四句詩的結尾，亦即 A 段與 B 段的結尾處。而反覆（*da capo*）樂段是作曲家留給歌者炫技的機會，歌者可以自由地加入裝飾音等，來博取觀眾的喝采。

（三） 回復曲式（*ritornello form*）⁴¹

在返始詠唱調 A 段中，只要是樂團片段部分均稱為回復樂段。第一次出現的回復樂段都是最長而且最完整的，在此會出現整曲的旋律動機與素材，預示詠唱調的發展，在間奏、尾奏的部分，則是片段出現人聲旋律素材。返始詠唱調中回復樂段的部分，在音樂史上有重要意義的，如現今器樂協奏曲中，樂團的回復樂段也是由返始詠唱調中的回復樂段發展而來。

⁴⁰ 蔡郁潔。〈從 *Metastasio* 劇本看十八世紀義大利莊歌劇之發展〉（私立東吳大學音樂系碩士論文，1999 年），71。

⁴¹ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

第二節 巴洛克時期返始詠唱調之演唱實務⁴²

「裝飾音」(ornament) 與「裝飾奏」(embellishment) 的起源可追溯至中世紀時期的葛利果聖歌 (Gregorian Chant)⁴³，早期的葛利果聖歌使用紐姆譜 (Neumen) 記譜，因過於簡易的記譜方式，只能記錄聖歌旋律中的骨幹輪廓，無法得知精確的音程與音長，因此歌者在演唱時，會自由加入大量的滑音、半音、微分音等。這也是最早出現的即興裝飾奏。⁴⁴

文藝復興時期，器樂曲蓬勃發展，早期大部份的器樂曲皆由聲樂曲改編而來，因此器樂作品常常會模仿聲樂作品中的裝飾語法，也會模仿歌者演唱長音。因樂器發展還未成熟，在長音表現上多有受限，如大鍵琴和古鋼琴等鍵盤樂器，因擊弦裝置無法表現出如聲樂技巧中的「長音漸強漸弱唱法」(messa di voce)，導致器樂演奏家們便廣泛地使用裝飾奏來彌補這一缺點，以達到他們想求表現的效果。⁴⁵

直至巴洛克時期，裝飾音的運用已達巔峰，作曲家們對於裝飾奏的標示及規範有不同的想法，以地區而言大致可分為三個流派：⁴⁶

⁴² 此章節主要探討巴洛克時期返始詠唱調中會使用到的裝飾音類型，但因專門探討聲樂裝飾奏的歷史文獻較少，因此有些資料會參考巴洛時期器樂裝飾奏的歷史文獻。

⁴³ 葛利果聖歌 (Gregorian Chant) 是西方基督教單聲聖歌的主要傳統，為一種單聲部、無伴奏的羅馬天主教宗教音樂。

⁴⁴ 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。(國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2011)，30。

⁴⁵ 同前註，40。

⁴⁶ Jennifer, H. F. *Ornamentation and The Affections in The Opera Arias of George Frideric Handel*. (New York: Columbia University Press, 2008), 20

義語地區：因記譜上的困難，作曲家較少在樂譜上明確寫出，等同給予表演者自由發揮的空間。

法國：作曲家會設計出一套符號系統，作為速記裝飾奏的方式。

德語地區：作曲家會將所有的裝飾音譜寫在樂譜上。

巴洛克早期的裝飾音，在義大利式「自由裝飾奏」(free embellishment)盛行下，和文藝復興時期一樣，仍保有高低起伏的旋律線條。從 1650 年起，原先作曲家在樂譜上會將即興裝飾奏的部分留空，但這些空白漸漸被作曲家填上裝飾奏的指示，換言之作曲家開始想要掌控裝飾奏的演奏。同時法國作曲家也將表示裝飾音的符號系統化，此後裝飾音開始採用「指定裝飾奏」(agrément)的方式處理，作曲家會以小音符及符號寫出，因此「自由裝飾奏」漸漸衰退，到了十八世紀中期，便失去原本即興裝飾的意義。

壹、 巴洛克時期「裝飾音」的種類

「裝飾音」，是指一組附加在原有旋律上的非和聲音或旋律音，其目的是為了增加樂曲的表現力。利用附加音創造出不和諧的聲響，並解決到協和的主音上，這會使音樂產生緊張和安定兩種強烈對比的感覺。法國音樂理論家盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712 - 1778) 解釋：「裝飾音這個詞代表所有裝飾的行為，即使是點綴性的短音裝飾，也稱為裝飾音。但是不管裝飾音如何變化與演變，都要盡可能的維持原本的音樂架構，而每一個變奏片段也必須保持原本

的風格。⁴⁷」

以下綜合義式「自由裝飾奏」及法式「指定裝飾奏」，將巴洛克時期常用的「裝飾音」及「裝飾奏」分為三類加以探討：

一、 碎裝飾音 (small ornaments)

「碎裝飾音」顧名思義，是指分布較為零碎、不成群，通常都是單一出現且較不具旋律線條的裝飾音。還可細分為「倚音」(appoggiature)、「經過音」(filler) 及「顫音」(trill) 三類。

(一) 倚音

「倚音」“appoggiature”一詞源自於義大利文中“appoggiare”，代表「依靠」之意，⁴⁸巴洛克時期法國作曲家則習慣使用“port de voix”這個名詞來表示。此類型的裝飾音是將單個（或多個）小音符寫在主要音符的前面或後面，形成一組裝飾音。此類型的裝飾音又可分為三種形式：長倚音（long appoggiaturas）、碎音（acciaccatura）和複倚音（double appoggiaturas）。

⁴⁷ 王欣怡。〈富蘭索瓦·庫普蘭《彈奏大鍵琴的藝術》之探討〉。(國立中山大學音樂學系研究所解說音樂會報告，2007)，頁 45。

⁴⁸ Carole B. and Valery L. W. *Ornamentation: A Question and Answer Manual* (New York: Alfred Music, 1995), 10

1. 長倚音

是在主要音符前面，加上一個相距二度且符桿不帶斜線的小音符，表示音符的符值為主音符的一半【譜例 2-1-1】。又可分為上倚音（upper appoggiature）與下倚音（lower appoggiature）

【譜例 2-1-1】長倚音記譜及奏法

記譜



實際奏法



（1）上倚音：

附加的裝飾音通常重複前一個音後回到主音（此音型出現在主要音為兩音相鄰），或是由較高的鄰音符下降到主音。這種用法類似嘆息的聲響，因此特別具表現力。【譜例 2-1-2】⁴⁹

【譜例 2-1-2】上倚音記譜及奏法

記譜



實際奏法



⁴⁹ Carole B. and Valery L. W. *Ornamentation: A Question and Answer Manual* (New York: Alfred Music, 1995), 10

(2) 下倚音：

附加的裝飾音幾乎都是重複前一個音後回到主音，此種用法強調不協和聲響，使音樂聽起來更富緊張感。【譜例 2-1-3】⁵⁰

【譜例 2-1-3】下倚音記譜及奏法

記譜



實際奏法



義大利小提琴家塔悌尼（Giuseppe Tartini, 1692-1770）強調演奏「長倚音」的長度有四種標準規範：⁵¹

- (1)、演奏在正拍上。
- (2)、長倚音演奏的長度為主要音符長度的一半。
- (3)、如果主要音符為附點音符，長倚音演奏的長度為主要音符的三分之二時值。
- (4)、重要音放在主要音符上。

⁵⁰ Carole B. and Valery L. W. *Ornamentation: A Question and Answer Manual* (New York: Alfred Music, 1995), 10

⁵¹ Peter W. C. "Ornaments" Grove Music Online. Retrieved Nov. 25, 2014

2. 碎音

音型的組成方式與長倚音相同，只是在表示倚音時小音符的符桿會加上斜線，以此來區隔長倚音及短倚音。

短倚音的演奏長度占主要音符時值的很少一部份。⁵²【譜例 2-1-3】

【譜例 2-1-3】短倚音記譜及奏法

記譜



實際奏法



3. 複倚音

為兩個或兩個以上的音一起出現，且加在主要音符的後面，通常以十六分音符記譜，符桿上不加斜線。常用於暗示裝飾奏結束時的重要符號。【譜例 2-1-4】

【譜例 2-1-4】複倚音記譜及奏法

記譜



實際奏法



⁵² 蕭淳方。〈巴赫《古大提琴與大鍵琴奏鳴曲第二號》作品編號 1028 之裝飾音探究（由華特森·佛比士為中提琴與鋼琴改編）〉。（東吳大學音樂學系碩士論文，2015），24。

(二) 經過音

「經過音」，這類的裝飾音一般都位於相鄰的兩跳進音中間，演奏的音符值較原旋律音短，或是與原旋律音等長。在法國音樂中最常使用的經過音稱為“Tierce Coulée”，意指兩音中間的一個非重音的音。⁵³【譜例 2-1-4】

【譜例 2-1-4】經過音記譜及奏法

記譜



實際奏法



(三) 顫音

「顫音」，此種音型普遍出現於巴洛克時期義大利音樂中，是一種在主音及往上半音（semitone）或全音（whole tone）之間的快速無律動交替音型。十七世紀以前顫音很少被標記出來，直到卡契尼（Giulio Caccini, 1551-1618）使用「t.」或「tr.」來標示此類音型，其後的作曲家也開始仿效，漸漸樹立此種標記用法。十八世紀開始作曲家通常會將需要加顫音的音符清楚的標示出來，而演出者可以依節奏變化及樂曲風格自由演唱顫音的長度及快慢，讓音樂聽起來更像即興演出。⁵⁴【譜例 2-1-5】

⁵³ 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。（國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2011），34。

⁵⁴ 同前註，23。

【譜例 2-1-5】顫音記譜及奏法

記譜



實際奏法



這類的裝飾手法被廣泛運用在當時的聲樂作品中。本論文在探討克莉奧佩特拉四首詠唱調的裝飾奏時，也運用到這種裝飾音，詳細參考第六章第二節。

二、自由裝飾奏法（free embellishment）

「自由裝飾法」在義大利裝飾奏中一般指的是使用「減值」⁵⁵（diminutions）與「快速音群」⁵⁶（passaggi）這兩種裝飾手法，其中包含利用經過音及小音符符值來填補原始旋律的空白。以下分別解釋「減值」及「快速音群」形式：

（一）減值手法

義大利作曲家卡契尼與佛羅倫斯同好會的會員們，認為音樂是配合文字的韻腳而存在的，裝飾奏也不例外；卡契尼對於音樂與字義的表達有相當的執著，因而開啟減值手法的先河，即利用改變原先旋律節奏產生新的裝飾音，藉此增強音樂意境。【譜例 2-1-6】

⁵⁵ 林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，（臺北市：美樂出版社，1999，初版），497。

⁵⁶ 同前註，1396。

【譜例 2-1-6】減值裝飾記譜及奏法

記譜



實際奏法



在西方音樂和音樂理論中，減值有四個不同的含義。⁵⁷

1. 裝飾性用途，指一個長音在旋律線中被分割成一系列較短的音符，通常使用於即興裝飾奏中。
2. 主題或動機再次出現時會以較短符值的形式出現。
3. 在「定量記譜法」⁵⁸ (mensural notation) 中透過比例符號或「著色法」⁵⁹ (coloration)，在單音符中等比例的縮短符值。
4. 完全音程 (perfect interval) 或小音程 (minor interval) 可以靠半音縮小音程間的距離，此過程也可被稱為減值。

這類的裝飾手法被廣泛運用在當時的聲樂作品中。本論文在探討克莉奧佩特拉四首詠唱調的裝飾奏時，也運用到這種裝飾手法，詳細參考第六章第二節。

⁵⁷ 林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，(臺北市：美樂出版社，1999，初版)，497。

⁵⁸ Mensural notation 稱為定量記譜法，定量音樂記譜時使用的記譜法，音的長短一嚴格的規定，使用各種音符、休止符與記號來表示各種的音值。在 13-16 世紀中，依個時代所用音符寫法之不同，又分為黑符定量記譜法和白符定量記譜法。林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，(臺北市：美樂出版社，1999，初版)，1106。

⁵⁹ Coloration，著色法，定量記譜法中著色音符的應用，衣著色音符的使用來表示音符特殊的分割法。林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，(臺北市：美樂出版社，1999，初版)，478。

(二) 炫技樂段 (passaggio)⁶⁰

十六到十八世紀中，將旋律中的音細分出「旋律音」及「演奏裝飾音」兩種，而炫技樂段為「演奏裝飾音」的總稱；一般指單純震音與音階性奏法以外的裝飾音，“passaggio”常是四個音一組，或八個音分成兩組連接著唱，每一組由第一音向上或向下進行。

托希 (Pier Francesco Tosi, 1653-1732) 指出，炫技樂段本身不帶有旋律意義，但卻不容忽視，因為它能夠展現出歌手的聲樂技巧及靈活程度，並且透過有系統的學習，在演唱炫技樂段時須有輕巧的速度和正確的語調，讓歌手獲得極佳的魅力及掌聲。⁶¹此外，他指出過多的炫技樂段會讓音樂聽起來太過空虛，因此在演唱者在演唱炫技樂段時，應該繼承十八世紀規定的傳統，如此才能反映當時的音樂風格。

三、 終止式的裝飾樂段 (cadenza)⁶²

「裝飾奏」(cadenza) 一詞最早出現於十六世紀，與另一個音樂術語“cadence”同樣都有「終止」之意。兩字皆源於古義大利文“cadere”一詞，有「下降」的意思。依照義大利文原文的釋義應該是「和弦落在一個終點」，或

⁶⁰ 林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》，(臺北市：美樂出版社，1999，初版)，1396。

⁶¹ Jennifer, H. F. *Ornamentation and The Affections in The Opera Arias of George Frideric Handel*. (New York: Columbia University Press, 2008), 21

⁶² 翻譯參照「國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」，cadenza 譯成終止式或裝飾奏。

是「一段音樂結束前的下行音型」的意思。⁶³至於現今“cadenza”一詞，最初來自於聲樂曲中的自由發揮片段，後來沿用到器樂協奏曲中。在巴洛克時期，演奏者或演唱者會以即興或非即興地的方式演奏此樂段，展現華麗的技巧，因此“cadenza”又可稱為「裝飾奏」。

十七世紀晚期到十八世紀中期，“cadenza”是作曲家提供給獨奏者自由發揮的部分；在巴洛克到古典前期，作曲家通常不寫出“cadenza”的部分。隨著歌劇蓬勃發展，歌唱技巧愈發受到大眾重視，即興加花的重要性也提升，演唱者常利用裝飾奏大肆炫技。到了十八世紀末期，裝飾奏的發展到了巔峰甚至是過度濫用的地步，由於許多獨唱家過於炫耀自己的技巧，而忽略了曲目本身的精神，因此有許多理論家及聲樂家在著作中會規範，演唱 cadenza 時應該遵守幾個原則，如托希在《現代與古代頌歌的觀點》（*Opinioni de'cantori antichi moderni*）一書中就主張：

裝飾奏不可打亂樂曲的節拍，必須跟隨其律動；一首詠唱調最多只能插入一個「裝飾奏」，以返始詠唱調為例，應放在其全曲的結尾，也就是反覆樂段的終止處，好讓觀眾知道樂曲即將結束。另外，他在書中提到，如果還想在曲中其他地方加入裝飾奏，只能在每段的終止處加入，如返始詠唱調中 A 段或 B 段結尾，且加入的裝飾奏必須有所節制，不可太過炫技。

以上三類裝飾奏手法，筆者皆會用在克莉奧佩特拉的四首詠唱調詮釋中，以下列舉樂曲中使用的裝飾奏，詳細請參考第六章第二節。【表 2-1】

⁶³ 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。（國立臺灣師範大學音樂學系博士論文，2011），50。

【表 2-1】詠唱調〈不要絕望，誰知道？〉的裝飾奏使用舉例表

裝飾奏類型	樂曲名稱	小節數
雙倚音	〈不要絕望，誰知道？〉	第 7 小節中
經過音	〈不要絕望，誰知道？〉	第 5 小節
鄰音	〈不要絕望，誰知道？〉	第 21 小節
顫音	〈不要絕望，誰知道？〉	第 9 小節
終止式的裝飾樂段	〈不要絕望，誰知道？〉	第 12 小節
炫技樂段	〈不要絕望，誰知道？〉	第 25 到第 26 小節

貳、 裝飾音（奏）與樂曲間的關係

關於裝飾奏中，「裝飾奏」與樂曲之間的關係，應如何被規範，則是另一個常被討論的議題。闖入歌手暨聲樂教師的曼契尼（Giovanni Battista Mancini, 1714-1800）指出：演唱者應該從詠唱調中選取動機來即席演唱裝飾奏。他認為完美的「裝飾奏」應該符合以下幾點：

1. 歌者必須確保在自由且安全的範圍下演唱裝飾奏，如果歌者不能發展出符合自己技巧的裝飾奏，在演唱時很有可能會跑到其他的調性上。
2. 演唱華彩樂段時需要控制好呼吸。
3. 從詠唱調的音樂上選擇動機，以及符合樂曲主題的風格：如愛、溫柔的主題，就應該發展出符合此主題的裝飾樂段，而不是離經叛道使其成為較為激動的詠唱調。⁶⁴

⁶⁴ Giambattista Mancini, *Practical Reflections on Figured Singing*, trans. and ed. Edward Foreman (Champaign, IL: Pro Musica Press, 1967), 54

十八世紀研究裝飾奏的理論中，大多為裝飾奏的綜合研究，較少有專門研究歌唱的裝飾奏，因此在這裡引用一般公認為最有成就的杜克（Daniel Gottlob Türk, 1750-1813）的研究。他反對有些演唱者在演唱「裝飾奏」時，即興一些與作品本身無關的音樂，他在其著作《鍵盤學》（*Klavierschule*）一書中整理了十項演奏裝飾奏的規則：⁶⁵

1. 必須對作品做一個簡單的總結，以加強聽者對作品的印象。
2. 裝飾奏應該包含作品本身的特質。
3. 裝飾奏不興該過長，尤其是在悲傷的曲目當中。
4. 應避免轉調，或只能使用於過渡性的樂段，而且不宜太偏離主調。
5. 除了應表現統一性以外，也必須製造一些變化以使聽眾保持興趣。
6. 在裝飾奏中必須適當的加入和聲外音，但也必須適當的解決不協和音。
7. 無論在相同的或相異的調性上，都不應該重複同樣的樂思。
8. 裝飾奏不需要學習，應表現新奇、機智及豐富的相法。
9. 演奏者不應保持同樣的速度或節奏太久，應該給人「有秩序但不規則」的印象。
10. 裝飾奏的演奏必須要是即興有如剛發生般，然而，現場即興演奏是危險的，應事先寫好或編排才會較為安全。

雖然十九世紀之後，聲樂作品中還有許多具有裝飾風格的段落，但大部分都已經由作曲家直接在樂譜上寫出音符。至於器樂部分，則也有類似的情形，特別是從貝多芬開始，作曲家們會將裝飾奏完整的寫出來，並要求演奏者們要精準的演奏此段落，這使得裝飾樂段的段落逐漸失去了原本的意義，而成為作曲家精心設計的一部分。

⁶⁵ 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。（國立臺灣師範大學音樂學系博士論文，2011），53。

參、 裝飾奏特色：

十八世紀的作曲家，如在樂譜上要表示加入裝飾奏時，通常會在樂譜上以“solo”、“tenuto”、“ad abitrio”等字眼、或以延長記號、以短如一拍的休止符來指示。十八世紀後半，義大利的音樂，以及受義大利影響的音樂中，即興加花更為盛行。獨奏者在遇到有標示裝飾奏的記號時，通常都必須即興演奏。當時盛行的裝飾奏特色大致如下：⁶⁶「以一個誇飾的音開始，它可能是顫音或快速流動的音型，歌樂則常是漸強或漸弱。接著是一群節奏自由的短小音符，然後到達一個最高音，其音高等同或稍次於樂曲的最高音，再連到裝飾奏最後的顫音。⁶⁷」

在巴洛克時期，裝飾音及裝飾奏相較於樂曲本身更為重要。裝飾音代表的是一種情感的展現，更是觀眾衡量歌者在歌劇圈中地位的一項指標；音樂家是否能精準演唱裝飾音的技巧，是否能正確詮釋當時華麗的音樂風格，都是歌者能否獲得觀眾掌聲的重要因素。但也因為裝飾音通常都由歌者自由的詮釋，較少留下紀錄，因此對於現代音樂家，要正確演出巴洛克作品的裝飾音是個很大的挑戰；必須先探討裝飾音與樂曲結構的關係、作曲家對於裝飾音的用法以及裝飾音本身的功能，才有可能詮釋出較為相近巴洛克時期的裝飾奏。

⁶⁶ 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。（國立臺灣師範大學音樂學系博士論文，2011），52。

⁶⁷ 裝飾奏特色的描述，引自塔替尼的著作《裝飾奏條約》（*Traite des agrements*），1771

第三章

韓德爾生平與概述

第一節 韓德爾生平介紹⁶⁸

韓德爾於 1685 年誕生於德國的哈雷（Halle）。父親（Georg Händel, 1622-1697）在薩克森公爵（Saxe Weissenfels, 1656-1764）府邸擔任外科醫生兼理髮師，63 歲那年，他的第二任妻子陶斯特（Dorothea Taust, 1651-1730）生下韓德爾。

年幼的韓德爾酷愛音樂，但父親堅決不讓韓德爾接觸音樂。直到八歲那年，韓德爾隨父親前去薩克森宮廷（Saxe-Weissenfels）拜訪，他的音樂才華受到奧古斯特公爵（Johann Adolf I, 1649-1697）的賞識，公爵建議他的父親給予韓德爾正統的音樂訓練。因此在公爵的引薦下，韓德爾拜教堂風琴師札浩（Friedrich Wilhelm Zachow, 1663-1712）為師，並在他的門下接受有系統的音樂教育，包括學習對位法、曲式學等創作技巧。1697 年，韓德爾的父親去世，12 歲的韓德爾一邊持續在札浩門下學習，一邊繼續攻讀法律。17 歲時，

⁶⁸ 胡金山，《巴洛克音樂饗宴：韓德爾、海頓》（台北市：巨英國際，1995，初版），34-36。

他已經是一位造詣頗深的風琴師，進入哈勒大學後，他同時任職杜姆大教堂（Domkirche）風琴師的職位，在此他結識了作曲家泰勒曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767），也從中吸取當代義大利與法國的精髓。

壹、 漢堡時期（1703-1706）

韓德爾在 1703 年做出改變一生的決定，他正式揮別法律課程，前往漢堡。十八世紀初的漢堡，是德國當時唯一的商港，因遠離戰爭，致使商賈雲集、貿易發達，許多藝術家都聚集在此，使之成為一個繁榮的城市。1687 年全德國唯一不受宮廷控制的歌劇院在漢堡落成，在這裡作曲家可以自由上演新的作品，且中產階級的平民皆可以進入歌劇院觀賞音樂會。這種獨立經營的模式，讓歌劇院成為大眾娛樂的場所。韓德爾初來漢堡之時，靠著擔任歌劇院的第二小提琴手和古鋼琴手維持生活；在歌劇院工作的期間，他結識了歌劇院的指揮兼作曲家凱瑟（Reinhard Keiser, 1674-1739）和男高音兼音樂評論家馬特森（Johann Matheson, 1681-1764），他們亦師亦友的關係，對韓德爾的音樂創作產生不小的影響力，其中凱瑟靈活運用木管樂器的手法，讓韓德爾留下深刻的印象。1705 年，韓德爾發表他的第一部歌劇《阿爾密拉》（*Almira*），這齣歌劇中明顯受到凱瑟和馬特森的影響，但可惜首演時的反應卻不如預期。同年他發表第二部作品《尼祿》（*Nero*），也以慘敗收場。這兩齣歌劇的失敗，刺激韓德爾前往義大利深造的決心，他深知想要獲得歌劇的創作精髓和技巧，必須前往歌劇的發源地，因此 1706 年，韓德爾到羅馬開始他嶄新的創作生涯。

貳、 義大利時期（1706-1710）

韓德爾於 1706 年初抵羅馬，很快地他在貴族圈裡結交一些重要的朋友，加上他在羅馬聖喬瓦尼（San Giovanni）教堂中的風琴演奏獲得好評，且這段期間創作的教堂音樂也得到教皇及貴族們極高的認同。此後，韓德爾不斷接受教堂和貴族的委託創作及贊助。1707 年，他在羅馬上演第一部以聖經故事為主題的清唱劇，同年 5 月，他成為魯斯波利（Francesco Ruspoli, 1672-1731）侯爵的家庭樂師。韓德爾主要其中一項工作是為侯爵舉辦的家庭音樂會譜寫聲樂曲。另外，有時候也必須為侯爵創作節慶音樂，其中最具代表性的作品是清唱劇《復活》（*La Resurrezione*）。這部作品在 1708 年的復活節上演，演出時特別邀請當時聲望如日中天的音樂大師柯賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713），和活躍於宮廷的著名歌唱家杜拉斯丹替（Margherita Durastanti, 1700-1734）合演。⁶⁹

韓德爾享譽樂壇後，義大利主要的音樂中心紛紛邀請他前往演出。1709 年底韓德爾到威尼斯，並在此發表他到義大利後的第二齣歌劇《阿格麗畢娜》（*Agrippina*），該劇在首演時便獲得極大的迴響，因反應極為熱烈，這齣歌劇連續加演了不下二十七場，每場韓德爾都多次被觀眾喚出來謝幕。

韓德爾的義大利之旅收穫甚豐。不僅精確地掌握義大利歌劇的風格，其次他還認識一些重要的人物，其中包括漢諾威的奧古斯特（Ernst August）親王，

⁶⁹ 胡金山。《巴洛克音樂饗宴：韓德爾、海頓》。（台北：巨英國際出版，1995），35。

他是漢諾威選帝侯路德維希（George I, 1660-1727）（即後來的英王喬治一世）的兄弟，還有英國駐威尼斯大使曼徹斯特公爵。這為韓德爾之後到英國發展埋下伏筆。1710年，正當韓德爾在義大利的聲望如日中天時，他受到漢諾威奧古斯特親王的邀請回到漢諾威，擔任宮廷中的樂團指揮，但他不滿足於現狀，韓德爾深知在漢諾威宮廷中並沒有發揮自己長才的空間；因此他向漢諾威選帝侯路德維希提出要求，希望到英國參訪，選帝侯路德維希深知一旦英王安娜（Anne）駕崩，自己就必須回到英國接任王位，因此欣然接受韓德爾提出的要求，許諾他到英國進行為期 12 個月的參訪，附帶的條件是在參訪結束後必須回到漢諾威。

參、 倫敦時期（1711-1759）

初抵英國的韓德爾，由於和漢諾威選帝侯路德維希的關係讓他受到安娜女王的盛情款待，並在女王的宮廷裡舉辦多場音樂會，不過女王心心念念的還是韓德爾的歌劇作品。1711年2月，他的歌劇《李納多》在倫敦首演，儘管韓德爾受到評論家們的嘲諷，他們認為在英國上演義大利歌劇是荒謬可笑的事情，但這次的演出仍然造成轟動，頓使韓德爾成為倫敦歌劇界的新寵。歌劇上演時，韓德爾親自擔任古鋼琴的演奏並同時指揮，憑藉他高超的演奏技巧，迷倒不少英國觀眾，包括歌劇院副經理海德格（John James Heidegger, 1666-1749），這也為他自己日後在英國發展歌劇留下機會。韓德爾出訪倫敦的這段期間，時常出席宮廷及貴族音樂會，並定期舉辦私人演奏會，也因為這樣，他在英國擁有廣闊的人脈。1711年六月，韓德爾依約定匆忙返回德國，續任漢諾

威宮廷樂團的工作。在此期間，他除了到哈勒探親外，也創作許多室內樂和管弦樂作品；最重要的是他開始學習英語，由此可見韓德爾雖回到漢諾威但仍一心嚮往倫敦的音樂生活，而他也在 1712 年再度前往倫敦。

再度抵達倫敦時，韓德爾決定在英國久居，在此展開他為期 48 年的英國生活。1713 至 1716 年間，韓德爾住在位於皮卡迪利的伯靈頓宮。伯爵和他的母親時常須要接待上流社會的文壇名流，因此韓德爾就白天作曲、晚上在聚會中為貴族們演奏。在此期間，他還創作許多教堂音樂和宮廷音樂，其中包括為了慶祝和平而譜寫的《頌歌》(*Te Deum*) 和《歡樂讚》(*Jubilate*)。1713 年，韓德爾接受宮廷的委託在安娜女王生日之時寫下祝壽的頌歌，極得女王的讚賞，因此女王任命他為正式的英國宮廷樂師。

歡樂安穩的時光總是短暫的，1714 年 8 月安娜女王逝世。新任英王由漢諾威的選帝侯路德維希繼位。韓德爾曾向這位前僱主告假前往倫敦，但卻未依規定返回漢諾威，這讓前僱主非常惱怒，因而揚言要將韓德爾踢出宮廷，這讓韓德爾非常緊張，他深知自己如果要專注於創作上就必須有皇室的支持，因此他想方設法要討好這位新繼任的英王，1717 年英王巡視泰晤士河 (River Thames) 時，在河上舉行《水上音樂》(*Water Music*) 組曲的演出，韓德爾將整個樂團放到船上，在英王經過時開始演奏，如此別出心裁的設計，讓他再次受到路德維希的重視。許諾韓德爾得以在宮廷中留下，並為他加薪，這讓韓德爾在沒有贊助人的情況下也能專心創作。

在 1718 至 1719 年間，為了穩定義大利歌劇在倫敦推行的情況，國王決定在倫敦成立名為「皇家音樂學院」(Royal Academy of Music) 的歌劇公司，以韓德爾為音樂總監，前往歐洲聘請一流的義大利歌唱家及作曲家，以一年一季的契約內容，每季皆聘請不同的歌手擔任主要角色，上演超過百場的歌劇。1720 至 1728 年，「皇家音樂學院」在國王歌劇院中經營了九個演出季，由韓德爾、波農奇尼 (Giovanni Bononcini, 1670-1747) 與阿里奧斯替 (Attilio Ariosti, 1666-1729) 擔任主要作曲家，固定推出新作。

在此期間韓德爾創作不少歌劇，剛開始的幾部皆一敗塗地，包括《拉達密斯托》(*Radamisto*)、《佛洛里丹特》(*Floridante*) 等；直到 1723 年推出《奧托內》(*Ottone*)、《凱薩大帝在埃及》、《羅德琳達》等劇後，才獲得決定性的勝利，並奠定韓德爾在英國歌劇界的地位。

然而，好景不常，皇家音樂學院因為多種理由：支付龐大的演員費用、主管們彼此不合、幾位歌手醜聞不斷損害聲譽、學會營運困難等，加上 1728 年 1 月，約翰·蓋伊 (John Gay, 1685-1732) 推出嘲諷政治，反諷義大利歌劇的《乞丐歌劇》(*The Beggar's Opera*)，大受英國觀眾喜愛，這給學院重重的一擊，致使學會宣告解散。

受挫的韓德爾沉寂了一年，這並未澆熄他對義大利歌劇的喜愛，1729 年他與原劇院的經理人海德洛再度重組歌劇團。剛開始他的幾部新作演出效果尚好，不過因為無法支付龐大的歌手費，因此只能聘請較為平庸的歌手的演唱，且同一時間，一群得到王儲庇護的貴族成立了「貴族歌劇團」(*Opera of the*

Nobility) 與韓德爾對抗，並聘請義大利作曲家波波拉 (Nicola Antonio Porpora, 1686-1768) 擔任指揮，從此兩家公司展開激烈的競爭。在這場沒有休止的競爭中，韓德爾一共創作六部新的歌劇，但也無法挽回英國觀眾對於義大利歌劇興趣缺缺的窘況，1737 年兩家歌劇團雙雙倒閉。在他歌劇事業的末期，逐漸失去貴族的資助。當時韓德爾的歌劇院已無力負擔國際級歌唱家的薪資，因此大部分的歌手都較不具知名度。為了因應缺乏優秀歌手的現實，韓德爾在樂曲上特別加重合唱與管絃樂的份量，樂風的轉換促使韓德爾將創作重心轉往神劇與清唱劇。

歷經歌劇創作屢屢受挫、飽受精神磨難的韓德爾，決定在 1741 年離開倫敦，這個使他獲得輝煌成就，卻又留下心碎回憶的城市。他準備舉辦最後一場告別音樂會，結束英倫生涯；然而一個天賜的機會來臨，愛爾蘭的總督邀請他到都柏林訪問，為慶祝聖誕節他舉辦了六場音樂會，深受都柏林的觀眾喜愛，這使他又重新燃起創作的熱情，在短短一個月內，完成著名的神劇《彌賽亞》，1742 年夏天在都柏林的慈善協會發表首演，獲得當地觀眾廣大的迴響。回到倫敦後，韓德爾致力於英文神劇及宗教作品的創作，而對於義大利歌劇興趣闕如的英國觀眾，正好對英文演唱、聖經故事題材的神劇充滿興趣，加上英國觀眾偏愛傳統的合唱音樂元素，使得韓德爾的神劇大受歡迎。

在 1747 至 1759 年間，韓德爾藉由《猶大·馬貝斯》(*Judas Maccabaeus*)，為頌揚昆布蘭公爵於 1746 年 4 月擊退蘇格蘭人的作品，以及《皇家煙火組曲》(*Music for the Royal Fireworks*)，激發英國人的愛國心，使他成為「英格蘭民族音樂家」，藉此將自己的神劇創作推達頂峰。1751 年，韓

德爾的健康狀況越來越差，視力也因為白內障開始衰退，雖然無法作曲，但在助手的協助下積極參加演出。1759年4月《彌賽亞》再度演出時他還堅強的演奏管風琴，這是他最後一次出現在觀眾面前。同年4月14日，韓德爾於倫敦逝世，享年74歲。

第二節 歌劇作品與創作手法

壹、 歌劇作品

韓德爾一生中留下的作品不計其數，但最廣為人知的就是神劇《彌賽亞》，嘲諷的是，他一生中花最多時間創作的卻是歌劇作品。雖然歌劇作品中也不乏經典之作，但在眾多的歌劇作品中真正完整流傳至後世的卻為數甚少。

韓德爾歌劇創作歷程可分為兩個時期：

一、 漢堡與義大利時期（1703-1710）

韓德爾在漢堡與義大利時期所做的歌劇，可說是他在創作上的探索時期。這兩個地區的音樂文化與環境，給予韓德爾許多創作養份，並培養出韓德爾的國際觀。除此之外，遊歷的期間，他認識許多優秀的音樂家與歌手，從他們身

上學習到各種音樂技巧與創作手法。⁷⁰韓德爾剛到漢堡之時，受到當地流行「混合語言」歌劇風格的影響，這期間所做的四齣歌劇皆屬於此種風格。以1704年完成的歌劇處女作《阿爾密拉》為例，劇中就有四十二首德文詠唱調，及十五首義大利文詠唱調。

為了充分掌握義大利歌劇風格，1706年韓德爾前往歌劇發源地學習，在此期間，他認識史卡拉第父子與柯賴里，在他們身上學習到許多創作技巧，其中亞歷山大·史卡拉第（Alessandro Scarlatti, 1660-1725）歌劇風格；擅長使用溫暖、流暢的旋律寫作詠唱調，深深影響韓德爾。韓德爾有些流傳至今的詠唱調便是屬於此種風格，最為著名的就是《賽爾西》（*Serse*）歌劇中的詠唱調〈懷念的樹蔭〉（*Om bra mai fu*）。

《羅德利哥》（*Rodrigo*）、《阿格麗畢娜》這兩齣作品，便是韓德爾在義大利期間所創作較為受歡迎的作品。《羅德利哥》是他的歌劇作品中第一部以全義大利文為歌詞的作品，顯示出韓德爾雖身為德國人，但他已經能充分掌握義大利文的聲調及藝術風格；《阿格麗畢娜》在首演時就造成很大的轟動，證明韓德爾已臻精準的義大利歌劇風格。⁷¹

⁷⁰ 蕭慧蘋。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉四首詠唱調研究〉。（輔仁大學音樂學系碩士論文，2007），10。

⁷¹ 同前註。

二、 英國時期（1710-1741）

此時期是韓德爾在歌劇創作上的成熟期，尤其是 1710-1739 年，將近三十年的時間是他創作最多歌劇的時期。韓德爾於 1711 年前往倫敦遊歷，隔年 1712 年他在當地發表初試水溫的新作《李納多》，劇中有熱鬧的舞台佈景、魔幻般的劇情與通俗好聽的旋律，大受英國觀眾的喜愛。儘管有些評論家無法接受閩人歌手在英國演唱義大利歌劇，但這些負面評價僅在少數，並不影響演出的成功。

在 1720 年至 1728 年，韓德爾擔任「皇家音樂學院」的音樂總監，同時也花很多心力創作歌劇，但是當時推出的作品，並未受到好評，有些甚至以慘敗收場。其最主要的原因有兩個：受到《乞丐歌劇》（*The Beggar's Opera*）的衝擊，以及與「貴族歌劇團」的競爭。

學院上演的歌劇皆是觀眾熟悉的故事內容，即便如此，不懂義大利文的英國觀眾，主要欣賞的還是一流歌手的歌聲、機關重重的舞臺佈景。學院剛開始經營的前幾個樂季，觀眾反應都很熱烈。但 1729 開始，韓德爾的歌劇創作陷入窘境，「皇家歌劇學院」因為營運困難宣告倒閉；但不輕言放棄的他，與劇院經理海德格再次籌組劇團，租下國王劇院與所有設備進行歌劇演出。此時期他共創作了七部歌劇，只可惜終將無法挽回英國觀眾對於義大利歌劇失去興趣的窘境。1741 年他完成人生中最後一齣歌劇《迪達米亞》（*Deidamia*）後，便

致力於神劇、清唱劇的創作。⁷²

綜觀韓德爾的歌劇作品，依據題材大致可分為兩種類型。第一種類型是英雄題材的歌劇，作品數量最多，採用典型的莊歌劇風格。這些歌劇皆取材自歷史與神話，並以愛，妒忌和皇家的鬥爭等為主題，最具代表性的作品包括：

《凱薩大帝》、《塔梅拉諾》與《羅德林達》等。第二種類型是帶有喜劇風格的歌劇，劇中主軸會探討人性深層的一面，也會加入較為滑稽的元素，有時嚴肅與詼諧會同時存在於一個場面，但音樂上還是會使用莊歌劇的模式。屬於此類型的包括有《富拉維歐》(*Flavio*)、《帕特諾佩》(*Partenope*)與《賽爾斯》(*Serse*)等劇。⁷³

貳、 歌劇創作手法

韓德爾近三十年的時間在創作義大利歌劇，早年遊歷義大利期間受到當地歌劇創作的影響，因此在他的作品中保留相當多的義大利莊歌劇傳統的寫作手法，但在皇家歌劇團因收支不平衡而倒閉後，他漸漸意識到純粹的莊歌劇傳統不再吸引英國觀眾，因此在後期的作品中加入一些非傳統的創作手法，期望藉此再創歌劇創作高峰，因此在他的歌劇作品中呈現出不同的風格，相較於傳統的義大利莊歌劇，不管在戲劇上或音樂上都較為豐富、生動。

⁷² 蕭慧蘋。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉四首詠唱調研究〉。(輔仁大學音樂學系碩士論文，2007)，13。

⁷³ 許鍾榮，《巴洛克的巨匠》(新北市，錦繡出版社，1999，初版)，173。

以下分別探討韓德爾歌劇作品中傳統面向與非傳統面向。

一、 創作手法中的義大利傳統

在韓德爾早期的歌劇作品中沿用了許多義大利莊歌劇的風格和技巧：

(一) 結構與風格

在韓德爾的歌劇作品結構上也還是延續裝歌劇的傳統，如劇本、樂曲編排等，韓德爾的歌劇劇本多是取自現有的材料加以修改，因而在劇本上並沒有創新之處，都是典型的巴洛克歌劇劇情，內容大都照莊歌劇傳統，多使用英雄人物，描繪歷史故事、神話與文藝復興史詩題材等。劇中人物多為王公貴族，有時可能會稍加平民的角色，但皆是扮演滑稽身份的丑角或僕人。樂曲編排上與傳統莊歌劇相似，延續傳統莊歌劇的樂曲編排形式：多為三幕歌劇，每一幕中的每一個場景制式地由宣敘調加詠唱調結合成一組，宣敘調用於交代劇情，詠唱調供劇中角色抒發情感。

(二) 人聲運用與聲樂形式⁷⁴

韓德爾創作歌劇的年代正是閹人歌手的黃金時期，當時對於歌者的歌聲講究音樂柔美、純淨、旋律優美靈巧、裝飾音需要如同機械般的演唱，因此儘管

⁷⁴ 許鍾榮，《巴洛克的巨匠》（新北市，錦繡出版社，1999，初版），173。

韓德爾歌劇中英雄人物的音樂表現出英雄氣概，但歌手不能使用胸聲（voce di petto），須要保持在高音域演唱，或使用假聲（voce di testa）來增加高音的靈活度。他在義大利遊歷時，從拿坡里歌劇⁷⁵中學習到應該善用人聲在音色表現上，可以運用自如的特點：如歌聲可以表現漸強漸弱，或完美的氣息連貫，可以演唱歌曲中綿延不絕的旋律等。在韓德爾的返始詠唱調中發現，他擅長將抒情的音樂情感與高難度的歌唱技巧相結合。他經常使用的旋律形式有兩種：第一種是慢速的持續旋律，圓滑的上升下降，直到終止式；這就是典型的美聲唱法，最著名的就是《賽爾斯》中的〈懷念的樹蔭〉。第二種是「人聲器樂化」的炫技技巧，但在炫技時仍會將動機加入其中，《凱薩大帝》〈暴風雨中支離破碎的木頭〉（Da tempeste il legno infranto）就是一個典型的例子，樂曲中頻繁地使用四個十六分音符一組的快速上行及下行音階，一字對多音的華彩樂段，呈現出歡快的氣氛。詳見第六章第一節。

二、 創作手法中的非傳統

韓德爾歌劇創作的後期，出現了一些非義大利的創作曲風，雖未擺脫意大利歌劇的框架，但卻逐漸加入了新的元素：

（一） 幕景音樂編排

韓德爾將樂曲結構擴大，在義大利莊歌劇的傳統中，全劇使用最多的就是

⁷⁵ 參考前一章所述。

獨唱，鮮少有重唱。但在韓德爾後期的歌劇作品中，使用重唱的次數顯然增加，且合唱的運用也稍為提升。除此之外，他還會在合唱中加入舞蹈，將歌唱和舞蹈結合在一起。韓德爾幾乎在每一部歌劇結尾處，都會安排一段所有演員的合唱，即使是在劇情中死去了的角色都要一起參加，這是他的歌劇作品較為特別之處。例如在《凱薩大帝》的終曲。

（二） 管弦樂團地位提升

韓德爾的音樂比起傳統莊歌劇更加戲劇化。他增加管弦樂的編制，及提升管弦樂的地位，讓管弦樂團不再只是伴奏的角色。有時在樂曲的回復樂段中，先由管弦樂團帶出整曲的音樂動機，預示樂曲即將發生的劇情，讓聽眾迅速地進入劇情之中。例如《凱薩大帝》中在〈雙眸，我愛慕你〉一曲之前，加入管弦樂片段（Sinfonia）。

（三） 返始詠唱調

韓德爾的歌劇作品中返始詠唱調總計高達兩千多首，結構上大部分遵從義大利裝歌劇的傳統。但在大量的返始詠唱調創作中，也有少數創新之舉，他會以高度對比的速度造成 A-B-A' 三段的區隔，破壞詠唱調的連續性及流暢性；在 A 段與 B 段旋律中使用對比的動機，擴張 A-B-A' 三段的音樂風格。返始詠唱調的結構上也有稍許的變化，最明顯的例子就是歌劇《凱薩大帝》中克莉奧佩特拉的詠唱調〈雙眸，我愛慕你〉（V' adoro, pupille），應該在克莉奧佩特拉

唱完 B 段時馬上返回 A 段，但作曲家在此加上凱薩的一小段宣敘調後才返回 A 段。由此可見，韓德爾他雖然深受傳統莊歌劇的洗禮，但並未完全受到制式化的限制。

(四) 調性

韓德爾在的處理上更加精緻，他會使用「等音轉調」(enharmonic modulation)⁷⁶的方式將調性轉至遠系調(distant keys)，且在旋律模進時使用「模進轉調」(modulating sequence)⁷⁷，讓調性迅速轉換，甚至是一小節一個調性。有時也會利用假終止來強調情感的表現、增加張力。

不同於傳統莊歌劇的是，韓德爾會仔細編排劇情中的調性，且特定的調性代表特定的情感，他偏好以 g 小調表現強烈的嫉妒情感，F 大調常代表田園氣氛⁷⁸，C 大調、D 大調代表戰爭與英雄氛圍，E 大調代表平靜等。⁷⁹例如《凱薩大帝》中，克莉奧佩特拉的詠唱調〈我將哭泣我的命運〉，雖然歌詞講述悲苦的遭遇，但韓德爾使用 E 大調來表示克莉奧佩特拉平靜的情緒。

⁷⁶ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

⁷⁷ 同前註。

⁷⁸ 楊凱仁。〈韓德爾歌劇綜合研究〉。(國立中央大學藝術研究所碩士論文，2007)，102

⁷⁹ 同前註，78。

(五) 半音旋律

音樂旋律上韓德爾大膽地使用半音 (semitone)⁸⁰，對韓德爾來說，複雜的半音合聲，適合用於表現戲劇情境，最直接也最有效的方式，因此在他的詠唱調中經常出現半音，呈現不和諧的聲響。如《凱薩大帝》中，克莉奧佩特拉的詠唱調〈雙眸，我愛慕你〉，頻繁的使用鄰音動機，來表示克莉奧佩特拉楚楚可憐的樣子。

以上五種非莊歌劇傳統的創作風格，皆在《凱薩大帝》中有所突破。

⁸⁰ 翻譯參考國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。

第四章

海姆生平概述與《凱薩大帝》歌劇劇本介紹

第一節 海姆生平介紹

海姆，義大利歌劇劇本作家、作曲家、劇院經理等。海姆一生創作不少音樂，但讓世人最印象深刻的是為韓德爾及波農奇尼（Giovanni Battista Bononcini, 1670-1747）⁸¹編寫劇本。

海姆出生於羅馬音樂世家，父親為當時知名的製琴師，家中的兄弟姐妹皆從事與音樂相關的工作：哥哥是不受宮廷聘雇的低音大提琴家，弟弟也為終身保持自由身份的小提琴家。

海姆的音樂事業始於職業大提琴家，1694 至 1700 年間，他連續八次受奧托波尼主教（Pietro Ottoboni）邀請，演出教堂慈善音樂會；他在擔任大提琴手

⁸¹ 義大利作曲家。出生於摩德納。是喬瓦尼·瑪麗亞·博農奇尼的兒子。早年在波隆納（Bologna）學習音樂並成為大提琴手。1685 年後開始出版作品。1688 年成為波隆納當地教堂的合唱指揮。之後他又在米蘭、羅馬等地任職。1698 年前往維也納服務於利奧波德一世的宮廷。1711 年皇帝死後他返回羅馬。1719 年受邀請前往倫敦，他的歌劇作品在倫敦受到歡迎。同時他還多次前往巴黎，他的作品在聖靈音樂會上同樣也受到了歡迎。1747 年他在維也納去世。

的同時也開始學習作曲，此時的創作大部分為器樂曲。⁸²

他於 1701 年抵達倫敦，並迅速成為「貝德福德第二公爵的室內樂團」（Second Duke of Bedford's Chamber Music）私人音樂家。他為波農奇尼創作首部劇本，這部劇本的成功，開啟義大利文劇本在倫敦盛行的情形。此後，倫敦的歌劇幾乎使用全義大利文劇本進行演出，取代了原先英文和義大利文雙語混合的劇本。1720 年，他被「皇家音樂學院」聘為數字低音大提琴演奏家；然而，1722 年開始他成為學院的秘書，總共擔任六季，在此期間他不僅為歌劇提供劇本，同時身兼導演及藝術總監的責任，為韓德爾的歌劇（學院上演的歌劇）演出提供許多協助。不幸的是，學院在 1728 年宣告營運不利倒閉，海姆的劇本創作也告一段落。1746 年，他去世的前一年，還計畫幫助韓德爾及海德格再次重組新的「皇家音樂學院」，只可惜尚未成功就已經離開人世。

海姆一生中留下不少音樂作品，大多為器樂奏鳴曲和室內樂，時至今日，雖然較少人演出，但他在音樂史上的貢獻仍然功不可沒。他的後半生幾乎都在倫敦生活，在機緣下進入皇家音樂協會，並開始接觸劇本創作。為了創作出吸引英國觀眾的劇本，同時搜集研究許多當時英國人喜愛的戲劇題材及故事，並鑽研劇本創作，1722 至 1728 年開始替「皇家音樂學」院創作不少的歌劇劇本，也因如此，比起他的音樂創作，較廣為人知的是他的歌劇劇本。

此外，海姆在錢幣學及義大利文學上都有顯著的貢獻。1719 至 1720 年海

⁸² Nicola Francesco Haym. *Complete Sonatas, Part I*. Edited by Lowell E. L. (MW: A-R Editions, 2002), 6

姆撰寫《英國寶藏的第一部份》(*Del tesoro britannico parte prima*)，是現存第一部關於古錢幣的作品，目前收藏於大英博物館 (British Museum) 之中。

1715 年在義大利出版他創作的義大利參考書目《義文罕見書籍目錄》

(*Biblioteca Italiana, o sia Notizia de' Libri Rari nella lingua Italiana*)，其作品直到 19 世紀成為義大利文學的標準書目。

第二節 《凱薩大帝》歌劇劇本改編

《凱薩大帝》劇本由海姆改編自布桑尼 (Giacomo Francesco Bussani) 的劇本而來。

壹、 布桑尼原創劇本

布桑尼《凱薩大帝在埃及》於 1676 年由作曲家安東尼奧·薩托里奧 (Antonio Sartorio) 譜曲成為音樂戲劇，並在威尼斯劇院首演。但如同布桑尼的其他劇本一般，因歷史脈絡過於鬆散，且過分強調愛情元素，因此劇本鮮少被原創性的演出。他的作品常被不同作曲家與劇作家改編重整，才得以在歐洲流傳下來。

貳、海姆改編劇本⁸³

海姆遵循布桑尼的故事輪廓加以改編，他的劇本中雖有愛情成分，但歷史脈絡更加清晰，使得劇情較為連貫合理。他主要做兩個方向的修改：一為次要角色被省略（例如，布森尼的原創劇本中有「護士」這一角色，在海姆的劇本中便刪除了），二為減少小角色的出場次數，例如：在布森尼與薩托里奧的版本中，尼列諾（Nireno）和庫里歐（Curio）被賦予六首之多的詠唱調，而在海姆及韓德爾的版本中全部被刪除。另外，海姆加強劇中人物的戲劇性，例如：托勒密（Tolomeo）在布桑尼的劇本中並沒有死去，且克莉奧佩特拉也沒有遇難。

但或許因為如此，海姆的劇本在人物動向方面交待得較為不清楚，例如：在海姆的劇本中，第二幕很難看出柯娜麗亞（Comperia）和賽斯托（Sesto）的動向。在曲長及樂曲分配方面，雖然薩托里奧賦予全劇七十首之多的詠唱調，但因角色過多且分配不佳，使得全劇較為雜亂。而韓德爾將詠唱調減少到三十三首，更合理地分配，且與角色之重要性成正比，使得角色層次更加清晰，全劇看起來較為有章法。

也因如此，海姆與韓德爾的《凱薩大帝》在第一次演出中取得成功，隨後在各地的歌劇院中經常被上演，也是現今巴洛克歌劇最常被演出的歌劇之一。詳細角色與劇情，參見本論文第五章第二節。

⁸³ Handel: Giulio Cesare. CD474210-2. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.

第五章

歌劇《凱薩大帝》(*Giulio Cesare*)

第一節 創作背景

韓德爾於 1719 年受英王喬治一世委託在倫敦成立「皇家音樂學院」，為此韓德爾在同年 2 月至年底返回德國邀集劇院歌手，並以推廣義大利歌劇為終身志願。重返倫敦後的第一齣歌劇《拉達密斯托》，果然大獲好評。可是英國觀眾厭倦了義大利化的德國人作品，於是從羅馬邀來義大利派大師波農奇尼，他在倫敦推出的第一部歌劇大受歡迎；波農奇尼對義大利文的掌握能力遠勝於身為德國人的韓德爾，他知道觀眾聽膩了艱深的對位音樂，創作出短小、容易記的旋律及詠唱調，因此，很快就擄獲英國觀眾的心，成為韓德爾最主要的競爭對手。

儘管韓德爾歷經《穆奇歐·謝奧拉》(*Muzio Scevola*)、《佛羅利丹特》(*Floridante*) 等劇的一連串失敗，且地位已經受到動搖，但他依舊拼命奮戰。1922 年韓德爾他以新作《奧托內》重獲英國觀眾的喜愛，繼此又推出《凱薩大帝》、《塔梅蘭諾》和《羅德琳達》等劇，搏得極高的評價。其中《凱

《凱薩大帝》是他最具代表性的作品之一，音樂採用義大利式的華麗氣氛與德國風格的內容及戲劇性表現，看似矛盾卻又完美的共存；劇情及場景精巧又不失氣派，使它在首演時就大獲好評。

《凱薩大帝》是典型的義大利莊歌劇風格，是一部以凱薩、托勒密與克莉奧佩特拉三人複雜的關係為基礎，講述王權的鬥爭，其中包含陰謀、復仇、背叛、競爭和目的性的愛情關係。劇中情節角色幾乎符合當時上流社會的權、利爭奪戰及人物寫照，這可能也是此劇一推出時就大受歡迎的原因之一。

最初凱薩是由當紅的閹人歌手賽卡斯塔托·內吉諾（Castrato Senesino）飾演，克莉奧佩特拉則是由女高音法蘭契斯卡·古頌尼（Francesca Cuzzoni）飾演；韓德爾分別為他們量身定制了各八首詠唱調及兩首宣敘調，充分發揮歌手的演唱能力。全劇大約三個半小時，共 40 首詠唱調，對劇中的每位演員來說皆是一大挑戰，歌手需有絕佳的體力外，還必須時刻保持聲音的清脆及圓潤性，角色個性的準確轉換也是一項極大的考驗。

此劇於 1724 年 2 月 20 日在倫敦首演大獲成功，此後不斷的在英國、法國及德國等地巡迴，期間韓德爾共三次重新修改此歌劇。

第二節 劇情概述與樂曲安排

壹、 故事背景：

故事背景發生在西元前 48 年至 47 年的埃及。作為一位傳奇的政治家與埃及末代法老，克莉奧佩特拉在十七歲時就登上王位，與弟弟托勒密十三世共同統治埃及⁸⁴，慾求不滿的年輕女王為獨攬政權與自己的弟弟開始爭奪王位，她決定與羅馬將軍凱薩結盟，將大權收歸己有。

此時羅馬正引發內戰，凱薩因追蹤他的對手龐貝（Pompey）來到埃及境內，隨後於下元前 48 年與克莉奧佩特拉訂下盟約，經過幾場戰事，托勒密十三世大敗並被殺。

貳、 劇中人物：

【表 5-1】《凱薩大帝》劇中人物音域表

劇中人物	人聲音域
朱利亞·凱薩（Giulio Cesare）：羅馬將軍	女中音 (mezzosoprano)

⁸⁴ 克莉奧佩特拉在父親的安排下，按照習俗與她的異母弟弟（後來的托勒密十三世）結為夫婦，並由他們二人共同掌權。

	閹人歌手
克莉奧佩特拉 (Cleopatra)：埃及女王	女高音
庫里歐 (Curio)：羅馬軍隊的將領，凱薩的朋友	男低音
柯娜麗亞 (Cornelia)：凱薩的對手龐貝的妻子	閹人歌手
賽斯托 (Sesto)：柯娜麗亞之子	女高音
托勒密 (Tolomeo)：埃及王，克莉奧佩特拉之弟	女中音或閹人歌手
阿季拉 (Achilla)：埃及將軍	男低音
尼列諾 (Nireno)：克莉奧佩特拉的心腹	女中音或閹人歌手
埃及貴族、士兵們、市民們、克莉奧佩特拉的仕女、九位謬斯女神 (Muses)	合唱

參、 劇情介紹：⁸⁵

一、 第一幕 (共 4 景，11 場)

(一) 第一景 (1-4 場)：位於尼羅河邊的平原，河上架著橋。

⁸⁵ Handel: Giulio Cesare. CD474210-2. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.

在勝利的音樂聲中，羅馬將軍凱薩率領擊敗龐貝的羅馬軍隊渡橋進入埃及境內。龐貝的妻子柯娜麗亞帶著兒子賽斯托前來，請求凱薩寬恕丈夫的性命。凱薩以龐貝必須獨自前來面見自己，作為同意的交換條件。此時埃及將軍阿季拉帶著龐貝的首級進來，當作埃及王托勒密歡迎凱薩的獻禮。柯娜麗亞看到丈夫慘死當場昏厥，而凱薩在震驚之際對托勒密產生反感。

(二) 第二景 (5-6 場)：克莉奧佩特拉的寢室。

克莉奧佩特拉聽到龐貝死亡的消息非常驚訝，她知道托勒密為了鞏固王權藉此討好凱薩。因此，她決定以美色誘惑凱薩，藉由他的幫助成為埃及唯一的統治者。

另一方面，阿季拉向托勒密報告，凱薩對於托勒密殺害龐貝的行為十分憤怒。阿季拉向托勒密承諾願意幫他殺死凱薩，但必須以柯娜麗亞作為交換條件。

(三) 第三景 (7-8 場)：在凱薩營地內的龐貝墓前。

克莉奧佩特拉裝扮成被托勒密剝奪財產的少女「莉蒂亞」(Lydia)，正當凱薩在龐貝的墓前沉思時，前來求助。此刻凱薩正被「莉蒂亞」的美貌吸引，答應給予協助。兩人相約天黑後在樹林見面。

這時，柯娜麗亞前來憑弔亡夫之墓，哭著拿起龐貝的劍，誓死為丈夫復仇。突然，兒子賽斯托奪走母親手上的劍，表示自己將獨力承擔復仇的任務。躲在暗處接獲消息的克莉奧佩特拉欣喜若狂。她以侍女「莉蒂亞」的身份告訴柯娜麗亞，克莉奧佩特拉將幫助他們對抗托勒密，並派侍從尼列諾給予協助。

(四) 第四景 (9-11 場)：在托勒密宮殿的大廳。

凱薩指責托勒密謀殺龐貝的惡行，因此對他的好客心存警戒。這時，阿季拉帶著私闖入宮的柯娜麗亞與賽斯托前來。當托勒密看見柯娜麗亞，深深被她的美貌吸引。賽斯托因指責他對父親的背叛，托勒密惱羞成怒命令士兵將其逮捕監禁，而柯娜麗亞則因汙辱王室之罪名，懲罰照顧後宮的庭園。

二、 第二幕 (共 11 景)

(一) 第一景 (1-2 場)：克莉奧佩特拉宮殿中的樹林內

朦朧的月光中，由尼列諾引路，凱薩看見「莉蒂亞」在樹林中的舞台上唱著傾慕自己的歌曲，正當看得入迷之時，幕簾被尼列諾關上，他告訴凱薩「莉蒂亞」可以幫助他引見女王克莉奧佩特拉。

(二) 第二景 (3-6 場): 後宮的庭園

另一方面，柯娜麗亞被囚禁在庭園耕作、照顧花草，阿季拉將軍與托勒密相繼表達對柯娜麗亞愛慕之意，並承諾只要她願意以身相許，便能安然離開。柯娜麗亞為維護貞節極力反抗，試圖再度自殺，但被秘密前來的賽斯托所營救。就在此時尼列諾帶來不好的消息，托勒密下令要柯娜麗亞服侍他。

(三) 第三景 (7-8 場): 克莉奧佩特拉的宮殿之中的庭園裡

凱薩與克莉奧佩特拉假扮的「莉蒂亞」互訴情意，但匆匆趕來的庫里歐卻帶來凱薩被背叛的消息，一群謀反者正企圖殺害他。情急之下，克莉奧佩特拉表明自己的身分，建議凱薩與庫里歐儘快逃走，但被凱薩拒絕，決定自己面對敵人的挑戰，離開傷心欲絕的克莉奧佩特拉。

(四) 第四景 (9-11 場): 托勒密的宮殿

當柯娜麗亞獨自哀歎的時候，尼列諾前來為她打氣。不久，托勒密出現，逼迫她當自己的情人，然後將她推倒在床。這時，賽斯托趕來救援並企圖刺殺托勒密，但手上的劍卻被阿季拉將軍搶走。阿季拉向國王表示，凱薩和他交戰後因不敵而跳下海中，很可能已經溺斃，而克莉奧佩特拉也追隨凱薩起兵對抗。阿季拉要求托勒密遵守承諾，將柯娜麗亞許配給自己，卻遭到國王的拒

絕。賽斯托聽到凱薩兵敗的消息，認為復仇無望，柯娜麗亞鼓勵兒子再接再厲，耐心等待下一個機會。

三、 第三幕（共 10 場）

（一） 第一景（1-6 場）：亞歷山大港邊

阿季拉因國王未遵守諾言將柯娜麗亞許配給他，懷恨在心決定背叛他，加入克莉奧佩特拉的陣營。不料克莉奧佩特拉仍然不敵托勒密的軍隊，在敗北的同時得知凱薩已死的消息，不禁哀嘆自己的命運，怒火中燒地詛咒自己的弟弟托勒密終生不得安寧。

另一方面，凱薩僥倖落入港灣被海浪沖回岸邊，碰巧遇到阿季拉與賽斯托，阿季拉在重傷之餘將軍隊印信交給賽斯托，並告訴他托勒密宮殿中的秘密通道，要賽斯托替自己報仇。凱薩目擊這個場面，將印信拿走，承諾會救出柯娜麗亞及克莉奧佩特拉。

（二） 第二景（7 場）：克莉奧佩特拉的宮殿

克莉奧佩特拉被迫離開宮殿，正當要告別之時，遇見前來營救的凱薩，凱薩要她重新召集軍隊，在亞歷山大港邊會合。

(三) 第三景 (8-9 場)：托勒密的宮殿

托勒密再次強迫柯娜麗亞嫁給自己，這時賽斯托拿劍出現，向托勒密挑戰。在決鬥中托勒密被殺死，母子也終於完成替龐貝復仇的使命。

(四) 第四景 (10 場)：亞歷山大港邊

凱薩軍隊在港邊擊敗托勒密的軍隊，同時柯娜麗亞帶來托勒密死亡的消息。克莉奧佩特拉試圖將王冠給予凱薩，稱讚他是位偉大的國王，但凱薩卻轉戴在克莉奧佩特拉的頭上，為埃及新女王加冕。女王也宣告自己的愛情將永遠屬於偉大的凱薩。

肆、 樂曲編排

(一) 劇幕及場景：

共三幕，32 場。第一幕共 11 場，第二幕共 11 場，第三幕共 10 場。⁸⁶

(二) 劇中樂曲分配

【表 5-2】《凱薩大帝》樂曲分配表

詠唱調 共三十三首	凱薩	第 2、3、9、14、18、25、33、34 首， 共八首
	克莉奧佩特拉	第 6、10、13、17、24、27、32、37 首， 共八首
	柯娜麗亞	第 4、11、19、22、38 首，共五首
	賽斯托	第 5、12、23、29、35 首，共五首
	托勒密	第 7、21、28、31 首，共四首
	阿季拉	第 15、20、30 首，共三首
伴奏宣敘調 共四首	凱薩	第 8、33 首，共兩首
	克莉奧佩特拉	第 26、36 首，共兩首
二重唱 共兩首	柯娜麗亞與賽斯托	第 16 首
	克莉奧佩特拉與凱薩	第 39 首
合唱 共兩首	全體	第 1、40 首
器樂曲 共四首	序曲 (Overture)，共一首	
	樂團片段 (Sinfonie)，共四首 (第二幕第二場兩首，第三幕第二場與最後一場各一首)	
單調宣敘調 共四十六首		

第三節 克莉奧佩特拉的角色分析

壹、 歷史中的克莉奧佩特拉

克莉奧佩特拉作為埃及托勒密王朝的最後一任法老，雖祖先為馬其頓希臘人，且大多數的王室成員只會希臘語言、拒絕學習埃及語言；但克莉奧佩特拉積極學習埃及傳統，據說她是托勒密王朝第一個願意費心學習各種語言的法老，包括：希臘語、埃及語、阿第奧朋語、猶太語、阿拉伯語、敘利亞語等多種語言，克莉奧佩特拉學習這些民族語言，使她在外交場合上，不需要翻譯官，便能與對方直接交談，不僅如此，出眾的她更被視為是度量衡、硬幣的創始人，且在科學與煉丹術方面有很高的造詣。因此，在她統治期間，克莉奧佩特拉被認為是集美貌與聰慧於一身的女王。⁸⁷

西元前 55 年，年僅 14 歲的克莉奧佩特拉七世被立為共同執政者⁸⁸，輔佐他的父親，治理逐漸衰弱及腐敗的托勒密王國。西元前 51 年，托勒密十二世逝世，根據古埃及的傳統，她必須與她同父異母的弟弟托勒密十三世結婚並共治，但克莉奧佩特拉根本不想與弟弟分權，在她的統治期間，正式的官方文件上和所發行的錢幣上，只有她的名字及肖像⁸⁹，由此可見克莉奧佩特拉是位充滿權力慾的女人。

⁸⁷ 尹鈺譯。《埃及豔后》。(臺中市：晨星出版社，2005)，22-23。

⁸⁸ 同前註，12。

⁸⁹ 同前註，15。

然而在他們共治的期間，埃及遭受許多顛波，經濟危機、饑荒、尼羅河氾濫和政治衝突等考驗，女王為了挽救國家，以強烈的手法推行新政，雖使國家漸趨穩定，但也因此遭到托勒密十三世的手下反對，並強制克莉奧佩特拉在西元前 48 年離開權力中心，被迫流亡敘利亞。不甘心脫離權力的克莉奧佩特拉，在敘利亞雅籌集軍隊，準備以武力爭奪王位。

直至今日，克莉奧佩特拉依舊是西方文明中一個知名的人物，她的形象仍存於無數的藝術作品之中，她的故事在許多文學、戲劇、電影中上演。在大多數的描繪中，克莉奧佩特拉身兼知性、美貌和性感，並且成功征服當時西方世界最有權勢的男人。

一、 克莉奧佩特拉－征服兩個最有權力的男人

(一) 凱薩

地中海周邊地區自西元前 49 年就陷入龐貝和凱薩之間的戰爭中。西元前 48 年 9 月，在法爾沙拉斯（Pharsalos）這場戰役中，龐貝徹底地被凱薩擊敗，他帶著殘兵逃到克莉奧佩特拉所在的亞歷山卓城，想在此尋求避難和幫助。但當龐貝來到亞歷山卓城時，這裡正值克莉奧佩特拉與弟弟托勒密的王位之戰，克莉奧佩特拉被趕出埃及逃到城外。因此，龐貝只能將希望寄託在托勒密及其謀臣身上，但他沒想到這個決定更快的將自己送上死亡之路。托勒密及他的謀

臣狄奧多德（Theodote）在衡量利害得失之後，決定殺死失勢的龐貝。他們認為這樣做，一方面可以得到凱薩的感激，另一方面死人不能為自己復仇。⁹⁰

西元前 48 年 10 月，凱薩從亞歷山卓城的港口登陸，並住進埃及皇宮中。在結束與龐貝的戰爭後，他又以羅馬執政官的身份投入解決埃及的內戰之中。⁹¹當他得知他的對手被殺害時，並沒有做出如托勒密所期望的反應，相反地，凱薩不僅不領情，且對托勒密產生反感。另一方面，克莉奧佩特拉也想利用凱薩協助自己奪得王位；為了躲過托勒密的監視，她命人將自己包裹在一床大毯子中，在夜裡偷偷潛潛回皇宮面見凱薩。正值妙齡的克莉奧佩特拉，利用自己的美貌和智慧將凱薩收服。此後，克莉奧佩特拉與凱薩生活在一起。同時，也實現她獨攬埃及政權的美夢。

這個夜晚是埃及歷史上重要的轉捩點，如果克莉奧佩特拉沒有成功見到凱薩，那埃及的歷史將被改寫。因此這個夜晚發生的事就顯得更為重要，許多歷史學家和詩人對於克莉奧佩特拉在這個夜晚的經歷，有著上百種的描繪，與美妙的想像。狄奧尼修斯（Dionysius, BC 60-BC 8）就曾說：「顯然，凱薩拜倒在了這個年輕女子的石榴裙下」、「那時在她年輕的身體裡流淌著誘人的血液」。雖然歷史上並未有直接的文獻說明凱薩與克莉奧佩特拉那天晚上的經歷，但從後續凱薩在埃及的行動與他對克莉奧佩特拉的態度，不免讓人有許多解釋及遐想。

⁹⁰ 尹鈺譯。《埃及豔后》。（臺中市：晨星出版社，2005），36-37。

⁹¹ 埃及當時仍處於羅馬的統治之下。奧利提斯（Auletes, BC 117-BC 51，克莉奧佩特拉的父親，托勒密十二世），把克莉奧佩特拉和托勒密十三世的共同執政置於羅馬的保護之下，因此，凱薩作為羅馬的執政官，必須執行奧利提斯的遺囑，確保兩位埃及共同執政者間的和平。尹鈺譯。《埃及豔后》，38。

(二) 馬克·安東尼 (Marcus Antonius, BC 81-BC 30)

西元前 44 年凱薩遇刺身亡，凱薩死後，羅馬陷入內戰，呈現以屋大維 (Gaius Octavius Thurinus, BC 63-14)、安東尼、雷比達 (Marcus Amilius Lepidus, BC 89-BC 13) 為首的三頭政治。克莉奧佩特拉周旋在這三個人之中，他想利用埃及的財富來支援其中的一方，但這個人必須在將來能夠給她的兒子凱薩 (Ptolémée César, BC 47-BC 30) 帶來利益。其中安東尼希望借助埃及人的力量，建立起與屋大維能夠相抗衡的實力。西元前 41 年，安東尼接受女王在塔斯 (Tarse) 會議中提出的條件：他必須完全聽從女王的意見，對他的決定不能有絲毫否定，雙方才能在政治上緊密合作。

而對克莉奧佩特拉來說，正需要一位可以鞏固她埃及主權的盟友。此時的克莉奧佩特拉二十八歲，正是女人的美麗和智慧到達巔峰的年紀，因此安東尼很快便陷入熱戀了之中而兩人也結為夫妻，即便兩人的相戀是由於政治權力的誘發，但後來顯示兩人的感情其實十分深厚。

為了討好美人，安東尼把羅馬的領地都賞賜給了埃及。他的做法加深了羅馬人對這位有極大權力慾與野心勃勃的女王感到不滿，於是羅馬元老院決定廢除安東尼在羅馬的權力，並將他驅逐出境。

西元前 31 年，屋大維發動戰爭試圖徹底除去安東尼，在羅馬人眼中此次戰役被稱為「正義」之戰，安東尼被視為背叛者。而屋大維在戰前不斷地煽動

民情宣稱：「不要當安東尼是個羅馬人，他其實是個埃及人！」⁹²。戰亂開始後，克莉奧佩特拉被迫與安東尼分開，西元前 30 年 7 月，陷入絕境的安東尼，在被告知女王已死的假消息⁹³後，因受不了打擊而自殺。結束在羅馬帝國中叱咤風雲卻又甘願成為愛情俘虜的一生。

二、 史學家及詩人眼中的克莉奧佩特拉

歷史上關於克莉奧佩特拉的考古及文獻非常稀少；目前為止她的陵墓還未被發現，而且沒有任何全身雕像流傳下來，現今看到女王的畫像等，皆是後人憑藉殘破不全的文獻拼湊出來的。因為希臘羅馬時代的史家們，幾乎沒有人與他同時代，文獻中只在談及命運與她相連的人物，如凱薩、安東尼與屋大維等人，才間接提到她。這些史學家們大多都是希臘人或是羅馬人，對於埃及豔后這個東方的掌權者深惡痛絕。⁹⁴

以下就普魯塔克、盧坎及莎士比亞三人的觀點，看克莉奧佩特拉在歷史上評論及定位。

(一) 普魯塔克 (Lucius Mestrius Plutarchus, 46-120) 觀點

⁹² 楊智清譯。《埃及豔后—女法老王克麗歐佩脫拉》。(台北：時報文化出版，2003)，83。

⁹³ 女王的將領告訴安東尼，退守陵墓的女王已死，安東尼因受不了打擊將劍刺入自己的腹部，這時克莉奧佩特拉身邊的女僕迪歐梅德 (Diomede) 突然出現，帶來女王仍舊活著的消息，但為時已晚。安東尼後來被抬到女王的身旁，並嚥下最後一口氣。楊智清譯。《埃及豔后—女法老王克麗歐佩脫拉》，91。

⁹⁴ 同註 92，114。

普魯塔克，身為羅馬時代的希臘著名傳記作家、哲學家，其作品在文藝復興時期大受歡迎，法國哲學家蒙田對他推崇備至，莎士比亞在撰寫戲劇時也會取材自他的著作及文獻。普魯塔克以《希臘羅馬名人傳》一書留名後世。《希臘羅馬名人傳》原名為「對比的傳記」(Parallel Lives)全書共五十個篇章，除四篇單人傳記，另四十六篇均各包含一個希臘人物和一個羅馬人物的傳記。全書著重於人物道德的論述，其次才是個人物對於當代或後世的影響力。這部作品不僅是研究西洋文學的寶貴資料，其中包含豐富的文學價值和嚴正的人生哲學，因此二千多年來，一直被文學界視為必讀典範。⁹⁵

之所以普魯塔克筆下的克莉奧佩特拉較具有研究價值，另一個重要的原因是，他的祖父曾隨安東尼打過塔克興之役，所以普魯塔克可以得到第一手資料，另外普魯塔克也從克莉奧佩特拉的私人醫生的作品中，得到不少關於女王的描述，這些都記載在《希臘羅馬名人傳》中的「安東尼傳」。

普魯塔克認為克莉奧佩特拉之所以可以贏得安東尼的心，在於她的語言及才智，他在《安東尼傳》中提到：「她的舌頭像是一件帶有許多琴弦的樂器，可以隨時從一種語言轉講另一種語言」、「不論安東尼的心情是嚴肅，還是輕鬆，她隨時都能奉獻一種新的歡樂或魔力」。⁹⁶

克莉奧佩特拉就是倚靠她本身中這種魔力，才能維繫住埃及的獨立地位，這也是之前幾位托勒密王朝法老所不能及的。但是除了自身美貌之外，克莉奧

⁹⁵ 吳真奚。《希臘羅馬名人傳（上）》。（新北市：台灣中華，2018，再版），10。

⁹⁶ 同前註，100。

佩特拉也有強大的政治野心，普魯塔克在《安東尼傳》中也說到：「他（安東尼）立她為埃及女王；並且對於敘利亞、賽普洛斯、利地亞、有絕對統治權」。她在位期間，埃及的領土在安東尼的贈送下擴大了。就是這種對權力的慾望，克莉奧佩特拉才有辦法抵禦羅馬對埃及的併吞，使埃及依然掌握在托勒密王朝手中。

（二） 盧坎（**Marcus Annaeus Lucanus, 39-65**）觀點

盧坎是羅馬詩人。他最著名的著作是史詩《法沙利亞》（*Pharsalia*），內容在凱薩與龐培之間的內戰，其中對於西元前 48 年發生於希臘北部法沙利亞的戰事，更是描述的鉅細靡遺，且書也以此地為名。這部史詩雖是未完成作品，卻被譽為是維吉爾（*Publius Vergilius, BC 70-BC 19*）《埃涅阿斯》（*Aeneis*）之外最偉大的拉丁文史詩。

盧坎代表著一般羅馬人民克莉奧佩特拉的看法，他用惡魔、低賤的女人，來形容克莉奧佩特拉。「克莉奧佩特拉，不潔的靈魂為羅馬帶來不幸，她敲響叉鈴（*sistre*），卡比托山因而顫抖，她甚至是一個異族女人。她之所以敢如此大膽，是因為這個托勒密家族犯了亂倫罪的女兒，上了我們羅馬人領袖的床。」⁹⁷

⁹⁷ 楊智清譯。《埃及豔后—女法老王克麗歐佩脫拉》，75。

盧坎同時也對凱薩充滿敵意，他認為凱薩只專注於克莉奧佩特拉的財富與邪惡的美貌，這會讓羅馬領袖一錯再錯，在他的《內戰記》中對於凱薩與克莉奧佩特拉第一次相見的夜晚多有描述：「她和引誘到手的執政官，度過可恥的一夜……王與后，以及威嚴更盛的凱薩，在臥席上就位。克莉奧佩特拉因對其弟弟丈夫不甚滿意，只得賣力的對凱薩展現邪惡的美……荒謬的虛榮何等盲目、瘋狂，竟將所有的財富擺在內戰首領的面前，燃起這武裝主人的萬般慾望。」⁹⁸

盧坎詳盡的描述及批判凱薩與克莉奧佩特拉初夜的行為，也為後世作家提供源源不絕的靈感。由此可見，克莉奧佩特拉在羅馬人的眼中有多麼卑賤，對這些羅馬人而言，克莉奧佩特拉是位玩弄男人於股掌之間的娼婦。

（三） 莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）觀點

莎士比亞被視為英國文學史上最傑出的戲劇家，也是西方文藝史上最傑出的作家之一。他流傳下來的作品包括三十八部戲劇、一百五十四首十四行詩、兩首長敘事詩和其他詩歌。莎士比亞的戲劇風格多變，類型包括了喜劇、悲劇、傳奇劇、歷史劇，故事背景從古希臘羅馬，到古典時期的歐洲城市，四百多年來深受各時期的作家、藝術家、音樂家推崇，成為無數曠世名作的靈感來源。

⁹⁸ 楊智清譯。《埃及豔后—女法老王克麗歐佩脫拉》，124-125。

莎士比亞對於埃及艷后的看法皆在他的悲劇《安東尼與克莉奧佩特拉》⁹⁹ (*Antony and Cleopatra*) 中表露無遺。莎士比亞將自己的觀點附加在劇中其他角色的對白及動作上，在劇中許多場合，通過觀眾的眼睛觀察埃及女王，藉由其他戲劇人物來描繪克莉奧佩特拉。

戲劇中眾多人物，就像樹立在安東尼和埃及女王周圍的一面鏡子一樣，莎士比亞透過鏡子，反映兩為主角的形像及人物性格，觀眾對於男女主角的認識也不斷在深化，正因為莎士比亞有深度的人物塑造，所以很難從這部作品中對安東尼及克莉奧佩特拉作出全面性的負面評價或正面評價。即便如此，我們還是可以從劇中的人物對話中揣測莎士比亞對於克莉奧佩特拉某方面的喜惡：

菲洛：如今變成了一付風箱一把扇子，作扇涼一個埃及婆娘的慾火之用。

龐貝：淫蕩的克莉奧佩特拉，願愛情的魔力浸潤你那乾枯了的嘴唇！

伊諾巴伯斯：在她淫蕩的時候連祭司都要為她祝福。

米西那斯：把大權給了一個娼婦，由她對我們作亂。

安東尼：是已故的凱薩的盤子裡的冰冷的殘羹，不，你是龐貝吃剩的殘肉。

在莎士比亞筆下，克莉奧佩特拉被眾人無情的唾罵，包括死心塌地地愛著他的安東尼在內。可見沙士比亞覺得埃及女王身上有許多缺點，他看得非常清楚，也無意為她掩飾，但一個藝術家的道德意識和審美意識，不能完全納入道德化的思考之中，因此莎士比亞在劇中同時賦予克莉奧佩特拉妖艷的女性形象

⁹⁹ 安東尼與克麗奧佩托拉是莎士比亞所作之悲劇，首次公演時間可能在 1607 年，目前所知最早的印刷版本是 1623 年的第一對開本。劇情是來自於湯瑪士諾斯 (Thomas North) 翻譯普魯塔克所著之希臘羅馬名人傳以及安東尼內戰時期的史料。

以及不可抗拒的藝術魅力。「艾諾巴勃斯：她貼身侍女們，像海上仙子，像一群美人魚，看著她的眼色，盡心伺候……滿城的男女老少湧出來爭看那女王……」

歷史上的克莉奧佩特拉，從古代、中世紀到十七世紀，一直受到嚴肅的道德義上的譴責，她始終被看作是一個荒淫無恥的女人。可是在莎士比亞的筆下，埃及女王卻成為眾生所愛慕、讚美的對象。這位「為情而生，為其而死」的美人已經超乎世俗的道德範疇，莎士比亞呈現給觀眾的是在不同視角下、帶著不同主觀色彩、獲得不同評價的克莉奧佩特拉。

貳、 歌劇《凱薩大帝》中的克莉奧佩特拉

海姆的劇本對照於歷史只寫出西元前 48 年至 47 年間，克莉奧佩特拉決心要爭奪王位後，以美色誘惑凱薩的部分。海姆的劇本中酌量較多在克莉奧佩特拉的美色及愛情戲。例如第一幕第七景中，克莉奧佩特拉假扮成被托勒密剝奪財產的可憐少女「莉蒂亞」，出現在凱薩面前以博取同情，藉此引出凱薩的憐憫之心，以較為軟弱的姿態接近凱薩。為了讓凱薩瘋狂的愛上「莉蒂亞」，克莉奧佩特拉用計引誘凱薩，她在樹林中的舞台上演唱愛慕凱薩的歌曲〈雙眸，我愛慕你〉，此景也是整齣歌劇中最有名的場景之一。由此可見，克莉奧佩特拉多工於心計。

隨著劇情的推進，克莉奧佩特拉對於凱薩的愛意由目的性漸漸轉變為真誠的愛情，例如第二幕第八場中，克莉奧佩特拉得知凱薩被部屬背叛，且又被謀反者追殺時，她心急如焚要凱薩逃走，深怕他遭遇不測。在得知凱薩已死的消息後，克莉奧佩特拉終於按耐不住心中的情緒，在第三幕第三景中，極度絕望地唱出全劇最為悲痛的詠唱調〈我將哭泣我的命運〉(Piangerò la sorte mia)。此時他對凱薩的情感，已完全轉換為對心愛之人的情愫，韓德爾也藉由此曲將克莉奧佩特拉的戲劇張力推至最高。

克莉奧佩特拉將極度悲傷的情緒轉為對托勒密的復仇之心，決心要與托勒密大戰，為自己心愛之人報仇。她重新召集軍隊，憑藉心中的怒火與叛離托勒密的屬下的幫助，重創敵人的陣營，與此同時，落難的凱薩重新出現在克莉奧佩特拉面前，這無疑給了她更大的信心，終於在亞歷山大港邊擊敗托勒密將之殺死。克莉奧佩特拉也如願登上埃及女王的寶座。歷經千辛萬苦，她在權利與愛情上成為勝利者。

海姆的劇本並不完全依照歷史背景進行，她將克莉奧佩特拉刻畫得較為善良及柔情，權力的爭奪上雖為全劇的主軸，但韓德爾為她安排的八首詠唱調皆是與愛情有關的主題，由此可見，貫穿此劇的真正核心是克莉奧佩特拉對凱薩的「愛」。

以下分別分析克莉奧佩特拉在劇中八首詠唱調的心境：

一、 第一幕 第五場

〈不要失望，誰知道?〉(Non disperar, chi sa?)

此曲為克莉奧佩特拉在歌劇《凱薩大帝》中出現的第一首詠唱調，出場就道出她在此劇中最重要的兩個面向：王權及愛情；歌詞大意是「不要失望，誰知道？假如你沒有擁有君權，你的命運中將會擁有愛情」。音樂也隨歌詞分成兩段，第一段使用大調與輕快的曲風，展現出克莉奧佩特拉充滿自信及野心勃勃的性格；第二段使用帶悲傷色彩的小調，悠悠道出嚮往純真的愛情，但在現實面上又無可奈何，為之後坎坷的愛情之路埋下伏筆。

二、 第一幕 第七場

〈一個美麗的女人，什麼都是有可能的〉(Tutto può donna vezzosa)

克莉奧佩特拉得知托勒密將龐貝的首級獻給凱薩時，為了不在這場權力鬥爭中居於劣勢，她決定以美貌誘惑凱薩，期望能得到他的支持。此曲裡克莉奧佩特拉假扮成被托勒密剝奪財產的少女「莉蒂亞」，以一種令人憐惜的姿態出現在凱薩面前，讓凱薩為她的美貌動心並替她主持公道。歌詞大意是「一個美麗的女人，什麼事都是有可能的。只要他多情，會以甜言蜜語和會說話的眼睛」。由此可見克莉奧佩特拉工於心計的一面，也展現她過人的智慧，她深知男人的弱點攻其不備，成功設計凱薩對自己動心，一方面也讓凱薩更加厭惡托

勒密。

三、 第一幕 第八場

〈你是我的指引之星〉(Tu la mia stella sei)

柯娜麗亞到龐貝之墓前祭弔，哭著拿起亡夫的劍，誓死為他丈夫復仇。突然，賽斯托奪走母親手上的劍，並向母親表示自己將獨力承擔復仇的任務。躲在暗處看到這幕的克莉奧佩特拉欣喜若狂，在柯娜麗亞母子走後唱出這首詠唱調。歌詞大意是「你是我的指引之星，我甜美的希望，並賦予我慾望，伴隨著歡愉與知足。什麼是永恆不變的心，可能是愛情的力量，我們將很快就能看到」。此時克莉奧佩特拉認為，她已成功掌握凱薩，且柯娜麗亞與賽斯托的復仇之心，都是幫助她除掉托勒密的一把利劍。此曲是克莉奧佩特拉在四下無人時所演唱的，她將內心深處的情感表露無遺，一方面興奮於離王位更進一步，一方面又展現她狡詐的個性。

四、 第二幕 第二場

〈雙眸，我愛慕你〉(V'adoro, pupille)

朦朧的月光中，凱薩在僕人的引路下，在林中舞台上看到「莉蒂亞」正唱著傾慕自己的歌曲，凱薩聽得如癡如醉，正當看得入迷之時，幕簾被關上，僕

人告訴凱薩「莉蒂亞」正在等他，並決定幫助他引見女王克莉奧佩特拉。此曲就是在舞台上所唱的愛慕之歌。歌詞大意是「雙眸，我愛慕你，散發愛情的光芒，你們發出的火花，讓我的心感到愉悅」。生動地描繪她對凱薩的愛慕之情，同時也表現出克莉奧佩特拉利用自己的美貌與魅力來征服凱薩的決心，此段情感原本的目的就不單純，展現出柔中帶剛的個性。

五、 第二幕 第七場

〈美麗的愛神〉(Venere bella)

在托勒密的宮殿中，賽斯托進入宮殿的花園，希望能對殺死自己父親的托勒密展開報復。與此同時，克莉奧佩特拉在他自己的宮殿中等待凱薩，在漫長的等待過程中，唱出此詠唱調。歌詞大意为「美麗的愛神，請允許我得到所有的青睞，愛神啊，你讓我擁有美麗的外表，應該要讓我的愛人得到相思病」。歌詞透著微微的緊張感，她害怕凱薩不會赴約，但同時又希望自己的付出應該得到相同的回報。可見此時克莉奧佩特拉已較為真情，展露出內心矛盾與掙扎。

六、 第二幕 第八場

〈假如你沒有感覺到憐憫我〉(Se pieta di me no senti)

克莉奧佩特拉得知凱薩被背叛且一群謀反者企圖殺害他，情急之下她向凱薩表明身分，並建議他盡快逃走，但凱薩卻不願意，堅決與敵人反抗作戰。克莉奧佩特拉害怕凱薩遭遇不測，因而傷心欲絕唱出此首。歌詞大意是「假如你沒有感覺到憐憫我，天堂！我將死去！你需要讓這痛苦平靜下來，否則這個靈魂將會淚流不止」。此首是克莉奧佩特拉在劇中少聽到的悲痛口吻，展現出對心上人的關愛之情；但一方面她又告誡自己要冷靜，不能讓哀傷佔據靈魂。由此可看出，克莉奧佩特拉倔強又壓抑的情感。

七、 第三幕 第三場

〈我將哭泣我的命運〉(Piangerò la sorte mia)

隨著對凱薩的愛情日漸加深，克莉奧佩特拉情緒轉為更強烈。當她以為凱薩已死，而自己因戰敗被托勒密囚禁時，她為自己悲苦的命運哭泣。歌詞大意：「我將哭泣我的命運，是如此的殘酷，直到生命的盡頭永遠在我心中」在此首詠唱調中 A 段與 B 段速度、節奏與調性對比明顯，A 段在哀嘆自己坎坷的命運；B 段轉為怒氣爆發並詛咒暴君不得安寧，激化人物的感情變化過程。由哀嘆愛人之死陷入極度絕望之中，立即轉變成對對手的嫉惡如仇之感，由此可看出克莉奧佩特拉的愛恨分明。

八、 第三幕 第七場

〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉(Da tempeste il legno infranto)

當克莉奧佩特拉即將被趕出皇宮時，凱薩領著軍隊來拯救她，兩人約定終身，同時凱薩要她召集軍隊，一同再戰托勒密的軍隊。她在喜出望外之餘唱出此首詠唱調。歌詞大意是「一塊支離破碎的木頭，從暴風雨中安全拯救我飄到港口，在經歷痛苦和眼淚後，現在我的這顆心得到安慰，重新被祝福」。這時的克莉奧佩特拉在愛情及權力鬥爭上都是勝利者，堅忍剛烈的性格，讓她恢復喜悅，重拾往日的自信。

綜觀歷史與名家評論，歷史上對於克莉奧佩特拉的評價甚負面，但海姆在劇本中賦予克莉奧佩特拉則較為正面的形象。雖然劇情中她仍有較高的權力慾望。但在愛情上，他對凱薩的愛不全然是建立在「互利」上。隨著劇情的推進，對於凱薩的愛越強烈，直至劇終時有種「有情人終成眷屬」的感覺。而在此劇中，海姆刻意貶低托勒密的形象，藉此提升克莉奧佩特拉較為真誠及善良的一面。因此，即使歌劇的標題為《凱薩大帝》，但克莉奧佩特拉卻是在愛情面向上的主角。

第六章

歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉

四首詠唱調之分析

第一節 詠唱調之樂曲分析

壹、 〈不要絕望，誰知道？〉 (Non disperar, chi sa?)

本曲出現於第一幕第五曲，克莉奧佩特拉得知托勒密為了討好凱薩，而獻上龐貝首級的消息，為了不在王權爭奪戰中居於劣勢，他決心以美色誘惑凱薩，以獲得他的支持，成為埃及「唯一」的統治者。不料，這個決定被正巧來此的托勒密聽見。托勒密嘲笑克莉奧佩特拉是個驕傲自負的女人，不可能奪得王位；克莉奧佩特拉則回敬、嘲諷托勒密是個好色、殘暴、行為不檢點的人，在他離開後克莉奧佩特拉以此曲抒發自己的心情。

一、 歌詞翻譯

【表 6-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉歌詞翻譯表

段落	原文及歌詞翻譯
A 段	Non disperar, non disperar; chi sa? 不要絕望，誰知道？ se al regno non l'avrai, avrai sorte in amor 假如沒有擁有君權，命運中將擁有愛情
B 段	Mirando una beltà 凝視這個美人 in essa troverai a consolar un cor 在她這裡你的心將得到安慰

二、 樂曲音樂特色

(一) 樂曲結構概述

【表 6-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉樂曲概述表

速度與術語	從容的快板 (Allegro, ma non troppo)
調性	E 大調
拍號	4/4
曲式	ABA' 三段式，返始詠唱調

小節數	58 小節
人聲音域	e ¹ -a ²

(二) 曲析及樂曲要點

【表 6-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉曲式分析表

樂段	樂句	小樂句	小節	調性	
A	回復樂段（前奏）	r1	1-4	E	
		r2	5-9		
	a	a1	10-15		
		a2	16-20		
	回復樂段（間奏）				21-22
	b	b1	23-36		
		b2	37-42		
	回復樂段（尾奏）				42-46
B	c		47-54	[#] c- [#] f	
	d		55-58	b	
A'	同 A 段				

此首曲式為返始詠唱調，分為 ABA' 三段，A 段使用大調且曲風較為輕快明朗，樂譜上標示「從容的快板」(Allegro, ma non troppo)，B 段使用小調曲風帶有陰鬱的色彩，樂譜上雖然未標示速度術語，但因為歌詞及調性的關係，

通常在演唱這段時，速度會稍慢一些，使 A 段與 B 段在聽覺及戲劇情緒上形成強烈的對比。象徵克莉奧佩特拉在君權與愛情相互矛盾的心境。

A 段中分別包含回復樂段—前奏、樂句 a、回復樂段—間奏、樂句 b 及回復樂段—尾奏，主要調性都在 E 大調上，但韓德爾為了增加樂曲的豐富性，在各樂句間使用暫時性主音化的和聲技巧¹⁰⁰，先短暫地在其他調性上做變化，以配合歌詞及克麗奧佩脫拉的心境，再回到 E 大調上。而 B 段分為樂句 c 及樂句 d，在此就有較明顯的轉調，樂句 e 先使用 E 大調的關係調升 c 小調，再由升 c 小調轉調至升 f 小調，在樂句 f 時使用 b 小調，為回到 A' 段做準備。

三、 音樂及動機分析

(一) 人聲旋律動機分析

【表 6-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉A 段動機分析表

歌詞	音型	譜例
Non disperar 不要絕望	一個八分音符加 十六分音符級進 上行或下行	

¹⁰⁰ 暫時性主音化的技巧是屬於多種調性的範疇：調性音樂是用屬和弦和主和弦（V 級至 I 級）的關係來建立，及不斷地增強主音的力量。這些利用和弦的連續造成向主音回歸的和聲引力稱為延長（Prologation），它對樂曲的調，有穩定作用，在延長過程中，還有多種變化與功能，如利用臨時音或附屬音造成新主音，作為暫時性的和聲變化，或用關鍵和弦或關係調等造成較長的段音發展，然後才回歸主音。這些延長的變化過程，能把調性投射更遠，所形成的張力是整個樂章的力量泉源。

<p>chi sà 誰知道</p>	<p>下行跳進 3 度或 5 度</p>	 <p>chi sa? chi sa?</p>
<p>se al regno non l'avrai 假如你沒有君權</p>	<p>音階下行級進</p>	 <p>se al re-gno non l'a-vari, ___</p>
<p>avrà sorte in amor 命運中將會擁有 愛情</p>	<p>3 度連續跳進音 型</p>	 <p>sor-te in a-mor, ___</p>

A 段中人聲旋律使用連續四音上行或下行的音樂動機呼應歌詞：「不要絕望」(Non disperar)，表現出克莉奧佩特拉雖說不要絕望，但是內心仍飄忽不定的情緒。說到「誰知道」(chi sà) 時，使用下行跳進 3 度或 5 度，回到主音或屬音，展現雖然歌詞使用問句，但她確信沒有人能夠給出肯定的答案。全段頻繁使用音階下行級進與 3 度連續跳進音型，交互出現，象徵君權與愛情兩者只能擇一。【譜例 6-1-1】

【譜例 6-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉，第 10 至第 15 小節

「不要絕望」的音樂動機
Cleopatra
Non di - spe - rar, non di - spe - rar chi sa? se al re - gno non l'a - vrai a -
Oh, nev - er despair; his luck in life who knows? For tho' you win no throne, you

下行跳進3度音程
音階下行級進

連續跳進音型

- vrai sor - te in a - mor, se al
may have luck in love, a

【表 6-1-5】〈不要絕望，誰知道？〉B 段動機分析表

歌詞	音型	譜例
troverrai 尋找	同音反覆	 es-sa tro-ve-rai—
consolar 安慰	一字多音 (melisma)	 a con - so - lar, _____

B 段調性轉為小調，小調色彩讓整個段落呈現失望的心情，作曲家在「尋找」(troverrai) 運用同音反覆，描繪漫無目的且心慌的意象。最後在「安慰」(consolar) 一詞中，使用「一字多音」(melisma) 的手法，表達矯造的情

感。【譜例 6-1-2】

【譜例 6-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉，第 48 至第 54 小節

同音反覆

一字多音

es - sa tro - ve - rai — a con - so - lar un cor, a con - so lar —
girl will play her part with im - pudence and grace, to mend — a brok - en

48

un cor, a con - so - lar — un cor, in
heart, a brok — en heart, to mend a brok - en heart, the

51

(二) 樂團與人聲旋律動機

回復樂段—前奏，又分為兩個小樂句：r1 樂句共六小節，r2 樂句共三小節，第一句相較於第二句，小節數減少一半，第一小節同音反覆動機的音符值也減少一半，由原先的四分音符變成八分音符，這是巴洛克時期慣用的「減值」作曲手法，讓音樂聽起來較為緊湊，在前奏結束時將音樂推至高潮，帶出人聲旋律，且在前奏中已經暗示人聲旋律的動機。【譜例 6-1-3】。

【譜例 6-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉，第 1 至第 9 小節

第 21 至 22 兩小節為間奏，雖然只有短短的兩小節，但使用與回復樂段相同的旋律，具有承先啟後的作用【譜例 6-1-4】。

【譜例 6-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉，第 21 至 23 小節

A 樂段中，作曲家大多使用數字低音樂器襯托人聲旋律，且音型較為簡單，多用四分音符、八分音符及休止符，但人聲旋律卻使用許多十六分音符，聽覺上的對比，更凸顯克莉奧佩特拉絕望、孤獨的心境。【譜例 6-1-5】

【譜例 6-1-5】〈不要絕望，誰知道？〉，第 10 至 13 小節

10
Violone.

p

Non di-spe-rar, non di-spe-rar; chi sà? se al re-gno non l'a-vra-i, a-vrai sor-te in a-mor,

回復樂段一尾奏，開頭也使用與前奏相同的旋律動機，將回復樂段一前奏濃縮在尾奏中，再次強調克莉奧佩特拉的處境。【譜例 6-1-6】

【譜例 6-1-6】〈不要絕望，誰知道？〉，第 42 至 46 小節

42

-mor.

(Fine.)

B 段樂團部分較為單薄，在樂團譜【譜例 6-1-7】及鋼琴譜【譜例 6-1-8】中皆只使用單一樂器或單旋律，使得和聲織度較為單薄，展現出克莉奧佩特拉渴望得到凱薩援助，卻只能苦苦等待的處境。

【譜例 6-1-7】〈不要絕望，誰知道？〉，第 46 至 50 小節，樂團譜

47

Mi-rando u-na bellà in es-sa tro-ve-rai a con-solar un cor, a con-so-lar un cor, a con-so-lar un cor, in es-sa tro-ve-rai a con-so-lar un cor, a con-so-lar un cor.

53

Da Capo.
(parte con Nitron.)

【譜例 6-1-8】〈不要絕望，誰知道？〉，第 46 至 50 小節，鋼琴譜

Mi - ran - do una bel - ta in
Call up some pret - ty face; the

Fine

es - sa tro - ve - rai — a con - so - lar un cor, a con - so - lar
girl will play her part with im - pudence and grace, to mend — a brok - en

46

48

cl.

The image shows a musical score for piano, measures 46 to 50. It includes a vocal line with lyrics in Italian and English, and a piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line has two systems of lyrics. The first system ends with 'Fine'. The second system starts at measure 48. The piano part continues throughout.

貳、 〈雙眸，我愛慕你〉(V'adoro, pupille)

本曲出現於第二幕第二景。在朦朧的月色下，凱薩在僕人尼列諾的引領下來到樹林中已經搭建好的舞台前，舞台上由克莉奧佩特拉假扮的「莉蒂亞」，正唱著傾慕凱薩的歌曲，身邊有九位繆斯為他伴奏，凱薩陶醉在「莉蒂亞」楚楚動人的形象，以及美妙的歌聲中，正當凱薩想進一步接近她時，舞台上的布幕降下。僕人尼列諾告訴凱薩，「莉蒂亞」正等著他，並將為他引薦女王克莉奧佩特拉。

一、 歌詞翻譯

【表 6-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉歌詞翻譯表

段落	原文及歌詞翻譯
A 段	V'adoro, pupille, saette d'amore, 雙眸，我愛慕你，散發愛情的光芒 Le vostre faville son grate nel sen, 你的火花，讓我的心感到愉悅
B 段	Pietose vi brama il mesto mio core, 渴望你憐憫，我悲傷的內心， ch'ogn'ora vi chiama, l'amato suo ben 這顆心時刻呼喚著他所愛的人

二、 樂曲音樂特色

(一) 樂曲結構概述

【表 6-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉樂曲概述表

速度與術語	最緩板 (Lento)
調性	F 大調
拍號	3/4
曲式	ABA' 三段式，返始詠唱調
小節數	47 小節
人聲音域	f ¹ -g ²

(二) 曲析及樂曲要點

【表 6-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉樂曲分析表

樂段	樂句	小節	調性
A	回復樂段一 (前奏)	1 (只有前兩拍)	F 大調
	A1	1-9	
	A2	10-18	C 大調
	A3	19-31	F 大調
	回復樂段一 (尾奏)	32-35	
B	B1	36-39	d 小調

	B2	39-43	g 小調
	B3	43-47	a 小調
A'	同 A 段		

全曲為返始詠唱調，分為 ABA'三段，A 段使用大調搭配緩慢的速度，優美的人聲旋律帶出令人動容的氛圍，來表現深切的仰慕及陷入愛情的愉悅。B 段使用小調曲風轉為憂鬱卻肯定的氣氛，展現令人憐惜、渴望同情的感覺，樂譜上雖然未標示速度術語，但因為歌詞及調性的關係，通常在演唱這段時速度會稍快且堅定，使 A 段與 B 段形成對比。在此「莉蒂亞」散發出令人無法抗拒卻又楚楚可憐的魅力。

A 段中分別包含樂句 A1、A2、A3 及尾奏。主要調性都在 F 大調上，但在樂句 A2 有短暫的轉到 C 大調上，之後再回到 F 大調上。而 B 段分為樂句 B1、B2 及 B3，且三個樂句都使用不同的調性，樂句 B1 先使用主調的關係小調 d 小調，在樂句 B2 時使用 d 小調的下屬調 g 小調，最後在樂句 B3 時轉至 d 小調的屬調 a 小調，為回到 A'做準備。

三、 音樂及動機分析

(一) 人聲旋律動機分析

【表 6-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉A 段動機分析表

動機	音型	譜例
貫穿 A 段的音樂動機	附點音符節奏動機	
faville 火花	下行小六度	

A 段使用附點音符動機貫穿全曲，此節奏動機象徵強烈的情感，與樂曲速度呈現對比，展現出「莉蒂亞」內心澎湃如火但又不敢過度表現的樣子。【譜例 6-2-1】

【譜例 6-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 5 小節

17. *Largo* Cleopatra 附點節奏動機



V'a - do - ro, pu - pil - le, sa - et - te — d'a - mo - re, le
A - dor - ing, I suf - fer, from those burn - ing glanc - es, the

此段中「雙眸，我愛慕你，散發愛情的光芒」(V'adoro, pupille, saette d'amore,) 這句歌詞重複三次，隨著音樂可分為三大樂句，各樂句的長度與音高上皆呈現增長的狀態。樂句 A1 (第 1 至第 9 小節) 音高由高至低，從最高音 f^2 到最低音 f^1 橫跨八度，象徵「莉蒂亞」一開始較為含蓄的樣子。【譜例 6-2-2】

【譜例 6-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 10 小節

17. *Largo* Cleopatra

A1樂句音高由高至低

V'a - do - ro, pu - pil - le, sa - et - te — d'a - mo - re, le
A - dor - ing, I suf - fer, from those burn - ing glanc - es, the

vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a - do - ro, pu -
pangs of a lov - er, all too sweet a pain; a - dor - ing, I

在樂句 A2 (第 10 到 14 小節) 時音高逐漸升高，增加演唱時的緊張感，使情緒的表現更進一步，暗示「莉蒂亞」對凱薩深切的仰慕。【譜例 6-2-3】

【譜例 6-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉，第 6 至第 15 小節

A2樂句因高由低至高，增加緊張感

Cl. vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a - do - ro, pu -
pangs of a lov - er, all too sweet a pain; a - dor - ing, I

6

Cl. pil - le, le vo - stre fa - vil - le son gra - te, son
suf - fer, while yet I must long for those glanc - es to

11

樂句 A3 共 13 個小節（第 17 小節至第 31 小節）為最長句，且有使用一字多音，將音樂推至最高潮，像是「莉蒂亞」終於按耐不住心中的愛意，且將自己的魅力散發到極致的感覺。【譜例 6-2-4】

【譜例 6-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉，第 26 至第 30 小節

使用一字多音的手法，將音樂推至高潮

Cl. sen, le vo - stre fa - vil - le son gra - te — nel
gain, I long for thy glanc - ces to pierce me — a -

26

A 段中只要歌詞「火花」出現時，人聲旋律都會使用下行小六度，呈現較為穩定的感覺，和聲上由 F 大調 I 級進行到 vi 級，呈現出表達出「莉蒂亞」決心要走向凱薩的懷抱之中。【譜例 6-2-5】

【譜例 6-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉，第 6 至第 10 小節

使用下行小六度

F: I vi

【表 6-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉B 段動機分析表

動機	音型	譜例
貫穿 B 段的音樂動機	連續八分音符	
貫穿 B 段的音樂動機	連續下行音階	

此段可視為「莉蒂亞」內心的表白，共分為三個樂句，皆在不同的調性上，但皆為小調，搭配略帶哀傷的歌詞，展現出令人憐憫的感覺。【譜例 6-2-6】

【譜例 6-2-6】〈雙眸，我愛慕你〉，第 37 至第 47 小節

樂句 b1

樂句 b2

Cl.
Pie - to - se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn'
Thus long - ing, and droop - ing, thy poor slave is pin - ing, that

37

d: g:

3150

Cl.
o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben, ch'ogn'
hour - ly is call - ing her lov - er in vain, that

40

a:

樂句 b3

Cl.
o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben.
hour - ly is call - ing her lov - er in vain.

44

人聲旋律的音型上使用較多的八分音符節奏動機，用以表現「莉蒂亞」的心理狀態較為平靜。【譜例 6-2-7】

【譜例 6-2-7】〈雙眸，我愛慕你〉，第 37 至第 40 小節

穩定的八分音符節奏動機 連續下行音階

Cl.
Pie - to - se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn'
Thus long - ing, and droop - ing, thy poor slave is pin - ing, that

37

(二) 樂團與人聲旋律動機

在 A 段中為製造「莉蒂雅」誘惑凱薩的場景，韓德爾在此曲中使用兩個伴奏樂團，將台上與台下分為兩個空間，在音樂及戲劇上呈現極佳的效果。【譜例 6-2-8】

【譜例 6-2-8】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 7 小節

The musical score for 'Largo' from Handel's 'Cleopatra' (measures 1-7) is presented. The score is in 3/4 time and features a vocal line for Cleopatra and an orchestra. The vocal line is marked 'Largo' and 'unis.' (unison). The orchestra includes Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Viola da Gamba, Teorba, Harpe, Bassons, and Violoncelli. The vocal line has the lyrics: 'Va do - ro, pu - pil - le, sa - et - le - d'A - mo - re, le vo - stre fa - vil - le son'. The score is marked 'Sordini.' (muted) for the strings. A red bracket on the left side of the score indicates the '舞台上的樂團' (Orchestra on stage).

此曲的回復樂段—前奏，只用兩拍與人聲相同的節奏動機，藉此引導出人聲旋律，且 A 段中樂團皆與人聲旋律齊奏，呈現清晰不複雜的狀態，將大多的表現空間留給歌者。【譜例 6-2-9】

【譜例 6-2-9】〈雙眸，我愛慕你〉，第 1 至第 7 小節

The image shows a musical score for the piece "Double Eyes, I Love You" (雙眸，我愛慕你), measures 1 to 7. The score is in 3/4 time and marked "Largo". The instruments listed are Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Viola da Gamba, Teorba, Harpe, Bassons e Violoncelli, Cleopatra (soprano), and the full Orchestra (Violino I, Violino II, Viola, Bassi). A red box highlights the Oboe and Cleopatra parts, with a note above it stating "樂團與人聲旋律相同" (Orchestra and vocal melody are the same). The lyrics are: "Va - do - ro, pu - pil - le, sa - et - te d'A - mo - re, le vo - stre fa - vil - le son".

B 段中韓德爾只使用舞台上的樂團，沒有台上與台下兩個空間的互動，且以大量的八分音符來增加樂曲的流動感，並且扮演陪襯聲樂旋律的角色，藉此表達較為穩定且規律的感覺。【譜例 6-2-10】

【譜例 6-2-10】〈雙眸，我愛慕你〉，第 32 至第 39 小節

B段 使用大量八分音符

Pie - to - se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn'

(Fine.)

參、 〈我將哭泣我的命運〉 (Piangerò la sorte mia)

本曲出現於第三幕第三景。在亞歷山大港邊，托勒密以勝者的姿態出現，身邊的克莉奧佩特拉因戰敗被托勒密所擄，且她以為凱薩大帝已死。此時的克莉奧佩特拉孤立無援，悲痛地唱出此曲。雖淪為階下囚，但她認為自己是被命運所擊敗，不甘心敗在一個好色、放蕩及行為乖張的托勒密手上。此曲情緒有多處轉折，變化複雜的曲子。

一、 歌詞翻譯

【表 6-3-1】〈我將哭泣我的命運〉歌詞翻譯表

段落	原文及歌詞翻譯
A 段	Piangerò, piangerò la sorte mia 我將哭泣我的命運 si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò 是如此的殘酷，直到生命的盡頭永在我心中
B 段	Ma poi morta! d'ogn' intorno 但是死後 il tiranno e notte e giorno, fatta spettro agiterò. 那殘暴的人，變成鬼怪日日夜夜，在每一處我的四周

二、 樂曲音樂特色

(一) 樂曲結構概述

【表 6-3-2】〈我將哭泣我的命運〉樂曲概述表

速度與術語	緩板 (Largo)
調性	E 大調
拍號	3/8、4/4
曲式	ABA' 三段式，返始詠唱調

小節數	47 小節
人聲音域	e ¹ -a ²

(二) 曲析及樂曲要點

【表 6-3-3】〈我將哭泣我的命運〉曲式分析表

樂段	樂句	小節	調性
A 段	A1	1-15	E 大調-B 大調
	A2	15-31	b 小調- [#] c 小調-B 大調
	A3	31-42	E 大調
	回復樂段－（尾奏）	42-47	
B 段	B1	48-60	[#] c 小調
	B2	61-69	b 小調- [#] g 小調
A'段	同 A 段		

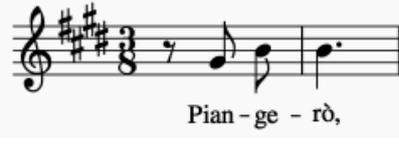
全曲為返始詠唱調，分為 ABA' 三段，A 段主要在 E 大調上，依照歌詞及旋律可分為三個小樂句加尾奏，為加強歌詞的情緒表達在 A2 樂句時有短暫的轉至近系調，來表現深切的傷痛及多舛的命運。B 段雖然使用小調，但曲風轉為激動、氣憤的情緒，拍號也由 3/8 拍轉為較穩定的 4/4 拍，此處作曲家雖未標示速度術語，但在演唱時通常會稍稍加快，以此來展現克莉奧佩特拉不甘心在王權的爭奪戰中成為輸家。

A 段中分別包含樂句 A1、A2、A3 及尾奏。A1 使用主調 E 大調但在結尾短暫移至 B 大調，接著在 A2 樂句中作曲家利用連續下行低音，頻繁的轉至其他調性，第 17 至第 19 小節轉至 b 小調，第 20 至第 26 小節轉至升 c 小調之後再 A2 樂句後半轉回 B 大調。A3 樂句再回到 E 大調，持續至尾奏結束。

三、 音樂及動機分析

(一) 人聲旋律動機分析

【表 6-3-4】〈我將哭泣我的命運〉A 動機分析表

動機	音型	譜例
Piangerò 哭泣	跳進音程加同音	
悲傷、痛苦	低音級進下行 四度	

A 段「哭泣」(Piangerò) 的動機，由一個跳進音程加上兩個同音構成，此動機不斷重複出現，代表哭泣聲此起彼落的出現在四周。【譜例 6-3-1】

【譜例 6-3-1】〈我將哭泣我的命運〉，第 32 至第 39 小節

32. Cleopatra 「哭泣」的動機

A* I must weep, for my sor - rows now are end - less,
 B* Pian-ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a,
 I must weep, for my sor - rows now are end - less,

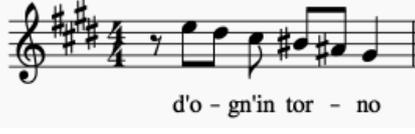
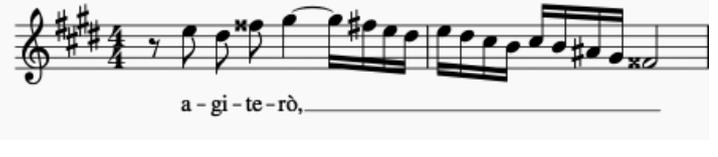
作曲家在此使用 E 大調而未使用小調來表現悲傷，呈現音響上與歌詞上衝突的感覺，這象徵克莉奧佩特拉自視甚高的個性，不甘心被托勒密擊敗；雖未使用調性來表示悲戚，但作曲家運用多要素來製造悲傷、痛苦的感覺，最明顯的例子是在人聲旋律中不斷插入不完全鄰音，以不諧和的音響製造出哀痛的感覺。【譜例 6-3-2】

【譜例 6-3-2】〈我將哭泣我的命運〉，第 14 至第 26 小節

lot still be cast? Must I weep and live on like
 - ta in pet - to a - vrò, pian - ge - rò, pian - ge - rò la
 poor life can last? I must weep for the days now

this for ev - er? Lone and friend - less a - mong so man - y, shall I
 sor - te mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a, pian - ge -
 gone for - - ev - er, Lone and friendless among so man - y who are

【表 6-3-5】〈我將哭泣我的命運〉B 動機分析表

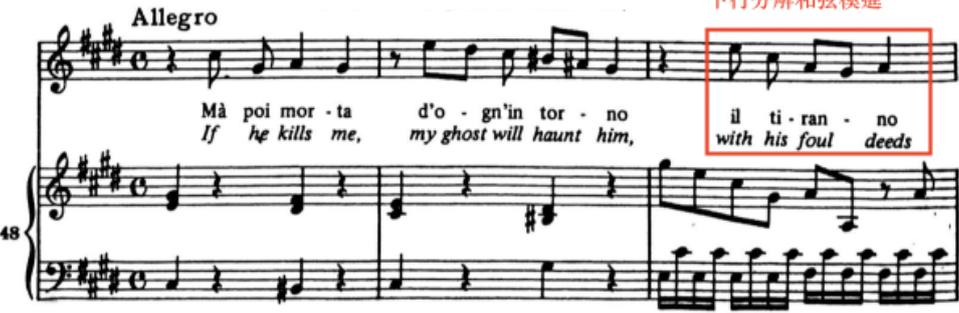
動機	音型	譜例
	下行音階	
	分解和弦跳 進	
spetto 鬼怪	大跳音程	
agiterò 糾纏	一字多音	

B 段為快板表現出克莉奧佩特拉憤怒的樣子，與 A 段呈現強烈的對比，大致可分為兩個樂句，B1 樂句旋律使用下行分解和弦模進，製造出緊張的情緒。【譜例 6-3-3】

【譜例 6-3-3】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 52 小節

Allegro

下行分解和弦模進



Mà poi mor - ta d'o - gn'in tor - no il ti - ran - no
If he kills me, my ghost will haunt him, with his foul deeds

Cl. *e not - te e gior - no fat - ta spet - tro*
Ne'er cease to taunt him: Mad with ter - ror

51

唱到歌詞「鬼怪」(spettro)時使用八度大跳音程強調重音；在「糾纏」(agiterò)一詞中使用一字多音來強調重音「ò」，營造可怕的氛圍。【譜例 6-3-4】

【譜例 6-3-4】〈我將哭泣我的命運〉，第 53 至第 56 小節

Cl. *e not - te e gior - no fat - ta spet - tro*
Ne'er cease to taunt him: Mad with ter - ror

51

「鬼怪」一詞，使用大跳八度音程

Cl. *a - gi - te - rò,*
I'll drive him fast,

58

「糾纏」，使用一字多音

(二) 樂團與人聲旋律動機

A 段的樂團，運用許多「哭泣」的動機，來回應人聲旋律，有時是聲樂先唱出動機，樂團隨後呼應，有時是樂團先引導聲樂旋律隨後出現，形成「哭泣」聲在整段中此起彼落得感覺。【譜例 6-3-5】

【譜例 6-3-5】〈我將哭泣我的命運〉，第 1 至第 8 小節

哭泣的動機在曲中不斷出現

Traversa, e Violino I.
Violino II.
CLEOPATRA.
Bassi. 1

Piange-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, si cru.

Detailed description: This musical score snippet shows four staves. The vocal line (CLEOPATRA) has lyrics under it. Red boxes highlight specific melodic motifs in the vocal line and corresponding motifs in the Traversa, Violino I, and Violino II staves. The motifs consist of descending eighth-note patterns.

另外，樂團中數字低音樂器運用下行連續音階，來象徵心情越來越低落的感觉，有時也藉由此音型來進行轉調。【譜例 6-3-6】

【譜例 6-3-6】〈我將哭泣我的命運〉，第 1 至第 8 小節

Traversa, e Violino I.
Violino II.
CLEOPATRA.
Bassi. 1

Piange-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, si cru.

E D C B A

Detailed description: This musical score snippet is similar to the previous one but highlights the figured bass line (Bassi. 1) with red boxes. Below the staff, the notes E, D, C, B, and A are written in red, indicating a descending chromatic scale. The vocal and instrumental parts are the same as in Example 6-3-5.

B 段的樂團部分以四個敲擊聲響的和弦襯托人聲旋律，彷彿在模仿喪鐘的音響。【譜例 6-3-7】

【譜例 6-3-7】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 49 小節

Allegro. 敲擊聲響的和弦，模仿喪鐘的聲音

Viol. I. II.

Violoncello.

Mà poi mor-ta d'ogn' in-tor-no

48

其後，正段中不停使用下行分解和弦與低音聲部顫音，製造出奇異的聲響，襯托出激烈與氣憤的情緒。【譜例 6-3-8】

【譜例 6-3-8】〈我將哭泣我的命運〉，第 48 至第 51 小節

Allegro. 下行分解和弦

Viol. I. II.

Violoncello.

Mà poi mor-ta d'ogn' in-tor-no il ti-ran-no e not-te e gior-no

48

下行分解和弦

低音聲部顫音

101

在 B 段的最後兩小節，作曲家在樂團部分使用四分音符及二分音符，直立式和聲來緩和氣氛，為回到 A'段做準備。【譜例 6-3-9】

【譜例 6-3-9】〈我將哭泣我的命運〉，第 65 至第 69 小節

65

spet - tro a - gi - te - rò, fatta spet - tro a - gi - te - rò.

Da Capo.

4/4 直立式聲響，緩和氣氛

肆、 〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉 (Da tempeste il legno infranto)

此曲出現於第三幕第七場，當克莉奧佩特拉即將被趕出皇宮時，凱薩領著軍隊來拯救她，要她召集軍隊，一同再戰托勒密的軍隊，且兩人約定終身；她在喜出望外之餘唱出此首詠唱調。這時的克莉奧佩特拉在愛情及權力鬥爭上都是勝利者，堅忍剛烈的性格，讓她恢復喜悅，重拾往日的自信。

一、 歌詞翻譯

【表 6-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉歌詞翻譯表

段落	原文及歌詞翻譯
A 段	Da tempeste il legno infranto 在暴風雨中支離破碎的木頭 se poi salvo giunge porto, non sà più che desiar, 如果它安全進入港口，將不再知道自己想要什麼。
B 段	Così il cor tra pene e pianto, 在經歷折磨和悲傷後 or che trova il suo conforto, torna l'anima a bear, 現在這顆心將得到安慰，重新獲得幸福。

二、 樂曲音樂特色

(一) 樂曲結構概述

【表 6-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉樂曲概述表

速度與術語	快板 (Allegro)
調性	E 大調
拍號	4/4
曲式	ABA' 三段式，返始詠唱調
小節數	99 小節
人聲音域	$\#d^1-a^2$

(二) 曲析及樂曲要點

【表 6-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉曲式分析表

樂段	樂句	小節	調性
A 段	回復樂段－（前奏）	1-10	E 大調
	A1	11-27	E 大調-B 大調
	回復樂段－（間奏）	28-30	B 大調
	A2	31-46	A 大調-B 大調-E 大調
	A1'	47-59	E 大調
	回復樂段－（尾奏）	60-69	

B 段	B1	70-80	#c 小調-B 大調
	回復樂段－（間奏）	81-82	#c 小調
	B2	83-97	#c 小調-g 小調
	Coda	98-99	
A'段	同 A 段		

全曲為返始詠唱調，分為 ABA'三段，A 段主要在 E 大調上，曲風較為輕快明朗，作曲家使用大量的十六分音符展現克莉奧佩特拉愉悅的心情。B 段雖然使用小調，但曲風依然呈現輕快的氣氛，通常在返始詠唱調中 A 段與 B 段，速度與風格上會有對比，但在此處作曲家顯然沒有讓 A 段與 B 段有明顯的差別。

A 段中分別包含前奏、樂句 A1、A2、A1'及尾奏。此段主要在 E 大調上，但在樂句 A1 的後半段時轉至 B 大調，間奏時雖然重複前奏的旋律，但調性仍留在 B 大調，且在樂句 A2 時頻繁的轉調並回到調性 E 大調上，藉此帶出樂句 A1'，形成頭尾呼應。B 段依照歌詞及旋律分為兩個樂句，皆由#c 轉至近系調，增加和聲色彩的豐富感。

三、 音樂及動機分析

(一) 人聲旋律動機分析

【表 6-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉A 段動機分析表

動機	音型	譜例
Da tempeste 在暴風雨中	兩個四分音符 加一個八分音符	
模仿輕笑的聲音	十六分音符鄰音加四分音符 顫音	
模仿海浪	十六分音符與八分音符上型 音階模進	

此曲為活潑愉悅的氣氛，全曲最大的動機是頻繁使用十六分音符，來展現輕快的情緒。在 A 段中較為明顯的動機是歌詞「如果它安全的進入港口」(se poi salvo giunge porto)，使用四分音符上行跳進音程，對比於十六分音符動機，呈現出較穩定的氣氛。【譜例 6-4-1】

【譜例 6-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 13 至第 16 小節

四分音符上行跳進音程

to, se poi sal-vo giun-ge in por-to, non-sà più che de-si-
 har-bour, the sailor's ev'-ry wish is grant-ed, Ev'-ry care is banished

作曲家在樂曲中頻繁使用十六分音符鄰音動機，彷彿在模仿克莉奧佩特拉發出勝利的笑聲。【譜例 6-4-2】

【譜例 6-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 51 至第 54 小節

十六分音符鄰音動機

- ar,
 far,

【表 6-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉B 段動機分析表

動機	音型	譜例
cor tra pene 經歷折磨	十六分音符四音上行及四音下行	 cor — tra pe - ne
conforto 安慰	八分音符旋律線條	 con-for - - - to,

笑聲動機	十六分音符重複音	
------	----------	--

B 段也有使用與 A 段相同的動機，但出現較多長線條的樂句；歌詞「經歷折磨」(cor tra pe ne) 使用十六分音符四音上行及四音下行，象徵戰爭過程中幾經磨難。【譜例 6-4-3】

【譜例 6-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 70 至第 72 小節

十六分音符四音上行及四音下行 249



旋律樂句出現在歌詞「安慰」(conforto) 一詞中，使用八分音符一字多音的圓滑音型，展現較平穩和緩的情緒。【譜例 6-4-4】

【譜例 6-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 73 至第 75 小節



另外，B 段中也使用與 A 段相同的同音反覆音型動機，只是符值縮短成十六分音符，模仿克莉奧佩特拉的笑聲。【譜例 6-4-5】

【譜例 6-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 92 至第 93 小節

十六分音符同音反覆

(二) 樂團與聲樂旋律動機

【表 6-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉樂團動機分析表

動機	音型	譜例
心跳聲	八分音符同音反覆	

此曲在回復樂段—前奏中就導出聲樂的旋律線條，有預告的功能。聲樂旋律出現後，樂團有時會與人聲旋律齊奏，來增強音樂戲劇效果，例如：歌詞「在暴風雨中」一詞，樂團就與聲樂旋律同音。【譜例 6-4-6】

【譜例 6-4-6】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 9 至第 13 小節

樂團與人聲旋律齊奏

有時樂團會使用與人聲旋律相反的動機，如歌詞「如果他安全的進入港口」(se poi salvo giunge porto)，人聲旋律為四分音符跳進，而樂團則使用八分音符動機來表示心跳聲，顯現出內心的焦慮情緒。【譜例 6-4-7】

【譜例 6-4-7】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 14 至第 18 小節

八分音符同音反覆，象徵心跳聲

B 段中，樂團的音樂較為簡單，通常是與人聲旋律齊奏，或是使用四分音符陪襯人聲旋律，韓德爾以這種較為簡易的音樂安排，來反映歌詞「得到幸福、安慰」，同時反映出克莉奧佩特拉較為平靜的內心情緒。【譜例 6-4-8】

【譜例 6-4-8】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 68 至第 71 小節

樂團與人聲使用相同的旋律

B 段的最後，聲樂旋律與伴奏呈現對比的感觉，聲樂使用十六分音符同音反覆，伴奏則是四分音符直立式合聲，來呼應歌詞最終得到幸福安定感。【譜例 6-4-9】

【譜例 6-4-9】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉，第 92 至第 99 小節

92

a be-ar,

96

tor-na l'a - ni - ma a be-ar.

Da Capo.

第二節 樂曲詮釋

對於樂曲詮釋，筆者分別由戲劇及音樂兩個面向來討論，戲劇面向為詮釋者的情緒與方向，音樂面向為裝飾奏的編排與樂曲的演唱建議。在編寫裝飾奏時筆者有幾個重要的考量，分別為：樂曲的流暢性、符合巴洛克風格的裝飾奏，以及筆者自身的演唱技巧，並綜合現代名家的演唱版本，加以刪減，編寫出筆者建議的裝飾奏。

壹、 戲劇面向—克莉奧佩特拉角色概述

綜觀本論文，在演唱中需較高戲劇性與聲樂技巧性，在戲劇方面詮釋者因演繹埃及女王，因此要表現出女王強勢及高傲的氣勢，但又須要表現出楚楚可憐及敗者的一面，因此在演唱時有時需較為外放，但有時又須以內斂的情緒來表達，藉此演繹出即使在淪為階下囚時，依然保有桀驁不馴的形象。

由於本論文挑選克莉奧佩特拉的四首詠唱調：〈不要絕望，誰知道？〉、〈雙眸，我愛慕你〉、〈我將哭泣我的命運〉及〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉作為研究。韓德爾在此作品中，多使用旋律及動機音型來表達克莉奧佩特拉當時的心境及處境，因此演唱時要了解各音型代表的意義，音樂與歌詞相互呼應，帶出強烈的戲劇性張力。

貳、 音樂面向—裝飾奏詮釋建議

一、 〈不要絕望，誰知道？〉(Non disperar, chi sa?)

(一) 大跳音程

在第 2、第 6 小節使用上行大跳音程裝飾。【譜例 7-1-1】

【譜例 7-1-1】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 1 至第 6 小節

The image displays three systems of musical notation comparing the original melody (原曲調) with a decorated version (裝飾奏) for the piece 'Non disperar, chi sa?'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-2):** The decorated version features a blue box around the interval between the notes 'ra' and 'chi' in the first staff, labeled '大六度大跳音程' (Large sixth interval). The lyrics are: 'Non di - spe - ra non di - spe - ra, chi sa? se al'.
- System 2 (Measures 3-4):** The decorated version features a purple box around the notes 'a' and 'mor' in the first staff, labeled '經過音' (Ornament). The lyrics are: 're - gno non l'a - vrai, a - vrai sor - te in a - mor, se al'.
- System 3 (Measures 5-6):** The decorated version features a blue box around the interval between the notes 'ra' and 'chi' in the first staff, labeled '完全五度大跳音程' (Perfect fifth interval), and a purple box around the notes 'a' and 'mor' in the first staff, labeled '反向經過音' (Reverse ornament). The lyrics are: 're - gno non l'a - vrai, a - vrai sor - te in a - mor, se al'.

(二) 經過音

在第 4、第 6、第 7、第 9、第 21、第 23 小節使用經過音裝飾，填補原曲調在跳進音程上的空格，有時會以反向的經過音來做變化。【譜例 7-1-2】、【譜例 7-1-3】

【譜例 7-1-2】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 3 至第 11 小節

The musical score is presented in four systems, each with a '裝飾奏' (Decorated) staff and an '原曲調' (Original Melody) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 3-4):** The decorated staff has a purple box around the notes in measure 4, labeled '經過音' (Passing note). The original melody has a gap between the notes in measure 4.
- System 2 (Measures 5-6):** The decorated staff has a blue box around the notes in measure 5, labeled '完全五度大跳音程' (Perfect fifth leap interval), and a purple box around the notes in measure 6, labeled '反向經過音' (Reverse passing note). The original melody has a gap between the notes in measure 6.
- System 3 (Measures 7-8):** The decorated staff has a purple box around the notes in measure 7, labeled '經過音' (Passing note), and an orange box around the notes in measure 8, labeled '雙倚音' (Double grace notes). The original melody has a gap between the notes in measure 8.
- System 4 (Measures 9-10):** The decorated staff has a purple box around the notes in measure 9, labeled '經過音' (Passing note), and a green box around the notes in measure 10, labeled '顫音' (Trill). The original melody has a gap between the notes in measure 10.

【譜例 7-1-3】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 21 至第 22 小節

21

S. non di - spe - rar, chi sa? se al re - gno non l'a -

S. non di - spe - rar, chi sa? se al re - gno non l'a -

(三) 鄰音

在第 21 小節使用上鄰音裝飾音，用十六分音符相鄰兩音來填補原曲調四分音符的符值空白。【譜例 7-1-4】

【譜例 7-1-4】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 21 至第 24 小節

21

S. non di - spe - rar, chi sa? se al re - gno non l'a -

S. non di - spe - rar, chi sa? se al re - gno non l'a -

23

S. - a - vrai sor - te in a - mor, se al re - gno - non - l'a -

S. vrai, a - vrai sor - te in a - mor, se al re - gno non l'a -

(四) 倚音

在第 8 小節使用雙倚音。【譜例 7-1-5】

【譜例 7-1-5】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 7 至第 8 小節

經過音

雙倚音

7

re - gno non - l'a - vrai a - vrai sor - te in a - mor, a -

re - gno non l'a - vrai, a - vrai sor - te in a - mor, a -

(五) 顫音

在第 9 小節進入 A 段終止式時使用顫音。【譜例 7-1-6】

【譜例 7-1-6】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 9 至 11 小節

經過音

顫音

9

S. vrai, sor - te in a - mor, chi sa? chi sa?

S. vrai sor - te in a - mor, chi sa? chi sa?

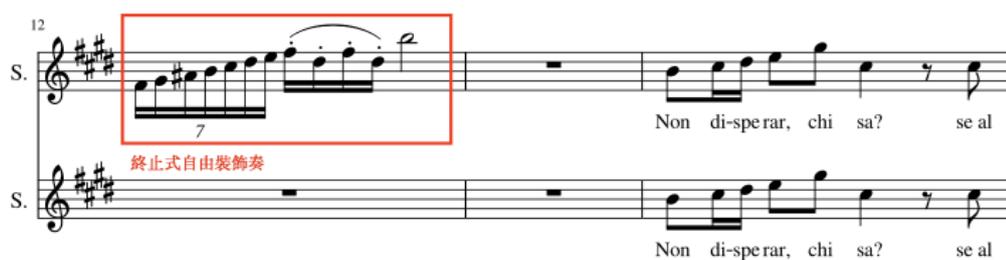
(六) 終止式裝飾奏

在第 12、第 32 小節終止式的地方分別使用自由裝飾奏及高八度裝飾奏。

【譜例 7-1-7】和【譜例 7-1-8】

【譜例 7-1-7】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 12 至第 14 小節

12

S. 

7

終止式自由裝飾奏

Non di-sperar, chi sa? se al

S. 

Non di-sperar, chi sa? se al

【譜例 7-1-8】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 31 至第 33 小節

31

S. 

終止式裝飾奏，相較於原曲調音域移高八度

A - vrai sor-te in a - mor.

S. 

A - vrai sor-te in a - mor.

(七) 炫技樂段

在第 24、第 25、第 26、第 29、第 30 小節的地方分別使用四音一組的音階及分解和弦跳進。【譜例 7-1-9】

【譜例 7-1-9】〈不要絕望，誰知道？〉裝飾奏，第 23 至第 30 小節

23 經過音 相較於原曲調使用反向音階進行

S. *a - vrai sor - te in a - mor, se al re - gno - non - l'a -*

S. *vrai, a - vrai sor te in a - mor, se al re - gno non l'a -*

25 相較於原曲調使用斜向音階進行 相較於原曲調使用反向跳進

S. *vrai, a - vrai sor - te in a - mor, a - vrai, sor - te in a - mor, chi*

S. *vrai, a - vrai sor - te in a - mor, a - vrai sor - te in a - mor, chi*

28 相較於原曲調使用反向分解和弦跳進

S. *sa? a - vrai sor - te in a - mor,*

S. *sa? a - vrai sor - te in a - mor,*

二、 〈雙眸，我愛慕你〉(V'adoro, pupille)

(一) 大跳音程

第 7、第 19、第 24 小節使用下行大跳音程裝飾。【譜例 7-2-1】、【譜例 7-2-2】。

【譜例 7-2-1】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 5 至第 9 小節

5
S. mo - re, le vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a -
S. mo - re, le vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a -

七度大跳音程 顫音

【譜例 7-2-2】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 26 小節

19
S. do - ro, pu - pil - le, sa et - te da - mo - re, le
S. do - ro, pu - pil - le, sa et - te d'a - mo - re, le

23
S. vo - stre fa - vil - le son, gra - te nel sen,
S. vo - stre fa - vil - le son, gra - te nel sen,

三度跳進 鄰音 雙倚音 七度大跳音程 雙倚音 經過音

(二) 經過音

在第 16 到第 18 小節、第 26 小節使用經過音裝飾，填補原曲調在跳進音程上的空格，有時會以反向的經過音來做變化。【譜例 7-2-3】、【譜例 7-2-4】。

【譜例 7-2-3】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 14 至第 18 小節

Musical score for Example 7-2-3, measures 14 to 18. The score is in G major and 4/4 time. It shows two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: "gra - te, son gra - te nel sen, v'a-". Two purple boxes highlight the melodic lines in measures 16 and 17, labeled "經過音" (passing notes).

【譜例 7-2-4】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 23 至第 26 小節

Musical score for Example 7-2-4, measures 23 to 26. The score is in G major and 4/4 time. It shows two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: "vo - stre fa - vil - le son, gra - te nel sen, v'a-". Four boxes highlight specific melodic features: a brown box for "雙倚音" (double grace notes) in measure 23, a blue box for "七度大跳音程" (seventh interval leap) in measure 24, a brown box for "雙倚音" (double grace notes) in measure 25, and a purple box for "經過音" (passing notes) in measure 26.

(三) 鄰音

在第 21、第 28 小節使用下鄰音裝飾音，用十六分音符相鄰兩音來填補原曲調四分音符的符值空白。【譜例 7-2-5】、【譜例 7-2-6】。

【譜例 7-2-5】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 20 小節

19

S. do - ro, pu - pil - le, sa et - te da - mo - re, le

S. do - ro, pu - pil - le, sa et - te d'a - mo - re, le

【譜例 7-2-6】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 27 至第 30 小節

27

S. le vo - stre fa - vil - le son - gra - te nel

S. le vo - stre fa - vil - le son - gra - te nel

(四) 倚音

在第 23、第 25 小節使用雙倚音。【譜例 7-2-7】。

【譜例 7-2-7】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 23 至第 26 小節

23

S. vo - stre fa - vil - le son, gra - te nel sen,

S. vo - stre fa - vil - le son, gra - te nel sen,

(五) 顫音

在第 3、第 8 第 30 小節進入終止式時使用顫音。【譜例 7-2-8】

【譜例 7-2-8】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 3 至第 9 小節

The musical score consists of two systems. The first system has two staves for Soprano (S.) and Alto (A.). The lyrics are: V'a - do - ro, pu - pil - le, sa - et - te - d'a - . A green box highlights a trill (tr) on the word 'pil' in both parts. The second system also has two staves for Soprano (S.). The lyrics are: mo - re, le vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a - . A blue box highlights a large interval jump (七度大跳音程) on the word 'vil' in both parts. A green box highlights a trill (tr) on the word 'gra' in both parts.

(六) 經過音與鄰音混合使用

在第 11 至第 13 小節使用經過音加鄰音混合。【譜例 7-2-9】。

【譜例 7-2-9】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 10 至第 13 小節

The musical score shows two staves for Soprano (S.). The lyrics are: do - ro, pu - pil - le, le vo - stre fa - vil - le son. Three orange boxes highlight specific melodic patterns: 1. A box over 'le vo - stre' labeled '經過音加鄰音' (passing note + neighboring note). 2. A box over 'fa - vil - le' labeled '鄰音加經過音' (neighboring note + passing note). 3. A box over 'son' labeled '經過音加鄰音' (passing note + neighboring note). Each box contains a triplet of notes.

(七) 掛留音

在第 29 小節使用掛留音使其後的長音成為切分拍。【譜例 7-2-10】

【譜例 7-2-10】〈雙眸，我愛慕你〉裝飾奏，第 19 至第 26 小節

27
S. le vo - stre fa - vil - le son - gra - te nel
S. le vo - stre fa - vil - le son - gra - te nel

三、 〈我將哭泣我的命運〉 (Piangeò la sorte mia)

(一) 大跳音程

在第 34 小節使用上行大跳音程裝飾。【譜例 7-3-1】

【譜例 7-3-1】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至第 38 小節

34
S. vi - ta in pet - to a - vrò, fin - chè vi - ta,
S. vi - ta in pet - to a - vrò, fin - chè vi - ta,

(二) 經過音

在第 12、第 14、第 21 小節使用經過音裝飾，填補原曲調在跳進音程上的空格，有時會以反向的經過音來做變化。【譜例 7-3-2】

【譜例 7-3-2】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 12 至第 22 小節

12

S. *經過音* *經過音*
fin - ché ta in pet - to a - vrò pian - ge -

S. fin - ché ta in pet - to a - vrò pian - ge -

18

S. *不完全鄰音* *不完全鄰音* *下行經過音*
rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru -

S. rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru -

(三) 鄰音

在第 4、第 11 小節使用上鄰音裝飾音，用十六分音符相鄰兩音來填補原曲調四分音符的符值空白。【譜例 7-3-3】

【譜例 7-3-3】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 1 至 11 小節

不完全鄰音

女高音
pian - ge - rò, pian - ge - rò — la - sor - te

女高音
Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te

鄰音

S.
mi - a, sì cru - e tan - to ri - a,

S.
mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a,

(四) 顫音

在第 35、第 41 小節進入 A 段終止式時使用顫音。【譜例 7-3-4】

【譜例 7-3-4】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至 42 小節

下行五度跳進

顫音

經過音

S.
vi - ta in pet - to a - vrò, fin - ché vi - ta, fin - ché

S.
vi - ta in pet - to a - vrò, fin - ché vi - ta, fin - ché

炫技樂段

S.
vi - ta in pet - to a - vrò.

S.
vi - ta in pet - to a - vrò.

(五) 炫技樂段

在第 39 到第 40 小節的地方使用四音一組的音階。【譜例 7-3-5】

【譜例 7-3-5】〈我將哭泣我的命運〉裝飾奏，第 34 至 42 小節

34
S. *下行五度跳進* *顫音* *經過音*
vi - ta in pet - to a - vrò, fin - ché vi - ta, fin - ché
S. vi - ta in pet - to a - vrò, fin - ché vi - ta, fin - ché

40
S. *炫技樂段* *顫音*
vi - ta in pet - to a - vrò.
S. vi - ta in pet - to a - vrò.

四、〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉(Da tempeste il legno infranto)

(一) 大跳音程

在第 3 至第 5 小節使用八度大跳，第 13 至第 14 使用六度大跳音型，第 31 小節使用三度連續跳進。【譜例 7-4-1】、【譜例 7-4-2】、【譜例 7-4-3】

【譜例 7-4-1】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 3 至第 5 小節

3

S. *炫技裝飾音* to, se poi sal - vo giun - ge in por - to.

S. to, se poi sal - vo giun - ge in por - to.

【譜例 7-4-2】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 13 至第 14 小節

13

S. de - si ar, - -

S. de - si ar, - -

大跳音程

【譜例 7-4-3】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 31 小節

31

S. -

S. -

三度跳進

(二) 鄰音

在第 21、第 24、第 33 小節使用上鄰音音型裝飾，第 27 小節使用雙鄰音音型裝飾。【譜例 7-4-4】、【譜例 7-4-5】

【譜例 7-4-4】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 21、24、33 小節

21 鄰音

S. da tem - pe - ste il le - gno in

S. da tem - pe - ste il le - gno in

24 鄰音

S. da tem - pe - ste il le - gno in

S. da tem - pe - ste il le - gno in

33 上鄰音

S.

S.

Detailed description: This musical score shows three measures of vocal accompaniment. Measure 21 and 24 are labeled '鄰音' (Neighbor Note) and show a vocal line with a red box around the notes 'tem - pe - ste'. Measure 33 is labeled '上鄰音' (Upper Neighbor Note) and shows a vocal line with two red boxes around the notes 'tem - pe - ste' and 'ste il'.

【譜例 7-4-5】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 27 小節

27 雙鄰音

S. se poi sal - vo

S. se poi sal - vo

Detailed description: This musical score shows measure 27. The vocal line has a red box around the notes 'poi sal - vo', which are labeled '雙鄰音' (Double Neighbor Note). The piano accompaniment is also shown below.

(三) 經過音

在第 5 小節，使用下行經過音。【譜例 7-4-6】

【譜例 7-4-6】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 5 小節

3

S. to, se poi sal - vo giun - ge in por - to.

S. to, se poi sal - vo giun - ge in por - to.

炫技裝飾音

八度大跳

經過音

Detailed description: This musical score shows measure 3. The vocal line has several red boxes around it, labeled with decorative techniques: '炫技裝飾音' (Technical Ornamentation) around the first sixteenth-note run, '八度大跳' (Octave Leap) around the notes 'se poi', and '經過音' (Passing Note) around the notes 'giun - ge in'. The piano accompaniment is also shown below.

(四) 炫技樂段

在第 3、第 6、第 9、第 12、第 28、第 34 到第 35、第 40 小節分別使用炫技樂句裝飾奏，其中依據音型又可細分為兩種不同的編排方式：

A. 音階上行或下行。【譜例 7-4-7】、【譜例 7-4-8】

【譜例 7-4-7】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 3、第 6 小節

Two musical staves (Soprano and Alto) are shown. The first staff (Soprano) has a red box around measures 3 and 4, with the label "炫技裝飾音" (Decorative flourish) written below it. The lyrics "to," are written below the staff. The second staff (Alto) has a red box around measures 6 and 7, with the label "炫技裝飾音" (Decorative flourish) written below it. The lyrics "non - sà più che de - si - ar," are written below the staff.

【譜例 7-4-8】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 28、第 40 小節

Two musical staves (Soprano and Alto) are shown. The first staff (Soprano) has a red box around measures 28 and 29, with the label "炫技裝飾樂句" (Decorative flourish phrase) written above it. The lyrics "giun - ge in por - to," are written below the staff. The second staff (Alto) has a red box around measures 40 and 41, with the label "炫技裝飾樂句" (Decorative flourish phrase) written above it. The lyrics "piu che de - si - ar," are written below the staff.

B. 跳進與級進混合音型。【譜例 7-4-9】、【譜例 7-4-10】

【譜例 7-4-9】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 9、第 12 小節

【譜例 7-4-10】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 34 至第 36 小節

(五) 改變節奏的裝飾音裝飾音

A. 減值裝飾音

第 29 小節使用減值裝飾的手法，將原本持續兩拍的音樂動機縮短成只有八分音符的動機。【譜例 7-4-11】

【譜例 7-4-11】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 29 小節

B. 切分節奏裝飾音

第 43 至第 44 小節使用切分音節奏的裝飾手法，將原本持續兩拍八分音符同音反覆的音型，改變成四分音符與八分音符組合的切分節奏。【譜例 7-4-12】

【譜例 7-4-12】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 43 至第 44 小節

切分裝飾音

43

S.

S.

(六) 終止式裝飾樂句

在 A1 樂句的終止處（第 15 至第 17 小節），及全曲的終止處（第 47 至第 51 小節），加入自由的裝飾奏。【譜例 7-4-13】、【譜例 7-4-14】

【譜例 7-4-13】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 15 至第 17 小節

終止式裝飾奏樂句

15

S.

S.

che

che de - si - ar,

【譜例 7-4-14】〈在暴風雨中支離破碎的木頭〉裝飾奏，第 47 至第 51 小節

47

S. *終止式裝飾奏*

S. non sa piu che

49

S. *終止式裝飾奏*

S. de - si - ar.

第七章

結論

《凱薩大帝》是韓德爾最傑出的歌劇作品之一，其中多首詠唱調也是韓德爾歌劇音樂中的經典之作。劇中埃及女王克莉奧佩特拉這個角色，是此劇中最具戲劇性的一個。克莉奧佩特拉的八首詠唱調，在她因為愛情的力量而逐漸改變的過程中，表現出多樣化的個性，演唱時必須唱出各種不同的個性與情緒，對歌者而言，是個極具困難度與挑戰的角色。

不同於現代歌劇詠唱調可以表現人物的多個性格特點或心理特點，在韓德爾的歌劇中人物性格的刻畫有其積累過程，用一首詠唱調表現角色的某一個性格特點，最終拼湊出全面而多樣的個性。韓德爾的詠唱調形式多樣，音域寬廣，技巧性強，節奏感突出，大都根據返始詠唱調形式，通常在第一部分表現角色在當下劇情中的心境，第二部分是與之對立情緒或原來主題的延伸發展；再現部不單重複第一部分而已，而是藉助於聲樂的精湛技巧把詠唱調的戲劇性推向高潮。

此外，本論文深入探討巴洛克時期返始詠唱調之演唱實務，整理出巴洛克時期在演奏及演唱上較常使用的裝飾音及裝飾技巧，與流傳下來的文獻中，對於演奏家及歌者應該如何演奏裝飾奏的規範。演唱克莉奧佩特拉的詠唱調時，

歌者應該清楚掌握這些裝飾奏的理論，設計出擅長自己的音型與技巧，搭配恰當的音樂風格，演唱出最符合自己聲音特色的裝飾奏。

藉由音樂表達出歌詞對情感和意境，與聽眾的內心產生共鳴，是當時作曲家致力的目標。因此，演唱韓德爾的聲樂作品，樂句和語氣的處理是歌曲詮釋的關鍵。演唱時必須注意歌曲中歌詞與音樂的關係、分句，並在詞句的重音上予以強調，表現歌詞的語韻，歌曲所要表達的情感便會自然地流出。

綜合巴洛克時期的裝飾奏研究及克莉奧佩特拉樂曲詮釋探討，筆者在研究時發現，返始詠唱調中的「裝飾奏」在表層含義上雖係由作曲家賦予演唱者即興、自由發揮的空間，但不能忽視其內在邏輯。因此，返始詠唱調的架構，在樂譜上看似僵化、拘謹、受約束的，但從演唱與聆聽層面來說，卻又是極度自由而符合人性的，就如同韓德爾筆下的克莉奧佩特拉，始終散發多重魅力，讓人不住驚嘆。

參考資料

中文書目

- 尹鈺譯。《埃及豔后》。臺中市：晨星出版社，2005。
- 任蓉。《美聲法與藝術的歌唱》。台北市：樂韻出版社，1995。
- 吳奚真譯。《希臘羅馬名人傳》。台北：中華書局出版，1969。
- 邵義強。《古典音樂 400 年—巴洛克樂曲賞析》。新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999。
- 林聖儀譯。《新訂標準音樂辭典》。台北市：美樂出版社，1999。
- 林蔭清。《義大利文藝術歌曲及歌劇選曲 II》。台北市：全音樂譜出版社有限公司，1992。
- 胡金山。《巴洛克音樂饗宴：韓德爾、海頓》。台北：巨英國際出版，1995。
- 梁實秋譯。《安東尼與克利歐佩特拉》。台北市：遠東圖書公司，1967。
- 許鐘榮 主編。《古典音樂 400 年—巴洛克的巨匠》。新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999。
- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北市：美樂出版社，2001。
- 楊智清譯。《埃及豔后—女法老王克麗歐佩脫拉》。台北：時報文化出版，2003。
- 劉志明。《西方歌劇史》。台北市：全音樂譜出版社有限公司，1995。

劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北市：全音樂譜出版社有限公司，1999。

薛良。《歌唱的藝術》。台北市：丹青圖書有限公司，1987。

羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》。台北市：高談文化，
1999。

外文書目

Burrow, Donald. *Handel's Messiah*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Elliott, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

Grout, D.J. & Palisca, C.V. *A History of Western Music*. London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1988.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, NJ: University Press, 1978.

Steven LaRue. *Handel and His singers: the creation of the Royal Academy operas, 1720-1728*. New York: Oxford University Press, 1995.

Tosi, Pierfrancesco. *Opinions of Singers Ancient, and Modern or Observations on Figured Singing*. Translated by Edward Foreman. Minneapolis, MN: Pro musica press, 1986.

中文論文

- 王欣怡。〈富蘭索瓦·庫普蘭《彈奏大鍵琴的藝術》之探討〉。國立中山大學音樂學系研究所解說音樂會報告。2007。
- 洪智華。〈韓德爾歌劇《凱撒大帝》之賽斯特五首詠唱調分析與詮釋〉。臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2017。
- 楊凱仁。《韓德爾歌劇綜合研究》。國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2007。
- 趙宛稜。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝在埃及》克莉奧佩特拉三首詠唱調之分析與詮釋〉。台南科技應用大學音樂學系碩士論文，2011。
- 劉新圓。〈音樂即興：理論與實務初探〉。國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2011。
- 蕭淳方。〈巴赫《古大提琴與大鍵琴奏鳴曲第二號》作品編號 1028 之裝飾音探究（由華特森·佛比士為中提琴與鋼琴改編）〉。東吳大學音樂學系碩士論文，2015。
- 蕭慧蘋。〈韓德爾歌劇《凱薩大帝》克莉奧佩特拉四首詠唱調研究〉。輔仁大學音樂學系碩士論文，2007。

外文論文

- Jennifer, H. F. *Ornamentation and The Affections in The Opera Arias of George Frideric Handel*. New York: Columbia University Press, 2008.

樂譜

George Frideric Handel. *GIULIO CESARE in Full Score*. Dover Publications, Inc,
New York, 1986.

George Frideric Handel. *JULIUS CAESAR An Opera in Three Acts*. Florida Kalmus,
1980.

有聲資料

Handel: Giulio Cesare. CD474210-2. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.

Handel: Giulio Cesare. DVD2053599. Australia: Euroarts.

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 <http://terms.naer.edu.tw/>

Hicks, Anthony. "Handel." *Grove Music Online*. <http://grovemusic.com>. Accessed 28
September 2007.

附錄

Tunghai University
Department of Music

Presents

Su, Shih-Han, Soprano

蘇詩涵 女高音

Huang, Yi-Ching, Piano

黃奕菁 鋼琴

In

Graduate Voice Recital

June 23, 2018

Recital Hall

4:00 p.m.

Program

“Non disperar, chi sa?”

G. F. Händel

“V’adoro, pupille”

(1685-1759)

“Piangerò la sorte mia”

“Da tempeste il legno infranto”

from *Giulio Cesare*

Intermission

Gypsy Melodies

A. Dvořák

Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm

(1841-1904)

Ei ! wiemein Triangel

Rings ist der Wald

Als die alte Mutter

Reingestimmt die Saiten!

In dem weiten, breiten, luft'gen Leinenkleide

Darf des Falken Schwinge

Nel di della vittoria io le incontrai... Vieni! t'affretta!

G. Verdi

from *Macbeth*

(1813-1901)

狂風沙

錢南章 曲

戲子

(1948-)

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.

Student of Dr. Yi-lin Hsu.