

東海大學音樂系碩士班
碩士研究報告

薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》之研究



研究生：洪琳薇撰

指導教授：艾嘉蕙教授

中華民國一百零一年一月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：洪琳薇

論文名稱

薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》之研究

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：艾嘉慧，指導教授

林得恩

周曉如

中華民國一十年十二月

摘要

薩繆爾·巴伯是 20 世紀美國重要的作曲家之一，他創作的《鋼琴奏鳴曲，作品 26》可以說是他的眾多作品當中的代表作。這部作品完成于 1949 年，是巴伯唯一的鋼琴奏鳴曲，充分的展現出他成熟時期的音樂風格。

本研究報告乃針對此奏鳴曲，作樂曲與演奏的探討。本論文分別從作曲家生平、音樂風格、作曲背景、創作手法、演奏詮釋等提出簡要的討論。

內容目次

摘要.....	iii
內容目次.....	iv
附譜目次.....	vi
附表目次.....	xii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與研究方法.....	2
第二章 薩謬爾·巴伯的生平概述及音樂風格	3
第一節 薩謬爾·巴伯的生平概述.....	3
第二節 薩謬爾·巴伯的音樂風格.....	7
第三章 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》	10
第一節 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的創作背景.....	10
第二節 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的創作手法.....	12
壹 第一樂章：有精神的快版(Allegro Energico).....	12
貳 第二樂章：輕巧而急促的快板(Allegro Vivace e leggero).....	21
參 第三樂章：沉鬱的慢板(Adagio Mesto).....	27
肆 第四樂章：有精神的快板(Allegro con spirito).....	32
第四章 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的演奏詮釋	48
第一節 第一樂章.....	49
第二節 第二樂章.....	52
第三節 第三樂章.....	55

第四節 第四樂章.....	58
第五章 結語.....	64
參考資料.....	66
附錄一 第一場音樂會節目單.....	70
附錄二 畢業音樂會節目單.....	71

附譜目次

【譜例一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 1-5 小節， 第一主題。	13
【譜例二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 9-10 小節， 12 音列組成的三連音。	13
【譜例三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 14-17 小節， 五連音、三連音音型。	14
【譜例四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 22-23 小節， 12 音列在左手聲部。	14
【譜例五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 24-28 小節， 變化的 12 音列。	15
【譜例六】原型與變化的十二音列之對照	15
【譜例七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 26-29 小節， 三度和六度雙音旋律。	16
【譜例八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 35-40 小節， 同音反覆動機、三度動機。	16
【譜例九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 59-60 小節， 雙音卡農。	17

【譜例十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 75-78 小節， 三度、六度雙音旋律以及頑固低音。.....	18
【譜例十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 79-83 小 節，改變拍號。.....	18
【譜例十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 88-100 小 節，簡化的三度、六度雙音旋律。.....	19
【譜例十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 149-153 小節，頑固低音音型。.....	20
【譜例十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 161 小節。	20
【譜例十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 1-4 小節， (a) 動機。.....	22
【譜例十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 5-14 小節， (b) 動機。.....	22
【譜例十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 25-34 小 節，卡農及雙調性手法。.....	23
【譜例十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 45-49 小 節，華爾滋節奏。.....	23
【譜例十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 60-61 小 節，雙調性手法。.....	24
【譜例二十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 69-80 小 節，卡農手法以及轉換拍號。.....	24
【譜例二十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 95-99 小節，對應樂句。.....	25
【譜例二十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 99-113 小節，旋律動機 (c)。.....	25
【譜例二十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 122-131 小節，左、右手彈奏出(a)動機旋律。.....	26
【譜例二十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 156-165 小節。.....	26

【譜例二十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 1-4 小節，第一組十二音列。.....	27
【譜例二十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 4-7 小節，第二組十二音列。.....	28
【譜例二十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第一組十二音列移高小二度。.....	29
【譜例二十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第一組十二音列移高完全四度。.....	29
【譜例二十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，疊置三和絃的十二音列。.....	29
【譜例三十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 26 小節，持續音以及 A、B 段動機的結合。.....	30
【譜例三十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 28-29 小節，卡農式的副旋律。.....	30
【譜例三十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 33-39 小節，強調 B 音。.....	31
【譜例三十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 1-6 小節，主題、答句、對題。.....	33
【譜例三十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 5-12 小節，四度音程下行模進以及變化的對題動機。.....	34
【譜例三十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 13-16 小節，對題動機 D、E 的原型和倒影。.....	35
【譜例三十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 17-24 小節，主題、答句、動機 D 的原型與倒影。.....	36
【譜例三十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 25-28 小節，動機 D 的原型、倒影以及增值。.....	37
【譜例三十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 29-33 小節，變化的主題動機、動機 G。.....	38
【譜例三十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 34-36 小節，持續低音、動機 B。.....	38

【譜例四十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 39-43 小節，增值的主題前半段原型以及倒影。.....	39
【譜例四十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 55-63 小節，動機 D 的發展。.....	40
【譜例四十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 64-71 小節。.....	41
【譜例四十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 72-75 小節，主題動機前段增值。.....	42
【譜例四十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 87 小節，五連音對三連音。.....	42
【譜例四十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 88-89 小節，動機 F 的節奏。.....	43
【譜例四十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 90-93 小節，四個聲部的主題動機、動機 C 發展的兩聲部卡農。...	44
【譜例四十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 94-98 小節，動機 D 的倒影以卡農手法呈現在內聲部。.....	45
【譜例四十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 99-106 小節，主題動機前段增值。.....	45
【譜例四十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 107-111 小節，動機 G。.....	46
【譜例五十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 121-130 小節，左手動機 A 連接到右手的動機 B。.....	46
【譜例五十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 131-146 小節。.....	47
【譜例五十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 9-10 小節，附點節奏以及三連音節奏。.....	49
【譜例五十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 22-25 小節。.....	49
【譜例五十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 51-53 小節。.....	50

【譜例五十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 79-82 小節。.....	50
【譜例五十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 91-100 小節。.....	51
【譜例五十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 110-113 小節。.....	51
【譜例五十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 1-4 小節。.....	52
【譜例五十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 45-49 小節。.....	53
【譜例六十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 99-108 小節，分解八度技巧。.....	53
【譜例六十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 122-131 小節。.....	54
【譜例六十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 156-165 小節。.....	54
【譜例六十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 24-25 小節。.....	55
【譜例六十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 1-5 小節。.....	56
【譜例六十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 14-17 小節。.....	56
【譜例六十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 28-29 小節。.....	57
【譜例六十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 1-6 小節，主題及對題之力度與觸鍵之對比。.....	59
【譜例六十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 34-42 小節，中踏板的使用。.....	60
【譜例六十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 48-49 小節，左手快速八度技巧。.....	61

- 【譜例七十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 55-56
小節，右手聲部使用輕快且斷開的觸鍵手法。..... 61
- 【譜例七十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 72-75
小節，左手增值的主題動機前段為主旋律。..... 62
- 【譜例七十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 90-91
小節，主題出現之次序。..... 62
- 【譜例七十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 116-125
小節，大跳音程的技巧。..... 63

附表目次

【表一】 第一樂章曲式結構表.....	12
【表二】 第二樂章曲式結構表.....	21
【表三】 第三樂章曲式結構表.....	27
【表四】 第四樂章曲式結構表.....	32

第一章

緒論

第一節 研究動機與研究目的

薩謬爾·巴伯 (Samuel Barber, 1910-1981) 是美國二十世紀最重要的作曲家之一，他的作品遵循了歐洲傳統的作曲觀念，又融合二十世紀現代作曲手法及美國本土音樂文化，獨特的創作風格讓他走出一條與眾不同的藝術道路。巴伯的《鋼琴奏鳴曲，作品 26》由於其傳統結構的思想與現代創作的完美結合以及鮮明的美國本土音樂文化的特點，成為美國當代鋼琴音樂作品中的指標性作品，同時也是在鋼琴家音樂會以及各種國際鋼琴比賽中的必彈曲目。儘管這首作品在歐美學校學生中甚受歡迎，但是台灣學生認識此曲的比例似乎極低，此外，在台灣，對巴伯奏鳴曲的詳細研究可以說是寥寥無幾。因此筆者希望透過這次的研究，深入探討此曲的創作背景、曲式架構、創作手法以及演奏詮釋，而能夠為鋼琴音樂學習者帶來幫助與啟發。

第二節 研究範圍與研究方法

本論文的研究範圍，從瞭解巴伯的生平、音樂風格，延伸到《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的創作背景、創作手法，以及詮釋之探討。

在創作手法中，筆者僅就曲式、主題動機、旋律、節奏、調性等來剖析《鋼琴奏鳴曲，作品 26》中的音樂元素；對於樂曲中的 12 音列手法，筆者僅辨識 12 音列在樂曲中所呈現之手法，並未針對此手法之 48 種音列做出詳細的剖析。

本論文之研究方法是藉由蒐集相關資料，配合樂曲分析，來了解其創作手法，進一步幫助樂曲的詮釋。以下是研究步驟：

一、資料之蒐集

1. 蒐集國內、外關於巴伯音樂的書籍、論文、期刊，並針對有關《鋼琴奏鳴曲，作品 26》之相關的書籍、期刊、論文等內容進行鑽研、歸納與整理。

二、資料之分析、歸納

1. 本研究所採用之譜例出自席莫爾 (G. Schirmer) 公司出版之《薩謬爾·巴伯鋼琴奏鳴曲》(Samuel Barber, Sonata for Piano. New York: G. Schirmer, Inc., 1950)。
2. 理論分析方面，將著重於曲式結構及各種旋律、節奏與和聲等運用之分析，藉以探討巴伯音樂特質的特性。
3. 詮釋方面，將分別由演奏技巧及音樂詮釋兩方面提出個人見解與建議。

第二章

薩謬爾·巴伯的生平及音樂風格

第一節 薩謬爾·巴伯的生平

薩謬爾·巴伯 (Samuel Barber) 於 1910 年 3 月 9 日出生於美國賓夕維尼亞州的西雀斯特(West Chester, PA)，父親是內科醫生，母親出生在音樂世家，是一位業餘鋼琴家。在他母親的家族成員中，阿姨路易斯·霍墨 (Louise Homer, 1871-1947) 是一位當時在紐約大都會歌劇院 (Metropolitan Opera House) 著名的女低音歌唱家，而姨丈席德尼·霍墨 (Sidney Homer, 1864-1953) 則是一位傑出的藝術歌曲作曲家，巴伯因深受這兩位親人的影響，而開啟了音樂的道路。尤其是他的姨丈，在他開始作曲之後，經常給予他許多鼓勵以及建議。他鼓勵年輕的巴伯要研讀大師的作品來提升對音樂的品味;其次，是跟隨好的作曲老師，並且至少要精通一種器樂。此外，他也建議巴伯要發展自己的音樂風格，因為作品會呈現出一個人對音樂的品味以及情感，這是隱藏不住的¹。

巴伯於六歲時開始學習鋼琴，七歲時開始學習大提琴，並開始即興創作及學習理論作曲。在他九歲時曾經在她母親書桌留下一封信，表明了他想成為一位作曲家的意願，希望家人能夠支持他的夢想²。十歲時，他根據家中愛爾蘭

¹ Walter Simmons, *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers* (Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2004), 245 .

² Daniel Felsenfeld, *Benjamin Britten and Samuel Barber: Their Lives and Their Music* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2005), 43.

籍廚師所講的故事，創作了一齣小型的歌劇《玫瑰樹》(The Rose Tree)³。十二歲時被西雀斯特教會 (West Chester Church) 聘任為管風琴師。到了 1924 年，巴伯在一次偶然的機會下彈奏他的音樂給當時琵琶地音樂學院 (Peabody Conservatory) 的院長聽，之後院長建議他申請進入剛成立在費城 (Philadelphia) 的寇蒂斯音樂學院 (Curtis Institute of Music) 學習，接受正統的音樂訓練。於是，巴伯在家人支持之下正式成為寇蒂斯音樂學院的學生。

在寇蒂斯音樂學院期間，巴伯有三個主修項目，鋼琴、作曲以及聲樂，鋼琴先後師事喬治·博伊爾 (George Boyle, 1886-1948) 與伊莎貝爾·凡格洛娃 (Isabelle Vengerova, 1877-1956)；作曲師事羅薩利歐·史卡雷洛 (Rosario Scalero, 1870-1945)；聲樂師事艾密利歐·歌果薩 (Emilio de Gogorza, 1872-1949)。

巴伯除了深受學校老師的影響，此外也受到他的同窗好友吉安卡洛·梅諾悌 (Gian Carlo Menotti, 1911-2007) 的影響。梅諾悌出生於義大利的卡代格利亞 (Cadegliano)，於 1928 年跟隨母親來到美國並進入寇蒂斯音樂學院學習，師事史卡雷洛，因此結識了當時同師門的巴伯，而成為終生的好朋友及工作上的好夥伴⁴。

巴伯的作品從學生時期就備受肯定，在 1928 年他所創作的小提琴奏鳴曲贏得哥倫比亞大學的伯恩斯獎 (Bearn's Prize of Columbia University)，獲得獎金 1200 美元。在 1931 年他以詩人馬修·安洛德 (Matthew Arnold, 1822-1888) 的詩創作為男中音與弦樂四重奏的《多佛海灘》(Dover Beach, Op. 3)。1933 年，他以一首管絃樂作品《學校醜聞》之序曲 (Overture to "The School for Scandal", Op. 5) 再次獲得伯恩斯獎。

1934 年，巴伯畢業於寇蒂斯音樂學院，並開始接受寇蒂斯音樂學院創辦人瑪莉·露意絲·寇蒂斯·柏柯 (Mary Louise Curtis Bok, 1876-1970) 的資助以及在事業上的安排。1935 年巴伯所創作的《大提琴奏鳴曲》(Cello Sonata, Op. 6) 以及《為雪萊著作中的場景配樂》(Music for a Scene from Shelley, Op. 7)，讓他獲得羅馬大獎 (Prix de Rome)，並資助他前往羅馬的美國藝術學校 (The American Academy in Rome) 進修兩年⁵。進修期間，他完成《單樂章交響曲》

³ 同前註，44。

⁴ Barbara B. Heyman. *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 42.

⁵ 同註 4，134。

(Symphony in One Movement, Op. 9)，並在 1937 年，由指揮家阿圖·羅金斯基 (Artur Rodzinski, 1892~1958) 在薩爾茲堡音樂節 (Salzburg Festival) 領導演出，這是第一次美國作曲家的作品在這音樂節中演出，也因此打開了巴伯在國際上的知名度。此外，他也在 1936 年完成了弦樂四重奏 (String Quartet, Op. 11) 的初稿，巴伯於 1937 年，將此曲之慢板樂章改編成管絃樂版本，並且命名為《第一弦樂隨筆》(Essay for Orchestra No.1, Op. 12)，隨後在 1938 年又將弦樂四重奏的慢板樂章重新改編，名為《弦樂慢板》(Adagio for String, Op. 11)。

1938 年，義大利指揮家奧德羅·托斯卡尼尼 (Arturo Toscanini, 1867-1957) 帶領美國全國廣播公司交響樂團 (NBC Symphony Orchestra) 演出《第一弦樂隨筆》以及《弦樂慢板》這兩首曲子，托斯卡尼尼特別推崇《弦樂慢板》這首曲子，此曲也漸漸成為美國家喻戶曉的曲子，甚至在美國第 32 任總統富蘭克林·德拉諾·羅斯福 (Franklin D. Roosevelt, 1882-1945) 的喪禮中演奏並被採用在電視或電影的配樂當中⁶。

1939-1942 年，巴伯回到寇蒂斯音樂學院任教。然而，他對教學沒有興趣，因此，申請進入國家藝術與文學協會 (National Institute of Arts and Letters)，全心投入作曲的工作。這時期主要作品為《小提琴協奏曲》(Violin Concerto, Op. 14) 以及單樂章的管絃樂作品《第二弦樂隨筆》(Second Essay for Orchestra, Op. 17)。

1943 年，巴伯和梅諾悌得到寇蒂斯音樂學院創辦人寇蒂斯·柏柯的資助，購買在紐約的基斯科山 (Mount Kisco) 附近的房子，並且命名為「魔羯宮」(Capricorn)，他們在這房子裡一起共同生活和工作將近快三十年，期間兩人各自創作了許多作品，巴伯這一時期主要作品有：鋼琴作品《遊覽》(Excursions, Op. 20)、《大提琴協奏曲》(Cello Concerto, Op. 22)、《鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata, Op. 26)、《鋼琴協奏曲》(Concerto for Piano and Orchestra, Op. 38)、歌劇《凡妮莎》(Vanessa, Op. 32) 等。

1958 年，歌劇《凡妮莎》為他贏得第一座普立茲獎 (Pulitzer Prize in Music)，這齣劇的劇本歌詞是由梅諾悌所寫的，並在紐約大都會歌劇院首演，此外，更在薩爾茲堡音樂節成為首次演出美國人創作的歌劇作品。同年他還獲得亨利·哈德利獎 (Henry Hadley Medal)，此獎項乃專為美國作曲家和指揮所設立的。

⁶ 同註 1，249。

1962年，巴伯的《鋼琴協奏曲》在紐約的愛樂廳(Philharmonic Hall)首演，由美國鋼琴家約翰·布勞寧(John Browning, 1933-2003)擔任獨奏，此首樂曲是受到出版公司席莫爾(G. Schirmer)的委託，為該出版社開創百年紀念而寫，也為他贏得第二座普立茲獎⁷。

1966年，巴伯為林肯中心(Lincoln Center)的新歌劇院開幕而創作歌劇《安東尼與克利奧帕德拉》(Antony and Cleopatra)，巴伯原本打算自己依據英國劇作家莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)的劇作《東尼與克利奧帕德拉》(Antony and Cleopatra)之劇情為主軸創作劇本，但新劇院的導演法蘭高·齊費里尼(Franco Zeffirelli)介入劇本創作，兩者對於此部歌劇的想法相差甚遠，因而成為此部歌劇失敗的導火線，也因此演出後並未受到好評⁸。

歌劇演出失敗的打擊之後，晚年的巴伯在創作上相對減少許多，但是仍有許多傑出的曲子。例如：五首聯篇歌曲《儘管如此》(Despite and Still, Op. 41)、《三首歌曲》(Three Songs, Op. 45)。大型清唱劇《愛人》(The Lovers, Op. 43)以及管弦樂作品《第三弦樂隨筆》(Third Essay for Orchestra, Op. 47)。

1947年，他與梅諾悌共同賣掉那座帶給他們事業成就以及生活樂趣的「魔羯宮」而各奔東西，巴伯因此搬回紐約靠近林肯中心的公寓，生活上的打擊和精神上的失意，使得他陷入酒精中毒，後來，他試著以瑜珈、禪學以及心理治療來控制酒癮。雖然他在1976年獲得美國藝術與文學協會頒贈的「金牌獎」(Gold Medal)，但卻在1978年被醫院診斷罹患淋巴癌，當時他正在創作給《雙簧管與弦樂團的雙簧管協奏曲》(Canzonetta for Oboe and String Orchestra, Op. 48)，但是因為一直往返醫院接受治療，讓他遲遲不能完成這部作品，僅完成兩個樂章⁹。巴伯於1981年1月23日，在他紐約的公寓中去世，享年71歲。

⁷ Peter Dickson, *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute* (New York: University of Rochester Press), 132.

⁸ 同註1, 261。

⁹ 同註1, 263。

第二節 薩謬爾·巴伯的音樂風格

20世紀音樂趨向多元化，這一時期的音樂家們，在創作手法和音樂素材方面做了大量的探索，當時有許多類型的風格，例如：印象主義 (Impressionism)、新古典主義 (Neo-Classicism)、表現主義 (Expressionism)、序列主義 (Serialism) 等。

巴伯的音樂風格，不同於當代許多作曲家的實驗性風格，反而傾向晚期浪漫主義的風格，因此他被歸類為““新浪漫主義” (Neo-Romanticism)。雖然承襲著19世紀浪漫派的傳統，但是他的作品兼具了調性和非調性音樂，並以抒情性的旋律為基礎，融合現代和聲和創作手法。巴伯將音樂創作視為一種個人情感的表達方式，他認為真正音樂家的創作，是忠於自己創作的思想，而不是隨時代的潮流，他的創作風格雖然不屬於20世紀潮流當中，但許多作品卻一樣可以成為20世紀經典之作。

巴伯承襲浪漫樂派的寫作手法，無疑是受到他在寇蒂斯音樂學院作曲老師史卡雷洛的影響，史卡雷洛接受維也納的音樂訓練，並將他所學到嚴謹的作曲規則和曲式傳授給巴伯。然而他歌曲中的抒情性旋律，也深受他早期學習聲樂的影響，巴伯是一位優秀的男中音，也因此作品裡，有著自然與優美的抒情性。

然而，論到對巴伯最具影響力且確立他對音樂風格思想的人，莫過於是他的姨丈席德尼·霍墨。霍墨不僅幫助巴伯修改作品，更對他藝術創作思想進行正確的引導。他們的互動可以從密切的書信來往獲得證實，在書信中巴伯講述他的音樂創作過程，探討有關於創作思想的問題。這些信件極具深度，成為研究巴伯的有益資料¹⁰。他極力鼓勵巴伯要發展自己的風格，並在作品中呈現真實的自己。

巴伯創作風格中的抒情性特徵，除了受到所接受的音樂教育以及姨丈的影響之外，他還受到許多文學作品和多種語言的影響。他將閱讀過且產生共鳴的

¹⁰ 同註4，512。

作品運用在他的創作中，大大提升音樂作品的抒情性；尤其是他的聲樂作品，他總是在閱讀的同時，尋找適於譜曲的歌詞。他在1978年接受廣播訪問時曾談到對於歌詞的看法：他認為歌詞對他來說是非常重要的，他會閱讀無數可以成為歌詞的詩，但是找到適合的詩詞並不是一件容易的事情，因為詩詞不是太過於冗長，要不然就是內容太過於內斂¹¹。由此可以看出他除了對於音樂的堅持之外，也非常注重透過文學在音樂上所表達的情感。他在寇蒂斯音樂學院就讀期間，也花費四年時間學習德語，半年時間學習西班牙語以及法語，也因此幫助他能閱讀德、法的文學作品。對巴伯來說，文學作品是激勵他音樂創作的強大來源。

除了文學作品影響巴伯創作之外，另一個影響巴伯風格的重要因素則是他曾多次到歐洲旅行。巴伯一生在歐洲渡過了大量的時間，值得一提的是，他在旅行中並未接觸到太多歐洲正在流行的現代音樂，而是恰巧感受到很多傳統音樂的魅力。與美洲的熱情、豪放的特徵相比，風格迥異的歐洲社會與文學也對他產生深遠的影響¹²。

著名的美國音樂學家及評論家華特·西蒙斯 (Walter Simmons) 把巴伯的創作分為三個不同的時期：早期 (1933-1942)、實驗期 (1942-1952)、晚期 <成熟期> (1952-1971)。

一、早期

巴伯的早期作品大多數是他在寇蒂斯音樂學院求學期間創作的。這時期的風格顯示出十九世紀後期的風格，特別是帶有布拉姆斯的德國抒情性，作品具有明確的調性、旋律線條寬廣且流暢、和聲手法簡潔、使用較規律的節奏和簡單的織度¹³。

二、實驗期

40年代美國的社會環境對巴伯創作風格的影響是巨大的，因為他的作品所

¹¹ 同註7，40。

¹² 張涓。「巴伯音樂作品中的抒情性」。《中央音樂學院學報》。第3期。2001年。頁76。

¹³ 同註1，266。

遭受的評論以及他對自己的懷疑，使他開始探索和實驗他所創作的曲子；雖然這時期的作品依然有著明確的調性，但是對於和聲和旋律的約束力已經不像早期來的明顯，和聲變的比較豐富，節奏也不太規律，並大量轉換拍號，音樂展現較多的不協和與戲劇性。巴伯在作品中更加入現代作曲手法，在一些作品當中可以看見巴伯使用十二音列，將十二音列當作輔助的聲部並在主要聲部中融入調性音樂，這是無調性的作曲手法與有調性音樂相結合的一種大膽的嘗試。此外，他的作品中也融入流行、爵士和通俗的音樂風格、例如他的聲樂作品《那克斯維勒：一九一五年夏天》(Knoxville: Summer of 1915, Op. 24) 就被認為是最為美國化的作品；他的鋼琴作品《遊覽》(Excursions, Op. 20) 採用布基-烏基曲式 (Boogie-woogie)¹⁴、藍調音樂以及美國土風舞的音樂風格¹⁵。

三、晚期

到了50年代之後，巴伯的創作進入更具有個人風格的成熟階段：雖然有著早期的抒情風格，但是在調性、和聲和樂曲結構上變得更自由化；他也使用更多的半音階手法以及對位手法來強調他所表達的情感¹⁶。

¹⁴ Boogie-woogie 是一種用鋼琴演奏的爵士樂風格的美國黑人音樂，主要特點是採用分解八度的低音固定音型。

¹⁵ 同註 1，285。

¹⁶ 同註 1，295。

第三章

《鋼琴奏鳴曲，作品 26》

第一節 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的創作背景

《鋼琴奏鳴曲》是巴伯在 1947 年作曲家協會委託，為慶祝協會成立 25 週年而開始寫作，完成於 1948 年，由弗拉基米爾·霍洛維茲（Vladimir Horowitz, 1904~1989）於 1949 年 12 月 9 日在古巴（Cuba）的哈瓦那（Havana）首演，接著於 1950 年 1 月 23 日在美國的卡內基廳（Carnegie Hall）舉行正式首演¹⁷。

根據巴伯寫給他姨丈的書信中得知，原本巴伯計畫只寫到第三樂章，然而當霍洛維茲聽完這三個樂章初稿之後，強烈建議巴伯要寫第四樂章。這個建議卻讓巴伯傷透腦筋，正當巴伯不知該如何是好時，霍洛維茲夫人打了一通電話給巴伯，毫不客氣的斥責他是一位遲鈍且受限制的作曲家，這讓巴伯受大極大的刺激，一氣之下便在隔日完成第四樂章。

這首奏鳴曲被樂評家漢斯·提希勒（Hans Tischler）在評論的文章說道：「這首作品最有趣且引人注意的地方是其精簡樂思的組合，既出色又自然，並能引發及時和持久的魅力。此曲融合了現代作曲手法以及過去三個世紀的作曲手法——十二音列、現代和聲、奏鳴曲式、帕薩卡里亞（passacaglia）和賦格的完美結合，讓這首奏鳴曲成為這個時代的經典之作¹⁸。」1950 至 60 年代，巴伯這首奏鳴曲在歐美各地的音樂會上是被演奏的曲目。除了樂評家給予高度的評價以外，擔任首演的鋼琴家霍洛維茲也給予高度肯定，他認為這首曲子是浪漫且

¹⁷ 同註 4，301。

¹⁸ Hans Tischler, "Barber's Piano Sonata, Op.26", Music and Letters 33(1952): 354.

主觀的，雖使用了現代了作曲手法，但是巴伯在他的音樂放進溫暖的心，而這是許多超現代作品所缺乏的¹⁹。

音樂人物傳記作家羅伯特·賽賓 (Robert Sabin) 在巴伯的傳記中對這首奏鳴曲這樣描述說：

《鋼琴奏鳴曲》的第一樂章，我們被一種理智與情感的對抗所震撼；在第二樂章，我們感受到明亮、剔透和纖巧的特質；在第三樂章，我們找到一種力量去積聚並修飾富有深刻表現力的旋律；在第四樂章，作曲家將精湛的對位手法在充滿激情的演奏中展現的淋漓盡致，令人讚嘆不已²⁰。

¹⁹ 同註 4，307。

²⁰ 徐璐，「塞繆爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲》(Op. 26) 創作技法研究。」《音樂研究》第 4 期 (2004 年)：91。

第二節 《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的創作手法

壹 第一樂章：有精神的快版 (Allegro Energico)

【表一】第一樂章曲式結構表：

呈式部 1-50 小節	發展部 51-109 小節	再現部 110-148 小節	尾奏 149-167 小節
第一主題 1-8 小節	第一發展部 51-70 小節	第一主題 111-117 小節	第一部份 149-158 小節
過門樂段 9-22 小節	過門樂段 71-74 小節	過門樂段 118-128 小節	
第二主題 23-40 小節	第二發展部 75-87 小節	第二主題 129-142 小節	第二部份 159-167 小節
結束樂段 41-50 小節	第三發展部 88-109 小節	結束樂段 142-149 小節	

第一樂章的曲式架構是建立在傳統的奏鳴曲式上，調性為降 E 小調。

1. 呈式部

主要是由二個主要主題所組成，第一主題為強而有力的半音與附點節奏，然而低音聲部以降 E 小調的德國增六和絃來確立調性²¹。從第五小節開始，增加了高音聲部，主題因此轉到內聲部，而高音聲部也是由開頭第一主題的半音音型（第一小節的第一音及第二音）所組成的【譜例一】。

²¹ James Philip Sifferman, "Samuel Barber's Work for Solo Piano," (D.M.A. diss., University of Texas Austin, 1982), 36.

【譜例一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第1-5小節，
第一主題。

過門樂段從第九小節開始，主要的第二主題之附點節奏音型移至左手聲部，
高音聲部則是以三連音的方式呈現12音列手法【譜例二】，值得一提的是，巴
伯所使用的十二音列手法，不同於荀白克 (Arnold Schoenberg, 1874~1951) 所
強調之精密的音列手法，反而是自由的使用十二音列²²。然而本段的高潮出現於
第16小節，低音聲部強而有力的五連音，接續五連音的是第十七小節高音聲部
的快速三連音，這三連音的音型也是貫穿第一樂章中的小動機，出現於再現部
及尾奏中【譜例三】。

【譜例二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第9-10小節，
12音列組成的三連音。

²² Catharine D. Lysinger, "Sonata for Piano Op. 26: A Reflection of Samuel Barber's Struggle Between Neo-Classicism and Modernism," (D.M.A. diss., University of Houston, 2004), 21.

【譜例三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 14-17 小節，
五連音、三連音音型。

Figure 3: Musical score for Example 3, measures 14-17. The score shows a piano part with a marcato marking and a five-measure phrase. Measure 17 shows a piano part with a triplet marking and a five-measure phrase. The score includes dynamic markings like *ff* and a fingering '5' for the five-measure phrase.

第二主題從 23 小節開始，如歌般的旋律與第一主題強而有力的附點節奏有著極大的對比，然而伴奏的左手聲部則是由十二音列所組成的【譜例四】。到了 25 小節，除了左手聲部是延續之前的十二音列，右手聲部的三連音是左手聲部十二音列的變化音列²³【譜例五】【譜例六】。

【譜例四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 22-23 小節，
12 音列在左手聲部。

Figure 4: Musical score for Example 4, measures 22-23. The score shows a piano part with a *pp* marking and a five-measure phrase. Measure 23 shows a piano part with a *mp espressivo* marking and a five-measure phrase. The score includes dynamic markings like *pp* and *mp espressivo*, and a fingering '10' for the five-measure phrase.

²³馮微。《傳統與現代的貫通——巴伯鋼琴獨奏作品中的和聲技法研究》（武漢音樂學院碩士論文，2007 年），31。

【譜例五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第24-28

小節，變化的12音列。

【譜例六】原型與變化的十二音列之對照

在第二主題中，除了有非常旋律化的十二音列之外，在28-29小節開始出現的三度和六度雙音旋律【譜例七】，這也是在第一樂章經常出現的小動機，尤其是在呈示部的結尾樂段、發展部以及尾奏。此外，到了35小節，低音聲部出現同音反覆十六音符的新動機，這個動機在發展部以及尾奏也經常出現，然而，除了新的動機加入之外，從35-40小節，也可以看到樂段中有融入第一主題的附點音型、第二主題的抒情旋律以及十二音列；然而在39小節，出現一個新的三度動機，雖然這動機在此樂段只出現一次，但是它卻在發展部成為回到再現部的重要動機【譜例八】。

【譜例七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 26-29 小節，
三度和六度雙音旋律。

26

三度雙音旋律

p

espressivo

29

六度雙音旋律

【譜例八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 35-40 小節，
同音反覆動機、三度動機。

35

十二音列

f

同音反覆動機

半音附點音型

37

第二主題的旋律

p *espressivo*

f

39

stringendo

三度動機

從41小節開始，進入呈示部的結束樂段，這個樂段就如同呈示部的總結，使用了之前所提及的主題及動機：第一主題的半音附點音型、同音反覆的十六分音符、快速的三連音音型、三度和六度雙音旋律。

2. 發展部

主要分成三個部份，第一部份 (51-74 小節) 以第一主題的附點音型為主，雖然使用第一主題的附點音型，但在個性與強度上卻是不同於呈示部，開頭的第一主題是強而有力的，但發展部的第一主題是極弱 (*pianissimo*) 且神秘 (*misterioso*)。此外，從 53 小節可以看到巴伯使用卡農 (*canon*) 手法，從兩聲部擴展到四聲部，甚至在 60 小節出現雙音卡農 (*canon in double notes*) 【譜例九】。

【譜例九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 59-60 小節，雙音卡農。

第二部份 (75-87 小節)，調性轉到 C 小調，從 75 小節開始，頑固低音動機貫穿整個第二部份²⁴，擔任旋律部份的動機則是取自於呈式部的三度和六度雙音旋律【譜例十】。然而這頑固低音動機隨著曲子的張力，從原本的正常的十六音符擴展到六連音、十連音甚至到十五連音。此外，除了增加頑固低音在一小節中的音符數量來表現張力，巴伯還使用改變拍號的手法將音樂推向高潮²⁵【譜例十一】。

²⁴ Evan Mack, "Procedural Samuel Barber's Piano Music," (D.M.A. diss., University of Cincinnati, 2008), 6.

²⁵ 同前註，11。

【譜例十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 75-78 小節，
三度、六度雙音旋律以及頑固低音。

75 *Un poco meno mosso*
p

三度雙音旋律

頑固低音音型

六度雙音旋律

77

【譜例十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 79-83
小節，改變拍號。

79 *mf*

10

6

6

marc.

81

10

10

83

15

15

第三部份 (88-109 小節)，延續前一段的頑固低音動機，但是明顯的被簡化，巴伯使用簡化的頑固低音，來增加整段的緊湊度，除了頑固低音之外，在 39 小節所出現的三度動機，也被大量的使用在此樂段中。而呈式部的三度和六度雙音旋律，在 93-94 小節以及 98-99 小節更是被簡化成單旋律【譜例十二】。

【譜例十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 88-100 小節，由三度、六度雙音旋律簡化成單旋律。

簡化的頑固低音音型

f *brillante*

三度動機

由三度雙音旋律簡化成單旋律

由六度雙音旋律簡化成單旋律

3. 再現部與尾奏

再現部主題的呈現和配置與呈示部類似，唯有第二主題的調性不同，在呈示部是建立於 C 小調上，然而回到再現部時，第二主題回到降 E 小調。

尾奏分為兩個部分，第一部份 (149-158 小節)，使用了發展部的頑固低音音型伴奏，旋律部分，出現第一主題的附點音型與第二主題中的三度與六度的雙音旋律【譜例十三】。第二部份 (159-167 小節)，在低音聲部使用由降 E 的小九度音程以及降 F 的大七度音程組成的頑固低音，因此造成降 F 到降 E 的半

音音響，可看出巴伯除了呼應開頭主題的降C到降B的附點半音之外，更看出他使用這頑固低音來穩定降E小調的調性²⁶【譜例十四】。

【譜例十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第149-153小節，頑固低音音型。

149 *un poco più tranquillo* *p* *mp espr.*

三度雙音旋律

頑固低音音型

六度雙音旋律

152

【譜例十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第161小節。

161 *mf* *p*

E♭ F♭ (b)

3

²⁶ 同註 22，19。

貳 第二樂章:輕巧而急促的快版 (Allegro Vivace e leggero)

這個樂章是受到巴伯的姨丈霍墨所創作的小提琴奏鳴曲的影響，當時巴伯寫完第一樂章還沒開始寫第二樂章時，收到霍墨寄給他的小提琴奏鳴曲錄音，他非常喜愛小提琴奏鳴曲中的詼諧曲，於是希望能夠將這首詼諧曲的概念運用在此首奏鳴曲中²⁷。這首曲子不同於第一樂章在於它是屬於較輕快的風格，並且使用高音域來呈現，它缺少第一樂章厚重的和聲和對位手法，取而代之的是較線條式的呈現手法。

【表二】第二樂章曲式結構表：

A 1-46 小節	B 47-80 小節	A 81-102 小節	C 103-139 小節	A' 140-165 小節
(a) 1-8 小節	(b') 47-70 小節	(a) 81-88 小節	(c) 102-114 小節	126-155 小節
(b) 9-14 小節		(b) 89-94 小節	過門樂段 114-125 小節	
(a) 15-26 小節	過門樂段 71-80 小節	(a') 95-101 小節		Codetta 156-165 小節
過門樂段 27-46 小節				

第二樂章曲式架構是輪旋曲式的詼諧曲，調性為 G 大調。

A 段主要是由兩個動機 (a)、(b) 所構成的，並不斷重複，(a) 動機其實是建構在一個半音下行的音型，藉由不斷強調 B 與升 A 之間的張力，給予大小調搖擺不定的效果²⁸【譜例十五】。從第 9 小節開始進入 (b) 動機，這個主題原本建立在大調上到了 12 小節轉成小調【譜例十六】。樂曲的第 15 小節，又回

²⁷ 同註 4，297。

²⁸ Susan Blinderman Carter, "The Piano Music of Samuel Barber," (D.M.A. diss., Texas Tech University, 1980), 68.

到 (a) 動機。【譜例十五】

【譜例十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 1-4 小節，

(a) 動機。

【譜例十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 5-14 小節，

(b) 動機。

過門樂段從 27 小節開始，一開始使用簡化的 (a) 動機 (動機的前三音) 在低音聲部，並且節奏上也傾向於 hemiola 的手法²⁹。四小節之後就緊接 (b) 動機，以卡農及雙調性 (bitonal) 的手法來呈現【譜例十七】。

²⁹ 同前註，69。

【譜例十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 25-34 小節，卡農及雙調性手法。

B 段，調性建立在 C 大調上，並且節拍也轉換成 3/4 拍的華爾茲節奏，但是這段華爾茲節奏並不規律，中間穿插了 4/4 拍，然而右手的旋律則是由 A 段的 (b) 動機所組成的【譜例十八】。除了有不規律的節拍穿插其中，巴伯也使用大、小調互換以及雙調性的手法來模糊調性。雙調性的手法除了模糊調性以外，還有為了增加和聲張力，譬如：第 60-61 小節，右手的 G 大調對抗左手的降 B 大調【譜例十九】；以及第 71 小節開始，右手的 C 大調對抗左手的升 F 大調，此段還使用卡農以及轉換拍號的手法，從 4/4 拍到 6/8 拍，因為音符符值的縮短，使得卡農的織度越來越緊湊，也因此讓整個樂段更具有張力【譜例二十】。

【譜例十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 45-49 小節，華爾茲節奏。

【譜例十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 60-61 小節，雙調性手法。

60 G Major

B \flat Major

【譜例二十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 69-80 小節，卡農手法以及轉換拍號。

69 *mf*

70 *p*

71 *f* 卡農手法

72 C Major

F \sharp Major

74 *dim. poco a poco*

79 *p*

到了 81 小節，又回到 A 段，此段與開頭的 A 段類似，唯一不同在於 95 小節，左手部份使用對應樂句【譜例二十一】，也暗示著要進入另一個新的樂段。

【譜例二十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 95-99

小節，對應樂句。

C 段，從 103 小節開始，由新的旋律動機 (c) 所組成，調性建立在降 B 大調上，這個動機橫跨將近 3 個小節，到了 109 小節動機 (c) 轉至左手，並且調性是建立在 C 大調上，雖然在音程上與剛開始的動機 (c) 不同，但是節奏型態上是相同【譜例二十二】。過門樂段 114 小節開始，使用 (b) 動機，並以卡農方式呈現。

【譜例二十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 99-

113 小節，旋律動機 (c)。

最後回到 A'段，使用的素材也是來自於 A 段的動機，但是在開頭的 (a) 動機做了一些變化，運用左、右手彈奏出旋律的線條【譜例二十三】。在尾奏的部分，巴伯使用 (b) 動機並且利用 B 段的過門樂段的卡農手法以及雙調性的手法 (右手在 G 大調上，左手在升 c 小調上)，並建立在 G 的持續音上，速度逐漸加快並且音量逐漸減弱，最後在一陣快速音群下結束在 G 調三和絃上【譜例二十四】。

【譜例二十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 122-131 小節，左、右手彈奏出 (a) 動機旋律。

【譜例二十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 156-165 小節。

參 第三樂章:沉鬱的慢板 (Adagio Mesto)

【表三】第三樂章曲式結構表：

A	B	A'
1-10 小節	11-27 小節	28-39 小節

第三樂章曲式架構為三段體 (ABA')，在這樂章巴伯首次嘗試系統地使用十二音列，不同於荀白克的無調性十二音列，巴伯的十二音列建立在調性上，此樂章的十二音列更是和聲的基礎³⁰，全曲的調性以調性中心 (tonal center) 的想法，圍繞在 B 音及 E 音上。樂曲主要是由兩種十二音列所組成的，第一組十二音列出現在第一小節，以六個雙音組成，之後到了第三小節才將雙音拆成兩小節的十二音列【譜例二十五】；第二組十二音列則是出現在第五小節的左手聲部【譜例二十六】。

【譜例二十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 1-4 小節，第一組十二音列。

第一組音列手法，以雙音方式呈現

1 9 5 12 4 8

³⁰ 同註 24，76。

旋律主題出現在左手聲部，並以八度呈現。

【譜例二十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第一組音列移高小二度



【譜例二十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第一組音列移高完全四度



【譜例二十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，疊置三和絃的十二音列。



然而本樂曲的最高潮，第 24 小節，使用寬廣的音域以及甚強的音量，而所使用的素材則是原始第一組的十二音列。樂曲進行至 26 小節，在低音聲部的持續音升 A，就如同導音一般，預備帶入到 A 段的 B 音，也就是本樂章的調性中心音，然而在旋律部分則是集合 A、B 段的素材，如高音聲部的旋律，是由 A 段的半音結尾素材加上 B 段的第 15 小節前半段的旋律線所組成的，在中間聲部則是取自 A 段結束樂段（第十小節），左手聲部三連音中的素材【譜例三十】。

【譜例三十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 26 小節，持續音以及 A、B 段動機的結合。

A 段的再現從 28 小節開始，不同於 A 段之處在於內聲部有像卡農式的副旋律加入【譜例三十一】，然而在結尾處（第 33-39 小節），低音聲部反覆強調 B 音，也就是此樂章的調性中心音，使得整個樂章飄搖不定的音樂在尾聲處終於有了明確的方向³³【譜例三十二】。

【譜例三十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 28-29 小節，卡農式的副旋律。

³³黃佳。《新浪漫主義的抒情演繹—塞謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲》Op. 26 研究》（天津音樂學院碩士論文，2010 年，37。

【譜例三十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第三樂章，第33-39
小節，強調B音。

33

mf

pp

pp

dim.

B音

36

p

p

morendo

pp

pp

pp

pp

肆 第四樂章:有精神的快板 (Allegro con spirito) 賦格 (Fugue)

【表四】第四樂章曲式架構表³⁴:

呈示部 1-12 小節	發展部 I 17-33 小節	發展部 II 37-50 小節	發展部 III 64-87 小節	再現部 90-106 小節	Coda 107-146 小節
插句 13-16 小節	過門樂段 34-36 小節	暫轉調 51-63 小節	過門樂段 88-89 小節		

這個樂章是一首規模龐大的四聲部賦格，調性上回到開頭樂章的降 E 小調，雖然運用大量的現代和聲和節奏，但是巴伯使用了巴洛克時期的賦格手法來寫作，其中可以看到他所使用的手法包括：倒影 (inversion)、增值 (augmentation)、緊湊樂段 (stretto) 等等³⁵。

此樂章的賦格主題很長，由 16 分音符的快速音群所組成，並且受到爵士樂的影響，開頭主題就以切分節奏的分解九和絃開始，主題可分為 A、B、C 三個動機 (A 加 B 為樂句的前半段，C 為後半段)，然而對題 (counter-subject) 出現在第四小節，分成 D、E、F 三個動機，調性建立在降 B 小調上，以圓滑奏呈現，也因此和跳奏的答句 (answer) 形成對比【譜例三十三】。

³⁴ 孫樹文，「巴伯的復格曲。」《美育雙月刊》第 143 期(2005 年)：61。

³⁵ 同註 18，61。

【譜例三十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第1-6小節，主題、答句、對題。

The musical score for Example 33 is presented in three systems. The first system (measures 1-2) is marked 'Allegro con spirito' with a tempo of quarter note = 104. It begins with the '主題' (Main Theme) in measure 1. Motifs A, B, and C are identified in measures 1, 2, and 3 respectively. The second system (measures 3-4) shows a '對題' (Counterpoint) in measure 3, featuring motif D. The third system (measures 5-6) contains motifs E and F. Dynamics include 'poco f' and 'p'.

之後，主題在第七小節高音聲部再次呈現，在對題的部分，除了有原本的動機之外，還使用雙重對位 (double counterpoint) 的手法³⁶，加入了另一聲部在第8-9小節，為四度音程下行模進：降A-降D、降G-降C、F-降B。到了第10小節，答句在第三聲部出現，然而對題則是將動機D和E變化並分散在高低音聲部上，最後由動機F結束了呈示部【譜例三十四】。

³⁶ 同註24，87。

【譜例三十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第5-12

小節，四度音程下行模進以及變化的對題動機。

5 *poco f* 主題

7 對題 加入另一聲部 $D\flat$ $C\flat$ $A\flat$ $G\flat$

9 變化的D動機 $B\flat$ F *poco f* 答句 *f* *r.h.*

11 變化的E動機 *ch.* *f* 動機 F *p* *r.h.*

呈示部之後緊接著是第一次插入句 (episode)，從第 13 到 16 小節，主要素材是對題動機 D、E 的原型和倒影，於高音譜表上進行二聲部卡農，為發展部做轉調的準備【譜例三十五】。

【譜例三十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 13-16 小節，對題動機 D、E 的原型和倒影。

發展部的第一段從第 17 小節開始，主題出現於第三聲部【譜例三十五】【譜例三十六】，建立在 f 小調上，然而答句出現於 20 小節的第一聲部，建立在 c 小調上，並以緊湊樂段 (stretto) 的方式呈現。到了 23 小節，在右手的兩個聲部則是以對題的 D 動機倒影結合原型來呈現，另外在左手的聲部則是結合主題的 A 和 B 動機【譜例三十六】。然而，從 26 小節開始，樂句的張力開始逐漸擴大，從一開始的緊湊樂段，帶入到以 D 動機發展的四聲部樂句，巴伯用原型、倒影以及增值來架構整個樂句³⁷【譜例三十七】。

³⁷ 同註 24，89。

【譜例三十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第17-24小節，主題、答句、動機D的原型與倒影。

17

主題在第三樂部

stacc. p

19

答句

stretto

f

21

主題 動機A

23

動機D的原型

動機D的倒影

p poco cresc.

動機B

【譜例三十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第25-28小節，動機D的原型、倒影以及增值。

The image shows a piano score for Example 37, covering measures 25 and 28. Measure 25 is marked with a box containing the number '25' and includes the annotation '緊張樂段' (紧张乐段) and a dynamic marking 'f'. Measure 28 is marked with a box containing the number '28' and includes the annotation 'cresc.'. Annotations include '動機D的倒影' (Inversion of Motif D) at the top right, '動機D的原型' (Original Motif D) in a box above measure 28, and '動機D的增值' (Augmented Motif D) in a box below measure 28.

到了29小節，主題（A加B動機）出現在右手聲部，但是在節奏上不同於開頭的主題，中間有間隔著16分休止符，然而到了30小節，右手聲部開始發展主題的B動機，左手的聲部則是在31小節出現了新的短促激進的對題，動機G，此動機伴隨著B動機一致漸強到33小節，並在左手聲部使用八度奏出主題動機【譜例三十八】，隨後34小節低音聲部墜入重疊八度的持續低音，A音，伴隨著上方聲部，以動機B為素材，從鍵盤最高的F音，強而有力地連續模進四次後至鍵盤最低的F音。這簡短的三小節過門為這一段的最高潮，而結尾的持續低音，F音，同時也為下一段拉開序幕【譜例三十九】。

【譜例三十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第29-33

小節，變化的主題動機、動機G。

29 變化的主題動機 動機 B

31 動機 G *p* *cresc.*

33 *f* 主題動機 *marcato*

【譜例三十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第34-36

小節，持續低音、動機B。

34 *ff* 動機 B

35 *ff* 持續低音 A

36 *p* 持續低音 下音 *l.h.*

發展部第二段（第37-50小節）的內容素材是以主題動機C為主，然而左手聲部的持續低音在40小節則是進入E音，並且持續將近一整個樂段。到了40-45小節，首次出現主題動機前段（動機A加B）和後段（動機C）互成對聲部的型態，主題動機的前段則是以原型和倒影的方式，並以增值的手法來呈現【譜例四十】。

【譜例四十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第39-43小節，增值的主題前半段原型以及倒影。

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 39-40) shows the right hand with a melodic line labeled '動機C' and the left hand with a bass line. Dynamics include 'mf' and 'espressivo'. The second system (measures 41-42) shows the left hand with a bass line labeled '動機B' and the right hand with a melodic line. Dynamics include 'poco f, espressivo'. The third system (measure 43) shows the right hand with a melodic line labeled '動機A' and the left hand with a bass line. Dynamics include 'sostenuto Ped.'. Annotations include '增值後的主題動機前半段' and '主題動機前半段倒影'.

緊接著第二段發展部之後是一段暫時轉調的樂段，調性建立在E大調，持續低音E從55小節持續到63小節，並以動機D和E為素材。這九個小節包含了三個樂句（55-58小節、59-61小節、62-63小節），第一句可以看到動機D的

原型和倒影增值音型相對，第二句在持續低音E大和絃上以動機D形成的兩聲部卡農，第三句則是以動機D的平行六度所形成的兩聲部與動機D的倒影以卡農的方式呈現【譜例四十一】。

【譜例四十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第55-63小節，動機D的發展。

The musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 55-56):**
 - Measure 55: Treble clef contains a melodic line with a box labeled "動機D" (Motif D). Bass clef contains a sustained low E note with a box labeled "持續低音E" (Sustained low E) and the instruction "sost. Ped.". A box labeled "動機D的增值倒影" (Augmented倒影 of Motif D) spans across measures 55 and 56.
 - Measure 56: Treble clef contains a melodic line with a box labeled "動機E的倒影" (倒影 of Motif E). Bass clef continues the sustained low E.
- System 2 (Measures 57-59):**
 - Measure 57: Treble clef contains a melodic line with a box labeled "以動機D形成的兩部卡農" (Two-part canon formed by Motif D). Bass clef contains a rhythmic accompaniment.
 - Measures 58 and 59: Continuation of the canon in the treble clef.
- System 3 (Measures 60-61):**
 - Measures 60 and 61: Continuation of the canon in the treble clef.
- System 4 (Measures 62-63):**
 - Measure 62: Treble clef contains a melodic line with a box labeled "平行六度的動機D" (Parallel 6th Motif D). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a box labeled "動機D的倒影" (倒影 of Motif D).
 - Measure 63: Continuation of the parallel 6th motif in the treble clef.

發展部第三段 (第 64-87 小節)，在 C 大調三和絃的持續音上，高音聲部的 E 小調動機 A 與中音聲部的 B 大調增值型動機 A 以卡農方式發展。到了 66 小節，開始發展以動機 C 為主的樂段，樂段中的第一句 (第 66-67 小節)，主要以四度音程與單音上下交替來表現，第二句 (第 68-69 小節) 則是加入倒影在左手部分，第三句 (第 70-71 小節) 則再次出現主題動機前段在右手聲部以及旋律動機 C 的簡化在左手聲部【譜例四十二】。

【譜例四十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 64-71 小節。

giacoso, ma sempre a tempo

64 *p* *mf* 動機 A 8 動機 C

66 *p* *p* 增值動機 A 8 動機 C 倒影 *con Ped.*

68 *mf* *mf* *p* *cspz* 動機 C 的簡化

70 主題動機前段 *p* *pp* *p* *mp*

緊接著 72 小節開始，是以主題動機前段為素材的圓滑奏樂句，特別是在低音聲部，以增值主題動機前段的手法來呈現，然而高音聲部則是以快速的十六分音符的主題動機前段來為低音聲部伴奏【譜例四十三】，到了 75 小節，使用相同手法，只是高低音聲部角色互換。樂段來到第 78-87 小節，這一段所使用的手法和前面第 23-33 小節的內容相似，但在最後 87 小節，以五連音對三連音的手法將此樂段帶入再現部之前的過門樂段【譜例四十四】。

【譜例四十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 72-75 小節，主題動機前段增值。

72 主題動機前段
pp legato
il tema espr.
增值的主題動機前段

74 il tema espr. mp
pp legato

【譜例四十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 87 小節，五連音對三連音。

87
cresc. molto
5 3 3 5

第 88-89 小節是過門樂段，如同第 33-34 小節一樣，在音樂上是前段發展延伸的最高點，使用屬調降 B 音為持續低音，在高音聲部部份，作曲家使用兩個高音譜表來刻畫以動機 F 之節奏為主的不諧和和弦，以降 C 與降 B 交織的半音線條，然而高、低音聲部顯然都在強調原調的屬音，降 B 音，顯然是在為主題的再現做準備³⁸【譜例四十五】。

【譜例四十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 88-89 小節，動機 F 的節奏。

再現部（第 90-106 小節）一開始就是緊湊樂段，在降 B 音的持續低音之上，有四個聲部以主題動機前段密集接應，而出現的順序為第四、第一、第二、第三聲部，第二和第三聲部的主題動機前段也並非完整再現，然而從第 91 小節開始，則是以動機 C 為主發展兩聲部卡農【譜例四十六】。

³⁸ 同註 30，62。

【譜例四十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第90-93

小節，四個聲部的主題動機、動機C發展的兩聲部卡農。

自95小節開始，對句動機D出現，並以倒影的音型在中間的兩聲部，且使用卡農的手法以及半音下行模進來增加樂句的張力，而最後卡農式的音型也簡化為八度並行，且一路下降至降E為主的音堆式和弦，也暗示屬調回到主調【譜例四十七】。而降E和弦也開啟了氣勢磅礴的裝飾奏（cadenza），然而接著裝飾奏之後，動機主題前段從99小節開始又再度出現，在高聲部使用主題動機的增值技巧，內聲部則運用半音下行【譜例四十八】。

【譜例四十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第94-98

小節，動機D的倒影以卡農手法呈現在內聲部。

94

動機D的倒影

95

八度動機D的倒影

98

半音下行

【譜例四十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第99-

106小節，主題動機前段增值。

99

主題前段動機A

120

a tempo

動機B

半音下行

102

allargando il meno possibile

尾奏 (第 107-146 小節), 107 小節開始, 使用了睽違已久的動機 G, 並且以卡農的方式呈現【譜例四十九】, 然而主題動機 A 於 125 小節, 在低音聲部以八度再現, 但卻在下一小節的高音聲部接動機 B 並做下行模進【譜例五十】。尾段則由動機 G 與主題動機前段, 形成兩對五的節奏狀態; 之後自 140 小節起使用主題動機前段的動機 A 素材, 一開始以八度在低音聲部出現, 隨即以卡農手法將旋律帶至高音聲部, 然而緊接著主題動機後段 (動機 B) 又轉回低音聲部, 最後在雙手減三度音程 (A- 降 C) 的阻斷後, 動機 B 再度出現, 而整首賦格結束於省略三音的降 E 和弦中【譜例五十一】。

【譜例四十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲, 作品 26》, 第四樂章, 第 107-111 小節, 動機 G。

107 *string. e cresc. poco a poco*
mf 動機 G
sf *m^f*
 動機 G

【譜例五十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲, 作品 26》, 第四樂章, 第 121-130 小節, 左手動機 A 連接到右手的動機 B。

121 *p cresc.*
 動機 B
 動機 A
 126

【譜例五十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第131-146小節。

131

Ossia:

8... senza Ped.

marcatissimo

8... senza Ped.

動機G

2

con forza

2

136

2

2

2

2

主題動機前段

141

8

動機B

動機A

動機B

f

第四章

《鋼琴奏鳴曲，作品 26》的演奏詮釋

1950 至 60 年代，巴伯的奏鳴曲在歐美各地的音樂會上是被演奏的曲目，而美國作曲家的作品由知名的演奏家霍洛維茲來首演，在當時還是頭一遭。鋼琴家約翰·布勞寧貼切地指出巴伯偏愛老蘇俄的鋼琴音樂風格，厚實的音色，寬闊的浪漫的風味，充裕但聰明的踏板使用，豐富的音響，強勁的旋律聲部奏法——簡單來說，這些都屬霍洛維茲本身的最佳特質³⁹。

因此，在演奏這部作品時，記要把握好巴伯的音樂風格，還要演繹出 20 世紀鋼琴音樂的特質。下面，本文將以演奏者之經驗結合其他論文、期刊所探討的演奏技巧，來呈現對此首樂曲的詮釋。

³⁹ 同註 7，135。

第一節 第一樂章

呈示部，第一主題是強而有力的半音與附點節奏，在彈奏時要特別注意節奏，尤其是16分音符，彈奏時要精確，然而進入第九小節，左手的附點節奏較容易受到右手三連音節奏的影響，因此要特別注意節奏的準確性【譜例五十二】。

【譜例五十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第9-10小節，附點節奏以及三連音節奏。

第二主題是富有表情且如歌般的旋律，演奏時應注意樂句的連貫與流動，右手手指也應儘可能貼鍵來彈奏【譜例五十三】。

【譜例五十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第一樂章，第22-25小節。

發展部，第一部分 (51-74 小節) 是以第一主題的附點音型為主，並分成四個聲部，這四個聲部在彈奏時一定要用音色和音量區分開，不然聽眾很難感受到四個聲部的存在【譜例五十四】。

【譜例五十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 51-53 小節。

pp misterioso
senza cresc.

第二部分 (75-87 小節)，主要是以三度和六度的雙音旋律為主，然而伴奏的頑固低音以及所出現的 32 分音符和 64 分音符的快速連音音型，音量不能蓋過主要的旋律【譜例五十五】。

【譜例五十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 79-82 小節。

mf
marc.

第三部分（88-109 小節），此段主要強調的是左手的三度動機以及被標示重音的簡化三度和六度旋律，特別是簡化的三度和六度旋律，在彈奏時，使用較快速且有利的觸鍵，如同木琴的音色⁴⁰【譜例五十六】。

【譜例五十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 91-100 小節。

91

三度動機

由三度雙音旋律簡化成單旋律

96

由六度雙音旋律簡化成單旋律

再現部，在主題的呈現方式是以音響飽滿的和絃所構成的，此段音樂織度密集，為了演奏出此段氣勢磅礴的效果，演奏時須特別注意，利用手臂的力量來幫助彈奏，因此上下手臂皆不能緊繃，讓手臂的重量自然的傳到手指，奏出鏗鏘有力的和絃【譜例五十七】。

【譜例五十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第一樂章，第 110-113 小節。

Tempo I°

110

5-1

⁴⁰ 同註 24，65。

第二節 第二樂章

第二樂章的是比較輕快、詼諧的風格，因此演奏者手指要十分靈活且敏感，必須是指尖觸鍵，將手指第一關節作為觸鍵力量的支點，下鍵要快，指尖要輕，音色才能聽起來明亮、剔透且有控制力。

一開始的 A 段，可以分為三個聲部，在右手的第三拍 (B 音) 和第四拍 (升 A 音) 的音同時要保持三拍的時值長度，而這兩個音也就是中間的第二聲部，彈奏時要相對突出這兩音。因此右手彈奏的是兩個聲部，從音量和音色中要區分開聲部層次⁴¹【譜例五十八】。

【譜例五十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 1-4 小節。

B 段主要特別注意的是節拍的變化，這裡混合著三拍子和四拍子，在這混合拍子裡帶有爵士和華爾茲的律動。演奏時，要抓住這種三拍子、四拍子的節奏律動，主要是在左手的伴奏上，要彈的輕巧且富有彈性，營造出輕快歡樂的舞蹈以及熱情、詼諧的性格【譜例五十九】。

⁴¹ 龔明珠，「巴伯《鋼琴奏鳴曲》(Op. 26) 的教學與演奏指導。」《瀋陽音樂學院學報》第 2 期 (2010 年)：158。

【譜例五十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第二樂章，第45-49小節。



C段是一個從旋律到節奏都具對比性的樂段，高聲部有同音換指加上分解八度的技巧，很容易將音彈的模糊不清，同音換指要求手指有很高的靈活性和清晰度，指尖敏感，觸鍵要快，並且要特別帶出高八度小指彈奏的音，要求小指要有獨立的力度，彈出響亮的高八度單音【譜例六十】。

【譜例六十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第二樂章，第99-108小節，分解八度技巧。

A'段從126小節開始運用左、右彈奏出旋律的線條，在彈奏時，要特別注意小聲的觸鍵，觸鍵要快且輕巧，然而也要注意樂句的連貫與流動【譜例六十一】。

【譜例六十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 122-131 小節。

122 *mf*

127 *p stacc.*

兩手奏出旋律

最後尾奏，從 156 小節開始直到最後，建議可以踩中音踏板，因為這裡有一個延長 9 小節的低音，這樣可避免長時間踩住踏板而造成的音響混濁，但仍必須一開始就控制音量，並留意於彈奏上兩聲部時，每一手指前面指節之敏銳度、盡量貼鍵，以使最後之快速音群以最精簡之動作，達到聲音清澈之效果【譜例六十二】。

【譜例六十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第二樂章，第 156-165 小節。

156 *p legatissimo*

161 *p*

accel. e dim.

第三節 第三樂章

此樂章不同於其他樂章，因為極度慢的速度，所以在演奏的技巧上的問題是比較好解決，除了在中段的最高潮第24小節，寬廣的音域需要手快速的移動，因此要特別注意音以及節奏的準確性【譜例六十三】。

【譜例六十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第三樂章，第24-25小節。

在音樂詮釋方面，這個樂章凸顯了巴伯的抒情性，旋律給人連貫、如歌的感覺，因此在彈奏時，手指盡量貼鍵，避免彈奏出敲擊式的音響，此外，內心的張力也非常重要，因此心裡要唱著旋律。以第3小節開始的旋律為例，彈奏弱起拍的旋律時，一定要在心中唱出前面的拍子，這樣才能使弱起的旋律自然而不突兀。另外，也要特別注意每個樂句結束的下行半音音型，不能有突出的重音在最後一音【譜例六十四】。

【譜例六十四】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 1-5 小節。

1 Adagio mesto $\text{♩} \approx 48$

p *espr.* *mp* *legato* *con molto pedale*

4

進入 B 段，右手的旋律是以半音階素材為主，快速的 32 分音符除了要做到音的準確性之外，更重要的是注意音樂流動的方向，從第 15 小節開始，上升的六連音，主要是要帶入下一拍的第一音，因此在彈奏六連音時，須在音量上由弱到強來凸顯樂句的張力【譜例六十五】。

【譜例六十五】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 14-17 小節。

14

p *mf* *pp*

16

再現的 A 段，加入了卡農式的副旋律，因此在彈奏時除了要凸顯高聲部的主題旋律之外，內聲部的副旋律也不能忽略，因此兩個聲部所形成的張力，更大於一開始的 A 段【譜例六十六】。

【譜例六十六】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第三樂章，第 28-29 小節。

a tempo primo

p

卡農式的副旋律

第四節 第四樂章

這個樂章是一首規模較大的賦格曲，主題有著鮮明的個性，寫作手法精湛，同時為這首賦格的鋼琴演奏技術提升了很大的難度。然而彈奏賦格，就會讓我們回想到巴哈時期的複音音樂作品，根據巴哈的第一位傳記家佛克爾（Johann Nikolans Forkel, 1749-1818）對巴哈音樂作品的描述：

將各個聲部視為不同的人在一起交談。如果有三個人，有時某一個人安靜的聆聽另外兩個人的對話，直到他要說出某句有意義的話。

“considered his parts as if they were three, each could sometimes be silent and listen to the others till it again had something to the purpose to say.”⁴²

因此，巴哈的音樂中聲部與聲部之間是互相合作，而不是互相抵抗。當這個想法運用在演奏上時，可以想像製造不同的配器音色在鋼琴上彈奏出不同的音色，利用不同的音型做出不同的觸鍵、斷句法等等方法，便可以分別出各個聲部的特色。

呈示部主要除了要突顯出主題的聲部以外，在對題的部分，除了被標示要彈奏大聲的斷奏音型之外，其餘都需要彈奏圓滑且較弱的音量【譜例六十七】。

⁴²張涓涓。《巴赫 D 小調半音階幻想曲與賦格之研究》（台南女子技術學院碩士論文，2005 年），22。

【譜例六十七】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第1-6小節，主題及對題之力度與觸鍵之對比。

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro con spirito' with a tempo of quarter note = 104. It features a treble clef staff with a melodic line starting with a circled '1' and a bass clef staff with a whole note rest. The dynamic is 'poco f'. The second system starts with a circled '2' and shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line. The dynamic is 'p'. The third system starts with a circled '3' and shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line. The dynamic is 'poco f'. A circled section in the third system is labeled '斷奏音型' (staccato pattern).

發展部第一段（17-33 小節），從 23 小開始，出現動機 D 的倒影以及增值，並且聲部和聲部之間比較密集，音域也比較集中，在彈奏時聲部會比較容易混淆，因此建議採取分聲部練習的方法，然而分聲部的練習方法，除了單聲部的獨立練習之外，還有兩聲部的排列組合練習，以這個樂段為例，聲部練習可以分為以下之排列組合：第一聲部和第二聲部、第一聲部和第三聲部、第一聲部和第四聲部、第二聲部和第三聲部、第二聲部和第四聲部、第三聲部和第四聲部。這樣的練習方式會幫助每個聲部都能演奏的清晰且正確。

進入了發展部第二段（37-50 小節），主要面臨到的問題是持續音保留，以 34 到 42 小節為例【譜例六十八】，這裡，為了使上面的兩個聲部連貫、清晰，同時保持低音的持續性，巴伯在 40 小節的低音聲部標示必須使用延音踏板 (sostenuto)，也就是中踏板，因此可以推論從 34 小節開始，分別有 A、F、E 這三個持續低音，可以使用中踏板來保留低音聲部的音。

【譜例六十八】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第34-42

小節，中踏板的使用。

34 *ff* *ff* *p* *l.h.* *p* 持續低音F#

37

39 *mf* *espressivo* 持續低音E音 *sostenuto Ped.*

41 *poco f, espressivo*

此外，本樂段的第48-49小節，左手有快速八度的技巧【譜例六十九】，彈奏時，要注意手腕以及手臂不能僵硬，因此建議可以循序的分組練習：先從單一個八度開始：首先，手掌及手臂以自由落體落下，當拇指與小指接觸到鍵盤之八度後，隨即順勢往大腿放鬆落下。等每個八度練完後，再以兩個八度一組、三個八度一組等等，以此類推耐心的做練習，這樣的練法，除了可以改善精確度之外，更能幫助手臂肌肉得到適當的放鬆。

【譜例六十九】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 48-49 小節，左手快速八度技巧。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for measure 47, and the bottom staff is for measure 49. Both staves have a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. In measure 47, the right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a rapid eighth-note pattern. In measure 49, the right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a rapid eighth-note pattern. The notation includes dynamic markings like 'f marcato' and 'ff', and an '8' indicating an octave shift in the left hand.

發展部第二段之後是一段暫時轉調段落（51-63 小節），調性在 E 大調上，此段在樂譜上標明需要表現出詼諧 (scherzando) 的個性，因此在右手在彈奏以動機 D 所發展的旋律時，應以較輕快且斷開的觸鍵來彈奏【譜例七十】。

【譜例七十】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 55-56 小節，右手聲部使用輕快且斷開的觸鍵手法。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for measure 55, and the bottom staff is for measure 56. Both staves have a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. In measure 55, the right hand plays a melodic line with eighth notes, marked with 'scherzando ma a tempo' and 'p'. The left hand plays a melodic line with eighth notes, marked with 'sost. Ped.'. In measure 56, the right hand continues the melodic line, and the left hand continues the melodic line. The notation includes dynamic markings like 'p' and 'sost. Ped.', and a '7' indicating a fingering in the left hand.

發展部的第三段（64-87 小節），特別注意從 72 小節開始，在低音聲部所呈現的增值主題動機前段，雖然在高音聲部也有快速 16 分音符的主題動機前段，但主要是以增值的主題動機為主，在彈奏時，因為旋律的音值較長，除了手要彈奏非常圓滑之外，心裡也要唱著旋律線，才能保持著旋律的張力【譜例七十一】。

【譜例七十一】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第72-75小節，左手增值的主題動機前段為主旋律。

再現部的緊湊樂段（第90小節），有四個聲部的主題動機前段密集接應，在彈奏時要注意突顯每個主題進入時的開頭，而聲部出現的順序為第四、第一、第二、第三聲部【譜例七十二】。

【譜例七十二】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品26》，第四樂章，第90-91小節，主題出現之次序。

尾奏在 119 小節的右手聲部演變為三和弦，音程的跳躍性很大，在演奏上是較有難度，尤其是音的準確性，因此建議除了慢練之外，還可以使用不同的節奏型態來練習，譬如：附點、反附點或三連音等之節奏型態。【譜例七十三】。

【譜例七十三】薩謬爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，第四樂章，第 116-125 小節，大跳音程的技巧。

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '116', shows measures 116 through 119. The right hand (treble clef) features a series of chords with large interval leaps, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 119. The second system, labeled '121', shows measures 121 through 125. The right hand continues with large interval leaps, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p cresc.* (piano crescendo) is present in measure 121. Both systems include slurs and accents over the right-hand chords.

第五章

結語

薩謬爾·巴伯在多樣化的 20 世紀音樂潮流中，他始終堅持自己的風格，他曾經說道：

當我在創作音樂時，我跟著感覺走。音樂在我的感情中誕生、流動、穿梭、昇華。...人們常常評論，說我沒有風格，然而，這對我一點也不重要。我只是在做我自己的事，寫我自己的音樂而已，我相信這需要相當的勇氣⁴³。

這段話語，展現了巴伯性格中固執、倔強的一面；另外一面也表現出他對音樂的熱愛。透過研究《鋼琴奏鳴曲，作品 26》，讓人更加了解巴伯是如何將傳統及現代的創作手法內化為自己的風格。經由探討曲式、主題動機、旋律、節奏、調性等，了解到這首曲子雖然有著傳統的古典奏鳴曲框架，但是他使用簡短的動機、旋律和節奏等，做最大限度的安排和控制，看似嚴密的邏輯結構，卻又讓人深刻感受到巴伯抒情性的特徵，他的旋律富有深意，旋律中包含著巴伯對音樂深度的思考。此外，他也巧妙的將美國音樂風格融入作品，讓他的作品獨特而動聽且具有時代性。

在演奏詮釋方面，雖然透過分析樂曲提供讀者對於樂曲上有清晰的架構，並結合演奏的經驗以及參考論文、期刊文獻資料來提供在技巧和詮釋上的幫助，但因研究時間之有限，無法針對不同演奏家的詮釋進行討論，建議未來的研究者可朝這方向來進行深入的研究。

期盼透過此研究能夠讓讀者更加認識薩謬爾·巴伯，而他的鋼琴作品與內涵不管是從事學術研究或音樂詮釋探討的觀點都還可以對他的鋼琴技巧、

⁴³ 同註 1，264。

音樂語彙、對位手法、節奏運用等創作手法與風格進行深入的頗析與探討。因此，巴伯的各類鋼琴作品都還有許多彈奏與研究的空間，值得探討與發掘。

參考資料

中文期刊

左麗紅。「新浪漫主義的實踐者—巴伯。」《人民音樂》第 11 期（1999）：
44-46。

孫樹文。「巴伯的復格曲。」《美育雙月刊》第 143 期（2005）：56-67。

孫炯。「塞繆爾·巴伯鋼琴奏鳴曲中的賦格。」《樂器》第 7 期（2011）：
40-42。

徐璐。「塞繆爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲》（Op. 26）創作技法研究。」《音樂研
究》第 4 期（2004）：91-100。

張涓。「巴伯音樂作品中的抒情性。」《中央音樂學院學報》第 3 期（2001）：
75-88。

康樂。「Samuel Barber 和其鋼琴奏鳴曲的創作。」《藝術教育》第 12 期
（2009）：96。

陳燕。「演藝新浪漫主義音樂篇章—塞繆爾·巴伯鋼琴奏鳴曲第一樂章淺析。」
《吉林師範大學學報》第 3 期（2004）：122-124。

景作人。「群英中撐起一面旗幟—紀念美國作曲家巴伯誕辰一百週年。」《音樂愛好者》第7期(2010):24-27。

龔明珠。「巴伯《鋼琴奏鳴曲》(Op. 26)的教學與演奏指導。」《瀋陽音樂學院學報》第2期(2010):155-164。

中文論文

水啟明。《美國作曲家山姆爾·巴伯鋼琴奏鳴曲之探究》(國立臺北藝術大學碩士論文,2002年)。

徐璐。《美國作曲家塞繆爾·巴伯鋼琴作品創作技法的分析與研究》(首都師範大學碩士論文,2003年)。

徐志華。《塞繆爾·巴伯晚期創作風格探究》(上海音樂學院碩士論文,2009年)。

張涓涓。《巴赫D小調半音階幻想曲與賦格之研究》(台南女子技術學院碩士論文,2005年)。

黃佳。《新浪漫主義的抒情演繹—塞繆爾·巴伯《鋼琴奏鳴曲》Op. 26研究》(天津音樂學院碩士論文,2010年)。

馮微。《傳統與現代的貫通—巴伯鋼琴獨奏作品中的和聲技法研究》(武漢音樂學院碩士論文,2007年)。

西文書目

Dickson, Peter. Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute. New York: University of Rochester Press, 2010.

Felsenfeld, Daniel. Benjamin Britten and Samuel Barber: Their Lives and Their Music. Pompton Plains, N.J: Amadeus Press, 2005.

Heyman, Barbara B. Samuel Barber: The Composer and His Music . New York: Oxford University Press, 1992.

Simmons, Walter. Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2004.

西文期刊

Broder, Nathan. “The Music of Samuel Barber.” The Musical Quarterly34 (1948): 325-35.

Tischler, Hans. “Barber's Piano Sonata, Op. 26,” Music and Letters 33(1952): 352-54.

西文論文

Carter, Susan Blinderman. "The Piano Music of Samuel Barber." D.M.A. diss., Texas Tech University, 1980.

Lysinger, Catharine D. "Sonata for Piano Op. 26: A Reflection of Samuel Barber's Struggle Between Neo-Classicism and Modernism." D.M.A. diss., University of Houston, 2004.

Mack, Evan. "Procedural Samuel Barber's Piano Music." D.M.A. diss., University of Cincinnati, 2008.

Sifferman, James Philip. "Samuel Barber's Work for Solo Piano." D.M.A. diss., University of Texas Austin, 1982.

樂譜資料

Barber, Samuel. Sonata for Piano. New York: G. Schirmer, Inc., 1950.

附錄一 第一場音樂會節目單

Tunghai University
Department of Music

Presents

Hung Lin-wei
洪琳薇，鋼琴

in

Graduate Piano Recital

May 22, 2010

Recital Hall

3:00 p.m.

Program

Partita in C Minor, BWV 826

J. S. Bach

Sinfonia
Allemande
Courante
Sarabande
Rondeau
Capriccio

Sonata in D Major, K. 576

W. A. Mozart

Allegro
Adagio
Allegretto

Intermission

Concerto in G Minor, Op. 22

C. Saint-Saëns

Andante Sostenuto
Allegro Scherzando
Presto

Chen Yi-chen, piano
陳怡蓁，鋼琴

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Ai Chia-huei.

附錄二 畢業音樂會節目單

Tunghai University
Department of Music

Presents

Hung, Lin-wei
洪琳薇，鋼琴

in

Graduate Piano Recital

December 18, 2011

Recital Hall

3:30 p.m.

Program

Sonata in E Major, Op. 109

L. Beethoven

Vivace ma non troppo

Prestissimo

Andante molto cantabile ed espressivo

Ballade in F Minor, Op. 52

F. Chopin

Intermission

3 Mazurkas, Op. 59

F. Chopin

No. 1 in A Minor

No. 2 in A flat Major

No. 3 in F sharp Minor

Sonata, Op. 26

S. Barber

Allegro energico

Allegro vivace e leggero

Adagio mesto

Allegro con spirito

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Ai Chia-huei.