

第一章 緒論

第一節 研究動機

20 世紀初，當眾多作曲家紛紛將注意力放在 12 音列無調性作曲法時，新古典主義（Neoclassicism）的出現讓不少愛護傳統音樂的人士精神為之一振，但好景不常的是一些新古典主義的作曲家，終究敵不過 12 音列的潮流，紛紛轉而創做 12 音列的曲種；而亨德密特雖處於 12 音列的洪流中，卻始終堅持著新古典主義的精神，終期一生皆未寫作無調性音樂，他甚至公開詆毀 12 音列。

亨德密特的新古典精神在他的作品中隨處可見，如：對浪漫精神的反動及對旋律線條清晰的追求，尤其更注重橫向的旋律進行，而他也擅用巴洛克式的短小動機發展（如頑固音型、固定節奏或模進）對位、曲式、再加上亨德密特獨特的和聲語法、節奏，致使他的作品給予世人重回巴洛克式的熟悉感，以及不落俗套的現代律動；而這首 Sonata for Trombone and Piano 便處處呈現亨德密特式的作曲法。筆者希望能透過對此曲創作的背景，及亨德密特生平、作品風格的研究及了解，再加上筆者在演奏上的心得與想法，嘗試去掌握樂曲的精神，期能對此曲的詮釋有更完善的表達。

本研究共分五章：第一章為『緒論』闡述研究之動機；第二章為『亨德密特之生平及作曲風格簡述』，介紹亨德密特在創作生涯中不同之作曲風格；第三章為『亨德密特長號奏鳴曲之樂曲分析』，著重於各樂章曲式之探討；第四章為『樂曲詮釋』，表達個人在樂曲詮釋及技巧心得；第五章為『結論』。

第二節 研究方法

- 一、多方參考，事前閱讀，評估題目，確立方向。
- 二、多使用圖書館及其他資源。
- 三、暫擬書單，擬訂書目，製作筆記卡片。
- 四、暫擬大綱，敘述題旨，大綱定稿。
- 五、撰寫草稿，適當修訂。
- 六、完成報告。

第二章 亨德密特之生平及作曲風格 簡述

第一節 亨德密特之生平

亨德密特(Paul Hindemith)是德國 20 世紀音樂的中心人物。

1895 年 11 月 16 日亨德密特出生於德國法蘭克福附近的 Hanau 一個不算很富裕的家庭，為家中長子。亨德密特的父親很喜歡音樂，亦有心栽培子女的音樂天分。1904 年亨德密特九歲時開始學習小提琴，1908 年進入法蘭克福的 Hoch Conservatory 後，有更多的機會接觸不同領域的音樂，他在演奏樂器上的天賦亦很快的顯現出來。他不僅是一個出色的小提琴手，更在當時是出名的中提琴家。此外他的豎笛和鋼琴都相當出色，早期的亨德密特更致力於演奏生涯¹。

亨德密特的主要演奏生涯在於室內樂的演出，自己更曾組織了數個室內樂團。除了在第一次世界大戰中，奉命組織軍中絃樂四重奏團之外，1921 年為了在多瑙愛興根演出他的第二號絃樂四重奏，臨時組織了一個阿瑪 – 亨德密特四重奏團(Amar-Hindemith Quartet)，並且擔任中提琴的部份，然而在音樂節後，這個原本臨時性的樂團，卻很快地成為歐洲著名的演出新音樂的團體，直到 1929

¹ 羅基敏, 1995, 102 頁。

年這個團體才解散。同時，亨德密特和柏林音樂院的兩位同事組織了一個絃樂三重奏團，亦經常演出，直到 1934 年止。此外，亨德密特也經常以獨奏者的身分演出，中提琴和柔音中提琴(Viola d'amore)是他的獨奏樂器。

早在進入音樂院前，亨德密特已開始自己摸索作曲，先後跟隨當時的名師 Arnold Mendelssohn (1855-1933) 和 Bernard Sekles (1872-1934) 學習。1922 年才 27 歲的亨德密特，已經是一位眾所皆知的作曲家。1927 年柏林音樂院 (Berline Musikhochschule) 請亨德密特擔任高級作曲班的教授，在當時來說，這是一件相當特殊的事，因為在此之前亨德密特從未有教書的經驗，再者，亨德密特旺盛的演出活動，使得傑出的詮釋者亨德密特的名聲遠大於作曲家的亨德密特。因此 1927 至 1935 年，在柏林的八年間，亨德密特同時扮演創作、演出和教學的三個角色²。

1930 年代納粹統治德國，而亨德密特的音樂被納粹視為墮落的象徵，因為亨德密特許多的作品都是源於對社會道德的責任感，在亨德密特寫給出版家 Willy Strecker 的信中說道：「適當且合乎良心的音樂是目前所需要的」³。因此，不可避免的亨德密特此類敏感的作品，與正興起的納粹相衝突，於是亨德密特的音樂多方受到納

² 羅基敏, 1995, 104 頁。

³ Michael H. Karter, 2000, pp. 42-43。

粹的打壓，亨德密特在德國的創作量因而陡落，並辭掉音樂院的教職。1935年離德赴土耳其，在土耳其重拾音樂教育的工作。1936年亨德密特的作品在德國終於全面被禁演，值得一提的是，亨德密特是少數遭到納粹迫害的非猶太裔作曲家，換言之，他的被迫害完全是在個人藝術理念的層面上。1939年定居美國，接著1940年在耶魯大學任教，而在1946年決定歸化為美國籍。大戰結束後，許多歐洲藝術家很快地返鄉，他卻直到1947年首度做返歐之行，不過行程並未包括德國。1951年接受了瑞士蘇黎世大學的工作，於1951至1953年間，風塵僕僕於蘇黎世大學和耶魯大學之間兩地授課。1953年決定定居瑞士，並於1955年自蘇黎世大學退休。退休後的亨德密特，除偶爾授課外，依然經常應世界各地之邀請，做旅行演出或演講，1963年12月28日歿於柏林。

亨德密特與實用音樂

亨德密特在1920-1930年間，警覺到音樂與聽眾的距離愈來愈遙遠，亨德密特認為音樂是作曲家與聽眾溝通的工具，所以在1930年開始寫一些技巧較不艱難，甚至一些對音樂愛好的業餘者可演奏的曲子，並提出「實用音樂」(Gebrauchsmusik)一詞⁴。此類實用性音樂的偉大與否姑且不論，⁵重要的是竟然有這麼一位作曲大師，

⁴ Don Michael Randel, 1986, p. 334.

肯對它投以關切的眼光，這恐怕都要比一般泛泛作曲者的花俏作品，珍貴的多』⁵。

亨德密特在忙碌的演出、教學工作之外，卻仍有為數眾多的創作傳世，不得不讓世人訝異於他異於常人的精力和泉湧的樂思。

⁵ 陳琳琳譯，民國 75 年，p. 108。

第二節 亨德密特作曲風格簡述

二十世紀初的音樂創作，皆是想在傳統的德國浪漫派音樂中，突破出另一種新的音樂思維和音樂技法。於是乎出現了國民樂派、印象樂派、表現樂派等，其中新古典主義 (Neoclassicism) 也是二十世紀初期興起的一種音樂創作風格，其產生的原因主要是為了對十九世紀後期浪漫主義誇飾的感情宣洩風格，予以平衡和反制。因此放棄了浪漫樂派對標題音樂的追求，管弦配器亦由繁複回歸簡約，講求音樂織度的清晰、形式的工整和內容的均衡。在作曲技法上，許多作曲家開始以十七、十八世紀的音樂風格為取法的對象，如：結構、曲式、對複音音樂的推崇，特別是巴赫的對位結構手法，對新古典主義有明顯的影響⁶。而亨德密特的作品，以對位結構手法做架構，更是與巴赫關係密切。

一、 亨德密特作曲風格

新古典樂派約始於 1920 年左右，史塔溫斯基 (Igor Stravinsky) 曾經指出在二十世紀中有三股新古典潮流：『我自己、荀白克 (Arnold Schönberg)、亨德密特 (Paul Hindemith)』⁷。不過，當史塔溫斯基與荀白克在他們的作品後期使用了無調性十二音列時，亨德密特卻

⁶ 沈珍伶，民國 89 年，39-40 頁。

⁷ David Neumeyer, 1989, pp. 1。

還是堅守在他的新古典創作領域，且終其一生未曾創作十二音列作品⁸，他的作品還是以調性中心為主，本論文 Sonata for Trombone and Piano 即是。

亨德密特的作品可以分成三個時期：

第一期（1918 年起）為亨德密特早期，在這個時期裡亨德密特嘗試較前衛的作曲手法，如反覆性節奏、運用不同樂器展現出刺耳、不和諧的音色⁹，同時亨德密特也使用爵士（Jazz）節奏於作品中，如“Kammermusik” 作品二十四，第一號『室內樂』（1922）¹⁰。

第二期（1924 年起）為亨德密特作品成熟期，喜愛巴赫風格對位的處理，採用卡農、賦格等曲式作曲，充分運用了巴洛克的語法。此時的風格手法重視對位線條，且線條是半音式的漸漸帶入，和聲織度是先以簡單、類似單音的線條呈現，接著和聲織度擴大變得較豐富。在調性上屬於較有系統的調性組織，這一點與當時其他作曲家追求無調性的作曲風大不相同¹¹。

第三期（1940 年起）亨德密特致力於教學演講及巡迴演出，並為一些商業性質的電影、廣播、學校作曲。雖然對象不一樣，作品風格仍延續第二期的特色，此即為亨德密特為眾人所熟知的實用音

⁸ 陳琳琳譯，民國 75 年，104 頁。

⁹ 陳怡茜，民國 88 年，6 頁。

¹⁰ 劉志明，民國 84 年，370 頁。

¹¹ D. J. Grout, 1988, p. 711

樂 (Gebrauchsmusik) 理念，但關於實用音樂一詞，亨德密特曾表示他個人比較喜愛用“Singmusik und Spielmusik.” (music to sing and play)¹²這種解釋。

亨德密特整個作品風格加以統整後可歸納出下列的結論：他的和聲語言是以聲音的自然律和半音為基礎，發展了一套音調系統¹³。與巴赫相同的是亨德密特的對位也以和聲組織在調性中心，為調性中心理論系統。如前所述亨德密特作品喜用半音線條，也就是因為他的音樂不斷在調性中心移動，其中便包含了許多臨時記號而產生出半音線條的效果。以林勝儀書中所述：『亨德密特也喜歡用四度和聲所產生出來的效果、再加上擴張的調性和聲、銳利的機械節奏、在在都充滿著新鮮的活力』¹⁴。亨德密特的作品因使用不同的拍號變換、加上曲子中常使用固定的節奏模式，所以亨德密特的作品有種強烈、且不斷往前的特質，而巴赫的作品也有此項特質。

二、 作品背景

1940 年當時任教於耶魯大學的亨德密特，曾寫了一封信給他的出版家好友 Willy Strecker。信的內容大致是：

「假如你知道我嘗試把所有管樂器作成 Sonata 曲式，你一定會

¹² Don Michael Randel, 1986, p. 334.

¹³ 陳琳琳譯，民國 75 年，107 頁。

¹⁴ 林勝儀譯，民國 78 年，85-86 頁。

很驚訝，我總想嘗試作一系列這樣的作品。首先，目前沒有適合這些樂器可用的作品，除了一些古典時期的曲子。或許我現在做這些曲子，並沒有任何商業價值可言，但以長遠的眼光來看是可行的...」

¹⁵。

而亨德密特的預言是正確的，因為在二十一世紀的今天正是如此。事實上當亨德密特在 1940 年寫這封信時，他已經做了多首管樂的 Sonata，例如：Flute Sonata (1936)、Bassoon Sonata (1938)、Horn Sonata (1939)、Trumpet Sonata (1939)等，而 Trombone Sonata 則於 1941 年完成，屬於亨德密特晚期的作品，本研究重心 Trombone Sonata 亨德密特便將他特有的作曲技巧表現無遺。

¹⁵ Luther Noss, 1989, p. 60.

第三章

樂曲分析

這首 Trombone Sonata 為 Hindemith 1941 所完成，全曲共分成四個樂章。

第一節 第一樂章

第一樂章為奏鳴曲快板曲式(Sonata Allegro Form)，分為呈示部、發展部與再現部三個部份，拍號為 3/2 拍。

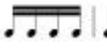
圖表一 第一樂章 樂曲分析表

(請參考譜例 pp. 40-47)

各部名稱		內容	小節數	調性中心
呈示部	第一主題	長號與鋼琴主題重疊，鋼琴有附點節奏，重音位置變換	1-12	「F」-「A」 (上三度關係)
	Transition		13-19	「F」
	第二主題	半音級進旋律線條	19-27	「C」-「A ^b 」 (下三度關係)
發展部	第一主題與第二主題	先以第二主題動機做發展，接著也有第一主題動機發展；明顯的重音位置轉移；調性中心也不斷的轉移，呈現不穩定狀態	27-71	B C D ^b A E ^b E ^b D D ^b

再現部	再現第一主題旋律動機與第二主題半音動機	第一主題旋律動機加上第二主題半音動機同時使用	72-79	「C」
Coda		鋼琴伴奏有大三和絃及增三和絃，mm. 82-83 鋼琴有半音下行旋律，終止式為不和諧結束。	80-83	

呈示部有兩個主題，調性中心分別在「F」與「C」上；發展部調性中心由「B」開始，使用呈示部的節奏動機與第二主題做變化與擴充，其調性中心不斷的在變換；再現部主要以呈示部的第一主題做發展，調性中心由原本呈示部的「F」轉而到「C」，由此可看出呈示部與再現部在調性上有主、屬的關係，與傳統的同一調性不同。

呈示部一開始就由長號展開第一主題 mm. 1-5，而鋼琴在 m. 4 長號尚未結束第一主題時，立即以低六度的相同旋律做接應，此種主題重疊現象在曲子中不斷出現，第一主題在 mm. 7-11 由長號再次吹奏出，鋼琴在 mm. 10-12 也再次做接應，值得注意的是 m. 10 長號吹奏的  旋律節奏，為第二樂章時筆者所歸納的節奏動機 a 。最後 mm. 13-19 為 Transition 樂段，因為這個樂段在 m. 17 處長號與鋼琴都以 b 音接到 m. 19 的 c¹ 音¹⁶，以和聲功能來看 B 音到 C 音即為以「C」為調性中心的導音接主音，mm. 13-19 整個

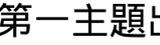
¹⁶  本文中所使用之音高，均採用此國際標準音高之說明。

調性中心的轉換也由 F 轉到 C。在 mm. 13-19 長號接續第一主題吹奏，m. 18-19 前鋼琴部份使用了 3 組節奏相同 Sequence，並有重音位置轉換效果。

第二主題長號由 m. 19 開始，整個第二主題的音樂風格與第一主題有明顯的對比，無論在節奏與和聲都與第一主題做了不同的鋪陳，聽覺上遠比第一主題來的靈活、俏皮。

節奏

在第一樂章中亨德密特大量的使用了附點動機音型 a ()，並且伴隨著級進的旋律線條，尤其是在鋼琴部份，使得第一主題充分展現了亨德密特作品特有的活力。

另一個在第一主題出現的節奏動機 b 為 ，長號在一開始便以這種切分音節奏呈示主題，且節奏 b 會伴隨著大跳音程，而四分音符所扮演的是持續低音的角色，例如在 mm. 1-2 四分音符便是以 c 音當作持續低音，而二分音符部份則是用上行的小三度音程做發展。

曲式發展

呈示部第一主題樂句為 2 + 3 小節，mm. 1-2 旋律走向為小 3 度上行，m. 3 則以級進下行為旋律走向。到了 m. 4 調性中心轉到了 A，與原來的 F 是上 3 度關係；鋼琴在 m. 4 以八度音程低音強調調性中

心 A，到了 m. 10 調性中心又回到了 F；m. 10 長號吹奏出新的 4 個八分音符旋律動機 ()，此動機為第二主題的動機先現，如在第二主題 m. 20 便有此音型動機。

在 mm. 13-19 樂段為第一主題發展的結束；先在 m. 12 鋼琴部份有調性中心 F 屬音接主音的終止式效果，接著在 m. 13 鋼琴低音部份，更是強烈的彈奏著持續低音 F，而鋼琴的高音線條以連續的重音變換製造張力，接著鋼琴在 mm. 18-19 以下行級進音型，將調性中心帶入 C，並進入第二主題。

第二主題樂句為 3+2 小節，一開始 m. 19 由長號先吹奏出主題，而 mm. 20-21 長號使用了上行半音的 Sequence 架構，使得這一段旋律有不斷上揚的感覺，其八分音符旋律源於 m. 10 的第一主題動機，而 mm. 22-23 在經過了前一句不斷上揚的旋律後，馬上以連續 4 度下行旋律做回答，m. 23 的調性中心又轉到了 A。鋼琴部份則使用 8 分音符 ()，取代了第一主題強烈的附點節奏，而 m. 20-24 鋼琴的低音與高音線條則是半音動機，以反向方式呼應著；在此長號與鋼琴間的對位關係還是持續不斷。

呈示部接發展部前 m. 27-29 為 Transition 樂段，拍號由原本的 3/2 拍變換成 5/4 拍，節奏感覺越來越緊湊，在 m. 30 處又馬上回到 3/2 拍，進入發展部。

發展部由 m. 30 開始，而發展部的調性中心並不穩定，先是在 m. 30 進入 B，鋼琴以第二主題做發展；而在 m. 34 鋼琴低音處又出現重音變換，節奏在聽覺上又回到 5/4 拍；接著調性中心在這個樂段不斷的做轉移，先是 m. 30 「B_♭」、m. 37 「C_♭」、m. 40 「D^b_♭」、m. 49 「A_♭」、m. 53 「E_♭」、m. 57 「G_♭」、m. 61 「E^b_♭」、m. 65 「D_♭」、m. 68 「D^b」，而此時長號的 d^{b1} 音也正是再現部調性中心 C 的上導音，藉此發展部便轉接到再現部（m. 72）。呈示部第一主題先出現的附點節奏音型 a ()，同樣的也可在發展部看到，mm. 38-39 鋼琴部份先出現節奏音型 a，長號於 m. 40-47 也有節奏音型 a；與呈示部相較之下可發現，節奏 a 在呈示部只出現於鋼琴部份，發展部則將節奏 a 加以擴展到長號部份，兩個樂器間相互呼應，製造出時間上的緊湊感與厚實的節奏律動。

而發展部也以呈示部的第二主題加以擴張；首先在 m. 53 由鋼琴彈奏出第二主題的動機 ()，接著 m. 54 長號則吹奏出對題旋律作為回答，m. 58 鋼琴低音旋律動機來自長號 m. 53，m. 59-60 鋼琴高音旋律動機來自長號 m. 56，而 mm. 61-64 長號與鋼琴的密集接應，也是以 4 度音程來作架構；另一個常見的小二度動機，在 mm. 65-71 長號部份可明顯的發現，而鋼琴在此處以取材自 m. 40 的旋律動機處理，並不斷的將音域往上提昇，再加上重音變

換，製造出接續再現部出現前的高潮。

再現部由 m. 72 開始，首先由長號吹奏出第一主題旋律，但調性中心並非回到「F」，而是到「C」上，鋼琴部份仍使用節奏音型 a ()，而鋼琴在長號吹奏了 4 小節旋律後，馬上在 m.76 以同度的第一主題旋律做接應。而拍號變換在 mm. 75-79 共有兩次的 3/2 拍接 2/2 拍，mm. 78-79 鋼琴彈奏來自長號 mm. 74-75 主題，長號 mm. 78-79 則以附點節奏吹奏。m. 80-83 為 Coda，鋼琴使用第一主題附點節奏動機，但其半音階卻是第二主題常用的音型，在 mm. 80-81 鋼琴部份使用了大三和絃，而 mm. 82-83 則是使用增三和絃再加上半音下行旋律，m. 83 結束的和絃也是不諧和音響，因此調性中心並不穩定，m. 83 長號最後結束在 a¹ 音，可視為第二樂章的先現音。

第二節 第二樂章

第二樂章為二段式，結構可分為 AA¹ 兩段，拍號為 2/4 拍。

圖表 2 第二樂章 樂曲分析表 (請參考譜例 pp. 48-52)

段落名		內容	小節數	調性中心
導奏		鋼琴由一個聲部開始	1-4	
A	Theme a	m. 5 起擴張為二聲部，節奏越來越緊湊	5-19	D
	Theme b	此段為長號旋律，音域寬廣	19-27	
	Theme a ¹	為 Theme a 的變奏，用更細碎的節奏與斷奏製造流動感	26-40	
	Theme b	長號旋律再現	40-49	
A ¹	Theme a ¹¹	Mm. 47-55 為新旋律主題，節奏使用大量圓滑奏，與 Theme a ¹ 的大量斷奏截然不同	47-65	不穩定
	Theme b	長號旋律再現	65-72	
	Theme a ¹¹¹	以 Theme a ¹¹ 旋律做架構，節奏更為流動，以 32 分音符做鋪陳	72-90	
	Theme b	長號旋律再現	90-100	
尾奏	Theme b	以長號旋律當作主要持續音，加上音量 p 的回聲效果做結束	97-100	D

第二樂章中長號部份共吹奏四次相同的旋律，且四次的旋律並沒有任何變化，只是偶爾會將結束的最後一音加以延長；而鋼琴在第二樂章所佔的份量是相當的重。一開始鋼琴先以簡單的旋律線條處理，之後每一次鋼琴的出現，會慢慢不斷的增加和聲、節奏的變換，這也使得原本簡單的旋律線，變得越來越豐富。

節奏

第二樂章所用的節奏動機有：1. 節奏音型 a.  或 ，在 m. 8、m. 10 可找到  動機，而 mm. 26-27 及 mm. 37-38 可看到  動機；2. 節奏音型 b.  在 mm. 12-15 鋼琴部份即是，3. 節奏音型 c. 掛留音 ，主要出現在長號吹奏的主題如 mm. 19-23 部份。

曲式發展

第二樂章一開始有四小節的導奏，導奏延續第一樂章再現部長號的結束音 a¹，並以弱起拍節奏開始展開第二樂章。

當四小節導奏結束後，鋼琴繼續彈奏 mm. 5-19 的 Theme a，而在 mm. 12-15 鋼琴右手旋律的重點音部份使用全音上行動機，且有 3 組相同的節奏模仿。左手則是以切分音型加上半音作呼應；隨著音高的不斷上升，更製造出越來越緊湊的音樂張力，直到 m. 15 最高音 a¹¹ 的音樂高潮後，旋律線便往下走，節奏也趨於和緩，最後 a 段

在 m. 19 結束。

長號第一次在 m. 19 吹奏出 Theme b 主題，而在 m. 19 的節奏動機以弱起拍開始；m. 19 長號吹奏的前 2 個音，也是 m. 5 鋼琴所彈奏的音型。此音型正是調性中心 D 的 V_7 和弦，而原本 m. 5 的裝飾音 a^1 在 m. 19 以增值方式處理；整個長號所吹奏的 Theme b 主題，有強烈的掛留音動機、及四度音程音響。鋼琴在 mm. 19-25 部份使用了大量的四度音程和聲，並以穩健的二分音符節奏彈奏著，其旋律走向為半音上行。

接下來鋼琴在 m. 26 再次彈奏 Theme a^1 主題，而 Theme a^1 為 Theme a 的變奏由豐富的裝飾音作鋪陳，加入了 16 分音符節奏，並且以斷奏方式處理，使得 Theme a^1 段旋律更具流動感；在 mm. 26-29 右手部份仍可在其複雜的音群中找到屬於 Theme a 的主題結構，而 mm. 29-33 以主題分別由左、右手交替彈奏，且 mm. 33-36 左手的重點音部份以半音下行處理。Mm. 37-40 旋律動機更以較快速的 16 分音符與 mm. 16-19 作變化。接著 Theme b 於 m. 40 再次由長號呈現，但鋼琴部份以 16 分音符斷奏作半音下行級進，長號與鋼琴則呈現出節奏上的對比，而鋼琴的右手 16 分音符則來自節奏動機 a，左手略將節奏變換為 。

Theme a^1 段部份在 mm. 47-55 鋼琴有新的旋律主題，而 mm.

47-49 有全音上行的旋律線條，之後 mm. 50-55 便停在 a¹¹ 一音，而 mm. 50-53 左手低音部份出現來自 m. 12-15 鋼琴右手高音旋律的全音動機，但以反向方式進行，同時 mm. 50-53 鋼琴左手高音旋律部份也是來自 mm. 12-15 鋼琴左手的反向半音動機，並且在 m. 51-55 有重音的變換，而 m. 55 又出現舊有的 Theme a 主題。接著 mm. 72-90 Theme a^{III} 部份大致上是以 Theme a^I 段旋律主題為架構；在整個第二樂章可發現節奏由原本簡單的 4 分音符、接著 16 分音符、最後到快速的 32 分音符，音樂張力也由寧靜慢慢推向 Theme a^{III} 樂段的高潮。最後 mm. 84-86 鋼琴的左、右手用相同旋律，加上兩手節奏的交錯，將整個樂章推向最極致，之後所有絢麗馬上歸於寧靜的 mm. 86-90。接著長號於 mm. 90-100 最後一次吹奏 Theme b 主題，且鋼琴伴奏又回到了簡單的四度音程和聲，並在長號吹奏最後一音延長時，鋼琴更以類似回音的效果，彈奏長號的結束主題當作尾奏，以 *pp* 音量結束第二樂章。

主題 b 比較

長號共吹奏 4 次 Theme b 主題，主要的變化在鋼琴部份；首先在 m. 19 鋼琴以簡單的四度音程和聲，加上半音上行動機，而第二次 m. 40 大部分的重點音也是半音，但使用上行方式，節奏則是輕

快的 16 分音符斷奏。到了第三次 m. 65 鋼琴部份以單音方式處理，並且出現部份全音下行的變化，最後 m. 91 再次與 m. 19 四度和聲伴奏類似，但與 m. 19 採反向方式處理。

第三節 第三樂章

第三樂章有一標題「Lied des Raufbolds」，中文譯為「愛打架的莽漢之歌」，整個樂章也正如標題一般，利用節奏的變換、重音的轉

換，一再的製造出衝突性節奏，在聽覺上似乎真如同標題所題的意境，曲式上分為 A A¹ 二段式，而 A¹ 為 A 的變奏。

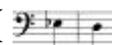
(圖表三) 第三樂章 樂曲分析表

(請參考譜例 pp. 52-57)

段落名	樂句名	小節數	內容	主要拍號	調性中心
A	a	1-15	長號與鋼琴以反向級進方式呈現	2/♩	一開始為 C，mm. 6-7 似乎有 A 的音響，鋼琴 mm. 6-14 則有 B 的音響。
	b	15-33	長號、鋼琴對唱	2/♩、2/2	F
	c	33-46	長號旋律，加上鋼琴有成對的節奏模仿	2/2、2/♩	F
	Coda	46-50			
	Transition	50-51			
A ¹	a ¹	52-66	鋼琴以跨小節方式堆砌出級進上行	2/♩	不穩定
	b ¹	66-84	長號、鋼琴對唱	2/♩、2/2	F
	c	84-102	長號旋律，加上鋼琴有成對的節奏模仿	2/2	F

主要動機

第三樂章中有一些不斷出現的動機，筆者將它歸納如下：

1. 小二度加上弱起拍節奏動機 a ()，此動機在鋼琴的 mm. 3-4、或是長號的 mm. 11-13 部份都可看到，2. 三個音一組的下行級進音型動機 b ()，這個動機在 mm. 16-17 鋼琴部份首次出現，b 動機後來會使用變化的形式出現，如 m. 18 便將其第一個音以休止符方式取代()，而在 m. 48 長號、mm. 52-60 鋼琴 ... 等部份又將它擴展成 6 個音一組的形式 ()。

曲式發展

第三樂章一開始即以 *ff* 的力度表現出符合標題的戲劇性張力。長號在 mm. 1-2 首先以四度及五度的音程吹奏，鋼琴伴奏也是以相同的四度、五度和弦互相呼應著，加上鋼琴 mm. 1-3 雙手的旋律線條分別以級進反向方式營造出音樂張力。長號在 m. 4 出現 hemiola 節奏，而小二度加弱起拍的動機 a 出現在鋼琴 mm. 3-6，而 a 動機所企圖營造出莽漢個性的鹵莽的特質可謂栩栩如生，接著長號在 mm. 11-15 有一連串的半音上行音型，不斷的製造出音樂向上發展的張力，此樂段可視為接續 b 樂段前的小過門，而鋼琴在此部份由 mm. 6-14 共有 4 組的頑固旋律，此頑固旋律先由簡單的單音旋律線條，再慢慢的加入八度和聲，而此時長號與鋼琴低音的旋律線條呈現反向結構，最後一起將 a 樂段帶向 m. 15 結尾的高潮。接著 b 樂段由 m. 15 開始，主要動機來自 m. 9 鋼琴部份，三個級進音一組的動

機，在該樂段鋼琴部份此動機更是大量出現，如在 mm. 16-18。而 b 樂段部份在 m. 15 首先由長號吹奏出該樂段的主題。接著 m. 19 由鋼琴以同度接續主題，到了 m. 23 再度由長號吹奏主題。在 m. 27 長號的拍號變換為 2/2 拍，但鋼琴節奏不變，聽覺上由原本 3 拍子節奏轉換為 2 拍子節奏，使音樂有種漸慢的效果，mm. 28-29 處長號吹奏到高音後馬上以三度下行方式製造出戲劇性效果，mm. 30-31 長號以調性中心 F 導音接主音方式將調性中心接續至 c 樂段。接著 mm. 31-33 由鋼琴做導奏，c 段在 m. 33 由長號吹奏主題，在 m. 32 鋼琴接續著 b 樂段長號 m. 28 的 2/2 拍節奏，繼續彈奏出穩健的 2 拍節奏，而拍號的變換企圖呈現出與之前類似舞曲的 b 段、與類似進行曲的 c 段，兩種截然不同的節奏風格，另外鋼琴在 mm. 32-41 共有 3 組成對的旋律模仿設計，節奏由 2 拍單位變換為 7/4 拍、6/4 拍到 3/4 拍的感覺，而且有重音位置變換的效果。Mm. 42-46 鋼琴小二度級進反向旋律動機是來自 mm. 11-15，音樂張力也藉由級進上行音階不斷擴張中，接著在 mm. 46-50 為 coda 樂段，長號以 *ff* 音量接續鋼琴的氣勢，先以三度音程用琶音式上行吹奏到高音後，隨即以三連音用音階性的音響陡降，接著 mm. 50-51 鋼琴部份為 Transition，整個 A 段就在氣勢十足的氣氛下帶入到 A¹ 樂段。

A¹ 樂段大致上為 A 樂段的重複，三音動機在 A¹ 樂段，被擴張

為不同的形式，如 mm. 52-60 處便將 3 音擴張為 6 音一組，鋼琴 mm. 52-55 先是以每個小節 6 音的級進下行動機，其實以整體來看每個小節都以級進上行旋律在處理，mm. 58-66 鋼琴部份左手彈奏著來自 mm. 6-15 的 4 組頑固伴奏，而右手仍以級進上行音型繼續鋪陳。接著在 m. 61 鋼琴右手部份將 6 音動機，再度恢復為 3 音動機

()，製造出密集的節奏接應與力度的張力，而鋼琴 mm. 63-65 內聲部有半音級進上行旋律線，將音樂慢慢帶入 m. 64 高潮，b¹ 樂段部份鋼琴在 mm. 67-68 低音線條以 6 音動機做增值與反向的處理，而 mm. 71-72 也是另一種 3 音動機的增值手法，最後 mm. 84-102 c 樂段與 mm. 33-46 相同，mm. 101-102 鋼琴以 F 音掛留進入到第四樂章，整個 A¹ 樂段由於為 A 樂段的變奏，所以與 A 樂段有許多相似處，筆者便不須贅言。

第四節 第四樂章

第四樂章可視為第一樂章題材的再現；在第四樂章中首先再現了第一樂章的第二主題（在第四樂章中筆者以 Theme ‘a’ 稱之），接

著再現第一主題（在第四樂章中以 Theme ‘b’ 稱之）。在調性上則有前後呼應的效果。第一樂章調性中心以 F 開始，第四樂章也以 F 做結束，所以將第四樂章視為第一樂章的再現並不為過。

圖表四 第四樂章 樂曲分析表

(請參考譜例 pp. 58-65)

段落名	樂句名	小節數	內容	調性中心
導奏	Introduction (Transitional: Theme ‘a’)	mm. 1-8	Theme ‘a’ 題材來自第一樂章的第二主題旋律動機。	不穩定
A	Theme ‘a’	mm. 8-40	Theme ‘a’ 來自第一樂章的第二主題旋律動機和第一樂章發展部的旋律動機，手法也包括增值及基本的動機形式。	不穩定
B	Theme ‘b’	mm. 41-75	Theme ‘b’ 來自第一樂章的第一主題旋律動機，調性中心回到第一樂章第一主題一開始的 F。	F

第四樂章一開始有鋼琴的前奏，鋼琴低音旋律由第三樂章結束音 F，以延長連接方式延續至第四樂章。Mm. 1-8 鋼琴高音旋律部份，首先呈示的是第一樂章 mm. 19-23 的部份第二主題旋律 Theme ‘a’，

並以彈性增值手法做變化 (), 之後長號與鋼琴 Theme 'a' 間的接應便不斷的以此種彈性增值方式出現。Mm. 1-5 鋼琴高音旋律將音高不斷的提升, mm. 6-8 部份更以密集的八分音符節奏 () 做接應, m. 7-8 也有利用節奏變換製造出重音轉換的效果, 而張力也一在擴張中, 到了 m. 8 長號便接續了被增值的 Theme 'a', 而鋼琴仍然以  節奏彈奏著。Mm. 1-8 調性中心並不明確, 一直到 m. 8 長號出現調性中心在 E^b, 而 m. 8 鋼琴高音旋律的二分音符 d¹ 音與 e 音, 分別為調性中心 E^b 的導音與上導音, 所以 mm. 1-8 可視為一 Transitional 的段落。從 m. 12-14 Theme 'a' 的接應更為緊湊, m. 15 鋼琴低音旋律以級進下行音階, 再加上跨小節 6 個音一組的固定節奏模式 (), 呈現出機械性的節奏, 而 m. 18 更將節奏模式擴張為 12 個音一組, m. 20 則又再度為 6 個音一組模式; mm. 26-28 長號、鋼琴以二度關係緊密接應著 () 節奏。之後在 m. 28 Theme 'a' 不再以增值方式做變化, 而以原來第一樂章 mm. 19-21 的第二主題節奏呈現, 而鋼琴高音旋律在 mm. 28-31 以三全音上行做固定節奏動機, 低音旋律則以部份反向級進發展, m. 31-32 先由鋼琴、再由長號演奏出 Theme 'a', 以較自由的卡農手法, 製造出緊湊接應效果, m. 35-40 為 Transition, 長號更出現第一樂章 mm. 40-42 屬於發展部的動機 (), 鋼琴在

m. 37-38 高、低音旋律以反向級進方式，加上長號在 mm. 38-40 與第一樂章 mm. 40-42 相同，以重音轉換方式再次將 A 段結尾張力推向極致，接著 Theme ‘b’ 便在氣勢輝煌的烘托下在 m. 41 再現，整個 Theme ‘b’ 的再現，無論在調性、節奏上都與第一樂章的 mm. 1-5 第一主題旋律相同，唯在 m. 62-63 鋼琴出現了第一樂章的第二主題 m. 20 節奏動機 。m. 64 長號、鋼琴有 Theme ‘b’ 的重疊，而 mm. 65、67 出現短暫的 2/2 拍變換，最後在 m. 70-73 長號吹奏長音 f^1 ，鋼琴此時以大量附點節奏做快速的級進上、下行，音高也不斷的提升，將張力拉昇至最高潮後，長號在 m. 73-75 以類似調性中心 F 的 V I 方式、鋼琴則以 I 級附點節奏簡潔有力的結束全曲。

第四章 樂曲詮釋

此曲 Trombone Sonata 對於長號演奏者而言，並沒有太高深的演奏技巧，也沒有快速的炫技音型，有的只是長號、鋼琴 3 對 2 的

節奏變換，與簡單的旋律進行。本曲對於長號演奏者而言卻是難度頗高的，因為全長約 10 分鐘的曲子，長號並沒有太多休息的地方，加上每個樂章都是以不間斷的方式繼續演奏，且為表現曲子的張力，演奏此曲需要紮實的基礎練習，訓練嘴唇與橫隔肌的耐力，並力求每個音色的統一、及力度的變化，而長號與鋼琴間有相當精彩的節奏變換，這些節奏看似簡單，實際上對於長號與鋼琴而言，要如何將拍點精密的捉住、與完美的配合，相信也是這首曲子在合奏時最困難的地方。因此整首曲子吹奏起來，是相當累人的；以下為筆者對全曲四個樂章的詮釋。

第一節 第一樂章

在第一樂章中第一主題部份長號與鋼琴的節奏有著強烈對比，長號以不疾不徐的節奏吹奏著主題，而鋼琴則以附點節奏快速的流動著，因此兩者的配合上需要相當的契合。在 mm. 1-2 長號吹奏的第一主題旋律，有一 c 音當作持續低音的功能，同時此音也是第一主題調性中心 F 的屬音，具有強調調性中心的意味，以及重音轉換的效果，所以演奏上應加重 c 音的力度，再者因為伴隨 c 因而來的都是大跳的音程，因此吹奏 c 音時要非常注意氣的控制與嘴型，力求每次吹奏 c 音時力度與音色的統一，而第一主題其它以三度上

行的高音音型，應漸次地作力度上的增加，以凸顯其和聲色彩、並增加張力。接著長號在 m. 3 處所要表現的是與 mm. 1-2 機械性節奏不同的感覺，吹奏時以較輕鬆的律動與 mm. 1-2 作一些對比，到了 mm. 4-5 為第一主題的尾聲，在節奏上又與 m. 3 不同，以二分音符作鋪陳，並且在此有調性中心轉接的功能，同時 mm. 1-5 節奏的律動，是由 mm. 1-2 給人不穩定的節拍感，到 m. 3 節奏慢慢穩定，到 m. 4-5 整個律動穩住，所以 mm. 4-5 吹奏時以統一的音色，將第一主題作穩定的結尾。鋼琴部份 mm. 4-7 第一主題在左手的演奏也與長號演奏相同，同時鋼琴附點節奏動機也須與第一主題互相作衝擊，凸顯兩種不同的旋律線條。到了 mm. 7-11 整個張力慢慢推升至 m. 10 的 a^{b1} 音，同時 m. 10 以正拍節奏來穩住之前不斷變換重音位置的節奏。因此在吹奏 m. 10 應注意八分音符節奏要正確，一般而言容易吹奏稍快而失其精確性。鋼琴在 mm. 13-15 有重音變換節奏，應凸顯此節奏所造成的衝突性效果。長號在 m. 17 有下行小二度的終止旋律，吹奏時應注意不要太唐突的結束，應以從容的方式加上平穩的音色，音量略微回收，感覺上有意猶未盡的方式結束第一主題。鋼琴接著在 mm. 18-19 重音變換處仍應清楚的表現每一次的強拍，音量也須漸弱，與長號一同呼應意猶未盡的感覺。

第二主題由 m. 19 開始時，整個旋律的感覺與第一樂章有強烈

的對比，第一主題所表現的是屬於弱起拍的切分節奏律動，而第二主題則是正拍的節奏律動，具有靈活、俏皮的風格，所以演奏時應將每一個小節的正拍規律節奏與第一主題的切分節奏清楚做區分。

長號在吹奏 mm. 19-21 第二主題時，有後半拍加上正拍的圓滑線，而演奏時因為圓滑線的關係，往往容易將圓滑奏的第二個音吹的過於急促、短暫，因此吹奏圓滑奏時要注意每個音的長度要平均，同時八分音符也須注意節奏的平穩，而整個第二主題高潮在 m. 22 的 a¹ 音。因此張力由 m. 19 起慢慢的拉升到 m. 22，之後 mm. 22-23 要注意有四度音程的和聲色彩，而鋼琴在第二主題以跳音方式做對比，與長號分屬不同的風格，因此兩者的 Articulation 要清楚凸顯。

之後自 m. 30 發展部開始要清楚的呈現每一次的主題旋律。到了 mm. 37-43 長號有越來越緊湊的節奏效果，如在力度對比上一次比一次更多，相信會使音樂更精彩，到了 mm. 46-65 長號與鋼琴密集接應處也需要良好的默契配合。到了 mm. 66-71 為下行小二度重複的音型，而 m. 72 即為再現部，因此 mm. 66-71 需要較長的空間製造出由 p 逐漸的增加至 ff 的音樂張力，將音樂性拉至高潮接入再現部，因此筆者建議不需要馬上作漸強，慢慢的將張力拉昇，使氣勢能從容的帶入再現部，且嘴唇也不會因為長時間的吹奏 ff 而顯疲憊。再現部有 mm. 74-75、m. 77 的三連音音型，而伴奏則是附點節奏，兩者的對

應關係在演奏時往往容易將拍子略微加快，應小心拍子的速度，沈穩的吹奏出三連音。Mm. 78-79 也是相同的節奏需要注意，而且長號與鋼琴的旋律線呈現反方向的進行，因此 mm. 78-79 力度也須再次的增加，將氣勢帶入 mm. 80-83 最後結束的高潮，而第一樂章則在前後呼應的氣勢下，以渾厚的方式從容結束。

第二節 第二樂章

第二樂章長號只有一個主題，並且重複四次，相對的鋼琴在第二樂章所佔的份量比長號重，鋼琴每次彈奏需要以不同的音樂性來表現，所以在第二樂章中鋼琴有反客為主的傾向；整個第二樂章的風格，應以不疾不徐、輕柔和緩的氣氛營造，與第一樂章有著強烈

的風格轉換。就鋼琴而言，每個音的觸鍵必須拿捏得宜，才能適當的營造出氣氛，因此如何掌握每一段的感覺，對於鋼琴彈奏者而言具有相當的挑戰性。

一開始 mm. 1-19 即為鋼琴表現的樂段，在這個樂段中和聲織度較薄，所以重點在如何掌握線條的流動，筆者相信每個人的詮釋都不盡相同，不過在 mm. 12-14 有旋律的級進線條，因此需要作些力度的增加將張力拉昇，到了 m. 16 又回歸到不疾不徐的氣氛。長號主題部份，筆者認為應將旋律分成 4+4 小節來作詮釋，前四個小節因節奏的關係，旋律帶有不斷往前行進的感覺，後四個小節又將氣氛拉回至較慵懶的方式。而 mm. 26-40 為鋼琴演奏的樂段，與 mm. 1-19 有相同的旋律主題，但織度又遠比 mm. 1-19 較厚一些，因為使用了 16 分音符節奏加上斷奏，所以演奏 mm. 26-40 時除了將主題清楚呈現外，彈奏時觸鍵應以較輕、短的方式表現。Mm. 47-53 鋼琴有新的旋律動機，因為這個樂段的旋律走向仍以級進上行為主，所以詮釋也須以細膩的觸鍵方式漸漸推出張力。Mm. 72-90 鋼琴旋律線、和聲織度更形豐富，mm. 72-80 左手處除了以來自 mm. 40-43 的新旋律動機彈奏外，右手更是以 32 分音符做對應，筆者認為演奏時左手要清楚的將旋律呈現，右手應以如行雲流水般的觸鍵與左手旋律作呼應，彷彿一男一女對話般，而且旋律也是不斷級進升高，張力一

直到 m. 80 才稍稍的緩衝，之後再接著繼續彈奏屬於鋼琴的主題旋律。最後長號在 mm. 90-100 吹奏旋律後，鋼琴在 mm. 97-100 也以回音方式彈奏長號 mm. 95-97 旋律，以寧靜的氣氛將第二樂章作結束。

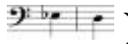
Theme b 比較

長號 Theme b 主題共出現四次，且四次旋律都相同，但演奏時仍有其音樂詮釋需要注意。筆者建議由鋼琴伴奏部份可以做出不同的音樂詮釋，例如在 mm. 19-27 鋼琴有四度音程和聲式的伴奏，因此演奏氣氛應是較寧靜、莊嚴的，而在 mm. 40-49 鋼琴伴奏是輕快的 16 音符斷奏，因此長號的演奏氣氛應是較輕快的，接著 mm. 65-72 鋼琴伴奏是附點級進下行線條，因此長號演奏氣氛也須使旋律更具線條感，最後 mm. 90-100 鋼琴伴奏又是四度和聲式的音響，但長號演奏時因為要預備第二樂章的終止，所以力度可以增加一些以製造張力，讓結束更精彩。

第三節 第三樂章

此樂章標題為《愛打架的莽漢之歌》，整個樂章正如標題般充滿著激昂的氣氛。

在第二樂章以不疾不徐、喃喃低語般的音樂作結束後，第三樂章馬上以不間斷的方式接著演奏。A 段一開始 m. 1 長號與鋼琴即以

充滿張力的 *ff* 演奏著主題，與第二樂章的力度詮釋有著強烈的對比。因此，第三樂章的精神在 m. 1 時便要忠實呈現，演奏者一定要非常鮮明的將第三樂章的特色捉住，而如何將原本柔和的旋律線條，馬上轉變為明亮、激昂的音色，這是演奏者需要練習的重要課題。長號在詮釋 mm. 1-7 時可將樂句分為 2 句，mm. 1-3 的 g 音為一句，在這個樂句中長號應以統一的 *ff* 力度吹奏，再配合出鋼琴以反向旋律線條所製造的張力，兩者完美的搭配出第三樂章一開始就使人精神為之一振的氣氛。接著長號 m. 3 四分音符處，為了更戲劇化的表現，筆者建議音量稍微回收至 *mf*，再配合不斷上行的旋律做漸強，將張力推向高潮到 m. 5 的 A 音後便維持 *ff* 的力度直到 m. 7。鋼琴部份 m. 3-6 有 () 固定節奏，彈奏時要清楚的將此節奏呈現，也須與長號一同製造力度張力。Mm. 6-15 鋼琴一直反覆彈奏著固定的機械性節奏模式，長號 mm. 9-15 也有精彩的上行半音旋律將張力推至 *ff*，演奏時兩者必須完美的配合，一起將音樂張力淋漓盡致的表現出來。到了長號的 b 主題 mm. 15-19 處，必須延續前面 *ff* 的氣勢，而在 m. 19 的 4 分休止符後，音量改由 *f* 出發，其目的是為了凸顯鋼琴在 m. 19 有 b 主題的呈現。接著長號在 mm. 23-27 一股做氣的將張力吹至 $b^{\flat 1}$ 音後，馬上在 mm. 28-31 以肯定的力度吹奏陡降的下行旋律。到了 mm. 32-50 為 c 段，節奏變換為 2/2 拍，整個節奏律動比起

a、b 段更顯得俐落、有精神，所以吹奏 c 段時的主要課題便是如何將風格掌握，才不至於使第三樂章吹奏起來都是同一風格，沒有變化。筆者建議 a、b 段節奏為類似 3 拍子的舞曲風格，而 c 段節奏類似 2 拍子具有進行曲的風格，所以詮釋時以這兩種方式做對比，盡量將風格做不同的區分，筆者建議吹奏 3 拍子舞曲風格時將強拍的音稍微強調些，以較輕鬆的方式吹奏，而吹奏 2 拍子具有進行曲風格時，將每個音以都以肯定的節奏再加上進行曲特有的抖擻精神演奏。接著 A¹ 曲式與 A 大致類似，因此詮釋方式也與 A 類似，但因為鋼琴伴奏部份與 A 並不相同，因此演奏時鋼琴部份可以做多一點的表現，例如 mm. 52-57 鋼琴有線條式的旋律，長號演奏時可以配合吹奏出較線條式的音樂，mm. 66-70 也是較線條式的風格，之後 mm. 84-101 便與 A 完全相同，不過結束時張力可以再多一些，可與第四樂章一開始較柔的音樂性做對比。

第四節 第四樂章

第四樂章的旋律主題，都是來自於第一樂章的第一主題、第二主題，尤其是第一主題，更是原原本本的加以引用在第四樂章，而第一樂章的第二主題在第四樂章會以部份增值方式做變化，因此第四樂章在詮釋上與第一樂章的主題吹奏處理相似。

Mm. 1-8 首先由鋼琴彈奏出 Theme a，因為 Theme a 以第一樂章的第二主題做部份增值，詮釋上也與第二主題俏皮的風格不盡相同，氣氛是莊嚴的，屬於導奏樂段。由於音高一直不斷的在提升，因此音樂張力的表現由 *pp* 逐漸增加到 *mf*，鋼琴須適度的掌握音樂張力。長號由 m. 8 吹奏出 Theme a，詮釋也是以莊嚴氣氛為主，筆者建議除了 *mf* 音量的控制外，所有的二分音符應吹奏飽滿，而八分音符必須注意 Articulation 的統一，所以 Articulation 吹奏時舌頭不要點的太重，否則容易造成八分音符有滯礙不前的笨重感，只需清楚的將八分音符吹奏出統一的 Articulation 即可。鋼琴 mm. 15-23 左手有重音轉換部份需要多加注意，彈奏時應加重每次重音轉換的第一個音，將機械性的節奏精彩的呈現。Mm. 26-28 長號與鋼琴有緊湊接應的 Hocket 音型，應精彩表現之。其它部份與第一樂章詮釋相似。而 m. 40 長號吹奏的最後 4 個 8 分音符，如能以穩健的力度吹奏，再以同等力度接續出 m. 41 的 Theme b，相信效果應該是非常精彩的。Theme b 與第一樂章的第一主題大致相同，精彩的是鋼琴在 mm. 68-73 有絢麗的不斷上下型級進音階，這個段落鋼琴必須將此種充滿戲劇性的風格，淋漓盡致的發揮製造音樂高潮。最後 mm. 74-75 長號接續由鋼琴所營造出的張力，全曲以莊嚴氣氛做結束。

第五章 結論

筆者認為吹奏此曲 Trombone Sonata 是非常辛苦的，無論對長號演奏者與鋼琴伴奏皆是，因為演奏此曲需要有相當的耐力。雖然如此，此曲卻是相當令人過癮的，如果能將其爆發力十足的音樂性完美詮釋，才不至於辜負長號這個樂器的特色。而當初筆者一開始分析曲式時，覺得此曲平淡無奇，但經過一段時間的深究後，慢慢

發現其實每一樂章都有令人玩味的設計。

筆者透過此曲的曲式瞭解後再次吹奏，才驚覺原來以前並未將曲子的精神充分掌握，而研究此曲最大的收穫便是希望以後無論自己演奏任何曲子，都能秉持著此種研究精神，盡力將曲子的風格做最貼近的呈現，而非只是流於表面的技巧，或驚人的力度變化而已，筆者深深以此自勉。

參考資料：

西文書目

Deri, Otto. Exploring Twentieth-Century Music. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1968.

Grout, D. J. and Palisca, C. V. A History of Western Music. 4th ed. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

Hindemith, Paul. A Composer's World. Gloucester, Mass: Harvard University Press, 1969.

Karter, Michael H. Composers of the Nazi Era. New York: Oxford

University Press, 2000.

Morgan, Robert P. Twentieth-Century Music. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

Neumeyer, David. The Music of Paul Hindemith. London: Yale University Press, 1989.

Noss, Luther. Paul Hindemith in the United States. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Randel, Don Michael. The New Harvard Dictionary of Music. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

中文書目

林勝儀譯（葛利菲斯著）。《現代音樂史》。台北：全音樂譜出版社，民國 78 年。

陳琳琳譯（Harold C. Schoenberg 著）。《現代樂派》。台北：全音樂譜出版社，民國 75 年。

劉志明著。《西洋音樂史與風格》。台北：全音樂譜出版社，民國 84 年。

康謳主編。《音樂的結構與風格》。台北：全音樂譜出版社，民國 67 年。

康歐主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，民國 77 年。

期刊

沈珍伶。新古典主義於二十世紀前期鋼琴音樂之呈現。《國教新知》

第 5 期 (2000:7)。台北：39-54 頁。

羅基敏。亨德密特——一位二十世紀多才多藝的音樂家。《古典音樂》

第 36 期 (1995:2)。台北：102-107 頁。

論文

陳怡茜。亨德密特《法國號奏鳴曲》之研究。東海大學音樂系碩

士論文，民國 88 年。