

誌謝詞

非常感謝上天給我這一年的時間準備此論文研究報告。它的完成，除了表示我用心及努力的成果之外；它更包含有更多人的愛心在當中。首先，要感謝論文指導教授戴老師，他指引我寫論文的大方向；其次，要感謝教導我多年的雙簧管教授劉榮義老師，劉老師不僅在琴藝上的教導，在思想處世上也給予我很多的啟發；還要感謝的是這半年來，為我禱告的汪美牧師，她的帶領，使我完全歸入主的名下，畢業製作三關：論文、音樂會和口試也都一關關地順利通過。不只這些良師，有很多的益友也特別幫忙：台北藝術大學的作曲組研究生梁普芳同學，她幫助我更簡潔有力的分析樂曲；曾瓊儀、蔡采璇幫助我一些英文、德文上的翻譯。譜例製作上，非常感謝馬邁克老師的傾囊相授，指導我用電腦打樂譜；還有口試評審委員郭聯昌教授，為了我們的考試，不辭辛勞地驅車下台中，並且提供許多寶貴的建議與指導。除此之外，還要感謝在東海學習的日子，康美鳳老師和郭宗愷老師在課堂中，對於論文寫作格式與資料尋找方法的教導。這些學習和寫作過程中的所有點點滴滴，真的很感恩有這麼多師長、朋友的幫助以及家人的扶持；再次衷心地對每一個關心、愛我的人致上最誠摯的謝意！

摘要

本論文乃對《亞歷山大 馬切洛：D 小調雙簧管協奏曲》進行樂曲研究。文中分別對作曲家生平背景、創作風格提出討論；並就巴羅克時期，義大利自由裝飾音之風格，筆者嘗試寫作出本樂曲中第二樂章之裝飾音。

內容目錄

誌謝詞	i
摘要	ii
內容目錄	iii
表格目次	v
圖表目次	vi
譜例目次	vii
序論	1
第一章 作曲家亞歷山大 馬切洛 (Alessandro Marcello) 生平與當代背景	6
第一節 十七、十八世紀當代義大利威尼斯音樂	6
第二節 亞歷山大 馬切洛 (1669.8.24-1747.6.19) 的生平	10
第二章 第二樂章裝飾音之探討與創作	18
第一節 義大利風格裝飾音潤飾法	18
第二節 巴赫裝飾音之創作範本	30
第三節 筆者裝飾音之習作	37
第三章 樂曲分析與演奏詮釋	48
第一節 第一樂章	48
第二節 第二樂章	53
第三節 第三樂章	58

結論.....63

參考書目.....66

附譜一：F. Geminiani, *Violin Sonata Op.5 No.9 von Corelli*, **Largo**

附譜二：J.S. Bach, *Cembalo Concerto, BWV974*, **Adagio**

附譜三：A. Marcello, *Concerto in d minor for Oboe, Violin, Viola, Violoncello and*

Basso Continuo

表格目次

【表格 一】亞歷山大 馬切洛作品表.....	13
【表格 二】第一樂章段落架構圖 (RITORNELLO)	49
【表格 三】第三樂章七次主題 A 的配器運用.....	59
【表格 四】第三樂章三次主題 B 的配器運用	59

圖表目次

【圖表 一】 巴赫的單音裝飾音的演奏法分析	34
【圖表 二】 滑音三種主要節奏型：“ANAPESTIC”，“LOMBARD”，“DACTYLIC”	35
【圖表 三】 第二樂章 旋律節奏模式分析	38
【圖表 四】 第二樂章 和聲及旋律架構圖	54

譜例目次

【譜例 一】 MONTERVERDI: ORFEO 自由裝飾音	22
【譜例 二】 J.J. QUANTZ 倚音曲.....	24
【譜例 三】 C.P.E. BACH 不被譜出的倚音	25
【譜例 四】 MOV. I, M9. M56 「倚音」裝飾音	34
【譜例 五】 MOV. II, M13, 30 「單音」裝飾音.....	34
【譜例 六】 M.27 「滑音」裝飾音	35
【譜例 七】 MOV. II, M.32 BACH 「琶音」裝飾音	35
【譜例 八】 MOV.II, MM.4-11 P. ALDRICH 對巴赫裝飾音的解釋.....	36
【譜例 九】 MOV. II, MM.4-11 主要骨幹音.....	39
【譜例 十】 MOV. II, MM.4-11.....	40
【譜例 十一】 MOV. II, MM.11-14.....	40
【譜例 十二】 MOV. II, MM.11-14.....	40
【譜例 十三】 MOV. II, MM.15-18	41
【譜例 十四】 MOV. II, MM.18-22	42
【譜例 十五】 MOV. II, MM.25-29	42
【譜例 十六】 MOV. II, M.33.....	43
【譜例 十七】 MOV. II, MM.30-35	43
【譜例 十八】 GEMINIANI: VN. SONATA, OP.V, NO. 9. FROM CORELLI 模進做法 ..	45

【譜例 十九】	TELEMANN: FL. SONATA IN E, ANDANTE (MOV. I) MM.20-21	46
【譜例 二十】	MOV. II, MM.22-24 巴赫強調轉調及和聲的做法.....	47
【譜例 二十一】	MOV. I, MM2-4 RITORNELLO	50
【譜例 二十二】	MOV. I, M.11	52
【譜例 二十三】	MOV. II, MM.23-25 終止式和聲進行 V-IV	55
【譜例 二十四】	MOV. II, MM.28-30 終止式和聲進行 V-IV.....	55
【譜例 二十五】	MOV. II, MM.31-35 終止式和聲進行.....	55
【譜例 二十六】	MOV. III, MM1-4 主題 A.....	58
【譜例 二十七】	MOV. III, LAST 6 BARS 呼應第一樂章 RITORNELLO	60

序論

「音樂演奏」與「論文寫作」是兩種範疇不一的個別體。即使之間所要表達、討論的是相同的音樂內容，但因為實際上的演奏操練和以筆傳情的文字論述，兩者所用之技法大不相同，所表現出來的、能令人感受到的「情感」亦也互有差異。即使如此，為了讓偉大的藝術再流傳，後人無不再三地研究與討論，希望能藉著這兩者藝術—音樂與文字的結合，以傳達更貼進內裡核心的表現，達到相輔相成的境界。

研究動機

筆者之所以選擇此首曲目—馬切洛 D 小調雙簧管協奏曲—當作論文研究之題目，有其背後或深或淺的緣分意含；小時候從廣播聽得的馬切洛第二樂章緩板錄音，很是喜愛，遂以有限的聽寫能力，慢慢一音一音地、重複多次地聽而抄寫下來，此為與這首曲子的緣起；之後成長過程中，曾經到義大利威尼斯 - 作曲者生活、作曲所在地，當地感受這首曲子的再被詮釋，有屬於義大利式輕鬆流暢的歌樂風格，不禁又再一次動容；到研究所求學，雖然筆者鍾愛英國管，但如此悠然渾厚的樂音受到發展、流行較晚的限制，資料非常短少且難以尋獲；再者指導論文教授戴念平老師是熟

悉巴羅克音樂的行家，種種原因之下，筆者毅然決然地選定此音樂史上歷久彌新的巴羅克音樂作為筆者論文之研究對象。

近年來，各國間重要的雙簧管音樂比賽，常以這一首「馬切洛 D 小調雙簧管協奏曲」當作指定曲目。除了現今它是代表巴羅克時代義大利風格的重要作品之一以外，音樂之父 - 巴赫亦在同時期就取之改編成大鍵琴版本，並於第二樂章加有繁華裝飾音的寫作；這首作品因此有完整裝飾音的特點而更具意義。因為當時巴羅克時代雖然即興觀念盛行，但作曲家們卻不流行把「它」完全紀錄下來；如此情況下，巴赫為此首樂曲所做的改編和加入裝飾音，對今人來說就顯得無比地珍貴和重要。另外電影界裡，義大利導演威斯康提（Luchino Visconti）在一九七一年的作品 - 「魂斷威尼斯」（Morte a Venezia）裡，將之引用為背景音樂，至此，這首雙簧管協奏曲已經成為愛樂者家喻戶曉的名曲旋律之一。

研究目的

透過對此首樂曲和相關裝飾音的研究，筆者希望可以對深奧裝飾音的課題有一初步的概念，並從中得到如何欣賞裝飾音的藝術，以達到音樂演奏中對此首樂曲更貼近時代風格及個人品味的詮釋。

研究範圍

本論文分為三章八節，對於作曲家所處時代的背景、生平事蹟先作一番了解，再將所作的 D 小調雙簧管協奏曲作品，加以樂曲分析，進而演奏詮釋；而本文中，最具挑戰性的章節莫過於第二章篇幅 - 關於本曲裝飾音的探討。論到探討裝飾音的書籍，各國林林總總無數多，因為此深奧的藝術意涵，帶給愛樂者和後人無限的研究及想像空間；但在國內，樂曲中的裝飾音以中文深度討論的恐怕沒有，更遑論有專論裝飾音的論著了。因此筆者在原文書上的挑選考量，以閱讀與本篇報告曲目有關之文章為主，其他若有論及義大利十八世紀早期之裝飾音者，則視情況篩選出其相關之內容研讀。

文獻部分，關於此曲目之主要論述有二：史卡娜蒂（Rebecca Kemper Scarnati）的博士論文¹，論及四首早期十八世紀義大利雙簧管協奏曲的裝飾音探討，馬切洛的 D 小調雙簧管協奏曲為其中一首；另一篇為「雙簧樂器雜誌」（Double Reed）裡的一篇研究²，裡頭包含對作曲家、調性版

¹ Rebecca Kemper Scarnati, *The ornamentation of four early eighteenth-century Italian oboe concerti found in Concerti a cinque ... Libro primo of Jeanne Roger (Amsterdam, ca. 1714-17)*. Ph.D. diss., Arizona U, 1996.

² James A. Hobbs, "Marcello's Concerto in D Minor for Oboe, Strings, and Basso Continuo: A View of its origin and use in J.S. Bach's Concerto III for Solo Harpsichord, BWV 974." *Journal of the International Double Reed Society* 10 (1982)

本之考究及和巴赫大鍵琴版本的比較。而這兩篇非常精闢的論述裡，因為其一多處論及古雙簧管樂器之機械及運指問題，但筆者並無巴羅克時代的古樂器可供參照，因此筆者論文中不觸及與古樂器有關的指法按鍵問題，完全以今制雙簧管為考慮對象。而此曲目另外值得多加溯源的作曲者和版本問題³，在此也不詳加討論，筆者以現有的資源 - 「亞歷山大 馬切洛 (Alessandro Marcello) D 小調雙簧管協奏曲，史考特 (Schott) 版本 (根據羅傑 (Roger) 一七一七年的版本)」作限於本曲範圍的討論與研究。

總言之，筆者將範圍限於有關義大利十八世紀早期裝飾音之運用，其中又以當代同時期作曲家之作有裝飾音的作品為最佳範本，例如杰米尼亞

³ 馬切洛雙簧管協奏曲的版本和作曲家之源頭，在「調性」和「原創者」的屬性上，曾經存有不斷的爭議；經過學者一番考據之後，今天世上存有的版本仍有 D 小調和 C 小調兩種；至於作曲者的爭論，雖曾先後被誤認為韋發第 (Antonio Vivaldi) 和 Benedetto Marcello 所作，但根據 1714 到 1717 年間，在阿姆斯特丹羅傑所出版的「協奏曲合集」(*Concerti a Cinque Con Violini, Oboe, Violetta, Violoncello e Basso Continuo, Del Signori G. Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni, F. M. Veracini, G. St. Martin, A. Marcello, G. Rampin, A. Predieri. Libro Primo. No. 432* (Amsterdam, Jeanne Roger ca. 1714-17).)，裡頭清楚地標寫出“A. Marcello”之名，可堪稱作最早的版本；而其他學者的考究，有下列幾種：德國學者 R. Eitner 曾在 Darmstadt 的圖書館裡，發現一標題為“*Concerto di B. Marcello accomode au Claves de J.S. Bach.*”，後經查證，此為 M. Seiffert 加上去的，並非原稿，實屬錯誤；另一在 Schwerin 的圖書館裡，Schering 所發現的曲名標題“*Concerto a 5: Hautbois, Violino Primo, Violino Secundo, Viola, Basso Continuo di Marcello*”當中，亦無指名為哪一位，因此“B. Marcello”的推論顯然弄錯。而後，英國音樂學家沃克 (Franck Walker) 德國的學者林德 (Albert van der Linden) 皆支持及採用此論，故此曲原創者名，幾經波折，終究才實至名歸，確認出此曲原創者為亞歷山大 馬切洛 .. A lbert van der Linden, "Zur Frage J.S. Bach-Marcello," *Die Musikforschung XI* (1959), 82-83.

尼 (Geminiani)⁴、瓦倫悌尼 (Valentini)⁵、泰雷曼 (Telemann)⁶；至於同曲之裝飾音，筆者以 J.S. 巴赫、史卡娜蒂 (Scarnati)、謝霖柏格 (Schellenberger) 及劉榮義教授的裝飾音版本為參考、學習對象。

研究程序

1. 收集資料
2. 研讀理論著作
3. 收集樂譜例證作以輔佐理論書之片段
4. 創作第二樂章每樂句各種可能性之裝飾音
5. 統整本樂曲中所最常運用之裝飾音
6. 聆聽當代各式器樂作品之唱片，以熟悉樂曲風格之掌握
7. 撰寫論文，同時吹奏及感受所創之裝飾音

⁴ Francesco Geminiani, *Violin Sonata Op.5 No.9 von Corelli (um1740)*; *Oboe Sonata in E minor*.

⁵ Giuseppe Valentini, *Oboe Concerto*

⁶ G. Ph. Telemann: *Zwölf Methodische Sonaten*, New York: Peters, 1980.

第一章

作曲家亞歷山大 馬切洛(Alessandro Marcello)

生平與當代背景

第一節 十七、十八世紀當代義大利威尼斯音樂

提到威尼斯，即使在這個世紀，無人可以否認它在世界歷史上的重要地位。它曾經是個歐陸間所向匹靡的國家，擁有海上霸權的優越地位；它曾經是音樂史上最重要的音樂重鎮，「威尼斯樂派」從它發源流傳。直到如今，它仍具有全世界最熱門的觀光價值，有著豐富文化的源流背景和獨一無二的市榮街貌，被稱為「水都 - 威尼斯」。它是如此多元化、一個社會歷史的代表，我們若想從中一探究竟，恐怕也只能以管窺天，所能得知的非常有限。

十七、十八世紀的威尼斯，音樂、文化、生活習慣都來自於十五、十

六世紀的文藝復興時代。凡舉一切音樂上的大事，皆由文藝復興時代的大師奠基再往下傳承；例如十六世紀最偉大的音樂家 - 帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi Palestrina, 1524-1594）所代表的新風格，既依照教會所要求的字詞簡潔，別於複雜的法蘭德斯風格（Flemish style）⁷，同時又維持複音風格的清晰度；另一位語言具世界性的作曲家拉素士（Orlando Lasso (or di Lasso), 1532-1594），寫作清唱風格的手法趨於成熟完美，使得此時文藝復興的清唱複音風格達至頂峰。其他幾位具有影響力的音樂大師如叔姪輩安德拉·加布里埃利（Andrea Gabrieli, 1520-1586）和喬望尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1557-1612），他們寫作各種場合的音樂，包括世俗和宗教音樂，並擴展用樂器伴奏聲樂；器樂此時漸漸獨立，到巴羅克時期開始蓬勃發展。此時期，威尼斯另一最重要的人物 - 威拉爾（Adrian Willaert, 1490-1562），他是威尼斯樂派的開創者。一五二七年，威拉爾到聖馬可（San Marco）教堂擔任樂隊長，由教堂內兩部管風琴的靈感激發，注意到音樂聲響可以表達空間上的效用，便開創使用雙合唱團，製造出激烈、澎湃的多層次音響。威尼斯樂派對後世的影響，包括有激烈、澎湃的聲響分群，導致競奏風格；獨立器樂曲也在此慢慢產生；充分運用歌樂與器樂一起表現交響化的音樂；同時雖是複音風格，但因競奏

⁷ 佛蘭德斯風格呈現來自 1450-1600 時期「佛蘭德斯樂派」(Flemish School) 的音樂風格，特色為建立一新的複音音樂風格；用持續一致的模仿，追求各聲部的平等，重視低音域聲部的發展，從而擴充為三聲部、四聲部到更多聲部皆有。代表作曲家有 J. Ockeghem, J. Obrecht, A. Willaert...

風格而有單音的效果。威尼斯樂派亦是銅管音樂發展的最高峰期，以喬望尼·加布里埃利的貢獻最大，早期的巴羅克音樂因此受到威尼斯樂派的影響。

一本敘述威尼斯五世紀以來的音樂與生活書籍 “*Five Centuries of Music in Venice*”⁸，裡面收集了凡對威尼斯有關的詳細言論和用語；更難得的是，此書提供了豐富的彩色圖片資料，藉由對圖像的親切想像，讀者更容易對威尼斯這一塊土地上的藝術文化，有所概括性的認知。十八世紀的威尼斯沒有戰亂，經濟繁榮，藝術上可以平穩安定地發展，十幾萬的人口聚集，貴族、上流社會流行著逸樂風氣，藝術活動四時不斷，一年裡有三個月的嘉年華會，無數歐洲人湧入熱鬧非凡的威尼斯，她彷彿就是世界上最熱鬧的大都會。而威尼斯最重要的地標——聖馬可教堂和聖馬可廣場；無論是宗教儀式、重要節日或各大慶典皆在教堂中舉行，日常生活的活動也少不了在聖馬可廣場上聚集。因為相傳從九世紀以來，歷史典故論及聖馬可的遺體偷潛藏運回義大利後，紀念聖馬可所設置的教堂和前面的廣場，就此成為威尼斯的守護神。從一些畫作可以看到，所有的活動，音樂必定少不了在旁相佐。當然，音樂家能在聖馬可教堂裡司職「樂隊長」(*mastro di cappella*)，需是一位才識豐富、受人愛戴、在音樂領域上

⁸ H.C. Robbins Landon and John Julius Norwich, *Five centuries of music in Venice*, (London: Thames and Hudson, 1991).

擁有豐富成就的領導者，則其名譽可謂薪祿豐、地位高，蒙臺威爾第（Monteverdi, 1567-1643）在此就享有非凡的尊榮地位。

幾世紀以來，多少出類拔萃的音樂家在威尼斯孕育而生，蒙臺威爾第雖不在此出生，但自一六一三年做了聖馬可教堂的樂隊長之後，終其一生都在威尼斯奉獻音樂生命。相繼於蒙臺威爾第的還有馬切洛（Marcello）家族：亞歷山大馬切洛（Alessandro Marcello, 1669-1747）、班乃德特馬切洛（Benedetto Marcello, 1686-1739）和最具代表性的威尼斯作曲家韋發第（Antonio Vivaldi, 1678-1741）。因此，十八世紀的威尼斯音樂在生活、國際上仍享有盛名；歐洲各國的頂尖樂手，無不以到威尼斯觀光學習以開眼界。一六三七年的卡西亞諾劇院（Teatro San Cassiano）開幕以後，更吸引眾多的大作曲家進入威尼斯，一時之間同時有 16 家歌劇院，一連演出 358 齣歌劇⁹，其中的佈景華麗、規模浩大、耗資甚巨的大製作，種種都宣稱威尼斯的繁榮景象，是音樂藝術之最。

⁹ 陳琳琳譯，Harold C. Schonberg 著，《從巴洛克到古典樂派》（台北：萬象，民 75，初版），26。

第二節 亞歷山大 馬切洛(1669.8.24-1747.6.19)

¹⁰的生平¹¹

亞歷山大 馬切洛出生於威尼斯望族，為議員 Agostino Marcello 和詩人 Paolma Capello 之子。溯源馬切洛的家族，為威尼斯共和國(Serenissima Repubblica) 王室的後裔，世代家世背景極為顯赫；相傳祖先 Roman Marcelli 世系早在十四世紀，由羅馬遷移至威尼斯，為共和時代少數幾個重要的成員之一。日後，一四七三年，家族中的 Nicolo Marcello，甚至當上了威尼斯之最高首長，稱總督或統領，擁有威尼斯特有的權貴身分。

威尼斯的階級與貴族制度，可謂嚴格把關，貴族的最高權力，不會只讓一家所壟斷。亞歷山大的父親為參議院議員、親戚 Palazzo 掌有大運河之權，加上父母系兩大家族在十七世紀所合建的歌劇院 - 聖安琪羅歌劇院

¹⁰ 關於馬切洛生平年代另有一說為 1684 到 1750 年，但在此筆者採取學者費爾特 (Eleanor Selfridge-Field) 之說。

¹¹ Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), s.v. “Marcello, Alessandro [Stinfalico, Eterio]” by Eleanor Selfridge-Field.

¹²，十八世紀仍繼續經營使用；如此種種的地位和權勢看來，足以說明十八世紀的馬切洛家族，他們仍然一直保有繁盛的門第和相當的勢力及影響力。

亞歷山大馬切洛即生長在如此充足、富裕的環境之下，受良好的貴族教育，也遺傳父母親之愛好藝術；從小於文、於理各方面都有涉獵，在多項領域上也不負所望，表現傑出；計有哲學、數學、歷史、化學、詩及繪畫等等。至於音樂才能方面，雖然年紀較亞歷山大小十七歲的兄弟班乃德特（Benedetto Marcello），其音樂家的名聲顯然較兄長略勝一籌，音樂作品量也更為豐富，但多才多藝的亞歷山大仍然在作曲方面留下不少佳作，有兩組清唱劇、一些聲樂作品和各樂器類型的協奏曲和奏鳴曲。

一六九〇年到一七〇四年，為亞歷山大的正式教育最後階段。十四年間，亞歷山大相繼於 Collegio di S Antonio 及 Accademia degli Animosi（一六九八年進入）學校完成學業。一七〇四年十二月，他也同時進入司法界 Maggior Consiglio of the Republic，如同父親世襲的政治委員席位；一七〇〇到一七〇一年，又任職 Levant and the Peloponnese 的外交職務。威尼斯

¹² 聖安琪羅歌劇院（Teatro Sant'Angelo）建於一六七六年，韋發第與此歌劇院淵源深厚，韋發第一生寫四十五首左右的歌劇，大部分都在此完成。

貴族就是如此忙碌於好幾處的職務¹³。

亞歷山大的興趣廣泛，喜歡研究機械儀器，甚至發明一種類似「布累爾點字法」(Braille) 的秘密符號，可利用於外交通信上。除了政治上的事務之外，他最喜歡與藝術為伍；繪畫方面，亞歷山大 在一七〇五年到一七〇八年間沉迷於為史塔家園 (Stra) 和威尼斯居住之地作畫，描繪田園景色或諷寓畫、也有繪於 S. Marcuola 教區天花板的宗教畫。文學方面，一七〇六年九月十八日，亞歷山大獲准參加「糠學會」(Accademia della Crusca)¹⁴會員；又所作的八本詩集 (couplets)，一九一七年出版後被佛羅倫斯的文學界稱許，流行風靡於巴黎。音樂方面，亞歷山大長期參加阿卡地亞學會 (Arcadian Academy)¹⁵，每星期在家中與同好一起討論及分享音樂；在阿卡地亞，特殊的是會員們皆另取藝名，發表他們的言論與創作，亞歷山大即用“ Eterio Stinfalico ” 的化名來發表他大部分所創作的音樂。另外，亞歷山大還有一個最大的喜好為收藏樂器；從古代珍貴的雙簧彎角笛 (crumhorn)¹⁶，到當代一七二四年，Bartollomeo Cristofori 在佛羅

¹³ 關於十七、十八世紀威尼斯的貴族社會及生活型態，詳見於期刊：黃仁宇，「資本主義與二十一世紀 (二)：威尼斯 (上)」，《歷史月刊》第 14 期 (民國 78 年 3 月)：111-125。

¹⁴ 義大利之藝術學會會名：「糠學會」於 1582 年創立，以澄清義大利國語與文學為目的終旨。

¹⁵ 阿卡地亞研究學院 (Arcadian Academy)：一個推廣與鼓勵學習音樂的機構，主在討論各式音樂藝術的類題，特別著重於古希臘文化的討論。羅馬為其之發源地。

¹⁶ 一種雙簧樂器，似圓柱狀，有彎曲角、帽蓋簧；相傳為十五、十六世紀的天使所持有之樂器。

倫斯最新發明的鋼琴和威尼斯的第一架鋼琴 (fortepiano) , 亞歷山大都珍貴收藏。

因此亞歷山大 馬切洛的生活, 從史料看來, 可以說是多采、豐富且忙碌的; 他可以同時兼具有音樂家身分 - 唱歌、作曲, 收集各樣樂器; 同時又忙於政治事務、社交生活。因此, 以一音樂愛好者, 能有以下的創作, 誠屬不易。詳細的音樂作品, 包括有十八首聲樂作品、十二首清唱劇, 作品第一號、和近乎三十首的器樂創作, 見【表格一】。大部分作品裡皆有兩支雙簧管的編制, 又最有名的一首作品即為本篇所研究之「D 小調雙簧管協奏曲」(巴赫曾經為之改編出版成大鍵琴版本, 作品九七四), 其他還有一七三八年出版的「十二首小提琴奏鳴曲」、 「“La cetra” 六首協奏曲」, 亦相當膾炙人口。

【表格 一】亞歷山大 馬切洛作品表

種類	作品名稱 / 數量	樂器配置	初版年	遺失
聲樂曲	18			
牧歌劇	Gli amanti fedeli			X
清唱劇	Cantate di Eterio Stinfalico, Op.1 / 12	小提琴和數字低音	1708	
	6			

協奏曲	1	雙簧管、弦樂、數字低音	1717	
	La cetra di Eterio Stinfalico / 6	兩支雙簧管或長笛、絃樂器、數字低音	1738	
	1	七支木笛、絃樂器		
	3	兩支雙簧管、弦樂、數字低音		
	1	大鍵琴、雙樂團、數字低音		
奏鳴曲	Suonate a violino solo di Eterio Stinfalico / 12	小提琴、數字低音	1738	
	2	兩支大提琴、數字低音	ca. 1757	X
	1	雙簧管、數字低音		X

亞歷山大 馬切洛的協奏曲創作風格

音樂學者根據眾多巴羅克時期的協奏曲作品（大協奏曲和獨奏協奏曲），歸納出獨奏者與樂團之間，存有一既互相對立亦又相輔相成的關係；樂曲段落中，樂團總奏與獨奏以對答式的樂句交叉使用，成為 *ritornello*，是巴羅克時期協奏曲創作的一大手法。不同時代的 *ritornello* 風格會有所改變；例如韋發第和莫差爾特時代，*ritornello* 需要多次的返回（return），

有時亦以此結尾¹⁷。亞歷山大此首協奏曲作於十八世紀初年，屬於早期的獨奏協奏曲（距離韋發第的大量創作協奏曲，因而確立其形式尚有一段時間）；形式使用上，雖獨奏者與樂團兩者之間互有交換，但總奏部份，有時為樂團全體齊奏，有時又為部份的主題再現，如此的形式，規模較為簡單小巧，但也屬之 *ritornello* 曲式。

亞歷山大 馬切洛的協奏曲以「D 小調雙簧管協奏曲」和六首「“La cetra” 協奏曲」這兩闕經典之作來討論，可以發現亞歷山大的創作風格相當簡潔明瞭，多為單音旋律與和聲伴奏的單純關係，較沒有複雜的對位。樂曲結構上，採用義大利威尼斯的典型快 - 慢 - 快三個樂章的協奏曲形式；快速樂章使用 *ritornello form*（交奏形式），第三樂章通常為 *binary form* 的兩段式體裁；中間相夾一慢速柔的樂曲。

相對於旋律的單純設計，亞歷山大在樂器聲部的選擇上，就比較富於變化；處理不同器樂的創作時，選用不同的做法。例如選擇樂器，是為木管樂器或給何種樂器而作呢？又因為聲部上的多寡，數字低音的用法是齊奏還是省略呢？這些皆是亞歷山大 馬切洛作曲所考慮的範圍。以“La cetra” 協奏曲為例，其六首編號一至六的協奏曲，每個作品裡各三個

¹⁷ Joseph Kerman, *Concerto conversations*. (London: Harvard University Press, 1999), 9.

樂章的樂器編排，有其獨到的特殊見解。他將全部十五樣樂器，分成兩兩一對共六組；1.第一獨奏小提琴、第一獨奏雙簧管，2.第二部小提琴、第二部雙簧管，3.重複的高音弦樂聲部，4.大提琴和中提琴的中低音聲部，5.數字低音的大鍵琴，和 6.第二部大提琴、低音管的低音聲部。樂句間作樂器音色的安排、或問句與答句的聲部變換，相互之間又有各種獨奏與齊奏的排列組合，其樂器編排，可謂之精心策劃。此部“La cetra”協奏曲，因為兩獨奏聲部分量相當，因此有人將它錄製成小提琴協奏曲版本¹⁸，也有人冠名為雙簧管協奏曲¹⁹。

調性創作上：亞歷山大經常使用大小調調性的對比；有時在不同樂章之間做對比，有時相同樂章內，即有段落間大小調性的穿插。例如 D 小調雙簧管協奏曲的第三樂章第一段落後面部分，調性即轉到 D 小調的關係大調 F 大調。和聲使用上，亞歷山大喜歡在曲中加入短的平行小調音響、增六和絃和聲，他也利用下行的半音線條，出現於最上或低音聲部。倚音的做法，在“La cetra”協奏曲的作品第四號，專取名為「倚音 (Appoggiatura)」，就明顯可知曲中愛用倚音的蹤跡。

Double Reed Archaeologist 裡有一篇文章，作者 Nancy Bonar Leher 是

¹⁸ Alessandro Marcello : *‘La cetra’ Concertos: Violin Concerto in B flat* Chaconne Chan 0563.

¹⁹ Alessandro Marcello : *6 Concerti “La cetra” : Concerti per oboe* Archiv 427 137-2

位雙簧管教授，擁有四十五年的演奏與教學經驗。論到 D 小調雙簧管協奏曲，他認為亞歷山大 馬切洛在協奏曲中提高了獨奏樂器的角色；伴奏聲部上亦有多種表現型態：經常放棄數字低音的伴隨，讓上面三個高音聲部獨自伴奏、甚至某些地方，會將中提琴的音寫與獨奏樂器聲部同行²⁰。此為亞歷山大 馬切洛的創作聲部新手法。不僅如此，作者又說：亞歷山大在 ritornello-form 的型式架構下，譜寫高尚的主題、配以繁茂飽滿的和聲進行。使得此曲百教百奏皆不倦，每次仍有新的體驗與感動。

²⁰ Charles-David Lehrer, general editor, “Alessandro Marcello: Oboe Concerto in C Minor No. 35” *Chamber Music and Concertos for Oboists and Bassoonists*, Volume VII - No. 35

第二章

第二樂章裝飾音之探討與創作

第一節 義大利風格裝飾音潤飾法

裝飾音潤飾法的源流

自始以來，裝飾音的用法和名稱，各國各地有千百種，記譜法和實際演奏法又各派分歧，莫衷一是。因此，裝飾奏由古至今仍是一門深奧的學問，但也因為各國學者的考古研究，才使得此一難解又抽象的藝術，化身為似乎較可以理解的，今日演奏者也可以模仿如古代樂者般，信手拈來一段即興裝飾奏。

早在編纂葛麗果聖歌的中古時代，記載樂譜的紐姆符號就已經呈現有表示音調、音值，還包括演奏方法的標示，此即含有裝飾的意味；時間走到文藝復興時期，聲樂作品仍是音樂表現、表達內心情感的最主要形式，

樂器大多只是陪襯聲樂的角色。即使如此，此時期的器樂曲仍慢慢地開始建構自己的語彙，準備蓄勢待發。其中在模仿演奏聲樂式的延長音時，器樂的長音表現力當然不如極具特色的聲樂，因此在當中加以某種程度的變化，就是器樂模仿聲樂，產生裝飾奏潤飾法的第一？。

裝飾音的加花藝術，大多隨著時間流逝而去，較作曲家的樂譜文獻，更不容易保存下來。因為它的表現方法，在十八世紀以前，多為即興加入或以簡略的符號示意；巴羅克時代的風潮是演奏者依喜好和各國特定的品味，作加飾演奏，作曲家少有完整地寫入裝飾音符的習慣。也因此，裝飾音用法在音樂上的鑑別與少數手稿上的辨識，亦顯得格外的珍貴與困難。另外，各國作曲家將以往前輩的音樂拿來研究、學習，有的加以改編，但這其中特別為裝飾音寫作的作品卻寥寥無幾；幸而，經由後代各學者的努力研究，所得的理論和例證，也提供今人相當豐富的學習裝飾音的管道。

裝飾音的種類

裝飾音的種類有不同的區分法，大部分著作都將其分成兩大類；

《黎明音樂辭典》分茲為，一、單純的裝飾音（grace note）：乃指少量的、一兩種附加的音符或符號於既定曲調上的裝飾；二、華麗的裝飾音（ornamentation）：「華麗的裝飾音，事實上是一種變奏；建立在原有曲調

的骨架上，根據曲調線的進行結構加以變化，此一華麗的裝飾音可能對原來的曲調產生極大的變化」²¹。

另外，研究生史卡娜悌（Rebecca Kemper Scarnati）在博士論文「四首早期十八世紀義大利雙簧管協奏曲裝飾音之研究」中，亦將裝飾音分為兩類：其一、單純的裝飾音（*grace note*），通常以經過音、鄰音、倚音的方式呈現；其二、裝飾音樂段（*passaggi*），則由兩個以上的音所組合，包括迴音、即興樂段（*improvised passage*）和由震音與迴音所形成之 *grosso*²²。

再者，《大陸音樂辭典》則依潤飾性而將裝飾音分為三大類：

一、完全由演奏者即興而加裝飾者；二、以某種符號指名特定裝飾者；三、裝飾音全然以音符表出者²³。

以上論述不外乎站於「視覺性」角度而言，區分為有和無、多和寡的

²¹ 洪萬隆主編，《黎明音樂辭典》（台北：黎明文化，民83年初版），揀自「Ornamentation」，1618-1627。

²² Rebecca Kemper Scarnati, “*The ornamentation of four early eighteenth-century Italian oboe concerti found in Concerti a cinque ... Libro primo of Jeanne Roger (Amsterdam, ca. 1714-17)*.” (Ph.D. diss., Arizona U, 1996), 51.

²³ 康謳主編，《大陸音樂辭典》（台北：大陸書店，民82，九版），揀自「Ornamentation」，882-887。

裝飾音種類。但事實上，無論裝飾音如何被分類，裝飾音在音樂上的定位，更重要的是在於它所形成的「風格」韻味，因為不同時空、相異的地域性，和經過演奏者各式詮釋，所營造出的裝飾音趣味就互有差異，如何能選擇具適當性、又兼具背景意義的詮釋法和潤飾法，就須靠親身研究和實際體驗的功夫了。

自由裝飾音的風格

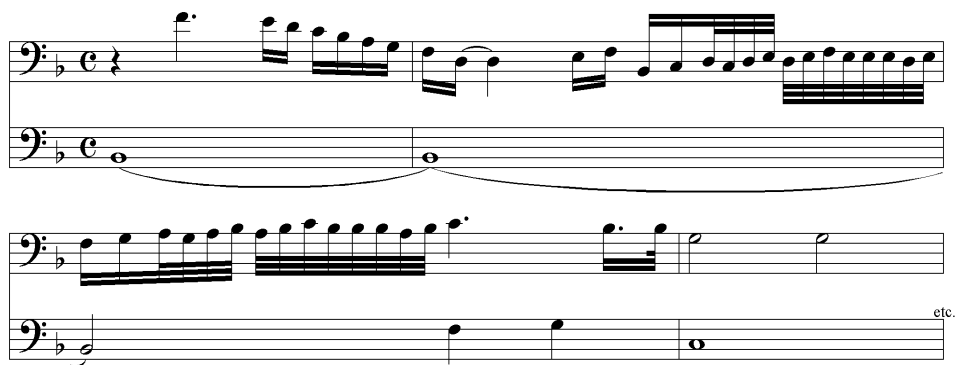
一本由 Howard Ferguson 編寫的「早期義大利鍵盤音樂」作品集²⁴，序言裡談道：義大利比其他任何地方都少用裝飾符號的記譜，這並不意味他們少用裝飾音，而是義大利作曲家傾向於寫出全部的裝飾音，或留給演奏者按自己品味及喜好加入裝飾音。所以早期十六、十七世紀的義大利音樂有關於裝飾音記號的討論較少，反而集中於即興技巧（improvisation）與各式各樣的炫彩裝飾（florid decoration）上的演奏法探討；因為如此，裝飾音演奏法在義大利給予演奏者極大的即興空間，所表現出的裝飾音，亦多是奇想的、不拘泥於刻板形式的風格，如蒙臺威爾第歌劇中的華彩裝飾奏般【譜例一】²⁵，如此自然產生由多種裝飾性短樂句（*groppi*）所組

²⁴ ed. Howard Ferguson, *Early Italian Keyboard Music*. (New York: Oxford University, 1989), 9-11.

²⁵ 摘自 Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance A Handbook*. (London: Faber and Farber, 1982), 168.

成，稱為裝飾音樂段或即興小樂段 (*passagi*)；亦即所謂的「自由裝飾法」(free ornamentation)²⁶，成為義大利潤飾法最主要的風格。

【譜例 一】 Monteverdi: Orfeo, 自由裝飾音



另一個筆者認為足以代表義大利裝飾法風格的作品為杰米尼亞尼改編的柯賴里《第九號小提琴奏鳴曲，作品五》²⁷之緩板樂章 (Largo)【附譜一】，其整首樂曲所蘊含的裝飾音技巧，隨著小提琴自然、純熟的琴音繞樑而出，雖然多音、複雜，卻也不減其甜美、靜謐氣氛的樂曲性格。但同一首作品，有人欣賞，有人卻論斷；在筆者的觀點，此首無論以譜面觀察或以耳傾聽，都非常令人賞心悅目，而某些衛道人士卻評其裝飾音過於榮密繁華，已淹沒曲子原本的情感表達²⁸。

²⁶ 同上註，91-106。

²⁷ Francesco Geminiani, *Violin Sonata Op.5 No.9 von Corelli* (um1740), **Largo**

²⁸ Marc. Pincherle, *Corelli: His Life, His Work*. Translated by Hubert E.M. Russell. (New York: The Norton Library, 1968), 114-115.

不論如何，杰米尼亞尼的改編是現代人所看得到的相當完整的「自由裝飾法」例子，可以看見一首樂曲如何在旋律骨幹的架構下，發展及變化其裝飾音；在其中，所有的理論幾乎得以實現：各式各樣的已寫出音符之自由裝飾音，有 *groppi*，有 *passagi*，在這裡都可以發現其組合體的蹤影；最多的還是從古至今代表義大利最典型、最常用之幾種裝飾音：倚音、震音和寫出音符的自由裝飾音。

（1.）倚音

倚音為裝飾音中最常見的種類之一，無論在任何時代或國家，裝飾音中一定少不了它。如果音樂中少了倚音，則旋律聽起來就顯得單調。倚音的作用在於刺激耳朵的聽覺；當和諧的調內音持續一段時間之後，需要倚音從不和諧到和諧的聲響刺激，使得旋律有所變化。快速曲中的倚音可以為曲子增加俏皮感，慢板樂章的倚音則蘊藏了深層、無限的情感張力。杰米尼亞尼在早期出版的「音樂的好品味」²⁹序言當中，所指出的十四種裝飾音的其中兩種即為上倚音和下倚音，並且提述它們的情感意含。

若從倚音種類再作細分，其依長度可以成長倚音和短倚音，依旋律的走向可分有上倚音和下倚音，又出現的拍點時間和位置還多有選

²⁹ Francesco Geminiani, “An introduction to a good taste in musick,” in *A Treatise of good taste in the art of musick*. (London: Mdcclxix), 2.

擇 ，以下先試看兩首譜例：其一為 Quantz 提供的包含各種倚音之短
曲【譜例二】³⁰；其二為艾曼紐 巴赫所列舉的可能不被譜出的倚音情況
【譜例三】³¹。

【譜例 二】J.J. Quantz, 倚音曲

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato" by J.J. Quantz. The score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff is marked "Moderato" and "a)". The subsequent staves are marked with letters b) through n), indicating different ornamentation techniques. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by "tr" above notes. The piece concludes with a double bar line.

³⁰ 摘自 Johann Joachim Quantz, *On playing the flute*. Translated by Edward R. Reilly. (New York: Schirmer Books, 1966.), 97.

³¹ 摘自 Robert Donington, *The interpretation of Early Music*. (London: Faber and Faber, 1963), 209.

【譜例 三】C.P.E. Bach, 不被譜出的倚音。



以上兩者關於倚音裝飾音的舉例，再根據義大利－英文辭典和牛津音樂辭典的解釋，筆者對倚音有如下的認識：

倚音從字根「*appoggiare*」而來，英文“to lean”，亦即倚靠到主音的意思。倚音是主音的裝飾音、先現音，為了延遲主音的來臨。其音高為主音的鄰近音，通常高二度音或低二度音最為常見，有時亦有跳進音程的倚音。另外，若旋律走向為下行三度，倚音就為其中之經過音。跳進音程的倚音，其音就為前一音之重複音高。

倚音的長短，雖無一定的時值，但基本上分為長倚音和短倚音：短倚音雖演奏上似為十六分音符的長度，但記譜上在符幹加一撇線的短倚音，是一七五〇年以後的論述才有的例子。（見 Donington: *Interpretation*, 208.）其餘短倚音大部分都以寫成較小的八分或十六分音符來表示。長倚音則用

途更廣泛，它表達深切的情感；以多種符號表示，有的亦直接以正常音符寫出；其音值的演奏相當長，被說明為超過主音二分之一的長度³²。不同長度的主音其長倚音的音值也不同，但更明確的區分是在一七五〇年代以後的論述了。

演奏倚音的拍點位置，有分為在「拍點前」(*Vorschlag*)或「拍點上」(*Anschlag*)出現兩種，不同情況下，每人皆有自己的詮釋方式。依照艾曼紐·巴赫的說法，若在雙數拍子曲子中的長倚音，兩種皆有人使用；若為三拍子的曲子，則通常倚音在拍點上出現，並後面接一較長的音³³。

倚音發生的地方，在樂句中或樂句尾巴皆有；若在樂句進行中，所加入的倚音，後面通常接較長的音。而倚音放在樂句尾巴，又分有多種狀況：如帶有倚音的震音結尾、半終止時、樂句分句結尾、延長音、最尾音，最末音又分前有震音的和沒有震音的。（見【譜例三】之(a)–(h)）

(2.) 震音

震音是早期義大利人唯一會以符號標示的裝飾音；但如同其他小的裝

³² Francesco Geminiani, “An introduction to a good taste in musick,” in *A Treatise of good taste in the art of musick*. (London: Mdcclxix), 2.

³³ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*. (London: Faber and Faber, 1963), 209.

飾音一樣，在十七、十八世紀，義大利人本身缺乏作文字上的敘述。大多數論及義大利裝飾音的理論，要從德國學者的書籍論述中找尋；義大利人在一七一〇年代才開始接受及引入法國人的裝飾音用法；而一直到十八世紀中期後，才有較理性地看待裝飾音的文字敘述。

震音的使用，就如人們呼吸空氣、三餐吃飯般地自然及必要；巴羅克音樂中若缺乏震音的詮釋，其音樂就談不上巴羅克的風格。震音可以在多種情況中使用：重複音上、長音上、音型句尾、終止式裡，其中最常在樂句的終止式上用震音作結束。

關於震音應如何演奏 - 從本音開始或由上二度開始，自始至今，各國各派學者一直有不同之論點。一九四二年，學者奧得利奇(Putnam Aldrich)發表一篇研究十七、十八世紀裝飾音的論文，其中一段提及十七、十八世紀，法國作曲家和義大利作曲家對於震音裝飾音的看法，最大的爭議點在於要「如何演奏」³⁴。因此，從各種分析的角度來看義大利的震音用法，將有各式的說法。有的學者以十六世紀的一些聲樂作品例子來研究，譬如Tosi就是一位難得的義大利歌唱兼理論學者，他曾作過聲樂作品上裝飾音

³⁴ “The chief point of conflict between the French and Italian style of trill is the question whether the ornament should begin on the main note or on the auxiliary” Aldrich, Putnam. *“The Principal Agreements of Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Study of Ornamentation.”* Diss. Harvard U, 1942, 313-314.

的闡述；因此站在十五、十六世紀聲樂作品的角度上，觀看義大利裝飾音的用法，有些書籍以「震音的起始音由主音開始」作結論。但透過較後期的理論書籍論述，和一些筆者所收集到的樂譜、唱片出版品的觀察，十八世紀初期（馬切洛此首雙簧管協奏曲的作曲年代）的器樂震音開始奏法，鍵盤樂器、小提琴，皆與聲樂唱法有所差異。因此，筆者認為此曲的震音演奏法（尤其在快速樂章），由同是樂器的雙簧管來吹奏，應是和器樂較為相似的處理手法，亦即震音從「上助音」開始吹奏。

終止式上的震音，是震音的標準型態，即震音以一先現音開始，然後震音、接著以兩個短小音符作迴音結束，稱之為“termination”（具終止式的震音）簡單說來，就是多種裝飾音的綜合體，裡頭包含倚音（先現音）震音和迴音三種。

其他的裝飾音，由此可以再衍生出多種的混合型態。在此首慢板樂章，我們發現有倚音加漣音、倚音加震音（*appoggiatura trill*）、滑音加震音（*slide trill*）和音階加迴音的 *groppi* 各種混合式裝飾音的用法，多的不勝枚舉。

（3.）演奏法

Donington 在著作「巴羅克音樂的風格與演奏法」裡，對於演奏裝飾

音，有這樣的一個註解：自由裝飾音給演奏者一個建立個人獨特風格的創作空間，演奏不只表達情感也同時擴增了對音樂音符的表現，這些聽聞者皆可以感受到。例如：杰米尼亞尼、塔替尼（Tartini）、里歐波德 莫札特（Leopold Mozart）他們演奏柯賴里的音樂時，不會只是譜上的柯賴里，而會有自行放入的創新手法，使得柯賴里的音樂，呈現多樣化的表現；另外更顯明的例子來自於巴赫，他改編韋發第的眾多樂曲，並且亦在其中放入無數好的自由裝飾音³⁵，使得原本單一的樂曲，增加了不少其他相異的趣味性。換句話說，無論是作曲者或表演者，在編改音樂、加入裝飾音，詮釋作品的同時，其實是音樂的再次被創造；這也鼓勵我們現今的演奏者，在尊重原本作曲家創作風格之餘，一方面也可以展現不同的裝飾法與樂曲風貌。

但，如何加入自由裝飾音，或許對一個剛接觸此課題的人，會感到不知如何開始著手；筆者就曾經如此，以為必有所明定的規範？！事實上，裝飾音潤飾法其實並沒有一定的絕對標準。只是後人盡可能地學習、研究前人世代的成就，因而產生及歸納出來的一些規則，是有助於偉大藝術的再流傳；但對於事物本質來說，音樂仍有它更卓然的衡量標準。音樂學者 Mattheson 大師就說：「音樂的自然法則取決於唯一的『耳朵聽力』好壞而

³⁵ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance A Handbook*. (London: Faber and Farber, 1982), 91-92.

已」³⁶；他認為談論繁瑣的規則條例無意義，看待音樂最重要的是要有一副良好的耳朵，可以聽出怎麼樣的裝飾才是順耳的、合乎時宜的。因此，依照前人所指示的，筆者學習到先運用自己的耳朵，好好地訓練擁有良好品味的聽覺習慣。

第二節 巴赫裝飾音之創作範本³⁷

一七〇八年到一七一七年，巴赫在威瑪宮廷擔任管風琴師。威瑪宮廷裡，有許多來自義大利和法國風格的音樂，巴赫藉由聆聽與閱讀，熟知並了解各作曲家的新作品。此時期，巴赫特別鑽研義大利作曲家韋發第的作曲，經由大量的謄寫與改編樂曲，義大利風格的作曲手法已融入到巴赫的作品當中。同時，大約於一七一〇年始的五年間，巴赫開始發展亦也差不多奠定日後他的裝飾音寫法及風格³⁸。本篇報告的協奏曲，巴赫亦改編給

³⁶ “The rule of nature, in music, is nothing but the ear.”Frederick Neumann, “Mattheson on Performance Practice” *New essays on performance practice*. (New York: University of Rochester Press, 1992), 210.

³⁷ 見【附譜二】：J.S. Bach, *Cembalo Concerto, BWV974, Adagio*

³⁸ Neumann, Frederick. and Stevens, Jane. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. (New York: Schirmer Books, 1993), 326.

大鍵琴演奏，當初與多首改編自韋發第的作品收錄在一起，因此還一度被誤認原創者為韋發第。此首「大鍵琴獨奏協奏曲，作品九七四」，現在收錄在「巴赫全集」裡。曲中，巴赫將原本弦樂和數字低音五個聲部的配置，改編成由一架大鍵琴完成所有和聲及對位上的音響，不僅如此，巴赫還增添了一些原本所沒有的和聲，使得整體的織度更形豐富。第二樂章是全曲裝飾音的精華所在，在這裡我們將可以看見巴赫是如何運用義大利風格的自由裝飾音，再加有自己的風格特色。

國內鋼琴演奏及教育家胡小萍，曾經針對「如何彈奏巴赫鍵盤音樂中的裝飾音」作過一番精簡的分析³⁹。她指出巴赫習慣使用的裝飾音有四種：一、重複主音型式的裝飾音（repeating ornament）；二、不重複主音型式的裝飾音（non-repeating ornament）；三、迴轉音型的裝飾音（turn）和四、琶音分解和絃型式的裝飾音（arpeggio）。其中第一種指的是震音和漣音，第二種是倚音和滑音，第三、第四種為迴音，琶音。這四種巴赫常用的裝飾音方法，在此曲中，都屢見不鮮；筆者在比較馬切洛原作與巴赫的潤飾版本過程中，發現此曲裝飾音的運用如下：

一、以符號表示的裝飾音，最多的即是往上震動的「震音」和往下或

³⁹ 胡小萍，「如何彈奏巴赫鍵盤音樂中的裝飾音。」《輔仁學誌 人文藝術之部》第 28 期（民國 90 年 7 月）：189-217。

上震的「漣音」。因為此曲旋律多為一句句短小的模進樂句所接連而成，因此每隔一、兩個小節的樂句，巴赫就加以「漣音」裝飾音（ \curvearrowright \curvearrowleft ）標示於句尾，有時為「上漣音」，有時為「下漣音」；若看旋律走向，大部分往下級進或跳進就的用上漣音，旋律往上級進或與之同音的就為下漣音。兩者除了跳進以外，皆可以再看作「帶有倚音之漣音」，也是使用最多的「漣音標準型態」。

重複主音型式的裝飾音，巴赫的做法受到法國的影響⁴⁰；此樂章的「震音」，巴赫運用綜合式的震音，有迴音震音（turn trill，第 24 小節）和滑音震音（slide trill，第 27、32 小節）。而一直難以定論的震音演奏方法 - 到底從本音開始，還是由上二度音開始震奏？各理論家則各有話說⁴¹。但

⁴⁰ 奧得利奇說明巴赫生前所用的震音型式的裝飾音大都受到法國的影響，直到一七五〇年，巴赫逝世後，德國作曲家在震音的處理上，才慢慢有各家各派的專有風格。

“It is clear, however, that the period during which the use of trill was based primarily upon the French models coincides approximately with the lifetime of J.S. Bach. After this time, the trill takes on a more German character.” Aldrich, Putnam. *The Principal Agreements of Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Study of Ornamentation*.” Diss. Harvard U, 1942, 313-314.

⁴¹ 本音開始或由上二度音開始彈奏的爭論，根據一七二〇年巴赫為教育其子威廉所出版的譜集(*Clavierbuchlein von Wilhelm Friedemann Bach*)序言中的手稿例子可看出，巴赫寫作都由「上助音」為始；另外，一七五三年艾曼紐·巴赫所發表的論點與近代的音樂學者 Walter Emery 在他的著作《巴赫的裝飾音》(*Bach's ornaments*, Novello and Co. Ltd, London, 1970, 38.) 裡也提及，絕大部分巴赫作品中的震音，都是由上助音為始開始彈奏(...it can safely be said that the vast majority of Bach's "plain shakes" begin on the auxiliary)。除此之外，其他的學者也持有不同的看法：十九世紀末的音樂學者 Edward Darnreuther 在他的著作《音樂的裝飾音》(*Musical ornamentation*)一書中，即列出六種他認為巴赫的裝飾音應以本音和聲音開始而非上助音開始的情況（胡小萍：如何彈奏巴赫鍵盤音樂中的裝飾音，197-202）。

若只限於此曲震音的研究，筆者認為第二樂章幾處帶有長震音的地方（第 24、29、32、34 小節），其前一音皆與震音主音同音，而後接震音終止式；依照前面多處「倚音加漣音」的處理模式，或上或下的漣音端看旋律如何走向。因此，第二樂章在震音的吹奏方式，如同倚音加漣音的演奏法，只不過震動長度增加，並通常用於樂句尾端，終止式的地方。

二、以音符表示的裝飾音：第二種不重複主音型式的裝飾音，以「倚音」的作法為最普遍，也可稱為「單音裝飾音」(one-note grace)。巴赫的做法有數種，以紐曼所分析整理的表格為代表⁴²【圖表一】。巴赫的倚音做法，除了以上所提過的和漣音、震音的混合使用之外，其他如第一樂章也有少數寫成一般音符來表示的（如第 9、56 小節）【譜例四】；樂曲中，無論是巴赫或是其他編者所校定的版本，都可以看出按照作曲家馬切洛的原意，兩者皆將一些樂句尾巴處理成倚音的情況（樂句上加有虛線或括弧的符號）而第二樂章第 13 和 30 小節的小音符【譜例五】，則是整曲巴赫唯一直接以小音符標示出的單音裝飾音。

⁴² Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach*. (New York: Schirmer Books, 1978), 124.

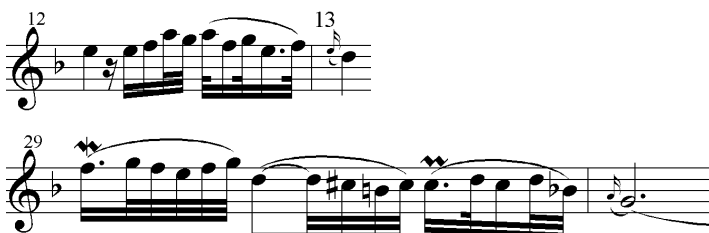
【圖表 一】巴赫的單音裝飾音的演奏法分析

Symbols	Possible rendition (including transitional designs)			Generally not possible
	All media	Keyboard only	"Grace note" Pre-beat	
C♯ 2/4				
3,6,9/8				
6/4				

【譜例 四】mov. I, m9. m56. 「倚音」裝飾音



【譜例 五】mov. II, m13, 30. 「單音」裝飾音



第二種不重複主音型式的裝飾音，還有「滑音」裝飾音。此首樂曲裡，第二樂章第 27 小節的第二拍連接至第三拍的節奏，即為巴赫唯一使用滑音的做法【譜例六】，亦是滑音三種主要模式之一的 dactylic 節奏⁴³【圖表

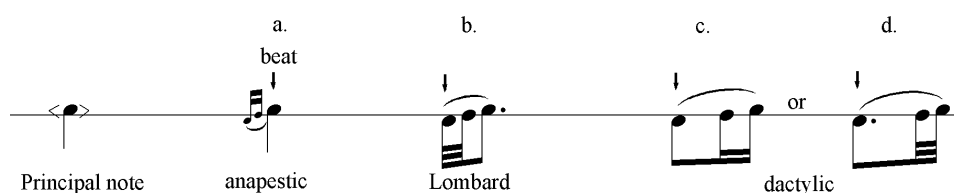
⁴³ 滑音三種主要的節奏型：“anapestic”、“Lombard”、“dactylic”。“dactylic”代表長短短的上型級進音型，進行到主音。

二】(Neumann, *Performance practices*, 352)。

【譜例 六】m.27 「滑音」裝飾音



【圖表 二】滑音三種主要節奏型：“anapestic”，“Lombard”，“dactylic”。




至於「迴音」和「琶音」的用法，巴赫皆以直接寫出音符的自由裝飾音融合於樂曲當中，在隨處的模進樂句、十六及三十二分音符裡，皆有迴音的蹤跡。琶音雖然比較少，但第 32 小節的第三拍後半拍，可以見到一個非常清楚的七和絃琶音音型【譜例七】；其他還有轉位的琶音音型，在 15、17、26 小節 等等。

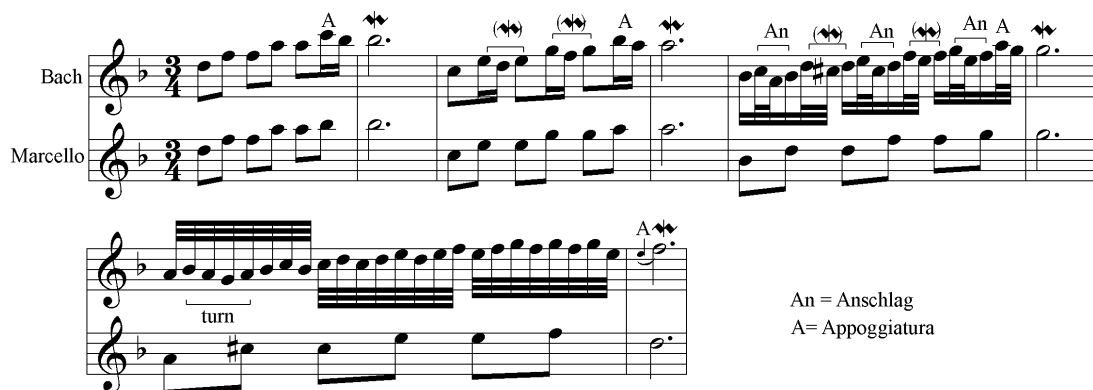
【譜例 七】mov. II, m.32 Bach, 「琶音」裝飾音



以上為本樂曲巴赫作裝飾音的使用分析，除了一些極少量的裝飾音符號，此首協奏曲巴赫大部分依照義大利之寫作風格，寫出全部的裝飾音

符。在這裡簡略地描述一段巴赫自由裝飾音的做法。第二樂章，巴赫用累進的方式加註裝飾音，尤其用於由簡入繁、模進音型的樂句；開頭的前八小節，巴赫運用的手法有符號下漣音（）、實音記譜的下漣音、實音記譜的倚音（*appoggiatura*）、迴音（*turn*）和逆轉迴音、以及下漣音和先現音（*Anschlag*）的交叉使用。對於此，奧得利奇有另一個角度的見解⁴⁴：【譜例八】。

【譜例 八】 *mov.II, mm.4-11* P. Aldrich, 對巴赫的裝飾音的解釋



The image shows a musical score for 'Specter Example 8' in 3/4 time. It features two staves: 'Bach' (top) and 'Marcellino' (middle). The Bach staff contains a sequence of notes with various ornaments: a slur with a fermata-like symbol, a slur with a fermata-like symbol, a slur with a fermata-like symbol, and a slur with a fermata-like symbol. The Marcellino staff contains a sequence of notes with various ornaments: a slur with a fermata-like symbol, a slur with a fermata-like symbol, a slur with a fermata-like symbol, and a slur with a fermata-like symbol. Below the Marcellino staff is a detailed view of a 'turn' ornament, showing a series of sixteenth notes forming a trill-like pattern. To the right of the detailed view is a legend: 'An = Anschlag' and 'A = Appoggiatura'.

首先第 2、4、6、8 小節是一個下行級進音型，各用一個下漣音來潤飾；而每一個三拍的長音符，又加以倚音在拍前（前一小節的倒數第二個音）出現；再者，除了第一句維持馬切洛儉樸的創作外，從第二樂句就開始加入弱拍上寫出來的下漣音，並和再下一個樂句的三度構造的先現裝飾音一起形成切分音的效果。這是筆者所沒有思考到的一點，因為去除原有

⁴⁴ Putnam Aldrich, "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation," *The Musical Quarterly* XXXI (1949): 34-35.





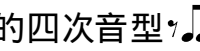
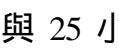

圓滑線、吹奏運音上的標示，才能看得更清楚，以另一個角度來分析和詮釋。

第三節 筆者裝飾音之習作⁴⁵

作品骨幹音之分析

本曲第二樂章，單看馬切洛原作未經過裝飾的譜面，給予人乾淨、簡單架構的第一印象：全曲以八分音符、模進音型為最主要行進模式；亦即獨奏聲部，建築在八分音符為主的旋律線上；而伴奏聲部，從頭至尾盡是八分音符的節奏，和聲在旋律線條下，平均且等份地進行。因此，紐曼先生所說的第二樂章的速度通則：慢板，最快音值以八分音符，偶有十六分音符作為樂曲骨架的論點在此得到印證（Neumann：*New Essays*, 176）。這也說明馬切洛這首雙簧管協奏曲第二樂章的曲構是十八世紀早期協奏曲的典範之一。

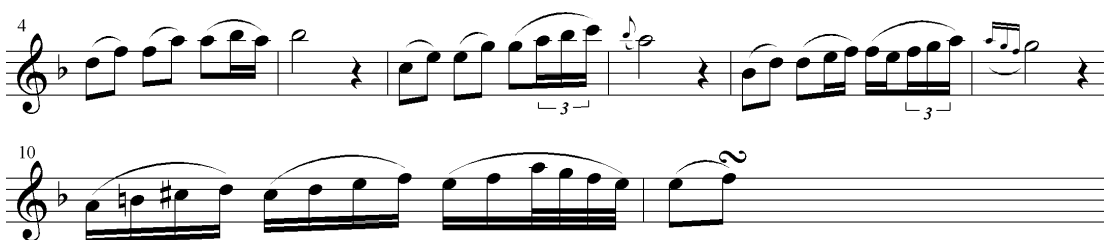
⁴⁵ 見【附譜三】：A. Marcello, *Concerto in d minor for Oboe, Violin, Viola, Violoncello and Basso Continuo*

就旋律骨幹音來看，除了八分音符的貫穿為主軸以外，旋律的節奏模式亦可分為三種：a.  b.  c. hemiola，皆由第一種節奏模式所發展變化而出。以下列【圖表三】來逐次說明：第 4 小節，旋律開始，四次  的節奏模式；11 小節始，節奏音型是原節奏的減值，成為 ；15 到 18 小節為前之第 4 小節到 11 小節的相同節奏，但在 16 小節最後一音分為兩拍，又 18 小節再次減值。至此，三個由模進所組成的樂句，在節奏上、模進次數上皆為減值，所使用的小節數因此也減值。19 小節開始的四次音型  與 25 小節後的四小節  為交換的節奏型態；往後的旋律節奏到結尾皆為  的變化節奏，形成四次兩小節三個大的二分音符的 hemiola 節奏（第 23、24；28、29；31、32；33、34 小節）。

【圖表 三】mov. II 旋律節奏模式分析

小節數	節奏型	說明
4-11		3 拍 + 2 拍
11-13		2 拍 + 1 拍
15-16		二分音符分解成倚音 ()
17-18		再次減值 ()

【譜例 十】mov. II, mm.4-11



11 小節到 14 小節，仍是三個相同的連續模進音型，但其大方向走向，事實上與前面第 4 到 11 小節皆為級進下行，好似一聲聲的嘆息。因此，筆者的做法是將重複音改以「切分音」的節奏，使之活潑化。最後一個模進句尾（第 14 小節）「c#」音之前，也加以一表示滿足的、長值的「上結尾」⁴⁶，見【譜例十一】；另外【譜例十二】運用「下倚音」，為旋律聽覺上的另一選擇，以改變其不斷下沉的心境。

【譜例 十一】mov. II, mm.11-14



【譜例 十二】mov. II, mm.11-14



⁴⁶ “The Superior Apoggiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, etc. It should be made pretty long....always have a pleasing Effect,....” Francesco Geminiani, “An introduction to a good taste in musick,” in *A Treatise of good taste in the art of musick*. (London: Mdccclix), 2

下一個樂句 15 小節到 18 小節，如同旋律開始的結構，模進亦是建立於主三和絃上，但一反之前的小調性格，14 小節的「c#」音可以看作為導音，接至 15 小節 D 的主三和絃上，帶出氣氛上的轉變：第 15 小節的樂句以「f#」音開始，像是清晨的第一道曙光乍現，亮了每一個看日出人們的耳目。此四小節為第二次新樂句的開頭，卻緊接著又轉至另四小節和聲較為複雜的模進。見【譜例十三】

【譜例 十三】 mov. II, mm.15-18



因此，自第 18 小節始，筆者將加入模進結構中的裝飾音，建立於和聲音上的組合：強調伴奏聲部所缺乏的主音，同時節奏上接續前面 15 小節到 18 小節的切分型態。如同史卡娜梯所說的通則：裝飾音符皆接於長音值的最後方⁴⁷。此四小節連續的模進樂句，筆者亦將連結線之後的裝飾，每次做不同的改變。見【譜例十四】

⁴⁷ “If an ornament is added to a long note, it is usually placed on the last part of the duration,the rhythmic placement of ornaments at the close of the duration is particularly true with dotted and tied notes.”Rebecca Kemper Scarnati, “*The ornamentation of four early eighteenth-century Italian oboe concerti found in Concerti a cinque ... Libro primo of Jeanne Roger (Amsterdam, ca. 1714-17).*” (Ph.D. diss., Arizona U, 1996), 35.

【譜例 十四】 mov. II, mm.18-22



經過 23、24 小節的終止式，調性已短暫地轉到 Bb 大調（Bb 大調調區從第 22 小節第二拍到第 27 小節第一拍），25 小節再次回到主三和絃原位的音響，為 Bb 大調的 IV 級。26 小節則是 Bb 大調的 V 級七和絃，馬切洛將和絃七音「eb」寫於旋律上，而低音聲部則為三度音，因此筆者將 V 級的主音「f」音，放入 26 小節第一拍內成為先現音（倚音），之後每小節的正拍長音之前，筆者皆加入先現音；或有兩個音的滑音（雙倚音）或在正拍上加入主音而使原旋律音成為先現音（第 28 小節），此為和聲上的考量，屬於本曲中較為特殊的例子。見【譜例十五】

【譜例 十五】 mov. II, mm.25-29



而此兩樂句（第 18 到 22 和 25 到 29 小節），皆為連續的模進進行，筆者在此加裝飾音的做法稍有差異：18 到 22 小節的裝飾音每次皆有變化；而 25 到 29 小節的裝飾音以和聲為主要考量點，並改變其旋律之高低音點，聽覺效果上較為自由、華麗。

除了再三連續的模進進行以外，連綿不斷的樂句也是本樂章的一大特色：儘管終止式三番兩次的出現，但緊接在後的和絃卻非意味要結束的 I 級而是 IV 級，此情況在第 25、30 小節各出現一次，第 33 小節又再次以 V 級附屬和絃代替 I 級，作以延遲最終主和絃的到臨。因此，自 30 小節至獨奏樂器聲部結束的 35 小節，短短的六小節中，曲子的最終亦是最短的高潮於第 33 小節終於出現，巴赫和史卡娜蒂皆於「g#」音的二分音符長音上，填了滿滿的裝飾音【譜例十六】，但筆者在此的做法，如同前之第 30 小節「g」的長音，樂譜上沒有太多的裝飾，而是將似終止的 32 小節作為後面真正終止式之前的預備；巴赫運用琶音推到「g#」，筆者則從 31 小節就以音階上行，慢慢堆積張力，至高潮「g#」後釋放、作終止，結束此長長的、一樂章是一大句話的第二樂章。【譜例十七】

【譜例 十六】 *mov. II, m.33*

【譜例 十七】 *mov. II, mm.30-35*

綜而觀之，本樂章作曲手法最大的特色為「模進進行」，佔有全曲的二分之一。因此對於幾佔乎旋律全部的模進音型，筆者將之分為「五大組」（第 4-11, 11-14, 15-18, 18-22, 25-27 小節），以 J.S. 巴赫、史卡娜蒂、謝林柏格、劉榮義教授的裝飾音版本和其他作曲家如杰米尼亞尼、柯賴里、塔替尼、瓦倫梯尼、泰雷曼……所創作其他帶有裝飾音的作品為參考範本，筆者得到以下處理模進音型的方式：

（1.）模進中，每次加入更多裝飾音：

例如巴赫在第 4 小節到第 11 小節的做法，即是運用漸進式的、每次加入更多、類似的裝飾音；第一個原型樂句裡，只增加一個音及最後一音上的漣音，第二和第三個模進樂句，用相同的節奏型態但在第三句的速度上是較前一句快一倍的。如此節奏活力上的增進似乎是義大利風格的特色之一，但要避免過多的增進，以免造成不夠自然和太過於繁盛的效果。巴赫在第四個，最後一個模進樂句上，就使用滿滿的三十二分音符充塞於整個小節。（見前之【譜例八】）

（2.）變換每次模進的裝飾音：

每次變換模進裝飾音的音型與節奏，屬於比較豐富、多變化的一種，杰米尼亞尼最常使用。例如作品五之九號中的兩次模進（第 6-8、16-18 小節，【譜例十八】），杰米尼亞尼就用兩種不一樣之處理手法，較為複雜，

但旋律的骨幹音，大致上仍作完整的保留，不失其原音之韻味。雖然如杰米尼亞尼般的花俏裝飾有時會改變其高低音點，或變以反向進行；但不變的是在最重要的旋律音型上，如樂句的起始點，所有詮釋者還是以遵照骨幹音為主的原則。即使一連串功能屬性為連接性質的裝飾音，其重要性仍敵不過旋律和節奏的重要性。

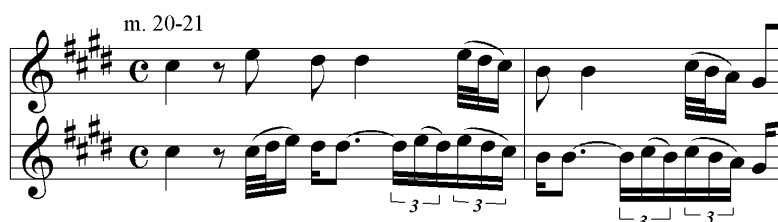
【譜例 十八】 Geminiani: Vn. Sonata, Op.V, No. 9. from Corelli 模進做法

The image displays a musical score for two parts: Geminiani and Corelli. The score is in E major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows measures 6-8. The second system shows measures 16-18. The top staff is for Geminiani and the bottom staff is for Corelli. Both parts feature a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and grace notes. The Geminiani part has a more complex, ornamented melody, while the Corelli part is simpler and more rhythmic.

(3.) 用相同的處理模式：

泰雷曼在 E 大調的長笛奏鳴曲當中，雖然比較不常用模進的手法，第三種的同樣處理模式則為偶爾出現，如【譜例十九】，但全曲亦作以義大利流暢風格之曲風。

【譜例 十九】 Telemann: Fl. Sonata in E, Andante (mov. I) mm.20-21



以上三種方式，筆者皆在曲中一一嘗試，但由於本曲中每組模進次數之頻繁，使得若單純只使用同一種方式，例如兩、三次的模進都運用第三種 - 相同的裝飾音型處理，則大樂句聽覺上就容易顯得單調或織度貧乏。因此，筆者除了在唯獨一次模進（第 15 到 18 小節）的地方使用相同的處理模式，其他幾處模進進行就參雜著一、二、三種方式同時運用。另外，前面所提到過和聲上的考量，裝飾音的處理方式亦會受到影響。紐曼說道：演奏正拍上的裝飾音時，當豐富其和聲而非減弱之。並且，放於句前或長音值最後的裝飾音，其原因就在於要讓轉換中的和絃被聽清楚。在巴赫的版本中，第 22 小節的裝飾音做法則強調出轉調中的 Bb 和絃，並以音階上行帶出 Bb 大調的附屬 V 級終止式（第 23 小節），加強其轉調的和聲效果，見【譜例二十】。

【譜例 二十】mov. II, mm.22-24 巴赫強調轉調及和聲的做法

Bach

d: i Bb: I^{VI} IV/V(F) V₇/V vi/V IV/V V IV₆

模進特徵以外，旋律寫作上，馬切洛使用相當多的分解三和絃，又以重複音加上和聲外音；因此，筆者連結重複音，賦予節奏「切分」的特性，使大部分的旋律下行走向，可以得到部分的舒緩，使活潑化。此為筆者在節奏方面的運用，以切分節奏貫穿所加飾的裝飾音，可以從第二組以後的模進中，明顯見其蹤跡。

總言之，此第二樂章的裝飾音習作，使用到義大利自由裝飾音的做法，不外乎是幾種最常見的「經過音」、「漣音」、「倚音」和「震音」的裝飾音組合；但事實上，音樂常因個人使用習慣、方法的不同，而產生不一樣聽覺效果。筆者相當喜愛謝林柏格的裝飾音版本，有巴羅克較為少有的浪漫感。筆者期待自己的小小習作，聽覺上也有合乎個人特色和義大利式風格的品味。

第三章

樂曲分析與演奏詮釋

全曲分有三個樂章：第一樂章，跳弓的行板（Andante e spiccato）、第二樂章，緩板（Andante）、第三樂章，急板（Presto）。快？慢？快三個樂章呈現巴羅克時期義大利協奏曲的典型架構。

第一節 第一樂章

樂曲分析

第一樂章分為 ABC 三個段落，由下列的表格圖示之：見【表格二】

【表格 二】第一樂章段落架構圖 (ritornello)

	A					B					C					
樂句	A1					A2	B1		B2			Coda				
小節數	R	S	R	S	T	S	R	S	R	S	R	S	T	S	T	
	1-4	4, 5	5, 6	7-12	12-14	14-21	22-	24-32	33,	34-44	45,	47-50	51-54	55-58	59-61	
		5	6				24		34		46					
調性	d-----d-----					F	F-(Bb-C)-d-a		a-(D-G-C-F-Eb)- (d-G-C-F-Bb)-d			d-----d-----				

R : ritornello (樂團總奏)

S : solo (雙簧管獨奏)

T : tutti (全體合奏)

依樂團和獨奏的主題來分析，樂曲一開始即以樂團齊奏出三小節的總奏部，稱為 ritornello。本樂章的 ritornello 雖然只有兩、三個小節，但在曲中，藉由多次的反覆以及與獨奏旋律的交替出現，兩者互成對比，並稱此樂章為 ritornello form。首先，在第 1 小節為弦樂同音齊奏，確定 D 小調調性和其素材，並在旋律上作主音「d」到下屬音「a」之音階式下行（此地方與第三樂章有密切之關聯性，將於後述），再以十六分音符的音階緊密上行至屬音，表明其 V 級之重要性。【譜例二十一】

【譜例 二十一】 mov. I, mm2-4, Ritornello



12 至 14 小節之樂團插入句，因句型結構之特殊，筆者將之分為 A1 樂句之結尾，經由此結尾句之後，安定的調性開始轉變，A 段結束在關係大調 F 大調上；第二段落亦由 F 大調開始，卻在這個段落有較多的轉調，其中又以 B2 段落的調性最不安定，包含了兩次「連續屬和絃的轉調」（34 小節第 2 拍到 39 小節、40-42 小節），分別一次為一小節半，另一次為兩拍的快速轉換調性，手法緊湊，強調出獨奏樂器和樂團之間的對比特色，並用減值方式層層堆積樂曲的張力至高音「g」，以一長音和終止式紓解並帶回原調性。C 段落為終止樂段，目的是為了做終止：由前面 12 至 14 小節的結尾樂句之動機發展，構成 C 段落的樂句，並以交替形式，主奏和樂團分別唱奏兩次終止式才結束此第一樂章。

樂器配置上，作曲者在第一樂章中，將數字低音的和聲處理成與獨奏者一組，弦樂為另外一組。旋律方面，弦樂齊奏不斷重複 ritornello 樂句，用以揭示開頭或承接樂句之用；獨奏雙簧管則負以發展之責，製造每一次不同的音群與旋律。兩者合作無間，對唱交流之中，展現了巴羅克獨奏協奏曲之風格。

演奏詮釋

本樂章的速度術語為“ Andante e spiccato ” - 跳弓的行板。 “ Spiccato ” 義大利文意為「分離的」，在弦樂弓法使用上，亦稱為「跳弓、分弓」。在這裡，作曲家運用此術語，代表有精神的、音色飽滿的樂曲風格。開頭的齊奏動機，弦樂三聲部的分弓、同音齊奏適與三小節之後進入的雙簧管旋律恰成對比；雙簧管主題的運音（articulation）為鄰近音連奏、跳進音分開，一個樂句為一個圓滑線，與伴奏聲部的分弓、斷奏法，形成對立又對比的關係。此外，每個樂句的長度皆是一口氣可以完成，對於器樂吹奏者來說並不難，容易理解其樂句分法；但有趣的是，作曲者在每一句的開頭，幾乎皆以非正拍開始：其樂句前之休止，並非真正之休息，只能看作樂句之前的準備，因此演奏上並不可在每一個休止符上換氣，相反地，還必須帶有往前走之方向感，才不至於造成太多破碎的小樂句。

除了樂句的整體性應注意外，此樂章最難的也在於第一樂句的塑形；第一樂句是 D 小調 I 級和絃，如同往後每個樂句之開頭，同樣皆在十六分休止符之後開始，不同的是在第一樂句上，它之前加以一同音反覆。因此，此主音「d」，既是獨奏樂器的主題開始，亦是前奏聲部的結束；就在同一音點上，所有聲響須在同一音準、D 的小三和絃和聲上交會，音準是第一個難點。第二，獨奏聲部如何在反覆音上，插入一細微

空隙，又可將線條連貫到下一個十六分音符的開始，是需要仔細考量其用氣，同時音量又要接續如同前一音。第三，整句的最高點「a」音，在前後音符的力道上，也需要做到合宜的氣流控制。如此的仔細塑形，當第一樂句可以做到完善的處理，後面整個樂章都由此發展，往後的詮釋也順而水到渠成了。

另外，關於裝飾音的部分，改編至大鍵琴的版本裡，巴赫除了在第一樂章的加創裝飾音以外，在其他兩個樂章亦有一些旋律上小幅度的改變。例如曲中第 11 小節，巴赫在第一次出現的終止式上，加入鄰音和迴音的裝飾音，添加了節奏的活力，也促使更多的張力進行至終止式【譜例二十二】。此外，16、30 小節，40 到 44 小節、49 和最尾 57、58 小節，巴赫皆改變音型，使用模進或轉調手法，達成更富趣味的音型節奏。筆者建議在演奏此添增音符時，應思考其手指運作地輕巧，不因三十二分小音符之多且快，而擾亂了整個旋律線條之流暢感。

【譜例 二十二】mov. I, m.11



第二節 第二樂章

第二樂章曾於前一章節談論過其裝飾音之運用，在本節將著重於和聲的分析與樂曲結構的探討，並提出個人演奏此曲的詮釋意見。

樂曲分析

此樂章為典型的以和聲為底、旋律在上自由吟唱的型態。如果將整首樂曲以一簡單的表格來敘述其和聲及旋律的進行，見【圖表四】，我們可以發現：弦樂聲部除了從頭至尾都為八分音符音值的走向以外，曲中和聲的進行，也大部分呈現在沒有解決的和聲級數上；除了第 11 小節第一拍後半拍到 I 級以外（但第二拍卻馬上換和絃，接續至另一個樂句），其他每樂句皆停留在屬和絃（V 級）：開始的第 3 小節的前奏結束，第四小節獨奏進入是如此；第 14、18、24、29 小節亦是如此。另外，大鍵琴加入之點共只有三個（第 3、4 小節、第 15、16 小節、第 34、35 小節至結束），亦都與 V 級和弦的使用有密切相關性；前兩次看似段落將終止，實則為雙簧管主題的切入點（15 小節的 iv 級附屬屬和絃可當作 D 小調的 I 級大和絃），如此不被預期的和聲進行，一直持續到最終末了。獨奏聲部結束在 35 小節，整體伴奏聲部加上數字低音聲部，最終才終於解決到 I 級和絃。

【圖表 四】第二樂章 和聲及旋律的架構圖

小節數	調性：和聲進行	旋律組合
1-3	d: I - V	前奏，累疊式和聲
4-11 (2 + 2 + 2 + 1)	D: i-iv (sequence) - - V-i	模進三次
11-14 (1 + 1 + 1)	d: VI ₆ - iv-V ₇	模進，為前之減值、半終止
15-18 (2 + 1)	d: V/iv-iv V ₇ /V-V	模進，句尾減值
18-24	d: III - Bb: V	模進三次、短暫轉調、半終止
25-29	Bb: IV - d: V	轉回原調、半終止
30-35	d: iv-V - V ₇ - i	半終止、正格終止（獨奏結束）
36-end	d: i - iv - ii ₆ - V ₇ - i	尾奏、正格終止

和聲進行上，八分音符的伴奏型態沒有明示 I-IV-V-I 的和聲行進，樂句又多半為音型擴充；亦即樂句模進時，動機片段化，和聲並沒有往前行。因此，頻頻出現的半終止，總是讓人燃起期待之心：以為是某音該解決的地方，卻又在那一點出現到其他的主和絃。其中最特殊的三處例子，見【譜例二十三】、【譜例二十四】、【譜例二十五】。在 24、25 小節和 29、30 小節中，作曲者使用 V 級到 IV 級的和絃連接，使得原本期待將至的主和絃，一次又一次地被打斷，以意外的和絃接替。又原本預期在 32 小節的終止，獨奏樂器將要結束的前三小節，馬切洛又再一次作終止式，但這次接著的是附屬屬和絃（33 小節），看似天外飛來之和絃，實則將要接入真正之終止式，不禁叫人終於可以大大地鬆了一口氣。伴奏

部分又再次將張力紓解，第二次做正格終止完成此第二樂章。

【譜例 二十三】mov. II, mm.23-25 終止式和聲進行 V-IV

m.23-25

Oboe

Piano

Bb: V₇/V vi/V IV/V V/V IV₆

【譜例 二十四】mov. II, mm.28-30 終止式和聲進行 V-IV

mm.28-30

Ob.

Pno.

d: V₇ VI iv V[#] iv₆

【譜例 二十五】mov. II, mm.31-35 終止式和聲進行

mm.31-35

Ob.

Pno.

d: V₇ i iv V V₇/V V i V₇ i

如此從頭到尾第二樂章經歷多數不完整的句子，運用音型擴充、和模進的處理，才能達到所有樂句上的不斷延伸與擴充；加上和聲運用上的累積與轉調，使得第二樂章從頭至尾是一首連綿不斷的悠長大樂句。

如果演奏者能運用循環呼吸法，那將有助於後半樂句（指 15 小節開始之後）一連串的、毫無換氣地方之樂曲表現。

演奏詮釋

演奏此樂章，筆者相信多數研究者的思考角度，首先是速度上的問題。紐曼曾說道：「演奏十七、十八世紀的義大利慢板樂章，速度其實不至於太慢，並且不需要分割拍子；例如譜上所記之緩板四四拍子記號，演奏上就數四拍而非分割為八拍」⁴⁸。這首樂曲為 3/4 拍，雖然加花裝飾，但基於多數學者的理論，筆者亦認為以緩步走的速度演奏最屬合宜。二十一世紀最偉大的雙簧管演奏家霍利格（Heinz Holliger），他在一九八七年飛利浦唱片的錄音上，以四分二十二秒之緩慢速度詮釋此曲，雖然吹奏速度之緩慢，卻仍保有流動、具支撐力、最控制自如的音樂性，為巴羅克音樂所最需要的線條塑形（Shaping the line）⁴⁹做了最佳示範，這是

⁴⁸ Frederick Neumann, "Ornamentation in the Bassoon Music of Vivaldi and Mozart" *New essays on performance practice*. (New York: University of Rochester Press, 1989), 178.

⁴⁹ 巴羅克音樂裡，線條的塑形佔很重要的地位。低音聲部本身就是旋律的一種，線條之間自由模仿或賦格對位式的模仿，造成巴羅克的音樂織度。此種音樂線條的織度，加以和聲的推進、調性的張力轉換、節奏的變化，豐富了音樂的素材，也造就了巴羅克音樂的作曲手法。演奏上的線條塑形：第一步要領為“to *sustain*”：意味著聲音的流動要是滿的、支撐的、持續的，要可以掌控好聲音音質的方向及流動力。第二步為“to *inflect*”：指用各種的手法，包括分樂句（phrasing）運音（articulation）力度（dynamic）節奏（rhythmic）等等其他的方式來修飾變化成一有意義的樂句，亦即中文所謂的「抑揚頓挫」。譯自 Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance A Handbook*. (London: Faber and Farber, 1982), 29.

筆者最為讚嘆的一點。

其次，因為此首伴奏音型之特殊 - 從頭到尾、一致性的八分音符和聲，因此在考慮速度與線條塑型之餘，還必須與樂團或合作者培養之間的默契。如果是一個人負責一個聲部的室內樂團，在每個人皆獨自拉奏八分音符時，彼此對音符間的長短認知，需要相互溝通，整體的演奏語法才能達到共識。並且，每一個演奏者必須清楚認知其聲部在伴奏和聲中的定位；又彼此之間的互相聽、奏、與跟隨主奏者的音樂律動，整體才不至於越走越慢，拖了方向感。當然，獨奏者須有絕對的主導權，要將整體的動向清楚明白地表達出來，終究達到旋律與和聲齊步走的諧和境界。

再者，雖然本曲開始的動機模式相當簡單，但因為一連串的模進處理和連綿不斷的樂句擴張，此首樂曲最高難度就在於如何將簡單的模進演奏連貫，使聽眾不覺無聊；同時在交錯、無終止的樂句中，又能夠交代出清楚的段落來，使聽者不至於摸不著頭緒；然而，如何使整個樂章表達流暢、自然，加奏的裝飾音是一個非常重要的關鍵。

第三節 第三樂章

樂曲分析

第三樂章曲式架構為二段體曲式 (binary form)，分成兩大樂段，又其中每一大段由三、四組不同調性的段落所組成；如同第一樂章，相同旋律素材上的反覆、再現所形成之 ritornello，在第三樂章亦有；不同的是，第一樂章由樂團齊奏的主題，在第三樂章，主奏樂器一開始就單刀直入率先呈現此樂章之主題。見【譜例二十六】。

【譜例 二十六】 mov. III, mm1-4. 主題 a



整首曲子中，有七次的「主題 a」，雙簧管出現四次、第一小提琴主領旋律的弦樂加上大鍵琴的齊奏出現三次，比例分配相當平均，見【表格三】，由此可知作曲家在樂器聲部安排上的巧思。誠如第一章節所提到的馬切洛創作特點：經常單獨運用中提琴為獨奏聲部的和聲對位，又大鍵琴的角色較前一、二樂章來的獨立；因為第三樂章，大鍵琴的運用屬於完整伴奏聲群的一組，與上三聲部弦樂間，存有十六分音符的旋律對位，較第一樂章的跟從獨奏樂器做和聲砥柱和第二樂章幾乎停滯的狀態各有所不同用法。

【表格 三】第三樂章七次主題 a 的配器運用

主題 a	小節數	調性	配器
a1	1-4	d	Solo + Va.
a2	14-17	d	Solo + B.C.
a3	28-31	F	Tutti
a4	32-35	F	Solo + Va.
a5	69-72	F	Solo + Va.
a6	83-86	Bb	Tutti
a7	107-110	d	Tutti

除了「主題 a」，作曲者在另一主題—「主題 b」的安排上，也精心作樂器配置。總共三次的主題 b，三次皆由全體伴奏群擔任；有將之當成副題的、有為間奏或前奏的，最後一次全體再加上獨奏樂器，同時以十六分音符作前後相差一小節的對位，彼此交叉呼應，達到樂曲的最高潮，見【表格四】。此「主題 a」和「主題 b」兩樂句在最開頭的前十四小節，已經說明接下來整首樂曲的走向；其他的樂句，皆為此兩旋律的再發展、承接或終止的結束樂句。

【表格 四】第三樂章三次主題 b 的配器運用

主題 b	小節數	調性	配器
b1	5-14	d	Tutti

b2	53-62	a	Tutti
b3	111-120	d	Ob + Tutti

另一點，第二大段開頭的六小節（63 到 68 小節）兩個平行樂句，在此雖然素材來自於主題 a 的變化，但此兩樂句在全曲中，唯獨只出現於此一次，又碰巧是整曲共 127 小節的中心點，成為劃分段落的性質，並且段落一開始即轉調，與第一大段對比鮮明。

因此，整首第三樂章最大的特點為樂團與獨奏雙簧管的對話交流，在最後一段中，經由兩者的輪番交疊，你來我往的對位，達到最後的高潮做法為聽眾所期待，全體合奏終止的最後六小節，見【譜例二十七】旋律的主要音「d-e-f-g-a」與第三樂章之「主題 a」旋律骨幹音完全相同，更令人驚喜的是，此「d 到 a」的音階進行，正也呼應了第一樂章開頭的旋律素材。

【譜例 二十七】mov. III, last 6 bars 呼應第一樂章 Ritornello



演奏詮釋

第三樂章除了樂團與獨奏的交叉對位特點以外，整曲亦充滿著標準的三對二終止式語法（Hemiola）。終止式通常出現於樂句尾巴，主題開始之前。此樂曲有七個「主題 a」，很明顯地，作曲者也安排了七個 Hemiola 的終止式。演奏詮釋時，應該特地將此特殊的節奏特性表現出來，並且習慣上終止式總是會加以震音結尾⁵⁰。在這裡，大多數的震音與前一音的關係為三度，因此通常演奏法為「從主音上一音往下與主音作震音」，並且需演奏地快速且俐落。

曲速上，作曲家標示為 Presto（急板），因此此樂章的風格應該是有活力的、快速的，但十七、十八世紀的急板不如今天所謂的急板，速度沒這麼急，那時只是代表「快板」⁵¹，因此在演奏時，雖快卻不燥，有如大珠小珠落玉盤般的清晰。

此樂章的演奏上，比較難的是運音問題，速度的快慢雖關係著演奏者的運音選擇，當然樂器性能的限制也須考量在內，但以今日的雙簧管

⁵⁰ 終止式是和聲顯重的地方；最常在倒數第二音加上震音，即使作曲家譜上沒有記載，演奏者或編者都知道終止式的處理方法，即是以一震音作結束。取自 Rebecca Kemper Scarnati, “*The ornamentation of four early eighteenth-century Italian oboe concerti found in Concerti a cinque ... Libro primo of Jeanne Roger (Amsterdam, ca. 1714-17)*.” (Ph.D. diss., Arizona U, 1996), 81-82.

⁵¹ 康謳主編。《大陸音樂辭典》。（台北：大陸書店，民 82，九版），揀自「Tempo marks」。

樂器型製來論，通常速度或快與或慢的要求都可以做得到，就在於演奏者的點音功夫。除了樂器性能影響演奏的快慢，一般運音也有習慣用法。例如此第三樂章的全部十六分音符，作曲者並沒有標示任何圓滑線記號，有些演奏者會以兩連四跳來詮釋，筆者認為是基於點音方便、較容易吹奏清楚且速度不會亂掉的安全方法之一。

結論

裝飾音潤飾法是古代巴羅克時期音樂藝術中的一項重大成就，它代表著音樂單純的外表下有極其深度的表現意涵；也代表著演奏者在詮釋的過程中，亦有極其浩瀚的思考空間。

本論文，經過一年來的準備和撰寫，對於義大利的裝飾音，筆者已有一最初步的基本概念；亦對此樂曲慢板樂章的加潤裝飾音，擁有相當的詮釋能力。因為經過研究與學習，不斷地嘗試演奏各種裝飾音的可能性和可聽度，再加上置身於巴羅克音樂的欣賞，筆者歸納出選擇裝飾音的一些基本用法，分由以下幾方面來做考量：

一、由旋律織度來決定裝飾音的多寡：織度的鬆或密，影響所增添裝飾音的音值長短。一般說來，慢節奏的裝飾音出現在樂曲織度較為纖細貧乏的地方；而樂曲織度越為緊密、豐富，裝飾音在音值上也隨之減短。

二、依行進和弦加入裝飾音，以豐富和聲音響：因為考慮和聲的進行是加奏裝飾音的最穩當做法；這方面，巴赫是無與倫比的專家。而放置的位置，紐曼說道：裝飾音要豐富其和聲音響，而非減弱之；因此，為了讓轉換中的和絃被聽清楚，裝飾音通常放置於句前或長音值的最後

方。

三、由節奏特徵來貫穿整曲裝飾音：節奏因素是重要且明確的動機來源，裝飾音的加入不能改變其外形。例如巴羅克時代，終止式經常以 Hemiola 型態出現，其三對二的節奏模式，就是最重要的節奏特徵。其他特殊節奏，裝飾音亦可以以此維持及貫穿全曲。

另外，重複音或模進樂句的裝飾音加奏，可以用相同的行進處理、加入和聲外音的處理、或每次變換不同方式的處理。而模進的次數，以一至二次為最常見，但超過兩次的模進樂句，其變化困難度增加，有如本曲第二樂章，相同樂句具有三、四個模進，相當頻繁。

總言之，學習裝飾音的表現方法，從標示符號開始，進而在旋律中加入和聲外音，甚至一小樂段的裝飾音 *passagi*，如此循序漸進式的增加，配以實際演奏和感受，將可以慢慢體會何為適當、順耳之裝飾音。事實上，裝飾音常因個人使用習慣之不同，而有不一樣的聽覺特色；如筆者持有的數位不同演奏者所演奏的版本，雖然有各種如樂團、樂器音色、音準、速度等變化因素，但同一首樂曲，每一位裝飾音的版本仍是獨一無二的，不禁想起前人杰米尼亞尼所重視的「耳朵聽力」問題；唯有訓練敏銳的耳力，才能辨識合乎時宜的裝飾音。意即唱片版本中，各國演奏者確實存在著其民族性特色，若想從中聽取較屬於義大利風格式

的「品味」，就需靠演奏詮釋者的個人涵養、對作品風格的了解程度及掌控能力，否則，音樂所傳達出來的感覺，恐怕就只是個人特色而已！

裝飾音的學問浩瀚無涯，筆者區區一小點的努力不能與之相比較，若此篇研究報告有所不足與缺失的地方，殷盼各位看官們及先進們多多包含，並給予批評與指教。

參考書目

中文

書：

康謳主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，民 82，九版。

洪萬隆主編。《黎明音樂辭典》。台北：黎明文化，民 83 年，初版。

國立編譯館編訂。《音樂名詞》。台北：桂冠圖書股份有限公司，民 83。

李九仙。《提琴音樂》。台北：樂韻出版社，民 74。

陳琳琳譯，Harold C. Schonberg 著。《從巴洛克到古典樂派》。台北：萬象，民 87 年。

期刊：

胡小萍。「如何彈奏巴赫鍵盤音樂中的裝飾音。」《輔仁學誌·人文藝術之部》
第 28 期（民國 90 年 7 月）：189-217。

黃仁宇。「資本主義與二十一世紀（二）：威尼斯（上）。」《歷史月刊》第 14
期（民國 78 年 3 月）：111-125。

王珊。「巴洛克音樂型態與相關音樂思潮。」《交響 - 西安音樂學院學報(季刊)》
第 20 卷 第 2 期（民國 90 年 6 月）：36-38。

胡金山主編等，韋瓦第 - 協奏曲之父，第 25 冊，《音樂大師》。台北：巨英國
際股份有限公司，民 85 年，初版。

陳英德。「喬爾喬涅(Giorgione)? 威尼斯畫派的革新者與近代繪畫之創始人。」

《藝術家》第 46 卷 第 5 期 (民國 87 年 5 月): 440-455。

嵇若昕。「早期文藝復興、文藝復興巔峰期到巴洛克的藝術風格(十五世紀上半

葉、十五世紀下半葉到十七世紀)。」《史原》第 8 期 (民國 67 年 9 月):

89-92。

論文：

魏愛娟。《巴洛克時期隻義大利三重奏鳴曲研究》。 國立藝術學院 音樂學院 碩士論文，民 84。

黃雅慧。《英國伊麗莎白時期維吉諾變奏曲之探討》。 國立中山大學 音樂學院 碩士論文，民 86。

西文

Books:

Couperin, Francois. *L'Art de toucher le clavecin*. Paris: 1716,

Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

Donington, Robert. *Baroque Music : Style and Performance*. London : Faber and Faber, 1982 .

- Ferguson, Howard. ed. *Early Italian Keyboard Music*. New York: Oxford University, 1989.9-11.
- Geminiani, Francesco. *The art of playing on the violin*. London, 1751.
- Gerdes, Johannes. "Concluding Remarks," *Telemann Zwölf Methodische Sonaten*, New York: Peters, 1980
- Kennedy, Michael, ed. *The Oxford Dictionary of Music* . London: Macmillan Publishers Limited, 2001. New York : Oxford University Press, 1985.
- Kerman, Joseph. *Concerto conversations*. London: Harvard University Press, 1999.
- Landon, H.C. Robbins and Norwich, John Julius. *Five Centuries of Music in Venice*. London: Thames and Hudson, 1991.
- Neumann, Frederick. and Stevens, Jane. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books, 1993.
- Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Neumann, Frederick. "Ornamentation in the Bassoon Music of Vivaldi and Mozart" *New essays on performance practice*. New York: University of Rochester Press, 1992. 175-192
- Neumann, Frederick. "Mattheson on Performance Practice" *New essays on performance practice*. New York: University of Rochester Press, 1992. 209-220.

Pincherle, Marc. *Corelli: His Life, His Work*. Translated by Hubert E.M. Russell.

New York: The Norton Library, 1968.

Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute*. Translated by Edward R. Reilly.

New York: Schirmer Books, 1966(75).

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London:

Macmillan Publishers Limited, 2001.

Scarnati, Rebecca Kemper. “*The ornamentation of four early eighteenth-century*

Italian oboe concerti found in Concerti a cinque ... Libro primo of Jeanne

Roger (Amsterdam, ca. 1714-17).” Ph.D. diss., Arizona U, 1996.

Schmitz, Hans-Peter. *Die Kunst der Vervierung im 18. Jahrhundert : Instrumentale*

und Vokale Musizierpraxis in Beispielen. Kassel: Baerenreiter-Verlag, 1983.

Selfridge-Field, Eleanor. *The music of Benedetto and Alessandro Marcello : a*

thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and

sources. New York : Oxford University Press, 1990.

Skey, Malcolm, ed. *Dizionario Inglese-Italiano Italiano-Inglese*. Torino, 1977.

Periodicals:

Aldrich, Putnam. “Bach's Technique of Transcription and Improvised

Ornamentation.” *The Musical Quarterly XXXI (1949):* 26-35.

Lehrer, Charles-David. general editor. “Alessandro Marcello: Oboe Concerto in C

Minor No. 35” *Chamber Music and Concertos for Oboists and Bassoonists,*

Volume VII - No. 35

Linden, Albert van der. "Zur Frage J.S. Bach-Marcello," *Die Musikforschung XI*

(1959), 82-83.

Hobbs, James A. "Marcello's Concerto in D Minor for Oboe, Strings, and Basso

Continuo: A View of its origin and use in J.S. Bach's Concerto III for Solo

Harpsichord, BWV 974." *Journal of the International Double Reed Society*

10 (1982)

CD:

Alessandro Marcello: *'La cetra' Concertos: Violin Concerto in B flat* Chaconne

Chan 0563

Alessandro Marcello: *6 Concerti "La cetra": Concerti per oboe* Archiv 427

137-2

John Anderson: *Cimara's Oboe Concerto and Concerti by Albinoni, Marcello,*

Vivaldi. Philharmonia Orchestra Nimbus NI 7072, 1995

Jean-Claude Malgoire: *Baroque in Italy. No. 2 in c* Le Florilegium Musicum de

Paris. Sony SBK 46 547, 1974

樂譜:

Alessandro Marcello: *Oboe concerto in D minor*. Schott

John Hawkin: *A General History of the Science and Practice of Music*.

G. Ph. Telemann: **Zwölf Methodische Sonaten**. New York: Peters, 1980.

Howard Ferguson, ed. *Early Italian Keyboard Music*. New York: Oxford
University.

Francesco Geminiani : *Oboe Sonata in E minor*. Baerenreiter-Verlag

Geminiani Francesco : *Violin Sonata Op.5 No.9 von Corelli*