

東海大學音樂系碩士班

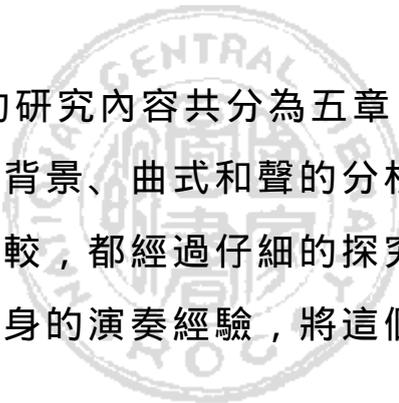
碩士研究報告

聖桑：為雙簧管和鋼琴的奏鳴曲
作品一六六之分析與詮釋

研究生：洪偉婷 撰

指導教授：劉榮義 教授

中華民國九十年七月



筆者對本論文的研究內容共分為五章，關於作者的生平介紹、作品的歷史背景、曲式和聲的分析、演奏法的探討和不同錄音的版本比較，都經過仔細的探究和寫作，透過研究的過程以及自己本身的演奏經驗，將這個作品以自己的方式和風格來詮釋。

目 次

第一章 緒論

第一節 研究動機	1
第二節 研究方法	2

第二章 聖桑 <為雙簧管和鋼琴的奏鳴曲> 作品一六六

第一節 作者及其生平介紹	3
第二節 作品的歷史背景	7

第三章 作品的曲式及和聲分析

第一節 第一樂章	9
第二節 第二樂章	16
第三節 第三樂章	20

第四章 演奏法的探討	
第一節 第一樂章	27
第二節 第二樂章	31
第三節 第三樂章	34
第五章 有聲資料評論	37
結論	41
參考資料	42

第一章

緒論

第一節 研究動機

筆者以聖桑的作品〈為雙簧管和鋼琴的奏鳴曲 作品一六六〉作為碩士研究報告的動機，乃是這個作品對雙簧管的吹奏者而言，為學習過程中必定會學習、演奏過的作品之一。在音樂會的曲目安排上，這個作品被演出的機會很高，另外，從許多演奏家灌錄的唱片中，都可找到這個作品的錄音紀錄，可見它的重要性和獨特性在雙簧管的領域裡是佔有一席之地的。基於以上因素，加上我在音樂會中也安排此作品的演出，遂決定以此曲作為碩士研究報告的研究目標。

第二節 研究方法

本論文大綱之提出及研究的方法，可分為以下幾個步驟：

一、資料的收集和整理

1. 例如從圖書期刊、網路文章、CD 唱片當中收集和作者或其作品相關的資料。
2. 作筆記並草擬大綱。

二、樂曲分析

1. 曲式、音程、動機、樂句、節奏、和聲 等等之研究。
2. 藉著聆聽不同的 CD 作版本比較，做出個人的風格詮釋與心得。

三、與指導教授討論大綱並開始撰寫草稿。

第二章

聖桑 << 為雙簧管和鋼琴的奏鳴曲 >>

作品一六六

第一節 作者及其生平介紹

聖桑 (Charles Camille Saint-Saëns), 法國人, 1835~1921。從小就顯出他驚人音樂天賦。就其全面的音樂修養和得天獨厚的才華而言, 他可與莫差爾特 (W.A.Mozart) 或孟德爾頌 (F.Mendelssohn) 等量齊觀。兩歲時人們就發現了他具有絕對音感的能力。不到五歲便彈奏貝多芬 (L.van Beethoven) 某一首小提琴奏鳴曲中的鋼琴部分。1848 年他進了巴黎音樂院, 耀眼的天賦受到古諾 (C.Gounod)、白遼士 (H.Berlioz)、李斯特 (F.Liszt) ..等人的賞識。1851 年他得到管風琴演奏首獎, 隔年他參加了「羅馬大獎」(Prix de Rome), 可惜並未得名。身為評審之一的白遼士對他的評語並不好, 他說: 聖桑的作品樣樣齊全, 可惜缺乏旋律性。對

聖桑而言雖然是個打擊，不過同年他卻以「聖塞西里之頌歌」(Ode à Sainte Cécile) 這個作品得了巴黎聖塞西音樂協會 (Société Sainte- Cécile of Paris) 作曲首獎，同時也結識李斯特這位日後對他影響深遠的朋友。

1853 年開始到聖•梅爾尼 (Saint-Merny) 大教堂任管風琴師，直到 1857 年又受聘到聖•馬德烈內 (S. Madeleine) 大教堂工作，在當時這是一份很重要的職位。從 1861 年起他也兼職尼德梅亞 (Niedermeyer) 音樂學校的鋼琴老師，當時佛瑞 (G.Fauré) 就是他的學生。1864 年他再次競賽『羅馬大獎』，雖然作品各方面都已相當成熟，但評審認為 28 歲的他得名與否已不大重要，因此這次的落選促使他將興趣轉向戲劇的創作。第一部歌劇「銀鈴」(Le Timbre d'argent) 在 1864 ~ 65 年之間完成，卻到了 1877 年才被搬上舞台演出。1868 年開始寫作「桑孫與達利拉」(Samson et Dalila)，總共花了 8 年的時間才完成，不過這也是他最著名的一部歌劇，為法國莊重歌劇 (grand opera) 的代表性作品。同年他也獲得法國政府頒給他的榮譽勳章。

聖桑除了在教育、演奏、創作各方面都成功之外，1871 年他和幾位好友還共同創辦了「國民音樂協會」(Société Nationale de Musique)，目的是在演奏法國本土作曲家的新作品，振興法國的新音樂，在這之前法國專為器樂或室內樂創作的作曲家皆無的狀況下，因而陸續地產生了一些格調高雅的作品。聖桑真可說是一位全能的音樂家，甚至當時的大

指揮家畢羅 (Bülow¹) 還讚譽他為「當代眾音樂家之中最具音樂本能的一位」。在這之前的法國音樂都是以「舞台作品」為主，此時因為交響樂團的興起，加上夏布里耶 (E.Chabrier) 法朗克 (C.Franck) 佛瑞 等人的崛起，法國音樂逐漸轉向器樂作品，聖桑也不例外地開始寫作「交響詩」，雖然受到李斯特深厚的影響，但是對法國音樂仍然極具貢獻。1873 年薩拉沙泰 (P.Sarasate) 在巴黎向大家介紹聖桑的小提琴協奏曲，由於技巧、形式、取材各方面都相當吸引聽眾，使得聖桑一躍身為當時法國作曲家的翹楚。1877 年「桑孫與達利拉」終於有機會在威瑪上演，可是竟然被批評缺乏旋律、和聲不佳、配器手法不夠水準 等許多負面的印象。直到 1881 年，他被選為國家藝術院院士之後，巴黎各方歌劇院才接受歡迎他的作品。1886 年他最著名的交響曲「C 小調第 3 交響曲」由倫敦愛樂首演，這個作品是為紀念李斯特而寫的，雖標題為第 3 交響曲，實際上卻是他的第 5 首交響曲。

晚年的聖桑一點都看不出有衰老之態，活力充沛精神旺盛，所以工作始終沒有停擺下來，除了創作他還開始到處旅行，足跡遍佈中南半島 (葡萄牙、西班牙) 北美洲、南美洲 等等，甚至數度旅居北非，因此在旅行當中也留下了音樂的紀錄。86 歲最後一次到阿爾及利亞旅行途中，因病去世，遺體被運回祖國，舉行隆重的國葬。

¹ Hans von Bülow (1830-1894)，是 19 世紀德國出色的鋼琴家、指揮家、音樂評論家。以演奏並改編貝多芬、白遼士與華格納的作品為其特長，對於貝多芬的評論更是具有獨到的見解。

聖桑可說是一個才藝雙全、學識淵博的音樂家，除了在音樂上的天份，也參與文學的創作，另外，他也是個業餘的科學家，對天文、物理、自然的造詣都很高。年輕時就已經受到多位音樂家的賞識，特別是李斯特和他還是極具交情的好友，此外薩拉沙泰替他首演第 1 號小提琴協奏曲，盧賓斯坦（A.Rubinstein）替他彈奏第 2 號鋼琴協奏曲……等，從這些方面都可看出他們對聖桑的欣賞。法國的近代音樂此後所能指導引領新世代，全賴聖桑在法國培育出高度作曲技巧的結果。多數研究音樂史的學者認為聖桑所追求的是純正的風格與完整的形式，並不大注重情感和靈感在音樂創作中所賦予的價值，如果就根據這一點理論來看，聖桑的音樂似乎是純音樂而不包含描繪景物的成分在內，但是實際上它是使交響詩在法國茁壯的領導人，其作品仍有很多都是描述性音樂的典範。

第二節 作品的歷史背景

聖桑、德布西（C. Debussy）和浦朗克（F. Poulenc）這三位有名的法國作曲家，在晚年時竟然都著手於相同的一件工作：為六個主要的管樂器寫一套完整的奏鳴曲，作品都是以現代的音響語法來創作，試圖再創來 18 世紀大鍵琴音樂的精華時期之後，法國音樂的另一個高峰，巧合的很可惜的他們三人都只完成其中的三首就匆匆辭世了。

聖桑在其晚年 85 歲的時候（也就是他去世的 1921 年）發下雄心壯志，要替六個管樂器各寫一首奏鳴曲，可惜的是只完成了 op.166（為雙簧管的）、op.167（為單簧管的）和 op.168（為低音管的）這三首作品之後就去世了，這三個作品也是他唯一為木管獨奏所做的曲子，可稱的上是晚期作品的風格代表。從 19 世紀前半到中期這段期間，整個法國音樂界都沉醉在歌劇作品之中，因此這幾個小品似的作品出現後，在當時的法國掀起一陣風潮，許許多多的管樂新作如同雨後春筍一般的隨後而現，作品的本身雖然沒有高超的演奏技巧，然而它卻極具清澄、柔美的風格，深富聖桑音樂的獨特性。

事實上，聖桑的音樂建立在後期浪漫派堅實的技巧上，富於壯麗的色彩，因為遵崇古典樣式，較為缺少流動性與新

鮮情趣。作品仍然偏屬於法國傳統風格，形式、手法上還是偏向古典。儘管當時其他法國作曲家，如佛瑞、德布西、拉威爾（M.Ravel）..等這些人已經開始寫作印象樂派的作品，積極尋求更新的作曲手法和風格，聖桑還是堅持以傳統的結構及和聲來寫這個作品。

第三章

作品的曲式及和聲分析

本曲的標題為「sonata」，共有三個樂章所構成。

樂章	拍號	調性	速度
第一樂章	3/4 拍	D 大調	Andantino
第二樂章	9/8 拍	B ^b 大調	Ad libitum
			Allegretto
			Ad libitum
第三樂章	2/4 拍	D 小調	Molto allegro

第一節 第一樂章

共 102 小節，從素材的使用、調性的安排和速度的改變可明顯的將之分為呈示部、發展部和再現部，但是整體的曲式結構並非古典時期的奏鳴曲式一般制式化。

Exposition mm.1~35 (至雙簧管第三拍)	
mm.1~23 第一拍	Theme I (調性從 D 大調 e 小調)
mm.23~35 第三拍	利用 Theme I 的素材預備進入發展部 (調性從 e 小調 G 大調 E ^b 大調)
Development mm.35 (鋼琴第三拍) ~70	
mm.35~42	取其 Theme I 當中的節奏做變形，具有過渡句 (transition) 的功能
mm.43~49 第一拍	利用持續音 (pedal point ²) (B ^b 音) 加強調性感
mm.49~63 第一拍	確定在 E ^b 大調，手法以琶音式的分散和弦為主 (m.61 的增六和弦為關鍵)
mm.63 第二拍~70	利用增六和弦的六度音為等音轉回 D 大調
Recapitulation mm.71~102	
mm.71~95 第二拍	Theme I
mm.95 第三拍~102	Coda

Andantino 小行板，是一首標準的奏鳴曲式。從 D 大調開始這個樂章，充分表現出類似小步舞曲 (Minuet) 的風格，和聲的使用上並不是太複雜。開頭由鋼琴彈出 D 大調主和弦，低音線條以下行的方式 (mm.1~6): D (I 級) - C[#] (V 級) - B (vi 級) - F[#] (I 級) - E (ii 級) - A (V 級) 帶出由雙簧管吹出的主題，從 mm.14~20 的第一拍開始，雙簧管和鋼琴呈現三度關係的卡農 (鋼琴晚雙簧管兩小節進來)，不時有類似卡農的模仿方式穿插於這兩個樂器當中 (注意譜例一當中的 m.14 和 m.16)。【見譜例一】

² 持續音，通常出現在低音部，它是不協和音當中最自然的代表，有主持續音、屬持續音和下属持續音的區別。

譜例一
mm. 14~20

從 mm.12-35 這一段旋律當中開始出現 D^\sharp 音，乍聽之下旋律的走向有點唐突，根據筆者的觀察，m.16 是利用了 vi 級的三音和接下來 V_7/ii 級的 3 音($D-D^\sharp$)半音的差別，巧妙的將調性中心移到 e 小調上發展，從 m.30 開始調性中心轉到關係調上 (G 大調)，在 m.34 出現的 D^\sharp (V/vi 級的三音) 利用等音異名 ($D^\sharp = E^b$) 的方法順利的轉入 m.35 的 E^b 大調 (也就是轉到 II^b 級調)。**【見譜例二】**

譜例二
mm. 12~35

從 m.35 起應該是發展部的開始, 進入 Poco allegro 之前的 transition (mm.35-42) 由鋼琴在 m.35 彈出 E^b 大和弦, 暗示發展部的調性。【見譜例二】過渡句是擷取 Theme I 的材料稍做改變, mm.37~39 像是 mm.3~5 的模仿, 【見譜例三】

譜例三
mm. 3~6

mm. 37~41

mm.35-38 鋼琴一連串下行和弦之後, 終於停在 E^b 大調的 V_7 級和弦 (m.39)。【見譜例四】

譜例四

m.39 以 *Stringendo* 的方式表現激動不安的氣氛，鋼琴左手用 E^b 大調屬音為持續音，與右手 16 分音符的裝飾性減三和弦以琶音方式製造緊張的效果和張力，其目的終在 m.49 獲得解決至 E^b 大調 I 級。【見譜例五】

譜例五
mm.43~48

The musical score for Example 5 (measures 43-48) is in E-flat major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a steady 16th-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Poco allegro' and the dynamics are 'mf'. The second system continues the same pattern, with a 'cresc.' marking indicating a gradual increase in volume.

為了慢慢地將音樂帶回平靜的再現部，所以聖桑在節奏的用法上從 m.49 鋼琴的 16 分音符節奏，到 m.53 雙簧管改以三連音節奏，再到 m.61 雙簧管的八分音符節奏，最後在 m.63 終於回到一開頭動機的四分音符節奏與音型。【見譜例六】

譜例六
mm.53-59

The musical score for Example 6 (measures 53-59) is in E-flat major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a steady 16th-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Poco allegro' and the dynamics are 'mf'. The second system continues the same pattern, with a 'cresc.' marking indicating a gradual increase in volume. A box containing the number '57' is placed above the first staff in the second system.

利用 m.57 的 II 【見譜例六】將 F 升高半音的差異接入 m.61 轉位的德國增六 (Ger. A₆) 和弦 (II)。【見譜例七】

另外有趣的一點是該和弦並無解決，造成一種懸在半空中的音響色彩。

譜例七
mm. 59~63

61

diminuendo

diminuendo

Ger. A6

m.63 雙簧管利用增六和弦所出現的 F[#] 音，在 m.64 和 m.66 都持續出現，增六和弦和屬七和弦有“等音”的類似點，所以被當成轉調的關鍵，因為 F[#] 音是增六和弦的六度音，利用掛留的手法技巧性的轉回 D 大調。【見譜例八】

譜例八

64

66

rit.

p

diminuendo

pp

D: V7/vi VI vi

從 m.71 到此樂章的結束為再現部，mm.71-83 為呈示部的重複，【見譜例九】

譜例九
mm. 71~75

Tempo 1

p

Tempo 1

p

m.84 雙簧管的三連音旋律和鋼琴的左手有三度關係的重奏，而鋼琴用二對三的節奏緩和稍稍激動的音型，右手是以八分音符節奏出現八度音（D音），為主音的持續音。【見譜例十】

譜例十
mm.84-88

m. 89 又再次出現拿坡里六（ N_6 ）和弦，以 II^b 級取代 II 級的使用。【見譜例十一】

譜例十一
mm.88-92

此時本樂章已將進入尾聲段落，鋼琴以音階上行呼應雙簧管 mm.89~92 的樂句，倒數七小節（mm.95~102）雙簧管用顫音的做法漸漸將曲子結束，鋼琴彈出最後 A-F[#]-D 三個音（主和絃）。【見譜例十二】

譜例十二
mm.95-102

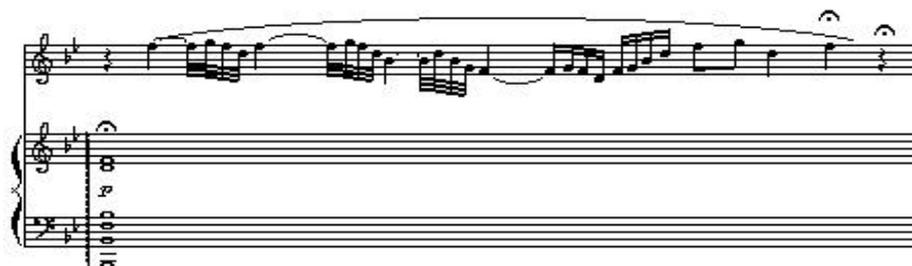
第二節 第二樂章

mm.1~6	Introduction
mm.7~37	Period A (調性在 B ^b 大調)
mm.38~63	Period A' (調性在 G 大調和大調和 g 小調之間遊走)
mm.64~69	Coda

Allegretto 稍快板，B^b 大調，共 69 小節，是為了包含 Introduction 和 coda 的一段式樂章。素材的使用統一性高，動機中連續不斷的附點節奏 讓整曲充滿輕快活潑的風格。前後段自由的做法和中段充滿節奏性的手法，讓此樂章有很大的對比性。

此樂章的開頭和結尾分別寫了一段 ad. libitum(自由樂段)，鋼琴在這個段落的做法是模仿西班牙吉他的彈法，以琶音的方式彈出和弦，和 雙簧管如牧歌般的優美旋律相互搭配。【見譜例十三】

譜例十三



Introduction 共有六小段，鋼琴的右手以琶音方式模仿吉他的聲音，左手部分則以主音的持續音來突顯這個段落的

穩定，右手的和聲用 I III ii V₇ V₇/IV V₇ I 級來配合雙簧管自由吟唱的旋律。

Period A 則是西西里舞曲（*Siciliana*³）風格的稍快板（*Allegretto*），樂句工整，都是以四小節為一句，整個段落都是雙簧管吹奏主題。由鋼琴先彈出兩小節西西里風格的前奏，緊接著雙簧管充滿田園風格的簡單旋律馬上出現，【見譜例十四】

譜例十四
mm.9~12



雙簧管的前兩句（mm.9~12，mm.13~16）以平行樂句的手法來寫，第三句從第二拍掛留到下一大拍的連續裝飾奏，像是模仿鈴鼓清脆的聲響，突然出現的 16 分音符，則像是人聲的吟唱。【見譜例十五】

譜例十五
mm.17~18



m.26 起調性似乎跑到 B^b 大調的關係調 g 小調【見譜例十六】

³ 「*Siciliana*」於 17、18 世紀源自於義大利西西里島的舞曲，適度的 6/8 或 12/8 拍，伴奏通常是以分解和絃的形式出現，而旋律則是柔軟並帶附點的抒情節奏，終止式當中常會使用 N₆ 和絃是其特性。

譜例十六

mm. 25~26

mm.38 開始為 Period A'，和 Period A 是為相同的主題，調性從 g 小調轉到其平行調 G 大調，聖桑在此運用的轉調手法是利用 m.37 的屬七和弦（此和弦是 g 小調與 G 大調共同的 V₇ 級）【見譜例十七】。

譜例十七

mm. 36~38

至於節奏方面，聖桑也在 mm.32-33 巧妙安排了 hemiola⁴的效果，雙簧管和鋼琴交錯出現 hemiola 的做法，將原來 9/8 拍打成三大拍的感覺，改變重音的位置成為兩大拍的節奏，增加樂曲的趣味。【見譜例十八】

譜例十八

mm. 32~33

雖然 mm.38-44 為 G 大調，但是這次的轉調相當短暫（只有 7 小節），到 m.45 又再次回到 g 小調。【見譜例十九】

⁴ 有三比二的暗示，或三對二的效果，已現代的語言來說就是將 6/4 拍轉變成 3/2 拍的形式，例如：
或是

譜例十九



Musical score for Example 19. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin staff starts with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and pianissimo (pp). The piano staff starts with mezzo-forte (mf), then diminishes (dim.), and ends with pianissimo (pp). There is a second ending bracket in the piano staff starting at measure 50.

從 m.50 鋼琴的小三和弦(I 級)到 m.51 的大七和弦(VII^b 級)，運用鄰音的功能造成一種特殊的和聲效果，像這樣的作法不難在民謠風格的曲子中發現。【見譜例廿】

譜例廿
mm. 50~51



Musical score for Example 20, measures 50-51. It shows the continuation of the piano and violin parts from the previous example. The piano part features a tritone substitution in measure 51, moving from a minor triad to a major triad with a raised third.

此段落結束在 G 大和弦，為皮卡地三和弦 (Picardy third⁵) 的做法。【見譜例廿一】

譜例廿一
mm. 60~63



Musical score for Example 21, measures 60-63. It shows the continuation of the piano and violin parts. The piano part features a series of chords, and the violin part has a melodic line. A 'Rit.' (ritardando) marking is present above the violin staff in measure 63.

最後又再次出現 *ad. libitum*，尾奏的自由樂段則縮短為四小句。整個樂章可視為一個有前奏與尾奏的一段體。【見譜例廿二】

⁵皮卡地 3 度音程。在小調中用於曲子終止的大三和絃。

譜例廿二
mm. 64-69

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 64 and 65. The second system shows measures 66, 67, 68, and 69. The upper voice (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment (grand staff) has a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include 'p' and 'pp'.

第三節 第三樂章

整個樂章使用的節奏和音型素材相當精簡且統一，這些素材透過不同形式的組合一一呈現，以下筆者將從節奏和音型兩部分來討論。

節奏動機可分為：三連音（本文稱之為 x ）、連續的 16 分音符（本文稱之為 y ）、附點節奏（本文稱之為 z ）；音型方面可分成：同音反覆、同向的級進音階、兩音大跳。

筆者將本樂章以六個段落區分之：

mm.1~25	Period A (用到了 x、 y , 以及同音反覆和同向的級進音階)
mm.26~49 第一拍	Period B (z + 兩音大跳是為主要旋律)
mm.49 第二拍 ~ 69 第一拍	Period C (本樂章唯一使用的滾輪式音型)
mm.69 第二拍 ~ 99 第一拍	Period D (z + 兩音大跳出現在鋼琴部分)
mm.99 第二拍 ~129 第一拍	Period E(oboe 出現 z + 兩音大跳的增值音型)
mm.129 第一拍 ~169	Period F(類似 Period C 出現的滾輪式音型在這一段用到很多)

Molto allegro 甚快板，明亮活潑的 2/4 拍，從 d 小調開始。素材的精簡從 Period A 開始就可明顯看出。雙簧管的第一個樂句為 (x + 同音反覆) 和 (x + 同向的級進音階) 的組合，而鋼琴則以 (y + 同向的級進音階) 和雙簧管造成三對四的對抗。【見譜例廿三】

譜例廿三

mm.1~5



鋼琴連續的 8 分音符，在曲子接下來的進行中，也會和節奏 y 搭配使用，如 mm.17~21 【見譜例廿四】

譜例廿四

mm.17-21



在 mm.9~11 出現的兩音大跳，【見譜例廿五】，

譜例廿五
mm.9~11



是為兩種節奏改變的銜接，連接 mm.7~9 的 (x+ 同向的級進音階) 和 mm.11~13 的 (y+ 同向的級進音階)。【見譜例廿六】

譜例廿六
mm.7-9



從 m.26 起為 Period B, m.27 雙簧管出現(z+ 兩音大跳) 的組合，鋼琴左手用持續音 D 音來搭配右手分散和弦琶音的節奏 y, mm.26-31 其級數為 VI V V7/iv IV iv i, 這一連串的和聲進行有助於確立調性(d 小調)之作用。【見譜例廿七】

譜例廿七
mm.26-31



m.31 利用 d 小調的 I 級等於其關係調 (F 大調) 的 vi 級，後接 F 大調的 V₇/V 而進入 I 級，在 m.34 以模進的手法再一

次展現 (z + 兩音大跳) 的組合。mm.34~39 的和聲進行為 $vii_7/ii \quad V_7/V \quad V_7 \quad I \quad i \quad III^b$, 從 mm.26~39 起調性一直是遊走於 3 度關係 (d-F-A^b) , mm.41~49 再次將動機의 各種材料融合在一起使用 :【見譜例廿八】

譜例廿八

mm.41-49

x+同音反覆 y+同向的級進音階

m.49 開始為 Period C , m.50 再一次回到開頭的動機 (x + 同音反覆) , 鋼琴和雙簧管出現多次的應答。【見譜例三十】

譜例三十

mm.50-52

mm.58~64 雙簧管一連串的 16 分音符 , 是這個樂章不曾出現的音型 , 似乎是 (x + 同向的級進音階) 的變形【譜例三十一】 , 滾輪式的華麗技巧在 m.63 的鋼琴部分再度重複一次。

譜例三十一

mm.58-64

在樂曲進行中 , 筆者還發現了一個現象 : 即是聖桑喜歡在過渡句的部分使用模進的手法 , 例如 : m.41 第 2 拍~m.49 第 1 拍 ; mm.70~86 這一段就用了兩次模進 (第 1 次 : m.70 第 2 拍起~m.78 第 1 拍止 ; 第 2 次 : m.78 第 2 拍起~m.86 第 1 拍

止)；以及 mm.101~112 (雖然出現三次模進，但是 mm.109~112 嚴格說來並不能算是正規的模進做法，只是音型上為前兩次的倒影，聽覺上還是有模仿前面的感覺)。

m.69 開始為 Period D, m.87 鋼琴部份為(z + 兩音大跳) 的組合，在 m.26 雙簧管的部分就已出現過。m.100 鋼琴的左手再次出現持續音 (這次使用屬音：A)。【見譜例三十二】

譜例三十二

mm.100~101



The musical score for measures 100-101 shows a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a prominent, sustained bass line consisting of a series of quarter notes, primarily in the lower register, which is identified in the text as the dominant (A).

mm.116~130 雙簧管的旋律則是 (z + 兩音大跳) 的增值做法：【見譜例三十三】

譜例三十三

mm.116~118



The musical score for measures 116-118 shows a woodwind melody. The right hand has a melodic line with large intervals, including a tritone and a major second, which are characteristic of the 'z + two-note leap' pattern mentioned in the text. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Period E 從 mm.99~129，調性的界線在這一段並不是特別明顯，聖桑不斷利用平行調 (D 大調和 d 小調) 之間半音的差異造成聽覺上的模糊。

m.129 開始為本樂章的最後一部分，也就是 Period F，直到 m.138 才真正確立在 D 大調上。m.150 雙簧管利用屬音

(A 音) 吹出長達八小節的震音，這也是一種持續音的表現【見譜例三十四】。

譜例三十四

mm.149~150



m.166 鋼琴於結束前再次出現兩音大跳的音型，m.168 雙簧管巧妙的接住鋼琴的句尾 D 音，以 2 分音符加上 14 連音，吹奏出精采的兩個八度快速音階，配合鋼琴兩次有力的 D 大和弦而結束此樂章。【見譜例三十五】

譜例三十五

mm.166~170

這個快板樂章具有詼諧的風格，強而有力的節奏感與不斷向前逼近的快速音群，有別於前兩樂章的優雅和恬靜，風格使人聯想起塔朗泰拉舞曲 (Tarantella⁶)。雙簧管的技巧在此樂章被高度的發揮，具備了傳統第三樂章的燦爛風格和炫技特色，乾淨有力的斷奏和快速流利的 16 分音群均有漂亮展現。另外在音域上聖桑也突破了莫差爾特和貝多芬為雙簧管所寫的最高音“f³”，達到“g³”的音高⁷。【見譜例三十六】

⁶ 「Tarantella」是 6/8 拍的拿坡里舞曲，可能源自於義大利南部一個叫 Taranto 的地方。原則上是由一男一女共舞，不過有時也會以兩個女生來跳，通常帶著響板和鈴鼓配合於舞蹈當中。

⁷ 在這裡使用的絕對音名，以中央 C 為小字一組開始音 (c¹)。

譜例三十六

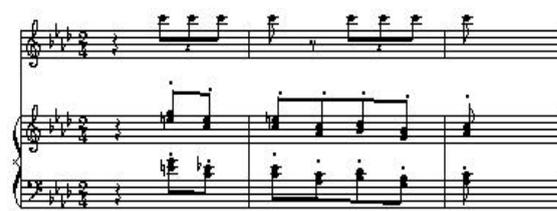
mm.109-112



曲中不斷出現二對三或三對四的節奏，製造出衝突和矛盾的特色：【見譜例三十七】

譜例三十七

mm.45-47



mm.3-5



開頭的部分，雙簧管與鋼琴立即出現三連音對抗 16 分音符，考驗演奏者間的默契以及對節奏的穩定性。另外，此樂章還有一項明顯的特色就是，雙簧管會不斷的展現持續的高音長音，以考驗演奏者對音準與運氣之控制的功力。

第四章

演奏法分析

第一節 第一樂章

開頭的三小節像是從遙遠天邊傳來的聲音一樣，不需要在音量上作太多的起伏，甚至不要抖音的吹奏，只要自然而輕盈的斷奏，直到 m.3 第三拍的掛留音“D”才適度的加入一點點抖音，使下一小節能自然巧妙地帶出華麗高雅的旋律。在 m.6 和 m.7 旋律中的附點八分音符緊連兩個 32 分音符的節奏，除了對準確性的要求之外，音樂的線條至少要維持到 m.9 的長音“a²”，並且藉著 m.10 開始的切分節奏逐漸將音量轉弱。【見譜例一】

譜例一

mm. 10~12

Musical score for measures 10-12. The score is written for three staves: Treble clef (top), Alto clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and a fermata over a note in measure 11.

mm.14~23 是另一新的樂段，從開頭到這裡力度才稍稍有點變化(樂譜上標示“mf”)，雙簧管和鋼琴以對句的方式呼應，因此演奏時雙方的銜接要緊密，這十小節儘可能不換氣的將它吹完，帶出一氣呵成的感覺。從 m.23 開始鋼琴模仿雙簧管的動機(共十小節的主要旋律)，【見譜例二】

譜例二

mm.23~32

The image displays a musical score for measures 23 to 32. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 23-26, and the second system shows measures 27-32. The top staff is for the Clarinet (C4), and the bottom staff is for the Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the clarinet part has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of 'p' (piano) is present in both systems.

雙簧管則是以兩次的音階滑奏上行進入 m.33 的主題再現(這裡也是過渡句的開始)，剛才的兩次滑奏要輕盈且不費力的吹出，由於這兩串音群的音域包含廣，因此清楚、快速、平均的演奏是最基本的要求。mm.35~42 的過渡句，前四小節鋼琴用分解和弦，以弱到強為後四小節的 Stringendo 製造氣氛，發展部的速度上略比呈示部稍快，因此 mm.39~42 要逐漸加速到 m.43 (即發展部) 所要的速度，雖然只有短短四小節，但是速度的控制可看出演奏者對音樂性的掌握。【見譜例三】

譜例三

mm. 39~43

發展部用半音的進行和漸強（力度從 $mf-f$ ）的變化將音樂重疊到高潮部分（m.53）；漸強的幅度一開始不宜過大，要多一點時間來醞釀（從 m.49 的長音開始漸強為宜），m.53 之前一小節雙簧管的顫音為最激烈的部分，由“B”音帶入下小節的“C”音，其後三連音的運用要吹出厚廣、明亮的效果，鋼琴則彈出強大的和弦與雙簧管配合，這裡可說是此樂章最激烈澎湃的高潮。【見譜例四】

譜例四

mm. 53~59

之後鋼琴仍延續剛才雙簧管的三連音音型，不過力度和緊密度上都慢慢趨於平靜，樂句之間的休止符和長音把張力放鬆了，雙簧管藉著旋律中四分音符造成的增二度（鋼琴則是利用三連音分解方式彈奏增六和弦），將曲子帶回最後一段（再現部）。

再現部的動機材料和呈示部依舊是大同小異，因此詮釋上還是維持優雅高貴不造做的風格，雖然 m.84 起這四小節又有一些小起伏（音型上出現二對三的做法），但是樂曲即將接近尾聲，因此音量上不需作太多的變化，只要儘量保持樂句的流暢和綿長，倒數八小節以導音“C[#]”進入“D”的顫音長達四小節，最後以極弱的音量（pp）吹出“d³”。【見譜例五】

譜例五

mm.95~102

The musical score for Example 5, measures 95-102, is presented in two staves. The upper staff is for the flute, and the lower staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part starts with a wavy line above the staff, indicating a tremolo effect. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The piece concludes with a final note marked 'pp'.

吹奏這個樂章所要別注意的是三個段落的表情對比和樂句的處理。由於前後兩段是小步舞曲式的風格，因此不宜過度造作修飾，但是發展部的激動音型充分表現兩個主奏者的搭配度和默契，因此在力度的表現上必須一致且互相呼應。

第二節 第二樂章

一開頭的自由樂段馬上讓雙簧管演奏者展現其音樂性和技巧。雖然音與音之間的音程並無太困難的技巧，但是要把自由樂段吹的極富韻味就是一項大考驗。由於它共有六小段，每一次的音型結構都重複模仿，該如何處理這六次的不同是需要考量和設計的。筆者以改變力度的方式來處理這個段落(即 p - mp - f - p - mf - mp)，此外句子進行中的快慢，以及句子之間的停頓也是很重要的考量，因為作曲家已經明確的寫出，所以演奏時也需要細心的考量。例如：第一、二句除了尾音的延長，也延長了休止符；三、四、六句只延長尾音；而第五句則是完全沒有延長記號。吹奏此段落時，想像牧羊人引吭高歌的樣子，也許較容易領會這個樂段的寫造。

Period A 的西西里舞曲以稍快板來演奏，因為鋼琴伴奏的音型是每小節左手彈三個附點四分音符，而右手則在第三、六、九拍上彈出輕短的八分音符，因此鋼琴彈出前奏時就已經暗示了這個段落的輕巧。兩小節的前奏之後隨即雙簧管吹出簡單明瞭的旋律，以附點音符描寫舞蹈的律動，尾音的八分音符不可太長，否則聽起來會造成拖泥帶水的累贅感。【見譜例六】

譜例六

mm. 7~10



旋律之間的音域涵蓋不大，相當適合人聲演唱，所以演奏者需要揣摩歌唱式的吹法。整個甜美恬靜的風格持續到 m.32 才有小變化，鋼琴的左手聲部利用連續五度下行(G-C、F-B^b)來改變重音的位置，【見譜例七】

譜例七

mm. 32~33



因此要稍稍強調這裡不同於前的節奏感，兩小節後馬上又回到規律搖擺的三拍子。m.38 利用三度轉調到 G 大調，旋律只是動機的轉調，並沒有其他的改變，所以音量還是維持 p 不變，七小節後馬上轉入平行小調 (g 小調)，利用第六音降半音的手法 (E-E^b) 直接轉調，明亮的音響效果馬上驟變 (f-p-pp)，m.48 才又開始作漸強，每個樂句的起音一次比一次高 (D-G-A-E)，當然力度也會越來越大，倒數第二句雙簧管吹出連續的四度音程把曲子推到主音“G”，【見譜例八】

譜例八

mm. 55~59

不斷往上的音域要靠氣的支撐才能醞釀出渾厚的聲音，由於整曲都沒有休息的部分，吹到這裡對多數的演奏者而言，體力上已經感到疲累，所以這幾個漸強的長音除了音量的要求外，音準也是另一個需要小心注意的問題。這個樂章的終結又回到自由樂段，因為是結尾部分，不必像開頭的段落一樣做很大的表情對比，四小段的樂句以越來越弱的力度漸漸消失。【見譜例九】

譜例九

mm. 64~69

這個樂章句法工整，以四小節換氣一次為原則，力度多是前兩小節大聲，後兩小節較弱的方式來處理，遇到像這種旋律簡單、技巧性不高的樂曲，在演奏上更要注意流暢性和

連貫性，工整的樂句在不留意的情況下，往往容易變成一截、一截的小樂句。雙簧管在木管樂器中可說是旋律性、歌唱性最強的樂器，相當適合人聲的模仿，因此平時我們就該多學習揣摩類似聲樂唱法的演奏。

第三節 第三樂章

這是本曲技巧難度最高的一個樂章，由於快板的詼諧風格，讓雙簧管的吐音(彈舌)和急速的滑奏都有完美的表現。快速的吐音從簧片樂器吹出來，很容易造成尖銳、短促的聲音，這是演奏上應該避免的，另外彈舌和指法的搭配也是。開頭的三連音要求的是乾淨清楚而有力的斷奏，雙簧管演奏一串上行的三連音，和鋼琴下行的 16 分音符恰好將力度由 p 推到 f，中間雖為三對四的複雜節奏，【見譜例十】

譜例十



但只要兩個演奏者都抓準自己的節奏，還是可以有默契的把這一長串音群的最後一個八分音符對在一起。其實整曲考驗演奏者的最大技巧就是在於此。鋼琴一直重覆著音階或分散

和弦，由於速度快但是又要小聲的彈出來並不容易，因此這也是演奏者要克服的部分。雙簧管連續的 16 分音符（像滾輪般的華麗音群），【見譜例十一】

譜例十一

mm. 57~63

除了快速均勻之外，在漸強當中仍要保持其穩定性（因為鋼琴的伴奏音型是輕短連續的八分音符），多連音的滑奏部分（10 連音）要吹出燦爛的音色。【見譜例十二】

譜例十二

mm. 71~73

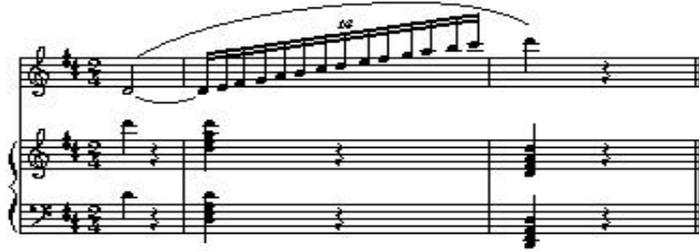
另一個演奏的重點是又長又高的音要強有力的音量，並在力度上保持厚實的聲音。尾聲中兩度出現的長顫音（mm. 149~156 以及 mm. 161~165）容易忽略拍子的準確度，【見譜例十三】

譜例十三

mm. 149~156

導致無法和鋼琴的三連音樂段一起結束，這在練習當中要格外注意聆聽鋼琴的部分。最後一句雙簧管以音階上行由“d¹”推向“d³”的音高，和鋼琴同時作結。【見譜例十四】

譜例十四



由於這個樂章的速度快，一口氣與一口氣之間要換的快一些，不可因為換氣的時間而延誤樂句的進行，特別是前一句和下一句的表情對比很強時（例如由 *f-p* 的地方），氣的控制更是需要小心。整體說來每個樂句都蠻長的，不過因為速度夠快，所以不會有氣不足的困擾。倒是若從頭開始三個樂章一路吹下來，第三樂章反而需要最多的力度和體力，因此要如何控制自己的「氣」，保留足夠的體力來支撐到最後這個樂章，演奏者在前兩個樂章中要多利用休息的空檔保留力氣。多數的鋼琴演奏者彈奏這個樂章時，容易因為快速複雜的音群而導致音量不平均，分散和弦出現時喜歡加上踏板的彈法，都會影響雙簧管的旋律線條，因此和伴奏一起練習時要注意兩者之間音量的平衡。

第五章

有聲資料評論

- 1、 Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Gregor Zubicky⁸; Simax, England 1989.
- 2、 Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Ingo Goritzki; Claves Record, Switzerland 1991.
- 3、 Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Roger Cole⁹; CBC Record, Canada 1994.

我選擇三種不同的版本來做比較，就音色而言第一個是我最欣賞的版本。雙簧管部分由 Gregor Zubicky 擔任演奏。第一樂章雖然是三個版本中速度最快的一個，但是聽起來並不急躁。雙簧管和鋼琴在樂句的銜接上搭配得宜，雙簧管演

⁸ Gregor Zubicky 生於斯德哥爾摩，雖然成長的過程在德國、澳洲、南非住過，不過 oboe 的學習是回到北歐後才開始的，1981 年就成為 Bergen 愛樂交響樂團的團員。

⁹Roger Cole 在美國茱麗亞音樂院學習。

奏者總是技巧性的將樂句交給鋼琴，m.39 (Stringendo) 的處理很自然，音色也相當圓潤。較為特別的詮釋是在 m.64 的“Rit.”他並沒有依照譜上所寫的“poco a poco ritenuto e diminuendo”來演奏，由於這是接回再現部的過門樂句，做一點漸慢的吹法會比較自然。第二樂章的自由樂段，因為每一段的起伏太多而稍微顯得拖拉，且第一句譜上的標示為 p，但是他的音量略嫌過大，不過其後的五句在對比上效果明顯。西西里舞曲的段落，每一大拍附點音符的第三小拍都不夠短，舞曲風格不夠輕盈，但是音色都隨著和聲色彩的改變而有所變化，特別是轉入小調 (m.39) 的段落，他能馬上吹出較為暗沉的音色，也是我欣賞的部分。第三樂章鋼琴的表現相當優秀，所有快速的 16 分音符和分散的琶音和弦都彈的很平均。雙簧管在每一次快速滑音的結尾都用心的修飾音色，避免吹出接近爆破的音色，這一點是我們常常會忽略的，尾聲兩次長音的暫音 (trill) 沒有做漸強來拉出張力是此樂章略為不足的部分。整體而言他對這個作品的處理可算是很規矩的一個範本。

第二個版本整體的表情起伏都是比較誇大的，我很喜歡這個版本的第二樂章，特別是自由樂段的演奏相當隨意，鋼琴每一次的琶音不急不徐、緩緩的彈出，襯托雙簧管富有表情的即興性，這是和別的版本有很大的不同之處。第三樂章他吹的速度並沒有很快，可是鋼琴和雙簧管對每個音的清晰和每個拍點的整齊，有相當嚴格的要求，這是此版本最大的優點。我們也許能吹出顆粒清楚的快速音群，但是很難像這位演奏者一樣吹出舒服不尖銳的音色。有時在要求速度的情

況下很難做到兩全其美的結果，不如稍微放慢速度但是力求兩樣樂器的搭配和諧。另外，鋼琴幾乎不踩踏板的彈法，也能讓整個樂章的清晰度提高。

第三個版本的音色偏屬尖銳，尤其在第三樂章特別明顯，這也許和演奏者的學習背景有很大的關連，可能是受美式竹片的影響。除了雙簧管的音色之外，鋼琴的彈法也比較重，第一樂章似乎不太適合這麼澎湃的激動情緒，不過 m.39 的 *Stringendo* 在他們的處理下，反而造成不同於呈示、發展部的風格。第二樂章的自由樂段吹的過於著急，聽起來少了一分悠閒從容，不過中段的西西里舞曲，保持著一直向前進的感覺，讓人不自覺的想跟著跳起舞來，這部分的詮釋我蠻喜歡的。第三樂章由於音色的影響，整體的效果聽起過於單薄，相形之下「詼諧」的風格似乎沒有被突顯，其實尖銳的音色並不是不好，有時候也能製造出緊張、逼迫的戲劇感，可惜的是這個版本的速度不夠快，較難醞釀出兩樣樂器相抗衡、對立的曲風。

結論

雙簧管在器樂的歷史上可說是佔有一席之地之古老樂器，因此音樂史上的每個時期多少都有作曲家為其寫作樂曲，其中也出現不少的代表作，像巴赫（J.S.Bach）就寫給雙簧管很多作品，而音樂神童莫差爾特為雙簧管所做的協奏曲也是耳熟能詳的曲子。但是說起浪漫樂派的木管佳作，令人聯想到的多半是布拉姆斯（J.Brahms）或者韋伯（C.M.von Weber）的單簧管的作品，似乎在這個時期當中，雙簧管的地位被崛起的單簧管所取代，也許聖桑也有鑑於此，因此在其晚年決定替雙簧管寫此作品，使雙簧管的價值再度被重視，也因為聖桑的承先啟後，才能促使廿世紀再度出現了幾首不朽的佳作，像是：理查·史特勞斯（R.Strauss）或佛漢·威廉士（R.V.Williams）的協奏曲。所以聖桑的這個作品，可算是雙簧管的領域理必須學習的作品之一，當然研究的價值就更是無庸置疑了。

研究這個作品前後花了將近一年的時間，特別在曲式分析這方面，下了很多工夫不斷的思索、不停的修改，為的就是希望能藉由研究的過程中，讓自己對這個作品的詮釋有更多體會和看法。

初看這個作品時，原以為它如同古典時期的奏鳴曲，具有統一標準的曲式，但是整個研究的過程中，筆者發現「Sonata」只是個標題，這個作品屬於浪漫時期，音樂的發展到了此時已不再侷限於傳統，因此聖桑在曲式的安排上也並非依循著古典樂派傳統的模式，特別是第三樂章，由於主題的不甚明顯，素材使用的交錯複雜，調性的變化莫測，使整個樂章不易劃分段落，曲式的分析讓筆者備感困難。

一個成功的演奏和研究報告，就是儘量能忠於作曲者的原味，在『演奏法的探討』這部分，筆者盡期所能的利用文字敘述將音樂的表現描述出來，雖然文字的表達不易深入音樂的本身，但是希望藉由閱讀的想像空間，能夠提供部份演奏者些許參考的價值。其中若有不完善之處，也請諸位不吝惜您的意見，給予批評指教。

參考資料

書目

外文部分

Abraham, Gerald. A Hundred Years of Music. 4th ed.
London: Duckworth, 1974.

Ewen, David, comp, and ed. Composers since 1900: A Biographical and Critical Guide. New York: The H. W. Wilson Company, 1969.

Longyear, Rey M. Nineteenth-Century Romanticism in Music. 3rd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988.

Osborne, Charles, ed. The Dictionary of Composers.
London: The Bodley Head Ltd, 1977.

Sadie, Stanley, ed. The Grove Concise Dictionary of Music. London: Macmillan Press Ltd, 1988.

Rolland, Romain. Musicians of To-day. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1915

Rosen, Charles. The Romantic Generation. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

中文部分

大陸音樂辭典 康謳主編，全音音樂出版社，民國 69 年初版，台北。

全音樂文摘第九卷第四期 張瑞徹主編，民國 73 年 4 月：76-91，台北。

和聲學 皮斯頓著，康謳譯，全音音樂出版社，民國 79 年，台北。

音樂字典 王沛綸編，全音音樂出版社，民國 75 年，台北。

有聲資料

1. Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Gregor Zubicky; Simax, England 1989.
2. Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Ingo Goritzki ;Claves Record, Switzerland 1991.
3. Sonata for Oboe and Piano in D-Major Oboist: Roger Cole; CBC Record, Canada 1994.