

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

郭幼亭雙簧管演奏會

含輔助文件

托馬索·阿爾比諾尼

《D小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》

之演奏探討與詮釋分析



YO-TING KUO OBOE RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

PERFORMANCE PRACTICE AND INTERPRETATION

WITH ANALYSIS OF TOMASO ALBINONI'S

《OBOE CONCERTO NO. 2 IN D MINOR, OP. 9》

研究生：郭幼亭

演奏指導教授：李珮琪

輔助文件指導教授：李珮琪

中華民國一〇〇年五月

郭幼亭雙簧管演奏會

含輔助文件

托馬索·阿爾比諾尼《D小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》

之演奏探討與詮釋分析

YO-TING KUO OBOE RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

PERFORMANCE PRACTICE AND

INTERPRETATION WITH ANALYSIS OF

TOMASO ALBINONI'S《OBOE CONCERTO NO. 2 IN D MINOR, OP. 9》

研究生：郭幼亭 STUDENT: YO-TING KUO

演奏指導教授：李珮琪 PERFORMANCE ADVISOR: PEI-CHI LI

輔助文件指導教授：李珮琪 SUPPORTING PAPER ADVISOR: PEI-CHI LI

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO  
THE INSTITUTE OF MUSIC  
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES  
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF MUSIC  
(OBOE PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

MAY 2011

中華民國一〇〇年五月

## 謝辭

2007年夏踏入心所嚮往的交大音樂研究所至今，竟已匆匆過了四年，一段又一段生活在新竹的記憶，又即將被夏夜校園中響亮的蟬鳴喚起，曾幾何時深受冒失地闖入宿舍亂竄的蟬所苦，如今卻懷念起這種振翅的聲音，以及這座城市、這座校園中的一景一物，尤其在遊走於工作與畢業、高雄與新竹台北的這一年，忙碌的苦澀令我更加懷想研究生生涯微小但確切的小幸福。

這場演奏會及論文是我研究生生涯學習的最終呈現，能順利完成首要感謝指導教授李珮琪老師，不論在音樂的詮釋或論文寫作上，總能給我最適時、具體的提點，指引明確的方向，在雙簧管演奏及呼吸技巧的運用，以及簧片的製作上，更帶領我邁向長足的進步；再者感謝在這段艱辛的歷程中男友敦威的照顧與陪伴，總能給予我心靈最大的撫慰，並在論文的文獻閱讀及翻譯等諸多方面提供莫大的協助；感謝大學同窗如鳳同我多次南來北往、舟車勞頓，在舞台上做我最強力的後盾，令我感嘆彈得好的伴奏好找，但如此「甘心」的伴奏難尋；感謝學妹耀萱忙於婚禮之際抽空協助論文的打譜工作，使我免於操作不熟稔之軟體心生恐慌；感謝研究所同窗律利於示範講座提供即時到位的伴奏協助，讓此一畢業門檻能順利進行；感謝口試評審委員李子聲老師、翁悠芳老師給予演奏會與論文批評指教，使之更臻完美；感謝同窗與好友的慰問與鼓勵，總能使壓力與不快適時紓解；感謝所有曾幫助我、關心我的人，皆賦予我對未來向上奮起的精神與力量。

最終，對我最親愛的家人—爸爸、媽媽、姊姊的感恩已無以名狀，吾將今日學習所得之成果歸功於您們。

幼亭 謹誌 / 2011年初夏於高雄家中

# 郭幼亭雙簧管演奏會

鋼琴：朱如鳳

2011/5/21, 19:00

國立交通大學演奏廳

錄音光碟附於封底內頁

馬切洛(1684-1750)：D 小調雙簧管協奏曲

- 1 I. 跳弓的行板
- II. 慢板
- III. 急板

尼爾森(1865-1931)：給雙簧管與鋼琴的兩首幻想小品，作品二

- 2 I. 浪漫曲
- II. 詠諧曲

布瑞頓(1913-1976)：根據歐維特詩集變形記所作的六首雙簧管獨奏曲，作品四十九

- 3 I. 潘
- II. 費頓
- III. 妮歐碧
- IV. 巴克斯
- V. 納西瑟斯
- VI. 阿瑞杜莎

阿爾比諾尼(1671-1750/51)：D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首

- 4 I. 不急的快板
- II. 慢板
- III. 快板

聖桑(1835-1921)：雙簧管奏鳴曲，作品一六六

- 5 I. 小行板
- II. 稍快板
- III. 甚快板

# YO-TING KUO OBOE RECITAL

Piano: Ju-Fung Chu

2011/5/21, 19:00

Recital Hall, National Chiao Tung University

Recording appended inside the rear cover

Alessandro Marcello(1684-1750): Oboe Concerto in D Minor

- 1 I. Andante e spiccato
- II. Adagio
- III. Presto

Carl Nielsen(1865-1931): Two Fantasy Pieces for Oboe and Piano, op. 2

- 2 I. Romance
- II. Humoresque

Benjamin Britten(1913-1976): Six Metamorphoses after Ovid for Solo Oboe, op. 49

- 3 I. Pan
- II. Phaeton
- III. Niobe
- IV. Bacchus
- V. Narcissus
- VI. Arethusa



Tomaso Giovanni Albinoni(1671-1750/51): Oboe Concerto no. 2 in D Minor, op. 9

- 4 I. Allegro e non presto
- II. Adagio
- III. Allegro

Charles Camille Saint-Saëns(1835-1921): Sonata for Oboe and Piano, op. 166

- 5 I. Andantino
- II. Allegretto
- III. Molto allegro

## 摘要

托馬索·喬凡尼·阿爾比諾尼(Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1750/51)是巴洛克時期多產的作曲家，其於 1700 年代所創作的協奏曲，已具備韋瓦第以降協奏曲發展之精神，成為協奏曲發展史上極富啓示的一頁。

本研究從阿爾比諾尼寫有雙簧管協奏曲的兩套協奏曲集作品七(op.7)及作品九(op.9)中挑選最知名並具代表性的《D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》作為研究對象。第一章簡述阿爾比諾尼之生平及其雙簧管協奏曲作品，並從當時代協奏曲之發展淵源及創作型式引出對樂曲背景資料之初步認識；第二章試就各樂章之樂曲架構、創作手法、樂句與音型動機、調性與和聲安排等方面分析，期望更進一步了解樂曲創作脈絡；在演奏巴洛克時期慢板樂章時，經常會產生該如何以裝飾音潤飾旋律之疑慮，因此第三章特別針對裝飾音潤飾法做一簡要探究，並從實際習作第二樂章之裝飾音，體會裝飾音運用之方法；第四章經由筆者多年學習與演奏經驗再輔以相關理論，來探究比較運舌法、抖音、速度、音量等樂曲演奏技巧，更能直接傳達筆者之詮釋理念。

關鍵詞：托馬索·阿爾比諾尼、雙簧管協奏曲、合頭曲式、裝飾音、運舌法。

## Abstract

Tomaso Giovanni Albinoni(1671-1750/51)is a fruitful composer, whose concertos made in 1700s had consisted with the spirit of the evolution of it from Antonio Vivaldi and had been inspirable in the history, during the Baroque.

Our research chose one famous piece- oboe concerto no. 2 in d minor, op. 9- from two representative volumes- concerti a cinque- for oboe and string orchestra(op.7 and op.9)of Albinoni to do the empirical study. In Chapter 1, I introduced the biography of Albinoni and his compositions for oboe briefly; and then, I sought to do a briefing of this piece through the illustration of the evolutionary process and compositional style in that era. In Chapter 2, to figuring out the context of this work, I analyzed the structure, artistic technique, phrase and motif of this piece. Because it usually existed some perplexity of how to polish the melody by ornaments while playing the Baroque adagio, I discussed ornaments and practiced it through the 2<sup>nd</sup> movement of this work to realizing the way of using ornaments in Chapter 3. In Chapter 4, according to my learning and performing experience and some relative theory, I demonstrated the technique of performance by probing the articulation, vibrato, speed and volume, etc. And it would express what I want to interpret in this article directly.

Keywords: Tomaso Albinoni, oboe concerto, Ritornello form, ornaments, articulation.

# 目錄

謝辭.....	ix
音樂會中英文曲目表.....	x
中文摘要.....	xii
英文摘要.....	xiii
目錄.....	xiv
表目錄.....	xvi
譜目錄.....	xvii
緒論.....	1
第一章 作曲家生平概述及樂曲背景.....	3
第一節 阿爾比諾尼生平概述.....	3
1.1.1 發展初期.....	3
1.1.2 發展中期.....	4
1.1.3 發展晚期.....	4
1.1.4 外界刺激.....	5
1.1.5 作品概述.....	5
第二節 當代協奏曲之創作風格.....	7
1.2.1 協奏風格之發展.....	7
1.2.2 托瑞里與柯瑞里.....	8
1.2.3 阿爾比諾尼.....	9
1.2.4 韋瓦第.....	9
1.2.5 合頭曲式.....	10
第三節 阿爾比諾尼之雙簧管協奏曲.....	12
1.3.1 阿爾比諾尼之雙簧管協奏曲特色.....	12
1.3.2 作品七.....	13
1.3.3 作品九.....	13
1.3.4 兩支雙簧管協奏曲.....	14
第二章 樂曲分析.....	16
第一節 第一樂章.....	16
2.1.1 樂曲架構.....	18
2.1.2 段落、樂句與音型動機.....	18
2.1.3 調性安排.....	24
第二節 第二樂章.....	26
2.2.1 樂曲架構與創作手法.....	28
2.2.2 調性與和聲安排.....	29
第三節 第三樂章.....	31
2.3.1 樂曲架構.....	33

2.3.2 樂句、音型動機與創作手法.....	33
2.3.3 調性安排.....	38
第三章 當代裝飾音之淺釋與運用.....	40
第一節 巴洛克時期裝飾音淺釋.....	40
3.1.1 裝飾音的歷史.....	40
3.1.2 裝飾音的分類與型態.....	41
3.1.3 裝飾音處理方式.....	44
第二節 第二樂章裝飾音習作.....	47
3.2.1 前言.....	47
3.2.2 裝飾音運用理念.....	51
第四章 樂曲演奏與詮釋.....	56
第一節 第一樂章.....	56
4.1.1 運舌法之運用.....	56
4.1.2 綜合詮釋敘述.....	60
第二節 第二樂章.....	62
4.2.1 抖音之運用.....	62
4.2.2 綜合詮釋敘述.....	63
第三節 第三樂章.....	64
4.3.1 運舌法之運用.....	64
4.3.2 綜合詮釋敘述.....	66
結語.....	67
附錄一 阿爾比諾尼協奏曲集作品一覽表.....	68
附錄二 阿爾比諾尼作品九中四首獨奏雙簧管協奏曲基本架構表.....	69
引用文獻.....	70

## 表目錄

【表一】合頭曲式(Ritornello form).....	11
【表二】全曲基本架構.....	16
【表三】第一樂章曲式分析表－合頭曲式.....	17
【表四】第二樂章曲式分析表－三段體式.....	27
【表五】第三樂章曲式分析表－三段體式.....	32
【表六】震音停止點型式.....	46
【表七】阿爾比諾尼協奏曲集作品一覽表.....	68
【表八】阿爾比諾尼作品九中四首獨奏雙簧管協奏曲基本架構表.....	69



## 譜目錄

【譜例一】 Mov. I, mm. 1 – 8.....	19
【譜例二】 Mov. I, mm. 8 – 14.....	19
【譜例三】 Mov. I, mm. 14 – 20.....	20
【譜例四】 Mov. I, mm. 42 – 52.....	21
【譜例五】 Mov. I, mm. 63 – 69.....	22
【譜例六】 Mov. I, mm. 73 – 75.....	22
【譜例七】 Mov. I, mm. 87 – 97.....	23
【譜例八】 Mov. I, mm. 145 – 160.....	24
【譜例九】 Mov. I, mm. 52 – 59.....	25
【譜例十】 Mov. I, mm. 69 – 73.....	25
【譜例十一】 Mov. I, mm. 95 – 102.....	26
【譜例十二】 Mov. II, mm. 1 – 7.....	28
【譜例十三】 Mov. II, mm. 21 – 26.....	29
【譜例十四】 Mov. II, mm. 21 – 26.....	30
【譜例十五】 Mov. II, mm. 31 – 34.....	30
【譜例十六】 Mov. II, mm. 38 – 41.....	31
【譜例十七】 Mov. III, mm. 1 – 5.....	34
【譜例十八】 Mov. III, mm. 5 – 9.....	34
【譜例十九】 Mov. III, mm. 9 – 13.....	35
【譜例二十】 Mov. III, mm. 34 – 38.....	35
【譜例二十一】 Mov. III, mm. 53 – 59.....	36
【譜例二十二】 Mov. III, mm. 68 – 72.....	36
【譜例二十三】 Mov. III, mm. 76 – 80.....	36
【譜例二十四】 Mov. III, mm. 38 – 43.....	37
【譜例二十五】 Mov. III, mm. 43 – 50.....	38
【譜例二十六】 Mov. III, mm. 27 – 29.....	39
【譜例二十七】 唐林頓歸類之裝飾音基本型態.....	42
【譜例二十八】 原譜與筆者第二樂章裝飾音習作之比較.....	49
【譜例二十九】 相同旋律之裝飾音變化.....	52
【譜例三十】 筆者之終止震音構成要素.....	53
【譜例三十一】 筆者之自由裝飾音中的基本裝飾音元素.....	54
【譜例三十二】 筆者增加樂曲張力之裝飾音運用.....	55
【譜例三十三】 結尾重覆樂句之裝飾音運用(mm. 47 – 57).....	55
【譜例三十四】 Mov. I, mm. 20 – 28 之運舌法比較.....	57
【譜例三十五】 Mov. I, mm. 73 – 80 之運舌法比較.....	58
【譜例三十六】 筆者於 Mov. I, mm. 63 – 73 所做的音量起伏.....	61
【譜例三十七】 Mov. I 正拍上之音型尾聲.....	61

【譜例三十八】 Mov. III, mm. 13 – 18 之運舌法比較..... 64  
【譜例三十九】 助音音型(Mov. III, mm. 59 – 63)之運舌法比較..... 65



# 緒論

## 研究動機與目的

阿爾比諾尼雖然在巴洛克時期主要以歌劇作曲家之姿留名，且在西洋音樂史的洪流中並非極具份量與知名度之作曲家，對普羅大眾而言，他幾乎只與一曲《G 小調為弦樂與管風琴所作的慢板》(Adagio in G Minor)<sup>1</sup>畫上等號，但對於雙簧管與小號演奏者而言，他絕非陌生的名字。在其兩套協奏曲集作品七與作品九中，總共有十六首之多為獨奏雙簧管與兩支雙簧管所創作的協奏曲，筆者鑑於此兩套曲目並非冷僻無人知曉，但國內卻無任何有關阿爾比諾尼之作品研究之論文，故以其中最具代表性之《D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》為研究對象，期望藉由研究此曲，綜觀阿爾比諾尼創作雙簧管協奏曲之風格，並延伸至巴洛克時期裝飾音之運用，以及演奏詮釋時可能遭遇之相關問題做深入探究。

## 研究範圍與方法

雖然阿爾比諾尼《D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》並非曲式複雜龐大之作品，但巴洛克音樂有其獨特性，在演奏的同時所觸及之理論層面是既深且廣的。筆者主要研究範圍為與此曲相關之背景資料、曲式分析、裝飾音與演奏詮釋，希望以多方探究讓本文之內容完整詳盡。

---

<sup>1</sup> 此曲於 1958 年由米蘭的音樂理論家齊亞左托(Remo Giazotto, 1910-1998)所發表，據他聲稱此為 1945 年時，在原來保存阿爾比諾尼手稿，但毀於二戰期間的德勒斯登薩克森州立圖書館廢墟中所發現的手稿殘片，經拼湊整理後所顯現之作品。但直至齊亞左托去世後皆未曾發現相關手稿碎片，且圖書館也未曾紀錄或保存所提及之資料，所以此曲為阿爾比諾尼之作品，亦或齊亞左托假借阿爾比諾尼之名所作的原創曲，其真實性令學界存疑。

在研究背景資料與曲式上，國內幾乎無詳細記錄阿爾比諾尼生平與作品概況之中文書籍資料，筆者主要參考以研究巴洛克晚期作曲家聞名的英國學者塔伯特(Michael Talbot, 1943- )<sup>2</sup>之論述，包涵葛洛夫音樂辭典(*New Grove Dictionary of Music and Musicians*)裡由塔伯特編寫之「阿爾比諾尼」條目<sup>3</sup>，及其《韋瓦第時期之威尼斯音樂》(*Venetian Music in the Age of Vivaldi*)<sup>4</sup>一書，其中特別論述阿爾比諾尼之雙簧管協奏曲之段落，頗具參考價值；此外，還閱讀其他巴洛克晚期音樂發展及人物之相關資料，拼湊出樂曲創作年代之樣貌與習慣作曲手法。裝飾音運用與演奏詮釋部分，相關研究著作之數量龐大，但此並非本文唯一研究主軸，所以筆者徵引其中之相關說法及聽取大量錄音版本為輔，陳述個人裝飾音運用、運舌法等演奏理念為主，試圖表達「自己的東西」，以免流於拼貼學說之陳腔濫調。

簡言之，在資料蒐集與閱讀的過程中，會因為深入理解而引領出更多知識，將大量的知識建構統整，並將演奏時瞬間即逝之思緒轉化為具體文字並加以驗證，即為本文研究之方法。

---

<sup>2</sup> 英國音樂學者及作曲家，曾任教於利物普大學，他廣泛地研究巴洛克晚期的義大利作曲家，特別是韋瓦第與阿爾比諾尼，並編輯了他們的一些作品。

<sup>3</sup> Michael Talbot, "Tomaso Albinoni," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol.1 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 311-315.

<sup>4</sup> Michael Talbot, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*(Aldershot: Ashgate Publishing Company, 1999), XIII 14-21.

# 第一章 作曲家生平概述及樂曲背景

## 第一節 阿爾比諾尼生平概述<sup>5</sup>

托馬索·喬凡尼·阿爾比諾尼(Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1750/51)，巴洛克時期作曲家，創作了大量音樂作品，在當時主要以歌劇作曲家著稱。

### 1.1.1 發展初期

1671年6月14日，阿爾比諾尼生於義大利威尼斯，父親安東尼·阿爾比諾尼(Antonio Albinoni)是位富有的紙牌商，擁有廣大的事業與土地。在父親的商店當學徒期間，身為長子的阿爾比諾尼也學習小提琴與聲樂。因為生活上的富足，即使他在音樂上擁有極大的天分，也不曾致使他尋求教堂或工會的職位，而選擇當一位業餘的音樂愛好者，常以「業餘的小提琴音樂家」自稱。因此他不需為生活操勞，可依自己的意願追求音樂，且沒有任何雇主或贊助人約束限制其創作的自由。

由於阿爾比諾尼主要靠自學，所以初期作品並不成功——一首寫給無伴奏三聲部男聲的G小調頌歌，儘管如此，此作即已顯示他創作對位音樂的傾向。1694年初，他的第一部歌劇《帕密拉女王贊諾比亞》(*Zenobia, Regina de' Palmireni*)在威尼斯上演，作品一(op.1)為十二首三重奏鳴曲(trio sonata)——題獻給柯瑞里(Arcangelo Corelli,

---

<sup>5</sup>參考書目—

胡金山主編，《音樂大師第二冊：巴洛克音樂饗宴/韓德爾/海頓》(台北市：巨英國際，1995)，7-8。

音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯(台北市：美樂出版社，2007)，31。

Talbot, "Tomaso Albinoni," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1, 311-315.

Wikipedia, "Tomaso Albinoni,"

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%98%BF%E5%B0%94%E6%AF%94%E8%AF%BA%E5%B0%BC>

1653-1713)<sup>6</sup>的贊助者奧圖包尼(C. P. Ottoboni)也出版，此兩作的成功顯示了阿爾比諾尼創作上的天賦，日後巴哈寫作四首鍵盤賦格(BWV946, 950, 951, 951a)更取材於此作，來用作教學素材。器樂的室內樂作品（奏鳴曲和協奏曲）以及非宗教的聲樂作品（歌劇和獨唱清唱劇），從此成為阿爾比諾尼創作生涯中兩個主要的區塊。

### 1.1.2 發展中期

1700年之前，阿爾比諾尼可能短暫地為曼圖瓦（Mantua-義大利城邦）的公爵弗第納多·卡羅(Ferdinando Carlo)譜寫室內樂並與之會面，因此阿爾比諾尼的歌劇作品得以順利地在義大利各城市上演—以1702年在拿坡里上演的《阿爾及利的羅德里哥》(*Rodrigo in Algeri*)起始，他每年平均創作一至兩部歌劇。1703年，為了上演歌劇《格瑞瑟達》(*Griselda*)和《阿明塔》(*Aminta*)，他到佛羅倫斯監督演出和指揮樂隊。1705年，阿爾比諾尼與小他十三歲的女高音瑪格麗塔·李夢蒂(Margherita Rimondi, 1684-1721)在米蘭結婚。1709年父親去世，但阿爾比諾尼無心繼承並經營龐大家產，反而投身於音樂，並創立一所歌唱學校，其妻為主要教員。

### 1.1.3 發展晚期

1720年代阿爾比諾尼的事業達到巔峰。除了他的歌劇聞名義大利之外，1721年其妻在德國慕尼黑的歌劇演出也使他聲名大噪，一躍成為威尼斯樂派的代表作曲家。但同年其妻猝逝，導致他關閉歌唱學校—同時也結束他在義大利的牽絆，從此活動於歐洲各地，終年指導歌劇演出。他也常因應當地需求與喜好作調整，其中又以源自1708年所創作的歌劇《阿斯塔托》(*Astarto*)之中的幕間劇《平皮諾尼》(*Pimpinone*)特別受到歡迎。

<sup>6</sup> 義大利作曲家、小提琴家。其最大貢獻為完成大協奏曲(*concerto grosso*)之形式並使其普及，另外還出版許多卓越的三重奏鳴曲作品。小提琴演奏方面確立了羅馬樂派之奏法，避免高把位、複音與撥奏等困難之技巧，而以學院派堅實的手法與高雅的風格留給後世莫大影響。

1722年阿爾比諾尼創作了一套編號為作品九(op. 9)的十二首協奏曲，題獻給巴伐利亞選帝侯馬西米利安·艾曼紐二世(Maximilian II Emanuel)，之後立即被邀請至慕尼黑指導他所創作的歌劇《摯友》(*I veri amici*)及小型舞台作品《勝利之愛》(*Il trionfo d'amore*)演出，來慶祝一場皇室婚禮。直至1741年，阿爾比諾尼減少創作並退休。1750(或1751)年1月17日，因糖尿病卒於威尼斯，享年七十九(或八十)歲。

### 1.1.4 外界刺激

阿爾比諾尼與其他音樂家的來往也是值得關注的一曾與加斯帕里尼(F. Gasparini, 1668-1727)<sup>7</sup>共同研討歌劇《伊給伯塔》(*Engelberta*, 1709年作)的劇場管理；此外，有三首小提琴奏鳴曲皆題獻給皮森德爾(J. G. Pisendel, 1687-1755)<sup>8</sup>，兩人並於1716年於威尼斯碰面交流。與貴族們的接觸也刺激阿爾比諾尼個人思維的進步，作品一、二、三、四、七、八、九、十(op. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10)及1724年創作的小夜曲等作品皆題獻給貴族。

### 1.1.5 作品概述

阿爾比諾尼作品數量繁多，歌劇是當時他最受稱許的作品範疇—至少寫了八十一部歌劇在義大利各地劇院上演，但大約只剩五十部左右可從劇本窺知一二，留存的配樂更是少數，大多手稿未出版並毀於二戰期間。此外，現存將近四十部的獨唱清唱劇、九十七首給一至六種樂器演奏的奏鳴曲(包括教會奏鳴曲、室內奏鳴曲或混合風格，幾乎皆為四個樂章)、六十首協奏曲和九首交響曲，其中作於1700年的作品二《小提琴協奏曲

<sup>7</sup> 義大利作曲家與教育家，在威尼斯擔任皮耶塔(Pieta)救濟院樂長期間曾延聘韋瓦第為音樂教師，間接促成其寫作大量協奏曲的契機。作有為數不少的歌劇、彌撒曲、神劇、經文歌，並造育史卡拉第(D. Scarlatti)、龐茲(J.J.Quantz)、馬切洛(B.Marcello)等高足。

<sup>8</sup> 巴哈時代代表性的德國小提琴家，擔任德勒斯登宮廷樂團樂師長，並留有七首小提琴協奏曲、三首小提琴奏鳴曲及一首交響曲等作品。

集》，比韋瓦第最初的協奏曲集《諧和的靈感》(*L'estro armonico*, 1711 年作) 早十一年出版，成為威尼斯樂派協奏曲發展史上極富啓示的一頁，日後，華爾特(J. G. Walther, 1684-1748)<sup>9</sup>還取其中第四及第五首協奏曲改編為管風琴曲。不過此作實際上是經過發展的奏鳴曲，雖然初具協奏曲精神但形式格局卻不夠完整。

在寫作弦樂的協奏曲上，阿爾比諾尼較缺乏改革的影響力—小提琴的獨奏樂段常欠缺結構，使人無法預測其長短而迷失，但他確實是第一個「一致地」使用三個樂章為一組協奏曲的作曲家。阿爾比諾尼後來創作的四套協奏曲集（作品五、七、九、十，詳見附錄一）情況也大抵如此—其中的獨奏者獨立地與樂團保持相對，輪流為一把小提琴，或一支雙簧管，或兩支雙簧管協奏，其中又以《D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》最為著名。

儘管有些評論認為，阿爾比諾尼的音樂缺乏和聲技巧顯得太乾燥、過分依賴並拘泥於自己設計的樂曲形式而缺乏對外刺激的感受，且以現代的角度來看，其清唱劇與歌劇太過形式化與不活潑，但這些使用原創樂思及架構的大量作品卻也是他最具特色的資產—尤其在絕對音樂的寫作上，堪稱匠心獨具之作。

---

<sup>9</sup> 德國作曲家、理論家與管風琴家，以寫作管風琴的聖詠變奏曲最為傑出。其所著《作曲法教程》(*Praecepta der musicalischen Composition*)及《音樂辭典》(*Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek*) 皆為當代重要音樂論著。

## 第二節 當代協奏曲之創作風格<sup>10</sup>

### 1.2.1 協奏風格之發展

巴洛克時期音樂發展分成兩大主流——一是延續文藝復興時期的聲樂傳統，一直主掌著巴洛克時代的音樂發展。此時期聲樂不管是宗教或世俗的，均帶有戲劇氣氛的特色，例如歌劇、神劇、清唱劇；另一主流則是器樂語彙的建立——在巴洛克前期，即使是樂器，所講究的發音技巧事實上都是摹仿義大利的美聲唱法，直到十七世紀，器樂漸漸脫離聲樂而獨立，不再只是伴奏的地位，作曲家開始為特定樂器寫作音樂。至十七世紀末，器樂逐漸趨於音樂的主導地位，因此發展出多樂章的器樂曲式如奏鳴曲、組曲和協奏曲，大為解放音樂媒材的可能性。

巴洛克音樂重視「對比」(contrast)的概念，因此在十七世紀初期產生了協奏風格(Stile concertato)，其特色在於它將兩個不相似的發聲體結合為一個合諧和聲，同時將這些聲音做有條理的並列，而製造出對立與變化的效果。根本的「競爭感」同時注入其圖像中，尤其在獨奏協奏曲中，單一的樂器象徵以一個人奮起對抗大眾的精神。常使用不同的樂器或人聲，與另一群體同時或交替出現，如人聲與樂器對立，或獨奏(唱)與全體對立之技巧處理方法。此風格源自威尼斯樂派(Venetian school)的複音合唱作品，以及十六世紀晚期具有協奏曲風格的合唱曲。至於「協奏曲」這個名詞，最初出現時是指聲樂曲中

---

<sup>10</sup>參考書目—

Plaza & Jan'es Editors, 《偉大音樂之旅第二冊》(台北市：成易圖書有限公司，1992)，66-70。  
胡·米勒、保羅·泰勒、艾德加·威廉斯，《音樂概論》，桂冠學術編輯室譯(台北市：桂冠圖書，1999)，212-213。  
史坦利·薩迪、艾莉森·萊瑟姆主編，《劍橋音樂入門》，孟憲福主譯(台北市：果實出版，2004)，51。  
麥可·塔伯特，《韋瓦第》，常罡譯(台北市：世界文物，1995)，77-78。  
音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》，1552-1553、1893、1949、1968-1969。  
洪萬隆，《音樂概論》，國立編譯館主編(台北市：明文書局，1994)，193、205。  
劉志明，《西洋音樂史與風格》(台北市：全音樂譜出版社，1998)，148、215-218。  
Donald J. Grout, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1973), 409.  
Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart* (Leipzig, 1927), 72.

和樂器分離部分的作曲，例如維雅達納（L. Viadana, 約 1560-1627）<sup>11</sup>所作的《附風琴數字低音的一至四聲部百首教會協奏曲集》（Cento Concerti Ecclesiastici）。約於十七世紀中葉時，這個名詞是指樂器與樂器相立協奏的器樂曲，可分為大協奏曲（Concerto Grosso）和獨奏協奏曲（Solo Concerto）兩種：大協奏曲是巴洛克時代最重要的管絃樂曲，它是由二或三個獨奏（唱）樂器群（Concertino）與大團體總奏部份（Ripieno 或 Tutti）協奏。獨奏（唱）樂器群可由三重奏鳴曲的標準（兩支小提琴與伴奏）組成，或是任何作曲者靈感的組合；大團體通常為弦樂合奏，也可添加管樂器。獨奏協奏曲是獨奏樂器與整個樂團相制衡的樂曲，在巴洛克末期，它慣常使用快板—慢板—快板三樂章的編排。

### 1.2.2 托瑞里與柯瑞里

在協奏曲方面的代表作曲家有義大利作曲家與小提琴家托瑞里（Giuseppe Torelli, 1658-1709），其於 1698 年所作的作品六《協奏音樂曲集》，十二首中有三首包含獨奏樂段，顯示出協奏曲的早期面貌，稍後於 1709 年出版的作品八《大協奏曲集》，後半六曲採用快—慢—快的三樂章獨奏協奏曲形式，確立了大協奏曲和獨奏協奏曲的風格。此外，他更確立了快板樂章的合頭曲式（Ritornello form，詳見【表一】），成為晚期巴洛克協奏曲的標準。他亦將全體與單獨快速音群加以區分，而創作出活潑輕快的主題，對韋瓦第產生極大的影響；在巴洛克中葉弦樂合奏領域最重要的人物是柯瑞里，其出版的作品六《大協奏曲集》（1714 年）是第一部真正經典的大協奏曲集。他的大協奏曲皆為兩把小提琴和大提琴加上較大的弦樂群創作，沒有寫作獨奏協奏曲，但有些作品第一小提琴具有獨奏及主導地位，已具備獨奏協奏曲之形式。

<sup>11</sup> 義大利作曲家，於克雷莫納（Cremona）等地擔任教堂樂長並活躍於威尼斯，即早將早期數字低音技巧導入教會音樂，給予後世極大的影響。其《附風琴數字低音的一至四聲部百首教會協奏曲集》最為著名。

### 1.2.3 阿爾比諾尼

獨奏協奏曲方面，從出版年代來看，最早的曲例可見於阿爾比諾尼的作品二《小提琴協奏曲集》(1700年)，其中的六首協奏曲有為樂團的第一小提琴準備額外的分譜，獨奏者則演奏一般的第一小提琴部分，這樣一來，樂團的第一小提琴則很方便為獨奏者伴奏，比在樂譜上提示「總奏」與「獨奏」更具靈活性。作為作曲家，阿爾比諾尼的成就在於確立了協奏曲明顯且帶戲劇性的和弦風格，此外，他和托瑞里都著眼於樂章統一性的問題，在快板樂章中，他們喜歡在每個樂段的開頭放置一個可以反覆引用的「前導動機」(motto)，除了前導動機以外，其他樂段因調性的問題則較不會反覆運用。

### 1.2.4 韋瓦第

直到巴洛克末期創作達到頂峰的是韋瓦第(Antonio Vivaldi, 1678-1741)，他更加確立了獨奏協奏曲的形式並改進調性上所造成的問題。韋瓦第一生創作約五百首協奏曲，其中約三百五十首為各種弦樂器(小提琴、柔音提琴、大提琴、魯特琴、曼陀林)與管樂器(長笛、雙簧管、低音管、小號等)寫作的獨奏協奏曲。就一般感覺而言，韋瓦第的協奏曲風格是與拿坡里歌劇同時崛起的器樂風格，如同拿坡里歌劇，他亦著重主音織體、精湛的技巧、有力的節奏，以及和聲與形式的澄澈感。形式基本上延用托瑞里的三樂章快板—慢板—快板模式：第一樂章經常出現總奏與獨奏交替出現數次的現象(這就是前述托瑞里所建立的合頭曲式)，樂章開頭偶爾會附有慢板的導入部；第二樂章如歌劇的詠嘆調與小抒情曲，並不總是維持同一調式(他的慢板樂章與快板樂章同等地位)，經常沿用阿爾比諾尼使用的方式：給獨奏部分很長的旋律線且帶有優雅及憂鬱，保留音樂織體橫向的「線條(strands)」，並減少縱向線條的數量；最後一個樂章通常較第一樂章

短促、有朝氣。風格上有以下特徵：易於記住的旋律，通常以三和弦及快速音階急奏，並大量使用旋律和和聲的模進；生動的節奏性；連續的主音音樂；對於獨奏以及管弦樂音色的技巧性運用；熟練大小調式技巧，且熟知所有變化的可能性；通常使用方正、規則的形式；強調獨奏樂器；廣泛採用「回聲效果」—指運用正常的音響強度演奏一個樂段，再運用更弱的音響重複演奏，就好像第一次演奏的再度重現。韋瓦第最著名的作品有大協奏曲集《諧和的靈感》(*L'estro armonico*, op.3)、小提琴協奏曲集《狂熱》(*La Stravaganza*, op. 4, 1714 年出版)和《和聲與創意的實驗》(*Il Cimento dell'Armonia con l'Invenzione*, op. 8, 1725 年出版)，以及《里拉琴》(*La Cetra*, op. 9, 1727 年出版)，每冊皆包含十二首協奏曲。其中《和聲與創意的實驗》的前四首協奏曲就是讓韋瓦第名聲達到頂峰的《四季》(*Le Quattro Stagioni*)，此外，《狂熱》也在獨奏協奏曲方面顯示出他卓越的成就，這些作品，強烈地影響後世作曲家如巴哈及韓德爾之器樂與聲樂表現。

### 1.2.5 合頭曲式

巴洛克作曲家寫作協奏曲快板樂章常使用合頭曲式(Ritornello form)，此曲式因為建立在一個屢次出現的前導動機上，所以與迴旋曲式有幾分相似。大抵而言，學界對合頭曲式的討論有兩大論述：第一說為巴洛克前期，業餘音樂家參與職業演出的次數頻仍，作曲家為減輕業餘音樂家在音樂演奏時因技巧不足而顯得難度過甚，將主題寫成較容易演奏之總奏(Tutti)樂段，另外還將同樣的主題寫成較具技巧性之獨奏(Solo)樂段給職業演奏家，兩者輪番演奏達到樂曲演奏效果；第二說由學者格魯特(Donald J. Grout)考證<sup>12</sup>而成為目前受到較多認可的說法，此說主張在1690至1710年間，從歌劇的詠嘆調

<sup>12</sup> 出自 Grout, *A History of Western Music*, 409.

與當時協奏曲之相似度，可推斷詠嘆調為協奏曲的譜曲提供參照模型，而學者謝霖 (Arnold Schering) 的研究<sup>13</sup>更指出協奏曲開頭的主題在之後不斷透過獨奏與總奏的方式出現，且總奏每次出現均會將主題以不同調性或不同形式演奏，此種方法確實是淵源於早期義大利歌劇的詠嘆調中。合頭曲式呈現的方式如下：管弦樂團總奏(Tutti)通常在開始和結束完整陳述主題(Ritornello)，以出現四次為標準型態，第二次總奏常以屬調呈示，比較忠實於第一次總奏的內容與結構，但長度大致較短。這說明著在曲式中前導動機並非總以主調出現，常以一種不完全的形式或不同的調反覆再現，當回到主調上則預示著樂章即將結束。獨奏(Solo)通常有三個主要段落要演奏—有時與總奏相同，演奏的材料可從前導動機中衍生出來，而且常需要精湛的技巧；有時則與之對立，其音型的變化非常廣泛自由，並且時常轉調，如【表一】簡述：

【表一】合頭曲式(Ritornello form)

Tutti與Solo 交替情形	Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2、Solo 3 與 Tutti 3 之交替（較不一定）	Tutti 4
Ritornello	完全	—	通常不完全	通常不完全（轉調）	通常完全
調性	主調	主調—屬調	屬調	屬調—關係小調或其他調—主調	主調

<sup>13</sup> 出自 Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 72.

### 第三節 阿爾比諾尼之雙簧管協奏曲<sup>14</sup>

十七世紀中期雙簧管在法國發展完成，直到 1690 年義大利開始接受這種樂器，1692 年威尼斯歌劇中便開始使用雙簧管。當時的雙簧管擁有二至三個鍵，少數雙簧管手被僱用在義大利的戲劇中，但不是必備的聲部，因此可以理解在當時並不像現代這樣在樂團中具有兩管編制的情形。義大利是發展協奏曲的先驅，很快地也出現雙簧管協奏曲，作曲家們紛紛構思，讓此類協奏曲與小提琴協奏曲有所區分。對韋瓦第及許多義大利作曲家來說，雙簧管可以當作小提琴的代替品，不過要注意不突然改變其音域，以及要增加換氣的地方，否則會像小提琴樂曲。

#### 1.3.1 阿爾比諾尼之雙簧管協奏曲特色

這些作曲家也包含阿爾比諾尼，在他眾多作品中，雙簧管協奏曲在學術界是眾所皆知的。在早期的雙簧管協奏曲中，阿爾比諾尼在 1722 年出版的《D 小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》幾乎取代了亞歷山大·馬切洛(Alessandro Marcello, 1684-1750)<sup>15</sup>在 1717 年出版的《D 小調雙簧管協奏曲》，成為最受歡迎喜愛的作品。因此，阿爾比諾尼雙簧管協奏曲的名聲反而遠勝過他其他的管協作品包括弦樂協奏曲。身為一位著名的歌劇作曲家，他將聲樂詠嘆調引進器樂作品中當作主題做動機發展<sup>16</sup>，尤其在慢板樂章中最常使用這種手法。阿爾比諾尼在樂曲開始時不像韋瓦第一樣將雙簧管的旋律線與小提琴重

---

<sup>14</sup>參考書目－

Plaza & Jan'es Editors, 《偉大音樂之旅第二冊》，66。

塔伯特, 《韋瓦第》，73-75。

Talbot, "Tomaso Albinoni," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1, 312.

Talbot, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, XIII 14-21.

Anthony Camden, The London Virtuosi, *The Art of The Oboe: Famous Oboe Concerti*, NAX CD 8.553991, ©

1996, © 1996, 麥可·塔伯特。《史上最著名雙簧管協奏曲精華錄樂曲解說》。賴偉峰譯。

<sup>15</sup> 義大利作曲家，胞弟為同為作曲家之班乃迪托·馬切洛(Benedetto Marcello)。其 D 小調雙簧管協奏曲曾被巴哈改編為克拉維亞協奏曲(BWV 947)。

<sup>16</sup>此手法之廣為運用並受到大眾青睞始於亞歷山大·史卡拉第(A. Scarlatti, 1660-1725)。

疊，而是等到獨奏才出現，並演奏獨立樂段。開始的獨奏部分通常出現兩次，第一次是發展不完全，第二次則是正常持續發展，這種呈現兩次的方式也是直接受到當時歌劇中詠嘆調所影響。也因為呈現方式的不同，阿爾比諾尼通常稱這些曲子是雙簧管「與」樂團協奏，而不認為是樂團「為」雙簧管協奏，不像韋瓦第的雙簧管協奏曲主要是以展現獨奏家演奏技巧為目的，阿爾比諾尼更強調獨奏家與樂團的合作關係，相互表現「施」與「受」的精神，展現出的風格與型態則較像源自於舞台作品或清唱劇的詠嘆調。

### 1.3.2 作品七

在阿爾比諾尼眾多的協奏曲中總共有十六首寫給雙簧管的協奏曲—作品七(op.7)與作品九(op.9)中各八首—1715年在阿姆斯特丹出版的作品七，是阿爾比諾尼第一次寫給獨奏或兩支雙簧管的協奏曲集，也是義大利作曲家所出版以雙簧管為協奏曲創作對象的首例，他將此套曲目獻給當地的貴族及業餘音樂家柯瑞吉歐(Giovanni Donato Correggio, 1689-1738)。作品七囊括十二闕五聲部協奏曲，分為三組：(一)絃樂協奏曲(第一、四、七、十首)，其中只包含四部弦樂與數字低音；(二)兩支雙簧管協奏曲(第二、五、八、十一首)，其中第十一首還包含了獨奏小提琴的段落；(三)獨奏雙簧管協奏曲(第三、六、九、十二首)，除了獨奏雙簧管部份，還包含四部弦樂及數字低音伴奏。演奏時先演奏管絃樂協奏曲，接續兩支雙簧管協奏曲，最後以獨奏雙簧管協奏曲作結，如此三首一輪迴演奏下去，全套演出共需四輪迴，其中以第十二首獨奏雙簧管協奏曲最著名。

### 1.3.3 作品九

相對地，1722年出版的作品九也是由十二闕五聲部協奏曲集結而成，被視為其協

奏曲集作品五(op. 5)之姐妹作，兩者在調性等方面皆有相同之處（作品九之中有兩首小調作品—獨奏雙簧管協奏曲第二首是 D 小調、第八首是 G 小調，作品五之中也有兩首小調作品—第七首是 D 小調、第十一首是 G 小調，調性安排相同），此曲題獻給巴伐利亞選帝侯艾曼紐二世，分成三大類：（一）小提琴協奏曲（第一、四、七、十首）；（二）獨奏雙簧管協奏曲（第二、五、八、十一首，詳見附錄二）；（三）兩支雙簧管協奏曲（第三、六、九、十二首）。演奏順序依循作品七之模式，先演奏小提琴協奏曲，其次是獨奏雙簧管協奏曲，最後是兩支雙簧管協奏曲，三首一輪迴，共四輪迴演奏完畢。有別於當代作曲家大多對慢板樂章作曲型態傾向小規模形式，阿爾比諾尼刻意於第二首的第二樂章強化詠嘆調之特色，令該樂章演奏時能聽到綿長而豐富的旋律線且不簡化其規模；而 C 大調第五首則是阿爾比諾尼晚期風格的典型代表，其管弦樂的聲音織度具備高度對位性，但並不因此就犧牲優美的旋律表現。阿爾比諾尼於作品九之中更強化作品七的創新特點，諸如強化詠嘆調之特色及雙簧管協奏曲的標準化作法等，但也在作品九之後重歸保守主義，再無更劃時代的作品產出。英國學者塔伯特則認為，作品九使用了過多重複且單調的節奏，是為作品上之缺失。

#### 1.3.4 兩支雙簧管協奏曲

有別於寫給獨奏雙簧管已幾近成熟的觀念，寫給兩支雙簧管的作品則顯得更多變，在當時，阿爾比諾尼似乎還未確認它們的標準架構—在作品七與作品九中的八首兩支雙簧管協奏曲中就有五首以傳統上小號經常使用的 C 大調或 D 大調來譜寫，並帶有強烈地波隆那作曲家的小號奏鳴曲特色。依照當代的慣例，這些作品可能原來是為小號所創作，因為當時吹奏小號的人較多，但因為艾曼紐二世擁有一些優秀的雙簧管演奏者而改

為音色相近的雙簧管創作，因此在當時雙簧管也常被作為小號的代用品，樂曲中並經常出現「小號風格」<sup>17</sup>的創作手法；但也有學者持相反意見：塔伯特認為，儘管這些樂曲在調性上適合小號演奏，但從小號的技巧層面來看<sup>18</sup>，還是足以說明阿爾比諾尼是就雙簧管的演奏技法所譜寫的，因此也就削弱了小號的特色，提高了雙簧管的獨立性。



<sup>17</sup> 「小號風格」最初見於十七世紀下半葉波隆那教堂的一群作曲家為獨奏或多支小號與弦樂所作的奏鳴曲（或稱古序曲）。當時的自然音小號具有非常有限的音列，從其音域的第三個八度（主要音區）起常用  $c^1 - e^1 - g^1$  的琶音；第四個八度（高亮音區）常用自然音階性質開始的半音體系(chromaticism)： $c^2 - d^2 - e^2 - f^2 - f\sharp^2 - g^2 - g\sharp^2 - a^2$ 等音。小號與樂團常會在樂曲中相互呼應對唱，因此樂團也常會呼應重現小號所使用的音型特色與樂句。小號風格依照小號的常用音，通常在自然音階上進行，常以二度或三度音程級進，並在主題上具有兩種重要的因素：分解和弦與重複音列；和聲上主要分布於主調的主和弦與屬和弦，以及屬調中的主和弦與下屬和弦；調性上也有固定的常規模式－在大調上，先由主調轉至屬調，中段進入關係小調，在結束時再返回主調，慢板樂章的中段有時會轉往關係更遠的調。此風格影響日後與韋瓦第同時期的作曲家包括阿爾比諾尼所寫作的協奏曲，特別是 C 大調與 D 大調的協奏曲，也影響了巴洛克作曲家經常使用的合頭曲式。

<sup>18</sup> 塔伯特以小號的技巧層面解釋這些作品是為雙簧管創作的原文如下：“...the more musically inconvenient deficiencies of the natural trumpet(e.g. the gap between the sixth and eighth harmonics, the seventh being unusable)are not reproduced, but arpeggios of the tonic chord in the octave( $c^7 - c^8$ ,  $d^7 -$ ” respectively)lying between the fourth and eighth harmonics on the trumpet combined with diatonic scale passages in the upper octave repeatedly furnish evidence of this continued influence...”出自 Talbot, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, XIII-16.

## 第二章 樂曲分析<sup>19</sup>

全曲依循托瑞里所確立的獨奏協奏曲快—慢—快三樂章形式，筆者將之分別於各節中敘述分析，並將各樂章基本架構整理如【表二】：

【表二】全曲基本架構

樂章	速度	調性	拍號	曲式	主要創作手法
第一樂章	不急的快板 (Allegro e non presto)	D 小調	2/4	合頭曲式 (Ritornello form)	以音型動機  、  以及  貫串全曲
第二樂章	慢板(Adagio)	B b 大調	3/4	A-B-A'三段體式 (Ternary form)	讓旋律有如歌劇詠嘆調之手法
第三樂章	快板(Allegro)	D 小調	6/8	A-B-A'三段體式	獨奏與合奏五聲部 主題卡農式密接 (stretto)

### 第一節 第一樂章

第一樂章使用巴洛克時期協奏曲慣用的合頭曲式，各樂段架構與調性以【表三】示之：

<sup>19</sup>此章之曲式及音樂用語如樂段、樂句等定義參考—劉志明，《曲式學》，(台北市：全音樂譜出版社，1999)。

【表三】第一樂章曲式分析表—合頭曲式

樂段	合頭曲式	樂句	音型動機	小節數	調性和聲
A	Tutti(R1)	樂句 1	動機 a 點綴其中	1-8	d
		樂句 2	動機 b 構成樂節做模進	8-14	
		樂句 3	動機 a+動機 b，結尾處加入動機 c 的使用	14-20	
	不完整的 Solo 1	樂句 1 預示	為適合獨奏吹奏，改變動機 a 音型為動機 c	20-28	
	Ep. 1	—	縮減樂句 3 之動機	28-34	
	完整的 Solo 1	樂句 1 再現	同 R1	34-42	
		取自樂句 2 調性，音型改變	開頭動機 b 改為歌唱性音型模進，並結合上升之動機 c 到達 A 段頂點	42-52	
Ep. 2	取自樂句 1 及樂句 2 動機	結合動機 a 及動機 b 音型做兩次模進	52-59	建立於 III 上之附屬和弦	
B	Solo 2	樂句 4	共有四組模進音型（詳見【譜例三】）	59-80	d→g
	Tutti(R2)	不完整的樂句 1+樂句 3 後半	—	80-87	g
	Solo 2 尾聲	—	獨奏與總奏取 a 動機模進三次並對唱	87-97	g→B b
A'	Tutti (R3—與 R1 相似)	—	銜接轉調段落，點綴動機 a 的三次模進	97-102	B b →d
		樂句 1	同 R1	102-110	d
		樂句 2		110-116	
	樂句 3	116-122			
Solo 3	樂句 1+部分樂句 4+樂句 3 動機	—	122-145		
Coda	Ep. 3	—	取 Ep. 1 前半音型銜接	145-148	
	Solo 3 尾聲	樂句 3	延續 Solo 3 動機，更完整呈現樂句 3 音型後終止，達到前後呼應之效	148-156	
	Tutti (R4—終止延續段落)	樂句 3 尾聲	終止式延續段落，動機 c 行進方向與先前不同，營造 Tutti 結尾之份量	156-160	

\*表註：R=Ritornello（合頭曲式之主題）；Ep.=Episode（插入句）；

動機 a =  級進之節奏音型；動機 b =  節奏音型；動機 c =  級進之節奏音型

### 2.1.1 樂曲架構

全曲以弱起拍開頭，正如【表三】所示，若以樂段與調性區分，第一段與最後一段在音型與調性上皆相同，中間樂段發展出新的主題並經常轉調，這種樂段區分屬於三段體曲式 A-B-A'，外加尾聲 Coda；但若以總奏與獨奏之間的交錯關係來看，則具備合頭曲式之特徵—先是由總奏(Tutti)完整地陳述可以反覆運用並改變調性的前導動機(motto)，獨奏(Solo)再完整地將前導動機呈現出來，兩者在音型與強弱對比等方面交相演奏。此外，在合頭曲式架構安排上較不穩定，可從以下三點窺見一二：總奏與獨奏之間的穿插無固定模式，且經常使用插入句<sup>20</sup>；Ritornello 2 調性落在下屬調，與一般常見韋瓦第以降協奏曲之屬調稍有不同；以及曲末短小的最後五小節，筆者認為是 Ritornello 4，與一般「完整」再現前導動機的做法不同。這可以顯示阿爾比諾尼的創作為早期協奏曲發展的雛型，但卻還未達到型式成熟的階段，直到日後韋瓦第才真正確立協奏曲的基本架構。

### 2.1.2 段落、樂句與音型動機

樂句與動機的使用上，全曲主要由構成前導動機的樂句 1、樂句 2、樂句 3 以及 B 段新發展出的樂句 4 所組成，之間有時穿插著以短小動機帶過的連接橋段，並大量使用模進手法。

如【譜例<sup>21</sup>一】所示，樂句 1 之旋律較為節奏性，以四個大跳音程開頭，其中點綴著級進之音型動機 a：

<sup>20</sup> 常取動機片段或其他素材為基礎而成的段落，長度並無一定標準但不至於太長。常使用模進之手法達成轉調之任務，使曲調產生新的趣味。

<sup>21</sup> 譜例來源皆採用 Tomaso Albinoni, "Concerto in d minor for Oboe and Piano, Op. 9, No. 2," ed. Remo Giazotto (New York: International Music Company, 1950). 為簡化聲部便於分析，採用改編自絃樂團伴奏的鋼琴伴奏譜。

【譜例一】 Mov. I, mm. 1 – 8

樂句 1 動機

Allegro e non presto

動機 a

動機 a

樂句 2 之旋律線條較為綿長，主要由附點節奏之動機 b 構成，模進二次後接續風格較為強烈之樂句 3，如【譜例二】：

【譜例二】 Mov. I, mm. 8 – 14

樂句 2 動機

動機 b

動機 b 模進

樂句 3 使用突強記號強調和聲外音的使用，製造衝突之感，主要由動機 a 加動機 b，並於終止式前加入動機 c 的使用（見【譜例三】）。各樂句間在風格、強弱等方面刻意營造的「對比」效果，正是十七世紀協奏曲所重視的概念。

【譜例三】 Mov. I, mm. 14 - 20

樂句 3 動機

The image displays a musical score for Example 3, Mov. I, mm. 14-20. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows measures 14 and 15, with '動機 a' and '動機 b' highlighted by boxes. The second system shows measures 16, 17, and 18, with '動機 c' highlighted by boxes. The score includes dynamic markings such as 'm.f.' and 'f'. A blue circular logo with the year '1896' is visible at the bottom center of the page.

與樂團對比的獨奏部分，受到當時代歌劇詠嘆調的影響<sup>22</sup>，會先將前導動機不完整地呈現一次，具有預示之功能，並在插入句後再現。再現的 Solo 1，省略了前導動機中的樂句 3，改為運用動機 c 的上升音型，達到 A 段之頂點（見【譜例四】）。

<sup>22</sup> 根據《哈佛音樂辭典》(Harvard Dictionary of Music)第 546 頁，前導動機源自於十七與十八世紀的始動抒情調(Motto aria)，通常前導動機出現兩次，先由人聲唱出主題，再由樂器重複演奏，此為始動抒情調之特色。

【譜例四】 Mov. I, mm. 42 – 52

再現之 Solo 1 音型 — 調整樂句 2 音型，使旋律簡單化易於吹奏

緊接在 A 段後之 B 段為主要發展及轉調段落，於是出現先前未曾使用之樂句 4，但依舊未脫離動機 a、動機 b 及動機 c 的使用。風格上也與 A 段節奏式的音型做一區別，呈現較為平緩柔軟的線條。值得一提的是，樂句 4 幾乎由四組不同的模進構成，音型走向為模進 1：下降—模進 2：上升—模進 3：下降—模進 4：上升擴張至 B 段頂點，以起起伏伏的走向營造音樂張力。最為特別之處為模進 1 的獨奏部分取自樂句 2 之變形，弦樂團與獨奏以動機 a 與動機 b 相互對唱續接，連綿不絕（見【譜例五】）。

【譜例五】 Mov. I, mm. 63 – 69

樂句 4 中模進 1 獨奏與樂團之對唱

對唱續接

動機 b

動機 a

五度循環 (兩拍一音)

在【譜例五】還可見，弦樂團低音部之行進為兩拍一音的五度循環：G—C—F—B $\flat$ —E—A，至模進 3 變成一拍一音（見【譜例六】），由節奏上的減值逐漸推向 B 段之頂點。

【譜例六】 Mov. I, mm. 73 – 75

樂句 4 中模進 3 低聲部五度循環音

五度循環 (一拍一音)

爲了區隔兩段 Ritornello，阿爾比諾尼於 Ritornello 2 之後又插入簡短的模式獨奏部分，因無完整的樂句走向，筆者將之歸爲 Solo 2 尾聲。此段落主要在雙簧管與樂團之間以動機 a 模進對唱，旋律也是以五度循環的方式行進（見【譜例七】）。

【譜例七】 Mov. I, mm. 87 – 97

Solo 2 尾聲獨奏與樂團之對唱

The image shows a musical score for Solo 2, consisting of two systems of staves. The top system has a soloist part (treble clef) and an ensemble part (treble and bass clefs). The bottom system also has a soloist part (treble clef) and an ensemble part (treble and bass clefs). The score is in G major and 3/4 time. The soloist's part features a motif 'a' (動機 a) circled in black. The ensemble's part features a five-degree cycle (五度循環) indicated by arrows and boxes. The motif a is also circled in the ensemble's part. The score shows a duet between the soloist and the ensemble, with the soloist playing the motif a and the ensemble responding with a five-degree cycle.

再現之 A 段與先前之 A 段幾近相同，之後接入尾聲(Coda)。之所以將之歸爲 Coda 段落，是因為在 mm. 145 時已經完整地終止過一次，但阿爾比諾尼想要更加強調結束之感，於是又再一次由獨奏演奏樂句 3，符合 Coda 之寫作手法。Coda 由三部份所組成—插入句 3 與插入句 1 類似；Solo 3 尾聲則第一次出現由獨奏吹出的樂句 3 動機，達到與前導動機前後呼應之效；Ritornello 4 視爲終止式之延續段落，以一般標準的合頭曲式來看，其規模略顯不足短小，省略了樂句 1 及樂句 2，只採用部分的樂句 3 音型作爲全曲之結束句（見【譜例八】）。

Coda 組成段落

插入句 3

Solo 3 尾聲—同樂句 3

Ritornello 4—延續終止段落

### 2.1.3 調性安排

調性安排方面，從前述【表三】可發現，A-B-A'三段體式主要在 B 段發展轉調，A 段則維持在原調。插入句 2 為連接 A 段與 B 段之橋樑，主要建立在 D 小調之 III 級附屬和弦之上，如同建立於 F 大調上，但因篇幅短小，不構成轉調之情況（見【譜例九】）。

【譜例九】 Mov. I, mm. 52 – 59

插入句 2 調性

$d : I$        $V_7/II$        $II$        $V$        $V_7$   
 III  
 I      IV      V      I  
 III

B 段以四組模進音型構成，所以本身之調性極為不穩定，直到 mm. 71 轉至 G 小調（見【譜例十】），讓 Ritornello 2 在 G 小調上重現，因此樂曲中四次 Ritornello 的調性關係為：主調—下屬調—主調—主調，在合頭曲式之調性運用上較為單純。

【譜例十】 Mov. I, mm. 69 – 73

B 段首次轉調

模進 2

$d : i$        $V/iv$        $iv$        $vii_6^\circ$   
 轉至  $g : V$        $i_6$        $vii_6^\circ$

mm. 88 在獨奏進入時直接從 G 小調轉往關係大調 B $\flat$  大調，並利用 Ritornello 3 的模進作為 B $\flat$  大調回到主調 D 小調 (mm. 101 處) 之銜接段落，直到結尾維持在主調之上 (見【譜例十一】)。在每個段落銜接處，阿爾比諾尼都會安排完全正格終止<sup>23</sup>的和聲進行，使每個段落的開始與結束清楚分明。

【譜例十一】 Mov. I, mm. 95 – 102

B段轉回主調橋段

Ritornello 3  
— 模進轉調

B $\flat$  : I $\frac{6}{4}$  V I

轉調音

轉回 d : i $\frac{6}{6}$  V $\frac{6}{6}$

## 第二節 第二樂章

第二樂章為傳統的 A-B-A' 三段體式(Ternary form)，不論在結構上、旋律線條上，或是風格情感上，都脫離不了聲樂詠嘆調<sup>24</sup>之影響。各樂段架構與調性以【表四】示之：

<sup>23</sup> V 級接 I 級，V 級或 V $_7$  需為原位，且 I 級之高音須停留在主音。

<sup>24</sup> 詠嘆調在歌劇中之功能並非敘事性質，而是引伸劇情中某一階段之思想和情感部份。由亞歷山大·史卡拉第系統化，成為義大利式的「反始詠嘆調」(Aria da capo)，表現出的形式即為 ABA' 三段體式。通常這樣的曲式代表的是兩種不同的情感(A-B)，在不平衡之後又歸於平靜(A')。

【表四】第二樂章曲式分析表－三段體式

樂段	樂句	創作手法	小節數	調性和聲
導入部	—	以貫串全曲之分解和弦伴奏先現	1-7	B $\flat$
A	樂句 1	以長音拉開歌唱般之線條，第一次發展不完全（其後無樂句 2），伴奏略同導入部	8-12	建立於 B $\flat$ : V 上之 附屬和弦
	—	導入部第三次出現（省略兩小節）	12-16	
	樂句 1	主要陳述段落開始，發展完全	17-21	
	樂句 2	獨奏音型主要由分解和弦構成，並利用倒影及漸密集之和弦將樂句推向 A 段頂點	21-26	
B	樂句 3	主要發展段落開始，建立在和弦音與長音交替之模進下降音型	26-34	B $\flat$ → g
	樂句 4	獨奏透過大跳音程營造 B 段張力至頂點	34-41	g → B $\flat$ (以建立於 g : V 上之 附屬和弦轉調)
	—	兩小節伴奏之插入句連接至 A' 段	41-42	B $\flat$
A'	樂句 1	同 A 段	43-47	
	樂句 2	為結束改變後段音型	47-52	
Coda	樂句 2	再次重複增加完結感	52-57	
	—	同導入部	57-64	

在第一章有提到，阿爾比諾尼將聲樂詠嘆調引進器樂作品中當作主題發展之手法，尤其在慢板樂章中最常使用。此樂章即運用這般手法，讓獨奏部分從頭至尾以平緩的線條及長音吹奏，配上弦樂團貫串全曲的分解和弦伴奏，如歌唱般抒情的旋律即鋪展開來。此外，在演奏（唱）巴洛克時期的作品時習慣加上裝飾音，有些作曲家會親自譜寫裝飾音以供演奏者參考，但阿爾比諾尼在此曲中除了標示少數幾個結尾處之 *tr* 外，留下許多空間給演奏者自行即興創作，於是主旋律略顯單純趨緩，有待演奏者加上裝飾音製造流動感。儘管演奏時之旋律是經過演奏者潤飾之結果，筆者在此先將裝飾音抽離，單純理解作曲家創作本意，以樂曲原初之面貌加以分析。

## 2.2.1 樂曲架構與創作手法

從【表四】可知，阿爾比諾尼在主要樂段 A 之前還置入七小節的導入部，是抽取樂句 1 分解和弦之伴奏音型稍加擴大而成。導入部之伴奏音型貫串全曲，在樂句 1 出現時伴隨出現，加上於此樂章開頭處、連接第一次樂句 1 與第二次樂句 1 之橋段，以及在樂章尾聲，總共重複出現次數達六次之多。（如【譜例十二】）

【譜例十二】 Mov. II, mm. 1 – 7

貫串全曲之分解和弦伴奏

導入部 *Adagio*

*p*  
*(sempre legatissimo)*

樂句 1 以長音拉開歌唱般之線條，受到當時歌劇詠嘆調前導動機的影響，先讓主要陳述樂段先現一小句，第二次出現時才持續深入發展。連接兩次樂句 1 的橋段即為導入部伴奏，樂曲並於第二次出現的樂句 1 之後進入完整發展段落，緊接樂句 2、B 段之樂句 3 至樂句 4，四個樂句一氣呵成，就像詠嘆調的旋律般連綿不絕，是當時器樂聲樂化的標準展現。

其中，樂句 2 是一串由和弦音構成的線條，前半部為一小節由一和弦組成，至 mm. 24 時轉為一拍一和弦，逐漸密集的和弦運用，將張力推至 A 段之頂點，緊接發展段落 B 段（見【譜例十三】）。

【譜例十三】 Mov. II, mm. 21 – 26

#### 樂句 2 和弦音音型



B 段之樂句 3 主要建立在分解和弦音與長音交替之模進下降音型，樂句 4 音型更為停滯，之後經過兩小節簡短的插入句稍作喘息之後再度返回 A' 段。最後，樂曲結束前重複的樂句 2，以及前後呼應的導入部，則被筆者歸為 Coda，作為 A' 段結尾之延續。整體而言，在結構的安排上極為規律工整，完全以詠嘆調形式作為創作第二樂章之藍本。

### 2.2.2 調性與和聲安排

此樂章在調性與和聲安排上是非常工整可預期的，A-B-A' 三段體的調性即為 B $\flat$ -g-B $\flat$ ，僅止於關係大小調之間的轉換。唯有在調性轉換前會出現一調性不穩定段落，從【譜例十四】可看出，A 段於樂句 2 時建立在 B $\flat$  大調 V 級之附屬和弦之上，以不同的和聲色彩豐富段落音響，隨即進入另一主題段落。

【譜例十四】 Mov. II, mm. 21 – 26

樂句2 調性

B b :  $vi_6$   $iii_7$   $I_6$   $ii_7$   $vii_6^{\circ}$   $V_7$   $I$   $V_{\frac{3}{4}}$   $I$   $IV$   $I_6^b$   $V$   $I$

完全正格終止

B 段於樂句 3 時還未真正穩定調性，透過兩次模進之後，在 mm. 31 轉入關係小調 G 小調，並在接往樂句 4 開頭時達到調性之穩定（見【譜例十五】）。

【譜例十五】 Mov. II, mm. 31 – 34

B b :  $ii_7$   $V$   $vii^{\circ}/vi$   $vi$   $ii$   $ii$   $iv$   $V$   $i$

轉至 g :  $vii^{\circ}$

調性穩定

同樣地，B 段回到 A' 段之前又進入不穩定之段落，mm. 39 – 40 再度改變和聲色彩，建立於 G 小調 V 級之附屬和弦之上，作為轉調之緩衝橋樑並增加樂曲音響張力，mm. 41 之後的 A' 段，就一直維持在原調直到結束（見【譜例十六】）。

【譜例十六】 Mov. II, mm. 38 – 41

B 段轉回原調處

g : V    vii<sub>4</sub><sup>°</sup>    i    iv    i<sub>4</sub><sup>6</sup>    V<sub>7</sub>    i

轉回 B b : iii

### 第三節 第三樂章

第三樂章依舊使用 A-B-A' 三段體式，不同於第二樂章的是，不管在整體結構、調性、樂句之線條與穿插等方面都相對複雜許多，從頭至尾都在獨奏（單聲部）與弦樂團（四聲部）共五聲部主題之間做卡農式的密接(stretto)<sup>25</sup>與對唱，所以旋律線無一刻處於停滯狀態，至少有單聲部維持一定的流動性，造就第三樂章輕快如舞曲般之風格。各樂段架構與調性以【表五】示之：

<sup>25</sup> 密接(stretto)具有緊湊的意思。意指主題開始後，另一聲部即在不同的高度上使同一主題以疊合的形式出現，產生卡農式的共鳴。

【表五】第三樂章曲式分析表－三段體式

樂段	Solo 與 Tutti 交替情形	樂句	音型動機與創作手法	小節數	調性	
A	Tutti 1 (完整陳述主題)	樂句 1	各聲部主題依序出現，以清楚的 I 級分解和弦開啓四部卡農密接	1-5	d	
		樂句 2	四次模進音階下行，主要於一、二小提琴聲部之間對唱	5-9		
		樂句 3	使用助音(auxiliary note)之音型構成	9-13		
	不完整的 Solo 1	樂句 1	獨奏加入，使樂句成爲五聲部卡農，第一次發展不完全	13-18		
	重複 Tutti 1 片段	Ep. 1—同樂句 3	之前省略樂句 2，是第一次與第二次發展之間的連接橋段	18-22		
	完整的 Solo 1	樂句 1	第二次發展完全（與樂句 4 構成完整段落）	22-27		
樂句 4		開頭使用助音音型模進上行，獨奏與第一小提琴相互對唱	27-34	F		
B	Tutti 2	Ep. 2—似樂句 1	運用樂句 1 開頭音型移高三度，小提琴與大提琴聲部做二部卡農	34-38	F→a	
	Solo 2	樂句 5	獨奏與總奏之間形成兩條旋律線交叉進行，至 mm.46 合奏運用樂句 2 音型對唱	38-53		
	Tutti 3	Ep. 3	分解和弦模進下行三次	53-59		a→g
	Solo 3	樂句 6	前段運用樂句 3 助音音型	59-68		g→B b
	Tutti 4	Ep. 4	同樣運用助音音型連接 Solo 3	68-72		B b
	Solo 3 尾聲	取自樂句 4 後段	樂句 4 動機移低五度	72-76		
	Tutti 5	Ep. 5	B 段返回 A 段之連接段落，運用兩次音階上行模進轉回原調	76-80		B b →d
A'	Solo 4 (完整陳述主題)	樂句 1	再現（同前述）	80-85	d	
		樂句 2	同樂句 5 於樂句 2 音型上加獨奏曲調，唯調性不同	85-89		
		樂句 3	將小提琴演奏之助音音型改爲獨奏吹奏	89-94		
		Codetta(小尾聲)	再次強調結尾感	95-97		

\*表註：Ep. = Episode (插入句)

### 2.3.1 樂曲架構

如【表五】所示，第三樂章雖然在段落上與第二樂章採用相同的三段體式，但從獨奏(Solo)與總奏(Tutti)交替的情形來看，更帶有第一樂章合頭曲式之特徵。全曲就在獨奏與總奏之間交替演奏，A 段先由總奏開門見山地將前導動機完整陳述一遍，再接給獨奏重述前導動機，並在第一次出現時只陳述沒有終止式結尾的樂句 1，第二次才發展完整的主題。這樣同樣的架構模式，從第一樂章起一脈相承，完全承襲自當代受聲樂曲影響的器樂曲一貫作法。

B 段在每一次獨奏的長樂句之中總是會以樂團插入簡短的插入句(Episode)，與第一樂章不同之處在於，每一次插入句所取用的動機素材皆不相同，這讓 B 段之發展不限於固定之窠臼內，與合頭曲式常會反覆運用 Ritornello 作為連接橋段的作法極為不同(詳見以下【譜例二十】至【譜例二十三】)。至於最終的 A 段再現，完整重現樂曲開頭的主題樂句，但此樂章不再以較大段落的 Coda 將結尾拉長許多，而是快速地重複結尾句形成小尾聲(Codetta)，讓樂曲明快不拖泥帶水地貫徹舞曲輕快之風格至結束。

### 2.3.2 樂句、音型動機與創作手法

此樂章因以卡農手法創作，所以各聲部織度清楚，單純看每一聲部都具有旋律性的走向，偶爾集結成和弦，但隨即分散開來在樂曲當中流動，孰為主孰為輔，在各聲部之間並沒有明顯的界限。在樂曲開始兩小節之內，每一大拍都有一個聲部以 I 級分解和弦進入，順序為：第一小提琴—中提琴—第二小提琴—大提琴，明確並具節奏性地宣告聲部的加入，此為主題樂句 1 之陳述（見【譜例十七】）。

【譜例十七】 Mov. III, mm. 1 – 5

前導動機樂句 1 – 四聲部卡農

第二小提琴進入 *m.f.*  
第一小提琴進入 *f*  
中提琴進入 *m.s.*  
大提琴進入 *m.s.*  
Allegro

樂句 2 主要在第一及第二小提琴之間密接對唱，以音階下行模進四次造就源源不絕之流動感（見【譜例十八】）。

【譜例十八】 Mov. III, mm. 5 – 9

前導動機樂句 2 – 一、二小提琴對唱模進

第二小提琴 *m.f.*  
第一小提琴 *m.s.*

樂句 3 則出現在此樂章中經常使用的助音音型，並同樣地建立明確的終止式續接獨奏樂段（見【譜例十九】）。

【譜例十九】 Mov. III, mm. 9 – 13

前導動機樂句 3

助音音型

銜接於總奏完整的前導動機之後就是獨奏的現身，正如先前所述，第一次屬先現性質，直到第二次出現才持續發展下去，與前導動機不同的是，緊接在樂句 1 之後的是帶有助音音型模進上行的樂句 4，其功能除了發展 A 段讓音型張力更加豐富外，更具有轉換調性色彩連接 B 段之要素。

B 段是一相當多變的段落，不斷在總奏的插入句與獨奏的樂句之間交互穿插演奏，筆者先將插入句一一提出，比較每一次插入句之間的差異：

【譜例二十】 Mov. III, mm. 34 – 38

插入句 2 — 取自樂句 1 開頭動機的二部卡農

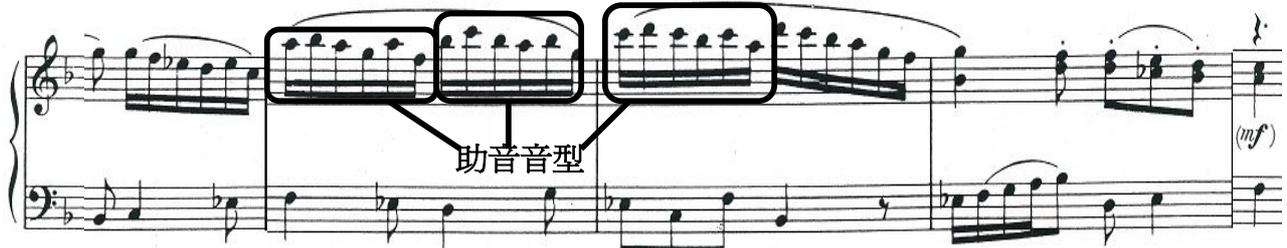
【譜例二十一】 Mov. III, mm. 53 – 59

插入句 3 — 運用分解和弦模進下行



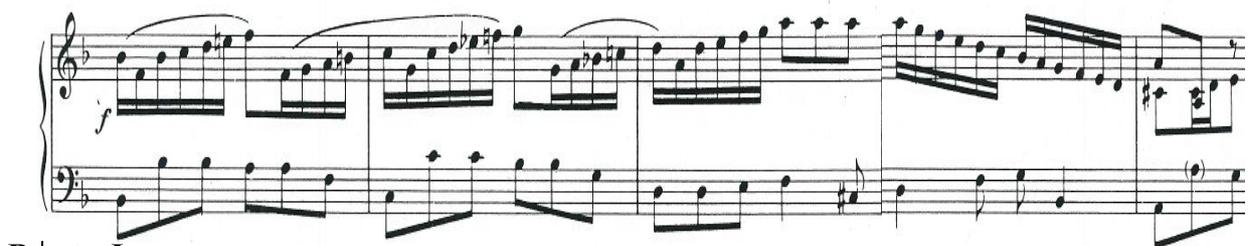
【譜例二十二】 Mov. III, mm. 68 – 72

插入句 4 — 使用來自樂句 3 之助音音型



【譜例二十三】 Mov. III, mm. 76 – 80

插入句 5 — 連續音階上行之模進，連接 B 段至 A' 段，轉回 D 小調



B $\flat$  : I

轉回 d : i

V $_6$  i

此外，夾在每一段插入句之中的就是獨奏部分長樂句的呈現，緊接在插入句 2 之後的是樂句 5，樂句 5 更可以分成兩部份－第一部份從 mm. 38 至 mm. 43，其動機可追溯至 mm. 15 獨奏部分單音重複三次的方式，獨奏與總奏之間依舊呈現卡農之形式，但彼此相差四度，在交互對唱中模進三次，像是樂句 5 發展前的小序奏（見【譜例二十四】）。

【譜例二十四】 Mov. III, mm. 38 – 43

樂句 5 第一部分

四度卡農

來自 mm. 15 之動機

第二部份從 mm. 43 至樂句結束 mm. 53，這部份獨奏與總奏分別進行著兩條個別獨立的旋律線，獨奏部分因為不斷重複  $\text{♪♪}$  的節奏形並模進，與總奏複雜的織度相較之下單純許多；此外，至 mm. 46 處總奏部分直接採用樂句 2 之對唱音型，更加突顯獨奏為總奏伴奏的因素，這正符合阿爾比諾尼寫作協奏曲時將兩者放在同等地位的手法。弦樂的低音部在此段落中再度運用五度循環的手法下行，重複兩次 D—G—C—F—B $\flat$ —E—A 回到 D 音，讓音樂呈現一定的和聲走向至樂句末端（見【譜例二十五】）。

【譜例二十五】 Mov. III, mm. 43 – 50

樂句5第二部分 — 獨奏與總奏各為兩條獨立的旋律線

五度循環

取自樂句2音型

1896

穿插在插入句3及插入句4之中的獨奏段落即為樂句6，樂句6主要由十六分音符構成，加上運用來自樂句3之助音音型，造就如水波般上下流動之效。最後，透過插入句5的連接回到A'段，將樂句1至樂句3再次呈現，並簡短地重複最後一句形成小尾聲(Codetta)，再次強調結束之感。

### 2.3.3 調性安排

此樂章的調性依舊遵循著三段體式的架構安排，在呈示與再現的段落（A與A'段）維持在主調，發展段落（B段）則幾乎跟隨著獨奏與總奏之交替次數轉換，於是具有比前兩樂章還複雜的轉調機制。但此樂曲屬於巴洛克前期之作品，所以終究脫離不了近

大調	C	F	B $\flat$
小調	a	<b>d</b>	g

系調之框架，若以主調 D 小調為中心，近系調為

，在此樂章中調性之轉調則為 d—F—a—g—B $\flat$ —d，所以整體看來只是轉調次數較多，但調性不同所產生的對比色彩則是有限的。

連接 A 段與 B 段的樂句 4，率先從主調轉入關係大調 F 調，但直到隨後的 B 段開頭調性才真正穩定下來（見【譜例二十六】）。

【譜例二十六】 Mov. III, mm. 27 – 29

樂句 4—第一次轉調

d : V      轉至 F : vi<sub>6</sub>      V      I<sub>6</sub>      vii<sub>6</sub><sup>o</sup>

進入樂句 5 之後，因為音型上不斷重複模進，讓調性又跟隨著音型發展趨向不穩定，至 mm. 45 處開始由 F 大調轉向 A 小調，並在 mm. 53 處以終止式連接新的插入句而確定調性。不過調性穩定為時短暫，隨即在 mm. 59 樂句 6 之前轉入不穩定的 G 小調段落，連接在樂句 6 之後的插入句 4 又轉往關係大調 B $\flat$  調。B 段經過一連串短暫又連續的轉調，最終以插入句 5 音階上行之模進轉回主調 D 小調，回歸穩定之段落，重回樂曲之安定感（見以上【譜例二十三】）。

## 第三章 當代裝飾音之淺釋與運用

研究巴洛克時期作品，對於要如何在作曲家原先譜寫的音符之外加上裝飾音潤飾樂曲，是演奏者所必經的課題。針對裝飾音該如何運用，從古至今有相當多的研究文獻可供參考，本章先簡述十八世紀裝飾音之類別與一般用法，再嘗試透過筆者之第二樂章(因為慢板樂章最具自由發展裝飾音之空間)裝飾音習作來具體體認裝飾音運用的方式。

### 第一節 巴洛克時期裝飾音淺釋<sup>26</sup>

#### 3.1.1 裝飾音的歷史

巴洛克時期的獨奏者經常身兼作曲家的角色，他們大多以即興的方式彈奏裝飾音，所以以原譜為基礎並加以即興的演奏一直是音樂的一部份。早在十三世紀的文獻中就已提及長音(*flores longae*)<sup>27</sup>、倚音(*appoggiatura*)、迴音(*turn*)等相鄰全音或半音的裝飾音種類，當時的遊唱詩人也習慣演唱自由的即興變奏，此外，巴黎聖母院樂派傳承自十二世紀法國南部的聖馬修樂派(*St. Martial School*)，使用單音節裝飾奧干農

---

<sup>26</sup>參考書目—

Hans-Martin Linde, 《木笛吹奏者手冊》，筱梅譯(台北市：世界文物，1995)，101、102、106、154-158。

Kenneth Wollitz, 《木笛實用手冊》，鄭世文譯(台北市：世界文物，1993)，85-111。

音樂之友社編, 《新訂標準音樂辭典》，1367-1372。

莊璧嘉, <亞歷山大·馬切洛《D小調雙簧管協奏曲》研究—著重第二樂章裝飾音之探討>(台中市：東海大學音樂研究所碩士論文，2003)，21、26。

Mary Cyr, *Performing Baroque Music* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1998), 128-135.

Robert Donington, *Baroque Music : Style and Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1982), 97-143.

<sup>27</sup> 從拉丁原文字面翻譯即為「長裝飾音」，依據《新訂標準音樂辭典》第1057頁之說法，時值介於倍全音符(*brevis*)之上，最長音符(*maxima*)之下。

(melismatic organum)<sup>28</sup>，這些都是早期裝飾音發展的例子；十四世紀時，樂曲中習慣在結尾終止式使用裝飾音，是用來強調段落之間結構上的完結感；十五世紀的創作中，以長音符為和聲結構基礎的各主要聲部結合具豐富裝飾音的上聲部，是相當普遍的作法，此外，裝飾音所屬記號也在這時期出現；十六世紀隨著樂譜的出版，出現許多關於「加花變奏」(diminution)的理論試圖記錄整理裝飾音，在此之前它幾乎交由演奏者自由處理，對於其規則或速度等方面皆無明確的界線；到了十七世紀，各種裝飾音記號、名稱及奏法紛紛具體出現，但其指示卻因時代、地域與作曲家而不同，甚至同一位作曲家也會有不同的指示出現；直到十八世紀後半以降，所有的裝飾音記號才逐漸統一，但與早期音樂相較之下，作曲家給裝飾音發揮的空間日漸縮小，由此可見裝飾音的運用隨著作曲家意識的提升，逐漸用明確的小音符填滿演奏者即興的空間，但也留給後人更易遵循的指示。此外，與西洋音樂發展脈絡相同的是，器樂對聲樂的依賴直到早期巴洛克時期才被打破，因此，聲樂即興的方式一直是器樂即興特點上的基礎。

### 3.1.2 裝飾音的分類與型態

裝飾音的種類繁多，匯集多方文獻說法，大抵都分為兩種：第一種為「基本裝飾音」(essential ornaments)，就是在作品特定位置（如終止式）出現的特定裝飾音，如震音、倚音、漣音(mordent)等，通常是強制性的，必須遵照標示的符號和慣例約束；第二種為「自由裝飾音」(free ornaments)，就是不使用記號，演奏者用短小音符填補音程間空隙的即興風裝飾音，不具使用上的強制性。其中基本裝飾音的記號，自十七世紀中葉起最常出現在法國的魯特琴與大鍵琴上（因為可以維持魯特琴與大鍵琴快速消逝的聲音），

<sup>28</sup> 奧干農是九到十三世紀流行的早期複音音樂，在葛利果聖歌旋律上，附加一個或一個以上之對聲部所形成的多聲部樂曲。單音節裝飾的奧干農則將定旋律在男高音(tenor)聲部如持續音般延長，對聲部以單音節裝飾（一字多音）的形式展現纖細流動的豐富旋律。

並延伸至其他樂器的演奏，故將此種裝飾音稱爲「法國式裝飾音」，相對的，自由裝飾音因流行於義大利則被稱爲「義大利式裝飾音」，直到 1710 年代，義大利才引入法國的裝飾音用法。

音樂學家唐林頓(Robert Donington, 1907-1990)<sup>29</sup>曾依其型態，將巴洛克時代各式各樣的裝飾音整理成五大類，其中涵蓋基本裝飾音與自由裝飾音（見【譜例二十七】）：第一類爲「倚音系列」—包含單倚音、雙倚音、滑音(slide)、碎音(acciaccatura)等；第二類爲「震音系列」—包含震音、漣音等；第三類爲「細分系列」—包含迴音、琶音(arpeggio)、裝飾奏(cadenza)、各種越級音程的填充等；第四類爲「複合裝飾音系列」—震音與漣音、迴音與震音、迴音加上震音與漣音等結合兩種以上裝飾音使用的方式；第五類爲自成一格的「英國小鍵琴的特殊記號」。<sup>30</sup>

【譜例二十七】唐林頓歸類之裝飾音基本型態<sup>31</sup>

單倚音



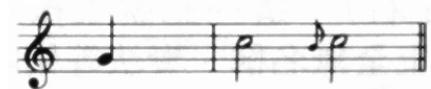
雙倚音



滑音



碎音



<sup>29</sup> 英國音樂學家，研究以巴洛克時期爲中心的古樂演奏法著稱。他將實際的演奏法融合音樂史方面的研究成果，出版《古樂演奏詮釋》(*The Interpretation of Early Music*, 1963)等書，對其後古樂的研究起了莫大影響。

<sup>30</sup> Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*(New York: W. W. Norton & Company, 1989), 195-196.

<sup>31</sup> 此譜例源自《新訂標準音樂辭典》第 1370 頁。

震音



漣音



迴音



琶音



各種越級音程的填充（即自由裝飾音）



震音與漣音



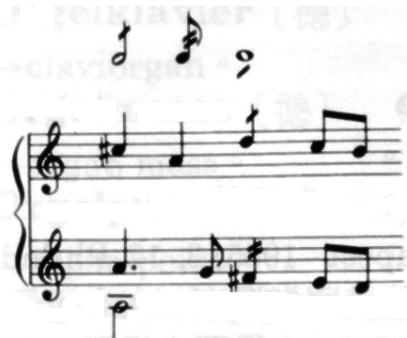
迴音與震音



迴音加上震音與漣音



英國小鍵琴的特殊記號



### 3.1.3 裝飾音處理方式

許多作曲家會明確指示出音樂中用到的裝飾音用法，並制定特定的名稱和速記符號，但也有許多裝飾音的用法是相當含糊的，因此裝飾音在何時使用，以及如何運用得宜，在演奏的同時，常須參考古今學者所歸納的原則與約束再發揮，才能避免違反當代的音樂風格而破壞美感。裝飾音使用的時機大抵為：強調結構重點上的裝飾音（以基本裝飾音居多）；填充大音值的裝飾音（通常為自由裝飾音）；當重複一段旋律時加花變奏，也就是說在多次反覆的音樂中，最好第一次先照譜演奏，把裝飾音留到反覆時再利用；此外，還有相同的旋律出現在不同聲部時變化裝飾音等情況。在一定的原則約束下，裝飾音的使用也不要太過拘泥其型式規則，否則音樂會失去生動性。

至於在處理方式上，能充分使用裝飾音固然不錯，但也不該用得過分，更不能因為錯誤的裝飾音打亂音樂的進行，所以學習裝飾音技術的人須先完整寫出裝飾音，待日後再逐漸發展即興技巧才是妥善的做法。關於裝飾音使用上如何選擇，十六世紀的西班牙作曲家奧爾提斯（Diego Ortiz, 約 1510-1570）<sup>32</sup>曾說：「演奏者須衡量自己的技巧水準，並選擇自己最能勝任的變奏。無論多好的變奏，如果你不能演奏，就談不上成功。」<sup>33</sup>此外，德國長笛家鄭茲（J. J. Quantz, 1697-1773）<sup>34</sup>也曾對裝飾音的使用評論道：「大家應儘早學會既不過於簡單又不過份花俏（炫耀的技巧容易誤導觀眾的美感和品味），但須

<sup>32</sup> 西班牙作曲家及古大提琴演奏家。主要著作《裝飾的變奏論》（*Trattado de glosas en la musica de Violones*, 1553），是有關古大提琴奏法與作曲法的重要文獻。

<sup>33</sup> 《木笛吹奏者手冊》，105，引自 Diego Ortiz, *Trattado de Glosas en la Musica de Violones* (Rome, 1553 ; Kassel, 1961), 29。

<sup>34</sup> 德國長笛家及作曲家，其著作《長笛奏法試論》（*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*（德）；*On Playing the Flute*（英），1752）廣泛記述當時的音樂風格、美學與演奏習慣，是讓他永垂青史的重要文獻。

永遠將單純和光彩結合在一起。」<sup>35</sup>換句話說，了解裝飾音的基本原則並遵從即興的自然本質，令一方面同時忠實於原作精神都是很重要的。

至於裝飾音處理上的細節，諸多文獻已詳細記錄許多相關規則，在此則不再一一探究。以下針對四種常使用的裝飾音整理一些可參考的說法：第一種為「倚音」的使用—倚音出現的位置分為「拍點前」(vorschlag)與「拍點上」(anschlag)兩種，根據艾曼紐·巴哈(C. P. E. Bach, 1714-1788)<sup>36</sup>的說法，若在雙數拍曲子中的長倚音，兩種皆有人使用，但若在三拍子的曲子中，倚音則通常出現在拍點上，後面還加上一較長的音。<sup>37</sup>此外，杜曼尼科·史卡拉第(Domenico Scarlatti, 1685-1757)<sup>38</sup>運用裝飾音的技巧，則完全按照十八世紀的慣例，讓倚音開始於拍子上，也就是說，倚音的時值包含在主音的時值裡，短倚音的時值越短越好，而長倚音則佔主音時值的一半。

第二種為「震音(記號為 *tr*)」的使用—法國長笛家奧特泰爾(Jacques-Martin Hotteterre, 1674-1763)<sup>39</sup>指出，震音開始於倚音而在停止點(point d'arrêt)上結束，或者可有一個停頓，即所謂「留白」(silence d'articulation)，有時停頓後的先現音(anticipation)也可以縮短(見【表六】)。<sup>40</sup>此外，史卡拉第依十八世紀的慣例，震音也開始於上方二度音，甚至震音之前如有一以圓滑線連接的音，震音仍然再次重複上方二度音開始彈

<sup>35</sup> Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, translated by Edward R. Reilly (Boston: Northeastern University Press, 2001), 332.

<sup>36</sup> 德國作曲家，巴哈(J. S. Bach)之次子。其鋼琴曲在歷史上擁有極高評價，並出版著名的教科書《鋼琴正確演奏法研究》(*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753-1762)。

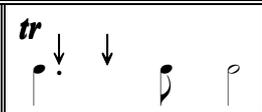
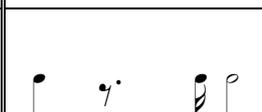
<sup>37</sup> Donington, *The Interpretation of Early Music*, 209.

<sup>38</sup> 義大利作曲家、大鍵琴家，亞歷山大·史卡拉第之子，被譽為「大鍵琴之父」。現存約 555 首大鍵琴奏鳴曲，在演奏技法、動機與和聲運用等方面開啓了充滿個性的獨創風格。

<sup>39</sup> 法國長笛家與作曲家，奠定近代長笛基本奏法的重要人物之一。除留下多數的長笛作品外，著有《長笛、直笛與雙簧管入門教本》(*Principes de la flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois*, 1707)，廣泛影響當時的歐洲。

<sup>40</sup> 《木笛吹奏者手冊》，156，引自 Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la Flûte d'Allemagne, de la Flûte à bec ou Flûte Douce et du Hautbois*(Paris, 1707; Geneva, 1973).

【表六】震音停止點（以↓標示）型式

長度較短	
長度較長有停頓	
停頓後縮短先現音	

第三種為「漣音」的使用—根據國內徐頌仁對上漣音（upper mordent，記號為 $\text{w}$ ）的解釋：「早期的理論家大多把上漣音視為縮短而無尾奏(nachschlag)的震音，所以 *tr* 與  $\text{w}$  的記號是共通的。」<sup>42</sup>由此可見，演奏巴洛克音樂時，上漣音的演奏方式大多與震音類似。至於下漣音（lower mordent，記號為 $\text{v}$ ）則是從本音到下助音，再回到本音的快速運動，通常位於正拍上而不是正拍之前，演奏時會有加重音的效果，也有可能由一次以上的振動所組成，但隨著振動數目的增加會減弱其刺激性。

第四種為「自由裝飾音」的使用—在唐林頓的分類上（見第 42 頁），自由裝飾音就是所謂「各種越級音程的填充」，此種源自於文藝復興的自由裝飾風格，分為「以基礎低音為主題的即興音形變奏(division)」，大體從本音開始並加以裝飾；以及「分解旋律中的音符，使成為快速音形」就是所謂的「加花變奏(diminution)」，諸如此類的自由裝飾手法在巴洛克時代仍繼續沿用，尤其在慢板樂章更發揮到極致。因為自由裝飾音的使用沒有強迫性的限制，所以也可以完全按照作曲家的意圖，按照原譜演奏而不加任何裝飾（除了加入必要的「終止震音(cadential trill)」），但這種演奏方式在特定曲種上並不合

<sup>41</sup> 朱象泰，《史卡拉第奏鳴曲研究》(台北市：大呂出版社，1991)，168-169。

<sup>42</sup> 徐頌仁，《音樂演奏的實際探討》(台北市：全音樂譜出版社，1987)，134。

適，且音樂有可能會顯得單調乏味，另一方面，如果在莊嚴穩重的慢板樂章只使用基本裝飾音，也不見得是理想的做法。

## 第二節 第二樂章裝飾音習作

### 3.2.1 前言

筆者在閱讀了相關裝飾音文獻並聽取比較多位演奏家所錄製的有聲資料之後，嘗試自行寫作第二樂章之裝飾音。在了解複雜又多元的裝飾音運用上，常會透過錄音來真實感受早期音樂的音響特點和表達方式，但因為錄音技術為現代之產物，已與巴洛克音樂所處年代相隔久遠，所以何種表現方式與當時期音樂最為接近，就成為演奏者選擇參考之對象。

如前一節所述，自由裝飾音的使用與創作沒有一定的答案與規則，所以每位演奏者的構思皆不相同，孰好孰壞也沒有一定的標準，只要不違反旋律發展的本質與風格，使用適合自己演奏能力範圍內的裝飾音，就是最佳的選擇。筆者在習作前聽取了十個演奏家之錄音版本<sup>43</sup>後發現，這之中有一半的演奏家幾乎是按照原譜演奏，常常只在特別強

---

<sup>43</sup> 參考之錄音版本為—

Heinz Holliger, I Musici, *Albinoni: Oboe Concerti, op.9*, Philips CD UCCP-3143, © 1967, © 2003.

Lajos Lencses, Budapest Strings, *Albinoni: Oboenkonzerte, op. 7&9*, Capriccio CD 10507.

Albrecht Mayer, *In Venice - Oboe Concertos by Vivaldi, Albinoni, Platti, Marcello, Lotti*. DECCA CD 4780313, © 2008, © 2008.

Pierre Pierlot, I Solisti Veneti, *The Magic of The Oboe*, Warner Classics CD 4509-92130-2.

Anthony Camden, The London Virtuosi, *The Art of The Oboe – Famous Oboe Concerti*, Naxos CD 8.553991, © 1996, © 1996.

Brynjar Hoff, English Chamber Orchestra, *Italian Oboe Concertos*, Simax Classics CD PSC1049.

Gordon Hunt, Norrköping Symphony Orchestra, *Elevazione – The Magic of The Oboe*, BIS CD 5017.

Diana Doherty, Sinfonia Australis, *Sublime Music for The Oboe*, ABC Classics CD 980046-3, © 2003, © 2003.

Stefan Schilli, Cologne Chamber Orchestra, *The Best of Baroque Music*, Naxos CD 8.557124, © 1995-2002, © 2003.

Anthony Robson, Collegium Musicum 90, *Tomaso Albinoni: Complete Oboe Concertos*, Chandos CD 0579, © 1995, © 1995.

調之處加入基本裝飾音（例如樂句結尾的終止震音），而極少個人意念所產生的自由裝飾音；另一方面，加入自由裝飾音的演奏家有的還是忠於原譜之旋律，在不更動原譜之前提下加入裝飾音，但也有演奏家在一定的和聲走向中自由揮灑，不受原譜旋律之限制。

筆者認為第二樂章之旋律相當優美動聽，倘若在適當的地方加入裝飾音更可以增加樂曲之流動性，減少因為慢板中綿長的長音所產生停滯不前及單調的感覺，所以選擇加入基本裝飾音以及自由裝飾音的演奏，此外，在考量個人演奏狀態以及喜好上，傾向微幅更動原譜旋律但不過分改變，並避免加入非當代和聲之裝飾音而失去巴洛克音樂之風味，以及避免破壞阿爾比諾尼在慢板樂章如詠嘆調般的寫作手法，所以旋律宜圓滑具歌唱性，經常大跳的音程應少用，這樣才能保留聲樂之特性而不致讓旋律過於器樂化。

以下為原譜與筆者裝飾音習作之比較：



【譜例二十八】原譜與筆者第二樂章裝飾音習作之比較

Adagio

原譜	
習作	

11	
11	

19	
19	

23	
23	

原譜

習作

26

(dolce)

30

33

3

*p* (legato)

36

(cresc.)

3

39

tr

*f*

3

原譜	
習作	

### 3.2.2 裝飾音運用理念

如前所述，阿爾比諾尼在每個樂章開頭都將樂句重述一遍，這樣的寫作手法也影響了裝飾音變化的方式—第一次出現時最好先照原譜演奏，第二次再加花變化。同樣的樂

句在此樂章中出現三次，筆者爲了讓每一次出現有所區別，循序漸進地讓裝飾音變化加大，以下【譜例二十九】爲筆者在每一次出現時不同的裝飾音運用：

【譜例二十九】相同旋律之裝飾音變化

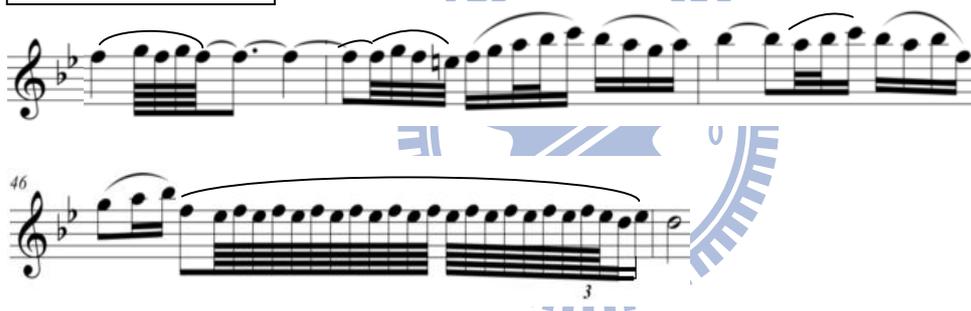
第一次按照原譜 — mm. 8 - 12



第二次小幅變化 — mm. 17 - 21



第三次自由變化 — mm. 43 - 47



在這段樂句結尾處的長音上，阿爾比諾尼標示了少數幾個基本裝飾音記號 *tr*，但震音記號 *tr* 該如何吹奏眾說紛紜，筆者則遵循十八世紀的慣例，將震音起始於上方二度音，也就是加上一個位於拍點上之倚音，並在結尾處加連音收尾（見【譜例三十】），此種震音吹奏方式套用在全曲每段樂句結尾，也就是不管阿爾比諾尼有無 *tr* 之標示，筆者也加上終止震音(cadential trill)讓樂句更有完結感。

【譜例三十】筆者之終止震音構成要素

mm. 11 - 12

拍點上之倚音 連音收尾  
震音

Detailed description: This musical example shows a single staff in 4/4 time with a key signature of one flat. The notation features a series of sixteenth notes that form a tremolo effect. A bracket labeled '拍點上之倚音' (倚音 on the beat) is placed over the first few notes. A slur labeled '連音收尾' (slurred ending) covers the final notes, which are held under a fermata. The word '震音' (tremolo) is written below the notes.

mm. 25 - 26

拍點上之倚音 (重複前一音高) 連音收尾  
震音

Detailed description: This musical example is similar to the first one, but the倚音 (labeled '拍點上之倚音 (重複前一音高)') is a higher octave version of the previous note. The rest of the notation, including the tremolo and the slurred ending with a fermata, is identical to the first example. The word '震音' (tremolo) is written below the notes.

mm. 33 - 34

拍點上之倚音 (重複前一音高) 連音收尾  
震音

Detailed description: This musical example features a triplet of倚音 (labeled '拍點上之倚音 (重複前一音高)') above the first note of the tremolo. The rest of the notation, including the tremolo and the slurred ending with a fermata, is identical to the previous examples. The word '震音' (tremolo) is written below the notes.

整個樂章除了以上之終止震音為有標示的基本裝飾音外，其他皆為無標示的自由裝飾音。在自由裝飾音的使用上，還是經常帶有基本裝飾音的元素（見【譜例三十一】），筆者最常運用的手法是將級進的音程填入原譜的跳進音程中，也就是加入許多經過音 (passing note)，這是最不影響作曲家原意及造成和聲衝突的方式。

【譜例三十一】筆者之自由裝飾音中的基本裝飾音元素

上漣音

mm. 17 – 18

mm. 43 – 44



短倚音、雙倚音、震音

— mm. 30 - 37

30 短倚音 雙倚音 雙倚音

33 短倚音 3 雙倚音

36 短倚音 雙倚音 震音

迴音

— mm. 51

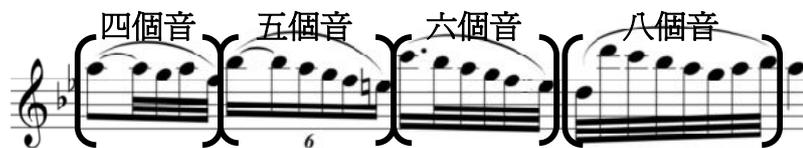


裝飾音的運用，有時也要考量音樂線條產生的張力來做調配，【譜例三十二】說明

筆者在此處添加裝飾音之理念：

【譜例三十二】筆者增加樂曲張力之裝飾音運用

增加裝飾音數量 — mm. 24 - 25



調整原譜音高 — mm. 38 - 39



最後，獨奏樂句結束前再將相同的樂句重覆一遍，與開頭重覆的樂句不同的是，爲了使裝飾音的運用連貫，筆者在第一次出現時加入裝飾音，在其之後重覆的 Coda 反而回歸原譜不做任何裝飾，達到前後呼應之效，也使樂曲終止在平緩靜謐的氛圍當中（見

【譜例三十三】）。

【譜例三十三】結尾重覆樂句之裝飾音運用(mm. 47 - 57)



## 第四章 樂曲演奏與詮釋<sup>44</sup>

巴洛克音樂的詮釋可從速度、力度、節奏（尤其在附點音符的長度及強調音的延長上）、裝飾音潤飾法、運舌法(articulation)及抖音(vibrato)的運用等多方面加以探討，筆者在此章分別針對每一樂章所關注的不同焦點做闡述，並實際理解體會自身演奏時對樂曲的詮釋方法。

### 第一節 第一樂章

#### 4.1.1 運舌法之運用

在演奏第一樂章時，最容易碰到的問題即為運舌法(articulation)的運用。所謂的「運舌法」（或稱為「發音法」），即為清楚地發出音列中每個音的方法，換句話說，就是把它們彼此分開或連接的方法，這與表達局部或大範圍的旋律結構所用的「分句法」(phrasing)是不同的。運舌既可以強調小動機的結構，更可以用來強調個別音或重點音，在重奏音樂中，可選擇在不同聲部使用統一的斷連奏或特意使用對比的發音法。

雙簧管的運舌法包括斷音（舌音）和連音的對比使用，在巴洛克的音樂中，與裝飾音一樣同為演奏者自由意識的展現，哪些音要使用斷音強調，哪句要使用連音拉長，主要還是演奏者對旋律線條的理解所決定的。以開頭第一句為例，筆者比較國際版樂譜

---

<sup>44</sup> 參考書目—

Linde, 《木笛吹奏者手冊》，50、51、144、165。

Wollitz, 《木笛實用手冊》，50-52。

洪萬隆, 《音樂概論》，208-219。

Thurston Dart, *The Interpretation of Music*(London, 1954), 141.

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*(Paris: The Hague, 1957), 11.

Quantz, *On Playing the Flute*, 82.

(New York: International Music Company, 1950)、雙簧管名演奏家霍利格(Heinz Holliger, 1939- )<sup>45</sup>之錄音與筆者詮釋之運舌法，三者差異如【譜例三十四】：

【譜例三十四】 Mov. I, mm. 20 – 28 之運舌法比較

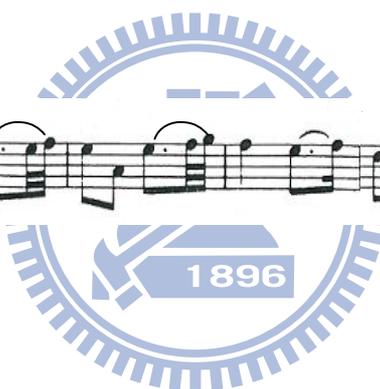
國際版樂譜



霍利格錄音



筆者詮釋



<sup>45</sup> 瑞士雙簧管演奏家、作曲家，在國際上獲獎無數並經常參與獨奏、室內樂與作曲等活動，其包含前衛性奏法在內的多種技巧，開啓了獨特超凡的世界，致使許多新作皆呈獻給他。筆者選擇參考其錄音版本之理由為，霍利格為本世紀雙簧管演奏家之代表性人物，本身融合了歐洲古典音樂之道統與創新，除了發表大量前衛作品外，也灌錄許多巴洛克作曲家之作品，尤其他不只一次錄製阿爾比諾尼雙簧管協奏曲全集，故其詮釋具有相當之參考與研究價值。

此外，另比較三者詮釋貫串全曲之附點動機上運舌法之差異，如【譜例三十五】：

【譜例三十五】 Mov. I, mm. 73 – 80 之運舌法比較

國際版樂譜



霍利格錄音



筆者詮釋



從【譜例三十四】及【譜例三十五】可發現，每段詮釋的運舌法具有極細微的差異，不過這樣細微的差異卻使每一位演奏者所表現出的精神大不同，不能妄斷哪一種詮釋是最正確的，但筆者還是從自身演奏的體認歸納出幾個原則：

1. 大跳音程較常使用斷音強調音符的顆粒性，級進音程則反之，這與龐茲的敘述：「音符越近，運舌越輕，音符越遠，運舌越強」<sup>46</sup>的意思雷同。換句話說，運舌時必須考慮音程大小來決定。
2. 巴洛克時期快板樂章的節奏應清楚明確（尤其是附點音符），若使用持續太長的連音會導致節奏含糊，所以就算級進音程也有可能須斷開，慢板樂章的跳進音程則反之。
3. 音符的音值越小，越常使用連音來降低吐舌的頻率及困難度。

<sup>46</sup> Quantz, *On Playing the Flute*, 82.

4. 在相同的音形節奏上運舌法應統一，伴奏或其他聲部亦然，除非為達到特定效果則反之。

有鑑於以上筆者在運舌法上詮釋的原則來看【譜例三十五】，國際版樂譜較常將連續的附點音符詮釋為一連音，且使用上缺乏統一性，與筆者詮釋之方法稍有差異，不過樂譜上的標示給予筆者吹奏句子的大方向，縱使在運舌上將樂句分成較小單位吹奏，但並不影響樂句一氣呵成的行進方向，只是以運舌來加強發音上的準確度。

另一方面，在運舌時會讓發出的實際音值產生不同於樂譜標記音值之變化，例如一個「極短的斷奏(staccatissimo)」可能會讓十六分音符發出原音值四分之一的實際音值，若是八分音符，更只剩八分之一的實際音值，剩下的空隙實為休止無聲的，此外，演奏者會在輕快的旋律中，加入比典雅旋律更多、更長的「休止」。另一方面，運舌的長短在不同拍號中所表現的風格也略有差異，就如音樂學家達爾特(Thurston Dart, 1921-1971)<sup>47</sup>引述：「三拍子最容易演奏得始終如一，但有些人卻能把它們演奏得極其優雅而敏銳，因為他們把第一音延長一點，後兩音則縮短一點。」<sup>48</sup>

因為第一樂章為一不急的快板，所以在運舌上宜清楚明確，更可以增進樂曲節奏上的律動感。全曲由六個跳躍的八分音符開始，筆者認為這些音若是吹得太長，就失去跳躍的感覺，容易顯得呆板無生氣。吹奏這類斷奏分明的音型時，要讓每個音具有「彈性」，如皮球輕輕反彈的力道般圓潤，而不是尖銳平整地切斷。即使在實際音值上是休息的，但樂句是持續連貫的，所以音與音之間還是要保持一絲絲的连接，並運用吐舌讓每一音的「彈性」平均。

<sup>47</sup> 英國音樂學家、大鍵琴家，以研究巴哈及十六至十八世紀的鍵盤音樂聞名，著有《音樂的詮釋》(*The Interpretation of Music*, 1954)一書及多冊論文，並曾編輯浦賽爾的歌曲集。

<sup>48</sup> Dart, *The Interpretation of Music*, 141.

藉由觀察第一樂章之運舌法，筆者從中體會到些許演奏時使音樂更優雅生動之方法，可以將此套用至其他樂章或樂曲上：樂曲若是由弱起拍開始，與接下來的正拍間要留空隙，用以加強正拍；運用舌音的附點音符與之後的短音間要留空隙，若音值越短或速度越快，通常需要越大的空隙，慢板和長音符則反之。總歸來說，若在需要強調的音之前有一舌音，通常要留較大的空隙以加強其後的音符。

#### 4.1.2 綜合詮釋敘述

演奏者在開始演奏之前，最先產生的心理活動即為速度的訂定，所以開始的決定將影響全曲大略的速度方向。此樂章因標示「不急的快板」(Allegro e non presto)，所以勿以過快的速度演奏，否則將導致曲中大量的節奏音型吹奏不易而含糊不清；但速度也不要慢過於快板(Allegro)的範圍，才能與第二樂章之慢板(Adagio)做明顯的區隔與對比，並且容易保持音樂的流暢度。因此筆者吹奏的速度大約介於♩=78~84之間，但速度不是從頭至尾一成不變得行進，也要隨著樂曲之明暗對比調整，例如 mm. 59 開始明顯轉入不穩定之 B 段，速度可隨著猶疑的樂句趨緩，讓聽者明顯感受到另一個段落的到來。但也須留意的是，B 段有許多節奏音型容易使演奏者不自覺地越吹越慢（尤其容易吹成錯誤的三連音），所以應注意速度的維持，勿與原速差異太大，以免難返回 A 段之速度。

開頭在經過樂團將主要樂句陳述一遍之後，獨奏又再一次重述相同的音型動機，所以樂團在風格的表現與發音法的運用上，必須事先配合獨奏處理的方式。演奏的音量方面，作曲家於 mm. 20-28 開門見山地宣告獨奏的進入，為了突顯獨奏現身時堂皇之感，筆者將音量處理在 *f* 的範圍內，並將 mm. 34-42 的同一樂句音量調整成 *p*，藉此符合

巴洛克音樂的「對比」風格。此外，在樂團與獨奏相互對唱時（始於 mm. 63），音量的大小可以隨著音型的起伏漸強或漸弱，適時運用氣的力量「推」或「收」，如【譜例三十六】之標示：

【譜例三十六】筆者於 Mov. I, mm. 63 – 73 所做的音量起伏

The image displays a musical score for Example 36, consisting of two systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a dynamic marking of *(mf)* and a hairpin indicating a crescendo. The second system continues the piece, with a blue wavy graphic above the treble staff. It includes performance instructions in Chinese: '推' (push) and '推更多' (push more), and a dynamic marking of *(f)* at the end of the system.

除了以上所提及在演奏詮釋及練習時會碰觸的相關問題外，此樂章另有一細微但須著眼之處—演奏者通常會強調正拍上之音符，但此樂章卻經常將級進音型的最末音擺在正拍上，所以此處的正拍實為音型之尾聲，應特別留意勿加重音強調，反而要讓聲音輕輕揚起，做收尾的處理，如【譜例三十七】標示：

【譜例三十七】Mov. I 正拍上之音型尾聲

mm. 20 – 21

A single treble staff showing a melodic phrase with a black box highlighting the final notes on the downbeat.

mm. 44 - 45

A single treble staff showing a melodic phrase with a black box highlighting the final notes on the downbeat.

mm. 93 – 94

A single treble staff showing a melodic phrase with a black box highlighting the final notes on the downbeat.

## 第二節 第二樂章

### 4.2.1 抖音之運用

演奏慢板樂章，最先遇到的課題除了在第三章已探討的裝飾音，再來就是抖音（vibrato，或稱顫音）的運用。抖音是一種讓聲音頻率變化的重要方法，也是聲樂及管弦樂演奏中的基本技術，其產生的方式與橫膈膜顫動的速度（頻率）與範圍（振幅）有關，顫動的快慢能導致呼出的氣流壓力快速變化，運用得宜時，能使音色增添生動的色彩，並自然流演出演奏者對音樂的感情，產生更甜美的音響。抖音的有無會使樂音的品質發生根本上的變化，因此演奏者常將兩者並置使用，來產生音質與音色上的對比效果。音樂理論家梅森(Marin Mersenne, 1588-1648)<sup>49</sup>曾在著作中提到：「樂器的振動頻率為每秒四次，而管樂演奏者的頻率通常大於這個值」<sup>50</sup>；此外，小提琴家傑米尼亞尼(Francesco Geminiani, 1687-1762)<sup>51</sup>則認為抖音可應用於每一個音符上，但這卻與梅森所認為「過快的勻速抖音和持續不斷的抖音均不可取」之理論大相逕庭。

鄭茲曾說：「抖音不能是狂野的，而應該平靜得進行」，對於抖音運用的方法及速度，筆者從吹奏第二樂章長而悠遠的音符與樂句中，得到以下之體會：

1. 抖音的速度會受到樂曲的速度影響，通常快板會用較快的抖音，慢板則反之，並依照速度之快慢分配抖音次數，按照拍子做規律的運動（但有時抖音的規律和音樂的速度之間也不一定具有絕對的關聯性）。

<sup>49</sup> 法國音樂理論家、數學家。其在數學、音樂、天文與物理等廣泛的領域留下許多研究著作，其中的《一般和聲法》(*Harmonie universelle*, 1636-37)，是法國在十七世紀前半代表性的音樂理論書，除談到音律與樂器的各種問題外，也論及具平均律概念的調弦法。

<sup>50</sup> Mersenne, *Harmonie Universelle*, 11.

<sup>51</sup> 義大利小提琴家、作曲家與理論家。小提琴奏鳴曲與大協奏曲為其作品之核心，並以理論著作《小提琴的演奏藝術》(*The Art of Playing on the Violin*, 1751)名垂青史。

2. 短而快的音符不容易使用抖音，所以若振動的次數太少（例如少於四次以下）寧可不用，以免持續不斷的抖音會降低表現力。
3. 抖音可以使音樂溫暖來掩飾單調的旋律，所以越是簡單綿長的音符，越有使用抖音之必要，並注意別讓振幅偏離主音過多而造成音準上之疑慮。

縱使作曲家不會在樂譜標示何處該使用抖音，但演奏者若用心體會、用耳朵聽，還是可以運用得得宜自然。以開頭第一句為例，開始的音量為 *pp* 漸強至 *mf*，所以抖音的振幅可跟隨音量的漸強逐漸加大，至於是否需要從開始吹奏就使用抖音？視個人詮釋而定。一般來說，演奏者在極放鬆且身體共鳴極佳的狀態下吹奏樂器，橫膈膜會自然而然地產生振動，讓每一音皆帶有微幅抖音，所以筆者決定更精確地描述，一開始持續六拍的 F 長音，筆者會在接近第四拍時開始「刻意」突顯並加大抖音的使用。另外，筆者為免持續不斷之抖音會降低表現力，音值短於十六分音符(含其中)則不需使用抖音。

#### 4.2.2 綜合詮釋敘述

演奏者在吹奏之前，最先產生的心理活動為決定樂曲之速度，但此曲每一樂章開頭決定速度的皆為樂團，所以獨奏者必須先與樂團協調，以免兩者在速度之感知上出現落差。樂團定速前可以獨奏 mm. 21-26 之旋律為依據，而非參考獨奏開頭樂句之速度，因為綿長的長音缺乏明確拍點，會難以掌握確切之速度。筆者吹奏之速度大約介於  $\text{♩} = 38 \sim 40$  之間，樂團則從頭至尾以分解和弦規律地流動陪襯，唯有在獨奏即將進入時微幅漸慢，相較之下，獨奏在樂團規律的節拍伴奏下顯得相對自由，所以筆者在吹奏 B 段時的心理節拍會稍稍漸快並推至 B 段結尾，才能營造出糾結之情緒。

再者，吹奏管樂最基本卻也最困難之技術即為對呼吸的綜合控制，尤其慢板樂章

更考驗演奏者用氣的持續力與控制力。詮釋典雅細緻的慢板樂章要避免樂句具有任何粗糙的元素，所以呼吸的開始、持續及結束都要加以修飾控制，柔和地運用舌音，均勻且集中地吐氣至樂句結束，儘管必須在樂句中換氣，也應讓音樂延續下去不隨意中斷。

最後還有一處值得注意的是，mm. 52-57 為再現 A 段結尾之 Coda，在吹奏時音量最好能逐漸降至最低，像是前一樂句之回音，逐漸消失在幽遠的空間中。

## 第三節 第三樂章

### 4.3.1 運舌法之運用

吹奏第三樂章同樣也會面臨與第一樂章相同的課題，即為運舌法之運用。若同樣以開頭第一句為例，比較國際版樂譜、霍利格之錄音與筆者詮釋之運舌法，則三者差異如【譜例三十八】：

【譜例三十八】 Mov. III, mm. 13-18 之運舌法比較

國際版樂譜



霍利格錄音



筆者詮釋



另比較在貫串全曲之助音音型上三者運舌法之差異，如【譜例三十九】：

【譜例三十九】助音音型(Mov. III, mm. 59 – 63)之運舌法比較

國際版樂譜



霍利格錄音



筆者詮釋



從【譜例三十八】及【譜例三十九】可發現，國際版樂譜傾向讓十六分音符連成一氣，運舌上較為圓滑易奏，但也容易讓演奏者迷失拍點而趕拍，以及產生換指上之雜音，所以筆者認為此版本運舌法有修正之必要，遂增加舌音之次數讓拍點更加明確。此外，更理想之運舌則可參考霍利格之版本，其在越快速運行之樂曲中，反而更強調舌音並少用連音，如此增加音與音間的「空隙」，更易突顯樂曲三拍子之舞曲風格與朝氣，不過相對之下，這種從頭至尾鮮少休息之運舌會提高演奏上之困難度，增加運舌不平均之風險，所以須特別留意平均度之練習。

另一方面，此樂章經常出現八分音符同音重覆之音型，但記譜上分為  與  兩種，前者在吹奏時之實際音值較短並具有彈性，後者則像在音符上加一記號(tenuto)，

吹奏時需施加壓力不彈跳，就像運舌將圓滑之連音阻斷，所以實際音值幾乎等同於原音值，要將音與音之間的空隙縮小。兩者之共通點為吹奏時要往前推，並加以漸強之音量讓重覆音具方向而不流於呆板。

#### 4.3.2 綜合詮釋敘述

第三樂章為全曲最易掌控速度之樂章，開頭鮮明的三和弦明確地宣告三拍子舞曲風之開始，所以演奏時之心理節奏要跟著三拍子律動，並在必要時突顯強一弱一弱之感。筆者演奏之速度大約介於♩. = 72~74 之間，中庸的快板更甚於太快可能導致的慌亂，B 段則可配合樂曲些微趨緩，但再現 A 段必須返回原速燦爛結束。

此樂章最特別之處為五聲部卡農式密接手法，所以伴奏各聲部間的運作須環環相扣，還要突顯交織在各聲部間之主旋律，所以獨奏也須配合伴奏之旋律，時而輔助，時而與之對唱。同樣的，兩者之間的運舌發音法也須事先溝通統一，尤其演奏流動之十六分音符容易因不平均造成些微錯開，所以雙方皆須穩定，才能營造快速但舒適放鬆之感。

## 結語

透過研究此曲，可以發現阿爾比諾尼在曲式運用上的一貫模式，以現代的眼光來看早期協奏曲，不管在架構、樂句動機或調性和聲等各方面，皆是單純工整的。不過巴洛克作曲家往往留給演奏者較多個人意念展現之空間，所以站在詮釋的角度來看，越是簡單無標示的旋律，反而更需要演奏者投注心力設計創作，於是「如何加裝飾音？如何運舌？」等問題一一浮現，也造就學界大批論述爭辯之文章。

筆者在寫作的過程中，體會到巴洛克音樂在其富麗之外在下，蘊含著更多「精確性」，感性抒情中夾雜理性的一面，習慣於營造對比之情緒。阿爾比諾尼之音樂更是介於聲樂朝向器樂發展之道路上，所以儘管演奏的是器樂，也必須想像自己為歌唱者，更容易體會音樂走向及用氣之方式。本文主要針對《D小調雙簧管協奏曲，作品九第二首》之相關議題探討，若將文中所提及的每一個端點延伸為更健全完善之論述，即為晚期巴洛克音樂之縮影，更期許本文能讓國人更具體認識阿爾比諾尼雙簧管作品之精髓，使其免於「一曲作曲家」之稱號。

## 附錄一 阿爾比諾尼協奏曲集作品一覽表

作品編號	組成曲種	配器(含獨奏樂器)	出版地點/年	備註
作品二 (op. 2)	內含六首交響曲 (sinfonie)及 六首五聲部協奏曲 (concerti a cinque)	二或三把小提琴 二把中提琴 一把大提琴 一數字低音樂器	威尼斯/1700	音樂史上第一首出版的 獨奏協奏曲，形式格局類 似經過發展的奏鳴曲，並 初具協奏曲之精神。
作品五 (op. 5)	內含十二首五聲部 協奏曲	三把小提琴 二把中提琴 一把大提琴 一數字低音樂器	威尼斯/1707	使用比一般中提琴還大的 次中音提琴 (tenor viola)，通常為全體合奏 的弦樂協奏曲 (ripieno concerto)，第一小提琴偶 爾會加入簡短的獨奏段 落。
作品七 (op. 7)	內含十二首五聲部 協奏曲	一或二支雙簧管 二把小提琴 一把中提琴 一把大提琴 一數字低音樂器	阿姆斯特丹 /1715	義大利作曲家以雙簧管 為協奏曲創作對象之首 例，分為絃樂協奏曲（第 一、四、七、十首）、兩 支雙簧管協奏曲（第二、 五、八、十一首）、獨奏 雙簧管協奏曲（第三、 六、九、十二首）三類。
作品九 (op. 9)	內含十二首五聲部 協奏曲	一或二支雙簧管 二或三把小提琴 一把中提琴 一把大提琴 一數字低音樂器	阿姆斯特丹 /1722	被視為作品五之姐妹作 ，兩者在調性等方面皆有 相同之處，分為小提琴協 奏曲（第一、四、七、十 首）、獨奏雙簧管協奏曲 （第二、五、八、十一 首）、兩支雙簧管協奏曲 （第三、六、九、十二首） 三類。
作品十 (op. 10)	內含十二首五聲部 協奏曲	三把小提琴 一把中提琴 一把大提琴 一數字低音樂器	阿姆斯特丹 /1735-36	—

## 附錄二 阿爾比諾尼作品九中四首獨奏雙簧管協奏曲

### 基本架構表

序次	樂章	速度	調性	拍號	小節數	曲式
第二首 (op. 9, no. 2)	一	不急的快板 (Allegro e non presto)	D 小調	2/4	160	合頭曲式
	二	慢板(Adagio)	B ♭ 大調	3/4	64	A-B-A'三段體式 (Ternary form)
	三	快板(Allegro)	D 小調	6/8	97	A-B-A'三段體式
第五首 (op. 9, no. 5)	一	快板	C 大調	4/4	89	合頭曲式
	二	不過甚的慢板 (Adagio non troppo)	A 小調	3/4	28	A-B-A'三段體式
	三	快板	C 大調	3/8	212	A-B-A'三段體式
第八首 (op. 9, no. 8)	一	快板	G 小調	4/4	97	合頭曲式
	二	慢板	B ♭ 大調	3/4	31	A-A'二段體式
	三	快板	G 小調	2/4	207	合頭曲式
第十一首 (op. 9, no. 11)	一	快板	B ♭ 大調	4/4	106	合頭曲式
	二	慢板	G 小調	4/4	25	A-A'-A''三段體式
	三	快板	B ♭ 大調	3/8	223	合頭曲式

# 引用文獻

## 中文書目

- Linde, Hans-Martin。《木笛吹奏者手冊》。筱梅譯。台北市：世界文物，1995。
- Linde。《木笛吹奏者手冊》，105。引自 Diego Ortiz. *Trattado de Glosas en la Musica de Violones*, 29. Rome, 1553; Kassel, 1961.
- Linde。《木笛吹奏者手冊》，156。引自 Jacques-Martin Hotteterre. *Principes de la Flûte d'Allemagne, de la Flûte à bec ou Flûte Douce et du Hautbois*. Paris, 1707; Geneva, 1973.
- Plaza & Jan'es Editors。《偉大音樂之旅第二冊》，66-70。台北市：成易圖書有限公司，1992。
- Wollitz, Kenneth。《木笛實用手冊》。鄭世文譯。台北市：世界文物，1993。
- 米勒，胡、保羅·泰勒、艾德加·威廉斯。《音樂概論》。桂冠學術編輯室譯，212-213。台北市：桂冠圖書，1999。
- 薩迪，史坦利、艾莉森·萊瑟姆主編。《劍橋音樂入門》。孟憲福主譯，51。台北市：果實出版，2004。
- 塔伯特，麥可。《韋瓦第》。常罡譯，73-78。台北市：世界文物，1995。
- 朱象泰。《史卡拉第奏鳴曲研究》，168-169。台北市：大呂出版社，1991。
- 胡金山主編。《音樂大師第二冊：巴洛克音樂饗宴/韓德爾/海頓》，7-8。台北市：巨英國際，1995。
- 音樂之友社編。《新訂標準音樂辭典》。林勝儀譯。台北市：美樂出版社，2007。
- 洪萬隆。《音樂概論》。國立編譯館主編，193-219。台北市：明文書局，1994。
- 徐頌仁。《音樂演奏的實際探討》，134。台北市：全音樂譜出版社，1987。
- 莊璧嘉。〈亞歷山大·馬切洛《D小調雙簧管協奏曲》研究—著重第二樂章裝飾音之探討〉，21、26。台中市：東海大學音樂研究所碩士論文，2003。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》，148、215-218。台北市：全音樂譜出版社，1998。
- 劉志明。《曲式學》。台北市：全音樂譜出版社，1999。

## 西文書目

- Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*, 128-135. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1998.
- Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*, 141. London, 1954.
- Donington, Robert. *Baroque Music : Style and Performance*, 97-143. New York: W. W. Norton & Company, 1982.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*, 195-196, 209. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*, 409. New York: W. W. Norton & Company, 1973.
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle*, 11. Paris: The Hague, 1957.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Translated by Edward R. Reilly, 82, 332. Boston: Northeastern University Press, 2001.
- Schering, Arnold. *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 72. Leipzig, 1927.
- Talbot, Michael. "Tomaso Albinoni," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol.1, 311-315. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Talbot, Michael. *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, XIII 14-21. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 1999.

## 樂譜

Albinoni, Tomaso."Concerto in d minor for Oboe and Piano, Op. 9, No. 2." Edited by Remo Giazotto. New York: International Music Company, 1950.

Albinoni, Tomaso."Concerto a Cinque for Oboe, Strings and Basso Continuo in C major, Op. 9, No. 5." Edited by Franz Giegling. Monteux: Musica Rara, 1973(assigned to Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000).

Albinoni, Tomaso."Concerto a Cinque for Oboe, Strings and Basso Continuo in G minor, Op. 9, No. 8." Edited by Franz Giegling. London: Musica Rara, 1972(assigned to Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000).

Albinoni, Tomaso."Concerto à 5, Op. 9, No. 11 in B ♭ for Oboe, Strings and Basso Continuo." Edited by Franz Giegling. London: Musica Rara, 1975.

## 影音資料

Camden, Anthony, The London Virtuosi. *The Art of The Oboe: Famous Oboe Concerti*. NAX CD 8.553991, © 1996, © 1996. 塔伯特，麥可。《史上最著名雙簧管協奏曲精華錄樂曲解說》。賴偉峰譯。

Holliger, Heinz, I Musici. *Albinoni: Oboe Concerti, op.9*. Philips CD UCCP-3143, © 1967, © 2003.

## 網路資料

Wikipedia. "Tomaso Albinoni."

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%98%BF%E5%B0%94%E6%AF%94%E8%AF%BA%E5%B0%BC>  
(accessed September 18, 2010).

