

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

出生於德國北方小鎮尤廷(Eutin)的卡爾·瑪利亞·馮·韋伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)為早期浪漫樂派作曲家之一。作品中帶有戲劇情節的構思和注重色彩變化的手法，對浪漫主義音樂的發展產生很大的影響。除了為人熟知的歌劇創作之外，韋伯為獨奏樂器所創作的協奏曲同時也具有非凡的成就<sup>1</sup>。1811年，韋伯完成的《單簧管小協奏曲》(Concertino in E flat Major, op. 26)以及《第一號單簧管協奏曲》(Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 73, no. 1)、《第二號單簧管協奏曲》(Concerto for Clarinet and Orchestra, op. 74, no. 2)，都是為了當代一位著名的單簧管演奏家亨理奇·約瑟夫·貝爾曼(Heinrich Joseph Bärmann, 1784-1847)所譜寫，貝爾曼對於這些作品的完成提供了許多專業的建議。作曲家與演奏家之間的密切聯繫，促使韋伯更加了解單簧管這項樂器的性能並發掘其特色，進而為單簧管創作出膾炙人口的經典代表作。

在以單簧管做為主奏樂器的樂曲當中，筆者選擇《第一號單簧管協奏曲》做為研究主軸，全曲共分為三個樂章，作曲家在古典的曲式架構當中，同時融合了浪漫主義的精神，充份展現單簧管的表現力。此曲在音樂會中可說是相當受歡迎的熱門曲目，更有許多國際知名的單簧管演奏家為此曲灌錄唱片。因此筆者嘗試對此樂曲進行分析與探討，期盼能夠在實際演奏時更貼近作曲家的原創樂思。

---

<sup>1</sup> 韋伯為其他獨奏樂器譜寫的協奏曲包括於1806年創作的法國號小協奏曲(Concertino in E minor, Op. 45)、1810-1812年間完成的第一號、第二號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No. 1 in C major, Op. 11)(Piano Concerto No. 2 in E flat major, Op. 32)以及於1811年完成的低音管協奏曲(Bassoon Concerto in F major, Op. 75)。

## 第二節 研究方向與方法

本論文中，筆者將以韋伯的《第一號單簧管協奏曲》做為研究的核心，其中第四章及第五章中所使用之譜例，以岡特·郝斯華德(Guenter Hausswald, 1908-1974)<sup>2</sup>編輯的管絃樂版本為主要研究版本，並由以下幾個方面加以延伸：第一部份為作曲家韋伯之生平簡介，透過作曲家的生平介紹了解當時的時代背景，進而剖析韋伯音樂的特色與創作風格。第二部份闡述《第一號單簧管協奏曲》的創作背景，並提及韋伯創作此曲與當代單簧管演奏家貝爾曼的關聯性。第三部份針對樂曲各樂章的段落及結構進行分析，包括調性、和聲進行、素材運用、主題與動機發展等，由理論性層面著手呈現韋伯在此作品中的作曲手法及風格。第四部份則為演奏上的詮釋，試圖以上述人文背景及理論性層面為基礎，探討各樂章音樂氣氛的鋪陳、織度堆疊、旋律線條的方向及單簧管演奏技巧上的處理。最後，選擇著名單簧管演奏家所錄製的有聲資料，分析不同演奏者於音色以及速度取決之差異做為版本比較之論點。

---

<sup>2</sup> 岡特·郝斯華德(Guenter Hausswald, 1908-1974)為德國著名音樂學家，曾與馬克斯·包爾(Max Pauer, 1866-1945)和卡爾格·埃勒特(Karg Elert, 1877-1933)學習鋼琴及作曲，1933-1945年間任教於德勒斯登當地的學校。

## 第二章 作曲家生平

### 第一節 韋伯生平簡介與時代背景

韋伯生於德國北方的小鎮尤廷，而韋伯的父親法蘭茲·安東·馮·韋伯(Franz Anton von Weber, 1734-1812)是一家歌劇院的音樂監督，曾擔任教堂唱詩班的指揮，浪漫不羈的個性促使著他四處流浪。1785年，法蘭茲與第二任妻子吉諾維瓦·馮·貝爾納(Genoveva von Brenner, 1764-1798)結婚，並在兩年後生下韋伯。

韋伯出生就是一個體弱多病的孩子，更因為股動脈病變造成終生跛癱。父親法蘭茲婚後仍舊不改飄蕩的性情，將家庭成員組成了一個巡迴表演團體，並將之定名為「韋伯劇院公司」(von Weberschen Schauspielergesellschaft)，到處演奏音樂或表演歌劇，受到父親熱衷於旅行的影響，韋伯的童年就在城市與鄉村間周旋，跟著父親的劇團到處演出。

韋伯的父親相當熱愛音樂，因此希望自己的孩子當中能有像莫札特一樣優秀的音樂家，1796年韋伯劇院公司巡迴至希爾伯斯豪森(Hildburgshausen)，年僅十歲的韋伯在此跟隨宮廷音樂家約翰·彼得·侯希克爾(Johann Peter Heuschkei, 1773-1853)學習鋼琴，韋伯日後曾說：「我紮實的音樂基礎，再加上雙手接受同樣的訓練，而得以發展出一種強而有力、表達清晰且富有特色的鋼琴演奏風格，這一切成就都要歸功於侯希克爾的教導。」<sup>3</sup>

<sup>3</sup> 黃幸華譯，《偉大作曲家群像：韋伯》(台北市：智庫文化股份有限公司，1995)，9。

1798 年，韋伯在薩爾斯堡跟隨約翰·米夏爾·海頓(Johann Michael Haydn, 1737-1806)<sup>4</sup>學習鋼琴與作曲。他非常欣賞韋伯在音樂上的天賦，無私的給予韋伯在音樂上的啓迪。1798 至 1800 年間，韋伯劇院公司經過重組之後，巡迴旅行到慕尼黑表演，韋伯在這裡接受約翰·庫歇爾(Johann Kalcher, 1764-1827)<sup>5</sup>教導作曲，並由當時在德國知名的歌唱家—喬凡尼·華勒希(Giovanni Valesi, 1735-1816)<sup>6</sup>教授聲樂訓練課程。此外，透過法蘭茲的舊識—亞洛意斯·塞納菲爾德(Alois Senefelder, 1771-1834)<sup>7</sup>，韋伯和父親涉獵了與石板印刷術相關的技巧與觀念。1801 年 11 月，韋伯和父親再次到達薩爾茲堡，一直待到 1802 年的夏天，韋伯在這段時間裡也展現相當的創造力，完成了歌劇《彼得·舒摩和他的鄰居們》(Peter Scholl und seine Nachbarn, 1801-1802) 的創作。

1803 年，韋伯在維也納(Vienna)認識了喬治·約瑟夫·佛格勒(Georg Joseph Vogler, 1749-1814)<sup>8</sup>神父，除了指導韋伯作曲的技巧，同時推薦他擔任布雷斯勞(Breslau)國家劇院管弦樂隊的指揮，當時韋伯才年僅十八歲，這個工作無疑是對他能力的至高肯

---

<sup>4</sup> 約翰·米夏爾·海頓(Johann Michael Haydn, 1737-1806)，奧地利作曲家，為交響樂之父—法蘭茲·約瑟夫·海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)的弟弟。幼年即到維也納的聖史蒂芬大教堂唱詩班擔任歌手，後來到薩爾茲堡任職與莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)結識，並與他成爲好友。米夏爾·海頓的作品不如其兄長的數量眾多，主要寫作宗教音樂。

<sup>5</sup> 約翰·庫歇爾(Johann Kalcher, 1764-1827)爲義大利管風琴家及歌劇作曲家，曾教導韋伯作曲。

<sup>6</sup> 喬凡尼·華勒希(Giovanni Valesi, 1735-1816)爲德國聲樂家，1756 年曾於克萊門斯公爵門下任職，隨即前義大利接受聲樂課程培訓。

<sup>7</sup> 亞洛意斯·塞納菲爾德(Alois Senefelder, 1771-1834) 德國人，兼具藝術家、軍人、作家等身份，1798 年嚐試將文字刻在石頭上，再將刻好的內容轉印在紙上，即爲現今所知道石板印刷術之概念。

<sup>8</sup> 喬治·約瑟夫·佛格勒(Georg Joseph Vogler, 1749-1814)，作曲家兼教育家，其開朗活潑、熱愛音樂的性情，帶給韋伯深遠的啓發，促使韋伯將浪漫主義的情懷實踐於音樂中。

定。韋伯抵達布雷斯勞後，得到指揮和劇場的實際工作經驗，隨即著手對歌劇團推動一連串的創新改革之舉，身為一個指揮，對各聲部傳達出來的音響有著敏銳的感知能力。首先將樂團團員的座位做了一番調度，目的是希望整個樂團能在管弦樂之間得到一個比較細緻而巧妙的平衡，這種安排很類似現今管絃樂團的座次。其他的改革則包括舞台設備、場景佈置、樂團的人事異動以及戲碼選擇和曲目安排等。

三年後他辭掉了布雷斯勞的職位，來到卡爾斯洛(Karlsruhe)擔任管弦樂團的指揮。1807年到了斯圖嘉特(Stuttgart)成為路德維希(Duke Ludwig)公爵的私人秘書，涉世未深的韋伯在宮廷裡常常受到誘惑，養成了奢侈放蕩的生活習慣。不過在此時期，韋伯認識了一些具有相當聲望的詩人和藝術家，包括當代傑出的小提琴家路德維希·史博(Ludwig Spohr, 1784-1859)<sup>9</sup>、詩人法蘭茲·卡爾·希莫 (Franz Karl Hiemer, 1768-1882)<sup>10</sup>以及作曲家法蘭茲·丹濟(Franz Danzi, 1763-1826)<sup>11</sup>。其中對於韋伯重返作曲家之列，丹濟是功不可沒的一大功臣。他在韋伯面對宮廷內諸多誘惑時給予他一股安定的力量，為了回報丹濟的友誼，韋伯曾將一些新作的曲子題獻給他。1810年2月根據早期的創作素材加以整理後，陸續完成了歌劇《希爾瓦娜》(Silvana, 1808-1810)

---

<sup>9</sup> 路德維希·史博(Ludwig Spohr, 1784-1859)，德國的作曲家、小提琴家兼指揮家，創作了大量作品，其中小提琴協奏曲的數量眾多，其歌劇和清唱劇也曾經十分流行，另外，身為一個指揮家，史博同時是世界上最先使用指揮棒的指揮之一。

<sup>10</sup> 法蘭茲·卡爾·希莫 (Franz Karl Hiemer, 1768-1882) 除了詩人的身份，還當過軍人、畫家、演員及宮廷官員，曾將《森林少女》的劇本加以改編，成為後來的歌劇《希爾瓦娜》的劇本。

<sup>11</sup> 法蘭茲·丹濟(Franz Danzi, 1763-1826)為德國作曲家，先後在慕尼黑、斯圖加特及卡爾斯魯宮廷任職，作品數量眾多，主要以管樂及室內樂作品聞名。

<sup>12</sup>和歌唱劇《阿布·哈珊》(Abu Hassan, 1810-1811)<sup>13</sup>。之後韋伯不幸涉入一件金錢糾紛被逮捕，接著被驅逐出斯圖嘉特，這段經歷使韋伯揮霍無度的心性收斂了許多，開始以鋼琴家的身份藉著彈琴舉辦一些零散的音樂會來賺錢支付生活上的開銷長達三年之久。

1811年起，韋伯計畫展開一段藝術之旅，旅行地點包括慕尼黑(Munich)、布拉格(Prague)、德勒斯登(Dresden)、柏林(Berlin)等地。首先在慕尼黑和單簧管演奏家貝爾曼相逢，二人攜手在一場獻給皇后的音樂會中合作演出，獲得觀眾們熱烈的迴響，這場音樂會也穩固了兩人之間一輩子的深厚友誼。韋伯在1811年所創作的《單簧管小協奏曲》、《第一號單簧管協奏曲》以及《第二號單簧管協奏曲》都是為了貝爾曼所精心打造。1813年，兩人接著一起到了布拉格，韋伯接任布拉格劇院總監的職務，除了有豐厚穩定的收入，同時被授予重組整個歌劇院風氣的權力。舉凡劇院中與歌劇演出相關的任何細節技術，韋伯幾乎都親力親為，將效率和紀律帶入歌劇院，為劇團帶來一股新氣象。在布拉格期間，韋伯邂逅了女歌手卡洛琳·布蘭德(Caroline Brandt, 1794-1852)，1816年底，韋伯卸下布拉格劇院總監的職務，和卡洛琳一同前往德勒斯登。1817年，韋伯接受德勒斯登新成立的德意志歌劇院(Deutsche Oper)劇院樂長的派任，並在同年和卡洛琳步入紅毯。

韋伯擔任德勒斯登劇院樂長時，積極推動各項改革措施，主張歌劇中的音樂應和

---

<sup>12</sup> 《希爾瓦娜》完成於1810年，有一部份是取材自韋伯早期的歌劇《森林少女》，目前只留下一些斷簡殘篇，但卻是韋伯第一部成功的歌劇，也是他最早被翻譯成外語(英語)的歌劇。

<sup>13</sup> 《阿布·哈珊》完成於1811年，故事取材自天方夜譚，劇本是以德國歌唱劇的形式所寫成。

戲劇緊密結合在一起，爲了能全方位掌握樂團在排演時的運作，嘗試一些創新的實驗。韋伯認爲，德國音樂需要指揮家發揮更大的影響力，因此他使用指揮棒使音樂在傳達與溝通上能更加清晰。另外，他也變動了樂團中各樂器的座次位置，藉以讓各樂器的音色達到平衡。然而，這些改變難免遭受到團員們的質疑，韋伯所嘗試的任何一項創新都爲他招來不友善的敵意，與團員之間的摩擦事件使韋伯內心感到相當無力，加上經年累月繁複辛勞的工作，使韋伯出現肺結核的病徵，健康狀況日益衰退。

1817年3月韋伯著手創作歌劇《魔彈射手》(Der Freischütz, 1817-1821)<sup>14</sup>，以闡明並實踐他的劇場理念。當時德國劇院方面也正積極推動德文歌劇，企圖推翻義大利歌劇以宣揚民族文化，不過身心俱疲的韋伯因操勞過度，遂使《魔彈射手》的譜寫於停擺狀態。直到1819年7月，來自柏林的布魯爾伯爵寫信表示希望《魔彈射手》能夠當作柏林新劇院的開幕戲，韋伯嗅到了推動德國歌劇的新契機，於是再度提筆創作，這部偉大的歌劇歷時四年終於完成，1821年6月18日，《魔彈射手》在柏林歌劇院(Berlin Schauspielhaus)舉行首演大獲成功，接著在歐洲各地上演。經過一番努力與周旋，《魔彈射手》也終於在1822年於偏愛義大利歌劇的德勒斯登上演，韋伯享受到從未在德勒斯登體驗過的快樂和讚美。此作品不但是韋伯經典代表作，更是德國國民歌劇的先鋒。

1824年，韋伯接受倫敦柯芬園劇院(Covent Garden Theatre)的委託，創作一部以

---

<sup>14</sup>《魔彈射手》的劇本是由詩人費德利希·金德(Friedrich Kind, 1768-1843)根據民間傳奇所編寫，全劇共三幕，在義大利與法國歌劇盛行的時代，韋伯繼莫扎特之後將德文與歌劇再一次完美的結合，影響了之後華格納的歌劇創作。

英國故事為題材的歌劇，韋伯為此開始學習英文，1826年他以英文完成了最後一部偉大的作品《奧伯龍》(Oberon, 1825-1826)，這部歌劇在倫敦首演時，他雖然已病入膏肓，卻仍堅持親自前往指揮，領導整個樂團呈現這部作品的生命力。但韋伯卻也因長期的疲累而一病不起，於1826年6月4日夜間去世，6月21日安葬於倫敦。十八年後，在華格納(Richard Wagner, 1813-1883)的大力促成下，這位浪漫派首位集指揮、作曲、評論於一身的德國作曲家得以移靈回到德國，永遠安息在祖國的土地上。

## 第二節 韋伯作品特色及影響

韋伯一生中的歷練對其作品產生了不可抹滅的影響，從小在劇院生活的耳濡目染下，使他的音樂充滿了戲劇化的生命力。十八歲開始，韋伯即陸續受邀擔任歌劇院指揮、宮廷樂長及音樂顧問等職務，歌劇排演使他認知到音色音響與戲劇內容兩者之間必須相輔相成，才能適切的表現出戲劇的情境。《魔彈射手》成功地將歐洲注意力的焦點從義大利歌劇轉向德國歌劇，使德國音樂擺脫了義大利歌劇的主宰。在依循古典時期的作曲原則下，配器上加入新的觀點，運用音色不同的管絃樂器組合，製造出特殊的音響效果，營造出磅礴的氣勢，藉以提升戲劇化的氛圍。韋伯努力推廣的歌劇作品，帶有濃厚的德國色彩，進而喚醒德國人的民族意識，獨特的配器與和聲效果，後輩作曲家如白遼士(Berlioz, 1803-1869)、舒曼(Schumann, 1810-1856)、華格納(Wagner, 1813-1883)、德步西(Debussy, 1862-1918)等受其影響，進而模仿他作品中流露出的浪漫氣息，雖然韋伯英年早逝，但對於十九世紀初期浪漫樂派風格的確立，可以說是功



不可沒的大功臣。

韋伯同時也是一位優秀的鋼琴家，因此非常了解鍵盤樂器的特性，1819 年完成的鋼琴曲《邀舞》(Aufforderung zum Tanz)奔放的旋律與狂想的風格，洋溢著浪漫主義時期的騎士精神，鋼琴的手法極盡華麗而富戲劇性，呈現典雅的藝術色彩，曾被白遼士改編為管弦樂曲<sup>15</sup>。

韋伯許多的鋼琴作品，大部份都是為了自己的音樂會所寫，經常性的巡迴演出，其作品中多半含有炫技的意味以迎合觀眾的口味，他嘗試以半音階以及七、九和弦進行創作，此種作曲手法，對後來的鋼琴作曲家如費利克斯·孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1849)及費德利克·蕭邦(Frederick Chopin, 1810-1849)等有著深遠的影響。除了歌劇和鋼琴作品，韋伯戲劇化的作曲手法在器樂曲中也發揮得淋漓盡致，他發掘各樂器的特色，其中單簧管寬廣的音域和帶著一股淡淡憂鬱氣質的音色，尤其受到韋伯的喜愛，進而為單簧管譜寫出結合炫技與戲劇張力的作品<sup>16</sup>。

---

<sup>15</sup> 許麗雯，《你不可不知道的音樂大師及其名作》(台北：高談文化事業有限公司，2004)，123。

<sup>16</sup> 包括了於 1811 年所創作的單簧管小協奏曲(Concertino in E flat major, Op. 26)、第一號單簧管協奏曲(Clarinet Concerto No. 1 in f minor, Op. 73)、第二號單簧管協奏曲(Clarinet Concerto No. 2 in E flat major, Op. 74)、單簧管五重奏(Clarinet Quintet, Op. 34)以及於 1815 年完成的華麗大二重奏(Grand Duo Concertant in E flat major, Op. 48)。

### 第三章 《第一號單簧管協奏曲》創作背景

#### 第一節 當代單簧管家—貝爾曼的崛起

亨利奇·約瑟夫·貝爾曼(Heinrich Joseph Bärmann, 1784-1847)出生於德國波茨坦(Potsdam)，和從小就展現出在音樂上的天賦與才能，兒時父親便將他送到當地的音樂軍事學校。貝爾曼 11 歲的時候開始學單簧管，在樂隊受訓時，曾經在當代的單簧管演奏名家約瑟夫·比爾(Joseph Beer, 1744-1812)及法蘭茲·陶許(Franz Tausch, 1762-1817)的門下接受指導<sup>17</sup>。隨著拿破崙的一路進攻，壯碩的貝爾曼在戰役中被派任做為軍樂隊的先鋒，全程吹奏單簧管並領導軍樂隊以維持士氣。戰爭告一段落後，貝爾曼經由巴伐利亞(Bavaria)王子魯德維格(Ludwig)的引薦，前往首都慕尼黑，隨即受邀在馬克西米利安王一世(Maximilian I)御前演奏，其精湛的技巧獲得國王讚賞，隨即便被禮聘為宮廷管絃樂團中的首席單簧管演奏家。

即使受到國王的器重，但對貝爾曼來說，巴伐利亞仍舊是一個陌生的地方，他一心想到故鄉柏林。1809 年，柏林的宮廷樂團計畫重新成立，貝爾曼打算辭掉現有的工作回到家鄉另謀生計，不過當時比爾和陶許二位當代的單簧管大師仍在宮廷職位上，貝爾曼只能失望的再次回到在慕尼黑的工作崗位。不久後，貝爾曼認識了頗受大眾歡迎的宮廷女歌手—海倫·哈拉絲(Helen Harlas)，已婚的哈拉絲即使面對輿論的壓力，仍和貝爾曼交往，並為貝爾曼生下了四個孩子。其中第二個孩子卡爾·貝爾曼(Carl

---

<sup>17</sup> 約瑟夫·比爾(Joseph Beer, 1744-1812)為波西米亞人，法蘭茲·陶許(Franz Tausch, 1762-1817)則為德國人，是最早獲得國際聲望的兩位單簧管演奏家，兩人創立了不同的演奏風格：前者長期待在巴黎，表現出音色、節奏明快的法式風格；後者則在曼漢(Mannheim)管絃樂團受訓，著重發展德式音調細緻優美的風格。

Bärmann, 1811-1885)繼承了貝爾曼的衣鉢，除了兼具作曲家、單簧管演奏家的身份，同時也是一位偉大的單簧管教師。曾任教於慕尼黑皇家音樂學院，並在 1864-1875 年間，編輯《單簧管教程》(Clarinet School)<sup>18</sup>，其中囊括了與單簧管發展相關的史料，和一些音階、練習曲和附有鋼琴伴奏的單簧管獨奏曲，這些教材至今仍被認為是重要的單簧管文獻之一。除此之外，卡爾·貝爾曼出版了韋伯單簧管作品的版本，使得貝爾曼所建立的演奏傳統，能夠以正統的方式繼續傳遞給下一代的單簧管演奏家。

貝爾曼是一個名副其實的旅行音樂家，足跡幾乎遍佈了整個歐洲，經由在各地的巡迴演出，有機會認識其他的作曲家和演奏家做音樂上的交流與互動。在他的一生中，除了韋伯之外，加可摩·梅耶貝爾(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)以及菲利克斯·孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1849)也都折服於貝爾曼近乎完美的演奏。貝爾曼高超的演奏技巧不但獲得觀眾的掌聲，也同時獲得作曲家們的青睞進而為他譜曲。在演奏風格上，貝爾曼傑出純熟的演奏技巧與對音樂風格的敏銳性，總是能將樂曲詮釋得恰到好處。此外，他本身也是一位作曲能力相當好的音樂家，憑藉著在作曲上的才能，貝爾曼嘗試提供一些旋律片段讓作曲家加以發揮創作，並且適時給予作曲家一些中肯專業的建議，讓作曲家能夠更了解單簧管的演奏技巧及樂器的特性。演奏家和作曲家之間緊密的互動與聯繫，造就出許多經典的單簧管曲目，而韋伯所創作的幾首單簧管曲目中，在樂譜上標示了貝爾曼的名字，由此可見，貝爾曼在韋伯的心目中佔有舉足輕重的地位。

---

<sup>18</sup> 陳建銘譯，《歷史上的單簧管名家》(台北：揚智文化股份有限公司，2000)，166。

## 第二節 《第一號單簧管協奏曲》創作經過

單簧管可以說是韋伯最喜愛的管樂器，早在 1802 年完成歌劇《彼得·舒摩和他的鄰居們》之後的許多作品，單簧管都在其中扮演不可或缺的角色。其低音音域圓滿柔美的音色深深吸引著韋伯，另外，單簧管兼具浪漫與戲劇性的特色，充份展現在韋伯的豎笛獨奏作品中。

1811 年 3 月，韋伯前往巴伐利亞首都慕尼黑，隨即被安排在宮廷裡舉辦一場音樂會，韋伯於是邀請當時人也在慕尼黑的單簧管演奏家貝爾曼幫忙，為巴伐利亞王國的皇后演奏，貝爾曼欣然接受韋伯的邀約，同時也附加了一個條件：請韋伯為他寫一首獨奏曲，韋伯也爽快地答應了貝爾曼的請求。音樂會來臨前，韋伯專注投入在作曲上，只花了三天的時間便完成了一首給單簧管和管絃樂團的小協奏曲，作品 26 號 (Concertino for Clarinet and Orchestra, Op. 26)，小協奏曲的首演為音樂會帶來高潮，貝爾曼精采的演奏讓聽眾們驚豔，韋伯在此時也贏得觀眾和管絃樂團團員們的鼓掌喝采。演出完後，管絃樂團中的團員更是一個個紛紛要求韋伯為他們寫作協奏曲，不過最後在眾多邀約中，韋伯只為慕尼黑的一位低音管演奏家喬治·費德利希·布蘭特 (Georg Friedrich Brandt) 寫了一首 F 大調低音管協奏曲 (Bassoon Concerto in F major)。

由於小協奏曲的演出大獲好評，國王馬克西米利安王感動之餘便委託韋伯為單簧管創作兩首協奏曲。同年 5 月 17 日，韋伯完成第一號 f 小調單簧管協奏曲，作品 73 號 (Clarinet Concerto in f minor, No. 1, Op. 73)，並由貝爾曼本人於 6 月 13 日在德勒斯登的一位鋼琴製造家寇夫曼 (Kauffmann) 的音樂會中舉行首演。接著在 7 月 12 日又完

成了第二號降 E 大調單簧管協奏曲，作品 74 號(Clarinet Concerto in E flat major, No. 2, Op. 74)，根據韋伯的日記，第二首協奏曲的首演日期為 11 月 25 日。個性相似的韋伯和貝爾曼，以藝術家的身份共事，很快地建立起相知相惜的友誼關係。兩人接著於 1811 年年底，展開音樂巡迴的旅程，陸續前往布拉格(Prague)、萊比錫(Leipzig)、威瑪(Weimar)、德勒斯登(Dresden)和柏林(Berlin)等地，而韋伯為單簧管所創作的兩首協奏曲，則成為貝爾曼在巡迴音樂會中演奏的常備曲目。



## 第四章《第一號單簧管協奏曲》樂曲結構與素材分析

樂曲結構與素材分析乃試圖了解作曲家對一首曲子的佈局與樂思，增加演奏者對樂曲的理解。本曲共包含三個樂章，以下各節就各樂章的曲式結構、和聲進行、調性、主題及動機運用等面向進行探討分析。

### 第一節 第一樂章之分析

第一樂章為快板，3/4 拍，f小調。有別於一般傳統的奏鳴曲式<sup>19</sup>，本樂章由橋型奏鳴曲式(Arch-Sonata Form)構成【表 1】。在呈示部(exposition)、發展部(development)及再現部(recapitulation)的整體架構中，同時結合了橋型曲式(Arch form)<sup>20</sup>：A—B—C—D—C—B—A等段落，各樂段之劃分均突顯出樂團與獨奏樂器之不同特質。呈示部中經由樂團主題的鋪陳，隨後單簧管哀傷的第一主題與活躍明朗的第二主題形成強烈的對比。發展部以呈示部中的樂團主題及單簧管第二主題做為素材，加以擴充變化。再現部則以第一主題與樂團主題的悲劇性對比結束在華麗激昂的尾奏。

<sup>19</sup> 典型的奏鳴曲式由三個部份構成：包括呈示部(exposition)、發展部(development)以及再現部(recapitulation)。呈示部中主要由不同性質的主題形成對比。發展部中則將對比主題進一步發展或產生衝突。在對比陳述和發展之後，再現部的各主題趨向統一，成為具有鮮明結論意義的段落。

<sup>20</sup> 橋型曲式(Arch form)又稱為拱型曲式。具有一個中心樂段，以中心樂段為軸分別在兩邊以相反的順序反覆產生其他樂段。例如：ABCBA，C段位於拱型的中央，並以此為軸，分別在兩邊對稱列出AB及BA樂段。

【表 1】第一樂章曲式結構表

	架構	段落	小節數	素 材	調 性	
橋 型 奏 鳴 曲 式	呈示部	A	1-47	樂團主題：動機 a	f 小調	
		B	48-73	單簧管：第一主題	f 小調	
			74-83	句尾擴充	f 小調	
			84-109	過門	降 D 大調－降 A 大調	
		C	110-145	單簧管：第二主題	降 A 大調	
	發展部	D	裝飾奏：共 16 小節 (by H. Bärmann)			
			146-169	過門	降 A 大調－c 小調	
			170-183	樂團主題變形	c 小調－降 B 大調	
		C	184-197	單簧管：第二主題	降 B 大調	
			198-230	樂團主題：動機 a	降 B 大調－F 大調	
	再現部	B	231-248	單簧管：第一主題	f 小調	
		A	249-257	樂團主題：動機 a	f 小調	
			258-287	尾奏	f 小調	

### 一、呈示部 (A 段－B 段－C 段)

M. 1-47 為樂團齊奏，此樂段可視為橋型曲式中的 A 段。樂團主題由動機 a 構成，同時以八分音符節奏型態做為伴奏音型【譜例 4-1-1】。一開始低音弦樂以 *pp* 的音量為樂曲揭開序幕，調性建立在 f 小調上。動機 a 中的分解和弦貫穿全曲，在各個樂章中始終扮演著相當重要的角色。此外，動機 a 中的附點節奏賦予旋律緊湊的生命力，持續不斷的八分音符伴奏音型，則引領樂曲一步一步向前推進。

【譜例 4-1-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 1-4】

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello  
Kontrabaß

pp

pp

pp

分解和弦

低音弦樂奏出動機a

M. 11 和聲進行來到 f 小調：V，M. 12 木管隨即將動機 a 以 *ff* 的音量加以擴充

發展【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 11-16】

動機a之擴充

11

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Fag. I  
Fag. II  
Hr. I  
Hr. II (F)

ff

fm : V

M. 38 音量上轉換為 *pp*，第一小提琴再次將動機 a 奏出【譜例 4-1-3】。經由管弦樂團主題的鋪陳之後，單簧管於 M. 48 奏出哀傷的第一主題，此樂段相當於橋型曲式中的 B 段，對應樂曲開頭樂團主題之調性，維持在 f 小調上【譜例 4-1-4】。



【譜例 4-1-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 38- 41】

38 動機a



Viol. I

【譜例 4-1-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 48-55】

48 單簧管第一主題



Solo-Klar.

M. 68 由 f 小調：V<sub>7</sub> 和弦將張力堆疊之後，銜接到 M. 70 為 f 小調：VI 和弦，形成假終止之後，隨即和聲來到 f 小調：i 和弦【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 68-71】

張力逐漸堆疊



Solo-Klar.  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vcll.  
K.-B.

fm : V7 ————— VI ————— i

M. 74 開始，儘管單簧管和弦樂仍然存在著對唱的旋律線條，但此時的和聲進行已經不再變動，始終維持在 f 小調：i 和弦上，故將 M. 74-83 劃分為句尾擴充【譜例 4-1-6】。

【譜例 4-1-6 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 74-81】

74

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K.B.

弦樂與單簧管相互對唱

句尾擴充

M. 84 開始為過門，低音弦樂同樣以樂團主題中的動機 a 做為素材，並轉調至降 D 大調。單簧管於 M. 86 奏出與樂團主題動機 a 相互抗衡的對旋律【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-7 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 84-88】

84

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K.B.

單簧管對旋律

*dolce*

D<sup>b</sup>: 低音弦樂將樂團主題動機a轉調

M. 102-104 以附屬和弦的方式，確立了接下來 M. 110 單簧管第二主題降 A 大調的調性【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 102-106】

102

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K.B.

$A^b: V, V$  —————  $V$  —————  $I$

M. 110-145 為單簧管第二主題，此樂段相當於橋型曲式中的 C 段。調性轉至 f 小調之關係大調：降 A 大調上，調性上的鮮明對比立即帶出豁然開朗的氣氛，顯現出與第一主題迥然不同的氛圍。

【譜例 4-1-9 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 110-113】

單簧管第二主題

110

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K.B.

$A^b: I$  —————  $V$

M. 130-145 單簧管以三連音節奏運用了動機 a：分解和弦以及下行音階，做為第二主題中旋律變奏的素材，調性仍穩定地建立在降 A 大調上【譜例 4-1-10】。

【譜例 4-1-10 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 130-132】

130  
Solo-Klar.  
動機a：分解和弦  
下行音階

當代單簧管演奏家貝爾曼爲此樂章置入了 16 小節的裝飾奏(Cadenza)，和聲進行延續先前單簧管第二主題的調性，建立在降 A 大調上【譜例 4-1-11】。

【譜例 4-1-11 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，裝飾奏】

Cadenza by H. Bärmann  
Solo-Klar. *p* *scherzando*  
Viol. I *p* *pp*  
Viol. II *p* *pp*  
Viola *p* *pp*  
Vcll. u. K.-B. *p* *pp*  
A: I ————— V<sub>7</sub>

二、發展部 (D 段—C 段)

M. 146 開始樂曲進入發展部，此樂段相當於橋型曲式中的 D 段。樂團以 *ff* 的音量延伸了先前單簧管在裝飾奏所製造出的氣勢【譜例 4-1-12】。

【譜例 4-1-12 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 145-149】

145  
樂團齊奏延續磅礴的氣勢  
*ff*

M. 166 大提琴以分解和弦與下行音階逐漸將音量削減至 *pp*，並將調性帶往降 A

大調：iii 級調區(c 小調)【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 166-169】

166  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vcll.  
K.:B.  
cm : (A<sup>b</sup> : iii級調區)  
下行音階  
分解和弦

隨後 M. 170 來到了降 A 大調：iii 級調區(c 小調)，單簧管出現的新旋律同樣以分解和弦為素材，與本樂章開頭樂團主題中的動機 a 相互呼應【譜例 4-1-14】。

【譜例 4-1-14 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 170-177】

170  
單簧管將樂團主題中的動機a加以變化產生的新旋律  
Solo-Klar.  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vcll.  
cm : (A<sup>b</sup> : iii級調區)  
分解和弦

M. 184-197 單簧管第二主題再次出現，此樂段相當於橋型曲式中的C段。第二主題的反覆出現，與呈示部M. 110-145 形成倒影的效果<sup>21</sup>【譜例 4-1-15】。

<sup>21</sup> 參照【譜例 4-1-9】。

【譜例 4-1-15 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 184-191】

單簧管第二主題



M. 198 開始單簧管改以十六分音符的旋律音形退居伴奏角色，此時木管樂器包括低音管、長笛、雙簧管則在不同調區上相繼將動機 a 再次呈現【譜例 4-1-16】。M. 223 由法國號再一次奏出動機 a，並與單簧管相互對唱，將調性帶回 f 小調【譜例 4-1-17】。

【譜例 4-1-16 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 198-201】

低音管、長笛及雙簧管相繼呈現樂團主題中的動機 a



單簧管以十六分符退居伴奏角色

【譜例 4-1-17 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 223-230】

法國號呈現樂團主題中的動機 a



### 三、再現部 (B 段—A 段)

經過發展部不同的調性轉移與音樂發展，樂曲在 M. 231 來到了再現部，調性再度回到 f 小調。單簧管所擔綱的第一主題相當於橋型曲式中的 B 段，與 M. 48-73 形成倒

影<sup>22</sup>。M. 237-241 單簧管和大提琴以三連音素材配合模進音型相互輪奏，之後單簧管節奏模式由三連音轉換為十六分音符，在節奏上愈來愈緊湊，逐漸強大的音量將音樂推向高峰【譜例 4-1-18】。

【譜例 4-1-18 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 237-242】

單簧管與大提琴運用模進手法相互輪奏

The image shows a musical score for Example 4-1-18, titled "單簧管與大提琴運用模進手法相互輪奏". It features six staves: Solo-Klar (Solo Clarinet), Viol. I (Violin I), Viol. II (Violin II), Viola, Cell. (Cello), and K.B. (Double Bass). The Solo-Klar part starts at measure 237 and contains three trill patterns highlighted with red boxes. The Cell. part also contains two trill patterns highlighted with red boxes. The Viol. I, Viol. II, and Viola parts have "crescendo" markings. The K.B. part has a "crescendo" marking. A large blue circular watermark with a horse and the year "1896" is overlaid on the score.

M. 249 樂團齊奏，最後一次將貫穿全曲的動機 a 呈現之後，M. 258 單簧管以 f 小調音階中的音高配合上行半音階吹奏，樂曲自此進入尾聲【譜例 4-1-19】。M. 278-287 單簧管和小提琴之間相互對唱，以句尾擴充的方式結束整個樂章【譜例 4-1-20】。

【譜例 4-1-19 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 258-262】

258 尾奏以半音階素材構成

The image shows a musical score for Example 4-1-19, titled "258 尾奏以半音階素材構成". It features two staves of music. The top staff is marked "ff" and the bottom staff is marked "f". The music consists of ascending and descending half-note scales. A large blue circular watermark with a horse and the year "1896" is overlaid on the score.

<sup>22</sup> 參照【譜例 4-1-4】。

【譜例 4-1-20 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 278-287】

278

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

小提琴與單簧管以句尾擴充方式相互對唱

## 第二節 第二樂章之分析

第二樂章為從容的慢板，4/4 拍，調性建立在第一樂章 f 小調的屬調—C 大調上。

整個樂章由三段體曲式(Ternary form)：A—B—A'構成【表 2】。A 段主要由單簧管擔綱，弦樂所擔任的伴奏角色則為單簧管提供了和聲上的支撐，優美的旋律同時洋溢著幸福甜蜜的氛圍。B 段由法國號以沉穩的音色營造出莊嚴的氣氛，法國號雖屬銅管樂器，卻具有木管樂器的特質，其溫柔厚實的音色特質能夠巧妙地與單簧管相互融合而不顯得突兀。A'段中樂曲進入了相當於第一段的再現，徐緩地將此樂章引入結尾。

【表 2】第二樂章曲式結構表

曲式	段落	小節數	調性
三段體曲式	A	第一主題	1-17
		第二主題	18-24
		第一主題	25-30
		過門	31-40
	B	41-69	降 E 大調
	A'	第一主題	70-79
尾奏		79-86	



## 一、A 段

一開始由弦樂以連續的八分音符為伴奏型態，奏出三拍的前奏做為引導，並做為單簧管和聲上的支撐，接著單簧管以弱起拍與附點節奏的方式奏出主旋律。單簧管前三音沿用了第一樂章動機 a 中的分解和弦，和聲進行維持在 C 大調：I 級和弦上。

M. 4 單簧管第二拍記譜音高為 B $\flat$  (實際音高為 A $\flat$ )，形成 c 小調的色彩【譜例 4-2-1】。

【譜例 4-2-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲 3》第二樂章，M. 1-4】

源自於第一樂章動機a的分解和弦

實際音高為C大調降低第六音  
形成c小調和聲色彩

Solo-Klar. *pp*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp*

Viola *pp*

Vcll. *pp*

K. B. *pp*

弦樂伴奏為單簧管提供了和聲上的支撐

M. 14 第三拍單簧管記譜音高 F 音(實際音高為 E $\flat$ ，為 C 大調降低三音)，M. 15 單簧管三連音素材中的 G $\sharp$  音(實際音高為 F $\sharp$ ，為 C 大調升高四音)，造成調性模糊的錯覺，不過此時的調性仍維持在 C 大調：V 級上，並沒有轉調【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 14-17】

實際音高為C大調降低第三音

實際音高為C大調升高第四音

Solo-Klar. *pp*

M. 18-21 以 2+2 小節的樂句進行短暫的模進，使用附點節奏帶入下一小節正拍。其間每小節的第一拍皆出現倚音做為強拍上的裝飾。低音管在此出現的長音線條，則形成一條與單簧管反向進行的對旋律【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 17-21】

The image shows a musical score for two instruments: Fag. II (Bassoon II) and Solo-Klar. (Solo Clarinet). The Fag. II part is in the bass clef and features a long, sustained note (a half note) starting at measure 17, which is highlighted with a red box and labeled "低音管對旋律" (Bassoon counter-melody). The Solo-Klar. part is in the treble clef and features a series of eighth notes with grace notes on the first beat of each measure, which are circled in red and labeled "強拍上的裝飾性倚音" (Decorative grace notes on the strong beat).

M. 31-40 劃分為進入 B 段前的一段過門，術語標示上為「稍微激動一點」(*Poco più animato*)，速度上變得較為流暢。單簧管以分解和弦來回流動，在音量上用了 *f*，立即與先前平靜祥和的氣氛形成對比。第一小提琴在此所擔任的主旋律使用了下行分解和弦音型，和單簧管共同營造出一種激昂的感覺【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 31-32】

The image shows a musical score for two instruments: Solo-Klar. (Solo Clarinet) and Viol. I (Violin I). The Solo-Klar. part is in the treble clef and features a series of arpeggiated chords, starting at measure 31, which is labeled "Poco più animato". The Viol. I part is in the treble clef and features a descending arpeggiated chord pattern, which is highlighted with a red line and labeled "下行分解和弦" (Descending arpeggiated chord).

M. 35-36 在和聲進行上連續使用二次 c 小調：iv 級上的附屬減七和弦【譜例 4-2-5】。接著在 M. 37 將 c 小調：iv 級七和弦的四音升高，形成德國增六和弦，製造進入 B 段前的張力【譜例 4-2-6】。

【譜例 4-2-5 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 35-36】

cm : vii°<sub>7</sub> / iv iv vii°<sub>7</sub> / iv iv

【譜例 4-2-6 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 37】

cm : Ger +<sup>6</sup>

## 二、B 段

M. 41 開始進入 B 段，調性由 c 小調轉至關係大調：降 E 大調。M. 41-44 法國號厚實飽滿的音色帶出四小節的新旋律，在此樂段中，法國號與單簧管相輔相成，建構起連接 A 段與 A' 段之間的橋樑。M. 44 降低了降 E 大調的三音，借用平行小調降 e 小調：i 級，使得原本期待出現的降 E 大調：I 級在和聲色彩上產生了變化【譜例 4-2-7】。

【譜例 4-2-7 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 41-44】

法國號帶出聖詠般的新旋律  
借用平行小調(e b 小調)  
改變和聲色彩

M. 59-65 法國號和單簧管之間相互對唱，延續了 M. 41-48 由法國號做開端、單簧管隨後銜接的對唱模式【譜例 4-2-8】。

【譜例 4-2-8 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 59-65】

法國號與單簧管相互對唱

三、A' 段

M. 70 開始為 A' 段，單簧管再次吹奏出 A 段優美的主旋律，相較於 A 段，A' 段的第一主題並沒有完整呈現，在長度上稍微做了縮減。M. 79-86 劃分為尾奏，運用了與 M. 59-65 相同的動機與模式，由法國號和單簧管對唱至本樂章結束【譜例 4-2-9】。

【譜例 4-2-9 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 79-86】

法國號與單簧管延續先前對唱模式

### 第三節 第三樂章之分析

第三樂章為稍快板，調性建立在 F 大調上，曲式以迴旋曲式：

A—B—A—C—A—D—A 為架構【表 3】。由單簧管擔任領奏，將輕快的迴旋曲主題帶出，A 段之間由樂團居間擔任過門樂段，引導轉調至三個性格不同的副主題。以下延續前二節的討論面向，就各段落的和聲、調性、旋律動機等來探討本曲的最終樂章。

【表 3】第三樂章曲式結構表

	段落	小節數	素材	調性
迴旋曲曲式	A	1~24	單簧管第一主題	F 大調
		25~43	樂團過門樂段	
	B	44~63	單簧管第二主題	C 大調
		64~79	樂團過門樂段	
	A	80~95	單簧管第一主題	F 大調
		95~131	樂團過門樂段	
	C	132~183	單簧管第三主題	d 小調
		184~209	樂團過門樂段	
	A	210~225	單簧管第一主題	F 大調
		226~239	樂團過門樂段	
	D	240~303	單簧管第四主題	降 B 大調
	A	304~320	單簧管第一主題	F 大調
		321~338	樂團齊奏第一主題	
尾奏	339~362	尾奏		

## 一、A 段

以迴旋曲式做為曲式架構的第三樂章，A 段總共出現了四次，基本的和聲進行與調性是維持不變的，但在旋律與素材運用方面則稍有不同，以下論述將針對變化之處詳加解析。

首次出現的 A 段中，第一主題 M. 1-24 可將之分為前、後二樂句，前樂句為 M. 1-8。單簧管 C#(實際音高為 F 大調升高第四音 B $\sharp$ )，成為弱起拍中的和弦外音，並沿用貫穿全曲各樂章的動機 a：分解和弦音型。弦樂則以八分音符和弦及動機 b：半音音型做為伴奏形式，並在第一拍上加上重音或突強記號，突顯正拍的節奏感。【譜例 4-3-1】。

【譜例 4-3-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 1-4】

和弦外音及動機a：分解和弦

動機b：半音音型

後樂句則為 M. 9-16(M. 9-16 標示反覆記號，第二次反覆起迄小節數為 M. 17-24)，單簧管為十六音符分解和弦。前、後樂句均為弱起拍。第一次出現的 A 段加上了反覆記號，使得長度擴充藉以提升 A 段的重要性【譜例 4-3-2】。

【譜例 4-3-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 8-12】



第二及第三次 A 段，單簧管吹奏的旋律以及和聲進行均維持不變。但最後一次 A 段中，相較於 M. 13-16 上行音階的旋律，單簧管在 M. 316-320 則做了些微改變，以分解和弦與顫音為素材，為樂曲製造華麗的感覺【譜例 4-3-3】【譜例 4-3-4】。

【譜例 4-3-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 13-16】



【譜例 4-3-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 316-319】



## 二、過門

本樂章中，銜接各主題的樂團過門樂段共有五次，每次的長度不盡相同，由樂團扮演著改變調性的角色，接續 A 段的發展之外，同時也提升了各段落之間的對比性。

M. 25-43 為銜接 B 段的第一次過門樂段，M. 25 樂團齊奏奏出以分解和弦為素材的動機 a，以及半音音型動機 b。樂團和單簧管同時升高 F 大調第四音(B $\sharp$ )，利用 FM：

$V_7/V - V$  暗示調性即將改變至 C 大調，為進入 B 段做準備【譜例 4-3-5】。

【譜例 4-3-5 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 25-28】

動機a：分解和弦

動機b：半音音型

M. 64-79 為第二次過門樂段，管樂與弦樂相互輪奏。弦樂在此樂段利用了動機 b 的半音音程【譜例 4-3-6】。M. 71 單簧管將 A 段旋律稍加改變，和聲進行停留在  $FM$ ：  
 $V_7$  上，將調性帶回 F 大調【譜例 4-3-7】。

【譜例 4-3-6 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 63-65】

管弦樂相互輪奏

動機b：半音音型

【譜例 4-3-7 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 71-72】

71 單簧管改變A段主題旋律音高

F:  $V_7$



M. 95-131 為第三次過門樂段，樂團以動機 a：分解和弦及動機 b：半音音型做為此過門樂段的素材【譜例 4-3-8】【譜例 4-3-9】。

【譜例 4-3-8《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 95-98】



【譜例 4-3-9《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 105-113】



M. 95-121 單簧管處於休止的狀態，一直到 M. 122 單簧管同樣以動機 a：分解和弦以及上行音階做為旋律素材，樂團在此時則靜止下來，單簧管如同吹奏了一個小規模的裝飾奏(Cadenza)，為此段過門製造了一個高潮【譜例 4-3-10】。

【譜例 4-3-10《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 122-131】



M. 184-209 為第四次過門樂段，此過門樂段由木管擔綱奏出憂傷的旋律，調性建立在 d 小調上【譜例 4-3-11】。一直到 M. 205 以弱起拍的方式，第一小提琴將 A 段第一主題之旋律音高稍加改變，彷彿看到了 A 段第一主題的影子，為第三次 A 段的到

來做了預告【譜例 4-3-12】。

【譜例 4-3-11 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 184-192】



【譜例 4-3-12 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 205-209】



M. 226-239 為進入 D 段前的第五次過門樂段，此次過門的規模相較於之前的過門樂段，在長度上精簡許多，樂團在此以三度音程做為過門樂段的素材【譜例 4-3-13】。之後利用 F 大調的附屬和弦為 D 段的新調性：降 B 大調做準備【譜例 4-3-14】。

【譜例 4-3-13 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 226-229】



【譜例 4-3-14 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 234-240】



### 三、B 段

M. 44-63 單簧管以弱起拍奏出第二主題，此樂段以 A 段第一主題中的動機 b：半音音型以及音階線條做為旋律素材。其間升高 F 大調第四音(B $\flat$ )，和聲進行為 C 大調：I – V $_7$ 【譜例 4-3-15】。

【譜例 4-3-15 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M.43-47】

動機 b：半音音型  
音階式旋律

F : V  
= C : I ————— V $_7$

### 四、C 段

C 段調性建立在 A 段 F 大調的關係小調：d 小調上，由單簧管奏出與 A、B 兩段風格截然不同的主旋律。主旋律開始之前，由弦樂先奏出一小節的導奏【譜例 4-3-16】。

【譜例 4-3-16 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 132-141】

弦樂導奏

## 五、D 段

M. 240 開始，單簧管以動機 a：分解和弦與十六分音符快速音群做為 D 段旋律的主要節奏模式，和聲建立在降 B 大調：I — V<sub>7</sub> 上【譜例 4-3-17】。

【譜例 4-3-17 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 240-247】

240

Solo-Klar.

動機a：分解和弦

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K:B.

B<sup>b</sup>: I — V<sub>7</sub>

M. 282 開始，調性逐漸變得模糊，和聲進行借用 D 段降 B 大調的平行小調：降 b 小調：VI，同時也形成 f 小調：拿坡里六和弦，使和聲色彩產生變化【譜例 4-3-18】。

【譜例 4-3-18 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 282-285】

282

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hr. I (F) II

Solo-Klar.

借用  $b^b m$ : VI  
=  $f m$ : N<sup>6</sup> —————  $vii^{\circ} 7$

M. 290-301，和聲在 f 小調：VI – V<sub>7</sub>/VI 上游移，直到 M. 302，弦樂低音穩固地出現 F 大調屬音：C 音，暗示調性即將回到 F 大調，同時將樂曲帶入最後一次 A 段

【譜例 4-3-19】。

【譜例 4-3-19 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 290-304】

290

Solo-Klar.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

K.B.

f : VI — V<sub>7</sub>/VI

A段第一主題

穩固地出現F大調屬音：C音

## 六、尾奏

M. 339 開始為本樂章的尾奏，M. 339-346 可劃分為 4+4 的樂句，以動機 a 中的分解和弦來做發展【譜例 4-3-20】。

【譜例 4-3-20 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 339-343】

339

Solo-Klar.

動機a：分解和弦

M. 347-350 則可劃分為 2+2 的樂句，樂句感較為縮減加上半音階的使用，讓樂曲逐漸凝聚緊湊的張力【譜例 4-3-21】。曲末單簧管吹奏完八拍的顫音之後，緊接著吹奏寬達二個八度的 F 大調音階結束全曲，充份展現了絢爛華麗的曲風。

【譜例 4-3-21 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 347-349】

半音階使用及樂句縮減



347  
Solo.  
Klar.



## 第五章《第一號單簧管協奏曲》演奏詮釋

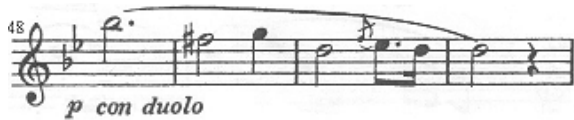
本章節將延續第四章的探討方式，以各樂章的樂曲結構為主軸，針對各樂章不同樂段進行演奏上的詮釋探討，包括：節奏與力度的表達、旋律線條與織度的鋪陳、樂句與呼吸的調度、速度變化的拿捏等加以延伸探討，以求實際演奏時更能掌握樂曲的風格，並且更貼近作曲家原創的樂思和情感。

### 第一節 第一樂章之詮釋探討

#### 一、呈示部

此樂章開頭由樂團做為引導，以簡潔緊湊的節奏感奏出動機 a。單簧管於 M. 48 奏出第一主題，譜上標示「悲痛地」(*con duolo*)，須以較內斂的情緒來表現。第一個音高為 B $\flat$  長音(實際音高為 A $\flat$ )，由於此音屬中高音域，要以 *p* 的音量演奏出圓潤的音色並不是很容易，吹奏此音時，口腔內的氣流應盡可能的集中，但要注意嘴型不要過度緊繃【譜例 5-1-1】。

【譜例 5-1-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 48-51】



M. 56-59 單簧管連續出現兩次相同旋律，第一次只須以較平緩的情緒隨著音形起伏做出漸強漸弱，第二次則可用較堅定的情緒將音樂推至 M. 60 的 G 音(實際音高為 F)【譜例 5-1-2】。

【譜例 5-1-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 56-60】



M. 64-67 單簧管旋律線主要由三連音與十六分音符構成，譜上標示著「一點一點加快」(*accelerando poco a poco*)，因此吹奏三連音時，可將速度稍微往前推進，十六分音符則可將速度拉開，藉以製造出旋律的流動感【譜例 5-1-3】。

【譜例 5-1-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 64-68】



隨著張力的堆砌，必須將每個音吹得飽滿有力度，為樂曲製造一個華麗的小高潮。M. 84 樂團主題中的動機 a 轉調至降 D 大調，與先前的小調調性形成對比。M. 86-88 及 M. 90-93 單簧管為二句相同的小樂句，其中第二小句結尾為一減七和弦，吹奏時漸強漸弱的幅度可以誇張一點，強調和第一小句不同的和聲感【譜例 5-1-4】。

【譜例 5-1-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 86-92】





M. 102-103 為二音一組的圓滑奏，標示著「漸漸消失」(*perdendosi*)的術語，可用漸弱的方式來削減樂句張力，筆者建議可在 M. 103 最後一拍做一點點漸慢，讓樂團可以較從容地銜接 M. 104 的 E $\flat$  音【譜例 5-1-5】。

【譜例 5-1-5 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 102-105】

隨著下行音形做漸弱

perdendosi

一點點漸慢

M. 110 單簧管奏出第二主題，有別於第一主題較為沉悶的音樂氣氛，第二主題則是充滿著明亮的朝氣，以 *f* 的音量表現出精神抖擻的姿態。M. 110-113 及 M. 114-117 前、後樂句中出現的附點八分音符及十六分音符，可將之斷開，突顯其強而有力的節奏感【譜例 5-1-6】。

【譜例 5-1-6 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 110-113】

此三音可斷開 加強節奏感

f

M. 118 下行分解和弦標示著 *tenuto* 及重音記號，必須加以強調，接著單簧管面臨 G—B $\flat$  (實際音高為 F—A $\flat$ ) 的十度音程。可從低音 G 開始做漸強，同時腹部給予支撐，使兩音之間的氣流能夠連貫，則較容易找到高音的共鳴位置。M. 121 之後的呼吸調配值得演奏者留意：首先筆者建議在 M. 121 第三後半拍 E 音(實際音高為 D)之前換氣，和接下來的十六分音符上行音階做不同樂句之間的區隔。M. 122 十六分音

符上行音階應以清楚精準的點舌來表現【譜例 5-1-7】。

【譜例 5-1-7 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 118-124】

118

可在此換氣以區別不同樂句

腹部給予更多支撐並做漸強

由於 M. 130 開始，單簧管將吹奏一連串之三連音，爲了能夠以較輕鬆的氣流來吹奏此優雅的樂段，筆者建議在 M. 129 第三拍做一點漸慢，帶至 M. 130 第一音 B $\flat$  音(實際音高爲 A $\flat$ )之後做一次換氣。接下來的小節則可視演奏者平時吹奏的習慣，來做適當的呼吸分配，並在一個穩健的速度中做較彈性的詮釋【譜例 5-1-8】。

【譜例 5-1-8 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 129-131】

129

換氣

一點點漸慢帶至下一小節

本樂章裝飾奏共十六小節，爲單簧管演奏家貝爾曼後來自行添加，基本上都以輕快的速度演奏，在吹奏時須注意到呼吸的分配。直到第一個延長記號，在速度上的拿捏可自由一些，譜上標示「逐漸加快」(*accel.*)可隨著音形向上攀升以較激動急促的速度演奏，接著連續的三十二分音符則相對演奏的和緩一點。最後一個延長記號前一組三十二分音群，則稍微將速度慢下來，準備結束裝飾奏【譜例 5-1-9】。

【譜例 5-1-9 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，裝飾奏】

隨音形攀升而逐漸加快

和緩下來

ruhig accel. p cresc. rit.

二、發展部

M.170 以 *pp* 音量吹出 4+4 兩句短小的樂句，要小心中低音域的音量仍要吹得厚實，並將兩個小樂句以一大句的樂思來吹奏。M. 178 單簧管吹奏半音階長音，從 *pp* 開始做大幅度的漸強，一直走到 M. 182 的 F 音（實際音高為 E $\flat$ ），利用不同的和聲色彩和音量對比，將音樂氣氛由陰鬱轉化至明亮【譜例 5-1-10】。

【譜例 5-1-10 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 170-183】

170

以一大句的樂思來吹奏

由pp開始做大幅度的漸強 帶至F音

第二主題於 M. 184 再次出現，M. 192-197 以三連音為素材的旋律與 M. 130 相同。吹奏時可比照 M. 130，在速度上有適度的彈性，並隨著音形的起伏在音量上做一些漸強、漸弱的變化。

M. 198 開始，低音管、長笛及雙簧管相繼將樂團主題中的動機 a 奏出，單簧管在此樂段則以音階式的旋律線條表現。值得注意的是單簧管在此樂段中，必須嚴謹地配合木管樂器吹奏動機 a 的速度，連續的快速音群力求乾淨清楚，不要有趕拍的現象【譜例 5-1-11】。

【譜例 5-1-11 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 198-202】

配合木管樂器動機a的速度 勿趕拍

### 三、再現部

再現部一開始筆者建議以 *pp* 的音量吹奏，達到音樂氣氛更加抑鬱的效果。M. 237-241 單簧管和大提琴以三連音節奏的旋律交替輪奏，可以一組一組往前推進，營造較為激動的情緒【譜例 5-1-12】。

【譜例 5-1-12 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 237-242】

單簧管與大提琴間的對唱線條可一組一組往前推進

M. 258 單簧管出現五連音及九連音的快速音群，可將情緒稍微緩和下來，從容的配合上行音階的音形做漸強<sup>23</sup>。M. 266-273 以顫音方式為曲末帶來最後的高潮，須注意M. 271-273：F $\sharp$ —G(實際音高為E—F)的音準，並且小心不要因為 $ff$ 的音量導致音色過於粗暴尖銳【譜例 5-1-13】。M. 284-287 來到曲子結尾處，可按照譜上標示「漸消失地」(*morendo*)做漸弱及漸慢，讓曲子在靜謐的氣氛中結束【譜例 5-1-14】。

【譜例 5-1-13 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 271-273】



【譜例 5-1-14 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第一樂章，M. 284-287】



## 第二節 第二樂章之詮釋探討

第二樂章中，單簧管優美流暢的旋律線條扣人心弦，速度上的取決在實際演奏時非常重要，應避免給予人停滯不前的感覺。透過作曲家不同節奏型態的安排，樂曲進行時，應力求在「慢板」的輪廓裡同時賦予樂曲流動前進的方向感。

<sup>23</sup> 參照【譜例 4-1-19】。

## 一、A 段

M. 1 首先由弦樂以持續的八分音符和弦伴奏，為單簧管甜美的主旋律提供和聲上的支撐。穩定的八分音符節奏模式加上 *pp* 的力度，帶出樂曲寧靜祥和的氛圍。弦樂八分音符伴奏音型的速度必須掌握得恰到好處，藉以襯托出單簧管優美的主旋律。

單簧管主旋律由弱起拍開始，在A段中扮演著重要的角色，引導整個音樂的走向，M. 1 帶至第M. 2 的前三個音的分別為A—D—F#(實際音高為G—C—E)，吹奏這三個音時，應以和聲感為出發點持續送氣，以達到緊密連結的效果。M. 4 單簧管第二拍B $\flat$ (實際音高為A $\flat$ )，作曲家特別在此音上標示了重音記號，為和聲色彩增添了變化，不過此音的音色較悶，因此可加上輔助鍵來改善音色和音準<sup>24</sup>。

【譜例 5-2-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 1-5】



M. 12 出現的三連音節奏，乃為 A 段第一主題的發展，將第一主題甜美的旋律加以延伸。M. 15 單簧管第一拍至第二拍為一個八度的大跳音程，並且標示著 *dolce con delicatezza* 的術語，意指此時的音色必須是溫柔且纖細的。演奏此八度大跳音程時，可嘗試將兩音視為同一音高來處理，如此一來可幫助喉嚨達到放鬆的效果，避免吹奏出尖銳的音色【譜例 5-2-2】。

<sup>24</sup> 由於各演奏者吹奏習慣不同，在此對於輔助指法不詳加贅述。

【譜例 5-2-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲 3》第二樂章，M. 14-15】



M. 31-40 的過門中，單簧管的節奏模式轉換為連續的十六分音符分解和弦，雖然主旋律暫時移交給樂團，但標示著 *f* 與 *tenuto*，因此仍然必須與樂團一起合作建立充滿戲劇張力的音樂風格。作曲家巧妙的運用 C 大調的平行小調：c 小調做了調性轉換，立即顯現出與 A 段在風格上的對比。過門樂段中，作曲家同時以術語「稍微激動一點」(*poco più animato*)來增加與前樂段的對比性，但實際演奏時，在速度上並非真正變快很多，而應以製造緊湊的情緒和戲劇張力為重點【譜例 5-2-3】。

【譜例 5-2-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 31-32】



## 二、B 段

過門之後，M. 41-65 標示「回到原來的速度」(*Tempo I di Adagio*)，先前較為激動的氣氛將回歸到樂曲一開始較為和緩平穩的速度。M. 41-44 出現的新旋律由法國號擔任，法國號圓潤柔美的音色，奏出四小節有如聖歌般的旋律，讓人彷彿置身於神聖的殿堂。M. 44 單簧管出現的裝飾音：迴音應模仿聖詠歌唱從容的吹奏，音量上也必須拿捏得宜，避免破壞寧靜莊嚴的音樂氣氛【譜例 5-2-4】。

【譜例 5-2-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第二樂章，M. 41-45】

裝飾音吹奏勿破壞莊嚴的音樂氣氛

### 三、A'段

在情緒上經過較為激動的過門與宛如聖詠般莊重的 B 段之後，樂曲再度回到寧靜祥和的 A 段，令人陶醉不已。音量上維持在 *p* 與 *pp* 之間。M. 77 出現的六度大跳音程必須小心的控制，嘴型不宜過於緊繃，否則音色容易變得尖銳且單薄。另外，吹奏小聲時音準容易偏高，在練習過程中要特別注意，可利用嘴型放鬆進行微調來改善音準問題，整個樂章應力求以溫暖的音色讓幸福美好的畫面永久停佇。

## 第三節 第三樂章之詮釋探討

以輪旋曲的架構作為本曲的最後一個樂章，速度標示為稍快板 (*Allegretto*)，實際演奏時，速度不用太快，應以營造活潑輕快的曲風為重點。

### 一、A 段

以輪旋曲為主要架構的曲式中，包含了 A—B—A—C—A—D—A 等段落，A 段共出現了四次。不論是銜接在那個段落後面，都不能鬆懈下來，必須保持其明快活躍的風格。首先由單簧管以弱起拍奏出輕快的旋律線條，連續的快速音群，使得 A 段



在演奏時的韻律感顯得更加緊湊，單簧管在吹奏弱起拍前三個音時，必須配合緊密的呼吸【譜例 5-3-1】。

【譜例 5-3-1 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 1-4】



M. 9-14 單簧管吹奏十六分音符的分解和弦和上行音階，演奏這些快速音群時，口腔內的氣流速度必須加快，腹部同時給予支撐，藉以提昇快速音群在點舌時的精確度及流暢度【譜例 5-3-2】。

【譜例 5-3-2 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 9-16】



## 二、過門

M. 71 單簧管以弱起拍節奏將 A 段第一主題音高加以變化，值得注意的是此弱起拍須提早準備呼吸，才不致於造成拖拍延遲的狀況【譜例 5-3-3】。

【譜例 5-3-3 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 71-72】



M. 122，譜上記載著「十分果斷地」(*risoluto assai*)的術語，必須將標示著重音記號的三個音高 G—B—D(實際音高為 F—A—C)強而有力的吹奏出來，承接先前由樂團累積的磅礴氣勢與能量。緊接著吹奏廣達三個八度的 F 大調上行音階，此時樂團部份完全靜止，使得 M. 122-131 單簧管的獨奏旋律彷彿如同小片段的裝飾奏，頗富有炫技的意味。單簧管應以清楚精準的吐舌來表現，並注意最高音 G 的共鳴位置與音準【譜例 5-3-4】。

【譜例 5-3-4 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 122-131】

以強而飽滿的力度吹奏

122

*risoluto assai*

### 三、B 段

M. 44 標示著術語「詼諧地」(*scherzando*)，因此應以輕鬆俏皮的方式吹奏，賦予連續十六分音符輕巧的生命力【譜例 5-3-5】。

【譜例 5-3-5 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 44-51】

營造輕鬆俏皮的氣氛

43

*scherzando*

#### 四、C 段

C 段調性是本樂章中唯一出現的小調調區，和 A、B 二段明快的主題有著截然不同的風格。M. 122-131 單簧管完成帶有炫技風格的上行音階之後，立即轉換先前亢奮的情緒，將音樂氣氛轉化為抒情優美的風格。單簧管雖然是以 *p* 的音量吹奏，但仍須維持圓潤飽滿的音色，同時在一個流暢的速度中盡可能地將旋律線條唱滿【譜例 5-3-6】。

【譜例 5-3-6 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 133-141】



#### 五、D 段

M.240 標示著以「輕巧的」(*leggiero*)風格演奏，單簧管以中低音域的音高開啓 D 段新的旋律。旋律線條多半由快速音群以及模進音型構成，吹奏此樂段應特別注意速度上的掌控，不可因為模進音型趕拍而破壞了節拍應有的韻律感【譜例 4-3-7】。

【譜例 5-3-7 《第一號 f 小調單簧管協奏曲》第三樂章，M. 240-243】



## 六、尾奏

M. 339 的尾奏部份，以緊密的十六分音符分解和弦與音階素材組成。應以飽滿厚實的音色表現此樂段，並配合適當的呼吸調節，避免帶給聽者急促的感覺<sup>25</sup>。

## 第四節 有聲資料版本比較

本節中，筆者選擇三位國際知名的單簧管演奏家所吹奏的錄音版本進行比較，三位演奏家分別為大衛·席弗林(David Shifrin)、奧斯卡·米查理克(Oskar Michallik)和莎賓·梅耶(Sabine Meyer)，三位演奏家所錄製有聲資料之相關資訊以下表來表示【表 4】。然而，每個人對音樂性的認知和想法可能或多或少有所出入，在音樂中所抱持的美學觀點也不盡相同，筆者僅嘗試將本身所聽見的、感受到的，透過文字來表達自己的淺見。

【表 4】有聲資料版本

專輯名稱	演奏者	樂團	出版商
Weber Clarinet Concertos Nos. 1&2	David Shifrin	Padova e del Veneto Orchestra	DELOS
Weber Clarinet Concertos Nos. 1&2	Oskar Michallik	Dresden Staatskapelle	PHILIPS
Weber Clarinet Concertos Nos. 1&2	Sabine Meyer	Dresden Staatskapelle	EMI

<sup>25</sup> 參照【譜例 4-3-20】。

(一) 大衛·席弗林(Shifrin, David)<sup>26</sup>：

第一樂章中，大衛·席弗林對於譜上所標示與速度相關的術語並沒有明顯的變化。例如 M. 64 開始，音樂的張力是藉由樂團在音量上的增強而遞增，在速度上並沒有往前推進，而是以較穩健的速度來演奏。裝飾奏則直接從第一個延長記號開始演奏，相較於貝爾曼為樂曲置入的裝飾奏，在長度上做了簡化的動作。樂曲尾奏的部份，在 M. 258 明顯地將速度放慢下來，此種詮釋方式能較從容地將五連音及九連音等快速音群吹奏得乾淨清楚，不過似乎無法將 M. 239-257 樂團所堆積的氣勢加以延伸。到了 M. 262 節奏型態轉為十六音符，速度才又開始往前走。第二樂章的 A 段中，大衛·席弗林圓潤的音色，將優美抒情的旋律唱得非常自由，大量使用了 *rubato*，不過此做法卻造成和樂團在速度的想法上無法配合得很一致。而在進入樂曲 B 段前的過門，並沒有承襲先前 A 段的速度，而是稍微變快了一些，如果聽者沒有看譜的話，會誤以為樂曲進入了一個新的段落。第三樂章在速度上的掌握可以說是恰到好處，充份展現輕快詼諧的風格。

(二) 奧斯卡·米查理克(Michallik, Oskar)<sup>27</sup>：

第一樂章中，奧斯卡·米查理克選擇以較保守的速度來處理，因此由樂團呈現的主題以及單簧管所擔綱的第一主題，顯得溫吞而不夠果決有氣勢，樂曲整體的流動感

---

<sup>26</sup>大衛·席弗林(Shifrin, David)，美國單簧管演奏家，推廣巴賽單簧管，讓莫札特單簧管協奏曲能夠以原貌重現，曾擔任過美國交響樂團和克利夫蘭交響樂的首席單簧管，並曾任教於茱莉亞音樂學院、南加州大學、克利夫蘭音樂學院以及夏威夷大學，目前任教於耶魯大學音樂學院。

<sup>27</sup>奧斯卡·米查理克(Michallik, Oskar)為德國單簧管演奏家，曾與德勒斯登管絃樂團合作，發行莫札特單簧管協奏曲(Clarinet Concerto K. 622)及交響協奏曲(Sinfonia Concertante, K. 297b)專輯。

不夠。奧斯卡·米查理克的中高音域的音色較為單薄，而中低音域的音準偏低。在樂曲進行至高潮處時，應可更誇張地以樂器性能做為媒介，表現豐富多元的音樂性。第二樂章 A 段，單簧管和樂團相輔相成，交織出一幅幸福美好的畫面。進入 B 段前的過門，則與筆者的詮釋相當接近，速度上的處理銜接先前 A 段的速度，同時也為樂曲提供較為激動的音樂氣氛。第三樂章和第一樂章相似，速度上的取決稍嫌慢了一些，因此給人一種停滯不前的感覺，無法將輕快俏快的風格展現出來。

### (三) 莎賓·梅耶(Meyer, Sabine)<sup>28</sup>：

第一樂章中，莎賓·梅耶對於不同樂句的處理可以說是相當仔細，每一個樂句都唱得很完整，並透過音色的轉換，讓人清楚感受到每一個樂句所想要傳達的樂思。M.67 依照譜上所標示的 *accelerando poco a poco*，速度往前推進，為前半段樂曲製造了一個小高潮，但音色卻不會因為激動的音樂氣氛而顯得粗暴。M. 103 與筆者詮釋相近，在最後一拍做了一點漸慢，隨後由樂團承接，為接下來的第二主題建立了一個較流暢的速度。相較於大衛·席弗林的詮釋，樂曲進行至 M. 258 時，並沒有刻意把速度放慢，而承接了先前樂團為曲末所製造的氣勢與速度。第二樂章中，音色變化與音樂性相當豐富，A 段運用明顯的強弱對比藉以區隔不同的樂句，音色控制相當得宜。進入 B 段前的過門，莎賓·梅耶與大衛·席弗林的詮釋雷同，都建立了一個新

---

<sup>28</sup>莎賓·梅耶(Meyer, Sabine)為德國單簧管演奏家，從小由父親啟蒙學習單簧管，1988 年成立莎賓梅耶木管合奏團(Blaeserensemble Sabine Meyer)，至今仍然經常保持演出，目前以獨奏家的身份活躍於世界各地。

的速度。第三樂章整體速度非常流暢，不會有拖泥帶水的感覺，快速音群的跳音相當乾淨俐落，同時也保有其飽滿渾厚的音色，充份表現其高超純熟的技巧。而此樂章中唯一以小調創作的 C 段，在速度上仍與其他段落相同，並沒有將速度放慢下來，一直到尾奏，明顯將速度不斷往前推進，為樂曲劃下一個完美的句點。



## 第六章 結 論

談到韋伯，也許眾人會將目光著重於他的歌劇作品，但自從與優秀的單簧管家——貝爾曼相遇之後，為其量身訂做的單簧管作品便註定要發光發熱。韋伯的單簧管作品在單簧管領域中一直佔有重要的地位，常常成為比賽中的指定曲目，其戲劇化的寫作手法巧妙地將單簧管的音色、技巧等表現力發揮得淋漓盡致。而第一號單簧管協奏曲是韋伯單簧管經典曲目裡唯一一首以小調進行創作的曲子，因此引起筆者的興趣，小調調性配合單簧管溫暖卻又帶著淡淡憂傷的音色，使得整首曲子散發著浪漫精神。

筆者透過樂曲結構上的剖析，深入了解作曲家對動機素材的佈局與運用，為實際演奏提供了進一步的方向，對於各樂章風格的構思與表現也能更加貼切。在章節尾聲進行有聲資料的版本比較，突顯出不同演奏家在吹奏同一曲目時，卻能各自表現出屬於自己獨一無二的詮釋，對於各樂章不同樂段多樣化的處理方式與豐富的音樂性，以及音色的變化更讓筆者耳目一新，同時也開啓筆者對此曲嶄新的思維與想法。目前市面上仍有許多優秀精湛的錄音版本，日後對此曲有興趣的學者更可從不同角度做進一步分析，為單簧管演奏者提供更寶貴的音樂見解。



## 參考文獻

### 一、中文書目

- 吳祖強。《曲式與作品分析》。台北：世界文物，1994。
- 林勝儀譯。《協奏曲》。台北：美樂出版社，1997。
- 邵義強。《協奏曲欣賞》。台北：全音出版社，1981。
- 徐頌仁。《歐洲樂團之形成與配器之發展》。台北：全音樂譜出版社，2001。
- 許麗雯。《你不可不知道的音樂大師及其名作》。台北：高談文化事業有限公司，2004。
- 許麗雯。《你不可不知道的 100 首協奏曲及其故事》。台北：高談文化事業有限公司，2005。
- 陳建銘譯。《歷史上的單簧管名家》。台北：揚智文化股份有限公司，2000。
- 陳琳琳譯。《浪漫樂派》。台北：萬象出版社，1994。
- 黃幸華譯。《偉大作曲家群像》：韋伯。台北市：智庫文化股份有限公司，1995。

### 二、西文書目

- Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance*. New York: Norton, 1971.
- Lawson, Colin, ed. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Pino, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Charles Scribner's Sons, 1980.
- Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: Norton, 1984.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 29, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001.
- Warrack, John. *Carl Maria von Weber*. New York: Melbourne, 1976.

### 三、樂譜

- Weber, Carl Maria von. "Concerto No1 in F minor for Clarinet and Piano, Op.73."  
New York: International Music Company, 1958.
- Weber, Carl Maria von. "Concerto No.1 in F minor for Clarinet and Orchestra, Op.73."  
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1973.

#### 四、影音資料

Meyer, Sabine, Dresden Staatskapelle, Blomstedt, Herbert. *Weber: Clarinet Concertos No.1 and 2*. EMI CD 50825, 2003.

Michallik, Oskar, Dresden Staatskapelle, Sanderling, Kurt. *Weber: Clarinet Concertos No.1 and 2*. Philips CD, 2:8-11, 1999.

Shifrin, David, Padova e del Veneto Orchestra, Golub, David. *Weber: Clarinet Concertos No.1 and 2*. DELOS CD DE3220, 2001.

