

陳怡如長笛演奏會

研究生：陳怡如

演奏指導教授：林蕙蕙 教授

輔助文件指導教授：李子聲 教授

演奏會曲目

貝姆：舒伯特主題幻想曲，作品二十一

卡爾·尼爾森：長笛協奏曲

舒伯特：A 小調琶音琴奏鳴曲，D. 821（長笛改編版）

麥爾－歐伯史雷本：幻想奏鳴曲 作品十七

上列曲目於二〇一三年一月十三日晚間七時在國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會的 CD 將附錄於本文。

輔助文件：卡爾·尼爾森《長笛協奏曲》之分析與作品詮釋探討

輔助文件摘要

卡爾·尼爾森是丹麥最著名且受人崇敬的作曲家，同樣也被認為是在二十世紀初具有創造力與獨特性的作曲家之一。尼爾森的作品風格豐富多變，所涵蓋的曲種範疇廣泛，儘管當時的音樂發展極為多元，仍然保有獨特的個人風格。尼爾森早期的器樂作品在形式上多遵循傳統音樂結構，偏向模仿維也納古典樂派，明顯受莫札特的影響，其架構上的嚴謹又受到當代德奧作曲家布拉姆斯的影響。後期的作品顯著地將他的人生哲學融入其中，例如標題為《擴張》的第三號交響曲，其標題意指的是一種對外在事物的興趣和人性的樂觀態度，相信生命力可以戰勝一切苦難。而第四號交響曲標題《永恆不滅》，指的是人類的靈魂即使在灰暗而苦難的時代，還是難以抹滅。

尼爾森於 1926 年亦是創作生涯晚期所創作的《長笛協奏曲》，此時期裡，他開始探索新的音樂表現，並達到了成熟音樂風格的頂峰。從此首協奏曲中，可看出後期尼爾森渴望找尋音樂的純淨、簡單、與對比性，並使用了許多古典的音樂素材，和當代的作曲手法，此特徵有趨向新古典主義樂派的創作精神。

本輔助文件共分六個章節，第一章為前言，第二章從尼爾森的生平介紹到十九世紀末丹麥的藝文環境對其藝術生涯的影響，及長笛協奏曲的創作背景與首演事略，第三章以尼爾森六首交響曲為例，檢視其前後期風格演變與劃分，第四章與第五章則分別為其長笛協奏曲的分析與詮釋，第六章為本文結語。

關鍵詞：卡爾·尼爾森、長笛協奏曲、丹麥作曲家、樂曲分析、長笛演奏詮釋

I-JU CHEN FLUTE RECITAL

STUDENT: I-JU CHEN

ADVISOR: YI-HUI LIN

SUPPORTING PAPER ADVISOR: TZYU-SHENG LEE

Recital Program

Theobald Boehm: Fantasy on a Theme from Schubert for Flute and Piano, Op. 21

Carl Nielsen: Flute Concerto

Franz Schubert: Sonata in A Minor "Arpeggione", D. 821

Max Meyer-Olbersleben: Fantasie-Sonata for Flute and Piano, op. 17

The program above performed on Sunday, January 13, 2013, 7:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The Recording CD of recital is appended on the paper.

Supporting Paper: Analysis and interpretation of

Carl Nielsen's Flute Concerto

Paper Abstract

Carl Nielsen (1865-1931), the greatest and most respected Danish composer, is also considered to be one of the most creative and unique composers of the early twentieth century. Nielsen's works are various and complex, covering a wide range of genres. Although the late 19th and early 20th centuries saw many radical changes in musical style, Nielsen remained true to his own unique approach. His early instrumental works followed many conventions of the Classical Period, mainly Mozart, but his formal structures were influenced by his Austro-German contemporaries, including Brahms. In later years, he wrote compositions that reflected his life philosophy; for example, his third Symphony, *Espansiva*, is about the optimistic attitude of humans concerning external things, for he believed that strength of life can conquer all suffering. The title of his Fourth Symphony, *Det Undslukkelige*, concerns the ineradicable spirit of humanity (or "will to live"), even during its darkest and most difficult times.

Nielsen's Flute Concerto was composed in his later creative stage, in 1926. In this period, he started to explore new musical performance techniques and achieved the peak of his mature style. From this concerto it can be observed that Nielsen's desire in the latter part of his career was for pure, simplistic, and contrasting music which combined classic music material with modern compositional methods. His music showed a definite trend toward the spirit of Neoclassicism.

There are six chapters in this paper. The First chapter is the Introduction. Chapter Two starts from Nielsen's background as a composer, introducing Nielsen's life and the influence of the artistic and cultural scene in Denmark. Chapter Three examines the stylistic changes in his six symphonies, dividing his music into a classification of his earlier and later styles. Chapter Four features an analysis of the Flute Concerto, and Chapter Five is about the interpretation to the performance of the work. The last chapter is the Conclusion.

Keywords: Carl Nielsen, Flute Concerto, Danish Composer, Music Analysis, Flute Interpretation



目錄

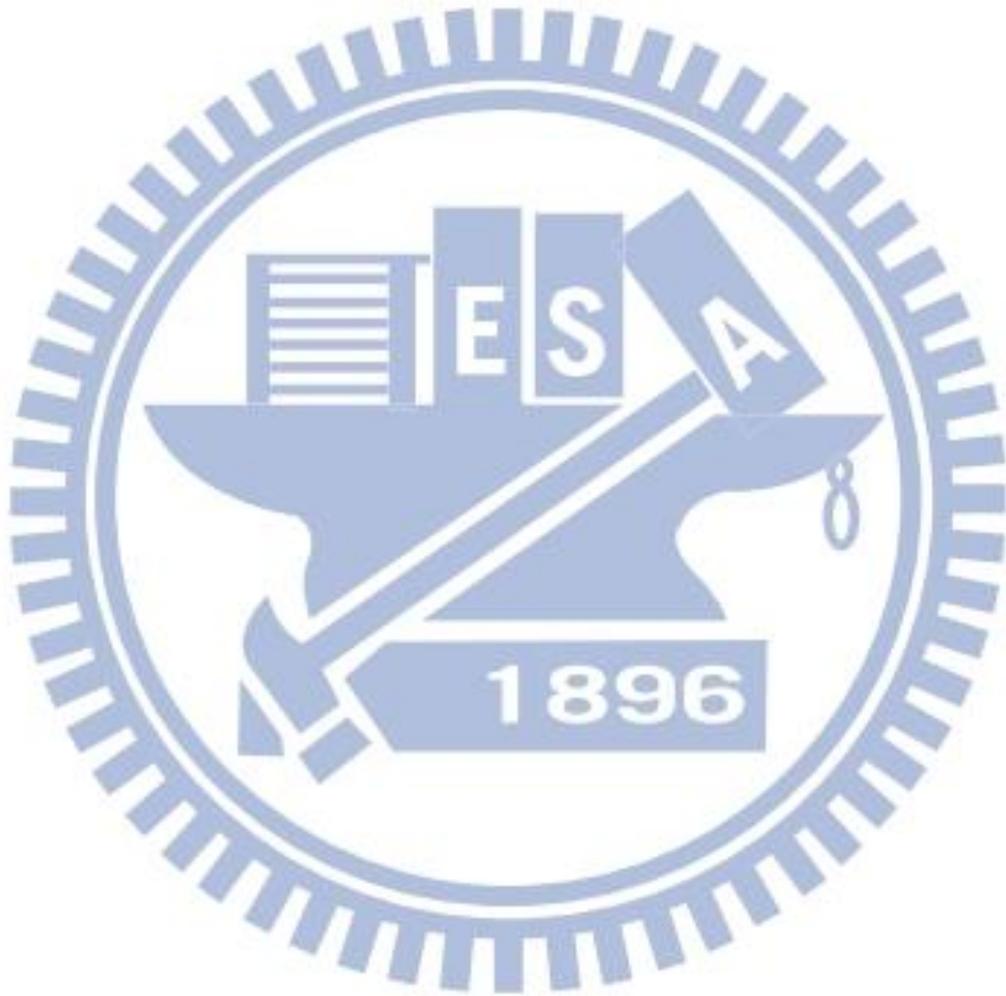
演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstrat	ii
目錄	iv
表目錄	v
譜例目錄	vi

輔助文件：卡爾·尼爾森《長笛協奏曲》之分析與作品詮釋探討

第一章 前言	1
第二章 卡爾·尼爾森	
第一節 生平簡介	3
第二節 所處時代之哲學思潮	7
第三節 《長笛協奏曲》創作背景及首演事略	9
第三章 從尼爾森的六首交響曲探討其音樂風格變化	
第一節 第一至三號交響曲	13
第二節 第四至六號交響曲和風格轉變	16
第四章 樂曲分析	
第一節 第一樂章	20
第二節 第二樂章	37
第五章 演奏詮釋	
第一節 第一樂章	51
第二節 第二樂章	61
第六章 結論	69
參考文獻	71

表目錄

【表一】《長笛協奏曲》第一樂章樂曲結構表	20
【表二】《長笛協奏曲》第一樂章樂曲結構表	37



譜例目錄

【譜例 1】《長笛協奏曲》第一樂章，導奏 A，mm. 1-3	21
【譜例 2】導奏 A，長笛部分，mm. 4-13	21
【譜例 3】呈示部，主要主題第一次出現，mm. 11-13	22
【譜例 4】呈示部，主要主題第二次出現，mm. 14-15	23
【譜例 5】呈示部，主要主題第三次出現，mm. 19-21	23
【譜例 6】呈示部，主要主題第四次出現，長笛部分，mm. 17-25	24
【譜例 7】呈示部，主要主題第五次出現，mm. 23-28	24
【譜例 8】呈示部，主要主題第六次出現，mm. 26-28	25
【譜例 9】呈示部，mm. 29-37	25
【譜例 10】呈示部，次要主題，mm. 33-42	26
【譜例 11】呈示部，mm. 43-47	27
【譜例 12】呈示部，mm. 47-51	27
【譜例 13】呈示部，mm. 51-54	27
【譜例 14】呈示部，類裝飾三重奏，mm. 58-61	28
【譜例 15】呈示部，結束樂句，mm. 76-81	29
【譜例 16】發展部，mm. 79-82	29
【譜例 17】發展部，絃樂與長號交替出現，mm. 83-85	30
【譜例 18】發展部，長笛與低音長號對話段落，mm. 86-91	30
【譜例 19】發展部，過門（主要主題），mm. 97-100	31
【譜例 20】發展部，導奏 B 的提示，mm. 101-103	31
【譜例 21】發展部，mm. 119-122	32
【譜例 22】再現部，主要主題+導奏 B，mm. 123-125	33
【譜例 23】第一樂章，裝飾奏 I，mm. 133	33
【譜例 24】再現部，過門（主要主題+次要主題素材），mm. 134-136	34
【譜例 25】再現部，長笛與單簧管對話段落，mm. 147-149	35
【譜例 26】再現部，主要主題+導奏 B，mm. 163-168	35
【譜例 27】尾奏，mm. 180-190	36
【譜例 28】《長笛協奏曲》第一樂章，mm. 152	39
【譜例 29】《長笛協奏曲》第二樂章，導奏，mm. 1-5	39
【譜例 30】A 段，第一主題，mm. 12-17	40
【譜例 31】A 段，低音管重述第一主題，mm. 18-27	40
【譜例 32】A 段，過門，mm. 28-36	41
【譜例 33】A 段，第二主題，mm. 36-45	41
【譜例 34】A 段，主題 II'，mm. 49-52	42
【譜例 35】A 段，過門（第三主題暗示），mm. 55-61	42
【譜例 36】B 段，第三主題，mm. 62-68	42

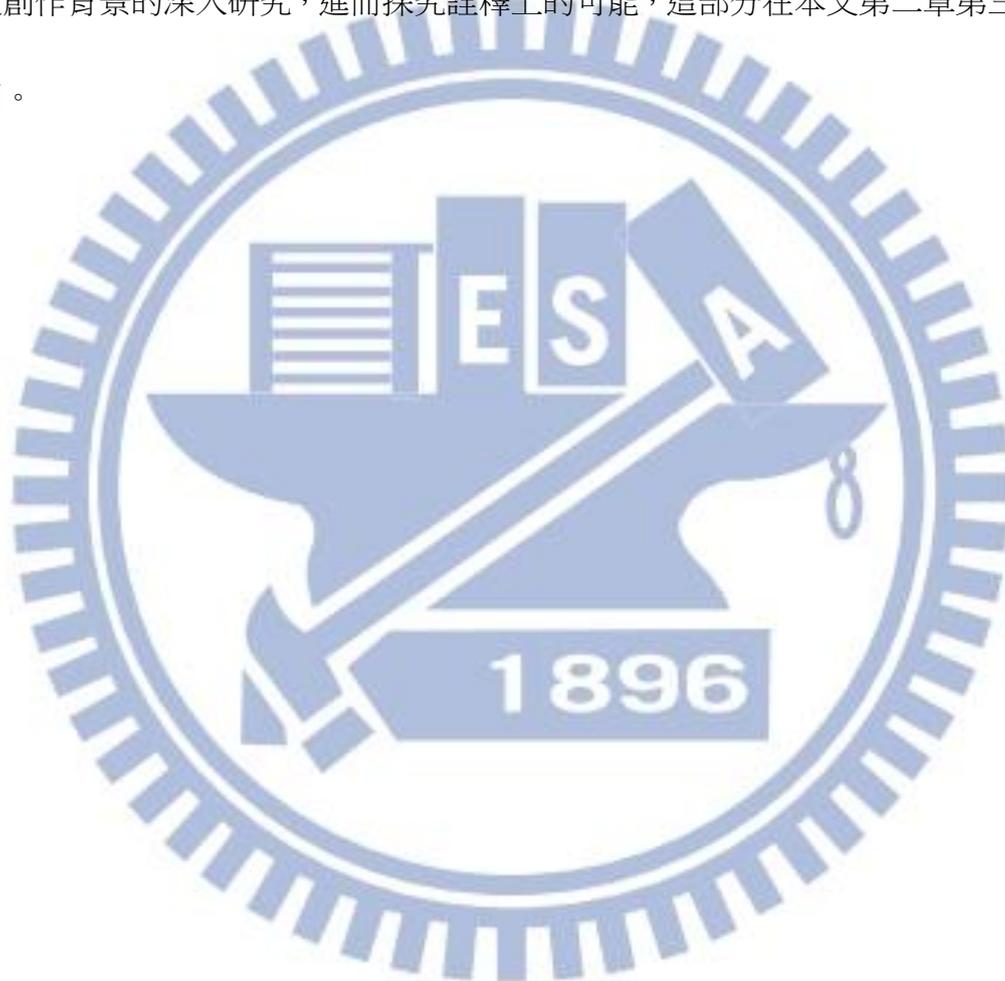
【譜例 37】 B 段，過門，mm. 90-92	43
【譜例 38】 A 段，第二主題，mm. 114-118	43
【譜例 39】 A 段，第二主題+第三主題，mm. 119-122	44
【譜例 40】 A 段第一主題，mm. 123-137	44
【譜例 41】 C 段，導奏，mm. 128-132	44
【譜例 42】 C 段，第三主題音型，mm. 138-143	45
【譜例 43】 A 段再現，mm. 144-149	45
【譜例 44】 A 段，過門，mm. 168-170	46
【譜例 45】 D 段，第四主題（絃樂高音聲部），mm. 180-185	46
【譜例 46】 D 段，第四主題+第三主題，mm. 186-190	47
【譜例 47】 D 段，第四主題+第三主題逆行，mm. 184-196	47
【譜例 48】 A 段再現，第一主題+第四主題+第三主題，mm. 200-204	48
【譜例 49】 A 段裝飾奏 I，mm. 210-213	48
【譜例 50】 A 段裝飾奏 I，mm. 220-223	49
【譜例 51】 尾奏，mm. 239-242	49
【譜例 52】 尾奏，第三主題倒影低音管聲部，mm. 246-250	49
【譜例 53】 尾奏，第三主題音型法國號聲部，mm. 252-256	50
【譜例 54】 尾奏，裝飾奏 II，mm. 252-267	50
【譜例 55】 尾奏，mm. 262-267	50
【譜例 56】 《長笛協奏曲》第一樂章，導奏 A，長笛部分，mm. 4-13	51
【譜例 57】 主要主題，第一次出現，mm. 11-13	52
【譜例 58】 主要主題，第三次出現，mm. 17-19	52
【譜例 59】 主要主題，第四次出現，mm. 17-25	53
【譜例 60】 主要主題，第六次出現，mm. 26-37	54
【譜例 61】 呈示部，次要主題，mm. 33-42	55
【譜例 62】 發展部，導奏 B，mm. 107-119	56
【譜例 63】 第一樂章，裝飾奏 I，mm. 133	57
【譜例 64】 裝飾奏 II，mm. 145-146	58
【譜例 65】 裝飾奏 III，mm. 157-159	59
【譜例 66】 再現部，mm. 163-179	60
【譜例 67】 尾奏，mm. 180-190	60
【譜例 68】 《長笛協奏曲》第二樂章，A 段，第一主題，mm. 12-17	61
【譜例 69】 B 段，第三主題第二次出現，mm. 69-73	63
【譜例 70】 B 段，過門，mm. 90-92	64
【譜例 71】 A 段，第一主題，mm. 99-109	65
【譜例 72】 C 段，導奏，mm. 128-132	65
【譜例 73】 C 段，mm. 140-144	66
【譜例 74】 A 段，過門，mm. 165-172	67

第一章 前言

卡爾·尼爾森 (Carl Nielsen, 1865-1931) 大約在 1923 年開始進入創作生涯的晚期。這個時期裡他不但創作了第六號交響曲、單簧管協奏曲、三首詩歌、鋼琴曲、管風琴作品《震盪》(Comotio) 作品五十八, FS155 (1931) 外, 也包括了此首長笛協奏曲, 也是他唯一一次以長笛為主奏的創作。尼爾森在晚期的創作中, 嘗試用純淨、透明, 以及簡單的架構和更細膩的方式來呈現, 並且延續使用具有個人特色的調性擴張手法, 除此之外, 對於和弦使用也更為精進, 此時期的作品朝多方面發展, 創作手法越趨成熟, 並且達到了前所未有的頂峰。尼爾森因求學時期受到「靈魂突破」(spiritual breakthrough) 哲學思潮活動和「象徵主義」(symbolism) 的影響, 所以對於人性本質的興趣, 在早期作品裡即可略見一二。到了創作生涯後期, 更是以成熟與細膩角度來刻畫人性。此首樂曲題獻給丹麥長笛家 Gilbert-Jespersen, 尼爾森在創作時根據長笛家既細膩又幽默風趣的性格量身打造。

尼爾森在 1911 年就曾創作過《小提琴協奏曲》作品三十三, FS61, 經過 15 年其他樂種的創作經驗後, 他又再次回到協奏曲的創作, 而有《長笛協奏曲》, FS119 (1926) 的產生。這兩首協奏曲的差異在於, 前者完全依循傳統古典協奏曲的形式, 而後者加入許多於當時較前衛的作曲手法, 在基本協奏曲曲式中開闢新的音樂語彙。《長笛協奏曲》第一樂章為奏鳴曲式, 第二樂章為輪旋曲。樂團編制上為五部絃樂和除長笛以外的兩管制木管, 兩部法國號、低音長號和定音鼓, 相較於《小提琴協奏曲》的樂團編制, 此首長笛協奏曲更突顯尼爾森晚期風格所尋求的「簡單化」(simplicity)。

本文首先介紹尼爾森的生平經歷與《長笛協奏曲》的創作背景，第三章以六首交響曲作為依據，分析尼爾森創作發展軌跡，第四、五章為樂曲內容的分析與詮釋，第六章為本文結語。其中特別提及創作過程與首演事略，依據作曲家書信往來，期盼可揣摩作曲家創作樂曲時的心境，並還原當時音樂界景象與美學觀，對於樂曲的掌握，可從創作背景的深入研究，進而探究詮釋上的可能，這部分在本文第二章第三節中有說明。



第二章 卡爾·尼爾森

第一節 生平

卡爾·尼爾森於 1865 年的 6 月 9 日出生於丹麥中部菲英島（Funen）的索特隆鎮（Sortelung），菲英島是個平坦的島嶼，屬於丹麥的第二大島，有著宜人的氣候和充足的漁獲，因此被喻為丹麥的花園。尼爾森的父母親皆為藍領階級的工人，養育著十二個小孩，因此生計非常困苦，然而尼爾森在童年時就已經接受許多音樂的薰陶，他的父親是個喜歡室內樂的業餘小提琴家並常在鄉間慶典中表演，尼爾森從小便跟著父親到處表演且耳濡目染。尼爾森於 1879 年參加軍樂隊並吹奏號角（signal horn）與中音長號，受到軍中生活的影響，對於往後音樂生涯帶來重大的突破。1884 年尼爾森以主修小提琴考入哥本哈根音樂院（Copenhagen Music Conservatory），並拜師於 Valdemar Tofte，¹就學期間也向 J. P. E. Hartmann²學習音樂學，並向 Orla Rosenhoff³學習嚴格和聲及對位法，於 1886 年以主修小提琴畢業。⁴尼爾森受到他的理論作曲老師 Orla Rosenhoff 很大的影響，經由這段學習歷程，奠定了尼爾森在創作方面很重要的基礎，即使在畢業後尼爾森仍繼續跟 Orla Rosenhoff 學習。

從 1889 到 1904 年，尼爾森在指揮家 Johan Svendsen⁵率領所屬皇家劇院（Royal Theter）的管弦樂團下擔任第二提琴手，在這 16 年的管弦樂團生命中，尼爾森始接觸大量的管絃樂曲目，進而清楚並掌握各樣樂器的特色，為往後交響曲的創作生。在進入管弦樂團不到一年，尼爾森獲得由丹麥政府頒發的獎學金前往德國、法國、義大利遊學。旅途中，尼爾森接觸到許多當時歐洲有名氣的樂團與演奏家，並感受到各地不同的風俗民情；前往德勒斯登途中欣賞到華格納的樂劇《尼貝龍指環》（Der Ring des

¹ Valdemar Tofte (1832-1907)：丹麥小提琴家。

² J. P. E. Hartmann (1805-1900)：丹麥作曲家。

³ Orla Rosenhoff (1844-1905)：丹麥作曲家。

⁴ Karsten Eskildsen, *Carl Nielsen-Life and Music*, (Odense: Odense University Press, 1999), 21.

⁵ Johan Svendsen (1840-1911)：挪威作曲家及指揮家。

Nibelungen) 並被音樂與戲劇結合所產生的張力感與不同於維也納古典樂派的和聲效果深深的吸引並產生濃厚的興趣。另外，在巴黎結識了同為丹麥籍的雕刻藝術家 Anne Marie Brodersen (1863-1945) 且墜入愛河，幾個禮拜後他們舉行一個非正式的結婚儀式。十九世紀裡大部分的女性都一生奉獻給家庭，然而 Brodersen 並不像十九世紀的女性一般，且將一生致力於她的最愛－藝術。他們兩個雖然有許多共同點並互相砥礪，然而他們的婚姻並非完美，Brodersen 為了工作而需時常出國，尼爾森也必須到處旅行來宣傳並從事創作，在婚姻的早期，Brodersen 發現尼爾森在學時期就已經有了一個非婚子，除了這個問題外，他們其中一個兒子在四歲時得到腦膜炎，從此身心都殘障，至 1919 年起，他的太太發現他的不忠而決定和他分居，這件事深深的刺痛尼爾森，直到 1922 年他們才和好並再次住在一起，雖然如此，但在藝術的路途上，他們仍然互相扶持並且成就了彼此的藝術天賦。對於身為一個贏有獎項的雕刻家，Brodersen 對尼爾森在音樂風格的影響是非常巨大的，她不僅擁有精巧的技藝而且對於形式、線條、形狀和輪廓的認知都非常專業，也非常瞭解身為一個藝術家必須面對所有的阻礙與全心全意投入於藝術中。

1909 至 1914 年尼爾森在皇家管弦樂團擔任指揮，這段期間內，他的財務狀況很穩定，創作方面也表現得非常傑出，不過在指揮方面卻不盡如意，管弦樂團的團員經常抱怨尼爾森的準備不充份而且常出錯，尼爾森無法忍受批評後憤而離開。1915 年尼爾森開始在哥本哈根音樂協會樂團 (Musikforeningens Orkester) 中擔任客座指揮和總監，並任職哥本哈根音樂院 (Copenhagen Music Conservatory) 的理事，且於內任教理論作曲課程。尼爾森的教學內容與他的老師 Orla Rosenhoff 的風格一樣，依據十七世紀的對位處理的精神，如 Johann Joseph Fux (1660-1741) 等理論家的風格。他的學生如 Simonsen、Schierbeck、Jeppesen、Jorgen Bentzon、Hoffding 和 Woldike 皆非

常愛戴敬重尼爾森，致力宣揚他的音樂。⁶尼爾森的自傳「我在菲英島的童年生活」在 1927 年被出版；1931 年擔任哥本哈根音樂院院長，同年的 10 月 3 日尼逝世於心臟疾病。西貝流士(1865-1957)曾在一場哥本哈根尼爾森紀念活動的演講中說到：「尼爾森創作的曲種幾乎涵蓋所有的類型，且似乎是為了創作交響曲而出生的，他創建了獨特的個人風格。尼爾森的個性鮮明，且是個心智合一的人，不僅奉獻了一生致力於音樂藝術上並影響了多國的作曲家，無論是在實質或精神層面上都達到了最高境界。」

7

尼爾森興趣廣闊，不但特別著迷鑽研人性的特質，並喜愛哲學與文學，且常常運用多樣化的音樂元素來揣摩較為抽象性的哲學議題，因而融合成一種獨特的個人風格，且受到大眾的喜愛。《長笛協奏曲》是尼爾森晚期的重要作品之一，其作品展現了他極為成熟且別樹一幟的創作手法，更是二十世紀中占有相當重要位置的長笛協奏曲作品之一。

Jack Lawson 曾在自己的研究中描述 1931 年 10 月 9 日尼爾森的告別式是一個對 20 世紀丹麥最偉大的作曲家致敬的儀式，舉國哀悼。尼爾森並不上教堂也不相信有來生，他說：「我不相信人生是無止盡的循環，也不確定我是否想要永遠的活著，許多看似奇蹟似的事情其實只是我們沒有瞭解的大自然現象罷了。」⁸雖然尼爾森並沒有特定的宗教信仰，然而他的告別式是在哥本哈根的大教堂舉行的，在告別式的過程中，他的太太感念的說道：「因為尼爾森豐富隨性的本質，我們的生活一直都是新奇不乏味的，就像是水上漣漪和春日的氣息一般。」⁹在他過逝的 26 年後，於丹麥北方

⁶ Amy Nelson "The Flute Concerto by Carl Nielsen and the Contributions of Holger Gilbert-Jespersen." (D. M. A. thesis, University of Colorado, 2002), 12.

⁷ Knud Ketting, "Family Man and Public Figure," 23 Aug. 2000, Danish Music Information Centre, Copenhagen, 1 Sept. 2002. 擷取自 Amy Nelson "The Flute Concerto by Carl Nielsen and the Contributions of Holger Gilbert-Jespersen." (D. M. A. thesis, University of Colorado, 2002), 13.

⁸ Jack Lawson, *Carl Nielsen, 20th-Century Composers*, (London: Phaidon Press Limited, 1997), 216.

⁹ Knud Ketting, "The Last Years," 23 Aug. 2000, Danish Music Information Centre, Copenhagen, 1 Sept. 2002. 擷取自 Amy Nelson, *ibid*, 14.

Lyndelse 地區的兒時住所被改建成一個博物館，目前他所有的親筆簽名文件、樂譜都被收藏在哥本哈根的皇家圖書館裡。

尼爾森的音樂生涯中最重要的成就之一是他和作曲家兼風琴演奏家 Tomas Laub¹⁰ 所合創的兩本丹麥歌曲的作品集，一本在 1915 年出版，另一本則出版於 1917 年，皆包含二十首歌曲。兩人想要將過去丹麥詩歌一向仿德奧浪漫派的藝術風格，轉而以民歌的簡潔風格創作為基礎，編寫一般人熟悉且可朗朗上口吟唱的歌謠。¹¹丹麥有許多音樂家紛紛響應尼爾森與 Laub 的創舉，並開始大量運用民間歌謠元素來進行創作。他們的作品在 1922 年被出版名為《Folkehojskolens Melodibog》(丹麥民謠歌本)，並且代表了丹麥傳統歌曲的轉變。¹²



¹⁰ Tomas Laub (1852-1927) : 丹麥管風琴家與教會音樂作曲家。

¹¹ Jack Lawson, *Carl Nielsen, 20th-Century Composers*, (London: Phaidon Press Limited, 1997), 144.

¹² David Fanning, *Carl Nielsen*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. Stanley Sadie, (London : Mucmillan Publishers Limited, 2001), 892.

第二節 所處時代之哲學思潮

在 1880 年的丹麥藝術領域裡，出現了「靈魂突破」(spiritual breakthrough) 思潮，其概念為：「傾聽自己內心的想法，並發現其靈魂中的深度。」尼爾森在 1890 年的日記裡記載著，他也投入此思想潮流中，藉由心靈的探索，達到個體獨自的可能性。¹³

從 1890 年開始的新藝術世代，對於音樂的觀點，認為應該在人類靈魂的深度中尋找真實，而不是在每天的生活尋找。此藝術實踐是接近象徵主義 (symbolism) 的精神，一個非常主觀 (strongly subjective)、清晰 (clearly)、綜觀 (synthesizing) 又不可被分析的 (non-analytic) 的藝術手法。¹⁴

象徵主義重視內在生命，在此所強調的內在生命，不是人與物之間的情景交融，也不是人對自然的共感、同情，而是個人心理的偏執，在形式表現上沒有特定組織，也沒有統一的風格手法，藝術家們強調主觀精神的表現，常用寓意和象徵的方式來隱喻主題、情感，暗示微妙和神秘的內心世界。引用丹麥音樂學家 Johannes Jorgensen (1866-1956) 的說法，尼爾森的音樂手法受到象徵主義的影響，此階段的象徵主義者允許自己使用「被遺忘」(forsaken) 的風格表現及形式，並加入當代藝術手法後，使這些東西可以與當下做連結。¹⁵在尼爾森的藝術表現上，他使用當時音樂會裡的音樂所不會用到的架構，形成他獨特的藝術手法，例如教會調式裡加入減七和絃及其它當代的表現手法。

¹³ 引述自 Jørgen I. Jensen "Carl Nielsen: Artistic Milieu and Tradition: Cultural-Historical Perspectives." Translated by Alan Swanson. In *The Nielsen Companion*, ed. Mina Miller, (Portland, Oreg.: Amadeus Press, 1995), 59.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid, 60.

融合象徵主義與靈魂突破的想法，綜觀的，沒有統一的風格手法，強調表達個人獨特的象徵。筆者認為，尼爾森受到十九世紀末丹麥的藝術風潮影響，強調內在心靈探索，因而在創作手法上與象徵主義有所雷同，然而，尼爾森並不是一位象徵主義的音樂家，他只是一個忠實呈現自己的藝術家，主觀的去尋找他想要的客觀風格，並不屬於任何類型，而是謹慎地表達他內心真實情感。



第三節 《長笛協奏曲》創作背景及首演事略

1921 年尼爾森透過鋼琴家友人結識了哥本哈根木管五重奏的五位團員並成為好友：長笛家 Paul Hagenmann、¹⁶雙簧管家 Svend Chris Felumb、單簧管家 Aage Oxenvad、法國號家 Hans Sørensen、低音管家 Knud Lassenn。在聽完某次的團練之後，尼爾森深深為該團演奏的音樂所感動，也受到各項樂器間獨特的音色吸引，便決定為其木管五重奏的每位團員各譜寫一首協奏曲。1922 年尼爾森為該團創作《木管五重奏》作品四十三，FS100，樂曲不僅展現出各樂器的特質，此外，五位團員的個性也在尼爾森的精心安排下分別顯現於樂曲中，所以當他譜寫《長笛協奏曲》時心中已有既定的演奏家人選，因此此作品可說是為哥本哈根木管五重奏中的長笛家 Holger Gilbert-Jespersen¹⁷所量身訂作的。

《長笛協奏曲》是在 1926 年 8 月到 10 月間尼爾森前往義大利的途中所創作的。創作這首曲子最大的困難處在於尼爾森於這段期間身體狀況並不佳，1926 年的五月時，他本來已經計劃好要作一首較大規模的單簧管協奏曲，¹⁸但為了由身為丹麥批發商的好友 Carl Johan Michaelsen 所贊助在 1926 年 10 月 21 日於巴黎的一場音樂會，尼爾森決定先創作長笛協奏曲。巴黎對這首長笛協奏曲首演來說是個絕佳的地點，因為這個城市對長笛的發展史上佔有極重要的地位。

在巴黎音樂會的前幾個月裡，他多次提到這件事並寫下了創作這個作品的深刻過

¹⁶ 於 1927 年被 Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975) 所取代。

¹⁷ Holger Gilbert-Jespersen (1890-1975)：丹麥籍長笛家，為法國長笛家 Pilippe Gaubert (1879-1975) 的學生。

¹⁸ 尼爾森於 1926 年 5 月寫給女兒的信中提及此想法。

程。在音樂會大約六週前，他寫信給 Michaelsen 並提到他當時面臨一些創作上的重要決定：

這首長笛協奏曲的進展非常順利，就在今天，我完成了第一樂章，而且我很滿意，但它的獨奏部份是蠻困難的，所以 Gilbert-Jespersen 必須仔細的研究。這個樂章將是整首曲子裡最重要的部份，總長共有十分鐘，而且可以做為一首獨立的曲子了。即使我不想再繼續寫下去(我當然希望我會完成)，它還是可以被獨立演奏的。我不小心把已經寫好的第一頁樂譜忘在家裡，但是我又將樂譜寫了出來，並且，長笛和伴奏的部份於禮拜一就會到哥本哈根。我寄給你是因為我不知道 Gilbert-Jespersen 的地址，我希望你們兩個都會喜歡這個作品，因為我真的很用心在這個作品上而且做了很多的思考，管弦樂伴奏編排的部份非常精緻，像是室內樂一樣。¹⁹

雖然聽起來創作的過程好像很順利，然而這時他開始跟家人及朋友抱怨創作這件作品的困難。在上一封信過後幾天，他又寫了一封信給 Michaelsen，內容似乎對這首曲子感到強烈的不確定性：「目前我專注在第二部份的創作－長笛只會有一次的間斷，雖然我現在還不確定是否如此。但我認為可以把兩、三個短的動機編輯在一起，也許會像我的《小提琴協奏曲》中的第二樂章一樣。」²⁰

這首協奏曲的首演是由許多人和團體所贊助，安排在「Gaveau」家族豪宅裡的音樂廳演出。音樂會曲目全部皆為尼爾森的作品，分別為由尼爾森擔任指揮的《小提琴協奏曲》（其中獨奏為 Peder Møller）²¹和戲劇配樂《阿拉丁》²²中的五個段落和尼爾

¹⁹ Nielsen, letter to Carl Johan Michaelsen, 4 September 1926, quoted in Petersen, ed., xxv. 擷取自 Beth E. Chandler. "The Arcadian Flute: Late Style in Carl Nielsen's Work for Flute." (D. M. A. thesis, University of Cincinnati, 2004), 95.

²⁰ Nielsen, letter to Carl Johan Michaelsen, 13 September 1926, quoted in *ibid.*, xxvi. 擷取自 *ibid.*

²¹ Peder Møller (1877-1940): 丹麥籍小提琴家。

²² *Aladdin*, Op.34, FS89 (1918-19).

森的女婿Emil Telmányi (1892-1988) 指揮的第五交響曲的序曲至第二樂章及《長笛協奏曲》，長笛獨奏由Gilbert-Jespersen擔任。這個音樂會將是尼爾森生涯中的一個里程碑，參加者多為當時的音樂名人，包括拉威爾(1875-1937)和奧乃格(1892-1955)。

尼爾森的《長笛協奏曲》在首演音樂會裡受到不錯的評價，然而，還是有少許評論家對於音樂會只演奏同一作曲家的作品並不太能接受；當代的評論家們都強調這些作品的原創性、樂器的編排、音色對比，以及根據當時的審美主流表達他們對作品的評語，從這場音樂會的評語中可獲得當代的觀眾反應好壞，還可以從中得知樂曲的特色。Maurice Imbert 做了一個很特別的評論：「從對位或是配器法的觀點來看，其寫作技巧非常高深，尼爾森對其他音樂家的風格瞭解透徹，可以利用這些風格來塑造他獨特的個人風格。此首《長笛協奏曲》的音色組合完全具有現代風格，這個作品可以和《士兵的故事》(The Soldier's Tale)的作者²³相提並論，不過它的創作技巧還是無法威脅到史特拉汶斯基(1882-1971)的地位。」²⁴

奧乃格極力捍衛尼爾森：「這首長笛協奏曲給了我們一個欣賞Gilbert-Jespersen愉悅優雅音樂風格的機會。雖然作品的規模較小，但整體而言是個美麗的結合：比方說長笛、定音鼓和銅管之間的和諧性。我們很欣賞尼爾森的寫作技巧以及充滿創造力的藝術家氣息，整個作品給人一個健康、有力量且優越的感覺。」²⁵從一個如此有名

²³ 《士兵的故事》是史特拉汶斯基於大戰末期 1918 年夏天完成的第一部「巡迴劇場」舞劇音樂，劇本由好友拉默茲撰寫，內容描述一士兵與惡魔爭奪自我靈魂互相纏鬥的故事，據說反諷尼古拉政權下，強制徵兵引燃人類仇根的惡行惡狀。

²⁴ Maurice Imbert, *Le Courrier Musical & Théâtral*, 1 November 1926, quoted in *ibid.* Reference to contemporary French composer Theodore Dubois (1837–1924). 擷取自 Beth E. Chandler., *ibid.*, 97.

²⁵ Arthur Honegger, *Politiken*, 26 October 1926, quoted in Petersen, ed. xxix. 擷取自 Beth E. Chandler., *ibid.*, 98.

的法國作曲家給予激賞且公開的評語可見，這個表演在巴黎的音樂圈中引起一場不小的迴響。

繼巴黎音樂會之後，在1926年11月9號在奧斯陸和1927年1月25號哥本哈根也陸續演出《長笛協奏曲》，長笛獨奏依然由Jespersen擔任，且由尼爾森親自擔任指揮。由於尼爾森對於在巴黎及奧斯陸表演時的結尾並不滿意並於哥本哈根的演出前將結尾做了更動，這個修改後的結尾為最後出版的版本。在哥本哈根的演出得到了許多正面的回應，評論家William Behrend 用以下的文字描述了這個作品及尼爾森的貢獻：

這個音樂會像是一個生動會說話且讓人驚奇的幻夢，輕聲細語的滑進夢鄉。幸運的是這個樂曲在音樂上是沒有缺點的；相反的，被大自然所驅動的意志與自由奔放的思想，為難地隨著深層的慾望而去，但用的是純粹音樂表現。沒有做作的設計，具有幽默感（長笛和長號之間的二重奏）和想像力（在第一樂章結尾的裝飾奏）。整個樂團的表演也很紮實，讓作曲家和獨奏者皆能獲得好評。²⁶

如同幾位評論家所言，此作品是非常獨特的，雖然創作基調仍偏向傳統，且具有新古典主義的傾向，然而尼爾森嘗試用想像力的方式來做風格上的改變。尼爾森不僅想要展現樂器的特質，更想嘗試藉由音樂傳達自己的想法。此曲完全表現出長笛優雅細膩的特色，讓表演者可以深入淺出以熟練的技巧來表達有如調色盤的各種音色變化，即使到了今天，這首協奏曲還是在二十一世紀的長笛曲目中佔有舉足輕重的地位。

²⁶ William Behrend, *Berlingske Tidende*, 26 January 1927, quoted in Petersen, ed. xxix. 擷取自 Beth E. Chandler., *ibid*, 99.

第三章 從尼爾森的六首交響曲探討其音樂風格變化

第一節 第一至三號交響曲

交響樂的創作使尼爾森成為丹麥知名的作曲家並且最能代表他整個音樂生涯的風格發展。尼爾森於二十七歲時完成了《第一號 G 小調交響曲》作品 7，FS16（1890-92），雖然在此之前曾創作過幾首樂曲，但從未正式發表過。第一號交響曲中展現紮實的創作底子和發揮與生俱來的音樂天賦為尼爾森在丹麥藝術領域中初次嶄露頭角。

尼爾森創作的第一號交響曲掌握了新鮮及大膽的曲式和和聲，從調性發展上可嗅出尼爾森朝前衛方向前進。尼爾森開啟了「達成成就感最好的方法就是調性的強烈確認²⁷的概念。」這個調性概念的中心想法是：例如此交響樂開頭起於G小調，經過其它的調性轉折後結束於C大調。於交響樂創作當中這是第一次有人提出如此見解（將樂曲的開頭與結尾建立在不同的調性上）。這種調性的結構，根據Robert Simpson 的說法，「可能在他職業生涯的任何時候被啟發，如此熟練的技巧顯示他丟棄了許多之前早先實驗過的管弦樂理論。他的作品結構很明顯是受到布拉姆斯（1833-1897）的影響，然而他的管弦樂作品裡奔放而直率的音響效果顯現出來自德弗札克（1841-1904）的影響。」²⁸

在1901至1902間，尼爾森創作了第二首交響曲《四種氣質》（*De fire temperamenter*）

²⁷ Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, with a biographical appendix by Torben Meyer (New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979), 24.

²⁸ *Ibid*, 23.

作品十六，FS29，字面上的定義有古希臘人和中世紀思想家所陳述對人性特質的掌握，而根據尼爾森自己的敘述是他在丹麥Zealand 鄉村裡的一間旅館裡看到一幅畫而產生的音樂想法。尼爾森在1931年9月1日，也就是他去逝的前幾週，發表了對這首交響曲的註解：「雖然我本身不是標題音樂的擁護者，但這件作品是根據畫中的四個特質所創作出來的，分別是憤怒的（The Choleric），冷靜的（The Phlegmatic），憂鬱的（The Melancholic）和樂觀的（The Sanguine）。」²⁹尼爾森沒有在個別的樂章內給予任何指示，但透過樂曲中的素材展現與表情術語，仍可感受到不同的樂曲個性。此作品可說是尼爾森首次以個性為基礎而創作的風格。

在早期的作品中呈現出許多尼爾森風格的重要元素，從企圖模仿古典樂派的創作手法上可見非常清晰的作品結構，且音樂旋律是直接可愛、不複雜的。看似簡單的旋律中，尼爾森悄悄地打破既有的音樂形式限制，並大膽開啓了調性擴張概念。這兩首交響曲展現出他風格的基本面，而往後的作品裡可以看到他將自我風格詮釋的更加完整。

第三交響曲《擴張》（*Sinfonia expansiva*）作品二十七，FS60（1910-11），再次顯現尼爾森隸屬丹麥人的傳承，作品以直率且具有活力的方式創作，與他在農村生活的背景相呼應。³⁰這件作品充份的展現尼爾森強烈且充滿生命力的魅力，也再再顯示出尼爾森反浪漫樂派矯情的音樂風格和完整的音樂結構。此作品四個樂章的形式，透

²⁹ Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, with a biographical appendix by Torben Meyer (New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979), 53-54.

³⁰ Ibid, 56.

過奏鳴曲式的模仿發展變化，以及強烈節奏感保有古典樂派傳統主義的元素。第一樂章流暢的經過多個調性，持續的發展調性，反映人類充滿活力的本質，為了強調生生不息的生命力尼爾森認為「可把最後一個樂章當成是平常工作的讚美詩」，且認為此首交響曲不應該強調作品的本身，而應該將它視為是一種心靈的外在成長和生命的延伸。³¹

尼爾森創作生涯至此，全然保持樂觀愉悅的態度，³²且依舊於傳統曲式框架中發展。由於戰爭的發生以及遭遇現實的挫折，使得尼爾森開始脫離第三號交響曲以前的創作風格，在調性上逐漸擺脫主調與對比調形成的傳統思維，逐漸拋棄傳統曲式的框架，並對人性有更深層的體悟，將音樂所能傳達的哲學意涵抒發於作品中。

³¹ Carl Nielsen. *Living Music* (Levende musikk). Translated by Reginald Spink. (Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1968), 24-37.

³² Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, *ibid*, 21.

第二節 第四至六號交響曲之風格轉變

尼爾森早期創作的最高峯就是在1911年寫的愉悅及充滿生氣的第三交響曲，此時期的音樂集結了尼爾森所有的優點，且瑕疵甚少。³³

由於受到戰爭以及婚姻不穩定的影響，尼爾森的音樂生涯此時面臨了一個創作危機。第四和第五交響曲就是這場危機的代表作：這是一個漫長而複雜的風格變化過程……這段期間維持了至少16年之久。此時期創作的交響樂展現出現代美學觀點—不易於理解且有著戲劇性衝突的美學。³⁴

一九一六年完成的第四號交響曲《不滅》(*Det Undslukkelige*) 作品二十九，FS76 (1914-16) 尼爾森進入他的「有機」(organic) 時期。對複音音樂與和聲的寫作上，他曾經用「有機」這個詞來形容音樂，因為這兩個東西在創作過程中會自行增長，而不是一開始就被設定好的。尼爾森相信無論在身體或精神方面，生命的過程是從「克服困難」到「得以生存」，而且無止境。³⁵ 第四交響曲的創作就是基於這樣的想法而來，正如尼爾森曾公開承認：

標題《不滅》(*Det Undslukkelige*) 表示唯有音樂才能充分表達的東西，也就是生命本質的意志力。和其它建立在模型和象徵的藝術相比，只有音樂可以提供生命的抽象表現力，音樂的存在就是解決問題的一種方法，因為音樂就是生活，而其他藝術只能描繪生活。生命是無法終止且不可消滅的。不管是昨日、今日或明日，生命都必須經過掙扎、衝突、毀滅，最終才歸於平靜，如此生生不息，無限循環。因此，音樂就是生命，而且是無法消滅的。³⁶

³³ Beth E. Chandler. "The Arcadian Flute: Late Style in Carl Nielsen's Work for Flute." (D. M. A. thesis, University of Cincinnati, 2004), 30.

³⁴ John C. G. Waterhouse, "Nielsen Reconsidered," *Musical Times* 106 (1965): 426.

³⁵ Jack Lawson, *Carl Nielsen, 20th-Century Composers*, (London: Phaidon Press Limited, 1997), 150.

³⁶ *Ibid*, 153.

尼爾森的前三首交響曲都是遵循傳統作曲手法—四樂章的形式，而第四號交響曲卻採用連篇樂章的形式，也就是以不間斷（*attacca*）的方式連接每個樂章，猶如尼爾森說的，一個思想會成就另一個思想，而樂章間如此的安排，就像前一樂章進化為後一樂章。雖然這個作品完全的排斥任何有形態的主題關係，然而它的創作概念是源於戰爭的事實卻是不可否認的。在調性上，他擺脫了主調與對比調形成的對比概念，也運用了新的配器理念，特別是在舞台前方的兩邊運用兩組定音鼓來表現出戰爭的混亂。

第五交響曲，作品五十，FS97（1921-2）被視為尼爾森的一代巨作，它不但非常具有原創性，且到達了尼爾森前所未有的領域。在尼爾森的第四交響曲中所融入的哲學概念，那種掙扎的感覺同樣的也瀰漫在第五交響曲中。Jack Lawson對這個作品另外提出一個社會—政治（*social-political*）的觀點：「就如同第一次世界大戰（*Great War*）一般，雖然到最後並沒有把所有的邪惡催毀，像是在第四交響樂中沒有被充份展現的正義戰勝邪惡觀點，在第五章中終於得到了伸張。」³⁷這個作品分為兩個樂章，第一部份似描述衝突的本身，而第二樂章展現出死灰復燃的意念：「崛起的灰燼及衝突後的毀滅一直到再生的泉源」。³⁸在樂曲中由鼓聲對抗管絃樂，這個作品成功的表現了經由鬥爭而到達不同程度的勝利，同時也展現出尼爾森將調性擴張手法運用到極限。

³⁷ Ibid, 173.

³⁸ Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, with a biographical appendix by Torben Meyer (New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979), 95, 102.

在1923至31年間，也是尼爾森在生命的晚年探索新音樂地帶的時期，³⁹但因為他對音樂環境漸感失望，且身體健康每況愈下，不得不接受自己的命運。尼爾森晚期的音樂，有些是很嚴肅的，有些是很輕鬆的，但大部份都是新的探索，就好像是在和自己的觀念比角力，但最終還是臣服於自己的想法。這些作品展現出前衛的調性運用，使用不和諧音響且偏離既有的曲式且作品經常使用大量的新丹麥民謠，回歸到尼爾森所謂的「根源」(pure source)。⁴⁰

在尼爾森所有交響曲中，最後一首也就是第六號交響曲《樸素》(*Sinfonia semplice*)，FS116 (1924-5) 最為複雜且高深莫測的，雖然使用了幾個舊有的元素，但前衛性卻是遠遠超過之前的作品。一方面，這個作品延續了作品管樂五重奏的元素，如尼爾森自己曾說過：「每個樂器就像是一個沈睡的人，而我必須將它們都喚醒……，像是小心翼翼地樂器裡面思考一樣。」⁴¹然而，在這之前的作品，尼爾森都將調性的運用訂為一個目標來執行(縱使沒有建立在某一特定的調性上，但仍會圍繞著幾個中心調性)，而第六交響曲卻在調性上不斷的發展。音樂學者 Simpson 認為這件作品表現出尼爾森對樂曲元素運用的反向操作。這個作品的節奏是怪異的且很難讓一般人理解和分析，這和他計劃要創作一個簡單的音樂的出發點是完全背道而馳。

42

許多人認為第六交響曲是一個意外的出軌，尤其是根據第六首交響曲後的作品來

³⁹ Ibid. 22.

⁴⁰ David Fanning, *Carl Nielsen*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians ed. Stanley Sadie, (London: Mucmillan Publishers Limited, 2001), 891.

⁴¹ Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, *ibid*, 112.

⁴² Jack Lawson, *Carl Nielsen, 20th-Century Composers*, (London: Phaidon Press Limited, 1997), 190.

看，尼爾森在他生命的最後幾年中仔細的估量了現代音樂的方向，也研究分析了許多當代所用的作曲技巧和作曲家們所喜愛的音響效果，其中 1926 年創作的長笛協奏曲、1928 年創作的三首鋼琴小品，作品五十九，FS131 及單簧管協奏曲，作品五十七，FS129 皆可探見他將某些元素運用在作品中。

如果沒有從尼爾森的六首交響曲作品來看，就難以正確分界評估其作品的風格發展。不過很顯然的，一個有著這麼多興趣的作曲家很難從一而終的維持同一種風格，傳記家 Johannes Fabricius 曾說到：「尼爾森的音樂將傳統及一種無止境的想像力緊緊的結合在一起。尼爾森是一個被夾在保守主義與表現主義、民族主義與世界主義、浪漫主義與現代主義中間的人，對於尼爾森音樂廣度的評估頂多只能嘗試的去捕捉他在各種音樂風格上的表現。」⁴³

⁴³ Johannes Fabricius, *Carl Nielsen, 1865-1931: A Pictorial Biography*, (n.p.: Berlingske Forlag, 1965), 69.

第四章 樂曲分析

第一節 第一樂章

尼爾森在晚期創作的表現上，雖在調性上不拘泥於傳統的框架中，但在樂曲架構上還是偏向傳統古典樂派的走向，此首長笛協奏曲不僅包含於當時較為前衛的創作手法，並同時具有新古典主義的傾向。曲式上，第一樂章為傳統的奏鳴曲式；第二樂章為輪旋曲式，兩個樂章裡皆保留了尼爾森最獨特的個人風格－調性擴張的運用。

【表格一】第一樂章樂曲結構表

段落	結構	小節	調性
導奏	導奏 A	1-	D 多里安調式
呈式部	主要主題 (不同配器呈現六次)	12-	降 e/f/降 E/升 c/A
	次要主題	34-	F/C/c
	類裝飾三重奏	58-	-
	結束樂句	70-	C/降 E
發展部	定音鼓頑固低音	80-	C
	主要主題	92-	a/b/e
	導奏 B	101-	E/升 c
再現部	主要主題 + 導奏 B	122-	升 g
	裝飾奏 I	133	-
	主要主題	134-	F/E
	裝飾奏 II	146	-
	過門	147-	-
	裝飾奏 III	157	-
	次要主題 + 導奏 B	158-	降 G
	主要主題 + 導奏 B	163-	-
次要主題	179-	降 G	
尾奏	尾奏	183-	降 G

(一) 導奏

樂曲起始於樂團齊奏以音量 *f* 並標記重音符號，尼爾森在低音聲部以持續音降 E 為第一拍，樂團其它聲部接續奏出 A、D 音，形成增四度與大七度的音程堆疊，節拍為十六分音符連續演奏至第三小節。如此充滿著不和諧音響效果的導奏輔以音量並連續標記重音符號看來，樂曲開頭的音響效果立即產生了很大的衝擊感並使用節拍讓樂曲聽來充滿動能。導奏動機以四度與二度音程為主組成，此樂曲中，時常出現由四度音程組成的樂句。樂團持續激烈的導奏至第五小節漸弱至音量 *mf*，將主導權交給長笛。(譜例 1)

【譜例 1】《長笛協奏曲》第一樂章，導奏 A，mm. 1-3

Allegro moderato (♩ = 100 - 112)
4度音程

長笛重述樂團開頭的四度上行動機後，接續 D 音以三連音方式下行級進，絃樂中高音聲部與長笛似唱反調般奏出以三連音方式上行級進的四度音程，接著長笛以尼爾森慣用的迴旋音型發展，在十一度的音程範圍裡高低的來回，以調性處於不明的狀態結束導奏。(譜例 2)

【譜例 2】導奏 A，長笛部分，mm. 4-13

句尾漸慢

(一) 呈示部

1. 動機化的主要主題

第一樂章呈示部包含兩個主題建構而成，分別為主要主題與次要主題，主要主題主要以十六分音符輔以甚斷音 (*molto staccato*) 為主，伴隨著同時出現的半音對位旋律，此輕快的旋律，相當具有節奏感，讓人聯想到北歐當地居民耕種時所哼唱的舞曲風格。

主要主題共出現六次，每一次均以不同調性及配器呈現，第一次出現為十二小節的長笛以弱奏 (*p*) 奏出主旋律，單簧管以甚弱奏 (*pp*) 為對位旋律，絃樂輔以八分音符跳音撥奏，調性建立在降 E 小調。(譜例 3)

【譜例 3】呈示部，主要主題第一次出現，mm. 11-13

The image shows a musical score for three instruments: Fl. I, Cor. I-II, and Fl. Solo. The Fl. I staff has a dynamic marking of *pp* and a *molto staccato* instruction. The Cor. I-II staff has a dynamic marking of *ffz*. The Fl. Solo staff has dynamic markings of *f* and *p*, and a *molto staccato* instruction. The Fl. Solo staff is circled in red.

第二次出現是十四小節的絃樂以音量極弱 (*ppp*) 的撥奏 (*spiccato*) 為主旋律 A，長笛以音量中弱 (*mp*) 為對位旋律，此時木管一樣為十六分音符跳音輔佐，調性建立在 f 小調。

(下頁譜例 4)

【譜例 4】呈示部，主要主題第二次出現，mm. 14-15

第三次出現在十八至二十一小節前兩拍，對位旋律的配器又交還至單簧管身上，音量為 *mp*，長笛為主旋律 A，音量為中強 (*mf*)，絃樂低音部分延續之前的撥奏方式，中音以上的絃樂聲部以上弓演奏次斷音 (*mezzo staccato*)，與第一次出現的撥奏使用不太相同，筆者認為此次是主題 A 演奏六次中唯一建立在降 E 大調上，因此作曲家在此以長笛音量變化至 *mf* 與絃樂標記不同弓法與語法顯現此次的獨特性，從第十九小節第三拍開始，作曲家在主旋律中使用變化音來延伸主題線條，從二十小節開始一路下行至二十一小節前兩拍。(譜例 5)

【譜例 5】呈示部，主要主題第三次出現，mm. 19-21

接著二十一小節後兩拍帶出第四次建立在 C 小調的主要主題。(譜例 6)

【譜例 6】呈示部，主要主題第四次出現，長笛部分，mm. 17-25

第五次主要主題出現在二十四小節，主旋律由絃樂奏出音量 *pp* 的斷音，長笛雖為震音對位旋律，但音量上與絃樂部份做為衝擊性的對比，音量為 *f*，上行發展至頂點音 G 隨後立即半音下行，雖為下行，其音量維持在 *f*，絃樂從二十四小節開始為音量 *ppp*，也是上行堆疊發展，但音量上亦不改變，主旋律的語法還是維持著韻律感。

(譜例 7)

【譜例 7】呈示部，主要主題第五次出現，mm. 23-28

主要主題最後一次（第六次）出現於第二十七小節，主旋律為長笛聲部，音量為 *mf*，與之前帶出頂點 G 音相比，明顯在層次上往下降一層。(下頁譜例 8)

【譜例 8】呈示部，主要主題第六次出現，mm. 26-28

第三十一小節開始基本上為一個降 B 大和弦，其中加入許多鄰近半音擴展樂句張力。主要由：降 E—D—降 D—降 B—F 五音所組成的，在第三十一小節樂譜上標記略激動的 (*poco agitato*) 至第三十二小節寧靜的 (*tranquillo*)，作曲家以十六分音符減緩為三連音的節奏改變減緩樂句動能，其低音聲部也由降 B 至 F 音，清楚的終止式結束主要主題。(譜例 9)

【譜例 9】呈示部，mm. 29-37

2. 呈示部次要主題

次要主題為重複音加上簡單的迴旋音型，由絃樂與木管用次斷音（*mezzo staccto*）語法溫柔地起頭，接著第三十七小節長笛聲部以重音加上持續（*tenuto*）記號演奏強調更具表現力的情緒品質，接續樂團演奏高四度的次要主題。還有一個值得注意的部分，從第三十七小節至四十三小節為第一樂章首次出現類似室內樂形式的創作手法，由長笛、低音管、和單簧管的編制形成三重奏互相對話。（譜例 10）

【譜例 10】呈示部，次要主題，mm. 33-42

長笛高4度重述次要主題

fl. 33 *rall.* *rall.* *a tempo ma tranqu.* *bhoi* *cl.* *mf espressivo*

37 *p dolce* 次要主題 *Fug* *p*

fl. 38 40 41 42 *pp*

收尾 收尾 *dolce* *p*

只維持六小節的室內樂編制之後在第四十三小節加入樂團其他聲部，長笛由第四十二小節第四拍音量 *pp* 開始漸強至第四十四小節第一拍音量為 *ff*，短短六拍內將音量從 *pp* 急遽拉升至 *ff*，也帶出第一樂章內第一個高潮。長笛聲部以降 A—降 D—C 三音組成三連音重複三次，其降 A 音與絃樂聲部 E 音構成增四度，長笛降 A 音標記持續（*tenuto*）記號，而絃樂部份則標記 *ffz*，此寫法應於強調不和諧效果，並為此處擴大張力。（譜例 11）

【譜例 11】呈示部，mm. 43-47

增4度

第四十九小節絃樂聲部以短且弱的三連音迴旋音型在四度與五度間來回滾動，模糊之中呈現不安的氛圍，對應的是長笛聲部奏出富有表情的（*espressivo*）次要主題。

（譜例 12）

【譜例 12】呈示部，mm. 47-51

次要主題

5度

4度

第五十二小節開始，長笛與木管聲部將次要主題最後六個音減值為十六分音符做為動機發展，以模仿的方式輪流出現。（譜例 13）

【譜例 13】呈示部，mm. 51-54

減值

第五十八小節開始，為第一樂章內第二處使用室內樂形式編制，由長笛、單簧管與獨奏小提琴三人間進行對話。三種樂器以三種音型互相交替，音色也大不相同，像是三個不同個性的人以不同的語氣進行對話，其中單簧管以次要主題後六音為動機作為開頭引導長笛奏出十六分三連音翻滾下行，緊接獨奏小提琴快速音階上行為結尾，此對話內容總共出現三次，使三聲部間緊密的串連在一起。(譜例 14)

【譜例 14】呈示部，類裝飾三重奏，mm. 58-61

第七十小節開始為結束段樂句的前樂句，七十四小節為後樂句，以賦格的方式發展次要主題重複音音型，將樂曲帶至整曲最高潮點，每一音皆標記重音符號，音量由 *f* 漸強至 *ff*，將樂曲推至另一個高潮。(下頁譜例 15)

【譜例 15】呈示部，結束樂句，mm. 76-81

(三) 發展部

發展部從第八十小節開始由定音鼓以頑固音型節奏開頭，低音長號以富有表情的姿態演出在第一樂章中重要的第一個樂段，長笛在第八十三小節以快速的三十二分音符半音下行與其對抗之，低音長號音色粗曠廣闊又以音量 *f* 奏出富有歌唱性的旋律，

(譜例 16)

【譜例 16】發展部，mm. 79-82

弦樂聲部從第八十三小節以模仿定音鼓的音型加入，與低音長號交替出現，其音型有著半音上行模進的關係。(譜例 17)

【譜例 17】發展部，絃樂與長號交替出現，mm. 83-85

Musical score for Example 17, measures 83-85. The score includes parts for Trb. (Tuba), Timp. (Timpani), Fl. Solo (Solo Flute), and strings (I, VI, II, Vla., Vcl., Cb.). The Trb. part shows dynamics p, f, and mf. The Fl. Solo part is marked (ff) and includes a 'segue' marking. The strings play a rhythmic pattern.

長笛與低音長號的對唱從第八十六小節開始，出現許多互相呼應的節奏音型。(譜例 18)

【譜例 18】發展部，長笛與低音長號對話段落，mm. 86-91

Musical score for Example 18, measures 86-91. The score includes parts for Fl. Solo (Solo Flute) and 8va basso (8va Bass). The Fl. Solo part is marked mp, mf, and mp. The 8va basso part is marked p and pp. The score includes a 'Timp. loco' marking.

第九十七小節開始為過門樂段，由樂團演奏主要主題，(譜例 19)

【譜例 19】發展部，過門（主要主題），mm. 97-100

Musical score for Example 19, measures 97-100. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes staves for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), and Clarinet (Cl.). The second system shows the piano accompaniment. Dynamics include *ff*, *f*, and a rehearsal mark at measure 100.

第一〇一小節開始木管樂器為對位旋律，其對位旋律為提示即將到來的發展部導奏 B 旋律。(譜例 20)

【譜例 20】發展部，導奏 B 的提示，mm. 101-103

Musical score for Example 20, measures 101-103. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes staves for Oboe (Oboi.), Horns (Corni), and Strings (Str.). The Oboe part is marked *legato* and *espressivo*. The Strings part is marked *ff*. A rehearsal mark is at measure 101. A note indicates "發展部導奏B的預現" and "主要主題動機".

維持八小節具田園風格的導奏 B 旋律之後，作曲家安排切分音的節奏來加強樂曲間轉折的張力。分別由長笛聲部與第一小提琴互相呼應，到第一二一小節處由雙簧管與低音管做為橋梁將樂曲圓滑地帶入主要主題。(下頁譜例 21)

【譜例 21】發展部，mm. 119-122

119 120

Oa. I

Fl. solo

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

molto stacc. *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

senza sord. *senza sord.* *senza sord.* *senza sord.* *senza sord.* *senza sord.*

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

(P) 主要主題 (Tempo I)

增加張力

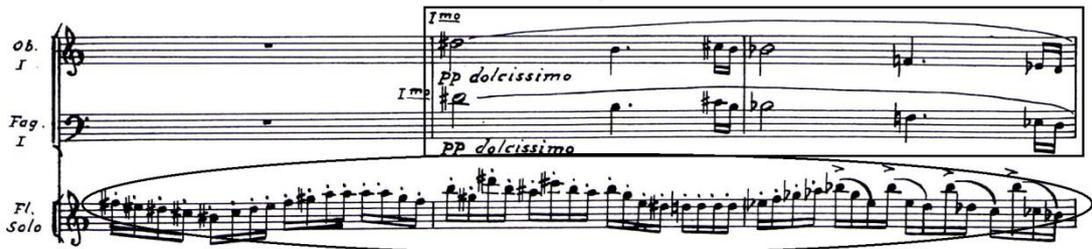


(四) 再現部

再現部是由先前出現過的素材融合變化而成，裡面包含三次主要主題的變形，一次導奏 B 與三段裝飾奏和一小段過門，總共維持六十小節。一二二小節由長笛演奏第一次主要主題的變形，一二四小節搭上由雙簧管與低音管共同演奏導奏 B 的旋律。一二六小節由單簧管接手演奏主要主題的變形，與一二八小節的長笛形成對位關係。

(譜例 22)

【譜例 22】再現部，主要主題 + 導奏 B，mm. 123-125



第一三三小節為此樂曲第一段裝飾奏，此段裝飾奏具有接續段落間的功能，以三連音為主要素材，可劃分為三個部份，整段裝飾奏圍繞在以 E 為根音的三和弦上，第一部份的延音為升 D 音，明顯是為了解決至下一句的 E 音而準備；第三部份採用迴旋音型創作手法在半音之間交互徘徊，製造出一種朦朧的神秘性與不確定感，結束前四個音才確立在 E 大調和弦上。裝飾奏以延長 B 音做結，解決到由法國號奏出的 C 音，(譜例 23)

【譜例 23】第一樂章，裝飾奏 I，mm. 133



進入一段情緒激昂的過門。作曲家在不同的聲部安排樂曲的主要主題與次要主題。一三四小節由中低音弦樂聲部再現主要主題，其餘聲部於上方發展次要主題級進音型素材。(譜例 24)

【譜例 24】再現部，過門（主要主題+次要主題素材），mm. 134-136

長笛於一四二小節加入並奏出維持五個小節的顫音，弦樂於一四五小節以漸強的下行三連音音型為整段過門做結，並進入樂曲第一樂章的第二段裝飾奏。此段裝飾奏裡，融合了樂曲中主要主題與次要主題的音樂素材並重新拼貼，筆者於第四章的第一節「第一樂章樂曲詮釋」中有詳細的說明（見譜例 64）。一四七至一五六小節，長笛與單簧管在游移不定的調性上，建立類室內樂語法的二重奏，以第二樂章第一主題的重複音素材為主要動機，發展卡農式的對位，筆者將此段分析為漂泊和聲的過渡樂段。(下頁譜例 25)

【譜例 25】再現部，長笛與單簧管對話段落，mm. 147-149

一五七小節，為樂曲第一樂章的第三段裝飾奏，此段裝飾奏雖較短，但有明確的旋律走向，並擔負著連接樂段與段落間情緒轉換的功能（見譜例 65）。一六三至一八二小節的組成結構為將樂曲所有的主題動機再度融合並重組。一六三小節在絃樂中低音聲部呈現主要主題動機素材，其上方由長笛演奏導奏 B 旋律。一六七小節長笛以不同的節奏型態呈現主要主題動機。剩下的部分由次要主題的同音反覆素材與重音錯置的 Hemiola 手法合力完成。（譜例 26）

【譜例 26】再現部，主要主題 + 導奏 B，mm. 163-168

(五) 尾奏

一八三小節為第二樂章中 B 段第三主題的預示，一八三至一八五小節共出現兩次相同旋律，僅相差八度，筆者認為第二句旋律可視為第一句的回音。最終長笛以漸慢而弱結束於延長記號的降 G 音上。(譜例 27)

【譜例 27】尾奏，mm. 180-190

The musical score for the finale (measures 180-190) is presented in two systems. The first system (measures 180-183) shows the piano accompaniment. The right hand features a melodic line with triplets and a final phrase marked *molto tras. espr.*. The left hand provides harmonic support with triplets and a final chord. The second system (measures 184-190) includes the flute part and orchestral accompaniment. The flute part (fl.) begins with a melodic line marked *molto tras. espr.* and ends with a fermata on a G-flat note. The orchestral parts include Horns (Corni), Violin I (Vi. I), and Clarinet (Cl.). Dynamics range from *p* to *f*, and the tempo is marked *rall.* (ritardando).

第二節 第二樂章

第二樂章為輪旋曲式，由導奏—A—B—A—C—A—D—A—尾奏組成，在結構上是以主題作為發展，筆者會特別著墨於主題的敘述；另外，在速度與拍號上也隨著段落的不同而有所變化，賦予此樂章豐富的樂段個性。

【表格二】第二樂章樂曲結構表

段落	結構	小節	調性	速度／拍號
導奏	導奏動機	1-11	-	稍快板／2/4
A	主題 I/優雅的	12-28	G/降 E	
	過門	29-38	-	
	主題 II	39-49	升 g/降 E	
	主題 II'	50-57	F	
	過門/寧靜的	58-61	-	
B	主題 III	62-88	C/G	不太慢的慢板／3/4
	過門	89-92	-	
A	主題 I	93-114	G	稍快板／2/4
	主題 II	115-128	g/C	
C	導奏	129-137	-	

	主題 III	138-141	D	稍慢板／3/4
	裝飾奏 I	142-144	-	
A	主題 I	145-160	G/e	進行曲速度／6/8
	過門	161-174	-	
	主題 I	175-179	-	
D	主題 IV	180-194	b/G	
	過門	195-199	降 D/G	
A	主題 I/IV	200-210	E	
	裝飾奏/II	211-238	-/E	
尾奏	尾奏/裝飾奏 III	239-267	E	

尼爾森於一九三〇年二月十二日在瑞典哥特堡（Gothenburg）的音樂會曲目解說上是如此記載的：「為了脫離第一樂章結尾處溫和的降 G 大調，在此樂章的開頭中，樂團以稍微帶點惡意感，厲聲的演奏音符，但很快的便趨於溫和，而在長笛聲部進來之後，在稍快的節拍之中帶著一種孩童的純真感。」有別於第一樂章結束時寧靜的氣氛，第二樂章的導奏由絃樂以特強齊奏演奏出被打斷一樣，然後調性也不明的十六分音符。開頭導奏的音型，曾經在第一樂章，長笛在一五二小節之中出現過，但因為反過來放在正拍上使得這個段落成為一個令人有強烈印象的導奏。（譜例 28 和 29）

【譜例 28】《長笛協奏曲》第一樂章，mm. 152



【譜例 29】《長笛協奏曲》第二樂章，導奏，mm. 1-5

接下來的 A 段主要是由第一主題和第二主題所組成的，十二小節的長笛部分，便是本曲之中最核心的一段，在這裡我們標示為第一主題，其中可以分為兩個部分，第一部分為同音反覆音型，第二部分為簡單的迴旋音型，同時第一小提琴以下行音階型態為對位旋律（下頁譜例 30），到了十八小節低音管以高小二度重述第一主題，此時長笛則位於伴奏角色，與低音管開始一段類室內樂風格的二重奏直到二九小節。（下頁譜例 31）

【譜例 30】A 段，第一主題，mm. 12-17

【譜例 31】A 段，低音管重述第一主題，mm. 18-27

二十九至三十八小節為一過門段落，絃樂低音聲部以連續兩個小節簡單的迴旋音型開頭，長笛以四度音程上行發展至三十三小節的高音 G 俯衝直下，隨後以一連串的迴旋半音音型稍加暫緩，迎接 A 段第二主題的到來。(下頁譜例 32)

【譜例 32】A 段，過門，mm. 28-36

Musical score for Example 32, measures 28-36. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Flute Solo, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features various dynamics like *p*, *pp*, and *arco*, and includes a rehearsal mark [30].

三十九小節開始為 A 段第二部分第二主題，由長笛首先奏出，三十九小節至四十二小節木管在每拍上使用四部和聲與長笛唱合；四十四小節將第二主題交給小提琴重述之，長笛則以顫音音型轉為伴奏。(譜例 33)

【譜例 33】A 段，第二主題，mm. 36-45

Musical score for Example 33, measures 36-45. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Flute Solo, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features various dynamics like *p*, *pp*, *mf*, and *mp*, and includes performance instructions like "Pscherzando a tempo" and "poco".

五十小節由木管與中提琴奏出主題二的變型，在此稱為主題 II'；(譜例 34)

【譜例 34】A 段，主題 II'，mm. 49-52



最後到六十一小節在木管樂器上形成一個四小節的過門，以半音音型暗示接下來

B 段第三主題。(譜例 35)

【譜例 35】A 段，過門 (第三主題暗示)，mm. 55-61



接下來進入 B 段，由長笛在六十二小節奏出的第三主題為主軸，伴隨在主題三之下的是遠遠暗示第一主題的同音反覆音型。(譜例 36)

【譜例 36】B 段，第三主題，mm. 62-68

第三主題總共在絃樂、木管、低音管各出現一次，最後又交回至長笛主奏上，而在雙簧管部分則有錯開一個小節的六度卡農。接下來單簧管一段簡單的下行琶音將樂曲又導回了第一主題。(下頁譜例 37)

【譜例 37】B 段，過門，mm. 90-92

在那之後長笛和中提琴的旋律互相追逐模進將樂曲推進一個明顯的終止式上，一一四小節 G 大調的五級到一一五小節的一級。一一五小節見到的是第二部小提琴以模進方式奏出第二主題的片段音型，第一部小提琴奏出的第三主題半音音型；（譜例 38）

【譜例 38】A 段，第二主題，mm. 114-118

一一九小節雙簧管以第二主題音型加入，與單簧管以第三主題半音音型加入；（下頁譜例 39）

【譜例 39】A 段，第二主題+第三主題，mm. 119-122

最後在一二三小節在長笛主奏上面又再現了一次第二主題，之後馬上於一二九小節將樂曲曲風轉回到一開始的導奏風格進入 C 段。(譜例 40)

【譜例 40】A 段第一主題，mm. 123-137

C 段分成兩部分，第一部分為一二九至一三七小節絃樂部分演奏導奏音型，長笛則是用強有力 (con forza) 很強的氣柱吹高音 G 的同音反覆來干擾導奏音型，形成極大的對比以及聽覺上的高潮點。(譜例 41)

【譜例 41】C 段，導奏，mm. 128-132

第二部分為一三八至一四四小節，首先由絃樂中低音聲部奏出第三主題的半音音型，接著由長笛進行一段亦是以主題三半音音型加上全音交錯組成的類裝飾奏，以連接一四五小節 A 段再現。(譜例 42)

【譜例 42】C 段，第三主題音型，mm. 138-143

Fl. Solo
Poco Adagio
f espr. [140] a piacere dim.

I
VI.
II.
Vla.
Vcl.
c.b.

f
ff
dim. molto
pp
dim. molto
pp
dim. molto
pp
dim. molto
pp

一四五小節為 A 段再現，以改變節奏型態的第一主題貫穿，改變原本第一主題二四拍的拍號，取而代之的是較為慵懶、鬆散特值的六八拍。(譜例 43)

【譜例 43】A 段再現，mm. 144-149

144
Tempo di marcia (♩ = 104-108)

I
Cl.
in A
II
I
Fag.
II

pp (molto staccato)
pp (molto staccato)
pp (molto staccato)
pp (molto staccato)

第一主題在此段落共出現三次，分別由木管部分從一四五小節開頭至一五二小節，接著由絃樂部分從一五三小節緊接著，再轉到一五七小節由長笛以 E 大調呈現，隨後接著是顫音的音型以及分解和絃的音型組成一過門。一六九小節和一七〇小節又分別在法國號和低音管出現的第三主題半音音型，以二四拍不急不徐的奏出，與忙碌的絃樂和長笛的分解和弦有著對比的情趣。(譜例 44)

【譜例 44】A 段，過門，mm. 168-170

Musical score for Example 44, measures 168-170. The score includes parts for Flute (Fag.), Cor Anglais (cor.), Flute Solo (Fl. Solo), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). Measures 168 and 170 are marked with box numbers. Dynamics include f, p, and segno.

到了一八〇進入 D 段，由絃樂高音聲部奏出分解和弦音型形成第四主題。(譜例 45)

【譜例 45】D 段，第四主題（絃樂高音聲部），mm. 180-185

Musical score for Example 45, measures 180-185. The score includes parts for Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). Measures 180-185 are shown. Dynamics include ff, fz, and mf. The lyrics "di-mi-nu-en-do" are written below the strings.

持續七個小節的第四主題後在一八六小節接棒給長笛重述之，伴隨的是一八七小節中提琴和大提琴齊奏出第三主題半音音型；(譜例 46)

【譜例 46】D 段，第四主題（長笛）+ 第三主題音型（中大提琴），mm. 186-190

一九一小節第一部小提琴與中提琴又重述一次由長笛接手過來的第四主題，同時第二部小提琴和單簧管齊現第三主題的逆行，在這樣混亂曖昧不明的音響之中，突然長號在一九五小節強力的奏出第一主題同音反覆音型暗示 A 段的再現。(譜例 47)

【譜例 47】D 段，第四主題 + 第三主題逆行，mm. 184-196

兩百小節為 A 段再現，除了絃樂清楚被聽見的第一主題外，長笛為第四主題分解和弦，木管多聲部的半音游移，以及長號類似第三主題半音音型的旋律，在這邊全部串在一起，齊力推向曲子的高潮。(譜例 48)

【譜例 48】A 段再現，第一主題+第四主題+第三主題，mm. 200-204

二一〇小節之後，有一長段定音鼓與長笛的裝飾奏，長笛自由的迴旋音型以及音階交錯出現，(譜例 49)

【譜例 49】A 段裝飾奏 I，mm. 210-213

而長號在二二〇小節也惡作劇般的出現一組滑音像是終止式一般，(下頁譜例 50)

【譜例 50】A 段裝飾奏 I，mm. 220-223

最後到了二三一小節又再現第一主題，在有如導奏齊奏般的斷奏音型引導下，小提琴在二三九小節奏出了新的旋律，由第三主題的倒影發展出來的旋律，而絃樂低音聲部開始演奏頑固低音 E，為尾奏開頭。(譜例 51)

【譜例 51】尾奏，mm. 239-242

尾奏開頭由長笛和單簧管戲謔的演奏分解和弦動機且相互追逐，到了二四七小節第三主題的倒影旋律轉到低音管及絃樂低音聲部，(譜例 52)

【譜例 52】尾奏，第三主題倒影低音管聲部，mm. 246-250

二五四小節雙簧管與法國號也出現片段第三主題的半音音型，(譜例 53)

【譜例 53】尾奏，第三主題音型法國號聲部，mm. 252-256



最後至二五五小節長笛與定音鼓展開一段裝飾奏，長笛機動性的連續十六分音符是整個樂章節奏織度上最密集的部分，旋律在除了在 E 大調上面來回外，作曲家更標示了不規則的重音記號，試圖改變旋律的韻律感，直到二六〇小節長笛才恢復兩大拍的韻律感，以連續三度上行音程走向主音 E。(譜例 54)

【譜例 54】尾奏，裝飾奏 II，mm. 252-267



最後樂團部分以一級與五級的和聲轉換演奏第一主題特徵的同音反覆直到結束，長號也於二六一小節開始重複四組主音到屬音的滑奏，全曲結束於 E 大調的主和弦上。(譜例 55)

【譜例 55】尾奏，mm. 262-267



第五章 樂曲詮釋

第一節 第一樂章

第五小節長笛接續樂團所拉開的序幕，波瀾壯闊，長笛應以遼闊寬廣的音色呈現。旋律至此，調性仍處於不明的狀態，長笛以三連音級進下行加上迴旋音型發展旋律，樂譜在長笛聲部三連音上方皆加上「持續」(tenuto)記號，與之前樂團齊奏加上重音的十六分音符四度下行相比擬，營造出一種較為自由幻想的樣貌，其改變的音值與織度，與開頭澎湃氣勢的音響效果相異。為了平衡整段導奏的樣貌，長笛獨奏者應找出重點音符加強節奏感，三連音上方的持續記號保持每音音色飽滿，筆者認為，從第五小節開始，長笛的重點音為第二拍的 D 音與第六小節第二拍的 A 音與第七小節第三拍的 D 音，第七小節第四拍後半拍至第八小節的兩個重複音 D，譜上標名重音記號加強語氣，隨即改變時值為十六分音符以迴旋音型發展，此迴旋音型是尼爾森常見的創作手法，為醞釀出較具幻想性的效果。在演奏上，筆者認為，除了吹奏圓滑外，還需搭配譜上的力度標示分組，精準的掌握每一個十六分音符，每一句的吹奏要隨著樂句的末端收尾，亦可隨收尾快速換氣。十一小節結束導奏部分，其第四拍可稍微漸慢做為段落結束，轉換情緒進入具動感活潑的主要主題。(譜例 56)

【譜例 56】《長笛協奏曲》第一樂章，導奏 A，長笛部分，mm. 4-13

句尾漸慢

呈示部動機化的主要主題以十六分音符跳奏為主，對應圓滑具歌唱性的半音對位旋律。從第十二小節至三十三小節主要主題共出現六次，每次的配器組合與調性皆不同，作曲家刻意營造音色與音響上的變化，因此，筆者認為在詮釋演奏上，應找尋各主題出現時所扮演的角色，與注意整體音響上的變化與平衡。主要主題可分為三個部分，每句皆始於後半拍，可藉由絃樂八分音符撥奏穩定節拍。長笛十六分音符的跳奏吹法：在運舌方面，筆者建議使用單吐，讓重複的音符更容易表現出平均與彈性；圓滑線的尾音要收尾，可加強旋律的韻律感。(下頁譜例 57)

【譜例 57】主要主題，第一次出現，mm. 11-13

The musical score for Example 57 shows a single staff for flute (fl.). It begins with a dynamic marking of *f*. The melody consists of sixteenth-note jumps. There are three distinct phrases labeled 1, 2, and 3. The first phrase ends with a *p molto stacc.* marking and a '收尾' (ending) instruction. The second and third phrases are also marked with *p molto stacc.*

在第三次的主要主題（十八到二十一小節）出現是主要主題群中唯一一次以大調呈現，力度為 *mf*，十八小節第三拍的降 D 音到十九小節的第三拍還原 D 音為小三度與大三度的和聲轉換，為了在聲響效果上避免呆版，可稍加改變還原 D 音的音色。(譜例 58)

【譜例 58】主要主題，第三次出現，mm. 17-19

The musical score for Example 58 shows a piano accompaniment for measures 17-19. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *mf* and includes a *p* marking. The bass clef part has a dynamic marking of *f* and includes a *p* marking. There are circled notes in the treble clef part, and a *cl.* marking in the bass clef part.

二十一小節第四次的主要主題以升 C 小調呈現，與第三次的主要主題形成對比性；搭配樂譜上所標示的力度分別呈現明亮感與神秘感的對比，二十三小節以同音反覆做為第四次主要主題句尾，應強調吹奏重複音 E，即刻隨著圓滑線結束收尾。（譜例 59）

【譜例 59】 主要主題，第四次出現，mm. 17-25

第五次的主要主題由絃樂主導，長笛扮演對應的角色，所以長笛演奏顫音時，應隨著絃樂演奏主要主題越來越緊繃的上行模進音型漸強，朝著第二十六小節的目標升 F 音節節攀升，其後音樂才逐漸緩和下來。第六次的主要主題由二十七小節長笛聲部開始，在吹奏上，重音及跳音要區分清楚，圓滑線的語法也要表現得利落。第三十一到三十四小節長笛聲部標示略為激動 (*poco agitato*)，木管為安靜的 (*tranquillo*) 長音，因此長笛是唯一具有動能與旋律性的部分，所以在這句的表現上可以戲劇化瘋狂一點，突顯獨奏的魅力。旋律的組成是採用降 B 大調和弦再加上許多鄰近的半音增加張力，總共可劃分為三句：由三十一小節第一拍降 E 音為第一句起點，三十二小節第一拍為第二句起點，三十三小節第一拍為第三句起點。於此，作曲家的想法在譜上標示得非常清楚，第一句為略激動的，因此在速度上需稍加快，樂句的韻律感隨著音符高低起伏擺動；第二句為安靜的，要與第一句做出對比效果；第三句由 F 音開頭改變

節奏與前兩句十六分音符不同的八分音符三連音，減緩樂曲動能，搭配樂譜上所標示的漸慢，將激動的情緒轉換進入安靜的次要主題。(譜例 60)

【譜例 60】主要主題，第六次出現，mm. 26-37

The musical score for Example 60, measures 26-37, is presented in three systems. The first system features the Oboe (mf) and Piano (fp, mf) parts. The second system includes the Viola (p), Corni (pp, poco agitato), and Fag. (tranz.) parts. The third system shows the Oboe (rall., a tempo ma tranquillo), Piano (p dolce), and Clarinet (mf espressivo) parts. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

三十二小節進入次要主題，譜上標示原速，但安靜的 (a tempo, ma tranquillo)。原速為四分音符等於 100-112 速度，筆者為顧及樂曲性格改變與情緒轉換，從激動至安靜與內斂，整段次要主題在速度上會比原速再稍慢些，盡可能發展音樂張力變化。次要主題主要以重複音型加上三連音級進組成，重複同音四次上的想法，可依照拍子的韻律感中強、弱、次強、弱吹奏，藉由三連音級進漸強將樂句表達更具有方向性。(譜

例 61)

【譜例 61】呈示部，次要主題，mm. 33-42

長笛高4度重述次要主題

33 f1. *rall.* *rall.* *a tempo ma tranqu.* *p dolce* 次要主題 *mf espressivo* *cl.* *Fag* *p*

38 f1. 收尾 收尾 *pp* *dolce* *p*

四十小節第三拍 A 音與至四十二小節 C 音標示重音，可視為兩句感嘆式音型，樂句收尾要收乾淨，至四十一小節第二拍後半拍始綜合前兩句為一樂句發展做為次要主題的句尾，隨即音量降至 *pp*，又在六拍的 G 音中將音量由 *pp* 急遽上升至 *ff*，為避免長笛以力度 *ff* 吹奏高音時容易有音準偏高的傾向，應注意運氣的使用與保持高低音準的平衡感。(見譜例 10)

發展部主要由定音鼓頑固低音做基底，長笛與長號的對抗為主題，兩個差異性極大的樂器對話時，要注意音量與音色間的平衡感。長笛急促的三十二分音符連續重音，運舌與運指都要非常清楚俐落，並加強音色的飽滿度；另外，避免三十二分音符速度太快聽起來會像裝飾音，吹奏時應加重運舌並不要演奏得太短，強調重音記號。九十六小節運氣飽滿，增加氣流速度，口腔後端放鬆，做為此段結尾句。

一 0 八小節第三拍長笛以五拍半的顫音為之前氣勢磅礴的樂團做結尾並重新取

得樂曲主導權，故顫音開頭以力度 *f* 銜接，並在五拍半內漸漸改變音色與個性進入一一〇小節導奏 B。譜上標示原速，但安靜的 (*a tempo, ma tranquillo*)，調性為明亮的 E 大調，樂曲織度變得稀疏，所以長笛開始的音色要如曙光般輕柔。此旋律線很長，所以不要太快做漸強，為了不讓音樂聽起來停滯不前，氣的速度要增加，情緒要慢慢醞釀並具有方向性，第一一五小節為整段旋律的高潮點，其三拍半的長音 B，抖音幅度要增強，將高潮點落在第四拍後半拍的 E 音上，其後才慢慢紓解情緒至一二一小節整段結束漸弱收尾。(譜例 62)

【譜例 62】發展部，導奏 B，mm. 107-119

一三三小節為整首樂曲第一段裝飾奏，大致上可分為三個部分，皆圍繞著以 E 音為根音的三和弦上。第一句結尾為延長的升 D 音，很明顯的要導進下一句開頭 E 音，所以延長記號的長度不需要太久，筆者建議不需要換氣直到此句結束的還原 D 音為完整一句，可想像為問句與答句。第二句是以半音階構成結束在還原 G 音上，譜上標示原速再漸慢，其中運指方面較為困難，且八分音符所組成的三連音若不平均容易混成一團，筆者建議可想像在 E 音上稍做多一點，至最後一組 E 大調和絃組成

的三連音才漸慢，隨即停留在延長記號的還原 G 音上。第三句以三個 *p* 力度加上略生動活潑 (*piu vivo*) 標示，所以吹奏此句不要加上任何重音，像是一陣微風吹拂般，直到最後一組 E 大調和絃三連音上才做漸慢，結束第一段裝飾奏。(譜例 63)

【譜例 63】第一樂章，裝飾奏 I，mm. 133

一三四小節主要主題由樂團 *ff* 力度齊奏再現，主要主題的旋律緊湊，層層堆疊至一四二小節長笛以持續五個小節 F 顫音加入戰局，並宣示主權的帶出第二段裝飾奏。為了清楚聽到顫音，其每個顫音開頭 F 音運舌要非常清楚。第二段裝飾奏由八分音符三連音下行開頭，譜上標示的圓滑線記號與重音記號要清楚奏出，演奏時要加強氣柱，送氣需連續不阻斷，加強譜上重音。第二段裝飾奏由主題素材發展出可視為五個部分，其中包括第一部分與第二部分動機素材形成一完整的主要主題（重複音型加上迴旋音型），第三部分一樣以重複音型為主體，第四與第五部分皆為主要主題動機延伸。處理此段裝飾奏，筆者整理出五大部分，建議吹奏時以大樂句的方向思考，並強調其主要動機素材。(下頁譜例 64)

【譜例 64】裝飾奏 II，mm. 145-146

次要主題重覆音動機

f1. *rall.* *f* *sempre tremolando durante la Cadenza* *pp*

次要主題三連音迴旋音型動機

次要主題重覆音動機

第一句六連音倒影

f *vivo* *poco*

4度音程 4度+3度音程 3度音程
同音反覆動機

rall. e dim. *p* *f* *dim. e rall.* *pp*

一四七小節開始為過門樂段，由長笛與單簧管以類室內樂方式二重奏，以流動的三十二分音符互相銜接，在尾音的銜接上要特別注意。第一五四小節長笛奏出導奏 B 動機，譜上標示富有表情的（*expressive*），所以要與前面急促的三十二分音符做為區隔，抖音可吹奏迅速密集的但幅度不需要太大。一五五小節長笛以六連音進行誇張漸強至 G 音，其中六連音拍子要穩，按照譜上標記的呼吸記號可稍加停留，一五六小節以力度 *ff* 一口氣吹完快速的三十二分音符，停在延長記號的降 B 音上，進入第三

段裝飾奏。

第三段裝飾奏開始於強有力（con forza）的運舌，且加上持續（tenuto）記號加重語氣，情緒上屬於激動的漸強至延長還原 D 音，接著三連音下行需具方向性的往前帶動，至最後附點八分音符漸慢，停留在升 C 音上。後面接續的是三連音迴旋音型上行，譜上標示漸慢與漸弱，音色轉換至清透寧靜的，進入譜上標示為寧靜的（ma tranquillo）的樂段。在一五八小節要避免沒氣而導致音準太低，所以氣的運用上要分配好。（譜例 65）

【譜例 65】裝飾奏 III，mm. 157-159

The musical score for Example 65, measures 157-159, is presented in two systems. The first system (measures 157-158) is marked *molto espress.* and *con forza*. It features a piano part with a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The second system (measures 158-159) is marked *Tempo 1mo ma tranquillo* and *pp espress.*. The score includes various performance instructions such as *dim*, *rall.*, *pp*, *pp cl.*, *Fag.*, *Cor.*, *7p*, and *str.*

一六三小節至一六七小節長笛富有感情的奏出導奏 B，吹奏長音時避免音樂停滯，抖音要吹奏得綿延快速，此為「寧靜」樂段，故抖音振幅不宜太大，以免音準偏低，肚子要多些支撐。一七〇小節長笛以一連串急速爬升的音階將樂曲帶至第一章最後一個高潮點還原 B 音，隨即以猛烈半音階下行到一七二小節重音錯置 Hemiola 音型，演奏時要強調重音以增加緊繃、急促的效果。一七五小節出現可歌唱的半音下

行旋律，多唱每個音，在音量上還是維持大聲，至一七八小節才漸弱並逐漸轉換音色。

(譜例 66)

【譜例 66】再現部，mm. 163-179

Tempo I, ma tranq.
f1. *espress.*
f1. *dolce*
重音記號吐舌清楚
改變音色
多唱
f1. *ff*
f1.

一八三小節進入尾奏，譜上標示「更寧靜的」(molto tranquillo)，詮釋此段時，除了要留意與樂團間的搭配外，音色的變化和音準的控制也要留意。樂句結尾在延長的降 G 音上，此音要逐漸漸弱且延長，音準容易偏低，所以樂句開頭吸氣要飽滿外，橫膈膜的支撐與氣的分配也很重要。(譜例 67)

【譜例 67】尾奏，mm. 180-190

180
molto tranquillo
rall. ci. molto tranquillo
pp
f1. *molto esp.*
多唱
f
corni
vl. I
ci.
dim

第二節 第二樂章

第二樂章段落間包含著差異性極大的個性，不僅音樂風格不斷變化，也在調性間游移不定，時而回到孩童時期的單純美好，時而走向極其內斂的悲痛感，樂曲具有戲劇化的張力。因此，詮釋此樂章時，筆者建議應先尋找段落間的個性，演奏當下才能掌握好所扮演的角色。

第二樂章的開頭導奏節奏感強烈，絃樂加上弱音器演奏音量 *ff*，其序奏風格灰暗沉重，與第一樂章結束於安靜明亮的降 G 大調上有著反差極大的個性。

十二小節長笛以上行五度 D 音開頭奏出具田園風格優雅的 (*grazioso*) 第一主題，第一主題是尼爾森慣用的旋律創作手法：同音反覆及圍繞著中心音來回走向的迴旋音型。此處的跳音要吹奏得輕巧平均，筆者建議可使用單吐運舌法，其重複音避免過於呆板，因此要具有方向性的往前走至下一個 D 音，從十二小節至十五小節，D—B—C—D 四音共重複三次，維持兩拍的律動（強、弱），聽起來要像是一大句，不可讓中間的休止符切斷音樂的流暢度，故氣流不間斷，僅以舌間與跳音分句，至十九小節才可換氣。十五小節為延續前兩次音型延伸發展至十八小節，長笛轉為伴奏，低音管重述第一主題的旋律。此段長笛與低音管的二重奏共有十一小節，旋律間的連接要緊密，拍子要穩定，筆者建議使用節拍器練習，兩者之間的主副位置要傳達清楚。（譜例 68）

【譜例 68】《長笛協奏曲》第二樂章，A 段，第一主題，mm. 12-17



第二十九小節開始過渡樂段，絃樂力度 *pp* 的二度上下迴旋組合出現，有一種不確定感，似乎在尋求什麼答案。第三十一小節長笛以上行四度接續之前絃樂所營造的不確定感，以音量 *P* 隨即搭配弦樂下行二度往上大幅度的跳至高音降 A 音，似乎找到答案了，第三十三小節第二拍以突強記號標示此四個三十二分音符就是整段過渡樂段唯一的目標。從二十九小節至三十八小節，詮釋音量方面，絃樂以音量 *pp* 進行五個小節，不斷在二度音程間遊走，避免傳達一種霧裡看花的印象，所以在音量 *pp* 裡面可稍加重降 B 音，加強節奏感。長笛從三十一小節音量 *P* 出現，至三十二小節第二拍四音之內漸強至音量 *f*，筆者建議音量 *f* 可維持至三十三小節至三十四小節才開始漸弱至 *P*。三十五小節第一拍兩個跳音建議使用單吐吹奏，清楚斷奏三個降 B 音，第二拍一連串三十二分音符漸強持續一小節音量 *mf*，三十七小節長笛開頭三音為一轉折點，可以在此稍漸慢一點，之後保持此漸慢的速度，至三十八小節最後兩拍才做第二次明顯的漸慢，樂曲告一段落。(見譜例 32)

三十九小節開始，進入 A 段第二主題，此段落風格轉變為詼諧的 (*scherzando*)，與第一主題輕巧的跳音比較起來，要多帶點俏皮、趣味感，圓滑線的第一個音多唱，保持在彈跳與歌唱間遊走。其中譜上標示的重音記號，要明顯的強調。四十三小節開始長笛以顫音音型轉換為伴奏，主題落在音量 *p* 的第一小提琴上，長笛演奏顫音時，想像將聲音包裹起來一般，用非常快速且將微光加入聲音之中的想法，音色清亮且生動活潑。至五十八小節由低音管切分音開始，心情轉為平靜的進入 B 段不太慢的慢板 (*adagio ma non troppo*)。(見譜例 33)

B 段又開啟另一個新風格，收起輕鬆俏皮的心情轉為內斂傷痛的情境，從第六十二小節開始至七十二小節，長笛每一個音符都要唱出悲痛的情緒，奏法上可使用較快的氣流和急促的抖音呈現。另外，音樂還是要流暢的，因此音與音之間的方向性要明確，樂器編制減少至只剩一、二部小提琴為伴奏，長笛以獨奏姿態表現第三主題，隨著譜上的音量變化要有戲劇性的展現。(見譜例 36)

至七十二小節第二次出現第三主題轉為由絃樂中低音聲部演奏，譜上標示「富有感情的」(*espressivo*)，長笛以感嘆式的音型下行級進，像是從遠方呼喚著樂團，音樂的空間要寬廣綿密，不要讓休止符切斷樂句，與樂團沉重悲痛的情緒相呼應。(譜例 69)

【譜例 69】B 段，第三主題第二次出現，mm. 69-73

八十一小節由低音管奏出第三次出現的第三主題，此時樂器編制只剩下長笛與低音管的二重奏，長笛由一連串的十六分音符組合滾動著，在每組音的開頭標記持續 (*tenuto*) 記號的音符要多唱，藉著上行的音型與漸強記號醞釀著即將要爆發的情緒。此句的目標為八十三小節的 F 音，音量為最強，隨即半音下行，和如同嘆息般的音型暫緩速度與情緒。進入八十五小節是第四次的主題三，音量為四次中最強 *ff*，由長笛表現，第一小提琴與雙簧管以小三度音程模進來加重語氣，其他絃樂部

分以顫音為陪襯，營造緊張詭譎的氣氛。長笛在演奏的當下要以幾近嘶吼般的哭嚎聲來揣摩心境，強烈且快速大幅度的抖音，身體重心要更沉，口腔內部打開，下顎骨放鬆，將聲音傳得更遠更寬。八十九小節開始至九十二小節為八十八小節第三拍的四個音及其延伸，由長笛奏出兩組漸快下行的音型，接著由單簧管完成句尾部分，速度保持在前句長笛給的漸快速度，最後兩大拍才做漸慢且漸弱回到優雅的 A 段主題一。(譜例 70)

【譜例 70】B 段，過門，mm. 90-92



從九十三小節 A 段落開始，由長笛、中提琴和法國號組成類室內樂風格對話，尤其長笛與中提琴之間為三度音程的對位，音色的平衡感、拍子穩定性、樂句間拋接的密合度都要有相當的默契，可藉由法國號八分音符圓滑奏來穩定節奏。整段由長笛與中提琴奏出似兩者之間的爭辯，隨著模進的十六分音符，層層往上疊，音量一次比一次大聲，情緒越來越激動。(下頁譜例 71)

【譜例 71】A 段，第一主題，mm. 99-109

一二三小節長笛在 C 大調上吹奏第二主題，此動機具有詼諧、活潑的性格，配上明朗的大調調性，演奏者一開始的吹奏是帶著愉悅輕鬆的心情，至一二五小節一連串的上行音階開始持續大幅度漸強至一三〇，長笛演奏加上重音記號和突強記號的三連音同音反覆，風格遽變。同音反覆的表現上，要似槌子重擊每個音，運用橫膈膜的力量，有彈性的吹奏，運舌方面，筆者使用單吐來強調每個音都是主音。

(譜例 72)

【譜例 72】C 段，導奏，mm. 128-132

一三八小節，絃樂中低音聲部再一次出現沉重悲痛的第三主題，速度上突然轉變為「稍慢」(poco adagio)，為整曲第二個高潮。長笛奏出與詠嘆調風格極為相似的類裝飾奏旋律，筆者建議在吹奏此段落時，應先分成四句，會多唱圓滑線的第一個音，按照譜上速度，至一四二小節才依照標示「隨性處理」(a piacere)些許加快，並在一四四小節結尾四個音做漸慢。(譜例 73)

【譜例 73】 C 段，mm. 140-144



一四五小節開始為整首長笛協奏曲中從未出現的進行曲風格，算是一個全新的段落，拍號由二四拍轉變為六八拍，由單簧管與低音管率先奏出精神抖擻的全新主題，一五七小節由長笛承接主題，建立在 E 大調上，樂團奏出後半拍節奏附和著，具有詼諧俏皮的效果。(見譜例 43)

一六一至一八 0 小節為長笛一人對應整個樂團，兩者之間互相重複相同的音型，如你一言我一語的爭辯，互不退讓。譜上標記「似槌擊般有力」(martellato)，此處的所有跳音、重音皆要強調且清楚，與樂團的銜接緊密，吹奏時心裡保持不斷的十六分音符節奏，可藉由兩拍的韻律感持續速度。(下頁譜例 74)

【譜例 74】 A 段，過門，mm. 165-172

一八六小節由長笛吹奏甜美的第四主題可分成兩個部分，前半段是具舒緩明亮特質的大調，後段急轉為憂鬱的小調，吹奏時音色變化豐富，溫柔的唱每個音，使用正確的運舌使分句清楚。一九五小節低音長號突如其來的強奏，奏出第一主題重複音動機，破壞長笛精心鋪陳的寧靜氛圍，長笛也不甘示弱彷彿被惹惱般，狂吼出一段全為十六分音符自高音降 B 半音階下行重拾主導權，回到原本寧靜甜美的旋律。長號在二〇八至二一〇小節以突兀的滑音再度擾亂姿態優美的長笛，長笛激動的以三個 *f* 的音量奏出 C 音的八度音（為整曲最高點音），定音鼓以頑固節奏音型持續伴奏，至二二六小節長笛高漲的情緒才慢慢紓解。

二三九小節為第二樂章尾奏，由樂團奏出主題一的變奏。二三九至二四六小節主要動機為長笛與樂團三度音反覆的模進，兩者之間旋律線不能斷掉，如同在一旋律線上，不斷的往前邁進。(見譜例 51)

二四七小節的二度重複音型堆疊出緊張氣氛，終於，在二五五小節由長笛以八十七個機動性的十六分音符組成高難度的技巧，劃破不安的氛圍。這一長串的十六

分音符需要一口氣吹完，對演奏者來說是個技巧難度頗高的樂段，其中除多注意氣流的控制與分配外，清晰的運舌與不規則的重音也是練習的重點。段落一開始由音量 *p* 標示，在節省用氣之餘，音與音之間的連接更重要；筆者建議練習使用節拍器輔助，先用全部圓滑線慢練，練習速度可取二分之一到四分之三的演奏速度間直到能夠清楚控制後，再搭配附點節奏練習（也是使用圓滑線），速度再慢慢加快至正常演奏速度。（見譜例 54）

二六三小節開始，樂團演奏著同音反覆音型，搗蛋的長號又湊熱鬧的反覆四次滑奏，使得長笛更有決心的保護好手中的主導權。最終，樂團音量逐步削弱同時，只有長笛屹立不搖的堅守崗位繼續保持音量 *f*，脫穎而出。（見譜例 55）



第六章 結論

十九世紀中葉的丹麥藝術發展，無論是在音樂、繪畫、建築或文學各方面皆百花齊放，此時期的藝術創作者致力將丹麥的國家文化及風土民情透過藝術的表現發揚至全世界。尼爾森承載著相同的使命，付出畢生的心力，將丹麥音樂推廣至巔峰。

尼爾森早期的創作，善於借用古典樂派嚴謹的音樂形式，又同時保有浪漫樂派的個人化色彩；晚期的寫作風格在調性上逐漸脫離主調與對比調的觀念，嘗試不同的音響效果；另外，更在意人心的感動與意念的傳達，使得尼爾森的作品中常賦予樂曲不同的性格。

尼爾森此首《長笛協奏曲》中，表現力豐富，每個樂段都有不同的個性。創作手法大量運用模仿、對位、調性擴張、不協和音程的堆疊與動機化的主題，在詮釋如此具個人特色的作品時，演奏者須具備十足的想像力及表現力。Robert Simpson曾直言在尼爾森的三首協奏作品中，《長笛協奏曲》最受到歡迎：「因為它深入人類性格深層且具有趣味性；從許多方面來看，此首長笛協奏曲可被視為為長笛而創作的協奏曲中最為豐富（richest）且具有原創性（original）的。」⁴⁴

在二十世紀之前，鋼琴和小提琴作品一直是樂壇上的主流，鮮少長笛作品乃至協奏曲的作品，1926年尼爾森所創作的《長笛協奏曲》正彌補了此一缺憾。至今，這首作品依然占有一席之地，也為長笛協奏曲體裁注入許多重要的貢獻。

⁴⁴ Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist*, with a biographical appendix by Torben Meyer (New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979), 146.

從此次研究過程中，讓筆者領悟到不能只有鑽研譜上的音符，還需要更深入地分析樂曲的架構，以及探究作曲家的創作歷程與時代背景，期望還原與貼近尼爾森對於創作《長笛協奏曲》的最初想法，進而在音樂詮釋上更有說服力。



參考文獻

(一) 中文書目

書籍

菅野浩和。《北歐的巨匠》。林勝儀譯。台北：貞德圖書事業有限公司，2002。

楊沛仁。《西洋音樂史與欣賞》。台北：美樂出版社，2001。

學位論文

王可育。〈卡爾·尼爾森長笛協奏曲作品研究與詮釋探討〉。高雄市：國立高雄師範大學音樂研究所碩士論文，2009。

李宗潤。〈卡爾·尼爾森：《長笛協奏曲》之作品研究與詮釋探討〉。台北市：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2010。

許佑佳。〈卡爾·尼爾森長笛協奏曲之研究與詮釋〉。台北市：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2005。

(二) 西文書目

書籍

Fanning, David, *Carl Nielsen*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians ed. Stanley Sadie, London: Mucmillan Publishers Limited, 2001,892.

Lawson, Jack. *Carl Nielsen*. 20th-Century Composers. London: Phaidon Press Limited, 1997.

Miller, Mina F., ed. *The Nielsen Companion*. Portland, Oreg.: Amadeus Press, 1995.

Nielsen, Carl. *Living Music*. Translated by Reginald Spink. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1968.

Simpson, Robert. *Carl Nielsen: Symphonist, 1865-1931*. With a Biographical Appendix by Torben Meyer. New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979.

學位論文

Chandler, Beth E. *The Arcadian Flute: Late Style in Carl Nielsen's Work for Flute*. Cincinnati University, D. M. A. thesis, 2004.

Nelson, Amy Catherine. *The Flute Concerto by Carl Nielsen and the Contributions of Holger Gilbert-Jespersen*. Colorado University, D. M. A. thesis, 2002.

(三) 樂譜

Nielsen, Carl. *Koncer for Fløjte og Orkester FS119/ Fløjte og Klaver*. Score. Copenhagen: Edition Wilhelm AS, 2002.

