

葉又菁單簧管演奏會

研究生：葉又菁

演奏指導教授：林慶俊 博士

輔助文件指導教授：林慶俊 博士

演奏會曲目

葛德：為單簧管與鋼琴之幻想曲，作品四十三

柯普蘭：單簧管協奏曲

薩羅斯基：給單簧管與鋼琴的小奏鳴曲

史特拉汶斯基：為單簧管的三首無伴奏小品

布拉姆斯：第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲，作品一二〇

上列曲目已於九十五年六月十八日在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的CDs 將附錄於本文。

輔助文件：柯普蘭單簧管協奏曲—詮釋與分析

輔助文件摘要

本文是以美國作曲家柯普蘭所創作的單簧管協奏曲為研究對象。試圖藉由瞭解柯普蘭的生平創作、創作風格、以及樂曲的基本架構分析，在詮釋中尋得理想合適的音樂表現。

關鍵字：柯普蘭，單簧管協奏曲

Yu-Ching Yeh Clarinet Recital

Student: Yu-Ching Yeh

Advisor: Ching-Chun Lin

Supporting Paper Advisor: **Ching-Chun Lin**

Recital Program

N.W. Gade : Fantasias for Piano and Clarinet, op. 43

A.Copland: Clarinet Concerto

A. Szalowski: Sonatina for Clarinet and Piano

I. Stravinsky: Three Pieces for Clarinet Solo

J.Brahms : Sonata for Clarinet and Piano in f minor, op. 120 no. 1

The program above was performed on Sunday, June 18, 2006, 7:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Aaron Copland : Clarinet Concerto-- Interpretation and Analysis

Paper Abstract

This paper is focused on the music of the American composer Aaron Copland and his Clarinet Concerto. Through the understanding with biography of Aaron Copland, compositional styles and the detailed analysis of Clarinet Concerto, the author attempt to seek with suitable ideal in interpretation.

Key Word ; Aaron Copland, Clarinet Concerto.

誌謝

今年即將研究所畢業的我，二十年來能在這條音樂路上順利成長，都要感謝我生命中的許多『貴人』幫助。首先要感謝辛苦的單簧管主修老師——林慶俊教授，總是不厭其煩、十分有耐心地教導我處理音樂的細膩和詮釋，也很辛苦地指導我論文寫作。感謝既溫柔又有耐心的鋼琴老師——王真儀老師，教導我豐富的音樂知識和技巧。感謝交大音樂研究所的所有老師們，教導我許多知識，也給予我許多室內樂演出機會，讓我不斷鍛鍊不斷學習。

最後要感謝我親愛的家人、永遠無條件給予我最豐沛的資源與幫助；還有許多好友和我的知己，因為你們的鼓勵和支持，總是和我同甘共苦，讓我度過每一個瓶頸！也讓我有無窮的勇氣來面對未來更多的挑戰，感謝你們！

葉又菁

June 2006

葉又菁單簧管畢業獨奏會錄音CDs

陳怡慧，鋼琴

時間：二〇〇六年六月十八日(日) 下午七點半
地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

- 1 N.W. Gade : Fantasias for Piano and Clarinet, op. 43

葛德：為單簧管與鋼琴之幻想曲，作品四十三

- I. Andantino con moto
- II. Allegro vivace
- III. Ballade
- IV. Allegro molto vivace

- 2 A.Copland : Clarinet Concerto

柯普蘭：單簧管協奏曲



Disc 2

- 3 A. Szalowski : Sonatina for Clarinet and Piano

薩羅斯基：給單簧管與鋼琴的小奏鳴曲

- I. Allegro non troppo
- II. Larghetto
- III. Finale, Allegro

- 4 I. Stravinsky : Three Pieces for Clarinet Solo

史特拉汶斯基：為單簧管的三首無伴奏小品

- 5 J.Brahms : Sonata for Clarinet and Piano in f minor, op. 120 no.1

布拉姆斯：第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲，作品一二〇

- I. Allegro appassionato
- II. Andante un poco Adagio
- III. Allegretto grazioso
- IV. Vivace

目 錄

	頁次
演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
致謝.....	iii
葉又菁單簧管畢業演奏會錄音 CDs.....	iv
目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
表目錄.....	vii
輔助文件：柯普蘭單簧管協奏曲—詮釋與分析	
前言.....	1
一、單簧管協奏曲之背景介紹.....	2
1.1 柯普蘭的生平介紹.....	2
1.2 柯普蘭音樂風格.....	5
1.3 單簧管協奏曲之創作背景.....	8
二、單簧管協奏曲理論性層面觀察.....	9
2.1 樂曲形式與結構.....	9
2.2 各樂章主題與發展.....	10
2.2.1 第一樂章.....	10
2.2.2 裝飾奏.....	15
2.2.3 第二樂章.....	19
三、演奏上的詮釋探討.....	26
3.1 第一樂章的部分.....	26
3.2 裝飾奏的部分.....	29
3.3 第二樂章的部分.....	31
3.4 單簧管樂器技巧上的處理.....	33
四、結語.....	34
參考文獻.....	35

譜例目錄

譜例 2.1	(第一樂章, 序奏及第一主題).....	11
譜例 2.2	(第一樂章, 第二主題).....	12
譜例 2.3	(第一樂章, B 段落過渡樂段).....	13
譜例 2.4	(第一樂章, Coda 部分).....	13
譜例 2.5	(第一樂章, 結尾部分).....	15
譜例 2.6	(裝飾奏, A 段落第 1-11 小節).....	17
譜例 2.7	(裝飾奏, B 段落第 26-31 小節).....	17
譜例 2.8	(裝飾奏, A' 段落第 36-43 小節).....	18
譜例 2.9	(裝飾奏, C 段落第 64-73 小節).....	18
譜例 2.10	(第二樂章, 主題 A).....	20
譜例 2.11	(第二樂章, 主題 B).....	21
譜例 2.12	(第二樂章, 主題 C).....	21
譜例 2.13	(第二樂章, Transition 段落).....	22
譜例 2.14	(第二樂章, 主題 D).....	23
譜例 2.15	(第二樂章, 主題 E).....	24
譜例 2.16	(第二樂章, 結尾部分).....	25
譜例 3.1	(第一樂章, Coda 部分, 第 99-103 小節).....	27
譜例 3.2	(第一樂章, A 段落到 B 段落, 第 44-54 小節).....	28
譜例 3.3	(裝飾奏, A' 段落, 第 52-59 小節).....	30
譜例 3.4	(第二樂章, 主題 A 第 154-191 小節).....	32

表目錄

表 2.1 (第一樂章段落劃分).....	10
表 2.2 (裝飾奏段落劃分).....	16
表 2.3 (第二樂章段落劃分).....	19



前言

本論文所要探討的是柯普蘭 (Aaron Copland) 在 1947 年為單簧管所寫的協奏曲，這首不但是具指標性的單簧管作品，也是二十世紀最著名的器樂作品。此曲技巧上的困難、多變的風格及音色和速度變化幅度大，表現力豐富，因此也是許多單簧管演奏家音樂會的常見曲目。全曲分為兩個樂章，中間以 Cadenza 連接。第一樂章是三段體式 (Ternary form)，為 A—B—A'—coda。第二樂章為自由的輪旋曲式。此曲不同於傳統的協奏曲三個樂章，在風格中更加入爵士的元素，可說是融合新古典與爵士風格的作品。

柯普蘭(1900-1990)是二十世紀前半美國最重要，也最具有影響力的作曲家。早期的音樂風格有濃厚的爵士和弦和旋律，積極開創代表美國風格的音樂，而不再是承襲歐洲風格的音樂。他為二十世紀初期現代音樂奠立基礎，被稱譽為『美國音樂之父』。柯普蘭在西元 1947 年受到爵士單簧管演奏家班尼·固德曼 (Benny Goodman) 的委託，替他量身打造這首單簧管協奏曲，這也是他唯一為管樂所寫的協奏曲。此曲引用柯普蘭在巴西旅遊時所聽到的民族旋律，加入爵士風格，可以反映出當時的作品都深受爵士的影響，柯普蘭雖然採用爵士要素，但仍沿襲著古典傳統，在作品中採用古典時期的曲式，以及對位手法的運用。他獨特的作風，兼含歐洲與美國古今傳統，所以仍將他視為新古典主義者。

本論文第一部分針對作曲家的生平背景加以分析，並說明當時影響作曲家創作風格技巧的環境因素。在第二部分針對這首協奏曲的結構作詳細的探討，藉由動機的發展，以及相同素材的運用和擴展來剖析作品內容，陳述樂章之間銜接的巧妙之處，以及各樂章的特色，並以此作為詮釋的依據。第三部分則是從各樂章探討演奏詮釋，包括速度變化的取決、節奏與力度的處理、音樂旋律線條的處理、和聲織度的處理、曲式結構風格處理、以及單簧管樂器技巧上的處理、這些要素都是輔助演奏者在詮釋上的重要條件，使演奏者能更深入地詮釋此曲，也更貼近作品本身意涵的詮釋。

一、柯普蘭單簧管協奏曲 之背景介紹

1.1 柯普蘭的生平介紹¹

阿隆·柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)是二十世紀前半美國最重要，也最具有影響力的作曲家(同時也是鋼琴家、指揮家)。1900年出生於美國紐約布魯克林區，雙親來自於立陶宛的猶太移民。柯普蘭是家中年齡最小的，他在姊姊羅琳學習鋼琴的耳濡目染環境下喜歡上音樂，並向他姊姊學習鋼琴。因為居住在紐約這個文化中心，柯普蘭也接觸到爵士和藍調這些美國特色的音樂，對他後來創作有深遠的影響。十七歲(1917A.D.)向魯賓·戈爾德馬克(Rubin Goldmark, 1872~1936)學習理論作曲，他傳授柯普蘭和聲、對位，以及他認為音樂最高目標的奏鳴曲式，但始終對柯普蘭想要學習的現代作曲技法保持保守態度，這令柯普蘭感到些許失望。

在他二十一歲(1921 A.D.)決心前往巴黎楓丹白露音樂學院，隨名師娜迪亞·布蘭潔(Nadia Boulanger, 1878-1979)學習，布蘭潔講授並介紹許多現代音樂作品給柯普蘭，並且鼓勵他發展自己的創作個性，使他收穫良多。當時巴黎正值第一次世界大戰結束，歐洲音樂文化的中心從維也納轉移到巴黎，當地聚集許多著名作曲家，這個因素也開闊柯普蘭的藝術視野，深深地影響到他日後的創作。在這時期的學習中，柯普蘭對史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)的作品感受最深，而馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)的管弦樂編制和多聲部音樂也對柯普蘭影響很大。

1924年柯普蘭返回紐約，當時美國出現追求表現『美國文化特色』的浪潮，因為1920年初期，美國嚴肅音樂在民族性呈現上，遠落後美國民間通俗音樂的發展，因此他提出要建立具備美國特色的民族音樂主張，並全力投身於推動美國

¹何平著，柯普蘭：他寫出了美國的音樂，世界文物，台北，民國九十二年，7-49頁。

音樂²。1928年柯普蘭在紐約組織『柯普蘭-塞欣斯音樂會』(The Copland-Session Concerts)，此音樂會對美國音樂民族樂派以及美國嚴肅音樂的發展有許多貢獻。

1927年至1937年柯普蘭於紐約新立社會研究學校任教現代音樂，其中講稿資料都被他整理成《如何欣賞音樂》(What to Listen for in Music)和《我們的新音樂》(Our New Music)。1932年墨西哥音樂家查維斯(Carlos Chávez,1899-1978)邀請柯普蘭到墨西哥訪問，首次接觸墨西哥民間音樂的柯普蘭，被迷人情調和複雜節奏所吸引，而對他之後創作作品產生極大地影響。1937年他成為『美國作曲家聯盟』主席任職到1945年，這個組織主要宗旨是保護美國作曲家之作品的表演權力。1939年推動『美國音樂協會』成立。1940年代晚期，柯普蘭已經被公認為美國當代重要作曲家，這首『單簧管協奏曲』就是於1947~48年特地為單簧管演奏家固德曼(Benny Goodman,1909-1986)做的。

另外在柯普蘭的感情世界，1932年他開始和攝影家克拉夫特(Victor Kraft)旅行並同居數年，雖然柯普蘭在生活上極為低調謹慎，卻仍不免被視為在感情方面具同性傾向的作曲家。而後1937年柯普蘭生日時結識當時年僅19歲的伯恩斯坦(Leonard Bernstein,1918-1990)，兩人結為藝術盟友也醞釀出微妙的感情。幾年後柯普蘭教導他作曲，伯恩斯坦不僅在這方面技藝大進，同時也受柯普蘭的鼓勵朝指揮方向努力，漸漸開始全力發揮他在音樂上的潛力，而且日後還成為詮釋柯普蘭作品的權威指揮。柯普蘭不但是伯恩斯坦的音樂導師，還不斷為他開發音樂事業。當柯普蘭晚年停止作曲時，伯恩斯坦則指點他指揮方面，兩人的藝術交流持續了一生。而兩人同時也對美國音樂有著極大的貢獻，柯普蘭在教育界培育英才，伯恩斯坦則推動在一般社會大眾的音樂普及化。

從1950年代起，柯普蘭除了創作外，亦從事教育、寫作及演講。1952年他把任教期間的講稿編成出版《音樂與想像》(Music and Imagination)，並將書獻給他哥哥拉爾夫·柯普蘭(Ralph Copland)。這個時期他也開始近二十年的指揮生涯，直至1980年代，他在世界各國指揮超過五十多個交響樂團，在這眾多曲目

² 這裡所謂的美國音樂，是指表現出美國民族精神，開創並且發展美國風格的音樂作品。

中，雖然也有安排柯普蘭自己作品，以親身來詮釋自己的風格，但他也指揮超過八十位作曲家的作品，對於各種風格的作品都樂於嘗試，並且他指揮演奏的錄音，都成為他的豐富音樂遺產。

柯普蘭其百分之九十五的作品，皆是在 1972 年之前創作，之後則很少有新作品產生。在 1970 年代中期，柯普蘭逐漸出現阿茲海默症³(Alzheimer)有短暫記憶消失的情形，開始常態性的用藥物來控制病情，但仍不見好轉。1990 年他的好友伯恩斯坦因呼吸衰竭去世，九十歲高齡的他也病重到不能參加告別式，而不久也因肺炎併發呼吸衰竭而與世長辭於紐約費爾普斯紀念醫院。他所遺留下的遺產作為『柯普蘭音樂基金會』(Aaron Copland Foundation for Music)，而這個基金會的主要宗旨是『非營利性支持現代音樂與年輕作曲家』，幫助作曲家探索新音樂的領域。柯普蘭畢生精力都致力於發展美國音樂，培育許多美國音樂家，使美國音樂獲得鞏固與發展，提升美國在世界音樂文化上的地位，伯恩斯坦尊稱他為『我們這個時代的佼佼者』。



³ 阿茲海默症精神科兼神經病理學家Alois Alzheimer在 1907 年於德國描述，並根據他的名字來命名此一疾病，是為一種智力逐漸喪失的情形，以老化年齡之人較容易患病。

1.2 柯普蘭的音樂風格

美國在 1776 年獨立，但早期殖民地色彩濃烈，文化與音樂上都很自然地受到歐洲主流派的影響，並且不斷接受與吸收外來文化，成為文化與民族熔爐，音樂上也就發展與融合出許多不同文化風格。民間音樂以黑人靈歌⁴(spiritual)綜合非洲傳統音樂與基督教音樂，逐漸發展形成爵士樂最早的元素。西部則產生牛仔歌⁵(cowboys songs)，受到歐洲(尤其是英國)民謠風格的影響。直到美國聖詩學者梅森(Lowell Mason,1792-1872)於 1832 年創立波士頓音樂學院，音樂教育獲得發展，美國作曲家開始致力於找出屬於美國自己的音樂屬性，而後逐漸有美國音樂家在創作中運用黑人音樂，有些則探索複雜與不諧和的音響，更有些轉向法國音樂，創作上與印象派有密切關係。二十世紀初，社會輿論不斷鼓勵美國作曲家創作具有美國風格作品，同時爵士音樂逐漸興起；而具有美國風格的音樂劇，是在融合歐洲輕歌劇和喜歌劇的基礎下逐漸發展起來，因此美國音樂上呈現成多元化，既有受到歐洲傳統音樂影響的『嚴肅音樂』，也有代表美國風格的爵士樂與音樂劇的『流行音樂』。

柯普蘭深受當時代背景的影響，他的音樂創作大略可以分成四個時期：

一、第一時期(1930 年前)：

這個時期主要是柯普蘭在巴黎學習時受到歐洲現代音樂的影響，例如大量使用不協和音，這段創作時期萌芽階段，風格並不固定，但主要仍受到四個影響：

(一)作曲家戈爾德馬克的音樂技法：戈爾德馬克重視歐洲古典音樂的創作技法，所以柯普蘭最早期作品的風格受到義大利歌劇、蕭邦(Frederick Chopin,1810-1849)鋼琴音樂的影響。(二)法國作曲家布蘭潔現代音樂技法：布蘭潔向柯普蘭介紹大量現代音樂與創作技法，他也利用暑假到英國與德國、奧國旅遊，接觸許多音樂家，如魏本(Anton Webern,1883-1945)、亨德密特(Paul Hindemith,1895-1963)等人，更受到馬勒作品中的對位技法影響。(三)史特拉汶斯基的音樂風格：史特拉

⁴ 為爵士樂中的一種曲式，在爵士音樂的演進過程中佔有極重要的地位。

⁵ 產生於西部拓荒時，為牛仔們所哼唱的一種曲調。

汶斯基複雜的節奏、狂野不和諧音以及豐富刺激的音響效果；更重要是以藉由吸收民間音樂，表現出俄羅斯民族精神和音樂風格深深影響柯普蘭。(四)美國爵士音樂的影響：當時美國爵士音樂興起，柯普蘭亟欲想要創作出『美國音樂』，認為顯現出美國音樂風格最快途徑，就是運用爵士樂，因此其作品傾向法國音樂與爵士音樂的綜合體。這時期的代表作品為《戲劇音樂》(Music for the Theater,1925)。

二、第二時期(1930-1935)：

這個時期柯普蘭強調創作技巧，樂曲構思重點放在邏輯推理上，因此作品偏向理論而且較深奧，並想要擺脫爵士音樂的素材侷限，採用不和諧音和抽象序列音樂⁶來取代，呈現模糊調性和多種調性風格，節奏上也多為複合節奏或節奏交替，例如《鋼琴變奏曲》(Piano Variations,1930)，曲式仍採用主題加上變奏的古典傳統形式，旋律使用大量跳進式風格，想要表現出抽象與序列音樂。另外1930年初期，柯普蘭開始接觸左派音樂團體，逐漸關注美國民間音樂，也注意到音樂和人民生活之間的關係，並想在作品中引用民間音樂來減少與大眾之間的隔閡，逐漸創作出具有反應社會功能的實用音樂⁷，雖然這時創作受到部分政治思想的影響，但也正因為創作思想的改變，使得柯普蘭的創作開始進入一個全新的時期。

三、第三時期(1936-1950)

1930年代中期，因為第二次世界大戰爆發，美國經濟蕭條，社會環境變化，文化藝術也跟著改變，音樂聽眾日益減少，這時柯普蘭意識到應該用最簡單的音樂語言來表達，不再追求令人難以理解的音樂，因此多以民間音樂為素材，開始創作大眾化、通俗性與實用性的音樂作品，結合現代音樂技法與民間音樂，表現出美國民族風格，並且也加強對劇場、電影、舞蹈、學校音樂的影響。這個時期同時也實現想要寫出『真正的美國音樂』的願望，以《比利小子》(Billy the Kid,1938)、《羅得歐》(Rodeo,1942)以及《阿帕拉契之春》(Appalachian Spring,1943-1944)這三齣芭蕾舞劇為代表。而創作大致分為兩類，一種為音樂廳

⁶ 西方現代主義音樂樂派之一，亦稱序列主義。它是將音樂的各項要素(稱為參數)事先按數學的排列組合編成序列，再按此規定所創作的音樂。

⁷ 是指具有廣泛社會功能以及意義，並且有強烈民族風格的音樂作品。

聽眾而寫是較嚴肅艱深的作品，另一種是具社會功能的『實用音樂』，不僅通俗性高，同時也具有高度藝術價值，為這時期的創作主體。這首《單簧管協奏曲》(Clarinet Concerto,1947)就是柯普蘭此時最重要也是產量最多的創作時期產生的。

四、第四時期(1950-1990)

1940 年代下半葉，第二次世界大戰結束，世界中心逐漸轉移到美國，科技發展帶動各種激進的藝術潮流，相繼出現電子音樂與實驗音樂，而『反叛性』的作品也出現在藝術各種領域。柯普蘭也受到這種潮流的影響，開始用十二音列技法寫作，並說明原因在於：『十二音列使我開始聽到其他作曲方法所聽不到的和弦』⁸，於是回歸到嚴肅和理論化，因此被稱為『序列時期』或『現代音樂時期』。但他仍沒有忘記創作通俗性的作品，所以可以說這個時期是以前各個時期創作的綜合，並且創造出柯普蘭獨特的風格。代表作品為《內涵》(Connotation,1961-62)。

從整體柯普蘭創作風格來看，他吸收美國傳統與其他美洲民族音樂，再透過本身內化再創作，形成『柯普蘭特徵』的民間素材。在旋律上常出現拱形旋律的特點，或是跳進的旋律為主，表現出空間感，另外亦受到法國作曲家影響，使用極短的旋律式動機。在和聲上一方面繼承古典傳統和聲，另一方面受新音樂影響，使用複調性或無調性，或是大小調並行的音響。節奏上受到爵士音樂和史特拉汶斯基的影響，有複雜的切分音和節奏變化，而這種靈活中帶點搖擺的風格，更加突顯出美國音樂的精神。在曲式結構上，柯普蘭的作品顯現出段落性的特點，而較少德奧音樂的對稱性結構，亦是受到法國現代音樂的影響。在配器上，柯普蘭一向推崇馬勒管弦樂的明亮音響，聲部上避免不必要的重複或加強，強調是一種明亮、單純的音色表現，同樣在織度上，亦重視明亮而清晰的特色，所以作品中常有齊奏或輪奏的寫作。

柯普蘭對現代音樂不斷地探索，因此他的作品有自己個性的一面，同時也有美國民族性的一面，而他那些具有『美國精神』的音樂作品造成廣泛且深刻的影響，他也為美國二十世紀初期現代音樂奠定基礎，被譽為『美國音樂之父』。

⁸ 何平著，柯普蘭和他的音樂世界，廣東高等教育出版社，廣東，西元 1998 年，223 頁。

1.3 單簧管協奏曲的創作背景

1947年，柯普蘭受到單簧管演奏家班尼·固德曼(Benny Goodman,1909-1986)的委託，替他量身打造創作這首單簧管協奏曲。固德曼是二十世紀美國傑出的單簧管演奏家及指揮家，由於他創造節奏快速、即興演奏風格的爵士搖滾樂，而被尊稱為『搖滾樂之王』。即使固德曼叱吒於爵士樂壇上，但他仍沒有輕忽古典音樂，晚期後更隨著美國爵士樂手對古典音樂興趣的風潮，曾經委託匈牙利作曲家巴爾托克(Bela Bartok,1881-1945)創作為小提琴、單簧管、鋼琴的三重奏《對立》(Contrasts,1938)、德國作曲家亨德密特(Paul Hindemith,1895-1963)的豎笛協奏曲(Concerto for Clarinet and Orchestra)等。

柯普蘭在心裡從未想過寫一首單簧管協奏曲，因此當固德曼委託他時，他是非常熱切地接受，而這首單簧管協奏曲也是柯普蘭唯一為管樂所寫的協奏曲。1947年他曾代表美國政府作為文化使者訪問拉丁美洲，因此這首樂曲引用他到巴西共和國的舊首都里約熱內盧(Rio de Janeiro)旅遊時聽到的民俗旋律，受到拉丁美洲音樂影響，再加上爵士音樂元素，是特別為固德曼高超的爵士技巧所寫。柯普蘭這時期的創作風格多以民間音樂為素材，偏向實用性與通俗性。

現在我們接觸到的版本是不同於1947年柯普蘭最初所寫的，寫作時他獨自完成，並未與固德曼合作，因此後來固德曼曾經請求柯普蘭稍微修改樂譜中的技巧部分。1950年固德曼首演這首單簧管協奏曲，這首樂曲不但是具代表性的豎笛作品，也是二十世紀最著名的器樂作品。

柯普蘭後來親自將單簧管與弦樂團的版本，改編為單簧管與鋼琴的版本。正因為是作曲家親自改編，並不會本來是五個聲部，改為十個手指演奏而影響樂曲的表現力，他仍會將線條中最重要的部分考慮進去。在音色部分，鋼琴音色音質與弦樂音色並沒有相差甚遠，因此鋼琴改編版本反而較常被演奏，在此筆者就以單簧管與鋼琴的版本作為以下分析的依據。

二、 柯普蘭單簧管協奏曲 理論性層面的觀察

2.1 樂曲形式與結構

協奏曲(Concerto)是由巴洛克時期開始產生，分為兩種形式。一是大協奏曲(Concerto Grosso)：由小組獨奏樂器(concertino)和群體管弦樂交替演出，並將它們和諧地融合在一起，為巴洛克時期最重要的管弦樂形式。另一種是獨奏協奏曲(Solo Concerto)：由一件獨奏樂器與群體管弦樂演出，獨奏樂器與樂團之間的相互競爭意味較濃厚，因此逐漸演變成具有展現演奏家技巧的曲種。托瑞里(Giuseppe Torelli,1658-1709)在協奏曲上發展出合頭曲式⁹(Ritornello Form)以及樂章形式快—慢—快。古典時期到浪漫時期，這個時期由於各種樂器的性能改良進步，器樂演奏技巧提升，作曲家紛紛寫作協奏曲，因此造就西洋音樂史上獨奏協奏曲產量最豐富的時期。

二十世紀的協奏曲，逐漸在音調和音樂色彩走出限制，拍子節奏型態變化多端，在樂曲中產生更多戲劇力。這首單簧管協奏曲，第一樂章是A—B—A'三段體式(Ternary form)，第二樂章為輪旋曲式。雖然表面上似乎是傳統的古典形式，但本質上卻相易於古典協奏曲。相異點在於：不同於傳統的協奏曲三個樂章，全曲只為兩個樂章，形式是慢—快，中間以Cadenza連接，為連續的演奏而中間沒有停止；沒有使用Ritornello Form。且最重要的相異處在於，不管是單簧管與樂團、或與鋼琴的版本中，兩者之間的關係都十分密切，並沒有明顯的分野。在風格中更加入爵士的元素，可以說是擷取部分古典特徵再揉合爵士風格的作品。

因此柯普蘭在運用音樂的形式時，並不是完全套用古典形式的規範，不會拘泥於形式的制式中，而是著重於音樂的整體方向來發展，靈活的運用曲式，配合創作音樂時的需要，以及他個人獨特的音樂語言，來活化曲式規章，使音樂更加有生命力。

⁹ ritornello原來的意思是反覆、覆奏樂節，後指用來銜接段落與段落的固定樂段。

2.2 各樂章主題與動機發展

本節先將樂曲作段落的劃分，再對兩個樂章主題及其動機作詳細的介紹。

2.2.1 第一樂章

緩慢而富有表情的(Slowly and expressively) 〈圖表一〉

這個樂章屬於三段體式 A B A' (Ternary Form)形式，再接一段 coda。在鋼琴寧靜地彈出低音十度伴奏音型四小節後，單簧管奏出富有表情的第一主題，這個主題開始是由級進音型組成，再逐漸包括六度、七度及八度的旋律跳進。第二主題中，在單簧管與鋼琴的旋律與和聲上，都明顯使用四度和五度的動機，再又回到第一主題。中間段落 B 段多以變化拍子(3/4、4/4、5/4)來改變韻律。尾聲是結合 A 和 B 部分，在第一主題和第二主題中徘徊，最後寧靜且漸慢停留延長在 III 級和弦上，並沒有完全終止，並接續進入裝飾奏(cadenza)。

〈圖表一〉 第一樂章 段落劃分

段落	A			B	A'	Coda	
小節數	1-21	24-50		51-76	77-94	95-115	
主題	第一主題	第二主題	第一主題	過渡樂段	第一主題		
小節數	1-21	24-35	36-50	51-76	77-94	95-104	105-115
調性	C 大調	^b B 大調	C 大調	^b E 大調	C 大調	^b E 大調	C 大調

2.2.1.1 主題與動機發展

A 段落：

樂曲一開始，鋼琴低音連續四小節宣告動機 a 的音型[譜例 2-1]，其結構為掛留十度音型，而這個動機音型會一直持續從頭至尾貫穿第一樂章，除了 B 段

落中間的 15 小節，在此把它稱作為『伴奏音型』，節奏是一加二的組合。M.4 小節再由單簧管以動機 a' (下行音型)帶出第一主題[譜例 2-1]。這個主題包括許多六度、七度與八度的跳進旋律，以及 M.16 和 M.19 兩個十二度的大跳，逐漸擴大音域，再配合鋼琴也是持續地十度音型，充分表現出高低起伏、忽上忽下廣闊的空間感。樂句中有許多延續著動機 a 伴奏音型的節奏型態。M.19 鋼琴再重述第一主題的旋律，到 M.24 小節單簧管接續帶出第二主題。

[譜例 2-1]第一樂章，序奏及第一主題

Slowly and expressively (♩ = circa 69)

*CLARINET

PIANO

動機 a'

動機 a

大跳12度音程

15

20

mp

mp (expressive)

bd

第二主題區開始，M.24 單簧管使用附點節奏的新動機b，再逐漸發展，且附點節奏動機同時不斷地出現在單簧管和鋼琴上，顯示它於這個主題的重要性。第二主題中，單簧管和鋼琴旋律與和聲上大多使用四度、五度音響，所以柯普蘭慣用的『空間感』手法仍一直持續在樂曲中。另外因為單簧管其實際音高與鋼琴不

同的緣故，因此使用臨時記號，這段旋律出現兩個降記號，分別為 $\flat B$ 、 $\flat E$ ，故主要調性為 $\flat B$ 大調[譜例 2-2]。M.30 小節後又逐漸轉回C大調，為回到第一主題作預備。M.37 小節單簧管又重述第一主題，這次主題的結尾藉由音符八度轉位、節奏上的改變，以及顛倒兩組音符的順序手法，同時在鋼琴部分從M.43-48 完全仿照單簧管的節奏，但感覺相異於開頭第一主題。

[譜例 2-2]第一樂章，第二主題

動機 b

B 段落：

B段落轉為 $\flat E$ 大調，速度標示(Somewhat faster) $\downarrow=76$ 比A段落要快些，且使用許多變化拍子(3/4、4/4、5/4)，來使韻律上不斷地改變。鋼琴部分保留全曲貫穿的『伴奏音型』動機a，同時借用第二主題動機b部分素材作上升四度和五度音程。單簧管部分用相當誇張的旋律線條來對比鋼琴低音級進進行，顯示出此段落特色[譜例 2-3]。M.61 開始只有鋼琴部分，氣氛上趨於寧靜平和。單簧管部分 M.74-79 是M.65-70 的旋律模進。在調性上逐漸由 $\flat E$ 大調轉回A段落的C大調。M.77 正式回到A段落，同時柯普蘭標示出“Tempo I⁰”。第一主題幾乎完全重現於M.81 鋼琴部分，並且和單簧管旋律形成對位，鋼琴演奏 12 個小節後，再由單簧管完成這個主題。

[譜例 2-3]第一樂章，B 段落過渡樂段

Somewhat faster (♩ = 70)

動機 b

動機 a

55

f

dim.

mp

p

Coda 段落：

coda 開始是利用 A 和 B 段落結合的概念，當單簧管演奏 A 段落第一主題，伴奏部分則沿用 B 段落的音型。在單簧管完成這個主題前，又徘徊於第二主題，利用動機 b 不斷發展[譜例 2-4]，形成連續的上升四度和五度，將情緒推向高點，再將音域降低八度逐漸趨於緩和寧靜，最後延長停留在 E 音上。

[譜例 2-4]Coda 部分

動機 b

mp

mp

2.2.1.2 調性與和聲

A 段落：

A段落開始由鋼琴明確地宣告C大調的I級，但M.2 隨即變成II級，前四小節重複兩次I級到II級，沒有作調性確認的終止式。單簧管雖然也是由主和絃三音開始，但後樂句卻沒有明朗的C大調和聲，直到M.10 才有短暫的正格終止。樂句並沒有完全結束，調性上呈現不穩定，M.15 出現拿波里六和絃(Neapolitan)的和聲型態，使音色色彩上稍微改變，似乎是為第二主題的^bB大調作準備，到M.18 才是完全正格終止。進入第二主題區之前，鋼琴再一次重述第一主題，緊接M.24 第二主題清楚確立^bB大調調性，但在M.30 小節臨時降記號逐漸消失，調性開始轉回，於5 小節後正格終止回到C大調的第一主題。從M.47 拿波里六和絃再度出現，單簧管利用連續上升六度和絃將情緒張力提升，進入到B段落的^bE大調。

B 段落：

B段落開頭從M.51-60 都是^bE大調大三和絃(I、IV、V₇級)，色彩顯得明朗許多。而M.61 開始刪去調號，旋律只剩鋼琴部分，開始一種全新的和絃，與之前^bE大調做出區隔。且有趣的是這段是採用各個大小調的主和絃作上下行級進，(例如d小調I級→e小調I級，再到F大調I級)，因此即使沒有調性的確立，聽起來仍然十分和諧順暢，這種手法不僅能讓B段落的中段明顯成為過渡樂段，又造成新穎的音響及音色變化。M.68 小節讓我們感覺短暫停留在D大調，其實只是偽造轉調，因為後來的和絃又同樣呈現各調主和絃上下行級進型態，直到M.77 正式回到C大調。

A' 段落：

A' 段落主要是反覆 A 段落的素材，但 M.77-81 比起 A 段落將 C 大調調性呈現得更加清楚。M.80 鋼琴演奏出完全模仿單簧管第一主題的旋律，而單簧管

則是音階化的低音線條，為音階級進 5-4-3-2-1-7-1 並和鋼琴形成對位[譜例 2-5]。M.91 單簧管再將鋼琴第一主題的旋律接續完成，重現 M.47 相同旋律，轉至 coda 段落。雖然有些和絃音色上的改變，但整段仍視為 C 大調。

coda 段落：

coda從M.95 直接明亮地使用^bE大調大三和絃，M.101 使用完全終止，但下一小節似乎又轉到^bD大調，但又立刻變為C大調。鋼琴左手伴奏音型重現開頭I級到II級連續四次，單簧管旋律由III級和絃組合而成，於M109、111、113 重複三次，並隨著音域降低，將結尾氣氛緩和下來，延長於I₉的和絃上[譜例 2-5]。

[譜例 2-5]第一樂章結尾部分

I₉和絃

2.2.2 裝飾奏〈圖表二〉

裝飾奏(Cadenza，或稱『華彩樂段』)是指在協奏曲的樂章裡面，一段由獨奏者來獨奏而無伴奏的過門或樂節，通常出現在樂章中間或末尾處，目的是在讓獨奏者藉由裝飾奏樂段充分展現演奏技巧，將表演帶入高潮。古典時期大多數作曲家於曲中不寫裝飾奏，而由獨奏者自由即興創作。但貝多芬認為獨奏者可能為炫技之效果而演奏出違背作曲家意圖的裝飾奏，因此他的《第五號鋼琴協奏曲》便將裝飾奏完整寫出。貝多芬開例之後，浪漫時期作曲家則相繼效法。

這首單簧管協奏曲的裝飾奏，是作為連接兩個樂章的橋段。雖然大部分裝飾

奏結構可由前一樂章的素材中追溯，但這個裝飾奏較不尋常，它的功能是作為預示第二樂章，第二樂章中有四分之三的主題都會先在裝飾中被引用，而相對地這些主題也提供許多素材在第二樂章使用，尤其爵士的語法在此時成為非常重要的元素。這個裝飾奏稍長，佔有一頁半的篇幅，觸技上連續 46 小節的運舌而沒有任何單獨的圓滑線(slur)，柯普蘭特地使用此手法為突顯出固德曼的高超技巧。下列依裝飾奏的組成素材作段落的劃分。(註：裝飾奏無小節數，但為方便分析，因此從開頭算為第一小節，共有八十二小節)

〈圖表二〉裝飾奏 段落劃分

段落	A	B	A'	C
小節數	1-26	26-35	36-62	62-82
主要素材	分解和絃	上行級進音階	分解和絃	切分音

2.2.2.1 動機素材運用

A 段落：

裝飾奏一開始素材來自於第一主題動機 a' 的下行音型，再加上附點節奏動機 b，且連續地重複樂句，近似嘆息音型手法，直到 M.6 落在 C 長音上。M.9 從 C 音開始上行分解和絃，標示 Somewhat faster 逐漸加快速度，節奏則換為八分音符加上切分音，這個新動機 c 的素材將會再度運用於第二樂章[譜例 2-6]。此段落的特色在每個小節尾音都掛留至下一小節，並且從 M.16 開始於尾音加上重音 (accent)，更充分表現節奏感，使音樂一直都有往前的動力。樂句結構為二加二形式，最後重複三次樂句後，在 ff 的力度下帶出旋律次頂點 E 音，情緒達到此段落高潮，頂點”G”音大跳十度及十三度音程，降至極低音 E，準備進入 B 段落。

[譜例 2-6]裝飾奏，A 段落 Mm1-11

動機 a

動機 b

動機 c

B 段落：

B 段落增加新的風格，線條多為圓滑奏，在力度記號為弱，與 A 段落使用運舌、力度較強的感覺作出明顯區別。M.26 的十六分音符動機 d 也是會運用在第二樂章主題裡[譜例 2-7]。M.29-31 為一個長樂句，後面作一次模進，準備進入 A' 段落。

[譜例 2-7] 裝飾奏，B 段落 Mm25-31

動機 d

Somewhat slower

gradually

A' 段落：

開頭標示 a tempo 回復到 A 段落的速度，使用近似 A 段落的素材，樂句皆

利用動機 c 節奏一再重複。此段落特色同樣在每個小節尾音都掛留至下一小節，並加上重音，並於 M.40-42 第二拍也加上重音，揉入爵士的风格，使這段更有律動及強烈節奏感。在一串分解和絃中，仍然能看出些許規則，M.40 後每個樂句開頭音都是全音下行級進，可以說是運用動機 a' 的概念[譜例 2-8]。

[譜例 2-8]裝飾奏，A' 段落 Mm36-43

C 段落：

此為裝飾奏最後一個段落，利用動機 e 的素材，不斷地重複再發展，同時作為第二樂章部分主題的預示[譜例 2-9]。M.72 又回到動機 c，同樣利用重複再發展的手法，節奏上使用全部短促的八分音符，增加音樂緊湊感，逐漸將音樂推向裝飾奏中的最高潮”G”音上，又突然降至單簧管最低音域的”D”，充滿戲劇性與張力，再以十六分音符半音階爬升，並逐漸漸弱，接至第二樂章。

[譜例 2-9]裝飾奏，C 段落

2.2.3 第二樂章

稍快的(Rather fast) 〈圖表二〉

第二樂章是自由的迴旋曲式，是非常輕快富有節奏性，而且大量使用斷奏的切分音，主要目的是為了配合弦樂撥奏。樂章大致由 A、B、C、D、X 五個主副題組成，中間插入過門(Transition)，曲式結構為『A—B—C—A—Transition—C—D—E—B—Transition—E—D—Coda』。主題中的部分素材動機已預先於裝飾奏出現，到第二樂章再加以發展擴大，這些素材明顯代表著南、北美通俗音樂的融合，其中也包括爵士音樂元素。下面就依主題順序作為段落劃分。

〈圖表一〉 第二樂章 段落劃分

主題	A		B	C		A	
小節數	121-175		176-186	187-222		223-238	
小節數	121-145	146-175	176-186	187-195	205-222	223-227	228-238
調性	^b G大調	^b D大調	E大調	D大調	C大調	A大調	^b G大調

主題	transition	C		D	E	B
小節數	239-251	251-268		269-296	296-322	323-334
小節數	239-251	251-260	260-268	269-296	296-322	323-334
調性	^b D大調	^b A大調	^b G大調	^b D大調	^b G大調	F大調

主題	transition		E		D		Coda
小節數	335-349		350-378		391-440		441-507
小節數	335-343	344-349	350-360	364-378	391-429	430-440	441-507
調性	^b C大調	^b B大調	^b B大調	A大調	A大調	^b C大調	C大調

2.2.3.1 主題及動機發展

主題 A 段落：

這個樂章一開始，單簧管仍持續吹奏由裝飾奏連結過來的結尾音”E”，鋼琴則演奏第一樂章動機a伴奏音型的變型，節奏減值為斷奏八分音符。M.125 鋼琴右手預先出現主題A部分旋律並且重複兩次。柯普蘭在這個樂章加入許多休止符，使樂句結構縮短，更富有節奏感。到M.135 鋼琴利用印象派中繪畫技術的點描繪¹⁰的手法來陳述，使用非常強烈的*sff*力度記號，再以音階上下行級進帶到M.146，拍號改為 2/2，因為音符演奏時值是相同的，所以韻律上並無改變，開始加入許多重音記號。鋼琴將主題A再作一次預告，才引導M.155 單簧管完整出現主題A，同時在鋼琴右手部分演奏的是主題C旋律，左手則是貫穿全曲的伴奏音型，不斷以十度音程跳進，直到M.176。[譜例 2-10]。

[譜例 2-10] 第二樂章，主題 A

The image displays a musical score for Example 2-10, featuring a piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a measure number of 155, and a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes a treble clef staff with a measure number of 160, and a grand staff. Red boxes highlight specific musical elements: a box around the treble staff in the first system is labeled '主題 A'; a box around the grand staff in the first system is labeled '主題 C'; a box around the grand staff in the second system is labeled '伴奏音型動機 a'; and a box around the grand staff in the second system is labeled '(half stacc.)'. A circular logo with the letters 'ES' and the year '1996' is visible in the background of the score.

¹⁰為法國畫家喬治秀拉(1859-1891)所發明，特色在於利用原色小點來創造光深淺和形式。

主題 B 段落：

M.176 突然改變拍號，並在鋼琴每小節第一拍和絃加上重音，頓時節奏韻律改變，暗示著混合節拍的感覺。鋼琴以分解和絃近似動機 b 節奏型態的下行跳進連續四小節後，單簧管才演奏出主題 B，這個主題的動機已在前面旋律中預先出現過，就是裝飾奏 M.26 的動機 d。由此可見，樂章之間都有著密不可分的關係。在此處，柯普蘭雖然利用相同動機，但巧妙使用前後樂句八度的轉換，增加樂曲的趣味性。並且重要的是他在記譜中使用附點四分音符，並加上保持音(Tenuto)，暗示著這是柯普蘭特別在意而安排的[譜例 2-11]。

[譜例 2-11]第二樂章，主題 B



主題 C 段落：

樂句直接由主題 B 不間斷銜接到主題 C，在這個部分單簧管與鋼琴利用模仿與緊接句(stretto)手法，使主題更密集地重現於三個聲部之中[譜例 2-12]。

[譜例 2-12]第二樂章，主題 C



這個主題 C 曾在裝飾奏動機 C 出現過，此處再度出現。由此可見回應到先前筆者曾說第二樂章有許多主題都會先在裝飾奏中被引用的說法。M.195 鋼琴左手出現頑固低音，右手仍持續演奏主題 C。M.205 單簧管演奏主題 C 的前半部，並與鋼琴形成『問與答』式旋律，重複兩次後，單簧管才奏出完整主題 C 旋律，鋼琴跟進，此手法使音樂感覺十分耐人尋味。六小節後，單簧管不斷重複旋律，發展再重複，鋼琴則再度出現第二樂章開頭的斷奏伴奏音型。M.223 小節單簧管休息一段，由鋼琴回到主題 A 段落，五小節後突然轉調，鋼琴繼續獨自演奏主題 A 旋律，再逐漸從樂句中延伸半音階式級進，進入 M.239 的 Transition。

Transition 段落：

這個過門仍然是利用主題 A 來作為素材，單簧管將主題 A 重複兩次後，擷取後樂句部分動機，使用類似半音階下行的手法，且開頭音使用全音下行級進，此手法在裝飾奏部分也使用過[譜例 2-13]。鋼琴的部分也仍是維持前段落延續過來的伴奏音型，與 A 段落 M.163 相似，但這部分稍後變化為樂句更短的型態，我們只能聽到是非常斷續性的伴奏。

M.251 開始又回到主題 C 段落，鋼琴還是斷續性的伴奏著，直到 M.258 回復到完整伴奏音型，單簧管旋律則是利用不斷將樂句重複再稍加發展，樂句發展後再重複。柯普蘭在此曲中常常利用重複再發展的手法，但總是巧妙地使音樂的感覺依然是不斷往前的。

[譜例 2-13] 第二樂章，Transition

擷取主題 A 部分動機

245

主題 D 段落：

M.269 出現主題 D 於鋼琴部分，利用新動機 f 發展。這個段落是一個非常富有節奏性、有大量切分音的部分，不僅節拍變化頻率高，更因為重音的位置，產生強烈 5/8 拍的感覺[譜例 2-14]。M.274 單簧管出現在高音域來增加音樂強度，鋼琴則分為三個聲部，最高聲部與單簧管旋律相同，下兩聲部則繼續彈奏主題 D。M.286 小節突然轉變為動機 b，並將動機拆開分別交與鋼琴與單簧管演奏，且音域逐漸升高，力度記號也持續在 *ff* 和 *sf* 之間，音樂上充滿緊湊感。鋼琴連續重複六次 F 大調和絃後，進入下一主題。

[譜例 2-14] 第二樂章，主題 D

The image shows a musical score for Example 2-14, which is the second movement, Theme D. The score is written for piano and woodwinds. The piano part is in 5/8 time and features a red box highlighting a section starting at measure 270. The piano part includes dynamic markings such as *sub. f sf marc.*, *sf*, and *sf*. The woodwind part is marked *Trifle faster (♩ = 132)* and *動機 f*. The score is in a key signature of two flats and a common time signature of 5/8.

主題 E 段落：

當柯普蘭完成第一樂章時，他在巴西的里約熱內盧聽到一段流行曲調，這個旋律衝擊他的想法，於是把它編入這首協奏曲中，因此這個主題 E 又有『巴西主題』之稱。這個段落 M.296 開始加入相當重要的爵士旋律，它是在穩定的節奏上作和弦分解進行，有上、下行分解，也有上下行交替的分解，為爵士音樂低音聲部中很常見的一種演奏方式。鋼琴的部分是斷奏四分音符上行級進，配合單簧管行進貝斯的旋律[譜例 2-15]。到 M.309 單簧管運用動機 C 發展，鋼琴右手旋律加上裝飾音，使整段音樂充滿爵士輕鬆俏皮的風格。

[譜例 2-15] 第二樂章，主題 E

主題 B 段落—Transition 段落—主題 E 段落—主題 D 段落：

M.323 回到主題B，同樣是利用動機d作為這個段落的發展，回顧到M.176 素材都是十分相同的，也許我們會認為這樣會使用太多相同素材來延伸，但這就是柯普蘭巧妙的音樂手法，使音樂聽起來不會單調冗長，而是在相同的素材中讓我們記憶深刻，但又稍作變化來產生新意。在主題B段落後，緊接一個Transition過門，這個樂段建構主題E後半段的動機，且不斷地轉調，鋼琴用短促四分音符來回應單簧管旋律，相同於前一段落M323 的音型。M.350 回到完整的主題E，Walking bass旋律重現於鋼琴部分，六小節後音域降低八度再重述一次主題，並將調性逐漸轉到A大調。這裡有個特別之處，柯普蘭特地安排六個降記號調號給單簧管來演奏(鋼琴的A大調轉為單簧管實際音高是^bG大調)，並且譜上標示為suave(溫和文雅的)，所以很可能“^bG大調”就是柯普蘭心目中的“溫和調”。

M.368 鋼琴與單簧管的旋律與 M.312 動機相同，只是調性不同，但十分有趣的是兩個聲部旋律交換，單簧管改為演奏鋼琴 M.312 的旋律。M.373 單簧管在 A 大調再次重述主題 E，鋼琴將原本的斷奏四分音符改為斷奏八分音符加上 Tenuto，樂句感覺更加短促，為下一個段落作準備。M.379 鋼琴運用新動機 f 切分音的概念，樂譜拍號將 3/4 與 2/4 寫在一起，表示第一小節為 3/4 拍，下一小節則為 2/4 拍，依照這個規則不斷循環。鋼琴在 A 大調和絃組成的樂句上重複三次後，再提高到 C 大調和絃上重複三次。

從 M.391 開始，鋼琴是利用動機 g 以及主題 D 中動機 f 不斷交替，力度記號達到 *fff*，逐漸為音樂的高潮作準備。M.412 單簧管演奏主題 D，樂句多為切分音節奏感，同樣呈現出 5/8 拍的感覺。鋼琴右手和聲多是半音級進和絃，左手則是八度，且五拍(以八分音符來算)後就出現重音，不斷循環，音樂織度變得厚重。M.412 單簧管承接鋼琴未完成的主題 D，兩聲部節奏相同，單簧管音域逐漸升高，以高音域以及重音來增加音樂強度，突然轉為快速十六分音符下行音階，又立刻往上爬升，使音樂充滿張力以及戲劇性。M.430 與前面 M.286 小節動機相同，但將原本的八分音符改為十六分音符，結構更為緊湊，音樂充滿侵略性，單簧管又以半音高音域逐次升高醞釀著，終於到 M.440 爆發音樂的高潮。

Coda 段落：

Coda段落構思來自於第二樂章的主題。M.441 鋼琴左手出現頑固低音，單簧管則利用主題C發展、或擷取部分，再發展直到進入下一主題A。M.474 又轉變到主題C的變型，鋼琴重複半音下行，感覺音樂像雪球般不斷滾動，到M.481 突然煞住，再度出現動機e的旋律。M.490 單簧管旋律各在高低音域作一次模進，鋼琴部分使用不協和七度和絃，主奏加上裝飾音的滑音，造成特殊的音響。M.503 單簧管奏出E長音，力度記號為*fff*，更往上攀升到 $\sharp G$ ，達到全曲中最高音，突然陡直落下再落下，極度大跳的手法，使音樂張力發展到最極致，最終以半音階上行加滑音(*gliss.*)，與鋼琴齊奏於C音，燦爛炫麗地結束全曲[譜例 2-16]。

[譜例 2-16] 第二樂章結尾部分

三、 演奏上的詮釋探討

3.1 第一樂章的部分

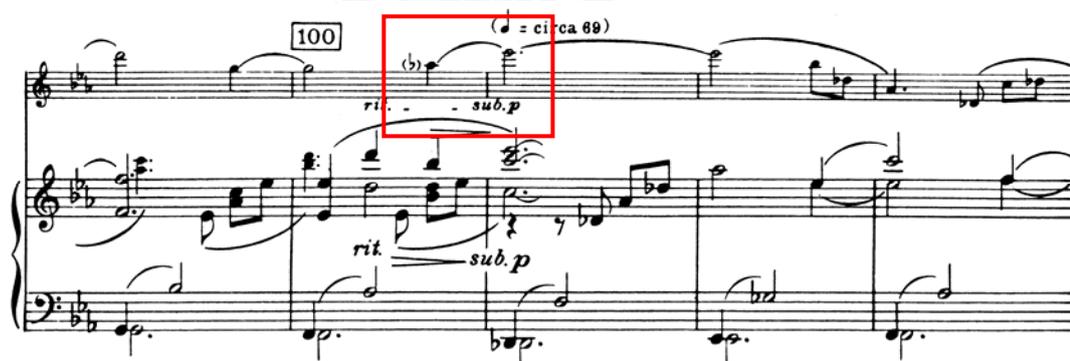
柯普蘭在第一樂章一開始處，標示出表情術語為緩慢而富有表情的(Slowly and expressively)，因此音樂是非常平靜和抒情地，優美旋律塑造很寬廣但又柔和的拱形線條。幾乎所有的樂句大多是長音組成，但又因包含豐富的和聲以及微妙的速度變化，使整個樂章充滿張力。以下筆者將以速度變化、節奏與力度、音樂旋律線條和織度、曲式作為詮釋處理的要素，來深入詮釋。

在速度方面，柯普蘭慎重地加入節拍記號，於譜上各個改變速度之處。開頭我們所看到的標示是 $\downarrow = 69$ ，因為速度較慢，加上旋律多是長樂句，單簧管演奏者應該要有持續力來吹出更長的氣，在呼吸的控制上也要掌握好。要配合音樂的氣氛，想像寬廣的空間感，但又不能太停滯不前，還是必須要保持線條流動的韻律。柯普蘭細心地將許多速度表情記號寫入譜中，例如：M.42 和 M.86 的 moving forward、M.88 的 hold back 等。因此只要仔細地運用，配合旋律線條，就不難掌握流動性。另外演奏上使用彈性速度可以讓音樂更具吸引力，也可以使音樂更富表情，因此在這個樂章中經常會運用。例如在演奏大跳音程、或是漸強漸弱、或突弱時[譜例 2-1]。在 M.61 這段單簧管是處於休息，因此鋼琴有單獨表現的機會，也可以做出適度的彈性速度。

另外這個樂章主要是在 $\downarrow = 69$ 和 $\downarrow = 76$ 這兩個節拍記號速度的變化中交替。例如為了接到 M.51 的 Somewhat faster($\downarrow = 76$)，於 M.45-50 單簧管演奏速度上有稍微往前的感覺，並且 M.51 單簧管是長音，鋼琴擁有速度的主導權。M.95 也是同樣的情形。而由 $\downarrow = 76$ 要回到 $\downarrow = 69$ 時，都會在速度上作一點漸慢。在段落銜接處，或不同的主題素材出現時，作曲家都會使用音符的增值或減值，讓我們很容易就區分出樂曲的段落性以及主題動機變化，因此在速度上，演奏者不需要刻意加速或減速，只要配合音樂線條，自然地接入下個段落的速度即可。

在節奏與力度上，這個樂章是平靜抒情的，因此並沒有用到“>”重音記號，而是用“—”(Tenuto)來代替，並且有些則是加在弱拍的位置上，主要是為了凸顯重要的音。Tenuto的奏法，是加上一些推力重力的感覺，會使旋律更加流動，也更增加節奏的韻律，因此單簧管與鋼琴演奏者都必須特別注意要確實演奏。音樂線條較長，容易拖拍使音樂停滯不前，可以將三拍子打成一大拍的想法，讓音樂聽起來似畫圓圈一般，增加流動性。力度的方面，大致都是隨著和聲織度變厚而增強，薄而減弱，製造出對比性。較特別的是M.101的“^bE”，為第一樂章中最高音，卻標示突弱(subito piano)，因此音樂的感覺會好像突然屏住呼吸，讓音樂更富戲劇性[譜例 3-1]。在此樂章演奏者要特別注意力度上的音色，即使是*f*也要配合音樂的氣氛，不要有暴烈的音色，詮釋出像詩篇般的感覺。

[譜例 3-1]第一樂章 Coda 部分，Mm99-103



音樂旋律線條和織度的處理上，筆者認為應該仔細觀察主、副旋律和伴奏聲部的關係。從樂譜來看，有些段落鋼琴右手部分會分成上、下兩聲部，例如在M.20時鋼琴的部分，右手上聲部演奏第一主題，有四個聲部的織度出現。每個聲部都有可能是旋律線，不一定只有單簧管演奏主旋律，因此演奏者要分清楚主、副旋律，必且格外注意音量上的使用是否適度。此外這個樂章利用短的級進動機，發展出長的樂句線條，單簧管在演奏時呼吸換氣以及運舌都應該避免把樂句分開，才不會讓音樂聽起來流於片斷性，要小心處理長樂句的線條，使音樂能

一氣呵成的呈現出來。在這個樂章的線條特色在於有許多大跳音程，要讓音與音之間圓滑地連結著，氣以及手指的運用是十分重要的。

在曲式結構上，第一樂章為A B A' 加上Coda，一般樂曲B段落極可能設計與A段落有對比性，但柯普蘭在此曲中並沒有特別強調這一點，但我認為仍然要先瞭解B段落在整體曲式的角色，才不會將詮釋風格混淆。從樂譜中看出，第一樂章整體性是非常完整的，這個中間B段落雖然轉調到^bE大調上，但在進入B段落之前的樂句，就已出現臨時記號，且從M.47 以五度或六度作旋律式跳進，連結到B段落開頭，感覺起來是一氣呵成[譜例 3-2]。並且由音樂呈現的對比性來看，因為鋼琴左手伴奏音型持續的關係，且調性穩定，與前後樂段差異點不大，因此將B段落劃分為中間樂段，是屬於一個過渡性質的樂段，因此在演奏上不需要刻意轉換風格，將此段作為一個較長的過門，自然地演奏帶過就好。

[譜例 3-2]第一樂章，A 段落--B 段落

The image displays a musical score for Example 3-2, illustrating the transition from the A section to the B section. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *poco cresc.*, *rit.*, and *a tempo*. The A section ends at measure 45, and the B section begins at measure 50. The B section is marked "Somewhat faster (♩ = 70)". The score shows a melodic jump from measure 47 to measure 50, which is highlighted by a red bracket. The piano accompaniment in the left hand is consistent throughout, providing a steady rhythmic foundation.

3.2 裝飾奏的部分

許多文獻資料在提到這首協奏曲的裝飾奏時，大致都敘述它提供一個相當大的機會讓獨奏者來展現其非凡的技巧能力；而柯普蘭的用意也是在於能讓固德曼展現他的單簧管技巧。整個裝飾奏的技巧幾乎都用到運舌，並且大量使用單簧管的高音域，速度也較快，的確有許多艱深之處，需要演奏者多練習以及揣摩作曲家要表達出的炫技效果。

在速度變化方面，柯普蘭並未標上節拍記號，只註明為自由地(freely)，表示此段裝飾奏的速度由演奏者自行決定，可視個人情況不同而定。在我的看法是速度上大致是依據銜接第一樂章結尾速度，因為音樂感覺是輕柔如夢一般的，因此速度可再緩慢一些，非常從容不迫的。A 段落時為 Somewhat faster，速度比前段稍快，到 M.12 時 Twice as fast 速度要比前段快兩倍，因此在 M.11 的漸快(accel)要小心地銜接兩個之間的速度。M.19 為 A 段落預備作高潮之處，可以使用彈性速度來強調。進入 B 段落出現圓滑線條旋律，因此將速度緩和下來，M.29 單簧管轉為高音域的吟唱式旋律，因此速度可以稍微再慢一些，並且作些許的彈性速度，來幫助表現出裝飾奏中唯一的優美旋律線條。

進到 A' 段落速度又回復到 M.12 的速度(兩倍快)，以這個速度一直保持到 C 段落 M.79。這段的彈性速度的使用，筆者聽過幾位單簧管名家，如：James Campbell、Martin Frost、Laura Ardan 的錄音，他們的詮釋共同處在於 M.56-57 都作一些彈性速度，推測應該是後四小節力度為了達到 *ff* 而作準備，此可供演奏者參考。M.62 也可以稍微漸慢，與 C 段落作劃分。最後在裝飾奏結尾 M.80 半音階標上速度自由 Ad libitum(略寫 ad lib)，單簧管一般奏法是前兩組音群由緩慢開始，到第三組開始逐漸加快到銜接下一樂章的速度。

在節奏與力度上，柯普蘭大量使用切分音，且加上重音記號於弱拍的手法，打破原本拍子輕重關係，此是參考爵士音樂手法而加入的，並且除了保留 Tenuto(-) 更加上 accent(>)以及 staccato(▼)來加強整段切分音節奏，呈現一種節奏交錯的感

覺，蘊含豐富的音響，雖然容易使聽眾產生不安全感，卻也是帶來節奏上的另一種緊湊感。並且柯普蘭巧妙的音樂手法，讓節奏張力呈現緊繃—鬆弛之間，並不會特別聽起來產生不舒服感，演奏者也要在兩者之間找到平衡。此段裝飾奏力度維持在 *mf* 到 *ff* 之間，除了 B 段落開頭圓滑奏的旋律為 *mp* 以外，因此要特別作出對比性。演奏者在詮釋時，應清楚瞭解切分音節奏與重音之間的關係，並且加入爵士的韻律，就能將裝飾奏的風格表現出來。

在音樂旋律線條處理與風格上，一開始表情術語標示輕柔地 (*softly*)、*dreamily* (如夢似地)，又使用嘆息音型，所以要特別強調音符間的連線 *slur*；且在延長音上註明為短的，因此不要作出有休止的感覺，還是要讓音樂保持往前的流動性 [譜例 2-6]。之後線條是由上下行分解和絃所組成，如熱情生動的宣告式陳述，相當富有節奏感，與開頭形成強烈對比。B 段落 M.29 是裝飾奏中唯一長線條樂句，除了使用彈性速度外，音樂的想法則是要將線條處理有如女高音吟唱般的優美旋律，時而高昂，時而低迴，才有吸引人之處。而後又回到熱情生動的宣告式動機，此處柯普蘭刻意在時值一拍及一拍以上的後半拍長音加上重音，用意是想表達出爵士音樂的律動，因此處理上加入些許爵士風格，而不可制式地套用古典節奏形式，以免流於呆板 [譜例 3-3]。C 段落音符時值因為頓音記號使用而減少，線條幾乎都由大跳音程組成，因此運舌的使用要比前段更加短促、乾淨，配合重音不規則出現，使音樂呈現侵略、刺穿性的感覺。整段裝飾雖然大多是屬於節奏性的音樂線條，但細微的音樂韻律還是有所不同，因此演奏者除了突破技巧上的困難，在音樂處理上也要仔細觀察段落風格之間的差異性而詮釋出來。

[譜例 3-3] 裝飾奏 C 段落

使用爵士素材



3.3 第二樂章的部分

第二樂章中有許多動機素材已在裝飾奏預先出現過，於此處更似枝節般不斷延展；而在裝飾奏加入的爵士要素，更是充斥於整個樂章，使其充滿爵士搖擺風格。柯普蘭曾表明他是無意識地將有關南、北美洲通俗音樂的元素融入其中，如：查理斯頓舞(Charleston)的節奏、布基烏基(boogie woogie)¹¹、巴西民間旋律。演奏者如能瞭解作曲家採用之素材，相信對風格就能詮釋更加貼切。

在速度的取決上，雖然開頭標示為有點快(Rather fast)，但因為先前裝飾奏結尾半音階上行已將速度提升許多，因此我認為鋼琴擁有主導權，應把速度穩定下來，讓樂章前半段速度都維持在♩=126。樂章中常於 2/4、2/2、3/4 切換拍號，柯普蘭都標明♩=♩，因此韻律並沒有改變，速度上也無影響。到 D 段落 M.269 為少許快些(Trifle faster)，速度配合切分音節奏帶有 5/8 拍的感覺，可以多一些往前的推動力。樂章裡速度最快是 E 段落 M.309 部分，且之後旋律出現相同動機時，速度雖然都為♩=144，但此段是使用 Walking bass 線條，帶有爵士搖擺感覺，因此筆者認為近似人小跑步的速度即可，不宜太快，以免失去柯普蘭要求幽默、放鬆之感覺。另外通常在終曲部分的速度都會比前段來得快，但此首卻反之，在 Coda 段落 M.481 部分為♩=120，比前段♩=132 還要再慢些，因此速度感覺好像煞車似的突然變慢；而後鋼琴都是單音，可讓單簧管單獨表現，作一些適度彈性速度。全曲倒數六小節速度開始漸慢，持續兩個高音域長音後，在半音階上以迅雷的速度，炫麗地結束全曲。柯普蘭不只在樂曲結構上，就連速度上也是張力不斷，演奏者在這些速度取決上要作出明顯分別，才能造成戲劇性效果。

在節奏方面，這個樂章多用八分、十六分音符，即使四分音符也多加上頓音或重音記號，整體節奏感覺都是快速且短促的，同時也承襲著裝飾奏的切分音節奏，這些都是屬於較正規演奏的範疇。第二樂章較特殊之處在於 E 段落巴西主題帶有明顯的爵士風格，節奏上由許多八分音符與休止符組成，演奏者要小心休

¹¹是一種鋼琴演奏藍調節奏的方式，加上以左手進行強烈、重複性類似貝斯的節奏功能。

止符的時值，因為爵士音樂風格的關鍵就是在於休止符與音符的巧妙組合關係。另外看到後半拍起音的音符，只要將其稍稍延後並加上 Tenuto 演奏，就能容易演奏出爵士音樂中的搖擺感覺(Swing-Feel)。

在音樂旋律線條處理上，因第二樂章皆是較節奏性的，由許多音階或半音階旋律以及跳躍音程組成，尤其柯普蘭又將旋律線條拆開後，分別交與單簧管來接續鋼琴的旋律，因此樂句線條都屬短促，並使音樂產生不穩定的感覺。而裝飾奏中的分解和絃，也成為此樂章的主要架構一再出現，在整個樂曲旋律安排上，佔有相當重要的地位。有時出現於鋼琴右手部分來襯托主旋律，屬於橫向性旋律，與尖銳高音域短而有力的四分音符縱向性旋律形成強烈對比，因此鋼琴演奏者必須特別留意此中間聲部，要將其在充滿跳音音響中突顯出來；有時則又獨當一面成為段落中重要主旋律譜例[3-4]。並且這個分解和絃動機在裝飾奏時，是使用 Tenuto 橫線分開；第二樂章是用短圓滑線連結，兩者為相同動機，卻因柯普蘭使用手法不同，呈現出截然不同的旋律線條，演奏者要仔細依照樂譜上所示而處理演奏，才能最貼近作曲家要表達的音樂線條感覺。

譜例[3-4]第二樂章，主題 A，Mm154-191

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system, starting at measure 155, shows a right-hand part with a melodic line that is highlighted by a red box and labeled '(half-stacc.)'. The second system, starting at measure 190, shows a right-hand part with a melodic line that is also highlighted by a red box. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'p'.

3.4 單簧管樂器技巧上的處理

在這首協奏曲第一樂章中，因為大多是長樂句線條，並且有許多大跳音程在其中，因為是吹氣樂器的關係，再加上力度記號為 *p*，演奏者要控制好氣流，不要太過也不要不及，使音與音之間緊密連結。而演奏大跳音程時，氣流是從腹腔到口腔整個貫通，可以配合音樂作出調整與變化，再將氣流集中在嘴部，喉嚨放鬆，不要因為想小聲而緊咬竹片使其無法振動；要吹奏高音域長音時，則也可利用右手拇指將單簧管些微推進嘴部，這個動作可以幫助使其容易發音，也可以使音準到達正確位置。柯普蘭要求第一樂章的感覺是抒情且富有表情地，因此在音色方面，不要將其吹得太厚實，也不可流於輕浮，必須要配合線條，而拿捏得宜，將扣人心弦的音樂感覺深刻表現出來。

先前就提過裝飾奏的技巧艱難，主要是在於分解和絃再加上跳音運舌，因此氣流要比吹長樂句更加集中，也要以更快的速度送進樂器內。舌頭則有彈性地輕點簧片尖端；手指觸鍵動作也要敏捷，不要離鍵太遠應該盡量貼鍵。而演奏重音時也不要太超過，以免因為加重音符使高音域音準不夠高。另外因為裝飾奏多是節奏性樂句，音型不斷模進重複，演奏起來速度不可以快到失控，仍然要保持穩定的感覺，並且把分解和絃的音響清楚呈現出來。

第二樂章的部分也格外要注意高音域的音色，切勿因為加重力度使音色變粗、音質變扁，應該要將氣流、觸鍵、吐音都充分準備好，然後輕鬆地吹奏，使音符充滿彈性。樂曲結尾倒數四小節的“ $\#A$ ”是全曲最高音，其是屬於很難吹奏到正確的音，因此喉嚨要充分打開，並且口腔到達正確的位置，會較容易吹奏出來，演奏者要多練習這個部分。另外演奏最基本的原則，就是樂譜上的記譜以及任何表情術語，都要完全仔細地遵照作曲家標示的，例如：*slur*、*tenuto*、*accent*，以及所有力度記號等，才能詮釋出音樂線條的不同與風格的差異。

結語

本論文根據理論性的分析，觀察此曲中相似材料的運用和動機的發展、作曲手法等，並以此作為詮釋此作品的依據。筆者發現柯普蘭受爵士樂單簧管家班尼·固得曼委託，特別使用爵士音樂；柯普蘭此時期偏向創作通俗、實用性高的音樂，大量以民間旋律為素材，因此將兩種風格融合在這首協奏曲中。筆者在研究此作品的過程中，發現以文字方式來論述整個音樂的內涵或各個層面，都是較為困難的，唯有透過演奏者直接對樂曲的詮釋，才能讓聽眾感受到音樂中表達的情感或意義。然而在這首樂曲中，仍然有許多值得深入研究的議題，而在此論文中無法兼顧到的，例如：

1. 爵士音樂與古典音樂的差異。這首樂曲採用許多爵士音樂素材，在演奏上應該以爵士音樂方式來吹奏，但因為作曲家並沒有明顯透露出此訊息，因此在演奏上是否要將兩者風格差異明顯作出區分，還是融合於曲中？都是值得演奏者深入研究以及思考的。
2. 鋼琴演奏技巧的探討。在 1947 後幾年，柯普蘭親自將單簧管與絃樂團(豎琴以及鋼琴)版本另外再改編成單簧管與鋼琴的版本，也因此在這個版本中鋼琴有著管弦樂化的色彩、以及變化多端的音樂織度，佔有十分重要的地位。所以對於鋼琴的技巧，例如：多聲部的線條處理，速度的掌握，也都是需要演奏者多加研究的。
3. 單簧管與鋼琴的配合與互動。在這首協奏曲中，鋼琴像是代替絃樂團 tutti 的部分，導致各主題旋律會不斷地交替於鋼琴與單簧管之間，因此在演奏上的句法或是力度以及音色，都是要演奏到近乎相同。兩個人的默契和情感詮釋的思考，都是需要一再練習以及揣摩的。

在詮釋的過程中，或許我們無法完全體會或瞭解作曲家創作初衷的意涵，唯有透過對樂曲結構、素材之間的關連性，以及作曲家創作風格的分析，再加上演奏者本身的經驗以及情感體驗，將樂曲完整地呈現於聽眾。

參考文獻

Shoemaker, Michelle Normandeau. "Music Analysis in the Private Lesson and Studio Class : Pedagogical Approach for Clarinet Professors.", Michigan State University, the Degree of Master of Music, 1997.

Larry, Maxey. "The Copland Clarinet Concerto", The Clarinet, XII/4 (1985), 28-32

Robert, Adelson. "Too Difficult for Benny Goodman : The original version of the Copland Clarinet Concerto", The Clarinet, XXIII/1 (1995), 42-45

Venezia, Mike. "Getting to know the world's greatest composers ", Chicago : Childrens Press, 1995

Pollack, Howard. "Aaron Copland : the life and work of an uncommon man", New York : Henry Holt and Company, 1999.

Kostelanetz, Richard. "Aaron Copland : a reader : selected writings 1923-1972" Steve Silverstein ed, New York : Routledge, 2003.

Weston, Pamela. "The Cambridge Companion to the Clarinet : Players and Composers", Colin Lawson ed, 92-106. Cambridge University Press, 1955.

Aaron Copland. "The New Music : 1900-1960", New York : W. W. Norton Company, 1968

馬清，二十世紀音樂風格，揚智文化，台北，民國九十一年，11 頁。

何平，柯普蘭：他寫出了美國的音樂，世界文物，台北民國九十二年，7-49。

吳宏哲，『柯普蘭：阿帕拉契之春音樂分析與指揮詮釋研究』，師範大學音樂研究所，碩士論文，民國九十年。