

國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

林宜儀長笛演奏會

(含輔助文件：從早期作品與考試曲目的
藝術價值論杜悌尤的《長笛小奏鳴曲》)

Yi-Yi Lin Flute Recital

(With a Supporting Paper: Dutilleux's Flute Sonatine and
the Artistic Value of Early Works & Examination Pieces)

研究生：林宜儀

演奏指導教授：樊曼儂教授

輔助文件指導教授：金立群博士

中華民國九十七年一月

林宜儀長笛演奏會

(含輔助文件：從早期作品與考試曲目的

藝術價值論杜悌尤的《長笛小奏鳴曲》)

Yi-Yi Lin Flute Recital

(With a Supporting Paper: Dutilleux's Flute Sonatine and
the Artistic Value of Early Works & Examination Pieces)

研究生：林宜儀

Student: Yi-Yi Lin

演奏指導教授：樊曼儂教授

Performance Advisor: Man-Nong Fan

輔助文件指導教授：金立群博士

Supporting Paper Advisor: Lap Kwan Kam



A Thesis (Presented in the Format of a Recital
and a Supporting Paper)

Submitted to the Institute of Music
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
Of
Music

January 2008
Hsinchu, Taiwan

中華民國九十七年一月

林宜儀長笛演奏會

研究生：林宜儀

演奏指導教授：樊曼儂教授

輔助文件指導教授：金立群博士

演奏會曲目

杜悌尤：長笛小奏鳴曲

法朗克：長笛奏鳴曲

馬丁：敘事曲

盧塞爾：吹笛人

塔芬奈爾：迷孃幻想曲

上列曲目已於民國九十六年十二月十三日晚七點三十分在國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會的時況 DVD 將附錄於本文。

輔助文件：從早期作品與考試曲目的藝術價值

論杜悌尤的《長笛小奏鳴曲》

輔助文件摘要

本文以杜悌尤的《長笛小奏鳴曲》為研究對象，先追溯當時音樂院的傳統與法國長笛學派做地區與時代的背景，再進行曲式分析、演奏詮釋與唱片版本的比較；接而探究一些美學上的議題，諸如作曲家、演奏者與聽眾之間不同評價的關係，特別是肯定早期作品與考試曲目的藝術價值，可調整對晚期作品的高估與對功能性曲目的輕視。

關鍵字：杜悌尤，小奏鳴曲

Yi-Yi Lin Flute Recital

Student: Yi-Yi Lin

Performance Advisor: Fan Man-Nong
Supporting Paper Advisor: Lap Kwan Kam

Recital Program

Henri Dutilleux: Sonatine pour Flûte et Piano

César Franck: Sonata in A Major for Flute and Piano

Frank Martin: Ballade pour Flûte et Piano

Albert Roussel: Joueurs de Flûte, Op.27

Paul Taffanel: Grand Fantaisie
(on themes from “Mignon” by Ambroise Thomas)



The Program above was performed on Thursday, December 13, 2007, 19:30 p.m. in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The DVD of the recital is appended on this paper.

Supporting Paper: Dutilleux's Flute Sonatine
and the Artistic Value of Early Works & Examination Pieces

Paper Abstract

This paper focuses on Dutilleux's Sonatine for flute and piano, traces first its background in the tradition of the Paris Conservatory and the French Flute School, then analyses its formal, performing and interpretational aspects. Discussions on aesthetic issues, such as the relationship between the critical perspectives of composer, performer and audience, lead eventually to the rehabilitation of early works and examination pieces.

Key word: Dutilleux, Sonatine.

林宜儀長笛畢業演奏會 DVD

徐幼齡、李世揚 鋼琴

時間：九十六年十二月十三日晚上七點三十分

地點：交通大學活動中心二樓 演藝廳

Henri Dutilleux: Sonatine pour Flûte et Piano

杜悌尤：長笛小奏鳴曲

César Franck: Sonata in A Major for Flute and Piano

法朗克：A 大調長笛奏鳴曲

I. Allegretto ben moderato

II. Allegro- Quasi lento- Tempo I

III. Recitativo - Fantasia (Ben moderato - Largamente - Molto vivace)

IV. Allegretto poco mosso



Frank Martin: Ballade pour Flûte et Piano

馬丁：敘事曲

Albert Roussel: Joueurs de Flûte, Op.27

盧塞爾：吹笛人，作品 27

I. Pan

II. Tityre

III. Krishna

IV. Mr de la Péjaudie

Paul Taffanel: Grand Fantaisie (on themes from “Mignon” by Ambroise Thomas)

塔芬奈爾：迷孃幻想曲

目錄

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
林宜儀長笛畢業演奏會 DVD.....	iii
目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
表目錄.....	vi

輔助文件：從早期作品與考試曲目的藝術價值

論杜悌尤的《長笛小奏鳴曲》

前言.....	1
一、序論.....	2
1.1 關於長笛在近代的發展.....	2
1.2 法國長笛學派與塔法奈爾.....	4
二、樂曲分析.....	6
2.1 第一樂段.....	7
2.2 第二樂段.....	11
2.3 第三樂段.....	14
三、演奏詮釋.....	22
3.1 第一樂段.....	22
3.2 第二樂段.....	24
3.3 第三樂段.....	25
3.4 版本比較.....	26
四、早期作品與考試曲目的藝術價值.....	30
4.1 杜悌尤早期個人風格.....	30
4.2 關於考試曲目的藝術價值.....	31
五、結語.....	32
引用資料.....	33

譜例目錄

譜例 1	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 1-2 小節》	8
譜例 2	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 16-18 小節》	8
譜例 3	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 19-25 小節》	9
譜例 4	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 37-42 小節》	10
譜例 5	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 57-61 小節》	12
譜例 6a	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 64-66 小節》	13
譜例 6b	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 72-73 小節》	13
譜例 6c	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 78-79 小節》	13
譜例 7	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 86-87 小節》	13
譜例 8	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 88-100 小節》	15
譜例 9	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 100-106 小節》	15
譜例 10	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 112-116 小節》	16
譜例 11	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 128-130 小節》	16
譜例 12	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 135-138 小節》	17
譜例 13	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 143-147 小節》	17
譜例 14	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 151-155 小節》	18
譜例 15a	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 19-20 小節》	19
譜例 15b	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 184-186 小節》	19
譜例 16	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 188-191 小節》	19
譜例 17	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 213-217 小節》	20
譜例 18	杜悌尤《長笛小奏鳴曲，第 222-231 小節》	21

表目錄

表 1	杜悌尤《長笛小奏鳴曲》第一樂段結構劃分.....	7
表 2	杜悌尤《長笛小奏鳴曲》第二樂段結構劃分.....	11
表 3	杜悌尤《長笛小奏鳴曲》第三樂段結構劃分.....	14
表 4	杜悌尤《長笛小奏鳴曲》版本比較.....	28



前言

在 1993 年 3 月，杜悌尤 (Henri Dutilleux, 1916) 出席一場他早期作品的音樂會，是由康城當地音樂院 (Conservatoire at Cean) 的學生來演出的。他能夠了解學生們的緊張，但對他本人來說似乎也是件難受的事情。這當中透露出他對早期作品的一些複雜糾結的感受。因為他本人覺得這些作品深受許多前輩們的影響，卻還沒有找尋出真正屬於自己特色的音樂語言。雖然如此，這些作品仍是現代曲目中的一部份，受到演奏家們的喜愛與肯定。

該音樂會曲目之一是長笛《小奏鳴曲》，是在 1943 年受國立巴黎高等音樂院年度考試所委託完成的作品，並在 1944 年 1 月 17 日由長笛家 Gaston Courelle 與作曲家本人伴奏來完成首演。全曲一氣呵成，第一樂段飄逸擺盪的節奏與旋律線條，富有優雅氣息。第二與最後樂段雖然呈現相異的兩種性格，但當中使用一些共同的元素相互結合，使得整首曲子在聽覺上有豐富的性格變化卻又不相衝突。對於長笛演奏者而言，不論在技巧上的考驗與情感上的表達，都可以做一個評鑑的依據。筆者將藉由當時音樂院對於考試曲的作曲的特殊要求切入這首曲子，在詮釋上來做探討與比較；並且，也嘗試涉獵一些美學上的議題，諸如作曲家、演奏者與聽眾不同評價之間的關係，甚至關於考試曲的藝術價值等，藉由以上的探討對於曲子有更完整的了解。

一、序論

1894 年管絃樂曲《牧神的午後》前奏曲 (Prélude à l'après-midi d'un fanue) 在巴黎國民音樂協會首演。這首曲子，是德布西根據馬拉梅 (S. Mallarme, 1842-1898) 的十四行詩『牧神的午後』在 1892 年所譜寫的。曲子中所呈現的美幻情境，讓當時的聽眾如痴如醉反應熱烈。在這首曲子中，德布西使用管樂的手法極為特別，它讓長笛吹奏中低音域的旋律，打破我們一般對長笛音色既有的概念。在這裡德布西讓我們從音色的變化中，感受到詩中所透露出悶熱難耐的慵懶氣氛。也因為這首曲子的緣故，讓長笛這個角色重新受到重視。以下將分別敘述長笛在近代的幾項關鍵發展，分別為樂器史、法國長笛樂派與法國現代長笛之父-塔法奈爾、與本文所探討的作曲家杜悌尤。



1.1 關於長笛在近代的發展：

在十九世紀中葉之前，長笛這個樂器仍然處於古老的狀態，所謂古老在於

1. 它無法轉調
2. 極難吹準
3. 音量過小
4. 臨時升降記號處理困難

所以當時的長笛對於不同調性的樂曲處理，需要依照調性的不同而更換管身。在匡茲

(Johann Joachim Quantz, 1697-1773) 的時代長笛只有兩個按鍵、四節管身，其中兩節管身可以依照不同調性的樂曲替換。在十八世紀末之後，慢慢的增加了原有的按鍵數，改良工作沒有間斷，形成各種各樣基礎簡單系統的長笛 (simple-system flute)。

在十九世紀中末，是長笛的黃金時期。貝姆 (Theobald Boehm, 1794-1881) 建立了整個歷史上長笛的最重要的演化，他改良的長笛使用金屬材料，使長笛更加耐用，音量也比傳統木長笛大，更適合在大型音樂廳表演。此外還有錐形的上

管和管體厚度、音孔直徑、音孔之間的距離等一系列特定的規格，這些數據使得長笛的音準進一步提高，這種長笛的設計中最重要的就是被稱為貝姆系統的按鍵結構，克服了古長笛洞孔之間的間距過大，使手指可以更加靈敏的活動，音準上的調整變化也更加協調。

由於貝姆式長笛的改良，克服了過去舊式長笛的種種技巧障礙使長笛在性能方面得到極大的改善；準確的半音、優異的操控性、寬廣的音量等等，獲得各地演奏家的肯定與採用。於是長笛開始受到作曲家的重視，慢慢出現相當數量的樂曲與改編為長笛的演奏曲，甚至連歌劇中也必定穿插一、兩支長笛獨奏的樂段。在這段時期最風行的曲種首推變奏曲（variation）與幻想曲（fantasy）。關於變奏曲曾有以下的描述：「開頭是緩慢的抒情調樂段，而後和弦開始變化也漸漸激烈的震動起來，像是要把長笛的音色淋漓盡致的表現出來。最精采、高難度的自然是最後一個樂章。先是一個音符將人的心高高托起，而下一個鏗然巨響，又讓坐擁於雲端的心落下到幾乎崩潰。此時是低音主導旋律，之後音符又幾度彈跳變動，無窮盡的變幻至最後匯集成一串半音階的曲調，其後綿延不絕的音符，像是在漩渦中碰撞直到聽眾疲倦為止...。」¹ 由此可見，長笛樂曲在這個時代偏好炫耀的風格，一方面也是源於樂器性能的改善所產生出的一種現象。

在此一提，1860年德胡斯（Vincent-Joseph Dorus, 1812-1896）在擔任巴黎音樂院長笛教授時，選用了貝姆改良的新式長笛作為自己演奏用的樂器，同時也在音樂院大力推廣貝姆系統的長笛，由於這個具有遠見的決定，奠定了法國在長笛演奏上的影響力。

¹ Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute* (New York: Taplinger Publishing Company, 1979), 44-45.

1.2 法國長笛學派與塔法奈爾：

「法國長笛學派」發展出的音樂表現與吹奏特色，造成流行的風潮，主要是由於塔法奈爾和他學生的推行；另外，巴黎音樂院中的長笛教學與考試制度，也是法國長笛學派興盛不衰最重要的動力。塔法奈爾被後世尊為法國現代長笛之父，並不僅是在於他的教學理論與練習法²，更重要的是他對於音樂所持有的態度，改變了十九世紀所盛行的浮華風格，讓長笛演奏踏實的重新出發。在他的學生弗勒利（Louis Fleury, 1878-1926）所著的『長笛』一書曾提到：「十九世紀的音樂（長笛）以華麗為主…以帶有變奏的幻想曲、歌劇旋律選粹改編的曲式成為當時風格的主流，長笛音樂成了炫技和無病呻吟的綜合…幸好有塔法奈爾將長笛的曲目單純化，將長期被忽視的真正傑出作品再次復活，使它們或應有的地位」。我們目前所演奏的巴赫長笛奏鳴曲及莫札特長笛協奏曲，和許多重要的古典傑作皆拜塔法奈爾之賜才能重見光明³。塔法奈爾強調長笛演奏須有高超的技巧卻不炫耀，嚴肅對待拍子及準確的節奏，更重要的是完全尊重樂譜，不可嬌柔造作。

另一方面，在普法戰爭（1870-1871）後，一種反日耳曼的精神漸漸蔓延，法國人開始展開拒演德國曲目的行動。就在這樣的環境因素之下，喚起了法國音樂的覺醒。塔法奈爾招集其他當代著名的作曲家，包含聖桑（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）、法朗克（César Auguste Franck, 1822-1890）、佛瑞（Gabriel Fauré, 1845-1924）等人，共同創立法國國家音樂協會。藉由這個組織來鼓勵法國新生代的作曲家積極創作，以發揚法國音樂的特點，與德國音樂相抗衡⁴。

1893年，塔法奈爾成為巴黎音樂院長笛教授。他首創先例的在每年的畢業考試中委任當代法國作曲家來創作考試曲。1898年他委任佛瑞（Gabriel Fauré,

² 塔法奈爾的教學理念具體的呈現在高白爾（Philippe Gaubert, 1897-1941）編纂的*Taffanel-Gaubert Méthode Complète de la Flûte*一書中，以及一些優異的木管室內樂，長笛和鋼琴的改編曲。

³ 宋麗曼，〈淺說法國長笛學派的沿革〉，《華岡藝術學報》第七期，2003年，頁338。

⁴ 李沈潔，《法國長笛學派研究》，國立台北藝術大學管弦與擊樂研究所碩士論文，台北，2003年，頁3。

1845-1924) 創作了第一首巴黎音樂院長笛年度鑑定考試的曲目，從此開啟了委託當代作曲家為考試譜曲的傳統⁵，本文所探討的樂曲就是在這樣的歷史沿革下所產生的。塔芬奈爾不論是在舊作品的復興與新作品的推廣嘗試，我們可以了解到他在擔任巴黎音樂院長笛教授時在長笛界所產生的影響力，更重要的是由於他的努力使得長笛的地位提升，使其能以獨奏樂器的姿態問世，並且培養出多位優秀的演奏家與教育家繼續傳承宣揚他的理念，間接形成了影響全世界的長笛學派。在*Windplayer*雜誌中曾有過這樣的文章，裡面對於法國長笛學派有些許描述：「1968年，從巴黎來的演奏者們於美國各地巡迴演出。當時美國專注於培養樂團合奏者的訓練，然而聆聽到從法國傳來的演奏方式令人感到震撼，尤其是當中優美長線條的樂句與精緻的音色、寬廣的聲音……。」⁶，從此可得知法國長笛學派的特殊性以及影響力。



⁵ Claude Dorgeuille, *The French Flute School: 1860-1950* (London: Bingham, 1986), 71.

⁶ Nina Perlove, "L'esprit francais: The Mysterious Workings of the French Flute School," *Windplayer* 60 (1999): 30-38.

二、樂曲分析

本曲為一首單樂章的作品⁷，從頭到尾不停頓而連續的演奏，依照速度術語與段落性格來劃分，主要可以分為三個樂段：第一樂段 mm. 1-56 稍快板，第二樂段 mm. 57-87 行板，第三樂段 mm. 88-241 活躍地。

本曲的第一樂段 (mm. 1-56) 為奏鳴曲式，有明顯清楚的第一主題與第二主題，而在整段的曲式上可以看出呈示部、發展部、再現部。呈示部由第一主題與第二主題構成，第一主題 (mm. 1-18) 由鋼琴分散和弦的獨奏帶領出來，句子多為由兩小節共十四拍的長線條來組合而成。第二主題 (mm. 19-29) 雖然也是由鋼琴帶出，卻呈現出與第一主題相異的性格，賦予輕快與活潑個性。發展部 (mm. 30-42) 由長笛不斷的作連續的模進與推動，分別由四句樂句與延伸樂段構成，節奏一句一句的減值推進到高點之後音樂急速冷卻下降帶回再現部 (mm. 43-56) ，回顧呈示部的第一主題後，做個簡短的結尾便結束。

在本曲第二樂段 (mm. 57-87) 的一開始由鋼琴帶出三個音的下行音階，接著由長笛演奏出一大段的獨奏樂段，有似於裝飾奏(*cadenza*)的效果，這樣的手法連續使用了兩次。這個小段落從鋼琴獨奏的音階下行開始不僅預告了第二樂段，同時也轉變整首曲子的氣氛，變的較為沉重緩慢。之後才由鋼琴彈奏出相同動機的下行音階正式進入了第二樂段 (mm. 64-87) ，主要可以分為三大組，第一組 (mm. 64-71) 、第二組 (mm. 72-77) 、第三組 (mm. 78-87) 。

第三樂段 (mm. 88-241) 一開始由一大段鋼琴快速十六分音符的獨奏揭開序幕，為常動曲 (*moto perpetuo*) 的形式，讓整個樂段的情緒緊湊激進起來。而在連串的十六分音符當中所加重的重音隱藏著連續半音的動機，這樣連續半音的動機貫穿整個第三樂段，再接由長笛呈現出第三樂段的第一主題與第二主題。第一主題 (mm. 101-128) 主要是由快速十六分音群所構成，充滿輕快活潑的斷奏樣式；而第二主題 (mm. 129-150) 由連續的六連音為主軸，有時使用些許附點節奏的表現出變化性，但在第二主題中六連音與半音的進行為主要的特色，段落可分為 a-b-a'-c-a'' (coda) 。

⁷ 這樣的作曲手法首見於李斯特 (Franz Liszt, 1811-1866)，李斯特寫下了不計其數的鋼琴獨奏作品，但是以「奏鳴曲」為名的作品，卻只有B小調奏鳴曲這一首。雖然名為「奏鳴曲」，但是李斯特並未遵循制式的樂章編制，而採用了單樂章，演奏時間長達三十分鐘的特殊安排。

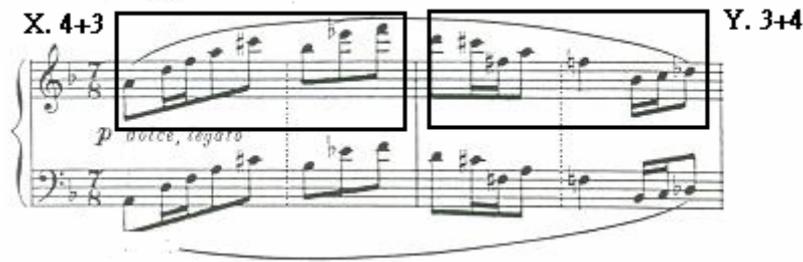
2.1 第一樂段：

【表 1】

♩ = 160 (Allegretto) 奏鳴曲式					
	小節數	段落	小節數	音區	備註
呈示部	第一主題 1-18	a	1-2	d	
		a'	3-4		
		b	5-7		
		bridge	8-9	F [#] -F-E ^b	
		a	10-11	D	
		a'	12-13		
	transition	14-18	pedal. G [#]		
	第二主題 19-29	d	19-20	F	
		d	21-22		
		e	23-24		
e'		25-26			
continuation		28-30	C-E-G → A-C [#] -E		
發展部	30-42	a	30-31	E	4 次的樂句 a 為五度循環的關係
		a	32-33	A	
		a	34-35	D	
		a	36-37	G	
		continuation	38-42	低音聲部半音上行	
再現部	43-56	a	43-44	D	
		a'	45-46		
		b	47-49		
		bridge	50-51	F [#] -F-E ^b	
		ending	52-56	d	

本段落主要是由 7/8 拍的節奏所構成，樂段中間的節奏時而為 4+3 或為 3+4 製造出樂曲搖擺不定的節奏感，一開始的兩句的鋼琴獨奏，帶出整個段落第一主題的主要節奏動機 x 與 y，同時也是一組相對稱的節奏 4+3 : 3+4，這樣對稱的節奏時常出現，見譜例 (1)。

譜例 (1)



一樣的動機旋律重複了兩次，第二次採用模進的手法方向往上擴張了音域的張力，但在第 5 小節長笛以低音進入，平淡低唱的吹奏著並不馬上搶走鋼琴的風彩，鋼琴此時仍然維持一樣的動機節奏旋律往上行進再將旋律帶回給長笛。

長笛在第 10 小節演奏和一開始鋼琴獨奏相同的旋律，和聲同樣位於音區 d。鋼琴伴奏卻改變原先長線條的旋律伴奏轉變為和弦型式的塊狀音形。在第 14、15 小節長笛連續兩次的重複蓄積向上的能量，鋼琴的低音聲部往下互相在高低極具張力的音域演奏，相較於之前平淡的色調添加更加豐厚的音響效果，為第一主題的高潮。接著速度漸慢，回復平靜走向第二主題。在此處可看見拉威爾與德布西作曲手法的影子，使用了連續平行的音層與持續低音，平行音層中又帶有全音音階的樣式，在杜悌尤早期作品中時常可以發現，見譜例 (2)。

譜例 (2)



第二主題與第一主題性格相異，相較於前段的長線條，第二主題 (mm.19) 使用斷奏來陳述，帶有許多的裝飾音，充滿輕快幽默的風格，並且在旋律線條呈現對稱的樣式，見譜例 (3)。而此處的音區位於 F，相較於之前小調的音區，有更加明亮的聽覺感受。有趣的是在鋼琴間奏時的節奏皆為 3+4 的形式，而長笛

在第 23 小節的旋律卻皆為 4+3 的樣式，頗具有互補的意味，直到接近發展部才整個緩和平靜下來使用 3+4 的節奏。

在本曲的第 1 與第 2 小節可見，由第 1 小節的節奏 4+3 將旋律上推，第 2 小節使用 3+4 稍為解放張力，就在這樣一推一收的交替之下，使得第一段落有如水波般蕩漾，製造出法國音樂特有的飄搖氣息。在段落連接的地方時常會出現這樣連續 3+4 拍的節奏型態，使得拍子的律動感簡單化以配合漸慢的速度變化。在呈示部接入發展部、和再現部結束接入第二段導奏時都可以發現。

然而在旋律上也可發現一些對稱性，鋼琴在間奏俏皮輕快的斷奏旋律線由上而下走 (E-E^b-D)，長笛在第 23 小節所帶領出來的旋律方向由下而上進行 (D-E-F)，見譜例 (3)。第二主題的樂句也都為兩小節為一單位的線條，鋼琴間奏為 2+2 小節、長笛也為 2+2 小節再延續 3 小節的過渡至發展部。

譜例 (3)

The image displays a musical score for piano and flute. The piano part is in the upper system, and the flute part is in the lower system. The piano part features a melody with a 4+3 rhythmic pattern, indicated by arrows and the text 'a Tempo'. The flute part features a melody with a 3+4 rhythmic pattern, also indicated by arrows and the text 'a Tempo'. The piano part includes a dynamic marking 'p (incisif)'. The flute part includes a dynamic marking 'les 2 Red.' and a tempo marking '* Red.'. The score is annotated with arrows pointing to specific rhythmic patterns and dynamic markings.

發展部由鋼琴連續兩小節彈奏第一樂段的節奏動機 x 作為序幕，音區位於 E。有別於傳統的奏鳴曲式中發展部的份量與比例，在本曲的發展部僅利用第一主題的旋律做音區上的轉移。長笛延續這樣的節奏動機作一連串下五度的模進，音區由 A 到 D，使用五度循環的手法。一開始是兩個小節為一個單位的樂句，經過兩次模進之後減值為一小節。減值後的旋律更加緊湊，同時將音域又向上發

展，帶領出第一樂段最高潮的音樂性。第 38 小節突然轉變拍號為 6/8，此處是第一樂段最明顯感受到拍號轉變的地方。從原本的 7/8 拍搖曳不定的節奏感轉變為 6/8 拍號，對於這個高潮點產生更加穩定節奏的作用。鋼琴伴奏在第 39 小節的低音聲部，使用了半音的上行，使得整個段落更加激進，譜例 (4)。而長笛鋼琴相互交疊直到張力最緊繃的第 41 小節，之後才慢慢緩和消退進入再現部。

譜例 (4)

The image displays a musical score for Example 4, consisting of two systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics 'cen - do' and a piano accompaniment. A vertical box highlights the transition from 7/8 to 6/8 time at measure 38. The second system features a circled section of the piano accompaniment labeled '第一樂段的高潮' (Climax of the first section) and a section of the vocal line labeled '半音階進行' (Half-step progression). The score includes dynamic markings such as 'molto' and 'cres.' and performance instructions like 'rit.' and 'perendosi'.

再現部貫徹第一樂段的主要動機節奏，回到 7/8 拍的節奏使用相同的素材，舒緩之前的張力，但音區位於 D，讓人雖然又重複聽到相同的動機節奏卻不感到厭倦，增加些許變化性。在結束之前，鋼琴部分 51 小節標示了 *très égal et sans nuances*，必須回到沒有色彩且平靜的情感。長笛此刻反而增加了些許的方向性，演奏上行斷奏的音階，呈現出對比的形式來做結束。

2.2 第二樂段：

【表 2】

	小節數	段落	小節數	音區
導奏	57-63	第一段	57-58	D
		第二段	59-61	e ^b
		bridge	62-63	半音階下行
行板	64-87	第一組	64-71	Pedal. E→A→D (下五度循環)
		第二組	72-77	Pedal. G→C→F (下五度循環)
		第三組	78-87	Pedal. E ^b and Pedal. C

第二樂段可分為兩個部份，前半段的導奏 (mm. 57-63) 與後半段的行板 (mm. 64-87)。導奏可以分為兩段相同音形的樂段，先由鋼琴的下行音階與三和弦加上七音所構成，再接給長笛作一連串似裝飾奏的演奏，此處的旋律使用阿拉貝斯克的線條作連續的爬升。第二段也由一樣型態所構成。雖然因為鋼琴的下行音階動機，筆者將此段落歸納為第二樂段的導奏，但其中還是有第一樂段的影子存在。在第 57 小節的下行音階所帶出來的和弦為 D-F-A 加上七音 C[#] 與第一樂段開頭的和聲構成是相同的，所以也可將此段落視為第一樂段的裝飾奏。第二段由下行半音階所帶出來的長笛獨奏由和弦 E^b-G-B^b 加上七音 D 所構成。在第二段裝飾奏中，多次強調了第二樂段的半音動機，分別在長笛獨奏的起始音由 A 向上至 B^b 與鋼琴下行的半音階。接至行板時，也由鋼琴下行的半音階所帶領出來。

關於半音動機，在行板音樂進行的同時並沒有出現，只有在行板結束時可以感受到鋼琴半音和弦的推動。總結來說，只出現在第二樂段的頭尾。但這個動機卻同時貫穿整個第三樂段，使得第二樂段與第三樂段雖然呈現完全不同的速度與性格，卻藉由相同的動機結合起來，更具有一致性。

之後由下行半音階所帶領出的行板，是由切分的節奏動機所構成。切分節奏的出現，使得行板的韻律結構較為不安定。並且，這個切分音的動機在之前的導奏就已經預告。在鋼琴下行音階與半音階當中，切分節奏的動機就藉由較長的音值出現在其中，見譜例 (5)。

譜例 (5)

切分音節奏動機

切分音節奏+半音動機

D-F-A+七音C#

E \flat -G-B \flat +七音D

行板主要可分為三大段。第一組為mm. 64-71、第二組為mm. 72-77、第三組為mm. 78-87。行板開始的 64 小節，鋼琴在切分節奏的伴奏上方加上了旋律線條，帶出第二樂段的主題，之後兩小節長笛在中低音域吹奏一樣的主題，構成一小段卡農樣式的旋律。在第一組與第二組當中時常的換拍號，由 4/4 到 3/4 或是 4/4 到 2/4。有些許第一樂段 7/8 拍節奏的搖曳感，但由於速度較慢，與切分節奏的使用，反而透露出不安定且陰鬱的氣氛。除此之外第二組的旋律為第一段上行小六度的模進，長笛擴展至中高音域。但此時的鋼琴伴奏不再使用切分的節奏，改用上行分散和弦的樣式。連續不間斷的八分音符節奏，推動第二組較高的音域，給予較多的支撐。在讀譜的同時，視覺可以感受到整個行板感覺越來越緊湊。第三組的伴奏型態綜合了前兩段的特色，最低音與高音聲部呈現切分節奏，中間聲部結合了三連音與八分音符，為複節奏的節奏型態，見譜例 (6)。整個段落的伴奏皆在強調A-G \flat -F，直到最後三小節綜合使用切分節奏與連續的八分音符，樂譜上標示Animez，將原本行板陰鬱沉重的情緒張力帶到最熱切激動的狀態。並且最後一小節由鋼琴的低音聲部，連續半音的上行推動至第二樂段的最高點然後結束，見譜例 (7)。

譜例 (6)

a. *Andante*
p espressivo

第一種織度--
以四分音符為主軸



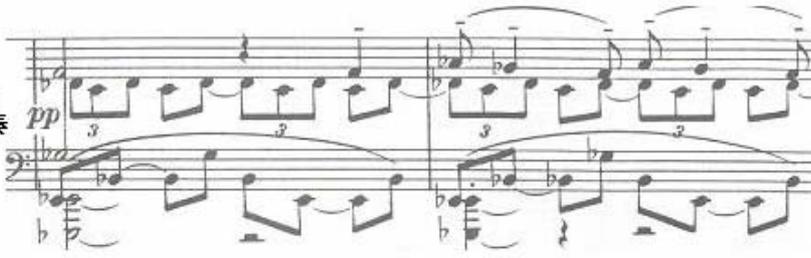
b.

第二種織度
以八分音符為主軸



c.

第三種織度
綜合三連音, 切分音
與八分音符的複節奏




譜例 (7)

第二樂段的高潮

Animez toujours

molto

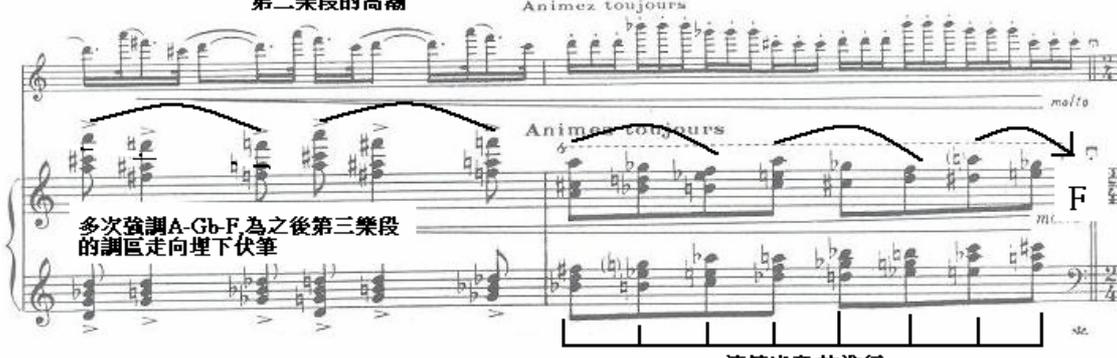
Animez toujours

mf

F

多次強調A-Gb-F,為之後第三樂段的調區走向埋下伏筆

連續半音的進行



2.3 第三樂段

【表 3】

♩ = 116 (Animé) 輪旋曲式		
段落	小節數	音區
導奏	88-100	Ostinato C
A	101-128	F Major
B	129-150	B-D-F [#]
A'	151-183	升F大調and pedal.C [#]
C	184-216	D-F ^(#) -A
Cadenza	217	
Coda	218-230	Ostinato D ^b → D
	231-241	F Major

第三樂段為快板的樂章，標示 Animé 活躍的。在此樂段主要可分為鋼琴導奏加上五個部份，分別為 A-B-A'-C-A'' (Coda)，似輪旋曲式。前一小節的行板結尾接近瘋狂似的結束，卻沒有一個明顯完滿的終止來解決混亂的和聲進行，而是使用一個延長的休止符，使氣氛在高潮之後突然凝結。接下來的導奏是由鋼琴連續快速的十六分音符作為序幕，為常動曲 (moto perpetuo) 的形式。

在這段導奏中 (mm. 88-100) 飛快的音群行進著，讓人無法直接捉摸他的調性與和聲，但當中強調的重音與低音給我們一些線索。重音出現的頻率原本為兩小節一次，後來縮減至一小節甚至是半小節一次，最後銜接至半音階進入第一主題。而當中的重音也暗示第二樂段所預告的半音動機，使得快速音群顯露出更加緊張的氣氛。關於低音 C 雖然不是重音，但卻貫穿整段的導奏。讓這段看似雜亂的音群有明顯的調性方向，向下五度接入 A 段的 F 大調。見譜例 (8)。

譜例 (8)

The image shows a musical score for Example 8, consisting of three systems. The top system is a piano part in 2/4 time, marked 'Animé (♩ = 116)' and 'ff'. It features a rhythmic pattern of eighth notes with some circled. The middle system is a piano part with lyrics 'cres - cen - du - poco a poco' and a flute part. The bottom system is a flute part with a circled section and the annotation '半音階連接至第一主題' (Half-step connection to the first theme).

在 A 段 (mm. 101-128) 的開頭相較於導奏，可以明顯的感受到鮮明的調性，進入 F 大調。長笛一開始的演奏就賦予輕快的氛圍 (*gaiement*)，使用十六分音符的音群與鋼琴互相競奏。在聽覺上可以感受到第二樂段的切分動機在此處仍然存在。在 105 小節長笛主奏呈現更加緊湊的樣式，使用三十二分音符，相似於阿拉貝斯克的線條，在整段十六分音群中增添些許新意。而鋼琴在此處改用連續平行的六和弦，節奏上使用切分的形式，代替一開始由長笛所扮演切分動機的角色，見譜例 (9)。

The image shows a musical score for Example 9, featuring piano and flute parts. It includes several annotations: '切分動機' (Rhythmic motif) pointing to specific patterns in both parts, '阿拉貝斯克的裝飾線條' (Allegretto's decorative line) pointing to a flute passage, and '(gaiement)' indicating a light atmosphere. The piano part features a '切分動機' and 'pp' dynamics. The flute part includes fingering numbers (1, 2, 4, 5) and a 'mp' dynamic.

經過 113 小節長笛與鋼琴在三小節的卡農之後，旋律兩小節一組向上三次的推動到 A 段的高點，之後才緩緩落下結束這個段落，見譜例 (10)。

譜例 (10)

A musical score for Example 10, featuring a canon between flute and piano. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The flute melody is marked with *mp* and *sf*. The piano accompaniment is marked with *pp*. A callout box with the text "旋律相同以卡農(canon)型態呈現" (Melody presented in the same canon form) points to the flute and piano parts. The score shows a sequence of notes in the flute part, with a dotted line indicating a continuation of the melody.

B 段 (mm. 129-150) 旋律動機呈現出新的樣貌，改變為六連音的樣式。第 129 小節開始的長笛六連音主奏中呈現兩種樣式。第一種六連音取走中間的音符，改用休止符替代，呈現不規則的四度、三度跳動的進行。第二種為連續進行六連音的形式，時而圓滑、亦或斷奏，使旋律聽起來更加輕快帶有幽默感，見譜例 (11)。此手法一共重複了兩次，在第二次接往 135 小節時，長笛主奏卻連接到四小節連續段奏並註明也可以使用花舌的音群。在第 135 之後一共四小節，由一開始半音上行的帶動，之後以三度為基準，做連續的進行，而鋼琴則使用切分節奏加以輔助，見譜例 (12)。

譜例 (11)

A musical score for Example 11, showing two types of sextuplets in the flute part. The flute part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The flute part is marked with *p* and *sf*. The piano accompaniment is marked with *p* and *sf*. A callout box with the text "B段的兩種六連音動機型態" (Two types of sextuplet motifs in the B section) points to the two sextuplet motifs in the flute part. The first motif is a sextuplet with a dotted line indicating a continuation of the melody. The second motif is a sextuplet with a dotted line indicating a continuation of the melody.

譜例 (12)

半音開始帶動之後連續三度的進行

鋼琴使用切分節奏加以輔助

四小節的鋼琴間奏之後，到達B段至A'段的過門樂段。這個過門樂段是由B段的第二種六連音的樣式作為引導來發展的。鄰音與經過音填滿整段快速的音群，六連音所標示的重音也突顯出貫穿第二與第三樂段的半音動機。半音動機一開始所強調的音由五個音 ($A^b \rightarrow G \rightarrow F^\# \rightarrow F \rightarrow E$) 音域向上濃縮至三個音 ($A^b \rightarrow G \rightarrow F^\#$ 、 $C \rightarrow B \rightarrow B^b$ 、 $D \rightarrow C^\# \rightarrow C$ 、 $G^b \rightarrow F \rightarrow E$) 最後為兩個音 ($A^b \rightarrow G$ 、 $C \rightarrow B$ 、 $E^b \rightarrow D$) 到達終點音 $C^\#$ ，見譜例 (13)。

譜例 (13)

六連音音形帶有半音動機的強調

在B段結束連接到A'段 (mm. 151-183)，是由鋼琴來重現A段的主題，但相較於A段的F大調，這次的主題重現轉變為升F大調，位於 $F^\#$ - $A^\#$ - $C^\#$ 加上七音 $E^\#$ 的音區。當鋼琴再一次呈現出主題，長笛的部分卻一反先前緊密的音群結構，用優美且音值較長的線條來陪襯新的調區舒緩之前緊繃的氣氛。這個段落再一次的重

複主題，卻使用長線條的樂句與新調區搭配，呈現出新的意境，音樂的表現更為柔軟動人，見譜例（14）。

譜例（14）

A' (mm. 151)

長笛改以長線條的樂句陪襯

鋼琴在新調區F#-A#-C#上重現第三樂段的主题

pp (très égal) dolce, cantabile

p

第 159 小節之後，鋼琴的調區不斷移轉脫離升F大調轉至A大調。在第 163 小節更提升至降B大調，一小節之後又到C大調。經過三次調區向上移動之後，長笛音域也隨之攀升到達高音B不停盤旋。鋼琴的部份好像停不下這股向上的衝力，在C大調停留不到一小節之後，又往上至D、D[#]、E、E[#]，最後在E[#]的調區徘徊。在鋼琴與長笛顫音的高音域之下，琴聲與笛聲如鈴鐺不停迴盪。

在不預警的情況下，第 170 小節長笛旋律瞬間滑落，突然脫離這個鑼鑼作響的段落，滑落至低音域後轉而以六連音的半音階向上爬行，長笛的半音階爬行承接到與 A 段落相同的旋律。此段落 (mm. 173-183) 為 A' 段接至 C 段的過門間奏，短暫重複 A 段主旋律後，隨即由鋼琴三次的三度上行模進引導進入 C 段。

C 段 (mm. 184-216) 一開始呈現精緻靈巧的氣氛，在鋼琴連續平行的七和弦與輕快的跳音襯托之下，長笛處在低音域配合鋼琴所表現出輕盈的朦朧感，稍為消除 A' 段後半部的張力。然而，C 段的動機在 A、B 段都沒有出現過，其素材的來源其實來自第一樂段的第二主題，見譜例（15）。

譜例 (15)

a.

第一樂段第二主題

b.

第三樂段C主題，其
素材來自第一樂段的
第二主題。

在次處的十六分音符多為半音與鄰音的填充，慢慢由高音域向下走，在這個輕盈雅致的樂句中，一次又一次的半音進行扮演著累積能量蓄勢待發的角色。直到第 190 小節鋼琴伴奏音形改變，轉變原本精緻靈巧的氣氛。在鋼琴低音聲部頑固音 (C-D-D[#]) 的伴奏之下，長笛一次又一次顫音，半音由D向上慢慢爬升至F[#]。第 201 小節之後使用切分節奏的動機，綜合六連音作半音階的爬行到最高音C，為C段連接至裝飾奏的高潮，同時也是全曲氣氛最緊張、最精采的部份，見譜例 (16)。鋼琴間奏繼續延續緊繃的張力，銜接至裝飾奏樂段。

譜例 (16)

伴奏型態在mm. 190改變，且由
Ostinato C-D-D[#]引領至本曲高潮。

裝飾奏由一個固定音層來組合而成，一個全音加上半音為骨幹音層組，以骨幹音為基石向上作分解和弦的吹奏，分別為F-G-G[#]、D-E-F、B-C[#]-D、G[#]-A[#]-B、F-G-G[#]。並且，這樣的音程組合，由第 190 小節鋼琴低音聲部的頑固低音(C-D-D[#])延續而來，見譜例 (17)。

譜例 (17)

The image shows a musical score for piano accompaniment. It features a Coda section at the top right. The main body of the score consists of several lines of music with various dynamics and articulations. The following intervals are circled and labeled:

- F-G-G[#]
- D-E-F
- B-C[#]-D
- G[#]-A[#]-B
- F-G-G[#]

Coda的部份 (mm. 218-241) 主要內容在於回顧之前的素材，準備做結束，見譜例 (18)。一開始樂句，由第三樂段B段的六連音動機作為出發點。快速的六連音進行挾帶著重音所強調的半音動機，如同B段進入A'段的過門樂段一樣。由半音階開始的六連音，強調的半音由五個音 (G^b-F-E-E^b-D) 轉而音域向上濃縮至三個音 (G^b-F-E、B-A[#]-A)。如此的手法一再重覆直到目的音F。

譜例 (18)

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two systems of piano and flute parts. The first system features a piano part with a box around a specific melodic line and the annotation "Animez progressivement" above it. Below this, the text "第三樂段B段素材的回顧" (Recall of the B-section material of the third movement) is written. The second system shows the flute part with a box around a melodic line and the annotation "Animez toujours" above it. Below this, the text "第三樂段A段素材的回顧" (Recall of the A-section material of the third movement) is written. A measure number "17" is visible in the flute part.

第 230 小節之後都在強調 F，明確的建立起調性，為之前混搖不清的調區做一個清楚的交代。此處所回顧的動機是由鋼琴先呈現第三樂段 A 段落的主題，之後再由長笛作一小段回顧，在鋼琴與長笛相互使用這個主題對話回應，演出一個響亮有力的結束。

三、演奏詮釋

經過了前面對作曲者與時代背景的探究，以及本曲的分析之後，筆者將在此章節思考如何完整的來表現這首考試曲。杜悌尤在這部作品中，詳細標示著每一樂段所要求的速度及表情術語，因此演奏的速度基本上是沒有爭議的。因此，筆者將試著在既定的速度之下，探討如何詮釋出樂曲應有的性格，包含音色、運音 (articulation) 等。法國長笛學派相當重視音色，並以此用來鑑定是否為優秀演奏者的基礎，同時強調必須吹奏出有個人特色的聲音色彩。三個八度的聲音需要平均一致，擁有精緻、豐富、響亮的特徵。而運音必須自由靈活，維持清晰精確與流暢的音色特質。此外，力度的掌握以及樂曲的鋪陳也是音樂詮釋的重點之一。所謂力度 (dynamic)，為有動力、力量之意，用於音樂術語中代表著大小聲強弱對比；力度可藉由音樂的織度、和聲的進行、節奏的模式以及音值的長度等方面來表現。因此，筆者將結合上一章節的分析，來解釋速度表情上的掌握、音樂層次與張力的表現作為詮釋時注意的要點。



3.1 第一樂段

本樂段的特點在於整段的節奏始終以 3+4 或 4+3 進行著，規律但不平衡的節奏感使樂曲呈現出一種神秘情緒的背景。速度上標示著 $\text{♩} = 160$ ，算是相當流動的，但在開頭標示 *dolce, legato* 必須輕柔連貫，而第一樂段為整曲鋪陳的開始，所以不宜過度激動快速。在演奏此樂段的同時，必須隨時注意節奏的變化，突顯出 3+4 或 4+3 不同的節奏模式所帶領出來的方向感。

速度與表情的掌握：

本段可分為呈示、發展與再現部。一開始的前奏雖然只有短短四小節，但卻直接點明了此樂段的主題。第四小節標示上沒有色彩的 (*sans nuances*) 反而產生更多的空間感，所以此處的長笛聲部不宜使用過度的揉音製造出過於豐厚的低音聲響。呈式部的第一與第二主題有著兩種相異的性格：第一主題 (*dolce, legato*) 延續著前奏長線條綿延不規律的搖曳感，而第二主題標明 *incisif* 卻是清晰敏銳具

有幽默俏皮的個性，在鋼琴部分演奏斷奏與裝飾音時詮釋需要更靈巧清楚，使得兩個主題呈現產生更多的對比性。

第一樂段只有在兩處標明漸慢，分別為第一主題接第二主題，與發展部結束銜接再現部的部份，必須特別注意的是在第一樂段結束連接第二樂段的導奏時，樂譜標示不要漸慢 (*sans ralentir*) 因此長笛在連續雙吐的十六分音符進行時，不要因此樂段結束而減緩速度，鋼琴在之後的斷奏也必須明確精準的結束。

音樂層次與和聲張力的表現：

第一樂段的力度標示不會太過懸殊，大部分註明在 *p*，最強的部分也只在發展部的尾部標示 *f*，在樂段結束時鋼琴部分出現 *pp*、*ppp*。一般來說樂曲的最高點一般位於全曲的三分之二或四分之三處，雖然最強的力度記號只有 *f* 但其出現的位置 (第一樂段的四分之三處) 相當符合樂曲結構上所要求的美感。經由發展部四組句子的模進蓄積能量，將音域慢慢推高到高音 B^b ，但卻不是真正的高點。第 38 小節改變拍號為 6/8，節奏感頓時穩固起來，就在這穩固的節奏之下再重複兩次高音域的旋律，重新整理之後再接由緊湊的三連音、五連音到達本樂段的最高潮處，而此處所標示的 *f* 相信也是作曲者的巧思。

本曲為單樂章中間沒有停頓的曲子，作曲家在第一樂段設計這樣的力度表現就整體來說是相當具有層次規劃的。前面提過，樂曲的最高點一般位於全曲的三分之二或四分之三處。假使在第一樂段就給予力度過重的高點，整首曲子層次就會混淆，反而好像沒有重點。而第一樂段就好比這整首曲子的一個鋪陳，所以在當中的高潮自然不宜超過於整首樂曲。然而位於 41 小節的力度記號 *f* 在實際的演奏有些許的困難，因為在長笛的第三個八度的高音域音量不容易控制，很容易過度大聲，在此處必須要細心處理，放輕力度使用 *p* 的力量就可以達到 *f* 的音量效果。吹奏者在演奏此樂段時心中必須有個藍圖，將高潮點視為一個前進的方向，雖然在前有一些精采的發展，但都不能過度誇張表現。在演奏各樂段的高潮點時必須有所思考再加以處理，考慮樂段與整首樂曲之間高潮點的配置，否則樂曲高潮點的張力就會被模糊，整體性也會大打折扣。

3.2 第二樂段

第二樂段由一個具有裝飾奏性質的導奏樂段作為開始，並特別標示 *avec fantaisie* 如同幻想曲一般來呈現。在這段導奏中，作曲者譜寫一連串向上攀升的阿拉貝斯克旋律線條，帶出高音域的附點節奏，附點節奏的處理可以充分明顯反映出個人特色。銜接在後的是下行連續雙吐的技巧展現，以此來考驗演奏者的技巧程度，音域貫穿三個八度，從中除了展現技巧之外，其音色在各音域間的處理是否豐富均勻也是必須注意的，整個段落應該流暢明確的來表現。

正式進入第二樂章，開始考驗吹奏者對於慢板樂段的詮釋，一共分為三大組的樂句。雖然都是以模進的方式向上攀升，相似的旋律在鋼琴不同織度的伴奏下，可以感受到如同水波推動的方向感，舒緩導奏帶來的緊繃感，慢慢向前進到第三樂段。

速度與表情的掌握：

導奏中一大段快速音群的竄動後，最後一組的附點節奏上註明 *plus lent* 與 *écho*。*Lent* 可以視為與義大利文中的 *largo* 同等涵義；*largo* 指空間上寬廣之意，可引申為寧靜 (*tranquility*) 的意思。所以在此的速度突然減慢可以視為與前面華彩樂段的一種對比，氣氛也需要冷卻寧靜下來，如同回聲般慢慢散播開來。這樣的句子一共重複了兩次，第二次的音域更高，力度要求也更大，從 *mf* 到 *f*，吹奏者應該注意音量層次上的區別，在腹部給予更多的力量與支撐。

音樂層次與和聲張力的表現：

第二樂段可以明顯的看到鋼琴部分使用三種不同的織度來烘托主旋律。第一種以四分音符的音值為主幹，顯得氣氛既低沉又陰暗。在這個部分作曲家在鋼琴伴奏中最後半拍穿插頑固低音，使情緒張力落差更大。在此的力度記號只標示 *p*，伴奏註明 *sostenuto*，彈奏必須更沉穩，像是緊緊被拖拉著的感覺。第二種織度以八分音符分散和弦的進行為主，力度的表現要比第一種織度稍大一些。而第三種織度使用複節奏 (*polyrhythm*) 的型態，將兩組不同的節奏疊置在一起。在鋼琴的上聲部參雜三連音與二連音，下聲部是穩定持續的八分音符，偶有三對二的對位模式出現，使聲部的互動更有變化。因為這三種不同織度的變化慢慢改變原先

陰鬱的情緒，使其越來越動盪不安定，直到第二樂段最激動的部份 *animez*。在這個部份，長笛旋律如同導奏的呼應，但更加激動。在鋼琴半音進行的推動之下，激動的情緒逼近瘋狂。在這樣高漲緊繃的氣氛連接到第三樂段，減少了慢板樂段銜接到快板樂段的情緒落差，使段落之間的連接更具整體性。

3.3 第三樂段

不同前段激動瘋狂的性格，此處由十六分音群的導奏揭開序幕，快速但穩定的進入第三樂段，與前段呈現明顯的對比。A 段與 B 段主題展現相異的個性，A 段洋溢愉快氣氛以十六分音符為進行的主軸；B 段使用六連音做兩種變化，在旋律的進行中使用了許多的鄰音來連接，因此在演奏時必須明瞭旋律線中的主幹音與樂句行進的方向。另外，A' 段由鋼琴重現 A 段主題，而長笛則是加入新的長線條對位旋律，兩者並行產生巧妙的對談。C 段在節奏上為 *hemiola*，改變了兩拍節奏的律動為三拍，為第三樂段穩固的節奏注入新的對比效果，並且帶領出整曲的高潮。在力度推到高點之後突然結束接入裝飾奏，如此的中斷具有絕佳的戲劇效果，不論是在聽覺上高低音的對比、情緒上的承接都可以感受到更大的張力。最後的 Coda 回顧之前主題後作曲家在結尾給予最大的力度安排 *fff*，在充滿力量的氛圍下精采的結束。

速度與表情的掌握：

第三樂段一開始標示 *Animé*，為活躍的意思，並註明 $\downarrow = 116$ ，速度上是可行的。在一連串的快速音符行進中，必須忘卻前一段結束時接近瘋狂的激動情緒，反而必須冷靜穩定的掌控導奏的氣氛。在 A 段上標示 *gaiement* 呈現洋溢愉快氣氛的主題，在之後接入 B 段時做了一個情緒的高點，完整結束這個片段。B 段的六連音音群，作曲家註明了 *léger* 輕巧的。因此在演奏此片段的同時，不論是面臨六連音的任何變化，必須要輕巧輕鬆但具有方向性的吹奏。雖然對比性不是相當大，但兩種不同的情緒表現可以更明白些。而最後的 Coda 段落，標示了 *Animaz progressivement*，所以在此段落必須不停的推動樂曲的張力，而在情緒的佈置上必須越來越積進直到結束。

在音樂層次與和聲張力的表現：

在第三樂段情緒對比最大的段落為 C 段。C 段由 *pp* 的力度記號開始，一反先前 A、B 段的風格，雖處在高音域但音色需要更加的柔軟，也因為節奏的因素使的此處表現出飄逸輕柔的氣息，跳脫出原本規律的 2/4 拍節奏配置。而這種柔軟的情景短暫停留後導向最高潮激動的片段，呈現出極大的對比與變化性，不論是力度或是情緒的層次，從輕柔的 *pp* 到 *en s'exaltant peu à peu* 與 *molto crescendo* 慢慢的增加張力，已經到達本曲的最高潮精彩的片段。在情緒激動的間奏後所出現的裝飾奏，不但展現吹奏者的技巧也考驗吹奏者在樂句處理上的思考，每一組的骨幹音要有更明確進行方向。在 Coda 如同一直向前轉動的輪子，在快速轉動的同時作為先前素材的最後回顧。本曲最後三小節，作曲家賦予最強的力度記號 *fff*，在結束時必須更誇張並且精練的結束。

3.4 版本比較

在這個章節，筆者將對於幾位在國際樂壇上耳熟能詳的長笛演奏家對於他們專輯所收錄的曲子「杜悌尤：長笛小奏鳴曲」作為演奏詮釋上的版本比較⁸，演奏家們分別為 Sharon Bezaly、Patrick Gallois、Emmanuel Pahud、Paula Robison。以下是四位演奏家的簡短介紹：

Sharon Bezaly 從十一歲開始學習長笛，十四歲時就在 Zubin Mehta 的指揮下與以色列的樂團演出協奏曲。之後遵循朗帕爾 (Jean-Pierre Rampal) 的建議，在法國巴黎的 Supérieur 音樂院向 Alain Marion、Raymond Guiot 與 Maurice Bourgue 學習，取得長笛與室內樂的第一大獎。隨後接受 Sándor Végh 的邀請，在薩爾茲堡的 Camerata Academica 管絃樂團擔任長笛首席直到樂團指揮過世。在這之後 Bezaly 專心拓展其演奏家的事業，成為新一代國際知名的演奏者，與許多樂團均有合作演出。

⁸ 專輯分別為：

Bezaly, Sharon (flute), Ronald Brautigam (piano). *Masterworks for Flute and Piano*.
Gallois, Patrick (flute), Lydia Wong (piano). *French Flute Music*.
Pahud, Emmanuel (flute), Eric Le Sage (piano). *Paris*.
Robison, Paula (flute), Samuel Sanders (piano). *Carmen Fantasy*.

嘉洛瓦 (Patrick Gallois) 現為一著名的長笛家與指揮家，1956 年出生於法國，17 歲進入國立巴黎音樂師範學院 (Jean-Pierre Rampal,) 與拉盧 (Larrieu) 兩年後以優異的成績畢業。畢業以後，嘉洛瓦在里爾 (Lille) 愛樂管絃樂團擔任長笛首席，21 歲應聘擔任法國國家管絃樂團長笛首席與獨奏家。1984 年離開法國，開始以獨奏家的身分闖蕩國際樂壇，曾經在西歐、北美與遠東地區演出，也應邀與羅傑 (Pascal Rog) 、古特曼 (Natalia Gutman) 、齊瑪曼等一起參與音樂節演出。

帕胡德 (Emmanuel Pahud) 於 1970 年 1 月 27 日生於瑞士日內瓦，法瑞混血的長笛演奏家。從六歲起開始學習音樂，1990 年自巴黎音樂學院畢業，之後繼續從師 Aurèle Nicolet。他在許多重要競賽中奪得過獎，如 1992 年日內瓦、1989 年 Kobe 及 1988 年 Dunio 的國際音樂競賽中，在十二個獎項中就拿下了八項。在二十二歲時進入了樂壇兩大指針之一的柏林愛樂，被指揮阿巴多提攜為有史以來最年輕的長笛首席。他並得到瑞士法語社區電台獎的獨奏獎，以及歐洲會議的 Juvnetus 獎。此外，他也榮獲曼紐因基金會 (Yehudi Menuhin Foundation) 及聯合國科教文組織國際音樂家論壇的桂冠。

寶拉·羅賓森 (Paula Robison) 畢業於茱莉亞音樂院，為著名法國長笛家莫易茲 (Marcel Moyse, 1844-1908) 的愛徒之一。1964 年勇奪慕尼黑國際大賽首獎，兩年後更拿下日內瓦大賽首獎，是第一位獲得這項殊榮的美國人。身為林肯中心室內樂協會的一員，他經常在紐約與華盛頓地區演奏，並積極參與音樂節的演出。

除了以上簡短介紹的四位長笛演奏家，其實近代名家當中，如 Jean-Pierre Rampal、William Bennett、Maxence Larrieu、Robert Aitken、Susan Milan、Aurèle Nicolet、Peter-Lukas Graf、Trevor Wye、James Galway，William Kincaid 與 Julius Baker 等等，向上追溯他們的師承，都可以發現他們求學的最後一個階段幾乎都是在巴黎音樂院，或是與巴黎音樂院有直接的關連。因為巴黎音樂院的存在，而使法國長笛發展得以成為一門學派，更使得長笛演奏的傳統得以持續傳承。為了解這四位當紅的演奏家在相同脈絡的影響下所做的呈現，筆者將使用列表的方式來比較速度或是表情上的詮釋，來了解當中的差異性。

【表 4】

樂段 演奏者	第一樂段	第二樂段	第三樂段
Bezaly (9 min. 15 sec.)	♩=155~158，速度整體較為流動，節奏性相當鮮明搖擺。在發展部之間連續的行進分段較不明顯，樂句更加延續。	導奏的兩組音群較沒有明顯的層次，附點的性格也較為平和。行板 ♩=60，三組 group 具有層次，相當優美且速度流動，直到最後兩小節才漸快進入下個樂段。	♩=125~130 速度為四個版本中最快的，主題緊湊快速，具有一氣喝成的氣勢。Cadenza 的音群分句較不明顯，整體由慢至快，骨幹音相當清晰，Coda 表現相當緊湊精采。
Gallois (9 min. 30 sec.)	♩=150，樂句之間，一句一句的韻律感強烈，節奏感相當顯著。	在導奏的兩組句子不論在力度、漸慢程度呈現明顯的對比，在附點音型的處理具有幽默鮮明的個性，每一個長短的對比相當清楚。行板 ♩=50~55，是四個版本中最緩慢的，非常細微的處理每個句子包含快速經過的小音符，因為其速度最慢，所以在最後速度漸快的幅度相當大，呈現相當大的對比。	♩=120~125，在導奏時相當冷靜穩定，接續到 A 段呈現靈巧輕盈的氣氛。B 段的六連音片段並沒有使用花舌的技巧，句子當中的吐音相當清晰。在 Cadenza 的第一句上衝的速度相當快，一組一組的音群的間距相當明顯，骨幹音處理相當清晰。Coda 情緒激動附有強烈的戲劇張力。
Pahud (9 min. 12 sec.)	♩=150，速度平穩，發展部呈現連續延綿的句型。音色輕柔，筆者認為相當符合樂曲的氣氛。	導奏附點較為急促，與之後的一組的漸慢的附點音型呈現相當明顯的對比。行板速度 ♩=70，為四個版本中最流動快速的，在 group 之間顯得連貫，沒有刻意的分句。最後 Animez 漸快的幅度沒有相當誇張，較為平穩冷靜。	♩=115~120 速度中等，主題輕快鮮明，在 B 段的六連音有使用花舌。高音清透又細緻，C 段高音域 <i>pp</i> 的力度處理的相當透明，在整個力度與張力的鋪陳上相當自然具有方向性。Cadenza 在音群處理上不疾不徐，骨幹音也相當清晰，而最後 Coda 漸快的速度是四個版本中最不明顯的，呈現冷靜神秘的氣息，最後結尾才較為快

			速活潑。
Robison (9 min. 39 sec.)	♩=150 使用非常豐厚的 抖音，情感濃 烈，在裝飾音的 部份處理相當乾 淨短巧。鋼琴也 使用很少的踏板 所以在主題的呈 現較為清脆。	導奏附點音型的間隔 中斷相當久，較沒有延 續性。行板 ♩=60，音 色強烈、抖音的幅度相 當大，整個音色的處理 與第一樂段幾乎相 同，抖音振幅相當明顯 快速。	♩=110~115，速度為四個 版本中最慢的，鋼琴在這 個樂段幾乎不採踏板，跟 其他版本呈現很大的差 異。而長笛部份整體而言 速度穩定，音色與之前差 異不大，較沒有鮮明的層 次感。

就以上四個版本綜合來說，Gallois 在樂曲中呈現最明顯的對比性，因為他在第二樂段速度最緩慢，在進入第三樂段所帶出的氣氛對比就相當的明顯，馬上帶出詭譎神秘的情感。在第一樂段，在可以聽到每一組的樂句的句法相當清晰。而 Pahud 所演奏的方式，呈現流動輕盈的氛圍。或許整體的對比性沒有 Gallois 的明顯，但他在速度或是樂句的處理方式較為連貫，在聽覺上的感受是相當流暢舒服的。Bezaly 在音樂的處理方式與 Pahud 稍為相似，但由於他的音色相當厚實，在濃厚音質下所呈現的音樂性較為強烈。最後在 Robison 的版本中，鋼琴伴奏具有最特殊的音響效果，幾乎不太使用踏板，音樂相當乾淨少有殘響，筆者認為較沒有法國音樂輕盈朦朧的質感。

四、早期作品與考試曲目的藝術價值

4.1 杜悌尤早期個人風格

在 1943 年，杜悌尤受國立巴黎高等音樂院年度考試所委託完成這首小奏鳴曲。他的早期作品明顯的受到拉威爾、德布西、盧塞爾的影響。如：七和弦、九和弦與十一和弦的使用、和聲型態多變少有明顯的解決、轉調模糊、連續平行的音程與全音音階時常出現於其中。

這首小奏鳴曲雖然深受長笛演奏家們的喜愛，但杜悌尤對於自己的早期作品感到羞愧並且輕視，堅持不在法國境內被錄製。杜悌尤認為這些作品不具個人特色、不成熟，並且在評論所有作品時，給予本曲最低的地位。在他的想法當中，這首作品感覺是停滯不動的，相同的情況也發生在雙簧管奏鳴曲 (1947)。直到 1948 年完成的鋼琴奏鳴曲，為他所認可的第一號作品。⁹ 在成熟的寫作手法形成之後，就算是簡單的重複，也總是能帶領出樂曲當中微妙的變化。

杜悌尤斷然的否認自己大多數早期的作品其實是有原因的，這是因為他一直在花時間找尋專屬於自己的音樂語言。像是拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937) 在二十歲時所作的《古風小步舞曲》(*Menuet antique*) 就已經摸索出自己的創作風格。相同的，杜悌尤也可能想給予旁人相同的印象，希望在第一個作品中展現具有自己特色的音樂天賦。藉由狂熱的自我批判，來彰顯早期作品的不成熟，也許是因為內心明白即使深受德布西、拉威爾、盧塞爾的影響所產生的創作，其深度與內容依然是無法與他們的偉大作品比擬的¹⁰。

或許杜悌尤的態度想法會讓人覺得是自相矛盾的，他相當欽佩並且尊敬法國的前輩與祖先們，但同時也認清其發展出屬於自己音樂語言的必要性。在 1940 年代晚期，他開始疏遠「法國六人組」(Les Six) 在 1920 年代早期的作品，而這些作品在當時被視為法國傳統的典型。法國音樂傳統 (the French music tradition) 是一個具有相當爭議並且過度濫用的名詞。他對於「傳統」曾有以下的論述：

⁹ Caroline Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works* (Aldershot: Ashgate, 1997), 40.

¹⁰ Potter, 55-56.

「傳統必須時常被挑戰與違反，因為外面的世界與外來的事物總是充滿刺激與新鮮的。我總是抱持這樣的信仰，在一個充滿藝術發展興盛的國度，時常是面對外來文化刺激的一種轉變與改造。」

關於這點，杜悌尤認為法國音樂的風格不應該受到限制，而他的鋼琴奏鳴曲就是在這樣的信念之下產生的。然而，杜悌尤在成熟期創作與早期作品參雜演出的前提之下，願意認可寫給長笛與雙簧管的《小奏鳴曲》與《奏鳴曲》這兩首早期的作品，其內心當然是希望旁人不單獨用早期的作品來評斷他的寫作風格。

雖然《小奏鳴曲》不是他成熟時期的作品，也不是他典型具代表性的作品，但當時仍然受到大家的喜愛與肯定。然而他願意認可這兩首早期作品或許也是一種對於法國傳統與前人的尊崇情懷。

4.2 關於考試曲目的藝術價值

巴黎音樂院的考試曲目，是由慢而快的曲式組合而成。最初是在單樂章中譜寫慢板與快版的部份。在 1950 年以後樂曲的長度與難度都明顯的增加，漸漸衍伸成一個慢速的樂章與快速樂章。在這樣的曲式中，不僅讓考試有容易的評鑑依據，雖然樂曲的長度不會太長，但具有豐富的表現力，也讓這些曲子在演奏會中成為經常被演出的必備曲目。

而考試曲目是否具有其藝術價值，筆者想在此給予的答案是肯定的。在 1898 年第一首受委託創作的長笛考試曲：佛瑞的幻想曲，不僅成為當時考試曲譜曲的最佳範例，至今仍是演奏家們在音樂會中最喜歡吹奏的作品。曲子本身的價值，不限於被創作的理由，主要還是回歸曲子本身的內涵，其中所包含的情感與技巧的呈現都屬於樂曲的一部份。在考試中樂曲的長度不可能過長，所以如何在有限的時間內譜出具有鑑定技術能力與詮釋方式的曲子，又同時不流於只是技巧上的展現，更考驗一個作曲家的能力。或許，考試曲至今還是相當受歡迎就是因為曲子短小精彩又不失音樂性的原因吧！

五、結語

經由貝姆改良長笛後所帶來的影響，不僅限在於長笛在樂器演進的一個過程。在這個時空當中，有許多因素相互的影響配合，造就出今日的長笛生態：性能較為完善的樂器、巴黎音樂院的教育傳統、一脈傳承的長笛教授與培育出的演奏家們、塔法奈爾重視法國新作品的發表與鼓勵創作使大量的長笛作品開始慢慢累積。經由以上幾點激盪出長笛在音樂史上的遠景，至今仍具有影響力。

然而杜悌尤在這首受巴黎音樂院考試委託所完成的作品《小奏鳴曲》中，可以看到德布西、拉威爾、盧塞爾的作曲特色，也代表杜悌尤在年輕時對於法國前輩們的尊敬景仰。雖然他還尚未找尋出具有個人特色的音樂語言，但當中所表露出精簡但極具張力的音樂性深深受到長笛演奏家的喜愛。然而他後來發展出具個人風格的作曲方向之後，杜悌尤沒有放棄這個曲子，是希望旁人能感受到他的轉變來給予更多的肯定。

就曲子本身而言，雖然是受委託才創作的考試曲目，但是不減低本身的藝術價值。就之前所做的版本比較，四位長笛家皆是現今著名的國際級演奏家，他們不因為是曲子為考試曲而忽視，反而我們可以看到常有專門蒐集巴黎音樂院考試曲精選所錄製的專輯。再者，在音樂會中這些考試曲被演出的頻率也是相當頻繁的，這些都是顯而易見的事實。

巴黎音樂院因為優良的傳統與教育家、演奏家們的努力造就出長笛在音樂界的不凡發展。對於這樣的一個成功實例，我們可以當成一個學習的範例。可以更進一步思考，當時的演奏家們對於一個新作品所抱持的想法與現今我們對於一個新的國人作品的態度做一個對照。當時對於作曲家的尊重與支持，更可以讓我們省思現在台灣的音樂環境，在當中做一個態度的修正與反省。

引用資料

樂譜版本：

Dutilleux, Henri. *Sonatine*. Paris: Alphonse Leduc, 1943.

有聲資料：

Bezaly, Sharon (flute), Ronald Brautigam (piano). *Masterworks for Flute and Piano*. Naxos 8570406.

Gallois, Patrick (flute), Lydia Wong (piano). *French Flute Music*. Naxos 8557328.

Pahud, Emmanuel (flute), Eric Le Sage (piano). *Paris*. EMI 724355648822.

Robison, Paula (flute), Samuel Sanders (piano). *Carmen Fantasy*. Naxos 60115.

文獻：

Dorgeuille, Claude. *The French Flute School: 1860-1950*. London: Bingham, 1986.

Perlove, Nina. "L'esprit francais: The Mysterious Workings of the French Flute School." *Windplayer* 60 (1999): 30-38.

Potter, Caroline. *Henri Dutilleux: His Life and Works*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Potter, Caroline. "Dutilleux, Henri." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. Vol.7: 770-72. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. London: MacMillan, 2001.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Translated by Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001.

Toff, Nancy. *The Development of the Modern Flute*. New York: Taplinger Publishing Company, 1979.

宋麗曼，〈淺說法國長笛學派的沿革〉，《華岡藝術學報》第七期，2003年，頁335-347。

李沈潔，《法國長笛學派研究》，國立台北藝術大學管弦與擊樂研究所碩士論文，未出版，台北，2003年。