

## 莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》中「對話風格」之探討

宋秀娟

大葉大學通識教育中心

51591 彰化縣大村鄉學府路 168 號

### 摘 要

莫札特在西洋音樂史上最大的貢獻之一，乃奠定協奏曲形式。在他的協奏曲中蘊藏豐富「對話風格」之內涵。《長笛與豎琴協奏曲，K.299》因著有兩種獨奏樂器，及其在巴黎獨特的創作背景等因素，使本樂曲中獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間有更精彩的「對話」情節產生。本研究為莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》中「對話風格」之探討，除了「緒論」外，其內容架構為：1. 莫札特協奏曲中與「對話風格」有關之論述的歸納；2. 「對話風格」在巴黎獨特的創作背景，以及「沙龍」聚會對「對話風格」的影響等；3. 樂曲中運用「對話風格」創作手法之分析；4. 演奏與詮釋之探討，即以樂曲中「對話風格」之分析的結果進一步討論演奏與詮釋內容；5. 結論。

**關鍵詞：**莫札特，對話風格，長笛與豎琴協奏曲

## Mozart's *Style Dialogue*, as Exemplified in the *Concerto for Flute, Harp and Orchestra, K.299*

HSIU-CHUAN SUNG

*Liberal Arts Center, Da-Yeh University*

*168 University Rd., Dacun, Changhua, Taiwan 51591, R.O.C.*

### ABSTRACT

W. A. Mozart (1756-1791) is considered a major contributor to the concerto style in the Classical era. There are many splendid *style dialogué* passages within his concertos, one of which is the *Concerto for Flute, Harp and Orchestra, K.299*. The purpose of this study is to discuss Mozart's *style dialogué* within this work from both compositional and aesthetic perspectives. The discussion includes (1) the general compositional approach of Mozart's *style dialogué*; (2) the unique composing environment in Paris; (3) an analysis of the *style dialogué* within this work; (4) an interpretation of the performance practices; and (5) the conclusion.

**Key Words:** style dialogué, Mozart, Concerto for Flute, Harp and Orchestra



## 一、緒論

### (一) 研究動機與目的

莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 在西洋音樂史上最大的貢獻之一，是奠定 (鋼琴) 協奏曲形式，他一生曾為鋼琴、小提琴、長笛、豎琴、雙簧管、單簧管、法國號、低音管等獨奏樂器寫作四十餘首協奏曲，其中唯一為豎琴譜寫的協奏曲是《長笛與豎琴協奏曲，K.299》(Mozart, 1979)。在音樂史上，作曲家為長笛與豎琴的組合寫下許多的經典名曲，大多受莫札特這首重奏協奏曲《長笛與豎琴協奏曲，K.299》的影響。此曲亦是豎琴音樂史上重要的曲目，深受音樂家及觀眾的喜愛，經常被演出。雖然關於莫札特音樂相關的研究著作已經相當多，但鑑於國內對於豎琴這項樂器研究資料較少，筆者以豎琴演奏為主修，於 2002 年曾於大葉大學《研究與動態》中發表過〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》之初探〉一文，且經常演出這首曲子，因而讓筆者有進一步研究該曲之動機，盼本文能提供未來演奏與研究相關資料之參考。

### (二) 研究範圍與限制

本研究範圍為莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》中「對話風格」之探討。關於莫札特音樂風格及各類作品研究的論文著作很多，本文僅針對所要探討的「對話風格」(style dialogue) 作為討論的重點。在樂曲分析上，亦專注於作曲家在「對話風格」運用的創作手法之分析。樂曲分析時所引用之譜例，為配合討論時參考之便，時而以總譜時而以分譜為例。在文中不同段落需舉用相同譜例時，僅列出第一個譜例。在演奏與詮釋之探討上，以本文所歸納之「對話風格」中的音樂表現為主。此外，本文中之年代以阿拉伯數字的書寫為主，旨在視覺上較易迅速閱讀，因此時有以中文寫法與其相混用的現象。

### (三) 研究方法

#### 1. 文獻探討

文獻探討乃是研讀專書、期刊及論文，將資料歸納分析以提出論點證明。本研究使用的文獻資料在中文專書上的使用包括林金滿的《莫差爾特，鋼琴奏鳴曲教學研究》等列於參考文獻中的書籍。中文期刊部分則引用宋秀娟於 2002 年曾於大葉大學《研究與動態》中發表〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》之初探〉一文。

在外文文獻資料上，以莫札特協奏曲為主的專書主要有

葛達拉斯東 (C. Girdlestone) 於 1964 寫的《莫札特與他的鋼琴協奏曲》(Mozart and His Piano Concertos)，及奇芙 (S. Keefe) 2001 年所寫的《莫札特鋼琴協奏曲——在啟蒙時代中戲劇性的對話》(Mozart's Piano Concertos-Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment) 等，這些專書提供豐富莫札特協奏曲風格的剖析。其中奇芙的書提供 18 世紀音樂理論家寇曲 (H.C. Koch, 1749-1816) 與理查 (A. Reicha, 1770-1836) 對器樂中「對話風格」重要的樂理論點。以這首莫札特長笛與豎琴協奏曲為主的研究論文有美國當奈兒 (R. C. Dunnell) 在 1997 年所著之論文《莫札特長笛與豎琴協奏曲，K.299：反應 1770 年代巴黎的音樂社會》(Mozart's Concerto for Flute and Harp, K.299: A Reflection of the Socio-Musical World of 1770s Paris)，此書提供豐富的音樂社會分析與詳細之「沙龍」文化背景的探討，但針對「對話風格」音樂部分的分析並未涉及。關於豎琴的專書且內含有與莫札特相關之資訊，則有美國豎琴家瑞斯契 (Roslyn Rensch) (1989) 以記載豎琴與人文藝術發展史的情形為主所著之《豎琴與豎琴家》(Harps and Harpists) 以及德國豎琴音樂學者金傑爾 (Hans Joachim Zingel) 的《豎琴演奏的發展起源至今》(The Development of Harp-Playing from the Beginning to the Present Day)；此二本專書內容以豎琴發展史為主，對於莫札特相關之資訊主要提供關豎琴在 18 世紀音樂社會中概括性的發展情形。關於本文中外文部分的中文譯名，第一次出現時會加註原文，僅以中文譯名表之。為使參閱者能將文字與樂曲清楚的對照，文中並附上詳盡的譜例，作為輔助解說之工具，以達完整明確之參考效果。

#### 2. 樂曲分析法

以樂曲分析法提供研究中所涉及「對話風格」之創作手法的論點所需之相關樂曲分析。

### (四) 研究內容與架構

本研究為莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》中「對話風格」之探討，其內容架構包括：1. 莫札特協奏曲中與「對話風格」有關之論述，包括了「對話風格」與器樂、戲劇、美學關連論述之歸納；2. 「對話風格」在巴黎獨特的創作背景，包括長笛與豎琴在巴黎音樂環境的地位、「沙龍」音樂時尚的流行背景、「沙龍」聚會對「對話風格」的影響；3. 樂曲中運用「對話風格」創作手法之分析，包括以類似回音或模仿方式對話、獨奏者間裝飾性或節奏性音型對話、以持續音為長的旋律線伴奏、及互相合作或抗衡的關係；



4. 演奏與詮釋之探討，即以樂曲中「對話風格」之分析的結果進一步討論與探討演奏與詮釋內容；5. 結論。

## 二、莫札特協奏曲中與「對話風格」有關之論述

### (一)「對話風格」與器樂關連之論述

「對話」一詞與器樂有關連，早在 18 世紀時，便有一些實例與論述存在，其最初顯現在室內樂裡，樂器中緊密的交互關係，之後則以協奏曲為重要表現形式，特別是莫札特的協奏曲。艾曼紐·巴哈 (C. P. E. Bach, 1714-1788) 就曾指出「對話」指的是在樂器中音樂話語、樂句的表達與互動。例如，艾曼紐·巴哈本身在他 1751 年創作的三重奏 *Melancholicus und Sanguineus* H.79 (W.161/1) 中便給了標題「快樂與憂鬱人的對話」，在序文中強調「對話」指的是樂器間互動的關係，並在樂譜中特殊樂句寫下了文字敘述來表達音樂中「對話」該有的情緒與表情 (Helm, 1972)。

18 世紀音樂理論家理查 (A. Reicha, 1770-1836) 在他所著的《旋律理論》(*Traité de mélodie*) 指出旋律中的「對話」特色重在對比平衡、交替、模仿等，他同時提出許多關於「對話」與旋律關係的定義 (Keefe, 2001)：「對話的定義是一首兩聲部以上的聲樂或器樂曲子，其中包含了聲部之間的回應關係。」<sup>1</sup>，還有：

旋律的對話是在兩聲部或更多的人聲或樂器中去分配樂句與樂思，以及樂段...。有四種方式去使旋律對話：第一種是執行整個樂段的交替；第二種是將一個樂句或樂段分配給不同的聲部去奏出旋律；第三種是使用細小的動機模仿；第四種是開始旋律在某一聲部但結束在另一聲部上。(Keefe, 2001)<sup>2</sup>

理查針對莫札特協奏曲裡的「對話風格」(*style dialogué*) 強調在莫札特的協奏曲中無論是獨奏樂器或樂團中，每個樂器如同戲劇中的角色扮演一樣，樂器間不僅有旋律交替，更

注重使用樂器的音色差異與對比來顯現角色間不同的性格特質 (Keefe, 2001)。

### (二)「對話風格」與戲劇關連之論述

除了上述理查提出莫札特的協奏曲中的樂器如同戲劇中的角色扮演般的比喻之外，傑蒙 (Bernard Germain, 1756-1825) 在 1785 年時提出交響曲與戲劇的推論：「作曲家應將交響曲當成三幕的戲劇，想像交響曲中的音樂如同悲劇、喜劇或田園牧歌。」<sup>3</sup>傑蒙解釋樂團中的樂器如同戲劇中的主角與配角，整體音樂發展就如同戲劇的劇情展開與角色的對話，針對器樂中這樣戲劇般的「對話」，他的說明如下 (Germain, 1785)：

為使角色分明，我們選出最重要的樂器當主角，以及其他那些在性質上最能配合的角色。我們使用他們去創造一種對話，而樂團其他部分則為他們伴奏；有時選擇單一樂器長篇大論自我述說；有時讓他們加在一起如許多角色同時演出的情景。<sup>4</sup>

奇芙 (S. Keefe) 在 2001 年所寫的《莫札特鋼琴協奏曲—在啓蒙時代中的戲劇化對話》(*Mozart's Piano Concertos-Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*) 中強調「對話風格」在莫札特的協奏曲具有戲劇特質，其獨奏樂器好比戲劇中的主角，樂團中其他重要搭配樂器 (常是木管樂器) 則像配角，中間的「對話」便展開了一段劇情發展。

音樂理論家寇曲在其 1793 年所著之 *Versuch einer Anleitung zur Composition*，以及 1802 年所著之 *Musikalisches Lexikon* 針對古典時期的音樂理論與創作美學有完整性的說明。寇曲在其對古典時期協奏曲的說明中清楚評論，並指出莫札特協奏曲有著豐富戲劇性質的「對話」蘊藏在其中 (Keefe, 2001)：

一部完整完成的協奏曲中獨奏者與為其伴奏的聲部不僅是和絃的填充如女高音與低音伴奏，應有熱情對話存在獨奏者

<sup>1</sup> "Dialogue signifies a piece of music for at least two voices, or two instruments, which answer one another; and which frequently uniting, make a trio with the thorough bass."

<sup>2</sup> "To dialogue the melody is to distribute the phrases and the members, the ideas, and the periods between two or more voices or instruments, or even between an instrument and a voice... There are only the following four ways of dialoguing a melody: first by executing the full periods alternately; second by distributing the phrases (or members of the periods) among the different voices that are to execute the melody; third by motives [*dessins*], that is to say, by little imitations; fourth by starting a phrase with one voice and finishing it with another."

<sup>3</sup> "consider them [symphonies] as just three great acts in a play, to think that he was working on a tragedy, or a comedy or a pastoral."

<sup>4</sup> "In order to distinguish, as it were, between different interlocutors, we would choose the most prominent instruments in the orchestra, those whose nature best matched the characters we had imagined. We would use them to create a kind of dialogue accompanied by the rest of the orchestra; sometimes a single instrument would, as it were, speak and we would have a kind of monologue; sometimes by joining together they would form a kind of scene with several characters."



與樂團間。獨奏者應向管絃樂團表達他的情感，樂團則應以散佈的樂句回應、接受他的感情...。<sup>5</sup>

寇曲更進一步詮釋所謂的「對話」是 (Keefe, 2001)：

...一首協奏曲我想像其應如古希臘的悲劇，演出者並非空頭的自言自語，而是向合唱團述說，表達他的情感；合唱團則需要適時回應參與並同時表達情感。<sup>6</sup>

此外，羅森 (Charles Rosen, 1927-) 指出莫札特喜愛歌劇，其戲劇性、歌唱性亦反應在協奏曲中。歌劇的前奏，是做為引子的管絃樂合奏，目的在於蘊釀氣氛，使聽眾期待著獨奏者的出現，這也使樂團與獨奏在聲量上有一個戲劇性的對比，此對比精神也表現在協奏曲中。歌唱者的旋律線條也是莫札特愛用的，尤其在慢板樂章，主題旋律如同一個抒情女高音的詠唱調 (aria) 一般，有著人聲的呼吸、情緒的高低起伏，以及展現聲樂技巧，其中有長的旋律線、大跳以轉換音域及炫技的花腔等 (蔡瑞齡，2002；Rosen, 1972)。

### (三)「對話風格」與美學關連之論述

古典時期藝術的精神，在於均衡、對稱的美學觀念，並反應在具體音樂的形式中。例如，樂段中的句子總是存在成雙成對的對比、平衡之關係，而樂段構成的曲式架構亦是如此。古典時期流行的 ABA 曲式便是最直接、簡單的範例；奏鳴曲式中呈示部與再現部亦是成對稱關係；甚至是迴旋曲 (ABACABA) 的曲式結構等在其曲式架構上皆充分顯現古典時期藝術的精神，在於均衡、對稱的形式美學觀念。歌劇中的人物角色對話，或是歌者與樂團的對話，無論是回答、回聲、模仿等皆是均衡對稱的形式表現。這種均衡、對稱的形式美學觀念在協奏曲中也有同樣的表現，例如主題對應於主題的發展，樂團與獨奏間的呼應，甚至在《長笛與豎琴協奏曲，K.299》中長笛與豎琴間的相互回應等，這些「對話」的段落亦具體反應古典時期均衡、對稱的時代美學風格。

<sup>5</sup> “Consider a well-worked out concerto in which, during the solo, the accompanying voices are not merely there to sound this or that missing interval of the chord between the soprano and bass. There is a passionate dialogue [*leidenschaftliche Unterhaltung*] between the concerto player and the accompanying orchestra. He expresses his feelings to the orchestra, and it signals him through short interspersed phrases sometimes approval, sometimes acceptance of his expression, as it were.”

<sup>6</sup> “...by a concerto I imagine something similar to the tragedy of the ancients, where the actor expressed his feelings not towards the pit, but to the chorus. The chorus was involved most closely with the action and was at the same time justified in participating in the expression of feelings.”

此外，寇曲對於協奏曲中「對話風格」理論也提出一些有關「說」的美學觀點，因「對話」在當時的文學界及藝術家中具有創新與社交的價值與功能，並被受高度尊重，在法國的「沙龍」聚會中的對話便是最重要的典範 (於下一節詳細探討)。許多文學家視「對話」為啟發創作靈感的主要來源。例如，歌德便曾經表達與他人對話、討論可以克服創作上無靈感的窘況；修姆 (David Hume, 1711-1776) 則認為：「自由的思考與表達...只能由對話產生」(Keefe, 2001)。寇曲所指出協奏曲中的「對話」精神，還反映了 18 世紀樂壇上所流行的音樂美學概念，有相關文件表達如 Keefe：「音樂是一種說的形式」、「旋律並不只是模仿，其本身是一種述說」、「音樂如同語言一樣，一種自然的語言」等。

## 三、「對話風格」在巴黎獨特的創作背景<sup>7</sup>

莫札特於 1777 年一次巡迴演出時，在曼汗 (Mannheim) 客居四個月，父親利奧波德·莫札特 (Leopold Mozart, 1719-1787) 寫信催促他：「...你即刻前往巴黎！在那裡找到你的定位，因為巴黎是歐洲時尚的中心，聚會了世界上流社會人士。...在巴黎贏得你的聲望與利益！」(Anderson, 1985) 由以上莫札特的書信中可知當時的巴黎是歐洲藝術的時尚中心，上流社會人士在此冠蓋雲集，為音樂家尋求事業發展的重鎮。莫札特創作《長笛與豎琴協奏曲，K.299》便是在巴黎完成。以下歸納、探討 18 世紀在巴黎獨特的音樂環境背景對莫札特寫《長笛與豎琴協奏曲，K.299》時，有哪些關鍵性因素對創作這首樂曲中的「對話風格」具有影響力。

### (一) 長笛與豎琴在巴黎音樂環境的地位

布魯克 (Barry S. Brook, 1918-1997) 1975 年時針對 18 世紀末關於巴黎音樂社會的研究報告中指出：1784 年時巴黎的人口約五十萬，有三十位長笛教師，八家長笛樂器製造廠商；亦有五十八位豎琴家與教師，其中十六位同時又是豎琴樂器製造家 (Brook, 1975)。從以上資訊可見當時在巴黎長笛與豎琴有相當的普及程度。莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》是 1778 年於巴黎所譜寫完成的，該曲乃受一位紀尼公爵 (Duc de Guines) 的委託，為他及他的女兒 (Mile de Guines) 寫作，並計畫在他女兒的婚禮上舉行首演。莫札

<sup>7</sup> 以下關於莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》在巴黎獨特的創作背景之探討除了附上參考文獻之註腳外，亦引用宋秀娟於 (2002) 所整理歸納的資料。



特在 1778 年 5 月 14 日給父親的書信上寫著 (Anderson, 1985)：

紀尼公爵是一位傑出的長笛高手。我教他女兒作曲，她也彈得一手好豎琴。紀尼公爵所使用的長笛，是一隻新的六個按鍵英國長笛，而他的女兒使用的樂器是一段式踏板豎琴，其高度大概不超過六十四英吋。紀尼小姐有絕對音感、驚人的記憶力，且能夠背譜彈出二百多首樂曲，並同時具備令人稱羨的豎琴技巧，她的豎琴演奏是極優秀的。

紀尼公爵在長笛吹奏上算是高手，而他女兒在豎琴演奏技巧上亦有相當造詣。由於紀尼公爵在法國上流社會的社交圈是舉足輕重的人物，這也反映出這兩種樂器在當時社會的地位。長笛在 18 世紀中葉在歐洲各地已相當流行，在巴黎更是。而豎琴則因為法國瑪莉·安東尼特皇后 (Queen Marie Antoinette, 1755-1793) 的喜愛而流行，且由布魯克統計的數字可知豎琴在巴黎流行的程度 (Rensch, 1989)。在這樣的背景下，莫札特寫出這首長笛與豎琴兩種樂器的協奏曲，而因著有兩種獨奏樂器，使這首協奏曲在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間有更豐富「對話」情節的產生。

### (二)「沙龍」音樂時尚的流行背景

1770 年代巴黎的音樂社會受到啓蒙運動的影響，已發展出以貴族為主的私人「沙龍」(Salon) 音樂會，及以中產階級為主的「公開音樂會」這兩種不同階層的音樂時尚。「沙龍」是巴黎上流社會人士聚會的場所稱呼。在 18 世紀時，巴黎當時的「沙龍」聚會場所為數眾多且各具特色，「沙龍」聚會其間與會的嘉賓、交談的話題和娛樂方式皆經過審慎的選擇。其中音樂性「沙龍」不僅是音樂家和音樂愛好者享受音樂的聚會，更是作曲家發表新作品、音樂家演奏的重要場合。與會聽眾大多具有高度的音樂素養，且可以針對音樂提出討論與評論 (Dunnell, 1997)。由於這首莫札特在 1778 年於巴黎寫作之《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》係由貴族委任創作且在私人「沙龍」中進行首次演出，是典型「沙龍」音樂時尚下的產品。

「沙龍」是巴黎上流人士在此一時期的重要聚會場所，想在巴黎求得一席之地的人士均將此類場所作為建立個人聲望的墊腳石。這首《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》，是莫札特在巴黎受紀尼公爵委託所譜寫的。莫札特知道由紀尼公爵的關係可望與巴黎貴族社交圈牽線特別是皇后瑪莉·安東尼特，因此樂意為其創作 (Anderson, 1985)。「沙龍」既是表演者和作曲家將自己呈現給巴黎社會的重要場所，透過這樣的

活動亦有利爭取創作委託、招授學生或推廣已完成的音樂作品。此外，「沙龍」聚會有助於提升主辦者的聲望以及社會地位。因此，紀尼公爵的創作委託一事從一方面來看可能是莫札特成為宮廷樂手的推力或仲介；從另一方面來看，表現出紀尼公爵以音樂性「沙龍」作為重要的社交模式，以助提高其聲望地位。

### (三)「沙龍」聚會對「對話風格」的影響

如本文上節所述，豐富的「對話風格」是莫札特協奏曲主要特色之一，原因除了歌劇寫作的影響，《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》亦深受「沙龍」的對話溝通藝術所影響。法國大革命前「沙龍」聚會在巴黎蓬勃發展，儼然為貴族社交生活的重心，「沙龍」的常客多半很健談，並提出各式話題以供討論。由於「沙龍」聚會具有私人及受邀者才能參加的特性，因此當代媒體保留的紀錄並不多，並有媒體指出儘管「沙龍」聚會在十八世紀如此興盛，外界對聚會的內容及其在與會者生活中代表的意義近乎一無所知 (Dunnell, 1997)。此領域的研究資料均仰賴回憶錄、日記、信件和圖畫的記載，這些文獻的價值除了他們本身代表的事實以外，其呈現出當時聚會的氣氛與格調也相當重要。讓「沙龍」聚會生輝的不僅僅是衣著華貴的顯赫來賓，還有與會者精采的言論，及其對表演活動的重視。主辦者擬定邀請名單時，會考慮到話題、表演形式，以及來賓是否能在聚會中貢獻一己之見，有幸受邀與會的人們，可藉由在會中展現口才並提出討論話題而成為常客。

漢尼 (Hanning, 1989) 的研究指出：「言談和作曲所使用的語言有些共通性，兩者不是各自獨立的現象，而是共同擁有一些藝術性的原則，並反映在當時的作品。」「沙龍」聚會的的主題相當廣泛較流行的領域包括政治、音樂、美術、文學、戲劇等，有時還是諸多領域的綜合。但，任何主題領域的「沙龍」聚集皆具有談話優雅的共通點如 Hanning：「當代的法國採柔性和諧的溝通方式，使溝通也成為一門藝術」。這樣的表達和溝通藝術反映在音樂的領域裡，便轉換成了「對話風格」的形式。由於在音樂性「沙龍」聚會中，音樂受到的重視會比其他領域的「沙龍」聚會中要來得多，因此音樂性「沙龍」聚會是巴黎人音樂生活中極其重要的一環。音樂性「沙龍」並不只是音樂家和音樂愛好者享受音樂的每週聚會，還是作曲家發表新作品、職業音樂家演奏和巡迴演奏者大展身手的重要場合，參與聽眾均具有音樂素養，並且在聚會中熱切地互相討論。「沙龍」的演出更促進了室



內樂和小型室內管絃樂團協奏（如長笛與豎琴協奏曲 K.299）的發展，這類表演方式適合較為熟悉、小型的場合，而非「公開音樂會」的演奏廳，這樣的形式也被稱為「對話風格」或簡稱為「對話」（Hanning）。無論莫札特是否刻意採取這樣的表演形式，還是直覺地認為這才是恰當的表演形式，這首《長笛與豎琴協奏曲，K.299》正式演出時，即具有這樣「對話」形式的特色。在這首樂曲中，多處對話的形式可以說是獨奏部份的互動，在某些樂句中也以「第三部」的姿態和管絃樂團互動。大部分的時候，長笛與豎琴是交互進行主旋律「對話」的演奏，而這種藉由主題樂句對話便形成回音或模仿等效果，更進一步呈現古典時期均衡、對稱的美學精神。

#### 四、樂曲中運用「對話風格」創作手法之分析

筆者歸納莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」呈現的形式包括四種：其一是以類似回音（echo）或模仿（imitation）方式對話；其二為獨奏者間裝飾性或節奏性音型對話，亦即長笛與豎琴以小動機音型模仿，或炫技等裝飾性或節奏性音型的對話；其三是以持續音為長的旋律線伴奏；其四是「各說各話」的方式，亦即獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間產生互相合作或抗衡的關係。以下就本作品這四種「對話風格」的創作手法作樂曲分析。

##### （一）以類似回音或模仿方式對話

莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」最重要呈現的形式之一乃是以類似回音或模仿方式對話，這種形式充分顯現古典時期音樂對比、平衡的時代精神。本樂曲第一樂章

為雙呈示部（double exposition）的奏鳴曲式，在第一呈示部中長笛、豎琴與樂團奏出三小節旋律開頭的動機（圖 1），由樂團將整個第一呈示部演奏完後，第二呈示部主旋律轉移到獨奏樂器上，以類似模仿對話方式與之回應完成第二呈示部的整個樂段（圖 2）。

第一樂章第二呈示部第 54-61 小節裡，長笛先以音階式旋律獨自奏出，豎琴亦以類似回音或模仿回應的方式與之對話（圖 3）。

在第二呈示部第 107-113 小節中，長笛先奏出以模進進行的動機音型之旋律後，豎琴以類似回音或模仿回應方式與之對話（圖 4）；同樣情形亦發生在再現部第 230-237 裡。在發展部第 150-154 小節中豎琴先在 d 小調奏出旋律後，長笛在其五度音上方以類似模仿回應方式與之對話（圖 5）。

第二樂章是小行板，F 大調的奏鳴曲式。樂章一開始亦由樂團唱出完整的主旋律，在第 13 小節時由長笛與豎琴以類似回音或模仿回應方式與之對話完成整個樂段（圖 6）；再現部時亦同。第 66-73 小節長笛先唱出旋律，豎琴以低五度音以類似模仿回應方式對話與之後，兩個獨奏樂器再一起合奏（圖 7）。

第三樂章為二二拍，C 大調稍快板的迴旋曲。曲式架構是 ABA'CAB'A"。在 A 段落中第 58 小豎琴率先以右手奏出旋律，左手以阿爾貝堤固定的分解和絃音型伴奏，長笛則在第 66 小節以類似回音或模仿方式與之對話（圖 8）。

在 B 段的第二主題由長笛在第 112 小節奏出，豎琴隨後在第 128 小節以類似回音或模仿方式與之對話（圖 9）；在 A" 樂段中第 283 小節情形亦同。在 A'181 小節第一主題由長笛奏出，豎琴以分解和絃音型伴奏，在 189 小節樂團以類似回音或模仿等方式對話（圖 10）。

圖 1. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 1-5 小節



圖 2. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 40-49 小節

圖 3. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 54-63 小節



Figure 4 shows measures 107-113 of the first movement of 'Flute and Piano Concerto, K. 299'. The flute part (top staff) features rapid sixteenth-note passages with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings and articulation marks are present throughout.

圖 4. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 107-113 小節

Figure 5 shows measures 147-154 of the first movement of 'Flute and Piano Concerto, K. 299'. The flute part (top staff) features rapid sixteenth-note passages with slurs and accents, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns, marked with a piano (*p*) and fortissimo (*f*) dynamic. Fingerings and articulation marks are present throughout.

圖 5. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 147-154 小節





Andantino

Andantino

圖 6. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第二樂章，第 1-5 小節；11-16 小節

圖 7. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第二樂章，第 66-74 小節



圖 8. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 57-73 小節

圖 9. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 112-116 小節

## (二) 獨奏者間裝飾性或節奏性音型對話

莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」呈現的第二種形式為獨奏者之間裝飾性或節奏性音型對話，意即長笛與豎琴以小動機音型模仿，或炫技音型的對話。在第一樂章中，多處可見豎琴持續用小動機音型熱切地為長笛與樂團合奏的長旋律線條作節奏性的裝飾，彷彿是在一段長篇大論中時而「插嘴」的對話（圖 11）。

在第二樂章第 25-31 小節豎琴先奏出主旋律，長笛則以模仿小動機音型與之緊密、熱情對話（圖 12）；同樣的情形亦表現在再現部中。

在第 43 小節長笛先奏出豐富裝飾音的主旋律，豎琴以

阿爾貝提固定的分解和絃音型伴奏；在第 44 小節豎琴則以模仿小動機音型與之緊密、熱情對話（圖 13-14）。此外，獨奏者以炫技音型熱情對話主要表現在第二樂章中；在第 48-52 小節裡長笛以裝飾性、炫技的模進音型表達，豎琴則同樣以豐富裝飾性、炫技的模進音型熱情回應（圖 14）。本樂章更是在獨奏樂器間裝飾性音型之對話中結束（圖 15，第 115-116 小節）。

## (三) 以持續音為長的旋律線伴奏

莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」呈現的第三種形式是以持續音為長的旋律線伴奏。例如，在第一樂章第 111 小節豎琴模仿長笛旋律時，長笛以持續高音 D 為豎琴奏出



圖 10. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 182-194 小節

圖 11. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 89-93 小節

圖 12. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第二樂章，第 21-31 小節





圖 13. 《長笛與豎琴協奏曲, K. 299》第二樂章, 第 38-43 小節



圖 14. 《長笛與豎琴協奏曲, K. 299》第二樂章, 第 48-51 小節



圖 15. 《長笛與豎琴協奏曲, K. 299》第二樂章, 第 114-118 小節

的旋律作和聲的伴奏（見圖 4）。在發展部第 150 小節豎琴的 d 小調旋律長笛亦以持續音為之伴奏（見圖 5）；而後在第 153 小節長笛在其四度音上方以回音回應豎琴時，樂團以持續音為長笛奏出的旋律伴奏（圖 16）。

在第二樂章第 53-56 小節豎琴獨自唱出抒情的旋律，長笛與樂團則以持續音為豎琴的旋律作和聲伴奏（圖 17）。

在第三樂章第 167 小節豎琴奏出具裝飾性的旋律，長笛與樂團亦以持續音為豎琴的旋律作和聲伴奏（圖 18）。在第

224 小節主旋律在樂團上，豎琴以固定音型之分解和絃伴奏，而長笛則以持續音為樂團的主旋律作和聲伴奏（圖 19）。第 245 小節主旋律由豎琴奏出，長笛以持續的 G 音為豎琴的旋律作和聲伴奏（圖 20）。

#### （四）互相合作或抗衡的關係

莫札特《長笛與豎琴協奏曲, K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」呈現的第四種形式是「各說各話」的方式，亦即獨奏樂器與樂團，以及



圖 16. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 151-155 小節

圖 17. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第二樂章，第 52-58 小節

圖 18. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 167-174 小節





圖 19. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 219-226 小節



圖 20. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 245-251 小節

兩種獨奏樂器之間產生互相合作或抗衡的關係。例如，在第一樂章第 111 小節豎琴奏出主旋律時，樂團各自有自己的旋律，其間便產生互相合作或抗衡的情形（見圖 4）。在第 78 小節，樂團奏出主旋律，長笛隨後在第 80 小節以模仿方式出現，此時樂團以次要旋律為長笛的旋律伴奏；在第 82 小節樂團再次奏出主旋律，而長笛亦再次在第 84 小節回應，樂團亦以次要旋律為之伴奏，因而形成緊密互相抗衡的對位關係（圖 21）。

在第二樂章第 25 小節豎琴奏出主旋律，長笛則以模仿小動機音型與之緊密、熱情對話伴奏，在第 28 小節時主旋律則落在長笛上，豎琴角色變成以分解和絃為之伴奏，產生相互合作或抗衡的形式（見圖 12）。

在第三樂章第 86 小節處旋律在長笛上，樂團亦出現切分音的旋律，而形成互相抗衡的對位關係（圖 22），第 252 小節也是類似的情形，旋律在長笛上，樂團亦出現自己的旋律，而形成互相抗衡的關係。另外，第 112 小節旋律在長笛上，樂團出現自己的旋律，而形成互相抗衡的關係（見圖 9）。

## 五、演奏與詮釋之探討

本節針對以上所歸納、分析莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」之創作手法所呈現的四種形式的演奏技巧與詮釋做出以下的探討觀點：

1. 以類似回音或模仿方式對話時，需注意前後樂句該有的強弱力度層次與音樂性表現以達回音回應的效果。例如，譜例 4 長笛以弱（P）的力度吹出，豎琴以中強（mf）力度回應；其中前後力度的對比需細緻回應，反映出來。樂句本身該有的張力起伏，漸強或漸弱則需擔任演奏者緊密、細心的做出。例如，譜例 5 豎琴以中弱（mp）彈出主旋律，逐漸加強力度到強音（f），而長笛在其五度音之上以弱音（p）回應且逐漸加強；在此豎琴與長笛的對話需注意本身樂句的力度起伏，方能將對話中的張力展現。在音樂性上，無論是樂團與獨奏者間，或兩個獨奏者之間的對話，在第二樂章中皆需注意如歌似的音樂性之對唱精神。「快板」在莫札特作品中是常見的標示，原文意為快樂的、令人喜悅的（gay, cheerful），彈奏時也應把握曲子的性格（Dunnell, 1997）。因此，第一與第三樂章應以輕巧、快樂的音樂性來詮釋與呈現。



圖 21. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第一樂章，第 74-88 小節

圖 22. 《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》第三樂章，第 81-88 小節

- 獨奏者之間裝飾性或節奏性音型對話時，因有小動機音型模仿與炫技音型的對話，需注意將細微節奏的音符以清晰、乾淨的音色彈奏。在第一樂章，譜例 11 中因速度是快版，筆者建議以指尖處來彈奏豎琴十六分音符的音型，以呈現清晰、乾淨的音色與節奏。而第二樂章中有許多裝飾音型的炫技樂段，則同樣需注意裝飾音裡細緻的音色掌握。
- 以持續音為長的旋律線伴奏時，擔任持續音演奏者雖無旋律線條，但仍須注意力度的變化（如圖 16、17、18），以適當為其伴奏的旋律做出張力的協助。音色則以持

續、穩定為主，以免喧賓奪主擾亂主旋律的動態。

- 獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間產生互相合作或抗衡的關係時，則需分別主與副的角色關係，如同戲劇中精彩劇情角色的對話，應分主與從的關係。此外，演奏者既處於抗衡關係，旋律應各自將其力度起伏與節奏特色掌握，才能將互相合作與抗衡的關係適當詮釋出來。

## 六、結論

莫札特協奏曲中蘊藏豐富的「對話風格」之內涵，除了



樂器間緊密的交互關係之表現形式，在樂器之間旋律的交替與音色對比乃具有戲劇中角色扮演的特質；莫札特在歌劇中戲劇性歌唱的創思亦反應在協奏曲的創作。協奏曲中主題對應主題，回音或模仿等方式對話的發展，以及樂團與獨奏間的呼應等皆反應古典時期注重均衡、對稱的美學風格。此外，莫札特協奏曲中的「對話風格」深受法國的「沙龍」聚會中的對話文化的薰陶，顯現「音樂是一種說的形式」，且「旋律並不只是模仿，其本身是一種述說」，而「音樂如同語言一樣，一種自然的語言」。莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》便是在巴黎「沙龍」音樂時尚的蘊育背景下創作，音樂充分反映「沙龍」式「對話風格」的影響。

本文歸納莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》樂曲中在獨奏樂器與樂團，以及兩種獨奏樂器之間「對話風格」呈現的形式有四種：1. 是以類似回音或模仿方式對話；2. 獨奏者間裝飾性或節奏性音型對話；3. 是以持續音為長的旋律線伴奏；4. 互相合作或抗衡的關係。在演奏與詮釋上，則需細緻注意到力度的變化、音色的掌握，及音樂的性格特質，才能恰如其份地將「對話風格」的音樂性詮釋得當。

### 參考文獻

- 宋秀娟 (2002)。莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K.299》之初探。研究與動態，7，177-215。
- 蔡瑞齡 (2002)。《莫札特A大調鋼琴協奏曲，K.488》之研究報告。東海大學音樂研究所之研究報告，未出版，台中。
- Anderson, E. Ed. (1985). *The letter of Mozart and his family*. New York: W.W. Norton.
- Brook, B. S. (1975) The symphonie concertante: Its musical and sociological bases. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6(1), 9-27.
- Dunnell, R. C. (1997) *Mozart's concerto for flute and harp, K.299: A reflection of the socio-musical world of 1770s Paris*. D.M.A. thesis, University of North Carolina at Greensboro.
- Germain, B. (1785) Comte de Lacépède, 'Des Symphonies, Des Concertos etc.'. In *La poétique de la musique*, 2, 331.
- Girdlestone, C. (1964) *Mozart and his piano concertos*. New York: Dover Publications.
- Hanning, B. R. (1989) Conversation and the musical style in the late eighteenth-century Parisian salon. *Eighteenth-Century Studies*, 22, 512-528.
- Helm, E. (1972) The "Hamlet" fantasy and the literary element in C. P. E. Bach's Music. *Musical Quarterly*, 58, 277-296.
- Keefe, S. P. (2001) *Mozart's piano concertos-dramatic dialogue in the age of enlightenment*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Mozart, W. A. (1979) *Concerto in C major for flute, harp and orchestra, K.299*. Bearbeitet von Karl Burchard Ed. German: VEB.
- Rensch, R. (1989) *Harp and harpists*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rosen, C. (1972) *The classical style, Haydn, Mozart, Beethoven*. London: W. W. Norton & Company.

收件：97.07.30 修正：97.09.30 接受：97.11.18

