

國立臺灣師範大學音樂學系在職進修碩士班

碩士論文

莫札特《長笛四重奏》之研究

A Study of Mozart's Flute Quartets

姓名：陳珮綺

指導教授：陳漢金

中華民國 103 年 6 月

摘要

沃夫岡·阿瑪特士·莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791，以下簡稱莫札特）是古典時期重要的代表作曲家之一，即使在文獻中，後人推測莫札特對於長笛這項樂器並沒有特別的喜愛，但在他的《長笛與豎琴的協奏曲》、《長笛協奏曲》和四首《長笛四重奏》中，莫札特的音樂仍舊保持愉悅、樂天的個性活躍其中。兩百多年前幾首為此項樂器所作之樂曲，在今日長笛的豐富的曲目當中，扮演著舉足輕重的角色，提起古典時期的長笛曲目，無不以莫札特幾首長笛樂曲為代表性的顛峰之作。

當時莫札特為了謀生而激發了他的靈感，寫作出四首長笛四重奏作品。作品當中充分地發揮出長笛的演奏特性，表現出長笛明亮且優雅的音色，樂曲更散發出一種典雅氣息。在此首作品當中可以表現出長笛華麗的音色及靈活的技巧，且在樂曲的安排上，兼具緩慢、寬廣抒情的旋律，表現出古典時期典雅、精緻、純淨等特質。

本論文將研究莫札特的四首長笛四重奏，並以四個章節分別來描述與探討。在開始的兩個章節中，先行描述古典時期的音樂風格背景、管樂室內樂與長笛音樂的發展概況、莫札特的生平及風格特色等。在接下來的章節中，謹慎地進行樂曲分析，探討莫札特四部長笛四重奏作品的樂曲形式、旋律、調性和聲、節奏特色，並研究室內樂中長笛與其他樂器之間的互動的情況，並以最常演出之《第一號 D 大調長笛四重奏》加以深入分析。最後，將此研究的重點歸納並說明。

關鍵詞：莫札特、長笛四重奏、管樂室內樂

目次

緒論.....	1
第一章 時代背景.....	6
第一節 十八世紀古典時期的音樂.....	6
第二節 古典時期的管樂室內樂.....	15
第三節 十八世紀長笛音樂的發展.....	24
第二章 莫札特生平簡介與創作.....	34
第一節 莫札特的生平.....	34
第二節 音樂創作沿革.....	42
第三節 莫札特的長笛音樂.....	51
第四節 長笛四重奏的創作背景.....	61
第三章 音樂分析.....	66
第一節 曲式結構.....	66
第二節 旋律.....	79
第三節 和聲與轉調.....	91
第四節 節奏.....	103
第五節 長笛和弦樂之間的互動手法.....	113
第四章 《第一號D大調長笛四重奏》樂曲分析.....	123
第一節 第一樂章.....	123
第二節 第二樂章.....	132
第三節 第三樂章.....	139
結論.....	149
參考書目.....	154

附譜例目次

譜例 3-1-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4.....	68
譜例 3-1-2:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4.....	69
譜例 3-1-3:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 55-62.....	69
譜例 3-1-4:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 67-72.....	70
譜例 3-1-5:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 149-158.....	70
譜例 3-1-6:《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-7.....	71
譜例 3-1-7:《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 22-26.....	72
譜例 3-1-8:《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 小步舞曲 mm. 1-8.....	72
譜例 3-1-9:《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 中段 mm. 1-4.....	73
譜例 3-1-10:《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 輪旋曲主題 mm. 1-8.....	74
譜例 3-1-11:《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 76-84.....	75
譜例 3-1-12:《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 25-49.....	75
譜例 3-1-13:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏四 mm. 1-4.....	77
譜例 3-1-14:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏三 mm. 1-3.....	78
譜例 3-1-15:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏四 mm. 1-4.....	79
譜例 3-2-1:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 12-23.....	81
譜例 3-2-2:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm.1-11.....	82
譜例 3-2-3:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 51-54.....	83
譜例 3-2-4:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 23-25.....	84
譜例 3-2-5:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 179-181.....	84
譜例 3-2-6:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 37-47.....	85
譜例 3-2-7:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 16-19.....	86
譜例 3-2-8:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4.....	86

譜例 3-2-9:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 31-36.....	87
譜例 3-2-10:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏二 mm. 1-5.....	88
譜例 3-2-11:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 1-4.....	88
譜例 3-2-12:《自然頌》.....	89
譜例 3-2-13:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章主題.....	89
譜例 3-2-14:《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章主題.....	89
譜例 3-2-15:《溫柔的人兒在哪裡》.....	89
譜例 3-2-16:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章主題.....	90
譜例 3-2-17:《降 B 大調小夜曲》第六樂章主題.....	90
譜例 3-3-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 24-27.....	93
譜例 3-3-2:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm.76-81.....	94
譜例 3-3-3:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 87-91.....	94
譜例 3-3-4:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm.24-36.....	95
譜例 3-3-5:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 發展部.....	96
譜例 3-3-6:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 18-26.....	97
譜例 3-3-7:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm.1-4.....	98
譜例 3-3-8:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 32-35.....	99
譜例 3-3-9:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏四 mm. 17-21.....	99
譜例 3-3-10:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 63-66.....	100
譜例 3-3-11:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 54-57.....	101
譜例 3-3-12:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 155-159.....	101
譜例 3-4-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 28-38.....	104
譜例 3-4-2:《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 27-36.....	105
譜例 3-4-3:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 37-47.....	105

譜例 3-4-4:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 28-31.....	106
譜例 3-4-5:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 9-12.....	107
譜例 3-4-6:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 22-26.....	108
譜例 3-4-7:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 88-99.....	108
譜例 3-4-8:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 53-57.....	109
譜例 3-4-9:《第二號 G 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 69-73.....	109
譜例 3-4-10:《第三號 C 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 26-31.....	110
譜例 3-4-11:《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm.27-31.....	111
譜例 3-4-12:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏一 mm. 18-20.....	111
譜例 3-4-13:《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-8.....	112
譜例 3-4-14:《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-7.....	112
譜例 3-5-1:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏四 mm. 1-4.....	115
譜例 3-5-2:《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 85-92.....	115
譜例 3-5-3:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏四 mm. 9-12.....	116
譜例 3-5-4:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4.....	116
譜例 3-5-5:《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 67-72.....	117
譜例 3-5-6:《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 10-17.....	117
譜例 3-5-7:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 9-16.....	118
譜例 3-5-8:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 130-138.....	119
譜例 3-5-9:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 142-147.....	119
譜例 3-5-10:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏五 mm. 3-5.....	120
譜例 3-5-11:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏二 mm. 4-6.....	121
譜例 3-5-12:《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 主題 mm. 1-4.....	121
譜例 3-5-13:《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏五 mm. 14-19.....	122

譜例 4-1-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 10-19.....	125
譜例 4-1-2:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 36-38.....	126
譜例 4-1-3:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 42-53.....	127
譜例 4-1-4:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 58-65.....	128
譜例 4-1-5:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 66-70.....	129
譜例 4-1-6:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 76-81.....	129
譜例 4-1-7:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 87-91.....	130
譜例 4-1-8:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 115-117.....	131
譜例 4-1-9:《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 124-134.....	131
譜例 4-2-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 5-11.....	134
譜例 4-2-2:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 12-15.....	135
譜例 4-2-3:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 16-19.....	136
譜例 4-2-4:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 20-23.....	137
譜例 4-2-5:《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 28-35.....	138
譜例 4-3-1:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 16-20.....	140
譜例 4-3-2:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 31-40.....	142
譜例 4-2-3:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 41-46.....	143
譜例 4-3-4:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 53-68.....	144
譜例 4-3-5:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 109-116.....	145
譜例 4-3-6:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 109-116.....	145
譜例 4-3-7:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 136-147.....	146
譜例 4-3-8:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 225-229.....	147
譜例 4-3-9:《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 245-251.....	148

附表目次

表 3-1-1: 四首長笛四重奏曲式結構簡表.....	67
表 3-1-2: 《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章段落結構.....	77
表 3-1-3: 《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章段落結構.....	78
表 3-3-1: 四首長笛四重奏各樂章調性表.....	91
表 3-3-2: 四首長笛四重奏各樂章調性行進表.....	92
表 4-1: 莫札特《第一號 D 大調長笛四重奏》三個樂章之曲式結構表.....	123
表 4-1-1: 《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章結構分析表.....	124
表 4-2-1: 《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章結構分析表.....	132
表 4-3-1: 《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章結構分析表.....	139

附圖目次

圖 1-3-1: 《腓特烈大帝在無憂宮的長笛音樂會》.....	29
---------------------------------	----

緒論

十八世紀的歐洲在思想上產生了相當大的變化，西方社會在經歷了文藝復興、宗教改革、科學革命的洗禮後，人文主義、個人主義、理性主義得到發展的機會，使得十八世紀啟蒙運動者得以強調個人的價值與意義。「啟蒙運動」(Enlightenment)幾乎主導了十八世紀的歐洲思想，此運動亦是繼文藝復興之後，在歐洲歷史上出現的重要思想解放運動。啟蒙，就是啟迪智慧，反對專制主義和宗教迷信，打破不合理的傳統觀念，給尚處在黑暗中的人們帶來光明與希望。

莫札特這位音樂歷史上稱為「音樂神童」的偉大作曲家，正處於這樣歐洲思想變革的時代。「啟蒙運動」正在當時如火如荼地展開中，主要思想更是影響了整個歐洲的文藝發展，隨著各種社會、政治、經濟背景的影響，在音樂風格上的表現上可大約歸納出以下幾種風格：優雅風格(galant style)、情感風格(empfindsamer style)、狂飆風格(sturm und drang)等。對於作曲家而言，愛樂人口急速地成長，為滿足聽眾的聽覺體驗，作曲家不斷突破既有的形式框架，在聲響上選擇或應用特定樂器作為新的媒介，試圖追尋一種更富於情感層次的方式表達他們的音樂意圖。

後人對於莫札特的創作，無庸置疑地抱持肯定態度。雖然一生只有短短三十五年的短暫歲月，但他所遺留下來的作品竟多達六百首以上，且創作內容也相當廣泛，包括了奏鳴曲、協奏曲、室內樂曲、交響曲和歌劇作品等等。其音樂不但深深影響著當時整個歐洲，甚至到了兩百多年後的今天，仍為音樂作品中的經典。儘管莫札特在十八世紀後期面臨歐洲大環境之變動，作品卻仍依循著古典音樂的原則，顯現音樂的美感，並且保持純真的性格，因此奠定了他在西方音樂史及古典時期的崇高地位。雖然不像浪漫派作曲家們有著奢華絢麗的技巧展現，但是對

於樂曲處理的細膩度與精緻度，一直是多數作曲家難以超越的典範。

然而，這樣一位偉大的作曲家，後人卻在其留下的文獻中推測，對於長笛這項樂器並無太大的好感，對於長笛的學習者，這點想必是深深的遺憾。莫札特為長笛所作的音樂作品，和鋼琴、小提琴相比較，相對來說還是較少的。但為長笛創作的這些作品在長笛發展史上，不論是室內樂、協奏曲皆佔有非常重要的地位，並且也是每一位長笛演奏者，在古典時期的長笛曲目上，都必須去學習並挑戰的精華之作。莫札特的音樂給人以優美、典雅、明朗、歡快的感覺，在其長笛作品中都能夠完美地體現出來，因此，這些曲目在長笛作品中的重要性與地位，也具有相當高的研究價值。

筆者大學時期主修長笛，吹奏了莫札特的長笛作品，其音樂並非想像的那樣簡單，技巧性、音樂性、色彩性缺一不可，莫札特遺留下的這些佳作實在難以與作曲家厭惡這項樂器做聯想。因此除了吹奏之外，筆者更加想知道莫札特為長笛創作的種種一切，因此引發進一步撰寫本論文的動機。究竟莫札特是在什麼狀況下，為長笛創作這一系列的室內樂作品？是以何特質成為長笛四重奏組合中的經典之作？這些創作將帶有哪些莫札特獨特的音樂風格？究竟他利用了何種的音樂手法，讓音樂表現得以如此雋永？這些創作的過程、手法都是值得一探究的，其中精髓，著實令人深感好奇，激起筆者濃厚的興趣。

因此，筆者首先探討莫札特所身處的音樂時代背景對樂曲所引發的影響，再從音樂家本身創作風格及其在音樂史上的重要性與定位進入剖析，最後對四首作品加以探究，力求探析出四部作品之膾炙人口、歷久不衰的音樂魅力。並期望透過此篇論文之研究，可以達到綜觀此四首作品全貌的目的，不僅能涵養個人所學，也能為未來從事相關研究者，提供詳盡、豐富且完整的參考資訊，而有所裨益。

本論文在研究過程中，依據莫札特四首長笛四重奏作為範本，研究方法以「文獻蒐集探討」為經，「分析歸納」為緯，縝密地進行資料的整理研究與歸納。在文獻蒐集上，針對「社會背景」、「莫札特生平與創作風格」及「樂曲內容分析」…等方向，透過蒐集並研究有關古典時期音樂、莫札特、管樂室內樂及古典時期長笛作品的相關中外文書籍、辭典、學術論文及期刊文章，再加上有聲資料、不同版本的影音資料及網路資源的輔助，整合匯集作交叉比對的動作，以達到事件及作品年份的準確度，來作為撰寫的參考依據。並期望從歷史、社會、樂曲內容等角度，作多方面深入的研究，對四首長笛四重奏提供多元的詮釋，探究作品精闢之處。

在資料蒐集的過程中發現，目前國內對於莫札特長笛四重奏的資料中，與本論文相關各類書籍多為傳記性作品，主要作為提供讀者音樂入門導讀之用；而學術論文方面，有關莫札特長笛四重奏的深入研究分析的論文非常少，可以找到的研究論文有潘曉青〈莫札特長笛四重奏 K. 285 之分析與詮釋〉，國內無論是在民間或學術研究領域上，對於莫札特在這四首室內樂作品的整體學術資料均相當匱乏。

因此，筆者以國外的相關資料為主，並以「中國學術文獻網路出版總庫」及「中國期刊資料庫」的論文與期刊為輔，進行資料的蒐集整合與匯集交叉比對；外文論文文獻資料中，並沒有單一對莫札特的四首長笛四重奏做完整的分析與討論；外文期刊與專書相關資料可找到的有李維斯（Ralph Leavis）〈莫札特 C 大調長笛四重奏〉（*Mozart's Flute Quartet In C, K. App. 171*）、沃德（Martha Kingdon Ward）〈莫札特與長笛〉（*Mozart and the Flute*）、哈森（John P. Harthan）〈十八世紀長笛音樂〉（*Eighteenth-Century Flute Music*）與貝爾格（Melvin Berger）的《室內

樂導論》(*Guide to Chamber Music*) 等，都對筆者在論文的整理分析及寫作上，有著相當大的助益和引導作用。

筆者在論文的進行中研究方向以歷史、社會學以及曲式分析作為重點。音樂風格與類型的發展，與當時的社會背景息息相關，因此以當時的社會活動，作為主要的討論議題。中產階級的興起，無論在社會、經濟、或政治上，都造成一股深遠的影響，對於文化活動也不例外，不但造就音樂發展的改變，同時也使當時的音樂家為了中產階級，對音樂的風格作出另一番風貌。筆者並藉由這些室內樂的發展形式，來了解莫札特為何創作如此的管樂室內樂編制和形式。

除了歷史的脈絡之外，莫札特本身的經歷，也同時是關注的要點之一。於35年的人生中，莫札特在歐洲各大城市活動，除了他本身的出身地薩爾茲堡之外，足跡也遍佈整個歐洲地區，不僅歐洲大陸的曼海姆 (Mannheim)、柏林、慕尼黑、巴黎等地，也曾經前往倫敦。在多年的演奏生涯中，接觸到當時歐洲各國不同的音樂風格，如此豐富的經驗，造就莫札特音樂創作的多樣性，其音樂融會了各國的音樂語言，作品種類眾多且風格多變，最終成為維也納古典樂派最具代表性的作曲家之一，因此研究莫札特本身經歷也成為研究方向之一。

針對作品本身的音樂內容而言，本論文以曲式分析作為更進一步理解作品的方法。前述的研究方式，主要針對外在條件如何影響莫札特的創作。對於莫札特本身的創作，則以曲式分析的方式了解莫札特創作的演變。研究四部長笛室內樂為本論文之主體，因此，將逐步研究作品風格細節特色，謹慎地進行樂曲分析，分別探討曲式結構、旋律、和聲與轉調、節奏等幾個方面，並在最後一部分探討室內樂中，長笛和弦樂之間樂器間相互動的情況，藉由此作品的研究，了解此編制與當時音樂風格之互動關係。

經研究歸納後，筆者將論文的整體架構與內涵，分為緒論及四個章節來論述。第一章探究《長笛四重奏》所在的時代背景，並對十八世紀的古典音樂風格、管樂室內樂、長笛音樂的發展做一些探討。第二章說明莫札特生平簡介與創作，探討莫札特的生平、創作風格、其長笛音樂作品以及四首《長笛四重奏》的創作由來與過程。第三章為《長笛四重奏》樂曲的分析，以曲式結構、旋律、和聲與轉調、節奏、長笛和弦樂之間的互動手法幾個方面進行音樂內容分析。第四章將《第一號D大調長笛四重奏》樂曲分別由第一樂章至第三樂章，探討作品中的音樂風格、結構與作曲手法進行音樂內容分析。最後做一結論，為本文之論述做統整及總結。

第一章 時代背景

第一節 十八世紀古典時期的音樂

十八世紀，歐洲的社會經歷了三大事件：啟蒙運動、工業革命（The Industrial Revolution）以及法國大革命（The French Revolution），三大事件為歐洲社會帶來了前所未有的新風貌。其中，以「理性」(reason)、「自然」(nature)、「進步」(progress)為三大中心思想的啟蒙運動，為十八世紀中最蓬勃發展的知識運動。¹ 前一世紀的科學發展，使人們相信可以藉由經驗與仔細的觀察來解決各式各樣的問題，這種方式當時被應用在情感、社會關係與政治的研究上。彼得·蓋伊（Peter Gay, 1923-）認為，在十八世紀之前，人類未嘗沒有信任過自己的力量，但卻從沒有一次來得這麼理直氣壯。十八世紀是有史以來第一次，人的自信是建立在現實基礎上而非烏托邦（utopia）² 式的空想。³ 西方社會在經歷了文藝復興、宗教改革、科學革命的洗禮後，人文主義、個人主義，理性主義得到發展的機會，使得十八世紀啟蒙運動者得以強調個人的價值與意義，對抗傳統的基督教宗教文化，透過人們思想的解放，突破舊制度和貴族政治的鉗制，發展出一套新的想法與概念。在啟蒙運動的助長下，傳統的基督教文化對於西方文化的影響逐漸式微。

啟蒙運動的性質是理性的、進步的、世俗的，法國思想家如伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）、孟德斯鳩（Montesquieu, 1689-1755）、盧梭（Rousseau, 1712-1778）等，對當時的社會環境提出批判，提倡改革，為了反應平民與特權階級之間的不

¹ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* 8th ed. (New York/ London: W.W. Norton & Company, 2010), p.469.

² 烏托邦一詞由湯瑪斯·摩爾(Thomas More, 1478-1535)所著《烏托邦》(*Utopia*, 1516)一書中所寫的完全理性的共和國烏托邦而來。「烏」既然是「好」的意思，也是「無」的意思，所以，「烏托邦」一字雙關，就是不存在的好地方，意指理想完美的境界。

³ Peter Gay, 《啟蒙運動-自由之科學》(*The Enlightenment: The Science of Freedom*)，梁永安 譯（台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008），pp. 28-29。

平等差距，發展出人權的基本觀念，因而有中產階級的興起，影響十八世紀的歐洲社會。部分的理念甚至影響到後來的美國獨立宣言（the American Declaration of Independence）、憲法及美國權利法案（the Bill of Rights）。中產階級的崛起，帶動了整個歐洲社會大眾化的學習，作家和藝術家的作品出現新市場，不僅題材，還有表現方式，都為了適應這些新市場的要求，發展出新的風貌。對於音樂及藝術的熱情趨於普遍，新一代的音樂聽眾逐漸成形，「公共音樂會」（public concert）提供了作曲家和表演者補貼收入和增加觀眾數量的機會，作曲家必須採用大眾的品味及通俗的想法，以便迎合這些新興中產階級的要求。

十八世紀是一個世界性的時代。部分原因來自於強權家族間的聯姻，出生在外國的統治者比比皆是。知識份子與藝術家周遊四方，當時的音樂發展也反映了這種國際化的文化，日耳曼的管弦樂作曲家活躍於巴黎和倫敦；義大利歌劇作曲家與歌者在奧地利、西班牙、英國、俄羅斯和法國等地活動。十七和十八世紀早期，音樂的主導國家為義大利與法國，其獨特的音樂風格為其他國家稱頌與模仿。十八世紀中期，音樂家、聽眾與評論家逐漸偏好混合國家民族特色的音樂風格。長笛家況茲（Johann Joachim Quantz, 1697-1773）曾在 1752 年於柏林撰文提出「一種被眾多民族接受並喜愛，而不是只侷限在某個單一地區、省份或國家的音樂風格，只要是建立在良好的判斷和健全的心態上，必定是最佳的」。⁴ 1785 年之後，此種混合式的音樂風格逐漸普遍。十八世紀亦有許多的音樂型態共存，並且各自自由不同的擁護者所支持或貶低者所批評。儘管有如此多樣化的音樂風格型態，十八世紀中後期的音樂家仍清楚地表達了當時認為最有價值的音樂觀：觀眾喜愛與評論家讚賞的，歌唱式的簡短旋律勝過於多餘的伴奏與複雜對位和冗長的樂器旋

⁴ 同註 1，p.470。

律。作曲家更提出音樂應是普遍的而不是受國界的限制，最好的音樂應是不但高貴且具有娛樂性；富有感情但有限制的端莊；「自然」—沒有複雜的技巧並能立即性取悅任何敏銳的聽眾。

這些音樂的價值，尤其是對於「自然」的偏好，和啟蒙運動的中心思想是有直接的相關的。對於啟蒙運動思想家，他們相信「啟蒙」即自由，而所謂的自由其實就是回歸自然狀態，也就是讓一切回歸自然法則的指引。⁵ 就知識的領域上，啟蒙哲士拒絕一切傳統宗教中超自然的主張，而贊成自然的直接觀察，透過自己本身的感官知覺找出證據，根據人類的理性去理解；就藝術的層面而言，他們反對技巧與複雜性，偏好直接的溝通。法國哲學家巴托（Charles Batteux, 1713-1780）曾在《將純藝術縮小至單一原則》（*Les beaux art réduits à un même principe*, 1746）一書中表示「人創造了藝術，人類創造之以滿足自我的需要」。⁶ 相較於兩世代之前，魏克邁斯特（Andreas Werckmeister, 1645-1706）的著作《高貴的音樂藝術之價值、使用與濫用》（*Der Edlen Music-Kunst, Gebrauch und Missbrauch*, 1691）中說過音樂是「上帝的恩賜，只能用來頌揚上帝」，⁷ 比對兩者說法上的差異，說明了巴洛克時期與啟蒙思想之間的變化，這種變化影響了不僅音樂而且是所有生活的各個層面。

這些新的音樂價值形成了新的音樂語法的發展，即我們今日所熟知的「古典風格」。有些作者將「古典風格」一詞指海頓（Joseph Haydn, 1732-1809）與莫札特的音樂，而有些卻認為其泛指由 1730 年代開始至 1800 或 1815 年間整個時期的

⁵ 林志強，〈論西方近代自由觀念的演進 1500-1890〉（私立天主教輔仁大學碩士論文，2012）p.139。

⁶ 同註 1，p.476。

⁷ 同註 6。

音樂風格。在葛羅特 (Donald Jay Grout, 1902-1987)《西洋音樂史》(A History of Western Music, 2010)一書中提出以「古典時期」(Classical period)作為 1730 至 1815 年的歸納，以「古典音樂」(Classical music)而非「古典風格」一詞包羅整個時期的音樂，然後使用如「優雅風格」、「情感風格」、「狂飆風格」等名詞來區分當時不同的風格潮流。⁸ 然而，音樂的發展變化是逐漸形成的，並非一夕之間發生的，必須歷經不斷演變，才能發展成熟。古典時期、巴洛克時期和浪漫時期的界線，就如同中世紀與文藝復興時期界線，一樣來得模糊不清。這種現象不只出現於文藝復興到巴洛克時期，之後的浪漫時期到現代風格的轉變過程也有相同的情形。

整個十八世紀的音樂，由巴洛克至古典時期之間的音樂風格、觀念、形式，分別呈現在巴洛克末期、羅可可 (Rococo)、前古典和古典時期的作品上。1720 年之後，巴洛克時期的音樂風格開始產生變化。約翰·瑟巴斯提安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750, 以下簡稱巴赫)就曾在1730年寫道「現在的音樂狀況，已和過去大不相同…藝術品味〔趣味〕發生了驚人的變化，因此，先前的音樂風格不能取悅我們的耳朵了」。⁹ 種種的音樂新風格跡象漸漸浮現，音樂創作已逐步偏離了巴洛克時期的風格，取而代之的是一股清新簡明的音樂風尚，對位方式的手法逐漸由主音音樂 (homophony) 所取代。莊嚴宏偉的巴洛克風格轉變為華麗纖巧的羅可可風格。羅可可風格源自於法國的繪畫與建築藝術，發展於十八世紀前半期，羅可可一字是從貝殼形狀裝飾物演變而來的，指質感高貴、色彩淡柔、曲

⁸ 同註 1, p. 478。

⁹ 雷震，〈試論古典音樂風格的形成及特點〉，《遼寧教育行政學院學報》No. 10 (2007): pp. 130-131。

線飾邊的淺浮雕或嬌美的小雕像。¹⁰ 這種風格的音樂特點是輕快、刻意和裝飾華麗，雖然由巴洛克的基本理論來表現，但羅可可風格卻摒棄了巴洛克時期所注重的幾何對稱；相較於巴洛克時期對位式的多重旋律線條，羅可可風格以較小的結構組成取代了巴洛克時代的宏大沉重，清晰旋律顯得更為輕鬆容易欣賞，當時稱這種表現的音樂也稱作「優雅風格」。

十八世紀，「優雅風格」為新風格中最常見的術語，源自於法語，原意為「尋樂」、「追求享受」之意，後引申為「優雅嫻熟」，代表一切現代、別緻、平順、簡單、精緻的標語。這種華麗高貴的風格首先出現在法國的古鋼琴樂派，如庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）和其他巴洛克後期作曲家拉摩（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764）、泰雷曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767）、多美尼可·史卡拉梯（Domenico Scarlatti, 1685-1757）的作品中。¹¹ 也是約翰·克里斯提安·巴赫（Johann Christian Bach, 1735-1782，以下簡稱克里斯提安·巴赫）、史塔密茲（Stamitz）家族及莫札特早期喜愛使用的風格。音樂上側重短小的樂句、旋律反覆的動機的旋律，幾個動機構成二、三或四小節一個樂句，幾個樂句又合併成較大的樂段，配以輕巧的和聲為伴奏，和聲由於出現頻繁的終止式而有停頓感。為了不使較慢的和聲節奏聽來平淡，伴奏部份發展出「八度交替的低音」(Murky Bass) 和「阿貝提低音」(Alberti Bass)。¹² 在優雅風格成熟時，能清楚辨識的特色如下：設計明確的裝飾音、嘆息式的分散和弦、隆巴底節奏（Lombardic rhythm）、¹³ 節

¹⁰ 楊沛仁，《音樂史與欣賞》（台北：美樂出版社，2007），p. 168。

¹¹ 劉志明，《西洋音樂史與風格》（台北：全音樂譜出版社，1996），p. 230。

¹² 阿貝提低音是一種常見的伴奏型態，反覆使用分解和弦，慣用的演奏法是由左手彈奏鍵盤樂器，因義大利作曲家多美尼可·阿貝提（Domenico Alberti, 1710-1740）而得名。

¹³ 一種前短後長的附點節奏。

拍上的陰性終止、旋律性的十六分音符及過分誇大的力度對比。¹⁴ 早在溫奇（Leonardo Vinci, 1690-1730）、裴哥雷西（Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736）和哈塞（Johann Adolph Hasse, 1699-1783）的歌劇詠唱調中，加魯比（Baldassarre Galuppi, 1706-1785）的鍵盤曲中以及喬望尼·薩瑪梯尼（Giovanni Battista Sammartini, 1701-1775）的室內樂中就已見到此風格。優雅風格的特質易與聽眾親近，淺顯易懂、有趣而愉悅是此風格最直接的表現，與巴洛克時期厚重緊密的音樂風格有著極大的對比。¹⁵ 而後，這種「優雅風格」傳入德國，加入了感情表露的因素，在1750年更呈現了新的表現意義，進而轉變成「情感風格」。

「情感風格」源自於德文，原意為多愁善感的、富有感情的，指一種親密、敏感、主觀的表現風格，被視為是當時歐洲美學思想之一的音樂表現。「情感風格」的主要特徵，是藉音樂將感情鮮活的傳達出來，音樂家們寫作著富於聲響變化、情緒對比的作品，¹⁶ 作曲家經常在慢板樂章或樂段中使用此風格，對古典時期音樂有巨大的影響，並成為半世紀之後「浪漫主義」的開端。情感風格的作曲家通常在一個樂章中展現各種不同的情緒變化，儘可能運用音量變化的輕重緩急、和聲與節奏的巧妙變換，以及較多未經修飾的自然旋律取代優雅風格的高度修飾形式。¹⁷ 音樂以自由的運用裝飾、嘆息音型（sigh figure）、¹⁸ 強弱對比、半音階

¹⁴ K.Marie Stolba, *The Development of Western Music : A History*, 3rd ed. (Boston : McGraw Hill, 1998) , p.331 。

¹⁵ 方銘健，《西洋音樂史－理念與建構》（台北：方銘健，2005），p.156 。

¹⁶ 同註 10 。

¹⁷ Hung M. Miller, Paul Taylor, and Rdgar Williams, 《音樂概論》（*Introduction to Music*），桂冠學術編輯室 譯（台北：桂冠圖書股份有限公司，1999），p.226 。

¹⁸ 嘆息音型（sigh figure）是在 18 世紀，德國美學情感說（*empfindsamkeit*）中出現，此學說認為在音樂中的音符、音型甚至於調性都有其代表的涵義。以級進下行所組成的兩個音代表的是感傷嘆息，即所謂嘆息音型。

和聲或旋律為著名。韋瓦第（Antonio Vivaldi, 1678-1741）晚期的協奏曲、卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788，以下簡稱艾曼紐·巴赫）的鍵盤作品都有這種風格，其著作《論鍵盤樂器演奏藝術》（*Versuch die wahre Art das clavier zu spielen*, 1753-1762）為當代討論情感風格的權威著作，更是現今研究十八世紀鍵盤樂器演奏法的重要文獻資料。18世紀60年代和70年代，這種情感風格主觀、激情的特徵達到頂峰，此種趨勢有時又以日爾曼文學與藝術上的術語「狂飆」來形容。

「狂飆風格」主要是指1760年代至1780年代，在德國文學與藝術上的一場變革，其藝術上的目的是要表現情緒的恐慌和驚愕，為古典主義向浪漫主義過度的階段。其追隨者追求強烈的個人自由，主張個人主義、反對理性主義，也認為個人應從束縛藝術創造力的慣例中被解放而自由。狂飆運動對音樂的發展產生的影響，包括了許多原本依附於宮廷的作曲家，開始爭取自我的獨立自由，與宮廷貴族的抗爭，透過音樂的表現，表達對於自由的渴望與情感，音樂的表現不再是物化的聽覺享受，音樂就是自我表達的型式，不再是服侍上帝或雇主的工具。特別是在器樂曲的發展上，世俗的因素增加，主調調性與和聲的風格明顯，表達出人們的積極樂觀與美好理想的希望。

音樂上狂飆風格的代表音樂家，則以海頓為先驅，1766年至1773年左右的器樂作品呈現了海頓音樂風格發展的轉折，幾乎在所有的器樂曲中，可見海頓拋棄了以往早期所表現的輕巧風格，大大擴展了交響曲的規模。1770以後，海頓的音樂作品表情多樣化了起來，樂段的設計也開始富有對比趣味，交響曲、弦樂四重奏作品都逐漸成熟。這樣的轉變，一大半是因為受到了艾曼紐·巴赫音樂的影響。艾曼紐·巴赫意圖在創作具「優雅風格」的作品之外，再試探「狂飆風格」多變

化的音效，得以豐富了音樂的表達能力。海頓在接觸到艾曼紐·巴赫的音樂之後，了解到「狂飆風格」的優異特性，一開始朝這個方向去發展，他在 1770 年間所寫的歌劇作品，就明顯帶有「激情風格」的身影。¹⁹

狂飆風格起源於海頓的作品中，他將古典時期早期的音樂風格要素加以投入，融合成了令人讚嘆的音樂語彙。這種風格後由莫札特、貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）等音樂界的新星所取代，這些後起之秀將此風格融會貫通後，創作出更多令人驚艷的音樂作品。近代的交響曲、協奏曲、奏鳴曲、三重奏、四重奏等主音音樂，到了海頓、莫札特、貝多芬的手裡，才能臻於成熟。他們汲取了德、奧、義、法、英前輩作曲家的經驗，寫出了形式嚴謹、內容深刻的各種器樂和聲樂曲，成為後世的音樂典範。而維也納為當時音樂發展的重鎮，三位作曲家先後在此度過其創作的成熟時期，因此，古典樂派又稱作「維也納古典樂派」。莫札特暨海頓之後，成為古典時期叱吒風雲者，其音樂風格不論氣質、特徵、精神，都得以將音樂的古典精神發揮到最高的境界。貝多芬從海頓、莫札特兩位前輩的身上，截取其音樂的精神與精華，並以截然不同的姿態，打破傳統的限制與束縛，開創自我音樂的發展道路，並一步一步的解放了古典樂派的內向含蓄，最終，古典時期在貝多芬的引領之下，逐漸灑下浪漫的種子，進入了強調個人內心情感的浪漫樂派。

古典時期的音樂風格在海頓、莫札特、貝多芬的作品中開出燦爛的結果，除了風格明顯的轉變外，曲式、結構、旋律風格、和聲等，也產生了許多革新與變化。歐洲從中世紀到文藝復興，聲樂藝術長期佔據主導地位，巴洛克時期器樂曲獲得獨立的發展，古典時期則成為器樂繁榮發展的時代；古典主義時期主音音樂

¹⁹ 同註 10，pp. 186-187。

風格已確立地位，複音音樂（polyphony）儘管仍舊存在，但已退居而非主流，音樂的旋律與和聲成為最為突出的兩大要素，捨棄了巴洛克時期「數字低音聲部」的使用，樂曲中只有一個旋律的聲部，其他聲部為伴奏的處理方式，「阿貝提低音」便是此時期的特色產物；對稱的樂句和段落結構，起句通常定位成問句，而後方則皆有答句，並有明確的終止式明確劃分，旋律起落清晰有致；和聲則以基本的三和絃為主，偶爾使用七和絃；此外，新出現的新式鋼琴（pianoforte）受到大眾的喜愛，取代了古鋼琴和大鍵琴成為一種新的家庭樂器，私人客廳還有二重奏、三重奏、四重奏、五重奏的演出形式，而弦樂四重奏最受作曲家的重視，其中作為社交性的消遣和娛樂的有嬉遊曲（divertimento）、小夜曲（serenade）等。為使音樂適當展現古典主義平衡、均勻的氣質，音樂家也開始運用了一些簡明的曲式從事創作，包括奏鳴曲式（sonata form）、奏鳴曲、協奏曲、交響曲、變奏曲、輪旋曲等，曲式的結構在古典樂派時期一一確立成形，成為此時音樂作品的重要特徵之一。²⁰

²⁰ 同註 10，p. 174。

第二節 古典時期的管樂室內樂

十六世紀年間，樂器作品的地位逐漸提升，然而，以聲樂曲作為基礎改編或模仿的作品，並未賦予器樂真正的自主旋律，多為聲部旋律線條的重複，甚至在多種樂器合奏時，作曲家仍未明確指明使用的樂器，往往是以「歌唱和為使用任何一種樂器彈奏」(per cantar e sonar con ogni sorte di strumenti) 來表示，直至十六世紀中葉，各種器樂合奏逐漸形成獨立形式與曲目，成為普及的體裁形式。²¹ 歐洲器樂，尤其是合奏音樂，直至十七世紀末，才明顯的擺脫了次要地位而與聲樂曲並駕齊驅。十八世紀中葉之時，歐洲的音樂中心受到各國的政治與經濟情勢左右而有全然不同的轉變。由於義大利分裂、政治上的不穩定，音樂重心逐漸北移。普魯士與神聖羅馬帝國建立起強大的統治力量，吸引了不少義大利音樂家，各種因素交相影響之下，器樂創作也順此流行於德奧地區。

在器樂蓬勃發展的巴洛克時期，獨奏曲、小合奏、協奏曲為器樂演奏的主要形式，自十七世紀以來，王公貴族在宮廷等私人場合舉行室內音樂會的情況就已存在，這類的音樂活動，到了十八世紀發展更為蓬勃。巴洛克時期在宮廷中已出現小型的室內重奏，隨著樂器的改良，器樂的地位逐漸重要，三重奏鳴曲 (trio sonata) 成為最主要的室內樂形式，樂器組合包含了兩個高音聲部，以及數字低音聲部。兩個高音聲部獨奏樂器可以是兩把長笛、一把小提琴與一支長笛的組合；而數字低音聲部則可為古大提琴或低音管加上鍵盤樂器演奏，因此，三重奏鳴曲經常由四個人所演奏，為巴洛克時期室內樂的固定形式。古典時期，三重奏鳴曲開始產生變化，數字低音逐漸消失，取而代之的是強化和聲功能、高音聲部的主要旋律線條，以兩把小提琴、中提琴、大提琴為主的弦樂四重奏漸形重要，也為

²¹ 鄭夙玲，〈從古典到浪漫：德奧鋼琴四重奏探討〉(國立中央大學碩士論文，2009) p. 1。

古典時期室內樂奠下良好的基礎。

相較於巴洛克時期作曲家較不重視不同樂器的特定音色，古典樂派作曲家則開始重視樂器本身固有的音色，對於古典樂派室內樂產生了極大的影響。巴洛克時期寫給小提琴的樂曲經常可隨意改由同是高音樂器的長笛或雙簧管演奏，對於樂器固有的音色、特性並不那樣的重視。但在古典樂派，由於音樂風格的轉變以及樂器的改良，因此驅使作曲家開始嘗試各種不同的樂器組合，包含各種木管樂器組合在內，管樂器的發展，以木管樂器為先，銅管樂器因為製作技術的落後，直到十八世紀隨著各種樂器的改良與發明，才有很大的進展。²² 作曲家們在作品中嘗試了不同樂器音色的各種組合，產生了許多含有管樂器的各種室內樂。²³

撇開三重奏鳴曲，近代管樂室內樂的起源，可追溯到十七世紀的法國宮廷，當時路易十三（Louis XIII, 1601-1643）、路易十四（Louis XIV, 1638-1715）統治下的法國宮廷器樂被歸納為樂團、室內樂、與「大馬廄部音樂」(Musique de la Grande Écurie)。²⁴ 室內樂指的是在宮廷中演奏的小型獨奏或重奏音樂，通常是由貴族的僱員或業餘音樂愛好者，滿足少數貴族的愛好進行小範圍的表演。使用的樂器則以弦樂器為主，管樂器中的長笛及直笛，由於音色柔美，也被使用其中。其他的木管樂器如低音管、雙簧管等，此時尚未經過改良，音質粗糙，被歸類於「大馬廄部音樂」。大馬廄部是容納宮廷侍衛、儀仗的機構，國王麾下最好的木管、銅管及打擊樂手皆包含其中，樂器以雙簧樂器為主，有時加上銅管、定音鼓合奏，

²² 鄧森煜，〈歐、美管樂團配器之初探—以「美麗的藍色多瑙河」為例〉，〈私立東吳大學碩士論文，2008〉，p. 2。

²³ 侯曉東，〈木管五重奏—形式的確立與發展〉，《天津音樂學報》No.1（2004）：pp. 40-41。

²⁴ 陳漢金，〈璀璨的年代：安東·萊夏與木管室內樂的沿革〉講座音樂會節目單，台北：2002，p. 7。

主要負責宮廷中儀式的進行，除此之外，所有的戶外活動及國王遊行、賽馬及狩獵等戶外活動所需的音樂，均必須參與。²⁵

當時的法國宮廷代表著歐洲的時尚，是歐洲諸國的文化風向球，路易十四的凡爾賽宮引起了各國的仿效，紛紛在自己國家中興建起「小凡爾賽宮」，宮廷中的生活文化也以法國宮廷為典範，極力學習。「大馬廐部音樂」即在此背景下，傳入了德奧各地，演變形成了一種「管樂合奏音樂」(Harmoniemusik)，演奏這類音樂的重奏團被稱為「管樂合奏團」(Harmonie)。²⁶ 管樂合奏音樂喜愛的作品體裁是所謂的組曲(partita)或帕提亞(parthia)，三至八個短樂章的組曲，此種音樂當時的用途是擔任晚餐、花園宴會、狩獵、軍事場合的背景音樂。

十七世紀盧利(Jean-Baptiste Lully, 1632 -1687)在路易十四宮廷中大量使用雙簧樂器的緣故，使得巴洛克晚期歐洲各國盛行著法國的雙簧合奏團。雙簧管合奏團基本組成成員包括雙簧管和低音管，管樂合奏團的發展特點即在盧利雙簧合奏團的基礎上加進法國號，形成雙簧管、法國號、低音管雙數的結合，成為六人演奏的合奏團。隨著單簧管的興起，有人以單簧管取代雙簧管，或直接加入六人合奏團形成八人合奏團。像管樂合奏團這樣的大組合演出在當時有三個主要的用途：一、軍樂。就是在軍隊行軍，閱兵時來奏樂。二、休閒娛樂音樂。這是對於那些既聽不起歌劇又聽不起交響樂的貧民百姓們。三、改編大量的歌劇經典片段來給有支付能力的人們演出。把歌劇改編為管樂重奏來演出在當時是非常流行。²⁷

1782年，奧地利皇帝約瑟夫二世(Joseph II, 1741-1790)認為宴會中進行的音樂應由八支管樂器，包含兩支雙簧管、兩支單簧管、兩支低音管及兩支法國號負

²⁵ 梁秀玲，〈那場法國宮廷的風花雪月〉，自由時報，90年11月11日。

²⁶ 同註24，p. 8。

²⁷ 郝海，〈木管五重奏的演變〉，《北方音樂》No.10(2010)：p. 24。

責，由皇家專業的管樂演奏家組成的管樂合奏團，包括著名的單簧管演奏者—史塔特勒兄弟（Stadler brothers），逐漸形成標準引起仿效，在十八世紀中葉之後，德奧宮廷大多都擁有這種管樂合奏團。

管樂合奏團規模雖小，但由於富有機動性和實用性，不只適合室內演出，也可在室外演奏，此種音樂當時被視為晚宴、花園宴會、狩獵、軍事場合的背景音樂，²⁸ 演奏包含了進行曲（march）、嬉遊曲、小夜曲、輕組曲（cassation）、戶外音樂（Feldmusik）等。一本維也納年鑑報導：「在美好的夏夜，你有時會在街頭巷弄內竟可聽到小夜曲的演出。」²⁹ 音樂家為了受雇機會與生存之道，常出現「一曲多用」的情形，十八世紀前半器樂曲在樂曲名稱上的混用情形相當普遍，如海頓在 1750 年代所寫的弦樂四重奏，為了適應戶外場合改編加上管樂器合奏的組合，現今樂譜有時以嬉遊曲來標示，造成後人研究時樂曲名稱的混淆。

這些不同名稱的樂曲，卻具有相同的特徵，有時難以區別，因此通常將它們歸納同一類看待。樂章數目不固定，較奏鳴曲或交響曲更多，其中多半含有兩首以上的小步舞曲，樂章的安排考慮到速度的對比，開頭的樂章一般都不用序曲，而採用奏鳴曲形式的情形極多。最重要的是，舞曲的要素極強，這也是古典時期組曲的共同點。³⁰ 使用的樂器上也沒有固定的編制，有獨奏、三重奏、四重奏等等。稍後，這類音樂逐漸脫離宮廷迅速地蔓延，傳播至德奧以外地區，流行的普遍，吸引了十八、十九世紀，包括海頓、莫札特、貝多芬等許多作曲家，都曾為

²⁸ Anthony Baines & Stanley Sadie, "Harmonie", in *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (accessed May 30 2013)

²⁹ Roger Kamien, 《音樂認識與欣賞》(*Music: An Appreciation, 8e*), 王美珠等譯(台北: 麥格羅希爾, 2005), pp.5-15。

³⁰ 鄭哲男, 〈十八世紀中期到十九世紀初期的木管合奏曲與改編自歌劇的木管樂〉, 《國教世紀》No. 210, (4 月號, 2004): p. 69。

「管樂合奏團」譜曲。

宮廷貴族的喜愛與贊助，使得管樂合奏得以成長茁壯，專為管樂譜寫的樂曲順勢而生，其產量之大令人咋舌。專為木管樂所編制的樂譜，不少是採用當時流行歌劇或抒情劇的素材。³¹ 1780 年左右，維也納大多演奏的曲目大多是根據歌劇或其他樂曲改編的，但有些曲目也用於戲劇的配樂，例如莫札特的《唐喬望尼》(*Don Giovanni*) 中第二幕的結束部分、《女人皆如此》(*Così fan tutte*) 的第二幕的花園場景等。³² 管樂合奏熱門的程度，由莫札特給父親的信件中：「需為歌劇安排適當的木管樂合奏，否則利潤將被其他人捷足先登」可得知。³³

管樂合奏音樂主要是用來鼓舞士氣或娛樂群眾，大多具有和聲式的單純語法，甚少有太突出的獨奏片段，音樂相當的簡易，從頭到尾都是以平易的和弦連接為主，音樂中充滿著管樂器之間嘹亮的和聲共鳴，這種合奏團當時被稱作“*Harmonie*”，在德文有「和聲」、「和諧」之意。高音管樂器輪流演奏旋律，偶而做些簡單炫技的效果。雖然管樂合奏曲作曲家創作的數量不少，但大部份過於簡易、平庸，所以流傳至今的少之又少。莫札特所譜寫的幾首這類管樂合奏曲，卻將音樂寫得富於和聲與表情的變化，將這種實用性的音樂，提升了較高的藝術水平。

莫札特的《降 E 大調小夜曲》(*Serenade in E-flat Major, K. 375*)，本為六把樂器組合所譜寫的小夜曲，後作曲家又將其修改，加入了兩把雙簧管，以符合宮廷中管樂合奏團的編制。這首為業餘演奏者所譜寫的樂曲，五個樂章中，管樂合奏

³¹ 同註 30，p. 71。

³² 朱同，〈木管演奏組織的發展歷史（上）〉，《樂器學堂》No.9（2002）：p. 57。

³³ …I am up to the eyes in work, for by Sunday week I have to arrange my opera for wind-instruments. If I don't, someone will anticipate me and secure the profits. …

技巧艱深、和聲富有表情、樂器的獨奏段落精緻、樂器之間充分的對話，不僅是管樂作品中難度頗高，也是首可媲美弦樂四重奏的作品。莫札特另一首作品「謎」一般的《c 小調小夜曲》(Serenade in c Minor, K. 388)，是莫札特唯一一首以小調寫成的小夜曲，為雙簧管、單簧管、法國號和低音管的八管配制所寫，實質上是一首為管樂所寫的四個樂章交響曲，卡農式的小步舞曲和變奏曲式的終曲，不僅曲式富有變化、音色豐富、富有對比性與戲劇性，和聲也擺脫了傳統簡單的音樂語法，此曲後來也被改寫成著名的《c 小調弦樂五重奏》(String Quintet No. 4 in c Minor, K. 406)。

安東尼奧尼 (Giorgio Antoniotto, 1692-1776) 《和諧的藝術或論音樂創作》(*L'Arte Armonica or A Treatise on the Composition of Music.*) 中提到：

……除了義大利，歐洲各國，多種形式的室內樂在私人住處舉行，尤其是紳士們的聚會，音樂為愉悅和練習而學習，每一個人能夠寫作並展現它們的音樂作品，而這些作品是幾乎供小提琴、長笛、雙簧管獨奏或以一主要樂器為首，其他樂器作為伴奏而寫。³⁴

由此不難看出十八世紀後期室內樂音樂會融入歐洲社會的繁盛情況。古典時期的室內樂作品，以「同質性」(Homogeneity) 高的弦樂四重奏最受到重視，而其他「異質性」(Heterogeneity) 的室內樂，通常以業餘的音樂家組合為多。³⁵ 然而，十八、十九世紀之交，維也納也盛行一種將獨奏管樂器與數把弦樂器結合的室內樂編制，例如長笛加上小提琴、中提琴、大提琴，稱為「長笛與弦樂的四重奏」；單簧管與弦樂四重奏的組合，被稱為「單簧管與弦樂的五重奏」或「單簧管五重奏」，這類音樂可說是一種小型的管樂協奏曲，管樂器位於獨奏旋律的主導地位，而幾把弦樂器作為伴奏的角色。這種音樂迷人可愛中卻又帶種嚴肅的個性，

³⁴ Ruth Halle Rowen : *Early Chamber Music.* (New York : Da Capo press, 1974) , p. 103.

³⁵ 吳相好，〈把長笛當噪音的莫札特〉，《樂覽》No. 80 (2月號，2006) : p. 57。

莫札特的數首此類作品，如長笛四重奏（Flute Quartet）、雙簧管四重奏（Oboe Quartet）、法國號五重奏（Horn Quintet），具現出晶瑩剔透的特質。音樂學者馬桑（Jean Massin, 1917-1986）所言：「它們比嬉遊曲或小夜曲顯得更精緻些，卻不脫離嬉遊曲與小夜曲愉悅的本質，因此很適合一小群具有音樂素養的人，聚在一起尋求歡樂時欣賞」。³⁶

十八世紀後半木管樂器的樂器性能與演奏技術得到了很大的發展，擴大了音樂的表現力，曼海姆與巴黎的作曲家為管樂不同的組合創作了許多作品，如約翰·史塔密茲（Johann Stamitz, 1717-1757）及卡爾·史塔密茲（Carl Stamitz, 1745-1801）父子皆在作品中使用了大量的木管樂器。室內樂組合的多元，象徵著此時已不再是弦樂四重奏稱霸的局面，音樂作品朝著更多采多姿的方向發展。莫札特的《降E大調鋼琴與管樂五重奏》（Quintet for Piano and Winds in E-flat Major, K. 452）可說是室內樂的創舉。該曲將鋼琴與管樂器結合，管樂器的組合實際上是八位管樂合奏團樂器的減半，即雙簧管、單簧管、法國號、低音管各一把的編制。每種樂器各一聲部的編制使得音樂更顯得輕巧自由，音色間的變化也更明顯，鋼琴的響亮音響，與四支管樂器的結合，形成了鋼琴協奏曲般的音樂效果。莫札特的此種嘗試，得到貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的模仿，作品《降E大調鋼琴與管樂五重奏》（Quintet for Piano and Woodwinds, op. 16）中有著異曲同工之妙。

莫札特之後，對於管樂室內樂有所突破最重要的作曲家，應屬與貝多芬同年出生，卻鮮少為人知的萊哈（Anton Reicha, 1770-1836）。萊哈與康碧尼（Giovanni Maria Cambini, 1746-1825）、丹濟（Franz Danzi, 1763-1826）兩位作曲家為木管五重奏的編制奠定良好的基礎，使得此種室內樂的型式最終成立於1800到1820之

³⁶ 同註 24，p.15。

間，³⁷ 並且鞏固了木管五重奏的地位，成為十九世紀之後最重要的管樂室內樂組合。J.A. Delaire 曾在他的《萊哈記事》（*Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste*）中敘述：

…萊哈發現將長笛、雙簧管、單簧管、法國號與低音管這五種管樂器結合在一起，能產生新穎而富於變化的美妙效果。為了結合它們，他首先得花費相當的功夫去認識、研究這五種樂器，音樂院的管樂教授們正好足以提供他所需的訊息…。³⁸

木管五重奏的結合，使得五種樂器同等的地位，彼此能夠互相交談或競爭，萊哈對於各種樂器的深入研究，加上本身即是一位優秀的長笛演奏者，使得作品中各種樂器得以發揮長處，在不同音域上各自交相融合襯托，做出種種不同的變化。萊哈的二十四首木管五重奏被視為古典樂派木管五重奏最經典的曲目，將管樂室內樂的地位提升有如弦樂四重奏一般，卻展現出與弦樂四重奏截然不同的「異質性」。在這些作品中我們既能聽到早期浪漫派常用的鋼琴伴奏式的音型，悠長寬廣的旋律線條，豐富的木管色彩，又可以發現，像西西里舞曲（*Siciliana*）、³⁹ 賦格曲（*Fugue*）這樣的音樂形式。⁴⁰ 萊哈的音樂主張，大膽的創新創作之中仍舊保留了傳統的音樂形式，在其木管五重奏的作品確實地實現。

古典時期是木管室內樂發展一個重要的時間點，也是木管五重奏的確立之時，雖然當時為此種編制譜曲的作曲家有限，但卻為這個領域做出了歷史性的貢

³⁷ 曾善美，〈論木管五重奏之發展演進與教學實踐〉，《高雄師大學報》No. 29(2010)：p. 104。

³⁸ 同註 24，p. 26。

³⁹ 西西里舞曲是一種慢步舞曲，起源於義大利的西西里島，節奏為 12/8 拍或 6/8 慢節奏，旋律抒情，伴奏多用分解和弦。西西里舞曲起源於巴洛克時期，在古典時期非常流行，海頓在他的神劇《創世紀》中，莫札特在他的《魔笛》中，都用西西里舞曲風格風格寫過女高音詠嘆調。

⁴⁰ 同註 23，p. 43。

獻，木管五重奏這種室內樂形式的出現和確立，不僅使得木管在室內樂方面有了能和絃樂相媲美的演奏形式，而且還使得木管樂器本身不斷地改進和完善，在室內樂的舞臺上，木管樂也成功地角逐一席之地。可惜的是，在貝多芬逝世後，緊接著古典進入的十九世紀浪漫時期，木管室內樂的作品卻是寥寥少數，雖然浪漫作曲家在其作品中為木管樂器譜出了無數動人旋律，但木管室內樂作品的數量屈指可數，宮廷不再演奏管樂，作曲家的眼光又太高，管樂器的情感表現範圍無法滿足作曲家想闡釋的宇宙觀。⁴¹ 直至第一次世界大戰以後，作曲家才又對管樂重燃興趣，作品無疑也更多彩豐富。

⁴¹ John Warrack, 〈管樂器室內樂（下）—自 1700 年起〉，廣零散 譯，《全音音樂文摘》，10（8）：p. 130。

第三節 十八世紀長笛音樂的發展

長笛自十五世紀被視為一種軍隊樂器使用，經過一個多世紀的發展改變，至十七世紀末十八世紀初，法國音樂家歐特泰爾（Jacques Martin Hotteterre, 1674-1762）對長笛的重新進行改良，製作出單鍵圓錐形管腔長笛，後人稱之為「巴洛克長笛」，⁴² 並傳遞至歐洲其他國家。隨著樂器性能的提升及發展，人們開始探尋新的創作方向，嘗試新的演奏，自此後，長笛開始逐漸成為主要的獨奏器樂之一。⁴³ 十八世紀，對於長笛的發展，無論是樂器上的形式或音樂藝術上的價值，都是一個承先啟後的關鍵時期。不僅繼承了巴洛克時期音樂燦爛的豐碩成果，同時，也為「貝姆式長笛」（böhm flute）成功製造，⁴⁴ 與後世的長笛音樂奠下了深厚的基礎。隨著器樂的日益完善，音色、音準、音域上的突破，人們開始熱衷於努力發揮長笛的性能和探索更多可能性，音樂巨匠們，也留下不少優秀的作品，將此樂器推向了高峰，可說是長笛音樂發展的一黃金年代。

在所有原創器樂曲目作品數量，長笛可說是遙遙領先其他木管樂器。在這一百年的發展中，巴赫、泰勒曼、況茲是象徵著十八世紀前期長笛音樂的頂峰作曲家。巴赫在其聲樂作品、管弦樂作品和室內樂作品中皆用上了這樣的樂器。包含了第二號、第四號、第五號《布蘭登堡協奏曲》（*Brandenburg Concertos Nos. 2, 4,*

⁴² 十七世紀下半葉，一群以歐特泰爾為代表的法國演奏者和工匠們對長笛作了首次重要的改革，製作出來了單鍵圓錐形管腔長笛，即史稱的「巴洛克長笛」。巴洛克長笛的最大特點是它的結構由中世紀的整管分成了三個獨立的部分，即笛頭、笛身和笛尾。把長笛分為三個部分簡化了製作工藝，使製作者能夠更加方便、精確地在笛身上鑽音孔，於是音準就有所改善。

⁴³ 嚴萍，〈論長笛的形制對其藝術發展的影響〉，《大眾文藝》No. 15（2011）：p. 12。

⁴⁴ 1832 年左右，德國人貝姆（Theobald Böhm, 1794-1880）發明了開閉笛孔的機械裝置，並將長笛的管型改良為圓柱形，吹嘴部分做了拋物線的設計，其音域甚廣，能夠很自然地吹奏出半音來，使長笛在管絃樂演奏中更出色。

5)、《b小調第二號管弦樂組曲》(Orchestral Suite No. 2 in b Minor, BWV 1067)以及《音樂的奉獻》(*Musikalisches Opfer*, BWV 1079)中的三重奏鳴曲等，長笛皆具有相當舉足輕重的地位。

巴赫的長笛作品，按照其體裁可以分為四大類：三重奏鳴曲、長笛與大鍵琴奏鳴曲、長笛與數字低音奏鳴曲和無伴奏長笛組曲。三重奏鳴曲包括：《G大調長笛與小提琴三重奏鳴曲》(Trio Sonata in G Major for flute, violin and b.c., BWV 1038)和《G大調雙長笛三重奏鳴曲》(Trio Sonata in G Major for two flutes, and b.c., BWV 1039)。長笛與大鍵琴奏鳴曲包括：《g小調長笛與大鍵琴奏鳴曲》(Sonata in g Minor, BWV1020)、《b小調長笛與大鍵琴奏鳴曲》(Sonata in b Minor, BWV 1030)、《降E大調長笛與大鍵琴奏鳴曲》(Sonata in E-flat Major, BWV 1031)和《A大調奏鳴曲》(Sonata in A Major, BWV 1032)。長笛與數字低音奏鳴曲包括：《C大調長笛與數字低音奏鳴曲》(Sonata in C Major for flute and b.c., BWV 1033)、《e小調長笛與數字低音奏鳴曲》(Sonata in e Minor for flute and b.c., BWV 1034)、《E大調長笛與數字低音奏鳴曲》(Sonata in E Major for flute and b.c., BWV 1035)。無伴奏長笛組曲：《a小調長笛無伴奏組曲》(Partita in a Minor for solo flute, BWV 1013)。⁴⁵

泰勒曼的長笛作品以輕盈和優美聞名，雖然和巴赫生活在同一個時代，但是他和巴赫的長笛作品呈現的卻是截然不同的曲風。音樂風格融合了許多歐洲國家的音樂素材，作品旋律輕快優美，簡單明確，擁有相當自由的音樂風格。其作品裏簡單的和聲和極富裝飾性的旋律，給當時的德國長笛音樂帶來了清新之氣。此外，他的音樂活動頻繁，積極的參與音樂相關的其他領域，出過三部自傳，也是

⁴⁵ 魏婧，〈巴洛克時期長笛音樂簡述〉，《教育教學論壇》No. 13 (2013)：pp. 158-159。

德國第一個音樂雜誌《忠實的音樂大師》（*Der getreue Music Meister*）的發起者之一。⁴⁶

泰勒曼的長笛作品數量眾多、豐富多樣，包含了獨奏、二重奏、三重奏、四重奏的奏鳴曲，無伴奏的幻想曲，長笛二重奏、獨奏協奏曲和合奏協奏曲等多種類型。其中，較具代表性的作品有十二首《長笛無伴奏幻想曲》（12 *Fantasias for Flute*）、《a小調組曲》（*Suite in a Minor TWV55:A1*）、六首《給兩支長笛的奏鳴曲》（6 *Sonatas for 2 flutes, Op. 2, TWV40:101-106*）、《g小調教學奏鳴曲》（*Methodical Sonata in g Minor*）、《宴會音樂曲集》（*Tafelmusik*）等。《宴會音樂曲集》作為宴會的背景音樂創作，包含了交響樂組曲、四重奏、協奏曲、三重奏和獨奏奏鳴曲等，較著名的長笛作品有《A大調長笛、小提琴、大提琴協奏曲》（*Concerto in A Major for flute, violin, and cello, TWV 53:A2*）、《兩把長笛和直笛和數字低音的四重奏》（*Quartet in d minor for recorder, two flutes & b.c., TWV 43:d1*）。

1707年，歐特泰爾所著的《長笛的吹奏原理》（*Principes de la Flute Traversière*）一書，受到長笛吹奏者的重視，為單鍵長笛演奏方式最早的書籍。書中詳盡的記載巴洛克長笛的指法與技巧，分音(articulations)⁴⁷和抖音的技巧等。歐特泰爾提供了單鍵長笛的指法表，其音域涵蓋「d¹」至「g³」。⁴⁸除此之外，長笛家況茲在腓特烈大帝（Frederick the Great, 1712-1786）宮廷中，製造改良了長笛，致力改善長笛的音準，1752年《論長笛吹奏》（*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu*

⁴⁶ 尹晶晶，〈德奧長笛學派的形成與研究〉（上海音樂學院碩士論文，2007），p. 7。

⁴⁷ 代表使音樂樂句更清楚、更易讀、更有條理的詮釋過程。Michel Debost,《長笛 From A to Z》（*The Simple Flute*），李靈芝 譯，（桃園：原笙國際有限公司，2004），p. 22。

⁴⁸ Jacques-Martin Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder, Oboe*, trans. Paul Marshall Douglas (New York: Dover Publications, 1983), pp. 14-15.

spielen)一書，況茲將其製造的兩鍵長笛之指法表分成三部份，⁴⁹ 此書除了探討長笛演奏的方法之外，也廣泛的記述當時的音樂風格、形式與演奏法，與雷歐波德·莫札特 (Leopold Amadeus Mozart, 1719-1787) 《小提琴演奏基本演奏法研究》 (*Versuch einer gründlichen Violinschule*)、艾曼紐·巴赫所作《論鍵盤樂器演奏藝術》並列為十八世紀音樂文化與演奏技巧的重要參考資料。

出生於德國的況茲，精通木管、弦樂與鍵盤樂器，最初以小提琴家的身分開始其音樂職業的發展。其音樂銜接了巴洛克晚期至古典早期的風格，兩種並行共存的發展痕跡，在作品風格與結構中顯而易見。融合了法國與義大利式的元素，優雅的旋律使人印象深刻。⁵⁰ 1728年起，況茲開始擔任王儲腓特烈的長笛教師，1740年，任職於腓特烈大帝的宮廷中，直至今時，況茲的音樂地位正式確定。⁵¹ 伯尼(Charles Burney, 1726-1814)的《德國、尼德蘭聯合省當前音樂的情況》 (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*)一書中也提到，況茲為當時柏林最有權利的音樂家。⁵²

為因應腓特烈大帝演奏的需求，況茲創作了超過三百首長笛協奏曲、兩百多首長笛奏鳴曲獻給腓特烈大帝，其中幾乎所有的長笛協奏曲皆模仿了韋瓦第式快慢快三個樂章的結構。在曲子結構與框架上雖模仿韋瓦第的手法，但況茲在間奏與獨奏部分的寫作上，加入自己的創新與獨特想法，例如我們可以清晰地看到各

⁴⁹ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, trans. Edward R. Reilly (New York: Schirmer Books, 1985), pp. 42-43.

⁵⁰ Wendy Thompson & Basil Smallman, "Quantz", in *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>> (accessed Jun 25 2013)

⁵¹ John P. Harthan "Eighteenth-Century Flute Music," *Music & Letters* Vol. 24, No. 1 (Jan. 1943): pp. 35-42.

⁵² Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2 vols. (New York: Broude Bros., 1969), p. 154.

式各樣形式不同的間奏，長笛獨奏旋律部分，可以是和合奏的主題無關的，可以是合奏部分主題的發展和變化，或者是一個完全新的構思，顯示獨奏部分旋律的多樣性。⁵³

況茲在一七二六年到巴黎訪問時，聽到了一些頂尖長笛演奏者的表演，其中又以布拉維(Michel Blavet, 1700-1768)給他的印象最為深刻。布拉維為十八世紀上半法國最傑出的長笛演奏者，腓特烈大帝在還是王儲時曾經企圖延攬，但布拉維拒絕國王所提供的宮廷職位。布拉維所寫的曲子並不多，除了四齣歌劇，他還留下了三部作品，一首協奏曲，還有一些改編的曲子，全是為了長笛所寫。三部作品中，作品一是六首《無伴奏雙長笛奏鳴曲》(Six Sonatas for 2 flutes, op.1)；作品二，六首《給長笛還有數字低音的奏鳴曲》(Six Sonatas for flute & b.c., op.2)；作品三是六首《給長笛還有數字低音的奏鳴曲》(Six Sonatas for flute & b.c., op.3)。結合了法國和義大利音樂的元素，⁵⁴ 但摒棄了法國組曲，直接用「奏鳴曲」一詞。每首奏鳴曲的樂章數不均，四到六之間。

音樂史學家們在描述十八世紀的音樂歷史時，必定會提及由孟徹爾(Adolf Menzel, 1815-1905)所繪的畫作《腓特烈大帝在無憂宮的長笛音樂會》(*A Flute Concert Of Frederick The Great At Sanssouci*) (圖1-3-1)，⁵⁵ 此幅畫作描繪了腓特烈大帝演奏長笛，艾曼紐·巴赫彈奏大鍵琴，宮廷室內樂團為他伴奏，況茲在畫作中站在最右側。不同於一般的音樂家，腓特烈大帝同時身兼音樂贊助者、音樂家等雙重角色，其在柏林所創造的音樂環境，形成所謂的「柏林樂派」(Berlin

⁵³ 同註 46，p. 9。

⁵⁴ Malcolm Boyd, "Baroque Flute," *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1737, Gluck Bicentenary Issue (Nov. 1987): p. 633.

⁵⁵ <http://dau-painting.com/filemore.asp?ProdId=Menzel001>

School)。⁵⁶ 腓特烈大帝共創作一百二十一首長笛奏鳴曲、四首長笛協奏曲、四冊長笛練習曲、三首進行曲、一首義大利序曲、八首詠嘆調以及三部世俗清唱劇。音樂創作中，長笛作品的創作數量佔最大宗，顯示出腓特烈大帝對長笛音樂的偏好。然而，數量如此多的長笛作品，對十八世紀前半的長笛音樂環境而言，並非常態。由於十八世紀樂器尚未發展完備，不利於長笛音樂的發展，雖有一些樂譜出版，專門為長笛創作的獨奏音樂仍舊非常稀少。腓特烈大帝基於其對長笛的喜愛，促使宮廷音樂家們寫作相當多的作品，為十八世紀長笛音樂留下相當珍貴的資產。⁵⁷

圖1-3-1：《腓特烈大帝在無憂宮的長笛音樂會》



由於腓特烈大帝對音樂的熱愛，宮廷音樂家也創作了大量的長笛作品：艾曼紐·巴赫創寫了十五首長笛奏鳴曲；弗朗茲·邊達（Franz Benda, 1709-1786）創作了六首長笛協奏曲、十九首長笛奏鳴曲、七首包含長笛配器的三重奏鳴曲；約翰·

⁵⁶ 「柏林樂派」亦稱為「北德樂派」(North-German School)，此樂派的成員於十八世紀後半任職於腓特烈大帝的宮廷中，主要的音樂家如況茲、艾曼紐·巴赫。

⁵⁷ 謝芳菊，〈腓特烈大帝對音樂文化的貢獻〉(國立中山大學碩士論文，2005)，p. 8。

邊達 (Johann Georg Benda, 1713-1752) 則寫了十一首長笛奏鳴曲、一首包含長笛配器的三重奏鳴曲；約翰·葛勞恩 (Johann Gottlieb Graun, 1702-1771) 寫作十二首長笛協奏曲、十六首包含長笛配器的三重奏鳴曲、三首長笛奏鳴曲；樂長卡爾·葛勞恩 (Carl Heinrich Graun, 1704-1759) 則完成了七首長笛協奏曲、七首長笛奏鳴曲、三十九首包含長笛配器的三重奏鳴曲…等。⁵⁸

艾曼紐·巴赫長笛作品充滿了廣闊的旋律，但帶有不安和緊張的生命力。⁵⁹ 其音樂風格是巴洛克風格以及早期古典主義風格，他的早期作品中仍然可以看到巴洛克時期的痕跡，如《兩把長笛和數字低音的三重奏鳴曲》(Trio Sonata in E Major for two flutes and b.c., Wq. 162)，對位結構顯示作曲家的細膩心思。後期的作品脫離了巴洛克數字低音的手法，曲風更加輕盈簡潔，單樂章裡情緒的變換，動機和歌唱性的旋律這些都證明了他早期古典主義的風格，如《長笛四重奏, Wq. 93-95》(Quartets for flute, viola, cello & keyboard, Wq. 93-95)。素有《漢堡奏鳴曲》(Hamburger Sonata in G Major for flute and b.c., Wq. 133) 之稱的作品133，只用了兩個樂章來譜寫，第一樂章稍快板、第二樂章急板，速度由慢至快的安排在當時是很新潮的表現，此外，劇烈的音量對比，快速的音樂情緒轉換，音域上擴展至G⁶，對當時古長笛是極大的挑戰。艾曼紐·巴赫的音樂風格及創作理念對於之後的古典樂派深深的影響著，在他的作品中充滿了挑戰新的音樂元素，也勇於嘗試新的理念，曲式中呈現不同的片段跳躍，都是他當時一些對樂曲編排的新手法，很多他所創新的元素都被後來的古典樂派音樂家所取用，可說是為往後古典樂派

⁵⁸ Paul Carroll, *Baroque Woodwind Instruments* (Aldershot: Ashgate, 1999), p. 73.

⁵⁹ 同註 51, p. 40。

的發展貢獻良多。⁶⁰

古典樂派時期，海頓、莫札特之前的音樂家，如葛路克（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）、薩里耶利（Antonio Salieri, 1750-1825）也有長笛的相關作品。維也納著名的歌劇作曲家葛路克的〈精靈之舞〉（*Dance of the Blessed Spirits*）是他創作的一首最受歡迎的長笛曲，選自於他的歌劇《奧爾菲斯與尤麗狄茜》（*Orphée et Eurydice*）中，用長笛柔美的音色，來表現主人公對已失去的愛人的那種依然溫存的愛意。維也納古典盛期，越來越多的作曲家都為長笛寫作獨奏曲，大量的長笛協奏曲誕生，海頓、莫札特和貝多芬都是長笛音樂的靈魂人物。音樂作為貴族的休閒娛樂，作曲家更確定能為作品找到市場。莫札特受到委託以高額的金額為長笛這項樂器創作，可惜卻未能及時全部完成失去了大部分的報酬。莫札特本人對於長笛的態度，後世研究學者從他給父親的信字裡行間的暗示，推測他似乎不喜歡這個樂器，但是，在他所有形式的作品裡，包括室內樂、重奏曲、交響樂和鋼琴協奏曲、歌劇，都反覆的使用長笛。莫札特的長笛音樂，在此不加以贅述，留至第三節詳細說明。

海頓直到中年才開始重視長笛，並為長笛單獨創作作品，所以在他中年以後的交響樂、室內樂和重奏中，都可以看到長笛被大量的運用。著名的長笛作品分別是《G大調長笛奏鳴曲》（*Sonata for flute and piano in G Major, op. 90*）、三首《長笛三重奏》（*Trios for flute, piano & cello, Hob.XV:15-17*）、《倫敦三重奏》（*London Trios, Nos.1-4*），以及四首《長笛四重奏》（*Flute Quartets, op.5, Nos.1-4*）。貝多芬是古典時期到浪漫時期的關鍵人物，他為長笛所寫的作品《D大調小夜曲》（*Serenade in D Major, op.25*）、《G大調三重奏》（*Trio in G major for flute, piano &*

⁶⁰ 蕭伊君，〈卡爾·菲力普·艾曼紐·巴赫長笛漢堡奏鳴曲之作品研究與詮釋探討〉（私立東吳大學碩士論文，2005），p. 56。

bassoon, WoO. 37)、《降B大調長笛奏鳴曲》(Flute Sonata in B-flat Major, op. Anhang 4)、《為長笛與鋼琴的十段主題與變奏》(Ten National Airs with Variations, op.107)、《為長笛與鋼琴的六段主題與變奏》(Six National Airs with Variations, op.105)和《快板-小步舞曲》(Allegro & Minuet in G Major, WoO.26)，皆是悅耳動聽亦不失大師風範的佳作。

貝多芬的《D大調小夜曲》，這首作品大約於1801年完成，全曲一共有六個樂章，使用了中提琴而非一般常用大提琴的編制，調性與和聲單純明確，旋律清晰明朗，節奏型也非常規整，運用最基本的段落重複發展音樂的方法，發展與擴充樂句。⁶¹ 《為長笛與鋼琴的六段主題與變奏》與《為長笛與鋼琴的十段主題與變奏》有相同的樂器組合，貝多芬雖然依舊使用均勻整齊的樂句構成其旋律的整體骨架，但在旋律線條上已經明顯具有浪漫主義氣息，開創了由一個主題展開的變奏曲形式，雖然結構不大，但主題旋律優美，節奏變化也更加豐富。⁶² 這六個主題變奏曲均屬於小品，包含五首蘇格蘭曲調和一首奧地利曲調，樂曲旋律簡單，線條流暢。在主題與變奏中，鋼琴擁有相當難度與精細的部分，事實上，此作品被視為有回歸至十八世紀，長笛作為大鍵琴或聲樂伴奏的手法。⁶³

除了我們熟知的海頓、莫札特、貝多芬這些享譽青史的大師之外，還有像克隆莫(Franz Krommer, 1759 -1831)、戴維安(François Devienne, 1759-1803)、萊哈等一大批富有才華的音樂家為長笛寫有大量的獨奏、重奏、合奏作品，為長笛的歷史發展做出了卓越貢獻。綜觀十八世紀長笛音樂，從晚期巴洛克時期的音樂延續，

⁶¹ 文晴，〈對長笛重奏作品的看法與解析—以德布西的《長笛、豎琴與中提琴三重奏》與貝多芬的《D大調小夜曲，op.25》為例〉(中央音樂學院碩士論文，2011)，pp. 9-10。

⁶² 鐵笛，〈浪漫主義長笛音樂的形成與發展〉(西北師範大學碩士論文，2010)，p. 6。

⁶³ 同註 51，p. 41。

到早期維也納時期的風格轉變，樂器上的改良、曲式的發展、各種新的嘗試的實踐，十八世紀長笛音樂為我們呈現了一個絢麗多彩的時代。可惜的是，十九世紀浪漫主義興起的同時，雖然貝姆對長笛改革的成功，在整個長笛發展史來說是很有意義的，但是在當時的影響並沒有十分的顯著和突出。我們熟知的主流作曲家，布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）、舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）直至馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911），並沒有留下太多給長笛單獨表現的機會。

第二章 莫札特生平簡介與創作

第一節 莫札特的生平

莫札特於 1756 年生於奧地利薩爾茲堡，父親雷歐波德·莫札特為薩爾茲堡樂團裡的副樂長兼小提琴手，是位知名音樂家，不但影響莫札特品格及作品的靈魂人物，更是啟發與培養天才音樂家的傑出教育者。家裡原有七位兄弟姊妹，不幸五人夭折只剩下莫札特和他的姐姐瑪麗亞·安娜·莫札特(Maria Anna Mozart, 1751-1829)。莫札特在父親全心全意地栽培之下，自幼即展現過人的音樂天分與演奏能力，五歲開始作曲，六歲便開始出國旅行演奏。在多年的演奏生涯中，讓莫札特接觸到當時歐洲各國不同的音樂風格，同時，他以過人的音樂領悟力，將歐洲音樂漸漸匯集為自己獨特的風格。莫札特的音樂融會了各國的音樂語言，作品種類眾多且風格多變，最終成為維也納古典樂派最具代表性的作曲家之一。以下就莫札特的一生，略分為幼年時期、薩爾茲堡時期及維也納時期，探究他的經歷以及相關作品介紹。

一、 幼年時期（1756-1773）

莫札特的音樂教育最早起始於家庭的耳濡目染，父親看出他出眾的音樂天賦，在莫札特六歲的時候，雷歐波德·莫札特決定把他們介紹給全世界，向世人展示他兒女的才華及莫札特超凡的鋼琴技巧，於是展開了漫長的巡演之路。1762 年首先來到了慕尼黑，這是莫札特開始他音樂旅程的第一站，由於傑出的演奏技巧令人讚嘆，受到熱烈的歡迎；1763 年，莫札特一家人又啟程，經過了瓦賽堡（Wasserbourg）、奧格斯堡（Augsburg）、曼海姆、法蘭克福（Frankfurt）等城市，他們除了演出外，也欣賞了曼海姆樂團精采的演出，結識當地的音樂家，甚至在

法蘭克福受到歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）的讚譽有加。⁶⁴

1763年11月，莫札特來到巴黎並做短暫的停留，當時的宮廷音樂家休貝特（Johann Schobert, 1735-1767）令莫札特留下極大的印象。休貝特的作品集德、法、義的音樂風格於一身，大鍵琴作品以音響層次豐富為特點，低音域的部份，運用快速的音群和厚重或輕薄的和弦，模仿管弦樂的效果。除了模仿樂團的音響之外，樂曲中快速的琶音音群所產生的巨大的音響，與單薄的音量成明顯對比，這些特色在莫札特的奏鳴曲中都有類似的安排。莫札特的《降B大調鋼琴協奏曲》（Piano Concerto in B-flat major, K. 39）即是改編自休貝特的奏鳴曲。⁶⁵ 莫札特早期許多寫作方面手法均被認為受到休貝特的影響，例如1764年在倫敦出版的六首《小提琴奏鳴曲》（Violin sonatas, K. 10-15），以及1766年在海牙（The Hague）出版的六首《小提琴奏鳴曲》（Violin sonatas, K. 26-31），都是類似休貝特的手法，雖曲名為小提琴奏鳴曲，實際上內容看起來像是鋼琴奏鳴曲加上小提琴的伴奏形式。⁶⁶

離開巴黎後，莫札特接著前往倫敦，此時，英國盛行著韓德爾的音樂，莫札特得以親身在倫敦受到韓德爾的音樂洗禮，然而，這段時間對於莫札特後來影響甚大的，是結識了作曲家約翰·克里斯提安·巴赫（Johann Christian Bach, 1735-1782，以下簡稱克里斯提安·巴赫），不僅影響了莫札特的交響曲作品也影響了鍵盤樂器的寫作。莫札特所寫的三首鋼琴協奏曲：《D大調第一號鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No. 1 in D Major, K. 107）、《G大調第二號鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No.

⁶⁴ Michel Parouty, 《莫札特—樂神的愛子》（*Mozart, Aime Des Dieux*），張容譯，（台北：時報文化，1994），p. 17。

⁶⁵ Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* 6th ed. (New York/ London : W.W. Norton & Company, 2001), p. 490.

⁶⁶ 蔡孟蓉，〈莫札特《第二號D大調長笛協奏曲》作品(K. 314)之分析與詮釋〉（私立天主教輔仁大學碩士論文，2008），p. 8。

2 in G Major, K. 107) 及《降 E 大調第三號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No. 3 in E-flat Major, K. 107) 更是於 1772 年改編自克里斯提安·巴赫的奏鳴曲。莫札特曾跟姊姊說道：「我覺得克里斯提安·巴赫是我目前見過最好的人，我正以他的作曲風格來譜寫一首交響曲。」這個作品正是莫札特的第一首交響曲，《降 E 大調第一號交響曲》(Symphony in E-flat major, K. 16)。⁶⁷ 經由克里斯提安·巴赫，莫札特認識了義大利的音樂精神，特別是義大利的歌劇風格，莫札特作品中的歌唱性旋律、雅緻的主題、琶音與三連音的交疊、和聲的巧妙配置，以及義大利式如歌的快板風格，都與克里斯提安·巴赫的音樂特徵不謀而合。⁶⁸

1769 年底的義大利之旅，這段期間莫札特深受馬悌尼(Giovanni Battista Martini, 1706-1784)、薩瑪悌尼(Giuseppe Sammartini, 1695-1750)的義大利優雅風格影響。莫札特的一生有數次義大利之行，最後一次是在他十六歲時。在義大利的這段期間，由於接觸更多義大利歌劇作品，自然地受到義大利歌劇的強烈影響，開啟他創作更多其他作品的思路。莫札特的兩部莊嚴歌劇《米特里達特》(*Mitridate, re diponto*, K. 87)與《阿斯卡尼歐在阿爾巴》(*Ascanio in Alba*, K.111) 在米蘭獲得相當大的成功。莫札特師事義大利作曲家馬悌尼，向他學習技巧繁複的對位法，第一首弦樂四重奏也完成於此時。薩瑪悌尼與其他義大利交響曲對莫札特的影響可見於 1770 至 1773 的作品中，如《D 大調第 44 號交響曲》(Symphony in D Major, K. 81)、《F 大調第 13 號交響曲》(Symphony in F Major, K.112)、《降 E 大調第 19 號交響曲》(Symphony in E-flat Major, K. 132)以及《C 大調第 22 號交響曲》(Symphony

⁶⁷ Peggy Woodford, *The Illustrated Lives of Great Composers: Mozart* (London : Omnibus Press, 1984) , p. 40.

⁶⁸ 同註 1 , p. 550 。

in C Major, K. 162) 等。⁶⁹

二、薩爾茲堡時期（1774-1781）

1773 年，莫札特父子前往維也納，希望能在當地宮廷謀職，可惜事與願違，但卻意外的接觸到海頓的作品，影響到莫札特後來的音樂作品。1774 年，莫札特回到故鄉薩爾茲堡，原任的宮廷風琴手和指揮先後辭世，莫札特被任命為宮廷風琴師及管絃樂團的首席小提琴家。但新任主教柯洛雷多（Hieronymus Colloredo, 1732-1812）並不樂見莫札特的出遊，與主教之間的理念不合，莫札特於是辭去宮廷音樂家的工作，1777 年開始，莫札特再度展開旅行，與母親來到了慕尼黑、奧格斯堡、曼海姆與巴黎。

在母親的陪同下，雖未在慕尼黑順利的謀職，但由奧格斯堡輾轉的到曼海姆的這段期間，莫札特接觸了曼海姆樂派的作曲家與音樂。曼海姆這個城市是德國眾多領主組成的城邦之一，當時為了宮廷社交與娛樂需求，便組織樂團，於是音樂就以宮廷為中心，漸漸地發達起來。「曼海姆樂團」將傳統作品中的強音與弱音，做了更多的變化，利用漸強、漸弱來增加樂曲的表現張力，突強突弱的特殊力度手法，也使聲音更有層次，還有主題區別性，以及善用木管樂器的特色，使木管樂器在交響曲的地位漸趨重要，音色上的變化也更多采多姿。儘管莫札特在工作上並未順利，但結識了曼海姆樂派許多重要的音樂家，收穫甚大。曼海姆的日子，莫札特忙於作曲、教學與演出，過得相當愉快，並在此時墜入情網，但由於父親的反對與要求下，莫札特離開曼海姆前往巴黎。

1778 年 3 月，莫札特來到法國巴黎，不幸地，母親在同年 7 月因病與世長辭。

⁶⁹ 同註 65，p. 491。

莫札特深受打擊之下，此時創作的作品，《e 小調第 21 號小提琴奏鳴曲》(Violin Sonata in e Minor, K. 304) 及《a 小調第 8 號鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata in a Minor, K. 310) 均出現了莫札特少見的小調調性，可能是他遭遇喪母之痛有關。喪母的打擊，也讓莫札特在音樂及人生的體驗上更趨於成熟。母親過世後，莫札特回到故鄉薩爾茲堡，經由父親的安排，擔任管風琴師與唱詩班指揮的工作。1779 年正式被任命為薩爾茲堡大教堂的管風琴演奏家。

1780 年慕尼黑宮廷委託莫札特創作的莊嚴歌劇《克里特王伊多美尼歐》(Idomeneo, K. 366)，於 1781 年在慕尼黑上演相當成功，使得莫札特更堅信必須離開薩爾茲堡，另尋其他職務。身為宮廷音樂家的莫札特，雖盡心盡責的完成其份內工作，但與主教之間的關係卻逐漸惡化，1782 年因違抗薩爾茲堡大主教的命令，即正式辭去其職務，到維也納展開自立的生活與自由的創作。。

三、 維也納時期 (1782-1791)

脫離主教和父親的束縛，莫札特展開人生另一個轉捩點。此時期已成年的莫札特脫離「神童」的形態與職業上的不穩定，而成為當時屬罕見的「自由作曲家」。莫札特在 1782 年開始定居在維也納，並在三月於維也納舉行第一場音樂會。在他的歌劇《後宮誘逃》(Die Entführung aus dem Serail, K. 384) 首演不久後和康斯坦茲·韋伯 (Constanze Weber, 1762-1842) 結婚，新婚與自主獨立的生活，使得莫札特創作出逐漸圓融成熟的作品。雖然《後宮誘逃》的上演獲得極大的成功，打響莫札特在維也納的名聲，但婚後的散漫、不擅理財與入不敷出，終究還是使得夫婦陷入財務危機。

生活的壓力下，莫札特仍舊保持其樂觀開朗的個性，因深受維也納宮廷的喜

愛，其作品陸續推出，透過史維登男爵（Baron Gottfried van Swieten, 1733-1803）的關係，莫札特接觸到巴赫、韓德爾與柏林樂派的作品，在對位法的作曲風格上大開眼界，他認真研習了賦格的技巧，並藉改編巴赫音樂的方式，探索了嚴謹縝密的賦格技法，使音樂中的聲響組織更富於變化。⁷⁰

1783 年之後，莫札特以鋼琴演奏、教學、作曲的身分活躍於維也納。當時盛行私人舉辦的公眾音樂會，演出曲目多為交響曲、協奏曲與詠嘆調。莫札特為了這些音樂會，創作許多鋼琴協奏曲，並在演奏會上以彈奏自己的鋼琴作品為主。鋼琴協奏曲涵蓋了莫札特所有的音樂風格，配器變化多端，鍵盤技巧純熟且極富感性之外，更奠定了第一樂章的形式，將樂團提升到與獨奏平等的地位。在藝術形式上，莫札特可說為鋼琴協奏曲豎立了一個完美的典型。⁷¹

1784 年，莫札特加入了共濟會（Freimaurerei）的秘密組織，⁷² 以自由、平等、博愛為理想，在哲學思想上深刻了影響了莫札特作品的光明與黑暗的對比性，最後的光明面戰勝了黑暗，有能力的人將人帶入理想的境界，歌劇《魔笛》（*Die Zauberflöte*, K. 620）便是受到共濟會思想影響的一部作品；《共濟會送葬音樂》（*Maurerische Trauermusik*, K. 477）則是為了悼念共濟會中兩位重要會員之死所寫。同年，莫札特開始與海頓有更深厚的個人交往，兩人建立起深厚的忘年友誼，莫札特在年紀尚淺時，曾研究海頓的弦樂四重奏，成為莫札特寫作的典範。1782

⁷⁰ 同註 10，p. 196。

⁷¹ 許鐘榮 編，《古典音樂 400 年-維也納古典的樂聖》（新北市：錦繡出版事業有限公司，1999），p. 119。

⁷² 世界上最大的秘密團體，旨在傳授並執行其秘密互助綱領。共濟會的傳播是由大英帝國的向外擴張引起的。共濟會起源於中世紀的石匠和教堂建築工匠的行會。隨著教堂建築行業的不景氣，一些投入施工的石匠分會開始接受名譽會員，以便維持他們日益衰落的行會。近代的象徵性共濟會就是由一些這樣的分會演變而來的。廖瑞銘 編，〈共濟會〉，《大英百科全書》No.10（台北：丹青圖書，1987）：p. 8。

年到 1785 年間所創作、大異於過去風格的六首弦樂四重奏，莫札特將此作品獻給了海頓，為著名的《海頓絃樂四重奏》(*Haydn String Quartets*)。他在給海頓的信中提到：

給我最親愛的摯友海頓，如果一名父親要讓孩子投身進入這個大千世界，他一定會把孩子託付給值得敬重的人物，讓這位大人物保護他、引導他。我是個非常幸運的父親，我不只認識你這位大人物，而且還是你最好的朋友。所以，我的六個孩子就交給你了！⁷³

1786 年創作著名喜歌劇《費加洛的婚禮》(*Le Nozze di Figaro*, K. 492)，由龐堤 (Lorenzo da Ponte, 1749-1838) 編寫歌劇劇本，在維也納上演大受歡迎、極其轟動，在布拉格更是受到前所未見的歡迎，為了對這個城市致意，他寫下了 D 大調第三十八號交響曲《布拉格交響曲》(*Symphony No. 38 in D major*, K. 504)。隨後，受到布拉格劇院的委託，莫札特再度以龐堤的劇本創作了歌劇《唐喬望尼》(*Don Giovanni*, K. 527)，1787 年，父親去世，不久《唐喬望尼》在布拉格再度受到熱烈掌聲，但並未受到維也納人的喜愛。莫札特自布拉格返回維也納時，逢宮廷作曲家葛路克去世，皇帝乃任命莫札特為作曲家，受聘為約瑟夫二世宮廷樂長。但所支領的薪資不盡理想，仍舊入不敷出，無法解決經濟困境。

在莫札特生命最後的歲月中，雖然面臨經濟窘境與身體上的病痛，但仍創作了許多交響曲、協奏曲與歌劇等等。許多偉大的作品均在此時期完成。1790 年約瑟夫二世駕崩，當時他的好友海頓也去了倫敦，使得這段時間的莫札特意志格外消沉。1791 年完成歌劇《魔笛》，此時莫札特雖身體十分虛弱，但仍在維也納登台指揮，其歌詞和音樂結合「共濟會」的思想象徵，讚揚真理、愛和人性價值的一部作品，在當時大為轟動，也是莫札特最後一齣歌劇。

《魔笛》的創作同時，有一位神秘訪客交給他一封匿名信，請他寫作《安魂

⁷³ Peter Gay, 《我不是阿瑪迪斯：莫札特傳》(*Mozart*)，天悅 譯 (台北：左岸文化，2009)，p. 106。

曲》(Requiem, K. 626)，身患疾病的莫札特認為自己的大限已到，但他仍完全投入創作中，一心一意完成《安魂曲》，但此曲只完成進堂曲 (Introit)、垂憐曲 (Kyrie) 合唱與管弦兩個部分，其餘由學生蘇斯邁爾 (Franz Xavier Süssmayer, 1766-1803) 等人接力完成。最終莫札特在 1791 年 12 月 5 日病死維也納家中，享年三十五歲。其後事草草處理了事，後人試圖要找出他的屍首，始終徒勞無功，墓址至今仍不知在何處。

莫札特在音樂史上的地位非凡，他的音樂藝術成就高超，引人入勝，發人深省，在世僅三十五年，寫下六百多件作品，他的音樂是超國界的，融合了義大利、法國、奧地利和德國的素材，不經革命的手法，改變了交響曲、鋼琴協奏曲、弦樂四重奏、奏鳴曲以及其他體材的創作方向。唯一缺少的因素也許就是對大自然的崇拜，而這項因素由貝多芬與 19 世紀後繼的作曲家填補。⁷⁴ 有別於一般作曲家的作品編號 (Opus)，莫札特的作品經奧國音樂學權威寇海爾 (Ludwig von Köchel, 1800-1877) 爵士整理後，分別加以編號，冠上縮寫 K. V. (Köchel Verzeichnis)。

⁷⁴ Michael Kennedy, "Mozart, Wolfgang Amadeus", in *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>> (accessed Aug 14 2013)

第二節 音樂創作沿革

莫札特與海頓、貝多芬並稱維也納古典樂派三傑，在他輝煌的三十五年人生中，留下了極其豐富的音樂，無論在歌劇、交響樂、協奏曲、奏鳴曲、室內重奏、宗教題材以及娛樂性的器樂曲、舞曲等等領域裡都寫出了非常優秀的、超過自己前輩和其他同時代作曲家的重要的作品。早期以獨奏家的身分在歐洲各國演出，雖無法得到固定的職位，但也無形中接觸到各地風情民族的音樂，如當時的曼漢樂派、法國式及義大利式的歌劇；以及當時的音樂家如海頓、克里斯提安·巴赫、薩瑪梯尼等，這些都對莫札特的創作風格形成有相當的影響。形成了獨有的音樂氣質、感情，整體的風格、作品的形式和技巧也是在融合、消化的基礎上加以創新、完善，達到了高超的境地。莫札特一生創作了許多體裁的作品，這些作品分別是在不同時期創作的，也不同程度地體現了莫札特音樂的風格和創作特點，以下就其三個時期，探究其作品風格沿革與演變。

一、幼年時期（1756-1773）

莫札特自小即被父親發現音樂天賦，因而興起了父親巡迴歐洲的想法，藉此向世人展現其不凡的音樂天分。莫札特早期的鍵盤樂器作品多為天真爛漫、簡單率直，受到休貝特的影響，鍵盤樂器中使用了許多顫音（tremolo）、快速音群的技巧，在鍵盤樂器上製造華麗的效果。⁷⁵ 在低音域運用快速的音群、厚重或輕薄的和弦，模仿管絃樂的效果，在莫札特的奏鳴曲與兩首鋼琴協奏曲（K. 39-40）

⁷⁵ Homer Ulrich, *Chamber Music*. 2nd ed. (New York: Columbia University Press, 1966), p. 127.

皆可看出。⁷⁶ 1764 年，莫札特在倫敦認識並接受克里斯提安·巴赫的指導，莫札特也因此認識了義大利歌劇的風格，作品中寬廣的旋律線條，充分的歌唱性以及適度順暢的裝飾音等。⁷⁷ 此外，克里斯提安·巴赫在倫敦時期的鍵盤曲具有優雅風格及古典風格，旋律線條平緩，避免大跳，音樂語言單純化，和聲節奏驅於緩慢。莫札特受其影響，在早期作品的旋律及織度方面手法與克里斯提安·巴赫十分類似，例如鋼琴的優美的旋律由右手彈奏，左手配以簡單的伴奏，伴奏通常使用雙音、三連音分散和弦、阿貝提低音、八度交替的低音等方式，顯示出較輕的織度及較慢的和聲節奏。⁷⁸

除了樂曲風格受影響外，莫札特早期的協奏曲曲式架構也建立在克里斯提安·巴赫奠定的基礎上。莫札特藉由插入樂團合奏段落到獨奏奏鳴曲的方式，將克里斯提安·巴赫《第五號奏鳴曲》(Keyboard Sonatas Op. 5) 的第二、第三及第四首為基礎改編而成三首鍵盤協奏曲 (K. 107)。莫札特的鋼琴協奏曲雖明顯的帶有前人的影子，第一樂章延續了克利斯提安·巴赫奠定的基本曲式，像是結合巴洛克回復曲式(Ritornello form)和奏鳴曲式等，但是無論是在規模、配器或是形式結構各方面都做了更進一步地擴張和變化創新，且獨奏者的份量和展技要素也明顯趨重，儼然成為曲中的焦點。⁷⁹

莫札特早期也受到海頓、馬梯尼的影響。海頓建立起奏鳴曲、交響曲的形式，海頓的作品中緊密的和聲音響、曲式結構的擴大、善用主題動機的創意等，都使

⁷⁶ 同註 65。

⁷⁷ 章文莉，〈莫札特 C 小調幻想曲 (K. 475) 研究〉(私立東吳大學碩士論文，2007)，p. 25。

⁷⁸ 彭美榮，〈倫敦音樂環境與克利斯田巴赫鍵盤協奏曲〉(國立中山大學碩士論文，2000)，p. 88。

⁷⁹ 宮筱筠，〈形式的擴張與掌控：以莫札特降 B 大調鋼琴協奏曲 KV595 第一樂章為例〉，《高雄師大學報》No. 22 (2007)：p. 257。

莫札特在之後的創作，尤其在交響曲的寫作上有不可磨滅的影響。莫札特在 1773 年創作了許多樂曲，包含了六首交響曲、六首弦樂四重奏、嬉遊曲、彌撒曲等等，六首弦樂四重奏（K. 168-173）為首次莫札特將六首弦樂四重奏安排成冊出版，可能就是受到海頓弦樂四重奏作品（opp. 9、17、20）的影響，二者亦有許多相似之處。1773 年後，德國式的對位手法也出現在莫札特的作品中，曲式也較早期作品來得複雜，音樂風格逐漸脫離義大利音樂的愉悅風格。

二、薩爾茲堡時期（1774-1781）

受到文學狂飆運動的影響，許多音樂家如葛路克、海頓也陸續創作了情感豐沛、強勁有力的作品。此時期，莫札特交響曲的創作則暫告一段落，作品創作方向轉為協奏曲、歌劇、教會音樂及娛樂性音樂方面。受到當時的音樂環境影響，莫札特亦開始注意到義大利南部的風格，而海頓對其影響也在此時期開始日益顯著，風格也轉而傾向於華麗的「優雅風格」。

薩爾茲堡時期的重要作品鋼琴奏鳴曲、小提琴奏鳴曲與多首的鋼琴變奏曲，包含了以法國歌曲《媽媽請聽我說》（*Ah! vous dirai-je, maman*）基礎上創作的十二段變奏，廣為人知的「《小星星變奏曲》」（*Variations on “Ah, Vous Dirai- Je, Maman”*, in C Major, K. 265）。1775 年所創作的六首奏鳴曲（K. 279-284），這六首曲子為一組同時出版，由 C 大調開始五度循環的調性，C 大調—F 大調—bB 大調—bE 大調—G 大調—D 大調，顯示各種變化的形式和內容。

兩首作於曼海姆的奏鳴曲，包含《C 大調第 7 號鋼琴奏鳴曲》（*Piano Sonata in C Major, K. 309*）、《D 大調第 9 號鋼琴奏鳴曲》（*Piano Sonata in D Major, K. 311*），在《C 大調第 7 號鋼琴奏鳴曲》中，出現了十八世紀常用的回音（echo）效果；在

《D 大調第 9 號鋼琴奏鳴曲》第三樂章，有獨奏式的裝飾樂段，表現即興式的效果。這兩首奏鳴曲明顯的融合了交響曲風格，特別是「曼海姆風格」，莫札特父親在信中即表示：「它有些十分造作的曼海姆風格在裡面，但因為只有一點，並沒有破壞你自己美好的風格」。⁸⁰ 莫札特姊姊也提出「我非常喜歡這首奏鳴曲，從它的風格就可以看出，你是在曼海姆寫的。」⁸¹

莫札特的第一首小調奏鳴曲，《a 小調第 8 號鋼琴奏鳴曲》（Piano Sonata in a Minor, K. 310），受到休貝特的影響，充滿和弦式的顫音伴奏，與休貝特的《第一號鋼琴奏鳴曲》作品二（Piano Sonata Op.2, No.1）的小提琴旋律部分有類似的手法。作品具戲劇性，運用小調的調性製造出陰鬱哀傷的氣氛，此曲的小調調性可能與莫札特母親的離世有相當大的關係。

在莫札特的創作生涯中，曾創作了四十多首小提琴協奏曲，而一到五號小提琴協奏曲（K. 207, K. 211, K. 216, K. 218, K. 219）皆在薩爾茲堡完成，因此，也有人稱「薩爾茲堡小提琴協奏曲」。所有的技巧皆為莫札特自己量身打造，曲風大多為明朗優雅的輕快風格，每首曲子都充滿著豐富的表現力，時而出現具民謠主題，如《A 大調第五號小提琴協奏曲》（Violin Concerto in A Major, K. 219）第三樂章中，結尾轉為土耳其風的主題，此風格也出現於莫札特的歌劇《後宮誘逃》與《A 大調第十一號鋼琴奏鳴曲》（Piano sonata in A Major, K. 331）的終樂章，可體會出莫札特在旅遊期間所獲得的經歷，反映在小提琴協奏曲的作品中。

1781 年，莫札特開始進入歌劇創作的成熟時期，受到葛路克歌劇的影響，融合法國與義大利歌劇的手法，不論在和聲、節奏或器樂的安排，音色力度的表現，

⁸⁰ Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (New York: W. W. Norton & Company, 1990), p. 417.

⁸¹ 同註 80, p. 418.。

都能看出葛路克歌劇改革的影子。《克里特王伊多美尼歐》為成熟時期的第一部莊嚴歌劇，拍子的處理，仍舊保持莊嚴歌劇的面貌；在四重唱中，賦予每個獨立角色同時歌唱，卻未減損其各自的身分，這是以往歌劇所達不到的。與同期的義大利莊嚴歌劇的作曲家相比，伴奏朗誦調（*Recitative accompagnato*）較多，⁸² 製造出戲劇的緊迫感；使用閹人歌者（*Castrato*）的演唱，也使得聲樂偏於男高音女高音，此劇被視為十八世紀具代表性的莊嚴歌劇之一。

三、維也納時期（1782-1791）

維也納在莫札特創作時期可說是一重要的轉捩點，許多具成熟風格的作品皆在此完成。當時的維也納，是全歐洲的文化重鎮，君主開明，人才輩出，可謂歐洲文化的黃金時期。初抵維也納的莫札特前幾年發展順利，受到人們的喜愛，海頓更曾對莫札特父親表示：「我是個誠實的人，上天為證，我要告訴您，您的兒子是我認識或知道的作曲家中，最偉大的一位。他品味非凡，更重要的是，他擁有最透徹的作曲學養。」⁸³

莫札特在人生最後的十年，最主要的影響來自於對於海頓和巴赫持續不斷的研究，當時身為外交官的史維登男爵，同時也為一位音樂愛好者，定期舉辦私人音樂會，家中的館藏使莫札特得以對巴赫、韓德爾與柏林樂派作曲家有更深的接觸，在對位的作曲手法有更大的精進。他在史維登家裡舉行的音樂會上熟悉了巴赫的《賦格藝術》（*The Art of Fugue*）、《平均律鋼琴曲集》（*The Well-Tempered Clavier*）等作品，將幾首巴赫的賦格曲改編成弦樂三重奏或四重奏（K. 404a、K. 405）與完成

⁸² 伴奏的朗誦調，與用簡單的和弦伴奏的乾枯朗誦調（*Recitative secco*）相對。指用管絃樂伴奏或具完整聲部的朗誦調。

⁸³ Peggy Woodford, 《偉大作曲家群像：莫札特》（*The illustrated lives of the great composers: Mozart*），程秋堯 譯（台北：智庫文化，1995），p. 106。

自己的《c 小調雙鋼琴賦格曲》(Fugue in c Minor for two pianos, K. 426)。巴赫的影響深遠，莫札特的晚期作品中對位織體越來越多，如最後一首《D 大調第 17 號鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata in D major, K. 576) 與《魔笛》和《安魂曲》的深沉嚴肅的情緒中。

維也納時期的另一項影響來源則為海頓，此時期莫札特與海頓有更深厚的交情，1785 年，莫札特發表六首絃樂四重奏(K. 387、421、428、458、464、465)獻給海頓，表示向這位作曲家學習的謝忱。六首《海頓絃樂四重奏》中樂器聲部獨立表現與複音對位結構，展現出莫札特內心情感的成熟。這六首四重奏的每一個小節都具有主題上的重要意義，對位的運用精緻而不沉悶，最特殊的是，他的主題無論快慢都具有歌唱的性質，充分的顯示出他義大利式的訓練。⁸⁴

莫札特還有兩首絃樂室內樂的傑出作品，1787 年的《C 大調絃樂五重奏》(String Quintet in C Major, K. 515)、《g 小調絃樂五重奏》(String Quintet in g Minor, K. 516)。早在 1773 年，莫札特即嘗試過加入第二中提琴。這種編制組合，不僅增加了音量與補充聲響的飽滿、圓潤，更提高了聲部組合的多樣性，進而促成了更豐富的音色變化，甚至影響樂曲形式架構之安排採用兩個中提琴的結果，不僅讓中音域在主題陳述、旋律線條上有突顯的機會，但仍同時維持著和聲填補作用，而連帶影響到的便是大提琴的角色。⁸⁵ 成熟時期的作品，更能代表莫札特的室內樂的卓越成就，這兩首室內樂作品不論是形式和內容，都可以和最後兩首用同樣調性的交響曲相媲美。

除室內樂作品，鋼琴協奏曲在莫札特的維也納時期作品中也佔十分重要的地

⁸⁴ 康謳 主編，《大陸音樂辭典》(台北：大陸書店，2000)，p. 769。

⁸⁵ 王惠民，〈莫札特《D 大調絃樂五重奏》作品五九三之研究〉，《高雄師大學報》No. 22 (2007)：pp. 196-197。

位，十餘首的鋼琴協奏曲佔此時期創作的大宗，這些作品多為莫札特為其音樂會所量身打造。在給父親的信中提到，前三首維也納協奏曲(K. 414、413、415)是「介乎太容易和太難之間，恰到好處…專家從中可感到滿足，業餘者聽了也喜歡，莫明其妙地愛好。」⁸⁶ 1784年間莫札特共完成了六首鋼琴協奏曲(K. 449、450、451、453、456、459)，可說是「鋼琴協奏曲之年」。1785年完成三首作品(K. 466、467、482)，及1786年的三首作品(K. 488、K. 491、K. 503)。後致力於歌劇《唐喬望尼》與《費加洛的婚禮》寫作，直至1788及1791才有最後兩首鋼琴協奏曲的誕生。

莫札特的鋼琴協奏曲遵循了傳統巴洛克的三樂章快-慢-快的結構，將樂團提高到與獨奏平等的地位，而不僅是伴奏的角色，第一樂章曲式結構明顯受到克里斯提安·巴赫的影響，依循其奏鳴曲式的曲式架構，樂團呈示部勾勒出全樂章的主題，鋼琴獨奏的第二呈示部較第一呈示部擴大且精緻。第二樂章酷似一首抒情的詠嘆調，大多建立在下屬調少數為屬調或關係小調，曲式變化多端，多半為奏鳴曲省略發展部，有時為變奏曲或輪旋曲。終樂章是典型的輪旋曲或輪旋奏鳴曲，通俗性質的主題，但處理的風格絢麗炫技，伴隨一、二段的華麗裝飾奏片段。

人生的最後十年裡，莫札特寫作了六首交響曲，六首交響曲皆是帶有自我特色的傑作，包括《哈夫納交響曲》(Symphony No. 35 in D Major, K. 385 “Haffner”)、《布拉格交響曲》(Symphony No. 38 in D Major, K. 504 “Prague”)、《林茨交響曲》(Symphony No. 36 in C Major, K. 425 “Linz”)，以及最後的、也是最偉大的三首顛峰之作：《降E大調交響曲》(Symphony No. 39 in E-flat Major, K. 543)、《g小調交響曲》(Symphony No. 40 in g Minor, K. 550)和《朱比特交響曲》(Symphony No. 41 in C

⁸⁶ 同註 65，p. 502。

Major, K. 551 “Jupiter”）。

《降 E 大調交響曲》由慢速而莊嚴的節奏開始，第三樂章的小步舞曲堪稱古典小步舞曲的典範，極為莊重、尊貴且安寧。《g 小調交響曲》則在結構上相當的均衡，第一樂章的哀傷不安與第二樂章的安靜形成了情緒上相當大的對比；第三樂章的流暢小步舞曲卻在最後轉為狂野的粗暴，可說是莫札特交響曲中最富激情的作品。《朱比特交響曲》則是對位法與優雅風格交織，最後一個樂章使用了奏鳴曲式，以莊嚴燦爛的賦格曲寫成的樂章。晚期的最後三首交響曲，以閃電般的速度完成，卻無任何應付了事的痕跡，細節與旋律的鋪陳，都極為完美，將古典時期交響曲推至高峰。

在歌劇作品方面，自 1783 年起，莫札特開始與劇作家龐堤有密切的往來，《費加洛的婚禮》、《女人皆如此》、《唐喬望尼》劇本皆出自龐堤一人之手。龐堤的劇本不論是對角色的描寫，或情節高潮起伏的變化，均集諷刺、巧思、荒唐、趣味於一堂，完全吻合了莫札特好促狹的性子。⁸⁷ 這三部喜歌劇與早期義大利喜歌劇已有所不同，如唱腔更誇張、終曲加長、以人聲大合唱作為結尾。德語輕歌劇《後宮誘逃》則具有土耳其音樂的特色，使用了三角鐵、鈸、大鼓等樂器，試圖以旋律和樂器的音質模仿土耳其音樂的聲響。《後宮誘逃》雖以德語創作，但未能擺脫義大利歌劇的外殼，莫札特的最後一齣歌劇《魔笛》完成於 1791 年，在歌劇中結合了義大利莊歌劇、喜歌劇、宗教音樂等要素，使聲樂、管絃樂及戲劇達到最高境界，是歌唱劇集大成之作。

《安魂曲》是莫札特最後一部未完成的遺作，曲中應用了顯著的巴洛克音樂素材，例如在〈垂憐曲〉中的雙重賦格採用了巴赫、韓德爾、以及海頓《第五號

⁸⁷ 同註 10，p. 204。

弦樂四重奏》(String Quartet in f Minor, op. 20, no. 5)都用過的主題；〈末日經〉(*Dies Irae*) 在樂器的配置上，加入了定音鼓、小號、長號、低音管，使其編制加大，突破了原有的規範。〈末日經〉與〈威耀之王〉(*Rex tremendae*) 中，充滿戲劇性的合唱，則帶有韓德爾作品風格。〈哀憐頌〉(*Lacrimosa*)由弦樂緩緩地奏出如泣如訴的旋律，並由女高音唱出緩慢沉重的主題，直到合唱團唱出歌詞「慈悲耶穌主，請賜他們安息」(*Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.*)，⁸⁸ 最後才以「阿門」(*Amen.*) 結束本段。而莫札特寫到〈哀憐頌〉第八小節的時候，就因為體力透支離開了人世。

莫札特在音樂的風格上，藉由旅行遍及歐洲接觸各地的音樂，天生對音樂敏銳及天分，將不同的音樂融合至自己的作品中；身處古典時期的莫札特，不僅繼承巴洛克時期的遺風，還融入優雅風格、情感風格、狂飆風格，寫下音樂史新的一頁；與音樂家休貝特、克里斯提安·巴赫、海頓、薩瑪悌尼等的學習與接觸之下，增進拓展了音樂的寫作技巧及音樂的深度，甚至奠定了協奏曲的曲式發展。短短的三十五年生涯，創作了六百多首的作品，稱為「音樂神童」當之無愧，雖然生命驟然地畫下休止符，但偉大的音樂永留世人心中。

⁸⁸ 歌詞翻譯參考自 李振邦，《教會音樂》(台北市：世界文物，2002)，p. 81。

第三節 莫札特的長笛音樂

人們普遍認為，莫札特對於長笛這項樂器並不感興趣。1778年二月，莫札特於曼海姆寫給父親的信中提到：「你知道嗎？我感到相當力不從心，因為我必須一直為一個我無法忍受的樂器作曲」，⁸⁹ 波爾特（Andrew Porter, 1928-）觀察到，莫札特的言語中，很容易讓人誤解他僅只是討厭長笛這項樂器；事實上，他更討厭被要求為同一件樂器寫出大量的樂曲。這些話語也可能成為他拖延交曲時間的藉口，使他能夠有多一點時間與新歡停留在曼海姆。⁹⁰ 莫札特在其童年時期認識長笛這項樂器，和其他木管樂器一樣，當時，長笛樂器尚未經過改良，構造簡單，人們普遍吹奏長笛的，運指困難、音量表現力弱，以及音準不易穩定，有時還必須依賴吹口的轉動來調整音高；相較於其他管樂器，長笛的發展在當時還有相當多的改善空間。

莫札特的音樂典雅秀麗、玲瓏剔透，熱情又帶有生命力，在其大量的作品中，長笛作品也是不容忽視的，雖然莫札特對長笛這種樂器並不是十分的感興趣，但是他所創作出的長笛作品，至今在比賽、音樂會中仍舊佔有一席之地。莫札特的長笛作品共十四首，大部分集中在 1777 年至 1779 年間赴巴黎、慕尼黑、曼海姆等地巡迴演奏時，接受委託所做，其中包括了：三首《長笛四重奏》（K. 285、K. 285a、K. 285b）、《第一號 G 大調長笛協奏曲》（*Flute Concerto No. 1 in G Major*, K. 313）、《第二號 D 大調長笛協奏曲》（*Flute Concerto No. 2 in D Major*, K. 314）、以及附錄於《第一號 G 大調長笛協奏曲》之後一首獨立的協奏曲形式慢板樂章《C 大調行板》（*Andante for flute and orchestra in C Major*, K. 315）。

⁸⁹ Martha Kingdon Ward, “Mozart and the Flute,” *Music & Letters*, Vol. 35, No. 4 (Oct. 1954), p. 294.

⁹⁰ Ardal Powell, 《The Flute》（*The Flute*），張浩、林怡君 譯（桃園：原笙國際，2014），p. 189。

此外，他還有一首著名的《C 大調長笛與豎琴協奏曲》(Concerto for flute and harp in C Major, K. 299)，以及晚年所作最後一首《長笛四重奏》(Quartet for flute and strings in A Major, K. 298)，1791 年 35 歲的莫札特在維也納創作了最後一部有長笛的作品：《為玻璃琴、長笛、雙簧管、中提琴和大提琴寫的行板與輪旋曲》(Adagio and Rondo for Armonica, Flute, Oboe, Viola, and Violoncello, K. 617)。

莫札特從小就接觸長笛這項樂器，父親任職的薩爾茲堡宮廷中，在莫札特出生後有四名的長笛演奏家，其中一名據說擁有吹奏長笛與雙簧管協奏曲超高的技巧。雷歐波德·莫札特在兒子出生前也寫作了五首的長笛協奏曲，或許莫札特因而有聆聽由宮廷演奏家演奏長笛協奏曲的機會。⁹¹ 莫札特本身童年時期就有長笛作品的產出，年僅八歲時創作了六首奏鳴曲，這六首《長笛奏鳴曲》(Sonatas for Keyboard and Flute, K. 10-15) 後人並不完全認同為長笛這項樂器所作，因為小提琴與長笛同屬於技巧型的旋律性樂器，因此許多人都認為莫札特的大量小提琴作品也是適合長笛演奏的，另外也許長笛的作品是由小提琴作品略加改動移植而來的或是專門為長笛所作的，後人有各種猜測。

十八世紀當時的長笛構造簡單—木製管身，上面鑿有六個指孔，外加一個輔助鍵，通常最低音是「d¹」，音域約兩個八度。因為構造簡單，所以演奏家必須藉由複雜的運指法來克服音準的問題，這種長笛最容易演奏的調性為 G 大調與 D 大調，因此我們不難推斷莫札特為長笛創作協奏曲時，設定調性之根據。⁹² 1777 年的 10 月，21 歲的莫札特和母親同往曼海姆，在曼海姆的日子裡，莫札特無論是在人生或者藝術方面，都獲得重要的體驗，對於莫札特創作長笛音樂也是關鍵的時期，其重要的長笛作品大多在此時完成。

⁹¹ Jane bowers, “Mozart and the Flute,” *Early Music* 20, No. 1 (Feb. 1992) : p. 32.

⁹² 同註 35，p. 55。

1778 年，莫札特創作了《第一號 G 大調長笛協奏曲》，無疑是莫札特長笛作品中最優秀的其中之一。整首協奏曲之間獨奏樂器的進行與樂團的安排堪稱完美對稱，內斂的雙簧管與亮麗長笛的音色作搭配，尤其在較抒情的片段或慢板樂章，法國號則優雅地補足了高音的單薄，使旋律線更清晰。莫札特的協奏曲要求演奏家相當高超的精湛技巧，即使今日長笛樂器改良，長笛家仍舊可以體會相對的難度在，如一些尷尬的交叉指法。⁹³

《第一號 G 大調長笛協奏曲》從樂曲的形式來看，沒有特殊的演奏技巧，但是卻完整的譜寫了長笛的第一個音域的 D 音到第三個音域的 G 音，甚至其旋律非常華麗動人。第一樂章是莊嚴的快板，開頭第一句主題，主音、屬音及下屬音所構成的旋律在簡明有力的節奏下展開；長笛的技巧性建立在成群的快速音型上；發展部轉為小調，曲子透露出一種獨特的憂鬱氣質。第二樂章為不太慢的慢板，以兩支長笛代替雙簧管，主題由弦樂與法國號引出，長笛與小提琴奏出柔美旋律，整個樂章充滿田園詩般的風格。而第三樂章小步舞曲速度的輪旋曲，樂曲從容優雅蘊含豐富想像巧妙設計，樂曲片段重複時細微的處理增添意想不到的魅力。此外，小步舞曲樂章常是曼海姆樂派作曲家加入在交響曲作品中，擴大豐富交響曲的內容，在此，不難察覺到莫札特受曼海姆樂派作曲風格之影響。⁹⁴

然而《第一號 G 大調長笛協奏曲》這樣的傑作問世後並不受委託者欣賞。在這首協奏曲後面附錄了一首編號 K. 315 的《C 大調行板》樂章，樂器編制為長笛主奏、雙簧管二支、法國號二支，以及弦樂合奏。整個曲子優美輕快，充分展示

⁹³ 同註 89，p. 307。

⁹⁴ 古典樂派時期，獨奏協奏曲（solo concerto）相當受到愛樂者歡迎；它的形式與奏鳴曲或是交響曲類似：有三個樂章，第一樂章奏鳴曲式，將全曲的基本素材與性格顯現。小步舞曲（minuet）到了這個時期已經很少被獨立出來使用，通常會運用在奏鳴曲或是交響曲的第三樂章輪旋曲中，並特別標明是小步舞曲的風格或是節奏，此作法在曼海姆樂派的作品中常見。

了長笛華麗的技巧，是一首馳名已久的長笛名曲。創作時間可能於 1779 年或 1780 年春天，創作這首樂曲的由來到現在還不能確定；有音樂學者認為此曲是《第一號 G 大調長笛協奏曲》第二樂章慢板樂章的另一個選擇版本，因為原第二樂章對僅是業餘長笛演奏的委託者來說太過困難，莫札特才會加寫一首慢板樂章作為補償；但也有音樂學者提出另一可能性：《C 大調行板》可能是原先委託創作的第 3 首協奏曲，⁹⁵ 為最初構思的三個樂章裡面的的第一步，只是後來沒有能完成其它的部分。無論如何，這兩篇風格純熟而內斂的慢板樂章，時至今日仍舊是長笛作品中數一數二的佳作。⁹⁶

《第一號 G 大調長笛協奏曲》完成後，莫札特已經沒有時間再寫作第二首長笛協奏曲，因此將之前寫作的《C 大調雙簧管協奏曲》(Oboe Concerto in C Major, K. 314) 改編。這首《C 大調雙簧管協奏曲》的原著作時間大約是在 1777 年間，並且是莫札特獻給一名義大利的雙簧管演奏家費蘭迪斯(Giuseppe Ferlendis, 1755-1802)，之後莫札特為了要履行承諾並取得報酬，因此改編了此首雙簧管協奏曲為《第二號 D 大調長笛協奏曲》。不料，這首改頭換面的作品，很快就被識破，而鬧出違反契約、扣除酬勞的不愉快事件。此首長笛協奏曲與原曲之間只有一音的高度差異而已，其餘聲部部分都大致相同，當中只有為了要讓長笛展現華麗性的吹奏技巧而把音型稍作改變，在第二樂章也多附加了一些裝飾音來作演奏。⁹⁷ 此首作品中將長笛的特色技巧發揮極致，不僅音色華麗而且技巧靈活，不論緩慢、寬廣、抒情的旋律，或技巧性較高的華彩樂段，皆顯示出長笛的特長。長笛的音

⁹⁵ 1778 年，莫札特在曼海姆接受荷蘭業餘長笛家德珍 (Ferdinand Dejean, 1731- 1797) 委託寫作三首長笛協奏曲，莫札特受限時間壓力，後來只交出兩首。《第二號 D 大調長笛協奏曲》因改編雙簧管作品被識破，所以並未拿到當時約定好的全額酬勞。

⁹⁶ 同註 90，p. 33。

⁹⁷ 同註 66，pp. 21-22。

色明亮且有力度，中、高音區的聲音穿透力甚強，表現出來的特徵顯得更高雅、精緻。

《第二號 D 大調長笛協奏曲》全曲由三個樂章組成，為薩爾茲堡時期典型的創作風格，使用小編制的管弦樂團，只有弦樂團加上兩把雙簧管及兩支法國號，著重於樂曲的清晰與優雅，每個樂章都有著明朗流暢的華彩樂段，優美的主題不斷地湧現，音樂充滿了青春活力，長笛的演奏特點在此曲中充分地發揮。第一樂章開朗的快板，輪廓分明的節奏，清晰地顯現義大利對於莫札特的影響，作曲家鮮明地表現義大利喜歌劇輕鬆活潑的氣氛，獨奏長笛以帶有裝飾音的跳躍音階進入到主音，輝煌登場。第二樂章由管弦樂總奏開始，再由獨奏長笛吹出第一主題，充分地發揮了長笛的歌唱能力，如歌劇詠嘆調般的優美旋律，加上「倚音」的使用讓旋律增添了幾分富有詩意的哀愁，宛若一首「愛之歌」。第三樂章是一首步態輕盈的輪旋曲。瀟灑自如、輕盈優雅的音樂主題由獨奏長笛提示，主題旋律反覆使樂曲充滿歡樂氣氛，是一段相當新鮮可愛的終樂章。長笛的演奏特點也在此樂章中得到充分發揮，時而作流暢的快速進行、時而與樂隊形成對話，最後進入技巧高超的華彩段，以華麗爽朗的音響結束。⁹⁸ 輪旋曲主題也在 1782 年時，莫札特再次使用在其歌劇《後宮誘逃》的詠嘆調〈何等幸福，何等快樂〉（*Welche Wonne, welche Lust*）中。

在莫札特眾多協奏曲中，樂器組合最特別莫過於由長笛與豎琴擔任獨奏的《C 大調長笛與豎琴協奏曲》，將此兩種樂器巧妙地結合在一起，可以說是二重協奏曲曲目中的典範、「增之一分則太肥，減之一分則太瘦」的完美組合。當時的豎琴沒有像今天靠踏板升降半音的裝置，還是件很不方便演奏的樂器，儘管兩種樂器個

⁹⁸ 趙巖，〈莫札特的三首長笛協奏曲〉，《大眾文藝》No. 22（2010）：p. 19。

性不調和，音色各有特色，但在此似乎無關緊要，這種將新樂器組合融入傳統音響體裁的嘗試，不但未流於淺顯低俗的境地，卻有法國「沙龍」(salon)音樂的典雅風格。⁹⁹《C大調長笛與豎琴協奏曲》是莫札特在1778年於巴黎所譜寫完成的，該曲是受一位駐倫敦法國大使紀尼公爵(Duc de Guînes, 1735-1806)委託，為他及他女兒寫作，且在女兒的婚禮上舉行。莫札特在1778年5月14日給父親的信上曾說：

紀尼公爵是一位相當了不起的長笛高手，我教她女兒作曲，她也彈得一手好豎琴。紀尼公爵所使用的長笛，是一支新的六個按鍵英國長笛，而她的女兒使用的樂器是一段式踏板豎琴(Single-Action Harp)，其高度大概不超過六十四英吋(一百六十三公分)。紀尼小姐(Mademoiselle de Guînes, 1759-1795)有絕對音感、驚人的記憶力，且能夠背譜彈出二百多首曲子，並同時具備令人稱羨的豎琴技巧，她的豎琴演奏時極為優秀的。¹⁰⁰

莫札特的《C大調長笛與豎琴協奏曲》在巴黎的創作背景反映十八世紀長笛與豎琴在巴黎的流行音樂環境且深受交響協奏曲風格的影響、沙龍音樂時尚的孕育背景及沙龍式「對話風格」(style dialogue)¹⁰¹的影響。¹⁰²「對話風格」被定義為：「一種音樂的結構，在此形式下，樂曲中的每一個樂器都有一段主旋律」¹⁰³這種風格的創作，是莫札特創作協奏曲的風格特點之一，不僅僅是受到了歌劇創作

⁹⁹ 「沙龍」是巴黎上流人士聚會的場所，為數眾多且各具特色。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。莫札特的《C大調長笛與豎琴協奏曲》係由貴族委託創作並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。

¹⁰⁰ 同註 80， p. 538。

¹⁰¹ 「沙龍」聚會的主題相當廣泛，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，任何主題領域的「沙龍」聚集皆具有談話優雅的共通點，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。

¹⁰² 宋秀娟，〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》之初探〉，《研究與動態》No. 7 (Dec. 2002)：p. 199。

¹⁰³ Rebecca Dannel, "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 California at Greensboro, 1997), p. 26.

的啟發，也受到了一些「沙龍」這種聚會形式的影響。在音樂性的沙龍上，有名的音樂家對所聽到的作品進行討論交流，過程中，作曲家們能夠瞭解其他音樂家的作品風格和創新自己的創作風格，而隨著這些討論，也能提升音樂家自己在音樂範圍的影響。莫札特就是通過這種對所有人之間的對話的應用，把這樣的「對話」利用在作品的創作裡。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」產生。

在莫札特《C大調長笛與豎琴協奏曲》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，而不是在和聲中扮演對等的兩個角色，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。¹⁰⁴ 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。¹⁰⁵

該曲一開始，第一樂章是快板奏鳴曲式結構。呈現給人們天真爛漫的音樂，以管絃樂團為背景，兩件主奏樂器擔任主角而競奏。包括主奏樂器的整個樂隊，以C大調的分解和絃齊奏出開頭華麗的第一主題。進入主奏樂器的呈示部後，長

¹⁰⁴ 宋秀娟，〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》中「對話風格」之探討〉，《人文暨社會科學期刊》Vol. 5, No. 1（2009）：p. 56。

¹⁰⁵ 同註 101，p. 182。

笛和豎琴齊奏出來，在豎琴的琶音襯托下長笛奏主旋律，在快速音群的過門後，長笛唱出第二主題。發展部則是由長笛吹出 a 小調的柔美旋律為中心，具有抒情的情調，長笛溫柔的音色與豎琴清亮的琴聲優美的交織。長笛顫音以漸強方式重複一遍後，進入再現部。再現部第一主題由管絃樂奏出，在裝飾奏後以開頭動機堂皇結束。

第二樂章小行板，奏鳴曲式。典雅的一主題由第一小提琴主奏的絃樂器群提示，省略其他管樂的伴奏，緊接著，兩隻獨奏樂器反覆主題，充分體現了主奏樂器柔和的音色。發展部則只是一個以豎琴為中心的短小間奏，裝飾奏後短小的尾奏，樂章如消失般靜靜終了。第三樂章稍快的輪旋曲式。樂曲華麗並有鮮明的節奏感，主題先由弦樂表現，管樂重複，後豎琴以新的主題亮相，長笛重複，往下華麗發展。這個終樂章相對前面兩個樂章，更具法國情調，充分顯現了嘉禾舞曲（Gavotte）弱起拍節奏的基本主題。莫札特將其創作的作品表現為兩個獨奏樂器與樂隊結合時。在音樂上有不少的精彩之處。¹⁰⁶

十八、十九世紀之交，維也納也盛行一種將獨奏管樂器與數把弦樂器結合的室內樂編制，長笛、小提琴、大提琴及大提琴這樣「異質性」組合的室內樂，在古典時期不算少見，海頓也曾為這樣的編制譜曲，但流傳至今仍被演奏的作品則寥寥無幾。莫札特受到當時風潮的影響，創作的四首《長笛四重奏》可說是長笛室內樂的經典代表。長笛四重奏作品 1-3 號皆完成於 1777 年，其中最著名也最完整的是《第一號 D 大調長笛四重奏》（Quartet for Flute and Strings, no. 1, in D Major, K. 285）它有完整的三個樂章，第一樂章奏鳴曲式，長笛占了相當重要的份量。第二樂章，長笛如詠嘆調般的綿長樂句，搭配弦樂撥奏（pizzicato）的分解和弦，令

¹⁰⁶ 陳鳳和，〈莫札特的《C 大調長笛與豎琴協奏曲》研究〉，《時代報告》No. 5（2012）：p. 175。

人聯想葛路克〈精靈之舞〉所呈現出的特色。第三樂章則充滿嬉戲、奔馳快感的輪旋曲式，以愉悅的曲風作結尾。

《第二號 G 大調長笛四重奏》(Quartet for Flute and Strings, no. 2, in G Major, K. 285a)，則只寫了兩個樂章，兩個樂章寫成同調性，速度、節拍皆類似，只在和聲和對話方式上略有差別。《第三號 C 大調長笛四重奏》(Quartet for Flute and Strings, no. 3, in C Major, K. 285b)一樣只有兩個樂章，第二個樂章旋律同樣出現於莫札特一首《降 B 大調第十號小夜曲》(Serenade No. 10 in B-flat Major, K. 361)的第六樂章。

《第四號 A 大調長笛四重奏》(Quartet for Flute and Strings, no. 4, in A Major, K. 298)是莫札特一生中寫的最後一首長笛四重奏，當時的巴黎推出了新的音樂時尚，這個創意是拿流行歌曲或當紅的歌劇中的曲調作為主題，來創作室內樂曲，如此，人們便能以聆聽室內樂的方式，來欣賞新的流行歌曲。「歌調對話風四重奏」

(Quatuor d'airs dialogues) 隨即出現，成功地製造錯置的趣味。莫札特的《第四號 A 大調長笛四重奏》即是帶有此風格的幽默小品，巧妙地將霍夫麥斯特(Franz Anton Hoffmeister, 1754-1812)的歌曲《自然頌》(*An die Natur*)變奏，放入第一樂章中。第二樂章包含了法國傳統民歌〈巴斯提安穿著長靴〉(*Il a des bottes, des bottes bastien*)的旋律，而機智詼諧，引人入勝的終樂章則出自派西埃羅(Giovanni Paisiello, 1740-1816)歌劇《勇敢的競演》(*Le gare generose*)中的詠歎調〈溫柔的人兒在哪裡？〉(*Chi mi mostra*)。¹⁰⁷

縱然不喜愛長笛這項樂器，莫札特仍舊為後人留下充滿演奏魅力的長笛曲，雖然皆是為五斗米折腰之作，卻未流於低俗之感。在長笛音樂的歷史清單裡，作曲家創作與流傳的作品百家爭鳴，莫札特渾然天成的語法與靈動多變的樂思，使

¹⁰⁷ 許麗雯，〈經典 100 莫札特〉(台北：華滋出版，2010)，pp. 214-215。

得其長笛作品不但被完整保留下來，且廣大演出，在世界的舞台發光，由此可見其作品在世人心目中之分量與重要性。

第四節 長笛四重奏的創作背景

1777年，新任主教柯洛雷多與莫札特之間的不睦越演越烈，莫札特於是辭去宮廷音樂家的工作，離開薩爾茲堡，與母親再度展開旅行，來到了曼海姆等地。曼海姆位於今德國西部，1743年至1778年間是巴拉廷（Palatine）選侯國皇城所在，十八世紀為各種文化活動的重鎮。在泰德爾侯爵（Karl Theodor, 1724-1799）的統治下，對文化竭力倡導，努力推動各種文學藝術活動，曾斥資興建並充實博物館與圖書館，又從歐洲各地延聘了優秀的音樂家，成立了水準一流的曼海姆宮廷管弦樂團，而成為「音樂家的天堂」。

這座城市樂風鼎盛，是多個樂團駐地之處，當地的宮廷作曲家風格相當突出，經常會演奏各類音樂與歌劇，隨即也成為一種風氣，並綻放出璀璨的成果，音樂史上著名的「曼海姆樂派」因而誕生。以約翰·史塔密茲為首，交響曲方面發展蓬勃，在音樂創作風格與技巧上，率先於樂譜中標明了漸強（*crescendo*）、漸弱（*diminuendo*）等演奏附記，特殊上行音型的表現方法，被稱為「曼海姆的火箭」（*Mannheim Steamroller*），¹⁰⁸而表情十足的下行音符，有「曼海姆的嘆息」（*Mannheim Sigh*）之美稱；力度範圍擴張為甚弱（*pp*）至甚強（*ff*），增加樂曲的表現張力；穿插在樂曲當中的木管樂器顫音和迴音（*turn*），猶如鳥兒歌唱一般。德國作家舒伯特（*Daniel Schubart, 1739-1791*）在其《關於音樂美學的思考》（*Idées pour une esthétique de l'art musical*）中便提到：「世上的樂團沒有比曼海姆的樂團演奏得更好的，它的強音（*forte*）有如雷鳴；漸強有如瀑布；漸弱有如向遠處潺潺流去的明

¹⁰⁸ 1906年由德國音樂學家黎曼（*Hugo Riemann, 1849-1919*）所提出，是1740至1778年間，德國曼海姆當地盛行的一種演奏手法，也是曼海姆樂派最重要的作曲手法之一。所謂「曼海姆的火箭」指的是在簡短的旋律上，以上行的分解和絃為基礎，再加上漸快的速度和漸強的音量，透過樂團齊奏，讓音樂產生爆發力的效果。

激小川；輕音（piano）有如春天的私語。」¹⁰⁹ 許多重要的表現方式影響當時國際風格甚多，莫札特雖然停留時間不久，但曼海姆樂派的深刻影響，卻是深遠流長。

在曼海姆這塊富饒的土地上，莫札特彷彿新生，不再為過去的自己所累，在踏進曼海姆時，其實他並不是一個旁觀者，而是直接參與他們的活動，同享音樂的樂趣，而且思想上也深受曼海姆樂派的刺激和影響。這時期，莫札特和優秀的演奏家交往密切，而得到許多優秀的音樂家的肯定，和樂團作曲家康納畢希（Johann Christian Cannabich, 1731-1798）和霍茲包爾（Ignaz Holzbauer, 1711-1783）、長笛家巴蒂斯特·溫德林（Johann Baptist Wendling, 1723-1797，以下簡稱溫德林）與其弟-小提琴家法蘭茲·溫德林（Franz Anton Wendling, 1729-1786）、雙簧管演奏家拉姆（Friedrich Ramm, 1744-1813）、法國號手斯提希（Johann Wenzel Stich, 1746-1803）、低音管演奏家李特（Georg Wenzel Ritter, 1748-1808）結為好友，對許多樂器的新奏法，獲得深刻的認識。此後，莫札特在曼海姆與巴黎旅行期間或是返回薩爾茲堡後寫作的許多作品中，多少都反映了曼海姆樂派的風格。

莫札特與曼海姆管弦樂團著名的長笛演奏家溫德林的交誼深厚，透過優異的演奏者，莫札特學得許多有關長笛演奏的技巧。1777年12月，經溫德林的介紹，莫札特認識了一位富裕的荷蘭業餘長笛愛好者德珍（Ferdinand De Jean, 1737-1797），德珍同時也是一位傑出的醫生和科學家，任職於東印度公司，莫札特接受其委託創作「三首輕鬆簡短的長笛協奏曲和數首長笛四重奏曲」，以換得200基爾德（荷蘭貨幣單位）。¹¹⁰ 聽到如此豐厚的酬勞，莫札特十分開心，隨即寫了封信給父親分享，信中提到德珍先生時眉飛色舞，稱道：「德珍生活富裕，喜好追

¹⁰⁹ 陳鍾吾，《西洋音樂史》（台北：五洲出版有限公司，1995），p. 212。

¹¹⁰ 錢仁康編，《我是你的莫札特—莫札特書信集》（台北市：聯經，2006），p. 119。

求學問，既是我的好友，也是令人敬愛的荷蘭人阿！」¹¹¹

莫札特本來並不太喜歡長笛這項樂器，當時貝姆未進行構造改良之前，不但不容易演奏正確的音程，音準也相當不容易演奏準確。但旅行需耗費的金錢龐大，在經濟壓力、且酬勞相當優渥的情況下，莫札特滿口答應。然而，儘管莫札特的下筆神速，在短時間須完成雇主的要求，寫作如此多的作品，絕非易事，儘管手頭拮据，卻仍舊未能按時完成。結果交卷日期逼近時，莫札特投機地將早在 1777 年於薩爾茲堡，為雙簧管演奏家費蘭迪斯譜寫的《C 大調雙簧管協奏曲》移調成為另一首長笛協奏曲《第二號 D 大調長笛協奏曲》。作曲家最終未能履行雇主的契約內容，只完成了《第一號 G 大調長笛協奏曲》、《第二號 D 大調長笛協奏曲》及三首的《長笛四重奏》(K. 285、K. 285a、K. 285b)，德珍也付給一半不到的酬勞，引起莫札特的無奈與不悅，因此感到失望焦慮，在給父親的信中便提到：

德珍先生明日也即將前往巴黎，而只付給我一半不到的 96 基爾德，因我只完成兩首長笛協奏曲與三首長笛四重奏。…在這裡的我，得不到甚麼安靜。我唯有在夜晚才能創作，導致生活作息不正常。人不應該晝夜不停地工作的，雖然我可以隨便寫出曲子，不過，這是將要交給世上的一部音樂創作，到最後，掛上的名字仍歸屬於我，我不願意讓上面的名字感到羞愧…且當我為我不喜愛的樂器創作時，我感到非常壓抑！¹¹²

莫札特所寫作的第一首《第一號 D 大調長笛四重奏》，曾在 12 月 10 日給父親的信中提到其受委託的作曲經過，接著在 12 月 18 日的信中已經表明「為這位真正親切的人而寫的四重奏曲，已經逐步即將完成」。¹¹³ 根據親筆譜的記載，此曲

¹¹¹ 同註 106，p. 162。

¹¹² 同註 90，p. 33。

¹¹³ Ralph Leavis, "Mozart's Flute Quartet In C, K. App. 171," *Music & Letters* Vol. 43, No. 1 (Jan., 1962): p. 48.

完成於 12 月 25 日，由此可見莫札特是在極短的時間寫完此一作品。¹¹⁴ 在室內樂的作品中佔有一席之地，完美地呈現了「優雅風格」時期的特色。¹¹⁵ 1792 年由維也納的亞爾塔利亞（Artaria）出版社出版，原本的第一樂章接續《第二號 G 大調長笛四重奏》的兩個樂章，現今型態是 1882 年舊莫札特全集（*Alte Mozart Ausgabe*）時首次出版。

《第二號 G 大調長笛四重奏》與《第三號 C 大調長笛四重奏》兩首曲子皆只有兩個樂章組成，在室內樂中是非常少見的現象。《第二號 G 大調長笛四重奏》可能在 1778 年所作，1792 年由維也納亞爾塔利亞出版社出版，於《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章後接續出現，資料的傳承十分不完整，親筆譜也已遺失，現在只剩早期的版本及手抄譜等間接資料。在寇海爾第一版目錄中，將此二樂章排除在《第一號 D 大調長笛四重奏》之外，舊版莫札特全集也未收錄。直至現在，此曲的定位與真偽的問題，音樂學者仍舊持保留的態度。

《第三號 C 大調長笛四重奏》同樣也留下許多問題，第一樂章的 149 至 158 小節，寫作在 1782 年《後宮誘逃》的草稿用紙上，莫札特只寫作到此部分，其餘是移居維也納後才由第三者補寫完成。¹¹⁶ 第二樂章也同樣視為他人編曲，與其 1784 年所創作的《降 B 大調第十號小夜曲》的第六樂章大致相同。因此，第一樂章應該是在 1781 年至 1782 年間所作，第二樂章應該是從 1784 年至此曲出版的 1788 年間所作。此外，也有音樂學者認為，小夜曲是在 1781 年至 1782 年間作曲，所

¹¹⁴ 目黑 惇，《莫札特 II》（*Mozart, Wolfgang Amadeus*），林勝儀 譯（台北：美樂出版，2000），p. 127。

¹¹⁵ Melvin Berger, *Guide to Chamber Music*（New York: Anchor Books, 1990），p. 283.

¹¹⁶ 同註 112，pp. 49-50。

以本曲的第二樂章應該也與第一樂章同樣是在 1781 至 1782 年間所作。¹¹⁷

在莫札特的四首長笛四重奏曲中，只有最後一首與德珍的委託無關，可能為在維也納時為好友家中社交音樂會所寫。《第四號 A 大調長笛四重奏》過去被視為 1778 年在巴黎所創作，這是因為莫賽爾（Ignaz Franz Edler von Mosel, 1772-1844）後來在親筆譜的空白處記入「莫札特於 1778 年在巴黎所創作的四重奏曲，由傑康（Emil Gottfried von Jacquin, 1767-1792）男爵接收的親筆譜」的關係。¹¹⁸ 但本曲使用了 1770 年在巴黎受歡迎、1780 在維也納流行的「歌調對話風四重奏」風格，借用著名旋律寫成的娛樂性四重奏曲，第三樂章中的主題中，出現了 1786 年春天在那布勒斯首演，同年九月在維也納初演的派西埃羅的歌劇《勇敢的競演》中的一段旋律，因此，莫札特的四重奏應是在歌劇初演後所寫，一般認為，應是 1786 年所作。

可以想像得出，莫札特並不那麼喜愛長笛，為了五斗米，必須投入心力並熱衷地寫作，不過受到溫德林啟發所寫下的這些四重奏曲，依然可以聽出莫札特天才筆下所流露的亮麗曲調，讓人難以從音樂裡，看出作者對這樣樂器的不耐與反感。

¹¹⁷ 同註 113，p. 132。

¹¹⁸ 同註 113，p. 134。

第三章 音樂分析

啟蒙運動思潮的影響，使莫札特更強烈的渴望自由和獨立，嚮往新的人生。旅行演出中接觸到的各地的音樂風格和風土人情，為他日後審美力和獨創力的提升奠定了堅實的基礎。將各地不同風格綜合為一體，形成自我獨有的特色，為那一時代的音樂創作奠下了規範。莫札特的音樂既富有個性又是一切音樂精華的綜合體，似乎天生就具備吸收音樂藝術中的一切精華，音樂恬靜、優美，旋律富有歌唱性，藝術形象生動可塑。他的四首長笛四重奏，無一不體現著他音樂的優美細膩、流暢多變，旋律的歌唱性在他的作品中更是演繹得精彩絕倫，充分的發揮樂器的特色與技巧，體驗到樂思中的精妙和色彩的豐富。以下將莫札特在四首長笛四重奏曲的音樂表現上，分別從音樂曲式結構、旋律、和聲，以及與弦樂之間互動手法運用進行分析。

第一節 曲式結構

莫札特的四首長笛四重奏，第一號、第四號皆由三個樂章組成，《第一號 D 大調長笛四重奏》三樂章，分別由奏鳴曲式、三段體、輪旋奏鳴曲式所構成；《第四號 A 大調長笛四重奏》則為變奏曲式、三段體、輪旋曲式；第二號與第三號作品在資料的傳承不完整下，現今皆只流傳兩個樂章，各自使用了奏鳴曲式及三段體、變奏曲等，在室內樂作品中是非常少見的現象。雖然如此，即便至今，這些樂曲仍是長笛音樂史上舉足輕重的作品。

莫札特生存的時代，優雅風格盛行，在此影響下，輕巧明亮的音樂特色，連帶影響作品結構的創作。一般中產階級的聽眾未受過專業的音樂專業訓練，對於慢板的速度視為拖泥帶水，較不耐聆聽，此時期一般音樂家常以輕盈的行板或小

行板取代較為慢速的慢板樂章。在四首長笛四重奏中，除了《第一號 D 大調長笛四重奏》仍舊使用慢板速度，以傳統標準的三樂章與速度創作外，之後的其他三首作品，皆有以行板或小行板取代慢板的手法（表 3-1-1）。

表 3-1-1：四首長笛四重奏曲式結構簡表

作品	調性	創作年代	樂章	拍號	曲式結構
K. 285	D 大調	1777	第一樂章-Allegro 第二樂章-Adagio 第三樂章-Rondeau	4/4 3/4 2/4	奏鳴曲式 三段體 輪旋奏鳴曲式
K.285a	G 大調	1778	第一樂章-Andante 第二樂章-Tempo di Menuetto	3/4 3/8	奏鳴曲式 三段體
K.285b	C 大調	1778	第一樂章-Allegro 第二樂章-Andantino	3/4 2/4	奏鳴曲式 變奏曲式
K.298	A 大調	1786	第一樂章-Andante 第二樂章-Menuetto 第三樂章-Allegretto grazioso	2/2 3/4 2/4	變奏曲式 三段體 輪旋曲式

本節將四首長笛四重奏中的樂曲結構歸納為「奏鳴曲式」、「三段體」、「輪旋曲」、「變奏曲」之安排進行討論。

(一)奏鳴曲式：

古典時期的器樂作品在曲式的發展上，最具代表性的為奏鳴曲式的形成，由三大部分構成，分別是呈示部（exposition）、發展部（development）、再現部（recapitulation）。樂段（period）的群組概念則多半以四小節或八小節為一個單位。奏鳴曲式主要運用在多樂章作品的第一樂章，部分作品的慢板樂章或是終樂章亦

採用奏鳴曲式。曲式結構上，第一樂章具重要支配力，主題旋律如何完美的表達和有效的構思，音樂性格對比安排，考慮急緩的交替使其產生變化。

第一號至第三號長笛四重奏第一樂章皆使用奏鳴曲式，《第一號 D 大調長笛四重奏》以「優雅風格」為基礎，側重短小的樂句、旋律反覆的動機，配以輕巧的和聲為伴奏，頻繁的終止式而有停頓感。第一樂章在弦樂刻畫輕快的八分音符伴奏下，長笛奏出流暢亮麗的呈示部第一主題，包含三種特質：明確的裝飾音、附點節奏、音階與和聲外音等，其他聲部則多屬三和絃的和絃音伴奏（譜例 3-1-1），而這些特質在之後的樂段都反覆地使用。經由小提琴與中提琴的銜接發展後，A 大調第二主題出現，高音部橫向的旋律線條上，三連音、以及裝飾音符的運用使樂曲呈現優雅、精緻之感。發展部則使用第一主題的動機，開展在平行小調 a 小調上，強弱的對比與小調的調性賦予了樂曲鮮明的變化。再現部中省略第二主題，便直接進入結尾樂段，結束之前，使用了一個戲劇性的延長處理手法，最後才以長笛吹奏的音階式樂句結束。

譜例 3-1-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4



不同於以往室內樂快-慢-快三樂章型式，《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章速度為行板，再現部的手法也與傳統的奏鳴曲式有相當的不同。樂曲首先由長笛與小提琴、中提琴齊奏奏出優美的第一主題（譜例 3-1-2），接著由大提琴的簡短動機，小提琴、長笛兩聲部模仿進入 D 大調的第二主題。第二主題以小調進行形

成緊張的氣氛，以小提琴與長笛的模仿構成。發展部則由小提琴奏出，再由長笛接續演奏，由小調形成灰暗不安的色彩後，回到主調進入再現部。

譜例 3-1-2：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4。

再現部並未由第一主題重新呈現，而是由第二主題的再現開始，並以呈示部相反的力度 *p* 呈現變化（譜例 3-1-3），第一主題則在曲子最後出現暗示而結束本樂章。

譜例 3-1-3：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 55-62。

《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章在弦樂八分音符的伴奏下，長笛吹奏出快活流暢的第一主題，經由弦樂的主題反覆，長笛輕快的旋律模進後轉入屬調 G

大調，長笛以下行分散和弦呈現第二主題。發展部進入晦暗的 g 小調，主題旋律看似與前並無關連，事實上是第一主題第三拍的擴大增值，且佔發展部重要角色（譜例 3-1-4）。

譜例 3-1-4：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 67-72。

Musical score for Example 3-1-4, measures 67-72. The score is in C major and 4/4 time. It features four staves: two for flutes and two for bassoons. The first two measures (67-68) are marked *p* (piano) and the last two measures (71-72) are marked *f* (forte). The melody in the first staff is a descending sequence of eighth notes, while the other parts provide harmonic support.

再現部則依傳統手法再現第一主題與第二主題，但在第 149 小節卻呈現出一個新的主題段落，並在十個小節間進行發展（譜例 3-1-5）。

譜例 3-1-5：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 149-158。

Musical score for Example 3-1-5, measures 149-158. The score is in C major and 4/4 time. It features four staves: two for flutes and two for bassoons. The first two measures (149-150) are marked *f* (forte) and the last two measures (157-158) are marked *mf* (mezzo-forte). The melody in the first staff is a descending sequence of eighth notes, while the other parts provide harmonic support.

(二)三段體：

三段體指的是由三個樂段或三個部份所連結成的樂曲形式，分為單純三段體（simple ternary form）與複合式三段體（compound ternary form）。單純三段體中，各個段落單純只有單獨一個的主題；「複合式三段體」，主要以大樂段為架構的主體，大樂段再各由幾個單獨的小樂段所組成。

《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章為單純的三段體曲式結構，A 段 b 小調由長笛在弦樂撥奏上獨語，演奏出連綿如歌的旋律，以持續弱奏（*sempre p*）進行。不僅形式上充滿歌唱的特色，和聲上也具有簡潔、重複再現的特徵。B 段轉入 D 大調，仍舊以長笛擔任主要旋律聲部，其他聲部皆以簡單的旋律或和聲音作為主題的伴奏，最後則以半音回到 A 段，並以不間斷持續的方式進入第三樂章。

《第二號大調 G 大調長笛四重奏》第二樂章是以小步舞曲速度寫成的優雅終樂章，三段體的曲式結構進行創作，並於每一段落加以反覆。長笛聲部為主要的主題進行，三連音動態支配著整首樂曲，賦予優美的旋律性（譜例 3-1-6）。

譜例 3-1-6：《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-7。



The image shows a musical score for the second movement of the second quartet in G major, measures 1-7. The score is in 3/8 time and G major. It features a flute melody with triplets and trills, and accompaniment for strings and woodwinds. The tempo is marked 'Tempo di Menuetto'. The score is written for flute, violin, viola, and cello/bass.

弦樂再次反覆後，回到長笛以兩次三十二分音階式旋律接續，後下行結束 A 段。B 段延續三連音音型動機，旋律依舊由長笛主奏，小提琴與中提琴以三連音的形式進行，調性主要建立在 G 大調的屬調 D 大調上，不過並非由 D 大調的 I 級和

弦開始，而是由 IV 級和弦登場（譜例 3-1-7）。

譜例 3-1-7：《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 22-26。

D: IV

《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章為複合式三段體，由優雅的小步舞曲（譜例 3-1-8）與長笛十分活躍的中段（trio）組成（譜例 3-1-9），¹¹⁹ 中段旋律取自法國古老輪旋曲〈巴斯提安穿著長靴〉。小步舞曲及中段皆可單獨視為一個段落式的二段體（sectional binary form），使用「反始型式」（da-capo form），¹²⁰ 並於每一段落加以反覆。

譜例 3-1-8：《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 小步舞曲 mm. 1-8。

¹¹⁹ 小步舞曲為一種三拍子的舞曲，原為法國的鄉村舞蹈，於十七世紀被宮廷採用，因其舞步小而優美，故得此名，到了十八世紀則成為大型多樂章器樂曲中的其中一樂章。小步舞曲的曲式為 ABA，B 段是一個呈現對比性的樂段，稱為中段（trio）。

¹²⁰ 反始形式（da-capo form），da capo 原意指「從頭開始」，一首由 AB 段構成的曲子，在結束第二段 B 段時，必須依 da capo 的記號從樂曲最前面開始，一直到有 Fine 標示的地方才結束。這樣的音樂基本上是一種三段體 ABA 的結構，惟樂譜上只記錄有 AB 二部分。

譜例 3-1-9：《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 中段 mm. 1-4。

The image shows a musical score for a Trio section, measures 1-4. It is in 3/4 time and A major. The score consists of four staves: Flute (top), Violin (second), Viola (third), and Bassoon (bottom). The flute part starts with a trill (tr) and is marked with a piano (p) dynamic. The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment, also marked with piano (p). The bassoon part plays a simple bass line, also marked with piano (p). The word 'Trio' is written above the first staff.

(三)輪旋曲：

輪旋曲是古典樂派作曲家—海頓、莫札特和貝多芬最喜歡的樂曲形式之一，最常出現在作品中的最後一個樂章，經常以同調出現的主題之間配置二至三個異質素材構成的插入樂段 (episode) 構成進而整合全曲。實際曲例當中常見的是 A B ACA、ABACADA、ABACABA 等各種配列。

《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章，輪旋奏鳴曲式，曲式為 A-B-A-C-A-B'-A-codetta。輪旋奏鳴曲如同其名意味著一種混合而成的設計，包含了「奏鳴曲」與「輪旋曲」的形式。其中段落 C 是一個發展或是一個新素材引進的段落，僅出現一次。值得注意的是段落 B' 回到原本的素材，但轉調進入主調，可說是達成一個大規模張力的解決，類似於奏鳴曲式的再現部。此樂章以明朗的法國風輪旋曲總結全曲，輕快的輪旋曲主題由長笛奏出，然後加入小提琴加以反覆。第一主題段落 A 於輪旋曲式中有四次出現，四次手法及聲部進行幾乎完全相同。B 段轉入 A 大調，C 調則轉入下屬調 G 大調，也是此樂章中變化最多的部分，分為三小段，每一小段均有反覆記號。關鍵性的音型貫穿於全曲，動機靈活的運用，使得樂曲更具豐富性。

《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章同為輪旋曲式。以〈溫柔的人兒在哪

裡) 的旋律為主題的輪旋曲，莫札特除了以 “Rondieaux” 來標示此首輪旋曲之外，¹²¹ 也以如下的幽默字眼標示本曲的演奏型態：「溫雅的稍快板，但不要太快，也不要太慢，以隨興的風格而表情豐富地演奏」(Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così molto garbo ed espressione.)(譜例 3-1-10)。

譜例 3-1-10：《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 輪旋曲主題 mm. 1-8。

RONDEAU **)

Allegretto grazioso,
mà non troppo presto, però non troppo adagio.
Così-così-con molto garbo ed espressione.

**) Mozart schreibt scherzhaft „Rondieaux“; vgl. Faksimile, S. XVI.

曲式同為 A-B-A-C-A-coda，第一主題段落 A 於輪旋曲式中有三次發展，三次主題皆由長笛呈現，第一次主題(第 1 小節至第 28 小節)與第三次(第 138 小節至第 166 小節)在各方面的安排均相同；第二次主題(第 64 小節至第 97 小節)中間則由中提琴演奏主題動機、大提琴模仿的六小節銜接(譜例 3-1-11)，調性轉入 D 大調，交由小提琴主題再現。B 段轉入屬調 E 大調，輪旋曲的主題則不時出現在 B、C 兩段插入段中，自由的使用，輕快地進行。(譜例 3-1-12)

¹²¹ 莫札特在此開心地寫道 “Rondieaux”，“Rondieaux” 可能為 “Rondeau” 的誤用，與莫札特不諳法語，筆誤之下所寫下有關。

譜例 3-1-11：《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 76-84。

Musical score for Example 3-1-11, measures 76-84. The score is in A major and 3/4 time. It features four staves: Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Bass. The music includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*, and a trill (tr) in the first staff at measure 78.

譜例 3-1-12：《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 25-49。

Musical score for Example 3-1-12, measures 25-49. The score is in A major and 3/4 time. It features four staves: Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Bass. The music includes dynamic markings such as *cresc.* and *p*. The section is labeled "B 段" in red text above the first staff. The score is divided into three systems: measures 25-32, 33-40, and 41-49. The final system includes the red text "輪旋曲主題穿插" (Rondo theme interpolation) above the first staff.

(四)變奏曲：

變奏曲在曲式結構上分為兩類：段落式變奏（sectional variation）與連續性變奏（continuous variation），段落式變奏以明確的段落劃分音樂的變奏區塊，而連續性變奏則沒有明確的分界，甚至沒有清楚的樂句劃分，將主題以不間斷的接力方式一直持續變奏。在變奏手法方面，則分為頑固低音進行變奏的帕薩卡雅舞曲（passacaglia）、根據和聲進行變奏的夏康舞曲（chaconne），及最常見的主題與變奏（theme and variation）形式。莫札特將樂曲的旋律主題以不同方式重現，改變節奏、拍子、調性、音域等，並在各段落將主題穿插於各聲部間進行，段落之間運用雙小節線明確劃分，和聲具有明確的終止式達到穩定效果，結構上應視為「段落式的變奏」，變奏手法則為常見的主題與變奏。

《第三號 C 大調長笛四重奏》與《第四號 A 大調長笛四重奏》皆出現變奏曲的方式寫作，古典時期作曲家喜愛用此種曲式，也喜歡利用樂曲複雜化來展現個人風格與音樂價值的存在。變奏曲的音樂結構也佔領古典時期重要的角色，音樂的焦點在將樂句旋律及和聲細節加以結合與擴展。以旋律變奏為主，常出現在基本的樂曲類型之中。主題是變奏曲中最基本且最重要的角色，不僅是旋律，也可以從和聲、低音線、動機、或結構考量轉變。作曲家在寫變奏曲時，一定會保留主題的任一要素，其餘的就加以轉變。

在《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章，由歌謠風主題與六段變奏所組成，主題與各變奏單獨可視為連續性二段體（continuous binary form）的曲體結構（表 3-1-2）。

表 3-1-2：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章段落結構

段落	主題樂器	調性	拍號	速度	小節	變奏特色
主題	長笛	C 大調	2/4	Andantino	40	
變奏 I	長笛	C 大調	2/4		40	音型、加花變奏
變奏 II	小提琴	C 大調	2/4		40	旋律變奏
變奏 III	大提琴	C 大調	2/4		40	音型、旋律變奏
變奏 IV	長笛、 小提琴	c 小調	2/4		40	性格變奏， ¹²² 調性 變換
變奏 V	長笛	C 大調	2/4	Adagio	36	性格變奏，速度變換
變奏 VI	長笛	C 大調	3/4	Allegro	51	性格變奏，速度、拍 號變換

第一變奏由長笛帶出主題變奏，以三連音的節奏進行；第二變奏至第三變奏，由小提琴、大提琴的順序擔任主奏，長笛由原先主題的角色退居。第四變奏轉為小調，在中提琴十六分音符段奏奔馳中，長笛浮現二度的「嘆息」音型之動機（譜例 3-1-13）。第五變奏轉入慢板，在纖細流動的弦樂伴奏上，長笛吹奏出優美的旋律；第六變奏則改變拍號，以三四拍子接續。

譜例 3-1-13：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏四 mm. 1-4。

The musical score for Variation IV shows four staves. The top staff is for the Flute, the second for Violin, the third for Cello, and the bottom for Bass. The key signature has three flats (C minor), and the time signature is 2/4. The Flute part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. The Violin part has a similar melodic line. The Cello part plays a sixteenth-note triplet accompaniment. The Bass part has a similar accompaniment. Dynamic markings include 'sempre p' and 'simile'. A trill (tr) is marked above the final note of the Flute and Cello parts in measure 4.

《第四號 A 大調長笛四重奏》借用著名旋律寫成的娛樂性四重奏曲，變奏主

¹²² 性格變奏 (characteristic variation)，改變主題的個性與特色，用來凸顯主題潛在的風格多樣性，主題以不同的風格做改造以呈現出不同的變化。

題是建立在歌曲《自然頌》的旋律上，共有四段變奏，主題與各變奏單獨可視為連續性二段體（continuous binary form）的曲體結構（表 3-1-3）。

表 3-1-3：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章段落結構

段落	主題樂器	調性	拍號	小節	變奏特色
主題	長笛	A 大調	2/2	32	
變奏 I	長笛	A 大調	2/2	32	旋律加花
變奏 II	小提琴	A 大調	2/2	32	旋律、音型變奏
變奏 III	中提琴	A 大調	2/2	32	旋律變奏
變奏 IV	長笛	A 大調	2/2	32	長笛旋律簡化，大提琴伴奏織度改變

第一變奏由長笛主奏，第二變奏由小提琴擔任主角，長笛以長音的演奏，成功襯托出小提琴優美的旋律；第三變奏以中提琴演奏主題，此變奏為四首四重奏中唯一以中提琴引出主題的地方，中提琴儼如主角一樣活耀，一樣色彩豐富。我們可以看到長笛與第一小提琴呈現三度音程輕柔的伴奏，為的是要突顯中提琴成為焦點而暫時以「綠葉」身分退居次位（譜例 3-1-14）。第四變奏則再度回到長笛主奏，不同的是，大提琴與之前的形式大相逕庭，活躍的旋律與其他聲部產生抗衡效果（譜例 3-1-15）。

譜例 3-1-14：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏三 mm. 1-3。

譜例 3-1-15：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏四 mm. 1-4。

VAR. IV

The image shows a musical score for Variation IV, measures 1-4. It consists of four staves. The top two staves are for the first and second flutes, and the bottom two are for the third and fourth flutes. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The third staff begins with an alto clef and a key signature of two sharps. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music is in 4/4 time. The first measure of each staff contains a whole note or a half note with a slur. The second measure contains a half note with a slur. The third measure contains a half note with a slur. The fourth measure contains a half note with a slur. The music is in a simple, rhythmic style.

第二節 旋律

古典音樂時期，音樂創作已逐步偏離了巴洛克時期的風格，對位手法、複音音樂漸漸褪色，數字低音逐漸消失，取而代之的是一股簡明的新興音樂手法，主旋律附伴奏的主音音樂（homophony）風格，強化和聲功能、高音聲部的主要旋律線條。旋律線條主要由高音樂器擔任，其他聲部的角色為和聲伴奏，主音音樂一般採用調性系統，動機使用包含旋律模仿、重複出現與連續和聲的方式。

莫札特不斷嘗試樂器互動之各類可能性，管樂器和弦樂的合奏組合，在當時的維也納廣受歡迎，所謂的長笛四重奏，是長笛與一把小提琴、一把中提琴和一把大提琴相互組合而成。四首長笛四重奏聲部比重上以長笛為主，以重複、交替對唱、模仿、等技法與弦樂之間構築交互對話的形式，由長笛吹出明朗的主題，在弦樂的伴奏下，展現蓬勃的活力和光彩的技巧。作品多以同一種情緒貫穿始末，節奏變化較少，歌唱性主題使表現範圍更為寬廣。

四首長笛四重奏以主音音樂的織度呈現，即指由單一聲部負責主旋律，其他聲部負責和聲性伴奏，以支撐並豐富主旋律聲部的音樂，著重於垂直的音響，聽眾的注意力則受單一線條所引導。四首作品皆由長笛帶出第一主題，旋律樂器的音色特別格外引人注目，在聲部織度上脫離對位結構而顯現主音風格。

當時的管樂室內樂也多以管樂器呈現主要的旋律，絃樂器擔任陪襯的伴奏角色。在和聲的音響織體上，高音樂器演奏主旋律，偶爾做些絢爛技巧的變化。此類型的作品音樂語法大多簡易單純，單純從一的平易和絃伴奏連接，較無明顯風格特徵變化，更有大部分是過度簡易、平庸的作品，因此數量雖不少，但能夠永傳後世的作品卻並不大量。莫札特在四首長笛室內樂中，雖仍舊使用主音織體的創作，但其作品中豐富的音樂構思，適度地擺脫一般平凡庸俗的作法，創作出屬

於自己風格特色的變化，在旋律上喜愛的幾個慣用手法，成功地擺脫這種簡單的和聲為主的語法，而成為同時期獨一無二的作品。

古典時期在音樂的創作上強調均衡與對稱，除了樂曲的曲式之外，在樂句結構上更明顯地反應這種特徵，樂曲旋律大多以工整的樂句寫成，莫札特的作品，以四小節為單位可說成了當時的慣例。旋律音型的特徵上，較常採用固定的節奏型或短小的曲調線條，將其加以重複或是模進，古典時期的樂曲也就因此產生簡潔、明晰而均衡的效果。主題設計上，音程的跳進幅度較小，通常透過模進的手法不斷堆疊將旋律向上推，作為樂曲延伸或擴展的基本創作手法。利用保留相同的樂思，能建立模進樂段的開始與終止之間的連貫，以製造更多延伸的可能性與段落的延伸擴張。如《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章第 16 至 21 小節，長笛奏出主要旋律，旋律走向以主和絃為基本架構每次提高三度將旋律往上堆疊（譜例 3-2-1）。

譜例 3-2-1：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 12-23。

The image displays a musical score for Example 3-2-1, which is the first movement of the Third Concerto for Flute in C major. The score is presented in two systems, each with a flute part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The first system covers measures 12 to 17, and the second system covers measures 18 to 23. The flute part begins at measure 12 with a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The melody is characterized by stepwise motion and repetition of motifs, illustrating the concept of 'melodic stacking' mentioned in the text.

旋律的反覆也是莫札特常用的創作方式，在莫札特作品中幾乎都能見到樂句反覆的手法。反覆的手法可能為同樣的旋律動機素材重覆兩次；或在第二次出現的旋律做稍加變化，加上一些裝飾音型而不影響原動機的結構；在不同音域上出現相同動機。主題或動機的重複除了在每一樂章起始主題發生之外，交替或模仿手法，最常應用於過渡樂段或發展部，在樂句設計創作上會在後句採用前句的動機。旋律走向以及音樂特性本身呈現與前句的對照效果，主、屬和絃為主題旋律運用的基本骨架，以此加上不同節奏型並在曲調音型上稍作變化，而形成不同型態的主題旋律。

以《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章為例，樂章起始主題旋律以長笛奏出第一主題，四小節為單位構成的樂句，八小節後由弦樂低八度音域以弱奏再次重複其主題。旋律在不同聲部出現的音色、力度、音域高低有所不同，作曲家藉由細膩的變換在樂曲一開始即能在平淡中添增些許樂趣（譜例 3-2-2）。

譜例 3-2-2：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-11。

The musical score for measures 1-11 of the first movement of Mozart's Flute Quartet in C major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time. It features four staves: Flauto (Flute), Violino (Violin), Viola, and Basso (Violoncello). The flute part starts with a forte (f) dynamic and includes trills (tr). The violin part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The viola and cello parts also start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score shows the first theme being repeated in the string parts after the flute's initial statement.

重覆敘述的旋律除了利用音色塑造造成強化印象的效果，莫札特在重覆旋律時，也會利用不同的裝飾手法（如旋律加花或節奏改變），加以裝飾來增加色彩，使之生動活潑有趣，變化手法不只出現在長笛主要旋律樂器上，也用在弦樂伴奏中，尤其第 51-54 小節的密集接應 (stretto)，形成迫切與緊湊，兩個聲部旋律的交替出現搭配中提琴、大提琴聲部纖細輕快的伴奏烘托，形成一種珠落玉盤般的清脆張力（譜例 3-2-3）。

譜例 3-2-3：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 51-54。

同音反覆的旋律也時常出現在莫札特的作品當中。由於這樣的單一性，使旋律有穩定感，結合節奏的不同律動性，使得音樂更具流動感。不僅長笛在主旋律的角色中出現此般手法，在伴奏的弦樂中，更是大量出現。《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章中，第 23-25 小節長笛及小提琴、中提琴以強隨即弱的力度演奏，以切分音的節奏結合二度下行的音程後同音反覆，大提琴則以分解和弦的方式伴奏（譜例 3-2-4）。《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章，第 179 至 181 小節小提琴與中提琴以十六分音符的同音反覆方式，更添增了音樂的流動感（譜例 3-2-5）。

譜例 3-2-4：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 23-25。

Musical score for Example 3-2-4, showing four staves (flute, two violins, and cello/bass) with dynamic markings 'fp'. The score is in G major and 4/4 time. The first staff (flute) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves (violins) have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (cello/bass) has a bass line with eighth notes. The score is divided into four measures, with the first three measures containing the main melody and the fourth measure being a cadence.

譜例 3-2-5：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 179-181。

Musical score for Example 3-2-5, showing four staves (flute, two violins, and cello/bass) with a measure number '179' above the first staff. The score is in C major and 4/4 time. The first staff (flute) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves (violins) have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (cello/bass) has a bass line with eighth notes. The score is divided into three measures, with the first two measures containing the main melody and the third measure being a cadence.

音階式的旋律是莫札特喜歡運用的手法之一，旋律的音階性呈現了明顯的上下方向性，音樂抒情而典雅。音階式的旋律安排設計常有明顯的主屬傾向，這種傾向有明顯的目標性，如《第一號D大調長笛四重奏》第一樂章開頭主題第3-4小節，由一個上行八度音階後，兩拍重複的半音音形進入下行音階，旋律呈現了明顯的上下方向性，起始音為主音D音，樂句結束停留在屬音A音，即以D音為起點音展開，進而尋求目標音A音，D—A五度音的旋律端點設計，亦形成了開放性的和聲結構。調性和聲中主屬的關係在主題旋律中也得到了充分的展現，莫札特精妙的旋律點設計，充分依靠和聲為依託，實現了主題旋律自身內在和外在的平衡。

此外，作品所呈現的旋律特徵，會大量運用由兩個十六分音符或八分音符為

一組構成的圓滑音型，或兩個圓滑音緊接兩個相同音高跳音的音型。如《第三號C大調長笛四重奏》第一樂章，呈示部第二主題第39小節先由小提琴奏出旋律，接以兩個八分音符一組的音階式下行，後再由長笛以相同句法再次反覆(譜例3-2-6)。

譜例3-2-6：《第三號C大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 37-47。

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 37 to 42. The piano part (bottom staff) plays a descending eighth-note scale starting on G4. The flute part (top staff) plays a descending eighth-note scale starting on C5. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system covers measures 43 to 47. The piano part continues with the descending eighth-note scale. The flute part plays a descending eighth-note scale starting on G4. Dynamics include *p*, *f*, and *mf* (mezzo-forte).

作曲家利用此音型結合旋律作各種不同的組合變化，包括模進式的音程堆疊音階型態、每一組的第二音與下一組的第一音使用相同音等。音階型態通常會採用相同的音程來進行，以二度或三度音為多，運用了以連續二度音構成的音階，如《第一號D大調長笛四重奏》第二樂章中第19小節，長笛以二度音下行，每組開頭音與前組第二音皆相同，與中文作文中的修辭法「頂真」¹²³ 有異曲同工之妙(譜例3-2-7)。作曲家採用此類手法而不直接以音階來創作，使得旋律下行在速度上造成延宕之外，每組相連圓滑線之間的兩音亦形成重音改變的效果。這種以圓滑線連接的兩音，在實際演奏時第一個音聽覺上有加重之感，第二音則輕而短，在

¹²³ 一種文學修辭方法，是指上句的末尾與下句的開端使用相同的字或詞，用以修飾兩句子的聲韻，是上下互相連接，保持語氣一致、連貫的修辭方法。

音色上與一連串的音階進行相較之下，所呈現的音樂性格較為輕巧而細膩。

譜例3-2-7：《第一號D大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 16-19。



裝飾音（Ornaments）的運用為這個時期音樂創作不可或缺的元素，通過裝飾音的處理常常能將主題旋律表現得更加絢麗多彩，並以各種不同的方式安排在旋律線條之中，使樂曲呈現優雅、精緻的特質。裝飾音運用十分豐富，以震音(trill)以及倚音(appoggiature)為最常出現的類型，迴音（turn）的標示僅在《第四號長笛A大調四重奏》第二樂章中出現。震音指的是相鄰大二度或小二度的兩音，交替重複以呈現甜美愉悅的效果。震音的諸多用法中，包括附點音符上的震音、樂句結束前倒數第二音的震音等。如《第二號G大調長笛四重奏》第一樂章第4小節長笛與小、中提琴在第二拍假終止（deceptive cadence）進行前，附點節奏加入震音的裝飾手法（譜例3-2-8）。

譜例3-2-8：《第二號G大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4。



倚音包含長倚音(Appoggiatura)、短倚音(Acciacatura)和複倚音(Double appoggiatura)等，倚音的裝飾和節奏的壓縮，使主題旋律變得更加富於變化，同時也增強了音樂內在發展的動力。莫札特的長笛四重奏中，長倚音與短倚音的出現次數較多，不僅以二度的型態進行，時常也有八度的裝飾型態出現，如《第三號C大調長笛四重奏第一樂章》呈示部第二主題，旋律加上八度的倚音裝飾，充分展現出長笛的特色技巧（譜例3-2-9）。

譜例3-2-9：《第三號C大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 31-36。

The image shows a musical score for a flute quartet in C major, first movement, measures 31-36. The score is written for four staves: two flutes, a clarinet, and a bassoon. The flute part features a melody with appoggiatura ornaments, including a long appoggiatura (marked 'p') and a short appoggiatura (marked 'p'). The clarinet and bassoon parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as 'p' (piano).

由前一節曲式架構可觀之，《第三號C大調長笛四重奏》第二樂章與《第四號A大調長笛四重奏》第一樂章以變奏曲的方式寫作。變奏手法中，作曲家將主題旋律利用旋律加花、變化拍號、改變速度、調性轉變、主題樂器更改等手法，使得變奏曲內容更為豐富有趣。兩個樂章的變奏曲中，曲式與和聲上並沒有太大的變化，與主題相同。變奏手法中，作曲家常以分解和弦的方式將旋律變化，如《第三號C大調長笛四重奏》第二樂章第二變奏，小提琴擔任主奏，長笛由原先主題的角色退居。小提琴以快速音群展開，在旋律的輪廓上已與原主題旋律有著明顯的差距，旋律以分解和弦加上音階式下行奏出（譜例3-2-10）。第三變奏則由以十六分音符型態在低音演奏出主要旋律，兩個十六分音符為一組構成的圓滑音型、斷奏音型，或兩個圓滑音緊接兩個相同音高跳音的音型進行，分解和弦的情形在此

變奏中更為顯見（譜例3-2-11）。《第四號A大調長笛四重奏》第一樂章則是在第一變奏開頭，長笛作為主題樂器，加入A大調I 級大三和弦作旋律的裝飾。

譜例3-2-10：《第三號C大調長笛四重奏》第二樂章 變奏二 mm. 1-5。

譜例3-2-11：《第三號C大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 1-4。

莫札特的音樂作品中，不乏重複使用先前旋律的例子，《第四號A大調長笛四重奏》即是巧妙地將霍夫麥斯特的歌曲《自然頌》變奏（譜例3-2-12），¹²⁴ 放入第一樂章中（譜例3-2-13）。第二樂章包含了法國傳統民歌〈巴斯提安穿著長靴〉的旋律。¹²⁵ 終樂章旋律（譜例3-2-14）則出自派西埃羅歌劇《勇敢的競演》中的詠歎調〈溫柔的人兒在哪裡？〉（譜例3-2-15）。¹²⁶ 除了借用別的作曲家以譜寫

¹²⁴ 同註 113，p. 135。

¹²⁵ 同註 121。

¹²⁶ 同註 121。

好的旋律之外，同樣的旋律也曾出現在莫札特自己本身不同的作品中。《C大調第三號長笛四重奏》第二個樂章（譜例3-2-16）與莫札特《降B大調小夜曲，作品361》的第六樂章旋律相同、變奏方式也類似（譜例3-2-17）。¹²⁷ 這樣借用的方式，在莫札特音樂中屢見不鮮，但運用在不同的音樂類型上，仍具有不同的特色。

譜例3-2-12：《自然頌》。

Sarft, aber nicht zu langsam

An dei - nem - Bu sen o Na tur wie gluck - lich lebt sichs da

譜例3-2-13：《第四號A大調長笛四重奏》第一樂章主題。

Andante

譜例3-2-14：《第四號A大調長笛四重奏》第三樂章主題。

譜例3-2-15：〈溫柔的人兒在哪裡〉。

Allegretto

Chi mi mo stra chi m'ad - di - ta do - ve stail mio dolce - a mo - re

¹²⁷ 同註 113，p. 132。

譜例3-2-16：《第三號C大調長笛四重奏》第二樂章主題。



譜例3-2-17：《降B大調小夜曲》第六樂章主題。



在這四首長笛四重奏作品中，莫札特運用許多當時音樂語法，以長笛擔任主導旋律的角色，弦樂為伴奏，具有古典時期特色的主音織度發展的特性。在旋律音型的特徵上，較常採用固定的節奏型或短小的曲調線條，將其加以重複或是模進。相同的旋律在不同聲部出現的音色、力度、音域高低有所不同，細膩的變換在樂曲平淡中添增些許樂趣；同音反覆旋律的單一性則使旋律有穩定感，結合節奏的不同律動性，使得音樂更具流動感；音階式的旋律呈現了明顯的上下方向性，安排設計常有明顯的主屬傾向，使音樂有明顯的目標性；兩個十六分音符或八分音符為一組構成的圓滑音型，或以兩個圓滑音緊接兩個相同音高跳音的音型，添增音樂氣氛的趣味感；分解和弦的方式將旋律變化，垂直的和聲概念超過橫向的旋律走向。樂曲中以各種創作手法表達了稍縱即逝的動感與瞬息萬變的豐富色彩，更令人從中體會莫札特那頂尖的旋律駕馭能力。

第三節 和聲與轉調

調性與和聲是音樂語言的重要組成部份，調性的轉換變化，經營出音樂的情感特徵與色彩，和聲則做為樂曲的一個基礎和結構，幫助詮釋音樂。在古典時期，作曲家們對於和聲伴奏的部份，已不再像巴洛克時期是用數字來表示，然後再由數字低音的演奏者來即興發揮。這時期的作曲家對於曲調的和聲部份皆已完整寫出，但對於和聲的使用，仍舊是簡單、少有太多繁雜的變化，使得作品較無新意且無特色。莫札特遵循當時的風格，在調性與和聲的使用在傳統的手法上，另加上自我的新構思，一些特別的和聲手法，在當時的音樂作品中，使得莫札特的作品在同時期作曲家裡，更是一枝獨秀。

當時的長笛與現今我們所認知的樂器，在構造上有著顯著的差異，這些差異會直接影響到音色與技巧之表現；十八世紀的長笛最容易演奏的調性為 G 大調與 D 大調，因此不難推斷莫札特為長笛創作樂曲時，設定調性之根據。四首長笛四重奏的調性中，皆以大調為主要調性，第一號為 D 大調、第二號 G 大調、第三號 C 大調、第四號 A 大調。將四首長笛四重奏的各個樂章調性排列之，列表如下（表 3-3-1）：

表 3-3-1：四首長笛四重奏各樂章調性表

作品編號	主要調性	樂章數	各樂章調性
K. 285	D 大調	3	I：D 大調 II：b 小調 III：D 大調
K. 285a	G 大調	2	I：G 大調 II：G 大調
K. 285b	C 大調	2	I：C 大調 II：C 大調
K. 298	A 大調	3	I：A 大調 II：D 大調 III：A 大調

四首長笛四重奏調性均在三個升記號之內，樂曲樂章幾乎都使用原主調創

作，《第一號 D 大調長笛四重奏》主調為 D 大調，第二樂章轉至原本的關係小調 b 小調，第三樂章回到原本的主調 D 大調；《第二號 G 大調長笛四重奏》兩個樂章則均建立在 G 大調上；《第三號 C 大調長笛四重奏》與第二號相同，樂章間沒有轉調的手法；《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章為 A 大調，第二樂章則建立在屬調 D 大調上，第三樂章再回到 A 大調上。第一號與第四號長笛四重奏第二樂章，使用了與原本的關係小調、下屬調創作，這兩個調，都屬於主調的近系調裡面，非特殊調性。

四首作品中在調性上的使用，變化保守，皆為近系調的關係，並沒有遠係調的出現。在樂章中音樂調性的行進轉變，也遵循古典樂派的創作模式，除少數以大調轉為平行調的同名小調之變化，醞釀出明暗賦予音樂更多色彩搭配外，樂章中調性的轉換以主調-屬調、主調-下屬調關係、關係大小調為主，未脫離近系調的範圍。筆者將四首長笛四重奏的各個樂章調性排列，整理如下（表3-3-2）：

表 3-3-2：四首長笛四重奏各樂章調性行進表

作品		主要調性	調性行進方向
K. 285	第一樂章	D 大調	D 大調-A 大調-a 小調-F 大調-d 小調-D 大調
	第二樂章	b 小調	b 小調-D 大調-b 小調
	第三樂章	D 大調	D 大調-A 大調-D 大調-G 大調-D 大調
K. 285a	第一樂章	G 大調	G 大調-D 大調-e 小調-G 大調
	第二樂章	G 大調	G 大調-D 大調-G 大調
K. 285b	第一樂章	C 大調	C 大調-G 大調-g 小調-d 小調-a 小調-C 大調 -F 大調-C 大調
	第二樂章	C 大調	C 大調-C 大調-C 大調-C 大調-c 小調-C 大調 -C 大調
K. 298	第一樂章	A 大調	A 大調-A 大調-A 大調-A 大調-A 大調
	第二樂章	D 大調	D 大調-D 大調-D 大調

	第三樂章	A 大調	A 大調-E 大調-A 大調-D 大調-A 大調
--	------	------	--------------------------

《第一號 D 大調長笛四重奏》中，尋用傳統古典作曲手法，主—屬調關係主導整個呈示部，莫札特在此樂章建立穩定而明確之大調風格，發展部調性藉主題發展而有所變化。第一樂章奏鳴曲式中，第一主題與第二主題建立在主屬調的關係上，在第 24 小節大提琴以升 G 作為預告，暗示調性將轉至 A 大調，25 小節和聲停留在 D 大調 V 級和弦，同時可視為 A 大調 I 級和弦，以共同和弦轉調 (common-chord modulation)，自然地將調性明確由 D 大調轉至 A 大調 (譜例 3-3-1)。

譜例 3-3-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 24-27

D: I IV⁶ vii₂ / V
A: I

呈示部結束在 A 大調，發展部則以平行大小調互換的方式，將調性中舉足輕重的三度音轉換調性色彩，將原本的大三和弦，直接換成小三和弦，由 a 小調登場，形成音樂動盪不安的對比張力。這樣的對比，為發展部的調性迅速脫離主調束縛，使走向更遠的調性創造了條件。此樂段使用減七和弦、屬七和弦的連接，使得調性呈現不穩定的狀態。第 78 小節開始，長笛以降 B，和聲構成了附屬屬七和弦，下一小節弦樂以第一主題後樂句作為發展題材，形成 a 小調 VI 級 (譜例 3-3-2)。以 VI 級和弦作為一個擴張，形成 F 大調的色彩，之後再以 F 大調的 vi 級，

即以 D 音起始的小三和弦作為共同和弦，回到原主調的平行小調 d 小調。再透過 V⁷ 和弦，巧妙地回到再現部（譜例 3-3-3）。發展部以 a 小調進入後，三度調性轉換由此展開，形成 a 小調-F 大調-d 小調下行小三度的調性轉換。

譜例 3-3-2：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 76-81。

a: V⁷/vi VI
F:I

譜例 3-3-3：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 87-91。

F:vi
d:i

類似的調性架構進行同樣出現於《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章中。奏鳴曲式的第一主題，在弦樂八分音符的伴奏下，長笛吹奏出流暢的第一主題，然後由小提琴加以反覆，經過輕快的推展後，在第 28-29 小節，長笛旋律升 F 預告即將進入新的調性。第 30 小節和聲停留在 C 大調 V 級和弦，形成半終止（half cadence）的效果，同時也可視為 G 大調 I 級的共同和弦。第 31 小節進入呈示部第二主題，旋律以 G 大調 I 級下行分解和弦音型展開，大幅跳躍形成寬廣的空間呈

現第二主題，正式宣告進入屬調（譜例 3-3-4）。

譜例 3-3-4：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 24-36。

The musical score for Example 3-3-4 consists of two systems of staves. The first system covers measures 24 to 29, and the second system covers measures 30 to 36. The top staff is the flute part, featuring a melody with trills (tr) and grace notes (gr). The bottom staff is the bass line, providing harmonic support. The score is annotated with Roman numerals: C:V, G:I, I, and V7. The key signature is one sharp (F#).

接著由小提琴發展此旋律，接由長笛，以 G 大調結束呈示部。發展部則以平行小調的進行直接轉入陰暗的 g 小調。第一主題第三拍所擴大而成的發展部主題，以此為動機，旋律在整個發展部中有三次的模進，利用模進轉調（sequential modulation）的方法，調性由原本 g 小調進入 d 小調，而後再回到 a 小調（譜例 3-3-5）。經過弦樂的連接，長笛旋律模進後，再度回到光明的 C 大調，回到再現部。

再現部之主題安排豐富許多，再現部依照常規再現第一與第二主題的順序，但第二主題群並未全然重覆呈示部主題，主題後段經常延伸動機或重覆於不同調性上，增加再現樂段變化，但 C 大調調性主導整個再現部仍十分明確。第一主題建立在 C 大調，第二主題後樂句則短暫的發展至下屬調 F 大調上，形成與呈示部截然不同的色彩。第 149 小節開始呈現出十小節的新主題，大量的和聲外音、附

屬和弦在聽覺上造成不確定之感，調性也形成模糊朦朧。十小節過後，調性才逐漸確立回到主調 C 大調。

譜例 3-3-5：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 發展部。

The image displays three systems of musical notation for a flute quartet. Each system consists of four staves (treble and bass clefs). The first system shows two measures of music with a piano (p) dynamic marking. Below the first measure, there is a red label 'g: i'. The second system shows two measures of music with a piano (p) dynamic marking. Below the first measure, there are red labels 'g: V' and 'd: i'. The third system shows three measures of music with a piano (p) dynamic marking. Below the first measure, there is a red label 'a: V'.

共同和弦轉調的手法在四首長笛四重奏中大量的使用，除了奏鳴曲式呈示部第一主題與第二主題主調與屬調的轉調外，在《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章與《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章的輪旋曲中，主題與副主題之間的銜接，也皆是利用共同和弦來進行主調-屬調、主調-下屬調的轉換。此外，曲中還有關係大小調的進行，關係大小調的轉換調性上形成一定的色彩裝飾性對比，調性變換得最為自然和自由，但也較不具有戲劇性轉折的效果。《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章主要調性為 b 小調，主題富歌唱性而內斂，音樂深沉而傷感，在第 16 小節得以昇華。調性在第 16 小節樂曲第二部分不知不覺地轉向了 b 小調的關係大調 D 大調上，D 大調的進入從音樂本質上暫時緩解了 b 小調的傷感情緒，

使音樂在瞬間產生了細微的色彩變化。

調性的行進中，和聲也時常穿插了平行大小調混用的手法（mode mixture）。和弦之間的借用，讓以大調為中心的和弦在進行中有暫時轉調至小調的感覺，但卻只是借用，而非大段落的轉調，增添幾分音樂聲響的神秘與張力。借用的手法不像直接轉調那樣一直延續情緒與色彩，但卻讓樂曲有明顯且有效的對比效果。對樂曲來說，可說有畫龍點睛的效果。如《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章第 21 小節便連續在 D 大調與 d 小調間轉換，模糊調性的界線。這樣瞬間的轉換，造成一種不確定的感覺，最後仍舊回到大調結束整個呈示部，使得此一段落顯得變化更顯豐富（譜例 3-3-6）。

譜例 3-3-6：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 18-26。

The image displays two systems of musical notation for Example 3-3-6. The first system (measures 18-20) features a treble and bass staff with dynamic markings *f* and *p*. The second system (measures 21-26) includes dynamic markings *p*, *fp*, and *f*. Below the notation, harmonic analysis is provided in red text: the first system is labeled *D: V⁷ — I* and *d: iv*; the second system is labeled *d: V⁹ — i — D: v⁶/₅ — V⁴₂ — vi⁶/₅/_{ii} ii V*.

在樂曲中，莫札特並沒有刻意在和聲上作太過於複雜的變化與嘗試，他運用古典的和弦變化，來建立和聲色彩，整首曲子穩定部份的和聲架構大都是運用 I—

V-I 的形式進行，利用共同和弦或是共同音將以三度或是五度的近系調插入其內，探究莫札特在和聲上擅長運用的幾個具體作法，可發現有幾個明顯特色：強調主屬關係、附屬和弦（secondary dominant）、增六和弦。

莫札特在和聲配置上，常在樂曲的開頭或主題，不離古典樂派的主和絃、下屬和絃之和聲進行，運用「主和絃-屬和絃-主和絃」(I-V-I) 此功能和聲為基礎的進行，來開宗明義的確立調性。如《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章，長笛在弦樂撥奏上獨語，和聲進行以主和絃的出現是整個的起點。莫札特在此的和聲設計目標明確：就是要儘快使主題調性得到鞏固和肯定，而這種肯定則有賴於屬和絃的支撐。很明顯，主屬和絃是該樂句的骨架和絃，以穩定的主和絃開始，經過相對不穩定的屬和絃，使該樂句在頭尾形成了強有力的目標性支撐(譜例 3-3-7)。

譜例 3-3-7：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-4。

The image shows a musical score for the first four measures of the second movement of Mozart's Flute Quartet in D major. The score is in 3/4 time and features a flute melody and a string accompaniment. The flute part is marked 'Adagio' and 'sempre p pizzicato'. The string part is also marked 'sempre p pizzicato'. The harmonic progression is indicated by Roman numerals at the bottom: I, V6, V, and I.

四首長笛四重奏每個樂章的尾聲採用的終止式，也大多採用傳統的和聲語法，以 V-I 的完全正格終止（Perfect Authentic Cadence）結束整首樂曲，使樂曲有穩定安心感。除在《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章結束時，莫札特並未以往常的終止來結束整首樂曲，和聲停留在一個減七和弦上，音樂在尚未解決的狀態下，又留下一小節的空白延長，後直接接續第三樂章。和聲未解決的情況下，

樂曲形成未完成的狀態，音樂產生了許多疑問，空白的一小節帶來暫停的效果，音樂情緒因此凍結，聽眾在空白後預期得到的結束，卻在直接接續樂章的進行得到失望的結果，但接續的第三樂章輪旋曲輕快的旋律，恰巧形成與前面小調且緩慢的氣氛形成明顯的落差效果（譜例 3-3-8）。

譜例 3-3-8：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 32-35。

此外，在《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章第四變奏結尾，和聲以傳統的模式，以 ii^6-V^7-I 結束，但在第五變奏前，加入了一小節的延長，弦樂以三部齊奏再次強調主調主音 C，調性則由第四變奏的小調轉至第五變奏的大調，速度也轉換至慢板，一小節的延長頗有提醒聽眾注意樂曲有重大變化的意味，也為下一個光明的樂段做了明顯對比性的預備（譜例 3-3-9）。

譜例 3-3-9：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章第四變奏 mm. 17-21。

莫札特運用連續的附屬和弦，來加強明暗色彩，營造出推進的緊張氛圍及效果具有強烈的不穩定和傾向性，呈現音樂從內斂含蓄到激動外放的轉折之處。《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 63 小節開始，調性建立在 G 大調上，切分音節奏形成的屬七和弦，和聲配合強後弱的力度，暗示著將進入一段晦暗不明的段落，64 小節，長笛以半音 D-C[#]-C 下行，與弦樂形成連續附屬和弦的進行，在此處渾沌的感受倍增，呈現出不安的焦慮感，而在 66 小節附屬和弦解決終止式，以強的力度演奏，更有由陰暗回到光明的情緒，穩定踏實之感蔓延推升。為樂曲帶來多變的和聲色彩變化，製造了豐富而沉穩的效果（譜例 3-3-10）。

譜例 3-3-10：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 63-66。

Harmonic analysis for Example 3-3-10 (G major):

G: V₂⁴ vii^{o6}/_{ii} V/V vii^{o7} I V⁷/vi vi vii^{o7}/V I₆ V⁷

除了主屬和弦及附屬和弦的運用外，莫札特亦運用了「增六和弦」在樂曲中，以《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章為例，在發展部的第 55 小節使用到增六和弦，G 大調的德國增六和弦 (German sixth) 的和聲音響，其組成音為 E^b-G-B^b-C[#]，此處小提琴由 B^b 進入 A，大提琴由 E^b 進入 D，莫札特在許多作品中，經常有「莫札特五度」(Mozart Quinten) 的形成，¹²⁸ 但在此藉由小提琴 B^b 的掛留，巧妙地避開而未形成平行五度的直接出現，連接前一小節 g 小調的借用小三和弦，後解決

¹²⁸ 「莫札特五度」這個名詞專用在增六和弦進入屬和弦時發生的平行五度現象，在莫札特的作品中時常出現，因而得名。

至 G 大調的屬和弦回到主和弦，54 小節至 56 小節形成了 G 大調： $I^6-(g)i-Ge^{+6}$
 $-V-I$ 和聲進行（譜例 3-3-11）。

譜例 3-3-11：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 54-57。

Harmonic progression for Example 3-3-11: G: I^6 (gi) Ge^{+6} V I

《第三號 C 大調長笛四重奏》中第一樂章再現部穿插的新主題也同時有增六和弦的使用，在第 157 小節，長笛下行的旋律，小提琴與中提琴切分節奏，與大提琴八分音符 A^b ，形成了 $A^b-C-E^b-F^\sharp$ 的德國增六和弦（譜例 3-3-12）。這樣的增六度是改變氣氛的重要音響，運用特殊的音響效果和亟需被解決的特質，形成音樂的張力。

譜例 3-3-12：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 155-159。

Harmonic progression for Example 3-3-12: C: Ge^{+6} V

由四首長笛四重奏作品，所運用的調性語法與和聲的進行手法歸納，配合當時樂器特性，最容易演奏的調性為基礎，設定調性之根據再做發展。樂曲中的調性多在近系調間運用，轉調的手法以共同和弦轉調、模進轉調、直接轉調三種。利用大小調的轉換添增曲趣，強調情緒轉變，藉由大小調的調性借用手法，增添幾分音樂聲響的神秘與張力。平行大小調增加音樂之間段落的情緒落差，使樂曲發展擴張更加豐富。整首曲子和聲也遵循傳統的和聲語法結構，運用 I—V—I 的形式進行穩定並明確調性，並依照傳統古典的和聲進行，使樂曲形成穩定並優雅的型態，部份的運用和聲色彩變化如屬七和弦、附屬和弦、增六和弦，形成持續的張力，形成曲子特色，承襲自前人的作曲技巧，並發展出更大的音樂空間，充份展現出莫札特的自然和聲及音響上的特殊性。

第四節 節奏

探究四首長笛四重奏中節奏的動機，很明顯的可以發現，莫札特在樂曲中擅長運用各類節奏素材，其中包含附點節奏、三連音、連續性十六分音符等素材，幾乎在四首作品中的每首樂曲都清晰可見，藉由節奏的差異性和豐富性直率地傳達作曲家內心底層的想法，不論是情緒的蔓延，還是矛盾緊張的對立感，藉由節奏的巧妙安排，完整展現創作者的思維，對鋪陳並營造樂曲中的氣氛，具有顯著明顯的效果，藉此推動音樂的流動性，在莫札特的精心的安排下，利用節奏上的變化使得作品更生動，尤其在段落之間的銜接上更是細緻微妙的。筆者依照莫札特的節奏概要分成下面幾種特徵：節奏增減值、附點音符節奏、重音重置、三連音、舞曲速度與韻律等。

作曲家利用節奏的變化勾勒出音樂的變化和轉折，像是將音值增加，逐漸延遲每個音停留的時間，音樂的速度感隨之趨於緩和；反之，將節奏長度減值，每個音停留的時間越短，音樂的速度感將更加緊湊的向前發展。最常看見的例子是在樂曲中添入短促的連續十六分音符的快速音群增加的速度感，與應用長音的節奏減緩。在《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章呈示部第二主題中就是典型的例子，第 33 小節長笛接續前面切分節奏的素材，連續的十六分音符，讓樂曲變得突然地緊湊，音樂上的氣勢，也顯得更有流動性。樂曲進入第 37 小節，由原本的連續性十六分音符擴大成四分音符與十六分音符的組合，由於四分音符的增值，樂曲流動的速度也隨即漸緩。三小節的緩衝後，再度利用連續的十六分音符進行達到此段落的高潮。樂句與段落的結尾，三連音的動機再度出現，使得節奏多變的這個段落，一方面吸引聽眾的注意力，一方面給予前後呼應的完整終止（譜例 3-4-1）。

譜例 3-4-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 28-38。

The image displays a musical score for a flute quartet in D major, measures 28 through 38. The score is arranged in three systems, each with four staves (flute 1, flute 2, bassoon, and bass). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The first system (measures 28-32) features a flute 1 melody with triplets and a trill, accompanied by a flute 2 melody and a bassoon/bass accompaniment. The second system (measures 33-35) shows a flute 1 melody with a triplet of eighth notes, a flute 2 melody with a steady eighth-note accompaniment, and a bassoon/bass accompaniment. The third system (measures 36-38) continues the flute 1 melody with a triplet of eighth notes, a flute 2 melody with a steady eighth-note accompaniment, and a bassoon/bass accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation marks like *tr*.

節奏長度的減值，更能提升音樂情緒上的氣勢，藉由節奏速度感加快的同時，順勢將情感推至高峰，在轉而邁入一個新的樂曲氣氛，《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章中，也利用節奏減值的方法，將相同的旋律素材，使得樂曲更加的流動。第 30 小節，莫札特使用三連音連接兩個八分音符的 A 音，至第 33 小節時，三連音的旋律動機仍舊保留，兩個八分音符卻減值為六個十六分音符三連音的形式（譜例 3-4-2），流動感相對的由緩變快，導向 36 小節的終止式的動能無形增加而後結束，經由兩小節的過門後，樂曲重新回到 A 段。

此外，樂曲中頻繁地使用附點音符節奏，且在四首作品中不斷的變化，有促進樂句緊密呈現之效果，配合不同的速度，卻又有相異其趣的效果出現，扮演不

盡相同的積極變化特性。《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章中，39 小節由小提琴奏出輕巧的附點八分音符旋律，第 43 小節由長笛以弱奏高八度再次反覆後，第 47 小節附點音符之增值，無形中音樂的寬廣度自然的增加，音樂情緒力量感逐漸加強，形成樂曲行進與規模的助力，卻也與前句有某種程度的呼應(譜例 3-4-3)。

譜例 3-4-2：《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 27-36

譜例 3-4-3：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 37-47。

四首作品中，附點節奏結合了裝飾音的情形也非常常見，裝飾音猶如建築上的精細雕刻和服飾上的優美花邊，不但為音色增加了華麗性，而且使節奏的韻律也有所變化。裝飾音的使用包括顫音、倚音、迴音等，這些裝飾性的節奏對前後的音符在連接上有很重要的影響，並常伴隨速度的快慢而使它們有所不同。在《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章中，附點節奏結合裝飾音的節奏型態更是大量地使用，以倚音和迴音的使用為最大宗。整個樂章以附點節奏的節奏型一氣呵成，裝飾音更有畫龍點睛之效果，例如第 28 小節開始，長笛旋律以附點八分音符搭配迴音進行，弦樂則維持一貫的手法，以撥奏的分解和弦在底下伴奏，襯托出那種主旋律樂句深遠流長、綿延不絕的效果。29 小節則是插入倚音的設計(譜例 3-4-4)，使得旋律更加的楚楚動人，直至 35 小節結束，都能發現倚音與迴音搭配附點節奏這種手法的應用，展現出了此樂段特有的典雅與矜持。

譜例 3-4-4：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 28-31。

The image shows a musical score for measures 28-31. It consists of four staves: two for the flute (treble clef) and two for the strings (bass clef). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. Measure 28 starts with a flute melody featuring a dotted eighth note followed by a sixteenth note, with a grace note (a quarter note) preceding it. The string accompaniment consists of arpeggiated chords. Measures 29-31 continue this pattern, with the flute melody incorporating various grace notes and dotted rhythms. The string accompaniment remains consistent with arpeggiated chords. The score is marked with dynamics such as 'f' and includes performance instructions like 'pizz.' for pizzicato.

在莫札特的這四首長笛四重奏中也可常見掛留音的使用，通常也造成不同的效果。掛留音除了強化主要音符之外，使得樂句一直綿延，增加音樂的張力，另一種作用則是形成重音位子的改變，讓節奏呈現不平衡，使樂曲聽起來像一直在改變不同的節奏拍點的感覺。掛留音也可能形成切分音節奏的形式，切分節奏也是重音位子的改變，例如原本在三拍子的音樂上，拍子的重音會規律的落在第一

拍上，莫札特利用掛留音的方法形成重音的拖延，導致重音落在後方，因此原本規律的拍子重音被節奏重音所破壞，也造成了音樂上的衝突。如《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章變奏三，第 9 小節開始，主要旋律落在大提琴的分解和弦，長笛與小提琴、中提琴聲部因掛留形成了切分音型式，因此使這首曲子形成更鮮明的聲部層次效果（譜例 3-4-5）。

譜例 3-4-5：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 9-12。

切分音的特色是強拍與弱拍的位置交換，進而使樂曲生動活潑並打破正規的模式進行，表現出節奏上強烈的不安定的特性。使用切分節奏，造成不安、不穩定的感覺。演奏者除了要表現出切分節奏的不穩定性之外，仍必須強調和聲中不協和音的解決。例如《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章，第 23 小節開始，由原本的 D 大調明亮的色彩，將三音降低半音成為小三和弦，形成借用小調的創作手法，三小節的切分節奏，每小節的一個音以下行方式形成和聲外音的解決，配合動盪不安的切分音節奏與強後弱的演奏力度，從明亮到詭譎的轉折處，更形成氣氛主要改變的地方（譜例 3-4-6）。

原本規律的節奏因重音位置的改變，因而造成音響上的衝突或韻律上的不規律，根據音型或節奏而出現的重音，打破原本傳統節奏上既定的規律。在作品中出現了“Hemiola”三比二的節奏，例如《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章第

91 小節開始，以掛留音的手法，長笛聲部旋律將三拍子拆解為二拍子的節奏形式，形成弦樂是規律的三拍韻律，八分音符的持續演奏，長笛旋律則是重音位置改變，聽覺上成為二拍子劃分的效果，與傳統三拍子的強拍位子相抵觸，交錯製造出音樂拉扯的效果，賦予音樂更為豐富的音樂張力（譜例 3-4-7）。

譜例 3-4-6：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 22-26。

譜例 3-4-7：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 88-99。

《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章的第 55 至 56 小節中，也可以發現這

樣一段短小的例子，兩個小節裡，長笛與小提琴以十六分音符加上八分音符的音型，相差八度的旋律齊奏，在 3/4 拍的節奏上，看似乎順的三拍發展過程中，突然穿插令人意想不到的重音錯置，因為音型的模進而被切為二拍一組的不等分節奏，打破了原本三拍子的律動，讓聽覺像是二拍子，之後又回到三拍子的韻律（譜例 3-4-8）。

譜例 3-4-8：《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 53-57。

三比二的節奏也出現不同聲部的運用上，其中一個聲部使用二分法節奏，另一個聲部同時使用三分法節奏，即為二對三交叉節奏形式，運用此種變化性節奏，巧妙改變旋律原有的韻律，產生複雜多變的聽覺效果，並藉此營造出緊湊、豐富的張力變化。如《第二號 G 大調長笛四重奏》第三樂章第 69 小節，其中長笛聲部使用四分法節奏，相對應的小提琴與中提琴聲部同時使用三連音節奏（譜例 3-4-9）。

譜例 3-4-9：《第二號 G 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 69-73。

《第三號 C 大調長笛四重奏》第三樂章，第 28 小節，長笛與小提琴兩個聲部以三連音構成，大提琴則是同音反覆的八分音符（譜例 3-4-10）。這些片段都應用了 Hemiola 三比二的節奏模式，韻律感不同的幾個聲部，看似產生相互抗衡、拉扯的效果，卻也促使音樂不斷向前流動，產生衝突與矛盾感，進而衍生聽覺上的新趣味。不論是在單聲部或多聲部形成的 Hemiola，三比二的節奏相互連接產生了無限延伸的感覺，傳達更多交織錯綜的美感，讓整個音樂有更豐富的變化。

譜例 3-4-10：《第三號 C 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 26-31。

連續三連音音型的使用，也是在曲中常見的情形。在莫札特作品中的三連音都呈現出極自然而充分表達樂句的情感。在四首長笛四重奏中莫札特有運用八分音符、十六分音符的三連音的節奏，主要旋律以連續的三連音方式呈現，它們所擔任的角色，不僅造成一種流動的感覺，更充滿了多變性。如《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章第 27 至 31 小節，弦樂襯托出長笛的優雅旋律，小提琴與中提琴相差三度的三連音動機，配上長笛以三連音與八分音符節奏做交替的樂句，形成一鬆一緊的效果張力（譜例 3-4-11）。《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章變奏一則是將主題旋律變化，蘊藏在流暢的三連音中，樂曲因為節奏的改變，無形之中，氣氛也隨之變得更加活潑生動（譜例 3-4-12）。

譜例 3-4-11：《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm.27-31。

The musical score for Example 3-4-11 consists of four staves. The first staff (flute) begins at measure 27 with a triplet of eighth notes. The second staff (clarinet) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (violin) plays a similar rhythmic accompaniment. The fourth staff (cello) starts with a pizzicato (pizz.) marking. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.) markings throughout the passage.

譜例 3-4-12：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏一 mm. 18-20。

The musical score for Example 3-4-12 is labeled 'VAR. I' and consists of four staves. The first staff (flute) features a melodic line with triplets and a trill (tr) at the end. The second staff (clarinet) plays a simple accompaniment. The third staff (violin) plays a simple accompaniment. The fourth staff (cello) plays a simple accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f) markings.

《第四號長笛 A 大調四重奏》中，莫札特運用了舞曲的節拍特質融合在樂曲裡，第二樂章明確的標示「小步舞曲」(Menuetto) (譜例 3-4-13)。小步舞曲為法式舞曲中最流行的一種，通常是中板或是慢的三拍子。在中期十七世紀到晚期十八世紀是貴族社交圈中最受歡迎的舞曲，繼十七世紀流行於宮廷與貴族中，到了十八世紀則成為大型多樂章器樂曲中的其中一樂章。多接在終樂章之前，它的特性是三拍子，拍號通常使用 3/4，高雅的中庸速度，常與中段一起出現，兩者皆是二段體，樂句相當規律性，通常四小節為一樂句。除此之外，《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章，也標示為「小步舞曲的速度」(Tempo di Menuetto) (譜例 3-4-14)。

譜例 3-4-13：《第四號 A 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-8。

MENUETTO

譜例 3-4-14：《第二號 G 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 1-7。

Tempo di Menuetto

節奏是音樂的骨架，是音樂最基本也是最重要的元素之一，一段優美的旋律是建立在勻稱的節奏韻律上的。在古典主義時期的作品更是這樣，更加強調這種節奏上的韻律和美感，使整個音樂作品中的材料前後一致，音樂形象統一，並控制著整部作品的韻律。在莫札特的音樂作品中，作曲家所使用的節奏特徵，並無太過困難的節奏型態，依附於旋律與和聲之下，發揮著它穩定樂曲結構的作用。此四首樂曲中的節奏特徵：節奏增減值、附點音符節奏、重音重置、三連音，舞曲韻律等，以此為鋪陳，襯托後面悠揚的旋律線條，以此呈現出不同的音樂表情，才能使得莫札特的長笛四重奏更添增魅力。

第五節 長笛與弦樂的對話

莫札特不斷嘗試樂器互動之各類可能性，如木管與弦樂重奏組合、中提琴於弦樂四重奏之角色變化、以及小提琴於奏鳴曲中與鋼琴地位之互動關係，顯示莫札特對於樂器互動方式遠較曲式結構、旋律、節奏等變化更大，四首長笛四重奏中，錯落於長笛與弦樂之間，主題素材交融出的對話之轉變，比較各樂章運用之動機發展或調性發展模式也更顯著，各項樂器於合奏中演奏的互動改變反成為莫札特音樂風格發展的另一項特色。

這四首為長笛創作的重奏作品，透過長笛與不同弦樂器的配合大大的豐富了長笛的音樂色彩，同時弦樂與長笛搭配的形式更是強化了長笛的音色，也突出了長笛聲部的重要。整體而言，四首樂曲以主音音樂的織度呈現，聽眾的注意力受單一線條所引導，由長笛單一聲部負責主要旋律，弦樂部份以簡單的旋律或和聲音填充，重覆或三、六度音程模式負責伴奏角色，以支撐並豐富主旋律聲部的音樂，著重於垂直的音響。

然而，莫札特獨特的創作思維與洞悉室內樂合奏特質，使得四首長笛室內樂，在簡易單純的音樂寫作手法之中，仍舊顯現出其出眾的特色，使得其作品得以跳脫其他通俗樂曲，成為流世之作。雖脫離巴洛克時期，對位線條的音樂創作手法，以主音音樂的織度呈現，但在長笛與弦樂的互動手法中，聲部的設計方式，不時也能看見長笛、弦樂交替或對唱的密集結合與各自聲部線條式的影子。莫札特將長笛與弦樂的關係，融合的更加密合，管樂與弦樂不再是死板的旋律與和弦伴奏的簡單關係，而產生了相當多樣化的結合方式，可能開始互享旋律、互相對唱，有時長笛與弦樂聲部共用同一條旋律，有時為長笛與其他聲部對話；有時兩者合作，有時則產生互相對抗的效果，各自擁有不同元素的旋律，造成突兀感。莫札

特藉由主音織度與對位上的應用，兩者之間的合作、對話或抗衡的關係，使得整體音響更有層次。

長笛與弦樂之間的合作形式，在四個聲部的組合安排上，可概略分為幾種型式，以單聲部主導旋律的類型佔多數，此情況與當時盛行的主音風格具有極密切之關聯性，其他的三個聲部被視為同一組，構成三和絃的伴奏與和聲效果，這種最高聲部的主旋律加上和聲伴奏的織度逐漸成為慣用的聲部運用手法。此類型的旋律線條大多由長笛擔任，但亦有部份樂章是由長笛之外的聲部演奏主旋律，管樂則退居於伴奏的功能；也有兩聲部成一組的型態，作曲家將四個聲部分為兩組，最常見的是上兩聲部和下兩聲部一組，其他則包括第一和第三聲部一組、第二和第四聲部一組，或是兩個外聲部一組、兩個內聲部一組等情況，將四個聲部分成兩聲部一組的創作方式，在音響上亦形成平衡的效果，恰與古典時期講求理性、均衡、對稱的美感相符。這類型的聲部結構變化最多元，兩組聲部之間，有可能是其中一組演奏旋律而另一組採伴奏音型，也有可能是對比的音型相互呼應，或是互相以同音創作、三度或六度的音程關係呈現旋律或節奏型模仿。

同音手法指的是長笛與弦樂合作的聲部演奏相同的音高、相差八度的音高。如《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章變奏四整首樂曲中，長笛和小提琴聲部形成合作的聲部，與中提琴的撥奏、大提琴的和弦低音形成三種層次。長笛和小提琴同屬高音樂器，音色清亮優美。莫札特透過不同八度的同音創作，可以從聽覺上去擴展長笛這種單聲部樂器的音響厚度，增加旋律的層次感(譜例 3-5-1)。《第四號 A 大調長笛四重奏》中也有同樣的手法，第三樂章中，第 86 小節開始，長笛以中音域展開旋律，小提琴在下以低八度的同音進行，中提琴以簡單的八分音符節奏，與大提琴時而出現的低音形成伴奏(譜例 3-5-2)。

譜例 3-5-1：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏四 mm. 1-4。



譜例 3-5-2：《第四號 A 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 85-92。



長笛和弦樂兩種樂器的不同八度同音創作手法，雖然拉寬了音域的範圍，增加了旋律的層次感，但音響和聲厚度上未免有些單調。對此，作曲家還將長笛和弦樂的旋律做了相差三度或六度的處理方法，使得聲部在橫向上形成模仿關係，縱向形成三度和聲，增加了縱向旋律的豐富性。以《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章變奏四為例，第九小節開始，長笛聲部和合作的小提琴聲部的音型、節奏、音的走向都完全相同，只是兩個聲部在音的構成上相差三度，而中提琴則以長音的演奏方式，與大提琴活躍的大跳音型形成強烈的對比，一動一靜之間，聲部之間個性變得更加鮮明，更顯現此段變奏的獨特性（譜例 3-5-3）。

《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章，開頭長笛與小提琴、中提琴三聲部為組合的型態，以齊一的節奏奏出此樂章主題旋律。長笛與小提琴相差八度的音程，與中提琴形成三度的音程，大提琴則以八分音符同音的方式展開，低音雖略

顯單薄，但也適時的襯托出主題的明確性（譜例 3-5-4）。

譜例 3-5-3：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏四 mm. 9-12。

Musical score for Example 3-5-3, showing four staves of music in A major, measures 9-12. The score includes dynamics like 'p' and 'fp'.

譜例 3-5-4：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 1-4。

Musical score for Example 3-5-4, showing four staves of music in G major, measures 1-4. The score includes dynamics like 'p', 'fp', and 'cresc.', and a tempo marking 'Andante'.

除此之外，四個聲部在旋律動機的呈現也可能是聲部之間的主題模仿，以長笛與弦樂交織旋律，主題循序呈現、交替模仿的型態最為常見。長笛與弦樂兩種音色互相交錯，這樣的互動關係，造成這一個段落，雖然擁有相同的旋律，卻在每一次都有不同的音色輪替。每一個聲部雖有各自的獨立性，互相交疊卻又能緊密的結合在一起，聲部之間的織體，也變得更加複雜，並且無法捨棄任何一個聲部。如《第三號 C 大調長笛四重奏》第一樂章明亮輕快的呈示部結束後，發展部以相當大的對比呈現，不僅在調性、節奏、力度上皆與前面有相當大的不同，聲部的安排上，也有不同的作法。67 小節開始，上兩聲部一組以同音八度唱出旋律，一小節後，下兩聲部以卡農的方式，以相同旋律、音型、力度再次強調主題，衍

佛重現巴洛克時期複音音樂的風格特色（譜例 3-5-5）。

譜例 3-5-5：《第三號 C 大調長笛四重奏》 第一樂章 mm. 67-72。

The musical score for Example 3-5-5 consists of four staves. The top staff is for the flute, the second for violin, the third for viola, and the bottom for cello. The key signature is C major. The score starts at measure 67. The flute part features a melodic line with slurs and dynamic markings of piano (p) and forte (f). The violin and viola parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The cello part has a steady bass line. The overall texture is characteristic of Baroque polyphony.

另外，《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章與《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章中的小片段旋律也出現這樣的手法。《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章第 10 小節由大提琴導出十六分音符起始的動機旋律，依大提琴、小提琴、長笛、小提琴、長笛的順序輪唱（譜例 3-5-6）。

譜例 3-5-6：《第二號 G 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 10-17。

The musical score for Example 3-5-6 consists of two systems of four staves each. The top staff is for the flute, the second for violin, the third for viola, and the bottom for cello. The key signature is G major. The score starts at measure 10. The cello part in measure 10 introduces a sixteenth-note motif. This motif is then passed to the violin, flute, and viola in subsequent measures, creating a canon-like effect. Dynamic markings include piano (p), crescendo (cresc.), and forte (f). A trill (tr) is marked in the flute part in measure 15.

《第三號 C 大調長笛四重奏》則在第二樂章變奏三中，由大提琴聲部取代原本長笛主題的角色，以音型與旋律的變化呈現變奏，12 小節出現變化，由中提琴

奏出主題旋律，13 小節由大提琴再次反覆，後又由長笛、小提琴的順序輪流奏出，頗有四部卡農的意味。這樣的互動關係，造成這一個段落，雖然擁有相同的旋律，卻在每一次都有不同的音色與不同的音域在輪替，形成此起彼伏，連綿不斷的效果，音樂的趣味性與色彩變化不知不覺中又更增加（譜例 3-5-7）。

譜例 3-5-7：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏三 mm. 9-16。

莫札特所運用的對話手法，還有穿插旋律或節奏性音型的對話方式，即長笛與弦樂之間以小動機旋律或節奏的模仿穿插。在《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章中，132 小節長笛先奏出旋律，133 小節可見小提琴用重複的樂句與之緊密、熱情對話，為長笛的旋律線條作裝飾，在長笛尚未結束其樂句之前，小提琴便迫不及待的加進，這種緊密的重疊句，使得旋律線條交織得更为密不可分，旋律的交替出現除了倍增樂曲緊密飽實的聲響亦凝聚一股拉鋸的力量，形成迫切與緊湊，彷彿是兩人「你一言，我一句」的來往對答（譜例 3-5-8）。

譜例 3-5-8：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 130-138。

The image shows a musical score for measures 130-138 of the first movement of the No. 1 D Major Flute Quartet. The score is written for four staves: Flute 1 (top), Flute 2, Bassoon, and Bass. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *fp*, *p*, and *f*, and trills (*tr*). The music features a rhythmic dialogue between the flutes and the bassoon, with the bass providing a steady accompaniment.

同樣的樂章中，第 144 小節開始，則是產生節奏性音型對話效果，長笛延續奏出前面的帶有裝飾音的動機旋律，小提琴則以相同的音型和節奏緊追在後，中提琴與大提琴兩低音聲部與小提琴以同樣的節奏，在底下襯托。弦樂整體與管樂上的競奏，產生的你來我往互相競爭追逐，兩者以回應方式輪流出現，類似回音，這種活躍熱鬧的表現方式更加表現出來莫札特歡樂、調皮的性格特點(譜例 3-5-9)。

譜例 3-5-9：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 142-147。

The image shows a musical score for measures 142-147 of the third movement of the No. 1 D Major Flute Quartet. The score is written for four staves: Flute 1 (top), Flute 2, Bassoon, and Bass. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score features a rhythmic dialogue between the flutes and the bassoon, with the bass providing a steady accompaniment. The music is characterized by a lively and rhythmic character.

在《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章變奏五又出現了另一種線條式的手法，樂曲一開始，四個聲部的安排中，由弦樂展開一小節導奏，長笛依舊處於主

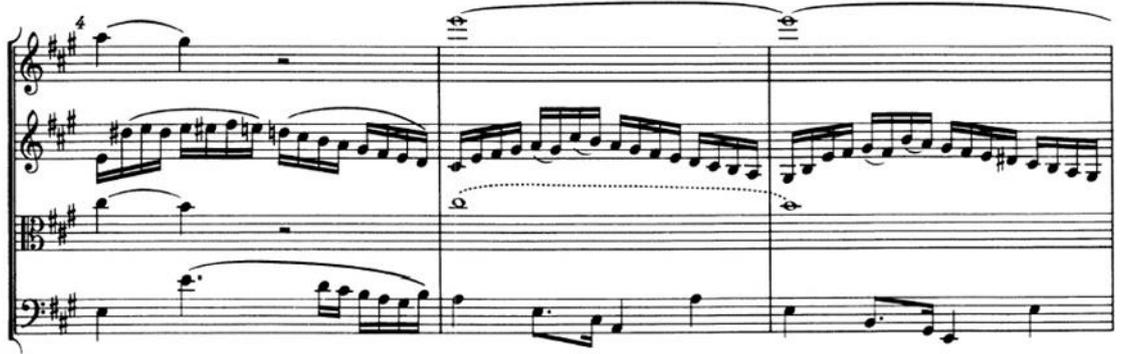
題旋律的地位，不同的是，自第 3 小節，弦樂每個聲部開始進行自己各自的旋律線條，每個樂器歌唱般的唱出自己優美的音樂，與主題旋律作抗衡，呈現的是「各說各話」的方式，亦即長笛與弦樂，各自演奏各自的旋律，四個聲部各司其職，各自獨立，但又各有其功能存在，長笛為主要旋律，弦樂則則具有加強帶動旋律流動、倍增樂曲緊密飽實的聲響，亦凝聚一股拉鋸的力量。這種以對位形式發展出線性結構的理念，形成「錯落」的旋律線，由相互交錯推進所堆積的張力操作，將音樂引領到緊湊氣氛，直到第 7 小節，回到管樂為高音旋律，弦樂以和弦式的伴奏手法，音樂張力才逐漸鬆懈。（譜例 3-5-10）。

譜例 3-5-10：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏五 mm. 3-5。

The image shows a musical score for four staves, likely representing four flutes. The music is in C major and 3/4 time. The first staff (top) has a treble clef and a 3-measure rest at the beginning. The second staff has a treble clef and a 7-measure rest. The third staff has a bass clef and a 7-measure rest. The fourth staff has a bass clef and a 7-measure rest. The music begins in measure 3. The first staff plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The music ends in measure 5.

莫札特對於長笛與弦樂的關係極為靈活運用，長笛除了擔任主要旋律的角色外，部分樂章也擔任伴奏的功能，當伴奏協助時，常以持續音來做和聲上的支持，幫助獨奏聲部增加在音響上的延續與寬廣度。例如《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章變奏二中，主題樂器更換為小提琴，以流動式的連續十六分音符呈現，第 5 小節，長笛以持續高音 E 奏出，中提琴也以全音符長音奏出和絃的共同音支撐和聲，大提琴則以模進的手法表現，與主奏旋律不同音值的音符形成節奏上的對比效果。雖然聲部以長音值來表現會使得樂句織度略顯單薄，卻能使其他聲部細緻的主旋律跳脫出來，帶給聆聽者不同的音響效果（譜例 3-5-11）。

譜例 3-5-11：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 變奏二 mm. 4-6。

Musical score for Example 3-5-11, showing four staves (flute, two violins, and cello/bass) with long note values in the accompaniment. The score is in A major, 4/4 time, and measures 4-6. The flute part has a melodic line with slurs. The violin and cello/bass parts feature long, sustained notes that provide a harmonic foundation for the flute's melody.

長音值的伴奏手法不僅出現在長笛的聲部上，弦樂的伴奏也曾出現類似的情形，在《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章主題，以長笛不疾不徐地奏出歌唱式旋律時，底下三聲部的伴奏，就以長音符的音質來襯托主題的流動（譜例 3-5-12）。

譜例 3-5-12：《第四號 A 大調長笛四重奏》第一樂章 主題 mm. 1-4。

Musical score for Example 3-5-12, titled "THEMA Andante", showing four staves (flute, two violins, and cello/bass) with long note values in the accompaniment. The score is in A major, 4/4 time, and measures 1-4. The flute part has a melodic line with slurs. The violin and cello/bass parts feature long, sustained notes that provide a harmonic foundation for the flute's melody. The tempo is marked "Andante" and the dynamics are marked "f".

《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章第五變奏結束樂段，小提琴、中提琴依舊以流動的和弦音伴奏，長笛主奏旋律登場時，大提琴以持續四小節的低音域長音支撐和聲，猶如注入一股穩定的力量，使得和聲更加鞏固穩定（譜例 3-5-13）。

譜例 3-5-13：《第三號 C 大調長笛四重奏》第二樂章 變奏五 mm. 14-19。

The image displays a musical score for Example 3-5-13, which is the fifth variation of the second movement from the Third No. C Major Flute Quartet. The score is written for four staves: two for flutes and two for strings. The first system covers measures 14 to 16, and the second system covers measures 17 to 19. The flute parts feature melodic lines with dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The string parts provide a rhythmic accompaniment with dynamic markings like 'pp' and 'p'. The score is in 3/4 time and is set in C major.

莫札特四首長笛室內樂中長笛與弦樂間蘊藏豐富的互動內涵，樂器間不同緊密的交互關係之表現組合形式，有相當多元變化的運用。長笛與弦樂聲部的組合安排，大多為長笛單聲部主導旋律的類型；也有兩聲部成一組的型態；少數四聲部各自獨立。長笛和其他弦樂聲部則常互相以同音創作、三度或六度的音程關係呈現旋律或節奏型模仿。樂曲中在獨奏樂器與弦樂之間對話呈現的形式，可能是聲部之間的主題模仿，以卡農的方式主題交織或輪流循序呈現；也可能是穿插旋律或節奏性音型的對話方式，長笛與弦樂之間以小動機旋律或節奏的模仿穿插。以長笛與弦樂交織旋律，交替模仿的型態最為常見。長笛與弦樂擔任伴奏協助的角色時，則常以長音值的持續音來做和聲上的支持，幫助主題樂器增加在音響上的延續與寬廣度。莫札特運用不同的對話方式，使得長笛與弦樂之間的音樂性更顯得不單調呆版，熟悉其對話創作手法與兩者之間完美融合的表現方式更能讓我們了解這部作品的獨特之所在。

第四章 《第一號 D 大調長笛四重奏》樂曲分析

在前面的章節中，我們提出所有古典時期的音樂特點與長笛室內樂的發展概況，及四首長笛室內樂中的曲式、旋律、和聲、節奏等特徵。《第一號 D 大調長笛四重奏》是莫札特四首長笛四重奏作品中，最著名也最完整的一首。不同於另外兩首同於 1777 年創作的長笛四重奏皆為兩個樂章，此首作品曲式結構由三個樂章所組成。各個樂章的樂曲形式分別是第一樂章為奏鳴曲式，快板，D 大調，為充滿明亮感受的樂曲，長笛占了相當重要的份量；第二樂章為三段式，慢板，b 小調，充滿歌劇中詠嘆調式風格的音樂樂句，搭配弦樂撥奏的伴奏音型；第三樂章為輪旋奏鳴曲式，D 大調，充滿嬉戲、奔馳快感，飄然愉悅的終樂章，表現出莫札特活潑、天真的音樂個性，提供了四位演奏者充分的表現空間。根據上述之內容，以表格形式列出各樂章的調性、拍號、速度以及曲式來敘述之，如下表所示。本章將以《第一號 D 大調長笛四重奏》為例，將各樂章進行更進一步細節的音樂分析。

表 4-1：莫札特《第一號 D 大調長笛四重奏》三個樂章之曲式結構表。

樂章	調性	拍號	速度	曲式
第一樂章	D 大調	4/4	快板	奏鳴曲式
第二樂章	b 小調	3/4	慢板	三段體
第三樂章	D 大調	2/4	輪旋曲	輪旋奏鳴曲式

第一節 第一樂章

此樂章為 4/4 拍，快板，D 大調，採用古典時期常見的曲式結構，藉由嚴謹而典型的奏鳴曲式來延伸樂思和題材，由呈示部、發展部、再現部共三個部分所組

成，而樂段的群組概念多半以四小節或八小節為一個單位。這個樂章的調性不離古典樂派的主和弦、屬和弦之調性轉換及和聲進行。首先針對第一樂章三個部分依照次結構、小節數及調性以表格方式列出呈現如下，並依照呈示部、發展部、再現部三部分加以詳細說明（表 4-1-1）。

表 4-1-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章結構分析表。

各部名稱	結構	小節	調性
呈示部	第一主題 a	1-12	D 大調
	第一主題 b	13-20	D 大調
	過門	21-25	D 大調→A 大調
	第二主題	26-43	A 大調
	結束段落	44-58	A 大調
	小尾奏	58-65	A 大調
發展部	第一段	66-78	a 小調
	第二段	79-94	F 大調→d 小調
	過門	94-99	d 小調
再現部	第一主題	100-124	D 大調
	結束段落	124-146	D 大調
	小尾奏	146-154	D 大調

（一）呈示部

第一樂章的第 1 小節至第 65 小節為呈示部，可分為第一主題 a、第一主題 b、過門、第二主題、結束段落五個次段落。樂章一開始在弦樂的大提琴擔任和聲低音，小提琴與中提琴為一組的輕快八分音符伴奏下，呈示部第一主題 a 由長笛唱出完整亮麗的主旋律，強而有力的力度與垂直的和聲音響象徵奠定長笛在此樂章的重要地位。高音樂器搭配著結構形式單純的弦樂重奏，悠揚的旋律加上弦樂的

和弦伴奏，讓人有優雅小巧之感。主題的附點節奏、音階與和聲外音、裝飾音等動機特質，在之後的樂段都反覆使用。長笛線條且呈現了明顯的上下方向性，起始音為主音 D 音，第 4 小節樂句結束停留在屬音 A 音，即以 D 音為起點音展開，進而尋求目標音 A 音，D—A 五度音的旋律端點設計，形成了開放性的和聲結構。調性和聲中主屬的關係在主題旋律中也得到了充分的展現，增強音樂的方向性，表現出富有精神的象徵。

旋律接續到第 12 小節，進入了第一主題 b，長笛在此 4 小節的休息，由小提琴、中提琴起始，兩個樂器同音進行將主題推進（譜例 4-1-1），直到 16 小節，長笛以相同的節奏形式加入，弦樂各部則以各自的旋律繼續進行，而不再是之前僅用和弦伴奏，產生類似對位的織體。後音階式的上行旋律再度出現，搭配附點節奏的模進後，24 小節大提琴奏出 g^\sharp 的低音，暗示調性將轉變，第 25 小節藉由 D 大調 V 級和弦作為 A 大調 I 級共同和弦，調性轉入屬調，開始出現 A 大調的第二主題。

譜例 4-1-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 10-19。

第二主題以弱奏的力度開始，呈現與整個第一主題的對比，長笛掛留音與三連音的音型，與弦樂八分音符的節奏，形成三對二的節奏特色，莫札特便以此節奏與力度上的弱奏變化使第一主題與第二主題有明顯的區分，做出情緒轉折的效果。長笛與小提琴一組的弱奏，和中提琴大提琴低音聲部的強的力度，也形成另一種對話的特殊效果。與光輝燦爛的第一主題相較，第二主題節奏顯得較有變化，節奏的動能也較前增加許多，力度上也常用強弱的對比，來凸顯音樂中樂器彼此對話的趣味性。第 30 小節，主題再次悠揚舒暢地反覆並發展，接由長笛十六分音符的節奏減值，和聲建立在 V 級上形成的技巧性快速音群，弦樂持續的八分音符後，上三聲部皆出現以掛留的手法交叉呈現音樂的韻律，大提琴則以上行二度形成和聲不和諧音的解決，除了橫向的獨立音樂線條發展亦有縱向的和聲發展與旋律（譜例 4-1-2）。第 43 小節音樂以 A 大調 I 級完全終止告一段落後，小提琴與中提琴再度以同音的合作，以強後弱的戲劇性效果出現對比的下降新音型，長笛在此似乎也不甘示弱的以相同的力度、節奏、分句表現，且高五度的模進旋律來對應（譜例 4-1-3）。

譜例 4-1-2：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 36-38。

譜例 4-1-3：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 42-53。

第 51 小節，進入了呈示部的結束段落，由長笛與弦樂的交織的之間以小動機旋律或節奏的模仿穿插句型展開。這種穿插旋律或節奏性音型的對話方式，即長笛與弦樂長笛先奏出旋律，52 小節可見小提琴用重複的樂句與之緊密、熱情對話，為長笛的旋律線條作裝飾，在長笛尚未結束其樂句之前，小提琴便迫不及待的加進，這種緊密的重疊句，使得旋律線條交織得最為密不可分，低音聲部則僅用簡單的和弦伴奏型態襯托。如此豐富的對話旋律交織，在和聲上，卻僅用最平實簡易的主屬和弦（I-V-I）和聲語法進行，結束段落進行不久後，作曲家在此加進了一個小尾奏，長笛旋律線以長音值進行，小提琴與中提琴以流動的八分音符與十六分音符帶動音樂的氣氛，大提琴則以不同八度、固定的 A 音鞏固整段的和聲，和聲則僅建立在 I 級主和弦，再次強化 A 大調的調性色彩，並逐漸減低音量以 pp 結束呈示部（譜例 4-1-4）。

譜例 4-1-4：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 58-65。

(二) 發展部

第一樂章的發展部長達 34 個小節，可再細分為第一段、第二段與過門三個次要段落。就音樂題材而言，發展部充分運用了呈示部的動機，並加以開展，使其在音樂性格上做變化，有了不同的發展。與呈示部不同的是，發展部的和聲變化較之前來得複雜，七和弦與附屬和弦的使用增多，調性轉變也出現較多的色彩。整個發展部可分成三次的轉變，且為三度調性的移動（a 小調→F 大調→d 小調），最後在以平行調的方法回到原本主調 D 大調上。

首先，發展部第一小段 66-78 小節以 a 小調的強奏開始，一開始便使用呈示部第一主題 a 的動機，以強弱的對比賦予樂曲多樣的變化，形成動盪不安的戲劇張力。以長笛為主奏，小提琴與中提琴一組，大提琴則仍舊負責低音和聲的角色，平均以一小節一至二個和聲的方式來變換，在 68 小節出現了減七和弦的使用，連

接至下一小節屬七和弦（譜例 4-1-5）。長笛與弦樂的旋律處理，透過主題音型截短的方式，不斷的模進出現，使音樂張力更加集中推進，也是古典時期的慣用手法。

譜例 4-1-5：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 66-70。

a: vii[°]₃ V⁶₅

發展部第一段結尾 78 小節，四聲部形成了 a 小調的 VI 級的附屬屬七和弦，以附屬和弦視為 F 大調 V⁷ 的共同和弦為橋樑，以 a 小調的 VI 級擴張，形成充滿 F 大調色彩的聽覺。第 79 小節開始，長笛以長音的高音 c3 輔助，弦樂聲部以呈示部第一主題 b 的動機，作為發展的材料（譜例 4-1-6）。

譜例 4-1-6：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 76-81。

a: v₃⁴/vi VI
F: I

87 小節處，則再度透過 F 大調 vi 和弦，即 d 小調的 i 級小三和弦，以此為根據，轉入 d 小調。與前相同，長笛以長音，弦樂以第一主題 b 的素材進行，和聲巧妙加進了減七與附屬和弦作為裝飾，一面賦予鮮明的表情變化，一面導向再現部（譜例 4-1-7）。第 94-99 小節為發展部接至再現部的過門樂段，建立在 d 小調

的 i 級小三和弦和聲上，強調屬音 A，以兩次反覆的半音階旋律上行，以大小調共同的屬七和弦，正式回到再現部。

譜例 4-1-7：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 87-91。

F: vi
d: i ————— V ————— vii[°]₃⁴ ————— vii[°]₃⁴/iv ————— iv

(三) 再現部

第 100 小節至第 154 小節為再現部，可分為第一主題、結束段落、小尾奏三個次段落，調性回到原主調 D 大調，作曲手法與呈示部幾近雷同。但仍有部分相異之處，最大的差異在於再現部省略第二主題，便直接進行到結束段落，再現部則短於呈示部 10 小節左右，結束段落與小尾奏與呈示部的結束段落和小尾奏調性不同。再現部第一主題並未完全重現呈示部第一主題，不同於呈示部，第一主題 a 後本由弦樂推展至第一主題 b，而發展部將弦樂的兩小節推展省略，直接由管樂連貫旋律。並自 115 小節開始，長笛採用一連串十六分音符級進顯示出絢麗的技巧性，弦樂維持一貫的分解和弦作為伴奏（譜例 4-1-8）。

譜例 4-1-8：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 115-117。

Musical score for Example 4-1-8, measures 115-117. The score is in D major and 4/4 time. It features four staves: Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Bass. Measure 115 shows the flute parts with eighth-note patterns and the bassoon with chords. Measures 116 and 117 continue the patterns, with the bassoon playing a steady chordal accompaniment.

124 小節進入再現部的結束段落，作曲手法與呈示部完全相同，只有調性不同。依循傳統的奏鳴曲式，調性持續在主調 D 大調上，有別於呈示部轉至屬調上。與呈示部動機同樣，以 *fp* 的力度由弦樂奏出下降音型，長笛接續在後，莫札特在此處做了小小的更動，原本由弦樂接由長笛後弦樂長笛的順序，在此處轉變成弦樂、長笛、長笛、弦樂的對話（譜例 4-1-9）。146 小節進入最終的小尾奏，再次以呈示部第一主題的延伸樂段作為動機，並做了一個戲劇性的延長處理，後力度以 *p* 對比變化，最後以長笛吹奏的音階上行樂句，及 *f* 的力度，在光輝燦爛的大三和弦，絢爛的結束第一樂章。

譜例 4-1-9：《第一號 D 大調長笛四重奏》第一樂章 mm. 124-134。

Musical score for Example 4-1-9, measures 124-134. The score is in D major and 4/4 time. It features four staves: Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Bass. Measures 124-134 show a complex interplay between the instruments. Flute 1 and 2 play melodic lines with dynamic markings like *fp* and *p*. The bassoon and bass provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. Measure 130 includes a trill (*tr*) in the flute parts. The score concludes with a strong *f* dynamic in the flute parts.

第二節 第二樂章

第二樂章為 3/4 拍，慢板，b 小調，音樂氣氛擁有更多憂愁的情緒在，本質上，雖然不似第一樂章那般的複雜，但呈現出兩種極端簡明的輪廓和精心的細節，主題的轉化延續至整個樂章形成 ABA 三段體加上一個小尾奏的形式。前後的 A 大段為心事重重的抒情調，中間的 B 樂段則是柳暗花明又一村的自由氛圍，但似乎僅曇花一現，不久又回到 A' 大段滿腹心事的獨語，最後加上一段小尾奏，但卻沒有完整的終止式來結束整首曲子，只空留一小節的靜止，並特別註明緊接下一段（attacca），直接接續第三樂章，樂曲氣氛彷彿隨著時間的停留而凝結，但卻未能等待完美的結果。

整個樂章中，發揮了主音音樂的特色，以長笛從頭至尾的獨語，流暢完整地表達作曲家欲在慢板樂章所傳達的情感意念，弦樂三聲部從頭至尾以撥奏的型態演奏，增添了幾分色彩變化的元素，兩者的完美組合形成了動人、悲愴的徐緩樂章。管樂與弦樂的搭配並沒有角色之間的變化，也未如第一樂章般有對話形式、明顯強弱對比、對位的線條出現，樂句的結構也相當平均，以四小節為單位的樂句形式創作，是一個簡單平易近人的樂曲，表現出此樂段特有的典雅、矜持。首先針對第二樂章三個部分依照次結構、小節數及調性以表格方式列出呈現如下，並依照段落順序三部分加以詳細說明（表 4-2-1）。

表 4-2-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章結構分析表

曲式	段落	次段落	小節數	調性
三段體	A	第一樂句	1-4	b 小調
		第二樂句	5-8	b 小調
		第三樂句	9-12	b 小調
		第四樂句	13-16	b 小調

三段體	B	第一樂句	16 (3) -20	D 大調
		第二樂句	20 (3) -24	D 大調
	A'	第一樂句	25-28	b 小調
		第二樂句	29-32	b 小調
		第三樂句	32-35	b 小調

(一) 段落 A

第 1 小節至第 16 小節為段落 A，共可分為四個樂句，以 b 小調開啟，為第一樂章的關係小調。樂曲由長笛吹奏出感傷而甜美的旋律，曲子開宗明義地奏出第一主題，以持續弱奏的力度進行，此樂章延續了第一樂章，使用了大量的附點節奏，並加上了更多的裝飾音的出現。第一樂句開頭，便以此曲最重要的附點節奏素材



出現，弦樂大提琴與中提琴以相同的八分音符斷奏，鞏固和聲低音，小提琴則以分解和弦斷奏，將旋律流動性推進。和聲的進行則以簡易的 i-V-i 進行，沒有太過複雜的手法。

第二樂句由第 5 小節開始，依舊以附點節奏帶出，此處的附點素材，為前一樂句附點的增值，四個小節的樂句也共出現了四次的素材模進，以下行的音階，最終停在半終止上。相較於第一樂句的簡易和聲，不同的是，第二樂句弦樂出現許多和聲外音，此樂句中，中提琴更換與小提琴合作，也不局限於分解的和絃音，而是出現較有旋律線條，並與大提琴之間交錯，形成弦樂間另一層豐富的互動。和聲的變化也出現了多采多姿的應用。相較於第一樂句簡單的主屬和弦連接，第 5 小節以 b 小調 iv 級開始，第 6 小節並借用關係大調 D 大調的大三和弦，形成五度圈和聲的連接，最後在第 8 小節，停留在 V 和弦上，形成半終止結束樂句（譜例

4-2-1)。

譜例 4-2-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 5-11。

The image displays a musical score for a flute quartet in D major, measures 5-11. The score is written in treble and bass clefs. The first system (measures 5-8) features a flute melody with three notes circled in red: the first note of measure 5, the first note of measure 6, and the first note of measure 7. Below the first system, the chord symbols are: b: iv, v7/III, III, VI, vii°6/5, i, vii°7/V. The second system (measures 9-11) shows a continuation of the flute melody and accompaniment. Below the second system, the chord symbols are: b: i6/4, V.

樂曲進行到段落 A 的第三樂句，第 9 小節反覆 A 樂段，素材又回到那高度影響力的前四小節。一開始的 9-10 小節，長笛旋律與前完全相同，弦樂伴奏的型態也一樣，但是，此處和聲的細節卻出現了不同的穿插，雖然主屬的主要架構仍舊未更動，但在主和弦銜接屬和弦的中間，莫札特不時插入了其他的和聲外音作為裝飾，樂句的最後，和聲也未如預期地進行，而是無預警地將 g 音升高，形成大三和弦，與接續第四樂句形成半音的差距，讓和聲更加的豐富，無形之間也增加了音樂的明暗效果。

第四樂句開始，出現了與前面截然不同的節奏素材，四分音符掛留連接十六分音符的使用，在接下來的 B 段落，也有這樣的素材出現，彷彿在此便埋下了新段落即將到來的伏筆。14 小節，長笛的音域在此達到全樂章的最高音「e3」，明顯

地向上大跳，並且搭配切分音的節奏達到最大張力，隨著小提琴的伴奏織度增加，音樂顯得更加地緊密推進，在此達到全曲的最高潮（譜例 4-2-2）。在 17 小節回到 b 小調主音，完全終止將此段告一段落。管樂的最高點落幕後，小提琴仍舊以相同的伴奏節奏模式，並延續至 B 段落的開頭，似乎是為往後追隨的音樂形成對比，而準備莫札特利用這些元素，將段落 A 自然地轉進到段落 B，段落上的對比性雖然不如之前第一樂章來得強烈明顯，但更讓人能夠在欣賞的同時，體會那一氣呵成的樂曲氣氛。

譜例 4-2-2：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 12-15。



（二） 段落 B

延續段落 A 第四樂句的掛留節奏素材，巧妙自然地轉入段落 B。中間的 B 段落莫札特並沒有特別賦予相當長的段落，僅以短短的兩個樂句就回到段落 A，作曲家也沒有特別註明段落的分別，但聽眾仍能夠非常明確的分別出兩個段落的差異性。主奏旋律的節奏素材、和聲、分句和表現出的音樂個性等，與 A 段落的憂鬱惆悵仍舊有些許的對比。

17 小節開始，長笛以四分音符掛留，和 A 段落第四樂句相同的節奏應用，小提琴也與長笛一樣，延續之前的十六分音符的節奏做法來進行。段落 B 進入到了一個新的調性，利用 b 小調的 VI 級和 D 大調的 IV 及共同和弦，將調性轉至 b 小

調的關係大調 D 大調。莫札特在此樂章僅在開頭與結尾特別標示強弱的力度記號，但在 B 段落，透過大小調調性的轉變，以及節奏的緊湊度增加，使得音樂個性和之前顯得明亮光輝燦爛。此外，旋律開始應用了同音反覆的手法，由於這樣的單一性，使旋律有穩定感，結合節奏的不同律動性，使得音樂更具流動感。如 17 小節，四分音符掛留音後，再以同樣的音高出現一次，第三拍的十六分音符，也以兩次的反覆強調。

19 小節採用節奏的模進，旋律則利用模進式的音程堆疊音階型態、每一組的第二音與下一組的第一音使用相同音。採用二度相同的下行音程來進行，運用了以連續二度音構成的音階，弦樂在此也有所變化，小提琴以三次的模進節奏推進，大提琴和中提琴形成合作的聲部，大提琴且以上行的半音演奏，形成了附屬和弦的裝飾性作用。上兩聲部與下兩聲部形成反向的進行，明顯方向的旋律線條無形之中也帶領了音樂的前進感（譜例 4-2-3）。

譜例 4-2-3：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 16-19。

D: IV ii⁶ V^{6/V}

段落 B 的第二樂句，明顯的是以前面出現過的附點節奏動機來進行，大跳的音程加上附點節奏的強調，張力逐漸地增強。大提琴的弦樂低音也以 g - g[#] - a 半音上行，將音樂氣氛堆疊，並形成附屬的減七和弦，使得音樂解決的目標方向更明確，最後停留在完全正格終止式。附點八分音符加上附點四分音符兩次模進後，

出現切分音的節奏，後以音階式的下行進行到 D 大調主音結束此樂段，再藉由半音上行的連接回到段落 A' 的主題（譜例 4-2-4）。

譜例 4-2-4：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 20-23。

D: vi⁷ vii⁷/V I⁶₄ V⁷

（三） 段落 A'

段落 A' 再度回到以 b 小調為中心的樂段，並未全部重現整個段落 A，而僅以兩個樂句 8 小節呈現。除了原本基礎的架構外，莫札特更運用其巧思將反覆的素材加上新意，聽眾在重新回到主題樂段，不流於呆板無趣的情形。旋律大致上與前 A 段落相同，但和聲變化的速度與裝飾性比較段落 A 要來得多樣化，25 小節開始，以 b 小調的屬七轉為和弦取代原本的 i 級，第二拍回到主和弦後隨即又轉向附屬和弦，形成 $V^6_5 - i - vii^7/V$ 的變化，接下來的第二樂句，也以 b 小調的 vi 轉為和弦取代 V 級和弦，大提琴上行的和聲外音低音，造就的方向性與導音欲進行至主音的和聲解決性，與之前段落 A 只使用同音反覆的音型大不相同。

第二樂句與第一樂句模式相同，開頭部分與段落 A 幾乎一模一樣，僅在 30 小節結尾處以大跳上行後，隨後旋律級進接續下去。在 31 小節則出現了整個樂章中第一次 f 的力度，與 32 小節中 p 的力度形成明顯的對比。第二樂句的後半部，出現了大量的附點音符夾帶裝飾音的音型，在前面段落 A 的第一樂句就有這樣的動

機出現，在最後的結尾，作曲家利用這小小的素材，使樂曲顯得更為前後一致與流暢。第三樂句則就利用前面樂句的後半，再一次的重複，力度對比、節奏型態大致上均與前面相同。但在最後結尾處，並不如其他樂曲有著完整的結束終止式，兩個小節的旋律，附點帶有裝飾音的音型逐漸攀升，在此時，和聲停留在減七和弦，隨即以一小節的延長停留，和聲未解決的情況下，樂曲形成未完成的狀態，音樂的氣氛在此靜止，使聽眾留下的，是未完成的疑問與欲等待結束的期望，在這種凍結的情緒下，聽眾的預期性在不停留、直接接續的第三樂章開始，得到失望的結果，第二樂章就在這樣的悵然所失的情緒中謝幕（譜例 4-2-5）。

譜例 4-2-5：《第一號 D 大調長笛四重奏》第二樂章 mm. 28-35。

The musical score for Example 4-2-5 is presented in two systems. The first system covers measures 28 to 31, and the second system covers measures 32 to 35. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The upper staff is the flute part, and the lower staves are the piano accompaniment. The flute melody begins at measure 28 with a dynamic of *p* and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The score concludes at measure 35 with a dynamic of *f* and the word *attacca* in the bottom right corner.

第三節 第三樂章

第三樂章為 2/4 拍，D 大調，曲式為輪旋奏鳴曲式。輪旋曲其特性為快速的旋律、樂曲簡單而流暢，使音樂再度活躍起來，主要主題段落 A 在曲中反覆出現，有如旋轉一般，在每次主題反覆出現之間，又會穿插兩、三個副主題（段落 B、C），最後在段落 A 後增加一個小尾奏，加強樂曲的終止感。輪旋奏鳴曲則如同其名意味著一種混合而成的設計，包含了「奏鳴曲」與「輪旋曲」的形式。

依照輪旋奏鳴曲的曲式中，A-B-A 為呈示部，C 段是一個發展或是一個新素材引進的段落，僅出現一次，可視為發展部，接著 A-B'-A 相當於再現部，其值得注意的是段落「B」回到原本的第二素材，但調性並未轉調而停留在主調上。整曲在素材的運用與處理上，更是有一種「對話」的樂趣存在，某些關鍵性的音型，貫穿於全曲，靈活的運用，使得樂曲的豐富性統整在材料的統一性上。針對第三樂章輪旋奏鳴曲依照各部名稱、段落、小節數及調性以表格方式列出呈現如下，並依照段落順序與特性加以詳細說明（表 4-3-1）。

表 4-3-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章結構分析表。

各部名稱	段落	小節數	調性
呈示部	A	1-32	D 大調
	過門	33-40	D 大調→A 大調
	B	41-81	A 大調
	A	82-108	D 大調
發展部	C	109-159	G 大調→d 小調→D 大調
再現部	A	160-183	D 大調
	過門	184-187	D 大調
	B'	188-225	D 大調
	過門	226-230	D 大調

	A	231-245	D 大調
codetta		246-251	D 大調

(一) 段落 A

輕快的輪旋曲主題由長笛以 *p* 的力度奏出，開始的前八小節，僅有三聲部的進行，大提琴為休息的狀態，中提琴則簡單的奏出和弦音，類似之前四聲部時，大提琴所扮演的角色。第 9 小節開始，小提琴加入高音旋律的行列，以 *f* 的力度加以反覆，和長笛呈現八度同音的演奏，中提琴與大提琴則奏出前八小節小提琴、中提琴的聲部旋律，形成四部重奏。主題旋律呈現的是一半為流暢的線條，一半為輕快的跳音－兩者都是愉快的好心情，這裡情緒上完全是無憂無慮，彷彿前面第二樂章沉重的事情已離去。

17 小節開始，由小提琴開始弱奏的後半拍短小動機，大提琴聲部也利用四分音符與八分音符模進展現，小提琴與大提琴便形成了交錯的節奏，中提琴則以阿貝提低音的分解和弦來進行（譜例 4-3-1）。小提琴後半拍的短小動機節奏，佔有相當關鍵性的動機素材，不但作為連接性的橋樑，在後面的樂段也時常出現。

譜例 4-3-1：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 16-20。

D: V⁷ I V⁷ I

21 小節，長笛旋律加進，和小提琴再度形成八度的同音，此時，力度也變成 *f* 的強奏，和之前的 *p* 形成落差，四小節的長笛旋律和四小節的弦樂後半拍動機，聽覺上無形之間形成了弦樂、長笛、弦樂、長笛的反覆轉換，彷彿兩者之間的互相對談。

整個段落 A 的和聲進行，較少太過繁雜的細節變化，僅用常見的主和弦、屬和弦、主和弦的交替使用進行。第 1-8 小節以 I - I - I - V - I - ii - V - I 的基本和聲進行，一開始的 I 級和絃為確定調性與音樂移動的出發點，明確確立了整個樂章的主要調性。17 小節開始，則以屬七和弦和主和弦的交替使用直至段落最後。段落的尾聲和聲進行以 I - V - I 的終止式結束 A 段主題，V 和絃除了導進主和絃之外，並幫助主和絃成為終止目標的和絃。

段落 A 結束後，在進入段落 B 中間穿插了八小節的過門。長笛利用三次的模進，將音型逐漸堆疊，營造推進的氣氛。弦樂則使用之前輕快的跳音八分音符與十六分音符的節奏互相交織，此處大量出現了古典時期作曲家喜愛的，由兩個十六分音符圓滑音緊接兩個相同音高跳音的音型。延續之前的和聲進行，仍舊是以主屬和絃為整體的架構，僅在第 38 小節處出現了 IV 級，整個過門八小節形成了 I - V⁷ - V⁷ - I - I - IV - IV - V 的和聲進行，此過門進行除了連接段落 A 與段落 B 的橋梁外還有暗示轉調的功能，優雅的旋律透過 D 大調的 V 級作為 A 大調的 I 級共同和絃，轉入了屬調，進入段落 B（譜例 4-3-2）。

譜例 4-3-2：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 31-40。

The image displays two systems of musical notation for a quartet in D major. The first system covers measures 31-35, and the second system covers measures 36-40. Below the staves, red text indicates the harmonic analysis for each measure. The first system has three measures with analysis: D: I, V7, and V7. The second system has five measures with analysis: D: I, I, IV, IV, and V, with an additional A: I below the final measure.

(二) 段落 B

與段落 A 同屬輪旋奏鳴曲式中的呈示部部分，段落 B 與段落 A 在個性上並沒有相當大的對比性存在，延續前面段落 A 使用過的互動手法，第 41 小節開始，由小提琴先奏出主題旋律，四小節過後，長笛再加進與之對話。與段落 A 的 17 小節互動相同，形成弦樂、長笛、弦樂、長笛的旋律交織順序。49 小節，出現了第二次的反覆，與前不同的是，莫札特將小提琴的原來的附點旋律加進了級進的經過音，長笛也俏皮地出現了倚音的裝飾，反覆的手法中，出現的小小變化，令人眼睛為之一亮的效果，而不淪於呆版無變化。

在段落 B 中，從第 41 小節至 81 小節，整大段的調性建立在 A 大調上，在此段落中，首度出現了整樂章附屬和弦的使用，在弦樂一開場過後四小節，長笛加進旋律的同時，大提琴低音以 D[#] 同音反覆，形成了 A 大調 V 級的附屬七和弦（譜

例 4-2-3)。在後面的反覆樂句進行，53 小節，也有同樣的和聲裝飾手法。

譜例 4-2-3：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 41-46。

The image shows a musical score for measures 41-46 of the third movement of the First Quartet in D major for Flute. The score is written for four staves: Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Clarinet. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The music features repeated melodic phrases with various harmonic decorations. Red annotations below the score indicate 'A: V5^6/V' and 'V7'.

57 小節開始另一個樂句的展現，長笛以 A 大調大三分解和弦下行開啟，音域逐漸降低，四小節過後，由小提琴低八度的同音，模仿反覆。自此不難發現，在整個樂章中，莫札特使用了大量樂句重複出現的手法，來強化聽覺，使觀眾對於音樂留下深刻的印象，但在反覆的樂句裡，可能藉由力度、和聲、旋律加花、或主題樂器的改變音色、伴奏的型態等等改變，使得每一次音樂雖然重複，但是仍有新意，不至於陷入窠臼。61 小節，主題旋律轉至小提琴處，長笛則出現了長音值的長音與之對抗，兩小節後，主題轉由中提琴旋律加花呈現，四個聲部的變化在此呈現多彩多姿，四聲部各自扮演不同的重要角色，對話效果更為豐富有趣（譜例 4-3-4）。

段落 B 的尾聲，將和聲建立在 V 級的概念上，仍舊使用反覆的樂句，在 74 小節，以切分音掛留的節奏，製造出不穩定的因子，相同的旋律反覆兩次後，由小提琴奏出上行的音階，由長笛接續，將原本 G[#] 還原，調性回到樂章的主調 D 大調，再度回到輪旋曲主題段落 A。

譜例 4-3-4：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 53-68。

The image displays a musical score for the third movement of the 'First No. D Major Flute Quartet'. It consists of three systems of four staves each. The first system covers measures 53 to 57, the second system covers measures 58 to 62, and the third system covers measures 63 to 68. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Red rectangular boxes highlight specific melodic passages in the first staff (Flute 1): measures 53-54, 58-59, and 63-64. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

(三) 段落 C

段落 B 之後，再度回到輪旋曲主題。莫札特的此首作品，輪旋奏鳴曲的主題段落 A，在素材上的使用、樂器的編排、力度和聲進行等等，四次的出現均呈現一模一樣的寫作方式，僅僅在最後一次出現，連接小尾奏的尾聲出現細微的變化，形成統一整齊的作法。因此，針對副主題後出現的主題段落 A，在此省略不再贅述。

第二次段落 A 再現後，進入段落 C。此段也是這個樂章中變化最多的一段，並帶有兩次的反覆記號，可再細分為三個部分。109 小節開始，長笛奏出大幅跳進

的舒暢旋律開展在下屬調 G 大調上，雖以弱奏的力度開始，但長笛的高音域與十六分音符的技巧性，仍舊展現其亮麗的音色特色。四小節後，由中提琴模仿這一動態，橫向的旋律雖然使用相同的素材，音程卻有不同的差距。八小節的樂句完整呈現後，反覆記號才再次反覆（譜例 4-3-5）。

譜例 4-3-5：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 109-116。

117 小節，長笛依舊展現其大跳的特性，將之前四分音符的節奏減值，小提琴、中提琴也有相同的大跳音程動機呼應，大提琴的伴奏型態變成八分音符的同音反覆，整小段的動力因此增加，產生加速往前的激進動力，音樂個性與之前較為優雅小巧的主題風格顯得較為不同。125 小節，再度出現 109 小節長笛的高音旋律，有趣的是，這次由中提琴低八度開始，交由長笛，與前樂器的順序有所不同，音域改變，音色也轉換。132 小節小段落告一段落，再度回到 117 小節整段反覆（譜例 4-3-6）。

譜例 4-3-6：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 109-116。

段落 C 的第三個小段落由 132 小節開始，長笛在此進入七小節的休息，小提琴以之前的後半拍節奏動機進行，旋律以模進的方式下行前進，140 長笛加進後，節奏動機仍舊相同，但旋律呈現了小調的灰暗色彩，大提琴以低沉的長音 A 演奏，小提琴與中提琴則以一連串的十六分動態音符形成對比。144 小節，長笛和三部的弦樂形成了競奏的類似效果，直到 149 小節，和聲出現了增六和弦的使用，透過增六和弦的解決，音樂的色彩才又回到大調的光明燦爛的個性，力度上也出現了更戲劇性的 *fp*（譜例 4-3-7），一連串的十六分音符由長笛和小提琴形成的三度音程展開，最後回到主題段落 A。

譜例 4-3-7：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 136-147。

The image shows a musical score for Example 4-3-7, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 142 to 147, and the second system covers measures 148 to 149. The score is in D major, 4/4 time. The top staff is for the flute, and the bottom three staves are for the string quartet. Red boxes highlight specific musical elements: in measures 142-147, the flute has a descending melodic line, and the strings play a rhythmic pattern of sixteenth notes. A red box in measure 144 highlights a tritone interval in the flute. A red box in measure 149 highlights an augmented sixth chord (Ger+6) in the strings. The dynamic marking 'fp' (fortissimo) is present in measures 144 and 149.

(四) 段落 B'

段落 C 緊接著回到主題段落 A 後，在 188 小節進入段落 B'，回到原本的第二素材，基本上，前後兩個段落的差異性不大，旋律與和聲的進行也大致一致，最

大的差別在於調性並未轉調而停留在主調上。除了調性的編排差異外，主題旋律樂器的使用也稍有不同。在前面的段落 B，主題旋律由小提琴、長笛、小提琴、長笛交替出現，在後面的使用則是小提琴以強奏奏出旋律後，接給長笛後，反覆的樂段由長笛與小提琴共同繼續演奏。在後面接續的樂句中，也常有長笛與小提琴交換聲部手法的使用。

225 小節，弦樂三聲部以一連串的十六分音符上行作為連接到最後主題樂段 A 的過度，前面段落 B 也出現過相同的音階上行素材，接續到主題段落的相同手法，在此，不僅節奏上減值，三聲部的齊奏更增加強了音響上的音量與厚度，整齊的方向性明確的前往主題的起始音 A，三次的模進為最後的段落做好最充足的動力和準備（譜例 4-3-8），在長笛的加入後，回到最後一次的主題段落 A 與小尾奏。

譜例 4-3-8：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 225-229。

（五） codetta

最後的主題段落 A 並未完整地全部重現，僅利用整個段落主題兩個樂句、十六小節旋律的兩次反覆後，隨即進入小尾奏。小尾奏長度僅六個小節，素材與節奏皆在前面的樂段中出現過，255 小節開始，D 大調的大三分解和弦以兩個圓滑奏，加上兩個跳音的節奏手法出現，後面承襲這樣的模式，兩個小節後再次反覆，最後以 D 大調大三和弦，完全終止式，華麗地結束本樂章（譜例 4-3-9）。

譜例 4-3-9：《第一號 D 大調長笛四重奏》第三樂章 mm. 245-251。

The image shows a musical score for measures 245 to 251. The score is written for four staves, likely representing four flutes. The key signature is D major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The first staff (top) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The fourth staff (bottom) provides a steady bass line with eighth notes. The measures are numbered 245 through 251, with measure 251 ending with a double bar line.

結論

「啟蒙運動」所提倡的理性、自然、平等的主張，引發科學、哲學、政治、社會及藝術等方面的急劇轉變，人們相信透過理性思考並遵循自然法則，便可解決問題迎向美好。透過人們思想的解放，突破舊制度和貴族政治的鉗制，發展出一套新的想法與概念。這股思潮所帶來的影響遍及宗教、經濟、政治、文學、藝術等層面。伏爾泰、孟德斯鳩、盧梭等思想家，對當時的批判與改革，發展人權觀念，導致了中產階級的興起，帶動了整個歐洲社會大眾化的學習，作家和藝術家的作品出現新市場，題材與表現方式，皆發展出新的風貌。

整個社會、文化改變的影響下，以往欣賞音樂的族群，從王公貴族變為一般的普羅大眾。公開音樂會也因此大增，演奏家開始為這些中產階級演奏音樂，並收取門票獲得額外的收入，作曲家必須採用大眾的品味及通俗的想法，以便迎合這些新興中產階級的要求。除了公開的活動之外，私人聚會同樣經常需要音樂的活動，不僅僅雇用音樂家演奏，甚至有些人更是參與演出。在這樣音樂普及化的狀況下，音樂風格逐漸受到影響，巴洛克時期的繁複、華麗、艱澀再也無法引起興趣。取而代之的是更為簡明的風格，小巧而討人喜歡的音樂成為業餘音樂家所喜愛的特色。這些新的音樂價值形成了新的音樂語法的促成，「優雅風格」、「情感風格」、「狂飆風格」等發展，便形成了古典時期音樂的風格特點。

由於音樂風格的轉變以及樂器的改良，因此驅使作曲家開始嘗試各種不同的樂器組合，包含各種木管樂器組合在內，產生了許多含有管樂器的各種室內樂。十八、十九世紀之交，更盛行一種將獨奏管樂器與數把弦樂器結合的室內樂編制，管樂器位於獨奏旋律的主導地位，幾把弦樂器作為伴奏的角色。莫札特的四首長笛四重奏便是此社會背景之下，應運而生的傑出作品。

莫札特為古典時期重要代表人物之一，自幼即展現過人的音樂天分與演奏能力，五歲開始作曲，六歲便開始出國旅行演奏。早期 1756-1773 年之間，莫札特經歷最多旅程的時期。一路從薩爾茲堡前往巴黎、倫敦、海格等地。並會見了當時著名的音樂家們；中期 1774-1781 年間，主要為莫札特回到薩爾茲堡之後的時間；晚年 1782-1791 年間莫札特前往維也納發展，展開人生另一個轉捩點，成為當時罕見的「自由作曲家」。在多年的演奏生涯中，讓莫札特接觸到當時歐洲各國不同的音樂風格，以過人的音樂領悟力，創作作品種類眾多且風格多變，將歐洲音樂漸漸匯集為自己獨特的語彙。

其中，中期的薩爾茲堡期間對於莫札特創作長笛音樂也是最關鍵的時期，其重要的長笛作品大多在此時完成。長笛四重奏 1-3 號作品為接受德珍委託的創作，完成於 1777-1778 年，最後一首長笛四重奏作品則是帶有「歌調對話風四重奏」的幽默小品。綜觀這些長笛室內樂作品，會發現處於古典時期的莫札特雖遵循當時的風格傳統，但相對於同時期的作曲家，其運用的許多音樂語法仍究是非常獨特的。室內樂組合型態的變化，包括音樂風格的趨向、音樂形式的產生、成長和蛻變及作曲家與民眾的喜愛。藉由異質聲音的變換，發展音樂形式，賦予音樂更大的靈活性。異質性的音色作為表達的手段，當作語言，使得音樂內容更加豐富，擴大音樂家發揮的空間，表達更多細膩的音樂理念。藉由不同樂器媒介，引起聽眾情感上的起伏變化，以兩種不同特質的樂器將情感內涵交織成一整體更能帶給聽眾更加豐富而強烈的情感體驗。

在音樂結構上，整部作品中，樂章數量多少有些變化：第一號、第四號皆由三個樂章組成，第二號與第三號作品，現今皆只流傳兩個樂章，在室內樂作品中是非常少見的現象。《第一號 D 大調長笛四重奏》三樂章，分別由奏鳴曲式、三段

體、輪旋曲式所構成；《第四號 A 大調長笛四重奏》則為變奏曲式、三段體、輪旋曲式；第二號與第三號作品各自使用了奏鳴曲式及三段體、變奏曲等。優雅風格盛行的影響下，輕巧明亮的音樂特色，連帶影響作品結構的創作，慢板的速度被視為拖泥帶水，慢板樂章的速度常以較為輕盈的行板或小行板取代。

另外，四首長笛四重奏以主音音樂的織度呈現，樂曲旋律大多以工整的樂句寫成；音型的特徵上，較常採用固定的節奏型或短小的曲調線條，將其加以重複或是模進；音程的跳進幅度較小，通常透過模進的手法不斷堆疊將旋律向上推，相同的旋律在不同聲部出現的音色、力度、音域高低有所不同；音階式的旋律呈現了明顯的上下方向性，安排設計常有明顯的主屬傾向，且常結合兩個十六分音符或八分音符為一組構成的圓滑音型，或以兩個圓滑音緊接兩個相同音高跳音的音型，分解和弦的方式將旋律變化。

四首作品中在調性上的使用，變化保守，皆為近系調的關係，並沒有遠係調的出現。音樂調性的行進轉變，也遵循古典樂派的創作模式，除少數以大調轉為平行調的同名小調之變化，醞釀出明暗賦予音樂更多色彩搭配外，樂章中調性的轉換以主調-屬調、主調-下屬調關係、關係大小調為主，未脫離近系調的範圍，此外，四首作品在調性與主題再現方面變化不大，轉調手法渾然天成，藉由自然單純的轉換方式，帶出複雜的音樂色彩。和聲也時常穿插了平行大小調混用的手法，和弦之間的借用，讓以大調為中心的和弦在進行中有暫時轉調至小調的感覺。整首曲子穩定部份的和聲架構大都是運用 I—V—I 的形式進行，利用共同和弦或是共同音將以三度或是五度的近系調插入其內，運用和聲色彩變化如屬七和弦、附屬和弦、增六和弦，形成持續的張力，形成曲子特色。

微妙的節奏使用，也是這些作品有趣的創作手法。作曲家利用節奏的變化勾

勒出音樂的變化和轉折，像是將音值增加，逐漸延遲每個音停留的時間，音樂的速度感隨之趨於緩和；反之，將節奏長度減值，每個音停留的時間越短，音樂的速度感將更加緊湊的向前發展。在樂曲中添入短促的連續十六分音符的快速音群增加的速度感，與應用長音的節奏減緩。此外，樂曲中頻繁地使用附點音符節奏，且在四首作品中不斷的變化，有促進樂句緊密呈現之效果。在莫札特的這四首長笛四重奏中也可常見掛留音的使用，通常也造成不同的效果。掛留音也可能形成切分音節奏的形式，進而使樂曲生動活潑並打破正規的模式進行，表現出節奏上強烈的不安定的特性。在作品中出現了“Hemiola”三比二的節奏，連續三連音音型的使用，也是在曲中常見的情形。

值得一提的是，錯落於長笛與弦樂之間，主題素材交融出的對話之轉變，比較各樂章運用之動機發展或調性發展模式也更顯著，各項樂器於合奏中演奏的互動改變反成為莫札特音樂風格發展的另一項特色。在長笛與弦樂的互動手法中，聲部的設計方式，不時也能看見長笛、弦樂交替或對唱的密集結合與各自聲部線條式的影子。莫札特將長笛與弦樂的關係，融合的更加密合，可能開始互享旋律、互相對唱，有時長笛與弦樂聲部共用同一條旋律，有時為長笛與其他聲部對話，有時兩者合作，有時則產生互相對抗的效果；長笛和其他弦樂聲部則常互相以同音創作、三度或六度的音程關係呈現旋律或節奏型模仿。樂曲中在獨奏樂器與弦樂之間對話呈現的形式，可能是聲部之間的主題模仿，以卡農的方式主題交織或輪流循序呈現，也可能是穿插旋律或節奏性音型的對話方式，長笛與弦樂之間以小動機旋律或節奏的模仿穿插。以長笛與弦樂交織旋律，交替模仿的型態最為常見。長笛與弦樂擔任伴奏協助的角色時，則常以長音值的持續音來做和聲上的支持，幫助主題樂器增加在音響上的延續與寬廣度。

綜合上述幾項莫札特音樂的基本特點所產生的樂曲，長笛室內樂作品，長笛合併了弦樂器創造了精彩迷人的聲響，這些精緻的音樂藝術，展現了他無與倫比的音樂天分。精緻的個人特色，如此優美、靈性的創作，展現出室內樂精緻的音樂類型，也給予了後代作曲家創作長笛四重奏的標竿。觀看古典時期所有的長笛四重奏室內樂作品，幾乎是沒有人可以與莫札特相匹敵。

然而，一部好的作品要有好的效果，演奏者的詮釋與作曲家本身幾乎是具有相同重要的地位。就長笛四重奏而言，處處可見生動的旋律，長笛音色與技巧的控制，須配合樂句的長短、樂曲的風格、節奏的特色適度地調整；「室內樂」的演奏，最重要莫過於演奏者彼此之間溝通的藝術，在對話之間，樂器間的銜接需要相當的緊密，旋律表現與聲響平衡上的拿捏需恰到好處，演奏者之間對於旋律樂句之演奏詮釋、音色、音量以及音樂語法必須具備相同一致的樂念與思想，掌控上要小心琢磨，有規劃的鋪陳才得以使樂曲的演奏呈現更完美。

經歷這次莫札特的長笛四重奏研究，更深入解莫札特的創作思維，莫札特的作品宛如一部古典時期的音樂史。藉由對於莫札特的歷史脈絡、社會背景歷史演進，以及管樂室內樂的形式發展，更深入了解這些作品的內涵。尤其是對室內樂作品的意涵，莫札特將長笛融入弦樂的豐富表現，展現出古典時期長笛室內樂的精隨，透過此篇論文的全面研究，更能夠以全面的室內樂角度來觀看樂器彼此之間的交融與互動，為此研究得到最大的收穫。也希冀此篇研究能為未來從事相關研究者，提供詳盡、豐富且完整的參考資訊。

參考書目

一、 中文書目

- 方銘健。《西洋音樂史—理念與建構》。台北：方銘健，2005。
- 李振邦。《教會音樂》。台北市：世界文物，2002。
- 康謳 主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，1990。
- 許麗雯。《經典 100 莫札特》。台北：華滋出版，2010。
- 許鐘榮 編。《古典音樂 400 年-維也納古典的樂聖》。新北市：錦繡出版事業有限公司，1999。
- 陳鍾吾。《西洋音樂史》。台北：五洲出版有限公司，1995。
- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北：美樂出版社，2007。
- 廖瑞銘 編。《大英百科全書》No.10。台北：丹青圖書，1987。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北：全音樂譜出版社，1996。
- 錢仁康 編。《我是你的莫札特—莫札特書信集》。台北市：聯經，2006。

二、 翻譯專書

- 目黑 惇。《莫札特 II》(*Mozart, Wolfgang Amadeus*)。林勝儀 譯。台北：美樂出版，2000。
- Debost, Michel. 《長笛 From A to Z》(*The Simple Flute*)。李靈芝 譯。桃園：原笙國際有限公司，2004。
- Gay, Peter. 《啟蒙運動-自由之科學》(*The Enlightenment: The Science of Freedom*)。梁永安譯。台北：國立編譯館與立緒文化事業有限公司合作翻譯發行，2008。
- _____。《我不是阿瑪迪斯：莫札特傳》(*Mozart*)。天悅 譯。台北：左岸文化，2009。
- Kamien, Roger. 《音樂認識與欣賞》(*Music: An Appreciation, 8e*)。王美珠等 譯。台北：麥格羅希爾，2005。
- Miller, Hung M., Paul Taylor, and Rdgar Williams. 《音樂概論》(*Introduction to*

Music)。桂冠學術編輯室 譯。台北：桂冠圖書股份有限公司，1999。

Parouty, Michel. 《莫札特—樂神的愛子》(*Mozart, Aime Des Dieux*)。張容 譯。台北：時報文化，1994。

Powell, Ardal. 《The Flute》(*The Flute*)。張浩、林怡君 譯。桃園：原笙國際有限公司，2014。

Woodford, Peggy. 《偉大作曲家群像：莫札特》(*The illustrated lives of the great composers: Mozart*)。程秋堯 譯。台北：智庫文化，1995。

三、 中文期刊

王惠民。〈莫札特《D 大調絃樂五重奏》作品五九三之研究〉。《高雄師大學報》No. 22 (2007)：pp. 191-206。

朱同。〈木管演奏組織的發展歷史(上)〉。《樂器學堂》No.9 (2002)：pp. 56-57。

吳相好。〈把長笛當噪音的莫札特〉。《樂覽》No. 80 (2 月號，2006)：pp. 54-57。

宋秀娟。〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》中「對話風格」之探討〉。《人文暨社會科學期刊》Vol. 5, No. 1 (2009)：pp. 51-66。

_____。〈莫札特《長笛與豎琴協奏曲，K. 299》之初探〉。《研究與動態》No. 7 (Dec. 2002)，pp. 177-215。

侯曉東。〈木管五重奏—形式的確立與發展〉。《天津音樂學報》No.1 (2004)：pp. 38-51。

宮筱筠。〈形式的擴張與掌控：以莫札特降 B 大調鋼琴協奏曲 KV595 第一樂章為例〉。《高雄師大學報》No. 22 (2007)：pp. 257-267。

郝海。〈木管五重奏的演變〉。《北方音樂》No.10 (2010)：pp. 24-25。

陳建華。〈一個深不可測、論述不完的話題—莫札特管樂作品創作背景與音樂風格研究〉。《南京藝術學院學報(音樂與表演版)》No. 3 (2010)：pp. 72-78。

陳鳳和。〈莫札特的《C 大調長笛與豎琴協奏曲》研究〉。《時代報告》No. 5 (2012)：p. 175。

曾善美。〈論木管五重奏之發展演進與教學實踐〉。《高雄師大學報》No. 29 (2010)：pp. 99-114。

- 雷靄。〈試論古典音樂風格的形成及特點〉。《遼寧教育行政學院學報》No. 10 (2007)：pp. 130-131。
- 趙巖。〈莫札特的三首長笛協奏曲〉。《大眾文藝》No. 22 (2010)：p. 19。
- 劉寧。〈莫札特對長笛的態度〉。《音樂藝術-上海音樂學院學報》No. 2 (1997)：pp. 70-72。
- 鄭哲男。〈十八世紀中期到十九世紀初期的木管合奏曲與改編自歌劇的木管樂〉。《國教世紀》No. 210 (4月號, 2004)：pp. 69-72。
- 魏婧。〈巴洛克時期長笛音樂簡述〉。《教育教學論壇》No. 13 (2013)：pp. 158-159。
- 嚴萍。〈論長笛的形制對其藝術發展的影響〉。《大眾文藝》No.15 (2011)：p. 12。
- Warrack, John. 〈管樂器室內樂—自 1700 年起〉。廣零散 譯。《全音音樂文摘》10 (7)：pp. 138-144。
- _____。〈管樂器室內樂 (下) —自 1700 年起〉。廣零散 譯。《全音音樂文摘》10 (8)：pp. 130-135。

四、 學術論文

- 尹晶晶。〈德奧長笛學派的形成與研究〉。上海音樂學院碩士論文，2007。
- 文晴。〈對長笛重奏作品的看法與解析—以德布西的《長笛、豎琴與中提琴三重奏》與貝多芬的《D 大調小夜曲，op. 25》為例〉。中央音樂學院碩士論文，2011。
- 李美儀。〈卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫《G 大調長笛協奏曲 Wq. 169》作品研究與詮釋探討〉。國立台南藝術大學碩士論文，2009。
- 林志強。〈論西方近代自由觀念的演進 1500-1890〉。私立天主教輔仁大學碩士論文，2012。
- 章文莉。〈莫札特 C 小調幻想曲 (K. 475) 研究〉。私立東吳大學碩士論文，2007。
- 郭鴻斌。〈莫札特創作技法研究及其音樂內涵的延伸性思考—以 A 大調鋼琴協奏曲 (K. 488) 談起〉。貴州師範大學碩士論文，2008。
- 彭美榮。〈倫敦音樂環境與克利斯田巴赫鍵盤協奏曲〉。國立中山大學碩士論文，2000。
- 黃孝嫻。〈弦樂四重奏的早期發展—探討三重奏鳴曲至弦樂四重奏的過渡時期音

樂特徵〉。國立中山大學碩士論文，2006。

潘曉青。〈莫札特長笛四重奏 K. 285 之分析與詮釋〉。私立天主教輔仁大學碩士論文，1999。

蔡孟蓉。〈莫札特〈第二號 D 大調長笛協奏曲〉作品(K. 314)之分析與詮釋〉。私立天主教輔仁大學碩士論文，2008。

鄧森煜。〈歐、美管樂團配器之初探—以「美麗的藍色多瑙河」為例〉。私立東吳大學碩士論文，2008。

鄭夙玲。〈從古典到浪漫：德奧鋼琴四重奏探討〉。國立中央大學碩士論文，2009。

蕭伊君。〈卡爾·菲力普·艾曼紐·巴赫長笛漢堡奏鳴曲之作品研究與詮釋探討〉。私立東吳大學碩士論文，2005。

謝芳菊。〈腓特烈大帝對音樂文化的貢獻〉。國立中山大學碩士論文，2005。

鐵笛。〈浪漫主義長笛音樂的形成與發展〉。西北師範大學碩士論文，2010。

Dunnel, Rebecca. "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 California at Greensboro, 1997.

五、 節目單、報紙

梁秀玲。〈那場法國宮廷的風花雪月〉。自由時報，90年11月11日。

陳漢金。〈璀璨的年代：安東·萊夏與木管室內樂的沿革〉講座音樂會節目單。台北：中正文化中心，2002。

_____。〈燦爛多彩—管樂室內樂的興起，音樂會解說〉，《NSO 音樂學院》，台北：中正文化中心，2009。

六、 外文專書

Anderson, Emily. *The Letters of Mozart and His Family*. New York: W. W. Norton & Company, 1990.

Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications, 1991.

Berger, Melvin. *Guide to Chamber Music*. New York: Anchor Books, 1990.

- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music* 8th ed. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2010.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2 vols. New York: Broude Bros., 1969.
- Carroll, Paul. *Baroque Woodwind Instruments*. Aldershot: Ashgate, 1999.
- Green, Douglass Marshall. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. 2nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1979.
- Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music* 6th ed. New York/ London : W.W. Norton & Company, 2001.
- Hertz, Daniel. *Haydn, Mozart and the Viennese School: 1740-1780*. New York : W. W. Norton & Company, 1995.
- Hotteterre, Jacques-Martin. *Principles of the Flute, Recorder, Oboe*. Translated by Paul Marshall Douglas. New York: Dover Publications, 1983.
- Powell, Ardal. *The Flute*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*, Translated by Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1985.
- Rowen, Ruth Halle. *Early Chamber Music*. New York : Da Capo press, 1974.
- Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music : A History*. 3rd ed. Boston : McGraw Hill, 1998.
- Toff, Nancy. *The Development of the Modern Flute*. New York: Taplinger Publishing Company, 1979.
- _____. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1985.
- Ulrich, Homer. *Chamber Music: the Growth and Practice of an Intimate Art*. NY: Columbia University Press, 1966.
- Woodford, Peggy. *The Illustrated Lives of Great Composers: Mozart*. London : Omnibus Press, 1984.

七、 外文期刊

- Bowers, Jane. "Mozart and the Flute." *Early Music* 20, No. 1 (Feb. 1992): pp. 31-42.
- Boyd, Malcolm. "Baroque Flute." *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1737, Gluck

Bicentenary Issue (Nov. 1987): p. 633.

Harthan, John P. "Eighteenth-Century Flute Music." *Music & Letters* Vol. 24, No. 1 (Jan. 1943): pp. 35-42.

Leavis, Ralph. "Mozart's Flute Quartet In C, K. App. 171." *Music & Letters* Vol. 43, No. 1 (Jan., 1962): pp. 48-52.

Ward, Martha Kingdon. "Mozart and the Flute." *Music & Letters*, Vol. 35, No. 4 (Oct. 1954): pp. 294-308.

八、 錄音

Pahud, Emmanuel(flute), Christoph Poppen(violin), Hariolf Schlichtig(viola), Jean-Guihen Queyras(cello). *Flute Quartets Nos. 1-4*. EMI Records 55682925. 1999. Compact disc.

Rampal, Jean-Pierre(flute), Isaac Stern(violin), Salvatore Accardo(viola), and Mstislav Rostropovich(cello). *Mozart - The Flute Quartets*. Sony SICCC20015. 2009. Compact disc.

九、 網路資料

Baines, Anthony & Stanley Sadie. "Harmonie", in Grove Music Online , www.grovemusic.com. Accessed 2013/5/30.

Kennedy, Michael. "Mozart, Wolfgang Amadeus", in Grove Music Online , www.grovemusic.com . Accessed 2013/8/14.

Thompson, Wendy & Basil Smallman. "Quantz", in Grove Music Online , www.grovemusic.com. Accessed 2013/6/25.

十、 參考網站

大域名畫

<http://daui-painting.com/filemore.asp?ProdId=Menzel001>

亞歷山大在線音樂資料庫

<http://0-muco.alexanderstreet.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/>

拿索斯線上音樂圖書館

<http://0-ntnu.naxosmusiclibrary.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/>

國家教育研究院－雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網
<http://terms.naer.edu.tw/>

莫札特線上樂譜
<http://dme.mozarteum.at/>