



第二章 樂曲分析與詮釋

這一章中主要分述個人對於《時光樂曲》四個樂章的詮釋，由樂曲分析的角度以及個人演奏上的經驗，來探討這首作品的風格與樂曲處理的觀點。

第一樂章 斷然地快板 (Allegro risoluto)

標題在穆欽斯基的創作中傳遞了許多重要的訊息——透過這些饒富情境與趣味的標題，除了能夠理解作曲家的靈感來源，對於樂曲的特性也可藉此略知端倪。儘管以絕對音樂 (Absolute music) 的意念所完成的奏鳴曲、協奏曲在穆欽斯基的作品中並不鮮見；然而其大多數的創作仍是深深受到標題音樂 (Program music) 或散曲 (Characteristic Piece) 的影響。例如：《傳說》(Fables)、《夏季日誌》(A Summer Journal) 等，都是其鋼琴作品曾經使用過的標題；另外自十九世紀以來，作曲家們時常為鋼琴或室內樂組合所寫，不代表特殊曲式的散曲，也在穆欽斯基的作品中出現過：像是前奏曲、觸技曲、詼諧曲等。這些傳遞了詩情或寓意的標題與曲名，無疑地具有畫龍點睛之效，同時也成為演奏者在研究時必須抽絲剝繭、細細品味的謎題。

這首由單簧管與鋼琴演奏的作品，既沒有被作曲家命定為奏鳴曲，也沒有以組曲這樣簡潔的曲名來囊括這四個樂章。反而是以《時光樂曲》這個標題作為主軸，不以刻板的曲式架構，或籠統、不見其真義的名稱來限制樂思。樂曲中的動機以不同的組合、面貌、型態反覆呈現，作最有效的利用，絕不淺嘗輒止；同時也不炫耀寫作技巧，畫蛇添足。因此不可僅以概括或公式化的觀念來研究這四個樂章的內容與形式。

第一樂章可以一種不規則的奏鳴曲式來加以分析：

呈示部：A 段—第 1-23 小節、B 段—第 24-51 小節

發展部：C 段—第 52-74 小節、D 段—第 75-112 小節

再現部：A 段—第 113-38 小節

古典時期傳統的奏鳴曲式中，呈示部是由兩個性格迥異、調性互有關連的主題構成，並且以其動機或主題作組合或變化，來衍生成為發展部，最後將呈示部的兩個主題作調性的更動，並可增加尾奏部分，成為再現部的素材。

然而隨著時代的演進，奏鳴曲式並未始終保持著此一模式：蕭邦（Frederic Chopin, 1810-1849）的《第二號鋼琴奏鳴曲》（作品編號 35），即是作曲家以不同思考模式來解讀奏鳴曲式的特例。此首作品的第一樂章僅以呈示部的第二主題作為再現部的素材，打破一般人對於奏鳴曲式的認知：再現部需包括呈示部的第一與第二主題，以達到形式上的對襯之美。

筆者認為，《時光樂曲》第一樂章中再現部的安排，可說是作曲家精闢的巧思。因為若是將第一樂章的再現部完全落入傳統奏鳴曲式的窠臼，必定無法呈現一氣呵成的天然美感；而刻板印象中呈示部與再現部相呼應的均衡，在《時光樂曲》中只會成為尾大不掉的笨重負荷，將此樂章強調的斷然、果決徹底湮滅。

從鋼琴兩小節的導奏中，就顯示了這個樂章極富有節奏感與力度的特點。因此單簧管在演奏上，除了要求音量與速度外，要非常留意關於分句（articulation）與重音的處理，務求表現樂曲的節奏特色。像是第 3 小節，除了譜面上標示的重音與分句外，最後兩個十六分音符可以在第一音略加重音並收尾，以凸顯此動機的節奏感。

諸如第 21 小節後半到第 22 小節的樂句，同樣在句末兩個十六分音符作收尾，不

但能幫助 22 小節後半的重音易於吹奏，分句上也顯得較清晰。

另外，23 小節的短暫停頓處，作曲家本人建議：在演奏時確實停一拍較毫無限定的停留時間來得恰當¹。

吹奏掛留音為了避免拖拍，同時著眼於節奏的特色，在吹奏上，有時必須以休止符來替代連結線的記譜方式：在第 13 小節的掛留音降 B 只吹半拍，以等於十六分休止符長度的空間，使之後三個跳音能呈現聽覺上所需要的整齊度與力度，如此一來節奏會更精確。

唯一在第一樂章出現的震音除了要把握持續漸強外，震音一開頭的重音效果也不可忽略。即使此處鋼琴彈奏的主題才是重點，單簧管由強收弱再漸強的震音效果，依然能夠顯現其存在感。

儘管整個樂章呈現了強烈而激動的特性，在演奏時，若無法將譜面上未標示的樂句作細部的音量分層，或延展原有力度範圍，不但吹奏起來較呆板，聽覺上

¹ Charles West, "Master Class: Time Pieces for Clarinet and Piano, Op.43 by Robert Muczynski," *The Clarinet* 26 no.4 (1999): 6.

很容易產生對力度的疲乏感，間接使得想強調的力度無法顯現。

例如：呈示部 A 段的第一部份（1-11 小節）共有兩個樂句包含在內，但是作曲家卻未特意標明第二個樂句（7-11 小節）所需的音量。此樂句主要是以動機反複組成，同時又介於第 1 小節（*f*）與 11 小節（*più f*）的音量變化之過程中，因此在演奏時，自然需要將音量層次分別出來：一方面達到漸強效果；一方面顯現動機重複之特性。

故第 9 小節的音量應較 7、8 小節為多，並讓之後的鋼琴聲部稍減音量，以做漸強，接合 11 小節末作曲家要求的更強（*più f*）。

48、49 兩小節的節奏模式除強調重音外，也需視前後力度來處理同樣節奏的音量。50、51 小節亦相仿：50 小節依據譜面的音量吹奏，51 小節則以較弱的音量吹奏些微的漸強漸弱，並稍稍漸慢，與之後不同速度的段落作一清楚的劃分。但進入發展部（52 小節）時要遵循速度突然轉快（*Subito più mosso*）的標記，鋼琴部分需立即掌握速度並顯現重音與音量對比。

綜觀整個第一樂章的風格可發現，音樂的動機偏重於跳躍式的性格，然而，仍間或有較具歌唱性的旋律或樂句穿插其中。因此在演奏較線性、圓滑的樂句時，可以漸強與漸弱來加深其柔性的印象。像是第 3 到第 6 小節的旋律，就分別以大跳，級進兩種不同屬性的素材結合，因此演奏第 3、4 小節屬於跳動式的風格時，原則上就維持譜上的強度 (*f*)。5、6 小節雖較圓滑，譜面上卻沒有特定的對比要求，所以筆者建議第 5 小節單簧管部分可做一漸強，而漸強的頂點應在第 6 小節的附點八分音符（單簧管的 E 音），如此一來不但能分辨不同屬性的特質，音樂的方向性也顯而易見！

75 小節起的段落也有相似的情形。單簧管聲部除了富有感情地表現作曲家要求的音樂線條，與漸強漸弱之起伏外，到 81、82 兩小節的音量也要有所區別：讓 82 小節安靜地結束，同時也是為下一小節的鋼琴間奏預留音量變化的空間。

發展部的高潮部分先是以 3+3+2 的節奏（93 小節）開始堆砌音樂的衝突性，最後以音階吹到第一樂章的最高音域處（100 小節），達到最戲劇性的效果。觀察 98 至 100 小節可發現：作曲家要求以 *ff* 的力度開始，漸強之後並將張力推至單簧管突強（*sf*）的降 A 音。同樣地，此一作法也可適用於 107 到 109 小節中：*ff* 的音量不但不可削減，此外為了 109 小節高音的強度，可在 108 小節最後一組十六分音符漸強，讓力度推進到下一小節而不鬆懈。

穆欽斯基的作品中喜用“漸慢且漸強”（*Allargando*）的音樂效果，以增添樂曲的張力，甚至容易出現在曲風較激烈的作品之結束時。在本樂章就有此一情形：故 136 小節鋼琴最後四個十六分音符需強調，並拉開其時值；而單簧管的震

音也必須持續漸強，讓整體效果更為彰顯！

第二樂章 富有表情的行板（Andante espressivo）

此一樂章開頭的氣氛讓人不禁聯想到穆欽斯基早期創作的鋼琴作品：《六首前奏曲》（作品編號 6）中的第二曲。同樣以舒緩的頑固低音為伴奏，讓主題很自然就能表現出歌唱性與深沈、寂寥的情緒。由單簧管所吹奏的主題（3-6 小節）主要是以由實際音高 F 開始的弗里吉亞調式（Phrygian mode）所寫成，鋼琴伴奏部分則是八音音階（Octatonic scale），此複調手法使音樂充滿神秘虛無的氣氛。

這個行板樂章的氣質不似前一個樂章這麼激動、果決，在速度上也緩和了許多，因此在吹奏這段主題時，切勿將樂句分割成太零碎的動機，失去情感層層堆疊的張力。此外樂句中每一音符的方向必須清楚確立，才不會因為慢速而造成音樂停滯不前。第 6 小節單簧管的 G-D 音，一方面因為跨越音域，另一方面為了表現樂譜上的漸強，吹奏 G 音時腹部的支撐要多一些，幫助推進此音漸強。對演奏者而言，由較少指法轉移到較多指法時，稍微不小心造成音與音之間的問題，自然就能迎刃而解。第 7 小節單簧管可稍延緩前三個八分音符的時值，讓獨奏的特性與音樂效果更加強。

12 小節開始鋼琴的伴奏型態產生改變，左手以琶音維持和聲，右手則為較流動的八分音符，所以隨著伴奏流動的型態，在吹奏時速度要稍流暢。另外 15

小節單簧管的降 E (實際音高降 D) 是這個段落中最高的音，所以 12 到 15 小節之間，一切的前進感就為了走到這個高音。15 小節的五連音不但須漸強以推進到音域與音量的最高點，之後的其他音也不能弱下來，並且要將音符之間的時值稍微拉開，作曲家要求的漸慢且漸強 (*allarg.*) 自然能夠呈現出來。

雖然這個樂章的主要架構可以 “ A-B-A' ” 的形式劃分，然而每個主要段落又分別包含了幾個較小單位的段落，以伴奏型態或動機的變化來豐富其中的音樂內涵，使得每個樂段都各有千秋，卻又存在著密不可分的關係，而銜接整個樂章的關鍵，就在於段落間細膩的速度差異。因此想要將不同段落間豐富的音樂素材猶如行雲流水般融合，以完整呈現第二樂章的全貌，就必須審慎處理這些綿密的速度變化。例如：A 段就包括了三種不同意義的小段落：以富有表情的行板速度吹奏主題，轉慢的鋼琴間奏，再回到原速以主題作處理，為此一樂段的尾聲。因此筆者建議，在演奏前應先使用節拍器，確立作曲家對於不同段落所要求的基本速度，再以此為基準，分配漸慢或彈性速度的幅度，以避免因速度的區隔，造成段落之間個別獨立卻鬆散、無關聯，缺乏樂章的整體架構。

B 段 24 小節處速度稍轉快 (*Poco più mosso*)，鋼琴要兼顧左手內聲部的旋律，以及右手八分音符動機的流暢性，直到單簧管進來之前，速度都不宜顯得拖泥帶水。整個 B 段共由三個不同速度的段落集成：24 小節起速度稍轉快 (*Poco più mosso*)，36 小節起速度轉慢 (*Meno mosso*)，以及 40 小節末突然轉快 (*Subito più mosso*)。B 段的旋律主要是以八音音階 (Octatonic scale) 構成，節奏的疏密

度正好在三個小段落中成一循環：由八分音符、十六分音符、六連音、三十二音符趨於密集後，又漸次疏離至停留記號（Pause）出現前。

單簧管在 31 小節最後兩個十六分音符可作彈性速度處理，避免重複兩個樂句(30-31 小節 31-32 小節)的枯燥。第三個樂句因為作曲家標明要突弱(*p sub.*)，所以，此樂句起頭的兩個十六分音符可延緩進來的時間，對演奏者而言，音量的瞬即變化也較易呈現。

從 36 小節到 48 小節裝飾奏之前，原則上，除了遵照譜上要求的音量與速度處理外，實在不宜放入大幅度的個人詮釋，模糊了真正的焦點：豐富的節奏變換。同時，因為單簧管與鋼琴的節奏在此處都趨於複雜，若是添加太多彈性速度的變化，會影響合奏的整體效果，並且失去三十二分音符、六連音、十六分音符與切分音等，不同節奏模式在這些段落塑造的趣味。

48 小節的行板(*Andante*)樂段，是以本樂章 A 段出現多次的主題移高五度，引導出單簧管部分的裝飾奏。節奏方面的緊湊與疏離則宛如 B 段的一幅縮影。吹奏 48 到 51 小節時，為了凸顯主題的存在感，要以主要音符停留的時間差、十六分音符的疏密度，和作曲家標示的漸快漸慢，來加深聽眾對於主題的印象。

根據作曲家標上的術語可知：48 到 51 小節間要以彈性速度的表現主題(*con rubato, il tema marc.*)。48 小節的第一組十六分音符以較緩的速度開始，為下一小節需要開展的漸快與漸慢預留了速度變化的空間。處理十六分音符之間間隔，端視樂句的速度而定：48 小節初，十六分音符的間距較長；隨著速度流動後，音符間的連結會更為緊密，間隔時間越來越短促。自樂句末稍漸慢時，十六分音符的距離又逐漸疏離。對於幾個需要強調的音，必須在吹奏時稍作停留，並不可催促下一個音符出現，尤其某些音符的長度囿於彈性速度之前提，更是需要

深思熟慮：49 小節的漸快是為了要走向升 D 音，所以此音要稍作停留，但又不宜過多，以免讓之後的速度驟然轉慢、鬆散樂句的結構；為了將樂句末的漸慢意義清楚傳遞到下一小節，49 小節最後的降 B 音也需多作停留。同時因為樂句是由此音為分界，所以應於 50 小節第一音吹畢才換氣。

52、53 小節無論在音量、節奏的緊湊感，都說明了此處為裝飾奏的高潮，因此演奏者要掌握最強 (*ff*) 的音量與確切不拖延的速度。其中 52 小節換氣前的漸弱，只視為樂句結束前一個收尾音的交代，不必呈現極為明顯的力度對比；換氣的時間也無須太長，以免影響兩個高潮樂句的銜接。54 小節起，為了表現豐富的音樂表情，不但要強調降 B 音的存在，速度也不再如前兩個小節一般固定。自此，樂句的音域越來越下移；音量起伏越來越小；節奏坡度越來越平緩；音樂的性格也就趨於寧靜、和緩，結束了從暗潮洶湧的 B 段與裝飾奏起，不斷交替蓄積的音樂張力。

A 段的主題於 58 小節(A'段落)再現時，鋼琴部分不再是單純的和絃伴奏——作曲家反而安排鋼琴部分的右手聲部(58-61 小節)，與單簧管的主題以相距小三度的音程關係相呼應。合奏時，單簧管演奏者可在 58 小節第二拍前給提示，讓兩者的拍點確實對準，避免參差不齊之憾。

67 小節慢板 (Adagio) 段落的整體速度雖較慢，但是吹奏十六分音符時，

應不忘其前進的方向性，以掌握音樂的張力：70 小節的第一組十六分音符可稍延緩其長度，之後則回到原有速度並持續漸強。71 及 72 小節因為鋼琴在前兩拍為一個二分音符，單簧管部分的十六分音符可稍加彈性速度，而不造成合奏時的干擾。特別在 72 小節第二拍要遵照作曲家的指示，強調其第一音（單簧管的 G 音）。這個慢板樂段的音量中弱（*mp*）開始，經由漸強直到強音（*f*），又歸於弱音（*p*）的豐富音量表現，就如同些微震動後激起的漣漪，映襯出緩板裡（*Lento*, 74 小節）空靈、素雅而直入無聲盡頭的結尾。

第三樂章 中庸的快板（*Allegro Moderato*）

這個樂章的曲式較為單純：“A-B-A’”的三段歌謠體，再加上一段簡短的尾聲。優雅的 A 段主題由鋼琴獨奏開始，第 9 小節單簧管會重複主題，所以，兩個樂器對此主題的風格表現需力求一致。鋼琴在不完全小節的兩個八分音符上，可稍稍加入彈性速度（*Rubato*），增加歌唱性；而第 9 小節第四拍單簧管重複主題時，也要模仿鋼琴部分的作法。不過並不需要在每一樂句開頭的八分音符都延緩速度，以免影響音樂流暢的線條。

作曲家於此樂章多處採用教會調式來創作旋律，例如：A 段主題部分就是以伊奧利亞（*Aeolian mode*）調式寫成、16 至 17 小節單簧管聲部與鋼琴聲部分別運用：多里亞調式（*Dorian mode*）及伊奧利亞調式（*Aeolian mode*）兩者複合而來、19 小節鋼琴左手伴奏仍為伊奧利亞調式（*Aeolian mode*），右手部分則採以利地亞調式（*Lydian mode*）。如此巧妙融合不同調式的手法，讓整段音樂呈現極為精緻剔透的風格。

20 小節鋼琴四個重音決定性地宣告進入 B 段。儘管作曲家在譜面上記錄的要求應是與 A 段維持等速，但筆者認為，這個樂段裡（20-68 小節）音樂較傾向

跳動俐落的活潑性格，與 A 段呈現的優雅歌唱性迥然，因此在速度的選擇上若能較 A 段輕快，能夠清楚分界兩段落之間的特性。

B 段部分也是以“a-b-a’”的結構組成。並且鋼琴部分有兩組不同形式的頑固低音交替出現：a 段的頑固低音於 21、22 小節已先現，至 26 小節左手部分始終維持此伴奏模式，右手聲部則為一米索利地亞調式（Mixolydian mode）寫成的旋律（23 至 26 小節）。27 小節單簧管的旋律進入後，原先置於鋼琴左手的伴奏模式則移到了右手聲部。

36、37 小節則是 b 段的頑固低音，延續到 41 小節結束。此處單簧管吹奏了兩個弗里吉亞調式（Phrygian mode）樂句：38 到 41 小節為一個樂句；42 至 45 小節為另一樂句；鋼琴聲部則稍後於 42 到 47 小節中，將這兩樂句減值呈現。

此外，這個段落常常間或有圓滑樂句穿插其中，所以無論單簧管或鋼琴聲部務必要明顯呈現。例如：29 小節的八度音程應善於控制不同音域的共鳴，以利於接合，才不會截斷作曲家標記之圓滑線。32 小節應儘量強調譜上標記的漸強漸弱，不但符合作曲家要求，也可讓圓滑的樂句更顯現。

66 到 68 小節以鋼琴的獨奏為 B 段的尾聲。此處節奏的密度是由緊湊到舒緩，所以鋼琴演奏者要將情緒逐漸緩和，就必需讓音量與樂句持續漸弱且漸慢。

A 段再現時，單簧管演奏者不可急迫吹出主題，應稍待停頓後，再回復本樂章一開頭的原始速度。79 小節突然轉入急板（Presto subito）的結尾樂句，單簧管部分應按照譜上的標記，於第二拍後半即進入。準確計算休止符的長度，不可任意視心情來決定樂句進入的時間，以免因過度延宕而造成段落銜接太鬆散。

當穆欽斯基完成了《時光樂曲》的第一、二及最後樂章後，發現第二樂章與激烈的終曲之間，在情緒轉折上產生一隔閡，需要填充另一個樂章作為折衝，便著手將內心深處原欲寫給長笛演奏，卻始終未使用的素材重新創作，改由單簧管吹奏²，因而成為這個宛如間奏曲（Intermezzo）般精簡清新的第三樂章。

² Charles West, “Master Class: Time Pieces for Clarinet and Piano, Op.43 by Robert Muczynski,” *The Clarinet* 26 no.4 (1999): 7.

總觀《時光樂曲》四個樂章的安排，彷彿有其規律可循：從先聲奪人的果決、到沈入神秘的第二樂章，稍待的第三樂章反而接續著韜光養晦的片刻——承載了如此亢奮又何其深邃的情緒後，且讓音樂休憩於一個悠然的瞬間，以便向最後樂章翩翩飛去。

第四樂章 序奏：極為流暢的行板—有活力的快板

(Introduction: Andante molto—allegro energico)

因為第三樂章單簧管有如靈光乍現，卻又稍縱即逝的結尾裡，並沒有讓人感受到樂曲真正走向終止的穩定感，所以聽眾及演奏者的心理就產生一種微妙的情緒：懷著段前一樂章的懸念，聽眾不自覺地更好奇接下來的音樂發展，因此更專注於聆聽第四樂章的序奏。此外，單簧管演奏者在吹奏這段獨奏時，也會因為在前一樂章結束時缺少的終止感，而懷有一種不滿足的心情。當單簧管演奏者處於獨奏，而沒有其餘樂器協助的空間時，這樣不滿足的情緒就內化成一種動力——在獨奏時，不但更能攸游於音樂之中，還會想要將自己對於音樂的感受，更直接、毫不保留地努力傳達給聽眾！因此音樂聽眾與演奏者之間才能夠有所交集。

在第四樂章裡，作曲家非常生動地捕捉了單簧管豐富的表現力：寂靜而孤獨的低語、開闊而狂放的高歌，都因作曲家洗鍊的手法而揉合於序奏之中。

此序奏以“ a-b-a ”的形式構成。從不完全小節到第 5 小節第三拍前半，可視為一個長樂句；第 5 小節後半到第 9 小節（ subito a tempo 之前）則為前一樂句的擴充，至此為整個 a 段包含的範圍。在音樂處理上，前者遵循樂譜的標記以較弱的音量來塑造安靜、寂寥的氛圍，樂句收尾時稍稍漸慢；而後者的節奏型態較複雜、跨越的音域也較先前的樂句來得寬，所以音量幅度需較大、速度的緩急差異也較明顯。

進入 b 段（第 9 小節）的三十二分音符，要有如劃破之前的寧靜一般，突然回復

大聲的音量；第 10 小節再迅速收回音量。並且在三十二分音符的前兩個音將時值稍稍拖延一會兒，後四個音則將速度拉回，作一些彈性處理卻不影響拍子的總長度。同時為了表現作曲家要求的寬廣 (*expansively*)，11 到 13 小節音量不宜過弱，應維持強音 (*sempre f*)，樂句要有歌唱性，尤其十六分音符要深刻表現。

14 小節後半開始，a 段再現原主題，以節奏作部分變化，並採更弱的音量吹奏出來。建議 19 小節除了依照譜上要求的音量外，還可加入漸慢為段落作總結，並且讓進入快板 (*Allegro*) 前的漸快橋段能夠有速度轉變的空間。

29 小節有活力的快板 (*Allegro energico*) 根據作曲家本人的創作理念來說，是以“如舞曲般的輪旋曲” (*a dance-like rondo*) 來呈現。鋼琴加入後，展現了節奏、力度變化與和聲織度的豐富感，與序奏中單聲部線條的細膩之美生成對比。此段的曲式可分析為：A 段 (29-69 小節)、B 段 (70-112 小節)、A' 段 (113-132 小節)、C 段 (133-150 小節)，裝飾奏部分由 151 小節到 182 小節，183 小節到結束則為尾聲 (*Coda*)。

A 段包括了：12 小節 (29-40 小節) 的鋼琴前奏、單簧管的主題 (41-64 小節)，以及 65 到 69 小節鋼琴獨奏的結束句。此段的鋼琴聲部主要是以頑固低音作為伴奏的模式，一如巴爾托克 (*Béla Bartók, 1881-1945*) 及斯特拉溫斯基 (*Igor Stravinsky, 1882-1971*) 等作曲家常用的手法。作曲家對於此段標記的速度 (♩ = 92) 較不易表現出節奏與力度構成的野蠻特性，所以筆者建議演奏時，可稍加快速度，不拘泥於原作的要求。

在此要特別提醒：單簧管演奏者不可在 52、53 小節之間換氣！因為 52 小節的兩組十六分音符以圓滑線連到下一小節的第一音，故不可將此樂句截斷；然而若是待 53 小節第一音吹畢才換氣，會因為時間的暫緩，讓之後的兩個十六分音符較不易與鋼琴的第二拍準確對上。所以應將換氣的時機置於 54 小節吹完後，利用收尾音之際來換氣，既保有原作曲家的分句概念，也不會增加合奏上的困擾

70 小節進入 B 段後，樂段的形式又可劃分為較小的單位：由 70 到 84 小節為 a 段；85 至 92 小節為 b 段；93 到 104 為再現的 a' 段；105 至 112 小節則是由 B 段過渡到 A' 段之間的插入句（Episode）。

在這個段落中，無論是單簧管或鋼琴，都有許多瞬息萬變的音量差異，在演奏時要特別注意。例如：73 小節單簧管吹奏高音 D 時，要特別小心控制，不可爆衝，否則就失去作曲家在 73 到 74 小節所標記的音樂效果。

70 到 71 小節的圓滑主題到了 79 小節處，除了保留切分的節奏外，作了不同的更動。不但產生更活潑輕快的面貌，連音量效果都自成一番趣味：前半樂句處於弱音；後半句卻突然強烈的音量變化，此處也是演奏者本身必須確實掌握的音響效果。

插入句主要是為了引導 A' 段再現，所以 107 小節單簧管進入後，十六分音符的速度要避免裹足不前，同時以向前奔流的速度作為推進音樂的動力。113 小節鋼琴除將重音與漸強表現外，力度的高點應在於 114 小節的突強 (*sf*)。

就如同作曲家為長笛與鋼琴作的奏鳴曲（作品編號 14）³ 一樣，作曲家在最終樂章結束前，先讓兩個樂器有如相互抗衡般，累積音樂的張力與爆發力，接下來則是展現技巧與氣勢的裝飾奏，讓音樂的焦點轉而完全集中於獨奏樂器上。儘管 141 到 144 小節，鋼琴與單簧管都是最強 (*ff*) 的音量，互有交替地讓音樂益發沸騰，但是並不代表此處已經達到音樂的高潮。所以 144 小節的漸弱與 145 小節適時收斂音量的作法，就是企圖重新堆砌音量到 158 小節，由鋼琴厚重的八度與和絃成為 C 段結束前音樂張力的爆發點。

為了不讓先前累積的熱力到裝飾奏時轉為冷卻，164 小節之前切勿有漸慢的意圖。同時為了強調節奏上的特性（4/8 拍的節奏型態），可在正拍部分稍加重音（例 152 小節），以便呈現分句。到了 164 小節，將六個八分音符以兩個音為一

3

組，作速度與音量的層次感——呈現漸慢與漸弱的幅度，為裝飾奏第一個段落的做法結束。稍作停頓後，165 小節需掌握速度不急躁，隨著樂句漸快後，回到裝飾奏原本的速度（Tempo I）。

172 到 175 小節的三連音，除了譜面上標記的音量外，筆者建議將速度稍稍往前趕。到了 175 小節，一方面大幅度漸強，另一方面將最後三個音的長度與間隔拉寬，呈現漸慢且漸強的效果（*allarg.*）。

176 到 182 小節處換氣位置，建議置於 177 小節降 B 音後。因為這個小節的節奏型態是以 2+2+2 的形式組成，換氣位置正好是斷句的地方，所造成的停滯較不明顯。

183 小節鋼琴以十六分音符引導出結尾，自此處起，無論是速度或力度都不容被削減，否則就失去一氣呵成的緊實感。184 小節單簧管承接了鋼琴的音量，反複三次相同的節奏模式，鋼琴則以厚重的和聲為後盾，支撐結尾的力度，最後兩個樂器反向進行，停留在長音。演奏者可將原音符時值稍加長，來表現作曲家要求的效果 (*allarg.*)，感受音程持續延展後所劃下的激盪句點。