



sempre a tempo
8



mf



[美國作曲家]

巴伯

的復格曲

孫樹文

Shu-Wen SUN

輔仁大學音樂系副教授

Samuel Barber's

壹 前言

巴伯(Samuel Barber, 1910-1981)唯一的《鋼琴奏鳴曲》(Op. 26, 1949)以一首艱難又精采的復格曲(Fuga)做終樂章，當法國作曲家浦浪克(Francis Poulenc, 1899-1963)在一九五〇年聽了霍洛維茲(Vladimir Horowitz, 1904-1989)的演出後說：「…對辛德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)學生們悲哀又刻板的復格作品而言，這是一條漫長的路。(巴伯的)終樂章爆發出的能量，可在五分鐘之間徹底震撼你的心。」(Heyman, 1992, p. 309)辛德密特在音樂教育界的貢獻是不容後生忽視的，但從浦浪克的立即反應可窺當時樂界對這首復格的肯定與喜愛。

巴伯這首四個樂章的奏鳴曲是演奏技巧難度甚高的曲目，筆者於十多年前演奏該曲時，也深刻領會這份高度挑戰所帶來的成就感。儘管這首作品在歐美學校學生中甚受歡迎，台灣學生認識此曲的比例似乎極低，近來喜見二〇〇三年第一屆台灣國際鋼琴大賽的亞軍得主張巧縈於複賽中演奏整首奏鳴曲。

在閱讀前輩學者們的研究成果時，筆者意外發現復格樂章的曲式結構，除了再現部(Recapitulation)與結束部(Coda)之認定較無爭議外，竟出現數種不盡相同的版本。本研究因而以主題與對句動機素材之使用與發展為主，從音程、節奏、力度、音域、聲部層次、對位手法等方面來討論其結構脈絡與特色，期望於艱澀難讀的音符外，讓作曲家在樂章中隱含的巧思昭然若揭，使聆賞者與彈奏者能從不同的角度來品味這部對位作品。

貳 導論

十七世紀常見的鍵盤樂作品如主題模仿(Ricercare)、歌曲(Canzona)、幻想曲(Fantasia)，及隨想曲(Capriccio)，延續十六世紀經文歌的模仿對位技巧，逐漸走向復格曲類型，在十八世紀巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)的筆下，復格曲式被發展至登峰造極之境，兩冊《平

均律鍵盤曲集》(The Well-tempered Clavier, 1722, 1740)含四十八首前奏與復格，巴赫在其中表現當代各種音樂形式與風格，卻是利用及發展自一致的對位理念和技巧，豐富的性格內容好比一套後人所謂的個性小品或散曲(Character pieces)：¹ 晚期作品如《復格的藝術》(The Art of Fugue, 1742)和《音樂的奉獻》(The Musical Offering, 1747)，更是將對位法藝術推向極致。

貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)的老師內菲(C. G. Neefe, 1748-1798)曾指出貝多芬主要的練習功課就是巴赫的平均律曲集。(Newman, 1988, p. 76)十九世紀浪漫樂派作曲家如孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1847)、舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)、蕭邦(Frederic Chopin, 1810-1849)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)等等，也同樣視巴赫的音樂為必修課。在末期作品中頻用對位手法的蕭邦曾道：「懂得復格，就等於熟識音樂中的所有推理要素和一貫性。」(Schonberg, 陳琳琳譯，1993, pp. 110-111)

貝多芬在其晚期鋼琴奏鳴曲的終樂章使用過去少見的復格曲式，加重了終樂章的份量，也提昇了復格曲在多樂章奏鳴曲中的地位。奏鳴曲作品一〇六與作品一一〇的終樂章皆以復格曲為主，作品一〇一的終樂章雖為奏鳴曲式，其發展部卻是個不折不扣的復格樂段(Fugato)。古典與浪漫時期的音樂強調主音音樂超過複音音樂，但以復格技巧作片段運用的型態倒是常見，嚴格以對位手法作成的復格則屬例外的存在。² 繼貝多芬之後，將復格與奏鳴曲及變奏曲結合的作曲家包括李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、布拉姆斯、雷格(Max Reger, 1873-1916)等等。³ 二十世紀的作曲家反而增添不少復格曲式的創作型態，新興發展的複音音樂也同時結合調性鬆弛的現代感，例如主題的調性不是由和聲結構來確立，而是以尖銳的點聯繫而成，聲部間的互動也出現豐富的變化，過去在和聲進行中佔支配角色的屬

音失去地位，主句與答句的關係不再限於主、屬調之間，聲部進入(Entry)與音級間的關係無限自由。複音對位技巧的片斷運用隨處可見，⁴ 但如貝多芬以一首復格來作奏鳴曲壓軸樂章的著名例子則包括辛德密特第三號奏鳴曲(1936)、卡特(Elliott Carter, 1908-)的奏鳴曲(1945)，以及巴伯的奏鳴曲(1949)，這其中較常被彈奏的應屬巴伯的奏鳴曲了。

參 | 巴伯的生平

美國賓州出生的巴伯自七歲就展現出眾的音樂天份，九歲時以一封信向父母表明成為作曲家的心願，十歲時將家中廚師說的故事譜成一齣小歌劇「玫瑰樹」(The Rose Tree)。受到作曲家姨丈霍墨(Sidney Homer)與聲樂家阿姨露惹絲(Louise Homer)的鼓勵，十四歲起全心投入音樂領域，在寇蒂斯音樂院(Curtis Institute)學習鋼琴、聲樂，及作曲。一九三四年畢業後順利獲得贊助至維也納學指揮和聲樂。巴伯是個不錯的男中音，或許因此而有三分之二的創作屬於聲樂類型；他在作曲方面也是屢獲大獎，如羅馬大獎(1935-37)等等。指揮家托斯卡尼尼(Arturo Toscanini, 1867-1957)於一九三八年帶領美國國家廣播公司(NBC)交響樂團廣播演出巴伯的兩部作品：《隨筆第一號》(Essay No. 1, 1937)及《弦樂慢板曲》(Adagio for Strings, 1936)，巴伯的國際聲譽於此正式確立。

一九三九年，巴伯回到寇蒂斯音樂院任教四年後，隨即在其紐約州山區(Mount Kisco)的著名房產「魔揭」(Capricorn)開始了一段為期三十年的多產生涯。他曾數次代表美國參與國際性音樂活動，例如布拉格音樂節(1964)、莫斯科兩年一次的蘇聯作曲家會議(Biennial Congress of Soviet Composers, 1962)、一九五二年的國際音樂會議(International Music Council)並擔任副主席；兩度獲得普立茲獎(Pulitzer Prize, 1958, 1962)，也是美國人文藝術學

術獎(American Academy and Institute of Arts and Letters, 1976)的金牌得主。

二十世紀前半期的美國作曲家幾乎都曾至歐洲接受洗禮。⁵ 巴伯因獲歐洲作曲大獎而早年到過義大利外，一九六六年後則往返居住於紐約與義大利之間，義大利的生活方式似乎加強了他創作上的浪漫特質。晚年因酒精、憂鬱症及癌症的困擾，巴伯雖仍寫些小聲樂曲，但創作能力顯然受到阻礙。

巴伯寫了不少鋼琴曲，而正式出版的除《鋼琴奏鳴曲》外，還包括《遠足》(Excursions, 1942-4)、《夜曲》(Nocturne—Homage to John Field, 1959)、《敘事曲》(Ballade, 1977)、改編自芭蕾舞劇的組曲《紀念品》(Souvenirs, 1954)，以及作曲家逝世後出版的《間奏曲第一號》(Interlude No. 1, 1931-32)等等，幾乎都是音樂系學生常學習彈奏的美國作曲家作品之一。

肆 | 《鋼琴奏鳴曲》之創作背景

《鋼琴奏鳴曲》是巴伯於一九四七年受作曲家聯盟(League of Composers)為慶祝二十五週年紀念之邀而開始寫作的，兩年之後完成，由霍洛維茲在古巴首演，接著於一九五〇年一月二十三日在美國紐約卡內基廳(Carnegie Hall)舉行正式首演。根據巴伯的一封信得知，他原本計劃的是一首三個樂章的作品，然而當霍洛維茲聽了三個樂章的初稿後，建議他加寫第四樂章。這要求讓巴伯傷透腦筋，就在不知如何是好時，霍洛維茲夫人在電話裡不客氣地斥責他慢郎中的個性，巴伯被這一激，躲進工作室，隔天寫下終樂章復格曲。(Heyman, 1992, p. 301)

這首《鋼琴奏鳴曲》包含的四個樂章皆以傳統曲式為主：第一樂章E^b小調，奏鳴曲式，使用十二音技巧，充滿半音及不協和音的色彩、有力的節奏型態、對位式的織度，以及廣闊的動機發展與變形技



法：第二樂章G大調，具有輕巧又譏諷的詼諧曲風，是一首在高聲部音域飛舞不斷的輪旋曲，完全解放了前一樂章深刻的情緒張力；第三樂章哀傷的慢板(Adagio mesto)亦使用十二音技巧，是一首三段式(ABA)的帕薩喀牙舞曲(Passacaglia)；⁶ 第四樂章「有精神的快板」(Allegro con Spirito)，是一首四聲部復格曲，被形容為「一首結構上的精心傑作，非常難(彈奏)：將整首奏鳴曲結束於光輝的火焰中。」(Carter, 1980, p. 54)

巴伯的創作風格一直較貼近於十九世紀的有調性語言，他以傳統曲式為典範，在一九二〇年及二次世界大戰後幾度的實驗性創作趨勢間，仍寫著富有情感表達力的作品，即使於一九四〇年代的創作中使用較多現代技法，如增加使用半音與不協和音、調性模糊化及音列技巧等等，也多堅守有調性的抒情風格，這項特色在《鋼琴奏鳴曲》各樂章間即獲得證明。

一九五〇至六〇年代，巴伯的奏鳴曲在美歐各地的音樂會上是被演奏的曲目，不僅出現一份蘇聯的版本，復格樂章甚至被改編成管絃樂版。(Heyman, 1992, p. 296)美國作曲家的作品由霍洛維茲這般國際知名的演奏家來首演，在當時是頭一遭。鋼琴家布勞寧(John Browning, 1933-)貼切地指出巴伯偏愛老蘇俄的鋼琴音樂風格：「…厚實的音色，寬闊的浪漫風味，充裕但聰明的踏板使用，豐富的音響，強勁的旋律聲部奏法—簡單來說，都屬霍洛維茲本身的最佳特質。」(Heyman, p. 300)霍洛維茲也在訪問中給予巴伯的音樂高度讚美，他說：「這首作品是浪漫的、主觀的，由現代的語法寫成。…巴伯在他的音樂中放進溫暖的心，而這是許多超現代作品所缺乏的…。」(Heyman, p. 307)



伍 終樂章復格曲的結構與特色

最早研究巴伯奏鳴曲的文獻包括一九五二年梯胥勒(Hans Tischler)的期刊論文，談到復格曲時，他將貝多芬與巴伯的復格技巧做一比較，提及兩人相似的地方即在於動機重塑(Re-shaping of the motives)及將重塑動機使用於新文脈的做法上。(Tischler, 1952a, p. 354)到底巴伯是如何運用動機重塑、發展及對位技巧來建構此震撼人心的二十世紀復格呢？筆者以主題動機與對句動機、對位手法、調性與音程等元素為主，透過逐句、逐一聲部的觀察、分析與整理，認定此復格曲式含呈示部(Exposition)、發展部I(Development I)、發展部II、發展部III、再現部、結束部等六個段落，各段間是以插句(Episode)、過門(Bridge)及暫轉調(Transition)等樂句作銜接(見表1)。

■ 表1 復格樂章的結構

段落	小節
呈示部	1 — 12
插句	13 — 16
發展部I	17 — 33
過門	34 — 36
發展部II	37 — 50
暫轉調	51 — 63
發展部III	64 — 87
過門	88 — 89
再現部	90 — 106
結束部	107 — 146

e^b小調、弱起的4/4拍主題自女低音聲部開始，前半部(動機a)主要由i級和V級和絃相互交疊構成，⁷後半部(動機b)則包含上行級進四音及一長串帶有模進性質的音型，其間實際隱含三個下行級進的聲部，均指向屬調I級。⁸ b^b小調的真性答句出現於男低音，保有主題原本的分解三和絃音型，如巴赫平均律第一冊中e小調復格之主題與答題一般。然主題自女低音

聲部開始，答句卻出現於男低音，此乃異於傳統復格在呈示部出現的順序(譜例1)。答題結尾與接下來在女高音出現的主題重疊，其間缺乏一般常見的轉調過門，屬調答句則於第九小節回應於男高音。

主要對句自第四小節登場，包含兩個具模進特質的動機c與動機d，以及如旋律小音階上行的四音動機e(B^b、C、D、E^b)。第二次對句的呈現(7-12小節)立即變為二聲部交錯的型態：首先，應出現於男低音的對句音域高過女低音聲部，隨即於下一小節又回到男低音位置，女低音的自由對位部分一開始是遵照主要對句動機c的節奏進行，第二小節則立刻增值為四分音符的四度音程下行模進；第十小節起，女高音上的主要對句動機c與自由的女低音聲部高低環繞於男高音答題，而接下來的動機d更是變形重組於女高、女低和男低音三聲部間，最後，對句動機e斬釘截鐵地以原貌出現，只是原本在女高音的對句於呈示部結束時的音域遠低於男高音答題。



■ 譜例1 第1-6小節 (主題動機a、b與對句動機c、d、e)

第一次插句是從第13小節至16小節為止，主要素材藉由對句動機c與d的原形和倒影型態，於高音譜表上進行二聲部卡農(譜例2)，為發展部I作轉調的準備。

發展部I(17 - 33小節)開始於男高音上的f小調主題，女高音上的c小調答題則完整回應，但之後就以主題動機a為主要發展素材。對句動機c在此段也佔有亮眼的份量，例如第27至28小節以動機c為素材作密集接應的四聲部樂句，其上面三聲部均為動機c之倒影型，而男低音則為動機c之原形增值型。第31小節上首次出現短促激進的對句動機f(譜例3)，並隨上聲部動機a後半部之擴大句一致漸強，動機a在最後於b^b小調的低聲部八度行進下再次被強調，途中卻意外地墜入重疊八度的持續低音A(第34小節)，而動機a後半部也隨即自鍵盤最高的F音起，強勁有力地連續模進下行六個八度至鍵盤最低的F音。這短小的三小節過門(34 - 36小節)在音域寬度與力度方面呈前段發展下的最高點，不僅讓發展部I真正地告一段落，結尾的持續低音F同時為下一段拉開序幕。

■ 譜例2 第13 - 16小節

■ 譜例3 第31小節

發展部II(37 - 50小節)的內容素材是以主題動機b為主。第40至45小節，首次出現動機a與動機b互成對聲部的形態(譜例4)，此處三句動機a之增值型依序以原形、倒影、倒影，在中、高、中聲部連續進行；動機b與持續低音皆呈現E弗利吉安調式(Phrygian)的效果，甚至於段末兩次的動機b以八度再現也不離E弗利吉安調式(48 - 51小節)。暫轉調樂句則自高亢的e小三和絃起宣洩而下，音樂在對句動機c與d交替的模進中逐漸安靜下來，並走入該諧的(scherzando)E大調樂思(55 - 63小節)。

■ 譜例4 第39 - 40小節

此暫轉調樂句與前段相較，不但極富對比性，甚至易讓人誤以為是第二主題的出現，實際上，E大調的九小節所含三個樂句(55 - 58, 59 - 61, 62 - 63小節)均以對句動機c、d及持續低音E為素材：第一句是以動機c的原形與倒影增值型相對(譜例5)，第二句於持續低音E大三和絃上出現以動機c形成的兩聲部卡農，第三句不但有原形與倒影相對的卡農，原形動機c被裝點成平行六度的二聲部進行，故而與前句相同地呈現五聲部織度。

■ 譜例5 第55 - 56小節

發展部III(64 - 87小節)自戲謔的(giocoso)e小調主題動機a開始，在C大三和絃的持續音上，女高音的e小調動機a與女中音B大調增值型動機a呈卡農開展，然後兩聲部嬉戲般地爭相向下競走，進入一串隱含動機b高音聲部的發展樂句(譜例6)，前兩句的主要織度是以四度音程與單音上下交替來表現，第三句則再次出現動機a(位於女高音及女低音)與動機b相對的型態。

■ 譜例6 第66 - 71小節

緊接著自72小節是全然以動機a為素材的圓滑奏樂句，每句三個聲部呈動機a之減值與增值型的對位。第78至87小節，也就是直到發展部結尾的主要音樂內容與第23至33小節相同，除以動機a與動機c為主的密集接應句之外，第87小節擴充為五連音對三連音的七聲部織度。第88至89小節的過門句一如33至34小節，在音樂上是前段發展延伸的最高點：鍵盤最低的三個B^b持續音之上，作曲家使用兩個高音譜表來刻劃以動機d之節奏為主的不協和和絃，其最高聲部呈現C^b與B^b交織的半音線條，高、低聲部顯然都在強調原調的屬音(B^b)，誠然為主題之再現作準備。

再現部一開始就是六聲部的型態(譜例7)，除了八度的屬音以持續低音一直延伸至96小節外，上面四聲部呈動機a的密集接應，其出現順序為第四、第一、第二、第三聲部，而各聲部動機a所進入的音級順序為e^b、e^b、a、C^b，第二與第三聲部的動機a也並非完整再現。

■ 譜例7 第90 - 91小節

第91 - 94小節是兩句以動機b為主的二聲部卡農，對句動機c則自第95小節出現，在六或七聲部的織度裡，其倒影音型於中間兩聲部呈半音下行模進卡農，最後減值為八度並行，一路下沉至e^b為主的音堆式和絃(98小節)，以為緊張氣氛就此打住，卻是開啓了一句隱含動機b的裝飾奏(Cadenza)(譜例8)。保持強勢的裝飾奏涵蓋自高音F^b至六個八度下的E^b，似乎讓之前刺耳的音堆式和絃得到紓解，又如過渡樂句般地緊接動機a。增值型動機a於3/8拍中，以六聲部織度為主的密集接應句隆重再現(99 - 106小節)。

■ 譜例8 第98 - 99小節

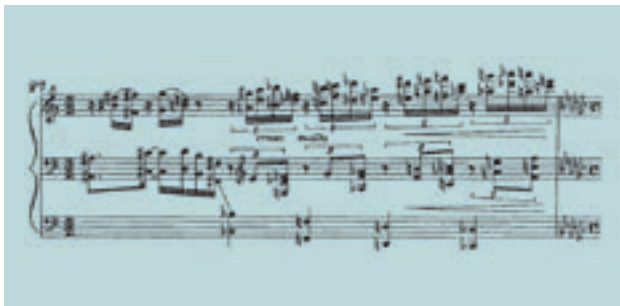


結束部是以睽違已久的對句動機f的卡農作開場，主題動機a於125小節尾自低音以八度再現，卻於下一小節的高音聲部完成並作下行模進，與之交叉相對的仍是動機f，並且巧妙轉入5/16拍子。尾聲則是由動機f與主音E^b形成的頑固低音相對於上聲部以二連音進行的e小調動機a，即二對五的節奏狀態(譜例9)，擴展至雙手八度同向後又反向快速進行的高難度樂句，在雙手減三度音程的嘎然阻斷後，動機a後半部旋律終於得以貫徹，而整首復格在7/16拍中結束於省略三音的e^b和絃中。

■ 譜例9 第131 - 139小節

一九四〇年代在美國作曲家柯普蘭首開美國音樂的民族主義風潮下，許多作曲家紛紛引用民歌、爵士等素材來強調美國味的特殊風格。⁹處於如此的歷史環境，巴伯之復格主題包含的切分節奏與分解九和絃型態，也或多或少展現出爵士的影響。複雜的節奏變化在各段音樂情緒轉變上扮演關鍵的角色，除豐富的切分與附點節奏外，也包括頻繁利用增值與減值的復格對位技巧，例如主題動機從十六分音符增值為圓滑的八分音符後，發展部II(37-87小節)自然地表達出較為

放鬆的感覺，持續低音的出現也同時減緩和聲變化的節奏；又如結束部之前後(99-131小節)，由動機a爲主的緊密接應句到對句動機f所形成的卡農，是從一致的八分音符轉變爲一致的十六分音符，讓尾聲蓄勢待發的特性更能發揮。另外，大規模漸強的樂句中常出現交叉節奏(Cross rhythm) (如譜例10)，此時的聲部厚度與音域寬度也往往隨之擴大。



■ 譜例10 第87、121 - 130小節

「音程」設計的特殊性也是巴伯這首奏鳴曲接受考證的重要方向之一。(Young, 1989, pp. 134-144 & 148-152)以復格主題動機a爲例，同時出現小三、增三與大三和絃結構(譜例11)，此三和絃結構也於主題與答題進入句中自由變換；以二度和四度爲主的中聲部和絃(譜例12)及平行六度的片段進行(譜例13)等等，均豐富了對句動機的表现方式並產生和聲化的效果。



■ 譜例11 第1小節



■ 譜例12 第49 - 50小節



■ 譜例13 第62 - 63小節

整樂章以嚴格四聲部出現的織度並不算多，在八度音程及不協和音程與和絃修飾下，反而常見六、七聲部，甚至更多聲部的織度型態，偶爾也產生近主音音樂以和聲爲主的效果(如譜例14)，這份自由或許就是布勞寧所謂的「寬闊的浪漫風味」吧！

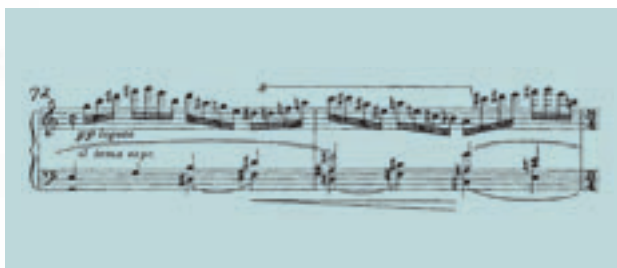




■ 譜例 14 第 88 - 89、102 - 106 小節

在復格對位技巧方面，巴柏表現出傳統與非傳統並列的做法。除呈示部開頭主題與答句的關係是主—屬—主—屬調，以及再現部之主題回歸主調外，主題進入句(Entries)的調性呈現頗自由的狀態，例如第16小節尾，主題自f小調進入(ii / e^b)，答句在第19小節雖以其v級之c小調回應，然於第22小節尾，主題從高一個半音的D大調開始作模進，答句則回應以a^b小調和F^b大調形成的十度卡農。

重疊或結合各類對位技巧也是此復格中常見的風格，例如增值加上倒影(譜例5)、增值與減值同時出現於雙手(譜例15)，以及密集接應加上主題增值與片斷(Fragmentation)的技巧(譜例16)等等。



■ 譜例 15 第 72 - 73 小節



■ 譜例 16 第 64 - 65 小節

巴伯在重塑主題與對句動機的手法上甚是別出心裁，如55至63小節中以動機c與d形成的三個樂句、發展部III以動機b高音輪廓為主旋律的三個樂句，還有以動機b開頭七音為主所形成的裝飾奏等等，若不仔細觀察與比對，往往讓人誤以為是全新的素材。

陸 結語

巴伯於復格中三度運用三譜表(第34 - 42、64 - 69、87 - 97小節)，清楚地將低音踏板與其他聲部分開記譜，這不僅令筆者想到巴赫

晚期的鍵盤作品，其原稿皆是以分部總譜(Open score)的形式寫成。巴伯在結束部前放入裝飾奏的做法，也令人思及巴赫管風琴復格曲結尾的裝飾樂段。

平行音程如三度、四度、六度、八度的進行，超越八度的跳進與交叉彈奏的型態，濃厚的和絃式織度及管風琴踏板效果的持續低音等等技巧，都不是復格寫作的新鮮手法，如貝多芬晚期奏鳴曲的復格樂段和樂章(如Op. 101/ III, Op. 106/ IV)、布拉姆斯韓德爾主題變奏曲之終曲復格，還有李斯特改編自巴赫的管風琴前奏與復格曲(BWV 543-548, 1842-1850)，都是一世紀前就存在的範例。然而變換拍號、自由的調性、融合重音與休止符的複雜節奏、不協和音程與和絃、高低兩極音域的對峙、擴張的聲部織度，以及持音踏板(Sustaining Pedal)的使用等等做法，則無庸置疑地將巴伯的復格帶入新的境界。

從動機重塑與動機發展的規模、對位手法與現代語法的配合，以及豐富的鍵盤技巧等方面來看，巴伯的復格曲可謂為二十世紀的鋼琴復格經典之一。這一百四十六小節的復格裡蘊含著或嚴肅、或詼諧、或抒情、或激昂的內在性格，讓演奏者表現炫目的彈奏技巧外，也能發揮無限寬闊的想像空間。✻



註釋

- 1 例如平均律第一冊C[#]大調復格擁有較輕鬆打趣的性格，f小調較悲傷的情緒，b小調稍強的悲劇性，而d[#]小調寧靜的氣質。
- 2 例如孟德爾頌的六首前奏與復格曲(Op. 35, 1832-37)，復古的形式下充滿浪漫的和聲色彩與自由對位的技巧；舒曼晚年作的復格如作品72及126，評價不高，也少為人彈奏；蕭邦一生可能只作過一首復格，是學生習作，不能登上音樂廳，然而對位技巧是他末期作品如夜曲、馬厩卡舞曲等的風格特色之一。
- 3 例如李斯特b小調奏鳴曲包含復格樂段；布拉姆斯的韓德爾主題變奏曲(Op. 24, 1862)以莊嚴的四聲部復格結尾；雷格的巴赫主題變奏與復格(Op.81, 1904)則接近布拉姆斯的風格。
- 4 例如斯特拉溫斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)以新古典主義出發的奏鳴曲(1924)即具有濃厚的複音織度，浦羅柯菲夫及拉赫瑪尼諾夫的作品中也不難找到片段模仿對位技巧。
- 5 例如與巴伯同期的作曲家卡特(E. Carter)、柯普蘭(A. Copland, 1900-1990)、戴蒙(D. Diamond, 1915-)、芬尼(Ross Lee Finney, 1906-1997)、期格邁斯特(E. Siegmeister, 1909-1991)等都到巴黎與大師布朗惹·娜迪亞(Nadia Boulanger, 1887-1979)上課。
- 6 巴羅克時代(Baroque)即有的一串以四到八小節的和聲進行為主題的變奏曲，也稱夏康舞曲(Chaconne)。
- 7 若以和絃進行來看，可分解如下：i - V - i - V^m - i。
- 8 隱含的三聲部自上而下為G^b、F、E^b、D^b、C^b、B^b；B^b、A^b、G^b、F、E^b、D^b；F、E^b、D^b、C^b、B^b。
- 9 例如柯普蘭著名的管絃樂組曲《阿巴拉慶之春》(Appalachian Spring)、《小山羊畢里》(Billy the Kid)等等以民間文化素材為基礎的美國音樂，其發展出一套具有個人特色及代表地位的風格。

參考文獻

- 洪怡珍 (2000, 一月)：巴赫—李斯特a小調前奏曲與復格曲及巴赫—布梭尼d小調夏康舞曲曲式、風格及演奏詮釋之研究。輔仁大學藝術學院音樂研究所碩士班演講音樂會書面報告。
- Harold C. Schonberg原著，陳琳琳譯 (1993)：浪漫樂派。台北市：萬象。
- 李查·史多原著，游昌發譯 (1984)：曲式學。台北市：藝友出版社。
- 蔡中文 (1981)：巴赫平均律鋼琴曲研究。台北市：全音樂譜出版社。
- 劉志明 (2002, 十一月)：巴洛克時代音樂史。台北市：全音樂譜出版社。
- 國立編譯館編訂 (1994)：音樂名詞。台北市：桂冠圖書公司。
- Bach, J. S. *The Well-Tempered Clavier*. Vols. I & II. Urtext. G. Henle Verlag.
- Barber, Samuel. *Sonata for Piano*. New York: G. Schirmer.
- Beethoven, Ludwig van. *Klaversonaten*. Band II. Urtext. Germany: G. Henle Verlag.
- Carter, Susan Blinderman. (1980). *The Piano Music of Samuel Barber*. (Ph. D. diss., Texas Tech University)
- Gordon, Stewart. (1996). *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books.
- Haberkorn, Michael. (1979). *A Study and Performance of the Piano Sonatas of Samuel Barber, Elliott Carter, and Aaron Copland*. (Ed. D. diss., Teachers College, Columbia University)
- Heyman, Barbara. (1994). *Samuel Barber—The Composer and His Music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Jackson, Richard., & Barbara Heyman. (1988). Samuel Barber. In *20th-Century American Masters* (pp. 241-59). The New Grove Series. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Marshall, Robert L. Ed. (1994). *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Schirmer Books.
- Newman, William S. (1991). *Beethoven on Beethoven*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Tischler, Hans. (1952a). Barber's Piano Sonata Op. 26. *Music and Letters*, 33, 352-54.
- _____. (1952b) Some Remarks on the Use of Twelve-Tone and Fugue Techniques in Samuel Barber's Piano Sonata. *Journal of the American Musicological Society*, Summer, 145-46.
- Young, Lauri L. (1989). *The Solo Piano Music of Samuel Barber*. (D. M. A. diss., University of Cincinnati, 1989)

Internet Resources

- Barber, Samuel. <http://www.grovemusic.com/01994>
- Carter, Elliott. <http://www.grovemusic.com/05030>
- Copland, Aaron. <http://www.grovemusic.com/06422>
- Diamond, David. <http://www.grovemusic.com/07718>
- Finney, Ross Lee. <http://www.grovemusic.com/09683>
- Siegmeister, Elie. <http://www.grovemusic.com/25715>