

# 一位現代的古代音樂家——論辛德密特 為小號與鋼琴的奏鳴曲中新古典主義樂 派的使用手法

林昭成 真理大學音樂應用學系助理教授

## 摘 要

辛德密特雖為二十世紀的作曲家，其作品與音樂理論卻常見到前代作品的特色，成為新古典主義樂派的代表人物之一。這與他的研究與工作經驗相關。

辛德密特在 1939 年為小號與鋼琴所創作的奏鳴曲，也可見到新古典主義樂派的風格。在本首作品中，可見到辛德密特採用了中世紀、文藝復興與巴洛克時期的創作手法來寫作，如：旋律級進、模進、模仿與對位等。在第三樂章也引用自己之前創作的作品與借用他人作品的情形。

辛德密特的作品融合了現代與古代作品的風格與手法，使其作品兼備創新的理論與傳統的延續，深具個人獨特的色彩。

**關鍵詞：**小號奏鳴曲、辛德密特、新古典主義



# **A Contemporary Ancient Musician— The Neoclassicism Contained in Hindemith's Sonata for Trumpet and Piano**

**Chao-Cheng Lin**

Assistant Professor of Applied Music Department of Aletheia University

## **Abstract**

Although Hindemith was a 20th Century composer, his works contained the traits from the previous periods, which made him recognize as a Neoclassicism musician. These traits came from the researching and working experiences.

The sonata for trumpet and piano was composed in 1939. We can find Neoclassicism styles in it, for example, sequence, imitation and counterpoint.

Hindemith's works are mixtures of contemporary and ancient music, that make him a unique composer of the time.

**Keywords:** Hindemith, Neoclassicism, Trumpet Sonata



## 壹、緒論

### 一、研究動機與目的

辛德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 為二十世紀重要的德國音樂家，集演奏家、教育家、作曲家、理論家的身分於一身。

身為二十世紀的作曲家，辛德密特的作品具有當代的特色。如：創作脫離了大、小調的觀念，實驗新的調性與和聲，多元的節奏型態等。但經仔細聆聽與理解後，其作品的內涵充滿著理性，兼具文藝復興時期、巴洛克時期、古典時期，甚至於更為早期的音樂特色。

以本文研究重點，為小號與鋼琴創作的奏鳴曲，以下簡稱為小號奏鳴曲，便十分符合作品的當代性特色，如非調性與多元的節奏型態等。與此同時，第三樂章終段標題，《人總是會死的》(Alle Menschen müssen sterben)，卻引發筆者的研究動機。此標題所謂何來，又是否有弦外之音，顯然需要做進一步的研究，才能理解作曲家作品中的巧思。

### 二、研究範圍與方法

本文研究範圍以辛德密特小號奏鳴曲中出現新古典主義樂派特徵的手法為研究範圍。作品中符合現代樂派作品特色的部分則非探討重點。內文將研究作曲家的作品特色與貢獻、本作品的創作背景、作品中符合新古典主義樂派技法的探究等，藉以驗證新古典主義樂派與辛德密特慣用作曲手法間的連結性。研究方法將以分析辛德密特自身著作、中西方相關書籍、論文以及網路資訊作探討與驗證。

新古典主義樂派指的是 19 世紀至 20 世紀現代音樂的一個派別。此種風格的支持者，反對浪漫主義音樂以來音樂的標題性和主觀性。在音樂形式上，繼承了文藝復興時期、巴洛克音樂和古典主義音樂時期的曲式和體裁，並多用複雜的對位法，然和聲感較為現代。代表作曲家除了辛德密特外，在世界各地也可發現新古典主義樂派的擁護者。如在法國時期的斯特拉溫斯基 (Igor Stravinsky,

1882-1971)、法國的浦朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963)、墨西哥的查維斯 (Carlos Chávez, 1899-1978) 等。

## 貳、辛德密特作品特色、貢獻與小號奏鳴曲的創作背景

### 一、辛德密特作品特色與貢獻

辛德密特的作品兼具當代創新技法應用與古典理論實踐。具有德、奧前輩作曲家，如巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)、貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 等注重樂曲架構與動機發展的特色。中期之後所寫的作品皆根據自己的音樂理論來創作。而他的音樂理論早自 1927 年至柏林的國立音樂學院 (Staatliche Hochschule für Musik) 教作曲時，即開始研究音響學與中古時期的音樂理論。為了研究中古時期的音樂理論，他並開學習拉丁文以及數學。而中古時期的音樂理論也影響到辛德密特日後的作曲風格與自我音樂理論系統的創立。在他的創作中，綜合了巴洛克、古典時代及現代的手法，以新的調性觀念來創作，此創作方式，與其他新古典主義樂派的音樂家，如斯特拉溫斯基、浦朗克等人不謀而合。以 1951 年創作的交響曲《世界的和諧》<sup>1</sup> 為例，即是將 1619 年科學家克卜勒 (Johannes Kepler, 1571-1630) 的著作由理論轉換成音樂，辛德密特再於 1957 年創作同名歌劇。

辛德密特雖為德國作曲家，但由於二次世界大戰時站在支持猶太人的立場，<sup>2</sup> 最終於 1940 年移民至美國。1941 年進入耶魯大學專任之後，除了作曲外，他也利用時間鑽研文藝復興時期與巴洛克時期的音樂。辛德密特在 1940 年代於耶魯大學音樂學院創立了音樂家學院樂集 (Collegium Musicum)，這個樂集並延續至今。這個團體主要是在研究十二至十七世紀的作品，並使用古式樂器演奏這些音樂。大部分研究的作品皆來自耶魯大學中的拜內克稀有書籍圖書館 (Beinecke Rare

1 《世界的和諧》是取材自克卜勒於1619年所出版的著作。也與古羅馬哲學家包修士 (Anicius Manlius Severinus Boethius, ca. 480-524) 的觀點一致。全書共分為五個部分，主要介紹幾何與物理世界的和諧和全等。第三部份講述音樂和聲的原理也與天體運行有著同樣的比例。

2 辛德密特的夫人，葛楚德·辛德密特 (Gertrud Hindemith, 1900-1967)，擁有部分猶太人的血統。

Book Library) 本身豐富的珍藏。辛德密特與音樂家學院樂集帶動了美國對於研究前代音樂的風潮。自此，越來越多對於前代音樂有興趣的音樂家們紛紛的加入了耶魯大學音樂學院，如 1950 至 60 年代的大鍵琴家克克派提克 (Ralph Kirkpatrick, 1911-1984)、聲樂家馬拉弗朗特 (Judith Malafronte) 與小號家丁 (Allen Dean, 1938-) 等。而耶魯大學也陸續成立了許多前代音樂相關團體與單位。如耶魯大學歷史樂器陳列館 (Yale Collection of Historical Instruments)、歌手學校 (The Schola Cantorum)、耶魯巴洛克歌劇計劃 (Yale Baroque Opera Project)、耶魯巴洛克重奏團 (Yale Baroque Ensemble) 等。在現今研究與發揚前代音樂的貢獻上，耶魯大學擁有著領導的地位，而這一切都應歸功於辛德密特的濫觴。而這些研究成果，也與辛德密特的新古典主義樂派創作手法相輔相成。

## 二、小號奏鳴曲的創作背景

根據《新葛洛夫音樂與作曲家字典》中提及，自 1935 年起至 1955 年止，辛德密特計劃為管弦樂團中所有的器樂寫作一首奏鳴曲，包括木管、銅管以及絃樂器共二十五首，但是最後只完成了十七首器樂奏鳴曲，若包含為四隻法國號創作的奏鳴曲則共完成了十八首器樂奏鳴曲。請參見筆者整理如下的表 1。

表 1.

|    |            |                     |
|----|------------|---------------------|
| 1  | E 大調小提琴奏鳴曲 | 1935 年              |
| 2  | 長笛奏鳴曲      | 1936 年              |
| 3  | 中提琴奏鳴曲     | 1937 年              |
| 4  | 低音管奏鳴曲     | 1938 年              |
| 5  | 雙簧管奏鳴曲     | 1938 年              |
| 6  | C 大調小提琴奏鳴曲 | 1939 年 9 月 3-9 日    |
| 7  | 單簧管奏鳴曲     | 1939 年 9 月 21-28 日  |
| 8  | 豎琴奏鳴曲      | 1939 年 10 月         |
| 9  | 法國號奏鳴曲     | 1939 年 10-11 月      |
| 10 | 小號奏鳴曲      | 1939 年 11 月 19-25 日 |
| 11 | 中提琴奏鳴曲     | 1939 年              |

|    |           |        |
|----|-----------|--------|
| 12 | 英國管奏鳴曲    | 1941 年 |
| 13 | 長號奏鳴曲     | 1941 年 |
| 14 | 中音號奏鳴曲    | 1943 年 |
| 15 | 大提琴奏鳴曲    | 1948 年 |
| 16 | 低音大提琴奏鳴曲  | 1949 年 |
| 17 | 四把法國號的奏鳴曲 | 1952 年 |
| 18 | 低音號奏鳴曲    | 1955 年 |

此種為管弦樂團中各項樂器創作同系列作品的壯舉，亦可見於瑞典作曲家拉爾森 (Lars-Erik Larsson, 1908-1986)，於 1953 年至 1957 年間完成的作品 45 號，即十二首為長笛、單簧管、低音管、雙簧管、法國號、小號、長號、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、鋼琴等獨奏樂器與弦樂團創作的小協奏曲。以及義大利作曲家貝里奧 (Luciano Berio, 1925-2003) 於 1958 年至 2002 年間，為長笛、豎琴、女聲、鋼琴、長號、中提琴、雙簧管、小提琴、單簧管、小號、吉他、低音管、手風琴、大提琴所創作的十四首《序列》(Sequenza) 等。三位作曲家所創作的系列作品間是否有關連性或是否有相互影響雖不得而知，但辛德密特的奏鳴曲系列作品是較早開始起心動念與創作的。

自 1927 年起，辛德密特成為柏林國立音樂學院的作曲教授，作育英才成為他一生的志業。在授業的過程中，他有感於少數樂器的曲目十分缺乏，因此才創作出這一系列的大型器樂作品。辛德密特曾於 1940 年寫給好友史崔克 (Willy Strecker, 1884-1958)<sup>3</sup> 的信中提及：

「你大概會猜想我是否要為所有的管樂器創作奏鳴曲。一直以來我總想嘗試創作此一完整系列的作品，首先，這些樂器並沒有任何高雅的作品，除了幾首經典作品外。所以儘管這個舉動現在看來並沒有任何的商業價值，但在未來，這些作品必會帶來豐厚的回饋。其次，這些作品也將是我對於日後創作大型作品的試金石，如以克卜勒著作《世

3 威力·史崔克為德國出版社修特(Schott)的經營者，同時也是辛德密特的好友。

界的和諧》所創作的同名歌劇等作品。目前我正在學習法國號，而且吹的還不錯。」

原文如下：

“You must be wondering if I intend to ‘sonatize’ all the winds. I had always thought of making an entire series of these pieces. Firstly, there is nothing decent available for these instruments except the few classical examples. They may not have any commercial value at the moment but will in the long run. Secondly, they serve as a technical exercise for the big job I hope to tackle this spring, namely, the Kepler opera, to be called Die Harmonie der Welt, or something like that. Right now I am learning to play the waldhorn and can already do so quite passably.”<sup>4</sup>

辛德密特自身雖精通小提琴與中提琴演奏，但身為一位作曲家，他有著務實的精神，對於各種樂器的特性和音色有深入的了解，這在他的管樂作品中得到了體現。他巧妙地運用樂器的音色和技巧，使得創作出的每項樂器都能充分表現其獨特的聲音特點。因此，其作品的可演奏性相當高，作曲家本人也樂於學習演奏這些樂器。

辛德密特的音樂風格被視為現代的，他在管樂作品中探索了新的和聲結構，但卻又十分注重聲音的和諧，同時，在節奏的進行上是複雜的，頻繁的拍號變化與多聲部不對等的節奏進行使得他的作品在音樂風格上相對前衛，同時也對當時的音樂風潮產生了一定的影響。

## 參、小號奏鳴曲中新古典主義樂派技法的探究

### 一、曲式、和聲與旋律特徵

小號奏鳴曲為辛德密特奏鳴曲系列作品中的其中一首。在本曲中，可見到新

---

4 Luther Noss, Paul Hindemith in the United State (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989), 60.

古典主義樂派的風格具體呈現於該作品。以曲式方面來說，本首作品保留了奏鳴曲的名稱，亦共有三個樂章。然，雖以奏鳴曲為名，但曲式早已跳脫傳統奏鳴曲的創作手法，此即為新古典主義樂派的特色之一。以小號奏鳴曲第一樂章的曲式說明：第一樂章的曲式為對稱型式的拱型結構 (arch form)，而非古典時期常見具有呈示部、發展部、再現部的傳統奏鳴曲式。小號奏鳴曲第一樂章可分為七個樂段且頭尾呼應。樂章開始依序呈現 A、B、C 三個不同的樂段，樂章中段時又回到 A 樂段，如同橋的頂端。樂章末段的三個樂段則依序重現了 C、B 和 A 三個樂段。請參照表 2。

表 2.

| 樂段  | A    | B     | C     | A'    | C'     | B'      | A''     |
|-----|------|-------|-------|-------|--------|---------|---------|
| 小節數 | 1-27 | 30-45 | 47-62 | 67-84 | 85-106 | 107-126 | 127-142 |

在調性方面來說，作曲家在創作小號奏鳴曲時，採用的是該樂器的首調，也就是降 B 調來創作樂曲。樂曲的調性分別為第一樂章降 B 調、第二樂章 F 調，與第三樂章降 B 調。第二樂章的 F 調，應與傳統奏鳴曲編排中，第二樂章為屬調或下屬調的習慣相關。小號奏鳴曲的調性安排雖然保留了傳統奏鳴曲的故有習性，然，本首奏鳴曲採用辛德密特自己的作曲理論創作，在調性部分自然不宜以大調或小調視之，但在作品內卻能清晰的感受到調性的存在，尤其是在每個樂章的開頭與結尾處。

中世紀音樂在和聲上常採用強拍處為完全和諧音程，而弱拍偶見不和諧音程。在小號奏鳴曲中，辛德密特亦十分注重音響效果的和諧度。尤其在每個樂章開頭處的和聲皆為完全和諧音程。請參見表 3。

表 3.

| 小號奏鳴曲 | 樂章開頭之音程關係 |
|-------|-----------|
| 第一樂章  | 五度        |
| 第二樂章  | 八度        |
| 第三樂章  | 五度        |

以第二樂章開頭為例，鋼琴的左右手音程為完全八度。請參見譜例 1。<sup>5</sup>

譜例 1.



不論樂曲中和聲進行與節奏變化多麼的具現代感，或包含了三全音等不和諧的和絃。辛德密特在樂章結束時，總會使和絃回到和諧音程的狀態。請參見表 4。

表 4.

| 小號奏鳴曲 | 結尾和絃   |
|-------|--------|
| 第一樂章  | 八度     |
| 第二樂章  | 大三和弦   |
| 第三樂章  | 空心五度和絃 |

以第一樂章結尾的兩小節為例，至此，辛德密特使用和諧的大三和弦與完全八度音程。且最後一個和絃亦停留在完全八度的主音上。請參見譜例 2。

譜例 2.

5 因辛德密特絕大部分的樂譜皆由德國的修特出版社出版，僅有少數樂譜為初到美國時由紐約的音樂聯合出版社(Associated Music Publishers)代為出版，故本文中的所有譜例皆為筆者參照修特版樂譜重新自製而成。

樂章開頭與結尾的和聲使用手法，與中世紀和聲特色相同。以一位現代樂派的作曲家而言，此種和諧的音程使用手法顯然是有意識的創作方式。然而，除此之外，辛德密特在樂曲進行中的聲響效果卻又能讓人感到現代，背離大、小調性，包含了二度或七度音，甚至是極不和諧的三全音音程，藉以營造音樂張力。因此，在作品中，辛德密特重視的是和聲起伏，起伏應由和諧至緊繃，但最終，須回歸和諧。

在旋律方面，中世紀旋律進行多採級進進行，在小號奏鳴曲中，旋律的級進進行也是辛德密特常用的創作手法。辛德密特在《作曲技法》第一卷理論篇的第五章旋律第五節級進進行中提及：

當它們（二度）成為旋律的指示者時卻獲得了真正的支配地位。它們就這樣規定著旋律的橫向與縱向的開展，並且因而是音級進行的補充，音級進行是旋律的和弦系列的主導線條。<sup>6</sup>

以小號奏鳴曲第二樂章開頭的旋律為例，即是由F音起採用級進進行的方式，分別向上與向下創作旋律，並展現出平衡的效果。鋼琴的旋律可分為四個聲部，上外聲部（紅色標記）為F、G、A、B、C、D；上內聲部（藍色標記）由第二小節起，為F、降E、D、升C；下內聲部（黃色標記）為C、B、A、G、F、E；下外聲部（綠色標記）依次為F、E、D、C、B、A、升G、升F、E、D、C、B、A、G。請參見譜例3。

譜例 3.



6 Paul Hindemith, 《作曲技法》第一卷理論篇(The Craft of Musical Composition, Vol. I: Theory.)羅忠鎔 譯(上海：上海音樂出版社，2002)，192。

在辛德密特所創作的旋律中，除常見二度的級進進行外，也時常可見到多聲部的級進進行融合於一段旋律之中。在小號奏鳴曲中，這樣的創作方式依然存在著。以小號奏鳴曲第三樂章第二十六小節至二十九小節為例，仔細畫分，我們可見到三個聲部同時進行著。第一個聲部的音依次為 D、E、F。請參見譜例 4。

譜例 4.



第二個聲部音符出現的次序為 D、升 C、B 與 A。請參見譜例 5。

譜例 5.



第三個聲部音符出現的次序為下行的 B、A、升 G、升 F、E，連接上行的升 F、G 與 A。請參見譜例 6。

譜例 6.



這種旋律進行中，注重級進方式的寫作與中世紀的旋律進行方式相同。而旋律創作的的方法除了級進就是跳進。這是辛德密特在其著作《作曲技法》書中第一卷第五章中提到的。此種級進或跳進的創作手法雖不算獨特或創新，亦可常見於各時期作曲家的作品中，但辛德密特在著作中卻能將旋律創作的選擇以著重分解

和絃式(和絃關係)與級進式(二度)創作旋律淺顯、有系統的列出,藉以引導他的學生進行旋律創作,並落實在小號奏鳴曲中。

## 二、創作技法的探究

在文藝復興時期與巴洛克時期,作曲手法上喜愛使用模進、模仿與對位。在小號奏鳴曲中,這類的創作手法亦隨處可見。他的這些技法並不總是以某個主題的單純模仿為目的,而是將整首樂曲結構產生了組織作用,緊密的結合在一起,亦反映出這位作曲家注重理性的創作,猶如巴赫、貝多芬、布拉姆斯曾經創作過的音樂方式,只是在不同的時代再次重現。

在模進方式的使用上,如第二樂章第三十二至第三十九小節,辛德密特採用了拱形結構的動機,並將此動機模進了五次。請參見譜例 7 與譜例 8。

譜例 7.



譜例 8.

第一次                      第二次                      第三次

第四次                      第五次

模仿手法的使用可見於小號奏鳴曲第二樂章尾奏的鋼琴右手旋律處。請參見譜例 9。

譜例 9.

77 Wie vorher

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf* *p* *mf* *p*

模仿一

81

B $\flat$  Tpt.

Pno.

*mf* 模仿二 *p*

對位的寫作方式可見於第三樂章第三十五小節至第三十八小節的小號與鋼琴部分，與第三樂章第四十與四十一小節的鋼琴左、右手部分。此種寫作方式增加了樂曲的織度，也加深了聽眾對於旋律的印象。以第三十五小節至第三十八小節為例，小號的旋律與鋼琴高音聲部旋律相同，僅相差二拍，由小號先演奏，鋼琴隨後出現對位旋律。請參見譜例 10。

譜例 10.

相差二拍的對位手法

B♭ Tpt.

Pno.

fff ff

在文藝復興時期，仿作（Parody）和擷取（Zitat）是常見的作曲手法。作曲家常引用自己之前的創作於新的作品中，也常擷取其他作曲家創作的旋律於自己的作品。這種手法常見於經文歌與牧歌之中。對辛德密特來說，經文歌代表著最古老且要求最高的宗教歌曲；牧歌則是古代世俗歌曲中的代表。辛德密特於 1963 年所創作的最後一首作品，為混聲無伴奏合唱團創作的彌撒 (Mass for mixed a cappella chorus)，即使用了假低音、等節奏等技巧。

以引用自己之前的創作為例：辛德密特在小號奏鳴曲的第三樂章開頭標示了葬禮音樂（“Trauermusik”）。而哀樂這個標題亦可見於辛德密特其他的作品當中。最為世人所知的應為 1936 年作曲家以此標題創作出一首《葬禮音樂》為獨奏中提琴與弦樂團的四個樂章組曲，以紀念英國國王喬治五世 (George V, 1865-1936) 突然的過世。第一樂章開頭旋律也與小號奏鳴曲第三樂章中的旋律進行相仿。請參見譜例 11 與譜例 12。

# 譜例 11. Trauermusik

**Langsam**

Solo Viola

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

# 譜例 12. 小號奏鳴曲第三樂章第一至第三小節

Trauermusik. Sehr langsam (♩ bis 40)

Piano

*p* 級進式的反向旋律線運用 *mf*

由上圖可知，兩首樂曲有許多相似處。除了共同享有同樣的曲名之外，在速度上，兩者皆為慢板；在音量方面，兩者皆由弱開始，再做漸強。在音型方面，兩首樂曲旋律亦雷同，皆以級進方式構成。《葬禮音樂》的第一小提琴旋律為下行的 A、G、F、E、D，再接上行的 B、C、D、E、升 F、G、A、B；小號奏鳴曲第三樂章左手旋律線為降 B、降 A、降 G、F、降 E，再接右手的 A、降 B、C、D、

升 D、G。而 1936 年的《葬禮音樂》版本中有四個樂章，在最後一個樂章，辛德密特擷取了巴赫的聖詠作品 BWV327。<sup>7</sup>

以擷取他人的作品的手法為例，巴赫的作品是辛德密特作品的靈感泉源。除了《葬禮音樂》外，辛德密特於小號奏鳴曲第三樂章結尾處亦加入改編自巴赫作品的一段聖詠旋律，BWV 643《人總是會死的》(Alle Menschen müssen sterben)。<sup>8</sup>

此處的借用樂段為最初引起筆者研究動機之處。辛德密特的小號奏鳴曲為一首可演奏性極高的作品。綜觀整首作品，小號與鋼琴之間搭配得宜，辛德密特鮮少讓小號演奏者持續演奏一個很長的樂段，相反的，常常使小號與鋼琴處於一個相互呼應的地位。這樣簡短的小號創作句法，筆者認為與辛德密特顧及銅管樂器演奏者的吹奏耐力有連帶關係。然而，在整首作品的末尾處，辛德密特卻安排了一段二十七小節無間斷、無休止符的旋律，並且給予《人總是會死的》這樣的標題，給予小號演奏者極大的吹奏耐力挑戰。似乎在嘲諷著沒有演奏者可以逃過耐力的折磨。雖經查證後，得知這是作曲家擷取巴赫的聖詠旋律，且符合新古典主義樂派的創作風格，但背後是否有著其他的寓意。

辛德密特使用了小號這項樂器在遠古時期時被賦予的表徵意義於此奏鳴曲的第三樂章當中，亦即在戰爭時，號角為一種發出信號的樂器。本曲創作於 1939 年末，身處於近第二次世界大戰，情勢緊繃的局面中，創作小號奏鳴曲中的葬禮音樂應不是一種巧合；此外，在古時祭祀中，號角也是搭配儀式進行的使用的樂器，而借用巴赫的聖詠於小號奏鳴曲中，或許也與此相關。這樣的音樂與配器表現方式，展現出了作曲家對前期音樂的了解與借古喻今的巧思。

在小號奏鳴曲的版本當中，辛德密特將原本巴赫聖詠中的四四拍節奏改成了三四拍，並且去除了開頭四小節的反覆記號。除此之外，在旋律線的部分，小號奏鳴曲的小號旋律即等同於巴赫聖詠中管風琴的最高音聲部旋律。在伴奏型態方

---

7 資料來源：<https://en.wikipedia.org/wiki/Trauermusik>。

8 Alle Menschen müssen sterben的旋律亦出現於巴赫的其他作品，如BWV752、BWV1117。此旋律的原創者為安東(Christoph Anton)。在古典音樂的作品中，常可見到使用自己之前創作的旋律，或借用別人創作的旋律於作曲家之後的作品。資料來源：<http://www.bach-cantatas.com/CM/Jesu-der-du-meine-Seele.htm>。

面，辛德密特去除了巴赫原本在管風琴中採用的十六分音符伴奏動機，改成小號奏鳴曲第三樂章中常見的附點八分音符加十六分音符的動機伴奏，這樣的改變，使尾聲樂段失去了巴赫聖詠中的流動性，反而增添了更為沉重的感覺，請參見譜例 13 與譜例 14。

譜例 13.

The musical score for Example 13 is presented in three systems. The first system is labeled 'Manuale.' and 'Pedale.' on the left. The 'Manuale' part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The 'Pedale' part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The second system continues the 'Manuale' part with a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The 'Pedale' part continues with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The third system continues the 'Manuale' part with a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. The 'Pedale' part continues with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The score concludes with a double bar line.

譜例 14.

Sonata 9

Alle Menschen müssen sterben 辛德密特將拍號改成三拍

Sehr ruhig (♩ bis 40)

68

B♭ Tpt.

Pno.

*p* *cresc.*

73

B♭ Tpt.

Pno.

78

B♭ Tpt.

Pno.

*mf* *ff* *mp*

10 Sonata

83

B♭ Tpt.

Pno.

*f* *mf* *dimin* *mf* *dimin* *p*

88

B♭ Tpt.

Pno.

*pp*

93

B♭ Tpt.

Pno.

變更後的節奏型態使樂曲增添沉重之感

" *Alle Menschen müssen sterben* "，若是直接翻譯成所有人必須死亡，又或可理解為辛德密特對於 1939 年底的政治局勢或世界態勢感到厭倦，自身也即將因相挺猶太人的行為被迫離開祖國，開始流離與未知的人生。人類對於人類造成的傷害、人類對於地球的傷害，使作曲家聯想與引用了巴赫的這首作品。沒有人類的世界，是否才是一個更美好、更和諧的世界。

不論是小號奏鳴曲第三樂章中出現辛德密特引用自己之前作品的手法與擷取巴赫作品的手法，皆反映出辛德密特作品中與中世紀、文藝復興、巴洛克時期作曲家們喜愛引用先前作品的特性，也符合新古典主義樂派的創作風格。

## 肆、結論

辛德密特雖為二十世紀的作曲家，但其作品綜合了中世紀、文藝復興時期、巴洛克時期、古典時期及現代的手法，成為了新古典主義樂派的代表人物。由辛德密特寫於 1939 年 11 月底的小號奏鳴曲中，可以清楚的發現辛德密特運用模進、模仿、對位、引用、擷取等新古典主義樂派手法於作品中。不僅創作技法合於新古典主義樂派特色，甚至於和聲使用上也十分注重音響的和諧度，由其是在每個樂章的開頭與每個樂段的終止式時，都是使用完全一度、五度、八度音程，亦或者是大三和絃。對於由與主音關係較遠的音符所組成不和諧的音程，如包含三全音的和弦，則盡量避免使用。

中世紀羅馬哲學家包修士 (Anicius Manlius Severinus Boethius, ca. 480-524) 曾提出，音樂家可以分為三種類型。一為演奏家、二為作曲家、三為理論家。而他認為，只有理論家可以稱得上是真正的音樂家，因為理論家必須具備多方面的知識，而非僅有詮釋力與創造力。這樣的論點，啟發了科學家克卜勒於 1619 年完成了《世界的和諧》一書，同時，也影響到了辛德密特的作品以及為人。

辛德密特除了在耶魯大學作育英才外，他既是演奏家，也是作曲家，更是一位理論家。他繼承了巴赫、貝多芬、布拉姆斯以來的傳統德式作曲風格，著重於理性、建構式的創作。更重要的是，他將自己的理論以科學的方式驗證，並留下

三本《作曲技法》著作；<sup>9</sup>他善用時間，勇於實踐，即便是1940年代剛移民至美國，剛進耶魯大學音樂學院專任，百廢待舉，他還是汲汲於創建了音樂家學院樂集，使耶魯大學成為美國復興前代音樂的先驅；他身體力行，對於大部分的管弦樂團樂器，皆有能力能演奏，並具有相當的水準，因此才能創作出合於音樂理論且合宜演奏的眾多奏鳴曲。這些個人風格與特色，使他有別於當代大部分的作曲家，使他鑑古知今，使他學貫古今，具備教育家、演奏家、作曲家、理論家的身分於一身。一生的歷練、追求與成就，使他更能經得起時代洪流的考驗，成為一位如包修士期待中真正完整的「音樂家」。

---

9 除第一卷理論篇外，辛德密特另著有第二卷二聲部寫作練習與第三卷三聲部寫作練習。

## 參考文獻

- 王鈞蓓。〈亨德密特小號及鋼琴奏鳴曲作品研究及詮釋探討〉。臺北市立教育大學音樂藝術研究所論文，2007。
- 克卜勒。《世界的和諧》。張卜天翻譯。台北：大塊文化，2019。
- 高維謙。〈亨德密特雙簧管奏鳴曲(1938)之演奏詮釋〉。國立臺灣師範大學音樂研究所論文，2002。
- 陳怡茜。〈亨德密特「法國號奏鳴曲」之研究〉。東海大學音樂研究所論文，1998。
- 曾靜雯。〈亨德密特音樂的調性研究〉。國立中央大學藝術學研究所論文，2000。
- 梁豔琴。〈臺灣地區東西方音樂的融合-以辛德密特法國號奏鳴曲與賈可布法國號協奏曲之改編為例〉。中國文化大學音樂學系西洋音樂組碩士班論文，2013。
- Hindemith, Paul. 《作曲技法》第一卷理論篇(The Craft of Musical Composition, Vol. I: Theory.)。羅忠鎔譯。上海：上海音樂出版社，2002。
- Hindemith, Paul. *A Composer's World*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- Hindemith, Paul. *Introductory Remarks for the New Version of "Das Marienleben."* Translated by Arthur Mendel. New York: Associated Music, 1948.
- Hindemith, Paul. *Selected Letters of Paul Hindemith*. Edited and translated by Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Hindemith, Paul. *Sonata for Trumpet and Piano*. Mainz: Schott, 1940.
- Lampert, Vera. *The New Grove Modern Masters: Bartok, Stravinsky, Hindemith*. London: MacMillan, 1984.
- Moore, Douglas. *From Madrigal to Modern Music: A Guide to Musical Styles*. New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1962.
- Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Noss, Luther. *Paul Hindemith in the United States*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.

Sherman, Roger. *The Trumpeter's Handbook: A Comprehensive Guide to Playing and Teaching the Trumpet*. Athens, Ohio: Accura Music, 1979.

Skelton, Geoffrey. *Paul Hindemith: The Man Behind the Music: A Biography*. New York and London: Crescendo and Gollancz, 1975.