

從藝術史與音樂史的斷代談起 ～以《巴洛克》為例～

鍾育恆*

摘要

談中國歷史的斷代，一般都習慣按夏、商、周、秦、漢..一直列到清和民國；談中國文學史，一般都習慣按漢賦、唐詩、宋詞、元曲、清小說，一直列到民國初年的白話文，和之後的新詩；談中國的書法史，則通常習慣以甲骨文、金文(商、周)、大篆、小篆(周末、春秋、戰國、秦)、隸書(漢)、草書、行書、楷書(三國、魏、晉及其後)來列述；當然還有按照時間來斷代的，譬如「史前史」基本包括「舊石器時代」(約170萬年至1萬年前)、和「新石器時代」(約1萬年前到4000年前)；「上古史」指的是距今約4000年的夏朝至戰國結束；「中古史」也稱為「前現代史」指的是從西元前202年西漢建國，到1840年(咸豐皇在位時第一次鴉片戰爭爆發)；近代史指的是1840年至1911年遜帝溥儀被趕出紫禁城；現代史指的則是從1812年創建中華民國至今。談西洋藝術史，則基本會談史前藝術(基本指的是距今4000年之前的藝術)；古代藝術(指的是從公元前4000年出現文字，到公元476年西羅馬帝國滅亡之間，主要包括兩河流域藝術、古埃及藝術、愛琴文明藝術、古希臘藝術，和羅馬藝術)；「中世紀藝術」(指的是從公元476年到文藝復興啟始前，包括：早期基督教藝術、拜占庭藝術，和歌德式藝術)；文藝復興(公元14-16世紀)；巴洛克(17世紀)；洛可可(17世紀初至18世紀初)；新古典主義(18世紀中葉至19世紀初)；浪漫主義(1800-1850年間)；現實主義(19世紀中至20世紀初)；印象主義(19世紀末至20世紀初)；和現代主義(20世紀初之後)。

本文所要探討的，正是其中的「巴洛克」(Baroque)。

關鍵詞：文藝復興；巴洛克；古典主義；調性音樂；複音音樂；十四行詩

* 作者為書法家、音樂評論家；台北市內湖、文山社區大學講師；行政院人事行政總處公務人力發展學院及臺北市政府公務人員訓練處音樂欣賞講座。E-mail: yhchung7729@gmail.com

壹、前言

本文之所以選擇這個題目，是因為長年以來，談巴洛克的藝術，和巴洛克音樂，似乎很不容易用很明確的邏輯把它兜在一起。因為無論從西洋通史，西洋藝術史，或者西洋音樂史，我們都很容易分別查考到「巴洛克藝術以及巴洛克藝術的特質」，以及「巴洛克音樂以及巴洛克音樂的特質」，卻很難真正理解兩個同時期藝術向度之間的合理關連到底為何？

換言之，存在我內心長時間的疑惑，其實是包括文學、繪畫、建築這些領域的斷代，真能直接適用在音樂這個向度嗎？以下就是本文的相關論述。

貳、巴洛克藝術與音樂的特質

一、巴洛克藝術的特質

如果仔細閱讀英國藝術史學家與藝術理論家恩斯特·漢斯·約瑟夫·貢布里希爵士（Sir Ernst Hans Josef Gombrich，1909年3月30日—2001年11月3日）在1950年出版的《藝術的故事》（*The Story of Art*）¹；以及馬里蘭大學教授鄔里希（Homer Ulrich）於1957年所寫《音樂欣賞》“*Music: A Design for Listening*”²，我個人會對所謂的巴洛克藝術特質，建立起以下所述明確印象：

「巴洛克」(Baroque)是指流行於17世紀至18世紀上半葉(約1600-1750年)的歐洲藝術與文化風格。這個詞源自葡萄牙語的「變形的珍珠」(Barocco)，本質上，它是對源自羅馬教會乃至文藝復興³時期，一切都強調穩定、對稱，與完美的不滿（因為在現實世界裡，這些都很难尋得；而且格外重要的是【此一藝術基本精神的形成，其實就是從身為文藝復興三傑之一的米開朗基羅開始的】）；形諸於外的，則是傾向華麗、誇張、充滿戲劇性與動感的藝術表現。綜合而言，此一藝術的實質表現質，基本可以概分成繪畫、建築與音樂等三個向度，歸納出以下幾項特質：

¹ 兩云譯；聯經六十九年一月初版 p.277-351。

² 康謳、汪育理、康綠島等譯，全音出版 p.333-378。

³ 「文藝復興」一詞源自法語「Renaissance」，意指「重生」。其時代指的是從14世紀至16世紀間，始於義大利，隨後席捲西歐的一場文化與知識革新運動。其核心特徵是以古希臘、羅馬古典文化為典範，反對中世紀的神權束縛，強調人文主義精神——肯定人的價值、理性與創造力。這場運動在藝術（如達文西、米開朗基羅）、文學（如但丁、薄伽丘）、科學（如伽利略、哥白尼）及政治思想等領域均有突破性發展，標誌著歐洲從中世紀步入近代歷史的轉折點。

(一) 巴洛克繪畫、雕塑：

1. 色彩鮮明，且基本與日常生活所見所聞趨於一致。
2. 非常強調光影對比(用現代人比較可以理解的形容，就是看巴洛克風格的畫作，就好像在每一幅畫作所設定光源的方向放了一盞聚光燈，所自然產生的聚光效果，而且這盞聚光燈，也可以是來自室外的自然光、月光，或是陽光)。
3. 基本都帶有強烈的情感、故事性與充滿動態的張力。



卡拉瓦喬名畫：多馬的懷疑

以上這幅畫，是巴洛克時期義大利著名畫家卡拉瓦喬根據聖經記載主耶穌在被釘十字架受死復活後，約翰福音 20 章 24-29 節的內容「那十二個門徒中有稱為低土馬的多馬，耶穌來的時候，他沒有和他們同在。那些門徒就對他說：『我們已經看見主了！』多馬卻說：『我非看見他手上的釘痕，用指頭探入那釘痕，又用手探入他的肋旁，我總不信。』過了八日，門徒又在屋裡，多馬也和他們同在。門都關了，耶穌來站在當中說：『願你們平安！』就對多馬說：『伸過你的指頭來，摸我的手！伸出你的手來，探入我的肋旁！不要疑惑，總要信！』多馬說：『我的主！我的神！』耶穌對他說：『你因看見了我才信，那沒有看見就信的有福了！』」所創作的名畫。這幅畫對於巴洛克繪畫「色彩鮮明」、「人物鮮活」（是以市井實際接觸的人作為作畫對象）、「非常強調光影對比」，和「帶有強烈的情感、故事性與充滿動態的張力」等特質的表現，就顯得非常典型。

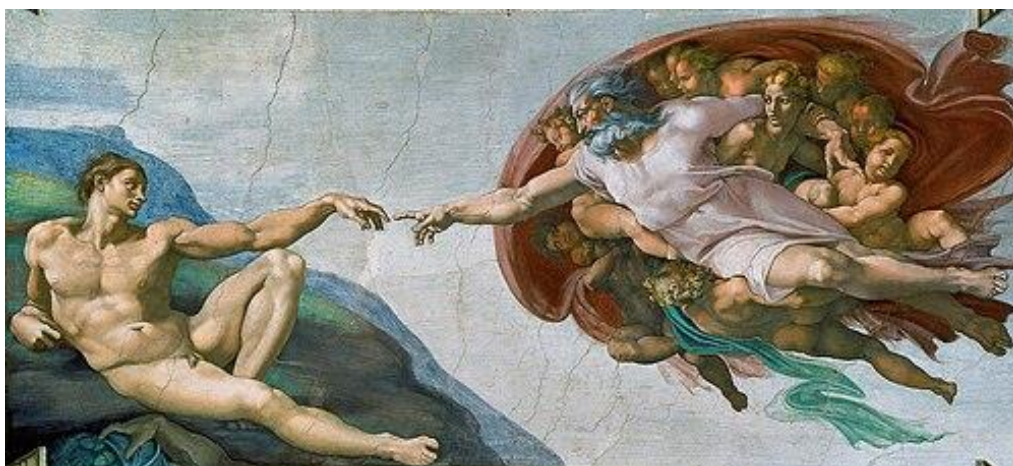
以下是巴洛克時期義大利藝術家吉安·洛倫佐·貝尼尼（Gian Lorenzo Bernini）目前安置在義大利羅馬博爾蓋塞美術館（Galleria Borghese），根據羅馬神話中冥王普路托（Pluto）綁架穀物女神之女普羅賽第娜（Proserpina）

回冥界的瞬間，創作於 1621 至 1622 年間的大理石雕塑，《被劫持的普羅賽第娜》（Ratto di Proserpina）。



這座雕像在巴洛克藝術「脫離完美」、「肌膚質感極接近生活經驗」和「帶有強烈的情感、故事性與充滿動態的張力」等特質的表現，同樣非常典型。

我特別想提另外兩幅畫作來強調巴洛克繪畫的特質。第一幅是畫在梵諦岡西斯汀教堂穹頂的《創世紀》：



這個特別擷取位於畫作最核心的部分，是在描繪上帝（畫面右邊穿著白袍的老人）創造亞當（畫面左邊的裸男）的情景，從這個畫面，我們已經可以清楚的看見文藝復興時期強調完美、穩定、對稱的主要元素，已經被充滿動態、扭動的軀體，以及接近人類生活所見的人所取代。



這是由荷蘭畫家維梅爾（Jan Vermeer，1632年10月31日-1675年12月15日）所繪名為《倒牛奶的女僕》「Melkmeid」的著名畫作。畫中的女僕正在小心翼翼地將牛奶從牛奶罐倒入一口鍋中。旁邊的桌子上有各種各樣的麵包。女僕頭戴亞麻帽子，身著藍色圍裙，袖子捲起來露出了粗壯的小臂。她的腳邊是一個暖爐，光線則從畫面左側的窗戶中照進來形成陰影。從這一幅畫作裡，我們可以更清楚的看出巴洛克畫作脫離人物形象的完美，並且直接取材自生活和市井小民的重要特質

- (1) 脫離完美與穩定。
- (2) 從生活當中擷取素材。
- (3) 充滿在寧靜中的動態。
- (4) 強調光影對比。

（二）巴洛克建築：

1.強調動態的對稱：所謂「動態的對稱」，指的是無論主建築、花園或其他附屬設施，都具體展現出富有動態變化的對稱結構，也就是如果你站在巴洛克建築的立面中間稍遠處，便可以發現從建築中央向兩側延伸，包括廊、柱、門、窗、裝飾、雕像，都會刻意呈現相對位置的對稱狀態。所謂的動態，廣泛來自於相對位置左側雕像如果面向右側，相對位置的雕像便會非常對稱的面向左側；花園所種植的花木，不僅形狀相對稱，連花的顏色也維持嚴整的對稱。



奧地利熊布朗宮典型呈現動態對稱的巴洛克風格建築與花園

2. 大量運用曲線、幾何裝飾與鍍金，充滿繁複的細節與立體感。



反過來看這座花園從小山丘的葛洛麗葉眺望樓、山腳下的海神噴泉、到整座花園（這時應該正在重新種植鮮花）都呈現充滿繁複對稱的立體感

（三）巴洛克音樂：

1. 都是調性音樂。

（1）在西方音樂史有很長的時間，都是基於所謂的「教會調式」，採單一旋律（缺乏現今意義上的和聲功能）來呈現。

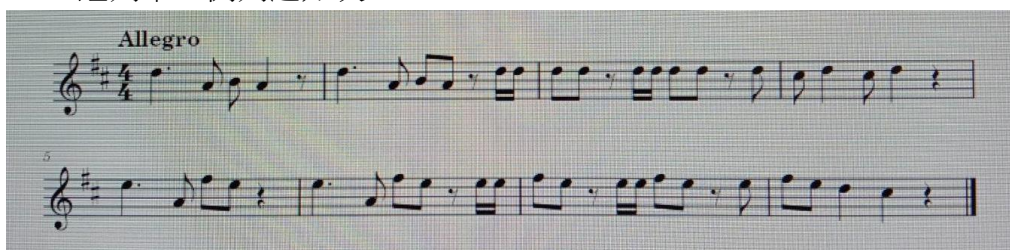
（2）到了 16 世紀末，隨著和聲與複音音樂的發展，義大利的音樂理論家札里諾（Giuseffo Zarlino）等人注意到，若將教會調式有效簡化為大調（明亮、快樂）與小調（陰暗、悲傷）兩種主要的情緒色彩，會更有效的使音樂能按照作曲家的意圖來表現。

(3) 德國作曲家巴赫，在 1722 年第一卷（1722 年）和第二卷（1742 年）中，分別以半音順序（C 大調→c 小調→升 C 大調→升 c 小調...）譜寫了各 24 首前奏曲與賦格，成功創作了兩卷各 24 首一共 48 首，名為《平均律鍵盤曲集》“Das Wohltemperierte Klavier”（英文譯為 The Well-Tempered Clavier），成為音樂史上第一部從 C 音向上，以每升半個音都可以成為大調或小調的主音，不僅確立了大、小調系統的完整性，同時也藉由每一個調性都專門譜寫了相對自由的前奏曲，以及相對嚴整的賦格曲，明確豎立起調性組織的完整邏輯。

(4) 就在同一時期，法國作曲家兼音樂理論家尚·菲利普·拉摩（Jean-Philippe Rameau，1683 年 9 月 25 日-1764 年 9 月 12 日）於 1722 年正式發表《和聲學》，科學化地論證了「主音—屬音—下屬音」（就一般人的理解，就是調性音樂裡的 Do-So-Fa）的功能和聲體系，標誌著調性音樂理論自此正式確立，從此，如今我們所普遍理解並接受的大、小調，遂全面取代了舊有的教會調式，成為西方乃至舉世音樂的主流。

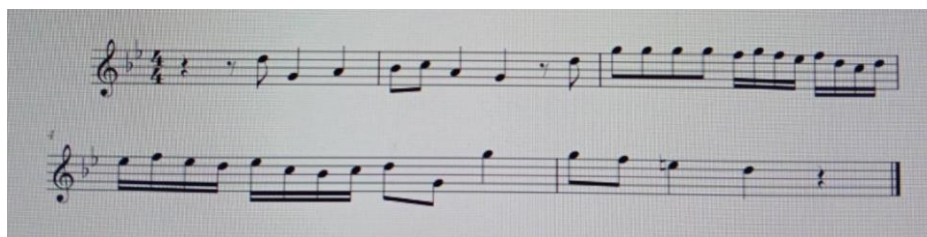
2. 音樂的進行與發展，會刻意使主要旋律成對數出現，也會讓整小段，或整大段音樂成對數出現。

謹列舉三例列述如次：



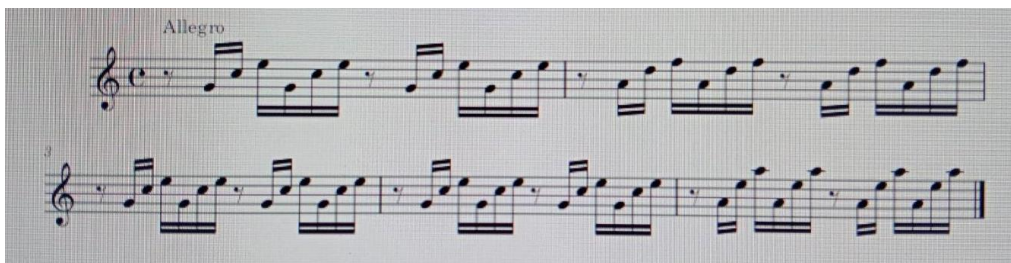
韓德爾《彌賽亞》《哈列路亞大合唱》前八小節

請看：第一小節和第二小節是完全一樣的旋律；第五小節和第六小節也是完全一樣的旋律；第一到第四小節與第五到第八小節，基本的結構，以及節奏，也都維持動態的對稱。而且互全曲這樣的樂曲進行特性所在多有。



韓德爾《彌賽亞》第七曲《祂必潔淨》前五小節

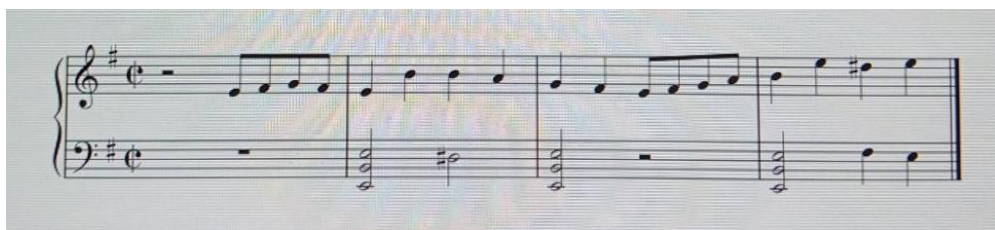
這首合唱曲從一開始的女高音聲部，和接下去的男低音聲部，都是一模一樣的旋律，而且第三至第五小節的旋律，還依次接著在男高音聲部、女高音聲部、女中音聲部重複出現。



J.S 巴赫《平均律》《C 大調前奏曲》前五小節

第一和第二小節，都是同樣旋律各重複出現兩次；第三和第四小節則是同樣旋律出現四次；到第五小節又是新的旋律出現兩次。

3.複音音樂（如巴哈的二聲部、三聲部創意曲與賦格）被確立與輝煌發展。



法國巴洛克作曲大師拉摩的《長鼓舞曲》

無論懂不懂基礎樂理，光看譜就可以知道這首樂曲已經脫離單一旋律，成為複音音樂了。

4.曲風宏偉華麗：在此所謂「宏偉華麗」，其實是一種相對概念。由於動輒十多人以上，且樂器種類遠多於文藝復興時期的小小樂團，在演奏同時期作曲家的協奏曲、大協奏曲、管絃樂曲或交響曲的時候，無論音量、音色變化都遠大於文藝復興時期的音樂，所以「曲風宏偉華麗」也被納為巴洛克時期重要的音樂特質。

5.力求所聽、所聞、所見與生活經驗相符的時代特性，使樂曲的進行，也和人性靜久思動，動久思靜，快久思慢，慢久思快的傾向若合符節，基本維持快-慢-快的順序進行。

6.樂章與樂章之間已經有堪稱嚴謹的調性關係

5.與 6.合併舉例：

韓德爾：《降 B 大調豎琴協奏曲》HWV 294

第一樂章 降 B 大調 不太快的快板 (Allegro moderato)

第二樂章 F 大調 甚緩板 (Larghetto)

第三樂章 降 B 大調 快板 (Allegro)

維瓦第：小提琴協奏曲《四季》(Le quattro stagioni) E 大調第一協奏曲《夏》(La primavera)

第一樂章 快板 (Allegro)

第二樂章 甚緩板 (Largo)

第三樂章 快板

維瓦第：小提琴協奏曲《四季》(Le quattro stagioni) F 大調第三協奏曲《秋》(L'autunno)

第一樂章 快板 (Allegro)

第二樂章 極慢板 (Adagio molto)

第三樂章 快板 (Allegro)

很明顯，這些樂曲三個樂章就是快 → 慢 → 快。

另外由於按降 B 大調，F 大調的主音 F 是落在屬音的位置（用一般人比較聽得懂的說法，就是：降 B 大調的主音 Do 是落在降 B，F 大調的主音 Do 是落在 F，所以按降 B 大調的 Do，F 是在降 B 上方的屬音 So，所以 F 大調是降 B 大調的屬調。）【詳如以下附表】



7.樂曲演奏的速度平均比現代同樣樂曲演奏的速度要快。

(1) 18 世紀中葉德國長笛家暨作曲家匡茨 (Johann Joachim Quantz) 在他的名著《長笛演奏法試論》⁴中就曾經對於演奏速度有以下的具體主張：「將脈搏速度設定為『每分鐘大約 80 下，並以此作為標準』(approximately eighty pulse beats to a minute as the standard)」。

⁴ 原始著作：《長笛演奏法試論》(Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen)，1752 年出版。英譯本：Reilly, E.R. (Trans.). (1966). On Playing the Flute. New York. 第 288 頁。匡茨將脈搏速度設定為「每分鐘大約 80 下，並以此作為標準」

(2) 匡茨以這個穩定的脈搏（約 80 BPM）作為全書的速度參考基準，並以此推導出不同拍號下各種速度標記（如快板、柔板）的具體時值。例如：

A. 普通拍子 (Common Time) 下的非常快板 (Allegro assai)：二分音符 = 80 BPM（即每分鐘演奏 80 個二分音符）。

B. 二二拍子 (Alla breve) 下的非常快板 (Allegro assai)：全音符 = 80 BPM（即每分鐘演奏 80 個全音符）。

(3) 這個體系說明了巴洛克時期以人體生理（脈搏）作為音樂律動基準的觀念，正是古樂學派主張「速度通常較快」的核心文獻依據之一。

(4) 不過如果上述論述一旦被廣泛引述，顯然有會引發一個「只要指揮個人的脈搏有所不同，便會立即帶動樂曲演奏速度產生差異」的爭論。

(5) 節拍器的發明的確豎立了相對客觀的標準。

(6) 另外一種學派，則比較支持這是源自「古樂器特性」的說法：就以巴洛克時期最具代表性的鍵盤樂器羽管鍵琴為例，它的聲音輕盈、音色清脆，而且泛音很弱、很短，不像現代鋼琴那樣有豐厚的共鳴和延音；其他像木管樂器的性能和音量，也都無法與現代樂器相比，再加上當時的樂團規模遠叫現代樂團為小，因此如果能讓樂曲的演奏速度加快一點，便會使音樂聽來更為清晰，而且從而散放光彩和生命力。

(7) 以下有一個很有啟發性的真實故事：1962 年伯恩斯坦指揮紐約愛樂，與傳奇鋼琴家 G. 顧爾德合作布拉姆斯《第一號鋼琴協奏曲》，由於當時顧爾德堅持採用極其緩慢、近乎古怪的速度來演奏這首樂曲，這與當時公認的詮釋習慣，以及伯恩斯坦本人的想法可說完全背道而馳。不過伯恩斯坦雖然身為指揮，但他卻以完全尊重主奏鋼琴家顧爾德的藝術家直覺的態度，選擇在演出前，特地對全場聽眾發表了一段免責聲明，表明自己縱使不同意這個速度，但仍然選擇完全尊重顧爾德的抉擇。那段聲明擇要列述如次：

A. 藝術高於科學：他認為如果嚴格遵守節拍器標記，演奏出來的結果可能會顯得機械、急促、甚至荒謬。著名的例子就是貝多芬親自標註的交響樂節拍器記號，許多指揮家和鋼琴家都認為這些記號「快得不切實際」，若完全照做會讓音樂聽起來被過度催促。

B.速度與「代謝率」有關：伯恩斯坦甚至提出一個有趣的觀點：一位音樂家選擇的速度，可能與他個人的新陳代謝率有關，也就是呼吸、脈搏等生理節奏，會影響他對時間的感受。這意味著速度帶有強烈的個人印記。

C.作曲家自己也變：他也指出，連作曲家本人都不會用死板的速度演奏。他曾援引布拉姆斯的例子：當被問及作品的速度指示時，布拉姆斯反駁道：「你認為我是個傻瓜，會每天用同樣的方式演奏它們嗎？」

綜上所述，從當前幾乎所有仿古樂團對於同一樂曲的演奏，基本都比現代樂團為快的事實，可以測知這至少是個由來已久，而且源遠流長的傳統，同時這樣的傳同，還透過音樂家們的代代相傳一直傳到當下，我們以此來理解巴洛克音樂的這個特點，至少說明了這就是事實。

8.每一個樂章的最後 2-4 個小節均習慣採漸慢至終止方式演奏。

這已經是演奏巴洛克音樂的慣例，謹以包含多種演奏形式與曲式為原則，分別列舉如次：

(1) J.S. Bach : Adagio from Toccata in C Major, BWV.564

J.S.巴赫：《C 大調觸技曲》的慢板 作品 564

杜普蕾 大提琴 / 羅伊·傑森 (Roy Jesson) 管風琴

CD 編號：EMI TOCE-3102 (日本版)

(2) G.S. Handel : Hornpipe from Water Music Suite No.1

J.S.韓德爾：《第 1#水上音樂組曲》選曲《號角舞曲》

布列茲 / 紐約愛樂管絃樂團

CD 編號：SONY MLK 64066

(3) J.S. Bach : Sonata in E Major, BWV 1035 for flute II Allegro

J.S.巴赫：E 大調長笛奏鳴曲 作品 1035 第二樂章 快板

尼可萊 長笛 / 克麗絲提安·潔柯泰特 大鍵琴 / 藤原真理 大提琴

CD 編號：DENON 33C37-7331

(4) J.S. Bach : Minuet in G Major (arr : Thomas Frost)

J.S.巴赫：G 大調小步舞曲 (湯瑪斯·弗洛斯特改編為管絃樂版本)

尤金·奧曼第 / 費城管絃樂團

CD 編號：CBS 38915

(5) J.S. Bach : “Siciliano” Konzert für Cembalo und Streicher E-dur BWV 1053

J.S.巴赫：為大鍵琴與弦樂團的 E 大調協奏曲 作品編號 1053

第二樂章 西西里舞曲

CD 編號：ARCHIV STEREO 415 991-2

(6) A. Vivaldi : Concerto for Flute, Strings and Harpsichord in G minor, op.10 no.2

A.韋瓦第：為長笛、弦樂團與大鍵琴的 g 小調協奏曲 作品 10 第 2#

※就樂曲的速度安排而言，即使把這首樂曲放在整個巴洛克、古典、浪漫、民族，以及後浪漫時代，都應該是唯一的特例，不過它依然謹守住巴洛克時期樂曲快→慢→快的原則，以及每個樂章終了前會刻意放慢的傳統。

第一樂章 最緩板 轉 急板幻想曲 (Largo – Fantasi. Presto)

第二樂章 最緩板 轉 急板 (Largo - Presto)

第三樂章 最緩板 如睡眠般安詳的最緩板 轉 快板 (II sonno. Largo - Allegro)

9.和同時期的畫家一樣，音樂家基本都是為皇家、貴族（含大主教）服務的。（不過同時期畫家譬如：卡拉瓦喬、維梅爾…等，開始在市井底層或社會尋常生活當中尋找作畫素材，已經是當時的趨勢；不過音樂家在這個部分的實際發展，則還要再向後延遲一些。）



義大利畫家卡拉瓦喬的畫作《以馬忤斯的懷疑》（上），和荷蘭巴洛克大師維梅爾的畫作《戴珍珠耳環的少女》（右），這些作品已經明顯將作畫的重要素材，轉向實際生活當中所接觸的人、事、物，這也是歐洲繪畫史發展當中的重要信息。



細數一下巴洛克時期重要的作曲家：

(1) 義大利作曲家維瓦第 (Antonio Lucio Vivaldi, 1678 年 3 月 4 日-1741

年 7 月 28 日)，本身即為神父，曾任司鐸，長期擔任聖殤孤兒院修道院（*Ospedale della Pietà*）女子樂團指揮，後曾供職於曼圖亞地主飛利浦·馮·黑森·達姆斯塔德（1671-1739）的母親，並曾向維也納國王查理六世尋求支持。

（2）德國作曲家 J.S. 巴赫（*Johann Sebastian Bach*，1685 年 3 月 31 日-1750 年 7 月 28 日），巴哈出生於神聖羅馬帝國艾森納赫（位於今德國圖林根邦）的一個音樂世家，自幼即接受音樂教育。父、母亡故後，巴哈遷至奧德洛夫由長兄扶養，生活清苦，並在 15 歲時即前往呂內堡修習學業並自立更生。畢業後巴哈先後在阿恩施塔特和慕豪森擔任管風琴師（1703 年-1708 年），往後曾歷任威瑪（1708 年-1717 年）與柯騰（1717 年-1723 年）的宮廷樂長，以及萊比錫的聖多馬斯教堂音樂總監長達 27 年（1723 年-1750 年）。

（3）德國作曲家韓德爾（*Georg Friedrich Händel*，1685 年 2 月 23 日-1759 年 4 月 14 日）。在他 6 歲那年，韓德爾無意間發現了家中的古鋼琴，便趁晚上偷偷練琴。一年後，隨隨父親去拜訪薩克森宮廷，無意中被阿柔夫公爵聽到他優美純熟的鋼琴音樂，便在公爵的指示下將他託給哈勒摯愛聖母市場教堂的管風琴手弗里德里希·威廉·查豪接受系統的音樂教育。1702 年，當時 17 歲的韓德爾已經開始擔任哈勒教堂的管風琴師，同時也順服父親的遺願去哈勒-威登堡大學攻讀法律系，並且同時繼續為教堂譜寫彌撒曲。二年後，他自費去義大利進修，前後在羅馬停留了三年。回國後，便在漢諾威擔任宮廷樂長。1712 年，他到英國旅行又受到安妮女王的器重，供他 200 英鎊年薪，此後韓德爾便長期停留在倫敦，這也使得當時的漢諾威選帝侯蓋歐格一世對他非常氣惱。還好不久後安妮女王去世，並由蓋歐格一世繼承英國王位，是為著名的英王喬治一世。1717 年，韓德爾專門為在泰晤士河上舉辦的王室聯歡會創作了著名的作品《水上音樂》，喬治一世聽了之後非常高興，韓德爾的年俸也倍增為 400 英鎊，藉此鼓勵他繼續創作，他也從此在皇室的庇蔭之下，一直活到 1759 年。

（4）義大利作曲家史卡拉第（*Giuseppe Domenico Scarlatti*，1685 年 10 月 25 日-1757 年 7 月 23 日）。早年他隨也是音樂家的父親啟蒙，並從 1701 年開始擔任那不勒斯宮廷禮拜堂的管風琴師和樂師。1709 年，他來到羅馬，為流亡的波蘭王后瑪麗亞·卡齊米埃拉·達爾昆服務。在羅馬，史卡拉第為波蘭王后的私人劇場譜寫了幾部歌劇，並於 1715-1719 年間在聖伯多祿大殿擔任樂隊指揮，還在 1719 年到倫敦的女王劇場指揮他的歌劇《納西索》。1719 年 11 月他去到葡萄牙里斯

本，在那裡為葡萄牙公主瑪利亞·巴爾巴拉教授音樂。8 年後離開里斯本，並於 1728 年在羅馬和瑪利亞·卡德莉娜結婚，翌年去到塞維亞，他在那裡生活了四年並得到了關於佛朗明哥的知識。1733 年，他移居到馬德里繼續擔任瑪利亞·巴爾巴拉公主的樂師，那時公主已經嫁給西班牙王室，不久還成了西班牙女王，因此他便在隨後的 25 年中仍然留在西班牙，直到辭世。

(5) 義大利作曲家柯賴里 (Arcangelo Corelli, 1653 年 2 月 17 日-1713 年 1 月 8 日)。柯賴里出生在波隆那附近的小城鎮，十三歲開始學習小提琴，二十一歲時去了羅馬，很快地就成被人們視為一位具有高超技巧的小提琴家和傑出的指揮家，並且一生幾乎都為小提琴作曲。他曾經受僱於兩位出身貴族的樞機主教，帶領一支歌劇管弦樂團，最終在羅馬辭世。

(6) 德國作曲家泰雷曼 (Georg Philipp Telemann, 1681 年 3 月 24 日-1767 年 6 月 25 日)。他在 10 歲的時候開始接觸音樂，而且幾乎完全是靠自學。儘管母親和親戚反對，禁止他的任何音樂活動，但泰雷曼卻依然在私底下偷偷學習作曲，並且在 12 歲那年就創作了一部歌劇，同時還擔任校內的音樂代課老師。但是這項才能卻沒有得到家人認同，特別是他的母親害怕他將來會以音樂家作為職業，便把他的樂器全部沒收。在馬德堡和采勒費爾德的學校學習之後，在 1697 年，他被送到位於希爾德斯海姆的著名的安得烈亞鴛姆文理中學 (Gymnasium Andreanum) 繼續進修，在此他的音樂才華獲得蓬勃發展，同時得到校長的大力支持。此期間他並且先後學會了管風琴、小提琴、雙簧管、長笛、直笛、排簫、低音提琴等樂器，並且大多數都是無師自通的 (用現代人的理解，泰雷曼就是一位在音樂領域幾乎無所不能不世出的卓越天才)。1701 年畢業後，在母親的堅持下，20 歲的泰雷曼來到萊比錫大學，計劃攻讀法律學位。不過他違背了母親的意願，而且最終成為了一位職業音樂家，定期為聖尼古拉教堂，以及聖多馬教堂創作教會作品。1702 年，他成為布呂爾市歌劇院歌劇院的導演，並進而成為新基什音樂廳的音樂總監。1709 年，他與普羅姆尼茨伯爵夫人和音樂家丹尼爾·埃伯林的女兒阿瑪莉·路易絲·朱莉安·埃伯林 (Amalie Louise Juliane Eberlin) 結婚。他們的女兒於 1711 年 1 月出生。才不到一年，他便成為聖凱瑟琳教堂的音樂總監，並於 1712 年 3 月 18 日搬到法蘭克福，當時他剛滿 31 歲。1714 年 8 月 28 日，在他的第一任妻子去世三年後，泰雷曼與法蘭克福市議會書記員的女兒瑪麗亞·凱薩琳娜·特克斯 (Maria Catharina Textor) 結婚。並前後生了九個孩子。1740-1750

年間，泰雷曼的創作稍有減退，但到了 1755 年，74 歲的泰雷曼又恢復成往日的量產型作曲家，不斷創作，直到 86 歲逝世為止。

※有一件非常特別且重要的事，就是：以作曲家而言，泰雷曼用行動打破了宗教音樂與世俗音樂的藩籬，使得音樂家服務的對象不再侷限於教會或貴族，同時藉著定期舉辦公開的演奏會，將音樂推廣遍及一般的平民百姓，讓喜愛音樂的人有機會聽到不同類型的樂曲，並且運用自己的法律專業，為剛起步的出版業制定了相對完整健全的音樂版權法令規範。這在眾多巴洛克音樂家裡，他就是唯一獨特而且先進的特例。

(7) 庫普蘭 (法語：François Couperin，1668 年 11 月 10 日—1733 年 9 月 12 日)，是法國著名的音樂家族庫普蘭家族成員，也是作曲家路易·庫普蘭的侄子。他在 1668 年生於巴黎，父親夏爾·庫普蘭在巴黎聖-熱爾韋 (Saint-Gervais) 教堂擔任管風琴師，他跟隨父親學習管風琴直到 12 歲父親辭世，隨拜德拉蘭德 (Michel-Richard Delalande) 為師繼續學習，18 歲那年正式繼承父業，擔任教堂管風琴師。1693 年進一步成為凡爾賽宮皇家教堂管風琴師，並在次年成為王室成員的羽管鍵琴教師。1702 年受封為「羅馬騎士」並獲得「拉特朗騎士勳章」，1717 年獲封「國王室內樂團」羽管鍵琴師的職位 (ordinaire de la musique de la chambre du Roi)。法蘭索瓦·庫普蘭早婚，長女瑪麗·瑪德琳 (Marie-Madeleine，1690 年-1742 年) 加入了宗教團體，同時也是業餘的管風琴演奏者；次女瑪格麗特·安托瓦內特 (Marguerite-Antoinette，1705 年-1778 年) 克紹箕裘，在 1730 年繼承父位成為「國王室內樂團」羽管鍵琴師；1733 年，他將巴黎聖-熱爾韋教堂管風琴師的職位傳給侄子尼古拉後不久辭世。

(8) 亨利·普賽爾 (Henry Purcell，1659 年 9 月 10 日-1695 年 11 月 21 日) 為英國巴洛克時期的代表性作曲家。生於倫敦的西敏地區，父親曾任查理二世的宮廷樂師。少年時是王室小禮拜堂合唱團團員，嗓子受傷後任樂器保管員。曾從約翰·布羅學習。1680 年成為西敏寺的管風琴師，1682 年又兼任王室小禮拜堂管風琴師。1695 年初，替病逝的瑪麗女王創作葬禮歌曲——《瑪麗女王的送葬樂》；7 月他為王位的推定繼承人格洛斯特公爵威廉王子譜寫六歲的生日歌曲；他在 11 月猝逝，跟據哈登 (J. Cuthbert Hadden) 所著《音樂家的羅曼史》《Composers in

Love and Marriage》⁵一書記載，普賽爾在 1695 年 11 月 21 日，因夜歸而被妻子拒於門外，致罹患感冒而凍死，年僅 36 歲。

綜上所述，除了泰雷曼曾在晚年脫離貴族，短暫成為服務一般大眾的音樂家之外，上述巴洛克時期的音樂家，基本就與同時代的畫家一樣，成為皇室、貴族或教會主教的幕賓，而且終身不綴。

參、以西元 1600-1750 年同時作為巴洛克藝術史與音樂史斷代的細思輿論證

一、現行西洋通史、藝術史與音樂史斷代之當：

(一)按照藝術家與音樂家所在之年代，以及所為作品泛而言之基本特性，來作為斷代依據，至少是一個可獲得大時代趨勢具體印象的作法。

(二)就像我國唐代駱賓王、王昌齡、李白、杜甫、孟浩然、王維、白居易。劉禹錫、李商隱、元稹、岑參、張九齡；以及宋朝宴殊父子、歐陽修、范仲淹、柳永、蘇軾、秦觀、黃廷堅、周邦彥、李清照、辛棄疾、姜夔…等這些名家在詩與詞兩個領域的輝煌成就，於是被習慣的稱之為「唐詩」和「宋詞」一樣，一點也不影響從唐朝和宋朝以後，依然有晁補之、張耒、蘇軾、黃廷堅、劉因、盧摯、吳應箕、馮舒、袁枚…等名家，和納蘭性德與朱彝尊、陳維崧、張惠言、張琦、惲敬、黃景仁…等名家，先後分別在詩詞方面一樣堪稱卓越的成就一樣，如果說來自巴洛克的影響，會一直延續到海頓、莫札特、貝多芬，舒伯特、舒曼…這種傳承與綿衍就是事實（我會在之後加以詳細論述）。

(三)對一般人（包括西方人）而言，音樂史的斷代：文藝復興時期（1450-1600），巴洛克時期（1600-1750），古典樂派時期（1750-1825），浪漫樂派（包含國民樂派、寫實樂派）時期（1825-1890），印象樂派時期（1890-1940），現代樂派時期（約 1930-）的斷代，的確是被大多數人所接受的。

二、細談現行西洋通史、藝術史與音樂史斷代之檢討：

以下我就直接按照我自己所具體領略的巴洛克音樂特性，來逐一審視當下一般音樂史斷代的各種細節：

(一)都是調性音樂：這是一個從巴洛克一直可以貫穿到現代樂派某些作曲

⁵ 張淑懿譯；志文出版社 1978 年初版

家的某些作品的特性，譬如：

1. 普羅高菲夫創作於 1917 年的 D 大調第一號《古典交響曲》；

2. 巴伯創作於 1939 年的小提琴協奏曲，第一樂章的兩個主題分別是 G 大調和 g 小調，第二樂章的第一主題前半是 E 大調，後半是升 c 小調，第三樂章的主奏小提琴是 A 小調，雖然與從巴洛克到浪漫樂派，樂曲基本都會遵守第一樂章的主調性，也會是樂曲最終樂章的主調性這個傳統有異，但它基本顯然還是調性音樂。

3. 羅德利哥從 1939 年開始創作，完成於 1940 年的《阿蘭輝茲協奏曲》（Concierto de Aranjuez）：第一樂章和第三樂章都是 D 大調，第二樂章還按照傳統嚴謹的採用關係小調⁶ b 小調；

4. 蓋西文《藍色狂想曲》。這是在一個樂章裡分成了以下五個段落的樂曲：

(1) 《循環反覆主題⁷ “Ritornello”》（A 大調→降 A 大調→降 E 大調）

(2) 《火車主題》C 大調

(3) 《大跨步鋼琴主題⁸ “Stride”》C 大調

(4) 《滑步節奏主題⁹ “Shuffle”》（G 大調→B 大調→降 D 大調）

(5) 《愛的主題》E 大調

綜上所述，顯然「調性音樂」也不能成為只屬於「巴洛克音樂」的特質。

（二）音樂的進行與發展，會刻意使主要旋律成對數出現，也會讓整小段，或整大段音樂成對數出現。這也是一個從巴洛克一直可以貫穿到浪漫及後浪漫時期，眾多作曲家的共同特性，譬如：

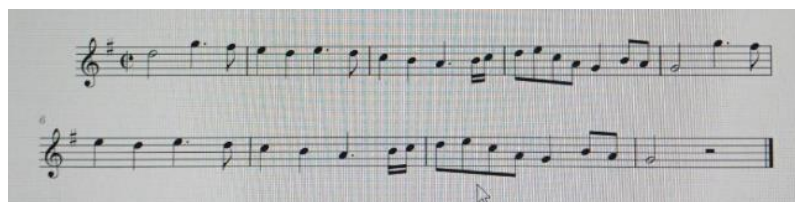
1. 海頓《C 大調第 77 號弦樂四重奏，作品 76 之 3》，又名《皇帝四重奏》（Kaiserquartett）第二樂章

⁶ 所謂「關係調」指的就是同一個調號的大調和小調，譬如都是不升不降的 C 大調和 a 小調。

⁷ 循環反覆主題 “Ritornello” 指的是主題片段反覆出現、中間穿插獨奏段落的結構。

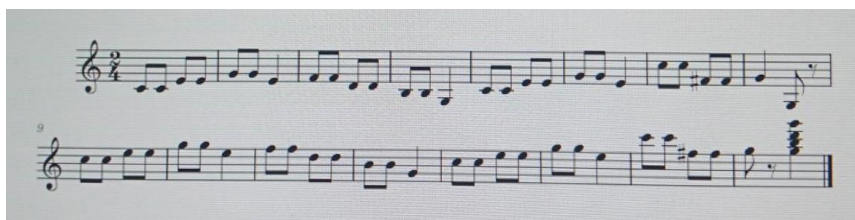
⁸ 跨步鋼琴主題⁶ “Stride” 演奏風格是左手非常活躍，會在低音區與中音區之間「跨步」。典型的模式是：左手在低音拍上彈奏單音或八度（根音），然後迅速「跨」到中音區彈奏和弦，形成節奏驅動力。

⁹ 滑步節奏主題 “Shuffle” 是一個爵士樂節奏型態的術語。它指的是將平均的八分音符演奏成「三連音的第一、三音結合」的搖擺感（長-短-長-短），節奏特徵就是「具有拖曳感的滑步節奏」。



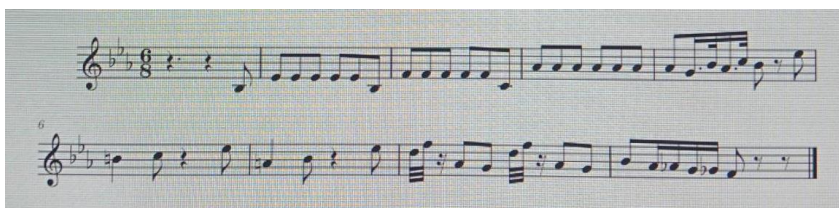
這個樂章從第 1 小節到第 9 小節（上），和從第 13 小節到第 21 小節（下），都是同一個旋律連續出現兩次

2.海頓 C 大調第 94#交響曲《驚愕》第二樂章



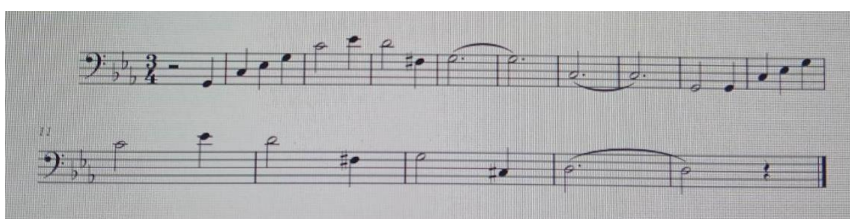
這首舉世聞名的交響曲第二樂章開頭 16 小節，後 8 小節是以比前八小節提高八度來呈現一樣的旋律，所以除了最後一個音差了 16 度之外，這又是典型的讓整小段音樂成對數出現的巴洛克風格。

3.莫札特第 40#交響曲第二樂章



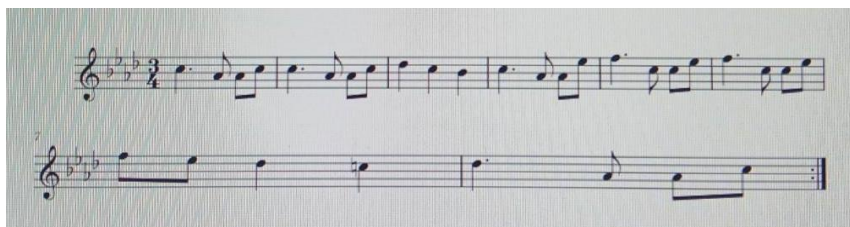
這個慢板樂章前 9 小節的旋律，在接下去的 9 個小節，只是用不同樂器來演奏同樣的旋律，依然是讓整小段音樂成對數出現的巴洛克風格。

4.貝多芬第 5#交響曲《命運》第三樂章



這個樂章從一開頭 14 個小節，就是同一個旋律由低音大提琴反覆演奏兩遍，同樣是讓整小段音樂成對數出現的巴洛克風格。

5. 布拉姆斯《圓舞曲》作品 39 第 15 曲



這首樂曲第 1-2 節、第 4-5 節，都是同一個旋律連續兩次，第 1-8 小節則是整段重複，同樣是樂句成對數出現的巴洛克風格。

綜上所述，從海頓、莫札特、貝多芬到布拉姆斯，這種源自巴洛克「刻意使主要旋律成對數出現，也會讓整小段，或整大段音樂成對數出現」的音樂特質，依然完整延續，可見此一特質同樣並不只屬於「巴洛克音樂」。

(三) 複音音樂（如巴哈的二聲部、三聲部創意曲與賦格）被確立與輝煌發展：此一特質就像一列高速駛往未來的列車，而搶著搭上這列列車的作曲家，只有愈來愈多，聲勢也愈來愈盛。

(四) 曲風宏偉華麗：回顧西方音樂史，從文藝復興之前的葛利果聖歌，到文藝復興時期 2-3 件樂器的簡單組合，到複音音樂的快速興起，再到巴洛克音樂所展現空前的宏偉、華麗，無論文學家、藝術家、音樂家們，都像極了我國漢賦逐漸走進「辭則趨於藻飾，義則艱深離群」的死胡同，於是講究「簡約、理性、均衡」的古典主義開始逐漸興起，樂曲的諸多形式，諸如「奏鳴曲式」、「三段式」、「輪旋曲式」、「詼諧曲式」…等，被進一步確立，樂器性能的提昇，樂團編制進一步擴大，漸強（Crescendo）與漸弱（Decrescendo）被廣泛運用，而音樂風格則整體趨向規律、輕盈、優雅，像海頓、莫札特、葛路克、鮑凱里尼、車爾尼，和 1780 年代前的貝多芬…等作曲大師，開始逐漸主宰樂壇。所以，看起來音樂史的斷代，如果從這裡切入，應該是有力的論點。

(五) 力求所聽、所聞、所見與生活經驗相符的時代特性，使樂曲的進行，也和人性靜久思動，動久思靜，快久思慢，慢久思快的傾向若合符節，基本維持快-慢-快的順序進行。

這是完全符合人性基本傾向的特質，所以直到布拉姆斯也少有例外。

(六) 樂章與樂章之間已經有堪稱嚴謹的調性關係：

由於相關的音樂理論愈趨完整，所以從巴洛克以後，樂曲的調性發展與變化，已經從原本相對簡單的樂章與樂章之間的有序變化，進一步拓展到每個樂章自己主題的衍伸發展，以及主題與主題之間的調性對比，都趨向複雜與成熟，這是趨勢，也是必然。所以，這已經明顯是從巴洛克以後的共同趨勢，當然不能屬於巴洛克所獨有的特性。

(七) 樂曲演奏的速度平均比現代同樣樂曲演奏的速度要快：

從各種錄音和演奏會的實況來看，仿古樂團演奏巴洛克時期，以及古典時期的樂作，速度基本都比現代樂團要快，這是事實，也料將繼續如此。所以這也不是獨屬於巴洛克時期音樂的特質。

(八) 每一個樂章的最後 2-4 個小節均習慣採漸慢至終止方式演奏：

看海頓、莫札特、貝多芬的樂曲，對於音樂的漸強（Crescendo）與漸弱（Decrescendo）都有明確的標示，音樂是否需要漸快（Accelerando，縮寫 accel）、漸慢（Ritardando，縮寫 rit）、突強（Sforzando，縮寫 sf, sfz 或 fz），或突弱（Fortepiano，縮寫 fp）…等，都已經有明確的註記，只需照譜演奏即可。所以看起來「每一個樂章的最後 2-4 個小節均習慣採漸慢至終止方式演奏」的確是獨屬於巴洛克音樂的特質。

(九) 和同時期的畫家一樣，音樂家基本都是為皇家、貴族（含大主教）服務的：

翻一翻音樂史，海頓光是在埃斯特哈齊（Esterházy）擔任宮廷副樂長與樂長，前後就長達 30 年之久；翻開莫札特短暫卻精彩的一生，其實從他的父親李奧波特開始，他們的生活、創作與演奏，就不曾真正離開過大主教、皇室和貴族；貝多芬的祖父就是柯隆選帝侯的宮廷樂長，父親是教會唱詩班的男高音，也是他的啟蒙老師，而且 13 歲就已經當上了宮廷樂團的羽管鍵琴手，從他的發展軌跡來看，雖然他一生也接受過許多貴族的幫助或贊助，但他不斷靠自己的奮鬥，一步一步爭得演奏家和作曲家地位的過程，也相對凸顯了他掙脫貴族的努力和事實。再看看舒伯特和舒曼的一生，我們終於可以進一步確認，援自巴洛克時期的藝術家、音樂家們基本都是在為皇家、貴

族或大主教服務的傳統，其實是一直到貝多芬、舒伯特和舒等已經曼進入浪漫樂派作曲家之後，才有效脫離了這個巨大陰影的。

綜合（一）到（九）的仔細分析，我們已經可以得到以下明確印象：如果真要對巴洛克與古典兩個樂派來做斷代，真正可以歸屬於巴洛克音樂的特質，其實只剩下「在古典樂派已經確立其講究『簡約、理性、均衡』的古典主義開始逐漸興起，樂曲的諸多形式，諸如『奏鳴曲式』、『三段式』、『輪旋曲式』、『詼諧曲式』，以及樂器性能逐漸提昇，樂團編制進一步擴大，漸強（Crescendo）與漸弱（Decrescendo）被廣泛運用，而音樂風格則整體趨向規律、輕盈、優雅這些風格之前」，和「樂曲演奏的速度平均比現代同樣樂曲演奏的速度要快」這兩項特質才是可以用來作為斷代可靠依據的。

三、有一個大大跨越時代的驚奇：

如所週知，貝多芬因為「完整繼承了來自海頓和莫札特的古典風格，又從他的第三號交響曲《英雄》，開始展現出明顯有別於海頓和莫札特的巨大和磅礴，然後通過樂曲張力明顯趨強的第四號交響曲，以及用一個動機，就可以貫穿全曲，同時展現純熟作曲技能的第五號交響曲《命運》，然後在第六號交響曲《田園》裡，直接展示所下標題與音樂內容高度契合的「微風、流水、原野、閃電、驚雷、暴雨和雨過天晴」，而一舉引領音樂跨進『浪漫時代』，而成為西方音樂史上同時是古典樂派的終結者，也是浪漫樂派的領銜人。」那麼我們就沒有理由不把早於貝多芬完成田園交響曲（西元 1808 年）之前 88 年，便已經創作了小提琴協奏曲《四季》（約完成在西元 1718-1720 年）的義大利作曲大師維瓦第，在此給一個單獨的敘述。

《四季》（義大利語：Le quattro stagioni）是義大利作曲家安東尼奧·韋瓦第（Antonio Lucio Vivaldi，1678 年 3 月 4 日-1741 年 7 月 28 日）創作的一組小提琴協奏曲，其中每一個樂章都用音樂分別對一年的四季進行堪稱精到的描繪。此作約寫於 1718-1720 年，並於 1725 年連同另外 8 首協奏曲作為《和聲與創意的實驗》在阿姆斯特丹出版。其中《四季》當然是最最著名的作品。

這部作品共分為《春》、《夏》、《秋》、《冬》四個部分，每一個季節都各分成三個樂章，並且在每個樂章之前，都會引用十四行詩來說明這個樂章即將演奏的內涵，以下就以小提琴家珍妮·楊森 小提琴獨奏兼指揮 / 烏特勒支國際室內樂

音樂節節慶樂團，2014年6月29日在第沃利弗雷登堡（TivoliVredenburg）的版本，按照《春》、《夏》、《秋》、《冬》四個季節，並按照實際演奏的順序，來分別介紹各自的重要內容：

Vivaldi：Violin Concerto “Le quattro stagioni”

Vivaldi：Violin Concerto “The Four Seasons”

韋瓦第：小提琴協奏曲《四季》

(一) E大調第一協奏曲，Op. 8，RV 269，《春》("La primavera")

01.第一樂章 快板（Allegro）

【十四行詩】

Giunt' è la Primavera e festosetti

春臨大地，

La Salutano gl' Augei con lieto canto,

眾鳥歡唱，

E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti

和風吹拂，

Con dolce mormorio Scorrono intanto:

溪流低語。

Vengon' coprendo l' aer di nero amanto

天空迅速被黑幕遮蔽，

E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti

風雷鳴和閃電宣示暴風雨的前奏；

Indi tacendo questi, gl' Augelletti;

雨過天晴，鳥花語再度

Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

奏起和諧樂章。

這個樂章的第一樂段弦樂所展現的是春天的活力，主奏小提琴和樂團首席的獨奏與二重奏所表現的則是模仿春臨大地眾鳥歡唱的景象。

接著第二段樂團則是展現微風輕拂和溪流低語，突然天空迅速被黑幕遮蔽，同時間則雷鳴四起，風雨驟至。主奏小提琴所要表現的是雷鳴中的閃電。

不久，雷電消逝，風雨停歇，樂曲也進入第三樂段，大地迅速恢復春臨大地的活力，花香和鳥語也再度鋪陳出和諧的樂章。

02.第二樂章 緩板 (Largo)

【十四行詩】

E quindi sul fiorito ameno prato

芳草鮮美的草原上，

Al caro mormorio di fronde e piante

枝葉沙沙作響，喃喃低語；

Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

牧羊人安詳地打盹，夏日裡狗懶洋洋的睡在腳旁。

在這個慢板樂章開頭主奏小提琴所表達的，就是喃喃低語和安詳休憩；而樂團所表達的，則是樹葉沙沙作響，和中提琴聲部模仿狗的鼾聲。

03.第三樂章 快板 (Allegro)

【十四行詩】

Di pastoral Zampogna al suon festante

當春臨大地，

Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato

仙女和牧羊人隨著風笛愉悅的旋律

Di primavera all' apparir brillante.

在他們的草原上婆娑起舞。

樂團的序奏描述的是春臨大地和風笛愉悅的旋律，主奏小提琴所描述的，就是仙女和牧羊人的輕巧、靈動和愉悅，不久，一切便顯得非常美妙和和諧，而低音輕卻恆定不變的頑固音，則是在表達情境穩定；在完整的描述之後，音樂再度回到樂章起初，主奏小提琴奏出了猶如酒後微燻的愉悅和暢快。

(二) G 小調第二協奏曲，Op. 8，RV 315，《夏》("L'estate")

04.第一樂章 不太快的快板 (Allegro non molto)

【十四行詩】

Sotto dura Staggion dal Sole accesa

奄奄一息的人們和動物躺在

Languè l' huom, languè 'l gregge, ed arde il Pino;

熾熱無情的太陽底下，

Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa

松樹彷彿就要起火；

Canta la Tortorella e 'l gardelino.

杜鵑高歌著，加入斑鳩和金翅雀的行列中。

Zeffiro dolce Spira, mà contesa

微風輕拂，

Muove Borea improvviso al Suo vicino;

但很快地大風捲起；

E piange il Pastorel, perche sospesa

若有風雨欲來之勢，

Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

牧羊人被突如其來的狂風驚嚇。

樂章開頭極緩板的曲速，旨在描述盛夏裡萬物皆顯慵懶，而樂團連續下降的音型則是在描繪山風徐來，主奏小提琴和配搭的大提琴，是在描繪微風輕拂中的杜鵑高歌、斑鳩輕啼和金雀展翅。接著由於豐富的經驗告訴牧羊人暴雨將至，主奏小提琴於此所表達的就是牧羊人的驚懼。接下來樂團描繪四周的風開始加驟，牧羊人的情緒也開始更加緊張，暴風雨將臨的氛圍愈來愈明顯，暴雨、雷電終於降臨，主奏小提琴則是傳神的描繪出牧羊人在驚懼中趕快找到遮蔽，驚魂甫定的模樣，聲勢愈來愈盛的暴風雨終於還是狂襲大地。

05.第二樂章 弱音慢板轉強音急板（Adagio e piano - Presto e forte）

【十四行詩】

Toglie alle membra lasse il Suo riposo

擔心著他的羊群以及自己的命運，

Il timore de' Lampi, e tuoni fieri

他開始忙著做風雨前的準備，不安的心在灰暗的天色下、

E de mosche, e mossoni il Stuoil furioso!

在蚊蠅的嗡嗡作響下顯得更加孤立無援。

主奏小提琴緩慢而略帶疲憊與憂慮的琴韻，是在描繪在暴風雨中對於羊群安危的擔憂，而樂團一小段一小段突強奏，則是描繪藏在洞穴中的牧羊人遭受到一陣陣蚊蠅攻擊的情境。

6.第三樂章 急板 (Presto)

【十四行詩】

Ah che pur troppo i Suo timor Son veri

終於，他擔心的事發生了——

Tuona e fulmina il Ciel e grandioso

雷電交加的狂風暴雨及冰雹

Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

阻撓了他回家的路。

是的，擔心的事終歸還是發生了，那就是空前猛烈的暴風雨狂襲而至，主奏小提琴直接描繪了牧羊人無法掩飾的驚恐，風雨雷電繼續肆虐，天哪！風雨這麼大，那些羊要怎麼辦啊！請聽隱隱卻不斷的雷鳴、閃電和一陣一陣忽弱忽強的風雨，主奏小提琴所要表達的，就是唉！待會恐怕連家都回不去了呀！並且在牧羊人極深的恐懼中，曠野的風雨繼續不斷的肆虐直到最後。

(三) F 大調第三協奏曲，Op. 8，RV 293，《秋》("L'autunno")

7.第一樂章 快板 (Allegro)

【十四行詩】

Celebra il Vilanel con balli e Canti

農人唱歌跳舞，

Del felice raccolto il bel piacere

慶祝莊稼的豐收。

E del liquor de Bacco accesi tanti

酒神的瓊漿玉液

Finiscono col Sonno il lor godere

使眾人在歡愉的氣氛中沉沉睡去。

在樂團明亮愉悅的舞曲引奏之下，第一段主奏小提琴代表的就是歡慶豐收，正在快樂舞蹈的情景；第二段的小提琴主奏所要表達的正是在釋放歡快的舞蹈和宴飲之中，快樂的農民盡情歡樂，盡興喝酒，終於集體喝茫了的狀況。請仔細聽主奏小提琴所用心描繪的正是集體喝茫、逐次倒下，終至沉睡的情景，這也應該是四首描寫四季的協奏曲裡最溫暖祥和的樂章了。所有秋收豐碩的農民，在歡快

慶祝之後當場便沉沉睡倒，而且在秋高氣爽當中四下一片安詳和諧；這個樂章終於在歡慶秋收的舞蹈聲中走到最後

8.第二樂章 很慢的慢板（Adagio molto）

【十四行詩】

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti

在歌聲及舞蹈停止之時，

L' aria che temperata dà piacere,

大地重回寧靜，

E la Staggion ch' invita tanti e tanti

萬物隨莊稼的人們

D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

在秋高氣爽中一同進入夢鄉。

這是四季小提琴協奏曲裡唯一一個由大鍵琴主奏的樂章，而整個樂章所在描述的就是：代表農民終年辛勤，終於收割後的進入夢鄉。

9.第三樂章 快板（Allegro）

【十四行詩】

I cacciator alla nov' alba à caccia

破曉時分號角響起，

Con corni, Schioppi, e canni escono fuore

獵人帶著獵狗整裝待發。

Fugge la belua, e Seguono la traccia;

鳥獸紛逃，而獵人開始追尋獵物的行蹤。

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore

一陣槍聲巨響夾雜獵狗的狂吠之後，

De' Schioppi e canni, ferita minaccia

動物四竄奔逃，但終奄奄一息，

Languida di fuggir, mà oppressa muore.

不敵死神的召喚。

這個充滿動能的序奏，是代表獵人已經整裝待命出發；第一段主奏代表前進的號角高聲響起，獵人的隊伍也繼續勇往直前；接下來主奏小提琴轉而描述在葉

子已經幾乎掉光的森林裡，感受到生命威脅的動物開始四處逃竄，樂團所代表的獵人的隊伍繼續前進，主奏小提琴則具體描繪出動物四下逃竄的速度有慌、多快，而且非常傳神的描繪出動物忽而左、忽而右，全速奔逃的景象。接著代表獵人的樂團腳步愈發緊迫，主奏小提琴的演奏，則更進一步表現出獵物已經因為慌亂而踉蹌的景象，當樂團代表槍聲再響，獵物終於中彈並頹然倒下。代表獵人的樂團則描繪出獵人滿載大步而歸。

(四) F 小調第四協奏曲，Op. 8，RV 297，《冬》("L'inverno")

10.第一樂章 不太快的快板 (Allegro non molto)

【十四行詩】

Aggiacciato tremar trà nevi algenti

人們在凜冽的寒風中、

Al Severo Spirar d' orrido Vento,

在沁冷的冰雪裡不住發抖。

Correr battendo i piedi ogni momento;

靠著來回踱步來保持體溫，

E pel Soverchio gel batter i denti;

但牙齒仍不住地打顫。

樂章開頭弦樂器的擦弦奏是在形容寒冷，第一段主奏小提琴是在表現人們在嚴冬裡都冷得發抖，而且即使人們已經凍得發抖，嚴冬卻依舊酷冷不褪；第二段獨奏則是在表達待在野地裡的人已經冷到兩腳窮打哆嗦的地步，唉呀，不管怎麼弄還就是冷得讓人受不了啊！第三段獨奏則是在表達酷冷不僅讓人的軀體開始不聽使喚，連同牙齒也開始劇烈打顫，這樣的嚴冬真是讓人冷得受不了啊！

11.第二樂章 緩板 (Largo)

【十四行詩】

Passar al foco i di quieti e contenti

在滂沱大雨中坐在火爐旁度過

Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

安靜而美好的時光。

這個場景是描繪在嚴冬下雨的屋裡，主奏小提琴在表達壁爐的火讓人溫暖舒

適，樂團的撥奏，則在表達屋簷雨水不斷滴下。

12.第三樂章 快板 (Allegro)

【十四行詩】

Caminar Sopra il ghiaccio, e à passo lento

小心翼翼地踩著步伐前進，

Per timor di cader gersene intenti;

深怕一個不留神栽了個筋斗；

Gir forte Sdruzziolar, cader à terra

有時在冰上匆匆滑過，

Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte

跌坐在雪上，來回跑步玩耍。

Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;

直到冰裂雪融的時刻，聽見溫暖的南風已輕叩

Sentir uscir dalle ferrate porte

冷漠的冰雪大門。

Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra

這是冬天，

Quest' é 'l verno, mà tal, che gioia apporta.

而且一個愉快的冬天。

獨奏前的樂段在表達溜冰人在雪地裡小心滑行，接著這裡是描繪溜冰人連續踉蹌的模樣，然後是在一陣踉蹌後，溜冰人繼續小心前行，緊接著又是一陣連續踉蹌，然後開始失速，終於摔了個四腳朝天，而且數度起身都無法如願；接著樂聲突然轉為柔和，這是在表達冰裂雪融的時刻，人們突然聽見溫暖的南風已經開始輕拂。不過到了第三樂段，則具體顯示嚴冬依然是嚴冬，大地依舊酷冷，因為現在仍就是冬天。不過就整體而言，這依然是個令人感覺快樂的冬天。

(五) 試問：如果貝多芬的《田園》交響曲，被認為是引領音樂進入發揮敘事風格與功能的浪漫樂派代表性作品，那麼敘事性格與表現顯然更為具體而微的維瓦第小提琴協奏曲《四季》，不就是更有資格成為這個領域的領頭羊了嗎！

伍、結論

綜上所述，如果傳統上，在西方都習慣把文學、繪畫、雕塑、建築、音樂的斷代都綁在一起，那麼從本文以上的論述，我便想就音樂史的斷代，提出以下幾個重要觀點：

- 一、按照巴洛克建築基本都顯現出靜態或者動態的平衡，那麼就音樂而言，從巴洛克樂派的音樂開始，便常常展現樂句或樂段以對數來呈現的特質，其實是一直延續到後浪漫樂派的。
- 二、複音音樂是從巴洛克音樂啟始的重要元素，那麼搶著搭上這個像極了一列高速駛往未來的列車的作曲家，不僅愈來愈多，而且聲勢也愈來愈盛，此一趨勢即使一直到當代也不曾真正歇止，所以顯然以此來作為巴洛克音樂的斷代元素，顯然也是不具備說服力的。
- 三、從樂曲的進行，一直多半基本維持快-慢-快的順序進行，而且直到布拉姆斯，甚至現代音樂也少有例外，那麼用這個來作為巴洛克的斷代元素，當然也是不恰當的。
- 四、談到「樂章與樂章之間已經有堪稱嚴謹的調性關係」，隨著音樂史的演進和發展，創作的只要是調性音樂，那麼連樂章裡的主題衍伸與發展，都愈來愈有講究的趨勢，也已經對這個斷代元素有了極為具體的評斷。
- 五、單就「和同時期的畫家一樣，音樂家基本都是為皇家、貴族（含大主教）服務的」這一項來看，那麼巴洛克的斷代，就至少需要向後再推遲 50 年。
- 六、所以，如果要把確定可以屬於巴洛克的兩項特性「每一個樂章的最後 2-4 個小節均習慣採漸慢至終止方式演奏」，以及「都是在為皇室、貴族或主教服務」列入，那麼筆者可以同意古典樂派是從 1750 年（海頓和莫札特那個時期）開始，但是巴洛克樂派則應該從 17 世紀中葉以後（柯賴里等同時期音樂家崛起）算起，一直算到 1800 年貝多芬脫離貴族才算合理。換言之，如果對照藝術史的斷代，其實音樂史的發展是要比文學、繪畫和建築還要晚至少半個世紀以上起步，才是真相。

所謂「真理或真相愈辨愈明」，無論諸位方家對以上的觀點是否同意，筆者在想藉本文來對大家已經習以為常，卻顯然還有論證空間的事，用嚴謹的態度來表達具體論證的意圖，是不容否定的。萬望這個針對西洋藝術史乃至音樂史斷代的

研究，能夠發揮拋磚引玉的效果，筆者衷心期待。

參考文獻

- 李哲洋（1982）。**名曲解說全集**。大陸書店。
- 林聲翕（1987）。**音樂欣賞**。久博。
- 邵義強（1999）。**古典音樂 400 年-巴洛克樂曲賞析**。錦繡。
- 邵義強（1999）。**古典音樂 400 年-浪漫樂派賞析**。錦繡。
- 邵義強（1999）。**古典音樂 400 年-維也納古典樂曲賞析**。錦繡。
- 雨芸 譯（1980）。**藝術的故事**。聯經。
- 雨芸（1987）。**從古典到浪漫**。久博。
- 孫清吉（1991）。**樂學原論**。大陸書店。
- 康謳 譯（1990）。**音樂欣賞-八版**。全音。
- 張繼高（1995）。**樂府春秋**。九歌。
- 黃牧（1990）。**音樂的世界**。明窗。
- 黃牧（1991）。**音樂的享受**。明窗。
- 蓋·亞倫·波克曼 著/林肇華、林肇富 合譯（1992）。**音樂欣賞教程**。天同出版社。
- 蔡素貞（1988）。**實用基礎樂理**。浩恩音樂。
- 鮑考雷斯科 著/李哲洋 譯（1991）。**貝多芬**。大陸書店。

Starting from the Periodization of Art History and Music History

～ The Case of the Baroque ～

Yu-Heng Chung*

Abstract

When discussing the periodization of Chinese history, it is customary to follow the sequence of Xia, Shang, Zhou, Qin, Han... all the way to the Qing Dynasty and the Republic of China. When discussing the history of Chinese literature, the common practice is to list Han Fu, Tang poetry, Song ci, Yuan qu, Qing novels, continuing to the vernacular literature of the early Republic and the subsequent new poetry. When it comes to the history of Chinese calligraphy, it is usually presented in the order of oracle bone script, bronze script (Shang and Zhou), large seal script, small seal script (late Zhou, Spring and Autumn period, Warring States period, Qin), clerical script (Han), cursive script, running script, and regular script (Three Kingdoms, Jin, and thereafter). There is also periodization by time: "prehistory" generally includes the "Paleolithic Age" (approx. 1.7 million years ago to 10,000 years ago) and the "Neolithic Age" (approx. 10,000 years ago to 4000 years ago); "ancient history" refers to the period from the Xia dynasty (approx. 4000 years ago) to the end of the Warring States period; "medieval history," also known as "pre-modern history," refers to the period from the founding of the Western Han in 202 BCE to 1840 (the outbreak of the First Opium War during the reign of the Xianfeng Emperor); "modern history" refers to the period from 1840 to 1911, when the last emperor Puyi was expelled from the Forbidden City; and "contemporary history" refers to the period from 1912, with the founding of the Republic of China, to the present.

When discussing the history of Western art, one typically addresses prehistoric art (generally referring to art before 4000 BCE); ancient art (from the emergence of writing around 4000 BCE to the fall of the Western Roman Empire in 476 CE, mainly including Mesopotamian art, ancient Egyptian art, Aegean art, ancient Greek art, and Roman art); "medieval art" (from 476 CE to the beginning of the Renaissance, including early Christian art, Byzantine art, and Gothic art); the Renaissance (14th–16th centuries); Baroque (17th century); Rococo (early 17th to early 18th century); Neoclassicism (mid-18th to early 19th century); Romanticism (1800–1850); Realism (mid-19th to early 20th century); Impressionism (late 19th to early 20th century); and Modernism (early 20th century onward).

The subject to be explored in this article is precisely the "Baroque."

* The author is a senior classical music critic and a lecturer at Neihu and Wenshan Community Colleges in Taipei. He has also been appointed as a music appreciation lecturer for the Civil Service Development Institute of the Directorate-General of Personnel Administration, Executive Yuan, and the Taipei City Government Civil Servant Training Center.