

國立臺灣師範大學
音樂學院音樂學系
書面報告

Department of Music
College of Music
National Taiwan Normal University
Written Report

弗朗西斯科·米紐內
《給低音管獨奏的十六首華爾滋》
之樂曲分析與詮釋

The Analysis and Interpretation of
Francisco Mignone's *16 Waltzes for Solo Bassoon*

劉荭玟

Liu, Hung-Wen

指導教授：簡凱玉

Advisor: Jain, Kai-Yu

中華民國 114 年 1 月

January 2025

摘要

本論文研究對象《給低音管獨奏的十六首華爾滋》，是由巴西作曲家弗朗西斯科·米紐內 (Francisco Mignone, 1897-1986) 所創作。他是二十世紀最重要的低音管作曲家之一，將巴西當時盛行的音樂「華爾滋」融合民族風格的元素，創作出一套共 16 首給低音管的獨奏作品。

獨奏曲是一種更能夠讓演奏家扮演各種音樂角色、展現樂器的音域與技巧的創作類型。此套作品以低音管為主角，融合二十世紀時的巴西音樂風格，是一個極具創意又亮眼的組合，筆者將對此樂曲深入探究。

本論文分為五個章節：第一章以作曲家米紐內的生平、低音管的作品以及創作背景為研究；第二章為華爾滋的介紹與特色；第三章為此樂曲的結構、動機概述以及樂曲風格；第四章著重分析曲式架構、和聲動機、演奏的詮釋以及當時巴西的盛行音樂風格對米紐內作品的影響；第五章為結論。

希望藉由本論文的分析，了解作曲家的創作背景、理念以及樂曲動機及風格的運用，使筆者對於此樂曲的演奏詮釋更佳的熟悉，也讓未來對於低音管獨奏曲以及巴西音樂有興趣的音樂家們有更多相關資料參考。

關鍵字：米紐內、低音管、低音管獨奏曲、獨奏曲、巴西音樂

Abstract

The subject of this thesis is “*Sixteen Waltzes for Solo Bassoon*” composed by Brazilian composer Francisco Mignone (1897-1986). Mignone is one of the most important bassoon composers of the twentieth century, known for integrating elements of the popular Brazilian music genre “waltz” with nationalistic elements to create a set of 16 solo bassoon pieces. Solo works are compositions that allow performers to embody various musical roles and showcase the range and technical capabilities of their instrument.

Solo pieces centered around the bassoon, blending twentieth-century Brazilian music styles, represent a highly creative and remarkable combination. In this thesis, the author will delve into the exploration of this musical composition.

The thesis is divided into five chapters: the first chapter explores the biography of composer Mignone, his bassoon works and the background of his compositions. The second chapter provides an introduction to waltzes and their characteristics. The third chapter offers an overview of the structure, motifs, and musical style of the compositions. The fourth chapter focuses on the analysis of the formal structure, harmonic motifs, interpretative aspects, and the influence of prevalent music styles in Brazil at the time on Mignone's compositions. The fifth chapter concludes the thesis.

Through the analysis presented in this thesis, the aim is to gain insight into the composer's background, artistic concepts, and the application of motifs and styles in the compositions. This will enable a better understanding of the performance interpretation of these musical works.

Keyword: Mignone, Bassoon, Bassoon solo pieces, Solo pieces, Brazilian music

目錄

摘要	i
Abstract	ii
目錄	iii
表目錄	v
譜例目錄	vii
緒論	xiv
壹、研究動機與目的	xiv
貳、研究範圍與方法	xv
第一章 作曲家生平及創作背景	1
第一節 生平背景簡介	1
第二節 樂曲創作背景	5
第三節 米紐內的其他低音管作品	7
第二章 華爾滋舞曲的歷史與特色	9
第一節 華爾滋舞曲的歷史	9
第二節 華爾滋舞曲的特色	13
第三章 樂曲結構與動機	15
第一節 樂曲結構	15

第二節 樂曲動機.....	18
第三節 樂曲風格.....	19
第四章 《給低音管獨奏的十六首華爾滋》樂曲分析與詮釋-----	23
第一節 第一首.....	23
第二節 第二首.....	30
第三節 第三首.....	35
第四節 第四首.....	41
第五節 第五首.....	47
第六節 第六首.....	57
第七節 第七首.....	64
第八節 第八首.....	71
第九節 第九首.....	77
第十節 第十首.....	84
第十一節 第十一首.....	92
第十二節 第十二首.....	98
第十三節 第十三首.....	104
第十四節 第十四首.....	112
第十五節 第十五首.....	119
第十六節 第十六首.....	127
第五章 結語-----	136
參考文獻-----	137

表目錄

【表 3-1-1：樂曲速度概述】	-----15
【表 3-2-1：樂曲動機整理】	-----18
【表 3-3-1：音樂風格及分組】	-----19
【表 3-2-2：作品分組及順序】	-----20
【表 4-1-1：第一首曲式結構表】	-----24
【表 4-1-2： $d^{\flat}-e^{\flat}$ 震音指法】	-----26
【表 4-2-1：第二首曲式結構表】	-----30
【表 4-3-1：第三首曲式結構表】	-----36
【表 4-4-1：第四首曲式結構表】	-----41
【表 4-4-2： $a^{\flat}-b^{\flat}$ 震音指法】	-----44
【表 4-4-3： $d^{\flat}-e^{\flat}$ 震音指法】	-----45
【表 4-5-1：第五首曲式結構表】	-----47
【表 4-5-2： $d^{\flat}-e^{\flat\sharp}$ 震音指法】	-----56
【表 4-6-1：第六首曲式結構表】	-----58
【表 4-7-1：第七首曲式結構表】	-----64
【表 4-7-2： F^{\sharp} 指法】	-----66
【表 4-8-1：第八首曲式結構表】	-----71
【表 4-8-2： $e^{\flat}-f^{\sharp}$ 震音指法】	-----74

【表 4-9-1：第九首曲式結構表】	-----77
【表 4-10-1：第十首曲式結構表】	-----84
【表 4-10-2：g ^{1b} -a ^{1b} 震音指法】	-----89
【表 4-11-1：第十一首曲式結構表】	-----92
【表 4-12-1：第十二首曲式結構表】	-----98
【表 4-13-1：第十三首曲式結構表】	----- 104
【表 4-13-2：e ¹ -f ^{1#} 震音指法】	----- 108
【表 4-14-1：第十四首曲式結構表】	----- 112
【表 4-15-1：第十五首曲式架結構表】	----- 119
【表 4-15-2：B- c [#] 震音指法】	----- 121
【表 4-15-3：d ¹ -e ¹ 震音指法】	----- 124
【表 4-16-1：第十六首曲式結構表】	----- 128
【表 4-16-2：f ¹ -g ¹ 震音指法】	----- 130
【表 4-16-3：a ¹ -b ^{1b} 震音指法】	----- 131

譜例目錄

【譜例 4-1-1 : mm. 0-15】	-----25
【譜例 4-1-2 : mm. 15-19】	-----27
【譜例 4-1-3 : mm. 19-31】	-----28
【譜例 4-1-4 : mm. 31-33】	-----28
【譜例 4-1-5 : mm. 34-43】	-----29
【譜例 4-2-1 : mm. 1-8】	-----31
【譜例 4-2-2 : mm. 9-12】	-----32
【譜例 4-2-3 : mm. 17-21】	-----32
【譜例 4-2-4 : mm. 24-29】	-----33
【譜例 4-2-5 : mm. 30-32】	-----33
【譜例 4-2-6 : mm. 36-44】	-----34
【譜例 4-3-1 : mm. 1-4】	-----36
【譜例 4-3-2 : mm. 13-16】	-----37
【譜例 4-3-3 : mm. 22-26】	-----37
【譜例 4-3-4 : 練習範例】	-----38
【譜例 4-3-5 : mm. 27-30】	-----38
【譜例 4-3-6 : mm. 36-39】	-----39
【譜例 4-3-7 : mm. 40-47】	-----39

【譜例 4-3-8 : mm. 57-65】	-----	40
【譜例 4-4-1 : mm. 1-12】	-----	42
【譜例 4-4-2 : mm. 17-29】	-----	43
【譜例 4-4-3 : mm. 30-33】	-----	43
【譜例 4-4-4 : mm. 34-41】	-----	44
【譜例 4-4-5 : mm. 60-63】	-----	46
【譜例 4-4-6 : mm. 70-73】	-----	46
【譜例 4-5-1 : 《巴西華爾滋》】	-----	47
【譜例 4-5-2 : mm. 1-7】	-----	49
【譜例 4-5-3 : mm. 9-16】	-----	50
【譜例 4-5-4 : mm. 17-26】	-----	51
【譜例 4-5-5 : mm. 27-35】	-----	52
【譜例 4-5-6 : mm. 35-42】	-----	52
【譜例 4-5-7 : mm. 45-50】	-----	53
【譜例 4-5-8 : mm. 67-73】	-----	54
【譜例 4-5-9 : mm. 78-81】	-----	55
【譜例 4-5-10 : mm. 88-96】	-----	55
【譜例 4-6-1 : 《初戀》 mm. 1-mm. 16】	-----	57
【譜例 4-6-2 : 《帕塔皮亞達》 mm. 1-mm. 18】	-----	58

【譜例 4-6-3 : mm. 0-4】	-----	59
【譜例 4-6-4 : mm. 5-8】	-----	59
【譜例 4-6-5 : mm. 9-12】	-----	60
【譜例 4-6-6 : mm. 13-18】	-----	60
【譜例 4-6-7 : mm. 35-37】	-----	61
【譜例 4-6-8 : mm. 48-51】	-----	61
【譜例 4-6-9 : mm. 62-68】	-----	62
【譜例 4-6-10 : mm. 69-72】	-----	62
【譜例 4-7-1 : mm. 1-8】	-----	65
【譜例 4-7-2 : mm. 12-16】	-----	66
【譜例 4-7-3 : mm. 17-24】	-----	67
【譜例 4-7-4 : mm. 32-36】	-----	68
【譜例 4-7-5 : mm. 40-44】	-----	68
【譜例 4-7-6 : mm. 54-57】	-----	69
【譜例 4-7-7 : mm. 62-68】	-----	69
【譜例 4-7-8 : mm. 69-75】	-----	70
【譜例 4-7-9 : mm. 76-80】	-----	70
【譜例 4-8-1 : mm. 1-4】	-----	72
【譜例 4-8-2 : mm. 5-8】	-----	72

【譜例 4-8-3 : mm. 11-12】	-----	73
【譜例 4-8-4 : mm. 25-31】	-----	73
【譜例 4-8-5 : mm. 39-41】	-----	74
【譜例 4-8-6 : mm. 42-44】	-----	75
【譜例 4-8-7 : mm. 45-49】	-----	75
【譜例 4-8-8 : mm. 52-55】	-----	76
【譜例 4-9-1 : mm. 1-8】	-----	78
【譜例 4-9-2 : mm. 8-12】	-----	79
【譜例 4-9-3 : mm. 13-16】	-----	80
【譜例 4-9-4 : mm. 17-20】	-----	80
【譜例 4-9-5 : mm. 25-27】	-----	81
【譜例 4-9-6 : mm. 33-40】	-----	81
【譜例 4-9-7 : mm. 49-56】	-----	82
【譜例 4-9-8 : mm. 65-68】	-----	82
【譜例 4-9-9 : mm. 68-71】	-----	83
【譜例 4-10-1 : mm. 1-8】	-----	85
【譜例 4-10-2 : mm. 13-20】	-----	86
【譜例 4-10-3 : mm. 22-25】	-----	87
【譜例 4-10-4 : mm. 29-39】	-----	87

【譜例 4-10-5 : mm. 40-54】	-----	88
【譜例 4-10-6 : mm. 55-58】	-----	89
【譜例 4-10-7 : mm. 76-81】	-----	90
【譜例 4-10-8 : mm. 82-92】	-----	90
【譜例 4-11-1 : mm. 0-5】	-----	93
【譜例 4-11-2 : mm. 11-18】	-----	94
【譜例 4-11-3 : mm. 19-26】	-----	95
【譜例 4-11-4 : mm. 31-33】	-----	95
【譜例 4-11-5 : mm. 34-41】	-----	96
【譜例 4-11-6 : mm. 47-49】	-----	96
【譜例 4-11-7 : mm. 50-53】	-----	97
【譜例 4-11-8 : mm. 54-58】	-----	97
【譜例 4-12-1 : mm. 1-12】	-----	100
【譜例 4-12-2 : mm. 13-15】	-----	100
【譜例 4-12-3 : mm. 16-21】	-----	101
【譜例 4-12-4 : mm. 22-31】	-----	101
【譜例 4-12-5 : mm. 31-34】	-----	102
【譜例 4-12-6 : mm. 42-46】	-----	103
【譜例 4-13-1 : mm. 1-4】	-----	105

【譜例 4-13-2 : mm. 9-17】	-----	106
【譜例 4-13-3 : mm. 18-21】	-----	106
【譜例 4-13-4 : mm. 9-13】	-----	107
【譜例 4-5-5 : mm. 27-30】	-----	107
【譜例 4-13-6 : mm. 31-34】	-----	107
【譜例 4-13-7 : mm. 42-47】	-----	109
【譜例 4-13-8 : mm. 48-50】	-----	109
【譜例 4-13-9 : mm. 52-59】	-----	110
【譜例 4-13-10 : mm. 64-66】	-----	110
【譜例 4-13-11 : mm. 82-85】	-----	110
【譜例 4-13-12 : mm. 93-97】	-----	111
【譜例 4-14-1 : mm. 0-6】	-----	114
【譜例 4-14-2 : mm. 8-13】	-----	114
【譜例 4-14-3 : mm. 16-21】	-----	114
【譜例 4-14-4 : mm. 21-29】	-----	115
【譜例 4-14-5 : mm. 32-36】	-----	116
【譜例 4-14-6 : mm. 37-40】	-----	116
【譜例 4-14-7 : mm. 50-54】	-----	117
【譜例 4-14-8 : mm. 58-62】	-----	117

【譜例 4-14-9 : mm. 63-72】	-----	118
【譜例 4-15-1 : mm. 1-4】	-----	120
【譜例 4-15-2 : mm. 8-16】	-----	122
【譜例 4-15-3 : mm. 17-25】	-----	123
【譜例 4-15-4 : mm. 25-27】	-----	124
【譜例 4-15-5 : mm. 29-35】	-----	125
【譜例 4-15-6 : mm. 47-49】	-----	126
【譜例 4-15-7 : mm. 52-54】	-----	126
【譜例 4-16-1 : mm. 1-11】	-----	128
【譜例 4-16-2 : mm. 11-22】	-----	130
【譜例 4-16-3 : mm. 34-41】	-----	131
【譜例 4-16-4 : mm. 42-44】	-----	132
【譜例 4-16-5 : mm. 50-57】	-----	133
【譜例 4-16-6 : mm. 61-63】	-----	133
【譜例 4-16-7 : mm. 64-68】	-----	134
【譜例 4-16-8 : mm. 67-85】	-----	134

緒論

壹、研究動機與目的

現今對於低音管各時代的曲目的研究越來越廣泛多元。回顧現有的資源，包含低音管的奏鳴曲、協奏曲、室內樂等等之曲目的研究，鮮少探討到低音管的獨奏曲。

獨奏曲對於各個樂器來說是非常重要的創作類型，在每個演奏家的音樂學習過程中也是不可或缺的養分。許多作曲家為低音管創作獨奏曲並充分展現樂器音色、音域的運用以及技巧的表現等，例如：威爾森·歐茲伯恩 (Willson Osborne, 1906-1979)¹ 《低音管狂想曲》 (*Rhapsody for Bassoon*, 1958)、尹伊桑 (Isang Yun, 1917-1995)² 《獨白》 (*Monolog for Bassoon*, 1983-1984)、戈登·雅各 (Gordon Jacob, 1895-1984)³ 《低音管組曲》 (*Bassoon Partita*, 1970)。

除此之外，本論文將探討作曲家米紐內的生平與創作，透過深入研究分析作曲家對此曲創作的和聲及素材運用；以及較少人討論的巴西華爾滋音樂風格，套用至音樂的演奏中，並詳細說明筆者個人詮釋看法。希望能夠幫助往後有需求的低音管演奏家。

¹ 美國新古典主義作曲家。畢業於密西根大學 (University of Michigan)、耶魯大學 (Yale University)。《低音管狂想曲》 (*Rhapsody for Bassoon*, 1958) 是他最廣為人知的作品之一。

² 韓裔德國作曲家。在他的作曲技法中，特別強調單音 (single tone) 在音樂藝術上的表現力。他將此單音概念的應用，稱之為主幹音 (main tones) 技法。

³ 英國作曲家。他的作品非常多產，合計超過 700 首。

貳、研究範圍與方法

本文將以弗朗西斯科·米紐內《給低音管獨奏的十六首華爾滋》之樂曲分析與詮釋作為主要研究對象，以下為研究方法概述：

1. 尋找有關二十世紀巴西盛行的音樂：華爾滋、摩地納歌曲等中外文資料及文獻，並將其整合。
2. 搜集作曲家中外文資料、書籍、有聲資料、樂譜等，並將其整合。
3. 使用由美國 LRQ 出版社 (LRQ Publishing)⁴ 於 2015 年第二次出版的弗朗西斯科·米紐內《給低音管獨奏的十六首華爾滋》樂譜進行研究。
4. 透過曲式與和聲分析、動機運用等研究此樂曲，且說明筆者的演奏詮釋。
5. 總結論文。



⁴ 由美國低音管演奏家哈利·西林 (Harry Searing, 1953-) 於 2003 年所創辦，致力於出版米紐內的低音管作品。

第一章 作曲家生平及創作背景

第一節 生平背景簡介

弗朗西斯科·米紐內 (Francisco Mignone, 1897-1986) 為巴西作曲家、指揮家，受到父親的影響展開他的第一堂長笛課程。青少年時期的他已經在當地的舞蹈樂團中演奏長笛和鋼琴，並開始接觸巴西當時盛行的音樂風格⁵。

1917 年畢業於聖保羅音樂院 (São Paulo Dramatic and Musical Conservatory)⁶，在學期間跟隨保羅·阿戈斯蒂諾·坎圖 (Paolo Agostino Cantù, 1878-1943)⁷ 學習作曲，並持續學習鋼琴和長笛。

1920 年前往義大利在米蘭音樂學院 (Conservatorio Giuseppe Verdi)⁸，師從溫憲佐·費羅尼 (Vincenzo Ferroni, 1858-1934)⁹，創作兩部歌劇《鑽石的反對者》(Ferroni, 1921) 和《無辜者》(L'Innocente, 1928) 於里約熱內盧首演，並獲得極大的成功；1929 年回到聖保羅音樂學院擔任和聲老師，1933 年他搬到里約熱內盧，並被任命為國家音樂學院 (National Institute of Music) 指揮和指揮組教授。

⁵ 20 世紀時巴西以森巴音樂 (Samba) 為當時流行的音樂種類。森巴音樂以切分音、音符更長且音樂速度更快為基礎，主要拍號為 2/4 拍，並多以打擊樂器演奏。

⁶ 位於巴西聖保羅的一所音樂學院，成立於 1906 年。

⁷ 駐巴西的義大利指揮家。1908 年任教於聖保羅音樂院。

⁸ 位於義大利米蘭的高等音樂學院，成立於 1808 年。

⁹ 義大利作曲家，曾擔任米蘭音樂院副院長 2 年之久，也培育出很多有名的音樂家，例如：賈南德里亞·加瓦澤尼 (Gianandrea Gavazzeni, 1909-1996)、伊塔洛·蒙特梅齊 (Italo Montemezzi, 1875-1952)

1937 年至 1938 年在歐洲巡迴演出之後，於 1942 年首次訪問美國，在紐約作曲家聯盟親自指揮美國國家廣播公司交響樂團 (NBC Symphony Orchestra) 和哥倫比亞交響樂團 (Columbia Symphony Orchestra) 演出他的作品。接下來的二十年裡，於巴西擔任許多不同的職務，其中包括市立劇院、教育和文化部廣播電台和環球廣播電台的音樂總監。

筆者將米紐內的創作生平分為五個時期，第一時期 1910-1920、第二時期 1920-1930、第三時期 1930-1960、第四時期 1960-1970、第五時期 1970-1986。

第一時期：1910-1920 年

年輕的米紐內在巴西聖保羅街頭以 “Chico Bororô” 為藝名，創作當時盛行的森巴音樂。1917 年畢業於聖保羅音樂院，在學期間跟隨保羅·阿戈斯蒂諾·坎圖 (Paolo Agostino Cantù, 1878-1943) 學習作曲，並持續學習鋼琴和長笛。

第二時期：1920-1930 年

他前往歐洲於米蘭音樂院學習，師從溫憲佐·費羅尼 (Vincenzo Ferroni, 1958-1934)，以實際真名創作兩部歌劇《鑽石的反對者》(Ferroni, 1921) 和《無辜者》(L'Innocente, 1928)，此時期受到義大利音樂教育和歐洲文化的強烈影響。

第三時期：1930-1960 年

米紐內回到巴西，對於馬里奧·得·安德拉德 (Mário de Andrade, 1893-1945)¹⁰ 這位理論家提出的「實現巴西民族風格」作曲方式很感興趣。此後他開始重新學習巴西民族風格音樂的創作手法，並融入於他的創作手法中。

代表作品有鋼琴曲 *Cucumbizinho* (1931) 其中運用森巴舞曲 (samba)¹¹ 和馬克西塞舞曲 (maxixe)¹² 的節奏，以獨唱歌曲和鋼琴作品獲得很大的成功。第一首民族主義歌曲《當鄉村天黑時》 (*Quando na roça anoitece*, 1930) 以其旋律和吉他的伴奏著稱；在鋼琴作品中，最明顯的民族主義風格樂曲為《鄉村傳奇》 (*Lendas sertanejas*, 1938)，米紐內在《天使的部分》 (*Aparte do anjo*, 1947)¹³ 中寫道：「我的音樂創作技巧必須逐漸完善，且要清晰、誠實，使大多數人易於理解。」

第四時期：1960-1970 年

特色是折衷主義的作曲風格，包括序列主義和無調性音樂，在 1950 年代末，此時期不強調巴西民族主義，並進行一段時間的十二音列作曲實驗。

¹⁰ 巴西詩人、短篇小說作家、編年史家、小說家、音樂學家、藝術史學家、評論家。作為該國現代主義的創始人之一，他對現代巴西文學產生了巨大影響，作為學者和散文家，他是該領域的先驅民族音樂學。

¹¹ 起源於巴西里約熱內盧的音樂類型，是巴西重要的文化，也是國家的象徵之一。主要使用 24 拍、以打擊樂器伴隨吉他組成。

¹² 1870 年左右出現在里約熱內盧的巴西流行舞蹈。旋律線和伴奏都是系統化的切分音。作為舞蹈，融入非裔巴西元素，例如拖腳和臀部動作。作為音樂形式，它呈現出歡樂的旋律線，每八小節遵循波卡舞曲的結構，曲式採用 ABACA 結構。

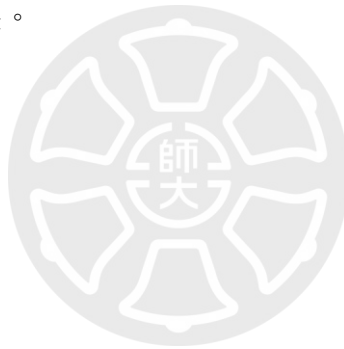
¹³ 米紐內的傳記、自我批判。

第五時期：1970-1986 年

此時期更加崇尚民族主義的風格，偏愛巴西的音樂和文化素材，並且創作了大量的聲樂及器樂作品。

分別在 1973 及 1978 年創作出當代巴西歌劇中最好的作品：《查拉薩》 (*O chalaça*, 1973) 和《民兵中士的回憶錄》 (*O sargento de milicias*, 1978)。在生命的最後幾年，重新獲得對民族主義的強烈依戀，正如他於 1977 年一個訪談中所說，在民族主義中發現 “Messages of richness, variety, atmosphere and local color.” 譯為「傳達豐富、多樣且具地方色彩的訊息。」¹⁴

本次研究的曲目《給低音管獨奏的十六首華爾滋》 (*16 Waltzes for Solo Bassoon*) 正是最後一個時期的作品。



¹⁴ Gerard Béhague. “Mignone, Francisco.” Grove Music Online. (Oxford University Press, 2001.), accessed march 2019, <https://doi-org.ezproxy.ub.gu.se/10.1093/gmo/9781561592630.article.18634>.

第二節 樂曲創作背景

米紐內《給低音管獨奏的十六首華爾滋》創作於1979至1981年，包含16首具有巴西音樂風格與文化元素的低音管獨奏曲。其中《秀羅曲－華爾滋》(*Valsa – Chôro*, 1979)、《第六首巴西華爾滋》(*6a valsa brasileira*, 1981)，兩首作品皆展現民族風格；此套作品中也有對巴西重要的文學家、作曲家或演奏家致敬，例如：《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》(*Aquela modinha que o Villa não escreveu*, 1981)、《祝你復活節快樂，德沃斯！》(*A boa Páscoa para você, Devos!*, 1981)。另外，在《我抓到你了，我的小低音管》(*Apanhei-te meu Fagotinho*, 1981) 標題中也充分展現作曲家的幽默性格。

米紐內在手稿中並沒有將這十六首曲子編號或標註演奏順序以及是否需要完整演奏，也沒有按照時間順序出版，筆者認為他留給演奏者很大的自由發揮空間。

在他作品中的巴西風格深受當時具有影響力的巴西作曲家及理論家安德拉德影響，其中一首作品《伊佐拉不是女奴隸》(*A escrava que não era Isaura*, 1981) 就是米紐內特別題獻給他的。

安德拉德認為，19 世紀時的巴西人民因為熱帶氣候和種族多元的關係，並沒有所謂「文化認同」的概念，直到 20 世紀初，來自歐洲殖民者較多，使得巴西民眾產生新的思想。安德拉德提出「創造一種巴西獨特的統一風格」這個想法，可以被 1939 年北美雜誌 (*North American journal*) 所證實：

Brazil, rich in folk music that harks back to Amerindian sources, to Portuguese melodic importations, and to negro rhythms evolved from African dances, is a country that has been happily blessed with artist of great talent and composers of rare ability and genius.

譯為：「巴西有著豐富的民間音樂，這些音樂可以追溯到美洲印第安人的資源，葡萄牙旋律的傳入，以及從非洲舞蹈演變而來的黑人節奏，這個國家幸運地擁才華橫溢的藝術家和具有罕見能力和天才的作曲家」。

巴西的藝術風格包含非洲、巴西原住民以及葡萄牙文化，這三者巴西藝術中持續存在並相互融合。但在音樂中卻沒有，對安德拉德來說，當時的巴西人習慣將歐洲風格與富異國情調的音樂融合為巴西音樂，他認為這並不能公平地代表巴西本身的文化。他指出，巴西作曲家可以利用當時盛行的音樂節奏元素「切分音」，來表達巴西音樂思想中是自由即興的，優秀的作曲家可以從巴西的音樂中發現各式各樣的民族旋律元素，並將其運用到音樂作品中。



第三節 米紐內的其他低音管作品

20 世紀下半葉，巴西作曲家米紐內創作極豐富的低音管作品，包含《給低音管和管弦樂團的協奏曲》(*Concertino para fagote e pequena orquestra*, 1957)、《低音管四重奏》(*Bassoon quartets*, 1983) 等作品。根據音樂學家尤里科·諾蓋拉·弗蘭卡 (Eurico Nogueira França, 1913-1992) 的說法 “When one thinks about Mignone’s musical testament, one remembers the bassoon or his piano.” 譯為「當人們想到米紐內的音樂遺囑時，會想起低音管或他的鋼琴。」¹⁵ 可知米紐內對於低音管作品的巨大貢獻。

筆者整理出幾首米紐內較重要的低音管作品，並且簡單介紹。作品大部分是題獻給自 1952 年以來一直居住在巴西的法國低音管演奏家諾埃爾·德沃斯 (Noël Devos, 1929-2018)，米紐內非常欣賞他的演奏並互相結為好友。其中包含《給低音管的獨奏奏鳴曲》(*Sonatina para fagote solo*, 1961)、《給兩隻低音管的第一號奏鳴曲》(*Sonata n.1 para 2 fagotes*, 1961)、《給兩隻低音管的第二號奏鳴曲》(*Sonata n.2 - Ubayêra e Ubayara para 2 fagotes*, 1966-67) 等作品。他也為低音管創作一系列改編自 1930 年代創作的鋼琴獨奏曲的低音管四重奏版本。

《給四隻低音管的主題與變奏》(*Tetrafonía e Variações em busca de um tema*, 1967) 為米紐內的第一首低音管四重奏，以無調性風格所創作並題獻給德沃斯，包含許多對比鮮明的人物縮影。如同本論文探討的樂曲，每一首都具有不同的性格，這也是米紐內很擅長的創作手法之一。

¹⁵ 出自 Apud MARIZ, 1997。

米紐內於 70 歲時創作他的第二首奏鳴曲《給兩隻低音管的第二號奏鳴曲》，展現音樂創作的成熟度以及對低音管的深厚了解。

在《給三隻低音管的奏鳴曲》(*Sonata for three bassoons*, 1978) 中，米紐內充分探索低音管的音域和音色變化，從這個作品中可以看出他對此樂器的研究與著迷程度，不管是對於當時的巴西音樂亦或是低音管樂器的音樂創作，他的貢獻可以說是不勝枚舉。



第二章 華爾滋舞曲的歷史與特色

第一節 華爾滋舞曲的歷史

(一) 起源與早期發展

華爾滋舞曲為一種三拍子的舞蹈，19 世紀時成為最受歡迎的交際舞。它不僅是最著名且流傳時間最久的舞蹈形式，也被很多作曲家創作於自己的作品裡，並被廣泛運用在各種音樂形式中。作為一種舞蹈的音樂，在音樂歷史演變以及運用的發展是非常豐富的。

華爾滋源自於德語動詞“walzen”譯為「轉動、滑行」和拉丁文動詞“volvere”譯為「轉動、旋轉」有關，最早與音樂相關的例子可以在約瑟夫·菲利克斯·馮·庫爾茲 (Joseph Felix von Kurz, 1717-1784)¹⁶ 所創作的《富有熱情與活力的伯納登》(*Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon*, 1754) 中找到。

18 世紀時，在德國南部、巴伐利亞、奧地利和波西米亞等國家，“walzen”是用來描述三拍子的舞蹈，男女相擁而舞，且兩人成對旋轉。當時德國舞蹈通稱為“Deutscher”或“German dances”，其中包含不同的舞蹈種類，但共同的特色為簡單樸素的舞蹈形式。相反於小步舞曲的莊重形式，這些簡單的元素使德國舞蹈開始流行並逐漸被社會接受。

在約翰·沃夫岡·馮·歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 《年輕的維特》(*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) 中可以看到對華爾滋舞蹈的描述：“After Lotte had told her cavalier that she would very much like to dance ‘à l’Allemande’,

¹⁶ 古典時期奧地利的演員以及劇作家。

she and Werther soon took to waltzing and circled round each other like the spheres” 譯為：「女主角樂天在告訴她的騎士，她非常喜歡跳「阿勒曼舞曲」之後，她和維特很快就喜歡上跳華爾滋一起轉圈。」此時的華爾滋是被用作動詞使用，並不是指舞蹈的名稱。

在 1792 年《奢侈品與現代雜誌》(Journal des Luxus und der Moden) 的報導中提到：“Waltzes and nothing but waltzes are now so much in fashion that at dances nothing else is looked at; one need only be able to waltz, and all is well.” 譯為：「華爾滋如此流行，以至於在舞會上其他舞蹈沒辦法被注意到，一個人只需華爾滋，一切就都很好。」 表示華爾滋逐漸地被大眾所知。

隨著華爾滋受歡迎的程度越來越高，接踵而來的是民眾們的反對意見，一方面是出於醫療考慮，因為舞者在舞廳裡旋轉的速度，可能會讓人類生理上無法負荷，另一方面出於道德原因，有人認為舞伴們彼此抱得太近，不符合當時的社會風氣。

(二) 鼎盛時期

然而，在維也納並沒有受這些輿論的影響，各種大型舞廳的營業積極推廣華爾滋舞蹈，隨著民眾的需求越來越大，自然地吸引很多作曲家的注意，包括約翰·尼波穆克·胡麥爾 (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)、路德維希·凡·貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1927)、法蘭茲·李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 等人，皆有華爾滋的音樂作品。

1820 年代時，約瑟夫·蘭納 (Joseph Lanner, 1801-1843)¹⁷ 和老約翰·史特勞斯 (Johann Strauss, 1804-1849) 積極推廣華爾滋在音樂中的發展。1830 年代時，史

¹⁷ 維也納作曲家，是第一位把圓舞曲從簡單的形式改良給上層社會的音樂，因此名成利就，得以與好友老約翰·史特勞斯齊名。

特勞斯擴大華爾滋在音樂作品中的規模，並且於各國旅行時演出自己的華爾滋音樂作品，讓其一直保持著流行。

1850 年代時，小約翰·史特勞斯 (Johann Strauss II, 1825-1899) 跳脫父親及前輩們的框架，將華爾滋音樂加入許多新的元素。在創作手法中，他更注重於旋律而不是節奏，配器上更傾向展現各樂器的獨特色彩。

(三) 後期影響

1860 年代時，在史特勞斯兒子們的領導下，華爾滋的舞蹈形式和音樂作品的結合達到了巔峰，成為快樂且優雅的舞蹈象徵。19 世紀後期，各作曲家都嘗試讓華爾滋成為一種音樂風格形式，並融入不同的音樂作品中，例如：輕歌劇、芭蕾舞劇、歌劇。可見這時的華爾滋已經在各種音樂作品中運用自如。

1920 年代後，因為第一次世界大戰摧毀了奧匈帝國，原本的流行音樂從業者被迫適應來自美國的新舞蹈風格以及歐洲音樂中心的轉移。儘管如此，華爾滋簡單且容易上手的特色仍持續流行，使其繼續吸引輕音樂作曲家的注意。

(四) 巴西華爾滋

19 世紀初，華爾滋以及其他舞蹈，如波卡舞曲(polka)¹⁸、馬祖卡舞曲(Mazurka)¹⁹ 等，皆常見於葡萄牙貴族社交活動中。這些舞蹈在巴西中產階級廣受歡迎，也受到尋求復興歐洲文化的菁英們影響。當上層階級聚集在鋼琴周圍演奏這些音樂時，一般民眾則會組成合唱團，在街上用吉他、長笛演奏同樣的曲目，創造一種新的音樂表達方式，反映該國社會背景。

1816 年著名奧地利音樂家西吉斯蒙德·馮·諾伊科姆 (Sigismund von Neukomm, 1778-1858) 作為法國外交成員來到巴西，在他的推廣下，華爾滋在巴西開始受到關注。諾伊科姆受邀在宮廷擔任音樂教師直到 1821 年，且推廣許多歐洲古典作曲家的作品，特別是沃夫岡·阿瑪特士·莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 和法蘭茲·約瑟夫·海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809)。舉辦許多音樂會和社交活動，被認為對華爾滋在貴族活動中的流傳極為重要。

20 世紀上半葉，巴西華爾滋與當時的流行音樂融合成一種浪漫歌曲，是非常適合情侶舞蹈的音樂，並正式成為最受歡迎的流行音樂之一。

¹⁸ 起源於波西米亞民間的舞蹈，特色為隨著節奏快速、活潑的 $\frac{2}{4}$ 拍音樂起舞，搭配三步快步和一個跳躍，直到 20 世紀仍是流行的民間舞蹈，也出現在音樂作品中。

¹⁹ 起源於波蘭的民間舞蹈，特色是穿著高跟鞋以及跺腳的動作，隨著 $\frac{3}{4}$ 拍或 $\frac{3}{8}$ 的音樂起舞，且第二拍有強烈的重音，音樂家弗烈德烈克·蕭邦 (Frederic Chopin, 1810-1849) 創作大量的馬祖卡舞曲音樂。

第二節 華爾滋舞曲的特色

現今的華爾滋舞曲皆建立在三拍子上，拍子的韻律為「強-弱-弱」，依照速度可以分為快、慢兩種類型。

慢華爾滋

第一次世界大戰過後於英國開始流行，搭配較優雅多情的音樂，主要為 $\frac{3}{4}$ 拍音樂，舞蹈動作多以兩人成對起舞，並以保守且浪漫的風格在英國受大眾的歡迎。

快華爾滋

以維也納華爾滋 (Viennese Waltz) 為主，自十七世紀問世以來，一直保有原本的樣貌，主要為 $\frac{3}{8}$ 拍音樂。舞蹈形式為兩人不斷地互繞、旋舞，一邊旋轉一邊行進，與慢華爾滋的區別是增加更多的雙人互繞舞步。

巴西華爾滋

不同於以上主要兩種華爾滋，演奏特色是頻繁使用彈性速度 (rubato)，詮釋上有較大的自由度。

二十世紀時巴西鋼琴家 (pianeiros)²⁰ 對於歐洲華爾滋在巴西的傳播非常重要。這些音樂家在中下階層組織的活動中工作，例如婚禮、生日派對和戲劇表演。除了古典音樂之外，還包括當時社交活動中常見的舞蹈。

²⁰ 意指沒有接受過正規音樂訓練的音樂家。

因為沒有嚴謹的規定，當時音樂家在演奏中擁有很大的自由度，常在樂譜上即興，加入旋律、節奏和和聲的裝飾，以幽默和自由的即興創作為特點。由於這些音樂家在中產階級和下層階級之間生活，受到不同階層的社會環境影響，音樂的詮釋也有所不同。



第三章 樂曲結構與動機

第一節 樂曲結構

本論文所研究的曲目包含 16 首華爾滋，每一首都有不同的標題，米紐內也在樂曲開頭標示表情術語，但沒有標明速度，讓演奏家在速度的選擇上更彈性。依照整套曲目充滿各種風格及個性，筆者將此樂曲的標題、副標題、表情術語及筆者詮釋的速度整理為表格，如【表 3-1-1】所示。

【表 3-1-1：樂曲速度概述】

	副標題	起始小節	性格術語	筆者詮釋速度
《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》 (Aquele modinha que o Villa não escreveu)		mm. 1	懇求的 (Imploring)、渴望的 (longing)、失望的 (sad)	♩=86-92
《第六首巴西華爾滋》(6a valsa brasileira)		mm. 1	非常多熱情地 (With much enthusiasm)	♩=100-104
		mm. 9		♩=96-100
		mm. 27	生動的(Vivo)	♩.=140-144
		mm. 74	小夜曲速度 (Serenade tempo)	♩=96-100
《b ^b 小調華爾滋》 (Valsa em si bemol menor)	痛苦的 (Dolorosa)	mm. 1	慢版華爾滋舞曲 (Slow waltz)	♩=66-72

《神秘的……》 (Mistério.....)	我多麼愛她啊！ (Quanto amei-a!)	mm. 1	華爾滋舞曲速度（多愁善感的、微弱的） (Waltz tempo ‘sentimental, feeble’)	♩ =72
《在另一個角落跳華爾滋》 (valsa da outra esquina)		mm. 1	活潑的華爾滋舞曲 (Lively waltz)	♩ =92-96
		mm. 36	生動的速度 (A tempo vivo)	♩ =146-152
		mm. 52		♩ =92-96
《秀羅曲》 (Valsa – Chôro)		mm. 1		♩ =120-126
		mm. 40	中段 (Trio)	♩ =112-116
《即興華爾滋》 (Valsa improvisada)		mm. 1	中板 (Moderato)	♩ =96-100
《我抓到你了，我的小低音管》 (Apanheite meu Fagotinho)	模仿的華爾滋舞曲 (Valsa paródia)	mm. 1	非常快地 (Very fast)	♩ =148-152
		mm. 34	中段 (Trio)	♩ =140-144
+1 3/4		mm. 1	內心的喜悅 (With inner joy)	♩ =92-96
		mm. 25	非常快速地 (Molto allegro)	♩ =280-286
《帕塔皮亞達》 Pattapiada		弱起拍	緩慢地 (Slowly)	♩ =52-56
		mm. 1	非常生動地 (盡可能快一點) (Molto vivo ‘as fast as possible’)	♩ =126-132
		mm. 35		♩ =110-116

《祝你復活節快樂， 德沃斯！》(A boa Páscoa para você, Devos!)	f [♯] 小調華爾滋 (Valsa em fá sustenido menor)	mm. 1	中庸的行板 (Andante moderato)	♩=96-100
		mm. 47	更慢地 (Più lento)	♩=88-92
		mm. 52	非常慢地 (Molto lento)	♩=72-76
《類似摩地納歌曲的 華爾滋》(Valsa quase modinheira)	懇求的或祈禱的婦 女 (A implorante)	mm. 1	像一首嘆息、 嚮往的歌 Like a yearning, whispering song)	♩=66-72
		mm. 33	更生動地 (Più vivo)	♩=120-126
《天真的華爾滋》 (Valsa ingênu)	/	mm. 1	優雅的快板 (Allegretto con grazia)	♩=140-144
		mm. 60	生動地 (Vivo)	♩=146-152
《伊佐拉不是女奴 隸》(A escrava que não era Isaura)	沒有形式的華爾滋 (Valsa sem quadratura)	mm. 1	慢版華爾滋舞 曲 (Slow waltz)	♩=96-100
《馬庫納伊瑪》 (Macunaíma)	沒有性格的華爾滋 (A Valsa sem caráter),	mm. 1	近乎生動地 (Quasi Vivo)	♩=112-120
《朗誦華爾滋》 (Valsa declamada),	鰥夫 (O viúvo)	mm. 1	中板 (近乎說 話地) (Moderato 'almost speaking')	♩=56-60

第二節 樂曲動機

整套曲目中，每首曲子皆由特定的動機發展而成，筆者將主要動機整理後，運用於各樂曲的分析中，如【表 3-2-1】所示。

【表 3-2-1：樂曲動機整理】

動機編號	簡述	曲目	小節	譜例
動機 1	連續兩次 小三度下行	第一首	mm. 1	
動機 2	下行二度音程 鄰音 (Neighbor Tone)	第一首	mm. 15	
動機 3	上行大跳音程	第一首	mm. 14	
動機 4	分解和弦音程	第二首	mm. 2	
動機 5	同音反覆	第二首	mm. 54	
動機 6	上行二度音程 逃逸音(Escape note)	第五首	mm. 16	
嘆息音型	超過兩次小三度 下行音型或音階	第一首	mm. 31	

第三節 樂曲風格

此作品包含 16 首華爾滋音樂，筆者歸納出四種主要的風格，如【表 3-3-1】所示。

【表 3-3-1：音樂風格及分組】

音樂風格	作品名稱	調性
具巴西民族音樂風格之元素	《第六首巴西華爾滋》	b ^b 小調、e ^b 小調
	《在另一個角落跳華爾滋》	e 小調、e ^b 小調
	《秀羅曲》	f 小調、F 大調
	《即興華爾滋》	g 小調、a 小調、c 小調、C 大調
形容痛苦、淒涼或是哀傷感的音樂	《b ^b 小調華爾滋》	b ^b 小調、f 小調
	《神秘的……》	f [#] 小調、d 小調
	《類似摩地納歌曲的華爾滋》	a 小調、C 大調
	《朗誦華爾滋》	a ^b 小調
具作曲家幽默感或對其他音樂家致敬之音樂	《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》	f 小調、b ^b 小調
	《我抓到你了，我的小低音管》	C 大調、d 小調
	《帕塔皮亞達》	b 小調
	《祝你復活節快樂，德沃斯！》	f [#] 小調
無指定風格或較自由之樂曲架構	+1 3/4	f [#] 小調
	《天真的華爾滋》	a 小調、A 大調
	《伊佐拉不是女奴隸》	c [#] 小調、D ^b 大調
	《馬庫納伊瑪》	d 小調、D 大調

由於作曲家米紐內沒有明確規定樂曲演奏的順序，故此次演講音樂會中，筆者將分為四個組曲，每個組曲中皆具有共同的元素，卻又包含起承轉合的四種不同音樂風格，如【表 3-2-2】所示。

【表 3-2-2：作品分組及順序】

組曲名稱	第一首	第二首	第三首	第四首
組曲 1	《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》	《b ^b 小調華爾滋》	《秀羅曲》	《天真的華爾滋》
組曲 2	《第六首巴西華爾滋》	《帕塔皮亞達》	《神秘的……》	+1 3/4
組曲 3	《即興華爾滋》	《伊佐拉不是女奴隸》	《我抓到你了，我的小低音管》	《朗誦華爾滋》
組曲 4	《在另一個角落跳華爾滋》	《類似摩地納歌曲的華爾滋》	《祝你復活節快樂，德沃斯！》	《馬庫納伊瑪》

組曲 1：

動機 1 為組曲 1 最常出現的動機，前三首的調性皆以 f 小調、b^b小調為主，第四首才出現關係較遠的 a 小調及平行大調 A 大調。

第一首為《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》，動機 1 為此樂曲的主要發展以及開始，強調動機 1 的重要性；第二首為《b^b小調華爾滋》同樣以動機 1 為變奏，速度較慢，作為承接第一首的氣氛；第三首《秀羅曲》第一段主題與第一首非常類似，也以動機 1 為主要發展，與前兩首不同的是，此曲擁有大調的段落，做一個轉換性格的橋樑；第四首《天真的華爾滋》開始為 a 小調下中音 f¹，和前一首結尾為同音，呈現一個銜接且連貫的感覺，在曲終以 C 大調和聲進行來呼應第三首出現大調的元素，為此組曲做一個結束。

組曲 2：

組曲 2 充滿巴西自由奔放、熱情的風格，並包含模仿巴西民族樂器演奏法的組曲。第一首為《第六首巴西華爾滋》，以莊嚴大方的重音四分音符展開，呼應第二首《帕塔皮亞達》的開頭，以非常慢的速度做持音；《帕塔皮亞達》同時呈現較寬闊並展開張力的感覺，隨後緊接著快速的斷奏音型；第三首《神秘的……》作為一個轉換性格的角色，與前兩首不同的是此曲以圓滑奏為主，整體樂句結構較長並連貫；最後一首以 $+1\ 3/4$ 做結尾，整合先前三首包含重音、斷奏以及圓滑奏的元素。

組曲 3：

組曲 3 皆為較無指定風格或較自由之樂曲架構的組合，包含巴西音樂中即興的元素，第一首《即興華爾滋》先帶出即興的隨意感；第二首《伊佐拉不是女奴隸》副標題為「沒有形式的華爾滋」，樂曲中鮮少有特定樂句結構；第三首《我抓到你了，我的小低音管》以較工整的樂句為轉折，但生動的快板使其音樂帶有即興的感覺，也呼應此組曲的性格；最後以《朗誦華爾滋》為壓軸，整首曲子沒有明確的樂段與規律的樂句，以模仿人們在朗誦時的語調為主，也具有即興、較無性格的感覺。

組曲 4：

組曲 4 以大跳音型素材為主的組合，第一首《在另一個角落跳華爾滋》每個樂段的開頭皆具動機 3 的大跳元素，且 B 段以動機 5 同音反覆為斷奏；第二首《類似摩地納歌曲的華爾滋》也大跳圓滑奏開始；第三首《祝你復活節快樂，德沃斯！》做中間的轉折，雖以級進音程開始，但 B 段時出現與第一首相同的動機 5 同音反覆斷奏元素；最後以《馬庫納伊瑪》此樂曲具第三首的級進音程動機和動機 5 的大跳元素，作為此組曲的最後統整。



第四章 《給低音管獨奏的十六首華爾滋》樂曲分析與詮釋

第一節 第一首

《維拉沒有創作的那首摩地納歌曲》(*Aquela modinha que o Villa não escreveu*) 創作於 1981 年 4 月 9 日，標題中的“Villa”指的是 20 世紀巴西最具代表性的作曲家、指揮家、音樂教育家和大提琴家，海托爾·維拉-羅伯斯 (Heitor Villa-Lobos, 1887-1959)²¹，此曲是米紐內向維拉-羅伯斯的致敬之作。

摩地納歌曲 (*modinha*) 誕生於十八、十九世紀的葡萄牙和巴西，具有抒情的旋律線，很少戲劇性或悲劇的元素。“Moda”是當時的一個通用術語，泛指任何歌曲或旋律，常使用吉他做伴奏的二重奏歌曲。

十八世紀時的摩地納歌曲常採用 $\frac{2}{4}$ 拍或 $\frac{4}{4}$ 拍，後來被三拍子取代，也透過使用裝飾音將旋律複雜化，但仍保有最初抒情的元素。

19 世紀後期，摩地納歌曲開始融入義大利歌劇詠嘆調的特色，複雜的旋律線以及更多民族風格的元素，在巴西成為融合民族精神的抒情民謠。它與龍都舞蹈 (*lundu*)²² 成為葡萄牙和巴西當時最重要的盛行音樂。²³

²¹ 巴西作曲家、指揮家、音樂教育家、大提琴家。在參加 1922 年聖保羅現代藝術週後成為巴西最重要的現代主義音樂家。

²² 是一種起源於非洲的歌舞，以不同的樂句結構、主音、和弦等對位進行，且於切分音上彈奏和弦為特徵，以吉他伴奏為主。

²³ Béhague, Gerard. "Modinha." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 23 Nov. 2023. <https://0-www-oxfordmusiconline-com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018840>.

第一首段落架構如【表 4-1-1】。

【表 4-1-1：第一首曲式結構表】

段落	小節數	調性	小節數
A	mm. 1-19	f 小調	mm. 1-8
		b ^b 小調	mm. 8-19
A'	mm. 19-33	f 小調	mm. 19-27
		b ^b 小調	mm. 21-33
尾奏	mm. 34-44	f 小調	mm. 34-44

全曲共計 44 小節，調性包含 f 小調和 b^b小調，採用簡單連續式二段體 (Simple Continuous Binary)，曲式結構為 A 段、A'段加上尾奏 (Coda) 而成。樂譜上標示三個表情術語：懇求的 (Imploring)、渴望的 (longing)、失望的 (sad)，為表現這些表情術語的風格呈現上選擇的速度不應過慢，並保有一點流動感，使其形成一個連貫動作的感覺，故筆者將速度定為 $J=86-92$ 。

(一) A 段：mm. 0-mm. 19

每四小節為一個樂句，前四句主要由動機 1 (見【表 3-2-1】) 模進二度上行發展而成；第 14 小節以動機 3 (如【表 3-2-1】) 為結尾。第 8 小節以 f 小調一級和弦開始，轉調至 b^b小調七級和弦。【譜例 4-1-1：mm. 0-15】

【譜例 4-1-1：mm. 0-15】

樂句 1 由第 0 小節第三拍至第 4 小節第二拍，以 f 小調一級和弦的三音 a^1b 音弱起拍開始奏出動機 1，筆者建議強調 a^1b 音在和弦功能中三音溫暖的音色，將開頭音量改為 *mp*，並在 $a^1b-g^1-f^1$ 音加上持音 (tenuto) 突顯主題的開始。第 1 小節第三拍為重複的動機，在第 2 小節第一拍主音 f^1 音放鬆收尾演奏，這次起伏不需要太多，樂句應接續走到第 4 小節 f 小調五級和弦五音 g^1 音，音色稍微比開頭暗，並漸弱結束此樂句。

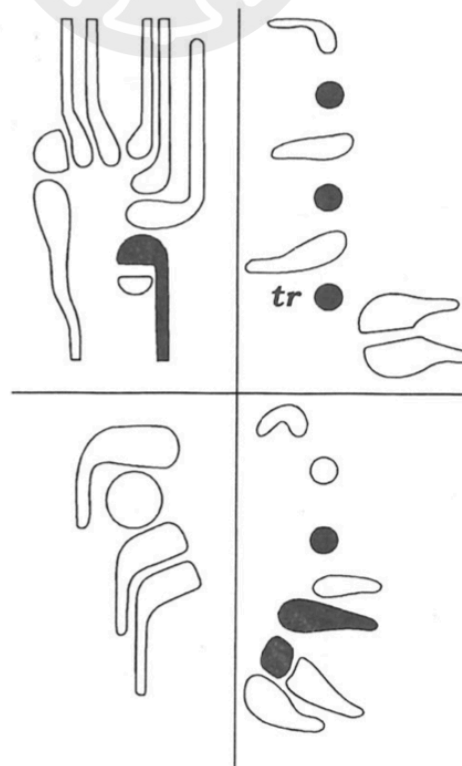
樂句 2 由第 4 小節第三拍至第 8 小節第二拍，動機 1 以模進的手法再次出現，此時音域提高，張力較樂句 1 更為緊繃，故第 4 小節樂句 2 開頭 $b^1b-a^1b-g^1$ 音的音色應演奏的比樂句 1 更為明亮。句子持續進行到第 7 小節 f 小調一級和弦的三音 a^1b 音，銜接至最高潮的樂句 3，因此第 8 小節的音量不需太小聲。

樂句 3 由第 8 小節第 3 拍至第 12 小節第二拍，第 8 小節轉調至 b^b 小調，第一個 c^2 音為 b^b 小調七級和弦三音，此時音域來到目前最高的段落，須銜接前面樂句醞釀的能量，直到第 9 小節第一個 $a^{1\sharp}$ 音才稍微收回，並強調第 10 小節的 $a^{1\sharp}-g^{1b}$ 音的增二度音程以及減七和弦的張力，將 $g^{1b}-f^{\natural}-c^1$ 音加上持音，直到第 12 小節第三拍 d^{1b} 音解決至 b^b 音。

樂句 4 為第 12 小節第三拍至 15 小節第二拍，以動機 1 模進做變奏，譜上標示稍微漸慢 (*poco rit.*)，筆者將其解釋為強調樂句 4 最後一次出現的動機 3，由 b^b 音大跳至增七度 b^b 小調七級和弦七音 g^{1b} 音，故此處做漸慢但不漸弱。【譜例 4-1-1：mm. 0-15】

第 14 小節 $d^{1b}-e^{1b}$ 音震音指法，筆者建議將 d^{1b} 音指法加上右手 3、4、5，並放開左手 1 指低音 D 鍵，操作左手 4 指做震音。【表 4-1-2】

【表 4-1-2： $d^{1b}-e^{1b}$ 震音指法】



第 15 至 19 小節可以視為一個過門 (Transition)，主要調性維持在 b^b 小調，偶爾轉調到 f 小調，過門樂句以動機 1 構成。【譜例 4-1-2：mm. 15-19】

【譜例 4-1-2：mm. 15-19】

動機 2 在第 15 小節首次出現，加上持音稍微強調，緊接著以動機 1 變奏做三次模進上行，音量隨著漸強 (*molto cresc.*) 展開，微漸快 (*Accelerando*) 後讓音樂張力能夠持續至第 18 小節動機 3 的大跳音程。【譜例 4-1-2：mm. 15-19】

(二) A'段：mm. 19-mm. 34

A'段架構與之前 A'段相同，每 4 小節一句。第 19 至 26 小節，轉回 f 小調，直到第 27 小節轉調至 b^b 小調，以 A 段主題低八度變奏為主，每四小節為一個樂句，以動機 1 為變奏做發展。

樂句 1：從第 19 小節第三拍以動機 1 發展開始，為 A 段旋律的變奏，並於第 20 小節第二拍加上 c 音，因為 c 音位於小節中的第二拍，屬於弱拍，演奏時應避免太重破壞三拍子的律動。樂句 2：第 25 小節加上經過音，第 26 小節音量保持至下一個樂句。樂句 3：第 29 小節大跳至高八度的音程，配合大跳做漸強至 f 。【譜例 4-1-3：mm. 19-31】

【譜例 4-1-3 : mm. 19-31】

第 31 至 34 小節為過門，由動機 1 加上動機 3 組成。音量接續之前的 *f*，為配合前後樂句抒情歌唱的性格，第 31 小節的斷奏不宜太短，並隨著第 33 小節的音程和音域增加微漸強且漸慢。【譜例 4-1-4 : mm. 31-33】

【譜例 4-1-4 : mm. 31-33】

(三) 尾奏 : mm. 34-mm. 44

樂句結構為 4 小節一個樂句，採用動機 2 的倒影以及減值手法開始。

【譜例 4-1-5 : mm. 34-43】

34 動機 2 倒影+減值 動機 1 樂句 1 樂句 2

38 動機 1 倒影 slower 動機 1 倒影

pp very slowly with complete resignation

第 34 小節較第 31 小節斷奏短促，第 36 小節第二拍由於分句的點舌在弱拍，應避免太重導致出現重音而破壞三拍子律動。第 41 小節和聲外音 b^{\flat} 音是第 43 小節 f 音的增四度音程，雖譜上標示音量 *pp*，但需強調這個和聲外音避免音色過柔，譜上標示術語為「非常慢至徹底消失」 (*very slowly with complete resignation*)，非常緩慢地漸弱與漸慢至樂曲結束。【譜例 4-1-5 : mm. 34-43】



第二節 第二首

《b^b小調華爾滋》(*Valsa em si bemol menor*) 創作於 1981 年 4 月，副標題為痛苦的 (*Dolorosa*)。圓滑奏的大跳音型為整首曲子的主要動機，用來象徵痛苦的情感與嘆息聲。第二首段落架構如【表 4-2-1】。

【表 4-2-1：第二首曲式結構表】

段落	小節數	調性
A	mm. 1-23	b ^b 小調
B	mm. 24-36	b ^b 小調
	mm. 37-44	f 小調
A	mm. 1-23	b ^b 小調

全曲篇幅不大，共計 44 小節，調性為 b^b小調和 f 小調；表情術語標示「慢的華爾滋」(*Slow waltz*)，為展現痛苦時的糾結感，對應到副標題所標示「痛苦的」，速度選擇上不需太快，筆者將速度定為♩=66-72，曲式結構為段落式三段體 A 段、B 段及 A 段。

(一) A 段：(mm. 1-mm. 23)

a1 段：mm. 1-mm. 12

調性為 b^b小調，動機 1 與動機 3 兩者皆為這首的重要動機。

第 2、4、6 小節以動機 1 增值加上變奏，第 3、5、7 小節使用動機 3 倒影手法。【譜例 4-2-1：mm. 1-8】

【譜例 4-2-1：mm. 1-8】

動機 1 增值加變奏

動機 3 倒影

1 ♩ = 66

painfully 主音
b^bm: i

筆者詮釋：mf (>) mf <

第 1 小節須注意 a¹長音的音準並漸強銜接至第 2 小節第一拍的主音 b¹音。第 3 小節裝飾音的長度微長一些，讓氣流有足夠的時間去支撐，同時喉腔打開，準備大跳到 D 音。

第 4 小節筆者建議以音量 *mf* 開始不做太多的漸弱，第 6 小節則以音量 *mf* 開始漸強至第 7 小節出現第一句第一個中音域的 e¹音，此句音色應最飽滿、厚實，來強調並突顯此樂句中出現的中音域音色。

以第 1 至 8 小節下行音型模仿人因痛苦而哭泣時的啜泣感，呼應譜上表情術語痛苦地 (*painfully*)，且在每小節第三拍時皆微收尾。【譜例 4-2-1：mm. 1-8】

a2 段：mm. 13-mm. 23

第 10 小節以構成主題旋律的動機 1 變奏，銜接 a1 段的情緒痛苦地，三次相同的音型在音量上一拍比一拍更強，模仿人在哽咽時的狀況，將情緒推至 12 小節高潮 f^2 音。【譜例 4-2-2：mm. 9-12】

【譜例 4-2-2：mm. 9-12】

第 17 至 23 小節為第二個樂段，音域以中高音為主，直到第 19 小節 B 音出現，才有低音的元素，故 18 小節按照譜上記號做持音，留一點時間預備到第 19 小節低音 B 音的大跳音型，須注意維持音域音色與音量的平衡。【譜例 4-2-3：mm. 17-21】

【譜例 4-2-3：mm. 17-21】

(二) B 段：mm. 24-mm. 44

速度標示為「快一些」(poco più)。第 24 至 29 小節將增值的動機 3 以倒影手法寫作。每兩小節為一組，可以將每組的第一小節視為問句，第二小節視為答句。

【譜例 4-2-4：mm. 24-29】

【譜例 4-2-4：mm. 24-29】

第 24 至 29 小節內分為三組以動機 3 為變化的音型，筆者將之視為表達嘆息的動作，和聲進行為 b^b 小調 VI-V 級，每小節都為一個小終止式，所以在第三拍 F 音需收尾，與下一小節之間維持些微的時間停頓，音量上必須與問句銜接。第 26 小節第二組嘆息音型加上裝飾音，與第 27 小節的停頓時間較第 24 至 25 小節短。第 28 小節和聲進行為 ii-i，相較之前停在五級，此小節停在一級應該更堅定，在第 28 至 29 小節間幾乎不停頓，直到主音上確立調性後結束這個樂句，並漸強漸快進入第 30 小節。此樂段的音色上可以比 A 段明亮肯定。【譜例 4-2-4：mm. 24-29】

第 30 小節以出現的動機 1 重音做變化，第 31 小節第二拍後半拍 D^b 音避免因下行大跳而有重音，漸慢後收尾，準備好後再開始新的樂句，宣示新的素材出現。【譜例 4-2-5：mm. 30-32】

【譜例 4-2-5：mm. 30-32】

第 36 小節第三拍開始到 B 段結束皆建立在 b^b 小調的屬調 f 小調上，以共同和弦 b^b 小調六級和弦和 f 小調二級和弦做轉調，最後停在 f 小調一級。第 41 小節保持動機 3 的倒影。【譜例 4-2-6：mm. 36-44】

【譜例 4-2-6：mm. 36-44】

36 *a tempo* 動機 1 變奏 第 1 次 第 2 次

crying $b^b: vi$ *fm: ii*

40 動機 3 倒影 第 3 次 *no breath rit..* *i (fm)* D.C. al Fine

第 36 小節標示哭泣地 (*crying*)，與 A 段相似，以三次相似的音型模仿人的啜泣感，重音的詮釋上應避免太過直接的起奏，由飽滿厚實的音色開始，一次比一次淡薄。第 41 小節以較暗淡的音色漸慢結束，突顯痛苦以及哭泣的感覺。【譜例 4-2-6：mm. 36-44】

第三節 第三首

第六首《秀羅曲》(*Valsa – Chôro*) 創作於 1979 年 10 月 11 日。秀羅曲 (*Chôro*) 為 1870 年代在里約熱內盧出現的音樂種類。當時的秀羅曲以即興演奏為主，在旋律中加上切分音的節奏、配器上使用吉他或長笛合奏。

從 1870 到 1920 年，秀羅曲從原先的歐洲舞蹈音樂轉變為「器樂演奏曲」並使用類似於迴旋曲 (*Rondo*) 的曲式。作曲家代表有姚阿幸·卡拉多²⁴ (*Joaquim Calado, 1848-1880*)、奇奎尼亞·岡薩加²⁵ (*Chiquinha Gonzaga, 1847-1935*) 等，也逐漸由一種盛行的音樂風格融合抒情摩地納歌曲和馬克西塞曲，擴大了當時巴西盛行的音樂風格流派。

到 1920 年代末，秀羅曲的結構與風格更加完善，添加了小型打擊樂器、聲樂或是使用長笛或薩克斯風管樂器的配器。它被大多數巴西不同階層的人民所喜愛。

20 世紀時，秀羅曲成為巴西的民族主義象徵之一，對於森巴舞的發展有很大的影響，在 1880 至 1930 年代仍活躍於巴西重要的城市中表演中。當時的巴西古典作曲家，例如米紐內、海托、羅伯斯都將秀羅曲元素使用在他們的作品中。

²⁴ 巴西作曲家和長笛演奏家。

²⁵ 巴西作曲家、鋼琴家、第一位女性指揮家，也是演奏秀羅曲第一位鋼琴家。

第三首段落架構如【表 4-3-1】。

【表 4-3-1：第三首曲式結構表】

段落	小節數	調性
A	mm. 1-26	f 小調
B	mm. 27-39	
A	mm. 1-26	
C (Trio)	mm. 40-65	F 大調
A	mm. 1-26	f 小調

全曲共計 65 小節，調性為 f 小調和 F 大調；曲式結構為輪旋曲式 A-B-A-C (Trio) -A。筆者將速度定為♩=120-126，這首曲子中有許多裝飾音，如同即興創作一樣，相當符合秀羅曲的特性。

(一) A 段：mm. 1-mm. 26

第 1 至 4 小節調性為 f 小調，以動機 1 變奏做發展。【譜例 4-3-1：mm. 1-4】

【譜例 4-3-1：mm. 1-4】

第 1 小節為 f 小調一級和弦三音，以溫暖的音色詮釋讓樂句聽起來有轉折且方向不會太過單一。第 2 小節第二拍導音 e¹ 音伸展後放鬆，第二拍後半拍 g¹ 音自然收尾，並強調第三拍裝飾音的重音。

為避免樂句聽起來太短，應該想像每小節為一個單位，每四小節為一組，做出 4 拍子律動「強-弱-次強-弱」，並注意每小節的第二拍不要有重音。整個 A 段的主題相似，之後樂句依此類推，注意二三拍不要太重。【譜例 4-3-1：mm. 1-4】

第 13 小節為動機 4 的倒影，形成 f 小調五級九和弦，音群上行至九音 d^{2b} 音後 c^2-b^1b 音不要鬆掉，因為七音的和聲進行解決，應想像句子走到 15 小節第一拍 a^1b 音，至第二拍後半拍八分音符才放鬆。【譜例 4-3-2：mm. 13-16】

【譜例 4-3-2：mm. 13-16】

第 21 小節音型以動機 1 和動機 3 的倒影發展，在第一拍和第三拍向下大跳前給予喉腔更多空間，且氣流速度增加，後半拍微輕可以避免在弱拍時出現重音。第 25 小節筆者認為詮釋上更加強調此處第一次出現持音，以做出與圓滑奏不同的效果。【譜例 4-3-3：mm. 21-26】

【譜例 4-3-3：mm. 21-26】

(二) B 段：mm. 27-mm. 39

調性維持在 f 小調，不斷模進的八分音符音型及重音，讓音樂更有方向感、持續往前推進的感覺，筆者建議速度詮釋上比 A 段快一些。

B 段同樣以動機 1 和嘆息音型為主要發展，前兩小節的旋律總共重複 5 次，建議可以在每次樂句的開頭做不同的變化。練習時先將含有重音的小節拿掉，把其他旋律都接在一起熟悉感覺，如【譜例 4-3-4】所示。

【譜例 4-3-4：練習範例】

第 27 至 30 小節的重音要明顯，並且以第一拍最多，音量選擇 *f*，和聲進行為 *f* 小調 VI-V，第 27 小節第三拍 $d^{1b}-c^1$ 音接到 c^2 音， d^{1b} 音在指法上筆者建議加上右手 3、4、5 為主，第 28 小節第二拍後半拍的三個八分音符 $b^{1b}-a^{1b}-g^1$ 音做持音，相同的音量接到下一個小節 D 音，以達到與高音的音色一致。第 29 小節為第二次相同的音型，走向比第 28 小節音程升高小二度的音 d^{2b} 音，筆者建議漸強更多，第 29 小節第三拍後半拍 c^1 音加上持音演奏銜接至第 30 小節第一拍的 d^{2b} 音，強調音程之間的差異來增加張力。【譜例 4-3-5：mm. 27-30】

【譜例 4-3-5：mm. 27-30】

第 36 小節接到第 37 小節時更高音 e^{2b} 音，視為 B 段的最高潮，所以漸強幅度更大至第 37 小節的 e^{2b} 音後延長，音量維持不能鬆懈，直到第 38 小節的分解和弦才慢慢緩和，並準備結束 B 段。下行持音與 A 段結尾呼應，不同的是 B 段以琶音組成，因此音量不宜漸弱太多，來強調與前段的差別。【譜例 4-3-6：mm. 36-39】

【譜例 4-3-6：mm. 36-39】

36

B 段高潮

(三) C 段 (Trio): mm. 40-mm. 65

調性轉為 F 大調，是 A 段和 B 段的平行調。與 A 段較相似，但和 B 段的音樂性格對比，是非常快樂且如歌的。因為轉為大調的關係，音色上呈現較前面明亮，速度不要太快，讓音樂有擴展的感覺，筆者將速度定為 $J=112-116$ 。樂句結構可以看作每八小節為一句。

第 40 小節轉為 F 大調，前三小節可以看作主題 A 的變奏。第 44 小節出現新的動機 4 元素。第一個音 a^1 音為 F 大調一級和弦的三音，聽起來較飽滿溫暖。避免在長音後的第一個八分音符有重音。整體音色較為明亮，突顯轉為大調的效果。

【譜例 4-3-7：mm. 40-47】

【譜例 4-3-7：mm. 40-47】

主題 A 變奏

40

FM: I

動機 4 倒影

44

第 57 至 65 小節同樣主要以動機 4 和動機 1 組成，調性上轉換較為頻繁，第 57 至 59 小節在 D^b 大調上以琶音音型帶出旋律線，第 60 小節轉到 F 大調的屬調

C 大調。在反始記號 (D.C. al Fine) 前調性並不穩定直到第 61 小節才回到 F 大調。【譜例 4-3-8 : mm. 57-65】

【譜例 4-3-8 : mm. 57-65】

57

動機 4 倒影

D^bM: I

動機 1 變奏

CM: I

61

FM:

D.C. al Fine



第四節 第四首

第四首《天真的華爾滋》(*Valsa ingênua*)，創作於 1981 年。曲中的節奏、樂句和調性等皆以平行調、四分音符、規律樂句等簡樸素材方式所組成，沒有太多不規則的節奏或是重音，表情記號呼應標題所寫的「天真的」。第四首段落架構如【表 4-4-1】。

【表 4-4-1：第四首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-33	a1	mm. 1-16	a 小調
		a2	mm. 17-33	
B	mm. 34-51			A 大調
C	mm. 52-73			a 小調

全曲共計 73 小節，曲式結構為三段體 A 段 B 段、C 段，調性為 a 小調、A 大調，開頭術語標示「優雅地稍快板」(*Allegretto con grazia*) 筆者將速度定為 $\text{♩}=132-136$

(一) A 段：mm. 1-mm. 33

a1 段：mm. 1-mm. 16

樂句結構以 4 小節為一個樂句，以動機 1、6 為主要發展，並將樂句劃分為問句以及答句。【譜例 4-4-1：mm. 1-12】

【譜例 4-4-1：mm. 1-12】

樂句 1：第 1 至 4 小節術語標示「優雅地稍快板」（Allegretto con grazia），問句及答句起奏避免太重。樂句 2：第 6 至 8 小節時，和聲進行為 a 小調的 V-V₇-I，利用漸慢來強調完全正格終止式。樂句 3：第 9 至 12 小節，第 11 小節音型流動的走向由下行轉為上行大跳，微漸快漸強，強調此處上行的大跳音型與前兩句不同。

【譜例 4-4-1：mm. 1-12】

a2 段：mm. 17-mm. 33

第 17 小節出現新的旋律，以動機 1 和動機 3 為變奏，第 21 小節以 a 小調一級和 C 大調五級的共同和弦做轉調。【譜例 4-4-2：mm. 17-29】

【譜例 4-4-2：mm. 17-29】

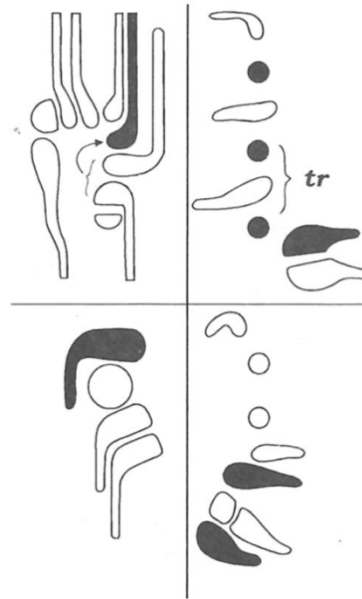
第 17 小節術語標示「更加果斷地」(poco più e deciso)，與 a1 段術語優雅地做區別，強調第一拍的 *sf* 突顯堅定、果斷的感覺。第 17 至 24 小節新旋律線一共出現四次，皆為上行的音型走向，音量的層次從 *mf-ff*，氣流速度越來越快，音色逐漸變亮。第 25 小節標示「更有活力的」(encora più vivo)，並確立 C 大調調性，第 28 小節「非常有活力的」(assai vivo)，音量、氣流量應順著音型一次比一次增強增多直到 29 小節。【譜例 4-4-2：mm. 17-29】

第 30 小節的 c^2 音為此段最高音，在 c^2 音上加上持音與些許的彈性速度演奏，之後的八分音符速度才往前流動，將前面拖的時間補回來，避免速度越來越慢。調性回到 a 小調。【譜例 4-4-3：mm. 30-33】

【譜例 4-4-3：mm. 30-33】

第 30 小節 a^1-b^1 音震音的演奏，筆者建議演奏 a^1 音後快速轉換為 b^1 音指法，並以左手 3、4 指演奏 a^1-b^1 音的震音，如【表 4-4-2】所示。

【表 4-4-2：a¹-b¹ 震音指法】



(二) B 段：mm. 34-mm. 51

轉為 A 大調，標示為如歌的 (*cantando*)，以動機 6 與嘆息音型為主要發展，強調圓滑奏以及音與音之間的連貫性。第 34 小節樂句開頭標示力度記號漸強與漸弱，筆者將之詮釋為四度音程音色的展開變化，並注意第二拍雖飽滿但不能太突出，避免破壞三拍子中「強-弱-次弱」的律動。【譜例 4-4-4：mm. 34-41】

【譜例 4-4-4：mm. 34-41】

動機 6

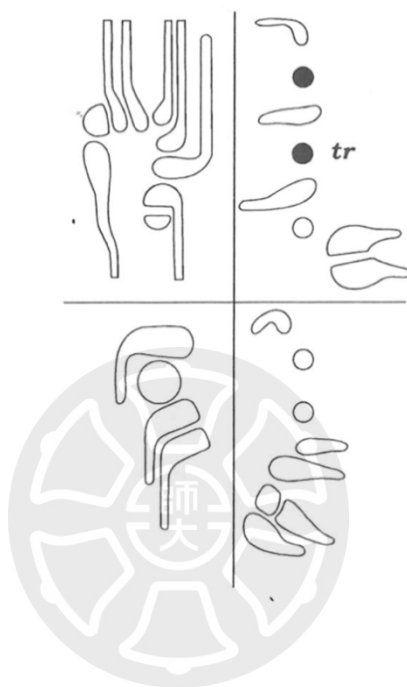
嘆息音型

第 34 至 36 小節氣流速度在漸強時隨之加快，漸弱時則漸緩，營造出音量上的變化，須注意腹部的持續支撐、並放鬆與打開喉腔，維持音色的一致。第 38

小節的動機 1 嘆息音型應避免強調斷奏而變慢，與先前樂句圓滑奏做出不同的區別，以較往前行走的速度並清楚的演奏斷奏。【譜例 4-4-4：mm. 34-41】

第 39 小節 d^1-e^1 震音，筆者建議 e^1 音以左手 3 指替代，使 d^1-e^1 兩音的震音演奏更加容易，如【表 4-4-3】所示。

【表 4-4-3： d^1-e^1 震音指法】



(三) C 段：mm. 52-mm. 73

轉回 a 小調，譜上標記「更圓滑連貫的」(poco legato)，此段要注意每拍的後半拍八分音符避免有重音，應該強調正拍的旋律，維持華爾滋三拍子「強-弱-次弱」的韻律感。

第 60 小節生動地 (Vivo)，加快速度展現出活力且生動的感覺，展現音樂的方向性。【譜例 4-4-5：mm. 60-63】

【譜例 4-4-5 : mm. 60-63】

Vivo

60

CM:

最後四小節頭尾呼應並加上漸慢，此處應強調音型大跳產生的張力。【譜例

4-4-6 : mm. 70-73】

【譜例 4-4-6 : mm. 70-73】

開頭旋律

70

rit.



第五節 第五首

《第六首巴西華爾滋》(6a valsa brasileira)，原是米紐內為鋼琴獨奏創作的一套《巴西華爾滋》(Valsa Brasileira, 1979)【譜例 4-5-1】，每首華爾滋都是題獻給不同人物。此曲為其中的第六首，題獻給伊朗·萊梅 (Irany Leme)²⁶，後來由米紐內親自將鋼琴的旋律改編給低音管演奏。

【譜例 4-5-1：《巴西華爾滋》】

The image shows a musical score for a piano piece. The title is '6a valsa brasileira'. The tempo/mood is 'Com entusiasmo' and the dynamic is 'PIANO'. The score is in 3/4 time and E-flat minor. The melody is circled in red and labeled '主題' (Theme). The score includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, followed by quarter notes B4, A4, and G4. The melody continues with quarter notes F4, E4, and D4, then a quarter rest, followed by quarter notes C4, B3, and A3. The melody ends with a quarter note G3. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

第五首段落架構如【表 4-5-1】。

【表 4-5-1：第五首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
導奏	mm. 1-8	/		e ^b 小調
A	mm. 9-26	a1	mm. 9-16	b ^b 小調, e ^b 小
		a2	mm. 17-26	調
B	mm. 27-73	b1	mm. 27-38	e ^b 小調
		過門 a	mm. 39-44	

²⁶ 伊朗·萊梅為米紐內的好友，她對這套華爾滋創作的貢獻很大，是她建議米紐內為一系列名為「華爾滋節奏」的獨奏音樂會創作一套低音管曲目。

		b2	mm. 45-58	
		b3	mm. 59-70	
		過門 b	mm. 71-73	
A'	mm. 74-98			b ^b 小調, e ^b 小 調

全曲共計 98 小節，調性為 b^b小調、e^b小調，主題以莊嚴的四分音符展開，且譜上標示著非常熱情地 (With much enthusiasm)，筆者將速度定為 ♩=100-104，體裁結構分為段落式三段體 (Sectional Ternary)：導奏 (introduction)、A 段、B 段和 A'段。



(一) 導奏：mm. 1-mm. 8

第 1、2 小節使用動機 1、4 (見【表 3-2-1】) 作為素材做增值。第 3、4、6 小節為動機 4 的減值，第 7 小節出現動機 1 和倒影。調性為 e^b 小調。【譜例 4-5-2：mm. 1-7】

【譜例 4-5-2：mm. 1-7】

With much enthusiasm 動機 1 增值

1 $\text{♩} = 108$ f *marcato* $e^b m: i$

3 *vii°7*

6 *sf* *sf* *f* *meno*

譜上標示表情術語富有熱情的(With much enthusiasm)，第 1 至 2 小節標示強調地 (marcato) 以重音來強調此風格，第 1 小節加上裝飾音 c^1 音與 g^1b 音產生的減五度的不和諧音程，如同裝飾奏 (cadenza) 般，以較為彈性自由的演奏速度開始。此段性格不斷轉換，第 3 小節從重音為主的性格轉換為較連貫的持音 (tenuto) 性格，在第 2、3 小節的轉換時，避免性格轉換太過突兀，第 3 小節第一拍加上持音，先銜接前兩小節性格後從 e^b 小調 i 級和弦接至 $vii^{\circ}7$ 和弦，轉換為較溫和的音色。第 5 小節回到開頭 *marcato* 的性格，直到第 7 小節動機 1 倒影再轉換為較溫柔的音色。

【譜例 4-5-2：mm. 1-7】

(二) A 段：(mm. 9-mm. 26)

將 A 段分為兩個主要樂段，a1 段及 a2 段。

a1 段：mm. 9-mm. 16

每四小節為一個樂句，樂句 1 以動機 1 和動機 2（見【表 3-2-1】）的變奏構成；樂句 2 則加上動機 3 和其倒影，調性為 b^b 小調，第 11 小節轉為 e^b 小調的聲響。【譜例 4-5-3：mm. 9-16】

【譜例 4-5-3：mm. 9-16】

將 a1 段的兩個樂句分別視為問句與答句的對唱，樂句 1 為銜接先前導奏漸慢的速度，第 9 小節 b^b - a^b - b^b 音加一點持音，並強調動機 1。第 11 小節的答句調性轉為 e^b 小調，筆者建議將譜上標示音量的變化視為不同調性的氣氛轉變，答句的音色較暗一點，速度上做彈性速度 (rubato)，吹奏時應注意保持三拍子輕重拍的律動，在第 13 小節第二拍，動機 3 的大跳音型再次出現，應避免大跳時在第二拍後半拍高音過於突出加重。【譜例 4-5-3：mm. 9-16】

a2 段：mm. 17-mm. 26

第 19 至 20 小節為 a1 段的變奏，此處隨著上行音型做漸強，在第 25 至 26 小節隨著音型的下型做漸弱，與前句形成對比。【譜例 4-5-4：mm. 17-26】

【譜例 4-5-4 : mm. 17-26】

17 *mp* *pp* a1 段變奏

25 *dim.* *poco rit.*

(三) B 段 : (mm. 27-mm. 73)

主要使用調性為 e^b小調，分為三個主要樂段。

b1 段 : mm. 27-mm.44

譜上表情記號標示為「生動、活潑的」(Vivo)，由於第 35 小節速度上會逐漸加快，因此筆者將 B 段開始的速度定為 $\text{♩}=72-76$ ，避免之後速度過快。此段加上模仿樂器演奏語法式的音效，例如：第 27 小節標示像吉他似的 (guitar like)，以斷奏來模仿吉他的撥奏、第 62 小節標示如長笛般的 (flute like)，以低音管模仿長笛的圓滑且華麗的演奏技巧。

樂句 1 為第 27 至第 35 小節，皆以動機 1 為發展，並加上倒影及變奏，第 30 小節出現動機 4。與 A 段相同，可以分為問句與答句，在譜上音量標示 *f* 和 *p*，同樣視為氣氛的轉變。【譜例 4-5-5 : mm. 27-35】

【譜例 4-5-5：mm. 27-35】

第 27 小節以 e^b 小調音階下行動機 1 減值做斷奏，因為出現新的樂段，樂句開始時可以加上一點彈性速度，以較堅決的风格來呈現，如同模仿吉他撥奏時清脆的音色一般；第 30 小節轉換為另一種角色，如長笛華麗演奏般的，音色轉為較輕柔的，句尾結束第於 31 小節第一拍前半拍。【譜例 4-5-5：mm. 27-35】

第 35 至 36 小節出現動機 3 和動機 2 倒影，第 38 小節為動機 4 減值。第 39 至 44 小節為過門。【譜例 4-5-6：mm. 35-42】

【譜例 4-5-6：mm. 35-42】

第 35 小節術語標示為戲劇性地 (dramatic) 和漸快 (accel.)，筆者建議不要太早開始，應保持音量速度不變直至第 37 小節第一拍後半拍換氣後才開始加快增強，為呈現已堆疊的張力，需注意換氣時間應縮短，幫助樂句更易銜接。

第 35、36 小節圓滑奏音色轉為較柔和的，並強調第 37、38 小節切分音節奏的重音記號，隨後繼續維持音量，展現戲劇性地表情，與前一句做對比。

第 39 至 41 小節強調音程之間的距離改變，譜上標示漸弱，隨著距離越大音量越小，避免因為漸弱而失去力量。【譜例 4-5-6：mm. 35-42】

b2 段：mm. 44-mm. 59

第 45 小節出現動機 1 倒影組成音階上行，第 47 至 48 小節動機 3 做倒影手法，調性仍維持在 e^b 小調。【譜例 4-5-7：mm. 45-50】

【譜例 4-5-7：mm. 45-50】

由於第 48 小節音量為 *pp*，第 45 小節上行應做更多漸強，才能夠突顯之後的小聲，注意氣流不要因為小聲而變少，應該給更多氣，嘴型開口不大但維持腹部的支撐。

第 49、50 小節音階上行至最高點 d^2 音，為避免高音音色太直接，在音和音之間做氣息的轉折，第 50 小節 g^b 音微收尾，最高音 a^1 音做持音的效果。【譜例 4-5-7：mm. 45-50】

b3 段：mm. 59-mm. 73

b3 段可以視為 b1 段的變奏，第 67 小節標示漸慢並漸強 (*allargando*)，音色上更為厚實，氣流速度增加。第 71 至 73 小節，表情術語標示乞求的 (*begging*)，譜上標示的漸快與漸慢，像是在模仿乞求時渴望後又失落的感覺，並注意在強調每個裝飾音後的八分音符微做收尾。【譜例 4-5-8：mm. 67-73】

【譜例 4-5-8：mm. 67-73】

b1 段旋律變奏

67 *f allargando* *dramatic* *marcato* 3

71 *begging, accel.* *rit.*

(四) A'段：mm. 74-mm. 98

標示「小夜曲的速度」 (*Serenade tempo*) 且「非常廣闊的」 (*very broad*)。大部分小夜曲的速度為行版或中庸的快板，筆者將 A'段速度定為 $\text{♩}=92-96$ 。

將 A'段為 A 段的變奏，第 80、81 小節出現與 A 段不同的旋律，將之當作一個短的裝飾奏，並在速度上做彈性速度，先漸快再漸慢。【譜例 4-5-9：mm. 78-81】

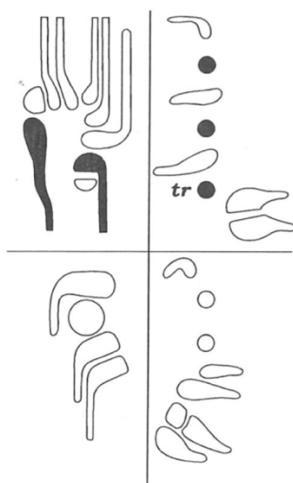
【譜例 4-5-9：mm. 78-81】

第 88 小節為加上琶音與裝飾音的導奏主題再現，音量從 *ff* 開始。筆者建議加強裝飾音的音量，傳達出前奏主題再現的訊息，此處注意重音後的音量收尾較開頭少一些，使其在聽感上更連貫的感覺。第 91 小節為第 3 小節三連音變奏的五連音，加上一點彈性速度，強調第一個音的重音後，維持音量直到最低音 C 後還繼續漸強至最高音 a^1 音，更能強調展現此小節張力的不同。第 92 小節第一拍銜接先前音量，第三拍和第 93 小節第一拍與前奏旋律相同，應特別強調尾奏段落的重音，注意運音法 (articulation) 的不同。第 94 至 96 小節重複三次相同的旋律，音量上逐次減弱，第 95 至 96 小節間的停頓拉長，準備好氣息才演奏 96 小節並漸慢。【譜例 4-5-10：mm. 88-96】

【譜例 4-5-10：mm. 88-96】

第 90 小節 $d^{1b}-e^{1b}$ 震音，筆者建議以 e^{1b} 音以左手 4 指代替演奏震音，如【表 4-5-2】所示。

【表 4-5-2： $d^{1b}-e^{1b\#}$ 震音指法】



第六節 第六首

《帕塔皮亞達》 (*Pattapiada*) 於 1981 年 4 月 8 日所作，這首曲子是向演奏家長笛演奏家帕塔皮奧·席爾瓦 (Pattapio Silva, 1880-1907)²⁷ 致敬。²⁸

米紐內以席爾瓦創作的一首非常著名的圓舞曲《初戀》 (*Primeiro Amor*, 1519) 為模型。【譜例 4-6-1】

【譜例 4-6-1：《初戀》 mm. 1-mm. 16】

這首華爾滋《帕塔皮亞達》【譜例 4-10-2】的每個部分都類似於作品《初戀》，展示演奏家的演奏技巧。席爾瓦總是用他的作品挑戰其他長笛演奏家，但從來沒有找到一個長笛演奏家能比他更快地演奏這首曲子，也呼應米紐內在開頭術語標示「盡可能快地」 (as fast as possible)。

²⁷ 巴西音樂家、作曲家及長笛演奏家，被認為是歷史上最偉大的長笛演奏家之一，是里約熱內盧流行音樂的先驅。死於肺結核。

²⁸ 米紐內在手稿的封面上寫了一篇關於帕塔皮奧的註釋。“Pattapio da Silva, flutist carioca (a person from the state of Rio de Janeiro), mulatto, celebrated by his distinguished virtuosity in his instrument. Lived in the first decades of this century (1900). Was one of the pioneers of popular music recording in Rio de Janeiro. He had a short life due to tuberculosis.”

【譜例 4-6-2：《帕塔皮亞達》 mm. 1-mm. 18】

Slowly **Molto vivo (as fast as possible)**

第六首段落架構如【表 4-6-1】。

【表 4-6-1：第六首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-34	a1	mm. 1-18	b 小調
		a2	mm. 18-34	
B	mm. 35-68	b1	mm. 35-51	
		b2	mm. 51-68	
A	mm. 1-34	a1	mm. 1-18	
		a2	mm. 18-34	
尾奏	mm. 69-72			

全曲共計 72 小節，調性為 b 小調；曲式結構為段落式二段體 A 段、B 段、A 段加上小尾奏；速度是非常快的，筆者將速度定為♩.=126-132；A 段以持續的快速斷奏炫技為主，B 段以對比的圓滑奏性格呈現較平靜的感覺。

(一) A 段：mm. 0-mm. 34

速度非常快，整段都以動機 4 使用非常短的和弦分解斷奏為發展。如同導奏一般，弱起拍速度從慢的速度開始，第 1 小節開始以斷奏演奏，可以在每小節的最高音找出旋律線條，例如強調這個樂句前三小節最高音分別為 d¹-d¹-c^{1♯}-c^{1♯}-b 音，並注意三拍子的「強-弱-次弱」律動感，讓旋律保持律動感。【譜例 4-6-3：mm. 0-4】

【譜例 4-6-3：mm. 0-4】

出現不同於前 4 小節的旋律型態，第 6 小節以倒影手法的動機 3 為發展，正拍上的高音為旋律，每組下行大跳至頑固低音的音型。【譜例 4-6-4：mm. 5-8】

【譜例 4-6-4：mm. 5-8】

第 6 小節的高音旋律力度從之前的一三拍為強，轉換成為「強-弱-弱」，改變音樂的律動。第 7 小節出現第二拍重音做強調，再次改變既有的韻律，展現即興感。【譜例 4-6-4：mm. 5-8】

第 9 小節開始結合動機 4 和動機 3。【譜例 4-6-5：mm. 9-12】

【譜例 4-6-5：mm. 9-12】

筆者建議第 9 小節旋律的音量較第 11 小節多，因為是第一次出現兩個動機結合的旋律，且兩句為模進下行，按照音型的走向漸弱。【譜例 4-6-5：mm. 9-12】

第 13 至 17 小節，調性結構為 G 大調- d 小調- A 大調，最後回到 b 小調。在 13 小節改變調性時做一點彈性速度處理，強調調性改變的瞬間。第 15 小節回到只有動機 4 的旋律，第 15 至 17 小節的音量應配合上行音型一次比一次多，音樂的張力越來越緊密，共鳴越來越集中，一直到第 18 小節第一拍。第 18 小節突然出現大幅度漸慢的十六分音符半音階，沒有太多的緩衝，讓人有措手不及的感覺，如同米紐內在展現他的幽默感。【譜例 4-6-6：mm. 13-18】

【譜例 4-6-6：mm. 13-18】

b2 段：mm. 52-mm.68

結構與 b1 段相似，先以開頭兩小節為主題，之後以二度模進下行，不同的是在第 62 小節頑固低音開始出現變化音，產生不同的聲響變化。【譜例 4-6-9：mm. 62-68】

【譜例 4-6-9：mm. 62-68】

變化音

對比前樂段的頑固低音，第 62 小節開始不只強調高音的旋律，在低音聲部的音量要更多，與先前頑固音型低音不超過高音的演奏不同，此處低音聲部需更清楚。【譜例 4-6-9：mm. 62-68】

(三) 小尾奏：mm. 69-mm. 72

雖然整首曲子都是 b 小調，調性上沒有變化，但在第 70 小節時米紐內展現他的幽默風趣，製造了聽起來像是平行調 B 大調的音響錯覺。【譜例 4-6-10：mm. 69-72】

【譜例 4-6-10：mm. 69-72】

Deciso

(BM:)

強 次強 次弱 弱

第 70 小節標示堅定的 (Deciso) 搭配大調的音響，應該以更堅決的音色、有重量感的斷奏開始，第 80 小節大跳到低音 B¹ 音氣流更飽滿，做持音強調回到主

音，最後四個八度上行的主音演奏應為「強-次強-次弱-弱」，讓最高音 b^1 輕輕消失。【譜例 4-6-10：mm. 69-72】



第七節 第七首

《神秘的……》 (*Mistério.....*) 創作於 1981 年 4 月 17 日，副標題為「我多麼愛她啊！」 (*Quanto amei-a!*)。這首華爾滋講述米紐內的第一任妻子利迪·基亞菲雷利 (*Liddy Chiafirelli*) 在 1961 年的一次飛機失事中遇難，之後飛機殘骸和機上的乘客都毫無蹤跡、音訊全無。

第七首段落架構如【表 4-7-1】。

【表 4-7-1：第七首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小結束	調性
A	mm. 1-36	a1	mm. 1-16	f [#] 小調
		a2	mm. 17-36	
B	mm. 37-68	b1	mm. 37-53	
		b2	mm. 54-65	
			mm. 66-68	
尾奏	mm. 69-80			

全曲共計 80 小節，調性為 f[#]小調和 d 小調；開頭表情術語標示「華爾滋節奏」 (*Waltz tempo*)，「多愁善感、微弱的」 (*sentimental、feeble*)，為能展現音程間的張力表示多愁善感的，筆者建議將速度定為 ♩=72，曲式結構為段落式二段體 (*Sectional Binary*)，A 段、B 段加上尾奏。B 段開頭為 A 段主題的變奏，在曲目中段時進行到樂曲發展的最高潮，尾奏的一些和聲外音使用，猶如在描述心情非常糾結、孤單的。

(一) A 段：mm. 1-mm. 36

a1 段：mm. 1-mm.16

將前八小節這個大句子分割為 4+4 小節的結構，開頭和聲進行為 f^\sharp 小調 I-V-I-V₇，以動機 4 和動機 6 構成主題的開頭，再接上動機 2、動機 1 以及動機 4，為這首曲子的主要主題。【譜例 4-7-1：mm. 1-8】

【譜例 4-7-1：mm. 1-8】

樂句 1

1 動機 4

p

動機 2

五音 下倚音

筆者詮釋 *mp*

$f^\sharp m: I$ V

樂句 2

5

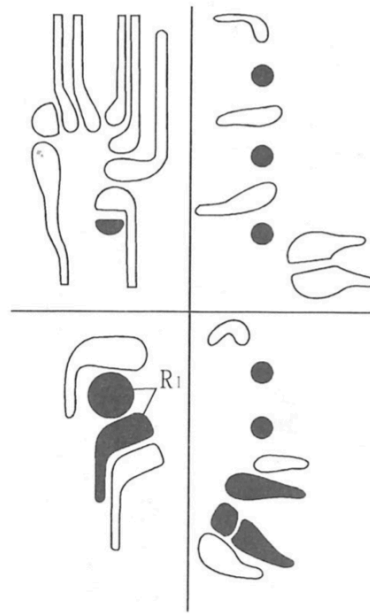
動機 1

動機 4 倒影

$f^\sharp m: I$ V₇

第 1 小節的開頭 F^\sharp 音在低音管上是一個很難控制小聲的音，故筆者建議使用下列指法【指法表 4-7-2】，讓音色聽起來較暗，不易那麼突出。雖然是三拍子的曲子，但考慮到這裡為長樂句，除了保持「強-弱-弱」的律動之外，在同一句子中要避免多餘的重音。

【表 4-7-2：F#指法】



第 3 小節長音第二拍後可以稍微放鬆，銜接至第 4 小節的弱起拍；而第 4 小節接到第 5 小節的最高音 a¹ 音，之後氣流速度隨下行音型稍慢，第 7 小節第三拍 a[#]音為經過音，不用太重。樂句 2 的目標是要進行至第 8 小節第三拍解決的 d 音，演奏至第 8 小節時氣流變慢但是腹部依然支撐收尾。【譜例 4-7-1：mm. 1-8】

第 9 小節將主題模進至五級屬七和弦，持續至第 16 小節。【譜例 4-7-2：mm. 12-16】

【譜例 4-7-2：mm. 12-16】

主題模進

9

f#m: V7

減五度

13

強調第 12 小節第三拍 $g^{1\#}-d^2$ 音的減五度音程，為強調屬九和弦，給五音 $g^{1\#}$ 音一點時間將音吹厚一點並強調減五度音程，第 13 小節大跳至 d^2 音後放鬆。第 15 小節屬七和弦七音下行解決至第 16 小節 a^1 音收尾結束。【譜例 4-7-2：mm. 12-16】

a2 段：mm. 17-mm. 36

第 17 小節重複主題 a。【譜例 4-7-3：mm. 17-24】

【譜例 4-7-3：mm. 17-24】

第 17 小節雖然與第 1 小節相同，但是可以做不同的音樂詮釋變化，此處將第 17 至 19 小節視為 20 小節樂句的預備拍，第 20 小節樂句一直走到第 22 小節第三拍 d^1 音加上持音演奏後收尾。【譜例 4-7-3：mm. 17-24】

第 33 至 36 小節視為一個小尾奏 (codetta)，以動機 2、動機 4 倒影和動機 6 倒影組成。作曲家在譜上標示術語「如前奏般」(prelude like)，因此筆者選擇自由一點的速度。第 33 小節的 $B^\#$ 音和第 35 小節的 $b^\#$ 音皆為倚音，避免有重音。

第 34 小節 $f^\#$ 小調七級的減七和弦七音向下解決至 35 小節 $f^\#$ 小調五級和弦主音，結束於 $f^\#$ 小調五級。【譜例 4-7-4：mm. 32-36】

【譜例 4-7-4：mm. 32-36】

33
 動機 2
 prelude like
 動機 4 倒影
 動機 6 倒影
 vii^o7 級七音
 V 級主音
 解決
 倚音
 rall.
 倚音
 f^om:
 倚音
 vii^o7
 V

(二) B 段：mm. 37-mm. 68

每八小節為一個樂句，以 A 段主題變奏。

b1 段：mm. 37-mm.53

第 40 至 44 小節以 A 段主題做變奏，第 41 小節以動機 6 為發展，第 42 小節以動機 1 倒影和動機 4 組成。【譜例 4-7-5：mm. 40-44】

【譜例 4-7-5：mm. 40-44】

40
 動機 6
 動機 1 倒影
 動機 4
 A 段主題旋律

第 40 小節開始出現和聲外音，清楚強調和聲外音的變化清楚強調，來表達糾結的心理情緒。【譜例 4-7-5：mm. 40-44】

b2 段：mm. 54-mm. 68

第 54 小節，新的主題以高音域為主，為曲子發展的高潮，每四小節為一個樂句，共分成 4 句，由動機 1、2 做發展。第 62 小節開始轉調，直到第 66 小節才確立調性，轉為 B^b 大調。

【譜例 4-7-6：mm. 54-57】

譜上術語標示「熱情地」(passionately)，速度持續往前，樂句重複四次，音量逐次增強，第 54 小節雖標示音量為 *f*，以第 68 小節的延長記號為目標，為突顯之後漸強的張力，因此筆者建議第 54 小節將原本音量改為 *mf* 開始，以音量 *f* 演奏第三句出現的和聲外音 g^1 音。【譜例 4-7-6：mm. 54-57】

第 62 至 68 小節調性不穩定，第 62 小節 g^1 音轉到 e 小調，第 66 小節出現包含 b^b 音和 f^1 音的 d 小調音響。【譜例 4-7-7：mm. 62-68】

【譜例 4-7-7：mm. 62-68】

這些沒有在原本 f^{\sharp} 小調中的和聲外音，皆被寫在強拍的位置，應強調這些音來製造轉調的效果，而第 66 小節為此主題的尾句樂段，譜上標示漸快漸強，應避免看到樂句的結束而漸弱，而是以力度 *f* 結束。【譜例 4-7-7：mm. 62-68】

第八節 第八首

“+1 3/4” 創作於 1981 年 4 月 21 日，和其他曲子不一樣的是，此曲的標題沒有一個很明確的定義。筆者認為可以將“+1”解讀為在 3/4 拍中加入更多自由即興的元素，這首曲子運用很多不同的節奏型態，在旋律上也有半音的使用，較沒有固定的曲式結構，強調即興的感覺。

有些學者認為這是米紐內在展現他的幽默感，手稿的頁面底部有一段銘文，上面寫著“Tiradentes”，Tiradentes 是巴西殖民地最初起義的烈士，這首曲子也是於 1981 年 1 月 16 日時，巴西人民為慶祝巴西殖民地初次起義的日子而創作的。

第八首段落架構如【表 4-8-1】。

【表 4-8-1：第八首曲式結構表】

段落	小節數	調性
A	mm. 1-24	f [#] 小調
B	mm. 25-42	
C	mm. 43-51	
尾奏	mm. 52-55	

全曲共計 55 小節，調性為 f[#]小調，體裁結構為 A 段、B 段、C 段加上小尾奏；速度定為 ♩=92-96；開頭標示「內心的喜悅」(With inner joy)，呼應上文所述，這裡的喜悅指的是人民為了慶祝殖民地起義所啟發的感受。

(一) A 段：mm. 1-mm. 24

以兩小節為一組問句及答句，以動機 4 動機 1 為發展。加入馬克西賽舞曲探戈風格，強調短促節奏音型，例如第 1、3 小節。【譜例 4-8-1：mm. 1-4】

【譜例 4-8-1：mm. 1-4】

前四小節中，每小兩節分別可以視為一組問句與答句，第 1 小節為問句，以明亮厚實的音色開始，第一拍在三十二分音符漸強至第二拍之前，考慮到三拍子的律動，避免在第二拍有重音，故第一個 F# 音加上重音微漸弱收尾；第二拍的斷奏長度相較於第三拍長一些；第三拍斷奏避免重音，想像為下一小節預備拍，並強調下一小節第一拍的裝飾音重音，保持三拍子的律動。【譜例 4-8-1：mm. 1-4】

第 5 小節的動機 5 出現以八分音符斷奏，相較第 1 小節明亮的音色，此處以較輕盈且穩重的感覺演奏，因出現不同的節奏型態以及裝飾音，在斷奏的演奏音量上一次比一次大聲，在演奏斷奏與圓滑奏兩種不同元素時，斷奏演奏盡可能地短，強調與圓滑奏的對比。【譜例 4-8-2：mm. 5-8】

【譜例 4-8-2：mm. 5-8】

第 11 小節為強調主題開頭附點八分音符的節奏，在第一個 B[#]音微拖些時間，加上一點彈性速度，並銜接先前主題的語法到新的樂句與主題，第 11 小節第三拍做漸慢後，第 12 小節才重新開始新的樂句。【譜例 4-8-3：mm. 11-12】

【譜例 4-8-3：mm. 11-12】

(二) B 段：mm. 25-mm. 43

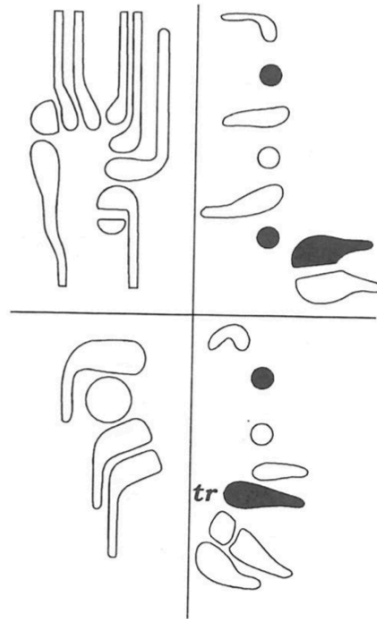
開始新的速度「非常快速地」(Molto allegro)，速度定為：♩=280-286。第 25 至 28 小節類似 A 段利用以斷奏的動機 5 與動機 1 為發展。【譜例 4-8-4：mm. 25-31】

【譜例 4-8-4：mm. 25-31】

第 25 小節的動機 5 音型應走向至 26 小節的重音，故筆者將此處詮釋為強調的 (marcato)，以強而有力、穩重厚實的音色，肯定地演奏斷奏音型，第 29 小節視為新樂句，音色相較前面明亮且更為厚實，第 32 小節加上彈性速度作為新主題的預告，第 33 小節即將回到 A 段速度 (Tempo1) ♩=92-96。

第 36 小節的 e¹-f^{1#}震音，如果以原本的指法演奏十分繁雜，很難快速變換指法，故筆者建議以右手 4 指震音鍵演奏 f^{1#}音代替，如【表 4-8-2】所示。

【表 4-8-2：e¹-f¹#震音指法】



第 39 至 41 小節以 f¹小調半終止為目標，第 39 小節加上些微彈性速度，第 40 小節漸慢至終止式延長記號後結束。音色上以較輕柔的詮釋演奏，與 B 段的開頭強而有力的斷奏做出表情上的差異。【譜例 4-8-5：mm. 39-41】

【譜例 4-8-5：mm. 39-41】

(三) C 段：mm. 42-mm. 51

作者於樂譜上寫上術語「任意速度」(a piacere) 是類似於裝飾奏 (cadenza) 的獨立段落，筆者建議速度上較自由一點。

第 42 小節以動機 4 倒影加上三度音程上行變化。如同彈性速度一般，此樂句由稍快漸慢結束，音色上應保持一致，避免隨著音型的上行而越來越亮，在演奏高音時保持溫暖的音色，想像低音的共鳴，讓高音域的音色不那麼突出。【譜例 4-8-6：mm. 42-44】

【譜例 4-8-6：mm. 42-44】

動機 4 倒影

筆者詮釋 *accel.* *rit.*

第 45 小節標示「像炫技的裝飾奏」(like a virtuoso cadenza)，運用一連串和諧與不和諧的音程來打亂聽覺，例如：第 48 小節 d^1 - a^\sharp 音的減四度音程，筆者建議速度上緩一點，讓音與音之間的音程關係清楚與連貫。【譜例 4-8-7：mm. 45-49】

【譜例 4-8-7：mm. 45-49】

減四度音程

like a virtuoso cadenza *D.S. al ♩,*

(四) 尾奏：mm. 52-mm. 55

f \sharp 小調 vi 級的屬七和弦琶音加上動機 4 所發展而成。【譜例 4-8-8：mm. 52-55】

【譜例 4-8-8：mm. 52-55】

52

VII7/iv

演奏時與上文所述相似，越往高音域時需注意音色溫暖渾厚不那麼尖銳，最後一小節延長記號加上一點漸弱，氣流量不變，氣流的速度變慢，由 f \sharp 小調四級的屬七和弦向下解決至一級和弦主音。



第九節 第九首

《即興華爾滋》 (*Valsa improvisada*) 創作於 1981 年。

第九首段落架構如【表 4-9-1】。

【表 4-9-1：第九首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-16	a1	mm. 1-8	g 小調-a 小
		a2	mm. 9-16	調-c 小調-g 小調-a 小調
B	mm. 17-32	b1	mm. 17-24	c 小調
		b2	mm. 25-32	
A	mm. 1-16	a1	mm. 1-8	g 小調-a 小
		a2	mm. 9-16	調-c 小調-g 小調-a 小調
C	mm. 33-80	c1	mm. 33-64	C 大調
		c2	mm. 65-80	
A	mm. 1-16	a1	mm. 1-8	g 小調-a 小
		a2	mm. 9-16	調-c 小調-g 小調-a 小調

全曲共計 80 小節，速度和音量的變化平穩，譜上術語標記為「中板」

(Moderato)，筆者將速度定為 ♩=96-100；整首曲子標記的音量以 *p* 為主，是一首

相對柔和、富歌唱性的樂曲；曲式結構為輪旋曲式 A 段、B 段、A 段、C 段加 A 段。

每一個段落內都分兩個樂段，後者皆為前者的變奏。

(一) A 段：mm. 1-mm. 16

按照作者標示的樂句結構為 8 小節+4 小節+4 小節為一個樂段。主要由動機 2 加上動機 1 發展所組成。

整個 A 段的調性建立在 c 小調上，運用和聲轉位音程結合動機 2 製造出調性不穩定的感覺。為強調調性所造成色彩上的變化，需強調每一句轉調的和聲音，例如：第 1 小節 G、F[#]、c 音；第 3 小節 F、d、b^b音；第 5 小節 E^b、c、G 音。

【譜例 4-9-1：mm. 1-8】

a1 段：mm. 1-mm. 8

【譜例 4-9-1：mm. 1-8】

1
2
3
4
5
6
7
8

動機 2 動機 1

筆者詮釋 *p* *mf* *p* *f*

cm: i cm: V7 cm: i cm: V7

第 1、2 和 3、4 小節為相似的音型結構，皆以動機 2、1 為主要發展素材，使用音量以及彈性速度變化作為對比，所以筆者建議將第 1、2 小節音量改為 *mf*，第 3、4 小節以音量 *p* 演奏，並強調旋律線由 c 小調一級轉位音程的五音開始，而非主音，以及動機 2 所造成的和聲不穩定感，因此在第 1 小節動機 2 做加

上持音演奏，第 3 小節如同譜上正常演奏，第 4 小節微漸弱，在音色上稍微暗一些，速度較平穩。第 5 至 8 小節音色轉厚。【譜例 4-9-1：mm. 1-8】

a2 段：mm. 9-mm. 16

第一句經過四次重複的動機旋律後，接到第 9 小節開始的 a2 段，相較於 a1 段出現許多不同的節奏，例如：在第 10 小節的五連音、第 11 小節的新的即興元素十六分音符等變化，猶如無法預測、即興的感覺。

第 8 小節，將第二拍開始 C[#]-D-E^b-F-G 音視為第 10 小節的五連音預備拍，強調代表嘆息的音型再次出現，所以第九小節的 F[#]-G-e^b-d-e^b音張力必須持續並強調第 10 小節的五連音音型，直到 12 小節樂句結束。【譜例 4-9-2：mm. 8-12】

【譜例 4-9-2：mm. 8-12】

The musical score is in bass clef and shows measures 8 through 12. Measure 8 starts with a fermata over a whole note. Measure 9 contains a sequence of notes: F# (quarter), G (quarter), Eb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter). Measure 10 features a quintuplet of eighth notes: C# (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter). Measure 11 contains a sequence of notes: F# (quarter), G (quarter), Eb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter). Measure 12 ends with a sequence of notes: F# (quarter), G (quarter), Eb (quarter), D (quarter), Eb (quarter), F (quarter), G (quarter). Annotations include: a box labeled 'a2' above measure 9; a blue box around measures 9-10 labeled '第 10 小節預備拍' with 'cm: i' below it; a red box around the quintuplet in measure 10 labeled '強調五連音' with '5' below it; a green box around measures 11-12 labeled 'cm: iv7'; and an orange oval around the final notes of measure 12 labeled '新的即興元素：切分音'.

第 13 至 16 小節進入 A 段的小尾奏，和聲以 c 小調進行，和聲變化為 $vi/iv-i-V_7-i$ ，最後回到主音正格終止結束。第 13、14 小節旋律模進小二度下行，應強調在 14 小節第二拍切分音節奏的再次出現。【譜例 4-9-3：mm. 13-16】

【譜例 4-9-3：mm. 13-16】

(二) B 段：mm. 17-mm. 32

b1 段：mm. 17-mm. 24

b1 段以動機 1、動機 4 倒影、動機 2 倒影、動機 6 倒影為發展，加上更多符值較短的音符（三連音、十六分音符等），更加突顯即興的感覺。【譜例 4-9-4：mm. 17-20】

【譜例 4-9-4：mm. 17-20】

b2 段：mm. 25-mm. 32

b2 段是 b1 段的變奏，第 25 小節第三拍三連音改變了原有八分音符二分法的律動，可以將三連音想像成：「強-弱-下一小節預備拍」演奏。

第 26 小節的十六分音符，應從容地演奏音群，避免演奏太急躁，強調主題以及節奏型的改變。第 27 小節第二拍的 g^1-c^2 音屬於音色較不平均的兩個音，在

氣流、音色以及音準銜接上都是需要控制的，在 g^1 音氣息稍微飽滿些為 c^2 音做準備，達到音色上能一致以及氣流的順暢。【譜例 4-9-5：mm. 25-27】

【譜例 4-9-5：mm. 25-27】

(三) C 段：第 33 小節至第 80 小節

c1 段：mm. 33-mm. 64

C 段調性為 C 大調，是 A 段和 B 段的平行調。樂句以 8 小節為一句，並以動機 2、4 倒影發展。以音符時值較長的二分音符及四分音符為主，營造較緩卻流動之感覺。【譜例 4-9-6：mm. 33-40】

【譜例 4-9-6：mm. 33-40】

第 33 至 40 小節為第一個樂句，開頭 $c-g-b-c^1$ 音重複兩次，第一次第 33 至 34 小節，以 p 的音量開始，選擇比較淡薄一點的音色，第二次第 35 至 36 小節微漸強且音色較為濃厚。

第 49 至 56 小節以動機 2 倒影發展，視為一個過門樂段。【譜例 4-9-7：

mm. 49-56】

【譜例 4-9-7：mm. 49-56】

49 TR. 動機 2 倒影

c2 段：mm. 65-mm. 80

為 c1 段的變奏，以加上裝飾音的八分音符音型變奏為主，再次強調即興的感覺。最後以半音階銜接，轉調至 c 小調接回 A 段。

第 65 至 68 小節中使用兩次相同的旋律，詮釋上，第一次音色較為明亮堅定，微漸強接續至第 67 小節，之後音色才轉暗。這樣的作法可將樂句拉長變成四小節一句，與之前第一次主題的出現做不同的詮釋。【譜例 4-9-8：mm. 65-

68】

【譜例 4-9-8：mm. 65-68】

第一次 *a tempo* 第二次

第 68 小節第三拍音量從 *p* 開始，突顯第 69 小節漸強的效果。【譜例 4-9-

9：mm. 68-71】

【譜例 4-9-9：mm. 68-71】



整首曲子在技術性上困難的地方在於樂曲一開始出現的三個音“G、F[#]、G”的音程是不易控制的。以低音管樂器上的構造來說，低音域發聲若要演奏非常柔軟且小聲是較為困難的，除了有充分的氣流外，也要具備正確的嘴型、腹部的支撐等等，為了避免曲子中在弱拍時的低音控制起奏時出現重音，應使用多一點腹部的支撐，嘴型維持但不緊繃。



第十節 第十首

《伊佐拉不是女奴隸》(*A escrava que não era Isaura*)，副標題是「沒有形式的華爾滋」(*Valsa sem quadratura*)，創作於1981年4月6日，此作品題獻給安德拉德，標題取自他於1922年所寫的文章《伊佐拉不是女奴隸》(*A Escrava que não é Isaura, 1922-1924*)²⁹，內容是關於當時巴西現代主義詩歌的趨勢。

第十首段落架構如【表 4-10-1】。

【表 4-10-1：第十首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-39	a1	mm. 1-20	c [#] 小調
		a2	mm. 21-39	
B	mm. 41-81			D ^b 大調
A	mm. 1-39	a1	mm. 1-20	c [#] 小調
			mm. 21-39	
尾奏	mm. 82-99			c [#] 小調

副標題為「沒有形式的華爾滋」，此處「沒有形式的」可能意指較自由的創作風格。全曲共計99小節，曲式結構為三段體A段、B段、A段加上尾奏；A段調性為c[#]小調，B段轉為D^b大調，尾奏回到c[#]小調；筆者將速度定為：♩=96-100。

²⁹ 副標題為「現代詩思想的論述」，由寓言、第一部分、第二部分及後記組成，是獻給作者的朋友奧斯瓦爾德·德·安德拉德 (Oswald de Andrade, 1890-1954)。

(一) A 段：mm. 1-mm. 39

a1 段：mm. 1-mm. 21

整首樂曲以動機 2 和動機 1 為主要發展的元素，音域橫跨 3 個八度，以最低的音域 C[#]音開始發展直到曲終的 c^{2#}音。

主題從極低的音域開始，整段在 c[#]小調一級和五級的和聲中徘徊，樂句的結尾幾乎都會回到五級和弦，一直到段落的結束才終於回到一級。第 4 至 7 小節以動機 2 和動機 4 倒影發展，和聲進行是 c[#]小調一級和弦至五級和弦。【譜例 4-10-1：mm. 1-8】

【譜例 4-10-1：mm. 1-8】

1 Slow waltz 動機 2 動機 1 動機 1 倒影
筆者詮釋：mp c#: i
5 c#: i 動機 4 倒影 V

因為主題從低音域開始的第一次出現，筆者建議將音量 *p* 調整為 *mp*，強調主要主題的旋律，避免起奏時太重，氣氛沈穩內斂呼應開頭標示的術語慢板華爾滋 (Slow waltz) 加上低音域的線條。第 7 小節第三拍後半拍新出現了新的十六分音符元素，可做持音強調，雖然和聲走向和前一句相同，但音域較前一句高，句尾的五級和弦也高兩個八度，故音色更為飽滿，氣流速度更快。

第 13 至 16 小節開始出現下行大跳音程，以動機 1 和動機 3 的倒影為主，第 16 小節出現動機 5，且沒有停在五級，故樂句應進行到更遠的第 20 小節半終止上，此處並不作太多速度變化，音量上些微漸弱，並持續接到下一個句子的開

頭。演奏技術上，以圓滑演奏下行大跳是很需要特別控制的，應該想像所有音在同一個面上，避免低音的音色太突出，連到低音時應注意喉腔打開且使用更多氣流與腹部支撐。【譜例 4-10-2：mm. 13-20】

【譜例 4-10-2：mm. 13-20】

第 13 至 16 小節出現三次相同的旋律，為做出區別，第一次音量 *mp* 開始，在 d^\sharp 音上加上持音後放鬆漸強至 14 小節 E^\sharp 音，強調從後半開拍使的動機 1；動機 1 第二次出現在第 14 小節，音量接續第一拍 E^\sharp 音音量，第三拍 $d^\sharp-c^\sharp$ 音微漸弱，在第三拍後半拍加厚氣流，微漸強到第 15 小節第一拍 E 音；第三次的動機出現由較暗的音色開始，微漸強至第 16 小節第一個八分音符 D^\sharp 音強調下行小七度音程；第 16 小節同音反覆斷奏，三個音以第一個音最長且音量最大，漸弱至第三個音最短且音量最小。

第 17 至 20 小節以動機 1 發展為主，最後停在 c^\sharp 小調屬七和弦，從第 13 至 20 小節會形成一個很長的句子，如同一個過門。在第 17 小節第二拍前半拍 b 音，樂句間做停頓留點空白，再以第 17 小節第二拍後半拍裝飾音 c 音做為樂句的開始，第 20 小節斷奏點舌越來越輕。【譜例 4-10-2：mm. 13-20】

a2 段：mm. 21-mm. 39

此段以 a1 段主題做不規則八度的變化，隨後停在 c^\sharp 小調五級。【譜例 4-10-3：mm. 22-25】

【譜例 4-10-3：mm. 22-25】

演奏時應掌握原本的主題旋律，避免被大跳音型影響，而造成旋律線的中斷。與 a1 段不同的是音型走向以及音域上的使用，音色上因為音域使用廣泛，應注意音準及音色的平均度。

第 31 小節出現音階內的大跳音型，避免低音太突出，雖然在低音標示漸弱，跳到低音時依然要保持氣流的支持。

A 段結尾第 38 小節在經過多次 c# 小調五級和弦後，終於結束在 c# 小調一級完全正格終止上，為此段落的結束。【譜例 4-10-4：mm. 29-39】

【譜例 4-10-4：mm. 29-39】

(二) B 段：mm. 40-mm. 81

除音符增值外，樂句也較長，調性轉為 D^b 大調，樂句分句為 8 小節一句。旋律由動機 4、6、1 增值組成，音色上因為調性的轉變較為溫暖甜美。第 40 至 47 小節，以動機 1 和動機 4、6 的倒影為發展；第 51 小節以動機 1 做變奏，出現性格對比的斷奏音型。【譜例 4-10-5：mm. 40-53】

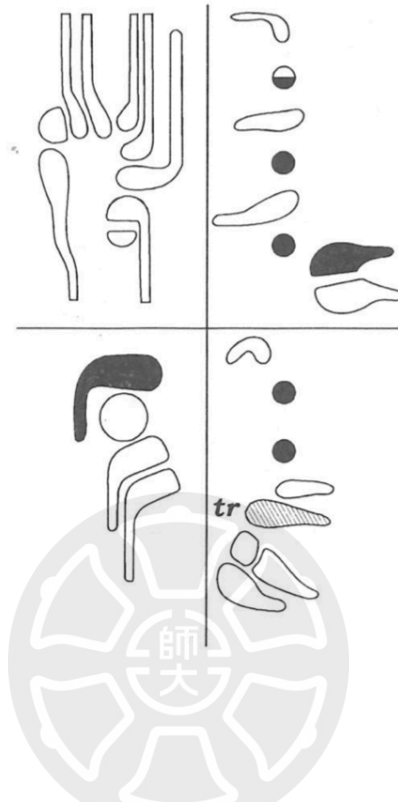
【譜例 4-10-5：mm. 40-53】

第 40 至 47 小節為樂句 1，樂句的第一個 f 音為 D^b大調一級和弦的三音，使用非常溫暖的音色開始演奏。為準備結束在第 47 小節為 D^b大調五級的三音 c² 音，從第 46 小節的 d^{2b}音做些收尾後氣息漸強直到第 47 小節的 c² 音才做漸弱。

樂句二為第 48 至 53 小節，為強調具有活力的新節奏素材出現，第 53 小節第一拍 c¹ 音做一點持音，讓華爾滋「強-弱-次弱」的律動更明顯，並以持音強調第二拍 b^{1b}音的附點八分音符，接續下行音階斷奏的音型。第 52 小節速度逐漸和緩，為銜接至第 53 小節的新樂句做準備。【譜例 4-10-5：mm. 40-53】

第 51 小節 g^{1b} - a^{1b} 震音，筆者建議 g^{1b} 以左手 2、3、4 和右手 1、2、3 替代， a^{1b} 音則以右手 3 指演奏震音，如【表 4-10-2】所示。

【表 4-10-2： g^{1b} - a^{1b} 震音指法】



第 55 小節斷奏音型為 B 段主題的變奏，應強調斷奏及圓滑奏演奏上的差別，此小節一開始先模仿之前第 40 小節的 B 段主題圓滑奏，斷奏時則演奏短而輕，為銜接並強調之後第 56 小節第一拍裝飾音上的重音。【譜例 4-10-6：mm. 55-58】

【譜例 4-10-6：mm. 55-58】



第 76 至 81 小節可以視為一個過門，速度詮釋上更自由些，加上彈性速度從慢起漸快，後逐漸漸快，接到第 80 小節「行板」(andante) 的速度比之前的段落都慢，注意下行音型需有足夠的力量支撐，【譜例 4-10-7：mm. 76-81】

【譜例 4-10-7：mm. 76-81】

76

mp rit.

79

p Andante slowing down

(三) 尾奏：mm. 82-mm. 99

調性為 c^\sharp 小調，從第 89 小節「還原速度」(a tempo) 之後，旋律皆從倚音下行回到 c^\sharp 小調一級和聲主音。

尾奏以八次 d-c 音的相似音型組成，為串連樂句，筆者採用不同的詮釋；第 83 小節音型的第一次出現，避免第三拍倚音過重而破壞原有的三拍子律動；第 84 小節，在第二次裝飾音 d^1 音上做持音效果，長音收尾；第 85 小節，第三次為斷奏音型，以較緩和的斷奏但不過短地來詮釋譜上 calmly (平靜的) 表情術語；第 86 至 87 小節，第四次及第五次音域向下擴展，須增大氣流量、氣流速度以及喉腔的空間，讓第五次低音更有共鳴；第 88 至 89 小節，第六次及第七次音域又向上發展，強調第 89 小節中音的 c^\sharp 音，使其音色較明顯；第 90 至 92 小節，將第 90 小節的第八次 $d^{1\#}-c^{1\#}$ 音視為第 91 小節 $c^{2\#}$ 音的預備拍。【譜例 4-10-8：mm. 89-93】

【譜例 4-10-8 : mm. 89-93】

89 *a tempo* 第1次 第2次 第3次

c#:i *calmly*

93 *un poco rall.* 第4次 第5次 第6次 第7次 第8次

p *pp* *ppp*

Detailed description: The image shows two staves of music in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (mm. 89-92) is marked 'a tempo' and 'calmly'. It features a melodic line with a slur over measures 90-92. Three specific notes are circled in red and labeled '第1次', '第2次', and '第3次' in blue. A red 'c#:i' is written below the first staff. The second staff (mm. 93-94) is marked 'un poco rall.'. It continues the melodic line with a slur over measures 93-94. Eight notes are circled in red and labeled '第4次' through '第8次' in blue. Dynamic markings 'p', 'pp', and 'ppp' with hairpins are placed below the staff. A large, faint watermark of a circular emblem with the characters '師大' is centered on the page.

第十一節 第十一首

《我抓到你了，我的小低音管》(*Apanhei-te meu Fagotinho*) 創作於 1981 年 1 月 16 日，副標題為「滑稽的華爾滋」(*Valsa paródia*)。

此曲名是參考作曲家艾爾內斯多·拿撒勒 (Ernesto Nazareth, 1863-1934)³⁰ 秀羅曲作品〈我抓到你的，我的小吉他〉(*Apanhei-te meu cavaquinho*, 1914)。

第十一首段落架構如【表 4-11-1】。

【表 4-11-1：第十一首曲式結構表】

段落	小節數	調性
A	mm. 1-10	C 大調
B	mm. 11-33	d 小調
A	mm. 1-10	C 大調
C	mm. 34-53	
A	mm. 1-10	
小尾奏 (codetta)	mm. 54-58	

全曲共計 58 小節，調性為 C 大調，特別的是，它是整套曲目中唯一一首以大調為主的曲子。速度標示為「非常快的」(*Very fast*)，以非常緊密的速度展現

³⁰ 巴西作曲家、鋼琴家，以創作馬克西塞、秀羅曲而聞名，且受到波卡舞曲、倫杜舞曲等舞蹈節奏之元素融合古典吉他的音樂，創作出他所稱之為「巴西探戈」(*Brazilian tangos*) 的樂曲

極多音樂性與音色變化，為展現演奏者的技術，筆者建議將速度定為 $\text{♩}=148-$

152。曲式結構為輪旋曲式 A-B-A-C-A 加上小尾奏 (codetta)；A 段以同一個動機從 e^1 音一路下行兩個半八度至 B 音，B 段以動機 3 的倒影發展加上圓滑奏為主，C 段為 Trio，明顯帶些詼諧的旋律線，尾奏開頭呼應 A 段的下行動機，以四次相同的旋律於 C 大調一級和弦中結束。

(一) A 段：mm. 1-mm. 10

調性為 C 大調，以動機 1 和動機 2 為發展，並以半音階下行為主題旋律，由於速度很快，在每小節第一拍稍微做重音和收尾，增加律動感。

弱起拍由旋律 $e^1-d^{\sharp}-e^1$ 音構成，速度詮釋上可稍微為之後的段落做準備。

【譜例 4-11-1：mm. 0-5】

【譜例 4-11-1：mm. 0-5】

前 4 小節樂句主要以音量 p 和 f 作為區別。除了大小聲的變化外，也將音量記號 p 和 f 解讀為音色明暗的區別，句尾尾音不應過長。第 1 小節為動機 1 的變奏，第 1 小節第二拍前半拍 $c^{\sharp 1}$ 音、第 2 小節第二拍前半拍 a^1 音微收尾，演奏時值稍短，模仿探戈 (tango) 短促、俐落的步伐。【譜例 4-11-1：mm. 0-5】

(二) B 段：mm. 11-mm. 33

標示「近乎漠不關心的」(almost indifferently)，調性轉為 d 小調，旋律為 d 小調和聲音階下行，素材變化成動機 3 的倒影發展以及圓滑奏大跳至頑固低音的音型。以 4 小節為一句，以動機 3 大跳至頑固低音音型，第 11 至 18 小節從 A 段半音階下行轉為和聲音階下行，隨著下行的音型以及音程縮減漸弱。譜上標示漠不關心的，筆者個人詮釋更注重在音階順向的行進以及四小節的結構，此時不特別去強調和聲小音階第六、七音增二度音程所構成的音響張力。雖然譜上標示音量 *p*，為避免到最後太過小聲，因此第 11 小節筆者建議將音量改為 *mp* 開始，讓漸弱的效果可以更加展現。

第 15 小節第一拍音程擴張成減七度，此時音量從較大的 *mf* 開始，也不需漸弱太多。【譜例 4-11-2：mm. 11-18】

【譜例 4-11-2：mm. 11-18】

動機 3

旋律線條：音階下行

11

p almost indifferently

筆者詮釋：*mp*

減七度音程

15

筆者詮釋：*mf*

第 19 至 26 小節為第二個樂句，音型和前一句相同，在第 20 接至 21 小節時 $d^\sharp-b^\flat$ 音增六度上行並不是下行的音型，這次不漸弱，反而微漸強來強調這個增六度音程。【譜例 4-11-3：mm. 19-26】

【譜例 4-11-3：mm. 19-26】

第 33 小節第二拍後半拍的 $e^1-d^\sharp-e^1$ 音除了以持音演奏外，筆者建議加上 *ff* 的音量，以厚實的音色演奏，強調反始記號 (D. S. al) 後的段落再現。【譜例 4-11-4：mm. 31-33】

【譜例 4-11-4：mm. 31-33】

(三) C 段：mm. 34-mm. 49

C 段為中段 (Trio)，調性維持 C 大調，性格轉為較活潑多變的，演奏上包含圓滑奏和跳音的變化。

第 34 至 37 小節轉為較流動的旋律，第 38 小節從先前較活潑的性格轉變為詼諧地 (scherzando) 風格，結尾尾音稍微短。第 34 至 41 小節以動機 4 倒影、動

機 1 減值為發展。第 42 至 45 小節呼應第 34 至 37 小節的流動旋律，最後停在 C 大調一級和弦主音結束。

筆者建議將樂句分為兩組不同的型格來詮釋：以上行音階為主的陽光面與以下行音階為主的陰暗面。第 34 至 35 小節看作是陽光面，音色較溫暖，搭配音量 *f*；後兩小節陰暗面情緒較為壓抑、氣息支撐較多但音量選擇以 *p* 演奏。第二組為第 38 至 41 小節，第 38 小節出現術語「詼諧地」 (*scherzando*)，在圓滑奏結束後，句尾避免太長，圓滑奏的最後一個音加上一點斷奏的感覺，來呈現詼諧地這個性格的轉變。第 40 小節第二拍後半拍轉換為強調地 (*marcato*) 一點，較前三小節音色更顯堅定。【譜例 4-11-5：mm. 34-41】

【譜例 4-11-5：mm. 34-41】

第 46 小節以斷奏音型來模仿吉他撥奏的音色。第 49 小節又出現一次動機 2 音型，旋律為 $e^1-d^{\sharp 1}-e^1$ 音，這次與之前不同，選擇持音並以音量 *mp* 較輕的音色演奏。【譜例 4-11-6：mm. 47-49】

【譜例 4-11-6：mm. 47-49】

(四) 尾奏：mm. 50-mm. 58

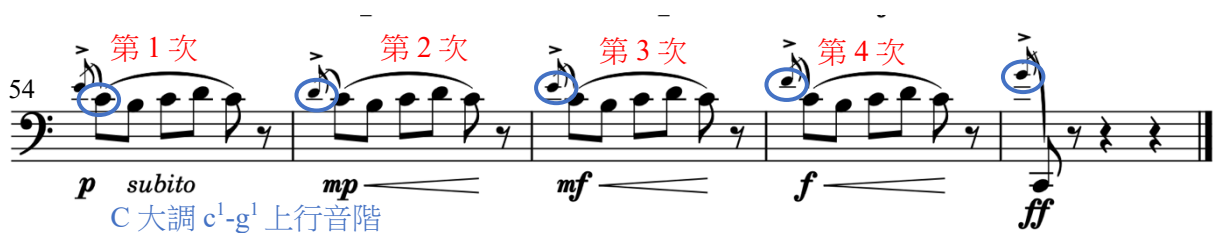
第 50 至 53 小節以動機 1 變奏，呼應第 46 小節模仿吉他的撥奏。以斷奏和圓滑奏作為性格上的對比，斷奏時音色較直接，圓滑奏時音色較柔軟。【譜例 4-11-7：mm. 50-53】

【譜例 4-11-7：mm. 50-53】



第 54 至 58 小節出現四次不同裝飾音但相同的音型，譜上的音量標示從突然的弱奏 (*subito piano*) 開始，逐漸加大音量至很強 *ff*，以 C 大調一級主音結束。筆者觀察到有趣的點除了音量變化之外，第 54 至 59 小節第一個裝飾音為 C 大調音階，所以這幾小節真正的旋律線是出現在裝飾音上。【譜例 4-11-8：mm. 54-58】

【譜例 4-11-8：mm. 54-58】



第十二節 第十二首

第十六首《朗誦華爾滋》(*Valsa declamada*)，副標題為「鰥夫」(*O viúvo*)，此曲完成於 1981 年 4 月 16 日。米紐內藉由此作品表達他的悲傷，因他第一任妻子在飛機失事中罹難，

第十二首段落架構如【表 4-12-1】。

【表 4-12-1：第十二首曲式結構表】

段落	小節數	調性
a1	mm. 1-12	a ^b 小調
過門	mm. 13-15	
a2	mm. 16-31	
a3	mm. 31-40	
a4	mm. 41-46	

全曲共計 46 小節，調性為 a^b小調；速度標示為「中板」(*Moderado*)，並附註「近乎在說話地」(*almost speaking*)，整首曲子主要以二度至四度音程進行，鮮少有大跳音型，視為一首較沈穩的朗誦華爾滋，筆者選擇不那麼快如同說話般的速度來詮釋，將速度定為：♩=56-60。

整首曲子使用不斷重複的音符、力度記號的不同來模仿說話的語調。以動機 1、2、4、5 為發展。

雖然此曲沒有固定的曲式結構，筆者以音程之間的關係將這首曲子分為四個樂段 a1-a4 段，每個樂段的長度皆不同，像是在模仿人說話時每個句子都不一樣長的感覺。

樂曲在動機 5 的八分音符音型，同音加上持音變化，a1 段為第 1 小節至第 12 小節，不做太多的音量及音色的變化，如同一個人安靜地陳述故事的情景。

a1 段：mm. 1-mm. 12

第 1 小節出現動機 5，第 2 小節出現動機 1 的倒影及變奏，第 3 小節出現動機 2。

此段各小節內的起伏多以二度音程上下級進為主，小節和小節之間則以三度或四度音程銜接。第 1 至 6 小節可分為三個樂句，分句為 3+2+1 小節，皆為向上行進的音程。開頭音量 *mp*，前三句皆為上行的音程，音量逐次增加，音色上維持較暗而抑鬱的音色，氣流速度稍慢。後兩句為下行的音程，慢慢地漸弱做出層次感。第 5 小節譜上標示「精神煥發的」(*animando*)，隨著音程行進微微加大音量，第 6 小節強調持音效果。第 8 小節譜上標示「平靜下來的」(*calming down*)，音量較前 7 小節小且放鬆，第 10 小節漸慢結束，像是描述完夫妻之間平淡卻又真摯的感情。【譜例 4-12-1：mm. 1-12】

【譜例 4-12-1：mm. 1-12】

第 13 至 15 小節為一個過門，在第 13 小節時出現動機 4 的變奏，以三度音程跳進，可將此處的動機 4 看作是故事的轉捩點。第 13 小節的三連音由 a^b 小調七級減七和弦的下行琶音構成，強調音樂上糾結的感覺；第 15 小節再漸慢結束過門。音色上較前段激動、緊湊的感覺。【譜例 4-12-2：mm. 13-15】

【譜例 4-12-2：mm. 13-15】

a2 段：mm. 16-mm. 31

第 16 至 21 小節為 a2 段的第一個樂句，前兩小節為動機 5 變奏發展而成，第 18 小節出現切分音型的節奏元素，在第一拍後半拍 b^b 音四分音符做一點收尾強調切分音音型並讓時間上留一些空白，如同說話時的分句停頓感。與第 16 小節持音效果不同的是，第 19 小節的五連音加上重音的記號接續至此曲唯一的上行琶音音型，第 20 小節高音 b¹ 音後，音型再次向下墜落，讓音樂更緊湊，筆者

認為作曲家暗示妻子發生意外時的故事。第 21 小節下行音型視為嘆息音型，是 a2 段的重要動機。【譜例 4-12-3：mm. 16-21】

【譜例 4-12-3：mm. 16-21】

樂句 2 至 4：a2 段第 22 至 31 小節樂句分句為 4+2+3 小節。皆可在每個樂句的開頭加上持音、尾巴做收尾。

第 22 至 23 小節，動機 5 加上嘆息音型，如同邊說話邊嘆氣的情境。第 22 小節動機 5，八分音符之間張力不鬆懈必須接續到第 23 小節的嘆息音型，第 24 小節第一個 d 音做收尾後，再從弱奏開始。音色方面分為三個層次，音樂起伏一次比一次和緩。【譜例 4-12-4：mm. 22-31】

【譜例 4-12-4：mm. 22-31】

a3 段：mm. 31-mm. 40

此段出現動機 1 倒影加上動機 5 的上行音型，情境上如同丈夫在妻子飛機失事後，仍懷著一絲希望，代表著光明的上行音型與 a2 段嘆息音型作為對比。

a3 段的第一句為第 31 小節第三拍至第 35 小節，其中第 32 小節採用彈性速度，由微慢往前走並漸強直到第 33 小節 b^b 音加上不過多的重音強調與前一小節之間三度音程的銜接。【譜例 4-12-5：mm. 31-34】

【譜例 4-12-5：mm. 31-34】

The image shows a musical score in bass clef, spanning measures 31 to 34. Measure 31 starts with a piano (*p*) dynamic. A red box highlights the first two notes of measure 31, labeled '動機 1 倒影' (Motif 1 inverted). A blue box highlights the next two notes, labeled '動機 5' (Motif 5). A green arrow points to a tritone interval between the end of measure 32 and the start of measure 33, labeled '三度' (Tritone). A red arrow points upwards from measure 31 to measure 34, labeled '上行音型' (Ascending melodic shape). The score includes performance instructions: *p*, *cresc. ed animando*, and a hairpin crescendo. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.



a4 段：mm. 41-mm. 46

此段音樂是較為平靜的，第 43 至 46 小節皆在 a^b 小調一級上徘徊，每個小節都可以採用不同的彈性速度與音色變化詮釋；第 43 小節音色最為厚實飽滿，做漸強漸慢後漸弱銜接下一小節，第 44 小節速度較前一小節更慢，第三拍將音符時值拖長並作為下一小節 a^b 音的準備。有趣的是可以強調第 43、44 小節出現的和聲外音，模仿還在波動的心情，最後停在主音的長音則表示生命的消逝。【譜例 4-12-6：mm. 42-46】

【譜例 4-12-6：mm. 42-46】

The musical score is written for a bass clef instrument in A-flat major (three flats). It consists of two staves. The first staff, starting at measure 41, is marked 'calmly' and contains a triplet of eighth notes in measure 43, followed by a triplet of eighth notes in measure 44. The tempo marking 'allarg.' begins in measure 45. The second staff, starting at measure 44, is marked 'rit.-' and features a long note in measure 45 that spans into measure 46, ending with a double bar line and the dynamic marking 'pp'. A red annotation ' $a^b m: i$ ' is placed below the staff between measures 43 and 44. A large, faint watermark of a cross with the Chinese characters '師大' is visible in the background.

第十三節 第十三首

《在另一個街角跳華爾滋》(*Valsa da outra esquina*) 創作於 1981 年 4 月 7 日，“Valsa de esquina”描寫在街角演奏華爾滋音樂的情景。

第十三首段落架構如【表 4-13-1】。

【表 4-13-1：第十三首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性	
A	mm. 1-35	a1	mm. 1-17	e 小調	
		a2	mm. 18-35		
B	mm. 36-51	/			
A	mm. 1-35	a1	mm. 1-17		
		a2	mm. 18-35		
C	mm. 52-85	c1	mm. 52-64		e ^b 小調
		過門 a	mm. 65-67		
		c2	mm. 68-78		
		過門 b	mm. 79-85		
A	mm. 1-35	a1	mm. 1-17	e 小調	
		a2	mm. 18-35		
尾奏	mm. 86-97	/		e 小調	
		/			

全曲共計 97 小節，調性為 e 小調和 e^b小調；開頭術語標示「生動的華爾滋」(Lively waltz)，為展現其生動活潑的風格，筆者建議將速度定為♩=92-96；曲式結構為輪旋曲式 (Rondo)：A 段、B 段、A 段、C 段、A 段加尾奏。A-B-C 段的性格皆不同。

(一) A 段：mm. 1-mm. 35

樂句分句為每 4 小節為一個樂句，強調第一拍的重拍和二三拍的弱拍，因為此曲大量運用斷奏於小節中的第三拍，應注意第三拍的方向性，讓三拍子的律動更穩定流暢，斷奏演奏的時值雖短，但加上之後的留白還是要足夠一拍的長度。

a1 段：mm. 1-mm. 17

此段主題將動機 3 做變奏，加上動機 1 和動機 2 發展而成。

第 1 小節為強調由弱起拍開始的主題，呈現探戈音樂風格中短促、緊湊的感覺，因此在第一拍音量 *f* 出來後第二拍立即收回音量，第三拍再漸強到下一小節。第 2 小節要注意需要強調裝飾音的重音，與第 1 小節第一拍十六分音符不同，可以較短一點。第 3 小節第一拍筆者建議加上一點重音和持音，維持主題的律動感。【譜例 4-13-1：mm. 1-4】

【譜例 4-13-1：mm. 1-4】

筆者詮釋：*f* *mp* cresc.

樂句 3、4 以動機 1、3、6 為主要發展元素。

第 9 至 13 小節為樂句 3，第 9 小節加上彈性速度演奏，以速度的不同來強調新樂句的展開。此樂句為上行音型和主題變奏，隨著音樂方向漸強至第 12 小節裝飾音 e¹ 音強調重音，呼應開頭主題性格。第 13 小節的十六分音符強調探戈 (tango) 短促音型的感覺，在此 B 音上加一點重音，音量上應和之後樂句平衡，避免失去此樂曲的風格。

【譜例 4-13-2：mm. 9-17】

【譜例 4-13-2：mm. 9-17】

動機 1 倒影加變奏 樂句 3 動機 3 倒影

樂句 4 動機 6 rit.

a2 段：mm. 18-mm. 35

第 18 小節開始，樂段開頭與 a1 段相同，第 20 小節以動機 1 發展而成開始變奏。【譜例 4-13-3：mm. 18-21】

【譜例 4-13-3：mm. 18-21】

動機 1

18 *f* *sf* *v*

第 27、28 小節將第 9、10 小節【譜例 4-13-4：mm. 9-13】增值。除節奏音型增值外，此處更需強調以較乾 (*seco*) 的音色來增加對比性，並強調低音域的斷奏。【譜例 4-13-5：mm. 27-30】

【譜例 4-13-4：mm. 9-13】

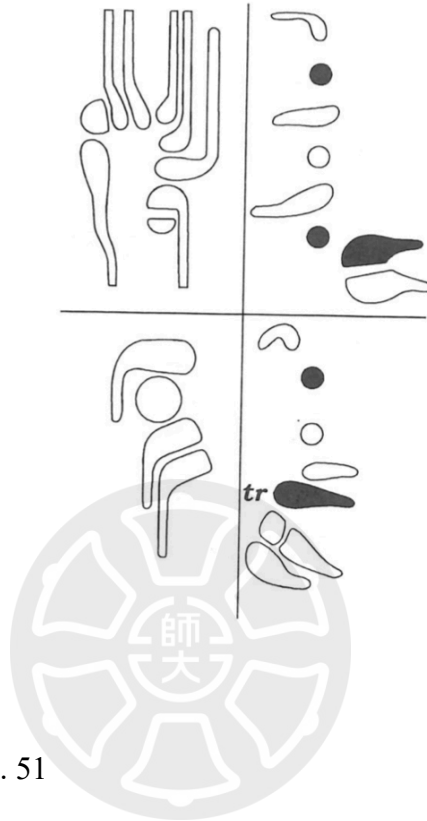
【譜例 4-13-5：mm. 27-30】

第 31 小節「逐漸的寬廣」 (*poco allargando*)，以漸強漸慢來增加音樂的張力，力度維持，避免變弱。第 32 小節強調以動機 2 倒影的三連音與之前的不同，在二分音符接至三連音時做一些持音的效果來強調律動的不同，並避免三連音趕拍。【譜例 4-13-6：mm. 31-34】

【譜例 4-13-6：mm. 31-34】

第 33 小節 e^1-f^{\sharp} 震音，如果以原本的指法演奏十分繁雜，很難快速變換指法，故筆者建議以右手 4 指震音鍵演奏 f^{\sharp} 音代替，如【表 4-13-2】所示。

【表 4-13-2： e^1-f^{\sharp} 震音指法】



(二) B 段：mm. 36-mm. 51

調性為 e 小調，速度術語標示「生動的速度」(A tempo vivo)，筆者詮釋比 A 段快，將速度定為 $\text{♩}=146-152$ ，此段以動機 5 加上斷奏的變奏為主。三拍子樂曲中的強弱拍很重要，第一拍可以稍微多一點，第二三拍應避免點舌太重。

將 B 段分成兩個樂段，樂句結構皆可以視為四小節或八小節一句，因為速度較快，故筆者以八小節為一個樂句。第 42 小節以動機 5 加上斷奏運音法，第 43 小節的動機 6 以圓滑奏演奏，第 44 小節為動機 4 倒影並且融合前兩小節斷奏以及圓滑奏的元素，增加樂曲趣味性，音量隨著音型從 p 開始漸強至第 45 小節，第 47 小節再漸弱。【譜例 4-13-7：mm. 42-47】

【譜例 4-13-7：mm. 42-47】

第 48 小節呼應樂曲開頭主題，第二拍尾音收尾與開頭做出區別，第三拍視為下一個小節的預備拍，氣息需延伸至第 49 小節第一拍才能放鬆。【譜例 4-13-8：mm. 48-50】

【譜例 4-13-8：mm. 48-50】

(三) C 段：mm. 52-mm. 85

調性轉至 e^b 小調，以動機 3 增值加上動機 1 變奏構成 C 段主題。

樂句 1 為第 52 至 59 小節，音域從 E^b 音至 e^{2b} 音跨越四個八度，從開始的音量 mp 隨著音型漸強至音量 f ，展現樂器高低音域的不同音色，隨著音程變化漸強漸弱。將八小節的樂句分為 4+4 小節，停在第 55 小節第二拍 e^b 小調一級和弦主音 e^{1b} 音，在此尾音微收尾，才接續下去且不會過於緊繃，讓樂句聽起來更有方向性。

第 53、55 小節 f^b 音皆為倚音，音樂的方向到主音 e^1 音後解決放鬆，除音域不同外，在節奏方面也不相同，將第 53 小節 f^b 音做漸弱收尾，第 55 小節 f^b 音直接銜接至 e^{1b} 主音做出區別性。【譜例 4-13-9：mm. 52-59】

【譜例 4-13-9：mm. 52-59】

第 64 小節為過門，使用以動機 1 為主的倒影及變奏，表情術語標示「富有表情的」（*espressivo*），漸強漸弱的幅度多一些，第 65 小節第三拍 g^{1b} 音稍微收尾，讓下一個音有預備拍的感覺。【譜例 4-13-10：mm. 64-66】

【譜例 4-13-10：mm. 64-66】

第 82 小節以動機 3 加上開頭節奏為發展，並運用半音階上行的手法作為銜接回 A 段的旋律。

第 82 至 84 小節「漸快」（*accel.*）至第 85 小節準備漸慢結束，隨後回到 A 段。【譜例 4-13-11：mm. 82-85】

【譜例 4-13-11：mm. 82-85】

(四) 尾奏：mm. 86-mm. 97

動機 5 結合開頭短促音型，並且以突強 *sf* 出乎意料的分解和弦結束，以意想不到的效果呼應即興的風格。最後五小節為和聲進行在 e 小調 V-i 為完全正格終止式。【譜例 4-13-12：mm. 93-97】

【譜例 4-13-12：mm. 93-97】

93

cm:V

i

sf



第十四節 第十四首

《類似摩地納歌曲的華爾滋》(*Valsa quase modinheira*)，創作於 1981 年 4 月 16 日。

摩地納歌曲的特徵是具有感傷的風格，這可以和副標題的形容詞契合，副標題為「懇求的或祈禱的婦女」(A implorante)，開頭另外標上「嘆息的」(yearning)、「如耳語般的」(whispering) 歌，具有豐富的表情以及細膩的速度變化。第十四首段落架構如【表 4-14-1】

【表 4-14-1：第十四首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-32	a1	mm. 1-16	a 小調
		a2	mm. 16-32	
B	mm. 33-46			C 大調、a 小調
A'	mm. 47-62			a 小調
小尾奏	mm. 63-72			

全曲共計 72 小節，曲式結構為段落式三段體 A 段、B 段、A'段加上小尾奏；調性為 a 小調；筆者將速度定為 $J=66-72$ 。

本曲運用上行大跳圓滑奏以及下行音階組成的嘆息音型發展而成，筆者認為在音樂情境上前者可視為婦女懇求他人給予幫助、渴望希望的到來，後者則為婦女的悲嘆聲。

(一) A 段：mm. 1-mm. 32

a1 段：mm. 1-mm. 16

A 段共分兩段：a1 及 a2 段。a1 樂段第 1 小節開始，每四小節為一個樂句，此段落最困難之處在於低音管演奏技巧中大跳音程之間的連接，往上大跳時腹部應更支撐，氣流加速，且維持低音的共鳴點；往下大跳時喉腔應打開，嘴巴放鬆，且氣流避免中斷。

以動機 1、2、3 為主要元素，第 1 至 4 小節第一拍為嘆息音型，第 5 小節第二三拍運用二對三 (Hemiola) 的手法，第 6 小節運用三拍中的四連音，改變節奏的律動。

弱起拍小節第一個 D 音的力度為 *p*，對於低音管來說此音不易控制，在氣流應持續往前送，舌頭放軟、輕，起奏前先輕輕吹氣至樂器內，以舌頭不重地停留在竹片上後慢慢離開，持續送氣，幫助低音域的起奏。為演奏出一開始的音量 *p*，且音色平均，練習時可以將 D 音低半音，吹奏 “D-D^b-D” 音的圓滑奏效果後接到 e 音。

樂曲開頭標示表情術語「渴望的」，在 A 段遇到長音時尾音可以微漸弱收尾，讓旋律聽起來不是太直接的，展現懇求、渴望的感覺。

A 段大部分以動機 3 為變奏發展，直到第 21 小節，大跳的音型才開始減少並以動機 1 為發展，最後停在 a 小調主音結束。

第 5 至 6 小節大跳的連接可以參考上文所述的練習方式。第 4 小節第三拍將動機 3 變奏為連續兩次八度大跳，第 5 小節動機 2 的節奏改變，形成 3 對 2，Hemiola 的感覺，並避免律動改變時趕拍，第 7 小節譜上標示「拉回一點點」

(hold back a little)，速度慢一些後，漸強至第 6 小節再漸弱。【譜例 4-14-1：mm. 0-6】

【譜例 4-14-1：mm. 0-6】

第 8 至 13 小節為樂句 3 的開始，結合動機 1 與大跳音型變化，音域轉換應給予足夠的氣流演奏，讓高音域和中音域的音色一致且旋律連貫。第 11 小節嘆息音型再次出現。【譜例 4-14-2：mm. 8-13】

【譜例 4-14-2：mm. 8-13】

a2 段：mm. 16-mm.32

a2 段以動機 3 的原型以及倒影交錯發展而成，需注意弱起拍的運音，避免過重破壞三拍子韻律。【譜例 4-14-3：mm. 16-21】

【譜例 4-14-3：mm. 16-21】

第 17 小節 d¹ 音跳到 C 音時氣流要連貫，舌頭輕點即可。第 16 至 18 小節皆為相同節奏模進，音量逐次加強。第 20 小節出現連續的動機 1，此時嘆息音型變

成九度音程的下行大跳，氣流量與氣流速度更多，注意音色的平均度，下行的音需小心控制避免太突出，例如第 20 小節每拍後半拍。

筆者認為第 21 至 29 小節樂句如同在描述一位乞求中婦女的心情，第 21 小節的嘆息音型，配合下行音量 *mf* 開始漸弱至樂句結束。第 24 小節開始動機 2 以不同的節奏變化模進堆疊出現，一次次的動機重複出現如同乞求中的婦女看到希望時激動的心情，樂句漸強至第 27 小節 *g*¹ 音高潮後，音階的下行又如同希望消逝般的失落。【譜例 4-14-4：mm. 21-29】

【譜例 4-14-4：mm. 21-29】

21

嘆息音型

mf

動機 2

25

molto cresc.

poco rit.

(二) B 段：mm. 33-mm. 46

「更生動的」 (*più vivo*)，調性轉到 C 大調，以大調較明亮的氣氛呼應此段術語標示「堅定的」 (*insistant*)，樂句的組成主要是以嘆息音型和動機 3 大跳音型組合而成，例如：第 32 小節第三拍以及第 33 小節第二拍。相對 A 段較活潑，速度較快，筆者將速度定為： $\text{♩}=120-126$ 。【譜例 4-14-5：mm. 32-36】

【譜例 4-14-5：mm. 32-36】

筆者認為此段描寫婦女不對任何挫折輕易低頭的意思，原本嘆息的音型因為重音的加入，轉換為奮鬥的感覺，因此更加強調第 32 至 35 小節每小節的第三拍重音演奏，使 B 段更有節奏感，需注意每小節的第二拍後半拍大跳到低音時，避免低音音色突兀，吹奏時應將喉腔打開，感覺到溫暖的氣流。

第 37 至 39 小節為三次一樣的節奏，第一次不特別強調，輕輕帶過即可，第二次因為模進下行小二度，音域越來越低，在音色稍微厚一些，在小節內漸強漸弱，第三次模進上行，以亮一點的音色隨著音型漸強。第 37、38 小節的倚音和經過音避免有重音。

【譜例 4-14-6：mm. 37-40】

(三) A' 段：mm. 47-mm. 62

A'段是從 A 段第二個樂句的變奏而成，速度回到 $J=66-72$ ，更為寬廣的 (broadly) 感覺。第 50 小節音量從 *f* 開始，以飽滿的氣流支撐三個八度大跳的 a 音，音色保持一致，第 52 小節出現與 A 段不同的三十二分音符節奏 f^{\sharp} 音加上持音強調。【譜例 4-14-7：mm. 50-54】

【譜例 4-14-7：mm. 50-54】

將第 58 小節視為小尾奏的過門，加上彈性速度演奏，第 59 小節開始緩緩漸慢直至第 61 小節延長記號。音量皆為 *p*，以較慢的氣流並演奏較輕的音色。

【譜例 4-14-8：mm. 58-62】

(四) 小尾奏：mm. 63-mm. 72

小尾奏建立在 a 小調主和弦、五級屬和絃上。與 A-B 段沒有太多關聯性，可以看作為一個獨立的樂段。第 64 至 66 小節重複了三次嘆息音型，第一次不特別強調表情保持氣流穩定，第二次在第一拍時加上重音並且加快氣流速度，在速度上做漸快，第三次在第一拍加上持音漸慢漸弱，如同在述說希望逝去。

第 67 至 72 小節在 a 小調一級主和弦上，主音橫跨兩個八度，描述婦女得到她一直在渴望的事物，第 72 小節以如同歡呼的三十二分音符結束，呼應表情術

第十五節 第十五首

《祝你復活節快樂，德沃斯！》(*A boa Páscoa para você, Devos!*) 於 1981 年 4 月 16 日復活節期間創作，是獻給德沃斯這位偉大的法國低音管演奏家，在他移居巴西聖保羅後，當時被譽為是最好的低音管演奏家。米紐內與他擁有良好的友誼，也為他與學生們創作許多的低音管作品。這首作品也由德沃斯親自首演。

第十五首段落架構如【表 4-15-1】。

【表 4-15-1：第十五首曲式架結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-17	a1	mm. 1-8	f#小調
		a2	mm. 8-17	b小調、f#小調
B	mm. 18-46	b1	mm. 18-32	A大調、f#小調
		b2	mm. 33-46	G大調、f#小調
A	mm. 1-17	a1	mm. 1-8	f#小調
		a2	mm. 8-17	b小調、f#小調
尾奏	mm. 47-54			G大調、f#小調

全曲共計 54 小節，調性主要為 f[#]小調，除了 a1 段外，調性會頻繁的轉換。曲式結構為段落式三段體 A 段、B 段、A 段加上尾奏，速度術語為「中庸的行板」(Andante moderato) 筆者將速度定為 ♩=96-100。A 段圍繞在音階下行變奏的發展，B 段則出現斷奏、重音及標示長笛演奏圓滑華麗音群的效果，尾奏結束在較平靜的中高音域。

(一) A 段：mm. 1-mm. 17

a1 段：mm. 1-mm. 7

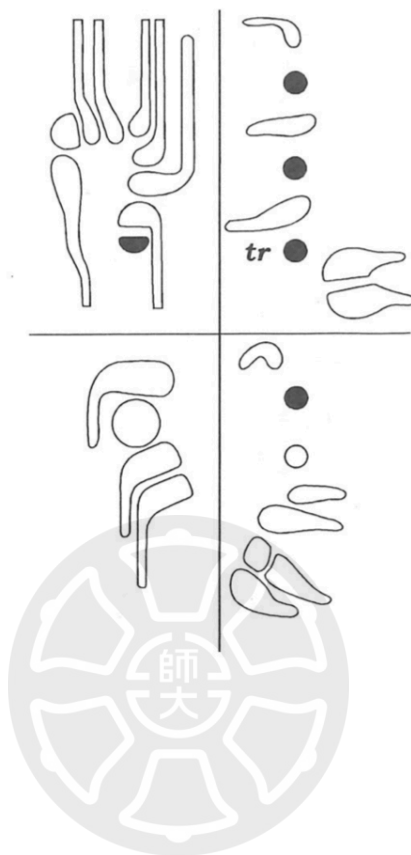
每個樂句開始都有速度術語的標示，如：「逐漸活躍的」(animando)，以及時有漸慢 (rit.)。a1 段每個小節皆以相同節奏的動機 2 為發展。由於每個小節節奏相同，所以在每個附點四分音符都可以做不同的變化，來增加趣味性。第一次按照樂譜自然演奏；第二次做一點收尾；第三次想像方向到新的震音元素；第四次增加持音的感覺。【譜例 4-15-1：mm. 1-4】

【譜例 4-15-1：mm. 1-4】

第 1 至 4 小節，以每小節的第一拍 b-g[#]-e-c[#]-A 音組成一個九和弦，第 1 小節九音做最大聲音量 *f*，第 2 小節七音 g[#]音以懸疑的感覺做出神秘的音色，在第 3、4 小節大三和弦 A-c[#]-e 音以較厚的音色演奏，速度可以往前進一點且漸強，呈現術語「逐漸活躍的」。米紐內在每小節中都加上不同的元素，需強調這些不同的地方，例如：第 1 小節有裝飾音、第 3 小節有震音，。【譜例 4-15-1：mm. 1-4】

第 4 小節 B- c[#]震音，筆者建議以左手 4 指演奏 c[#]音震音，如【表 4-15-2】所示。

【表 4-15-2：B- c[#]震音指法】



a2 段：mm. 8-mm. 17

a2 段以動機 2 加上動機 4 發展，不同的是原本的 a1 段的動機處理為下行的音型，第 9 小節 a[#]音的出現，視為在 b 小調上的七級減七和弦根音，第 12 小節和聲進行到 b 小調一級。【譜例 4-15-2：mm. 8-16】

【譜例 4-15-2：mm. 8-16】

第 10 小節減七和弦筆者建議速度不宜漸快，音量上做漸強且越低音音色越厚，以寬廣的感覺強調減七和弦，第 15 小節回到 f[#]小調一級和弦，在回到一級和弦第 14 小節第三拍的 A- G[#]兩音加上持音並微漸慢，視為準備回到開頭的感覺。

【譜例 4-15-2：mm. 8-16】

(二) B 段：mm. 18-mm. 46

B 段分為兩個性格差異較大的樂段，b1 段以斷奏為主，速度術語標示「更生動地」(Più vivo)，筆者將速度定為 ♩=136-144，樂句弱起拍時不宜太重，想像為下一個小節的預備拍，並保持三拍子的律動。

b1 段：mm. 17-mm. 32

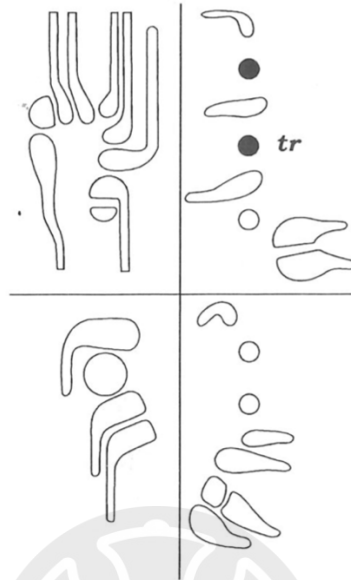
調性由原本的 f[#]小調轉為關係調 A 大調開始，先由 A 大調三小節後回到 f[#]小調，音色上大調時可以較明亮一點，小調時則較暗。此段出現動機 5 和動機 1 的變奏。【譜例 4-15-3：mm. 17-25】

【譜例 4-15-3：mm. 17-25】

雖然第 18、20 小節第一拍和第三拍都有重音，但是第一拍重音應該稍多強調一點，第三拍加入如歌似的 (cantabile) 表情來詮釋，重音不宜過多，視為下一小節預備拍，保持華爾滋三拍子的律動。第 21 小節由 A 大調轉回 f[#]小調，強調大小調轉換將音色轉暗，氣流速度放慢，第 25 小節再次回到 A 大調，音色轉為明亮，做不同音色變化。【譜例 4-15-3：mm. 17-25】

第 24 小節 d^1-e^1 震音，筆者建議 e^1 音以左手 3 指替代，使 d^1-e^1 兩音的震音演奏更加容易，如【表 4-15-3】所示。

【表 4-15-3： d^1-e^1 震音指法】



第 25 小節開始為動機 5 的變奏，同音八分音符變奏成八度大跳、下行音型換成從第二拍弱拍開始，並加上裝飾音。【譜例 4-15-4：mm. 25-27】

【譜例 4-15-4：mm. 25-27】

第 25 小節開始強調原本旋律中的新元素，例如第 25 小節的八度大跳強調低音旋律；第 26 小節的第二拍裝飾音重音加持音演奏，且重音記號避免太突出。

【譜例 4-15-4：mm. 25-27】

b2 段：mm. 32-mm. 46

出現動機 2，第 33 小節譜上標示「先拉回來」(hold back)，接著第 34 小節加快的 (affrettando)，有彈性速度的感覺，視為一個小裝飾奏。第 35 小節調性短暫建立在 G 大調上，所以音量可以從多開始漸弱，尤其是第一個主音 g¹音，確立調性後強調第 35 小節 G 大調音階下行的音符。【譜例 4-15-5：mm. 29-35】

【譜例 4-15-5：mm. 29-35】

第 29 小節加上新的「演奏技法」(articulation)：持音，可以做一點彈性速度來強調二、三拍，第 31 小節出現三連音和十六分音符，要注意從八分音符的律動中銜接至三連音時不要趕拍子，應將音符吹清楚，且強調節奏的不同，在第 31 小節第二拍開始做一點漸強直到第 32 小節第一拍 c¹音後放鬆，因為下一句也出現漸強至高潮點且有延長記號，應做更多的漸強，第 32 小節第一拍後半拍的 f¹音應該盡量小聲，在第 32 小節 c¹音放鬆會使之後音量上更容易從小開始。

第 34 小節出現術語「加快」(affret.)，從第一拍開始啟動，在 34 小節出現的動機 2 為下個小節的預備拍，應先穩定好速度，讓之後的快速音群更穩定。

【譜例 4-15-5：mm. 29-35】

(三) 尾奏：mm. 47-mm. 54

譜上標示「更慢地」(Più lento)，為與前段做區別，筆者將速度定為♩=88-92。第 47 小節出現動機 2 的倒影，強調「平靜的」(tranquillo) 以及嘆息的感

覺，第 48 小節開始是融合前段動機的尾奏，出現由動機 1 變奏的下行音階。第 48 小節第二拍後半拍出現動機 2。【譜例 4-15-6：mm. 47-49】

【譜例 4-15-6：mm. 47-49】

第 52 至 54 小節，看似好像要結束在 G 大調，但最後一刻還是轉回到 f[#]小調的一級和弦主音 f[#]音結束。【譜例 4-15-7：mm. 52-54】

【譜例 4-15-7：mm. 52-54】

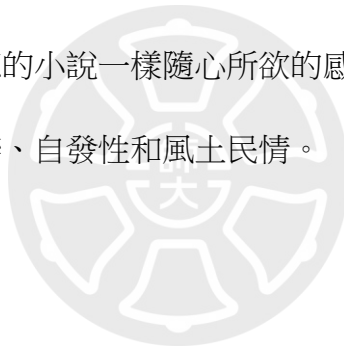
第十六節 第十六首

《馬庫納伊瑪》(*Macunaíma*)³¹，副標題為〈沒有性格的華爾滋〉(A Valsa sem caráter)，這首華爾滋作於 1979 年 10 月 10 日，是此套曲目中的第一首創作。

標題名稱“Macunaíma”為安德拉德同名小說中的主角名字，此作品可以說是他最具代表性的文學作品，此標題視為對安德拉德的致敬之作。

小說內容敘述一位年輕的本地人馬庫納伊馬 (Macunaíma) 往返聖保羅的故事。副標題標示「沒有性格」是形容小說中主角的反英雄主義、沒有英雄性格之意。

此曲也如同安德拉德的小說一樣隨心所欲的感覺，在音樂上帶有強烈的即興感覺，呈現出巴西的快樂、自發性和風土民情。



³¹ 安德拉德於 1928 年所創作的小說，講述一位年輕人馬庫納伊瑪的故事，他是個反英雄主義的人，且具有變形的能力，被視為巴西人民的象徵。

第十六首段落架構如【表 4-16-1】。

【表 4-16-1：第十六首曲式結構表】

段落	小節數	樂段	小節數	調性
A	mm. 1-33	a1	mm. 1-22	d 小調
		a2	mm. 23-33	
B	mm. 34-49			D 大調
C	mm. 50-63			
過門	mm. 64-67			
尾奏	mm. 68-85			

全曲共計 85 小節，調性為 d 小調和 D 大調，為呈現巴西的熱情風格，且開頭術語標示「近乎生動地」(Quasi Vivo)，偏向稍微流動的快板速度，筆者將速度定為：♩.=56-60；體裁結構為三段體 A 段、B 段、C 段加上尾奏。已五度、八度音程為重要素材。

(一) A 段：mm. 1-mm. 33

強調五度、七度及八度的音程關係。演奏法上以圓滑奏為主，所以每個樂句要演奏得很連貫，注意音與音之間的緊密銜接。

a1 段：mm. 1-mm. 23

前兩樂句的結構分為以動機 1 和動機 6 做變奏的第 1 至 5 小節，以及出現動機 2，分句結構為 5+6 小節的第 6 至 11 小節。【譜例 4-16-1：mm. 1-11】

【譜例 4-16-1：mm. 1-11】

樂句 1

動機 1 *p* *singing* 動機 6

筆者詮釋：強 弱 次強 弱

五度

樂句 2

動機 2

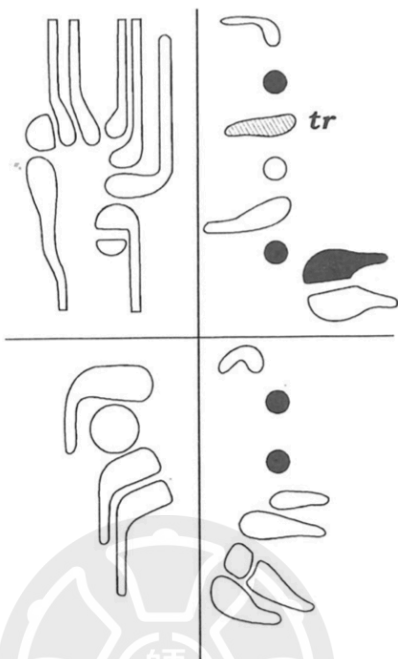
第 1 至 5 小節為樂句 1，開頭 d^1 音與樂句中最低音 $G^\#$ 為此樂曲中重要的五度音程素材，因樂句較長且速度較流動，可以將每小節視為一個單位，想成前 4 小節為「強-弱-次強-弱」的感覺，並兼顧小節內原有的三拍子律動，讓音樂較流動不呆板。

第 6 至 11 小節為樂句 2，第 6 小節將旋律增值，聽感上較不那麼緊湊，應注意的是音與音之間的連貫，以氣流速度、加強音與音之間的銜接，讓樂句聽起來是更加圓滑流暢。【譜例 4-16-1：mm. 1-11】

第 10 小節 f^1 - g^1 震音，筆者建議以左手 3 指演奏 g^1 音震音，如【表 4-16-2】

所示。

【表 4-16-2： f^1 - g^1 震音指法】



下一句第 12 至 22 小節以動機 1 和動機 3 為發展。第 12 小節動機三的變奏從 a 音大跳到九度音程的 b^b 音，第 13 小節則是 a 音跳到八度音程的 a^1 音，暗示之後曲子中也將加入九度及八度音程的元素。【譜例 4-16-2：mm. 11-22】

【譜例 4-16-2：mm. 11-22】

動機 3

1. 九度音程

動機 1

八度音程

七度

七度

without rushing

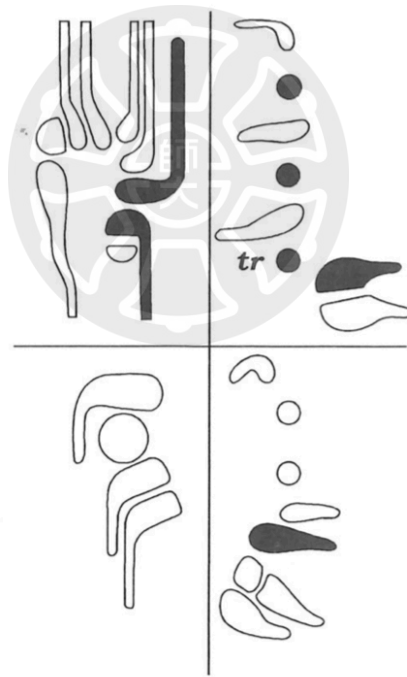
f

poco rall.

第一句第 11 小節第四拍後半拍開始音量較第二句第 13 小節第四拍後半拍開始飽滿，呈現九度音程和八度音程距離音樂張力鬆緊的不同。第 16 小節第二拍後半拍 F-G-A-B^b 音之後接至增七度音程的 C[#]-D-E-F 音，第 18 小節第二拍開始由 B^b 音和 A 音開始，皆以小七度音程銜接，譜上標示「不急的」(without rushing)，甚至可以漸慢一點，特別強調七度音程的關係。【譜例 4-16-2：mm. 11-22】

第 20 小節 a¹-b^{1b} 震音，筆者建議以左手 4 指演奏 b^{1b} 音震音替代，如【表 4-16-3】所示。

【表 4-16-3：a¹-b^{1b} 震音指法】



(二) B 段：mm. 34-mm. 49

分句結構為每 4 小節一句，樂句 1 第一個 d 音與最低音 g[#]音再次出現五度的音程關係。B 段的斷奏、重音性格與 A 段圓滑奏有很大的對比，故第 34 小節演奏斷奏記號時音色需更有彈性，第 36 小節出現三次突強記號 *sf*，第三次最為強調，音色較為厚實飽滿，【譜例 4-16-3：mm. 34-41】

【譜例 4-16-3：mm. 34-41】

樂句 1

第 42 至 44 小節，為模進下行的音型，運用先前小七度音程元素將 b^1 音和 a^1 音的中間加上三度音，結尾加上二度音，第三句繼續維持此音程，但音高變為 a^1 g^1 音，演奏上以第一次最多，之後隨著音型的下降，音量上逐漸減弱，以音量 f - mf - mp 演奏。【譜例 4-16-4：mm. 42-44】

【譜例 4-16-4：mm. 42-44】

(三) C 段：mm. 50-mm. 63

轉為 D 大調，呼應標示的術語「拓寬的」(broadening)，在音色上應為開闊、明亮的感覺。以嘆息音型以及動機 1 為主要素材發展。

第一句第 50 至 57 小節為動機 1 的變奏。演奏法以圓滑奏及持音為主。第 52 小節第一拍做收尾，在一二拍之間留一點空白，讓第二拍加上重音的裝飾音，之後轉換為持音，為避免和開頭圓滑奏的性格銜接不上，持音的長度應長一些，第

53 小節出現與第 52 小節相同的節奏，演奏上需注意收尾及強調裝飾音的詮釋。

【譜例 4-16-5：mm. 50-57】

【譜例 4-16-5：mm. 50-57】

嘆息音型

50 *f*

54 DM: I *molto legato*

動機 1 變奏

第 62 小節以共同和弦轉調的手法，由 D 大調二級和 A 大調五級，出現屬調 A 大調音響，且結束在 A 大調一級。【譜例 4-16-6：mm. 61-63】

【譜例 4-16-6：mm. 61-63】

61 *f*

DM: ii

AM: V

AM: I

3

3

3

rall.

將第 64 至 67 小節視為小過門，回到 D 大調，以動機 1 做發展，再次出現 A、B 段常使用的五度及八度音程關係，以三個八度 F 音開頭的音階下行，皆停在五度音 B 音，音符的密度較大，在速度詮釋上較前段稍快一些，增加緊湊感，術語「近乎生動地」(Quasi vivo) 和 A 段相同。【譜例 4-16-7：mm. 64-68】

【譜例 4-16-7：mm. 64-68】

嘆息音型

64 五度

a tempo (quasi vivo)

八度

ff *f*

(四) 尾奏：mm. 68-mm. 85

第 67 至第 71 小節先確立調性，由前段 D 大調轉至 d 小調，第 70 小節在 d 小調五級和弦上，第 73 小節運用新元素 b^b 音和 a^1 音的七度音程，結尾第 79 小節才回到八度音程。【譜例 4-16-8：mm. 67-85】

【譜例 4-16-8：mm. 67-85】

67 *ff* *f*³ dm:

71 *poco meno* *p* 七度 七度 *rall.*

75 *p* giving a little 七度 *più piano*

80 八度

第 67 小節弱起拍的三十二分音符想像成一小節正拍的裝飾音，增加緊湊的感覺，加上持音以飽滿的音色演奏，直到第 71 小節都不換氣，樂句中點頭盡量輕，避免破壞句子的連貫性。

第 72 小節轉換為較柔弱、不確定感的性格，呼應譜上速度標示一點點慢的 (poco meno) 加上「如歌似的」 (cantabile) 詮釋。

第 75 小節和第 79 小節是相似的，故第一次先加上彈性速度，第二次譜上標記術語「更小聲的」 (piu piano)，除了音量上漸弱、音色逐漸淡薄外，以穩定速度直接演奏，最後漸慢停在 d 小調正格終止結束。【譜例 4-16-8：mm. 67-85】



第五章 結語

米紐內為巴西二十世紀時最重要的低音管作曲家之一，創作許多不同樂種的低音管曲目，他對此樂器的貢獻不僅僅是作品的數量，而是將巴西特有的民族風格和流行音樂元素加入樂曲中，進而讓更多人能夠貼近於巴西音樂。

此曲《給低音管獨奏的十六首華爾滋》就是非常好的例子，這套曲目不僅展現各種不同的巴西風格與音樂，也提到關於此國家的民族故事以及重要音樂家。米紐內對於自身國家音樂的貢獻及付出，是很值得我們去學習的。

本論文探討之作品為獨奏曲，故對於演奏者來說，需同時注意到不管是氣流的控制、身體支撐的運用、嘴型上的平衡或點舌的使用，以及音樂詮釋的整體架構與細節變化應更佳細膩。對於華爾滋的瞭解及本身的三拍子，除了透過研究樂譜上作者的理念外，還有很多語法、演奏技巧以及音樂風格為音樂家本身要去研究及探討的。研究完此作品後，筆者發現自身還有許多的不足，所以尋求更多專業知識、資料及請教教授的想法後，讓自己熟悉並掌握演奏時的詮釋，使樂曲更能夠彰顯不同的風格。

藉由此機會筆者能夠將自身對於音樂專業所學的和聲、曲式分析、樂理等知識運用其中，還有在研究的過程中所收穫的知識，都是能夠讓本論文更加完整的元素。

希望本論文能夠讓音樂家們更認識米紐內及他的作品，並涉獵更多不同國家的音樂及文化，同時對日後的演奏家有所啟發和幫助。

參考文獻

中文資料

徐家駒。《低音管指法研究》。台北市：全音樂譜出版社，1999。

外文資料

Brusky ,Paula. “MIGNONE WALTZES”

Coelho, Benjamin. “Mignone and *the Sixteen Waltzes for Solo Bassoon*” *The Double Reed* 26, no. 2 (2003): 43-54

Eloízio, Gilberto. “*EIGHT Brazilian genre studies for solo trumpet*”

Fagerlande, Aloysio. “Francisco Mignone – Music for bassoon” (2016)

Garcia, Gabriel Sales. “Francisco Mignone’s *16 Valsas Brasileiras for Bassoon: An Informed interpretative proposal*” (Spring, 2019)

樂譜資料

Mignone, Francisco. *16 Waltz for Solo Bassoon*. USA: LRQ Publishing