

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班作曲組學位論文

雌雄莫辨的夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲——
以巴洛克時期論暨自我創作

Interchangeability of Forms:

The Chaconne and Passacaglia in the Baroque Era

and Self-Composition



指導教授：趙菁文

研究生：李俊緯

2019年8月

謝 辭

首先，非常感謝我的指導教授—趙菁文老師的支持，由於作曲組的論文向來是研究當代作品，因此，最初在決定論文是研究巴洛克時期的舞曲時，對於主題的可行性是存有遲疑；然而，老師不僅沒有反對，反而是鼓勵我，在研究的過程中，適時給予指引。

在研究所的期間，不論是遇到挫敗與瓶頸，老師會聆聽我的想法，給予建議並耐心陪伴，這點令我非常感激，在創作這條路上，自己並不汲汲營營要得到什麼，而是上善若水，不爭無尤，一個人不論得志抑或失志，都不該丟失良善。

再者，感謝評審委員蕭慶瑜教授與林梅芳教授，百忙之中詳閱論文，並給予細膩的建議，與及那些曾在我低潮啜泣時，給我溫暖擁抱的朋友。

對於巴洛克時期的熱愛，不論研究的過程有多麼地艱辛，心中的壓力有多麼地沈重，身心總能被那美好的音樂給安撫，對於這個時代，我是樂此不疲，希冀來日自身能對這塊領域有所奉獻。

李俊緯 2019.08 於台北

摘要

夏康舞曲和帕薩喀牙舞曲為巴洛克時期的舞曲，二種舞曲皆使用頑固音型來變奏，當今普遍以巴赫的作品作為認知的依據；然而，這套標準卻無法適用於巴洛克多數的作品，因此，筆者欲探知更多二種舞曲過去的發展。

本論文透過研究二種舞曲過去的發展，並將所得運用於自身作品中。論文共分做七章，第一章「緒論」，說明研究動機，並闡述論文架構，第二章「二種舞曲於不同地域之起源」，探討二種舞曲之間的差異於西班牙、義大利與法國；第三章「級進音階與模進手法所形成的頑固音型（低音）」，探討二種舞曲共有的頑固低音；第四章「持續變奏與輪旋曲之型式（以法國大鍵琴學派而論）」，針對二種型式進行討論，並舉例作品；第五章「調性結構的差異」，以 1650 年劃分，探討前後不同的使用情形；第六章「《古亭畚藏落照間》之創作理念」，為筆者研究二種舞曲後所進行的創作；第七章「結論」，總論全文並提出心得。

關鍵字：夏康舞曲、帕薩喀牙舞曲、輪旋曲、頑固低音、巴洛克

Abstract

Chaconne and passacaglia are the dances of the Baroque period. Both dances use ground-bass variation techniques. Nowadays, Bach's works are generally used as the basis for cognition. However, this "rule" cannot be applied to the most of the works of the Baroque period. Therefore, the author wants to find out more about the past development of the two dances.

This thesis mainly discusses the past development of chaconne and passacaglia and the author puts the compositional idioms into practice in his own composition. The thesis is divided into seven chapters: chapter one "research motivation" makes a description of research motives as well as the structure of the research; chapter two "the origin of two dances in different regions" discusses the differences between chaconne and passacaglia in Spain, Italy and France ; chapter three "ostinato (bass) formed by conjunct motion and sequence techniques" discusses the ostinato of the two dances; chapter four "continuous variation and rondeau" explores the development of the two forms by the French Clavecin School and gives examples of pieces; chapter five "differences in tonal structure" elaborates on the tonality of two dances before 1650 and after; chapter six "The Hakka Barns under the Setting Sun" is the application after finishing the research of the two dance music; chapter seven "conclusion" summarizes the the thesis and proposes the author's thoughts after the research.

Key words: chaconne, passacaglia, rondeau, ostinato, Baroque.

目 錄

謝 辭.....	i
摘 要.....	ii
Abstract.....	iii
目 錄.....	iv
表 目 錄.....	v
圖 目 錄.....	v
譜 例 目 錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
第二章 二種舞曲於不同地域之起源.....	6
第一節 西班牙.....	6
第二節 義大利.....	13
第三節 法國.....	18
第三章 級進音階與模進手法所形成的頑固音型（低音）.....	21
第一節 以巴洛克之聲部即興法而論.....	21
第二節 級進音階用法與作品之舉例.....	24
第三節 模進手法與作品之舉例.....	31
第四章 持續變奏與輪旋曲之型式（以法國大鍵琴學派而論）.....	39
第一節 簡述法國大鍵琴學派.....	39
第二節 二種舞曲採用持續變奏型式之情況.....	44
第三節 二種舞曲採用輪旋曲型式之情況.....	47
第五章 調性結構的差異.....	66
第一節 1600 年至 1650 年於義大利.....	66
第二節 1650 年之後於法國.....	76
第六章 《古亭畚藏落照間》之創作理念.....	79
第一節 回顧二十世紀作曲家運用相關手法之概況.....	79
第二節 型式與頑固音型的延伸運用.....	83
第三節 檢討與改進.....	88
第七章 結論.....	91
參考文獻.....	94
附錄 《古亭畚藏落照間》之樂譜.....	101

表 目 錄

【表格 2-1】二種舞曲於西班牙的差異.....	12
【表格 4-1】法國大鍵琴學派之二種舞曲作品出處一覽表.....	42
【表格 5-1】《百段帕薩喀牙舞曲》之段落與其相對應的調性.....	71
【表格 6-1】《古亭畚藏落照間》的段落與使用素材.....	87

圖 目 錄

【圖例 3-1】「八度規則」的演變過程.....	22
【圖例 4-1】法國大鍵琴學派的作曲家之時間軸.....	40
【圖例 4-2】丹杜雅的輪旋曲型式之變化手法.....	53
【圖例 5-1】《百段帕薩喀牙舞曲》之調性路線圖.....	72



譜例目錄

【譜例 1-1】	巴克斯烏泰德的三首舞曲片段.....	3
【譜例 2-1】	五弦吉他西班牙系統之數字所對應的和弦.....	10
【譜例 2-2】	布里塞諾的《夏康舞曲》與對應五線譜之和弦.....	11
【譜例 2-3】	布里塞諾的《帕薩喀牙舞曲》.....	12
【譜例 2-4】	四種和弦框架.....	14
【譜例 2-5】	「Zefiro 低音」.....	15
【譜例 2-6】	桑瑟斯〈讓微風吹拂悲傷〉.....	16
【譜例 3-1】	「八度規則」於大調及小調.....	23
【譜例 3-2】	級進上行低音之變化.....	24
【譜例 3-3】	級進上行低音的作品片段.....	25
【譜例 3-4】	級進下行低音之變化.....	26
【譜例 3-5】	級進下行低音的作品片段.....	27
【譜例 3-6】	採半音階的級進低音.....	28
【譜例 3-7】	採半音階的級進低音之作品片段.....	30
【譜例 3-8】	先下行跳進三度，後反向級進之變化.....	31
【譜例 3-9】	德安格博特 <i>Passacaille d'Armide de Mr. De Lully</i>	32
【譜例 3-10】	：先下行跳進三度，後反向級進作為曲子開頭使用.....	32
【譜例 3-11】	先上行跳進四度，後下行跳進三度之變化.....	33
【譜例 3-12】	多內《A 大調夏康舞曲》.....	33
【譜例 3-13】	先下行跳進四度，後上行級進之變化.....	34
【譜例 3-14】	採先下行跳進四度，後上行級進的作品片段.....	34
【譜例 3-15】	先上行跳進五度，後下行跳進四度之變化.....	35
【譜例 3-16】	採先上行跳進四度，後下行跳進五度的作品片段.....	35
【譜例 3-17】	先上行跳進四度，後下行跳進五度之變化.....	36
【譜例 3-18】	採先上行跳進四度，後下行跳進五度之作品片段.....	37
【譜例 3-19】	低音採其他的進行.....	38
【譜例 4-1】	西瑞特《a 小調夏康舞曲》.....	44
【譜例 4-2】	杜夫利的《F 大調夏康舞曲》.....	45
【譜例 4-3】	德伯里《E 大調夏康舞曲》.....	46
【譜例 4-4】	路易·庫普蘭《d 小調夏康舞曲》之第三變化段.....	50
【譜例 4-5】	法蘭索瓦·庫普蘭的《寵姬》之變化段.....	51
【譜例 4-6】	馬爾尚的《d 小調夏康舞曲》之第四變化段.....	52
【譜例 4-7】	格奧弗羅伊的《f 小調夏康舞曲》之第四變化段.....	52
【譜例 4-8】	丹杜雅的帕薩喀牙舞曲，選自《繆思的音樂會》.....	54
【譜例 4-9】	《g 小調輪旋曲型式之夏康舞曲》之反復段.....	54
【譜例 4-10】	丹杜雅《g 小調輪旋曲型式之夏康舞曲》的反復段.....	55
【譜例 4-11】	勒貝格《G 大調夏康舞曲》之回復段.....	56
【譜例 4-12】	尚博尼耶爾的夏康舞曲.....	57
【譜例 4-13】	路易·庫普蘭的二種舞曲作品.....	58
【譜例 4-14】	德安格博特的二種舞曲作品.....	60
【譜例 4-15】	勒貝格的二種舞曲作品.....	62
【譜例 4-16】	賈客·德·拉格的三首夏康舞曲.....	63

【譜例 4-17】格奧弗羅伊的兩首夏康舞曲.....	64
【譜例 4-18】馬爾尚《d 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式.....	64
【譜例 4-19】丹金古爾的夏康舞曲《La Sonning》，採輪旋曲之型式.....	64
【譜例 4-20】簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞的兩首夏康舞曲.....	65
【譜例 5-1】五弦吉他字母譜對應的和弦.....	66
【譜例 5-2】佛斯卡里尼《給全字母的帕薩喀牙舞曲》.....	68
【譜例 5-3】裴雷格利尼《給全字母的帕薩喀牙舞曲》之調性的路線規劃.....	69
【譜例 5-4】貝多芬 op.39 第一首前奏曲之開頭部分.....	70
【譜例 5-5】卡普斯培爾格《帕薩喀牙舞曲》.....	73
【譜例 5-6】卡普斯培爾格《夏康舞曲》.....	74
【譜例 5-7】維塔利《帕薩喀牙舞曲》.....	75
【譜例 5-8】賈客·德·拉格《不一致的夏康舞曲》與西瑞特《帕薩喀牙舞曲》.....	77
【譜例 5-9】德拉蘭德《G 大調夏康舞曲》， 選自 <i>Simphonies pour le Souper du Roy</i> 之第三號組曲.....	78
【譜例 6-1】薩提《帕薩喀牙舞曲》.....	79
【譜例 6-2】魏本《帕薩喀牙舞曲》之頑固低音.....	80
【譜例 6-3】布列頓《帕薩喀牙舞曲》，選自《第三號大提琴組曲》.....	81
【譜例 6-4】：哈維 <i>Sringara Chaconne</i>	82
【譜例 6-5】老山歌旋律的骨幹音.....	84
【譜例 6-6】《古亭畚藏落照》之老山歌旋律素材.....	85
【譜例 6-7】《古亭畚藏落照》mm. 55-65 之配器.....	85
【譜例 6-8】《古亭畚藏落照》mm. 40-47 與 mm. 120-156.....	86
【譜例 6-9】《古亭畚藏落照間》之開頭片段.....	89

第一章 緒論

尚未研究該主題以前，對於帕薩喀牙舞曲(passacaglia)與夏康舞曲(chaconne)的印象，筆者或許與眾多讀者一樣，提到帕薩喀牙舞曲，會想到巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)給管風琴的《c 小調帕薩喀牙舞曲》(BWV 582)；問及夏康舞曲，可能有以下兩首著名的作品：巴赫的夏康舞曲出自《第二號 d 小調無伴奏小提琴組曲》(BWV 1004)與維塔利(Tomaso Antonio Vitali, 1663-1745)給小提琴與數字低音的《g 小調夏康舞曲》。¹

帕薩喀牙舞曲與夏康舞曲，皆是採用頑固音型(ostinato)的變奏曲。頑固音型是一種連續多次反覆的音樂模式(musical patterns)，² 相對地，其所伴隨的其它音樂元素，則持續、漸進的變化。在巴洛克時期，頑固音型可區分成旋律或和聲兩種類型，其長度通常為 2 至 16 小節不等。

以旋律為主的頑固音型稱之為「頑固型旋律進行」，有出現於高音聲部的頑固型旋律進行，如英國作曲家湯姆金斯(Thomas Tomkins, 1572-1656)的《頑固音型變奏曲》(Ground)，³ 亦有出現於低音聲部，即俗稱的頑固低音(basso ostinato)，如巴赫的《c 小調帕薩喀牙舞曲》，有時，當頑固型旋律進行出現在低音聲部時，可能會暫時消失，僅留其餘聲部繼續進行。以和聲為主的頑固音型稱之為「頑固型和聲進行」，常見於變奏

¹ 未有作曲家的手稿流傳至今，現存最早的資料是格魯恩狄克(Johann Gottfried Grundig, ?1706-1773)的手抄版本，現收藏於德勒斯登國家圖書館，該譜未有標題，未標示為夏康舞曲；然而，現今普遍是以《g 小調夏康舞曲》指稱該作。樂譜封面的資訊如下：Schranck No: II. 27. Fach 69. Lage. No. 1 Solo. Violino e Basso. Del. Sig. Vitalino.

² Schnapper, Laure. 2001 "Ostinato." *Grove Music Online*. 30 Jul. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547>.

³ John A. Fuller-Maitland, *The Fitzwilliam virginal book*. 2 (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1899), 87.

舞曲中，舞曲內沒有固定重複的旋律，而是反復特定的和弦連接，有時也會於曲中更換新的和弦，巴赫的無伴奏小提琴夏康舞曲便是這類型的代表作品。

以頑固型旋律進行與頑固型和聲進行來區分帕薩喀牙舞曲和夏康舞曲，似乎是普遍的認知，而這個觀點也確實與巴赫著名的二種舞曲相符合。然而，這種區分是否真的足以度量此二種舞曲？在分析許多二種舞曲型式在巴洛克時期的作品之後，筆者越發困惑，以帕薩喀牙舞曲而言，多數的頑固型旋律進行，並不如巴赫的《c 小調帕薩喀牙舞曲》那般地「頑固」，例如弗雷斯科巴第(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)的歌曲〈因此厭棄我？〉*Aria di Passacaglia* “Così mi disprezzate?” (*Arie musicali*, 1630)，該歌曲所使用的頑固型旋律進行，從頭至尾皆是不一樣的型態，此現象著實令人匪夷所思，這顯示對於二種舞曲的認知僅是片面的。

音樂學家 Alexander Silbiger 曾於期刊中講道：⁴

唯有作曲家曾同時創作過二種舞曲，唯有是給同樣的樂器與相仿的編制的兩舞曲，討論之間的迥異或虱脛蟻肝的細節才有意義；否則，兩舞曲當中的其一，是否可替代另一，我們無法得知作曲家的想法，更無以評斷。

是以，筆者將依據 Silbiger 所言，於下再列舉三首兩舞曲作品，皆出自巴克斯烏泰德(Dieterich Buxtehude, ?1637-1707)，皆是管風琴作品，以進一步檢視對於舞曲的認知；請讀者不妨可先行試著判斷【譜例 1-1】，三首依序對應於何種舞曲。

⁴ Alexander Silbiger, “Passacaglia and Ciaconna: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin,” *Journal of Seventeenth-Century Music* II (1996) <http://www.sscm.harvard.edu/jscm.v2no1.html> (accessed October 30, 2018).

【譜例 1-1】巴克斯烏泰德的三首舞曲片段

(1)

Musical score for example (1), showing a piano arrangement in 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingering (7, 5). The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

(2)

Musical score for example (2), showing a piano arrangement in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (5, 10). The left hand has a bass line with slurs and eighth notes.

(3)

Musical score for example (3), showing a piano arrangement in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (5). The left hand has a bass line with slurs and eighth notes.

就頑固音型而論，觀察管風琴的踏板聲部，三首舞曲皆使用頑固型旋律進行，且其中編號（1）與編號（2）兩者的頑固型旋律，其輪廓與巴赫《c小調帕薩喀牙舞曲》的頑固型旋律相似；然而，三者不僅使用頑固型旋律進行，同時也使用「頑固型和聲進行」，低音的旋律與樂曲的和聲是密不可分的，彼此環環相扣，若依此言，三者究竟是帕薩喀牙舞曲又或夏康舞曲，以頑固音型來判斷是矛盾的，表示固有的認知，並不適用於任何的兩舞曲作品，既然如此，那麼就頑固型旋律進行的鋪陳方式來區分，是否可行呢？

巴赫《c小調帕薩喀牙舞曲》的頑固型旋律進行，由低音聲部獨自開始，不僅突顯了頑固型旋律進行，更加深聽眾對旋律的印象，此般的作法被後世的作曲家延續下去，觀察浪漫樂派至當代的曲目，許多帕薩喀牙舞曲的作品多是如此，例如雷格(Max

Reger, 1873-1916)給管風琴的《d小調序曲與帕薩喀牙舞曲》(*Introduction And Passacaglia in d minor*, 1899)、魏本(Anton Webern, 1883-1945)給管弦樂團的《帕薩喀牙舞曲》(*Passacaglia für Orchester*, 1908)、蕭斯塔科維契(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)《第十號弦樂四重奏》(*String Quartet*, No. 10, Op. 118, 1964)之第三樂章、盧托斯拉夫斯基(Witold Lutosławski, 1913-1994)的《管弦協奏曲》(*Concerto for Orchestra*, 1950-54)之第三樂章，這儼然成為帕薩喀牙舞曲的一特色；那麼是否可依據這個特徵來判斷為帕薩喀牙舞曲？巴克斯烏泰德的三首舞曲皆未有安排頑固型旋律進行獨自先行開始，據此，判定三首為夏康舞曲是否正確？

然而，這三首巴克斯烏泰德的舞曲，編號依序對應為《c小調夏康舞曲》(*Ciacona in c minor*, BuxWV 159)、《d小調帕薩喀牙舞曲》(*Passacaglia in d minor*, BuxWV 161)與《e小調夏康舞曲》(*Ciacona in e minor*, BuxWV 160)，這樣的結果是否令讀者感到意外？不論從頑固音型或其鋪陳手法，這些既有的認知，在面對巴洛克時期的作品，一再地浮現出矛盾，在在顯示對於舞曲缺乏足夠的認識。

此外，透過上述所言，也反映出現今部分的人，在面對兩舞曲時可能遇到的癥結，當今談及夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲時，普遍的認知是建立於巴赫的作品上，但我們必須意識到，對於巴洛克時期或兩舞曲的發展過程，巴赫立足的時間點已是晚期，此時舞曲已日趨式微，而眾多的巴洛克舞曲，比較其早期與晚期的面貌，可發現顯著的差異，夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲亦不在話下。

因此本論文將於第二章，分別對於西班牙、義大利與法國之二種舞曲發展的差異，來作討論。第三章則以二種舞曲的頑固音型（低音），透過巴洛克時期的「聲部即興法」(*Partimento*)教材，將頑固低音分作級進音階和模進手法，並列舉作品加以引證。第四章則著重於二種舞曲的型式，以法國大鍵琴學派為例，觀察持續變奏與輪旋

曲之型式於百年間的變化。第五章以 1650 年為分水嶺，探討二種舞曲在調性上的使用情形。第六章，經過研究二種舞曲的發展後，與研究二十世紀作品所得進行統合，將部分樂思體現於自身創作之中。

最後，關於本論文的細節，筆者於此先與敘明。第一，帕薩喀牙舞曲最初尚未發展成舞曲，若講述的概念為此，筆者會以「帕薩喀牙舞曲」加上引號的型式表示之；第二，本論文所整理的任何表格，其中所列舉的作曲家、作品，再沒有特別附註的情況下，皆是指曾創作二種舞曲中任一的作曲家，抑或含有二種舞曲中任一的作品。



第二章 兩種舞曲於不同地域之起源

第一節 西班牙

此章節將探討兩舞曲在不同地域發展的差異，以發展先後順序，分別以西班牙、義大利、法國做討論。未把德國列舉於上，乃是因為德國為二種舞曲最晚發展的國家，且已受到義大利與法國的影響，因此舞曲的差異並不顯而易見。

初始於西班牙時，二種舞曲的實際用途並不一樣，帕薩喀牙舞曲既不是「舞曲」也不是歌曲，而是作為歌曲的前奏、間奏、尾奏，也就是「銜接段落」，⁵ 藉由特定的和聲進行，視歌者或舞者所需而決定反覆的次數，以讓演出者有足夠的時間得以準備或換場。反觀在 17 世紀初西班牙的夏康舞曲，其與薩拉邦德舞曲(Sarabande)皆是由殖民地傳入，皆是當時最受歡迎的舞曲(Baile)⁶之一。⁷

這二種舞曲，其舞蹈強調胸與臀的動作，備受人民喜愛而廣為流行，但卻被官方厭惡而遭受打壓與醜化。以薩拉邦德舞曲而言，“Zarabanda”可能是由“Zaranda”一詞演變而來，⁸ 在當時流行的兩句話中，“Zaranda”一詞被物化為娼妓的含義：⁹

Mas puta que una zaranda. 非常放蕩的妓女！
Anda, zaranda, que te caes de blanda. 來吧，Zaranda！讓我墮落於溫柔鄉。

⁵ “Passacaglia”中文係翻譯為帕薩喀牙舞曲（依據我國學術名詞網站），然而，最初尚未發展為舞曲，在此情況之下，中文的說法頗令人困窘。

⁶ 雖然說〔西〕“Baile”與〔西〕“Danza”中文皆譯為「舞蹈」之意，但在十七世紀，兩者有相對的意涵：“Danza”指的是宮廷中的舞蹈，舞蹈注重於腳步，鮮少甚至沒有手部的動作，例如巴望舞曲；相對而言，“Baile”是有許多的手勢與手部動作的舞蹈，例如夏康舞曲及薩拉邦德舞曲。

⁷ Thomas Walker, “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History,” *Journal of the American Musicological Society*, 21, No. 3 (Autumn, 1968): 303.

⁸ Daniel Devoto, “La folle Sarabande,” *Revue de Musicologie*, 45, No. 121 (July, 1960): 6.

⁹ Daniel Devoto, “La folle Sarabande,” 38.

由於薩拉邦德在文學中的負面含義越發甚囂塵上，致使 1583 年，西班牙官方下達禁令，禁止馬德里的人民歌唱或背誦薩拉邦德舞曲，違者將處以鞭刑 200 下，或者男人被處以六年的勞役，女人則是流放，其嚴重程度可想而知。

然而，這個禁令並沒有使得薩拉邦德舞曲消失，相反地，更受人民喜愛，而官方未曾停止打壓與醜化薩拉邦德舞曲的動作，在 1599 年，塞爾札〔Juan de la Cerda (O.F.M.)〕在 *Vida política de todos los estados de mujeres* 中，可發現不僅是薩拉邦德舞曲，連同夏康舞曲也出現被醜化的現象：¹⁰

.....在這個惡魔般的舞蹈中，那群女人如何能還保有理智呢？不再是以往那般的蕙質蘭心，舉止優雅；眼前所見，盡是徇規越矩之舉，跳躍的雙足，坦露胸前的一雙明月，那如鷹眼般的凝視與挑逗；她們圍繞成圓形的隊伍像極了咽喉，不時搔首弄姿，又或擠眉弄眼（在那些薩拉邦德舞曲、polvillo、夏康舞曲或其他相似的舞曲）。這一切的瘋狂景象是真實的，難道她們的靈魂被抓走了嗎？

文中“polvillo”一詞為灰塵或粉末之意，乍看之下，興許唐突而不知所云；當今「吹」一字於性事上的解釋，與當時“polvillo”於西班牙文的意思一樣，並與文中如「咽喉」的圓形隊伍呼應；從塞爾札的文中之描述，夏康舞曲亦被認作為不合時宜的舞蹈之一。事實上，當時所有的舞曲中，夏康舞曲被認為是最情慾且污穢的舞曲，「夏康」一字的含義被扭曲與物化，例如最著名的夏康舞曲歌詞：“Vida bona, vida bona, vámonos a la chacona.” 字面解釋為：「美好生活，美好生活，讓我們出發去夏康」，然而，歌詞中的「去夏康」其實是暗指敦倫之意，¹¹ 又或在一部文學作品《夏康島》

¹⁰ Enrique Suárez Figaredo, ed., *Vida política de todos los estados de mujeres de Fray Juan de la Cerda*, rev ed. (Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 2010), 479. “Y ¿qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición... (como acaece en la zarabanda, polvillo, chacona y otras danzas)... y que no están en su seso los danzantes?”

¹¹ K. Meira Goldberg, *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco* (NY: Oxford University Press, 2018), 39.

中，「夏康」一詞代表著當時對殖民地美好生活的憧憬：

……任何住在島上的男子都配有 6 位女僕：第一位是瓜子臉，第二位有圓潤的臉龐，第三個位有著白皙皮膚與烏黑頭髮，第四位有雙碧藍的眼眸，第五位有著黝黑的膚色且優雅的，第六位是豐腴的。每周會替換這 6 位女僕，這肯定會是美好的生活，讓我們一起出發到夏康島吧！¹²

在筆者的研究中，「夏康」一詞被物化最嚴重的例子，莫過於塞萬提斯(Miguel de Cervantes, 1547-1616)的《鼎鼎大名的洗盤子姑娘》(La ilustre fregona, 1613)，如此寫道夏康舞曲：

啐！佔據這蕩婦，好讓我們度過美好的時光，因為 Chacona 她從不離開。¹³

有鑑於先前的薩拉邦德舞曲，夏康舞曲亦被以各種不堪耳聞的含義出現在文學作品與歌曲後，西班牙官方於 1615 年再度下達禁令，禁止有任何關於薩拉邦德舞曲與夏康舞曲的活動出現在公共場合：¹⁴

……除非它們符合舊有的舞蹈禮儀……如夏康舞曲、薩拉邦德舞曲與其他類似的舞曲，全面禁止在戲院上演。任何淫穢的、輕浮的、難以入耳的言語與不雅動作，不允許出現在公共場合。

從上述的各種例子，可以看到不管作為歌曲或文學作品，有關於夏康舞曲的內容多是放縱的、熱情的、勸人及時享樂的，「夏康」一詞也代表著「吃喝玩樂」，這些特質可能與時常使用大調有關；在另一方面，帕薩喀牙舞曲並非為舞曲，因此並沒有遭

¹² Pedro Arias Pérez, “La isla de Chacona,” *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid: 1621): 60-61.

¹³ Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, trans. David Bryant (Cambridge: Cambridge University Press, 1987): 101-102. “Escupan al hideputa, Porque nos deje holgar, Puesto que de la Chacona Nunca se suele apartar.”

¹⁴ Louise K. Stein, “Eros, Erato, Terpsíchore and the Hearing of Music in Early Modern Spain,” *The Musical Quarterly*, 82, No. 3/4, Special Issue: “Music as Heard” (Autumn-Winter 1998): 654-677.

到官方的打壓。然而，這種不平等對待的現象，並沒有隨著時間流逝而全然消失。

古奧爾(Francesc Guerau, 1649-1717)的《和諧詩篇》(*Poema harmónico*, 1694) 共分成兩部分：第一部分為 30 首帕薩喀牙舞曲；第二部分含有 10 首舞曲：“villanos”、jácaras、“marionas”、佛利亞舞曲，令人感到意外的是，著作中未出現「國舞」——薩拉邦德舞曲，若仔細看序言的內容，古奧爾這麼寫道：

最後，這一天終於來了，我很樂意提供給您，但內心仍有所掙扎，這是一件憾事，以神職人員的身份，行使不相稱的舉止，本應是以身作則、曉以大義，實際上是以身試法、帶頭享樂。這或許聽起來是個藉口，但只要您不惡意地使用，這本書至少是道德中立的，而不是邪惡的，而我自幼接受教導，至今作為神職人員，所作所為都須是合宜的……。

如此唐突的自白出現在序言中，不啻是「欲蓋彌彰」，令人不得不揣測，書中不見夏康舞曲與薩拉邦德舞曲，是否因為古奧爾擔任神職人員，可能礙於職業而刻意避免，官方一直認為夏康舞曲與薩拉邦德舞曲過於情色，不合時宜，乃至於曾經兩次下達禁令，在宮廷工作的古奧爾應是耳聞過這些醜聞，倘若要出版著作，勢必要與官方立場一致，因此，即便古奧爾的著作距離上次的禁令已過了近 80 年，我們仍可以看到這種不平等對待，但是，不論帕薩喀牙舞曲是否為舞曲，又或夏康舞曲的負面評價，這些都是屬於外在的因素，那麼實際在音樂上，兩種舞曲到底有什麼差異呢？

我們可以透過五弦吉他的教本來了解二種舞曲在音樂內容上的差異，因為五弦吉他(five-course guitar)¹⁵——或稱之巴洛克吉他——是十七世紀初西班牙最熱門的樂器之

¹⁵ “course”是指複弦或多弦組成為共振裝置，五弦吉他是複弦。

一，其演奏方式為和弦連彈(rasgueado)，即俗稱的刷弦，¹⁶ 這種演奏法意味著彼時的音樂，絕大部分都受和弦所主宰，而每種舞曲有著慣用的和弦連接方式，換句話說，透過五弦吉他的教本，我們可以得知二種舞曲的慣用和聲。

布里塞諾(Luis de Briceño, fl. 17th)的《西班牙吉他演奏法》(*Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, 1626)，為少數法國在 17 世紀出版的吉他著作，當時布里塞諾希望透過此書，向法國引介五弦吉他及和弦連彈風格（儘管最後失敗告終），¹⁷ 因此，《西班牙吉他演奏法》收納許多西班牙歌曲與熱門舞曲，夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲亦包含於其中，布里塞諾的《西班牙吉他演奏法》為西班牙系統，¹⁸ 是以數字表示和弦，以下筆者將列舉著作中的夏康舞曲和帕薩喀牙舞曲，請筆者同時對照【譜例 2-1】的和弦表。

【譜例 2-1】五弦吉他西班牙系統之數字所對應的和弦



根據【譜例 2-2】所示，布里塞諾的《夏康舞曲》使用到的數字為：3—2—5—2（一共重複三次）與 3—2—5—6—4—2，將其轉換為對應的和弦，以 F 大調之和聲級

¹⁶ 根據貝爾穆多(Juan Bermudo, 1510-1565)《樂器詳解》*Declaración de instrumentos musicales*, 1555)的說法：「對於四弦吉他而言，和弦連彈的演奏方式是過時的」但在 17 世紀初，成為五弦吉他最主要的演奏技巧。文藝復興時期流行的吉他是四弦吉他，樂器形制小，且音量遠不及於魯特琴，在當時（文藝復興）被認為是庶民的樂器，以和弦連彈方式演奏；而魯特琴是貴族的樂器，以彈撥(punteado)的方式演奏。吉他的發展歷史可參閱小倉俊〈吉他歷史的展望（二）〉，陳正仁譯《吉他雜誌》第二期（11 月，民國 67 年）：3-7。

¹⁷ 當時法國主要盛行魯特琴與彈撥風格(Puntrado)。

¹⁸ 五弦吉他使用的記譜系統分作加泰隆尼亞系統、西班牙系統與字母譜，前兩者皆是以數字來指示和弦。

數表示為：I—V—vi—V 與 I—V—vi—iii—IV—V，顯然地，這首夏康舞曲一直圍繞在

「I—V—vi—V」，這個進行是夏康舞曲的慣用和聲之一，有時也會以 I—V—ii—V 或 I—V—IV—V 的型態出現。

【譜例 2-2】 布里塞諾的《夏康舞曲》與對應五線譜之和弦

The image shows two lines of guitar tablature with lyrics. The first line is for 'Ida vida. vida bona. vida bamonos a chacona.' and the second is for 'Vida vida. vidita vida. vida bamonos a castilla.' Below the tablature is a chord diagram on a five-line staff, showing chords for each measure. The chords are indicated by numbers 1-6 on the lines, with some flats (b) for the 4th and 5th lines.

布里塞諾在著作中共列舉了 12 種「帕薩喀牙舞曲」，作曲家於書中提到，要決定使用哪一種「帕薩喀牙舞曲」，這端看演唱者和之後的歌曲，也就是此處的「帕薩喀牙舞曲」是作為銜接段落，而非舞曲，因此，每一首「帕薩喀牙舞曲」都是非常簡短的，多數都是 4 個數字，其中開頭和結束是相同的數字，就以第二種「帕薩喀牙舞曲」為例（參見【譜例 2-3】第二行），使用的數字為 2—3—1—2，對應和弦後，以 C 大調和聲級數表示為：I—IV—V—I，此乃帕薩喀牙舞曲的慣用和聲，相當於當今的終止進行；第三種「帕薩喀牙舞曲」使用的數字為 3—4—2—3，對應和弦後，以 F 大調和聲級數表示為：I—IV—V—I；第四種為 B^b 大調的 I—IV—V—I，剩餘帕薩喀牙舞曲對應和弦後，有 I—IV—V—I/i—iv—V—I/i—IV—V—i 等不同的型態，這顯示 12 種「帕薩喀牙舞曲」基本上都是 I—IV—V—I，差異是調性不同，而且並沒有侷限於大調或小調。

【譜例 2-3】 布里塞諾的《帕薩喀牙舞曲》

Primero Pasacalle. 1 2 ✕ 1

Segundo Pasacalle. 2 3 1 2

Terçero Pasacalle. 3 4 2 3

Quarto Pasacalle. 4 ✕ 3 4

於此，二種舞曲於西班牙的差異，筆者將之整理為表格，讀者便可一目瞭然。「帕薩喀牙舞曲」原是簡單的和弦進行，相當於現今的終止示，作為銜接段落使用，須視歌者的音域或曲子的調性的調整，所以大小調皆使用；夏康舞曲，為殖民地傳入的舞蹈，因舞蹈強調胸與臀等動作，被官方打壓並曾被下禁令，其慣用和聲為 I—V—vi—V，偏愛使用大調。

【表格 2-1】 二種舞曲於西班牙的差異

	帕薩喀牙舞曲	夏康舞曲
功用	銜接段落	舞曲、歌曲
風評	(無)	為人民所愛；官方所惡
慣用的和聲進行	I-IV-V-I ¹⁹	I-V-vi-V I-V-ii-V I-V-IV-V
調性	大調與小調	大調

¹⁹ 此時期帕薩喀牙舞曲並沒有特別傾向於小調，故以大寫羅馬數字表示之。

第二節 義大利

當二種舞曲傳至義大利後，於初始，帕薩喀牙舞曲仍持續被視作銜接段落使用，直到 1627 年，弗雷斯科巴第(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)的第二冊《觸技曲》(*Il secondo libro di toccate*)問世，當中收錄的《d 小調帕薩喀牙舞曲》*Partite sopra passacagli* (F 3.40)，乃帕薩喀牙舞曲首次被以舞曲的型式出版，帕薩喀牙舞曲從銜接段落轉變成一種採用頑固音型的變奏舞曲，然而，正因為與夏康舞曲同為變奏舞曲的型式，彼此之間的差異逐漸模糊，人們開始思考透過大小調來劃分二種舞曲。

初始，「帕薩喀牙舞曲」和夏康舞曲皆隸屬於文藝復興時期的和弦型 *per B quadro*，²⁰ 但隨著「帕薩喀牙舞曲」的使用情形從銜接段落轉為變奏舞曲，為了能與夏康舞曲有所區分，因此逐漸傾向和弦型 *per B molle*，使得原本慣用的和弦進行 (I—IV—V—I) 之中的 I 級與 IV 級轉變成小三和弦：i—iv—V—i，如此一來便能與採 *per B quadro* 的夏康舞曲有一定的差異。然而，人們覺得僅將大三和弦改變為小三和弦，還不足以與和弦型 *per B molle* 相關聯，和弦型 *per B molle* 的本質，在於體現 I 級與 III 級之間的關係 (請見【譜例 2-4】)，為了使和聲框架 i—iv—V—i 能與和弦型 *per B molle* 更具關聯性，進而加入 VII 級，也就逐漸成為後來常見的頑固型旋律進行之樣

²⁰ 「和弦框架」，其運用涵蓋多數的文藝復興時期與巴洛克早期的舞曲，浸明於 15 世紀末而浸微於 17 世紀中葉。和弦框架由兩種「和弦型」(chordal mode)：*per B quadro* 與 *per B molle* 分歧而來，原文的意思是音程大三度與小三度，我們以大調和小調兩種系統理解之。

和弦型 *per B quadro* 僅由大三和弦所構成，以大調級數表示：I—IV—I—V，這個和弦進行稱之為「IV 級基本單位」，由兩次 IV 級基本單位組成為「IV 級框架」，這是和弦型 *per B quadro* 唯一的和弦框架；和弦型 *per B molle* 有三種相似的和弦框架：III 級框架、VII 框架與 V 級框架。

貌：i—VII—VI—iv—V—i，雖然最後未保留 III 級，但可以看到只屬於和弦型 *per B molle* 的 VII 級。

【譜例 2-4】四種和弦框架

The image displays four musical staves, each representing a different chord framework. Each staff consists of a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a sequence of notes. Below the notes are Roman numerals, and above the notes are brackets indicating groupings of notes into basic units.

- Staff 1:** Notes: G, C, G, F, G, C, G, F, G. Roman numerals: I, IV, I, V, I, IV, I, V, I. Brackets: "IV級基本單位" (IV-level basic unit) spans G-C-G and C-F-G. "IV級基本單位" spans G-C-G and C-F-G.
- Staff 2:** Notes: G, B, G, F, G, B, G, F, G. Roman numerals: III, VII, i, V, III, VII, i, V, i. Brackets: "III級基本單位" (III-level basic unit) spans G-B-G and B-F-G. "III級基本單位" spans G-B-G and B-F-G.
- Staff 3:** Notes: G, B, G, F, G, B, G, F, G. Roman numerals: i, VII, i, V, III, VII, i, V, i. Brackets: "VII級基本單位" (VII-level basic unit) spans G-B-G and B-F-G. "III級基本單位" (III-level basic unit) spans G-B-G and B-F-G.
- Staff 4:** Notes: G, C, G, F, G, C, G, F, G. Roman numerals: i, V, i, VII, III, VII, i, V, i. Brackets: "V級基本單位" (V-level basic unit) spans G-C-G and C-F-G. "III級基本單位" (III-level basic unit) spans G-B-G and B-F-G.

約從 1627 年開始，帕薩喀牙舞曲轉變成舞曲後，有日趨小調的傾向，大約 1640 年左右，帕薩喀牙舞曲使用小調的情形已是常態，而夏康舞曲至始至終幾乎偏愛大調。

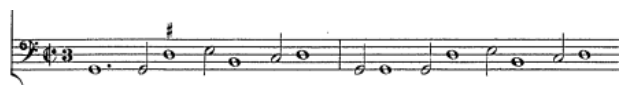
從 1627 年之後，帕薩喀牙舞曲有日趨於小調的傾向，而夏康舞曲仍偏愛大調，以佛斯卡里尼(Giovanni Paolo Foscarini, 1600-1647)為例，1629 年的 *Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo*，共計有 43 首帕薩喀牙舞曲，其中有 18 首使用小調，夏康舞曲共計有五首，皆是大調；1632 年，*Il primo, secondo, terzo, e quarto libro*，共計有 40 首帕薩喀牙舞曲，有 23 首使用小調，夏康舞曲共計有 11 首，皆是大調；1640

年，*Li cinque libri della chitarra alla spagnola*，共計有 41 首帕薩喀牙舞曲，有 24 首使用小調，夏康舞曲共計有 13 首，皆是大調。

約至 1640 年前後，大小調的壁壘，已成為二種舞曲之間的差異，例如卡波奇 (Antonio Carbonchi, fl. 1640-43) 的 *Le dodici chitarre spostate del Cavalier Antonio Carbonchi ... Libro II di Chitarra spagnola* (1643)，當中共計有 26 首帕薩喀牙舞曲，皆使用小調，共計有 39 首夏康舞曲，皆使用大調；瓦爾丹布里尼 (Ferdinando Valdambrini, fl. 1646-47) 的 *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini* (1647)，當中共計有 12 首帕薩喀牙舞曲，皆使用小調，共計有 3 首夏康舞曲，皆使用大調。

除了大小調差異，在義大利發展時，二種舞曲的頑固低音也不大相似，夏康舞曲多採用「Zefiro 低音」，而帕薩喀牙舞曲採用下行四音音階。(descending tetrachord)。

【譜例 2-5】「Zefiro 低音」



「Zefiro 低音」得名於蒙特威爾第(Monteverdi)夏康舞曲“Zefiro torna”的頑固低音，鮮明的特徵是切分節奏【譜例 2-5】，並採夏康舞曲的慣用和聲 I—V—vi—iii—IV—V，這種型態的頑固低音，雖然不是由蒙特威爾第所創，於 1623 年，皮契尼尼 (Alessandro Piccinini, 1566-1638) 給大魯特琴(chitarrone)的夏康舞曲，²¹ 開頭便使用此節

²¹ Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo*, Bologna: Gio. Paolo Moscatelli, 15

奏型態的低音，²² 然而卻是因為蒙特威爾第“Zefiro torna”的緣故，致使許多作曲家爭相模仿跟風，興起一股使用「Zefiro 低音」來創作獨唱或重唱的康塔塔 (cantata)的風氣，²³ 例如 1633 年，桑瑟斯(Giovanni Felice Sances, ca.1600-1679)的〈讓微風吹拂悲傷〉*Cantata a voce sola sopra la ciaccona* “Accenti queruli spiegate all'aure”與二重唱〈偷撒美麗的淚〉*Cantata a doi voce in ciaccona* “Lagrimosa beltà”。²⁴

【譜例 2-6】桑瑟斯〈讓微風吹拂悲傷〉²⁵



下行四音音階自古以來多被用於悲歌(Lamento)中²⁶，以下行的音型象徵悲傷或落淚，例如蒙特威爾第的〈仙女的哀歌〉(“lamento della ninfa”)利用一再反覆的下行四音音階，寫實地刻畫出仙女迷失在森林間的慌張失措，蒙特威爾第雖未曾創作過帕

1623. (Firenze: Tudio per Edizioni Scelte, 1983).

²² Christopher Hogwood, *The Keyboard in Baroque Europe.*, 9.

²³ “cantata”並非我們一般所熟知的「清唱劇」之意，此處乃指約 1640 年前後的康塔塔，偏向是一種型式而非樂種，可分成兩種類型：第一種是短歌，常見為二段體、三段體或是輪旋曲，稱之“ariette corte”；第二種通常是「貫穿式的」(through-composed)創作，由宣敘調(recitative)、詠嘆調(aria)與似詠嘆調(arioso)等不同風格的段落，組合而成的長篇幅歌曲，稱之“arie di più parti”。

²⁴ Giovanni Felice Sances, *Cantate: a voce sola, commode da cantarisi sopra tiorba, clavicembalo arpa ò altro simile instrumento : libro secondo* (Venezia: Bartolomeo Magni, 1633).

²⁵ Kathleen Coyne Kelly, and Marina Leslie, *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages* (Newark, NJ: University of Delaware Press, 1999), 171.

²⁶ Rosand, Ellen. "Lamento." *Grove Music Online*.2001; Accessed 23 Aug. 2019.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015904>.

薩喀牙舞曲，然而，這首作品卻影響了帕薩喀牙舞曲的發展，因為帕薩喀牙舞曲日趨於小調後，級進下行的低音與下行四音音階不謀而合，而蒙特威爾第以下行四音音階作為頑固低音，讓歌者於上恣意地展露情感作法，不僅影響到後來歌劇的詠嘆調，常被用以描繪愛人旋入在自己的胡思亂想中，也影響了後來的作曲家，多以帕薩喀牙舞曲來表達悲傷的情緒。

對當時的義大利而言，二種舞曲的頑固低音有著相對的特色，夏康舞曲或「Zefiro 低音」，以跳進的頑固低音為特徵，用以表達喜悅的情緒；反之，帕薩喀牙舞曲或下行四音音階，透過持續下行級進的音型，刻畫優柔寡斷或絕望的氛圍，不少作曲家會同時使用這些音樂特徵，來呼應歌詞的內容，例如蒙特威爾第的歌曲〈我願與世告別〉（“Voglio di vita uscir”）就如此使用對立情緒的頑固低音，原本歌詞在講述美好的生活，當歌詞提及：「我將進入棺材之後」，頑固低音從原本的「Zefiro 低音」突然轉變為下行四音音階。

最後，當樂譜上出現「Zefiro 低音」時，一般而言，我們會認作是夏康舞曲，但這不表示任何使用下行四音音階的作品就是帕薩喀牙舞曲，因為下行四音音階並不是帕薩喀牙舞曲獨有的特徵，這也經常用於悲歌，再者，帕薩喀牙舞曲原本並無傾向於小調，也是後來才被用以表達悲傷，因此，筆者認為，除非作曲家有明確告知，否則應保留作品原有狀態，不隨意指認使用下行四音音階的作品為帕薩喀牙舞曲。

第三節 法國

二種舞曲傳入法國後，夏康舞曲並不採用「Zefiro 低音」，反而偏好級進音階的頑固低音，對於大小調，儘管帕薩喀牙舞曲仍傾向使用小調，但使用小調的夏康舞曲卻也屢見不鮮，路易·庫普蘭(Louis Couperin, 1626-1661)作為法國最早開發兩舞曲的作曲家之一，其共計有有 9 首夏康舞曲，當中有 4 首是小調，是以，講述至此，二種舞曲的差異又更加模糊。

穆法特(Georg Muffat, 1653-1704)曾就舞曲的風格與詮釋，給了註解：²⁷

……巧妙地聯繫兩個目的：傳達給聽眾的耳朵並引起興趣，並突顯出舞曲的特色，唯有處理好細節，聽眾方能立即辨識舞曲的種類，甚至可能因而有所感，激發跳舞的慾望……。

筆者欲知如何透過耳朵，能夠立即辨識出帕薩喀牙舞曲或夏康舞曲，可惜的是，穆法特沒有提到相關的內容，然而，既然法國人是熱愛舞蹈，對於二種舞曲應該是存有差異，筆者在《法朗西學術院字典》*Dictionnaire de L'Académie française*，1694 年的版本，找尋其對於夏康舞曲的定義：²⁸

一種薩拉邦德舞曲，有數個變化段和持續被反復的段落。

在 1762 年的版本，對於夏康舞曲的定義：

器樂曲，有特定的低音一再被反覆，在那之上衍生出數個變化段。

²⁷ Kenneth Cooper, Julius Zsako and Georg Muffat, "Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance," *The Musical Quarterly* 53, No. 2 (Apr., 1967): 222.

²⁸ 1694 年的版本未收錄 *passacaille* 一詞。

同版本對於帕薩喀牙舞曲的定義：

帕薩喀牙舞曲一字源自於西班牙，為一種夏康舞曲，速度比一般的夏康舞曲還來得慢。

在更晚的 1798 年版本中，二種舞曲的定義與 1762 年一致，綜合以上，對於當時的法國人，二種舞曲可說是等同的，帕薩喀牙舞曲是夏康舞曲的一種，只是速度較慢，僅靠《法朗西學術院字典》的說法，就斷定二種舞曲並無差異是過於武斷，但這顯示，二種舞曲原有的差異，在法國已不易見。

儘管如此，筆者認為二種舞曲之間還是存有差異，在 1694 年的《法朗西學術院字典》中，提到夏康舞曲有數個變化段與反復段，這講述的是盛行於法國的輪旋曲型式，雖然在 1762 年之後的《法朗西學術院字典》，未再提及過反復段，似乎更傾向於持續變奏(continuous variations)，然而，在法國的確有過一段時間，我們可以透過型式的差異區別夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲，輪旋曲的型式經常是套用在夏康舞曲，而帕薩喀牙舞曲則延續固有的持續變奏，但這種差異幾乎只出現在器樂作品上，在歌劇中，二種舞曲皆採持續變奏之型式為主。

根據葛洛夫音樂辭典對輪旋曲(Rondo)的解釋，主要有兩個影響塑造了後來的型式。據稱包含兩個變化段(Couplet)的輪旋曲(rondeau)是由盧利所設計，有時會被稱作為法國輪旋曲(French rondeau, ABACA)；另一個是早期義大利歌劇發展出來的「鏈式輪旋曲」(chain rondo)，有時又被稱作義大利輪旋曲(Italian rondo, ABACAD...A)，特色是擁有多個變化段。

盧利最初設計的輪旋曲，其反復段(Refrain)與變化段的長度是一致的，也多在同一

個調性上，隨著時光荏苒，變化段的數量與長度經常被擴增，而轉調的使用更已屢見不鮮。盧利雖然並非為大鍵琴家，且主要深耕於歌劇與芭蕾，但因其其在宮廷中的地位與影響力，當時不論鍵盤音樂或者器樂都深受影響，在法國，輪旋曲的型式被淋漓盡致地發揮，任何舞曲都可套用至輪旋曲的型式，只要加上“en Rondeau”於舞曲名後面，²⁹ 例如：Sarabande en Rondeau, Gavotte en Rondeau, Gigue en Rondeau 等，那麼，為什麼會是夏康舞曲而不是帕薩喀牙舞曲呢？

筆者認為原因可能有二，首先是舞曲的喜好程度，法國人喜愛夏康舞曲的程度更勝帕薩喀牙舞曲，若要從中選一來搭配輪旋曲的型式，極有可能是夏康舞曲。其次是考量組曲在聽覺上的平衡，就如同賦格需要模進(sequence)讓耳朵在接踵而來的主題中得到舒緩，在組曲中，夏康舞曲經常被擺置於末此外，而一個典型的組曲有阿勒曼舞曲、庫朗舞曲、薩拉邦德舞曲與吉格舞曲，³⁰ 這些來自不同國家的舞曲，有著不同的風格及美感，演奏者須要謹慎地處理速度與韻律，聽眾需要專注當中的細節才能有所辨別，在這樣的情況下，歷經各種舞曲之後，綜合變與不變的輪旋式夏康舞曲，顯得更為彈性與圓滑，並且可大幅度地擴展作品的長度，與前奏曲相互對應，使組曲更為平衡。

²⁹ 此為葛洛夫辭典的說法，筆者認為應排除阿勒曼舞曲與庫朗舞曲，雖未得知確切原因，但經多方查詢，皆未尋得例子，因此在當時‘en Rondeau’應是鮮少冠於這兩舞曲之後。

³⁰ 在法國，組曲並沒有固定於 A-C-S-G 的順序，吉格舞曲先於薩拉邦德舞曲是常有的情形。

第三章 級進音階與模進手法所形成的頑固音型（低音）

第一節 以巴洛克時期之聲部即興法而論

「聲部即興法」(Partimento)，是 17 世紀晚期至 19 世紀初，歐洲宮廷用於訓練音樂家最核心的音樂訓練，最初源於義大利之拿坡里一帶，而後散播至歐洲各地。18 世紀，許多作曲家欲了解義大利的音樂與風格，都曾學習過這套教材，包括巴哈、韓德爾、海頓與莫札特等。聲部即興法最基礎的要領，便是「八度規則」(regola dell'ottava)，針對音階上下行，配上最常使用的和弦，每個制定者有自己的喜好與思維，因此有各種不同版本的「八度規則」，但基本上大同小異。

此章節的依歸，主要根據費納羅利(Fedele Fenaroli, 1730-1818)統整與編纂的 *Regole musicali per i principianti di cembalo nel sonar coi numeri e per i principianti di contrappunto* (Naples, 1775)，是一般較常採用的版本之一。

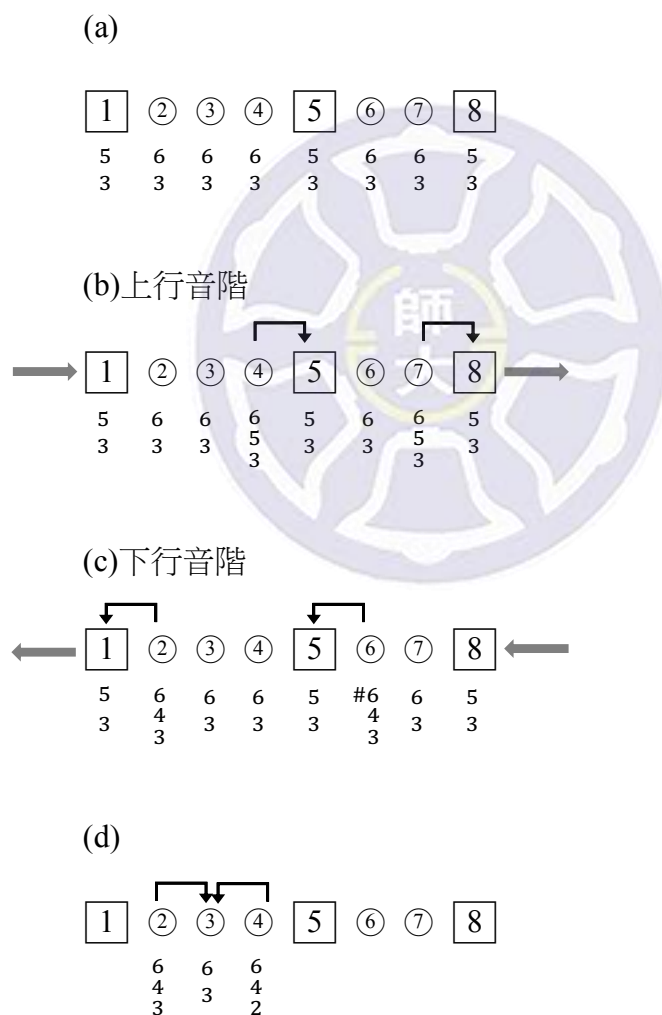
首先，我們須先了解「八度規則」是如何被制定而成，17 世紀的人們，認為組成音階的八個音，可區分為相對穩定與不穩定兩部份，【圖例 3-1】之(a)，將此概念給圖像化，正方形所示①、⑤與⑧為相對穩定部分，對應音階中第 1、5 與 8 音，反之則為不穩定，以圓形表示。接著，倘若要配置和弦，我們可以想像到，穩定音會被配予 3 度與 5 度，即原位三和弦，剩餘的則配予 3 度與 6 度，即三和弦的第一轉位：六和弦，這種由原位三和弦與六和弦所呈現的概念，近似於文藝復興時期發展出來的「假低音」(fauxbourdon)。

接著，我們需要把音階分作上行與下行檢視，【圖例 3-1】之(b)，在上行中，人們為了求解決到第⑤音與第⑧音時，能更有穩定的感覺，於是針對這兩處之前的④與⑦，誇大其不穩定性，透過加入 5 度音，使其與 6 度音互相擦撞與拉扯，進而增加解

決後所帶來的和諧感；同理發生於音階下行，【圖例 3-1】之(c)所示，於⑥與②加入 5 度音。

最後，人們發現截至目前有個音一直未被更動過，即音階中的第 3 個音，而原本配置於③的 $\frac{3}{6}$ 和弦，是□的第一轉位，因此人們認為③是一個「次穩定」的音，便以相同的作法，使③前後產生不和諧音，故得上行②為 $\frac{6}{4}$ 與下行④為 $\frac{6}{2}$ 。

【圖例 3-1】「八度規則」的演變過程



將上述的種種整合起來，便是「八度規則」，請見【譜例 3-1】，根據和弦之 3 音、5 音與 8 音於最高聲部，可得三種位置，此處僅列舉其一。「聲部即興法」是透過「八度規則」所推得，因此，著作的起始，便是要求學者務必熟練此進行，於三種位置，於各個大小調。

在熟記「八度規則後」，學子便可循序漸進「聲部即興法」各種練習，內容主要有針對終止示，掛留音，半音階，級進音階與模進等，筆者主要選擇最後兩者討論，是因為級進音階的低音，為二種舞曲於義大利和法國時，最常出現的型態，而模進手法，則是十八世紀後，二種舞曲於德國最常使用的作法。

【譜例 3-1】「八度規則」於大調及小調

The musical score for 'Octave Rule' is presented in two systems. The first system is in G major (one sharp) and the second is in G minor (two flats). Each system shows 14 measures of chords with figured bass notation below them. The bass line consists of a single note per measure, moving stepwise from G down to G. The chords are triads with the 3rd, 5th, and 8th notes of the triad in the upper voice. The figures are arranged in two columns per measure, with the first column for the right hand and the second for the left hand. The notes in the figures are circled in the original image.

Measure	Right Hand Figure	Left Hand Figure
1	8 5 3	
2	6 4 3	
3	6 3 8	
4	5 3 6	
5	3 3 6	
6	3 6 5	
7	8 6 3	
8	6 3 4	
9	3 8 6	
10	4 2 6	
11	6 3 8	
12	6 4 3	
13	8 4 3	
14	8 5 3	

第二節 級進音階用法與作品之舉例

以下筆者將先講解級進的頑固低音，如遇這些數字：①②③④⑤⑥⑦，煩請讀者對照於【譜例 3-1】，於講解後，筆者會舉出實際運用的作品，在曲例充足的情況下，筆者會優先舉例較為冷門或鮮為人知的作品，希冀透過此舉，得以增加作品被認識的機會。

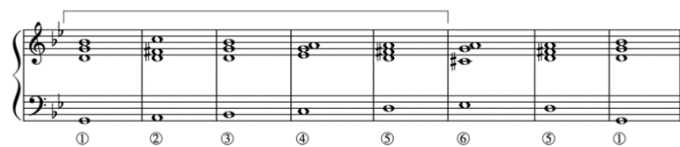
一. 低音採級進上行

請配合【譜例 3-2】：(a)為基本配置，據「八度規則」所示，①②③④⑤對應所配置的和弦，舞曲若採此型態，多是主音級進至屬音，也可繞至⑥再返回⑤。

面對級進上行的低音，寫作上最常見兩種作法，第一種是(b)：於同個低音之上，配置 $\frac{5}{3} \frac{6}{3}$ ，同理推敲下去；第二種(c)：先給予 8 度音（作為準備音），而後下一個低音進入時，先前的 8 度音經過掛留變成 7 度音，而後解決至 6 度音，同理推敲下去。(d) 另一種較複雜的進行，是結合 $\frac{5}{3} \frac{6}{3}$ 和掛留的作法，稍微不同的是，此處準備音改為 3 度，後變成 9 度掛留音，並解決至 8 度音上。

【譜例 3-2】 級進上行低音之變化

(a)



(b)



(c)

(d)



低音採級進上行，不論在曲子的開頭或曲中，都不難找到例子，一般而言，從主音級進至屬音，最為常見，若在曲中，也可見屬音級進至主音；在法國大鍵琴學派，以路易·庫普蘭為代表，偏愛從 I₆ 開始級進上行的夏康舞曲，算是比較特別的作法。低音採用級進上行的作品，請見【譜例 3-3】：(a)赫屋戴林尼(Louis Heudelinne, fl.1700-1710)的《g 小調夏康舞曲》，選自給高音古提琴(treble viol)的三首組曲之第三首，³¹ 此曲原本是採級進下行的低音，接近曲終時方變化為此，由主音級進上行至屬音；(b)穆發特(Georg Muffat, 1653-1704)《g 小調帕薩喀牙舞曲》，低音是從①級進上行至⑥；³² (c)泰勒曼的《b 小調夏康舞曲》，選自管弦組曲(*Ouverture-Suite*, TWV 55:h1)。

【譜例 3-3】級進上行低音的作品片段

(a) 赫屋戴林尼《g 小調夏康舞曲》



(b) 穆發特《g 小調帕薩喀牙舞曲》



(c) 泰勒曼的《b 小調夏康舞曲》



³¹ Louis Heudelinne, *Trois suites de pièces à deux violles: qui se peuvent jouer sur le clavessin et sur le violon*; livre premier (Paris: Christophe Ballard, 1701).

³² Georg Muffat, and Karl Friedrich Wagner, *Apparatus musico-organisticus: Faksimileausgabe nach dem Druck von 1690* (Innsbruck: Musikverlag Helbling, 1979).

二. 低音採級進下行

請配合【譜例 3-4】：(a)任何下行低音之上皆可配予 $\frac{6}{3}$ 和弦，或者 $\frac{65}{33}$ ，應儘量避免配置五度於上聲部；(b)以低音之上的 6 度音作為準備音，於下一個低音之上，掛留成 7 度音，而後下行級進解決，如此形成鏈鎖式的效應；(c)根據「八度規則」，起首為①，之後是下行的⑦，於後的小節中，兩兩皆視作①與⑦的關係；(d)為前者的變化，低音之上的 3 度音，反向級進，在下一個低音時達 6 度音，即連續的 $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ 進行；同理，低音之上的 5 度音級進至 8 度音，得到 $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{3}$ 進行；(e)為前者的變化，加上低音的掛留。

【譜例 3-4】級進下行低音之變化

(a) (b)

(c) (d) (e)

此為兩舞曲最常使用的低音型態，帕薩喀牙舞曲尤甚，不論是義大利、法國或是德國，皆是如此；請見【譜例 3-5】：(a)費舍爾(Johann Caspar Ferdinand Fischer, 1656-1746)的《a 小調夏康舞曲》，³³ 選自 *Melpomene* 組曲，為典型採用級進下行的例子；(b)馬希蒂(Michele Mascitti, 1664-1760)《G 大調夏康舞曲》，³⁴ 開頭採用級進下行低音

³³ Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalischer Parnassus: Oder ganz neu unter dem Nahmen der IX Musen, Gleicheweiss in IX Parthien bestehend und auff das Clavier eingerichtetes Schlag-Werck der Durchlauchtigsten Fürstin Elisabethae Augustae Franciscae ... Componiert und übergeben* (Augsburg: Leopold, 1738).

³⁴ Michele Mascitti, *Sonate a violino solo e basso. E sonate a due violini, e basso ... da Michele Mascitti ... Opera quarta.* (S.L.: s.n, 1711).

加掛留的手法；(c)盧利《帕薩喀牙舞曲》，選自抒情悲劇 *Persée* 之第五幕第八景，近似於譜例 2-5 中之(d)用法；(d)格納普納(Christoph Graupner, 1683-1760)《F 大調夏康舞曲》，出自其《F 大調管弦組曲》*Ouverture* (GWV 451, ca. 1735)；(e)《輪旋型式之夏康舞曲》選自蒙東維爾(Jean-Joseph de Mondonville, 1711-1772) *Les festes de Paphos* (1758) 之第二幕，其級進下行低音含有增二度音程。

【譜例 3-5】級進下行低音的作品片段

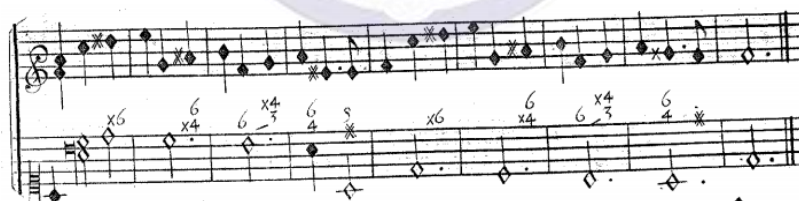
(a) 費舍爾《a 小調夏康舞曲》



(b) 馬希蒂《G 大調夏康舞曲》



(c) 盧利《帕薩喀牙舞曲》



(d) 格納普納《F 大調夏康舞曲》



(e) 蒙東維爾



三. 低音採半音階

請配合【譜例 3-6】，據費納羅利的著作，(a)若在大調，上行的半音階會發生於③至⑧/①，據「八度規則」，原本③至④會配置予 $\frac{6}{3}$ 和弦與 $\frac{5}{3}$ 和弦，³⁵ 同理之後的低音，兩兩為一組，皆可視作③至④；或者也可將③和弦的 8 度音，下行級進至 7 度音，此時便可將③視作⑦，得⑦至①的關係，同理於之後的低音；(b)若是在小調，上行的半音階會發生於⑤至⑧/①，使用手法同於前者；(c)若在小調，下行的半音階會發生於①至⑤，根據高音與低音的關係，有同向或反向兩種模式，但不論是哪一種，在配置和弦時務必出現 3 度音；該書並未提及大調下行，也未解釋所以，在筆者的研究作品中，大調採用下行半音階的作品的確不多，出現時多是從①至⑤，這或許是原因，因為大調和小調是一樣的，不過筆者發現大調通常不會降低⑥音。

【譜例 3-6】採半音階的級進低音

(a) 上行於大調

(b) 上行於小調

3 4 #4 5 #5 6 5 6 #6 7 #7 1
 ⑦ ① ⑦ ① ⑦ ① ⑤ ⑥ ⑦ ① ⑦ ①

(c) 下行於小調

① #⑦ ⑦ ⑥ ⑥ ⑤ ① #⑦ ⑦ ⑥ ⑥ ⑤

³⁵ 按費納羅利的著作所言，當④未接至⑤時，④純粹為 $\frac{5}{3}$ 而非 $\frac{6}{3}$ 。

關於實際運用的作品，請配合【譜例 3-7】，一般來說，帕薩喀牙舞曲較常出現半音階，許是因為慣用下行級進的低音，且自古以來，半音階多用以表現悲傷與失望，而帕薩喀牙舞曲多處於小調，兩者一拍即合；在舞曲發展初期，半音階很少用於曲子開頭，多是曲中作為變化使用，如(a)路易·庫普蘭《g 小調帕薩喀牙舞曲》，當中一個採半音階的段落，上下行的半音階輪流在高、中、低聲部出現，在 g 小調與 d 小調間徘徊，在第一行的結尾處，甚至出現令人猶豫的「Z 型」半音階；(b)下行半音階於大調的例子並不多，法國的大鍵琴學派發展出一種慢速的夏康舞曲，並時常伴隨著半音階，稱作 *Chaconne grave*，此譜例選自勒貝格的《G 大調夏康舞曲》(1687)；(c)二種舞曲到 17 世紀末，出現對位式或賦格風的寫作，從段落至整部作品，將半音階化作為主題或對旋律來使用，此作法通常見於德國或義大利，且多為小調，譜例選自申克 (Johann Schenck, 1660-1712) 的《第一號奏鳴曲》(*Tyd en Konst-Oeffeningen*, 1668)，其夏康舞曲出現於第一樂章的第二段落，為少見的單拍子夏康舞曲；(d)格納普納《E 大調夏康舞曲》，選自 *Ouverture* (GWV 435, ca. 1733)，於大調並在開頭使用半音階，甚為少見。

【譜例 3-7】採半音階的級進低音之作品片段

(a) 路易·庫普蘭《g 小調帕薩喀牙舞曲》

Musical score for Louis Couperin's "Passacaglia in G minor". The score is in G minor and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 56 and the second system starts at measure 64. The music features a descending chromatic bass line in the right hand, which is a characteristic feature of this piece.

(b) 勒貝格《G 大調夏康舞曲》

Musical score for Gabriel Fauré's "Chaconne in G major". The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The music features a descending chromatic bass line in the right hand, which is a characteristic feature of this piece.

(c) 夏康舞曲，選自申克《第一號奏鳴曲》

Musical score for Johannes Brahms' "Chaconne" from the First Sonata. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 13 and the second system starts at measure 17. The music features a descending chromatic bass line in the right hand, which is a characteristic feature of this piece. The tempo is marked "Ciacone Allegro".

(d) 格納普納《E 大調夏康舞曲》

Musical score for Frédéric Chopin's "Chaconne in E major". The score is in E major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The music features a descending chromatic bass line in the right hand, which is a characteristic feature of this piece.

第三節 模進手法與作品之舉例

普遍而言，採模進手法的頑固低音，多出現於十八世紀後法國和德國的作品，這是為什麼呢？法國於十七世紀的作品，之所以不太常使用模進，主要的原因有二，首先，法國著重於舞曲的韻律，而不是和聲，其次是法國當局發布的禁令，禁止任何的義大利音樂家到法國工作，禁止國人學習義大利音樂；直到接近 17 世紀末，法國才全面地接受「義大利化」，如作曲家如法蘭索瓦·庫普蘭，其鍵盤作品運用大量的模進手法。德國，是二種舞曲發展的終點，本身就發展得晚，加上「聲部即興法」的影響，許多音樂家是透過此教材來學習義大利音樂，因此，模進的使用已非常普遍，以往舞曲常用的級進低音，已經滿足不了後來的音樂家，取而代之是模進手法，這是十八世紀後，舞曲是最明顯的差異之一。

一. 低音先下行跳進三度，後反向級進

請配合【譜例 3-8】，(a)起始為①，配予 $\frac{5}{3}$ ，而後為⑥，配予 $\frac{3}{6}$ ；接下來的⑦亦視作①，而之後的⑤亦視作⑥，如同先前的關係，同理之後的⑥與④或⑤與③，皆可繼續視作①與⑥；(b)既知第三個位置⑦可視作①，根據八度規則中⑦與⑧的關係，則前一個位置可視作為⑦，配予 $\frac{6}{3}$ 和弦，同理之後可繼續視作⑦至①。

【譜例 3-8】先下行跳進三度，後反向級進之變化

(a)

(b)

The musical score for Example 3-8 consists of two parts, (a) and (b), written in G major (one sharp) and 3/4 time. Part (a) shows a sequence of chords: G3 (5/3), B6 (6), D6 (6), E6 (6), and F6 (6). Part (b) shows a sequence: G3 (5/3), B6 (6/5), D6 (6/5), E6 (6/5), and F6 (6). Fingering is indicated by circled numbers 1-7 below the notes.

用於曲中的例子很多，如德安格博特的 *Passacaille d'Armide de Mr. De Lully* 之第 45 小節至 52 小節，同者的 *Chaconne de Phaeton De Mr. De Lully* 之第 83 小節至 90 小節，皆為使用下行跳進三度後反向級進。

【譜例 3-9】德安格博特 *Passacaille d'Armide de Mr. De Lully*



作為舞曲開頭使用，請配合【譜例 3-10】，(a)早期的作法會從 v_6 開始，下行三度作為同和弦之轉位使用，即回到 v 級原位，而後 iv_6 回到 iv ，又或同一個進行，稍微變化成 $v_6 - III_6, VI/iv_6 - ii_5^6$ ，卡普斯培爾格(Giovanni Girolamo Kapsberger, 1580-1651)的所有帕薩喀牙舞曲，皆採此型式的頑固低音，約於 1640 年前後，給彈撥樂器的帕薩喀牙舞曲，亦多是採此型態；真正從 I 級開始 3 度模進的作品，幾乎是來自德國，以下二例皆選自格納普納的作品：(b)《d 小調夏康舞曲》，選自 *Ouverture* (GWV 425, ca. 1731)；(c)《e 小調夏康舞曲》，選自 *Ouverture* (GWV 441, ca. 1729-32)。

【譜例 3-10】：先下行跳進三度，後反向級進作為曲子開頭使用

(a)



(b) 格納普納《d 小調夏康舞曲》



(c) 格納普納《e 小調夏康舞曲》



二. 低音先上行跳進四度，後下行跳進三度

請配合【譜例 3-11】，(a)從①跳進至④，根據八度規則，兩者將配置予 $\frac{5}{3}$ ，³⁶ 同理，之後可以套用相同的關係，全部轉化成①與④；(b)或者也可以在①加入 7 度音，使其變成⑤的功用，那麼就可以得到連續⑤與①的關係，民謠“*We Wish You A Merry Christmas*”便是使用此進行。

這種模進手法一般多用於曲中做過門使用，實際用於舞曲開頭的作品並不多，例如多內(Antoine Dornel, 1685-1765)的《A 大調夏康舞曲》。³⁷

【譜例 3-11】先上行跳進四度，後下行跳進三度之變化

(a) (b)

Figure 3-11 shows two musical examples, (a) and (b), illustrating voice leading techniques. Part (a) shows a sequence of chords in G major with figured bass notation below the notes: ① ④, 2 5, ① ④, 3 6, ① ④, ④ ⑤, ① ④, ⑤ ①, 2 5, ⑤ ①, 3 6, ⑤ ①, ④ ⑤. Part (b) shows a similar sequence: ① ④, ⑤ ①, 2 5, ⑤ ①, 3 6, ⑤ ①, ④ ⑤.

【譜例 3-12】多內《A 大調夏康舞曲》

Figure 3-12 shows the beginning of Antoine Dornel's 'A Major Schottische' in 3/8 time. The score consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Bass staff includes figured bass notation: 9 7, 8 8, 7 4, 7, 9 7.

³⁶ 按照費納羅利的聲部即興法規則，④只有後面接⑤時，才會配置 $\frac{6}{5}$ ，否則只單純配予 $\frac{5}{3}$ 。

³⁷ Antoine Dornel, *Sonates en Trio, pour les Flûtes Allemandes, Violons, Hautbois, &c.* (Paris: Dornel & Foucault, 1713).

三. 低音先下行跳進四度，後上行級進

此即「羅曼內斯卡低音」，請配合【譜例 3-13】，(a)根據八度規則，①與⑤配置予⁵₃；同理，之後的⑥與③、④與①，皆可視作①與⑤；(b)由於皆是單純的⁵₃和弦，我們可以運用掛留的手法，增加其變化，此變化型最常出現於作品中。

【譜例 3-13】先下行跳進四度，後上行級進之變化

(a)

(b)

The image shows a musical score for two parts, (a) and (b). Part (a) consists of two measures of music in G major. The first measure has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. The second measure has a treble clef with a B4 chord and a bass clef with a B2 chord. Part (b) consists of two measures of music in G major. The first measure has a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. The second measure has a treble clef with a B4 chord and a bass clef with a B2 chord. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Chord symbols ⁵₃ are placed above the notes in the bass clef.

實際運用於作品中的例子，請配合【譜例 3-14】，這種模進手法常見於二種舞曲作

品中，不論是曲中或舞曲開頭；(a)選自弗朗科爾(François Francœur, 1698-1787)與雷貝爾(François Rebel, 1701-1775)聯合創作的 *Pirame et Thisbé*；(b)格納普納的夏康舞曲選自 *Monatliche Clavier Früchte* 之組曲《七月》，³⁸ 為使用模進手法於舞曲開頭。

【譜例 3-14】採先下行跳進四度，後上行級進的作品片段

(a) 夏康舞曲，選自弗朗科爾與雷貝爾聯合創作的 *Pirame et Thisbé*

The image shows a short melodic fragment in G major, 3/4 time. The melody starts on G4, moves down to B4, then to D5, and finally to E5. Fingerings are indicated by circled numbers 6, 7, 5, 6, 7, 6, 6, 4.

(b) 夏康舞曲，選自格納普納 *Monatliche Clavier Früchte* 之組曲《七月》

The image shows a short melodic fragment in G major, 3/4 time. The melody starts on G4, moves down to B4, then to D5, and finally to E5. Fingerings are indicated by circled numbers 6, 7, 5, 6, 7, 6, 6, 4.

³⁸ Christoph Graupner, *Monatliche Clavier Früchte: bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Gigueen & c.* (Darmstadt: [Graupner], 1722).

四. 低音先上行跳進五度，後下行跳進四度

請配合【譜例 3-15】，(a)據「八度規則」，①與⑤配置予 $\frac{5}{3}$ ；同理，之後的②與⑥、③與⑦，皆可視作①與⑤；(b)由於皆是單純的 $\frac{5}{3}$ 和弦，我們可以運用掛留的手法，增加其變化。

【譜例 3-15】先上行跳進五度，後下行跳進四度之變化

(a)

(b)



作品中的例子，請配合【譜例 3-16】，(a)盧利經常使用此模進於中間段落，且透過齊奏(tutti)與三重奏(trio)製造力度對比，如 *Persée* 《帕薩喀牙舞曲》之中間段落；(b)帕海貝爾《C 大調夏康舞曲》*Ciacona*，³⁹ 模進用於開頭，為少數的單拍子夏康舞曲；(c)巴赫(Johann Bernhard Bach, 1676-1749)《降 B 大調夏康舞曲》*Ciacona in B-Dur* (BWV Anh.82)，模進用於開頭。

【譜例 3-16】採先上行跳進四度，後下行跳進五度的作品片段

(a) 選自盧利 *Persée* 《帕薩喀牙舞曲》



³⁹ Johann Pachelbel, and Max Seiffert, *Klavierwerke* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1901).

(b) 帕海貝爾《C 大調夏康舞曲》



(c) 巴赫《降 B 大調夏康舞曲》



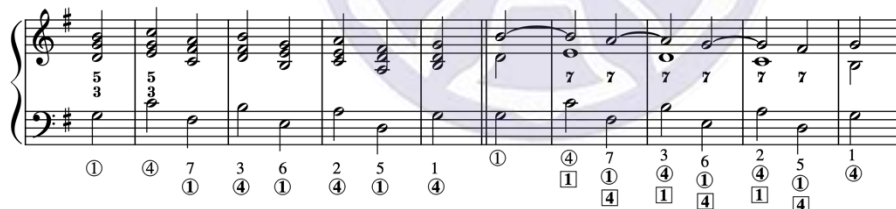
五. 低音先上行跳進四度，後下行跳進五度

請配合【譜例 3-17】，(a) 據八度規則，①與④配置予 $\frac{5}{3}$ ；同理，⑦、⑥、⑤可視作①，之後所相鄰者視作為④；(b) 同個進行，也可以從第二個位置起，將之視為①與④的鏈索關係，也可以得到一樣的結果。

【譜例 3-17】先上行跳進四度，後下行跳進五度之變化

(a)

(b)



請配合【譜例 3-18】，兩種舞曲的低音採用此進行，例子不勝枚舉，且多出現連續 7 度的特徵；(a) 曲中片段，選自瑟德維爾(Nicolas Chédeville, 1705-1782)給繆賽特風笛(musette)的《夏康舞曲》；⁴⁰ (b) 用於曲子開頭，《夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲》*Chaconne ou Passacaille*，選自法蘭索瓦·庫普蘭《各國的人們》之第一號組曲《法國》*Les Nations, Premier Ordre “La Française”*，譜例為低音提琴聲部。⁴¹

⁴⁰ Nicolas Chédeville, *Les Deffis ou l'étude amusante pieces pour la musette, ou vielle avec la basse continue* (Paris: l'auteur, Mme Boivin, Le Clerc, 1740).

⁴¹ François Couperin, *Les Nations, sonades ; et suites de symphonies en trio. En quatre livres séparés ; pour la comodité [sic] des académies de musique ; et des concerts particuliers par Monsieur Couperin* (Paris:

【譜例 3-18】採先上行跳進四度，後下行跳進五度之作品片段

(a) 瑟德維爾《夏康舞曲》



(b) 法蘭索瓦·庫普蘭《夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲》



六. 本章小結

許多的變奏舞曲源自於文藝復興時期，並在巴洛克中期後式微，然而，帕薩喀牙舞曲和夏康舞曲卻仍持續在法國寫下新頁，持續地發展，到了十七世紀末，義大利的「聲部即興法」滋潤了這兩種舞曲的低音，從侷限在級進下行四音開始，思考這四顆音可以有什麼變化，漸漸突破至跳進的進行，從三度、四度...等。

究竟是什麼因素，讓二種舞曲總能持續地被作曲家青睞？筆者猜測，帕薩喀牙舞曲和夏康舞曲，不只本身利於乘載各種演奏技術，同時也是面對「聲部即興法」，作曲家檢視自我能力的最佳利器，如何能不落窠臼，又能達到隨行組合之活用。

最後，有些模進進行不見於費納羅利的著作，筆者欲於此稍作補充，請配合【譜例 3-19】，(a)《夏康舞曲》，由德圖什(André Cardinal Destouches, 1672-1749)與德拉蘭德(Michel Richard Delalande, 1657-1726)聯合創作，選自 *Les elemens* (1721)，曲中的一個片段採上行級進 3 度，後反向跳進四度；(b)與前者相同的進行，也可見於馬利尼(Biagio Marini, 1594-1663)的《帕薩喀牙舞曲》*Passacalio a 3 e a 4* (1655)，⁴² 該帕薩喀

Chés l'auteur, 1726).

⁴² Biagio Marini, *Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate* (Venice: Francesco Magni, 1655).

牙舞曲在開頭為使用級進下行音階，因此，此處也可以理解為是 $g-f-e^b$ 下行級進音階的變化；(c) 泰勒曼《g 小調夏康舞曲》(TWV 55:g9)，舞曲開頭是先上行跳進 3 度，後反向跳進 5 度，對於夏康舞曲，很少見此用法。

【譜例 3-19】低音採其他的進行

(a) 《夏康舞曲》選自 *Les elemens*



(b) 馬利尼《帕薩喀牙舞曲》



(c) 泰勒曼《g 小調夏康舞曲》



第四章 持續變奏與輪旋曲之型式（以法國大鍵琴學派而論）

第一節 簡述法國大鍵琴學派

法國大鍵琴學派(French Clavecin School)約從 1650 年至 1789 年，並以 1710 年為分水嶺，分作前期（約 1650 年至 1710 年）與後期（約 1710 年至 1789 年）。⁴³ 法國大鍵琴學派是一個較晚發展而自成一格的體系，直到十七世紀中期才揭開序幕，一般在鍵盤樂器的發展過程中，大鍵琴深受管風琴所影響，然而，法國卻是刻意遠離管風琴，因考量與管風琴的發聲原理迥異，且對於兩者用於世俗或宗教，樂器的定位是對立的，因此，法國最後選擇親近魯特琴的演奏風格；另外，法國大鍵琴學派不跟隨那些流行於歐洲各地的曲種，如觸技曲(toccatà)、主題模仿曲(ricercare)、賦格(fugue)與奏鳴曲(sonata)，而是專注於舞曲，不論是夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲，兩者都留下許多作品，在十八世紀後，寫作舞曲的風氣逐漸式微，轉而發展個性小品(character piece)，儘管如此，唯這二種舞曲仍常見於學派中。

綜觀法國大鍵琴學派，曾經創作夏康舞曲的作曲家，筆者依作曲家之出生年排序，前期的作曲家有尚博尼耶爾(Jacques Champion de Chambonnières, 1602-1672)、路易·庫普蘭(Louis Couperin, 1626-1661)、德安格博特(Jean-Henri d'Anglebert, 1629-1691)、勒貝格(Nicolas Lebègue, 1631-1702)、格奧弗羅伊(Jean-Baptiste Geoffroy, 1633-1694)、勒·魯(Gaspard Le Roux, 1660-1707)、西瑞特(Nicolas Siret, 1663-1754)與女作曲

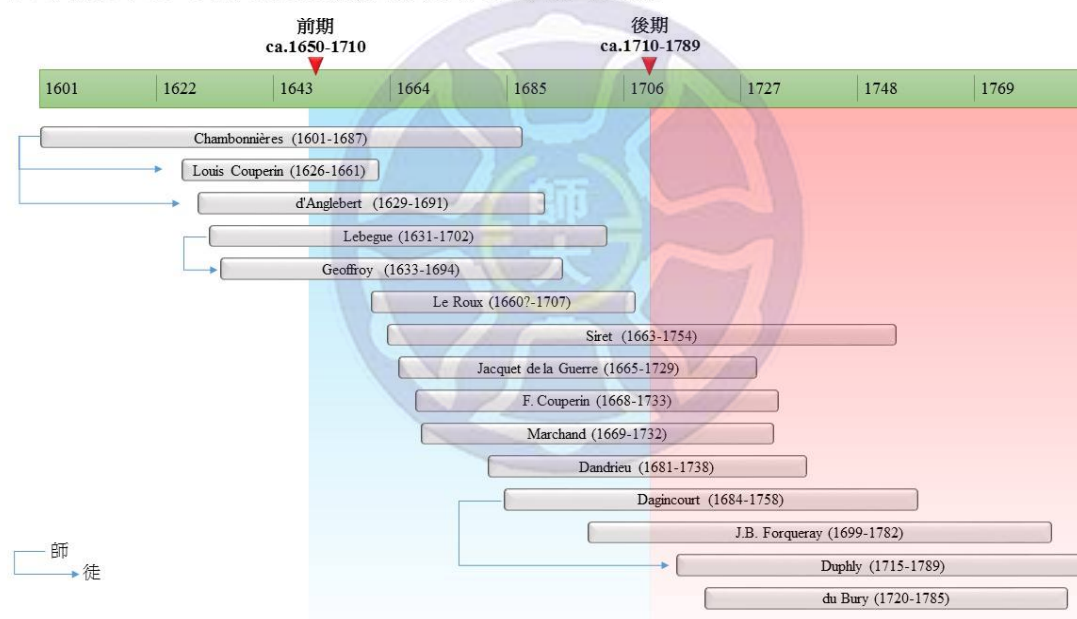
⁴³ 此處劃分的依據：尚博尼耶爾的兩冊大鍵琴曲集出版於 1670 年，但當中大部分的作品多創作於 1650 年左右；1713 年法蘭索瓦·庫普蘭出版第一冊大鍵琴曲集，故以 1710 年左右劃分；作曲家杜夫利逝世於 1789 年 7 月 15 日，前一天巴黎發生攻佔巴士底監獄事件，法國大革命開始，最終瓦解長年已久的君主制，也致使成為學派的終止示。

家賈客·德·拉格(Elisabeth Jacquet de La Guerre, 1665-1729)。

後期作曲家有法蘭索瓦·庫普蘭(François Couperin, 1668-1733)、馬爾尚(Louis Marchand, 1669-1732)、丹杜雅(Dandrieu, Jean-François, 1681-1738)、丹金古爾(François d'Agincourt, 1684-1758)、簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞(Jean-Baptiste Forqueray, 1699-1782)、杜夫利(Duphly, Jacques, 1715-1789)與德伯里(Bernard de Bury, 1720-1785)。

【圖例 4-1】法國大鍵琴學派的作曲家之時間軸

法國大鍵琴學派：僅編列曾創作夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲的作曲家



同時創作夏康舞曲和帕薩喀牙舞曲的作曲家，對比於上述，作曲家的數量明顯地銳減，前期作曲家有路易·庫普蘭、德安格博特、勒貝格、格奧弗羅伊與西瑞特，後期作曲家僅剩法蘭索瓦·庫普蘭與丹杜雅。

儘管法國大鍵琴學派留下許多夏康舞曲和帕薩喀牙舞曲的作品，但並非學派中所有的作曲家都曾創作過其中的任一，而若有作曲家曾創作過，則必然是夏康舞曲；

再者，依筆者對學派中所有兩舞曲作品的整理，觀察兩者最晚的出版年，帕薩喀牙舞曲出自於法蘭索瓦·庫普蘭於 1730 年的第四冊大鍵琴曲集，夏康舞曲出自杜夫利於 1756 年的第三冊大鍵琴曲集，比起帕薩喀牙舞曲，夏康舞曲持續了 26 年才消逝；這兩個現象皆可印證葛洛夫辭典的說法：在兩種舞曲之間，法國人對於夏康舞曲有特別的喜愛。⁴⁴



⁴⁴ “French composers generally seem to have favoured the chaconne over the passacaglia.”
Silbiger, Alexander. "Passacaglia." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 24 Aug. 2019.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024>.

【表格 4-1】法國大鍵琴學派之二種舞曲作品出處一覽表

Composer	Work	Year	Chaconne / Passacaille
—	<i>Bauyn Manuscript</i> ⁴⁵	c.1660	Chaconne, Passacaille
Chambonnières	<i>Les pièces de clavecin, Livre 1 & 2</i>	1670	Chaconne
Lebègue	<i>Pièces de Clavecin, Livre 1</i>	1677	Chaconne
	<i>Pièces de Clavecin, Livre 2</i>	1687	Chaconne, Passacaille
Jacquet de La Guerre	<i>Pièces de Clavecin, Livre 1</i>	1687	Chaconne
d'Anglebert	<i>Pièces de Clavecin</i>	1689	Chaconne, Passacaille
Chaumont	<i>Pièces d'orgue sur les 8 tons op. 2</i> ⁴⁶	1695	Chaconne, Passacaille
Geoffroy	<i>Livre des pièces de clavecin de tous les tons naturels et transposéz</i>	N.d.	Chaconne, Passacaille
Marchand	<i>Pièces de Clavecin, Livre 1</i>	1702	Chaconne
Le Roux	<i>Pièces de Clavecin</i>	1705	Chaconne
Dandrieu	<i>Trois livres de clavecin de jeunesse, Premier livre</i>	1705	Passacaille
	<i>Trois livres de clavecin de jeunesse, Deuxième livre</i>	1706	Chaconne
Jacquet de La Guerre	<i>Pièces de Clavecin, Livre 2</i>	1707	Chaconne
Siret	<i>Pièces de Clavecin, Livre 1</i>	1707	Passacaille

⁴⁵ *Bauyn Manuscript* 為後人的手抄稿，是法國早期大鍵琴音樂最為重要的資料，共有兩冊，第一冊以尚博尼耶爾作品為主，第二冊收錄路易·庫普蘭絕大部分作品。

⁴⁶ 邱蒙特(Lambert Chaumont, 1630-1712)的管風琴曲集，罕見以 1 至 2 首舞曲作為組曲的結束，根據葛洛夫辭典的說法，這些舞曲較近似於大鍵琴作品，故納於此。

【表格 4-1】(續)

Composer	Work	Year	Chaconne / Passacaille
F. Couperin	<i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i>	1713	Ordre troisième, “La favorite,” chaconne
	<i>Second livre de pièces de clavecin</i>	1716-17	Huitième Ordre, passacaille.
Siret	<i>Pièces de Clavecin, Livre 2</i>	1719	Chaconne
Dandrieu	<i>Second Livre de Pièces de Clavecin</i>	1728	Deuxième Suite, “La Figurée” (chaconne); Troisième Suite, “Le Concert des Muses” (passacaille)
F. Couperin	<i>Quatrième livre de pièces de clavecin</i>	1730	Vingt quatrième Ordre, “L’amphibie,” mouvement de passacaille
d'Agincour	<i>Pièces de Clavecin</i>	1733	Chaconne: La Sonning
Dandrieu	<i>Troisième Livre de Pièces de Clavecin</i>	1734	Deuxième Suite, La Gracieuse ⁴⁷
de Bury	<i>Première Livre de Pièces de Clavecin</i>	1736	Chaconne
J. B. Forqueray	<i>Pièces de Clavecin</i> ⁴⁸	1747	Chaconne: La Buisson; Chaconne: La Morangis ou La Plissay
Duphly	<i>Pièces de Clavessin, Livre 3</i>	1756	Chaconne

⁴⁷ 此曲改編自 *Trois livres de clavecin de jeunesse*, Deuxième livre 的夏康舞曲。

⁴⁸ 簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞(Jean-Baptiste Forqueray, 1699-1782)將其父安東伊尼·佛爾奎瑞(Antoine Forqueray, 1671-1745)的古提琴曲集(*Pieces de viole*, 1747)改編為大鍵琴曲集，由於係直接使用原始旋律，使得作品多居於中低音域，頗為特色。大鍵琴曲集亦收錄數首兒子創作的作品，如 Chaconne: La Morangis ou La Plissay。

第二節 二種舞曲採用持續變奏型式之情況

持續變奏是二種舞曲固有的型式，舞曲從義大利傳至法國後，這樣的型式仍是大宗，在器樂中，夏康舞曲經常採用輪旋曲之型式，使得帕薩喀牙舞曲更顯得慣用持續變奏之型式，但在歌劇中，不論是夏康舞曲或是帕薩喀牙舞曲，兩者多是採持續變奏的型式，例如盧利的夏康舞曲，皆是持續變奏的型式

十八世紀以前，採用持續變奏型式的二種舞曲分成兩種作法，一種是即興式的寫作，另一種是反覆特定的段落，該段落建立在頑固型和聲進行之上，每次反覆時保留高聲部旋律的骨幹音，同時加以變化，類似於羅曼內斯卡舞曲(Romanesca)的作法，例如勒貝格的小夏康舞曲、邱蒙特(Chaumont)的夏康舞曲(Chaconne grave du 2^e Ton)、西瑞特的《a小調夏康舞曲》。

【譜例 4-1】西瑞特《a小調夏康舞曲》

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, A minor. It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has five measures. The left hand (bass clef) plays a repeating bass line, while the right hand (treble clef) plays a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. A '4' is written above the first measure of the second system, and a '*' is written above the final measure of the first system.

十八世紀以後，持續變奏型式的作品會以調性曲分成三個段落(ABA')，⁴⁹ 普遍而言，B 段與 A 段互為平行調關係，A'段雖然會回歸至原本的調性，但是在內容上，鮮少會將 A 段作再現，一般仍會延續採持續變奏的型式，如簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞的夏康舞曲《La Morangis ou La Plissay》、杜夫利的《F 大調夏康舞曲》，請見【譜例 4-2】；德伯里 16 歲時出版的《E 大調夏康舞曲》，是少數將 A 段再現的例子，但若仔細觀察，其實 A'段是將 A 段之中的小段落，經過重新排列組合而成，請見【譜例 4-3】。

【譜例 4-2】杜夫利的《F 大調夏康舞曲》

(1) A 段於 F 大調

(2) B 段於 f 小調

⁴⁹ 以往採持續變奏型式的二種舞曲，雖然亦有轉調的情形，但多是一氣呵成，而非後來的三段式，會先於原調終止後，再另起於它調。

(3) A'段於F大調

Musical score for the A' section in F major, measures 182-191. The piece is marked "Majeur". The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure, and the left hand provides a steady accompaniment.

【譜例 4-3】德伯里《E 大調夏康舞曲》

(1) A 段開頭

Musical score for the beginning of the A section, measures 1-14. The piece is in E major and 3/4 time. The score is in treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

(2) A'段開頭

Musical score for the beginning of the A' section, measures 165-179. The piece is marked "Majeur" and is in E major. The score is in treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

第三節 二種舞曲採用輪旋曲型式之情況

由一個持續被再現的段落，稱之反復段(Refrain)與至少 2 個變化段(Couplet)所組成的鏈式輪旋曲型式(ABACA...)，在法國多使用於夏康舞曲(chaconne en rondeau)，但也有使用於帕薩喀牙舞曲的例子；夏康舞曲的特徵，如和聲或循環等，通常置於反復段，故稱採輪旋曲型式的夏康舞曲，然而，有時反復段也可能僅是和弦進行，(模仿彈撥樂器的演奏方式)，而不太能感受到舞曲的氛圍，例如路易·庫普蘭的夏康舞曲，請見【譜例 4-13】。

法國大鍵琴學派初期以尚博尼耶爾、勒貝格和他們的學生為主要的作曲家，透過他們的作品，可以發現輪旋曲之型式在學派初期便已極為興盛。尚博尼耶爾共計有 4 首夏康舞曲，3 首為輪旋曲之型式；路易·庫普蘭共計有 9 首夏康舞曲，8 首為輪旋曲之型式；德安格博特除了改編自盧利的作品，其原創的 2 首夏康舞曲皆是輪旋曲之型式；勒貝格共計有 5 首夏康舞曲，當中有 3 首為輪旋曲之型式，2 首採持續變奏之型式。

十八世紀後，夏康舞曲回歸持續變奏的型式反而屢見不鮮，如西瑞特、丹杜雅簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞、杜夫利與德伯里，其夏康舞曲都採用持續變奏的型式。

一. 反復段的特徵

反復段有時亦可稱作「最大的變化段」Grand Couplet 或「第一個變化段」，而更多時候是未標註名稱，其長度通常為 4、8 或 16 小節，更多小節數的反復段有時亦可

見，作為一再被回歸的段落，在學派早期至中期的作品，反復段整體的氛圍一般傾向給人穩重與沈穩的感覺，因此大多會選擇於中低音域呈現，以右手而言，較少使用到高於 C2 音，這個現象可見於尚博尼耶爾、路易·庫普蘭、德安格博特、賈客·德·拉格與法蘭索瓦·庫普蘭之作品。

反復段經常以和弦式的織度或分解和弦風格(*Style brisé*)的織體呈現，這些都是模仿魯特琴的演奏風格，由於學派於初始，是透過改編魯特琴的曲子來發展屬於大鍵琴的語彙，因此，法國大鍵琴學派的發展和表現深受魯特琴所影響，學派中以路易·庫普蘭的夏康舞曲最具此特徵。

在學派中，筆者認為女作曲家賈客·德·拉格的織度最為獨特，其共有三首夏康舞曲（請參見【譜例 4-16】），三首皆是採輪旋曲之型式，譜例中前兩首為 1687 年之作，第一首 D 大調《不一致的夏康舞曲》(*Chaconne l'Inconstante*)的反復段，巧妙地運用休止符劃分前後樂句，同時又展出與他人不同的趣味；第二首 a 小調夏康舞曲，透過一個簡短的動機，在不同聲部間模仿出現，這樣的作法並不見於學派初期的作曲家；第三首 D 大調夏康舞曲出自於 1707 年的大鍵琴曲集，由左手獨自先起頭，而後右手模仿而入，原本雙手都是持續上行的旋律，突然間，右手轉而佇足不動，左手則轉為下行使得聲響變為寬廣，整個反復段給筆者是一氣呵成的感覺，宛若是翻開一本書，映入眼簾的是充斥著鳥語花香的花園，印證當時路易十四當時聽完這部曲集的說法：「這部作品看起來很獨特」⁵⁰，除了是賈客·德·拉格本身的獨特品味與優秀的彈

⁵⁰ “Elles ne ressemblaient à rien”<https://operabaroque.fr/GUERRE.htm>.

奏技巧，更是因為她是最早接觸義大利的音樂家之一。

賈客·德·拉格是法國最早寫作三重奏鳴曲(trio sonata)的作曲家，義大利的影響反應在她的鍵盤作品之上，聲部模仿便是其中主要特徵，這根以往以魯特琴風格的寫法很不一樣，對於二種舞曲於學派而言，算是一個轉捩點。

二. 反覆段的頑固低音

總的來說，以級進音階的低音居多，採下行的作品有馬爾尚的《d 小調夏康舞曲》、法蘭索瓦·庫普蘭的《寵姬》(La Favourite) 夏康舞曲、或勒貝格的夏康舞曲等，採上行的作品如格奧弗羅伊的《c 小調夏康舞曲》，或賈客·德·拉格的夏康舞曲等。

路易·庫普蘭特別偏愛從轉位開始，可能是由 I_6 或是 V_6/IV ，而後低音級進上行至屬音，請見【譜例 4-13】，這樣的作法僅見於早期的作曲家，如尚博尼耶爾、路易·庫普蘭、德安格博特和勒·魯。

勒貝格在他的兩冊大鍵琴曲集似乎有意區別出法式和義式的差異，三首採輪旋曲之型式，有 2 首名為“Chaconne grave”，其頑固低音為級進下行音階，而 2 首採持續變奏的夏康舞曲，則是採跳進的頑固低音，為夏康舞曲慣用的和聲： $I-V-vi-V$ ，請見【譜例 4-15】。

在十八世紀後，不論夏康舞曲是否為輪旋曲之型式，反而多採 $I-V-vi-V$ ，例如丹金古爾的夏康舞曲《La Sonning》【譜例 4-19】、簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞的兩首夏康舞曲【譜例 4-20】與杜夫利的《F 大調夏康舞曲》等。

三. 變化段的內容

變化段，顧名思義是一個讓作曲家自由發揮的段落，一般而言，在樂曲的鋪陳上，主要有兩個特徵：第一，變化段使用的音域會越來越高，第二是華彩變奏(*division*)的手法，變化段的音符符值會越來越短，從八分音符至三連音或十六分音符，通常最後一個變化段的差異最明顯；至於如何寫作變化段，雖然並沒有確切的準則，但透過作品研究，可歸納常見的作法主要有三種：

1. 對位式的寫作，可以是整個段落，或是僅出現在段落開始，這是最常見的作法之一，在整個法國大鍵琴學派，賈客·德·拉格是唯一每個變化段都採作法的作曲家。

【譜例 4-4】選自路易·庫普蘭 d 小調夏康舞曲之第三變化段，開頭以模仿手法而入，第二行則是把反復段完整地於屬調先行再現，之後再接回反復段，這樣的作法是較罕見的。

【譜例 4-4】路易·庫普蘭《d 小調夏康舞曲》之第三變化段



2. 擷取反復段中的片段動機，於變化段透過反覆、延伸、倒影等手法來發展。

【譜例 4-5】選自法蘭索瓦·庫普蘭的《寵姬》，其第一個變化段，是利用反復段右手的動機，透過聲部之間的模仿，把簡短的動機擴張成一個樂句，而後，

再利用模進的手法完成該變化段；第三個變化段，是將反復段的低音旋律輪廓，透過倒影的手法放置於高聲部。

【譜例 4-5】法蘭索瓦·庫普蘭的《寵姬》之變化段

(1) 第一變化段

RONDEAU Gravement sans lenteur.

Chaconne
a
deux tems.



1. 2. 1^{er} Couplet.



(2) 第三變化段

1. 2. 3^e Couplet.



3. 對比性格或展技的樂段，通常會是最後一個變化段。例如馬爾尚的《d小調夏康舞曲》之第四個變化段，為一個展技段落，譜面上以十六分音符和三十二分音符的快速音群為主；或是格奧弗羅伊的《f小調夏康舞曲》，其第四個變化段，在後半段停在f小調的V級上，發展出一個震音效果的華彩段。

【譜例 4-6】馬爾尚的《d 小調夏康舞曲》之第四變化段

58 *4e Couplets*

63

67

71 *D. C. al fin*

【譜例 4-7】格奧弗羅伊的《f 小調夏康舞曲》之第四變化段

42 *4e Couplet*

46

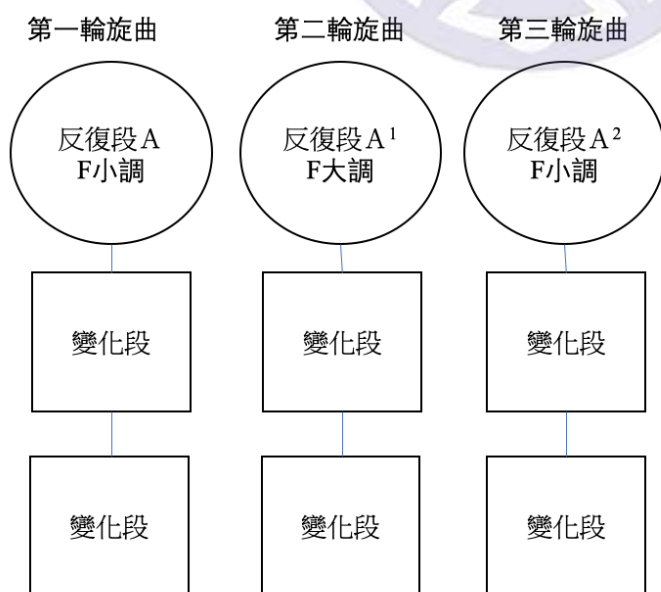
51

57

四. 輪旋曲型式的變化與延伸

一般而言，反復段多是固定不變的，但是有時候也會出現變化，作曲家最常使用到的變化手法是將其至平行調。路易·庫普蘭的 C 大調帕薩喀牙舞曲，有個段落名為“Grand Couplet per b moll”，意思是「在小調的反復段」，然而，透過樂譜，無法明確得知該反復段的位置，因此不論置於曲中或曲終，現今都有錄音版本，而根據葛洛夫辭典，提及：「欺騙式的結束」，似乎更傾向將這個小調的反復段於放置最後；賈客·德·拉格的《不一致的夏康舞曲》，在曲中將反復段主題移至平行小調；丹杜雅的《繆思的音樂會》*Le Concert des Muses* 之中的帕薩喀牙舞曲，是由三個輪旋曲所組成，丹杜雅的作法是把第一輪旋曲的反復段 A 轉至平行調 A¹，將其視作另一個新的回復段，變化出第二輪旋曲，同理將 A 於同個調性延伸出 A²，將其視作第三個輪旋曲的反復段。

【圖例 4-2】丹杜雅的輪旋曲型式之變化手法



【譜例 4-8】丹杜雅的帕薩喀牙舞曲，選自《繆思的音樂會》

(1) 第一輪旋曲之反復段



(2) 第二輪旋曲之反復段



(3) 第三輪旋曲之反復段



除了平行調的變化，在丹杜雅早期的《g 小調輪旋曲型式之夏康舞曲》，反復段每次回歸的型態都不一樣，頗為鮮見，請見【譜例 4-9】與【譜例 4-10】，第一次回歸，左手加入新的音型；第二次轉調至關係大調；第三次右手回歸原始旋律，左手更換伴奏音型；第四次轉調至屬調；第五次右手加花的手法回歸原始旋律；第六次，以華彩變奏的手法回歸原始旋律。雖然反復段一再回歸，但同時也一再持續變奏，丹杜雅的作法可謂「變化中的變化」，同樣的作法也見於其 1705 年的《d 小調帕薩喀牙舞曲》。

【譜例 4-9】《g 小調輪旋曲型式之夏康舞曲》之反復段



【譜例 4-10】丹杜雅《g 小調輪旋曲型式之夏康舞曲》的反復段

(1) 第一次回歸

Musical score for the first return, measures 17-34. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns and some grace notes.

(2) 第二次回歸

Musical score for the second return, measures 35-48. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note bass line, while the treble line has more complex rhythmic patterns and grace notes.

(3) 第三次回歸

Musical score for the third return, measures 49-64. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns, and the treble line continues with its characteristic eighth-note motifs.

(4) 第四次回歸

Musical score for the fourth return, measures 65-80. The piano accompaniment has a more complex bass line with some rests, and the treble line features more intricate eighth-note patterns.

(5) 第五次回歸

Musical score for the fifth return, measures 81-96. The piano accompaniment has a more active bass line with eighth-note patterns, and the treble line continues with its characteristic eighth-note motifs.

(6) 第六次回歸

Musical score for the sixth return, measures 97-104. The piano accompaniment has a more active bass line with eighth-note patterns, and the treble line continues with its characteristic eighth-note motifs.

反復段每次回歸的型態都不一樣，丹杜雅不是最先有過此想法的作曲家，筆者發現在勒貝格的夏康舞曲已有類似的嘗試，請見【譜例 4-11】，其反復段是由 4 次頑固低音所組成，依序標示為 A, B, C, D，A 是半音下行，C 是級進上行，而 B 與 D 則是 A 與 C 的低八度型態，勒貝格的《G 大調夏康舞曲》(Chaconne grave)，其反復段一共有 5 次回歸，第一次回歸為 A+B+C，第二次回歸為 A+C，第三次回歸為 A+D+C，第四次回歸為 A+C+D，第五次回歸為 A+B+C+C。

【譜例 4-11】勒貝格《G 大調夏康舞曲》之回復段

The image shows a musical score for the Chaconne grave by Debussy, divided into four segments labeled A, B, C, and D. Segment A (measures 1-4) is a half-step descent. Segment B (measures 5-8) is an octave transposition of A. Segment C (measures 9-12) is a stepwise ascent. Segment D (measures 13-16) is an octave transposition of C. The score includes a '2e Couplet' marking at measure 15. The music is in G major and 3/4 time.

【譜例 4-12】尚博尼耶爾的夏康舞曲

(1) 《C 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for 'Chaconne in C major' by Chambonnières, measures 1-8. The score is in C major, 3/4 time, and features a repeating bass line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the first couplet, marked 'FIN (1^{er} Couplet)'. A large watermark is visible in the background.

(2) 《F 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式。

Musical score for 'Chaconne in F major' by Chambonnières, measures 1-8. The score is in F major, 3/4 time, and features a repeating bass line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the first couplet, marked 'FIN (1^{er} Couplet)'. A large watermark is visible in the background.

(3) 《C 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for 'Chaconne in C major' by Chambonnières, measures 116-124. The score is in C major, 3/4 time, and features a repeating bass line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the first couplet, marked 'FIN (1^{er} Couplet)'. A large watermark is visible in the background.

(4) 《G 大調夏康舞曲》，採持續變奏之型式

Musical score for 'Chaconne in G major' by Chambonnières, measures 1-8. The score is in G major, 3/4 time, and features a repeating bass line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the first couplet, marked 'FIN (1^{er} Couplet)'. A large watermark is visible in the background.

【譜例 4-13】 路易·庫普蘭的二種舞曲作品

(1) 《C 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(2) 《c 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(3) 《d 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(4) 《g 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(5) 《D 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(6) 《F 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for (6) in F major, 3/4 time, featuring a rondo form with a repeat sign and a 'fin' marking.

(7) 《F 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for (7) in F major, 3/4 time, featuring a rondo form with a '1er' marking.

(8) 《g 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for (8) in g minor, 3/4 time, featuring a rondo form with a '5' marking and '(1er Couplet)' marking.

(9) 《G 大調夏康舞曲》，採持續變奏之型式

Musical score for (9) in G major, 3/4 time, featuring a continuous variation form with a repeat sign.

(10) 《g 小調夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for (10) in g minor, 3/4 time, featuring a rondo form.

(11) 《C 大調帕薩喀牙舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for 'C Major Pascha Dance' (Grand Couplet). The score is written for piano in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The piece is marked 'Grand Couplet'.

(12) 《g 小調帕薩喀牙舞曲》，採持續變奏之型式

Musical score for 'g minor Pascha Dance'. The score is written for piano in 3/4 time. The right hand has a complex melodic line with many slurs and ornaments, and the left hand has a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

【譜例 4-14】德安格博特的二種舞曲作品

(1) 《G 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Musical score for 'G Major Schottische' (1e Couplet). The score is written for piano in 3/4 time. It features a lively melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked '1e Couplet' and includes first and second endings.

(2) 《g 小調帕薩喀牙舞曲》，採持續變奏之型式

Musical score for 'g minor Pascha Dance'. The score is written for piano in 3/2 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

(3) 《D 大調夏康舞曲》，採採輪旋曲之型式

(4) 《G 大調夏康舞曲》，改編自盧利歌劇《賽琪》，採持續變奏之型式

(5) 《g 小調帕薩喀牙舞曲》，改編自盧利歌劇《阿爾米德》，採持續變奏之型式

(6) 《D 大調夏康舞曲》，改編自盧利《阿西斯與伽拉忒亞》，採持續變奏之型式

【譜例 4-15】勒貝格的二種舞曲作品

- (1) 《D 大調夏康舞曲》(Chaconne grave)，採輪旋曲之型式

Chaconne grave 23

This musical score shows the first system of a Chaconne grave in D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a repeating melodic motif in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#).

- (2) 《C 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

Chaconne 71

1^{er} Couplet

This musical score shows the first system of a Chaconne in C major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a repeating melodic motif in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The key signature has no sharps or flats.

- (3) 《g 小調帕薩喀牙舞曲》，採持續變奏之型式

This musical score shows the first system of a Passacaglia in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a repeating melodic motif in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb).

- (4) 《F 大調夏康舞曲》，採持續變奏之型式

This musical score shows the first system of a Chaconne in F major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a repeating melodic motif in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The key signature has one flat (Bb).

- (5) 《G 大調夏康舞曲》(Chaconne grave)，採輪旋曲之型式

This musical score shows the first system of a Chaconne grave in G major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The music features a repeating melodic motif in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The key signature has one sharp (F#).

(6) 《G 大調小夏康舞曲》(Petite Chaconne)，採持續變奏之型式

【譜例 4-16】賈客·德·拉格的三首夏康舞曲

(1) D 大調《不一致的夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

(2) 《a 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

(3) 《D 大調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式

【譜例 4-17】格奧弗羅伊的兩首夏康舞曲

(1) 《c 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



(2) 《f 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



【譜例 4-18】馬爾尚《d 小調夏康舞曲》，採輪旋曲之型式



【譜例 4-19】丹金古爾的夏康舞曲《La Sonning》，採輪旋曲之型式



【譜例 4-20】簡·巴普蒂斯特·佛爾奎瑞的兩首夏康舞曲

(1) 夏康舞曲《La Buisson》，採輪旋曲之型式

Gratieulement *Antoine Forqueray*
transc. Jean-Baptiste-Antoine Forqueray



(2) 夏康舞曲《La Morangis ou La Plissay》，採持續變奏之型式

Mouvement de Chaconne *Jean-Baptiste-Antoine Forqueray*



第五章 調性結構的差異

第一節 1600 年至 1650 年於義大利

從 1600 年至 1650 年之間，當二種舞曲在義大利發展時，彼此在調性的使用上，有截然不同的作法，其中以帕薩喀牙舞曲的變化最為豐富。將數首不同調性的「帕薩喀牙舞曲」匯集起來，⁵¹ 甚至編排成套，此般情形時常可見於早期的五弦吉他教本中，宛若當今學子習彈哈農(Charles-Louis Hanon, 1819-1900)的音階練習曲，然而，這些出現在各個不同的調上的「帕薩喀牙舞曲」，其目的到底為何呢？

可作為回復段、插入段與結尾段等不同功能，寄人籬下的「帕薩喀牙舞曲」，需視其所以，觀其所由，為了讓學子熟稔各種調與和弦進行的指法，因此在早期的教本中，才可見為數不少的「I-IV-V-I 練習曲」，依據五弦吉他採用的字母譜 (*Alfabeto*)，以字母 A 為始，和弦進行 I-IV-V-I 對應於字母譜可得 ABCA，此便可稱作《給字母 A 的帕薩喀牙舞曲》，同理依序往下編列可得 BGAB, CAIC, DEFD 等等。

【譜例 5-1】五弦吉他字母譜對應的和弦⁵²

The image displays a musical notation chart for guitar chords, organized into three rows. Each chord is represented by a treble clef staff with six strings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Below each staff, the chord name is written in standard notation. The chords are: Row 1: A (Emin), B (G), C (C), D (D), E (Amin), F (Dmin), G (E), H (F), I (Bb), K (A), L (Bbmin), L (Cm(add2)). Row 2: L (Cmin), M (Eb), N (Ab), O (Gmin), P (Fmin), Q (F#), R (B), S (E), T (A), V (F#min), X (Bmin), Y (G). Row 3: Z (C), α (Db), ? (Em(add6)), R (Fmin), B' (G7), G' (G7), H' (C), M' (F), N' (Bb), K' (Cmin), P' (Gmin), M (Ebmin).

⁵¹ 「帕薩喀牙舞曲」加括號是指未發展為舞曲概念的帕薩喀牙舞曲。

⁵² 字母譜並非制式化的系統，和弦的性質基本上是固定的，但每位作曲家喜好的指法不盡相同，致使有些和弦可能有附加音（例如 L），因此，作曲家通常會於作品之前，附上和弦的指法表。

以《給全字母的帕薩喀牙舞曲》*Passacalli sopra tutte le lettere* 為例，選自佛斯卡里尼(Giovanni Paolo Foscari, fl. 1600 -1647)第四冊《西班牙吉他曲集》(ca. 1630)。⁵³ 請參見譜例 4-2，此為五弦吉他的字母譜，僅以字母表示和弦，透過上下的垂直線條示意刷弦的方向，每個小節皆有四個字母，皆是 I—IV—V—I 的和弦進行，代表每個小節的調性都不同，其鋪排完全遵照於字母譜的順序，筆者依出現的先後順序，將每小節的調性整理於下：

$$\begin{array}{l} \underline{G} \rightarrow \underline{C} \rightarrow D \rightarrow \underline{a} \rightarrow \underline{d} \rightarrow E \rightarrow \underline{F} \rightarrow \underline{B^b} \rightarrow A \rightarrow b^b \rightarrow c \rightarrow \underline{E^b} \rightarrow \underline{A^b} \rightarrow g \rightarrow f \rightarrow \underline{F^\#} \rightarrow B \rightarrow E \rightarrow A \\ \rightarrow \underline{f^\#} \rightarrow b \rightarrow \underline{G} \rightarrow \underline{C} \rightarrow C^\# \rightarrow e \rightarrow f \end{array}$$

從這個調性的路線圖中，可發現以下行五度循環的轉調手法（如底線標示處）；抑或固定某和弦的指法，將其挪高或移低一個音格，為半音轉調手法（如反白標示處）。

「帕薩喀牙舞曲」作為熟稔調性使用，佛斯卡里尼的《給全字母的帕薩喀牙舞曲》是典型的例子，依據字母順序排列，純粹的 I—IV—V—I 進行；然而，必須要釐清的是，採用字母譜中的所有字母，並非等同運用全部的調，實際上 C、G、A、E、f，這些調皆被重複使用；若視為使用 G^b，則未使用 F[#]，反之亦然；若視為使用 D^b，則未使用 C[#]，反之亦然；若視為使用 b^b，則未使用 a[#]，反之亦然；若視為使用 B，則未使用 C^b，反之亦然；c[#]、g[#]、d[#]、e^b、a^b，這五個調皆未使用到。

⁵³ Giovanni Paolo Foscari, *I quattro Libri Della Chitarra spagnola : nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici a passegiate, con una nuoua inuentione di passacalli Spagnoli uariate Ciacone Follie, Zarabande Arie duièrre Toccate musicali ; Balletti ; Corréti Valte, Gagliarde, Alemande con alcune sonate quicicate al modo de lento con le sue regole per imparare á sonarle Facilissimamente* ([S.l.]: [s.n.], [n.d.]).

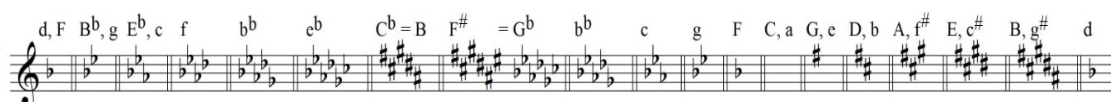
【譜例 5-2】佛斯卡里尼《給全字母的帕薩喀牙舞曲》

裴雷格利尼(Domenico Pellegrini, early 17th—after 1682)的《給全字母的帕薩喀牙舞曲》*Passacagli Per tutte le lettere, e per diversi altri tuoni cromatici*，選自於 *Armonioso Concerti* (1650)。比較於佛斯卡里尼的《給全字母的帕薩喀牙舞曲》，裴雷格利尼的作品，各個調之間並非呈現等距，非依循字母譜順序而排列，使用的調更多，過程如下：⁵⁴

d→F→d→F→B^b→g→B^b→E^b→c→E^b→f→b^b→e^b→B→F[#]→b^b→c→g
 →F→a→C→a→G→e→D→b→D→A→f[#]→E→c[#]→B→g[#]→d

⁵⁴ G.R. Boye, “Music for the Lute, Guitar, and Vihuela, (1470-1799),” <http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/1650pellegrini.html> (accessed April 20, 2019).

【譜例 5-3】裴雷格利尼《給全字母的帕薩喀牙舞曲》之調性的路線規劃



若改以調號來檢視，則更加容易明白，其路線規劃其來有自，曲子從 d 小調出發，以五度循環的關係遞增降記號，而後由 e^b 小調踏進升記號的世界，事實上，若將此處的 B 大調等音為 C^b 大調，便是降記號的最巔峰；在歷經 B 大調與 F[#] 大調後，重返降記號的路線，遞減至 C 大調。後半部分則與先前對立，為逐次遞增升記號；然而，這條看似前往升記號最高峰的路線，實則為一條返回 d 小調的祕徑。

此般使用到多種調性的編排方式，不免令筆者聯想至巴赫的《平均律鍵盤曲集》*Das Wohltemperierte Klavier*, BWV 846-893 (1722/1742)，每冊皆含有 24 首前奏曲於 24 個調，是以半音的關係來編排；抑或是蕭邦(Frederic Chopin, 1810-1849)的《24 首前奏曲》*Préludes*, op. 28 (1838-39)，是以五度循環的關係。然而，如裴雷格利尼的《給全字母的帕薩喀牙舞曲》，以五度循環作為轉調的次序，將眾多調性縮影至單一作品中，實為鮮見，貝多芬(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)《兩首前奏曲》*Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für das Pianoforte oder die Orgel*, op. 39 (1789)，兩首皆由 C 大調開始，以五度循環的方式離開與回歸，有趣的是，當主題轉至不同的調區後，有了與先前截然不同的性格與織度樣貌，這宛若帕薩喀牙舞曲的型式，進一步思考兩者間的關聯，「帕薩喀牙舞曲」早時亦作為一首作品的「前言」(introductory music)，正因為如此，早期的吉他教本才提供各個調上的「帕薩喀牙舞曲」，而前奏曲不亦是如此？

【譜例 5-4】貝多芬 op.39 第一首前奏曲之開頭部分

The image shows the beginning of Beethoven's Op. 39 No. 1. It consists of three systems of musical notation. The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system continues the notation with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system continues with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p'.

隨著「帕薩喀牙舞曲」轉變為舞曲，能夠獨立自成一曲，這類的練習曲，已不如過往所需，縱使如此，過往的發展記憶，早已對帕薩喀牙舞曲留下深深的烙印。

就某個層面而言，帕薩喀牙舞曲與夏康舞曲體現永恆運動的表徵(Moto perpetuo)，藉由一再反覆的低音或和聲進行，建構出一個能夠包容千變萬化的架構，轉調的運用，致使永恆運動有更多方向的變化；大多時候，我們鮮少會去在意，在意是否終究會回歸初始的調性，因為依照慣性，多是如此；然而，早期的吉他教本，告訴我們另一種可能性——終點是另一個起點。

在巴洛克早期至中期之間，義大利部分的帕薩喀牙舞曲，最後並不回歸到原調。義大利作曲家斯托瑞斯(Bernardo Storace, fl. mid-17th)給管風琴的《f 小調帕薩喀牙舞曲》，⁵⁵ 作曲家於曲中兩處標註「轉至另一個調」(Passa ad altro Tono)，一處從 f 小調轉至 b^b 小調，另一處從 b^b 小調至 E^b 大調，三個調性呈現下行五度循環的關係，不僅如此，新段落罕見地被標示速度術語，b^b 小調是莊版(grave)，E^b 大調是快板(allegro)，這般的編排結果，顯然是帕薩喀牙舞曲過往所留下的烙印。

如同 I—IV—V—I 進行，結束在原調像是給予永恆運動一個完美的休止，對聽眾

⁵⁵ Bernardo Storace, and Barton Hudson, *Selva di varie compositioni dintavolatura per cimbalo ed organo, 1664* ([New York, NY]: American Inst. of Musicology, 1965).

而言，那是最熟悉的歸屬感；而五度循環的方式，則是在邏輯中停下腳步，雖然不一定是眾所冀望，但仍在可預料的範疇內；不過，歷史上還有一些非常特殊的例子，曲子看似自由地編排調性，實則為五度循環的變化型。

弗雷斯科巴第(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)的《百段帕薩喀牙舞曲》*Cento partite sopra passacagli* (1637)，為結合帕薩喀牙舞曲與夏康舞曲於一體之作，「百」並非實數，若計算頑固低音出現的次數，儼然已多於百次，此處係取整數為「百」，以方便命名，同時以表示多的意思。

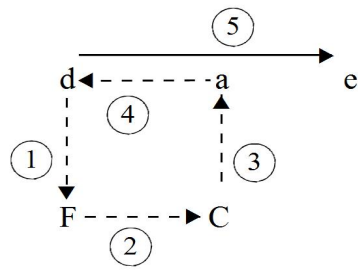
依舞曲類型，《百段帕薩喀牙舞曲》可區分成 13 個段落，各個段落對應的調性，請參見表例 4-1，段落 11 至段落 13，調性的路線為 d→a→e，呈現上行五度循環，是整曲的主要路線，因為此時已不再轉變為夏康舞曲，為《百段帕薩喀牙舞曲》之核心部分，筆者近一步把表格轉化為路線圖【圖例 5-1】，讀者便能一目了然，在步上主線⁶之前，弗雷斯科巴第繞了一圈 d 小調之近系調（即表格編號 1 至 10，抑或路線圖①②③④），這種調性的鋪排方式，筆者稱之「迂迴式五度循環」，影響後來部分的作曲家，如裴雷格利尼的《給全字母的帕薩喀牙舞曲》亦有此現象。

【表格 5-1】《百段帕薩喀牙舞曲》之段落與其相對應的調性

段落	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
舞曲	P	c	P	P	C	P	C	P	C	C	P	P	P
調性	d	d	F	F	C	C	a	a	d	d	d	a	e

（舞曲：P=帕薩喀牙舞曲；C=夏康舞曲；c=庫朗舞曲）

【圖例 5-1】《百段帕薩喀牙舞曲》之調性路線圖



相對於帕薩喀牙舞曲，夏康舞曲使用的調性則單純許多，在早期幾乎採用大調，其中 C 大調尤甚；作為拓展篇幅與增添色彩的手法，夏康舞曲亦經常運用轉調，然而，要如帕薩喀牙舞曲那般套用至全字母，著實罕見，至少迄今筆者尚未尋得那樣的例子。

最為人知的長篇幅夏康舞曲，莫過於梅魯拉(Tarquinio Merula, 1595-1665)的獨唱曲〈乘著愛的翅膀〉*Aria di Ciaconna* “Su la cetra amorosa” (1633)，該曲的調性的路線如下：

C→c→G→g→C→c→C→F→B^b→F→C

根據以上的調性路線，可將其分作兩部分，前半部分（以反白標註示意），兩兩依序以平行調的關係作為轉調的手法；後半部分（以底線標註示意），是五度循環轉調，以先下後上的方式，顯然這樣的調性鋪排結果，是經過作曲家刻意規劃而成的，且值得注意的是，由〈乘著愛的翅膀〉一曲，我們可以確定至少於 1633 年的夏康舞曲，已知道且多次運用到平行調的關係作為轉調的手法。

然而，那些帕薩喀牙舞曲早期匯集成套的作法，是否有影響到夏康舞曲？答案是肯定的，但是例子並不多見。

卡普斯培爾格(Giovanni Girolamo Kapsberger, 1580-1651) 給大魯特琴(Chitarrone) 的《第四冊大魯特琴曲集》(1640)，⁵⁶ 當中收錄有一首《帕薩喀牙舞曲》*Passacaglia*

⁵⁶ Johannes Hieronymus Kapsberger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone: Roma 1640* (Firenze: Studio

與一首《夏康舞曲》*Ciaccona*，兩者說是單曲，但其實是由數首曲子組合為一體的套曲。《帕薩喀牙舞曲》由 7 首帕薩喀牙舞曲組成，每首的長度與結構不一，由於此時帕薩喀牙舞曲的調性已日趨於小調，7 首的調性皆採小調，其先後依序為 d, g, e, a, c, f, b^b，其中 d-g, e-a, c-f-b^b 為下行五度的關係；在實際演奏上，當今的錄音鮮少將其連貫演奏，多是拆開作為數首帕薩喀牙舞曲，為何會如此？由於卡普斯培爾格並未寫出轉調的過程，換句話說，如果採接續演奏的方式，實際上是直接從 g 小調，未經過轉調直接跳至 e 小調，再加上每首帕薩喀牙舞曲本身就具有完美的終止，這些或許是導致獨立詮釋的原因；因此，若要將七首連貫為一體，那麼勢必要附加即興段落來銜接，抑或分為三部分演奏 d→g, e→a, c→f→b^b，抑或視作七首帕薩喀牙舞曲。

【譜例 5-5】卡普斯培爾格《帕薩喀牙舞曲》⁵⁷

PASSACAGLIA

The image shows a musical score for a piece titled 'PASSACAGLIA'. It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. There are also some performance markings like '43*' and '43'. The score is written in a style typical of Baroque or Classical era manuscripts, with a focus on rhythmic complexity and technical challenge.

卡普斯培爾格的《夏康舞曲》，是由五首夏康舞曲組成，調性分別是 G, C, F, D, A，每首除了調性相異，其結構與長度是一致的，端看曲子的內容，興許覺得與前者《帕薩喀牙舞曲》無異，不過此首卻是純然的套曲，由於作曲家明確地在譜上 *Entrata*

per Edizioni Scelte, 1982): 35-36.

⁵⁷ Johannes Hieronymus Kapsberger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, 35.

寫出轉調的過程，致使串連起這數首夏康舞曲為套曲，彼此之間的調性呈現下行五度的關係。

這五首夏康舞曲的結構皆分作三部分（請參見譜例 4-6），第一部分以兩小節為單位，在頑固低音上呈現主題，共出現四次，每次皆須反覆；第二部分是 16 小節的 *Variatione*，為不反覆的段落，頑固低音消失，該處並非熟知的「主題變奏」或「變奏手法」，而是自由即興的「變化段落」，讓演奏者可自由表現的段落；第三部分是 4 小節的 *Entrata*，作為連接下一首夏康舞曲的橋樑。

【譜例 5-6】卡普斯培爾格《夏康舞曲》⁵⁸

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Chaconne' by Johannes Hieronymus Kapsberger. The score is written on five systems of five-line staves. The first system is labeled 'Chaconne' and features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is labeled 'Variatione' and shows a change in the bass line. The third system is labeled 'Entrata' and continues the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

總的來說，從 1600 年至 1650 年間，由於「帕薩喀牙舞曲」並非為真正的舞曲，需要透過對於調性的訓練來因應各種場合，因此帕薩喀牙舞曲經常使用轉調，手法有平行調、五度循環、與半音轉調，於彼時，轉調不等同於「出離」的概念，而是視作「新的開始」，這意味曲子毋須回歸原調；夏康舞曲雖然多少受到影響，然而相較於帕薩喀牙舞曲，手法較為單純。

⁵⁸ Johannes Hieronymus Kapsberger, *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*, 36.

另外，筆者一再強調，儘管帕薩喀牙舞曲轉變為舞曲後，那些如練習曲的「帕薩喀牙舞曲」逐漸式微，但過往的五度循環轉調作法，儼然成為帕薩喀牙舞曲的「胎記」，例如在 1689 年，維塔利(Giovanni Battista Vitali, 1632-1692)的《帕薩喀牙舞曲》*Passagallo* (*Artificij musicali*, Op.13)，曲子開始為 E^b 大調，透過上行五度循環轉調，最後結束於 E 大調，那正是帕薩喀牙舞曲的「胎記」。

【譜例 5-7】維塔利《帕薩喀牙舞曲》

(1) 開頭

34 *Passagallo, che principia per B. molle, e finisce per Diefis.*



(2) 結尾



F *Artificij Musicali, &c. di Gio: Battista Vitali.*

第二節 1650 年之後於法國

到了巴洛克中期，兩個舞曲從義大利轉移至法國發展，然而，法國未曾歷經過早期吉他教本的影響，因此，作品以五度循環編排調性，並不見於法國，那麼究竟在法國的使用情形是如何呢？

總的來說，初始仍延續義大利的大小調差異，夏康舞曲偏愛大調，帕薩喀牙舞曲傾向於小調，但這樣的差異並沒有持續很久，路易·庫普蘭有 9 首給大鍵琴的夏康舞曲，其中有 4 首是小調。

不論是持續變奏或輪旋曲的型式，最常出現於曲子的作法，是利用平行調之轉調手法，使得小段落或樂句之間連續地變化，以鍵盤音樂為例，賈客·德·拉格 (Élisabeth Jacquet de La Guerre, 1665-1729) 的《不一致的夏康舞曲》*Chaconne L'Inconstante* (1687)，為採輪旋曲型式的夏康舞曲，其反復段為大調，而變化段皆為小調，一來一返於對比的色採，當中轉至小調便有使用平行調的手法；西瑞特 (Nicolas Siret, 1663-1754) 的《帕薩喀牙舞曲》，出自第一冊《大鍵琴曲集》(*Pièces de Clavecin*, 1707-11)，為持續變奏的型式，在曲中的一個段落，作曲家以循環為改變的單位，來回穿梭於原調與平行調之間。

【譜例 5-8】(上) 賈客·德·拉格《不一致的夏康舞曲》
(下) 西瑞特《帕薩喀牙舞曲》

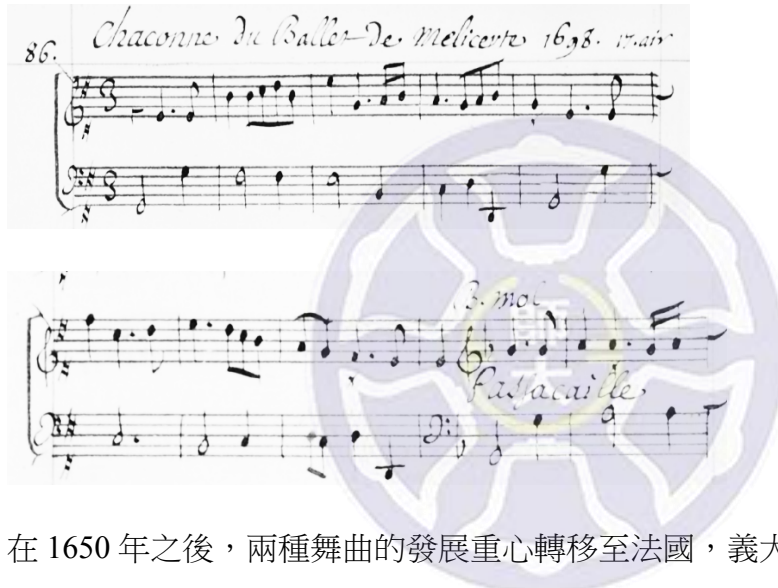
The image displays two musical scores for Chaconne pieces. The top score is for 'Chaconne Inconstante' by J. de Lully, measures 1-18. It features a 'Couplet' section marked 'p'. The bottom score is for 'Chaconne' by S. de Lully, measures 1-31, featuring a 'par b' section marked 'p'. Both scores are in 3/4 time and G major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

在歌劇中的二種舞曲作品，幾乎是採持續變奏之型式，在十七世紀末逐漸轉為三段式的結構 ABA'，每段皆有結束樂段(closing section)，B 段的調性通常與 A 段呈現平行調關係，在盧利的時代，A'雖然不一定是原來的主題，但一定會回歸原調，例如《和平殿堂》*Le temple de la paix* (1685)的夏康舞曲，為 C 大調，中間轉至 c 小調；到了拉摩時期，則主題與調性都同時回歸於原本的 A，例如《達爾達努斯》*Dardanus* (1739)的夏康舞曲。

儘管採持續變奏的型式，通常中段會轉至平行調，但這不是絕對的，亦有中段仍

保持在原調的例子，只是較為顯見，如法蘭索瓦·庫普蘭《各國的人們》之第一號組曲《法國》之《夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲》，B段不改變調性，而是改變音樂的性格，以呼應其曲名的弔詭之處，A段為帕薩喀牙舞曲，B段為夏康舞曲之對比；事實上，亦有作品是利用大小調來影射二種舞曲，德拉蘭德(Michel-Richard de Lalande, 1657-1726)的 *Simphonies pour le Souper du Roy* (1736)之第三號組曲的《G大調夏康舞曲》，為三段式結構，其中段由G大調轉至平行調g小調，作曲家於譜面上標註為帕薩喀牙舞曲。

【譜例 5-9】德拉蘭德《G大調夏康舞曲》，
選自 *Simphonies pour le Souper du Roy* 之第三號組曲



在 1650 年之後，兩種舞曲的發展重心轉移至法國，義大利採吉他教本的五度循環方式，已不復見，而是改以近系調為主，再者，調性系統的確立，曲子結束於他調的情形，基本上在法國是不可見的。原本帕薩喀牙舞曲偏愛小調，夏康舞曲慣用大調，這樣的藩籬隨著時間越來越模糊，隨著輪旋曲之型式的興起與持續變奏型式的篇幅更大，作曲家轉而在乎調性可小至作為對比樂句，大至作為對比段落，致使平行調成為兩種舞曲最常使用的作法，讀者不妨可以回想巴赫的無伴奏小提琴的《d小調夏康舞曲》，也是一個採持續變奏型式的夏康舞曲，分成三段，中間轉至平行大調，這正是二種舞曲自 1650 年後普遍的作法。

第六章 《古亭畚藏落照間》之創作理念

第一節 回顧二十世紀作曲家運用相關手法之概況

總結之前的章節，就二種舞曲的作品而言，於巴洛克時期，夏康舞曲多於帕薩喀牙舞曲；然而，於二十世紀時，則是帕薩喀牙舞曲多於夏康舞曲。本節將舉例二首於二十世紀初期的帕薩喀牙舞曲：薩提(Erik Satie, 1866-1925)為鋼琴的《帕薩喀牙舞曲》(*Passacaille*)，以及魏本(Anton Webern, 1883-1945)為管絃樂曲的《帕薩喀牙舞曲》(*Passacaglia*, Op. 1, 1908)。

【譜例 6-1】薩提《帕薩喀牙舞曲》⁵⁹

The image shows a musical score for Erik Satie's 'Passacaille' for piano. The score is in 2/4 time and G major. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Pas trop vite - 126'. The second system includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The third system includes 'pp'. The fourth system includes 'p', 'pp', and 'M.D.' markings. The score is written for piano with treble and bass clefs.

⁵⁹ Erik Satie, *Passacaille* (Paris: Rouart, Lerolle & Cie., 1929).

薩提的《帕薩喀牙舞曲》，乍看之下，似乎察覺不出任何帕薩喀牙舞曲特徵，很難指出頑固低音的存在（雖然，依過往的歷史而言，帕薩喀牙舞曲確實不一定需要出現頑固低音）。在第四小節處，左手透過模仿手法，將右手的旋律輪廓置於低音，使得 4 至 8 小節，為開頭四小節的呼應，一呼一應，也就成了整曲最主要的作法；第二行第三小節，右手的高音旋律：D—G, C[#]—F[#]為五度循環，左手分別於第三行 F[#]—C[#], G[#]—D 和第四行 A—D—G—C—F—B 呼應之，曲子頻繁出現五度循環的元素，不免令筆者想起帕薩喀牙舞曲於早期發展所留下的烙印，於第五章節，筆者提及「帕薩喀牙舞曲」舊時作為銜接段落時，因需要熟稔各種調性，而發展出給「全字母的帕薩喀牙舞曲」，在這類的作品中，經常以五度循環作為轉調手法。

有別於薩提的《帕薩喀牙舞曲》，魏本給管絃樂曲的《帕薩喀牙舞曲》卻絲毫感受不到舞曲的氛圍，更多的是內斂而壓抑的情緒，更符合人們對於帕薩喀牙舞曲的印象，據魏本自己所言，這首帕薩喀牙舞曲乃有感於母親逝世之作，思親的情緒反映於初始頑固低音主題與曲終時的配器，都是採加弱音器的長號、大鼓與使用低音域的豎琴，營造出宛如送葬的氛圍，魏本的《帕薩喀牙舞曲》為典型的 ABA' 三段式，A 段於 d 小調，B 段於 D 大調，A' 段於 d 小調，使用頑固型旋律進行，並在作品開頭先獨自呈現。

【譜例 6-2】魏本《帕薩喀牙舞曲》之頑固低音

The image shows a musical score for a string quartet. The title is "Sehr mäßig, Tempo I (♩=42)". The score is for four instruments: Geigen (Violins), Bratsche (Viola), Violoncello (Cello), and Kontrabaß (Double Bass). The score includes performance instructions such as "mit Dämpfer" (with mute) and "pizz." (pizzicato). The score is in 2/4 time and features a prominent bass line (pedal point) in the lower strings.

在初始下筆創作時，筆者曾一度遇到瓶頸，被頑固低音給受限住，隨著研讀當代的作品之後，筆者察覺部分的夏康舞曲或帕薩喀牙舞曲，有著屬於自己的「遊戲規則」，以布列頓(Benjamin Britten, 1913-1976)的《第三號大提琴組曲》(*Suite for solo cello*, No. 3, Op. 87, 1971)和哈維(Jonathan Harvey, 1939-2012)的 *Sringara Chaconne* (2008)為例。

布列頓的帕薩喀牙舞曲，出現於組曲中第四首，給無伴奏大提琴，頑固低音出現在前兩小節，布列頓想到一個「遊戲規則」，將音高設計於音程減四度之範圍內(Gb—D)，並以繞圈似的型態排序音高：G^b—F—E^b—D—E^b—G^b—F—E^b—D，之後不論節奏如何變化，頑固低音的「順序」是固定的，只要依序填上音高即可。

【譜例 6-3】布列頓《帕薩喀牙舞曲》，選自《第三號大提琴組曲》

哈維的 *Sringara Chaconne*，其「遊戲規則」是依序出現 4 種不同的聲響，第一種為二度堆疊和弦，第二種為三度堆疊和弦，第三種為四度堆疊和弦，第四種為五度音程堆疊和弦，利用四種聲響依序出現的行為形成「循環」，如同夏康舞曲過去慣用的和聲。

【譜例 6-4】：哈維 *Sringara Chaconne*

SRINGARA CHACONNE

JONATHAN HARVEY

♩ = 76

FLUTE

Flute doubling Piccolo *pp* *mp*

Oboe *mp*

Clarinet 1 in B♭ *pp* *ppp* *mp*

CLARINET in A

Clarinet 2 in A doubling Contrabass Clarinet in B♭ *pp* *mp*

Bassoon *pp* *mp*

Horn in F *pp* *mp*
con sord.

Trumpet in C *pp* *ppp* *mp*
con sord. (harmon)
(if harmon is too soft for the balance, a plunger may be used, more or less closed. 'o' will mean about half-open)

Trombone *pp dim.* *pp dim.* *mp*
con sord. cup (or plunger) *mp*
mute sempre sim.

Piano *pp* *pp* *mf*

Percussion *pp* *mp*
VIBRAPHONE
(med-soft sticks)
♩ sempre - (till bar 26)
♩ - (till bar 49)

Violin 1 *p* *mf*

Violin 2 *p* *mf*

Viola *p* *mf*

Violoncello *pp* *pp*

Double Bass *pp* *pp*

© 2008 by Faber Music Ltd.

第二節 型式與頑固音型的延伸運用

《古亭畚藏落照間》(*Passacaglia*, “The Hakka Barns under the Setting Sun”), 寫作於 2018 年 1 月，編制為二隻長笛(I = Piccolo I, II = Piccolo II)、二隻雙簧管(II = English Horn)、二隻降 B 調豎笛、低音豎笛、二隻低音管；四隻法國號、二隻小號、三隻長號、低音管；三位擊樂手、豎琴與弦樂；該作出自於筆者的《拾掇穀聲》，一套以「米」為發想的管弦組曲，另外兩首為曲《秧苗捧朝暉》、《熬粥記》。

古亭畚是一種圓形的穀倉，頂部覆蓋著茅草，像是帶了一頂斗笠，筆者依稀記得小時候的外婆家還有鄰居家，都還留有著那樣的穀倉，只是在長大後已不復見，所幸還鄰居家還保留著古亭畚，即便古亭畚在當今已鮮少被使用，但回憶卻是日積月累地囤積，筆者試圖運用客家山歌與北管細曲的素材，來寫作一首帕薩喀牙舞曲。

到底該是帕薩喀牙舞曲或是夏康舞曲，這個問題，確實一度讓筆者所困擾，論文的初衷，是希冀能夠更了解二種舞曲的過去，透過研究，要分辯出作品源自於何國，甚至判斷是哪一種舞曲，並非不可能之事；只是此時非彼時，光陰荏苒，現今這二種舞曲採頑固型旋律進行或頑固型和聲進行，頑固音型之變與不變，或者介於伯仲間；使用大調或小調，這些都只是個人喜好。

對於筆者而言，透過歷史作品的研究，加上個人的感官經驗，二種舞曲是存有個性與色彩的差異，筆者以為夏康舞曲的色彩是明度適中而彩度高，多描繪具體的事物與美好的感受，個性上為感性的，善於欲擒故縱的套路，勇於自我表現的；帕薩喀牙舞曲的色彩，高明度或低彩度，多用以描繪大自然、抽象的事物、身心的感受，個性上給人多愁善感的印象，縱使是笑口常開，仍可察覺眼神中一絲絲的憂愁，易情緒化且優柔寡斷的。《古亭畚藏落照間》，其中「藏落照」用以暗示穀倉的沒落，令人憐惜

【譜例 6-6】《古亭畚藏落照》之老山歌旋律素材

The musical score for Example 6-6 features three staves: Vln. I, Vln. II, and Solo Vla. The Vln. I and Vln. II parts are mostly rests, with some notes appearing later in the piece. The Solo Vla. part begins with a melodic line starting at measure 10, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'espress.'. A note in measure 11 is marked with an asterisk and the text '裝飾音從拍點開始'. The Solo Vla. part continues with a melodic line that changes to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Vln. I and Vln. II parts enter in measure 27, marked with a piano (*pp*) dynamic and the instruction 'tutti'. The Vln. II part has a 'div. in 3' marking. The score ends in measure 33.

二. 型式的設計

筆者最初的構想是採用輪旋曲之型式，原因有二：第一，希望透過輪旋曲的型式，能達到如每次眼見古亭畚，所得到感受都不一樣的既視感；第二，二種舞曲採輪旋曲的型式，是巴洛克時期特有的作法。因為以老山歌作為頑固音型的緣故，不同於以往的作法，筆者並未於樂曲開始出現反復段，而是先呈現變化段。

有鑑於丹杜雅的《g 小調輪旋曲型式的夏康舞曲》的作法，其反復段每次都以不同的型態回歸。筆者在反復段的配器上，初始為中提琴獨奏老山歌旋律，把老山歌的旋律分作兩部分，分別置於 mm. 10-15 和 mm. 27-33 處；在 mm. 55-65，由所有中提琴演奏老山歌的旋律，同時長笛與雙簧管以高小九度疊合老山歌旋律；mm. 102-103 老山歌的旋律由中提琴、長笛、雙簧管、豎笛與小號負責。

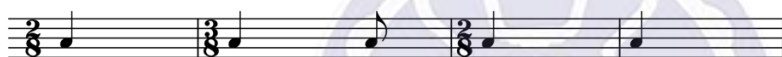
【譜例 6-7】《古亭畚藏落照》mm. 55-65 之配器

The musical score for Example 6-7 shows three staves: Fl., Ob., and Vla. The Fl. and Ob. parts enter at measure 55, marked with a forte (*f*) dynamic. The Vla. part enters at measure 55, marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction 'espress.'. The score includes a tempo marking of quarter note = 88. The Fl. and Ob. parts play a melodic line that is a high minor ninth above the Vla. part. The Vla. part plays a melodic line that is the original melody. The score ends in measure 65.

關於反復段的織體與表現手法，因為是使用歌謠，所以多是以歌唱式的作法，並保留老山歌的旋律輪廓，不過在 mm. 40-47 與 mm. 120-156 兩處，筆者採用中古世紀的等節奏經文歌(Isorhythmic motet)的作法，筆者設計了一組 talea，並將老山歌的旋律作為 color，置於小號，而法國號緊隨小號的旋律，兩者呈現互相較勁的趣味，於老山歌旋律之下的音域，大提琴、長號與低音管，以四度與五度的跳進音型，於不同聲部互相接力演奏；於老山歌旋律之上的音域，木管以三度音程疊合於銅管，刻畫出慶豐收歡慶的場面與熱鬧的氛圍。

【譜例 6-8】《古亭畚藏落照》 mm. 40-47 與 mm. 120-156

(1) Talea



(2) 小號與法國號

The image shows the musical score for Horns I, II, III, IV and C Trumpet. The score is in 2/4 time and features the Talea and Color patterns. The Horns I and II parts are marked 'Senza sord.' and 'f'. The Horns III and IV parts are marked 'Senza sord.' and 'f'. The C Trumpet part is marked 'ff'. The score includes dynamic markings and articulation symbols.

(3) 木管

The image shows the musical score for Piccolo, Oboe, and Bass Clarinet. The score is in 2/4 time and features the Talea and Color patterns. The Piccolo part is marked 'f'. The Oboe part is marked 'ff'. The Bass Clarinet part is marked 'ff'. The score includes dynamic markings and articulation symbols.

(4) 大提琴與低音大提琴

The image shows the musical score for Violoncello and Double Bass. The score is in 2/4 time and features the Talea and Color patterns. The Violoncello part is marked 'ff marcato'. The Double Bass part is marked 'ff'. The score includes dynamic markings and articulation symbols.

【表格 6-1】《古亭畚藏落照間》的段落與使用素材

段落	素材	小節	內容
變化段	A	mm. 1-7	四度與五度堆疊聲的聲響
反復段	B1	mm. 8-9	建立在 Ab 音上的三度堆疊聲響
	B2	mm. 10-15	老山歌旋律
變化段	A	mm. 16-17	四度與五度堆疊的聲響
反復段	B1	mm. 18-20	建立在 Ab 音上的三度堆疊聲響
變化段	C	mm. 21-26	四度與五度構成的聲響和旋律
反復段	B ²	mm. 27-33	老山歌旋律
變化段	C	mm. 34-39	四度與五度構成的聲響和旋律
反復段	B ³	mm. 40-47	建立在 Ab 音上的三度堆疊聲響/老山歌的變形 (預示 mm. 120-156)
變化段	D	mm. 48-50	跳進的四度與五度音型 (預示 mm. 120-156 的低音聲部)
變化段	C	mm. 51-54	四度與五度構成的聲響和旋律
反復段	B2	mm 55-65	老山歌旋律
變化段	A	mm.66-69	四度與五度堆疊聲的聲響
變化段	E	mm.70-87	北管細曲的旋律
變化段	F	mm. 88-101	拼貼巴洛克的素材與細曲旋律
反復段	B2	mm.102-103	老山歌旋律
變化段	F1	mm. 106-119	拼貼巴洛克的素材與細曲旋律
反復段	B3	mm. 120-156	建立在 A ^b 音上的三度堆疊聲響/老山歌的變形/ 四、五度的跳進音型
變化段	F3	mm. 157-163	拼貼巴洛克的素材與細曲旋律
變化段	A	mm. 164-171	四度與五度堆疊聲的聲響/細曲餘音
反復段	B1	mm. 172-182	建立在 Ab 音上的三度堆疊聲響

。

第三節 檢討與改進

由於《古亭畚藏落照間》一曲乃完成於該論文的前一年，有些後來的研究所得未能來得及於當時實踐，經過一年的時間，筆者再重新檢視作品後，發現一些過往的不足，以下列舉兩點筆者自我檢視作品後所發現的問題，雖然作品之中仍存有樂曲表現上的問題，然而因跟論文較無相干，故不於此多贅述。

第一個問題是無法感受到《古亭畚藏落照間》採輪旋曲的型式，先呈現變化段的作法，在聽覺上，其實不容易被察覺，即便筆者試圖把初始的變化段作為導奏的功能，聽眾若是在不清楚作曲家用意之情況下，應仍是會把一開始的段落視作反復段，而這樣的作法，更未曾出現在過往的作品中，在巴洛克時期，當二種舞曲採輪旋曲的型式時，其反復段與變化段互為主屬關係，反復段是最先出場，而變化段跟居於後，彼此之間，反復段是穩定的，而變化段是相對不穩定的，這樣的關係使得反復段每次再現時，聽覺上會有「歸屬感」，這是筆者之作所缺乏的。

在輪旋曲型式中，變化段的內容多是由反復段而來，然而筆者的設定是反復段為老山歌，伴隨著三度堆疊的聲響，而變化段是以四度或五度堆疊的聲響，是對立的兩種關係，缺乏能夠聯繫彼此的關鍵，致使聽覺上感受不到「歸屬感」，即便變化段確實可能為對立的性格或素材，但通常不會是每個變化段都如此。

【譜例 6-9】《古亭畚藏落照間》之開頭片段

古亭畚藏落照間

Full Score in C

The Hakka Barns under the Setting Sun

(Passacaglia)

李俊緯
Lee, Chun-wei

夕陽與雲彩

♩ = 80

8 ♩ = 72

2 Flutes (= 2 Piccolos)
2 Oboes
English Horn (= Oboe II)
2 Clarinets in B
Bass Clarinet
2 Bassoons
4 Horns in F I II
III IV
2 Trumpets in C
Trombone I, II
Trombone III
Tuba
Timpani
Tam-Tam
Bass Drum
Harp
Violin I
Violin II
Solo Viola
Viola
Cello
Double Bass

另外，筆者在曲中採用北管細曲的旋律當作變化段，然而於之後的變化段，亦數次使用並發展此細曲的元素，這使得變化段如同反復段一般，數次回歸與變化再現，這樣的作法，使得變化段與反覆段的差異更加模糊。

第二個問題是如何定義《古亭畚藏落照間》為帕薩喀牙舞曲採輪旋曲型式，而不是純粹的輪旋曲。將老山歌視作頑固型旋律進行，在定義上是可行的，但一般大眾對於帕薩喀牙舞曲的認知是頑固低音，如果把旋律置於其他音域，那麼要得到聽眾的認同或許是個難題，雖然，創作並不是要得到誰的認同，但面對這種舊有的曲式，如何能在舊有的限制中有新的想法，更勝於直接打破規則。



第七章 結論

經過研究夏康舞曲與帕薩喀牙舞曲於不同地域之起源後，理解二種舞曲最初於西班牙時，實為相異的兩種型式，夏康舞曲是備受人民喜愛的舞曲之一，而「帕薩喀牙舞曲」並非為舞曲，而是作為銜接段落，透過當時的吉他教本，發現二種舞曲有著不同的慣用和聲，夏康舞曲的慣用和聲為 I—V—vi—V，帕薩喀牙舞曲的慣用和聲為 I—IV—V—I，其進行等同當今的終止示。

二種舞曲透過五弦吉他教本傳入義大利，蒙德沙爾托(Girolamo Montesardo, fl. 1606- c. 1620)的《西班牙五弦吉他教本》*Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola* (1606)，當中提及：「“passacalle”在西班牙文的意思等同於我們國家的反復段“ritornello”」，顯示帕薩喀牙舞曲於義大利初期時，仍被視作銜接段落，直至 1627 年，弗雷斯科巴第首次將帕薩喀牙舞曲以變奏舞曲的型式出版，帕薩喀牙舞曲與夏康舞曲之間的界線開始逐漸模糊，為了能夠區分二者，義大利人以大小調、頑固低音、色彩區分二種舞曲，夏康舞曲偏愛使用大調，頑固低音採用跳進音型的「Zefiro 低音」，多用以表現歡樂的氛圍與喜悅的情緒，帕薩喀牙舞曲傾向使用小調，採用下行四音音階的頑固低音，多用以表現悲傷的情緒。

二種舞曲約於 1650 年左右傳入法國，與義大利不同的是，二種舞曲經常使用級進音階的頑固低音，且不依循大小調差異的例子屢見不鮮，是以，要區分二種舞曲是更加地困難，根據《法朗西學術院字典》的解釋，帕薩喀牙舞曲是一種慢速的夏康舞曲，更加說明二種舞曲之間的藩籬已被打破。

德國為作為二種舞曲發展的最終站，然而卻未置於論文中討論，是因為二種舞曲於法國時，已經難以被作曲家所區分，更遑論之後的德國。儘管如此，德國的二種舞曲作品，有別於義大利和法國，經常採用模進手法構成的頑固低音，於論文第三章，筆者以費納羅利的「聲部即興法」教材，講述多種型態的頑固低音，於後所舉例的作品，多半是來自於德國。

在作品研究上，筆者發現每個國家的有自己偏愛的演出型式，西班牙的二種舞曲作品多是吉他作品，如桑斯(Gaspar Sanz, 1640-1710)、古奧爾(Francesc Guerau, 1649-1717)與穆爾西亞(Santiago de Murcia, 1673-1739)皆留下多首作品；義大利的二種舞曲多是為管風琴、魯特琴、吉他、聲樂、器樂重奏作品；法國將舞曲作為歌劇的傳統，因此，二種舞曲經常可見於歌劇中，其次是大鍵琴作品，由於法國大鍵琴學派以寫作舞曲為名，學派從初期至後期都有二種舞曲的作品；德國的二種舞曲作品，主要以管風琴和管弦樂團作品為主。

《古亭畚藏落照間》為一首給管弦樂團的帕薩喀牙舞曲，在創作初期，受限於頑固低音，筆者一度無法下筆，在研究布列頓和哈維的作品後，筆者發現兩人的作品宛若是一場音樂遊戲，二種舞曲作為載體，於作曲家制定的「遊戲規則」之下，承載著各種音樂變化，有鑑於此，身為創作者，總不免懷著鴻鵠之志，心想著自己或許也能想出一套「遊戲規則」。

《古亭畚藏落照間》描繪的是客家人特有的穀倉，因此，筆者以客家老山歌作為素材，將其作為頑固型旋律進行，因其旋律的骨幹音恰好與小三和弦的和弦音相符合，筆者以此延伸出以三度堆疊的頑固型和聲進行，並制定該曲的「遊戲規則」：三度

堆疊之聲響對抗四度或五度堆疊之聲響，縱向的聲響以老山歌旋律為界線，於上的音域為三度堆疊的聲響，於下的音域為四度與五度堆疊的聲響，橫向以四度或五度構成的聲響段落對比於老山歌段落。

在型式上，筆者欲採法國的輪旋曲式，在《古亭畚藏落照間》一曲嘗試先呈現變化段，有別於以往法國的二種舞曲作品是先呈現反復段，然而，這個作法並不是很成功，在聽覺上是難以被判斷為輪旋曲式。「有過夢想是好事，到底才知道自己在做夢」，這是筆者在聆聽作品呈現後的體悟，創作總是有不如意的時候，儘管並沒有達到預期中的結果，透過自我檢視並改進不足的地方，這段過程亦是收穫良多。



參考文獻

一、 中文資料

小倉俊。〈吉他歷史的展望（一）〉。陳正仁譯。《吉他雜誌》創刊號（9月，民國67年）。線上版，<http://www.1006.idv.tw/magazine/guitarmagazine-01/guitarmagazine-01.html>；摘錄於 30 October 2018。

小倉俊。〈吉他歷史的展望（二）〉。陳正仁譯。《吉他雜誌》第二期（11月，民國67年）：3-7。

車炎江。〈論孟特威爾第之音樂美學思想〉。《藝術評論》第十九期（2009）：209-42。

姚宗亨。〈瘋狂之於音樂—用音符譜寫生命最沉痛的迷失〉。《美育》192期（3月，2013）：6-13。

陳正仁。〈吉他歷史的展望（三）〉。《吉他雜誌》第三期（1月，民國68年）。線上版，<http://www.1006.idv.tw/magazine/guitarmagazine-03/guitarmagazine-03.html>；摘錄於 30 October 2018。

二、 參考書目

Apel, Willi, and Hans Tischler. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1997.

Beusterien, John. *An Eye on Race: Perspectives from Theater in Imperial Spain*. USA: Bucknell University Press, 2006.

Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. trans. David Bryant. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Borgerding, Todd C. *Gender, Sexuality, and Early Music*. NY: Routledge, 2002.

Boyden, David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London: Oxford University, 1965.

Branche, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. USA: University of Missouri Press, 2006

- Brewer, Charles E.. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Brodbeck, David. *Brahms Studies*, Volume 3. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Brown , A. Peter. *The second golden age of the Viennese symphony : Brahms, Bruckner, Dvořák, Mahler and selected contemporaries*, Vol. 4 of *The symphonic repertoire*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2003.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- de Laborde, Jean-Benjamin, and Pierr Joseph Roussier. *ESSAI SUR LA MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE.: TOME TROISIEME*. Vol. 3. Paris: De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi, 1780.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: Norton, 1982.
- Eisenhardt, Lex. *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century: Battuto and Pizzicato*. USA: University of Rochester Press, Boydell & Brewer, 2015.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance*. Stuyvesent: Pendragon Press, 1992.
- Figaredo, Enrique Suárez, ed. *Vida política de todos los estados de mujeres de Fray Juan de la Cerda*. Rev ed. Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 2010.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical : historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores, 2002.
- Gavaldá, Miguel Querol. *La música en la obra de Cervantes*. Spain: Centro Estudios Cervantinos, 2005.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. NY: Oxford University Press, 2018.
- Grunfeld, F. V.. *The art and times of the guitar*. New York: Macmillan, 1971.
- Heyer, John Hajdu. *Lully Studies*. NY: Cambridge University Press, 2000.
- Hogwood, Christopher. *The Keyboard in Baroque Europe*. (Musical Performance and Reception) New York: Cambridge University Press, 2003.
- Johnson, Julian. *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge University Press, 1999.
- Kelly, Kathleen Coyne, and Marina Leslie. *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages*. Newark, NJ: University of Delaware Press, 1999.

Trichet, Pierre. *Traité des instruments de musique*, 1640. Reprint edition by François Lesure, Genève: Minkoff Reprint, 1978.

Quevedo, Francisco de. *Jácaras y Bailes*, vol. II, *POESÍA BURLESCA*, ed., glossed and noted by Ignacio Arellano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

Silbiger, Alexander. *Frescobaldi studies*. Vol. 1. Duke University Press, 1987.

Wade, Graham. *Traditions of the Classical Guitar*. London: Calder, 1980.

三、 外語期刊

Bergmann, Walter. "Vitale Chaconne." *The Musical Times* 104, No. 1446. (Aug., 1963): 576.

Borland, John E.. "French Opera before 1750." *Proceedings of the Musical Association*, 33rd Sess. (1906 - 1907): 133-57.

Castro Escudero, José. "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega." *Les Langues Néo-Latines* 185 (1968): 25-39.

_____. "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega." *Les Langues Néo-Latines* 202 (1972): 20-33.

Cooper, Kenneth, Julius Zsako and Georg Muffat. "Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance." *The Musical Quarterly* 53, No. 2 (Apr., 1967): 220-45.

Devoto, Daniel. "La Folle Sarabande." *Revue De Musicologie* 45, no. 121 (1960): 3-43.

Horsley, Imogene. "The Sixteenth-Century Variation and Baroque Counterpoint." *Music Dicipina* 14 (1960): 159-65.

Hudson, Richard. "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona." *Journal of the American Musicological Society* 23, No. 2. (Summer, 1970): 302-14.

_____. "The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century." *Acta Muisologica* 42, no. 3/4 (1970): 163-83.

_____. "The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia." *Journal of the American Musicological Society* 24, No. 3 (Autumn, 1971): 364-94.

Hurrell, Nancy. "The Golden Age of Spanish Harp." *American Harp Journal* 22, no. 3 (Summer 2010): 20-30.

- Rutt, Audrey S.. "A Blend of Traditions: The Lute's Influence on Seventeenth-Century Harpsichord Repertoire." *Musical Offerings* 8, No. 1 (spring, 2017): 23-40.
- Sadler, Graham. "Rameau and the Orchestra." *Proceedings of the Royal Musical Association* 108 (1981): 47-68.
- Silbiger, Alexander. "Passacaglia and Ciaconna: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin." *Journal of Seventeenth-Century Music* II (1996)
<http://www.sscm.harvard.edu/jscm./v2no1.html> (accessed October 30, 2018).
- _____. "Bach and the Chaconne." *The Journal of Musicology* 17, no. 3 (1999): 358-85.
- Stein, Louise K. "Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain." *The Musical Quarterly* 82, no. 3/4 (1998): 654-77.
- Walker, Thomas. "Ciaconna and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History." *Journal of the American Musicological Society* 21, No. 3 (Autumn, 1968): 300-20.
- Wendland, John. "'Madre Non Mi Far Monaca': The Biography of a Renaissance Folksong." *Acta Musicologica* 48, no. 2 (1976): 185-204.

四、 作品研究

- Biber, Heinrich Ignaz Franz. *Sonatas, vl, ChaB 105, g-Moll - BSB Mus.ms. 4123: [at the beginning, between the accolades:] Passacaglia*. 16 Sonatas, VI, Bc - BSB Mus.Ms. 4123 / Biber, Heinrich Ignaz Franz. 1678.
- Briçeno, Luis de. *Metodo mui Facilissimo para Aprender a Tañer la Guitarra a lo Español*. Paris: Ballard, 1626. Facsimile edition, Geneva: Minkoff, 1986.
- Corbetta, Francesco. *Varii Capricchi per la Ghittara Spagnuola*. Milan: n.p., 1643. Facsimile edition, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 1980.
- Desmarets, Henri. *Theagene et Cariclée: tragédie*. Paris: C. Ballard, 1695.
- _____. *Renaud, ou la Suite d'Armide ; tragedie représentée devant le Roy par son Academie de musique, le samedi quatorzième jour de mars 1722. Par Monsieur Desmaretz, ... Oeuvre VIII*. A Paris: De l'imprimerie de J.B. Christophe Ballard, 1722.
- _____. *Venus et Adonis: tragedie. Mise en musique, par Monsieur Desmarests*. Paris: Chez Christophe Ballard, 1697.
- Eitner, Robert. *Taenze des 15. bis 17. Jahrhunderts II. Beilagen. Monatsheften für Musikgeschichte Jahrgang VII*, 1875. Berlin: Kommissionsverlag von M. Bahn, 1875.

- Ferrari, Benedetto. *Musiche varie a voce sola, libro secondo*. Venetia: Magni, 1637.
- _____. *Musiche e poesie varie a voce sola, libro terzo*. Venetia: Magni, 1641.
- Fischer, Johann Caspar Ferdinand. *Musicalischer Parnassus: Oder ganz neu unter dem Nahmen der IX Musen, Gleicherweiss in IX Parthien bestehend und auff das Clavier eingerichtetes Schlag-Werck der Durchlauchtigsten Fürstin Elisabethae Augustae Franciscae ... Componiert und übergeben*. Augspurg: Leopold, 1738.
- Frescobaldi, Girolamo. *The first book of Toccatas, Partitas etc.* 1637. III, *Orgel und Klavierwerke [Organ and keyboard works]*. Edited by Pierre Pidoux. Kassel: Bärenreiter, 1949–55.
- _____. *The second book of Toccatas, Canzoni etc.* 1637. IV, *Orgel und Klavierwerke [Organ and keyboard works]*. Edited by Pierre Pidoux. Kassel: Bärenreiter, 1949–55.
- Foscarini, Giovanni Paolo. *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*. Rome: n.p., 1640. Facsimile edition, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 1979.
- Gregori, Annibali, Nicolo Amati, and Lelio Zuccantini. *Arioso concertati: ciouè, La ciaccona, ruggieri romanesca, piu arie a vna & 2. voci da cantarsi nel grauicembalo ò tiorba*. Venetia: Appresso Bartolameo Magni, 1635.
- Guerau, Francisco, and Brian Jeffery. *Poema harmónico*. Madrid, 1694. London: Tecla Editions, 1977.
- Jacquet de La Guerre, Elisabeth-Claude. *Pièces de clavecin*. Paris: Auteur, de Baussen, 1687.
- Kerll, Johann Kaspar. *Ausgewählte Werke des Kurfürstlich Bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll (1627-1693): Theil 1*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.
- Leclair, Jean-Marie. *12 Sonatas for Violin and Continuo, Op. 5*. Paris: la veuve Boivin, [1734].
- Marais Marin. *Pièces de viole, Livre I* (Paris: L'auteur, Jean Hurel, 1686).
- Merula, Tarquinio. *Madrigali et altre musiche concertante a 1, 2, 3, 4, 5 voci. Libro secondo*. Venetia: B. Magni, 1633.
- Muffat, Georg, and Karl Friedrich Wagner. *Apparatus musico-organisticus: Faksimileausgabe nach dem Druck von 1690*. Innsbruck: Musikverlag Helbling, 1979.
- Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid: Arte Tripharia, 1984.
- Murcia, Santiago de, and Alejandro Vera. *Cifras Selectas De Guitarra*. Middleton, Wisc: A-R Editions, 2010.

- Murcia, Santiago de, and Michael Macmeeken. *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales: 1732*. Monte Carlo: Chanterelle, 1979.
- Narváez, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela, 1538*. Facsimile edition, Geneva: Minkoff, 1995.
- Pasquini, Bernardo, and Armando Carideo. *Opere per tastiera. 5: SBPK Landsberg 215, Parte IV / Bernardo Pasquini (1637-1710)*. Latina: Il levante libreria editrice, 2000.
- _____. *Opere per tastiera. 7: London, Bl Ms. Add. 31501. 2-3 / Bernardo Pasquini (1637-1710)*. Latina: Il levante libreria editrice, 2006.
- Piccinini, Alessandro. *Intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo*. Bologna: Gio. Paolo Moscatelli, 1623. Firenze: Tudio per Edizioni Scelte, 1983.
- Rossi, Luigi. *Six Airs et une passacaille*. Edited by Henry Prunières. Paris: M. Senart, [1914].
- Ruiz de Ribayaz, Lucas. *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer; y cantar á compás por canto de organo*. Madrid: Melchor Alvarez, 1677. Facsimile edition, Genève: Minkoff Reprint, 1976.
- Siret, Nicolas. *Pièces de Clavecin*. Paris: Christophe Ballard, n.d. [1707-11].
- Sances, Giovanni Felice. *Cantade: a voce sola, commode da cantarisi sopra tiorba, clavicembalo arpa ò altro simile instrumento : libro secondo*. Venezia: Bartolomeo Magni, 1633.
- Sanz, Gaspar. *Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española*. Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer. 1697. Facsimile edition, Geneva: Minkoff, 1976.
- _____. *Anthology of selected pieces (Ausgewählte Werke)*. London: Schott, 1993.
- Sanz, Gaspar, and Robert Strizich. *The complete guitar works of Gaspar Sanz: a transcription and translation of the complete music and text in Sanz's Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza, 1674/5 & 1697)*. Saint-Nicolas, Québec: Éd. Doberman-Yppan, 1999.
- Storace, Bernardo, and Barton Hudson. *Selva di varie compositioni dintavolatura per cimbalo ed organo, 1664*. [New York, NY]: American Inst. of Musicology, 1965.
- Telemann, Georg Philipp. *Der getreue Music-Meister*. Hamburg: Telemann, 1728[-29].
- _____. *Tafelmusik*. Hamburg: Georg Philipp Telemann, n.d. [1733].
- Vitali, Giovanni Battista. *Artificii musicali: ne quali si contengono canoni in diverse maniere, contrapunti dopii, inuentionj curiose, capritii e sonate*. Modena: Per gli eredi Cassiani, stampatori episcopali, 1689.
- Vitali, Tomaso Antonio. *Chaconne*. Ed. Leopold Charlier. Brüssels: Breitkopf und Härtel, 1911.

_____. *Concerto di sonate a violino, violoncello e cembalo*, op. 4. Modena: n.p., 1701.

四、 其他類型的資料

Boye, G.R.. “Music for the Lute, Guitar, and Vihuela, (1470-1799).”
<http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/1650pellegrini.html> (accessed April 20, 2019).



附錄 《古亭畚藏落照》之樂譜

古亭畚藏落照間

Full Score in C

The Hakka Barns under the Setting Sun
(Passacaglia)

李俊緯
Lee, Chun-wei

夕陽與雲彩

♩ = 80

8 ♩ = 72

2 Flutes (= 2 Piccolos)

2 Oboes

English Horn (= Oboe II)

2 Clarinets in B \flat

Bass Clarinet

2 Bassoons

4 Horns in F I II III IV

2 Trumpets in C

Trombone I, II

Trombone III Tuba

Timpani

Tam-Tam

Bass Drums

Harp
D C B \flat / E F \sharp G A \flat

Violin I

Violin II

Solo Viola

Viola

Cello

Double Bass

10 16

Fl. - - - - - 1 *p*

Ob. - - - - -

E. Hrn. - - - - - *p* *s* *p*

B. Cl. I *pp* *s* *pp*

B. Cl. II *pp* *f*

Bsn. *pp* *p* *p*

Hrn. I *Con sord.* *p* *f* *pp*

Hrn. II *Con sord.* *p* *f* *pp*

Hrn. III *Con sord.* *p* *f* *pp*

Hrn. IV *Con sord.* *p* *f* *pp*

Tbn. I, II *Con sord.* *p dolce*

Timp. - - - - -

Tam. *pp* *ppp* *pp*

B. Dr. *pp* *p* *mp*

Hp. *pp* *f* *p*

Vln. I *pp* *div in 3* *pp*

Vln. II *pp* *div in 3* *pp*

Solo Vla. *p* *express.* *mp*

Vla. *pizz.* *f*

Vc. *p* *mp* *f* *pp*

Db. *unis.* *arco* *mp* *f* *pp*

時光倒轉

激動的

5

34 $\text{♩} = 88$

40 $\text{♩} = 100$

Fl. I, II

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I, II

III, IV

C. Tpt.

Tbn. I, II

Tbn. III
Tuba

Timp.

Tam.

B. Dr.

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp, *mf*, *p*, *ff*

Senza sord.

non div.

with arco

arco

A to Ab

D C# Bb / Eb F G Ab

逐漸緩和下來

66 ♩ = 80

Fl. *mf* *f* *p*

Ob. *mf* *f* *pp*

B. Cl. *p* *mf*

B. Cl. *pp* *pp* *pp*

Bsn. *pp* *pp* *pp*

Hrn. I *p* *f* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Hrn. II *p* *f* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Hrn. III *p* *mf* *f* *pp* *pp* *pp* *pp*

Hrn. IV *p* *mf* *f* *pp* *pp* *pp* *pp*

C. Tpt. *mf* *f* *p*

Tbn. I, II *Con sord.*

Tbn. III, Tuba *Con sord.* *Tuba Con sord.* *pp* *pp*

Timp. *fp*

Tmn. *mp* *p* *pp*

B. Dr. *pp*

Hp. *pp* *pp*

Vln. I *pp* *f* *pp* *ppp* *ppp*

Vln. II *pp* *f* *pp* *ppp* *ppp*

Via. *mf* *f* *p*

Vc. *mf* *p* *Con sord.* *pp*

D.B. *mf* *p* *Con sord.* *Con sord.* *p*

安静的

70 $\text{♩} = 76$ 77

Fl. *pp sotto voce*

Ob.

B. Cl. *pp sotto voce*

B. Cl.

Bsn. *pp sotto voce*

Hr. I
Hr. II *Con sord. pp sotto voce*

III
IV

C. Tpt.

Tbn. I, II

Tbn. III
Tuba

Timp.

Tam. *pp*

B. Dr. *pp*

Hp. *pp*

Vln. I *Senza sord. pp sotto voce*

Vln. II *ppp sim*

Vla. *arco pp*

Vc. *pp sotto voce*

D.B. *pp*

This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The title is '安静的' (Quietly) and it is page 9. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 76. It features multiple staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Tambores, Bells, Cymbals, Snare), strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass), and Harp. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and performance instructions like *sotto voce*, *Con sord.*, *Senza sord.*, *arco*, and *sim*. A large watermark of Tsinghua University is visible in the center of the page.

稍微色彩鲜明的，並逐漸消失

79 *p* *pp* *dim* *dim* *smorz.*

Fl.

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

II

III

IV

C Tpt.

Tbn. I, II

Tbn. III

Tuba

Timp.

Sn.

B. Dr.

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

D.B.

D C Bb / E F# G# A

p *pp* *dim* *dim* *smorz.*

突然的

97 102 104

Fl. *p* *mp* *f* *p*

Ob. *p* *mp* *f* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *f* *p*

B. Cl. *mf* *f* *mp* *p*

Bsn. *mp* *f* *p*

Hrn. I *Con sord.* II *p* *norm* *Con sord.* I *p*

Hrn. II *Con sord.* IV *p* *norm*

III *Con sord.* IV *p* *norm*

IV *Con sord.* IV *p* *norm*

C Tpt. *mf* *f* *p*

Tbn. I, II *mf* *f* *p*

Tbn. III *Tuba* *Senza sord.* *f* *p*

Timp. *p* *f*

Tam.

B. Dr.

Hp. *A to Ab* *G to G* *f*

Vln. I *uniss.* *p* *mp* *mf* *mp* *p*

Vln. II *p* *mp* *p*

Vla. *Senza sord.* *mf* *f* *p*

Vc. *Senza sord.* *f* *p*

D.B. *p* *f* *f* *p*

106 ♩ = 120 112

Fl.

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hn. I

Hn. II

III

IV

C. Tpt.

Tbn. I, II

Tbn. III

Tuba

Timp.

Tam.

B. Dr.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Con sord. I

Con sord. III

Con sord. I

Con sord. III

cresc.

decresc.

pp

arco

D# C# B : E F G# A

113 *mf* I II I II I 119 $\text{♩} = 76$

Fl. *mf*

Ob. *mf* *f* *p* *p*

B. Cl. *mf*

B. Cl. *mp* *cresc.*

Bsn. *mp*

Hrn. I *mf*

Hrn. II *mf*

III *mp*

IV *mp*

C. Tpt.

Tbn. I, II *mp*

Tbn. III
Tuba

Timp.

Tam.

B. Dr.

Hp. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f* *p*

Vln. II *mf* *f* *p* *p*

Vla. *p* *mp* *f* *p* *p*

Vc. *mp* *mf* *p* *p*

D.B. *mp* *cresc.* *p*

133 137 141

Picc. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff*

B. Cl.

Bsn.

Hrn. I

II

III

IV

C Tpt.

Tbn. I, II

Tbn. III
Tuba

Timp.

Tam.

B. Dr.

Hp. *ff sempre*

Vln. I *ff* *dim.* *ff sempre* *non div.* *ff sempre*

Vln. II *ff sempre*

Vla. *arco*

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 133 to 141. It features a full orchestral ensemble including woodwinds (Piccolo, Oboe, Clarinets in B♭ and B, Bassoon), brasses (Horns I-IV, Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Tom-tom, Bass Drum), keyboard (Harp), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is written in a common time signature with a key signature of two flats. The woodwinds and strings are marked with a forte (*ff*) dynamic. The harp part includes the instruction *ff sempre*. The violin parts have dynamic markings for *ff*, *dim.*, *ff sempre*, and *non div.*. The Viola part includes the instruction *arco*. The score is presented on a large sheet with a watermark in the center.

Musical score for orchestra, measures 145-155. The score includes parts for Piccolo, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with dynamics such as *ff*, *fz*, and *ppp*. A large watermark is visible in the center of the page.

日落

157 ♩ = 76

Picc. *p* *espress.*
 Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 B Cl.
 Bsn.
 Hrn. I
 Hrn. II
 Hrn. III
 Hrn. IV
 C Tpt.
 Tbn. I, II
 Tbn. III
 Tuba
 Timp.
 Tam.
 B. Dr. *pp* *ver.* *gradually* *dim.* *pp* *pp*
 Hp. DCB/EFGA *pp*
 Vln. I *pp*
 Vln. II *pp* *solo*
 Vla. *pp* *Con sord.* *solo*
 Vc. *pp* *Con sord. div.*
 D.B. *pp* *Con sord. solo* *tutti* *pp*

