

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

威廉·玻爾康《回憶—為雙鋼琴的
三首傳統拉丁美洲舞曲》研究

*A Study of Recuerdos: Three Traditional
Latin-American Dances for Two Pianos by
William Bolcom*

研究生：邱琳云 撰

指導教授：蔡永凱 博士

中華民國一〇七年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：邱琳云

威廉·玻爾康《回憶—為雙鋼琴的
三首傳統拉丁美洲舞曲》研究

*A Study of Recuerdos: Three Traditional
Latin-American Dances for Two Pianos by
William Bolcom*

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：蔡永凱，指導教授

蔡永凱

陳敏華

陳敏華

林得恩

林得恩

謝采芝

謝采芝

中華民國一〇七年六月

摘要

威廉·玻爾康(William Bolcom, 1938-)為美國當代最活躍的作曲家兼鋼琴家之一，創作題材豐富，作品涵蓋多種樂類，不論是來自古典或流行的音樂元素，皆能在他精巧的創作手法下完美地融合，幻化出各式各樣絢爛的音樂色彩。作品《回憶－為雙鋼琴的三首傳統拉丁美洲舞曲》(*Recuerdos: Three Traditional Latin-American Dances for Two Pianos*)中包括三首不同民族的傳統舞曲，分別是〈秀羅〉(Chôro)、〈帕塞歐〉(Paseo)與〈委內瑞拉華爾茲〉(Valse Venezolano)，其創作題材來自三個不同的國家，分別為「巴西」、「阿根廷」與「委內瑞拉」。玻爾康用特有的藝術觀點將傳統舞曲重新創造，體現出他獨特的創作理念。

本論文共分為四章。第一章為緒論，包含研究動機與目的、研究範圍與方法。第二章介紹玻爾康的生平，並從他的學習歷程中探討主要的創作風格。第三章為《回憶－為雙鋼琴的三首傳統拉丁美洲舞曲》的探源與樂曲分析，分別追溯三首舞曲的背景來源，解析作品標題之涵義，對樂曲內容進行分析，並提供詮釋建議。第四章為結論。

關鍵字：玻爾康，回憶，雙鋼琴，傳統拉丁美洲舞曲

目錄

第一章、緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	3
第二章、玻爾康之生平與創作風格.....	4
第一節 玻爾康之生平.....	4
壹、背景與學習歷程.....	4
貳、任教與獲獎殊榮.....	5
參、散拍音樂的復興.....	7
肆、音樂創作與貢獻.....	9
第二節 玻爾康之創作風格.....	12
壹、二十世紀創作手法.....	13
貳、美國流行音樂元素.....	20
參、民間音樂取材.....	24
第三章、《回憶－為雙鋼琴的三首傳統拉丁美洲舞曲》探源與樂曲分析.....	25
第一節 〈秀羅〉.....	26
壹、「秀羅」的涵義解析.....	26
一、巴西傳統民間音樂概述.....	26
二、「秀羅」涵義與源起.....	32

三、「秀羅」作為樂團的編制與特色.....	32
四、「秀羅」的代表性作曲家.....	33
貳、玻爾康的〈秀羅〉	34
一、作品概述.....	34
二、樂曲分析.....	34
三、詮釋建議.....	45
第二節 〈帕塞歐〉	46
壹、「帕塞歐」的涵義解析	46
一、「帕塞歐」涵義與源起.....	46
二、「帕塞歐」與「探戈」	47
三、〈帕塞歐〉與高夏克.....	48
貳、玻爾康的〈帕塞歐〉	51
一、作品概述.....	51
二、樂曲分析.....	51
三、詮釋建議.....	60
第三節 〈委內瑞拉華爾茲〉	62
壹、「委內瑞拉華爾茲」的涵義解析	62
一、委內瑞拉音樂中的華爾茲.....	62
二、帕拉西歐斯與「委內瑞拉華爾茲」	65
貳、玻爾康的〈委內瑞拉華爾茲〉	66
一、作品概述.....	66
二、樂曲分析.....	66
三、詮釋建議.....	75
第四章、結論.....	77
參考文獻.....	79
附錄一.....	83
附錄二.....	86

附譜目錄

【譜例 2-2-1-1】 玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第三首，第 1 至 6 小節.....	13
【譜例 2-2-1-2】 玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第十二首〈神話〉，第 1 至 2 小節.....	14
【譜例 2-2-1-3】 玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第十首〈樂群〉，第 4 到 7b 樂群.....	14
【譜例 2-2-1-4】 玻爾康《雙鋼琴奏鳴曲》第一樂章〈蓋亞〉，第 1 至 3 小節.....	15
【譜例 2-2-1-5】 梅湘〈節奏紐姆〉，第 1 至 2 小節.....	16
【譜例 2-2-1-6】 玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第一首，第 16 至 19 小節.....	16
【譜例 2-2-1-7】 玻爾康《回憶》第三首〈委內瑞拉華爾茲〉，第 95 至 99 小節.....	17
【譜例 2-2-1-8】 玻爾康《九首鋼琴小品》第三首，第 1 至 2 小節.....	17
【譜例 2-2-1-9】 玻爾康《九首鋼琴小品》第六首〈佩加索斯〉.....	18
【譜例 2-2-1-10】 玻爾康《雙鋼琴奏鳴曲》第二樂章〈移轉的夜晚〉，第 215 至 216 小節.....	19
【譜例 2-2-1-11】 玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第二首〈宣敘調〉，第 5 至 12 小節.....	20
【譜例 2-2-2-1】 玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第二首〈宣敘調〉，第 1 小節.....	21
【譜例 2-2-2-2】 喬普林《演藝人》，第 5 至 8 小節.....	22
【譜例 2-2-2-3】 湯瑪斯·華勒《鱷魚爬行》，第 1 至 8 小節.....	22
【譜例 2-2-2-4】 玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第八首〈散拍地獄〉，第 6 至 8 小節.....	24

【譜例 3-1-1-1】	印第安音樂特色.....	27
【譜例 3-1-1-2】	南比誇拉族(Nambicuara)的印第安歌曲.....	27
【譜例 3-1-1-3】	卡馬幽拉族(Kamaiurá)的舞蹈歌曲	27
【譜例 3-1-1-4】	陶利龐族(Taulipang)的印第安歌曲	28
【譜例 3-1-1-5】	塞阿臘州(Ceará)的倫杜曲 (Lundu).....	29
【譜例 3-1-1-6】	非洲鼓類節奏.....	30
【譜例 3-1-1-7】	「森巴－雷可」音樂特色.....	31
【譜例 3-1-1-8】	「森巴坎皮尼羅」節奏特色.....	31
【譜例 3-1-1-9】	「森巴狄羅德」音樂特色.....	31
【譜例 3-1-2-1】	玻爾康〈秀羅〉，第 1 至 5 小節.....	36
【譜例 3-1-2-2】	玻爾康〈秀羅〉，第 9 至 17 小節.....	37
【譜例 3-1-2-3】	玻爾康〈秀羅〉，第 18 至 23 小節.....	38
【譜例 3-1-2-4】	玻爾康〈秀羅〉，第 21 至 26 小節.....	39
【譜例 3-1-2-5】	玻爾康〈秀羅〉，第 48 至 54 小節.....	40
【譜例 3-1-2-6】	玻爾康〈秀羅〉，第 67 至 69 小節.....	41
【譜例 3-1-2-7】	玻爾康〈秀羅〉，第 82 至 87 小節.....	42
【譜例 3-1-2-8】	玻爾康〈秀羅〉，第 91 至 96 小節.....	43
【譜例 3-1-2-9】	玻爾康〈秀羅〉，第 115 至 122 小節.....	44
【譜例 3-2-1-1】	哈巴奈拉舞曲節奏型.....	47
【譜例 3-2-1-2】	米隆加舞曲節奏型.....	48
【譜例 3-2-1-3】	高夏克，《班博拉》，第 21 至 32 小節.....	49
【譜例 3-2-1-4】	克里奧民間舞曲「洛洛特」(Lolotte).....	49
【譜例 3-2-1-5】	高夏克《薩凡納》，第 53 至 62 小節.....	50
【譜例 3-2-1-6】	高夏克《薩凡納》，第 74 至 82 小節.....	50
【譜例 3-2-2-1】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 1 至 7 小節.....	53
【譜例 3-2-2-2】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 16 至 23 小節.....	54
【譜例 3-2-2-3】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 31 至 42 小節.....	55
【譜例 3-2-2-4】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 47 至 52 小節.....	56
【譜例 3-2-2-5】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 64 至 67 小節.....	57
【譜例 3-2-2-6】	玻爾康〈帕塞歐〉，第 75 至 80 小節.....	57

【譜例 3-2-2-7】玻爾康〈帕塞歐〉，第 93 至 95 小節.....	58
【譜例 3-2-2-8】玻爾康〈帕塞歐〉，第 119 至 127 小節.....	59
【譜例 3-2-2-9】玻爾康〈帕塞歐〉，第 71 至 74 小節.....	61
【譜例 3-2-2-10】玻爾康〈帕塞歐〉，第 87 至 88 小節.....	61
【譜例 3-3-1-1】「非洲－委內瑞拉音樂」呼應式結構.....	63
【譜例 3-3-1-2】「西班牙－委內瑞拉音樂」的「柯利多舞曲」.....	64
【譜例 3-3-2-1】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 1 至 5 小節.....	68
【譜例 3-3-2-2】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 16 至 20 小節.....	68
【譜例 3-3-2-3】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 26 至 30 小節.....	69
【譜例 3-3-2-4】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 46 至 55 小節.....	69
【譜例 3-3-2-5】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 76 至 83 小節.....	70
【譜例 3-3-2-6】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 95 至 99 小節.....	71
【譜例 3-3-2-7】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 104 至 106 小節.....	71
【譜例 3-3-2-8】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 107 至 109 小節.....	72
【譜例 3-3-2-9】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 113 至 116 小節.....	72
【譜例 3-3-2-10】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 134 至 137 小節.....	73
【譜例 3-3-2-11】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 149 至 152 小節.....	73
【譜例 3-3-2-12】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 190 至 196 小節.....	74
【譜例 3-3-2-13】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 220 至 228 小節.....	75
【譜例 3-3-2-14】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 84 至 88 小節.....	76
【譜例 3-3-2-15】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 149 至 152 小節.....	76

附表目錄

【表 2-1-2-1】玻爾康獲獎紀錄.....	7
【表 2-2-2-1】散拍音樂節奏型態.....	23
【表 3-1-2-1】玻爾康〈秀羅〉曲式分析.....	35
【表 3-2-2-1】玻爾康〈帕塞歐〉曲式分析.....	52
【表 3-3-2-1】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉曲式分析.....	67

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

二十世紀的音樂發展已具有多樣化的特性，音樂素材來源豐富，創作手法多變新奇。作曲家開始尋覓不同以往的新音響，創作內容更具自由性。美國作曲家兼鋼琴家玻爾康善於融合各種不同音樂元素，在如此的創作理念下，他的音樂打破了古典與流行的界線，呈現出的作品既有古典的創作手法，亦可見流行樂的蹤跡。

《回憶－為雙鋼琴的三首傳統拉丁美洲舞曲》為玻爾康於1991年的創作，內容包含三首不同民族的傳統舞曲，分別為〈秀羅〉、〈帕塞歐〉與〈委內瑞拉華爾茲〉，每一首風格來自拉丁美洲三個不同的國家，分別是「巴西」、「阿根廷」與「委內瑞拉」。在國內的音樂科系學習下，大部分著重在理解傳統歐洲音樂的發展，關於這些拉丁美洲國家的傳統音樂則較少被探究。事實上，拉丁美洲文化的發展雖與歐洲相異，卻受到歐洲文化的影響，兩者呈現出的音樂內容不盡相同。由於《回憶》的創作題材獨特，加上使用許多現代創作手法，在彈奏技巧與音響上與古典音樂有許多不同之處。在樂譜¹的前言中，玻爾康提及與音樂內容相關的三位代表人物，分別為歐內斯托·納撒雷特(Ernesto Nazareth, 1863-1934)、路易·高夏克(Louis Moreau Gottschalk, 1829-1869)以及

¹ William Bolcom, "Recuerdos, Three Traditional Latin-American Dance for Two Pianos", (New York: Edward B. Marks Music, Dist by Hal Leonard, 1993)

拉蒙·帕拉西歐斯(Ramón Delgado Palacios, 1867-1902)，這些音樂家在傳統音樂的創作上皆有許多貢獻。由上述可知，《回憶》不只是一部單純的現代作品，其中更包含深刻的音樂文化內涵，以及作曲家欲傳達的創作理念。

在玻爾康的作品中，《回憶》尚未受到國內研究者的注意，目前僅有游詠晴的解說音樂會報告〈威廉·波爾肯雙鋼琴作品《回憶—三首傳統拉丁美洲舞曲》之探討〉研究此曲，其中關於《回憶》的創作風格與特色有詳細的描述；陳敏華的著作《威廉·玻爾康十二首新鋼琴練習曲之研究》中除了詳述《十二首新鋼琴練習曲》(Twelve New Etudes for Piano)的音樂內容，關於玻爾康的生平與創作技法、創作理念等也有深入的探討；其餘相關論文則是對其他作品的研究。由於中文參考資料不多，筆者也蒐集相關的國外博士論文，盼能提供有興趣的研究者對玻爾康的生平背景與創作風格有進一步的了解。²在各首樂曲探源的部分，主要參考兩部中文專書與線上牛津音樂辭典。³關於本論文提及的人名及專有名詞主要參考國家教育研究院之雙語詞彙、學術名詞暨辭書，但在特殊情形下筆者會考量使用國內常用之專有名詞。

雖然此作品在國內並未眾所皆知，但玻爾康獨特的音樂風格已逐漸受到許多演奏者的喜愛。本論文將以作曲家簡介、創作手法、樂曲探源與詮釋建議等不同面向切入，希望能拋磚引玉，讓國內演奏者認識這部具有傳統風格的現代作品。

² Audrey Kathleen Kaiser, "William Bolcom: A Survey of the Two-Piano Music", (DMA diss., University of Kentucky, 2000). Yeung Yu, "A Style Analysis of William Bolcom's Complete Rags for Piano", (DMA diss., University of Cincinnati, 2007).

³ 王雪，《拉丁美洲音樂文化》(北京：人民音樂，2009)；陳自明，《拉丁美洲音樂》(北京：人民教育，2007)。

第二節 研究範圍與方法

本論文之研究範圍與方法，分類敘述如下：

壹、作曲家之生平與創作風格

從作曲家的學習歷程探討主要創作手法。

貳、《回憶》中三首舞曲的探源與樂曲分析

由於三首舞曲均代表不同國家的音樂風格，並有特定的標題，筆者將由探究標題的涵義、樂曲中的傳統音樂元素，以及玻爾康在樂譜前言中提及的三位作曲家之簡介，來了解三首舞曲的風格。樂曲分析主要探討作品架構、動機發展、素材運用等內容。

參、詮釋建議

由樂曲分析中提供詮釋建議，包括指法選擇、練習方式、特定技巧彈奏、聲部平衡等。

第二章

玻爾康之生平與創作風格

第一節 玻爾康之生平

壹、背景與學習歷程

美國作曲家兼鋼琴家玻爾康於 1938 年出生於華盛頓州的西雅圖，四歲時即在鋼琴上展現了演奏和創作的音樂天分。玻爾康自小在音樂環境下成長，經營木材業的祖父建造了一座府邸，用來招待當時到西雅圖演出的音樂家，並時常在家中舉辦各類型的音樂活動；父親為工業製品銷售員，常與進出家中的音樂家菁英有所交流；身為小學教師的母親也是位鋼琴家，除了彈奏古典音樂，也與玻爾康一同欣賞音樂劇。⁴儘管在音樂上天賦異秉，他的父母仍選擇讓他接受正規的音樂教育。對於父母在教育上的決定，玻爾康至今十分感激，並且認為「大部分的天才兒童往往無法在過度的推崇下繼續保有才華，他們是不幸的」。⁵

⁴ Mike Telin, "Oberlin Opera: Conversations with William Bolcom and Joan Morris," *ClevelandClassical.com* (November 2011)(Accessed 21 January 2018)
<<http://clevelandclassical.com/?s=Oberlin+Opera%3A+Conversations+with+William+Bolcom+and+Joan+Morris>>

⁵ John Marmor, "Rag To Riches: William Bolcom," *The University of Washington Alumni Magazine COLUMNS* (June 2003)(Accessed 21 January 2018)
<<https://www.washington.edu/alumni/columns/june03/riches01.html>>
原文：Most child prodigies never really survive after that. They are all miserable because they have been exploited.

玻爾康的父母鑑於華盛頓大學的建議，讓玻爾康在十一歲時與華盛頓大學的教授喬治·馬凱(George Frederick McKay, 1899-1970)和約翰·維羅(John Verrall, 1980-2001)學習作曲，並由雅各森夫人(Berthe Poncy Jacobson)指導鋼琴。十七歲時正式進入華盛頓大學音樂系就讀，並以三年的時間完成學士學位。1957年，玻爾康參加阿斯本音樂營(Aspen Music Festival)時結識達流士·米堯(Darius Milhaud, 1892-1974)。由於欣賞米堯的創作風格，畢業之後便前往加州米爾斯學院(Mills College)跟隨米堯學習。1959年更隨米堯赴巴黎音樂院(Paris Conservatoire de Musique)，與金·里維耶(Jean Rivier, 1896-1987)學習作曲，並修習奧利佛·梅湘(Olivier Messiaen, 1908-1992)的美學課(Aesthetics)。⁶1961年回到美國取得碩士學位後，進入史丹佛大學與里蘭德·史密斯(Leland Clayton Smith, 1925-)學習作曲，於1964年獲得藝術博士學位。

貳、任教與獲獎殊榮

1965年，玻爾康回到華盛頓大學任教，隔年轉至紐約市立大學皇后學院(Queens College of the City University of New York)，1968年至70年擔任耶魯大學戲劇系(Yale University Drama School)以及紐約大學音樂系(The New York University School of Art)的駐校作曲家(Composer-in-Residence)。1973年起在美國密西根大學音樂系(University of Michigan)任教，1994年成為傑出作曲教授(The Rose Lee Finney Distinguished University Professor of Music in Composition)⁷，1998年至2003年擔任作曲系系主任，於2008年退休。在任教密西根大學期間，玻爾康還於1987年及1995年擔任底特律交響樂團與紐約愛樂交響樂團的駐團作曲家，1990與2005年分別為艾沙卡學院(Ithaca college)與加州柏克萊大學的駐校作曲家。⁸

⁶ Jacques Cattell, *Who's Who in American Music: Classical*, 2nd ed. (New York: R. R. Bowker, 1986), 59.

⁷ <<https://www.bolcomandmorris.com/william-bolcom>> (Accessed 21 January 2018)

⁸ 陳敏華，《威廉·玻爾康十二首新鋼琴練習曲之研究》（台北：東和音樂出版社，2015），22。

玻爾康自求學階段起即獲獎無數，1953年於艾佛列高中獲得廣播音樂協會獎(Broadcast Music Incorporated, BMI)；1964年及1968年二度榮獲古根漢獎學金(John Simon Guggenheim fellowships)；1965年以《弦樂四重奏，第八號》(String Quartet, No. 8)獲得巴黎音樂院作曲比賽二等獎(2^{ème} Prix de Composition)；1966年以歌劇《爆破的夜晚》(*Dynamic Tonight*)獲得美國藝術暨文學學會(American Academy of Arts and Letters)頒發的馬克·布利茲斯特恩獎(The Marc Blitzstein Award)；作品《鋼琴四重奏》(Piano Quartet)及《為長笛與管弦樂的抒情協奏曲》(*The Lyric Concerto for Flute and Orchestra*)分別於1976年、1993年獲得庫茨維斯基音樂基金會獎(Koussevitzky Foundation Awards)；1988年《十二首新鋼琴練習曲》榮獲普立茲音樂獎(Pulitzer Prize)；2006年《純真與經驗之歌》(*Songs of Innocence and of Experience*)榮獲葛萊美四項大獎。⁹由於玻爾康卓越的音樂成就，同年除了被譽為底特律音樂獎(Detroit Music Awards)的傑出古典音樂作曲家外，亦接受由美國總統布希頒贈的國家藝術獎章(National Medal of Arts)，2007年獲選為美國音樂雜誌(Musical America)的年度作曲家(Composer of the Year)。此外，玻爾康也獲頒多所大學的榮譽音樂博士學位(Honorary Doctor of Music)，包括舊金山音樂院(San Francisco Conservatory of Music)、雅賓學院(Albion College)、新英格蘭音樂院(New England Conservatory of Music)、包德溫華萊士學院(Baldwin-Wallace College)、以及哈特佛大學(University of Hartford)。

⁹ 獎項內容為最佳古典專輯(Best Classical Album)、最佳合唱錄音(Best Choral Recording)、最佳古典現代音樂創作(Best Classical Contemporary Composition)以及年度最佳專輯製作(Best Producer of the Year)。

【表 2-1-2-1】玻爾康獲獎紀錄

年份	獲獎殊榮	獲獎作品
1953	艾佛列高中廣播音樂獎(BMI)	
1965、1968	古根漢獎學金	
1965	巴黎音樂院作曲比賽二等獎	《弦樂四重奏，第八號》
1966	馬克·布利茲斯特恩獎	《爆破的夜晚》
1976	庫茨維斯基音樂基金會獎	《第一號鋼琴四重奏》
1988	普立茲音樂獎	《十二首新鋼琴練習曲》
1993	庫茨維斯基音樂基金會獎	《為長笛與管弦樂的抒情協奏曲》
2006	葛萊美四項大獎	《純真與經驗之歌》
	底特律音樂獎—傑出古典作曲家	
	國家藝術獎章	
2007	美國音樂雜誌一年度作曲家	

參、散拍音樂的復興

玻爾康在音樂上傑出的成就並非一帆風順，1960年代前期，不管是音樂上還是私生活，對他來說都備感壓力。在1963年，玻爾康與義大利的美國詩人兼歌詞創作者阿諾德·魏恩斯坦(Arnold Weinstein, 1927-2005)合作了一部歌劇—《爆破的夜晚》，在紐約百老匯首演一天後驟然收場，玻爾康感到極大的挫敗，也對他早期的音樂生涯產生衝擊。這部講述戰爭的歌劇綜合多種音樂風格在內，範圍從維也納輕歌劇到流行的酒吧音樂。¹⁰例如，在劇中當囚犯的角色用伍采克風格演唱時，其他的角色唱著1912至1915年的流行歌曲。¹¹儘管在

¹⁰ Michael Feingold, "Bolcom Goes for the Gold", *Village Voice*, (1 September 1992), 90.

¹¹ Yeung Yu, "A Style Analysis of William Bolcom's Complete Rags for Piano," (DMA diss., University of Cincinnati, 2007), 26.

作曲上努力創新，此次首演仍宣告失敗。此外，1965 至 1966 年在華盛頓大學任教期間，由於作曲觀念與同事理念不符，加上相處上的不適應，以及在短短幾年經歷了兩次失敗的婚姻，他以「1966 年的危機」(Crisis of 1966)來形容這段低潮時期。¹²

當玻爾康的人生看似跌落谷地時，一切也自此開始有了轉機。1967 年，一位任職於洛克斐勒基金會(The Rockefeller Foundation)的朋友諾曼·羅伊德(Norman Lloyd, 1909-1980)向他提到二十世紀初美國散拍音樂(ragtime)作曲家史考特·喬普林(Scott Joplin, 1867-1967)的歌劇作品《特莫尼夏》(Treemonisha)時，引發玻爾康對散拍音樂的興趣，之後在爵士樂老師魯迪·布利希(Rudi Blesh, 1899-1985)的收藏中取得此歌劇與數首散拍鋼琴曲的樂譜。¹³此後，玻爾康投入散拍音樂的研究，為之吸引：

我發覺散拍音樂是一種用能夠讓我以任何方式都能與之相連結的音樂。自古至今，喬普林必為偉大的人物之一，他的音樂使我信服。他是美國第一位將各種不同的音樂元素融合在一起的音樂家，對此我深感興趣……¹⁴

當時許多音樂家認為散拍音樂來自從前的黑奴，進而在酒吧或沙龍音樂會中演奏，屬於低階層的音樂，與美洲本土的印地安音樂相比，散拍音樂並不適合在音樂廳中演奏。¹⁵然而，在玻爾康深入研究後，他開始演奏這類型的音樂。作曲家威廉·歐布萊特(William Albright, 1944-1998)、彼得·溫克勒(Peter Winkler, 1943-)及音樂學家約舒亞·萊弗金(Joshua Rifkin, 1944-)也一同參與散拍音樂的研究、創作與錄製，玻爾康與這些音樂家們甚至成功地將散拍音樂推

¹² Nancy Malitz, "Synthesizer," *Opera News*, Vol. 50 (November 1992), 15-16.

¹³ Georgia Rowe, "An Interview with William Bolcom: Serendipity," *San Francisco Classical voice* (17 November 2008) (Accessed 21 January 2018) <<https://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/an-interview-with-william-bolcom-serendipity>>

¹⁴ Terry Waldo, *This is Ragtime* (New York: Da Capo Press, 1991), 180.

原文：When I discovered ragtime, I discovered a kind of music that I could relate to in every way. I got knocked out by Scott Joplin. I think he's one of the greatest guys of all time. He interested me because he was the first American who was able to take all of these various sources of music and synthesize them...

¹⁵ Yu, 27.

上音樂廳的舞台。當代最具影響力的散拍音樂家尤比·布萊克(Eubie Blake, 1887-1893)¹⁶，讓玻爾康認識到美國東部的「跨奏散拍」(stride ragtime)，並提供練習散拍音樂的方法，玻爾康也邀請布萊克一起巡迴演出。1970年代，原本已沒落的散拍音樂逐漸在美國造成風靡，尤其在1974年喬普林的作品《演藝人》(*The Entertainer*)成為電影《刺激》(*The Sting*)的音樂配樂後，散拍音樂更在銷售排行榜上與流行音樂並駕齊驅。¹⁷這股散拍復興的風潮也開拓了學術界的新領域，激勵了許多作曲家以散拍音樂風格創作。

肆、音樂創作與貢獻

在1971年，玻爾康結識了他的第三任妻子，次女高音—瓊·莫芮絲(Joan Morris, 1943-)，他們共同合作，巡迴演出十九世紀末至1930年代的美國經典歌曲。¹⁸除了頻繁的演出以外，1974年兩人共同錄製的首張專輯《舞會之後》(*After the Ball*)更獲得葛萊美獎的提名。在他們錄製的二十四張專輯之中，以跨奏大師布萊克的音樂風格所完成的《尤比的羈狂》(*Wild About Eubie*)也是著名的專輯之一。

除了與莫芮絲合作錄音，玻爾康也錄製了許多鋼琴曲；在創作與演奏以外，亦發表許多相關著作；其音樂創作的作品種類眾多，以下列出重要作品之分類及簡介：

¹⁶ 原名為 James Herbert Blake。

¹⁷ Edward A. Berlin, "Ragtime", Grove music online. Oxford music online. Oxford University Press. (16 October 2013) (Accessed 21 January 2018)

<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252241?rskey=y5KpG0&result=1>>

¹⁸ Telin.

一、專輯錄製

1971 年，專輯《向日葵花束，1900-1970 年散拍鋼琴曲》(*Heliotrope Bouquet-Piano Rags 1900-1970*)收錄許多經典的散拍作品；1973 年，專輯《蓋希文鋼琴曲》(*Piano Music by George Gershwin*)中，錄製了喬治·蓋希文(George Gershwin, 1898-1937)於 1932 年出版的鋼琴曲；1975 年，專輯《米堯鋼琴曲》(*Darius Milhaud Piano Music*)，曲目有《巴西之回憶》(*Saudades do Brasil, Op. 67*)、《三首散拍綺想曲》(*Rag-Caprices, Op. 78*)，以及二冊的《春天》(*Le Printemps*)；1977 年與歐布萊特合作專輯《散拍音樂》(*Ragtime*)；1988 年出版專輯《悅耳的聲音－喬普林曲集》(*Euphonic Sounds-The Scott Joplin Album*)。

二、學術著作

1973 年玻爾康與羅伯·金波(Robert Kimball, 1939-)共同編著《追憶希斯理與布萊克》(*Reminiscing with Sissle and Blake*)¹⁹，1984 年與作曲家喬治·洛克柏格(George Rochberg, 1918-2005)共同編著論文集《倖存的美學：一位作曲家對二十世紀音樂的觀點》(*The Aesthetics of Survival: A Composer's View of Twentieth-Century Music*)。²⁰文章部分，1972 年玻爾康曾於《國際音樂研究年報》(*International Music Research Yearbook*)發表了〈散拍音樂的復興：喬普林作品選曲〉(*Ragtime Revival: The Collected Works of Scott Joplin*)；1980 年出版的《新葛洛夫音樂與音樂家辭典》(*New Grove Dictionary of Music and Musicians*)中，玻爾康應邀編寫〈散拍音樂〉一文²¹，文章中的一部分在 1986 年被出版為《新葛洛夫福音歌、藍調與爵士：黑人靈歌與散拍音樂》(*The New Grove Gospel, Blues and Jazz: with Spirituals and Ragtime*)一書；1981 年在詹姆士·蓋恩斯(James R. Gaines, 1947-)的《鋼琴人生》(*The Lives of the Piano*)中撰寫《歌與舞》(*Song and Dance*)一文。²²

¹⁹ William Bolcom with Robert Kimball, *Reminiscing with Sissle and Blake* (New York: Viking Press, 1973).

²⁰ George Rochberg, *The Aesthetics of Survival: A Composer's View of Twentieth-Century Music*, Ed. and with an Introduction by William Bolcom (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984).

²¹ William Bolcom, "Ragtime". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XV, Stanley Sadie ed. (London: Macmillan, 1980), 537-540.

²² William Bolcom, "Song and Dance" ed. James R. Graines, in *The Lives of the Piano* (New York: HarperCollins, 1983).

三、音樂作品

玻爾康的作品類型豐富，包括管弦樂曲、室內樂曲、鍵盤樂曲、合唱曲、聲樂曲、流行音樂及歌劇等。管弦樂作品包括九首交響曲，其中《第八號交響曲》(Symphony, No. 8)加入合唱，歌詞選自英國詩人威廉·布萊克(William Blake, 1757-1827)的《預言啟示作品集》(*The Prophetic Books*)。協奏曲中，則包括兩首鋼琴協奏曲。第一首《鋼琴協奏曲》(Concerto for Piano and Orchestra)創作於 1975 至 1976 年，當時美國正面臨越戰及水門事件的醜聞，玻爾康欲以音樂來表現對美國的諷刺。另一首《蓋亞，為二個左手的鋼琴協奏曲》(*Gaea, for Two Left Hand Pianos and Orchestra*)創作於 1996 年，為了二位右手受傷的鋼琴大師蓋瑞·葛拉夫曼(Gary Graffman, 1928-)與雷恩·弗萊雪(Leon Fleisher, 1928-)所寫。室內樂作品包括十一首弦樂四重奏與許多不同編制的樂器組合。鍵盤作品包括鋼琴、管風琴與大鍵琴，其中較具代表性的鋼琴獨奏曲有《散拍鋼琴曲全集》(*Complete Rags for Piano*)、《十二首新鋼琴練習曲》、《九首鋼琴小品》(*Nine Bagatelles*)與《九首新鋼琴小品》(*Nine New Bagatelles*)，其餘鋼琴作品還包括六首雙鋼琴以及四手聯彈等。聲樂作品以酒館歌曲(*Cabaret Songs*)著名，詩詞來自魏恩斯坦，為玻爾康為妻子莫芮絲演唱所做，共四冊，其內容融合古典與爵士藍調元素，玻爾康在作品前註明：這些歌曲要像說話的語調唱出，如此才能讓歌詞與音符具有同等價值。²³歌劇作品中，《乞丐歌劇》(*The Beggar's Opera*)改編自米堯的作品，並增加新素材，而《麥提格》(*McTeague*)、《橋見之景》(*A View From the Bridge*)與《婚禮》(*A Wedding*)則是受芝加哥抒情歌劇院(Chicago Lyric Opera)委託所作。最著名的大型作品《純真與經驗之歌》為玻爾康以詩人布萊克的同名詩集為腳本所作，曲長達兩個半小時，編制包括管弦樂團、管風琴、搖滾樂團、合唱團以及爵士樂手、朗誦者、女中音獨唱等。²⁴

²³ Marlene Titus Bateman, "The Cabaret songs, volume one, of William Bolcom and Arnold Weinstein: An Exploration and Analysis" (DMA diss., University of Texas at Austin, 2001), 53.

²⁴ Feingold, 89.

第二節 玻爾康之創作風格

被視為「折衷主義」(eclecticism)²⁵的作曲家玻爾康，善於在創作中融合各種不同元素。年幼時家中的音樂教育讓他接觸到多樣化的音樂，即使在求學時期接受古典音樂訓練，到了法國學習到現代音樂的創作技法，他對流行音樂的愛好始終不變。不論是任何形式的作品，玻爾康將這些音樂元素融合，呈現在作品中，完全消弭了流行音樂和古典音樂之間的界線。²⁶關於玻爾康的作品，羅伯特·卡爾(Robert Carl)認為：

一個典型的玻爾康的作品通常從無調性開始，沿著強烈的表現主義發展，突然地進入散拍與藍調的領域，融入美國流行歌曲，接著以古典的曲式（如賦格）或『現代主義』的手法為總結。總之，唯一可預測的因素就是其不可預測性。如此的藝術觀點既不曲高和寡，也不流於通俗。²⁷

由上述可知，玻爾康在任何作品的創作上，不拘泥於單一風格的表現，反而將他所接觸、理解、甚至喜愛的音樂毫無保留地呈現在作品中。有時用古典形式的架構表現民俗音樂，抑或是在調性旋律中穿插了序列音樂，各種音樂元素在他精巧的設計下結合，建立了特有的音樂風格。以下將玻爾康的創作風格分為「二十世紀創作手法」、「美國流行音樂元素」以及「民間音樂取材」三個層面解析各種音樂素材。

²⁵ 最早由法國哲學家維多·古森(Victor Cousin)在 1830 年提出，意指在哲學、神學、藝術的思考或實踐中，從不同體系選取各種學理，以創造新方法或新風格的方式。該詞取自希臘文「eklegein」，表示選取或選擇之意。

²⁶ 陳敏華，24。

²⁷ Robert Carl, "Six Case Studies in Modern American Music: A Postmodern Portrait," *College Music Symposium*, 30 (Spring 1990), 45.

原文：A typical Bolcom piece might begin with atonal flourish, develop along hyperintense expressionist lines, suddenly break out into a rag or blues, mix in elements of American pop songs, and conclude with a reference to a classical form (such as a fugue) or to its opening "modernist" elements. In short, the only element that was predictable was its unpredictability. It adhered to neither the uptown-serial nor downtown-minimal aesthetic.

壹、二十世紀創作手法

玻爾康早期的作品受到皮耶·布列茲(Pierre Boulez, 1925-2016)影響，多呈現無調性與後序列音樂的風格²⁸，如 1959 年至 1966 年創作的《十二首鋼琴練習曲》(Twelve Etudes for Piano)，除了極具挑戰性的技巧外，多變且自由的節奏【譜例 2-2-1-1】、不和諧的音響、特殊的彈奏方式【譜例 2-2-1-2】、機運音樂手法【譜例 2-2-1-3】等，皆是此時期的代表特色；而後序列音樂的代表作為《夢之樂，作品一》(*Dream Music*, No. 1)，題獻給作曲家盧西亞諾·貝里奧(Luciano Berio, 1925-2003)。序列的手法在雙鋼琴作品《插曲》(*Interlude*)、《雙鋼琴奏鳴曲》(*Sonata for Two Pianos in One Movement*)【譜例 2-2-1-4】以及《回憶》第三首〈委內瑞拉華爾茲〉中皆有出現。²⁹

【譜例 2-2-1-1】玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第三首，第 1 至 6 小節

A study in sonorities. Notation is free and proportional, e. g.: \circ is longer than \downarrow , \downarrow is longer than \downarrow , \downarrow is longer than \downarrow ; otherwise, look to spacing on beam.

$\downarrow\downarrow\downarrow$ or $\downarrow\downarrow\downarrow$ means grace-note groups without regularity of rhythm; $\downarrow\downarrow\downarrow$ means with regularity of rhythm.

$\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$ means longer values, played without regularity, roughly according to the spacing of the notes.

Sonorously
Moderato

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'Sonorously'. The score includes various dynamic markings: *fff* (fortississimo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *fz* (forzando). There are also markings for 'free' and 'Ped.' (pedal). The notation is complex, with many beamed notes and grace notes, illustrating the 'free and proportional' nature of the rhythm mentioned in the text above.

²⁸ 陳敏華，41。

²⁹ 參見本論文第三章第三節。

【譜例 2-2-1-2】玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第十二首〈神話〉，第 1 至 2 小節

Use of real, proportional and free rhythmic notation. Cluster, use of inside of piano. Varied types of touch.
 "Percuté" = percussive touch
 J = inside piano
 J = on keyboard

Slow, with majesty
free

with flat of hand
 mf
 Ped.
 ff
 mf
 ff
 fff
 retain
 13'

with fingerpads
 dampen softly
 p
 with fingernail
 1st frame ring
 pp
 loco
 p
 mf
 ff
 with fingerpads
 pp
 ppp
 11'

ff
 S.P.
 Ped.
 senza Ped.
 pp
 ff
 Ped.
 (retain S.P.)

【譜例 2-2-1-3】玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第十首〈樂群〉，第 4 到 7b 樂群

4
 p
 3
 5
 5
 3

5
 f
 ff

6a
 ff

OR

6b
 ff
 (NEVER BOTH)

7a
 f
 ff
 3

OR

7b
 ff
 optional
 Ped.
 (NEVER BOTH)

【譜例 2-2-1-4】玻爾康《雙鋼琴奏鳴曲》第一樂章〈蓋亞〉，第 1 至 3 小節

11音列

ff ** with both hands

ped. flutter ped. (or let off slowly as piano dictates)

ff

little ped.

** or with two fingers of one hand played percussively

節奏與力度表現方面的影響主要來自梅湘。梅湘曾深入研究古印度、古希臘及中世紀素歌的調式與節奏。³⁰在他的作品《四首節奏練習曲》(*Quatre Études de Rythme*)的第三首〈節奏紐姆〉(Neumes Rythmiques)中，以比值的概念劃分節奏，充滿邏輯性【譜例 2-2-1-5】。³¹由於對鳥鳴的研究，也促使他在鋼琴上創造出多變的力度與特別的和聲音響。在玻爾康的創作中，以《十二首鋼琴練習曲》為例，可觀察到節奏的精密性，並說明節奏需按比例分配【譜例 2-2-1-1】，同時也有詳細的力度標記，並強調瞬間的力度對比【譜例 2-2-1-6】。關於現代音樂對玻爾康創作的影響，他表示，六〇年代前期曾演奏許多困難的美國當代作品，當時除了梅湘，也受到布列茲、尚·巴拉格(Jean Barraqué, 1928-1973)³²、亞歷山大·史克里亞賓(Alexander Scriabin, 1871-1915)以及其他同時期作曲家的影響。³³

³⁰ 馬清，《二十世紀歐美音樂》(臺北：揚智文化，2000)，151。

³¹ 同前註，158。

³² 法國作曲家，與梅湘學習，同布列茲發展序列音樂。

³³ 陳敏華，218。

【譜例 2-2-1-5】梅湘〈節奏紐姆〉，第 1 至 2 小節。左手以十六分音符為單位，
 比值為 1:6:11；第 2 小節每和弦增加一個十六分音符，比值為 2:7:12

Vif (rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15) 8

PIANO

mf (*courtois*) *ppp* *pp*

(1) (6) (11)

(2) (7) (12)

【譜例 2-2-1-6】玻爾康《十二首鋼琴練習曲》第一首，第 16 至 19 小節

mf *p* *fz* *mf* *mp* *f* *fz* *p* *fz* *mp* *p* *mp*

p *mp* *mfz* *mf* *fz* *p* *mp* *pp* *mp*

在現代音樂的創作手法中，玻爾康也使用音堆製造音響，以複調音樂的手法豐富和聲色彩【譜例 2-2-1-7】。

【譜例 2-2-1-7】玻爾康《回憶》第三首〈委內瑞拉華爾茲〉，第 95 至 99 小節

The score for Example 2-2-1-7 consists of two systems, I and II. System I shows the piano (I) and bass (II) staves. The piano part has a dynamic of *ff* and a key signature change to F major (F大調). The bass part has a dynamic of *ff* and a key signature change to F minor (降G大調). System II shows the piano (I) and bass (II) staves. The piano part has a dynamic of *pp* and a key signature change to F major (F大調). The bass part has a dynamic of *pp* and a key signature change to F minor (降G大調). Annotations include "95 Ped.", "8 t...", "Ped. slowly off", "112 Ped.", "off slowly", "cresc.", and "p".

為了強調節奏上的自由性，在省略拍號和小節線後，音樂更不受限制【譜例 2-2-1-8】【譜例 2-2-1-9】。

【譜例 2-2-1-8】玻爾康《九首鋼琴小品》第三首，第 1 至 2 小節

The score for Example 2-2-1-8 is divided into two systems. The first system is marked "Fast, but spacious; senza tempo" and "III". It features a piano (I) and bass (II) staff with a dynamic of *f* (both hands 8t) and a key signature change to F major. The second system is marked "Adagio" and "loco". It features a piano (I) and bass (II) staff with a dynamic of *ff* and a key signature change to F major. Annotations include "8t", "f (both hands 8t)", "(t.c.)", "Adagio", "loco", "pp", "l.v.", "change ped.", and "u.c.".

【譜例 2-2-1-9】玻爾康《九首鋼琴小品》第六首〈佩加索斯〉

VI

〔全曲無小節線〕

Prestissimo (♩. = 144)

slight *ped.* in touches 8va *poco* *mp*

8va *p sub.* *pp*

8va *fz* *p* *mp* *dim.* *f*

由於玻爾康創作時時常融入各種不同元素，加上受到美國作曲家查爾斯·艾伍士(Charles Edward Ives, 1874-1954)的影響，許多素材在重新組合並置後，製造出「拼貼」(collage)的效果。³⁴《雙鋼琴奏鳴曲》第二樂章即是以克勞德·德步西(Claude Debussy, 1862-1918)前奏曲第一冊(Preludes Book I)第一首〈霧〉(Brouillards)與阿諾德·荀貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)的《和聲學》(Harmonielehre)中的範例和弦穿插其中【譜例 2-2-1-10】。

³⁴ 陳敏華，40。

【譜例 2-2-1-10】玻爾康《雙鋼琴奏鳴曲》第二樂章〈移轉的夜晚〉，第 215 至 216 小節

The image shows a musical score for two staves, numbered 1 and 2. Staff 1 contains a treble and bass clef with notes and rests. A red box highlights a chord in the bass clef with the dynamic marking *mf z*. A blue box highlights a reference label: ****Debussy: Prelude II-1 Brouillards**. Staff 2 contains a treble and bass clef with notes, rests, and triplets. A blue box highlights a passage with the dynamic marking *ppp* and the instruction ** ped. 1/2 up*. A red box highlights a reference label: *****Schoenberg: Harmonielehre, musical example**.

此外，玻爾康對於力度、速度以及各種運音法(articulation)的記號在譜上的描述非常詳細，如力度範圍即自 *pppp* 到 *sffffz*，譜上也標示各種不同的重音。速度或是表情的標記有時會以情緒或是意境上的文字描述，如「快速，惡毒的」(Fast, diabolical)、「低俗的」(sleazy)、「倦怠的；自由的」(Languorous; freely)、「現在真的加快速度了！起飛吧！」(Now really speed up! Take off!)、「非常枯燥說教似的」(very dry and didactic)³⁵，以及引用了法國作曲家艾瑞克·薩梯(Éric Satie, 1866-1925)鋼琴作品《鞦韆》(*La Balançoire*)中的文字描述：「我心就是如此搖擺的」(C'est mon coeur qui se balance ainst) 【譜例 2-2-1-11】。

³⁵ Audrey Kathleen Kaiser, "William Bolcom: A Survey of the Two-Piano Music," (DMA diss., University of Kentucky, 2000), 25.

【譜例 2-2-1-11】 玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第二首〈宣敘調〉，第 5 至 12 小節

Shyly ♩=92

cantabile. 3 *molto legato* 3 *poco espr.* 3

pp *p*

u.c.
("C'est mon
coeur qui se
balance ainsi.
...Satie)
我的心就是如此搖擺的

貳、美國流行音樂元素

玻爾康在求學階段的訓練側重於歐洲的作曲風格上，但是在他早期的作品中即包含了美國音樂的特徵。³⁶在巴黎音樂院時，他將一首校內作曲比賽的參賽作品《弦樂四重奏，第八號》加入搖滾元素，引發許多爭議。此作品雖拿下巴黎音樂院作曲比賽二等獎，當時的評審仍認為在古典音樂中加入流行音樂的元素並不合宜。³⁷玻爾康描述，「對於流行音樂我有股無法抑制的衝動，我在最後一個樂章加入了一段歌曲像是『振奮我心』(Rock-a-my-Soul)的變奏，老師們批評這樣的作法，認為這是一種『破聲格調』。」³⁸

舉凡爵士樂、鄉村音樂、搖滾樂或是百老匯音樂，都是玻爾康喜愛並時常聆聽與演奏的音樂風格。身為一位美國作曲家，他注意到：

³⁶ Yu, 26.

³⁷ Feingold, 90.

³⁸ Telin. 原文：But I always had an impish urge toward pop. My eighth string quartet had a finale that sounded like variations on 'Rock-a-my-Soul', which my teachers criticized for its 'rupture of styles.'

那些所謂的「嚴肅」的歐洲作曲家比我們更頻繁地在作品中採用美國音樂元素，這是一件值得議論的事。拉威爾的《G 大調鋼琴協奏曲》想法源自蓋希文的作品；米堯的《世界的創造》靈感來自美國爵士樂；薩梯模仿歐文·柏林的旋律寫了芭蕾舞曲《遊行》；史特拉溫斯基才看了一眼美國散拍音樂的樂譜，就寫下了他的《鋼琴散拍音樂》……³⁹

誠如玻爾康所言，美國音樂元素在創作取材上已逐漸受到重視。而這些歐洲作曲家以傳統的作曲手法為基底，在融入美國流行音樂後，使古典與流行音樂的界線逐漸模糊。在玻爾康的作品中，此類創作手法不勝枚舉。如前文所述，《純真與經驗之歌》即融入了爵士樂與搖滾樂風格；創作於 1970 年代後期的四冊酒館歌曲，以古典歌唱手法融入了爵士、藍調等元素；⁴⁰在《十二首新鋼琴練習曲》的第二首中，也涵蓋了藍調風格在內【譜例 2-2-2-1】⁴¹。

【譜例 2-2-2-1】玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第二首〈宣敘調〉，第 1 小節

Free, expressive, very frank

藍調風格終止式

ppp

對美國流行音樂情有獨鍾的玻爾康，在接觸了散拍音樂後，開始深入研究散拍風格。散拍音樂源自於黑人音樂，1890 年中期至 1918 年左右盛行於美國。⁴²當時的散拍音樂包含了器樂曲、歌唱曲以及舞曲，現今多用來指稱鋼琴

³⁹ Bolcom, "Song and Dance", 157.

原文：It might be argued that the "serious" composers of Europe have been more able to draw from American sources than our own have. Ravel's G Major Concerto draws heavily on Gershwin; Milhaud's *La Creation du monde* is inspired by American jazz; Satie wrote a parody of an Irving Berlin tune to use in his ballet *Parade*; and Stravinsky was reportedly impelled by the look—only the look—of a page of printed American ragtime to write his *Piano Rag-Music*...

⁴⁰ 陳敏華，25。

⁴¹ 在演奏或演唱藍調音樂時，時常由比主音低半音的音開始再進入主音。

⁴² Berlin, "Ragtime".

的演奏風格，其演奏型態多為右手彈奏切分旋律，左手掌握節拍律動，正拍彈奏低音或八度音，接著以中音域的和弦交替呈現【譜例 2-2-2-2】。⁴³

【譜例 2-2-2-2】喬普林《演藝人》，第 5 至 8 小節



在 1920 至 1930 年代，紐約哈林區發展出「跨奏」風格的散拍音樂，速度上更快速，以八度、十度的大跳或滑音來炫技，甚至加以即興；節奏上使用附點音型與三連音製造搖擺(swing)的節奏感【譜例 2-2-2-3】。

【譜例 2-2-2-3】湯瑪斯·華勒《鱷魚爬行》，第 1 至 8 小節



⁴³ Berlin, "Ragtime".

散拍音樂中的節奏有以下幾種形態【表 2-2-2-1】：

【表 2-2-2-1】散拍音樂節奏型態

節奏類型 1	節奏類型 2	節奏類型 3
		
節奏類型 4		
節奏類型 5		
節奏類型 6		

玻爾康對於散拍音樂的復興不遺餘力，除了四處演奏傳統的散拍音樂外，1967 年也開始以喬普林風格為基礎創作新的散拍音樂。⁴⁴然而，在結識了布萊克之後，創作時更加入了「跨奏」的風格。在與布萊克交流散拍音樂的同時，布萊克建議玻爾康可藉由踏腳來穩定節奏，玻爾康也認同這樣的練習方式。⁴⁵玻爾康的散拍音樂作品眾多，如《優雅的幽靈散拍》(*Graceful Ghost Rags*)，《三首幽靈散拍音樂》(*Three Ghost Rags*)及《散拍鋼琴曲全集》(*Complete Rags for Piano*)等，或是在作品中加入散拍風格元素，如《回憶》第一首〈秀羅〉的伴奏型態⁴⁶，以及《十二首新鋼琴練習曲》第八首〈散拍地獄〉(*Rag infernal*)【譜例 2-2-2-4】。

⁴⁴ Yu, 28.

⁴⁵ Bolcom, "Song and Dance", 145.

⁴⁶ 參見本論文第三章第一節。

【譜例 2-2-2-4】 玻爾康《十二首新鋼琴練習曲》第八首〈散拍地獄〉，第 6 至 8 小節



參、民間音樂取材

玻爾康在華盛頓大學修習鋼琴課程時師事雅各森夫人，在雅各森夫人的指導下，除了學習到法國樂派著重音色微妙變化與音響營造的彈奏風格外⁴⁷，也意識到所有音樂的來源其實是源自於「民間音樂」。⁴⁸另外，玻爾康在阿斯本音樂營結識米堯後，非常欣賞米堯對各種音樂開放的態度。在米堯的作品中，除了新古典主義風格，更加入了爵士樂元素，而南美洲的傳統民間音樂也是他運用的素材之一，如 1920 年至 1921 年創作的《巴西之回憶》，即是引用巴西音樂創作的舞曲。玻爾康以此為學習榜樣，在作品中融入傳統民間音樂元素，使創作內容更加多樣化。本篇論文研究主題即是玻爾康以拉丁美洲傳統民間音樂為素材，融合獨特且新穎的創作手法呈現的雙鋼琴作品。

⁴⁷ 陳敏華，31。

⁴⁸ Feingold, 90.

第三章

《回憶－為雙鋼琴的三首傳統拉丁美洲舞曲》

探源與樂曲分析

作品《回憶》是玻爾康於1991年為邁阿密第三屆德拉諾夫國際雙鋼琴比賽(The 3rd Murray Dranoff International Two-Piano Competition)所寫，首演於同年的12月17至22日，並題獻給洛麗塔·德拉諾夫(Loretta Dranoff, 1922-2011)⁴⁹。全曲共三個樂章，採用三種不同的拉丁美洲舞曲，分別來自巴西、阿根廷以及委內瑞拉。關於此作品的創作理念及動機，玻爾康在樂譜的前言寫道：

《回憶》的靈感來自一部由評論家兼譯者邁可·費戈德(Michael Feingold, 1945-)推薦給我的跨世紀舞劇。在喜愛這些來自厄瓜多、巴西、波多黎各、委內瑞拉和其他拉丁美洲的舞曲作品同時，我發現喬普林的散拍音樂只是第一次世界大戰時盛行的傳統鋼琴舞曲之一。而這三首小品即是呼應當代的風格，也期許能掌握住其音樂與時代的韻味。⁵⁰

⁴⁹ 德拉諾夫國際雙鋼琴比賽創辦人。1946至1973年與丈夫莫瑞·德拉諾夫(Murray Dranoff)組成雙鋼琴巡迴演出。1985年莫瑞·德拉諾夫逝世後，洛麗塔為了紀念丈夫成立了德拉諾夫基金會與國際雙鋼琴比賽。

⁵⁰ William Bolcom, preface to *Recuerdos*, “Recuerdos was inspired by a volume of turn-of-the-century dances given me by the critic and translator Michael Feingold. Falling in love with these wonderful dance pieces from Ecuador, Brazil, Puerto Rico, Venezuela, and other Latin American countries, I became aware of the fact that the Scott Joplin ragtime tradition was only part of a larger tradition of piano dance-music that flourished through the First World War. The three pieces are evocations of that style-period which, I hope, capture the flavor of that music and the time.”

第一節 〈秀羅〉

壹、「秀羅」的涵義解析

一、巴西傳統民間音樂概述

作為巴西流行音樂的「秀羅」，其音樂素材來自巴西傳統民間音樂，不同人種與文化使巴西傳統民間音樂呈現出多樣化的特性。十六世紀前，巴西原居住者為印第安人，西元 1500 年葡萄牙航海家佩德羅·卡布拉爾(Pedro Álvares Cabral, 1467-1520)率領艦隊抵達巴西後開啟了葡萄牙殖民時期。當時因採伐巴西紅木及種植甘蔗的勞力需求，葡萄牙人從非洲販運大量黑人奴隸至巴西。巴西的音樂就在印第安、歐洲和非洲文化經過數百年的融合與演變，發展出許多類型與風格。以下簡要探討三種影響巴西傳統民間音樂的元素：

1. 印第安音樂

巴西的印第安文化處於較偏僻、孤立的亞馬遜熱帶叢林區，大部分的印第安人幾乎沒有和其他人種接觸，形成獨立的自治文化。⁵¹印第安人的音樂主要與他們的社會有關，塞謬爾·馬爾地(Samuel Méarti)在《先殖民地時期的歌曲、舞蹈和音樂》(*Canto, Danza y Musica Precortesiana*)中對印第安音樂的觀點：「印第安人的藝術與音樂的主要功能並非產生美學上的激情，而是用來表示對宗教的狂熱。」除了頌揚神祇以外，生育保健、耕作、格鬥、遊戲、狩獵及教育活動等也都經由歌舞的形式來交流和傳達。

印第安人的音樂與生活密不可分，因此他們的旋律與節奏往往和語言的表

⁵¹ Gerard Béhague, "Brazil", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000003894?rkey=XPjw1&result=1>> (accessed 17 September 2017)

達習慣相似，例如哼唱一些重複或無意義的歌詞，呼喊式的叫聲，不換氣的唱法將歌曲唱至氣盡為止，或是緊逼喉嚨的嘶啞聲等。旋律通常在一個八度內的中音音域，常使用單音重複【譜例 3-1-1-1】。

【譜例 3-1-1-1】印第安音樂特色



或是以二至四個音進行，以其中一個音作為中心音【譜例 3-1-1-2】。

【譜例 3-1-1-2】南比誇拉族(Nambicuara)的印第安歌曲

音型走向多為下行級進，且在下行樂句中常出現下滑並拖長的音調【譜例 3-1-1-3】。

【譜例 3-1-1-3】卡馬幽拉族(Kamaiurá)的舞蹈歌曲

音程上大多使用大小三度與完全四、五度，用二、三度音程的上下行走向做出旋律的起伏。印第安音樂的節奏變化多樣，時常運用附點和連音使音值具有短、長的對比，拍號不固定，不論是人聲或器樂伴奏部分，三連音和二連音時常出現【譜例 3-1-1-4】。

【譜例 3-1-1-4】陶利龐族(Taulipang)的印第安歌曲



當人聲與伴奏的鼓聲同時出現時，兩者的節奏幾乎很少重合，若人聲的節拍較固定，則鼓聲較自由，反之亦然。自由節拍在印第安音樂中，每個音符的時值長短根據演奏或演唱者的個人喜好進行，帶有極大的即興性⁵²，而等值的節奏則較常出現在為歌舞伴奏的曲調中。

2. 歐洲音樂

長期受到葡萄牙殖民的巴西，其音樂受到伊比利半島上的西班牙與葡萄牙等歐洲音樂的強烈影響，甚至傳入了長笛、小號、長號、單簧管、豎琴、風琴、小提琴和吉他等樂器。歐洲音樂不外乎大小調音階，關係轉調，主、屬和下屬和弦的運用，重唱中時常出現平行三、六度，器樂音樂中也會出現對位織度等。⁵³下行動機往往帶有大量的模進，旋律多為拱型。受葡萄牙詩歌韻律的

⁵² 王雪，《拉丁美洲音樂文化》（北京：人民音樂，2009），60。

⁵³ 同前註，283。

影響，大部分的結尾以強而有力的終止，並結束在屬音或三音。⁵⁴在節奏方面主要是三拍子和複拍子，以及強調切分節奏。另外，許多歌曲沿用了伊比利傳統的八音節一行的詩體，或是葡萄牙民歌中七音節一行的詩詞，因此樂句結構一般不長且具有對稱的特性。⁵⁵16 世紀起，歐洲的傳教士自伊比利半島帶來傳統的葛利果聖歌，加上葡萄牙民間音樂傳入巴西時，已帶有葛利果聖歌中調式與節奏的特徵，因此一些歌唱中有類似宣敘調的形式，幾乎沒有節拍並帶有裝飾音【譜例 3-1-1-5】。除此之外，旋律和終止式也受到教會調式的影響。⁵⁶

【譜例 3-1-1-5】塞阿臘州(Ceará)的倫杜曲 (Lundu)

nha da gat-ta - fi - nha na mi - nha Quan -do che-guei em
ca - sa mui - to des-con - fi - a - do, si-nha - zi-nha en-trou
pta den - tou, trou - x'u-ma coi - si-nha com-pte-din - ha, de ca -
-bi-nho re-don-di - nho, cha-ma-da pal - ma - to - tia.

一些歐洲的樂類傳入巴西後，在適應巴西文化的過程中，逐漸被巴西本土化，如葡萄牙的「摩地納」，在葡萄牙原泛指以吉他伴奏的情歌，18 世紀後演變為巴西抒情、傷感的歌曲形式。⁵⁷「華爾茲」、「波爾卡」、「馬厝卡」等歐洲舞蹈同樣也在進入巴西後，與巴西本地音樂結合，變化出不同類型的音樂。而「秀羅」在巴西音樂中，受到歐洲音樂影響最廣，除了吸收歐洲音樂的特點外，更具有巴西的民族特性。

⁵⁴ Béhague, "Brazil".

⁵⁵ 王雪，283。

⁵⁶ Béhague, "Brazil".

⁵⁷ 王雪，284。

3. 非洲音樂

巴西的非洲音樂主要來自殖民時期的黑奴，他們在奴隸制的壓迫下，保留著自身的文化，加上黑人居住地聚集，宗教信仰與風俗習慣得以在殖民者的限制中保留與傳承。⁵⁸「坎東布來」(Candomblé)一詞，特指巴伊亞州各種不同的非裔宗教團體，也意味著非洲人對神的崇拜。⁵⁹他們在祭神的儀典中用歌唱、打擊樂來讚頌信仰，旋律以單一聲部與呼應式的歌唱為主，另一些人以鼓、牛鈴、搖鈴等樂器伴奏。鼓類的打擊樂器在非洲宗教儀式、歌舞等活動中被頻繁地使用，常見的節奏如【譜例 3-1-1-6】。而非洲音樂多使用五聲音階與全音音階，大調降低第七音，通常以二拍子為主，常見的節奏有切分音，三對二，重拍轉移等。樂句短小，音域通常不超過一個八度。

【譜例 3-1-1-6】非洲鼓類節奏



著名的「森巴」舞曲即是來自黑人的民間舞蹈，多以鼓類伴奏，如大鼓、鈴鼓及小鼓等。由於種類繁多，以下列出幾種類型。「森巴－雷可」(sambaleno)的開頭由兩位舞者歌唱平行三度的旋律，通常為二拍子弱起拍，音域不超過一個八度，以重覆音及附點節奏的固定音型為特徵【譜例 3-1-1-7】。⁶⁰

⁵⁸ 王雪，266。

⁵⁹ 王雪，267。

⁶⁰ Béhague, “Brazil”.

【譜例 3-1-1-7】「森巴－雷可」音樂特色

$\text{♩} = 138$

A vi - da de cam - po Lar - go é u - ma vi - da di - ver -
 - ti - da tem o cra - vo na en - tra da tem a
 to - sa na sai - da

在聖保羅地區的「森巴坎皮尼羅」(samba campineiro)指的是一種舞蹈而非音樂形式，其成員多為女性，除了跳舞也演奏鼓類樂器。此類型的森巴以二四拍為主，帶有切分節奏，用分節歌曲的形式來吟唱多變化的歌詞，或是重複一些字句來符合旋律的長度，而即興風格在曲中也有其重要性【譜例 3-1-1-8】。

【譜例 3-1-1-8】「森巴坎皮尼羅」節奏特色

「森巴狄羅德」(samba de roda)盛行於巴伊亞州(Bahia)，娛樂性質高，較能展現典型的巴西風味，樂曲通常為 4 到 8 小節，多使用重複音、切分音與固定節奏型【譜例 3-1-1-9】。

【譜例 3-1-1-9】「森巴狄羅德」音樂特色

巴西傳統民間音樂反映在「秀羅」中，可發現上述部份音樂特點。「秀羅」包含了印地安音樂中即興的特色，也受到歐洲音樂平行三度、六度的影響，而節奏則是來自非洲。以下將由解析「秀羅」在巴西音樂的發展，簡要介紹代表作曲家，接著針對玻爾康作創作的「秀羅」做樂曲的探究。

二、「秀羅」涵義與源起

「秀羅」一詞為葡萄牙文，有「啜泣」、「悲歎」(lamento)之意，1870 年左右在里約熱內盧(Rio de Janeiro)興起，屬於巴西都市中的流行音樂。1870 年至 1920 年是巴西流行音樂發展之極盛期，尤其在 1888 年廢除奴隸制後，鄉村人口大量移往都市，造成社會環境的改變，音樂形式更加多元，流行音樂消費市場隨之興起，造成許多聲樂、器樂及舞蹈的樂類日益發展，如「摩地納」(modinha)、「馬希瑟」(Maxixe)和「森巴」(samba)等，而「秀羅」也在此時期逐漸盛行。⁶¹

三、「秀羅」作為樂團的編制與特色

現今對「秀羅」的解釋，一般視為一種樂類，實際上可從不同的層面來理解。在葡萄牙，凡是以絃樂及木管樂演奏的音樂都稱為「秀羅」。⁶²另一方面，在巴西流行音樂中，「秀羅」通常指的是由器樂組成的合奏樂團。⁶³樂團組成的樂器包括長笛、單簧管、低音大號(ophicleide)、長號、四弦小型吉他(cavaquinho)⁶⁴、吉他和鈴鼓等。⁶⁵樂團中的表演者們被稱為「秀羅斯」(chorões)，意為街頭樂手(musician serenaders)。

⁶¹ Béhague, "Brazil".

⁶² 王雪，288。

⁶³ Béhague, "Brazil".

⁶⁴ 一種類似烏克蘭麗麗的樂器

⁶⁵ Gerard Béhague, "Choro", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://140.128.103.17:2285/subscriber/article/grove/music/05679?q=choro&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>> (accessed 17 September 2017)

「秀羅」樂團的曲風活潑，節奏強烈，也有傷感的抒情樂段。⁶⁶曲調多來自民間音樂，常有多聲部進行，多樣化的對位手法，注重音樂上的炫技與即興。演奏方式往往由成員中的一樂手擔任獨奏，在幾個小節的序奏之後即開始變奏或即興，其餘樂手則在另一聲部回應。八度跳進、驟然的停頓、突如其來的轉調或不協和的音程都是秀羅音樂的特色⁶⁷，而鈴鼓時常以十六分音符切分音的節奏模式出現。⁶⁸此外，秀羅樂團也與「摩地納」歌曲結合，成為歌唱結合器樂演奏的形式。⁶⁹

四、「秀羅」的代表性作曲家

「秀羅」發展至今，受到許多作曲家喜愛。如巴西戲劇音樂最多產的女作曲家希金尼亞·岡札加(Chiquinha Gonzaga, 1847-1935)，她的波爾卡舞曲作品《吸引力》(*Atraente*)有著和「秀羅」同樣的即興特色，其中包含了快速重複的分解和弦、在固定伴奏音型中的下行半音階、變奏手法和切分音型；若亞金·卡拉多(Joaquim Antônio da Silva Calado, 1848-1880)⁷⁰籌組了最早的秀羅樂團，也將歐洲波爾卡舞曲中的元素加入其創作，形成巴西著名的馬希瑟舞曲；⁷¹納撒雷特將歐洲舞曲更深入地融入巴西流行音樂，作品中常使用 2/4 拍以及規律的切分節奏。⁷²其創作除了受巴西音樂影響外，還結合歐洲舞曲、非洲音樂中的節奏、爵士樂、散拍音樂等元素，形成他特有的音樂風格。在兩百一十一首作品當中，數量最多的是探戈舞曲，而紮根於傳統古典音樂的訓練下，他將所創作的探戈稱為「巴西探戈」(*tango brasileiro*)，以別於當時較風行的「阿根廷探戈」。⁷³他將傳統的「秀羅」加以改編，影響了往後創作秀羅的作曲家，玻爾康亦為其中之一；海特·維拉－羅伯斯(Heitor Villa-Lobos, 1887-1959)以「秀

⁶⁶ 陳自明，《拉丁美洲音樂》（北京：人民教育，2007），241。

⁶⁷ 王雪，289。

⁶⁸ John P. Muppy, *Music in Brazil*. (Oxford: Oxford University Press, 2006), 9.

⁶⁹ Béhague, "Choro".

⁷⁰ 巴西作曲家兼長笛樂手

⁷¹ Gerard Béhague, "Calado, Joaquim Antônio da Silva", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, < <http://140.128.103.17:2285/subscriber/article/grove/music/04569> > (accessed 12 October 2017)

⁷² 游詠晴，〈威廉·波爾肯雙鋼琴作品《回憶—三首傳統拉丁美洲舞曲》之探討〉（國立中山大學音樂學系，2008），24。

⁷³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Nazareth> (accessed 12 October 2017)

羅」為標題創作了十四首以上的作品，其音樂融合了歐洲、非洲、印第安音樂素材，體現了巴西音樂的特性；皮西金亞(Pixinguinha, 1897-1973)對「秀羅」中的和聲與對位法有很大的貢獻。1930 至 1940 年代，由他領導的秀羅樂團演奏許多具有原創性的秀羅音樂。樂手的演奏著重於變奏、炫技即興的技巧，以及豐富多樣化的對位手法。⁷⁴

貳、玻爾康的〈秀羅〉

一、作品概述

〈秀羅〉是一首具有主動性、節奏強烈的舞曲，多變的層次和力度構成這首生動的樂曲。全曲結合拉丁美洲舞曲特色和散拍音樂節奏。中段的和聲織度雖轉變為較單薄的形式並減低力度，依然維持舞曲的特性。玻爾康欲以此曲向發明「秀羅」的納撒雷特致敬，並紀念法國作曲家傑·維納(Jean Wiéner, 1896-1982)。⁷⁵納撒雷特將原本來自巴西民間音樂的「秀羅」加以改編，因此被視為「秀羅」的發明者。⁷⁶事實上，維拉－羅伯斯所創作的「秀羅」較廣為人知。此外，玻爾康也說明此曲是根據納撒雷特納的風格所作，且描述：「秀羅其實僅是一首舞曲小品，包含巴西探戈以及波爾卡舞曲這兩者要素。」⁷⁷

二、樂曲分析

依整體結構分析，〈秀羅〉屬於複合三段式(compound ternary form)。第一段建立在降 G 大調上，結構為 A-B-A，各包含兩個樂句，分別由第一鋼琴與第二鋼琴陳述。第二段以主題 C 作一系列的發展，調性轉為降 G 大調的下屬調降

⁷⁴ Béhague, “Choro”.

⁷⁵ William Bolcom, preface to *Receurdos*, “Chôro, is in the style of Ernesto Nazareth, who invented the form, and is written in memory of the great French popular musician, Jean Wiener.”

⁷⁶ Kaiser, 58.

⁷⁷ 游詠晴，63。

C 大調，主題一共出現四次，每次皆以不同形式呈現，如 c 主題以單音旋律為主，c1 在第二鋼琴用八度彈奏，c2 再回到第一鋼琴，在一段炫技的過渡樂段之後，c3 由第二鋼琴帶入，兩部鋼琴以輕巧的和弦結束 C 段。第三段再次回到降 G 大調，省略 B 段，尾奏重現既有的素材，以宏亮的和弦收尾【表 3-1-2-1】。

【表 3-1-2-1】玻爾康〈秀羅〉曲式分析

結構	段落	主題	小節	調性
I	A	a	1-9	降 G 大調
		a1	9-17	
	B	b	17-26	
		b1	26-34	
	A	a	34-42	
		a1	42-49	
II	C	c	49-66	降 C 大調
		c1	66-75	
		c2	75-82	
		trans.	82-90	
		c3	91-98	
III	A	a	98-107	降 G 大調
		a1	107-115	
	Coda		115-122	

切分動機為全曲的節奏特徵，A 段的主題由第一鋼琴開始，分別以下行與上行琶音(第 1 與第 3 小節)帶入切分音型。起始音強調弱拍的十六分音符突顯出不規則的節奏感；在切分音型中包含一個十六分休止符，使節奏具有動態與前進感，同時第二鋼琴在較低的音域進行相同節奏，以增加和弦厚度使音響寬廣，左手彈奏八度降 D 形成持續低音(pedal point)【譜例 3-1-2-1】。

【譜例 3-1-2-1】玻爾康〈秀羅〉，第 1 至 5 小節

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, for the piece 'Bolero' (秀羅). The score is in 4/4 time with a tempo of 'With charm ♩ = 80'. The key signature has two flats. The score is annotated with several boxes and labels:

- A red box highlights the first measure.
- A blue box highlights measures 2 and 3, with the label '琶音下行' (琶音下行) written below it.
- A yellow box highlights measures 4 and 5, with the label '切分動機' (切分動機) written below it.
- A purple box highlights the bass line of Piano II in measures 4 and 5, with the label 'Pedal Point' written below it.
- The number '1' is written below the first measure of Piano I.
- The number '2' is written below the second measure of Piano I.
- The number '4' is written below the fourth measure of Piano I.
- The letter 'A' is written above the first measure of Piano I.
- The letter 'A' is written above the first measure of Piano II.
- The letter 'A' is written above the first measure of Piano I in the second system.
- The letter 'A' is written above the first measure of Piano II in the second system.
- The number '3' is written below the first measure of Piano I in the second system.
- The number '8 |' is written below the first measure of Piano I in the second system.
- The label '琶音上行' (琶音上行) is written above the first measure of Piano I in the second system.

第 9 小節起琶音旋律由第二鋼琴接續，此後不斷進行切分動機直到 A 段結束。第 14 小節起，第一鋼琴左手捨棄切分音型，改以彈奏低音旋律，有如樂團中即興的低音樂器。【譜例 3-1-2-2】

【譜例 3-1-2-2】玻爾康〈秀羅〉，第 9 至 17 小節

8 1...
I
9
II

leggero
pp
simile
pp
simile

第二鋼琴接續主題

12
I
II

loco
mp
mp

低音旋律

15
I
II

fz p mp
f dim.
fz dim. pp

〈秀羅〉的另一特色在於強調不協和音。B 段一開始即以漣音(mordent)來突顯「降 B」的上鄰音「降 C」，並在「降 C」加上重音，同時第二鋼琴也彈奏此音。接著切分動機成為第二鋼琴的伴奏部分，不再有休止符，改以重音加強右手第一個和弦，而第一鋼琴也強調十六分音符第二音使兩聲部的運音法(articulation)一致【譜例 3-1-2-3】。

【譜例 3-1-2-3】玻爾康〈秀羅〉，第 18 至 23 小節

The image displays a musical score for two pianos (I and II) from the piece 'Soro' by Bolkan, covering measures 15 to 23. The score is presented in two systems. The first system includes measures 15, 16, and 17. Measure 15 is highlighted with a red box labeled 'B'. The second system includes measures 18, 19, and 20. The score features various dynamics such as *fz*, *p*, *mp*, *f*, *dim.*, and *pp*. Articulation marks, including accents and mordents, are used throughout. Blue circles highlight specific notes in measures 18 and 19. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

由於第一鋼琴的旋律起伏較大，呈現上行大跳後級進下行，加上第二音的重音，增強了搖擺的律動感。在第二鋼琴持續的切分動機伴奏下，第 22 小節起第一鋼琴開始出現對旋律。立即的力度轉換也讓此段增添戲劇性。此外，在第 25 小節第一鋼琴旋律結束後，由第二鋼琴緊接著第二次的主題，在右手聲部出現 32 分音符動機以裝飾原有的主題旋律【譜例 3-1-2-4】。

【譜例 3-1-2-4】玻爾康〈秀羅〉，第 21 至 26 小節

The musical score is presented in two systems, each with two staves labeled I and II. The first system covers measures 21 to 23. In measure 21, the first staff (I) begins with a melody marked *mp*, *f*, and *dim.*. A blue circle highlights the *f* dynamic. A blue bracket labeled '對旋律' (counter-melody) spans from measure 22 to 23. A blue circle highlights the *mp* dynamic in measure 23, with a blue arrow pointing to the text '力度轉換' (dynamic change). The second staff (II) has a steady accompaniment marked *fz* and *p*. The second system covers measures 24 to 26. In measure 24, the first staff (I) has dynamics *f*, *dim.*, and *mp*. A blue circle highlights the *f* dynamic, and another blue circle highlights the *mp* dynamic. A blue arrow points from the *mp* dynamic to the text '力度轉換'. In measure 25, the first staff (I) has dynamics *fp* and *p*. A blue circle highlights the *fp* dynamic. In measure 25, the second staff (II) features a 32nd note motif in the right hand, highlighted with an orange box and labeled '32分音符動機'. The second staff (II) also has dynamics *mf*, *dim.*, *p*, and *fp*. A blue circle highlights the *p* dynamic, and another blue circle highlights the *fp* dynamic. In measure 26, the second staff (II) has a *cresc.* marking. The score concludes with a *cresc.* marking in the first staff (I) of measure 26.

第二段由 C 主題開始，強調高音線條，整體的織度不似第一段有厚實的和弦支撐，切分音型同時在第一與第二鋼琴出現，一為旋律，一為伴奏。而第二鋼琴切分音後的低音為第一鋼琴切分音型的第一個音，兩聲部的交替需有緊密的連結【譜例 3-1-2-5】。

【譜例 3-1-2-5】玻爾康〈秀羅〉，第 48 至 54 小節

The musical score consists of two systems. The first system (measures 48-50) shows Part I (treble clef) with a melodic line starting in measure 49, marked with a red box 'C'. Dynamics include *mp* and *cantabile*. Part II (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *p*. A blue circle and arrow highlight a note in Part II at the end of measure 50. The second system (measures 51-54) continues the melodic line in Part I with dynamics *f* and *mp*, and Part II with dynamics *sempre* and *cresc.*

第 66 小節起，主題輪到第二鋼琴彈奏，不同於先前第一鋼琴的單音線條，此時改以雙手彈奏八度音。第 67 小節起，四個聲部出現了四種不同的形式，包括三十二分音符動機、切分音型伴奏、主旋律與切分音型的對旋律。此段音域的廣度與多種形式的配置，交織出豐富的旋律色彩。【譜例 3-1-2-6】。

【譜例 3-1-2-6】玻爾康〈秀羅〉，第 67 至 69 小節

The musical score for Example 3-1-2-6, measures 67-69, is presented in four staves. The top two staves (I) represent the right and left hands, while the bottom two staves (II) represent the right and left hands. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Annotations include: '32分音符動機' (32nd note motif) in red, '切分音型伴奏' (syncopated accompaniment) in blue, '主題' (theme) in green, and '切分音對旋律' (syncopated counter-melody) in purple. Dynamics include 'p', 'mp', and 'sempre'.

第 82 小節至第 90 小節的過渡樂段以發展三十二分音符動機為主。分別有兩種型式，第一種為「眩目八度」(Blind Octave)，雙手以「ff」力度交替彈奏連續的八度。第二種為「三十二分音符簡短動機」，此起彼落地分布在兩部鋼琴的旋律之間，力度為「p」與「pp」。兩種三十二分音符動機在此段成為對比並且相互交錯【譜例 3-1-2-7】。

【譜例 3-1-2-7】玻爾康〈秀羅〉，第 82 至 87 小節

The image displays a musical score for Bolero, measures 82 through 87. The score is written for two systems, I and II, each with a treble and bass clef. Measure 82 features a complex texture with a pink box highlighting a dense chordal passage in the right hand, annotated with the text "眩目八度" (Blinding Octave). Measure 84 shows a melodic motif in the right hand, highlighted with a blue box and labeled "簡短32分音符動機" (Brief 32nd note motif). The left hand in measure 84 has a blue box around a melodic line and a *pp* dynamic marking. Measure 86 features a pink box around a complex chordal texture in the right hand and a blue box around a melodic line in the left hand.

過渡樂段結束後，C 主題再次出現於第二鋼琴。第 94 小節起第一鋼琴加入了對旋律，切分音型仍是主要的節奏動機。【譜例 3-1-2-8】

【譜例 3-1-2-8】 玻爾康〈秀羅〉，第 91 至 96 小節

The musical score for Example 3-1-2-8 consists of two systems of piano parts, labeled I and II. The first system covers measures 91 to 93. Part I begins at measure 91 with a red bracket and the label 'C 主題'. The music is marked 'a tempo' and 'pp'. Part II begins at measure 94 with a blue bracket and the label '對旋律'. The music is marked 'L.' and 'cresc.'. The second system covers measures 94 to 96. Part I continues with '對旋律' and is marked 'f' and 'p'. Part II continues with 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

尾奏中切分動機的彈法不同於前，在此改以「持續音」(tenuto)加上「斷音」(staccato)呈現，織度也不似先前厚重。第二鋼琴將 B 段第 17 小節強調上鄰音「降 C」的素材在此重複，接著與第一鋼琴的旋律交織出現，最後四個聲部以明亮寬廣的和弦結束在熱鬧的氣氛中【譜例 3-1-2-9】。

【譜例 3-1-2-9】玻爾康〈秀羅〉，第 115 至 122 小節

The musical score consists of three systems, each with a right-hand (I) and left-hand (II) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and performance markings.

- System 1 (Measures 115-117):**
 - Measure 115: Right hand has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. A yellow box highlights the first two measures.
 - Measure 116: Right hand continues the melody. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand, with the annotation "切分動機" (crossed rhythm motif) written below it.
 - Measure 117: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand, with the annotation "強調「降C」" (emphasize 'C-flat') written below it.
 - Measure 118: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.
- System 2 (Measures 118-120):**
 - Measure 118: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.
 - Measure 119: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.
 - Measure 120: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.
- System 3 (Measures 121-122):**
 - Measure 121: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.
 - Measure 122: Right hand continues. A purple box highlights a rhythmic pattern in the right hand.

Other annotations include "simile" in measure 117, "f dim." in measure 118, "mf" and "cresc." in measure 119, and "8 1..." in measure 122.

三、詮釋建議

玻爾康在各種記號方面標註詳細，尤其是力度與彈奏方式，彈奏時除了完整地呈現大樂句，也應注意譜上的符號，並正確地演奏樂曲中的細節。〈秀羅〉為流行舞曲，呈現出的曲風應為輕鬆、具娛樂性，似街頭音樂自在的節奏感。不規則的重音與規則的重音皆能變化音樂律動，而強調樂譜中不規則的重音能夠帶出此首舞曲的特色，如標示在第 1 小節與第 18 至 20 小節弱拍上的重音【譜例 3-1-2-1】【譜例 3-1-2-3】。然而，即使譜上記號標註詳細，在詮釋方面的表現也會因人而異，尤其是段落的結尾時常以一和弦同時結束，兩部鋼琴可討論個人對踏板持續的長度以及音符實際彈奏的長度的看法。另外，由於聲部間的素材多樣，在音量上的平衡尤其重要。如第 67 小節起，為了讓第二鋼琴的主題與對旋律清楚，第一鋼琴必須以弱的音量彈奏，此處的右手的三十二分音符配合左手大跳在彈奏上有一定的難度，因此考慮整曲速度時必須衡量此段的技巧【譜例 3-1-2-6】。

由於「眩目八度」需要「ff」的力度以及迅速的移動，彈奏時可運用打擊般的觸鍵，雙手力量相當，盡量接近琴鍵，身體要有力的支撐【譜例 3-1-2-7】。

曲中有許多單音旋律，為了表現出像樂團中樂手的即興演奏，旋律的起伏可盡量做出誇張的曲線，應避免像練習曲般平均的音色，如第一鋼琴的第 18 至 20 小節【譜例 3-1-2-3】與第 94 至 97 小節【譜例 3-1-2-8】。

尾奏的部分，第一鋼琴的左手彈奏沒有正拍的切分音，弱音斷奏的同時右手彈奏重音，雙手持續相反的彈奏方式，具有技巧上的難度。建議左手單手練習時右手同時打出正拍，雙手練習則以慢速度彈奏出正確記號為主【譜例 3-1-2-9】。

第二節 〈帕塞歐〉

壹、「帕塞歐」的涵義解析

一、「帕塞歐」涵義與源起

「帕塞歐」一詞為西班牙文，有「大道」、「步道」、「步行」及「漫步」之意，與西班牙的帕塞卡耶(*passacalle*)⁷⁸近似同義。「帕塞卡耶」起源於十七世紀巴洛克早期，在歌唱前由吉他演奏一段簡短的即興導奏，並且由器樂反覆每一段間奏，也就是一種「反覆」(*ripresa*)或「覆奏樂節」(*ritornello*)的形式。⁷⁹「帕塞歐」最早在十六世紀末瓊·卡爾斯·阿馬特(*Joan Carles Amat, 1572-1642*)的著作《西班牙吉他》(*Guitarra española*)中被提到，之後嘉士伯·桑斯(*Gaspar Sanz, 1640-1710*)認為阿馬特的「帕塞歐」就是「帕塞卡耶」，並且將兩詞交替使用於他的作品標題上。⁸⁰巴勃羅·明格伊·伊洛爾(*Pablo Minguet y Yrol, 1733-1801*)在著作《常用規則與注意事項》(*Reglas y advertencias generales*)中關於吉他的部份除了引用了阿馬特的著作，也將「帕塞歐」一詞取代「帕塞卡耶」。⁸¹而西班牙管風琴家卡巴尼耶斯(*Juan Bautista José Cabanilles, 1644-1712*)所寫的鍵盤變奏曲中，兩種標題皆有出現。⁸²

特別注意的是，除了曲式上的意義，「帕塞歐」也與舞蹈相關，代表一個有完整循環的舞步。⁸³例如，在菲律賓的帕塞歐舞⁸⁴即是受到西班牙殖民的影

⁷⁸ 等同於“*passacaglia*”。

⁷⁹ Frank Koonce, *The Baroque Guitar In Spain And The New World*, (Fenton: Mel Bay Publications, 2010), 39.

⁸⁰ Richard Hudson, “paseo”, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021001?rskey=aHLcXX&result=1>> (accessed 17 September 2017)

⁸¹ 同前註。

⁸² 同前註。

⁸³ 同前註。

⁸⁴ 菲律賓的帕塞歐舞，過去甚受上流階層所喜愛，因為可讓女士們展現最上等的服裝「*ternos*」，即帶有蝴蝶袖的正式菲律賓禮服。舞蹈中舞者使用變化多端的舞步：華爾茲步、華爾茲轉、交換步、華爾茲搖擺均衡步，以及踏三步一點步。

響而發展。⁸⁵

二、「帕塞歐」與「探戈」

在玻爾康對此曲的描述中，提到「帕塞歐在不同國家有著不同的速度，而二十世紀早期在阿根廷的帕塞歐舞曲屬於比較從容、悠閒的，雖與阿根廷探戈相關，但不完全相似。」⁸⁶由此可見，玻爾康認為「帕塞歐」與「探戈」有所關聯。關於「探戈」的起源眾說紛紜，不同的學者分別有不同的主張：有學者認為「探戈」源自非洲，指的是非洲舞蹈的種類；也有部分主張「探戈」源自卡斯提利族⁸⁷，由古西班牙文「tañer」⁸⁸衍生而來；其餘學者則認為「探戈」來自於西班牙殖民時期⁸⁹普拉塔地區(La Plata)⁹⁰黑奴的打擊樂器與舞蹈。⁹¹無論如何，現今所知的「探戈」主要指的是十九世紀末在阿根廷首都布宜諾斯艾利斯(Buenos Aires)郊區的貧民窟，由低下階層人民所興起的音樂，其旋律和節奏與哈巴奈拉舞曲(Habanera)、米隆加舞曲(Milonga)以及康敦貝舞曲(Candombe)有關，也受到西班牙佛朗明哥與義大利舞蹈影響。哈巴奈拉舞曲源自於古巴，使用二拍子【譜例 3-2-1-1】；米隆加舞曲為高喬人(gaucha)⁹²的傳統音樂，亦為二拍子，是一種來自非洲帶有切分節奏的舞蹈【譜例 3-2-1-2】；⁹³康敦貝舞曲來自西班牙殖民時期烏拉圭的非洲黑奴，以不同類型的鼓為基本型態，通常在蒙特維多的嘉年華會演奏。

【譜例 3-2-1-1】哈巴奈拉舞曲節奏型



⁸⁵ 菲律賓於 1565 年至 1898 年為西班牙殖民時期。

⁸⁶ 游詠晴，63。

⁸⁷ 卡斯提利族(Castilian)，今西班牙西北部，西班牙語民族之一。

⁸⁸ 也做「taño」，為演奏樂器之意(to play an instrument)。

⁸⁹ 阿根廷於 1530 至 1810 年為西班牙殖民時期。

⁹⁰ 現阿根廷與烏拉圭地區。

⁹¹ Gerard Béhague, "Tango", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473?rkey=UPMdMm&result=1>> (accessed 17 September 2017)

⁹² 大部分為西班牙人與印地安人的混血人種，居住於彭巴草原。

⁹³ Béhague, "Tango".

【譜例 3-2-1-2】米隆加舞曲節奏型



「探戈」的形成的背景與阿根廷的社會環境有直接的關聯。自 1860 年起上百萬歐洲移民湧入，由於貧富差距擴大，低層人民被迫遷往郊區，為了排遣內心的痛苦，「探戈」舞曲因應而生。表現在舞蹈上，阿根廷「探戈」節奏變化多樣，舞者並不刻意追求速度，而是用兩位舞伴的默契感覺去表現舞曲中豐富的曲調、多變的節奏和如泣如訴的情緒。⁹⁴此點呼應了玻爾康在「帕塞歐」舞曲中標記的術語，「慢且感性的」(slow & sensuous)。這或許也說明，為何對玻爾康來說「帕塞歐」舞曲雖不同於「探戈」，卻包含了「探戈」特點。

三、〈帕塞歐〉與高夏克

玻爾康在樂譜前言中寫道：「第二首，〈帕塞歐〉，藉此向路易·高夏克致敬，並分享他自由奔放的浪漫主義。」⁹⁵美國鋼琴家兼作曲家路易·高夏克(Louis Moreau Gottschalk, 1829-1869)出生於紐奧良，十二歲時父母將他送至巴黎學習音樂，十五歲時演奏了一場音樂會得到弗雷德里克·蕭邦(Frédéric François Chopin, 1810-1849)的讚賞。⁹⁶他創作了許多炫技的鋼琴作品，尤其是在 1849 年黑人舞曲《班博拉》(*Bamboula*, Op. 2)和克里奧爾敘事曲《薩凡納》(*La Savane*, Op. 3)問世後，高夏克的音樂歐洲逐漸蔚為流行。⁹⁷《班博拉》舞曲使用大量的切分音，也是高夏克首次融入西印度群島鄉村歌曲(*contradanza*)的作品，呈現出的曲風被視為散拍音樂的前身【譜例 3-2-1-3】。⁹⁸

⁹⁴ 陳自明，64。

⁹⁵ William bolcom, preface to *Receurdos*, “The Second, Paseo, is in honor of Louis-Moreau Gottschalk and partakes of his untrammelled romanticism.”

⁹⁶ Irving Lowens and S. Frederick Starr, “Gottschalk, Louis Moreau” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011530?rkey=0OG2Fa&result=1>> (accessed 17 September 2017)

⁹⁷ 同前註。

⁹⁸ 同前註。

【譜例 3-2-1-3】高夏克，《班博拉》，第 21 至 32 小節

The image shows a piano score for the piece 'Bambola' by Frédéric Chopin, measures 21 to 32. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings such as *ff* and *sempre stacc.*, and performance instructions like *Ped.* and *sec.*. The second system also features *ff* and *sempre stacc.* markings. The music is characterized by rhythmic patterns and chordal textures typical of Chopin's style.

《薩凡納》的旋律則是取材自克里奧的民間歌曲【譜例 3-2-1-4】，加以改編後，以變奏形式呈現【譜例 3-2-1-5】【譜例 3-2-1-6】。

【譜例 3-2-1-4】克里奧民間舞曲「洛洛特」(Lolotte)

The image shows a musical score for the piece 'Lolotte', a Creole folk dance. It consists of two staves of music, both in treble clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The melody is simple and rhythmic, characteristic of a folk dance. The score ends with a double bar line.

【譜例 3-2-1-5】高夏克《薩凡納》，第 53 至 62 小節

sempre legato.
 il canto marcato ma *p*
 2 Ped.
 semplice.
p *pp* *f*
 2 Ped.

【譜例 3-2-1-6】高夏克《薩凡納》，第 74 至 82 小節

1º Tempo.
 main droiteseu4
 gva
pp *f*
 legatissimo.
 il canto ben marcato una corda.
 2 Ped.
 On peut supprimer la basse ad lib.
 2 Ped.

其餘作品還有著名的黑人舞曲《香蕉》(Le bananier, Op. 5)和小夜曲《毒番石榴》(Le mancenillier, Op. 11)等，這些音樂中的素材皆是高夏克憶起兒時在路易斯安納州(Louisiana)所聽到的民間歌曲。

然而，他的聲譽在逝世後逐漸為人淡忘，直到 1930 年代，人們再次認識他的音樂，也對他過去的生活感到興趣，高夏克才被視為十九世紀重要的美國作

曲家。⁹⁹同樣地，玻爾康除了以這首〈帕塞歐〉來展現拉丁美洲的音樂情懷，也想藉此喚起高夏克浪漫主義的精神。

貳、玻爾康的〈帕塞歐〉

一、作品概述

由玻爾康所作的〈帕塞歐〉舞曲是一個以適度的節奏，配合彈性速度的運用，在錯綜複雜的層次織度中，呈現出旋律線條的抒情樂章。¹⁰⁰此曲在音樂中投射出放蕩不羈的情感主義與浪漫主義的演奏風格相似。¹⁰¹其中交織的伴奏音型與極富表情的對旋律更呈現出玻爾康賦予旋律的高雅氣息。¹⁰²而樂曲中持續重複的探戈節奏、曲折的旋律線、半音音型皆深受拉丁美洲音樂影響。

二、樂曲分析

〈帕塞歐〉與〈秀羅〉同樣為複合三段式，段落間的調性主要以平行調轉調，分別是 e 小調、E 大調再轉回 e 小調。A 段的主題 a 與 a1 分別由第一鋼琴與第二鋼琴陳述，主題再次出現時往往以變奏的形式呈現。B 段旋律以六度音程為主。到了 a2 主題時，除了旋律變奏以外，兩部鋼琴交織線條增加了整段的複雜度。C 段速度稍快，節奏變得緊湊，在中間的過渡樂段短暫地出現以同音異名轉至降 A 大調的段落。最後一次出現的 A 段，主題 a 在第二鋼琴，接著出現的主題 a2 再次呈現兩部鋼琴的複雜織度【表 3-2-2-1】。

⁹⁹ 同前註。

¹⁰⁰ Kaiser, 72.

¹⁰¹ 同前註。

¹⁰² 同前註。

【表 3-2-2-1】玻爾康〈帕塞歐〉曲式分析

結構	段落	主題	小節	調性
I	A	a	1-16	e 小調
		a1	17-32	
	B	b	33-47	
	A	a2	48-63	
II	C	c	64-71	E 大調
		c1	72-79	E 大調
		trans.	80-87	降 A 大調
		c2	88-95	E 大調
III	A	a	96-111	e 小調
		a2	112-127	

在樂曲開頭，第一鋼琴以「如歌似地、富有表情地」(cantabile, espressivo) 彈奏探戈主題動機，第二鋼琴以低音加上第二拍和弦，以「輕巧、撥弦似的」(leggero, quasi pizz.) 為主題伴奏。整個 A 段主要建立在 e 小調的 I 級與 V 級上。「掛留音」在主題中頻繁出現，造成延遲、徘徊不前的效果，而根音時常出現在第四拍上【譜例 3-2-2-1】。

【譜例 3-2-2-1】玻爾康〈帕塞歐〉，第 1 至 7 小節

Slow & sensuous ♩ = 100 (> gentle)

Piano I *mf cantabile, espressivo*

Piano II *p leggero, quasi pizz. sempre*

1 探戈節奏動機

9-8 sus

6-5 sus

9-8 sus

9-8 sus

I 8 t. V₄/₃ V₆/₅ I V₆/_{iii} V₆/₅

〈帕塞歐〉的主題編排方式與〈秀羅〉相同，分別由兩部鋼琴輪流彈奏。第 16 小節起，A 段的主題在第二鋼琴部分稍加變奏，在複雜度增加的節奏下，旋律變得更具自由性【譜例 3-2-2-2】。

【譜例 3-2-2】玻爾康〈帕塞歐〉，第 16 至 23 小節

第 32 小節起的 B 段主題在第二鋼琴部分，主要以六度大跳加上六度的和聲音程，做一連串的模進，同時第一鋼琴右手聲部利用連結線使重拍錯置，左手持續以低音支撐，為旋律伴奏。第 40 小節再由第一鋼琴接續主題。當主題再次出現時，旋律或節奏往往和先前稍有不同，此作法增加了樂曲的變化性【譜例 3-2-2-3】。

【譜例 3-2-2-3】玻爾康〈帕塞歐〉，第 31 至 42 小節

The musical score is divided into three systems, each with a first (I) and second (II) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 31-34):**
 - Measure 31: First part starts with a blue box labeled "重拍錯置" (Accent shift). Second part has a red box labeled "B".
 - Measure 32: First part has a blue box. Second part has a blue box labeled "音階上行" (Scale ascending) and a purple circle around a note.
 - Measure 33: First part has a blue box. Second part has a blue box labeled "六度上行模進" (Sixth-degree ascending sequence) and a purple circle around a note.
 - Measure 34: First part has a blue box. Second part has a blue box.
- System 2 (Measures 35-38):**
 - Measure 35: First part has a blue box. Second part has a blue box labeled "音階下行" (Scale descending) and a purple circle around a note.
 - Measure 36: First part has a blue box. Second part has a blue box.
 - Measure 37: First part has a blue box. Second part has a blue box.
 - Measure 38: First part has a blue box. Second part has a blue box.
- System 3 (Measures 39-42):**
 - Measure 39: First part has a blue box. Second part has a blue box labeled "第一鋼琴接續主題" (First piano continues theme) and a purple circle around a note.
 - Measure 40: First part has a blue box. Second part has a blue box.
 - Measure 41: First part has a blue box. Second part has a blue box.
 - Measure 42: First part has a blue box. Second part has a blue box.

Other markings include "t.c." (tutti) and "8!" (ritardando) in both parts of each system. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. Fingerings (3, 5) and slurs are also present.

B 段結束再重新回到 A 段時，以「稍微漸慢」(poco slentando)重新帶入 A 段主題。主題自第 48 小節起，譜上標示「回到原速，帶有慵懶感」(a tempo, with languor)。整體和聲並未改變，然而節奏多了三連音的使用，並稍做變奏。第一鋼琴左手的十六分音符動機穿插在旋律之下，「pp」的音量似喃喃自語。另一條旋律線在第二鋼琴右手，與第一鋼琴主題同時進行。伴奏形式依舊，而錯綜複雜的線條在此交織，又是一種特殊的音響呈現【譜例 3-2-2-4】。

【譜例 3-2-2-4】 玻爾康〈帕塞歐〉，第 47 至 52 小節

C 段以一個稍微加快的節奏開始，情緒也有明顯的轉變，玻爾康在此引用〈秀羅〉中的切分節奏動機，並以增值的形式出現，藉此使樂曲具有統一性。第二鋼琴以和弦加上左手低音的級進下行做出和聲的改變，由於法國增六和弦的使用也增添了半音的和聲色彩【譜例 3-2-2-5】。

【譜例 3-2-2-5】玻爾康〈帕塞歐〉，第 64 至 67 小節

主題c A little faster
 I *p* 秀羅切分動機 *mp*
 II 64 *molto leggero sempre*
pp 級進下行 *cresc.* *poco a poco*
poco a poco t. c.
 E: I Fr+6/ii vi V_2/ii IV Fr+6/V ii V_2/V

進入過渡樂段之前，第 77 小節至第 78 小節利用半音上行由 E 大調轉至降 A 大調，其中「升 D」以及「降 E」為等音。【譜例 3-2-2-6】

【譜例 3-2-2-6】玻爾康〈帕塞歐〉，第 75 至 80 小節

I *mf* *f* *mf*
 II 75 *cresc.* *f* *dim.*
 I *dim.* *p*
 II 78 *mp* *cantando*
 A^b: $V_{4/3}$ V_7 I

等音 半音轉調

為了追求鋼琴所有音域中可呈現的音響，C 段最後 3 小節音域擴及五個八度，力度自「ff」逐漸減少至「p」。尤其在第 93 小節，譜上標示了「寬廣的」(Broad)，加上第一與第二鋼琴皆用厚重的和弦，以上行、下行琶音相互呼應，試圖展現雄偉浩大的音響【譜例 3-2-2-7】。

【譜例 3-2-2-7】玻爾康〈帕塞歐〉，第 93 至 95 小節

重新回到 A 段之後，結尾處短暫出現 E 大調聲響，最後以寬廣的和弦織度充滿張力地結束【譜例 3-2-2-8】。

【譜例 3-2-2-8】玻爾康〈帕塞歐〉，第 119 至 127 小節

The musical score is presented in three systems, each with two staves (I and II). The key signature is E major (one sharp). The time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 119-121):**
 - Staff I: *dim.*, *pp* (circled in blue), *tr*.
 - Staff II: *p*, *u. c.*
- System 2 (Measures 122-124):**
 - Staff I: *tr*, *ff* (circled in blue), *Allarg.*, *t. c.*
 - Staff II: *molto cresc.*, *ff*, *t. c.*
- System 3 (Measures 125-127):**
 - Staff I: *rit.*, *cresc.*
 - Staff II: *cresc.*

A blue bracket labeled "E大調" spans from the beginning of measure 122 to the end of measure 124. A red box labeled "Broader to end" is placed over the *Allarg.* instruction in measure 123.

三、詮釋建議

玻爾康在此曲的開頭寫下「慢且感性的」(slow & sensuous)，因此在彈奏探戈舞曲的旋律時，可加上適度的彈性，以呈現舞曲中捉摸不定的進退感【譜例 3-2-2-1】。低音伴奏部分在支撐旋律方面有其重要性，如 B 段主題自 32 小節起，由第二鋼琴呈現，第一鋼琴除了右手將重拍錯置的音型以外，左手八度低音自 33 小節至 40 小節，跟隨樂句構成一上下行音階【譜例 3-2-2-3】。

A 段主題在第 48 小節時以變奏方式呈現，並由第一鋼琴以八度彈奏，同時第二鋼琴出現八度的對旋律，因此兩部鋼琴的高音旋律必須像二重唱般地呈現。整段充滿交錯的節奏，如三對二、四對三等，尤其是第一鋼琴，左手聲部必須以非常弱的音量彈奏，避免與主要旋律抗衡。此段的四個聲部皆有不同特性，除了第二鋼琴的低音聲部以外，其餘聲部甚至可視為單獨旋律，建議在練習初期可任意選擇兩聲部彈奏，如第一鋼琴右手，配合第二鋼琴左手，或第一鋼琴右手，配合第二鋼琴右手等，以強化節奏與熟悉旋律【譜例 3-2-2-4】。

C 段以切分節奏為伴奏音型，主題 c【譜例 3-2-2-5】、主題 c1【譜例 3-2-2-9】和主題 c2【譜例 3-3-10】分別以單音、八度以及八度加上十六分音符擴充來堆疊。

主題 c1 和主題 c2 兩段皆出現以十六分音符呈現類似振音的效果。此處的技巧在於快速彈奏八度半音，在此提供指法建議以利彈奏【譜例 3-2-2-9】。

【譜例 3-2-2-9】玻爾康〈帕塞歐〉，第 71 至 74 小節

主題c1

5 4 5 4 4 5

I

71

II

I

73

II

【譜例 3-2-2-10】玻爾康〈帕塞歐〉，第 87 至 88 小節

poch. rit.

主題c2 八度、十六分音符擴充

a tempo

87

88

simile

sempre

I

II

第三節 〈委內瑞拉華爾茲〉

壹、「委內瑞拉華爾茲」的涵義解析

一、委內瑞拉音樂中的華爾茲

委內瑞拉(Venezuela)在 1522 年時淪為西班牙殖民地，因此在人口結構上，除了既有的印第安人，還包括來自歐洲的移民與非洲黑人。反映在音樂上大致可分為三種類型，分別是「印第安音樂」(Amerindian music)、「非洲－委內瑞拉音樂」(Afro-Venezuelan music)與「西班牙－委內瑞拉音樂」(Hispano-Venezuelan music)。¹⁰³委內瑞拉的「印第安音樂」不外乎與宗教、社會有密切的關聯性，人們相信在「薩滿教」(Shamanism)的儀式中，巫師可藉由吟誦神靈人物為眾人治病，或是促進社會發展；「非洲－委內瑞拉音樂」的音樂文化與印第安相似，兩者皆帶有強烈的宗教性，表現在音樂上，「非洲－委內瑞拉音樂」的結構具有獨唱與合唱間的呼應性，樂句短小，主要建立在三度或四度的音程進行，多採用五聲音階或六音音階，歌唱旋律較為自由【譜例 3-3-1-1】。¹⁰⁴

¹⁰³ Gerard Béhague, Jonathan D. Hill and Walter Guido, "Venezuela, Bolivarian Republic of", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029151?rskey=YK15NO&result=1>> (accessed 17 September 2017)

¹⁰⁴ 同前註。

【譜例 3-3-1-1】「非洲－委內瑞拉音樂」呼應式結構

The musical score is written in 8/8 time with a tempo of ♩ = 168. It consists of three systems. The first system shows a drum solo (DRUMS) with a circled 'f SOLO' marking. The second system features a vocal line with lyrics: 'la lo lo lo tan bo - ni - ta quee - ta yo'. The third system features a chorus with lyrics: 'le le le' and 'le la la la la'. The chorus is marked with a circled 'CHORUS'.

在委內瑞拉民間音樂中，歐洲音樂的來源主要以西班牙的音樂特徵對委內瑞拉產生較大的影響，因此稱為「西班牙－委內瑞拉音樂」。¹⁰⁵十七世紀末期至十八世紀，大型樂器如豎琴和古鋼琴被引進委內瑞拉，許多樂曲得以拓展，影響了所有社會階層。依據其音樂功能的不同，大致可分為「兒童歌曲」(Children's songs)、「勞動歌曲」(Work songs)、「宗教音樂」(Religious music)、「社交娛樂音樂」(Social entertainment music)、「嘉蘭特音樂」(Galant music)與「喪葬音樂」(Funeral genres)等。而委內瑞拉的華爾茲即是來自其中的「社交娛樂音樂」。¹⁰⁶如委內瑞拉的國民舞蹈「霍洛波舞曲」(Joropo)，其舞者通常以華爾茲的舞步呈現；另一種「果羅貝舞曲」(Glope)在風格上也與華爾茲相似，一般為八到十六小節，具有切分節奏，以及委內瑞拉民間音樂的曲調和韻律。¹⁰⁷歐洲的音樂元素在委內瑞拉的「社交娛樂音樂」中通常是華爾茲的形式，更

¹⁰⁵ 同前註。

¹⁰⁶ 同前註。

¹⁰⁷ 同前註。

本土化的舞曲還有「柯利多舞曲」(corrido)和「奔朵舞曲」(punto)。「柯利多舞曲」以一個持續的高音開始，隨著旋律逐漸下降，單拍子的旋律與複拍子的伴奏音型，加上重拍錯置造成「希米歐拉」(Hemiola)的效果【譜例 3-3-1-2】。¹⁰⁸

【譜例 3-3-1-2】「西班牙—委內瑞拉音樂」的「柯利多舞曲」

The musical score is written in 2/8 time with a tempo marking of ♩ = 208. It consists of several staves:

- Vocal Line:** Starts with a sustained note 'A- (ño) - -'.
- BANDOLIN:** Plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section.
- CUATRO:** Provides a rhythmic accompaniment with a complex pattern of chords and single notes.
- MARACAS:** Provides a steady 2/8 rhythmic accompaniment.
- Lyrics:** '- de mil no-ve-cien - tos nue - ve tiem - po'.
- Other:** The score ends with 'etc.' in the bottom staff.

¹⁰⁸ 同前註。

二、帕拉西歐斯與「委內瑞拉華爾茲」

委內瑞拉於 1811 至 1821 年間，因獨立戰爭使音樂發展停滯。¹⁰⁹戰爭過後，里諾·蓋雅多(Lino Gallardo, 1773-1837)和弗朗西斯科·梅塞隆(Francisco Meserón, 1779-1842)創立了音樂學院與樂團，音樂得以再次發展，此時浪漫樂派風格佔主導地位。¹¹⁰1835 至 1898 年間，主要的音樂廳為加拉加斯劇院(Teatro Caracas)和薩爾祖拉劇院(Teatro de la Zarzuela)，但音樂活動並不頻繁。¹¹¹代表的音樂家有費利佩·拉朗札班(Felipe Larrazábal, 1816-1873)、荷賽·蒙特羅(José Ángel Montero, 1839-1881)、費德里克·維耶納(Federico Villena, 1835-1900)、帕拉西歐斯及薩爾瓦多·拉摩札斯(Salvador Llamozas, 1854-1940)等。

112

帕拉西歐斯為一位傑出的委內瑞拉傳統音樂作曲家，他的音樂多半以小調寫成，帶有哀傷、憂鬱的特質。¹¹³他創作了約二十首「委內瑞拉華爾茲」，旋律簡樸，具有深沈的情感，其複雜的節奏、豐富的和聲，清晰的架構與高度的技巧需求適合做為音樂會的演奏曲目。¹¹⁴玻爾康認為創作「委內瑞拉華爾茲」風格的翹楚即是帕拉西歐斯，並且在樂譜前言中提到，帕拉西歐雖不是一位人盡皆知的作曲家，但是在他的音樂中，那些大跳、轉調、樂句的呈現以及 5/8 拍的使用往往令人驚奇。¹¹⁵

¹⁰⁹ 同前註。

¹¹⁰ Alejandro Enrique Planchart. "Caracas", Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004889?rskey=lfYWk9&result=1>> (accessed 17 September 2017)

¹¹¹ 同前註。

¹¹² 同前註。

¹¹³ <<https://www.venezuelasinfonica.com/ramon-delgado-palacios-el-enamorado-del-tono-menor>> (accessed 17 September 2017)

¹¹⁴ 同前註。

¹¹⁵ William Bolcom, preface to *Receurdos*, "The composer I most want to evoke in *Valse Venezolano*, Ramon Delgado Palacios, is not well-known but is considered to be one of the seminal composers of the Venezuelan musical tradition. Palacios' pieces are full of surprising leaps, modulations, and phrase lengths, and quite often are in 5/8 time."

貳、玻爾康的〈委內瑞拉華爾茲〉

一、作品概述

〈委內瑞拉華爾茲〉是一首充滿活力的樂曲，開頭的聲響似吹響號角般熱鬧。¹¹⁶整體而言，可分為兩個對比段落，一段是有動力的節奏加上和弦，堆疊出厚實的織度，另一段則是用不規則的節拍設計出一個幻想似的風格。¹¹⁷玻爾康同樣以探索音響的最大可能性來創作，營造出一個聲勢浩大的最終樂章。¹¹⁸

二、樂曲分析

此曲為三段式(ternary form)，每個段落間皆以插入句(episode)銜接。調性間的關係與浪漫時期的轉調手法相似，第一段在 C 大調上，第二段的 A 大調與 E 大調分別和 C 大調形成三度關係，而 E 大調與降 D 大調為等音的三度關係，降 D 大調可視為 C 大調的拿坡里和弦。簡而言之，每個相鄰的調性都有其關聯性。第一段包含主題 A 與主題 B，A 主題皆在第一鋼琴上呈現，B 主題則在第二鋼琴上。第二段包含 c 主題與 d 主題，此段在拍號及調性上頻繁轉換，每個主題具有不同特色。第三段在 A 主題結束後，第三次的插入句用既有的素材做拼接，延續著熱鬧的氣氛進入尾奏，華麗地結束【表 3-3-2-1】。

¹¹⁶ Kaiser, 83.

¹¹⁷ 同前註。

¹¹⁸ 同前註。

【表 3-3-2-1】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉曲式分析

結構	段落	主題	小節	拍號	調性
I	A	a	1-17	3/4	C 大調
		a1	17-36		
		a2	36-47		
	B	b	47-78		
	Episode 1		78-113		
II	C	c	114-134	5/8	A 大調
		d	134-149	3/4	E 大調
		c	149-159	5/8	降 D 大調
	Episode 2		159-164	3/4	C 大調
III	A	a	164-172	3/4	C 大調
		a1	172-184		
		a2	184-189		
	Episode 3		189-208		
	Coda		208-228		

A 主題自弱拍起，第一鋼琴跨小節的切分節奏使重拍落在第三拍上，與典型的華爾茲有所不同。而第二鋼琴在每小節的正拍彈奏一強而有力的和弦，並以「C」當做「持續低音」，以支撐整體旋律架構【譜例 3-3-2-1】。

【譜例 3-3-2-1】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 1 至 5 小節

A Lively and sonorous $\text{♩} = c. 54$

Piano I

Piano II

with much Pedal

pedal point

with much Pedal

第 18 小節起，每小節三拍的節奏被切割為二分法，造成「希米歐拉」(Hemiola)的效果【譜例 3-3-2-2】。

【譜例 3-3-2-2】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 16 至 20 小節

I

16

Hemiola

II

第 26 小節的第一鋼琴右手維持二分法，左手開始進行長達三小節的連續切分節奏，刻意打亂三拍子的規則【譜例 3-3-2-3】。

【譜例 3-3-2-3】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 26 至 30 小節

在 B 主題可以看到主旋律在第二鋼琴，以弱拍開始，旋律在持續不斷的切分節奏中進行；支撐節奏穩固的部分輪到第一鋼琴，在左手聲部維持不間斷的頑固低音(ostinato pattern)，而右手同時彈奏切分節奏【譜例 3-3-2-4】。

【譜例 3-3-2-4】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 46 至 55 小節

第 78 小節的第一個插入句，玻爾康再次使用〈秀羅〉中的「眩目八度」，藉此讓整首樂曲的前後樂章有所關聯。下一小節馬上進入「p」的音量，並由第二鋼琴彈奏雙音旋律。兩種對比的節奏型交替出現，形成拼接的效果【譜例 3-3-2-5】。

【譜例 3-3-2-5】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 76 至 83 小節

The image displays two systems of musical notation for piano parts I and II. The first system covers measures 76 to 81, and the second system covers measures 80 to 83. In the first system, a blue box highlights the first measure of the first system (measure 78), labeled 'Blind Octaves'. A yellow box highlights the first measure of the second system (measure 81). The second system also features blue boxes around measures 80 and 82 in part I, and yellow boxes around measures 80, 82, and 83 in part II. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'fff' (fortissimo) in part I, and 'p' in part II. The text 'Blind Octaves' is written in blue between the two systems.

受到二十世紀創作手法的影響，在第 95 小節起，玻爾康用了複調手法。第二鋼琴的右手為 F 大調，左手為降 G 大調。第一鋼琴則在四小節後，加入了如撥弦般帶有上下鄰音作為裝飾音的降 E，形成多種素材並置的衝突感【譜例 3-2-6】。

【譜例 3-3-2-6】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 95 至 99 小節

在第二鋼琴不斷重複的音型下，第一鋼琴出現振音、六音的級進上行或下行，和第二鋼琴有所區隔【譜例 3-3-2-7】。

【譜例 3-3-2-7】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 104 至 106 小節

第 107 小節出現序列的創作手法，第 107 與 108 小節為十音序列，第 109 小節為 107 小節十音序列的逆行。第 108 小節後五音為 107 小節右手前三音的序列與逆行【譜例 3-3-2-8】。

【譜例 3-3-2-8】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 107 至 109 小節

自 114 小節起與 149 小節起的 C 樂段皆以 5/8 拍譜寫，呼應了帕拉西歐斯在拍號上慣用的手法，此段速度與表情術語標示為「更放鬆、抒情地」(more relaxed, lyrical)【譜例 3-3-2-9】；而兩個 C 樂段間穿插了 D 樂段作為對比，3/4 拍，速度同 A 主題「活潑、宏亮地」(Lively, sonorous)【譜例 3-3-2-10】。

【譜例 3-3-2-9】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 113 至 116 小節

【譜例 3-3-2-10】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 134 至 137 小節

(Tempo I) **Lively and sonorous**

d

ff *passionate* **d樂段主題**

134 **3/4**

ff *heavy staccato* *sempre*

序列手法在第 127 至 128 小節與第 131 小節為伴奏形式，第 151 小節起再次出現時，以對位方式呈現，加深了技巧上的難度，並穿插在第二鋼琴的旋律之間【譜例 3-3-2-11】。

【譜例 3-3-2-11】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 149 至 152 小節

(Tempo II)

p *pp* *delicate*

149

pp

第 159 小節的插入句再次以「眩目八度」及「雙音」的拼接方式進行，在 164 小節回到 A 主題。第三次的插入句自 189 小節起，可發現此段將先前使用過的素材並置，如 B 段的伴奏模式、d 樂段的主題、複調、帶有裝飾音的降 E 等【譜例 3-3-2-12】。

【譜例 3-3-2-12】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 190 至 196 小節

The image displays two systems of musical notation for measures 190-196 of Bolero. The first system (measures 190-196) features a right hand (I) and left hand (II). Annotations include: 'Episode 1 的六音級進上行' (purple box, measures 190-192), 'pp in background' (measures 190-192), 'd樂段主題' (orange box, measures 190-192), 'B段伴奏模式' (blue box, measures 190-192), and 'cresc. molto' (measures 194-196). The second system (measures 194-196) shows the right hand (I) and left hand (II). Annotations include: '帶有裝飾音的降E' (blue boxes, measures 194-196), 'ff' (measures 194-196), 'sub pp' (measures 194-196), and '複調' (pink box, measures 194-196).

尾奏一開始以相同音型不斷重複，由「pp」逐漸增強至「ff」，接著出現拼接手法插入撥弦似的降 E，最後兩部鋼琴齊奏，以「fff」的音量氣勢磅礴的結束。【譜例 3-3-2-13】

【譜例 3-3-2-13】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 220 至 228 小節

The image displays a musical score for the piece 'Bolero' (Venezuelan Waltz) by Bolero, specifically measures 220 to 228. The score is presented in two systems, labeled I and II. System I (measures 220-223) shows a piano introduction with a tempo marking of 81. System II (measures 224-228) shows a piano introduction with a tempo marking of 81 and a forte (fff) dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many syncopations.

三、詮釋建議

全曲運用大量的切分音型，與前二首不同之處在於此曲跨小節的切分節奏將旋律的線條加以延伸。旋律多半從弱拍開始，彈奏正拍的低音聲部通常擔任穩固節奏的角色，當另一方在彈奏帶有切分音的旋律時，穩定的低音節奏可以幫助主題自然、靈活的呈現【譜例 3-3-2-4】。

由於樂曲中將多種素材並置，加上調性不明確，造成許多不和諧的聲響，建議以主題當作領導，用其他聲部烘托，不需要刻意找出和諧之處，應帶出主要旋律角色，尤其是第 114 小節起的 c 樂段，應凸顯出第二鋼琴最高聲部主題

【譜例 3-3-2-9】。

全曲除了運用多種不同素材，也在素材間製造對比性，如音量、音色的瞬間轉換，皆使樂曲充滿戲劇性。第 84 小節突如其來的長音打斷了熱鬧的氣氛，可藉此營造出停滯的效果【譜例 3-3-2-14】。

【譜例 3-3-2-14】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 84 至 88 小節

Musical score for Example 3-3-2-14, measures 84 to 88. The score is for two pianos (I and II). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *ffz* and *strictly counted*. The score shows a sequence of chords in both hands, with a *Ped.* (pedal) marking under the first measure. The notation is dense with many notes in each measure, creating a complex harmonic texture.

在一連串的序列手法中，由於無法找出調性的關聯，彈奏時建議可標明指法，由慢而快練習，以加深對音符的記憶【譜例 3-3-2-15】。

【譜例 3-3-2-15】玻爾康〈委內瑞拉華爾茲〉，第 149 至 152 小節

Musical score for Example 3-3-2-15, measures 149 to 152. The score is for two pianos (I and II). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *(Tempo II)*. The score shows a sequence of chords in both hands, with a *Ped.* (pedal) marking under the first measure. The notation is dense with many notes in each measure, creating a complex harmonic texture. Red fingerings are indicated above the notes in the right hand. The first measure of the right hand has fingerings 1 2 4 1 2 4. The second measure has 1 2 4 3 1 4 3 1 4 3. The third measure has 1 2 4 1 2 4. The fourth measure has 4 3 1 4 3 1 4 3 1 3.

第四章

結論

在二十世紀音樂中，結合傳統與現代的創作手法逐漸蔚為主流。玻爾康在取材與運用上的精巧，使其創作出的音樂在傳統與現代、古典與流行間得以兼容並蓄。玻爾康獲獎無數，1988年榮獲普立茲音樂獎之後，在美國音樂創作的地位更加不容忽視。身為一位「折衷主義」的作曲家，他不僅把散拍音樂轉化為新的音樂藝術，在吸收了各種音樂創作理念以及受到多樣化音樂的影響後，也建立了屬於他個人的音樂特色。

在玻爾康的雙鋼琴作品《回憶》中，可發現拉丁美洲音樂偏好使用切分音型。而玻爾康創作此曲的動機，除了引用拉丁美洲的傳統音樂，也想藉由音樂來喚起一些逐漸被淡忘的優秀作曲家。玻爾康創作此曲雖採用三個不同國家以及三個不同作曲家的特色，仍然在每首舞曲間達到前後呼應的效果，是一部值得探究與演奏的現代作品。此外，作品中合併了各式各樣的風格特色，並巧妙地運用各種音樂要素，進而產生一種新穎的音樂形式。

第一首〈秀羅〉為巴西的流行音樂，受到巴西傳統音樂的影響，強調其音樂的即興與節奏性，發展初期被視為一種器樂的表演形式。在受到許多作曲家喜愛後，「秀羅」被加以改編，不再侷限於器樂的演奏。玻爾康表示此曲是依據納撒雷特的風格創作，並想藉此向納撒雷特致敬。兩人相似之處，皆是在傳統的古典音樂訓練下，同樣喜愛在作品中加入流行和民俗音樂元素。而玻爾康的〈秀羅〉承襲了既有的節奏感，多聲部的運用，加上玻爾康個人創作風格，

如強弱的瞬間對比、不規則的節奏等，塑造出新意象的〈秀羅〉。

第二首〈帕塞歐〉呈現出探戈的風格，旋律曲折感性。玻爾康欲喚起十九世紀浪漫主義風格，並在樂譜前言中提及，想藉此分享高夏克毫無束縛的浪漫主義。「帕塞歐」的原意其實是「帕薩卡雅」(passacaglia) 舞曲，即使如此，玻爾康的〈帕塞歐〉並未脫離原意，樂曲中各段主題以變奏的形式重複，正好呼應了「帕薩卡雅」舞曲反覆的形式。

第三首〈委內瑞拉華爾茲〉的音樂素材如萬花筒般，呈現出各種華麗的音樂色彩。玻爾康認為創作「委內瑞拉華爾茲」的翹楚是帕拉西歐斯，樂曲中 5/8 拍的段落正好呼應帕拉西歐斯慣用的手法。委內瑞拉的音樂與巴西音樂相似，皆受到多種民族影響，而委內瑞拉的「華爾茲」則具有切分節奏與「希米歐拉」的效果。玻爾康同樣保留了委內瑞拉華爾茲的風格，融入現代作曲手法，如序列音樂、拼接與複調音樂等，再運用鋼琴寬廣的音域範圍，加上厚實的和聲織度，使此曲成為一個具有熱鬧氣息的終樂章。

透過對此雙鋼琴作品《回憶》的探究，可發現玻爾康將既有的傳統音樂形式加入個人的創作觀點，作品中各種風格的運用，除了呈現大膽具戲劇化的聲響，也有綿長的旋律線條。玻爾康表示這三首不同風格的舞曲除了具有「娛樂性質」(recreation)在內，對他來說也是一種「重新創造」(re-creation)的理念。而經由玻爾康在傳統音樂元素的取材與運用下，《回憶》實為一部具吸引力的現代作品。

參考文獻

中文書目

- 馬清。《二十世紀歐美音樂風格》台北市：揚智文化，2000。
- 陳自明。《拉丁美洲音樂》。北京：人民教育，2007。
- 王雪。《拉丁美洲音樂文化》。北京：人民音樂，2009。
- 陳敏華。《威廉·玻爾康十二首新鋼琴練習曲之研究》。台北市：東和音樂，2015。

西文書目

- Bolcom, William. "Song and Dance: The American Way of Pianism." ed. James R. Graines, in *The Lives of the Piano*. New York: HarperCollins, 1983.
- Cattell, Jacques. *Who's Who in American Music: Classical*. 2nd ed. New York: R. R. Bowker, 1986.
- Koonce, Frank. *The Baroque Guitar in Spain And the New World*. Fenton: Mel Bay Publications, 2006.
- Muppy, John P. *Music in Brazil*. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- Waldo, Terry. *This is Ragtime*. New York: Da Capo Press, 1991.

西文期刊

- Feingold, Michael. "Bolcom Goes for the Gold." *Village Voice*. 1 September 1992, 89-90.
- Malitz, Nancy. "Synthesizer." *Opera News*, Vol. 50. November 1992, 15-16.

中文解說音樂會報告

游詠晴。〈威廉·波爾肯雙鋼琴作品《回憶－三首傳統拉丁美洲舞曲》之探討〉。國立中山大學音樂學系碩士學位解說音樂會報告，2008。

西文學位論文

Bateman, Marlene Titus. “The Cabaret Songs, volume one, of William Bolcom and Arnold Weinstein: An Exploration and Analysis.” DMA diss., University of Texas at Austin, 2001.

Kaiser, Audrey Kathleen. “William Bolcom: A Survey of the Two-Piano Music.” DMA diss., University of Kentucky, 2000.

Yu, Yeung. “A Style Analysis of William Bolcom’s Complete Rags for Piano.” DMA diss., University of Cincinnati, 2007.

樂譜

Bolcom, William. “*Recuerdos, Three Traditional Latin-American Dance for Two Pianos.*” New York: Edward B. Marks Music, Dist. by Hal Leonard, 1993.

---. “Twelve Etudes for Piano.” Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1971.

---. “Twelve New Etudes for Piano.” New York: Edward B. Marks Music, Dist. by Hal Leonard, 1988.

---. “Nine Bagatelles.” New York: Edward B. Marks Music, Dist. by Hal Leonard, 1997.

Gottschalk, Louis Moreau. “Piano Music of Louis Moreau Gottschalk.” New York: Dover Publications, 1973.

Joplin, Scott. “The Entertainer.” Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2007.

Messiaen, Olivier. “Neumes rythmiques.” *Scribd - Read books, audiobooks, and more.* Paris: Durand & Cie. Web. 2 January 2018.

<<https://zh.scribd.com/document/356614826/messiaen-neumes-rythmiques-pdf>>

Waller, Thomas. “Alligator Crawl.” *MuseScore: Sheet music.* EU and Canada. Web. 2 January 2018. <https://musescore.com/james_brigham/scores/1841986>

網路資料

- Berlin, Edward A. "Ragtime." Grove music online. Oxford music online. Oxford University Press. 16 October 2013. (Accessed [21 January 2018])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252241?rskey=y5KpG0&result=1>>
- Béhague, Gerard. "Brazil." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [27 July 2017])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003894?rskey=XPjwtl&result=1>>
- . "Choro." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [27 July 2017])
<http://140.128.103.17:2285/subscriber/article/grove/music/05679?q=choro&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>
- , "Calado, Joaquim Antônio da Silva." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [27 July 2017])
<<http://140.128.103.17:2285/subscriber/article/grove/music/04569>>
- . "Tango." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [17 September 2017])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027473?rskey=UPMdMm&result=1>>
- Béhague, Gerard, Jonathan D. Hill and Walter Guido, "Venezuela, Bolivarian Republic of." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [17 September 2017])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029151?rskey=YK15NO&result=1>>
- Hudson, Richard. "paseo." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [17 September 2017])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021001?rskey=aHLcXX&result=1>>
- Lowens, Irving and S. Frederick Starr. "Gottschalk, Louis Moreau." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [17 September 2017])

- <<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011530?rskey=0OG2Fa&result=1>>
- Marmor, John. "Rag to Riches: William Bolcom." *The University of Washington Alumni Magazine COLUMNS*. June 2003. (Accessed [21 January 2018])
<<https://www.washington.edu/alumni/columns/june03/riches01.html>>
- Planchart, Alejandro Enrique. "Caracas." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Accessed [21 January 2018])
<<http://resource.lib.thu.edu.tw:2285/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004889?rskey=lfYWk9&result=1>>
- Rowe, Georgia. "An Interview with William Bolcom: Serendipity." *San Francisco Classical voice*. 17 November 2008. (Accessed [21 January 2018])
<<https://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/an-interview-with-william-bolcom-serendipity>>
- Telin, Mike. "Oberlin Opera: Conversations with William Bolcom and Joan Morris." *ClevelandClassical.com*. 22 November 2011. (Accessed [21 January 2018])
<<http://clevelandclassical.com/?s=Oberlin+Opera%3A+Conversations+with+William+Bolcom+and+Joan+Morris>>
- 威廉·玻爾康個人網站 (Accessed [21 March 2018])
<<https://williambolcom.com/>>
- 玻爾康與莫芮斯網站 (Accessed [21 March 2018])
<<https://www.bolcomandmorris.com/>>
- 帕拉西歐斯 (Accessed [21 March 2018])
<<https://www.venezuelasinfonica.com/ramon-delgado-palacios-el-enamorado-del-tono-menor>>

附錄一

玻爾康之鍵盤作品

鋼琴獨奏曲

作品名稱	中文譯名	創作年代
Romantic Pieces	浪漫小品	1959
Twelve Etudes	十二首鋼琴練習曲	1959-1964
Fantasy-Sonata	第一號幻想奏鳴曲	1961
Dream Music No. 1	夢境音樂	1965
The Garden of Eden	伊甸園	1968
Graceful Ghost(Rag)	優雅的幽靈散拍	1970
Three Ghost Rags	三首幽靈散拍音樂	1970-1970
Twelve New Etudes	十二首新鋼琴練習曲	1977-1986
Monsterpieces (and Others)	怪獸鋼琴小品	1980
Cadenzas for Beethoven Concerto No. 4, Op. 58	貝多芬第四號鋼琴協奏曲之 裝飾樂段	1986
Three Dance Portraits	三首舞蹈描繪	1986
Haunted Labyrinth	鬧鬼的迷宮	1994
Nine Bagatelles	九首鋼琴小品	1996

A 60-Second Ballet (for chickens)	六十秒的芭蕾（為雞而做的）	1997
Collusions	共謀	1998
Complete Rags	散拍音樂	1999
Bird Spirits	鳥魂	1999-2000
New York Lights	紐約之光	2003
Nine New Bagatelles	九首新鋼琴小品	2006
Ballade	敘事曲	2007
Seven Easy Piano Pieces	七首簡單鋼琴作品	2010
Variations on a Theme of George Rochberg	喬治·洛克伯格主題變奏曲	2017

四手聯彈

作品名稱	中文譯名	創作年代
Dedicace: A Small Measure of Affection	題獻：一絲的深情	1992

雙鋼琴曲

作品名稱	中文譯名	創作年代
Interlude	插曲	1963
Frescoes	壁畫	1971
Abendmusik	夜晚的音樂	1973
Recuerdos	回憶	1991
Sonata for Two Pianos in One Movement	為雙鋼琴的單樂章奏鳴曲	1993

The Garden of Eden	伊甸園	2006
--------------------	-----	------

鋼琴協奏曲

作品名稱	中文譯名	創作年代
Concerto for Piano and Orchestra	鋼琴協奏曲	1976
Gaea, for Two Left Hand Pianos and Orchestra	〈蓋亞〉，為左手的雙鋼琴協奏曲	1996

管風琴曲

作品名稱	中文譯名	創作年代
Black Host	黑主人	1967
Praeludium for Vibraphone and Organ	為鐵琴與管風琴的前奏曲	1969
Hydraulis	水壓風琴	1971
Mysteris	神秘	1976
Humoresk for Solo Organ and Orchestra	為管風琴與管弦樂團的幽默曲	1979
Complete Gospel Preludes	福音前奏曲	1979-1984
Four Preludes on Jewish Melodies	四首猶太旋律前奏曲	2005
Borborygm	鳴聲	2005

大鍵琴曲

作品名稱	中文譯名	創作年代
Le Fantôme du Clavecin	大鍵琴的幽靈	2005

Tunghai University
Department of Music

Presents

Lin-Yun Chiu, piano
Ya-Hsin Hsiao, piano
邱琳云，鋼琴
蕭雅馨，鋼琴

In a

Graduate Piano Recital

June 18, 2018 Recital Hall 11:00 a.m.

Program

Drei Intermezzi, Op. 117 Andante moderato Andante non troppo e con molta espressione Andante con molto	J. Brahms
Recuerdos: Three Traditional Latin-American Dances for Two Pianos Chôro Paseo Valse Venezolano	W. Bolcom

Intermission

Ballade No. 4 in F minor, Op. 52	F. Chopin
Toccatà, Op. 15	R. Muczynski
Desperate Measures (Paganini Variations), Op. 48	R. Muczynski

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Associate Professor Min-Hwa Chen.