

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

魏佩瑩大提琴演奏會

含輔助文件

亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》
樂曲之分析與詮釋探討

Pei-Ying Wei Cello Recital

with a supporting paper

An Analysis and Interpretation on Henze's
Serenade for Violoncello Solo

研究生：魏佩瑩

演奏指導教授：劉姝嫻

輔助文件指導教授：王真儀

中華民國九十七年六月

魏佩瑩大提琴演奏會
含輔助文件
亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》
樂曲之分析與詮釋探討

Pei-Ying Wei Cello Recital
with a supporting paper
An Analysis and Interpretation on Henze's
Serenade for Violoncello Solo

研究生：魏佩瑩 Student: Pei-Ying Wei

演奏指導教授：劉妹嫻 Performance Advisor: Chu-Chuan Liu

輔助文件指導教授：王真儀 Supporting Paper Advisor: Jen-Yi Wang



國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A Thesis Submitted to
the Institute of Music
College of Humanities and Social Sciences
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of
the Requirements for the Degree of
Master of Art
(Cello Performance)

Hsinchu, Taiwan

June 2008

中華民國九十七年六月

魏佩瑩大提琴演奏會

研究生：魏佩瑩

演奏指導教授：劉姝嫻
輔助文件指導教授：王真儀

演奏會曲目

貝多芬：魔笛主題的七段變奏曲
亨采：給無伴奏大提琴之小夜曲
皮亞佐拉：華麗的探戈
法朗克：A 大調奏鳴曲

上列曲目已於二〇〇八年五月三十日下午一點三十分，於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會實況錄音之雷射唱片，附錄於本文封底。

輔助文件：亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》樂曲之分析與詮釋探討

輔助文件摘要

本文目的主要透過亨采求學的背景以及影響亨采之作曲家史特拉文斯基為基礎，進一步從「新維也納樂派」、史特拉文斯基當時所提倡的「新古典主義」之創作理念著手，分析亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》之創作手法。在演奏詮釋上，對於亨采所賦予各個短曲的風格或速度標語之意義將加以了解闡述，以期能更貼近作曲家的創作理念。

關鍵字：亨采、給無伴奏大提琴之小夜曲

Pei-Ying Wei Cello Recital

Student: Pei-Ying Wei

Advisor: Chu-Chuan Liu
Supporting Paper Advisor: Jen-Yi Wang

Recital Program

L. v. Beethoven : 7 Variations on a theme from
Mozart's *The Magic Flute*

H. W. Henze : Serenade for Violoncello solo

A. Piazzolla : Le Grand Tango

The program above was performed on Friday, May 30, 2008, 1:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: An Analysis and Interpretation on Henze's *Serenade for Violoncello Solo*

Paper Abstract

This essay first of all introduces the compositional background of Henze and the influences of Stravinsky on Henze. The paper then traces the theories of the Second Viennese School, the musical characteristics of Stravinsky, and the Neo-classicism promoted by Stravinsky. Through these research the author aims to obtain a more precise analysis and an interpretation closer to the composer's heart.

Key Words : Henze, Serenade for Violoncello solo

誌謝

在交大音研所的三年裡，除了在專業知識上的學習之外，最大的收穫就是開始了自己獨立思考的習慣，尤其要謝謝我的主修老師劉姝嫻教授，耐心的培養我除了演奏技術之外，在面對音樂的時候應有的謹慎態度，詮釋樂曲的深度。而在撰寫這篇論文期間，由於國內資料的缺乏，加上自己對於現代音樂寫作技巧的不熟悉，在分析樂曲的過程倍感艱辛，多虧了有王真儀老師的耐心指導與鼓勵建議，在最後終於完成這份論文。

最後還要謝謝在交大期間隨時義氣相挺的同學，無論是音樂會、或是論文上的問題，在我需要的時候，總是能夠立即給我支援。僅將此篇論文獻給我的父母親，以及所有支持我的老師和朋友們，因為有他們的陪伴，讓我的畢業音樂會和論文能夠順利完成。



魏佩瑩大提琴畢業演奏會錄音 CD
張茵茹鋼琴

時間：二〇〇八年五月三十日下午一點三十分

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

1. L. v. Beethoven : 7 Variations on a theme from
Mozart's *The Magic flute*

貝多芬：魔笛主題的七段變奏曲

2. H. W. Henze : Serenade for Violoncello solo

亨采：給無伴奏大提琴之小夜曲

- I. Adagio rubato
- II. Poco Allegretto
- III. Pastorale
- IV. Andante con moto rubato
- V. Vivace
- VI. Tango
- VII. Allegro
- VIII. Allegro
- IX. Menuett



3. A. Piazzolla : Le Grand Tango

皮亞佐拉：華麗的探戈

4. Cesar Franck : Sonata in A major

法朗克：A 大調奏鳴曲

- I. Allegretto ben moderato
- II. Allegro
- III. Recitative-Fantasia
- IV. Allegretto poco mosso

目錄

	頁次
演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstract	ii
誌謝	iii
魏佩瑩大提琴畢業演奏會錄音 CD	iv
目錄	v
譜例目錄	vi
圖目錄	viii
輔助文件：亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》樂曲之分析與詮釋探討	
前言	1
一、亨采生平概述	2
二、史特拉文斯基影響亨采之音樂風格	
2.1 史特拉文斯基的新古典主義	4
2.2 史特拉文斯基的節奏特色	5
三、亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》樂曲分析	
3.1 I、Adagio Rubato	6
3.2 II、Poco Allegretto	9
3.3 III、Pastorale	12
3.4 IV、Andante con moto, rubato	14
3.5 V、Vivace	16
3.6 VI、Tango	17
3.7 VII、Allegro marciale	20
3.8 VIII、Allegretto	22
3.9 IX、Menuett	24
四、亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》演奏詮釋	
4.1 I、Adagio Rubato	26
4.2 II、Poco Allegretto	27
4.3 III、Pastorale	28
4.4 IV、Andante con moto, rubato	29
4.5 V、Vivace	29
4.6 VI、Tango	29
4.7 VII、Allegro marciale	30
4.8 VIII、Allegretto	31
4.9 IX、Menuett	31
五、結語	32
參考文獻	33

譜例目錄

譜例 2-2a	春之祭.....	5
譜例 2-2b	士兵的故事.....	5
譜例 2-2c	詩篇交響曲.....	5
譜例 3-1a	I、Adagio Rubato 音列 P1-0.....	6
譜例 3-1b	I、Adagio Rubato 音列 P1-5.....	7
譜例 3-1c	I、Adagio Rubato 音列 P1-11.....	7
譜例 3-1d	I、Adagio Rubato 音列 P1-2/P1-6.....	7
譜例 3-1e	I、Adagio Rubato mm.1~7.....	7
譜例 3-1f	I、Adagio Rubato mm.6~13.....	8
譜例 3-2a	II、Poco Allegretto A 段 mm.1~8.....	10
譜例 3-2b	II、Poco Allegretto B 段 mm.9~14.....	11
譜例 3-2c	II、Poco Allegretto A 段 mm.2~3 ¹ /B 段 mm.10~14.....	11
譜例 3-2d	II、Poco Allegretto B ₁ 段 mm.19~20.....	11
譜例 3-2e	II、Poco Allegretto 尾奏 mm.29~32.....	11
譜例 3-3a	III、Pastorale 音列 P3-0.....	12
譜例 3-3b	III、Pastorale 音列 P3-7.....	12
譜例 3-3c	III、Pastorale 音列 P3-10/P3-5.....	12
譜例 3-3d	III、Pastorale mm.1~2.....	14
譜例 3-3e	III、Pastorale mm.3~5 ¹	14
譜例 3-3f	III、Pastorale 音列 P3-0 片段.....	14
譜例 3-4a	IV、Andante con moto, rubato 音列 P3-3.....	15
譜例 3-4b	IV、Andante con moto, rubato mm.1~6.....	15
譜例 3-4c	IV、Andante con moto, rubato mm.6 ⁴ ~9.....	15
譜例 3-4d	IV、Andante con moto, rubato b1 的音列.....	16
譜例 3-5a	V、Vivace 音列 R1-0.....	17
譜例 3-5a	V、Vivace 樂句 a, mm.1~6.....	17
譜例 3-5a	V、Vivace 樂句 b, mm.13~16.....	17
譜例 3-5a	V、Vivace 音列 R1-7.....	17
譜例 3-6a	VI、Tango 音堆 X、Y.....	18
譜例 3-6b	VI、Tango A 段, mm.1~9.....	19
譜例 3-6c	VI、Tango m.4 所使用之音堆.....	19
譜例 3-6d	VI、Tango B 段/A 段; mm.10~12/ mm.13~15.....	19
譜例 3-6e	VI、Tango B 段音堆 Y、IY.....	20
譜例 3-7a	VII、Allegro marciale 樂句 A, mm.1~4 ²	20
譜例 3-7b	VII、Allegro marciale 音列 P3-8.....	21
譜例 3-7c	VII、Allegro marciale B 樂句, mm.4 ³ ~5.....	21
譜例 3-7d	VII、Allegro marciale 樂句 A ₁ , mm.6~8 ²	21

譜例 3-7e	VII、Allegro marciale 樂句 B ₁ ，mm.8 ³ ~11 ¹	22
譜例 3-7f	VII、Allegro marciale 樂句 A ₂ ，mm.11 ² ~13.....	22
譜例 3-8a	VIII、Allegretto 樂句 A.....	23
譜例 3-8b	VIII、Allegretto 音距動機（4、3、5）與逆行（5、3、4）	23
譜例 3-8c	VIII、Allegretto 樂句 A'	23
譜例 3-9a	IX、Menuett 樂句 A.....	24
譜例 3-9b	IX、Menuett 音列 IP3-6/P3-0 及被改變的音高.....	24
譜例 3-9c	IX、Menuett 間奏 mm.10-11.....	25
譜例 3-9d	IX、Menuett 樂句 A'	25



圖目錄

圖 3-2	II、Poco Allegretto.....	10
圖 3-3a	III、Pastorale.....	13
圖 3-3b	III、Pastorale.....	13



前言

一開始面對亨采（Hans Werner Henze 1926~）所寫的這首《給大提琴的無伴奏小夜曲》（Serenade for Violoncello solo）時，筆者即被其特殊的旋律和節奏感吸引。樂曲當中的九段旋律雖然各自有著不同的風格，卻似乎有著某種元素貫穿著整首作品，使得各段落間得以相關連；樂曲長度雖然不長，卻充滿了戲劇效果與張力。當筆者進一步搜尋時，亦發現在歐美有不少的錄音版本，常見於許多大提琴家所灌錄的二十世紀選曲專輯中。然而翻開專輯內頁的樂曲解說，內容卻是相當地簡短而貧乏。當筆者想要更深入認識這首作品並開始搜尋有關的文章時，發現現有的文字資料非常有限。因此，為了在演奏詮釋上能更貼近亨采的創作理念，筆者開始著手此曲的研究。

這首作品是亨采跟隨萊博維茲（René Leibowitz）學習音列技巧（serial technique）之後的創作。此外，在了解亨采學習作曲的過程中，筆者注意到亨采在求學時便開始對史特拉文斯基相當崇拜，而當時正是史特拉文斯基創作分期中的新古典主義時期。因此，筆者透過研究史特拉文斯基新古典主義風格的理念，發現亨采的這首無伴奏小夜曲作品除了音列技巧的使用之外，曲式上更帶有新古典主義風格之復古企圖，頗為細緻且多了些「旋律」的美感以及受到史特拉文斯基影響的強烈節奏特色。

本文將介紹作曲家的生平、創作風格與時代背景等，以及樂曲分析、演奏詮釋、版本比較。透過以上的要點，願有助演奏者在了解之後於演奏上有更完美的詮釋，也更貼近作品本身意涵的詮釋。第一章介紹亨采的生平、時代背景、學習過程以及各個時期的創作理念；第二章介紹史特拉文斯基的新古典主義風格和其節奏特色，了解亨采在這首無伴奏小夜曲的創作上，所受到史特拉文斯基之多方面的影響；第三章則以音列的寫作技巧為根基，開始針對這首無伴奏小夜曲做樂曲分析；第四章則是根據第三章的分析基礎，討論這些分析因素對於實際演奏詮釋所產生的影響，以及筆者對於不同版本的詮釋之選擇。

第一章

亨采生平概述

亨采 (Hans Werner Henze)，德國作曲家，1926年7月1日生於德國威斯特伐利亞 (Westphalia) 的居特斯洛 (Gütersloh)，是家裡六個孩子中最年長的一個。父母親都是學校的音樂教師，父親並指揮工人所組成的合唱團和銅管樂團，亦在當地的室內管絃樂團當中提琴手。有這樣一個熱愛音樂的父親，亨采從小即耳濡目染，在上小學之後很快地就開始了他的第一堂鋼琴課。

當時的德國正處於納粹主義控制之下，且戰爭不斷。1935年，由於納粹政權的壓力，亨采所就讀的社會主義小學被命令停辦，亨采因此被送往另一個靠近巴登 (Bünde) 的小村莊-鄧恩 (Dünne)，期間一直難逃納粹政府所帶來的壓力。亨采在他的自傳中回憶到，「法西斯主義者、反共產主義者和反閃米語系的文學作品代替了被列為禁書的猶太和基督教作品，逐漸佔滿父親的書櫃」¹。亨采的父親終於投向納粹政黨，之後便開始將納粹的教條和命令強加在家人身上，他們放棄了原本的宗教信仰，較年長的孩子亦被迫穿上了棕色的希特勒青年制服，收聽納粹的電台和新聞則變成家庭生活的一部份。

即便在大戰開打的時候，收聽廣播電台仍然支持著亨采對音樂熱情。他時常偷偷摸摸地享受電台所播放的古典音樂，從中認識了大量的莫札特作品。當時開幕的木偶劇團更打開了亨采童年時期對戲劇世界的想像；而從母親那兒得到的一份筆記則帶領亨采認識了巴哈的音樂。此外，亨采和學校的朋友也組成室內樂，且經常地嘗試作曲。在每週鋼琴課和理論課之外的時間，他被准許擔任伴奏，跟著老師在一些猶太家庭的聚會上演出。

1942年時，亨采的父親終於接受亨采想成為音樂家的事實，而亨采也為了不被送進軍事的音樂學校，他爭取到了布朗思維克州立音樂學校 (Brunswick State Music School) 的獎學金，且在學校裡學習鋼琴、打擊和音樂理論。在這段期間，亨采利用他的空閒時間盡可能地欣賞每一場音樂或歌劇演出，尤其是莫札特的《費加洛婚禮》，對亨采來說更成為古典、幽默和戲劇的同義詞。透過法蘭克·馬丁 (Frank Martin 1890~1974，瑞士作曲家) 的音樂會，亨采接觸到了現代音樂，但亨德密特 (Paul Hindemith 1895~1963，德國作曲家、音樂理論家)、巴爾托克 (Béla Bartók 1881~1945，匈牙利作曲家、民族音樂學家) 或史特拉文斯基 (Igor Fyodorovich Stravinsky 1882~1971，俄國作曲家) 等人的音樂對當時的他來說卻仍然遙不可及。

¹ Virginia Palmer-Füchse, "Henze, Hans Werner", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 25 June 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

作為學校樂團的定音鼓手，亨采學會欣賞管絃樂團聲響的奧秘。而這些經驗則滲透在他日後許多作品當中，例如完成於 1947 年的第一號交響曲，亨采運用定音鼓配上低音木管組和低音弦樂器形成節奏和旋律的根基。

1943 年，亨采的父親再度自願從軍，不久便被送到西方前線再也沒有回來。父親的過世和幼年時期所受到的種種不愉快的經驗，激起了亨采對法西斯主義、納粹思想和戰爭的厭惡。之後在朋友的鼓勵之下，亨采於 1946 年進入海德堡的教會音樂院（Evangelisches Kirchenmusikalisches Institut），開始向福特納（Wolfgang Fortner 1907~1987，德國作曲家、指揮）學習作曲。福特納帶領亨采認識了現代音樂，並了解現代作品和美學所產生的衝突。同年的夏天，亨采參加了達姆城的新音樂夏季音樂營（Darmstadt summer courses for new music），他在那裡遇到了萊博維茲（René Leibowitz 1913~1972，波蘭拉脫維亞裔的法國作曲家），並在 1948 年成為萊博維茲的作曲學生，學習荀白克的十二音列體系。²

1950 年時亨采任職於威斯巴登（Wiesbaden）的赫塞州立歌劇院（Hessian State Opera）芭蕾舞團音樂總監，1952 年以《第一鋼琴協奏曲》獲得舒曼獎。1953 年移居義大利，其廣播歌劇《鄉村醫生》（Ein Landarzt, 1951）獲 1953 年義大利獎。

1966 年，在羅馬近郊的馬里諾定居。由於和義大利的左翼知識分子及德國社會主義學生聯盟的接觸，逐步接受進步思想，並在他的作品中得到體現，如採用越南解放陣線歌曲《夜晚的群星》等而寫的《第六號交響曲》（1969）、敘述一位古巴奴隸變成一名革命戰士的歌曲《逃亡的奴隸》（El Cimarrón, 1969~1970）、表現歐洲左翼知識分子進退維谷的戲劇音樂《到納塔莎怪物公寓的漫長道路》（Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer, 1971）等。

亨采創作產量非常豐富，且作品素材相當廣泛且體裁多樣。在他的作品中，40 年代具有福特納及亨德密特早期的影響；50 年代有時具有清晰的史特拉文斯基式的新古典主義的色彩，有時卻傾向於後期魏本（Anton von Webern 1883~1945，奧地利作曲家）式的音列音樂。60 年代之後亨采的政治觀傾向極左派，這時期的作品反映了馬克思主義觀點和革命理想與信條，在音響上追求刺耳、粗糙、雄偉、戰鬥的效果。³

² Virginia Palmer-Füchse, “Henze, Hans Werner”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 25 June 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

³ 「亨策」，文化共享，

<<http://whgx.library.sh.cn/datalib/2003/Character/DL/DL-2003122218255>>

第二章

史特拉文斯基影響亨采之音樂風格

由於亨采在求學時對史特拉文斯基的崇拜⁴，又因為當時正是史特拉文斯基創作分期中的新古典主義時期，因此在這章節中，筆者透過探討史特拉文斯基新古典主義風格的理念，以及其個人特殊的節奏技巧，藉以幫助筆者於下一章節中，分析亨采的無伴奏大提琴小夜曲的創作技法。

2.1 史特拉文斯基的新古典主義風格和作品

二十世紀的音樂發展出各式各樣不同的風格。藝術家往往走在時代的前端，在作品的表現上經常是為了記錄這個時代發生的事件和生活。歐洲的文明在這個世紀遭受到兩次世界大戰的摧殘，德國更有納粹政權造成的文化和精神迫害，而亨采和史特拉文斯基就是在這樣的背景之下創作出他們的作品。

史特拉文斯基的音樂風格豐富而多變，其一生的作品大致可以被分為三個時期：第一個時期是後期浪漫國民樂派風格，接著是新古典主義時期，最後是十二音列時期。然而新古典主義一詞並非由史特拉文斯基所創，但史特拉文斯基是將此音樂風格發展到最高峰的音樂家。

「新古典主義」指的是將十七、十八世紀器樂作品之形式、和聲、類型和織度重現的現代作品。史特拉文斯基的新古典主義作品創作時間大約是在1920~1951年間；第一部新古典主義風格的創作是1920年完成的芭蕾舞劇《普欽奈拉》（Pulcinella），其音樂採用了十八世紀義大利作曲家裴高雷西（Giovanni Battista Pergolesi 1710~1736）的作品。除了像《普欽奈拉》這樣直接引用過去作曲家的作品之外，巴洛克與古典的形式亦深獲史特拉文斯基的喜愛；1923年的《八重奏》（Octet）便是以奏鳴曲形式作曲。之後一連串的創作皆宣揚著傳統奏鳴曲之形式、主題和發展，如1931年小提琴協奏曲、1932年的雙重協奏曲、1938年以巴哈《布蘭登堡協奏曲第三號》（Brandenburg Concerto No.3）為模型的《鄧巴頓橡園協奏曲》（Dumbarton Oaks Concerto）、1940年的C大調交響曲則以貝多芬和海頓的交響作品為藍圖；而歌劇作品如1927年的《伊底帕斯王》（Oedipus Rex）則是以歌劇大師威爾第的風格和希臘悲劇的題材所完成；其他還有完成於1930年，歌詞取材自詩篇且寫作手法遵守巴哈的嚴格對位的《詩篇交響曲》（Symphony of Psalms）。

⁴ Virginia Palmer-Füchse, "Henze, Hans Werner", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 25 June 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.

2.2 史特拉文斯基的節奏特色

二十世紀音樂在節奏的創新上，即是解放小節線的框架，擺脫強弱重音以及變換和絃總在強拍的規律組合。而史特拉文斯基更是發展出屬於其個人特色節奏形態：在確立一種規則的節奏型後，開始換用其它不規則的節奏型，然後又不時回到規則的節奏型，如《春之祭》（Le Sacred du printemps）當中所用到的節奏型（譜例 2-2a）；將一個聲部保持規則拍子，另一聲部用衝突的不規則拍子，如《士兵的故事》（L'Histoire du soldat）第一幕中所用到的節奏型（譜例 2-2b）；將一個節奏動機在小節中做移動，可以在《詩篇交響曲》（Symphony of Psalms）當中的最後一個樂章裡看到（譜例 2-2c）。而這些史特拉文斯基個人特色的節奏用法，亦出現在亨采的無伴奏大提琴小夜曲當中。⁵

【譜例 2-2a】春之祭



【譜例 2-2b】士兵的故事

Musical score for 'The Soldier's Story' (L'Histoire du soldat). It features two staves of music. The tempo is marked as quarter note = 100. The top staff is in 3/8 time and the bottom staff is in 2/4 time. The music includes complex rhythmic patterns and a watermark logo for 'ES A'.

【譜例 2-2c】詩篇交響曲

Musical score for 'Symphony of Psalms'. It features two staves of music in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 80. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs.

⁵ Donald J. Grout & Claude V. Palisca, *A History of Western Music* 4th ed (New York: Norton, 1988), pp.843~844.

第三章

亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》樂曲分析

此首大提琴無伴奏小夜曲創作於 1949 年，是亨采年輕時候的作品，共由九首短曲所組成，每一個小曲都有一個風格或速度的標語，包含了巴洛克、民謠（folk）和現代的舞曲型式。亨采創作這首作品時正是他跟隨萊博維茲學習作曲理論的時期。萊博維茲是當時在法國提倡十二音列作曲法的教授，擁護「新維也納樂派」，並鑽研於荀白克、魏本和貝爾格的音列技巧。而此曲又為亨采從「福特納及亨德密特時期」轉型到「史特拉文斯基時期」的作品，因此筆者將以新維也納樂派、史特拉文斯基的特色，以及史特拉文斯基在當時所提倡的新古典主義之創作理念為基礎，依照順序，逐曲分析亨采的創作手法，以及其所賦予各個短曲的風格或速度標語之意義。

3.1 I、Adagio Rubato

此曲是運用十二音列的技巧，由一組音列以及其移位音列所構成。從樂曲開始到第四小節第二拍的降 B 音，是原始音列 P1-0⁶的呈現（譜例 3-1a）。第二個音列 P1-5（譜例 3-1b，括弧為同音異名），則是接下去附點後面的 A，一直到第七小節的第二拍降 E 音⁷。第三個音列 P1-11（譜例 3-1c），則從 P1-5 音列的最後一個音，降 E 音，到第九小節的第三拍的 A 音。曲末，亨采做了一點改變。他將音列（譜例 3-1d）分成兩部份來做移動：前半部，從第九小節最後一個升 F 到第十小節第二拍的 F，將原始音列移高大二度；後半部則從 F 開始，將原始音列剩下的音移高大六度，直到音列結束。

筆者觀察原始音列 P1-0 的最小音距，發現音與音之間的最小音距將成為之後短曲的寫作素材，成為貫穿全曲的重要動機。

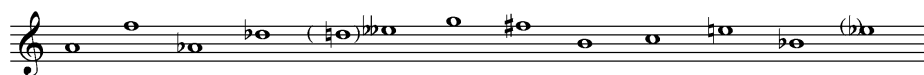
【譜例 3-1a】音列 P1-0

最小音距 4 3 5 1 5 1 5 1 4 6 5

⁶ 此處將 P1-0 當作音列原型。P1-1 是將 P1-0 移高一個半音；P1-2 是將 P1-0 移高兩個半音，以此類推。而譜例上音跟音之間的數字指的是前後兩音之間，不分上行下行的最短距離。

⁷ 譜上印的是 E，但從 P1-0 最後兩個音是完全四度的音程推斷，此 E 音應該改為降 E。在 Tess Remy-Schumacher 和 Wolfgang Boettcher 的演奏版本中，亦是降 E。

【譜例 3-1b】音列 P1-5



【譜例 3-1c】音列 P1-11



【譜例 3-1d】P1-2/P1-6



然而從旋律來觀察此短曲，會發現旋律的樂句與音列的分句稍有不同。第一個樂句從旋律和節奏來觀察（譜例 3-1e），大致與音列 P1-0 相符，只除了最後音結尾音，以旋律來看第一個大樂句應該結束在第四小節第二拍的 A 音，（音列 P1-0 結束在降 B 音），而此 A 音是音列 P1-5 的第一個音，在此提前出現使半樂句 a 和 b 有了押韻的效果；第二個樂句則從 P1-5 在第四小節第三拍的 A 音開始直到音列結束。從這兩個樂句可以發現，其長度都是三個半小節。因此從長度和弱起的十六分音符來分析，第三個樂句應該是從第七小節最後一拍弱起的降 C 開始（譜例 3-1f），一直到第十一小節的第二拍，筆者認為第七小節第三拍到四拍的圓滑線為弓法的考量之緣故，為了使用頓弓來造成複附點的短促的顆粒感而標示，非樂句的圓滑線。此分句與音列不同，且亨采還刻意的將第七小節寫成只有三拍的小節（此短曲雖無拍號，但每個小節幾乎都同樣是四拍，除了第七小節為三拍和最後一個小節為五拍），使得第三個樂句的長度也是三個半小節。曲末剩下的一個半小節，則有如尾聲。因此筆者認為亨采在構思上，旋律的取向大於音列的取向，在使用音列的創作技巧之餘，也揉合了新古典主義對樂句均衡感的要求。

【譜例 3-1e】mm.1~7



【譜例 3-1f】 mm.6~13

6

P1-11

E flat

9

尾聲

從節奏來觀察這首短曲，可以發現其主要的組成是附點音型，且亨采在這些附點節奏上使用了大量的同音重複。這些重複音使得附點音型的韻律更加鮮明；以下筆者將依照旋律分句做分析。

第一句從 P1-0 到 P1-5 的第一個 A 音（請見譜例 3-1e），可依據第二小節最後一拍的休止符，將樂句分成 a、b 兩個小樂句。樂句 a，除了重複音的使用之外，亨采在附點節奏當中插入了十六分休止符，造成停頓的感覺。又運用了濃縮的技巧，將原本的 x 節奏縮短成 y，使音樂在停頓的環境中保有流動感。樂句 b 先是承接了樂句 a 帶有十六分休止符的附點節奏；從第三小節後半開始，緊接著的音型則不再有休止符和重複音。這樣的改變一直持續到句尾的 A 音，使得樂句 b 較樂句 a 顯得更有方向性。

第二句從 P1-5 在第四小節第三拍的 A 音開始直到音列結束，接續著 P1-0 樂句的節奏型，在一個 y+x 之後是連續的 y 節奏型（請見譜例 3-1e）；這種較緊湊的連續附點節奏，讓旋律有不斷往前加速的動力。接下來的四分音符和二分音符，以及後面較慢的附點節奏 x，相形之下就有著放鬆的效果，舒緩前面緊張的氣氛。且在第六小節至第七小節處，亨采打破了前面都是四拍一小節的韻律，形成三加二加二的不規則節奏，增加了與下一個樂句明顯的正規節奏的衝突感。

第三句從 P1-11 的第二個音降 C 開始一直到尾聲之前，與第二句的效果類似（請見譜例 3-1f），但更加激動，因為連續的 y 節奏型使用得更多了，音樂緊湊的幅度也就更大。透過這樣的記譜方式，亨采寫出漸快的效果：從第二句尾聲延續過來的是較慢的附點節奏 x，接著則是一長串較快的附點節奏 y。節奏的動力最後停在一個高音 A 的長音上，有終於到達頂點的意味，最後在第九小節第三拍到第十一小節前兩拍，彷彿漸漸失去方向般地，節奏漸趨平靜。尾聲重複著第十小節最後面的附點音型結束全曲。

3.2 II、Poco Allegretto

第二首短曲是由幾組動機（包含節奏、音高和音距）所組成的 ABB_1A 的三段體。A 段整段（譜例 3-2a）使用撥奏，分成兩個樂句分別為 a 和 b，各有四小節。B 段（譜例 3-2b）則使用特殊的演奏技巧□在拉奏的同時以左手不須按弦的指頭撥奏。最後再現的 A 段之後有四個小節的尾聲，強調此曲的動機，且與下一首短曲做連接。以下筆者將逐段分析之。

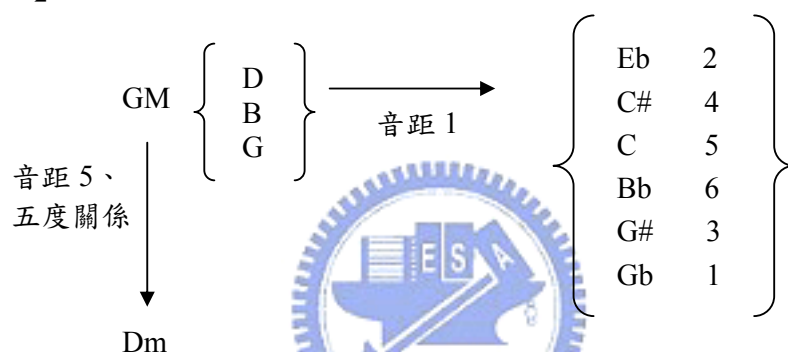
在 A 段中，樂句 a 使用的動機是 G 的大三和絃、完全五度和小二度的音程（圖 3-2），以及琶音音型來組成旋律。其中大三和絃的組成音，之間的最小音距是 4 和 5，而音程動機完全五度和小二度的最小音距則為 5 和 1。筆者發現這些動機其實源自於第一首短曲中 P1-0 所大量使用到的最小音距，這些音距動機的使用讓兩首作品產生創作上的關連性。其中，亨采在使用音距 1 的動機時，其音高排列的順序是由 G 的大三和絃由外向內（圖 3-2 中最右邊由 1→6），並使用節奏型 x 和 y。緊接著，樂句 b 的第一個音降 E，亦是利用音距 5 的動機，從樂句 a 最後一個音降 B 排列而來。

而樂句 b 除了繼續使用樂句 a 之音距 1、5 的素材及琶音音型動機之外，還使用了第一首短曲中音列 P1-0（請見譜例 3-1a）最後四個音逆行並位移來當作動機：R1-5 出現於第五小節，R1-1 出現於第八小節（譜例 3-2a）。亨采利用音列 R1-5 和 R1-1 非調性的音響排列出琶音，製造出其與樂句 a 中調性三和絃和大三和絃琶音音型的對比。另外，從第五到第八小節，亨采在旋律的最低音線中，製造出半音的級進下行（ $E_b \rightarrow D \rightarrow C\# \rightarrow B$ ），接著以五度音程關係進入 B 段的低音升 F（譜例 3-2b）。

綜觀整個 A 段，在音高上，亨采將所有的 G 音放在最容易被聽見的位置上：第一拍和琶音音型的最高音（請見譜例 3-2a 中的三角型記號處），使整個 A 段以 G 音為中心做發展，並產生離開和回到 G 音的效果。而在節奏的排列上，亨采在樂句 b 將 x 和反行的 y 節奏交替使用，產生不規則拍子與樂句 a 的三拍子節奏做對比；此手法亦可以看出受到史特拉文斯基新古典主義時期作品的影響：將特定的節奏動機在小節中挪動，產生模糊小節線的效果。筆者從以上的分析發現，此曲的寫作方式再一次顯示出亨采融合了古典和音列技巧的寫作方式。

【譜例 3-2a】A 段 mm.1~8

【圖 3-2】



B 段（譜例 3-2b）仍然使用音距 1 和 5 的動機：弦的部份承接自 A 段第八小節旋律最低音的 B 音，利用音距 5 排列出升 F 及升 C；高音拉奏的旋律，也同樣運用音距 5，接續著第八小節旋律最高音的 G 音，排列出 D 音。其餘的音高亦同樣由使用音距 1 和 5 的動機所組成。第十至第十四小節的素材則取自 A 段第二至第三小節：除了使用節奏型 x，亨采還沿用了第二到第三小節的音距關係（譜例 3-2c）來排列音高，而這第九和第十小節第一拍垂直的和絃部份則是使用了 A 段和絃的五度關係做為動機（請見圖 3-2、譜例 3-2b）而來。觀察其節奏，可以發現整個 B 段是由 x 和 y 所組成，並加入了附點節奏。此外，亨采在第十一到第十四小節打破了三拍子的韻律感：在上聲部使用了交叉節奏（hemiola），而低音聲部則持續落在第二拍的位置，使得此段落在節奏上產生特殊的搖晃的趣味。

B₁ 與 B 段唯一的不同在於第二十小節處，其樂句結尾處只有兩拍的記譜（譜例 3-2d）；觀察 B 段，其樂句結尾（第十四小節）是一個三拍的小節，但是在 B₁ 卻只有兩拍。筆者推測亨采是為了將 B 段搖擺於二拍、三拍間的節奏型，回歸到 A 段規律的三拍子而特意安排。

第二十一到第二十八小節是 A 段的完全再現。亨采在其後加了一小段的尾奏（譜例 3-2e），再次強調整個曲子的動機：音距 1 和 5 做縱向的排列產生和絃。其中，前兩個和絃的組成方式完全相同，而第三個和絃與前兩個則呈倒影的方式所組成。除此之外還引用了 A 段（請見譜例 3-2a）第一小節的節奏和和絃的呈現方式作為尾奏四個小節的動機；倒數兩小節中，兩拍與三拍交替的手法亦是取自 A 段樂句 b 的素材。倒數兩小節的和絃最高音 E 和升 G，更為下一首短曲的開頭做了預告，尤其升 G 音並不是動機音距 1 和 5 所包含的音，因此筆者認為此音為亨采是刻意為鋪陳下一首短曲而安排。

【譜例 3-2b】B 段 mm.9~14

五度關係

【譜例 3-2c】A 段 mm.2~3¹/B 段 mm.10~14 高音聲部

【譜例 3-2d】B₁ 段 mm.19~20

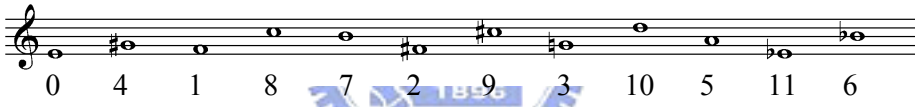
【譜例 3-2e】尾奏 mm.29~32

3.3 III、Pastorale

此曲是以十二音列為基礎，採用了第一首曲子前六個音之間的最小音距 4、3、5、1、5（請見譜例 3-1a）作為音列 P3-0（譜例 3-3a 的下方數字）的開頭動機。在接下來的音列中，亨采透過移動特定序位的音高其出現順序之手法，使其產生類似調區移位的效果。在標示上，除了田園風格之外，樂曲開始的地方還標示了 *semplice*（簡單地），因此整首曲子的節奏組成是很單純且固定的複拍子附點節奏（這個節奏是田園風格的特徵之一），很流暢地進行著，沒有太多停頓或太複雜的變化。以下將逐句分析之。

全曲一共只有八小節，以三段音列銜接而成。第一段 P3-0⁸ 從第一到第二小節第三拍（譜例 3-3a），第二段 P3-7 是從第二小節最後一拍到第四小節第一拍（譜例 3-3b）。除了被改變序位的音之外，此兩個音列間位移的音程是調性音樂中的主屬音程關係。而第三段音列則被分成前後兩段來做位移，分別為音列 P3-10 和 P3-5（第四小節第一拍到第六小節第一個音，譜例 3-3c），其位移的技巧亦是利用調性音樂中主屬的音程關係，而這樣位移的目的似乎是為了最後「轉調」回到 P3-0 的音列上。

【譜例 3-3a】音列 P3-0



0 4 1 8 7 2 9 3 10 5 11 6

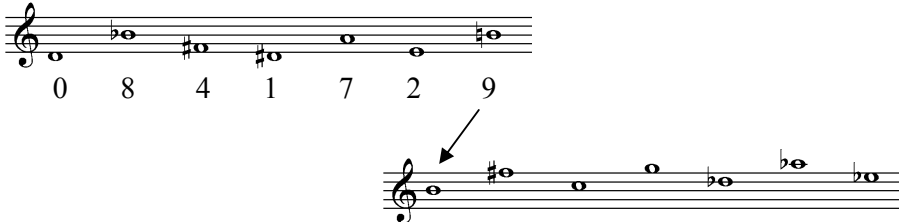
最小音距 4 3 5 1 5 5 6 5 5 6 5

【譜例 3-3b】音列 P3-7



0 1 8 4 7 2 9 3 10 5 6 11

【譜例 3-3c】音列 P3-10/P3-5



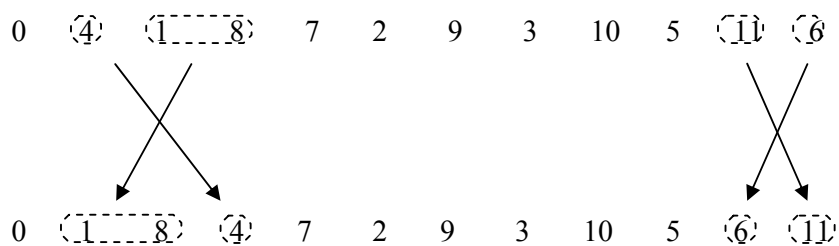
0 8 4 1 7 2 9

2 9 3 10 5 11 6

⁸ 筆者將音列上的音按照半音順序，第一個音為 0，往上一個半音是 1，往上兩個半音是 2，以此類推編上數字 0~11，方便後面比較其順序變動。

在 P3-0 和 P3-7 的音列上，可以發現有兩處互換了順序，分別在 4、1、8 和 11、6 這些音高上面（請見譜例 3-3a、3-3b，圖 3-3a）。而 P3-7 和 P3-10 亦在同樣的地方 1、8、4 和 6、11 再一次調換次序（請見譜例 3-3b、3-3c，圖 3-3b）。而觀察最後一段音列，亨采把 2、9 這個完全五度音程當做前後音列的分水嶺：前半部 P3-10（第 1~7 音）的最後一個音「9」被當做是後半段 P3-5（第 6~12 音）位移後的第一個音「2」（請見譜例 3-3c）。

【圖 3-3a】



【圖 3-3b】



觀察這三次音列的移動，筆者推測亨采是想在十二音列上運用調性音樂中主屬的音程關係，做出如調性音樂中常見的 I→V→I 進行。由此可以推斷，亨采創作時以新古典主義作為其中心思想，在現代作曲技巧中追求古典均衡美感的企圖。

接下來筆者將從樂句及和聲來分析此曲。第一個樂句結束在第二小節最後的 B 音（譜例 3-3d）。進入第二句時（譜例 3-3e），亨采改變了音列 P3-7 的部份排列（請見圖 3-3a），使其形成半音級進的方式，銜接到 C 的小三和絃。接著，在第三小節最後一個 E 音到第四小節以 F 音作為低音的降 B 大三和絃處，亨采再一次利用半音級進和移動音列 P3-10 的排列的方式，銜接到第四小節第一拍以 F 為低音的降 B 大三和絃。最後為了再一次使用半音級進的方式，使全曲回到 P3-0 的音高上，亨采在 P3-10 後面將整個音列移成 P3-5，使降 E 音成為此樂句結尾音，銜接回 P3-0，首尾呼應地結束此曲（譜例 3-3f）。

綜觀全曲發現 P3-0 就如同一個濃縮的呈示，接著以半音級進的手法，將音列位移到 P3-7、P3-10/P3-5 的部份就像是發展，最後同樣透過半音級進的手法回到再現的 P3-0 片段上，完成一個以音列為基礎的奏鳴曲式。

【譜例 3-3d】 mm.1~2



【譜例 3-3e】 mm.3~5¹



【譜例 3-3f】 P3-0 片段



從節奏上來觀察，全曲幾乎全部由典型的田園風節奏（請見譜例 3-3d 節奏型 y）所組成。如此單純的韻律使得標題的田園風格和亨采所指示「簡單的」之意象，能夠在旋律中自然呈現。其中只有兩處出現較特殊的節奏：一是在第三小節的前兩大拍（請見譜例 3-3e）；分解過後可以發現，亨采是將開頭的節奏 x 拆開置入 y 節奏型而成，使第一和第二個樂句在開頭的部份產生關連性，又不至於過於對稱而顯得呆板。另一個部份則是在第五小節（請見譜例 3-3e）；從第四小節開始，節奏 x 和 y 開始交替作變化，在第四到第五小節間隨著上行的音高將曲子帶入高潮，而樂句似乎就應該停在全曲最高的長音 G 上。但在 G 音掛留之後，隨之而來連續的十六分音符。利用句尾延長迅速將高潮帶回舒緩的低音，並產生長音和快速音群的對比；製造出發展樂句高潮中的變化，將樂句延長到第六小節第一個降 E 才收尾，且藉著這個音型銜接回再現的 y 節奏和原始音列 P3-0 片段（請見譜例 3-3a、3-3f）。

3.4 IV、Andante con moto, rubato

亨采使用了前一首作品 *Pastorale* 的音列 P3-0（請見譜例 3-3a）之位移音列 P3-3（譜例 3-4a），做為這首曲子音高的創作動機。全曲分為兩句，以音距和此曲最開頭一組雙音撥絃的素材 x 為基礎作發展，並在第二句改變音型及節奏，最後回到雙音撥絃結束全曲。

從樂句及音列來觀察，第一個大樂句是從第一到第六小節的前三拍（譜例 3-4b），而此樂句又可以從撥絃素材 x 的使用，將之分為 a 和 b 兩個半樂句。但從音列上分析，此音列 P3-3 則應該要到第六小節最後一拍的雙音裝飾音才完整。第二個大樂句則是從第六小節第四拍到曲子結束（譜例 3-4c）。在這個樂

【譜例 3-4d】 b1 的音列



從節奏上來觀察，此曲幾乎皆由撥絃的動機 x 重組成之節奏動機 y(請見譜例 3-3b、3-3c)所構成。從第一小節第三拍到第二小節第二拍的 y1 節奏是 y 的增值；而 y 的後半拍音型則以片段的形式不斷出現貫穿在全曲：如第三小節第三拍開始的雙音撥絃，和曲子最後的兩個雙音撥絃等。筆者認為此技巧是受到史特拉文斯基的節奏特色影響：將特定節奏音型放置於小節中不同的位置上，模糊記譜上每小節四拍的小節線韻律感。

3.5 V、Vivace

此曲利用第一首曲子的音列 P1-0(請見譜例 3-1a)之逆行 R1-0(譜例 3-5a)，再經由節奏型的變換，所寫成的複拍子之 ABA 三段體曲式。

然而其樂句與音列的分句並不相同；亨采只是利用 R1-0 作為音高排列的順序依據，創作此曲的主要考量是節奏動機及旋律線條。A 段由樂句 a 並完整重複一次所組成：第一個樂句 a 是第一到第六小節(譜例 3-5b)，而音列 R1-0 則只到第四小節(第五和第六小節是第二次 R1-0 的前七個音)，接著第七到第十二小節則是第二個樂句 a。最後，A 段結束在音列的第七音 D，而 B 段亦從此音開始；而後繼續使用音列 R1-0 剩餘的音，此 D 音使兩段間產生了關連性。

B 段同樣由一個樂句並完整重複一次所組成。第一個樂句 b 是第十三到十六小節(譜例 3-5c)。音列的使用分為兩部份，第一部份是第十三到第十四小節第三小拍，除了接續著樂句 a 結尾、以音列第七個音 D 作為兩個樂句的銜接，並將第二次 R1-0 的後六個音陳述完畢；第二部份則是從第十四小節後三拍的 F 音開始，將 R1-0 位移成 R1-7(譜例 3-5d)來運用。第二個樂句 b 則是從第十七到第二十小節。再現的 A 段只有部份再現；只有一個樂句 a。

在節奏上，A 段的樂句 a 在樂句前後都使用了十六音符的動機 x(譜例 3-5b)，並且在音高上亦有相同音級的運用，使樂句本身產生了完整的對稱效果。而 B 段一開始的節奏動機 y(譜例 3-5c)，先是明確的表現出複拍子的韻律感，緊接著利用音型和弓法製造出交叉節奏(hemiola)的效果，增加這個段落的變化性。

表情上，亨采將 A 段和 B 段以對比樂段的方式呈現。除了節奏動機 x 與 y 的速度對比之外，在 A 段部份(譜例 3-5b)標示了強奏(f)的跳弓拉法(saltando)，使其與 B 段(譜例 3-5c)弱奏(p)的稍有表情地(poco con espr.)圓滑線記譜產生強烈的對比。

第一段 A 是從第一到第九小節（請見譜例 3-6b），以探戈的附點節奏 a 為主體。其中第一小節的音高，即來自使用音距素材 4、3、4、6、5 所排列出來的音堆，再將其分成 X、Y 兩個音堆，作為整個 A 段的動機（請見譜例 3-6a、3-6b）。而觀察 X、Y 音堆可以發現，其低音與高音、組成音與高音之間的最小音距分別是 1、4 和 1、5，暗示出此最小音距 1、4、5 貫穿於整首作品的動機地位。接著，第二和第三小節使用了特殊的演奏技巧：在拉奏的同時，利用左手不需要按弦的手指來撥奏低音的五度空弦 C 和 G，在低音當中呈現出最小音距 5 的動機；拉奏的部份則是音堆 X 位移和 Y 之倒影 IY 位移所組成（請見譜例 3-6b）。此外，在這兩小節的音堆聲響中，可以發現是在 C 的大三和絃以及 C 的增三和絃間游移；此手法可視為受到史特拉文斯基的和聲技巧之影響。第四和第五小節則回到探戈的節奏型，在第一拍上都用了最小音距 1、5 所組成的音堆 Z，並繼續使用音堆 X、Y 和 IY 的移位做為小節中其他拍子的素材（請見譜例 3-6c）。接著的第六到第九小節，則是將第四小節中原本分散的音高透過堆疊的手法來使用。其中，最後一組音堆的降 B 和 E 音被省略了，改為第二和第三小節的低音撥弦 C 和 G，形成以音距 5 堆疊出來的音堆 F、C、G。在節奏上則繼續著 Tango 的節奏型 a。由於將分散的音變成音堆使用的緣故，造成音堆週期變短了，因此亨采特意在這裡將小節線從原本的四拍劃分成更小的兩拍為單位，將音堆 Z 當做每個小節的第一拍，使得韻律變得更緊湊。

如果從橫向的音高關係來觀察 A 段，第二到第五小節的主要音高以音堆 X 的升 G 和音堆 IY 的 F、降 B、E 為主軸；在這四個小節中，升 G 皆落在第一拍，而降 B 和 E 都在第三、四拍。第六到第九小節的第一拍仍然是升 G，但由於韻律縮短的緣故，同樣的音堆動機緊接著升 G 出現，且移高了一個音距，變成升 F、B、F；其中 F 被放在最後八分音符音堆的低音位置。

此外，從節奏上觀察，第一個小節連續的節奏型 a 在第二到第五小節則有了變化：第四拍皆以一個音符取代了原本節奏型 a 中的兩個八分音符，而四分音符的 E 音因此也被凸顯出來，造成一種“韻”的效果。同樣的節奏變形也出現在被濃縮的第六到第九小節中，凸顯的音則落在第七和第九小節第二拍的 B 音上。雖然 B 音只有半拍，但之後的休止符，依然會凸顯 B 音成為韻腳的特性。而觀察這兩個韻腳 E 和 B 之間的最小音距為 5，由此又可以再一次發現亨采在此曲中強調音距 1 和 5 的意圖。

【譜例 3-6a】音堆 X、Y

最小音距 4 3 4 6 5

X Y

【譜例 3-6b】A 段，mm.1~9

C Major/C Augmented C Major

【譜例 3-6c】m.4 所使用之音堆

B 段從第十到十二小節（請見譜例 3-6d），這三個小節的內容相同且完全重複。亨采在這個段落以「柔和的」（*dolce*）表情術語和圓滑的拉奏音型來與前段較強烈的舞曲節奏形成對比，但題材上仍繼續使用最小音距 1、5 的音堆 Y 和 IY 來做為音高的動機依據（請見譜例 3-6e）。A 段再現從第十三小節開始（請見譜例 3-6d），回到曲子第一小節撥弦的探戈節奏動機，且在第十四小節動機 a 的前後（第一和第四拍處）安排了四分休止符，使整個小節有一種放大的切分效果，而全曲相當固執的節奏型在曲末也因此突然失去方向。此手法與第二首短曲相同，皆是受到史特拉文斯基新古典主義作品的影響。最後的人工泛音升 F 所產生的飄渺音質，配合著所寫的漸弱術語，達到漸漸消逝的效果。

【譜例 3-6d】B 段/A 段；mm.10~12/ mm.13~15

【譜例 3-6e】B 段音堆 Y、IY



3.7 VII、Allegro marciale

此短曲的寫作素材取材自前面的三首曲子：第一首短曲的前七個最小音距（請見譜例 3-1a）；第三首短曲中音列 P3-0（請見譜例 3-3a）之位移（譜例 3-7b）；第六首 Tango 的音堆素材 Y（請見譜例 3-6a）。亨采將以上三個素材拿來作發展，完成這首以樂句 $ABA_1B_1A_2$ 所組成的的小型輪旋曲式作品。以下將逐句分析之。

樂句 A 是從第一到第四小節第二拍，其創作的素材使用的是第一首短曲的前七個最小音距（請見譜例 3-1a）；亨采將其分作兩組：（4、3、5）和（1、5、1、5）來使用。在重複的前兩個小節中，第一拍到第三拍前半先將音距組（4、3、5）排成兩組雙音音程動機 X（譜例 3-7a），並利用八分音符和十六分音符斷奏所組合的節奏型 m，以及在八分音符的拍點處皆使用同一個音程—F 和降 D，使其產生如標題術語「進行曲風格的快板」（Allegro marciale）所要表達的強烈韻律感；斷奏的雙音則有如軍隊行進時的小鼓敲擊效果。第三拍則從此音程的降 D 音開始以音距組（1、5、1、5）來排列成音堆 S，而兩個十六分音符一組的弓法也延續了前兩拍行進般的節奏效果。第三小節則從降 E 音開始，將音距組（1、5、1、5）逆行變成（5、1、5、1）的音堆 RS 來使用，後面再接回原本的音堆 S。樂句 A 最後的三個音，則使用了以音距 1、5 所排成的 Tango（第六首）的音堆素材 Y（請見譜例 3-6a），而此音堆素材也成為樂句 B 的動機。在節奏上，第三和第四小節同樣維持著以八分音符為單位的行進韻律。為了強調進行曲的風格，亨采更為樂句 A 標示了「有力的」（*marcato*）的術語來指示此曲音色上厚重的訴求。

【譜例 3-7a】樂句 A，mm.1~4²

樂句 B 從第四小節第三拍開始到第五小節為止，亨采以第六首 Tango 的音堆素材 Y（譜例 3-7c）為動機，銜接到取材自第三首短曲中之 P-0 音列（譜例 3-7b、3-7c）。段落一開始便標示了「柔和的」（dolce）的術語，且使用一個十六分休止符造成弱起拍的節奏型 n，再加上四音一弓的弓法和掛留音模糊拍點，使之與樂句 A 強烈的行進節奏產生對比。但亨采旋即在第五小節以斷奏雙音回到小鼓般敲擊的音響效果，緊接著又穿插一個對比的連弓音型。段落的最後再一次回到進行曲風格的節奏動機 m，但此處亨采使用了特殊的演奏“collegno”法—用弓桿擊弦產生帶有泛音的敲擊聲響，豐富了樂句 B 的音色變化。樂句 B 就在緊湊的旋律與節奏對比交織下完成。

【譜例 3-7b】音列 P3-8

最小音距 4 3 5 1 5 5 6 5 5 6 5

【譜例 3-7c】B 樂句，mm.4³~5

P3-8

樂句 A₁ 從第六到第八小節第二拍，這個樂句是將 A 的素材稍加變化刪減而成的。觀察第六小節的前兩個雙音音程，是將樂句 A 中的音堆 X 倒置後再位移而成的 IX（譜例 3-7d），接著則用音距動機 5，排列出了音堆 Z（B、升 F 和升 C），且以圓滑線使音堆 Z 暗示了節奏型 m 的使用。在第六至七小節中，音堆 Z 連續出現三次，造成節奏產生錯置的效果，使得強拍移到後半拍的拍點上（如譜例 3-7d 中三角符號標示處）。在突然的弱奏之後，回到強奏的斷奏雙音 IX，且這次的音堆 Z 變成上行音型，將全曲帶入高潮，而後帶入樂句 A 的音堆 Y 結束這個段落。其中將節奏型 m 錯置的技巧可說亦是受到史特拉文斯基的影響。

【譜例 3-7d】樂句 A₁，mm.6~8²

IX Z

樂句 B₁ 從第八小節第三拍到第十一小節第一拍（譜例 3-7e），擷取了樂句 B 前半段較具旋律感的部份（請見譜例 3-7c），反覆作漸弱漸慢，與前段的高潮形成更加明顯的對比；在術語上更標示出了「非常柔和地」（*dolcissimo*），強調比前一次需要更多的反差。

【譜例 3-7e】樂句 B₁，mm.8³~11¹

在 B₁ 逐漸消逝的旋律中，亨采以強撥奏再現樂句 A 的雙音動機 X（請見譜例 3-7a、3-7f），並交織著進行曲節奏型 m 和樂句 B 弱起拍的節奏型 n（請見譜例 3-7c），由強撥奏漸弱到中強的拉奏並持續漸弱，如同軍隊走遠般結束全曲。

【譜例 3-7f】樂句 A₂，mm.11²~13

3.8 VIII、Allegretto

此曲與前一首短曲相同，將取材自第三首短曲的音列 P3-8 作為其音高動機（請見譜例 3-7b、3-8a），並以音距（5、1、3）和（1、5）的組合來當作音堆的素材，全曲由一個大樂句 A 及反覆的 A' 所構成。

從素材來分析，第一到第四小節第一拍的 G 音是音列 P3-8 的完整呈現（譜例 3-8a）。而第四小節第一拍到第六小節第一拍的升 C 音則是音堆所組成的雙音動機之排列：亨采先使用音距（5、1、3）產生兩組雙音動機 X，並連續反覆地使用做出節奏上的變化。接著，第五小節則是以音距（1、5）排列成連續的雙音 Y。但在最後三個音的排列順序上，亨采稍微做了一點變化：為了使之與反覆的 A' 樂句之第一個升 C 音產生關連及銜接感，而將其順序稍作變動，升 F-升 C-C 變成升 F-C-升 C（譜例 3-8a）；但從垂直的音堆角度來觀察，其組成音的音距仍為（1、5）。而 A' 樂句（譜例 3-8c）除了刪減了部份的素材之外，曲末最後一小節的第一個延長記號之後，則取材自音列 P3-8 最開頭的三個音距動機（4、3、5）之逆行（5、3、4），使全曲的素材首尾呼應（請見譜例 3-8a、3-8b）。此外，筆者認為最後一個人工泛音的 D 音，則像是為了提示貫穿下一首短曲的空弦 D 音而安排。

【譜例 3-8a】樂句 A，mm.1~6¹

P3-8

【譜例 3-8b】音距動機（4、3、5）與其逆行（5、3、4）

音距動機 4 3 5 5 3 4

樂句 A 可再分為兩個樂句 a₁ 和 a₂（請見譜例 3-8a）。樂句 a₁ 的節奏型以固定的八分音符休止符形成之弱起拍加上穩定的連續八分音符所組成；雖然在第三小節第三拍開始改變了音高以及力度，但從其弓法觀察可知，亨采企圖在弱奏和中強兩種不同音量中維持同樣的韻音。樂句 a₂ 則以不同拍值長度的附點節奏音型組成，但仍維持同樣的弱起拍節奏。在音量上，亨采特意使開頭的弱奏在變換音高的同時漸漸地加大音量，直到第五小節延長記號的極強（ff）為全曲最高潮，而後迅速地回到極弱（pp）的音量。

在重複的 A' 樂句中（譜例 3-8c），半樂句 a'₁ 的連續八分音符只剩下弱奏部份的第一組音，半樂句 a'₂ 同樣也只剩下前半組較快的附點音型。且其音量與 A 樂句不同：A' 樂句一直維持在弱奏，直到最後一個小節第二拍的延長記號、加上術語「寬廣的」（breit）之後，亨采將充斥全曲的弱起拍型式和附點節奏導向靜止且強奏的長音，並持續漸強，最後以突然的弱奏泛音結束此曲。亨采在此處的安排，雖與 A 樂句的末尾（第五小節延長記號處）不盡相同，但在架構上可以看出其兩個樂句的對稱性。

【譜例 3-8c】樂句 A'，mm.6~8

3.9 IX、Menuett

此曲也以第三首短曲的原始音列之位移做為基本素材，由兩個相似的樂句 A 和 A' 所構成，樂句中間則以兩小節的間奏銜接；樂句是以音列 P3-0 之倒影並位移做為動機，而間奏則以 P3-0 為音高素材。而第八首短曲結束的 D 音，則以空弦且頑固的節奏形態貫穿在這首短曲當中。此外，在使用音列 P3-0 時，亨采皆改變了其中一個音高。在 A' 的樂句中，其節奏的架構與 A 樂句相同，但音高只取材音列 P3-0 中的部份音距關係作為其動機。以下將逐句分析之。

A 樂句從第一到第九小節（譜例 3-9a）以音列 P3-0 之倒影並位移形成 IP3-6（譜例 3-9b）為音高動機，由節奏型 m 和較富旋律且節奏穩定的音型 n 交替所構成。亨采將音列 IP3-6 的前四個音排成節奏型 m，其餘的音則為旋律片段 n。其中，亨采改變了音列的倒數第二個音：依照音列排列原本應該是 B 音，而此處以 A 代替之（譜例 3-9b）。接著是第十和十一小節的間奏部份（譜例 3-9c），以音列 P3-0 為音高素材，改變第六個音，以還原 F 代替了原本應該出現的升 F（譜例 3-9b）；且在間奏結束處，亨采使用了在兩個音列中被改變的音高 F 和 A 做為結尾（譜例 3-9c 虛線圓圈處）。筆者推測，亨采是想要強調 IP3-6 以及 P3-0 出現在此曲時，所被改變成的 F 和 A 兩個音高。

【譜例 3-9a】樂句 A，mm.1~9

【譜例 3-9b】音列 IP3-6/P3-0 及被改變的音高

P3-6

音距動機 4 3 5 1 5 5 6 5 5 6 (4) 5

P3-0

【譜例 3-9c】間奏 mm.10~11



A'樂句從第十二小節一直到樂曲結束（譜例 3-9 d），使用和 A 樂句相同的動機節奏 m 和旋律音型 n，且同樣有頑固的空弦 D 音。唯一的差別在於使用的音高素材：A'樂句是由兩組音距動機（5、1、5）和（5、6、5）所構成。

在節奏上，此曲標題為三拍子的梅呂哀舞曲（Menuett）。亨采雖然沒有標上拍號，但全曲幾乎以三拍子的小節所構成；唯一的例外在第九到第十一小節和最後一個小節。在第九到第十一小節的部份，其組成的拍子是 2+5+5，而第九小節的兩拍和前一小節的三拍可視為將節奏變成了 3+2，為之後的五拍做鋪陳，因此與第一次出現的旋律音型 n 之三拍長音稍有不同（請見譜例 3-9a）。而最後一小節的兩拍則為先前頑固的節奏型 m 做了令人驚喜的變化，而有了不一樣的結束。

【譜例 3-9d】樂句 A' mm.12~22

第四章

亨采《給無伴奏大提琴之小夜曲》演奏詮釋

4.1 I、Adagio Rubato

由於亨采在樂譜上並未標示出表情記號，僅在倒數第二小節寫有一個漸弱符號，因此筆者將以前一章的樂曲分析為基礎來做詮釋，並從這些快慢對比的節奏交織之中，表現出亨采所標示的 rubato（自由地、彈性速度的）之效果。以下將逐句闡述。

第一個句從 P1-0 到 P1-5 的第一個 A 音（請見譜例 3-1e），須留意休止符的空白感，才能對比出樂句 a 和 b 的差異。除了譜面上自然產生的方向感之外，在音高上，由於樂句 b 的音域較 a 高，因此音量上 b 也相對要多於 a。此外，這句音列的最後一個音應該是降 B，但從節奏來觀察，此樂句的最後一個音是降 B 之後的 A 音。亨采這樣的安排使得樂句 a、b 結束在同一個音，產生如同詩詞般的押韻效果。且 A 音本身就是下一個音列的起音，對於下一個音列樂句來說，A 音更有了銜接的功能。

第二句 P1-5（第四小節第三拍開始，請見譜例 3-1e）的音域，相較於 P-0 的 b 部份來說是較低的；且 b 一開始為上行，而 P-5 卻是呈現出下行的走向。除此之外，又為了讓第三句 P1-11 的前進效果成為此曲的最高潮，基於以上三個原因，筆者認為 P1-5 樂句的音量應較弱於 P-0 的樂句 b，且在第六小節進入高音時，選用較溫暖柔和的音色，而非跟著音型走向達到最大音量。

第三句 P1-11 的降 C 開始到尾聲之前（請見譜例 3-1f）有著一連串的附點音型；在演奏時，須要透過一點頓弓增加音符的顆粒感以及附點節奏前進的動力。此外，從音列來探討，第三句 P1-11 是開始於 P1-5 樂句的尾音降 E。演奏時，須注意其同時所包含的兩種功能：漸弱收尾前一樂句後，準備後一樂句蓄勢待發的伏筆。緊接著，跟著音型和附點節奏作漸強和漸快，將氣勢推到頂點。從第九小節最後一個音開始，除了速度漸趨平緩之外，筆者將以較大的抖音，來強調 F 音被連續重複了三次的效果，傳達出亨采以 F 音作為分水嶺、將音列分成兩階段的心思。

而倒數第二小節的尾聲，要注意一開始的八分休止符與前面樂句的分句功能，須有充分的休止與呼吸，此外，曲末的 G 音，除了作為結束音並延長之餘，其與前一個 D 音所形成的音程關係，亦是下一首短曲的動機，此兩音因而成為這兩首短曲之間關聯性的關鍵；在演奏上，需特別注意此兩首短曲的銜接感。

4.2 II、Poco Allegretto

亨采在此短曲的譜面上，仍然未標示表情記號，只有在 B 段（請見譜例 3-2b）的撥奏部份標示出最弱奏（pp）。與前一首曲子明顯不同的是，此曲較少有向前推動的附點音型。但從其三拍子的韻律感以及速度標語上可以推斷，與前一首短曲相較，此曲是稍微輕快一點的風格。此外，從下一首短曲的記譜可以看出，下一段樂曲雖然只標示出 Pastorale（田園風格），但觀察其音型較為流動且是以八分音符為單位，應較此曲再稍快一些，因此在這首短曲演奏時須留意速度不宜過快。

A 段（請見譜例 3-2a）的撥奏剛開始似乎想宣示一種三拍子的舞曲風格，強-弱-弱的韻律在樂句 a 的音型中自然呈現。從前一章的分析可知，此段充滿著以 G 音為重要音高的意圖，因此第一拍的 G 音須肯定地撥出。此外，從上聲部來看是明顯的 G 大三和絃的上行琶音音型（G→B→D→G）；這樣的音型會產生張力提升的音響，帶出自然的漸強效果。因此在樂句 a 的部份，筆者認為可以兩小節為單位，詮釋出兩次的漸強漸弱。第四小節第二拍的升 G 音是這個樂句的最高音，因此第二次漸強到高音 G 後，不能馬上漸弱，反而須給下一個升 G 音更多的音量強調其最高峰的特點，表現出與第一次琶音後是下行小二度降 G 音的不同，之後才作漸弱。

亨采在樂句 b（請見譜例 3-2a）的撥奏上標示了圓滑線：在演奏時，如遇低音往高音的方向要用持弓手的大拇指撥弦，反之由高音往低音時，則需用持弓手的食指或中指，順著指板一口氣連續撥奏，這樣即可撥出「圓滑」線的效果。而第五小節第三拍的 G 音，其前後都是圓滑的撥奏；筆者認為，此音沒有在圓滑線內應是因為技巧上無法達成，而非要斷開而獨立撥奏，且從音型上可以看出，亨采在這段音列 R1-5 排出的上行琶音音型上，企圖延續樂句 a 的琶音素材、產生方向性以再一次落到 G 音的意圖。因此，筆者在第五、第六小節的詮釋上，同樣選做漸強漸弱。在第七小節處，若依照前兩小節的慣性，似乎應該在第三拍出現一個高音 G 音。但亨采在此處刻意只寫了兩拍四個音的琶音，緊接著又使用音列 R1-1 帶向 G 音；這樣的節奏變化產生了節奏上及音響上更為緊湊追趕的效果，破壞了前面穩定到達 G 音的慣性。因此筆者認為，在第七小節，須控制在接續著前面漸弱的音量上，不可跟著琶音音型作漸強，來為後面的動機再現做伏筆，然後在第八小節做一次更大的漸強，強調出再一次達到 G 音的動機呈現；且亨采在記譜上刻意為音列 R1-1 設計了非圓滑的撥奏，亦凸顯出這個小節不同之處。

接下來，雖然同樣運用完全五度音程的動機接到 B 段，但 B 段（請見譜例 3-2c）不再使用琶音音型，主要採用 A 段的節奏型和音程素材做發展。B 段旋律轉為拉奏，因此兩段的連接不須太緊密，可明顯區別出其段落的差異。此

外，要留意亨采所標示最弱奏的聲部是低音的撥弦部份，所以拉奏的旋律音量可稍微多一些，但小心不要多於前段最後漸強的 G 音撥弦，亦不可蓋住低音撥弦的聲響。在這首曲子中，B 段的音程距離較接近，不若 A 段都是大跳的琶音型。再者，第十到第十四小節的交叉節奏（hemiola）使得三拍的韻律較 A 段更不明顯了，且由於在 B 段的撥弦聲部亨采標示了 pp 的音量，因此，筆者認為在拉奏的部份整個 B 和 B₁ 音量要稍輕、較暗一些，避免蓋住撥弦的聲音，且製造出交叉節奏不穩和神祕的氣氛。B 段最後一小節第三拍的撥弦升 A 音，其效果應該要像是回音般附和著前面第一拍拉奏的升 A 音，且其符桿是向上的，說明它並非低音聲部的撥奏，因此須跟著拉奏部份的音量。

B₁ 與 B 段大致都相同。唯須注意的是第二十小節（請見譜例 3-2d）只有兩拍的記譜：演奏時，須讓聽眾注意到一拍的休止符，此音樂上的呼吸為回到再現部 A 段三拍舞曲韻律的關鍵。四小節尾聲的和絃撥奏（請見譜例 3-2e），亨采在記譜上刻意做出兩種效果：一種是同時撥奏，和絃的三個音須使用持弓手的大拇指、食指及中指一起撥動琴弦；另一種則是用大拇指由低音往高音順向快速撥出。從分析可知，前三個和絃都是利用完全五度與小二度音程，也就是音距 1 和 5 所構成，尤其前兩個組成方式完全相同，因此撥奏方式相同。而第三個和絃則與前兩個以倒影的方式組成，且這個小節只有兩拍。亨采特別安排了不同的分散撥奏方式來表現，筆者認為在撥奏時還須刻意放慢速度，以強調出與前兩小節同時撥奏的對比，並凸顯出亨采將其高音作為下一首曲子預告的意圖。

4.3 III、Pastorale

此曲一共分成三個樂句。在樂曲開始處（請見譜例 3-3d），亨采標示了弱奏（p）以及「簡單的」（semplice）的術語。在演奏時，筆者選擇將弓運在靠近指板處，使音色較柔和，減少 A 弦和 D 弦音色上的差異。在第一個樂句句尾，須注意「不能」隨著音型漸強，要維持在弱奏的音量上。進入第二個樂句時，要注意 C 的小三和絃與前一個句尾 B 音的銜接，強調其半音級進的聲響。且由於這個樂句的節奏開始較有變化，筆者認為音量上可以較前面樂句多一些，透過第四小節連續五度上行的部份（請見譜例 3-3e），將旋律帶到最高音 G；唯須小心控制漸強的幅度，運用較大幅度且較慢的抖音，維持在田園風格較舒適的音色，而非較緊張強烈的大聲。接著，句尾的延長部份可作漸弱，營造出回到開頭動機的氣氛，且要小心其斷句在降 E 音，避免因連弓而連到下一個 E 音。最後全曲在開頭的動機重複中漸慢、漸弱消失（請見譜例 3-3f）。

4.4 IV、Andante con moto, rubato

亨采在此曲的表情上較前幾首曲子做了較多的著墨（請見譜例 3-4b、3-4c）。惟在演奏時，須特別留意所有的八分休止符的長度；雖然在術語上亨采標示了彈性速度（rubato），但弱起拍的特性仍要被清楚的表現出來。這時演奏的肢體動作便產生了重要的影響，在遇到所有八分休止符時，撥絃手部動作的靜止，以及換成拉奏時的呼吸，皆可以幫助詮釋出弱起拍和休止的效果。尤其曲子最後兩個撥絃中間的休止，更須靠完全靜止的動作來表現其凝結的感覺。而相較於節奏動機 y 所強調的緊湊感，曲子中出現的長音，如第三小節前兩拍、第六小節第二到第三拍、曲末倒數三小節的延長記號，則可以依照彈性速度的指示，將長音做出譜上所寫的漸弱效果並完整收尾。仔細的處理其音色後，再重新呼吸以表現出其與動機 y 的對比；此曲即在這種鬆緊的交織下產生其趣味性。

4.5 V、Vivace

在譜面上，亨采已經將段落間的對比，透過音型、術語及表情記號指示演奏者（請見譜例 3-5b、3-5c）：A 段的兩個樂句 a 都是強奏（f），並標示了跳弓奏法以及跳音，再加上十六分音符的節奏動機 x，展現出了甚快板（Vivace）、急促的效果。筆者在選擇弓法時會在所有的強拍上使用下弓（down bow）的弓法來演奏，且在第四小節的斷奏和絃上也使用連續的下弓，增加力度且使音色平均一致。

而在 B 段的兩個樂句 b 上，亨采卻標示了一次弱奏（p）、一次強奏（f）的變化。弱奏的樂句 b 中，亨采標示了圓滑線的弓法，以及「稍有表情地」的術語，以此與 A 段做出對比。緊接著，突然轉變成強奏的另一個樂句 b，使 B 樂段較 A 樂段更有張力。在演奏時，必須注意第一次的樂句 b 要保持在弱奏的音量，而進入第二個樂句 b 的強奏時，筆者會選擇將弓往靠橋的位置以全弓拉奏，使音色更寬厚，而不是像 A 段較神經質、較緊張的強奏。另外要注意的是，一直到 B 樂段最後都不能弱下來，而在進入再現 A 時，必須突弱，製造出令人意外的音色，表現出與第一次 A 樂段的不同，使全曲在這個意外的氣氛中悄悄地消失結束，切勿在最後做漸慢。

4.6 VI、Tango

A 段一開始即以強奏（f）的撥絃宣示出探戈舞曲的節奏特色。進入第二和第三小節、同時拉奏與撥奏的特殊演奏技巧時，須小心處理拉奏的部份：圓滑線的四分音符不可被左手的撥絃影響其長度，須將其拍值拉滿，才能與之後的斷奏切分音型產生對比。在同樣小節的第四拍上亦須注意類似的對比：亨采特地将拉奏部份寫成附點八分音符加上十六分的休止符，此時要強調出拉奏與

撥絃的音重疊在一起，並留意其產生的大三和絃聲響與第一、二拍所產生的增三和絃之間的變化。接著，第四、五小節中亨采皆有標示出詳細的表情記號 □ 在完整的節奏型 a 出現時是中強 (mf)；而第三、四拍不完整的 a 節奏型則是弱奏和極弱的 (p、pp)。接下去第六到第九小節譜上並沒有標示出表情符號，參考 Tess Remy-Schumacher 的錄音，其處理方式是將這四個小節維持在中強的音量演奏之，而 Wolfgang Boettcher 的演奏版本則在第九小節做漸弱收尾，筆者認為，從前一章節的分析中此處有更加緊湊的節奏效果，因此應將音量演奏為在中強的力度，維持此樂句的張力。

B 段連續重複的三小節，亨采亦標示出了詳細的表情術語，以柔和的表情、中強的音量演奏出每一小節的開端（請見譜例 3-6d）。弓法是以兩個音為單位換弓，但筆者認為此處換弓是因為同音演奏的緣故，而非真的要將旋律以兩音為單位分開。因此，換弓時須注意之間的連接，要使前三拍的旋律成為一個大的圓滑樂句，而第四拍的三個十六分音符 D 音斷奏則須銜接第三拍最後一個 D 音的音量，繼續漸弱。在 B 段三個重複的小節之後，在第十三小節處（請見譜例 3-6d）是 A 段鮮明的探戈節奏型 a 的再現。三組節奏型 a 要依次做出從強奏、中強到弱奏的差別，最後結束在極弱的人工泛音上。

4.7 VII、Allegro marciale

亨采為此曲標示「如進行曲風格的快板」之術語，且在樂句 A 的開始處標示了「有力的」（*marcato*）。因此，筆者在詮釋樂句 A 時，選擇以較靠近弓根的部份演奏出較富力道且音量平均的雙音。在第一和第二小節中（請見譜例 3-7a），第一拍後半拍和第二拍前半拍的雙音分別有斷奏和持續奏（*tenuto*）的記號。在演奏時，要特別區別出音符長度的差異，且持續奏的音其弓法落在上弓，須留意運弓的力度，務必使其與前一個斷奏的下弓音量相當。第四小節的地方亨采標示了漸強的記號，然而此處卻是容易變成漸弱下行音型，因此演奏時要特別注意使用幅度越來越大的運弓以加強音量。

接著的樂句 B（請見譜例 3-7c），從第四小節的第三拍開始突然變成柔和的弱奏。演奏時可利用十六分音符休止變換氣氛，且將運弓的位置靠近指板處，製造出溫和的音色，與先前的進行曲風格做對比。到了第五小節第一拍後半拍，亨采做了立即的音色轉換：回到先前的斷奏音型，並從中強的音量回到強奏。

到了樂句 A₁（請見譜例 3-7d），第七小節第二拍出現了突然弱奏的升 C 音。因之前好幾次的相同音型皆以強奏連續出現，且又是在快板的情況下，此處突然的弱奏需要更多的彈性時間來表現其特殊性。演奏時，筆者選擇在進入此升 C 音前稍微多一點時間，讓升 C 音慢一點奏出，才能吸引聽眾對此音的注

意力。最後全曲回到開頭的動機（請見譜例 3-7f），以進行曲的節奏風格漸弱消失。

4.8 VIII、Allegretto

此曲（請見譜例 3-8a）是以弱起拍做為全曲的動機節奏。由於沒有伴奏的緣故，演奏者在詮釋時必須以肢體的動作和本身的呼吸來表現出弱起節奏的韻律。在第一小節第三拍的頓音詮釋上，由於此曲稍快板的標示，筆者認為應選擇長度較短促且輕巧的頓音，而非較黏且溫和的頓音。且觀察第四小節第一拍的雙音部份，亨采亦將出現在中強奏的相同音型寫成斷奏，顯示出作曲家希望聽到的音色應該是較短促的。

此外，亨采在這首短曲上已經標示出相當清楚的力度記號，唯在最後一個小節的第一個延長記號之後（請見譜例 3-8c），亨采並未標示音量，只在第二次延長的和絃上標示了強奏且漸強的要求。筆者認為，由於第二次延長之前標有術語「寬廣的」之緣故，此處音量應為中強，而非由第一次延長記號弱奏延續過來的漸弱音量。如此一來，銜接到強奏的延長和絃才不至於太過突兀而難以演奏。在充分的延長並漸強之後，再以弱奏的 D 音結束全曲。

4.9 IX、Menuett

在樂句 A（請見譜例 3-9a），亨采安排了較豐富的和絃撥奏，皆落在三拍子舞曲的第一拍，並以頑固的單音的拉奏置於相對弱拍的第一拍最後的十六分音符直到第三拍上，製造出此曲的舞曲效果。因此，在演奏時要注意下弓的十六分音符和之後上弓頓弓之 D 音的音色，須維持輕於撥奏的弱奏音量，求其清晰且平均。雖然在弓尖較容易得到弱奏的音量，但在連接下一個和絃撥奏時，會導致右手離弦的距離太遠而影響速度和韻律感，因此筆者選擇從中弓開始往下半弓的位置，控制運弓的力度來演奏這些 D 音。接著在第四和第五小節，以及第七到第九小節的音型，則要像主旋律似地表現，和之前的如伴奏似的節奏音型演奏出截然不同的音色；筆者以豐富的抖音且圓滑的運弓處理之。

而在間奏的兩小節部份（請見譜例 3-9c），拍子變成一小節有五拍，觀察其組成應為 2+4+4 的節奏組合，而非典型五拍子的 2+3 或 3+2 的節奏，也打破了小節線的韻律。筆者認為，演奏時同樣要將五拍子裡的三拍韻律感捨棄，不要受限於五拍的小節線，使此段落完全脫離之前三拍子舞曲的框架。最後回到類似樂句 A 詮釋方式的樂句 A' 結束全曲。

結語

綜合以上各章可見，這首《給大提琴的無伴奏小夜曲》雖然是亨采年僅二十三歲時的作品，卻已經顯露出他創作樂曲時的縝密思緒；即使是面對音列技巧的寫作，仍細心地鋪陳音樂的張力，以及樂曲結構的對稱性，將其對史特拉文斯基的崇拜，以及史特拉文斯基所提倡的新古典主義以小品的方式濃縮呈現。

演奏這首作品時，除了透過樂曲分析瞭解其創作的素材以及運用方式之外，更重要的是，能刺激筆者在詮釋上的多方面思考。在看似複雜的音高排列當中，發現作曲家的思考脈絡，透過這樣的分析過程，筆者對音列作品的創作技巧有了更深一層的認識。且在分析的過程，有時候會發現不只一種的樂句分句方式，甚至是素材的出處或運用亦可以有各種思考方式，而不同的分析，則可能產生各種詮釋的方式。

透過這首樂曲，筆者更體會到音列作品在表現上其實是非常多元的。亨采在寫作的當時，其接觸音列技巧的時間並不算長，卻能融合自己對史特拉文斯基的欣賞，利用節奏、曲式以及不同的風格，使得音列樂曲的創作傳達出復古般的雅致品味。而筆者在瞭解了亨采創作的技巧之後，將每個精心安排的音高找到其所適合的功能及意義，使筆者在演奏詮釋上能更有想法。除此之外，尤於此曲是一首無伴奏作品，而強烈的節奏音型和標示清楚的休止符，也是此曲不可獲缺的重要素材，因此詮釋時的肢體語言更是幫助表現樂曲特色非常重要的關鍵。

在研究這首樂曲的同時，筆者希望在台灣能有更多的人認識到這位產量豐富、熱愛音樂且才華洋溢的作曲家，且能有更多的大提琴演奏家來發掘這首張力十足的獨奏小品。本論文若有不足之處，亦希望讀者能不吝指導，並希望這份報告能為國內對於亨采這首無伴奏小夜曲有興趣的讀者有所幫助。

參考文獻

一、 書籍部分

- Cross, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*.
Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Grout, Donald J., Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 4th ed.
New York: Norton, 1988.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*.
N. J.: Pearson Education, Inc., 2006.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*, 6th ed.
California: University of California Press, 1991.
- Sadie, Stanley, John Tyrrell ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,
2nd ed. London: Oxford University Press, 2001.
- Werner, Hans. *Bohemian Fifths*, trans. Stewart Spencer.
London: Faber and Faber, 1998.

二、 論文部分

- 黃詩倩。「二十世紀低音提琴音樂－尚·楓賽和漢斯·維納·亨澤。」
(The 20th Century Contemporary Music of Contrabass – Jean Françaix and
Hans Werner Henze)。台北藝術大學，碩士論文，2006。

三、 樂譜版本

- Henze, Hans Werner. *Serenade Für Violoncello Solo*. London: Schott Edition, 1955.

四、 有聲資料

- Henze, Hans Werner. *Serenade for Violoncello solo*, Wolfgang Boettcher.
Nimbus Records, LC 10679, 1999.
- Henze, Hans Werner. *Serenade for Violoncello solo*, Tess Remy-Schumacher.
Sabiá Music Productions, LC5871, 2000.

五、 參考網址

- “Grove Music Online”, 2008/06/25.
<http://www.grovemusic.com>
全國文化信息資源共享工程, 2008/04/15.
<http://whgx.library.sh.cn/datalib/2003/Character/DL/DL-20031222182554>