

## 二、高大宜弦樂作品與作品風格

高大宜對於創作，旋律總是最重要的，調式的使用、具民族風格的旋律是很重要的特色之一。本章第一節先針對高大宜的弦樂作品作探討，從 Op.4 大提琴奏鳴曲、Op.7 小提琴與大提琴二重奏、Op.8 大提琴無伴奏奏鳴曲三首作品中，先歸納出共通的特色。進而在第二節探討傳統匈牙利民謠本身有何特性，且分析和高大宜作品的關聯性。透過作品特色探討高大宜的創作理念及風格，還有影響其創作的因素。

### 2.1 弦樂作品風格

1892 年起高大宜在學校開始接觸到絃樂器，學習到非常多相關的知識，對於樂器的特性也相當熟悉，也常常參與演出。高大宜的器樂作品最先發展在獨奏和室內樂作品上。1897 年高大宜十五歲，創作了第一首弦樂四重奏作品“小步舞曲”。在高大宜十七首弦樂作品中，有四首弦樂四重奏，op.4、op.10 兩首弦樂四重奏代表早期的作品，作品中旋律的素材和樂器的處理方式，可顯露出民歌的靈感，而 op.10 的結構是高度完善的。在所有的弦樂作品中，其中有十三首作品使用到大提琴，比十一首的小提琴作品還多，且單獨為大提琴或加上鋼琴的作品就有六首：1.浪漫史歌（Romance lyrique） 2.小奏鳴曲 3.Op.4 大提琴奏鳴曲 4.隨想曲（Capriccio） 5.Op.8 大提琴無伴奏奏鳴曲 6.馬亞輪旋曲（Magyar rondo），可見高大宜對於大提琴這項樂器的熱愛，是顯而易見的。此外 Op.7 小提琴與大提琴二重奏、Op.12 為兩支小提琴和中提琴而作的小夜曲（Serenade），也是重要的作品之一。以上作品可看到高大宜豐富的旋律創作、卓越的平衡感和透過簡單的方法達到新的藝術技巧。

高大宜和巴爾托克的弦樂四重奏作品，都是靠當時「匈牙利弦樂四重奏」來發表演出。此團體成立於 1909 年，成員有艾賴·華德包爾（Imre Waldbauer）、強那斯·泰麥斯法理（Janos Temesvary）、安東·莫那（Antal Molnar）和傑那·克柏來（Jeno Kerpely）。在當地稱為「華德包爾-克柏

來四重奏」(Waldbauer- Kerpely Quartet)，而在 1910 年首演高大宜和巴爾托克第一首弦樂四重奏之前，已有約一百場的演出。匈牙利弦樂四重奏成為國家傑出的室內樂組合，演出廣泛的曲目和介紹當地聽眾當時的新音樂。這個組合不管在當地或是國際上都非常成功，但卻沒有留下錄音，根據記錄他們的演奏風格延續傳統豐富的情感和浪漫的熱情，這樣的演奏風格是由他們的老師胡貝 (Hubay) 和包佩 (Popper) 所建立的。<sup>1</sup>

在作品四 (大提琴與鋼琴奏鳴曲)、作品七 (小提琴與大提琴二重奏) 和作品八 (大提琴無伴奏奏鳴曲) 這三首較常演出的大提琴作品中，可以發現一些高大宜創作的手法：

1. 調式音樂---在這些作品中，使用了許多教會調式、五音音階、八音音階，和傳統的調性音樂不同。Op.4 的第一樂章 mm.32-36 的旋律段落是由 #E-#F-#G-A-B-C-D 八音音階結構組成。第二樂章主題則是由 A-C-D-E-G 五音音階構成此樂章的動機 (譜例 2-1a)。在高大宜的作品中，常會使用多種調式交替進行，以 Op.8 第三樂章 mm.1-27 為例，mm.1-16 是以 B 音為首的多里安調式 (Dorian)，mm.20-24 是以 B 音為起音的伊奧里安調式 (Aeolian)，mm.16-19、mm.25-27 則是五音音階，使得旋律更加有變化 (譜例 2-1b)。

譜例 2-1a op.4 第一樂章 mm32-36---八音音階

<sup>1</sup> Potter Tully. s.v. "Hungarian Quartet(1)." *The New Grove Music Dictionary online*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

譜例 2-1b op.4 第二樂章 mm.1-10---五音音階

D A C E G A

譜例 2-1c op.8 第三樂章 mm.1-27

多里安調式

五音音階

伊奧里安調式

五音音階

2. 中心音的確立---樂曲中每個段落會出現中心音，並加以強調，而不是以和聲的進行方向為主軸，例如 Op.7 第一樂章 m.20-23 旋律建立在 A 音上，m.25-28 相同的旋律降半音，轉至 $\sharp G$  音上（譜例 2-2a）。Op.8 第三樂章 mm.88-96 是以 $\sharp F$  為中心音，m.97 之後，中心音便移動至 D 音上了（譜例 2-2b）。

譜例 2-2a op.7 第一樂章 mm.19-30

1

2

3

4

譜例 2-2b op.8 第三樂章 mm.88-101

確立中心音最常使用的形式是頑固低音和風笛效果。頑固低音或音型的使用，在主旋律下，有一固定低音形成另一聲部，使和聲更加明確。op.7 第一樂章在 mm.139-145 小提琴的部份以 A-E 的雙音，跳躍橫跨三個八度，節奏型態看起來很複雜，但都建立在 A-E 的五度雙音上（譜例 2-2c）。Op.8 第二樂章好幾個樂段，mm.7-17、mm.30-45、117-132 都是在一個主旋律下，利用其他空弦以固定節奏來伴奏，也因此有穩固的和聲根基（譜例 2-2d）。

譜例 2-2c op.7 第一樂章 mm.139-145

譜例 2-2d op.8 第二樂章 mm.38-46



風笛 (bagpipe) 的音響效果：高大宜常利用空弦來模仿此種效果，通常用於二拍子的快速樂段。Op.4 第二樂章 m.221 鋼琴的低音聲部以 B 音持續出現，m.231 轉移至大提琴並上升半音為 C 音（譜例 2-2e）。Op.7 第一樂章小提琴除了 C 音的持續音之外，m.190 變成三度雙音，m.194 形成三度雙音和七和絃交替出現（譜例 2-2f）。Op.8 第三樂章 m.70-73 主旋律在 G 絃演奏，搭配 D 絃的空絃（譜例 2-2g）。

譜例 2-2e op.4 第二樂章 mm.221-242

譜例 2-2f op.7 第一樂章 mm.184-196

譜例 2-2g op.8 第三樂章 mm.68-73



譜例 2-2h op.8 第三樂章 mm.119-128



3.複音音樂---高大宜在學習階段接觸到帕勒斯蒂那 (Palestrina)、巴赫的作品，因此對於複音音樂的運用，也相當熟悉。複音音樂用於絃樂器上，增加了演奏上技巧的困難度，但聲響效果卻可更加豐富。兩個聲部各自獨立的旋律線條。Op.7 的第二樂章先由大提琴奏出，m.7 小提琴演奏出另一主題，到了 m.11 兩樣樂器則旋律對調 (譜例 2-3a)。

譜例 2-3a op.7 第二樂章 mm.6-17



在 op.8 第三樂章 mm.239-271 看似只有一個旋律線條，但是有高低兩聲部同時在進行。低音聲部兼具主旋律與和聲功能，除旋律進行外，在 m.247-252、m.264-271 強調了主音 (B) 和屬音 (#F) 的重要性。高

音聲部配合著低音主旋律，使用和絃的分解琶音來延展旋律的線條。樂句中包含了兩個不同的素材，一個是歌唱性、速度較鬆散的旋律（mm.239-246、mm.253-263），另一個則是規律的切分節奏（mm.247-252、mm.264-269），兩者交替進行（譜例 2-3b）。

譜例 2-3b op.8 第三樂章 mm.239-271



這三首作品，除了作曲手法、音樂風格類似之外，高大宜都努力在尋求絃樂器可以發展的極限，不管在音域、音色以及演奏技巧各方面，都希望可以達到前所未有的境界，因此演奏者的演奏技術也受到了考驗。

## 2.2 與匈牙利民謠風格之關聯性

從前一節對三首弦樂作品的分析，可以發現這些創作的風格和傳統匈牙利民謠的特性，有很大的關聯性。巴爾托克將匈牙利民謠主要分為兩大類：一為舊風格（old style）和新風格（new style）。

1. 舊風格---此類風格有以下幾項特色：

(1) 五音音階（pentatonic scale）：高大宜和巴爾托克發現古老的匈牙

利民謠，即使是不同的區域也顯示出相同的五音音階結構。但不是完全都在此限制內，有時會擴展成多里安（Dorian）、艾奧里安（Aeolian）和弗里吉安（Phrygian）調式，不過多出來的音會以經過音的形式出現，使得基本旋律結構還是維持五音音階的形式。

(2)彈性速度（parlando-rubato rhythm）：在民謠的作品中，會有兩種基本型態的速度：正確速度（tempo giusto）和彈性速度

（parlando-rubato）。此兩種不同速度用於完全不同的風格上，前者使用在生動、有活力的舞曲旋律，節奏較持續，而後者用於較慢的曲風，通常是悲傷的歌，演奏者可以較自由去強調或延長特定的音。高大宜在速度的使用上，並非一板一眼，配合旋律上的需要以及張力變化，速度也會跟著變化。尤其在類似聖詠樂段，會隨著音符本身實質的長短改變，而很自然的在聽覺上產生彈性速度的感覺，這樣的作曲手法通常使用在慢的樂章中，像 op.7、op.8 的第二樂章開頭，都是這樣的樂段（譜例 2-4）。

譜例 2-4a op.7 第二樂章 mm.1-5



譜例 2-4b op.8 第二樂章 mm.1-6



高大宜常會利用短時間內的速度變化來改變張力，例如 Op.7 第二樂章 m.62（sostenuto 和 stringendo）和 Op.8 第二樂章 mm.91-92（accel. 和 rall.）都是在幾拍內讓速度馬上改變，展現出速度上的彈性變化（譜例 2-5）。



譜例 2-5a op.7 第二樂章 mm.49-63

譜例 2-5b op.8 第二樂章 mm.88-95

(3)裝飾音 (ornamentation)：裝飾音的使用在民謠中是不可或缺的，通常都是使用在慢的、彈性速度旋律中，透過裝飾音的使用表現強烈的情感。C.P.E 巴赫認為裝飾音是不可或缺的，它們改善平凡的作品，沒有他們，再好的旋律也顯得空洞<sup>2</sup>。為了使作品的聲響效果更加豐富，並且確立不同的調區，高大音會使用大量的裝飾

<sup>2</sup> Colin, Robin Stowell. *The Historical Performance of Music*. (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), p.68.

音，如顫音、倚音、琶音，且利用鄰音或經過音的手法，將這些裝飾音變成旋律的一部份。

(4)旋律的方向 (melodic aspects)：匈牙利民謠一般的旋律模式，在第二次會在下方五度反覆。這樣五度的結構在高大宜的作品中，也是特徵之一。例如 op.4 第二樂章 mm.37-44，先從 G 音開始，而後在上方五度 D 音上模進 (譜例 2-6a)。Op.8 第一樂章 mm.142-143 則先從<sup>#</sup>F 音開始，第二次在下方五度 B 音進行模進(譜例 2-6b)。在作品中，高大宜常會使用二度的模進手法。Op.4 第二樂章 mm.120-127、mm.129-136 完全一模一樣的旋律結構、力度表現，但降半音從 D →<sup>b</sup>D (譜例 2-6c)。Op.7 第三樂章利用樂器變化，大提琴先以 P 的力度，逐漸漸強，小提琴接替主題，則到了 f 的力度，旋律移高大二度從 G → A (譜例 2-6d)。op.8 第二樂章 mm.1-4 和 mm.18-21 也是一組二度的模進從 B→C。

譜例 2-6a op.4 第二樂章 mm.37-44

譜例 2-6b op.8 第一樂章 mm.142-143

譜例 2-6c op.4 第二樂章 mm.112-139

譜例 2-6d op.7 第三樂章 mm.39-48

Presto. (♩ = 132 - 138.)

*pp*

*poco a poco cresc.*

*pizz.*

*sf*

*sf p*

譜例 2-6e op.8 第三樂章 mm.617-641

**B**

*pp*

*f*

**C**

*pp*

*molto f*

(5) 民歌形式 (folk song types)：匈牙利民謠有許多因應不同場合使用而產生的，例如婚禮、配合工作等等，其中和本首奏鳴曲有直接關係的是哀歌 (Lament) 和小孩的歌。高大宜認為哀歌在匈牙利民謠中是深具意義的，它是由女性在非常哀傷、憂鬱的情況下，就像心愛的人去世時，充分表現悲傷和即興的旋律，Op.4 第一樂章、Op.7 和 Op.8 第二樂章便是使用此種風格。而小孩的歌通常是遊戲的一部分，十分有節奏感，基本節奏律動是兩小節簡單的二四拍，Op.4 第二樂章、Op.7 和 Op.8 第三樂章即利用這樣的節奏型態貫穿全曲。

## 2. 新風格

十九世紀德國的歌唱劇 (Singspiel) 和維也納的流行音樂開始與年輕世代的匈牙利民謠結合，由於這些外在的影響而改變了匈牙利民謠的風格。同時匈牙利流行藝術歌曲“馬戈瑞茲” (Magyarized) 混合匈牙利鄉村文化，可以說是歐洲歌曲改變節奏去適合當地的語

言、變化旋律配合原本固有調式的風格。新風格的曲子有更廣泛的調性形式。

高大宜的成熟作品是由兩個主要要素組成，一個由抒情的物質主導，而第二個則是戲劇性，所以除了旋律的重要性外，他使用寬廣的節奏型態表現，從有活力的匈牙利“威爾賓柯舞曲”節奏到巴洛克時期的任意速度“senza misura”都會使用到，樂曲的變化非常豐富。另外因為吸收了葛利果聖歌（Gregorian chant）、帕勒斯蒂那和巴赫的鍵盤作品，對於複音音樂的應用，也更為熟悉。

高大宜從第一份現存的手稿到最後完成的作品，他的作曲職業延續了七十年之久，其創作風格及發展深受民歌經驗和對德布西作品熟悉的影響。民謠風格的旋律歌唱性是非常重要的部分，如同高大宜在創作的理念上，認為歌唱是一切音樂的開端，他曾經表示：「在我開始會說話前就已經開始唱歌了，而且我唱的比說的還多。<sup>3</sup>」和巴爾托克相反，高大宜是以聲樂為基礎的作曲家，旋律總是最重要的。在他最後的著述中寫到：「我們這個機械主義的年代，會引領人們終其一生如同機器一般，只有歌唱的精神，才能從如此的命運中拯救我們。<sup>4</sup>」在高大宜的作品中，音樂和內容都同時呼吸著！巴爾托克最了解高大宜的音樂，在1921年寫到：「高大宜的作曲特色主要在於豐富旋律的創作、完美的形式感、對於憂鬱和不確定的偏愛。他的音樂並非敘述現今就是現代，與無調、複調皆沒有關係，而是都建立在調性平衡的原則上。<sup>5</sup>」

高大宜提倡民謠、重視歌唱，因此合唱作品組成高大宜作品的大多數，很少二十世紀作曲家，包含布瑞頓（Britten）在內，能致力和表現在此樂種上面如此不遺餘力。合唱作品的活力，來自於內容、民歌的慣用語法和作曲家栩栩如生的旋律創作。這些無伴奏作品，通常是民歌的安排，特色是透過變奏的技巧、自由的對位形式加上自然和邏輯的結構。《匈牙利詩篇》(Psalmus hungaricus)和《謝恩頌》(Te Deum)達到作品的巔峰，兩齣皆無引用民歌，後者還結合了葛利果聖歌旋律的音調變化、文藝復

---

<sup>3</sup> Breuer, *The World's Greatest Composers: Kodaly*, p.6

<sup>4</sup> Laszlo Eosze, Micheal Houlahan, and Philip Tacka. s.v. “Kodaly.” *The New Grove Music Dictionary online*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

<sup>5</sup> 同上



興教會和聲、帕勒斯蒂那的音樂、巴洛克複音音樂、全音音階等，雖如此，但從第一音到最後，都散發出匈牙利民歌的精神。巴爾托克表示：「高大宜並不是革命性的改革份子，而是摘要者，風格是從古代民歌中創造、西方音樂中粹取出新的豐富和聲。<sup>6</sup>」

高大宜的管絃樂作品也是充滿匈牙利民謠的特色，大部份都寫於1920年後，《夏夜》(Summer Evening)的第一版是這時期的先驅。最受到歡迎的是《加蘭特舞曲》(Dances of Galanta)，一首具有燦爛效果的交響曲，使用輪旋曲式，而素材是從十八世紀“威爾賓柯舞曲”而來。“馬洛塞克舞曲”的旋律是引用自高大宜所收集的外西凡尼亞民歌，與巴洛克風格有所關聯的管絃樂曲。另一首匈牙利民歌變奏曲《孔雀》(The Peacock)，是最能顯現作曲家風格的曲子，主題是選自最古老的匈牙利民歌，是相當具代表性的作品。

從高大宜開始收集匈牙利民謠開始，每天耳濡目染，深深受其影響，創作手法及學術研究皆以此為出發點，匈牙利民謠也因為有高大宜的努力，而散播在世界的角落。高大宜對傳統民謠素材保持相當大的尊敬及依循，巴爾托克在運用民謠曲調時，是從舊中發展新的生命，而高大宜是從新的編曲中，呈現舊有的音樂傳統和精神，似乎將自己隱身在作品背後，而音樂也展現出較大的包容性。在匈牙利當地，高大宜的民謠作曲法還是主流之一。高大宜儘管瞭解二十世紀音樂的趨勢，但卻是一位使用古典形式、巴洛克複音音樂的傳統主義者，而另一方面他的音樂雖然深根於民間音樂，卻是應用了許多當代特殊演奏技巧的現代主義者。

---

<sup>6</sup> Laszlo Eosze, Micheal Houlahan, and Philip Tacka. s.v. “Kodaly.” *The New Grove Music Dictionary online*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003