

三、高大宜大提琴無伴奏奏鳴曲第一樂章曲式分析

Op.8 的《大提琴無伴奏奏鳴曲》創作於 1915 年，樂譜則早已於 1921 年出版，但直到 1923 年才於薩爾茲堡首演。這首作品是高大宜獻給匈牙利弦樂四重奏的大提琴演奏家克柏來的，是他所寫的大提琴曲中，最卓越的一闕，也是繼巴哈大提琴無伴奏組曲之後，相當具代表性的同類作品。高大宜以現代作曲手法很成功地表現出匈牙利傳統的民謠旋律，此曲凝聚多種創作技巧，以達到管弦樂般的效果，雖為無伴奏作品，但在和聲及旋律方面都相當豐富。高大宜和同期另一作曲家馬克斯·雷格(Max Reger) 都重新在探索，大提琴在獨奏時所能發揮的空間和各類技巧，將之發展到極致。

本章在第一節將這首作品中所用到的特殊演奏技巧，在音響上會產生不同的效果提出來做探討。第二、三節則是針對作品的第一樂章，分析其動機發展、調式使用和中心音轉換，希望透過這些分析，對於詮釋上有更大的幫助。



3.1 特殊演奏技巧

在本首作品中，使用了許多現代音樂的作曲手法和不同的音樂效果，例如特殊調絃 (Scordatura)、靠近琴橋演奏 (sul ponticello)、靠近指板演奏 (sulla tastiera) 及各種撥絃的方式都可製造出不同的音響效果，利用不同的音色變化，讓樂曲更加精采而豐富。以下將針對這些不同的方式作探討。

1. 特殊調絃：是本首作品最不一樣的地方，高大宜為了可以充分發揮民族音樂的和絃，特地將 C、G 兩絃降低半音為 B、 $\#F$ ，因此 C、G 兩絃的記譜音和實際音高是不同的。特殊調絃最先在 16 世紀被採用，而 1600-1750 年間形成一種特別的流行。但到了 18 世紀被放棄不用，19 世紀也只用於室內樂的曲目¹。這樣的創作手法，較有名的

¹ David D. Boydon, Robin Stowell. s.v. "Scordatura" *The New Grove Music Dictionary on line*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

是巴哈於大提琴無伴奏組曲第五號，將最高的空絃 A，降低大二度為 G。高大宜改變空絃音高，除向下延伸音域、變化音色外，主要有以下的功能：

- (1)配合和聲：將 C、G 兩絃降低半音，那較低的三條空絃就可形成 B-D-[#]F 這個三和絃，這是這首作品最重要的和聲基礎，利用此和絃可以確立主和絃。B 和 [#]F 是本首作品最重要的主音和屬音，因此時常會出現在曲子中。即使是在別條絃上演奏這兩個音，由於共振的關係，整個共鳴的聲響會使得音響效果更好。
- (2)可降低演奏上的難度：若維持原來的空絃 C、G 兩絃，就無法兼顧旋律和和聲的進行。因為若必須有手指按住想要的和絃音，如此一來旋律的部份就無法隨心所欲的移動了。在第二樂章、第三樂章中，除了主旋律之外，常利用空絃的主和絃音來穩固低音聲部的和聲，若沒有改變空絃的音，那就比較難達成二聲部同時進行的安排。

2.靠近琴橋或靠近指板演奏：這兩種演奏方式會產生截然不同的聲音，靠近琴橋會產生比實際音高還高音域的和聲，製造出較具鼻音、單薄帶點金屬的音響效果。匡茲（Quantz）並不認同這樣的演奏可能性可以用來當作特別的作用，表示應避免太靠近琴橋演奏²。而靠近指板則是會產生較柔和、較不集中的聲音。帕格尼尼（Paganini）在二十四首隨想曲（Caprice）中，特別使用這樣的奏法模仿長笛的聲音，利用較輕且快速的弓法來製造此效果³。高大宜在第一樂章 mm.65-67 和 mm.184-187 使用靠近琴橋演奏和一般演奏交替出現，配合高低音域的轉換，讓音色瞬間變化（譜例 3-1）。第三樂章 mm.326-337 使用靠近琴橋演奏，而 mm.338-350 是靠近指板演奏，前段落是較尖銳的聲響，後段落則是較朦朧的音色，形成強烈對比（譜例 3-2）。

² Walls Peter, s.v. "Bow" *The New Grove Music Dictionary on line*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

³ 同上

譜例 3-1 第一樂章 mm.63-69



譜例 3-2 第三樂章 mm.326-351



3.撥奏：在撥絃的演奏方面，高大宜變化了不同的形式，而非傳統單聲部的撥絃，會配合旋律的進行，作品中常出現的方式是：

- (1)主旋律以拉奏的方式進行，另一聲部利用未使用的空絃撥奏，構成一伴奏的聲部。第二樂章使用相當頻繁，除了旋律外，還有和聲的基礎（譜例 3-3）。
- (2)和絃的撥奏，利用由上而下或由下而上不同的撥奏方向所產生效果的不同，來互相搭配。由上而下高撥奏音聲部會比較清楚，若遇到有旋律線條的段落，例如第三樂章 mm.81-96，除了正拍需要突顯和聲效果，使用由下而上的撥奏方式外，為了使外聲部的旋律清楚，則必須用相反的方向來撥奏（譜例 3-4）。
- (3)和絃撥奏的滑音：在和絃與和絃之間，換音時按著移動，如此即可製造出滑音的特殊效果（譜例 3-5）。

譜例 3-3 第二樂章 mm.30-46

p
sempre pizz.
dim.
f
rit.
tempo
pizz.
p sub.
p
f
arco

譜例 3-4 第三樂章 mm.81-96

撥絃方向
sempre
Dolce, marcato il tema

譜例 3-5 第三樂章 mm.582-595

gliss. gliss. gliss. simile cresc.
ff

3.2 曲式、動機素材及調式的使用

1. 曲式---本首大提琴無伴奏奏鳴曲第一樂章，在曲式上屬於傳統的奏鳴曲式。整體結構可分成：

表 1 第一樂章結構

結構	段落	小節數
呈示部	第一主題群	1-19
	過渡樂段	20-31
	第二主題群	32-63
	小尾奏	64-79
發展部	利用呈示部主題動機發展，以模進手法累積張力製造樂曲高潮	80-151
再現部	第二主題群	152-183
	尾奏	184-199

2. 動機素材及調式的使用---高大宜在這首大提琴無伴奏奏鳴曲中，曲式上雖使用傳統的形式，但並非為調性音樂，而是結合了各種不同的調式，如教會調式、五音音階、八音音階等。調式音樂並無明確的主、屬和聲關係，因此中心音的使用也是本曲的一大特色。此樂章第一主題以素材 a 和素材 b 構成，在素材 a 中，共包含了三種動機(譜例 3-6)：

動機 a---附點節奏

動機 b---級進上行音型

動機 c---四度音程

而素材 b 主要由十六分音符組成，包含（譜例 3-7）

新動機 d---鄰音音型（B-A-B-[#]C）

素材 a 中的動機 b（級進上行音型）

動機 c（四度音程）。

譜例 3-6 素材 a：附點節奏、級進上行音型（B-[#]C-D）、四度音程

動機 b

f *risoluto*

動機 a 動機 c

Detailed description: This musical notation is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a series of notes: a dotted quarter note (B), an eighth note (C#), and a quarter note (D). A bracket underlines the C# and D notes, labeled as '動機 c'. Above the notes, there are accents and a 'f risoluto' dynamic marking. A bracket underlines the first two notes (B and C#), labeled as '動機 a'. A larger bracket underlines the entire sequence (B, C#, D), labeled as '動機 b'.

譜例 3-7 素材 b：十六分音符、鄰音音型（B-A-B-[#]C）

動機 c

動機 d 動機 b

動機 a 減值

Detailed description: This musical notation is in bass clef with a 4/4 time signature. It shows a sequence of sixteenth notes: B, A, B, C#. The first four notes (B, A, B, C#) are circled and labeled as '動機 d'. A bracket underlines the last three notes (A, B, C#), labeled as '動機 b'. A larger bracket underlines the entire sequence (B, A, B, C#), labeled as '動機 a 減值'. Above the notes, there are accents and a 'f risoluto' dynamic marking. A watermark 'ESAS' is visible in the background.

在呈示部的第一主題群中，以動機 a 的附點節奏、素材 b 的十六分音符配合其他三種動機的音型，構成了整個段落。第一主題群可分為三個段落：

表 2 呈式部結構

小節數	段落功能	主要動機	調式	譜例
1-4	主題	素材 a+素材 b	Aeolian	3-8
5-19	主題延伸	動機 a	Pentatonic	3-9
20-31	過渡樂段	動機 d	Aeolian	3-10

主題包含了四種動機在內，是全曲發展的原動力，旋律是使用以 B 為起音的艾奧里安調式。在 mm.5-19 中，附點節奏是一個重要的動機，五音音階除了在 mm.10-13 (A-B- \sharp C-E- \sharp F) 出現，另外還有兩次不完整的五音音階，分別出現在 m.15 (C-D-E-G) 和 m.17 (G-A-B-D)。而 mm.20-31 則是以素材 b 十六分音符和鄰音音型為主軸，動機 d 的變化在 mm.26-29 是增值和反行，旋律和主題相同也是使用艾奧里安調式。

譜例 3-8 mm.1-4 主題

素材 a 素材 b

艾奧里安調式

譜例 3-9 mm.5-19 主題延伸，以動機 a (附點節奏) 為主

五音音階 動機 b

動機 c

譜例 3-10 mm.17-31

艾奧里安調式

動機 d

動機 d 反行、增值

第二主題使用八音音階，並且利用第一主題的動機變化，動機 d 在第二主題中增值為八分音符（譜例 3-11），出現的小二度，在 m.44 產生一個伴奏型動機 e ($^bB-^bC-^bB$)（譜例 3-12）。相較於第一主題的節奏性，第二主題的旋律歌唱性較強。在譜例 3-11 和 3-12，除了使用動機 d 的增值之外，也配合動機 a 的變化，原本動機 a 是級進上行後接下方四度，第一次是下方八度，第二次相同，但第三次是接上方四度。而譜例 3-12 的動機 a，則是接下方三度回到出發的音上面。

在第二主題群中，高大宜使用複音音樂的形式呈現，利用二個聲部交替進行，主旋律在高音聲部，利用動機 a 和動機 d 的混合使用，編織出優美的旋律，而低音聲部搭配上如嘆息般的動機 e---鄰音音型，是完美的組合。

進入到 mm.46-63，則是八音音階和五音音階交替使用（譜例 3-13）。在調式上，五音音階由大二度和小三度組成，而八音音階則是大二度和小二度組成，聽覺上小三度讓人有較和諧的感覺，但是小二度卻是不安定、不和諧的，也因為這樣不同的特性，旋律上就會產生不同的聽覺效果，交錯使用讓旋律更加豐富。

譜例 3-11 mm.32-36 第二主題

動機 d 增值 八音音階

動機 a 小七度 動機 a 動機 a 向上完全四度

譜例 3-12 mm.43-47 動機 e：小二度鄰音。以複音音樂的形式呈現，利

用二個聲部交替進行。

動機 e

動機 a 小三度

譜例 3-13 mm.48-62

八音音階 五音音階

八音音階

進入發展部前的 mm.70-75，兩聲部都使用動機 e，讓音量慢慢消退，從 f 經過三次反覆後漸弱到 ppp，直到 m.76 開始才又重新漸強，為發展部 (m.80) 而準備 (譜例 3-14)。

譜例 3-14 mm.70-81

在發展部中主題出現了兩次，開頭（m.80-83）移高增四度（ bE ），而第二次（m.100-103）則移高大六度（ $\#G$ ）。發展部可分成幾個段落：

表 3 發展部結構

小節數	使用素材	譜例
mm.80-90	主題+主題延伸、動機 a、d	3-15
mm.90-99	素材 b、動機 c、d	3-16
mm.100-115	主題、動機 a	3-17
mm.116-134	素材 b、動機 a、c、d	3-18
mm.135-145	動機 d	3-19
mm.146-151	素材 a 反覆、動機 a、b	3-20

譜例 3-15 mm.76-85 主題

譜例 3-16 mm.94-99

動機 a

素材 b

艾奧里安調式

動機 b

動機 d

mm.100-103 呈示部第一主題動機再次完整呈現，旋律使用調式是以 $\#G$ 為起音的洛克里安調式。Mm.104-123 大量使用動機 a 的附點節奏跨小節打破重音位置和附點節奏的減值（譜例 3-17）。

在 mm.116-120、mm.124-127 和 mm.132-134 使用了三次的模進，同樣都是動機 d 的音型，但在第二次和第三次的出現時，為了讓張力和音域擴展的更快，高大宜將動機 d 的最後兩音原本的二度，變化成三度、四度（譜例 3-18），以達到想要達成的目的。

譜例 3-17 mm.100-123

第一主題

洛克里安調式

動機 a

動機 a 減值

譜例 3-18 mm.120-127

動機 a 減值

調式的使用在發展部變化非常豐富，相同的動機和音型，卻是運用不同的調式。第一主題在發展部的兩次出現，一次是以 $\flat E$ 為起音的艾奧里安調式，第二次則是以 $\sharp G$ 為起音的洛克里安調式。而三次素材 b 的連續模進，調式也都是不同的。以下是發展部調式的使用情形（表 4）：

表 4 mm.116-134 發展部調式使用表

小節數	組成音	動機	調式名稱
80-84	$\flat E-F-\flat G-\flat A-\flat B-(C)-\flat D$	第一主題	Aeolian
100-103	$\sharp G-A-B-\sharp C-D-(E)-\sharp F$	第一主題	Locrian
116-120	$G-A-B-\sharp C-D-(E)-\sharp F$	素材 b	Lydian
124-127	$E-\sharp F-G-A-B-\sharp C-D$	素材 b	Dorian
132-134	$B-\sharp C-D-E-\sharp F-G-A$	素材 b	Aeolian

在發展部的結尾樂段，mm.138-139 以連續顫音變化動機 d，相同音型於下方完全五度模進，並於 mm.142-143 低八度加上下方六度音，此段落 m.144 第三次出現動機 d，打破規則的型態，加上延長記號和彈性速度，使得重複的音型不會顯得單調無變化。整個音域從 $\sharp f^3 - b^2 - \sharp f^2 - b^1 - \sharp f^1$ 一直五度下行，橫跨了兩個八度（譜例 3-19）。進入再現部前，素材 a 以和絃型態密集反覆出現，彷彿再現部已經出現（譜例 3-20）。

譜例 3-19 mm.137-145

譜例 3-20 mm.146-150

再現部所使用的動機和調式，與呈示部的安排都是相同的，只有調區是不相同的。結束前的樂句，從 *f* 慢慢漸弱到 *ppp*，覺得聲音應該會逐漸消失而結束，但突然在最後又加上兩個 *ff* 的和絃，和曲子最開始是一樣的，產生前後相呼應的效果（譜例 3-21）。

譜例 3-21 mm.194-199

整個樂章的動機發展都是從呈示部第一主題延續而成，主要由動機 a 的附點節奏和動機 d 的鄰音音型構成大部份的樂段。即使是發展部也是使用這兩種動機，加以增值或減值來變化，或是改變音程的結構來製造調整張力，並未衍生出新的動機，利用模進的手法，使相同的動機在不同的調區和調式上出現，加強聽者的印象。

3.3 中心音的轉換

呈式部

第一主題群 $\textcircled{\text{B}} \rightarrow \textcircled{\text{\#F}} \rightarrow \text{C} \rightarrow \text{D} \rightarrow \textcircled{\text{B}}$

小節數 (1-13) (14-23) (24-26) (27-30) (31)

第二主題群 $\text{bE} \rightarrow \text{bB} \rightarrow \text{bE} \rightarrow \text{bE} (\text{bB}) \rightarrow \text{bE}$

小節數 (39-42) (43-47) (48-52) (53-69) (70-79)

發展部

$\textcircled{\text{bE}} \rightarrow \text{\#G} \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{E} \rightarrow \textcircled{\text{B}} \rightarrow \textcircled{\text{\#F}} \rightarrow \text{\#C} \rightarrow \text{\#D}$

小節數	80	100	105	120	128	136	146	150
	99	103	120	127	135	145	150	151

再現部

$\textcircled{\text{B}} \rightarrow (\text{\#F}) \rightarrow \text{B}$

短暫出現

呈示部第一主題從主音 B 進入 \#F 再回到主音 B，雖然 m.31 的主音只有一個音，但作者在此處加上 *laiss.vibrer*，要讓這個空絃 B 的共鳴多作停留，加強了回到主音的效果。第二主題 (mm.32-38) 並不像第一主題有穩固的中心音，在這六小節之內並不固定，隨著樂句一直移動直到 m.39 之後，才停留在 bE ，從 mm.43-69 中心音是在 bE 和 bB 之間移動，直到 mm.70-79 才固定在 bE ，與發展部最開頭的中心音 bE 連成一氣。

發展部為使全曲張力達到最高點，本來在動機和調性方面就會有較大的變化空間，此處中心音的轉移當然也不例外，每一個樂句都變換一調區。發展部尾聲 \#F 調區再次出現時，強烈暗示與提醒本樂章的主音即將出現。進入再現部，雖從第二主題開始，但 B-\#D-\#F 主和絃出現，確立了主調的地位。

作品雖使用中心音的創作手法，和聲上主、屬關係並未非常強烈，但從以上的分析可以看出，出現最多次其實也是主音（B）和屬音（ $\#F$ ），呈式部和再現部都是從主音出發，進入屬音再回到主音。而這兩個部份要從屬音回到主音前，都是先到上主音、中音再回到主音，不過稍有不同的是呈式部製造出小調的效果（ $\#F-C-D-B$ ），發展部則是較明亮的大調色彩（ $\#F-\#C-\#D-B$ ）。若把最重要的那幾個音抽出來， $B-\#F-\flat E$ 三個音，將 $\flat E$ 等音換成 $\#D$ ，如此一來就形成 B 大調最重要的主和絃了。

從以上的分析，在中心音、調式和動機的使用上，可以歸納出兩個方向：

1. 確立中心音時：使用的旋律素材較完整，樂句的完整性也比較足夠。調式方面也以教會調式為主，旋律會圍繞著中心音，確立其重要性。例如

表 5 確立中心音時調式使用

小節數	中心音	調式
1-10	B	艾奧里安
20-23	$\#F$	艾奧里安
80-83	$\flat E$	艾奧里安
94-97	$\flat E$	艾奧里安
100-103	$\#G$	洛克里安

2. 中心音移動：利用較短小的動機，配合模進手法作中心音的轉移，使用的調式有五音音階、八音音階。

表 6 中心音移動時調式使用

小節數	中心音	調式
10--19	$B \rightarrow \#F$	五音音階
20-31	$\#F \rightarrow C \rightarrow B$	八音音階、半音階
32-38	無固定	八音音階
43-62	$\flat B$ 、 $\flat E$ 交替	八音音階、五音音階
87-90	$\flat E \rightarrow B$	五音音階