

四、演奏詮釋

經過前一章對作品的分析，對於作品的結構、動機各方面，有較清楚的了解，本章節將針對前一章分析的方向，探討在演奏詮釋上有何不同的影響。在第一樂章中，有幾點會影響到詮釋的方向：動機、再現部的界定、中心音的轉換，以下將針對這幾點作進一步的討論。

4.1 動機

本樂章以素材 a、素材 b 貫穿全曲，不同動機的使用對詮釋上也會有不同的影響。

1. 動機 a (附點節奏) --- 附點節奏通常因演奏時會將後面的八分音符和下一個附點音符銜接在一起，所以會產生向前推進的效果。換弓時需要小心弓的連貫性，除了第一個附點有突強記號之外，即使是正拍也不需要特別加重，因此弓法在第二拍若使用下弓，而正拍變成是上弓，如此一來既可顧及突強效果，樂句也會更容易連接起來 (譜例 4-1)。

高大宜在這個三拍子的樂章當中，喜歡將附點節奏擺在第二拍開始，使原本的弱拍改為強拍，例如 mm.1-4 的主題，第一個和絃雖是大聲，但感覺像弱起拍，引導進入第二拍，造成三拍的感覺是跨小節 (譜例 4-2)。連續附點的使用，更會造成改變重拍位置、打破規則三拍的效果。演奏時需注意這些改變 (譜例 4-3)。

譜例 4-1 mm.5-10

The musical score for Example 4-1 (measures 5-10) is presented in two systems. The first system shows measures 5 and 6, with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then continues with a dotted quarter note and an eighth note. The bass clef staff provides harmonic support with chords. Dynamics include *sf* (sforzando) at the beginning and *cresc.* (crescendo) in measure 6. The second system shows measures 7 and 8, continuing the melodic and harmonic development. Dynamics include *sf* and *ff* (fortissimo) at the end of measure 8.

譜例 4-2 mm.1-4

譜例 4-3 mm.104-111

2.動機 d (上下鄰音 B-A-B[#]C) ---上下鄰音的音型可以強調中心音的存在，例如 mm.23-24 中心音從[#]F 轉移到 C，利用動機 d 造成在原地搖擺的感覺，此處是製造讓聲音慢慢消失掉的效果，弓的力度到弓尖自動漸弱（譜例 4-4）。而藉由這樣的音型，也可以視作曲家所要營造的氣氛，配合動機 d 設計向上（譜例 4-5）或動機 d 的反行向下（譜例 4-6）的旋律線條，張力不會瞬間形成或釋放，卻是慢慢凝聚所需要的能量漸強或隨著音形向下逐漸消退而漸弱。

Mm.27-31 雖使用連續動機 d 組成，但高大宜在此處改變換弓的地方，並未配合動機，反倒打破規則，將重音擺在改變的音上製造小二度的不協和感覺，使得原本的規律增添變化。

譜例 4-4 mm.23-26

譜例 4-5 mm.117-119



譜例 4-6 mm.27-31



動機 d 反行、增值

3.動機 e (小二度鄰音重複 ${}^bB-{}^bC-{}^bB-{}^bC-{}^bB$) ---這是一種像嘆息的音型，在主旋律外的另一聲部出現，音色只需淡淡的像配角一樣，有時使用小幅度的漸強漸弱，改變張力，讓樂句有自然的起伏即可。主要旋律在高音聲部，此段以複音音樂的形式呈現，利用二個聲部交替進行，演奏時除了需兼顧外聲部的旋律線條之外，第二部漸強漸弱“< >”和有表情的“*espressivo*”的處理，要能不破壞旋律的連貫性，將弓的重心放在D絃上，A絃的長音盡量維持力度，不要造成忽大忽小的效果。所以弓的力度增減就必須要更加小心，且在轉換聲部、換絃時，弓的力度銜接也是要特別注意的，使整個外聲部旋律是完整的，也可達到第二部所要求的音色變化。(譜例 4-7)。

譜例 4-7 mm.43-47



4.2 中心音的轉換

呈示部和再現部的中心音變化較少，也比較穩定，發展部因模進手法的使用，必須一直轉換，也因為不穩定，所以演奏上，樂句和樂句之間連接密切也會比較緊湊。其實這和調性音樂也是相同的，通常作曲家在發展部會透過一直轉調的方式讓作品更加精采及豐富，這首作品的發展部也是一樣的道理。高大宜利用中心音一直的轉換，讓整個發展部雖然使用相同的素材，聽者也會感到精采。

演奏時每個段落的中心音是特別要注意的部份，其實演奏者並不需要多去強調，作曲家在創作時，已有特別設計，所以中心音在旋律中本來就會一直出現、增加音的長度、延長記號等等（譜例 4-8），在聽覺上自然就有加強效果。若刻意強調可能會造成樂句的不連貫，而失去原有的旋律線條。因此在中心音穩定的段落，需特別注意旋律的流暢性。反而是在轉換的過程中，要進入新的中心音之前，有些相關的音倒是要特別強調。例如 m.13 從 B 音要進入 m.14 的 $\sharp F$ 音之前的 G 音，雖是十六分音符但需要加強抖音和長度，如同導音進入主音的效果（譜例 4-9）。

m.20-21 中心音為 $\sharp F$ ，m.22-23 是從 $\sharp F$ 移動到 C，中間有些過渡音也是非常重要的。M.22 第二拍從 $\sharp F$ 到下方五度的 B，m.24 的第二拍，又五度向下移動至 E，因此，雖然 m.20.24 是同一個樂句，遇到 B 和 E 這兩個音時，剛好是換弓的地方，不需特別加重，但抖音增加讓人可以清楚的感受到音的轉移。接下來五個 C- $\flat E$ -G 的小三和絃，在和絃上有加上 $\flat B$ -C $\flat B$ -A 的旋律變化，但重要的是中心音從 C 到 D，和絃撥絃就要很清楚，漸強到 D- $\sharp F$ -A 出現，讓整個和聲由小三和絃到大三和絃色彩的變化，能非常明顯（譜例 4-10）。

譜例 4-8 mm.39-42

譜例 4-9 mm.13-14



譜例 4-10 mm.21-27

4.3 彈性速度

彈性速度在這首作品中扮演了一個非常重要的角色，是否能將作品演出的精采，這是一個關鍵。在作品中對於彈性速度有幾種不同的呈現方式：

1. 無任何標示---很多的旋律是需要演奏者依照作品風格，自行判斷是否應該加上彈性速度，本首作品是相當具民謠風格的作品，旋律的歌唱性是相當重要的。例如第一樂章的第一主題 mm1-4，看起來並沒有標示任何的記號，但若照著拍子很規矩的演奏，這段旋律也就變的沒有特色了。兩次的 B-[#]C-D-A 在表現上可以做一點區別，樂曲開頭第一次出現，需要較堅定、果決的音色，因此譜上所標示的重音符號，就要更加確實，並加上一些彈性速度，讓附點音符稍長，之後的三個八分音符往前走，帶往下一個樂句。第二次則可回歸較規律的拍子，以做區別。接下來的一連串

十六分音符，遇到上行的音型，速度上也可稍微往前推進，而有一氣喝成的連貫性（譜例 4-11）。在發展部為了營造樂曲的張力，也使用很多次以十六分音符從較低的音域，一路向上攀升，在速度上也會加速，非常緊湊直到最高點出現才會停頓下來，再重新佈局（譜例 4-12）。

譜例 4-11 mm.1-4

譜例 4-12 mm.117-120

2. 利用節奏型態---在發展部有幾個類似樂段，例如：mm.112-116、mm.120-123 先由兩個拍值兩拍的附點節奏穩住拍子，接著減值後的附點節奏無形中就有了往前推進的效果，這也是高大宜在作品中會使用的作曲手法。利用節奏的增值和減值，自然產生彈性速度的效果（譜例 4-13）。

譜例 4-13 mm.120-123

3. 譜上有標示：高大宜對於速度上的改變，與力度方面相同都有清楚的標示，譜上有標示的部分，例如：Sostenuto、poco sostenuto、allagando、appassionato、rubato、pesante 等術語。在演奏時，sostenudo 必須將弓貼緊絃，且在換弓時要非常連，每個音拉到滿拍不能有空隙，一整句是連成一片的，為了特別強調這些音，所以在速度上就會有彈性的空間（譜例 4-14）。而 pesante 為了要表現出沉重、有力的感覺，速度會稍慢，像拖了很重的東西在走路一樣，除了弓貼緊絃之外，還要利用整個手臂的力量，使音色可以更加厚實（譜例 4-15）。有些術語看起來雖是表情術語，但對於速度上的改變也會有程度上的差異。像 appassionato 需要熱情、激動的氣氛，無形中速度也會稍微加快些（譜例 4-16）。

譜例 4-14 mm.41-42



譜例 4-15 mm.146-150



譜例 4-16 mm.76-93



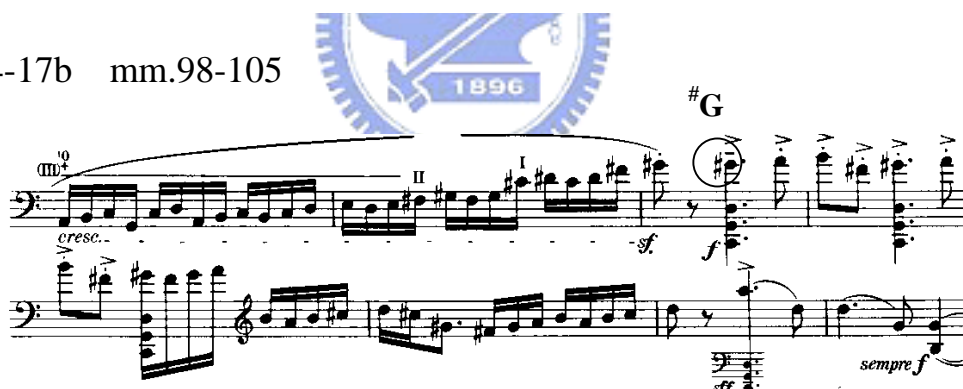
4.4 再現部的界定

第一樂章在曲式上有個比較特別的地方，在於再現部的界定，此作品並非調性音樂，因此在段落的界定，即產生了不同的說法。根據 Min-Yuan Lin 在 “The Treatment of the cello in Kodaly’s Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8” 提到再現部應該從 100 小節的地方開始，主題動機和呈示部相同，但移高大六度（譜例 4-17），且許多樂句和呈式部的旋律雷同，只是加以變化、發展（譜例 4-18）¹。

譜例 4-17a mm.1-4



譜例 4-17b mm.98-105



譜例 4-18a 呈示部 mm.10-12



¹ Lin, Min-Yuan, “The Treatment of the cello in Kodaly’s Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8,” D.M.A thesis, Boston University, 1995.

譜例 4-18b 發展部 mm.128-132



譜例 4-18c 發展部 mm.138-139



而 Santa Barbara 在 “Aspects of Hungarian Folk Music in Zoltan Kodaly’s Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8” 提到再現部應該從 152 小節開始，此種分析方法，是認為再現部省略第一主題，直接完整呈現第二主題，在其他作曲家的作品中也可看到此種創作手法，高大宜並非第一人²。Janos Breuer 在 “A Guide to Kodaly” 分析到，應往前推至 146 小節，在這個地方是將第一主題的動機濃縮，彷彿進到再現部的感覺³（譜例 4-19）。每一個看法，似乎都有它的道理存在，並非絕對的，因為此作品並不像傳統的調性音樂，有非常明確的主調、屬調的調性關係，所以在段落的劃分上，就會有模糊的地帶。

譜例 4-19 mm.146-150



從以上各觀點可得知，再現部可能可以放在下列幾個地方：100 小節、146 小節和 152 小節。筆者認為若把 100 小節當作再現部的開始，發

² Santa Barbara, “Aspects of Hungarian Folk Music in Zoltan Kodaly’s Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8” Ph.D. diss., University of California, 1997.

³ Janos Breuer, “A Guide to Kodaly”, trans. Maria Steiner, Budapest, 1990.

展部即會變成一個短小的樂段，只有 20 小節的長度，動機並未充分發展，僅作簡單的呈現。100-152 小節之間，高大宜利用呈示部第一主題動機中的素材 a 和素材 b，以模進的手法，使樂曲音域逐漸攀高，進入到整曲的最高點，醞釀樂曲的高潮。通常再現部應該會有重新進入新段落的感觉，但筆者認為 100 小節和前面的樂句是相連貫的，無法完整切斷。此首作品高大宜都是使用中心音的作曲手法，調區會較明確，但在 100-135 小節之間，並無固定的中心音，從#G-A-G-E-B 一直轉移，直到 136-145 小節才又進到此首主音 B 的屬音#F 的調區，重新確立整曲的調性。146-151 小節呼應第一主題（譜例 4-19），且逐漸漸弱，讓整個樂句慢慢消失掉，而進入一個新的段落。基於以上所說的幾點理由，mm.100-151 具備了發展部應該有的特性：音域升高、中心音一直轉移、戲劇性強烈，所以筆者認為再現部應該可以放在 152 小節的位置。

如前述，因為再現部位置界定的不同，詮釋上也會有不同的表現方式。以下將針對再現部可能出現的三個地方，探討其在詮釋上有何異同。

1. m.100：主題出現，速度上應穩定下來，段落要清楚。旋律並非從主音（B），而從高大六度的音（#G）開始，若此處要當再現部則必須加強在主旋律下的和聲（B-D-#F），讓回到主調的感覺更加明顯（譜例 4-20）。

譜例 4-20 mm.100-101



2. m.146：若到 m.146 才是再現部的開始，這樣 m.100 即是發展部的一部份，主題第二次的出現，有往前推進的效果直到 m.104，連續附點節奏跨小節打破重音位置。Mm.104-107、mm.108-111 和 mm.112-115 三次模進，音符時值都是從長到短，演奏上會有向前走的感覺。接續在後還有另外三次不同形式的模進，以素材 b 十六分音符為主，第一次力度從 pp 到 f，第二次則從 pp 到 ff，音域在第二次範圍也延伸的較廣，第一次從 G 到 b²，第二次向下三度從 E 到 c³，前兩次到達最高點後，會慢慢的往下，但音量未減弱，還是

持續漸強。最後一次的模進，到了全曲的最高音後（ $\#F^3$ ），停留了四小節，並未馬上往下進行，延續張力的方式和先前不同，高音的持續讓聽覺處於緊繃的狀態，加上力度並未消減，在再現部要結束前將能量累積到最高。因此這整個段落，弓要完全的貼緊，弓的力度是一次比一次加重。m.146 若為再現部的開頭，那在 mm.144-145 標示彈性速度（*rubato*）的結尾地方（譜例 4-21），延長記號將音停了下來，接下來的十六分音符可以由慢漸快至 E 的延長音，而 m.145 的漸慢和成分可以多一些，使進入 m.146 時，會是一個新的段落。

譜例 4-21 mm.144-145



3. m.152：主音（B）先以撥絃暗示的方式，再慢慢加長出現的時間。最開始 $\#D$ 的長音加上低音聲部 B 和 $\#F$ 的撥絃音，所構成的 B- $\#D$ - $\#F$ 大三和絃，需特別強調，若此段當成再現部，那這個主和絃和所有主音的部份就必須清楚唱出，使再現的感覺更加明確（譜例 4-22）。

譜例 4-22 mm.152-162

五、結論

綜合以上章節所述，高大宜身處於二十世紀，音樂涉獵非常廣，從文藝復興時期的帕勒斯蒂那、巴洛克時期的巴赫、古典時期的海頓、莫差爾特和印象樂派的德布西，對於高大宜的創作都有很深的影響。在這首無伴奏奏鳴曲中可以看到，旋律是最具特色的，調式使用非常頻繁，五音音階、八音音階、全音音階、教會調式在樂曲中交替出現，造成不同的旋律色彩。很多段落會使用複音音樂的手法來呈現，旋律從單線條變成兩個聲部在進行，增加了旋律的豐富性，但對於大提琴獨奏來說，若要讓兩個聲部都能清楚而流暢，技術上也是需要克服的。形式方面雖採用傳統的奏鳴曲式或三段體，但高大宜使用特殊調絃將最低兩條絃將低半音，記譜音和實際音高是不同的，使得音域向下延伸，配合和聲也降低演奏難度。另外靠橋演奏和靠近指板演奏的音色變化，裝飾音和彈性速度的運用，讓整個曲子雖為無伴奏作品，但不論旋律、和聲，甚至整個音響效果都非常的精采，演奏者在技術和體力上都是一大考驗。另外在第一樂章再現部的界定問題，對於演奏者的詮釋，也有很大的影響，不同的段落解釋，就會讓演出產生不同的效果。

高大宜在不同的領域都有卓越的成就，音樂創作方面留下了許多代表性的作品，作品中大量引用匈牙利傳統民謠的旋律，在新的編曲和創作中，呈現傳統的內涵和精神。匈牙利民謠也因為有高大宜的努力，而有機會站在世界的舞台上，讓世人都有機會認識。匈牙利的民族音樂學也在高大宜的帶動之下，為青年學子們開啟了一新的研究領域，讓更多的人投入在發揚民族音樂的行列。另一方面，高大宜為了讓音樂屬於每一個人，認為應從基本教育著手，從小就接受音樂教育，使音樂成為生活的一部份，對於心靈的成長和各方面能力的均衡發展也有幫助。

本論文筆者僅針對高大宜的弦樂作品作風格研究，若有機會應可探討高大宜所重視的音樂教育理念，對於作品創作是否會產生影響。本論文內容若有錯誤及不足之處，希望讀者能不吝指導。並希望這份才疏學淺的報告，能讓國內對高大宜作品有興趣的讀者，有所幫助。

參考文獻

一、書籍部份

Breuer, Janos. *The World's Greatest Composers: Kodaly*. Budapest : Magus Publishers, 1999.

Breuer, Janos. *A Guide to Kodaly*. trans. Maria Steiner. Budapest : Corvina Books, 1990.

Ittzes, Mihaly. *Zoltan Kodaly: In Retrospect*. Kecskemet : Kodaly Institute, 2002.

Ginzburg, Lev Solomonovich. *History of the Violoncello*. trans. Tanya Tchistyakova. Neptune : T.F.H. Publication, Inc., 1983.

Colin, Robin Stowell. *The Historical Performance of Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Mantel, Gerhard and Barbara Haimenger Thiem. *Cello Technique*. Bloomington : Indiana University press, 1972.

Sadie Stranley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford : Oxford University Press, 2003.

鄭方靖，《高大宜音樂教學》，三版，台北，樂苑有聲出版社，民國八十七年。

邵義強編著，《獨奏曲淺釋下集》，台北，全音樂譜出版社，民國八十四年。

林肇富，《大提琴的藝術》，台北，古文化事業公司，民國七十四年。

二、論文部份

Lin, Min-Yuan. "The Treatment of the Cello in Kodaly's Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8." Boston University, D.M.A thesis., 1995.

Barbara, Santa. "Aspects of Hungarian Folk Music in Zoltan Kodaly's Sonata for Unaccompanied Violoncello, Opus 8." University of California, Ph.D. diss., 1997.

三、樂譜部份

Kodaly, Zoltan. *Sonata for Cello and Piano, op.4*. London : Universal Edition, 1952.

_____. *Sonata for Solo Cello, op.8*. London : Universal Edition, 1952.

_____. *Duo for Violin and Cello, op.7*. London : Universal Edition, 1952.

四、有聲資料

Kodaly, Zoltan. *Sonata for Solo Cello, op.8*. Janos Starker. Delos International, Inc.. DE 1015.

_____. *Duo for Violin and Cello, op.7*. Josef Gingold and Janos Starker. Delos International, Inc.. DE 1015.

_____. *Sonata for Cello and Piano, op.4*. Elemer Lavotha and Kerstin Aberg. Grammofon AB BIS. CD-172.

_____. *Hary Jonos Suite*. Radio Symphonie Orchestra Berlin. Polygram. 457 745-2.

