

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

## 江昭穎大提琴演奏會

含輔助文件

李蓋悌《無伴奏大提琴奏鳴曲》

作品之樂曲分析與演奏詮釋探討

**CHAO-YING CHIANG CELLO RECITAL**

WITH A SUPPORTING PAPER

AN ANALYSIS AND INTERPRETATION ON

LIGETI'S SONATA FOR VIOLONCELLO SOLO

研究生：江昭穎

演奏指導教授：顧美瑜

輔助文件指導教授：顧美瑜 董昭民

中華民國 一百年 一月

# 江昭穎大提琴演奏會

含輔助文件

李蓋悌《無伴奏大提琴奏鳴曲》作品之樂曲分析

與演奏詮釋探討

## CHAO-YING CHIANG CELLO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

AN ANALYSIS AND INTERPRETATION ON LIGETI'S SONATA  
FOR VIOLONCELLO SOLO

研究生：江昭穎 STUDENT: CHAO-YING CHIANG

演奏指導教授：顧美瑜 PERFORMANCE ADVISOR：MEI-YU KU

輔助文件指導教授：顧美瑜 董昭民 SUPPORTING PAPER ADVISOR：MEI-YU  
KU, CHAO-MING TUNG

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 MUSIC**  
(CELLO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

January 2011

中華民國一百年一月

# 江昭穎大提琴演奏會

研究生：江昭穎

演奏指導教授：顧美瑜

輔助文件指導教授：顧美瑜 董昭民

## 演奏會曲目

佛烈斯可巴第：觸技曲

貝多芬：C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品 102 之 1

李蓋悌：大提琴無伴奏奏鳴曲

蕭邦：夜曲，作品 9 之 2

法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲

上列曲目已於一百年一月十日晚間七點十五分，在國立交通大學演奏廳演出，該場音樂會實況錄音之雷射唱片，附錄於本文封底。

輔助文件：李蓋悌《無伴奏大提琴奏鳴曲》作品之樂曲分析與

演奏詮釋探討

輔助文件摘要

李蓋悌為20世紀代表性的作曲家之一，他不斷地嘗試各類型的音樂創作，發展出獨特的音樂手法：「微分複音音樂」(Micropolyphony)，成功締造了在樂壇上不朽的地位。《無伴奏大提琴奏鳴曲》隸屬李蓋悌的早期作品，富有濃烈的民謠風格。本論文將分成三部分進行探討：第一部分為早期生平與創作風格的整理與歸納，並闡述此曲的創作背景；第二部分就巴爾托克對其之影響進而架構曲式分析的概念，並從中研究李蓋悌如何在調性系統與非調性系統中完成此曲；第三部分為演奏探討，以曲式分析的結果來建構演奏的詮釋想法，使音樂表達能更貼近作者原意。

# Chao-Ying Chiang Cello Recital

Student : Chao-Ying Chiang

Advisor : Mei-Yu Ku

Supporting Paper Advisor : Mei-Yu Ku, Chao-Ming Tung

## Recital Program

G.Frescobaldi : Toccata (Arranged for Cello and Piano by Gaspar Cassadó)

L. V. Beethoven : Sonata for Cello and Piano No.4 in C Major, Op. 102/1

György Ligeti : Sonata for Violoncello Solo

F. Chopin : Nocturne op.9, No. 2 for Cello and Piano (Transcribed by David Popper)

C. Franck : Sonata for Cello and Piano in A major (Arranged from Violin Sonata)

The Program above was performed on Monday, January 10, 2011, 7:15 pm in the Recital Hall of The National Chiao Tung University. The recording CD of the recital is appended on this paper.

## Supporting Paper : An Analysis and Interpretation on Ligeti's Sonata for Violoncello Solo

### Paper Abstract

György Ligeti is one of the most renowned composers of the 20<sup>th</sup> century. He kept experimenting with different kinds of music. Through his experiences he developed a unique technique called "Micropolyphony". 《Sonata for Violoncello Solo》 which shared a number of similarities with folk music in its early stages. This thesis is comprised of three parts. The first part will describe the biography of György Ligeti and his methods employed in his creative process. It will also include an examination of the background of his pieces. The second part will discuss the influence of fellow composer Bela Bartok on Ligeti and the development of his music. It will also study how György Ligeti composed his pieces between tonality and atonality. The third part will discuss the effects of musical form analysis on the performance of Ligeti's music.

## 誌謝

本論文的完成，首應感謝兩位指導教授。顧美瑜老師，處理事務嚴謹的態度與清晰的思路，建立學生在音樂上多方面的思考，讓學生受益良多、獲益匪淺；董昭民老師，給予學生論文之骨幹，並提供學生許多寶貴意見，於論文寫作過程中，一字一句的指導。

感謝交通大學音樂所師長們的教導，並適時的給予指教與建議，使學習生涯更為完整。

感謝我的好友們，陪伴我度過艱難的時刻。最後，感謝我家人的支持與國竣家人的愛護，我愛你們!!



江昭穎 謹誌於  
交通大學音樂研究所  
民國一百年一月二十日

# 江昭穎大提琴畢業演奏會錄音 CD

鋼琴：王一心

時間：民國一百年一月十日晚上七點十五分

地點：國立交通大學活動中心二樓演藝廳

- 1 **G.Frescobaldi : Toccata (Arranged for Cello and Piano by Gaspar Cassadó)**  
佛烈斯可巴第：觸技曲
  
- 2 **L. V. Beethoven : Sonata for Cello and Piano No.4 in C Major, Op. 102/1**  
貝多芬：C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品 102 之 1  
I. Andante-Allegro vivace 行板，活潑的快板  
II. Adagio-Tempo d'Aandante-Allegro vivace 慢板，行板，活潑的快板
  
- 3 **György Ligeti : Sonata for Violoncello Solo**  
李蓋悌：大提琴無伴奏奏鳴曲  
I. Dialogo 對話  
II. Capriccio 隨想曲
  
- 4 **F. Chopin : Nocturne op.9, No. 2 for Cello and Piano (Transcribed by David Popper)**  
蕭邦：夜曲，作品 9 之 2
  
- 5 **C. Franck : Sonata for Cello and Piano in A major (Arranged from Violin Sonata)**  
法朗克：A 大調大提琴奏鳴曲  
I. Allegro ben Moderato 中庸的快板  
II. Allegro 快板  
III. Recitativo-Fantasia (Moderato) 宣敘調-幻想曲  
IV. Allegretto poco mosso 稍快的小快板

# 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
江昭穎大提琴畢業演奏會錄音 CD.....	iv
目錄.....	v
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
譜例目錄.....	viii

## 輔助文件：李蓋悌《無伴奏大提琴奏鳴曲》作品之樂曲分析與演奏詮釋探討

### 釋探討

前言.....	1
第一章 李蓋悌生平背景、早期創作風格.....	2
第一節 李蓋悌生平背景簡介.....	2
第二節 早期創作風格與風格轉變.....	4
第三節 《無伴奏大提琴奏鳴曲》創作背景.....	7
第二章 曲式分析.....	9
第一節 曲式分析概念.....	9
第二節 第一樂章 <對話>.....	11
第三節 第二樂章 <隨想曲>.....	23
第三章 樂曲演奏詮釋探討.....	33
第一節 第一樂章 <對話>.....	33
第二節 第二樂章 <隨想曲>.....	43
第四章 結語.....	52
參考文獻.....	53

## 表目錄

表 2-1	民歌音樂素材的分類.....	10
表 2-2	巴爾托克根據民歌的原始旋律做出分類.....	10
表 2-3	第一樂章樂句構成的基本節奏型態.....	12
表 2-4	第一樂章主題A四個單位的節奏基本架構.....	12
表 2-5	第一樂章主題B三個單位的節奏基本架構.....	12
表 2-6	第一樂章A段之六個主題樂句.....	13
表 2-7	第一樂章B段之六個主題樂句.....	13
表 2-8	弗里吉安調式以及其變格調式.....	16
表 2-9	第一樂章A段主題A調式與調性之五度安排.....	16
表 2-10	第一樂章B段調性轉調.....	18
表 2-11	第一樂章A、B兩段調性的結構對應.....	18
表 2-12	第一樂章A、B兩段五度調性構成之對話之形式.....	19
表 2-13	第一樂章二度動機.....	19
表 2-14	第二樂章承接第一樂章的對話式作曲手法.....	23
表 2-15	第二樂章A段的三個部分.....	24
表 2-16	第二樂章B段的三個部分.....	24
表 2-17	第二樂章泛音列音階移轉規律之變化.....	26
表 2-18	第二樂章一連串的泛音列音階五度轉移之整理.....	26
表 2-19	第一樂章小三度主題動機及第二樂章小三度主題動機變型.....	28
表 2-20	第二樂章A、B兩段下屬五度對應.....	30
表 2-21	第二樂章B段與A段泛音列音階轉移之下屬五度對照.....	30
表 3-1	為上述換把位在第一樂章的運用.....	36



## 圖目錄

圖 2-1 連懷德五度軸心循環圖.....	32
圖 3-1 弗萊其的三種換把位的方式.....	35



## 譜例目錄

譜例 2-1	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 2 & 9.....	13
譜例 2-2	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 10.....	14
譜例 2-3	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 1.....	15
譜例 2-4	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 2.....	15
譜例 2-5	A起音的海波弗里吉安調式.....	16
譜例 2-6	E起音的海波弗里吉安調式.....	16
譜例 2-7	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 2-3.....	17
譜例 2-8	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 4-5.....	17
譜例 2-9	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 6.....	17
譜例 2-10	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 11.....	18
譜例 2-11	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 2.....	19
譜例 2-12	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 10.....	20
譜例 2-13	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 12.....	20
譜例 2-14	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm.2-3 & 4-5.....	20
譜例 2-15	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 2、4、6 & 7.....	21
譜例 2-16	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 13、14 & 15.....	21
譜例 2-17	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 6.....	22
譜例 2-18a	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 10.....	22
譜例 2-18b	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 12.....	22
譜例 2-19	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 1-12.....	25
譜例 2-20	G音泛音列音階.....	25
譜例 2-21	C音泛音列音階.....	25
譜例 2-22	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 13-41.....	25
譜例 2-23	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 33-40.....	27
譜例 2-24	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 41-71.....	27
譜例 2-25	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 72-89.....	28
譜例 2-26	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 96-108.....	28
譜例 2-27	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 120-138.....	29
譜例 2-28	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 138-142.....	29
譜例 2-29	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm.191-194.....	30
譜例 2-30	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 224-249.....	31
譜例 2-31	第二樂章F#音泛音列音階.....	31
譜例 2-32	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 250-266.....	31
譜例 3-1	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 1.....	34
譜例 3-2	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 2.....	34
譜例 3-3	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 6.....	35

譜例 3-4	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 2.....	35
譜例 3-5	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 6.....	36
譜例 3-6	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 2-3.....	38
譜例 3-7	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, mm. 4-5.....	38
譜例 3-8	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 6.....	39
譜例 3-9	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 7.....	39
譜例 3-10	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 8.....	40
譜例 3-11	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 9.....	40
譜例 3-12	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 10.....	41
譜例 3-13	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 11.....	41
譜例 3-14	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 12.....	42
譜例 3-15	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 13.....	42
譜例 3-16	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 14.....	42
譜例 3-17	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 15.....	43
譜例 3-18	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. I, m. 16.....	43
譜例 3-19	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 1-4.....	44
譜例 3-20	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 45-47.....	44
譜例 3-21	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 57-60.....	44
譜例 3-22	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, m. 72.....	45
譜例 3-23	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 185-190.....	45
譜例 3-24	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 1-12.....	46
譜例 3-25	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 13-40.....	46
譜例 3-26	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 41-71.....	47
譜例 3-27	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 72-95.....	48
譜例 3-28	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 96-140.....	50
譜例 3-29	<i>Sonata for Violoncello Solo</i> , mov. II, mm. 250-266.....	51

## 前言

開始接觸到李蓋悌此首《無伴奏大提琴奏鳴曲》，是爲了尋找音樂會上現代風格的大提琴曲目。基於對現代大提琴曲目之認知和接觸，多著墨在普羅高菲夫 (Sergei Prokofiev, 1891~1953)、蕭士塔高維奇 (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, 1906-1975) 以及高大宜 (Zoltán Kodály, 1882 -1967) 的作品上，因此想藉此機會，演出國內演奏者較少演奏之曲目。雖然國內演奏此曲之演奏者較爲稀少，但在國外本曲可說是耳熟能詳。

一開始聆聽就被第一樂章的調式旋律，深深吸引著，聲響上兼具大提琴濃郁的特性與輕柔的性格，而第二樂章截然不同的技巧性風格更是讓人驚艷！因此毅然決然地決定演出此奏鳴曲，並撰寫論文分析之。但是在撰寫的過程中，卻是困難重重，因爲大部分李蓋悌成名的曲子是偏向後期的創作，導致有關他前期的作品，常常被忽略，因此在資料的蒐集上較不容易。就因爲資料有限，希望透過本論文的研究，自己本身可以在演奏上較爲貼切，並使喜歡此首曲子的愛好者及演奏者，能有更進一步的了解與認識。

# 第一章 李蓋悌生平背景、早期創作風格

## 第一節 李蓋悌生平背景簡介

喬治·李蓋悌 (György Ligeti, 1923-2006) 在 1923 年 5 月 28 號出生於特蘭西法尼亞地區 (Transylvania) 的迪索森馬東 (Diciosânmărton)，現在名為提納維 (Tîrnăveni)，是大約 5000 人居住的小鎮，於第一次世界大戰後，從匈牙利劃分給羅馬尼亞 (Romania)。李蓋悌的雙親都是猶太裔的匈牙利人，李蓋悌曾說，會成為“猶太人”是因為遭受迫害，而他真正文化的根基是在匈牙利 (所以直到現今，李蓋悌作品草稿的文字都是使用匈牙利文)。<sup>1</sup>

1929年，李蓋悌全家遷移至克魯治 (Cluj)，並開始學習音樂；到16歲時，已經完成一首弦樂四重奏，也著手開始寫管弦樂作品並研究貝多芬、莫札特和史特勞斯的總譜，更參加當地的愛樂管弦樂團擔任定音鼓手。

在秋季，第二次世界大戰爆發，雖然特蘭西法尼亞沒有馬上牽連其中，但是在幾個月內，歐洲政治的動蕩已擴張至克魯治。1940年，邊界重新劃分，克魯治歸屬匈牙利。

1941-43年李蓋悌就讀於克洛茲伐音樂院 (Kolozsvar Conservatory)，並向法卡斯 (Ferenc Farkas, 1905-2000) 學習和聲和對位，而器樂方面，接觸了鋼琴、管風琴和大提琴。暑假期間，曾前往布達佩斯 (Budapest) 私下跟隨著卡朵沙 (Pál Kadosa, 1903-1983)，學習作曲。卡朵沙非常重視分析，故李蓋悌在這段期間分析了不少古典曲目，這也正是其第一次真正接觸到現代音樂的時期，而李蓋悌所注目之焦點集中在巴爾托克 (Bela Bartok, 1881-1945) 後期作品、史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 以及亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1964) 等作曲家之大作。

1943年，李蓋悌開始意識到戰爭已圍繞在周遭，也曾在布達佩斯遭遇到空襲；1944年，被徵召至猶太人的強迫勞動單位 (forced labor brigade)。不幸的是，

---

<sup>1</sup> Richard Toop, *György Ligeti* (London: Phaidon Press, 1999), 10.

其父親及弟弟在這災難中遭屠殺，只有母親幸免於難。

1945年李蓋悌回到布達佩斯，在法朗茲·李斯特音樂院 (Franz Liszt Academy) 繼續學習。在學院中，他遇到一生當中最要好的朋友庫泰格(György Kurtag, 1926-)，他們有許多共同點：都來自於特蘭西法尼亞、同為猶太人、非法跨過羅馬尼亞和匈牙利的邊界。

原本巴爾托克要遠從美國回到布達佩斯任課的，不幸的，因血癌而與世長辭。取代他任教的是威瑞斯 (Sándor Veress, 1907-1992)，而李蓋悌便跟隨他學習對位以及和聲。此外他也修讀亞單宜 (Pál Járdányi, 1920-1966) 有關帕勒斯替那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525 or 26-1594) 的對位課程。

1949年畢業後，李蓋悌展開為期一年的羅馬尼亞音樂研究，回國後接受母校的聘任，教導理論、和聲及對位等課程。

1956年蘇俄軍隊進駐匈牙利首都，李蓋悌與他的妻子逃亡至維也納，結識了艾麥特 (Herbert Eimert, 1897-1972) 以及史托克豪森 (Karlheinz Stockhausen, 1928-)，並在史托克豪森的家中待上六個星期，也因此李蓋悌對新音樂和序列音樂有更廣泛的接觸，而史托克豪森在當時即認為他是現今最重要的作曲家<sup>2</sup>；1957-59年工作於科隆 (Cologne) 的西德無線電電子工作室 (West German Radio electronic studios)，完成了《滑奏》(Glissandi) 和《發音》(Artikulation) 音樂電子作品。1959年開始寫作的《幻影》(Appartitions) 和1960年的《氣氛》(Atmosphère)，這兩部作品的首演獲得極大的迴響，確立了李蓋悌在國際樂壇的地位。

其後，李蓋悌個人與作品皆獲得多次的殊榮：1966年《安魂曲》(Requiem) 贏得“國際當代協會”(IGNM) 一等獎以及1967年波昂貝多芬獎 (Bonn Beethoven Prize)，同年獲得赫爾辛基大學榮譽獎章；1969年的德國學術交流中心 (German Academic Exchange Organization, DAAD) 獎學金，並在柏林居住，直到1973年成

---

<sup>2</sup> Richard Toop, *György Ligeti* (London: Phaidon Press, 1999), 52.

爲漢堡音樂學院 (Hamburg Musikhochschule) 作曲教授，十六年後退休；1971年當選爲爲奧地利“國際現代音樂學會”(ISCM)<sup>3</sup> 的副會長；1986年以鋼琴練習曲第一冊 (Etudes pour Piano, premier livre), 獲葛萊美獎 (Grawemeyer Award); 1988年摩納哥皮埃爾親王基金會的作曲獎 (Prix de composition musicale de la Foundation Prince Pierre de Monaco), 同年被授予漢堡大學榮譽博士稱號；2005年法蘭克福音樂獎 (Frankfurt Music Prize) 等等。

在 2006 年，李蓋悌病逝於維也納。

## 第二節 早期創作風格與風格轉變

1947 年以前的作品，隸屬於學生時期，以鋼琴與合唱歌曲作品居多，又以合唱作品占大多數，而他本身也曾參加過合唱團。第一首正式發表的作品爲女中音與鋼琴的獨唱曲《猶太小教堂》(Kineret) 贏得作曲大賽第一名，並於當年出版於布達佩斯。爾後的合唱作品深受巴爾托克和高大宜風格影響，而高大宜所提倡的複音式民謠歌曲在當時蔚爲風潮，許多合唱團開始演唱這種新式民謠歌曲。李蓋悌的合唱作品中，有些是以民謠歌曲爲改編素材，例如《來自高山的岩石》(Magos kosziklanak)、《婚禮之舞》(Lakodalmás) 等作品；有些作品聆聽上，會被認爲是民謠手法的刻意安排，而實際上這些假冒的旋律素材 (pseudo-folklore)<sup>4</sup> 都是李蓋悌自己創作的，並非取材自傳統地方民謠，例如《復活節》(Husvet)、《嗨，年輕人》(Haj, ifjuság) 等作品。

在李蓋悌跟隨威爾斯學習的時期，曲式寫作是以海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 和莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 爲範本，此外，他同時以庫普蘭 (François Couperin, 1668-1733)、拉摩 (Jean-Philippe Rameau,

<sup>3</sup>爲 International Society for Contemporary Music (國際當代音樂協會) 的縮寫。

<sup>4</sup> Gyorgy Ligeti, "A Cappella Choral Works," program notes to A Cappella Choral Works, (Sony CD SK 62305, 1997), 11.

1683-1764) 和舒曼 (Robert Alexander Schumann, 1810-1856) 做為練習模仿風格寫作的範例。此種風格寫作的手法延伸至 1947 年為鋼琴創作的《第一號隨想曲》(*Capriccio No.1*) 和《第二號隨想曲》(*Capriccio No.2*) 以及 1948 年的《創意曲》(*Invention*)。《第一號隨想曲》屬於小奏鳴曲式，巴爾托克影響的層面較少，以複調寫作，趨近帕勒斯替那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594) 嚴謹式風格，曲中呈現多層次的織體；《第二號隨想曲》，是音樂風格趨近巴爾托克的混和歌謠曲式。<sup>5</sup>

1948 年之後，史達林政策的限制延伸至匈牙利的藝術界，禁止所有的當代音樂，遭受波及的音樂家包括荀白克 (Arnold Schoenberg, 1874-1951)、貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935)、魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 和史特拉汶斯基，甚至是布列頓 (Benjamin Britten, 1913~1976) 和米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)。巴爾托克不協和的作品也是被禁止，輿論政治壓力干擾了藝術創作的自主精神，迫使作曲家寫作迎合大眾喜好的作品，特別是民謠音樂。任何純音樂的器樂曲都被認為是具有“西方形式主義的精神汙染”，現代前衛音樂被完全禁止，民謠歌曲的創作變成作曲家在政治上的庇護。在 1949 年，當李蓋悌還在布達佩斯音樂學院的求學時，大眾電台 (Public Radio) 要求他寫一首旋律來自畢德麥亞時期 (Biedermeier period) 的舞蹈組曲。然而，《古老的匈牙利舞曲》(*Regi magyar tarsas tancok*)，根據李蓋悌的說法，認為這首舞曲不是真正屬於他的作品，只是從下列 18、19 世紀作曲家 (例如：Janos Lavotta, 1764-1820, Antal Csermak, 1774-1822 和 Márk Rózsavölgyi, 1789-1848) 音樂作品中選粹出來的舞蹈曲調，再以長笛、豎笛和弦樂團的方式編寫而成。<sup>6</sup>

1949 年，李蓋悌畢業後，到了羅馬尼亞從事民間音樂研究，針對匈牙利、羅馬尼亞和東歐的民歌進行採集，並撰寫有關羅馬尼亞民歌的論文。一年後，回

---

<sup>5</sup> Gyorgy Ligeti, "Keyboard Works," program notes to Keyboard Works Works, (Sony CD SK 62307, 1997), 10.

<sup>6</sup> Gyorgy Ligeti, "Gyorgy Ligeti on his works," program notes to The Ligeti project V, (Teldec CD 8573-88263-2, 2004).



到布達佩斯參與了高大宜匈牙利民間音樂的計畫，並創作了以匈牙利民謠音樂為素材的合唱曲，與一首管弦樂作品《羅馬尼亞協奏曲》(*Romanian Concerto*)。《三首婚禮音樂》(*Three Wedding Music*) 也是創作於 1950 年的民謠風格樂曲。

1950年在擔任布達佩斯音樂學院的講師期間，雖然作品依舊處在被限制的狀況下，仍然想多方面嘗試，而這些嘗試性的作品只能秘密鎖在抽屜。此時期李蓋悌為了擺脫巴爾托克風格的影響，開始接觸其他作曲家的作品，例如史特拉汶斯基、德布西，甚至是序列音樂作曲家苟白克及魏本。1953年史達林的逝世後，實驗性的作品陸續產生，例如 1951-53年的《主題模仿音樂》(*Musica ricercata*)，是李蓋悌在這時期非常重要的作品。此曲是由11首小品組成的鋼琴曲，作品中仍存在巴爾托克的影響，但已顯現出個人風格的轉變。他開始構思新的想法：我如何做單音的變化？是運用八度音程？單音音程？還是二度音程？如果設定音程動機節奏作為基本素材時，該如何創作？<sup>7</sup>此外，李蓋悌在1953年選擇了其中六首改編成木管五重奏。

1956年離開匈牙利後，兩首電子音樂實驗性的創作《滑奏》(1957)和《發音》(1958)，擴大了他對音色與音響層次的分辨與想像能力，並發展出靜態式的(Static)音樂風格。這種風格旋律線條模糊，沒有明確的節奏和音程，是一種多層次的音響組織。兩部大型的管弦樂作品《幻影》(1958-59)和《氣氛》(1961)，稠密的聲部組織呈現出前所未有的細膩音色，讓李蓋悌受到國際樂壇的注目，引起空前的迴響，而導致早期的作品容易被大眾忽略。

李蓋悌是繼巴爾托克之後匈牙利最重要的作曲家，在時代衝擊以及劇變下，獨特的原創音樂語言技巧使他在 20 世紀現代音樂中占有一席之地，並且獲得無數大獎。

---

<sup>7</sup> Louise Duchesneau, "Musica Ricercata," program notes *Musica Ricercata, Capriccio 1 & 2, Invention, Monument • Selbstportrait • Bewegung, Bewegung, Begoña Uriarte and Karl-Hermann Mrongovius, piano*, (Wergo CD 60161-50, 1987), 9.

### 第三節 創作背景

二次世界大戰後，李蓋悌在布達佩斯的音樂學院繼續學習。期間深受一位女大提琴學生的吸引，並為她寫出這首慢板樂章〈對話〉 (*Dialogo*)。曲中旋律線條間的對話，隱藏著作曲家對演奏者的愛意。當李蓋悌主動提供給大提琴家這首曲子時，她並沒有意會到曲中的主角是為她，所以僅止於感謝，而從未演奏過。

五年後，丹尼絲 (Vera Dénes)，一位知名的大提琴家，委託李蓋悌作一首大提琴獨奏曲。李蓋悌告訴她說，目前有一首還未演奏過的曲子，我打算加上快速的樂章，使之成為兩個樂章的奏鳴曲。第二樂章在風格曲式上明顯的與第一樂章截然不同：音樂和聲趨向無調性，音響層次上呈現出更大的張力。在此李蓋悌嘗試運用像帕格尼尼小提琴隨想曲 (*Caprices*) 炫技式的絃樂手法寫作。這首曲子第一次的公開演奏是在 1983 年，亦即作品完成的 30 年後。由於第二樂章被匈牙利作曲聯盟 (Composers' Union) 認為太過“形式主義” (formalistic)<sup>8</sup> 的關係，以致當時沒有通過審核而無法公開演奏或是發行。

這個時期的作品，李蓋悌深受巴爾托克跟高大宜的影響很深，在 1957 年三月，34 歲的李蓋悌寫一封信給瓦列斯 (Edgard Varese, 1883-1965)，信中提到：我已寫了一些鋼琴、室內樂、聖詠和管弦樂作品。音樂風格是類似於巴爾托克，但近年來卻經歷了很深的危機，開始對序列音樂有興趣，同時接觸了靜態型式和聲音拼貼手法，所以對你的作品有很深的印象。<sup>9</sup>

而李蓋悌本人也對此首《無伴奏大提琴奏鳴曲》作出說明，是有關風格上趨近於巴爾托克跟高大宜的：第一樂章，「它是對話，因為像是一個男人與女人正在交談。我分別使用 C 絃、G 絃與 A 絃。我曾經在 1946-47 年間，寫作較為“現代”的音樂，然而在 1948 年時，開始思考嘗試較流行 (Popular) 的寫法…。我試圖賦予此曲美好的旋律，是典型的匈牙利的輪廓，但不全然是民謠

<sup>8</sup> Gyorgy Ligeti, "Gyorgy Ligeti on his works," program notes to The Ligeti project V, (Teldec CD 8573-88263-2, 2004).

<sup>9</sup> Arnold Whittall, "In Memoriam: Gyorgy Ligeti," *The Musical Times* (2006): 2.

(folksong) …，像是巴爾托克或高大宜的風格—實際上離高大宜較近。」<sup>10</sup>第二樂章，「我以奏鳴曲式來寫作第二樂章。它是屬於我後期風格（接近巴爾托克）的集大成之作，於 30 歲完成。我喜歡曲中的精湛技巧，使它成爲像帕格尼尼藝術之品。」<sup>11</sup>



---

<sup>10</sup>Steven Paul, “A Tale of Two Movements,” program notes to Suites and Sonatas for Solo Cello, Matt Haimovitz, cello, (DG CD 431 813-2, 1991), 5.

<sup>11</sup> Steven Paul, “A Tale of Two Movements,” program notes to Suites and Sonatas for Solo Cello, Matt Haimovitz, cello, (DG CD 431 813-2, 1991), 6.

## 第二章 曲式分析

### 第一節 曲式分析概念

在分析此曲時，本文借助巴爾托克對民歌採集的理論以及東歐民族音樂特色，進而延伸討論。東歐的民謠音樂會因地區性的不同，曲體也會有不同的發展，本段論述匈牙利民謠中“抒情歌”(lyric song) 以及“哀歌”(lament) 的發展，進而建立分析本曲的想法。

在古希臘時代，詩歌是在詩琴(Lyre) 的伴奏下吟唱，英語中 Lyric 一詞，即來自於詩琴。抒情歌同時存在文學和抒情詩中，通常藉由口傳的方式而留下來。抒情歌的特徵是在不同的結合中，詩行和詩節仍是固定的結構<sup>12</sup>。在 1920 年代，巴爾托克主張匈牙利的抒情詩的發展可被追溯至十九世紀早期，當時正受到從西方的影響(尤指西歐)，路徑是由波西米亞(Bohemia) 和摩拉維亞(Moravia) 傳來的<sup>13</sup>。農民階級的音樂是呈現出純樸的(original)<sup>14</sup>、藝術的(artistic) 形式，但是從中產階級傳遞的影響，使藝術產生變化。巴爾托克和他的後輩認為這種歐洲音樂風格的發展經由城鄉地域的傳遞，容易造成音樂的易變性，產生民謠的新紀元。他們看見這種發展發生在已工業化和都市化的波西米亞和摩拉維亞，帶動音樂文化成長，使這些音樂普遍的形式廣泛散佈。相同情況也發生在匈牙利，19 世紀匈牙利農民階級文化政治上的解放，也使得傳開的速度加快。他們解釋 19 世紀匈牙利民謠歌曲為“optimistic tone”，通常亦指“新的匈牙利風格”(new Hungarian style)<sup>15</sup>。

在 1906 年巴爾托克進行民謠採集的工作，一方面紀錄匈牙利農民音樂，一方面研究這些民歌音樂素材並且加以分類，共可分成三類(表 2-1)：一、古老風

<sup>12</sup> Jan Ling, *A History of European Folk Music*, trans. Linda and Robert Schenck (USA: University of Rochester Press, 1997), 101.

<sup>13</sup> Jan Ling, *A History of European Folk Music*, trans. Linda and Robert Schenck (USA: University of Rochester Press, 1997), 107.

<sup>14</sup> 《巴托克論文書信選》書中第 23 頁，巴爾托克對“民間音樂”做出定義：民間音樂是受城市文化影響最少的那一階層人民的音樂，...。根據這個想法，他以“純樸”來形容農民階級的音樂。

<sup>15</sup> Jan Ling, *A History of European Folk Music*, trans. Linda and Robert Schenck (USA: University of Rochester Press, 1997), 107.

格曲調；二、新風格曲調；三、不屬於上述兩種的無統一風格<sup>16</sup>。而根據原始的旋律，巴爾托克也對旋律以及節奏做了下列的歸類<sup>17</sup> (表 2-2)：

表 2-1 民歌音樂素材的分類

<p>一、古老風格曲調</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 詩句含有 9-12 個音節。</li> <li>2. 大部分是自由朗誦 (parlando-rubato) 的節奏。</li> <li>3. 大多使用五聲音階。</li> <li>4. 結構包含 ABCD, ABBC, A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB。</li> </ol>
<p>二、新風格曲調</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 曲調的調性調式是多里安調式 (Dorian)、伊奧利安調式 (Aeolian)或是大調。</li> <li>2. 較古老風格有更多的音節。</li> <li>3. 曲調受到西方大調音階的影響。</li> <li>4. 新的曲調中結構是很明確的，第一樂句與最後樂句相同，第二樂句有時升高五度重複第一樂句，結構有下列幾種可能 AA<sup>5</sup>BA, AA<sup>5</sup>A, ABBA, AABA。</li> </ol>
<p>三、不屬於上述兩種的無統一風格</p>	<p>有些會受西方大小調音階的影響；節奏常出現 2/4 拍  3/4 拍 </p>

表 2-2 巴爾托克根據民歌的原始旋律做出分類

<p>旋律</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 一小節至兩小節的簡短旋律動機。</li> <li>2. 三至四樂段 (segment) 的旋律，封閉的形式 (enclosed form)，無組</li> </ol>
-----------	---

<sup>16</sup> Jan Ling, *A History of European Folk Music*, trans. Linda and Robert Schenck (USA : University of Rochester Press, 1997), 109.

<sup>17</sup> 同註 16。

	<p>織的結構。</p> <p>3. 四個樂段的旋律，封閉的形式，有組織的結構 (AABA 或 ABBA)。</p>
節奏	<p>1. <i>tempo giusto</i>：巴爾托克解釋是在一種規律的節奏裡，每個音的音值是平均的。</p> <p>2. <i>parlando-rubato</i>：自由朗誦式的節奏，是非常自由適合沒有固定小節線或拍號的節奏。</p>

在民歌中有很多不同的曲體形式，除了抒情歌這種曲體，哀歌也是很重要的曲式。根據高大宜的研究，在匈牙利，哀歌是唯一散文式的吟誦調，是一種接近即興式的歌曲。高大宜同時指出它的多變性：它沒有拍號的標明，旋律的樂句的長度是不規則的，根據歌唱者的需求增長或縮短。悲傷的吟誦調被定義成是一種演講式的歌唱，根據匈牙利詩的發音規則來演出，在這當中，呈現出語言的元素，第一：文本的韻律感；第二：根據分段形成不規則的樂句。有時吟誦調會變成旋律，自由詩節的結構，會變成工整的。在學者方面，還未能揭露出一般性的規則，取而代之的，這似乎有一些元素是被支配在變化中，在旋律中也有相似性的發生，只是不能用傳統的文本來解釋。<sup>18</sup>

此大提琴奏鳴曲未能明確指出是隸屬於哪一種風格，但由此可推測，民謠味濃厚的第一樂章，兼具著抒情歌的結構體系與哀歌中的特性，並沿用匈牙利農民音樂中慣用的調性調式。

## 第二節 第一樂章 <對話>

筆者將從下列各項進行對本樂章之分析：一、曲式結構與樂句結構劃分；二、對話式的創作概念。

<sup>18</sup> Jan Ling, *A History of European Folk Music*, trans. Linda and Robert Schenck (USA: University of Rochester Press, 1997), 62.

## 一、曲式結構與樂句結構劃分

第一樂章為二段體，分為 A、B 兩段，B 段可視為 A 段的變奏。A、B 兩段皆由主題 A 以及主題 B 兩條旋律線所組成。此兩條旋律線是為對比性的主題，其對應構成了本曲標題“*Dialogo*”的形式。套用巴爾托克民謠曲式結構，A 段涵括的主題為： $A + A^5 + B + A + B + A$ ；B 段涵括的主題為： $A + B + \text{過渡樂句} + A + B + A$ 。

本曲總共有 11 個主題樂句加上一個過渡樂句。A、B 兩段各含六個樂句，為對稱形式。雖然此曲沒有標明拍號，藉由分析可知，大致上以三拍為一個單位，主題 A 含有四個單位（表 2-4），主題 B 含有三個單位（表 2-5）。單位中所蘊含的節奏型態，筆者以 a、b、c、d 做區分（表 2-3）：

表 2-3 第一樂章樂句構成的基本節奏型態

a	
b	
b <sup>1</sup>	
c	
d	

表 2-4 主題 A 四個單位的節奏基本架構為：





a	b	a	c
			

表 2-5 主題 B 三個單位的節奏基本架構為：

a	b <sup>1</sup>	d
		

A、B 兩段為對稱的形式，各含六個樂句，架構如表 2-6 及表 2-7。

表 2-6 第一樂章 A 段之六個主題樂句

A (m.2) 第一樂句	主題 A 完整呈現
A <sup>5</sup> (m.4) 第二樂句	為主題 A 的上方五度，節奏型態不變
B (m.6) 第三樂句	主題 B 完整呈現
A (m.7) 第四樂句	主題 A 再現
B (m.8) 第五樂句	加入和聲配置
A (m.9) 第六樂句	第一次主題 A 節奏的增值 <sup>19</sup> (譜例 2-1)

【譜例 2-1】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, mm. 2 & 9.*

第一樂句

第六樂句

第一單位 第二單位 第三單位 第四單位

*p espr., sempre legato*

*p*

*espr.*

*pp*

兩倍增值

表 2-7 第一樂章 B 段之六個主題樂句

A (m.10) 第七樂句	主題 A (譜例 2-2) 第一單位延展兩聲部緊密對話第一次出現，第二第三單位節奏維持不變，第四單位的節奏型態被主題 B 的第三單位取代，但音型方向不變。
B (m.11) 第八樂句	主題 B 省略第二單位，延展第三單位
過渡樂句(m.12)	緊接進入式 ( <i>stretto</i> ) 的兩條旋律線再度出現，為主題

<sup>19</sup> 增值方式：第一單位和第三單位為後兩拍的兩倍延長，第二單位不變，第四單位則是全部兩倍延長。



第九樂句	A 的動機化，轉至 c 小調的調性，可視為進入主題 A 的前導樂句。
A (m.13) 第十樂句	主題 A 前兩單位不變，第三單位擴張，並加入主題 B 第三單位的節奏型態做為結尾。
B (m.14) 第十一樂句	主題 B 第二、三單位變化節奏。
A (m.15) 第十二樂句	主題 A 第一單位延展，其餘不變。

【譜例 2-2】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 10.*

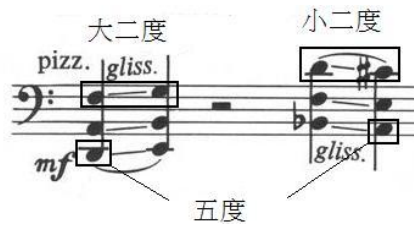
## 二、對話式的創作概念

第一樂章題名為〈對話〉（“*Dialogo*”），由創作背景得知曲中意含男女的對話。在本章節將論述作者如何以對話式的創作手法架構出第一樂章。整體對話的方式主要是建構在動機配置，分成二度、三度以及五度這三個部分。全曲中的第 1 小節以及第 2 小節的第一單位（譜例 2-3 和 2-4）即涵括了這三種動機，預示了整體架構，帶動樂句間的彼此呼應。

第 1 小節（譜例 2-3）可視為導奏動機，上聲部的音型（上行大二度以及下行小二度）隱藏著問與答的意涵，而此大二度與小二度的結合在第 2 小節第一單位（譜例 2-4）組成另一個小三度的主題動機；而第 1 小節下聲部起始音 D 與結尾音 A 的五度關係預示了整曲調式與調性的走向，也是構成樂句間對話的主屬關係。

【譜例 2-3】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 1.*

為滑音撥奏的二度導奏動機



【譜例 2-4】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 2.*

為小三度的主題動機



從動機衍生出對話式的創作概念可進行兩部分的探討：1. 對話式的調性調式安排；2. 對話式的樂句結構。

1. 對話式的調性調式安排

在第一次世界大戰後，音樂寫作的風格進行到後調性時期 (post-tonal)<sup>20</sup>，作曲的方式不再局限於調性系統上，已擴展至運用五聲音階、調式、十二音列等方式。因此在此曲的作曲應用方式上，並不會僅僅使用單一的調性或是調式，有可能是調式之間的混合，甚至是調性與調式的混合而達到後調性的語法概念。經由筆者推敲，此曲以調式做為基礎，搭配調性音階。

第一樂章沒有標明調號，而從旋律線條分析，是架構在海波弗里吉安調式 (Hypophrygian) 上。教會調式共有八種，可分為四組，每一組共同享有一個結束音 (final note) 和其上方的四個音。在這五個音上方加上三個音，此調式為“正

<sup>20</sup> 根據牛津線上音樂字典 (Oxford Music Online)，荀白克不喜歡以無調性音樂 (atonality) 來涵括此時期的音樂作品，導致許多音樂理論者認為後調性音樂 (post-tonal) 這個名詞對於和聲結構以及統一性是比較適當的。

Arnold Whittall, "Tonality," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e6829> (accessed June 15, 2010).

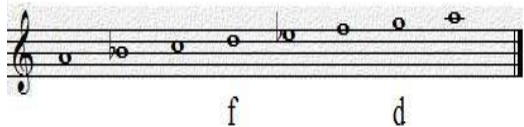
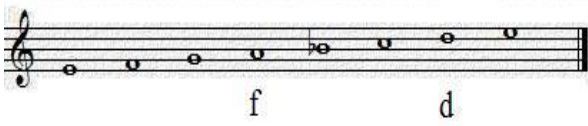
格” (authentic)；在這五音下方加上三個音，此調式為“變格” (plagal)，下方表格中，名稱前有 Hypo 的，即為變格調式。正格調式結束時會停留在音域 (ambitus) 中最低音，而變格調式之結束音則在音域中的第四音。這八個調式的結束音，就只有 D-E-F-G 四個音。下列表 2-8 僅列出弗里吉安調式以及其變格調式，**E** 為結束音，加底線的部分則為其吟誦音 (dominant or tenor)。

表 2-8 弗里吉安調式以及其變格調式

Phrygian	<b>E</b> -F-G-A-B-C-D-E
Hypophrygian	B-C-D- <b>E</b> -F-G- <u>A</u> -B

對話式的調式調性安排是從五度中顯現，下列表 2-9 為 A 段主題 A 調式與調性之五度安排。

表 2-9 第一樂章 A 段主題 A 調式與調性之五度安排 (f 代表結束音，d 為吟誦音)。

	第一樂句 A	第二樂句 A <sup>5</sup>
調式	<p>為 A 起音的海波弗里吉安調式 (譜例 2-5)，此樂句的結束是以撥弦結束，停留在三音升高的 dm 和弦，是所謂的皮卡第終止。</p> <p>【譜例 2-5】A 起音的海波弗里吉安調式</p> 	<p>為 E 起音的海波弗里吉安調式 (譜例 2-6)，是第一樂句的上方五度，樂句的結束同樣是以撥弦結束，停留在三音升高的 am 和弦。</p> <p>【譜例 2-6】E 起音的海波弗里吉安調式</p> 
調性	<p>以調性來看，第一樂句 (譜例 2-7) 有兩個降記號 B b E b，主音從 G 開始，可視為 g 小調，和弦銜接為 i-iv<sub>6</sub>.iv<sub>7</sub>.V，結束時停留在 V 級。</p>	<p>第二樂句 (譜例 2-8) 是主調的上方五度 d 小調，結束也是停留在 V 級。</p>

【譜例 2-7】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, mm. 2-3.

第一樂句 g 小調和弦銜接之級數

gm : i                  iv<sub>6</sub>                  iv<sub>7</sub>                  V

【譜例 2-8】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, mm. 4-5.

第二樂句 d 小調和弦銜接之級數

dm : i                  iv<sub>6</sub>                  iv<sub>7</sub>                  V

第三樂句 (譜例 2-9) 為主題 B，回到 g 小調，此樂句扮演調性和聲轉換的角色。

【譜例 2-9】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 6.

第三樂句 d 小調轉回 g 小調和弦銜接之級數

dm : I<sub>#</sub>

gm : V/V                  iv                  I<sub>#</sub>                  III                  iv

B 段部分主要以調性和聲作為樂曲結構考量，如表 2-10

表 2-10 第一樂章 B 段調性轉調

	第七樂句主題 A	第八樂句主題 B (譜例 2-10)
調性	g 小調	轉至 c 小調

【譜例 2-10】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 11.*

第八樂句 gm 轉至 cm 和弦銜接之級數



gm : IV

cm : I<sub>#</sub> V V<sub>7</sub>/iv V<sub>7</sub>/III III I<sub>6</sub>

在整曲的調式調性架構上，支配的動機音程為五度，形成主題樂句間對答關係，因為存在調性音樂中的五度動機，代表著主屬之間的關係，如同奏鳴曲呈式部中的第一主題與第二主題，即為主屬之間互為呼應之關聯。由五度動機主導的對話方式，除了影響主題樂句調式與調性的轉換，也引導出 A、B 兩段調性的結構對應 (表 2-11)。

表 2-11 第一樂章 A、B 兩段調性的結構對應

	A 段	B 段
調性	gm → dm → gm	gm → cm → gm
調式	a → e → a	

以調性音樂來看，此種轉調方式為近系調中，主調 (gm) 拓展至上屬調 (dm) 與下屬調 (cm) 之關係 (表 2-12)，上五度與下五度的作曲手法造成結構上 A、B 兩段互為對話之形式。

表 2-12 第一樂章 A、B 兩段五度調性構成之對話之形式

cm ← gm → dm	
B 段下屬調	A 段上屬調

## 2. 對話式的樂句結構

此段將論述由動機所引導出的對話式樂句結構，區分成三部分來探討樂句間之關聯性：二度動機、三度動機、五度動機。

a. 二度動機：在此樂章開頭第一小節是以撥奏型態的呈現對話方式。本文稱此二度動機為導奏動機，上行大二度動機為問句，回應之語氣為下行小二度。此問(大二度)與答(小二度)的結合是為引子，帶出主題 A 的第一單位，如表 2-13。

表 2-13 第一樂章二度動機

m.1	m.2 主題 A
<p>pizz. gliss. mf 大二度 小二度</p>	<p>大二度 小二度</p>

b. 三度動機，可分為兩部分探討：

i. 小三度主題動機：由二度導奏動機的組成，在 A 段形成主題 A 之第一單位（譜例 2-11），並在 B 段以此主題動機堆疊出兩聲部的對話（譜例 2-12）。此種小三度緊接的進入方式，加上 B 段在速度指示為稍微再快一點 (*Poco piu mosso*)，使對話更為緊密，而過渡樂句（譜例 2-13）也是建構在主題動機的緊接進入上。

【譜例 2-11】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 2.*

小三度主題動機

小三度

【譜例 2-12】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 10.

小三度主題動機堆疊

Poco più mosso  
f  
小三度動機

【譜例 2-13】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 12.

過渡樂句 (第九樂句)

p  
cresc. - - - mf

ii. 小三度撥奏型態：除了小三度的主題動機外，三度也以撥奏型態（譜例 2-14）出現。第一樂句（A）的撥奏結尾為下行小二度的答句，緊接上行小三度的反問句法；第二樂句（A<sup>5</sup>）的撥奏結尾之後，是下行小三度之答句。

【譜例 2-14】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, mm.2-3 & 4-5.

第一樂句A  
p espr., sempre legato  
第二樂句A5  
arco  
p  
mf  
pizz. gliss.  
自答 反問  
下行小二度 上行小三度  
自答  
下行小三度

c. 五度動機：分成三部分探討，從此當中揭露由五度音程發展出樂句間之對話方式，進而緊緊扣住整體架構。

i. A、B 兩段主題 A 與主題 B 的對話形式

端看 A 段前四樂句之結構為 A + A<sup>5</sup> + B + A (譜例 2-15)，即形成了一小段完整的對話關係。第一樂句主題 A 部分，可視為由男聲起頭娓娓道來的陳述，而第二樂句為第一樂句上方五度的主題複誦，乃是女聲音域。此兩句影響到調性調式的安排，緊接著是第三樂句對比性的主題 B 回應了主題 A 之陳述。而此三樂句的開頭音也呈現出互為五度之關係 G-D-A，第四樂句重複主題 A 結束對話。

【譜例 2-15】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, mm. 2、4、6 & 7.*

「調式五度呼應」

「主題與答句五度」

B 段之主題 A 與主題 B (譜例 2-16) 的對話方式依舊維持在五度之關係。端看樂句開頭與樂句之結尾音，皆維持五度音程，而樂句結尾音與下一句開頭音為五度關係或是五度轉位音程四度之關係。

【譜例 2-16】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, mm. 13、14 & 15.*



ii. 主題 B 旋律線條組成方式

五度動機除了揭露出主題 A 與主題 B 的對話方式，也是主要構成主題 B 旋律的行進方向（譜例 2-17），因為主題 B 在此樂章中的功能不只是做為對應主題 A 的角色而已，同時兼具調性和聲轉移之導向。五度音型的走向也影響了和弦級數的進行方式。

【譜例 2-17】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 6.*

A      D    G            C            F            B $\flat$

iii. 五度緊接式對話

在 B 段首次出現以小三度主題動機呈現緊密式對話，是架構在五度的模進（譜例 2-18a 及譜例 2-18b）。

【譜例 2-18a】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 10.*

小三度動機  
五度動機  
轉位音程

【譜例 2-18b】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 12.*

五度模仿    五度模仿



p            cresc.            -            -            -            mf

總結動機的運用，單一樂句動機：A 段為大小二度（譜例 2-3），主題小三度動機（譜例 2-4），B 段有著動機更进一步的運用—主題小三度與五度的結合（譜例 2-12）。樂句間對話動機：五度動機呼應（表 2-9），主題 A 與主題 B 起頭音與結尾音的五度銜接（譜例 2-15 及 2-16）。樂段的動機呼應：五度調式調性安排（表 2-11）。由此看出最小的環節為大小二度及小三度題動機，而整體大方向由五度主導對應，透過這些動機的連結，預示奏鳴曲形式的第二樂章，並使兩樂章的創作意象達到統一性，實踐標題“Sonata”的基本構想。

### 第三節 第二樂章 <隨想曲>

第二樂章在風格上與第一樂章截然不同，但端看作者在五度動機上（包含上屬五度以及下屬五度）的安排，以及聲部間的高低對應，形成如前樂章對話式的奏鳴曲形式，並以開展第一樂章的精神為其之作曲手法，來達成兩個樂章間的連貫性。例如：第二樂章開頭的前兩樂句，在音型對應的走向和五度動機的使用，即聯想到第一樂章男女對話的應答（表 2-14）。

表 2-14 第二樂章承接第一樂章的對話式作曲手法

第一樂章在一開始的撥弦，呈現上下行對話式的回應	第二樂章的開頭，音型同樣的顯現反向的對應
	

#### 一、曲式

第二樂章由奏鳴曲形式變形而成的 A、B 二段體，B 段是從原調（C 音泛音列音階）的下屬五度開始，與 A 段成對稱形式。A 段可分成三個部分（表 2-15）：

表 2-15 第二樂章 A 段的三個部分

第一主題 (mm. 1-40)	16 分音符快速音群動機以及其發展樂句
第二主題 (mm. 41-95)	泛音列音階主題
結束樂段 (mm. 96-142)	第一樂章小三度動機構成之尾奏

B 段的三個部分 (表 2-16)

表 2-16 第二樂章 B 段的三個部分

第一主題 (mm. 143-190)	A 段 16 分音符快速音群動機倒影及其下屬五度之發展
第二主題 (mm. 191-218)	A 段下屬五度泛音列音階主題
尾奏 (mm. 219-266)	16 分音符快速音群之尾奏

本曲使用的音階為泛音列音階 (Acoustic scale)<sup>21</sup>。作曲家在樂曲 A 段使用這些泛音列音階時，皆省略第三音。第三音在調性音階中，常常是決定大小調的關鍵音，因此省略第三音的做法，應為模糊調性之安排。

## 二、樂句結構

### 1. A 段

第一主題開頭高低聲部呈壁壘分明的狀態：第 1 至 2 小節，是為 C 音泛音列音階 (譜例 2-20)；第 3 至 4 小節，是為 G 音的泛音列音階 (譜例 2-21)。在此短短的四小節中，作者立即做出聲部高低對立以及原調與上屬五度對應 (泛音列音階 C-G) 的雙重安排，呼應第一樂章慢板長樂句式的對唱形式。主題由 G 音開始並在 G 音結束，宣告了本樂章的主音 G。第 5 至 8 小節由主音 G 開始的 C 音泛音列音階為主，混合了 G 音泛音列音階，造成諸多的臨時半音，並作為樂句發展及過渡的素材。第 9 至 12 小節：此兩句展現出下屬五度與原調之對應 (F-C)。至此，樂曲開頭泛音列音階的配置即以 C-G-C-F-C (譜例 2-19) 呼應第一

<sup>21</sup> 由泛音列第 8 音至第 14 音排列而成。

樂章近系調的安排 (A 段：g-d-g；B 段：g-c-g)，不過在此不能稱之為近系調，因為泛音列音階已不在大小調的調性體系下，C-G-C-F-C 的音階安排為上屬五度及下屬五度的動機配置。

【譜例 2-19】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 1-12.*

【譜例 2-20】

mm. 1-2 建構在 C 音泛音列音階

【譜例 2-21】

mm. 3-4 建構在 G 音泛音列音階

第 13 小節 (譜例 2-22) 開始是為一連串由低音聲部至高音聲部泛音列音階五度的轉移 (C-G-D-A)，更顯出聲部與動機間緊密的結合在一起。

【譜例 2-22】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 13-41.*

在泛音列音階移轉的過程中，有一些規律的變化，以第一組為例：第 13 至 14 小節為確立 C 音的泛音列音階，第 15 至 18 小節為過渡性質的樂句，並以原調第四音與下一個泛音列音階 (G) 之第七音，形成兩音階間過渡之半音變化 (表 2-17)。

表 2-17 泛音列音階移轉規律之變化

mm. 13-18

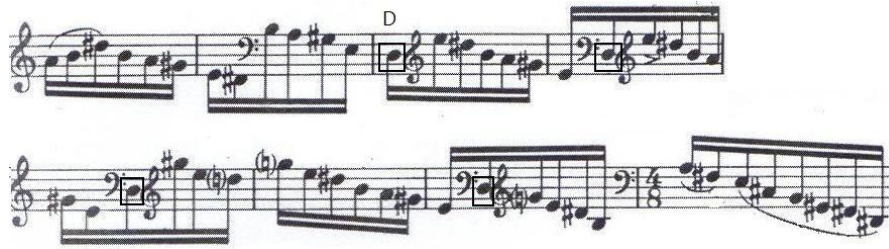
下列表 2-18 為從第 13 小節開始展開一連串的泛音列音階五度轉移之整理。

表 2-18 第二樂章一連串的泛音列音階五度轉移之整理

小節	泛音列音階	變化音(原調第四音& 下一調性第七音)
mm.13-22	C	F# & F
mm.23 -26	G	C# & C
mm.27-32	D	G# & G
mm.33	A	D# & D

第 33 小節 (譜例 2-23) 開始進入 A 音泛音列音階，也是到達此部分音域最高的地方，而作者重複利用下行旋律導向 D 音，預示下一段泛音列音階。

【譜例 2-23】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 33-40.



第二主題在第 41 小節後首次泛音列音階完整出現，為 D 音的“泛音列音階主題”，為本樂章主音 G 之五度屬音呈示。第 57 至 71 小節以五度雙音的型態，為 D+A 的雙泛音列音階，覆現第 41 至 55 小節旋律走向，使原本對唱之旋律轉以合唱方式呈現（譜例 2-24）。

【譜例 2-24】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 41-71.

m.41 泛音列音階主題

m.57 D+A 雙泛音列音階

此種合唱音型在第 72 小節以 4+2 的舞蹈節奏型態出現，中間穿插第一主題 16 分音符快速音群動機，為 D+G 的雙泛音列音階，直到第 86 小節進入 E 音的“泛音列音階主題”（譜例 2-25）。

【譜例 2-25】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 72-89.

第 96 小節 (譜例 2-26) 進入結束樂段，為 A 段之小尾奏。在此運用的動機脫離前面大量使用的五度，圍繞在第一樂章小三度的主題動機變型。此部分回到 C 音泛音列音階，並發展出以 C 為頑固低音的總體泛音頻譜色彩。小三度主題動機變形是為泛音列上的音級，遊走在頑固低音的基音 C 上(表 2-19)。

表 2-19 第一樂章小三度主題動機及第二樂章小三度主題動機變型

第一樂章小三度主題動機	第二樂章小三度主題動機變型
<p>小三度</p>	

【譜例 2-26】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 96-108.

小三度動機在第 120 小節以半音階方式上行，最後停留在 E $\flat$  和 C 音的小三度音程，重複了七個小節，音程才開始擴張至增四度（譜例 2-27）。

【譜例 2-27】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 120-138.*

m.120 小三度動機半音階式上行

音程擴張至大三度與四度

第 72-137 小節為發展過渡樂句，並結合了第一主題與第二主題，有發展部之功能與屬性，但導入的第一樂章主題再現，將本樂章截成兩段。

在一連串第一樂章小三度主題動機變形的引領下，帶出第一樂章的迴響：第一樂章主題 A 以 G 起音的海波弗里吉安調式顯現（譜例 2-28），而原本的結束音 C（也是為本樂章的原調），移至 B 段的開頭出現。

【譜例 2-28】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 138-142.*

## 2. B 段

為再現部。第一主題：開頭為主題動機的倒影，而此段開頭前四小節（mm. 143-146）維持在 C 音泛音列音階，不同於 A 段泛音列音階五度之呼應（C-G）。從第 151 小節開始，可以很清楚得看見下屬五度（B $\flat$ -F）的安排；第 155 小節之後為一連串的五度泛音列音階轉移，轉移的方式與 A 段相同，但起頭音不同，見下列表 2-20。



表 2-20 A、B 兩段下屬五度對應

The image shows two musical staves, labeled 'B 段' (top) and 'A 段' (bottom).  
 - **B 段:** The top staff is marked 'arco' and 'ff'. It starts with a C chord. The bottom staff has a 'm.151 Bb' annotation. A 'F' chord is marked above the staff.  
 - **A 段:** The top staff starts with a '1' above the first measure, marked 'f vigorosa'. It has 'C' and 'G' chords above. A 'C (過渡樂句)' annotation is above the third measure. The bottom staff starts with a '7' above the first measure, has an 'F' chord above, and ends with a '2' above the final measure and a 'C' chord above.

B 段與 A 段泛音列音階轉移之下屬五度對照，見表 2-21。

表 2-21 第二樂章 B 段與 A 段泛音列音階轉移之下屬五度對照

	B 段	A 段
B 段小節數	泛音列音階	泛音列音階
mm. 155-164	F	C
mm. 165-168	C	G
mm. 169-174	G	D
mm. 175-176	D	A
mm. 177-182	G	D

第二主題：泛音列音階主題同樣為下屬五度，比起 A 段，B 段在和聲安排上層次較為豐富，一開始下聲部就為 D+G 的雙泛音列音階（譜例 2-29），在主音 G 音上開展。

【譜例 2-29】Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm.191-194.

The image shows a single bass staff with a 'pp' dynamic marking. It features a sequence of chords: D-G, D-G, D-G, and D-G. The final chord is marked 'gliss.'.

尾奏 (譜例 2-30)：進入 F# 的泛音列音階 (譜例 2-31)，音型來自於第一主題 16 分音符快速動機 (譜例 2-19)；第 235 至 245 小節為主題動機音型建立在 G# 上的大三度音程的簡化：大三度 → 小三度 → 大二度 → 小二度；小二度之後帶出下行半音階到 C# 音，呼應 A 段第一樂章主題再現之結尾 D b 音 (譜例 2-28)。

【譜例 2-30】Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 224-249.

譜例 2-30 展示了大提琴的尾奏部分。樂譜包含以下標註：

- 起始音高：F#
- 力度：sub. *pp*
- 音程簡化：大三度、小三度、大二度、小二度
- 演奏法：*poco a poco sul tasto*、*dim. poco a poco*、*quasi gliss.*、*morendo*、*dim.*、*sul tasto*
- 終止音高：C#

【譜例 2-31】F# 音泛音列音階

譜例 2-31 展示了 F# 音的泛音列音階，以單音形式在琴弦上演奏。

樂曲最後泛音列音階轉換得非常頻繁，大致上走向為：E b → B b → C → G → D → G。

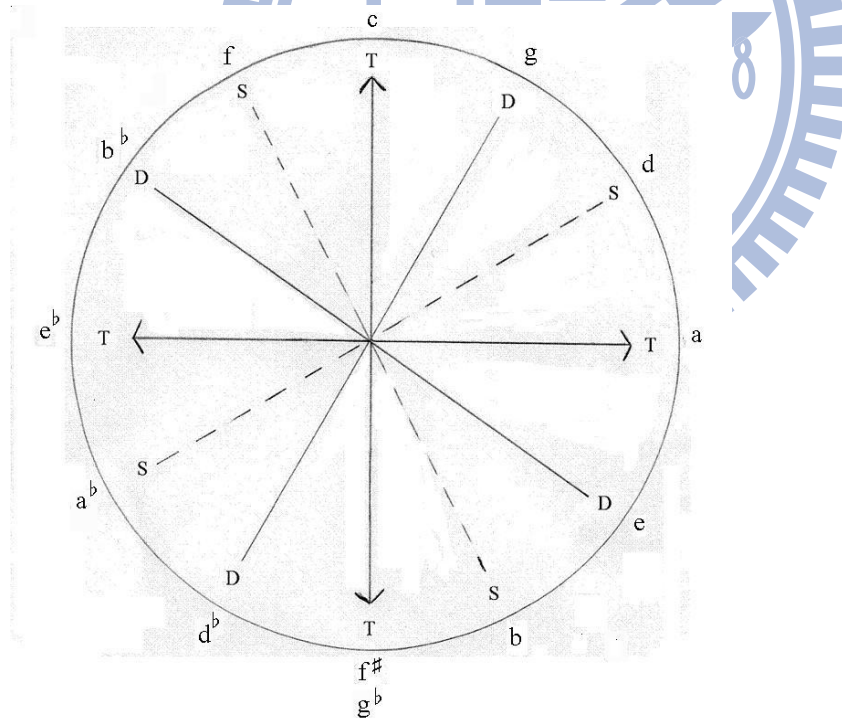
【譜例 2-32】Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 250-266.

譜例 2-32 展示了大提琴的樂句，包含以下標註：

- 音高：Eb ord., Bb, C, G, C, G, C, G, 半音階上行, G, D
- 演奏法：*allarg.*、*allarg. molto*、*cresc.*、*cresc. molto*、*fff*、*tutta la forza*
- 時間標記：4' 50''

第二樂章離第一樂章的作曲時間有五年之久，乍看之下似乎脫離了巴爾托克民謠風格寫作的影響，但觀看李蓋梯在第二樂章的手法安排，符合了音樂理論家連德懷 (Ernő Lendvai, 1925 – 1993)<sup>22</sup> 在分析巴爾托克音樂中所提出之中心軸體系 (Axis System) 理論：A 段部分，在開頭上屬五度與下屬五度對應後 (C-G-C-F-C)，便從 C 音開始往右繞五度循環軸心圖 (C-G-D-A-E)；在 B 段開頭，第一主題先以 C 音泛音列音階開始，再從左方的 B $\flat$  音往右繞 (B $\flat$ -F-C-G-D)；在第二主題樂曲徘徊在 C 和 G 音的泛音列音階；尾奏由 F $\sharp$  音的泛音列音階開始，中間 G $\sharp$  與半音階下行終點音 C $\sharp$  也可視為泛音列音階，這些泛音列音階雖不完善，但作者利用點綴的方式來走完這五度循環圖，最後樂句的泛音列音階起音走向為 E $\flat$   $\rightarrow$  B $\flat$   $\rightarrow$  C  $\rightarrow$  G  $\rightarrow$  D  $\rightarrow$  G，曲中結束在 G 音泛音列音階與主音 G 相呼應。

圖 2-1 連德懷五度中心循環圖



<sup>22</sup> 為匈牙利人，第一位研究巴爾托克運用黃金分割比例 (Golden section) 與費布那茲數列 (Fibonacci series)。

## 第三章 樂曲演奏詮釋探討

### 第一節 第一樂章 <對話>

本章之研究方法乃以對話式的創作概念，延伸探討演奏之詮釋方式。對話本身乃屬即時性的互動式溝通，而說話的表情與情緒是藉由發音、語氣顯露出來。故本文將以器樂模仿人聲來詮釋第一樂章，並分就三部分做說明：一、對話式撥弦；二、發音技法；三、語氣。

#### 一、對話式撥弦

在第一樂章中，李蓋梯運用滑音撥奏和弦（意指撥奏完和弦音左手隨即滑行的方式塑造對話之空間感，而語氣則是藉由上行與下行的滑奏過程來顯現。演奏者在滑音撥奏的過程中，為延續音響效果，必須緊緊的按住指板，以製造出像運弓滑奏般的線型效果。滑音撥奏和弦呈現出來的聲響較為飽滿與濃郁，故所有的微分音都能被聽見，因此更能把作者所標註之表情記號「*espressive*」（富表情的）傳達出來。

在第一樂章裡，滑音撥奏的方向可分成上行與下行，上行代表問句，下行為答句。樂曲開頭以滑音撥奏和弦（譜例 3-1）形成一問一答的對話，第一組為問句，滑音的速度略快，使撥奏隨著音型有向上提升之感，並在終點 G 音加上微微的抖音，使口吻（以抖音共鳴方式來表示其口吻）得以延續，且作者在譜面上也針對滑音撥奏有所指示<sup>23</sup>。承接問句的第二組則是針對最高音 D，透過撥奏上力道增強並配合抖音，使滯留的時間稍長，使語氣更為肯定，左手再以緩慢拖行的方式帶進 C#，此時乃利用滑行速度與撥弦之力道的不同，區分出問與答句間之差異，形成小區塊的對話感。

<sup>23</sup> 原文翻譯如下：滑音撥奏，按弦的手指要持續有力，並且加上些微抖音。

【譜例 3-1】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 1.*



\*) Pizzicato-Glissando: Die Griff-Finger stets kräftig auf die Saiten aufdrücken (etwas Vibrato).

## 二、發音技法 (Articulation)

人們說話時，發音的清晰度會直接影響到表達，然而聲音的清晰與否在於子音瞬間的咬字，例如/d/、/t/、/p/等等，在器樂上同樣有發音的問題，左右手分別有不同的方式來達到發音的明確度。

1. 左手：分為打音、撥奏與滑音三部分探討。

a. 打音：針對上行音的左手基本技巧。在連弓的情況下，右手只有母音的發音，子音必須靠左手，左手打音的力度對發音是格外重要，尤其以 3、4 指有子音的部分最需加強，如主題 A (譜例 3-2) 第一單位 1-3-4 的指法是在 C 弦上執行的。C 弦較粗，因此震動較緩慢，第 3、4 指的手型第一關節垂直地抬高，並快速直立落下以確保瞬間發音 (子音) 的清晰度。

【譜例 3-2】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 2.*



b. 撥奏：為增加子音的清晰度，左手的撥奏主要是運用在下行音，如圖 (譜例 3-3)，3-2-1 指法的進行方式不單單只是放開手指，而是以手指扣住弦，順道往手心輕撥，特別是低音的弦及拉奏空弦時 (譜例 3-4)。

【譜例 3-3】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 6.



【譜例 3-4】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 2.

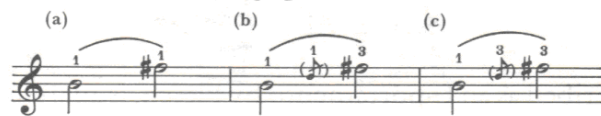


c. 滑音：

卡爾·弗萊其 (Carl Flesch, 1873-1944)<sup>24</sup> 提供了三種換把位的方式 (圖 3-1)<sup>25</sup>。而本段欲探討的是換把位之後續動作能助益咬字的精確。在此篇幅中 (表 3-1)，是以 (b)、(c) 的範例，衍生至下行的方式。(a) 是用同一手指不間斷的滑音；(b) 是以起音手指滑至中間音 D 時，終點音的手指再按下去；(c) 是手指先按起音，用終點音的手指按中間音 D，再滑至終點音。

圖 3-1 弗萊其的三種換把位的方式

The three main methods of fingering a portamento, from Flesch, *The Art of Violin Playing*, I, 30.



<sup>24</sup> 匈牙利小提琴家，年少時先後於維也納及巴黎音樂院習琴。編寫的音階系統為目前普遍性之教材，使學習者移把位更加完美與流暢。

<sup>25</sup> Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style* (USA : Cambridge University Press, 1992), 145.

表 3-1：為上述換把位在第一樂章的運用

<p>(a) 第十一樂句，從 E<math>\flat</math> 音滑至 B<math>\flat</math> 音時，為著重 B<math>\flat</math> 音的發音，在滑至終點音時，瞬間的抖音幅度須增強，即是以左手做出重音 (&gt;) 的感覺。</p>	<p>(b) 第八樂句，3 指從起音 G 滑至中間音 D 時，3 指往內撥奏終點音 C (為了清楚的子音發音)。</p>	<p>(c) 第二樂句，1 指按在起音 G，2 指從 G<math>\sharp</math> 往上滑至 C 音，再以左手做出重音 (&gt;) 的感覺。</p>
		

2. 右手：針對和弦的拉奏與斷連奏做出說明

a. 和弦與雙音拉奏法：和弦與雙音在此無伴奏曲子中，扮演著點綴和聲色彩的重要角色，因此一開始的發聲必須著重清晰度與乾淨度。本文建議，進入和弦時，左手的按弦必須早於右手，而右手以帶有重量並垂直墜落，近似 *marcato* (著重的) 的發音方式拉奏出下一和弦雙音。

b. 斷連奏 (*portato*)：在一般的談話中，語氣加重之處，通常咬字會特別用力，而 *portato* 弓法的運用，是介於圓滑奏 (*legato*) 與斷奏 (*staccato*) 間，能讓弦樂器在連弓的狀態下，都能強調每個音的音節 (譜例 3-5)。

【譜例 3-5】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 6.*




### 三、語氣

李蓋悌於本樂章開頭，指示其速度為「慢板」(Adagio)，並加上「速度自由的」(*rubato*)與「如歌似的」(*cantabile*)等兩術語。當這三個術語擺放在一起時，能給予演奏者很大的想像空間去營造出對話的意境。

1. A段：主題A與主題B在A段呈現兩種不同的口吻，主題A之展現方式乃是以優美的旋律敘述，並鋪陳出故事的主軸；而主題B的開頭，具有調性系統中，大調明亮般的特質，是與主題A成為強烈對比的原因。

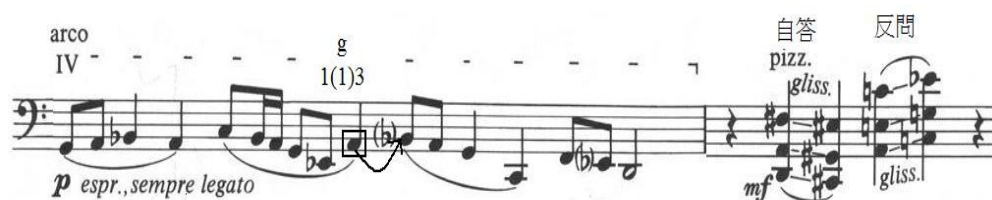
開頭的滑音撥奏和弦彷彿是歌劇中之序曲，李蓋悌只運用了一個小節即道盡了全曲的輪廓（表達方式請參照上述“對話式撥弦”）。

第一樂句主題A（譜例3-6）為男生聲部，音量為弱（*p*），作者在術語上指示「*espr.*」（富表情的），「*sempre legato*」（始終圓滑奏）。在開頭的滑音撥奏和弦後，男主角像是不急不徐地道出心中的話語，其心境是寧靜而悠遠的。本段將整個樂句劃分成四個單位，並用單位來區分語氣上的細微差別。第一單位，乃以男主角之敘述開始，如前所述其口吻平靜且穩重。因樂句起頭之第一個音為G音，此音訴說的口吻，連結著「*espr.*」與「*cantabile*」，故發音格外的重要。基於上述理由，故演奏時右手扣弦動作須確實，並加上左手抖音起頭之動力來塑造音的形狀。另為維持樂曲的流動性，弓速在第一拍應略慢，以保留弓長至後兩拍的四分音符，且弓速與弓面角度可稍做變化。承繼第一單位之鋪陳，第二單位為男主角向女主角傾訴的重點字句，音調稍微提高，起頭節奏 更使得樂曲有推進之感；為在連弓的狀態下，突顯音的個體性，故第二拍後半Eb音帶進第三拍A音，換把位選擇為(b)的方式。因第二單位比起第一單位語氣較為熱切，故應使弓面接觸面積大，以增加聲音厚度來展現其積極之態度。第三單位熱切的情緒稍微減緩，樂曲流動感隨著節奏與音型而遞減，以進入結尾的第四單位。第四單位彷彿男主角獨自退回到自己平靜的內心世界，開頭分弓的八分音符運弓長度不



建議過短，必須考慮前三單位都是連弓的狀態，太短的分弓會使句子過於突兀，使用 *Tenuto* (持續地) 加上抖音，使樂句的圓滑感在分弓之情況下，不至於斷掉，結尾音 D 音弓面由正轉側，收尾輕。樂句收尾為滑音撥奏和弦 (譜例 3-6)，第一組是帶點落寞的自答句，故在滑奏上的速度略慢，使音量有漸弱之感；第二組像是不放棄希望般，反問女主角，撥奏上音量較為大聲並採取較快的滑行速度使推進的感覺更為強烈，展現疑問句的催促感，由於是在一開始撥奏隨即滑行，所以音量上帶有漸強的效果。

【譜例 3-6】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, mm. 2-3.*



第二樂句主題 A 為女生聲部 (譜例 3-7)，音量依舊是弱 (*p*)。此樂句為第一樂句五度之移位，好似女主角以輕柔的口吻，喃喃複誦男主角的話語般。所以在音色的表現上應有所區別，建議呈現較為溫柔的音色 (*Dolce*)，弓毛接觸面積偏少，透過較快弓速與抖音來拉奏。結尾為下行的滑音撥奏為自答句，下行音型漸弱的效果，使女主角的話語像是消失在遠處般。

【譜例 3-7】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, mm. 4-5.*



第三樂句主題 B (譜例 3-8) 為女生聲部，音量為中強 (*mf*)。大調之明朗的和聲色彩使女主角回應的聲音呈現出溫暖且愉悅之氛圍，因此第一個音的音色建議使用幅度較大的抖音，來展現聲音的圓潤度及暖度。第一單位之音型為維持發音

的清晰，須掌握左手下行音撥奏的確實度；而第二單位換弓較為頻繁，但在弓的長度上卻不能因此而縮短，為維持的聲音飽和度，弓速可加快且運弓重量不變，弓毛須緊貼弦；第三單位音型與第一、二單位不同，推進的音型先往上又瞬間往下，而 *portato* 的運弓技巧能減緩往下的音型速度，再利用第三拍 *tenuto* 的奏法，使音樂的流動感漸緩。最後帶有轉換氣氛功能的小三和弦撥奏，透過撥奏闡述著較為平靜的心境，故在撥奏上的速度應趨於緩和。

【譜例 3-8】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 6.*



第四樂句主題 A (譜例 3-9)，為男主角的再次陳述。由於第四單位音型出現變化 (原本為級進下行轉變成先級進上行在回到結束音)，使男主角的口吻流露出較為開闊之態度，所以在拉奏上開頭的兩個八分音符，比起第一樂句第四單位的八分音符，較為婉轉輕柔。

【譜例 3-9】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 7.*



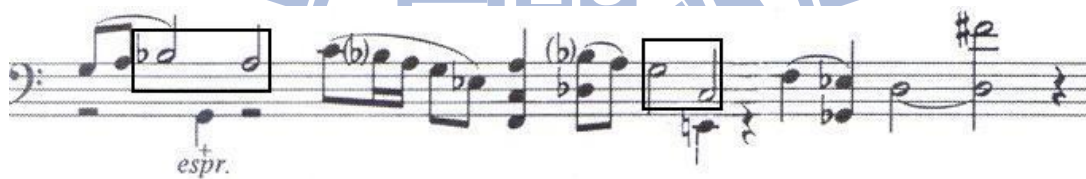
第五樂句主題 B (譜例 3-10) 由於李蓋悌運用大調和聲的配置，加上透過強 (*f*) 的音量，表現出女主角更為積極與熱切的態度。故演奏時，大幅度且快速的抖音加上和弦渾厚的聲響，可讓語氣更加的熱情；最後一拍左手的撥奏有「*espr.*」的表情術語，聲音須透過指腹較厚的地方，使聽覺上有溫暖的感覺。

【譜例 3-10】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 8.*



繼前面男女多次有著對話的回應之後，第六樂句（譜例 3-11）所呈現主題 A 的語氣有別於開頭般平鋪直述之口氣。此樂句為 A 段之收尾，樂句音程提高了八度，並且首次出現節奏增值的變化。增值的部分在情緒上有一種緩和的作用，而使氣氛有著前所未有的寧靜感，而本文也認為有更深的思緒是隱含在增值的部分，因為左手 G 音富有感情地撥奏，讓思緒進入回想的記憶中。而最後 D 大調的和聲色彩使得男主角的心境有昇華之感，故拉奏時，聲音隨著運弓至弓尖而減弱消失。

【譜例 3-11】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 9.*



2. B 段：速度上開始有變化，「*piu mosso*」（速度轉快），為 B 段的指示。主題 A 在此段變化極大，語氣不像 A 段般寧靜而悠遠，其態度由被動轉為積極。由於主題 A 在 B 段的語氣上有極大的轉變，導致對應的主題 B 在承接時，口吻會較 A 段熱切，每個音的音色顯現得更為飽滿。

李蓋悌在第七樂句（譜例 3-12）以小三度動機模進的編排方式，形成男女對話的穿插，造成聽覺上的層次有所改變，呈現綿延不絕之感。由於男主角心境在前一句的有昇華之感，使其原本較為內斂的性格有所轉變，並與女主角展開熱烈的對談。第一單位由娓娓道來的語法轉成積極的語氣，如此立即的轉變，建議在第一個 G 音就呈現出來，所以在拉奏上與 A 段圓滑式奏法是截然不同的，起頭音的弓法運用皆以近似 *marc.* 的發音方式，左手的抖音幅度更大速度也更快。第

二、三單位的和弦部分仍維持 *marc.* 的奏法。第四單位之節奏與音型皆來自於主題 B 的第三單位，是語氣加重的地方，在第七樂句當中，更重複了兩次，因此在第二次複誦時，*portato* 會做得更為明顯，使每個音節能清楚地發聲，做出有宣告式的意味。

【譜例 3-12】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 10.*

The image shows a musical score for Example 3-12, which is the 10th measure of the first movement of the Sonata for Violoncello Solo. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'Poco piu mosso' and 'f'. The music is divided into four units, labeled '第一單位' through '第四單位'. The first unit is marked 'marc.' and the fourth unit is marked 'portato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

第八樂句主題 B (譜例 3-13) 女主角的語氣透過本樂章的最高音 G 音，蘄露出前所未有的堅定力量，建議藉由靠橋的運弓及熱切的抖音來表現，但隨著兩次五度模仿的級近下行，態度稍有軟化，因此運弓力度會稍微減弱。

【譜例 3-13】*Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 11.*

The image shows a musical score for Example 3-13, which is the 11th measure of the first movement of the Sonata for Violoncello Solo. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'p'. The music features a five-degree imitation descending sequence, labeled '五度模仿級近下行'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

第九樂句是以主題 A 發展而成的過渡樂句 (譜例 3-14)，開頭兩聲部的交接，使急促的對話帶有不安的焦躁感，焦躁感會隨著漸強而愈來愈明顯，直到主題進入時，不安的感覺才暫緩了。小三度的主題動機模進同樣以近似 *marc.* 的運弓方式清楚地發音；而第五拍至第十拍主題進入時，弓面完全緊貼弦，能做出寬廣的效果，與前面四拍對話的緊湊感形成對比；第九拍至第十拍，在換弦時，利用右手的換弦拍打，也能增加發音的清楚度；而最後一拍似乎是很倉促地結束此樂句，而正式的主題 A 隨即緊接在下一樂句出現。

【譜例 3-14】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 12.

主題進入

小三度主題動機模進  
marc.

The musical score for Example 3-14 is written for a cello in bass clef. It features a series of eighth-note patterns. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second measure has a *mf* dynamic. A '7' is written below the first measure. The score includes a 'marc.' (marcato) instruction and a '主題進入' (Theme entry) label. Two boxes highlight specific eighth-note motifs.

第十樂句主題 A (譜例 3-15)，是李蓋悌首次以大調的和弦配置來展現主題 A，使音樂呈現先前沒有的綿密以及寬闊，並且一掃前句焦躁不安的感覺。拉奏上須特別注意換弓的速度要慢，才不會破壞句子的連接。

【譜例 3-15】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 13.

The musical score for Example 3-15 is written for a cello in bass clef. It features a series of eighth-note patterns. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The score includes a '13' marking.

第十一樂句主題 B (譜例 3-16)，承接第十樂句的寬闊感，女主角帶著堅定不移的情感，直到最後一拍，口吻才變柔和。在右手運弓方面，弓面完全緊貼並靠橋，維持聲音的穿透力，左手在第三單位第一拍做出明顯的滑音效果，更可以使情感更為高漲。

【譜例 3-16】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. I, m. 14.

The musical score for Example 3-16 is written for a cello in bass clef. It features a series of eighth-note patterns. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The score includes a '2-2' marking.

第十二樂句主題 A (譜例 3-17) 為最後一個樂句，開頭兩聲部的對話，不再有急促感，彷彿是達成共識的一搭一唱，琴瑟和鳴的感覺。開頭音型與第七樂句相同，在口吻的表現上會處理得較為和緩；第二、三單位的拉奏方式也會和第一

樂句 *legato* 奏法有所不同，藉由垂直的和聲配置帶出旋律線條的走向。而在單獨八分音符的銜接上，音的獨立感會取代銜接圓滑的感覺，例如在第二單位的第二拍以拍打換弦方式，使音符的個體感更加明顯，同時強調 *tenuto* 的力度記號。

【譜例 3-17】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 15.*



樂曲的結尾，上行的滑奏撥弦（譜例 3-18）出現兩次，是帶有企盼式的語氣。第一次撥奏的情緒，作者希望較為熱切，因此標註了 *espr.*，適合運用大幅度的抖音，而答句是沉穩而堅定，以運弓 D 音回答，開頭弓速略快；第二次的滑音撥奏音域較低，樂曲也趨近尾聲，所以以小幅度取代大幅度的抖音，答句運弓的速度也趨於和緩，音量轉為極弱 (*pp*)。而最後分解和弦的撥奏，更是將全曲帶進寧靜的氛圍中，三個音的分解和弦在右手的運用上有漸慢之感。

【譜例 3-18】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. I, m. 16.*



## 第二節 第二樂章〈隨想曲〉

此樂章是為〈隨想曲〉 (*Cpriccio*)，作者在開頭標明強而有力的急板 (*presto con slancio*)，在技巧與樂曲的整體的呈現上，對於演奏者來說具有相當的難度。本節將分為兩部分探討，第一部分為技巧演奏要點，說明曲中較困難與特殊演奏技法的地方，第二部分為樂曲整體詮釋。

## 一、技巧演奏要點

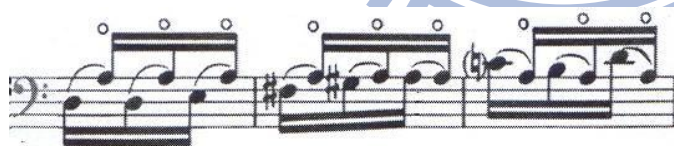
1. 16 分快速音群動機：在演奏 16 分快速音群動機（譜例 3-19）時，右手食指必須有扣弦的動作，以達到每音都能發音清楚，特別針對低音的部分，由於 C 和 G 弦較為粗，須用背膀及大手臂的力氣，使低音共鳴更好、聲音更有彈性。

【譜例 3-19】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 1-4.*



2. 泛音列音階主題：泛音列音階主題（譜例 3-20）是為連續換弦，音型維持為 16 分音符。在如此快速的換弦狀況下，右手利用大手臂垂直向下的動作，使泛音列主題音階明顯唱出，同時手臂可輕鬆地換弦。此泛音列音階主題以顫音式五度雙音面貌展現時（譜例 3-21），音量縮減至極弱（*pp*），在安靜的氛圍下，左右手應避免有過大的動作而引起干擾寧靜的重音，左手在換音的過程中，保持平順並且避免移把位時造成的頓點，右手在換音時弓面可稍微扣弦，使聽覺上能聽清楚換雙音的地方。

【譜例 3-20】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 45-47.*



【譜例 3-21】 *Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 57-60.*



3. 短斷音 (staccatissimo)：斷奏的一種，比斷音 (staccato) 再短些。右手持弓時，以垂直墜落擊打的方式，使聲音有如符號的形狀 (譜例 3-22)，呈尖銳狀。

【譜例 3-22】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, m. 72.



4. 左手撥奏：在此 (譜例 3-23) 作者欲利用左手撥奏空絃，達到重音 (>) 的感覺，同時在譜面上也做出指示<sup>26</sup>。

【譜例 3-23】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 185-190.



\*) Die Akzente auf der leeren A-Saite werden durch ein gleichzeitiges Pizzicato in der linken Hand unterstützt. (Akzente trotz des Diminuendo).

## 二、整體演奏詮釋

第二樂章為 3/8 拍，演奏時要使快速 16 分音符上，呈現出三拍子的律動感。

### 1. A 段

第一主題：樂曲一開頭 (譜例 3-24) 李蓋悌給了精力充沛 (*vigoroso*) 的術語，呼應了此樂章強而有力的急板 (*presto con slancio*) 的速度指示。開頭高低聲部的對應，彷彿男女主角在宣示主權般，從句尾音與起頭音都是相同的狀態，更可清楚明白，兩聲部是壁壘分明、各據一方且有互不想讓的意思。高低聲部在音量上都為 *f*，因為地位平等相當，演奏者可藉由音色的不同 (低音較為厚實，高音為清澈透亮)，來區分兩聲部的性格。由於速度很快加上音量為 *f*，右手的運

<sup>26</sup> 原文翻譯如下：在拉奏空絃 A 時，同時藉由左手撥奏出重音，記譜法同+記號，音樂雖然是漸弱的，但重音仍要演奏出來



弓建議不要太緊壓和運弓過短，方可使聲音具有彈性。

【譜例 3-24】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 1-12.

II. Capriccio

Presto con slancio

*f* *vigoroso*



第 13 小節 (譜例 3-25) 承接第 11-12 小節的 C 音泛音列音階，但低了兩個八度，聽覺上呈現故作神秘的姿態；第 27 小節，激辯開始明朗化，激辯的情緒如滾雪球般愈滾愈大，最後從高點滾落並消失。本文建議拉奏的情緒在每一次泛音列音階的轉移點上 (C-G-D-A)，可慢慢往上的醞釀，到了 A 音泛音列音階之後，弓的力度可以完全釋放，並展放出曲中狂蕩不羈的性格；第 35 小節利用左手瞬間大幅度的抖音以及右手的扣弦，做出頂點 E 音標明的突強 (*sf*) 記號，使下墜的句法更清楚地顯現。最高點的 G# 音，是第一主題情緒最高漲的地方，右手增加弓的長度，使音樂更為寬廣並且做出「*poco allarg.*」(漸慢，通常伴以漸強)，第 39 小節開始漸弱 (*dim.*) 銜接到第二主題。

【譜例 3-25】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 13-40.

m.13 C

G

D

m.27

A

m.35

*poco allarg.* - - - *a tempo*

*sf* *sf* *dim.* - - - *p*



第二主題：樂曲進入新的氛圍，與第一主題激動的性格完全不同。跨弦式的音型設計與音量小聲的轉變，使新的氛圍是虛幻且飄蕩的，像在耳邊訴說著。線性的旋律由泛音列音階主題（譜例3-26）帶出，音量由 *p* 開始，進行三次鋪陳（第一次：41-44 小節，第二次：45-48 小節，第三次：49-56 小節）。第一次由低聲部開始佈局，主旋律在 C 弦，音色較為低沉與厚重；第二次移至 D 弦，聲音由厚轉輕柔；第三次為 A 弦，是較為柔情的細緻聲音。而此跨弦式拉法的主題，著重在泛音列音階的線條，持續音 A 和 D 輕鬆帶過即可。第 57 小節的雙泛音列音階，音量更減弱至極小聲 (*pp*)，顫音 (*tremolo*) 的拉奏方式，使氣氛處於屏息的狀態。右手建議在靠近指板 (*sul tasto*) 的地方拉奏，使樂曲更為寧靜。

【譜例 3-26】*Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 41-71.*

m.41 泛音列音階主題

m.45

m.49

m.57

*tremolo sul tasto*

*pp*

第 72 小節 (譜例 3-27) 大提琴大聲奏出如敲擊樂般聲響的五度雙音，像是劃破寧靜般，右手運弓位置回到正常的地方 (ord.); 第 73 小節則到指板 (sul tasto) 演奏小聲的顫音，瞬間成爲對比；第 74 至 75 小節再一次奏出賦予節奏性的五度雙音；第 76 至 77 小節接回第一主題 16 音符快速音群動機，高低聲部再度各執一方；第 84 至 85 小節是以琶音形成過門的形式，音量爲 *pp*，由於琶音音程的度數包含五度，左手手指建議以攤平的方式將力氣掛在琴弦上，而右手以大手臂的重量來換弦，並且透過大手臂的墜落，達到三拍的律動感。經過第二主題 E 音泛音列音階主題與琶音過門的連接，音階持續地往上攀高，譜面上的音量也指示著逐漸漸強 (*poco a poco cresc.*)，因此右手運弓愈用愈多，並且配合抖音，使高音不具壓迫性並維持聲音的暖度。

【譜例 3-27】Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 72-95.

第一主題 16 音符快速音群動機

ord. m.72 *f sub.* *pp* *ord.* *f sub.* *più f* *poco allarg.* *a tempo* *ff* *dim.* 琶音過門

第二主題 泛音列音階主題

琶音過門 m.84 *pp* *p* *poco allarg.* *pp* *sub. a tempo* *la melodia in* *p* *cresc. poco a poco* *(cresc.)* *f* *pp sub.*

結束樂段：由於泛音式的和聲色彩以及第一樂章小三度動機不斷地顯現，使樂曲似乎進入到回想的世界中。跨弦式的音型設計，讓音響有如波浪般的層層堆疊，藉此顯現思緒翻騰之感。第 96 小節（譜例 3-28）音樂突弱 (*pp, sub.*)，但作者仍希望上聲部的旋律能被聽見，因此標示旋律是強調與突顯出的 (*la melodia in rilievo*)。速度是具有彈性，例如在第 103 小節樂句分句之處，作者給了極少得漸慢 (*pochiss. rall.*) 指示，讓原先不斷湧出的旋律稍作停頓，第 104 小節再開始另一層次泛音式的聲響。本文分成三個階段來鋪陳 A 段的高潮點：第一階段，又可細分為兩個層次，第 96-103 小節以及第 104-109 小節，第二層次情緒上較第一次來的焦躁，拉奏上，依照譜面的漸強記號 (*cresc. poco a poco*)，使跨弦式的泛音列色彩愈來愈濃烈；第二階段，音量達到 *f*，第 116 小節隨著音程的擴張，演奏時左手抖音的幅度愈來愈大，並藉由右手運弓來增加高音的厚度；第三階段，音程以小三度往上爬行，為維持 *f* 的音量，右手運弓弓面緊貼著弦，位置建議在接近靠橋部分，第 126 小節進入 A 段最激昂的地方，小三度的音程不再往上跑，而是持續的重複著，此時更是要用盡全身的力氣在運弓上；第 133 小節隨著音程的擴張，藉由 *poco allarg.*，演奏者能將情緒做得更為飽滿，拉奏最終的增四度音程後，剎那間，時間彷彿凍結了。第 136 至 137 小節的休息，為轉換氛圍之關鍵，而記憶中最溫暖的聲音（第一樂章主題）真實的出現了一半，卻被殘酷現實面短暫地喚回，經過兩個小節的休息，才接回後半樂句，並以下行滑奏撥弦呈消失狀。

【譜例 3-28】 *Sonata for Violoncello Solo*, mov. II, mm. 96-140.

第一階段

Violin

m.96 *sub. a tempo*  
*la melodia in*  
**pp** *sub.*  
*rilievo*

m.103 *pochiss. rall.* *a tempo* *simile*

第二階段 *cresc. poco a poco* *f* *cresc.*

m.116 第三階段 小三度 *piu f* *cresc. molto.*

m.126 *(cresc.)* *fff*

m.133 *poco allarg.* *Sostenuto (tempo del Dialogo)* *sempre fff*

*sub. Presto* *sub. fff* *Sostenuto* *pizz. espr. gliss.* *p* *mf*

2. B 段：第一主題與第二主題為 A 段下屬五度再現。第一主題兩聲部的激辯持續發酵；第二主題也維持在跨弦式的泛音列音階主題。

尾奏（譜例 3-29）：樂段由第一主題 16 分音符快速音群動機構成，但音量為 *pp*。樂句的氛圍似乎是猶疑與徬徨的，此種不安的情緒隨著音程動機的簡化（大三度-小三度-大二度-小二度）而慢慢減弱，李蓋悌指示運弓漸漸往指板移動（*poco a poco sul tasto*），使音量也逐漸漸弱（*dim. poco a poco*），最後，作者以下

行半音階讓樂句逐漸漸弱並慢慢消失 (*morendo*)，似乎是把所有的問題都拋在腦後。第 250 小節開始，像是不甘心似的，奮力再做最後一搏，在第 252 小節，重音開始有改變，不規律的重音可以透過左手換把位的掉落感達到，而兩聲部除了激辯之外，也相互拉扯著並且隨著表情術語 *allarg.* 和 *cresc. molto* 愈來愈激烈，倒數二小節用盡所有力氣 (*tutta la forza*) 的術語，像是仰天長嘯般，使雙方結束了一切的爭論。瞬間，時空又彷彿回到第一樂章開始前的靜默。

【譜例 3-29】*Sonata for Violoncello Solo, mov. II, mm. 250-266.*

大三度 poco a poco sul tasto 小三度

大二度 dim. poco a poco

sul tasto

*quasi gliss.* (dim.)

*morendo* mm.250

*ff* ord.

mm.252

*allarg.* allarg. molto

*cresc.* cresc. molto

*fff* tutta la forza

4' 50''

## 第四章 結語

由作曲背景得知，此曲第一樂章乃寫給作曲者所愛慕的女性友人，加上第二樂章仍是承接第一樂章“對話”之感，因此本篇論文演奏詮釋探討方向多從

“人”的角度出發：人的性格、談吐方式與情感，甚至是人性底層的心境，都在音樂中顯露出來，不過在討論音樂層面之前，仍需藉由分析的方式，了解在第一樂章中李蓋悌以調式調性設定主角的性格，並用兩條旋律線分別代表著男女主角，每一次的談吐語氣在作者精巧的安排下，皆有所不同；而第二樂章不同於第一樂章調式調性的作曲方式，使用了泛音列音階，乍聽之下，似乎沒有關連性，但作者巧妙地以大方向的五度動機來連接性格迥異的兩個樂章，並延續第一樂章高低聲部的對應使對話感得以再現；曲中泛音色彩的聲響，也豐富了音響層次的變化，結合了當下的作曲潮流。

經過了分析的階段，更能滲透曲中的脈絡，使演奏時，較有確實感，而不只是虛談而已；再者，藉由撰寫的過程中，不斷地修正詮釋的面向，以達到較為確切的音樂風格；最後，希望透過這本論文的研究與音樂會的演出，能使大家喜愛這首無伴奏大提琴奏鳴曲，並更深入地了解李蓋悌早期的作品。

## 參考文獻

### 中文書目

- 貝拉·巴爾托克。《巴托克論文書信選》。人民音樂出版社編輯部編。台北：世界文物出版社。1993年。
- 林肇富。《大提琴的技巧研究》。台北：晨曦文化事業公司。2001。
- 康謳主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，2002。
- 游昌發。《1900-1914年歐洲音樂》。台北：藝友出版社，1989。

### 西文書目

- Blum, David. *Casals and the Art of Interpretation*. London: University of California Press, 1977.
- Ling, Jan. *A History of European Folk Music*. Translated by Linda and Robert Schenk. USA: University of Rochester Press, 1997.
- Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style*. USA: Cambridge University Press, 1992.
- Toop, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press, 1999.

### 西文期刊

- Whittall, Arnold. "In Memoriam: György Ligeti." *The Musical Times* (2006): 2-4.

### 學位論文

- 陳鴻鋒。〈利蓋蒂結構思維研究〉。上海：上海音樂學院音樂博士學位論文，2007。
- 王靚如。〈巴爾托克《八首匈牙利農歌即興曲，作品20》之音樂分析與演奏詮釋〉。台北縣：天主教輔仁大學音樂研究所碩士論文，2009。
- 劉夜蘭。〈巴爾托克《小宇宙》之探究〉。台南市：國立台南大學音樂教育學系碩士班碩士論文，2006。

### 樂譜

- Ligeti, György. *Sonata for Violoncello solo*. NY: Schott, 1990.



## 影音資料

Edwards, Terry, London Sinfonietta Voices. *Ligeti, György Edition 2*, Sony CD SK 62305, © 1996, © 1996.

Geringas, David, cello. *Ligeti, György : The Ligeti Project, Vol. V*, Teldec CD 8573-88262-2, © 2004, © 2004.

Uriarte, Begoña and Mrongovius, Karl-Hermann, piano. *Ligeti, György : Musica Ricercata, Capriccio 1 & 2, Invention, Monument • Selbstportrait • Bewegung*, Wergo CD 60131-50, © 1987, © 1987.

## 網站資料

Whittall, Arnold. "Tonality." in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e6829> (accessed June 15, 2010).

