

天主教輔仁大學音樂研究所碩士論文

指導教授：李文彬

從民俗音樂創作素材觀點探討巴爾托克兩首小提琴狂想曲

(作品八十六、八十九)的詮釋與分析

The Interpretation and Analysis of Béla Bartók Two Violin
Rhapsodies (Sz. 86, 89) from the Aspects of Folk Music

研究生：馮佩淑 撰

中華民國九十四年一月

目次

前言	ii
第一章 緒論	1
第一節 研究目的	1
第二節 研究範圍	3
第三節 研究方法	4
第二章 巴爾托克創作概論	6
第一節 生平概述	6
第二節 創作背景	13
第三節 風格語法	20
第三章 匈牙利民俗音樂概述	28
第一節 意義與發展	28
第二節 類型與風格	36
第三節 素材的應用	45
第四章 兩首小提琴狂想曲之音樂分析	55
第一節 創作背景	55
第二節 第一號音樂分析	59
第三節 第二號音樂分析	70
第五章 兩首小提琴狂想曲之樂曲詮釋	84
第一節 詮釋概論	84
第二節 第一號樂曲詮釋	92
第三節 第二號樂曲詮釋	107
第六章 結論	119
參考文獻	123
附錄一 兩首小提琴狂想曲使用之民謠	127
附錄二 巴爾托克作品目錄	135

前言

以前總是聽到許多研究生喊著寫論文苦，當時的我總是無法理解這些人的感受，等到自己著手進行論文的寫作之後，才深刻的體會到箇中的滋味，雖然在研究的過程中備感艱辛，但最後看到自己的心血得以付梓，這份成就感是無法溢於言表的。

自習琴以來，二十世紀的曲目一向是自己比較少接觸的，因此在選擇研究題目時，便想以二十世紀的曲目作為範疇，一方面能彌補自己的不足，另一方面更期盼能藉由這樣的機會開拓自己音樂上的視野。在二十世紀的小提琴曲目中，巴爾托克可算是一位不可或缺的重要音樂家，在聆聽過巴爾托克的小提琴作品後，特別對於他的兩首小提琴狂想曲留下了深刻的印象，樂曲中原始質樸的氣息和熱烈奔放的情感，充分顯露出濃厚的民俗音樂風格，於是便令我興起以此兩首小提琴狂想曲做為論文研究題目的念頭；之後在蒐集和閱讀資料時，發現第一號小提琴狂想曲似乎較第二號小提琴狂想曲受歡迎，然而這樣的現象便代表第二號不如第一號嗎？此外，雖然我們知道這兩首樂曲使用了大量的民俗音樂素材，但具體而言，所謂的民俗音樂素材到底所指為何？而民俗音樂的詮釋方式與藝術音樂的詮釋方式又有何區別？這種種問題的發現，皆驅使著我確立想要一探其究竟的信念，因

而就此展開了我的研究歷程。

在論文撰寫的過程中，歷經了許多波折與困難，幾度甚至想要放棄，所幸一路走來得到許多師長、朋友和家人的支持與鼓勵，我才得以咬緊牙關完成這份研究。其中，最感謝的人當屬兩位指導我的教授，李文彬老師和陳沁紅老師，謝謝論文指導教授李文彬老師細心耐心的指導，從他嚴謹的治學態度使我在研究的過程中獲益良多，也感謝主修指導教授陳沁紅老師三年來辛勞的教誨，使我無論是在琴藝或是想法上都有了長足的進步。此外，也要感謝直潭國小的全體同事和我的家人，因為大家的支持鼓勵與體諒，我才有辦法在繁雜的工作中全心投入論文的研究。最後，感謝這一路所有陪伴我走來的人們，雖然無法一一與大家道謝，但這份感恩的心將永留存在我心底。

第一章 緒論

第一節 研究目的

巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945),是二十世紀重要作曲家之一,也是匈牙利最偉大的作曲家,他投入許多心血研究匈牙利以及東歐的民間音樂(folk music),最重要的作品特色即是將這些民間音樂的素材融入在他的創作語彙中。

巴爾托克是一位多產的作曲家,主要的創作重心集中於器樂曲,他為器樂所創作的獨奏曲目除鋼琴曲之外,就屬小提琴作品的數量最豐,包含兩首小提琴協奏曲、三首小提琴與鋼琴奏鳴曲、兩首小提琴狂想曲以及一首小提琴獨奏奏鳴曲,其中民間音樂風格表現最強烈的首推巴爾托克於一九二八年所創作的兩首小提琴狂想曲,曲中運用許多匈牙利和羅馬尼亞的民間音樂作為創作素材,流露原始富生命力的農民音樂(peasant music)風格;當代雖曾出現其他以民間音樂素材創作的小提琴曲目¹,但與巴爾托克的兩首狂想曲相較之下,這些樂曲均

¹ 如拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)的《吉普賽》(Tzigane)、薩拉沙泰(Pablo Sarasate, 1844-1908)的《流浪者之歌》(Zigeunerweisen)等。

顯得較為「藝術化」²，因此巴爾托克的兩首小提琴狂想曲可謂是率先以民謠旋律為主體，忠實呈現民間音樂原始風格的小提琴曲目，而这也促成筆者興起研究兩首小提琴狂想曲的動機，演奏時該如何詮釋才能表現出匈牙利民俗音樂的特殊風格，便成了演奏者最重要的課題。

因此，本研究以了解巴爾托克的創作風格語法為出發點，探討匈牙利民俗音樂的概況，研究民俗音樂素材在兩首小提琴狂想曲中的運用，並提出個人對於樂曲詮釋和分析的看法；有鑑於國內對於探討民俗音樂相關詮釋與分析的相關論述並不多，期待本論文的研究資料能讓讀者對這兩首小提琴狂想曲有更深一層的認識，提供演奏者在詮釋上的參考與建議，使演奏者於演奏時除了能貼切的表現出匈牙利民俗音樂的風格韻味之外，也能了解隱藏於背後的深刻文化意涵。

² 作曲家為這些素材做了許多的修飾以及處理，例如增加炫技的樂段以及搭配繁複的伴奏，主要目的在於增加小提琴的表現力，但有時這些處理卻與真實的民間音樂風格產生偏離。

第二節 研究範圍

本論文的研究範圍為巴爾托克的兩首小提琴狂想曲，並將從這兩首小提琴狂想曲的「創作背景」、「樂曲結構」以及「演奏詮釋」等方面進行探討分析。透過這些研究分析，不僅能達到學術研究的目標，也能提供弦樂演奏者或其他藝術相關領域人士，對於巴爾托克的兩首小提琴狂想曲有更清晰的認識。

創作背景所探討的範圍，首先由文獻資料瞭解巴爾托克的生平、創作風格及其創作技法；其次由匈牙利的歷史文化背景，研究民間音樂在匈牙利的源流與發展，並熟悉農民音樂的風格特徵，進而瞭解匈牙利民俗音樂素材在藝術音樂中的應用。而後再縮小範圍，針對兩首小提琴狂想曲的創作背景進行探討。

樂曲結構的部份，由曲式、調性、樂句結構以及民謠素材等多方面進行研究分析，作為演奏詮釋的依據。

演奏詮釋部份，以小提琴的技巧層面配合文獻資料的記載，探討適宜的音樂風格詮釋。最後，根據前述的研究內容進行整理，並歸納出個人的心得與結論。

第三節 研究方法

進行本研究的過程中，筆者利用網際網路和國內的圖書館資源，搜尋國內外與本論文相關之中英文書籍與期刊論文、樂譜和有聲資料，並將所收集到的資料加以整合，以巴爾托克的創作語法和匈牙利民俗音樂的風格與素材，對兩首小提琴狂想曲提出樂曲的分析，再以此為基礎提出筆者在演奏詮釋上的建議與看法，而筆者所提出的詮釋方式，除了指導教授所給予的建議之外，尚參考了相關論述所提出的觀點，以及比較不同錄音版本的差異，並加以整理思考後所歸納出的個人心得。

筆者將本篇論文分為六章闡述，分別就巴爾托克的生平、創作背景、風格語法與匈牙利民俗音樂的意義發展、類型風格、素材應用，以及兩首小提琴狂想曲的樂曲分析和音樂詮釋進行討論，其章節順序如下：

第一章 緒論

第二章 巴爾托克創作概論

第三章 匈牙利民俗音樂概述

第四章 兩首小提琴狂想曲之音樂分析

第五章 兩首小提琴想曲之樂曲詮釋

第六章 結論

第二章 巴爾托克創作概論

第一節 生平概述

巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)，一般習稱他為「鋼琴家、作曲家，以及民族音樂學家」，出生於西元 1881 年 3 月 25 日，逝世於 1945 年 9 月 26 日，享年六十四歲。巴爾托克的一生中歷經兩次世界大戰，對於創作者而言，有許多豐富的寫作素材資源可供擷取，而本節將簡略概述巴爾托克的一生，藉由研究巴爾托克的生平，探討影響其創作的背景與因素。

壹、童年時期與求學階段 (1881~1903)

一、童年時期 (1881~1891)

巴爾托克出生於西元 1881 年 3 月 25 日的納吉森米克羅斯 (Nagyszentmiklós)。他的父親老巴爾托克 (Béla Bartók, 1855-1888) 是一位農業學校的校長，也是一位業餘的大提琴演奏者，曾經在當地組織過業餘的管絃樂團；巴爾托克的母親寶拉·佛宜 (Paula Voit, 1857-1939) 是一位教師，同時也擅長演奏鋼琴；由於巴爾托克的雙親

對音樂都有著濃厚的興趣，因此他們常帶著小巴爾托克參與許多音樂活動，而這些活動也在無形中啟發了巴爾托克的音樂才能。

巴爾托克自幼即展露出他的音樂天賦，他能在鋼琴上以單指彈奏出他所聽過的民謠曲調，五歲時，由母親啟蒙開始學習鋼琴，為巴爾托克的音樂才能奠定基礎。但 1888 年父親的逝世，使得全家人的生活陷入困境，於是巴爾托克的母親只得開始教學以維持家計，這期間巴爾托克依然繼續進行他的音樂課程。巴爾托克生性內向，童年時體弱多病，使他無法正常的和其他兒童一同玩耍，而母親又必須為維持家庭生計而操勞，這種種因素加深了他內心的孤獨與寂寞，但或許也因為這些原因，塑造出他沉默拘謹和堅毅不屈的個性。

二、 求學階段（1892~1903）

巴爾托克九歲即開始嘗試作曲，十一歲時在一場慈善音樂會中公開發演出貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的鋼琴奏鳴曲《華德斯坦》（Waldstein），和自己的作品《多瑙河的水流》（The Course of the Danube），結果大受好評，於是巴爾托克的母親為了讓巴爾托克獲得更好的發展，決定舉家遷往波茲左尼（Pozsony），讓他接受更好的教育。1894 年，巴爾托克開始跟隨拉斯羅·艾克爾（Lazlo Erkel, 1844-1896）

³學習音樂，之後又隨作曲家海特（Anton Hyrtl）繼續學習，在名家指導之下，巴爾托克無論是在演奏或創作方面均扎下厚實的根基。

1898年，巴爾托克以優異的成績獲得維也納音樂院的入學許可，但隨後他卻聽從杜南伊（Erno Dohnanyi, 1877-1960）的建議，放棄維也納音樂院，轉向布達佩斯音樂院就讀，這個決定也成為影響巴爾托克日後生涯發展的重要轉捩點。在音樂院就讀期間，巴爾托克向李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的弟子托曼（Istvan Thoman, 1862-1941）學習鋼琴，這位老師除了指導他的鋼琴技巧之外，也積極的幫助巴爾托克拓展眼界，對巴爾托克的影響深遠，因此托曼也成為巴爾托克終身感念的恩師。相較之下，他與作曲教授克斯勒（Janos Koessler, 1853-1926）的互動卻常讓巴爾托克感到困惑，由於兩人的認知差異使得巴爾托克在這段時期的創作大幅減少，因此，此時的巴爾托克被視為是一位年輕優秀的鋼琴家，但當時並無人覺察到他日後有成為偉大作曲家的潛能。

貳、第一次民謠採集（1903~1907）

1903年，巴爾托克完成音樂學院的學業後，即展開他的鋼琴演奏

³ 他是費倫·艾克爾（Ferenc Erkel）的第三個兒子，費倫·艾克爾是當時匈牙利著名的作曲家，而他的四個兒子也都是音樂家。

生涯，但他並不安於現狀，除了持續創作之外，他也開始思考自己未來要走的方向；1905年，他以鋼琴家和作曲家的身分前往巴黎參加魯賓斯坦大賽，但這次比賽的結果卻令他大失所望，尤其在作曲項目的挫敗更是讓巴爾托克的自信受到打擊，根據研究巴爾托克的學者哈密許·麥恩（Hamish Milne）的看法，由於在音樂比賽中受挫，也使得巴爾托克加速追求個人明確的創作風格⁴。

此時，巴爾托克經布達佩斯音樂院推薦，申請到一筆政府補助研究民歌的經費，從此正式開啟巴爾托克研究民間音樂的工作。自1906年開始，巴爾托克開始深入各個偏僻的鄉村採集民歌，他發現這些民歌仍保有純淨的曲調和節奏，並未受到城市音樂的影響，是真正純正的匈牙利農民音樂，同年底，他也和高大宜（Zoltan Kodaly, 1882-1967）合作，將採集到的民謠整理成《二十首匈牙利民歌》（Twenty Hungarian Folksongs）出版，可惜的是這份民歌集的出版並未受到大家的注意，但他們並不因此而氣餒，反而更積極投入蒐集與研究的工作，巴爾托克甚至將蒐集民歌的範圍擴展至羅馬尼亞、斯洛伐克、土耳其等鄰近匈牙利的東歐地區，而由他所整理出版的民謠和書籍更成為匈牙利文

⁴ Hamish Milne（哈密許·麥恩），《巴爾托克》（Bartok），頁24。

化史上的重要文獻。

參、新風格建立的時期（1908~1925）

1907年巴爾托克獲聘為布達佩斯音樂院的教授，兩年後巴爾托克與他音樂院的學生瑪塔·柴格勒（Marta Ziegler）結為夫婦，這時期他的創作企圖突破舊有格局，試圖實驗與創新民間音樂素材在樂曲中的使用，但這些充滿實驗性的新風格作品卻受到當時保守音樂人士的抨擊，於是巴爾托克只得將注意力再度轉向民歌的研究。

為了推廣和演奏當代音樂，巴爾托克和高大宜於1911年成立了「新匈牙利音樂學會」（New Hungarian Music Society），但由於缺乏聽眾支持，因此不久後就宣告中止。1912年巴爾托克完成他唯一的一部獨幕歌劇《藍鬍子的城堡》（Bluebeard's Castle），全劇以匈牙利文演唱，極具民族特色。1917年他再度完成一部芭蕾舞劇《木頭王子》（The Wooden Prince），上演後獲得熱烈的迴響，而這也是巴爾托克初次感受到成功的滋味。1918年第一次世界大戰結束，匈牙利脫離奧匈帝國成為獨立的國家，但政治上的紛擾使得巴爾托克在這段時期的創作急遽減少，於是他轉至歐洲各地以鋼琴家的身分巡迴演出，並推廣他的音樂作品。1923年他與第一任太太瑪塔離婚，同年八月他又與他的學生

荻塔·帕斯特麗 (Ditta Pasztory, 1903-1982) 結婚。

肆、成熟時期 (1926~1945)

巴爾托克於 1927 年年底，動身前往美國舉辦巡迴演奏會，同年他以《第三號弦樂四重奏》(String Quartet No.3) 參加費城音樂基金會 (Musical Trust Fund of Philadelphia) 所主辦的比賽，獲得首獎的肯定。1929 年，巴爾托克繼續在各地巡迴演出，他的足跡遍及蘇聯、哥本哈根、阿姆斯特丹和羅馬等地，但由於他演出的頻率太過頻繁，無法專心在教學工作上，因此不得不辭去音樂院教授的職位，轉而進入匈牙利科學研究院，從事民俗音樂學的研究工作。到了 30 年代末期，歐洲局勢動盪不安，第二次世界大戰隨時可能爆發，而巴爾托克的母親也在 1939 年不幸病逝，在種種因素影響下，巴爾托克決定告別祖國，與妻子共同前往美國。然而，在美國的頭幾年他們的生活並不順遂，巴爾托克的健康情形持續惡化，財務狀況也出現問題，幾乎都是靠朋友們的暗中接濟才得以解決他的經濟困境，而巴爾托克的創作也因此中斷將近三年。在美國的最後這幾年，他接受委託完成了《管絃樂協奏曲》(Concerto for Orchestra) 和《無伴奏小提琴奏鳴曲》(Sonata for Solo Violin)，兩首樂曲在首演後均受到極大的迴響，而巴爾托克也陸續收

到許多演奏家委託作曲的邀請函，源源不絕的版權費和演出收入終於改善他的經濟困境，一切狀況似乎都開始漸入佳境。1945年，他開始動筆譜寫《第三號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.3)和《中提琴協奏曲》(Viola Concerto)，但就在鋼琴協奏曲即將完成之際，巴爾托克的健康情形卻急轉直下，9月25日被送至醫院急救，9月26日病逝於紐約。

第二節 創作背景

十九世紀末、二十世紀初在音樂史上處於浪漫主義發展到極限，許多作曲家極欲擺脫傳統束縛另闢新途徑的年代，巴爾托克身處於這樣的時代背景，早期音樂作品和所受的教育均受到德奧音樂的影響，其後致力於匈牙利和鄰近地區的民俗音樂研究，將民俗音樂素材轉化為自己的創作語法，最終樹立出個人獨特的風格；究其一生的創作風格，因接收到不同因素刺激而歷經許多變化，本節就巴爾托克各階段風格演變探討其相關的創作背景。

壹、第一階段(1889~1907)

巴爾托克自幼即接受德奧系統的音乐訓練，因此在他十八歲之前的作品並不具有匈牙利民間音樂的特質，反倒是貝多芬、蕭邦(Frederic Chopin, 1810-1849)、孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1847)和布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)等人對他的影響較深；其中，布拉姆斯的風格對巴爾托克這時期作品的影響最為深遠，例如我們可以在他的F大調弦樂四重奏(String Quartet in F major)中，發現許多布拉

姆斯式「三比二」⁵ (hemiola) 節奏的使用⁶。

1899年巴爾托克進入布達佩斯音樂學院就讀，學院內的正規課程訓練拓展了他的音樂視野，於是巴爾托克開始鑽研華格納和李斯特的作品，期待能找尋到新的創作方向，將自己從布拉姆斯的風格中解放出來，他曾在自己的自傳中提到：

『我擺脫了布拉姆斯式的風格，我如此渴望透過華格納和李斯特來找出新的方向，但是並不成功。(當時我並沒有看出李斯特對現代音樂發展的意義和重要性，我只看到李斯特在作曲方面的過人技巧而已) 有兩年的時間，我沒有寫出任何一首獨立的作品。』⁷

1902年巴爾托克前往聆賞理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949) 《查拉圖斯特拉如是說》(Also Sprach Zarathustra) 於布達佩斯的首次演出，這次的經驗令他深受震撼，之後他便積極著手研究理查·史特勞斯的作品，並重新開始創作。此外，當時瀰漫於匈牙利的民族主義思潮⁸，也激發了巴爾托克的民族意識，促使他開始研究匈牙利的民間音樂，並決心創作具有匈牙利民族特色的音樂作品，而巴爾托克於1903年所創作的交響詩《葛蘇士》(Kossuth)，就是在這些影

⁵ 指將原來可以二分的一定單位時間，分割為三的意思，例如原來可以分成兩個附點二分音符的兩小節，將其分割成三個二分音符。

⁶ Somfai, Laszlo. "Bela Bartok" The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 2. pp. 205-218.

⁷ 巴爾托克，〈自傳〉，《巴爾托克論文書信選》，頁264。

⁸ 當時奧匈帝國皇帝法蘭茲·約瑟夫 (Franz Joseph) 下令軍隊中只能使用德文，此舉引起匈牙利人民極度的不滿，因此引發一連串匈牙利人民的抗爭行動。

響下所產生的作品。

開始深入研究匈牙利民間音樂的特性後，巴爾托克隨即發覺當時被眾人所誤認的匈牙利民間音樂，其實只是流行於都市間的吉普賽音樂風格創作歌曲，與真正的民俗音樂有著很大的差距，於是他將注意力轉向探討當時還不為人知的匈牙利農民音樂，並於 1906 年追隨高大宜的腳步進入匈牙利的鄉間採集民謠；藉由整理分析所採集到的民謠，巴爾托克發現匈牙利民謠中特有的調性系統⁹能變化產生出許多新穎的和聲，擺脫僵化大小調音階的束縛。然而巴爾托克在這之前所創作的《狂想曲》(Rhapsody) 和《詼諧曲》(Scherzo) 等作品，依然以李斯特和理查·史特勞斯的風格作為範本¹⁰，尚未見到民謠音樂顯著的影響。

1907 年透過高大宜的介紹，巴爾托克首次接觸到德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 的作品，德布西運用民間音樂素材所創作的音樂，展現出不同於德國音樂主流的嶄新和聲色彩，給予巴爾托克很大的啟發，在德布西的影響下，巴爾托克也逐步發展出自己的獨特創作風格。

⁹ 指當時民間藝術音樂已不再使用的五聲音階以及教會調式等。

¹⁰ Hamish Milne (哈密許·麥恩)，《巴爾托克》(Bartok)，頁 22。

貳、 第二階段(1908~1924)

一、 成熟風格的建立 (1908~1911)

這個時期巴爾托克期盼能於既有的格局中尋求創新，於是經過不斷的實驗與探索，他開始建立起個人鮮明的創作語法，其中《第一號弦樂四重奏》(String Quartet No.1) 巧妙融合了德國後浪漫派的半音階型旋律、法國印象派協和的和聲，以及匈牙利農民音樂的素材¹¹，堪稱為此時期的代表作。

二、 成熟風格的延伸 (1911~1924)

1911 年歌劇《藍鬍子的城堡》的誕生，宣示巴爾托克成功的融合了西方古典音樂與匈牙利民俗音樂的素材，完成他一生中唯一一部歌劇作品。其後，巴爾托克再接再厲，於 1917 年推出另一部獨幕的芭蕾舞劇《木偶王子》，並大獲成功。而此時巴爾托克也開始研究荀白克 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 和貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935) 等人的音樂，或許是受到無調性和十二音列音樂的影響，巴爾托克於 1918 年創作的《奇異的滿州官吏》(The Miraculous Mandarin)，其和聲充滿極端不諧和的尖銳語彙，而先後完成於 1921 年和 1922 年的兩首小提琴奏鳴曲，曲中平等使用十二個半音並避免重覆同一音，也十分

¹¹ 許鐘榮 主編，〈巴爾托克〉，《國民樂派的舵手》，頁 193。

趨近十二音列音樂的創作手法，因此，這段時期有時被稱為巴爾托克的「表現主義」時期¹²。

參、 第三階段(1926~1937)

巴爾托克自擔任教職後，即開始鑽研巴哈之前的鍵盤音樂作品，而這些研究的心得也反映於他的作品，1926年創作的《第一號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.1)、《鋼琴奏鳴曲》(Sonata for Piano)、《九首鋼琴小品》(Nine Little Piano Pieces)和組曲《戶外》(Out of doors)等作品，均運用了此種新近發展出的對位技巧，而複音音樂線條的使用也拓展了巴爾托克創作的領域；我們也可以自這個時期的作品發現巴爾托克創作風格轉移的歷程，他由之前強烈尖銳的表現主義風格，逐漸轉移至注重樂曲架構與組織間嚴謹的均衡的新古典主義風格，因此這個階段常被稱為巴爾托克的「古典時期」¹³。

巴爾托克於1927年與1928年分別創作了《第三號弦樂四重奏》與《第四號弦樂四重奏》(String Quartet No.4)，其中，《第三號弦樂四重奏》是六首弦樂四重奏中最精簡的一首，全曲為連續不間斷的單樂章形式，其濃縮簡鍊的結構組織、粗野刺耳的和聲語彙以及猛烈粗獷

¹² 哈密許·麥恩，〈貝拉·巴爾托克與保羅·亨德密特〉，《二十世紀音樂》，頁63~69。

¹³ Somfai, Laszlo. "Bela Bartok" The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 2. pp.205-218.

的節奏運用，顯示出強烈的表現主義風格¹⁴。隔年完成的《第四號弦樂四重奏》，雖依然保持著巴爾托克慣有的嚴謹結構安排，但在曲式上卻擴充為五個樂章，形成獨特的「拱橋形式」(arch form)，此種曲式的結構設計是以第三樂章為中心點，第二樂章和第四樂章相互呼應，第一樂章與第五樂章相互呼應，形成由中心向外擴散兩兩對稱的「迴文體」(palindrome) 形式。

本論文所探討的兩首小提琴狂想曲也完成於 1928 年，他在兩首樂曲中採用了一種「慢—快」雙樂章的曲式安排，此種結構設計源自於匈牙利的「維邦可」(verbunkos) 舞曲形式¹⁵，這種具有濃厚吉普賽風格的舞曲，正是李斯特和布拉姆斯所誤認的匈牙利民間音樂，在巴爾托克的早期作品中也曾使用此種「慢—快」的曲式設計¹⁶。然而當巴爾托克對真正原始的農民音樂展開研究之後，即開始避免使用此種他所認為「不純」的民間音樂素材，甚至將其視為他擴展新風格的障礙，但隨著巴爾托克與高大宜兩人後續的研究，以及越來越多的研究資料顯示，這種「維邦可」形式也存在於匈牙利的農民音樂中¹⁷，因此巴爾

¹⁴ 哈密許·麥恩，〈貝拉·巴爾托克與保羅·亨德密特〉，《二十世紀音樂》，頁 63~69。

¹⁵ 有關於「維邦可」舞曲的起源與曲式結構請參照第三章第三節。

¹⁶ 如創作於 1902 年的《葛蘇士交響詩》、1904 年的《狂想曲》和 1922 年的《第二號小提琴奏鳴曲》等。

¹⁷ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" *The Bela Bartok Companion*. pp. 278-284.

托克也漸漸接受此種「不能代表匈牙利民間音樂真正根基」的樂曲形式，並將之視為祖國音樂文化不可或缺的一部分¹⁸，而這也象徵巴爾托克在創作上展開的另一個新的里程碑¹⁹。

自 30 年代開始，1934 年的《第五號弦樂四重奏》(String Quartet No.5) 延續了《第四號弦樂四重奏》五個樂章的格式，簡潔明快的調性以及統一明確的結構，顯示他回歸於古典時期風格的特性；而許多創作於這個時期的作品，如《第五號弦樂四重奏》、《第二號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.2) 以及《世俗清唱劇》(Cantata Profana) 等，皆是以「拱橋形式」為架構所創作的作品。

肆、 第四階段(1938~1945)

1943 年至 1945 年之間，巴爾托克完成了《管絃樂協奏曲》和《獨奏小提琴奏鳴曲》，在巴爾托克還來不及完成《第三號鋼琴協奏曲》和《中提琴協奏曲》時便與世長辭了，其中《第三號鋼琴協奏曲》剩下最後幾個小節，《中提琴協奏曲》則只完成初步的草稿，最後都由他的學生謝爾利 (Tibor Serly) 補寫完成。巴爾托克這個時期的作品明快爽朗，平易近人的風格，也使得這些作品深受世人喜愛。

¹⁸ Hamish Milne (哈密許·麥恩)，《巴爾托克》(Bartok)，頁 87。

¹⁹ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" The Bela Bartok Companion. pp. 278-284.

第三節 風格語法

巴爾托克一生中歷經了許多創作風格上的演變，民俗音樂的素材是他創作時最佳的材料來源，他曾說過：

『高大宜的音樂語言，是以單一的匈牙利民間音樂為基礎的；而我自己的卻是以整個東歐的民間音樂為基礎的，這包括匈牙利、斯洛伐克和羅馬尼亞的民間音樂，偶爾，甚至帶有一些東方（例如阿拉伯）色彩的影響。』²⁰

此外，巴爾托克雖處於二十世紀傳統調性逐漸走向瓦解的年代，但整體而言，他的音樂仍然構築於調性的基礎上，他曾於 1943 年所發表的《匈牙利新藝術音樂的主要特徵》一文中提到：

『絕對的「無調性」²¹（atonal）並不存在，即使是荀白克的作品也不例外，因為有關和聲的相互關係以及這些和聲依次與它們的基礎音之間的關係的自然法則是無法改變的。』²²

然而這並不代表巴爾托克的創作便侷限於傳統大小調音階的範疇，他提出許多調性運用的新觀念，並將西歐古典音樂的創作技法結合東歐

²⁰ 巴爾托克，〈現代匈牙利藝術音樂與民間音樂的關係〉，《巴托克論文書信選》，頁 149。

²¹ 此處在文章中的翻譯為「無調性」，但筆者認為若使用「非調性」一詞將更為恰當，但因本段文字為引用段落，故仍沿用文章中所翻譯之名詞。

²² 每當我們聽到一個單獨音時，便會下意識的把它當作一個基礎音；當我們再聽到隨後出現的另一音時，我們仍然會下意識的把它和那個已被當作基礎音的第一音產生連結，並按照他與後者的關係去進行理解。---巴爾托克，〈匈牙利新藝術音樂的主要特徵〉，頁 171-206。

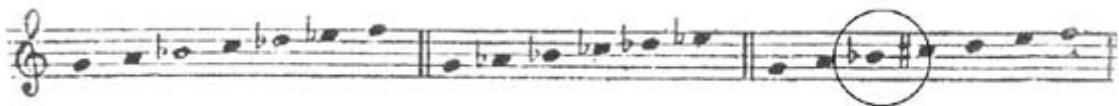
民間音樂的素材，突破西方傳統藩籬發展出不同於調性音樂的語彙。

本節就巴爾托克慣用音樂風格語法的角度切入，期待能更深入理解巴爾托克創作兩首小提琴狂想曲的意念。

壹、 調性

巴爾托克的調式理論基礎可謂根植於匈牙利以及東歐民間音樂的系統，藉由研究民間音樂的機會，巴爾托克發現鄉間民謠的旋律大多是由教會調式以及源自於東方的五聲音階所構成，有別於西方的大小調音階系統；而這些民謠旋律所使用的五聲音階、教會調式以及某些具有類似東方特色（包含增二度）的音階（譜例 2-3-1），提供巴爾托克許多靈感並逐步建構出他個人獨特的調式理論。在他的藝術作品中，調性大多是以「調性中心」、「多調式」（polymodality）、「調式半音體系」以及「泛音列音階」（acoustic scale）的方式呈現。

【譜例 2-3-1】



一、 多調式與多調性（polytonality）

巴爾托克以教會調式為基礎發展出「雙調式」（bi-modality）或多調式的創作語法，所謂的「多調式」是指兩個或更多聲部的音樂中，

不同自然音調性的同時應用，而每個聲部皆使用各自的調性；若只有兩個聲部則只涉及「雙調式」。而多調式與多調性不同之處在於，多調式僅能提出一個基音，而多調性則可提出若干個調性中心²³。巴爾托克嘗試將兩種不同的調式同時使用，例如以 C 為基音的利地安（Lydian）調式（譜例 2-3-2）和弗里吉安（Phrygian）調式（譜例 2-3-3）相重疊的結果，可以得到一個包含所有半音的自然音綜合音階（譜例 2-3-4），構成所謂的「調式半音體系」；然而不僅僅是不同的調式可以重疊，普通的大小調音階相互重疊，即可構成一個同時具有大三度和小三度的大小調綜合音階；此外，旋律小音階具二重性的上行音階與下行音階也可互相重疊，以 a 小調的旋律小音階為例，將其上行與下行兩種音階形式重疊，便會產生 F 和 #F、G 和 #G 同時鳴響的不諧和音響效果。

【譜例 2-3-2】

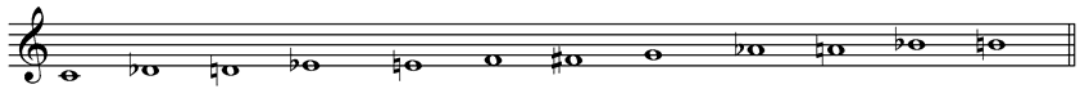


²³ 巴爾托克，〈匈牙利新藝術音樂的主要特徵〉，《巴托克論文書信選》，頁 171-206。

【譜例 2-3-3】



【譜例 2-3-4】



二、調式半音體系

「調式半音體系」由十二個半音構築而成一個完整的半音音階（譜例 2-3-4），每個音級的地位均是平等且獨立的角色，由於每個音級中所有具升降記號的音都是該調式的自然音級，並不屬於變化音級，因此「調式半音體系」為自然調式音階中自然音級的組成部分²⁴；在此，巴爾托克以調性中心的概念取代傳統的大小調概念，因而在調性的判別上越趨模糊；因此，他的語法和荀白克「非調性」（atonal）的十二音列體系不同，巴爾托克植基於調性音樂的基礎，但已徹底掙脫傳統大小調的枷鎖，創造出嶄新的聽覺效果。

三、泛音列音階

除了上述兩種調性理論，巴爾托克發現羅馬尼亞民謠經常出現兩

²⁴ Ibid.

種不同的調式共存的現象，在這些民謠中，利地安調式被放置在較低的位置，米索利地安（Mixolydian）調式則被安排在較高的聲部，而巴爾托克即以這兩個調式為依據，發展出「泛音列音階」的系統²⁵（譜例 2-3-5）。音階中 $\sharp F$ 與 $\flat B$ 兩音的運用，將西洋古典音樂導音上行至主音的功能減弱，並改變了聲音的方向性，製造調性上的模糊。其中，本論文所探討的第二號小提琴狂想曲也使用了泛音列音階的手法創作²⁶。

【譜例 2-3-5】



雖然巴爾托克在他的作品中體現其多調式、調式半音體系與泛音列音階的創作手法，但巴爾托克在樂曲中並不會從頭至尾皆使用同一種手法，有時僅會在音樂中某些或長或短的段落中出現，有時甚至只出現一個小節，因此，在小節與小節之間，甚至一個小節中的拍與拍之間，都可能出現手法上的變更²⁷。

貳、 節奏旋律

一、 節奏

²⁵ Somfai, Laszlo. “Bela Bartok” *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Vol. 2. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1998, pp.205-218.

²⁶ 見第四章第三節。

²⁷ 巴爾托克，〈匈牙利新藝術音樂的主要特徵〉，《巴托克論文書信選》，頁 171-206。

「頻繁變換的拍號」(Changing Time Signatures)、「不對稱節拍」(Asymmetric Meters)、「複節拍」(polymeters) 以及附點節奏的使用，均為巴爾托克常用的節奏創作手法，而頻繁變換的拍號和附點節奏等節奏素材的使用，均受到民間音樂的影響，因此將留待第三章再行討論。

(一) 不對稱節拍

巴爾托克已不再拘泥於 2/2、3/4、4/4 和 6/8 等傳統的拍號，在他的作品中常會出現五拍子或七拍子等不對稱的節拍 (譜例 2-3-6)，有時也會出現如譜例 2-3-7 的「保加利亞型」節奏結構。

【譜例 2-3-6】

Example 2-3-6 shows a musical score in G major with a tempo marking of quarter note = 114. The time signature is 5/8, which is circled in red. The music is marked piano (p) and consists of two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment.

【譜例 2-3-7】

Example 2-3-7 is titled "Allegro bulgarese (vivo)" with a tempo marking of quarter note = 46. The time signature is 4+2+3/8, which is boxed in red. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is marked piano (p) and includes a pizzicato (pizz.) instruction for the cello.

(二) 複節拍

複節拍意謂同一時間內使用兩種或兩種以上不同拍子的手法，在巴爾托克以及其他二十世紀作曲家的作品中，常可發現此種方法的應用，由於每種拍子的重音位置不同，因此複節拍的使用能製造出聽覺上拍點混淆的效果，如巴爾托克《第三號弦樂四重奏》的第二樂章即可發現複節拍的蹤影（譜例 2-3-8）。

【譜例 2-3-8】

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the second movement of Bartók's Third String Quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is written in G major and 3/4 time. The first two measures are in 3/4 time. At the start of the third measure, the time signature changes to 3/8. This change is circled in red. The score continues with various rhythmic patterns and rests, illustrating the concept of complex meter.

二、 旋律

在巴爾托克的作品中可以發現他擷取了許多民間音樂的旋律，作為自己創作素材的來源，如本論文所探討的兩首小提琴狂想曲即是一例。此外，他也常使用調式半音體系構築出「半音」旋律，例如《第四號弦樂四重奏》中的第二樂章，即出現一段建立於調式半音體系上的「半音」旋律（譜例 2-3-9）。而巴爾托克的旋律發展方式，也沿用

了重複、再現、模進和倒影等傳統的手法，並衍生出主題旋律音域擴展²⁸的創作手法。

【譜例 2-3-9】

The image displays a musical score for four instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/8 time and consists of two systems. The first system shows the initial theme with a circled melodic line in Violin 1. The second system shows the theme's expansion, with a box labeled '60' indicating a specific measure.

²⁸ 指將變音音級的進行向自然音體系方面伸展擴大，因而形成音域的擴展。

第三章 匈牙利民俗音樂概述

匈牙利民俗音樂 (folk music) 的研究大約興起於十九世紀²⁹，由於當時民族主義的盛行，使得許多學者紛紛投入整理與採集民間音樂 (folk music) 的工作，但初期的研究大多由非音樂專業人士所進行，因此在學術上的價值與可信度並不高³⁰，直到巴爾托克和高大宜的出現，才開始系統化的研究匈牙利的民間音樂並加以整理分析，為後人留下豐富的參考文獻資料。本章分三節探討匈牙利民俗音樂，第一節自匈牙利的歷史與地理背景介紹民俗音樂的源流與發展，第二節探討匈牙利民俗音樂的類型與風格，並概略介紹鄰近東歐民俗音樂與其裙帶關係，第三節介紹作曲家如何將這些民俗音樂的素材轉化運用在其音樂創作上。

第一節 意義與發展

欲探討匈牙利的民俗音樂，必須先釐清「民俗音樂」的概念，再

²⁹ Sarosi, Balint. 'Folk Music' "Hungary" *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Vol. 8. p. 803.

³⁰ Hamish Milne (哈密許·麥恩)，《巴爾托克》(Bartok)，頁 28。

依此概念探討民間音樂在匈牙利的發展，因此本節分兩部分介紹匈牙利的民俗音樂，第一部分探討匈牙利民俗音樂的定義，並確立主要研究的部份，第二部份就匈牙利的地理和歷史背景，探討民間音樂在匈牙利的源流與發展。

壹、 意義

欲探討匈牙利的民俗音樂，必須先釐清「民間音樂」的概念，「民間音樂」一詞的涵義相當廣泛，在巴爾托克發表的《農民音樂對現代專業音樂的影響》一文中提到：

『民間音樂包含兩種因素：一方面是群眾性的專業音樂，也就是城市的民間音樂；另一方面是鄉村的民間音樂，也叫做農民音樂 (peasant music)。至少東歐的民間音樂是這樣。』

上述這段話清楚的說明了「民間音樂」的定義，而我們也依此將匈牙利的民間音樂分為城市的民間音樂和鄉村的民間音樂兩個概念分別加以研究。在巴爾托克的同篇文章中也提到所謂城市的民間音樂是指：

『曲調的結構比較簡單，由上層社會的音樂愛好者所創作並且也流行於這一社會階層的音樂，我們稱之為城市的民間音樂。農民一般地不懂得這種音樂；如果他們學會這種音樂，那也要在很久以後，並且是通過這一階層的人而學會的。』

而鄉村的民間音樂則有廣義和狹義之分，所謂廣義的鄉村民間音樂為：現在或過去流行於農民階層的全部歌曲，也是農民的音樂感的自發表現³¹。然而今日我們所使用的「農民音樂」一詞，多指狹義的農民音樂而言，巴爾托克也為狹義的農民音樂做出以下的解釋：

『狹義地說，農民音樂是許多曲調的整體，這些曲調屬於一種或多種性質相同的風格。換句話說，在格調上和結構上相類似的大量的旋律構成了農民音樂。這一類音樂是農民音樂中最重要的一部分，它和群眾性的專業音樂大有區別，也比後者大為可貴。所以在某些國家中，近來對專業音樂有著重大影響的正是這種農民音樂。』

以上我們引用巴爾托克的論述闡明匈牙利城市民間音樂和農民音樂的定義，而本文也以此意涵作為探討匈牙利民俗音樂的核心概念。

雖然民間音樂包含城市的民間音樂和農民音樂兩種層次，但實際上，由於匈牙利城市的民間音樂受到許多外來因素的影響，因此，很多城市的民間音樂已經喪失了馬札兒族（Magyars）原始的音樂特質，相對來說，鄉村的民間音樂因為較少受到外來文化的影響，仍然保有其原始的本質，所以，農民音樂可謂是最純粹的民俗音樂³²；綜上所述，本文將以農民音樂為主軸，城市的民間音樂為輔，探討匈牙利的民俗音樂本質。

³¹ 巴爾托克，〈農民音樂對現代專業音樂的影響〉，《巴托克論文書信選》，頁 53。

³² Sarosi, Balint. 'Folk Music' "Hungary" The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 8. p. 803.

貳、發展

民間音樂來自於人民生活最直接的表現，而民間音樂的形成更是與其所屬的地理環境和文化歷史背景有著密不可分的關係，匈牙利民俗音樂的研究，在十九世紀之前並不被重視，因此在文獻上的記錄並不多³³，十九世紀民族主義興起，許多學者開始投入研究民間音樂的工作，在匈牙利地區，由於歷史政治環境的變遷和種族結構的多元性³⁴，使得匈牙利和鄰近東歐民族的民俗音樂產生相互交流的影響，因此本節經由了解匈牙利的地理環境和歷史背景，探討匈牙利民俗音樂的源流與發展。

一、地理環境與歷史背景

匈牙利位於中歐的一處平原上，西鄰奧地利，東接羅馬尼亞，多瑙河流穿西北方與捷克交界，南邊則與南斯拉夫、克羅埃西亞和斯洛文尼亞（Slovenia）接壤（圖 1）。大約於西元九世紀末，居住於烏拉山（Ural Mountains）西側的馬札兒族向西遷徙至此定居，隨後於西元十一世紀初建國；十六世紀，鄂圖曼土耳其帝國入侵匈牙利，匈牙利戰敗，從此匈牙利淪入土耳其的控制達一百五十年之久，直到十七世紀

³³ Sarosi, Balint. 'Folk Music' "Hungary" The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 8. p. 803.

³⁴ 匈牙利境內除馬札兒人之外，尚住有羅馬尼亞、斯洛伐克等民族。

末，匈牙利才自土耳其人手中奪回失去的領土，但隨即又落入奧國哈布斯堡王朝的統治達兩百年之久³⁵。



圖 1 匈牙利地圖（摘自匈牙利貿易辦事處網站，2004）

在奧國統治期間，匈牙利依然不斷出現反奧的抗爭，1867 年，匈牙利與奧地利簽下「奧匈協定」(Ausgleich)，建立了所謂「雙重軍政」(Dual Monarchy) 的奧匈帝國，此時的奧匈帝國共統治了十一個民族³⁶，種族結構非常複雜；第一次世界大戰結束後，奧匈帝國瓦解，匈牙利成為一個獨立國家，但原隸屬其境內的外西凡尼亞 (Transylvania) 和斯洛伐克 (Slovakia) 也分別被併入鄰近的羅馬尼亞和捷克斯洛伐克

³⁵ 許鐘榮主編，《國民樂派的舵手》，頁 184。

³⁶ 汪宇琪，《巴爾托克第一號小提琴奏鳴曲的創作背景與作曲手法》，頁 6。

等新興國家。

在如此地理環境和歷史背景下所孕育出的匈牙利民俗音樂，不但受到鄰近民族的民俗音樂影響，也相對的對其他民族的民間音樂產生交互作用，使得匈牙利的民間音樂在風格上呈現出豐富的多樣性。

二、 匈牙利民俗音樂源流與發展

匈牙利是歐洲中唯一一個以東方族系民族為主要居民的國家³⁷，其後又受到土耳其和奧國哈布斯堡王朝的統治，因此在匈牙利的民間音樂中，除了本身源自於東方民族的特質外，也能見到西歐、土耳其和其他東歐鄰近民族的影響。

受奧國統治期間，匈牙利在音樂文化上幾乎成為哈布斯堡王朝的附庸，許多貴族聘請奧地利或日耳曼的樂手組成樂團，因而在匈牙利建立起一個本質上屬於德奧樂風的傳統，其中最著名的就數海頓 (Josef Haydn, 1732-1809)，他曾於艾斯特哈吉親王 (Prince Miklos Esterhazy) 宮廷中服務多年，在任職期間，海頓在許多作品中採用了當時在匈牙利流行已久的「吉普賽」(Gypsy) 提琴音樂素材，而海頓的出現也喚醒了匈牙利人對本土音樂的覺醒³⁸。

³⁷ 見本章第一節地理環境與歷史背景，馬札兒族自亞洲遷徙至中歐建國並發展至今。

³⁸ Hamish Milne (哈密許·麥恩)，《巴爾托克》(Bartok)，頁 10。

在十九世紀之前，由於缺乏適當的器材和音樂專業人士的參與，有關農民音樂的文獻紀錄並不豐富，但仍然有少數的民謠旋律被紀錄出版，據文獻記載，十八世紀時曾經出版了幾百首混入民歌風格的藝術歌曲，但這些歌曲由於記譜上的缺陷，都無法成為科學研究的材料；民俗學家貝拉·維卡（Bela Vikar, 1859~1945）在 1896 年率先使用捲筒機搜集匈牙利的農民音樂曲調，他總共搜集到一千五百首匈牙利農民曲調³⁹，之後，許多人追隨他的腳步投入匈牙利農民音樂的研究，繼之而起的有高大宜、巴爾托克、萊塔(Laszlo Lajtha)和莫納(Antal Molnar)等人，所以，至 1920 年時，總共搜集到大約七千首的農民曲調（包含各種變體）⁴⁰。

現代匈牙利民俗音樂的研究源起於巴爾托克和高大宜兩位音樂家，他們依據歷史文化和地理環境等因素有計畫的採集各地的民謠，其中高大宜專注於匈牙利本土的民間音樂研究，巴爾托克則除了研究匈牙利本土的民間音樂之外，還把研究範圍擴展至鄰近的斯洛伐克、烏克蘭和羅馬尼亞等國家，最遠甚至到達北非和小亞細亞等地；他們整理採集到的民謠旋律，把不同地區和不同民族的民間音樂材料進行

³⁹ 巴爾托克，〈匈牙利農民音樂〉，《巴托克論文書信選》，頁 71-96。

⁴⁰ Ibid.

研究和分類，進行比較音樂民俗學的研究⁴¹，以期探討匈牙利和各民族民間音樂間的繼承關係和交流情形。

依據巴爾托克和高大宜等人所做的研究，他們發現匈牙利的民謠旋律大致上受到兩種文化的影響，一種保留了一千多年以前源自於東方的古老風格，稱為「古類型」⁴²；另一種則是受到西歐藝術音樂影響，大約自十九世紀下半葉才開始發展的新風格，稱為「新類型」⁴³。有關古類型和新類型的特色與風格則留待下節再做深入探討。

⁴¹ 巴爾托克，〈匈牙利音樂民俗學的研究〉，《巴托克論文書信選》，頁 44-45。

⁴² Sarosi, Balint. 'Folk Music' "Hungary" The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. 8. p. 805。

⁴³ 巴爾托克，〈匈牙利農民音樂〉，《巴托克論文書信選》，頁 71-96。

第二節 類型與風格

將所有搜集到的匈牙利農民音樂的曲調經由整理分析之後，巴爾托克提出匈牙利的農民音樂曲調大約可分為三種類型，第一種是「古老的」匈牙利農民音樂風格的曲調，第二種是「新的」匈牙利農民音樂風格的曲調，第三種是沒有統一風格的曲調。在三種農民音樂曲調中，由於匈牙利文每個詞的第一音節皆是重讀音的關係，因此大部分的音樂都是以「強拍」起拍的原則作為基本的節奏基礎⁴⁴，下面就各類型農民音樂探討其風格與特色並進行分析比較。

壹、「古老的」農民音樂風格的曲調

此類型的農民音樂曲調保留了馬札兒族源自於東方民族的古老風格，並無受到外來文化的影響，因此可謂是匈牙利民俗音樂獨有的產物⁴⁵，這類型的曲調最主要的風格可分為下列數點：

一、大多呈現「自由朗誦式」(Parlando-Rubato)的節奏

古老的農民音樂曲調大多數都是以自由朗誦式的節奏進行的，且

⁴⁴ 巴爾托克，〈匈牙利農民音樂〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 79。

⁴⁵ 巴爾托克，〈匈牙利音樂民俗學的研究〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 45。

一句大概可分為八個音節、六個音節或十二個音節（譜例 3-2-1）；但有些每句八個音節、六個音節或七個音節的曲調則是按「刻板節奏」（Tempo Giusto）的形式進行（譜例 3-2-2），這類使用刻板節奏的曲調則大部分都是做為舞蹈伴奏音樂之用⁴⁶。

【譜例 3-2-1】

Parlando

Mi - kor gu - lás - boy - tár vol - tam, Nyáj - jam mel - lett

8個音節

ei - a - lud - tam. Föl - éb - red - tem é - fé - ta - ján:

Egy bar - mom sincs az al - lá - sán.

【譜例 3-2-2】

Tempo giusto, $\text{♩} = 108$

Ed - dig ven - dég jól mu - lat - tal, Ha tet - sze - nék

el - in - dó - náll Sza - ladj gaz - da, kap - jál

bot - ra, A ven - dé - get in - díisd út - ra.

⁴⁶ 巴爾托克，〈匈牙利農民音樂〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 81。

二、使用沒有半音的五聲音階（譜例 3-2-3）

【譜例 3-2-3】

Patlando

Es' dök, völ - gyek, szük li - ge - tek.
So - kat buj - dos - tam ben - ne - tek.
Buj - dos - tam én az va - da - kal,
Sir - tam a kis ma - da - rak - kal.

三、平行等距四行詩（譜例 3-2-3）

貳、「新的」匈牙利農民音樂風格的曲調

「新的」農民音樂曲調大約自十九世紀下半葉開始發展，由於受到西歐音樂以及匈牙利民間藝術音樂（popular art song）的影響，在此種風格的旋律中，能感受到西歐大小調音階系統的痕跡，但究其根本仍植基於「古老的」匈牙利農民音樂的五聲音階與五度結構對稱的形式；隨著時間的推移，新風格中充滿歡樂與活潑節奏的曲調受到許多年輕農民的歡迎，並逐漸流傳至鄰近的斯洛伐克和魯塞尼亞

(Ruthenian) 等地區。「新的」匈牙利農民音樂風格曲調主要的特色大

致可歸納為下列數點：

一、 大多呈現有點刻板的節奏

新風格曲調的節奏不若古風格般自由，大部分都被規範以固定節奏的形式出現，且具有所謂「附點調整」(dotted adjustable) 的舞蹈節奏⁴⁷。(譜例 3-2-4)

【譜例 3-2-4】

Tempo giusto, $J = 150$

Scj, haj, é - des a - nyám, hu - szár a sze - re - tóm,
El - vit - te ja zseb - je - be ja ken - döm.
Csak a ne - vém rá ne vol - na ír - va.
Scj, haj, hogy a szí - ve - m ne sa - jog - na ér - te.

二、 旋律結構形式明確

完整的旋律組織結構是新風格曲調最顯著的特徵，據推測應該是受到西歐音樂的影響，這類型曲調依其旋律結構形式大致上可區分為 AABA、AA⁵BA、AA⁵A⁵A 和 ABBA 等四種類型，A⁵表示將 A 樂句

⁴⁷ 巴爾托克，〈匈牙利音樂民俗學的研究〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 45。

提高五度重覆，其旋律結構模式如下：

(一) AABA (譜例 3-2-5)

【譜例 3-2-5】

A A *Tempo giusto, J = 100*

A gyu-la-i nagy pa-vi-lon fel van pánt-li - káz - va,
Az ab-la-ka, ar aj-ta-ja sar - kig ki van nyit - va.

Ab - ba űl - nek a - zok az u - rak, a - kik en - gem
be is so - roz - tak; Be - sz - roz - tak · há - rom év - re,
har - minc - hat hó - nap - - ra.

(二) AA⁵BA (譜例 3-2-6)

【譜例 3-2-6】

A *Tempo giusto*

Nin - csen szebb a ma - gyar lyány - nál.
Ve - kony kar - csú óé - ré - - ká - - nál;
O - lyan vé - kony, mint a nád - szál,
Ma - ga jar a le - gény u - - tá.

(三) AA⁵A⁵A (譜例 3-2-7)

【譜例 3-2-7】

A *Tempo giusto*

Ki - me-gyek a do-ber-dá-i harc-tér - re,
Föl - te - kin - tek a csil - la - gos nagy ég - re.
Csil - la - gos ég, mer - re van a ma - gyar ha - zám,
Mer - re si - rat en - gem az é - des a - nyám?

(四) ABBA (譜例 3-2-8)

【譜例 3-2-8】

A *Tempo giusto*

Toll - foaz tó - ba vol - tam az es - te,
Az én ró - zsám azt is ki - les - te;
Min - dig csak azt hány ja - ve - ti sze - mem - re:
Ki - vel be - szél - get - tem az es - te.

三、 七聲音階 (heptatonic scale) 的使用

新風格曲調在調式的使用上常以七聲音階的形式出現，最常使用的調式包含了多里安 (Dorian)、伊奧利安 (Aeolian) 和米索利地安 (Mixolydian) 等教會調式，在多里安和伊奧利安的曲調中我們可以發現，如果將輔助的或是不重讀的音省略之後會呈現出古老的五聲音階調式 (譜例 3-2-9)，因此使用多里安和伊奧利安調式的民謠旋律實源自於古風格曲調的五聲音階系統⁴⁸；此外，由於受到西方藝術音樂的影響，也發展出大調音階形式的曲調⁴⁹ (譜例 3-2-10)，而有時則是教會調式和大調音階會在同一首曲調中混合使用 (譜例 3-2-11)，偶爾也會出現小調音階的曲調，但此種情況較為少見。

⁴⁸ Kodaly, Zoltan: Folk Music of Hungary. p. 69.

⁴⁹ 巴爾托克，〈匈牙利農民音樂〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 90。

【譜例 3-2-9】

Tempo giusto, ♩ = 90

Már - mi - kor én tí - zen - nyolc é - ves vol - tam,
Már én ak - kor há - za - sod - ni in dul - tam.
Tí - zen - két szép lá - nya volt egy a - nya - nak,
Mind a tí - zen - ket - töt kér - tem ma - gam - nak.

【譜例 3-2-10】

Tempo giusto, ♩ = 102

Fr - dő, er - dő, er - dő, má - ros - szé - ki ke - rek
er - dő. Ma - dár lak - ja asz - tat, ma - dár lak - ja tí - zen -
- ket - tő. Cuk - rot ad - nék an - nak a ma - dár - nak,
da - lol - ja ki ne - vét a ba - bám - nak, Csár - dás kis an -
- gya - lom, ér - ted fáj a szí - vem na - gyon.

【譜例 3-2-11】G 音上的利地安調式和 C 大調混合使用

○表C大調之構成音, □表利地安調式之構成音

Tempo giusto, ♩ = 102.

Ha csak-u-gyan, csak-u-gyan, ha csak-u-gyan nem ta-lá-lok sze-re-tőt,
Fel-szán-ta-tom a csor-vá-si te-me-tőt. Ve-tek be-lé roz-ma-rin-got,
Az én ba-bám, a ba-bám, az én ba-bám más-sal é-li vi-lá-gát.

參、沒有統一風格的曲調

這類型的農民音樂曲調並沒有顯示出統一的風格，常常以四句的詩節形式出現，但每句的音節數目並不固定，大部分都是受到外來文化因素影響後的產物，因而這類型曲調並不具有如「古老的」和「新的」農民音樂曲調明顯的風格特徵，因此我們將這類型的曲調歸類於「沒有統一風格的曲調」。

第三節 素材的應用

在西歐藝術音樂裡，一直都能見到民俗音樂的影響⁵⁰，但直到十九世紀，民間音樂才開始對西歐藝術音樂產生深遠的影響，許多作曲家開始有意識的將民間音樂素材納入自己的作品當中，而之後出現的史麥塔納（Bedrich Smetana, 1824-1884）、德弗札克（Antonin Dvorak, 1841-1904）、葛利格（Edvard Grieg, 1843-1907）等「國民樂派」作曲家的作品中也展現了濃厚的民族色彩⁵¹。然而這些作曲家並沒有注意到「群眾性的專業音樂」⁵²與「純民間音樂」⁵³有何差別，因此在他們作品中所展現的民族色彩有許多是來自於城市中群眾性的專業音樂，並不全然屬於「純民間音樂」的範疇。到了十九世紀末和二十世紀初，開始有人針對農民音樂進行深入專業的探討，這時真正民間音樂才開始對高級藝術音樂產生勢不可擋的影響⁵⁴；在匈牙利，由於有許多專家學者的努力，使得匈牙利農民音樂的搜集已經達到一定程度的數量，透過巴爾托克和高大宜等人的分析研究後，對於匈牙利農民音樂的素

⁵⁰ 如貝多芬《田園交響曲》中第一樂章的第一主題原來是一首南斯拉夫的舞曲。---巴爾托克，〈農民音樂對現代專業音樂的影響〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 57。

⁵¹ 巴爾托克，〈民間音樂對現代藝術音樂的影響〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 24。

⁵² 意即城市中所流傳的民間音樂，並非原始的農民音樂。

⁵³ 意同農民音樂。

⁵⁴ 巴爾托克，〈民間音樂對現代藝術音樂的影響〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 25。

材也逐漸有了清晰的輪廓，作曲家利用西歐藝術音樂的創作技法結合農民音樂的素材，使之內化為自己的語言應用在藝術音樂的創作上，因而產生匈牙利的「新」藝術音樂，而作曲家們如何將農民音樂素材轉化應用於其創作中即成為本節研究之重點。

在本章第二節中已概略介紹過匈牙利民間音樂的類型與風格，接著我們將這些匈牙利民間音樂的素材分為曲式、旋律、節奏和調性等幾個部分，探討這些素材如何應用在藝術音樂的創作上。

壹、曲式

源自於匈牙利城市民間音樂的「維邦可舞曲」(verbunkos)和「查爾達斯舞曲」(csárdás)的曲式常被作曲家們套用在自己的作品中，這兩種舞曲的曲式十分相似，均是由「緩慢」(lassu)的導入部加上「快速」(friss)的段落所構成，舞曲中切分音和附點節奏的使用，顯露出濃厚的吉普賽音樂風格；李斯特的《匈牙利狂想曲》(Hungarian Rhapsodies)以及舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)、布拉姆斯、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)、巴爾托克和高大宜等人都曾採用這種「慢—快」的舞曲曲式譜曲⁵⁵。

⁵⁵ Weissmann/R, John S.. “Verbunkos.” The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol.19. pp. 629-630

貳、 旋律

許多作曲家在創作時常會借用農民音樂的旋律作為音樂的主題，依據巴爾托克的研究，作曲家使用民間音樂旋律的手法大略可分為下列三種類型⁵⁶：

一、 以民間音樂旋律為主體。

在這類型的作品中，民間音樂旋律是最重要的部份，作曲家引用民間音樂的曲調，為其配上伴奏，樂曲的前奏、尾奏和過門均被視為次要的部份，如巴爾托克的《羅馬尼亞民間舞曲》(Romanian Folk Dances)即為此類作品(譜例 3-3-1)，這類作品多被歸類為民間音樂的改編曲。

【譜例 3-3-1】



⁵⁶ 巴爾托克，〈現代匈牙利藝術音樂與民間音樂的關係〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 151。

二、 民間音樂曲調被視為次要的「嵌入」物。

這一類的作品恰巧與第一種類型相反，在此農民曲調被視為次要的「嵌入」物，其餘圍繞或支持農民音樂旋律的東西則成為作品中的主要部分⁵⁷。

三、 民間音樂旋律被視為一種使用的素材。

在這類作品中，農民音樂曲調被作曲家視為一種創作的素材，由於作曲家已能熟練的掌握農民音樂的語言，因此作曲家可以不使用農民的曲調也不模仿它，便可創作出與農民音樂相同的氣氛的作品⁵⁸。

參、 節奏

一、 附點節奏的使用

匈牙利和東歐民間音樂中最顯著的節奏特徵為「附點節奏」的使用，這種附點節奏主要是以♪♪、♪ ♪和♪♪三種節奏型組合而成，其中第一種具有短音值的重音和長音值的非重音，是最重要的一種，正是這種節奏型構成許多匈牙利樂曲中為人所熟知的粗獷節奏；而上述三種節奏型又能組合成以下幾種不同的節奏型態（譜例 3-3-2）：

⁵⁷ 巴爾托克，〈農民音樂對現代專業音樂的影響〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 58。

⁵⁸ 巴爾托克，〈農民音樂對現代專業音樂的影響〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 60。

【譜例 3-3-2】



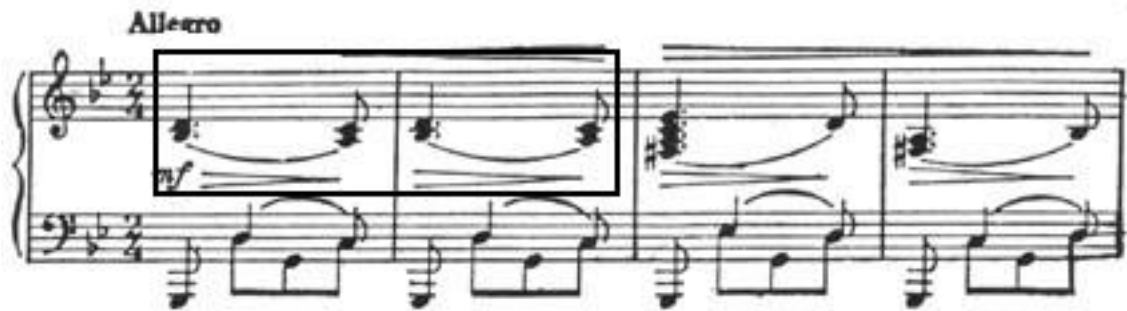
在李斯特《第十四號匈牙利狂想曲》(Hungarian Rhapsody No.14) 的第一主題、本論文所探討的兩首小提琴狂想曲以及許多具有匈牙利風格的音樂作品中，都能見到作曲家將這種節奏素材運用於其作品中。

然而如譜例 3-3-3 的節奏型組合卻極為罕見，據推測大概是這種蹣跚的節奏型與匈牙利農民音樂的情感不相符，因此在農民音樂曲調中總是盡量的迴避不使用此種「反匈牙利」的節奏型⁵⁹（“anti-Hungarian” pattern），但這並不代表「反匈牙利」的節奏型是完全被禁止的，在一些受到流行藝術音樂或是西歐藝術音樂影響的曲調中，我們仍能發現此種節奏型的存在，例如布拉姆斯《第一號匈牙利舞曲》(Hungarian Dance No.1) 的開頭四小節即是以此種「反匈牙利」的節奏型為動機所創作的（譜例 3-3-4）。

【譜例 3-3-3】 ♪ ♪ ♪ ♪

⁵⁹ 巴爾托克，〈匈牙利新藝術音樂的主要特徵〉，《巴爾托克論文書信選》，頁 171-206。

【譜例 3-3-4】



二、變態拍子的使用

在某些刻板節奏的農民音樂曲調中，偶爾也會變換拍子，作曲家們被這樣的特質吸引，開始在自己的作品中運用相同的手法，如巴爾托克《第一號弦樂四重奏》的第二樂章（譜例 3-3-5）和歌劇《藍鬍子的城堡》中都大量的使用這種變態拍子的手法，甚至連匈牙利以外的作曲家也使用同樣的手法，最著名的例子即為史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的《春之祭》（The Rite of Spring）（譜例 3-3-6），而這種拍號變化頻繁的趨向也成為二十世紀音樂寫作的國際性特徵。

【譜例 3-3-5】

1 Poco - a - poco - acce -

dolcissimo

sempre pp *dolcissimo*

8 le - - - - - ran - - - - - do - - - - -

15 al - - - - - *Allegretto* ♩ = 138

p semplice *p dolce*

23

Detailed description: This musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-8) shows a vocal line with lyrics 'Poco - a - poco - acce -' and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *dolcissimo*. The second system (measures 9-14) continues the vocal line with lyrics 'le - - - - - ran - - - - - do - - - - -' and piano accompaniment, with *pp* dynamics. The third system (measures 15-22) features a vocal line with lyrics 'al - - - - -' and piano accompaniment. It includes the tempo marking '*Allegretto* ♩ = 138' and dynamics *p semplice* and *p dolce*. The fourth system (measures 23-28) shows piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

【譜例 3-3-6】



肆、 調性

匈牙利民俗音樂是建立在調性的基礎之上的，但匈牙利農民音樂的調性卻不能用一般大小調音階的意義加以詮釋，這是由於農民音樂中使用了大量的五聲音階和教會調式，而我們也可以在巴爾托克和高大宜的作品中發現民間音樂調式對他們作品所產生的影響。

一、 五聲音階的使用

沒有半音的五聲音階，由於缺乏某些音級而具有一種獨特的跳進，因此以五聲音階創作的旋律便增添了一種特殊具古風的色彩，並且模糊大小調的調性，例如高大宜在作品《詩篇》(Psalmus hungaricus) 中的主要主題（譜例 3-3-7）即受到五聲音階的影響。

【譜例 3-3-7】

lunga 40 *Molto moderato* (♩ = 84)

pp

S. These words King Da - vid wrote in his Psal - ter,
So sagt's die Bi - bel, so schrieb es Da - vid,

A. *lunga* *pp*

T. *lunga* *pp*

B. These words King Da - vid wrote in his Psal - ter,
So sagt's die Bi - bel, so schrieb es Da - vid,

ORCH. *lunga* 40 *Molto moderato* (♩ = 84)

pp

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

cresc. *f espress.*

And for the faith - - - - - ful, bit - ter - ly
Dar - aus ein From - - - - - mer trau - rig im

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

二、教會調式的使用

在巴爾托克的作品中常能發現以教會調式創作的旋律主題或片段，如譜例 3-3-8 即是巴爾托克《第一號小提琴狂想曲》中以利地安調式所創作的一段主題。

【譜例 3-3-8】

Prima parte („Lassú“) 構築於G音上的利地安調式



第四章 兩首小提琴狂想曲之音樂分析

第一節 創作背景

巴爾托克一生中共為小提琴寫過兩首狂想曲，而這兩首小提琴狂想曲均完成於一九二八年，分別題獻給當代兩位匈牙利著名的小提琴演奏家，其中《第一號小提琴狂想曲》題獻給約瑟夫·西格提（Joseph Szigeti, 1892-1973），《第二號小提琴狂想曲》題獻給佐坦·徹克利（Zoltan Szekely, 1903-）。巴爾托克與這兩位小提琴家均有著深厚的友誼和密切的合作關係，徹克利曾經在一九二六年將巴爾托克的作品《羅馬尼亞民間舞曲》改編為鋼琴和小提琴的演奏版本，西格提則是於一九二七年將他的鋼琴曲《給孩子們》（For Children）中的幾個樂章重新編排演出，而巴爾托克或許是為了感謝這兩位小提琴家對於推廣他的作品所做的努力，也或許是由於他和這兩位小提琴家之間深厚的情誼，因此巴爾托克在一九二八年完成這兩首小提琴狂想曲，並將其題獻給西格提與徹克利⁶⁰。

這兩首小提琴狂想曲原先的版本是由鋼琴伴奏的小提琴獨奏小

⁶⁰ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" The Bela Bartok Companion. pp. 278-284.

品，但為了使這兩首樂曲能適應不同編制的演出，巴爾托克之後也將這兩首樂曲分別改編為由管絃樂團伴奏的小提琴獨奏樂曲，而《第一號小提琴狂想曲》甚至還出現了大提琴獨奏和鋼琴伴奏的版本，他曾在一九二八年八月二十六日寫給母親的信中提到：

『在這個夏天我又勤奮的創作了一些東西：一首大約十二分鐘由鋼琴伴奏的小提琴小品。這首作品是由民謠舞曲所改編的；我稍後會將他再編為管弦樂的版本，也就是說，我會將它改編為用管弦樂伴奏。之後我想要將這整個東西改寫為由鋼琴伴奏的大提琴小品。』⁶¹

但當時巴爾托克並未依照原訂計畫進行改編的工作，在接下來的幾個星期，他創作了《第二號小提琴狂想曲》，並在十月六日前將兩首完成的小提琴狂想曲交給徹克利練習，之後巴爾托克便啟程前往布拉格；巴爾托克回國後，立刻就 and 徹克利排練這兩首曲子，並讓徹克利選擇哪一首曲子是「他的」，徹克利選擇了第二號，因此《第二號小提琴狂想曲》便題獻給徹克利，《第一號小提琴狂想曲》則轉而題獻給西格提⁶²。

這兩首小提琴狂想曲雖然題獻給兩位小提琴家，卻都是由徹克利進行首演，《第一號小提琴狂想曲》於一九二九年三月四日在倫敦由巴爾托克親自擔任伴奏舉行首演，《第二號小提琴狂想曲》於一九二八年

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

十一月十九日在阿姆斯特丹由徹克利舉行首演；而兩首小提琴狂想曲的管絃樂團版本完成後，《第一號小提琴狂想曲》由西格提和指揮赫曼·葛斯臣（Hermann Scherchen）於一九二九年十一月一日在當時的孔尼哥斯堡（Königsberg）共同舉行首演；而《第二號小提琴狂想曲》則是於同年的十一月二十五日，在布達佩斯由徹克利擔任獨奏，杜南伊（Ernö Dohnányi）擔任指揮下舉行管絃樂版的首演。由《第一號小提琴狂想曲》改編的大提琴版本，由大提琴家詹諾·克爾沛利（Jenő Kerpely）和巴爾托克兩人合作於一九二九年三月二十日舉行首演。

這兩首小提琴狂想曲在形式上都是採取雙樂章「慢—快」的安排，每個樂章開頭提示的速度術語與一般常用的義大利文術語不同，第一樂章的標示為「緩慢」（lassú），而第二樂章的標記則是「快速」（friss）；此種「慢—快」的雙樂章形式，根據前人的研究顯示，是源自於十八世紀匈牙利軍隊的「維邦可舞曲」，此種舞曲是當時的軍隊為了吸引新兵前來登記而發展出的舞曲。除巴爾托克之外，李斯特的《第二號匈牙利狂想曲》（Hungarian Rhapsody No.2）以及高大宜的歌劇《哈里亞諾斯》（Hary Janos）中的間奏曲亦採取此種「維邦可」形式譜曲。

《第一號小提琴狂想曲》的第二樂章結尾有兩種不同版本，第一

種版本的結尾讓旋律回到第一樂章的第一主題，達到前後呼應的效果，這也是巴爾托克屬意的版本；第二種版本則是回到第二樂章的調性，以富有吸引力的變化作為結尾，巴爾托克在譜上註明，若是單獨演奏第二樂章時可使用第二種結尾。然而，許多小提琴家可能認為第二種版本能表現出較佳的演奏效果，例如本曲的題獻者西格提在演出時也是選擇第二種版本的結尾。

第二節 第一號音樂分析

《第一號小提琴狂想曲》是以匈牙利民間音樂維邦可舞曲「慢—快」的雙樂章形式所寫成，巴爾托克在這首樂曲中一共引用了六首農民音樂的旋律⁶³，其中第一樂章採用兩首農民音樂的旋律，第二樂章則選用了四首農民音樂的旋律。

壹、第一樂章

第一樂章，ABA 三段式，以 G 為調性中心圍繞發展，整個樂章的架構大致上可分為三個部份，筆者將其段落結構整理如下：

第一樂章 Prima parte (“lassú”)			
結構	A	B	A'
小節	1~37	38~75	76~104
音階素材	Lydian	Lydian	Lydian
	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G	G-Ab-(A)-Bb-C-D-Eb-F-G-(Gb)	第一組：C-D-Eb-(E)-F-(F#)-G-A-B-C 第二組：G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G
調性中心	G		

⁶³ Lampert, Vera. “Violin Rhapsodies” *The Bartok Companion*. pp. 278-284.

一、A 段

第一樂章				
結構	A			
樂句段落	前奏	樂段 I	樂段 II	擴充句
小節	1~2	3~18	19~34	35~37
音階素材	Lydian			
	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G			
調性中心	G			

A 段主題為一首羅馬尼亞的農民音樂旋律，主要以 x、y、z 三種素材（譜例 4-2-1）組合而成，這三種素材恰巧是匈牙利與東歐民俗音樂中最重要的節奏型⁶⁴，透過這些素材的使用，使得整首樂曲顯露出濃厚的民俗音樂風格。

【譜例 4-2-1】

Prima parte („Lassú“)

樂段 I 由四個樂句組合而成，音樂形式明確，素材 x 加素材 y，以及素材 y 的增值為前兩個樂句的主要結構（譜例 4-2-2），後兩個樂

⁶⁴ 見第三章第三節。

句混合使用 x、y、z 三種素材（譜例 4-2-3），在第一、第二和第四個樂句中的裝飾音型，表現出民俗音樂的即興風格。而樂段 II 則為樂段 I 音域移低的變化反覆。

【譜例 4-2-2】

第一樂句

1

$x+y$

y 的增值

裝飾性音型

第二樂句

$x+y$

y 的增值

裝飾性音型

Detailed description: This musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of two phrases. The first phrase starts with a first-measure rest, followed by a melody. Annotations include 'x+y' for a triplet of eighth notes, 'y 的增值' for a quarter note, and '裝飾性音型' for a triplet of eighth notes. The second phrase begins with a triplet of eighth notes labeled 'x+y', followed by a quarter note labeled 'y 的增值', and another triplet of eighth notes labeled '裝飾性音型'. Dynamics include a forte 'f' marking.

【譜例 4-2-3】

7

z

第三樂句

$x+z$

y 的增值

z

第四樂句

裝飾性音型

2

sempre f

Detailed description: This musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four phrases. The first phrase starts at measure 7 with a triplet of eighth notes labeled 'z'. The second phrase has a triplet of eighth notes labeled 'x+z', a quarter note labeled 'y 的增值', and another triplet of eighth notes labeled 'z'. The third phrase begins with a triplet of eighth notes labeled '裝飾性音型'. The fourth phrase starts with a first-measure rest, followed by a melody. Annotations include a second-measure rest labeled '2' and the dynamic marking '*sempre f*'. Dynamics include a forte 'f' marking.

此外，由小提琴的旋律可以發現，A 段是以建立於 G 音上的利地安調式譜寫而成，然而伴奏部分並無明確的調性，巴爾托克使用了許

多不協和的變化音組織成伴奏和絃，由於左手始終保持著頑固低音 G 的音響（譜例 4-2-4），故此段的調性可視為建立於以 G 為中心音的架構上。

【譜例 4-2-4】

Prima parte („lassú“)
Moderato, ♩ = 108

VIOLIN

PIANO

利地安調式

左手保持頑固低音G的音響

二、 B 段

第一樂章				
結構	B			
樂句段落	樂段 I	樂段 II	樂段 III	擴充句
小節	38~48	49~59	59~70	71~75
音階素材	Lydian G-Ab-(A)-Bb-C-D-Eb-F-G-(Gb)			
調性中心	G			

樂段 I 出自於一首匈牙利農民音樂的哀歌 (wailing song) 旋律⁶⁵；樂段 II 將樂段 I 加以變化反覆，而樂段 III 則為樂段 I 移高五度音程的變化模仿。

⁶⁵ Lampert, Vera. “Violin Rhapsodies” *The Bartok Companion*. pp. 278-284.

三、 A'段

第一樂章			
結構	A'		
樂句段落	樂段 I	樂段 II	結束句
小節	76~91	92~100	101~104
音階素材	Lydian		
	第一組：C-D-Eb-(E)-F-(F#)-G-A-B-C 第二組：G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G		
調性中心	G		

76 小節開始又回到 A 段的旋律素材，此時小提琴的調性似乎轉移到基音為 C 音的利地安調式，然而鋼琴切分音的和絃伴奏卻仍保留以 G 音為調性中心的和聲音響，兩者同時出現產生了類似雙調式（bimodality）的聲響效果，但隨著音樂的推移，最後還是回到以 G 音為調性中心的配置。結束句以 B 段的旋律素材做為回憶性的重現（譜例 4-2-5）。

【譜例 4-2-5】



貳、 第二樂章

第二樂章，導奏搭配四段小規模發展的舞曲形式並加入結尾樂

段，構成類似藝術歌曲形式的「修飾音節反覆」⁶⁶（Modified Strophic）

曲式；而另外一種觀點，也可以將它切割成二個主要段落加上尾奏（如

下列表格圖示）。在第二樂章的尾奏部分，巴爾托克提供了兩種結尾樂

段供演奏者選擇⁶⁷，因此若選擇第一種結尾樂段，則音樂進行模式為導

奏→A→B→C→D→第一種結尾樂段，而選擇第二種結尾樂段的音樂進

行模式為導奏→A→B→C→D→第二種結尾樂段。

第二樂章 Seconda parte (“friss”)							
結構	導奏	A	B	C	D	第一種結尾樂段	第二種結尾樂段
		I		過門	II		
小節	1~4	5~25	26~48	49~70	71~114	115~180	115~151
音階 素材	Ionian			Aeolian	Dorian	Lydian	Lydian
	E-F#-G#-A-(A#)-B-(C)-C#-D #-E			E-F#-G-A-B-C#-D -E		G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D- E-F#-G	
調性 中心	E	E	E-(B)-E- A-(#C)	#G-A	A-E	G	E

⁶⁶修飾音節反覆曲式原為藝術歌曲的曲式，指有些詩節會被安排同一段音樂，而其他部分則被安排不同的音樂內容，筆者借用此曲式套用於本樂章的音樂安排。

⁶⁷有關結尾樂段的選擇將於第五章再行探討。

一、導奏與 A 段

第二樂章				
結構	導奏	A		
樂句段落	導奏	樂段 I	樂段 II	推移
小節	1~4	5~12	13~20	21~25
音階素材	Ionian			
	E-F#-G#-A-(A#)-B-(C)-C#-D#-E			
調性中心	E	E	E	E

鋼琴以一個持續的 B 音揭開第二樂章的序幕，隨即轉入以 E 為調性中心的 A 段主題，而 B→E 的調性轉換，和古典樂派音樂由屬音導入主音的和聲進行概念有著異曲同工之妙（譜例 4-2-6），在後續不同的主題中也能發現巴爾托克頻繁的運用這種五度進行的手法，筆者認為除了受到傳統屬音導向主音的影響之外，部分原因應該是來自於匈牙利民謠中五度移位的影響⁶⁸。A 段主題的旋律素材也是取自於一段農民音樂的旋律。

⁶⁸ 見第三章第二節。

【譜例 4-2-6】

Seconda parte („friss“)
 Allegretto moderato, ♩ = 92

二、B 段

第二樂章						
結構	B					
樂句段落	樂段 I	樂段 II	樂段 III	樂段 IV	樂段 V	結束句
小節	26~30	31~35	36~38	39~41	42~43	44~48
音階素材	Ionian					
	E-F#-G#-A-(A#)-B-(C)-C#-D#-E					
調性中心	E	E	B	E	A	#C

B 段採用另一段農民音樂的旋律素材，由上述表格可發現整個段落分為五個樂段，每個樂段均為相同的舞曲旋律主題，除樂段 I 和樂段 II 保持在相同的調性中心，隨後出現的樂段 III、樂段 IV 和樂段 V 均以樂段 I 的主題旋律做出上下五度的移位，並逐步進行節奏的壓縮。

三、 C 段

第二樂章				
結構	C			
樂句段落	導奏	樂段 I	推移	樂段 II
小節	49~52	53~61	62	63~70
音階素材	Aeolian			
	E-F#-G-A-B-C#-D-E			
調性中心	#G-A			

C 段主題擷取自一段農民舞曲的旋律，樂段 I 結束後經過一小節的推移，轉調進入以 B 為調中心音的主題重述。

四、 D 段

第二樂章					
結構	D				
樂句段落	樂段 I	樂段 II	擴充	推移	結束句
小節	71~78	79~85	86~98	99~106	107~114
音階素材	Dorian				
	E-F#-G-A-B-C#-D-E				
調性中心	A	E	A	E	A

D 段主題選自於一首民謠的旋律，旋律中增二度音程的出現，流露出吉普賽音樂的性格，樂段 I 的部份，小提琴和鋼琴以卡農的方式輪流奏出主題旋律（譜例 4-2-7），樂段 II 重複樂段 I 的主題，鋼琴改以和絃伴奏的方式支撐主旋律，86 小節以樂段 I 的素材擴充，隨即進入推移樂段，以一段小尾奏結束本段。

【譜例 4-2-7】

71 **14** Allegro molto, ♩ = 160

ff

74 **15**

77 **16** ♩ = 150

Ossia

ben marcato

五、 結尾樂段

(一) 第一種結尾樂段

第二樂章				
結構	第一種結尾樂段			
	尾奏 I	尾奏 II		
樂句段落	樂段 I	樂段 I	樂段 II	尾奏
小節	115~150	151~158	159~167	168~180
音階素材	Lydian			
	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G			
調性中心	G			

第一種結尾樂段在 151 小節回到第一樂章 A 段的民謠旋律素材，達到全曲前後呼應的效果。

(二) 第二種結尾樂段

第二樂章			
結構	第二種結尾樂段		
	樂段 I	樂段 II	尾奏
小節	115~121	122~147	147~151
音階素材	Lydian		
	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D-E-F#-G		
調性中心	E		

第二種結尾樂段將則是以第二樂章的素材進行變化反覆，最終結束全曲。

第三節 第二號音樂分析

壹、 第一樂章

如下表所示，第一樂章為「輪旋曲式風格」的段落架構（Quasi Rondo Form）。

第一樂章						
結構	A	B	A'	C	A''	尾奏
小節	1~24	25~37	38~55	56~75	76~99	91~99
音階素材	Mixolydian	(Aeolian)	Mixolydian	Dorian	Mixolydian	Mixolydian
	D-E-F-G-(G#)-A-Bb-(B)-C-(C#)-D		D-E-F-G-A-Bb--C#-D	G-A-Bb-(B)-C-D-(Eb)-E-F-G	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D--E-F-G	
調性中心	D-A	D	G	D	G	A

一、 A 段

第一樂章				
結構	A			
樂句段落	前奏	樂段 I	樂段 II	推移
小節	1~2	3~10	11~19	19~24
音階素材	Mixolydian			
	D-E-F-G-(G#)-A-Bb-(B)-C-(C#)-D			
調性中心	D-A			

整段主題圍繞著 d 音發展，接著調性中心漸漸移轉至 A（譜例

4-3-1)，受到民謠五度音程移位的影響，此處也採取了五度的調性轉換。

【譜例 4-3-1】

二、B 段

第一樂章			
結構	B		
樂句段落	樂段 I	樂段 II	結束句
小節	25~30	31~34	35~37
音階素材	Aeolian D-E-F-G-(G#)-A-Bb-(B)-C-(C#)-D		
調性中心	D		

樂段 I 吟詠出 B 段的主題旋律，樂段 II 則為樂段 I 移低五度音程的變化反覆，而小提琴擴展為雙聲部的旋律進行，使樂段 II 的織體變得更為豐富，如此層層堆砌的設計也讓音樂更具張力。

三、A'段

第一樂章			
結構	A'		
樂句段落	樂段 I	樂段 II	結束句
小節	38~45	46~53	54~55
音階素材	Mixolydian		
	D-E-F-G-A-Bb--C#-D		
調性中心	G		

小提琴又回到開頭的主題，但鋼琴伴奏在此處卻轉移至 $\#c$ 上的和絃（譜例 4-3-2），兩者形成雙重調式的音響。

【譜例 4-3-2】

四、C段

第一樂章			
結構	C		
樂句段落	樂段 I	樂段 II	結束句
小節	56~59	60~69	70~75
音階素材	Dorian		
	G-A-Bb-(B)-C-D-(Eb)-E-F-G		
調性中心	G	G	A

C段以x、y、z三種匈牙利民俗音樂中的基本節奏素材組合而成

69，在 67 至 69 小節中，巴爾托克採用了複節拍的創作手法，製造聽覺上拍點混淆的效果（譜例 4-3-3），70 小節鋼琴和小提琴以五度卡農奏出結束句。這些素材和創作手法的運用，使得整個 C 段的節奏性格十分強烈，並與第一樂章其他吟唱風格的段落形成對比。

【譜例 4-3-3】

68 3/4拍和2/4拍同時使用的複節拍手法

mf, ben marcato

mp

72 ritornando - p

五、A''段

第一樂章			
結構	A''		尾奏
樂句段落	樂段 I	樂段 II	尾奏
小節	76~83	84~91	91~99
音階素材	Mixolydian		
	G-A-Bb-(B)-C-(C#)-D--E-F-G		
調性中心	G		A

69 此處的 x、y、z 三種素材，和第一號狂想曲第一樂章所使用的 x、y、z 素材相同。

此處又回到 A 段的主題旋律，A 段主題在本樂章中不斷出現，代表民謠旋律重複的特質。

貳、 第二樂章

第二樂章全長 375 個小節，在這個樂章中，巴爾托克選用七首民間舞曲做為旋律素材，並以二十世紀的發展變奏曲式（Developing Variation Form）將七首舞曲巧妙的串聯在一起。這種曲式和一般我們所熟知的變奏曲形式不盡相同，在這種曲式中主題與變奏之間並無明顯的區隔，有時可能只依據主題中的一個音程或音型素材即可加以變奏，因此主題在變奏形式內並不易被辨認。

第二樂章									
結構	主題	變奏 I	變奏 II	變奏 III	變奏 IV	變奏 V	變奏 VI	變奏 VII	尾奏
小節	1~47	48~67	68~92	92~127	128~225	226~261	262~308	309~351	351~375
音階素材	Ionian		Locrian		Ionian	Aeolian	Mixolydian	Locrian	
	G-A-B-C-D-E-F#-G		G#-A-B-C-D-E-F#-G		D-E-F#-G-A-B-C#-D		G-A-B-C-D-E-(F) -F#-G	G#-A-B-C-D -E-F#-G	G#-A-B-C-D -E-F#-G
調性中心	G-C	D	A	A	D	A	G	C	D

一、主題

第二樂章				
結構	主題			
樂句段落	前奏	樂段 I	樂段 II	推移
小節	1~4	5~23	24~41	42~47
音階素材	Ionian			
	G-A-B-C-D-E-F#-G			
調性中心	G	G	C	C

這段旋律取材自羅馬尼亞的鄉間舞曲素材（譜例 4-3-4），舞曲中七度的跳進為最具特色之處，♪♪♪♪的節奏進行正是羅馬尼亞民俗音樂常見的節奏模式。


【譜例 4-3-4】

The musical score for Example 4-3-4 is presented in four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A circled interval between B4 and the next note (C5) is labeled '七度跳進' (seventh leap). The first staff ends with a first ending bracket. The second staff continues the melody, marked 'meno f'. The third staff features a series of eighth notes, marked 'f'. The fourth staff continues with eighth notes and a 'cresc.' marking. The score includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like 'f marcato, pesante', 'meno f', and 'cresc.'.

二、變奏 I 與變奏 II

第二樂章					
結構	變奏 I		變奏 II		
樂句段落	樂段 I	樂段 II	樂段 I	樂段 II	推移
小節	48~58	59~67	68~75	76~83	84~92
音階素材	Ionian		Locrian		
	G-A-B-C-D-E-F#-G		G#-A-B-C-D-E-F#-G		
調性中心	D		A		

(一) 變奏 I

變奏 I 擷取自一首羅馬尼亞民間舞曲的旋律，由於巴爾托克以架構於 D 音上的泛音列音階⁷⁰譜寫這段旋律，因而這裡的調號以#F、#G 取代一般常見的調號。這段變奏將主題  的節奏素材轉化為固著於 D 音上的頑固節奏型態，在小提琴與伴奏的聲部中交互出現（譜例 4-3-5），製造出如擊鼓般的聲響。

⁷⁰ 關於泛音列音階請參照第二章第三節。

【譜例 4-3-5】


8 *Molto moderato, pesante*, ♩ = 96

9

10

(Orch. Version)

(二) 變奏 II

68 小節開始，巴爾托克引用另一首羅馬尼亞的舞曲，但鋼琴伴奏的上聲部依然保持著前段  的頑固節奏型態，低聲部則以半音進行的手法試圖模糊調性。

三、變奏 III

第二樂章		
結構	變奏 III	
樂句段落	樂段 I	樂段 II
小節	93~108	109~127
音階素材	Locrian	
	G#-A-B-C-D-E-F#-G	
調性中心	A	

第三段變奏由樂段 I 和樂段 II 組合而成，樂段 II 為樂段 I 移低八度的再現，四度和七度音程交錯出現的旋律（譜例 4-3-6），則由主題的旋律素材變化而成。

【譜例 4-3-6】

Musical score for Example 4-3-6, showing three staves of music in G major. The first staff (measures 90-93) starts with a *cresc.* marking and ends with *poco allarg.* and a boxed measure 14. The second staff (measures 94-98) continues the melodic line with slurs. The third staff (measures 99-102) features dynamic markings *f sub.*, *p*, *f*, and *p* and a boxed measure 15. The tempo is marked *Presto, ♩ = 184*.

四、變奏 IV

第二樂章							
結構	變奏 IV						
樂句段落	樂段 I	樂段 II	樂段 III	樂段 IV	樂段 V	樂段 VI	推移
小節	128~142	143~154	155~175	176~193	194~202	202~216	216~225
音階素材	Ionian						
	D-E-F#-G-A-B-C#-D						
調性中心	B-A	D	D	A	D	D	D

由上表可知，變奏 IV 的規模龐大，而結構也較其他變奏來的複雜許多，可說是第二樂章中最繁複的一段變奏，由樂段 II 可以發覺這段旋律是依據主題的節奏音型加以變奏（譜例 4-3-7）。

【譜例 4-3-7】

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins at measure 141 and features a box labeled '20' above a measure, with the instruction 'sempre f' below. The second staff begins at measure 148 and features a box labeled '21' above a measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

五、變奏 V 與變奏 VI

第二樂章					
結構	變奏 V		變奏 VI		
樂句段落	樂段 I	延伸	樂段 I	樂段 II	推移
小節	226~241	242~261	262~273	274~297	298~308
音階素材	Aeolian		Mixolydian		
	D-E-F#-G-A-B-C#-D		G-A-B-C-D-E-(F)-F#-G		
調性中心	D	D	G	G	G

(一) 變奏 V

226 小節，小提琴奏出樂段 I 輕快的旋律主題，234 小節將旋律移高五度重述 226 小節的主題（譜例 4-3-8）。

【譜例 4-3-8】

The musical score for Variation V spans measures 225 to 236. It begins at measure 225 with a 'poco rit.' marking. At measure 230, the tempo returns to 'a tempo' and the mood is 'scherzando'. The score includes various articulations: 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The piece concludes at measure 236 with a second ending bracket labeled 'II.'.

(二) 變奏 VI

樂段 II 的主題旋律共重複三次，第一次由小提琴奏出主題，鋼琴則延續變奏 V 顫音 (trio) 式的伴奏支撐；第二次小提琴改以撥奏的方

式呈現主題旋律，此時鋼琴改以旋律式的伴奏；第三次主題再度重述，小提琴和鋼琴將 282~289 小節樂句移低五度，聲部轉換交互演奏（譜例 4-3-9），隨即推移進入變奏 VII。

【譜例 4-3-9】

The musical score consists of three systems, each with a violin part and a piano accompaniment. The first system starts at measure 281. The violin part begins with a melodic line, followed by a section marked 'pizz.' (pizzicato) and 'meno f'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand, marked 'p' and 'p leggero'. The second system starts at measure 286 and is marked 'sempre simile'. The violin part continues with a similar melodic pattern, and the piano accompaniment maintains its rhythmic texture. The third system starts at measure 290, marked 'Poco più mosso, ♩ = 144'. The violin part is marked 'arco' and 'p', while the piano accompaniment is marked 'p' and 'mp'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

六、變奏 VII

第二樂章				
結構	變奏 VII			尾奏
樂句段落	樂段 I	樂段 II	延伸	尾奏
小節	309~323	323~339	339~351	351~375
音階素材	Locrian G#-A-B-C-D-E-F#-G			
調性中心	C			D

變奏 VII 先奏出如譜例 4-3-10 的旋律音型，隨即巴爾托克以倒影的方式讓此旋律音型再次出現，並以十六分音符的素材延伸結束此段變奏。

【譜例 4-3-10】

尾奏部分以變奏 VII 的旋律音型素材持續變化，隨後小提琴交錯出現的高低 A 音顫音，產生調性懸疑的效果，直到 374 小節才由 A 音

解決至 D 音（譜例 4-3-11），確立本段的調性並結束全曲。

【譜例 4-3-11】

The image displays a musical score for Example 4-3-11, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 363, 367, and 371. The piano part features dynamic markings such as *f*, *dim.*, *pp*, *p*, and *f*. The vocal line includes trills (*tr*) and a fermata over the final note. A diagonal line is drawn across the score, starting from the first measure and ending at the final measure, indicating the resolution to the D note.

第五章 兩首小提琴狂想曲之樂曲詮釋

第一節 詮釋概論

根據文獻記載的資料，巴爾托克曾明確指出《第一號小提琴狂想曲》選用羅馬尼亞和匈牙利的民謠旋律，《第二號小提琴狂想曲》選用了羅馬尼亞、匈牙利和魯塞尼亞的材料⁷¹；這些民謠旋律素材如今已被後人所辨識出來，其中大部分都被收錄在巴爾托克編纂的《羅馬尼亞民謠音樂》(Rumanian Folk Music) 中的第一冊⁷²，依據來源顯示，巴爾托克在兩首小提琴狂想曲中所使用的素材，大部分都是採集自鄉間小提琴樂手所演奏的舞曲旋律，因此在兩首樂曲中除了主標題之外，均附有一個名為「民俗舞曲」(Folk Dances) 的副標題。在巴爾托克的民謠改編作品中，這是唯一一次將來源的器樂—小提琴—完整的保留在樂曲當中⁷³，顯示巴爾托克不僅僅只是使用民謠音樂旋律，而是期待將鄉間小提琴樂手的表演風格移植至他的作品當中，藉此將那些獨特

⁷¹ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" *The Bela Bartok Companion*. pp. 278-284.

⁷² 《羅馬尼亞民謠音樂》(Rumanian Folk Music) 是巴爾托克死後所出版的一套書，該書將巴爾托克採集的羅馬尼亞民俗音樂集結為四冊，以套書方式出版。

⁷³ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" *The Bela Bartok Companion*. pp. 278-284.

的民間音樂藝術形式保存下來，並介紹給後代子孫和世人認識⁷⁴。

巴爾托克完成這兩首作品後，曾播放他所採集到的原始錄音給演出的小提琴家聆聽，使他們熟悉民謠演奏的特殊風格⁷⁵，由此可知作曲家實是希望演奏者能化身為民間樂手，詮釋出鄉間小提琴樂手即興又具有活力的表演風格，本節就樂譜標記和風格詮釋兩個面向概論兩首小提琴狂想曲的演奏詮釋。

壹、樂譜標記

對於演奏者而言，作曲家在樂譜上的標記是演奏詮釋時的主要依據，而巴爾托克正是一位非常重視記譜的作曲家，他藉由精準的記譜法在作品中表達對音樂的要求，因此在演奏之前必須先了解巴爾托克樂譜中的標記意涵，才得以展現出符合作曲家期望的詮釋；筆者依據音樂學者拉茲羅·松費（Laszlo Somfai）的著作《巴爾托克的創作理念與首稿來源》（*Béla Bartók Composition Concepts and Autograph Sources*），分速度標記、力度記號以及演奏詮釋符號三個方向探討兩首小提琴狂想曲所使用的樂譜標記，以期在演奏詮釋時能傳達出作曲家意念。

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

一、速度標記

(一) 速度術語

巴爾托克一般還是以常用的義大利語作為速度標記的術語，不同的是他常將速度和表情的術語結合以提示音樂的風格，筆者將兩首小提琴狂想曲中具有表情性質的速度術語整理如下（表 3-1）：

【表 3-1】

樂曲	樂章	小節數	使用術語
第一號小提琴狂想曲	第二樂章	49	Pesante, accelerando
		162	poco rallent al tranquillo (第二種結尾樂段)
第二號小提琴狂想曲	第二樂章	48	Molto moderato, pesante

因此演奏時除了奏出速度的變化，也應該注意這些情感的提示，表達適切的意境。

(二) 停頓記號 (comma)

巴爾托克中晚期的作品常以「，」和「|」表示樂曲的停頓，他曾在 1939 年寫給 Boosey & Hawkes 樂譜出版商的信中提到：

『「|」代表的是沒有額外休息的停頓，而「，」(comma) 不僅僅只是代表「停頓」的意思，它還具有「額外休息」(Luftpause) 的意義』⁷⁶

其中我們可以發現「，」和「|」兩種記號在兩首樂曲中都曾出

⁷⁶ Somfai, Laszlo. Bela Bartok: Composition, Concepts, and Autograph Sources. p.264.

現過，演奏時需留意不同標記所代表的意義。

(三) 彈性速度 (Rubato)

巴爾托克在第一號小提琴狂想曲第二樂章中的第一種結尾樂段標示 Rubato, quasi cadenza 的術語 (譜例 5-1-1)，其意義為「像裝飾奏般的彈性速度」，由於受到匈牙利民間音樂的影響，這裡的彈性速度應是類似於民謠中如說話般「自由朗誦式的節奏」(Parlando-Rubato)，而非一般所理解的十八世紀對於彈性速度的定義—在小節內自由演奏 (stolen time)⁷⁷，因此在詮釋時的速度不應落差太大，而是展現出如說話般具有抑揚頓挫的速度感。

【譜例 5-1-1】

The musical score for Example 5-1-1 consists of three staves of music. The first staff begins with the tempo marking "poco rall.." followed by a series of dashes, and then "Rubato, quasi cadenza". The music features a melodic line with various ornaments and a triplet. The second staff starts with a box containing the number "33" and includes dynamic markings "mf" and "dim.". The third staff includes dynamic markings "p", "f", and "cresc. ...".

⁷⁷ Ibid.

二、 力度記號

(一) 強弱記號

綜觀兩首小提琴狂想曲，巴爾托克使用的音量界於 *pp* 至 *ff* 的範圍，但他認為單單使用 *pp* 至 *ff* 範圍間的強弱記號並不足以精確的顯示出實際所需要的音量，因此他常會在強弱記號旁以義大利語加註術語，使演奏者得以奏出適當的音量⁷⁸，總計兩首樂曲共出現過十八種加註的力度記號（表 3-2）：

【表 3-2】

代表 p 的力度記號	代表 f 的力度記號
<i>p, dolce</i>	<i>f, ben marcato</i>
<i>p, espr.</i>	<i>f, con brio e sempre piú</i>
<i>p, grazioso</i>	<i>f, marc.</i>
<i>p, leggero</i>	<i>f, marcato, pesante</i>
<i>p, piú</i>	<i>f, meno</i>
<i>p, semore piú</i>	<i>f, piú</i>
<i>mp, leggero</i>	<i>f, poco</i>
	<i>f, sempre</i>
	<i>f, semore piú</i>
	<i>assai f, pesante</i>
	<i>sempre f, sonoro</i>

由以上如此繁複的記號可知，巴爾托克十分重視音量力度的表現，故演奏時應仔細區別各種不同的標記，詮釋出每種記號所要求的

⁷⁸ Ibid.

情感與色彩。

(二) 重音記號 (accent)

此外，對於重音記號的使用，巴爾托克也提出下列的看法（表 3-3）：

【表 3-3】⁷⁹

重音的種類	巴爾托克的解釋
<i>sf</i>	最強的重音 (strongest accent)。
^	「相當強勁」的重音 (“rather strong” accent)。
>	弱的重音 (weak accent)。
—	圓滑線內的持音 (<i>tenuto</i>) 記號，以不同音色溫和的強調該音符。

依據上述的特質，演奏時應注意不同重音符號的標記並做出區別，以表達出各種重音在力度上適切的層次。

三、演奏詮釋符號

巴爾托克曾為「斷奏」(*staccato*) 與「圓滑奏」(*legato*) 的演奏音

⁷⁹ Somfai, Laszlo. *Bela Bartok: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. p.264-265.

符時值做出明確的解釋，以下就《第一號小提琴狂想曲》和《第二號小提琴狂想曲》出現的三種斷奏與圓滑奏加以說明：

(一)「·」斷奏 (*staccato*)

演奏「·」的音符其時值約介於非常短和該音符的一半長度之間。

(二)「-」持續奏 (*tenuto*)

若「-」標記於單一音符之上時，表示演奏時應奏滿音符的時值；

若「-」標記於一連串音符之上時，音與音之間不連貫，但應盡量將音符時值奏滿。

(三)「∪」圓滑奏 (*legato*)

圓滑奏的樂段中，在沒有出現其他標記的情況下，「∪」也可用來標示樂句的段落。

貳、風格詮釋

兩首小提琴狂想曲中的主題旋律素材多是取自於鄉村小提琴樂手的演奏，巴爾托克本人曾表示：表演者應如同農民樂手般的演奏⁸⁰，我們可以試著想像農民樂手演奏的情景，他們通常隨著現場的氣氛即興演奏出適合的樂曲，為農民的舞蹈伴奏，因此在演奏詮釋上的想法有別於一般西歐藝術的音樂。首先，農民樂手運用的小提琴演奏技巧

⁸⁰ Kenneson, Claude. *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*. p.114

較為簡易原始，例如他們演奏時多半選擇使用第一把位，並配合空弦的使用奏出雙音的效果⁸¹，因此於詮釋樂曲時，應融入這些演奏技巧特質，展現出農民樂手的演奏風格；此外，由於民間樂手的表演多屬於即興隨性的性質，因此在音色的表現上顯得較為質樸，與一般認知的西歐藝術小提琴音樂演奏音色略有不同，為了貼切顯現出農民小提琴樂手的演奏神韻，演奏者需仔細的處理此種色彩的變化；這兩首樂曲雖然名為小提琴狂想曲，但實際上卻帶有濃厚的舞曲風格，因此演奏時也應特別注意節奏的處理，表現出強烈的舞曲節奏韻律感。

⁸¹ Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" The Bela Bartok Companion. pp. 278-284.


第二節 第一號樂曲詮釋

壹、第一樂章

一、A段 (mm. 1~37)

這是一段取材自羅馬尼亞的農民舞蹈旋律，其中運用東歐民間音樂特有的附點節奏型態，演奏時應將附點節奏精準的奏出，展現如舞蹈般的韻律感。

(一) 樂段 I (mm. 3~18)

經過兩小節前奏，小提琴的主旋律在第三小節開始加入，一開始的  附點節奏音型 (譜例 5-2-1) 展現出東歐民間音樂的節奏特徵，在演奏這個節奏音型時，第一音弓速應稍為加快並盡量將其時值奏滿，以表現出重音落在強拍之匈牙利民間音樂的節奏基礎，之後經過短暫的間隔連接到第二音，筆者認為此處應以中庸的弓速製造出醇厚綿密的音色。

【譜例 5-2-1】

Prima parte („Lassú“)
Moderato, ♩ = 108

第一樂句奏完之後，出現一個快速類似裝飾音效果的三連音，巴爾托克將此處的第一音標記為相當強勁的重音 \wedge ，為製造出重音的突兀效果，筆者建議可以擊弦的方式演奏。

十五小節力度記號轉為 *meno f*，筆者在此採用 D 弦演奏，除了改變力度之外也能發出較溫暖的音色，到了十七小節力度記號經由漸強又轉為 *più f* (譜例 5-2-2)，雖只有短短的兩小節但仍需注意力度層次的變化，此處可將指法移回 E 弦以發出明亮的音色。

【譜例 5-2-2】

(二) 樂段 II (mm. 19~34)

此樂段為樂段 I 在不同音域上的再現，但在樂段 II 中，鋼琴伴奏

的型態改變為齊奏，與原先的樂段 I 不同，而力度記號也顯示為 *sempre f*，因此筆者建議在詮釋樂段 II 時，可將弓速加壓加快，演奏出如鄉村小提琴樂手般原始或甚至有些粗暴的音色，與樂段 I 在色彩上形成對比。

二、B 段 (mm. 38~75)

B 段援引自一首匈牙利哀歌的旋律（譜例 5-2-3）⁸²，其寧靜的性格與有些搖擺的節奏，和舞蹈音樂歡樂的旋律與強烈的節奏恰巧形成反差，因此在演奏時應與 A 段的風格做出區隔。

【譜例 5-2-3】

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 38 and ends at measure 43. It starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of "a tempo (♩ = 112)". The melody is in G minor and features several triplet markings. A boxed measure 5 is indicated. The second staff begins at measure 44 and ends at measure 49. It continues the melody with a triplet marking and a boxed measure 6. The key signature has one flat (B-flat).

三十八小節開始，為一段如同吟唱般的旋律，巴爾托克將音量標記為 *p*，為了表現這種類似輕聲低語的感覺，筆者建議以上半弓開始運用手腕將弓貼著弦演奏，左手可加入一些手腕的抖音豐富音色，但需注意抖音不宜使用太多，以免破壞如同說話般朗誦式的效果。四十九

⁸² Lampert, Vera. "Violin Rhapsodies" *The Bela Bartok Companion*. pp. 278-284.

小節再一遍重覆這段哀歌的旋律，巴爾托克在此標記 *più dolce*，筆者建議可使用 D 弦演奏並將右手貼弦的壓力稍微放鬆些，以奏出更柔和的音色。自六十小節至六十五小節，力度的動態由 *più p*、*sempre più p* 轉變為 *rinf.*（譜例 5-2-4），演奏時要考慮不同的音量層次的表現，筆者認為從 *più p* 到 *sempre più p* 在演奏時可將弓速漸漸放慢，至標記 *rinf.* 的音符時將弓速突然變快以半弓或四分之三弓拉出，藉以表現在音量上衝突的對比。

【譜例 5-2-4】

The image shows a musical score in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff starts at measure 59, marked with a circled '9'. It contains measures 59, 60, 61, and 62. Measure 59 is marked *più p*. Measure 60 is marked *rinf.*. Measure 61 is marked *sempre più p*. Measure 62 is marked *sf*. The second staff starts at measure 64, marked with a circled '10'. It contains measures 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70. Measure 64 is marked *rinf.*. Measure 65 is marked *sf*. Measure 66 is marked *sf*. Measure 67 is marked *sf*. Measure 68 is marked *sf*. Measure 69 is marked *sf*. Measure 70 is marked *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

六十五小節由 *rinf.* 音量開始，至七十一小節出現 *sempre più tranquillo* 的術語，音域由高→低，其張力也由緊張趨於和緩，但到了七十五小節時卻出乎意料的出現兩個標記 *sf* 的音符，擾亂原已趨於平靜的狀態，在演奏這兩個標示 *sf* 的音符時，應在弓根以兩個下弓快速的奏出，製造出其不意令人錯愕的音效，如此才能表達出巴爾托克使用 *sf* 標記的意涵。

三、 A 段 (mm. 76~104)

(一) 樂段 I (mm. 76~91)

此處將 A 段的旋律素材加入一些和絃音，移至以 C 音開頭的利地安調式上演奏，八十四小節開始因出現 *sempre tenuto* 的術語，所以音與音之間應有些短暫的間隔，但整體而言必須演奏出寬而厚重的音色。

(二) 樂段 II (mm. 92~100)

九十二小節的音樂色彩轉變為 *p dolce*，這裡的指法筆者建議可在 E 弦上連續使用第二指做出滑音的效果，但為避免 E 弦音色太過明亮，左手可靠近指腹使用手腕抖音輕柔的按弦。

(三) 尾奏 (mm. 101~104)

結束部分先由 102 小節開始漸慢到 104 小節又回到原速（譜例 5-2-5），此處需注意 103 小節最後的三連音還是處於漸慢的狀態，必須要到 104 小節的第一個音才可回原速，最後的 *sf* 則以快速的下弓做結束。

【譜例 5-2-5】



貳、第二樂章

一、A 段 (mm. 5~25)

(一) 樂段 I (mm. 5~12)

第二樂章一開始由鋼琴率先奏出四個小節前奏，之後突然中止，隨即小提琴奏出一段採自於農民音樂的輕快曲調⁸³（譜例 5-2-6），小提琴在此應按照節奏以俐落的弓法將圓滑奏和斷奏演奏清楚；從第 9 小節到第 12 小節的撥奏，雖然巴爾托克並沒有特別註明撥奏的方式，但由於此處撥奏音的力度 *f* 與非撥奏音的 *p* 在音量上必須展現出不同的層次，因此筆者認為這裡的撥奏可猛力的撥弦，使弦擊打到指板發出聲音，與非撥奏音的優美音色形成戲劇化的對比。

【譜例 5-2-6】



⁸³ 呂心怡，《巴爾托克第一號小提琴狂想曲之演奏詮釋書面報告》，頁 45。

(二) 樂段 II (mm. 13~20)

13 小節開始，這段農民音樂的旋律再次以雙音的音型出現 (譜例 5-2-7)，豐富了音樂的織度，卻也加深技巧的難度，由於演奏此處時左手需迅速的移位換弦，因此左手手型的固定有助於雙音按弦的變換。

【譜例 5-2-7】

(三) 推移 (mm. 21~25)

巴爾托克在 21 小節到 25 小節標明 *poco accel.*，音量也由 *p* 漸強至 *mp*，演奏這個段落時，必須注意音量和速度的分配，由於 *p* 到 *mp* 之間的音量變化其實並不大，但我們很容易就隨著音樂速度加快而不

自覺的將音量加大，因此對於弓速的控制要特別小心，避免太過的弓速影響音量。

二、 B 段 (mm.26~48)

B 段的速度變化十分頻繁，但整體而言可分為五個層次，每個層次均使用相同的旋律素材，但每次出現的音域位置則不盡相同，而層次內的速度變化大致為漸慢→回原速→再漸慢，演奏之前應考慮好每個段落間速度的安排，並做好層次之間的連結處理。

26 小節至 30 小節是筆者所分的第一個層次 (譜例 5-2-8)，26 小節的速度是 $\downarrow=76$ ，到了 27 小節樂譜上的術語為 *molto allargando*，筆者建議這裏的每個音都使用全弓演奏，逐漸加重弓的壓力並放慢弓速，使音色漸趨飽滿；28 小節回到 $\downarrow=84-90$ 的原速，用中弓奏出一段輕盈的旋律，之後這段旋律一直持續到 30 小節第四拍的 $F^\#$ 音，經由短暫的三十二分音符漸慢連接到第二個層次，筆者建議 $F^\#$ 音奏完時可稍作停頓再連接到後面的三十二分音符，如此更能突顯出三十二分音符的漸慢效果。

【譜例 5-2-8】

26 **Più moderato molto allarg. a tempo, ♩ = 84-90**

30 **rall. - [7] - molto - a tempo (♩ = 84-90)**

第二個層次分布在 31 小節到 35 小節間，將第一個層次重複奏出，不同的是巴爾托克在輕盈旋律的後半句加入 *poco accel.* 的術語，由於考量到之後的層次也會出現相同加快速度的樂句，因此此處加速的幅度不要太多，此外，在結束漸慢的部份，其幅度可比第一層次稍多一些。

隨著音域的向上攀升，後三個層次在演奏時應一次比一次熱烈，速度的變化也應一次比一次誇張，如此的層層堆砌讓樂曲的張力越來越強，當進入 44 小節到 48 小節的 B 段結尾樂句時，達到整個 B 段的高潮。

三、 C 段 (mm. 49~70)

(一) 樂段 I (mm.53~61)

53~61 小節，小提琴配上弱音器奏出一段快速的農民音樂旋律(譜例 5-2-9)，雖然此處的力度記號標示為 *p*，弓毛還是要緊緊咬住弦，將

每個音清晰的奏出。

【譜例 5-2-9】

Musical score for Example 5-2-9, measures 49-57. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 49 is marked with a box containing the number 10. Above the staff, the tempo changes from $\text{♩} = 120$ to $\text{♩} = 152$, with the instruction "accel. - - - al Allegro". Below the staff, the dynamic is marked p and the instruction "con sord." is present. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. Measure 57 is marked with a box containing the number 11. The score ends with a double bar line and a final chord.

(二) 樂段 II (mm. 63~70)

63~70 小節，小提琴除下弱音器以泛音奏出旋律（譜例 5-2-10），此處使用的泛音包含了自然泛音與人工泛音，由於泛音的演奏效果十分特殊，筆者建議此處可將速度稍微放慢，使用上半弓靠近琴橋拉奏，讓泛音使用較多的弓，實音使用較短的弓，使聽眾能清楚聽見泛音的特殊音色。

【譜例 5-2-10】

Musical score for Example 5-2-10, measures 63-70. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 is marked with a box containing the number 12. Above the staff, the instruction "senza sord." is present, and below the staff, the instruction "arco" is present. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. Measure 70 is marked with a box containing the number 13. The score ends with a double bar line and a final chord. The instruction "rit." is present above the staff, and "cresc." is present below the staff.

四、D 段 (mm.71~114)

(一) 樂段 I (mm. 71~78)

這個段落許多搭配空弦的雙音奏法，極富鄉村小提琴樂手的演奏特色，這裡的速度十分快速，是一段熱情富有生命力的農民舞蹈音樂旋律。

(二) 樂段 II (mm. 79~85)

這裡將前段的旋律改以和弦的方式奏出 (譜例 5-2-11)，若要快速的奏出這些和絃，在技巧上有一定的困難度，徹克利曾經提到，他認為此處是不可能照譜演出的⁸⁴，幸好巴爾托克有寫出替代的簡化雙音版本 (譜例 5-2-11)，而徹克利在演出時應該都是選擇這個替代方案的版本。實際研究兩種奏法之後，筆者認為以鋼琴伴奏的版本演出時，若選用替代方案的版本，在和聲上會顯得太過單薄，因此為顧及音樂的表現力，筆者建議還是使用原來的和弦版本較為恰當；而在演奏跨越四條弦的和弦時，可在中下弓的位置將弓的重心放在 D、A 兩條弦上，以短弓快速的換弦即可奏出渾厚飽滿的和弦音響，而左手可固定在第四把位上，利用手指的擴張快速變換和弦。

⁸⁴ Kenneson, Claude. Szekely and Bartok: The Story of a Friendship. p.114-115.

【譜例 5-2-11】

Musical score for Example 5-2-11, measures 16-79. The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff. Measure 16 is marked with a double asterisk (**) and the word "ossia". A tempo marking of quarter note = 150 is present. The music consists of rapid sixteenth-note passages in both hands, with some rests and dynamic markings.

(三) 擴充 (mm. 86~98)

這裡的速度又增加至 $\text{♩} = 168$ ，因此在情緒的表現上應更為激動，而標有 *sf* 的音符，也應透過弓壓的增加表現出更為狂放的色彩。緊接著而來的是一連串快速的十六分音符的音群，導引入 107 小節的 D 段結尾樂句，小提琴和鋼琴以卡農的形式交錯出現（譜例 5-2-12），在聽覺上產生強烈的節奏性，隨著時間的推移，所表現出來的情緒應更為熱烈激動。

【譜例 5-2-12】

Musical score for Example 5-2-12, measures 106-222. The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff. Measure 106 is marked with the number 106. Measure 222 is marked with the number 222 and the word "agitato". The music consists of rapid sixteenth-note passages in both hands, with some rests and dynamic markings. The word "simile" is written below the bass staff.

五、 結尾樂段 (mm. 115~180)

從 115 小節開始到結束的部份，巴爾托克寫了兩種不同的結尾樂段供演奏者選擇，巴爾托克在樂譜上對於結尾樂段的安排提出下列的說明：

『這兩個樂章可以分開獨立演奏，如只演奏第二樂章時就採用第二種結尾樂段。』

雖然巴爾托克提出如此的說明，但依據文獻資料記載，許多小提琴家都是挑選他們較喜愛的版本演奏⁸⁵，而非遵循巴爾托克樂譜上的記載；第一種結尾樂段版本的結尾處會再現第一樂章 A 段的主題，最後

⁸⁵ Kenneson, Claude. *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*. p.115.

結束在第一樂章的主音 G，而第二種版本則是將第二樂章的素材混合使用最後結束於 E 音；兩種版本沒有孰優孰劣的問題，第一種版本因最後回到第一樂章的主題，因此在曲式結構上比較有整體感，而第二種版本則具有較好的演奏效果；就筆者個人的看法而言，筆者認為還是要顧及作曲家在曲式結構上的考量，因此筆者採用第一種結尾樂段的版本，以下就第一種結尾樂段的詮釋提出說明。

(一) 尾奏 I (mm. 115~150)

124 小節開始，巴爾托克使用一個短小的動機音型並不斷的重複，因而產生了一種「韻律位移」⁸⁶ (shifted rhythm) 的現象 (譜例 5-2-13)，這種現象在農民音樂中常常出現，演奏此音型中的四分音符時弓速應稍稍加快，以表現出重音的感覺；此外，要不斷的加速進行至 150 小節，製造出緊張激烈的氣氛。

【譜例 5-2-13】

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 123 and contains the instruction "sempre più vivo" above the staff and "con brio e sempre più f" below it. The second staff begins at measure 129 and has a boxed "26" above the first measure. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with slurs, indicating a rhythmic pattern that shifts over time.

⁸⁶ 同樣一小段的旋律隨著不斷的重複而使重音位移，而原本以重音演奏的地方失去了重音，而原本沒有以重音演奏的地方卻變成了重音。

136 27 IV

141 28 Vivacissimo, ♩ = 200
ff

(二) 尾奏 II (mm. 151~180)

151 小節再度回到第一樂章的 A 段主題，此處應表現出沉穩厚重的感覺，與前段熱烈結束的舞蹈旋律形成落差極大的對比；169 小節開始漸慢接入 171 小節的裝飾奏樂段，如本章第一節所述，此處的彈性速度代表如說話般「自由朗誦式的節奏」，因此換弓時的發音 (articulation) 要有換氣呼吸的感覺；而 175 小節最後 B^b 的顫音，要在 G 弦上以較大的弓壓拉出後，再慢慢減輕弓壓做出漸弱的效果，之後的快速音群可先由慢→快漸漸加速，到 *largamente* 時將速度放慢，同時也應準備之後的六連音快速音群，這四次六連音的快速音群要一氣呵成演奏完畢，在演奏最後一次六連音快速音群時，要讓弓回到中下弓以便快速演奏出結束的和絃。

第三節 第二號樂曲詮釋

壹、第一樂章

一、A段 (mm. 1~24)

(一) 樂段 I (mm. 3~10)

鋼琴彈奏出兩個小節的前奏後，小提琴加入奏出 A 段的主題，這是一段帶有朗誦風格般的民謠旋律，整段旋律圍繞著 D 音發展（譜例 5-3-1），氣氛安詳而寧靜，筆者建議開頭的 $C^\# \rightarrow D$ 可先用第一指在 A 弦的第二把位上演奏，之後再以第一指滑向第三把位，營造如同吟唱般的滑音效果；以平穩的弓速演奏，不要使用太多的抖音，僅在 D 音上做出點綴式的抖音，豐富此段旋律主音的色彩。

【譜例 5-3-1】

Moderato, $\text{♩} = 108$

1

2

mp

6

(二) 樂段 II (mm. 11~19)

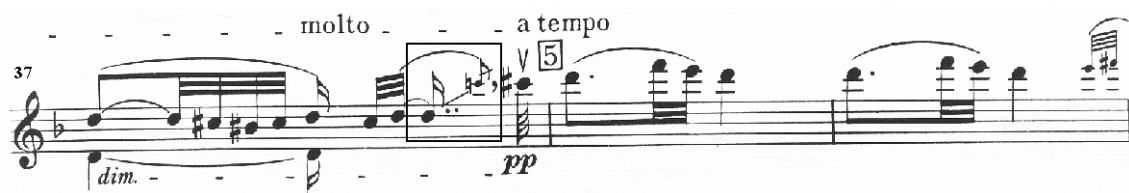
11~19 小節的音量轉為 *f*，但依然保持著平穩從容的感覺，19 小

節開始的鋼琴獨奏樂句，隨著左手和絃的向上級進，表現得略為激動，但到了 23 小節的漸慢，一切又回歸平靜。

二、 B 段 (mm. 25~37)

25 小節開始，雖然也是一段朗誦風格的旋律，但這裡的速度較 A 段稍快一些，詮釋時可演奏的稍微輕快些，到了 30 小節速度標示著開始漸慢，巴爾托克在此將音程移高五度，改以雙音吟詠出這段旋律，演奏此處時應要注意雙音時值的持續，如此才能維持旋律和織度的進行，35 小節又回到 A 段的原速，最後結束的「D-C」音巴爾托克在此標明使用滑音（譜例 5-3-2），而這裡應是一個慢速的滑音，筆者在此使用第三指慢速輕柔向上滑至 C 音。

【譜例 5-3-2】



三、 A' 段 (mm. 38~55)

38 小節移至高音域回到 A 段的主旋律，而筆者在這裡是以第二指在 E 弦上演奏，但為了避免 E 弦音色太過銳利，破壞 *pp* 的音量，建議將弓壓減弱以上半弓演奏。

四、C段 (mm. 56~75)

巴爾托克在 56 小節開頭標示 *f ben marcato*，筆者建議演奏時可增加弓的壓力表現出沉重的感覺，顯示與之前音樂性格的落差，而 60 小節開始，音樂色彩又轉為 *sempre f, sonoro*，並使用了匈牙利民謠中特有的附點節奏（譜例 5-3-3），展現出歡樂的舞曲氣氛。

【譜例 5-3-3】

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a downward arrow pointing to the first measure, which is marked with the dynamic *sf* and the instruction *sempre f, sonoro*. The second staff contains a boxed measure labeled '8' and ends with the dynamic *ff*. The third staff contains a boxed measure labeled '9' and is marked with *mf* and *mp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing dotted rhythms.

五、A''段 (mm. 76~99)

76 小節又再度回到 A 段的主題，從 91 小節開始的尾奏（譜例 5-3-4），情緒一次比一次強烈，但 94 小節開始又慢慢回復平靜，吟唱風格般的將旋律朗誦出來，最後以一個沉穩的和絃結束第一樂章。

【譜例 5-3-4】

The image shows a musical score for a violin piece, Example 5-3-4. It consists of four staves of music. The first staff starts with a box containing the number 12 and a dynamic marking of *f*. The second staff has a tempo marking of *poco a poco più tranquillo*. The third staff continues the melodic line. The fourth staff starts with a box containing the number 13, a dynamic marking of *meno f*, and a tempo marking of *poco allarg.* The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by a sense of increasing calmness and a slight slowing down.

貳、第二樂章

一、主題 (mm. 1~47)

小提琴獨奏的部分由第五小節開始加入 (譜例 5-3-5)，巴爾托克在樂譜上的術語標記為 *marcato, pesante*，形容每個音都應十分沉重的奏出，根據徹克利的回憶，巴爾托克期望小提琴家以俐落的弓法演奏這段音樂，因此在演奏此段旋律時，弓應該貼著弦演奏 (on-the-string bowing)，才能表現出鄉間小提琴手演奏的風格；但許多小提琴家在演奏此段音樂時，或許是音樂感染力的關係，都會將每個音提弓以擊弦

的方式演奏 (lifted bow strikes)，然而這種演奏方式卻違背了巴爾托克的想法⁸⁷，為顧及作曲家的原意以及演奏的效果，筆者建議可在弓根運用手腕的動作，以快速的短弓貼弦演奏出民俗音樂所需的豪邁重音效果。

【譜例 5-3-5】

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a 4-measure rest, followed by notes marked *f marcato, pesante* and *sempre simile*. A circled '1' is placed above the first measure of the second staff. The second staff starts at measure 10 with notes marked *meno f* and a circled '2' above the first measure. The third staff starts at measure 16 with notes marked *f*. The fourth staff starts at measure 20 with notes marked *meno f* and *cresc.*, and a circled '3' above the first measure.

36 小節開始漸漸加快速度，但仍然保持有力的演奏，隨著速度的加快，不斷增加弓壓以加強力度，最後甚至容許出現粗暴的音色，如同鄉村小提琴樂手熱烈的演奏。

二、變奏 I (mm. 48~67)

48 小節開始另一段取自於羅馬尼亞的農民舞蹈音樂旋律，雖然依

⁸⁷ Kenneson, Claude. *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*. p.114.

舊保持與 A 段相同的力度，但整首民謠旋律的節奏感較 A 段強烈，運弓務求簡潔有力。

三、變奏 II (mm.68~92)

68 小節樂譜上標記 *mp leggero*，音量變弱且音樂轉為較俏皮的性格，而所有標示 *sf* 的音符，筆者建議均使用下弓演奏以突顯其力度。

四、變奏 III (mm. 92~127)

音樂進行至 93 小節轉為 ♩=184 急板的速度，鋼琴與小提琴共同奏出一連串十六分音符的快速音群（譜例 5-3-6），製造出細碎嘈雜的音響效果，由於快速音群中夾雜著需要做出突強效果的音符，筆者建議可以使用左手高抬指落下表現出這裡的突強效果。

【譜例 5-3-6】

Presto, ♩ = 184

93 [14]

sf p

sf pp

五、變奏 IV (mm.128~225)

128 小節是另一段取自羅馬尼亞農民音樂的舞曲旋律，這裡的氣

氛較之前更為狂熱，但為了表現農民樂手隨性即興的演奏方式，弓仍然要以貼著弦演奏的方式，只有轉換樂句或演奏和絃的地方才將弓提起並重新放下演奏，隨後由一個突強的長音 E 漸弱結束將音樂情緒轉變接至下一段舞曲。176 小節是一段精緻的舞曲旋律（譜例 5-3-7），筆者建議此處以上弓開始使用弓尖演奏，以 *p* 的音量輕巧的演奏出此段旋律。

【譜例 5-3-7】



到了 194 小節音樂的色彩又轉變為 *p, dolce*（譜例 5-3-8），這時可將弓稍為靠近指板，表現其柔和的音色。然而鋼琴於 202 小節開始的間奏又立刻將音樂的力度轉變為 *f marc*（譜例 5-3-9），隨即小提琴在高音域以八度雙音有力的重述出 143~149 小節的主題旋律，右手在這裡必須將弓壓與弓速精準的控制好，以期表現出熱情有活力的舞曲風格。

【譜例 5-3-8】

Musical score for Example 5-3-8, measures 188-200. The score is written for a single melodic line in treble clef. It begins at measure 188 with a series of eighth notes. A box containing the number 26 is placed above the staff at measure 196. The tempo and dynamics are marked *p, dolce* below the staff.

【譜例 5-3-9】

Musical score for Example 5-3-9, measures 200-226. The score is written for piano in treble and bass clefs. It begins at measure 200 with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. A box containing the number 27 is placed above the staff at measure 200. The score includes various dynamics such as *sf*, *f marc.*, and *ff*. A box containing the number 28 is placed above the staff at measure 226. The score concludes with a *sempre f.* marking and a *(simile)* instruction.

六、變奏 V (mm. 226~261)

226 小節開始以雙音演奏出另一段詼諧俏皮的舞曲旋律，241 小節由 A 至 E 中間的滑音，為突顯泛音清亮的音色，筆者建議先由空弦 A 再轉至 E 弦滑音到達 E，之後音樂便開始加速至 250 小節。251 小節開始演奏譜例 5-3-10 的旋律，這裡可搭配 G 弦特有的共振使用弓根演奏，發出類似擊樂器的音響效果，表達此處越趨激烈的音樂張力。

【譜例 5-3-10】

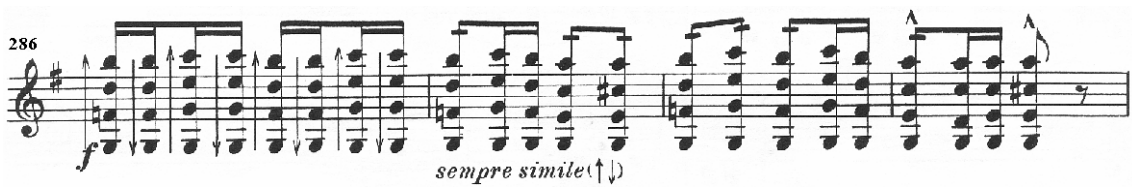


七、變奏 VI (mm. 262~308)

262 小節小提琴以♩=180 的速度拉奏出主旋律，進入 274 小節後，隨即又以♩=132 的速度沉穩有力的演奏，到了 282 小節巴爾托克運用了一種類似吉他的撥弦方法（譜例 5-3-11），這是一種以右手手指在琴弦上來回掃撥的演奏方法，這種撥弦的演奏方式和名為掃弦撥奏（pizzicato tremolo）的技巧並不相同，切勿造成混淆；譜上所標記的 ↑ 代表由和絃的根音依序向上演奏，↓ 則代表由和絃的最高音依序往下演奏，撥奏時為使和絃的聲音能整齊發出，筆者建議可僅使用食指來回撥奏即可。

【譜例 5-3-11】





290 小節鋼琴與小提琴交錯奏出之前 282~289 小節的旋律 (譜例 5-3-12)，演奏此段旋律時，由於速度不斷的加快，因此左手手指的按弦動作要盡量縮小，才能清晰的演奏出每個音符，而最後以一連串調式音階急速向上攀升結束本段。

【譜例 5-3-12】

Poco più mosso, ♩ = 144

290 37 arco

295 38

八、變奏 VII (mm. 309~351)

309 小節鋼琴唱出前半樂句，小提琴接著奏出後半樂句，隨後小提琴演奏出道地農民樂手風格的旋律，自 323 小節開始，音樂的張力隨著速度加快也逐漸增強，隨後由 347 小節音樂開始漸弱漸慢準備進入結尾樂段；351 小節結束本段的最後一個音後，巴爾托克在此標記「，」（譜例 5-3-13），根據第一節所述除了「停頓」之外還有「額外休息」的意思，因此在最後一音結束之後，不要急著接入結尾樂段，而是先暫停讓音樂氣氛凝結在當下，準備好之後再瀟灑的奏出結尾樂段的旋律。

【譜例 5-3-13】

Musical score for Example 5-3-13, measures 348-44. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a long melodic line of sixteenth notes. At measure 44, there is a dynamic change from *p* to *f*. The tempo is marked "a tempo" with a quarter note equal to 132-142. The notation includes various articulations and slurs.

九、尾奏 (mm. 351~375)

363 小節開始，A 音以連續的顫音在不同音域出現(譜例 5-3-14)，到了 372 小節的延長記號漸弱結束，並以一段簡潔有力的音型結束全曲。

【譜例 5-3-14】

Musical score for Example 5-3-14, measures 359-375. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features continuous trills (tr) in various registers. Measure 359 is marked with a box containing the number 45. The tempo is marked "♩ = 120". The score includes dynamic markings *p* and *f*, and a fermata at the end of measure 372. The notation includes various articulations and slurs.

第六章 結論

巴爾托克畢生以服務匈牙利民族和祖國的利益為職志，在這種信念的驅使之下，他投入大量心血研究匈牙利和鄰近東歐的農民音樂，並為後人留下豐富的文獻考證資料。在研究分類農民音樂的過程中，巴爾托克發現民間音樂蘊含著豐富多樣的內容，能提供作曲家從中汲取創作的泉源。而本論文所探討的兩首小提琴狂想曲，即是巴爾托克擷取民謠旋律材料所創作出的樂曲，就形式而言，這兩首樂曲實為民俗音樂的改編曲，但深究其內容卻可發現，民謠旋律在此成為作曲家的創作素材來源，巴爾托克以民謠素材為基礎，結合現代作曲技法的運用，譜寫成這兩首獨特且具生命力的藝術作品。

在研究的過程中，筆者發現巴爾托克將匈牙利民間音樂中常見的民謠旋律、附點節奏、五度音程移位⁸⁸和主題重述等素材，巧妙的運用於兩首狂想曲中，使其流露出濃厚的農民音樂風格。依據巴爾托克的想法，演奏者於詮釋時應將自己化身為農民小提琴樂手，模仿農民樂手的演奏風格，但由於農民樂手的演奏技巧並不如專業小提琴的演奏

⁸⁸ 五度音程移位 (Fifth Interval Shifiting)，意謂將相同的旋律素材做上下五度音程的轉移，這種作法在匈牙利民間音樂中相當常見。

者，因此在某些技巧較困難的樂段中，若是模仿農民樂手的演奏，在演奏效果的呈現上將會出現很大的落差，所以筆者建議在演奏詮釋的想法上，可以仿效農民樂手演奏時即興隨性的氣氛與精神，但也應顧及樂曲技術上的要求，以展現出音樂中所呈現匈牙利民俗音樂豐富多彩的演奏效果。

《第二號小提琴狂想曲》在素材的選取上，多以短小的動機不斷反覆變化堆砌出整首樂曲，如此的創作手法貼切的表現出農民音樂即興的風格，使得演奏者於詮釋時能自然的流露出農民音樂清新的面貌；而《第一號小提琴狂想曲》雖富有流暢的旋律，但也由於這樣的特質，使得《第一號小提琴狂想曲》在詮釋時較難表現出農民樂手即興式的演奏風格，此外主奏者為了顧及與伴奏配合的整齊度，常因而受限以規律的節奏工整地演奏此首樂曲，但如此一來便喪失了民俗音樂的精神；因此，筆者建議在詮釋《第一號小提琴狂想曲》時，小提琴演奏者應率性的依據自己的直覺主導整首樂曲，方能展現出隨性即興的農民音樂性格。

十九世紀末、二十世紀在音樂史上，正是調性音樂逐漸趨於瓦解的年代，許多作曲家試圖破壞原有調性和聲的秩序，開闢出不同以往

的道路，巴爾托克身處於如此的時代洪流中，卻依然堅持譜寫調性音樂的路線，然而這並不代表巴爾托克的音樂便拘泥於傳統大小調音階的形式，他藉由調式半音體系、調性中心和多調式等方式將調性重新配置，並模糊原有的調性中心，此種鋪陳手法將舊有調性音樂賦予新的生命力，因而在二十世紀音樂中開展出「新調性」(new tonality)的概念，樹立他個人獨特的創作風格。由巴爾托克創作語法的角度分析這兩首樂曲，可以發現巴爾托克在兩首樂曲中，援引多首民謠旋律做為音樂的主題，小提琴通常擔任民謠旋律主題的主奏聲部，而鋼琴則多為次要的伴奏聲部；但巴爾托克在鋼琴的聲部卻常使用半音階和不協和音的手法，企圖模糊音樂的調性並製造調性的衝突，於是小提琴與鋼琴兩者同時演奏時，便發展出類似「雙調式」的音響效果，而這樣的創作手法正好表現出「新調性」音樂的精神，因此筆者認為巴爾托克的兩首小提琴狂想曲即是依新調性的概念結合民俗音樂素材所譜寫而成的樂曲，巴爾托克在這兩首樂曲中純熟使用民謠素材的創作語法，也說明他已超脫民俗音樂的框架，並將其精神內化為自身的音樂語彙，進而表現出個人創作風格。

在現今的音樂會曲目安排中，《第一號小提琴狂想曲》較受到聽

眾的歡迎，其簡潔的結構和動聽的旋律，皆讓聽眾留下深刻的印象，《第二號小提琴狂想曲》由於樂曲的結構較複雜，使得作品較不易被理解，但筆者在研究的過程中，發現《第二號小提琴狂想曲》表達了更為深刻的藝術情感，值得推介給國內的聽眾，因此期待本論文的研究資料能提供演奏者對這兩首樂曲有更深入的了解，也希望國內的演奏家於演出時能多推廣《第二號小提琴狂想曲》，使其得到應有的地位。

參考文獻

壹、 外文文獻

一、 辭典類

Randel, Don Michael ed. Harvard Concise Dictionary of Music. New York: The Belknap Press, 1998.

Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Music & Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1998.

二、 外文期刊

Antokoletz, Elliott. “Transformations of a Special Nondiatonic Mode in Twentieth-Century Music: Bartók, Stravinsky, Scriabin and Albrecht” Music Analysis. Vol.12. No.1, 1993. pp.25-45.

Hanninen, Dora A.. “A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Reptition.” Music Theory Spectrum. Vol.15. No.1, 2003. pp.59-97.

Swain, Joseph P.. “Shifting Metre.” Music Analysis. Vol.20. No.1, 2003. pp.119-141.

三、 外文書籍

Antokoletz, Elliott. The Music of Bela Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Berkeley: University of California Press, 1984.

Bartók, Béla. Hungarian Folk Music. Trans. M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1931.

_____. Rumanian Folk Music. Vol. 1. Ed. Benjamin Suchoff. Hague: Martinus Nijhoff, 1967.

- Cooper, David. Bartók: Concerto For Orchestra. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Dallin, Leon. Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers, 1974.
- Gillies, Malcolm. Bartók Remembered. London: Faber and Faber Limited, 1990.
- Griffiths, Paul. Bartók: The Master Musicians. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1988.
- Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca. A History of Western Music. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Haraszti, Emil. Béla Bartók: His Life and Works. Paris: The Lyrebird Press, 1988.
- Kenneson, Claude. Székely and Bartók: The Story of a friendship. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Kodály, Zoltán. Folk Music of Hungary. New York: Da Capo Press, 1987.
- Lampert, Vera. “ Violin Rhapsodies. ” The Bartók Companion. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber Limited, 1993.
- Lendvai, Ernő. Béla Bartók: An Analysis of His Music. London: Kahn & Averill, 1971.
- Morgan, Robert P.. Twentieth-Century Music. New York: W · W · Norton & Company, 1991.
- Somfai, Laszlo. Bela Bartok: Composition, Concepts, and Autograph Sources. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Stolba, K Marie. The Development of Western Music: A History. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1990.
- Suchoff, Benjamin. Béla Bartók: Life and Work. Lanham: The Scarecrow Press, 2001.
- Wilson, Paul. The Music of Béla Bartók. New Haven: Yale University Press, 1992.

貳、 中文文獻

一、 辭典類

林勝儀 譯，《新訂 標準音樂辭典》，音樂之友社 編，台北：美樂出版社，1999。

高士彥 主編，《小提琴家詞典》，台北：世界文物出版社，2001年10月。

二、 中文書籍

馬清 著，《二十世紀歐美音樂風格》，台北：揚智文化事業股份有限公司，2000年7月。

許鐘榮 主編，《古典音樂400年：國民樂派的舵手》，台北：錦繡出版事業股份有限公司，2000年4月。

潘皇龍，《讓我們來欣賞現代音樂》，台北：全音樂譜出版社有限公司，民國八十八年九月二十七日。

謝隆廣，《巴爾托克第一號弦樂四重奏研究》，台北：樂韻出版社，民國八十一年三月。

三、 翻譯書籍

Béla Bartók (貝拉·巴托克)，湖北藝術學院作曲系 編輯，《巴托克論文書信選》，台北：世界文物出版社，1993年11月。

Hamish Milne (哈密許·麥恩)，林靜枝、丁佳甯 譯，《巴爾托克》(Bartók)，台北：智庫股份有限公司，1999年10月。

Robin Stowell 編，湯定九 譯，《小提琴指南》(The Cambridge Companion to the Violin)，台北：世界文物出版社，1996年3月

Stephen Walsh，鄭朔 譯，《巴爾托克室內樂》(Bartók Chamber Music)，台北：世界文物出版社，1996年2月。

四、 學位論文

呂心怡，《巴爾托克第一號小提琴狂想曲之演奏詮釋書面報告》，台北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文，民國九十年五月。

汪宇琪，《巴爾托克第一號小提琴奏鳴曲的創作背景與作曲手法》，台北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文，民國八十八年五月。

林怡玟，《巴爾托克弦樂四重奏：創作邏輯與技法之研究》，高雄：國立中山大學音樂學系研究所碩士論文，民國九十年。

項文郁，《巴爾托克—第一號小提琴狂想曲之樂曲研究》，台中：私立東海大學音樂研究所碩士論文，民國八十七年。

五、 期刊文章

李正彧，〈巴托克的調性和聲理論〉，《音樂探索》，第 82 期，2004，頁 48-53，四川：四川音樂學院學報社。

參、 樂譜

Bartók, Béla. First Rhapsody for Violin and Piano. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1930.

Bartók, Béla. Second Rhapsody for Violin and Piano. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 1947 Revised edition.

肆、 有聲資料

Bartók, Béla. Violin Concerto No.2 and Rhapsodies Nos. 1 & 2. Gil Shaham, Violin and Pierre Boulez, Conductor. DG GmbH: 459 639-2, 1999.

Bartók, Béla. Piano Concerto Nos. 1 & 3 and Rhapsodies Nos. 1 & 2. Yehudi Menuhin, Violin and Pierre Boulez, Conductor. EMI: 5 62623 2, 1969.

附錄一 兩首小提琴狂想曲使用之民謠

壹、第一號狂想曲

一、第一樂章

(一) A 段旋律來源⁸⁹

(二) B 段旋律來源⁹⁰

Tempo giusto.

292.

Ha tud-tad, hogy nem sze-ret-tél, Az ü-led-be mér ül-tet-tél, tyu-haj-ja?
ref.

Mér csó-kol-tad meg az én szám, Mér nem hagy-tál bé-két, ró-zsám, tyu-haj-ja?
ref.

⁸⁹ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p.221.

⁹⁰ Bartók, Béla. Hungarian Folk Music. p.79.

二、第二樂章

(一) A 段旋律來源⁹¹

Musical score for the A segment melody source. The score is in 2/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 106$. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5), accents, and dynamic markings like *sic*. The second system continues the melody with similar markings. A *2. volta* section follows, showing two different melodic variants for the same phrase, also with fingerings and accents.

(二) C 段旋律來源⁹²

Musical score for the C segment melody source. The score is in 2/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth-note patterns. The first system includes fingerings (5, ①, 5) and a dynamic marking of *sempre simile*. The second system includes fingerings (④, 5, ③, ③) and a dynamic marking of *sempre simile*.

⁹¹ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 350.

⁹² Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 212.

貳、 第二號狂想曲

一、 第一樂章

(一) A 段旋律來源⁹³

Musical score for the A segment melody source. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 64$. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains the main melody with various ornaments and a circled '3' at the end. The second staff shows a rhythmic accompaniment with a circled '1' below it. The third staff continues the accompaniment with a circled '2' below it.

(二) B 段旋律來源⁹⁴

Musical score for the B segment melody source. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 66$. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains the main melody with various ornaments, a circled '3' below it, and a circled '5' at the end. The second staff shows a rhythmic accompaniment with a circled '4' below it. The third staff is labeled '2. volta' and shows three variations of the melody.

⁹³ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 223.

⁹⁴ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 371.

二、 第二樂章

(一) 主題旋律來源⁹⁵

661. $\text{♩} = 124$

1a ———— sic 2a ———— sic 1b ————

2b ———— 2c ————

1c ———— 2d ————

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 124. The music is written in a rhythmic style characteristic of Bartók's folk music, featuring eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Various musical markings are present, including slurs, accents, and dynamic markings labeled 1a, 2a, 1b, 2b, 2c, 1c, and 2d. Some measures contain triplets. The notation is handwritten and includes some corrections or alternative spellings like 'sic'.

⁹⁵ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 535.

(二) 變奏 I 旋律來源⁹⁶

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 130. The score is divided into ten measures, each with a label above it: 1a, 1b, 1c, 1d, 1e, 1f, 1g, 1h, 1i, and 1j. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and a final note.

⁹⁶ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 540

(三) 變奏 II 旋律來源⁹⁷

The image displays a musical score for Variation II, consisting of seven staves of music. The tempo is marked as $\text{♩} = 128$. The music is written in G major (one sharp) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

⁹⁷ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 530.

(四) 變奏 III 旋律來源⁹⁸

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 132. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking '♩=132' and a first ending bracket labeled '1'. The second staff has markings '2a', '2b', and '2c' above it, indicating different sections or variations. The music is characterized by a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The notes are often beamed together in groups, and there are many ties and slurs throughout the piece. The overall style is highly technical and rhythmic.

⁹⁸ Bartók, Béla. *Rumanian Folk Music*. Vol. 1. pp.528-529.

(五) 變奏 VI 旋律來源⁹⁹

The image displays a musical score for Variation VI, consisting of two voltas. The notation is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is in 16/16 time. The first volta is marked '2. volta' and begins with a melodic line in the treble clef, followed by a complex rhythmic accompaniment in the bass clef. The second volta is marked '1. volta' and features a similar melodic line and accompaniment. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A circled '8' with an asterisk is present in the first volta, likely indicating a specific fingering or performance instruction. The piece concludes with a double bar line.

⁹⁹ Bartók, Béla. Rumanian Folk Music. Vol. 1. p. 355.

附錄二 巴爾托克作品目錄¹⁰⁰

作品 編號 Sz. ¹⁰¹	作品 編號 Op ¹⁰²	作品 編號 DD. ¹⁰³	作曲年代	作品名稱
—	—	1	1890	Walczer, for piano
—	—	2	1890	Variable piece, for piano
—	—	3	1890	Mazurka, for piano
—	—	4	1890	Gymnastic contest in Budapest, for piano
—	—	5	1890	Sonatina No.1, for piano
—	—	6	1890	Wallachian piece, for piano
—	—	7	1891	Fast polka, for piano
—	—	8	1891	‘Béla’ polka, for piano
—	—	9	1891	‘Katinka’ polka, for piano
—	—	10	1891	Sounds of spring, for piano
—	—	11	1891	‘Jolán’ polka, for piano
—	—	12	1891	‘Gabi’ polka, for piano
—	—	13	1891	Forget-me-not, for piano
—	—	14	1891	Ländler No.1, for piano
—	—	15	1891	‘Irma’ polka, for piano
—	—	16	1891	Echo of Radegund, for piano
—	—	17	1891	March, for piano
—	—	18	1891	Ländler No.2, for piano
—	—	19	1891	Cirkusz polka, for piano
—	—	20a	1890-1894	The course of Danube
—	—	21	1891	Sonatina No.2, for piano
—	—	22	1892	Ländler No.3, for piano
—	—	23	1892	Song of spring, for piano
—	—	25	1893	‘Margit’ polka, for piano
—	—	26	1893	‘Ilona’ mazurka, for piano
—	—	27	1893	‘Loli’ mazurka, for piano
—	—	28	1893	‘Lajos’ valczer, for piano
—	—	29	1894	‘Elza’ polka, for piano
—	—	30	1894	Andante con variazioni, for piano

¹⁰⁰作品目錄參考書籍來源有二，一為 Somfai, Laszlo. “Bela Bartok” The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Vol. 2. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1998, pp.205-218.，二為 Somfai, Laszlo. Bela Bartok: Composition, Concepts, and Autograph Sources. Berkeley: University of California Press, 1996.

¹⁰¹ 由 A. Szöllözy 所編號的作品。

¹⁰² 巴爾托克自己編號的作品。

¹⁰³ 由 Denis Dille 所編號的作品，將巴爾托克少年時期的作品做完整的整理。

作品 編號 Sz.	作品 編號 Op.	作品 編號 DD.	作曲年代	作品名稱
—	—	31	1894	X.Y. , for piano
—	—	32	1894	Sonata No.1, for piano
—	—	33	1894	Scherzo, for piano
—	—	34	1895	Fantasie, for piano
—	—	35	1895	Sonata No.2, for piano
—	—	36	1895	Capriccio, for piano
—	—	37	1895	Sonata for Violin and Piano
—	—	38	1895	Sonata No.3, for piano
—	—	39	1895	Violin pieces
—	—	42	1896	String Quartet No.1
—	—	43	1896	String Quartet No.2
—	—	44	1897	Andante, Scherzo and Finale, for piano
—	—	45	1897	Drei Klavierstücke
—	—	46	1897	Piano Quintet
—	—	47	1897	Two Pieces, for piano
—	—	48	1897	Great Fantasy, for piano
—	—	49	1897	Sonata for Violin and Piano
—	—	50	1897	Scherzo (Fantasie) , for piano
—	—	51	1898	Sonata, for piano
—	—	52	1898	Piano Quartet
—	—	53	1898	Drei Klavierstücke
—	—	54	1898	Drei Lieder
—	—	55	1898	Scherzo in b minor, for piano
—	—	56	1898	String Quartet in F major
—	—	57	1899	Tiefblaue Veilchen, for voice and orchestra
—	—	58	1899-1900	Scherzo in sonata form, for string quartet
—	—	59	c1900	Scherzo in b ^b minor, for piano
—	—	60a	c1900	Six Dances, for piano
—	—	62	1900	Liebeslieder
—	—	63	1900	Scherzo in b ^b minor, for piano
—	—	64	1900-1901	12 variations, for piano
—	—	65	c1901	Scherzo in B ^b major, for orchestra
—	—	66	1901	Tempo di minuetto, for piano
—	—	67	1902	Four Songs
—	—	68	1902	Symphony in E ^b major
—	—	69	1902	Duo (Canon), for 2 violins
—	—	70	1902	Andante (Albumblatt), for violin and piano
—	—	71	1903	Four Pieces, for piano
—	—	72	1903	Sonata for Violin and Piano

作品 編號 Sz.	作品 編號 Op.	作品 編號 DD.	作曲年代	作品名稱
—	—	73	1903	Evening, for voice and piano
—	—	74	1903	Evening, for male choir
—	—	75	1903	Kossuth, for orchestra
—	—	76	1903	Four Songs, for voice and piano
—	—	77	1903-1904	Piano Quintet
—	—	C8	1904	Székely Folksong
26	1	—	1904	Rhapsody, for piano solo
27	1	—	1904	Rhapsody, for piano and orchestra
28	2	—	1904	Scherzo (Burlesque), for piano and orchestra
29	—	—	1904-1905	Hungarian folk songs(1 st series), for voice and piano
31	3	—	1905	Suite No.1, for orchestra
32	—	—	1905	Children's songs, for voice and piano
33	—	—	1906	Hungarian folksongs, for voice and piano
33a	—	—	1906	Hungarian folk songs(2 nd series), for voice and piano
33b	—	—	1906	Two Hungarian Folksongs, for voice and piano
34	4	—	1905-1907	Suite No.2, for orchestra
35	—	—	1907	From Gyergyó, for recorder and piano
35a	—	—	1907	3 Hungarian folksongs from the Csik district, for piano
35b	—	—	c1907	Four Slovakian Folksongs, for voice and piano
36	—	—	1907-1908	Violin Concerto("no.1")
37	5	—	1907-1911	Two portraits, for orchestra
38	6	—	1908	14 Bagatelles, for piano
39	—	—	1908	Ten Easy Pieces, for piano
40	7	—	1908	String Quartet No.1
41	8b	—	1908-1909	2 elegies, for piano
42	—	—	1908-1909	For children, for piano
43	8a	—	1909-1910	2 Romanian dances, for piano
44	9b	—	1908-1910	7 sketches, for piano
45	9a	—	1909-1910	4 dirges, for piano
46	10	—	1910	Two pictures, for orchestra
47	8c	—	1908-1911	3 burlesques, for piano
47a	—	—	1911	Romanian dance, for orchestra
48	11	—	1911	(Duke) Bluebeard's castle
49	—	—	1911	Allegro barbaro, for piano
50	—	—	1910	4 old Hungarian folksongs, for male choir
51	12	—	1912	Four Pieces, for orchestra
53	—	—	1913	The first term at the piano, for piano

作品 編號 Sz.	作品 編號 Op.	作品 編號 DD.	作曲年代	作品名稱
55	—	—	1915	Sonatina, for piano
56	—	—	1915	Romanian folkdances, for piano
57	—	—	1915	Romanian Christmas carols, for piano
58	—	—	1915	Two Romanian Folksongs, for female choir
59	—	—	1915	Nine Romanian Folksongs, for voice and piano
60	13	—	1914-1917	The Wooden Prince
61	15	—	1916	5 songs, for voice and piano
62	14	—	1916	Suite, for piano
63	16	—	1916	5 songs, for voice and piano
63a	—	—	1916	Slovakian Folksong: Tony turns his spindle round, for voice and piano
64	—	—	1907-1917	8 Hungarian folksongs, for voice and piano
65-66	—	—	c1914-1918	Three Hungarian Folktunes, for piano
67	17	—	1915-1917	String Quartet No.2
68	—	—	1917	Romanian folkdances, for orchestra
69	—	—	1917	Slovak folksongs, for male choir
70	—	—	1917	4 Slovak folksongs, for choir and piano
71	—	—	1914-1918	15 Hungarian peasant songs, for piano
72	18	—	1918	3 Studies, for piano
73	19	—	1918-1923	The Miraculous Mandarin
74	20	—	1920	8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs, for piano
75	(21)	—	1921	Sonata for Violin and Piano No.1
76	—	—	1922	Sonata for Violin and Piano No.2
77	—	—	1923	Dance suite, for orchestra
77	—	—	1925	Dance suite, for piano
78	—	—	1924	Village scenes, for voice and piano
79	—	—	1926	Three village scenes, for 4 or 8 female voices and chamber orchestra
80	—	—	1926	Sonata for piano
81	—	—	1926	Out of doors, for piano
82	—	—	1926	Nine Little Pieces, for piano
83	—	—	1926	Piano Concerto No.1
84	—	—	1916-1927	3 rondos on Slovak folktunes

作品 編號 Sz.	作品 編號 Op.	作品 編號 DD.	作曲年代	作品名稱
85	—	—	1927	String Quartet No.3
86	—	—	1928	Rhapsody No.1, for violin and piano
87	—	—	1928	Rhapsody No.1, for violin and orchestra
88	—	—	1928	Rhapsody No.1, for violoncello and piano
89	—	—	1928	Rhapsody No.2, for violin and piano
90	—	—	1928	Rhapsody No.2, for violin and orchestra
91	—	—	1928	String Quartet No.4
92	—	—	1929	20 Hungarian folksongs, vols. i-iv, for voice and piano
93	—	—	1930	Hungarian folksongs, for mixed choir
94	—	—	1930	Cantata profana
95	—	—	1930-1931	Piano Concerto No.2
96	—	—	1931	Transylvanian dances, for orchestra
97	—	—	1931	Hungarian sketches, for orchestra
98	—	—	1931	44 Duos, for two violins
99	—	—	1932	Székely songs, for male choir
100	—	—	1933	Hungarian peasant songs, for orchestra
101	—	—	1933	Five Hungarian folksongs, for voice and orchestra
102	—	—	1934	String Quartet No.5
103	—	—	1935	Two- and Three-part Choruses
104	—	—	1935	From olden times, for male choir
105	—	—	1936	Petite suite, for piano
106	—	—	1936	Music for Strings, Percussion and Celesta
107	—	—	1926, 1932-1939	Mikrokosmos, vols. i-vi, for piano
108	—	—	1940	Seven Pieces from Mikrokosmos, for piano
109	—	—	1937	Hungarian Folksong, for voice and piano
110	—	—	1937	Sonata for 2 Pianos and Percussion
111	—	—	1938	Contrasts, for violin, clarinet, and piano
112	—	—	1937-1938	Violin Concerto(“no.2”)
113	—	—	1939	Divertimento, for string orchestra

作品 編號 Sz.	作品 編號 Op.	作品 編號 DD.	作曲年代	作品名稱
114	—	—	1939	String Quartet No.6
115	—	—	1940	Two Piano Concerto
115a	—	—	1941	Suite, for 2 pianos
116	—	—	1943	Concerto for Orchestra
117	—	—	1944	Sonata for Solo Violin
118	—	—	1945	Ukrainian Folksong: The husband's grief, for voice and piano
119	—	—	1945	Piano Concerto No.3
120	—	—	1945	Viola Concerto