

# 原創性的省思

## ——談喬治·李給提的創作理念

王美珠

國立藝術學院音樂系所副教授

今年正值七十五歲生日的奧地利籍作曲家喬治·李給提(György Ligeti)，在二十世紀樂壇上有著舉足輕重的地位。此時此刻，正當世界許多大小城鎮為慶祝他的生日持續演出他的作品之時，我們也藉此機會來談談他那深具原創性的創作理念。他的創作不只一而再、再而三的挑戰傳統對音樂的解釋，他那使傳統音樂素材與手法得以拓展的創作理念更讓我們有機會思考原創性的本質所在與原創性之所以為原創性的真義。以下在簡單介紹他的生平後，將列舉部分作品來說明他的創作理念。

### 生平

李給提在一九二三年五月二十八日出生於羅馬尼亞，特蘭西瓦尼

亞(Siebenbürgen)地區的小城鎮地索森馬東(Dicsőszentmárton)。地索森馬如今已改名為地那維尼(Tinávenci)。當時，生活在此城鎮中的人們，交談時所用的語言是匈牙利語。李給提的父母為來自匈牙利的猶太人，父親在銀行工作，母親為眼科醫生，兩人都愛好音樂。

根據李給提的描述，從小，不管在入睡，或散步時，他的腦海中就常浮現許多各式各樣的音樂作品，這些音樂有如唱片內的曲子般，在他小小的心靈中早現出來。當時，他以為所有小孩都跟他一樣，音樂自始至終會浮現在腦海裡。隨著年歲漸長，他才明白，事實並非如此。從這個回憶裡，我們可以推測，這應該是他後來成為作曲家的原因之一。(1)

一九二九年，舉家遷往羅馬尼亞的第二大城克魯(Cluj)；李給提

在克魯上小學、中學，並開始接觸歌劇，其中包括俄羅斯作曲家，也是提倡民族音樂不遺餘力的「俄國五人團」重要成員之一的穆索斯基(Modest Mussorgskij; 1839-1881)的「鮑里斯·哥杜諾夫」(Boris Godunow)與意大利重要歌劇創作者威爾第(Giuseppe Verdi, 1813-1901)的「茶花女」(La Traviata)等。除此之外，李給提更透過收音機接觸到許多由布達佩斯(Budapest)城與布加勒斯特(Bukarest)城轉播來的音樂。

一九三七年，當李給提十四歲時，他總算說服父親，開始有機會接受鋼琴課。幾星期後，更創作了一首模仿挪威作曲家、堪稱為挪威音樂之父的葛利格(Edvard Grieg, 1843-1907)音樂風格的a小調華爾滋。一九三八年，寫作一首弦樂四重奏。一九三九年時，開始嘗試

創作交響曲；曲中還使用炸彈聲。這段時間除了接觸許多古典音樂作品外，又學習打定音鼓，後來曾經有二年時間在一個業餘管弦樂團當定音鼓手。

一九四一年，獲得高中畢業文憑 (Abitur)。當時的歐洲已處於第二次世界大戰的戰爭狀態中，本來可以進入克魯城大學攻讀數學與物理學的李給提，因為帶有猶太血統，被當時具有納粹色彩的社會所鄙視，無法入學。後來，只能到特別為猶太人設置的附屬大學就讀。直到大戰結束，李給提除了上附屬大學外，又到音樂學院學習作曲、和聲學、對位法、大提琴與管風琴等課程。一九四一~四二年的冬天，當李給提接觸到極力收集民族音樂、提倡並使用民族音樂素材於創作中的匈牙利作曲家巴爾托克 (Bela Bartók, 1881-1945) 的音樂後，毅然放棄數學課程，決定以音樂家為一生的職志。

戰爭結束後的一九四五至一九四九年間，李給提定居布達佩斯，在布達佩斯音樂學院學習對位法、副修管弦樂法、配器法等。這段期間，發表的作品有「第一號隨想曲」(Capriccio Nr.1, 1947)；「第二號隨想曲」(Capriccio Nr.2, 1947) 與「創意曲」(Invention, 1948)。(2) 一九五〇到一九五六年間，在Budapest 音樂學院擔任教學工作，教授和聲學、對位法與曲式分析。此期間發表的重要作品有：

鋼琴作品「探索曲」- (Musica Ricercata für Klavier, 1951-53)

「第一號絃樂四重奏『主題變形夜曲』」- (Streichquartett Nr.1 "Métamorphoses nocturnes", 1953/54)

「無伴奏合唱集『夜』與『晨』」- (A-cappella-Chöre "Nacht"-und "Morgen", 1955)

「六首管樂小品」- (Sechs



▲ Ligeti 與太太 Vera (1949/50 年)



▲ Ligeti (1989 年) 與簽名

Bagatellen für Bläserquintett, 1956)

此組包含六首管樂五重奏的小品集乃改編自一九五一~五三年間創作的鋼琴作品「探索曲」中的3、5、7、8、9、10六首。

這些作品除了受到本國作曲家巴爾托克的影響外，還接受俄羅斯作曲家史特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 與奧地利作曲家貝格 (Alban Berg, 1885-1935) 的創作理念與手法，與當時匈牙利「社會寫實主義」的美學觀不符，所以很被排斥。因此，一九五二~五四完成的第十號弦樂四重奏也延遲至一九五八年才在維也納 (Wien) 首演。

一九五六年秋天，匈牙利音樂節時，他的六首由鋼琴作品「探索曲」改編的管樂五重奏小品集雖然有機會被演出，但只演出了五首，最後一首則由於屯積太多的二度音程被認為不協和而被去除。

從一九四八年起，匈牙利不管是政治上、文化上或經濟方面都受制於社會主義，與西方世界幾乎完全隔絕。此時，對李給提來說，接觸西方音樂的唯一門徑，就是收聽德國電台的深夜節目，經由這種方法，他首次接觸到法國作曲家梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 的艷調交響曲 (Turangalila-Sinfonic, 1946) 與德國作曲家艾麥特 (Herbert Eimert, 1897-1972) 的電子音樂。一九五六年初，由於政治上獲得暫時性的開放，李給提有機會取得西方作曲家的樂譜與唱片，也第一次接觸到新維也納樂派作曲家荀貝格 (Arnold Schönberg, 1874-1951)、魏本 (Anton v. Webern, 1883-1945) 與貝格的弦樂四重奏，另外，他也開始與一些德奧作曲家有書信來往，其中包括艾麥特、史托克豪森 (Karlheinz Stockhausen, 1928-)、托麥 (Otto Tomek, 1928-) 與耶利內

克 (Hanns Jelinek, 1901-1969) 等。這些朋友同時也提供他樂譜與文章，對李給提來說，突然間有機會獲得如此多的資訊，是他內心的大震撼。(3)

可惜好景不常，不久以後，一九五六年十一月四日，蘇俄軍隊進駐布達佩斯，本來轉於自由開放的政治情況與人民發起的追求自由的希望與解放頓時成為泡影，同年十二月十日，李給提決定與太太 Vera 在深夜偷渡，最後逃亡到維也納。

到了維也納以後，李給提會見了作曲家契爾哈 (Friedrich Cerha, 1926-) 與耶利內克。由於李給提沒有久留維也納的打算，他隨即與在德國科隆創立「電子音樂資料室」 (Studio für elektronische Musik des WDR Köln) 的艾麥特與史托克豪森取得連繫，艾麥特與史托克豪森邀請他到科隆。後來，經由艾麥特的推薦，李給提獲得四個月的獎學金。

1957/58年，李給提成為科隆西德廣播電台電子音樂資料室工作人員。1959/69年定居在維也納，一九六七年成為奧國國民。一九六九-七三年間往來居住於奧地利的維也納與德國的柏林 (Berlin)。一九七三年接受德國漢堡 (Hamburg) 音樂院的聘任，一直到一九八九年退休。一九七三年迄今主要的居住地為維也納與漢堡。

## 作品與創作理念

當李給提在匈牙利布達佩斯音樂學院攻讀作曲時 (1945-49)，他的音樂風格還是傳統式的，他的作曲方式僅限於古典作曲的範疇，也就是說，他的音樂風格還留在主題、動機與它們的發展上面。當時，他認為 Bartok 的音樂是最現代的

，因為巴爾托克的音樂裡存有許多的二度音程。此時的重要作品「隨想曲第二號」 (Capriccio No.2, 1947年11月) 中，我們可以看到傳統的 A-B-A 曲式與 Bartok 的音樂語言。不過，在同年十一月完成的「隨想曲第一號」 (Capriccio Nr.1, 1947年11月)，雖以小奏鳴曲曲式創作，但已開始與 Bartok 的音樂語言有所距離。

一九四八年李給提創作的二聲部創意曲 (Invention) 是上對位課時的作品，這首作品是獻給他的朋友與同學，後來也是重要的匈牙利作曲家庫爾塔 (György Kurtág, 1926年生於魯格克斯 Lugoks)。曲中以一個含有變化音的主題為基礎，主題的中心音為 f，第一聲部的主題在作品中以逆行的方式被第三聲部做為答題附和著，第二聲部作為答題的中心音則為 B。被西方傳統當成作曲禁忌的魔鬼音程「f-b」，就是李給提在此處要諷刺的地方。

一九五〇年左右，李給提二十七歲，他開始在布達佩斯音樂學院教授傳統和聲學、對位法時，開始有意想脫離巴爾托克與傳統主題式創作。對李給提來說，德國作曲家華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 在樂劇「萊茵黃金」裡的「前奏曲」 (Das Rheingold-Vorspiel，即序曲) 就是一個無主題、無發展的典型範例。

試圖找尋新的音樂曲式，李給提在五十年代創作了實驗性的鋼琴作品「探索曲」。五十年代的匈牙利是與外界隔絕的，在此情況下，李給提開始以簡單的音程與節奏結構做實驗。以下的問題就是他實驗的出發點：我以一個音作曲，可以完成什麼樣的作品？加上此音的八度音又如何？以一個唯一音程創作又如何？以二個音程又如何？把一

個固定的節奏關係做為曲子的基礎又如何等。

當然，在鋼琴作品「探索曲」裡，李給提還受著巴爾托克的影響，但比較先前的作品，它已經具有李給提個人風格。「探索曲」包含十一首作品，在第一首作品中，李給提從一個唯一的音「a」開始，藉著使用它的八度音與節奏的改變，使作品進行與發展，一直到結束時才加上第二個音「d」。第二首則建構在三個音上；第三首則建構在四個音上；第四首，五個音；第五首，六個音；第六首，七個音；以此類推，一直到建構在十二個音、即半音階上的十二個音的第十一首。此首是一首嚴格的賦格曲，它十二音列式的主題靈感得自早期巴洛克時期的義大利管風琴家福雷斯柯巴第 (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643) 的一首「變化音探索曲」(Ricercar cromatico aus der messa degli Apostoli)。

1956年，匈牙利音樂節時，李給提藉著匈牙利暫時自由化之時，將「探索曲」中的六首(3,5,7,8,9,10)改編為管樂五重奏曲，並促使在音樂節時被演出。如前所述，其中的第六首因圓積太多的二度音程而被拒演。

李給提五十年代求新求變的創作理念，在六十年代發展出屬於他個人標誌的音樂風格：具有多層次的音響結構作品，其中不含可感知的旋律與音程，也沒有固定的速度。這種風格是在他離開匈牙利後，接觸了電子音樂後的成果。

在完成「探索曲」的鋼琴作品後，於1953/54年完成的「弦樂四重奏第一號」(Streich-quartett No.1)，副標題為「主題變形夜曲」(Metamorphoses nocturnes)，副標題的「變形曲」，已指出它雖然是一首變奏曲，但無主題，音樂的樂

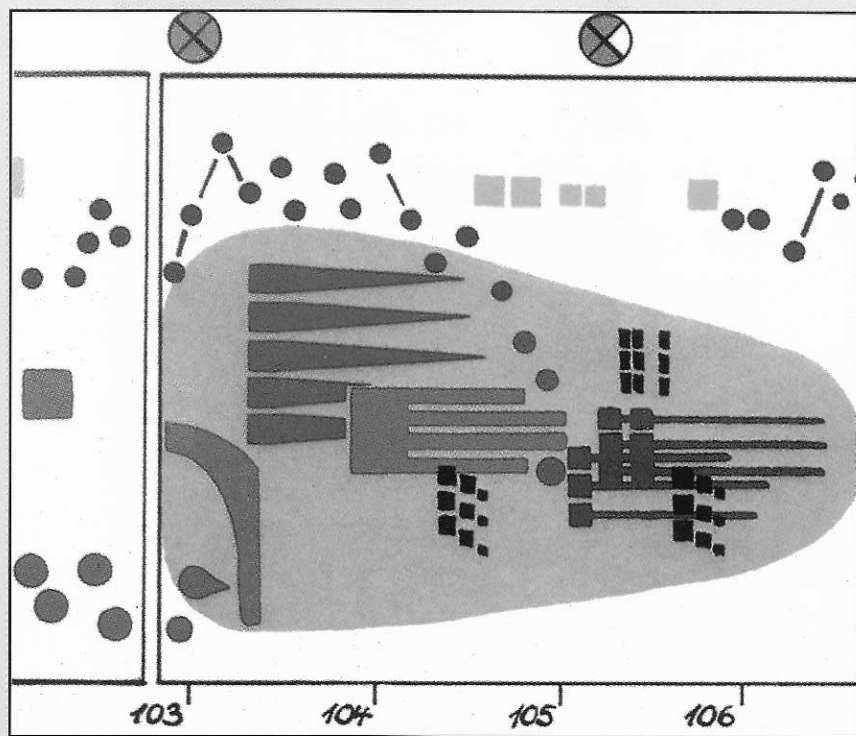
▲ Ligeti 受到義大利管風琴家 G. Frescobaldi 影響，於 1951-53 創作的實驗性鋼琴作品《Musica Ricercata》第十一首，手稿，1995 年已由 B. Schott's Söhne, Mainz, 出版

思是以不同形式出現的。

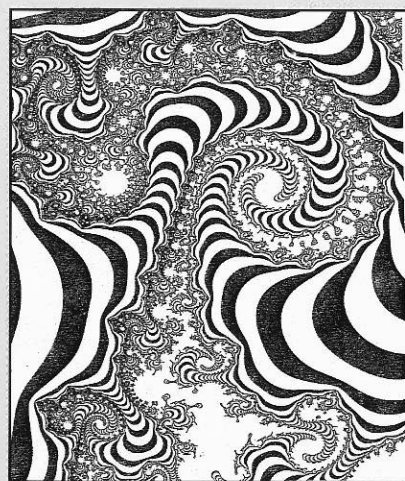
一九五六年底離開匈牙利後，在 1957/58 年間，工作於當時西德科隆的西德廣播電台電子音樂資料室時，重要的電子音樂創作有一九五八年的「表達」(Artikulation)，在這首電子音樂中，李給提繼續嘗試他的創作理念，追求一種音響的凝

集狀態，聆聽者不再感受到音樂曲式的變化，卻有如看到一幅圖畫上的色彩與平面的縱橫交錯。為了提供聆聽者聆聽時的依憑，一九七〇年時，維興格 (Rainer Wehinger) 完成了一張聽譜。

前面提過，從五十年代開始，李給提的求新求變在六十年代終於



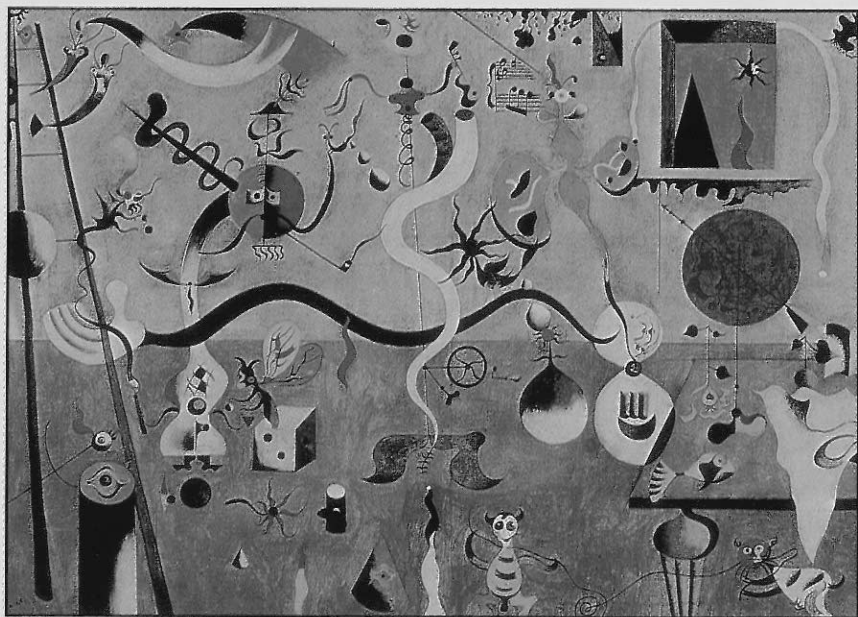
▲ Rainer Wehinger 為 Ligeti 的電子音樂《Artikulation》所完成的聽覺譜例片斷，B. Schott's Söhne, Mainz 1970



▲ 與 Ligeti 作品《Atmosphäre》創作理念相似的電腦碎形圖

發展出屬於他個人創作風格的音樂。這種音樂在六十年代成了他個人的風格標誌。李給提的管弦樂曲（「幻影」，Apparition, 1958-59）尤其是一九六一年為大型管弦樂團寫的「氣氛」Atmosphäre 更是一首劃時代的作品。「幻影」於一九六〇年六月十九日在當時西德科隆舉行的「國際新音樂協會節」（IGNM-Fest）首演時就造成全場的轟動。一九六二年十月二十二日於新音樂重要據點多惱埃辛根城（Don-aue-schingen）首演時的「氣氛」更造成空前的震撼，這兩首作品中的多層次音響，尤其「氣氛」作品內所呈現的有如停滯般的音響現象，無旋律感、節奏感，無速度感的音叢（Cluster），對當時的聽眾來說，確實是一種全新的聽覺感受。

根據李給提的描述，當時他想藉著這種創作手法，使得音樂具有



▲ Ligeti 創作電子音樂《Artikulation》期間（1957/58年）深受感動的米羅（Miró）畫作「Harlekin的嘉年華」

「狀態變化」、「流動模型」與「劇烈波動」(Zustandsänderungen, Strömungsmuster, Turbulenzen) 的內容。他沒想到，同時在美國麻省理工學院 (MIT) 有位氣象科學家羅倫茨 (Edward Lorenz) 的研究，居然與他的創作理念相似，羅倫茨的研究引發了後來接下來幾十年來自然科學方面的革命性研究，例如數學上有關碎形幾何與混沌理論 (Chaosforschung) 等。

在「幻影」與「氣氛」中所使用的作曲手法，李給提稱它為「微分複音」(Mikropolyphonie)。他說：「我稱呼這種作曲方式為微分複音，因為複音網狀組織中每一節奏的變化在消失界限下浮現出來，音樂的組織是如此的稠密，以至於每一聲部作為一個獨立聲部是無法感知的，只有把整個音樂組織當成一個上層的完型 (Gestalt) 才有辦法理解。」(4) 一九九一年時，李給提覺得，或許用「過度飽和的複音」(übersättigte polyphonie) 代替微分複音更適合稱呼這種作曲方式。

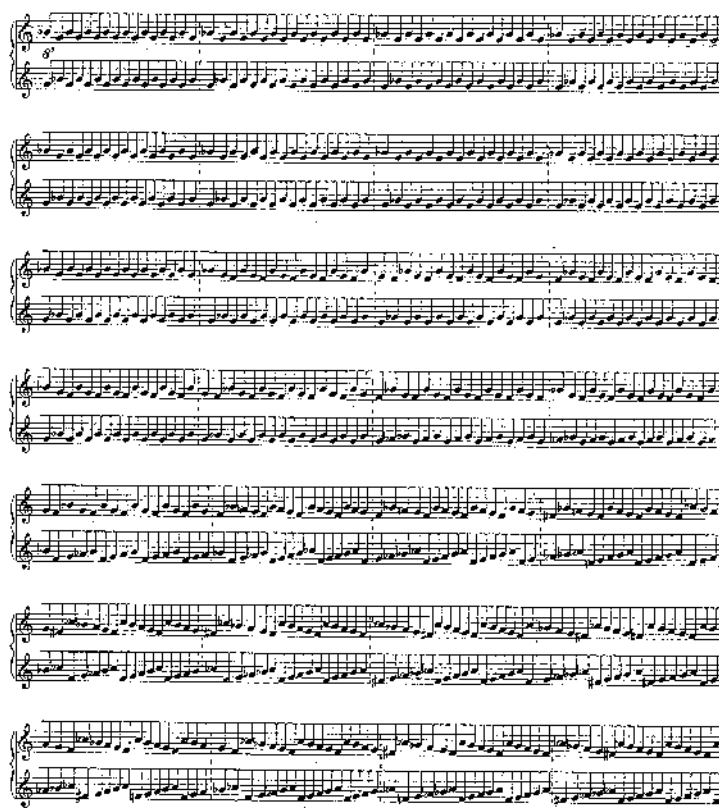
「微分複音」是李給提發展出的作曲手法中，最具原創性的，也是最有名的一種作曲手法，它具有三個特點：

(1) 「微分複音」的基本特點就是卡農式的作曲方式，也就是說，在對位聲部的交錯中有一旋律線為基礎，與傳統卡農式作曲方式不同，傳統卡農式作曲方式各聲部原則上是一個接一個出來，李給提則使各聲部同時出現。其實李給提的這種作法在十五世紀的「有量卡農」(Mensural) 或「均衡、比例卡農」(Proportionskanon) 中也出現過。

(2) 作為基礎旋律線的節奏關係，在傳統的卡農作曲方式中，會在每一聲部出現時被保持下來。在這方面，李給提作了強烈的改變，他使得沒有一個聲部的節奏是與另

### György Ligeti

Prestissimo\*



### Continuum

\*Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzelteile kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn die Spieler (ohne die Schluß-Takte) weniger als vier Minuten dauern. Die vertikal praktizierten Stroche sind keine Taktsätze (das Spiel verläuft gleich als hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1970

\*Prestissimo = extremely fast, so that the individual notes can hardly be perceived, but rather merge into a continuum. They must be played in strict articulation of any sort. The correct tempo has been reached when the piece lasts less than 4 minutes (not counting the last few bars at the end). The vertical strokes - has any of the lines - there is nothing that can be perceived in this place - but serve merely as a means of orientation.

▲譜例 G. Ligeti's 《Continuum》，開始部份，B. Schott's Söhne, Mainz, 1970

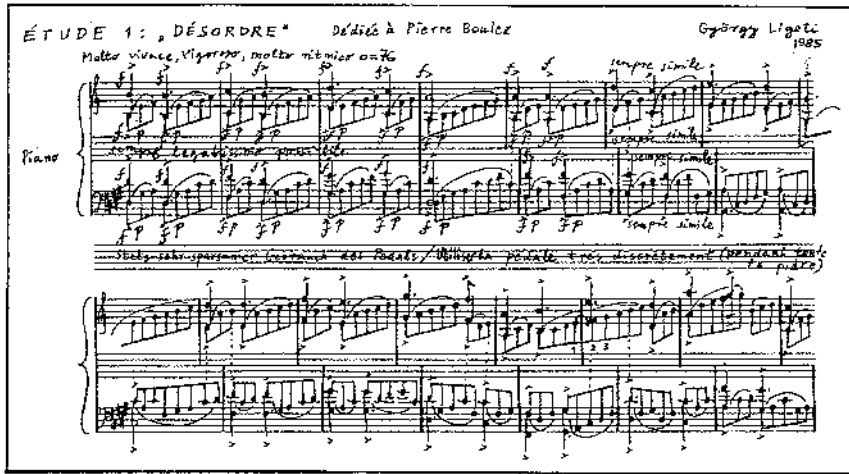
一聲部一樣的，聆聽者甚至無法感知卡農的進行。

(3) 傳統卡農一般為二、三或四聲部的，李給提在他微分複音的音樂織體裡常常使用非常多的聲部，更確切的說，他使每一聲部由許多的「音團」(Blöcke) 組成，每一音團都經過卡農式的處理，更使用極具創意的方式與「音叢技巧」結合 (Clustertechnik)。Ligeti 不只將這種微分複音的作曲手法使用在大的、稠密的組織中，也在小的音團

中使用。

李給提提出「微分複音」這個名詞，主要在於使聆聽者能統覺 (5) 到複音音樂組織的微妙。他除了首次將這種作曲手法應用在「幻影」的第二樂章外，在 Atmosphäres 中應用於第 44-53 小節間，1963-65 年創作的「安魂曲」(Requiem) 則是一首自始至終都以「微分複音」手法寫成的作品。「安魂曲」完成前，一九六二年創作的、沒有樂譜、極為即興的作品「給 100 個節





▲ 1985 年完成的第一號《練習曲》《雜亂無章》的開始部份，B. Schott's Söhne, Mainz 1986.



▲ Ligeti (1993 年) 時年七十歲



▲ 同樣是 1985 年完成的第四號《練習曲》《軍樂》的頑固低音音型，B. Schott's Söhne, Mainz 1986.

拍器的交響詩 (Poème Symphonique) 也引起樂界不小的震撼。

六、七十年代以後，李給提雖然持續他的理念創作，每一件作品的原創性對音樂界來說都極具劃時代意義，他一方面持續以「微分複音」作曲，音樂聽起來有如靜止般 (jenen kontinuierlichen Typus einer statischen Musik)，(6)1968 年完成的大鍵琴作品「連續」(Continuum für Cembalo)中，李給提突破他「微分複音」的作曲手法，使用了另

外的節奏結構，產生出另一種藝術表現力：就是一種簡單、有規律且均勻的節奏。李給提本來的想法是一秒觸鍵十二次，整曲不得超出四分鐘。如此，整曲彈下來需要四分三十二秒，若要在四分鐘內彈完，則一秒需觸鍵十六音。他本來想為此曲取名為「機械裝置、機械論、力學」(Mechanismus)，後來採用數學名詞「連續性」(Continuum)，沒間斷的幾何圖形。

另一方面李給提也創作了許多

非持續的、戲劇性類型的音樂 (Jenen diskontinuierlichen, "dramatischen" Typus)，如一九七四~七七年間的二幕歌劇「大骷髏舞」(Le Grand Macabre)。


一九八二年，李給提完成了為小提琴、法國號與鋼琴創作的三重奏作品「小提琴·法國號與鋼琴三重奏」(Trio für Violine, Horn und Klavier)。在這首作品中，我們又面對一種完全不一樣的 Ligeti 音樂語言。此首曲子，一方面似乎非常傳統，包括柔和樂章、舞曲樂章、進行曲樂章及悼歌式的終樂章等四樂章 (雖然本來計畫五樂章)。聽此首曲子使人想起貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 的室內樂與晚期浪漫派 - 如馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)，柴可夫斯基 (Peter Tschaikowsky, 1840-1893) 的音樂。第一與第三樂章為 A-B-A 三段式，第二樂章有「固定音型」(Ostinato) 的特色，第四樂章則以十七、八世紀巴洛克時期重要樂曲形式，「帕薩喀牙舞曲」(Passacaglia) 寫成。

雖然如此，本曲的原創性無法視而不見，音樂學者利希滕費爾 (

Monika Lichtenfeld) 將此曲與前人作品比較時認為，「它的旋律線更有強烈的獨立自主性。」(7)。有關這首曲子，李給提認為：「我的音樂應當更具有旋律性，它是以一種非自然音式的自然音呈現的。」(8)

從八十年代的晚期開始，一直到一九九五年止，李給提創作了十五首的「練習曲」(Études)，李給提曾提到「我理想中的鋼琴音樂」(也是所有鋼琴家理想中的鋼琴音樂)體現在蕭邦 (Frederic Chop 1810-1849)，舒曼 (Robert Schumann 1810-1856)，李斯特 (Famt Liszt, 1811-1886) 甚至或更早的鋼琴音樂如斯卡拉第 (Domineo Scarlatti 1685-175) 音樂中。這些偉大的鋼琴音樂有相同的特色，就是音樂的結構是直接從鍵盤、直接從鋼琴家的十隻手指頭中成形，不是抽象的產生，而是非常具體的從觸鍵的壓力導致形成。」又說：「實際上，鋼琴音樂是我主要創作領域，在我的鋼琴練習曲內，德布西 (Claude Debussy, 1862-1918) 與拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937) 的音樂世界占著一席重要角色。但是，我的音樂並非蕭邦式的或李斯特式的，也非德布西式的。」(9)

## 結語

從以上對李給提創作理念的初步探討中，原創性的問題值得我們一再思考；所謂原創性的本質，難道不是與挑戰傳統、又不離傳統，挑戰既有的、存在已久的、理所當然的審美觀與審美態度息息相關嗎？

## 註

- (1) G Ligeti: Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen, anlässlich des Verleihung des Balzan-Preises (「有關音樂，尤其對我自己作品的狂想與隨想」榮獲 Balzan 獎所發表的文章) 1991, 頁 5。
- (2) 有關作品的詳細介紹請參考後面創作理念部分。
- (3) Constatin Floros: György Ligeti, Wien 1996, 頁 16/17。
- (4) G Ligeti: Musik und Technik, eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen (「音樂與技術，個人經驗與主觀觀察」)，收錄於 G. Batel/G. Klein/D. Salbert 共同編輯出版的。Computermusik. Theoretische Grundlagen. Kompositionsgeschichtliche Zusammenhänge. Musikerprogramme (「電腦音樂、理論基礎、創作史上的關聯性、音樂者節目」)，Laaber 1987, 頁 9-35。
- (5) 統覺 (apperception) 指新舊知覺經驗相互融合的心理歷程。
- (6) Wolfgang Burde: György Ligeti, Eine Monographie, Zürich 1993, 頁 134。
- (7) 同註(3), Floros, 頁 162。
- (8) 同註(7)
- (9) 同註(7)