

國立台灣師範大學音樂學系研究所

碩士論文

巴爾托克

《十四首鋼琴小品作品六》

詮釋報告

An Analysis and Interpretation of
Béla Bartók's 14 Bagatelles op. 6

指導教授：陳玉芸教授

研究生：陳怡穎撰

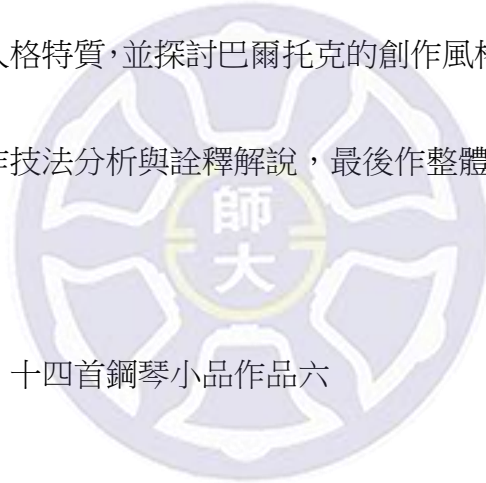
2015年6月30日

摘要

時間推移至今已經二十一世紀，換句話說，巴爾托克(BélaBartók, 1881-1945)已經逝世超過半個世紀。一位現代作曲家的音樂語言要被理解消化，往往需要很長的時間去研究，才能夠完整解釋出新的音樂語言。巴爾托克的音樂充滿了驚奇性，不管在素材的運用、民族性的音樂、特殊的曲式架構等等，獨特性值得深究。

本論文以巴爾托克的鋼琴作品《十四首小品作品六》為研究主題，主要陳述巴爾托克的生平與人格特質，並探討巴爾托克的創作風格與鋼琴作品的音樂特色，再延伸至此曲的創作技法分析與詮釋解說，最後作整體的結論。

關鍵字：巴爾托克，十四首鋼琴小品作品六



Abstract

Bartok (BélaBartók, 1881-1945) has died more than half a century. The musical language of a modern composer always takes a long time to research before they can fully explain. Bartok's music is full of surprise, such as the use of material, ethnic music, special musical architecture and so on.

This paper is about Bartok's life and personality, and explain the characteristics of Bartok's music composer style.

keywords : Béla Bártok, 14 Bagatelles op. 6



目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍.....	2
第三節 研究方法.....	2
第四節 論文結構.....	3
第二章 概述	4
第一節 生平背景.....	4
第二節 作品分期與特色.....	9
第三章 作曲技法	16
第一節 民間音樂的使用.....	17
第二節 音程式的動機與雙調性.....	20
第三節 改變拍號.....	23
第四節 速度處理.....	26
第五節 相互影響的全音階、自然音階和八音音階.....	29
第六節 Z 音型結構的應用.....	31
第七節 音程循環利用.....	34
第八節 對稱性的音樂.....	36
第四章 詮釋與彈奏	38
第一節 第一首至第七首.....	38
第二節 第八首至第十四首.....	52
第五章 結論	68
參考文獻	71

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

時間推移至今已經二十一世紀，換句話說，巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)已經逝世超過半個世紀。一位現代作曲家的音樂語言要被理解消化，往往需要很長的時間去研究，才能夠完整解釋出新的音樂語言。國內的學者對於巴爾托克的一生貢獻著墨甚多，但卻鮮少有人去深度了解他的作曲技法，研究資料屈指可數；在舞台上被演出的機會比起同時期的普羅科菲夫(Sergey Prokofiev, 1891-1953)、史特拉汶斯基(Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882-1971)也是相對的少，大部分的人對於巴爾托克的印象始終停留在鋼琴作品《小宇宙》(Mikrokosmos)。

研究所一年級時有幸能夠接觸到巴爾托克除了《小宇宙》之外的音樂，發現他的音樂中充滿了驚奇性，不管在素材的運用、民族性的音樂、特殊的曲式架構等等都不同於筆者曾彈過的同時期作曲家作品，巴爾托克作品中的獨特性讓筆者萌生想要更進一步了解他的想法。多方考量下《十四首小品作品六》(Bagatelles, op. 6)便成了一時之選，本論文即以《十四首小品作品六》為題，探討巴爾托克的作曲技法及如何詮釋演奏。

第二節 研究範圍

本論文以巴爾托克的鋼琴作品《十四首小品作品六》為研究主題，主要陳述巴爾托克的生平與人格特質，並探討巴爾托克的創作風格與鋼琴作品的音樂特色，再延伸至此曲的創作技法分析與詮釋解說，最後作整體的結論。

第三節 研究方法

本論文的研究方法包括：

1. 研讀以巴爾托克的生平與作品為探討對象的相關專書及資料，整理歸納並引用其中的資料。
2. 將巴爾托克的創作分成鋼琴及其他作品兩項，依據創作年代及技法的轉變作分期與討論。
3. 經由觀察巴爾托克的作品提出巴爾托克鋼琴作品的特色。
4. 分析《十四首小品作品六》中巴爾托克如何結合現代技法與民間音樂來創作屬於自己的音樂語言。
5. 根據練習方法與彈奏心得，整理出作品的彈奏要領與詮釋方向。

第四節 論文結構

本論文共分為五章十六節，以主題為核心個別探究相關的議題。第一章簡述研究動機、範圍、方法與結構；第二章講述巴爾托克的生平與人格特質、作品類別、鋼琴作品特色；第三章根據創作技法的分類來剖析作品的架構；第四章闡述彈奏要領與詮釋方向；第五章綜合本研究結果作總結。



第二章 概述

率真無奇的，表面上沒有任何神祕性的，然而那是一個藝術家，一個人，他不流於世俗，他有個性，他有所為也有所不為。這是一個悲劇性的典型，他不會為大多數人所歡迎，也不會迎合群眾，如果他是一個藝術家，他的被人了解，總要在他的死後，這也正是極大多數的天才、革命家、理想主義者的共同命運。¹

第一節 生平背景

巴爾托克 1881 年 3 月 25 日出生於古匈牙利東邊的納吉森米克羅斯 (Nagyszentmiklos)，他的父親是位擅長演奏大提琴的農業學校校長，母親則是一位業餘鋼琴家兼音樂教師。巴爾托克生性內向而體弱多病，但對音樂的天賦卻是與生俱來。五歲時在他的懇求下開始和母親學習音樂，在母親的啟蒙與教導下，巴爾托克打下了深厚的音樂根基。平靜的生活卻因為父親在巴爾托克七歲那年過世而生變，留下母親獨自挑起教養的責任。父親逝世的傷痛與巨大的經濟壓力，讓全家在各地飄泊長達五年，直到定居至波茲左尼(Pozsony)，就是現在的布拉提斯拉瓦 Bratislava)。在波茲左尼，巴爾托克開始隨當時匈牙利著名的作曲家艾克爾 (László Erkel)學習作曲，這段期間巴爾托克迅速累積創作能量專心作曲，巴赫

¹ 史惟亮，《巴爾托克·BARTÓK》(台北：希望出版社，1970)，6。

(Johann Sebastian Bach,1685-1750)、華格納(Richard Wagner, 1813-1883)、布拉姆斯(Johannes Brahms,1833-1897)甚至多赫南尼(Ernst von Dohnányi,1877-1960)都是巴爾托克鑽研作曲的對象。總之，在波茲左尼安定的五年，是使他在音樂上漸趨成熟的日子。

對巴爾托克而言，人生中最重大的決定，就是在 1899 年放棄維也納音樂院選擇進入布達佩斯音樂院就讀。當時，維也納音樂院是所有學生夢寐以求的最高學院，他因著一股強烈的民族意識，毅然決然地選擇了布達佩斯音樂院。雖然這樣的決定一度令母親非常失望且不諒解。幸運的是，他在這裡遇見了同為音樂院學生的匈牙利作曲家柯大宜(Zoltán Kodály,1882-1967)，兩人一拍即合，一起投入匈牙利的民間音樂採集與研究工作。²

對於匈牙利人而言，最早喚起他們對於本土音樂覺醒意識的，應該是作曲家海頓(Joseph Haydn, 1732-1809)，因海頓有許多作品曾運用了吉普賽風格的旋律，在匈牙利受到熱烈的歡迎；後來李斯特(Franz Liszt,1811-1886)和布拉姆斯兩位作曲家也大量運用了匈牙利民間音樂的素材，這更加強了音樂民族主義的興起，巴爾托克就是在這樣的潮流和覺醒之下，決心朝民族音樂的方向發展。

² Malcolm Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*Oxford University Press, accessed November 27, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686>.

柯大宜在西元 1905 年左右開始踏上他的第一次的民謠採集之旅，次年巴爾托克也動身前往。剛開始接觸單純質樸的農民生活時，巴爾托克曾經說：「從民謠中，我們學會簡潔的表達，並深切體認到應該捨棄不必要的旁枝末節，以更精簡的方式來表達我們想傳遞的訊息。」³ 他們發表的第一個研究成果是「二十首匈牙利民謠」(Twenty Hungarian Folksongs)，作品在 1906 年出版時，雖然因乏人問津遭出版商退回，但是它在巴爾托克作曲生涯中仍不失為一個重要的指標。巴爾托克在音樂採集與研究的過程中，發現大部分這些旋律所根據的音階與調式，已有好幾個世紀沒有用在當時音樂會的作品裡。這些旋律兼具彈性速度(Rubato)和準確速度(Tempo giusto)，展現出最富變化與自由的節奏與韻律模式，這些應用使新型的和聲組合成為可能。

除此之外，巴爾托克的心境也有了很大的轉變。一開始，他以「匈牙利國家和人民的福祉」這句話作為他採集民謠的宗旨，但隨著時間的成長，他漸漸地改變了原本狹隘的民族觀，轉而以更包容的心態來面對這個世界。因此，除了匈牙利音樂之外，他開始採集包括斯拉夫民族、羅馬尼亞、保加利亞、甚至是土耳其與阿拉伯民族的音樂，巴爾托克以匈牙利的感情作為基礎，尋求四海一家理想的實現。⁴ 這些豐富而充滿活力的音樂資源，也給了巴爾托克源源不絕的創作靈感。

³ 史惟亮，《巴爾托克·BARTÓK》(台北：希望出版社，1970)，39。

⁴ 同註 2，40。

巴爾托克作品的特殊性在他 1908 年到 1914 年間創作的作品開始慢慢顯現，他的目標是將古典音樂日新月異的作曲技法與匈牙利民謠裡的古老元素融會成一體。例如：《兩首羅馬尼亞舞曲》(Two Romanian Dances, op. 8a)、《三首鋼琴滑稽曲》(3 Three Burlesques, op. 8c)、這次研究的主題《十四首鋼琴小品作品六》(14 Bagatelles, op. 6)就是此時期的作品。

第一次世界大戰期間，因為戰亂導致巴爾托克不得不暫停民謠採集的工作，但也因此有了較多的時間來整理之前採集的民謠素材，並開始創作自己的作品，在這段期間，他完成了獨幕芭蕾舞劇《木頭王子》(The Wooden Prince, op. 13)。這部芭蕾舞劇在準備的過程中並不順利，一開始由一位匈牙利指揮家負責排練，但當時的樂團、舞者、甚至指揮家本身都無法了解這部作品所要表達的意涵；直到義大利指揮家愛吉斯托·唐苟(Egisto Tango)接手後，才將整齣舞劇凝聚起來，於首演獲得空前的成功，也因此打開了巴爾托克的知名度。

在巴爾托克的創作中，除了鋼琴曲與芭蕾舞劇，弦樂四重奏也是不可忽視的重要成就。他從建築當中獲得靈感而發展出來的拱橋形式(Arch form)音樂結構，被後來的音樂學者視為是音樂上的黃金比例。⁵ 巴爾托克認為，拱橋的架構才不會讓曲子的表達張力被削減或壓抑。而他利用這種拱橋形式寫成的六首弦樂四重奏，

⁵ Hamish Milne, *The Illustrate Lives of the Great composers: Bartok* (London: Omnibus press, 1982), 126

更被認為是繼貝多芬之後最重要的弦樂四重奏作品。

西元 1939 年，正值第二次世界大戰前夕的混亂政局，巴爾托克最摯愛的母親也在這個時候告別人世，種種因素促使巴爾托克決定離開匈牙利前往美國。巴爾托克在美國的晚年過的並不愉快，美國當時的音樂景況都對他很不利，環境、健康、經濟問題如雪上加霜般接踵而至，創作靈感在這兩年幾乎完全枯竭，直到 1940 年巴爾托克才為了指揮家萊納(Frigyes Reiner)和紐約愛樂創作了一首《為鋼琴、打擊樂與管弦樂所寫的協奏曲》(Concerto for 2 pf, perc, orch, BB. 121)。⁶

1943 年健康狀況一向不好的巴爾托克，在美國發現罹患了血癌，但在好友庫瑟維斯基(Serge Koussevitzsky)的支持下，譜寫了《管弦樂協奏曲》(Concerto for Orchestra, BB.123)，之後還陸續完成《第三號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.3, BB. 127)、《中提琴協奏曲》(Viola concerto, BB.128)。最後巴爾托克於西元 1945 年 9 月 26 日與世長辭。他的一生雖然過得十分辛苦，但他的成就在二十世紀末期獲得各方的肯定，除了被推崇為二十世紀初期最重要的作曲家外，也被視為匈牙利最重要的教育改革者。

⁶ Hamish Milne, *The Illustrate Lives of the Great composers: Bartok* (London: Omnibus press, 1982), 116

第二節 作品分期與特色

一、 作品分期

巴爾托克的作品種類相當廣泛，涵蓋了鋼琴曲、室內樂、交響曲、協奏曲、合唱曲、歌劇、芭蕾舞劇等等。就鋼琴作品而言，包含奏鳴曲、性格小品（詼諧曲、幻想曲等）、套曲等各種不同的類型，其中鋼琴曲以一百五十三首樂曲所組成的六冊《小宇宙》(Mikrokomos)最負盛名。

新葛洛夫音樂辭典的分類以巴爾托克發生的重大事件作為根據，將他的生平劃分成七個時期，而筆者參考後再將七個時期以作品風格演化做歸類，簡易分成三個時期。作品之年代依據新葛洛夫音樂辭典；因作品數量繁多，筆者主要歸納出兩種類型-鋼琴獨奏作品及當時期除了鋼琴以外的重要創作，順序則依照作品的編號排序。

【表 2-1】巴爾托克創作生涯分期與該時期代表作品

筆者分期	作品	
早期 (1881-1906)	獨奏 作品	《第一首狂想曲》(Rhapsody No.1,op. 1)(1904)
	大型 作品	《柯賽特交響詩》(Symphonic Poem Kossuth)(1905)
		《紅磨坊詼諧曲》(Scherzo Burlesque, op. 2)(1904) 《第一號組曲》(Suite No.1, op. 3)(1905)
中期 (1907-1939)	獨奏 作品	《十四首小品》(14 Bagatelles, op. 6)(1908)
		《兩首羅馬尼亞舞曲》(Two Romanian Dance, op.

		8a)(1909) 《三首練習曲》(Three Etudies, op. 18)(1918) 《小宇宙》(Mokrokosmos, i-vi)(1926,1932-39)
	大型 作品	《第一號弦樂四重奏》(String Quartet No.1, op.7)(1908-09) 歌劇《藍鬍子公爵的城堡》(Bluebeard's Castle)(1911) 芭蕾舞劇《木頭王子》(The Wooden Prince)(1914-16) 《第二號弦樂四重奏》(String Quartet No.2, op.17)(1914-17) 《第三號弦樂四重奏》(String Quartet No.3)(1927) 《第四號弦樂四重奏》(String Quartet No.4)(1928) 《第五號弦樂四重奏》(String Quartet No.5)(1934) 《為兩架鋼琴和打擊樂而作的奏鳴曲》(Sonata for Two Pianos & Percussion)(1937)
晚期 (1940-1945)	獨奏 作品	《第三號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.3)(1945)
	大型 作品	《管弦樂協奏曲》(Concerto for Orchestra)(1943) 《中提琴協奏曲》(Viola Concerto)(1945) 《為鋼琴、打擊樂與管弦樂所寫的協奏曲》(Concerto, 2 pf, perc, orch)(1940)

巴爾托克開始創作的時間點，正是百家爭鳴的後浪漫時期，當時印象主義 (Impressionism)、象徵主義(Symbolism)、表現主義(Expressionism)……等，都正席捲著整個音樂界的發展。巴爾托克早期的作品尚未具有獨特的個人特色，華格納、布拉姆斯或多或少都影響了巴爾托克的創作，代表作為《柯賽特交響詩》。

1906年，巴爾托克和柯大宜發表了他們第一次田野調查的成果後，他開始譜寫大量以民謠為基礎的鋼琴曲，例如《十四首小品作品六》及《兩首羅馬尼亞舞

曲》，在這些作品中，可以觀察到巴爾托克在民間音樂的啟發下，在和聲、調性、曲式方面都做了很多的創新。巴爾托克中期的作品兼具民間音樂和現代音樂的特色，音樂中帶有粗獷、野性、不和諧的聲響又同時保有民謠的歌唱性，這時候的創作可以說是巴爾托克的成長期，正一步一步地啟發巴爾托克在音樂上的獨創性。

1940年，巴爾托克移居到美國後，雖然因經濟與身體的因素而經常中止創作，但巴爾托克卻能夠充分地運用自己的音樂語言，駕輕就熟地將兩種截然不同的音樂風格自然地融合在一起，努力地使創作手法更趨熟練。巴爾托克現今較常被演出的作品幾乎都是1939年後的作品，例如：《中提琴協奏曲》、《管弦樂協奏曲》、《第三號鋼琴協奏曲》等，可說是巴爾托克最精華的創作期。

一、 巴爾托克鋼琴作品的特色

（一）將鋼琴視為打擊樂器

巴爾托克曾說「鋼琴本身所發生的聲音，傳達出來的是一種模糊的性格，人們需要一段足夠的時間去辨認它。但是，若將它視為一種打擊樂器，那麼它便能夠傳達出所要表達的感情」。⁷ 雖然將鋼琴視為打擊樂器已成為巴爾托克的標記，

⁷ David Rowland, *The Cambridge Companion to the Piano* (New York: Cambridge University, 1998), 197

但這並不代表他的鋼琴音樂只有這一種風格。學者杜柏(David Dubal) 也在書中提出「巴爾托克是二十世紀重要的作曲家及鋼琴家，他和其他十九世紀的作曲家不同，他擅長運用刺耳的聲響和激烈的節奏，來傳達一種個性化的表現。」⁸ 巴爾托克改變了人們對鋼琴這件樂器慣常的使用，以往人們主要把鋼琴當作旋律的樂器，為它寫的作品大多是十分優雅的樂曲。而巴爾托克意識到了鋼琴能夠作為打擊樂的本質，並將這一觀點表現在它的創作中。

(二) 把節奏視為一種重要的表現手法

巴爾托克將節奏視為主要表現手段，而旋律則退居其後。作品中，常呈現多變的節拍及各種有趣的節奏組合；有時巴爾托克利用頑固節奏來強調音樂的表現，也常使用特定的節奏，例如切分音。切分音節奏的使用，讓巴爾托克的節奏世界出現了另一種新的面貌。

此外，巴爾托克的作品中經常出現改變拍號的技法，有時很複雜，但有時也很簡單。更有趣的是巴爾托克自己曾指出「自己創作時大約有一半的素材都是保加利亞節奏（保加利亞節奏並非源自於保加利亞，巴爾托克之所以命名為此，乃是因為此種節奏由保加利亞學者首先發現），其它民族的不對稱節奏與保加利亞節奏之間不同的地方是 – 保加利亞的節奏單位非常短」。⁹ 巴爾托克在作品中會運用一些不同的節奏來挑戰聽眾的聽覺，讓聽眾經常保持在一種警戒的狀態中，音樂也往往因此而產生趣味性。

⁸ David Dubal, *The Art of the Piano* (New York: Summit Books, 1989), 287

⁹ Paul Wilson, *The Music of Béla Bartók* (New York: Yale University Press, 1992), 185

（三）民謠的採集與運用

巴爾托克接觸到真正的民謠最早的紀錄大約在 1904 年左右，巴爾托克聽到家中一位女傭所唱出的民謠，記錄下他的第一首民謠曲調。對於這些突來而特別的曲調，巴爾托克感到很好奇也深受吸引，因為這個曲調和平常接觸到的音樂完全不同。1905 年夏天，巴爾托克和柯大宜進行了第一次收集民族音樂的採集之行後，巴爾托克便開始將民間音樂運用在各種創作中。史惟亮也在書中指出「對巴爾托克而言，從事民歌的研究，不是單純的由於對民歌的愛好，不是單純的愛國思想的驅使，而是生活理想及藝術方向的尋求。」¹⁰

（四）詳細的符號或術語

在巴爾托克的作品中，時常有詳細的符號或術語，記載著巴爾托克對自己作品的高度要求。不管在音的長度或者是力度上，都有細微且詳盡的區別。例如：在力度方面從 sf > $^$ 分別是由最強到最弱的突強記號。詮釋巴爾托克的作品時特別要注意這些符號與術語，以展現巴爾托克音樂的根本精神-節奏與力度精細的變化。¹¹

（五）新穎的素材和技法

巴爾托克在創作的過程中，使用了相當多新穎的素材和技法，許多技法至今仍深受現代音樂作曲家的喜愛，因技法眾多，只列出下列幾項筆者認為較突出的貢獻：

¹⁰ 史惟亮，《巴爾托克·BARTÓK》（台北：希望出版社，1970），43。

¹¹ 沈珍伶，〈巴爾托克鋼琴奏鳴曲研究〉，《臺北市立師範學院音樂藝術學刊》(2003)：83。

1. 特殊音階

當巴爾托克在採集民謠時，十分訝異地發現在民謠旋律中，幾乎沒有常見的西洋大小調音階。而是使用古老的教會調式，如多里安調式(Dorian Mode)、弗里吉安調式(Phrygian Mode)、米索利地亞調式(Mixolydian Mode)等等。而具東方色彩的音階，例如五聲和七聲音階，還有不常出現的全音階、八音音階也都常被巴爾托克使用。

2. 多調性

巴爾托克的調性思維並不僅僅表現在單一的調性上，他將這種思維方式朝向更廣闊的空間發展。多調性是指兩個或更多聲部的音樂中，不同的自然音調性的同時應用，每個聲部都用各自的調，兩個調性結合一般稱為雙調性 (Bitonality)。

3. 平行與反向進行

平行進行為二十世紀初一種源於古老平行複音奧干農(Organum)傳統，但又具有創新意義的聲部與和聲處理手法，印象樂派作曲家德布西(Achill-Claude Debussy, 1862-1918)與拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937) 經常使用，之後也被很多二十世紀作曲家廣泛應用在作品中。

4. 拱形與對稱性結構

所謂拱型結構指的是整部作品以某一樂章或部份為中心，前、後部份均形成拱形的對稱關係。可將其簡單地表示為：ABCBA (五段拱型結構) 或 ABCDCBA (七段拱型結構)。拱型結構注重的是整體佈局中音樂材料關係的對稱，而不是單純

指長度一比一的精確相等。¹²

對稱性的結構則是以旋律軸心為概念發展，所有的旋律都有一個軸心，旋律圍繞著軸心行進，又或者以調性、和弦、節奏來做對稱。在對稱性結構的佈局上，巴爾托克不只是侷限於某一樂段或某一樂章，而是擴大到整個作品。值得一提的是拱型結構一定表現了對稱性，但對稱性不一定是拱型。



¹² 吳雅婷，〈巴爾托克的鋼琴音樂語言〉，《台中教育大學學報》(2011)：41。

第三章 作曲技法

巴爾托克在 1908 年完成了《十四首鋼琴小品作品六》，這組作品充分證明他從第一次與柯大宜的田野調查中（1905-1906 年）獲得了新的作曲靈感；他繼承了先輩們的優秀成果，在既有的音樂基礎上發展創新，表現了當代西方作曲技術的高度技巧，例如：雙調性、八音音階、音程循環…等等的特殊手法，同時，他也把東歐的民間音樂視為重要的作曲素材，將鮮少出現在當代音樂中的民間音樂與當代作曲技法融合為一，讓音樂饒富趣味、新舊合一，創造出屬於巴爾托克獨特的音樂語言。

本章節將參考以巴爾托克《十四首鋼琴小品作品六》中，特殊新穎的作曲手法做探討。

第一節 民間音樂的使用

1905-6 年與科大宜的第一次民間音樂調查後，巴爾托克發現大部分的民謠根本沒有所謂的西洋大小調，所以巴爾托克為了讓自己的作品更接近民間音樂，他在此套作品中幾乎沒有使用西方傳統的大小調，多數採教會調式、五聲音階、七聲音階、全音階、音程的概念來模仿民謠。

這套作品裡，有兩首小品是直接由民謠的旋律而來。第四首中，巴爾托克使用了 1907 年在古匈牙利所採集到的民謠旋律作為主題，全曲在旋律部分都在下面標註了本來的歌詞，筆者翻譯為下

『我曾經是畜牧人，有天我睡著了，
當我驚醒在午夜時，我的牛全部消失了，一頭也不剩』¹³

此段旋律以小七和弦 D-F-A-C 的音程關係來構成旋律（譜例 3-1），若將中間的六音（降 B）、四音（G）視為經過音的作用的話，便能將第一句歸類為使用三和弦但旋律走向為小七和弦的音程關係。

《十四首小品作品六譜例 3-1》第四首，第 1-4 小節

¹³ 原文為匈牙利文，英文翻譯： When I was a cow-herd's assistant, I fell asleep while on watch. As I woke up around midnight, My cows were gone, not one on sight.

巧妙的是，巴爾托克在第二句重複了同樣的主題，並將小七和弦更加強化地顯現-將原本的三和弦全部加上七音，變成一個旋律和和弦架構同時都為小七和弦的垂直結構。

在第四首中，小七和弦的作用主要為削弱傳統大小調，¹⁴ 給予每個音獨立且靜態的音響，而大量平行的和弦則進一步消除西洋大小調的和聲進行（終止式或準備和弦）。低音部分若將 G 音視為經過音，剩下的音組合起來就成為完整的小七和弦(D-F-A-C)，但以另一種分析來看，若不將 G 音視為經過音，將所有音組成音階，就成為中國的五聲音階。¹⁵ 由此可見，巴爾托克使用這些不同的作曲手法，目的都為跳脫出以往的西洋大小調，讓音樂本身更貼近民間音樂。

第五首的旋律來自斯洛伐克民謠，全曲在旋律部分都在下面標註了民謠的歌詞，筆者翻譯為下：

『喔！在我們的房子前，在我們的房子前，
在我們的家門前，在我們的家門前，
喔！有個帥氣的少年，帥氣的少年正在種玫瑰』¹⁶

此段旋律十分具有律動感，整個段落使用頑固八分音符斷奏，似模仿打擊樂器般的聲響，以小七和弦不斷敲擊、轉位或平行移動，且加入大量不規則重音凸顯意料之外的節奏感。旋律部分有時圓滑有時跳躍，並以兩手交叉出現旋律及伴奏。

音樂在第五小節由左手唱出第一次主題民謠（譜例 3-2），二十小節後逐漸用轉位的小七和弦將伴奏移往左手音域。第二十八小節開始由右手高八度重複一次

¹⁴ Gerge Perle, *in Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1977), 26

¹⁵ Benjamin Suchoff, *Béla Bartók Essays* (New York: St. Martin's Press, 1976), 371

¹⁶ 原文為匈牙利文，英文翻譯: Oh, in front of our house, in front of our house, in front of our doors, in front of our doors, oh, a handsome lad, a handsome lad is planting a rose.

主題民謠，第四十六小節再度將敲擊似的小七和弦上升到高音域。最後由左手再現主題，但這次主題節奏時值與先前略為不同，將每一句的後半段音符的時值都加長，營造出不同的節奏韻律感，最後以長低音和依舊不變的頑固伴奏漸漸淡出。

《十四首小品作品六譜例 3-2》第五首，第 1-23 小節

V

Vivo $\frac{2}{4}$
 $\frac{2}{4}$ 敲擊式伴奏

p leggiero [simile] *p poco marc.*
 *Ej, popred

6
 nás, popred nás, popred na - še dve-re, popred na - še dve - re,

12
 Ej, ma-l'o - va - ný šu-haj, ma-l'o - va - ný šu-haj bie - lu ru - žu se -

18
 je.

轉位和弦移動

第二節 音程式的動機與雙調性

第一首為巴爾托克最早使用雙調性手法的試驗性作品之一，上方聲部使用 E 大調，下方聲部為建立在 C 音上的弗里吉安(Phrygian mode)調式，並以完全五度作為此首主要動機。

曲首的上方聲部立即出現了完全五度的音程，整句的最低音 C# 到最高音 G#(mm. 1-5)，明確地帶出整曲以完全五度作為素材的樂思（譜例 3-3），¹⁷下方聲部是不同的調性以完全五度下行音階承接右手的旋律 G-C。

《十四首小品作品六譜例 3-3》第一首，第 1-5 小節

第五小節開始在旋律不停地以各種音程關係埋藏完全五度動機(mm. 5-8)，若將此句的頭尾化成音名來看(E-B-F#, A-E-B)的話，就是兩個以完全五度構成的旋律，且中間的音也明確的使用同樣的音程循環組成（五度、二度與七度），左手句尾亦

¹⁷ Benjamin Suchoff, *Béla Bartók Essays* (New York: St. Martin's Press, 1976), 433

重複使用五度下行音階承接（譜例 3-4）。¹⁸

《十四首小品作品六譜例 3-4》第一首，第 6-8 小節

第二大句中，巴爾托克使用五聲音階作為旋律(mm. 10-13)，將音化為音名重新排列後成為 B-C#-E-F#-G#和 A-B-C#-E-F#（譜例 3-5），是五聲音階徵調式，緊接著重現完全五度動機。音樂有時因為音高而形成轉位完全四度，聽起來並不是全部以完全五度呈現，但如將音名寫出，即可看到完全五度 E-B-F#-C#-G#-D#的完整呈現。最後，巴爾托克再度利用巧妙的音程關係結束樂段，音樂在第十六小節之後，重新排列整理後，亦以完全五度呈現 F#-C#-G#和 A-E-B，而左手也以同樣的五度音階下行作結束。

《十四首小品作品六譜例 3-5》第一首，第 10-15 小節

¹⁸ Halsey Stevens, *The life and Music of Béla Bartók* (New York: Oxford University Press, 1964), 42

第十一首也運用音程式動機的技巧，全曲大量使用完全四度及七和弦埋伏在左右手的旋律及伴奏中。右手敲擊式的旋律中，每一個和弦幾乎都由兩個完全四度組成，偶而出現增四度的不和諧聲響以增加音響色彩（譜例 3-6）。

《十四首小品作品六譜例 3-6》第十一首，第 8-15 小節

8 *poco rit.* $\frac{5}{6}$ *molto accel.*

每一和弦都由兩個完全四度組成

第二段(mm. 40-60)巴爾托克使用不和諧的聲響與樂句反覆，逐漸拉高音域來製造張力。此時，右手的旋律不時地強調完全四度，並在每一次的不同中慢慢加速增加更強的張力，最後在第五十五小節以速度的改變、在極速升高的完全四度旋律與音量的增強中到達音樂的頂峰，音樂再現第一段。最後以兩個完全四度組成的敲擊式和弦慢慢淡出結束。

第三節 改變拍號

改變拍號是二十世紀音樂新的里程碑，它可能很複雜，也可能很簡單。第十二首第一小節至第九小節（譜例 3-7），節拍的變化先從 6/8 到 5/8 到 3/8，再從 9/8 到 3/8，又回 9/8，穩定的過了幾個小節後，從十六小節再度開始頻繁地更改拍號，一路從 6/8 到 5/8 到 4/8，回到 6/8 又到 5/8 到 6/8 最後再度停留在 9/8，這樣的作曲技法讓音樂律動因節奏重音的變化，產生具有非律動性的原始節奏。

《十四首小品作品六譜例 3-7》第十二首，第 1-5 小節

The musical score consists of three systems of piano music. The first system starts with a 6/8 time signature, marked 'Rubato' and 'sosten. accel.'. The second system shows changes to 5/8 and 3/8 time signatures, with markings for 'p molto espr.', '自由拍子', 'pp', and 'ppp'. The third system changes to 9/8 time signature, marked 'Tempo I' and 'mf', and includes markings for 'pp' and 'calando'. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

快速更改拍號的段落還有第十首中的五十七小節至六十七小節（譜例 3-8），從 1/2 到 2/2 到 3/2，回到 1/2 最後停在 2/2 直至 83 小節又開始改變拍號從 2/2 到 3/2 拍，全曲最後結束在一開始的拍號 2/2。筆者觀察巴爾托克使用改變拍號的技法時，大多是為了句子或旋律的完整性，巴爾托克不以小節來限制旋律，相反的以旋律為主、拍號做輔助，為了句子的完整更改拍號來達成目的，綜觀巴爾托克在《十四首鋼琴小品》中，很少使用傳統四個小節為一個樂句的結構，較常運用一些不同的節奏來向聽眾的聽覺慣性挑戰。

《十四首小品作品六譜例 3-8》第十首，第 56-61 小節

The image shows a musical score for piano, spanning measures 62 to 65. The score is written in two systems. The first system (measures 62-64) shows a complex sequence of time signature changes: it begins in 3/4, changes to 3/2 at measure 62, then to 1/2 at measure 63, and finally to 2/2 at measure 64. The second system (measures 65-66) continues in 2/2 time. The score includes dynamic markings such as *sf* and *f*, and various musical notations including triplets, slurs, and fingering numbers (1, 2, 3, 6). The page number 25 is visible in the top right corner.

《十四首鋼琴小品》中有不少小品都使用到改變拍號，上述舉例之兩首是密集改變拍號的範例，在其他小品中仍有小範圍的使用改變拍號的技法，筆者統計第二首、第七首、第八首、第十首、第十二首還有第十四首都有使用到改變拍號。



第四節 速度處理

巴爾托克也常將速度改變視為重要的作曲手法，最顯著的例子是第七首和第十一首。以第七首來看，從第一小節至第十五小節就標註了七種速度和改變一次拍號（見譜例 3-9），在反覆的漸快與漸慢中，穩定的速度大多維持不到八小節，雖然此曲的右手從頭至尾都維持一樣的節奏-八分音符（前半拍為快速的琶音），但因為速度不斷的改變，營造了整曲令人猜不透且搖擺的氣氛。

《十四首小品作品六譜例 3-9》第七首，第 1-16 小節

The musical score for Bartók's 'Six Little Pieces, Op. 10, No. 7' (measures 1-16) illustrates a series of tempo and meter changes. The piece begins with the tempo marking *Allegretto molto capriccioso* and a tempo of 70 bpm in 4/4 time. It then transitions to 45 bpm in 2/4 time, marked with *ritard.*. This is followed by a return to 70 bpm, then 45 bpm with *rit.*, then 80 bpm, and finally 140 bpm with *acc.*. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *p*, and *sf*, as well as performance instructions like *simile* and *poco acc.*. The right hand maintains a consistent eighth-note pattern throughout.

根據譜上的速度標示記號，巴爾托克在速度改變時，最常以加速或漸慢來到達新的速度。但有時會以出乎意料的手法改變速度，例如第二十六小節(譜例 3-10)標示速度為♩ =100，第二十七小節開始漸慢到第三十小節後標示了更多的漸慢 (rit. molto)，至第三十二小節按照常理會漸慢到比♩ =100 更慢的速度，沒想到巴爾托克頑皮的標示了♩ =120 後又再寫了漸慢，到第三十四小節後標示了驚人的♩ =180。另外還有其他出乎意料的手法，例如第九十四小節速度標示♩ =208，第一百零二小節直接切換至♩ =88，以直接轉換速度製造驚奇的效果。

《十四首小品作品六譜例 3-10》第十首，第 23-44 小節

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 23-28) features a tempo marking of 120, followed by 'rit.', then 100, and 'poco rit.'. The second system (measures 29-33) includes 'rit. molto' and a tempo marking of 120. The third system (measures 34-39) shows a tempo marking of 180, followed by 120 and 'rit.'. The fourth system (measures 40-44) features a tempo marking of 80. The score includes various dynamics such as *dim.*, *pp*, *p*, and *cresc. molto*, along with articulation marks like accents (^) and slurs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are provided for several notes.

第十一首雖不像第七首那樣頻繁地改變速度，但整體來說還是給聽眾相當多的不確定感。第一小節到第九小節就改變了三次速度，整曲速度乎快乎慢，有時以四分音符為單位，有時以二分音符為單位。以第四十四小節到第六十七小節為例（譜例 3-11），速度從剛開始的♩ = 69 隨著旋律的攀升一路加速到第五十五小節標示為♩ = 69，速度整整快了一倍，音樂到達頂峰後以緊繃的大七和弦作延長。主題再現後隨即將速度降為♩ = 76，並於第六十五小節回到開頭的速度♩ = 56 再加速到♩ = 69，整曲結束之前俏皮的在長音處標示♩ = 92-100，並將全曲結束在♩ = 60。

《十四首小品作品六譜例 3-11》第十一首，第 40-69 小節

The musical score for the 11th piece of Op. 6, measures 40-69, is presented in piano. The score is divided into four systems. The first system (measures 40-47) begins with a tempo marking of $\text{♩} = 69$ and a dynamic of *pp*. It includes markings for *Più sostenuto*, *dolce*, *poco rit.*, *a tempo spr.*, *cresc.*, and *sempre accel.*. The second system (measures 48-54) continues the melodic line. The third system (measures 55-61) features a tempo marking of $\text{♩} = 69$ and a dynamic of *f*, with markings for *Vivo*, *più f*, and *p*. The fourth system (measures 62-69) includes markings for *rit.*, *accel.*, and $\text{♩} = 69$. The score concludes with a tempo marking of $\text{♩} = 60$.

第五節 相互影響的全音階、自然音階和八音音階

第九首以節奏單位值非常小的雙手八度齊奏呈現，並大量使用半音變化做不同的變奏。全曲共含一段主題與二段變奏，每段變奏的結尾都有速度上的改變 (*sostenuto*)。變奏之間有時利用半音延長句子、有時改變音高，每段都略微不同。但節奏幾乎都運用複附點與小音符的組合，並巧妙地以音高變化增添曲趣。

筆者在八度齊奏和旋律變奏中找到了互相連結的五聲音階、八音音階以及全音階，在譜例 3-12 中，第二個句子的結束暗示了全音階的出現 $E_b(-)G-A$ ，緊接著連接下一句開頭的兩個音，就會延伸成一個接近完整的全音階 $A(-)C\#-E_b-E\#-G$ 。

《十四首小品作品六譜例 3-12》第九首，第 1-14 小節

The musical score is for a piece titled "Allegretto grazioso" in 3/4 time, marked *mf*. It consists of 14 measures. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece with octaves in both hands. A bracket labeled "全音階碎片" (chromatic scale fragment) spans measures 4 and 5, with the note "暗示" (hint) below it. The second system (measures 6-9) continues the octaves, with a bracket labeled "完整全音階" (complete chromatic scale) spanning measures 8 and 9. The tempo changes to *leggiero* at measure 9. The third system (measures 10-14) shows the final part of the piece, with a bracket labeled "完整全音階" (complete chromatic scale) spanning measures 13 and 14. The tempo changes to *Molto sostenuto* at measure 13, and the dynamic marking changes to *f pesante* at measure 14.

再來看到這個大句子的結尾第十一小節處，最後兩拍的音和下一小節第一拍，終於呈現了完整的全音階 A-B-C \sharp -E \flat -E \sharp -G，若將十二小節單獨拉出來看的話，另外又能夠被定義成自然音階。

在第一個變奏的第二個句子開頭（譜例 3-13），巴爾托克將主題句的前半段維持一樣，結尾則將本來同樣是全音階的暗示做了移調 D-()-F \sharp -G \sharp ，但這一次後面卻沒有完整的出現全音階，而是將全音階改成不常見的八音音階 D-()-F \sharp -G \sharp -A-B-C-D-E \flat -F，所謂的八音音階是指一個八度內，由半音和全音交替而成的一種八度音階形式，由譜例可見，作為全音階暗示的前三音 D-()-F \sharp -G \sharp ，其實可同時被當成全音階和八音音階的暗示音。¹⁹

《十四首小品作品六譜例 3-13》第九首，第 15-19 小節

The image shows a musical score for the 9th piece of the 'Fourteen Little Pieces, Op. 6, Example 3-13' by Béla Bartók. The score is in 3/4 time, marked 'Tempo I' and 'p'. It shows measures 15 through 19. A bracket labeled '八音音階' (Octatonic scale) spans measures 17 and 18. The melody in the right hand features a sequence of notes: D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. The bass line has a similar sequence: D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C4, D4. The piece ends with a 'cresc...' marking.

¹⁹ Elliott Antokoletz, *The music of Béla Bartók* (California: University of California Press, 1984), 213

第六節 Z 音型結構的運用

除了運用五聲音階、七聲音階、全音階等方式來削弱西洋大小調的調性，巴爾托克加強了音程式的旋律及和聲來貼近民間音樂的調性。最特別的半音均分是巴爾托克在很多作品中都使用過的新作曲手法，其中最著名的是 Z 音型結構 (Cell Z)。²⁰ 這個名詞最早由崔特勒(Leo Treitler)提出。²¹

以第八首為例，先看到整首最明顯使用 Z 音型的第二十八小節處，此處為全曲經過各種轉化的結構後的高潮樂句。巴爾托克在再現部（二十四小節）即開始頻繁地預示 Z 音型結構的出現，再現部第一個音為曲首 $G\#-B\#-C\#$ 的同音異名 $G\#-C-C\#$ （ $G\#$ 為弱起拍），前兩個句子巴爾托克將左右手只差距一音的兩組大三度拆解成半音階下行作平行移動（譜例 3-14）。

《十四首小品作品六譜例 3-14》第八首，第 22-27 小節

22 f $2/4$ poco rit. $Più sostenuto$ mp $3/4$

平行 大三度 大三度

G-B-C 都是完全四度加上小二度
G-A_b-C 都是完全四度加上小二度

大三度 大三度 大三度

dim.

²⁰ 廣義來說，Z 音型結構被定義為兩個三全音中可以拆解為小二度或完全四度。

²¹ Leo Treitler, "Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók," *Journal of Music Theory* 3, no. 2, 1959

第二十六小節開始不只 Z 音型結構預示呈現，還另外加入了同樣平行的兩組大三度半音階下行，以垂直結構來看，第一個和弦 B-G-C-A_b 就可以分解成 G-B-C 或者是 G-A_b-C 兩種，都是小二度加上完全四度的雙重組合。最後在高潮處（二十八小節）縱向和弦音成為 F-B-F[#]-C 兩個三全音，可以拆解成小二度 F-F[#]/B-C 和完全四度 F[#]-B/C-F（轉位），橫向旋律 C-B-F-B_b-A-E_b 彼此間的音程關係也都是小二度、完全四度和三全音，總和來看，整個高潮樂句不管是縱向或是橫向來看都可以被歸類成 Z 音型結構的作曲技法（譜例 3-15）。²²

《十四首小品作品六譜例 3-15》第八首，第 28-32 小節

Two tritones can be decomposed into a minor second plus a perfect fourth.

Minor second, tritone, and perfect fourth.

Minor second, tritone, and perfect fourth.

Minor second parallel descent.

回到曲首，其實巴爾托克早在一開始便隱藏了許多 Z 音型的動機在奇特的旋律中。第四小節至第五小節的右手旋律音 A-B-()-D[#]早已將三全音預示，左手緊接著的 E-F[#]-G[#]-A[#]更直接地出帶出第二個三全音（譜例 3-16），且這兩組音也可視為全音階的碎片音群。

²² Elliott Antokoletz, *The music of Béla Bartók* (California: University of California Press, 1984), 79

《十四首小品作品六譜例 3-16》第八首，第 1-10 小節

Andante sostenuto 54-60

大三度

小三度
加上
完全四度

A-B-(-)-D#
暗示三全音

三全音

cresc...

除了這兩組音，整個作品都大量使用到全音階的碎片音群，例如第十八小節和弦音 F-A-C#-G 可當成 G-A-(-)-C# 或 C#-(-)-F-G (譜例 3-17)，第二十一小節和弦音 C-E-F#-G# 可視為 F#-G#-(-)-C 或 C-(-)-E-F#。

《十四首小品作品六譜例 3-17》第八首，第 16-17 小節

16

4

5

3/4

G-A-(-)-C# 全音階碎片
C#-(-)-F-G

p

另外筆者也發現在每句的開頭，巴爾托克都採用完全四度加上小二度的音程來強調 Z 音型的存在，除了曲首的 G#-B#-C#，可以看到第十二小節 B-D#-E、第十六小節 D-F#-G，第二十小節 B_b-D-E_b 也都是完全四度加上小二度。

第七節 音程循環利用

在第十首中，巴爾托克交錯運用大量完全四度、完全五度及三全音的音程循環作為主題架構。第十七小節至十八小節（譜例 3-18），右手為完全四度 D_b-G_b 加上三全音 $D_b-G/C-F\#$ 的組合，左手則是反覆地循環完全五度 $C-G$ ，完全五度加上完全四度與完全五度加上三全音的兩種音響效果，在兩個小節內重複出現，讓聽眾在聽覺上產生一種錯亂的焦慮感，營造出整曲緊張詭譎的氣氛。²³

《十四首小品作品六譜例 3-18》第十首，第 15-22 小節

完四 三全音
15 *ff* *ff* *sf*
F#-C#-G#-()-A#
完全五度循環
19 *sf* *sforzato* *dim. molto* *ritard.*
G-C-D
完五
Z. 934

接續到第十九小節（譜例 3-14），左手仍繼續演奏完全五度的頑固低音，右手的旋律音 $F\#-C\#-G\#-A\#$ 可以視為完全五度的循環 $F\#-C\#-G\#-()-A\#$ ，也可以看成全音階的碎片 $F\#-G\#-A\#$ 。第二十小節的左手改變音高到 A_b-E_b ，若變換成同音異名的 $G\#-D\#$ ，整段所出現的音即可拼湊成完整的五度循環 $F\#-C\#-G\#-D\#-A\#$ ，而右手的旋律音則另

²³ Elliott Antokoletz, *The music of Béla Bartók* (California: University of California Press, 1984), 271

外構成白鍵的五度循環 C-G-D。

另外一個特殊的地方是第五十六小節再現（譜例 3-19），左手的二度伴奏音可以看成只缺了一個音的全音階碎片音群 E-F#-()-B_b-C，在這一小節的最後一拍右手出現了缺少的碎片音 E-G_b(F#)-A_b(G#)-B_b(A#)。緊接著的第六十一小節，右手的旋律音呈現了另一組全音階的聲響 D_b-E_b-F-G。

《十四首小品作品六譜例 3-19》第十首，第 56-61 小節

第八節 對稱的音樂²⁴

除了 Z 音型的利用，巴爾托克在第二首中使用以單一音為軸心做對稱性的音樂，開頭前兩小節的右手伴奏音建立了大二度的聲響 A_b-B_b ，暗示整首的軸心為 A，第三到第四小節左手開始做完整的對稱性擴張旋律，從大二度 A_b-B_b 、大三度 B-G、增四度 C- G_b 、小六度 D_b-F 、增六度 D- F_b 最後到完全八度 E_b-E_b ，軸心至句尾的終點音剛好為巴爾托克最喜歡使用的三全音 A- E_b （譜例 3-20）。²⁵

《十四首小品作品六譜例 3-20》第二首，第 1-6 小節

第十七小節以不同音高重新回到起點的大二度 D-E（譜例 3-21），暗示這次的軸心為剛剛的終點音 E_b ，但這次的大二度音型改由左手奏出，右手一樣做對稱性的擴張旋律。至第二十二小節頂點音 A，和第一段一樣，軸音和終點音為三全音 E_b-A ，不同的是這一次巴爾托克並沒有讓音樂停下來，而是繼續擴張。因 A 就是第一段的軸心，所以等於回到第一段的軸心，再度讓左手以 A 為軸心做對稱性的

²⁴ 筆者翻譯，原文為 Tonal Centricity Based on Axes of Symmetry

²⁵ Elliott Antokoletz, *The music of Béla Bartók* (California: University of California Press, 1984), 141

擴張旋律，結尾停留在曲首的大二度音程。²⁶

《十四首小品作品六譜例 3-21》第二首，第 15-23 小節

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 15-17) is in 3/2 time and features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 18-20) changes to 2/2 time and includes dynamic markings such as *sf*, *dim.*, and *p*. The third system (measures 21-23) returns to 3/2 time and features a melodic line with a circled interval labeled '回到曲首的軸心' (Return to the axis of the beginning). The score includes various fingerings and articulation marks.

²⁶ Elliott Antokoletz, *The music of Béla Bartók* (California: University of California Press, 1984), 142

第四章 詮釋與彈奏

第一節 第一首至第七首

學者西爾翰(Hermann Scherchen)形容巴爾托克的音樂是腦力過度激盪的另類藝術。²⁷ 他的作品極富創意、充滿趣味，且難易兼具，音樂性及技術性並駕齊驅。

筆者將在此章討論彈奏《十四首鋼琴小品作品六》時，需要注意的速度、節奏、旋律、和聲、力度、觸鍵等面向以中文數字分項說明，必要之處佐以譜例說明印證。



第一首 4/4 拍，極延緩地(molto sostenuto)

一、速度與節奏

樂曲標示速度為♩ =66，彈奏時應注意速度與音值的延展性，並拉緊音與音之間的空間。中段出現大量的切分音時，需留意八分音符不能過短，同時四分音符也不能過長，以維持節奏的律動感，並延伸聽覺上的張力。

²⁷ Emil Haraszti, *Béla Bartók : His Life and Work* (Paris: Lyrebird Press,1988), 45

二、力度與觸鍵

全曲的主旋律都在右手，左手則以非圓滑奏(non legato)的五度音階伴隨，彈奏時最重要的技巧就是層次清晰的聲部區分。仔細聆聽雙手細微的音色層次是練習時的要領。

筆者建議先左右手分開練習。右手的音量不得小於 mf，並運用手腕與指腹音黏音地以極圓滑奏唱出。左手宜以指腹觸鍵，練習五度音階的非圓滑奏，並精緻地在極弱聲中彈出漸弱的細微變化。上行作漸強、下行作漸弱，使每個音都有不同的音量變化，最後才合手。

整曲的旋律崎嶇蜿蜒，音色應以晦暗、憂鬱為主。若落鍵速度太快，音色容易太過直接，失去神祕、陰暗的感覺。

三、旋律與和聲

使用雙調性，彈奏時需注意雙手不同的升降記號，兩手的旋律都應獨立運行，但相互融合、不突兀。旋律上聲部為主，此曲巴爾托克並沒有加入和聲，只以單音旋律，所以音之間的張力是旋律延伸的重點，即使高潮已過仍應保持旋律線的緊湊。

第二首 2/2 拍 快樂的快板(Allegro giocoso)

一、速度與節奏

速度標示♩=84，節奏使用八分音符當做主要素材，塑造興高采烈的感覺。因為速度快，所以八分音符伴奏一定要均勻而規律地穩定旋律的律動感，筆者建議可以在每小節的第一拍作些微的重音記號，加強節奏感。中段推進式的音階旋律改變了本來八分音符的律動，必須注意節奏的變化。第十小節改變拍號後，高潮樂句右手的半音上行（譜例）容易演奏成裝飾音，需使用節拍器對準拍子。

二、力度與觸鍵

由於整曲八分音符都使用跳音，建議觸鍵上不管是小聲或大聲，都盡量以輕巧結實為要點。

全曲運用指尖觸鍵，跳音不離開鍵盤太遠，以維持觸鍵的精準，同時手腕應鬆落以保持音色的靈活。中段十六分音符處有圓滑標示，所以中段要注意運音(articulation)，跳音和圓滑必須作快速地切換，已達到清晰而乾淨俐落的音樂表達。

整首曲子的音量變化從一開始的小聲慢慢漸強到中段的最大聲，第十小節十六分音符漸強處，兩手互相銜接時必須一氣呵成，漸強不能中斷。第十一小節開始為全曲最高潮，筆者建議可在這裡加上延音踏板(sustain pedal)的使用，增加音量

與音色的飽和度。第十三小節右手旋律重音標示在三連音的第二個音，不規則的力度記號要確實演奏。隨後的第十五小節開始不規則跳音下行從大聲漸弱到小聲，應注意聆聽每個音之間的音量關聯，使音量像瀑布般的極速下降（譜例 4-1）。最後兩行逐漸淡出的音量要有層次的不同，筆者建議可以以一小節作音量遞減的單位慢慢消逝至結束。

《十四首小品作品六譜例 4-1》第二首，第 15-17 小節



三、旋律與和聲

旋律主要圍繞著軸心作擴張，但軸心一直到高潮處才出現，所以伴奏角色的大二度必須拿捏音量凸顯旋律，又同時保有存在感來暗示軸心。另因主旋律大多數都為大跳音程及不規則上下行，所以要注意線條的流暢及音量的均衡性。

第三首 3/4 拍 行板(Andante)

一、速度與節奏

雖然樂曲標示速度為 $J = 126$ ，全曲右手的節奏都是五連音，必須保持每一顆音

的平均和音色的統一。筆者建議可以先將本來的圓滑音(*legato*)改成跳音作練習，練到每顆音都能夠平均的跳動維持十小節以上，再照著譜上本來的圓滑線彈奏即可平均。

曲中的五對二節奏（譜例 4-2），練習時需先將兩手的節奏穩定，能夠彼此獨立地彈奏正確的拍子，合手時大拍子做大方向的前進，即可順利地演奏。

《十四首小品作品六譜例 4-2》第三首，第 19-22 小節

The image shows a musical score for a piece in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 and 20, and the second system covers measures 21 and 22. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a slower, dotted-quarter note pattern. The piece starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a ritardando (*ritard.*) marking. The score is divided into two systems: measures 19-20 and 21-22. A large watermark of a university logo is visible in the background.

二、力度與觸鍵

建議右手五連音以指尖快速落鍵，但不用將每個音彈到底，以平均、靈巧的音色伴奏即可，左手以指腹的位置彈奏，落鍵速度緩，需有較深、沉、緩的音色，音量層次宜以整句為單位，在第十五小節時可加入弱音踏板的使用增加音量及音色的落差。

三、旋律與和聲

為顧及清楚的旋律線，所以整曲筆者認為不需另外加延音踏板的使用，只需拉長左手主旋律的線條，長音的音量要能維持到下一音的出現，雙手的音量層次要有一定的落差以利達到音量的平衡。

第四首 3/4 拍 極緩板(grave)

一、速度與節奏

速度標示 $\text{♩}=69$ ，緩慢的速度給每個和弦足夠的空間表現豐厚的聲響，每句句尾皆有延長記號(fermata)，建議延長至少兩倍，每句可以稍微改變，增加變化。

二、力度與觸鍵

和弦配置十分豐富，觸鍵可用指腹多肉的位置，並運用腕臂的重量使音色飽滿深沉而帶點憂傷的氣氛。建議每個重複的第二句可以再多些手臂的力量讓小七和弦更加凸顯。第二句的旋律下方歌詞意思為「**當我驚醒在午夜時，我的牛全部消失了，一頭也不剩。**」筆者將這句解讀成一種失望、落寞的情緒，所以力度表現和第一句有所差異，兩句會從飽滿的音色轉換成呢喃似的語句來表達情感（譜例 4-3）。

《十四首小品作品六譜例 4-3》第四首，第 5-8 小節

Föl - ép - red - tem éj - fél - táj - ba': Egy bar - mom sincs az ál - lás - ba'.

p poco cresc. *p cresc. molto.* *ff*

三、旋律與和聲

旋律都在右手和弦的最高音，需注意和弦伴奏與旋律的平衡，追求旋律線的同時，和弦伴奏也不能過於單薄，失去飽和的音色。特別是第一句三和弦伴奏到第二句增加成七和弦的和聲變化，練習時應注意聆聽兩者的差異，演奏時要能將和聲的色彩對比出來，筆者建議彈奏時可想像成管弦樂團飽滿的和聲效果。

第五首 2/4 拍 活躍地(vivo)

一、速度與節奏

速度標示♩=84，整首都以八分音符為重要伴奏素材，等分的八分音符必須穩定平均地一直前進，才能讓旋律穩定的地歌唱民謠。部分伴奏段落利用小七和弦轉位或者是平行和弦改變伴奏音域，要特別注意技巧的練習（譜例 4-4），紮實地彈奏每個和弦，否則容易因手指力量不平均導致音量沒有銜接。練習時建議可以

先將八分音符分組成 2+1、4+1、8+1，訓練手指快速移動的準確度，最後再全部組合成為一大句。

《十四首小品作品六譜例 4-4》第五首，第 18-29 小節

18

je.

24

*mf*₄

poco

sf

p

二、力度與觸鍵

此曲的歌詞描述農民女孩正觀察著門外的帥氣少年，內心小鹿亂撞；不停歇的八分音符就像在描述女孩緊張、不知如何是好的情緒。筆者建議可用較直接、無修飾的粗曠音色來凸顯不安的情緒，同時也能表現民謠中的農民風格。

總共三次的民謠旋律，可以一次比一次更大聲、更強烈，從一開始小聲似遠方傳來的歌聲至最後一次大聲的歌唱，剛好呼應歌詞中「從房子前、家門前、原來是暗戀的少年」的鋪陳。層次的安排是大句子的推進，要注意段落的音量，句子中的小型起伏不可多過於整個大層次的安排。

此曲的八分音符伴奏為巴爾托克擅長使用的打擊式鋼琴技法，彈奏時可以大膽的以直落的方式詮釋，不需過度修飾音色，塑造似打擊樂器的音響。

三、旋律與和聲

旋律出自民謠，共有跳音(staccato)和持音(tenuto)兩種運音交錯使用(譜例4-5)，句子裡的跳音跟持音必須鮮明地對比轉換，因運音的變化會影響音樂本身的韻律感，因應本來是民謠的旋律，練習時可以先試著用人聲將旋律完整唱出，待熟悉整體的節奏韻律再開始彈奏。

《十四首小品作品六譜例 4-5》第五首，第 30-45 小節

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 30 with a *marcato* marking. The melody in the right hand uses staccato and tenuto notes, with fingerings 3, 2, and accents (^) above notes. The bass line consists of eighth-note chords. The second system starts at measure 36, with fingerings 3, 5, and 2, and accents (^) above notes. The third system starts at measure 42, with fingerings 3, 2, 1, 4, 5, 3, 2, 1, 4, 5, 5 and accents (^) above notes. The bass line continues with eighth-note chords.

第六首 2/2 拍 緩板(lento)

一、速度與節奏

速度標示♩ =69，非常緩慢的一首，節奏單純，需留意速度的維持，勿使速度在不知不覺中變快。

二、力度與觸鍵

相較於前一首活躍的律動感，第六首對比下非常靜止，因為速度緩慢的關係，每個音的觸鍵都以非常緩的速度落鍵，製造安靜、詭譎的氣氛。一開始譜上標示很有表情的(*poco espr.*)，筆者解讀每個音都需有前進感，不讓音樂停止，但音樂本身的氣氛是平靜、稍微有起伏的即可（譜例 4-6）。第十九小節開始標示 *pp* 處，建議可以加入弱音踏板讓音色更黯淡至消逝。

《十四首小品作品六譜例 4-6》第六首，第 1-10 小節

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-10) begins with a treble clef and a bass clef. The right hand starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note E4. The left hand provides a steady accompaniment with chords. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *poco cresc.* (poco crescendo). There are also performance instructions like *ritard.* (ritardando) and *a tempo*. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The score is written in a style that emphasizes the texture and dynamics of the piano.

三、旋律與和聲

旋律線綿長，節奏單純，需留意旋律線的維持，拉緊音與音之間的空間。

第七首 3/4 拍 極為恣意的(molto capriccioso)

一、速度與節奏

雖然一開始是 3/4 拍，但第三小節後就變化拍子成 2/4 拍，至結束都沒有改回 3/4 拍。一開始速度標示 $\text{♩} = 70$ ，速度變化非常迅速、接近瘋狂的一首，必須先把所有速度記號圈出，並將之分為兩種：第一種是突然地變化，第二種是漸快或者是漸慢；練習時每個有速度標示的地方，都先用節拍器練到精準的節奏，以利突然的變化。若是兩個速度間有漸慢或者是漸快記號，也必須先熟知兩種速度，再把漸慢或者漸快加入，慢慢調整速度的變化，最後達到自然、輕鬆地改變速度。

二、力度與觸鍵

全曲的旋律都較有侵略性，大量的琶音記號(arpeggio)及跳音更加強了整曲的節奏感。筆者認為應以較直接的音色詮釋，跳音以短而銳利為要點，部分段落有圓滑跟跳音交錯的運音則可將觸鍵放軟一點（譜例 4-7），讓音色稍有不同，增加音色的變化性。

《十四首小品作品六譜例 4-7》第七首，第 11-22 小節

Musical score for measures 11-22. The score is in 2/4 time. Measure 11 is marked with *poco acc.* and a tempo of $\text{♩} = 140$. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a simple bass line. Dynamic markings include *mp* and *mf*. Measure 17 is marked with *poco cresc.*

第 54 小節開始必須一氣呵成的一直將速度加快到第七十小節 $\text{♩} = 208$ (譜例 4-8)。

《十四首小品作品六譜例 4-8》第七首，第 52-70 小節

Musical score for measures 52-70. The score is in 2/4 time. Measure 52 is marked with *rit.*. Measures 54-64 are marked with *poco a poco accel.* and *poco a poco cresc.*. Measure 59 is marked with a tempo of $\text{♩} = 200$ and *f*. Measure 65 is marked with *acc.* and a tempo of $\text{♩} = 208$. The right hand plays chords, and the left hand has a bass line. Dynamic markings include *sf* and *f*.

維持瘋狂的速度至第 76 小節突然地漸慢，稍微和緩後，以最大聲 *ff* 表現左手的重低音強調音樂來到最高潮。（譜例 4-9）筆者建議 78 小節開始可以使用整個手肘的重量來幫助低音更深沉、更大聲。

《十四首小品作品六譜例 4-9》第七首，第 78-96 小節

184

78 *ff*

84

1 2 3 4

3 3

208

90 *sempre ff* *con fuoco*

最後速度開始漸漸慢下，至 106 小節停止音樂。第 107 小節以微弱的音量 *pp* 重新出發，可使用弱音踏板增加音量的對比，以靈巧的裝飾音和跳音漸慢漸弱淡出。

三、旋律與和聲

不和諧的小二度加上四度右手伴奏貫穿整曲，使得整曲都帶有奇特的和聲，旋律幾乎都在左手，因為音高的關係低音較不容易凸顯，刺耳的聲響中務必要把詼諧的旋律唱出來。此曲就像頑皮的小精靈，想抓也抓不住，只能眼睜睜的看著他忽快忽慢，行蹤飄忽不定，中段像是被激怒般怒吼後，又一股眼兒的溜走。



第二節 第八首至第十四首

第八首 2/4 拍 延緩的行板(Andante sostenuto)

一、速度與節奏

速度標示♩ =54-60，彈奏時速度不能太快，才能表現沉重的步伐感。由於右手每個八分音符前，左手伴隨著小裝飾音，容易在彈奏時失去節奏的精準性。筆者建議彈奏八分音符前的裝飾音時，可以彈奏得較為輕短，凸顯後面的八分音符為正拍。另外要留意句尾的節奏和前面不同，不是裝飾音加上八分音符，而是在兩個在正拍上的音符，在彈奏時需做出節奏的區隔（譜例 4-10）。

《十四首小品作品六譜例 4-9》第八首，第 1-4 小節

The image shows a musical score for the first four measures of the eighth piece. It is in 2/4 time, marked 'Andante sostenuto' with a tempo of 54-60. The key signature has one sharp (F#). The right hand (treble clef) features a melody with slurs and fingerings (3, 4, 5). The left hand (bass clef) provides accompaniment with slurs and fingerings (1/2, 1/3, 2/4, 1/3, 2/4, 1/5). A dynamic marking 'p' is present in the first measure.

中段（第 15 小節）開始改變拍號，3/4 拍和 2/4 拍輪流交替，也有許多速度記號的標示，彈奏時順著旋律的律動及表情記號即可。重新回到主題時（第 24 小節）速度改變成♩ =36，雖然速度緩慢，但音長比曲首短了一倍，曲首是八分音符，這裡是十六分音符，速度要拿捏得當（譜例 4-10）。

《十四首小品作品六譜例 4-10》第八首，第 22-27 小節

The musical score consists of two systems. The first system (measures 22-24) is in 2/4 time, marked 'poco rit.'. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The vocal line also starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second system (measures 25-27) is in 3/4 time, marked 'Più sostenuto'. The piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The vocal line also starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a quarter note. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

二、力度與觸鍵

以溫和而沉重的音色彈奏，譜上標示許多跟隨著音高行進的表情記號（漸強及漸弱），力度變化以自然為要點，不用刻意地表現大小聲，跟著音高走向來回歌唱即可。

三、旋律與和聲

使用 Z 音型動機，所以和聲多二度、四度與三全音，練習時可將裝飾音和正拍合併彈奏，讓耳朵習慣不和諧的聲響以利彈奏。為了增加音色的延展性，可使用延音踏板，延音踏板使用以不模糊為原則，建議一個和弦就淺換一次。

第九首 3/4 拍 優雅的小快板 (Allegretto grazioso)

一、速度與節奏

速度標示 $\text{♩} = 62$ ，節奏音值非常短小又快速，彈奏起來像是徐徐和風，飄忽不定地忽隱忽現。整首的節奏視覺上雖然非常複雜，但因為節奏大致上十分規律，多為群組式的出現，總共也只分成三段變奏，所以聽起來是很單純的。

每一個變奏的最後一句（13-14 小節、37-38 小節、66-69 小節）都很規律的出現術語延緩的(*sostenuto*)，速度標示 $\text{♩} = \text{♩}$ ，速度突然之間就慢了一倍，且速度一小節後立即回到原速，在彈奏時要留意速度的明確轉換。（譜例 4-11）

《十四首小品作品六譜例 4-11》第九首，第 10-14 小節

The image shows a musical score for the 9th piece, measures 10-14. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It shows a transition from a regular tempo to 'Molto sostenuto' (half the tempo) starting at measure 13. The notation includes various fingerings (2, 3, 4, 5) and dynamics like 'f pesante'.

二、觸鍵與力度

彈奏長音時，可想像弦樂的抖音，並運用手腕推揉來增加音的流動感。演奏短音符時就要轉變成較靈活、輕巧的音色。每一個變奏的最後一句雖然只有單薄的八度音，卻需表現寬闊而大器的音響，筆者認為可以使用手肘的重量增加音的質量，讓整體的音量再飽和些。

三、旋律與和聲

全曲以八度音程為素材，旋律非常明顯。有些旋律的音相距較遠，建議可以多使用手腕畫圓帶動手指，不讓旋律中斷。這首最困難的是唱出它特有的韻律感，譜上所標註的重音記號必須確實地彈奏，才能詮釋出搖擺的頑皮曲趣(譜例 4-12)。

《十四首小品作品六譜例 4-12》第九首，第 55-62 小節

The image shows a musical score for the 9th piece of the 'Fourteen Little Pieces, Op. 6' (Spectral Example 4-12), measures 55-62. The score is in 2/2 time and features a prominent octave-based melody. Measures 55-57 show a rhythmic pattern with accents. Measures 58-62 include trills, dynamic markings (mf, sf), and a 'leggiero' section with triplet and four-note figures.

第十首 2/2 拍 快板(Allegro)

一、速度與節奏

速度標示 $\text{♩} = 92$ ，似狂風暴雨般的小品，節奏多以八分音符為單位，節奏單位不複雜，但整體堆疊出的節奏變化給聽眾驚奇的感覺。因為速度快，又多是八分音符，所以演奏時容易加快，特別要注意速度的穩定，像是第三十二小節(譜例 4-13)與第六十五小節開始的段落，左手大量半音階八分音符下行和右手不規律音群下行特別容易失速，練習時一定要確實使用節拍器，力求八分音符的穩定性。

《十四首小品作品六譜例 4-13》第十首，第 32-37 小節

32 *a tempo*
p
cresc.
35 *p*
leggiero
38 *mf*

二、力度與觸鍵

譜上標記非常清晰地(*molto marcato*)，彈奏時，在大量不協和音程互相交錯中，應力求觸鍵的精準有力。全曲以以指尖觸鍵為主，並以快速落鍵來營造敏捷的聲響。部分樂段甚至可以使用到尖銳、刺耳的聲音來詮釋，例如第八十五小節開始至曲末，大量的不協和音程反覆出現，力度記號為 *fff*，筆者認為這個地方是整套曲目中最激動的部份，可以熱情奔放地呈現其戲劇效果（譜例 4-14）。

《十四首小品作品六譜例 4-14》第十首，第 82-93 小節

26
82 $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ *sf* *sempre ff e molto marcato*

86 $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$

90

三、旋律與和聲

旋律多變地堆疊在不協和音堆的最上方，彈奏時極不容易精準觸鍵，建議可以用 2+1、4+1…的方式來練習遠距離的音程與旋律，以達到彈奏時的精準度（譜例 4-15）。最後一段（第七十九小節開始）遠距離音程考驗著演奏者的技巧，必須加強練習，先分手將各自的大跳音練習好，再合手彈奏。此時，建議運用肩臂的重量以增加音量，讓此段落更加具有爆發力。

《十四首小品作品六譜例 4-15》第十首，第 94-102 小節

The image shows a musical score for the 10th piece, measures 94-102. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The piece is marked 'fff' and 'Ritenu'.

第十一首 2/4 拍 非常自由的小快板(Allegretto molto rubato)

一、速度與節奏

速度是整首的重點練習項目，最慢♩=69、最快到♩=84，相差近三倍的速度，可見速度變化的範圍相當大。且因為速度的變化時間很短，一個速度也不會維持太久，所以練習時一定要使用節拍器，先把每個有速度標示的地方用節拍器對準速度，習慣了每個樂段(句)的節奏韻律後，再把兩個速度中間的速度標示如漸慢、漸快加入。速度轉換以微調流暢為要點。

二、力度與觸鍵

觸鍵大致分成兩種，跳音、圓滑奏與琶音兩個部分，跳音需乾淨俐落，不拖泥帶水，手腕保持放鬆，不讓音色隨著連續平行的跳音越來越緊。中段(第 40 小節-第 60 小節)開始，彈奏附點四分音符與二分音符時，觸鍵應如弦樂抖音般地以手腕深推，以使旋律完整地唱出；低音的琶音音型只需輕巧敏捷並使音色統一即可。最需用心的則是音量層次變化時的音色微調，從指腹、指尖到手臂重量都需自然地轉換運用（譜例 4-16）。

《十四首小品作品六譜例 4-16》第十一首，第 40-61 小節

28 **Più sostenuto**
40 ⁶⁹ *poco rit.* **a tempo** *espr.* *sempre accel.*
pp dolce cresc.

48

Vivo
55 ⁶⁹ *sf* *più f* *p* ⁷⁶

三、旋律與和聲

第一段旋律落在和弦高音，應特別訓練五指的指力，使之結實而輕巧地唱出。練習平行和弦時，宜以固定的手形在鍵盤上平行移動，音和音之間的空間雖然需放鬆來保持音色但手形不需改變，重複做手腕鬆落的技巧即可。

中段的旋律慢慢的堆疊至最高點（第五十八小節）時，為配合加速的標示，需先規劃漸強與漸快的層次，讓旋律和速度同時行進到本曲的最高點，增加音樂的張力與戲劇性（譜例 4-16）。

第十二首 沒有拍號 自由地(Rubato)

一、速度與節奏

第十二首是這套曲目唯一沒有標記建議速度的一首，每個段落的開始都有一個小節讓演奏者自由發揮，從慢到快的輪音（譜例 4-17），要讓這串輪音靈活清晰，需要練習同音換指(3-2-1 與 4-3-2-1)的技巧。全曲的拍號從第二小節開始，屬於變化拍子，不停的改變，旋律大量使用音階式的上下歌唱，且每段旋律彼此間隔的休止符長度都不同，上上下下的音群與不規律的休止符，塑造一種搖擺而不確定的氣氛。

《十四首小品作品六譜例 4-17》第十二首，第 1-2 小節

二、力度與觸鍵

整曲的風格屬於飄渺、不確定，所以在力度的控制上不會太大聲，以能把音階式的旋律輕鬆的拋上、拋下為要點。觸鍵可以用指尖彈奏，但建議手指盡可能的貼鍵彈奏，避免手指抬的太高讓音的顆粒感過重，也能避免手腕的動作切斷了旋律的起伏。

三、旋律與和聲

旋律為不規則、不對稱的音階式上下行，充滿著驚奇與不確定性，以自然的起伏為要點，大部分譜上標示都是跟著音高漸強或漸弱，不用刻意地做強弱變化，只要跟著上下行的線條，輕輕地歌唱即可（譜例 4-18）。

《十四首小品作品六譜例 4-18》第十二首，第 26-29 小節

Poco più mosso $\text{♩} = 50$

26 $\frac{9}{8}$ [p]

28

第十三首 4/4 拍 哀悼般的緩板

一、速度與節奏

速度標示 $\text{♩} = 60-72$ ，整曲左手只用附點八分音符和十六分音符的組合，但是音和音之間的休止符不規律出現，有時只有第一拍，有時在第二和第四拍…等等，雖然節奏型態只有一種，但出奇不意的休止符塑造了不確定感。右手節奏單純，沒有太複雜的節奏。

二、力度與觸鍵

非常陰鬱的喪歌般緩板，左手相同的附點節奏是整首氣氛營造的重要角色，不宜快速落鍵彈奏，應盡量緩鍵落下，音色儘可能沉重，不讓音往上飄，塑造哀

悼的感覺。右手的旋律非常綿長，所以要特別注意音長，音和音之間的空間拉緊，讓整體氣氛更緊繃、隨時都有要到頂點的感覺。

三、旋律與和聲

左手伴奏全部都是小三和弦，右手只單純歌唱旋律。右手的旋律綿長且蜿蜒，需留意音和音之間的空間，將句子延伸到最長來鋪陳張力。巴爾托克在第二十二小節標註一句他死亡了(Elle est morte--)，是整首的情緒張力到最頂點的地方，巴爾托克寫了突弱來表達死亡，所以這裡的力度變化和情緒一定要鋪陳地恰到好處，讓聽眾隨著音樂的起伏到最高點後，突然感受到死亡（譜例 4-19）。

《十四首小品作品六譜例 4-19》第十一首，第 18-26 小節

18 *sempre* *f* *rit.* *al*

22 *Tempo I* *p* *dim.* *pp*

第十四首 3/8 拍 甚快板(Presto)

一、速度與節奏

急板，速度標示♩=120，為唯一附上華爾滋舞曲(Valse)標題的終曲。華爾滋為三拍子的舞曲，所以整首的左手伴奏幾乎都以三拍子為主，譜上一開始在第一拍有標記小重音，彈奏時要特別注意維持節奏的韻律感。節奏的韻律感在中段開始改變，像是第六十七小節開始，利用重音的錯置，讓節奏的韻律感開始改變，翻轉成第二拍為重音（譜例 4-20）。第八十三小節又再度改變節奏韻律，改成等分的四分音符重音，左手緊跟著右手的四分音符繼續演奏，讓節奏的韻律翻轉成切分的效果。隨後就在交叉出現的重音錯置、切分音與原始的圓舞曲三拍子節奏中互相轉換，創造驚奇與新意。

《十四首小品作品六譜例 4-20》第十四首，第 61-75 小節

The musical score consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 61 and ends at measure 68. It features a right-hand melody with triplets and accents, and a left-hand accompaniment with triplets and single notes. Dynamics include *dim.* and *p*. The second system starts at measure 69 and ends at measure 75. It continues the right-hand melody with triplets and accents, and the left-hand accompaniment with triplets and single notes. Dynamics include *p*. The score is marked with *ritard.* and *Tempo I*.

第一百五十一小節開始，出現新的節奏型態，三連音加上八分音符堆疊向上後，成為三連音加十六分音符的新節奏韻律（譜例 4-21）。最後的段落重現左手圓舞曲的伴奏音型，右手發展出三連音加上震音的創新音型，不斷地重複後淡出，停留兩小節塑造假終止，再以一連串的小音符漸強到最大聲 *fff*，乾淨、俐落、大方地結束這組套曲。

《十四首小品作品六譜例 4-21》第十四首，第 151-166 小節

151 $\frac{3}{4}$ 144
pp volante
3
5

157
poco a poco cresc.
^
v

162
^
v

二、力度與觸鍵

為了要塑造圓舞曲的節奏，左手伴奏務必要力求輕盈的躍動感，彈奏時可把第一拍視為下，二三拍視為上，進而以清晰的節奏感來強化身心的韻律感。譜上標示許多細微的力度變化，像是第八十三小節從 *f* 開始隨著音型下降漸弱到 *pp*，維持至第一百零五小節開始漸強，爬升至第一百零九小節的 *f* 後又開始漸弱。最後第二百零七小節的 *pp* 和休息兩小節後的 *mf* 漸強至 *ff* 要特別注意，因為是樂曲的結束，建議一定要奔放地演奏，讓樂曲燦爛的結束（譜例 4-22）。

《十四首小品作品六譜例 4-22》第十四首，第 203-218 小節

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 203 and ends at measure 210. It features a piano introduction with a dynamic marking of *p*, followed by a section with *pp* and *mf* markings. The second system starts at measure 211 and ends at measure 218. It begins with a dynamic marking of *fff marcatisissimo* and concludes with a final chord in the right hand and a fermata in the left hand. The score is published by Budapest, 1908. V.

三、旋律與和聲

旋律集中在右手，需注意兩手的音量協調，伴奏是三拍子圓舞曲律動主要的支撐，音量不能過少亦不能過多，要和右手的旋律相互平衡。和聲變化多為不和諧音與增減和弦，雖然是舞曲標準型態的伴奏，但聽覺上和巴爾托克擅長使用的敲擊式伴奏非常相似，屬於較直接、原始，音色不需有過多修飾的和聲伴奏。彈奏右手旋律時需注意譜上的重音標示，跟著重音的變化來強化律動感，每個段落間不同的律動感轉換要有明顯的區分。



第五章 結論

巴爾托克年輕的時候，就因對民間音樂的熱情與執著，而全心全意地投入在民謠採集的工作中，終其一生不遺餘力地推廣民間音樂。巴爾托克所處的二十世紀初，正是各種不同藝術思潮極速發展的年代。他從西歐傳統的音樂語法中汲取養分，學習現代音樂的技法，在作品中納入古老民間音樂的旋律，將這些具衝突性的新舊素材結合成一種新的音樂語言，使自己的音樂在百家爭鳴中獨樹一格。雖然因為巴爾托克的國際聲譽在 1920 年之後才逐漸嶄露頭角，但是巴爾托克在音樂的貢獻上，不亞於同時期的偉大作曲家。

《十四首鋼琴小品作品六》完成於 1908 年，這首曲子是巴爾托克在第一次田野調查後，思考如何在傳統音樂形式中掙脫框架的實驗性作品，在巴爾托克的鋼琴作品中佔有非常重要的地位。全曲共有十四首，為套曲形式，但彼此之間沒有直接的關聯，亦可單獨演奏。

巴爾托克在第一次田野調查後曾經說過：

「我在研究旅行中搜集到的旋律，最有價值的部份就是聽見古老教會音樂的調性，也就是那些古希臘或者是某些更原始（五聲音階）的調式。這些旋律兼具了彈性速度(Rubato)與準確速度(Tempo Giusto)，展現出最富變化而自由的節奏與韻律模式。眼前已經很明白，我們的藝術音樂已不再使用的古代音階，其活力仍絲毫不減。這些應用使新型的和聲組合成為可能。而且我們從這音樂裡，還可以習得獨到的簡潔表達，決然捨棄不必要的繁複-這正是在浪漫主義的冗贅後，

大眾引頸期盼的阿！」²⁸

這段話可以看到巴爾托克在田野調查後領悟的創作理念，也充分揭示《十四首鋼琴小品作品六》的本質，其中最珍貴的莫過於將古老的曲調以新穎的方式呈現。巴爾托克作品裡，將鋼琴視為打擊樂器的概念更是改變了浪漫時期人們對於鋼琴的看法，他改以刺耳的聲響和激烈的節奏，來傳達一種個人化的情感。在《十四首鋼琴小品作品六》我們不但可以觀察雙調式、音程式動機、改變拍號、速度處理、軸心旋律...等特殊現代作曲技法應用，也可以窺見古老的民謠傳承。

巴爾托克透過民謠這個媒介綜合了民俗性和藝術性，取得一種新的音樂語言的成就，在 1977 年曾被學者指出『雖然創作過程和系列音樂的概念「秩序的」(Ordering)不同，但經由民謠旋律、和聲和現代技法交叉的作用之下，最後的成品卻是極相似的。』²⁹ 由此可見，巴爾托克即使堅守民間音樂的重要性，但其作品仍能跟隨時代的洪流推移演化。

²⁸ Hamish Milne, *The Illustrated Lives of the Great Composers: Bartok* (London: Omnibus press, 1982), 32

²⁹ Gerge Perle, *in Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1977), 338

最後，以巴爾托克自己曾說過的話作總結：

『我所有的音樂都視我的直覺與情緒而定，你問我為何寫下這樣的音樂？我無法給予任何解釋，我寫下我感覺到的音樂，讓音樂為我說話，這已足夠闡明自己。』³⁰



³⁰ 同註 1，106

參考文獻

中文書目

- 史惟亮。《巴爾托克·BARTÓK》。台北：希望出版社，1970。
- 董學淪。《最新巴爾托克小宇宙分析及彈奏法》，台北：全音樂譜出版社，2003。
- 張美惠。《巴爾托克鋼琴作品研究》。台北：全音樂譜出版社，2004。
- Miline, Hamish. 《偉大作曲家群像-巴爾托克》。林靜枝、丁佳甯 譯。台北：智庫文化有限公司，1996。

外文書目

- Antokoletz, Elliott. *The music of Béla Bartók*. California: University of California Press, 1984.
- Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*, Michigan: Schirmer Books, 1990.
- Dubal, David. *The Art of the Piano*, New York: Summit Books, 1989.
- Frigyesi, Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-century Budapest*. California: University of California Press, 1998.
- Perle, George. *in Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Kirby, F. E.. *Music for Piano*. Portland: Amadeus Press, 1995.
- Laki, Peter. *Bartók and his word*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Lendvai, Erno. *Béla Bartók-An analysis of his music*. New York: Pro/Am Music Resources Inc, 1991.
- Milne, Hamish. *The Illustrated Lives of the Great Composers: Bartók*. London: Omnibus Press, 1982.
- Schneider, David E.. *Bartók, Hungary and the renewal of tradition*. California: University of California Press, 2006.
- Stevens, Halsey. *The life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1964.

Suchoff, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. New York: St. Martin's Press, 1976.

Rowland, David. *The Cambridge Companion to the Piano*. New York: Cambridge University, 1998.

Wilson, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New York: Yale University Press, 1992.

工具書

Turabian, Kate L. *A Manual for writers: of Research Papers, Theses, and Dissertations*. Chicago: The University of Chicago Press

Oxford Music Online

中文期刊論文

洪小菁。〈巴爾托克《十四首鋼琴小品，作品六》之探究〉。國立台南大學碩士論文，2011。

吳雅婷。〈巴爾托克的鋼琴音樂語言〉。《台中教育大學學報》（2011）：19-47。

沈珍伶。〈巴爾托克鋼琴奏鳴曲研究〉。《臺北市立師範學院音樂藝術學刊》（2003）：51-86。

英文期刊論文

Antokoletz, Elliott. "The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano." *Tempo, New Series*, No. 137: 8-16

Somfai, László. "Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14." *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 1: 73-91

Fischer, Victoria. "Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, July 3-5, 1995: 285-301

Leong, Daphne. "Bartók's Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice."
Acta Musicologica, Vol. 76: 253-277

有聲資料

Jendo, Jenő. *BARTÓK, B.: Piano Music, Vol. 7*. CD. Naxos Regular, 8.573224

Zempleni, Kornel. *BARTOK: Complete Edition - Piano Works (Part 1A)*. CD.
Hungaroton, HCD31898-99

樂譜

Bartók, Béla. *14 Bagatelles for piano, Op. 6*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1998.

網路資料

http://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=350

Kocsis, Zoltán. *Béla Bartók - 14 Bagatelles*. <https://www.youtube.com/watch?v=Zz0DXACiQvA>

