第一章　作曲家生平與創作風格

第一節　作曲家生平

貝拉・巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945），匈牙利作曲家、民族音樂學家兼鋼琴家，一生從事民族音樂採集，對匈牙利音樂有極大的貢獻。本節將分五個階段簡述巴爾托克的一生。

1881~1903 年　家庭背景與求學過程

貝拉・巴爾托克，西元 1881 年 3 月 25 日出生於匈牙利的納吉森克羅（Nagyszentmiklós），[1] 父親貝拉・巴爾托克（Béla Bartók, 1855-1888）[2] 爲農業學校校長，母親寶拉・佛宜（Paula Voit, 1857-1939）爲學校老師，亦是業餘鋼琴家。巴爾托克自幼即展現音樂天賦，四歲就能在鋼琴上彈出簡單的民謠旋律，五歲時由母親啓蒙開始學習鋼琴，奠定他的音樂基礎；在他八歲的時候，父親逝世，母親爲負擔家計，到處教書維生，但在此期間母親依然繼續教導巴爾托克鋼琴，他的音樂教育並未因此而中斷。巴爾托克生性害羞內向，年幼時體弱多病，使他無法正常與其他同儕相處，而母親又因生計在外奔波，更加深他內心的孤寂，或許是童年的這些際遇，造就其拘謹和堅毅的個性。

1893 年母親由於工作調度與顧及巴爾托克的音樂教育等因素，全家移居至波

[1] 那吉森克羅（Nagyszentmiklós）於第一次世界大戰割讓給羅馬尼亞，現易名爲桑尼可勞馬瑞（Sînnicolau Mare）。

[2] 巴爾托克與他的父親同名。

茲左尼（Pozsony），[3] 在波茲左尼期間，巴爾托克跟隨拉斯羅・艾克爾（László Erkel, 1844-1896）[4] 學習音樂，之後又追隨作曲家安東・海特（Anton Hyrtl，生卒年不詳）繼續學習。1898 年巴爾托克同時獲得維也納音樂院（Vienna Conservatory）及布達佩斯音樂院（Budapest Academy of Music）的入學許可，但他聽從杜南伊（Ernö Dohnányi, 1877-1960）[5] 的意見，放棄維也納音樂院，而選擇布達佩斯音樂院就讀。進入布達佩斯音樂院後，巴爾托克向李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的學生伊斯特・托曼（István Thomán, 1862-1941）學習鋼琴，托曼除了教導他鋼琴技巧之外，也幫助他擴展視野，對其日後影響深遠。在音樂院就讀期間，巴爾托克也學習作曲，師事雅諾斯・寇斯勒（János Kosseler, 1853-1926），寇斯勒是一位嚴格且守舊派的老師，堅決擁護布拉姆斯（Johann Brahms, 1833-1897），由於師生兩人認知相去甚遠，使得巴爾托克的創作靈感枯竭，兩年左右未有新作品，直到 1902 年聽了理查・史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）的《查拉圖斯特拉如是說》（*Also Sprach Zarathustra,* 1896），才又激發巴爾托克的創作泉源。

1903-1914 年　民謠採集與應用

1903 年完成學業後，巴爾托克立即展開演奏生涯，並於 1905 年參加在巴黎舉辦的魯賓斯坦大賽（Anton Rubinstein Competition），報名鋼琴和作曲兩種項目，但結果卻雙雙失利。然而也因爲這次比賽，接觸到德布西（Claude Debussy, 1862-1918）和拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937）等印象派音樂新穎的和聲色彩，

[3] 波茲左尼（Pozsony），於一次世界大戰後變爲斯洛伐克領土，現易名爲布拉提斯拉瓦（Bratislava）。

[4] 拉斯羅・艾克爾（László Erkel, 1844-1896）爲匈牙利著名作曲家，其家族爲匈牙利著名音樂世家。

[5] 杜南伊（Ernö Dohnányi, 1877-1960），爲匈牙利著名鋼琴家、指揮家及作曲家。

例如教會調式（Church Mode）、五聲音階（Pentatonic Scale）…等的運用，受到這些新的聲音色彩刺激，讓巴爾托克開始尋找新的音樂元素。

1906 年，巴爾托克爲了找尋創作靈感，開始深入鄉村採集民謠。在收集民謠的過程中發現，匈牙利農村傳唱的民謠並未受到西歐音樂影響，[6] 保留了正統的匈牙利民間音樂；同年底，他與柯大宜（Zoltán Kodály, 1882-1967）[7] 合作，深入窮鄉僻壤，蒐集匈牙利民謠，並整理成冊，名爲《二十首匈牙利民歌》（*Twenty Hungarian Folksongs,* 1906），可惜此曲集未受大眾歡迎，但他們並不受此影響，反而更加積極投入，巴爾托克更是把蒐集範圍擴大至羅馬尼亞、斯洛伐克、土耳其、保加利亞…等東歐地區。他和柯大宜皆認爲，作曲家例如海頓（Joseph Haydn, 1733-1809）、布拉姆斯以及李斯特…等，他們的匈牙利風格樂曲，例如《匈牙利舞曲》、《匈牙利狂想曲》並非使用純正的匈牙利音樂風格，而是與吉普賽音樂混淆的音樂風格。爲了導正迷思，保存匈牙利的音樂文化，他們開始如考古學家般，錄音採集，分門別類整理成冊，並成爲自己的創作基礎。

1907 年巴爾托克獲聘爲布達佩斯音樂院教授，1909 年與他的學生瑪塔・柴可勒（Marta Ziegler）結爲連理。此時期的作品企圖創新，融入許多匈牙利民間音樂素材，但這些創新的作品卻不被當時的保守人士喜愛；爲了提升演奏水平及現代音樂的大環境，於 1911 年成立「新匈牙利音樂學會」（New Hungarian Music Society），但在缺乏財源及聽眾的支持下，不久後即終止此音樂學會。

此時期代表作品爲《第一號絃樂四重奏》（*String Quartet no.1*, 1908）及歌劇《藍鬍子公爵的城堡》（*Bluebeard's Castle,* 1911）等。這首《第一號絃樂四重奏》與

[6] 根據巴爾托克研究的資料顯示，當時流行於布達佩斯等匈牙利大城市的民謠並非純正的匈牙利音樂風格，可能是受西歐與吉普賽音樂的影響。

[7] 柯大宜（Zoltán Kodály, 1882-1967），匈牙利著名作曲家、音樂教育家與民族音樂學家。

其他五首絃樂四重奏，已被公認爲二十世紀弦樂四重奏的經典曲目；而歌劇《藍鬍子公爵的城堡》是巴爾托克唯一的歌劇。

1914-1926 年　受表現主義影響

《第一號絃樂四重奏》及歌劇《藍鬍子公爵的城堡》的誕生，宣示巴爾托克成功地融合了西方古典音樂與匈牙利民謠音樂的素材，建立其創作風格。之後，巴爾托克於 1917 年，完成獨幕的芭蕾舞劇《木頭王子》（*The Wooden Prince*, 1917），上演後獲得熱烈迴響，是巴爾托克初嘗成功滋味的第一部作品。此時期巴爾托克開始研究荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）和貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）等人的音樂，或許是受到十二音列（Twelve Note）與無調性（Atonal）的音樂影響，巴爾托克於 1919 年發表一部在當時極具爭議性的作品《奇異的滿洲官吏》（*The Miraculous Mandarin*, 1919），其和聲極端的不和諧，內容充滿血腥、暴力，不被當時的表演尺度所容許。接著在 1921 和 1922 年，巴爾托克創作兩首小提琴奏鳴曲，曲中平等使用十二個半音並避免重複同一音，十分趨近十二音列手法。1923 年，巴爾托克與元配瑪塔離婚，同年又與他的學生狄塔·怕斯特麗（Ditta Pásztory）再婚。

1926-1934 年　受新古典主義影響

1925 年至 1926 年間，巴爾托克多次參訪義大利，在這一年中，他開始對巴洛克時期音樂產生興趣，並對此鑽研，研究對象包括巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、杜曼尼哥·史卡拉第（Domenico Scarlatti, 1685-1757）、庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）…等，因此這個階段的作品運用許多巴洛克時期及古典時期

的創作手法，如模仿、卡農、賦格、主題發展、曲式結構…等，以表現民謠音樂，使得此時期的作品富有新古典主義精神。

此時期堪稱巴爾托克的創作巔峰，爲了擴展巡演曲目，作品大部分爲鋼琴曲，有《鋼琴奏鳴曲》（*Piano Sonata*, 1926）、《戶外》（*Out of Doors*, 1926）、《第一號鋼琴協奏曲》（*First Piano Concerto,* 1926）、《九首小品》（*Nine Little Piano Pieces*, 1926）以及開始著手創作著名鋼琴教材《小宇宙》（*Mikrokosmos,* 1926-1939）。除了上述的鋼琴曲之外，還創作管絃樂曲《舞蹈組曲》（*Dance Suite*, 1923），本曲爲巴爾托克經典之作，徹底地將民謠融入其創作構思，雖然曲風爲農民音樂和舞蹈，但是旋律並非原有的民謠曲調，所有主題皆爲巴爾托克原創；此外，巴爾托克也繼續創作室內樂作品，分別爲《第三號絃樂四重奏》（*String Quartet No. 3,* 1927）以及《第四號絃樂四重奏》（*String Quartet No. 4,* 1928）。

1934-1945 年　晚年

1930 年代末期，巴爾托克有許多重要委託創作，這些作品將他的聲譽推向最高峰，例如應巴塞爾室內管絃樂團（Basle Chamber Orchestra）之邀，譜寫《爲絃樂、打擊樂與鋼片琴》（*Music for Strings, Percussion and Celesta*, 1936）、《爲雙鋼琴與打擊樂的奏鳴曲》（*Sonata for Two Pianos and Percussion*, 1937）、《嬉遊曲》（*Divertimento*, 1939）…等，這些作品仍延續先前的「新古典主義」風格，形式與內容極富整體性；所有的影響都被消化吸收再加以綜合，成爲單一而統整的性格。

此時期的歐洲局勢動盪不安，第二次世界大戰隨時可能一觸即發，加上巴爾托克的母親在 1939 年辭世，在種種複雜情形下，他決定離開匈牙利，舉家前往美國。

巴爾托克在美國度過餘生，晚年健康狀況每況愈下，經濟來源也極不穩定，幾乎都是靠朋友的幫忙，也因此創作中斷近三年。在最後這幾年，作品皆爲委託創作，完成《管絃樂協奏曲》（*Concerto for Orchestra,* 1943）和《無伴奏小提琴奏鳴曲》（*Sonata for Solo Violin,* 1944），這兩首樂曲首演後獲得觀眾喜愛，巴爾托克也陸續收到版稅和演出收入，改善經濟困境。1945 年，巴爾托克開始創作《第三號鋼琴協奏曲》（*Piano Concerto No.3,* 1945）和《中提琴協奏曲》（*Viola Concerto,* 1945），但就在完成鋼琴協奏曲之際，健康狀況急轉直下，於 1945 年 9 月 26 日病逝紐約；他的第三號鋼琴協奏曲，除了最後十七小節尚未配器完成外，其餘皆已完成；而他的中提琴協奏曲卻只留下鋼琴草稿，由他的朋友提波．謝利根據草稿完成。

第二節　音樂特色

巴爾托克身處於一個極欲擺脫傳統束縛另闢新徑的年代，他的早期作品和所受的教育受德奧音樂的影響，其後致力於匈牙利和鄰近地區的民俗音樂研究，將民謠素材轉化爲自己的創作特色，建立獨樹一格的音樂風格。本節就匈牙利民俗音樂的角度，探討巴爾托克在調性、節奏、旋律上的應用手法，並概述匈牙利民間音樂之特色，以了解巴爾托克的音樂與語法。

調性

巴爾托克的調性理論是建立於匈牙利與東歐民間音樂的基礎上，有別於西歐的大小調音階系統，這些民間音樂的旋律大部分使用五聲音階、教會調式以及具有東方特色（含有增二度）的音階；除此之外，如俄羅斯作曲家史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的八音音階（Octatonic Scale）、[8] 法國作曲家德布西的全音音階，都給予巴爾托克靈感，因而建立獨具特色的調式理論。

巴爾托克經由上述的影響，發展出以「雙調式」（Bimodality）、「複調式」（Polymodality）及「調式半音體系」（Polymodal Charmaticism）等爲主的創作型態，以下將依序介紹。

一、雙調式（Bimodality）

或許是受羅馬尼亞民謠中同時使用兩種調式的影響，巴爾托克時常在作品中

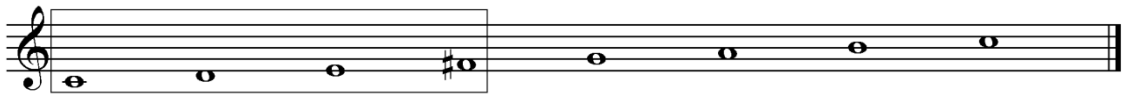
[8] 八音音階（Octatonic Scale），因爲音階中有八個不同的音而得名，音與音之間的音程關係爲大小二度相間，請參見第二章第一節。

使用雙調式的創作手法。雙調式意指在兩個或更多不同聲部中使用不同調式，其各聲部仍保留原有調之調性。

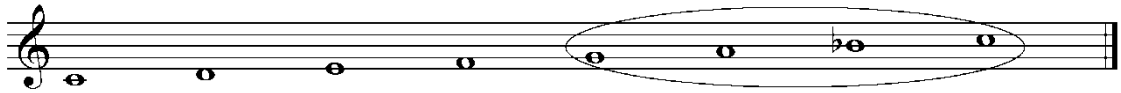
二、複調式（Polymodality）

複調式意指將兩種調式合併成一種新的調式，在新的調式裡可以找到一個基礎音，例如將以 C 爲基礎音的利地安調式（Lydian Mode）（【譜例 1-2-1】）之前半部置於新調式的低音位置，以及以 C 爲基礎音的米索利地安調式（Mixolydian Mode）（【譜例 1-2-2】）的後半部置於新調式的高音位置，形成新的調式（【譜例 1-2-3】）。

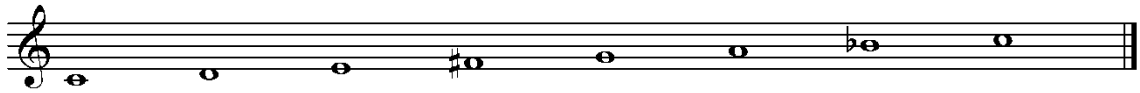
【譜例 1-2-1】以 c^1 音爲起始音的利地安調式（Lydian Mode）



【譜例 1-2-2】以 c^1 音爲起始音的米索利地安調式（Mixolydian Mode）



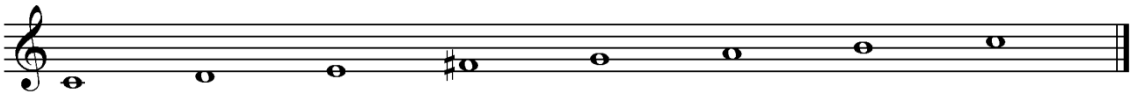
【譜例 1-2-3】新的調式



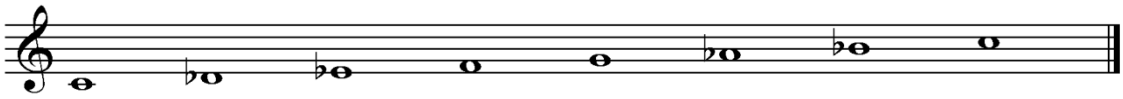
三、調式半音體系（Polymodal Chromaticism）

調式半音體系是由複調式概念產生的新調式，例如以 C 爲基礎音的利地安（Lydian）調式（【譜例 1-2-4】）和弗里吉安（Phrygian）調式（【譜例 1-2-5】）相重疊，即可得新的自然綜合半音音階，形成「調式半音體系」（【譜例 1-2-6】）。

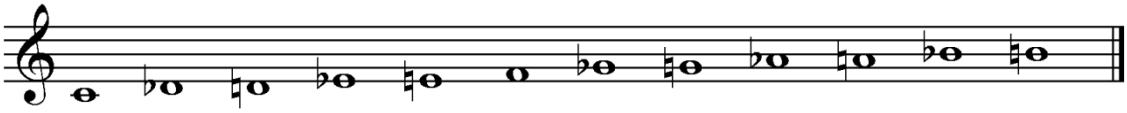
【譜例 1-2-4】利地安（Lydian）調式



【譜例 1-2-5】弗里吉安（Phrygian）調式



【譜例 1-2-6】調式半音體系



「調式半音體系」由十二個半音組成，與「十二音列」[9] 相似，但與荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）的「十二音列」相異處在於，調式半音體系是把十二個半音作爲一個調式使用，擁有主音或調中心音，而「十二音列」則是獨立的十二個音，沒有調中心音，所以「調式半音體系」未脫離調性的範疇。

總歸上述各種音階特性，「調式半音體系」源自「複調式」，將兩種調式合併，成立另一新調式，這個新調式有基礎音或調中心音；「雙調式」與「複調式」的差別在於，「雙調式」爲兩個獨立的調構成，有兩個以上的調性中心，而「複調式」只有一個基礎音，因它是將兩種調合併爲另一個新的調式。

[9] 「十二音列」是一種作曲手法，是由奧地利作曲家荀白克首創的理念，對二十世紀音樂理論產生巨大的衝擊，此種創作技法打破傳統大小調音階的觀念，平等地重視每個音符；其定義爲：作曲者必需先創作一個包含八度音內十二個半音的「音列原型」（original），每個音只能在該音列中出現一次，之後，十二個音以「反向」、「倒影」的方式重新排列，成爲包含「原型」、「逆行」（retrograde）、「倒影」（inversion）和「逆行倒影」（retrograde inversion）四種不同的音列型態。

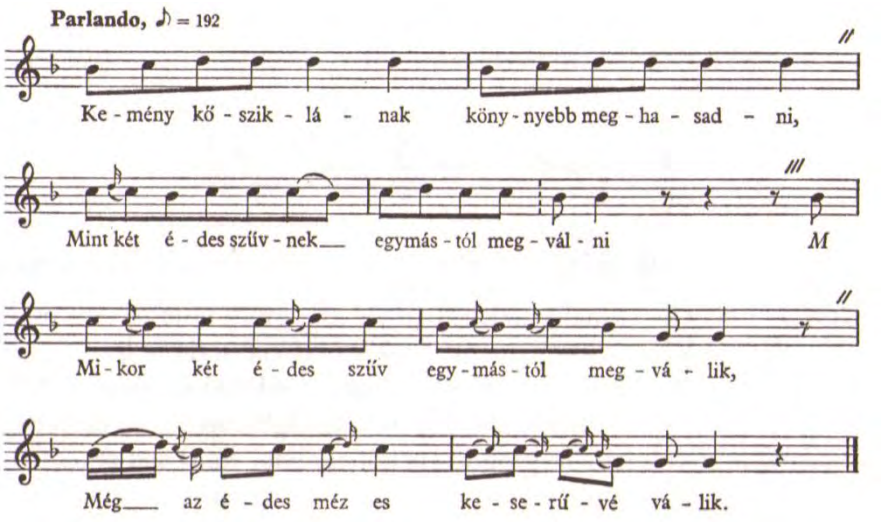
節奏

巴爾托克在作品中所使用的節奏也受東歐民間音樂影響，根據巴爾托克的研究顯示，東歐民間音樂流行三種節奏類型，第一種是「自由節奏」（Parlando rubato），第二種是「刻板節奏」（Tempo giusto），第三種是「附點節奏」。

一、自由節奏（Parlando rubato）

顧名思義，此種節奏非常自由，適用於朗誦，類似歌劇裡的宣敘調（recitative），沒有固定小節線或拍號，如【譜例 1-2-7】。

【譜例 1-2-7】自由節奏（Parlando rubato）[10]



二、刻板節奏（Tempo giusto）

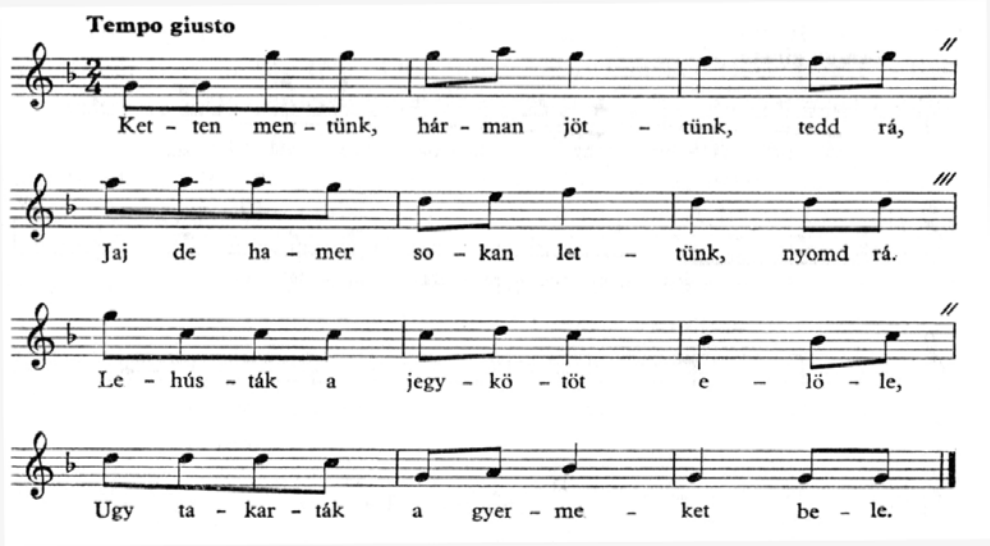
與自由節奏相反，有固定的小節線，通常用 2/4 拍（【譜例 1-2-8】）。在某種類型中，也可能出現變換拍子（【譜例 1-2-9】）。[11]

---

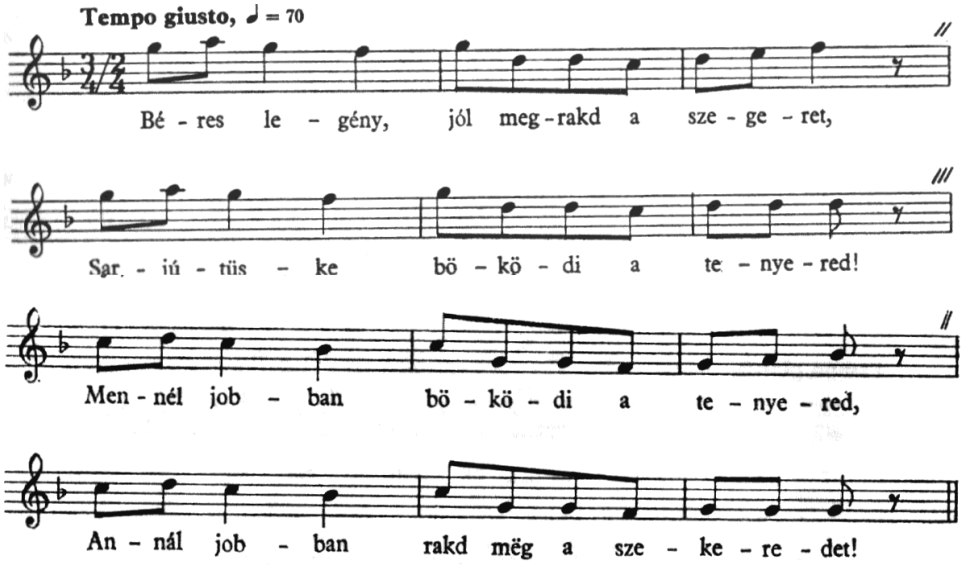
[10] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 86.

[11] 刻板節奏中，3/4 拍只能與 2/4 拍交替應用，如果純粹爲 3/4 拍子的旋律，是來自西歐的旋律，並非東歐純正的民間音樂。

【譜例 1-2-8】刻板節奏（Tempo giusto）[12]



【譜例 1-2-9】變換拍子[13]



三、附點節奏

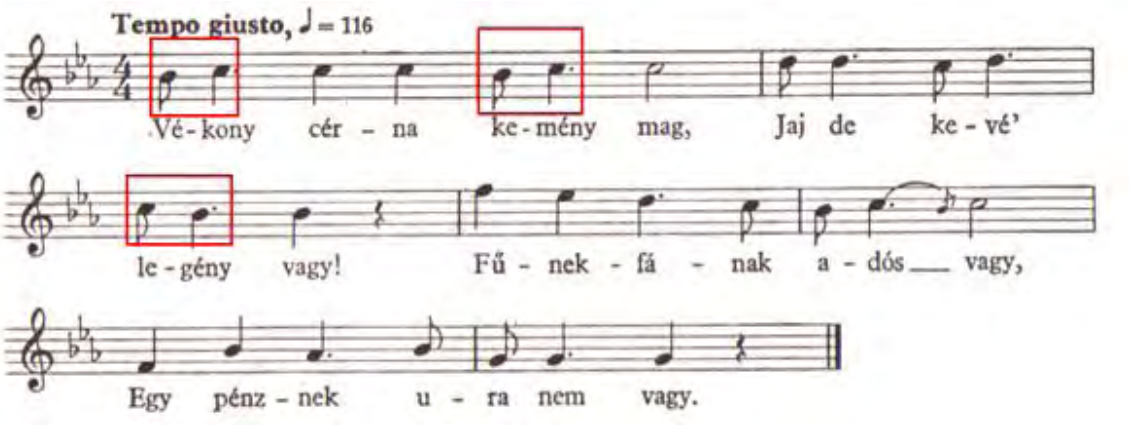
附點節奏爲匈牙利鄉村音樂特有的節奏，此種韻律特性是依據匈牙利語言中的重讀音節所造成，由以下三種節奏型組合而成：♪ ♩.，♩. ♪和♩ ♩。其中第一

[12] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 90.

[13] *Ibid.*, 90-91.

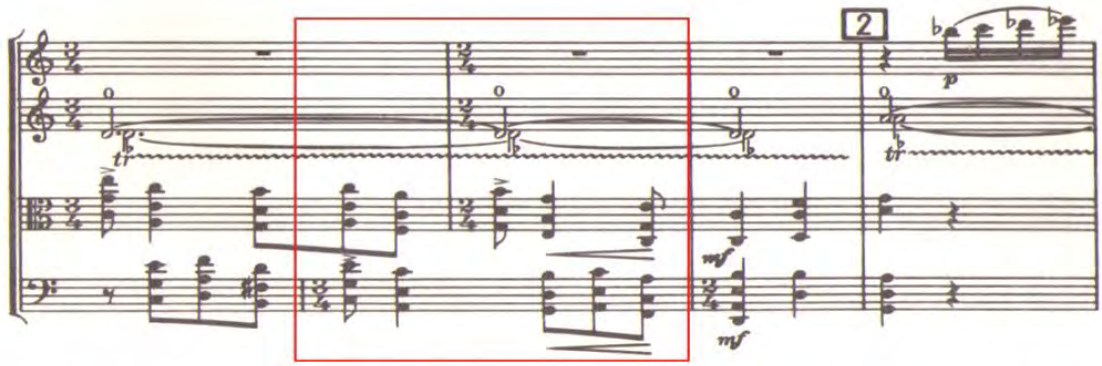
種短音值的重音加上長音值非重音，是匈牙利舞曲中爲人們所熟知的粗獷節奏（【譜例 1-2-10】）。

【譜例 1-2-10】附點節奏[14]



除上述三種基礎節奏型之外，巴爾托克在創作時還運用「不對稱節拍」（Asymmetric meters）與「複節奏」（Polyrhythm）。「不對稱節拍」可視爲「刻板節奏」的變形，例如 5/8 拍可視爲 2/4 拍再加一個八分音符，而 7/8 拍是 3/4 拍再加一個八分音符。「複節奏」爲同一時間內使用兩種或兩種以上不同拍子的手法，由於每種拍子的重拍位置不同，因此能製造拍點混淆的效果（【譜例 1-2-11】）。

【譜例 1-2-11】巴爾托克《第三號弦樂四重奏》，第二樂章，第 18 小節至第 21 小節

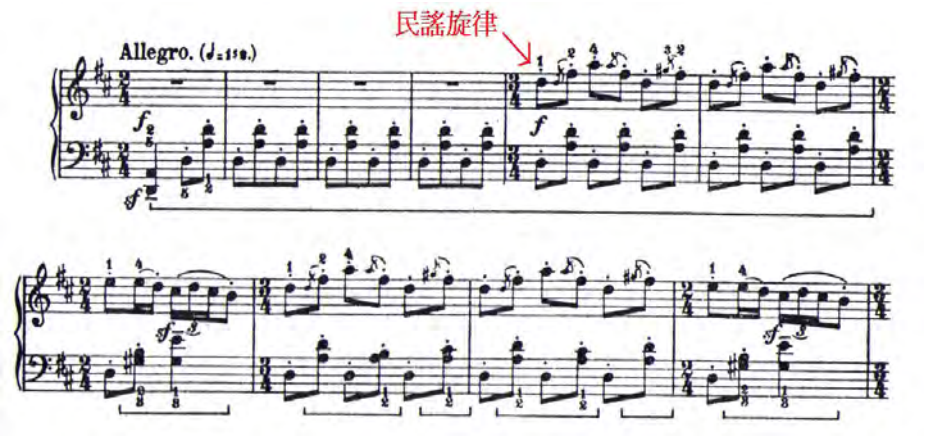


[14] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 88.

旋律

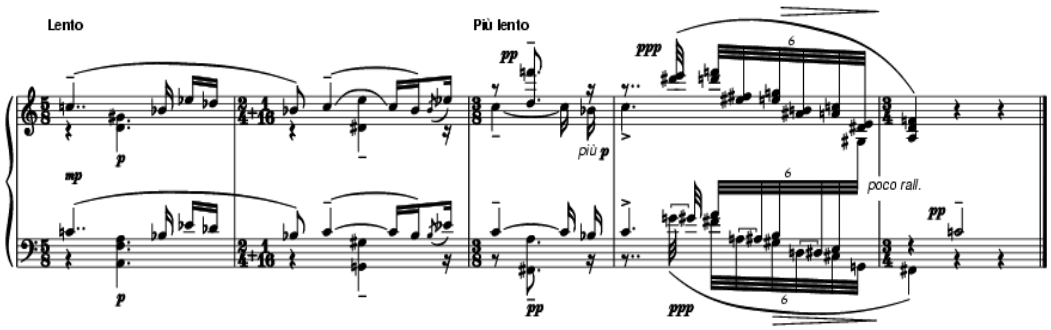
巴爾托克的旋律和民間音樂有密切關聯，很多民謠成爲他的創作素材，而他將使用民謠的方法分爲三類：第一類以民謠旋律爲主要旋律，僅爲其配上伴奏如【譜例 1-2-12】。

【譜例 1-2-12】巴爾托克《羅馬尼亞民俗舞曲》（*Romanian Folk Dances,* 1915），第五首，第 1 小節至第 10 小節



第二類是民謠與其他非民謠旋律部分同等重要，都是樂曲的重要素材【譜例 1-2-13】。

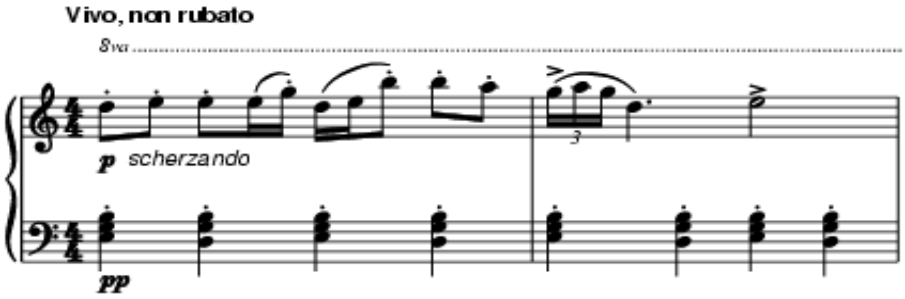
【譜例 1-2-13】巴爾托克《八首匈牙利農歌即興曲》（*Eight Improvisation on Hungarian Peasant Songs,* 1920），第七首，第 29 小節至第 33 小節



第三類將民謠視爲一種創作素材，在這一類型的作品中，民謠旋律被視爲一種創作手法，由於作曲家相當熟悉民謠音樂的語彙，因此在不使用民謠的狀況下，

同樣能創作具有民謠風格的作品，例如《十首簡易小曲》（*Ten Easy Pieces*, 1908）裡的《外西凡尼亞的黃昏》（*Evening in Transylvania*）（【譜例 1-2-14】）。

【譜例 1-2-14】巴爾托克《外西凡尼亞的黃昏》（*Evening in Transylvania*），第 30 小節至第 31 小節



匈牙利民間音樂之特色

匈牙利民間音樂對巴爾托克影響極其深遠，上述有關他的音樂特色皆由匈牙利民間音樂所衍伸而來，故欲探討其創作風格，必需要先了解匈牙利的民間音樂。

探討匈牙利的民間音樂之前，必須先釐清「民間音樂」（Folk music）的概念，在巴爾托克發表的《甚麼是民間音樂？》（*What is Folk Music ?*, 1931）一文中曾提到：「民間音樂包含兩種因素：一種是群眾性的專業音樂（popular art music），也就是城市的民間音樂（urban music）；另一種是鄉村的民間音樂（rural folk music），也就是農民音樂（peasant music）。」巴爾托克將民間音樂分成兩類，一是流行於城市的民間音樂，另一個是流行於農村的民間音樂；城市的民間音樂意指曲調結構比較簡單，通常由城市裡較為上流階層的音樂愛好人士所創作，因此樂曲結構或素材受西歐古典音樂影響較多；而農民音樂是指未經西歐古典音樂影響的音樂，是農民平時哼唱的曲調，因較少受到外來文化的影響，保有原始的音樂特質，所以農民音樂可謂為最純正的民間音樂。因此以下將以匈牙利的農民音樂做為探討主題，了解匈牙利的民間音樂之特質。

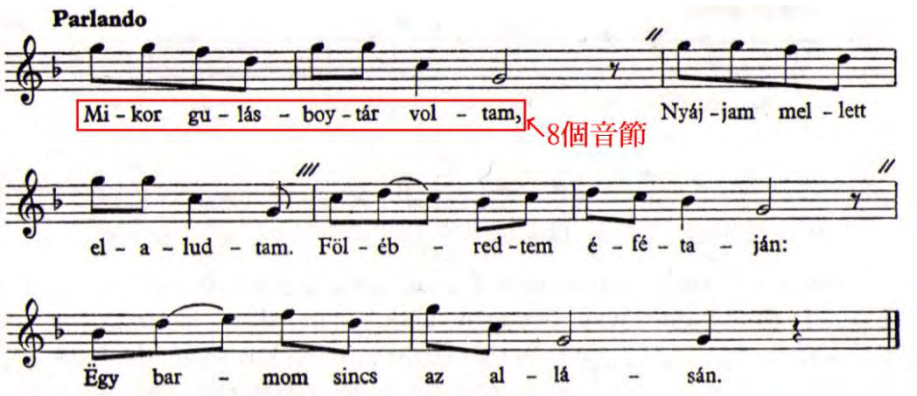
巴爾托克將匈牙利的農民音樂大致歸納爲三種主要類型，分別爲「古匈牙利農民音樂風格的曲調」、「沒有統一風格的曲調」和「新匈牙利農民音樂風格的曲調」，以下將依序說明之。

一、古匈牙利農民音樂風格的曲調

古匈牙利農民音樂風格的曲調特色有以下幾點：

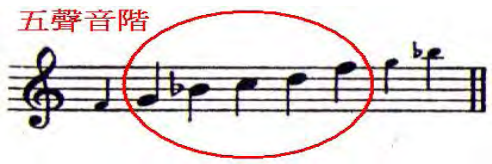
1. 大多爲「自由朗誦」（Parlando-rubato）節奏。
2. 歌詞大部份爲四句，以每句八音節或十二音節爲主（【譜例 1-2-15】）。

【譜例 1-2-15】[15]



3. 比較沒有固定的組織結構。
4. 曲調通常是根據以下五聲音階構成（【譜例 1-2-16】）。

【譜例 1-2-16】



二、沒有統一風格的曲調

此種類型可能受西歐（極可能爲德國）[16] 的影響，其中一部分的曲調旋律和斯洛伐克的農民音樂相同，常常以四句詩節形式出現，但也有三句詩節形式。這

[15] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 87.

[16] Benjamin Suchoff, *Béla Bartók, life and work* (Maryland: Scarecrow Press, 2001), 167.

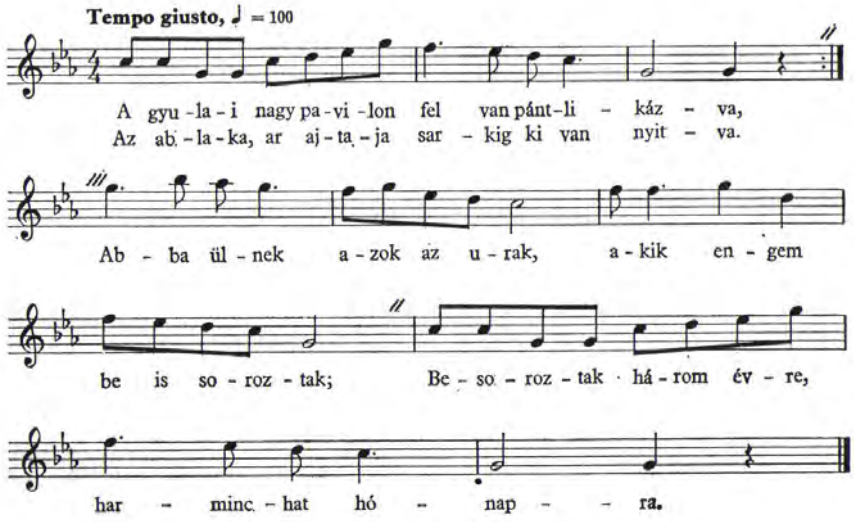
些曲調包括古代儀式歌曲，例如婚禮、收穫、媒妁等歌曲，大部分是受外來文化因素影響後的產物，因而不具有明顯的特徵，故歸類爲「沒有統一風格的曲調」。

三、新匈牙利農民音樂風格的曲調

新匈牙利農民音樂風格的曲調有以下特徵：

1. 呈現刻板節奏型態，節奏沒有「古匈牙利農民音樂風格的曲調」自由，大部份爲固定的節奏型式
2. 結構明確，大致可分爲 AABA(【譜例 1-2-17】)、AA^5BA(【譜例 1-2-18】)、AA^5A^5A（【譜例 1-2-19】）和 ABBA（【譜例 1-2-20】）等四種。[17]

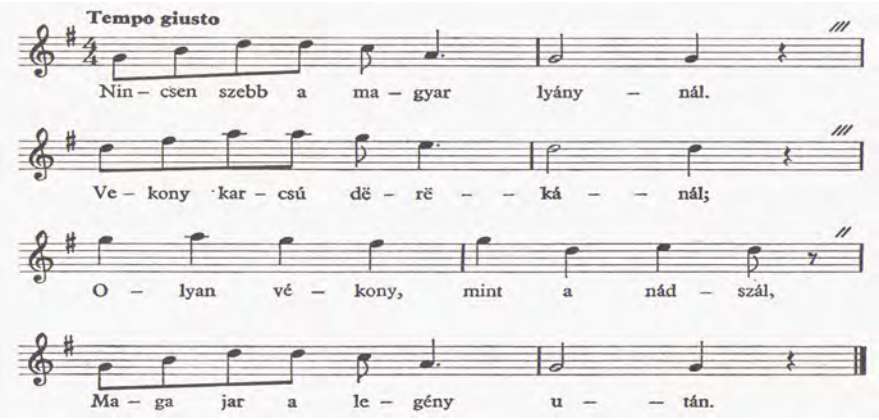
【譜例 1-2-17】[18] AABA



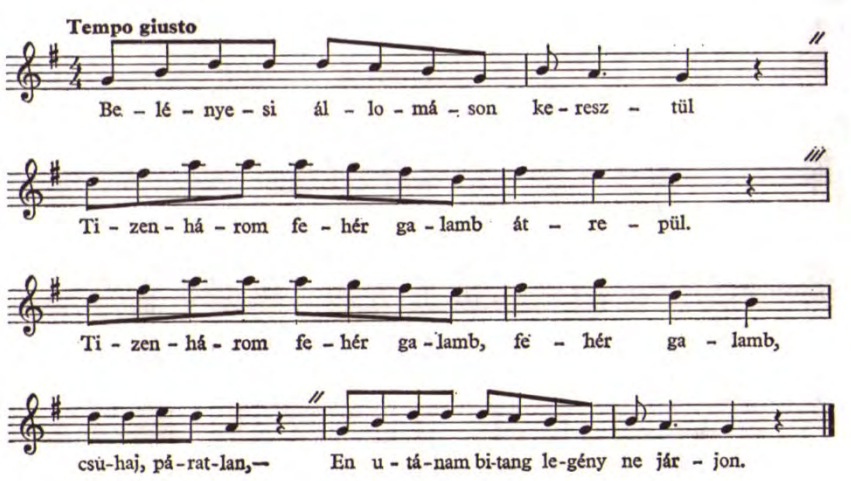
[17] 大寫英文字母代表曲調段落，A^5 與 A 的差異爲前者曲調是後者的高五度。

[18] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 97.

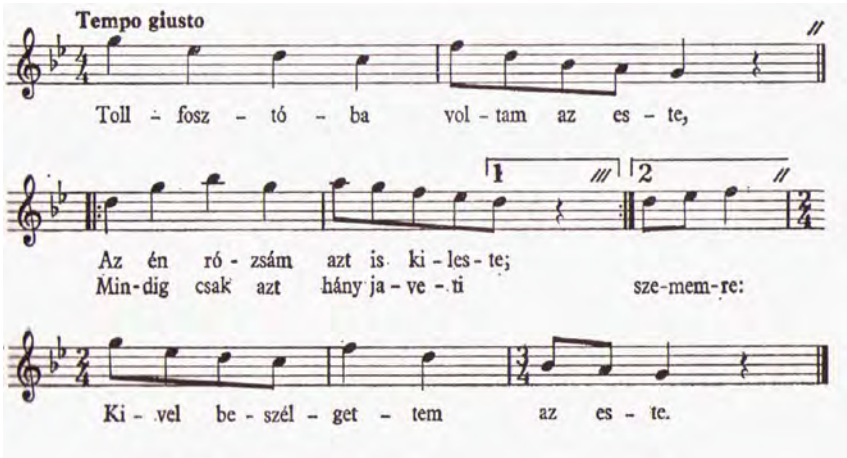
【譜例 1-2-18】[19] AA^5BA



【譜例 1-2-19】[20] AA^5A^5A



【譜例 1-2-20】[21] ABBA



[19] Benjamin Suchoff ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 96.

[20] *Ibid.*, 100.

[21] *Ibid.*, 99.

第二章　巴爾托克《中提琴協奏曲》之創作手法及創作緣由

第一節　創作手法

巴爾托克一生受各種主義影響，創作風格及手法經歷許多轉變，本節將針對他的《中提琴協奏曲》，從調式、旋律、節奏三種面向探討其創作手法。

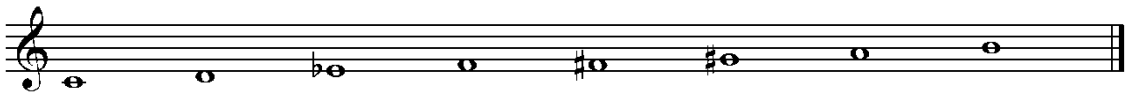
調式

巴爾托克的作品大多具有民謠音樂風格，因此他的作品幾乎都是有調的，但他並不是使用傳統的大小調音階，而是以五聲音階、全音音階、八音音階、教會調式、複調式、調式半音體系…等，以下就《中提琴協奏曲》中，常用的音階與調式，簡單地舉例概述之。

一、八音音階

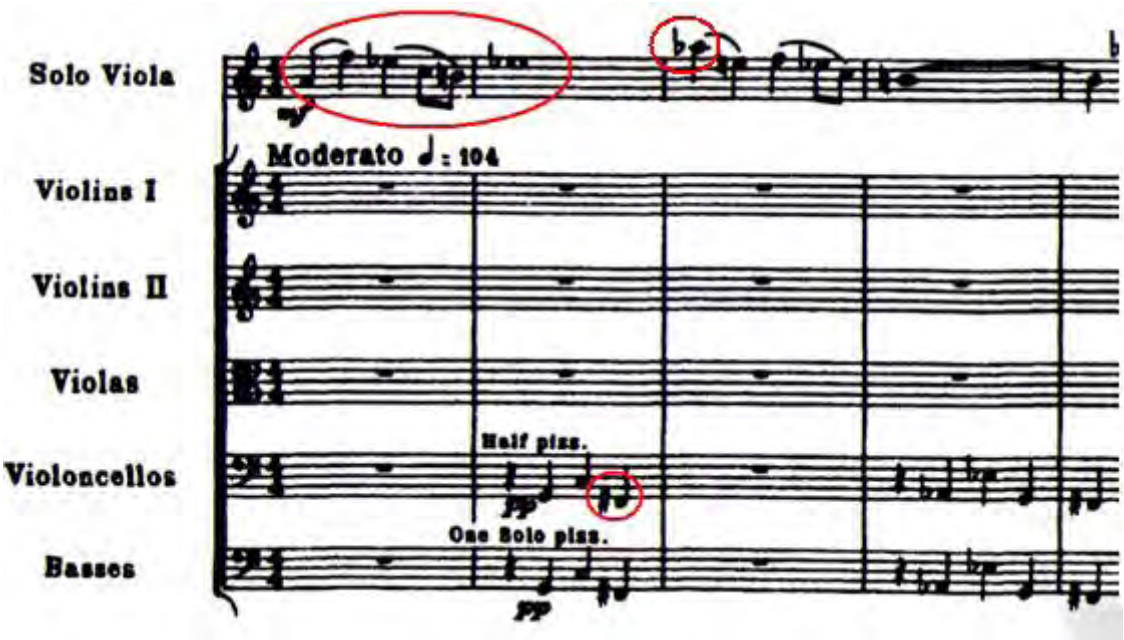
本曲常使用到八音音階，八音音階的定義爲，由八個不同的音組成，音與音之間的音程關係爲大小二度相間，如【譜例 2-1-1】。

【譜例 2-1-1】八音音階



在中提琴協奏曲中，巴爾托克也運用許多八音音階，但大多都是使用八音音階中的某幾個音，例如第一樂章開頭的主題（【譜例 2-1-2】），其中圓圈部分的幾個音如果組合起來再加上一個 D 音，即可成爲一組八音音階 A-B-C-D-E^{b}-F-$F^{\#}$-A^{b}（$G^{\#}$）。

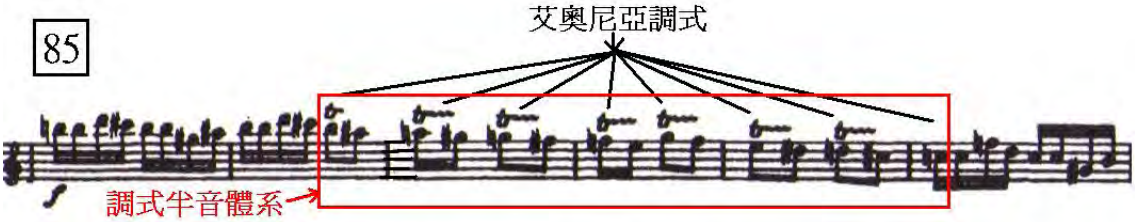
【譜例 2-1-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 1 小節至第 4 小節



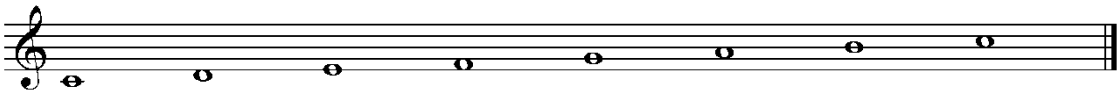
二、調式半音體系

此首樂曲中運用許多半音進行的樂段，可視爲調式半音體系的一種，例如第三樂章的第 85 小節至第 89 小節的獨奏中提琴部分（【譜例 2-1-3】），其中落在強拍的震音可組成以 C 音爲首的艾奧尼亞調式（Ionian Mode）（【譜例 2-1-4】）。

【譜例 2-1-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 85 小節至第 90 小節



【譜例 2-1-4】艾奧尼亞調式



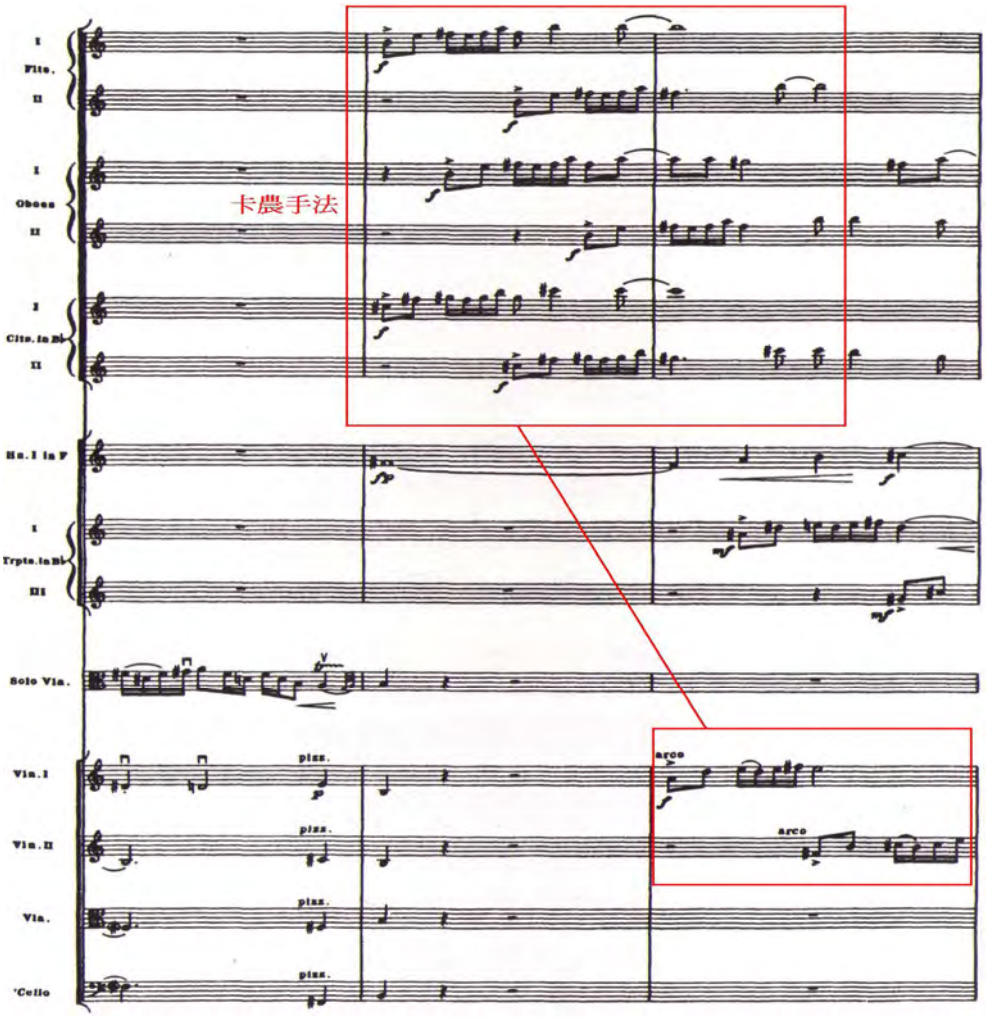
旋律

巴爾托克在 1920 年之後，對巴洛克及古典時期作品做深入研究，以及受新古典主的影響，使用如模仿（Imitation）、卡農（Canon）、模進（Sequence）、反向（Inversion）等創作手法，使作品富有新古典主義的精神。而這些創作技巧也運用在他的《中提琴協奏曲》中，以下就上述創作技法中的三種，舉例說明之。

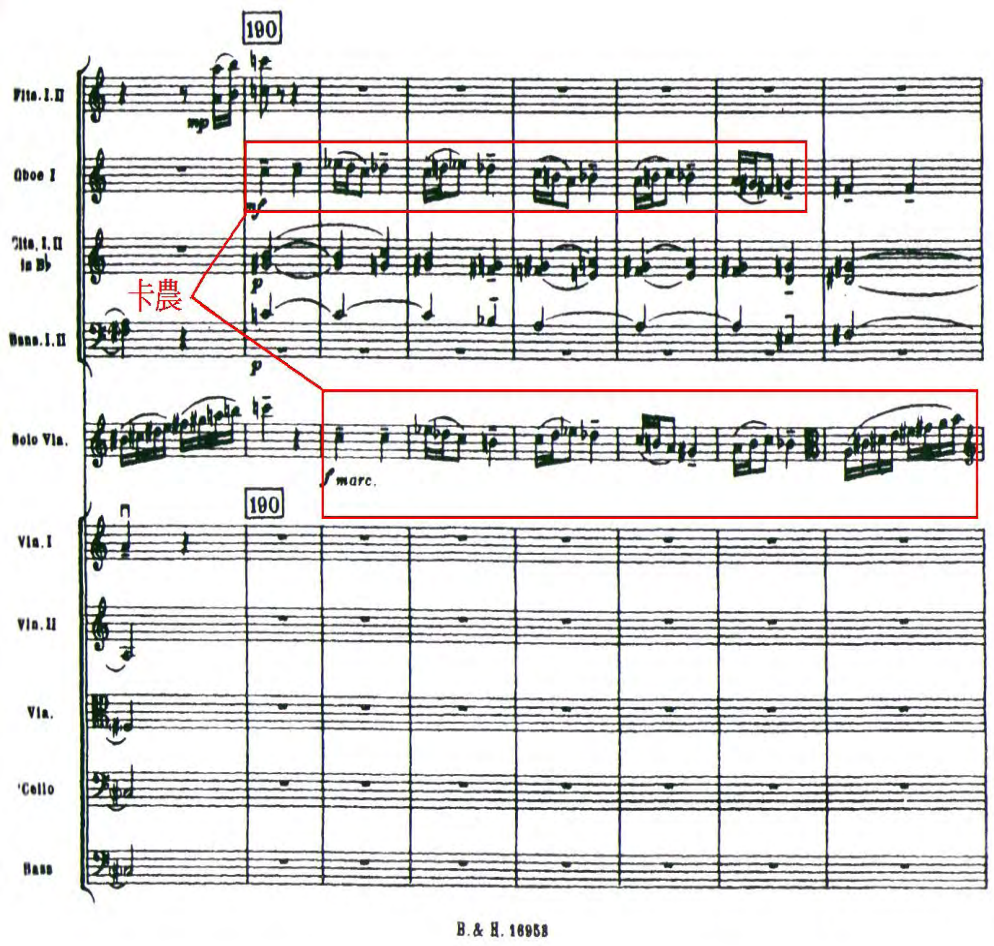
一、卡農

此首協奏曲運用許多卡農的技巧，大多出現在樂團伴奏部分，如【譜例 2-1-5】，也有某些部分是由樂團和獨奏中提琴呈現卡農的創作手法如【譜例 2-1-6】。

【譜例 2-1-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 53 小節至第 55 小節



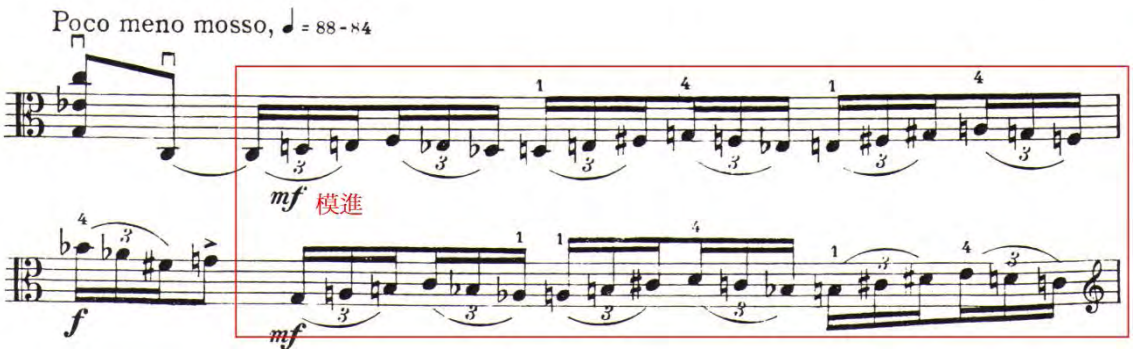
【譜例 2-1-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 189 小節至第 196 小節



二、模進

此《中提琴協奏曲》中，模進大多使用在過門樂段，例如第一樂章的兩個過門樂段，皆使用模進的技巧（【譜例 2-1-7】）。

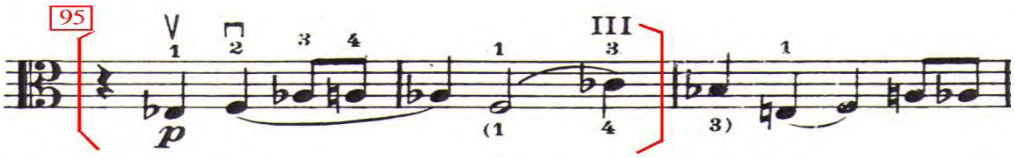
【譜例 2-1-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 41 小節至第 42 小節



三、反向

巴爾托克常常運用反向的創作手法發展主題，例如《中提琴協奏曲》的發展部樂段，第 95 小節至第 96 小節（【譜例 2-1-8】）即爲第 81 小節至第 82 小節主題（【譜例 2-1-9】）的反向。

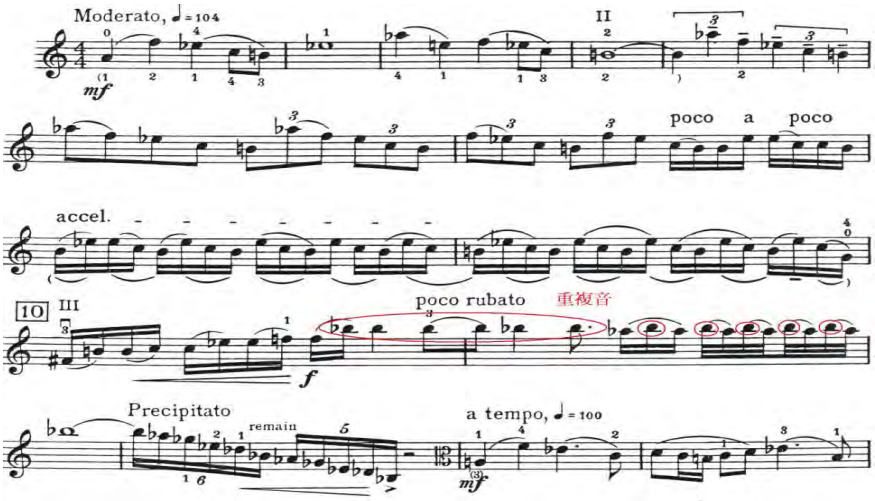
【譜例 2-1-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 95 小節至第 97 小節



【譜例 2-1-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 79 小節至第 82 小節

另外，還有一種巴爾托克常使用的創作手法，他會以「重複音」的方式，強化調的中心音，例如第一樂章的開頭，第 1 小節至第 13 小節，此樂段的調中心音爲 B^b 音，巴爾托克在第 10 小節開始，不斷重複出現此音，強化調中心音（【譜例 2-1-10】）。

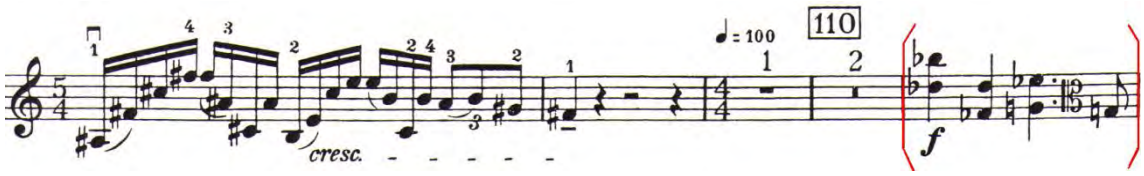
【譜例 2-1-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 1 小節至第 15 小節



節奏

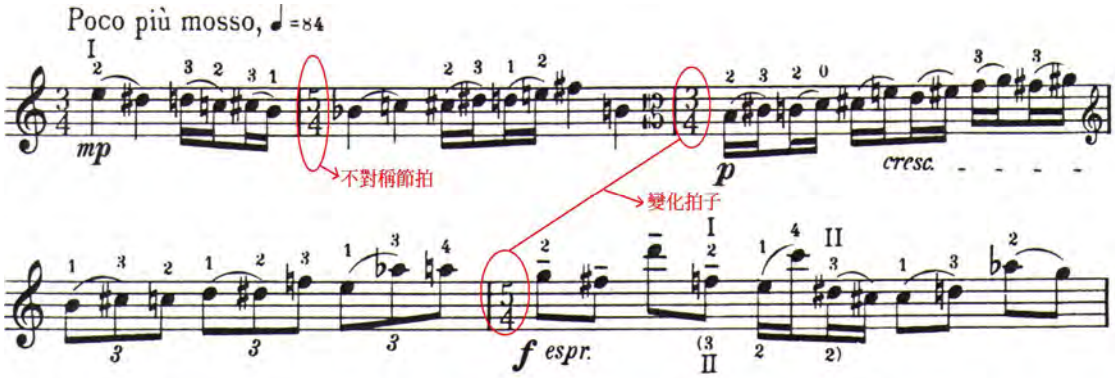
此首中提琴協奏曲運用許多民謠風格的附點節奏形式（請參見第一章第二節），例如第一樂章的第 112 小節，使用♩ ♩ ♩. ♪的節奏（【譜例 2-1-11】）。

【譜例 2-1-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 107 小節至第 112 小節



除使用附點節奏之外，此曲也使用巴爾托克常用的不對稱節拍與變化拍子（Irregular Meter）例如【譜例 2-1-12】。

【譜例 2-1-12】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 191 小節至第 195 小節



第二節　創作緣由

巴爾托克於 1945 年受中提琴家威廉・普林羅斯（William Primrose）委託，創作此首《中提琴協奏曲》。普林羅斯爲近代著名中提琴演奏家，許多作曲家都爲他譜曲，包括布列頓（Benjamin Britten, 1913-1976）、米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）…等。

普林羅斯因聆聽小提琴家曼紐因（Yehudi Menuhin, 1916-1999）演奏巴爾托克《第二號小提琴協奏曲》的錄音後深受感動，[22] 決定委託巴爾托克創作。在創作的過程中，巴爾托克對中提琴這項樂器的技巧與特性並不熟悉，於是研讀法國作曲家白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）的《哈羅德在義大利》（*Harold en Italie*, 1834），作爲創作此首《中提琴協奏曲》的範本。[23]

普林羅斯在 1945 年 9 月 8 日收到巴爾托克的來信，告知草稿已完成，但仍有些許段落要與其討論，可惜巴爾托克的身體狀況急轉直下，於 9 月底逝世，之後此曲由他的學生兼好友，提波・謝利接續完成。

謝利在完成此曲的過程中發現，巴爾托克遺留下來的 16 頁手稿，[24] 並非按照順序編排，加上手稿中有部分是空白，有一些片段沒有指示清楚要安排在哪一個樂章等種種因素，導致完成此曲有極高的困難度。

因此，在手稿公開後，許多學者認爲謝利的版本與原稿略有出入，於是陸陸續續有演奏者與音樂學者紛紛重新修訂，編輯各自的版本，有關各版本的修改理

---

[22] Donald Maurice, *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong* (New York: Oxford University Press, 2004), 11.

[23] *Ibid*., 14.

[24] 謝利在 1963 年提供手稿翻拍本，給布達佩斯的巴爾托克檔案館（Bartók Archives in Budapest）。

念及差異，將在第五章探討。

這首協奏曲於 1949 年首演，由普林羅斯擔任中提琴獨奏，杜拉第（Antal Doráti, 1906-1988）指揮明尼阿波里斯交響樂團（Minneapolis Symphony Orchestra）協奏，演奏長度大約二十五分鐘，樂章與樂章之間不間斷，有關此曲的樂曲結構，筆者將於下一章探討。

第三章　巴爾托克《中提琴協奏曲》之作品結構分析

此首《中提琴協奏曲》由三個樂章組成，分別為：第一樂章奏鳴曲式（Sonata Form）、第二樂章迴旋二段體（Rounded Binary）和第三樂章拱型曲式（Arch Form）。

本章將分三節，以表格配合，先列出各樂章結構梗概，再依序以文字解說，分析音樂素材之運用及主題與段落間之脈絡，期望對本曲架構能獲得透徹的了解。

【表格 3-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》結構表

	第一樂章	第二樂章	第三樂章
小節數	248	85	267
曲式	奏鳴曲式 Sonata Form	迴旋兩段體 Rounded Binary	拱型曲式 Arch Form
速度	中板 Moderato	虔敬的慢板 Adagio religioso	活潑的快板 Allegro vivace

【表格 3-2】巴爾托克中提琴協奏曲樂團編制

	樂團編制（屬兩管編制）
木管	短笛、長笛×2、雙簧管×2、單簧管×2、低音管×2
銅管	法國號、小號×3、長號×2、低音號
打擊	低音鼓、小鼓、大鼓、小鈸、大鈸
弦樂	第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴

此章中所使用的樂譜版本及譜例全出自英國出版商 Boosey & Hawakes 所出版的兩份樂譜：樂團總譜以及鋼琴伴奏的版本，此兩份樂譜皆選用謝利編輯的版本。[25] 文中所提及之小節數亦皆依據此兩份樂譜上所記而定。另外，下文中，「中提琴」指的是樂團裡的中提琴聲部，「獨奏中提琴」才是指主奏的部分。

[25] 樂團總譜：Béla Bartók, *viola concerto*. Full score. Prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly. The viola part edited by William Primrose. (England: Boosey & Hawakes, 1949).

鋼琴伴奏版本：Béla Bartók, *viola concerto*. Viola and piano reduction. Prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly. The viola part edited by William Primrose. (England: Boosey & Hawakes, 1949).

第一節　第一樂章　中板（Moderato）

【表 3-1-1】第一樂章結構分析

奏鳴曲式 Sonata Form

段落	呈示部 **Exposition**		
主題區	第一主題群 Primary Theme Group	過門 Transition	第二主題群 Secondary Theme Group
調性中心	B^b	C→…→B	E
小節數	1-40	41-60	61-80

段落	發展部 **Development**	
調性中心	…→B	
主題區	主題不斷發展變化	裝飾奏 *Cadenza*
小節數	81-126	127-146

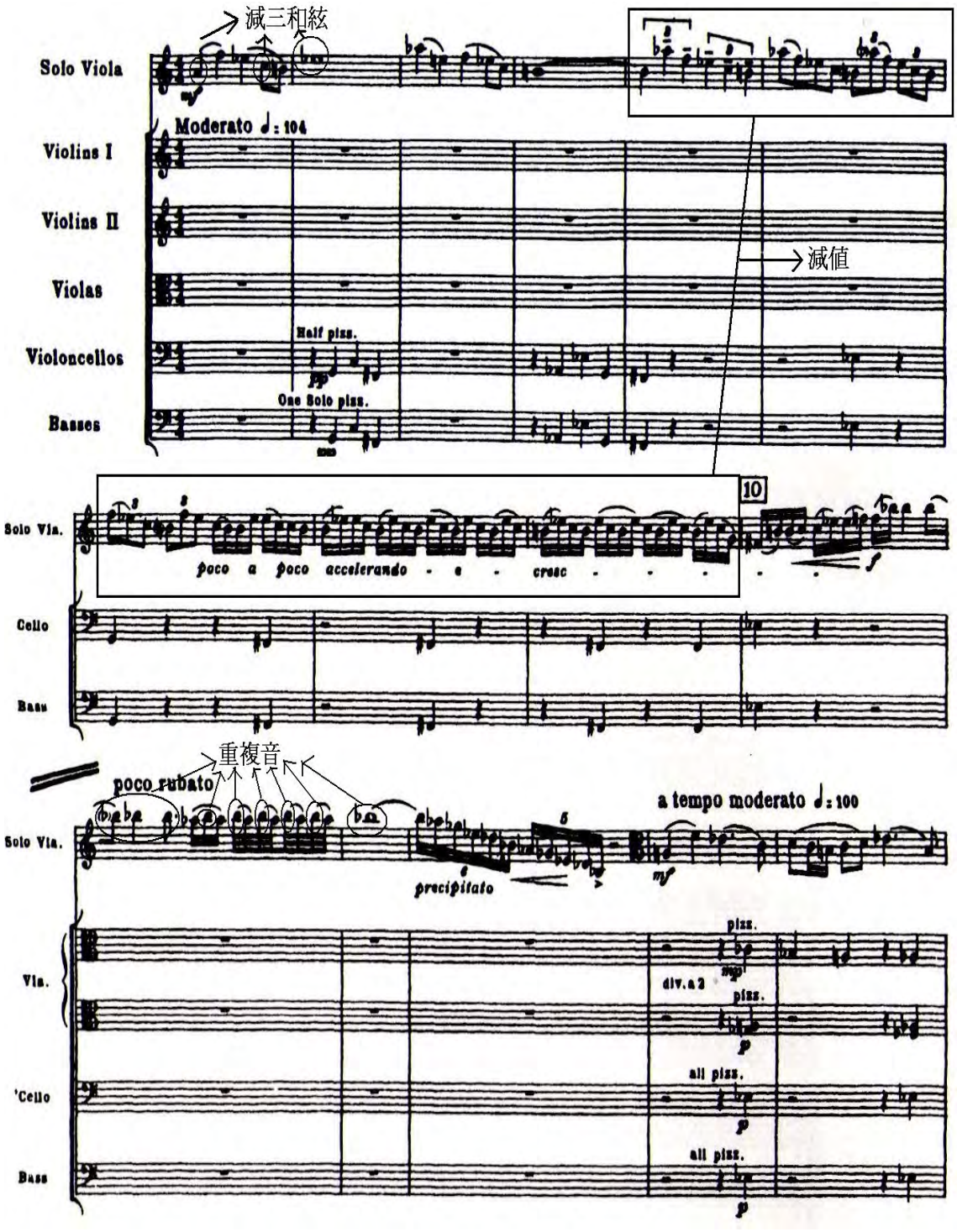
段落	再現部 **Recapitulation**			尾奏 **Coda**
主題區	第一主題群	過門	第二主題群	
調性中心	B^b	E	A	C
小節數	147-161	162-184	185-206	207-230

段落	間奏 **Interlude** / 緩板(Lento parlando)
調性中心	$C^{\#}$→D
小節數	231-248

整首樂曲由獨奏中提琴單獨開始，以類似宣敘調的方式奏出第一主題，主題以 A 爲根音之減三和絃聲響構成，大提琴與低音提琴以撥絃伴奏之。接著獨奏中提琴以三連音及十六分音符將主題「減值」，再以上升音型推向調中心音，並使用「重複音」[26] 強化調中心音 B^b（【譜例 3-1-1】）。

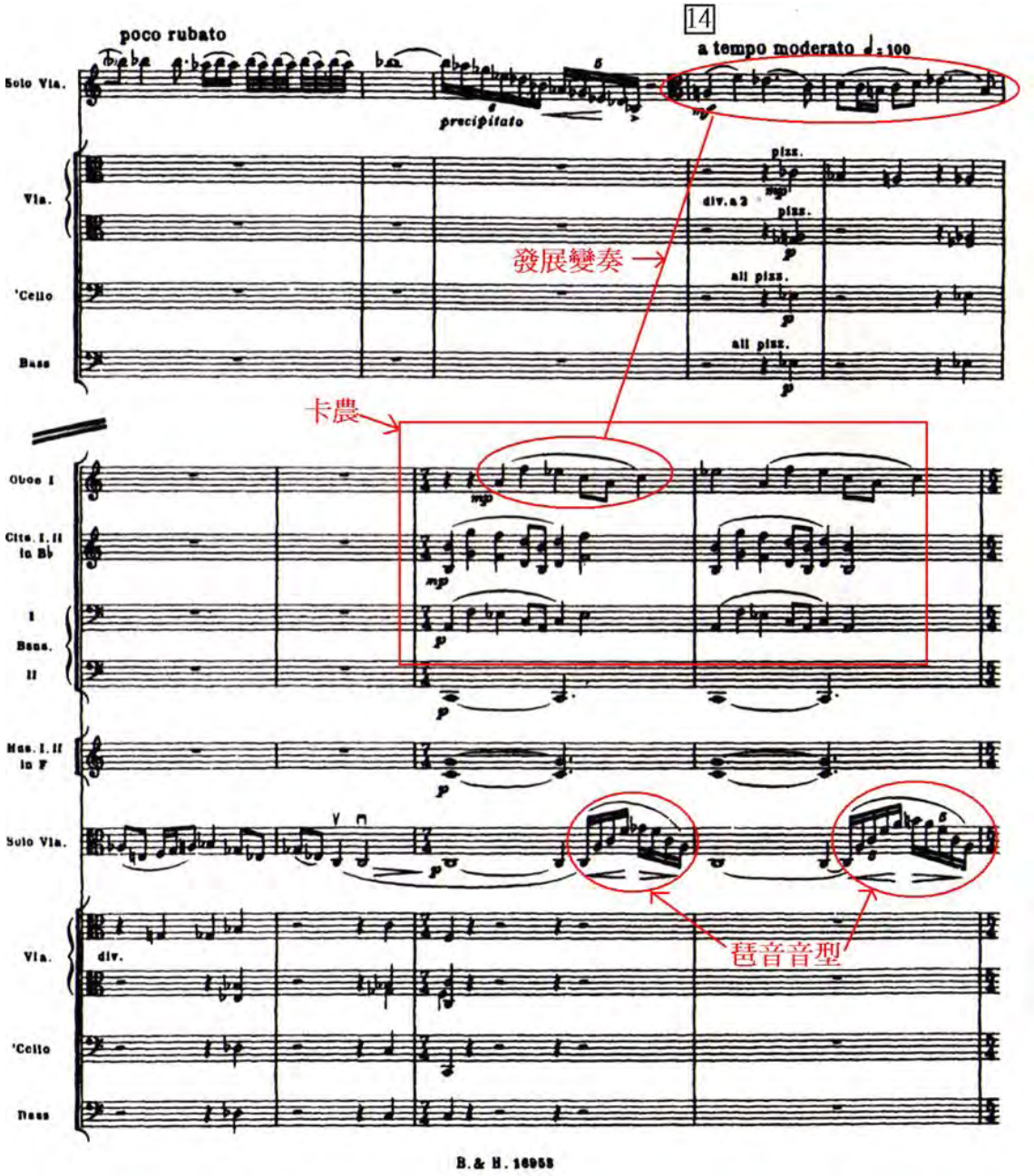
[26] 請參見第二章第一節，第 22 頁。

【譜例 3-1-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 1 小節至第 15 小節



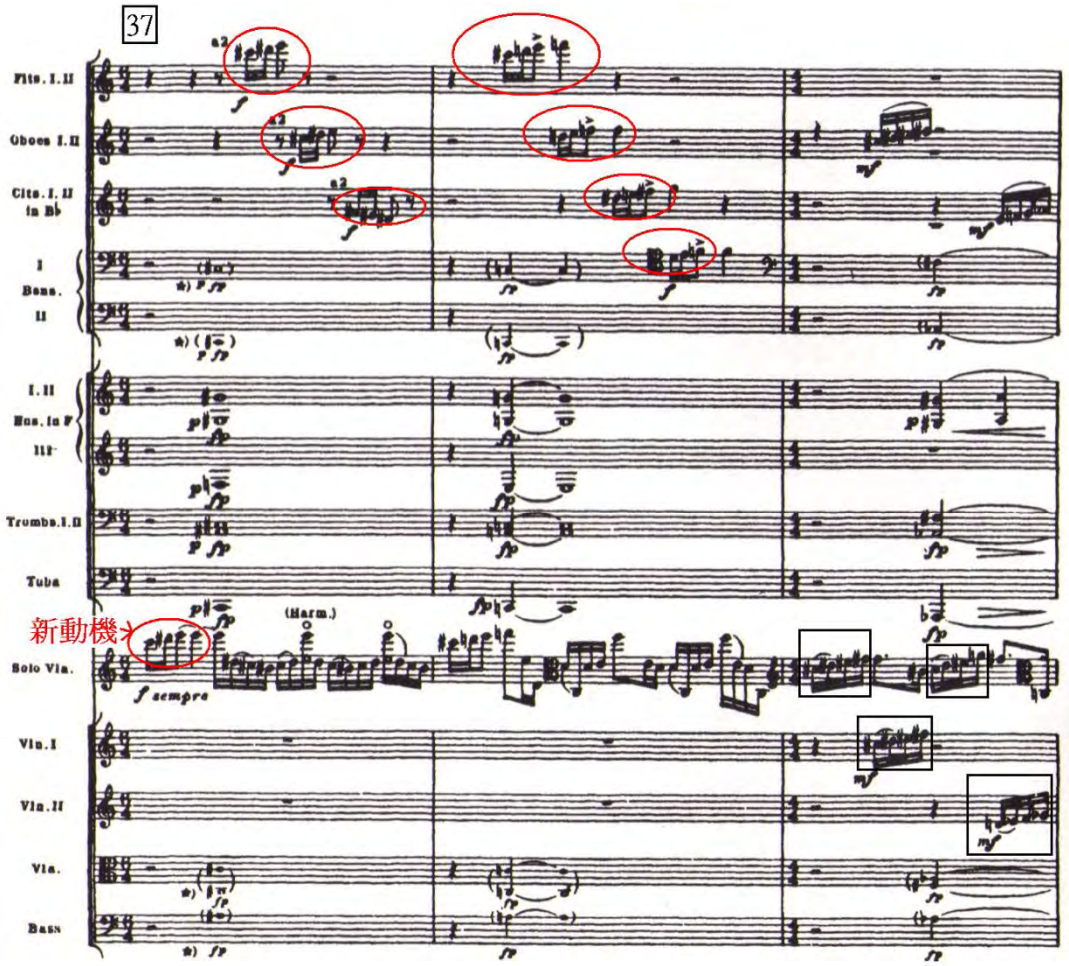
確立調中心音後，從第 14 小節開始以發展變奏（Developing Variation）手法，重複地陳述主題及其變形，樂團在第 18 小節接續獨奏中提琴的變形主題，以卡農方式呈現，獨奏中提琴以琶音音型伴奏之（【譜例 3-1-2】）。

【譜例 3-1-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 11 小節至第 19 小節

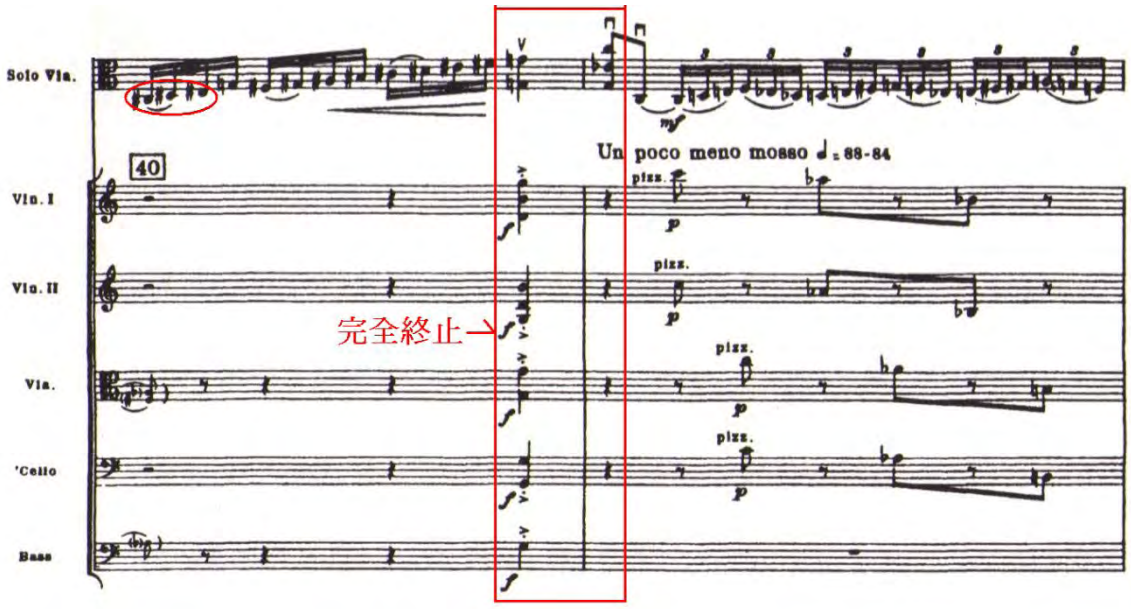


獨奏中提琴在第 25 小節再次奏出主題並變形，不斷重複發展變奏手法至第 36 小節。第 37 小節獨奏中提琴演奏新的動機，隨後此動機錯落在樂團各聲部（【譜例 3-1-3】），並於兩小節後稍做變化以上行音階式的十六分音符呈現，最後獨奏中提琴以此動機構成的上行音型導入五度關係（G→C）的完全終止，結束第一主題（【譜例 3-1-4】）。

【譜例 3-1-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 37 小節至第 39 小節

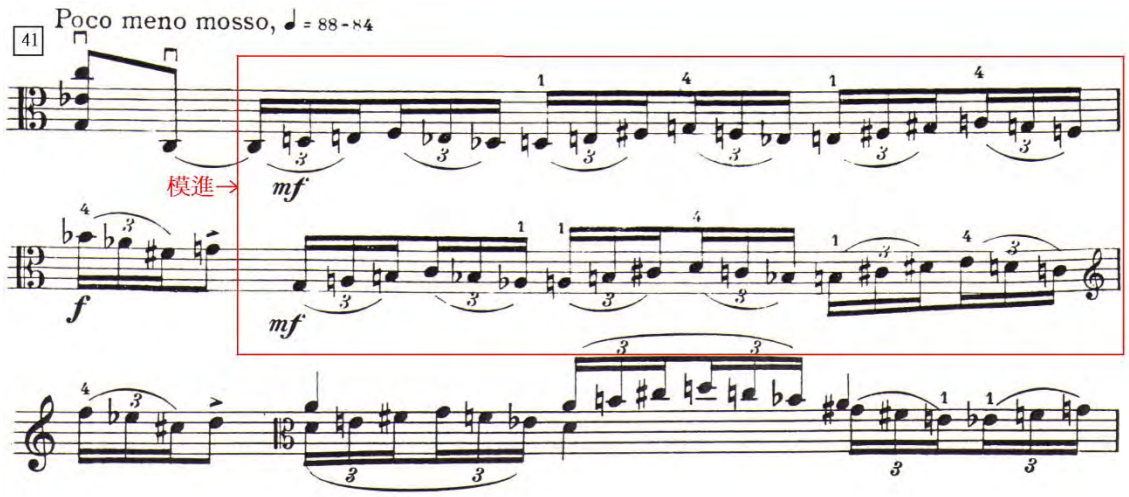


【譜例 3-1-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 40 小節至第 41 小節



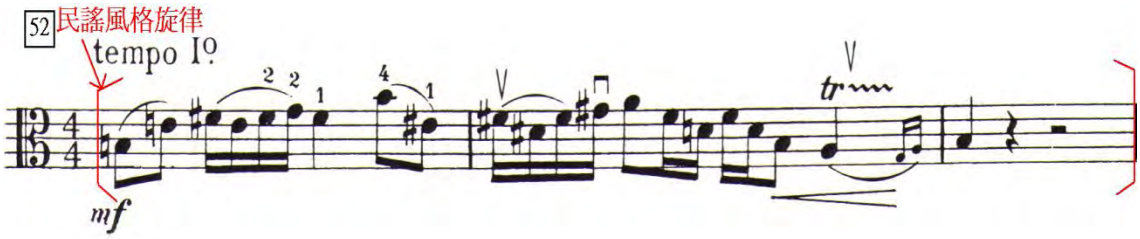
第一主題群於第 40 小節結束之後，緊接著過門（Transition）段落出現，獨奏中提琴以快速三連音音群呈現，並使用模進方式擴張（【譜例 3-1-5】）。

【譜例 3-1-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 41 小節至第 43 小節



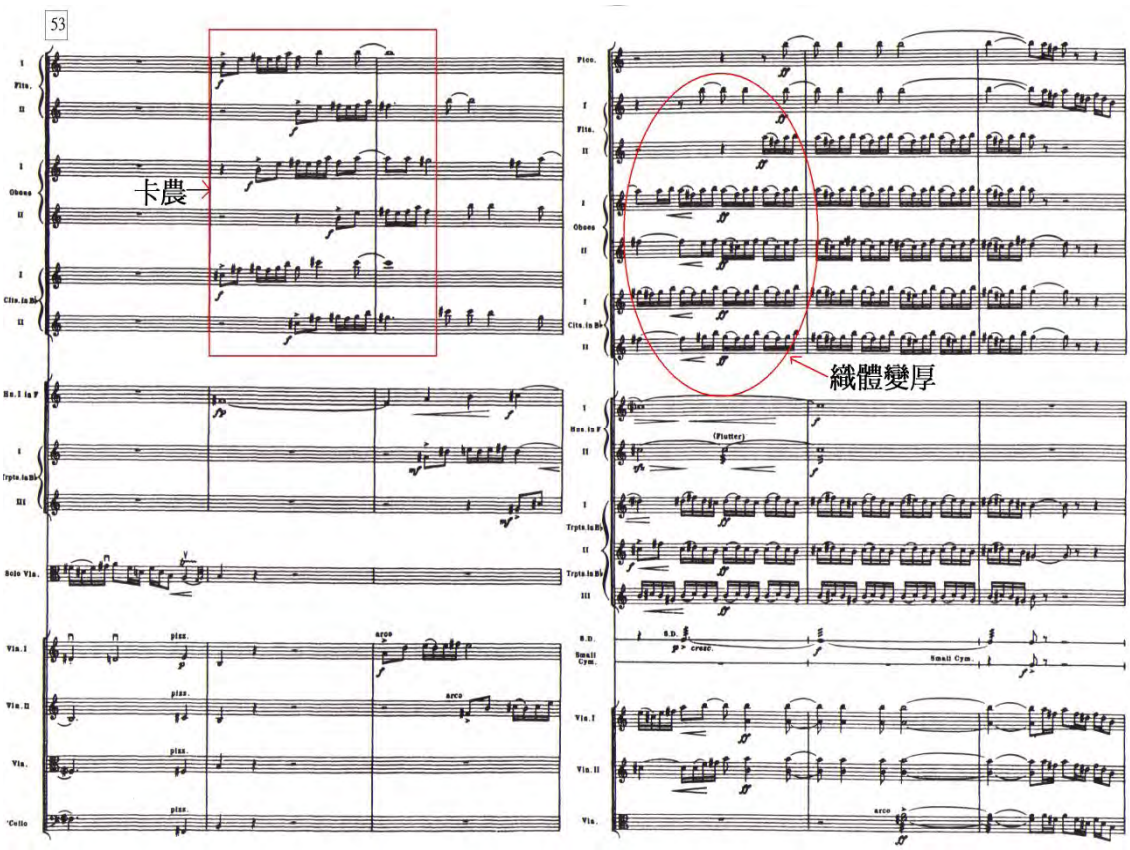
接著第 52 小節，獨奏中提琴奏出一段類似民謠風格的旋律【譜例 3-1-6】，[27] 之後樂團各個聲部以卡農方式輪流演奏此旋律，並於第 56 小節開始增加織體厚度營造音樂緊湊、喧鬧的氣氛（【譜例 3-1-7】），兩小節後傳遞給絃樂以漸弱及漸慢的方式，導入第二主題群（【譜例 3-1-8】）。

【譜例 3-1-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 52 小節至第 54 小節

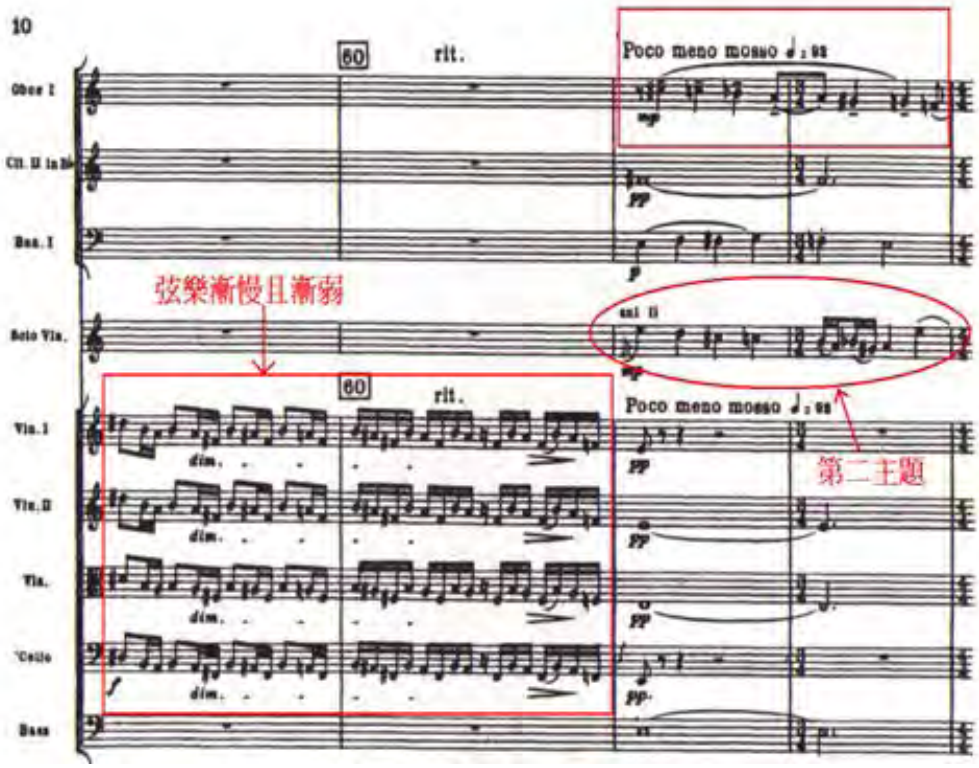


[27] Donald Maurice, *Bartók's Viola Concerto, The Remarkable Story of His Swansong* (New York: Oxford University Press, 2004), 89.

【譜例 3-1-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 53 小節至第 58 小節

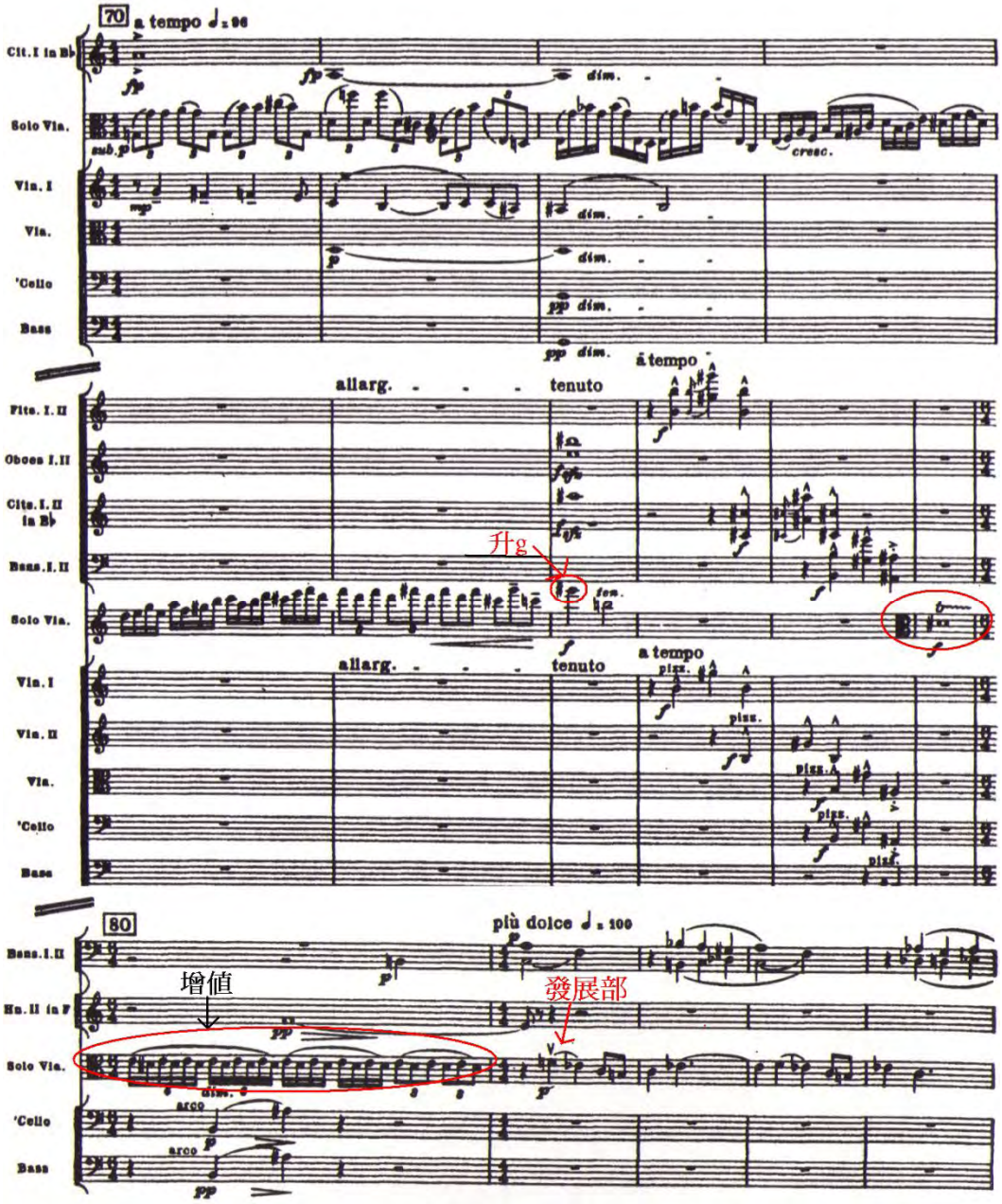


【譜例 3-1-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 59 小節至第 62 小節



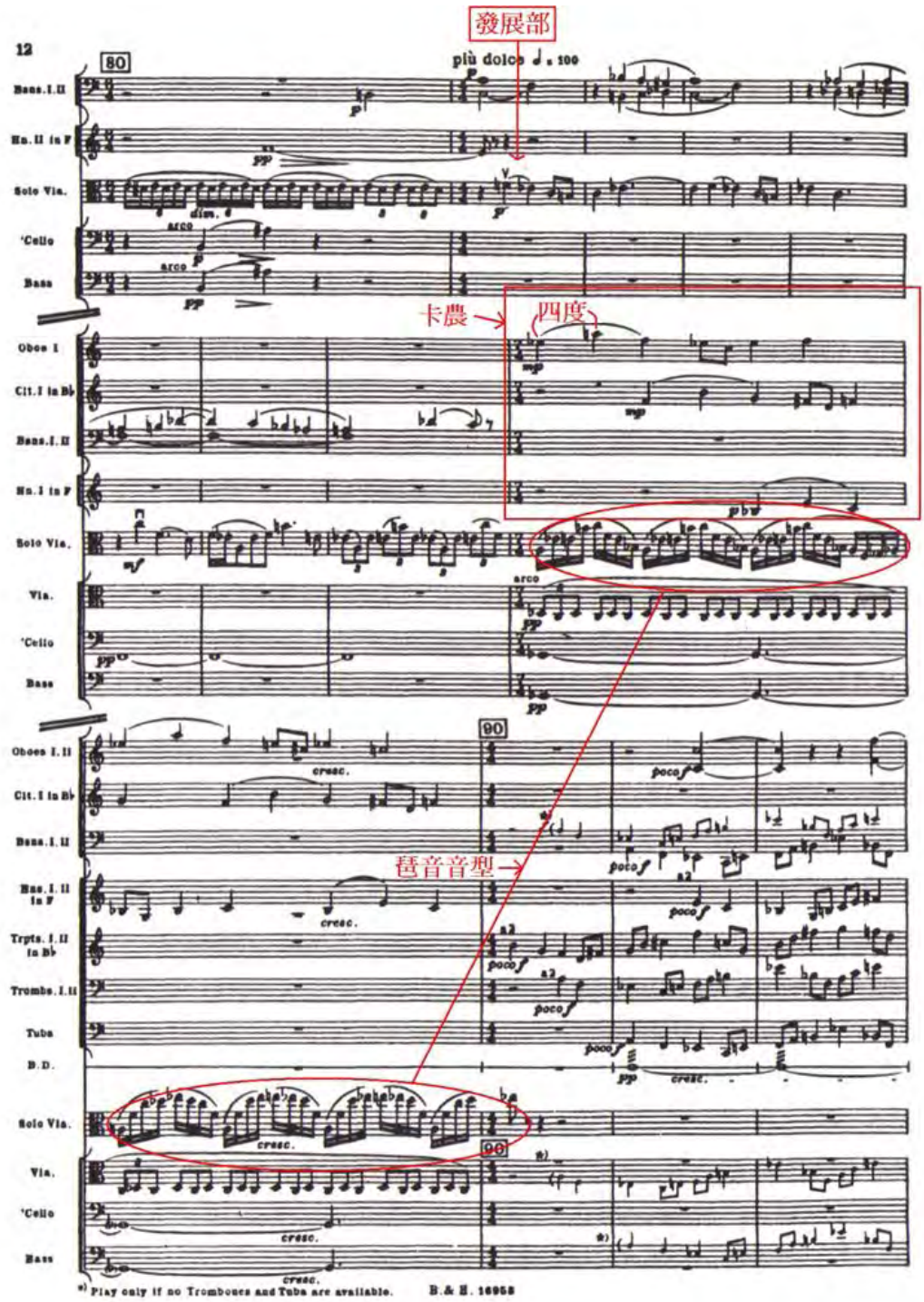
第二主題群規模較小，獨奏中提琴奏出以下行二度音型構成的主題，此主題可視爲第一主題的變形，即「單一主題形式」 (Monothematicism)； 雙簧管以切分音的方式與獨奏中提琴相互呼應，此主題同樣也以發展變奏的方式進行擴張。第 70 小節至第 80 小節具有奏鳴曲式的結束段(Closing Section)之性質與功能，使用爬升音型並將節拍增值至本樂章最高音$^{\#}g^{3}$，最後中提琴以快速的震音（trill），慢慢增值成六連音和三連音，結束呈示部（【譜例 3-1-9】）。

【譜例 3-1-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 70 小節至第 84 小節



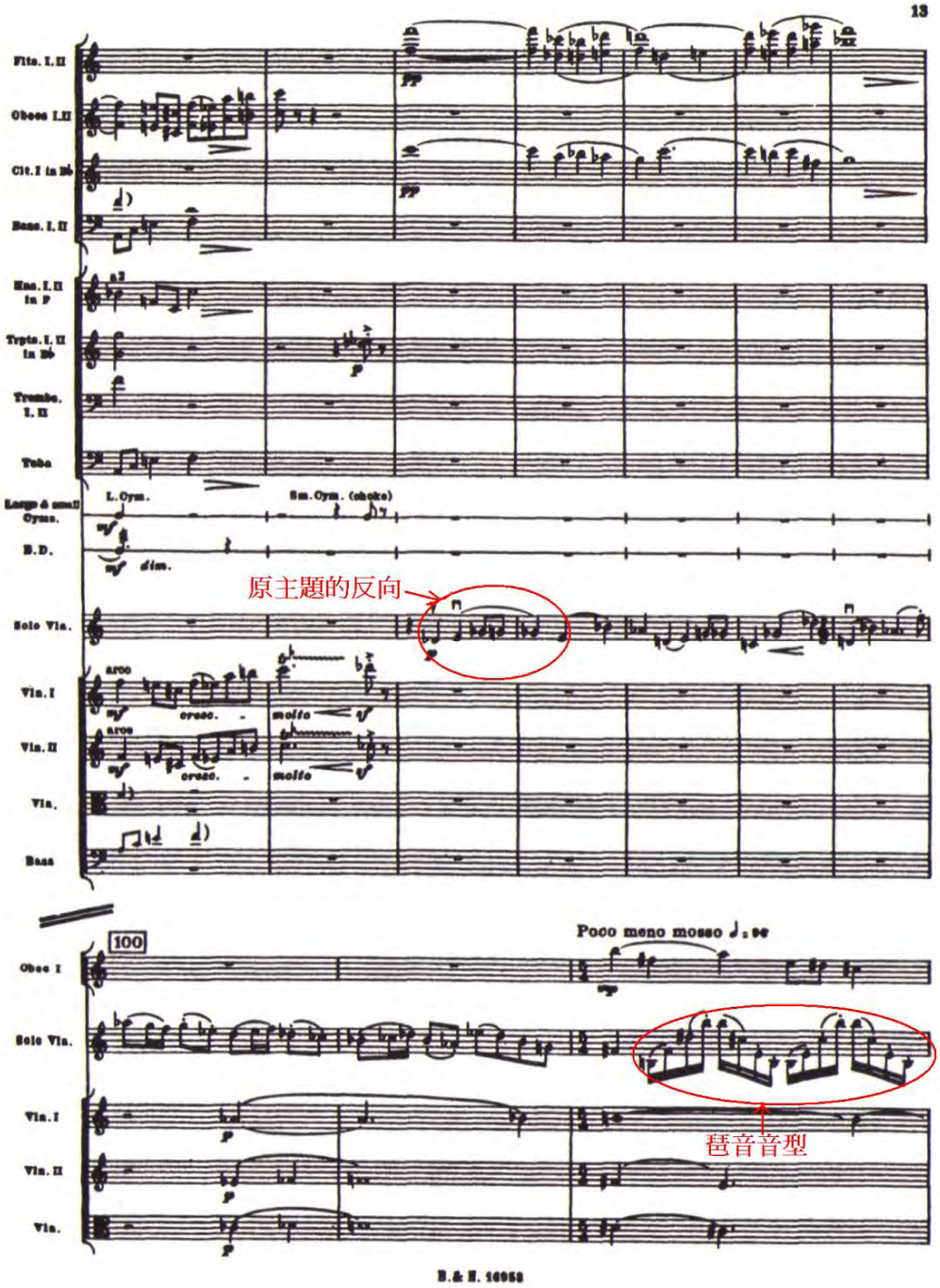
發展部開始於第 81 小節，再次呈現第一主題，但之後有較為劇烈的發展，例如在第 88 小節起雙簧管以增四度上行取代原本第一主題的小六度，主題在管樂各聲部以卡農方式輪流發展，獨奏中提琴以琶音音型伴奏（【譜例 3-1-10】）。

【譜例 3-1-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 80 小節至第 92 小節



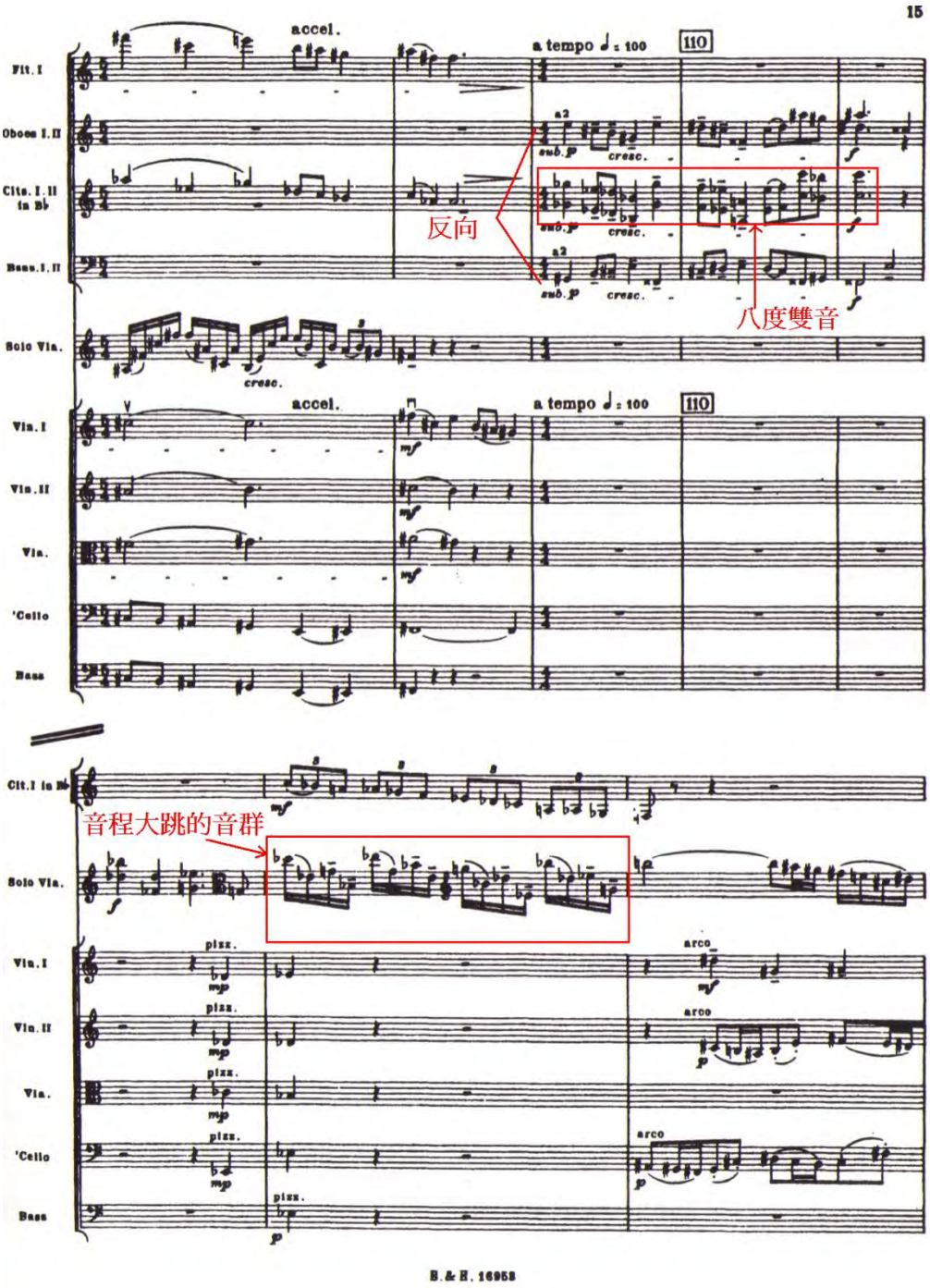
隨後第 95 小節，獨奏中提琴則是以原主題的反向方式呈現，樂團也於第 102 小節再次發展主題，獨奏中提琴以琶音音型伴奏，調性中心建立在 B 音上（【譜例 3-1-11】）。

【譜例 3-1-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 93 小節至第 102 小節



自第 109 小節開始，主題發展更為激烈，先是木管以八度雙音及反向進行的方式擴張主題，三小節後獨奏中提琴以六度雙音呈現主題，之後並將六度雙音拆解成音程大跳的十六分音符音群（【譜例 3-1-12】）。

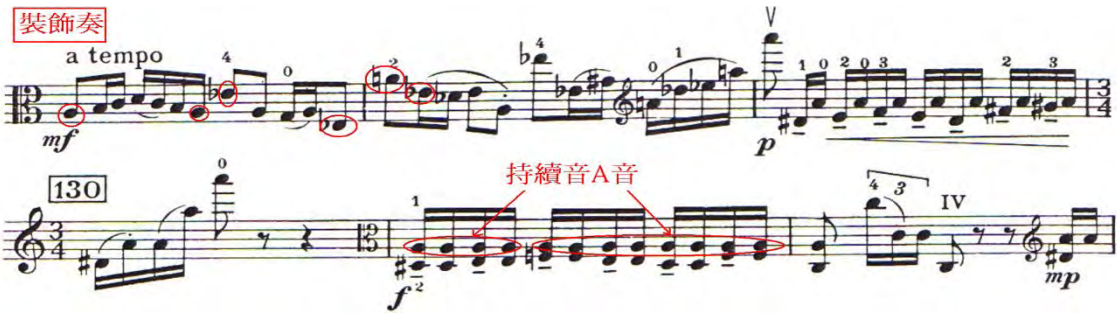
【譜例 3-1-12】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 107 小節至第 114 小節



主題激烈發展至第 117 小節，接著獨奏中提琴以上行音型並漸弱，使音樂氣氛從激烈趨於和緩，爲獨奏中提琴的裝飾奏做準備。

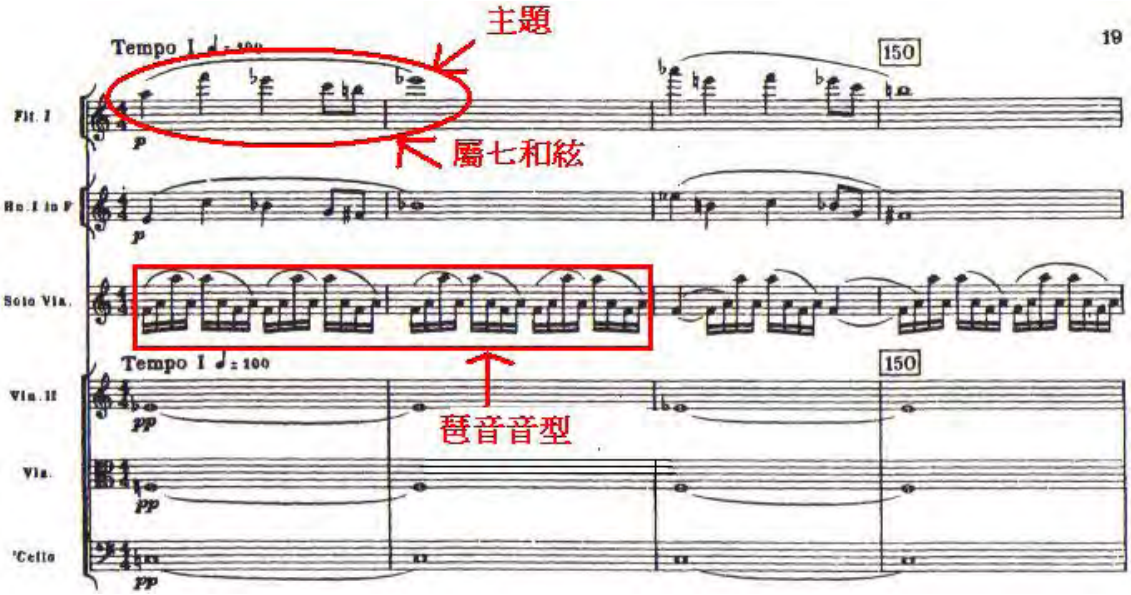
裝飾奏的開頭使用以 E^b、A 兩音爲基礎，並以 A 爲持續音延展整段裝飾奏(【譜例 3-1-13】)。[28]

【譜例 3-1-13】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 127 小節至第 132 小節



再現部由木管再次吹奏主題，銜接獨奏中提琴的裝飾奏，以 B^b 調的屬七和絃起始強化調性功能，暗示樂曲將進入尾聲。獨奏中提琴沿用裝飾奏的琶音音型伴奏，樂團則演奏本樂章開頭的第一主題（【譜例 3-1-14】）。

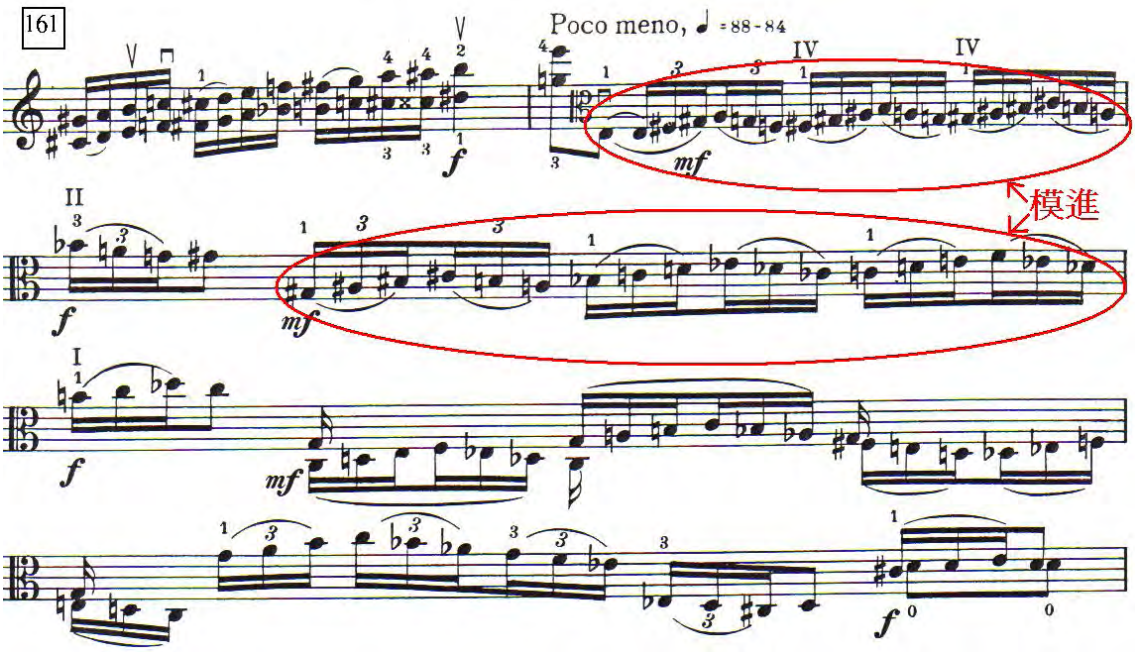
【譜例 3-1-14】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 147 小節至第 150 小節



[28] 謝利版本的裝飾奏是從第 135 小節最後半拍做爲裝飾奏的開端，但筆者認爲就演奏詮釋而言，從第 127 小節開始就已進入裝飾奏，因此此處的裝飾奏是從第 127 小節開始至第 146 小節。

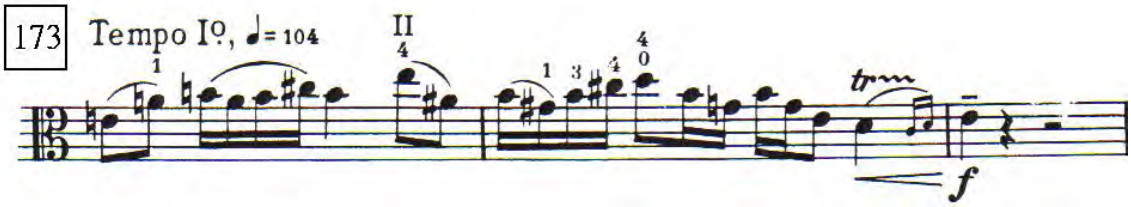
接著獨奏中提琴於第 162 小節以快速三連音音群展開過門樂段，並使用模進手法擴張，建立在以 E 爲調性中心的調性上（【譜例 3-1-15】）。

【譜例 3-1-15】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 161 小節至第 165 小節

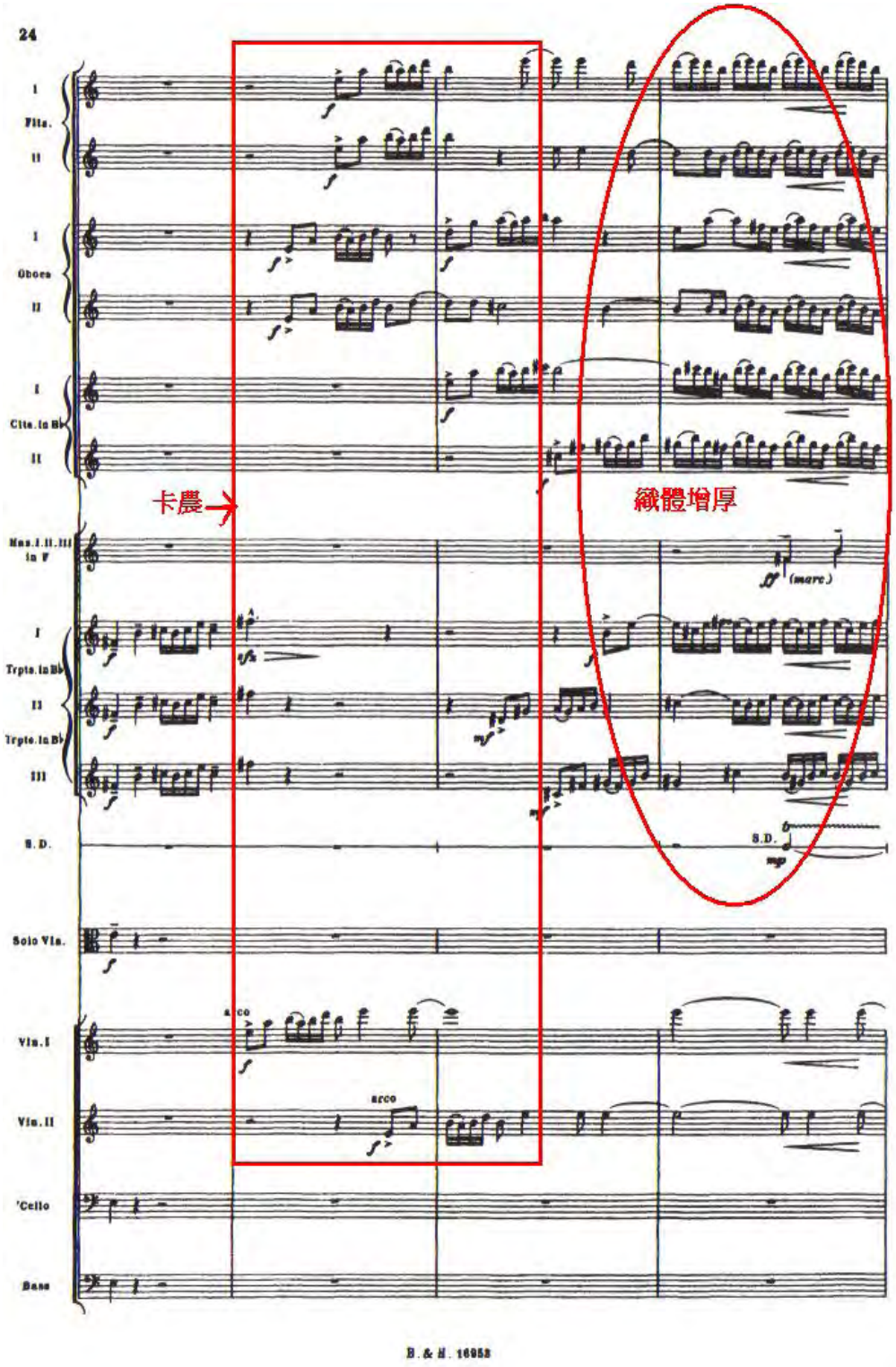


民謠風格旋律再次出現在第 173 小節（【譜例 3-1-16】），樂團又以卡農的方式輪流呈現此民謠風格旋律，並於第 178 小節開始增加織體厚度營造音樂緊湊的氣氛（【譜例 3-1-17】），兩小節後傳遞給絃樂以增值及漸弱的方式導入再現部的第二主題。第二主題群由低音管吹奏主題，一小節後獨奏中提琴以附點節奏裝飾主題的方式呈現（【譜例 3-1-18】）。

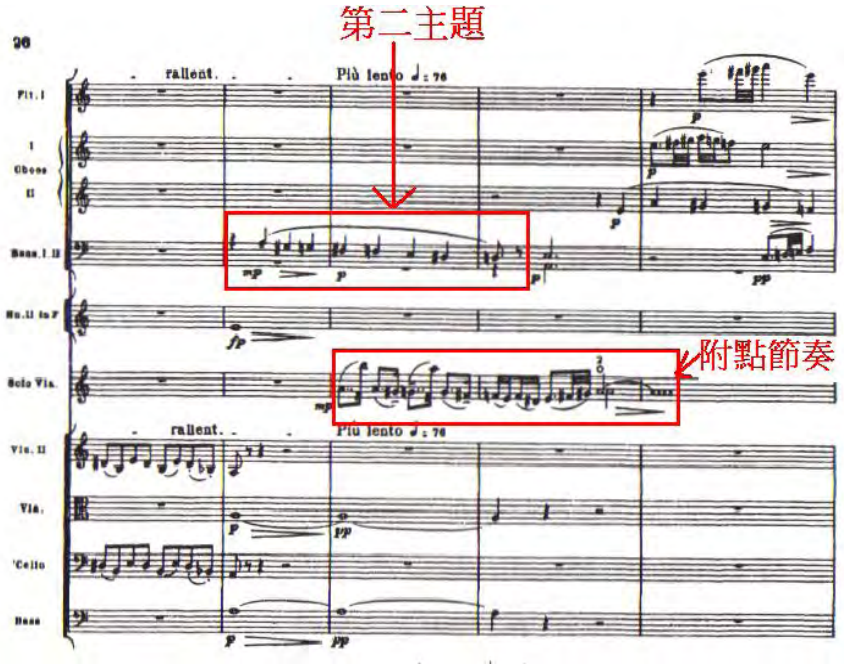
【譜例 3-1-16】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 173 小節至第 175 小節



【譜例 3-1-17】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 175 小節至第 178 小節

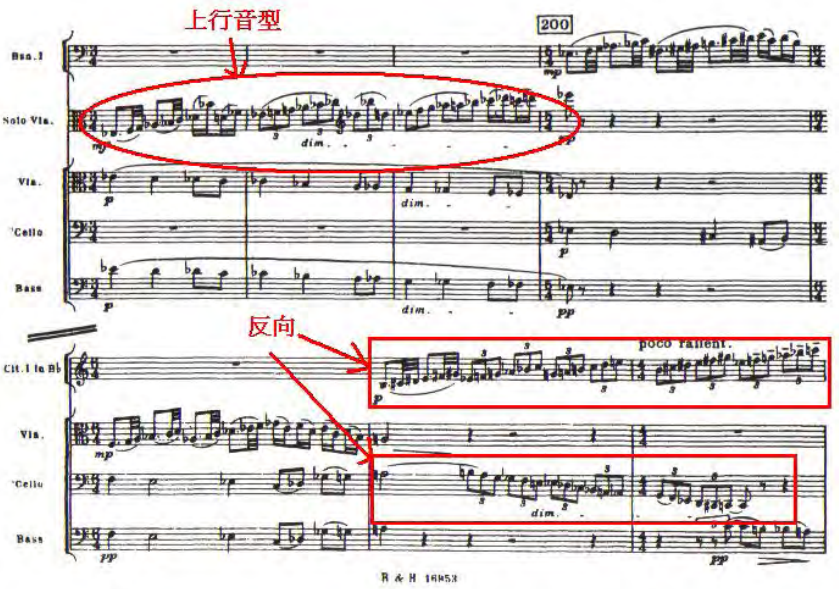


【譜例 3-1-18】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 183 小節至第 187 小節

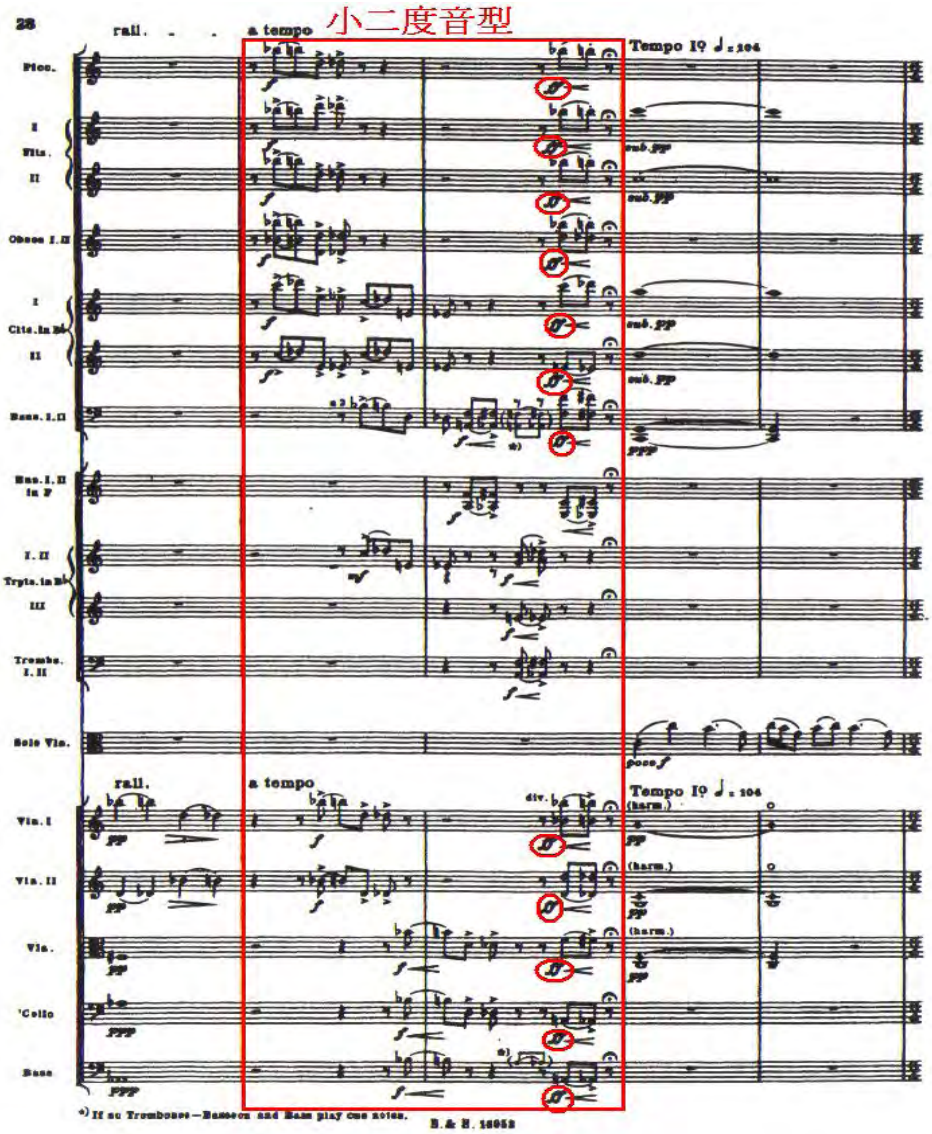


第 197 小節至第 206 小節具有結束段的性質與功能，運用上行音型及反向的方式，使音樂產生昇華的效果（【譜例 3-1-19】）；最後兩小節，樂團出現以小二度構成之音型，木管、銅管與絃樂以力度 f 輪流演奏此音型，最後一起演奏此小二度音型，結束在力度 ff（【譜例 3-1-20】）。

【譜例 3-1-19】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 197 小節至第 203 小節

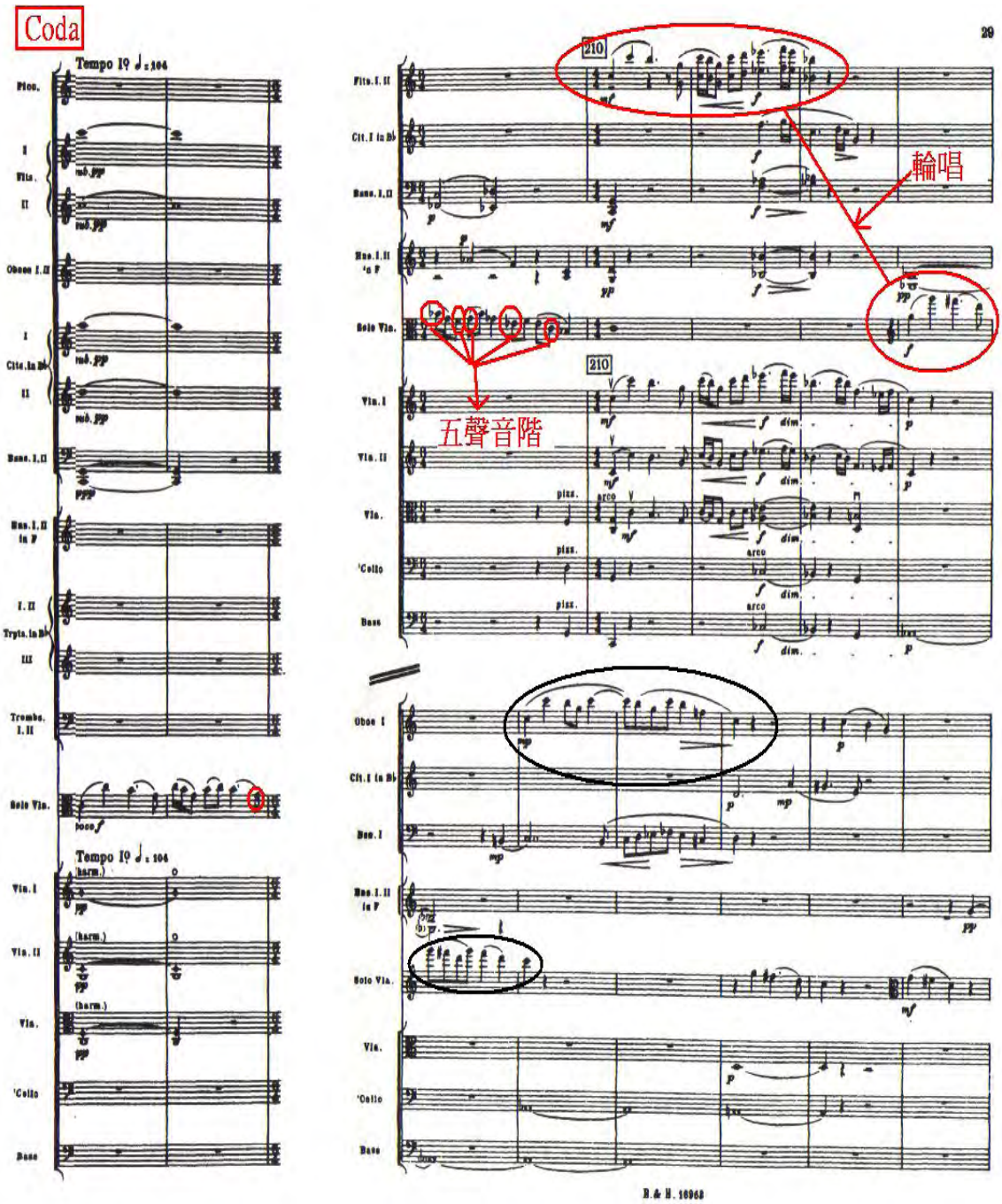


【譜例 3-1-20】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 204 小節至第 208 小節



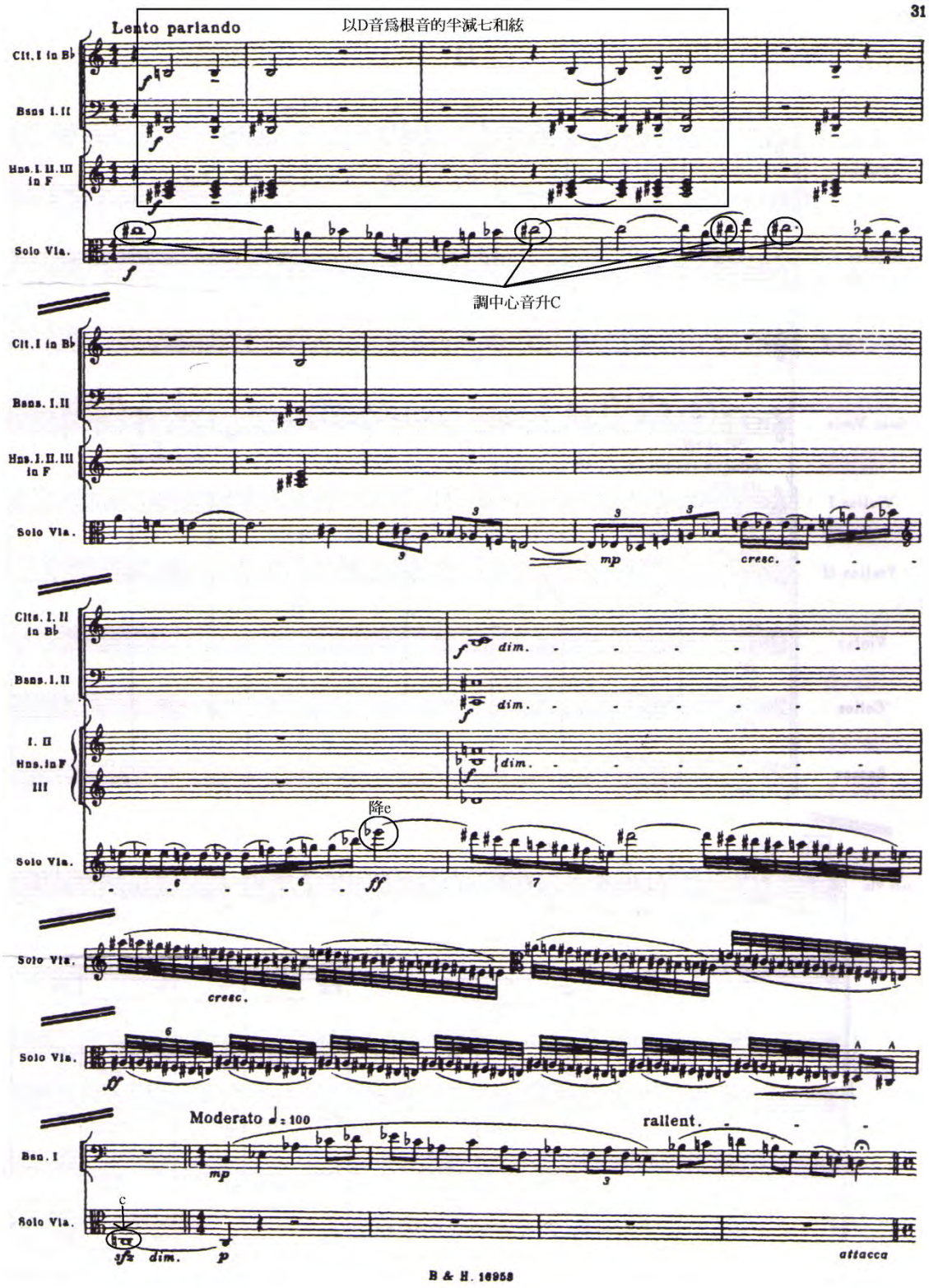
尾奏（Coda）將原本主題建立在五聲音階（Pentatonic）上，獨奏中提琴與樂團輪流演奏主題（【譜例 3-1-21】）。最後獨奏中提琴以半音下行之音型漸漸消失，結束第一樂章。

【譜例 3-1-21】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 207 小節至第 219 小節



接著從第 231 小節開始爲銜接第二樂章的間奏（Interlude）樂段，本段落的音響建立在以 $D^{\#}$ 爲根音的半減七和絃上，而獨奏中提琴則盤旋在本段的中心音 $C^{\#}$ 上；從第 239 小節，獨奏中提琴從低音 ^{b}e，以三連音減值至六連音爬升至高音 $^{b}e^{3}$，之後以快速連音音群下行至低音 c，進入第二樂章（【譜例 3-1-22】）。

【譜例 3-1-22】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 231 小節至第 250 小節



第二節　第二樂章　虔敬的慢板（Adagio religioso）

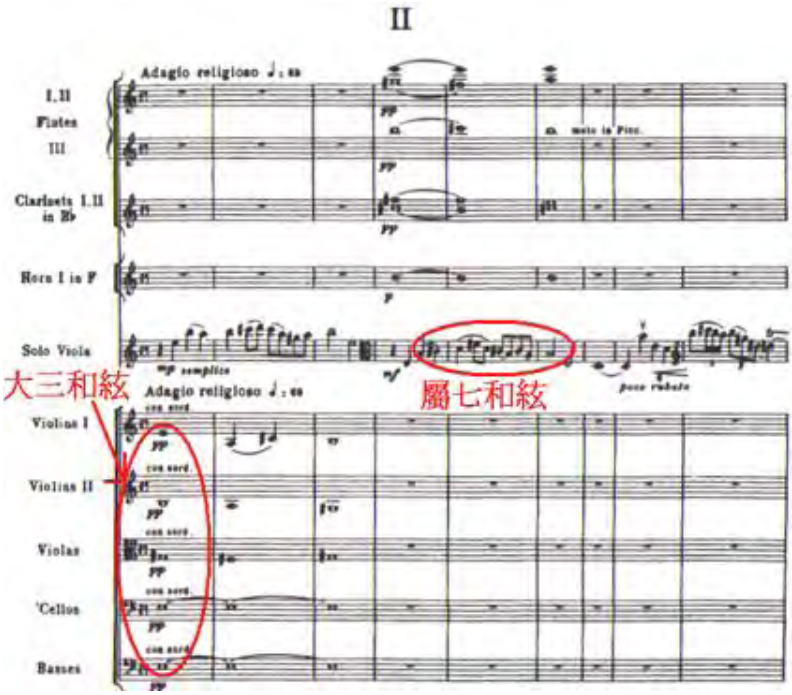
【表 3-2-1】第二樂章結構分析

迴旋二段體 Rounded Binary

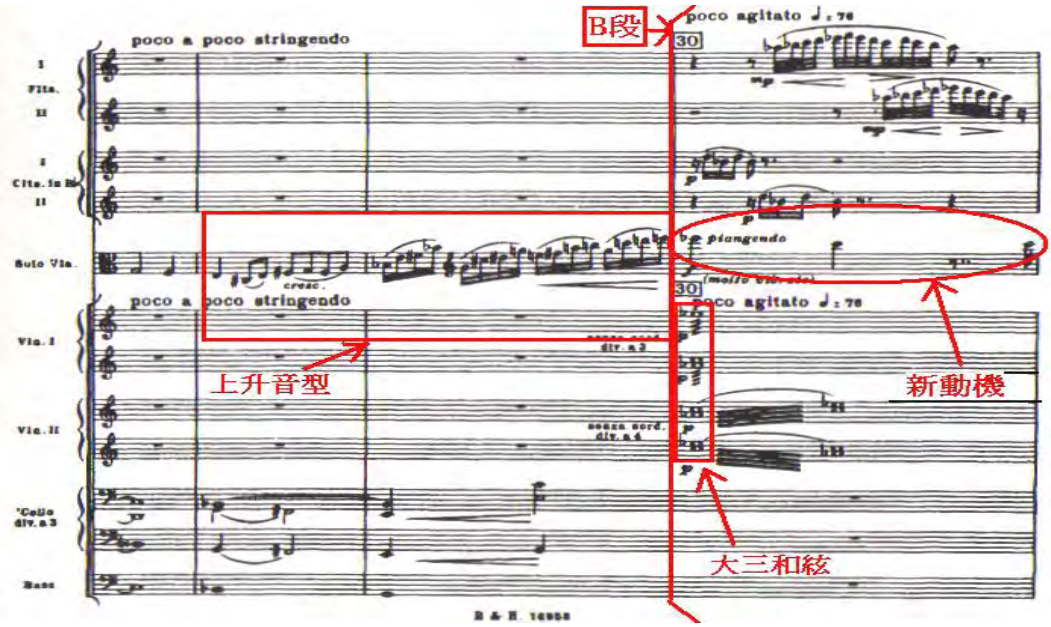
段落	A	B	A'
調性中心	E	E^b	E→…→G
小節數	1-29	30-39	40-57
段落	間奏 Interlude / 稍快板(Allegretto)		
調性中心	C→…→G		
小節數	58-85		

第二樂章主題延續第一樂章的主題性格，和聲以簡潔的大三和絃、屬七和絃爲主，帶有強烈 E 大調的調性暗示（【譜例 3-2-1】）；接著獨奏中提琴從第 28 小節開始以上升音型導入 B 段（【譜例 3-2-2】）。

【譜例 3-2-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 1 小節至第 9 小節

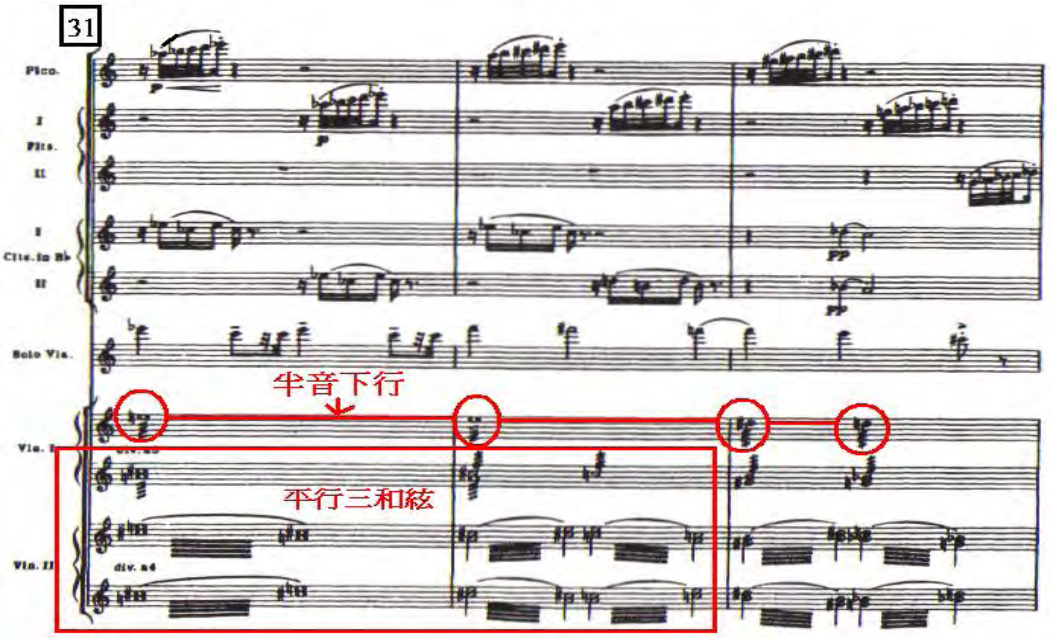


【譜例 3-2-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 27 小節至第 30 小節



獨奏中提琴在 B 段演奏新的動機，此動機建立在以 A^b 爲根音的大三和絃上，一小節後弦樂以顫音（tremolo）演奏各種性質的平行三和絃，並開始以半音下行至第 37 小節，管樂各聲部以輪唱的方式吹奏出由三十二分音符組成的音群，形成較具流動性的連接段落（【譜例 3-2-3】）。

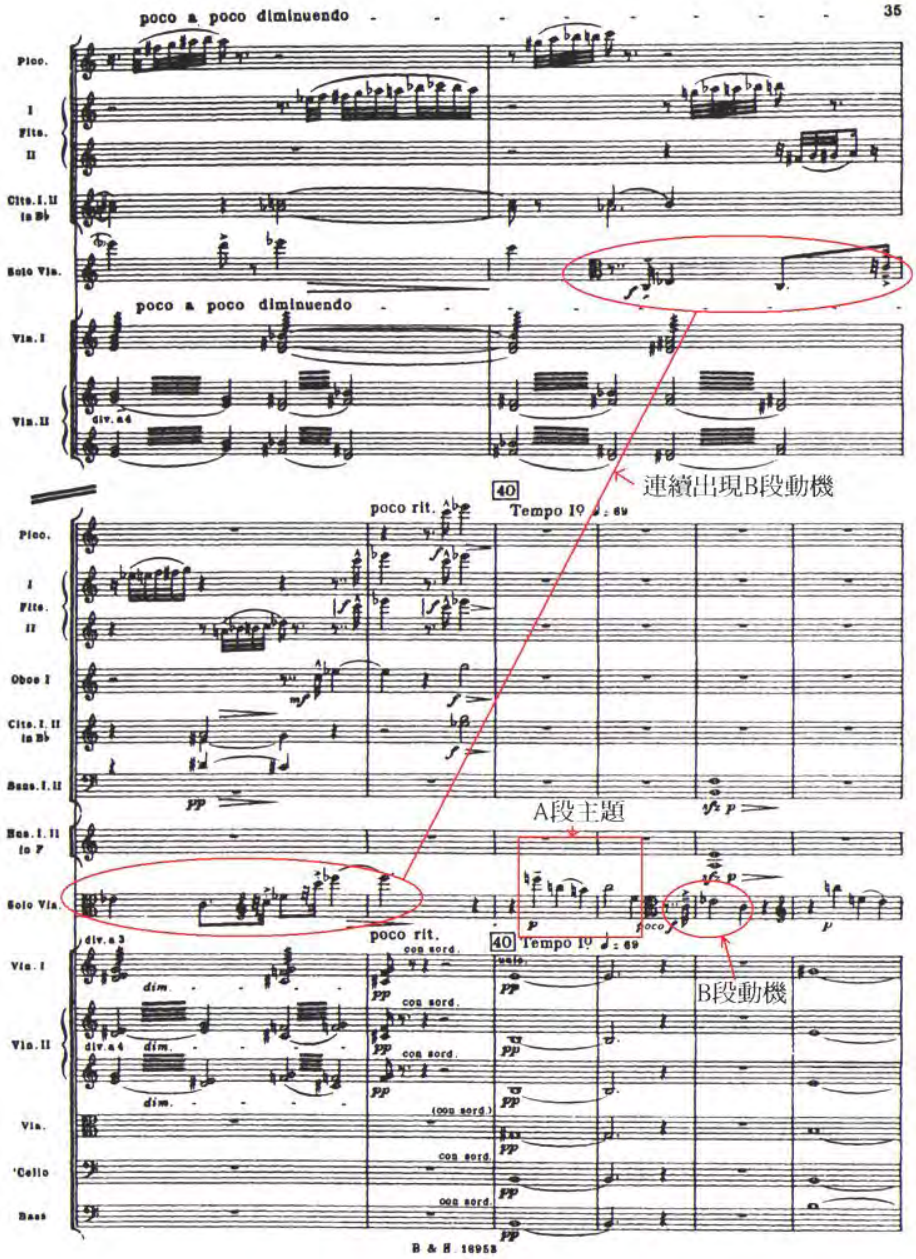
【譜例 3-2-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 31 小節至第 33 小節



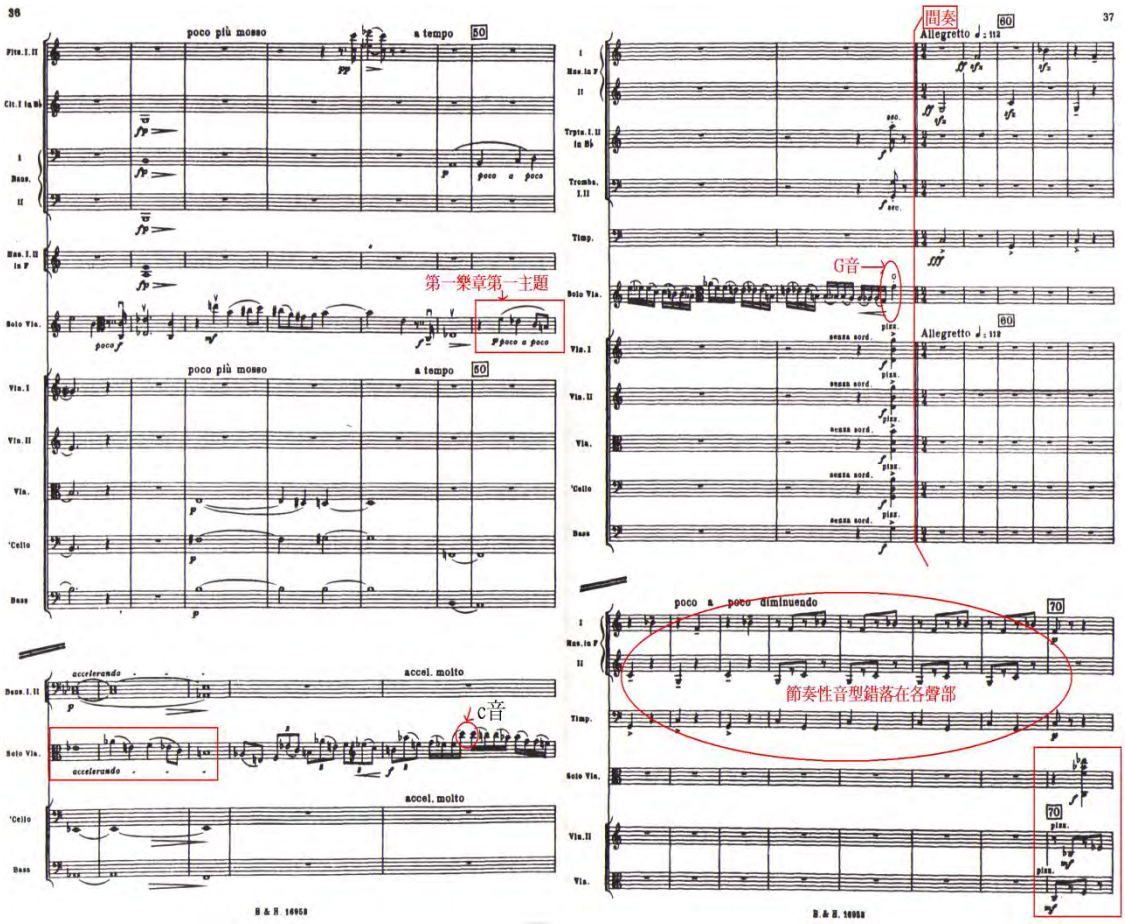
從第 37 小節開始，獨奏中提琴連續演奏 B 段動機，從低音域攀升至高音域，最後樂團承接獨奏中提琴演奏之動機，結束 B 段。

第 40 小節獨奏中提琴再次出現原 A 段主題，主題與主題之間穿插 B 段的動機（【譜例 3-2-4】），接著在第 50 小節獨奏中提琴再次演奏第一樂章的第一主題，但和聲配置做了改變，之後獨奏中提琴爬升至第 55 小節的 c^3 音再接著下行到 G 音，導入間奏（【譜例 3-2-5】）。

【譜例 3-2-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 36 小節至第 43 小節

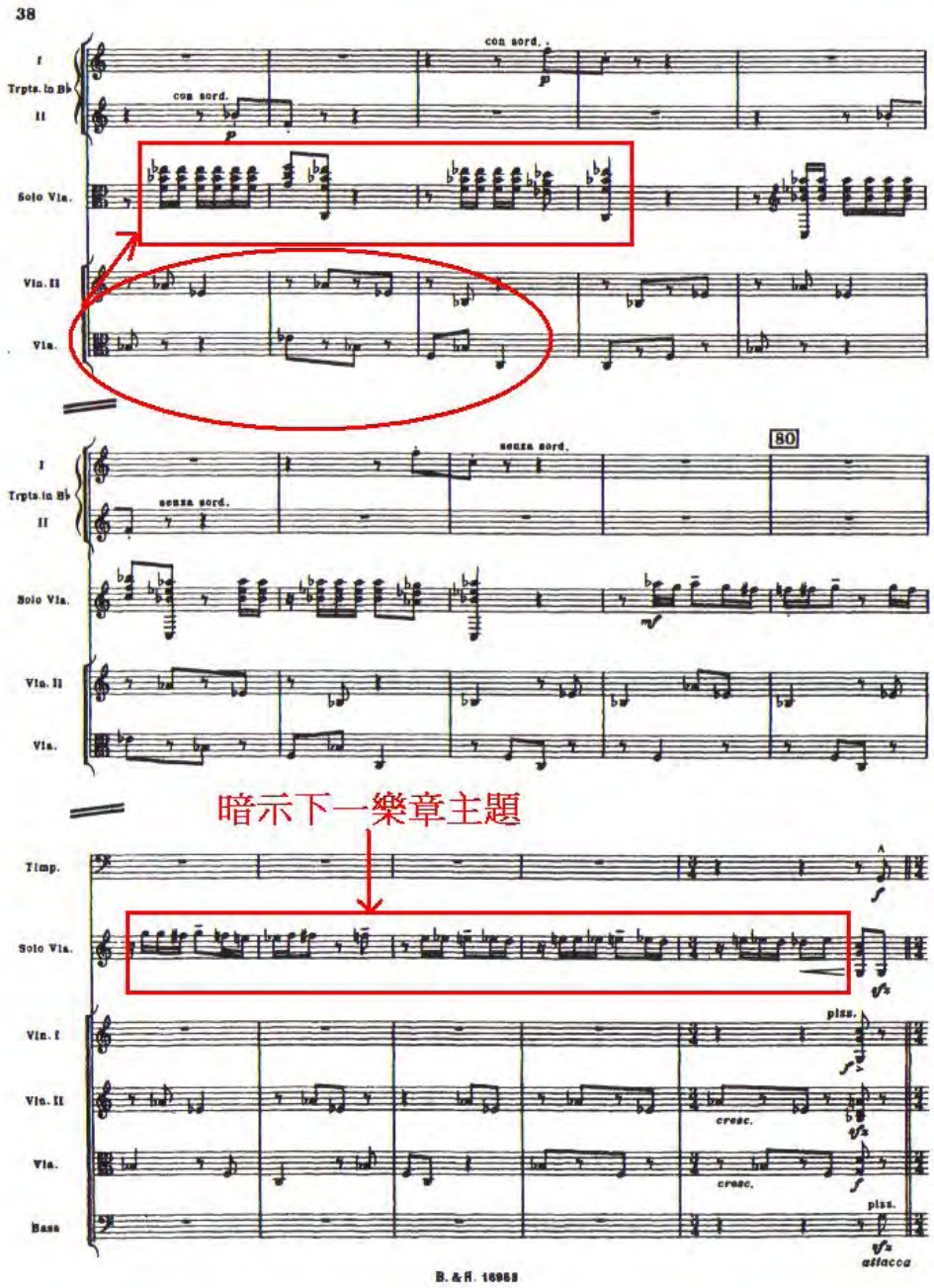


【譜例 3-2-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 44 小節至第 70 小節



間奏以節奏性音型構成，在各聲部中錯落，接著獨奏中提琴聚集各聲部的聲響以和絃方式呈現，將調性中心引入下一樂章中；最後七小節使用相鄰半音之間的十六分音符音群，暗示下一樂章的主題。(【譜例 3-2-6】)

【譜例 3-2-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 71 小節至第 85 小節



第三節　第三樂章　活潑的快板（Allegro vivace）

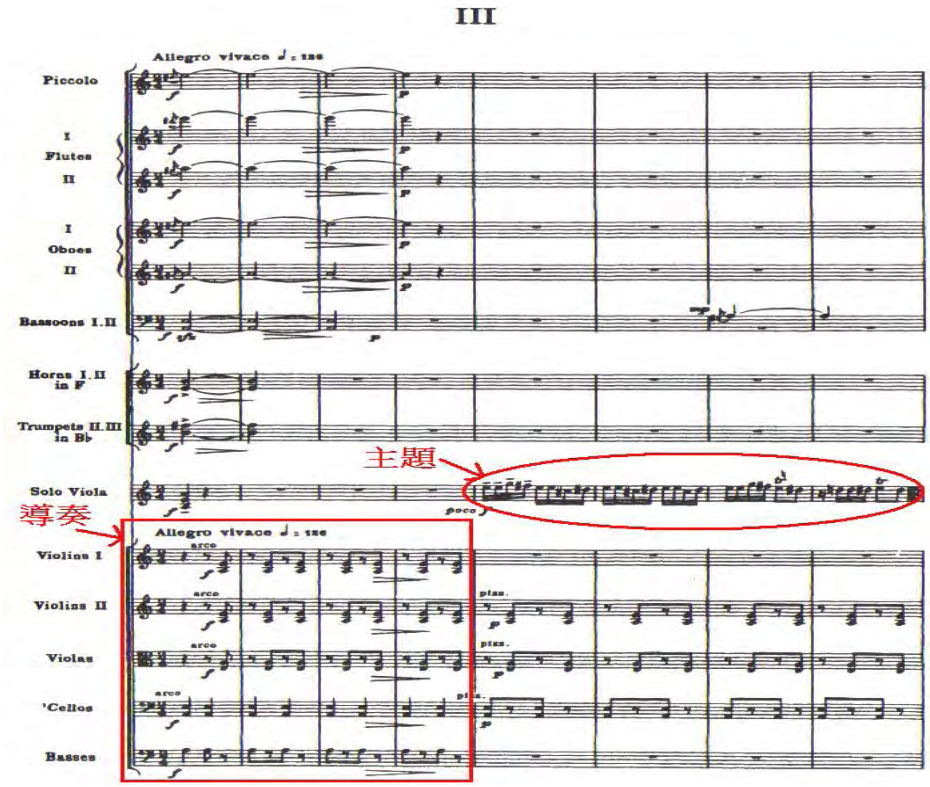
【表 3-3-1】第三樂章結構分析

拱型曲式 Arch Form

段落	A	B	
調性中心	A	$G^{\#}$→…$C^{\#}$→…→A	
小節數	1-50	51-113	
段落	C	B'	A'
調性中心	A	A→…→E	A
小節數	114-176	177-212	213-267

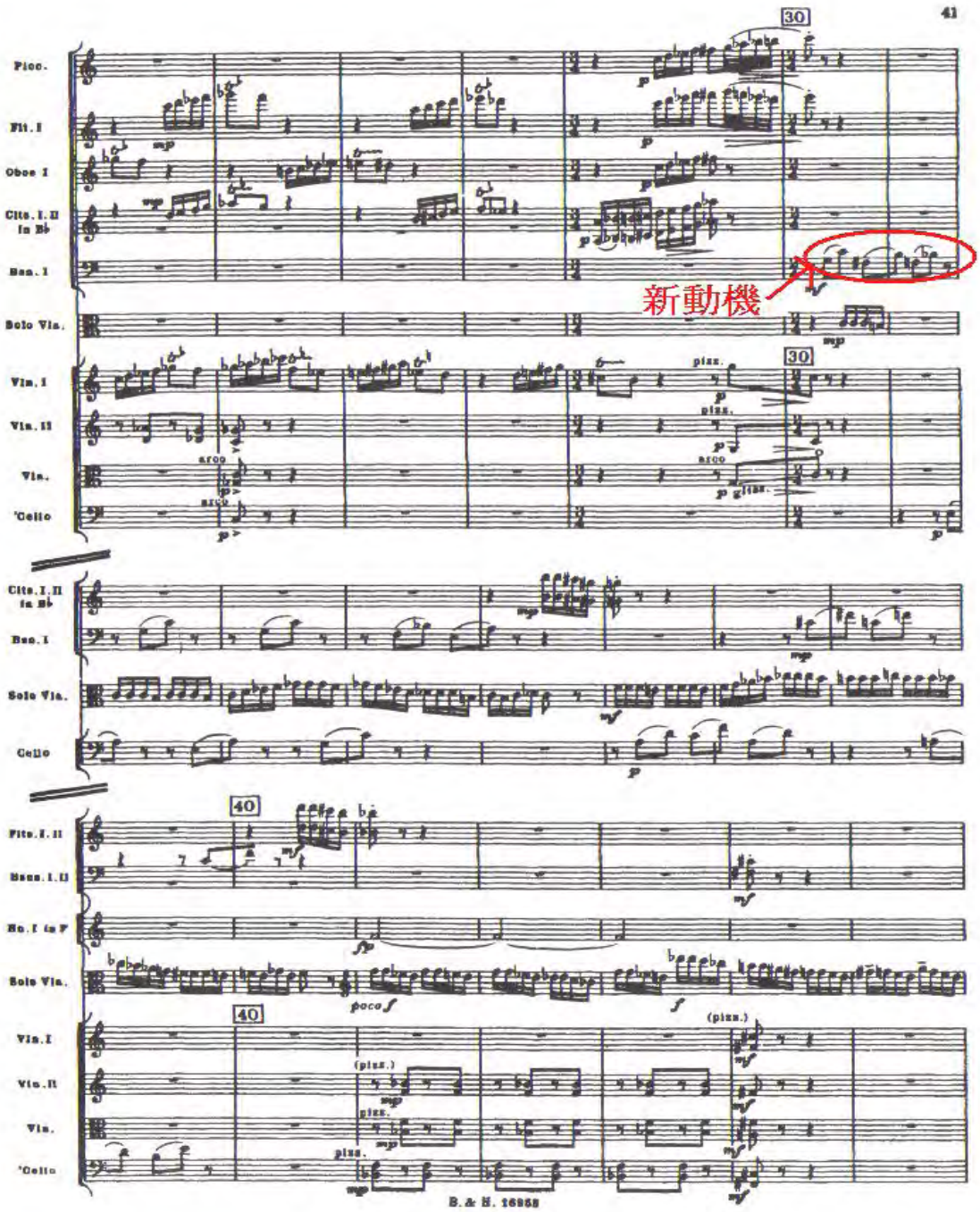
第三樂章接續第二樂章的間奏，樂團以 A、E 兩音演奏四小節具有節奏性的導奏，確立以 A 爲調性中心音的 A 段，接著由獨奏中提琴以十六分音符組成的快速音群，構成主題，貫穿整個樂章（【譜例 3-3-1】）。

【譜例 3-3-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 1 小節至第 8 小節

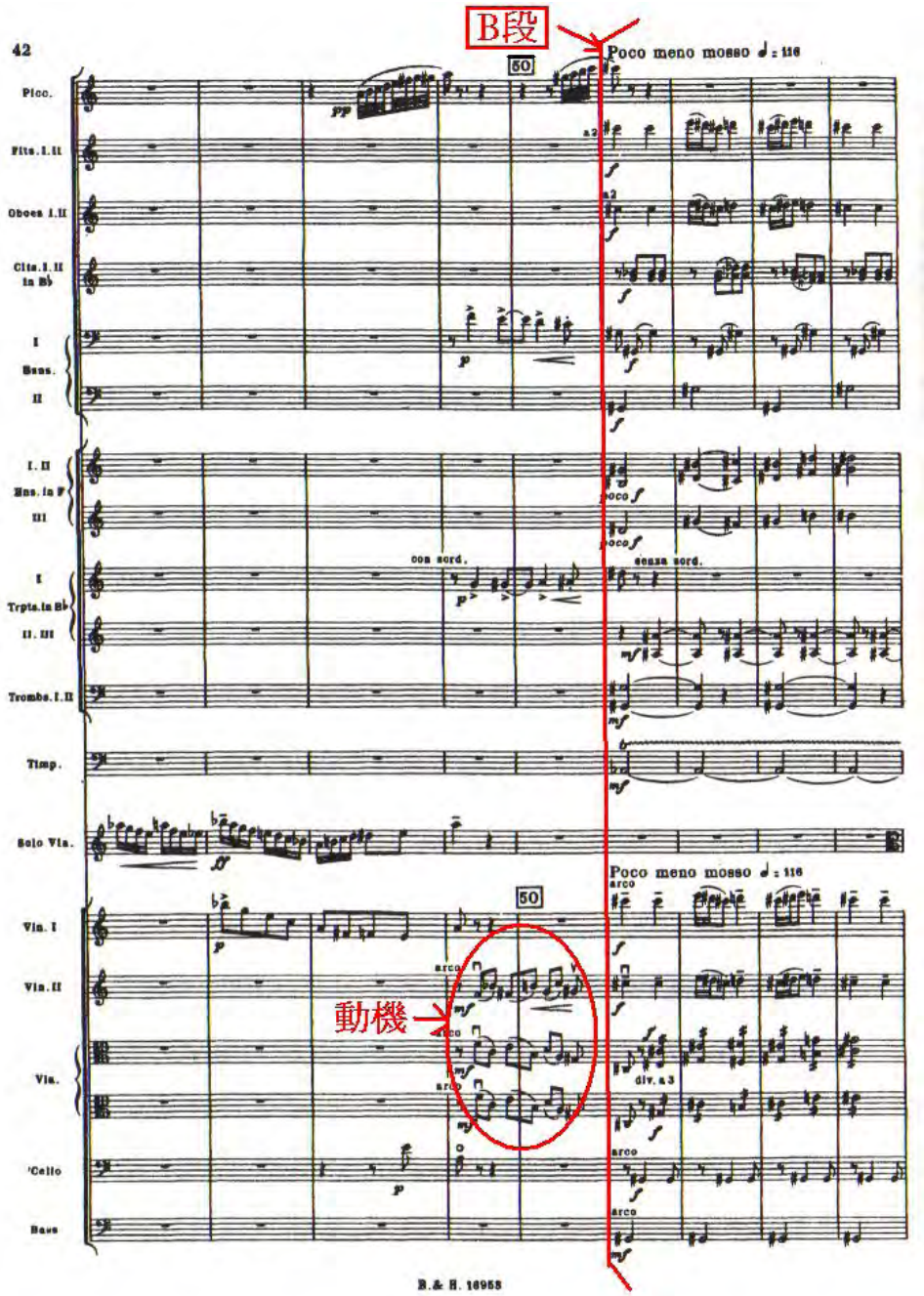


接著在第 30 小節低音管吹奏以第一主題後半段變形的旋律形成新的動機，（【譜例 3-3-2】）此時獨奏中提琴也以十六分音符音群對應，獨奏中提琴與樂團不斷穿插這兩種素材，最後再由絃樂拉奏與第 30 小節相同的動機導入 B 段（【譜例 3-3-3】）。

【譜例 3-3-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 25 小節至第 45 小節

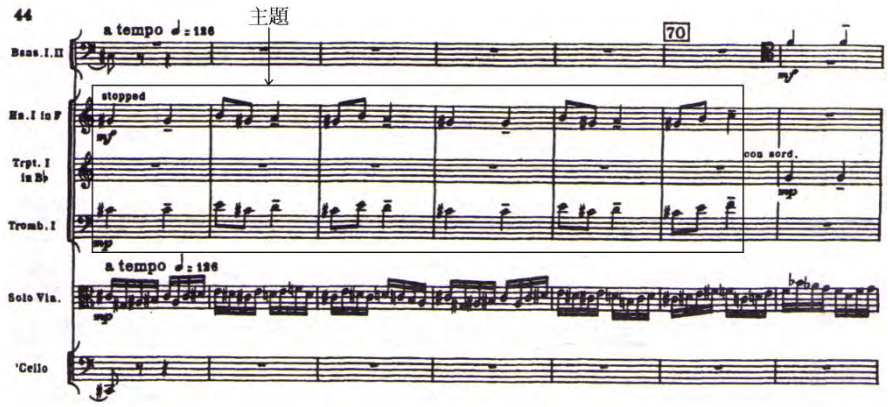


【譜例 3-3-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 46 小節至第 54 小節



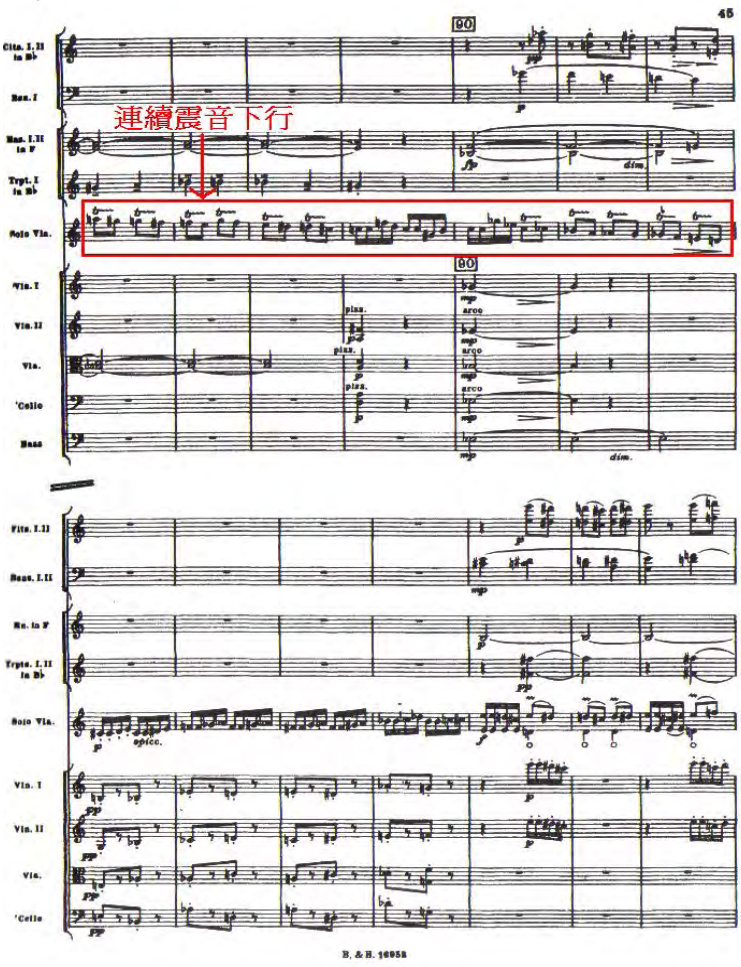
樂團在第 51 小節出現旋律較明顯的主題，爲第一主題的變形，獨奏中提琴隨後在第 65 小節以快速十六分音符音群伴奏主題，與樂團對應（【譜例 3-3-4】）。

【譜例 3-3-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 65 小節至第 71 小節



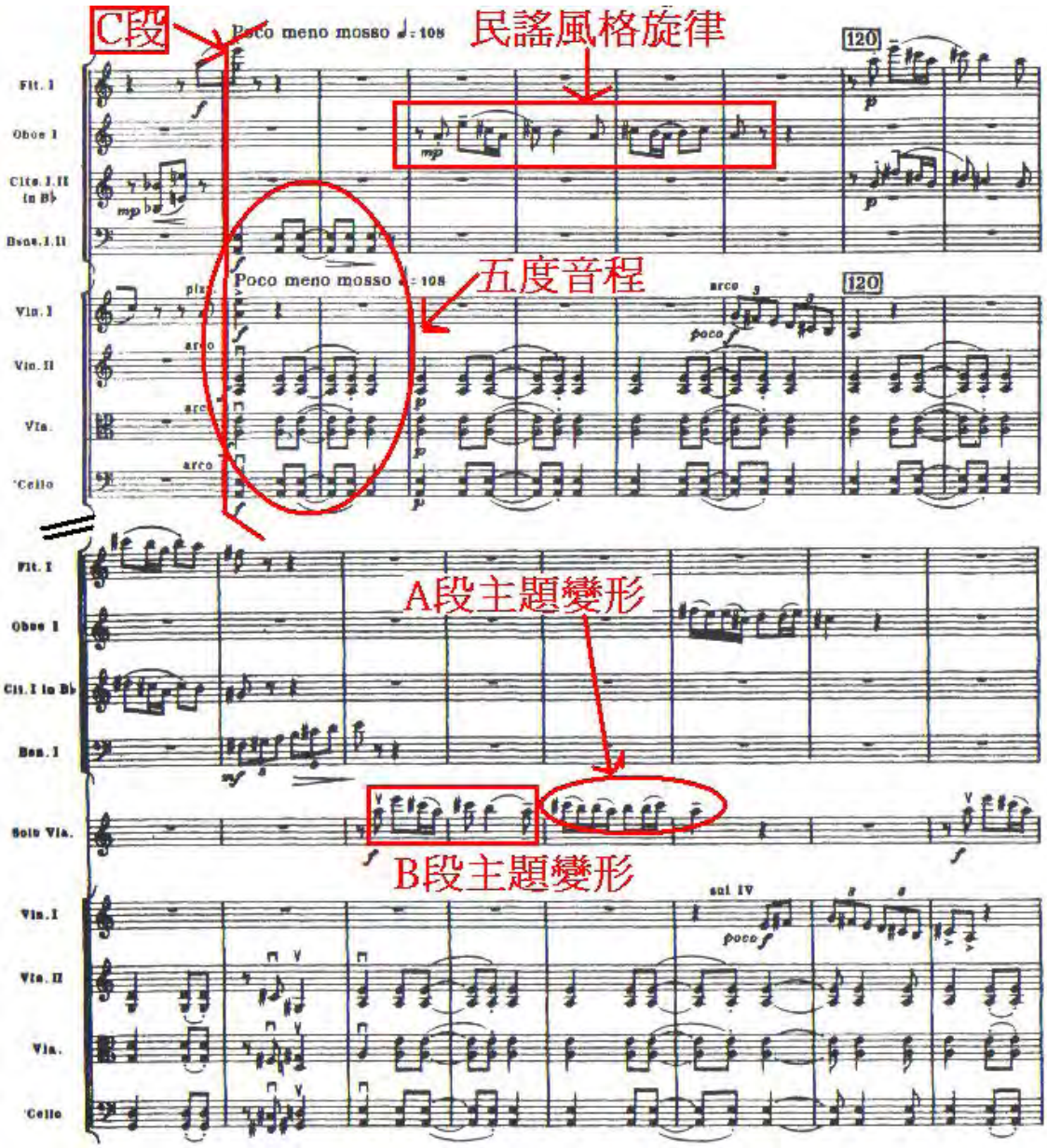
第 85 小節獨奏中提琴再次出現第一主題後半段旋律，連續的震音下行至第 92 小節，接著再以十六分音符音群上行進入第 97 小節，之後樂團與獨奏中提琴交替演奏主題的十六分音符音群，隨後樂團演奏 B 段新動機導入 C 段(【譜例 3-3-5】)。

【譜例 3-3-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 86 小節至第 99 小節



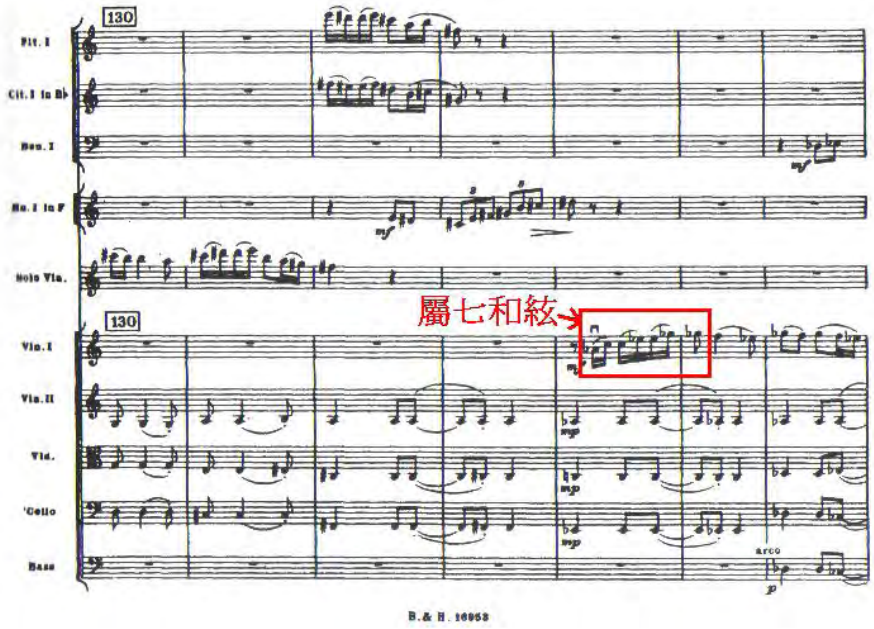
接著在第 114 小節，以 A、E 兩音構成的五度音程做爲開頭，2 小節後雙簧管吹奏出民謠風格的旋律，第一小提琴演奏三連音組成的音階式音型與民謠風格旋律呼應，獨奏中提琴則在民謠風格主題出現後 8 小節（第 124 小節），才拉奏主題旋律；此段主題是由 A、B 兩段的主題特性結合所構成，由 B 段的具有節奏型的主題變型起始，並時而可見連續十六分音符的音型穿插其中，故後半段亦可視爲 A 段主題的變形（【譜例 3-3-6】）。

【譜例 3-3-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 113 小節至第 129 小節

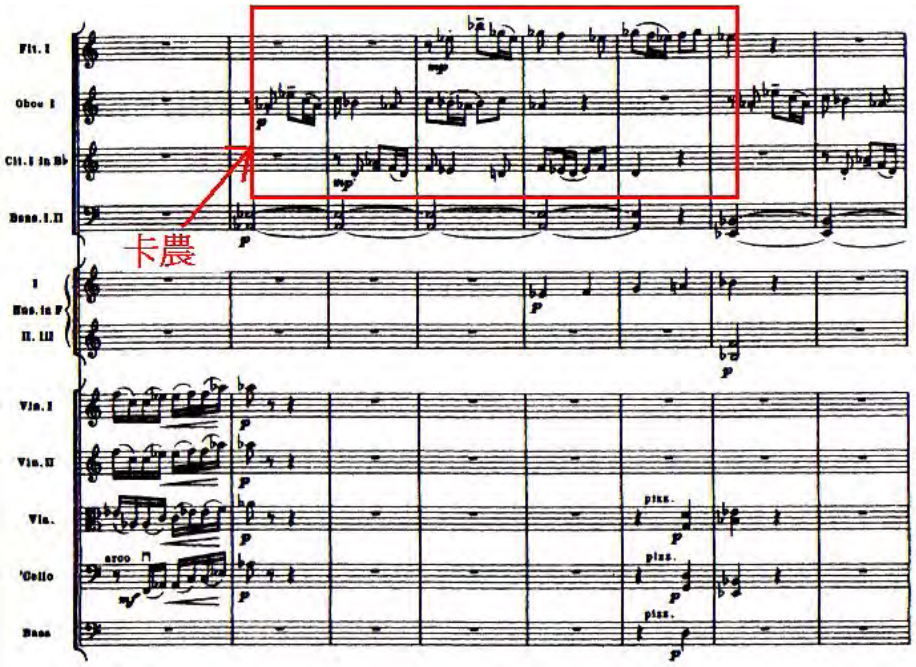


在獨奏中提琴呈現完主題後，樂團於第 134 小節接續呈現以屬七和絃構成的十六分音符音群(【譜例 3-3-7】)，之後獨奏中提琴與樂團輪流演奏此十六分音符音群。第 153 小節再次出現民謠風格旋律，以卡農方式在木管各聲部呈現（【譜例 3-3-8】)。

【譜例 3-3-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 130 小節至第 136 小節

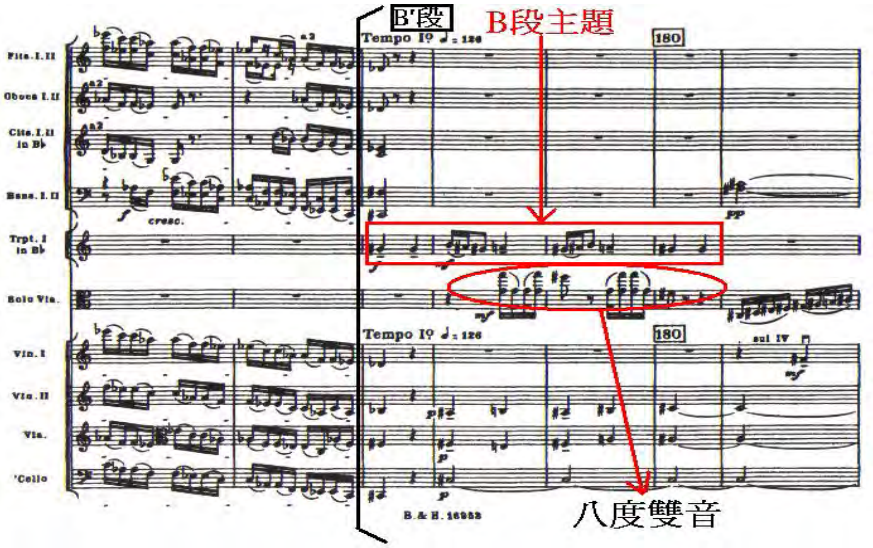


【譜例 3-3-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 152 小節至第 159 小節

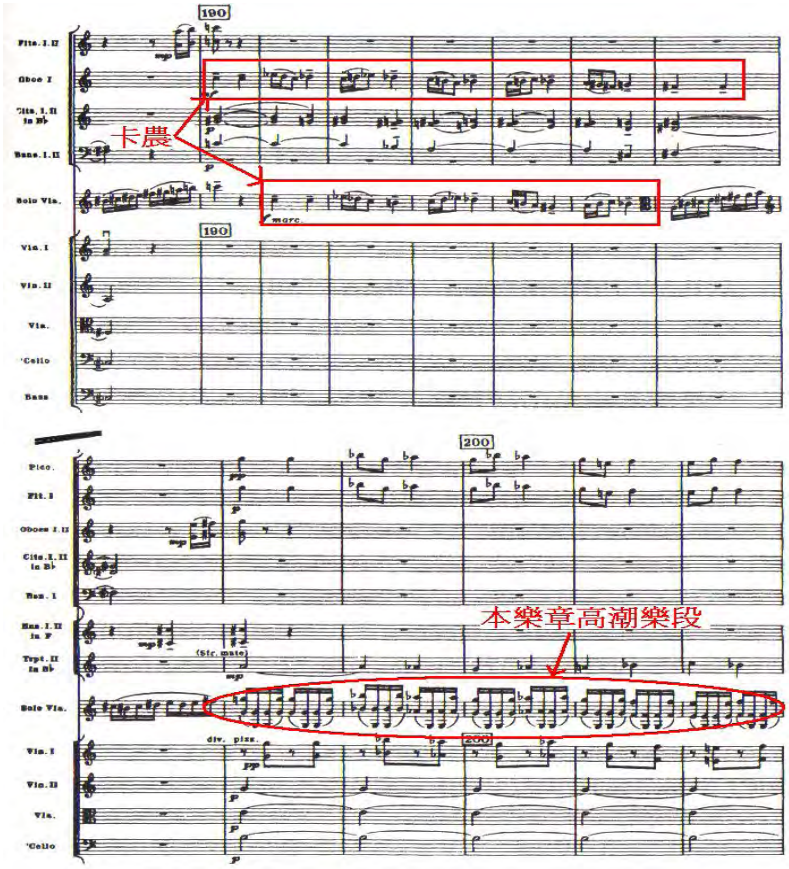


第 177 小節再次出現原 B 段的主題，獨奏中提琴演奏八度雙音與樂團對應(【譜例 3-3-9】)，接著在第 190 小節雙簧管與獨奏中提琴運用卡農的手法呈現主題，之後獨奏中提琴以上升的音型帶入本樂章的高潮（【譜例 3-3-10】)。

【譜例 3-3-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 175 小節至第 181 小節

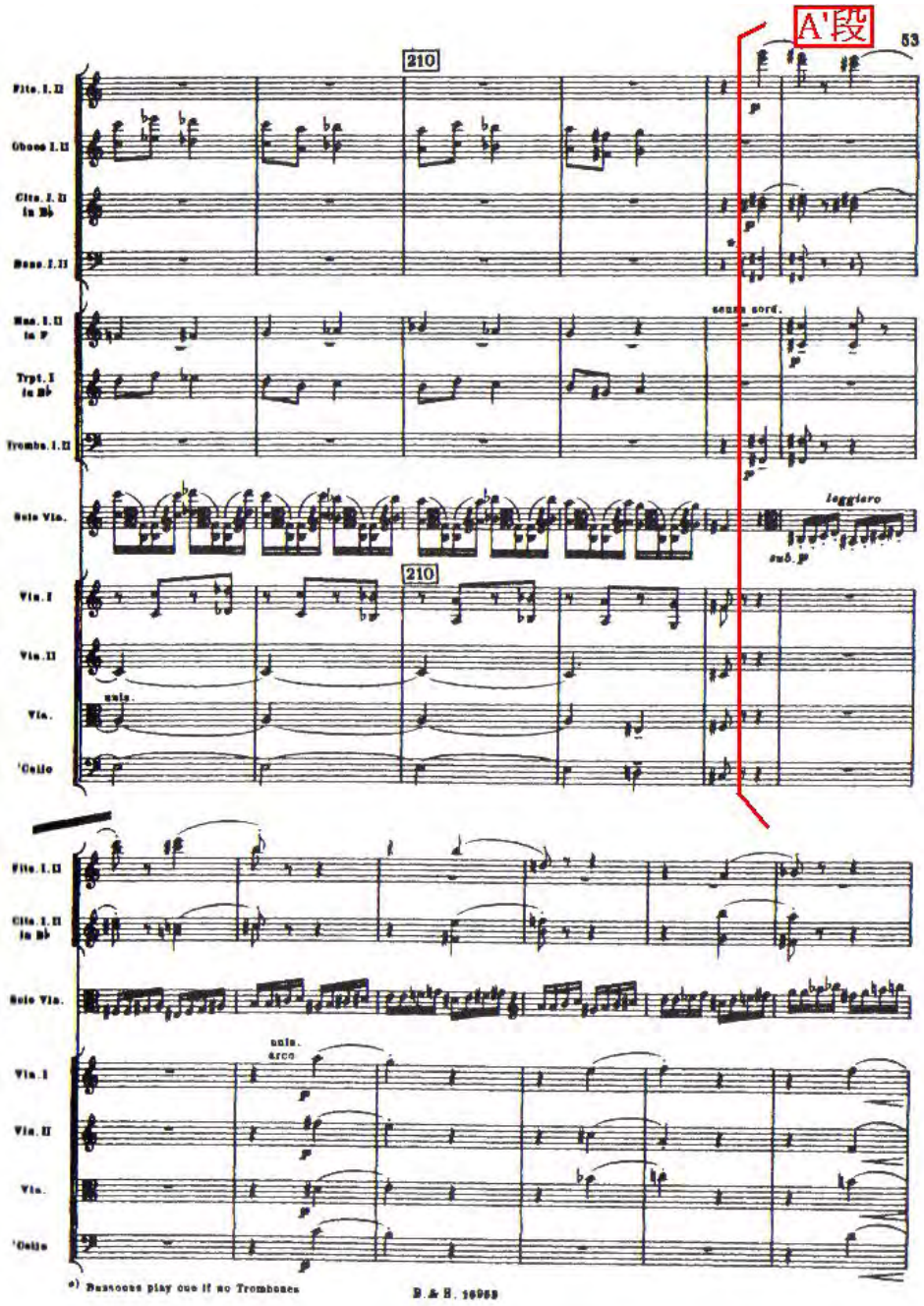


【譜例 3-3-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 189 小節至第 202 小節

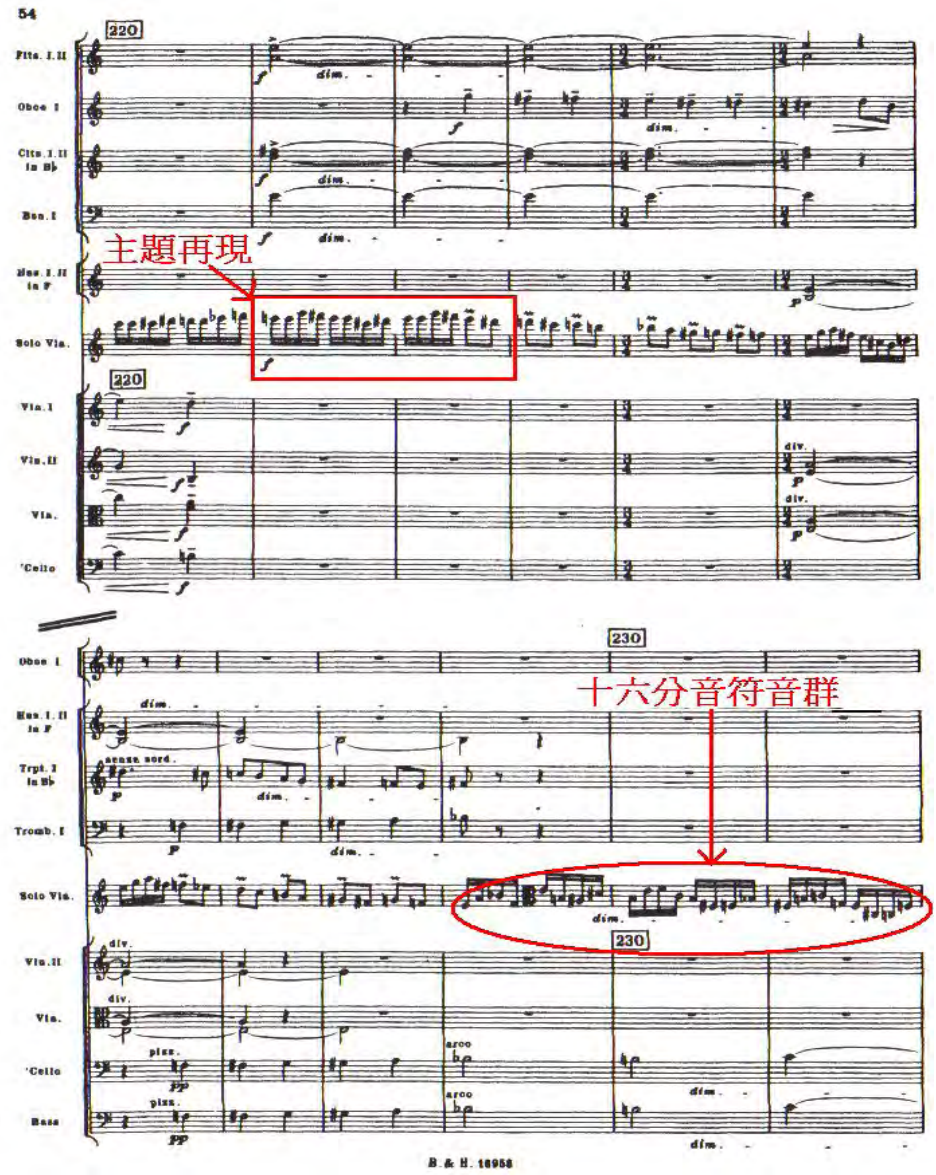


從第 213 小節進入尾聲的 A'段（【譜例 3-3-11】），以快速十六分音符向上爬升至第 221 小節，並再次回到本樂章開頭主題，主題下行至第 229 小節，獨奏中提琴演奏十六分音符音群（【譜例 3-3-12】），並於第 236 小節與樂團交錯演奏（【譜例 3-3-13】）。

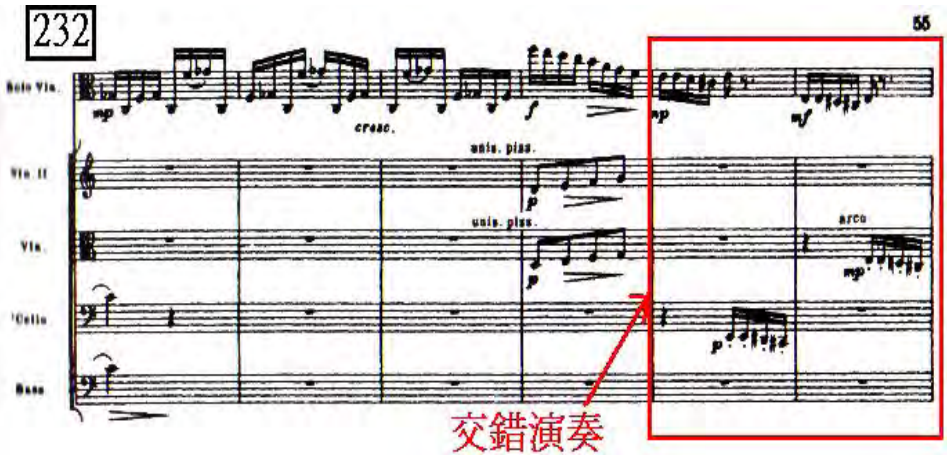
【譜例 3-3-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 208 小節至第 219 小節



【譜例 3-3-12】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 220 小節至第 231 小節

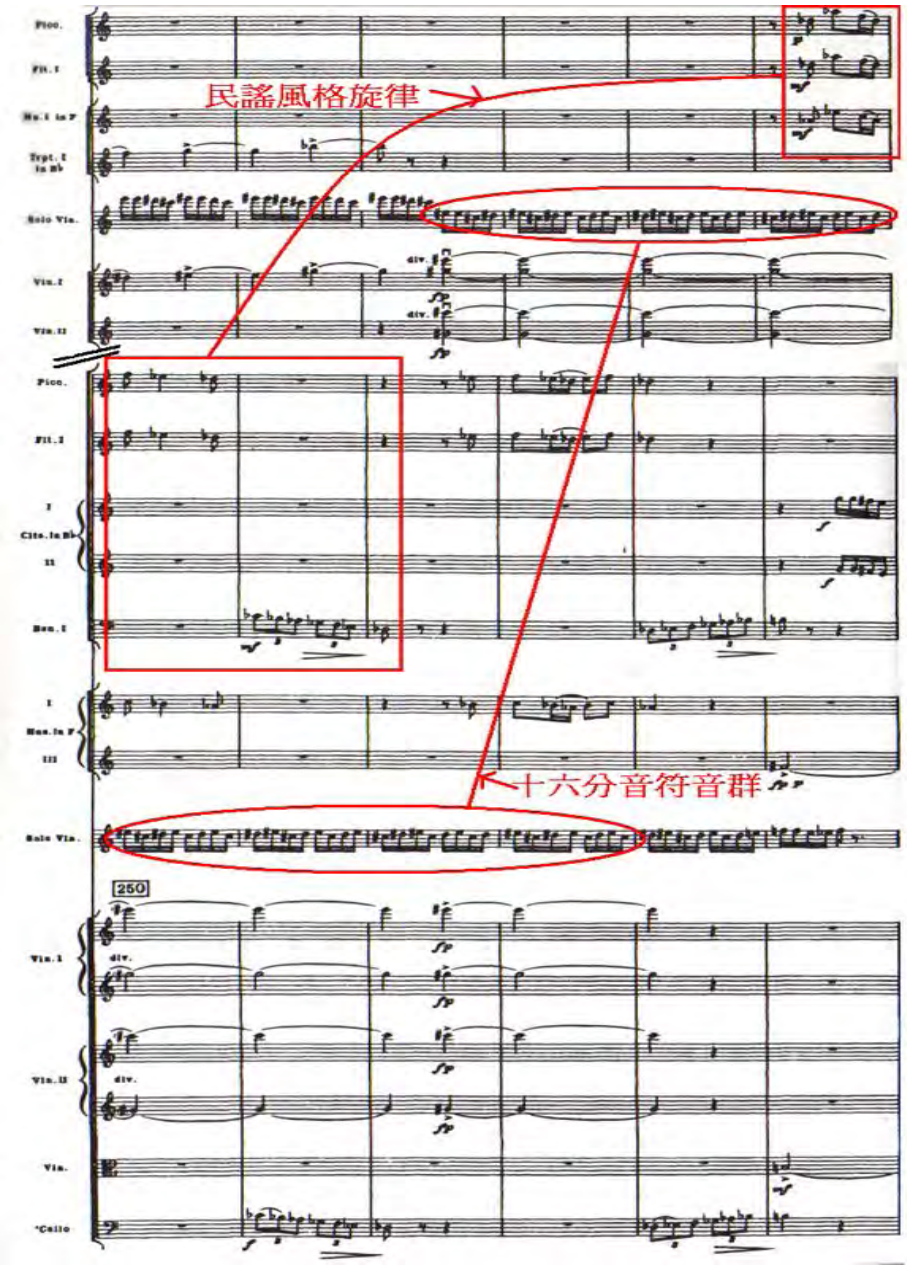


【譜例 3-3-13】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 232 小節至第 237 小節



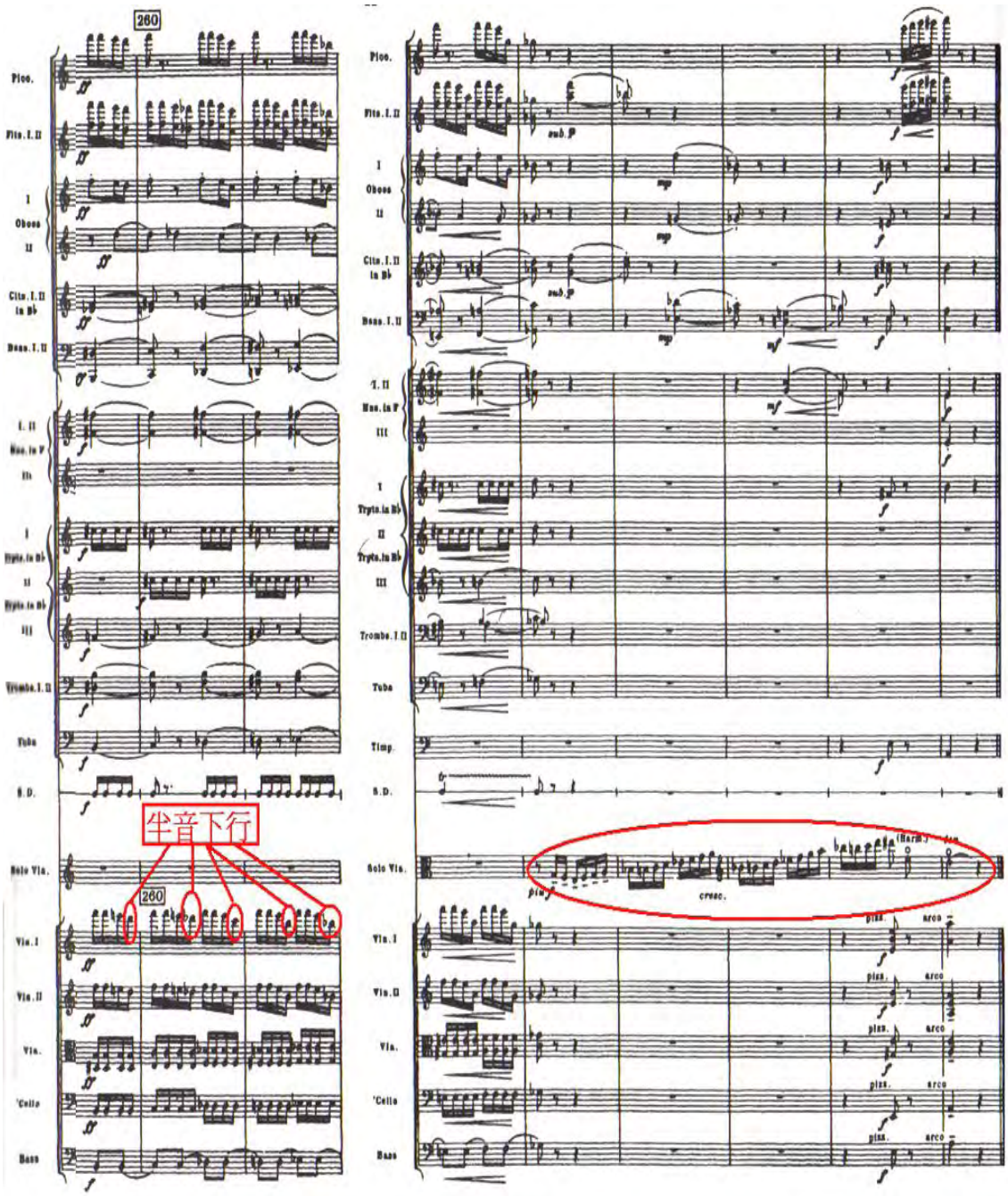
第 249 小節樂團再次出現 C 段的民謠風格旋律，此時獨奏中提琴以幾近瘋狂地重複由$^{\#}e^2$—$^{\#}c^2$—$^{\#}d^2$組成的十六分音符音群（【譜例 3-3-14】）。

【譜例 3-3-14】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 244 小節至第 255 小節



第 255 小節又與樂團交錯演奏，之後樂團從第 259 小節開始演奏四小節半音進行的十六分音符音群，最後獨奏中提琴以音階式的上行音型結束本曲（【譜例 3-3-15】）。

【譜例 3-3-15】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 259 小節至第 267 小節



第四章　巴爾托克《中提琴協奏曲》之樂曲演奏詮釋

筆者在上一章分析完巴爾托克《中提琴協奏曲》之結構，而在此章中，將從演奏者的角度出發，探討音樂詮釋方式。第一節至第三節，分別就此協奏曲的三個樂章，單獨探討獨奏中提琴部份，第四節則是就曲中獨奏中提琴需演奏高難度技巧之片段，提供一些建議及練習方法。

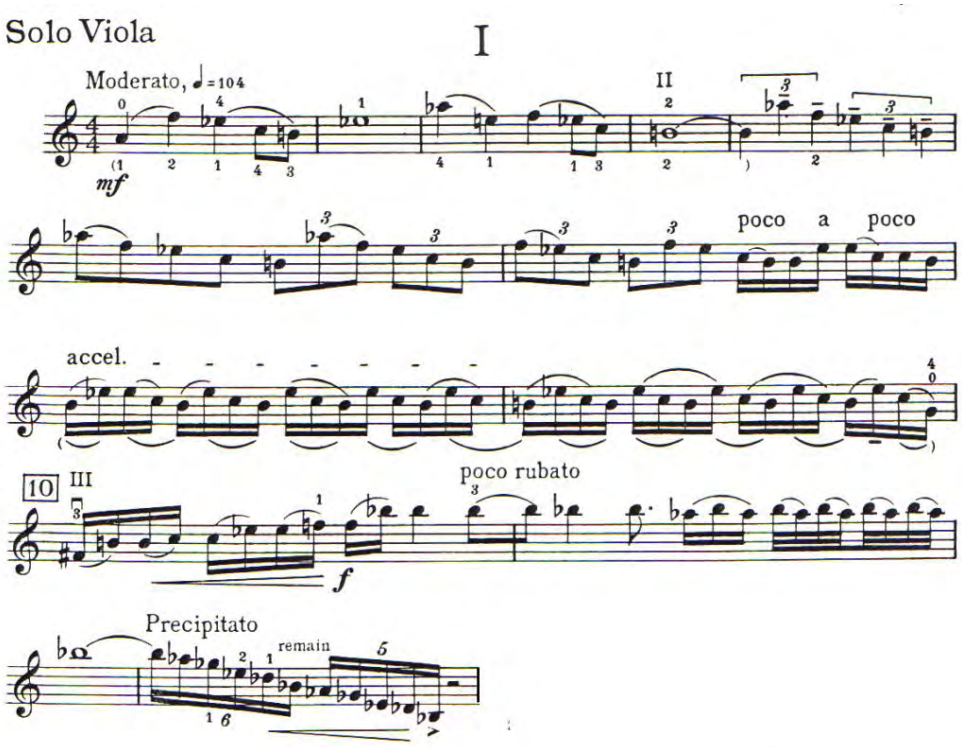
如同第三章，此章中所呈現譜例亦全出自英國出版商 Boosey & Hawakes 所出版的兩份樂譜：樂團總譜以及改編成鋼琴伴奏的版本，此兩份樂譜皆選用謝利編輯的版本，文中所提及之小節數亦皆依據此二份樂譜上所記而定。除了中提琴的空弦音分別以 A、D、G、C 代表之外，其餘提到的音高均使用絕對音名說明。

第一節　第一樂章之詮釋

巴爾托克的《中提琴協奏曲》，由獨奏中提琴揭開序幕。一開始，演奏者應營造陰鬱的氣氛，筆者建議使用 D 絃第四把位的指法，而弓需貼弦且靠近指板拉奏，如此較容易呈現這樣的效果。從第 5 小節開始（請參見【譜例 4-1-1】），主題以「減值」方式呈現，使音樂氣氛越來越緊湊，音色越來越明亮，因此筆者建議演奏速度依照「減值」的程度做改變，減值的程度越多，速度就越快，而弓則是從原本靠近指板拉奏漸漸地往琴橋移動，製造出由暗至亮的音色；之後獨奏中提琴從第 10 小節開始爬升至高音 $^{b}b^{2}$ 音，製造一個小高潮，此 $^{b}b^{2}$ 持續音筆者偏向將演奏的速度由慢變快接續後方的十六分音符及三十二分音符，再以由慢至快的速度演奏下行的六連音，乾淨俐落地結束在低音 ^{b}b 音。第 1 小節至第 13 小節可視爲本樂章

的導奏，整段導奏一氣呵成，從開頭暗鬱的氣氛，逐漸轉成緊湊明亮的氛圍，中間沒有任何停頓，因此速度變化應均勻地改變，不讓音樂的張力有任何鬆懈。

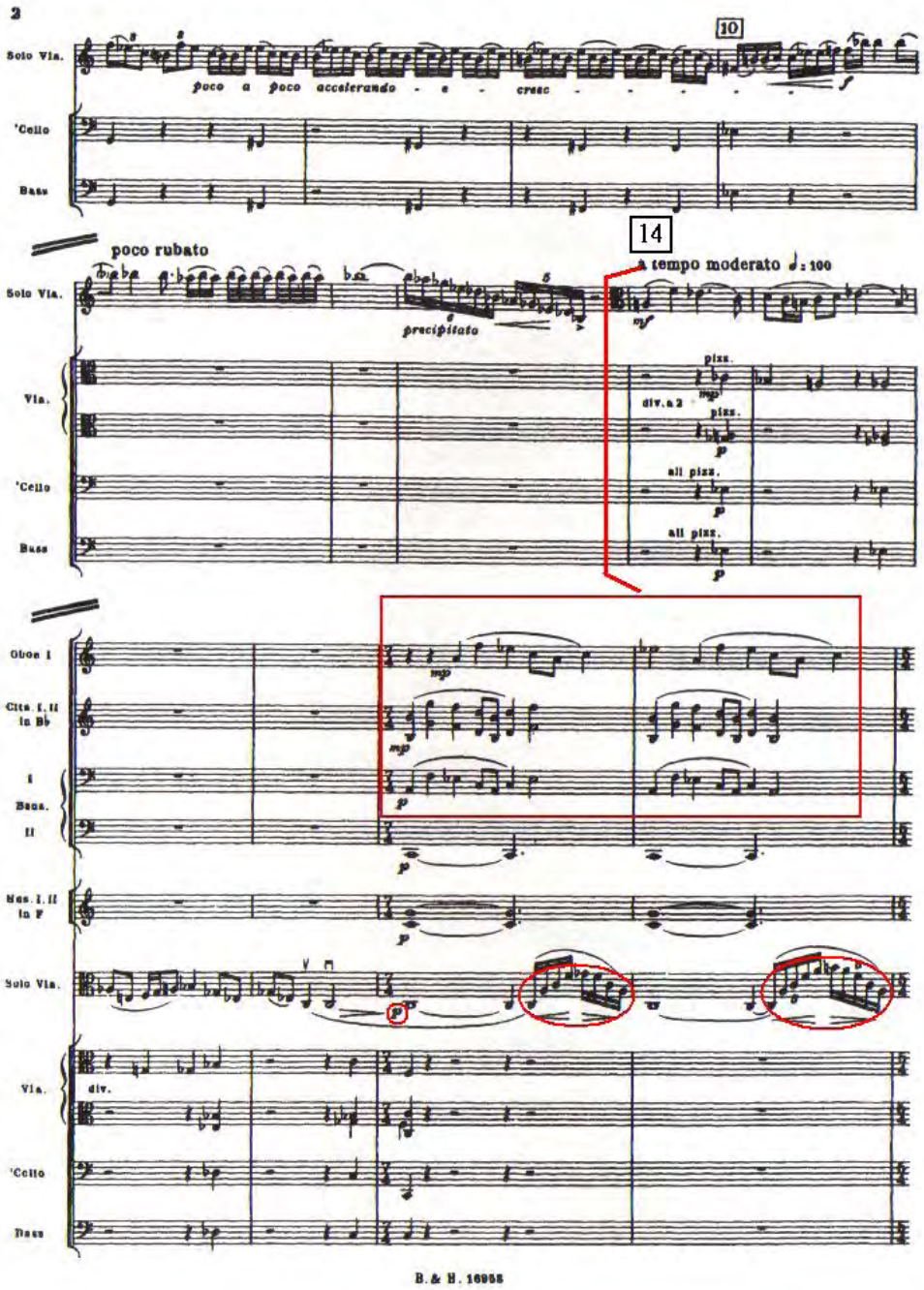
【譜例 4-1-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 1 小節至第 13 小節



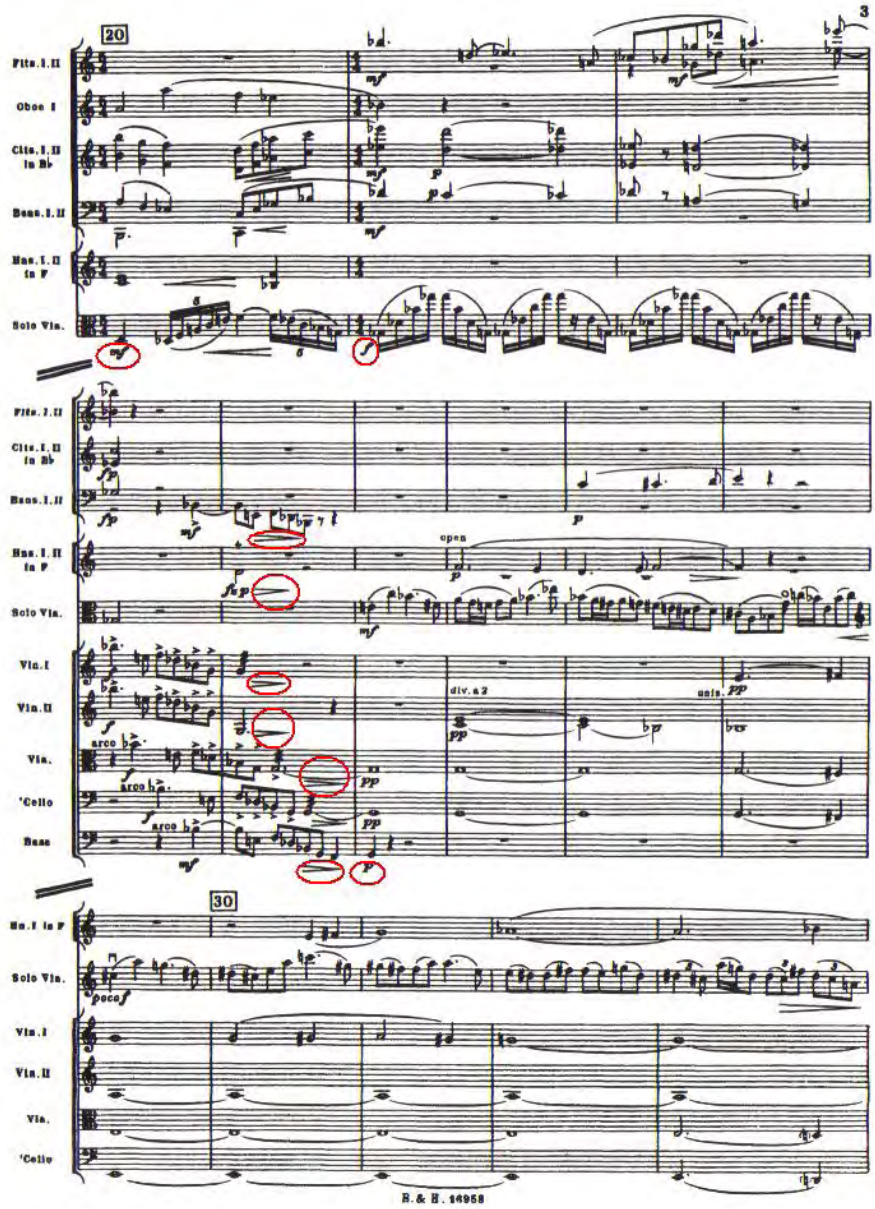
接著第一主題從第 14 小節開始發展變化。主題以低八度再次呈現於第 14 小節，爲使之後的主題變化具有層次感，筆者建議使用 C 絃第三把位的 a 音，展現厚實的音色，作爲變化的開端，五小節後主題轉向木管發展，獨奏中提琴以琶音音型伴奏主題（【譜例 4-1-2】），樂團藉由音程跳進，使主題擴張，營造出越來越激動的氛圍，獨奏中提琴的琶音音型之力度也隨著樂團主題的音程跳進程度改變，從第 18 小節的力度 p，漸漸增強至第 21 小節的力度 f，音樂看似會繼續擴張，情緒越來越高漲，但樂團卻於第 23 小節從力度 f 漸弱至力度 pp，由激烈轉變成較爲和緩的情緒，使之後的獨奏中提琴能再次發展主題；第 25 小節主題再次發展，此次獨奏中提琴應演奏比第 14 小節更爲明亮的音色，製造不同的層次感，因此運弓

上會使用較多的弓毛，並且位於指板與琴橋中間的位置拉奏，使音色較第 14 小節明亮，但第 25 小節還不能拉奏過於響亮的音色，因爲主題至第 29 小節才發展至高點，此時的抖音才是第一主題群中，速度與幅度最快和最大，也是弓量使用最多的時候（【譜例 4-1-3】）。

【譜例 4-1-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 7 小節至第 19 小節



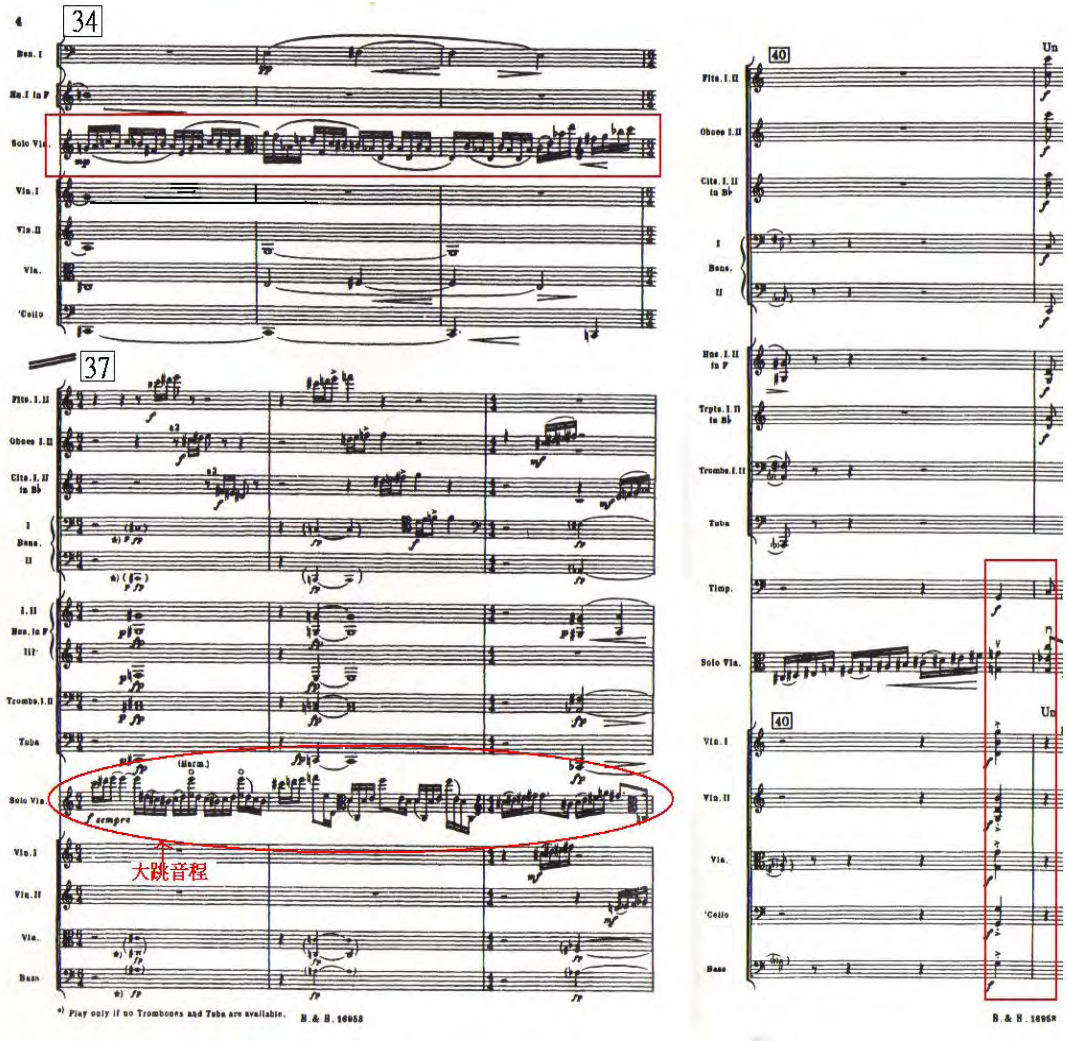
【譜例 4-1-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 20 小節至第 33 小節



第一主題群於第 33 小節結束發展，接著第 34 小節開始，獨奏中提琴以十六分音符音群，引入過門樂段。此段（第 34 小節至第 40 小節）音樂營造出懸疑緊張的氛圍，從第 34 小節的力度 mp，慢慢漸強至第 37 小節的力度 f，由獨奏中提琴演奏新的動機，隨後新的動機錯落在木管各個聲部，最後第 40 小節由獨奏中提琴以音階式的十六分音符音群向上爬升，最後以完全終止結束第一主題群；因此

爲營造緊張的氣氛，此段十六分音符需清楚地發出，左手手指需抬高手指按弦，弓緊貼著琴弦讓音可以發聲清楚；爲避免因跨絃時產生的雜音，筆者建議可先使用分弓練習，當左手手指與右手運弓達到一定的熟悉度時，再依照原譜的指示拉奏。另外第 37 小節至第 39 小節有大跳的音程，把位需大範圍的跳動，因此音準亦需小心，本人建議先練習需大跳的音程之後再結合其他音符一起練習（【譜例 4-1-4】）。

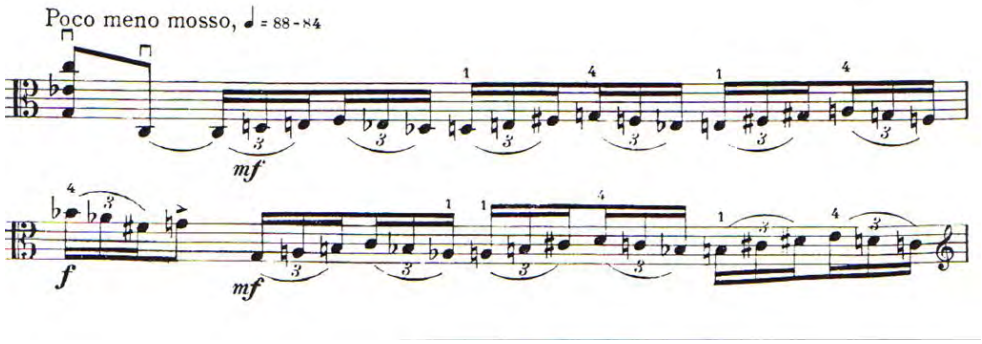
【譜例 4-1-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 34 小節至第 40 小節



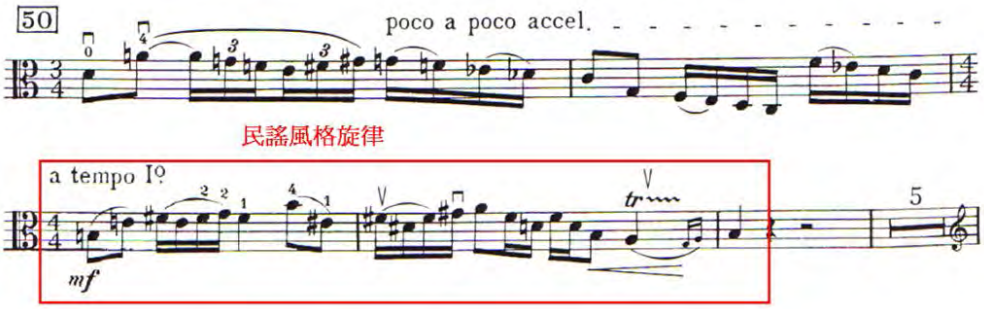
過門段落從第 41 小節開始，由三連音音群不斷模進構成此段(【譜例 4-1-5】)，爲了使音樂具有方向感與層次感，演奏過門樂段時應注意三連音的清晰度及音準

準確度；左手按絃時需抬高手指，用力地按在弦上，使音可以清楚地發聲，而為了清晰地表達每組三連音，每組三連音的最後一音，需要乾淨的收尾，如此才能清楚地表達樂句以免含糊不清。此外，為了讓樂句有方向感，需適時地隨著音型變化略做漸強。過門樂段以三連音往上推升，一路擴張帶入第 52 小節獨奏中提琴的民族風格旋律，音樂到此有一種開闊、寬廣的感覺（【譜例 4-1-6】）。演奏此民謠風格旋律時，需流暢的弓速，單純地演奏旋律，不宜做過多表情。之後樂團接續此旋律並以十六分音符發展，製造混亂的聲響效果，最後由絃樂透過漸慢及漸弱方式，使音樂趨於和緩，進入第二主題群。

【譜例 4-1-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 41 小節至第 42 小節



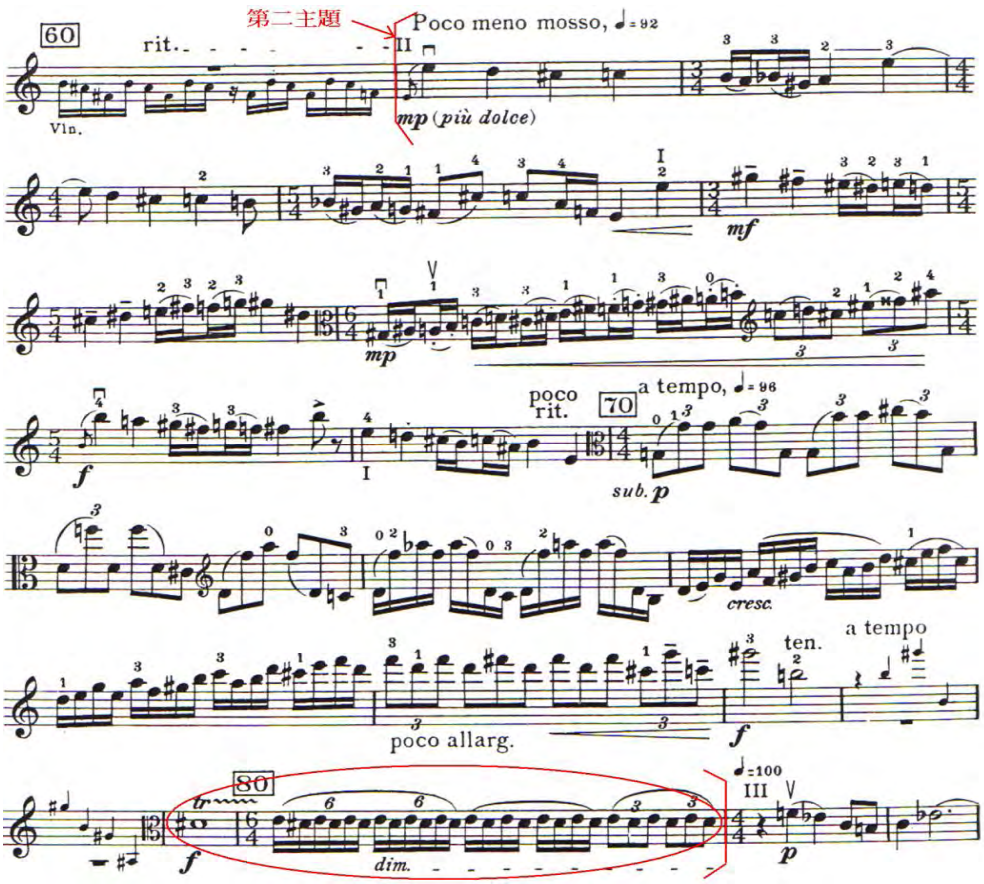
【譜例 4-1-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 50 小節至第 53 小節



第二主題群可視為第一主題的變形，獨奏中提琴演奏晦暗的旋律作為第二主題群的起始，除了使用高把位的指法可達到此氣氛，另外需配合弓在弦上拉奏的位置，靠近指板拉奏產生略帶鼻音的效果。同樣地，巴爾托克再次使用發展變奏

的手法擴張第二主題，主題每發展一次，音樂變得更爲激動，抖音的幅度也漸漸增加，至第 68 小節到達發展的頂點，接著旋律下行，也將激動的情緒稍作緩和，從第 70 小節開始，獨奏中提琴以三連音與十六分音符不斷推升至本樂章最高音$^{\#}g^{3}$，到達第二主題群的高潮；演奏第 70 小節的結束句段落時，需小心換絃以及節奏銜接的問題，尤其是節奏的轉換，三連音接十六分音符的音值需均勻地增值，此外，爬升至最高音$^{\#}g^{3}$時，需小心音準及抖音產生的聲音效果，容易演奏出太過爆裂的聲響，弓的壓力不宜過大，只需大量使用弓量，靠近琴橋演奏即可（【譜例 4-1-7】）。

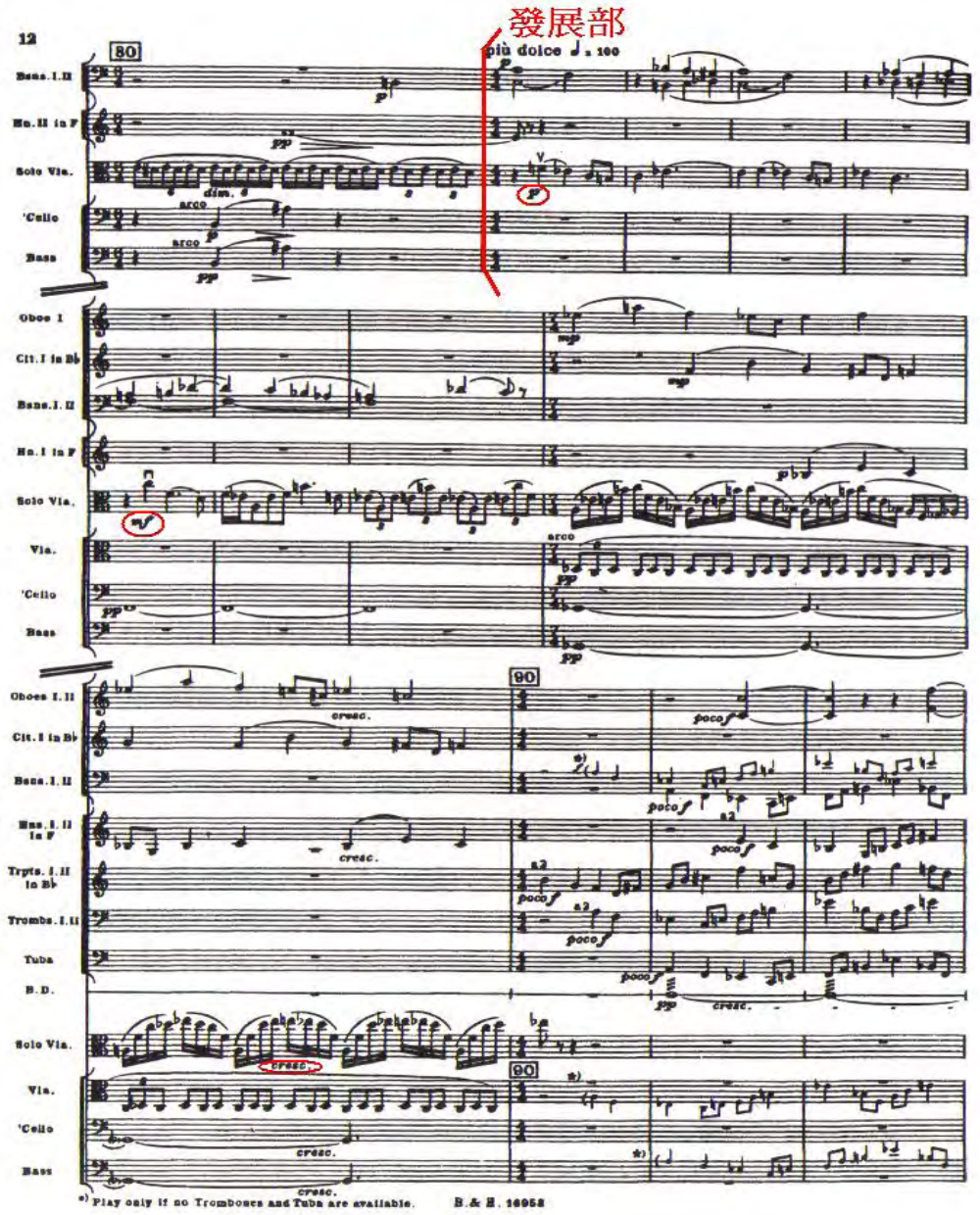
【譜例 4-1-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第二主題群，第 60 小節至第 81 小節



最後獨奏中提琴演奏快速的震音增值至三連音結束呈示部，這些音符應均勻地增值，演奏時需小心從震音轉爲六連音時，六連音容易混亂不清，可能會多拉或少拉幾個音，因此需放慢速度練習。

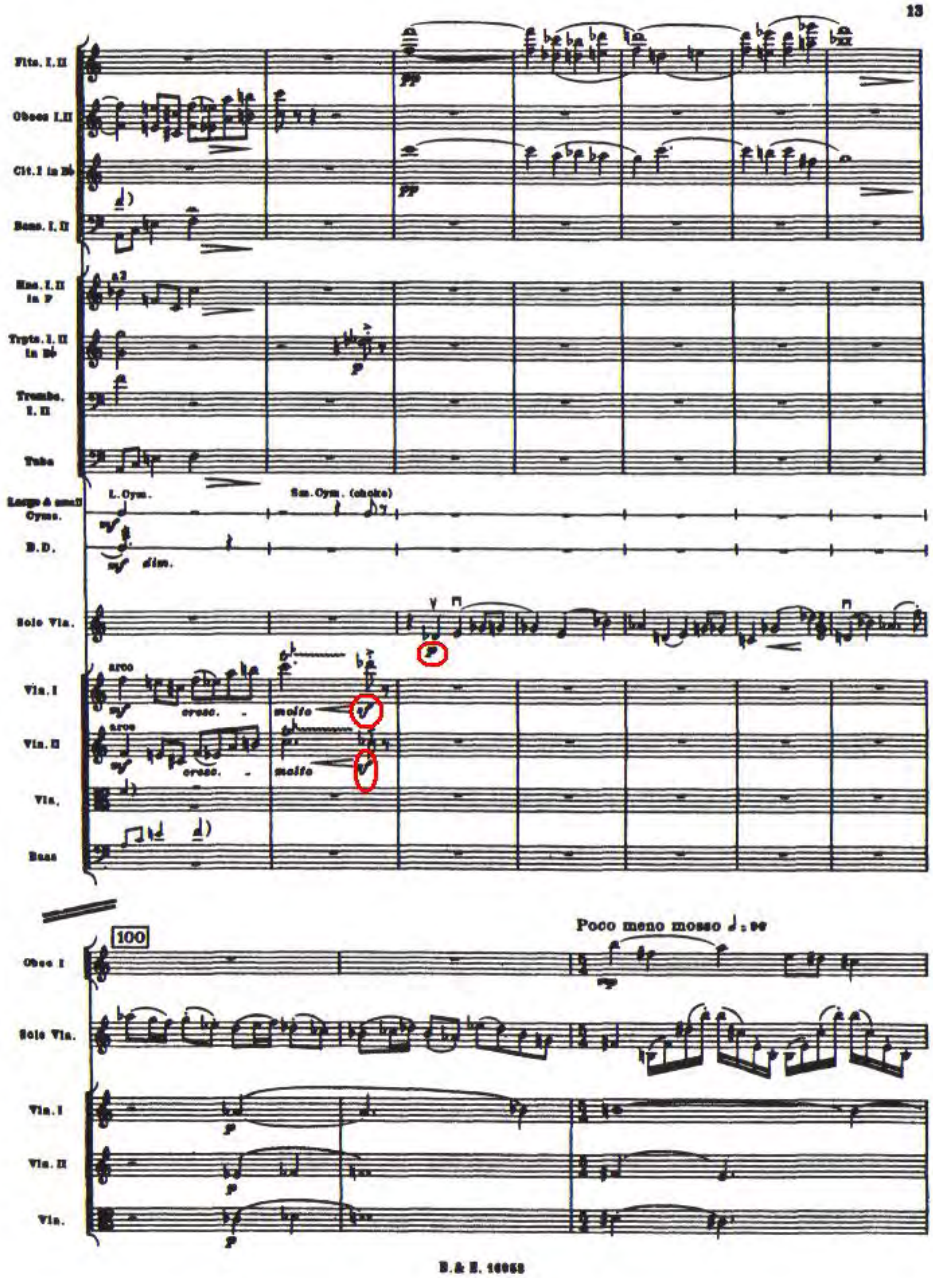
發展部開始於第 81 小節，如先前呈示部的第一主題群與第二主題群，巴爾托克不斷使用發展變奏擴展，同樣地，音樂具有層次感，情緒也變得越來越激動，從第 81 小節的力度 p，五小節後的力度 mf，再到第 88 小節，獨奏中提琴拉奏琶音音型烘托樂團的主題並漸強至力度 f，之後樂團接續獨奏中提琴琶音音型的表情擴大至第 94 小節的力度 sf，因此獨奏者在演奏上，每次的主題變化，抖音的幅度一次比一次多，運弓的重量越來越重，弓量使用也越用越多（【譜例 4-1-8】）。

【譜例 4-1-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 80 小節至第 92 小節



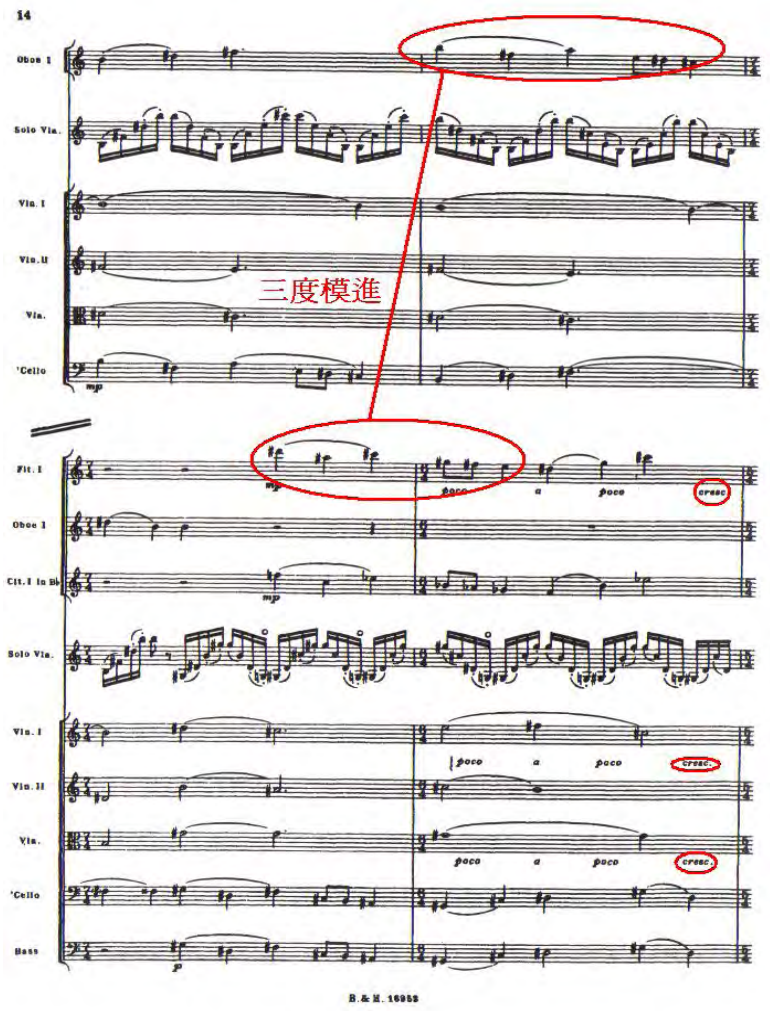
樂團奏出極具張力的力度 sf 後，獨奏中提琴以強烈對比的力度 p 再次呈現主題，營造出有如暴風雨過後的寧靜，爲營造此氣氛，此時弓應貼弦且靠近指板拉奏，抖音幅度不宜過大，另外筆者建議使用 C 弦演奏此主題較容易呈現出這樣的效果；隨後獨奏中提琴拉奏大跳音程，漸強至第 100 小節，拉奏略帶活潑的音型，暗示兩小節後獨奏中提琴將演奏較爲跳躍的琶音伴奏音型（【譜例 4-1-9】）。

【譜例 4-1-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 93 小節至第 102 小節

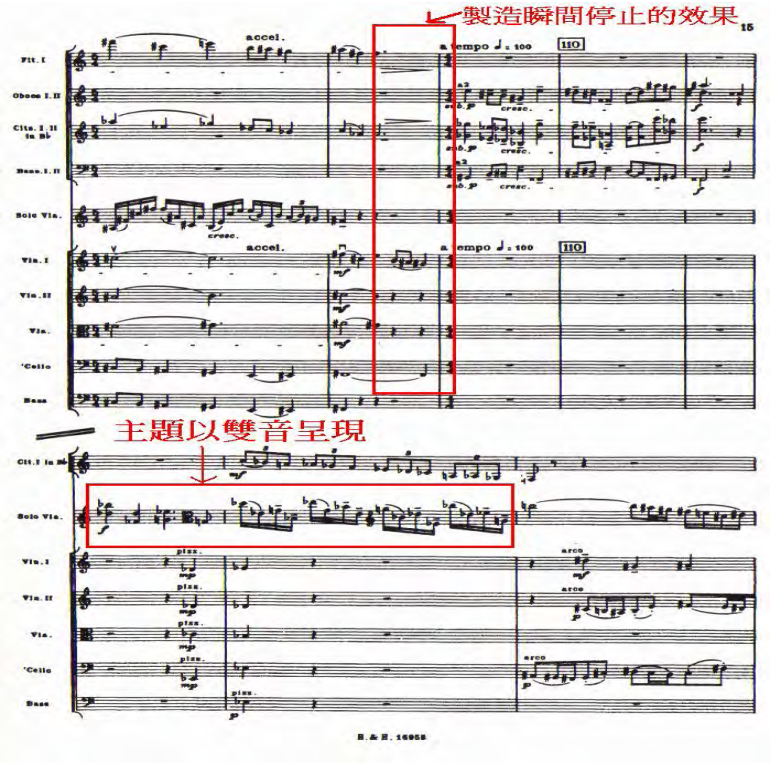


從第 102 小節至第 108 小節，主題由樂團演奏，獨奏中提琴退居伴奏的角色。樂團以三度模進的方式擴展主題，營造越來越強烈的情緒（【譜例 4-1-10】），但隨後樂團在第 108 小節突然漸弱爲力度 p，製造出瞬間停止的效果，接著樂團又從力度 p 漸強至力度 f，將音樂氣氛帶回至先前的情緒，獨奏中提琴接續激烈的表情，果決地拉奏主題，此次主題在實際演奏上較爲困難，主題以雙音呈現，並運用分散和絃的方式進行主題發展，由於這些分散和絃皆需跨絃演奏，增加演奏技巧的困難度，筆者建議練習時先以空絃練習跨絃，之後再照原譜演奏（【譜例 4-1-11】）。最後獨奏中提琴從激烈的主題變化轉爲第 120 小節溫柔的表情，力度由 mf 漸弱至 p，氣氛趨於緩和，樂團接續以力度 p，繼續漸弱結束發展部（【譜例 4-1-12】）。

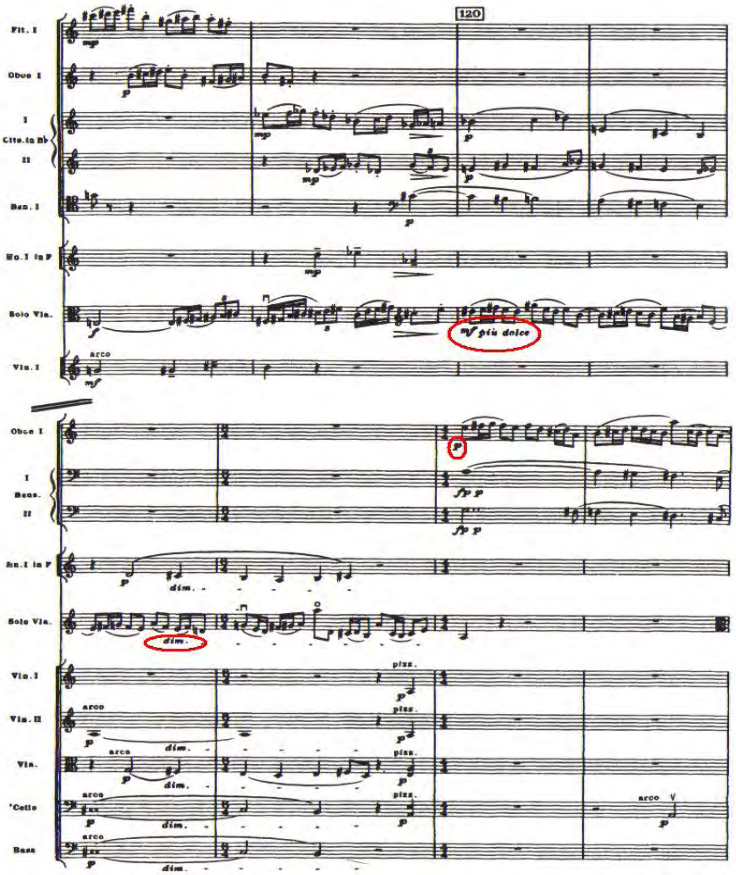
【譜例 4-1-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 103 小節至第 106 小節



【譜例 4-1-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 107 小節至第 114 小節



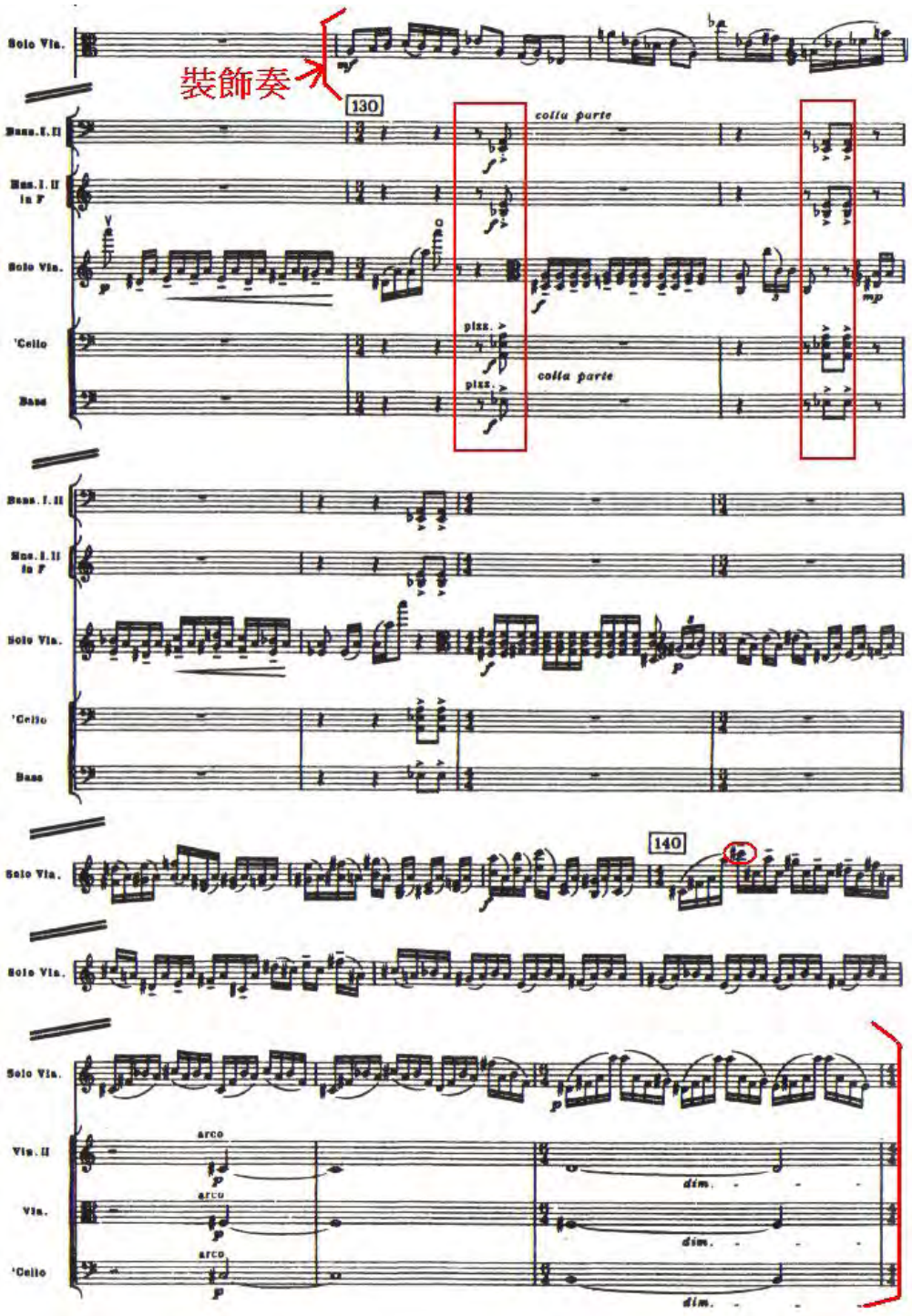
【譜例 4-1-12】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 118 小節至第 125 小節



裝飾奏從第 127 小節開始，速度上可較爲自由發揮，但仍然需注意結構上的平衡，不可因此使音樂鬆散。一開始旋律接續發展部的結尾，音樂表情是果決的，具有宣示效果，因此演奏者需乾淨俐落地拉奏，之後第 129 小節，節奏由慢漸快衝向高音，樂團接著以簡短的八分音符與之呼應，獨奏中提琴緊接著快速地拉奏雙音，拉奏此雙音時，弓應緊貼著絃，與絃呈垂直上下來回拉奏，如此聲音才得以清楚地發出而不會模糊不清；接著獨奏中提琴又再一次從低音衝向高音，樂團再次演奏簡短的兩個八分音符，隨後獨奏中提琴快速地拉奏和絃，不同於前一次的雙音，此次由三個音的和絃構成，因此演奏上更爲強烈，力度可能比譜上記載的表情符號再強烈一點，介於 f 與 ff 之間，結束快速又強烈的三和絃後，筆者建議演奏者應稍作停頓，轉換心情接續後方以力度 p 開始的樂句，但不可停頓過久，以免破壞裝飾奏樂段的整體性；稍作停頓後，音樂又從平靜的氣氛出發，速度由慢漸快至第 139 小節前半部，後半部又漸慢回至先前停頓後的速度，接著第 140 小節琶音上行至 $^{\#}c^{3}$ 音，下行漸快到下一小節，之後第 141 小節結尾又漸慢，稍做換氣後再接續第 142 小節。從第 142 小節開始，速度慢慢加快至第 144 小節，加速至與第一樂章開頭同樣的速度，爲之後主題再次呈現做準備。

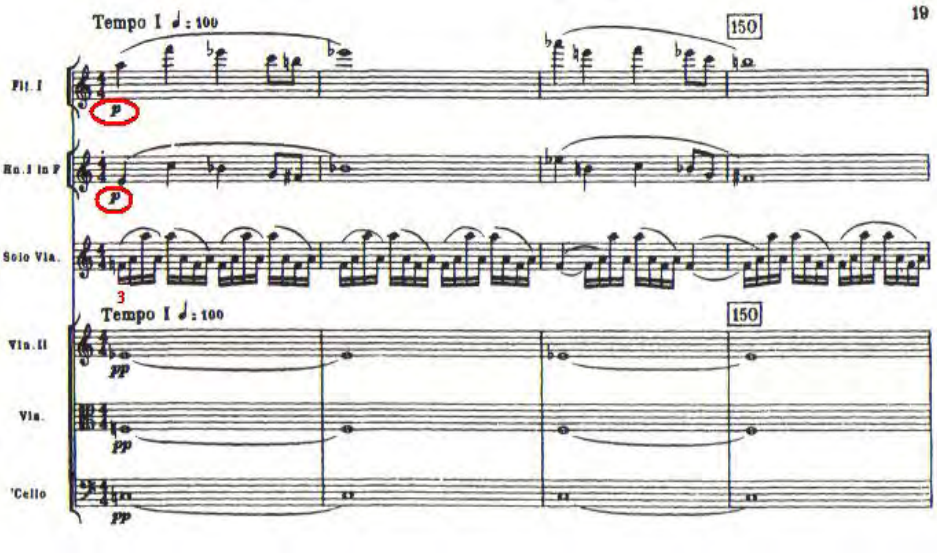
整段裝飾奏應視爲一個完整的段落，速度由快與慢接替呈現，其中旋律大多伴隨持續音出現，因此拉奏時需特別強調非持續音，使旋律明顯展現，此外還需注意跨絃及換把位的問題，特別是再現部出現前七小節，需安靜地演奏使樂團能天衣無縫地銜接，演奏再現部主題（【譜例 4-1-13】）。

【譜例 4-1-13】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 126 小節至第 146 小節



再現部接續獨奏中提琴的裝飾奏，由木管小聲地吹奏主題，獨奏中提琴以力度 pp 演奏琶音音型伴奏之，爲了營造安靜的氣氛，應盡量避免過大的換絃動作干擾氣氛（【譜例 4-1-14】）。

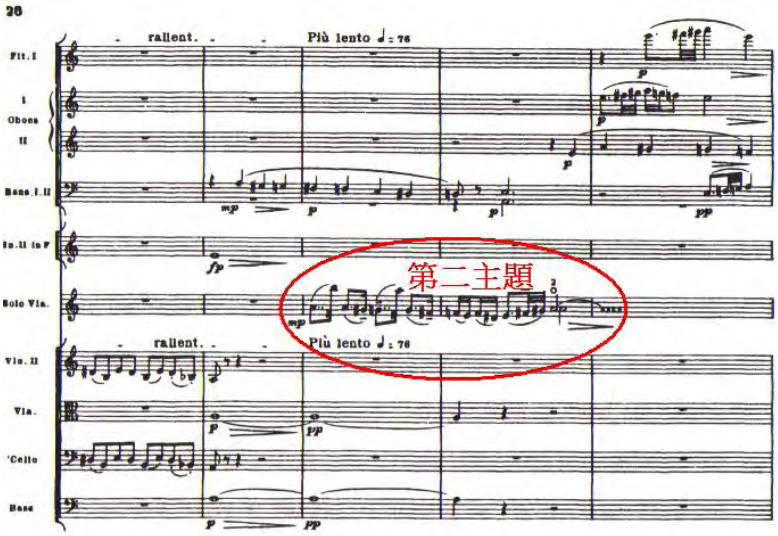
【譜例 4-1-14】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 147 小節至第 150 小節



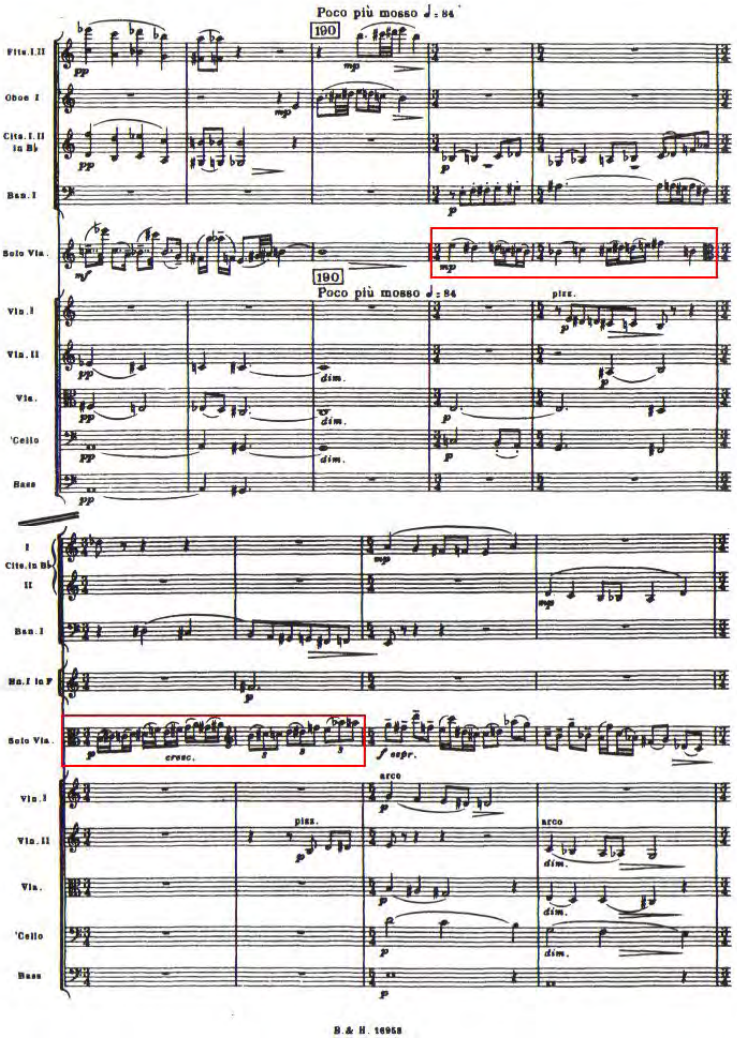
之後從第 160 小節至第 183 小節的過門段落與呈示部的過門樂段幾乎完全一致，只是調中心音從之前呈示部的 C→B 變成以 E 音爲調中心音，因此筆者不再重複敘述詮釋方式。

第二主題群以附點節奏裝飾，營造出略帶搖擺的韻律（【譜例 4-1-15】），因此運弓不宜過重並靠近指板拉奏，較容易達成此效果，由於附點節奏容易使主題旋律不易連貫，因此需特別小心三十二分音符及十六分音符，避免阻擾旋律進行，另外，實際演奏上需分清楚複附點與附點音符的音值長度。接著第 191 小節獨奏中提琴以第二主題的後半部做發展，並不斷地使用上升音型及增值手法使音樂營造昇華的感覺（【譜例 4-1-16】）；最後樂團以連續的小二度音型，將氣氛從虛無的感覺拉回至寬闊、宏偉的氛圍，爲尾奏做準備（【譜例 4-1-17】）。

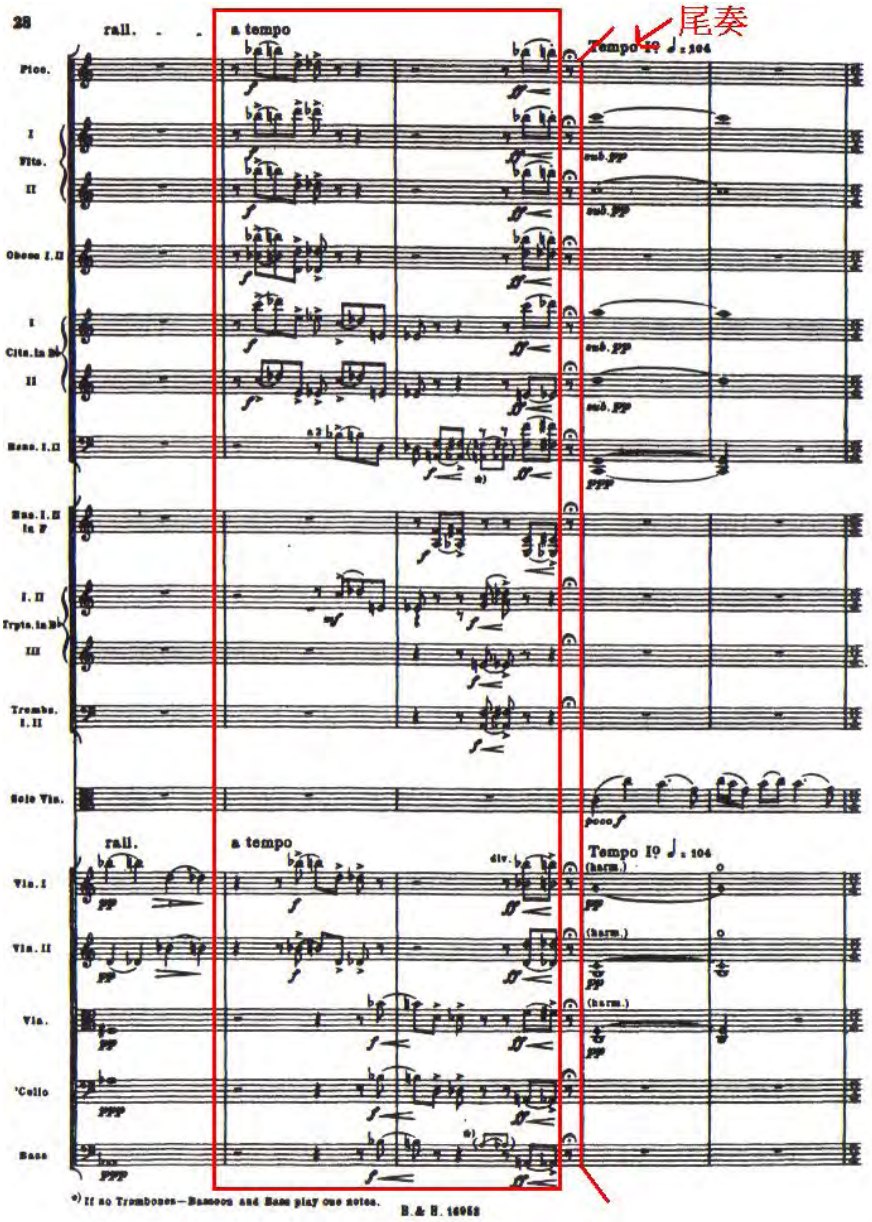
【譜例 4-1-15】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 183 小節至第 187 小節



【譜例 4-1-16】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 188 小節至第 196 小節

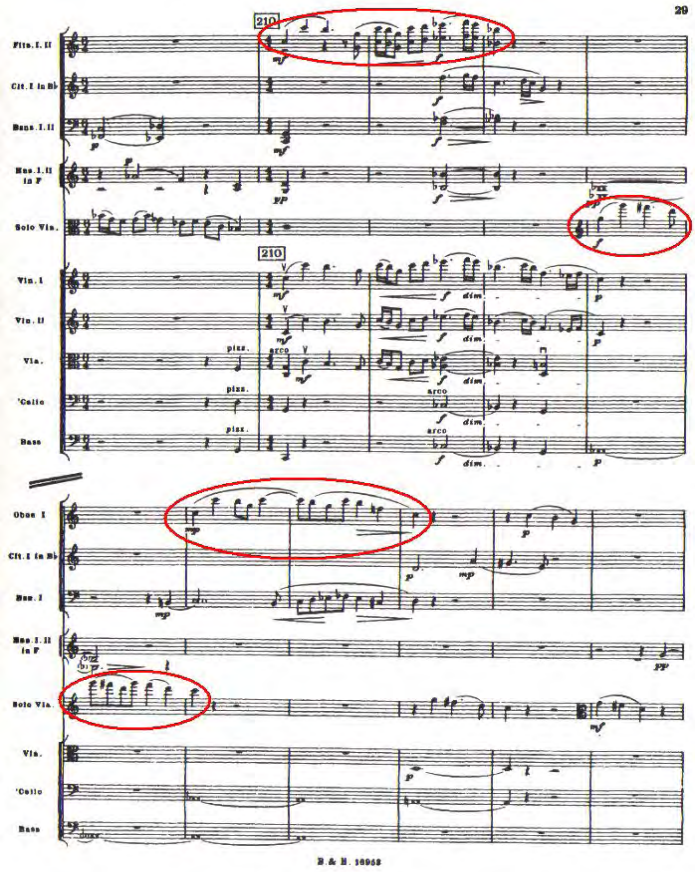


【譜例 4-1-17】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 204 小節至第 208 小節

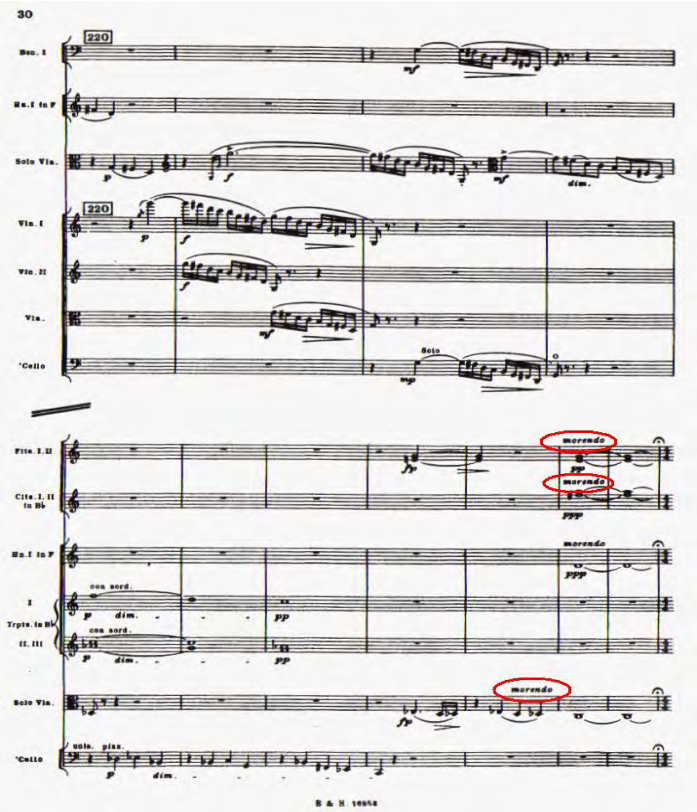


尾奏由獨奏中提琴以飽滿溫暖的音色作爲開端，筆者建議抖音速度應採用快速但不激烈的方式，抖音幅度不宜過大，如此才能表達出宏偉壯麗的氣氛。尾奏由獨奏中提琴與樂團輪流演奏旋律(【譜例 4-1-18】)，所以獨奏與樂團需搭配得宜，以免音樂氣氛中斷，最後由獨奏中提琴演奏下行音型，漸慢、漸弱且漸漸消失（morendo）結束第一樂章（【譜例 4-1-19】）。

【譜例 4-1-18】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 209 小節至第 219 小節

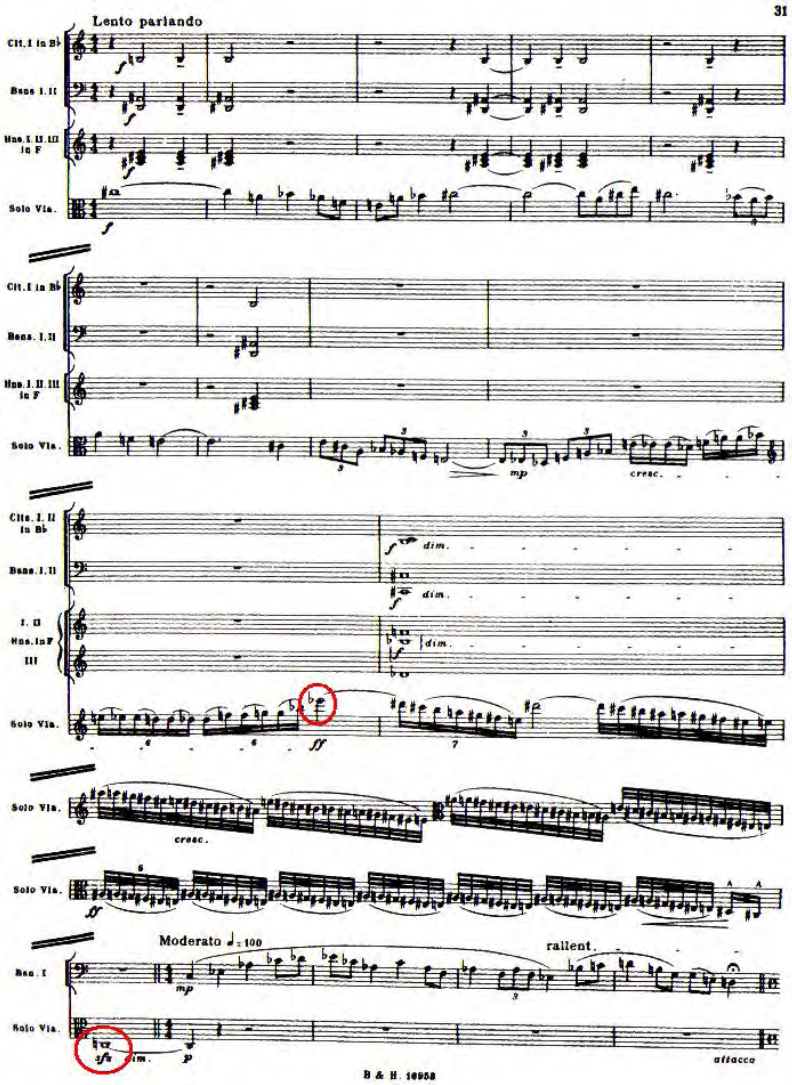


【譜例 4-1-19】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 220 小節至第 230 小節



第一樂章漸漸消失後，音樂稍作停頓，接著獨奏中提琴拉奏具有宣示效果的間奏樂段，音樂營造出磅礴的氣勢，因此演奏時抖音速度快且幅度大，弓量盡可能地使用，使音樂連貫。從間奏的第 8 和第 9 小節開始，藉由減值及上行音型帶出間奏樂段的高潮，演奏者應依減值程度做適度地漸快，達到緊湊的效果。接著獨奏中提琴從高音降 e^3，藉由一連串的快速下行連音演奏至低音 c，每個音需乾淨俐落地發出，因此左手手指需抬高用力地按下，每串連音之銜接處緊密結合，避免因移把位或換絃造成時間上的空隙。最後樂團接續獨奏中提琴的低音 c，由低音管吹奏一段優美的旋律，引入第二樂章（【譜例 4-1-20】）。

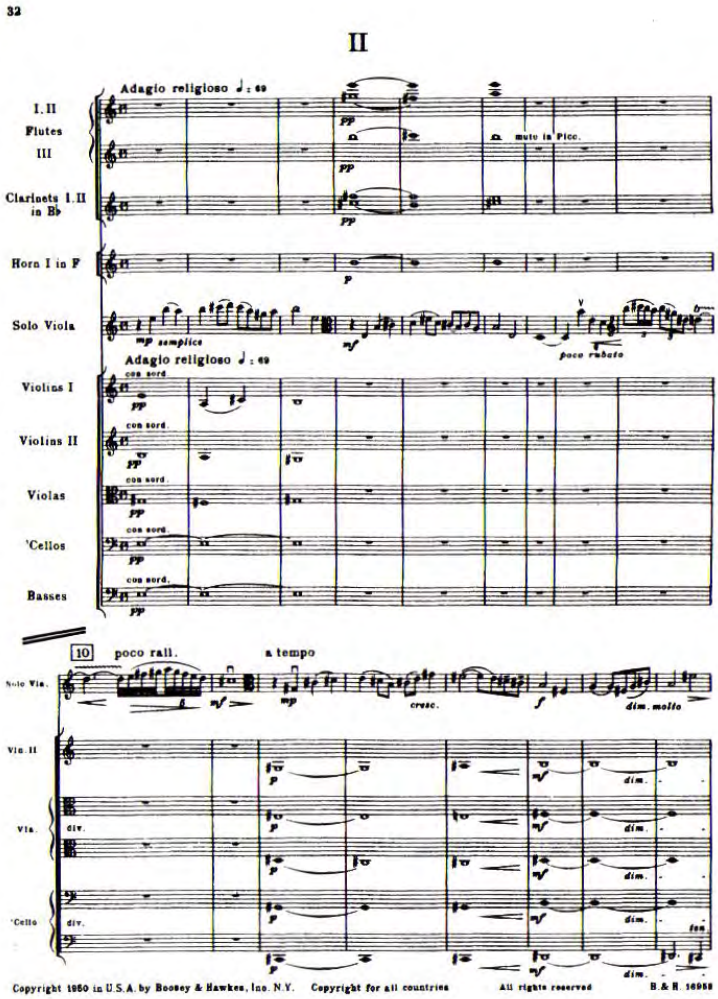
【譜例 4-1-20】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 231 小節至第 248 小節



第二節　第二樂章之詮釋

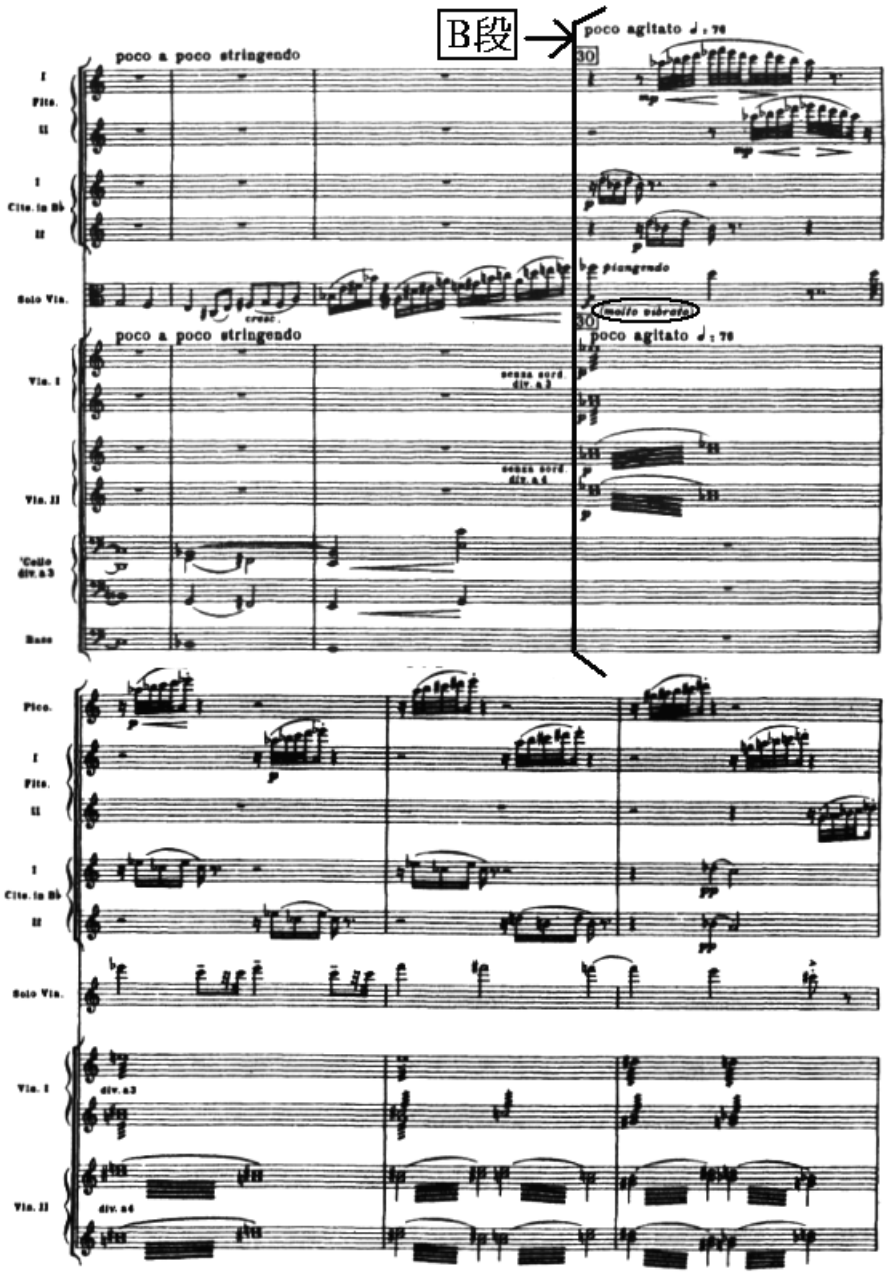
第二樂章的氣氛如同標題的術語—虔誠的緩板（Adagio religioso），爲了營造脫俗的氣氛，獨奏者不應使用過多的弓量以及過重的弓壓，抖音的幅度不宜太大，抖音的速度亦不能過快以免產生神經緊繃的音質。整個 A 段藉由高低音旋律輪流出現，使音色產生豐富的變化，因此獨奏者在拉奏 A 段時，需特別注意弓在弦上的位置，當拉奏至低音及高把位時，弓應拉奏在靠近琴橋的位置，製造出較爲厚實的音質，而若旋律出現在高音絃，弓則需注意壓力不宜過大並拉奏在靠近 f 孔的位置，以免聲音太過尖銳刺耳（【譜例 4-2-1】）。

【譜例 4-2-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 1 小節至第 17 小節



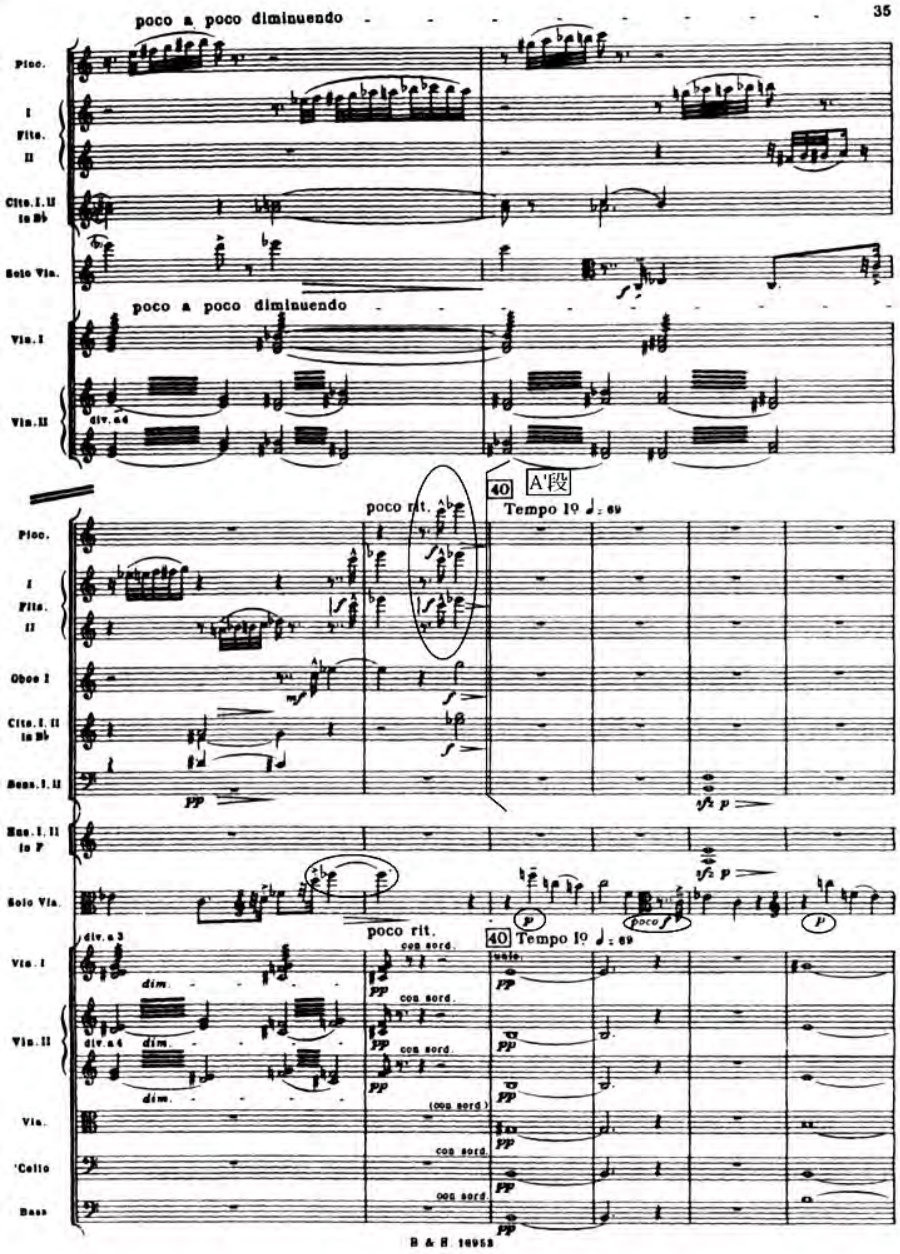
接著第 28 小節獨奏中提琴的旋律從低音慢慢爬升至高音 $^{b}e^{3}$，進入如大自然蟲鳴鳥叫般的段落 B。管樂在 B 段不斷出現以三十二分音符組成的音群，並隨音型漸強及漸弱產生忽隱忽現的效果，而獨奏中提琴在高音域演奏以「較多的抖音」（molto vibrato），展現出驚恐、情緒不穩的感覺，實際演奏上抖音雖然較為大些，但小心抖音幅度不宜過大，以免造成音高過於晃動，影響旋律進行（【譜例 4-2-2】）。

【譜例 4-2-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 27 小節至第 33 小節

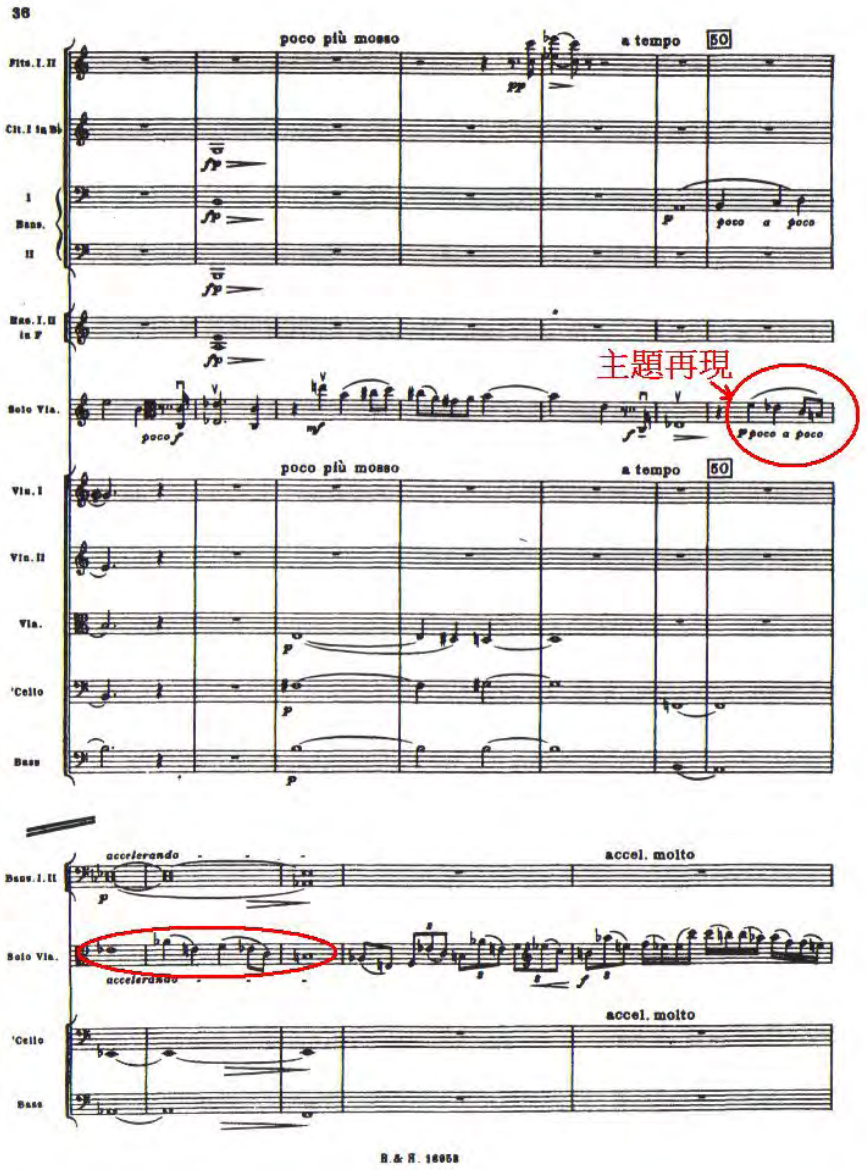


B 段結束在長音 $^{b}e^{3}$ 音上，由力度 f 漸弱至力度 p 進入段落 A'；段落 A'一開始接續 B 段的情緒，雖然獨奏中提琴是從力度 p 開始演奏主題，但兩小節後又以厚重的力度 f 演奏 B 段的動機，與力度 p 的 A'主題形成強烈對比，製造驚魂未定的感覺（【譜例 4-2-3】），直至第 50 小節第一樂章主題再次出現才回歸平靜，主題出現後獨奏中提琴開始從三連音減值成十六分音符，將音樂從平靜帶入具有強烈節奏感的間奏樂段（【譜例 4-2-4】）。

【譜例 4-2-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 36 小節至第 43 小節

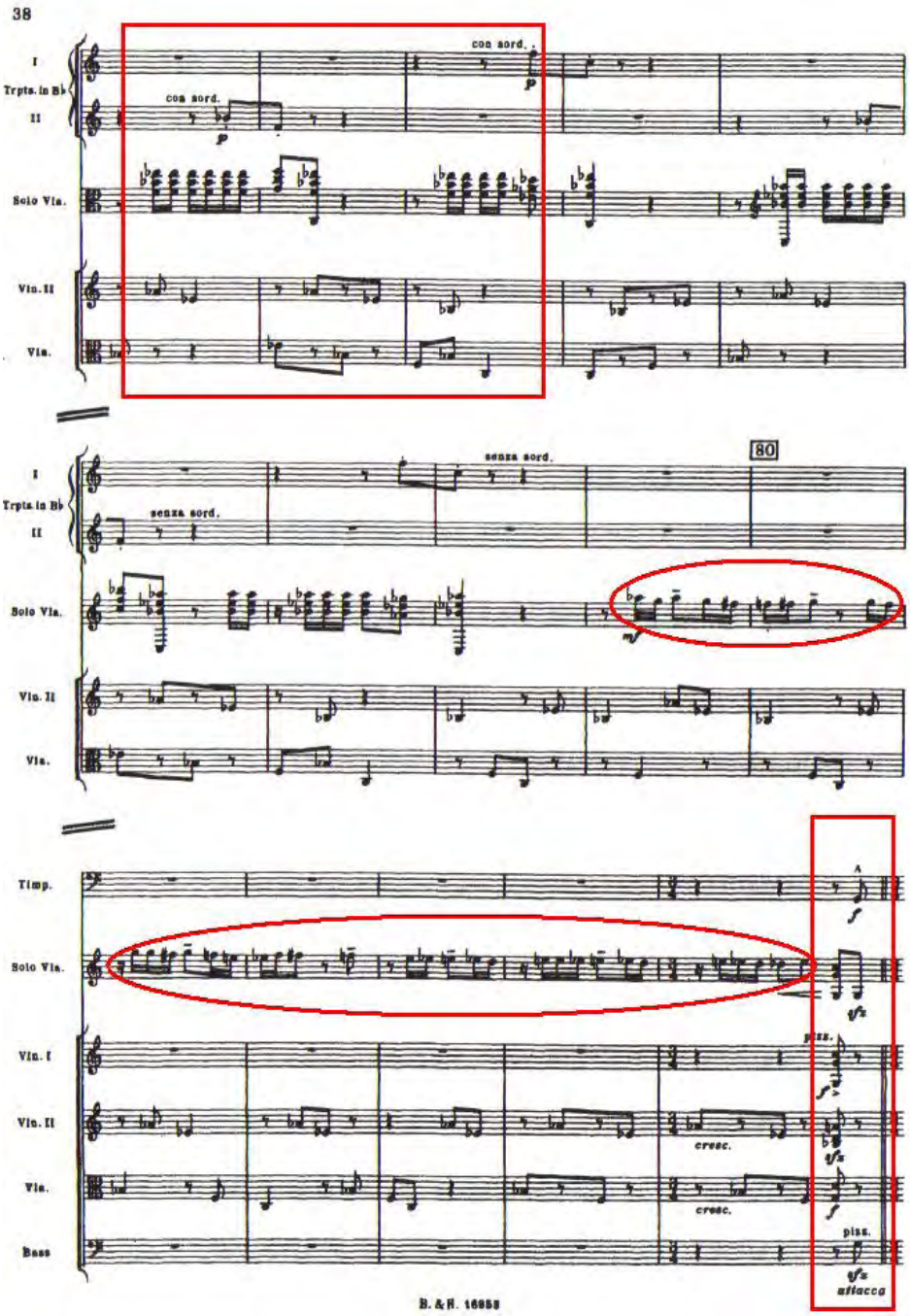


【譜例 4-2-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，第 44 小節至第 55 小節



此段間奏可視爲下一樂章之導奏，以節奏性音型構成，在各聲部中錯落，接著獨奏中提琴接續個聲部的聲響以和絃方式呈現，在演奏上需注意和絃變換時的音準問題，以及和絃的發聲。運弓不宜施加過大的重量以免聲音產生撕裂聲。間奏的最後七小節使用相鄰半音之間的十六分音符音群，暗示下一樂章的主題，演奏時需注意每音需清楚地發聲，最後的八分音符應乾淨利落地導入下一樂章（【譜例 4-2-5】）。

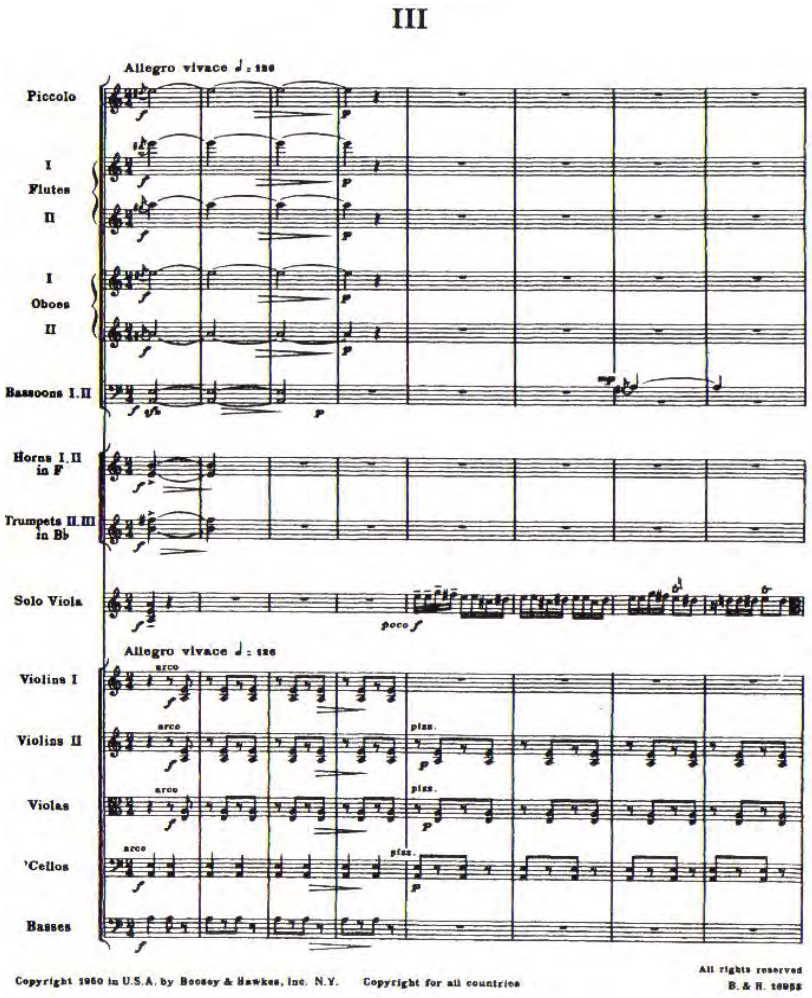
【譜例 4-2-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，間奏樂段，第 71 小節至第 85 小節



第三節　第三樂章之詮釋

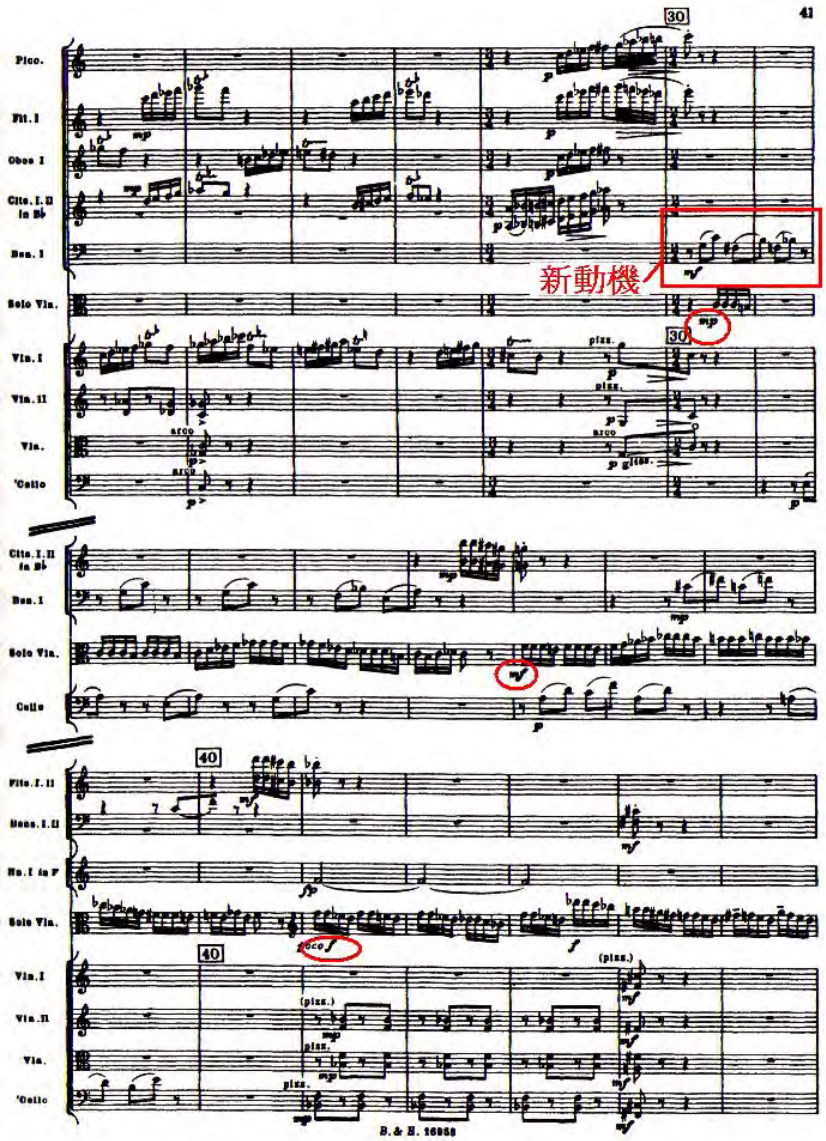
第三樂章接續第二樂章的間奏樂段，樂團以 A、E 兩音演奏四小節的導奏，獨奏中提琴於四小節後演奏此樂章之主題，此主題由半音相鄰的十六分音符快速音群組成，演奏者需營造類似舞曲的風格，因此筆者建議可在各樂句的開頭加上小小的重音，使音樂具有韻律感；除了在樂句的開頭加上重音外，十六分音符音群需清晰地發聲，演奏者應注意觸絃方式，弓咬住絃使聲音乾淨俐落地發出；接續十六分音符之後出現的震音，也需清楚地發聲，因此拉奏震音時弓速不宜過快，讓左手有充足的時間打完音符，以免混淆不清（【譜例 4-3-1】）。

【譜例 4-3-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 1 小節至第 8 小節



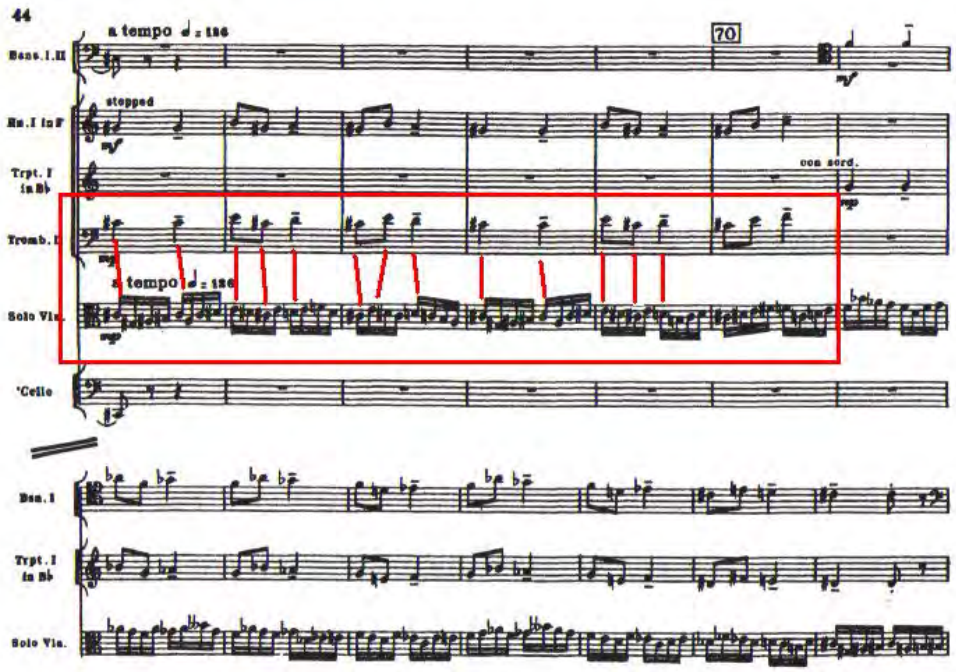
從第 30 小節開始，低音管吹奏以第一主題後半部變形的新動機，獨奏中提琴以十六分音符音群與樂團呼應，漸漸擴張至段落 B，營造越來越熱烈的氣氛，爲達到此效果，作曲家已在樂譜上清楚標示力度變化，從力度 mp 漸強至力度 ff，演奏時應注意弓量的變化，需均勻地擴大（【譜例 4-3-2】），另外，爲使樂句流暢，筆者建議力度可隨音型變化做些許改變，音型向上時力度做一點點漸強，但仍需控制在樂譜記載的力度範圍內做改變，最後再由絃樂拉奏與第 30 小節相同的動機引入 B 段。

【譜例 4-3-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 25 小節至第 45 小節



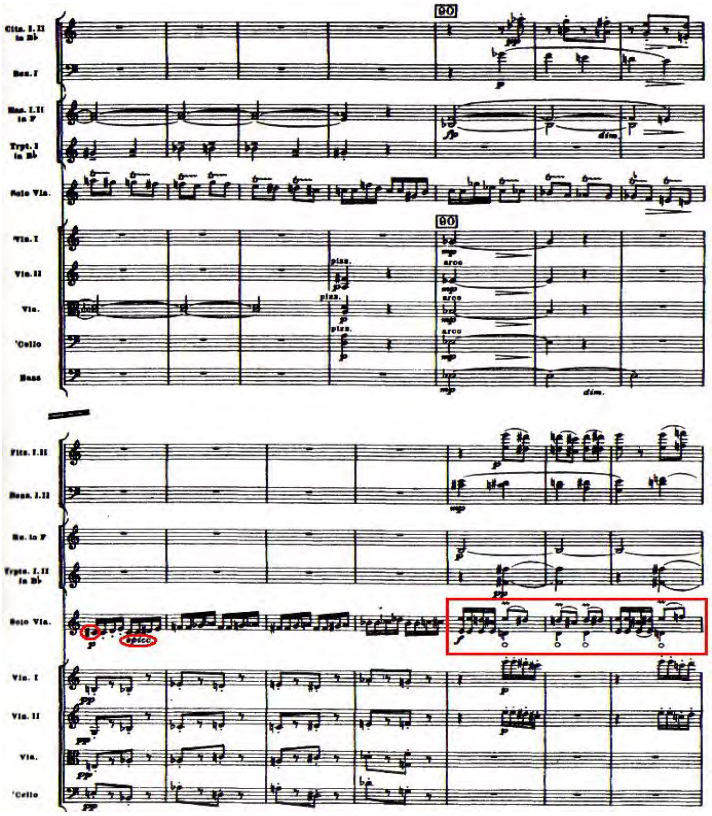
B 段主題較第一主題具有明確的旋律，銜接之前熱烈的氣氛，由樂團先演奏兩句主題旋律，獨奏中提琴隨後在第三句（第 65 小節）以十六分音符音群出現，此段旋律是以樂團的主題旋律加上主旋律的鄰近音構成，因此對獨奏者的左手按指是一大考驗，左手按絃與右手運弓的搭配，需緊密配合，若稍有閃失，即造成混亂，有關此段落的練習方式，將於下一節探討（【譜例 4-3-3】）。

【譜例 4-3-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 65 小節至第 78 小節

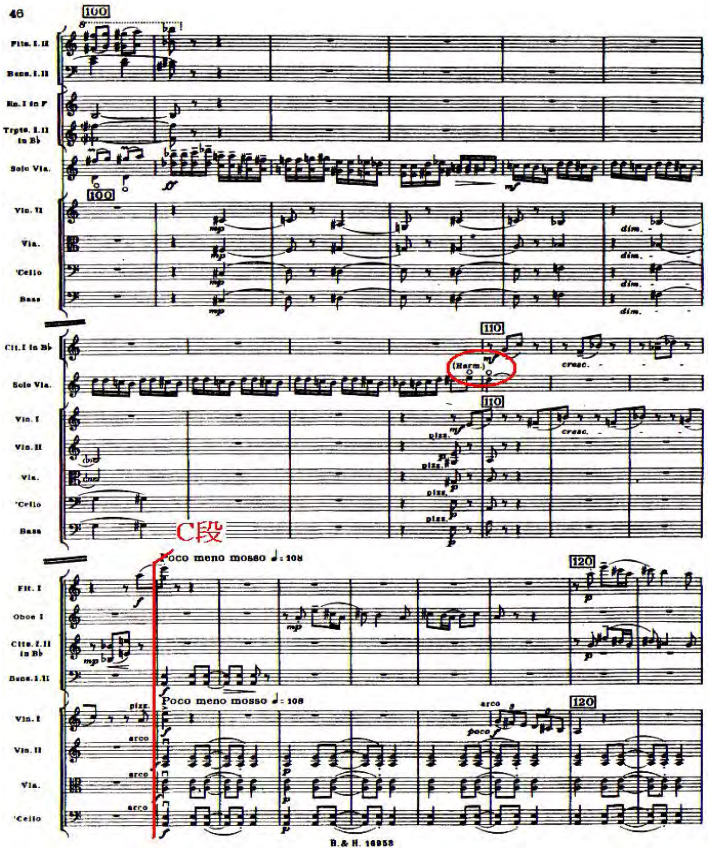


隨後第 84 小節，獨奏中提琴拉奏第一主題旋律，以震音下行至第 93 小節的$^{\#}c^{1}$ 音，之後旋律從低音漸漸上行，並由跳弓（spiccato）慢慢轉變成拉奏，營造越來越激動的情緒，爲順利達成此氣氛，實際演奏上需注意當跳弓轉換成拉奏時，弓量必須從跳弓奏法均勻地漸漸增大至拉奏；情緒推升至第 97 小節，獨奏中提琴以雙音再次呈現主題（【譜例 4-3-4】），並於第 103 小節換成單音旋律，最後獨奏中提琴拉奏簡潔有力的泛音接入樂團間奏導入 C 段（【譜例 4-3-5】）。

【譜例 4-3-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 86 小節至第 99 小節

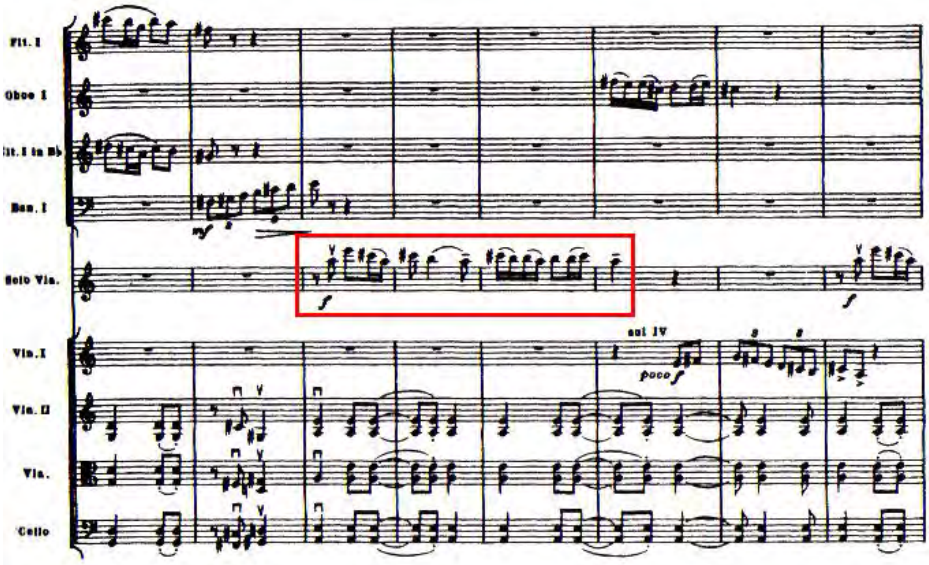


【譜例 4-3-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 100 小節至第 121 小節



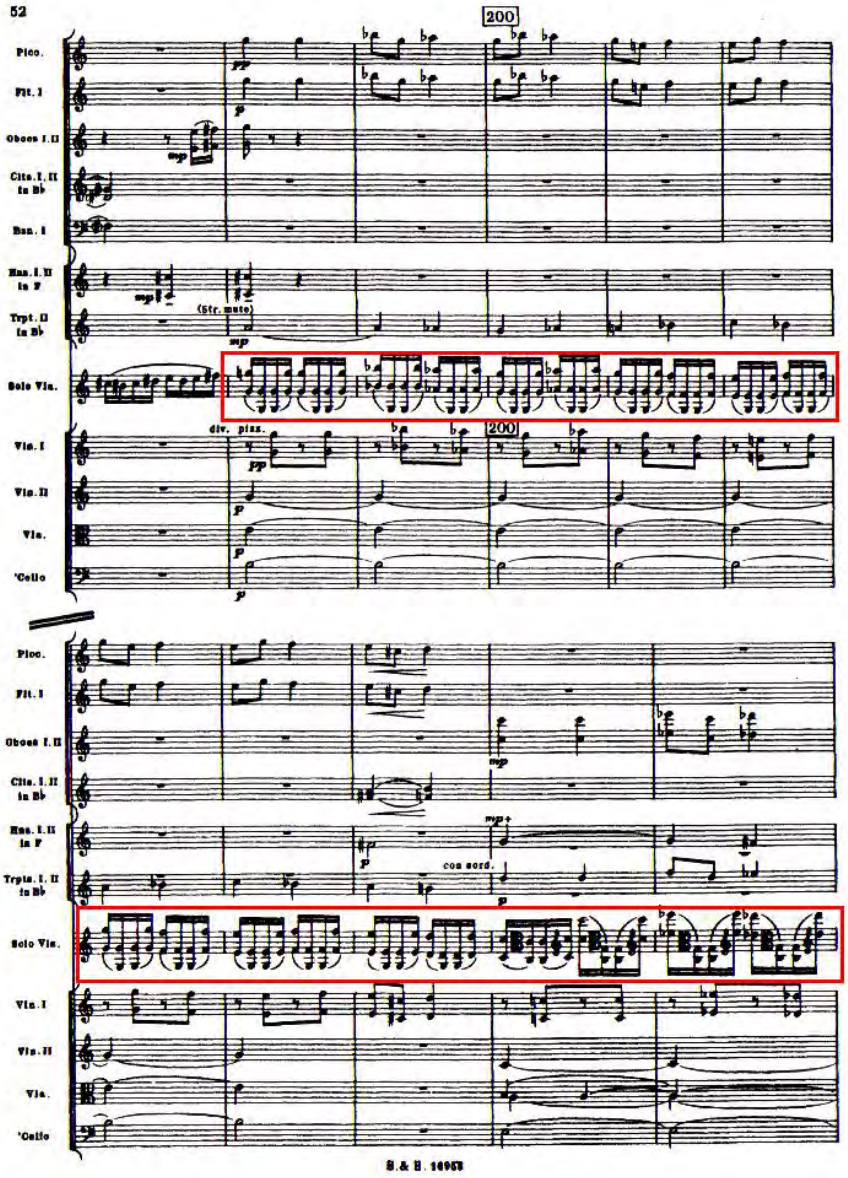
段落 C 的主題是具有民謠風格的旋律，樂團的三連音音型做爲民謠風格旋律的回應，音樂營造歡樂的氣氛，節奏富有民族舞蹈的韻律，因此筆者建議獨奏中提琴在演奏此民謠風格旋律時，可在八分音符的音尾將弓微微地揚起，使音樂充滿韻律感。此外，主題中以每兩個音爲一組的十六分音符音型，弓需在每組的第二個十六分音符做收尾的動作，營造民族音樂俏皮的感覺（【譜例 4-3-6】）。

【譜例 4-3-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 122 小節至第 129 小節



第 177 小節樂團再次出現段落 B 的主題進入 B'段，獨奏中提琴以八度雙音與樂團呼應，接著第 190 小節雙簧管與獨奏中提琴以卡農的形式展現原 B 段主題，之後獨奏中提琴以上行音型進入本樂章的高潮，獨奏中提琴以八度雙音近似瘋狂地演奏與樂團同樣的旋律。整段 B'段落營造出高亢的情緒，因此獨奏者拉奏此段旋律時，弓量需使用全弓並緊貼著絃，手臂快速地來回移動，不必過於擔心音色問題，因此時音色需要較爲粗糙、磨擦絃的聲響，製造粗獷的感覺(【譜例 4-3-7】)。

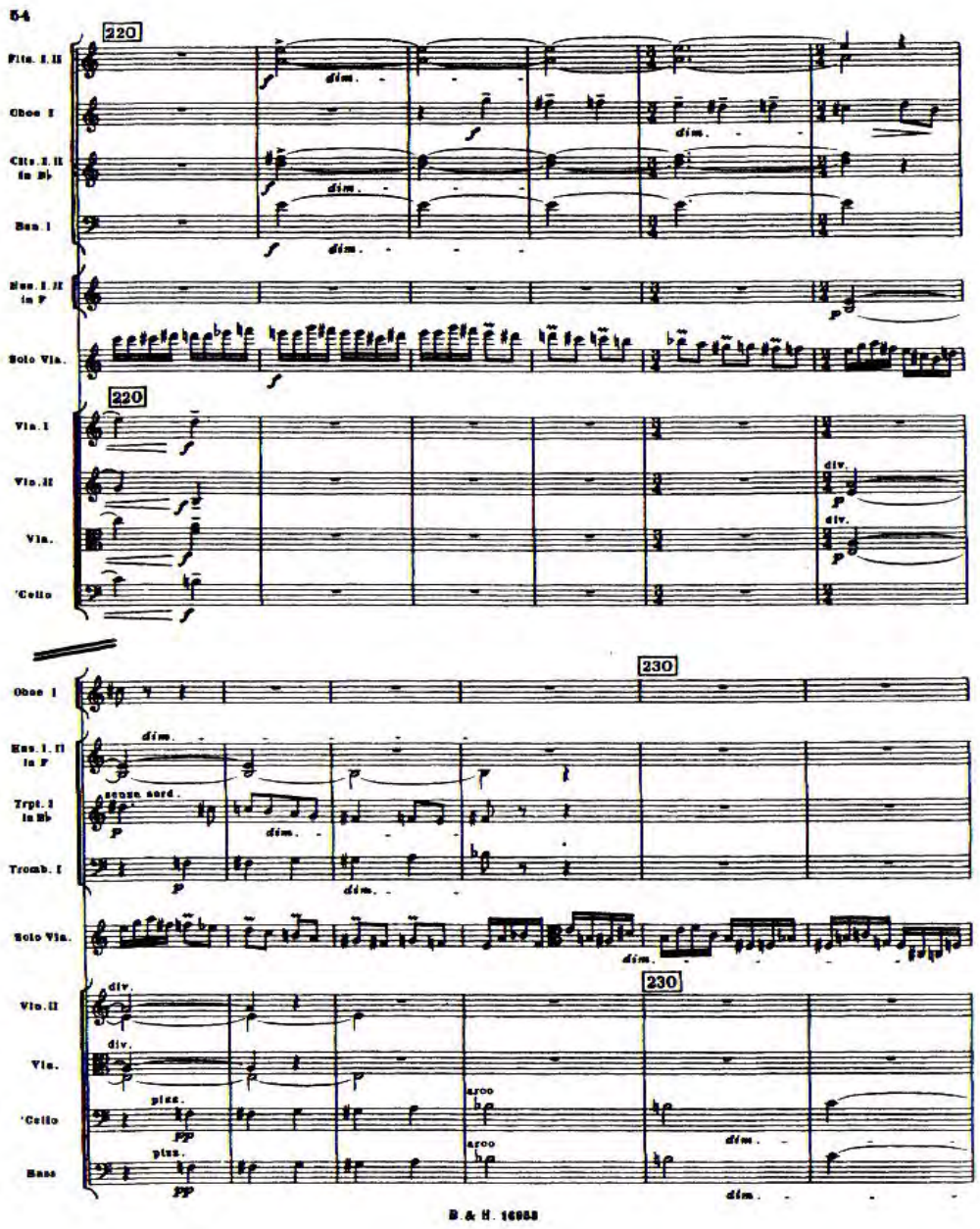
【譜例 4-3-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 197 小節至第 207 小節



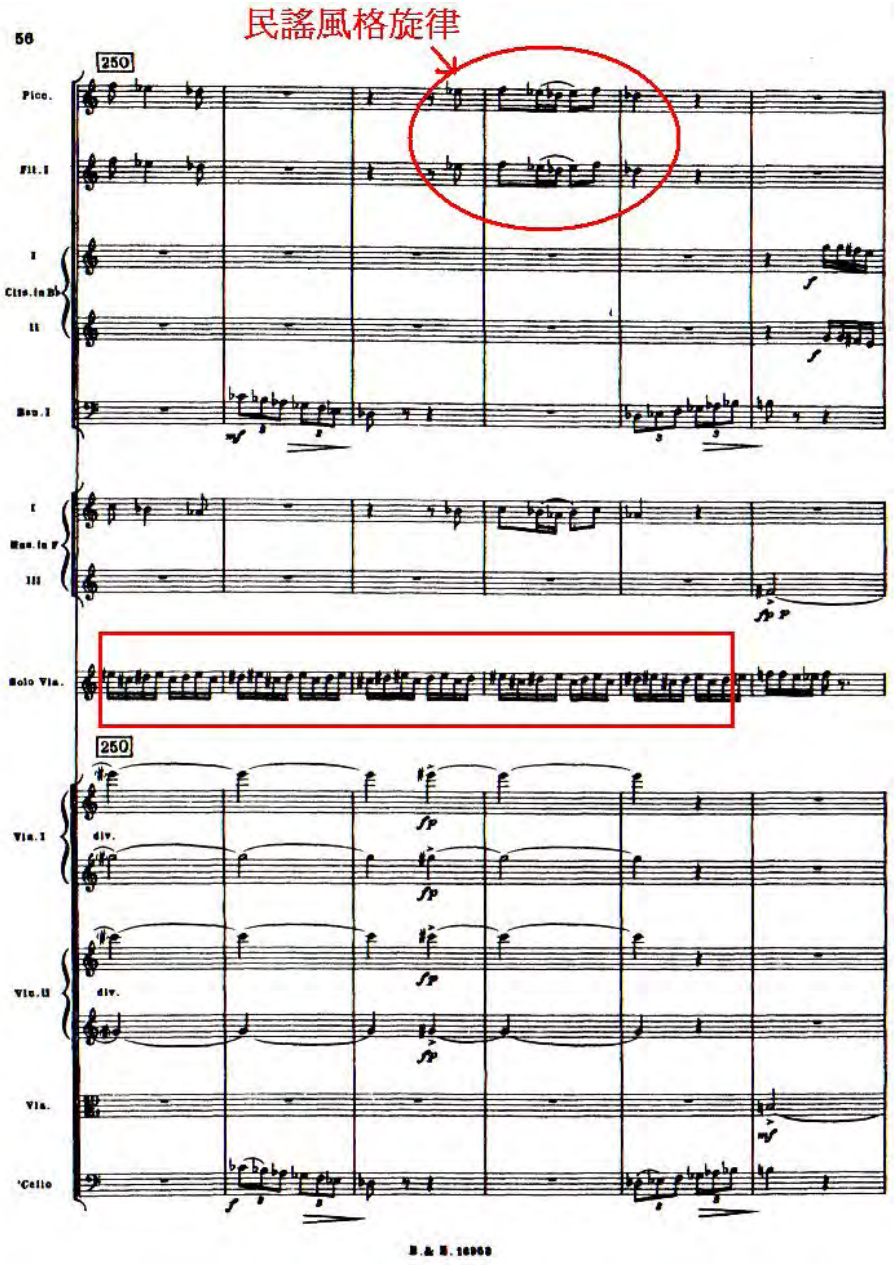
從第 213 小節進入尾聲的段落 A'，以快速十六分音符音群上行至第 221 小節，並再次回到本樂章開頭的主題，暗示樂曲即將結束，音樂需營造肯定、果決的感覺，因此演奏時弓應貼弦並靠近琴橋拉奏，使音清楚地發出；隨後主題下行到第 229 小節，獨奏中提琴演奏快速且需跨絃的十六分音符，演奏時應注意左右手的搭配，以及避免因換絃產生的雜音（【譜例 4-3-8】）。第 249 小節樂團再次出現段落 C 的民謠風格旋律，此時獨奏中提琴幾近瘋狂地重複以 $^{\#}e^{2}$—$^{\#}c^{2}$—$^{\#}d^{2}$ 組成的十六分

音符音群，演奏時應注意左手按絃，需放慢練習以免造成手指打結的現象（【譜例 4-3-9】)，接著第 255 小節與樂團交錯演奏，製造緊湊的氣氛，之後樂團接續緊湊的氣氛，演奏四小節的快速音群，最後由獨奏中提琴乾淨俐落地演奏上行音型結束本曲。

【譜例 4-3-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 220 小節至第 231 小節



【譜例 4-3-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 250 小節至第 255 小節



第四節　中提琴高難度演奏技巧探討

此首作品堪稱中提琴協奏曲中，音樂內涵及演奏技巧最為艱深的經典曲目。充分地掌握技巧，進而用有效的方法練習，以深刻地表達出其中蘊含的情感與效果，是演奏此曲的不二法門，因此在本節中，筆者將本曲中技巧困難的片段分為四大類，並再細分幾項不同的類型，就其特點與練習方法，一一探討。

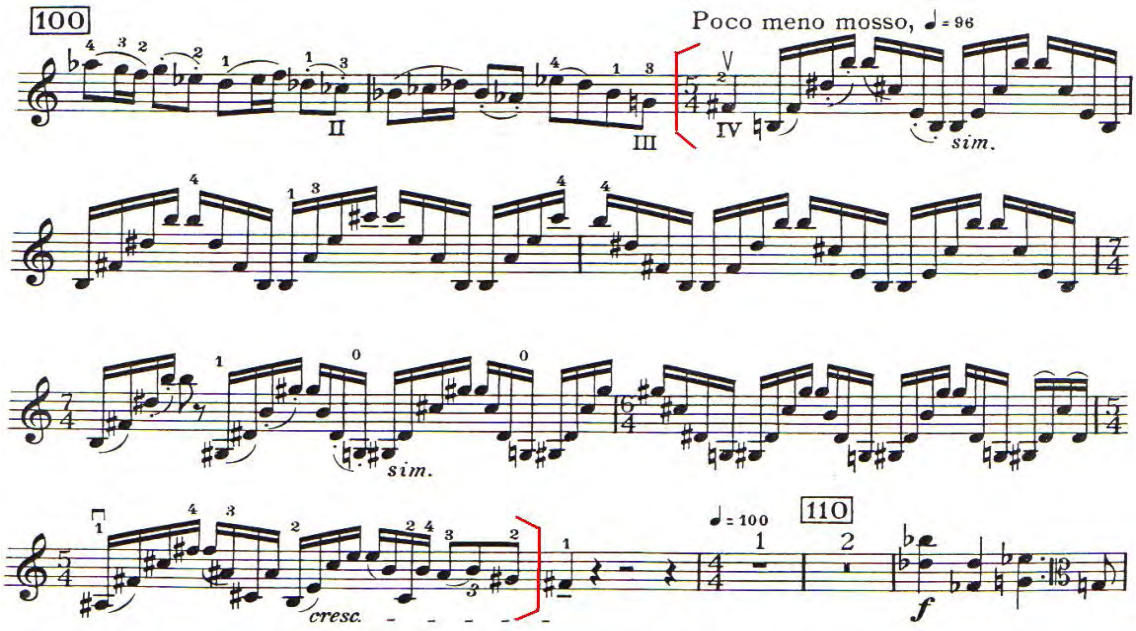
跨絃

本曲有許多片段使用跨絃技巧，其中大致可分為「琶音型」與「大跳音程型」兩種類型，以下分別舉例說明之。

一、琶音型

本曲有許多片段由樂團演奏主題，獨奏中提琴以琶音音型伴奏之，例如第一樂章的第 102 小節至第 107 小節（【譜例 4-4-1】），即為典型的例子。

【譜例 4-4-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 100 小節至第 112 小節

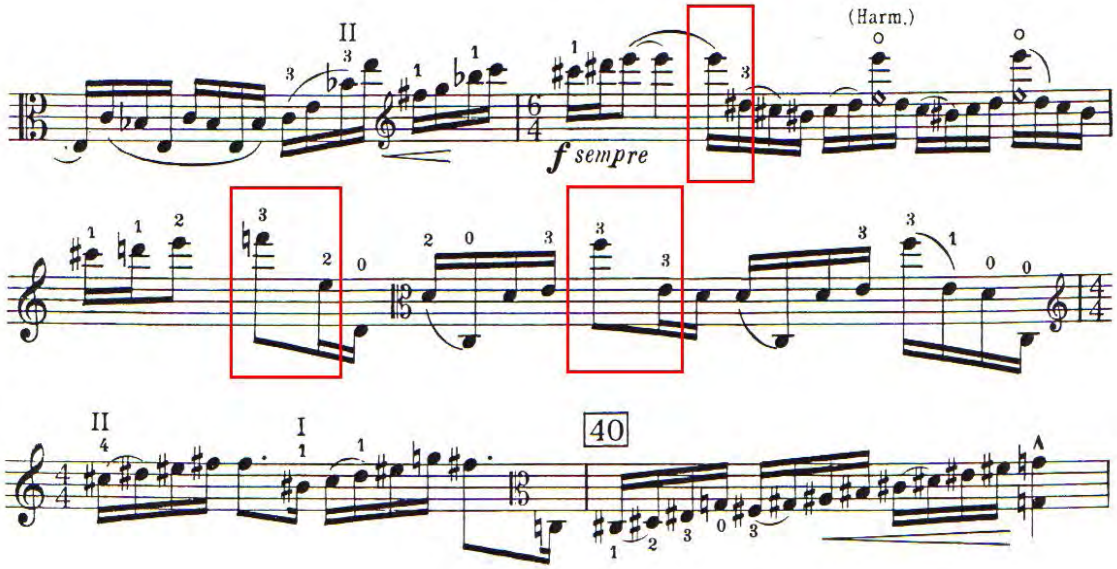


練習琶音音型前可先練習空絃的跨絃練習，依照樂譜上的音符所使用之空絃練習，例如【譜例 4-4-1】，先用 C、G、D、A 四條空絃練習，練習時需注意當弓要換至下一條絃之前，必須預先轉換弓的角度，以免突然轉換，使音符產生重音，待可圓滑地換絃後再依樂譜上之音符練習。其他相關的跨絃練習，也適用此觀念。

二、大跳音程型

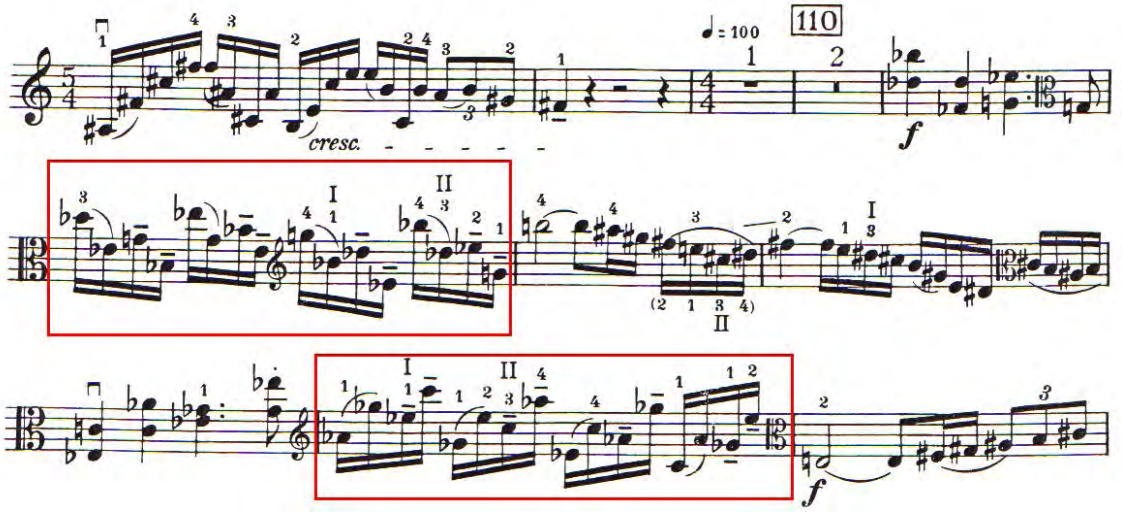
大跳音程音型的練習方式大致與琶音型的練習方法大致相同，但大跳音程型除了需要換絃技巧外，還需要精確的音準，例如【譜例 4-4-2】和【譜例 4-4-3】。

【譜例 4-4-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 36 小節至第 40 小節



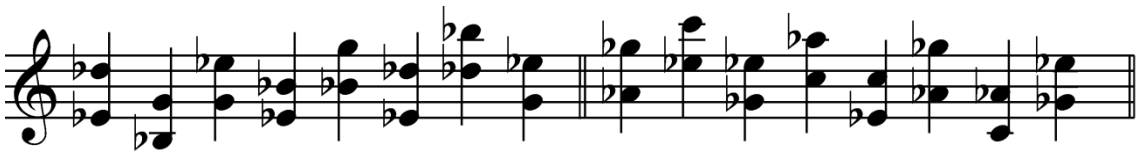
【譜例 4-4-2】除應用上述的跨絃技巧之外，此處也應用移把位的技巧，移把位並非在指板上盲目地移動，而需記憶音與音之間的相對位置，因此筆者建議，練習時應先練習需移把位的音程，如【譜例 4-4-2】的框框部份。這些大跳音程需反覆練習使音與音之間的距離直至不需思索音程間距，就能直接移至準確的目的音為止。

【譜例 4-4-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 107 小節至第 118 小節



【譜例 4-4-3】也是同時使用跨絃及移把位技巧，此種片段可將前後音合併成雙音音程練習，例如【譜例 4-4-4】，待雙音音程可迅速、準確地移動後，再以原譜練習，其他類似的大跳音程，可使用相同的練習方式。

【譜例 4-4-4】雙音音程



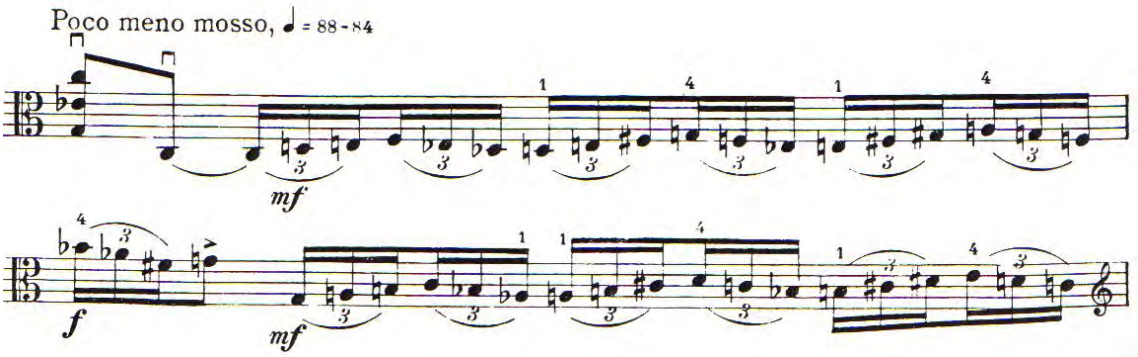
快速音群

巴爾托克喜歡在作品中，使用許多快速音群，本曲也不例外，亦使用多種型式的快速音群，大致可分成爲「三連音型」、「重複音型」及「音階型」，以下依序敘述其練習方法。

一、三連音型

第一樂章的過門樂段使用許多三連音音群，例如【譜例 4-4-5】，爲了使音符發聲清晰，左手手指需抬高手指按絃，此外需注意每一組三連音的收尾，適度的收尾能夠製造出乾淨俐落的音響效果。

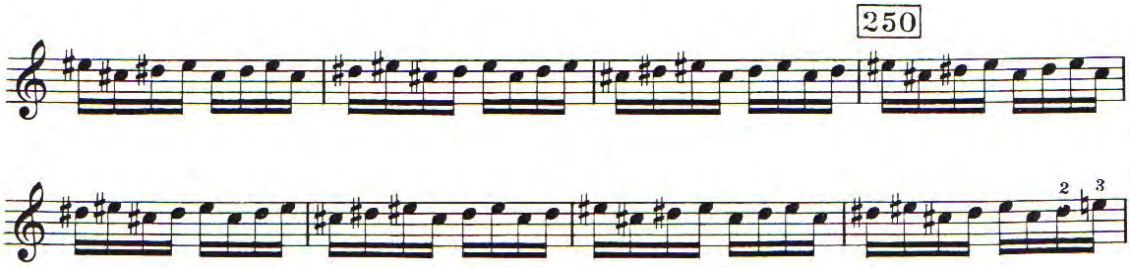
【譜例 4-4-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 41 小節至第 42 小節



二、重複音型

第三樂章中使用許多重複的音群出現，例如第 247 小節至第 254 小節【譜例 4-4-6】，由 $^{\#}c^2$—$^{\#}d^2$—$^{\#}e^2$ 組成的音型不斷重複出現，此段演奏技巧除注意左手手指按絃外，背譜亦是一項需克服的難題，首先，放慢練習至不會混淆音的順序後，再慢慢地加快至原速，待手指熟悉音的順序後，再以每三小節爲一小單位背記。

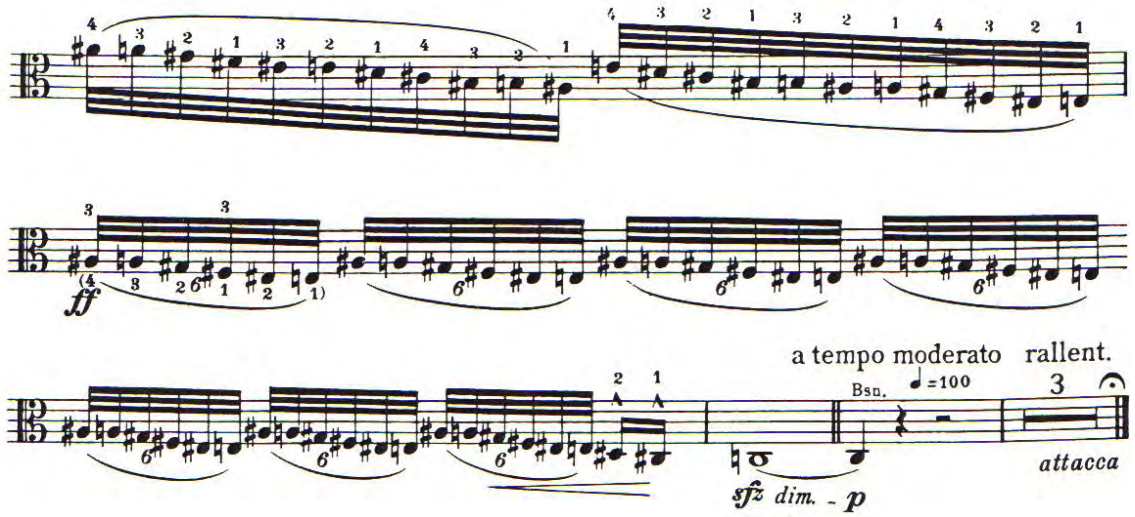
【譜例 4-4-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第三樂章，第 247 小節至第 254 小節



三、音階型

此曲中常運用音階式的音群，最典型的例子如第一樂章銜接第二樂章的間奏樂段(【譜例 4-4-7】)，此片段使用一連串的下行連音，因此左手按絃亦需抬高手指，此外還需運用移把位的技巧，避免因移把位時產生時間上的空隙。因此應先練習需移把位的音符，待熟稔把位的距離及時間差後，再加上前後的音符練習。

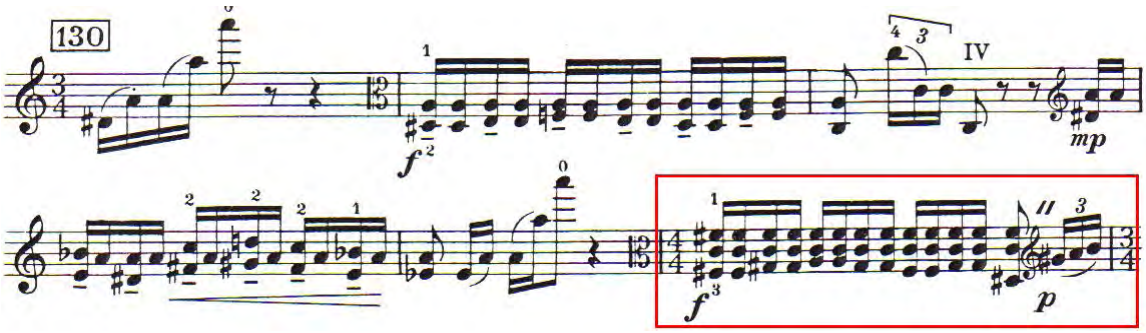
【譜例 4-4-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，間奏樂段，第 242 小節至第 248 小節



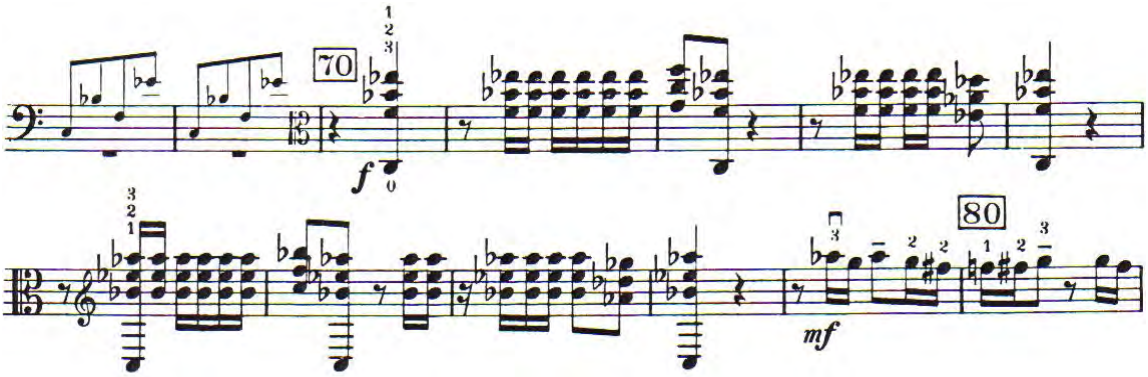
和絃

本曲在第一樂章的裝飾奏（【譜例 4-4-8】）及第二樂章接第三樂章的間奏樂段（【譜例 4-4-9】）使用三音和四音組成的和絃式音群，此和絃音型使用類似錘奏技法（martellato）製造近似打擊樂的效果，因此每弓發聲時，弓毛需先咬住絃，使用中弓偏弓根處，並運用整隻手臂的力量拉奏，當弓毛摩擦絃之後，適度地釋放弓壓，產生具有共鳴及力度的音色。和絃分佈在三條絃甚至四條絃上，運弓時可以想像弓毛貼在一平面上，來回地摩擦。拉三音和絃時，可以運用適度的弓壓，幫助弓毛同時磨擦到三條絃；在拉奏四音和絃時，困難度較高，運弓時需順著琴橋的角度，迅速地做一個小半圓的弧度，使弓碰觸至四條絃。

【譜例 4-4-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，裝飾奏，第 130 小節至第 135 小節



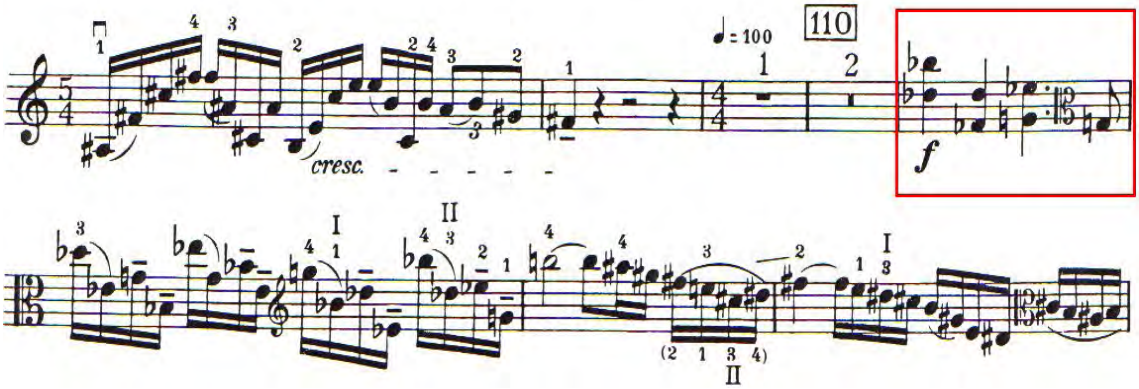
【譜例 4-4-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第二樂章，間奏樂段，第 68 小節至第 80 小節



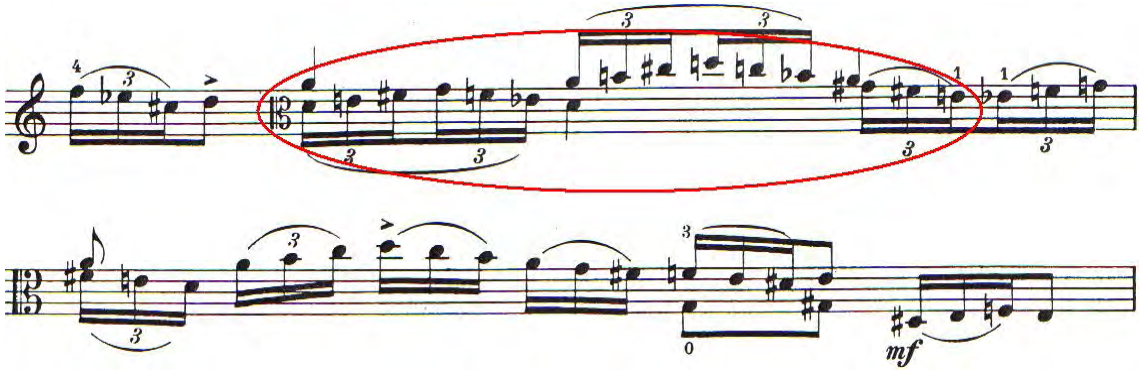
雙音旋律

本曲雙音旋律可分爲兩種類型，一種是雙音皆爲旋律，例如【譜例 4-4-10】，另一種是一聲部爲旋律，另一聲部爲伴奏，例如【譜例 4-4-11】。在平時練習【譜例 4-4-10】時，可先運用三、六、八度雙音音階練習，幫助本曲雙音樂段的達成，待手指熟悉音程之手指間距，再依照原譜練習。【譜例 4-4-11】則是需注意弓在拉奏時，重量應偏向具有旋律聲部的絃上，但需避免重量過於不平衡導致非旋律聲部無法發聲或因弓毛接觸不良產生的雜音。

【譜例 4-4-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 107 小節至第 115 小節



【譜例 4-4-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，第一樂章，第 43 小節至第 44 小節



第五章　Tibor Serly 與 Peter Bartók 之《中提琴協奏曲》版本比較

巴爾托克生前遺留兩首未完成的作品，分別爲《第三號鋼琴協奏曲》及此首《中提琴協奏曲》，此兩首協奏曲皆由謝利接續完成。《第三號鋼琴協奏曲》在巴爾托克生前已大致完成，僅遺留十七小節還未譜寫管絃配器，而《中提琴協奏曲》留下十六頁的草稿，草稿裡未註明樂章數，且並非井然有序的編排，而是跳躍式的創作，此外，草稿使用鋼琴擔任樂團的角色，只有些許的地方有指示需使用的樂器，未完成整曲的配器，種種因素導致完成此曲有極高的困難度。

謝利完成此曲的首要目標是希望完成具有一致性且可演奏的版本，爲了實際演奏的效果及此曲的完整性，謝利更動某些獨奏中提琴的音符及素材以及樂團配器，許多音樂學者及中提琴家對謝利的版本有所意見，認爲謝利的版本輕視巴爾托克的原意，因此許多音樂學者及中提琴演奏家根據謝利於 1963 年提供給巴爾托克檔案館（Bartók Archives in Budapest）的十六頁草稿，重新編寫各自的版本。

現存的版本有中提琴家 Atar Arad、Csaba Erdélyi 和 Donald Maurice 的版本以及巴爾托克的兒子彼得．巴爾托克（以下簡稱彼得）與尼爾森．達拉馬吉歐共同編輯的版本，現在市面上販售的版本爲謝利與彼得的版本，其餘因爲版權問題無法出版，因此筆者將以已出版的兩種版本做爲比較對象，先概述兩種版本的編輯理念，再比較兩種版本的相異處。

此章中所使用的樂譜版本及譜例全出自英國出版商 Boosey & Hawakes 所出版的三份樂譜：謝利與彼得的版本[29] 以及手稿翻拍版，[30] 文中所提及之小節數亦皆

[29] Béla Bartók, *viola concerto*. Full score. Revised version by Nelson Dellamaggiore and Peter Bartók. The viola part edited by Paul Neubauer. (England: Boosey & Hawakes, 1995).

依據謝利版本的樂譜上所記而定。

第一節　編輯概念比較

巴爾托克的《中提琴協奏曲》是受中提琴家普林羅斯委託創作，在尚未完成前已辭世，由謝利接替完成。謝利依照以往與巴爾托克合作的經驗，模擬巴爾托克的創作手法，完成此曲的重建工作。因巴爾托克的草稿無標示樂章，又沒有依序編排，且樂團配器亦尚未完成，種種因素導致完成此曲是一件艱辛的任務；爲了重建此首中提琴協奏曲，使之具有完整架構及演奏效果，謝利更改些許片段，甚至加入一些段落，讓樂曲具有完整性，但也因爲這些修改，招致音樂學者的評論，認爲謝利並沒有依循巴爾托克的原意，甚至加入主觀的創作意念完成此曲，爲追求作者原意，許多中提琴家依據謝利於 1963 年提供的十六頁中提琴協奏曲的手稿，重新編定各自的版本，但是因爲版權的因素，這些自行修訂的版本皆未公開販售。

彼得．巴爾托克與尼爾森．達拉馬吉歐於 1995 年出版他們共同編輯的版本，如同其他版本，此版本以盡量不改變草稿爲原則，盡可能真實呈現巴爾托克的原意。此版本的樂團部份與謝利的版本大同小異，只有修改某些部份，關於兩版本相互比較，將於下一節探討。

無論是謝利還是彼得的版本，皆是以巴爾托克遺留下來的草稿編寫，大致上兩版本的樂曲結構並無太大差異，然而作者已逝，我們永遠無法得知他的創作意圖，雖然可經由研究判斷揣摩作者的想法，但終究不是巴爾托克的完整作品，因此，

[30] Béla Bartók, *viola concerto*. Facsimile of the autograph draft with a commentary by László Somfai and fair transcription of the draft with notes prepared by Nelson Dellamaggiore. (England: Boosey & Hawakes, 1995)

身爲演奏者，就其所需選擇自己喜愛的版本，並將它演奏地淋漓盡致才是最重要的。

第二節　版本差異

在探討謝利與彼得的版本之前，需先釐清哪些片段是謝利自行加入，排除這些片段後，再比較兩種版本間之差異。

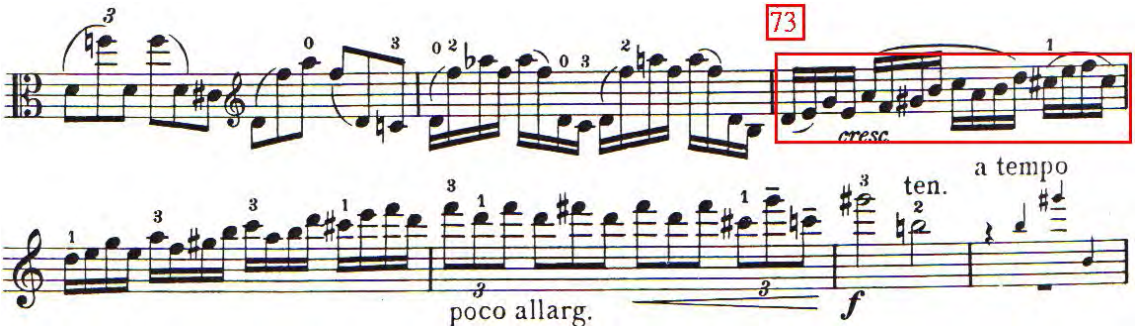
謝利與原稿之間的差異

【表 5-2-1】謝利增加之片段

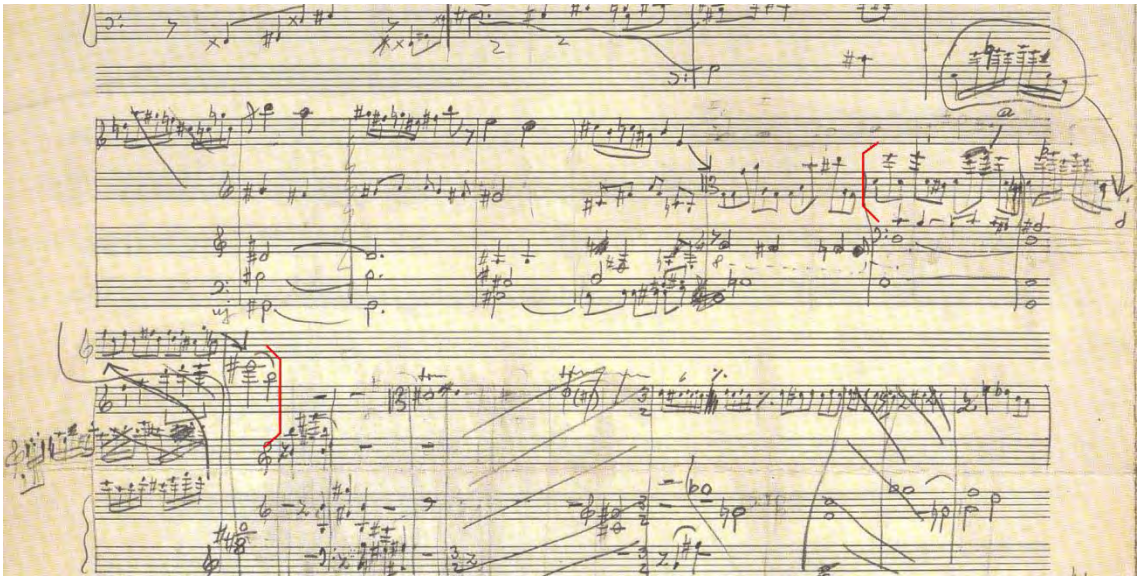
樂章與小節數	對應譜例
第一樂章第 73 小節	【譜例 5-2-1】、【譜例 5-2-2】
第一樂章第 143 小節	【譜例 5-2-3】、【譜例 5-2-4】
第一樂章第 223 小節	【譜例 5-2-5】、【譜例 5-2-6】
第二樂章第 62 小節至第 63 小節	【譜例 5-2-7】、【譜例 5-2-8】
第三樂章第 197 小節至第 205 小節	【譜例 5-2-9】、【譜例 5-2-10】
第三樂章第 259 小節至第 262 小節	【譜例 5-2-11】、【譜例 5-2-12】

以上皆爲謝利版本增加的片段，筆者將分別列出譜例並說明之。第一樂章總共有三處增加的樂段，首先爲第 73 小節與第 74 小節（【譜例 5-2-1】），在巴爾托克遺留的原譜只有第 74 小節（【譜例 5-2-2】），謝利爲了使獨奏中提琴有充裕的時間爬升至 $^{\#}g^{3}$ 音，因此增加第 73 小節，拉奏低八度的同樣旋律。

【譜例 5-2-1】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第一樂章，第 71 小節至第 77 小節

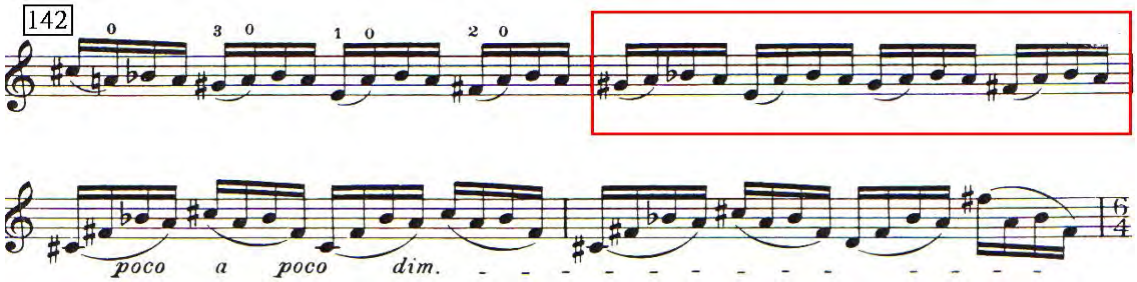


【譜例 5-2-2】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

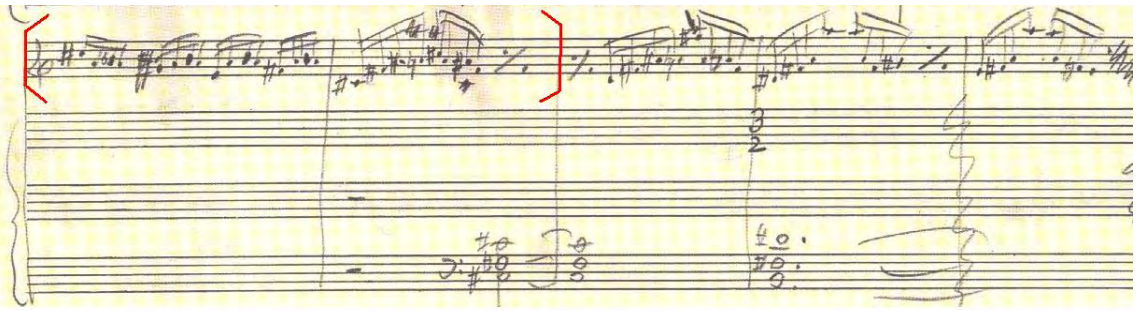


第二個增加片段於第 143 小節（【譜例 5-2-3】），謝林與普林羅斯一致認爲，爲了使獨奏中提琴能從氣氛較爲激動的裝飾奏轉換成平靜的氣氛接給樂團演奏主題，因此增加第 143 小節做爲緩衝（【譜例 5-2-4】）。

【譜例 5-2-3】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第一樂章，第 142 小節至第 145 小節

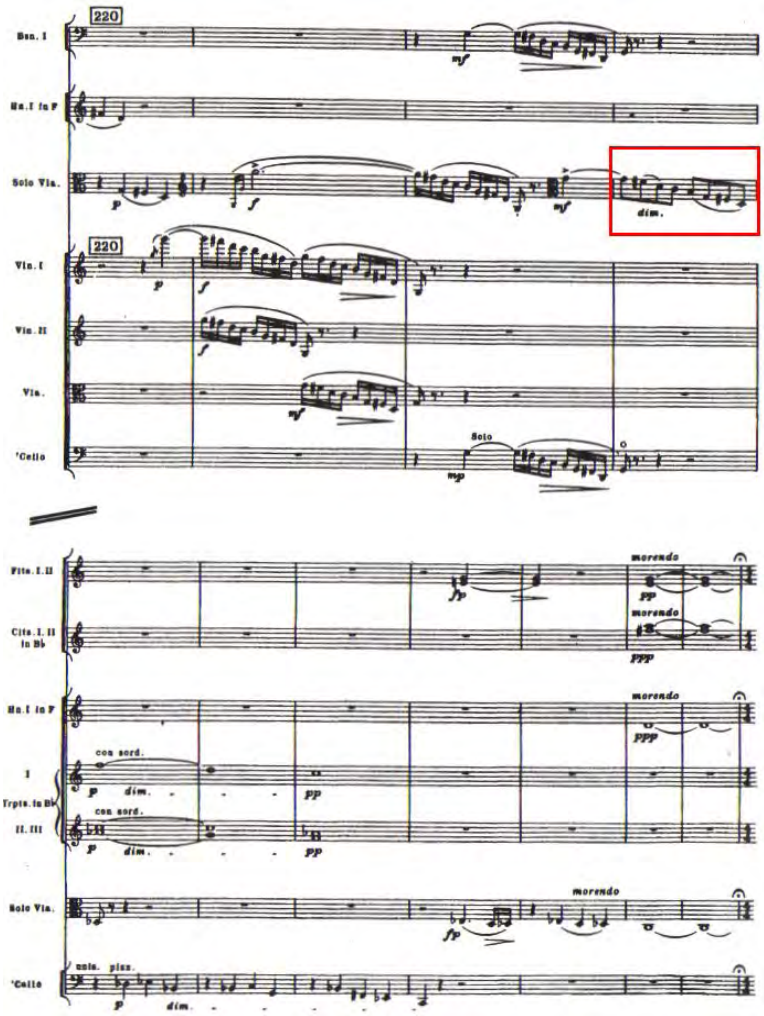


【譜例 5-2-4】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

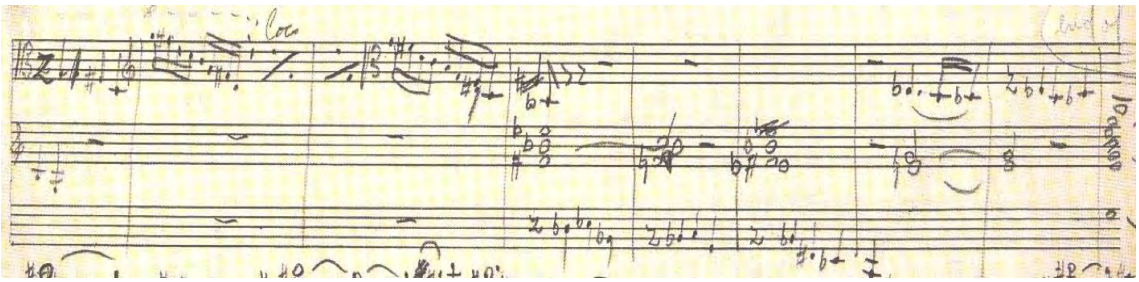


第三個增加片段於第 223 小節（【譜例 5-2-5】），謝利認爲草稿中的樂段以獨奏中提琴演奏過於突兀（【譜例 5-2-6】），將其片段改爲樂團與獨奏中提琴輪唱的方式出現，並增加第 223 小節使音樂氣氛趨於和緩地進入第一樂章結尾的間奏片段。

【譜例 5-2-5】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第一樂章，第 220 小節至第 230 小節

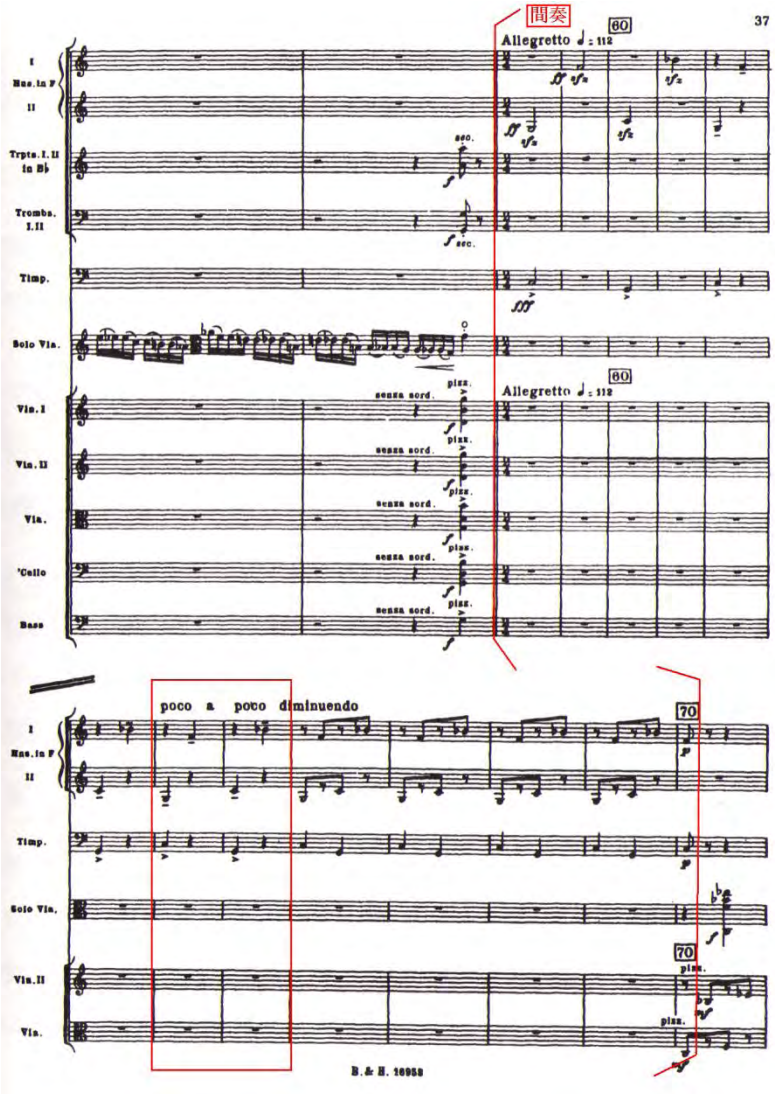


【譜例 5-2-6】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

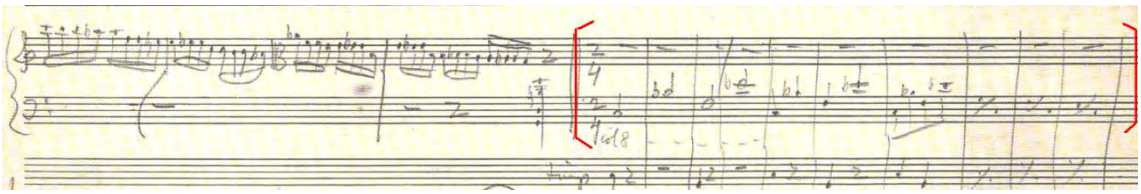


第二樂章只有一處爲謝利增加之片段，於第 62 小節至第 63 小節，此片段位於接入第三樂章前的間奏，謝利（【譜例 5-2-7】）將原譜（【譜例 5-2-8】）增加兩小節，使之更具均衡感，以便將音樂平順地轉變爲緊湊的氣氛。

【譜例 5-2-7】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第二樂章，第 56 小節至第 70 小節

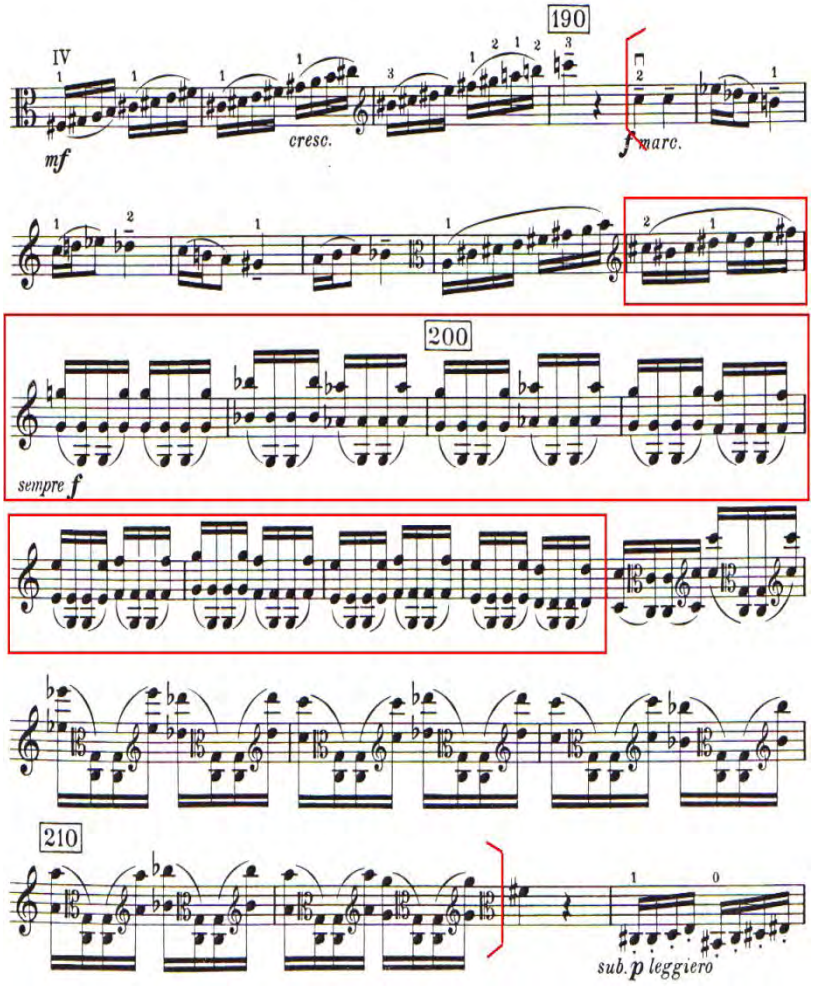


【譜例 5-2-8】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

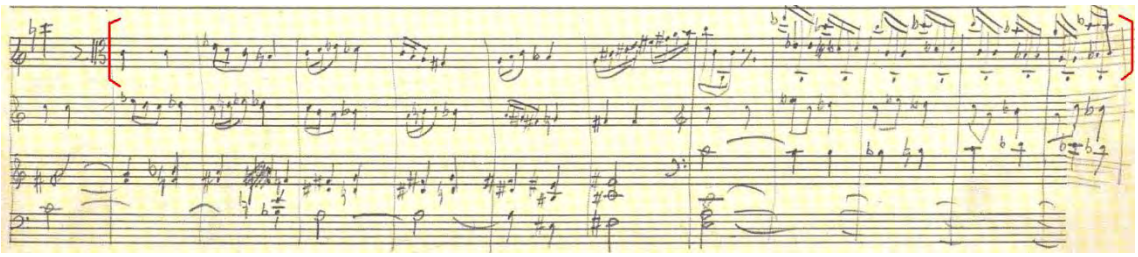


第三樂章有兩處亦爲謝利增加之片段，第一處在第 197 小節至第 205 小節(【譜例 5-2-9】)，謝利認爲樂團已在第 150 小節至第 170 小節到達高潮，獨奏中提琴也應需要具有高潮之片段，因此他將原稿（【譜例 5-2-10】）的六小節移高五度複製擴展成十五小節。

【譜例 5-2-9】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第三樂章，第 187 小節至第 213 小節

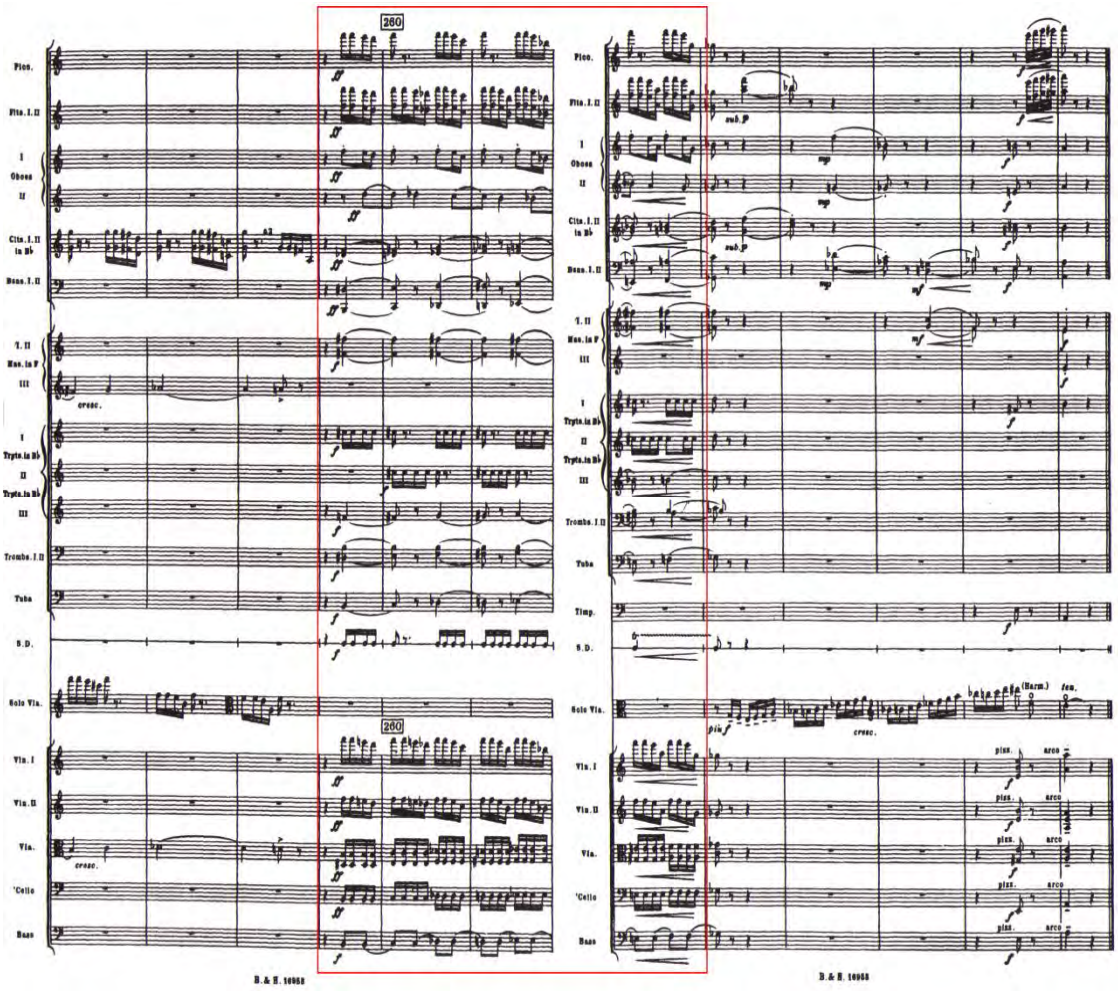


【譜例 5-2-10】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

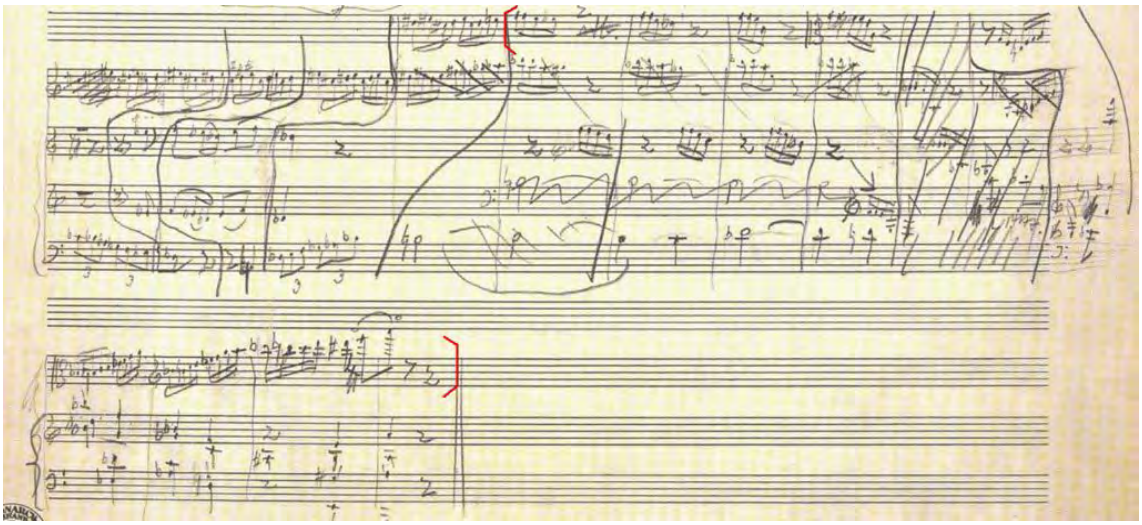


第二處於第 259 小節至第 262 小節（【譜例 5-2-11】），原譜此處相當混亂，巴爾托克刪掉樂團部份（【譜例 5-2-12】），只留獨奏中提琴部份，而謝利則自行增加四小節的樂團間奏使獨奏中提琴能順利導入樂曲終止。

【譜例 5-2-11】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第三樂章，第 256 小節至第 267 小節



【譜例 5-2-12】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段

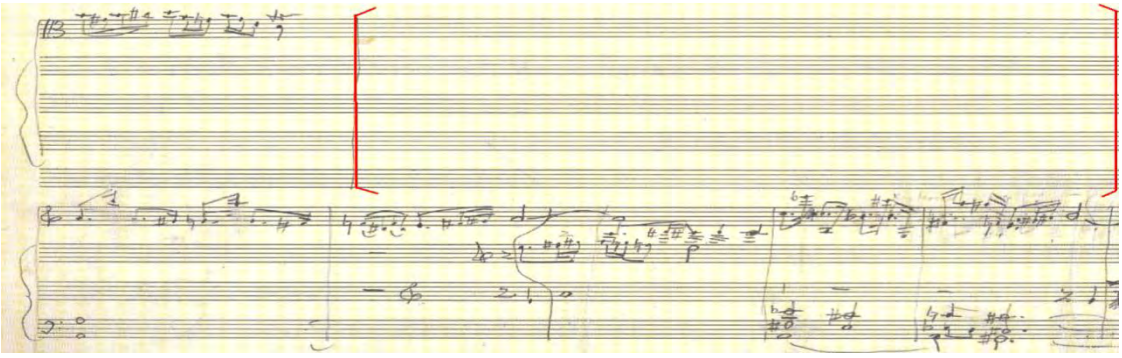


謝利版本與彼得．巴爾托克版本之差異

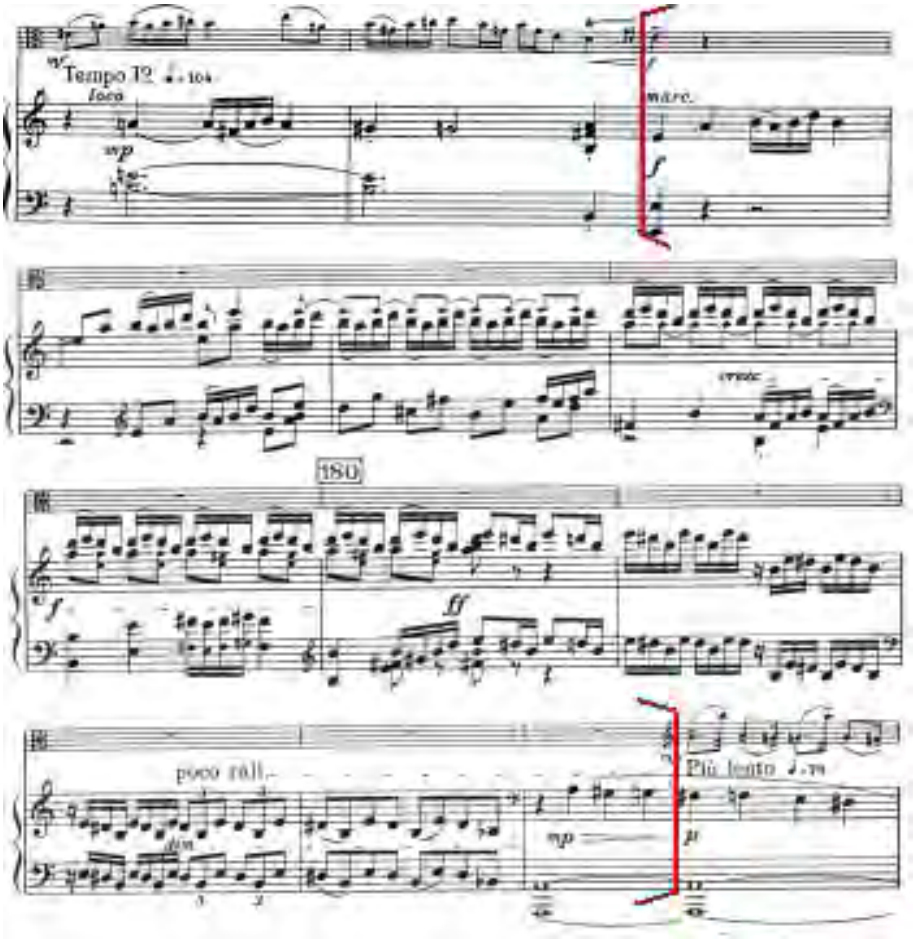
以下筆者從樂曲結構的角度切入，探究此兩種版本之間的差異，其餘如表情記號、樂句、速度…等不列入比較範疇。

首先，第一個差異於第一樂章的再現部，第 175 小節至第 184 小節，此片段並無出現在巴爾托克的草稿中（【譜例 5-2-13】），是謝利重構此曲時加入之片段，因其餘版本亦加入此段，故無在上文探討「謝利與原稿之間的差異」時列入討論範疇，但在謝利與彼得的版本中，加入之片段長度並不相同，謝利的版本爲十小節長（【譜例 5-2-14】），而彼得的版本爲九小節，其中第一小節改成 5/4 拍（【譜例 5-2-15】）。謝利將原本出現在第一樂章呈示部的同樣素材之樂段，移至再現部的第 175 小節至第 184 小節，從原本七小節發展成十小節，彼得的版本亦是如此，從七小節變成九小節。

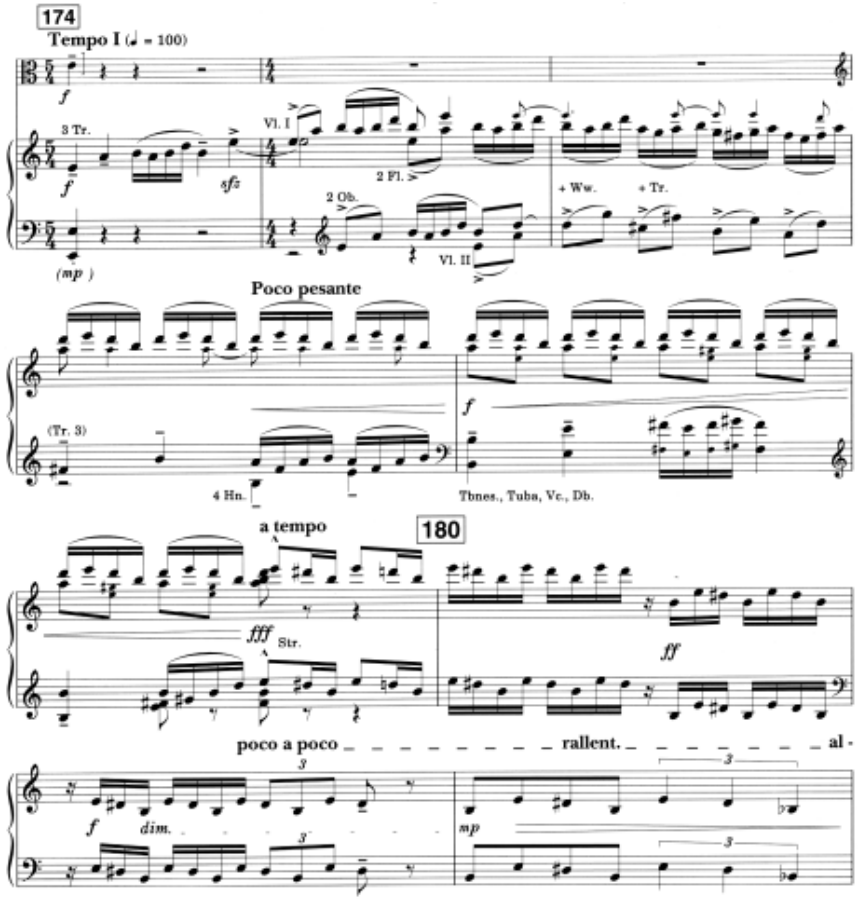
【譜例 5-2-13】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段



【譜例 5-2-14】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版，第一樂章，第 173 小節至第 185 小節

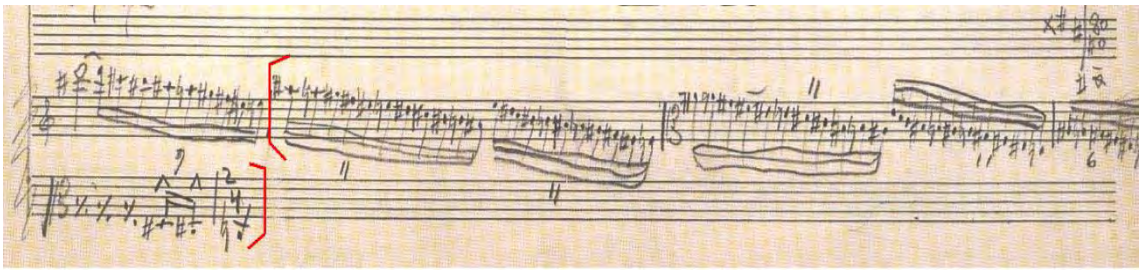


【譜例 5-2-15】巴爾托克《中提琴協奏曲》，彼得版本，第一樂章，第 174 小節至第 182 小節

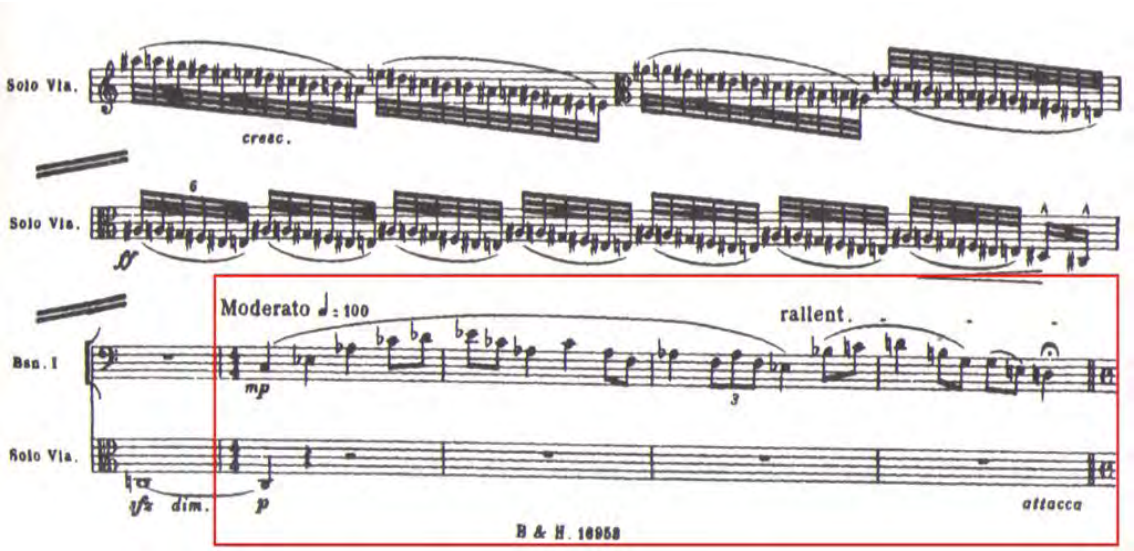


接著第二個差異處在第一樂章接入第二樂章前之間奏樂段，草稿的間奏樂段結束在獨奏中提琴演奏的空絃 c 音上（【譜例 5-2-16】），之後沒有譜寫任何音符。爲了能順利地接入第二樂章，謝利在間奏樂段結束前，加入四小節的低音管獨奏接入第二樂章（【譜例 5-2-17】），彼得的版本則是加入由四支法國號吹奏以五個四分音符加上一個四分休止符構成的六連音，銜接至第二樂章（【譜例 5-2-18】）。

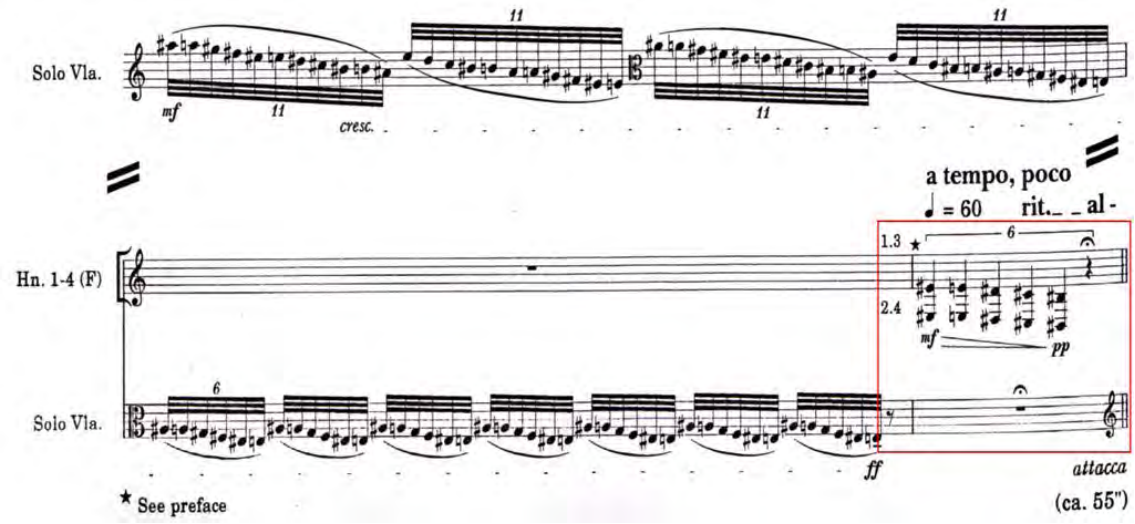
【譜例 5-2-16】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段



【譜例 5-2-17】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版本，第一樂章，第 242 小節至第 248 小節

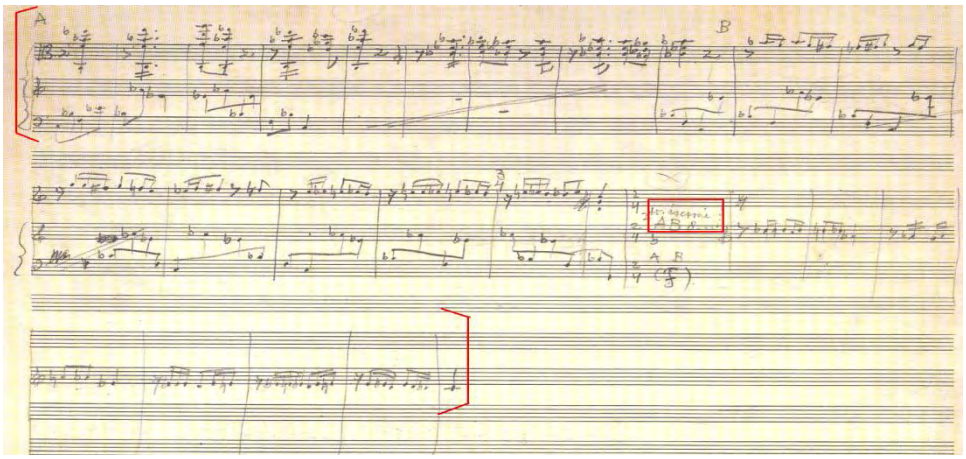


【譜例 5-2-18】巴爾托克《中提琴協奏曲》，彼得版本，第一樂章，第 240 小節至第 242 小節

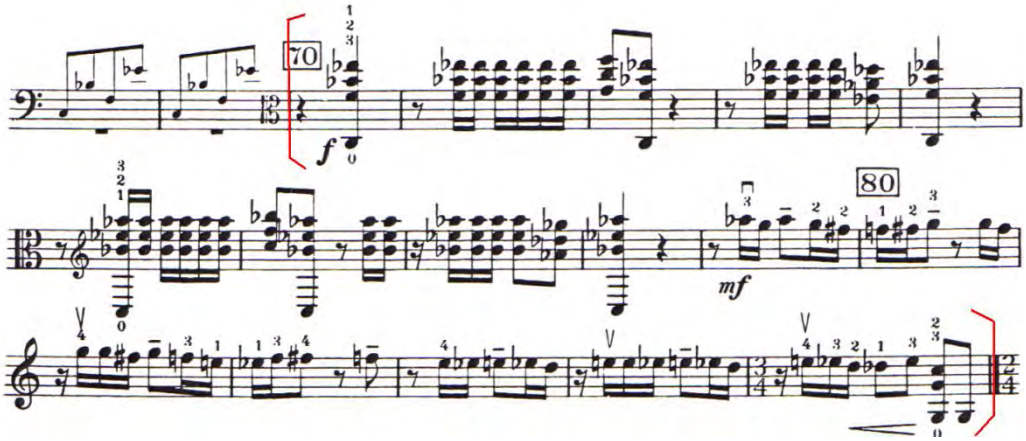


第三個差異處於第二樂章接入第三樂章前的間奏樂段，原稿只留下一小段片段(【譜例 5-2-19】)，巴爾托克在譜上寫了 A、B 兩段，謝利刪除草稿上記載著「AB 2 tr. és corni」共八小節的段落，直接進入第三樂章（【譜例 5-2-20】)，而彼得的版本則是在進入「AB 2 tr. és corni」前加入八小節延伸的段落（【譜例 5-2-21】)。

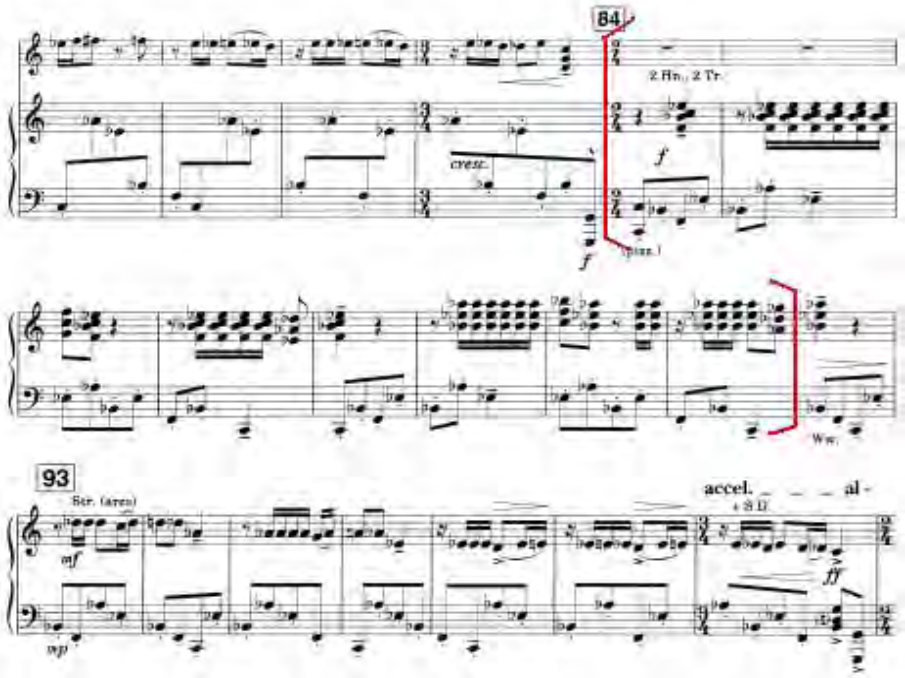
【譜例 5-2-19】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段



【譜例 5-2-20】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版本，第二樂章，第 68 小節至第 85 小節

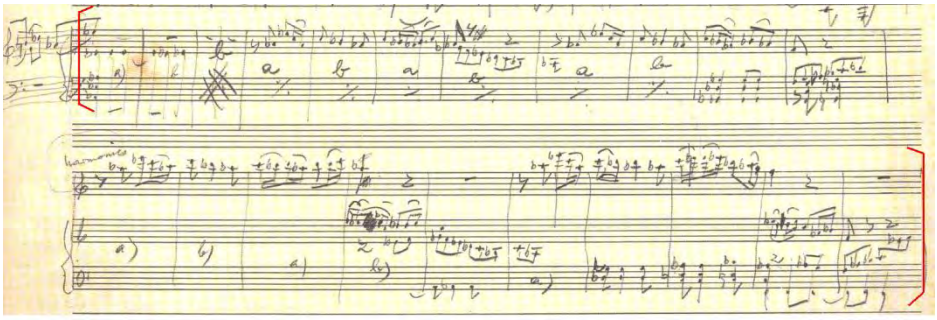


【譜例 5-2-21】巴爾托克《中提琴協奏曲》，彼得版本，第二樂章，延伸段落，第 80 小節至第 99 小節

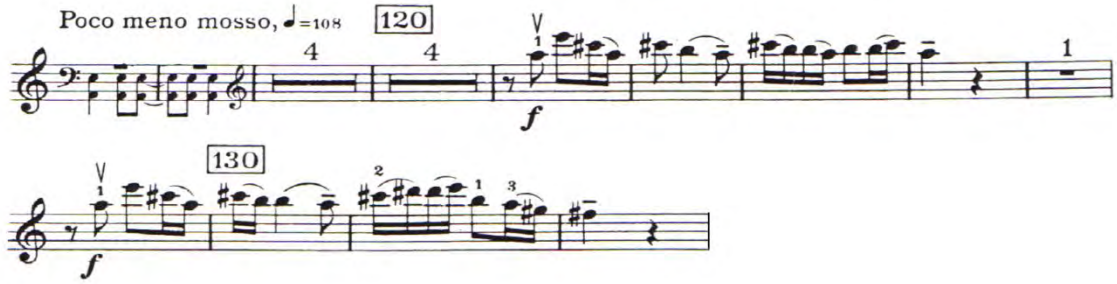


第四個差異處在第三樂章第 114 小節至第 133 小節，謝利將整段移高半音演奏，彼得的版本則是保留原稿（【譜例 5-2-22】）的原貌，並建議獨奏中提琴使用人工泛音演奏。謝利認為此段移高半音，可使用 A 絃拉奏自然泛音(【譜例 5-2-23】)，達到原譜上寫的泛音（harmonics）效果，但此觀點不被其他版本接受，其他版本認為可使用人工泛音達成此效果，因此彼得與其他版本皆保留原貌（【譜例 5-2-24】）。

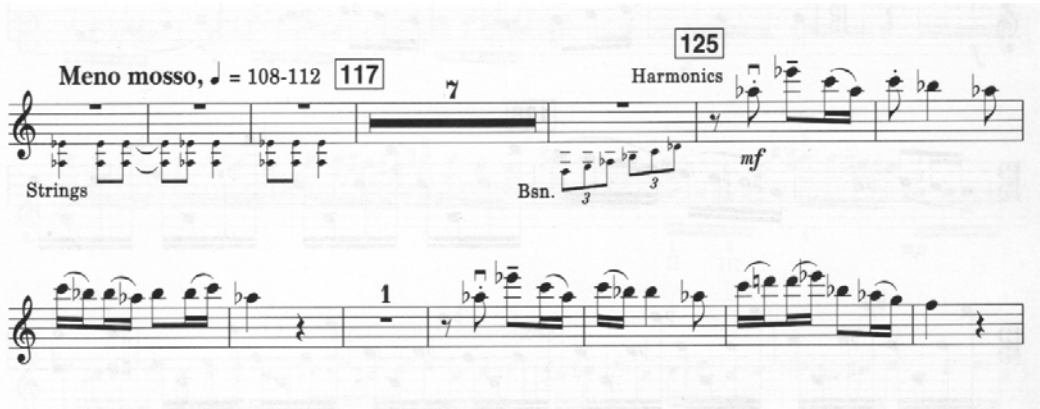
【譜例 5-2-22】巴爾托克《中提琴協奏曲》，手稿翻拍版相對應之片段



【譜例 5-2-23】巴爾托克《中提琴協奏曲》，謝利版本，第三樂章，第 114 小節至第 132 小節



【譜例 5-2-24】巴爾托克《中提琴協奏曲》，彼得版本，第三樂章，第 114 小節至第 133 小節



結語

巴爾托克的《中提琴協奏曲》爲中提琴協奏曲中非常重要且經典的作品，不僅技巧艱難，音樂也富有深刻的內涵。筆者於本文中先探究巴爾托克的生平與其音樂背景，並論及東歐的民間音樂對其創作之影響；進一步探討此中提琴協奏曲的架構與創作素材並加以分析；再對本曲的詮釋與技巧困難的片段作說明與提出建議；另外，筆者以樂曲結構的角度切入，比較謝利版本與彼得．巴爾托克版本之間的差異。希望藉由以上的探究過程，對於演奏此作品時，能更加精確的掌握詮釋方式。

本文的第一章對於巴爾托克的生平作簡要的介紹，希望能藉此了解作曲家身處的年代背景及其生平遭遇對於作品的創作手法和創作特色上的影響。筆者並在此章的第二節闡述巴爾托克的音樂特色，並說明東歐民間音樂的旋律、節奏、架構等特色，及巴爾托克如何在其作品中運用這些民謠，使之成爲巴爾托克獨特的個人音樂風格；希望透過資料蒐集與研讀過程中，使筆者在演奏詮釋上，能更精確地掌握民謠風格旋律的韻律與精神。

接著在本文的第二章中，筆者從調式、旋律、節奏三個面向概略地敘述並探討巴爾托克常見的創作手法，並在此章第二節敘述本曲的創作緣由。希望由此章節引導出本文第三章的樂曲分析，更進一步的了解此首中提琴協奏曲的創作背景與手法。

在第三章中，筆者透過對本曲結構的分析，了解此樂曲的發展脈絡及全曲的樣貌，希望藉此詳細的分析，更能掌控音樂張力之變化與各個樂段的情緒。

在演奏詮釋上，筆者在第四章從演奏者的角度出發，探究音樂詮釋方式，並

在本章第四節探討本作品中高難度技巧之片段。希望筆者所提出的方法與建議，能對於欲學習此協奏曲的演奏者在練習上有所幫助。

另外，此曲爲未完成之作品，由謝利接續完成此曲，但有些片段與草稿略有不同，因此在手稿公開後，陸續有許多版本出現，但因版權問題皆未出版。筆者於本文第五章針對市面上販售的兩種版本，謝利與彼得．巴爾托克的版本，做樂曲結構方面的比較，相較結果，其實兩種版本欲表達的基本精神相同，皆表現出具有民謠音樂的風格，兩種版本只在結構、音樂表情、速度、旋律上有些許的差異；然而巴爾托克已辭世人間，對於此曲初衷的創作理念及欲表達之意涵已不可追問，筆者只希望這些微量的資料能成爲欲學習此曲之中提琴演奏者的參考工具之一。

在寫作此詮釋報告期間，特別感謝家人持續不斷的關心與支持，使我有能量堅持下去。也感謝朋友們的溫暖陪伴，爲我排除了不少壓力以及沉悶的情緒，特別是哲偉、以利、佳馨及昭瑩，在百忙之中抽出寶貴的時間幫助我。最後，尤其感謝我的指導教授，楊瑞瑟老師，在這段期間內給予我相當多的建議與鼓勵，才能使本文得以順利完成。

參考資料

中文書目：

Bartók, Béla.《巴托克論文書信選》。湖北藝術學院作曲系　譯。台北市：世界文物出版社，1993。

Milne, Hamish.《巴爾托克》（*Bartók*）。《偉大作曲家羣像》（The illustrated lives of the great composer）。林靜枝、丁佳甯　譯。台北市：智庫文化，1996。

Walsh, Stephen.《巴爾托克室內樂》（*Bartók Chamber Music*）。鄭朔　譯。台北市：世界文物，1996。

史惟亮。《巴爾托克》。台北市：希望出版社，1971。

胡金山　編。《音樂大師》（*The great composers and their music*）。第十二冊，《艾爾加／巴爾托克／拉赫曼尼諾夫／蕭士塔高維契》（*Elgar／Bartók／Rachmaninov／Shostakovich*）。台北市：巨英國際，1997。

中文論文：

林舒冷。〈巴爾托克的「小宇宙」探討〉。國立台北藝術大學碩士論文，2005。

林孟蓁。〈巴爾托克中提琴協奏曲分析與詮釋—屬七和絃於八音音階內之轉化應用〉。國立交通大學碩士論文，2003。

馮佩淑。〈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〉。輔仁大學碩士論文，2005。

英文書目：

Antokolez, Elliott. *The music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

Gillies, Malcolm, ed. *The Bartók Companion*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

Laki, Peter, ed. *Bartók and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Maurice, Donald. *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong*. New York: Oxford University Press, 2004.

Schneider, David E. *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 3d ed. 1993.

Suchoff, Benjamin, ed. *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976.

_____. *Béla Bartók Life and Work*. Maryland: Scarecrow Press, 2001.

_____, ed. *Béla Bartók: Studies in ethnomusicology*. London: University of Nebrasaka Press, 1997.

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

樂譜

Bartók, Béla. *Viola Concerto*. Prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly. The viola part edited by William Primrose. Boosey & Hawkes, 1950.

_____. *Viola Concerto*. Revised version by Nelson Dellamaggiore and Peter Bartók.Boosey & Hawkes, 1995.

_____. *Viola Concerto*. Facsimile of the autograph draft with a commentary by László Somfai and fair transcription of the draft with notes prepared by Nelson Dellamaggiore. Bartók. Boosey & Hawkes, 1995.

有聲資料

Bartók, Eötvös, Kurtag. Performed by Kim Kashkashian (viola) and Peter Eötvös (conductor). CD, ECM, 465 420-2, 1999.

Bartók: Violin Concertos, Viola Concerto and Rhapsodies. Performed by Yehudi Menuhin (viola) and Antal Doráti (conductor). CD, EMI, 567-754 101-2, 1966.

Bartók, Serly. Performed by Tabea Zimmermann (viola) and David Shallon (conductor). CD, EMI, 567 54101-2, 1989.

Bartók: Viols Concerto(recordings of Serly and P. Bartók versions) / Serly: Rhapsody for Viola. Performed by Hong-Mei Xiao (viola) and Janós Kovacs (conductor). CD, Naxos, 8 554183, 1997.