國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系碩士班

碩士論文

Department of Music
College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

舒伯特：阿貝鳩奈奏鳴曲之低音提琴詮釋探討

The Analysis and Interpretation of Schubert Arpeggione Sonata for Double Bass and Piano

魏君澤

Wei, Chun-Tse

指導教授：廖珮如 博士

Advisor: Dr. Liao, Pei-Ju

中華民國 112 年 1 月

January 2023

目錄

第一章 緒論.....1

第一節 研究動機.....1

第二節 低音提琴定弦概述.....2

第二章 舒伯特.....3

第一節 生平.....3

第二節 時代背景與創作風格.....5

第三節 作品概述與樂器介紹.....6

第三章 樂曲分析.....8

第一節 第一樂章.....8

第二節 第二樂章.....15

第三節 第三樂章.....18

第四章 詮釋與演奏技巧探討.....24

第一節 第一樂章.....24

第二節 第二樂章.....30

第三節 第三樂章.....32

第五章 結論.....36

第六章 參考書目.....37

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

現今阿貝鳩尼奏鳴曲主要改編給大提琴、中提琴、古典吉他、以及木管樂器演奏，相較於上述的樂器，低音提琴的音域較為低沉、音色也較為渾厚。當今改編給低音提琴演奏的不同版本當中，各自使用不同的定弦、音域、及演奏方式。在低音提琴的演奏技巧上，無論是低音提琴使用四度調弦的調音方式、把位之間的距離、以及較粗的弦之振動方式，在演奏該作品時的困難度較高。希望透過研究此曲目，能夠使低音提琴有更好的發揮、在演奏時能更加的順手，並且尋求與傳統版本不同的音域與音色，使低音提琴能發揮更好的聲響與共鳴。本論文主要以低音提琴家斯圖爾特·桑基(Stuart Sankey)[1]所編撰的版本來做研究、改編及探討。

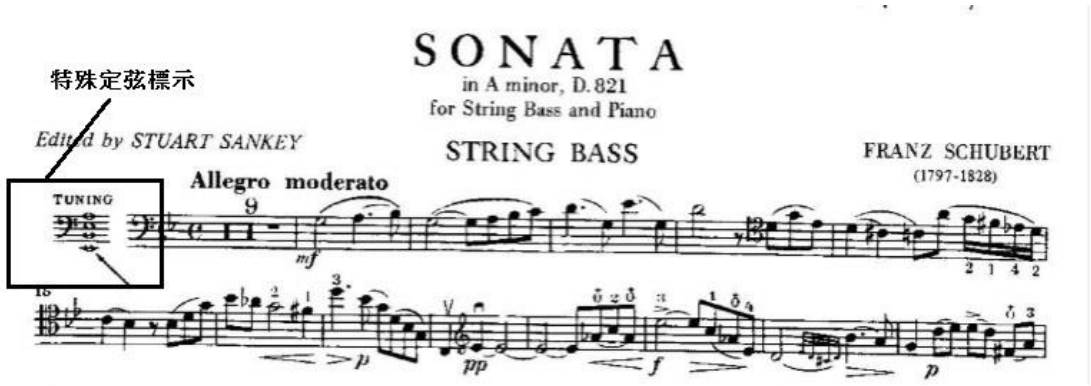
[1] 斯圖爾特·桑基 (Stuart Sankey 1927-2000)，於 20 世紀出生於美國並活躍於全世界的低音提琴家與教育家，在將近五十年的教育生涯中孕育了許多著名的低音提琴獨奏家，他善於改編各式作品給低音提琴演奏，並且為低音提琴撰寫與改編許多練習曲及教本。

第二節 低音提琴定弦概述

低音提琴常見的定弦有兩種，一種為樂團定弦(orchestra tuning)，從高到低為 G-D-A1- E1，另一種為獨奏定弦(solo tuning)，音高比樂團定弦高大二度，由高到低為 A-E-B1- F#1。在演奏室內樂或是交響樂團作品時，為了滿足某些曲目更低音域的需求，會使用第四弦延長器使音高變成 C1 音，抑或使用五弦琴，前四條弦與樂團定弦相同，最低音為 C1。而現今有許多當代作品，或是不同的低音提琴演奏家想要呈現作品不同音域與音色上的演奏，因此就會產生其他不同的調弦方式。

此曲所使用的版本，將原本的獨奏定弦的最低音調低大二度，由高到低為 A-E-B1-E(見圖 1)，其主要的目的是希望能讓原本的音域更廣，而產生更渾厚的聲響，但經筆者多方嘗試演奏發現，此定弦在音樂會時更換，必須頻繁調音容易影響樂器的張力及琴弦的穩定，而且改將弦調低大二度後整個震動的狀態比其他弦反應緩慢，造成在演奏上音符容易不清楚。因此筆者嘗試改編樂譜，讓演奏者能夠使用較常用的獨奏定弦及樂團定弦來演奏此曲。筆者使用樂團調弦 G-D- A1 -E1 來演奏該作品，因此譜上的部分音高與音域將有所調動，在第四章之詮釋與演奏技巧探討將更深入說明這個部分。

【圖 1】特殊定弦標示



第二章 舒伯特

第一節 生平

法蘭茲 • 舒伯特(Franz Schubert,1797-1828)，被譽為最具天分的作曲家之一，在他的作曲生涯中，創作許多德國藝術歌曲與豐富的器樂曲，也因此有著「藝術歌曲之王」的美稱，舒伯特擅長找到能夠完美融合文字與音樂的創作方式，除了他的六百多首藝術歌曲之外，他的器樂作品也非常傑出，在他的器樂作品中也能從感受到聲樂作品歌唱的特性。

1797 年 1 月 31 日，舒伯特出生於維也納郊區希默爾福特格倫德(Himmelpfortgrund)，舒伯特自幼接受父親的音樂教育，父親弗朗茲 • 狄奧多爾(Franz Theodor Schubert, 1763-1830)除了是一名業餘音樂家外，也是一所小學的校長，舒伯特五歲以前就跟著父親學習基礎樂理，並於八歲時向父親學習小提琴演奏，於此同時也向他的兄長伊格納茲(Ignaz Schubert, 1785-1844)學習鋼琴，並進入維也納列支敦教堂(Lichtentaler Pfarrkirche)學習和聲、對位、管風琴與歌唱。

1808 年 9 月，舒伯特進入了維也納神學院寄宿學校(Stadtkonvikt)，在嚴謹的音樂訓練下，逐漸形成日後穩固的音樂基礎，並開始嘗試創作不同曲種。在學期間，他跟著作曲家安東尼奧·薩列里（A. Salieri，1750-1825）[2]學習，薩列里可說是在舒伯特創作上影響他最深遠的老師。

[2] 安東尼奧·薩列里（A. Salieri，1750-1825），古典樂派的義大利作曲家。與另一位傑出的作曲家莫札特身處同一個年代，善於創作歌劇、宗教音樂以及管弦樂曲，並且曾經教授過貝多芬、李斯特、徹爾尼和胡梅爾等音樂史上著名的作曲家。

1813 年至 1817 年是舒伯特建立起自己獨特創作風格的時期，十七歲回到家中的舒伯特接受了父親的建議成為老師，並於聖安那學院任教。不過在任教期間，舒伯特仍然沒有停止創作的步伐，其創作涵蓋弦樂四重奏、歌劇、彌撒曲與藝術歌曲。1816 年是舒伯特重要的轉捩點，他離開了教職，並專注在他的音樂創作上，由於這個決定遭到父親的極力反對，因此在失去家庭金援的情況底下，也讓在音樂創作上收入不穩定的舒伯特面臨險峻的生活。所幸受到男中音沃格爾(Johann Michael Vogl, 1768-1840)[3]的賞識，時常在自己的音樂會中演唱舒伯特的作品，藉此讓舒伯特的作品受到關注。

友情在舒伯特的一生當中佔有非常重要的一席之地，朋友們衷心熱愛舒伯特的音樂，時常接濟他生活，在當時欣賞舒伯特作品的朋友們形成了一個非常親密的小團體，他們自稱為「舒伯特黨（Schubertiade）[4]」，在舒伯特黨的幫助下，他的作品能夠在更多的地方演出或出版。1823 年舒伯特染上重病，時好時壞的病情所帶來的痛苦與絕望並沒有澆熄他的創作靈感，於 1828 年 11 月 19 日辭世。

[3] 沃格爾(Johann Michael Vogl, 1768-1840)，奧地利的男中音歌手與作曲家。

[4] 舒伯特黨（Schubertiade），指專門演奏舒伯特作品的活動，以及該活動的參與者之稱號。

第二節 時代背景與創作風格

舒伯特出生在爆發法國大革命的歐洲社會，並且在這動盪不安的環境下成長，1810 年後的維也納厭倦了這樣的生活，渴望和平。當時的政府鼓勵人們到劇院欣賞表演與音樂會，因此音樂會成為重要的娛樂消遣；加上工業發展，出版音樂也成了重要的市場。舒伯特在世時，維也納正處於貝多芬作品的熱潮當中，當時的音樂風格正從海頓建立起的規範與平成，逐漸隨著貝多芬的嘗試進入浪漫的新風格。有別於貝多芬在創作上的拓展，舒伯特的創作多為小型編制，在維也納神學院就學的期間，由於舒伯特在樂團中演奏小提琴以及中提琴，也偶爾代替宮廷樂師指揮，讓他掌握不同樂器其聲音特性，並已開始嘗試作曲。舒伯特 1810 年完成作品編號一四手聯彈幻想曲，1811 年完成作品編號十八弦樂四重奏，1812 開始向薩列里學習對位，1813 完成了第一號交響曲以及作品編號八十管樂八重奏。

1814 年開始從事教職的舒伯特在當時受到了歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)[5]《浮士德》(Faust)的影響，為當中的詩《紡車旁的葛麗卿》(Gretchen am Spinnrade)譜曲，世人將這個作品的完稿日訂為德國藝術歌曲的誕生日，舒伯特在他的一生當中，透過結合當代詩人作品所創作的藝術歌曲高達六百多首，並且提高鋼琴伴奏的藝術價值，使演唱者與彈奏者關係更加對等，除了藝術歌曲的創作之外，另外還有不同配器與曲種的創作，美妙的旋律在不同的調性間游移是舒伯特擅長的創作手法。

[5] 歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)，為歐洲著名的自然科學家、思想家、劇作家、詩人與政治家，亦為威瑪古典主義之代表人物。

第三節 作品概述與樂器介紹

1824 年初舒伯特意識到自己可能無法恢復健康，因為他感染了梅毒，也深受疾病所苦，於同年六月在受到伊斯特哈吉(Esterhazy)伯爵的聘任前往匈牙利的傑利茲(Zseliz)旅行，並於同年十二月受維也納製琴師約翰 • 喬史 • 史塔菲(Johann Georg Stauffer, 1778-1853)[6]委託，譜出了這首 a 小調的奏鳴曲。

十九世紀的維也納，有著大量演奏吉他與提琴的人口，樂器製造商在龐大的市場需求下，開始嘗試製作融合吉他與提琴的樂器，但許多成品不盡理想，所以汰換率很高。1823 年維也納製琴師約翰·喬治·史塔菲製作出吉他外型結合大提琴演奏方式的阿貝鳩尼(見圖 2) 。

【圖 1】阿貝鳩尼琴

[6] 約翰 • 喬史 • 史塔菲(Johann Georg Stauffer, 1778-1853)，為十九世紀維也納著名的提琴製琴師與吉他製作師。

在這名製琴師的委託下，舒伯特才於 1824 年創作了該首奏鳴曲，並且在吉他名家如文森• 舒斯特（Vincenz Schuster） 及大提琴家伯恩巴赫（H. A. Birnbach, 1782-1840）兩人致力推廣下，也造就了此曲的創作。

據當時的文獻記載，阿貝鳩尼音色優美柔和，但當時演奏吉他的演奏者可能對於持弓演奏的樂器及技巧不感興趣，也可能是此樂器上演奏上的困難度讓演奏家們覺得難以上手，加上當時也少有作曲家為該樂器創作作品，因此該樂器問世不到十年就被眾人遺忘。

目前只有在柏林、薩爾茲堡、萊比錫能夠找到流傳下來的樂器樣品，阿貝鳩尼這個名稱很可能是舒伯特個人對這項樂器的稱呼，因為「阿貝鳩尼」這個名字只在舒伯特的手稿上面出現過，阿貝鳩尼琴，身形介於吉他與大提琴之間，共有六條弦，定弦與吉他調弦相同(E-A-d-g-b-e)，有著 C 型的音孔以及二十四個琴格，如同大提琴一般，演奏時夾在兩腿之間，以弓拉奏，所以又有「吉他形大提琴」之稱，舒斯特也出版唯一的阿貝鳩尼琴教材《史塔菲的新發明-吉他形大提琴教本》。

第三章 樂曲分析

第一節 第一樂章

【表 1】全曲分析表

樂章	調性	曲式	速度	拍號
第一樂章	A 小調	奏鳴曲式	中庸的快板 (Allegro moderato)	4/4
第二樂章	E 大調	二段體	慢板 (Adagio)	3/4
第三樂章	A 大調	輪旋奏鳴曲式	稍快板 (Allegretto)	2/4

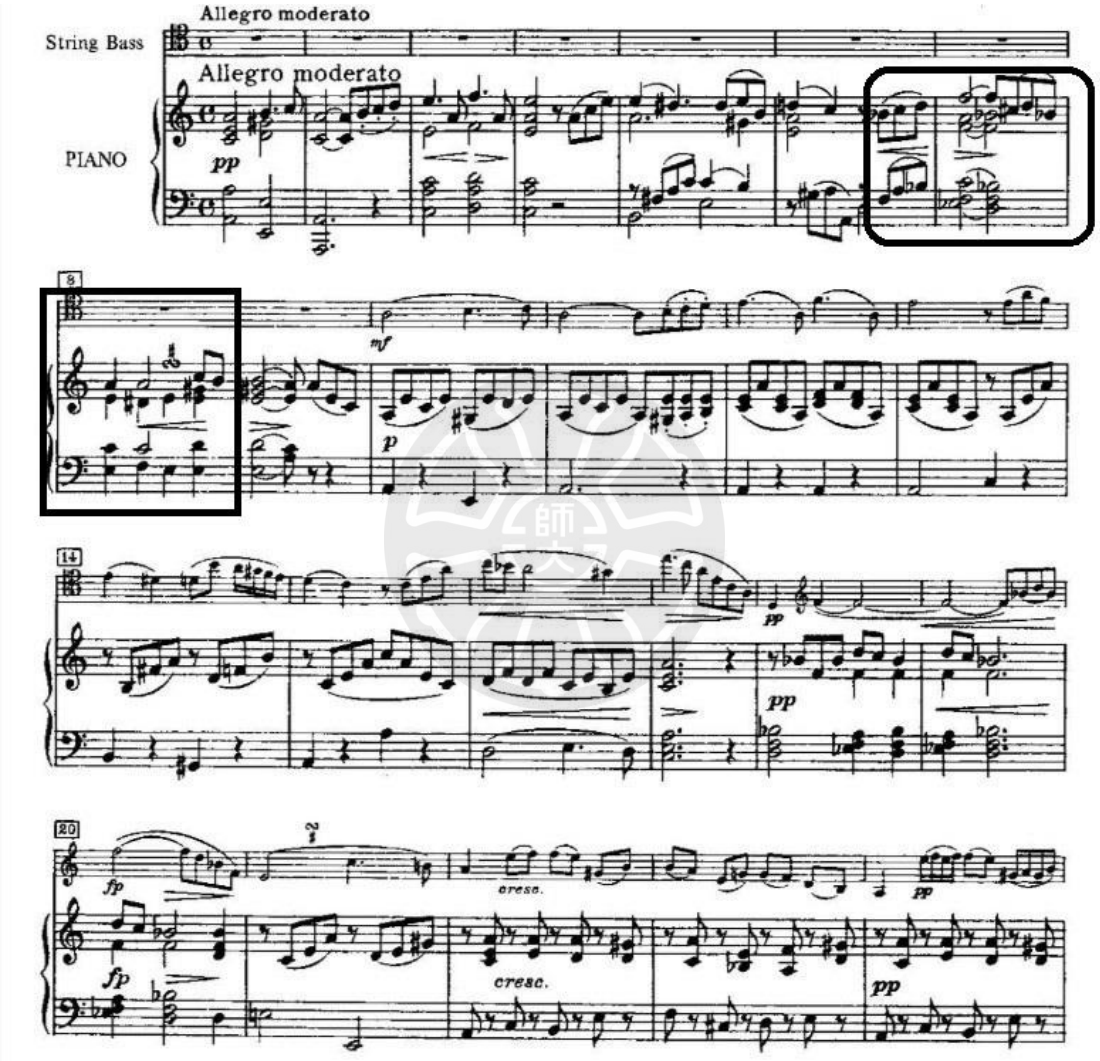
【表 2】第一樂章曲式表

段落	樂段	小節數	調性中心
呈示部	第一主題	1-22	A
	過門	22-39	A
	第二主題	40-72	C
發展部	第一主題發展	74-86	D
	第二主題發展	87-124	E
再現部	第一主題	124-136	A
	過門	136-156	E
	第二主題	157-188	A
尾奏		189-205	A

第一樂章是中庸的快板（Allegro moderato），4/4 拍，A 小調奏鳴曲式，在樂曲的開頭，由鋼琴在九個小節的導奏中演奏第一主題，在導奏中的第 6 小節與第 7 小節，使用了拿坡里六和弦，形成了特殊的大調音響效果，德國增六和弦則出現在第 8 小節(見譜例 1)，隨後回到 A 小調，在導奏結束後，低音提琴以第一主題的旋律進入樂曲，於此鋼琴的伴奏音形於高音聲部也轉換成八分音符之分解和弦，從第 18 小節到第 20 小節，拿坡里六和弦再度被使用，讓樂句的和聲得以擴張再進入終止式，到第 22 小節開始，低音提琴的旋律從較為長線條的方式轉變成八分音符的單位，再以相同的音高轉

變成十六分音符，藉此彰顯前進的方向感，在過門的樂段之前調性的主軸都維持在 A 小調上面。

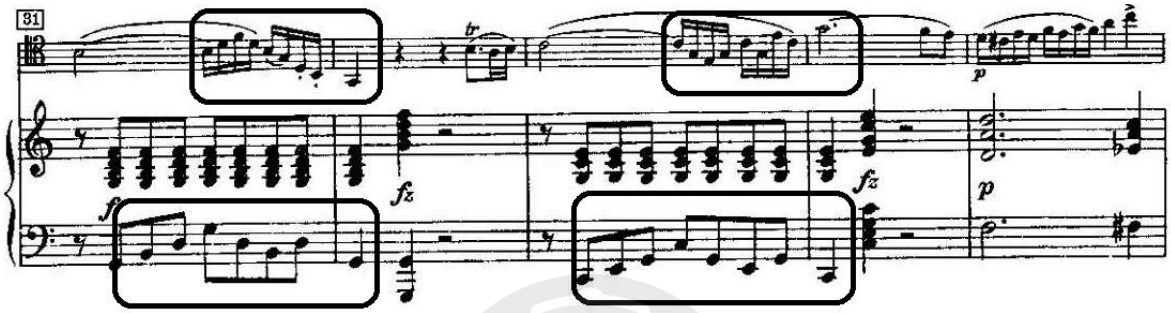
【譜例 1】Mov. I, mm. 1-25



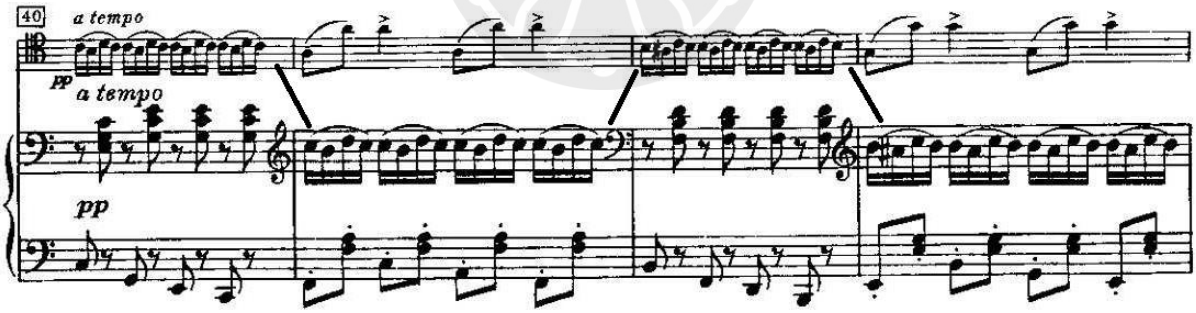
從第 31 小節開始進入第一樂章呈示部的過門樂段，過門樂段的調性從開頭的 A 小調轉而在 C 大調上為主軸發展，這段過門運用了許多分解和弦與琶音音形，也是這個作品大量使用的作曲手法(見譜例 2)，隨後於第 40 小節進入第二主題，第二主題以輕巧

的十六分音符音群開始，鋼琴與低音提琴輪流使用十六分音符音群相互呼應與對話(見譜例 3)，一直到第 63 小節的結束樂段，節奏的單位慢慢變長，一切慢慢趨緩，導向最後以撥弦演奏的終止式結束呈示部。

【譜例 2】Mov. I, mm. 31-35



【譜例 3】Mov. I, mm. 40-42

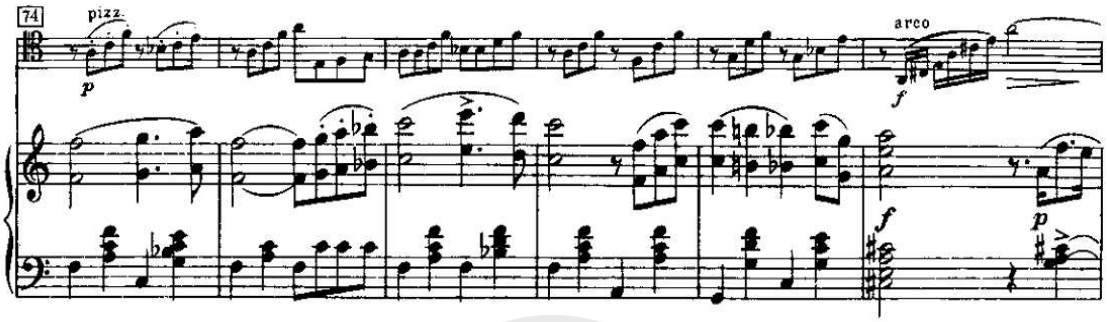


第 74 小節開始進入發展部，從 F 大調出發，鋼琴彈奏第一主題的旋律，同時低音提琴以撥弦的分解和弦行進，發展部的動機皆取於呈示部的素材，第 79 小節進入關係調 D 小調(見譜例 4) 。

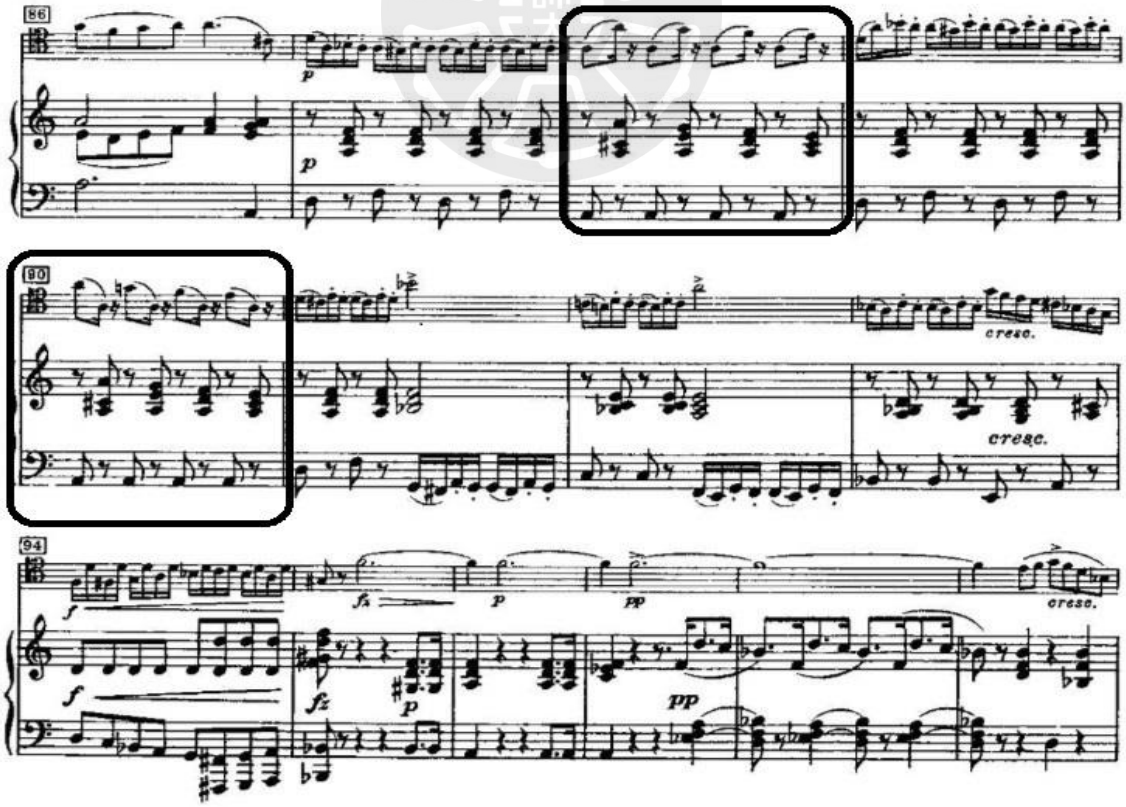
接著呈示部第二主題的素材於第 86 小節再次出現，在這個主題上做不同的變化，同時也是發展部第二主題的發展，在變化的節奏形態下，較呈示部更加短促，原本只

有八度的音程，也於第 88 小節開始有了不同的發展，以 A 音作為為基礎音，在上方音進行音階下行(見譜例 5)，90 小節則使用相反的方式進行，並在於 95 小節使用德國增六和弦作結束。

【譜例 4】Mov. I, mm. 74-79



【譜例 5】Mov. I, mm. 87-93



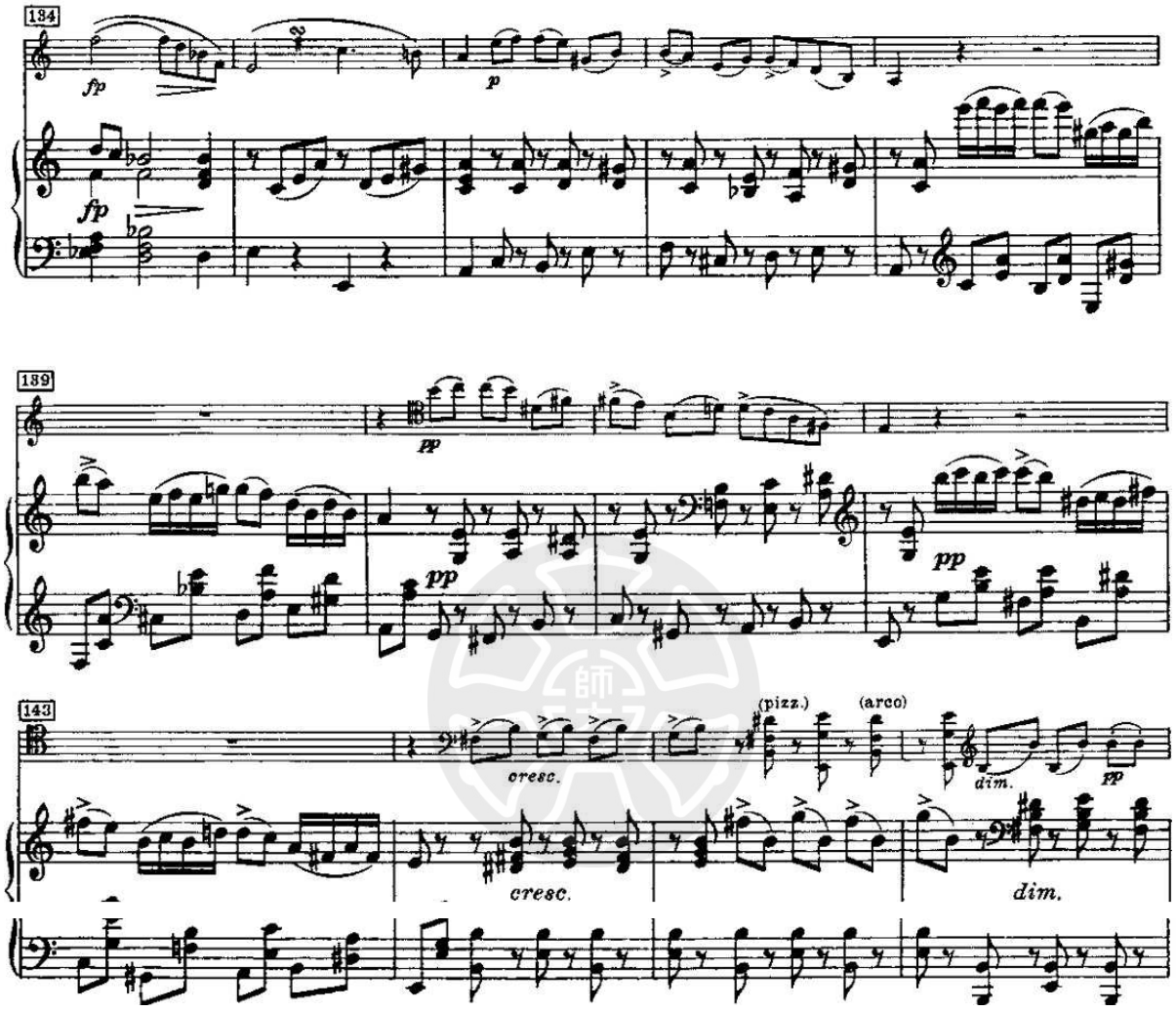
第 101 小節到 104 小節，和聲短暫的來到 F 大調，從呈示部第二主題中運用在發展部的素材，藉著變化的節奏型態使發展部有了更緊湊與張力的氛圍，從 105 小節開始，音符時質變長，但該段落仍是發展部張力最強的部分。直到第 115 小節，氛圍才緩下來，第 123 小節，以下行半音階回到再現部。

【譜例 6】Mov. I, mm. 100-106

再現部與呈示部大致相同，唯有在結構的編排上有些改變，第 136 小節有別於呈示部，調性停留在 E 小調上，隨後低音提琴與鋼琴進行對話(見譜例 7)，直到第 144 小節才向下繼續發展，第二主題的調性從 A 小調轉向平行大調 A 大調，並且一直停留在這個調性上，相較於呈示部的氛圍，整體較為明亮，第 188 小節進入尾奏，回到 A 小調，採用第呈示部第 22 小節過門動機的素材，不斷發展到 200 小節，最後兩個小節的

終止式完成了第一樂章。

【譜例 7】Mov. I, mm. 134-146



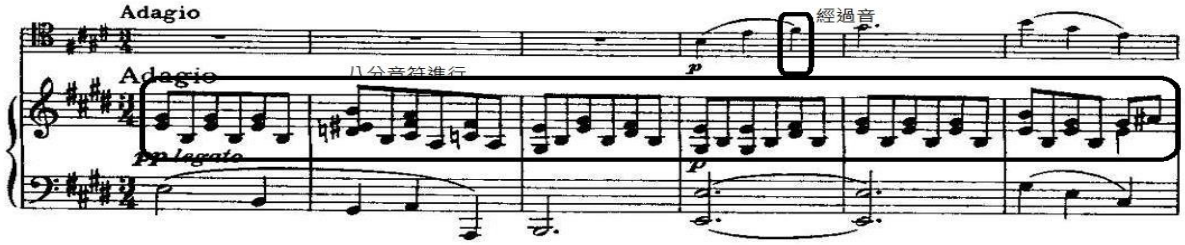
第二節 第二樂章

【表 3】第二樂章曲式表

段落	部分	小節數	調性中心
第一段	A	1-20	E
	A'	20-33	
第二段	B	34-41	E
	B'	42-49	C-E
尾奏	C	49-57	F-E
	C'	57-67	F-E
	Cadenza	67-71	E

第二樂章的曲式是二段體，以風格與素材作為分段，只有借用和弦，沒有真正的轉調，調性一直維持在 E 大調上，開頭與第一樂章相同，由鋼琴開始演奏旋律，並且使用許多豐富的和聲，低音提琴在鋼琴結束前後的和聲時匯入，巧妙的融合在一起，低音提琴以 E 大調一級和弦演奏旋律(見譜例 8)。

【譜例 8】Mov. Ⅱ, mm. 1-6

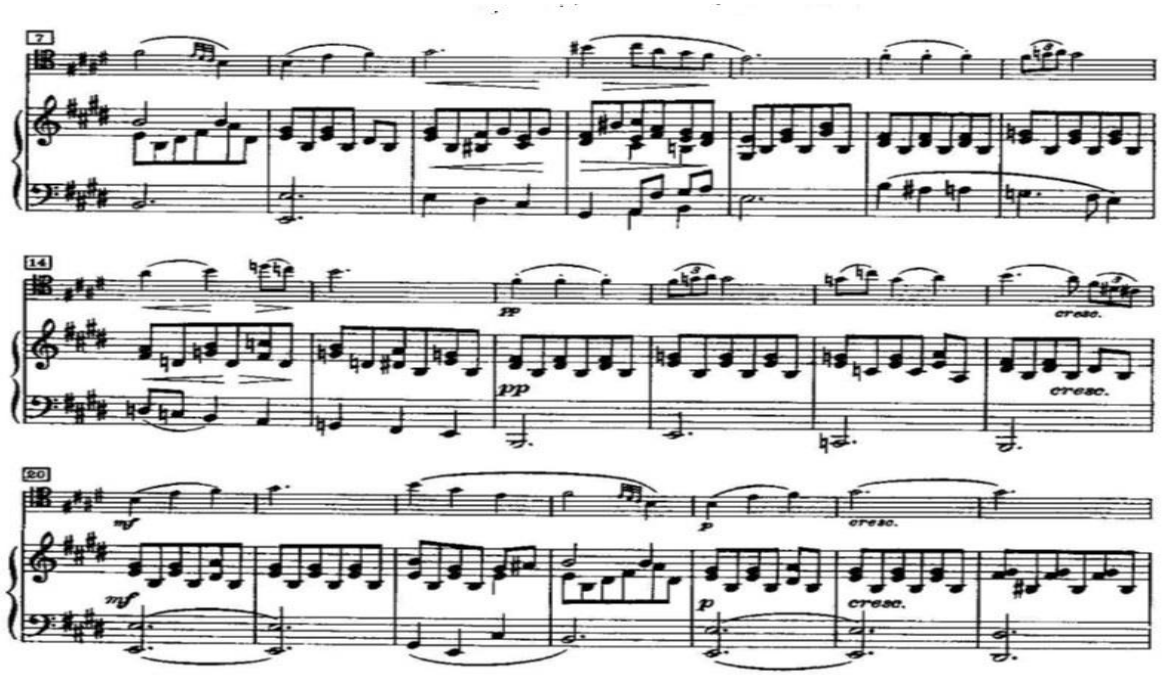


第一大段可再分成兩個部分，每個樂句以四小節為單位進行，第一部分以 I -vi- V 7- I 的和聲進行去呈現第一主題，第 8 小節該主題再度出現，第 9 小節鋼琴演奏出 E 大調六級上的屬七和弦，隨後由低音提琴演奏倚音 A#(見譜例 9)，演奏完第一主題，隨後於第 12 小節進入第二主題。

【譜例 9】Mov. Ⅱ, mm. 7-13

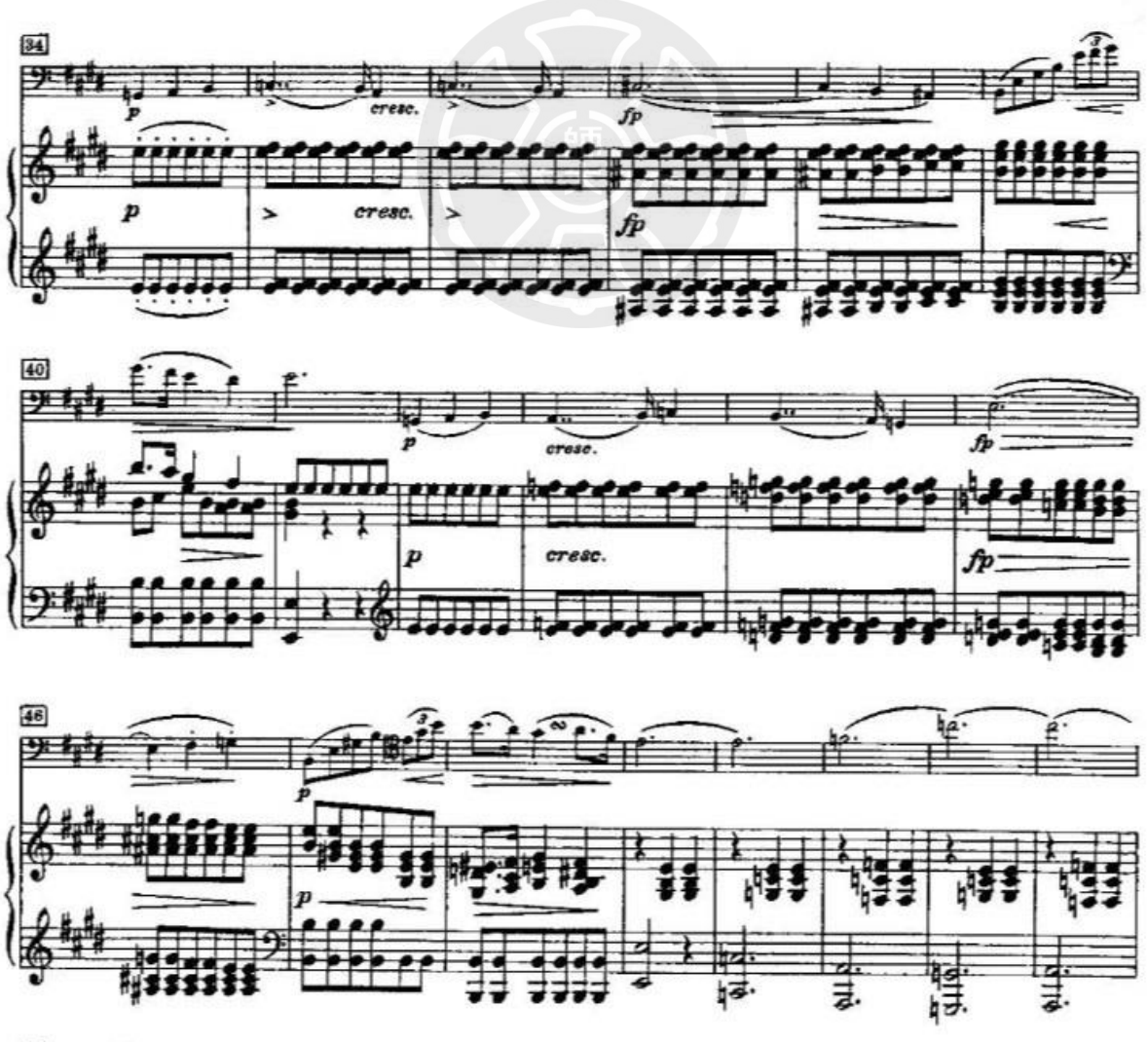
第 12 小節到第 19 小節為第二主題，其樂句仍然以 4 小節為單位，調性來到了 E 大調的平行調 e 小調上，第二主題在經過兩次發展以後，於第 20 小節轉回 E 大調，並回歸第一主題，從第 24 小節開始以和聲擴充的方式進入第二大段(見譜例 10)。

【譜例 10】Mov. Ⅱ, mm. 7-26



第二大段的樂句由八小節為單位組成，並且從 e 小調開始，第 35 小節以半減七和弦呈現不和諧的音響效果，並於第 37 小節以屬七和弦舒緩不和諧的音響效果，隨後於 39 小節轉回 E 大調，從第 42 小節開始，在 E 大調的降六級 C 大調上發展，使和聲色彩更為豐富，直到第 47 小節才重新回到主調，尾奏使用 E 大調的降二級和弦數次，使得和聲效果聽起來在 E♭大調(見譜例 11) 。

【譜例 11】Mov. Ⅱ, mm. 34-53



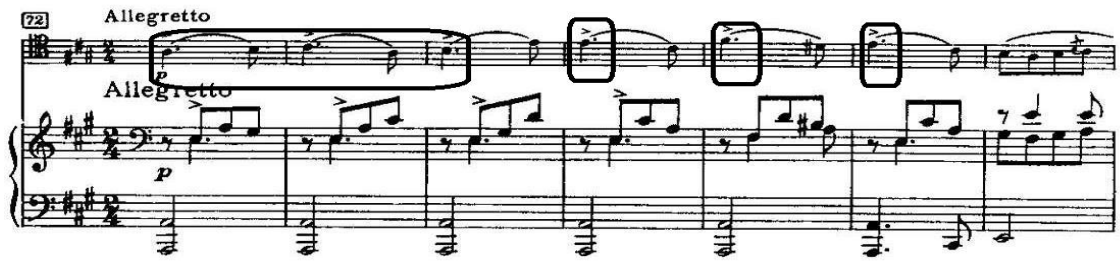
第三節 第三樂章

【表 4】第三樂章結構表

段落	小節數	調性中心
A	72-147	A
B	148-231	D
A'	232-282	A
C	284-390	E
B'	391-466	A
A"	467-521	A

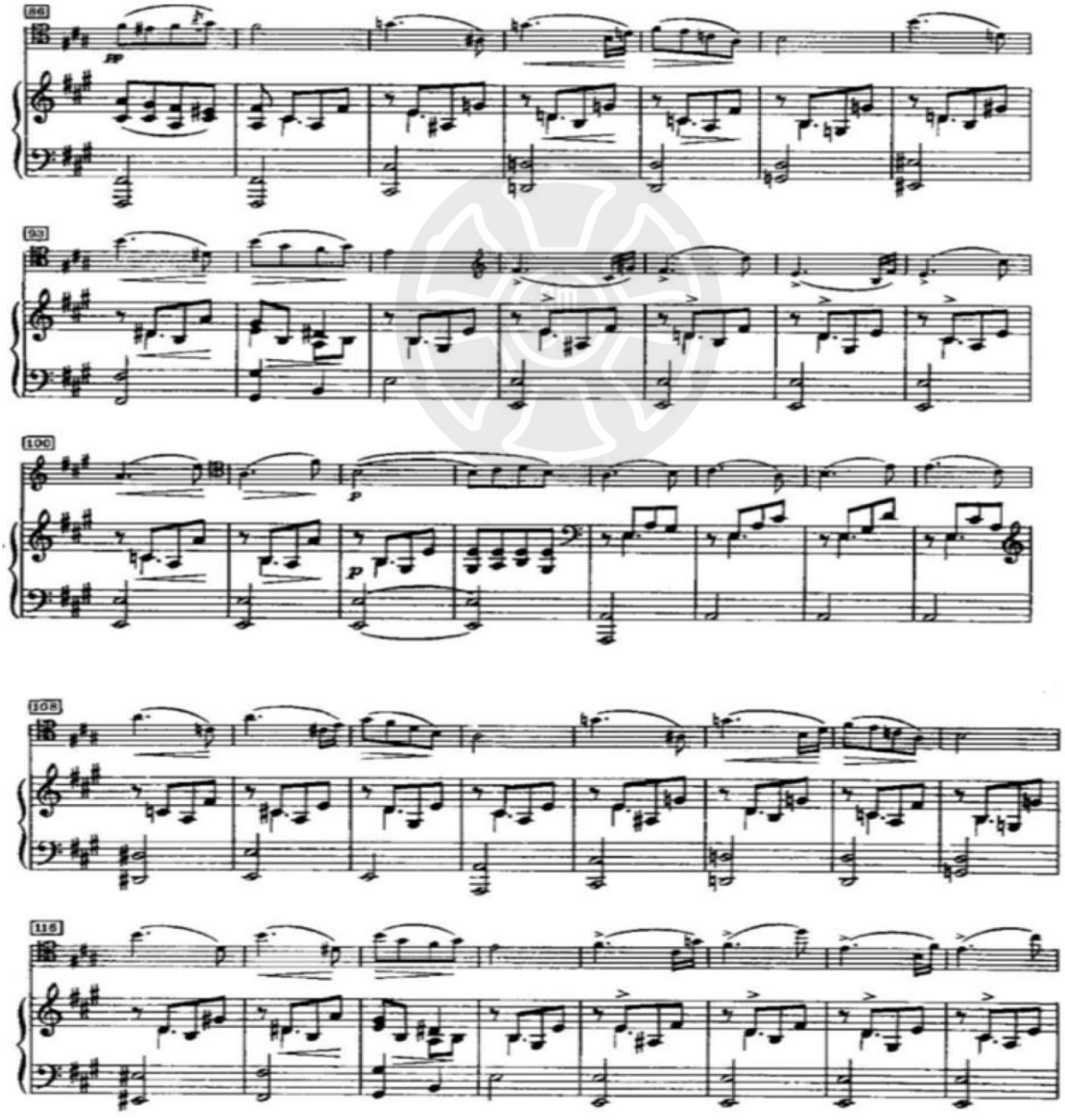
第三樂章為輪旋奏鳴曲式，稍快板(Allegretto)，調性使用了第一樂章的平行調 A 大調，此樂章共分為六大段，第一段以鋼琴持續的八度雙音建立調性的中心，低音提琴於第三樂章開頭的旋律與第一樂章開頭的旋律相互呼應，調性卻轉到平行大調上(見譜例 13)

【譜例 13】Mov. Ⅲ, mm. 72-77



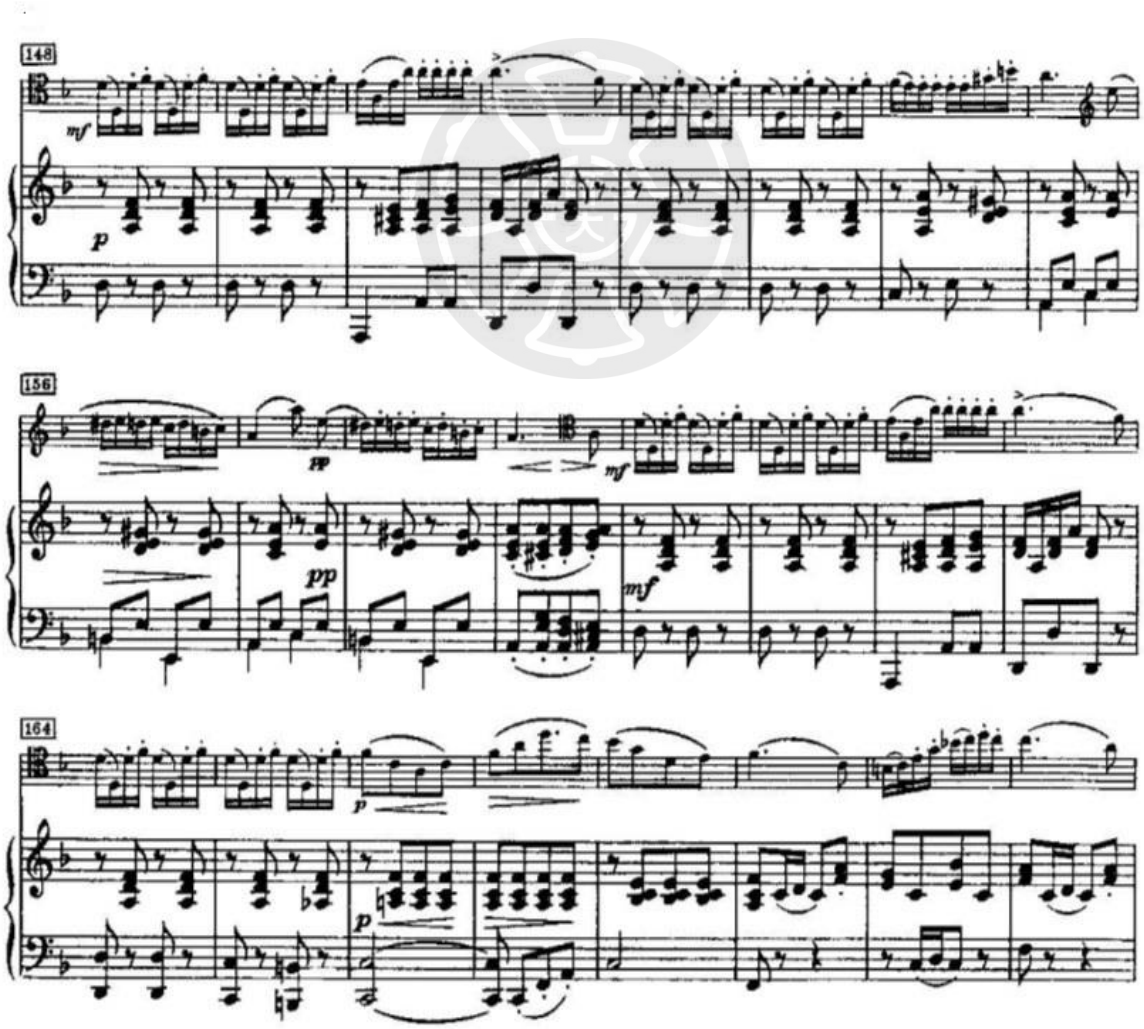
從第 88 小節開始進入了第一大段的第二主題，從一開始就出現了減七和弦，營造出不穩定的音響效果，以四小節的樂句帶出第二主題的動機，兩次的樂句都在不同的和聲效果上進行，從第 96 小節開始，鋼琴以雙音的方式，呈現 E 大調的音響效果，於 104 小節回到第一主題，第 119 小節調性確立在 A 大調上，並在該調性上結束第一大段(見譜例 14)。

【譜例 14】Mov. Ⅲ, mm. 86-123



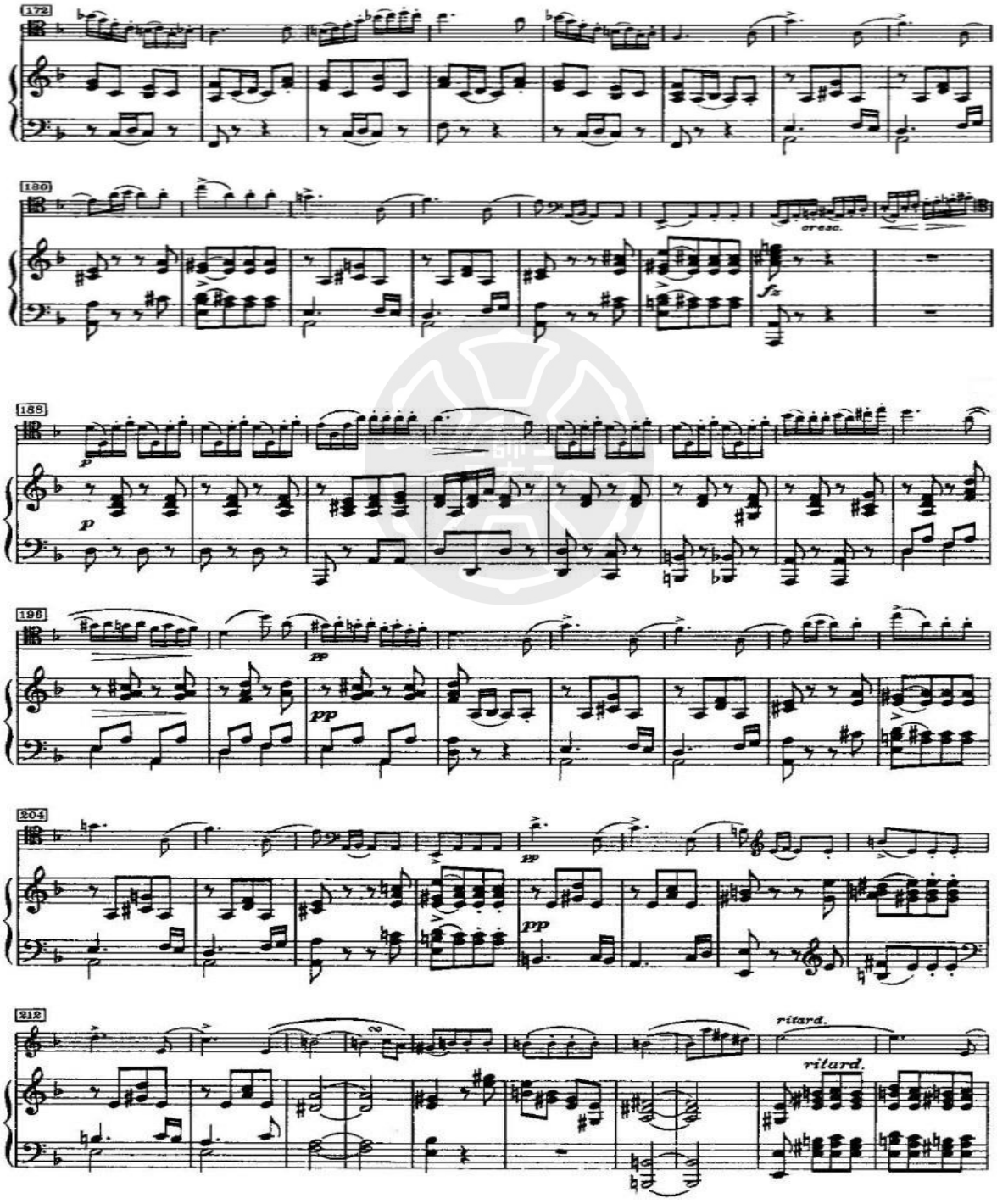
第二大段 B 從第 148 小節的弱起拍開始，使用十六分音符的元素開始，並且沒有透過轉調的過程，直接以 D 小調作為開始，展現出與第一大段截然不同的音樂風格，此樂章時常出現的附點音形也是該樂章重要的元素，低音提琴以 D 小調一級、五級分解和弦確立調性，並使用十六分音符節奏型帶出大二大段的第一主題，該段樂句以四小節為單位，第 164 才開始接續發展，並慢慢將和聲導向 F 大調。第 166 小節出現大調一級和弦穩定該和聲(見譜例 15)。

【譜例 15】Mov. Ⅲ, mm. 148-171



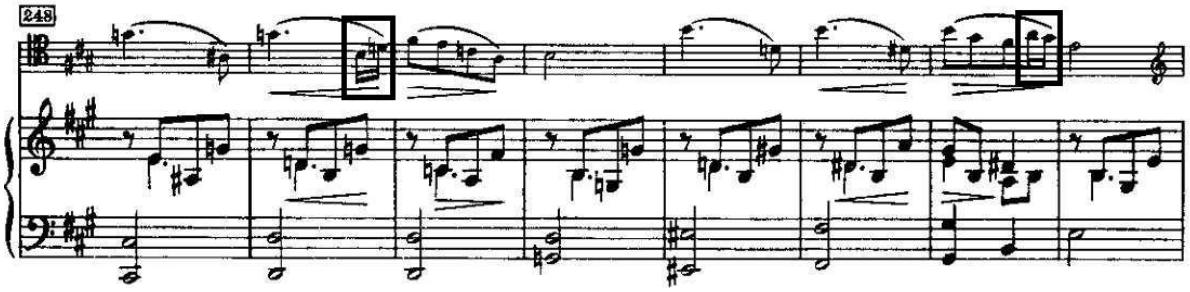
第 178 小節來到 D 小調上；並採用第二大段的附點四分音符第二主題，接著又回到第二段的第一主題。並於第 200 小節轉調到 A 小調上，且不斷的使用第二主題來擴充樂句，到了第 212 小節才停留在 A 小調上(見譜例 16)。

【譜例 16】Mov. Ⅲ, mm. 178-212



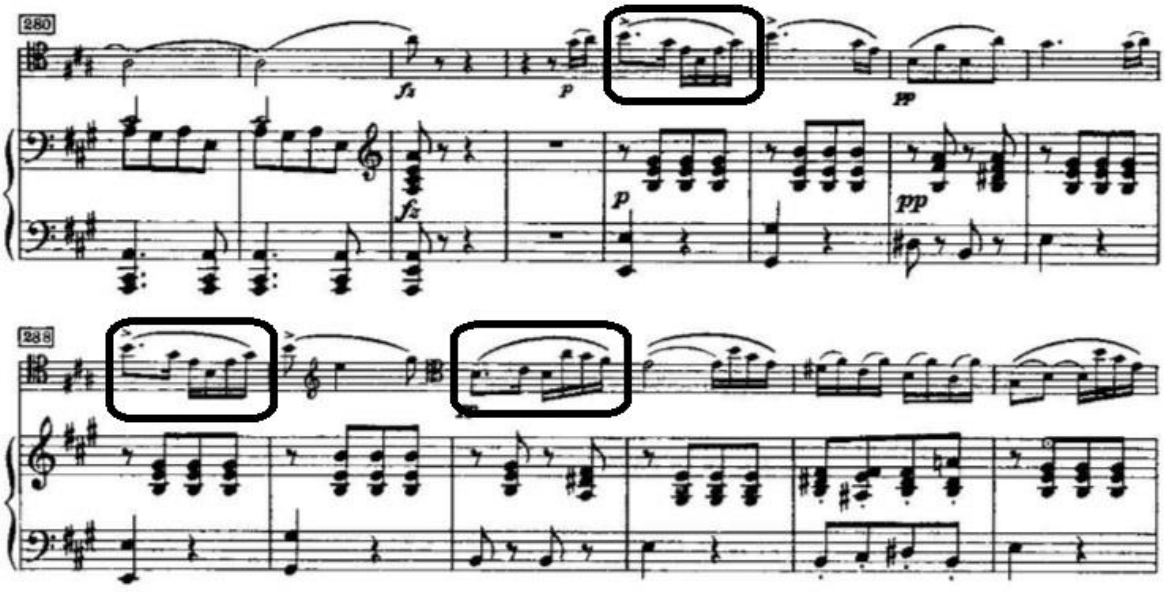
第二段的最後三個小節，低音提琴演奏裝飾性的獨奏樂段準備接到樂段 A'。樂段 A'幾乎與前樂段 A 相同，除了加上裝飾音的變化，直到第 284 小節進入氣氛又完全不同的樂段 C(見譜例 17)。

【譜例 17】Mov. Ⅲ, mm. 248-255



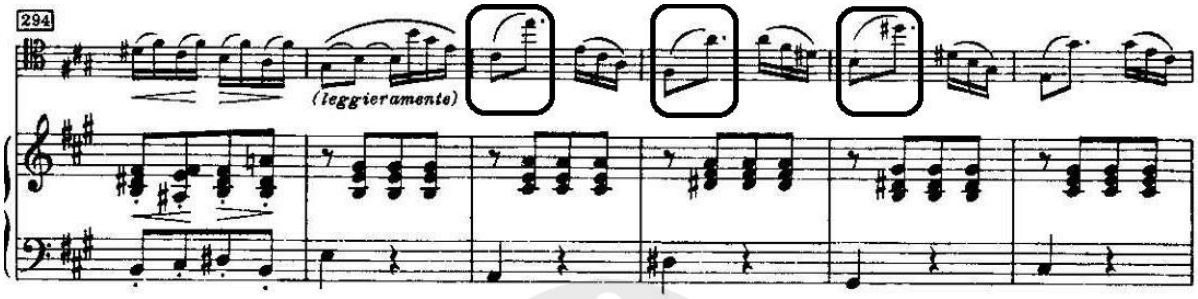
第三段調性轉為 E 大調，此樂段在開始時大多穩定的停留在 E 大調的一級及五級和弦上，以附點八分音符及十六分音符作為節奏動機(見譜例 18)。

【譜例 18】Mov. Ⅲ, mm. 280-293



在第 296 小節舒伯特以十度代替三度音程，增加張力(見譜例 19)。第 312 小節再次出現上一個主題的節奏動機，並開始另一個主題，在 E 大調上發展。第 348 小節由鋼琴彈奏主旋律，搭配上低音提琴撥奏分解和弦，重現了第一樂章的撥弦樂段，二十五個小節後，直接銜接 A 小調的 B'樂段。

【譜例 19】Mov. Ⅲ, mm. 294-299



樂段 B'開始時在 A 小調上進行，於第 389 小節暫時轉到關係調 C 大調上，發展了十二個小節後又回到了 A 小調，發展到了第 421 小節，回到了前段 B 的主題，和聲停留在 A 小調的Ⅴ級上，準備接回樂段 A"。

最後部分主題及調性回到樂段 A，最後倒數的第七小節鋼琴在 A 大調的Ⅰ級和弦上，而低音提琴隨後以 A 音長音掛留，最後以兩個聲響對比的 A 大調Ⅰ級大三和弦結束第三樂章(見譜例 20)。

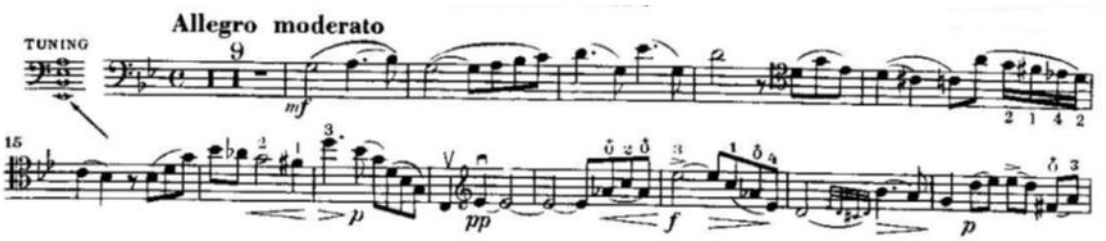
【譜例 20】Mov. Ⅲ, mm. 512-161

第四章 詮釋與演奏技巧探討

第一節 第一樂章

相較於其他弦樂器，低音提琴的音域與音色，使得此作品有了一股更深沉的風味。樂曲的開頭由鋼琴娓娓道來，帶著一股陰鬱的氣息與憂傷的色調。順著鋼琴的鋪陳直至低音提琴加入，用低沉的聲音吟唱著鋼琴於開頭時所演奏的第一主題。為了使低音提琴低沉的音頻與粗弦振動的發聲方式能夠更清楚的被聽見，在弓法的配置上，第 10 小節以上下兩弓的詮釋方式來歌唱，在演奏第一主題時使用較大的抖音幅度來表現深沉的音色、憂傷的情感。到第 11 小節的第一個音，演奏時弓的速率不變；但弓與弦的壓力漸漸鬆開，藉此展現音色上的變化效果。最後三個八分音符使用連弓的方式演奏，以漸強的方式導向下一個小節。第 12 小節共分兩弓，在演奏兩組附點四分音符時，抖音速率與弓速都較快；兩組接在後頭的八分音符則使用較慢的弓速演奏，以弓長與弓速的變化去吟唱出該樂句在優雅中的情緒與張力。從第 13 小節到第 15 小節，展現出平靜外在底下的內在糾結，使用較大的弓壓漸強到第 17 小節的附點四分音符，該音符為弓壓最大、抖音幅度最強的地方，隨即將弓鬆開，製造出張力到達一個高點，隨後鬆開的音色變化，從第 10 小節開始，延續到第 22 節的整個長線條樂句，於第 22 小節的第一個音，以較輕柔的音色與趨緩下來的弓速作收尾。(見譜例 21)。

【譜例 21】Mov. I, mm. 1-22



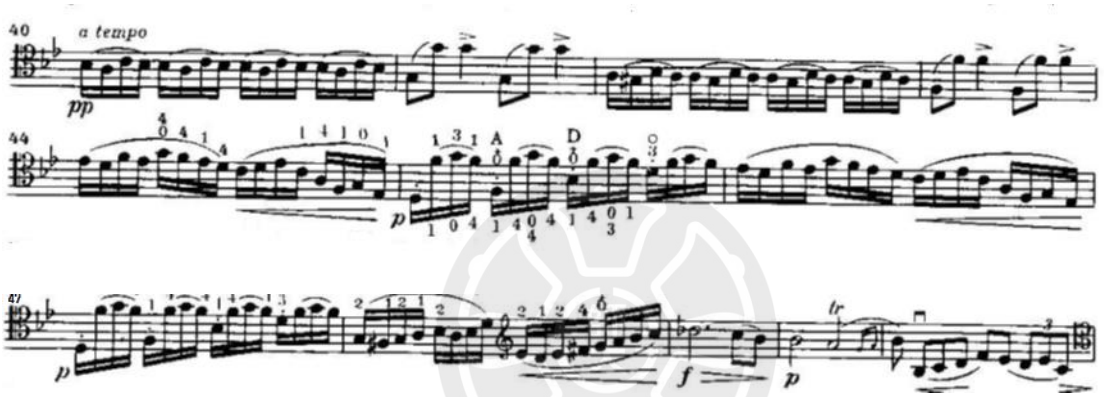
從第 22 小節的第二拍開始到第 24 小節的第一拍，透過樂譜上的重音記號以及跳音記號，為原本惆悵的旋律注入了另一種較為輕巧的韻律。隨後於第 24 小節，與前面的旋律相同；但以不同的節奏型去變奏，以更小聲、小心翼翼地的詮釋方式來吟唱該樂句不同的節奏型變化。從第 26 小節開始，慢慢的漸弱直到第 28 小節，於最後兩個有個跳音記號的八分音符，輕巧的進入第 29 小節的長音，該長音使用低音提琴的泛音演奏，透過泛音的音色去營造出慢慢隱沒、一切彷彿在這一刻靜止的效果。第 32 小節的第一個四分音符在低音提琴最粗的 E 弦上，所以使用較有力度的弓壓與較長的弓去演奏出好的共鳴；由於筆者使用樂團調弦演奏，因此該四分音符以低大二度之音高演奏。隨著最後一拍開始的樂句，聽覺上似乎在為上一個樂句補充說明；不過在 34 小節，有別於上一個樂句是一個強而有力的結束，該樂句反而是漸弱，要往下一個地方延伸，因此除了弓較為鬆弛之外，抖音的幅度也較為緩慢(見譜例 22)。

【譜例 22】Mov. I, mm. 28-34

突然畫風一轉，充滿溫暖的旋律與和聲湧入，小聲地匯入，如同玩耍般；但是輕

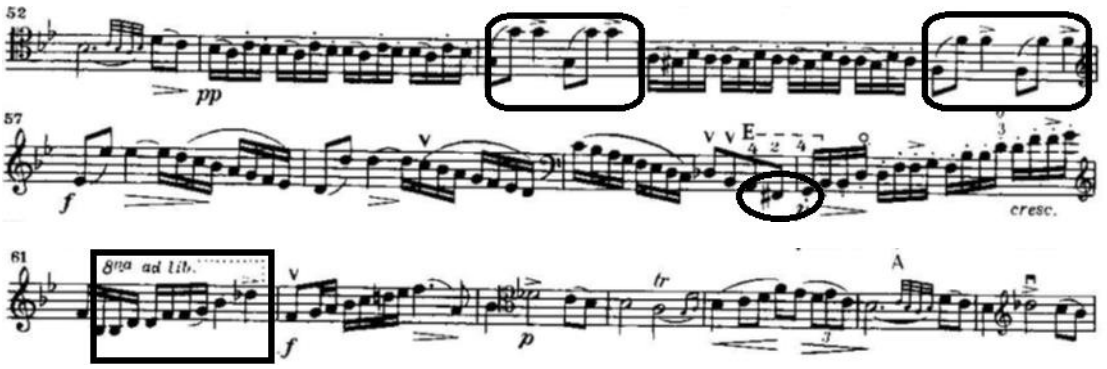
巧。第 41 小節與第 43 小節之四分音符，都由快速的抖音、較快的弓速、以及較多的弓長演奏。第 44 小節與第 46 小節，每一拍都使用分弓，使得在低音提琴上演奏的音群，每一顆音都能粒粒分明的呈現。第 45 小節與第 47 小節在弓法技巧上，需要同時有著輕巧的跳音，但隨即的連弓也需要被清楚的呈現。最後導入第 49 小節強而有力的長音，隨後弓壓隨著譜上的漸弱記號調整力度變化(見譜例 23)。

【譜例 23】Mov. I, mm. 40-46



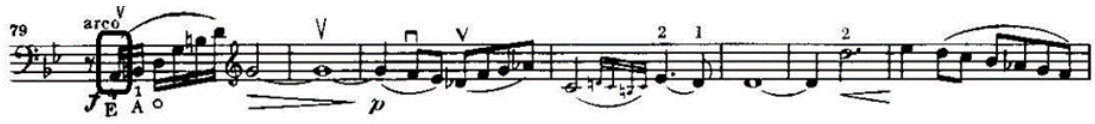
從第 53 小節到第 56 小節與前面的第 40 小節到第 43 小節的旋律相同，不同的弓法變化，圓滑線與跳音的組合使得該旋律玩耍的意味更強烈，演奏時在弓法技巧需要非常分明與清楚。第 57 小節到 59 小節，為了呈現歡騰的氛圍以及較具張力的音色，在四分音符上給予強而有力的音頭、搭配快速頻率的抖音。第 59 小節與第 60 小節，由於筆者使用樂團調弦演奏，因此在 E 弦上的音高移低大二度演奏。隨後一路漸強到第 61 小節的最後一個四分音符，該四分音符使用快速的抖音與力度較強的弓去演奏，該版本譜上於 61 小節給予了兩種不同音域的演奏選擇，為了呈現較低沉厚實的音色，筆者選擇使用較低音域演奏(見譜例 24)

【譜例 24】Mov. I, mm. 52-67

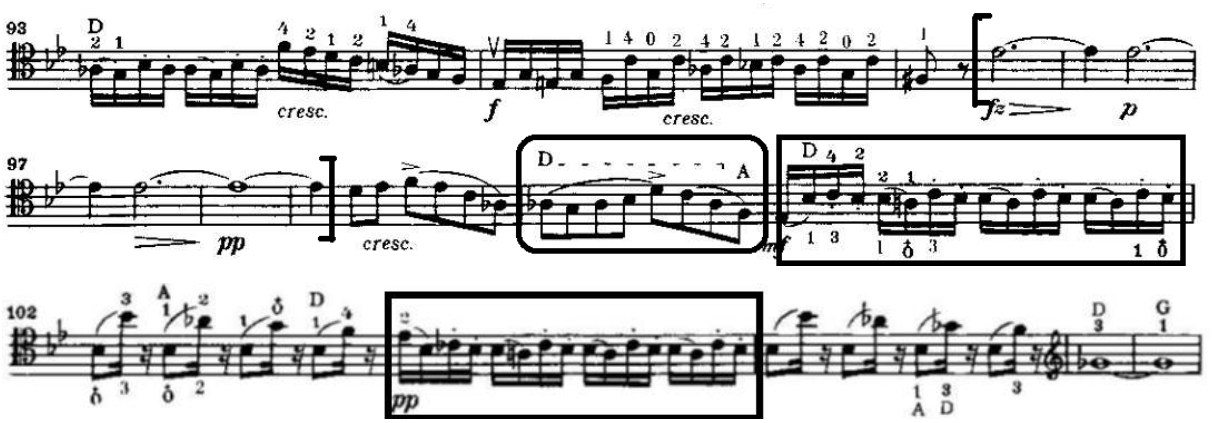


第 79 小節 E 弦上的音，由於樂團調弦的緣故，因此移低大二度演奏(見譜例 25)。第 81 小節到第 83 小節都使用較輕的弓壓與較多的弓長演奏出朦朧的音色。直到第 84 小節的第二拍，弓壓慢慢的變大，音色逐漸由虛轉實，力度逐漸累積，導向下一個小節的四分音符。該四分音符使用強力的弓壓與較快的弓速，搭配上頻率快速的抖音，從第 95 小節到第 98 小節的三組長音，一次比一次小，最後一次的長音幾乎隱沒在鋼琴的旋律底下。第 100 小節的八分音符都使用 D 弦與 A 弦演奏，讓音色更為溫暖。第 101 小節到第 104 小節，兩組相同的音高與節奏型，第一次的演奏方式較有力度，第二次較為收斂(見譜例 26)。

【譜例 25】Mov. I, mm. 79-85

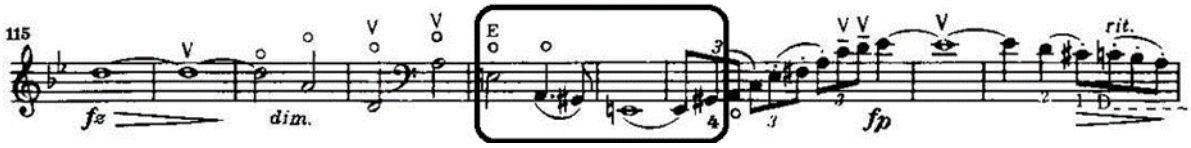


【譜例 26】Mov. I, mm. 93-106



從第 110 小節開始皆使用強度與厚度較高的方式演奏，每一弓的音頭都被有力度的強調，維持在張力十足的狀態，隨著泛音演奏下行，一切都越來越沉穩。第 119 小節到第 121 小節，樂譜上標示在 E 弦上演奏的音，由於使用樂團調弦的緣故，除了第 120 小節第一拍的長音使用高小七度演奏外，其餘的音則使用低大二度演奏(見譜例 27)，隨後漸慢回到再現部。

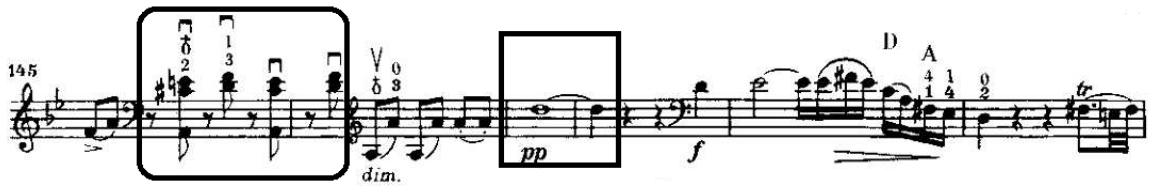
【譜例 27】Mov. I, mm. 115-123



再現部到了 140 小節開始產生了不同於呈示部的變化，以微弱、小心翼翼的方式演奏，第 145 小節到第 146 小節都選擇使用雙音與下弓拉奏，除了營造同步的共鳴音

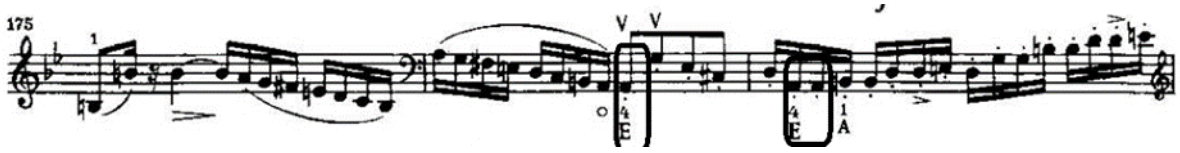
色，也讓低音提琴在演奏時更加順手，第 147 小節使用輕柔的泛音，展現若有似無、懸空的感覺(見譜例 28)。

【譜例 28】Mov. I, mm. 145-150



從第 157 小節到第 164 小節，如同第 40 小節開始的主題，輕巧的詮釋方式，但更加歡快 。第 176 小節到第 176 小節，由於樂團調弦的緣故，標示在 E 弦上演奏的音高低大二度演奏(見譜例 29)。第 177 小節的音群再次堆疊到另外一個高潮，特別是第 178 小節的最後一個四分音符。第 196 小節與與第 200 小節亦因應樂團調弦，標示在 E 弦上演奏的音高低大二度演奏(見譜例 30)。最後強而有力的長音於第 200 小節隨著琶音慢慢的漸弱與收尾到泛音，就在一切都快要消失不見時，最後兩個強而有力的雙音演奏該樂章的終止式。

【譜例 29】Mov. I, mm. 175-177

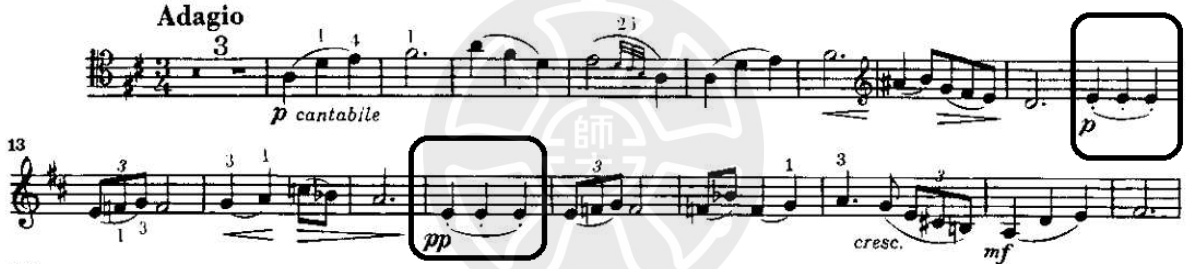


【譜例 30】Mov. I, mm. 196-205

第二節 第二樂章

低音提琴順著鋼琴的鋪陳，溫柔的開始吟唱，該小節的三個四分音符使用一弓演奏，弓速平均平穩、且小聲的演奏，左手使用較為不急促但幅度較小的抖音，營造如暖流一般的溫暖音色，第 12 小節，三個四分音符都有著些微的音頭，隨即鬆開，但左手的抖音是快速的，第 16 為同樣的演奏方式，但更為輕柔了(見譜例 31)，直到第 19 小節漸強到第 20 小節的主題，但這次的主題是用更渾厚的音色去演奏，直到第 24 小節才突然回復輕柔的音色。

【譜例 31】Mov. Ⅱ, mm. 12-21



在演奏該樂章的長音時，由於速度較為緩慢、以及低音提琴粗弦的振動，在換弓時容易有節，因此運弓需要使長音聽起來沒有斷開，且該樂章的線條較長，在演奏短的樂句時，仍然是在整個長線條的大樂句裡拉奏。第 34 小節到第 37 小節，如同第 42 到第 44 小節，都在 D 弦上面演奏，使得音色柔和且統一。隨後每個小節的音頭都被清楚的強調，但同時又隱沒在小聲底下演奏，直到第 45 小節，突強又馬上漸弱，隨後轉換成較厚實的音色(見譜例 32)，除了弓長與弓壓較多之外，弓的演奏位置也較靠近琴橋。

【譜例 32】Mov. Ⅱ, mm. 41-50

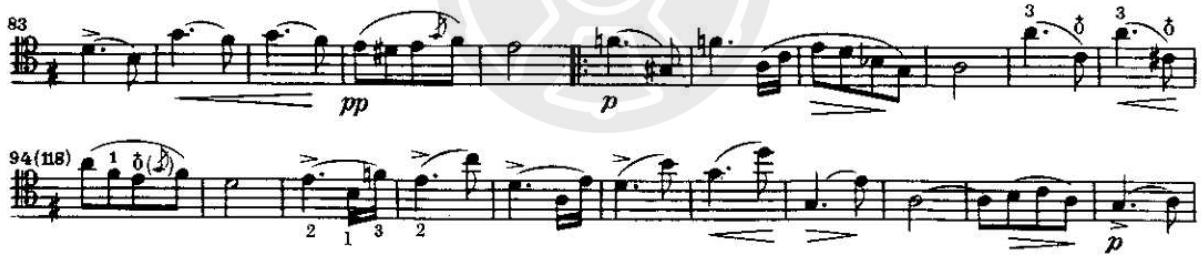
第 65 小節到第 68 小節，因應樂團調弦，標示在 E 弦上演奏的音高低大二度演奏，第 67 小節的長音以高小七度之音高演奏(見譜例 33)，所有長音，弓速都十分平均與穩定的演奏，最後隨著八分音符的音群漸慢迎向第三樂章。

【譜例 33】Mov. Ⅱ, mm. 63-71

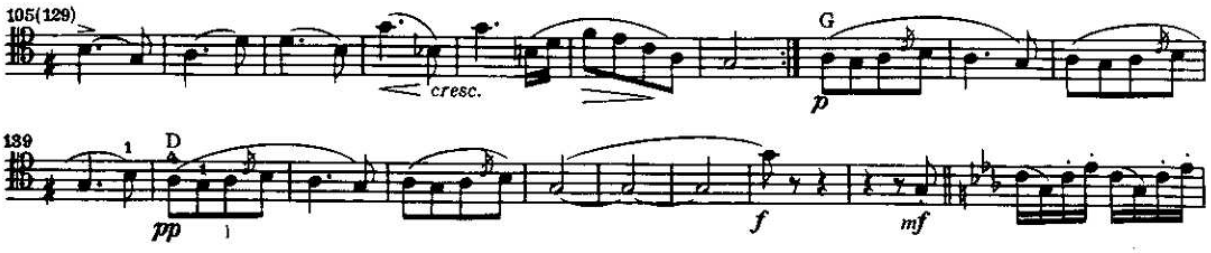
第三節 第三樂章

從進入第三樂章開始，每一個附點四分音符都使用強而有力的弓壓與弓速在音頭，隨即立刻鬆掉與趨緩，藉此呈現優美的音色，第 88 小節到第 96 小節，兩組不同音高的相同節奏形，第一次是優雅的漸弱收尾，第二次是激情的漸強 (見譜例 34)，第 136 小節到第 143 小節，兩組相同的音高與音形，一次比一次微弱，直到第 146 小節強烈的正拍，使用快速的速並強而有力、短促的演奏。從第 148 小節前一個八分音符開始，畫風突然轉變得激昂，在弓法技巧上，連弓與點音的轉換需要清楚的切換演奏，(見譜例 35)。

【譜例 34】Mov. Ⅲ, mm. 83-104



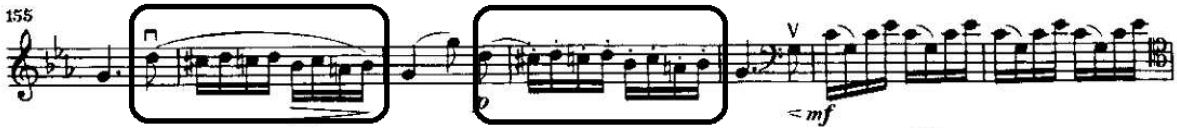
【譜例 35】Mov. Ⅲ, mm.129-148



第 156 小節與第 158 小節，相同的音高與音形，第一組順著圓滑線向下演奏，第

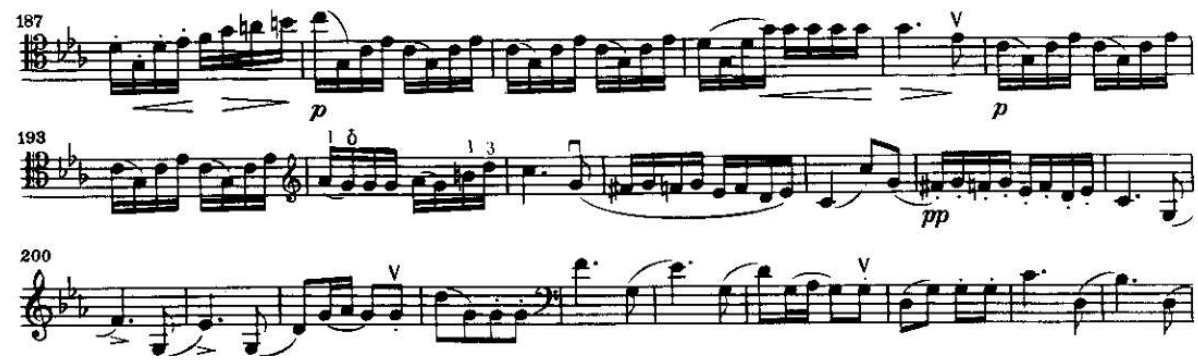
二組則是以輕巧的點音去呈現(見譜例 36)，第 160 小節到第 165 小節，與先前的 149 小節相同，直到第 166 小節發生了變化，回到較為優美的風格，使用較多的弓長去演奏。

【譜例 36】Mov. Ⅲ, mm. 155-160



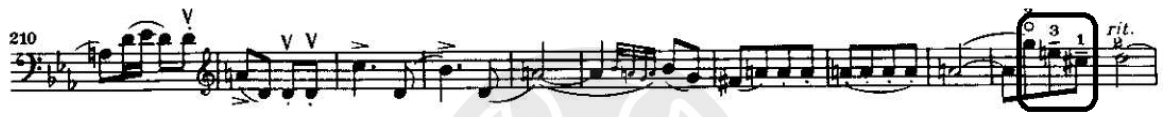
從第 170 小節前一個八分音符開始，轉變成較為俏皮活潑的風格，以輕巧的弓長與快速的弓速演奏，從 177 小節的最後一個八分音符開始，惆悵而優美的曲調再次出現，一直到 183 小節，這途中所有的四分附點音符，都是強而有力的弓壓在音頭隨後鬆開，配合快速頻率的抖音，另外這途中的所有點音都使用泛音或是空弦去製造輕巧但仍存在好的共鳴的音色，第 186 小節到第 187 小節有一個小小的漸弱，但整個長線條還沒有結束，直到第 190 小節漸強到下一個正拍，無縫接軌的開始新的樂句(見譜例 37)。

【譜例 37】Mov. Ⅲ, mm. 187-209

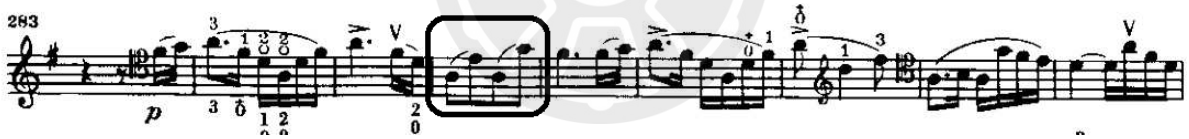


第 219 小節最後三個八分音符使用連弓演奏，導向第 220 小節的長音(見譜例 38)。第 229 小節到第 231 小節隨著八分音符的音群，透過些微的漸慢，回到第三樂章開頭的主題，直到第 283 小節，樂曲又再次轉向活潑俏皮的風格。第 286 節的整個小節以兩個八分音符為一弓演奏，第二個與第四個四分音符，透過些微的跳音收尾來作詮釋(見譜例 39)。

【譜例 38】Mov. Ⅲ, mm. 210-220

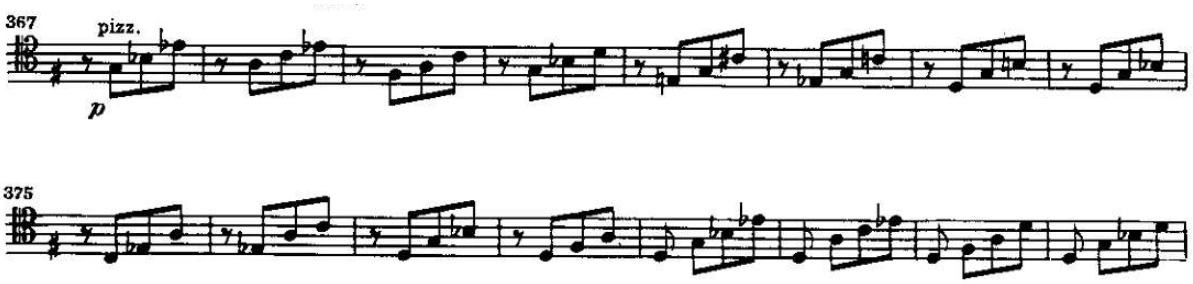


【譜例 39】Mov. Ⅲ, mm. 283-291



第 367 小節到第 390 小節東是使用較輕柔，手指與弦的接觸面積與力度不強的撥弦，成為隱沒在鋼琴底下的音色(見譜例 40)，隨後又再次回到激昂的主題。 第 407 小節到到 412 小節，譜上提供了兩個音域的選擇，由於筆者更偏好低音提琴低沉穩的音色，所以選擇用低八度的音域來演奏，第 467 小節又回到第三樂章開頭優雅的主題，第 517 小節的長音，一切都隱沒了，似乎要走向尾聲，使用輕柔的泛音演奏，直到 520 小節強而有力的雙音，與最後一個小節輕柔的撥弦，完成該樂曲最後的終止式。

【譜例 40】Mov. Ⅲ, mm. 367-382



第五章 結論

筆者十分喜愛舒伯特這位作曲家，無論是藝術歌曲、器樂獨奏曲，亦或是他的室內樂作品，包括筆者演奏多次的鱒魚五重奏。在研究這個作品的過程，透過理解作曲家的背景、對阿貝鳩尼琴與低音提琴的研究、作曲手法和曲式結構、以及親身嘗試不同的演奏方式來探究技巧與詮釋，透過這些研究更加地貼近作曲家，無論是他的作品風格，還是使用什麼樣的演奏方式與音色去演奏他的作品，更不用說在舒伯特創作該作品時是飽受病痛之苦的，但卻仍然能夠創作出這麼優美以及療癒人心的作品，令人為之動容。

低音提琴無論是在管弦樂團、管樂團、國樂團、亦或是室內樂都扮演了非常重的根基，但在演奏與其他樂器相同的獨奏作品時，低音提琴需要克服更多演奏上的技巧，才能夠演奏出與其他弦樂器較接近的水平，希望透過這次的研究與改編，藉此讓低音提琴在演奏上有更多的突破以及能夠讓許多受限的部分能夠獲得更好的發揮。

第六章 參考書目

中文書目

黃家寧等譯。《舒伯特室內樂》J. A. Westrup 著。台北市：世界文物出版社，1997，初版。

劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北市：全音音樂出版社，2004 年。

焦元溥。《舒伯特 200 年》。台北市：雙木林出版有限公司，1997。

英文書目

Geiringer, Karl. “Schubert’s Arpeggione Sonata and the ‘Super Arpeggio”’. Musical Quarterly. Vol.6. (1979): 513-23.

Clive, Peter. Schubert And His World. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Hilner, Ernst. Franz Schubert In His Time. Reinhard G. Pauly, Trans. Oregon: Amadeus Press, 1988.

Newbould, Brian, ed. Schubert Studies. Cambridge: The University Press, 1998.