

國立臺灣師範大學

音樂學系博士班表演藝術組學位論文

以十八世紀中葉小提琴教學法探討
羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之演奏詮釋

指導教授：陳沁紅、蔡佳璇 教授

研究生：張以利 撰

2014年1月

摘要

十八世紀極具代表性的小提琴家及作曲家羅卡泰里（Pietro Locatelli, 1695-1764），在當時得到「地震」的稱號，他的作品《小提琴的藝術，作品三》（*L'arte del violin, op.3*），不管以技術以及規模層面來看，都凌駕在當時的小提琴作品之上。《小提琴的藝術，作品三》不僅展現出小提琴技巧的突破，其中的隨想曲更被後人推斷為帕格尼尼（Nicolo Paganini, 1782-1840）寫作二十四首隨想曲的範本。

如何做到正確的巴洛克音樂風格，筆者以當代具代表性的三部教學鉅作——傑米尼亞尼（Francesco Geminiani, 1687-1762）的《小提琴演奏的藝術》（*The Art of Playing on the Violin*）、雷歐波德·莫札特（Leopold Mozart, 1719-1787）的《小提琴演奏的基本原理》（*A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*）以及塔梯尼（Giuseppe Tartini, 1690-1760）的《裝飾音論著》（*Traité des Agréments de la musique*），與《小提琴的藝術，作品三》來做探討比較。本論文以此為方向，探討十八世紀義大利小提琴音樂發展、風格以及提琴音樂詮釋與技術之開發，並研究更深入的小提琴藝術以及音樂上的內涵。

關鍵字：十八世紀中葉小提琴教學法、羅卡泰里、傑米尼亞尼、雷歐波德·莫札特、塔梯尼

目 次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究範疇與論文架構	4
第三節 文獻探討	7
第二章 十八世紀小提琴音樂研究	14
第一節 十八世紀小提琴音樂背景	14
第二節 十八世紀的小提琴協奏曲型式	21
第三節 十八世紀的小提琴教學法概況	27
第三章 三大小提琴教學法之個別介紹	33
第一節 傑米尼亞尼的教學法	33
第二節 塔梯尼的教學法	45
第三節 莫札特的教學法	57
第四節 三大教學法之異同	78
第四章 羅卡泰里提琴的藝術作品三	85
第一節 生平及其作品	85
第二節 創作背景及樂曲特色	90
第三節 樂曲架構	94
第四節 《小提琴的藝術，作品三》之技巧歸納	100

第五章	演奏風格與詮釋探討	104
第一節	速度的選擇	105
第二節	快慢板樂章的詮釋	115
第三節	隨想曲的演奏技巧	146
第四節	現代小提琴的巴洛克語法	172
第六章	結語	184
參考書目		189
附錄	《小提琴的藝術，作品三》第十二號協奏曲總譜	193

譜 例 目 次

【譜例 3-1-1】	《小提琴演奏的藝術》範例二……………	38
【譜例 3-1-2】	《小提琴演奏的藝術》範例七……………	39
【譜例 3-1-3】	《小提琴演奏的藝術》弓法練習……………	41
【譜例 3-1-4】	《小提琴演奏的藝術》範例二十……………	43
【譜例 3-1-5】	《小提琴演奏的藝術》範例十八、十九……………	44
【譜例 3-2-1】	《裝飾音論著》顫音分類……………	52
【譜例 3-2-2】	《裝飾音論著》震音歸納……………	53
【譜例 3-2-3】	《裝飾音論著》連音 I……………	53
【譜例 3-2-4】	《裝飾音論著》連音 II……………	54
【譜例 3-2-5】	《裝飾音論著》加工裝飾奏 I……………	55
【譜例 3-2-6】	《裝飾音論著》加工裝飾奏 II……………	55
【譜例 3-2-7】	《裝飾音論著》加工裝飾奏 III……………	55
【譜例 3-2-8】	《裝飾音論著》加工裝飾奏 IV……………	55
【譜例 3-2-9】	《裝飾音論著》加工裝飾奏完整譜例……………	56
【譜例 3-3-1】	《小提琴演奏的基本原理》全把位……………	63
【譜例 3-3-2】	《小提琴演奏的基本原理》複合把位 I……………	64
【譜例 3-3-3】	《小提琴演奏的基本原理》複合把位 II……………	65
【譜例 3-3-4】	《小提琴演奏的基本原理》複合把位 III……………	65

【譜例 3-3-5】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 I·····	67
【譜例 3-3-6】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 II·····	67
【譜例 3-3-7】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 III·····	67
【譜例 3-3-8】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 IV·····	67
【譜例 3-3-9】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 V·····	68
【譜例 3-3-10】	《小提琴演奏的基本原理》弓法 VI·····	68
【譜例 3-3-11】	《小提琴演奏的基本原理》倚音·····	71
【譜例 3-3-12】	《小提琴演奏的基本原理》顫音 I·····	71
【譜例 3-3-13】	《小提琴演奏的基本原理》顫音 II·····	71
【譜例 3-3-14】	《小提琴演奏的基本原理》顫音 III·····	72
【譜例 3-3-15】	《小提琴演奏的基本原理》震音·····	72
【譜例 3-3-16】	《小提琴演奏的基本原理》漣音 I·····	73
【譜例 3-3-17】	《小提琴演奏的基本原理》漣音 II·····	73
【譜例 3-3-18】	《小提琴演奏的基本原理》拍音·····	74
【譜例 3-3-19】	《小提琴演奏的基本原理》回拍顫音·····	74
【譜例 3-3-20】	《小提琴演奏的基本原理》迴音 I·····	75
【譜例 3-3-21】	《小提琴演奏的基本原理》迴音 II·····	75
【譜例 3-3-22】	《小提琴演奏的基本原理》迴音 III·····	76
【譜例 3-3-23】	《小提琴演奏的基本原理》過度音群 I·····	76

【譜例 3-3-24】	《小提琴演奏的基本原理》過度音群 II·····	77
【譜例 5-1-1】	第十二號：第一樂章第 24 小節到第 28 小節·····	111
【譜例 5-1-2】	第三號：第三樂章速度甚快板·····	111
【譜例 5-1-3】	第三號：第三樂章第 46 小節·····	111
【譜例 5-1-4】	第八號：第一樂章速度行板·····	112
【譜例 5-1-5】	第十二號：第二樂章速度廣板·····	112
【譜例 5-1-6】	第十二號：第二樂章第 31 小節·····	113
【譜例 5-1-7】	第五號：第二樂章速度慢板·····	114
【譜例 5-1-8】	第十號：第二樂章速度如行走的廣板·····	114
【譜例 5-2-1】	第一樂章第 24 小節·····	116
【譜例 5-2-2】	第三樂章第 1 小節到第 7 小節·····	117
【譜例 5-2-3】	莫札特之弓法，第一樂章第 16 小節、第 20 小節·····	117
【譜例 5-2-4】	傑米尼亞尼與塔梯尼之弓法，第一樂章第 16 小節、第 20 小節··	118
【譜例 5-2-5】	第一樂章第 54 小節·····	118
【譜例 5-2-6】	第一樂章第 31 小節到第 39 小節·····	119
【譜例 5-2-7】	莫札特之弓法，第三樂章第 80 小節到第 88 小節·····	120
【譜例 5-2-8】	傑米尼亞尼及塔梯尼之弓法，第三樂章第 80 小節至第 88 小節	120
【譜例 5-2-9】	莫札特之弓法，第三樂章第 430 小節到第 433 小節·····	121
【譜例 5-2-10】	傑米尼亞尼、塔梯尼之弓法，第三樂章 430 至第 433 小節·····	121

【譜例 5-2-11】	莫札特之弓法，第三樂章第 161 小節……………	122
【譜例 5-2-12】	傑米尼亞尼、塔梯尼之弓法，第三樂章第 161 小節……………	122
【譜例 5-2-13】	第二樂章第 1 小節到第 16 小節……………	123
【譜例 5-2-14】	傑米尼亞尼「練習十六」與第二樂章第 1 小節至第 16 小節比較	124
【譜例 5-2-15】	第一樂章開頭……………	125
【譜例 5-2-16】	第一樂章第 16 小節到第 21 小節……………	126
【譜例 5-2-17】	第一樂章第 24 小節……………	126
【譜例 5-2-18】	第一樂章第 31 小節……………	127
【譜例 5-2-19】	第一樂章第 74 小節……………	128
【譜例 5-2-20】	第三樂章十六分音符運弓……………	128
【譜例 5-2-21】	第三樂章八分音符運弓……………	128
【譜例 5-2-22】	第三樂章第 161 小節……………	129
【譜例 5-2-23】	第二樂章第 7 小節與部分與莫札特之運弓法比較……………	130
【譜例 5-2-24】	第二樂章第 31 小節到第 77 小節……………	131
【譜例 5-2-25】	第二樂章第 73 小節……………	131
【譜例 5-2-26】	第一樂章第 16 小節到第 19 小節……………	132
【譜例 5-2-27】	第一樂章第 31 小節到第 36 小節……………	133
【譜例 5-2-28】	第三樂章開頭部分……………	133
【譜例 5-2-29】	第三樂章第 400 小節……………	134

【譜例 5-2-30】	第三樂章第 45 小節到第 50 小節·····	134
【譜例 5-2-31】	第三樂章第 355 小節到第 360 小節·····	134
【譜例 5-2-32】	第三樂章第 204 小節開始·····	135
【譜例 5-2-33】	第一樂章第 74 小節到第 80 小節·····	135
【譜例 5-2-34】	第二樂章第 7 小節到第 18 小節·····	137
【譜例 5-2-35】	第二樂章急板把位·····	137
【譜例 5-2-36】	傑米尼亞尼顫音結尾·····	139
【譜例 5-2-37】	塔梯尼顫音結尾·····	139
【譜例 5-2-38】	莫札特顫音結尾·····	139
【譜例 5-2-39】	範例 A,B·····	140
【譜例 5-2-40】	範例 C,D·····	140
【譜例 5-2-41】	A 段·····	141
【譜例 5-2-42】	B 段·····	141
【譜例 5-2-43】	C 段·····	142
【譜例 5-2-44】	D 段·····	142
【譜例 5-2-45】	第二樂章第 1 小節到第 32 小節·····	143
【譜例 5-2-46】	a 段·····	143
【譜例 5-2-47】	b 段·····	143
【譜例 5-2-48】	c 段·····	144

【譜例 5-2-49】	d 段·····	144
【譜例 5-2-50】	e 段·····	144
【譜例 5-2-51】	第二樂章第 7 小節到第 16 小節裝飾奏建議·····	145
【譜例 5-3-1】	第一號第一樂章隨想曲開頭·····	151
【譜例 5-3-2】	第一樂章速度標示·····	153
【譜例 5-3-3】	第一樂章隨想曲·····	153
【譜例 5-3-4】	第十二號第三樂章隨想曲第 11 小節到第 25 小節·····	154
【譜例 5-3-5】	第四號第一樂章隨想曲開頭·····	154
【譜例 5-3-6】	第四號第一樂章隨想曲第 37 小節到第 45 小節·····	155
【譜例 5-3-7】	第一號第三樂章隨想曲第 15 小節·····	156
【譜例 5-3-8】	第十二號第一樂章隨想曲第 23 小節·····	157
【譜例 5-3-9】	第二號第三樂章隨想曲第 63 小節到第 65 小節·····	157
【譜例 5-3-10】	第二號第三樂章隨想曲第 66 小節·····	158
【譜例 5-3-11】	第四號第三樂章隨想曲第 61 小節到 63 小節·····	158
【譜例 5-3-12】	第四號第三樂章隨想曲第 1 小節·····	158
【譜例 5-3-13】	第六號第一樂章隨想曲第 122 小節到第 135 小節·····	159
【譜例 5-3-14】	第九號第三樂章隨想曲第 3 小節到第 4 小節·····	159
【譜例 5-3-15】	莫札特的弓法，第十一號第一樂章隨想曲第 1、2 小節·····	160
【譜例 5-3-16】	傑米尼亞尼、塔梯尼弓法，第十一號第一樂章隨想曲 1、2 小節	160

【譜例 5-3-17】	第十一號第一樂章隨想曲第 4 小節及第 5 小節·····	160
【譜例 5-3-18】	第四號第一樂章隨想曲第 1 小節到第 4 小節 I·····	161
【譜例 5-3-19】	第四號第一樂章隨想曲第 1 小節到第 4 小節 II·····	161
【譜例 5-3-20】	第六號第三樂章隨想曲第 54 小節·····	161
【譜例 5-3-21】	第五號第一樂章·····	162
【譜例 5-3-22】	第七號第三樂章·····	162
【譜例 5-3-23】	第八號第三樂章·····	162
【譜例 5-3-24】	第十二號第三樂章隨想曲 A1 音型·····	164
【譜例 5-3-25】	第十二號第三樂章隨想曲 A2 音型·····	164
【譜例 5-3-26】	隨想曲 A 段音型·····	164
【譜例 5-3-27】	隨想曲 B 段音型·····	165
【譜例 5-3-28】	B 段素材·····	165
【譜例 5-3-29】	C 段音型·····	166
【譜例 5-3-30】	D 段音型·····	167
【譜例 5-3-31】	第二號第三樂章隨想曲開頭·····	167
【譜例 5-3-32】	第二號第三樂章隨想曲第 25 小節開始·····	168
【譜例 5-3-33】	第二號第三樂章隨想曲第 34 小節開始·····	168
【譜例 5-3-34】	第二號第三樂章隨想曲第 60 小節開始·····	168
【譜例 5-3-35】	第二號第三樂章隨想曲第 21 小節開始·····	169

【譜例 5-3-36】	B-1 段的第 25 小節·····	169
【譜例 5-3-37】	B-2 段的第 31 小節·····	169
【譜例 5-3-38】	B-1 段落音型 ·····	170
【譜例 5-3-39】	C 段段落·····	170
【譜例 5-3-40】	B-1 段落音型 ·····	170
【譜例 5-3-41】	D 段段落·····	171
【譜例 5-4-1】	第十二號第一樂章開頭·····	181
【譜例 5-4-2】	弱起拍運弓·····	182
【譜例 5-4-3】	第十二號第一樂章第 29 小節·····	183
【譜例 5-4-4】	附點音符運弓·····	183

表 格 目 次

【表格 3-1-1】	《小提琴演奏的藝術》內容歸納·····	36
【表格 3-1-2】	《小提琴演奏的藝術》換把歸納·····	40
【表格 3-2-1】	〈運弓原則〉內容歸納·····	49
【表格 3-2-2】	《裝飾音論著》內容歸納·····	51
【表格 3-3-1】	《小提琴演奏的基本原理》內容歸納·····	61
【表格 3-4-1】	三部教學法討論要點歸納·····	78
【表格 3-4-2】	持琴握弓歸納·····	80
【表格 3-4-3】	運弓歸納·····	82
【表格 3-4-4】	裝飾奏歸納·····	84
【表格 4-1-1】	羅卡泰里作品整理·····	88
【表格 4-3-1】	《小提琴的藝術，作品三》編制、速度、調性、拍號整理·····	95
【表格 4-3-2】	《小提琴的藝術，作品三》速度歸納·····	97
【表格 4-4-1】	快板樂章及隨想曲段落技巧歸納·····	100
【表格 4-4-2】	隨想曲主要技巧歸納·····	102
【表格 5-1-1】	各種速度以及樂章代表·····	110
【表格 5-3-1】	隨想曲技巧·····	148
【表格 5-3-2】	隨想曲結構音型歸納·····	150
【表格 5-3-3】	隨想曲把位歸納·····	156

圖 例 目 次

【圖例 3-1-1】	《小提琴演奏的藝術》1752 年法國版本·····	37
【圖例 3-3-1】	《小提琴演奏的基本原理》持琴圖例·····	62
【圖例 3-3-2】	《小提琴演奏的基本原理》運弓 I·····	69
【圖例 3-3-3】	《小提琴演奏的基本原理》運弓 II·····	70
【圖例 3-3-4】	《小提琴演奏的基本原理》運弓 III·····	70
【圖例 3-3-5】	《小提琴演奏的基本原理》運弓 IV·····	70
【圖例 5-2-1】	第一樂章開頭運弓法·····	126
【圖例 5-2-2】	第一樂章第 31 小節音型運弓法·····	127
【圖例 5-4-1】	巴洛克小提琴·····	173
【圖例 5-4-2】	現代小提琴·····	173
【圖例 5-4-3】	《傳奇製琴師~斯特拉第瓦利》之弓的演進圖·····	174

第一章 緒論

第一節 研究動機

二十世紀初，國際樂壇興起復古風，主張十五到十八世紀的作品應以當時的語法來加以詮釋。此舉被稱為「原樣演出」(Historical Performance Practice)，並且在眾多演奏家、音樂學者以及製琴師的努力之下，成為新的音樂學說－早期音樂 (Early Music)。此演奏法深深影響到演奏者對巴洛克音樂的詮釋，無論是用巴洛克樂器或是現代樂器，因此音樂學者海恩斯 (Bruce Haynes, 1942-2011) 在《早期音樂的完結》(The End of Early Music) 一書中提到，在二十一世紀的今日樂壇對於早期音樂的詮釋，不再僅是文獻的發掘或是古演奏法的復興，而是藉由早期音樂的語法，來激發出歷史音樂的精髓與靈性 (HIP=Historically-inspired Performance)。¹

十七世紀以來，歌劇的興起、調性的鞏固以及器樂地位的提升影響到小提琴音樂的發展，加上製琴業的日漸興盛以及小提琴家的推廣，器樂曲開始盛行，在當時建立了音樂的里程碑，也因此被稱為巴洛克音樂的開端。

小提琴自十七世紀開始蓬勃發展，不論在器樂地位的提升、製造技術的精良，加上音樂家所組成的同好會，如波隆那愛樂協會 (Accademia Filarmonica di Bologna) 等，使小提琴的發展日趨成熟。到了十七世紀中葉，小提琴已被廣泛的使用在各種場合，很多

¹ Haynes, Bruce, "The End of Early Music", p.74-76

重要優秀的小提琴作曲家，為此樂器創作重要的獨奏曲，使小提琴樂曲更加如雨後春筍般的發展，如馬利尼 (Biagio Marini, 1594-1663) 的《奏鳴曲及交響曲，作品八》 (*Sonate, Symphonie...e Retornelli*) 當中，加入了小提琴的雙音技巧，為第一位給小提琴使用雙音技巧的音樂家、² 小提琴家烏切利尼 (Marco Uccellini, 1603-1680) 給予小提琴的作品當中，使用了諸多小提琴的技巧，如快速音群以及跳音的使用和高把位的技巧等。而義大利小提琴家科雷里 (Arcangelo Corelli, 1653-1713) 對於小提琴界後世影響最大，他 1700 年出版的《小提琴奏鳴曲，作品五》 (*Violin Sonatas, Op.5*) 帶給當代極大的影響，不論是在演奏以及教學都有極大的貢獻，不只帶領了整個義大利音樂，甚至影響到整個歐洲小提琴樂曲的發展。

科雷里過世之後，眾多學生將他的小提琴藝術與演奏技術推廣開來，從義大利推向全歐洲，而且對於技術上的鑽研也更加精進，如韋拉契尼 (Francesco Maria Veracini, 1690-1768)、傑米尼亞尼 (Francesco Geminiani, 1687-1762) 以及卡司特路契 (Pietro Castrucci, 1679-1752) 將音樂帶到英國，索米斯 (Giovanni Battista Somis, 1686-1763) 將音樂帶到法國，以及羅卡泰里 (Pietro Locatelli, 1695-1764) 將音樂帶入荷蘭等。其他非柯雷里的學生、也是當時十分具有優秀的小提琴家如塔梯尼 (Giuseppe Tartini, 1690-1760) 將音樂在歐洲各地發揚開來，使小提琴音樂藝術更加普及。

十八世紀由於這些優秀的小提琴家，也促進了教學法的產生激發，更多人學習或拉奏小提琴，小提琴教學法更是在這時如雨後春筍般的蓬勃發展，到了十八世紀中葉，專

² “Biagio Marini”, Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17803?q=marini+double+stop&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

為進階演奏者撰寫的教學法，如傑米尼亞尼的《小提琴演奏的藝術》(The Art of Playing on the Violin)、雷歐波德·莫札特(Leopold Mozart, 1719-1787)的《小提琴演奏的基本原理》(A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing)，或是塔梯尼的《裝飾音論著》(Traité des Agréments de la musique)更是探討到更深層的小提琴藝術以及音樂上的內涵。此三部教學法不僅僅是十八世紀的小提琴教學經典，更是帶領現代演奏者進入巴洛克時代音樂非常好的教學素材。

在眾多十八世紀巴洛克小提琴家當中，以羅卡泰里最為當時的人們津津樂道，羅卡泰里精湛的琴藝，在當代被推崇為「魔鬼」小提琴家。³他 1733 年出版的小提琴協奏曲作品《小提琴的藝術，作品三》(L'arte del violin, Op.3)，以技術而言，凌駕在當時小提琴作品之上；以規模來看，也都是當時後的非常大型的協奏曲作品。這部作品不僅展現出小提琴技巧的突破，其中的隨想曲更被後人推斷為帕格尼尼(Nicolo Paganini, 1782-1840)寫作二十四首隨想曲的範本。⁴

2008 年，筆者於巴洛克室內樂課程中接觸到巴洛克演奏法，在聆賞羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》的過程中，感受到巴洛克音樂的博大精深，因此決定深入研究相關的文獻、資料，而研究方向則著眼於應用十八世紀中葉小提琴教學法詮釋此作品。期望此論文之研究能讓莘莘學子們在演奏巴洛克音樂的詮釋上能有更加良好並符合時代的詮釋。

³ Rush, Jane, "Diderot Studies", vol.27, p.120

⁴ Locatelli, P. A.: L'Arte del Violino, Op. 3. CD

第二節 研究範疇與論文架構

本論文的研究範疇，主要以十八世紀義大利小提琴作品以及義式教學法做為主要探討範圍。對於十八世紀十分風行的法國樂派以及演奏法，則不在本論文之探討範圍。筆者以羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》為主軸，運用十八世紀的三本小提琴教學鉅作—傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》、塔梯尼《裝飾音論著》以及莫札特《小提琴演奏的基本原理》，以把位、弓法、運弓、裝飾奏以及音樂詮釋的呈現，來探討如何使用現代小提琴演奏出合乎巴洛克時代的演奏與詮釋。

首先，本論文以羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》為主要研究作品，除了羅卡泰里本身亦為十八世紀非常著名的小提琴演奏家，在當時以非常精湛的琴藝而著名外，他的作品《小提琴的藝術，作品三》被公認為當代最為偉大的樂曲，⁵ 包括了十八世紀音樂評論家邦尼（Charles Burney, 1726-1814）、小提琴家葛立茲（Francesco Galeazzi, 1758-1819）以及聖拉斐爾伯爵（Benvenuto San Rafele, 1735-1794）等都對於此曲有極大的推崇。除了樂曲本身，此曲對於後代的影響力更是被許多音樂家來當做演出以及創作參考的範本。

另外，為了能研究當時巴洛克時期演奏詮釋，本文以十八世紀中葉之三本教學法鉅作為主要考慮的範圍，來應證當時巴洛克時期的語法以及以現代小提琴演奏的可能性。

⁵ “Pietro Antonio Locatelli”, Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=L%27arte+del+violino&search=quick&button_search.x=9&button_search.y=4

教學法的興起早在十五、六世紀即開始，而關於小提琴方面的教學法則在十七世紀初也已出現。筆者選擇以「十八世紀中葉」教學法為主，原因有三：其一、三本教學法之完成年代在十八世紀中葉前後，與羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》之年代相符。其二、三本教學法之作者—傑米尼亞尼、塔梯尼以及莫札特皆為當代非常著名的小提琴教學者以及演奏家，他們對於小提琴上的專業不論在當代，甚至到了今日仍被公認為極高價值的著作，故筆者以此三位為研究之人選；其三、三本教學法被視為當代寫給「進階演奏者」之教學，其中又以《小提琴演奏的藝術》以及《小提琴演奏的基本原理》尤最，⁶ 而《裝飾音論著》則因為原本為零散之手稿，一直到 1771 年才被集結出版，其中教學法之內容甚至被《小提琴演奏的基本原理》作者莫札特當作參考範本，可知其內容之價值。

筆者以《小提琴的藝術，作品三》為主要題材，並以十八世紀三部教學著作來延伸探討十八世紀的小提琴音樂與教學法之關連，以此來做比較，以便現代小提琴演奏者在拉奏巴洛克時期的曲目時，能有更多的參考依據。

本論文首先對於巴洛克時期之音樂背景多做介紹，第二章〈十八世紀小提琴音樂研究〉，將詳述十八世紀歐洲的小提琴音樂發展，以及著名之小提琴家作品以及當時的演奏生態，並且說明當時小提琴教學法之概況及其發展。第三章將對三本教學法做個別介紹，並且做更深入的探討以及研究。筆者以義大利三大教學鉅作來做個別介紹，仔細說明其教學法之作者、時代背景即其教學法之內容，並於第四節比較三部教學法來作統

⁶ Boyden, David D, "The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music", p. 357

合。第四章將詳細介紹羅卡泰里之生平以及作品，並對《小提琴的藝術，作品三》的創作背景、樂曲特色、樂曲架構以及其作品之技巧來作歸納。第五章〈演奏風格與詮釋探討〉當中，筆者將以速度之選擇、樂章之詮釋、隨想曲段落技巧三點來作比較與歸納，筆者也將運用教學法之演奏原則，來尋得最佳演奏技巧以及音樂的詮釋。在第四節也以現代小提琴演奏者之看法來探討其巴洛克語法，現今之現代小提琴與弓的構造以及演奏法，與巴洛克時期之小提琴與弓不盡相同。在筆者研究的過程中，去尋得的最好巴洛克語法以及合乎時代的音樂風格來呈現，並且能夠放入感動心靈的最佳詮釋，誠如音樂家況茲（Johann Joachim Quantz, 1697-1773）所說：「如果不是發自於真心，也將難以感動其他的心靈」。⁷

文中提及之音樂家、作曲家及演奏家姓名，均參照國家教育研究院編訂之「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」之譯名，未列出者，則由筆者與指導教授討論過後自行翻譯。樂譜部份，自羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之首版譜摘錄，獨奏部份由 1733 年阿姆斯特丹出版商勒新納（Le Cène）出版之首版譜為主。樂團部份中，數字低音部份以 1981 年由阿姆斯特丹之特倫（Saul B. Groen）出版之分譜為參考譜例，其餘分譜由國王音樂公司（King's Music），從阿姆斯特丹音樂圖書館（Toonkunst-Bibliotheek）找出之首版譜印製。

⁷ Quantz, Johann. J, "On playing the flute", p. 138

第三節 文獻探討

關於羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》之相關文獻的中英文資料當中，不論在專書、期刊、或論文方面都相當稀少。十八世紀中葉的三本教學著作—傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》、塔梯尼《裝飾音論著》以及莫札特《小提琴演奏的基本原理》之相關論著亦然，專門探討此三本教學法的相關中文文獻，只有傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》在 2011 年已由蕭心筠中文翻譯，其餘兩者《裝飾音論著》以及《小提琴演奏的基本原理》則無中文翻譯。故筆者之文獻以外文資料為主，包括相關書籍、期刊、樂譜以及有聲資料。論文的文獻以有關巴洛克時期的社會現況、音樂背景，以及以當時期有關小提琴方面的技巧、教學法以及詮釋等相關書籍資料等來選擇。

在有限的中文資料當中，以洪萬隆所著《巴洛克小提琴演奏技術與詮釋理論之研究》有提及本論文所討論到之相關部份，書中廣泛地介紹巴洛克之音樂背景、作曲家介紹、小提琴技巧以及詮釋。但此書之內容所引用的文獻資料並不完善，因此不在此論文討論範圍中。

由於對於《小提琴的藝術，作品三》中文資料並不多，因此筆者將以外文作曲家傳記，以及當時音樂演奏、教學法、小提琴發展相關資料以及詮釋書籍部份來分類探討。筆者將以十八世紀原典以及二十世紀之後對於作曲家傳記等相關資料做為探討。有關詮釋方面，筆者將以二十世紀巴洛克音樂詮釋探討書籍，輔佐當今演奏者，將應有的詮釋做出，使音樂能更加符合巴洛克時期之風格。

在原典文獻方面，以十八世紀的教學著作為例，如本論文所探討三本教學著作，以及其他相關之教學法如傑米尼亞尼的《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》(Rules for playing in a true Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord, particularly the Thorough Bass)、以及況茲的《長笛演奏法》(Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen)等為主。另外，由於探討《小提琴的藝術，作品三》之專書不多，因此筆者傳記、字典等為主來探討，並將以音樂史書籍來輔助，一窺當時音樂風貌。

教學法原典部份，專門討論小提琴教學法的書籍有傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》以及《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》。《小提琴演奏的藝術》將在本論文第三章第一節詳細探討，這部教學法以譜例練習為主、文字為輔說明小提琴的技巧與詮釋。書中提及關於小提琴基本姿勢、左右手技巧部份，可輔助本論文將探討之〈演奏風格與詮釋〉部份，對於弓法、換把等技巧能有全面性的探討。

《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》一書中，以裝飾奏的教學為主，並附上大量譜例以及樂曲。裝飾奏部份對於本論文即將探討之詮釋部份，能跟其他音樂家之教學法所提及裝飾奏能給予仔細的比較。

塔梯尼的教學法《裝飾音論著》除了主要為探討裝飾音的用法，本論文所探討 1961 年的版本還收錄的塔梯尼寫給學生的書信，書信內容並不多，主要在提醒他的學生小提琴相關技巧，包括左、右手、樂曲的詮釋、速度的決定等。對於探討羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》的樂章詮釋，尤其是裝飾音部份有更加深入的探討。

莫札特的《小提琴教學原理》以文字的敘述為主，對於小提琴有最全方位的描述，其中包括小提琴的歷史、基本姿勢、技巧以及音樂。莫札特對於小提琴的技巧方面描述的尤其仔細，尤其在運弓以及裝飾奏方面，各分成了兩個章節來敘述。另外，莫札特還提及到基本樂理以及音樂美學觀。

況茲的《長笛演奏法》為寫給長笛的教學法，其中內容除了探討有關長笛的專業部份之外，況茲也討論到廣泛的音樂概念，如對於樂曲速度的術語概念、樂團各分部的注意事項以及如何判別音樂的品味等，對於在決定《小提琴的藝術，作品三》之速度以及韻律方面，能夠加以輔助論文所探討之三部教學法之速度的詮釋。

作曲家傳記部分，針對介紹羅卡泰里之專書目前有一本為《羅卡泰里傳記》(*Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt*)，此傳記為德文版本，並沒有英文翻譯之版本。筆者將在第四章介紹羅卡泰里生平、作品以及樂曲架構將會探討。筆者並將配合其他音樂史專書、辭典來增加並補充對於羅卡泰里之介紹。

音樂史部份，葛里森和貝克 (Harold Gleason, 1892-1980 and Warren Becker, 1923-2004) 共同撰寫的《巴洛克音樂》(*Music in the Baroque*) 以地區做當時音樂的介紹，文中對於當時的音樂以條列的方式來介紹各種曲式以及音樂家。對於曲式部份的整理有助於筆者在撰寫相關資料時去蕪存菁的整理。

莎蒂 (Julie A. Sadie, 1948-) 所彙編的《巴洛克音樂指南》(*Companion to Baroque Music*) 中，以四大項分類—地區與人名、巴洛克之樂曲型式、演奏技巧議題以及年表。此本文獻以各種不同的型式寫成，包括了有敘述式以及類似字典條列式的文章等。對於

理解十八世紀之歐洲社會以及音樂背景非常有幫助，其餘如作曲家、演奏技巧等方面相關資料相對比較少。

希爾(John W. Hill, 1942-)的《巴洛克音樂：1580-1750 的歐洲音樂》(Baroque Music: Music in Western Europe)以介紹 1580-1750 當時的樂曲型式為主，作者將 1580-1750 年間各國的社會背景、音樂環境以及當時流行的樂曲型式來作各章節的主題。因其討論之年代範圍較廣，故在相關資料上相較之下較有蜻蜓點水之感。但值得一提的是，對於本文探討之作曲家羅卡泰里以及三本教學法的作者，有較深入的探討。

布洛(George J. Buelow, 1929-2009)彙編的《1680-1740 年的晚期巴洛克年代》(The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740)以不同音樂學者著作之文章集結出版，內文大致以地區來分類，介紹當時各地區的詳細的社會、音樂背景、流行樂曲的形式、作曲家及樂曲風格。此文獻將巴洛克時期之年代濃縮至 1680-1740 年，資料方面比起專門探討整個巴洛克時期書籍如《巴洛克音樂》或是《巴洛克音樂指南》更為詳細。

赫茲(Daniel Heartz, 1928-)的《歐洲音樂：1720-1780—優雅風格》(Music in European Capitals: The Gallant Style)介紹 1720-80 年代時的歐洲音樂，此本文獻的探討年代已經接近羅可可時期(Rococo Style)，對於巴洛克早、中期的介紹較少。但對於影響到羅可可時期之作曲家如羅卡泰里、塔梯尼以及莫札特等人以及其作品，則有非常充足的介紹。

亞伯拉罕(Gerald Abraham, 1904-1988)所彙編的《新牛津音樂史：1630-1750 年的音樂會音樂》(The New Oxford History of Music: Concert Music, 1630-1750)由各個不同的音樂學者所共同著作，其中包括巴洛克時期的各類音樂曲式，以及音樂編制。對於筆

者在定義「協奏曲」一詞方面，有極為詳盡的解釋以及資料的提供。

有關小提琴音樂方面的書籍，包括康尼德（Walter Kolneder, 1910-1994）的《小提琴專書》（*Das Buch der Violine*），此本書籍原文為德文，1998 年被翻譯為英文，書名為“The Amadeus Book of the Violin”。本書為比較全面性的小提琴專書，內容非常廣泛，涵蓋了幾乎所有有關小提琴的知識，包括器樂本身、歷史、演奏以及教學法。在研究此書時，對於小提琴發展的基本脈絡能夠非常清楚的了解，但如果要深入探討，則稍嫌不足。

另外，對於小提琴有比較全方位介紹的另一本書為史托爾（Robin Stowell, 1949-）彙編的《小提琴指南》（*The Cambridge Companion to the Violin*），由各個音樂學家來共同著作，由史托爾集結成書。《小提琴指南》對於小提琴的解說分別介紹小提琴的構造、歷史、技巧、曲式、教學法，以及近代小提琴音樂。此書與上段所提及之《小提琴專書》不大相同，雖然涉及的提琴年代也非常廣泛，但以「主題式」來介紹，對於筆者在本論文中涉及到之主題如教學法、技巧等能夠有重點性的整理。

波登（David D. Boyden, 1922-1986）的《1761 年以前的小提琴演奏歷史以及其音樂》（*The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*）為參考。相較於上述兩本專書，此文獻將涉及之內容年代範圍縮小，僅提及提琴起源至 1761 年，對於小提琴各方面的介紹更加深入。其內容除了巴洛克時期小提琴相關背景，包括提琴的歷史、提琴的製作、社會現狀、作曲家即其作品、各時期的教學法、技巧歸納、以及音樂的詮釋。

詮釋方面的書籍包括紐曼（Frederick Neumann, 1907-1994）的著作《十七世紀與十八世紀的表演實踐》（*Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*），探討速度的意義、選擇與比例的關係、節奏、力度、圓滑奏、運音法以及裝飾奏。對本論文探討之〈演奏風格與詮釋探討〉中之速度選擇、圓滑與分弓的發聲給予良好的詮釋建議。

希爾（Mary Cyr, 1946-）的《巴洛克音樂演奏》（*Performing Baroque Music*）也探討到速度的選擇、各速度代表之精神、節奏、力度的運用、十八世紀巴洛克晚期的獨奏與合奏的運音法、音律的選擇等。此本專書除了速度方面，在探討獨奏的運音法部份對於本論文探討運弓方面有極為良好的建議。

佛漢（Jean-Claude Veilhan, 1940-）的《巴洛克時期音樂詮釋的規則》（*The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*）主要探討詮釋方面如如速度、節奏、韻律、拍號、裝飾奏等。不同於前兩本的是，此書整理了各音樂家教學法的觀點，如況茲、布洛薩（Sébastien de Brossard, 1655-1730）和盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）等人對於速度的討論，並結合其他音樂家對於速度的解釋等。對於筆者在撰寫教學法以及詮釋之比較能夠有充分的彙整。

另外，詮釋方面也參考“*The Strad*”以及“*Early Music*”之期刊。其中“*The Strad*”為專門探討弦樂相關之刊物，其中幾篇有提及巴洛克時期相關資料；而“*Early Music*”則專門探討巴洛克時期相關之期刊。我們可以從這兩部期刊看出更多關於演奏詮釋的發展，對於巴洛克音樂之探討內容以及深度非常具有指標性。

探討十八世紀中葉以及小提琴詮釋的文章，筆者將以著名英國巴洛克小提琴家麥克威 (Simon McVeigh, 1964-) 在 “The Strad” 中的文章〈真實的聲音〉(Sounds Authentic) 來探討巴洛克小提琴與現代小提琴之演奏詮釋。麥克威探討了現代小提琴與巴洛克小提琴之間的差異性，他根據兩者之間不同的構造來探討兩者之間不同的演奏法。

另外，筆者以沃爾 (Peter Walls, 1947-) 於 1984 年發表在 “Early Music” 期刊上之文章〈十八世紀小提琴指法〉(Violin Fingering in the 18th Century) 以及施羅德 (Jaap Schröder) 以及霍格伍 (Christopher Hogwood, 1941-) 共同撰寫之文章〈小提琴的發展〉(The Developing Violin) 為主要參考。〈十八世紀小提琴指法〉主要在講解巴洛克小提琴與現代小提琴之間的差異性，尤其對於「持琴」與「指法」間多做解釋，而〈小提琴的發展〉則比較針對小提琴以及弓的構造、技巧的發展以及裝飾奏廣泛地做介紹。

研討會論文部份，筆者以 2010 年於中國文化大學之研討會中，小提琴家舒爾滋 (Susanne Scholz, 1969-) 所發表之 “The international symposium of strings and strings education: Violin bowing according to 16th, 17th and some 18th century evidence in violin and general music treatise” 來作為參考。此篇文章對於十六到十八世紀的小提琴弓法做出討論，除了探討詮釋部份之外，也以當時的各國教學法做比較來分析並比較教學法。

綜合以上之文獻，筆者將其整理，並整合各個作家以及音樂家之思考方向，將之去蕪存菁，最後，再加以融合筆者自身經驗、觀點以及看法來完成此樂曲之風格詮釋探討。

第二章 十八世紀小提琴音樂研究

第一節 小提琴音樂在十八世紀的發展

自十七世紀開始，小提琴開始興盛於義大利以及法國。到了十七世紀中葉，小提琴已被廣泛的使用在教會、戲劇、歌劇甚至是清唱劇中，地位逐漸超越聲樂，器樂曲也被大量編寫。此時期義大利由小提琴家科雷里影響了整個義大利音樂界，甚至是影響到法國小提琴樂曲的發展以及歐洲作品。科雷里以小提琴家、教師、作曲家和樂團指揮的身分聞名遐邇，具有很高的名聲。他在 1700 年出版的小提琴作品《小提琴奏鳴曲，作品五》帶給當代極大的影響，不論是在演奏以及教學都有極大的貢獻。

在德國，小提琴家畢伯（Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704）承接了小提琴家烏切利尼的樂曲風格，與另一位小提琴家華特（Johann Jakob Walther, 1650-1717）將德國的小提琴的演奏技巧推向另一高峰。例如大量的使用小提琴技巧，如雙音、高把位、快速音群、Bariolage、⁸ 特殊運弓等等。特別的是，畢伯使用到「變格定弦法」（Scordatura），⁹ 提供小提琴在每一種調性上有絕佳的音響效果。

到了十八世紀，小提琴音樂的發展更為廣泛以及更加多元化，如義大利波隆那愛樂協會在此時更加的興盛。許多優秀的小提琴家暨作曲家，為此樂器創作重要的獨奏曲，

⁸ 右手的一種跨弦演奏法，包括一個持續不變的音（通常是空弦）和另一音交替拉奏。

⁹ 「變格定弦法」為一種運用於絃樂器的寫作技術，作曲家要求絃樂演奏者將樂器定絃調到與平常不同的音高。常用於表演不協調和絃、泛音或以正常方式不能製造的和絃組合等。

再加上獨奏協奏曲於義大利興起，使小提琴得到更佳的發展機會。除了獨奏協奏曲的興起外，眾多的義大利小提琴家到歐洲各處旅行演奏，更是將義大利音樂帶到歐陸各地。

十八世紀仍由義大利主導小提琴音樂的地位，科雷里讓義大利成為小提琴音樂的重鎮，使義大利音樂成為巴洛克小提琴音樂的範本。科雷里於 1713 年過世之後，他的作品以及教學造就了非常多的演奏家，如韋拉契尼、塔梯尼以及索米斯等。

義大利音樂家如韋拉契尼以及塔梯尼，都是在當代非常著名的小提琴家，韋拉契尼《小提琴奏鳴曲，作品二》(*Sonate Accademiche, Op.2*) 為其經典的代表作品，他可說是一位典型「到處旅行」的小提琴家，年輕時在義大利、德國以及英國等地到處旅行演奏，因其非常精湛的技巧而受到極大的轟動。當時的另一位義大利小提琴家塔梯尼在 1712 年聽到韋拉契尼的演奏之後，對韋拉契尼的運弓技巧大為驚歎，並深深感到自己的不足，於是到了義大利東邊的海邊城市安科納 (Ancona) 隱居一年多，並加強自己的小提琴技術。¹⁰

而另一位義大利音樂家塔梯尼，樹立了在當代一個獨特的風格以及教學法，小提琴家納丁尼 (Pietro Nardini, 1722-1793)、比尼 (Pasquale Bini, 1716-1770) 等皆為他的弟子，他最為世人所熟知的，為《小提琴奏鳴曲：魔鬼的顫音》(*Violin Sonata in g minor “Le trille du diable”*)。塔梯尼不只身兼小提琴家以及教師，亦創立了國際學院 (School of Nations)，提供給當時學習小提琴的人有更好的環境。另外，塔梯尼的小提琴論著也帶給後世極大的影響，除了此篇論文所要探討的《裝飾音論著》外，最有名的莫過於他的

¹⁰ Burney, Charles, “A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period”, p. 436

《弓法的藝術》(*L'Arte del arco*)。《弓法的藝術》為小提琴的變奏曲，以科雷里的《小提琴奏鳴曲，作品五》中的第十首嘉禾舞曲主要旋律來當此曲的主題，做各式各樣弓法的變奏。在邦尼的著作《音樂通史》(*A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*)當中曾經提到他對韋拉契尼和塔梯尼的看法：「塔梯尼是一位非常謙和並羞怯的人，但韋拉契尼卻是非常的自負，認為世上除了上帝以外，就只有韋拉契尼自己」。¹¹

維瓦第 (*Antonio Lucio Vivaldi, 1678-1741*) 創作非常多作品，其中大約寫了五百多首協奏曲，其中在大協奏曲、合奏協奏曲和獨奏協奏曲方面皆有創作，超過三分之二都是小提琴獨奏協奏曲。維瓦第的小提琴獨奏協奏曲樹立了巴洛克時期重要的典範，除了訂立三個樂章的標準外，並創立了獨奏協奏曲中的「合頭曲式」(*Ritornello Form*)，他將更多的歌劇元素融入獨奏協奏曲中，使獨奏以及合奏都更加的有戲劇張力，並使用各種樂器的最大範圍來表達不同的語法，將歌劇詠嘆調的特色放入了他的獨奏協奏曲當中。這些獨奏協奏曲的風格除了影響了義大利的音樂家，也影響到了整個歐陸的音樂風格。

十七世紀以來，法國都以舞蹈音樂為主，樂團的功能在於擔任舞蹈的伴奏，所以一直以來比較沒有器樂音樂的發展。法王路易十三 (*Louis XIII of France, 1610-1643*) 在1626年建立了以巴洛克組合型態的絃樂團，稱為「國王的二十四把絃樂團」(*Vingt-quatre Violons du roi*)，一直持續到法王路易十四 (*Louis XIV, 1638-1715*) 過

¹¹ Ibid, p. 450

世之後，樂團才漸漸的式微。「國王的二十四把絃樂團」專門在宮廷演奏，負責宮廷中所有的大小活動，如音樂會及慶典等。音樂家如盧利（Jean-Baptiste Lully, 1632-1687）、雷貝爾（Jean-Féry Rebel, 1666-1747），以及雷貝爾的兒子法蘭西斯·雷貝爾（François Rebel, 1701-1775）以及歐貝爾（Jacques Aubert, 1689-1753）等音樂家都是「國王的二十四把絃樂團」的團員。

一直到十八世紀初法王路易十四過世之後，其他地區的小提琴音樂漸漸傳入法國才漸漸興起。因為十七世紀後半柯雷里及其他小提琴家所創作的奏鳴曲及大協奏曲風迷全歐，使得法國宮廷也開始也對義大利音樂產生興趣，加上許多義大利小提琴家到法國演出，在雙方音樂家交流之下，使得法國音樂也漸漸的融入義大利的風格，如雷貝爾及勒克雷爾（Jean-Marie Leclair, 1697-1764）等，庫普蘭甚至創作了《柯雷里頌》（*Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*），樂曲融合了法國與義大利的音樂元素。

此外，法國小提琴家也開始前往義大利習琴，學習義大利式的小提琴音樂及技巧，如「國王的二十四把絃樂團」成員－瑟納依耶（Jean Baptiste Senaillé, 1688-1730），在文獻指出，1716-1721 年間他於義大利遊學，傳聞與知名的小提琴家韋他利（Tomaso Antonio Vitali, 1663-1745）學習小提琴。¹² 他的小提琴作品皆融入了義大利風格，並提升小提琴技巧，帶給法國小提琴音樂新的氣象。

索米斯的學生勒克雷爾成功的將義大利小提琴絢爛的技巧融合法式優雅曲風，將法國小提琴音樂帶出新的風貌。他跟隨義大利小提琴家索米斯學習，而索米斯師承科雷

¹² “Jean Baptiste Senaillé”, Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25399?q=Senaill%C3%A9+italy&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

里，因此勒克雷爾的小提琴風格深受義大利音樂的影響。勒克雷爾將法國香頌(Chanson)風格與義大利音樂結合到他的小提琴奏鳴曲當中，他的《三重奏鳴曲，作品五》第四首的最後一個樂章，可說是典型的法國與義大利小提琴技巧的融合，其中勒克雷爾使用各種弓法的技巧，可說是名符其實的「弓法的藝術」。當代法國小提琴家還有蒙東維爾(Jean-Joseph de Mondonville, 1711-1772)等人，蒙東維爾在他的作品四《和聲的聲音》(Les sons harmoniques, Op.4)中，使用到創新的小提琴手法——將小提琴和鍵盤樂器的角色對調，原本擔任和聲以及低音的大鍵琴和數字低音樂器，來演奏主旋律，而小提琴來擔任和聲部份。

十七世紀末在德國由畢伯、華特所領導的小提琴音樂，到了十八世紀漸漸受到義大利音樂的影響，尤以義大利「協奏曲」風格的影響為甚，義大利的音樂家如維瓦第、羅卡泰里等也將音樂帶入德國，德國音樂因此和義大利音樂風格結合。在此時德國奏鳴曲的曲式與義大利的教堂奏鳴曲風格相近，而組曲則類似義大利的室內奏鳴曲。

巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)在德國樹立了獨特的風格，他賦予德國小提琴音樂更加華麗的音樂風貌，運用既有音樂特色來增加其音樂織度，使音樂更加具有特殊的音響效果。他不使用當時所流行的「變格定弦法」。在給小提琴與鍵盤的樂曲當中，賦予了小提琴和鍵盤樂器新的角色關係，使兩者的份量相等。

英國自1660年查理王二世復辟之後，英國經濟起飛，創造許多就業的機會，尤其在倫敦，為當時的音樂中心，除了韓德爾在當時大力的推動音樂外，也有非常活躍的各種音樂會演出以及音樂俱樂部。在音樂方面，一年最少有兩場的公開音樂會，專門提供

給各種型式以及編制的音樂。在英國當地的音樂俱樂部非常多，到了 1750 年時，已有大約五十個音樂的俱樂部，專門給當時音樂家聚集的地方。

除了良好的音樂環境之外，倫敦也是出版樂譜的重鎮。這些優渥的條件，也吸引了許多外來的音樂家來到此地，各地音樂協會的樂團也聘用外來的音樂家，例如愛丁堡的樂團當中，愛爾蘭小提琴家都柏格（Matthew Dubourg, 1707-1767）、義大利小提琴家卡斯特路契、傑米尼亞尼等，都是來到英國本土的外來音樂家。

十八世紀英國最出名的小提琴家莫過於傑米尼亞尼，傑米尼亞尼為義大利人，1714 年到了英國之後即決定長久居住下來，他在英國同時以小提琴家、作曲家、小提琴教師以及音樂理論家的身分獲得極大的成功。在他的論著當中，最出名的就是本篇論文要探討的《小提琴演奏的藝術》，也是在當時第一本獻給專業小提琴家的演奏法。¹³ 傑米尼亞尼寫作了許多奏鳴曲、大協奏曲、三重奏鳴曲等，但並沒有創作獨奏協奏曲。他的音樂特色在於音響效果的使用，例如在協奏曲的作品當中，他刪減中提琴，增加小提琴以及大提琴部分等。

卡斯特路契為義大利籍英國小提琴家，他出生於義大利羅馬，年輕時曾跟隨科雷里學習小提琴，1715 年移居到英國倫敦後大放異彩，便留在當地帶領韓德爾歌劇樂團。他的作品涵蓋各種範圍，包括了《給小提琴與數字低音的奏鳴曲，作品一》、《大協奏曲，作品三》以及《六首室內奏鳴曲》等等。

¹³ Boyden, David D, "The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music", p. 350

在歐洲的其他地區，也有許多小提琴家活躍，如在瑞典的羅曼（Johan Helmich Roman, 1694-1758）、瑞士的阿比卡斯特羅（Henrico Albicastro, 1660-1730），以及本篇論文即將探討的羅卡泰里，他為旅居荷蘭的義大利小提琴家，因為他的推動，使荷蘭的音樂更加興盛。荷蘭與英國相同，都為當時的歐陸出版樂譜的重鎮，許多有名的出版商如勒新納（Le Cène）、羅格（Roger）、以及莫蒂埃（Mortier）和維特喬（Witvogel）都聚集在此，出版了許多重要作曲家如科雷里、羅卡泰里以及勒克雷爾的作品等，其相關資料將在第四章做詳細的說明。

第二節 巴洛克時期的協奏曲

“concerto”的字來自拉丁文“con-certare”，為「競爭」、「爭鬥」之意。在十四世紀時“concertare”在義大利的教堂語彙中的意義為「彼此達成一致性」。十六世紀初，

“concerto”的定義是非常模糊不清的，“concerto”和“concertare”在義大利文的字義上開始有連結，成為「協調」、「一起演奏」之意。德國的音樂理論家普雷托流斯（Michael Praetorius, 1571-1621）將此定義為音樂的用語。

“concerto”在音樂的領域上有「匯集各種音樂」的意思，狹義來說，“concerto”一字代表聲部間對位時共同發出的聲響。到了十七世紀的德國，又開始將原始拉丁文的「競爭」、「爭鬥」的意義融入。十六、十七世紀時“concerto”在各地有不同的稱呼：在德、英、法國稱為“concert”、在西班牙稱為“concierto”，有「抗衡」、「奮鬥」之意、在義大利的為「合奏」、「樂團」之意。

在音樂的編制上，十六世紀晚期的“concerto”泛指器樂合奏團通稱。十七世紀初期，“concerto”從器樂延伸到聲樂，聲樂與器樂的合奏曲或是單純的器樂曲亦可稱為“concerto”，例如許茲（Heinrich Schütz, 1585-1672）的作品《小型宗教協奏曲》（*Kleine geistliche Concerte*）。到了十七世紀後半，協奏曲又回歸到純樂器的器樂合奏。到了十八世紀，“concerto”意義為「一個或多個器樂作品的名稱」，或是「在公共場合音樂表演」的意思。

協奏曲的型態最早出現在十七世紀初期，為大協奏曲（Concerto Grosso）的型式。

義大利作曲家烏斯特（Francesco Usper, 1560-1641）在 1619 年所創作的器樂作品集《和聲作品選集，包括經文歌、交響曲、奏鳴曲、器樂短歌以及隨想曲，作品三》（*Compositioni armoniche nelle quali si contengono motetti, sinfonie, sonate, canzoni & capricci ... et in fine la battaglia, 1-8vv, bc, 6-8 insts, Op.3*）當中的一首交響曲，已有大協奏曲的雛形，但尚未有“Concerto Grosso”的標題出現。而十九世紀科學家愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）曾提到，烏斯特的其中一首交響曲已有大協奏曲的雛形，他使用了協奏曲的樂段和合頭曲式。¹⁴ 另外，十七世紀的義大利作曲家內利（Neri Massimiliano, 1621-1666 or 1670）的《奏鳴曲，作品二》中，結合義大利作曲家加布里耶里（Giovanni Gabrieli, 1554-1612）的複音合唱康佐納風格（Polychoral Canzonas）和卡斯特洛（Dario Castello, 1590-1658）的裝飾協奏風格的奏鳴曲，並加入合頭曲式和協奏曲的快速樂段，成為十八世紀義大利協奏曲的先驅。

器樂曲中最早使用「大協奏曲」一詞的是葛雷格利（Giovanni Lorenzo Gregori, 1663-1756）的《大協奏曲，作品二》（*Concerti Grossi, Op.2*），創作於 1698 年，除了大樂團以外，小樂團編制僅用兩把小提琴和一把大提琴。¹⁵

音樂家況茲以及作曲家馬特頌（Johann Mattheson, 1681-1764）¹⁶ 認為，真正器樂協奏曲的發明者為托瑞里（Giuseppe Torelli, 1658-1709），以他 1692 年出版的作品十二

¹⁴ “Francesco Usper”, Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28864?q=concerto+usper&search=quick&pos=1&_start=1#firshit

¹⁵ “Gregori, Giovanni Lorenzo”, Grove Music Online. http://www.oxfordmusic.com/subscriber/article/grove/music/11724?q=gregory&search=quick&pos=2&_start=1#firshit

¹⁶ 馬特頌的書籍《新式樂團配器學》（*Das neu-eroeffnete Orchestre*）當中也描述到協奏曲為托瑞里所發明，再度印證了此事。

首交響曲（12 *Sinfonie a 3 e Concerti a 4*, Op. 5）為代表。

巴洛克時期的三種協奏曲型式為「大協奏曲」、「合奏協奏曲」以及「獨奏協奏曲」，以下將一一介紹此三種協奏曲型式：

一、大協奏曲（Concerto Grosso）

大協奏曲是以一個獨奏團（Concerto 或是 Soli）加上大樂團（Concerto Grosso, Ripieno 或 Tutti）。獨奏團（Concerto 或是 Soli）的部分為三重奏鳴曲型式，通常由一到二個高音樂器加上低音樂器和數字低音聲部，每聲部一人，由樂團中演奏技巧最好的幾位人員擔任。大樂團的部分則以絃樂團為主，通常為兩部小提琴、中提琴、大提琴以及大鍵琴，每聲部由兩人以上擔任。這種協奏風格，以兩種大小不同的合奏群來顯示音量，音色，並以合奏以及獨奏呈現出對比的效果。

約略 1670 年代，在義大利北部地區（包括威尼斯、米蘭、坡隆納等）以及首都羅馬有兩種不同的樂團編制，為當時後最重要兩大合奏曲的流派。義大利北方合奏類型編制，為類似合奏團的簡單四聲部，再加上獨奏的小提琴或是大提琴聲部。樂團型態以音樂家托瑞里的協奏曲為代表，托瑞里重視協奏曲中各主題的對比性，將樂曲中的主題做出不同個性的對比。托瑞里之後，由阿比諾尼（Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1751）和維瓦第等人繼續發展，一直到巴赫的布蘭登堡協奏曲為最巔峰；羅馬的樂團編制實際上比較類似三重奏鳴曲（Trio Sonata）的編制，型式上比較傳統，由兩把小提琴、大提琴或是魯特琴加上數字低音組成的「小樂團」加上合奏團（Ripieno）組成。如果需要大

一點的編制，則會在這些聲部再加上樂器。樂團由帕斯奎尼（Bernardo Pasquini, 1637-1710）、科雷里以及穆發特（Georg Muffat, 1653-1704）為代表，不像托瑞里所領軍的學派使用主題的對比作變化，他們以聲響（Klangregie）的變化為主，重視力度的對比。

羅馬地區的協奏曲型式以音樂家科雷里的作品最豐富，其中又以 1714 年出版的《大協奏曲，作品六》（*Concerti Grossi, Op.6*）為代表。科雷里「羅馬型式的協奏曲」後來受到影響，有新的特色出現：他將原本四個樂章的奏鳴曲型式改成五個樂章，另外，他也將器樂對話以及賦格曲式的特色加入到他的作品當中。這些新的特色，影響其後效法科雷里的作曲家，如瓦連梯尼（Giuseppe Valentini, 1681-1753）、蒙塔納里（Antonio Montanari, d 1730）、摩西（Giovanni Mossi, 1680-1742）以及羅卡泰里等。

隨著時間發展，大協奏曲中的大樂團人數漸漸增加，大樂團的人數高達百人。穆發特在 1701 年曾提到對大協奏曲的評論：「這是一個很大的樂團編制」。¹⁷ 大協奏曲在 18 世紀初由科雷里、韓德爾等音樂家推向了高峰，科雷里曾經描述過：「大協奏曲有很大的魔力...」。¹⁸ 許多作曲家如維瓦第、巴赫等人皆有大協奏曲的作品。而大協奏曲自 18 世紀初發展到高峰後，漸漸的與剛開始發展起來的「獨奏協奏曲」互相影響。例如：科雷里的《大協奏曲，作品六》中，有獨奏協奏曲的風格在內。¹⁹

¹⁷ “Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil.5”, p. 650

¹⁸ Ibid. p. 650

¹⁹ Abraham, Gerald, “The New Oxford History of Music: Concert Music, 1630-1750”, p. 261

二、合奏協奏曲（Ripieno Concerto）

合奏協奏曲主要是十七世紀末由威尼斯樂派發展出來的合唱團與樂團表演方式，²⁰在演出時以不同的器樂群輪流表現，樂曲沒有明顯的獨奏或是合奏部份，每一樂器群都輪流擔任獨奏以及伴奏片段。樂曲中常會有許多對位型的特徵，通常為三個樂章—快板、慢板、快板。合奏協奏曲到了十八世紀初，約 1720 年，分成兩種型式：奏鳴曲型式（Sonata Type）以及交響曲型式（Sinfonia Type）。其中「奏鳴曲型式」即「教堂奏鳴曲」的慢板、快板、慢板、快板，再加上賦格曲式。而「交響曲型式」則以托瑞里的《音樂協奏曲，作品六》（*Concerti Musicali, Op.6*）及泰格里耶梯（Giulio Taglietti, 1660-1718）的作品《四首協奏曲，作品四》（*Concerti a Quattro, Op.4*）為代表。

音樂家維瓦第共創作六十多首合奏協奏曲，其他作曲家如托瑞里的《三重奏交響曲和四重奏協奏曲，作品五》、《音樂協奏曲，作品六》以及巴赫的《布蘭登堡協奏曲》（*Brandenburgisches Konzert, BWV1046-1051*）等，都是著名的合奏協奏曲的代表。大約到 1740 年左右，作曲家漸漸的不再創作這類的作品，演變成後來的交響曲（Symphony）和奏鳴曲（Sonata）兩類。一直到近代二十世紀，才開始又有作曲家繼續寫合奏曲。²¹

三、獨奏協奏曲（Solo Concerto）

獨奏協奏曲是指獨奏者與樂團的演奏型式，以獨奏者和樂團抗衡為最基本架構，一

²⁰ 威尼斯樂派約於 1550-1600 年間發展，他們將器樂與聲樂融合，並以音響宏大、對比鮮明為期特色。代表作曲家有加布里耶里(Giovanni Gabrieli, 1553-1612)、查利諾(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)等人。

²¹ Randel, Don Michael, "The Harvard Dictionary of Music", p. 199

般作曲家有兩個原則，以獨奏者為主，樂團為伴奏，或是獨奏者和合奏團同等重要。最早出現的獨奏協奏曲是由托瑞里在 1698 年所創作《音樂協奏曲，作品六》中的第六以及第十二首。他在《音樂協奏曲》中的前言提到：曲子中最困難的段落，就交給最好的演奏者來演奏，並在譜上特別註明「只准一個人演奏」。另外，科雷里的《大協奏曲，作品六》雖名為大協奏曲，但在此部作品的第十二首樂曲當中，科雷里也在譜上註明了「小提琴獨奏」的字樣，和全體合奏互相交替，也呈現獨奏協奏曲的風格。

巴洛克獨奏協奏曲在十八世紀以非常盛行，由維瓦第領軍，他制定了獨奏協奏曲為三個樂章的規則，並創立了獨奏協奏曲的「合頭曲式」。此時協奏曲的即興非常興盛，除了多為三個樂章，並且有清楚的合頭曲式之外，裝飾奏的部份通常終止式（Cadence）為主來作變化，演奏家以及作曲者通常依照自己的個人技巧以及喜好加上即興，作曲家如維瓦第，巴赫和本文所即將討論的羅卡泰里也都將即興記載在譜上。

巴洛克時期最多元的獨奏協奏曲作曲家為維瓦第，他共創作五百多首協奏曲，其中超過三分之二都是小提琴獨奏協奏曲，其他的作曲家如義大利小提琴家塔梯尼、羅卡泰里以及韋拉契尼等，皆有獨奏協奏曲的作品。

此篇論文探討的樂曲《小提琴的藝術，作品三》曲式上為「獨奏協奏曲」，羅卡泰里運用器樂的各種組合來呈現極特殊的音響效果，他融合三種協奏曲類型的特色，如器樂配置的變化來完成即為特殊的音樂風貌，呈現出十八世紀特有的協奏曲風格。

第三節 十八世紀小提琴教學法概況

十七世紀初陸續出現了專門給樂器的教學法，這些教學法反映出器樂開始想擺脫從屬於聲樂的地位，有些也加進了一些基本技巧的突破。事實上，在十六世紀末期開始，許多音樂家，如蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1576-1643）、馬里尼以及法里納（Carlo Farina, 1600-1639）等開始開發並發展小提琴的技巧，加上小提琴的製造開始興盛，提升了小提琴的藝術價值，漸漸改進了器樂的地位。²² 小提琴的技巧雖然被提倡，但一直都尚未有關於此樂器的書籍或是教學法。至十七世紀初才陸續有些相關樂器學書籍提到探討小提琴的構造。如：普里托里烏斯的《音樂匯編》（*Syntagma musicum*, 1618-1620）、梅爾賽內（Marin Mersenne, 1588-1648）的《宇宙和諧》（*Harmonie universelle*, 1636）、普林納（Johann Jacob Prinner, 1624-1694）的《音樂之鑰》（*Musicalischer Schlissl*, 1677）、以及法爾克（Georg Falck, 1630-1689）的《音樂美學》（*Idea boni Cantoris*, 1688）等等，但還未出現所謂專業演奏的教學法。

早期的音樂家記譜並不像今日的音樂家記譜那麼精確，原因在於演奏者已能理解作曲家的風格習性，不需要再由作曲家多做解釋；以及作曲家通常也是表演者，對於自己想要表達的東西已經非常的清楚，所以對於譜面上的記號不必那麼的仔細。當時的教師為了要傳承演奏技巧，並且有周遊列國的音樂家認為需要記載各地區的曲風詮釋，以及傳達各地區音樂風貌，教學法才開始慢慢的興起。教學法的出現使得教師在教學上能

²² 在十六世紀末期，蒙台威爾第改革了小提琴的演奏技巧、提升小提琴的地位，他將顫音、撥奏等技巧放入了小提琴的曲子當中。另外，小提琴家馬里尼也開始使用更多樣的小提琴技巧，例如：他為第一位將雙音技巧加入小提琴樂曲當中的音樂家、也是第一位在作品當中提到「變格定弦法」的人。法里納（Carlo Farina, 1600-1639）也提倡許多小提琴技巧，如弓背拉奏（col legno）、近橋拉奏（ponticello）以及滑奏（glissando）等。

更加的統一，對於各種學派的演奏法能更加的正確，對於當時的教師和學生都有非常大的幫助。

小提琴的教學法在十七世紀中葉即出現，義大利小提琴家查內悌（**Gasparo Zannetti, 1600-1660**）的作品《如何學習小提琴的聲響》（*Il scolaro di Gasparo Zannetti per imparare a suonare di violino, et altristromenti, 1645*）中，並沒有任何的文字描述，只在樂譜的小提琴部份寫上弓法、指法，並在前方標示定弦音。雖然沒有文字敘述，但為譜上標記弓法以及指法，可說是邁向小提琴教學法的一大步。

教學法的內容一開始大多都是由當時的演奏家親口傳授。雖然開始被記載下來，但是教學法仍多為同門師生的機密並世代相傳，真正的演奏法不對外公開，所以被記載或流傳下來的內容無法與當時演奏家真正的拉法與詮釋相提並論。一直到十八世紀中葉，真正比較專業而且進階的教學論著才開始出現。

前方提及，教學法的出現使之後的音樂家及表演者更加瞭解創作者的想法以及曲風，並能傳授當時表演者所用的演奏法。由此可見，教學法必有其存在的價值以及其必要性，而了解教學法的傳承能夠使後世的音樂家以及演奏家能對器樂技巧發展更加熟悉、以及其演奏法之間的脈絡關係。接下來將以時間軸來描述巴洛克小提琴教學法的發展。

巴洛克小提琴教學法自十七世紀中葉即出現，但多是譜例教學，如布雷佛（**John Playford, 1623-1686**）1685年的《小提琴華彩變奏》（*The Division Violin*）。一直到十七世紀晚期，有「文字敘述」的小提琴教學法才開始問世，如布雷佛的教學法論著《音樂

技巧的介紹》(A Brief Introduction to the Skill of Musick)，²³ 第一版於 1654 年出現，其中內容並沒有提到任何小提琴的演奏法，直到 1658 年第二版才增加其中一篇 “Playing the Treble Violin” 討論如何拉奏小提琴的文章。另一位音樂家法爾克在 1688 年的教學法《音樂美學》，主要是寫給各種樂器演奏法，在內文中提及絃樂器的部份直接先附上「給初學者」的標題。法國哲學家暨作曲家盧梭提到這份教學法「無法給教師使用」。²⁴

另外，到了十七世紀末教學法增多，開始有專為小提琴所寫的指南，如 1695 年在英國出版的三部教學法：²⁵ 梅爾克 (Daniel Merck, 1657-1717) 於 1695 年出版的教學法《樂器概論》(Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae)、以及兩部在 1695 年的無名教學法《學習如何拉奏小提琴以及古提琴》(Nolens Volens or You shall learn to Play on the Violin and Viola da Gamba) 和《演奏樂器的藝術》(The Self-instructor on the Violin or the Art of Playing on that Instrument)。梅爾克的《樂器概論》中，內容有提到一些初級的小提琴技巧，並且提及中提琴以及古提琴的教學演奏。而另外兩部作品《學習如何拉奏小提琴以及古提琴》以及《演奏樂器的藝術》，則是「專門給小提琴的指南」。²⁶

十七世紀末除了英國在小提琴教學法上有新的發展以外，在德國有音樂家穆發特在 1695 以及 1698 所寫的絃樂選集《群芳集，第一冊》(Florilegium Primum) 和《群芳集，

²³ Stowell, Robin, “The Cambridge Companion to the Violin”, p. 309

²⁴ Boyden, David D, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 246

²⁵ Ibid, p.245

²⁶ Boyden, David D, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 245

第二冊》(*Florilegium Secundum*)。這兩部作品以法式的拉奏法為主，穆發特在樂曲的引言中提到，絃樂選集主要是提供給不熟悉法國小提琴音樂拉奏法的德國表演者，為了讓我們德國有更進步的音樂藝術。²⁷ 穆發特在兩部絃樂選集的一開始都有寫上一些簡短的建議，《群芳集，第一冊》主要描述速度的選擇、反覆記號的運用、各種曲式以及德、法、義大利各國的拉奏法比較。《群芳集，第二冊》則提供了一個更深入的探討，主要以法國舞蹈音樂中小提琴的拉法為主，以及對指法、運弓、速度、演奏風格以及裝飾奏進行討論，尤其對於弓法部份的著墨較多，以各種例子為主來提供弓法的建議。

法國以音樂家蒙特克萊爾 (Michel Pignolet de Montéclair, 1667-1737)，度朋 (Pierre Dupont, 約 1740 年代) 和科列特 (Michel Corrette, 1707-1795) 為出名。蒙特克萊爾的《簡易小提琴教學法》(*Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*) 主要在討論平均音符 (note égalité) 與不平均 (notes inégales) 音符的拉法、以及如何教導學生的課程。度朋的兩本教學法— 1713 年《音樂的聲響原則》(*Principes de musique par demandes et réponse*) 以及 1718 年《小提琴的準則》(*Principes du violon*) 在討論「不平均音符」的拉奏法以及在法國舞曲中小提琴的弓法使用。科列特 1738 年的《奧爾菲學院》(*L'Ecole d'Orphee*) 被視為為當時法國最專業以及最受到重視的教學法。在這本教學法中，主要討論以法式的奏鳴曲為例子，探討法式以及義式的持琴、握弓、把位以及風格。²⁸

在十七世紀的義大利製琴技術發展與龐大的藝術作品的數量與教學法是完全不成

²⁷ Muffat, Georg, “On Performance Practice”, p. 21

²⁸ David D Boyden, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 359

正比，主要的原因有二：當時仍然維持傳統保守的師徒制，教學法大多是由口授為主，並無被記載下來的習慣，而「演奏法」被視為是只有同門的師生才能知道的祕密。

義大利在十八世紀前半葉的教學法仍然無法與其音樂的發達成正比，小提琴家瓦拉契尼所遺留下來在凱魯碧尼學院（Conservatorio Cherubini）所找到的教學法，其中內容大多是描述當時的歌手以及一些八卦，並沒有真正的提及小提琴演奏法。

十八世紀初期的教學法，整體來說比起十七世紀又更加有進展一些。歐洲各地區的教學法逐漸的興盛，尤其以法國發展最為迅速。但整體來說，教學法仍然不足以代表小提琴技術在各地區的發展。前述提及的教學法，都仍停留在比較「基本技巧」或「基本詮釋」的階段，反觀當時非常著名的小提琴家如畢伯、華爾特等人，都已經使用到更高難度的技巧。由此可知，小提琴的教學系統仍未能被系統化的提及。

一直到十八世紀中葉，比較專業並進階的教學法才開始出現。其中 1751 年義大利小提琴家傑米尼亞尼的《小提琴演奏的藝術》以及 1756 年德國小提琴家莫札特教學法《小提琴演奏的基本原理》被視為第一批給專業演者的教學著作。²⁹《小提琴演奏的藝術》與《小提琴演奏的基本原理》才開始為針對專門的小提琴器樂來探討，內容記載較為詳盡，探討的內容也是為專業的小提琴演奏者為主：從小提琴演奏者的持琴、握弓等基本姿勢，到左右手的技巧皆有探討。《小提琴演奏的藝術》中，對於各式小提琴基本以及進階的技巧皆有探討，並且富含大量的譜例。《小提琴演奏的基本原理》內容完全針對小提琴這項樂器來討論各種技巧以及演奏法，書中有大量的篇幅，其中包含大量的

²⁹ Ibid, p. 357

範例，詳細並且有系統的概述了小提琴的演奏。

十八世紀中葉的法國小提琴教學法，以費爾斯（L'Abbe le files, 1727-1803）於 1772 年出版的《小提琴的準則》（*Principes du violon*）和科列特 1782 的《完美的小提琴演奏藝術》（*L'Art de se perfectionner dans le Violon*）最為出名。《完美的小提琴演奏藝術》中，科列特有針對義式和法式的拉法以及演奏風格進行比較。³⁰ 費爾斯的《小提琴的準則》演奏法內容中，提及巴洛克後期弓法的運用以及雙音、裝飾音以及泛音等拉法，則是帶給了當時法國的新氣象。

另外，在義大利的小提琴家塔梯尼所流傳下來的演奏法有三：兩本教學法以及一些書信。書信主要是寫給他的學生倫芭蒂（Maddalena Lombardini, 1745-1818），內容主要為小提琴的基本的注意事項，但仍是零星的書信片段。³¹ 教學法《弓法的藝術》是一首取自科雷里小提琴奏鳴曲作品五第十首當中的嘉禾舞曲為主題的變奏曲，其中並沒有任何的文字內容。本論文所要探討的《裝飾音論著》，手稿十八世紀初期一直以來都在塔梯尼學生中流傳，直到 1771 年才在法國被集結出版後，開始受到大家的重視。《裝飾音論著》被視為演奏者及歌手的指南，對於教學和練習方面都提供非常具體化的內容。

³⁰ Ibid, p. 359

³¹ 這份書信後來於 1961 年與《裝飾音論著》出版，內文含有原本的意大利文，以及由邦尼(Charles Burney, 1726-1814)所翻譯的英文。

第三章 三大小提琴教學法之個別介紹

第一節 傑米尼亞尼的教學法

義大利小提琴家傑米尼亞尼在十八世紀占有重要的一席之地，他不只是一位出色的小提琴家，也是極為著名的作曲家以及音樂教育家。傑米尼亞尼將義大利小提琴音樂帶入英國，帶動歐陸地區的音樂、使其更加活躍，並刺激英國的義大利音樂發展、使其更加興盛。

傑米尼亞尼出生於義大利北部的盧卡（Lucca），其父親是他的小提琴啟蒙老師，先到米蘭跟隨羅納悌（Carlo Ambrogio Lonati, 1645-1712）學習小提琴，後來到了羅馬跟隨科雷里學習。1711 年擔任那不勒斯（Naples）樂團的主要樂手以及首席一職，遇到當時在當地的音樂家斯卡拉悌（Alessandro Scarlatti, 1660-1725），並跟隨他學習音樂。1714 年傑米尼亞尼移居到倫敦，精湛的小提琴技巧很快的受到矚目，也吸引了當時的英國市長卡沛爾（William Capel, 1732-1799）的注意，決定長期資助傑米尼亞尼並且也跟隨他學習小提琴。1715 年，傑米尼亞尼開始在英國皇家宮廷樂團中擔任樂手，並於此時與當時在英國極為出名的音樂家韓德爾在英國國王喬治一世（George I, 1660-1727）面前共同演出，使名聲更加響亮。自 1732 年開始，傑米尼亞尼以英國倫敦為據點，開始了巡迴演奏生涯，時常於英國、愛爾蘭以及巴黎間巡迴演出，直到 1760 年才回到停止旅行演奏的生涯，並於 1762 年過世。

傑米尼亞尼的創作集中在器樂曲，包括了三部大協奏曲、三部小提琴協奏曲以及十二首三重奏鳴曲。在教學論著方面，包括了本論文所要探討的《小提琴演奏的藝術》外，還有給小提琴、長笛、大提琴以及大鍵琴的論著《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》。另外還有其他的教學論著，如《和聲學指南》（*Guida Harmonica*）、《大鍵琴及管風琴的藝術》（*The Art of Accompaniment on the Harpsichord, Organ*）等。

《小提琴演奏的藝術》被視為第一本給演奏家的小提琴教學著作，也成為十八世紀之後的重要教學基礎。傑米尼亞尼在本書的內頁提及，內容所提到之規則，除了給小提琴之外，「對於學習大提琴、大鍵琴的人也很適合」³²。這部教學法主要以義大利學派傳統為方向，並藉由傑米尼亞尼自己的作品和教學經驗，來探討小提琴的基本技巧並且以大量的樂譜譜例來佐證，以技術層面來輔助音樂性的表現。

在傑米尼亞尼寫作此教學法的時期，「表現力的想法」（*Expressive Idea*）³³ 非常受到歐洲作曲家的喜愛，意即在慢板樂章中，演奏家會在作曲家作品的原始音符中，加入自己的情感，並且運用即興來表現。科雷里的《小提琴奏鳴曲，作品五》中的所有慢板樂章，即是非常好的例子。傑米尼亞尼繼承了科雷里在慢板樂章表達情感的方式，但他也特別註明要非常小心的使用，並認為演奏者在加上裝飾的時候，不可以失去原有的旋律。在波登為《小提琴演奏的藝術》所撰寫的前言提到，傑米尼亞尼非常堅持並重視「情

³² “All the rules..... which will also be very useful to those who study the violincello, harpsichord & c.” (Geminiani, Francesco. “The Art of Playing on the Violin”)

³³ David. D. Boyden, F. Geminiani, “The Art of Playing on the Violin”, introduction.

感的表現」，他認為應透過裝飾（Ornaments）和弓法（Bow Stroke）來表達情感以及對音樂的看法。³⁴

《小提琴演奏的藝術》中除了基本的持琴、握弓技巧外，主要描述各種基本並常見小提琴的左右手技巧，如：各種把位練習、音階、運弓等練習，以及裝飾音的種類。傑米尼亞尼以譜例為主，文字為輔來撰寫，其中內容的文字並不多。

《小提琴演奏的藝術》在 1751 年初版之後，隨即在 1762 年翻譯成法文版本，並加上前言。因為此本在當時受到極大歡迎，因此還有兩份再版的版本，³⁵ 現被放置於大英博物館（British Museum）中，並且也陸續被翻譯成德文以及荷蘭文版本。另外還有其他許多打著傑米尼亞尼名號而出版的類似書籍，但卻都無傑米尼亞尼本人的同意或授權，如 1767 年英國小提琴家菲爾波特（Stephen Philpot）將其改編成簡化版本《小提琴演奏的藝術入門》（The Introduction to the Art of Playing in the Violin）。

《小提琴演奏的藝術》共三十六首樂曲，以兩大部份為主：二十四首練習範例以及文字描述為第一部份，另外十二首練習曲為第二部份。傑米尼亞尼只對二十四首練習範例使用文字加以描述應、寫出練習時應注意的事項以及方法。而在練習曲部份則是以範例中的技巧加以綜合。以下將《小提琴演奏的藝術》的練習範例內容加以分類和歸納，如表格 3-1-1：

³⁴ David. D. Boyden, F. Geminiani, “The Art of Playing on the Violin”, introduction.

³⁵ Ibid, introduction. xi.

【表格 3-1-1】《小提琴演奏的藝術》內容歸納

技巧	範例	內容
右手	8,9,12,14,16,17,21,24	弓法運用
	20	運弓範圍
	21	換弦練習
左手	1-DE, 2,3,5,7,10,11,12,14	把位練習
	1-C,4,6,9	按弦
	13,18,19	裝飾音
	15	音準
	22,23	雙音
其他	1-AB	如何持琴和拿弓,包括 Geminiani grip
	1-C	左手按弦注意事項

以下由基本姿勢，如「持琴」、「握弓」開始，再從左手技巧到右手技巧開始描述。

在持琴以及握弓方面，傑米尼亞尼認為，小提琴應該放置於鎖骨下方，琴面應該轉向右側並稍微向下。如此一來，右手持弓就不必拿的非常高，尤其在拉 G 弦的時候。圖例 3-1-1 是《小提琴演奏的藝術》在 1752 年的法國版本，版本的封面附了一張拉琴的圖片。圖片上方的小提琴拉奏者擺放琴的位置與傑米尼亞尼在第一版《小提琴演奏的藝術》描述的不盡相同，音樂學者波登提出疑問，認為這是很令人百思不解的。³⁶ 音樂學著沃爾斯提出，傑米尼亞尼在 1716 年所出版的《小提琴奏鳴曲，作品一》(*Violin Sonatas, Op.1*)

³⁶ Boyden, David D, "The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music", p. 368.

中所使用到的左手技巧，如果只將小提琴放置於鎖骨下方，是無法拉奏的。另外，傑米尼亞尼的小提琴老師柯雷里以及羅納悌都非常強調左手的敏捷性，小提琴不可能只放在鎖骨下方，下巴仍然必須使用到一些「夾琴」，以便讓左手更加靈巧。³⁷

【圖例 3-1-1】《小提琴演奏的藝術》1752 年法國版本



而握弓的部份，傑米尼亞尼在一開頭則提到「好的小提琴音色主要是靠好的運弓管理」。³⁸ 右手持弓位置應該放在弓根，不要握的太高，弓桿應置於大拇指和其他手指之間，並且弓毛應該要朝內，拉奏的時候應該是要自由並且容易的。

³⁷ Walls, Peter, "Violin Fingering in the 18th Century" from *Early music*, 1984

³⁸ The tone of the violin principally depends upon the right management of the bow

「按弦」的部份，傑米尼亞尼提到一個不變的法則：手指應該要非常穩定的按在指板上，這麼一來，也有助於雙音的穩定度。另外，他主張應該要做「標誌」在指板上，以便讓學生更容易並更快的熟悉音準。按弦時，左手大拇指應該要維持在食指的後方，隨著拉奏者左手的進步，大拇指仍要小心的維持好距離放好。

「把位」方面，在把位的部份，傑米尼亞尼在論述中舉了幾個不同的範例練習，讓學習者可以藉此加強左手把位的觀念以及換把位的控制。在他的範例一（Example I）當中，都使用各種音階—自然音階，半音階以及各種音程的音階來練習。在範例一當中，傑米尼亞尼特別提醒拉奏者要盡可能的將手指按在弦上，避免不必要的抬指，尤其在拉奏雙音時更需注意。下方譜例 3-1-1 的譜例為範例二（Example II）可看出，傑米尼亞尼提到，第一組音階的指法是不好的，尤其在快速的樂段上，他極力避免連續同指的使用，認為尤其在快速的樂段上，同指的使用很難清楚的拉奏，而且容易產生滑音，如譜例 3-1-1。

【譜例 3-1-1】《小提琴演奏的藝術》範例二



對於換把位的方法，我們從範例七（Example VII）可以看出他運用把位的方式，如譜例

3-1-2：

【譜例 3-1-2】《小提琴演奏的藝術》範例七

Esempio VII 5

從 1a 到 8a 各是三度，四度、五度以及六度的音階，傑米尼亞尼在音符上所標注的指法有各種把位，範圍從第一把位到第五把位都有，而 9a 到 14a 則是使用不同音型的音階。

以下將 1a 練習到 14a 的把位用法用表格歸納。其中 1a 到 7a 換把位是按照順序，8a 到 14a 則是混合把位即換把方式交替使用，例如在 8a 練習的上升音型當中，傑米尼亞尼以六度音型做把位練習，傑米尼亞尼於第五個 b' 音上到第二把位，再利用空弦 d' 音來移動把位回到第一把位。到了 g' 音左手一到第三把位，傑米尼亞尼不再利用空弦換把，而使用直接換把位方式，即從 f'' 第三把位回到第一把位 b' 音。到了 c''' 音到 f'' 換把則使用爬行換把方式。傑米尼亞尼提醒拉奏者「在拉奏時要盡可能的將手指保持按在琴弦上」，筆者將傑米尼亞尼的把位位置作成表格，如表格 3-1-2。從表格可看出，傑米尼亞尼認為在換把位的選擇是非常多元的，並且大多以極近的換把為主，可利用空弦時來換把位。

【表格 3-1-2】《小提琴演奏的藝術》換把歸納

	上行（把位）	下行（把位）
1a	1-3-5	5-2-1
2a	1-2-4-5	5-3-1
3a	1-3-5	5-3-1
4a	1-2-4-5	5-4-3-1
5a	1-3	3-1
6a	利用空弦上下把位	
7a	1-2-3-5	3-1
8a	1-2-3-1-3-1	3-1-3-1
9a		
10a	1-2-3	2-1
11a	2-3-1-2-3	3-2-1-2-3-1
12a	1-2	2-1
13a	1-2-3-1-2-3-2-3	
14a	1-3-2-1-2-3-2	1-2-1

至於右手技巧，在弓法方面，傑米尼亞尼認為，上下弓的使用可以自由交替，千萬不可拘泥在當時法國學派「第一拍一定要使用下弓」的不好的想法，³⁹ 如譜例 3-1-3。

在下方譜例 3-1-3 當中，g 為下弓、s 為上弓之意。

【譜例 3-1-3】《小提琴演奏的藝術》弓法練習




「運弓」部份，傑米尼亞尼主張，強調運弓時弓桿稍微偏向琴頭的方向，使弓毛朝內，並讓弓桿與琴橋平行，食指施加一點壓力，但不可以把整個手臂的重量加上。而且要會靈活而且多運用手腕，其次是手肘，再來才是手臂。好的演奏者應該要會運用全弓，在拉奏的過程中都要的很穩定，在中弓時小心容易斷掉。⁴⁰ 而在運弓時，要小心避免停滯不前的運弓，會毀掉作曲者的原意。再來，如果一小節的最後一個音連結到下一個小節，要小心連結到下一小節時有重音出現。

傑米尼亞尼在運弓方面在他的練習第二十首（Example XX）裡，提供了二分音符、



³⁹ Geminiani, Francesco, "The Art of Playing on the Violin", p. 4

⁴⁰ Ibid, ex.1-B

四分音符、八分音符以及十六分音符在快版與慢版中的音色練習，如下頁譜例 3-1-4。

在譜例中的第一個例子的「」符號表示聲音必須漸強而上揚；第二個例子中的「/」記號代表弓平平的拉奏而且不離開弦；第五個例子中，「|」代表斷奏，在拉奏每一個音時，弓都要離開弦。而在這個練習的每一個例子下方，標明了對不同音色的看法：

“Buono” 意指好的、“Mediocre” 意指普通的、“Cattivo” 意指不好的、“Megli” 意指較好的、“Ottimo” 意指非常好的、“Peffimo” 意指非常不好的，另外，“Particolare” 為特別之意。

我們從譜例 3-1-4 可以看出，傑米尼亞尼分成慢板以及快板兩部分說明。慢板部分，二分音符、四分音符以及八分音符應該要以「」之運弓方法拉奏、而十六分音符以連弓拉奏最為適當；快板部分二分音符、四分音符應該要以「」之運弓方法拉奏、八分音符以「|」之運弓法拉奏、十六分音符以「/」之運弓法拉奏較適當。

由於裝飾是巴洛克表現音樂品味的重要素材，因此傑米尼亞尼在文字部份說明：「所有裝飾奏的表現，必須要有好的演奏品味」。⁴¹ 他認為所謂好的品味，是應該要能夠表達出真正的意涵，而在拉奏裝飾音時，不需要故意做的太多，如果是好的演奏者，自然可以做出來。⁴² 他提供了兩個裝飾音的圖表並加以說明，如譜例 3-1-5。而「倚音」

（Apoggiatura）的部份，傑米尼亞尼特別說明，倚音是表達愛、情感以及喜悅的。它必須要被拉的長一些，如果被拉奏的太短，它將會失去表達情感的意義。傑米尼亞尼對於

⁴¹ Ibid, p. 6

⁴² Ibid, p. 6

裝飾的說明並沒有太多，他最後提到，「我只提醒要學習並練習以下的裝飾奏」。⁴³

雖然這本並沒有著墨太多，但在他的另一本教學法《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》一書中，以裝飾奏的教學為主，並附上大量譜例以及樂曲。

【譜例 3-1-4】《小提琴演奏的藝術》範例二十

Esempio XX

Adagio, o And^{te}

1.^o 2.^o 3.^o
Buono. Mediocre. Buono.

4.^o 5.^o 6.^o
Cattivo Cattivo o particolare. Cattivo.

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o
Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.

11.^o 12.^o
Meglio. Cattivo o partic.^{le}

13.^o 14.^o
Cattivo o partic.^{le} Particolare.

Allo Presto

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o
Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. Ottimo.

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o
Buono. Meglio. Peggioro. Buono.

10.^o 11.^o 12.^o 13.^o
Cattivo. Buono. Ottimo.

⁴³ Ibid, p. 6

26

Es semp. XVIII

1^o Trillo semplice
2^o I. composto
3^o Ap.^{ra} superiore
4^o Ap.^{ra} Inferiore
5^o Tratten.^{to} sopra la Nota.
6^o Il simile
7^o Staccato
8^o 9^o Aqu.^{te} din.^{te} piano.
di Suono
10^o forte
11^o for. pia.
12^o Anticipa^{te}
Separazione
13^o Merd.^{te}
14^o Tremola

Es semp. XIX.

1^o 2^o 3^o 4^o
5^o 6^o 7^o 8^o
9^o 10^o 11^o
12^o 13^o 14^o

第二節 塔梯尼的教學法

塔梯尼為著名的威尼斯小提琴家兼作曲家，也是一位出名的教育家，他創立的小提琴專門學校「國際學院」以及遺留下來的教學手稿，影響到了整個十八世紀。塔梯尼 1690 年出生於南斯拉夫的小鎮皮蘭諾（Pirano），年輕的時候接觸小提琴，但因為父母親的期望而在帕都瓦大學（University of Padua）學習法律。一直到 1710 年，塔梯尼二十歲時不顧家人的反對與當時紅衣主教的外甥女伊莉莎白·普雷瑪容（Elisabetta Premazone）祕密結婚並且私奔到義大利的中部阿西西（Assisi）的修道院避難。

在阿西西修道院的兩年期間，他開始學習小提琴與音樂，高超的技巧漸漸的得到許多人的注意，並慕名而來聆聽他的演奏。不久後，他與妻子相偕到威尼斯定居。1716 年，塔梯尼在威尼斯聽到了當時的義大利小提琴家韋拉契尼的演奏後，對韋拉契尼的音樂風格，尤其是運弓技巧印象深刻，他回到了義大利海邊的小城市安科納（Ancona）隱居了一年，據音樂學者邦尼的描述，塔梯尼「為了使自己能更加的平穩以及合宜的善用運弓，……」。⁴⁴

1721 年塔梯尼獲得了紅衣主教的原諒回到了帕都瓦，在聖安東尼教堂（Basilica di St. Antonio）擔任樂長一職。1728 年塔梯尼創立了小提琴學校「國際學院」，並在裡面擔任教師，吸引了歐陸各地的學生前來學習。其中著名的學生包括了法國小提琴家勒克雷爾、和賽（Pierre La Houssaye, 1735-1818）、義大利小提琴家納丁尼以及德國小提琴家紐

⁴⁴ “in order to study the use of the bow in more tranquility, and with more convenience than at Venice,……”. Burney, Charles (1789). “A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period. To which is prefixed, a dissertation on the music of the ancients 3 (2 ed.)”. London: T. Becket, J. Robson, and G. Robinson, pp. 564–565

曼 (Johann Gottlieb Naumann, 1741-1801) 等等。除了經營他所創立的學校，塔梯尼也以小提琴家的身分在義大利各城市演出，直到 1770 年過世。

塔梯尼的作品大多為給絃樂器的樂曲，其中大部份都是給小提琴這項樂器，包括了小提琴奏鳴曲、協奏曲、大提琴協奏曲以及三重奏鳴曲，另外有少量的長笛奏鳴曲以及宗教的聲樂曲。除了身為小提琴家及作曲家，他也是一位理論家，他發現「組合音」(Combination Tone)，又稱為“Tartini Tones”。⁴⁵ 也就是在演奏雙音時，同時拉奏小提琴的兩根弦，耳中會聽到很微弱的第三個聲音。⁴⁶ 另外，他的著作包括三本給小提琴的教學文獻，包括了寫給他的學生倫芭蒂的書信、《弓法的藝術》、以及《裝飾音論著》。

塔梯尼撰寫的教學文獻，原本都是零散的手稿，只是為了使他的學生有更好的學習效果，而將演奏方法記載下來。這些手稿原先非常零散，在塔梯尼的學生當中流傳，1771 年才被集結出版成《裝飾音論著》。《裝飾音論著》於 1771 年在法國出版第一版，由塔梯尼的學生和賽帶到法國，並由當時巴黎的曼陀林音樂教授丹尼斯(Pietro Denis)在 1771 年所重新彙整，⁴⁷ 首版於 1771 年在法國出版，並且還有德文以及英文的翻譯。

音樂學家賈可比 (Erwin R. Jacobi, 1909-1978) 有提出，塔梯尼推估在 1752-1756 年間完成《裝飾音論著》，⁴⁸ 但音樂學家波登指出，莫札特在他的教學論著《小提琴演奏

⁴⁵ 塔梯尼在他的和聲理論著作《和聲法深入探究》(Trattato Di Musica Secondo La Vera Scienza Dell 'armonia')當中提到組合音的發現。

⁴⁶ 蔡振家，《傾聽不存在的聲音—組合音與耳聲發射》。

⁴⁷ 據記載和賽為塔梯尼的學生，他之後將「裝飾音論著」的手稿帶去法國再出版。(Giuseppe Tartini, “Traité des Agréments de la musique”, vorwort)

⁴⁸ Tartini, Giuseppe, “Traité des Agréments de la musique”, vorwort

的基本原理》中將塔梯尼的教學方法編撰進去，⁴⁹ 因此賈可比所推測的年代有誤，應該在 1728 年塔梯尼創立音樂學校後到 1754 年間所寫。⁵⁰

到了二十世紀時，在義大利威尼斯和美國柏克萊兩個地方發現此論述的手抄本。學者研究發現，1771 年在法國的第一版與在威尼斯找到的版本是一樣的，但被塔梯尼的學生尼可萊（Giovanni Nicolai）重新編寫過。在柏克萊圖書館發現的版本，是由音樂學著作布倫納（Paul Brainard, 1928-2004）在義大利發現，⁵¹ 1958 年交由加州大學柏克萊分校圖書館學者杜克勒斯（Vincent Duckles, 1913-1985）出版。兩個版本相較之下，威尼斯版本內容以及譜例都非常豐富，不論在用語、文字上都非常的仔細，而柏克萊版本的塔梯尼教學法內容中使用許多方言以及簡寫，除了教學法，還包括了年代標註為從 1750-1800 的一千多首絃樂作品，這些作品包括了八十位作曲家的作品。

本論文將探討的《裝飾音論著》包括了塔梯尼的一些寫給學生的書信內容以及音樂學家賈可比為此版本所撰寫的前言，為 1961 年再版的版本。1771 年出版《裝飾音論著》法國版本時，當中只有探討裝飾音的內容，並沒有把書信一併出版，之後所找到的威尼斯版本中，則包含了其中一篇書信內容〈運弓原則〉（Rules for bowing）。一直到 1961 年版本，才包括了前言、塔梯尼的所有書信與裝飾音內容。

⁴⁹ Die Tatsache, dass Leopold Mozart vieles aus Tartinis Abhandlung in seine 1756 erschienene Violinschüle uebernommen hat, beweisteindeutig, dass der “Traite” bereits vor diesem Jahr existiert hat

⁵⁰ Boyden, David D, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 362

⁵¹ 布倫納為音樂學者，曾於耶魯大學任教，一生致力於研究巴哈，並對於塔梯尼的教學法版本的發現有所貢獻。

這份教學法在十八世紀的影響力非常深遠，尤其是莫札特在 1756 年的教學法《小提琴演奏的基本原理》當中，有許多觀點是承襲自塔梯尼的方法，特別在顫音和抖音的部份尤甚。另外，音樂家艾曼紐巴哈（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）與況茲也受到塔梯尼影響。

塔梯尼對於小提琴的教學法都記載在這本著作當中，他將小提琴的拉奏方法以及義大利學派的拉法具體化，主要寫給教師以及有興趣的小提琴拉奏者。⁵² 塔梯尼在這本《裝飾音論著》中一開頭即有〈運弓原則〉，並註明：

要完好的拉奏小提琴，學生要清楚的知道自己這麼做的理由；本書也適用於所有的音樂演奏者，不論是歌唱或是拉奏者。⁵³

塔梯尼在描述技巧的篇幅中，唯一描述到右手的〈運弓原則〉部份，因為是書信的關係，右手部份只佔了幾頁的篇幅，並且書寫的內容比較零散。而左手部份的講解，則包括了在〈運弓原則〉中有提及一些，並且在接下來即探討左手裝飾音的部份。裝飾奏的教學法主要分為兩部份：第一部份以「裝飾音」的講解為主，第二部份以「裝飾奏」的講解為主。而這兩部份講解得非常的仔細，他先解釋各種裝飾的定義，並舉出每一種可能性，附上譜例使學習者更為理解。

⁵² Tartini, Giuseppe, “Traité des Agréments de la musique”, vorwort

⁵³ “For learning to play the violin well, fully explained so that the student understands the reason for everything he does; also suitable for all music makers, whether singers or players”

以下將《裝飾音論著》中的內容加以整理，筆者將〈運弓原則〉以及本文分開歸納，如表格 3-2-1。〈運弓原則〉主要以右手的技巧為主，其中塔梯尼有提及一些左手的基本技巧以及速度和音色上的運用。

【表格 3-2-1】〈運弓原則〉內容歸納

運弓原則		
技巧	內容	出處
右手	1.弓法 2.運弓練習	塔梯尼書信
左手	1.換把 2.裝飾音—倚音	
其他	1.如何持弓 2.音色	

在〈運弓原則〉當中，塔梯尼對於拉琴的基本姿勢只有提到如何持弓。他認為，持弓應該要在大拇指和食指之間穩定的拿著，其他三指輕輕的放在弓桿上，如此一來，就可以做出結實的音色。如果音量需要增大，右手可對弓施加一些壓力，左手更穩定的按弦即可做出。

右手技巧方面，塔梯尼對於如何決定樂曲「弓法」的規則指出，弓法並沒有一個決定性的規範，任何音都可以使用上弓或是下弓。學生應該要兩者都練習，如此一來可以得到更完整的學習。假使遇到半音音階式的快速音群，一定要使用連弓拉奏，不要分弓。若快速音群的第一音與後方節奏都不同，第一音與其他音則需分弓演奏。

相對於弓法部分，塔梯尼在運弓方面有較多的著墨以及範例的解釋。筆者在此歸納

幾點：第一，要做出優美的音色，在運弓時要慢慢增加壓力，不可以突然施加過多的壓力，這將造成粗糙而刺耳的音色。第二，拉琴時禁止使用到太弓尖或者是弓根部份，要多使用中弓部份，因為音色中弓音色較好。第三，如果遇到要以連弓演奏音階式的快速音群，運弓到中弓部分時不要突然施加壓力，造成不好的音色。第四，如果遇到要一直換弦的音群，需記得音要斷開，不要連起來，以免造成不好的音響。

左手技巧部份，塔梯尼認為換把位應該要找到一個最舒服的方法，並且一定要練習每一種換把的可能性，循序漸進熟練每種換把位的技巧，以便之後學生遇到任何狀況都能夠拉奏的好。

在「音色」方面，塔梯尼用樂曲的速度來講解音色的使用。在拉奏歌唱性的段落時，運弓要做到音跟音之間的完美連接，不能夠有間隙。相反的，在快板的段落當中，音跟音之間要分開，不要太黏。他另外提到，如果同一句音群重複兩三次，每一次要做出不同的音色。比如說：一次可以做出歌唱性的感覺、另一次可以做出輕快的個性。另外，如果第二次有出現裝飾奏，要切記每一次的裝飾奏都要一樣。

接下來在《裝飾音論著》的部份，筆者將內容歸納為兩部分，第一為自然裝飾奏，第二部分為加弓裝飾奏來講解，如表格 3-2-2：

【表格 3-2-2】《裝飾音論著》內容歸納

《裝飾音論著》		
	內容	出處
第一部份 「裝飾音」	1. 裝飾音 (Grace Note) 的規則 以及倚音 (Appoggiatura) 2. 各種不同的顫音 (Trill) 3. 抖音 (Vibrato) 與漣音 (Mordent) 的運用	《裝飾音論著》 1771 年法國版本 (不包括書信)
第二部份 「裝飾奏」	1. 自然裝飾奏 (Natural Figures) 2. 加工裝飾奏 (Artificial Ornamental Figures) 3. 如何處理過門 (Cadenza)	

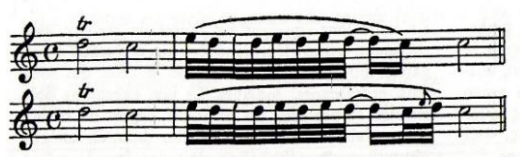
第一部份主要詳盡解釋四種裝飾奏之運用：倚音、振音、顫音以及漣音。

「倚音」(Appoggiatura)：倚音是加在主音前的裝飾音，在拉奏時必須在同一弓。倚音主要有兩種，包括「長倚音」和「短倚音」。長倚音主要使用在慢板樂章的重拍，音符長度要與主音相等，如果遇到主音是附點音符，倚音長度要是附點音符長度的三分之二，如果遇到不和諧音，要往下解決。短倚音則比較像是裝飾主音的小音符，通常伴隨著一點重音，並帶有表現力。而在〈運弓原則〉當中他也提到了倚音，指出在拉奏沒有顫音的倚音時，倚音要在正拍演奏。

「顫音」(Trill)：塔梯尼認為，顫音是音樂當中最理想、完美的裝飾，它就像烹調中的鹽一般，太多或太少都不行。塔梯尼提到，顫音以音程區分有兩種：一種是「全音」、另一種是「半音」。依照速度分成三種：「慢速」、「中速」以及「快速」。「慢速」的顫音通常都用在慢板樂章、「中速」的顫音通常都在活潑的中板樂章中、「快速」的顫音通常運用在非常活潑、並且充滿朝氣的樂章。而結束的方法也分成下列四種，如譜例 3-2-1：

【譜例 3-2-1】《裝飾音論著》顫音分類

1.



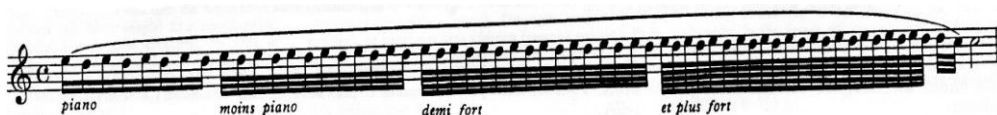
2.



3.



4.



其中第一種是最自然的結束方法，而第三種由於有大跳，比較不好，因為違反自然。而第四種比較特別，藉著力度來做出裝飾音，最好是從柔和的慢速開始加快強度以及速度。

「震音（抖音）」(Tremolo, Vibrato)：塔梯尼指出，震音不需要持續的使用，偶而用即可。他認為震音的產生是類似大鍵琴的撥弦、或是鐘的聲音產生之後在空氣產生的波浪音，絃樂器要模仿這類的聲音。震音的技巧為兩根手指並不真正的離開弦，但不使用抬手指按弦的方式，而是使用手腕來帶動整隻手來按弦。

手指不離開弦，要使用手腕來帶動手指做出來，並且要將速度控制好。震音速度分

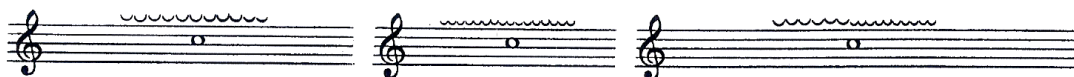
三種：「慢」、「快」、「漸快」，如譜例 3-2-2。

【譜例 3-2-2】《裝飾音論著》震音歸納

Beispiel einer langsamen aber
gleichmässigen Schwingung
Exemple d'une Ondulation lente mais égale
Example of a wave motion slow but equal

einer schnellen aber
gleichmässigen Schwingung
d'une vive mais égale
of one quick but equal

und einer solchen, die allmählich von langsam
zu schnell übergeht
et d'une qui passe par degrés de la lenteur à la vitesse
and of one which passes gradually from slow to fast



「漣音」(Mordent)：共分成兩種：第一種是主音與上下兩音加起來的迴旋音，分為由上往下與由下往上兩個方向，即現今大家熟知得迴音。塔梯尼認為由上往下的漣音比較好，比較有倚音的效果，如譜例 3-2-3。

【譜例 3-2-3】《裝飾音論著》漣音 I



第二種是類似顫音的漣音，⁵⁴ 和顫音不同的地方是，這類型的漣音是由本音往下拉奏，一到三次不等，如譜例 3-2-4。

【譜例 3-2-4】《裝飾音論著》漣音 II

⁵⁴ Tartini, Giuseppe, "Traité des Agréments de la musique", p. 91



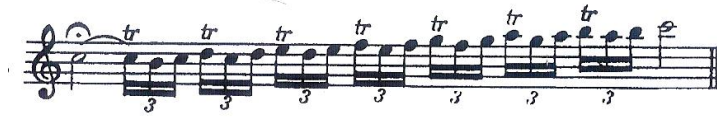
在第二部份當中，塔梯尼提到「裝飾奏」(Modo)的分類：「自然」(Natural)裝飾以及「加工」(Artificial)裝飾。他對於原文 “modo” 特別指出，“modo” 一字在法文的意思為「調性」(key)，但在這份教學法當中，“modo” 一字為「裝飾」(Ornaments)之意。

塔梯尼接下來以「自然」與「加工」的裝飾奏來介紹。「自然」裝飾奏指樂段終止式的地方，高聲部可以以各種裝飾音解決，例如：高聲部可以為和聲音、也可以跟隨低音聲部的音以及走向、或做出不同的節奏型態等等，但要避免連續的五度或是八度。「加工」裝飾奏實際上就是現今的「裝飾樂段」，通常在樂曲的最後快結束時，作曲家放入的延長記號，演奏者可以不用按照拍子任意的做出他們想要的裝飾。

塔梯尼對於如何做出加工裝飾奏有下列幾個建議：

1. 結束音可為延長音之高八度，例如，假使延長音停在 C 音，結束音可為它的高八度，如譜例 3-2-5。
2. 若結束音停在高八度的位置，裝飾奏的音型可以使用和聲音，如譜例 3-2-6。
3. 裝飾奏的音可在和聲音中有節奏或音型上的各樣變化，如譜例 3-2-7。
4. 結束音不一定要在延長音的高八度，也可以在延長音的三音或五音。另外，之間的裝飾可以以延長的低音做和聲變化的即興裝飾奏，如譜例 3-2-8。

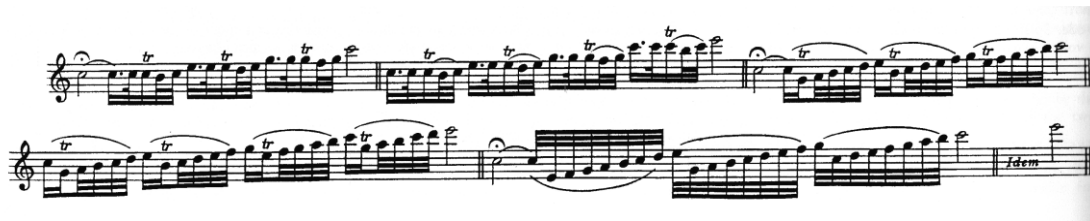
【譜例 3-2-5】《裝飾音論著》加工裝飾奏 I



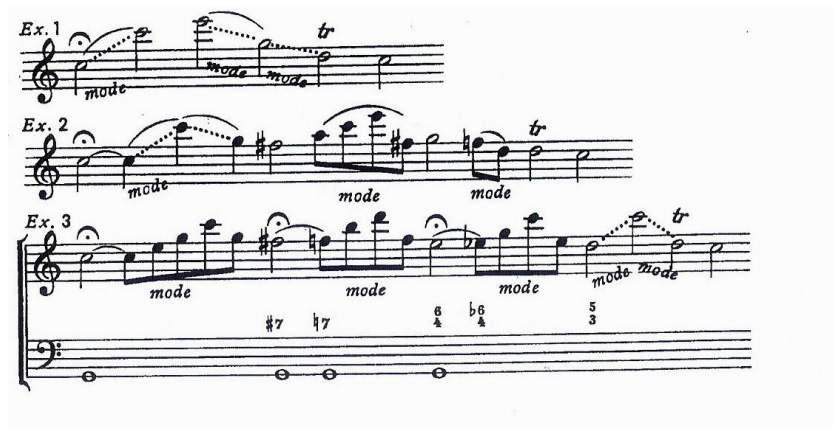
【譜例 3-2-6】《裝飾音論著》加工裝飾奏 II



【譜例 3-2-7】《裝飾音論著》加工裝飾奏 III



【譜例 3-2-8】《裝飾音論著》加工裝飾奏 IV



另外，塔梯尼在「加工」裝飾奏的最後附上了十三個裝飾奏的完整譜例，其中包括

了大調與小調、各種節奏以及音型等。以下譜例列出其中一頁，如譜例 3-2-9：

【譜例 3-2-9】《裝飾音論著》加工裝飾奏完整譜例

The image displays a musical score for Example 3-2-9, consisting of seven staves of music. The notation is highly complex and rhythmic, characteristic of decorative or ornamental music. It features a variety of note values, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. The music is heavily embellished with trills, grace notes, and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a single system across seven staves, with a vertical line on the left side. The notation includes many accidentals (sharps and flats) and dynamic markings, indicating a piece of music with intricate melodic and rhythmic patterns.

第三節 莫札特的教學法

莫札特為十八世紀重要的小提琴教育家，世人最為熟知的，莫過於他非常著名的小提琴教學法《小提琴演奏的基本原理》，以及身為音樂家沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）的父親。《小提琴演奏的基本原理》問世之後，立即成為十八世紀當時最著名的演奏法教本，影響力甚至擴及到整個十九、二十世紀的小提琴教學發展。

莫札特 1719 年出生於德國南部的奧格斯堡（Augsburg），父母親為書商，幼年受到監護人葛拉赫（Canon Johann Georg Grabher）的建議加入聖烏爾利西教堂（Church of the Holy Cross and St. Ulrich）的合唱團，同時也學習小提琴以及管風琴。在父親過世後，莫札特原本預計到薩爾茲堡（Salzburg）學習神學，但他卻另外在巴伐利亞大學（Bavarian University）學習哲學、法律以及邏輯學。直到 1739 年奧格斯堡伯爵停止對他的資助後，他轉而到薩爾茲堡浸信會（Count Johann Baptist Thurn）服務展開音樂家生涯。

1740 年，莫札特除了在教會工作外，他也開始創作，在此時完成了第一部作品—六首三重奏鳴曲作品一。1743 年他到薩爾茲堡的宮廷樂團任職，擔任小提琴手，並為浸信會譜曲以及在教會擔任小提琴教師。1747 年他與安娜·瑪麗亞·波特爾（Anna Maria Pertl, 1720-1778）結婚，《小提琴演奏的基本原理》於 1756 年問世，並於同年生下沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特。一直到 1762 年期間，莫札特一直在為了更高的職位而努力，但遭到他的上司，也是薩爾茲堡宮廷樂團的樂長艾柏林（Johann Ernst Eberlin, 1702-1762）的

阻撓而而苦無升職的機會。1762 年艾柏林過世後，莫札特卻放棄升職的機會，因為他決定帶著自己的極賦有天份的兒子開始巡迴演出。自此之後，莫札特開始隨著兒子沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特的演出到處旅行，直到 1787 年過世。

莫札特的作品數量眾多，其中包括了聲樂曲、交響曲、室內樂、鍵盤樂器的作品以及教學法。他的樂曲都不是那麼出名，惟獨教學法《小提琴演奏的基本原理》大受歡迎，並影響到了整個十九、二十世紀的小提琴演奏發展。音樂科學家愛因斯坦在為莫札特的《小提琴演奏的基本原理》的前言中我們可以看出一些端倪：⁵⁵

雷歐波德·莫札特的作曲天分很不幸的發生在一個極為困難的時代——當舊的巴洛克風格，如科雷里、韓德爾以及巴赫還在盛行時以及新的風格——嘉蘭特風格（Gallant style）正開始受到喜歌劇（Opera Buffa）的影響而開始興起時。雷歐波德·莫札特在這兩種風格之間從未滿意過……。⁵⁶

愛因斯坦也提到，莫札特的教學法會如此出名可能受到早年在學習邏輯學的影響，使他成為「有教養的」（cultivated）音樂家，在心智上有宇宙觀並且有著藝術的法則。⁵⁷

莫札特寫作《小提琴演奏的基本原理》的動機，在於他看到當時的學生受到了錯誤的教導，而得到了許多錯誤的拉琴觀念，也直接扭曲了作曲家的原意，因此有感而發當

⁵⁵ 愛因斯坦為《小提琴演奏的基本原理》所寫的前言，完成於 1937 年。並在《小提琴演奏的基本原理》在 1985 年出版的英文翻譯版本中放入。

⁵⁶ “Leopold’s talent for composition was developing during the unfortunate and difficult time when the austerity and nobility of the old classical style, as represented by Corelli, Handel, and Bach, began to give way to the new ‘gallant style’ which, inspired by Opera Buffa, gradually forced its way in. Leopold never succeeded in finding a satisfactory compromise between these two schools...” Mozart, Leopold. “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, preface, xiii

⁵⁷ Mozart, Leopold, “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, preface, xiv

時缺乏較有系統的提琴教學論著。在他在此書中寫的前言有提及：

有鑒於聲音的基礎，特別是運弓的規則要有好的品味……我發現當學生被不當的教導，不只是一要讓他們再次從頭學習，並且承受被教導錯誤的痛苦…。當我聽到一些大人拉奏小提琴，使用一點點的知識，運用錯誤的運弓扭曲作曲者的原意，我感到非常的同情……。⁵⁸

另外，他也看到友人馬柏格（Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795）⁵⁹ 在一本著作《歷史評論對於音樂發展的貢獻》（*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1756–78）的前言中提及，說明當時非常缺乏小提琴的教學書籍，加上一些音樂知識的問題需要被解答，⁶⁰ 因而讓他決定完成《小提琴演奏的基本原理》一書。

《小提琴演奏的基本原理》首版於 1755 年完成，1756 年發行，一出版隨即大賣，隨後於 1769、1787 陸續有第二、三版的發行，之後在 1801、1802 以及 1804 年都有再版。翻譯版本方面，1766 年發行荷蘭文版本、法文翻譯版本於 1770 年出現，但莫札特當時並不知情，直到 1778 年才請他兒子從法國巴黎帶一份給他。⁶¹ 十八、十九世紀唯獨義大利和英國兩個國家沒有出版，英文的版本直到 1948 年才出現，並於 1951、1985、1988 年陸續再版。

⁵⁸ ...in view of the fact that a sound foundation, and in particular some rules for special bowings, coupled with good taste,.....I was often sad when I found that pupils had been so badly taught; that not only had I to set them back to the beginning, but that great pains had to be taken to eradicate the faults which had been taught, or at best had been overlooked. I felt a deep sympathy when I heard adult violinists, many of whom often preened themselves not a little on their knowledge, distorting the meaning of the composer by use of wrong bowing. Mozart, Leopold. "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", preface, p.7

⁵⁹ 馬柏格，德國作曲家以及音樂評論家，活躍於十八世紀的啟蒙時代。

⁶⁰ Mozart, Leopold, "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", preface, p.7

⁶¹ Ibid, preface, xxviii

《小提琴演奏的基本原理》以塔梯尼以及傑米尼亞尼的義大利演奏法學派為參考，莫札特受到塔梯尼的影響非常大，甚至超過他早年受到德國音樂演奏的影響，尤其在裝飾音的部份。另外，莫札特《小提琴演奏的基本原理》的第二版中，他將傑米尼亞尼的技巧放入其中。除了受到塔梯尼的影響，莫札特並受到同時期的音樂家況茲及艾曼紐·巴哈的影響，⁶² 融合了莫札特自身的音樂理論觀點，彙整了小提琴的演奏法以及技巧。和同時期的音樂家況茲的教學法著作《長笛的吹奏技巧》，艾曼紐·巴哈的論著《彈奏鍵盤樂器的真正藝術》(Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments) 並列為三本極其重要的教學法著作。

《小提琴演奏的基本原理》中，從基本樂理、絃樂器的歷史、如何持琴到各種基本以及進階的拉奏法都有詳盡的記載。和傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》不同的是，莫札特的《小提琴演奏的基本原理》與塔梯尼的《裝飾音論著》都同樣以文字敘述為主，譜例以及圖片為輔。而傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》主要是以譜例以及練習曲為主。莫札特在此部論著中所使用的譜例以及圖片比塔梯尼在《裝飾音論著》更加的多。

莫札特介紹兩種持琴拿法時，非常仔細的描述小提琴在肩膀上放置的方向、左手大拇指和食指的位置、下巴的擺放位置等。並在文字描述的旁邊放置兩種持琴的圖例，讓學習者對照，並更加理解。

以下將其教學法之內容以左右手技巧做歸納，如表格 3-3-1：

⁶² 莫札特本身並不承認這一點(Mozart, Leopold, “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, xxx)

【表格 3-3-1】《小提琴演奏的基本原理》內容歸納

技巧	章節	內容
右手	四	上下弓的使用順序
	五	如何靈巧的控制弓/ 如何找到真正的好聲音
	六	三連音
	七	各式各樣的弓法
左手	八	把位
	九	裝飾音
	十	顫音
	十一	震音、連音、即興的裝飾音
其他	一	基本樂理：音符、譜號、速度、拍號、術語等
	二	如何持琴以及拿弓
	三	學生必須知道的注意事項
	十二	正確的讀譜

在基本姿勢當中，對於「持琴」，莫札特提到有兩種不同的形式：如下頁圖例 3-3-1 當中，左圖第一種是將琴放在胸膛接近鎖骨之處，琴身微微傾斜，弓的擺放則會比較垂直而不會水平。莫札特指出，這種持琴法對於眼睛比較自然而且舒適，但相對來說，這種方法對於拉奏者會比較困難並且不方便，尤其在快速樂章或高把位的地方。右圖第二種持琴法對於拉奏者是更加舒適的，小提琴靠在脖子以至於可以稍微放在肩膀，下巴跟 E 弦成直線。他指出，這類的持琴法能使小提琴更加穩定，即使在快速、大聲的樂章中上下行琴身仍然是穩固的。但要注意，右手的手肘要小心，不可以抬得太高，要維持稍

微靠在身體旁。

【圖例 3-3-1】《小提琴演奏的基本原理》持琴圖例



「握弓」方面，位置盡量靠在弓的最下方，小指一定要放在弓桿上，不可以亂晃，如此一來，聲音的強弱可以透過小指的施壓或放鬆來控制弓。食指不可以離開其他指頭太遠應該要距離中指近些，如果太遠，會使手變僵硬，運弓會變得笨拙又不靈活。

在左手「按弦」的部份，莫札特強調不可以用整個左手掌握住琴頸像握住木頭一般，要用大拇指與食指拖住琴。大拇指要放在適當的位置，不可以妨礙的 G 弦的發聲以及拿太高而碰到食指。第三、四指按弦時，要避免太過伸展，以至於讓手指有太大的壓力。他提到，「我看過很多不夠靈活的拉奏者，因為將手放在錯誤的位置，以至於碰到許多

困難……」。⁶³

「把位」方面，莫札特認為換把位有三個理由：必要性、方便性以及優美性。在技術層面上，為了使音更容易平均、以及讓拉奏者能在音跟音之間做到毫無困難的連接。在音樂層面上，則為了能夠讓旋律線更加流動以及不打斷其歌唱性的線條，尤其在歌唱性的段落中，能更加表達出好的效果。

莫札特將把位分成全把位（Whole position）、半把位（Half position）以及複合把位（Mixed position）：

全把位是指第三、五、七把位，在這些把位中，第一指和第三指是用在樂譜的線上音，第二、四指用在間上音。如果最高音是間上音，那麼則最好使用全把位來演奏，如譜例 3-3-1。

【譜例 3-3-1】《小提琴演奏的基本原理》全把位



半把位是指第二、四、六把位，這些把位的第一指都是擺放在樂譜的間上音。在拉奏半把位時，音準上比較難控制，所以練習時最好對著空弦拉奏。⁶⁴ 另外，莫札特認為

⁶³ Mozart, Leopold, “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, p.57

⁶⁴ Ibid, p.141

在下行音群中，半把位比全把位容易。⁶⁵ 複合把位是全把位與半把位的混合，主要依據

樂曲的需要以及換把位的方便和音色的變化來使用。莫札特分成幾種可能性：

- 一、當相同音型模進時，可用相同的指法，因此採用複合把位，如譜例 3-3-2。
- 二、相同音型模進，但音程不只相差一度時，使用跳進的方式，如譜例 3-3-3。
- 三、快速樂段中可利用手指擴張來避免不必要的換把，如譜例 3-3-4。

【譜例 3-3-2】《小提琴演奏的基本原理》複合把位 I

⁶⁵ Ibid, p.146

【譜例 3-3-3】《小提琴演奏的基本原理》複合把位 II

【譜例 3-3-4】《小提琴演奏的基本原理》複合把位 III

另外，在半音階的指法運用部份，莫札特認為可使用連續同指，但是在快速樂段上，則認為不可有連續同指的指法，一方面很難清楚拉奏，另一方面很容易產生滑音。⁶⁶

「弓法」部份，莫札特分為兩章探討，其中一章為探討較基本層面的弓法規則，另一章則探討比較進階、富變化的弓法。莫札特從弓法使用的原則提起，再以各種拍子的

⁶⁶ Ibid, p.71-72

種類、節奏、音型以及拍號等做舉例，並列出特別需要注意的地方或者是例外。

在決定弓法基本的原則，莫札特對於弓法則制定了幾個上下弓的原則：

一、每一小節的第一拍均為下弓，除非第一拍為休止符，如譜例 3-3-5。

二、凡是在八分、十六分以及三十二分休止符後出現的音，均由上弓開始。但在下列狀況例外，如譜例 3-3-6。

三、複拍子的弓法使用上，八分、十六分以及三十二分休止符後出現的音，則可由下弓開始，如譜例 3-3-7。

四、在第二拍或休止符之後的拍子，若由兩個或是四個音所組成，仍然應該使用下弓，如譜例 3-3-8。

五、附點音群中，如果第一、三音為附點，應要分弓拉奏。如果附點音群之前有一個四分音符則例外，前兩附點音需要連弓。若附點音在第二、四音，則不可使用分弓，如譜例 3-3-9。

六、當一拍由三個音符組成，其中兩個是短音符時，較快的兩音要一弓拉奏。若其中兩個短音符有附點，則要使用同一弓，但將之斷開，如譜例 3-3-10。

【譜例 3-3-5】《小提琴演奏的基本原理》弓法 I

譜例當中的“her”為下弓、“hin”為上弓之意



【譜例 3-3-6】《小提琴演奏的基本原理》弓法 II



【譜例 3-3-7】《小提琴演奏的基本原理》弓法 III



【譜例 3-3-8】《小提琴演奏的基本原理》弓法 IV



【譜例 3-3-9】《小提琴演奏的基本原理》弓法 V



【譜例 3-3-10】《小提琴演奏的基本原理》弓法 VI



另外，他還特別說明，在文中他特別註明，如果是遇到應該要連弓或是分弓的地方，但作曲家並沒有特別註明，演奏者必須要有正確的判斷以及好的品味，應該要自己斟酌使用。⁶⁷

「運弓」部份，莫札特的觀點稍稍和傑米尼亞尼不大相同。他也建議弓在弦上必須與琴橋保持平直，但是不要偏向任何一邊，才會有力量。在拉奏快速音時，弓桿不能離開弦，應將之拉得厚實，弓毛與弦的接觸面不能太少。⁶⁸

⁶⁷ Ibid, p.83

⁶⁸ Ibid, p.60

莫札特認為，拉奏者應該要分辨運弓的強與弱，因此才能知道如何藉著增加與放鬆弓的壓力來達到最好的音色。接著，他提出四種運弓練習方法：

一、無論上弓或是下弓，弓根與弓尖從「弱」開始，到中弓部份為「強」。莫札特指出，這是特別運用在慢板樂章當中，如圖例 3-3-2。

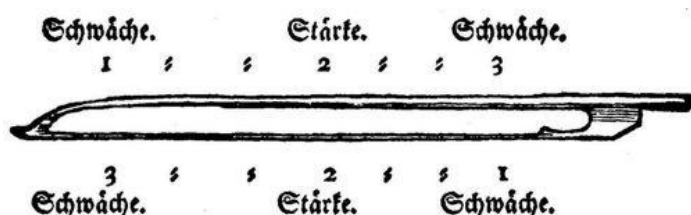
二、運弓從「強」開始，漸弱到弓的另一頭，常使用在快板樂章，如圖例 3-3-3。

三、運弓從「弱」開始，漸強到弓的另一頭。在「弱」的部份弓速要慢，隨著漸強弓速要漸漸變快，如圖例 3-3-4。

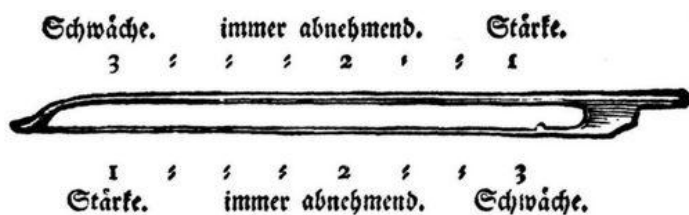
四、在一弓當中做出強弱交替數次，拉奏者可以藉這個練習更了解弓的各部位。莫札特另外提到，可以配左手抖音來練習運弓。他也提醒在各個弦上弓的拉奏位置，例如：拉奏 G、D 弦時，弓要離橋遠些；而在拉奏 A、E 弦時，則要近些，如圖例 3-3-5。

【圖例 3-3-2】《小提琴演奏的基本原理》運弓 I

圖例當中的數字，依照 1-2-3 之方向拉奏，各從上、下弓開始。“Weich”代表弱之意、“Starke”代表強之意



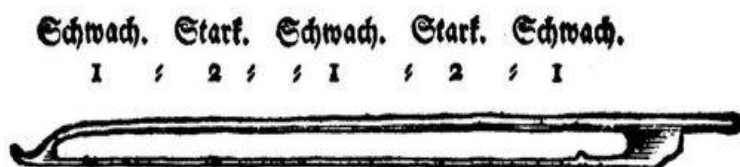
【圖例 3-3-3】《小提琴演奏的基本原理》運弓 II



【圖例 3-3-4】《小提琴演奏的基本原理》運弓 III



【圖例 3-3-5】《小提琴演奏的基本原理》運弓 IV



「裝飾奏」部份，莫札特主要分「倚音」(Appoggiature)、「顫音」(Trill)、「震音」(Tremolo) 以及「漣音」(Mordent) 來探討。

「倚音」：在主幹音旁的小音符，它與主幹音先後出來，聽起來像是原本的旋律，並有可能與主幹音為不協和的音響或是同音，如譜例 3-3-11。

【譜例 3-3-11】《小提琴演奏的基本原理》倚音



「顫音」：顫音是鄰近的兩個音符不斷的交替，這兩個音符有可能為全音或是半音。主要分成「大二度」以及「小二度」的顫音兩種，小二度的顫音又稱為“Trilletto”，如譜例 3-3-12、大二度的又稱“Trillo”，如譜例 3-3-13。

【譜例 3-3-12】《小提琴演奏的基本原理》顫音 I

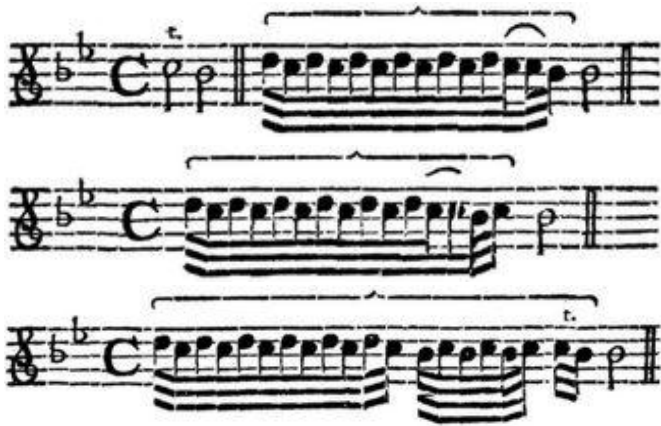


【譜例 3-3-13】《小提琴演奏的基本原理》顫音 II



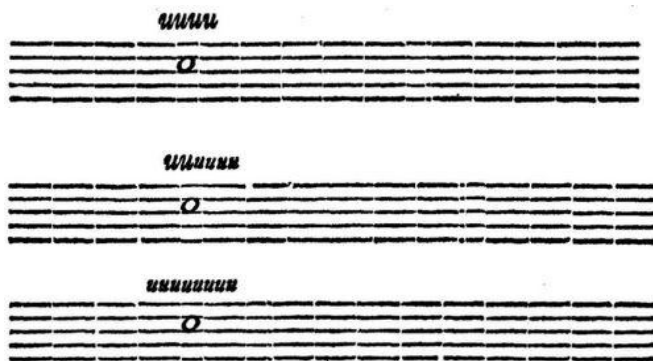
他也提到在顫音的結尾可以有許多種類，最後接到主音的音型可以下行、上行或是再做一次顫音，如譜例 3-3-14。

【譜例 3-3-14】《小提琴演奏的基本原理》顫音 III



顫音的速度有分為四種，「慢速」、「中速」、「快速」、「漸快」。「慢速」的顫音通常都用在慢板樂章、「中速」的顫音通常都在活潑的中版樂章中、「快速」的顫音通常運用在非常活潑、並且充滿朝氣的樂章、而「漸快」顫音通常都在裝飾奏裡頭使用。

「震音」：震音是非常自然的裝飾奏，它的聲響就像是我們用力撥調鬆的弦，或是敲鐘之後所發出來的聲音，發出來的餘波則稱為顫音。震音通常都在長音使用，除了單音，也可以是雙音。莫札特使用圖片舉出三個震音的種類，如譜例 3-3-15：



「漣音」：意大利文為“Mordente”、法文稱作“Pincé”。指兩個以上的小音符，在主幹音旁非常快速的出現後消失，使主幹音的存在感更加明顯。漣音以音符的數目來分，有三種型式，分別為譜例 3-3-16 中 I-III：

【譜例 3-3-16】《小提琴演奏的基本原理》漣音 I



另外，漣音的走向也有所不同，如譜例 3-3-17。

【譜例 3-3-17】《小提琴演奏的基本原理》漣音 II



另外，莫札特又特別提到了四種裝飾奏，拍音（Battement）、回拍顫音（Ribattuta）、迴音（Gropo）、過度音群（Tirata），他將其歸納在顫音種類，但演奏方式以及使用方法稍微不同。

一、拍音：源自於法國。將鄰近的半音來做延長的漣音，從下方音開始演奏，裝飾速度快。莫札特特別將拍音和其他的裝飾音作比較，他提到，和顫音不同的是，拍音的裝飾

音不可以高過主音，但顫音可以。另外，和震音不同的是，拍音的裝飾音一定從主音下方的半音開始，顫音則是從主音上方音開始，如譜例 3-3-18。拍音在詼諧作品中通常取代倚音、漣音，但不適宜過度的運用。

【譜例 3-3-18】《小提琴演奏的基本原理》拍音



二、回拍顫音：德文稱作“Zurückschlag”。常使用在慢板樂章中的長音，通常之後還會接著有簡短的振音。如果長音的力度是「強」，回拍顫音一定要做減值，如譜例 3-3-19。

【譜例 3-3-19】《小提琴演奏的基本原理》回拍顫音



三、迴音：指將主音周圍的音組合起來，通常為快速的音群。通常這個音群當中，會有上行或是下行繞來繞去的音型，目的是要讓之後的主音延遲出現，如譜例 3-3-20。

【譜例 3-3-20】《小提琴演奏的基本原理》迴音 I



主要分成兩種，一種為半循環（Half-Circle）、另一種為全循環（Whole-Circle）。半循環的音型比較簡短，只有四個音，如譜例 3-3-21；而全循環的音型有八個音，如譜例 3-3-22。

【譜例 3-3-21】《小提琴演奏的基本原理》迴音 II



【譜例 3-3-22】《小提琴演奏的基本原理》迴音 III



四、過度音群：在義大利文中意指 “to pull”。在兩個主音當中，過度音群不受音型間一定要上行或是下行的限制，通常是由即興所作出來，可以上下行或指使用跳進的音程。過度音群分成兩類：一種為慢的過度音群、另一種為快的過度音群。慢的過度音群是在兩個主音之間，類似音階的上行或是下行，有經過音的效果，如譜例 3-3-23。而快的過度音群則是可以使用各種音程，或是音階來作兩個主音之間的連結，效果要有如飛躍的子彈或是箭，如譜例 3-3-24。⁶⁹

【譜例 3-3-23】《小提琴演奏的基本原理》過度音群 I



⁶⁹ Ibid, p. 212

【譜例 3-3-24】《小提琴演奏的基本原理》過度音群 II



《小提琴演奏的基本原理》的最後一章提及如何正確的讀譜，以及教導如何能做出好的品味。莫札特在這章的開頭提到「所有的事情都是靠著良好的技巧手法來執行」，⁷⁰他非常重視在拉奏之前的所有準備事項，例如要先了解樂曲的風格、速度、樂章的本質等等，並且在練習時必須每一項都做到完美，並且不斷的反覆練習。另外，他提出室內樂練習的重要性，強調所有人（包括獨奏者）必須都要有伴奏以及合奏的經驗。除此之外，他也將前面的章節做了一個總整理，如運弓、裝飾奏、樂曲的輕重拍等等，再一次提醒拉奏者應當注意的事項。

⁷⁰ Ibid, p. 215

第四節 三大教學法之異同

綜合前三節義大利小提琴教學法，筆者將在此章節以傑米尼亞尼的《小提琴演奏的藝術》、塔梯尼的《裝飾音論著》以及莫札特《小提琴演奏的基本原理》三本教學法之相同點及相異處來作比較以及探討。而三本教學法都以四個面向為出發點，有「基本姿勢」、「右手技巧」、「左手技巧」以及「裝飾奏」。

在基本的姿勢如「握弓」和「持琴」方面，傑米尼亞尼和莫札特都有詳細的提及握弓和持琴的方法以及姿勢，而塔梯尼只有提及如何握弓，沒有討論到如何持琴。置於左右手技巧，三本教學法都有將基本的演奏法寫在當中，諸如換把、按弦、弓法、運弓等等。裝飾奏的方面，三本教學法都有提及，其中以塔梯尼介紹的最為詳細。以下表格將三本教學法做整理，並將有共同討論到的要點加以歸納，如表格 3-4-1。

【表格 3-4-1】三部教學法討論要點歸納

	左手	右手	其他
傑米尼亞尼 《小提琴演奏的藝術》	1.把位 2.按弦 3.裝飾奏 4.雙音	1.弓法 2.運弓範圍 3.換弦	1.持琴 2.握弓 3.按弦注意事項
塔梯尼 《裝飾音論著》	1.把位 2.按弦 3.裝飾奏	1.弓法 2.運弓範圍 3.運弓練習 4.弓速 5.跳音，琶音	1.握弓 2.速度的選擇
莫札特 《小提琴演奏的基本原理》	1.把位 2.裝飾奏	1.弓法 2.弓的控制	1.持琴 2.握弓 3.基本樂理 4.學生注意事項

以下將以基本姿勢、右手技巧、左手技巧以及裝飾奏的演奏法來探討三本教學法之異同。

一、基本姿勢

在基本姿勢中，將探討持琴以及握弓兩個項目。塔梯尼在《裝飾音論著》並沒有提到如何持琴。而傑米尼亞尼認為，小提琴應該放置於鎖骨下方，琴面應該轉向右側並稍微向下，如本章第一節圖例 3-1-1。莫札特則提到有兩種不同的形式：第一種是將琴放在胸膛接近鎖骨之處，琴身微微傾斜，弓的擺放則會比較垂直而不會水平。第二種持琴法對於拉奏者是更加舒適的，小提琴靠在脖子以至於可以稍微放在肩膀，下巴跟 E 弦成直線，如本章第三節圖例 3-3-1。

由三位音樂家教學法中對於持琴的看法，莫札特的第一種持琴法與傑米尼亞尼的持琴法是相同的，而莫札特提到第二種持琴法，筆者認為，比較接近現代的持琴方法，即將小提琴置於肩膀，以下巴夾住琴使琴平穩。對於他所提出的第二種持琴法，是有跡可循的，相較於當時小提琴作品日新月異的增進，音樂家對於開發其技術是越來越朝向炫技發展，例如音樂家韋拉契尼的《小提琴奏鳴曲，作品二》或是本論文所探討羅卡泰里的《小提琴的藝術》，其中的左右手技巧，⁷¹ 必須靠著這類的持琴方式才有可能達成。

對於持弓的看法，三本教學法都認為弓桿要置於大拇指以及其他四指之間，並主張弓在弦上一定要「平穩」。另外，傑米尼亞尼以及莫札特都在書中提及右手握弓的位置要在弓根的位置、弓毛的方向要朝內、以及食指位置勿離其他手指太遠。

⁷¹ 羅卡泰里左右手之技巧本論文第五章有詳述。

表格 3-4-2 為三本教學法之持弓法比較，從三本教學法對於持弓的觀點可看出，對於持弓的位置上，都以義式學派為主，即握弓位置要接近弓根部位，與當時另一個法式學派，握弓位置比較靠近中弓不同。⁷²

【表格 3-4-2】持琴握弓歸納

觀點	傑米尼亞尼	塔梯尼	莫札特
持琴	放於鎖骨下方	/	1. 放在胸膛接近鎖骨之處，琴身微微傾斜 2. 小提琴靠在脖子以至於可以稍微放在肩膀，下巴跟 E 弦成直線
握弓	1. 握弓位置在弓根 2. 弓桿置於大拇指與其他手指間 3. 弓毛朝內		1. 弓桿置於大拇指與其他手指間 2. 食指不可離其他指頭太遠

二、右手技巧

(一) 弓法

十七世紀德國音樂家穆發特在 1695 以及 1698 所寫的絃樂選集《群芳集，第一冊》和《群芳集，第二冊》中提到當時的法式弓法與義式弓法。穆發特解釋，法式弓法的規

⁷² Corette, Michel, "L'Ecoled'Orphee", p. 34

則為，不管拍號為單拍子或是複拍子，在一小節的第一拍一定是下弓開始；而義式弓法則沒有「第一拍為下弓」的規定。莫札特在對於弓法的決定這點上，看法比較傳統，他的「基本原則為重拍都為下弓、弱拍為上弓」的觀點，比較接近當時的法式弓法。他也提出決定弓法的基本原則，在這個基本原則之下，拉奏者可以自行更換弓法，但不可以超出基本的規範。

傑米尼亞尼與塔梯尼則認為拉奏者可以自己決定弓法，不論是上弓或是下弓都可以自由交替，塔梯尼甚至認為不論最後弓法的決定是什麼，各種弓法都要練習都要熟練，以備不時之需。⁷³ 傑米尼亞尼還特別提到，拉奏者在決定弓法時，不必拘泥受限於當時約定俗成的「第一拍一定要使用下弓」的不好的（wretched）想法。他使用“wretched”一字，可見傑米尼亞尼認為並不贊同音樂表現應受限於傳統的弓法運用，而是可以有更靈活的表現。此外，傑米尼亞尼還特別提到，要避免太多的連續下弓，盡量使用順弓。



三部教學法當中，莫札特對於弓法的使用，明顯的比塔梯尼看法和傑米尼亞尼較為傳統而嚴謹。而從三位音樂家的觀點上看來，弓法的運用在當時是非常多元的。

（二）運弓

三位音樂家對於運弓上的看法，都認為要使用靈活運弓做出優美的音色，並且為了旋律線條的延續，在運弓時要小心旋律因為運弓不佳而被停止。為了達到優美而良好的運弓，傑米尼亞尼認為要多運用手腕，其次是手肘，再來才是手臂。而且在遇上連結線，

⁷³ Tartini, Giuseppe, “Traité des Agréments de la musique”, p. 5

尤其是一個小節最後一個音連結到下一個小節時，要小心會有不必要的重音出現。另外，塔梯尼提到運弓的時候，要多使用中弓的部份，並且慢慢施加壓力，來達到優美的音色。他與莫札特在提到，在拉奏快速音群時的注意事項，即弓桿不能離開弦，弓毛與弦的接觸面不能太少，並且小心因為施力不當而突然出現的重音。另外，莫札特提到，而圓滑奏的運弓要小心不可切斷旋律線條。在拉奏 G、D 弦時，弓要離橋遠些；而在拉奏 A、E 弦時則要近些，來達到良好的音色。

為了達到運弓的優美性，傑米尼亞尼以及莫札特都提及練習運弓的方法。傑米尼亞尼特別提出了對於拉奏的幾種符號，藉由運用這些符號來達到良好的運弓：「」、「/」、「|」。「」表示聲音必須漸強而上揚、「/」代表弓平平的拉奏而且不離開弦、「|」代表斷奏，在拉奏每一個音時，弓都要離開弦。⁷⁴ 莫札特則是提到了四種運弓練習方法，如本章第三節圖例 3-3-2 到 3-3-5，每種運弓適合用在不同速度的樂段上。他認為拉奏者要時常練習這四種運弓方法，以便能夠靈活的運用在樂曲上，如表格 3-4-3。

【表格 3-4-3】運弓歸納

觀點	傑米尼亞尼	塔梯尼	莫札特
弓法	上下弓的使用可以自由交替	任何音都可以使用上弓或是下弓。	重拍都為下弓、弱拍為上弓
運弓	以良好而流暢的運弓達到優美的音色		

⁷⁴ Geminiani, Francesco, “The Art of Playing on the Violin”, p. 27

三、左手技巧

(一) 換把

關於左手技巧，傑米尼亞尼和塔梯尼都認為要找出最舒服的方式來決定把位，並且練習各種換把的可能性，如此一來才能夠更多元的選擇。傑米尼亞尼的文字上並沒有特別敘述把位的規則，第三章第一節提到，從他指法譜例中，對於把位的選擇並沒有特別的規則，他只提到「在拉奏時要盡可能的將手指保持按在琴弦上」。筆者認為，我們可以以此為換把時的依據，來考慮換把位的各種選擇性以及可能性。

反之，莫札特則將把位的運用歸納成全把位、半把位以及複合把位三種類型，他做了一個比較全面性的歸納整理。全把位是指第三、五、七把位，在這些把位中，如果最高音是間上音，那麼則最好使用全把位來演奏。半把位是指第二、四、六把位，這些把位的第一指都是擺放在樂譜的間上音。複合把位是全把位與半把位的混合，主要依據樂曲的需要以及換把位的方便和音色的變化來使用。

綜合以上三種教學法對於把位的觀點，我們可以看出傑米尼亞尼以及塔梯尼在既有的原則下，都是非常自由的，可依照任何的可能性來更換把位。莫札特則是定下把位選擇的規矩，使拉奏者可依循把位的規範來定下換把的指法。

四、裝飾奏

傑米尼亞尼對在拉奏裝飾音的注意事項中，他提到裝飾音可以表達出演奏者的品味，所以在樂曲中加入裝飾奏是必需的。但是要小心不可以因為加了裝飾音而失去原有

的旋律。他對於裝飾音的文字敘述並不多，以譜例為主來說明裝飾奏拉法，其中包括了各種裝飾如倚音、漣音、顫音等等。另外，傑米尼亞尼也在譜例中結合這幾種裝飾，並作為練習。

塔梯尼在裝飾奏的部份解釋的更為詳盡，他以自然裝飾奏以及加工裝飾奏來區分，自然裝飾奏要在終止式要加上倚音、漣音、顫音等的裝飾；加工裝飾奏則為現今的「裝飾樂段」，通常在樂曲的最後快結束時，作曲家放入的延長記號，演奏者可以不用按照拍子任意的做出他們想要的裝飾。

莫札特在裝飾奏部分承襲自塔梯尼觀點，大致上與塔梯尼相同。除了倚音、顫音、震音以及漣音之外，還有另外四種比較特殊的拍音、回拍顫音、迴音、過度音群。

三部教學法在論述上，傑米尼亞尼雖然文字敘述不多，但在譜例的呈現上則非常豐富；塔梯尼、莫札特除了文字敘述非常詳盡外，都有附上譜例，拉奏者能夠非常的清楚裝飾奏的拉法，表格 3-4-4 為三部教學法之整理。

【表格 3-4-4】裝飾奏歸納

	傑米尼亞尼	塔梯尼	莫札特
看法	顫音、倚音、漣音、震音、先現音、跳音、延遲顫音（Tratten）以及綜合使用	1. 倚音、震音、顫音以及漣音 2. 自然裝飾以及加工裝飾	倚音、顫音、震音、漣音、拍音、回拍顫音、迴音、過度音群

第四章 羅卡泰里提琴的藝術作品三

第一節 羅卡泰里生平及其作品

1695 年，羅卡泰里出生於義大利的貝加摩（Bergamo）。幼年時期跟隨義大利小提琴暨作曲家法倫悌尼（Giuseppe Valentini, 1681-1753）學習小提琴，⁷⁵ 即展現了驚人的天賦。1711 年，十六歲的羅卡泰里決定前往羅馬，跟隨當時非常有名的小提琴家暨教育家科雷里學習小提琴。當時的羅馬為許多音樂家的聚集之地，⁷⁶ 如韋拉契尼、史卡拉第父子（Alessandro Scarlatti, 1660-1725, Dominico Scarlatti, 1685-1757）、索米斯、阿比諾尼等，可惜科雷里於 1713 年過世，羅卡泰里僅與他學習短暫時間。

羅卡泰里在羅馬期間，因精湛的琴藝而受到重視，他以小提琴家及作曲家的身分進入了當時義大利最有權勢的紅衣主教奧圖博尼（Pietro Ottoboni）的圈子當中，⁷⁷ 羅卡泰里的《大協奏曲，作品一》（*Concerto Grosso, Op.1*）即在這時完成。1725 年，羅卡泰里到了曼圖亞（Mantua）擔任宮廷室內樂師。被當時曼圖亞攝政王飛利浦（Pilip）王子，同時也是作曲家維瓦第的雇主稱為「炫技的演奏家」（*Virtuoso di camera*）。

⁷⁵ Hertz, Daniel, “Music in Europe Capitals: The Galant Style 1720-1780”, p. 211

⁷⁶ 文藝復興時期，音樂分為羅馬樂派與威尼斯樂派，以羅馬與威尼斯兩地為據點，音樂家時常聚集此兩地，有許多音樂的活動。

⁷⁷ 奧圖博尼（Pietro Ottoboni, 1667-1740），為義大利紅衣主教。他以熱愛以及推廣音樂和藝術聞名。

1727 年，羅卡泰里正式開始旅行演奏生涯，除了在曼圖亞，義大利的威尼斯、德國的法蘭克福、德列斯登、卡塞耳、柏林、到荷蘭的阿姆斯特丹都有他的足跡。凡他的足跡所到之處，都因他高超的琴藝而得到極高的聲譽。根據記載，1728 年，羅卡泰里到卡塞耳演出時，遇見了當時在法國極為著名的小提琴家勒克雷爾，並一起同台演出。當時的管風琴家勒斯替（Johann Wilhelm Lustig, 1706-1796）在聆聽完他們的演出後，發表一段感言：他形容勒克雷耳拉琴「如同一位天使」（like an angel）；而羅卡泰里拉琴則「如同一位魔鬼」（like the devil）。⁷⁸

羅卡泰里精湛的琴藝也可以從 1741 年的書信往來得知。1741 年四月，一位到英國旅遊的班傑明·泰特（Benjamin Tate）在聽完羅卡泰里演奏完《小提琴的藝術，作品三》第十二號後，寫了一封書信：

羅卡泰里演奏的一開始，我看到了這輩子最有影響力的笑容，受到了生平最大的一次震撼。這首協奏曲是如此異常的困難……整個隨想曲段落完全沒有任何可休息的段落...我不曾看過一個人可以拉奏的看起來如此的簡單……。⁷⁹

⁷⁸ Rush, Jane, “Diderot Studies vol.27”, p.120

⁷⁹ [He] has the most affected Look before he Begins to Play, that I ever saw in my Life. I have heard him Play that Concerto which is so prodigiously difficult…… there is not a Rest in the whole Caprice, where he could possibly Turn over a Leaf…… I never in my Life saw a Man Play with so much ease. (McVeigh, Simon and Jehoash Hirshberg, “The Italian Solo Concerto”, p. 41)

而由於他精湛的琴藝，讓他能夠以自由音樂家的身分旅行演奏，不需為特定的國王或宮廷服務，因此羅卡泰里在這個階段的創作，越來越富有個人風格。1729年，羅卡泰里旅行到阿姆斯特丹演出後，決定長久居住下來，以阿姆斯特丹為據點到處演出。

在阿姆斯特丹期間，羅卡泰里有跟許多著名小提琴家有所接觸以及交流，例如在1738年，維瓦第曾經在荷蘭的阿姆斯特丹擔任指揮，即有可能與羅卡泰里相遇；1740-1743年間，羅卡泰里曾和勒克雷爾一同在荷蘭演出，據推測勒克雷爾曾與羅卡泰里習琴；⁸⁰ 1746年傑米尼亞尼也曾到荷蘭、1747年義大利小提琴家泰撒里尼（Carlo Tessarini, 1690-1766）曾經與羅卡泰里在荷蘭海牙演出。

十八世紀時，荷蘭的阿姆斯特丹為音樂出版業的重心，許多有名的出版商如羅格、勒新納、以及莫蒂埃和維特喬都聚集在此，音樂家柯雷里、維瓦第等人的許多作品都在此出版，也吸引了很多音樂家來到荷蘭。除了琴藝精湛之外，羅卡泰里相當擅長經商，他居住荷蘭期間，曾經為出版商勒新納擔任校對者，校對當時各音樂家將出版的作品，《小提琴的藝術，作品三》即為勒新納出版。1733年之後，羅卡泰里拿到了樂譜的專利權，他開始出版、買賣自己以及其他作曲家如維瓦第，泰撒里尼以及塔梯尼等的作品。除此之外，亦兼營各類戲劇、視覺藝術、文學書籍的販售，成功的以作曲家兼商人的身分，並靠私人邀約演奏成為當時不靠王儲及貴族供養而成功的音樂家。1764年羅卡泰里過世時，在自己的家中仍堆放著要大量要賣出的書籍以及出版的樂譜。

羅卡泰里共有九部作品，其中包括了寫給各類樂器、各種類型的器樂曲，如：大協

⁸⁰ Dunning, Albert, "Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt", p. 118

奏曲、長笛奏鳴曲、小提琴奏鳴曲、三重協奏曲以及小提琴獨奏協奏曲等。相較於當時在歐洲的許多作曲家，維瓦第的小提琴協奏曲就有三百多首、塔梯尼也有一百多首的小提琴協奏曲作品比較起來，羅卡泰里的作品數量雖然並不多，卻影響到十九世紀的小提琴技巧發展，尤以《小提琴的藝術，作品三》為最。以下將羅卡泰里作品做整理：

【表格 4-1-1】羅卡泰里作品整理

作品編號	作品種類	出版年代
作品一(Op.1)	12 首大協奏曲 (<i>XII Concerti grossi à Quatro e à Cinque, 12 concerti grossi</i>)	1721
作品二(Op.2)	12 首長笛奏鳴曲 (<i>XII Sonate à Flauto traversiere solo e Basso, 12 flute sonatas</i>)	1732
作品三(Op.3)	《小提琴的藝術》	1733
作品四(Op.4)	6 首戲劇性的引子+6 首大協奏曲 (<i>VI Introduzioni teatrali e VI Concerti, 6 Introduzione teatrale</i>)	1735
作品五(Op.5)	6 首三重奏鳴曲 (<i>VI Sonate à Trè, 6 trio sonatas</i>)	1736
作品六(Op.6)	12 首小提琴奏鳴曲 (<i>XII Sonate à Violino solo e Basso da Camera, 12 violin sonatas</i>)	1737
作品七(Op.7)	6 首大協奏曲 (<i>VI Concerti à quattro, 6 concerti a quattro</i>)	1741

作品八(Op.8)	10 首三重奏鳴曲 (<i>X Sonate, VI à Violino solo e Basso e IV à Trè, 10 trio sonatas</i>)	1744
作品九(Op.9)	6 首協奏曲 (<i>VI Concerti a quattro</i>)	1762

第二節 創作背景及樂曲特色

羅卡泰里最重要且著名的作品，無疑是《小提琴的藝術，作品三》，給獨奏小提琴，絃樂團以及數字低音的十二首協奏曲。此作品為羅卡泰里定居荷蘭之後的作品，題獻給威尼斯貴族利尼（Girolamo Michiel Lini），在 1733 年由阿姆斯特丹最大的出版商之一勒新納出版。

他早期的作品，如《大協奏曲，作品一》仍然受到他最崇拜的老師及當時影響力最大的小提琴家科雷里的風格影響，一直到《小提琴的藝術，作品三》，才開創了新的樂曲風格，⁸¹ 更具有歌唱性。其中華麗絢爛的技巧以及幾近完美的藝術性影響了後代的小提琴作品。無庸置疑的，羅卡泰里為十八世紀小提琴的先驅以及開創者。

羅卡泰里將《小提琴的藝術，作品三》的作曲手法以及技巧性都發揮到極致，在作曲手法上，羅卡泰里透過轉調的方式、運用各種把位，使用不解決的和聲以及透過半音的手法來增加和聲張力，使音樂聽起來更具有戲劇效果。《小提琴的藝術，作品三》的歌唱性的風格部份受到當時流行的拿坡里樂派（Neapolitan School）⁸² 影響，在旋律歌唱性的段落，運用把位的變換，使音色更富有變化，例如：當重複的主題出現第二次時，移高八度演奏。

在曲式受到音樂家維瓦第影響，維瓦第奠定了獨奏協奏曲為三個樂章的規則，並創

⁸¹ 《羅卡泰里傳記》中提及，當時音樂家的作品要突破在維瓦第的影響是非常不容易的……(Dunning, Albert, “Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt”, p. 235)

⁸² 指十八世紀中葉，由亞力山大·斯卡拉梯帶領的歌劇風格，以簡潔輕快的內涵以及優美的旋律為特色。

立了獨奏協奏曲的「合頭曲式」，即樂團與獨奏者輪流演奏樂曲主題（R=樂團，S=獨奏）：

R1-S1-R2-S2-R3-S3-R4-S4-R5

在合頭曲式中的調性方面，在樂團與獨奏者的第一次主題出現時，通常都使用主調；到了中間段落，通常會轉調到關係大調或者是小調，最後則再回到主調。《小提琴的藝術，作品三》融合了三種當代主要的協奏曲式：獨奏協奏曲、大協奏曲以及合奏協奏曲。在十二首協奏曲中，雖然曲式上為「獨奏協奏曲」，羅卡泰里運用器樂的各種組合來呈現極特殊的音響效果，呈現出十八世紀特有的協奏曲風格。

在技巧方面，羅卡泰里挑戰當時小提琴技巧的極限：使用到左手手指擴張，例如左手必須伸展到十度以上音程的按弦、各種把位的運用，最高音達c^{'''}音、⁸³ 加上在高把位的按弦、雙音、和絃……等。右手方面，使用到各式各樣的右手技巧，如斷奏、跳弓、連頓弓、快速音群以及跨弦的技巧。

十八世紀初期的各種小提琴教學法中，所提及的把位練習，最高只到第七把位。《小提琴的藝術，作品三》問世之後，樂曲當中有許多的高把位旋律，也使當時的教學法開始針對高把位的技巧作練習，如傑米尼亞尼於 1751 年出版的教學法《小提琴演奏的藝術》中，開始針對羅卡泰里的高難度技巧，加強左手高把位的練習。

⁸³ Boyden, David D, "The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music", p. 338

《小提琴的藝術，作品三》的困難度可由聖拉斐爾伯爵（Benvenuto San Raffaele, 1735-1794）在 1778 年的〈論述聲音藝術的書信〉（*Lettere due sopra l'arte del suono*）中提到：

《小提琴的藝術，作品三》是非常長而且困難的樂曲……是一連串極為複雜的作品，如果有人想完成它，就如同被困在伊卡魯斯的翅膀中或是在法厄同的戰車上。⁸⁴

另外，十八世紀晚期小提琴家葛立茲（Francesco Galeazzi, 1758-1819）的著作《音樂的理論和實踐—小提琴的藝術之論文》（*Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*）其中文章可看出：

此曲的（左）手指擴張，並不是每位小提琴家都可以做到的，他必須要能夠同時伸長食指與小指，甚至其他指頭也都要做同樣的事情。因此，必須要將把位的概念拋開。⁸⁵

義大利人馬梯內里（Vincenzo Martinelli, 1702-1785）在拉奏過《小提琴的藝術，作品三》後，在 1758 年的書信〈家書與評論〉（*Lettere familiari e critiche*）提到：

⁸⁴ *L'Arte del Violino*, however, is the “long and very difficult Caprices……One difficulty follows the other, daredevil intricacies come in rapid succession. So that all those who persist in wanting to get to the bottom of them, are caught in the middle with Icarus’s wings and on Phaethon’s chariot” (Locatelli, P.A.: *L'Arte del Violino*, Op. 3. CD)

⁸⁵ ……defined *hand rents* those finger extensions- impracticable for many violinists- that must be tackled both in the high register (stretching the little finger) and in the low (stretching the index); even the middle and ring fingers are not exempted from similar exercises. As a consequence the concept of “position” is, in certain cases, abandoned. (Locatelli, P.A.: *L'Arte del Violino*, Op. 3, Op. 3. CD)

必需使用非常高的音域來拉奏這令人不愉快但卻無可比擬並令人精湛的樂曲片段...。⁸⁶

《小提琴的藝術，作品三》出版之後，受到極大的成功，並引起許多小提琴家的注意並開始演奏這部困難的作品，包括法國小提琴家加維尼埃（Pierre Gavinies, 1728-1800），在 1742 年十四歲時便演出此曲，尤其在拉奏到隨想曲段落時更是受到大家的驚艷。⁸⁷ 但《小提琴的藝術，作品三》中困難的技巧也樹立了新的里程碑，一直到十八世紀末，都沒有作品技巧性超越這部作品。直到十九世紀初，義大利小提琴家帕格尼尼在聽過這首樂曲被此激發了靈感，參考羅卡泰里隨想曲的各種技巧用法，如左手的撥奏、滑音技巧、特殊的拉奏法—近橋拉奏以即靠指板拉奏以及各種右手的運弓技法，來作創新與延伸，並於 1820 年完成今日大家所熟知的《二十四首隨想曲，作品一》（24 *Caprices, Op.1*）。

⁸⁶ Locatelli, P.A.: *L'Arte del Violino, Op. 3, Op. 3. CD*

⁸⁷ Bachman, Alberto. A, "An Encyclopedia of the Violin", p. 189

第三節 樂曲架構

《小提琴的藝術，作品三》中共有十二首小提琴協奏曲，為當代小提琴樂曲的巔峰，以非常困難的技巧以及其優美的音樂性著名，其中第十二首更是被羅卡泰里名為《音樂的迷宮》(*Il Labrinto Armonico*)⁸⁸，羅卡泰里在樂曲的標題上寫著：「拉比林特斯迷宮，容易進去，但很難逃出！」。⁸⁹ 這十二首協奏曲皆有三個樂章，都以「合頭曲式」為主。其一，三樂章為快板樂章，而第二樂章則為具有旋律性的慢板樂章。《小提琴的藝術，作品三》的第一、三樂章的結尾都有類似裝飾奏，讓獨奏者展現技巧的段落，稱為隨想曲 (*Capriccio*)。

《小提琴的藝術，作品三》的隨想曲的段落開創了當時十八世紀裝飾奏新的特色：第一、完整寫出裝飾奏的音。早期巴洛克音樂中，作曲家作品中的即興段落通常都不寫出來，讓演奏者有足夠的空間來發展、創作自己的即興。後來作曲家漸漸的開始將裝飾奏段落記載下來，如 1700 年科雷里出版的《小提琴奏鳴曲，作品五》中，開始將短小的即興段落寫出。一直到巴洛克晚期的羅卡泰里、維瓦第以及塔梯尼等人開始，作曲家開始寫下自己創作完整的裝飾奏，並且精確的記在譜面上。第二、裝飾奏的長度增長。早期巴洛克樂曲的即興通常由演出者在終止式的地方加入自己所創作的一段過門來連接，通常使用一小串音階或琶音式的音群來連接，長度並不長。科雷里一開始記載在譜

⁸⁸ 出自於希臘神話，拉比林特斯為一座結構複雜的宮殿，後來引伸成為迷宮之意。

⁸⁹ *Laberinto Armonico: 'Facilisaditus; difficilisexitus.'* (Harmonic Labyrinth: Easy to enter; difficult to escape!)

面上的即興，也是非常短小，大約在五個小節以內。隨著義大利獨奏協奏曲的發展，為了展現出獨奏者的技巧，裝飾奏開始加長，給獨奏者更多的表現機會。維瓦第小提琴協奏曲中的裝飾奏，長度大約都在二十到三十小節，最長的裝飾奏到四十小節。塔梯尼的協奏曲裝飾奏最多寫到七十四小節。而羅卡泰里的裝飾奏大約都接近一百小節，在第十二首協奏曲第三樂章，最長到一百六十五小節。增加裝飾奏的長度讓演出者有足夠的時間表現絢麗的技巧。第三、裝飾奏的技巧更加困難。在前一節提到，羅卡泰里在這十二首小提琴協奏曲中，挑戰當時小提琴技巧的極限，使用到各種左右手的困難技巧。尤其在第十二首《音樂的迷宮》中，更是以難度非常高的裝飾奏著名，幾乎將所有的左右手技巧都納入。表格 4-3-1 將《小提琴的藝術，作品三》之編制、速度、調性、拍號做總整理。

【表格 4-3-1】《小提琴的藝術，作品三》編制、速度、調性、拍號整理

作品編號/ 編制		第一樂章 速度/ 調性 拍號		第二樂章 速度/ 調性 拍號		第三樂章 速度/ 調性 拍號	
第一號	Vn.I,II Va. Vc. Harpichord Organ Basso	Allegro + Capriccio	D	Largo	F	Allegro+ Capriccio	D
			4/4		3/4		3/4
第二號	Vn.I,II Va. Vc. Harpichord Organ(II) Basso	Andante+ Capriccio + Cadenza	c	Largo	C	Andante+ Capriccio +Cadenza	c
			4/4		3/4		3/8

第三號	Vn.I,II	Andante+ Capriccio + cadenza	F	Largo	F	Vivace+ Capriccio	F
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		4/4		3/4		3/8
第四號	Vn.I,II	Largo+ Capriccio +cadenza	E	Largo	C	Andante+ Capriccio + Cadenza	E
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		3/4		3/4		3/8
第五號	Vn.I,II	Largo+ Capriccio + Cadenza	C	Adagio(short)	f	Allegro+ Capriccio + Cadenza	C
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		3/4		3/4		2/4
第六號	Vn.I,II	Largo+ Capriccio	bB	Adagio(short)	g	Vivace+C apriccio + Cadenza	g
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		3/4		3/4		3/8
第七號	Vn.I,II	Andante+ Capriccio + Cadenza	bB	Largo	g	Allegro+ Capriccio + Cadenza	bB
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		4/4		3/4		2/4
第八號	Vn.I,II	Andante+ Capriccio + Cadenza	e	Largo	a	Allegro+ Capriccio + Cadenza	e
	Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso		4/4		3/4		2/4
第九號	Vn.I,II Va.	Allegro + Capriccio +	G	Largo	bE	Allegro+ Capriccio	G

號	Vc. Harpichord Organ(II) Basso	Cadenza	4/4		4/4		3/8
第十號	Vn.I,II Va. Vc. Harpichord Organ Basso	Allegro + Capriccio	F	Largo Andante- Andante	bE	Andante+ Capriccio + Cadenza	F
			4/4		12/8		3/4
第十一號	Vn.I,II Va. Vc. Harpichord Organ(III) Basso	Allegro + Capriccio	A	Largo	d	Andante+ Capriccio	A
			4/4		3/4		3/4
第十二號	Vn.I,II Va. Vc. Harpichord Organ(I) Basso	Allegro + Capriccio	D	Largo-Presto	D(b)	Allegro+ Capriccio + Cadenza	D
			4/4		3/4		3/8

由此表格可歸納出五大類的樂曲速度：

【表格 4-3-2】《小提琴的藝術，作品三》速度歸納

	速度	作品號
1	快+慢+快	No. 1,9,12
2	快+慢+慢	No. 10,11
3	慢+慢+慢	No. 2,4
4	慢+慢+快	No. 3,7,8
5	慢+（過門）+快	No. 5,6

雖然有些第一、三樂章速度標示為較慢的速度，如行板或是緩板，但在樂曲中音符的實質上為更細小的節奏，如三十二分音符或是六十四音符等，所以在聽覺上仍然是快的速度。第二到十二首協奏曲的隨想曲之後幾乎都加上一小段裝飾奏，由演奏者自行即興做為過門，接回樂章的主題，由樂團合奏。比較特別的是，第五，六號的第二樂章，並不是完整的樂章，只有短短數十幾個小節，為過門的樂段，銜接第一樂章與第三樂章。

以調性來看，十二首協奏曲的樂章調性範圍主要在四升三降以內。三個樂章的調性關係非常多樣化，包括平行、關係大小調以及遠係調性。除了第一、四、五、九、十、十一首三個樂章間調性則為遠系調外，其餘都以同調性、平行大小調以及關係大小調為主。

以拍號來看，十二首協奏曲中的第一樂章大多以 4/4 拍為主，但在第四、五以及六號皆為 3/4 拍。第二樂章大多以三拍子為主，除了第九號、第十號是四拍子。第三樂章大多為 3/4 拍子或複拍子，但在第五、七、八號為兩拍。

編制方面，除了獨奏小提琴，合奏部份為絃樂團—小提琴一、二部，中提琴、大提琴以及低音大提琴，加上大鍵琴以及管風琴為編制。在十二首協奏曲中，除了獨奏旋律之外，合奏部份大多為全部人員拉奏。羅卡泰里使用各種方式表現出層次感，合奏部分使用獨奏、全部拉奏方式以及將一部樂器再細分為兩部方式輪流交替，藉以表現出力度的變化。除了絃樂團編制的使用表達力度的變化之外，也表現在鍵盤樂器的使用上，大鍵琴的低音和數字低音旋律是相同的，但羅卡泰里在一些地方標示出「單音奏」(Tasto

Solo)⁹⁰，只剩下數字低音單獨拉奏。由絃樂團以及鍵盤樂器的各種使用上可以看出，除了表現出力度的層次感，也在色彩的變化上有非常不同的表現。

⁹⁰ 意指以數字低音樂器拉奏，不使用大鍵琴。

第四節 技巧歸納

羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》中將小提琴的技巧發揮到極致，不管在快板樂章或者是隨想曲的段落中，羅卡泰里都在其中使用了非常多樣化的小提琴技巧。筆者在本章中將其使用到的技巧，分別以快板樂章及隨想曲加以歸納。

【表格 4-4-1】快板樂章及隨想曲段落技巧歸納

編號 / 樂章	技巧		編號 / 樂章	技巧	
	快板樂章技巧	隨想曲技巧		快板樂章技巧	隨想曲技巧
I-1	1.高把位 2.連頓弓 3.快速音群	I-3 1.高把位 2.琶音	VII-1	1.高把位	VII-3 1.高把位 2.琶音 3.連頓弓
II-1	1.高把位 2.連頓弓	II-3 1.高把位	VIII-1	1.音階	VIII-3 1.高把位 2.雙音 3.跨弦 4.連頓弓
III-1	1.高把位 2.連頓弓	III-3 1.快速音群	IX-1	1.高把位 2.雙音 3.快速音群 4.連頓弓	IX-3 1.高把位 2.琶音 3.音階 4.快速音群
IV-1	1.高把位 2.連頓弓	IV-3 1.高把位	X-1	1.高把位 2.琶音 3.Bariolage	X-3 1.高把位
V-1	1.連頓弓	V-3 1.雙音 2.快速音群	XI-1	1.高把位 2.雙音 3.跨弦	XI-3 1.高把位
VI-1		VI-3 1.高把位 2.雙音 3.連頓弓	XII-1	1.雙音 2.音階 3.跨弦	XII-3 1.高把位 2.雙音 3.琶音

							4.快速音群 5.跨弦 6.Bariolage
--	--	--	--	--	--	--	-------------------------------

由以上的歸納可以看出十二首協奏曲當中，包含了相當豐富的小提琴技巧，尤其在隨想曲段落的技巧性更是讓小提琴的音響特色發揮到極致，不難想像這部作品能夠影響到整個十八、甚至是十九世紀。

《小提琴的藝術，作品三》的快速樂章的技巧大多都偏向以「高把位」為主，羅卡泰里喜愛在前奏結束或獨奏小提琴開始出現的段落時使用高八度，使獨奏小提琴的音色更加突出。十二首協奏曲當中，除了第五首協奏曲的快板樂章沒有使用到高把位技巧，其他十一首協奏曲皆有使用到。除了喜愛使用高把位技巧，羅卡泰里亦使用各式各樣其他的技巧，如第一首協奏曲使用到高把位、連頓弓、快速音群以及琶音，第二以及四首使用到高把位、連頓弓以及琶音，第三首使用了高把位、連頓弓以及快速音群，第五首雖然沒有使用高把位，卻使用了雙音、連頓弓及快速音群，第六首使用了高把位、雙音以及連頓弓，第七首用到了高把位、琶音和連頓弓，第八首除了高把位、雙音、跨弦和連頓弓外，多了音階的技巧，第九首則是高把位、連頓弓、音階、琶音、雙音以及快速音群，第十首有高把位、琶音以及 **Bariolage**、第十一首有高把位、雙音以及跨弦技巧，而最後一首《音樂的迷宮》則是包括了最多技巧，除了高把位、連頓弓，還有雙音、音階、琶音、跨弦、快速音群以及 **Bariolage** 等等。

隨想曲段落則是羅卡泰里讓小提琴真正展現技巧的地方，他運用了高把位、雙音、和絃、琶音、音階、快速音群、跨弦、拋弓、連頓弓以及 **Bariolage** 等，使隨想曲段落

更加絢麗。羅卡泰里在《小提琴的藝術，作品三》的二十四段隨想曲當中，每一段隨想曲大多有給予一到三個技巧性的主題，再以其他的技巧為輔。以下歸納隨想曲中的主要技巧：

【表格 4-4-2】隨想曲主要技巧歸納

編號 / 樂章	主要技巧	編號 / 樂章	主要技巧
I-1	快速音群	VII-1	琶音、跨弦
I-3	琶音、連頓弓、Bariolage	VII-3	連頓弓
II-1	跨弦	VIII-1	琶音
II-3	雙音、快速音群、跨弦	VIII-3	琶音、音階
III-1	跨弦	IX-1	雙音、琶音
III-3	快速音群	IX-3	雙音
IV-1	雙音、拋弓	X-1	琶音
IV-3	雙音	X-3	雙音
V-1	雙音	XI-1	高把位、雙音
V-3	雙音、快速音群	XI-3	高把位、琶音
VI-1	跨弦	XII-1	琶音
VI-3	雙音、連頓弓	XII-3	雙音、琶音、快速音群

第一號協奏曲的第一樂章與第三號第三樂章的隨想曲皆以快速音群為主要技巧，第二號第一樂章、第三號及第六號的第一樂章的隨想曲以跨弦為主要技巧，第四號第三樂章、第五號第一樂章、第九號第一樂章與第十號第三樂章的隨想曲以雙音為主要的技巧，第八號第一樂章的隨想曲以琶音為主要技巧。以上隨想曲都是給予一個主要技巧，在整個段落當中以其為主來拉奏，羅卡泰里以重複、擴張的手法來不斷的發展主要技巧。

而第一號、第二號、第五號、第六號、第八號、第十一號以及第十二號的第三樂章，

以及第四號、第七號以及第十一號的隨想曲，都包含了二到三種的主要技巧。第一號第三樂章包括了琶音、連頓弓、跨弦奏法技巧，第二號第三樂章包含雙音、快速音群、跨弦，第四號第一樂章有雙音以及拋弓的技巧，第五號第三樂章包含雙音和快速音群，第六號第三樂章有雙音及連頓弓技巧，第七號第一樂章有琶音、跨弦技巧，第八號第三樂章包含音階及琶音的技巧，第九號第一樂章有雙音及琶音的技巧，第十一號的一、三樂章各包括高把位、雙音及高把位、琶音，而第十二號則包含雙音、琶音以及快速音群技巧。

本節將隨想曲的技巧加以歸納，並將於下一章〈演奏風格與詮釋探討〉來討論隨想曲的詮釋。筆者會將左右手技巧分類，詳細探討各種技巧的詮釋，並以《小提琴演奏的藝術》、《裝飾音論著》以及《小提琴演奏的基本原理》三本教學法來比較隨想曲中的技巧，來說明隨想曲段落速度的選擇、弓法、運弓的使用以及把位的使用。

第五章 演奏風格與詮釋探討

羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》以高難度的小提琴技巧以及其優美的音樂而著名，筆者將在此章節將以十八世紀的文獻探討對此作品速度的選擇，並結合第三章教學法來探討快慢板樂章的詮釋以及隨想曲的演奏技巧，講解如何使用現代小提琴來拉奏巴洛克語法。

《小提琴的藝術，作品三》共有十二首小提琴協奏曲以及二十四段隨想曲段落，筆者在第一節探討「速度的選擇」，結合莫札特教學法《小提琴演奏的基本原理》以及以況茲的《長笛的吹奏技巧》來輔佐探討。傑米尼亞尼以及塔梯尼的著作當中，並沒有特別提及對於速度的選擇，而況茲的《長笛的吹奏技巧》同為十八世紀著名之教學法，他在此教學法當中詳細說明了對於速度的選擇及詮釋。第二節將以莫札特的《小提琴演奏的基本原理》、傑米尼亞尼的《小提琴演奏的藝術》以及《裝飾音論著》探討〈快慢版樂章的詮釋〉，以第十二號《音樂的迷宮》為主，再以其他首協奏曲為輔來探討。

第十二號《音樂的迷宮》在《小提琴的藝術，作品三》的十二首協奏曲當中的長度最長，尤其在第三樂章，共有六百三十二小節，為十二首協奏曲之冠；再者，筆者在上一章節中提到，羅卡泰里在第一到第十一首協奏曲當中快板樂章當中，幾乎都有一種技巧的主題，而他在第十二首中，運用了前十一首當中大部份的技巧，並增長長度；最後，羅卡泰里在第十二首的慢板樂章中，加入了一段快板的段落，有隨想曲的意味。綜合以上三點，在探討其《小提琴的藝術，作品三》樂章的詮釋是非常適合的一個例子，故筆

者選擇第十二首來探討。

關於第三節〈隨想曲的演奏技巧〉，筆者將以二十四段隨想曲加以分析探討其小提琴技巧，以及如何以三部教學法來詮釋隨想曲段落；第四節〈現代小提琴的巴洛克語法〉中，筆者仍以第十二首《音樂的迷宮》為例，來探討如何使用現代小提琴來做出符合巴洛克時期的音樂語法。

第一節 速度的選擇

約莫在十六世紀時，速度術語就已經出現在樂譜上，在當時的標示並不如今日那麼的明確，大多只使用「快」與「慢」的標示。速度術語第一次出現約在 1530 年代，文藝復興時期的西班牙作曲家米蘭（Luis de Milán, 1500-1561）的吉他譜《音樂大師》（El maestro）當中。這是一本給初學者教導的書籍，其中的速度術語大多為「快」（apriesa）、「慢」（a espacio）或是「一點點漸快」（con el compass algunapressurado），⁹¹從其中的速度術語中可看出，作曲家正嘗試讓演奏者有更多的指示來學習。⁹²

雖然作曲家開始為樂曲標明速度，但是在當時的速度辭彙還是非常隱晦不清的。第一，速度的快慢事實上並沒有一個真正的標準；第二，對於速度的解釋，會因為不同的

⁹¹ Neumann, Frederick, "Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", p. 64

⁹² 在米蘭之後，許多作曲家漸漸開始效仿，但比例上仍然為少數。到了十七世紀，作曲家才漸漸開始將速度術語加註在樂譜上。

地方區域，而有不同的解釋。義大利作曲家班奇耶里（Adriano Banchieri, 1568-1634）的作品《管風琴曲集》（*Organosuonarino*, 1611）第二版中，開始出現慢板（Adagio）、急板（Presto）以及快速（Veloce）的術語，其他的音樂家也開始漸漸的為樂曲冠上速度的標語，尤其是比較具有衝突性的速度術語，如：稍快的慢板（Adagio-allegro）、慢一些的急板（Presto-tarde）等。

而到了十八世紀，才開始有音樂家或是科學家將速度量化，使速度的規範定下標準，例如法國音樂理論家盧立業（Etienne Loulié, 1654-1702）使用鐘擺的擺動來訂下速度的基本標準，而其後的法國音樂家如拉法葉（Michel L’Affilard, 1656-1708）等將以鐘擺計算速度的理論更完整。⁹³ 本章節所要探討到的音樂家況茲，以脈搏的跳動來決定速度的標準，以下將會詳細說明。

關於術語的解釋，音樂學者紐曼在《十七世紀與十八世紀之演奏實踐》一書中提到：義大利的術語標示分為四類：第一類為「清楚的速度標示」，如緩板（Lento）、中板（Moderato）和急板；第二類為「藉由動作來表達速度」，如行板（Andante）意指行走；第三類為「心情上的狀態」，如慢板意指自在的、快板（Allegro）意指喜悅、甚快板（Vivace）意指活潑；第四類為「通用的特徵」，如廣板（Largo）意指寬闊的。⁹⁴ 到了十七世紀晚期，作曲家漸漸的為速度術語在標示更加清楚的指示，如相當地（molto）、更多地（piu）、稍微地（poco）等等。

⁹³ Harris-Warrick, Rebecca, "Interpreting Pendulum Markings for French Baroque Dances", p. 9

⁹⁴ Neumann, Frederick, "Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", p. 66

我們可以從音樂家穆發特、況茲以及艾曼紐·巴哈作品以及教學法中的文字得知他們對於當時速度的解釋：穆發特在他 1701 年的作品《大協奏曲，作品十一》（*Concerto Grosso XI*）中的前言中提到：「義大利人演奏廣板、慢板以及莊板（Grave）時，比「我們的」（指法國）音樂家還要再來的慢。相反的，當演奏到快板、甚快板、急板、更快的急板（*piu Presto*）以及最急板（*Prestissimo*）時，比德國平常的速度還要再快」。⁹⁵ 況茲的《長笛的吹奏技巧》中樂曲的速度分成四大類：第一類包括相當快的快板（*Allegro assai*）、十分快的快板（*Allegro di molto*）、急板等、第二類有稍快板（*Allegretto*）、沒有那麼快的快板（*Allegro ma non tanto*）等、第三類有如歌的慢板（*Adagio cantabile*）、行板、詠唱調（*Arioso*）、甚廣板（*Larghetto*）等、第四類有相當的慢板（*Adagio assai*）、緩板、廣板等等。艾曼紐·巴哈在他的教學法著作《演奏鍵盤樂器的真實藝術》中提到：「義大利的慢板比起其他的國家慢很多，而快板則比較快」。⁹⁶ 由此可以看出，經歷了五十年，音樂家們在義大利音樂速度的選擇上，仍然是維持著「慢的越慢、快的越快」的特色。

莫札特在他的著作《小提琴演奏的基本原理》中對於速度術語篇章中提到：「這些術語我都給予有如太陽一般非常明確的解釋，所有的人在拉奏樂曲前，必須先理解這些速度在樂曲上的需要，並且對樂曲做出正確而良好的演奏」。⁹⁷ 他對於當時比較隱晦不清的速度有比較清楚的解釋，如：“*Allegro*”是「令人感到愉快」的意思，但小心不要

⁹⁵ Ibid, p. 66

⁹⁶ Ibid, p. 66

⁹⁷ Mozart, Leopold, “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, p. 53

太趕。特別是如果術語還有上“Allegro, ma non tanto”或是“non troppo”或

“Moderato”時，意思指不要對於速度的快慢做的太過於誇張，它是非常明亮、輕快但是又帶點嚴肅，並且要使用寬廣一些的運弓。而另外一個例子是“Allegretto”，他提到

“Allegretto”比“Allegro”再慢些，通常帶有一點愉悅、迷人、靈巧並且一點嬉戲的感覺，它必須要演奏的令人討喜的並且有趣的。⁹⁸ 從他對一個術語解釋的如此詳細可以得知，莫札特對於速度術語定下了一個標準，提供後世有一個很詳盡的參考。

筆者對於羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》中速度的選擇以莫札特的《小提琴演奏的基本原理》為主，並以況茲的《長笛的吹奏技巧》為輔。原因有三：其一、本論文所提及並探討的塔梯尼書信以及《裝飾音論著》、和傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》中，並沒有提及任何對於速度術語的解釋。所以將以莫札特的《小提琴演奏的基本原理》為主要工具書，來詮釋樂曲速度之快慢，又再加上當時極為著名的音樂家況茲的教學法《長笛的吹奏技巧》來輔佐。雖然此書是為長笛而做，但在講述關於速度的解釋內容中有確切的數值可以參考，適用於當時的其他樂器作品。其二、時間點相近，對於當時後樂曲風格更能掌握。《小提琴的藝術，作品三》出版於 1733 年，而《小提琴演奏的基本原理》出版於 1756 年、《長笛的吹奏技巧》出版於 1752 年，三者的時間接近，在樂曲的風格語彙上比較相近，對於速度術語更能貼切的掌握。其三、莫札特雖為德國人，但他的《小提琴演奏的基本原理》基本上以義大利演奏學派為主，所以對於演奏技法以及樂曲的解釋上來說，是有非常充分的理由可以來解釋羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品

⁹⁸ Ibid, p. 50

三》。

莫札特雖然有一篇章特別提到速度術語的意義，但他對於樂曲的速度並沒有定下快慢。而在教學法的另外一個篇章中他有提到，每一首曲子至少會有一句旋律是可以容易確定拍子，這麼一來，確定了其中一句的速度之後，再來決定樂曲旋律即可。而況茲的《長笛的吹奏技巧》中對於速度有提到，樂曲的基準速度可以脈搏的跳動（一分鐘八十下）為主，⁹⁹ 來決定樂曲的速度。上段提到，況茲將速度從快到慢共分成四大類，以四分音符為一拍來算，第一類脈搏跳一下為二分音符、第二類為脈搏跳一次為四分音符、第三類脈搏跳一次為八分音符、第四類脈搏跳兩下等於一個八分音符。而快板這個速度，是屬於在第一類與第二類之間，¹⁰⁰ 筆者以節拍器來看，即四分音符等於一百二十。另外，況茲提到運用「比例」計算樂曲速度。¹⁰¹ 並且在決定樂曲的速度時，要以最困難的片段為主來決定速度。¹⁰²

《小提琴的藝術，作品三》的十二首協奏曲的速度術語，在第四章第三節有做出歸納，如上一章節表格 4-3-1，其中的速度共有下列幾種：快板、甚快板、行板、廣板、慢板以及如行走的廣板（Largo-Andante）。筆者將以各種速度選擇作品中的一個樂章為代表，並以教學法詮釋樂曲速度。如快板以第十二號第一樂章為代表、甚快板以第三號第三樂章為代表、行板以第八號第一樂章為代表、慢板以第五號第二樂章為代表、如行

⁹⁹ Quantz, Johann. J, "On playing the flute", p. 283

¹⁰⁰ Ibid, p. 284

¹⁰¹ Ibid, p. 286

¹⁰² Ibid, p. 130

走的廣板以第十號第二樂章為代表，如以下表格 5-1-1。

【表格 5-1-1】各種速度以及樂章代表

速度	樂章代表
快板	第十二號第一樂章
甚快板	第三號第三樂章
行板	第八號第一樂章
廣板	第十二號第二樂章
慢板	第五號第二樂章
如行走的廣板	第十號第二樂章

第十二號第一樂章的快板，筆者在決定這首樂曲的速度時，除了以莫札特對於快板的定義「令人感到愉快」外，先以況茲對於快板的速度—四分音符等於一百二十為標準，並以樂曲當中較為困難的片段的十六分音符為主。例如在樂曲中的第二十四到二十八小節譜例 5-1-1 中，筆者以十六分音符配合數字低音來決定速度。

【譜例 5-1-1】第十二號：第一樂章第 24 小節到第 28 小節



第三號第三樂章速度為甚快板，如譜例 5-1-2，莫札特對於甚快板的定義為「活潑的，速度在快與慢之間」；¹⁰³ 況茲對甚快板的速度規定與快板相同，即四分音符等於一百二十，而況茲對於甚快板速度的解釋與莫札特同：「要活潑輕巧的演奏，音符要短些」。

¹⁰⁴ 本樂章為 3/8 拍子，以八分音符速度一百六十來算，一小節約為速度五十三。筆者以第四十六小節三十二分音符來做為訂速度的標準，如譜例 5-1-3。

【譜例 5-1-2】第三號：第三樂章速度甚快板



【譜例 5-1-3】第三號：第三樂章第 46 小節



¹⁰³ Mozart, Leopold, "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", p. 50

¹⁰⁴ Quantz, Johann. J, "On playing the flute", p. 230

第八號第一樂章速度為行板，如譜例 5-1-4，莫札特對於行板的解釋為「依照身體自然的步伐行走」之意，況茲對於此速度並沒有多做解釋，他將行板分類在他的第三類速度當中，比廣板快些。依照莫札特書上所寫，行板比慢板、緩板等速度快，對照況茲的速度，將比四分音符等於四十再快些。故筆者決定此樂章速度大約為四分音符等於大約四十五，會有「自然行走」之感。

【譜例 5-1-4】第八號：第一樂章速度行板



第十二號第二樂章的速度標示為 3/4 拍子的廣板，如譜例 5-1-5。莫札特對於廣板的解釋是「使用長一些的運弓，平靜的拉奏慢一點的速度」。根據況茲的速度分類計算，第二樂章廣板如果為 3/4 拍子，數字低音部份為四分音符，速度大約是四分音符等於八十。

【譜例 5-1-5】第十二號：第二樂章速度廣板



到了第三十一小節開始，第二樂章速度改變成急板，如譜例 5-1-6 括號處，莫札特急板將解釋成「快」的意思。依照況茲的速度分類，原本廣板為四分音符等於四十的速度，急板速度為四分音符等於一百六十，及一小節約五十三的速度。到了第二樂章倒數第五小節，速度又改為慢板，有「慢」的意思，速度上與廣板相似，有可能比廣板快或慢。¹⁰⁵ 因為樂曲以接近尾聲，並且銜接急板的較短小的音值速度感，故筆者會將此詮釋的比廣板快些。

【譜例 5-1-6】第十二號：第二樂章第 31 小節



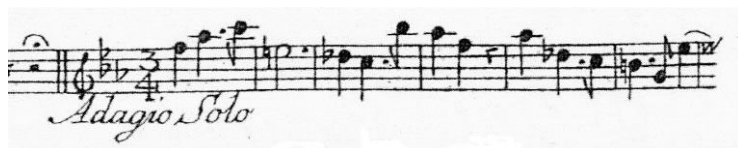
第五號第二樂章為慢板，如譜例 5-1-7，莫札特形容慢板為「慢」的意思，而況茲形容慢板速度要慢、並且有憂愁之感，並且速度為四分音符等於一百二十。¹⁰⁶ 十二首協奏曲當中，只有第五號以及第六號的第二樂章為慢板 的速度，筆者在第四章第三節有提及，這兩首的第二樂章，並不是完整的樂章，只有短短數十幾個小節，為過門的樂段，銜接第一樂章與第三樂章。拉奏第五號第二樂章，筆者認為可依照況茲建議的速度，即四分音符等於八十，並加上況茲與莫札特對速度感覺的意見來拉奏，如此才可做出音

¹⁰⁵ Neumann, Frederick, "Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", p.67

¹⁰⁶ Quantz, Johann. J, "On playing the flute", p. 230

樂綿長的感覺。

【譜例 5-1-7】第五號：第二樂章速度慢板



第十號第二樂章的速度較為特別，為如行走的廣板，速度應在廣板和行板之間，如譜例 5-1-8。廣板在十八世紀中葉前的意思都為「慢」、「寬廣」之意，¹⁰⁷ 而前段提及莫札特對於廣板的解釋是「使用長一些的運弓，平靜的拉奏慢一點的速度」，況茲認為廣板速度應為四分音符等於四十。行板意指「不疾不徐的行走，速度要在快與慢之間，但比較偏向快些」。¹⁰⁸ 莫札特對於行板的解釋為「行走」之意，況茲將行板分類在他的第三種速度當中，比廣板速度再快些。筆者在決定此樂章速度時，將以況茲對於 12/8 拍的速度—即八分音符等於一百六十為主，大約四分音符等於將近五十的速度。

【譜例 5-1-8】第十號：第二樂章速度如行走的廣板



¹⁰⁷ Neumann, Frederick, "Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", p.67

¹⁰⁸ Ibid, p.67

第二節 快慢板樂章的詮釋

小提琴家傑米尼亞尼在《小提琴演奏的藝術》提及：「音樂的目的不只為了要取悅耳朵，還要能表達感情、想像力，並能影響心靈以及熱情」。¹⁰⁹ 所以在今日，要能表達出羅卡泰里對於樂曲的真正意涵，必須要建立在良好的左右手技巧之上，並且透過大量的閱讀去理解巴洛克時期的小提琴技巧，如弓法、運弓以及音樂語法，並且培養良好的藝術品味，以及對於音樂的熱誠。如此一來，才能有符合時代又富有情感的音樂詮釋。

以下筆者將以三本教學法為主軸，再以羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》中第十二首《音樂的迷宮》為例，來比較以及探討快慢版樂章的詮釋。在第十二首《音樂的迷宮》當中，舉凡在技巧、音樂以及樂曲長度方面都可說是在《小提琴的藝術，作品三》當中前十一首協奏曲的整合，再加以將樂曲長度擴大。而慢板樂章中，也加入了前十一首協奏曲中沒有加入的急板樂段，讓慢板樂章更加的豐富。本節筆者將第十二號為範例，以弓法、運弓、把位以及裝飾奏來作細部的詮釋與探討。

一、弓法

（一）第一、三樂章

探討樂曲的弓法使用對於樂曲的詮釋來說是即其必要的，莫札特在《小提琴演奏的基本原理》中探討弓法的章節提到：

¹⁰⁹ Geminiani, Francesco, “The Art of Playing on the Violin”, p.1

音樂的旋律是非常多變的，不只是旋律的高或低、還有音的長短。它們透過音符呈現出來，但因為有小節的限制，所以教導小提琴家如何適當的並且有系統的使用弓，使其更容易並且有條理是非常重要的。¹¹⁰

莫札特對於弓法定下清楚的原則，傑米尼亞尼以及塔梯尼在弓法的使用上是採取較「自由的」方式，他們建議拉奏者採用順弓的方式拉奏。以下筆者歸納快板樂章的音型來探討弓法，將探討樂曲基本音型以及幾種特殊例外的音型。

在此類音型上的弓法運用都是相同的，如第一樂章第二十四小節，譜例 5-2-1。

【譜例 5-2-1】第一樂章第 24 小節



The image shows a musical score for two staves, numbered 22 and 26. The music consists of eighth notes and sixteenth notes. Above the notes, there are bowing directions: 'v' for down-bow and 'v' for up-bow. The notation includes stems, beams, and flags to indicate the rhythm and articulation of the notes.

較為特殊的為三拍子的音型，如第三樂章為 3/8 拍複拍子，在連續八分音符的音型上的弓法如果順弓會造成下一小節為相反的弓法。樂團部份有此類的音型，主要以三拍子的八分音符、十六分音符以及四分音符為主。在拉奏連續的八分音符時，依照三本教學法的弓法原則，都以「順弓」為主，如譜例 5-2-2 第一小節到第七小節。

¹¹⁰ Mozart, Leopold, "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", p.73

【譜例 5-2-2】第三樂章第 1 小節到第 7 小節

除了連續的八分以及十六分音符，第一樂章中有附點音符的音型。莫札特有提到關於附點音符的弓法使用：如果遇到第一拍為四分音符、第二拍為附點八分音符加上十六分音符組成，第二拍應該要為連弓。而在拉奏此種音型時，八分音符與十六分音符應該要斷開，¹¹¹ 如譜例 5-2-3。

【譜例 5-2-3】莫札特之弓法，第一樂章第 16 小節、第 20 小節

¹¹¹ Ibid, p. 76

而遇到有連結線的切分拍時，三部教學法都仍以「順弓」為主，但有連結線切分拍結束之後的弓法則仍要以所接的音型為主。下方譜例譜例 5-2-6 中，第一樂章第三十一小節連結線的切分拍仍以順弓為原則，到了三十九小節第四拍時，依莫札特的弓法原則，第四拍的兩個十六分音符要使用連弓：

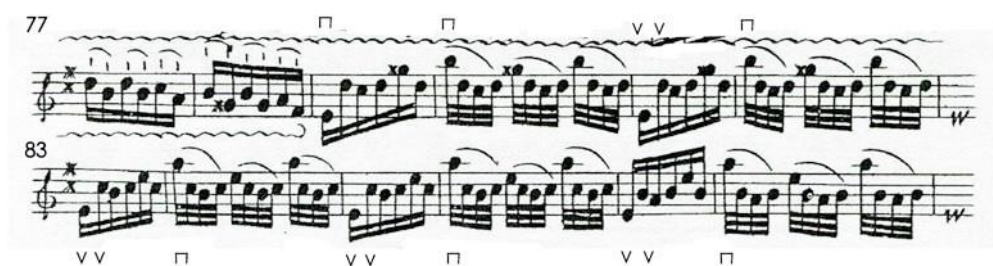
【譜例 5-2-6】第一樂章第 31 小節到第 39 小節



依照傑米尼亞尼以及塔梯尼的原則，第三十八小節第四拍則不必使用連弓，順弓拉下去即可。筆者認為，依照傑米尼亞尼以及塔梯尼的順弓原則較適合，可以在三十八、三十九小節一樣的音型當中做出不同的色彩。

第三樂章的三十二分音符連接十六分音符也是要探討的音型，莫札特在教學法中特別提及在複拍子中弓法的使用，在下方譜例 5-2-7 的第 81 小節中，不應該順弓拉下去，要在第一拍將前兩個音連起來，使弓法再次回到「第一拍為下弓」的原則。

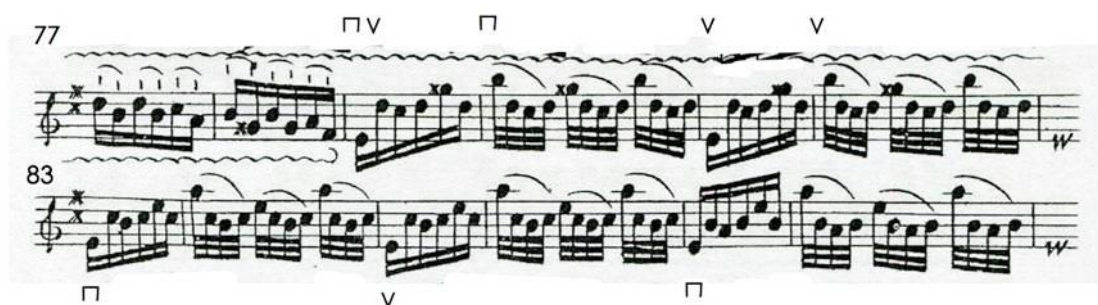
【譜例 5-2-7】莫札特之弓法，第三樂章第 80 小節到第 88 小節



Example 5-2-7 shows two staves of music. The top staff starts at measure 77 and the bottom staff starts at measure 83. Both staves contain sixteenth-note passages. Bowing directions are indicated by square symbols (□) for up-bow and inverted triangle symbols (▽) for down-bow. Above the top staff, the sequence is □, □, ▽, ▽, □. Below the bottom staff, the sequence is ▽, ▽, □, □, ▽, ▽.

而傑米尼亞尼以及塔梯尼的順弓原則，第八十一小節的弓法會為譜例 5-2-8：

【譜例 5-2-8】傑米尼亞尼及塔梯尼之弓法，第三樂章第 80 小節至第 88 小節

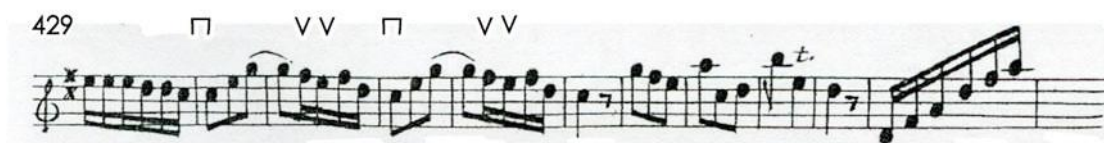


Example 5-2-8 shows two staves of music, identical to Example 5-2-7. The top staff starts at measure 77 and the bottom staff starts at measure 83. Bowing directions are indicated by square symbols (□) for up-bow and inverted triangle symbols (▽) for down-bow. Above the top staff, the sequence is □, ▽, □, ▽, ▽. Below the bottom staff, the sequence is □, ▽, □.

另外，第三樂章還有八分音符連接十六分音符的類型，如譜例 5-2-9。遇到四百三十小節與四百三十一小節的音型時，莫札特提到，在遇上此類比較特殊的音型時，要在第四百三十一小節的十六分音符做連弓，將相反的弓法「立即」的回到「第一拍為下弓」的原則。¹¹³

¹¹³ Ibid, p. 84

【譜例 5-2-9】莫札特之弓法，第三樂章第 430 小節到第 433 小節



而以傑米尼亞尼與塔梯尼的順弓原則來看，第四百三十一小節之後的弓法會成為下方譜

例 5-2-10：

【譜例 5-2-10】傑米尼亞尼、塔梯尼之弓法，第三樂章 430 至第 433 小節



另外，在第一百六十一小節樂團部份的節拍，依莫札特的教學法，八分休止符之後的弱

拍音，要從上弓開始，如譜例 5-2-11。¹¹⁴ 而傑米尼亞尼以及塔梯尼的看法則是上弓、

下弓開始皆可，如譜例 5-2-12。

¹¹⁴ Ibid, p. 74

【譜例 5-2-11】莫札特之弓法，第三樂章第 161 小節

Violin I and II score for measures 161-165. The first violin part (Vln. I) starts with a dynamic marking of *p* and a bowing technique 'V' above the first measure. The second violin part (Vln. II) starts with a dynamic marking of *p* and a bowing technique 'V' above the first measure. Both parts transition to a dynamic marking of *f* in measure 165. The first violin part has a bowing technique 'V' above the first measure of measure 165. The second violin part has a bowing technique 'V' above the first measure of measure 165.

【譜例 5-2-12】傑米尼亞尼、塔梯尼之弓法，第三樂章第 161 小節

Violin I and II score for measures 161-165, showing bowing techniques. The first violin part (Vln. I) starts with a dynamic marking of *p* and a bowing technique 'V' above the first measure. The second violin part (Vln. II) starts with a dynamic marking of *p* and a bowing technique 'V' above the first measure. Both parts transition to a dynamic marking of *f* in measure 165. The first violin part has a bowing technique 'V' above the first measure of measure 165. The second violin part has a bowing technique 'V' above the first measure of measure 165.

筆者認為，第一百六十一小節的弓法應從上弓開始，才可以在第一百六十五小節做出「強」的力度。

(二) 第二樂章

羅卡泰里在第二樂章已經有將一些弓法寫在譜上，但仍有些部份寫的比較模糊不清，筆者將會在以下部份加以討論。在決定弓法時，應該要先以旋律線條為主，配合教學法的運用，將會比較多元。

第二樂章開頭部份為弱起拍，依莫札特的原則，應為上弓開始，如譜例 5-2-13。第七小節獨奏小提琴開始主旋律，第一個音應從下弓開始，接下來依照羅卡泰里在譜上所寫的弓法拉奏。到了第十四小節時，第二個十六分音符 C 音，應該要再多拉一個下弓，將前兩個音做出連弓，雖然羅卡泰里在這部份並沒有使用連弓，但為了樂曲到第十六小節時要以上弓結束，接續第十七小節新的樂句，第十四小節可以依照莫札特的弓法原則來加上一個連弓。¹¹⁵

【譜例 5-2-13】第二樂章第 1 小節到第 16 小節

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 1 through 16. Above the staff, there are bowing symbols: 'V' for up-bow and 'v' for down-bow. Some notes have 't.' (trill) markings. The bottom staff is in the same time signature and key signature, starting at measure 10. It features a 'Largo' tempo marking and a 'Pia.' (piano) dynamic marking. The score includes various bowing symbols and a circled 'v' symbol under a note in measure 14, indicating a specific bowing technique.

第二樂章開頭部份如果以傑米尼亞尼以及塔梯尼的觀點，第一個音從下弓或者是上弓皆可。但從傑米尼亞尼的「練習十六」(Example XVI) 來看，如譜例 5-2-14「範例十六」，¹¹⁶ 雖然他認為所有的音皆可從上弓或是下弓開始，但正拍仍然大多以下弓開始。故筆者認為，第一個音仍然會從上弓開始比較適當。從獨奏小提琴的旋律開始到十六小節的弓法中，為了讓第十七小節的弓法回到下弓開始，筆者以不失掉樂句走向為原則，

¹¹⁵ Ibid, p. 82

¹¹⁶ Geminiani, Francesco, "The Art of Playing on the Violin", p. 22

二、運弓

在運弓方面，傑米尼亞尼對於運弓的好壞做的比較多的說明，他將「好」的運弓以及「不好的」運弓法列出，成如第三章第一節之譜例 3-1-3 譜例；塔梯尼對於運弓的說明不多，只提及弓的使用部位以及一些小心音色的部份；莫札特在運弓面提供的四種運弓法，在拉奏時可以交替使用，筆者於第三章第一節至第三節以有說明。

（一）第一、第三樂章

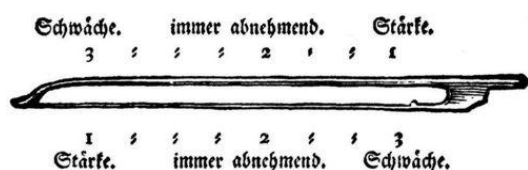
第一樂章因為使用「合頭曲式」，第一樂章的第一到第十五小節、以及十六小節到三十小節的音型是很類似的，故筆者將其一起說明。第一樂章一開始有活力的音型，在運弓的使用上可以依據莫札特以及傑米尼亞尼對於運弓的指示來拉奏，如譜例 5-2-15：


【譜例 5-2-15】第一樂章開頭



第十六小節開始的音，莫札特在《小提琴演奏的基本原理》中提及的四種運弓法當中，以下方圖片的運弓法為最適合在快板樂章中拉奏的，樂曲一開始或十六小節的音，要以這種強而有力的方式開啓樂句，如圖例 5-2-1：

【圖例 5-2-1】第一樂章開頭運弓法



傑米尼亞尼在《小提琴演奏的藝術》範例二十提及的運弓當中，第一樂章的開始的音符要加上「」記號，才能做出強而有力的音色；而在第十七小節出現的八分音符當中，運弓要使用「|」斷奏的方式來拉奏，如譜例 5-2-16。


【譜例 5-2-16】第一樂章第 16 小節到第 21 小節



而在拉奏二十四小節的十六分音符時，應該要以「/」來拉奏，即「弓平平的拉奏而且不離開弦」，如譜例 5-2-17：

【譜例 5-2-17】第一樂章第 24 小節

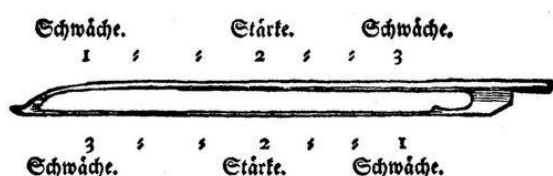


第一樂章到了第三十一小節時換了音色，如譜例 5-2-18，樂曲從較為澎湃變為柔和，樂團編制也從合奏變為只有兩部樂器與獨奏小提琴的室內樂型式。筆者認為此時的切分音音色不需要再做出傑米尼亞尼的「」記號，可以以莫札特的第一種運弓法來呈現出較為柔軟的音色，如圖例 5-2-2。


【譜例 5-2-18】第一樂章第 31 小節



【圖例 5-2-2】第一樂章第 31 小節音型運弓法



第一樂章的其他部份如音型以及運弓方面，皆與上述所提到的類似，故筆者不再贅述。

樂團部份的音型可參考前方所描述在獨奏小提琴部份的音型，大致與其相同，為在第七十四小節的音型，因為獨奏小提琴旋律部份沒有，所以要特別說明一下。譜例 5-2-19 為第七十四小節的音型，在此段樂團要拉奏傑米尼亞尼的「」音色，也就是莫札特

的「適合在快板樂章中的運弓法」的運弓來拉奏。

【譜例 5-2-19】第一樂章第 74 小節




第三樂章的音型大都為十六分音符以及八分音符組成，依照傑米尼亞尼的運弓原則，十六分音符要以「/」，即弓貼弦來拉奏，譜例 5-2-20；而八分音符以「|」斷奏最為恰當，譜例 5-2-21。

【譜例 5-2-20】第三樂章十六分音符運弓



【譜例 5-2-21】第三樂章八分音符運弓



而在絃樂團的音型部份大致上仍與獨奏小提琴部份相同，但要注意在譜例 5-2-22 的音型，羅卡泰里雖然有標注「強」或是「弱」的力度，拉奏兩種力度時要以傑米尼亞尼的「」來拉奏。

【譜例 5-2-22】第三樂章第 161 小節

(二) 第二樂章

羅卡泰里在第二樂章中的慢板獨奏部份，因大部份有寫出弓法，在拉奏時要特別注意三部教學法中提及的運弓注意事項。

在拉奏第七小節的獨奏，譜例 5-2-23 上方之第二樂章譜例，要特別注意傑米尼亞尼所說的，多運用手腕。在第八小節接第九小節的連結音時，要小心不要在第九小節第一



個音出現重音。塔梯尼也對於重音的出現特別提醒，「要做出優美的音色，在運弓時要慢慢增加壓力」。而莫札特在教學法中提到的四種運弓方法中，適合使用在慢板樂章中的運弓方法—弓根與弓尖的音從小開始，到了中弓最為厚實的聲音，適合使用在第二樂章中。

【譜例 5-2-23】第二樂章第 7 小節與部分與莫札特之運弓法比較

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and features a melodic line with dynamic markings *Largo*, *Pia.*, and *Solo*. The bottom staff is in 4/4 time and features a rhythmic accompaniment. Below the score is a diagram of a violin bow. The diagram is labeled with German words: 'Schwäche.' (Weakness) and 'Stärke.' (Strength). The bow is divided into three sections: the tip (labeled '1'), the middle (labeled '2'), and the tail (labeled '3'). The labels 'Schwäche.' and 'Stärke.' are placed above and below the bow to indicate the dynamic range associated with each section.

而在第二樂章中的快速音群片段，從第三十一小節到第七十七小節，譜例 5-2-24，在拉奏時則要注意塔梯尼所提到，多使用中弓的部份，拉的音才會清晰。而在拉奏此段落時，可使用傑米尼亞尼的「/」奏法--弓貼弦來拉奏，音才會清楚不會模糊。

【譜例 5-2-24】第二樂章第 31 小節到第 77 小節

第二樂章的樂團部份當中，拉奏前奏的四分音符要注意，雖然為慢板樂章，但在拉奏時仍要注意要以傑米尼亞尼的「」來拉奏，運弓的一開始仍要要點力度，不要拉成「/」，弓在弦上時間太過久而使音色變得太過呆板。而在此樂章中的急板部份，譜例 5-2-25，羅卡泰里在第七十三小節註明要拉奏成「」，並且有「強」與「弱」的力度，故在拉奏此段時樂團要小心並依照譜上指示拉奏。

【譜例 5-2-25】第二樂章第 73 小節

三、把位

把位範圍大致從第一把位到第五把為主，我們可以依循第三章所提及之三種教學法的把位原則來當作參考—莫札特的全把位、半把位以及複合把位方法、傑米尼亞尼的級進換把或是利用空弦換把位為主、或塔梯尼所提出的「找到最舒適的換把」來決定把位的使用。

(一) 第一、三樂章

第十二號協奏曲的快板樂章中，可以看到上述幾點的把位運用，如從譜例 5-2-26 第十六小節小提琴一出來的音型到第十九小節的句子中，小提琴的音高在 A 弦以及 E 弦的 D 音徘徊。這四個小節把位的選擇，無疑的要直接使用第三把位，即第十六小節的第一個 D 音要使用第一指。如此符合莫札特所說的「全把位」，即「最高音是間上音，那麼則最好使用全把位來演奏」的原則；也符合傑米尼亞尼所說的「盡可能的將手指按在弦上，避免不必要的抬指」的按弦原則。

【譜例 5-2-26】第一樂章第 16 小節到第 19 小節



另外在此樂章第一把位以外的地方還有第三十四小節，小提琴的音高到上加三線的升 F 音。依照莫札特的觀點，升 F 音為間上音，故此把位為第五把位。從前面第三十一

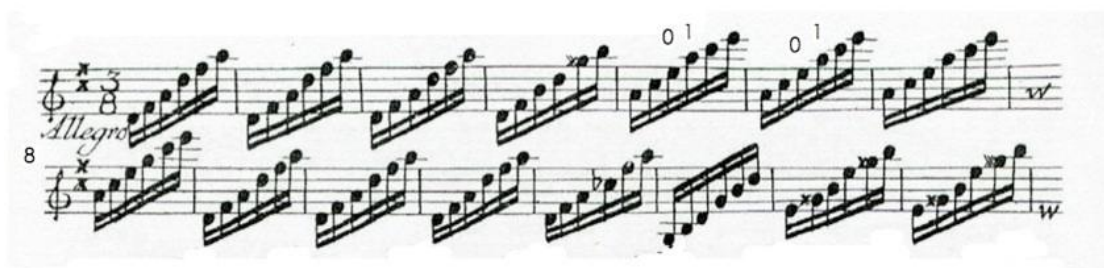
小節開始，拉奏者仍然使用第一把位，到了第三十四小節，我們可以以傑米尼亞尼利用空弦換把為原則，第二個 E 音使用空弦，左手順勢上到第五把位，即上加三線的 E 音使用第三指。到了第三十五小節，音回到第四線的 D 音時，左手可回到第三把位，因為第三十六小節的最高音為上加二間的間上音 D 音，故選擇第三把位最為適當，如譜例 5-2-27。

【譜例 5-2-27】第一樂章第 31 小節到第 36 小節

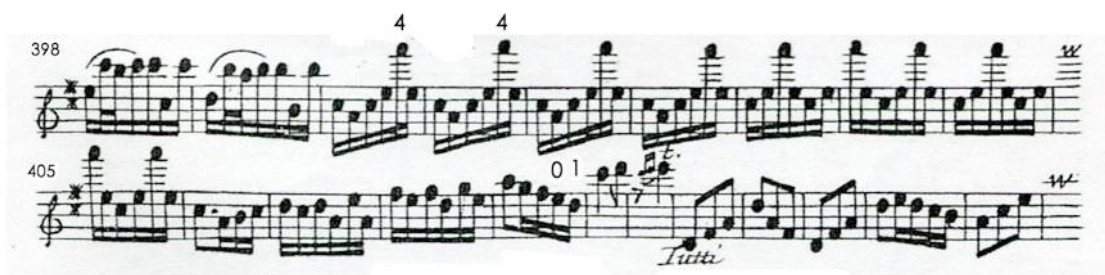


第三樂章開頭部份也是利用空弦換把的例子。傑米尼亞尼以及莫札特在教學法中皆有提到，可以利用空弦時來換把位。第三樂章開頭的音型以及第四百小節的音型皆是，如有遇到空弦可利用機會上把位，如譜例 5-2-28 以及譜例 5-2-29。

【譜例 5-2-28】第三樂章開頭部分



【譜例 5-2-29】第三樂章第 400 小節



除了利用空弦換把，也有利用手指擴張的方式，如第三樂章第四十五以及第三百五十五小節都是利用伸展方式例子。莫札特在教學法中提到，為了方便在快速樂段上按弦，可以使用擴張的方式來維持在全把位上，¹¹⁷ 如譜例 5-2-30 以及譜例 5-2-31。

【譜例 5-2-30】第三樂章第 45 小節到第 50 小節



【譜例 5-2-31】第三樂章第 355 小節到第 360 小節



¹¹⁷ Mozart, Leopold, "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing", p. 151

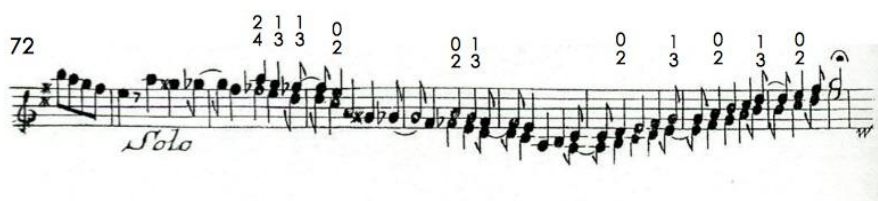
另外，也可以使用「跨弦」的方式。如第二百零四小節，如譜例 5-2-32，此類型的音型不建議上下更換，會容易有音準的問題，所以筆者認為使用跨弦的方法來讓手指盡量保持在同一個把位上是最適當的。

【譜例 5-2-32】第三樂章第 204 小節開始



值得一提的是，第七十四小節的第三個音為雙音，雙音的指法上我們仍可以依照三本教學法的規則來使用。第七十四小節最高音為上加一線的 A，依照莫札特的規則，要使用半把位，如譜例 5-2-33：

【譜例 5-2-33】第一樂章第 74 小節到第 80 小節



從上方譜例，可看到第七十六小節到八十小節的雙音進行，筆者認為可以使用莫札特所建議的第一把位與第三把位的交替來拉奏。¹¹⁸ 如此一來，既可符合傑米尼亞尼「避免不必要的抬指」原則，也符合塔梯尼所謂使用「舒服」的指法拉奏。另外，在拉奏七十五小節的第二個雙音，使用空弦以及第二指按弦時，要小心空弦的音色。莫札特提到，

¹¹⁸ Ibid, p. 137

「這種指法可以使用，但是空弦的音時常會太尖銳、以及與其他音的音色不平均」。¹¹⁹ 筆者認為，為了音樂線條、音準度以及換指的方便性，拉奏者使用這個指法是最適當的。

（二）第二樂章

慢板樂章的把位範圍涵蓋更廣，從第一把位到第十四把位，其中高把位大多集中在此樂章的急板部份，筆者將以歌唱性段落與急板段落來討論把位的選擇。

第二樂章歌唱性的段落音域大多維持在 e 弦，對於把位以及指法的運用更加重要，如何選擇指法使音色能夠一致、協調非常重要。羅卡泰里在此樂章以高音域呈現主題，筆者認為，應該盡可能的讓旋律保留在 e 弦上，呈現 e 弦的音響。如此一來，對於盡可能在 e 弦上「換把」的決定，則將以「級進」換把以及「手指擴張」換把為主來考量。

此樂章分為歌唱性段落與急板段落，在指法以及換把兩個方面，筆者將舉出具代表性的部份，其餘部份則可依照列舉出譜例的部份來當做參考。如譜例 5-2-34，為此樂章前十八小節。第七小節考量到第二拍#A 的音，先以第三把位為主，到了第三拍#F 音，為了音的準確度，在第二拍最後一音換到第四把位。到第九小節第二拍接第三拍之處，以擴張、級進方式換把。考量到第十三、十四小節的音域，筆者認為在第十二小節可以莫札特建議方式來換把，即利用第二、三拍來換至第三把位。第十四小節音型中，把位的選擇可以有兩種，「a」為利用擴張方式、「b」為利用級進方式換把。到了十八小節的 c 音，可在十七小節最後 e 音使用空弦，並利用空弦換把使下一音換到第三把位。

¹¹⁹ Ibid, p. 158

【譜例 5-2-34】第二樂章第 7 小節到第 18 小節

2 4 12 4

Largo *t.c.* *Pia.* *Solo*

10

17

2 1 2 1 1 a: 3 4 4 3 b: 3 2 3 2 2

0 2

至於急板部份，從三十一小節之後開始，第六十三到七十五小節為本樂章音域最高之處，從第三把位至第十四把位。此部份把位的運用除了直接換把外，以擴張換把為主，如六十四小節第一拍及第三拍、六十五以及六十六小節第三拍等。從六十八小節第三拍開始，練習時左手應以雙音是方式來按弦來維持音準，或者是可以先練習雙音和弦拉奏，再拉奏樂譜上之分解和絃，如譜例 5-2-35

【譜例 5-2-35】第二樂章急板把位

62 1 1 2 1 1 2

65 1 1 2 3 4 4

68 3 1 1 2 4 1 4

四、裝飾奏



傑米尼亞尼在《小提琴的演奏的藝術》曾說：「所有裝飾奏的表現，必須要有好的演奏品味」。他認為所謂好的品味，是應該要能夠表達出真正的意涵。換句話說，一首作品當中的裝飾，在要能夠表達其真正的意涵前提之下，要能有好的品味，才能夠襯托出來。

《小提琴的藝術，作品三》的裝飾音都以“t”或是“tr”符號來代表，“t”或是“tr”可代表任何裝飾音，以短小的裝飾為主，即塔梯尼所謂的「自然」裝飾音，如倚音、顫音、震音以及漣音等。

傑米尼亞尼、塔梯尼以及莫札特都有對顫音做出清楚的譜例，傑米尼亞尼認為顫音應該要快速、並且要夠長到足夠符合拍子的需要，塔梯尼認為顫音是音樂當中最理想、完美的裝飾。他分成兩個種類：一種是「全音」、另一種是「半音」。一般而言，如未特別標示，十八世紀的顫音皆以調性音來決定顫音的音程。尤其在快板樂章，顫音大多使用於終止式的屬和絃上，因此決定顫音的全音或半音，調性就是一個很重要的決定指標。莫札特對於裝飾的教學觀念是參考塔梯尼對裝飾的教學，不同的是，在速度方面，莫札特多了「漸快」的速度。





關於顫音的結尾，即結束前的最後幾個音則有分為幾種。傑米尼亞尼在教學法的說明當中，並無特別提及關於任何裝飾音尾巴的運用，但在他的練習譜例中可看出，關於顫音的尾巴分為兩種，如譜例 5-2-36：

【譜例 5-2-36】傑米尼亞尼顫音結尾

 <p>1.^o <i>Trillo semplice</i></p>	 <p>2.^o <i>T. composto</i></p>
--	---




塔梯尼認為顫音有四種結束的方法，如譜例 5-2-37：

【譜例 5-2-37】塔梯尼顫音結尾

莫札特給了顫音結束的方法三個例子，如譜例 5-2-38：

【譜例 5-2-38】莫札特顫音結尾

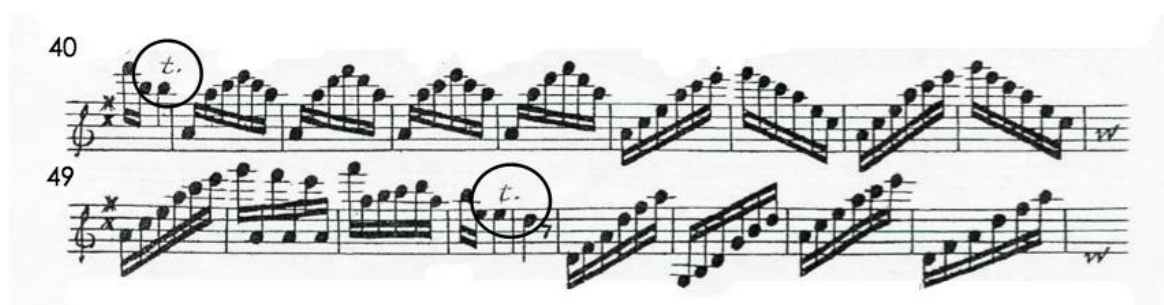
第十二首中快板樂章的裝飾音都集中在樂句或樂曲結束時，共分為兩種類型的裝飾：其中一個裝飾為單純的顫音，如第一樂章第四十七小節、第三樂章第四十小節、五十二小節等，如譜例 5-2-39，範例 A 以及 B。另一種為加入倚音的顫音，如第三樂章一百五十七小節以及一百七十八小節等，如譜例 5-2-40，範例 C 以及 D。

【譜例 5-2-39、範例 A,B】

A：第一樂章第 47 小節



B：第三樂章第 40、52 小節



【譜例 5-2-40、範例 C,D】

C：第三樂章第 157 小節






D：第三樂章第 178 小節



當我們詮釋快板樂章裝飾音的四個段落時，以三本教學法為參考範本，所拉奏出來的裝飾

節奏段落 A-D 段為以下譜例 5-2-41 至譜例 5-2-44：





【譜例 5-2-41】A 段

<p>A 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼譜例一</p>  <p>傑米尼亞尼譜例二</p> 
--	---

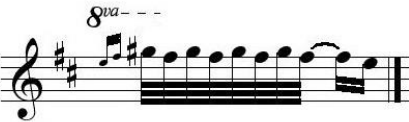

【譜例 5-2-42】B 段

<p>B 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼譜例</p>  <p>莫札特、塔梯尼譜例</p> 
--	---

【譜例 5-2-43】 C 段

<p>C 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼譜例</p> 
	<p>莫札特譜例</p> 
	<p>塔梯尼譜例</p> 

【譜例 5-2-44】 D 段

<p>D 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼譜例</p> 
	<p>莫札特譜例</p>  
	<p>塔梯尼譜例</p> 

在慢板樂章當中，經筆者統計共有五種裝飾音的音型，分別如下方譜例 5-2-45：

【譜例 5-2-45】第二樂章第 1 小節到第 32 小節

The image shows a musical score for a 3/4 time signature piece. It features five boxed trill patterns labeled 'a' through 'e'. Pattern 'a' is at the top, followed by 'b', 'c', 'd', and 'e'. The score includes markings for 'Largo', 'Solo', 'piano', and 'Presto'. The measures are numbered 10, 17, 23, and 28.

而這幾種裝飾音可被拉奏成下列的音型，a 段至 e 段為譜例譜例 5-2-46 至譜例 5-2-50：

【譜例 5-2-46】a 段

<p>a 段原譜</p>	<p>傑米尼亞尼、莫札特、塔梯尼譜例</p>
--------------	------------------------

【譜例 5-2-47】b 段

<p>b 段原譜</p>	<p>傑米尼亞尼、莫札特、塔梯尼譜例</p>
--------------	------------------------

【譜例 5-2-48】 c 段

<p>c 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼、莫札特、塔梯尼譜例</p> 
--	---

【譜例 5-2-49】 d 段

<p>d 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼譜例</p> 
	<p>莫札特譜例</p> 
	<p>塔梯尼譜例</p> 

【譜例 5-2-50】 e 段

<p>e 段原譜</p> 	<p>傑米尼亞尼、莫札特、塔梯尼譜例</p> 
--	---

除了上述探討到裝飾音的處理之外，還有塔梯尼所提及之「加工」裝飾，筆者於本論文第三章第二節有將塔梯尼教學法對於「加工」裝飾之建議與譜例。筆者於第十二號第二樂章慢板部分以塔梯尼之建議為基礎，並加上筆者自身學習巴洛克小提琴以及巴洛克之曲風加上裝飾。譜例 5-2-51 為第二樂章小提琴獨奏部分，第七小節到第三十小節之裝飾奏。

【譜例 5-2-51】第二樂章第 7 小節到第 16 小節裝飾奏建議

第一行為原譜、第二行為筆者加入裝飾之版本、

Largo

The image displays a musical score for a Violin Solo, divided into three systems. The top system shows measures 7-10, with the first staff labeled 'Violin Solo' and the second 'Violin Solo (with embellishment)'. A large bracket spans across both staves from measure 7 to 10. The middle system shows measures 9-12, with two staves labeled 'Vln.'. The bottom system shows measures 13-16, also with two staves labeled 'Vln.'. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'.

第三節 隨想曲（Capriccio）的演奏技巧

在十八世紀早期，作曲家通常使用術語如“capriccio”或“cadenza”兩個字來表示「裝飾奏」之意。在國立教育研究院學術名詞資訊網當中，“capriccio”中文字意為「隨想曲」，而“cadenza”為「裝飾奏」。但在十八世紀此兩字皆有裝飾奏的功能，但稍有不同，為避免中文翻譯上的混淆，故下文都以原文來呈現。“cadenza”一詞於十六世紀初出現，一般來說，“cadenza”意指演奏者要在終止式當中做出簡單的裝飾。例如：早期的“cadenza”代表「結束」(conclusion)之意，通常都是在樂曲最後一段的最後一句旋律回到主音之前，演奏者會做出一組下降的旋律，回到主音結束樂曲。到了巴洛克晚期，音樂家們不使用“cadenza”一詞，而使用各種不同的曲式名稱代表裝飾奏之意，如托瑞里使用“perfidia”代表裝飾奏、科雷里的作品直接在樂曲結束前寫上裝飾奏，並沒有給予任何名稱、或是本論文提及之羅卡泰里給予裝飾奏“capriccio”的名稱。“capriccio”一詞在十六世紀下半葉開始出現，不似“cadenza”，樂曲不一定發生在終止式的段落，並通常呈現立即的風格以及心情變化，並包含各種類型如賦格式的模仿、具有表情的裝飾或是尖銳的不和諧音響之音樂。¹²⁰到了十八世紀早期，音樂家通常都將協奏曲當中的裝飾奏附上“capriccio”之標題，意指要將裝飾奏部分以即興的方式表現出獨特的樂曲特型。

這些「裝飾奏」各個有不同的曲式，作曲家在當時的使用上其實是很混亂的。直到

¹²⁰ ”Capriccio”, Grove music online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=capriccio&search=quick

十八世紀況茲為「裝飾奏」立下了定義：

裝飾奏在這個時後，稱呼“capriccio”比“cadenza”恰當，因為當今的演奏家或歌唱家認為，因為能夠將裝飾奏加長以及表達出各種不同的情緒，比較不適宜稱作“cadenza”，稱作“capriccio”會比較適當。因為“capriccio”能夠隨意的加長、而且在每一段落都能夠有不同的情緒以及速度。¹²¹

羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》的十二首協奏曲中，第一、三樂章的結尾都有裝飾奏，讓獨奏者展現技巧的段落，羅卡泰里都將之提名為「隨想曲」（Capriccio），並且完整的寫上。只有在幾首隨想曲結束之後，他加上“Cadenza”一詞，希望演奏者自己加入過門，將旋律接回樂團的開頭旋律。

筆者於第四章第三節「樂曲架構」中提到，此首作品的隨想曲的段落開創了當時十八世紀裝飾奏新的特色：羅卡泰里完整的寫出裝飾奏的音符，完全表達了作曲家本身對作品的想法。另外，《小提琴的藝術，作品三》裝飾奏的長度為當代小提琴作品的極限，十二首小提琴協奏曲隨想曲長度最多將近有一百七十小節。再者，羅卡泰里展現《小提琴的藝術，作品三》中小提琴技巧的極限，華麗絢爛的技巧影響了後代的小提琴作品。

羅卡泰里對於隨想曲中技巧的使用是非常多元而且豐富的，他運用非常多元而豐富的左右手技巧，絕大部份的隨想曲當中都有一個「主題」技巧，搭配上其他的技巧而成。筆者從當中歸納出大約十一種技巧，包括高把位、雙音、和絃、琶音、音階、快速音群、跨弦、拋弓、連頓弓、跨弦奏法以及裝飾奏等，如以下表格 5-3-1：

¹²¹ Boyden, David D, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 465

【表格 5-3-1】隨想曲技巧

樂章編號	小節數	技巧		樂章編號	小節數	技巧	
		主題技巧	左右手技巧			主題技巧	左右手技巧
I-1	126	快速音群	快速音群 音階 跨弦 連頓弓 Bariolage	VII-1	77	琶音 跨弦	高把位 雙音 和絃 琶音 音階 跨弦 連頓弓
I-3	100	琶音 連頓弓 跨弦奏法	高把位 雙音 和絃 琶音 快速音群 連頓弓 Bariolage	VII-3	77	連頓弓	雙音 和絃 音階 快速音群 裝飾奏 連頓弓 Bariolage
II-1	85	跨弦	高把位 雙音 跨弦	VIII-1	63	琶音	和絃 琶音
II-3	74	雙音 快速音群 跨弦	高把位 雙音 和絃 快速音群 跨弦	VIII-3	93	琶音 音階	雙音 和絃 琶音 音階 快速音群 裝飾奏 跨弦
III-1	113	跨弦	雙音 和絃 跨弦	IX-1	63	雙音 琶音	高把位 雙音 和絃 琶音 快速音群 和絃
III-3	60	快速音群	雙音 和絃 快速音群	IX-3	80	雙音	高把位 雙音 和絃 快速音群

IV-1	70	雙音 拋弓	雙音 快速音群 跨弦 拋弓	X-1	51	琶音	雙音 琶音 跨弦
IV-3	64	雙音	高把位 雙音 和絃 快速音群	X-3	35	雙音	雙音 和絃 琶音 快速音群
V-1	71	雙音	雙音 和絃 快速音群 裝飾奏 跨弦	XI-1	82	高把位 雙音	高把位 雙音 和絃 快速音群 跨弦
V-3	75	雙音 快速音群	雙音 和絃 快速音群 音階	XI-3	99	高把位 琶音	高把位 雙音 和絃 琶音 跨弦
VI-1	91	跨弦	雙音 和絃 裝飾奏 跨弦	XII-1	144	琶音	高把位 雙音 和絃 琶音 跨弦 拋弓
VI-3	99	雙音 連頓弓	雙音 和絃 琶音 音階 連頓弓	XII-3	165	雙音 琶音 快速音群	高把位 雙音 和絃 琶音 音階 快速音群 跨弦 Bariolage

從以上的歸納當中，可看出羅卡泰里對於隨想曲中技巧的使用是非常多元而且豐富的，他運用的各種技巧，使隨想曲段落更加絢麗。

除了技巧段落歸納，筆者也在以下歸納結構音型，羅卡泰里運用結構音型為隨想曲骨幹，配合小提琴技巧來完成。以下分別以雙音伴奏音型、二聲部音型和聲進行音型、和弦音型來做表格，如表格 5-3-2。

【表格 5-3-2】隨想曲結構音型歸納

編號 / 樂章	結構音型	編號 / 樂章	結構音型
I-1	1.和聲進行	VII-1	1.和聲進行
I-3	1.和聲進行 2.二聲部音型	VII-3	1.和弦音型 2.二聲部音型
II-1	1.和聲進行	VIII-1	1.和聲進行
II-3	1.和弦音型 2.和聲進行音型 3.二聲部音型 4.雙音伴奏音型	VIII-3	1.和聲進行 2.二聲部音型
III-1	1.和聲進行	IX-1	1.和聲進行 2.雙音伴奏音型
III-3	1.雙音伴奏音型 2.二聲部音型	IX-3	1.二聲部音型 2.和弦音型 3.雙音伴奏音型
IV-1	1.和聲進行 2.和弦音型 3.雙音伴奏音型	X-1	1.和聲進行
IV-3	1.和弦音型	X-3	1.和聲進行 2.和弦音型
V-1	1.和弦音型 2.和聲進行	XI-1	1.和聲進行 2.雙音伴奏音型
V-3	1.和弦音型 2.和聲進行	XI-3	1.和聲進行
VI-1	1.和聲進行	XII-1	1.和聲進行
VI-3	1.二聲部音型 2.雙音伴奏音型 3.和聲進行	XII-3	1.和聲進行 2.二聲部音型 3.雙音伴奏音型

由結構音型的表格我們可以得知，羅卡泰里的隨想曲當中大多以「和聲進行」來當作隨想曲的骨幹。他以各種技巧型式來裝飾隨想曲，例如：第一號第一樂章隨想曲當中，結構音型為「和聲進行」，羅卡泰里運用快速音群、音階、跨弦、連頓弓以及 *Bariolage* 手法來完成此首隨想曲，如譜例 5-3-1 為第一號第一樂章隨想曲開頭，此處羅卡泰里以快速音群之手法來完成和聲進行。

【譜例 5-3-1】第一號第一樂章隨想曲開頭



以上歸納了隨想曲之技巧以及其結構音型，拉奏者要如何在這些技巧當中做出好的品味是非常重要的。所謂好的品味，除了傑米尼亞尼在《小提琴演奏的藝術》所提及之加入正確的裝飾奏之外，筆者認為除了華麗的技巧，對於隨想曲片段，必須要以「音樂性」為前提來考量。如何以「音樂性」為前提，要以比找所歸納出之隨想曲骨幹來做為參考之基礎，再加入演奏者本身之詮釋。如此一來，才不會淪於只有「炫耀技巧」而沒有「好的品味」之窘境。

一、隨想曲速度的選擇

對於隨想曲段落中速度上，塔梯尼、傑米尼亞尼以及莫札特的教學法中並沒有提及關於裝飾奏速度的詮釋。筆者認為，可以況茲對於裝飾奏的定義來詮釋裝飾奏速度的選擇，即樂曲的基準速度可以脈搏的跳動（一分鐘八十下）來決定樂曲的速度。另外，筆者在第五章的一節「速度的選擇」當中有提到莫札特對於速度的建議：每一首曲子至少會有一句旋律是可以容易確定拍子，這麼一來，確定了其中一句的速度之後，再來決定樂曲旋律即可。我們可以此為參考，來決定每段隨想曲的速度。

另外，速度的選擇當中，我們可以以樂章速度來做彈性。例如：在第十二號第一樂章的隨想曲段落的速度選擇，拉奏者可以以第一樂章開頭的速度為標準。以況茲定下速度的觀點，此樂章大約是節拍器四分音符等於一百二十，到了隨想曲段落時，拍號改為三拍子，原則上速度是不變的，仍以四分音符為速度一百二十為主。從莫札特以及況茲的速度原則下來訂立隨想曲之速度，在拉奏者對於速度的選擇比較有一個依循的原則。

但是，隨想曲段落之所以會被稱為隨想曲，代表有其技巧上的炫技、突破以及尋求技巧的極限。在拉奏的過程中，依照每個人不同的生理狀況以及音樂性的不同，會有不一樣的速度。在這個情況當中，除了有基本速度原則之外，可以有一些彈性的速度變化。

彈性的速度變化選擇當中，我們可以從第五章第一節當中所提到「以樂曲當中最困難的片段」來參考，但拉奏者必須以音樂的流動以及走向為原則。同時必須要小心，即使是最難的片段，不可因為技巧的困難而阻礙了音樂的流動。

同樣以第十二號第一樂章的隨想曲段落為例，第一樂章四分音符等於一百二十的速

度，如譜例 5-3-2，到了隨想曲段落時，如譜例 5-3-3，可以將速度加快些，來維持音樂的流動，如果仍然照著一百二十的速度拉奏，則會有停滯不前的感覺。

【譜例 5-3-2】第一樂章速度標示



【譜例 5-3-3】第一樂章隨想曲



第十二號第三樂章的隨想曲，羅卡泰里結合雙音、琶音、快速音群技巧，此段落的第一到第六十二小節為雙音技巧片段，第六十三小節到第一百四十九小節為琶音技巧與音階式的快速音群技巧穿插，最後從第一百五小節到一百六十二小節為快速音群技巧。筆者認為應該以第十一小節到第二十五小節來定下速度，如譜例 5-3-4。

【譜例 5-3-4】第十二號第三樂章隨想曲第 11 小節到第 25 小節

另外，以第四號第一樂章的樂曲的速度為如行走的廣板，樂曲主題速度由行板開始。隨想曲速度的選擇以樂曲主題行板部份為基準來考慮，樂曲主題以四分音符速度為 75 來算，隨想曲部份如果速度仍然為 75 太過慢。拉奏者可以樂曲主題的大拍來計算，即二分音符等於約 38 的速度，隨想曲部份則以附點二分音符等於 38 來拉奏，會更有效果，如譜例 5-3-5。

【譜例 5-3-5】第四號第一樂章隨想曲開頭

另外，此段一開始以「拋弓」為主題技巧。筆者認為最為複雜的段落為第三十七到四十五小節，即譜例 5-3-6，故以此來定下整段隨想曲的速度。到了第四十八小節拍號

轉為 4/4 拍子，主題技巧改為「雙音」，並且音質變大，故筆者認為在此可以變換一點速度，可將速度加快些，並在雙音的音階上行以及下行做出一些漸快或漸慢的彈性速度。

【譜例 5-3-6】第四號第一樂章隨想曲第 37 小節到第 45 小節



除了速度的選擇之外，以下將以主題技巧分別說明介紹隨想曲的弓法以及把位的運用。在弓法方面，羅卡泰里在每段隨想曲大致上都有清楚的寫出弓法，拉奏者直接遵照作曲家的弓法即可。只有幾個部份，筆者認為可以再稍作說明。而隨想曲段落的速度通常都非常快速，為了顧及到速度的流暢度，把位的選擇就非常的重要。莫札特認為換把位有三個理由：必要性、方便性以及優美性，所以拉奏者在把位的選擇上，要盡量兼顧到這三個原則，對把位的選擇也會有依據。

二十四段隨想曲中的把位使用，運用到巴洛克時期較少使用到的高把位，其中最高把位的使用為第十一號第三樂章，音域已到 c^{'''}，為第十六把位。第十二號皆使用到第十把位；運用到第九把位的為第二號及第九號的第一樂章；第四號第三樂章及第十一號第一樂章音域至第七把位；第二號及第九號第三樂章使用至第六把位；第一號第三樂章運用到第五把位。筆者將把位運用歸納製表格 5-3-3。

【表格 5-3-3】隨想曲把位歸納

編號 / 樂章	使用把位	編號 / 樂章	使用把位
I-3	5	IX-3	6
II-1	9	XI-1	7
II-3	6	XI-3	16
IV-3	7	XII-1	10
IX-1	9	XII-3	10

二、隨想曲技巧

(一) 琶音

第一號第三樂章的隨想曲段落使用到第五把位，如譜例 5-3-7 中第十五小節中 e^{'''}音。這地方的把位選擇可與第五章第二節中所提及到的，即利用空弦換把方法來拉奏。

【譜例 5-3-7】第一號第三樂章隨想曲第 15 小節



第十二號第一樂章的琶音音型到第二十三小節的把位如譜例 5-3-8，拉奏者可以第四指固定最高音以及空弦，考慮中間旋律的指法即可。筆者在決定中間旋律指法時，以傑米尼亞尼「級進換把」的原則來拉奏。

【譜例 5-3-8】第十二號第一樂章隨想曲第 23 小節

14
28

1 4 1 2 3 1 4 2 3 2 1 2 1 1 2 1 1 4
0 0 0 0

1 4 1 1 2 3 1 2
0 0

(二) 雙音

第二號第三樂章隨想曲，第六十三到六十五小節的高把位雙音，可使用前述第一號第三樂章的「利用空弦」換把的方式來換把位，譜例 5-3-9。

【譜例 5-3-9】第二號第三樂章隨想曲第 63 小節到第 65 小節

62
64

2 1 2
4 3 4

0 2 1 2
0 4 3 4

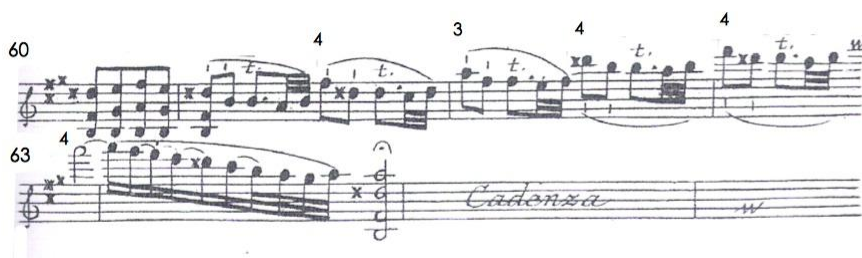
第二號第三樂章第六十六小節的音型，如譜例 5-3-10，因為音域非常廣，拉奏此對時必須以跨弦方式來拉奏。在指法的選擇上，同一個音群如六十六小節三四拍、六十七小節的一二拍以及三四拍等，盡量待在同個把位。但為了顧及到旋律，將以擴張的換把方式來更換把位。

【譜例 5-3-10】第二號第三樂章隨想曲第 66 小節



第四號第三樂章六十一小節到六十三小節的上行音型，如譜例 5-3-11，宜用下列的指法，達到最快速又清楚的拉奏。¹²²

【譜例 5-3-11】第四號第三樂章隨想曲第 61 小節到 63 小節



同樣的段落當中，第一小節開頭的和絃，應該拉成連續下弓，力道以及音色才會一樣，不會忽大忽小，如譜例 5-3-12。

【譜例 5-3-12】第四號第三樂章隨想曲第 1 小節



¹²² Mozart, Leopold, “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing”, p. 144

第六號第一樂章的隨想曲第一百二十二小節到第一百三十五小節，如譜例 5-3-13，

也是以空弦來換把的例子。¹²³

【譜例 5-3-13】第六號第一樂章隨想曲第 122 小節到第 135 小節

The image shows a musical score for two staves, numbered 117 and 126. The music consists of eighth-note patterns. Above the first staff, there are two sets of fingering numbers: '1 2 / 3 4' and '1 2 / 3 4'. Below the second staff, there are two sets of fingering numbers: '1 2 / 3 4' and '1 2 / 3 4'. The notes are primarily on the open string, with some accidentals.

第九號第三樂章隨想曲第三小節到第四小節段落，指法的建議如下，如譜例 5-3-14。

【譜例 5-3-14】第九號第三樂章隨想曲第 3 小節到第 4 小節

The image shows a musical score for two staves, numbered 5 and 7. The music is in 6/8 time and features sixteenth-note patterns. Above the first staff, there are fingering numbers '4', '4', '3', and '2' above specific notes. Below the first staff, there are bowing marks 'w' above the notes. Below the second staff, there are fingering numbers '1', '2', '2-2', and '4' below specific notes. The word 'Capriccio' is written below the first staff.

(三) 音群

第十一號第一樂章的隨想曲段落第一、二小節的弓法，依照三部教學法的弓法原

則，可為下列兩種：

依照莫札特的弓法為譜例 5-3-15：

¹²³ Ibid, p.137

【譜例 5-3-15】莫札特的弓法，第十一號第一樂章隨想曲第 1、2 小節



傑米尼亞尼、塔梯尼的弓法為譜例 5-3-16：

【譜例 5-3-16】傑米尼亞尼、塔梯尼弓法，第十一號第一樂章隨想曲 1、2 小節



第十一號第一樂章的第四、第五小節，可使用「擴張」的換把方式，如譜例 5-3-17：

【譜例 5-3-17】第十一號第一樂章隨想曲第 4 小節及第 5 小節



(四) 拋弓

而第四號第一樂章的隨想曲段落中，第一小節到第四小節的音型，如譜例 5-3-18，羅卡泰里雖然沒有畫上任何的弓法記號，筆者認為要將此拉為拋弓，故弓法應寫成下方譜例 5-3-19。

【譜例 5-3-18】第四號第一樂章隨想曲第 1 小節到第 4 小節 I



【譜例 5-3-19】第四號第一樂章隨想曲第 1 小節到第 4 小節 II



(五) 連頓弓

同樣的換把方式，可以用在第六號第三樂章第五十四小節，如譜例 5-3-20

【譜例 5-3-20】第六號第三樂章隨想曲第 54 小節




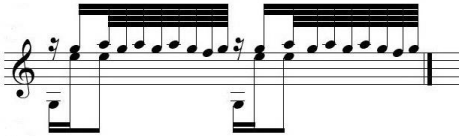
(六) 裝飾音

羅卡泰里在隨想曲中的裝飾，都以“t”符號代表，有裝飾音的段落並不多，包括有第五號第一、三樂章以及第七號第三樂章。在隨想曲段落中的裝飾，大都與雙音技巧結合，即雙音當中其中一音加入裝飾。因為結合了雙音，使手指受到了限制，所以“t”的部份只


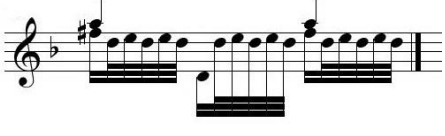
能以顫音拉奏，無法以其他的裝飾音拉奏。

以下為第五號第一、三樂章以及第七號第三樂章裝飾的建議，第五號第一、三樂章為有加入雙音的裝飾音段落，第八號第三樂章第三十二到四十二小節是隨想曲段落當中唯一沒有與雙音結合的段落。三段裝飾都以顫音為主。



【譜例 5-3-21】第五號第一樂章

	
---	--

【譜例 5-3-22】第七號第三樂章

	
---	--

【譜例 5-3-23】第八號第三樂章

	
---	--

三、隨想曲手法

羅卡泰里的二十四段隨想除了技巧的組成，更將技巧與音樂結合。所以，拉奏者除了必須熟悉各種技巧之外，也要了解隨想曲的曲式以及作曲者在曲式當中對技巧的運用。

筆者選擇二十四段隨想曲中包含最多技巧、編制最為長的第十二號第三樂章，以及旋律性強烈並且包含多元技巧的第二號第三樂章兩段隨想曲為代表，來分析其曲式以及作曲者在隨想曲中如何運用技巧。第十二號第三樂章隨想曲共一百六十六小節，為二十四段隨想曲當中最長的一段，除了不同技巧的運用之外，拍號的變化也為特色之一。而第二號第三樂章的隨想曲長度雖然不長，但其強烈的旋律性搭配多元的左右手技巧成為此段隨想曲的最大特性。

第十二號第三樂章的隨想曲除了長度之外，其中包含的技巧也是二十四首隨想曲之最，包括了第十把位的高把位、雙音、和絃、琶音、音階、快速音群、跨弦以及 **Bariolage** 等。除了絢麗的技巧，隨想曲中各個主題與樂章的主題都互有相關性，表達樂章與隨想曲之間的樂思。

此段隨想曲共一百六十六小節，共分為四個小段，每段落互相重複穿插，每一次重複都有不同的音型變化。A 段為第一小節到第六十二小節，由兩種音型組合而成。第一種音型 **A1** 為譜例 5-3-24，除了第一小節至二十九小節、第三十三到四十九小節、以及五十三到六十二小節。第二種音型 **A2** 為譜例 5-3-25，從三十小節到三十二小節、以及五十到五十二小節。

【譜例 5-3-24】第十二號第三樂章隨想曲

A1 音型



【譜例 5-3-25】

A2 音型



隨想曲 A 段音型取自於本樂章一百九十七小節音型，也來自第一樂章第二十八小節的素材，如譜例 5-3-26。

【譜例 5-3-26】隨想曲 A 段音型

A musical score for a piece titled "Capriccio". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score begins with a first-measure rest (197) and contains a complex rhythmic pattern. The word "Capriccio" is written in a cursive font below the staff. <p>第三樂章 197 小節</p>	A musical score for a piece titled "Capriccio". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score begins with a first-measure rest (1) and contains a series of complex, rhythmic patterns. The word "Capriccio" is written in a cursive font below the staff. <p>隨想曲 A 段</p>
A musical score for a piece titled "Capriccio". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score begins with a first-measure rest (28) and contains a complex rhythmic pattern. The word "Capriccio" is written in a cursive font below the staff. <p>第一樂章二 28 小節</p>	

而此段的音樂詮釋部分，要先分析音符的功能，哪些是旋律功能，哪些是伴奏功能。在 A1 以及 A2 段落當中，非常清楚可以看出八分音符為旋律，而十六分音符為伴奏型態。在演奏時要注意以旋律的線條方向為主，不論在 A1 或是 A2 段落當中，小心不要將十六分音符拉奏過大聲以至於將旋律線條蓋過。

B 段從六十三小節到七十七小節，如譜例 5-3-27。到了九十五小節開始重複 B 段音型，到一百零九小節，以及一百二十七到一百四十一小節都有此音型。

【譜例 5-3-27】B 段，第十二號第三樂章隨想曲第六十三小節到第七十七小節



B 段素材則取自第三樂章開頭琶音音型，如譜例 5-3-28：

【譜例 5-3-28】B 段素材

<p>第三樂章開頭</p>	<p>隨想曲 B 段</p>

C 段從第七十八小節到第九十四小節，如譜例 5-3-29 的括號處開始，在一百一十小節開始重複至一百二十六小節，以及一百四十二到一百四十九小節。C 段實際上為和絃

音階的形式，從第七十八小節拍號變為 9/8 拍。每小節第一大拍（即前三拍）的音從 G 音開始，隨著小節以 D 大調為基礎以音階形式往上八度再下行回到 G 音，第二、三大拍為固定低音型式來支撐第一大拍的變化音，如下面同樣譜例 5-3-29。

【譜例 5-3-29】C 段音型，第十二號第三樂章隨想曲第 78 小節



筆者建議，拉奏 B 段以及 C 段時，在拉奏之前先找出旋律線條，以及和聲進行。同樣的旋律或和聲重複或是以模近的形式進行時，應該要做出力度的變化或是運弓上的變化，讓旋律更加有趣。而在轉換和聲時，可將其強調出來。如此一來，才不會被演奏成「練習曲」的形式。

D 段從第一百五十到第一百六十五小節，如譜例 5-3-30，具有隨想曲的結尾段落（Coda）之意。以和絃方式呈現，具有結合整段隨想曲音樂特色精髓而做出結尾之感。

【譜例 5-3-30】D 段音型，第十二號第三樂章隨想曲第 150 小節



D 段與 A 段都共同為雙音和絃的型態，在拉奏時同樣要注意和弦當中的主要旋律以及伴奏旋律，將之清楚的線條做出，如此一來，將會有好的效果。

第二號第三樂章的隨想曲共七十四小節，依照樂句段落分為四小段，其中每個段落之間各有其關連或以過門來連接。譜例 5-3-31 為隨想曲的開頭，也是 A 段的開始，由第一小節到第二十小節：

【譜例 5-3-31】第二號第三樂章隨想曲開頭



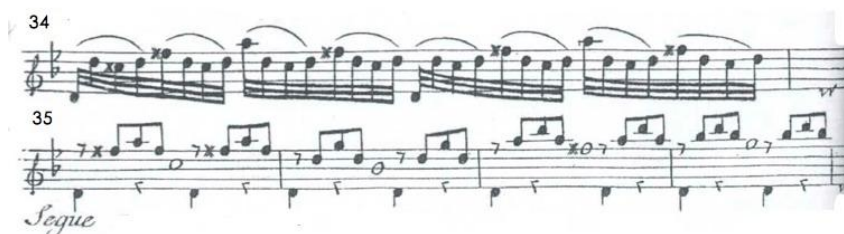
B 段由第二十五小節到第五十九小節，其中又分為兩小段，筆者將第一小段分為 B-1 段，從第二十五小節到第三十三小節，如譜例 5-3-32：

【譜例 5-3-32】第二號第三樂章隨想曲第 25 小節開始



而第二小段則為 B-2 段，從第三十四小節到第五十九小節，如譜例 5-3-33：

【譜例 5-3-33】第二號第三樂章隨想曲第 34 小節開始



C 段由第六十小節到第六十六小節，如譜例 5-3-34：

【譜例 5-3-34】第二號第三樂章隨想曲第 60 小節開始



其中 A 段與 B 段之間有一段過門，由第二十一小節到第二十四小節，如譜例 5-3-35：

【譜例 5-3-35】第二號第三樂章隨想曲第 21 小節開始



B-2 段落的原素取自 B-1 段第三以及第四拍，並將其作變化，如譜例 5-3-36 為 B-1 段的第二十五小節第三、四拍，譜例 5-3-37 為 B-2 段的第三十一小節第一、二拍。可看出其 B-2 段前兩拍素材取自 B-1 段後兩拍來作變化。

【譜例 5-3-36】B-1 段的第 25 小節



【譜例 5-3-37】B-2 段的第 31 小節



另外，C 段為快速音群、亦是分解和絃，筆者認為此段落分解和絃概念取自 B-1 段落，可視為 B-1 段落的變形。(B-1 段落為譜例 5-3-38，C 段為如譜例 5-3-39)

【譜例 5-3-38】B-1 段落音型



【譜例 5-3-39】C 段段落

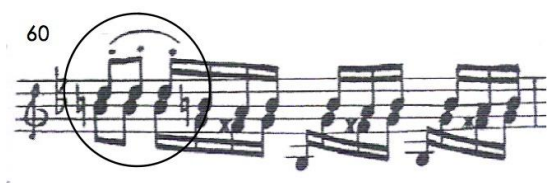


D 段每小節第一拍和絃節奏型則取自 B-1 段落之三、四拍:(B-1 段落為譜例 5-3-40，D 段為如譜例 5-3-41)

【譜例 5-3-40】B-1 段落音型



【譜例 5-3-41】D 段段落



拉奏 A 段時，也如同第十二號第三樂章之隨想曲，先分別找出旋律線條以及伴奏線條，將兩個線條做出。譜例 5-3-31 的 A 段當中第二小節，相較於 B 段，如譜例 5-3-32，A 段較為有跳躍感，而 B 段相較之下比較具有歌唱性。筆者建議演奏此兩段時，應該要將對比做出。到了 C 段，如譜例 5-3-33，為快速音群的樂段，筆者建議將音群流暢的做出即可，不需要特別強調任何音，和聲線條即會出現。最後在 D 段時，因為多為模進的音型，主要在於和聲的轉變，演奏者注意和聲旋律的走向，如同 C 段，不需要強調任何音，流暢地奏出即可。

第四節 現代小提琴的巴洛克語法

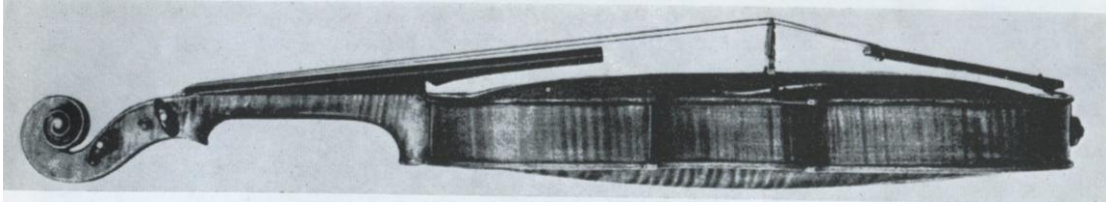
自十六世紀開始到十九世紀初期，現代小提琴的形體歷經慢慢的演變才漸漸出現。現今大家所稱呼的「巴洛克小提琴」，事實上是現代人為了要方便區分現代形制的小提琴規格與之前尚未演變成為現代形制的小提琴。本章節將先提及巴洛克琴與弓與現代琴與弓不同的構造，再來比較左右手的技巧，以及音色和音量的差異。最後，再以羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》第十二號來當例子說明其運弓上的詮釋。

現代小提琴拉奏者要詮釋巴洛克的音樂語法時，首先要先知道巴洛克琴與巴洛克弓以及現代小提琴與弓的不同之處。首先，巴洛克琴與弓的構造與現代小提琴、弓有極大的差異。琴與弓本身的構造不同，除了造成音響與音色的不同之外，在持琴握弓的基本姿勢也是非常的不同。

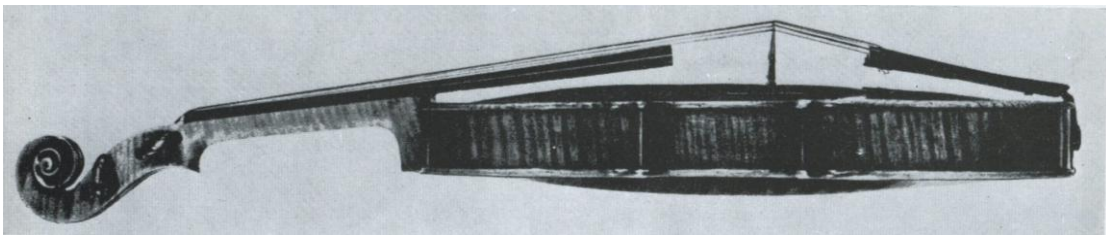
在結構方面，我們可以從下頁圖例 5-4-1 以及圖例 5-4-2 來相比較，圖例 5-4-1 為巴洛克小提琴、圖例 5-4-2 為現代小提琴。和現代小提琴比較起來，巴洛克小提琴有比較輕並且較短的低音樑、比較直並且短的琴頸、較低的琴橋。另外，巴洛克小提琴沒有使用腮托，¹²⁴ 而且使用羊腸弦而不是鋼弦。

¹²⁴ 腮托是在十九世紀由德國小提琴家史博(Luis Spohr, 1784-1859)發明。Schröder, Jaap and Hogwood, Christopher, "The Developing Violin" from *Early Music*, 1979, p. 302)

【圖例 5-4-1】巴洛克小提琴



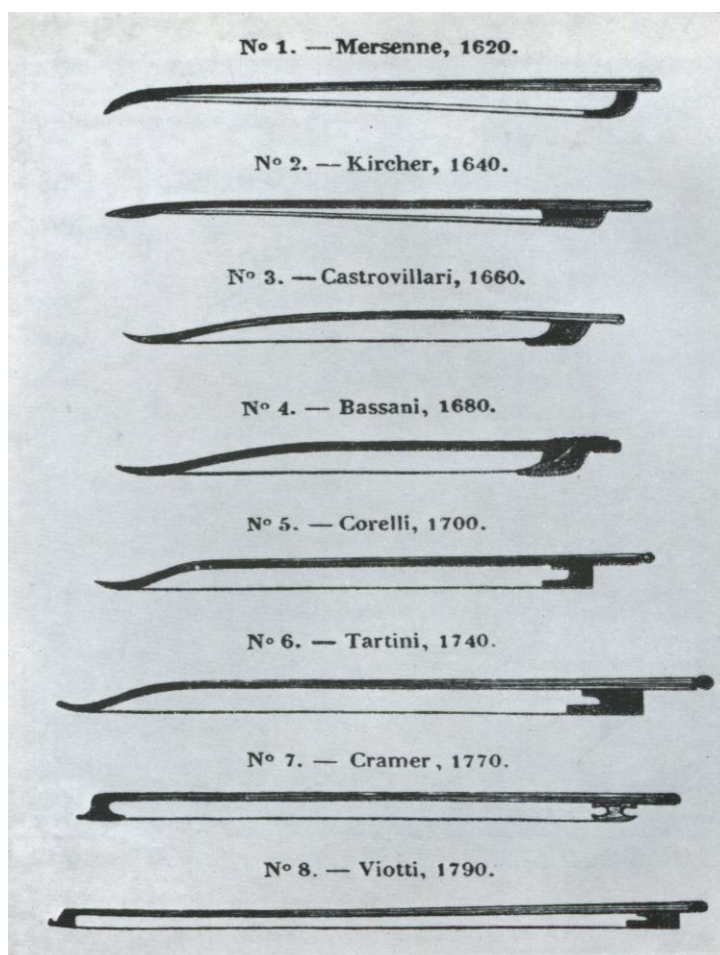
【圖例 5-4-2】現代小提琴



【取自 Boyden, David D. 的 “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music” 一書】

而巴洛克弓在當時隨著時間的演變，也有不同的形制被發展，在現代的弓出現之前，小提琴的弓是沒有統一規格的。法國音樂家費提（Francois Joseph Fetis, 1784-1871）在他於 1856 年所著的《傳奇製琴師~斯特拉第瓦利》（*Antoine Stradivari, Luthier Celebre*）一書中收錄了一幅琴弓的演進圖，將不同時代所慣用的弓依序排列，每一種弓也以不同的演奏家命名，如圖例 5-4-3。

【圖例 5-4-3】《傳奇製琴師~斯特拉第瓦利》之弓的演進圖



【取自 Boyden, David D. 的 “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music” 一書】

弓的各種型式在巴洛克時期是非常多樣的，從圖中可以得知巴洛克弓的弓桿從弧形的形狀，隨著發展漸漸的變成直的。弓的長度也從較短的長度變長，直到今日我們所看到弓的樣式。除了外型與現代弓的差異之外，巴洛克弓的重量也比現代弓還輕，弓的重心比起現代弓更靠近弓根，在上半弓的部份的重量較輕，所產生的聲音更加自然，發聲也較清晰。清晰的發聲能夠使音色更加多變、並且音色會有富表現力的細微差距。¹²⁵

¹²⁵ McVeigh, Simon, “Sounds Authentic” from *The Strad*, March, 1985, p. 828

羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》出版於 1733 年，當時流行的巴洛克弓應為上方圖例 5-4-3 較長的「Corelli 弓」或是「Tartini 弓」，但羅卡泰里本人卻使用較短的弓。施羅德指出，羅卡泰里堅持要使用較短的弓來拉奏，他認為「沒有小提琴家會使用較長的弓而卻不會使用較短的弓」。¹²⁶ 再者，羅卡泰里承襲自科雷里的學派，科雷里使用短弓，並要求學生一定要會使用短弓拉奏雙音至少十秒來做練習。¹²⁷

不同的結構和構造會造成不同的音響以及音色，我們在使用巴洛克小提琴拉奏比起現代的小提琴來說，聲音以及音色會更加清晰、透明，並更具有清楚的發聲。¹²⁸ 波登在《1761 年以前的小提琴演奏歷史以及其音樂》一書中提到，現代小提琴拉奏者在使用現代樂器拉奏巴洛克時期音樂時，要注意下列幾項：第一、比起使用現代小提琴拉奏的聲音，在拉奏巴洛克音樂時要更加放鬆，並且少施加壓力些。第二、拉奏巴洛克音樂時的音響與音色，要注意音色的清晰與透明，與後來的小提琴追求洪亮的聲響不相同。第三、要清晰而且完整的表達好的發聲。第四、音色的細微差異要表現出來。¹²⁹

在拉奏巴洛克時期音樂的運弓上，要注意上段所提及的注意要點。因為現代小提琴以及弓隨著時代發展的演進，為了適應音樂上的發展，以及各種環境、氣候、溼度和各種不同條件的狀況，它的形制以及結構，會讓發出的聲音是更加有力，並且張力更大。而現代弓也因音樂上的需要以及順應環境，除了本身的長度更長、重量更重之外，它能

¹²⁶ Schröder, Jaap, “Bach’s Solo Violin Works”, p. 14

¹²⁷ Ibid, p.14

¹²⁸ McVeigh, Simon, “Sounds Authentic” from *The Strad*, March, 1985, p. 828

¹²⁹ Ibid, p. 497

夠產生非常大並且持久的音量。¹³⁰ 拉奏者要注意在拉奏巴洛克音樂時，小心因為鋼弦以及現代弓所產生的音色，而失去運弓的圓潤以及較放鬆的音色。

另外，「減少張力」也是一個很好的右手練習方式，筆者建議可以運用傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》中的範例八來練習。在練習時要注意右手保持放鬆的狀態，要特別注意肩膀、手肘以及手腕勿緊繃，將手臂重量放下。在拉奏較長的音符如全音符、二分音符時，注意聲音的流動性，可以使用莫札特的運弓法來練習，如第三章第三節的圖例 3-3-2 到 3-3-5 練習。此種練習能使音響更加自然以及非常細緻的小聲力度。

此外，在使用現代弓詮釋巴洛克樂曲時，可以參考巴洛克弓的拉奏法，但因為構造的不同，仍然要有斟酌。英國巴洛克小提琴家麥克威提到，在巴洛克弓以及現代弓的運弓上，因其不同的結構與特性，在使用選擇運弓方法時要有所選擇。例如，在後期巴洛克快板樂章中，八分音符以及十六分音符的拉奏在使用巴洛克弓時，要靠近上半弓，並且弓不能離弦。現今拉奏者使用現代弓拉奏時，因為不同的構造之原因，使用中弓已離弦的方式拉奏是可以用的。¹³¹

波登也提到相同的看法，巴洛克弓在拉奏快速樂段的跳音時，常使用中弓部位，並且不離弦；而拉奏慢板樂章歌唱性的段落時，在一弓當中的運弓時常有漸強與漸弱的音響。因為現代弓重量較重，所以拉奏快板樂章跳音時，弓仍然要離弦；慢板樂章中一弓的漸強漸弱，則可以做出。

在熟知巴洛克弓與現代弓之不同特性後，拉奏者先要釐清的是哪一些運弓技法是現

¹³⁰ Ibid, p. 501

¹³¹ McVeigh, Simon, "Sounds Authentic" from *The Strad*, March, 1985, p. 828

代弓發明之後才有的，哪一些是原本就有的？麥克威提出，現代弓技巧如“Plain legato détaché”、“Upper half martelé”以及“Lower half thrown strokes”是現代弓發明之後，才有的技巧。¹³²

除了參考巴洛克弓的拉奏法外，現今許多演奏者為了能夠揣摩巴洛克弓的感受，右手的持弓位置常放於比原本的拿法更上方些，以感受巴洛克弓較輕、較短的運弓。但筆者認為，現代弓本身因為重量、長度以及平衡的不同，持弓的位置如果握於前方些，會因為現代弓本身的重量設計而有平衡的問題，雖然能夠感受巴洛克弓的長度，但對於發出的音色以及音響是並不正確的。所以筆者認為，欲揣摩巴洛克弓的運弓法，持弓位置不需要刻意移動位置。但對於巴洛克弓的運弓法如圓滑奏、斷奏等以及細緻透明的音色變化必須加以注意。

筆者建議，在練習運弓時，可以傑米尼亞尼《小提琴演奏的藝術》來當作練習運弓之教本。《小提琴演奏的藝術》的內容筆者於第三章第一節之表格 3-1-1 有將之做整理，可以以此為參考來當作練習。而在範例第二十首裡，提供了二分音符、四分音符、八分音符以及十六分音符快板與慢板的音色練習，並有三種不同的運弓法。

筆者必須提到一項值得注意之處，塔梯尼在《裝飾音論著》中的書信中提到，運弓時要用中弓部份拉奏，不要使用到弓根或是弓尖部位。¹³³ 但隨著時代發展，運弓範圍越來越廣闊，所以拉奏者在使用現代小提琴拉奏巴洛克語法時，注意運弓不要過長，仍

¹³² Plain legato détaché: 使用平而圓滑的分弓拉奏、Upper half martelé: 上半弓斷奏，斷奏音質為音符的 1/2、Lower half thrown strokes: 下半弓的擊弦

¹³³ Tartini, Giuseppe, “Traité des Agréments de la musique”, p. 57

以中弓部位為主來拉奏。

左手指法與把位的使用與持琴有極大的關係，前方有提到關於巴洛克小提琴的構造，最明顯的應在於沒有腮托的使用。「腮托」對現代小提琴演奏者來講是非常重要的部份，它提供了一個非常舒適的夾琴空間，並提供了按弦、換把位非常好的依靠。莫札特與傑米尼亞尼在教學法中都有提及巴洛克小提琴的持琴方法，但「沒有腮托」意味著不管在按弦以及換把上都與現代小提琴的方法不盡相同——左手的功能除了按弦換把之外，還增加了支撐以及平衡琴的功能，換句話說，即是增加了左手的功能性。巴洛克小提琴家庫肯（Sigiswald Kuijken, 1944-）提到，「這不只是使『不使用下巴』的技巧變成可能，也帶來音樂以及身體上的益處」，¹³⁴ 沒有腮托的使用使下巴與肩膀的空間更加大，對於拉奏者能夠更加自由的運用，不會使下巴以及肩膀緊繃。事實上，沒有腮托除了使持琴更為放鬆外，音樂也較為不那麼緊繃。¹³⁵

傑米尼亞尼與莫札特對於換把位有提出規則，我們尤其可以從傑米尼亞尼的規則當中看出，換把是使用「爬行」的方法，¹³⁶ 即上下把位都先以鄰近的把位為選擇的要點。現代小提琴拉奏的把位使用，並沒有「爬行」的規則，在變換把位時，大部份都直接跳到所需要的把位，所以在換把時，要小心因為換把而出現的滑音。

對於爬行換把，筆者認為使用現代小提琴拉奏不用特別將換把方式轉變成爬行換把方式，但可以參考此種換把方式所呈現的另一種指法的選擇。但對於指法的選擇，筆者

¹³⁴ Walls, Peter, “Violin Fingering in the 18th Century” from *Early music*, 1984, p. 304-305

¹³⁵ Schröder, Jaap, “Bach’s Solo Violin Works”, p. 19

¹³⁶ Boyden, David D, “The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music”, p. 500

認為要小心決定指法的使用，巴洛克時期的小提琴作品比起之後的作品大多仍以較低的把位為主，雖然仍有音樂家如畢伯、韋拉契尼、或是本論文探討的羅卡泰里等對於把位的技巧有極大的開發，但第一把位到第四把位是最常被使用的。所以在決定巴洛克作品中的把位使用時，仍要以低把位為主作為考量，再考慮較高的把位。除了較低把位的使用之外，空弦的使用也是非常重要的，低把位以及空弦的使用可使聲音避免太過於緊繃。現代的拉奏者在拉琴時，因為音色上的差異，常常會避免空弦的使用。巴洛克作品對於空弦的使用看法則是相反—空弦的使用除了按弦的方便性之外，並且可以做出不同的音響色彩，使聲音達到最好的共鳴以及響亮的音色，這是非常自然而不需要去避免的。

另外，詮釋巴洛克音樂時，抖音的使用方式也是一個重要的課題。對於現代小提琴演奏者而言，抖音是一項必備並常使用的技巧。但在十七、十八世紀時期，抖音僅屬於裝飾奏的其中一種。塔梯尼的教學法當中所提及的震音技巧之一，即為抖音，此種裝飾奏不需持續的使用。而傑米尼亞尼在《良好演奏小提琴、長笛、大提琴、大鍵琴，尤其是數字低音之規則》中提及，抖音可使用在任何地方，但他建議，較適合放置在於長音或慢板樂章部分。並且注意使用抖音時，要特別注意右手的運弓，否則容易產生不好的聲響。¹³⁷

根據上述的文獻，筆者認為抖音不需完全避免或過度氾濫使用，如此一來除了會失去巴洛克音樂當中的清晰透明感，音色的細微差異也不易做出。抖音還是應依據音樂的內容來決定演奏的方式及位置，就如同傑米尼亞尼在書中提到：「抖音如同演說時，使

¹³⁷ Geminiani, Francesco, “Rules for playing in a true Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord, particularly the Thorough Bass”, preface

用不同的語調，讓相同的字眼賦予不同的意義」。¹³⁸

綜合上述，筆者認為運用現代小提琴來使用巴洛克語法拉奏當時的作品，最重要的要注意當時運弓以及指法的運用。一方面巴洛克弓與現代弓長度不相同，對於音的長短以及運弓的力道也不一樣，另外，運弓的使用可以讓現代弓模仿巴洛克弓自然、透明的發聲法，指法的運用可以使音樂的色彩更加多變，又不失其風格。而在左手部份，可以大膽的使用空弦以及較低的把位，即便要跨弦，它使拉奏者的右手更加靈巧。另外，更換把位時，避免在下弓（即重拍）以及連弓時更換，以免有不適當的重音。¹³⁹

接下來將以羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》第十二號為例來說明其巴洛克語法的詮釋，筆者將以運弓技法為主，來說明如何以現代小提琴詮釋巴洛克語法。並將以音符長度節奏如四分音符、八分音符、十六分音符以及混合型節奏來分類。指法部份於第五章第二、三節已經討論，故本節不在贅述。

一、四分音符以及較長實質之音符

以第一樂章為例，小提琴開始的第一拍，拉奏者可用中弓部分拉奏，不需要拉奏成斷音，但是要小心不要使用過多的弓或是“martelé”，¹⁴⁰如譜例 5-4-1。

¹³⁸ Geminiani, Francesco, “The Art of Playing on the Violin”, p. 8

¹³⁹ Schröder, Jaap, “Bach’s Solo Violin Works”, p. 27

¹⁴⁰ McVeigh, Simon, “Sounds Authentic” from *The Strad*, March, 1985, p. 829

【譜例 5-4-1】第十二號第一樂章開頭



二、八分音符

傑米尼亞尼對於八分音符的運弓說道：「在快板八分音符的跳奏部份，弓都要離開弦的拉奏每一個音」。¹⁴¹ 以第一樂章為例，如上方譜例 5-4-1，在用巴洛克弓拉奏八分音符部分時，會使用到上半弓部位，音符不可太長，通常會以較輕的運弓開始，並漸漸使音響變更響亮。

在運用現代弓拉奏時，只需使用到手腕以及下手臂來拉奏，弓幾乎要離開弦拉奏，但弓毛並沒有真正的離開弦。¹⁴² 在中弓部分加上少許的壓力，避免聲音模糊不夠清楚，小心在重拍時勿加上重音。

三、十六分音符

塔梯尼對於快板樂章中的十六分音符有以下描述：

¹⁴¹ Geminiani, Francesco, “The Art of Playing on the Violin”, ex. 20

¹⁴² 小提琴家麥克威提到，如果拉奏跳音時弓完全離開弦，會失去巴洛克的音響。

拉奏到快速的十六分音符時，音符應該要以跳弓拉奏，如同每個音符之後都有休息一般。並且可以先在弓尖練習，接下來中弓，再到弓根部位練習。¹⁴³

用現代弓拉奏時，除了可依照上述的方法外，不要忘記盡量使用中弓部位拉奏，使用跳弓技巧時記得弓毛不能完全離開弦。¹⁴⁴

四、混合節奏

當遇到如譜例 5-4-2 的弱起拍節奏時，弱起拍音之後的重拍音，要小心不要有「敲擊式」(percussively) 的聲音發出，而弱起拍從上弓開始，不需要放到太過接近弓尖，大約從中弓開即可。

【譜例 5-4-2】弱起拍運弓



另外，遇到一個八分音符加上兩個十六分音符的音型時，要使用中弓拉奏，而十六分音符必須要在弦上拉奏，不可拉成跳音，八分音符要稍微短些並且斷開，如第十二號第一樂章二十九小節，譜例 5-4-3：

¹⁴³ Tartini, Giuseppe, "Traité des Agréments de la musique", p. 135

¹⁴⁴ McVeigh, Simon, "Sounds Authentic" from The Strad, March, 1985, p. 829

【譜例 5-4-3】第十二號第一樂章第 29 小節



關於附點音符的拉奏，在附點八分音符必須要拉奏的短一點，與後方的十六分音符有一些空間，而十六分音符不可過早出來。麥克威提到，在使用現代弓拉奏時要小心十六分音符的音過重，所以在拉奏附點音符時，右手力量可輕些，¹⁴⁵ 如譜例 5-4-4。

【譜例 5-4-4】附點音符運弓



總結以上拉法以及技巧，使用現代小提琴以及弓拉奏巴洛克語法時，除了先了解正確的巴洛克語法外，拉奏者必須要知道現代樂器以及巴洛克樂器的差異，可參考巴洛克樂器拉奏的方式，如運弓、音響等，並再加以斟酌是否適合使用。演奏者可融合上述之巴洛克語法與音樂性，來呈現適當的巴洛克音樂，並加入自身之對音樂的詮釋、樂感，並思考音樂的特質。隨著時代變遷，器樂本身形制的發展以及各國不同音樂的風格，小提琴的拉法越來越多樣化，「如何以現代小提琴拉奏正確語法」的確為現代小提琴演奏者的一大課題。

¹⁴⁵ McVeigh, Simon, "Sounds Authentic" from *The Strad*, March, 1985, p. 830

第六章 結語

被譽為十八世紀極具代表性的小提琴家及作曲家羅卡泰里，在當時的荷蘭地區得到了「地震」(the Earthquake)的稱號－他在阿姆斯特丹造成極大的震撼。¹⁴⁶《小提琴的藝術，作品三》藉由開發小提琴技術的可能性，來幫助其音樂感的實現。也因為要實現其樂感，比起單純炫技的曲目而言難上許多。如何忠實的呈現其音樂，本論文所探討之三部教學法為非常精典的教科書。

音樂家況茲說道：「在音樂作品中要做到良好的效果，必須依靠演出者以及作曲家合力完成」。¹⁴⁷如何正確的練習並詮釋樂曲，我們必須以樂曲當代的「音樂詮釋風格」為參考。如本論文所探討之羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》，在研究並拉奏此部作品同時，以十八世紀中葉三部代表性的教學法為參考並比較。如此一來，演奏者則可以詮釋出十八世紀時之音樂風格，以及作曲家欲表達的音樂以及內容。

由於近幾年台灣掀起了一股「古樂風潮」，因緣際會地，也讓筆者接觸到巴洛克音樂，並決定以此為主題來探討，期望能為台灣巴洛克音樂發展盡一份心力。在探討過程中，認為當時的教學法可找到應證並活用當代音樂的範例，因此選擇當時震撼全歐洲的作品。而由於羅卡泰里與三本教學法之作者都以義大利音樂風格為主，因此法式演奏學派則不在討論之內。

筆者選擇十八世紀具有「魔鬼」稱號的小提琴家羅卡泰里之作品《小提琴的藝術，

¹⁴⁶ Locatelli, P. A., *L'Arte del Violino, Op. 3, Op. 3. CD*

¹⁴⁷ Quantz, Johann. J, "On playing the flute", p. 120

作品三》做為研究樂曲。在羅卡泰里的作品當中，以《小提琴的藝術，作品三》最具代表性，這部作品展現了小提琴的各種特性，將小提琴這個樂器推向了音樂以及技巧的巔峰，更是影響到了十九世紀小提琴巨擘帕格尼尼。再者，如何做到正確的巴洛克音樂風格，以及傑米尼亞尼口中的「好的品味」(Good Taste)，筆者選擇十八世紀著名音樂家羅卡泰里以及三位音樂教育家傑米尼亞尼、塔梯尼以及莫札特之教學著作來探討比較。論文範疇則以義大利音樂以及義大利式演奏法為主，在當代亦具有特色之法式演奏法則先不探討。而在尋找文獻相關部分，對於這塊剛興起古樂風潮的台灣來說實在不易尋找，單以尋找羅卡泰里手稿譜以及總譜部分、三部教學法之部分即非常不易。而巴洛克時期之第一手資料相關文獻部分多以歐洲語系為主，有些文獻資料已有英文翻譯版本，有些則無。筆者以最大努力蒐集其文獻資料，將之作為統整並比較來完成此篇論文。

第二章筆者以十八世紀小提琴音樂為主，介紹其音樂背景、當時協奏曲發展之概況以及其所有教學法的探討。在第一節〈十八世紀義大利小提琴音樂背景〉中，筆者以國家為軸線—義大利、法國、德國以及英國為主來介紹當時的小提琴家、音樂家以及其音樂；第二節〈十八世紀的小提琴獨奏協奏曲〉部分說明當時器樂協奏曲的發展以及其種類，並以小提琴協奏曲為例子來探討。第三節〈十八世紀的小提琴教學法概況〉當中，筆者先講述教學法之起源，再以時間做為區隔介紹各國之教學法，比較並說明筆者以此三部教學法為主角來比較羅卡泰里作品之原因。

第三章為三大教學法之個別介紹以及其統合和比較。第一節至第三節筆者分別介紹傑米尼亞尼、塔梯尼以及莫札特之教學法，先介紹三位小提琴家之生平、作品，教學法

之版本以及影響力及重要性，再介紹並說明其教學法之內容。第四節筆者將三部教學法做比較，仔細地以譜例、表格以及文字說明傑米尼亞尼、塔梯尼以及莫札特三位小提琴家之相同以及不同之觀點。

第四章則進入本論文之研究樂曲—羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》。第一節為羅卡泰里生平及其作品之介紹；第二節為《小提琴的藝術，作品三》之創作背景以及其樂曲特色為主，筆者並以十八世紀音樂背景與其《小提琴的藝術，作品三》來探討其影響力以及探討當時音樂與此作品之相關性；第三節為《小提琴的藝術，作品三》之樂曲架構，《小提琴的藝術，作品三》中共有十二首小提琴協奏曲，每一首協奏曲都有其不同的調性、技巧、速度、節奏等等，羅卡泰里更是突破當時小提琴音樂以及技巧之極限，提升《小提琴的藝術，作品三》之價值；第四節筆者歸納了十二首小提琴協奏曲之技巧，將羅卡泰里在當代的突破以及創新做統整、歸納並比較。如此一來，對於此樂曲之概念將更加清晰。

第五章筆者以《小提琴的藝術，作品三》為主、三部教學法為輔來做演奏詮釋以及風格探討。第一節〈速度的選擇〉當中，筆者先說明音樂當中「速度」的起源，回歸到第十五世紀開始來探討音樂家們對於速度的詮釋以及意義，以及其發展到第十八世紀，在三部教學法中對於「速度」之定義，筆者也以況茲之教學法為輔來探討；第二節〈快慢板樂章的詮釋〉當中，筆者以《小提琴的藝術，作品三》第十二號為主，分別以弓法、運弓、把位以及裝飾奏來做為其詮釋探討，以三部教學法之觀點作為比較，筆者再將自己之觀點融入探討；第三節〈隨想曲的演奏技巧〉中，除了速度選擇之比較與建議之外，

筆者以其隨想曲之技巧為主探討其弓法、把位之運用，最後再探討隨想曲之裝飾奏；第四節為〈現代小提琴的巴洛克語法〉，小提琴及其音樂歷經了幾百年發展，經過了古典時期、浪漫時期，到了二十一世紀的今天，如何以現代小提琴拉奏出巴洛克語法，著實為一大課題。巴洛克小提琴之形制與現代小提琴不相同，其琴與弓之構造、聲響以及音色都不相同，筆者先介紹巴洛克琴、弓以及現代琴、弓構造不同之處，再說明其不同構造所產生之不同聲響及其音色，並以二十世紀著名巴洛克小提琴家之建議來給予演奏者在兩者之間拉奏時之建議，如運弓、把位等等之注意事項。最後，筆者以《小提琴的藝術，作品三》第十二號為主來說明其詮釋。

撰寫此論文期間，筆者歷經了兩場國立台灣師範大學之博士音樂會，其中音樂會之曲目以巴洛克為主，並使用真正的巴洛克小提琴來拉奏。在音樂會前排練的過程當中，除了了解音樂會中巴洛克本身曲目之外，筆者也以論文研究之三部教學法以及文獻做為參考範本，對於在詮釋巴洛克音樂有相當大的助益。除了使筆者真正清楚了解巴洛克音樂如何詮釋之外，也做到了正確的巴洛克音樂風格。而除了相關知識以外，實際接觸到巴洛克小提琴也啟發了筆者對於當時音樂的許多思考，筆者於第五章第四節當中提到，因為樂器本身構造之原因，不論在基本姿勢以及演奏方法也都相當的不同，筆者從中感受不同於現代小提琴的聲響、音色、以及樂感，並從中開發出更多種音樂的可能性。

另外，本論文除了其手稿樂譜、文獻資料之查詢外，詮釋部分筆者以自身拉奏巴洛克小提琴與現代小提琴之經驗，融合文獻資料中小提琴家，以及當今著名巴洛克小提琴家對於拉奏之建議，來完成此論文。筆者撰寫此論文實為拋磚引玉之舉，在樂曲以及教

學法當中或許還有許多尚未探討之處，期盼後人能做更進一步之研究。希冀以此文作為開端，日後能拓寬對於巴洛克音樂之深度以及廣度。

參 考 書 目

一、原典

Burney, Charles, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. London, 1789; Repr. ed. Frank Mercer, London: G.T. Foulis, 1935

Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. London: T. Becket & Co. Strand, 1771

Corette, Michel. *L'Ecoled'Orphee*. Paris: L'auteur, 1738

Corette, Michel. *L'art De se perfectionner dans le Violon*. Paris: L'auteur, 1782

Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London: 1751. Facs. ed. D. Boyden, London: Oxford University Press, 1952

Geminiani, Francesco. 《小提琴演奏之藝術》(*The Art of Playing on the Violin*)。蕭心筠譯，中國文化大學，2011

Geminiani, Francesco. *Rules for playing in a true Taste on the Violin, German Flute, Violoncello, and Harpsichord, particularly the Thorough Bass*. London: 1746. Facs. ed. C. Hoffmann, Münster: Mieroprint, 1990

Tartini, Giuseppe. *Traite des Agrement de la musique*. Trans. Cuthbert Girdlestone and ed. Erwin Jacobi. Celle: Hermann Moeck Verlag, 1961

Quantz, Johann J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: 1752
Trans. Edward Reilly. *On playing the flute*. 2nd ed. Boston: Northeastern University Press, 2001

Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: 1756. Trans. E. Knocker. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1951

二、專書著作

- Abraham, Gerald. *The New Oxford History of Music: Concert Music 1630-1750*. Oxford: Oxford University Press, 1986
- Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990
- Buelow, George, ed. J. *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Englewood Cliffs, N.J.:Prentice Hall College Div., 1993
- Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. Portland: Amadeus Press, 1992
- Damschroeder, David and Williams, David. D. *Music Theory from Zarlino to Schenker: a Bibliography and Guide*. New York: Pendragon Press, 1990
- Dunning, Albert. *Pietro Antonio Locatelli: Der Virtuose und seine Welt*. Buren: F. Knuf, 1981
- Gleason, Harold and Becker, Warren. *Music in the Baroque*. Bloomington: Frangipani Press Books, 1979
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press, 2007
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals: The Gallant Style, 1720-1780*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 2003
- Hill, John. W. *Baroque Music: Music in Western Europe 1580-1750*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 2005
- Houle, George. *Meter in Music, 1600-1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1987
- Kolneder, Walter. *Das Buch der Violine*. Trans. Reinhard G. Pauly. *The Amadeus Book of the Violin*. Portland: Amadeus Press, 1998

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post: Baroque Music*. Princeton : Princeton University, 1978

Neumann, Frederick. *Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer Books, 1993

Ott, Karin and Ott, Eugen. *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik*. Berlin: G. Ricordi & Co., 2010

Sadie, Julie. A. *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998

Schröder, Jaap. *Bach's Solo Violin Works*. New Haven: Yale University Press, 2007

Veilhan, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris: A. Leduc, 1979

三、論文

Scholz, Susanne. *The international symposium of strings and strings education: Violin bowing according to 16th, 17th and some 18th century evidence in violin and general music treatise*. (台北：中國文化大學，2010)

四、期刊

McVeigh, Simon. “*Sounds Authentic*” . *The Strad*. March, 1985

Schröder, Jaap and Hogwood, Christopher. “*The Developing Violin*” . *Early Music*, 1979

Walls, Peter. “*Violin Fingering in the 18th Century*” . *Early music*, 1984

五、樂譜

Locatelli, Pietro. *L'arte del violon, Op.3*. Amsterdam: K. Ch. Le Cène, 1733

Corelli, Arcangelo. *Violin Sonatas Op.5*. Amsterdam: Estienne Roger, 1710

六、影音資料

A. Locatelli: Concertos for Violin, Strings and Continuo, Op.3, Arts Music, 1999, CD

P. A. Locatelli: L'arte del Violino, Hyperion Records Limited, 1994, CD

七、網路資訊

Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

附 錄

Pietro Locatelli
L'arte del violin. Opera Terza
Concerto XII

羅卡泰里

《小提琴的藝術，作品三》

第十二號協奏曲總譜

總譜根據 1733 年由勒新納公司於阿姆斯特丹出版版本

(Amsterdam: K.Ch. Le Cene, pl. no.572, 1733)

張以利製譜

L'arte del violin, Op. 3, No.12

Il Labrinto Armonico

P. Locatelli

I

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola 1

Viola 2

Cello

Double Bass

6

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

2
11

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

15

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

20

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 20 through 23. The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The Violin section (Vln., Vln. I, Vln. II) plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The Viola section (Vla. 1, Vla. 2) plays a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) sections play a rhythmic pattern of quarter notes G2, A2, B2, and C3.

24

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 24 through 27. The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The Violin section (Vln., Vln. I, Vln. II) plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The Viola section (Vla. 1, Vla. 2) plays a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) sections play a rhythmic pattern of quarter notes G2, A2, B2, and C3.

4
26

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 26, 27, and 28. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 26 is characterized by a dense texture with sixteenth-note patterns in the Violin parts and eighth-note patterns in the lower strings. Measures 27 and 28 show a gradual simplification of the texture, with some instruments taking rests.

29

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 29, 30, 31, and 32. It features the same seven staves as the previous system. Measure 29 continues the complex texture with sixteenth-note patterns. Measures 30, 31, and 32 show a significant change in texture, with many instruments taking rests, particularly in the upper strings. The lower strings (Vc. and D.B.) continue to play a steady eighth-note pattern.

34

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 34 through 38. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff (Vln.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The Vln. I and Vln. II staves mirror this melody. The Vla. 1 and Vla. 2 staves are mostly silent, with some notes appearing in measures 36 and 37. The Vc. and D.B. staves provide a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

39

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. The key signature remains two sharps. The Vln. staff has a more active melodic line with slurs and accents. The Vln. I and Vln. II staves play a similar but slightly different melodic part. The Vla. 1 and Vla. 2 staves are mostly silent, with some notes in measure 39. The Vc. and D.B. staves continue with a steady harmonic accompaniment.

43

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 43 through 47. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a melodic line with some accidentals. The Viola, Cello, and Double Bass parts are mostly silent, indicated by horizontal lines.

48

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 48 through 52. All instruments are active. The Violin parts play a melodic line with eighth notes. The Viola, Cello, and Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

53

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 53 through 57. The key signature is two sharps (F# and C#). The top three staves (Violins) are in treble clef, and the bottom four staves (Violas, Violoncello, and Double Bass) are in bass clef. The Violin parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a rhythmic eighth-note pattern.

58

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 58 through 62. The key signature remains two sharps. The Violin parts continue with melodic lines, including some sixteenth-note passages. The Viola parts continue with their eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts continue with their rhythmic eighth-note pattern. There are some rests in the lower staves in the final measures of this system.

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

72

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 72 through 76. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin part begins with a melodic line in measure 72, while the other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

77

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 77 through 81. It features the same seven staves as the previous system. The Violin part continues its melodic line, and the other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The key signature remains two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 83-88. The score is for a string ensemble with parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measures 83-88 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the strings, with a change in dynamics and articulation at measure 84. Measure 89 is a full rest for all instruments.

Musical score for measures 89-94. The score is for a string ensemble with parts for Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measures 89-94 show a sustained harmonic texture in the Violin part, while all other instruments are in full rest.

98

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

107

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

12
116

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

125

Detailed description of the musical score: The score is written for a string ensemble. It consists of two systems of music. The first system covers measures 116 to 124. In this system, only the Violin I part has musical notation, consisting of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The other parts (Violin II, Viola 1, Viola 2, Violoncello, and Double Bass) are marked with a flat line, indicating they are silent. The second system covers measures 125 to 134. In measure 125, the Violoncello and Double Bass parts enter with a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The Violin I part continues its melodic line from the previous system. The other parts remain silent. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

134

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 134 through 142. The top staff (Violin) contains the primary melodic line, starting with a series of eighth notes and ending with a triplet of eighth notes. The remaining staves (Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Violoncello, and Double Bass) are marked with a flat line, indicating they are silent during this passage. The key signature is two sharps (F# and C#).

143

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 143 through 151. The top staff (Violin) features a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes at the end. The other staves (Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Violoncello, and Double Bass) are marked with a flat line, indicating they are silent. The key signature remains two sharps (F# and C#).

14
152

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

161

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

171

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

180

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

16
189

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

198

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

208

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

217

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Musical score for measures 226-232. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music begins with a whole rest in the first four measures, followed by a melodic line in the fifth measure that continues through the end of the system.

Musical score for measures 233-238. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music begins with a melodic line in the first measure, followed by a whole rest in the second measure, and then continues with a melodic line through the end of the system.

238

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 238 and 239. The top staff (Violin) features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The Violin I and II staves have simpler, more melodic lines. The Viola 1 and 2 staves play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass staves also play a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

240

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 240, 241, and 242. The top staff (Violin) has a very dense texture with many beamed notes. The Violin I and II staves have melodic lines with some grace notes. The Viola 1 and 2 staves continue with their eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass staves also continue with their eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

A musical score for a string ensemble, including Violins (Vln.), Violas (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in treble clef for the Violins and Violas, and bass clef for the Violoncello and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into three measures. The Violin I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Violoncello and Double Bass parts play a similar rhythmic accompaniment of quarter notes. The score ends with a double bar line.

II

Violin

Violin I

Violin II

Viola 1

Viola 2

Cello

Double Bass

This musical score is for a string ensemble. It features seven staves: Violin, Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin part has a melodic line with some rests. The Viola and Cello parts provide harmonic support with a steady rhythm. The Double Bass part follows a similar rhythmic pattern.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

8

This musical score continues from the previous system. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin part starts at measure 8 with a melodic line. The other instruments (Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Cello, and Double Bass) have rests in this system.

22
14

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

20

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

25

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

30

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

34

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

38

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

42

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 42 through 45. The first violin part (Vln.) features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) play a simple harmonic accompaniment consisting of quarter notes and rests.

46

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 46 through 49. The first violin part (Vln.) has a more active role with eighth-note patterns. The other instruments continue with their harmonic accompaniment, with some changes in the lower strings (Vc. and D.B.) in the later measures.

50

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

This system contains measures 50 through 53. The first violin part (Vln.) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) provide a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes, often including rests.

54

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

This system contains measures 54 through 57. The first violin part (Vln.) continues with its intricate melodic pattern. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) continue their accompaniment, with some changes in note values and rests across the measures.

58

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 58 to 61. The top staff (Vln.) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) provide a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes, often including rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

62

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 62 to 65. The top staff (Vln.) continues with a fast, intricate melodic line. The lower staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) continue their accompaniment, with some changes in note values and rests. The key signature remains two sharps.

66

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 66 through 69. The top staff (Vln.) features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The Violin I and II staves play sustained notes with some phrasing. The Viola 1 and 2 staves provide harmonic support with quarter and eighth notes. The Violoncello and Double Bass staves play a simple, sustained bass line with long note values.

70

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 through 73. The top staff (Vln.) continues with the rapid sixteenth-note pattern. The Violin I and II staves play sustained notes with some phrasing. The Viola 1 and 2 staves provide harmonic support with quarter and eighth notes. The Violoncello and Double Bass staves play a simple, sustained bass line with long note values.

74

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 74 through 77. The top staff (Vln.) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) provide harmonic support with simpler, mostly quarter and eighth notes, and rests.

78

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 78 through 81. The top staff (Vln.) has a more melodic line with some slurs and ties. The lower staves continue with harmonic support, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes.

III

Violin

Violin I

Violin II

Viola 1

Viola 2

Cello

Double Bass

This musical score is for the first system of a piece. It features seven staves: Violin, Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin part has a complex, ascending melodic line with many slurs and ties. The Violin I and II parts have more rhythmic, eighth-note patterns. The Viola parts have a mix of quarter and eighth notes. The Cello and Double Bass parts play a steady, rhythmic accompaniment of quarter notes.

8

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

This musical score is for the second system of a piece, starting at measure 8. It features seven staves: Vln., Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Vln. part continues with its complex, ascending melodic line. The Vln. I and II parts have rhythmic patterns. The Vla. parts have a mix of quarter and eighth notes. The Vc. and D.B. parts play a steady, rhythmic accompaniment of quarter notes.

16

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This musical score covers measures 16 through 22. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola I (Vla. 1), Viola II (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin part has a melodic line with many sharps. The Violin I and II parts have rhythmic patterns. The Viola I and II parts have sparse notes. The Vc. and D.B. parts have a steady eighth-note bass line.

23

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This musical score covers measures 23 through 29. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The Violin part continues with its melodic line. The Violin I and II parts have more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The Viola I and II parts have sparse notes. The Vc. and D.B. parts have a steady eighth-note bass line.

31

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

38

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Musical score for measures 33-45. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill at the end. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 53-65. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part continues with a melodic line, featuring some sixteenth-note passages. The other instruments continue with their respective parts, maintaining the harmonic structure.

62

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 62 through 69. The top staff (Violin) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The lower staves (Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2, Cello, and Double Bass) provide a steady accompaniment, primarily consisting of quarter and eighth notes with rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

70

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 through 77. The top staff (Violin) continues with its intricate melodic pattern. The lower staves show more active participation from the Violin I and II parts, with some eighth-note runs. The Viola and Cello parts also have more defined melodic lines, while the Double Bass continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps.

Musical score for measures 76-81. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic patterns.

Musical score for measures 82-87. The score continues for the same string ensemble. The Violin part continues with its intricate rhythmic pattern. The other instruments maintain their harmonic roles, with some changes in the Viola 1 and Viola 2 parts in the later measures.

88

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 88 through 93. The Violin I part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola 1 and 2 parts have a similar eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a simple eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

94

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system contains measures 94 through 99. The Violin I part continues with its complex rhythmic pattern, which becomes more melodic in the later measures. The Violin II part continues with its eighth-note accompaniment. The Viola 1 and 2 parts continue with their accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts continue with their accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

113

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 113 through 118. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Violin part begins with a melodic line of eighth notes. The Violin I and II parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a consistent eighth-note bass line.

119

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 119 through 124. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Violin part continues with a melodic line, now featuring some sixteenth-note passages. The Violin I and II parts have more active rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The Viola parts continue with their eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a consistent eighth-note bass line.

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

Vln. Vln. I Vln. II Vla. 1 Vla. 2 Vc. D.B.

138

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

145

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

41
153

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

161

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

167

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

171

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Musical score for measures 176-182. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Violin parts and a steady eighth-note accompaniment in the lower strings. A fermata is placed over the final measure of this system.

Musical score for measures 183-189. The score continues for the same string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music continues with the same complex texture, featuring rapid sixteenth-note passages in the Violin parts and a steady eighth-note accompaniment in the lower strings.

191

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 191 through 198. The Vln. part features a melodic line with eighth-note patterns. The Vln. I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. 1 and 2 parts play a simple harmonic accompaniment. The Vc. and D.B. parts play a steady eighth-note bass line.

199

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 199 through 206. Measure 199 features a prominent melodic flourish in the Vln. part. The Vln. I and II parts continue with their rhythmic accompaniment. The Vla. 1 and 2 parts play a simple harmonic accompaniment. The Vc. and D.B. parts play a steady eighth-note bass line. A trill (tr) is marked in the Vln. II part in measure 200.

Musical score for measures 209-220. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 221-230. The score continues the string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part continues with its melodic line, and the other instruments maintain their harmonic and rhythmic roles.

234

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 234 through 46. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin part begins with a melodic line of eighth notes, while the other instruments provide a steady accompaniment of quarter notes. The measure number '234' is written above the first staff, and '46' is written in the top right corner of the system.

245

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 245 through 46. It features the same seven staves as the previous system. The Violin part continues with a melodic line, showing some dynamic markings like 'f' and 'mf'. The accompaniment remains consistent with quarter notes. The measure number '245' is written above the first staff, and '46' is written in the top right corner of the system.

Musical score for measures 253-262. The score is for a string ensemble in G major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 263-272. The score continues the string ensemble in G major. The Violin part continues with its intricate melodic line. The other instruments maintain their harmonic roles, with some changes in rhythm and dynamics.

274

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 274 to 286. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin part has a melodic line with eighth-note patterns. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes.

287

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 287 to 299. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The Violin part continues its melodic line, which becomes more complex and includes sixteenth-note passages in the later measures. The other instruments continue their harmonic and rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 49-55. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rests.

Musical score for measures 304-310. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rests. Trills (tr) are indicated in measures 305 and 306 for the Violin I and Violin II parts.

313

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

321

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Musical score for measures 329-336. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns, including quarter notes and eighth notes.

Musical score for measures 337-344. The score continues for the string ensemble in D major. The Violin part continues with its complex rhythmic pattern. The other instruments provide harmonic support, with the Viola 1 and Viola 2 parts showing some melodic movement. The Violoncello and Double Bass parts feature a steady rhythmic pattern of quarter notes.

345

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

351

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

Musical score for measures 356-361. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Violin I part has a simpler melody with rests. The Violin II, Viola 1, Viola 2, Vc., and D.B. parts are mostly silent, indicated by horizontal lines on their staves.

Musical score for measures 362-367. The score continues for the same string ensemble. The Violin part continues with its complex eighth-note pattern. The Violin I part remains mostly silent. The Violin II part has a simple melody with a sharp sign (#) above the second measure. The Viola 1, Viola 2, Vc., and D.B. parts are mostly silent, indicated by horizontal lines on their staves.

366

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 366 to 370. The Vln. part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Vln. II plays a simple eighth-note line. The other instruments (Vla. 1, Vla. 2, Vc., D.B.) are marked with rests.

370

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 370 to 374. The Vln. part continues with a complex rhythmic pattern. Vln. II plays a simple eighth-note line. The other instruments (Vla. 1, Vla. 2, Vc., D.B.) are marked with rests.

Musical score for measures 374-377. The score is for a string ensemble in D major. The instruments are Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violin part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The other instruments (Vln. I, Vla. 1, Vla. 2, Vc., D.B.) are marked with rests, indicating they are silent during these measures.

Musical score for measures 378-385. The score continues for the string ensemble in D major. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Violin I part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola 1 and Viola 2 parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment.

385

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

392

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

57
398

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

406

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

416

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 416 to 426. It features seven staves: Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin parts play a melodic line with eighth-note patterns, while the Viola and Cello/Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and patterns.

427

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system of musical notation covers measures 427 to 436. It features the same seven staves as the previous system. The Violin parts continue with their melodic lines, showing some changes in articulation and dynamics. The Viola and Cello/Double Bass parts maintain their rhythmic accompaniment, with some changes in the bass line's texture.

436

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

445

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

450

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

455

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

61
460

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

465

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

470

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

475

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

478

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

This system contains measures 478 through 481. The Violin part (Vln.) features a melodic line starting with eighth notes and moving to sixteenth notes in the final measure. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.) parts are all silent, indicated by a horizontal line with a bar across the staff.

482

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

This system contains measures 482 through 485. The Violin part (Vln.) continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.) parts remain silent, indicated by a horizontal line with a bar across the staff.

487

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

492

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

496

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

499

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

504

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

510

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

518

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

522

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

525

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 525 and 526. The top staff, labeled 'Vln.', contains a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The line begins with a series of eighth notes, followed by a change in rhythm and pitch. The remaining staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) are marked with a horizontal line and a short vertical bar, indicating they are silent during these measures.

527

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 527 and 528. The top staff, labeled 'Vln.', continues the melodic line from the previous system. The line starts with eighth notes, then transitions to a different rhythmic pattern. The other staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) remain silent, indicated by horizontal lines with short vertical bars.

529

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

531

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

533

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 533 and 534. The top staff, labeled 'Vln.', contains the primary melodic line. It begins with a sixteenth-note triplet in measure 533, followed by a quarter-note triplet, and continues with a steady eighth-note pattern. The key signature is two sharps (F# and C#). The remaining staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) are marked with a horizontal line and a short vertical bar, indicating they are silent during these measures.

535

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 535 and 536. The top staff, labeled 'Vln.', continues the melodic line from the previous system. It features a sixteenth-note triplet in measure 535, followed by a quarter-note triplet, and then a steady eighth-note pattern. The key signature remains two sharps. The other staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) are again marked as silent with a horizontal line and a short vertical bar.

537

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 537 and 538. The first violin part (Vln.) has a melodic line consisting of eighth-note patterns. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) are marked with a flat line, indicating they are silent during these measures.

539

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

This system contains measures 539, 540, 541, and 542. The first violin part (Vln.) continues with its melodic line. In measure 541, the other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) enter with a sustained chord, indicated by a vertical line with a brace and a fermata.

543

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 543 through 550. The Vln. (Violin) staff is the only one with notes, featuring a melodic line of eighth notes that moves in a generally upward and then downward trajectory. The Vln. I and Vln. II staves, along with the Vla. 1, Vla. 2, Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass) staves, all contain rests, indicating they are silent during this passage.

551

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 551 through 558. The Vln. staff continues with its melodic line. In measure 551, the Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B. staves all play a whole note (c). In measure 552, the Vln. I and Vln. II staves play a whole note (c), while the Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B. staves play a whole rest. From measure 553 to 558, all staves (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and D.B.) play a whole rest, while the Vln. staff continues with its melodic line.

554

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

558

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

562

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

566

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

570

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

576

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

584

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

587

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

591

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

595

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

602

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

612

Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla. 1
Vla. 2
Vc.
D.B.

619

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.

626

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

D.B.