

第二章 帕格尼尼的音樂、技巧與演奏

地理書上記載，義大利西北部海港熱那亞(Genoa)自中世紀以來就是貿易中心和航海基地，發現新大陸的探險家哥倫布約 1451 年誕生於斯。如今，它靠鋼鐵和造船工業維持繁榮，人口七十多萬。對愛樂者來說，熱那亞具有另一層重要歷史意義——它是最偉大展技小提琴家帕格尼尼的故鄉。

帕格尼尼與貝多芬、舒伯特等音樂家同時期活躍於義大利，據說凡是聽過他的演奏的人，都為其過於超群的神技般的技巧而驚嘆。批評家馬克思曾經發表評論說：「那與其說是小提琴演奏，或說是音樂，毋寧說是魔術。即使說是音樂，也絕對不是普通的音樂。」

據說帕格尼尼早在 12 歲時就舉行公開演奏會，不僅演奏柯瑞里和塔替尼(Tartini)的作品，還演奏了自己的作品《卡馬尼奧拉》(Carmangole Variations)，是用一個流行曲調為主題的變奏曲。到 15 歲左右，便以天才小提琴家的身份開始到各地進行巡迴演出，並為他賺進大筆的財富。但是這也帶來不良影響，大約從這時候他開始放蕩，因揮霍無度而負債，也因酗酒和風流，損害了天生虛弱的身體。雖然如此，每當他窮困潦倒之時，他都能幸運地碰上有錢的女性或支持者，幫助他重新站起來繼續從事演奏。

有關帕格尼尼的軼聞當中，有許多形形色色的傳說，比如：當著聽眾的面，把本來是四根弦的小提琴琴弦弄斷三根，僅用一根 G 弦來演奏難曲；把小提琴的琴弦繃在木鞋上來演奏樂曲；由於社會

上傳說他是「惡魔附身」，因而在法國他還曾被人要求「拿出說明自己是人的證件」在我們能夠比較清楚地看到帕格尼尼的藝術奧秘之前，必須去掉多年來一些流言蜚語的人給我們灌輸的錯誤觀念。

第一節 帕格尼尼的音樂特質

1828年，帕格尼尼來到維也納，他的演奏魔力已席捲維也納全市，當時在維也納的天才法朗茲·舒伯特，也為那如癡如醉的神妙旋律，為帕格尼尼留下了一句最美麗的證言：「帕格尼尼的慢板，讓我聽到天使的歌唱。」並且又跟友人說到：「像這樣一位卓越的小提琴演奏家，這世上不會再有的。」

帕格尼尼的音樂融合了十九世紀初美聲派歌劇的旋律特色，不管是純以練習和技巧為探索目的的《24首隨想曲》，或是以合奏樂趣為貴族飲食伴奏的室內樂。帕格尼尼樂曲上的兩難就是：為達到他的艱難技巧，小提琴反覆操練同一種音型的結果，很容易變成Mannerism（固守原型、千篇一律的手法），可是帕格尼尼音樂中自然流暢的義大利歌謠風，卻偏偏最怕這種Mannerism的介入，這些音樂應該要演奏得有如即興一般的隨興而討人喜愛。⁴³

義大利的小提琴音樂分為兩個時代，早期是柯瑞里、塔替尼、與韋瓦第等巴洛克作曲家的天下，後來就是帕格尼尼了；他出現在義大利歌劇最盛的時期，作品也受到羅西尼、董尼才悌、與白利尼

⁴³周逸文，“帕格尼尼的魅力”，音樂月刊，民89年4月，頁90。

的影響，帕格尼尼的小提琴作品有很多詠嘆調、宣序調和其他歌劇的成分。⁴⁴

帕格尼尼的音樂特質之所以帶有濃濃的歌劇味，當然是與當時的音樂環境有關。從 1810 年，喬奇諾·羅西尼(Gioacchino Rossini, c.1792~1868)的第一齣歌劇《結婚證書》(La Cambiale di Matrimonio) 誕生的那年，到 1848 年，也就是葛達諾·董尼才悌(Gaetano Donizetti, c.1797~1848)與世長辭那年，義大利歌劇界呈現三足鼎立的局面，這三位義大利歌劇界的作曲大師即為羅西尼、董尼才悌、與白利尼(Vincenzo Bellini, c.1801~1835)。他們的歌劇唯演唱家與其演唱的歌曲是尚，其泰半僅為了取悅眾人而已，他們辛苦編創出來的藝術唯氾濫的情感與高超的歌技是尚，並不希望聞者深思其中義理，或警世悌勵，但也正因如此，他們的歌劇才能夠膾炙人口。⁴⁵帕格尼尼基於此觀點，也經常以歌劇中的旋律為主題，作出一連串花樣百出的炫技效果，以便能討好群眾。白遼士曾抱怨道：「義大利人把音樂視作官能享受，此外無他。因為他們對高貴的思想表達之敬意，絕不比他們對烹調技術的敬意來得崇高。他們希望音樂能像一盤通心麵，隨時得以攪和食之，不需多加思考，也不必花費心神多加注意。」⁴⁶

幽默的羅西尼據說曾經表示他一生只哭過三次：「頭一次是他一齣歌劇演出失敗時；第二次是他在一回野餐時不慎將一隻烤火雞掉

⁴⁴黃志全，「今年樂團不寂寞大師阿卡多如期來訪」，音樂與音響雜誌，162 期：93。

⁴⁵Harold C. Schonberg(著)，陳琳琳(譯)，《歌劇、歌曲、華爾滋》，頁 1。

⁴⁶同上註，頁 3-4。

入河裡；而第三次則是他首度聽到帕格尼尼的演奏。」帕格尼尼以義大利為中心展開華麗的演奏活動時，比他年輕十歲的羅西尼也正以歌劇作曲家的身分活躍，兩人於 1818 年相識於波隆那(Bologna)。羅西尼當時年紀雖輕，但已獲得響亮的名聲，讓羅西尼聲名鵲起的因素莫過於其音樂的旋律，這一點連華格納(R.Wagner)也不得不承認。華格納寫到：「羅西尼無視於前人所留下的浩帙繁卷，反而轉身諦聽百姓口中沒有樂譜的天然歌聲。他穿越過重重浮濫的技巧，所聽到的天籟為世人所罕聞：坦蕩、悅耳，而且是絕對旋律性的旋律，也就是說讓旋律保持純然的旋律，絕不參雜其他成分。」⁴⁷這可能就是為什麼帕格尼尼會喜歡羅西尼的音樂之因素吧。1813 年，羅西尼隨著兩部大作《唐克雷第》(Tancredi)與《義大利少女在阿爾及利亞》(L'Italiana in Algeri)而馳名世界。這兩部歌劇在威尼斯首演時，當地的愛樂者興高彩烈地互相擁抱，喜溢眉梢的說到：「我們的祈馬羅沙又來了。」這是由於羅西尼的《唐克雷第》活生生的使 1801 年死於威尼斯的祈馬羅沙⁴⁸ (Domenico Cimarosa)再度復活之故。⁴⁹帕格尼尼也曾擷取這齣歌劇的其中一段詠嘆調 “Oh! Patria!...Di tanti palpiti”寫成著名的《心慌意亂變奏曲》(I palpiti,op.13)。湊巧的是，帕格尼尼在任何一方面都成為羅西尼的支柱；1821 年 1 月，

⁴⁷Harold C. Schonberg(著)，陳琳琳(譯)，《歌劇、歌曲、華爾滋》，頁 9。

⁴⁸祈馬羅沙(D. Cimarosa, 1749-1801)：義大利歌劇作曲家。11 歲起的 11 年間就讀於那不勒斯(Naples)的一間音樂院---Santa Maria di Loreta，並學習了義大利各大巨匠的聲樂風格。1780-1787 年間，他與當時義大利歌劇第一把交椅的派賽羅(G. Paisiello)互爭頭角，從這時起，他的名聲逐漸傳至全歐。他創作了約 70 齣左右的莊嚴歌劇與喜歌劇、6 齣神劇、7 齣清唱劇、教會音樂等等。他繼承了派賽羅為首的十八世紀義大利喜歌劇的傳統，然後再傳給羅西尼與董尼才悌。

⁴⁹F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 29。

帕格尼尼回到羅馬，正好來得及為羅西尼的歌劇《沙布朗的馬蒂爾德》(Matilde di Shabran)指揮預演與頭兩場演出，解除了羅西尼的危難，因為正式的指揮在預演前中風，而一時又無法找到其他代替者。帕格尼尼不但執行指揮的工作，並且在一位法國號手病倒時，他還用中提琴來獨奏。⁵⁰帕格尼尼以彈奏羅西尼的曲譜為樂，除了上述的“*I palpiti*”之外，他的變奏曲“*Non piu mesta, op.12*”的主題則擷取自羅西尼的歌劇“*La Cenerentola*”(灰姑娘)中終曲詠嘆調的“*Nacqui all'affanno...Non piu mesta*”。羅西尼本人對帕格尼尼的偉大才能，也一直寄予最大的尊敬，後來在巴黎時，曾如下說到：「帕格尼尼是位無與倫比的小提琴演奏家。但是，他卻被小提琴的演奏給抹殺了，在歌劇音樂方面，他沒有盡全力作曲，這點最讓人感到可惜。如果，他能將那非凡的才能放在歌劇音樂的作曲上，成為歌劇作曲家，且誇示義大利，乃輕而易舉。」⁵¹但是，之後羅西尼又說到：「帕格尼尼沒有走上歌劇寫作的路子，實在是我們義大利歌劇作家們莫大的幸運，否則我們只有被籠罩在他那舉世無雙的音樂天才的背影裡發抖的份兒。」⁵²

1832年，帕格尼尼前往巴黎召開演奏會，一連開了十幾場，這些演奏會場場勝利。當時聞名巴黎的一流樂評家布拉茲，於第三場演奏會之後，針對演奏會的音樂性價值而言，說到：「帕格尼尼是另一個音樂上的奇蹟。他的作品以及小提琴演奏上的技術發現，都遙

⁵⁰Francis Toye(原著)，丁 (譯)，〈羅西尼其人其事〉，(台北：世界文物出版社，1997)，頁99。

⁵¹F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁32-33。

⁵²E.W.Heine(原著)，林玉嬌(譯)，“帕格尼尼為什麼保持沉默？”，音樂月刊，民78年3月，頁103。

遙的凌越在人類想像概念之上。這真是所謂的天才之技。他特別為巴黎寫作的協奏曲(指他的 D 大調小提琴協奏曲)，在演奏之際，真是巴黎所有音樂家與愛樂者的無上榮譽。此外，他能看穿法國因喜歡優雅的浪漫情調而喜歡優雅音樂的個性，這也是帕格尼尼敏銳的本性。法國人最喜歡有個性、旋律色彩優美且帶有幾分樸素陰影、如夢而有大胆幻想的作品。帕格尼尼的作品中，就如斯貫穿著許多個人色彩濃厚，如畫一般的美麗效果。獨奏部份中的多樣音性，宛如是不盡的泉源，在喚出管絃樂的對比下，卓拔的自由性，更猶如夢一般的美麗回憶。所有的魔術就在他的手中一觸即發。」⁵³帕格尼尼的名字與聲譽在巴黎雖然已經十分鞏固，他演奏的風格卻完全與巴黎的小提琴學派相反，他必須征服的不僅是音樂的品味而已，還有根深蒂固的風格與技巧之偏見。

音樂史記載帕格尼尼的小提琴技巧前無古人後無來者，足以跟魔鬼平起平坐，不過，他所寫的作品卻被若干學者評為「就像夏天夜晚的華麗煙火，一個接一個閃，有效，值得尊敬，但全都相同。」宿命的是，後輩小提琴展技名家一旦被烙上帕格尼尼印記，這句話好像自動發揮效用，他就會長久被定位在演奏華麗展技曲的層面，別的曲目彷彿與他無緣。帕格尼尼被世人誤解為技巧家，可以說是帕格尼尼音樂最悲哀的地方。其實，帕格尼尼是一位優秀的作曲家，關於這一點，費第斯曾經評論道：「帕格尼尼的作品中，隱含著極大的價值，諸如新理念、形式的優雅性、和聲的豐富性、以及樂器編

⁵³F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 74-75。

制的多樣性等。這些特徵在他的協奏曲中尤其格外的顯著。因此，他的作品在小提琴協奏曲的領域裡，也給了後世作曲家們莫大的啟示。帕格尼尼的協奏曲，不僅擁有新的動機，更刷新了維歐替所代表的古典協奏曲之理念，盡最大的能限應用樂器效果，而精采的獨奏樂器與管絃樂取得融合的統一，這就是帕格尼尼的音樂。這點也是所有身兼作曲家的小提琴演奏家所必須學習的。帕格尼尼的音樂，就樂器的編成，不僅內容豐富，且能與獨奏小提琴的主題純粹化合為一。就序曲而言，也決不是單純的均整形，而是全部皆富有新魅力的變化。」⁵⁴著名小提琴家阿卡多(Salvatore Accardo)也認為：「帕格尼尼的慢板樂章是有史以來最美麗的小提琴篇章。」這令人想到舒伯特對帕格尼尼的讚賞：「我聽到天使在歌唱」，而非一般的「魔鬼提琴手」形象。帕格尼尼的《作品 2》、《作品 3》的小提琴與吉他的奏鳴曲，《作品 4》、《作品 5》的小提琴與中提琴、大提琴、吉他的弦樂四重奏，為小提琴與鋼琴而寫的《cantabile in D major》，以及小提琴協奏曲裡的慢板樂章等等，都是以「音樂」為主，技巧較平民化，尤其是他的弦樂四重奏作品，其音樂中有一種單純、小巧可愛，愉快而輕鬆，調性變化流暢而且旋律非常的自然，有著義大利地中海式小夜曲性格，有一股簡潔而迷人的歌謠美感，將弦樂四重奏原本嚴肅的面貌完全剝離了。

事實上，所有嘗試描述帕格尼尼演奏的評論者都曾提及他的感情深度以及他所使用的無限多種音色。把他的音樂歸類於「炫技之

⁵⁴F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 119。

作」而忘記他對歌劇的喜愛，將是一個嚴重的錯誤，因為他就是利用對歌劇的喜愛來建構他所有作品中的旋律、戲劇張力、以及淘氣的幽默。那個時代的義大利歌劇，尤其是羅西尼，是領略帕格尼尼風格的最佳導引。像帕格尼尼那種揉合美聲歌劇詠嘆調和跑馬歌(cabaletta)、以及音樂中的那股樂天知命作法，在現代幾乎就成了失傳的藝術，很多提琴家只是想展現帕格尼尼作品中的技巧層面，但這樣演奏根本顯不出品味和美感，反而把帕格尼尼拉得有如機器音樂；再者，我們不能以要求柴可夫斯基(P.I. Tchaikovsky)、或布拉姆斯協奏曲的美學標準去要求帕格尼尼的音樂，他們是完全不同的音樂風格。⁵⁵

帕格尼尼的音樂在二十世紀產生了很大的誤解。我們的音樂觀崇尚曲意崇高、鄙視多餘的技巧，這些都讓帕格尼尼音樂中重要的元素相形之下成為無用武之地的經營。其實，帕格尼尼的音樂雖然揉合了艱難的提琴技巧，其最終的目的是包裝在義大利糕餅下，如果不能理解帕格尼尼音樂中那股樂天知命和享受的層面，而逕自在他的音樂中尋找技巧和難度，將使他的音樂難以下嚥，就好像是失去了香鬆甜濃的巧克力味，徒具視覺美的「提那密蘇」蛋糕一樣。⁵⁶這正是帕格尼尼音樂越來越難被成功呈現的原因。

第二節 吉他家的帕格尼尼

⁵⁵周逸文，“具人性溫暖的帕格尼尼”，音樂月刊，民 89 年 1 月，頁 104。

⁵⁶周逸文，“帕格尼尼的魅力”，音樂月刊，民 89 年 4 月，頁 89。

帕格尼尼為小提琴與吉他寫了許多二重奏曲，⁵⁷也為吉他寫了
吉他四重奏曲。他為鋼琴與小提琴寫作的作品數量並不多，最有名
的作品即為《Cantabile in D major for violin and piano》，⁵⁸於 1922
年出版。

根據蕭特基的描述：「最初和帕格尼尼見面時，他的床上就放著
一把吉他，由於聽說他也是吉他名手，因此，當我問及有關吉他方
面時，他卻對我說：我自己並談不上喜歡吉他，我只是為了總結我
的思考才彈吉他，當我的作曲樂興湧上時，小提琴無法表現的幻想
曲就可以用吉他表現，這就是我眼前擁有吉他的理由。」帕格尼尼
是位卓越的吉他演奏者，並曾為吉他作曲，其後又加上小提琴的編
曲，這雖不為一般所知，但卻是一個事實。一七九五年(帕格尼尼十
三歲時)，父親帶他至帕馬(Parma)跟隨羅拉學琴，羅拉除了是小提
琴家之外，也是位吉他名手，曾經寫作含有吉他的室內樂曲。因此，
帕格尼尼在羅拉門下除了學習小提琴外，想必也學了吉他的演奏技
巧。

在帕格尼尼的親交之中，也有一位吉他演奏家，他就是路易吉
·雷亞尼(L. Legnani)。雷亞尼是義大利聞名的吉他演奏家，他曾和
帕格尼尼一起同台演出，並為帕格尼尼的《威尼斯狂歡節》變奏曲
擔任伴奏。⁵⁹若依照音樂史家費第斯的記載，雷亞尼在德國、奧地
利、和蘇俄等地旅行演奏大獲成功之後，即於 1825 年返回祖國義大

⁵⁷請參閱附錄一「帕格尼尼作品一覽表」。

⁵⁸同上註。

⁵⁹F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，
1984)，頁 94。

利，並暫居於熱那亞教授吉他，就在此一時期，他和帕格尼尼結為密友，其後，在 1827 年兩人隨即偕同赴瑞士旅行演奏，在歸途中又巡迴維也納，於此更獲得了凱旋將軍一般的勝利。

到了 1834 年的夏天之後，疲憊的帕格尼尼有隱退的計劃，於是回到帕馬，帕格尼尼就在此地招待雷亞尼，同時，雷亞尼也在此時幫忙帕格尼尼整理過去所譜的吉他曲或出版等等。

帕格尼尼的吉他為法國的吉他製作家洛貝魯所作。這把吉他曾為某樂器店主人比洛姆所借，並邀求帕格尼尼在琴橋的左邊簽名；其後，比洛姆又把這支吉他尊讓給作曲家白遼士，而白遼士也在琴橋的右邊簽名。此琴一度成為西德哈伊牙博物館的珍藏品，1925 年又移往東德的萊比錫。曾監修帕格尼尼樂曲的德籍音樂家萊弗林肯，就在其序文裡寫道：「其小提琴的演奏是吉他性的，而吉他的演奏則為小提琴性的。他把這兩種樂器的特性合而為一，並化成一股相互的力量。倘若只停留在兩種樂器的個別範圍內，恐怕也就難以成就巨匠的頭銜了。」這真是一語道破的透徹評語。

第三節 卡爾·格爾(Carl Guhr)對於帕格尼尼演奏技巧的描述

1829 年，帕格尼尼來到了德國，他先經由奧格斯堡、斯圖加特、克斯魯等地、才來到法蘭克福。對帕格尼尼而言，法蘭克福是一個重要的過程。由於在法蘭克福做長期的居留，使得當地的樂長兼卓越小提琴演奏家的卡爾·格爾，得以精確觀察到帕格尼尼的演奏樣

式，同時也因而寫了一本題為「帕格尼尼的小提琴演奏法」(*Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen*, 1829)一書，裡面提供了豐富的帕格尼尼演奏風格的資料。本書並不是一本綜合性的小提琴教學法，他專門討論了帕格尼尼的樂器的調音、弓法、左手撥奏與弓法的結合、泛音在單音和雙音中的應用、在一根弦上演奏(*una corda*)以及帕格尼尼聞名的特技等等。

在帕格尼尼停留法蘭克福的 8 個月間，格爾不僅是聽盡了其演奏，也獲得了許多和帕格尼尼交談的機會。每當這個時候，帕格尼尼就會變得相當可愛動人。但是，每當話題牽扯到試探的階段時，譬如他的小提琴演奏法或練習方法等等，帕格尼尼就會曖昧的答道：「誰都會有秘密，不是嗎？」但無論如何，格爾仍是決心誘出其秘密。在其著書「帕格尼尼的小提琴演奏法」最初的部分裡，格爾就如下寫道：

「幾年前我在巴黎時，很幸運的能聆聽到幾位法蘭斯派小提琴大家的演奏，諸如拜尤(Pierre Baillot) 拉豐、及貝里奧特(C.de Beriot)等等。他們的才能所給人的深切銘感，至今還宛如在昨夜。但是，他們的演奏卻幾乎是大同小異。固然他們也有個人的風格與樣式，但他們的運弓法與發聲法，就整體言之，可說是如出一轍。」

「然而，帕格尼尼就與他們不同了。他的樣式是全新的，前所未聞的。在這項樂器上，他引出了許多誰都想像不到的效果，當然，這是無法用言語表達的。至今我們可以看到羅德、拜尤、克羅采等小提琴名人竭力引出小提琴樂器的所有可能性，同時，也由於技術

面的顯著發展，而驅使他們盡可能的造出多樣的運弓法。由此，而樹立了纖細的表現與完整的演奏方法。他們憑藉著此一被完成的小提琴技術，欲以對抗人類的聲音，而描繪出我們的情感動態。此外，他們還站在柯瑞里、塔替尼、韋瓦第等前輩的基礎上，大步邁進，繼續開發，欲使小提琴這項樂器走向支配人類靈魂為其目標。從此一觀點，他們的偉大實乎超然，應該是無人可及了。」

「但是，一聽到帕格尼尼的演奏，再把他和這些人做一比較，我們就不得不承認，帕格尼尼全然打破了過去由許多演奏家所築起的界線，這個可能性的框框，在帕格尼尼所開拓的新門徑下，已招架不住。但是，這一條新門徑，確唯一他一人得以成就獨走，因此，他和其他偉大的小提琴家根本就走在不同的道上。剛開始聽他演奏的人，都會感受到一股全新而難以預見的驚訝，隨後便在他的演奏操縱下，出竅似的渾然忘我。聽者無法捕捉帕格尼尼那令人驚嚇的魔力，而帕格尼尼正是以這魔力來支配他的樂器。他那無懈可擊的全然技巧，自始至終皆凌駕在無形之上，無不令聽者入迷。他的幻想曲毫無限際的像四方而擴散，並應用小提琴的崇高音色，搖動了每個人的靈魂。」

「帕格尼尼和其他小提琴家的最大不同點，乃在於音的色彩。此一色彩的變化，諸如弓與左手撥奏的混合、單音或雙音的泛音之多樣性、以及 G 弦上所表現的獨特高音。此外，他那許多恰似魔鬼而令人難以置信的至難作品，也都一一呈示出帕格尼尼的獨特性。」

「還有，帕格尼尼喜歡使用非常細而柔的琴弦⁶⁰，這點也是值得注目的。一般而言，柔細的琴弦只在特殊場合才使用，但帕格尼尼卻一反風俗，喜歡使用這種琴弦。究其原因，不外乎是因為帕格尼尼在高把位的演奏非常頻繁，還有泛音，特別是技巧性的泛音，用細而柔的琴弦則可輕易響出。」

「此外，帕格尼尼也使用獨特的變格調弦(scordatura)。在演奏當中，他時常將全部的弦調高半音，或僅將 G 弦調高小三度。這樣的調弦工作，當然是在剎那間進行，其靈巧性達到爐火純青的境界。調弦的過程，從沒有一次讓聽眾識破，且每次的調弦都如同教堂鐘聲那樣的準確。」

「帕格尼尼為何會使用細的羊腸弦，從以上的說明想必已可瞭解。另外，強韌的琴弦往往會造成過度尖銳的聲音，也是一個原因。至於琴弦的五度調音，帕格尼尼當然也是相當重視，這也是他屢屢在進行雙重泛音的演奏時，不可或缺的條件。他所使用的 G 弦羊腸弦，是從各種強度的弦線中精選出來，特別是弦上的細銀線卷的品質以及密度，都做了詳細的檢查，如此才得以獲得演奏高音域時的絕對保證。在他的運弓中，最引人注目的，莫過於在跳弓的演奏之際，這種跳弓屢屢被應用在快速音群的演奏中。」

⁶⁰Carl Flesch 在他所著的 “*The Art of Violin Playing*” 一書中有提到：「我們先人所用的弦比我們現在用的要細，這一事實可以從下面事情中得到證明：約在 1921 年肖特(Schott)琴弦製造廠的廠主拿出一封帕格尼尼寫的信給著名的小提琴家黑爾曼(H. Heermann)看，帕格尼尼在信中附了一些琴弦樣品，要求當時的廠主照那些樣子為他製弦。黑爾曼借出這些弦，用量弦器測量其粗細，測量結果使他很驚訝，D 弦很軟，其硬度和今天所用的 A 弦一樣，A 弦則和今天的 E 弦一樣細，E 弦只像一條粗的線而已。另外，弦細這個事實似乎也可以證明以前的小提琴不強調要演奏「大的」聲音。

「他的斷音奏法(staccato)，更不可與其他有名的小提琴等量齊觀。他在演奏斷音時，弓在小提琴的弦上，就宛如馬鞭那般柔軟的顫顫飄動，並以閃電的速度將幾個樂句的音階用斷奏清晰的拉奏出。一個一個的音，就宛如從他的指掌中掉落出來的小粒珍珠一般，飛躍而出。此一運弓的多樣性，實令人嘆為觀止。即使在最急板(Prestissimo)時，極短的音也依然一個一個清楚的切分出，在任何情況下，速度的把握也穩如泰山，從不狂亂。另一方面，他在長音的緩慢運弓時，也可看出有一種莫名的力度在運作。拉奏慢板的樂章時，其深度與力度，乃是絕於語言文字的不二法門，無可奉告。這種慢板的演奏，在帕格尼尼的悠然拉奏之下，柔情萬種，一如詠唱傷心而深嘆的歌聲。」

據格爾的指摘，長音與左手撥奏同時演奏(combination of bowing and left-hand pizzicato)的技法，在梅斯托利諾⁶¹ (Mestrino, c.1748-89)的時代已常被使用，但由於法國派與德國派均忽視此一技法，結果才造成德、法兩國後來完全遺忘的局面。於此，帕格尼尼就再度將此一技法，重新鼓吹出一般新氣象。

「就小提琴樂器的技術而言，帕格尼尼也教給了我們許多。譬如：柔弱的羊腸弦可以發出有深度而具力度美的音響；再者，如帕格尼尼的小提琴之琴橋(bridge)，則向右邊稍微削平，這即使在最高把位時，仍然可以同時演奏三條弦。」

⁶¹據 Robin Stowell 所著的 “*Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*” 一書當中，特別注釋著：「在 Fayolle 的著書 “*Paganini et Bériot*” 之第 49-50 頁，有提到：Fayolle 認為 Guhr 敘述有關 “Mestrino” 和 “義大利學派” 的資料是不正確的。」

「泛音的運用，則是他整個燦爛演奏的核心。帕格尼尼就是因為泛音的運作，而使小提琴發生演奏的威力。他的弓與泛音的結合，由於極為自然，所以無論上行、下行的半音階、震音、雙重震音及緩長的二重音旋律等等，帕格尼尼皆可簡單的插入泛音。這種種每一樣都可令聽眾汲汲入迷。」

音樂學者費第斯曾指摘道：「泛音」早在小提琴演奏的初期，就已為人所知，但是，小提琴樂派的聞名先驅們，例如：塔替尼、布亞尼(G. Pugnani)、維歐替(G.B.Viotti)、加文尼斯(P. Gaviniés)、羅德、以及拜尤等人，咸認為此一奏法過於人工化而加以拒絕。這大概是他們認為此一技術並不適合小提琴的演奏理想吧！換言之，在他們的心目中，真正偉大的樣式，乃不容許這種外在技巧的結合。當然，這種外在技巧的追求，在二流的小提琴演奏家間，或許還是流傳不息。同時，也因此而得以掩飾了他們演奏可能性的狹窄範圍。

但是，對帕格尼尼就必要捨棄這樣的臆測，因為他也是為了擴展小提琴的表現範圍，才驅使這些技巧。他不僅熟悉泛音的全領域，也理解其效果，並又在其上克服了許多讓其他小提琴家深感訝異的困難技巧，才得以完成了此一領域。在樂曲的其他部分，隨著自然結合的泛音樂句與撥奏的使用，小提琴的音域，在他的手上也有了驚人的擴展，且證實了這些演奏的可能性。⁶²

帕格尼尼的左手，早在幼年時代就經過千錘百鍊，其柔軟度也

⁶²F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 62-65。

未曾退化，且越來越靈活，最後甚至達到可以一次截取三個八度。
此外，格爾的報告裡也指出，他看過帕格尼尼一次使用四條弦，四根指頭同時在弦上拉奏出三個八度的音來(譜例 1)；

譜例 1

關於更換把位，左手拇指只要原原本本的放在頸部的中央，就可按出所謂的第一、第二、第三把位的音來。他的指骨究竟有多麼柔軟，這正是最好的例證了。格爾提供了各種帕格尼尼所使用的手指伸張的例子(譜例 2~7)，其中的譜例 6~7，帕格尼尼的指法讓我們認識到實際上不可能有明確的把位概念。

譜例 2

譜例 3

譜例 4

譜例 5

譜例 6

譜例 7

第四節 當代對於帕格尼尼的演奏風格評論

十九世紀前半葉，整個浪漫主義演奏藝術思潮的興起是由帕格尼尼首先興起的：他在器樂效果方面的創新曾經是白遼士和李斯特改革管絃樂和鋼琴音樂的典範；羅西尼、麥亞白爾、蕭邦、李斯特從事創作無不接受過他或多或少但不容忽視的影響；李斯特、舒曼、與布拉姆斯曾根據他的第二十四首隨想曲寫作變奏曲；之後，拉赫曼尼諾夫亦以同一個主題創作出一首管絃樂團演奏的《狂想曲》。一百多年以來，帕格尼尼的作品始終沒有離開過音樂會舞台，它們以

明朗的配器、鮮明的架構和充滿深情而又永保青春的旋律使人百聽不厭。然而，今天對於帕格尼尼的評論常常是兩極化的：就表演而論，帕格尼尼是個了不起的偉人，至於說到他的創作，無非依靠炫示絕技動人心目而已。即使在他那個時代，世人對他的評論也是兩極化的。在這方面，他的命運倒和李斯特的懷才不遇頗有類似之處，李斯特的創作才能，長期以來也是未曾得到大多數人的認可。但是帕格尼尼一生之所以如此光輝而至今仍然不朽，恰恰證明他同時還是一位傑出的作曲家。⁶³

浪漫主義是個存在著不同的、有時甚至是對立的美學傾向的多型態藝術天地。在十九世紀初期，正當浪漫主義剛剛形成，就曾出現過一些兼有古典和浪漫兩派特點的混雜性流派。拉豐⁶⁴就屬於這種小提琴家，他在演奏方面已受到浪漫派某些影響，但是大體上卻仍然遵循法國古典學派原則；在拉豐的演奏裡具有傷感的抒情、精美的巧技，這些因素逐漸成為十九世紀初法、比小提琴和大提琴學派的典型特徵之一，當然，這個學派和帕格尼尼那種充滿激情但顯得狂放不羈的風格，是截然不同的。⁶⁵再者，帕格尼尼也沒辦法得到像史博⁶⁶這樣的浪漫主義者的欽佩，因為史博一直是反對以炫耀

⁶³L. Raaben(原著)，廖叔同(譯)，〈古今傑出小提琴家〉，(台北：世界文物出版社，1993)，頁 79-80。

⁶⁴請參閱第一章。

⁶⁵同上註 63，頁 85-86。

⁶⁶史博(Louis Spohr, 1784-1859)：德國作曲家、小提琴家兼指揮家。十九世紀前半葉，德國人欣賞音樂的品味主要受到史博的影響。1803年，史博首次聽到了羅德的演奏，便開始在某些地方模仿他，之後便以羅德的風格來塑造自己(關於這一點，史博曾公開承認)，後來，史博成為當時的小提琴家中最忠實仿效羅德演奏的人之一。雖然，史博最後也逐漸建立起自己的個人風格，但是維歐替與羅德的純淨風格一直是他演奏靈感的泉源。史博大約寫了二百多部作品，其中至少包括有 19 首小提琴協奏曲。

技巧為目的的演奏風格。1815年，史博訪問了義大利。當他在米蘭的史卡拉歌劇院舉行首演時，義大利人喜歡他那歌唱性的聲音，但是，史博並不在乎義大利人對他的評價，他對義大利音樂家的印象不好，他認為他們雖是好的歌唱家，但是即使在歌唱方面，他們也裝飾得過分了。他寫道：「義大利的演奏家和業餘的音樂愛好者，把他們的全部注意力都放到演奏動作的技巧方面去了，但是就表演的優美風格來講，他們很少仿效本國最優秀的歌唱家的方式去發展自己的演奏風格；而我們德國的演奏家通常都有著很有修養的風格，演奏得也更富於感情。」史博於1816年在威尼斯已和帕格尼尼見過面，可是聽到他的表演卻是後來回到自己家鄉的事，史博在筆記中寫道：「大家都承認這位魔術師有著非常靈活的左手和能力演奏雙音和弦以及各式各樣的快速樂句，但是從真正感動聽眾方面來講，他卻是個冒充內行的騙子。」又說：「他的左手，和一直保持純淨的音準使我感到很驚訝，但是在他的作品和演奏中，我感到有一種非常親切的感情和一種幼稚無味的東西混雜在一起，因此使人們時而感到魅力，時而感到失望。」⁶⁷史博不贊成帕格尼尼和其他演奏家所使用的「拋」弓(thrown bowing)和人工泛音(Artificial harmonics)的手法，而比較喜歡一種較「古典化」的弓法技巧(classical on-the-string bowing technique)和歌唱音調(singing tone)。在當時，史博與帕格尼尼都以各自的方式擁有相當的成就，史博這番評語中的自傲語氣以及對義大利風格之藐視，對帕格尼尼來說已是習以為

⁶⁷M. Campbell(原著)，張世祥(譯)，〈不朽的小提琴家〉，(台北：世界文物出版社，1998)，頁85-86。

常，似乎並未特別讓他留下印象，雖然他對於針對自己演奏表現的批評極為敏感，但從來不曾抱怨對他自己的獨特風格與「古典樂派」風格之間的比較，⁶⁸畢竟，他與那些承襲了十八世紀義大利音樂的法國古典風格的音樂家們是完全不同的，帕格尼尼選擇了最適合自己的路走。

帕格尼尼大部分以演奏自己的作品為主，也許是為了表現自己獨特的風格。從文獻資料看來，對於他演奏古典風格作品的風評並不是很理想，例如：法國作曲家兼小提琴家克羅采⁶⁹，他承襲史塔密次⁷⁰(A. Stamitz)格局簡單卻嚴謹的音樂基礎，以及維歐替⁷¹迷人燦爛輝煌的演奏技巧、柔美的旋律，對於帕格尼尼的評論，克羅采寫道：「帕格尼尼毫無疑問是世界上最頂級且最偉大的小提琴家，他演奏的某些樂段、跳躍音程與雙音奏法都不是任何小提琴家所能辦到的。如同羅拉與其他名人所說，他是世界上有始以來最人工化的小提琴家。我說他人工化的原因是，若要論及簡單、深切感人而美妙的演奏，我們的確可以找到許多和他一樣好的小提琴家，甚至絕對超越他的人，例如羅拉。我們可以瞭解他在演奏會中很能製造一陣狂熱；然而，音樂鑑賞家說得對，他演奏克羅采的協奏曲時，根本不符合作曲者的精神，事實上，他將其中大部分都扭曲得難以辨

⁶⁸John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 61。

⁶⁹克羅采早期師事史塔密次，所以他早期的作品幾乎是史塔密次的風格，德國式的嚴謹和聲和一定的曲式，後來熟識維歐替後，無論作曲或演奏，都深受維歐替的影響，大家都把克羅采與維歐替連想在一起，甚至稱克羅采是維歐替的翻版，但比起維歐替，他對雙音的使用少多了。

⁷⁰A. Stamitz 為 J. Stamitz 的兒子。A. Stamitz 是波希米亞小提琴家，他也是維歐替的學生。

⁷¹維歐替(Viotti)為義大利小提琴家，對十九世紀法國小提琴樂派影響深鉅。

認了。」⁷²

費第斯也曾針對帕格尼尼的慢板演奏，下了負面的評論：「如果讓拜尤(P. Baillot)⁷³來演奏莫札特或貝多芬的徐緩樂章，想必要比帕格尼尼更能充塞人心。」⁷⁴

帕格尼尼是第一位懂得充分運用泛音的偉大小提琴家，但是如果把他那種程度的泛音運用用在巴哈、莫札特、或貝多芬的小提琴協奏曲中，將會顯得不倫不類而違背了這些音樂的風格與含義。有人強烈暗示，帕格尼尼從不曾公開演奏過這些作曲家的作品，例如在 1833 年，帕格尼尼二度於英國巡演期間，布萊頓(Brighton)有一位評論者便中肯的提出這一點。他寫道：「聽眾對他絕佳的技巧感到無比驚奇，包括他演奏各個樂段的傑出速度，以及他運用泛音的超絕精準度，然而，我們相信沒有愛樂者會不想聽他運用星期一演奏最後一曲的前半部或去年在此演奏《摩西》(Mose)選曲時所採用的手法演奏一段莫札特或貝多芬的甚緩板樂章。帕格尼尼偶爾會演奏一、二小節慢板的音樂，但是其整體效果卻因為他突然跳到某種隨想樂段而立刻遭到破壞。我們必須承認，我們並不覺得他的音色優於(或相當於)其他一兩位優秀的小提琴家。」這位評論者在寫到同一週裡舉行的第二場演奏會時，說道：「對於帕格尼尼，就只

⁷²John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 53。

⁷³拜尤(P.A.F. de Sales Baillot, 1711-1842)：法國小提琴家，作曲家。1783 年赴羅馬師事於波拉尼(Pollani)，1791 年回巴黎後，受到維歐替的賞識。曾於 1834 年出版《小提琴奏法 L'art du violon》一書。

⁷⁴F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 73。

有一個期望了，我們越來越想聽到他演奏任何一位大師的慢板樂章。我們很能夠理解，帕格尼尼為自己譜寫音樂的原因在於表現自己獨特的風格，並且讓人體會他擁有的精緻技巧之範疇；簡而言之，就是為了演奏從未有其他人想到過、譜寫過的樂段。到目前為止，我們完全同意他的構想；但是可以肯定的是，英國大眾如果能聽到他演奏著名作曲家的一些作品，將會感到更加滿足。」⁷⁵

不過，帕格尼尼的確曾有一次在巴黎演奏了「著名作曲家」的一些作品，結果他所獲得的評語非常糟。費第斯很中肯地總結了這個情況，他寫道：「要對帕格尼尼發表評論，就必須聆聽他以自己的特殊風格來演奏，那是最能展現他才華特色的地方。在他於巴黎舉行的音樂會中，他覺得有必要討好該國人，便演奏了克羅采與羅德的各一首協奏曲，然而他演奏的這些曲子幾乎不比一般平庸的演奏好多少。」⁷⁶

事實上，帕格尼尼的演奏風格可以為他帶來一筆可觀的財富，而這種風格也非常適合他，他何樂而不為呢？他的直覺也告訴他自己，如果他是唯一能夠為這種特殊風格譜寫合適樂曲的作曲家，那麼他就應該專奏自己的作品，而不要接受誘惑去演奏不適合他的別人作品。他寫信給一位朋友時表達了此觀點：「我的天性並不適合演奏別人的作品，演奏借來的東西 我想要維護我自己的獨特性，而既然這似乎也能滿足大眾，就沒有人能夠責怪我了。」⁷⁷關

⁷⁵John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁168-69。

⁷⁶同上註，頁169。

⁷⁷同上註，頁56。

於這點，在他的日記中也寫道：「就我而言，最重要的就是如何來改變自己的演奏風格，以及不斷為聽眾提供新曲。這些曲子我全部自己作曲。當然，對於所謂小提琴音樂的古典曲目，我是全然熟通的。但是，我認為這些古典曲目乃不足發揮我的演奏技巧。」⁷⁸另外，帕格尼尼也針對那些批評他只演奏自己作品的人作了答覆，這個答覆是帕格尼尼告訴秘書喬治·哈里斯(George Harrys)的：「我有我自己的特殊風格，而且也依此創作我自己的樂曲。要演奏其他音樂家的作品，我就必須調整它們來順應我的風格，這樣我還寧可自己寫一首曲子，因為我可以將我自己的音樂感受完全寄託於其中。」⁷⁹私下與朋友合奏音樂時，則又是另外一回事。這種時候，他可以陶醉於海頓、莫札特與貝多芬的四重奏曲，他確經常如此，而且不必害怕遭受批評。但是當他站在觀眾面前時，他則堅信，他自己那嶄新、振奮而無人能仿效的風格才是最好的。⁸⁰

費第斯認為：「帕格尼尼的藝術無法運用在任何一種作品上，他是個獨特的現象，只有他自己能夠擔任詮釋者的角色。這種藝術隨他而生，其秘訣則隨他入土。」⁸¹

卡爾·格爾在將帕格尼尼與當時其他的偉大小提琴家羅德、克羅采、拜尤、與史博作了比較之後表示：「帕格尼尼展開了一條自己獨特的道路，基本上這就使他不同於其他的偉大音樂家，以至於任

⁷⁸F. Farga(原著)，林勝儀(譯)，〈傳記小說帕格尼尼〉，(台北：全音樂譜出版社，1984)，頁 30。

⁷⁹John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 169。

⁸⁰同上註，頁 56。

⁸¹同上註，頁 169。

何人初聽他演奏時，都會因為聽到如此新奇而出乎意料的音樂而感到驚異出神，驚異於他駕馭樂器的鬼才般能力，出神則是因為他利用絲毫不受困難阻滯的技巧，同時敞開了無邊無際的想像空間，賦予小提琴最美妙的人聲般脈動，並深切地觸及靈魂最深處的感受。」

82

第五節 帕格尼尼的演奏技巧在十九世紀小提琴炫技傳統中的地位

費第斯曾嘗試寫過一段文字來表達帕格尼尼的作品給予觀眾的印象，他寫道：「我不會討論帕格尼尼用以迷惑成千上萬聽眾的那種僅屬新奇的效果，也就是他的『撥奏』與超級弓法，或是他調音上所作的修正(scordatura)，以及幾千種不同的此類組合，其效果端賴完美的演奏執行。這些都只會短暫的存在，而將永遠不會在嚴肅音樂中占有一席之地。我在閱讀帕格尼尼的手稿總譜時最感驚異、也使他在我心目中的評價大為提升的，是他堅決不讓這種藝術的執行停留在同樣的難度上 永遠沒有人能超越他所面對的漸增難度 也永遠不會再有如此無限多種變化同時呈現在輝煌的樂句中。」以上這段文字有趣的地方在於它堅持將技巧上的優異歸於音樂上的發明與變化，它表示這個人不僅是個能以小提琴使把戲的鬼才，也是個完美高超的藝術家，是觀眾必須同時看和聽的人。⁸³

⁸²John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁176-77。

⁸³同上註，頁41。

提琴自十六世紀在義大利面世後，到十八世紀到達了它的黃金時代，當時的重要作曲家，差不多完全是提琴家，器樂最重要的奏鳴曲形式(sonata form)，也是這時在提琴上形成的，音樂史家都稱十八世紀為提琴的世紀。但可惜到十八世紀末年塔替尼之後，當歐洲其他國家的提琴演奏開始興起時，義大利的提琴活動已漸入靜止狀態而開始衰弱，到十九世紀初坎佩格諾里⁸⁴(B. Campagnoli, 1751~1827)、維歐替、以及帕格尼尼出來時，實際上已到了它的尾聲。⁸⁵

帕格尼尼的演奏是空前的，他的出現，恰巧配合了十九世紀初一般音樂情形的轉變。由這時候開始，音樂的演奏(包含器樂獨奏與樂隊合奏)漸漸的由私人的沙龍轉移到公共的音樂廳裡去；音樂家的生活也由教堂及貴族私人手裡，改到一般中產階級的音樂聽眾手裡去。因此，明星演奏家也較易獲得廣泛的支持及宣揚。嚴格來說，帕格尼尼在小提琴的演奏技術上，並沒有新的發明，他只是將前人想到但做不到的，通通收集起來，用他自己的方法都做了出來。因為他的演奏方法及材料，一切都不依當時及以前的傳統規律，於是在聽眾的耳目中，一切都是新的。雖然帕格尼尼也演奏維歐替、莫札特、及貝多芬的作品，不過這些作品一到了他手裡，都失去了它們的本來面目，而變成帕格尼尼式的東西。

帕格尼尼是炫技史上最重要的人物之一。1794年波蘭小提琴家

⁸⁴坎佩格諾里對小提琴的演奏貢獻是他於1824年在米蘭出版的提琴教科書“*Metodo per violino*”，而將他的影響帶到歐洲各國去。

⁸⁵馮翰高，〈弦樂四重奏的樂器〉，(香港謝斐道：上海印刷有限公司，1971)，頁75。

杜蘭⁸⁶在熱那亞的演奏、洛利(A. Lolli, 義, 1725~1802)和焦爾諾維奇(G.M. Giornovich, 1740~1804)技巧精湛的小提琴協奏曲、以及發現洛卡泰利《小提琴的藝術》⁸⁷(“*L’arte del violino*, op.3, 1733)這部想像力豐富的作品，都對帕格尼尼的技巧和表演風格產生十分有力的影響。⁸⁸曾經有人稱洛卡泰利為「小提琴技巧之父」，他的二十四首綺想曲，是十八世紀最艱難的小提琴曲，他毅然的超越當時演奏技巧的範疇，運用了各類極為困難的應用技巧，譬如：高把位(十四把位)、快速音群、長串而艱難的頓弓(staccato)，積極探討琶音與和絃的各種應用之可能性，將手指運動之各樣特性，拓展至極限。當帕格尼尼於學生時代發現了洛卡泰利的綺想曲後，曾說：「它開啟了一個充滿了新觀念與新技法的世界。」⁸⁹而帕格尼尼也公然承認他技術上的成就是建立在洛卡泰利的基礎上的。⁹⁰但是帕格尼尼也曾經對費第斯說過：「這些作品雖為他打開了一個思想的新世界，但由於其中所使用的技巧非常困難，所以它們從來沒有取得明顯的成功。」⁹¹ (圖 1；譜例 8)

譜例 8

⁸⁶請參閱第一章。

⁸⁷這部作品裡頭共有 12 首協奏曲，在每一首協奏曲的第一與第三樂章的 cadenza 部分，就是一首綺想曲，因此總共有 24 首綺想曲。

⁸⁸Robin Stowell(編)，湯定九(譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 100。

⁸⁹陳藍谷，〈小提琴演奏之系統理論〉，(台北：全音樂譜出版社，1998)，頁 37。

⁹⁰同上註 88，頁 81。

⁹¹M. Campbell(原著)，張世祥(譯)，〈不朽的小提琴家〉，(台北：世界文物出版社，1998)，頁 97。

圖 1 【洛卡泰利《小提琴的藝術》(L'arte del violino)於 1733 年在阿姆斯特丹出版的樂譜封面】

資料來源：Philips 公司發行 P. Locatelli 的作品“L'Arte del Violino, op.3”的 CD 有聲資料，CD 編號是 446506-2。

德國提琴家卡爾·格爾(Guhr)將有關帕格尼尼對於提琴技巧的影響，分為六大項討論：(1)變格調弦；(2)弓法；(3)左手撥弦；(4)泛音；(5)G 弦演奏；(6)指法。⁹²我們可再加上一項「姿勢」來分別討論。

⁹²陳藍谷，〈小提琴演奏之系統理論〉，(台北：全音樂譜出版社，1998)，頁 47。

變格調弦

變格調弦 (Scordatura) 早在 1680 年德國人畢伯 (Heinrich von Biber, c.1644-1704) 即應用了此項技巧。它的目的往往是技術性的：例如增加拉奏雙音的便利性、音色上的要求。畢伯的提琴技術水準確實已超過當時義大利的演奏水準，他對小提琴有著深刻的了解，他廣泛運用和弦的演奏技巧，並率先使用了變格調弦 (scordatura)⁹³，也就是把小提琴的琴弦調成三度或四度，而不是通常所調成的五度，以便獲得某種特殊的效果，從而使某些樂句 (特別是雙音處) 更加容易演奏。琴弦的不同張力，也造成不同的音色，畢伯在這方面進行了高水平的發展，例如他所寫的《玫瑰園》(Rosary) 奏鳴曲集，刻畫了有關耶穌基督生活的十五個情節，除了兩首作品外，其餘樂曲均需變格調弦。⁹⁴變格調弦的應用特別受到 1600~1750 年之間的小提琴家們的歡迎，如：義大利的烏切里尼 (M. Uccellini)、韋瓦第、塔替尼、納第尼；德國的阿貝爾 (C.F. Abel)、阿諾德 (M. Arnold)、金德曼 (J.E. Kindermann)、帕赫貝爾 (J. Pachelbel)；法國的科雷特 (M. Corrette)、特里梅斯 (Tremais) 等等。吸引作曲家們使用變格調弦的因素不外乎是新的音質、音色和增加的宏亮度、或是樂器不同的音調和有關的弦隨之產生的張力變化所帶來的清晰動人的音色；此外，變格調弦還帶來新的泛音潛在價值、擴大音域、有助於

⁹³ Scordatura：變格調絃。指的是絃樂器不按照常規定絃 (在小提琴中是 g-d¹-a¹-e²)。17 世紀的小提琴音樂常使用此種調絃法。此種特殊的調絃，必要時通常在曲首記入 “accordatura” (調音法) 一字表示。莫札特以後，最常見的變格調絃，通常是為了增加音域將其最低音弦調低半音或全音，抑或為了求其音響亮度將最高音弦調高全音而使用。

⁹⁴ Robin Stowell (編)，湯定九 (譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 239。

其他樂器的模仿、或是便於整首作品或某些技術樂段的演奏(尤其是那些有很寬的音程、複雜的運弓或雙音樂段)。一般在每首作品或是樂章的開頭都標明了所用的特別調音，有了這種記譜法，小提琴被看作是一種移調樂器，而這種變格調弦必然要求小提琴手注意演奏中三項基本原則：(1)只要有可能，就用第一把位；(2)只要有可能，就用空弦；(3)在標明音區的地方才用臨時記號。變格調弦雖然從來沒被淘汰過，但是它的應用也是潮起潮落，到了十九世紀已漸漸不受歡迎，手法上的許多不利條件超過了有利條件。馬札斯(Jacques-Féréol Mazas)、史博、貝里奧特、普魯姆(F.H. Prume)、和溫特(P. Winter)是屬於使用變格調弦的作曲家，甚至到聖賞(C. Saint-Saëns)、馬勒(G. Mahler, 其第四交響曲的小提琴獨奏段)也用到這種技術。當然，帕格尼尼毫無疑問是用得最多的代表人物，他使用變格調弦簡化了他的音樂，增加了音調上的色彩，並重新產生了新的泛音。⁹⁵帕格尼尼使用變格調弦最著名的作品就是他的《第一號小提琴協奏曲，作品 6》，原為降 E 大調，但在演出時把琴弦調高半音用 D 大調的指法來演奏出降 E 大調的調性。⁹⁶(譜例 9、10)

譜例 9 【Paganini : violin concerto, No.1】

⁹⁵Robin Stowell(編)，湯定九(譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 182-83。

⁹⁶現在都是用 D 大調來演奏了。

譜例 10 【Paganini : violin concerto, No.1】

另外，格爾也提供了其他的例子來說明變格調弦的益處：(譜例 11、
12、13)

譜例 11

譜例 12

譜例 13

有時帕格尼尼會針對 G 弦採用特別的調弦，把 G 弦調高大三度或小三度：(譜例 14)

譜例 14

帕格尼尼的作品《心慌意亂變奏曲》⁹⁷(*I Palpiti*, op.13)，作法與他的第一號協奏曲一樣，其小提琴主奏譜是 A 大調，管絃樂團部分是降 B 大調，演出時把小提琴調高半音，因此是以 A 大調的指法經由變格調弦的處理演奏出來的卻是降 B 大調的調性。還有，他的《摩西主題 G 弦變奏曲》，其 G 弦被指定調成降 B 音。⁹⁸

⁹⁷現在這首曲子大都根據克萊斯勒(F.Kreisler)為小提琴與鋼琴而改編的來演奏，因此用 A 大調來演奏。

⁹⁸在格爾的描述中，他推測帕格尼尼甚至把 G 弦調高四度至 c1 的音。

姿勢

十八世紀，對「弓」的表達潛力的興趣顯然是增加了，它能觸及樂器的靈魂，為了實現這種理想，關鍵在於握弓要能自然、靈活。持小提琴及握弓之間的姿勢是要求右肘能自然地放在靠近身體、但與身體分開的位置上。十九世紀時，右肘離身體的距離比以往更近了，在弓根拉奏時，手腕的位置需要特別高而彎曲。格爾對於帕格尼尼的姿勢，也提到：「他的右手臂離身體非常的近，並且很少移動；他的右手腕非常柔軟，用極快的速度引領著弓；只有在需要強而有力、及下弓的和絃之處，他才會提高右手下半臂，使右肘離開身體，然後用下半弓之處來拉奏。」⁹⁹關於帕格尼尼的持琴與握弓方式，卡通畫家總是把他劃成一個長三角形(如圖 2)，兩個手肘緊貼身軀，而且有證據充分顯示他的左肩比右肩高上至少一寸(這是因為他幼年時不斷練習所造成的)；右手手腕持特別高的拱狀也是畫家們經常捕捉的另一個特徵，這一點可能造就了他弓法的彈性，以及較為細瘦的音色，這種音色在不同的國家也分別吸引了許多樂評的注意。而亟於模仿帕格尼尼技巧的人自然而然會想到的問題是：他的手是否比普通人更大、更有彈性？根據格爾的敘述，他的左手似乎特別柔軟，他可以毫不費力地將拇指向後彎到不尋常的程度。¹⁰⁰

⁹⁹ Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (New York: Cambridge University Press, 1985), pp.58.

¹⁰⁰ John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 167。

這是一幅著名的帕格尼尼素描，1831年6月帕格尼尼在倫敦的國王劇院表演時由漢莫頓繪。

資料來源：John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁110。

在巴洛克時期，握弓法一直保持著法式與義式兩種方法：(1) 法式握弓法：是把大拇指置於弓毛下、接近止毛(frog)的地方(如下頁圖3所示的d點)，食指以第一與第二關節之間、中指與無名指則以第一關節併貼在弓桿上(如圖示的a、b、c三點分別是食指、中指、無名指)；小指則置於弓桿內側(如圖示的e點，但有時亦不碰任何桿面而斜置於空中)。法式握弓法通常適用於比較短的弓，因無槓桿原理式的平衡點，因此在全弓與下半弓拉奏時比較不易控制，但在四分之三上半弓處(如圖示f、g點)則有非常輕巧、流暢及清澈的效果。法式握弓法興起於15世紀，直到十八世紀初期法式奏鳴曲興起

後漸漸絕跡。¹⁰¹

圖 3

(2)義式握弓法：與法式不同的是把大拇指置於止毛之上 1~3 吋之處(上圖示 a 點)，巴洛克中期以前，拇指置於弓毛上，但到了後期，則漸漸將大拇指置於弓桿與弓毛之間；食指以第二關節處置於弓桿上，並與其他三指稍微分開；中指、無名指、與小指則是順勢輕搭在弓桿上。後來拉菲爾斯(L'abbé le fils)又進一步主張大拇指的位置要與中指相對(上圖示的 b 處)，而不是像傑米尼亞尼(F. Geminiani)、科雷特(M. Corrette)、與雷奧波德·莫札特(Leopold Mozart)所建議的那樣，放在上面一點(約 3~7 公分)。¹⁰²雷奧波德·莫札特更明白地表示：弓的控制以食指為主，有時於第一、二關節之間施壓，有時於第二關節處，有時甚至於第二、三關節處施壓。義式持弓法顯然是發展其提琴音樂的特性----為了模仿聲樂的歌唱性、黏著性較強的音樂、及所使用較長的弓而來的。義式持弓法不但用於義大利本國，歐洲各國較高級的演奏家均用此持弓法，十八

¹⁰¹洪萬隆，〈巴洛克小提琴演奏技術與詮釋理論之研究〉，(台北：復文圖書出版社，1991)，頁 96。

¹⁰²Robin Stowell(編)，湯定九(譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 184。Geminiani、Leopold Mozart、L'abbé le fils 三人所寫的小提琴教本，為十八世紀之重要的理論書籍，它們提供了豐富資訊讓現代人瞭解巴洛克時期至古典時期的小提琴演奏發展路線。Geminiani 代表義大利的演奏風格；Leopold Mozart 代表德奧系統；L'abbé le fils 則代表法國的傳統。

世紀，法式持弓法被淘汰之後，義式持弓法更是獨霸天下了。¹⁰³

十九世紀小提琴手常用的弓法是把拇指放在與中指相對的位置，但一些演奏者，如 Mazas、Bruni、Paganini、和 Dancla 都用了老式的「義大利」持弓法(如下圖 4)，以求獲得最大的平衡。

圖 4 【早期義式握弓法】

帕格尼尼是最後一個不使用腮托(chin-rest)演奏小提琴的演奏家¹⁰⁴(腮托約於 1820 年由德國小提琴家史博所發明)。由於他的肩膀非常寬，骨骼的結構幾乎是水平的，使人感到他的肩膀似乎就是

¹⁰³Robin Stowell(編)，湯定九(譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 184。十九世紀末二十世紀初，右手握弓大致大致可分為三種型式：德式、法比式、俄式。俄式握弓法：用食指的第二和第三關節之間斜壓弓桿並用第一、二關節圍抱著弓桿。葛洛夫音樂辭典說：「維尼奧夫斯基即使不是第一個，也是最先發現握弓在正確發音中的重要作用，這種握弓方式強調食指的作用，以及它平衡運弓重量的能力。」這似乎是握弓方式朝著最新的「俄式」發展的最早徵候。Carl Flesch 就提倡使用它。

¹⁰⁴十八世紀時由於還未有腮托，因此小提琴家都用他們的下顎夾住拉弦板的右邊，持琴主要是靠左手握住比較細的琴頸(琴頸改粗是後來的事)，琴頭比我們今天的位置要低得多，所以琴頭比拉弦板低。使用這種姿勢持琴，為舞蹈伴奏已經足夠了，但是在演奏更複雜的音樂時，要求在指板上來回換把位，就不可避免地要用左手托住琴頸，演奏者的頭部也要向下彎曲。拉菲爾斯曾建議把下巴靠在拉弦板左側。

為持琴而生的。

弓法

在帕格尼尼的作品中，我們經常可見到的、以及特殊的弓法有：ricochet-saltato¹⁰⁵(擊弓)、flying staccato(飛躍斷弓)、glissando(滑奏)、琶音跳弓(springing arpeggios)、近琴馬拉奏(sul ponticello)等等。

用一弓跳奏兩個以上音符的弓法稱為「拋弓」(ricochet)。¹⁰⁶它只在起奏時把弓稍稍抬起，人為地拋到弦上去，以便引起跳躍，以後的幾下跳動就應是弓桿本身彈力自發所產生的。它可以用上弓或下弓來演奏，通常我們都以下弓來演奏居多。格爾曾描述有關帕格尼尼的連頓弓¹⁰⁷：「他演奏連頓弓時，將弓毛擰得非常緊，發出像用槌子敲打出來的聲音，非常響又非常結實。然而他用弓撞擊琴弦的方法，也就是通過許多非常小的跳斷弓音符將弓準確地抬起來，這完全是他的發明。」帕格尼尼在演奏他的《無窮動》中，整個樂句用連續的上下弓的跳斷弓演奏，音準非常好而且非常清晰。¹⁰⁸在帕格尼尼的《第一號小提琴協奏曲》中也用到此種弓法(譜例 15)。

譜例 15 【Paganini : violin concerto, No.1】

¹⁰⁵ Saltato 為「跳弓」之意，但是它通常是指「一弓跳躍二個音以上的弓法」，上、下弓皆可。

¹⁰⁶ ricochet(拋弓)亦稱為 jeté(法)。通常是一弓連續跳 2~6 音，但也有一弓連續跳 7 音以上者。在 Carl Flesch 所著 “*The Art of Violin Playing*” 一書中提到：「所有用一弓跳奏兩個以上音符的弓法都屬於跳斷弓(Springing Staccati)。」

¹⁰⁷ 參閱第四章第二節之「跳斷弓」一段。

¹⁰⁸ M. Campbell(原著)，張世祥(譯)，〈不朽的小提琴家〉，(台北：世界文物出

帕格尼尼經常用滑奏,效果很好,既用在單指的上、下行滑奏(譜例 16),也用在雙音的滑奏上(譜例 17)。

譜例 16

譜例 17

左手撥弦

左手撥奏是帕格尼尼最擅長的演奏形式之一。左手撥奏在十八世紀初用得很少,慢慢地才變得流行,帕格尼尼和他的後繼者使左手撥奏達到了頂峰。¹⁰⁹帕格尼尼使用撥奏的方法變化多端,有左手撥奏與右手撥奏的結合(譜例 18)、左手撥奏與弓的結合(弓打在弦上也製造出撥奏的效果)(譜例 19)、長音與左手撥奏同時演奏(譜例

版社,1998),頁96。

¹⁰⁹Robin Stowell(編),湯定九(譯),〈小提琴指南〉,(台北:世界文物出版社,1996),頁182。

20)、以及左手撥奏顫音(譜例 21)等等花招。在小提琴音樂中，最早為人所知的右手撥奏在蒙台威爾第(Monteverdi)的《坦克雷迪和克洛林達之爭》(Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1624)中，在曲中要求演奏者「用兩個指頭撥弦」。有時為了達到特別的效果，便把樂器橫過來，放在右臂下，像拿吉他一樣，用右手拇指撥弦；大拇指的肉墊對於發出響亮的和絃、琶音、或柔和的樂段都很理想，法里納(Farina)的《怪誕隨想曲》(Capriccio Stravagante, 1627)是這種方法很早的一個範例。白遼士(Berlioz)建議用第二指撥弦，甚至建議用拇指和前面三個手指作為某些快速撥奏樂段中產生種種變化的彈撥器¹¹⁰(譜例 22)。用指甲撥奏是二十世紀另一項發明。

譜例 18 【Paganini : Carnival de Venise, op.10】

譜例 19 【Paganini : 24 Caprices, op.1, No.24】

譜例 20 【Paganini : “God save the King” variations】

譜例 21 【Paganini : “God save the King” variations】

¹¹⁰Robin Stowell(編)，湯定九(譯)，〈小提琴指南〉，(台北：世界文物出版社，1996)，頁 181。

泛音

泛音分為「自然泛音」與「人工泛音」。自然泛音早在古典時期之前就已用過，尤其是在法國，例如蒙東維耳(J.J.C.de Mondonville)的奏鳴曲集《*Les sons harmoniques*, op.4》、拉菲爾斯(L'Abbé le fils)的一首小步舞曲，都包含有自然泛音與人工泛音。在巴洛克時期，泛音是屬於特殊的音，並不常出現，即使有，也大多使用自然泛音。第一次被用得非常徹底的自然泛音是蒙東維耳的作品《*Les sons harmoniques*》，他在此作品中寫出所有可能的自然泛音理論，而且他解釋之所以引進泛音的最主要原因是讓小提琴演奏者能夠安全又方便地拉奏，不需要以換把位的方式來提升音高，而代之以泛音的方法。他尤其提倡在第一把位使用泛音來擴充音域。與蒙東維耳持相反意見的是雷奧波德·莫札特，他反對在同一首曲子或者同一個

樂章當中把泛音與正統的和絃並列使用，除非整首曲子都是泛音組成的。¹¹¹後來，拉菲爾斯對於泛音作了簡短但先進的概述，並且採用了 Leopold Mozart 的觀點，於 1758 年作了一首小步舞曲(譜例 23)，裡頭他完全使用自然泛音與兩指產生的人工泛音，這兩種方法仍沿用至今。

譜例 23 【L'Abbé le fils 的一首小步舞曲】

資料來源：Robin Stowell, “*Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*”, (New York : Cambridge University Press, 1985), pp.212.

¹¹¹洪萬隆，〈巴洛克小提琴演奏技術與詮釋理論之研究〉，(台北：復文圖書出版社，1991)，頁 129。

後來，謝勒¹¹²(Jakob Scheller, 1759~1803)與帕格尼尼喚醒了大眾對於泛音的興趣。帕格尼尼拓展了泛音的使用至小提琴技巧潛能的最極限，他的雙重泛音富有創新的精神，在他的諸多作品中都有使用到，甚至半音滑奏、單顫音、雙音中的顫音、和雙顫音等，也都使用泛音技巧來拉奏(譜例 24、25)。他把 G 弦的範圍擴展到至少跨過了三個八度。關於人工泛音在美學上的價值，可能存在著不同的看法；比如史博便將小提琴看作是一個歌唱性的樂器，而不喜歡任何類型的噓頭和訣竅，他對帕格尼尼大膽發明的人工泛音提出譴責，並且在他的小提琴教程中曾用粗暴的詞句否定了這種技術；早期的小提琴家塔替尼、羅德、韋瓦第、以及拜尤等人也都認為此一技法太過於人工化而加以拒絕。¹¹³然而，毫無疑問，在完整的小提琴技巧中，這種技術是非常美妙的一部份，每個希望具備完美技巧的小提琴家都應該掌握它。

譜例 24 【Paganini : violin concerto, No.1, mov.III】

譜例 25 【Paganini : Le Streghe, op.8】

¹¹²J. Scheller 為波希米亞的小提琴家。

¹¹³請參看第二章第二節「音樂學者費第斯對於泛音所提出的見解」。

G 弦演奏

在巴洛克初期的小提琴演奏仍以第一把位為優先，雷奧波德·莫札特說過：「盡可能的使用第一把位，但以下三種情形是使用其他把位的優良時機：(1)需要性，例如音域擴充的需要；(2)方便性，例如快速音階的應用指法；(3)優雅性(表現性)，音樂的表現需要，例如演奏巴哈的 G 弦上的旋律。」但是，後來雷奧波德·莫札特卻主張一位好的小提琴演奏者必須在所有四條弦上使用七個把位；之後的吉米尼亞尼(F. Geminiani)也同意此種看法；法國的拉菲爾斯也認為七個把位都在四條弦上運用是正當的，他甚至主張擴充到第十把位。巴洛克時期的小提琴尚無腮托的配置，樂器難以固定，因此移動把位的方法不外是：(1)相鄰把位的移動法；(2)利用空弦轉換的時間爭取移動的空間。¹¹⁴把位的移換提供了小提琴音樂發展很大的空間，至巴洛克後期，由於把位的擴張，指板也跟著加長了，音域自然而然超出了聲樂的音域，小提琴才有機會建立自己的獨立語彙。另外，在十七世紀初的小提琴用弦仍然是以羊腸弦為主，到了 1700 年左右，為了增進低音弦的回音，加了一層銀包在 G 弦外，從此之後，演奏者不再侷限於羊腸弦的使用。¹¹⁵當普通的羊腸弦在弦的製作中漸漸被其他材料取而代之時，約於 1750 年開始，演奏者開始更認真地探求音色和樂句中的統一性，為了音色和表達的緣故，較高的把位用得愈來愈多。

在一根弦上的演奏得到十八世紀後期法國小提琴流派的特別鼓勵。史

¹¹⁴洪萬隆，〈巴洛克小提琴演奏技術與詮釋理論之研究〉，(台北：復文圖書出版社，1991)，頁 121-23。

¹¹⁵雖然羊腸弦有其甜美柔和的優點，但金屬弦也有音質嘹亮、音量宏大的好處，因此，昆茲(Quanz)和 Leopold Mozart 就認為弦的選用完全取決於個人需要。在當時，人們即使知道金屬弦的好處，但仍然偏好羊腸弦(尤其是三條高音弦)，畢竟要改變一個人的習慣總是不容易的。

博也堅持這種觀點，他說：「把位的使用不應該只是為了演奏的便利，更應該注重的是表現力與音調的開發，因此必須使用較高的把位。」在一根弦上的演奏隨著帕格尼尼在 G 弦上演奏各種奇特曲(extravaganzas)以及他的後繼者的繼續發展而達到了頂峰。帕格尼尼最著名的在 G 弦上演奏的曲子為《拿破崙奏鳴曲》，雖然只在 G 弦上演奏，但它仍然包含多種技巧的變化，如：泛音、滑奏、變格調弦等多種技巧混合的史無前例的創舉。帕格尼尼所使用的琴弦範圍曾引起很大的爭議，因為有些樂評者批評他故意弄斷琴弦，以誇耀他利用不到四根弦來演奏困難音樂的能力。帕格尼尼並沒有反駁這項謬論，因為在他的音樂生涯顛峰時期裡，他使用的是細羊腸弦，斷絃的機會大於他的前輩們流行使用的教粗琴弦。音色純淨是他的特色，而泛音的清晰度又必須來自細的琴弦，左手撥弦時又為這種弦帶來極大的壓力，因此他是小提琴家中最早採納「一根弦使用銀線包裹起來以增加強度」這項新發明的一位。¹¹⁶

指法

格爾在分析帕格尼尼的演奏，並標示出他與其他小提琴家的作法不同之處，除了有變格調絃、弓法(特別是彈跳式的弓法)、高度較低的琴馬(有利於和絃的執行)、泛音的使用(細瘦的琴弦容易製造出泛音)、他對 G 弦的偏愛、結合了拉弓與左手的撥奏 等等之外，格爾的觀察結果中有一些也得到其他作家的證實，例如，費第斯就同意帕格尼尼的指法完全不似一般人。格爾曾說雖然帕格尼尼的雙手相當小而瘦，卻能夠輕易地涵蓋三個八度；杜伯格(George Dubourg)引用另一位當時觀察者所說的：「他關節之

¹¹⁶John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 146。

彈性如此驚人，幾乎可以將拇指後彎到手腕上，而又同時往相反的方向延伸其小指。靠著這一點，他在小提琴上處於第一把位時，不須移動就能觸及第二個八度。於是，他的極高音符-----因為他努力在每根弦上都演奏出三個八度-----便具有一種前所未聞的精確度與肯定性。這種彈性指法，毫無疑問地，是演奏許多樂段的時候不可缺的。」這少數幾個例子就足以讓我們知道，帕格尼尼那個時代的人，因為他使用按弦式與開放式的泛音而有點受到誤導。當他們談到「涵蓋三個八度」時，他們所指的是，能夠利用泛音在每根弦上涵蓋三個八度；而且可以肯定，他對小提琴能夠發出的所有泛音之熟練運用，使觀眾誤以為他的左手比它實際上的尺寸要大得多。因此，關於帕格尼尼「秘訣」的結論是：他是一位充分利用泛音的偉大小提琴家，他對泛音，連同按弦的運用，在他公開場合的音樂會中，達到一種新的境界。¹¹⁷

結語

即使像史博這樣一位著名的小提琴家一直不贊成帕格尼尼所使用的技巧：如拋弓、人工泛音等等，仍舊改變不了帕格尼尼在小提琴技巧史上的貢獻與地位。費第斯在總結他第一部帕格尼尼傳記素描時寫道：「如果任何小提琴家能夠以完美的音準並遵照標示的速度來演奏帕格尼尼的協奏曲，那麼，他將能夠以絕對的精確度演奏普通音樂。」如果我們將這句話解釋為：精通帕格尼尼協奏曲之後，將使所有其它小提琴音樂變得比較簡單，那麼過去一百五十年早已充分推翻此論點。至少，風格的全盤改變已使它不再適用。不過，若我們重組費第斯的句子而改成：「只有偉大的風格專家

¹¹⁷John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 167-168。

才能夠演奏帕格尼尼的音樂」，那麼我們陳述的就是事實了，完整的技巧能力當然必要，然而詮釋的手法才是決定的因素。早在 1818 年就有一位當時的人士寫道：「他的演奏彰顯了他性格中不尋常的性質。他的音色與他雙音的驚人音準都是不尋常的。他移動琴弓的方式彷彿那是他身體的一部份，富有生命感覺。」¹¹⁸沒有人能夠像帕格尼尼那樣為小提琴帶來一種新的演奏高標，他的成就是獨一無二的。

¹¹⁸John Sugden(原著)，楊敦惠(譯)，〈帕格尼尼〉，(台北：智庫文化，1995)，頁 176-77。