

第一章 緒論

第一節 研究目的

出生於 1904 年 12 月 31 日，卒於 1992 年 12 月 21 日，美國籍烏克蘭裔的小提琴家，內森·米爾斯坦(Nathan Milstein)於五十歲時完成《帕格尼尼魂》(Paganiniana)這首高難度技巧的變奏曲。這首變奏曲幾乎是選用尼可洛·帕格尼尼(Nicolò Paganini)的《二十四首隨想曲》(24 Caprices for violin solo)中主題來做改編。本研究曲目，主題取自於帕格尼尼隨想曲中的第二十四首，但在歷史中選用這首隨想曲作為改編題材的作曲家，也不在少數，其中包含了法蘭茲·李斯特¹的六首《帕格尼尼練習曲》(Franz Liszt: The Six Paganini Studies)、約翰內斯·布拉姆斯²的鋼琴曲《帕格尼尼主題變奏曲》(Johannes Brahms: Variations on a Theme of Paganini)、謝爾蓋·瓦西里耶維奇·拉赫曼尼諾夫³《帕格尼尼主題狂想曲》(Sergei Vasilyevich Rachmaninov: Rhapsody on a Theme of Paganini)以及在小提琴無伴奏版本加入鋼琴伴奏創造出較前衛和聲效果的卡羅爾·席馬諾夫斯基⁴(Karol Szymanowski: Trio Caprices de Paganini. Op.40) …等等。而本文將要從米爾斯坦的《帕格尼尼魂》分析之中，了解本曲如何並使用了帕格尼尼

¹法蘭茲·李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)，匈牙利鋼琴演奏家和作曲家，浪漫主義音樂的主要代表人物之一。

²約翰內斯·布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)，浪漫主義中期德國作曲家。大部分創作是在維也納度過的，是維也納的音樂領袖人物。也被一些評論家將其與巴赫(Bach)、貝多芬(Beethoven)排列在一起稱為三 B。

³謝爾蓋·瓦西里耶維奇·拉赫曼尼諾夫(Sergei Vasilyevich Rachmaninov, 1873-1943)是一位出生於俄國的作曲家、指揮家及鋼琴演奏家。

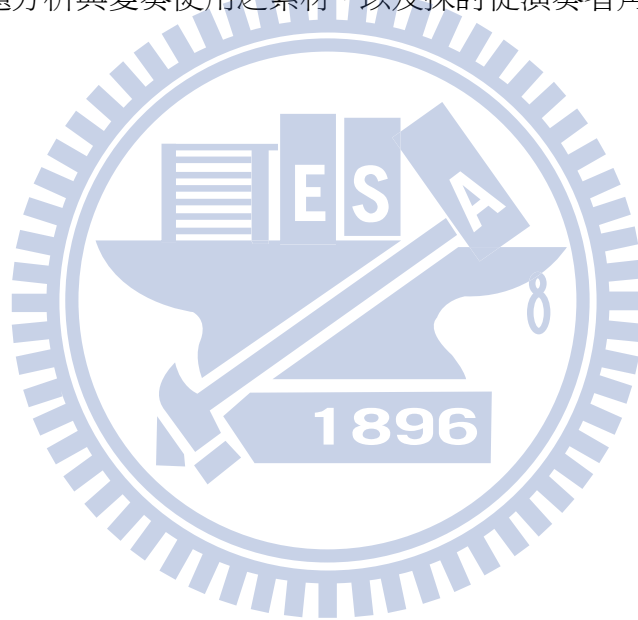
⁴卡羅爾·席馬諾夫斯基(Karol Szymanowski, 1882-1937)為波蘭作曲家，出生於蒂莫斯祖卡(TYMOSZOWKA)，現屬烏克蘭(USRAINE)，著名作品是 1915 年為小提琴和鋼琴的詩曲《神話》“Mythes”，Op.30。

哪些作品中的主題與技巧。

第二節 研究內容與範圍

內容總共分爲四大章，第一章爲緒論，包含研究目的、研究內容與範圍共二節。

第二章爲帕格尼尼的出現與十九世紀小提琴技巧的演變，將探討小提琴技巧如何因帕格尼尼的出現帶來戲劇般的演變。此章包含帕格尼尼生平與風格技巧，以及小提琴技巧演變共三節。第三章爲《帕格尼尼魂》樂曲分析與詮釋，文章共三節，包含米爾斯坦生平、樂曲主題分析與變奏使用之素材，以及探討從演奏者角度可以如何詮釋。第四章則爲結語。



第二章 帕格尼尼的出現與十九世紀小提琴技巧的演變

第一節 簡述帕格尼尼之生平

出生於熱那亞(GENOA)的義大利小提琴家兼作曲家帕格尼尼(1782-1840)，藉由小提琴技巧上的發展與過人的技巧，展現出極度令人激賞的音樂特質，他得到許多浪漫樂派作曲家的關注，例如李斯特(Liszt)。

1. 早期 1782-1824

帕格尼尼的父親安東尼奧·帕格尼尼(Antonio Paganini)是他的啓蒙音樂老師，從小就教導他曼陀鈴與小提琴，並請法蘭契斯科·聶可(Francesco Gnecco)教授作曲。十二歲時，帕格尼尼已在當地社交圈以及教堂演出。隨後他跟隨亞歷山卓·羅拉(Alessandro Rolla)及費迪南多·培爾(Ferdinando Paër)學習，很快的在 1795 年，便舉辦個人演奏會，爲自己的旅行與學費籌錢。在帕馬(PARMA)，帕格尼尼另找加斯帕諾·基雷提(Gasparo Ghiretti)爲師，而和這位老師的學習使帕格尼尼的音樂教育更爲完整。

1801 年九月，帕格尼尼搬到路卡(LUCCA)，他在某舞會上雖有精采的演出，但也因爲在演出當中製造出一些奇怪的聲音當作玩笑而受到批評。而這場音樂會也可以說是生平第一場公開呈現他反骨個性、不重視觀眾、也不遵守作曲家的指示以表現較合常理的詮釋。1805 年帕格尼尼在職業樂團擔任第一小提琴，因爲有了穩定的收入，他的獨奏家身分才能更加確定，此時期創作不少爲小提琴與其他樂器的奏鳴曲，還包含他第一部爲小提琴與管弦樂團的作品；此作品命名爲《拿破崙》(Napoleon)，也被

稱爲《拿破崙奏鳴曲》(Sonata Napoleon)，不過其實它是一首變奏曲，不但只在小提琴 G 弦上演奏，也同時把弦調高小三度。1810 年在米蘭(MILAN)時，他創作三首爲小提琴與管弦樂團的變奏曲，其中一首《女巫之舞》(Le Streghe)中，首度使用到雙音泛音。1816 年時他完成第一號小提琴協奏曲，作品編號六(Violin Concerto No.1, Op.6)。起先是降 E 大調，獨奏小提琴的弦被調高小二度⁵，而此曲最後以 D 大調譜寫完成。

2. 中期 1825-1834

1825 年，帕格尼尼在義大利中部與南部開始巡演。這年，他與聲樂家情人安東尼亞·比安基(Antonia Bianchi)，生下一兒，取名爲阿奇雷斯(Achilles)，是帕格尼尼唯一的孩子。1826 年帕格尼尼在拿坡里完成《第二號小提琴協奏曲，作品編號七》(Violin Concerto in B Minor No.2, Op.7)，在最後一個輪旋曲樂章，三角鐵的音色宛如小的鐘聲。此曲後來在德國演出，輪旋曲樂章被命名爲《鐘》(La Campanella)，鋼琴家李斯特非常讚賞當中的鐘聲，並且藉它創作一首十分困難的鋼琴曲。在回到北義大利之前，帕格尼尼開始計畫第三首協奏曲，並於 1828 年完成。此曲的慢板樂段中，樂團弦樂演奏的撥弦就像吉他的音色，這樣的作法在其他的協奏曲中也常出現，歸因於作曲家對吉他的了解。

1828 年三月，帕格尼尼和情人比安基、三歲大的兒子離開米蘭來到維也納

⁵ 帕格尼尼寫此曲時，是寫給降 E 大調，但是他希望小提琴用 D 大調的指法去演奏，所以小提琴的部份寫成 D 大調的譜、然後將琴弦移高小二度，樂團則是原本就寫成降 E 大調。但是後來有人看到這份譜時，忽略了需要移調的這件事情，由於手稿很難取得，後代人也就習慣 D 大調的版本。目前已經找不到當初是誰忽略了需要移調的這件事情。但是有位澳洲籍的音樂家是萊斯利·霍華德(Leslie Howard, 1948-) 有去找尋帕格尼尼對此協奏曲的原意是以降 E 大調來譜寫。

(VIENNA)。在維也納第一場音樂會中演出《第二號小提琴協奏曲》、《軍隊奏鳴曲》(Sonata Military)《我心不再悲傷變奏曲》(Variations on Non più mesta)，演出結束後，聽眾們非常激動且瘋狂，全維也納隨即陷入一股帕格尼尼的風潮。1828年八月離開維也納，於1831年二月抵達巴黎。這兩年半中，他訪問了約四十座城市與鄉鎮，各分布於德國、波西米亞與波蘭。但是在波西米亞當地的小提琴音樂院並不推崇像帕格尼尼這種炫技音樂家，當地人認為技巧只是一種手段，僅僅呈現技巧並不是他們的風格。更有評論認為他的第二號小提琴協奏曲純粹呈現技巧，毫無音樂性可言。1831年帕格尼尼來到法國的第一場音樂會曲目包含他的第一號小提琴協奏曲、Sonata Military，其主題來自沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特⁶(Wolfgang Amadeus Mozart)《費加洛婚禮》(Le Nozze di Figaro)中第一幕的 aria Non più andrai，及以變奏曲式改編主題來自帕伊謝洛(Paisiello)⁷的變奏曲 Nel cor più non mi sento。獨特的風格與技巧為他贏得掌聲，評論也對帕格尼尼也十分友善。

3. 晚期 1835-1840

1835年帕格尼尼終於回到故鄉熱那亞，他創作“Barucabà, Op.14”為小提琴與吉他的變奏曲，高達60段變奏。此曲在他過世後，1851年出版，*Études en 60 variations sur l'air Barucaba : pour violon solo*，吉他的部份被刪減。法國的出版商稱此曲為練習

⁶沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)，出生於神聖羅馬帝國時期的薩爾茲堡(SALZBURG)，是歐洲最偉大的古典主義音樂作曲家之一。

⁷Giovanni Paisiello(1740-1816)古典樂派時期，義大利作曲家。1788歌劇 *L'amor contrastato* 中的詠嘆調 *Nel cor più non misento*，也稱為 *Lamolinarà*，Paganini 用此寫 *Introduction and Variations*。

曲，是因為裡頭的技巧和之後的隨想曲有許多關連。

帕格尼尼十一月來到帕馬，奧地利的女公爵瑪麗·路易絲(Marie-Louise)任命他擔任公爵管弦樂團的顧問，同時也是指揮。在義大利，這個樂團擁有 47 位成員，並且幾乎是最優秀的團員，但帕格尼尼因對團員不滿而辭職。這年他的朋友遊說他在巴黎投資，六月帕格尼尼再度來到巴黎，成立一家賭場，命名為 Casino Paganini。他每週演出兩場音樂會，但是他的健康狀況惡化，投資也失利，法庭甚至判他需要償還一大筆金額。儘管小提琴家的名聲不再，帕格尼尼還是努力創作，在巴黎的期間，他寫作兩首為小提琴和管弦樂團的曲子，分別是《普里馬韋拉》(La Primavera)和《鄉村芭蕾》(Balletto Campestre)。

1838 年離開巴黎前，當時埃克多·白遼士(Hector Berlioz)⁸的音樂在法國不太受大家重視，還被諷刺他所作的交響曲是大砲交響曲，而帕格尼尼聽完他在巴黎指揮自己的作品《幻想交響曲》(Symphonie Fantastique, Op.14)以及《哈洛德在義大利》(Harold en Italie, Symphonie en quatre parties avec un alto principal, Op. 16)，卻寄給白遼士兩萬法朗，並隨信附上短籤，讚賞白遼士是唯一可以接任貝多芬的人。從這樣的讚美，就可知道白遼士如何深得帕格尼尼的讚賞。於是，白遼士於 1839 年寫了戲劇交響曲，《羅密歐與茱麗葉》(Dramatic Symphony Roméo et Juliette, Op.17)獻給帕格尼尼作為謝禮。之後帕格尼尼不幸在 1840 年五月二十七日，在尼斯與世長辭，36 年後遺體回

⁸埃克多·白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)：法國作曲家，有現代管弦樂父及交響詩人之稱。著名作品有《幻想交響曲》(Symphonie Fantastique)、《浮士德天譴》(La damnation de Faust)及歌劇《特洛伊人》(Les Troyens)等。

到帕馬。

4. 著名創作：24 首小提琴隨想曲

帕格尼尼的 24 首隨想曲於 1820 年出版，創作年代雖然不詳，但推測大約在 1810 年前後完成。創作此隨想曲的靈感，便是因為帕格尼尼在馬卓斯內格羅(Marchese di Negro)的音樂圖書館中，看到了平托·洛卡泰利(Pietro Locatelle, 1695-1764)⁹譜寫於 1733 年的隨想曲樂譜(見譜例 1、2)。帕格尼尼《二十四首隨想曲》寫成後不久，手稿傳到巴黎音樂學院時，小提琴家們因技巧過於困難而不敢觸碰此作品。不過，七十年代以後，由於小提琴訓練方法的改進，能夠完全掌握這《二十四首隨想曲》的小提琴家也就越來越多了。

【譜例 1】Pietro Locatelle 24 Caprices Op.3, No 1



【譜例 2】Paganini 24 Caprices Op.1, No 1



⁹平托·洛卡泰利(Pietro Locatelle 1695-1764)出生在義大利的貝爾加莫(Bergamo)，作品大多為小提琴而作。著名創作為無伴奏 24 首隨想曲《小提琴的藝術》(L'arte del violino)。

第二節 帕格尼尼的風格與技巧

帕格尼尼身材瘦弱，演奏出的音樂卻有驚人的強度，並用和一般人認知中不一樣的姿勢來演奏小提琴，還有他手指可以展開的幅度比一般人大，能輕易奏出雙音、雙泛音。帕格尼尼最愛的琴是瓜奈里·耶穌(Guarneri del Gesu)所製作的，他稱它為《卡隆珀》Il Cannone Guarnerius (The Cannon)，且他將這把琴的指板換成較寬的，也把琴橋換成較低的，這樣他比較容易奏出三音、甚至四音和絃。帕格尼尼常用的技巧有拋弓、頓弓、快速跳弓、左手撥弦、十度、雙泛音，以下將會配合譜例介紹他常使用的技巧。

1. 拋弓(Ricochet)

【譜例 3】Paganini 24 Caprices Op.1, No 1



【譜例 4】Paganini: Variations on “God Save the King” , Op.9 (Var. 6)

Presto energicamente.

FINALE. 132

VAR.6

The image shows a musical score for Paganini's Variations on "God Save the King", Op. 9, Variation 6. It features two staves of music in G major and 2/4 time. The tempo is marked "Presto energicamente." and the section is labeled "FINALE. 132" and "VAR.6". The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a '4' above the first measure of the first staff, indicating the ricochet technique.

【譜例 5】Paganini 24 Caprices Op.1, No 9



拋弓分爲上弓和下弓兩種，藉由弓的彈性與琴弦接觸後的反作用力使弓彈起來，原理像是把球丟到地上讓它彈起來，而音量會逐漸變弱，就像皮球會愈彈愈低一樣。

2. 頓弓(Staccato)

【譜例 6】Paganini 24 Caprices Op.1, No.15



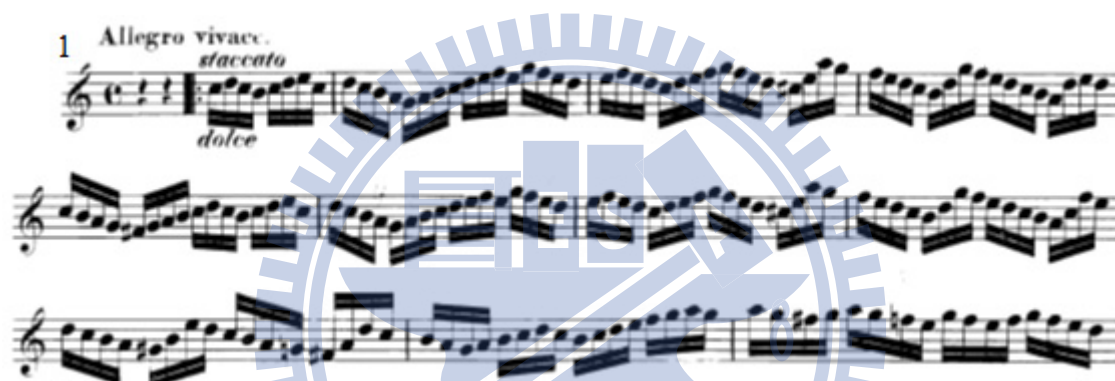
【譜例 7】Paganini 24 Caprices Op.1, No.7



頓弓可分為三種，一種是弓不離開並緊貼著琴弦的連斷弓(Staccato)；另一種是弓在演奏每顆音符之後都要有彈性抬起來的飛躍頓弓(Flying Staccato)；再者就是原位頓弓(Standing Staccato)，一樣是一弓奏出很多斷音，但弓的位置不變。

3. 跳弓(Spiccato)

【譜例 8】Paganini: Moto Perpetuo, Op.11



譜例 8 可觀察到帕格尼尼在使用連續快速跳弓的曲子上，風格通常是速度較快且激動的。

4. 左手撥弦

一般曲子所看到的撥弦(Pizzicato)，幾乎都是用右手，會需要用到左手撥弦通常有二種情況，一種是速度快的音樂(譜例 9)；另一種是右手需要同時拉奏。

【譜例 9】Paganini 24 Caprices Op.1, No.24



撥弦記號是在音符上方標記著“+”符號，上述二種譜例，是演奏者最常演奏的曲目之一。而下方譜例是左手撥弦同時加上右手拉奏，撥奏需清楚又不影響右手的圓滑音，是非常艱難的技巧。

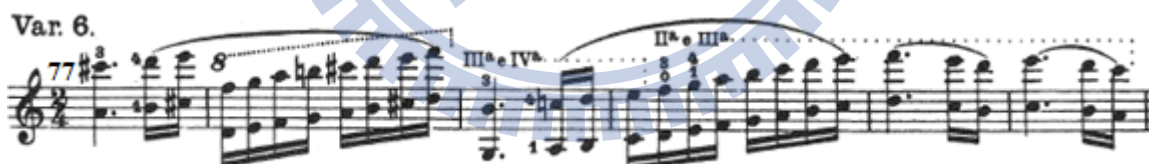
【譜例 10】Paganini: Variations on “God Save the King” , Op.9 (Var.4)



5. 十度雙音

十度雙音一指與四指的指距相當寬大，是一項困難度較高的技巧，通常是炫技的曲子會使用到此技術。

【譜例 11】Paganini 24 Caprices Op.1, No 24



6. 泛音

泛音基本上可分為自然泛音與人工泛音兩種；從譜例 12 中可明顯看到，自然泛音指的是，音符標記 0，演奏時只用一根手指輕觸弦上，來演奏出泛音；人工泛音是 1 指按在指板上，4 指則放在比 1 指高出完全四度的位置上演奏。

【譜例 12】Paganini: “Le Streghe” (The Witches Dance), Op.8 (Var. 2)



帕格尼尼許多作品中除了有此泛音技巧，也有許多較艱難的曲目會使用到雙音泛音，如譜例 13、14。譜例 13 中框號為實際演奏指法，而第一行是泛音奏出後的音高；譜例 14，第一音與第二音都是同等音高(意旨譜例 14 第二音使用泛音技巧發出的音高，等同於第一音的實音音高)，而帕格尼尼在第二音使用了雙泛音，給予不同的音色。

【譜例 13】Paganini: “Le Streghe” (The Witches Dance), Op.8 (Var.3)



【譜例 14】Paganini: Variations on “God Save the King” , Op.9 (Var.5)



第三節 小提琴技巧演變

十九世紀自鬼才帕格尼尼創作了《24 首隨想曲》，便展現新的小提琴獨奏世界，隨想曲裡頭擁有的都屬於小提琴高難度的技巧；雖然早在十八世紀初時，些許技巧早已紛紛問世，但發展上卻停滯不前；筆者將以十八世紀中以阿爾坎傑洛·柯萊里(Arcangelo Corelli, 1653-1713)、托瑪索·安東尼奧·韋塔利(Tomaso Antonio Vitali, 1663-1745)、朱塞佩·塔替尼(Giuseppe Tartini, 1692-1770)這三位小提琴演奏家兼作曲家為例；以及與帕格尼尼同期在世的演奏家魯道夫·克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)及皮耶·羅德(Pierre Rode, 1774-1830)做技巧上的對應，並附上譜例說明。

1. 十八世紀所運用之技巧

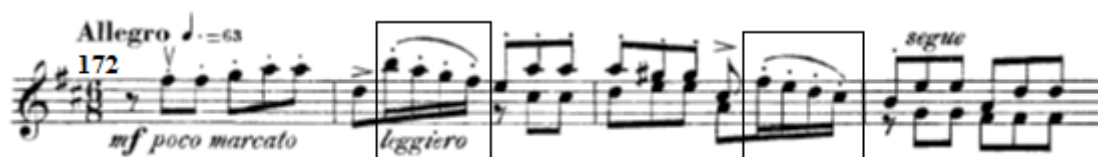
1-1. 快速斷弓與飛頓弓

柯萊里，巴洛克時代最具影響力的人物，並創作著名的《十二首大協奏曲，作品六》(12 Concerti Grossi, Op.6)，且也是第一位主張樂團弓法須一致的代表人物。從他的作品五第一號奏鳴曲(Violin Sonata in D Major No.1, Op.5)可以看到弓法多樣性的變化(譜例 16)。

【譜例 15】快速斷弓(Corelli: Violin Sonata in D Major No.1, Op.5)



【譜例 16】飛躍頓弓(Corelli: Violin Sonata in D Major No.1, Op.5)



1-2. 高低音域大跳與快速八度雙音

韋塔利，義大利的小提琴家及作曲家，他的作品除了這首《夏康舞曲》(Chaconne) 之外，大多都沒沒無聞。在此樂曲獨奏的技巧難度升高，舉凡快速八度雙音、高低音域大跳、分解和絃琶音、連續雙音…等高難度技巧在此時就已完全展現。

【譜例 17】高低音域大跳(Vitali: Chaconne)



【譜例 18】快速八度雙音(Vitali: Chaconne)



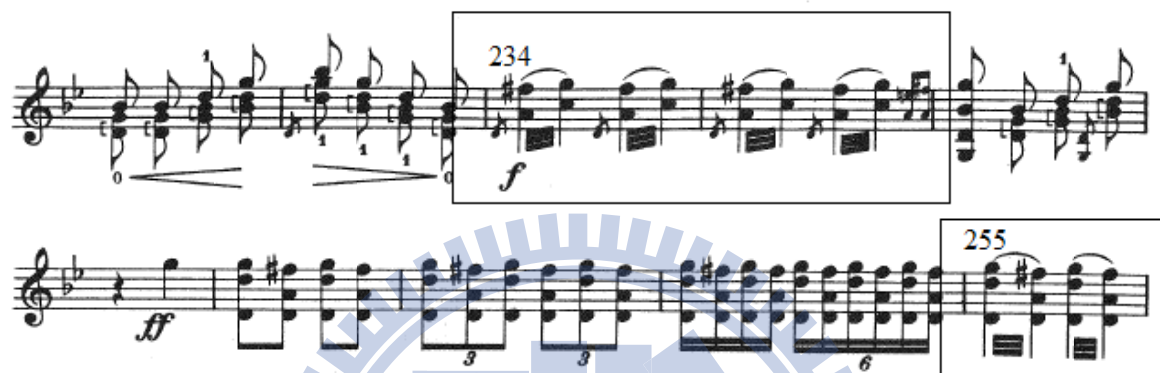
1-3. 飛躍頓弓與雙音顫音

塔替尼最爲人所熟悉的創作是以 g 小調譜寫的奏鳴曲《魔鬼的顫音》(The Devil's Trill)，此曲擁有非常多的顫音(trill)與雙音顫音，以現代小提琴技巧的標準來說仍是一首很難駕馭的曲子。

【譜例 19】飛躍頓弓(Tartini: “The Devil's Trill”)



【譜例 20】雙音顫音(Tartini: “The Devil's Trill”)



2. 十九世紀與帕格尼尼同時期的小提琴演奏家

筆者於此將從克羅采四十二首練習曲(42 Studie)、羅德與帕格尼尼的二十四首隨想曲(24 Caprices)，來探討技巧之關聯性。

2-1. 十度雙音

克羅采四十二首練習曲中，每一首均有明確的技巧訓練；以第四十二首為例，此曲是以賦格的方式譜寫，主要都是左手技巧的訓練，當中左手使用非常多的雙音技巧；於此筆者以十度雙音技巧，觀察克羅采及帕格尼尼二位演奏家如何運用。

【譜例 21】以延伸的方式，推至十度雙音(Kreutzer 42 Studie, No.42)。



【譜例 22】以三度、十度雙音互換 (Kreutzer 42 Studie, No.42)。



【譜例 23】以音階的方式使用十度雙音 (Paganini 24 Caprices Op.1, No.24)。



2-2. 頓弓

羅德二十四首隨想曲，不只是技巧上的練習，當中也包含了各種音量、力度、表情術語；從下列譜例觀察，在右手技巧上，兩位演奏家皆以音階的方式，來使用頓弓的技巧。

【譜例 24】Pierre Rode 24 Caprices, No.7



【譜例 25】Paganini 24 Caprices Op.1, No.15



雖然在帕格尼尼出現前，就已有少數演奏家使用一些高難度技巧，但從使用度的多寡來觀察，並不像帕格尼尼使用的那樣頻繁。例如在帕格尼尼之後出現的演奏家兼

作曲家作品，如亨里克·維尼奧夫斯基(Henryk Wieniawski, 1835-1880)¹⁰之作品—《華麗的波蘭舞曲》(Polonaise de concert, Op.4)、巴伯羅·薩拉沙泰 (Pablo de Sarasate, 1844-1908)¹¹的《卡門幻想曲》(Carmen Fantasy)等在作品上，都開始使用大量的高難度技巧，於此可發現小提琴演奏技巧於十九世紀已達到一個相當燦爛的境界，也成為現今小提琴演奏的主流。



¹⁰亨里克·維尼奧夫斯基(Henryk Wieniawski, 1835-1880)出生在盧布林(LUBLIN, POLAND)是波蘭猶太人小提琴家、作曲家。著名作品有小提琴協奏曲第一號、第二號(Violin Concerto No.1, Op.14、No.2, Op.22)及華麗的波蘭舞曲(Polonaise de concert, Op.4).....等。

¹¹巴伯羅·薩拉沙泰 (Pablo de Sarasate, 1844-1908)出生在潘普洛納(PAMPLONA, SPAIN)，著名作品有流浪者之歌(Zigeunerweisen, Op.20)以及改編自喬治·比才(Georges Bizet)歌劇《卡門》的《卡門幻想曲》(Carmen Fantasy, Op.25)。

第三章 帕格尼尼魂之樂曲分析與詮釋

第一節 內森·米爾斯坦生平之簡述

出生於烏克蘭敖德薩(ODESSA)市，過世於倫敦(LONDON)(1904-1992)的美國籍烏克蘭裔的小提琴家，來自猶太中產階級家庭的孩子，家中沒有音樂背景，在七歲時開始學琴，師事彼尤特·史托雅爾斯基(Pyotr Stolyarsky, 1871-1944)，和這位老師學習到十一歲。接下來在聖彼得堡音樂院，師事利奧波德·奧爾(Leopold Auer, 1845-1930)¹²，在米爾斯坦之後的敘述中，他否定彼尤特·史托雅爾斯基老師，認為自己並沒有從那位教授學到許多東西，反而是課堂中其他傑出同學讓他學到不少。儘管如此，米爾斯坦是奧爾傑出的學生之一。

在 1920 年，十七歲時，在敖德薩首度登台，同年他演奏作曲家亞歷山大·葛拉祖諾夫(Alexander Glazunov, 1865-1936)的協奏曲。接下來的五年，他在俄國頗受歡迎，1921 年認識了鋼琴家佛拉迪米爾·霍洛維茲(Vladimir Horowitz, 1903-1989)¹³，之後常與霍格維茲同台。1925 年他們一同出國演出，並且決定留在國外一段時間，大提琴演奏家畢亞第高斯基(Gregor Piatigorsky, 1903-1976)偶爾會加入他們演出三重奏。1926 年，米爾斯坦來到比利時布魯塞爾，在那和小提琴家尤金·伊薩易(Eugène Ysaÿe)¹⁴有些交集。1929 年，他在美國首度和費城交響樂團(Philadelphia Orchestra)在紐約演出，指揮為利奧波德·史托科夫斯基(Leopold Stokowski, 1882-1977)，並且從

¹²利奧波德·奧爾(Leopold Auer, 1845-1930)匈牙利人，著名的小提琴老師，學生包含和內森·米爾斯坦(Nathan Milstein)，及同時期的小提琴家雅沙·海飛茲(Jascha Heifetz, 1901-1987)。

¹³佛拉迪米爾·霍洛維茲(Vladimir Horowitz, 1903-1989)俄國裔美國鋼琴家。

¹⁴尤金·伊薩易(Eugène Ysaÿe, 1858-1931)比利時人，著名的小提琴家，也是作曲、指揮家。

此定居下來，1942 年正式成爲美國公民。1932 年初次在英國演出，與指揮梅肯·沙堅特(Malcolm Sargent, 1895-1967)同台。二次世界大戰後，米爾斯坦再度回到歐洲的舞台，而他在 1968 年在法國得到法國榮譽軍團勳章(Legion d'Honneur)的榮耀。

米爾斯坦的才能來自於他的智慧，他熱情的性格其實深受規範，是具有個人風格的詮釋者；他主張音樂中的線條要如同古典樂派那樣清晰，簡化是他的目標，他希望聽眾在沒有干擾的情況下，聆賞經由小提琴傳達出的音樂，音量儘管不大卻非常有張力；藉由換弓的速度傳遞力量，而非弓向下的壓力，且抖音不會誇張或矯揉造作。米爾斯坦是那個世代中最有名的小提琴家之一，擁有份量可觀的演奏生涯。1987 年和紐約愛樂（New York Philharmonic）埃里希·萊恩斯朵夫（Erich Leinsdorf）¹⁵指揮同台演出貝多芬的協奏曲後，因米爾斯坦的手臂受傷，使這首協奏曲成爲他的告別演出。1945 年他買到一把 1716 年的“Goldman” Stradivari，並且用女兒 Maria 和妻子 Theresa 的名字爲琴重新命名爲“Maria Theresa”，這把琴陪伴他至最後。直到 2006 年被賣給有錢的生意人 Jerry Kohl，而這位收藏家也會將琴出借給優秀的小提琴家演出。

¹⁵埃里希·萊恩斯朵夫（Erich Leinsdorf, 1912-1993）爲奧地利裔的美國指揮家。

第二節 樂曲詮釋與分析

《帕格尼尼魂》全曲由一主題與七段變奏所組成，曲式分析如表格一。

【表格一】：帕格尼尼魂曲式分析架構(括弧為帕格尼尼作品之拍號)

主題/ 變奏.	調性	速度與拍號	動機或素材
Theme, mm.1-16	A minor	2/4 (2/4)	Caprices No.24, mm.1-12
Var. I, mm.17-48	A minor	Animato, 2/4 (2/4)	Caprices No.24, m.133
Var. II, mm.49-65	A minor	2/4 (3/8)	Caprices No.3, Presto
Var. III, mm.66-97	A minor	Maestoso, 2/4 (2/4)	Le Streghe, m.41
Var. IV, mm.98-116	A minor	Lento, 6/8 (3/4)	Caprices No.6
Var. V, mm.117-134	A minor	Maestoso, 4/4 (2/4)	Caprices No.14
Var. VI, mm.135-146	A minor	Amoroso, 4/4 (4/4)	Caprices No.21, Amoroso
Var. VII, mm.147-170	A minor	2/4	Caprices No.5
Coda I, mm.171-178	A minor	Liberamente, 4/4 (4/4)	Concerto No.1, mm.237-244
Coda II, mm.179-199	A minor	Liberamente, 4/4 (4/4)	Concerto No.1, m.247
Coda III, mm.200-235	A minor	Piùmosso, 2/4 (4/4)	Concerto No.1, m.262

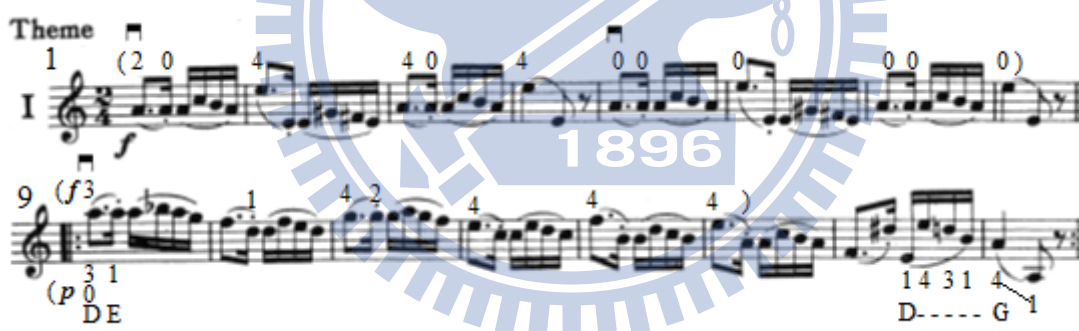
1. 主題

主題是取自於帕格尼尼第 24 首隨想曲主題相同的旋律，不同的是每一小節第一拍上，米爾斯坦使用八分附點音符而帕格尼尼是使用八分音符加上一個十六分休止符，以及主題的答句上(mm. 9-16)米爾斯坦有標記反覆記號而帕格尼尼沒有。譜例中有括弧的均是筆者建議使用的弓法與指法。

【譜例 26】帕格尼尼主題



【譜例 27】筆者詮釋《帕格尼尼魂》主題



從譜例 27 第一行中，可以很明顯得看到同樣的音型與動機重複，建議可以從音量上作改變，而第 5 小節開始，筆者選用上半弓(演奏完第 4 小節剩餘的弓長開始)，且每第一拍筆者都是以空弦演奏，這樣的操作較容易奏出與前 4 小節音量及音色上不同的差異。第 9 小節開始的第一次，筆者以圓滑流暢的方式奏出此段落，而反覆之後第一音筆者選用 D 弦上的泛音，結尾 A 音也只於 G 弦奏出，為的就是能表現出較自然且絢麗的滑音。

2. 變奏 I

米爾斯坦在變奏 I 中，音型主要是以帕格尼尼第 24 首變奏 XI 來當動機(譜例 28)，只是帕格尼尼是以二音一弓的快速換弦而米爾斯坦採用的是分弓。

【譜例 28】帕格尼尼隨想曲第 24 首變奏 XI



在一開的演奏，從譜例 29 中可以明顯看到，音型是以一條圓弧線為樂句，筆者是以這樣的形狀做音量上的控制以及音樂線條的詮釋。此段落總共演出兩次，而兩次中筆者選擇在音量上做不同；第一次是以靠近弓根且用拉奏的方式來演奏；而第二次筆者是以聽起來輕巧、乾淨的斷奏來詮釋。

【譜例 29】《帕格尼尼魂》變奏 I 筆者之詮釋

反覆記號開始 8 小節中，是以每兩小節為一句，筆者使用對唱的方式做演奏。音量大聲時，筆者選用低音聲部為旋律線條(每拍第一音)；小聲的部分則是強調高音聲部(每拍第二音)。之所以會選用這樣的弓法，是因為這樣的拉奏可以清楚表現出低音聲部與高音聲部二線條的對唱，且音樂表現上也可以比只著重於單一低音聲部線條來的豐富。

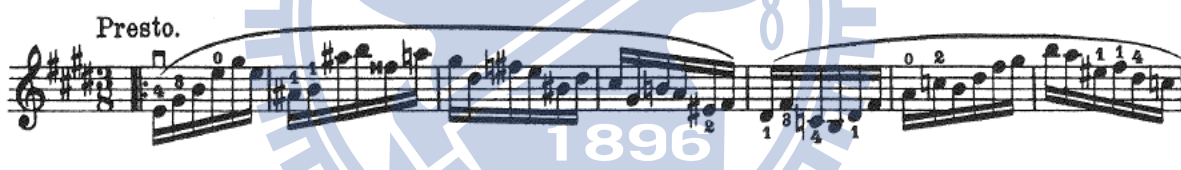
41 小節開始的第一次，音量上筆者選用漸強，操作使用較長且較快的運弓，使音樂有足夠的張力與音量接到反覆記號開始的對唱樂段；反之第二次則是漸弱，讓旋律接到以圓滑線詮釋的變奏 II。

3. 變奏 II

【譜例 30】《帕格尼尼魂》變奏 II 筆者之詮釋



【譜例 31】帕格尼尼隨想曲第 3 首 Presto



從譜例 31 中可以發現米爾斯坦是以帕格尼尼隨想曲第 3 首 Presto 樂段中取自素材改編而成，筆者在演奏此樂段時，完全是依照米爾斯坦原譜中所提供的弓法，而速度上則是參考帕格尼尼隨想曲標示的速度做詮釋。在練習時，主要是先以三顆音符為一弓慢練(筆者以三音一弓慢練，目的是這樣的練習可以控制速度不趕拍)，處理每顆音符的乾淨度，選用弓的位置以及適合自己的指法。在詮釋上筆者因想延續前一變奏，所以此變奏筆者是以小聲開始，而譜例 30 樂段中要演奏兩次，筆者也是在音量上做對比。

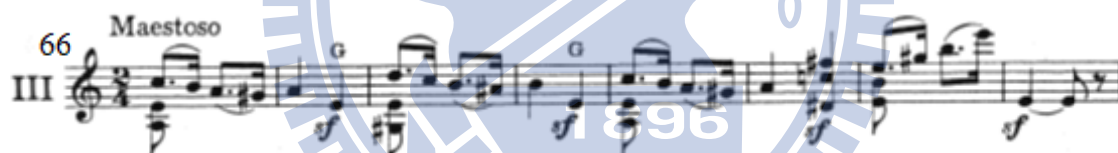
【譜例 32】《帕格尼尼魂》變奏 II 後段



變奏 II 後段(譜例 32)，在音型上加了一些跳音，技巧上也變得較困難，筆者認為可先找到適合跳弓的位置，再來設計前一弓使用的多寡。為了增加炫技色彩，在反覆後的最後一小節，筆者是以快速的飛頓弓(Flying Staccato)順勢接入變奏 III。

4. 變奏 III

【譜例 33】《帕格尼尼魂》魂變奏 III



【譜例 34】Paganini: “Le Streghe” (The Witches Dance), Op.8



變奏 III 素材是取自於帕格尼尼的《妖精之舞》(“Le Streghe”，譜例 34)，此變奏是以八分附點音符音型(譜例 33)為動機發展出來。

【譜例 35】《帕格尼尼魂》變奏 III 筆者詮釋

74 82 90

f *fp* *dim.* *cresc.* *ten.*

譜例 35 中 74-80 小節第一音都是和絃開始，筆者先以一次拉兩條弦且不影響主旋律進行的方式做練習(G+D，D+A，A+E，譜例 36)，在這過程中找尋右手肘適當的角度；之後再試著以一次拉奏三條弦的方式演奏(G+D+A，D+A+E，譜例 37)，隨即將手停在聲部中的主旋律；第 80 小節，高音 E 筆者是以泛音演奏，且下行琶音以快速的分弓及音量漸強的方式來增加樂段張力；82 小節開始段落會重複兩次，在音色與力度上要加以變化，而 86 小節開始音型並不像前四小節用模仿的方式進行，所以筆者在詮釋上，使用突弱來改變音量。

【譜例 36】筆者練習方式

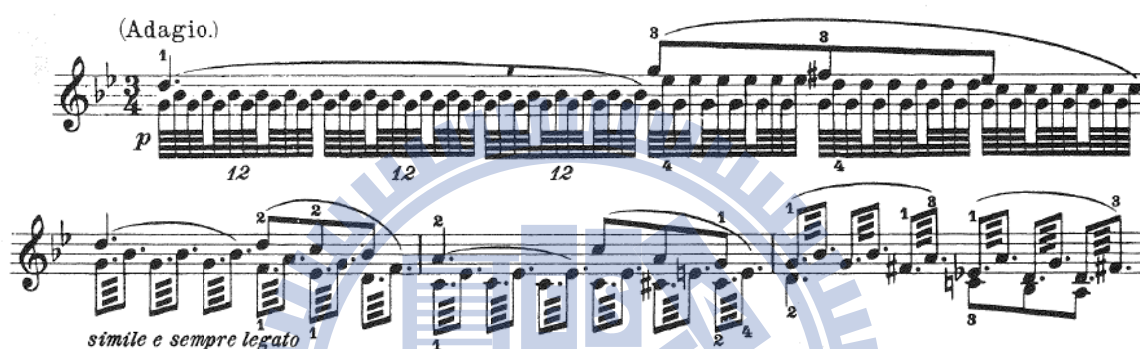
【譜例 37】筆者練習方式

此變奏中，出現非常多的三音、四音和絃，在演奏中，需讓主旋律圓滑且有方向性的進行，勿因為多音和絃就加入重音而影響主旋律的發展。

5. 變奏 IV

變奏 IV 很明顯的是模仿帕格尼尼第 6 首隨想曲的技巧，且都是一旋律聲部，加上分解和絃之震音(tremolo)，旋律走向也是近乎相同。此技巧困難點在於左手要平均打出震音而旋律音的方向性又不能受震音影響，同時右手也需保持穩定的弓速與弓壓來維持旋律音的進行。詳見譜例 38、39。

【譜例 38】帕格尼尼隨想曲第 6 首



(Adagio.)
p
12 12 12 4 4
simile e sempre legato

【譜例 39】《帕格尼尼魂》變奏 IV



98 Lento
dolce

筆者在練習此段落，會試著將顫音顛倒過來練習(譜例 40)，這樣的目的是可以在換音時盡量維持顫音的連續性(高聲部的旋律音與顫音聲部的高音同時移動)。

【譜例 40】筆者練習方式



dolce

6. 變奏 V

變奏 V 素材取自帕格尼尼第 14 首隨想曲(譜例 41)，這兩首唯一不同就是拍號，而拍號上的不同就易影響樂句上的進行。從帕格尼尼的第 14 首隨想曲來觀察(譜例 41)，樂句上若是以小節來區分，筆者將會在譜例的第二小節加入重音增加樂句的方向性，但若也是以小節來區分樂句的米爾斯坦變奏 V 中(譜例 42)，在演奏上就不能以演奏帕格尼尼的方式來演奏米爾斯坦的變奏 V。

【譜例 41】帕格尼尼第 14 首隨想曲 【譜例 42】《帕格尼尼魂》變奏 V



而此變奏中有非常多的和絃，在拉奏三和絃時，筆者建議弓靠近指板，且將重心放至三和絃的第二音中，將壓力往鄰近兩條弦施壓。而四和絃時，筆者則是以拉二組三條弦 (G+D+A，D+A+E)的方式來演奏。

【譜例 43】筆者詮釋《帕格尼尼魂》變奏 V



此段落標記著 Marcato(此術語來自於進行曲 March)的風格術語，故在演奏此段落時，筆者建議在節奏上需規律，且拋弓的樂段，必須讓弓彈跳平均，而在操作都是使用原譜上的弓法，而譜例 43 會做重複；拉奏第二次筆者會在第三拍上加上重音(譜例 43 括弧處)，如同帕格尼尼第 14 首的記譜方式詮釋，而這樣的詮釋可在音樂中加強方向性的效果。

【譜例 44】筆者詮釋《帕格尼尼魂》變奏 V

譜例 44 中括弧均是筆者使用的指法與弓法。此段落也需反覆；第一次的詮釋，筆者在音色上，選用較硬的斷弓拉奏，讓每顆音符聽起來較顆粒；而反覆後，音色上為了要與第一次有差異，則使用較多的弓長，且到 126、128 小節的第三拍(括弧中標示 2)，使用滑音增加音樂上的張力；為了讓音樂上有完整的連接，在倒數第二小節的 A、E 兩音(於 133 小節的括弧)，筆者都使用音色聽起來較純的空弦以及泛音，目的就是引導出標有“Amoroso”——充滿愛、富有情感的段落變奏 VI。

7. 變奏 VI

變奏 VI 也是以帕格尼尼隨想曲第 21 首(譜例 46)為素材，前 5 小節幾乎相同，表情術語也是一樣，只是少了 3 小節的序奏，而後 139-143 小節之後的樂句也是取自帕格尼尼第 21 首隨想曲中第 19-23 或 27-31 小節，只是中間多了一小段的音階或半音階，詳見譜例 45、46、47。詮釋演奏時可自由些，不用太拘束於拍子，且在 138、142 小節中可加入滑音幫助音樂的抒發。

【譜例 45】《帕格尼尼魂》變奏 VI(下方表情符號均是筆者之詮釋)

135 *Amoroso*
VI *espressivo.*

f *cresc.* *f* *fp*

cresc. *rit.*

Ossia

Detailed description: This musical score is for Variation VI of 'Paganini's Soul'. It consists of four staves. The first staff is marked '135 Amoroso' and 'VI espressivo.' with a fermata over the first measure. The second staff begins with a forte 'f' dynamic, followed by a crescendo 'cresc.', another forte 'f', and a fortissimo 'fp'. The third staff continues with a crescendo 'cresc.' and ends with a ritardando 'rit.'. The fourth staff is labeled 'Ossia' and provides an alternative melodic line.

【譜例 46】帕格尼尼隨想曲第 21 首

Amoroso.
III^a e IV^a.

con espressione

Detailed description: This score is for Paganini's Capriccio No. 21. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is 'Amoroso.' and the mood is 'con espressione'. The piece is marked 'III^a e IV^a.' and includes fingering numbers (1-4) and a 'v' (vibrato) marking. A large blue watermark with the year '1896' is overlaid on the score.

【譜例 47】帕格尼尼隨想曲第 21 首(括弧為 19-23、27-31 小節)

1896

III^a e IV^a.

Detailed description: This score is for Paganini's Capriccio No. 21, showing a more complex arrangement with multiple staves. It includes a large blue watermark with the year '1896'. A section of the score is highlighted with a blue bracket, corresponding to measures 19-23 and 27-31. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers. A small inset box shows a detail of the 'III^a e IV^a.' section.

8. 變奏 VII

對筆者而言此變奏是《帕格尼尼魂》中最艱難的樂段，裡頭擁有各式各樣小提琴技巧。變奏 VII 總共分為四個段落；第一段落主要技巧是以拋弓及左手快速換把位；

【譜例 48】《帕格尼尼魂》變奏 VII 第一段落



譜例 48 中每第一拍都是以拋弓的技巧演奏，但筆者爲了要求速度上快些，以及聲音明顯清楚，所以筆者在於這段落都是以快速的跳弓來演奏。

第二段落是標有 *Liberamente*(自由的)的旋律樂段，從節奏上似乎是選用帕格尼尼隨想曲第 4 首，但其實主題很明顯的是取自帕格尼尼第一號小提琴協奏曲第一樂章中的段落，詳見譜例 49、50、51；

【譜例 49】帕格尼尼隨想曲第 4 首



【譜例 50】《帕格尼尼魂》變奏 VII 第二段落



【譜例 51】帕格尼尼第一號小提琴協奏曲第一樂章



第三段落則是延續第二段落的 *Liberamente*(自由的)繼續做發展，素材也是取自帕格尼尼小提琴協奏曲第一樂章中，此段出現非常多的快速音階、琶音、雙音、十度雙音，擁有很多高難度的華麗炫技，使音樂變的燦爛豐富，詳見譜例 52、53；

【譜例 52】《帕格尼尼魂》變奏 VII 第三段落



【譜例 53】帕格尼尼第一號小提琴協奏曲第一樂章



第四段落標有 *Più mosso*(更快的，激動的)，此段落譜中並沒有標記拍號，從速度上觀察，因第二段落 *Liberamente* 是標記 4/4 拍，而第四段落是要求更快些、更激動些的 *Più mosso*，所以第四段落筆者判斷是以 2/4 拍號演奏。此樂段米爾斯坦是以兩聲部的方式譜寫，其中也有些動機是出自於帕格尼尼小提琴第一號協奏曲第一樂章中請見譜例 55、58。

【譜例 54】《帕格尼尼魂》變奏 VII 第四段落 *Più mosso*



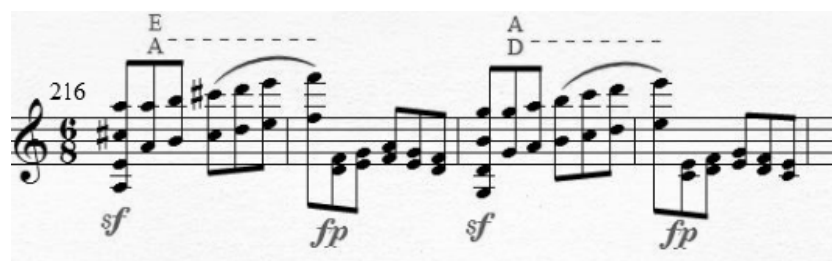
【譜例 55】帕格尼尼第一號小提琴協奏曲(動機)



【譜例 56】筆者詮釋《帕格尼尼魂》變奏 VII



【譜例 57】筆者詮釋《帕格尼尼魂》變奏 VII



譜例 56、57 筆者是以對唱的方式詮釋，從力度上給予強烈的對比；而譜例 57 除了音量上的差異，在 216 小節與 218 小節二次的上行音階中，筆者是以不換弦及連

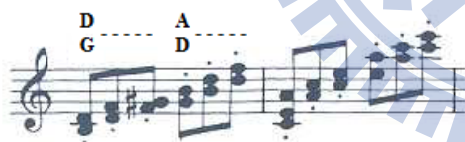
弓的方式來拉奏，目的是要使音樂有張力、線條顯得更華麗，從譜例 58 中也可看見米爾斯坦似乎也是引用帕格尼尼小提琴第一號協奏曲第一樂章中的動機。

【譜例 58】帕格尼尼第一號小提琴協奏曲第一樂章



212 小節的旋律在此段落也是同樣出現兩次，而筆者是從指法以及使用不同弦來做音色上的差異，第一次是使用低把位、換弦的方式，音色聽起來會較明亮；而第二次就只在 D、G 兩條弦上演奏，音色上就比第一次來的寬厚，技巧比第一次來的困難，但也能增加演奏者在此曲表現炫技的方式(譜例 59、60)。

【譜例 59】《帕格尼尼魂》212 小節第一次

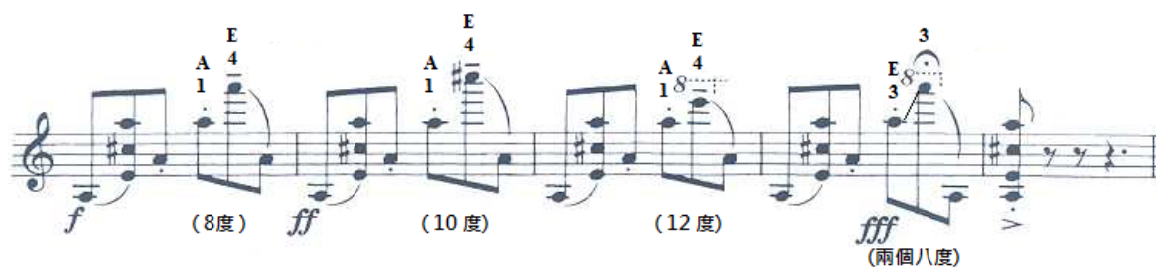


【譜例 60】同 212 小節旋律第二次



在結束前，米爾斯坦用了許多把位大跳以及左手需撐開的八度、十度、十二度、甚至是兩個八度的音型(譜例 61)。

【譜例 61】《帕格尼尼魂》終曲前五小節筆者詮釋



譜例 61 終曲前一小節，筆者在第四音 A 音所使用的指法不同於前三次，而在這邊是使用滑音於同一弦做十六度大跳的方式，讓此曲完全結束於炫技中。



第四章 結語

在音樂史上，以帕格尼尼隨想曲作改編的作曲家不在少數，尤其是以隨想曲第二十四首最爲豐富；在米爾斯坦的《帕格尼尼魂》中，素材上是以非常多首帕格尼尼的隨想曲做組合而成，其中有些段落則是從小提琴第一號協奏曲第一樂章中取材；筆者剛觸碰此曲時，一直是以機械式的方式反覆練習每種艱難的技巧，而後卻發現若要處理一首改編曲最重要的應是要先能了解改編者的創意，從而尋找出適當的詮釋。

在準備演奏的過程中，雖然樂曲分析有助於演奏者對音樂結構的了解，但若全部都依賴曲式分析，仍然無法將音樂詮釋的令人信服；演奏也是分析的一部分，透過理性的思考，建立正確的練習方式，設計出符合樂曲的詮釋，這樣才能有效的達到目的，且演奏出合理的音樂。

另外，在《帕格尼尼魂》這首的學習過程中，除了研讀樂譜領悟作曲家的思緒外，筆者建議可以聽多種版本的錄音，如希拉蕊韓(Hilary Hahn, 1979-)及米爾斯坦本人所演奏的；因此曲式是一首透過改編組合而成的變奏曲，往往可以從別的錄音，聽到別的演奏者爲了表現自身的技巧，奏出並非米爾斯坦原版譜中的音樂，再者原版樂譜中也並沒有標記太多的表情與速度符號，因此可從這些錄音中，先幫助演奏者理解此曲的風格與特性。

面對這樣多樣式炫技的曲目，除了大量的練習外，必須要先設計屬於演奏者自身的弓法與指法，且在演奏速度、樂句、呼吸中做出規劃，才能不受技巧限制的表現出此曲炫技的魅力。

參考書目

中文資料

- 徐頌仁。《音樂演奏與實際探討》。台北：全音音樂出版社，1992年。
- 陳藍谷著。《小提琴演奏統合技術》。台北：美樂出版社，2006年。
- 蔡孟峰著。《席馬諾夫斯基的三首帕格尼尼奇想曲》。碩士論文，台北：台北藝術大學，2000年。
- Garald Moore 著，鄭世文譯。《無愧的伴奏家》。台北：世界文物出版社，1953年。
- Ivan Galamian 著，林維中、陳千斌譯。《小提琴演奏與教學法》。台北：大陸書店，1983年。
- John Sugedn 著，楊敦惠譯。《偉大作曲家羣像：帕格尼尼》。台北：智庫出版社，1995年。
- Leopold Auer 著，司徒華城譯。《我的小提琴演奏教學法》。台北：世界文物出版社，1993年。
- Nathan Milstein 著，陳涵音譯。《從俄國到西方》。台北：大呂出版社，1994年。

外文資料

- Haylock, Julian. 2009. Great Violinists Part IV: Nathan Milstein. *The Strad*: 52-53.
- Istel, Edgar and Baker, Theodore. 1930. The Secret of Paganini's Technique. *The Musical Quarterly*: 101-116.
- Joachim, Henry. 1932. Three Milestones in the History of Violin Playing. I. Corelli. *The Musical Times*: 888-890.
- Joachim, Henry. 1932. Three Milestones in the History of Violin Playing. II. Tartini (Continued). *The Musical Times*: 988-989.
- Joachim, Henry. 1932. Three Milestones in the History of Violin Playing. III. Paganini (Concluded). *The Musical Times*: 1079-1082.
- Kohs, Ellis B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.

樂譜

- Nathan Milstein. *Paganiniana for Violin solo*. NY: G. Schirmer, Inc.
- Niccolo Paganini. *Violin Concerto No.1 in D major, Op.6*. NY: International Music Company.
- Niccolo Paganini. *God Save The King for Violin and Piano, Op.9*. Boca Raton, Florida: Master Music Publications, Inc.

Niccolo Paganini. *24 Caprices for violin solo, Op.1*. NY: International Music Company.

Pierre Rode. *24 Caprices for violin solo*. NY: G. Schirmer, Inc.

Rodolphe Kreutzer. *42 Studies*. NY: International Music Company.

