

一、緒論

筆者在學琴的歷程中，自覺對於所有的小提琴學派，只是偏頗的認知與接觸。例如：涉獵較多的是德奧系統的曲目，像是海頓、莫札特、布拉姆斯等音樂家的作品，對於法比樂派的作品接觸不多。然而，在閱讀的參考文獻中，幾乎大部分都有提及易沙意是法比小提琴學派的繼承人，但是，他如何藉由譜曲及演奏來延續此學派的特點？還有創造前所未有的技術？就是筆者不甚瞭解的地方。藉著寫論文的机会，選擇易沙意的第四號無伴奏小提琴奏鳴曲來研究，探討他對法比樂派小提琴技術的傳承與創新。

易沙意寫的這組奏鳴曲（作品 27）富有極大的藝術性，且對提琴演奏者來說，相當具有獨奏表現的挑戰性。由於他在小提琴技術方面有許多貢獻，除了給予小提琴演奏不同於以往的啟發，還增加了更多發展的空間。所以，這樣不但對後來的作曲家在思想領域有所衝擊，也使得演奏家必須在技術層面有所突破，才能傳達出深刻的音樂理念及內涵。筆者收集了部分十八到十九世紀之法比小提琴學派的作品，透過分析它們的音樂素材，找出呈現樂曲風格的共同特點。此外，還要將這些特色拿來與易沙意的作品相比較，希望能發現其中奧妙的地方，並且釐清自己的困惑之處。經過一番研究後，筆者相信自己對於法比樂派可以有更深的了解，也能夠具體地知道易沙意在小提琴技術方面作了哪些保留與革新。



二、易沙意 (Eugene Ysaÿe) 在法比樂派的地位

2.1 法比小提琴學派的緣起

小提琴源自於義大利，所以早期著名的小提琴家多為義大利人。後來，演奏人才陸續地增加，才以義大利為中心漸漸擴大到歐洲其他各地。包括德國、奧國、法國、比利時、波蘭、西班牙、瑞士、捷克、匈牙利、英國、羅馬尼亞等國，逐漸自然地形成不同學派¹。

義大利小提琴家維奧第 (G. B. Viotti, 1755-1824) 約於 1780 年初抵巴黎²，將義大利的古典演奏風格帶到巴黎後，就以法國學派為大主幹，像樹根似地向外衍生，分成大小數十種派別³。其中，維奧第的三位學生——羅德 (T. P. J. Rode, 1774-1830)、克羅采 (R. Kreutzer, 1776-1831)、白耀 (Baillot, P. A. F. des Sales, 1771-1842)，就是法國小提琴學派的代表人物⁴。他們先後成為巴黎音樂院的提琴教授，終於將法國提琴演奏的優良傳統，提升到一定的地位⁵；另外，維奧第也影響了比利時，衍生出比利時小提琴學派。其代表人物為白里奧 (C. de Beriot, 1802-1876)、魏歐當 (H. Vieuxtemps, 1820-1881) 和易沙意 (E. Ysaÿe, 1858-1931)⁶。

巴黎音樂院是法國音樂的指標中心；而比利時的音樂中心則是布魯塞爾音樂院。在 1840 年之後，法國小提琴學派的勢力影響了比利時學派的發展，兩者才合稱為「法比小提琴學派」(Franco-Belgian School)⁷。

2.2 法比小提琴學派的發展與演進

法國的提琴演奏在早期雖然一直被義大利學派影響，但其實以技術來說，不只比不上義大利、德國，更不如英國的提琴家。在十八世紀初，義大利、德國的提琴家早已使用了高把位的第七把位，或是應用快速拉奏和雙音奏法；而法國的提琴家們卻還停留在第一把位的演奏。這個差距實在很大，主要原因是當時法國的提琴家只是幫舞者伴奏，自然覺得沒有必要去發展提琴的技術。由當代的歌劇作家兼小提琴家盧利 (J. B. Lully,

¹洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》，高雄：春暉，民92年。頁7。

²陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁42-43。

³洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》，高雄：春暉，民92年。頁8。

⁴Huber, John. *The Development of the Modern Violin, 1775-1825: The Rise of the French School*. Frankfurt/Main: Bochinsky, 1998, p.109.

⁵陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁43。

⁶陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁42-50。

⁷顏子瑋，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民92年。頁3-4。

1632-1687) 所指揮演奏的宮廷舞曲、芭蕾舞及歌劇中，就可看出小提琴扮演的角色。

到了十八世紀中葉，依然維持這種傳統，不過卻逐漸地發展出一些民族的特性。在音樂的音色方面顯得十分輕鬆、優雅、高貴，所散發的氣質也相當迷人。這種早期法國提琴家的演奏特質，也深深地影響了十九世紀發展出來的法比樂派。在那個年代裡，幾乎全世界的表演人才，都嚮往能夠得到巴黎表演舞台的演出「證明書」，藉此，才有機會利於登上世界的舞台⁸。可見，巴黎是當時的音樂重鎮。

從十九世紀開始，全歐洲的音樂重心慢慢匯集到以巴黎為中心的法國。同時，它的近鄰——比利時，也出現一些對他們發展有影響力的小提琴家們，紛紛前往巴黎受教於當時在巴黎音樂院的大師們⁹。如著名的比利時小提琴大師白里奧 (C. de Beriot)，就受教於巴黎音樂院的白耀 (Baillot) 門下。還有，對比利時提琴界具有相當影響力的馬爾西克 (M. Marsick, 1848-1924) 及馬薩爾 (L. Massart, 1811-1892)，都是著名法國提琴大師萊奧那爾 (H. Leonard, 1819-1890) 和克羅采 (R. Kreutzer) 的學生。馬爾西克及馬薩爾後來都有在巴黎音樂院任教，並結合法國當地的頂尖提琴家，形成所謂的「法比樂派」。此樂派的主要演奏特徵是：運弓優雅、詮釋風格高貴、強調發音的純正與自然。特別是在右手運弓的靈巧性方面，展現了精緻多元的變化。

到了十九世紀下半葉以後，法比樂派造就了相當多的偉大提琴家，比其他任何學派都多，對全世界提琴演奏有極大的影響力。這其間產生的提琴家包括魏歐當 (H. Vieuxtemps)、維尼亞夫斯基 (H. Wieniawski)、馬爾西克 (M. Marsick) 及馬薩爾 (L. Massart)、易沙意 (E. Ysaÿe) …等。幾乎每一位都是各有特色、聲名遠播的提琴巨匠¹⁰。

在十九世紀末期，法比小提琴學派的繼承者為易沙意。到了二十世紀初，他將此學派創新，並且發揚光大。可說是十九世紀末和二十世紀初，為法、比小提琴演奏藝術的領域，擔負著承先啟後重任的偉人¹¹。

易沙意作品中的六首無伴奏小提琴奏鳴曲，在小提琴無伴奏的歷史中佔有一席之地。因為這組奏鳴曲是繼巴哈的「小提琴獨奏奏鳴曲與組曲」和帕格尼尼的「二十四首隨想曲」之後，對於小提琴無伴奏音樂最有貢獻的一部作品。它除了融合兩大無伴奏傳統的優點外，更加上了精湛的技巧來豐富音樂的想像空間。

他是近代小提琴歷史中，最富表現力及獨創性的小提琴家兼作曲家之一，所以才被

⁸蘇顯達，《從音樂理念、舞台經驗、教學心得到「法比樂派」之淺談》，台北：師大，1998，頁 40。

⁹蘇顯達，《從音樂理念、舞台經驗、教學心得到「法比樂派」之淺談》，台北：師大，1998，頁 44。

¹⁰蘇顯達，《從音樂理念、舞台經驗、教學心得到「法比樂派」之淺談》，台北：師大，1998，頁 45。

¹¹L. Raaben著，廖叔同譯，《古今傑出小提琴家》，台北：世界文物，民 82 年。頁 211。

廣推為法比學派的代表人物¹²。



¹²吳稚敏，〈易沙意無伴奏小提琴奏鳴曲第二號之作曲背景及演奏分析〉，私立輔仁大學音樂研所，碩士論文，民 93 年，頁iv-v。

三、分析法比小提琴學派的作品

3.1 法比小提琴學派的代表人物及其貢獻

首先，將法比小提琴學派的代表人物依照小提琴的演奏發展歷史，分時期列出¹³，再依序作介紹：

十八世紀的古典期（1700-1800）：

法國學派：1.雷克萊（J. M. Leclair, 1697-1764）

2.葛文尼斯（P. Gavinies, 1728-1800）

十九世紀的燦爛期（1800-1900）：

法國學派：1.羅德（T. P. J. Rode, 1774-1830）

2.克羅采（R. Kreutzer, 1776-1831）

3.白耀（Baillot, P. A. F. des Sales, 1771-1842）

比利時學派：1.白里奧（C. de Beriot, 1802-1876）

2.魏歐當（H. Vieuxtemps, 1820-1881）

二十世紀的輝煌時期（1900-）：

法比學派：1.易沙意（E. Ysaÿe, 1858-1931）

（一）十八世紀的古典期（1700-1800）：

法國學派（Franch school）：

相較於十七世紀末葉以前的法國，到了十八世紀，小提琴的演奏藝術終於蓬勃地發展起來。小提琴的功能不只是為芭蕾舞劇伴奏，還轉形成獨奏的演出。

經過近二十年，法國小提琴學派內部分成兩大系統：一是以繼承盧利所倡導的民族傳統為宗旨的「法蘭西派」；另一則是以柯賴里¹⁴為代表的接受外來強烈影響的「義大利派」¹⁵。

以下為此時期的代表人物及其貢獻：

¹³陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁5-6。

¹⁴洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》，高雄：春暉，民92年。頁31。

¹⁵洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》，高雄：春暉，民92年。頁40。

(1) 雷克萊 (J. M. Leclair, 1697-1764)

雷克萊是第一位將法國提琴演奏水準提昇的提琴家，還扭轉了以義大利為領導地位的趨勢，使法國提琴演奏者的地位逐漸受到世人的重視。

他的作品包括四十八首小提琴奏鳴曲，融合了法國與義大利的提琴音樂風格，不時透露出平衡、自在且溫馨的音樂個性。還有，他的提琴曲中，經常採用雙音、三音與四音和弦。雖然很少用高把位演奏，但頻繁的應用和弦奏法，使得音樂雖然平實，但難度頗高。他追求的是音樂完美性的呈現，總是以執著的意志力和精確完美的技術來詮釋音樂。雷克萊的努力，為法國提琴音樂奠定了相當重要的基石¹⁶。

(2) 葛文尼斯 (P. Gaviniès, 1728-1800)

葛文尼斯為雷克萊著名的學生，曾於 1795 年受聘為巴黎音樂院的首席教授。他是一位極富創意的作曲者，所著的六首提琴協奏曲，曾被譽為「法國提琴協奏曲」的典範。曲中不但流露出優雅迷人的法國風格，展示燦爛的技巧外，樂團伴奏部分更像英雄般威武強大，逐漸使得法國音樂成為當時的主流。

另外，從他的練習曲中，可看出技巧展現的多樣化。在左手迅速換把位與手指的伸展訓練方面，有相當嚴格的要求；而右手則注重弓法的磨練，以輕靈多變化為主要訴求。

葛文尼斯對於法國提琴教育有極深遠的影響。一方面承襲雷克萊的純正傳統，保留法國提琴音樂的優雅內涵；另一方面則延續以維奧第所主導的新階段，將義大利的小提琴演奏技巧介紹給法國，使得法國提琴學派得以拓展開來¹⁷。

(二) 十九世紀燦爛期 (1800-1900)：

法國學派 (French School)：

法國學派經由雷克萊、葛文尼斯的奠基後，再經維奧第賦予新生命，其後則由維奧第的數名弟子：羅德、克羅采和白耀發揚光大。因為上述三人皆任教於巴黎音樂院，又共同出版了一套教材，使得該音樂院成為當時歐陸最正統的提琴訓練重鎮¹⁸。

以下為此時期的代表人物及其貢獻：

¹⁶陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 39-40。

¹⁷陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 40。

¹⁸陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 43。

(1) 羅德 (T. P. J. Rode, 1774-1830)

羅德是維奧第最欣賞的入室弟子。他的演奏技巧紮實，對音準非常重視。音色的呈現極為燦爛且富穿透力，最能表現維奧第作品中清新優雅的風格。

縱觀他的作品，較傾向統合式的技巧訓練。另外，他的二十四首綺想曲 (Caprice) 是相當具有「音樂性」的練習曲，其中展現了法國學派細緻的演奏技法，是小提琴訓練中極重要的部分¹⁹。

(2) 克羅采 (R. Kreutzer, 1776-1831)

克羅采是一位居住在法國的德裔音樂家之子，為提琴家兼歌劇院指揮。他的演奏技巧屬於堅實型，優點是能充分表現演奏中的「力感」。因為他不常外出旅行演奏，或居住國外，所以才能在巴黎音樂院裡專心致力於教學。

他的二十四首練習曲與羅德的綺想曲有很大的不同。克羅采專注於較機械化的指法和方法的訓練，每一練習都有特別的訓練目的²⁰。

(3) 白耀 (Baillot, P. A. F. des Sales, 1771-1842)

白耀為智慧型的演奏者，除了演奏一般的曲目，還熱衷室內樂的演出。雖然他的演奏不像羅德一樣優雅，但他的優點是經過「深思」之後，音樂詮釋得很有說服力，再加上演出時全神貫注的神情，使人無法不信服。

他出版了「小提琴的藝術」一書，詳盡地描述當時法國學派之技巧的各類理論和應用。此外，還與羅德和克羅采合著一套為巴黎音樂院學生設計的教材，內容是關於小提琴教學的各類分析²¹。

比利時學派 (Belgian School)：

(1) 白里奧 (C. de Beriot, 1802-1876)

白里奧為比利時樂派的始祖，曾經到巴黎音樂院留學。成名後，該音樂院曾聘其留校任教，但他仍堅持返回比國，任布魯塞爾音樂院的提琴教授。從此，就奠定了比利時學派的根基。

¹⁹陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 44 -45。

²⁰陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 45。

²¹陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 46。

雖然他接受了巴黎音樂院正統演奏的嚴格訓練，但能擺脫較保守的風格，充分汲取帕格尼尼的精髓。摒棄了外表華麗的效果，發展出一種統合高雅格調與激發式燦爛技巧的新風格。

他的演奏技巧完美精準，音色甜美溫馨。重要的作品有小提琴協奏曲第一、七、九號與芭蕾情景²²。

(2) 魏歐當 (H. Vieuxtemps, 1820-1881)

魏歐當是白里奧的嫡傳弟子。在學琴階段，曾赴維也納學習對位法，並與貝多芬、舒伯特碰面，後來又赴巴黎，求教於萊區 (A. Reich)²³學習作曲，奠下堅實的作曲基礎。魏歐當任教布魯塞爾音樂院時，承襲了白里奧之比利時學派的優良傳統，也曾任教於聖彼德堡，對俄國學派的發展有很大的幫助。

魏歐當的技巧非常完美，從不盲目地追求純粹技術的表現。從他著名的小提琴協奏曲第四、五號中可看出，他的演奏技巧很明顯地汲取許多帕格尼尼的素材，呈現華麗絢爛的樂句，且深具音樂內涵，絕不沈溺於空洞的技巧炫耀²⁴。

(三) 二十世紀的輝煌時期 (1900-):

法比學派 (Franco-Belgian School):

(1) 易沙意 (E. Ysaÿe, 1858-1931)

易沙意 (E. Ysaÿe, 1858-1931) 是出生於比利時的小提琴家，四歲開始跟隨父親學習小提琴。²⁵ 後來就學於比利時的列日 (Liege) 音樂學院，師從馬薩爾 (L. Massart, 1811-1892)，又進入布魯塞爾音樂學院，師從魏歐當 (H. Vieuxtemps, 1820-1881) 和維尼亞夫斯基 (H. Wieniawski, 1835-1880)，活躍於法國、比利時樂壇，在歐洲和美國也享有盛名²⁶。1886 年創建「易沙意弦樂四重奏」。1886-98 年擔任布魯塞爾音樂學院的小提琴教授。1918-22 年任美國辛辛那提交響樂團指揮。其非凡的演奏藝術獲得李斯特 (F. Liszt)、姚阿幸 (J. Joachim) 等大師的高度評價，為其贏得多部名家的作品提獻²⁷。在第一次世界大戰期間，他於英國多次舉行義演救濟比利時難民，並到前線慰問演出。晚年主要把

²² 陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 49-50。

²³ 白遼士 (Berlioz) 的作曲老師。

²⁴ 陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 50-51。

²⁵ 王玉桓，《世界著名弦樂藝術家》，臺北：揚智，民 90。頁 31。

²⁶ Robin Stowell 編，湯定九譯，《小提琴指南》，台北：世界文物，民 85 年。頁 100。

²⁷ 高士彥主編，《小提琴家辭典》，台北：世界文物，民 90 年。頁 268。

精力放在作曲方面²⁸。

在創作領域，他另闢新路，雖然一開始和聖桑有某些共同之處，但是後來卻寫出他那類似即興的發揮。譬如構思十分新穎的無伴奏小提琴奏鳴曲，不僅看得出受過印象派的影響，而且還使用了後印象派大膽的手法²⁹。

易沙意的演奏風格以溫暖醇厚的音色著稱³⁰。他的小提琴音樂能高度發揮小提琴的演奏技巧，其演奏效果同樣相當地好。在作曲技法上可以看出得自法朗克（C. Franck, 1822-1890）與德布西（C. Debussy, 1862-1918）的影響，不過樂曲中還是不乏新鮮的小提琴技巧，所以這些音樂等於還是開拓了易沙意獨特的境界³¹。

易沙意受到比利時舉國上下一致的崇敬；在布魯塞爾舉行的國際小提琴比賽至今仍然用他的姓名來命名。他是一位真正體現出法、比兩國小提琴學派典型特色的大藝術家：構思縱然極其新鮮大膽，實際表演總是經過嚴密考慮和精細安排；內心雖然激情洶湧，可是發揮起樂器的性能，總是不落陳套、感情懇切，帶有明朗、清晰、精緻而典雅的風味。他擅長運用彈性速度的處理手法，雖然一切變化轉折都在精密的佈局中，但音樂卻使人感到自然而純真。這些特點都使得他的演奏富有巨大的魅力，因此到處取得輝煌的成功³²。



3.2 法比小提琴家的演奏特徵

法比小提琴學派有著極佳的演奏傳統，重視小提琴音色之甜美、明亮、澄淨，以及技巧的完美。其演奏特徵是呈現極優美的音質和寬闊的音量變化，以感情深入音色、表現光彩華麗的音響為主旨。

德國小提琴家雷茲（H. Letz, 1887-1969）認為，法比樂派的特徵是有氣質、音色優美，帶著洗鍊的味道，特別是法國學派強調感覺之美；而比利時學派則追求「模仿人的聲音」，並非一味地追求精湛技巧。

關於左手的演奏，注重彈性地按弦法，讓4指放鬆、不僵化。重視樂句的飄逸情感，並要求美音。還有，嫡傳自帕格尼尼的指法和左手技術，琢磨出屬於自己的風格；在右手方面，握弓法為「法比式」，也就是食指和弓桿接觸點在第一和第二指之間，近第二指關節處，使握弓靈活，為今日較常被應用的握弓方法³³。

²⁸ 王玉桓，《世界著名弦樂藝術家》，臺北：揚智，民90。頁32。

²⁹ L. Raaben著，廖叔同譯，《古今傑出小提琴家》，台北：世界文物，民82年。頁211。

³⁰ 陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁60。

³¹ 李哲洋主編，《最新名曲解說全集 16 獨奏曲 3》，台北：大陸，民72年。頁340。

³² 王玉桓，《世界著名弦樂藝術家》，臺北：揚智，民90。頁32。

³³ 洪千富編著，《小提琴演奏學派之傳承與發展(17-20世紀)》，高雄：春暉，民92年。頁52-54。

3.3 探討法比小提琴學派的作品特色

由於台灣的藏譜不甚齊全，在此僅挑選前述提及之代表作曲家們的幾首作品來研究。將這些作品分析之後，再討論其中的特別之處。

- (1) J. M. Leclair: Violin Sonata in D Major
- (2) P. Gavinies: 24 Studies for Violin
- (3) T. P. J. Rode: 24 Caprices for Violin
- (4) R. Kreutzer : 42 Studies for Violin
- (5) R. Kreutzer : Concerto No.19 for Violin and piano (or 2nd Violin)
- (6) C. de Beriot : Concerto No.9 for Violin and piano, Op.104
- (7) C. de Beriot : Scene de Ballet, Op.100
- (8) H. Vieuxtemps : Edudes de Concert, Op.16
- (9) H. Vieuxtemps : 32 Edudes, Op.48
- (10) H. Vieuxtemps : Concerto No.4 for Violin and piano, Op.31
- (11) H. Vieuxtemps : Concerto No.5 for Violin and piano, Op.37

綜觀這些作品，不難發現，法比小提琴學派之所以能在音樂史上獨樹一格，是因為它的炫技手法著稱於世³⁴。作曲家們除了用很多高度的技巧來呈現燦爛的風格，也在激動展技之餘，悠然地揭露華麗、優美的旋律線條，展現高貴的氣質。這兩種不同特色的作曲手法交織著多樣的風貌，也豐富了樂曲的表現。以下就將「炫技」和「語法」兩種特性分別作介紹：

3.3.1 炫技的展示

小提琴家演奏的曲目，如果內容平凡無奇，容易令聽眾感到無趣；相反地，如果表現許多艱難的技巧以修飾樂曲，則會令聽眾嘖嘖稱奇，嘆為觀止。另外，小提琴的演奏是以左、右兩手的技術相輔相成的，藉由技術的操作來達到音樂的目的。不過，要討論它們的具體技術，則要分開來敘述較容易理解。

(一) 左手：

在演奏時，左手必須擔負重任，例如：按正確位置以控制音準、藉抖音調整音色變化。還有，掌控其他的應用技術，包括精確地按快速音群、雙音和弦、顫音泛音，以及各種高難度的換把位…等³⁵。

³⁴顏子瑋，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民92年。頁27。

³⁵陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民87年。頁67。

困難的曲目幾乎都包含這些技術，而它們需要被演奏得宜，才能維持樂曲的完整度。下面就挑出前述作品裡困難的樂段，列出左手常用的應用技術。

(1) 快速音群

快速音群在提琴音樂中，時常為展示絢爛技巧的方法之一³⁶。它是由連續短促的單音形成的樂段，常以音階或分散和弦作為材料發展³⁷。左手除了必須靈巧地在短時間內按很多個音，時常還要連續不停地動作。因此，左手得訓練地很靈活，手指儘可能跑得快又準，才能達到令人炫目的效果。

在比利時學派的作品中，常可看到這種手法的使用。作曲家們喜歡藉由快速音群的運用，來做高度技巧的表現。也難怪不管是小提琴家或是作曲家，都會想發揮這種技術特色。

譜例 3.1 (魏歐當，第五號小提琴協奏曲，作品 37，第一樂章，第 156-161 小節)



The image shows a musical score for two staves, numbered 156 and 159. The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features rapid sixteenth-note passages. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above many notes. A trill is marked with a 'V' above a note in measure 156. A double bar line is present in measure 159. The score ends with a fermata over a final note.

(2) 換把位

換把位對某些提琴演奏者來說，會比演奏快速音群來的困難³⁸。這種技術是由一個把位移到另一個把位，可往上移或往下移。它比固定在同一把位上演奏還不容易，因為，假使沒精確估好下一個要換到的位置在何處，就容易造成失誤。

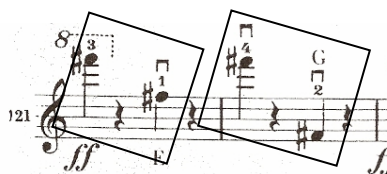
在此僅強調換把位的其中一種方式：遠距離換把位。這種換把位是注重左手移動的靈巧迅速，去除移動過程的任何媒介音。在法比樂派中，為了彰顯演奏家技術的高超，常使用大幅度的移位活動，這些可從譜中大跳的音型看出。

³⁶陳藍谷著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 67。

³⁷陳麗絹，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民 92 年。頁 54。

³⁸顏子瑋，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民 92 年。頁 31。

譜例 3.2 (魏歐當, 第五號小提琴協奏曲, 作品 37, 第一樂章, 第 121 小節)



(3) 雙音與和弦

雙音與和弦的技巧經常出現在樂曲的炫技部分。它們之所以比單音難演奏，是由於一隻手指單獨按一個音的音準容易控制，但同時兩個手指以上按兩個以上的音較難掌控音準。還有，演奏雙音與和弦，較需要擴張左手的肌肉，一旦指力用得過多，就會使左手過度緊張、肌肉僵硬而無法持續地靈活運動。因此，左手演奏雙音技術，要能協調並控制按指的力度。

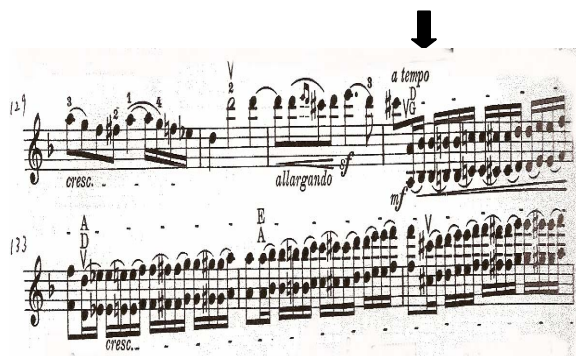
雙音的種類包括三度、六度、八度、十度等，而和弦則包含三音和弦、四音和弦。因為雙音與和弦的技術通常是配合音樂的情境而有高低起伏，很少為了單獨的某一技術而存在，所以它們大多數是結合各項種類混合出現。在此將法比樂派常用的雙音與和弦分成單純雙音、混合雙音與和弦³⁹三種。

1. 單純雙音

單純雙音是指出現的兩個音，以完全八度的音程表示。通常又以連續的八度進行居多，分為垂直和分散兩種音響表現。

垂直的連續八度：兩音出現的時間點相同，製造垂直音響的八度音程進行。

譜例 3.3 (魏歐當, 第四號小提琴協奏曲, 作品 31, 第一樂章, 第 132-135 小節)



³⁹陳麗絹, <魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討>, 國立中山大學音樂研究所, 碩士論文, 民 92 年。頁 56。

分散的連續八度：兩音出現的時間點錯開，為單一音響的八度音程進行。

譜例 3.4 (白里奧，第九號小提琴協奏曲，作品 104，第一樂章，第 62-64 小節)

↓

2. 混合雙音

混合雙音是將和弦中的三度和六度音程，搭配旋律線出現，也是分為垂直和分散兩種音響呈現。

垂直的連續六度：兩音出現的時間點相同，製造垂直音響的六度音程進行。

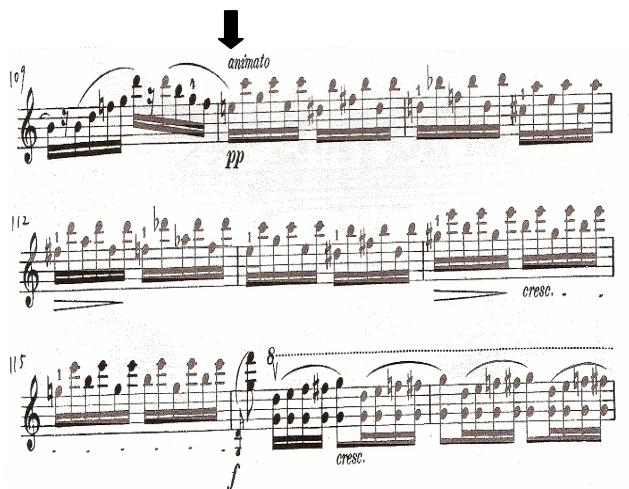
譜例 3.5 (白里奧，第九號小提琴協奏曲，作品 104，第一樂章，第 53-60 小節)

↓

分散的連續六度：兩音出現的時間點錯開，在此特別指平行小六度音程

的下行。以第 110 小節為例，前三拍為 C-E-G 和弦，後三拍為 B-D#-F#和弦。

譜例 3.6 (白里奧，第九號小提琴協奏曲，作品 104，第一樂章，第 110-115 小節)



3.和弦

不論是三音和弦或四音和弦，此樂派常用的地方有以下三個時機：
揭露和聲進行、修飾句尾和增強張力。

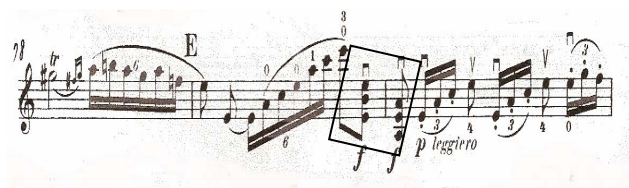
揭露和聲進行的和弦：和聲進行其實就是和弦的連續進行，只不過作曲家將這個進行直接寫在樂譜上。

譜例 3.7 (白里奧，芭蕾場景，作品 100，第 3-8 小節)



修飾句尾的和弦：將和弦用在單音旋律的句尾，除了增加力度與厚度，還有輝煌結束的效果。

譜例 3.8 (白里奧，芭蕾場景，作品 100，第 79-80 小節)



增強張力的和弦：承接一段華彩樂句，以重複兩次以上的和弦來延續音樂張力。

譜例 3.9（魏歐當，第四號小提琴協奏曲，作品 31，第三樂章，第 197-198 小節）



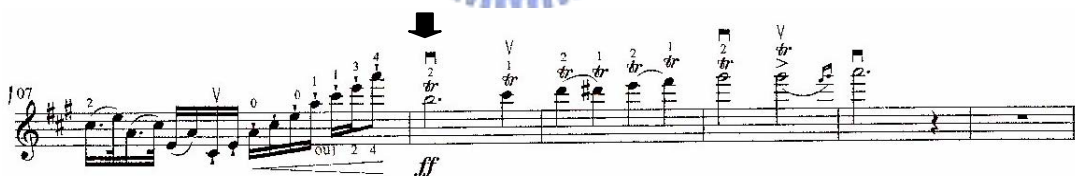
(4) 顫音與泛音

雖然顫音與泛音這兩種技巧在樂曲中出現的頻率較少，但它們都會影響音樂的效果⁴⁰。

顫音 (Trill) 主要是出現在大樂段的結尾處，會提高樂曲的氣勢。顫音加在上行音階的每個音上居多，而加在下行音階的例子較少見。

出現在上行音階的顫音。

譜例 3.10（克羅采，第十九號小提琴協奏曲，第一樂章，第 108-111 小節）



出現在下行音階的顫音。

譜例 3.11（魏歐當，第四號小提琴協奏曲，作品 31，第二樂章，第 566-571 小節）



⁴⁰陳麗絹，〈魏歐當第五號A小調小提琴協奏曲作品分析與演奏技巧之探討〉，國立中山大學音樂研究所，碩士論文，民 92 年。頁 61。

泛音是是一種特殊的提琴音色，包括兩種類型：自然泛音與人工泛音。

1.自然泛音的產生，是利用左手指輕觸琴弦、不將弦按至指板所造成。提琴教育家揚波斯基（Yamposky, 1980）稱之為「如水彩般透明」的音色，他認為這種泛音共有七個類型的主要功能⁴¹。而在法比樂派的作品中，常見的有四種類型，分別在樂句的開始、中間和結尾處出現。

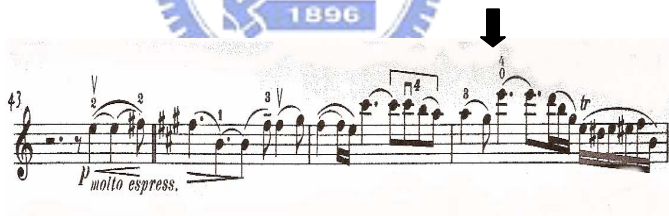
位於樂句開頭的泛音：這個泛音除了在樂句開始就出現，又與空弦立即連結其特性是很有精神的。

譜例 3.12（白里奧，第九號小提琴協奏曲，作品 104，第一樂章，第 31 小節）



在句中的泛音：在旋律當中出現，顯示優雅的個性。

譜例 3.13（白里奧，芭蕾舞，作品 100，第 46 小節）



上行音型之句尾泛音：這樣的泛音容易帶起飄逸的情感。

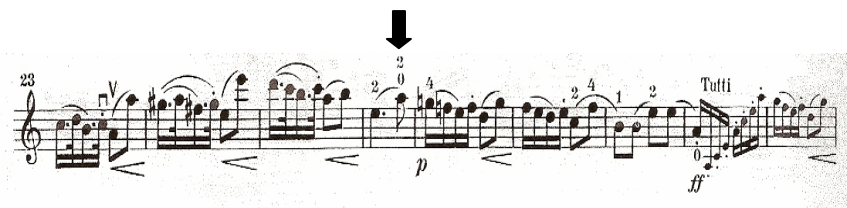
譜例 3.14（白里奧，芭蕾舞，作品 100，第 34 小節）



下行音型之句尾泛音：這種泛音作一樂句的收尾，有安寧的氣息。

⁴¹陳藍谷，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音，民 87 年。頁 111-112。

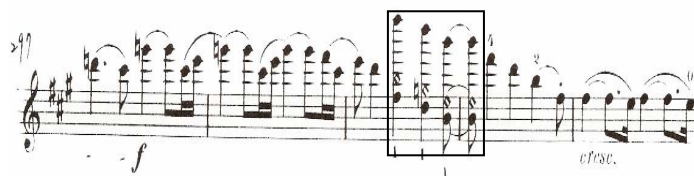
譜例 3.15 (羅德, 第七號小提琴協奏曲, 第三樂章, 作品 9, 第 26 小節)



2.人工泛音：是用一個低指按弦，另一高指輕觸弦所產生的泛音⁴²。

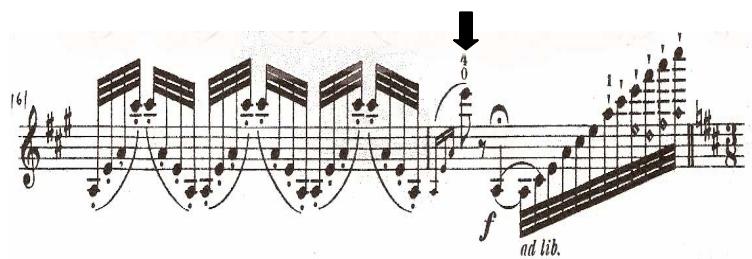
句中高潮處的泛音：將泛音用在旋律進行的最高幾個音，增加聲音色彩的亮度。

譜例 3.16 (白里奧, 芭蕾舞, 作品 100, 第 299-300 小節)



上行音型句尾的泛音：此泛音通常用在華麗、輝煌的樂句結束處。

譜例 3.17 (白里奧, 芭蕾舞, 作品 100, 第 162-163 小節)



過門樂句的泛音：在一段過門樂句中，將強調音以泛音演奏，更以突強

⁴²陳藍谷,《小提琴演奏之系統理論》,台北:全音,民87年。頁114-115。