

7867

154514

巴洛克小提琴

演奏技術與詮釋理論之研究

洪蘭隆著



巴洛克小提琴

演奏技術與詮釋理論之研究

洪萬隆著

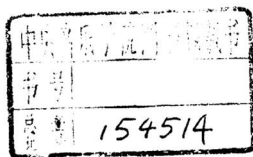
著 作 者 / 洪 萬 隆
版 權 / 洪 萬 隆
出 版 者 / 復文圖書出版社
住 址 / 高雄市泉州街5號
電 話 / (07)2415267
傳 真 / (07)7519429
郵 撥 / 0225988-7號
印 刷 廠 / 泰平印刷廠
登 記 證 / 局版台業字第1804號
出版日期 / 1991年9月

ISBN 957-555-071-4 (精裝)

ISBN 957-555-072-2 (平裝)

版權所有・翻印必究

目 錄



導 論	1
第一篇 理論背景	
第一章 時 代	5
第二章 風 格	9
第三章 音 樂 家	17
第四章 音 樂	47
第五章 樂 器	79
第二篇 演奏技術	
第六章 右手技術	95
第七章 左手技術	117
第三篇 論釋理論	
第八章 速度與力度	133
第九章 節奏	141
第十章 潤飾法	151
第十一章 即與	167
第十二章 情意說	173
結 論	177
參考資料	

導 論

也許是返璞歸真，也許是文化輪迴，二十世紀的後半葉古樂器復甦了。牧笛（recorder）、大鍵琴（harpsichord）、古中提琴（viola da Amore）等樂器雖然音響上已不盡適合現代大音樂廳的建築型態，但仍然被“文藝復興”於小的演奏廳、教堂、家庭音樂會等場合。流風所及巴洛克時期盛行的絃樂器尤其是特具風格的巴洛克小提琴演奏法也再一次的被喜愛，再一次的流行起來。

西方音樂史上，巴洛克時期是建立各種里程碑最多的時代。歌劇的興起、調性的鞏固、器樂漸漸地超越聲樂成為居主導地位的演奏媒體等都是在這個時代發生的。而小提琴真正建立自己的音樂語彙也是在十七世紀才開始，巴洛克時代遂成為小提琴音樂歷史上第一個鼎盛的時期。此後歷經近四個世紀的快速發展，如今小提琴已成為舉足輕重的一項樂器了。目前有關小提琴的音樂會中，巴洛克時期的音樂仍然是聽眾與演奏者喜好的曲目之一如柯雷里（Corelli）、泰里曼（Telemann）、吉米尼亞尼（Geminiani）、塔梯尼（Tartini）、韋瓦第（Vivaldi）、巴哈（J.S. Bach）等。這些作曲家的作品，技術上望若簡單實則艱難，雖然樂譜表面看不到如沙拉沙特（Sarasate）的作品中密密麻麻的裝飾奏樂句，但事實上卻需要演奏者對音樂瞭解的深沈功夫與即興能力才有辦法給予正確的詮釋。

今日，這一股復古風嘗試將巴洛克小提琴音樂的原味呈現給現代聽眾，但是首先便遇到如下列一些非常基本的問題：

1. 什麼才是真正巴洛克風格的音樂？
2. 巴洛克風格的小提琴音樂音響上有何特殊要求？
3. 巴洛克時期的小提琴與現代小提琴在結構上有多少差異？
4. 以現代小提琴的結構是否可能演奏出巴洛克風格所需求的效果？

5. 巴洛克風格的小提琴演奏技術又有何特殊？現代小提琴演奏法有何不同？

6. 如不同，差異在何處？是因為樂器的結構問題？演奏技術的限制？亦或時代風格詮釋的問題？

7. 巴洛克風格小提琴音樂的詮釋方法又是如何？

這些都是演奏巴洛克小提琴音樂時極待解答的問題。但是答案又將由何處來？距今三百多年前的巴洛克時代既未留下任何有聲或影像的資料可供直接揣摩，也未傳下來多少可供研究的樂器（況且也大多經過整修已失原味），再則相關理論的文獻更是少之又少。因此，要探索巴洛克小提琴音樂風格及演奏技術是有很大的實際困難。然而，如硬要以身處二十世紀現代人的思維方式、演奏習慣與樂器結構等觀點來詮釋幾百年前巴洛克時期的音樂，基本上就是值得爭議的事實。

事實上，不單是距離三百年的現代人難以洞察原貌，即使同是巴洛克時期，其初期與後期便有很大的觀念上差異。但是，不管如何，求真一直是演奏者音樂詮釋的目標。追求原始創作品味的意義更是演奏家應有的態度。現代人要演奏好巴洛克風格的音樂，毫無疑問的，巴洛克時代風格的精神與演奏的實際技術是要徹底研究的。

因此，“如何正確地演奏巴洛克時代風格的小提琴音樂”便是作者研究本課題的主要目的。在本研究中作者將對巴洛克時期小提琴的演奏技術及詮釋方法做一深入又通盤的探討，並與現代小提琴演奏技術比較，使得現代的小提琴演奏者對於巴洛克時期的演奏風格有正確的認識。

本研究主要涵蓋自1600至1725年之間，音樂史上稱之為巴洛克（Baroque）的時代。這時期重要的小提琴音樂作曲家如柯雷里、泰里曼、塔梯尼、巴哈等、理論家如雷波莫札特（Leopold Mozart）、吉米尼亞尼、昆茲（Quantz）等人的作品與論作都將是本研究的重要參考文獻。

研究將從整體風格的探討著手，首先確定巴洛克風格的音響及音樂觀點的認知，然後才分析本時期中小提琴樂器的組織結構及其重要音樂的風格走向。作者將以這些探討所得的結論做為演奏技術及詮釋理論的基礎。

演奏技術的探討分為左手及右手兩大部份進行，參考如吉米尼亞尼、雷波莫札特、馬菲特（Muffat）、阿貝李懷爾斯（L' Abbe le fils）、柯雷里、昆茲等人之文獻進行分類整理並佐以譜例為証。詮釋理論則主要從分析該時期重要的作品，並參考比較同時期其它樂器的樂譜，以求得更合理的解釋。詮釋理論重點將討論音樂結構在演奏上的變化等問題，如節奏、速度、力度、潤飾法、裝飾奏等，以及影響演奏的音樂美學理論，如情意說等。

時代風格的形成是由多種因素相互影響而成的，諸如社會生活型態、音樂理論、樂器結構以及演奏技術等都直接、間接地影響整個音樂風格的演變。

社會生活型態的不同影響了小提琴音樂的發展，更直接左右演奏技術，也間接地使得樂器結構變化。本時期兩個最重要的小提琴演奏流派——義大利與法國就是很好的例子。義大利人的民族性對於歌唱的喜好、豐沛的感情導致其音樂有很大的抒情傾向，而抒情性高的音樂自然產生了“如歌的”小提琴發音法的理論（柯雷里的 *missa de voce* 為代表），為了達到這個音響要求，音域的擴充（把位擴展）、長弓的使用、抖音的運用等便次第地發展出現；另一方面，由於法國小提琴音樂大多發展宮廷社交場合的舞蹈音樂，舞曲的音域較窄而且多是快速進行的音階式樂句，因此，短弓遂成為主要的弓法，抖音與高把位也不常使用。更有甚之，當抒情拉奏早已將持琴移於肩上時，舞曲的演奏則仍停於胸前下。

這是多麼奇妙的事。時代思潮、社會生活型態與音樂竟然如此息息

相關，而音樂又與演奏技術關係密切；所有這些因素更是深深地影響樂器的結構。由此觀之，要瞭解巴洛克風格的小提琴演奏術絕不是一個單純的問題，必須從更寬廣的橫切面去探討。但是到目前為止，就此一課題的探討竟是如此的缺乏，就連最基本的讀譜都有困難。

因此，作者衷心希望本研究結果將對巴洛克時代風格的小提琴演奏有所貢獻，以改進目前既有的一些缺失，對巴洛克時代風格有更正確的認識。

第一章 時 代

從1600年到1750年之間的一個半世紀的時期在西洋音樂史上稱之為巴洛克時期。巴洛克（Baroque）這個字是法文的音譯，從葡萄牙的Barroco一字轉換而來。原來的意思是指不規則形狀的珍珠。是從十六世紀以來珠寶匠使用的一個專有名詞。首先用在音樂上是在1746年諾爾蒲拉齊（Noel Pluche）藉用來比較兩種不同性質的音樂：一是流暢、溫婉、歌曲式的頌歌音樂（Musique Chantante）；另一種則是快速、悸動、吵雜式的巴洛克音樂（Musique Baroque），可見巴洛克音樂在當時被視為猶如今日的前衛音樂。盧梭（J.J. Rousseau）也在他的音樂字典中（Paris，1768）將巴洛克音樂定義為曲調粗糙刺耳又不自然、音準難以把握、和聲模糊以及充滿轉調與不協和的音樂。1839年，歷史哲學家伯克哈德（Jacob Burckhardt）也以巴洛克風格（Barockstyl）一詞代表文藝復興時期以後的頹廢藝術。此後，歷史學者漸漸地不使用巴洛克這個字來當做歷史上的某個時期的代名詞。事實上，音樂界也接受得很勉強，音樂界寧可使用如數字低音時期等名詞而不用巴洛克一詞。直到1940年之後，這個名詞才又被廣泛的使用，也才被音樂界接受為代表這段時期的稱號。

音樂是世界文明大洪流中的一小支流，要瞭解音樂文化的發展不能不先探究世界思想的大潮流。巴洛克這段時期，在歐洲才經過了人類史上最大的一次宗教改革運動，人們剛剛由絕對神權的觀念中慢慢地甦醒，人文思想漸漸地萌芽，隨著神聖羅馬帝國的衰弱及羅馬教廷聲威的每況愈下，整個歐洲大陸遂失去了精神與政治的裁決力量，就像一個剛脫離強人政治下的民主政治幼兒茫然不知所從。在此情況下，群雄併起是非常自然的事，也因此，第一次民族國家興起，不過這一次是封建的民

族王國而非十九世紀末的民主國家。在此一洪流中，西班牙、法國、英國等最為典型，其中尤以法國為最。

法國在十六世紀下半葉發生了內戰，這個內戰的引發包含了宗教與政治多重因素。內戰之後，法國幸運地恢復了繁榮與安定，到了十七世紀的後半葉路易十四親政時期（1661～1715）遂成為法國史上全盛的時期之一。這段時期，法國的政治、外交都成為當時歐洲大陸各國的典範。更偉大的，法國不光在政治軍事上的成就輝煌，文學、藝術、建築業更是臻於高峰，獨佔歐洲大陸之鰲頭。

這段時期法國藝術的特徵在著重形式、平衡、秩序和清純無瑕（impeccability），並且著重智慧的藝術表現而非直覺的組合。嚴格地說，法國藝術比較重古典精神及恢弘氣派（The Grand Style）。這在講究內省、衝突、運動、不規則的巴洛克風格似乎不相為謀，也難怪後來法國的羅可可風格（Rococo style）成為巴洛克風格與古典風格的過度潤滑劑了。

德意志是這段時期歐洲國家中較不幸的一國，三十年戰爭使得政治、經濟分崩離析。三十年戰爭（1618～1648）雖說是羅馬教會對抗宗教改革最後也是最重要的決戰，但事實上，其原因錯綜複雜，有宗教的紛爭、國際利益的衝突、領土的野心、經濟的貪婪，當然少不了政治上的仇恨。幸好，德意志民族堅忍的個性，在三十年戰爭之後十七世紀到十八世紀短短的一世紀之間又建立了一個人文薈萃的國家，以致於從巴哈開始到馬勒（Mahler）為止在音樂史上獨領風騷兩百年。

整體而言，巴洛克時期歐洲文明發展史上正是由舊轉新、由神權到人權、由保守到創新、由重形式、平衡與均勻到注重內涵、衝突與不規則的時代，是一個文化發展的春秋戰國，藝術思想群雄併起的時代。巴洛克思潮不但是反古典（希臘、羅馬及文藝復興文明），也暗示了後來的浪漫主義思潮與現代實驗主義的精神。事實上，巴洛克精神是人類文

化思潮的一次革命，促成這次革命的壓力來自許多方面：例如宗教改革、民族王國興起、科學觀念漸增、甚至來自文藝復興運動而復甦的古代懷疑論等使得這個時代益發特別，在人文歷史上猶如一顆明亮的珍珠，雖然那麼地不規則，卻充滿了變化。

在這段時期裡重要的歷史事件除了德國三十年戰爭，法國輝煌的路易十四統治等大事件外，英國的內戰及議會政治的建立，殖民主義的風行也都是值得一提的事。在科學、藝術、文學方面的成就更是非凡。科學上知名人士如牛頓（Newton）、哈維（Harvey）、伽利略（Galileo）、培根（Bacon）、蓋普勒（Kepler）及萊布尼茲（Leibnitz）；哲學先驅有洛克（Locke）、笛卡兒（Descartes）、巴斯加（Pascal）及史賓諾沙（Spinoza）；藝術界的領導人物有荷蘭的畫家雷布蘭特（Rembrandt）、魯賓思（Reubens）及范代克（Van Dyck）；英國的霍迦斯（Hogarth）；西班牙的埃爾格雷可（El Greco）和維拉斯凱（Velasquez）；文學大師有英國的米爾頓（Milton）、杜萊登（Dryden）、狄福（Defoe）、阿狄生（Addison）、史威夫特（Swift）、波普（Pope）；法國有康奈里（Corneille）、拉辛（Racine）及莫里哀（Moliere）。可謂是百家爭鳴、人文薈萃的時代。



第二章 風 格

美學觀點的改變

人類思潮的演變是一件有趣的事，如果以客觀的「自我」為中心支點，其演變的趨勢正是在這個支點的左右兩極遊走。支點的一端是人對自然現象的憧憬（尤其是天外之天）；而另一端則是內心世界的探索。自古以來人對天外遙遠的世界就有一分神秘的親切感，自然現象的憧憬便從縹渺不可及的宇宙開始，到了中世紀時，人類對於宇宙世界的探討幾乎已近痴狂的境界。但蒼穹實在太遙遠了，想像未免失之空泛，因而想像的世界趨往更親切的距離，「神」產生了，對於「神」的想像雖仍虛無而抽象，但是倒底已帶有幾分人性了，而且也不是遙不可及的美夢，只要是中規中矩，多行善莫為惡，總有一天會被迎上天國，與神同處。

由遙遠而空泛的宇宙論到崇敬上帝的神權主義，人繼續前行，當觸發自我認知時，人的價值開始被尊重、思索，於是人文主義興起。當這種思索人生價值的客觀自我逐漸內省，而到達一定程度的自我中心出現時個人主義與浪漫思潮便萌芽了。巴洛克時期便是處在一個外視的自我與內省的自我的轉折與衝擊點。

長長三百年的文藝復興時期，正是由「神」的絕對認知時期進入外視自我的時期，此一趨勢在文藝復興後期達到高點，這個時期的風格以冷靜、確定以及成熟的人文精神為代表特徵。一位理想的全人必是強壯、快樂與智慧的綜合體。這似乎又回到希臘羅馬時期的教育理想。而這段時間美的準則也講究比例、和協、明析、統一以及整體性。主要的美學基礎乃在於空間概念的揣度，認知的發展與應用及人體美的演繹。

但是到了十六世紀後期，漸漸地，人類的自我認知愈來愈趨情緒性

的自我省思。進入巴洛克時代後，這種唯美的、幾近超肉體的氣氛改變了。哥德式風格時代的綺想超能又再現了，但與哥德式風格不同的是超能式的不再歸於協和，取而代之的是充滿陰影形式的悲劇。

歐洲史上，巴洛克時期是一個革命的時代，巴洛克風格多少反應這種現實。從某個角度來看巴洛克風格具有狂暴甚至無秩序的特徵，強烈的自我意識為美學想像及藝術創作敞開寬闊的天空。巴洛克風格並不跟隨文藝復興的古典主義思潮。事實上，反而是一種風尚的反彈。這個現象甚至可以被視為當代在歐洲普遍流行著的和感情危機的信號。

巴洛克一字如上一章所述是從珠寶商的名詞而來，代表著不規則型態的珍珠，傳神地象徵著巴洛克風格的特徵：不規則、不對稱、沒有法規（如古典修辭學）、強調變化和運動而不是穩定與靜止、強調過程而不是結果。法國散文家、懷疑主義者蒙田（Montaigne）就說：「我不描寫存在，我寫轉變。」（Stromberg，1966）。

巴洛克精神關鍵就在運動與變化。巴洛克思想家認為沒有任何事物是永恆的，萬物無時無刻不在變化。巴洛克藝術家與劇作家就非常欣賞以希臘神辛西亞（Cynthia）象徵變化與魔術及孔雀象徵裝飾與炫耀。複雜而不是簡單、變化而不是穩定、複合而不是單一，這些是巴洛克永恆的主題。這個主題正好與文藝復興的古典主義背道而馳，古典繪畫習慣把對象描繪成永恆不變、冰雕泥塑式，而且非常工筆畫式的唯美。巴洛克藝術則不，它有意地展示各種曲線而視直線為畏途。文藝復興時期的唯美講究將個體融合成一個安詳的整體。即使塑造出的英雄也是溫文儒雅的，而非圓桌武士的騎士型人物。巴洛克風格則偏愛下層社會的寫照及桀傲不馴的氣質。美不再是溫和與費心的協調，而是熱情的爆發力。形式的建立不再是外在條件而是個體表現的因素。某種程度而言，巴洛克精神顯然實際多了。

追求巨大、派頭也是巴洛克風格重要特徵之一。這點似乎與法國的

恢弘氣派風格（Grand style）有近似的效果，但事實並不然，並非所有的巴洛克風格都一定大，也並非大的都是巴洛克風格，但是為了追求幻覺和引人入勝的效果，「巨大」自然成為重要的手段之一。事實上，愛好「巨大」藝術的興趣自古希臘時代就存在，這時代雖然反彈單純的、刻板的希臘古典主義，但拋棄限制追求極限其結果也將導致「巨大」，這點又與古希臘古典哲學不謀而合。

這是一個反叛與不馴的時代，但也是近代科學和近代哲學啟蒙的時代；這是創造與構思但又同時缺乏穩定迅速破滅的時代。這也是一個戰爭與革命、飢饉與苦難的時代。這就是神奇不可思議的巴洛克時代。

並存的雙重風格

巴洛克時期是音樂史上第一次兩種風格並存的時代。巴洛克新風格的產生並沒有完全取代文藝復興時期的風格，反而是兩種風格各自發展卻又相輔相成綻放出燦爛的巴洛克花朵。這兩種風格音樂學者曾給予許多不同的稱呼，例如老風格（stile antico）和新風格（stile moderno）、嚴肅風格（stylus gravis）和華麗風格（stylus luxurianns），此處所謂的「華麗風格」指的是潤飾音與即興技巧的廣泛使用。蒙特威爾第（claudio Monteverdi）則是以第一法則（prima prattica）及第二法則（seconda prattica）稱之（Kamien, 1968）。

所謂第一法則指的是聲樂式複音風格（Vocal polyphonic）。此一風格作曲家關心的是對位法寫作的美化，著眼點在於音樂結構理論，換句話說就是音樂主宰著歌詞內容；相對複音風格的第一法則，第二法則新音樂的風格則是和聲式的（Homophonic），這種風格之下，曲調的責任交由某一聲部全權負責，其它聲部只在於輔佐、陪襯的位置。當此一風格在巴洛克早期剛萌芽時，往往只是單曲調配上低音及鍵盤和聲

（大鍵琴或管風琴）使樂曲的主旋律清楚突出但又不失和聲搭配的豐富背景，這種音樂稱之為單音音樂（monody）。第二法則發展出來的重要曲式如歌劇、清唱劇、獨奏奏鳴曲等都是後來音樂文獻的重要曲目。比較之，新風格的作曲家比較注重音樂內涵的思考而比較不在意音樂結構理論的堆砌。柏拉圖（Plato）在他的共和國一書中的前言就說：「曲調是一種聲音的關係，與節奏必須跟隨文字或文學內容。為了表現文學的境界，作曲家有時偏離了對位法寫作的標準法則，而用了許多的未準備的不協和和絃及非學院派解決方式的粗糙旋律。」（Baumer，1977）這真是新風格深刻的寫照。

此外，音樂學者史卡特（Scacchi，1649）甚至提出三大法則來，他的三大法則指的是教會的、室內的與劇院的等（Stolba，1990）。這也正好說明了巴洛克風格的多樣性。

音響特質

每一個時代都有該時期獨有的音響特質，這種物質的形成由於多種因素，影響最大的該數時代思潮與物質環境的限制兩大項。

物質環境的限制是最直接、最現實的因素。一個可容數千人的現代大會堂所需求的音響自然要比只能座下三百人的小音樂廳來得宏大而厚實。而在一個無法提供數千人大會堂建築技術的時代，作曲家自然追求習慣的小演奏廳的音響；樂器的構造也是另一個物質環境的限制條件，在波姆瓣尚未發明之前木管樂器的運指無法如今日之靈活，音域也不若今日之寬廣是非常自然的事，作曲家也只能在既有的演奏媒體能力中去想像創作了，音響想像自然就局限在某一個程度內了。於是該時代的音響特質便漸漸地形成了。

時代思潮也是影響音響特質的重要因素。一個信奉流暢曲調重於立體和聲的時代，音響的要求自然要求清晰、敏銳，避免過於強調和聲背

景而影響了浮在上層的曲調；為了美的平衡，低音線也就相對的被重視。這正是巴洛克音樂的特徵。

巴洛克時期到底是怎樣的音響特質？由於三百多年前的時代，尚無聲音的存留記錄可供參考以致於很難直接肯定地說是何種音響，但是從當時遺存下來的建築及樂器，再配合相關的文獻，得出相當程度的結論：巴洛克時期有兩個非常基本的音響的特性：1.透明的音響，2.敏銳的發音。

透明的音響是指沒有過濾性地讓每個細微的聲音都穿透過去而不會有混沌感的音質。例如，在巴洛克時代，大鍵琴比鋼琴來的普遍，除了鋼琴的機械結構尚未臻成熟外，主要的原因是大鍵琴的聲音比鋼琴要來的透明，而且大鍵琴高聲部的泛音也較廣。就絃樂器而言，快速而且加壓力的運弓，比中庸的速度與壓力要來得混濁，原因是快且重的運弓，把共振的高音區域都抑制住了，聲音自然無法透澈。

在巴洛克的風格裡，重的音響並不適合，反而是銀鈴式的音響比較受寵。巴洛克時代的小提琴，弓毛沒有現代弓來得多，磨擦面便無法如現代弓的廣，再加上羊腸絃的配製，整個發音自然比較纖柔、透澈。

敏銳的發音代表清脆的音質與短促的觸發點，帶來的是一種比較柔且富抒情性的聲音。

由文藝復興時期延展而下的義大利傳統一歌唱，一直主掌著巴洛克時代的音樂發展。在那個時代即使是樂器，所講究的發音技巧，事實上，都是模仿義大利的美聲唱法。這種美聲唱法就是要把氣流、發聲的位置放在顏面的前部，並且擴展到整個顏面；其氣流的支持點則是來自腹部，包括橫隔膜的支持，胸部只是用在比較低的音色方面，盡可能把氣的控制保持在高點，即所謂的頭腔共鳴。這種運氣法可使聲音美化，咬字清晰。當時的小提琴發音原理就是採取這種方法。然而，以現代的演奏觀點而言，恐怕就得商榷了。