

第一章 樂曲背景

第一節 作曲家生平

喬凡尼·波特西尼(Giovanni Bottesini)，生於北義大利的克雷瑪(Crema)，由他的父親啓蒙，開始接觸音樂的世界。在他 11 歲以前，他在當地的合唱團擔任童聲男高音，同時跟隨他父親的朋友，也是當地樂團首席小提琴手-卡羅·柯里亞提(Carlo Cogliati)，學習小提琴。1835 年，他父親替他申請了米蘭音樂學院，當時只開出了低音管與低音提琴的獎學金名額，基於波特西尼已學習過小提琴，他選擇了同樣是絃樂器的低音提琴，做為他的主修樂器，並從 11 月開始隨著羅西(Luigi Rossi, 1805-1863)學習，另外也同時選修了和聲、對位與作曲等課程。

1839 年他從音樂院畢業，並贏得了一筆獎學金，遂利用這筆錢，買了一把 1716 年由卡羅·朱塞佩·特斯托爾(Carlo Giuseppe Testore, 1665-1716)¹製作的琴，這把琴成為他日後音樂會的最佳良伴。在這把琴上他偏好使用三條絃，並將定絃調高一個音，而持弓方式則採用現在俗稱法式持弓²的握法。他於 1840 年在家鄉的柯姆納雷戲院(Teatro Comunale)舉行了一次相當成功的音樂會，因此獲得義大利、維也納等地方的演出邀約，從此展開他的演奏生涯，之後，他擔任威尼斯的聖貝納德托戲院(Teatro San Benedetto)的低音提琴首席，並在朱塞佩·威爾第(Giuseppe Verdi, 1819-1901)³的歌劇《佛斯卡利父子》(I due Foscari)於此地演出期間，建立起二人之間的友誼。

¹義大利製琴家族特斯托爾(Testore)的一員，喬凡尼·葛藍奇諾(Giovanni Grancino, 1637-1709)的學生，其作品常會被人誤認為是葛藍奇諾的，兩者最明顯不同在於特斯托爾家族的琴有螺旋狀的轉軸。

² 低音提琴主要可依弓的種類，而分為兩種持弓方式。一種是法式持弓，使用法式弓，外型與大提琴的弓相似，惟弓桿較粗、重量較重，且長度較短，持弓方式為手掌向下，與一般絃樂器持弓方式較類似；另一種為德式持弓，使用的是外型與維奧爾(viol)弓相似的德國弓，持弓方式為手掌包覆住弓根(frog)並以第三、四指穿過弓桿與弓毛之間勾住。兩種持弓方式各有其優點，因此至今都仍有人使用。

³義大利作曲家，著名歌劇作品有《茶花女》(La Traviata)、《弄臣》(Rigoletto)、《奧泰羅》(Othello)等，其作品反射了當時社會情形，描寫陰謀、政治暗殺等，引起觀眾共鳴，因此廣受義大利聽眾喜愛。

波特西尼在其他事業上也十分成功。1846 年，他與他的同學路易·阿迪梯(Luigi Arditi, 1822-1903)一同前往哈瓦那(Havana)，在當地進行波氏第一部歌劇《克里斯多福·哥倫布》(Cristoforo Columbo)的首演，並在此之後，展開了他一連串的巡演，除了歐洲外，更遠至紐奧良、紐約、倫敦等地，而在波氏擔任指揮時，他會帶著他的樂器，於幕間與他的夥伴進行演出，演奏當晚歌劇的動聽旋律，其中也不乏波氏自己改編的一些幻想曲，如改編自溫琴佐·貝里尼(Vincenzo Bellini, 1801-1835)歌劇主題的《丹達的碧雅翠絲幻想曲》(Beatrice di Tenda fantasy)、《夢遊女幻想曲》(La sonnambula fantasy)以及改編自葛塔諾·董尼才梯(Gaetano Donizetti, 1797-1848)的《拉默墨的露琪亞幻想曲》(Lucia di Lammermoor fantasy)等，直到今天，這些都還是廣受低音提琴演奏者所喜愛的獨奏曲目。其中於 1849 年 6 月 29 日在倫敦音樂協會(Musical Union)的演出，波特西尼以他超凡的技巧、漂亮的音色與完美的音準，震撼了所有聽眾，報紙評論以「低音提琴界的帕格尼尼⁴」來稱呼他，並寫道：「他以長笛音色般的泛音演奏出各種旋律，就好像他的樂器裡面關了幾百隻的夜鶯一樣！」⁵

之後波氏的生活重心逐漸放在作曲與指揮上面。1871 年，他於倫敦的萊系安劇院(Lyceum Theater)擔任一個樂季的指揮期間，創作並發表了四幕的喜歌劇《阿里巴巴》(Ali Baba)。同年 12 月，為慶祝蘇伊士運河的首航，威爾第的歌劇《阿依達》(Aida)在埃及開羅首演，而在威爾第本人的邀約下，波特西尼答應遠赴開羅擔任首演的指

⁴尼可羅·帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782-1840)，義大利小提琴家兼作曲家。在當代是最出名的小提琴家，也持續影響著之後各個世代的小提琴家，現今所知許多必要的小提琴技巧都與他有關，如左手撥奏(left-hand pizzicato)、跳弓(ricochet bowing)等。作品包括著名的 24 首隨想曲，以及一些協奏曲、奏鳴曲等。

⁵ Rodney Slatford. "Bottesini, Giovanni." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03691> (accessed April 6, 2010)

揮，此次演出獲得極大的成功。

接下來幾年，他的幾部歌劇陸續發表，包括 1879 年根據阿里格·巴益多⁶(Arrigo Boito, 1842-1918)的劇本寫作的《黎安德羅與我》(Ero e Leandro)與 1880 年的《尼泊爾王后》(La regina di Nepal)等。1887 年，波氏的神劇《奧利維的花園》(Garden of Olivet)在諾維奇慶典(Norwich Festival)上演出，之後在威爾第的建議下，成為帕瑪音樂院(Parma Conservatory)的指揮，但波氏任職沒多久的時間，便於 1889 年 7 月 7 日與世長辭。

波特西尼的作品除了歌劇外，也為低音提琴留下了大量的獨奏或重奏作品。除了獨奏協奏曲外，還有為二把低音提琴所做的《熱烈的愛》(Passione amorose)、為小提琴與低音提琴的大二重協奏曲(Grand Duo Concertante)、改編自歌劇主題的幻想曲、與為數眾多的音樂會小品，大多旋律優美，為現今低音提琴學子必學習的曲目。

⁶義大利詩人、作曲家，寫作過許多劇本，只有《梅菲絲托非》(Mefistofele)由他自己完成譜曲，其他劇本被許多作曲家使用，威爾第就常使用巴益多的劇本來寫作歌劇，其中最著名的是根據莎士比亞原作為藍本的《奧泰羅》。

第二節 低音提琴發展與同時期風格

低音提琴雖然在 1600 年間已大致定型，維持著維奧爾(viol)家族⁷的一些特點，其定弦與弦數各家紛紜，一直沒有達到共識，但大致上是維持著 viol 系統的四度調法。1778 年，樂器製造家卡爾·路德維希·巴格曼(Carl Ludwig Bachmann, 1748-1809)改良了轉軸(peg-mechanism)，對低音提琴本身帶來了極大的助益。由於樂器不停的改良，以及定弦逐漸固定下來，使得十九世紀低音提琴曲目及獨奏家如雨後春筍般一個個出現，最富盛名的莫過於多明尼各·德拉歌奈梯(Domenico Dragonetti, 1763-1846)與波特西尼這兩位獨奏家，兩人持弓方式不同，演奏的風格也大大不同，但都各有其優點，也都有不少的支持者。

德拉歌奈梯率先獨霸了近五十個年頭，身為一個低音提琴演奏家，他的成功在當時來說，是非常獨特的，在他之前，低音提琴常只是樂團中的一部分或是拉奏數字低音，但他卻是以獨奏家的身份，活躍於舞台上，不只在歐洲十分受歡迎，在英國也受到聽眾的喜愛。他是許多德奧作曲家的好朋友，例如：路德維希·凡·貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)、約翰·胡梅爾(Johann Hummel, 1778-1837)、富朗茲·李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、路易·史博(Louis Spohr, 1784-1859)⁸等，就連喬基諾·羅西尼(Gioachino Rossini, 1792-1868)也十分讚賞他，還為他與銀行家沙樂蒙爵士(Sir David Salomons)寫了一首低音提琴與大提琴的二重奏。

⁷ 弓絃樂器的一種，出現於 15 世紀末的歐洲，是文藝復興與巴洛克時期常用於室內樂演奏的樂器，體型大小各異，指板上有品(fret)，背板是平的，以三度或四度定弦，絃數不定，大多是六絃或更多。

⁸ 德國作曲家及小提琴演奏家，「新風格」的代表人物，著重於歌唱式風格與富表達性的厚重聲響，快速音群樂段以長並且不斷開的弓來演奏。1832 年出版的《violinschule》是其最重要的著作，深深影響了當時的德國小提琴家與作曲家。

德拉歌奈梯所使用的持弓方式，是將手握在弓的下方，與 viol 的持弓方式類似，也近似於現在所使用的德式持弓法，比起法式持弓法擁有較強的音量。德拉歌奈梯受到當時整個德國盛行史博所提倡的“新風格”——以長並且不斷開的弓來演奏快板——的影響，也因此他的演奏風格是非常有力的，音準精確度也十分地高。

稍後在義大利出現了另外一位低音提琴演奏家，也就是波特西尼，他使用的弓是類似大提琴弓，但是稍微短且重的法國弓，持弓方式是手掌向下的法式握弓法。雖然有人喜歡德拉歌奈梯充滿力量的演奏風格，但也有人無法接受他那十分大聲且刺耳的聲音。⁹相較之下，波特西尼的音量雖然較小，但是他擁有非常細緻的音色以及讓觀眾驚嘆不已的輕快靈敏的技巧，尤其是他所演奏的泛音，幾乎所有位置的泛音他都能演奏出完美的聲音。由於波特西尼在他的樂曲中，大量地使用斷奏(staccato)、marcato 等演奏方式，而他對於如何在樂曲中運用琶音以及泛音，在著作《低音提琴技巧》(Metodo completo per contrabasso)¹⁰中有明確地提到，對低音提琴在技巧上的發展有著相當大的貢獻。

⁹ Rodney Slatford and Alyn Shipton. "Double bass." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46437> (accessed April 3, 2010)

“While some critics praised Dragonetti’s powerful tone and his ability to play in tune, others scorned his loud and rasping style.”

¹⁰ “Metodo completo per contrabasso”(Method for double bass)是波特西尼所寫作的練習教本，共分上下兩冊。第一冊寫的把位比較低，著重於各個調、音樂性和各種不同弓法的練習；第二冊是高把位練習，尤其是高位置的泛音。

第二章 樂曲分析與詮釋

第一節 波特西尼的創作手法

波特西尼所創作的獨奏樂曲眾多，雖然因寫作的曲種不同，所呈現的旋律與風格也不會完全相同，但還是可以找出一些音樂語言與演奏技巧，是他在樂曲中常會用到的。透過筆者的觀察，可整理出幾個特點：

一、以如同裝飾奏的樂句做為樂曲的開端

鋼琴或管絃樂部分的前奏結束後，低音提琴以類似裝飾奏的方式進入，是波特西尼比較特殊的一個寫作手法，例如在他的《夢遊女幻想曲》(Fantasy on themes from “la sonnambula”)中，序奏 16-26 小節。請見譜例 1：

【譜例 1】

The musical score for measures 16-26 of the 'Fantasy on themes from "la sonnambula"' by Paganini. The score is in G major and 2/4 time. It features a bass line with a 'quasi cadenza' section marked 'a piacere' and 'f' (forte). The piano part has a 'p' (piano) marking. The score includes a large watermark of a gear with 'ES A' inside.

以及波麗露舞曲(Bolero)的序奏 4-17 小節，就是以此手法做為獨奏樂器演奏的開端。

這樣的手法或許影響了之後的低音提琴作曲家-謝爾蓋·庫塞維茲基¹¹(Serge Koussevitzky, 1874-1951)，在他的作品升 f 小調協奏曲(Concerto in f sharp minor, Op.3)中，第一樂章與第三樂章的序奏，低音提琴以無伴奏的方式進入，與波氏使用的手法類似。請見譜例 2：

【譜例 2】



¹¹俄國指揮家兼低音提琴家。1924-1949 年就任波士頓交響樂團常任指揮。1943 年為紀念其妻子，成立庫塞維茲基音樂基金會，致力於現代音樂的推動。最著名的獨奏作品是升 f 小調協奏曲(Concerto in f sharp minor, op.3)，另外還有一些音樂會小品。

二、 歌唱性的樂句

波特西尼獨奏樂曲中的歌唱性旋律，是他寫作的一個特點，優美的旋律宛如寫給人聲演唱的一般，抒情意味十足。在其抒情旋律中，常於級進的音符後，配合上一個音程較大的跳進，用來表現樂句的張力，《悲歌》(Elegy)的開頭旋律，就是很好的一個例子。請見譜例 3：

【譜例 3】

Andante sostenuto



三、 泛音的頻繁使用

泛音的使用是波特西尼在低音提琴技巧發展上最大的貢獻之一，在他之前的作曲家，雖然也會使用到泛音，但都是零星片段的使用，或是使用泛音最基本的用法-琶音，例如德拉歌奈梯的協奏曲，就有以琶音的音型來使用泛音，這樣的泛音拉奏難度還不算太高。但是波特西尼打破了傳統的用法，以泛音來拉奏樂曲中的優美旋律，也因此，在他的低音提琴教本第二冊中，有特別將泛音列為練習的一部分。而在他為數眾多的獨奏作品中，也常常可以發現要使用泛音拉奏的旋律。例如改編自派賽羅 (Giovanni Paisiello, 1740-1816) 歌劇《磨坊少女》(La Molinara) 中詠嘆調主題的《心如止水變奏曲》(“Nel cor piu non mi sento”, op.23)，波氏於一開始陳述主題旋律時，就使用泛音的音域來拉奏。請見譜例 5：

【譜例 5】

The musical score for "Nel cor piu non mi sento" is presented in four staves. The first staff, in bass clef, begins with the tempo marking "sostenuto" and a dynamic marking of "p". It includes a 7-measure rest and then continues with a melodic line. The second staff, in treble clef, continues the melody with a dynamic marking of "p". The third staff, also in treble clef, includes the tempo marking "poco rall." and a dynamic marking of "pp". The fourth staff, in treble clef, continues the melody with a dynamic marking of "p". The score is marked with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

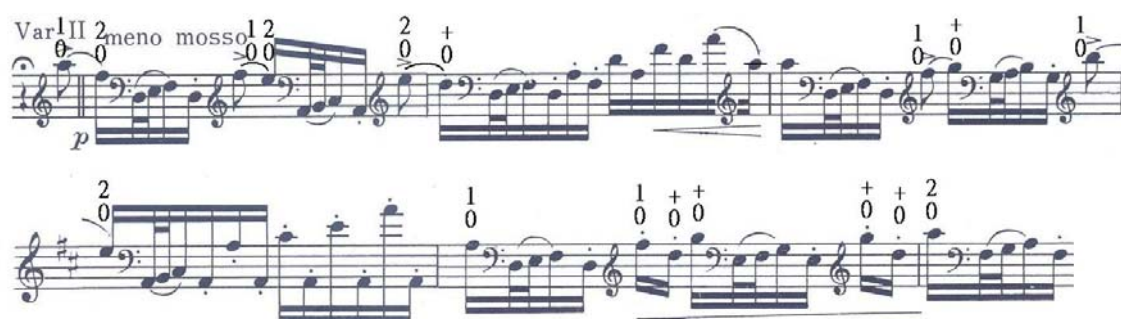
另一個例子是《華麗的隨想曲》(Capriccio di bravura)，其中的一段旋律，是以快速的泛音來拉奏，而要如何讓泛音能夠在這樣的速度中，清楚確實的被呈現，是相當大的難題。波特西尼頻繁的使用泛音，不但讓低音提琴的音色更加多元化，更增添了演奏上的難度。請見譜例 6：

【譜例 6】



除了以泛音拉奏大範圍的旋律外，另一種泛音的使用方式，是與實音的低音域部分快速交替，因為泛音音域與低音音域拉奏的位置，位於指板的最上方與指板的最下方，兩者之間的距離相當地遙遠，波氏運用這樣的特點來寫作，讓演奏者在拉奏時，視覺上也有相當精彩的表現。舉例來說，在波氏《心如止水變奏曲》的第二變奏中，幾乎整段都是以此手法來呈現。請見譜例 7：

【譜例 7】



四、 樂曲中使用大量的快速琶音

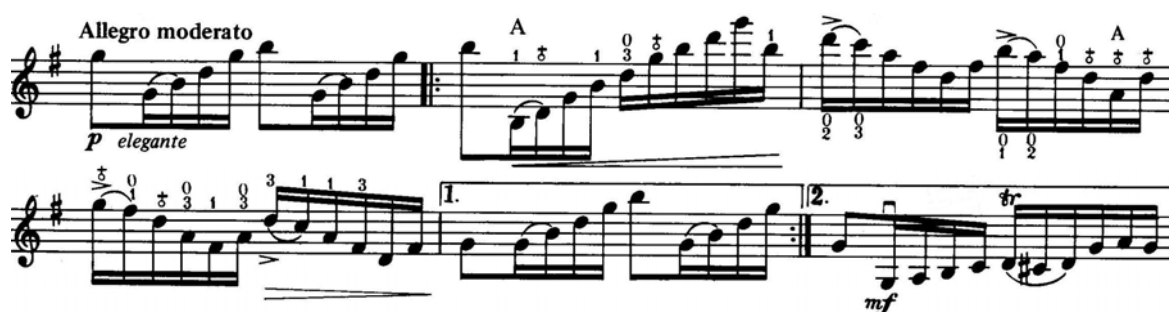
在琶音的使用上，波特西尼或許不算是第一人，但他大量且連續使用快速琶音，是他寫作的特色之一，不論是使用琶音來做旋律的延伸，或是用來表現技巧，或是用來做為結尾的一個模式，琶音以各種不同的姿態，出現在幾乎他所有的獨奏作品當中。例如他的《悲歌》(Elegy)，就利用了琶音，來擴充他的旋律。請見譜例 8：

【譜例 8】



又如《夢遊女幻想曲》中，第一變奏、第二變奏與最後一段旋律，都是使用琶音，來做為其變奏手法，以表現技巧。請見譜例 9：

【譜例 9】



通常波氏的獨奏作品的結束風格，都是十分華麗燦爛的，所以可以看到他大多數的快板獨奏樂曲的結尾，就是使用一整段的上行琶音所寫成，有時會再加上泛音音域與實音音域和絃的交替。這樣的例子有很多，以《塔朗泰拉舞曲》(Tarantella)的結尾為例，很明顯地使用了上行的快速琶音，燦爛地結束樂曲。請見譜例 10：

【譜例 10】



第二節 第一樂章

波特西尼的獨奏樂曲中，最明顯的特徵就是其優美的旋律、華麗的技巧、使用大量泛音等，而在本樂章中，可以很清楚地看見這些特徵。

第一樂章是典型協奏曲中的奏鳴曲式，先由樂團演奏一次呈示部，再由獨奏者演奏，其呈示部、發展部、再現部，都發展得相當完整，也是三個樂章中規模最龐大的。

觀察本樂章的結構，可以很清楚的發現，是相當典型的協奏曲曲式，而其與義大利歌劇的詠嘆調的形式，也有相似之處，例如：1.有清楚的調性架構。2.管絃樂伴奏的織度不高。3.歌唱性的主題樂段與快速音群樂段的交替出現，¹²與當時正歌劇詠嘆調 *cantabile-cabaletta*¹³的型態相似。¹⁴在此可從樂曲形式上，看出波特西尼與義大利歌劇詠嘆調之間的關係。樂曲中主題與快速音群樂段交替的情形相當規律，因此轉換旋律之間的情緒，是在詮釋樂曲上要注意的部分。

¹²Jones, Timothy. "concerto form." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1552> (accessed April 9, 2010)

¹³19 世紀義大利歌劇詠嘆調的曲式，分為 *cantabile* 和 *cabaletta* 兩大部分，*cantabile* 是慢板的抒情旋律，會停在屬調半終止上，*cabaletta* 則是快速的技巧樂段。*Cabaletta* 之後漸漸消失，開始出現單樂章的詠嘆調，最早的例子出現在威爾第的弄臣(*Rigoletto*)中。

¹⁴ Temperley, Nicholas. "aria." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e376> (accessed April 10, 2010)

一、呈示部

管絃樂的呈示部停留 V 級和絃上，等待著獨奏的出現。低音提琴部分的呈示部於 68 小節開始，沒有管絃樂的伴奏，獨自拉出第一主題，就如同簡短的裝飾奏一般，長音過後，管絃樂加入，主旋律由管絃樂部分接手，與低音提琴迎向樂句的高潮。這樣的樂句呈現方式，是波特西尼寫作所用的特殊手法之一。請見譜例 11：

【譜例 11】

The musical score for Example 11 is presented in two systems. The first system begins at measure 67, marked 'Solo' above the staff. The cello part (bass clef) starts with a half note G2, followed by a half note F#2, and then a half note E2. The piano accompaniment (treble and bass clefs) is mostly silent, with some chords in the right hand. The second system begins at measure 74. The cello part continues with a half note D2, followed by a half note C2, and then a half note B1. The piano accompaniment becomes more active, with chords in both hands. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, *fp*, and *pp*.

由於低音提琴以如同裝飾奏的方式出現，所以筆者建議 68 小節一開始出來的音色，是要相當肯定且飽滿紮實的，因此拉奏前，要先將弓貼緊 G 絃，並將左手做好準備，管絃樂前一小節的半終止和絃收尾，等待餘韻結束後，便有自信地拉奏出來。70 小節的 G 音，筆者並不使用空絃，因為空絃的聲音會使樂句中的音色出現斷層，所以筆者在這裡使用 D 絃的 1 指來拉奏，以保持音色的一致性。71 小節開始有長達

二小節又一拍半的長音，譜上出現突強(sf)的記號，之後隨即將音量降下來至 *p*，所以在突強之後，要將弓速放慢，左手的抖音幅度不要太大，以表現出音量上的突然減弱，與保持長音的穩定度。管絃樂部分從 72 小節加入，演奏者在拉奏長音時，要一邊聆聽管絃樂的旋律部分，並配合旋律的走向，弓要慢慢貼緊絃，漸漸增強施加在弓上的力道，將拉奏的位置稍微靠近橋，讓音色較有厚度，以保持音樂的流動。獨奏部分在 73 小節後半，接續管絃樂部分的旋律，樂句以音程大跳的方式，帶向高潮，這部分的弓法，筆者建議將原版本的弓法稍做修改，如同譜例 12 所示，二音一弓，在拉奏大跳音程時，能夠從第一音 B 音蓄積能量，然後一口氣推向 G 音，並將 G 音使用有力且弓速快的泛音拉奏，使用這樣的弓法，能達到筆者所想要的最後一音像是拋出去一般的音色效果，也比較有一氣呵成的感覺，若依照原來的弓法，樂句的感覺很容易在 B 音就停頓掉。75 小節的高音 B，可以不必使用到靠近指板下方的泛音，筆者建議在第一拍的 B 音結束，以同樣的 2 指，於同一位置拉奏泛音即可，與靠近指板下方的泛音，具有同樣的音色效果。請見譜例 12：

【譜例 12】

The image shows a musical score for a violin solo, measures 66 to 80. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is in 3/4 time and D major. Measures 66-71 show a melodic line with dynamics *f*, *dim.*, *sf*, and *p*. Measures 72-74 show a more complex passage with triplets and dynamics *sf*, *f*, *dim.*, *sf*, and *p*. Measure 75 shows a high B note. Measure 76 shows a melodic line with dynamics *sf*. Measure 77 shows a melodic line with dynamics *sf*. Measure 78 shows a melodic line with dynamics *sf*. Measure 79 shows a melodic line with dynamics *sf*. Measure 80 shows a melodic line with dynamics *sf*. The score includes a legend indicating that solid lines represent modified bowing techniques and dashed lines represent original bowing techniques. A note at the bottom right states: '*獨奏譜記譜音較管絃樂譜低大二度'.

76 小節開始是下一個樂句，為前一個樂句的平行樂句，有稍做變化，但大致上拉奏方法一樣，只是在 83 小節樂句結尾的最後一個音，因為快速音群樂段馬上於下一小節展開，所以拉奏的音色不宜因其音域與空絃的緣故，而顯得過於笨重，因此弓接觸絃的力度應稍放輕，讓空絃的共鳴出來即可。同見譜例 12。

84 小節開始的快速音群樂段，是二句模進的上行音階樂句，以分弓拉奏，要保持弓不離絃，並將手腕放鬆，以短弓拉奏，隨著音階向上，漸漸增加弓的力度及長度，並將拉奏位置漸漸靠向橋，最後以三度音程跳進至 E 音，也就是這個音階的最高點，因此建議可以在 C 音到 E 音之間給點彈性，並在 E 音加上小幅度的快速抖音，以強調 E 音。87 小節的長音 A，要持續增加施加於弓上的力度，感覺要推向 88 小節的高音 A，而這個高音 A，筆者建議可使用 D 絃上的人工泛音，可避免大跳的風險，且將大拇指拿開就可以自然泛音拉奏出下一個低八度的 A 音。請見譜例 13：

【譜例 13】



100 小節是獨奏部分呈示部的第二主題的開端，調性轉到 A 大調，所以旋律有較光明溫暖的感覺。與第一主題的樂段一樣，此樂段是一個平行樂段，二個樂句的開頭旋律都是一樣的。但看到管絃樂部分的樂譜，第一個樂句的伴奏型態是八分音符。請

見譜例 14：

【譜例 14】



而第二樂句的伴奏型態則是三連音，因此即使獨奏部分旋律一樣，第二樂句會有較積極前進的感覺。請見譜例 15：

【譜例 15】

這個樂段屬於平行樂段，第一樂句由 100 小節開始，由於伴奏型態為較平靜的八分音符，音量從 *p* 開始，隨著音型模進向上，音域逐漸提高，在力度上也要跟著做漸強的變化，這裡筆者使用的弓法，考慮到上下弓對稱的關係，如同譜例所示，每小節

的前二拍使用一個下弓，第三拍使用上弓，使用這樣的弓法，能夠讓第三拍比較容易繼續推向下一小節，而為避免上弓出現重音，拉奏上弓時，應將手臂力量放輕。整個第一樂句長達八小節，到 107 小節才做收尾，因此在拉奏旋律時，即使在沒有圓滑線的情況下，也應該讓音與音之間連接起來，不能讓換弓打擾了樂句的進行，而樂句中短的圓滑線，也應連結到下一音去，就如同歌者不換氣地演唱樂句一般。指法方面，筆者建議一律於 G 絃上拉奏，以保持音色的一致性；在同一條圓滑線中需要移動把位的音，要使用同一隻手指滑動，避免因換指而出現空隙，音的準確度也會較高，第三拍的音要加上抖音，能夠幫助連接到下一小節的第一音。106 小節的高音 B-A-G 建議可以使用泛音，音的準確度會較高，弓法的使用則是將這三個泛音以一個上弓拉奏，接下來回到實音，以分弓拉奏，並讓速度稍微有點彈性，準備樂句的收尾，最後的長音要讓右手手臂向上提，以達到自然漸弱的效果。請見譜例 16：

【譜例 16】

Example 16 shows a musical score for measures 100 to 114. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics range from 'p' (piano) to 'sf' (sforzando). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A legend on the right side of the score indicates two types of bowing: '為原來弓法' (original bowing) represented by a dashed line and '為修改弓法' (modified bowing) represented by a solid line. The score is divided into three systems: measures 100-106, 107-113, and 114. The first system starts with measure 100, which is marked 'p' and 'a tempo'. The second system starts with measure 107, which is marked 'cresc.'. The third system starts with measure 114, which is marked 'sf'.

第二樂句獨奏部分的旋律雖然與第一樂句一樣，但考慮到伴奏型態變為較有前進感的三連音，相較第一樂句的平靜，第二樂句要更有積極的流動感，以全弓拉奏，左

手抖音幅度較大且密集，音量上也比第一樂句強。順著音型向上，到了 112 小節的高音 B，是這個樂句的最高點，且位於樂句的高潮，為保持音色的緊實度，此處筆者選擇使用實音拉奏，並配合速度較快的抖音，以製造樂句頂點的效果。115 小節樂句準備結束，但由於要 116 小節管絃樂部分的力度做銜接，結尾三個音應以漸強的方式拉奏。此處的弓法，筆者建議按照樂譜上的標記，D 與升 C 以上弓拉奏，D 音是最能夠表現出漸強的音，所以在一開始的重音後，仍要漸漸增加弓的力道，並以全弓拉奏，升 C 音則是在運弓到達弓根後，很快地拿回靠近弓根四分之一處拉奏，並保持力度，繼續漸強推向最後的 B 音。同見譜例 16。

124 小節開始是新加入的素材，相較於第一主題與第二主題旋律以級進音為主，此段旋律除了級進的鄰音之外，每個簡短樂句的句末有四度到六度音程的大跳，彷彿低音提琴正在哀愁地傾訴著某件事，符合波式典型的寫作風格——樂曲中隨處可見如歌唱般的旋律。而一方面，透過樂段後半以連續模進的手法來看，這個樂段也是連接到發展部的重要樂段。請見譜例 17：

【譜例 17】



此段落的弓法，筆者建議可以依照原版本所標記的圓滑線來演奏。樂句中最值得

注意的地方，是每個小樂句第二個三連音之中的複點音符，這個複點音符是樂句的最高點所在，之後便下行跳進解決，因此筆者認為，可以給這個複點音符多一點的彈性，延遲到下一個音符之間的速度。在拉奏整個樂句時，前面幾個上行級進音符的弓速不要過快，到達了最高音，也就是複點音符的 A 音，要有點彈性，弓的力道變得稍輕，弓速放慢，到了 E 音再加深力道，並將剩餘的弓快速向前推，接下來要連接到下一小節的下弓，右手動作要盡量小，手腕放鬆，弓稍微朝身體方向放斜，以手指的力量帶動，不露痕跡地換弓拉奏最後一音。128 小節開始把樂句截短，以一小節為單位，共有二次的上行模進，加上一次上行的分解和絃，可視為三個小單位，因此音量變化可以分為三個層次，主要透過小樂句的第一音來表現，音量要隨著音符不斷向上攀爬，到達 131 小節的高音 G 是最高峰，之後突然下降到低八度的音域，再度演奏相同的旋律，為了做出兩句之間的對比，雖然音型同樣是向上，但力度上應該要漸弱，因此筆者建議最後一音可以配合音量，選用音色較柔和的泛音拉奏，並保持弓的速度不要過快。為迎接 134 小節在 A 大調上明亮的旋律，最後的長音 G 雖然一開始選用泛音，但從 133 小節開始，要慢慢將手指往指板施力，讓音色慢慢變回較有明亮感的實音，才不會在連接的時候，有音色上的落差。

二、發展部

發展部從 134 小節開始，調性是 A 大調，141 小節開始的樂段，是發展部中的新素材。樂譜上其實並無標明一定要使用泛音演奏，但因為到了 145 小節開始的高音，已經無法用實音拉奏，所以為了前後音色上的統一，筆者將這一整段旋律都選擇使用

泛音來拉奏，製造出彷彿飄在雲端一般的效果，如此一來，能與 209 小節開始，出現在較低音域的相同旋律，形成強烈的對比。請見譜例 18：

【譜例 18】



由於這個樂段都使用泛音演奏，且是十分抒情的旋律，因此，如何在演奏時能夠不露痕跡地換弓，是一項十分重要的課題，所以在練習時，應該放慢速度，以全弓拉奏，並讓弓貼緊絃，注意換弓之間的連接，左手手指的指尖要用力，並且一定要在換弓之前，到達下一個音的正確位置，弓的角度可以朝身體方向，稍微放斜一點，泛音會比較容易出得來。145 小節的泛音 G 在低音提琴上已經是相當高的自然泛音，拉奏的位置是在指板以下，因此拉奏時，身體可以有稍微踮高的感覺，幫助左手伸長，到達泛音的正確位置，接下來的升 F 音與 E 音，由於在 G 絃上沒有自然泛音可以使用，所以要以 2 指往左上方用力勾緊 G 絃，才能夠製造出有泛音效果的升 F 音與 E 音。149 小節的長音長達二小節，在拉奏這個長音時，要聆聽管絃樂部分的旋律，並隨著旋律線條做力度上的起伏變化。

整段的泛音旋律是十分有韻律感的，尤其搭配上管絃樂部分的切分音伴奏，就如同在優雅地舞動著，特別注意在同一個連弓之中的換絃，不能因為運弓的轉折，而打

斷了旋律的線條。請見譜例 19：

【譜例 19】



發展部的旋律依舊是快速音群樂段與抒情樂段的交替，因此在上一段落優美泛音旋律後，152 小節又再度進入了音群樂段，由一連串的音階上行開始，到 155 小節的快速泛音音群，也是波氏寫作的特色之一。請見譜例 20：

【譜例 20】



此處的泛音幾乎都是 16 分音符的型態，因此要如何讓每一個泛音都能清楚確實的出現，是演奏者要努力的目標。筆者建議的練習方式，是將速度放慢，左手手指的指尖一樣要用力，腦中想指法的速度，永遠要比右手運弓早，每個音符都用單獨的手指拉奏，沒有用到的手指要盡快離開絃，而右手運弓在練習時可將拍子稍微拉長，尤其在音的尾巴要稍微再將弓下壓，因為在快速演奏時，弓很容易因為速度而放鬆，所以要在慢練時，將每個音都確實貼緊絃。用正常速度演奏時，除了注意左手泛音正確位置外，也要注意右手運弓不能過長，如同之前所述，弓的角度可以放斜一點，且不

能因速度快而忽略弓的緊實度，導致音色聽起來過於鬆散。

156 小節開始的快速音群樂段，波特西尼以他常用的連續快速琶音來呈現，共有三次的琶音模進，都是讓音符爬昇到最高的泛音後，又立刻回到低音域，有點炫技的成分存在。這三個模進的琶音音型中，最主要的音是每一組的底音-G、A、B，可以看出樂句整體的方向是往上進行的，因此在拉奏的時候，這三個音的聲音不要太長，但弓速要快，迅速到達弓尖，並在一開始要給予重音。而其他上行的琶音音符，雖然有點(dots)的標記，但筆者認為這裡僅是提醒演奏者不要圓滑演奏，因此，要將弓貼住絃，並靠近弓尖位置，以手腕的力量拉奏。琶音最高點的泛音要讓音色亮出來，拉奏的較譜上的符值稍短，有點像飛起來的感覺，但要馬上穩下來，並將弓移到弓根，準備下一組模進的開始。請見譜例 21：

【譜例 21】



168 小節開始又是相對較慢速的樂段，這裡旋律的感覺較鬆散，管絃樂部分和獨奏部分像在對話一樣，交替出現。176 到 178 小節，音型突然改變，泛音與實音音域快速的替換，是波氏常用以炫技的一種手法，這裡拉奏的重點，在於如何讓左手快速的從指板最上方，移動到指板最下方，來回交替，且不能延誤拍子的進行。請見譜例 22：

【譜例 22】



筆者這裡選用的弓法，是只要音域轉換，便將弓再拿回弓根，以下弓拉奏，讓右手能夠配合上左手的動作。低音音域和泛音音域都只拉奏三個音符，就馬上交替，因此筆者建議在練習的時候，先拉奏低音音域，並按照原速度演奏，右手拉完第三個音符便停止，左手快速移動到指板下方的泛音音域，右手跟著左手的動作一起，快速將弓拿回弓根，如此反覆練習，重點在於讓左手習慣移動的速度，與練習其精準度。在按照原速度拉奏時，重音要如譜上所標記，放在第三個音，因此弓速要快，但不能過長，並要漸漸加重力度，到最後的 C 音是最高潮處，也是音量最強的地方，另外就是要讓泛音的音色亮出，尤其是最後一音，因此要特別注意弓在拉奏時與絃的密合度。

184 小節開始是先下行後上行的音階，以 *pp* 的力度拉奏，爲了保持樂句的平順不中斷，筆者建議可將譜上的弓法改成一小節換弓一次，其間運弓要保持穩定的速度，靠左手手指來將 16 分音符平均地演奏出，上行音階慢慢增加弓的力度，到標記了突強記號的 C 音時，弓稍微下壓貼緊絃，凝聚於一點拉奏，隨後馬上放鬆，這裡的突強並不用過於極端地表現，只要稍微強調即可。187 小節的小樂句有如前一小節的回音，適合以較黯淡的音色來拉奏，所以筆者建議使用 D 絃拉奏，並要像真正的回音一樣，漸慢並漸弱，而至消失。請見譜例 23：

【譜例 23】



192 小節開始的旋律，與 124 小節相呼應，同樣的旋律出現在高小三度的音上，因為升記號的音較少，再加上從前面樂段延續過來的感覺，如果說之前的旋律像是在哀怨的傾訴，此處反而比較像是有點釋懷的感覺，而且比之前多了溫柔地(*dolce*)的術語，應該要用與先前稍微不同的情緒來拉奏。從 196 小節開始，一樣是使用模進的手法，但到達最高音降 B 之後，第二次在低八度音域演奏的旋律，並不用像之前一樣漸弱下來，而是要保持其力度，以紮實的音色拉奏，第二次到降 B 時，按照樂譜上所標示，音量保持在 *f*，並在後半部持續漸強並漸慢，迎來管絃樂部分氣勢宏偉的第一主題樂段。請見譜例 24：

【譜例 24】



220 小節開始的樂段，屬於過渡的功能，主要是在表現和絃的進行，確定調性回到升 f 小調，因此獨奏和管絃樂部分都沒有太明顯的旋律，管絃樂部分的功能只是在獨奏的琶音出來前，先顯示下一個和絃。獨奏部分的琶音有稍做變化，同一音會重覆二次，這樣的琶音型態，在稍後的裝飾奏中也可見到。此處上行的琶音音型，拉奏的時候要小心保持音的平均，避免將重音放在任何一音上，並注意弓的長度不要過長；在拉奏的力度上，建議不要太早漸強，先保持原有的力度，到後半再開始慢慢增加施加到弓桿上的力度，然後到最頂點的泛音要讓音色亮出來。此處的指法，因為有的音不在空絃的泛音列上，所以要使用實音拉奏，筆者建議在琴頸以上的高把位指法可直接使用 2 指來移動，能夠避免換指所可能造成的空隙。請見譜例 25：

【譜例 25】



三、再現部

240 小節為再現部，調性回到升 f 小調，但第一主題旋律是由管絃樂部分來呈現，獨奏部分只是單純的快速音群樂句，配合著旋律線條的起伏。再現部只有重現了第一主題，接著很快進入了過渡樂段，準備進入裝飾奏。

裝飾奏樂段由簡化過的第一主題旋律帶入，樂譜上標記上熱情並隨性(*con fuoco a piacere*)的術語，因此要以渾厚的音色演奏，速度上可稍微有些彈性，拉奏時，弓要先放在絃上並貼住絃，然後以手臂往右帶出，為強調複點音符，在 C 音要特別增加弓的力度，弓速放慢並將弓推向弓根，與 D 音之間的連接勿斷。最後三個低音，要特別表現出低音的厚重感，因此要以手臂的力量壓向弓桿來演奏，確認在演奏時清楚聽到雙音上方的音，讓 F-E-B 的旋律線條能夠清楚地呈現。請見譜例 26：

【譜例 26】



四、裝飾奏

本樂章的裝飾奏段落篇幅頗長，其中結合了雙音(double stops)、泛音、琶音等技巧，炫技的意味相當濃厚。大致上可以分為四個大段落，每個大段中可再分成幾個小段，通常是由二個一組的反覆或模進樂句所構成，相當地規律工整。

第一個段落從 257 小節開始到 273 小節，之間又可分為兩個小段落，第一小段從 257 小節開始，主要是由上行音型與雙音所構成，一開始的音量可以不用如譜上所標記的 *f* 那樣大，因為要隨著音型慢慢漸強，若一開始力度太強，能夠增加的空間就變得較少，所以筆者建議由 *mf* 開始即可。請見譜例 27：

【譜例 27】

257 *Cadenza*

f

G-S. D-S.

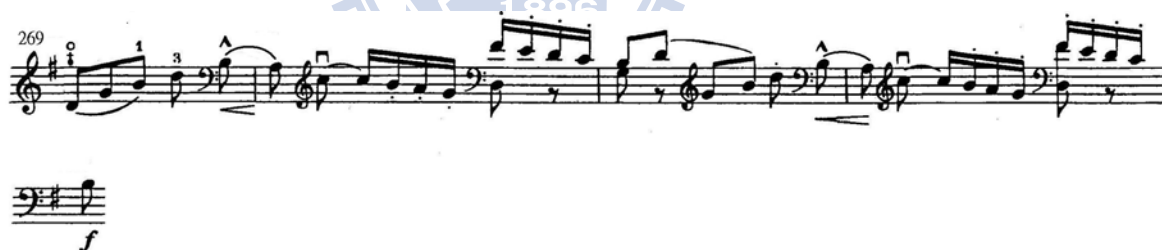
p

----- 原來弓法
*修改後的弓法建議以二個分開的上弓拉奏

速度由慢開始，像剛從一片渾沌中走出一般，然後隨著音型的向上而開始激動加快，最後三個音要特別強調出來，所以速度稍緩，尤其是 G 音，要以快速的上弓，製造聲音的共鳴。緊接著雙音的部分，筆者建議練習的時候，可以先拉奏上方的旋律，因為拉奏雙音時，很容易將注意力放在縱向的兩個音，而忽略了橫向的線條。當熟悉旋律線條，並知曉音符行進的方向後，再加上下方的聲部，這時弓雖然要貼緊兩條絃，但角度應稍微偏向拉奏上方聲部的絃，讓上方聲音的聲音比例多一些，如此才能夠拉出旋律線條明確且聲部清晰的雙音。為了清楚表現出複點音符的音型，與複點四分音符中的漸強，這裡的弓法，筆者選用以上弓開始，以漸進的方式增加弓上的力度，並快速地將弓推出去，到弓根後讓弓離絃，再回到離弓根四分之一處，以同樣上弓拉奏接下來的八分音符，並不露痕跡地接到下一小節的音，除了注意換弓之間連接之外，左手手指也要迅速替換，以指尖按壓，且勿離絃太遠，才能將兩個雙音連接起來。第二句大致上與第一句相同，但後面的雙音部分應漸弱並漸慢下來，顯示這個小段落的結束。

緊接著 269 小節開始，是另一組音型樂句，由簡單的琶音上行，與下行音階組成，中間突然穿插了低音音域，與 176 小節寫法類似。二句樂句完全相同，為製造出差異性，筆者建議第一句從大約中弱的音量開始，速度穩定，琶音上行輕鬆地拉奏，突然下降的二個音要表現出力度及較厚重的音色，以顯示其因音域而形成的落差感，接著突然拉高的 C 音，要將弓貼住絃，力量凝聚在一點後以手臂帶出，讓聲音有個起頭的感覺，並將力量保持，延續到後面，以稍微加強每個音的方式來拉奏 16 分音符。相較於第一句的穩定感，第二句要給人不斷前進的感覺，速度稍快，16 分音符的感覺較輕盈，但依然要讓音與音之間連貫，最後一大拍配合速度感，以連弓拉奏，並漸弱下來。請見譜例 28：

【譜例 28】



第二個段落從 273 小節緊接而至，第一小段主要使用發展部中的琶音音型。此處琶音音型的演奏方式，要先從慢速開始，隨著音型向上，漸漸加快速度，到最後的高音要有拋出去的感覺，而為避免換指造成的空隙，筆者建議 G 絃上的指法一律使用 2 指來移動。請見譜例 29：

【譜例 29】



接下來從 277 小節開始，高低音域互換的旋律是此段重點，因此要特別注意音色間的轉換，尤其低音域的音符是三連音的型態，加上綿延地(*sostenuto*)的術語，要拉奏出十分綿密，有點黏稠感的聲音，與高音域的音形成強烈的對比。281 小節開始，琶音音型後面接上了下行音符，不再是結束在高音，因此，隨著琶音音型往上而將速度加快至最高音時，不能是衝出去的感覺，而是要及時煞住，並以斷奏(*staccato*)的方式拉奏下行音符。請見譜例 30：

【譜例 30】



第三段落以第一主題旋律為主幹，為表現出雄偉地(*grandioso*)的氣勢，要將音符以中下弓位置，保持力度拉奏，讓聲音聽起來集中有力。本段使用了大量的跳進音程，其實大致上可將其簡化為一個半音階上行，因此要特別強調音程下方的音，以清楚地呈現半音階的線條，並如同在滾雪球一般，慢慢地漸快並漸強，以右手手臂來帶動弓的運行，以增加施加於弓桿上的力道，到了 294 小節突然間靜止下來，緊接而至的是在高音域拉奏的第一主題旋律，要延續前面的感覺，以十分激動的情緒拉奏，左手抖音幅度大並快速，右手弓緊貼著絃。接著是一連串的模進下行，為保持音樂的方向性，音量上會稍做調整，但力度大致依照強有力地(*con forza*)的術語，保持在 *f* 的範圍內。

請見譜例 31：

【譜例 31】

The musical score for Example 31 consists of five staves of music. The first staff (measures 285-290) is in treble clef, marked *grandioso* and *sf*, featuring a triplet of eighth notes. The second staff (measures 290-294) is in treble clef, marked *sf* and *accel.*, featuring a triplet of eighth notes. The third staff (measures 294-298) is in treble clef, marked *f* and *con forza*, featuring a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 298-301) is in bass clef, marked *p*, featuring a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 301-302) is in treble clef, marked *poco rit.* and *f*, featuring a triplet of eighth notes. A large, faint watermark of a gear with the letters 'E S A' is visible in the background of the score.

第四段落由 302 小節開始，大致由上行音型加上雙音構成，拉奏時以手臂的力量來帶動弓的移動，音色要飽滿紮實且充滿共鳴，306 小節開始的上行分解和絃由慢速

開始，隨著音型的上昇，漸漸加快速度，一股作氣往最高音衝上去，弓的位置也要隨著左手把位是提高，而越來越靠近橋。310 小節加入了一些發展部的素材，但速度由慢開始，漸漸加快的同時，也增加弓的力度，並強調每個正拍的音符，於 312 小節突然像被截斷般結束。請見譜例 32：

【譜例 32】

The musical score for Example 32 consists of three staves. The first staff (bass clef) starts at measure 302 with the tempo marking 'quasi a tempo'. It contains several measures with various note values and rests, ending with a double bar line and a forte 'f' dynamic. The second staff (treble clef) continues the melody, featuring a 'rall.' (rallentando) marking and a piano 'p' dynamic. The third staff (bass clef) shows a rapid, ascending scale-like passage with a forte 'f' dynamic, concluding with a double bar line.

312 小節開始是結束樂段，管絃樂部分從 314 小節進入，由獨奏部分鋪陳氣氛，由鬆散而緊張，316 小節開始不斷出現的 C 音和 B 音，準備著要衝向最高點的 G 音，因此速度要不斷加快，此處的弓法筆者建議可以做漸進式的變化，隨著速度的變快，從二音一弓，到 317 小節變成四音一弓，並在最後一音以上弓拉奏，以便順利到達頂點的 G 音。而從 318 小節開始，管絃樂正式回歸，不再只是演奏和絃，並與獨奏部分一起，迎向壯麗的結尾。請見譜例 33：

【譜例 33】

312 *a tempo*

315 *cresc.*

318 *ff*

322 *rit.*

DS, G-S.

The musical score for Example 33 consists of four staves. The first staff (measures 312-314) is in bass clef and contains a piano part with triplets and a violin part with sixteenth-note patterns. The second staff (measures 315-317) is in treble clef and contains a violin part with sixteenth-note patterns. The third staff (measures 318-321) is in treble clef and contains a piano part with triplets and a violin part with sixteenth-note patterns. The fourth staff (measures 322-324) is in bass clef and contains a piano part with triplets and a violin part with sixteenth-note patterns. The score includes dynamics such as *a tempo*, *cresc.*, *ff*, and *rit.*, and a double bar line at the end.



第三節 第二樂章

第二樂章是行板，屬於 ABCA 的歌謠型式，是三個樂章之中，歌唱性質最濃厚的一個樂章，優美的旋律宛如是為花腔女高音寫的，充滿了抒情意味，為波氏寫作的特點之一。因此在演奏本樂章時，要思考如何讓美聲唱法(Bel canto)¹⁵的風格，能夠呈現在低音提琴上。全曲應以完美的圓滑(*legato*)與漂亮的音色拉奏，避免過於厚重的感覺，並以相當流暢的方式來演奏華麗的小音符。

本樂章主要以模進構成，去除掉華麗的裝飾性小音符後，顯露出簡潔的旋律線條，能夠十分清楚地看見樂句的方向。波氏所使用來裝點這些簡單旋律的手法，大致是以曲式上的大段落來畫分的，每個大段落都有其特殊的音樂語言。

一、 A 段

前奏共 4 小節，調性還未確立，和聲上利用減七和弦，給人游移不定的感覺。A 段的獨奏部分從第 4 小節開始，擁有此曲中最單純、裝飾性最低的旋律，雖然是非常簡單的音符，但抒情意味相當濃厚，因此拉奏時，要在內斂中表達多愁善感(*con sentimento*)的情緒。請見譜例 34：

¹⁵為 18 世紀與 19 世紀早期的義大利聲樂風格，狹義來說，指的是羅西尼等人的時代的義大利歌劇唱法，強調以優美音色來演唱華麗的旋律，特別注意音的平均與歌者的技巧，以利執行樂曲中華麗流暢的片段。

【譜例 34】



E 音出來時，筆者建議左手可以先不要抖音，以最乾淨的聲音呈現，之後再慢慢加上幅度小的抖音，而右手弓的位置可稍靠近指板，製造出如泛音般輕柔的音色，接下來 D 音與 E 音稍微漸強，直到 G 音，但又馬上將音量降下來，像是想在一片迷濛中摸索，但害怕受到傷害，有點踟躕不前的感覺。下一個樂句是模進，從 D 音開始，這個樂句的感覺，有點像是前面已經嘗試過，所以漸漸摸清了大概的輪廓，因此在第 9 小節又回到從最開始旋律的時候，就像眼前的景物已經明朗化，音色也要隨著情緒的轉變，而較清晰明亮，力度上也是持續增加。

二、 B 段

B 段從 13 小節開始，旋律裝飾性相當高，全段充滿了 32 分音符，大致上是以波浪形的音型來做為裝飾旋律的手法，並以一連串的模進來創造樂句的高潮。13 小節的降 E 音要以全弓拉奏，並將弓的力量凝聚到一點上，弓向右帶出後，就馬上放鬆壓在弓上的力度，接下來的波浪音型，是以圓滑線加上點(dots)的方式寫成，因此以一個上弓拉奏，利用左手手指特別獨立按壓每個音，再配合上右手運弓，製造出聽起來仍在同一弓裡，但又不是完全圓滑的效果，音型的感覺是前進的，可隨著旋律線條的

起伏，在每一小節的三四拍做漸強與漸弱的變化，並在最高點的部分稍微加重弓的力道，讓音型的波浪狀更明顯。請見譜例 35：

【譜例 35】



管絃樂部分的伴奏是鄰音音型的切分音，與波浪音型交替出現，讓整體旋律聽起來有近似於舞蹈的節奏感，可稍微加重切分音中的重音，一方面讓節奏感清楚，一方面能夠推動波浪音型的流動。請見譜例 36：

【譜例 36】



17 小節開始將波浪音型的長度縮短，伴奏型態也不再是切分音，樂句整體因頻繁的模進，而有積極前進的感覺，弓的使用長度約莫一半即可，並以一大拍為單位，有層次感地隨著音型向上而漸強。18 小節的大跳音程帶出了樂句的高潮，降 E 音是上行音型的最高點，因此要將弓緊貼住絃，配合左手手指震幅大且快速的抖音，以製

造緊實的音色，之後的下行音符以飽滿的分弓拉奏，力度保持在 *f*，連接到 19 小節的 A 音，才忽然弱下來，讓後面的樂句有重新漸強的空間。請見譜例 37：

【譜例 37】



三、 C 段

C 段主要的音符為 16 分音符，依然是以模進的手法寫作，但音符的裝飾沒有像 B 段的華麗，也不像 A 段旋律的單純。從 22 小節一開始，是二句為爬昇至泛音音域的模進音階樂句，到了 25 小節的泛音旋律，以較虛幻但乾淨的音色拉奏，就像飄浮在半空中的感覺。27 小節音型突然改變，到 30 小節為止，是一連串的模進音型，以音型畫分，可分為兩部分：前半是 27 小節開始，以二拍一組音階音型，而後半則從 29 小節開始，縮減為一拍一組的級進音型，因此後半向前推動的感覺較前半緊湊，整段的旋律線條可簡化為從 A 音上行到 E 音，再從 E 音下行到低八度的 E 音，樂句行進的方向相當簡單明確。請見譜例 38：

【譜例 38】

Musical score for Example 38, measures 22-30. The score is written across four staves. It features various musical notations including 'V' (vibrato), 'G-S' (grace notes), 'D-S' (diminuendo), 'V G-S' (vibrato with grace notes), and 'etc.' (et cetera). Dynamics include 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'p' (piano). A 'cresc.' (crescendo) marking is also present. The notation includes many 16th notes and rests, with some measures containing multiple slurs and accents.

27 小節開始速度可稍慢，一組一組的模進如同海浪一般，雖然稍有後退，但馬上又挾帶著更大的浪潮襲捲而來，拉奏時應有層次地隨著音型向上而增加力度，到 29 小節突然音量縮回 *pp*，再重新開始一波一波地漸強，只是頻率更密集，為增加緊湊感，速度可跟著加快，弓的長度及力度配合音的走向，逐漸加長加深，一口氣推進到 31 小節的目標 E 音。同見譜例 38。

33 小節開始仍保持著緊湊的氣氛，以級進音型不斷將音域拉高，到了 37 小節整體感覺卻突然鬆懈下來，獨奏部分是簡單的琶音上行，伴奏的織度變低，只是單純的和絃音，雖然聽起來較鬆散，但實際上則是做為另一波即將到來的緊湊旋律的緩衝區域，每個琶音的頂點 B 音其實就是 40 小節的起音，因此音樂前進的感覺不能停滯住，要期待著下個樂句的開始。請見譜例 39：

【譜例 39】



40 小節從高音域泛音開始，雖然四音一弓，但不能因換弓而打斷了樂句的行進，樂句整體方向是往下的，感覺就像是引力一般不斷下拉，音色從泛音的虛無飄渺，到進入實音域的飽滿紮實，速度也跟著從 42 小節開始加快，弓的力道慢慢加深，直到 43 小節的低音 B，才回復到原來的速度，不過並非結束，而是重新再向上爬昇。請見譜例 40：

【譜例 40】



四、 A 段

45 小節重新回到 A 段，獨奏旋律雖然一樣，但音量從 *pp* 開始，彷彿用盡了氣力，終於回到原來的地方一般。而在一連串音階爬昇與下降之後，最後以簡單的琶音下行，平靜地結束了此樂章。

第四節 第三樂章

第三樂章是相當工整的 ABA 三段體曲式，調性為 A 大調，炫技的意味十分濃厚，全曲充斥著連弓的快速級進音階以及泛音，音階可說是本樂章最重要的一個元素。

一、前奏

序奏一開始，由銅管樂器十分有精神地奏出軍隊風格的音型，是序奏中最主要的素材，這個音型不斷地交錯出現在各個聲部，也宣告第三樂章熱情洋溢的性格。這個音型不只在序奏中使用，而是幾乎貫穿了整個樂章的快速音群樂段，雖然在獨奏部分的旋律中，此音型的出現並不明顯，但它會在獨奏拉奏長音時，不時地出現在管絃樂部分。請見譜例 41：

【譜例 41】

Allegro con fuoco

7

12

cresc.

管絃樂部分在此音型出現時可加以強調，使序奏與 A 段的風格聽起來具有一致性，而獨奏者應仔細聆聽這個音型的出現，並延續其活潑及精神抖擻的感覺，這也是演奏此樂章的重點之一。為營造此音型的熱情活潑感，筆者建議在演奏時，要想像號角樂器的音色，以相當短的的斷奏演奏前面三個音，並於最後一音加上重音。

二、A 段

前奏結束後，從 28 小節進來的獨奏旋律是本樂章的主軸，可以在樂章接下來的部分看到這個旋律的素材被完整或是片段地使用。這段旋律包含二大部分，前半部是華麗的連弓上行音階，後半部是充滿詼諧感的泛音樂段。請見譜例 42：

【譜例 42】

Allegro con fuoco
27
brillante
31
sf scherzoso f
36
p
41
f

快速的上行音階以連弓拉奏，很容易會失去原來的速度，而不斷地向前衝，尤其低音提琴把位較寬，幾乎二個音就得換一次把位，本來難度就不低，若無法將速度保持，到最後不但喪失了該有的韻律感，也會讓音符聽起來模糊一片，因此筆者建議平

常練習的時候，節拍器是一定必要的，另外就是可以先將弓放下，左手手指抬高，以打絃的方式練習，增加每根手指的獨立性。以正常速度拉奏時，左手手指可以不用抬得太高，反而是要盡量靠近絃，避免太大的動作影響換把位的速度，而右手運弓則是一定要貼住絃，並控制住弓的長度及保持運弓速度，力度隨著音型的不斷上昇，也要跟著漸強。接在音階後面部分的複點音型，基本上也是音階上行，因此要將每個複點 8 分音符加上重音，讓樂句方向清楚，並讓弓盡量短，才不會拖延到整體速度。複點音型中的 16 分音符很容易因速度快而被忽略掉，在練習時應以慢速，拉奏複點音符之後把弓停住，再拉 16 分音符，有點分開的感覺，在速度快時，聽起來自然會如連弓一般連在一起，且 16 分音符較不容易被忽略掉。31 小節的琶音停在最高音 D 音的持續長音，此時管絃樂部分會出現猶如回聲一般的琶音，因此這個長音 D 要將維持力度，將弓貼緊並推續向前推進，不能鬆懈下來。

接下來 32 小節開始的泛音段落，要以活潑的感覺拉奏，弓的角度稍微朝身體方向放斜，左手指尖用力按絃，並在換下一個指頭時快速離開，8 分音符的弓要短，但不離開絃，而每個 4 分音符則是要以全弓拉奏，因此弓速要快。34 小節轉至實音音域拉奏，但仍要繼續保持著歡快的氣氛。請見譜例 43：

【譜例 43】



44 小節開始是利用主題旋律模進的段落，是按照 VI 級到 V 級，再回到 I 級的和聲進行方式，回到 I 級後，音階並沒有循之前的模式進行，反而是不斷再往上攀爬，期間隨著音型的上昇，也要慢慢增加施加在弓上的力道，到最頂點的 C 音，並非此樂句的結束，而是再截取 56 小節的音型做模進，終於到達此段的頂點 G 音，音量也到達本段最高點，G 音雖然以泛音拉奏，但為保持緊實的音色與力度，左手手指的指尖要按緊絃，而樂句至此尚未真正結束，所以弓仍要繼續保持力度，持續下壓，不能放鬆，直到 59 小節突然下降到低音域，才算結束整個樂句。請見譜例 44：

【譜例 44】

44 D-S. G-S. *p* *f*

48 *p* *sf*

52 *p* *cresc.*

56 *p* *V* *sf*

60 小節開始的樂段，以分弓演奏音階為主，一開始的 E 音同時也是上一個樂句結束的地方。基本的音型是一個長音，再加上一個上行音階，演奏時，每個全音符都要給予重音，並以全弓拉奏，拍子要拉到滿，接著迅速將弓拿回靠近弓根處，以近弓根的位置拉奏音階上行，音符雖然有點的標記，但筆者認為這裡僅表示需以分弓演

奏，而非代表跳弓演奏(spiccato)，因此適合以弓不離絃的方式演奏。請見譜例 45：

【譜例 45】



三、B 段

經過長達 12 小節的間奏後，獨奏的 B 段從 105 小節開始，波氏非常巧妙的利用與 A 段反向的下行音階，設計出渾然天成的美妙旋律。從間奏延續過來的伴奏音型，營造出平和的氣氛，獨奏部分始於弱起拍，並標記上溫柔地(*dolce*)的術語，因此筆者建議可將弓的位置靠近指板，以飽滿的全弓拉奏出柔和的音色。108 小節的長音並非樂句結束的地方，因此音樂流動的感覺不能停滯下來，要繼續以上弓漸強拉奏，推至下一小節的 B 音，並慢慢將弓拉奏的位置下移，繼續增加力度，讓音色變得較飽滿。

請見譜例 46：

【譜例 46】



下一樂句由 113 小節後半開始，是大致與前樂句相同的平行樂句，音量降回至 *p*，回到原來較柔和的音色，也讓後面的音符有重新漸強的空間，到了 118 小節，樂句準備收尾，旋律突然改到低音域演奏，音色也要隨之改變，變得較渾厚，並將速度慢下來，尤其是最後一小拍的二個音，速度上可稍微給點彈性，再接到最後的升 F 音上。同見譜例 46。

接下來的旋律以反方向的上行音階構成，雖然同樣是抒情旋律，但因音型向上，音樂整體較有積極前進的感覺，所以音色也要稍微明亮一些。為表現樂句的緊湊感，筆者建議可從 125 小節的第二拍開始，以實音演奏，並將弓法改成靠近弓根位置的分弓，隨著音型向上與力度增加，將弓的位置稍微靠近琴橋，讓高音域實音的音色聽起來較緊實。請見譜例 47：

【譜例 47】

The image shows a musical score for Example 47, spanning measures 121 to 136. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano) at the beginning. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo) and 'sf' (sforzando). There are also performance instructions like 'D-S.' and 'G-S.' with specific bowing techniques indicated. The melody is primarily in the treble clef, with some bass clef entries. The score is presented in a clear, professional layout with a large, faint watermark in the background.

144 小節開始的樂段，都是以音階構成，所以要特別注意速度的保持，以及手指的靈活度。只要將弓貼住絃，維持一定速度運弓，其餘音符的平均與速度，完全靠左手手指來執行，此時左手指尖的力道與每根手指的獨立度也就顯得格外重要。請見譜例 48：

【譜例 48】



四、A 段

182 小節開始又回到 A 段，原本的旋律忠實的呈現，但馬上於 197 小節加入 B 段的素材，於不同的調性上，呼應 121 小節開始的樂段。請見譜例 49：

【譜例 49】



而本樂章結尾的琶音從 250 小節開始，從低音域開始，不斷地攀爬至高音域以泛音演奏，最後在高低音域交替下，結束了這首樂曲，是波特西尼相當常用的結束手法。由於速度到了結尾段落時，會稍微再加快，爲了讓每個音符都很清楚地被聽到，在拉奏這些琶音時，要以短但弓不離絃的方式演奏，這樣可以避免弓跳起來，而左手手指要以指尖靈巧的按壓，並迅速確實地換把位，讓兩隻手的速度一致，才能杜絕雜音的出現。最後高低音交替的部分，一律以下弓拉奏，右手運弓速度要快，並迅速將弓順勢拿起，幫助製造聲音的殘響，並製造視覺上的效果，以一貫熱情的風格，結束本曲。

請見譜例 50：

【譜例 50】



第三章 結論

波特西尼的指揮家與歌劇作曲家的背景，影響了他在低音提琴上的寫作，除了創作出許多以歌劇詠嘆調為主題旋律的變奏曲或幻想曲之外，其原創獨奏作品的旋律，也就像是寫給人聲唱的一般，充滿歌唱性且優美，形成了他個人的獨特風格；而他本身身為一個演奏家，擁有優秀的技巧與吸引聽眾的魅力，讓低音提琴能夠真正地以獨奏的形態，在舞台上演出，不再只是在管絃樂團中默默耕耘的一群。波氏在低音提琴發展歷史上，可說是指標性的人物，其貢獻不僅僅是他創作了大量的低音提琴曲目，還藉由泛音與琶音等的使用，讓獨奏曲聽起來華麗而炫技，大大提昇了在低音提琴上的演奏技巧。

波特西尼的獨奏作品為學習低音提琴的人必定會接觸到的曲目，這些作品與時代較早的一些曲子比較起來，不僅演奏技巧的難度較高，更擁有優美的旋律線條，筆者曾經練習過其中的一部分，例如第二號協奏曲(Concerto No.2)、波麗露舞曲(Bolero)、大快板(Grande Allegro)等，因此對波特西尼寫作所喜用的手法，有些許的了解。在研究本協奏曲的過程中，筆者將幾個較明顯的特點稍做統整，發現除了華麗的泛音與快速琶音的技巧外，波氏樂曲的精髓在於風格各異，但同樣抒情優美的旋律，因此在演奏與詮釋本曲，甚至是他的其他獨奏作品時，要思考如何在低音提琴上，表現出其旋律的歌唱性。經過對本樂曲的研究之後，筆者對於樂曲的架構與風格特色，有了較清楚地認識，幫助筆者於演奏樂曲時，在自我對樂曲的詮釋之外，能更加貼近原作曲家的想法，以期呈現樂曲原有的風貌！

參考文獻

中文書目

卓涵涵，〈波特西尼生平與美聲唱法的關係，暨升 f 小調低音提琴協奏曲之樂曲分析、版本研究與名家演奏詮釋分析〉（台北市：國立台北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士論文，2005）。

西文書目

Adam Carse. *The History of Orchestration*. Dover Publications, Inc., New York, 1964.

Clive Brown. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford University Press Inc, New York, 1999.

Donald Jay Grout. *A short history of opera*. Columbia University Press, New York, 1988.

Jack Westrup, et al. "Aria." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315> (accessed April 10, 2010)

Nicholas Temperley. "aria." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e376> (accessed April 10, 2010)

Rodney Slatford and Alyn Shipton. "Double bass." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46437>(accessed April 3, 2010)

Rodney Slatford. "Bottesini, Giovanni." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03691>(accessed April 6, 2010)

Timothy Jones. "concerto form." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1552> (accessed April 9, 2010)

Wallace Berry. *Form in music*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.

樂譜

Giovanni Bottesini. *Konzert fis-Moll für Kontrabaß und Orchester*, ed. Heinz Herrmann (Leipzig: F. Hofmeister, 1956).

影音資料

Bottesini Vol.1. Thomas Martin. ASV CD DCA 563, © 1986.

Giovanni Bottesini: Double bass concertos. Boguslaw Furtok. CPO CD999 665-2, © 2000.

Giovanni Bottesini: Double bass concertos. Ovidiu Badila. DYNAMIC CDS210. © 1998.