東海大學音樂系碩士班

碩士研究報告

貝多芬 D 大調小提琴奏鳴曲
作品十二之一之研究

研究生：黃晨琪 撰

中華民國 100 年 1 月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：黃晨琪

貝多芬 D 大調小提琴奏鳴曲

作品十二之一之研究

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：陳玫君，指導教授

陳　玫　君

杜　明　錫

徐　晨　又

中華民國 100 年 1 月

摘要

本研究報告以貝多芬 D 大調小提琴奏鳴曲，作品十二之一爲研究主體。論文共分五個章節，第一章爲緒論，闡述研究動機、目的與研究範圍及方法；第二章爲貝多芬生平概說及介紹其三個創作時期與創作風格；第三章爲樂曲分析，介紹貝多芬創作此曲的背景，以及分析各個樂章的樂曲結構；第四章爲演奏風格與詮釋，提供筆者對於此曲演奏上的心得、詮釋方法、練習技巧之分享；第五章爲結論，筆者透過各個章節之研究，提出個人心得。

東海大學 TUNGHAI UNIVERSITY 1955

內容目次

內容目次……...……iv
附譜目次……v-vi
附表目次……vii

第一章　緒論 ……..…...1
　第一節　研究動機與目的……..….1
　第二節　研究範圍與方法……...…....2

第二章　貝多芬生平及其創作時期概論……..3
　第一節　貝多芬的生平簡述……..…....3
　第二節　貝多芬的三個創作時期……....6

第三章　樂曲分析……...……...7
　第一節　創作背景……..……..7
　第二節　樂曲分析.....9
　第三節　第一樂章.....10
　第四節　第二樂章.....17
　第五節　第三樂章.....31

第四章　樂曲演奏風格與詮釋……..…37
　第一節　第一樂章 ……..……37
　第二節　第二樂章 ……..……43
　第三節　第三樂章 ……..……49

第五章 結論 ……..…53

參考書目……..……54

附譜目次

【譜例 1】　第一樂章，第 1-13 小節……..……..11
【譜例 2】　第一樂章，第 12-21 小節……..……..……..12
【譜例 3】　第一樂章，第 43-50 小節……...……..12
【譜例 4】　第一樂章，第 83-92 小節……..……..……..13
【譜例 5】　第一樂章，第 93-101 小節……...14
【譜例 6】　第一樂章，第 99-111 小節……...…..…….15
【譜例 7】　第一樂章，第 124-131 小節……...….16
【譜例 8】　第二樂章，主題，第 1-8 小節……..…..……..18
【譜例 9】　第二樂章，主題，第 14-24 小節……..……...…….19
【譜例 10】第二樂章，變奏 I，第 1-8 小節…..……...…...20
【譜例 11】第二樂章，變奏 I，第 7-16 小節……..……21
【譜例 12】第二樂章，變奏 II，第 1-8 小節…..……22
【譜例 13】第二樂章，變奏 III，第 1-4 小節……23
【譜例 14】第二樂章，變奏 III，第 4-6 小節……24
【譜例 15】第二樂章，變奏 III，第 6-7 小節……24
【譜例 16】第二樂章，變奏 III，第 13-14 小節……25
【譜例 17】第二樂章，變奏 III，第 14-24 小節……26
【譜例 18】第二樂章，變奏 IV，第 1-8 小節……...……..27
【譜例 19】第二樂章，變奏 IV，第 8-16 小節……..……28
【譜例 20】第二樂章，變奏 IV，第 13-23 小節……29
【譜例 21】第二樂章，變奏 IV，第 29-41 小節……30
【譜例 22】第三樂章，第 1-8 小節……32
【譜例 23】第三樂章，第 37-51 小節…..……33
【譜例 24】第三樂章，第 76-84 小節……..…..……...……...34
【譜例 25】第三樂章，第 164-177 小節……35
【譜例 26】第三樂章，第 192-197 小節……35
【譜例 27】第三樂章，第 205-230 小節……36
【譜例 28】第一樂章，第 1-5 小節……..…37
【譜例 29】第一樂章，第 96-98 小節……38
【譜例 30】第一樂章，第 6-12 小節……...….38
【譜例 31】第一樂章，第 43-59 小節……..……39

【譜例 32】 第一樂章，第 12-21 小節……40
【譜例 33】 第一樂章，第 83-92 小節……41
【譜例 34】 第一樂章，第 99-105 小節……41
【譜例 35】 第一樂章，第 124-137 小節……42
【譜例 36】 第二樂章，主題，第 1-8 小節……43
【譜例 37】 第二樂章，主題，第 14-24 小節……43
【譜例 38】 第二樂章，主題，第 8-10 小節……44
【譜例 39】 第二樂章，變奏 I，第 1-12 小節……44
【譜例 40】 第二樂章，變奏 II，第 1-2 小節……45
【譜例 41】 第二樂章，變奏 III，第 1-2 小節……46
【譜例 42】 第二樂章，變奏 III，第 4-6 小節……46
【譜例 43】 第二樂章，變奏 IV，第 1-2 小節……47
【譜例 44】 第二樂章，變奏 IV，第 13-16 小節……47
【譜例 45】 第二樂章，變奏 IV，第 29-34 小節……48
【譜例 46】 第三樂章，第 8-15 小節……49
【譜例 47】 第三樂章，第 23-28 小節……50
【譜例 48】 第三樂章，第 37-51 小節……51
【譜例 49】 第三樂章，第 76-84 小節……52

附表目次

【表一】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 樂章曲式、調性……....9
【表二】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第一樂章曲式表……..10
【表三】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第二樂章曲式表.....17
【表四】 第二樂章變奏主題曲式表……..……17
【表五】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第三樂章曲式表…….…31

東海大學 TUNGHAI UNIVERSITY 1955

第一章
緒論

第一節 研究動機與目的

貝多芬一生共寫了十首小提琴與鋼琴的奏鳴曲，這十首不僅集結了貝多芬創作生涯前中期的燦爛，並且讓我們看到他四十歲以前在室內音樂上的成就。筆者身爲小提琴的學習者，非常喜愛他的作品，因此想從他的第一首小提琴奏鳴曲一探究竟，進而更深入了解這位作曲家的創作，試圖藉由研究這位大師的作品，對日後的教學有所助益，同時也期望在演奏上能有更大的突破與進步。

第二節 研究範圍與方法

本研究之研討範圍與方法如下：在樂曲的創作背景上，筆者收集相關文獻、各類書籍，加以整理寫出貝多芬生平及本作品的創作背景；在創作風格上，將貝多芬的作品加以歸納，了解其創作風格的轉變並分類出三個不同時期的創作風格；樂曲分析則依三個樂章，分別就主題動機、調性、音型、特徵討論並做曲式上的分析。演奏風格與詮釋則以主修老師的教學指引爲主，配合個人親身練習的體會，針對鋼琴與小提琴之間的互動、音樂上的力度、小提琴弓法、弓量的運用以及音色的處理來探究如何達成最佳詮釋。

TUNGHAI UNIVERSITY 1955

第二章
貝多芬生平及其創作時期概論

第一節　貝多芬的生平簡述

貝多芬 （Ludwig van Beethoven, 1770-1827）出生於德國波昂，他的祖父路德維希（Ludwig van Beethoven, 1712-1773）和父親約翰（Johann van Beethoven, 1752-1796）都是宮廷裡的樂師和歌手，她的母親瑪麗亞（Maria Magdalena, 1746-1787）則是一位廚師的女兒。出生於音樂世家的貝多芬在很小的時候就顯現出過人的音樂天分。他的父親渴望將他塑造成「莫札特第二」，因此爲貝多芬定下了非常嚴格的鋼琴、小提琴訓練計畫。在 1778 年，貝多芬八歲時，父親爲他舉辦了第一次演奏會，不過父親刻意宣稱他只有六歲，但無論如何，音樂會大獲成功。音樂會的成功，讓約翰意識到自己再也無法給貝多芬什麼音樂知識了，因此他將貝多芬託付給他的朋友和同事來教育。1779 年，音樂家尼甫（Christian Gottlob Neefe, 1748-1798）來到波昂，貝多芬在他的門下學習作曲、鋼琴和風琴。尼甫主要教授貝多芬巴哈的演奏風格，並且極爲推崇巴哈的「平均律鋼琴曲集」，他要學生們認真研習這套樂理，從尼甫那裡，貝多芬理解到：音樂是一種崇高的信仰。[1]

[1] 許鐘榮主編，《維也納古典的樂聖》（台北：錦繡出版社，民 88），136。

1787 年，尼甫請求選帝侯[2]協助貝多芬前往維也納發展，在這趟旅行期間，他結識了莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)，並受到莫札特的指導。莫札特在聆聽了貝多芬自由奔放的鋼琴即興後，曾對朋友說道：「要注意這個少年，不久，他將震撼全世界！」可惜的是，貝多芬僅接受了莫札特兩個月的指導，便因母親病危而趕回波昂。這變故破滅了貝多芬之維也納美夢，而且由於父親酗酒，全家的重擔全落在貝多芬一人身上。此時貝多芬也與一些高教育水準的家庭往來，如伯爵華德斯坦（Ferdinand von Waldstein, 1762-1823）等。

1792 年，經由尼甫與華德斯坦一同說服選帝侯，第二度資助貝多芬到維也納，拜師海頓。可能海頓的教學較古板，貝多芬私底下又找了獻克（Johann Schenk, 1753-1836）、阿布瑞茲貝格(Johann Georg Albrechsberger, 1736-1809)、薩利埃里（Antonio Salieri, 1750-1825）等幾位老師指導。此時的貝多芬以自由作曲家的身份活躍於維也納，並得到侯爵李希諾夫斯基（Fürst Karl von Lichnowsky, 1756-1814）、伯爵拉蘇莫夫斯基（Graf André Cyrillowitsch Rasumowsky, 1752-1836）、大公爵魯道夫（Erzherzog Rudolf van Österreich, 1788-1831）全力贊助，25 歲以前的貝多芬對自己的才能充滿了信心，並且有後援者的支持，可說是非常的幸運。這段美好時光一直持續到 1796 年，這年貝多芬的耳朵開始有了耳疾的症狀，這使得貝多芬變得極度不安與擔憂。

1800 年以後，貝多芬耳疾已相當嚴重，他爲此煩惱不堪，1802 年，貝多芬前往位於維也納北邊的小城市海利根（Heiligenstadt）休養，在此他曾萌生自殺的意念，並留下著名的「海利根遺書」（Heiligenstadt testament）。信上寫到他沮喪的心情，想要自殺，不過他也寫道他已經接受命運的安排，並決心繼續與病魔奮鬥。[3]

---

[2] 選帝侯（Kurfürst）是德意志帝國特有的爵位，指有權選舉爲德意志國王的諸侯。

[3] 陳蕙慧 譯（羅蘭・維儂著），《進入作曲家的世界－貝多芬》，（台北：台灣麥克，民 92 年），17。

1803 年夏天，貝多芬著手寫作他的第三號交響曲－《英雄》（Eroica）交響曲。此時拿破崙正率領軍隊革命，逐一打破歐洲的舊體制，令貝多芬十分感動，因此將這首交響曲獻給拿破崙；未料，拿破崙卻自己登基稱帝，並實行專制政治，貝多芬感到非常失望，便將獻給拿破崙的題辭刪去。他的這首作品爲浪漫主義之先驅，浪漫主義中逃避現實、追求理想的創作理念在這首作品中充分發揮，同時也打開了貝多芬浪漫主義的創作之路。1806 年到 1812 年間，貝多芬一直創作不懈，許多他最著名的傑作，都是這個時候的心血結晶，例如：D 大調小提琴協奏曲和第五號交響曲《命運》、第六號交響曲《田園》以及第五號鋼琴協奏曲《皇帝》。

晚年的貝多芬過得不幸且黯淡憂鬱。1815 年，他的弟弟卡斯巴去世，爲了撫養卡斯巴的小孩卡爾，貝多芬與卡爾的母親纏訟多年爭取撫養權，直到 1820 年，貝多芬勝訴，取得撫養權。但卡爾是個不爭氣的青年，經常惹出許多麻煩。這時的貝多芬經濟狀況陷入困境，而傾注全部心力所寫的第九號交響曲首演雖獲得好評及如雷的掌聲，但收入卻與貝多芬期望著正好相反，仍逃不了貧病交迫的命運。雖然如此，他依然不停地創作，作品也更臻於完美，晚期的作品如《莊嚴彌撒》與最後幾首鋼琴奏鳴曲（作品第 106、109、110、111 號）、弦樂四重奏（作品第 127、130、131、132、135 號）皆是偉大之作。

1827 年 3 月 26 日，貝多芬於早春的暴風雨中，離開了人世，在他臨終前風雪交加、雷聲隆隆，似乎連上天都爲這個偉大的作曲家哀悼。他的一生不斷地與命運搏鬥，他不僅爲音樂開闢了新的創作之路，他的作品更爲永垂不朽的偉大傑作，深深地影響了後代音樂家。

第二節　貝多芬的作品及創作風格

貝多芬晚年的親密朋友，也是第一個爲他寫傳記的音樂學者辛德勒(Anton Felix Schindler, 1795-1864)，曾將貝多芬五十七歲的一生畫分爲三個階段：[4]

一、第一階段爲 1770-1800，在此階段嶄露頭角的貝多芬，作品屬於古典樂派風格，與海頓、莫札特晚年的作品相似，代表作品有《悲愴奏鳴曲》、《第一號交響曲》、《弦樂四重奏 Op. 18》、《第一號鋼琴協奏曲》、《第三號鋼琴協奏曲》等等。

二、第二階段爲 1801-1814 年，此時的貝多芬受耳疾之苦，即使經歷這麼殘酷的苦難，他終究沒向命運低頭，反而頑抗地向命運宣戰。在創作上，貝多芬爲和聲、旋律加入新的想法，嘗試新的管弦樂法，試圖開創新的創作手法，此時期的作品掙脫古典風格轉向浪漫主義風格。代表作品有：第五號交響曲《命運》、小提琴《克羅采奏鳴曲》、《第二號交響曲》、歌劇《費黛里奧》、鋼琴《熱情奏鳴曲》、第六號交響曲《田園》、第七及第八號交響曲……等等。

三、第三階段爲 1815-1827 年，此時貝多芬的生活更加隱遁、孤寂，1819 年貝多芬進入全聾的狀態，只能藉著「想像」聲音來創作。在創作上，構思雄偉、曲式奔放而自由、充滿真摯深刻的表現力，將音樂語言的深度和複雜性發揮到最高點，而像這樣的創作手法也影響到後代作曲家，爲後世音樂創作之開端。代表作品有：第九號交響曲《合唱》、《莊嚴彌撒》、鋼琴奏鳴曲（作品第 106、109、110、111 號）、弦樂四重奏（作品第 127、130、131、132、135 號）。

---

[4] Anton Felix Schindler, ***Beethoven as I Knew Him.*** (New York: W.W. Norton & Co. Inc, 1972), 9-10.

第三章
樂曲分析

第一節　創作背景

貝多芬從 1792 年 11 月移居維也納以後，除了以年輕鋼琴家身分活躍於樂界，又師事小提琴大師史邦齊希（Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830）學習小提琴與中提琴，並時常在貴族宮廷的沙龍音樂會中擔任中提琴手享受四重奏演奏的樂趣，顯然貝多芬也是一位非常喜愛弦樂器的愛好者。

貝多芬一生中共留有 10 首給鋼琴與小提琴的奏鳴曲。其內容分別是 1798 年左右作曲的第一至第三號的三首（作品十二），1801 年出版的第四號（作品 23）與第五號（作品 24），1802 年爲俄皇亞歷山大一世而作的第六至第八號的三首（作品 30），1803 年貝多芬中期所寫的第九號《克羅采》（作品 47），以及 1812 年爲魯道夫大公而且的第十號(作品 96)，從以上細目來看，除了第九與第十號以外，貝多芬的小提琴奏鳴曲大部分是完成在早期，或早期邁向中期時所創作。

作品 12 的三首奏鳴曲創作於 1797-1798 年，1799 年出版，呈獻給貝多芬的恩師薩里埃利（Antonio Salieri），當時薩里埃利正擔任皇家宮廷樂長一職。作品 12 這套作品是爲他自己的小提琴技巧而寫，據說原本他打算要公開拉奏其中的小提琴部，但後來只拉過第一號，其餘作品演出時只擔任鋼琴聲部。

此作品屬於貝多芬的第一創作時期之作，曲中不僅呈現出古典時期特有的風格語法，例如線條句法明晰、分解和弦式音型，其嚴謹的架構亦充分表露出貝多芬在此曲中對早期古典風格詮釋上的謹慎。

莫札特早期給鋼琴與小提琴的奏鳴曲存在著一種現象：以鋼琴爲主，小提琴有時僅爲鋼琴的助奏，即使沒有小提琴聲部，也無損於曲子的進行。而莫札特在 1770 年後的作品，開始賦予小提琴獨立地位，影響了貝多芬，作品 12 這三首整體而言仍是建立在莫札特的傳統上寫作而成，貝多芬依循著莫札特改良小提琴奏鳴曲模式，將兩種樂器調整到越來越接近的地位。在本作品中，貝多芬在樂句及段落上的設計，是主題樂句呈現均衡狀態的分配，例如：鋼琴主奏前樂句時，後樂句即交由小提琴主奏；當小提琴助奏而鋼琴主奏了一整個變奏樂段後，下個變奏則由小提琴擔任主奏；有時，甚至樂句的進行是交織於小提琴與鋼琴之間的。貝多芬在寫作本作品時正與著名小提琴家史邦齊希來往，他給予貝多芬極大的影響與協助，這也是在這首作品中小提琴聲部相當充實的原因之一。

第二節　樂曲分析

【表一】貝多芬小提琴奏鳴曲，Op. 12 No. 1 樂章曲式、調性

樂章	曲式	調性
第一樂章 充滿活力的快板 （Allegro con brio）	奏鳴曲式	D 大調
第二樂章 流暢的行板 (Andante con moto)	主題與變奏	A 大調
第三樂章 快板 （Allegro）	輪旋曲	D 大調

這是一首由三個樂章所組成的小提琴奏鳴曲，第一樂章爲快板的奏鳴曲式、第二樂章是行板速度的主題與變奏、第三樂章是回到快板的輪旋曲式。樂章之間調性的設計爲屬調的五度關係：第一樂章是 D 大調，第二樂章是使用 D 大調的屬調－A 大調，第三樂章則回到一開始的 D 大調做爲終結。

第三節　第一樂章

【表二】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第一樂章曲式表

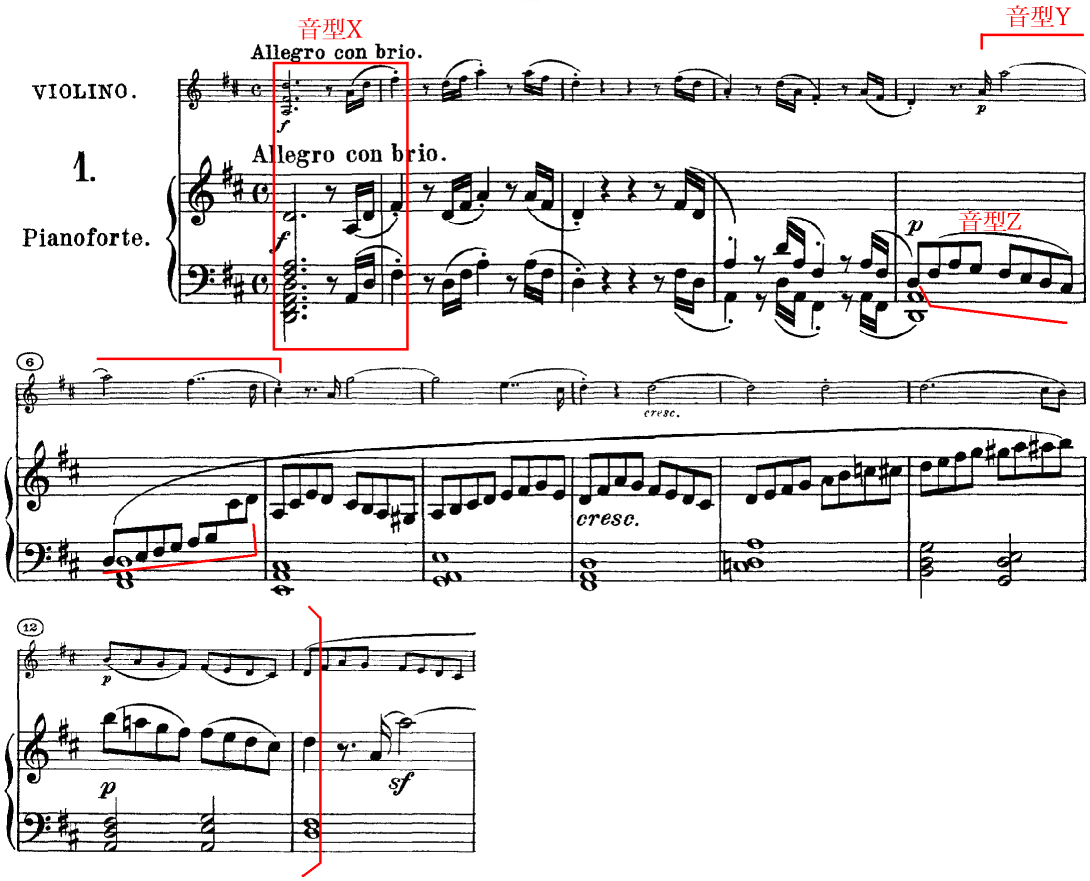
段落		小節數	調性
呈示部	第一主題	1－27	D：I─I
	過門	27－43	D：I－ A：V
	第二主題	43－87	A：I－I
	結束樂段	87－101	A：I－I
發展部	第一部份	102－126	F：I－ A：I
	第二部分	126－137	A：I－ D：V_7
再現部	第一主題	138－158	D：I－V
	過門	158－168	D：V－I
	第二主題	168－212	D：I－I
	結束樂段	212－226	D：I－I

第一樂章是一個既標準又段落分明的奏鳴曲式樂章，曲風呈現出典雅工整的古典美，由音階式主題旋律線條貫穿於全樂章中，其中的第一、二主題皆是由鋼琴、小提琴輪番交替爲主奏，所以通常在一段旋律之後，緊接著即是另一樣樂器的回應與反覆。本樂章由呈示部、發展部、再現部所構成。呈示部以 D 大調開始，進入發展部時轉爲遠係調 F 大調，後又轉回與原調爲屬調關係的 A 大調，再現部則回到 D 大調。

第一樂章　充滿活力的快板（Allegro con brio）D 大調 4/4 拍，奏鳴曲式。

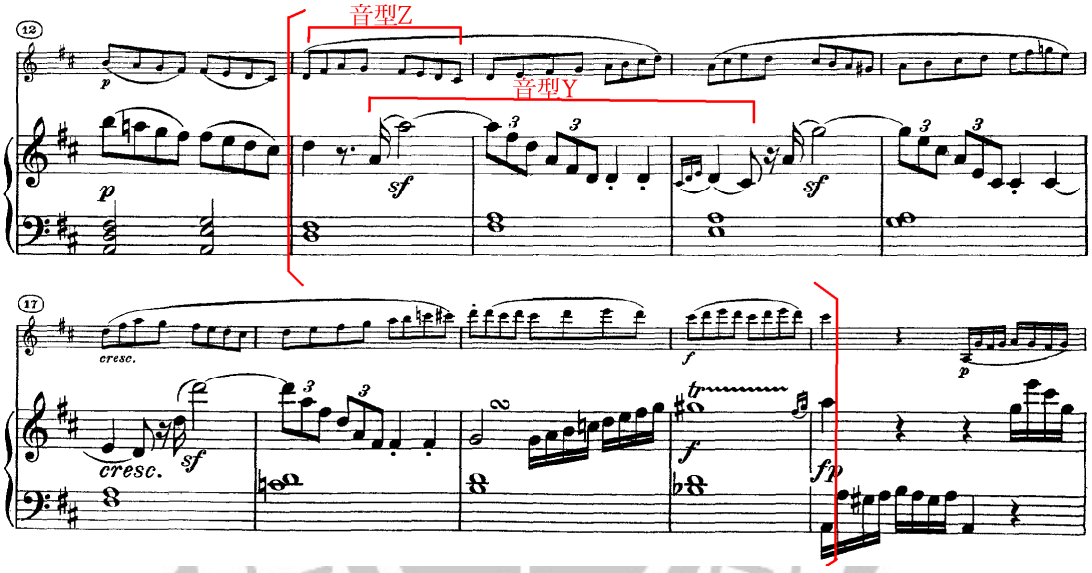
曲子一開始以分解三和弦(音型 X)的齊奏開啓了全樂章。第 5 小節起小提琴以 p 奏出第一主題流暢的旋律（音型 Y），由鋼琴以上下起伏連貫流動的音階式主題旋律貫穿其中（音型 Z）。【見譜例 1】

【譜例 1】：第 1-13 小節。



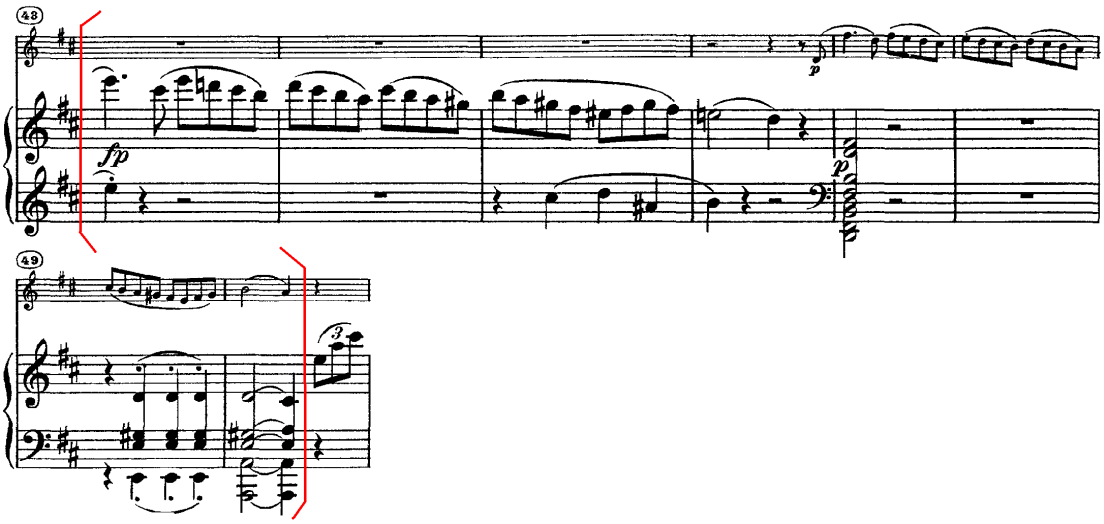
第 13 小節起小提琴與鋼琴交換功能，由小提琴伴奏而鋼琴爲主奏，在此以三連音的方式變奏，使主題更爲輕巧、跳躍，顯示出兩種樂器不同的個性。【見譜例 2】。

【譜例 2】：第 12-21 小節。



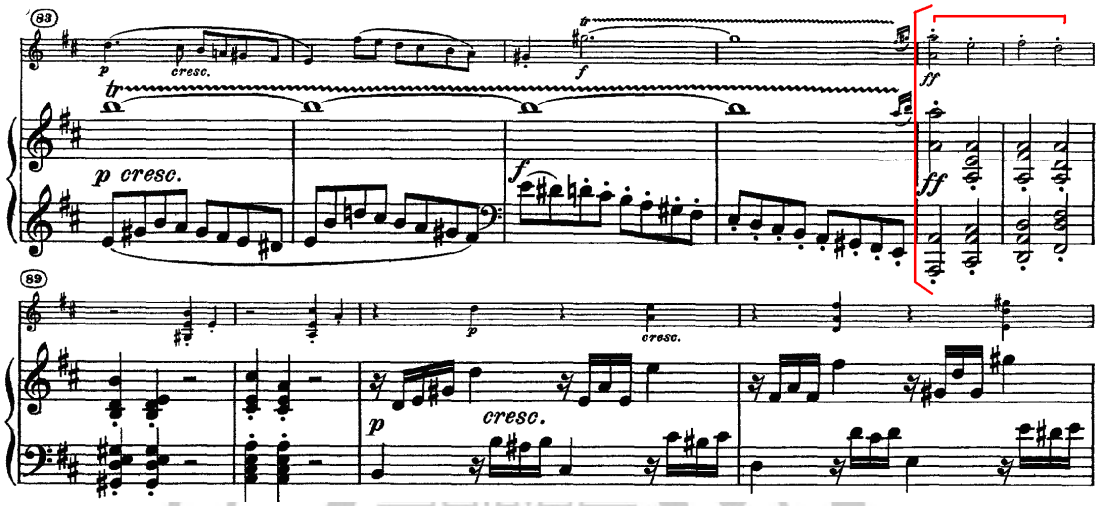
接著過門樂段運用屬調的關係轉到 A 大調，在第 43 小節時，進入第二主題。此主題使用了音型 Z 中旋律線條先上後下的特色，優美而流暢。在個性上，與活潑的第一主題形成對比。【見譜例 3】

【譜例 3】：第 43-50 小節。



自第 87 小節起爲結束樂段，由鋼琴與小提琴以堅定的和弦式的行進齊奏。【見譜例 4】

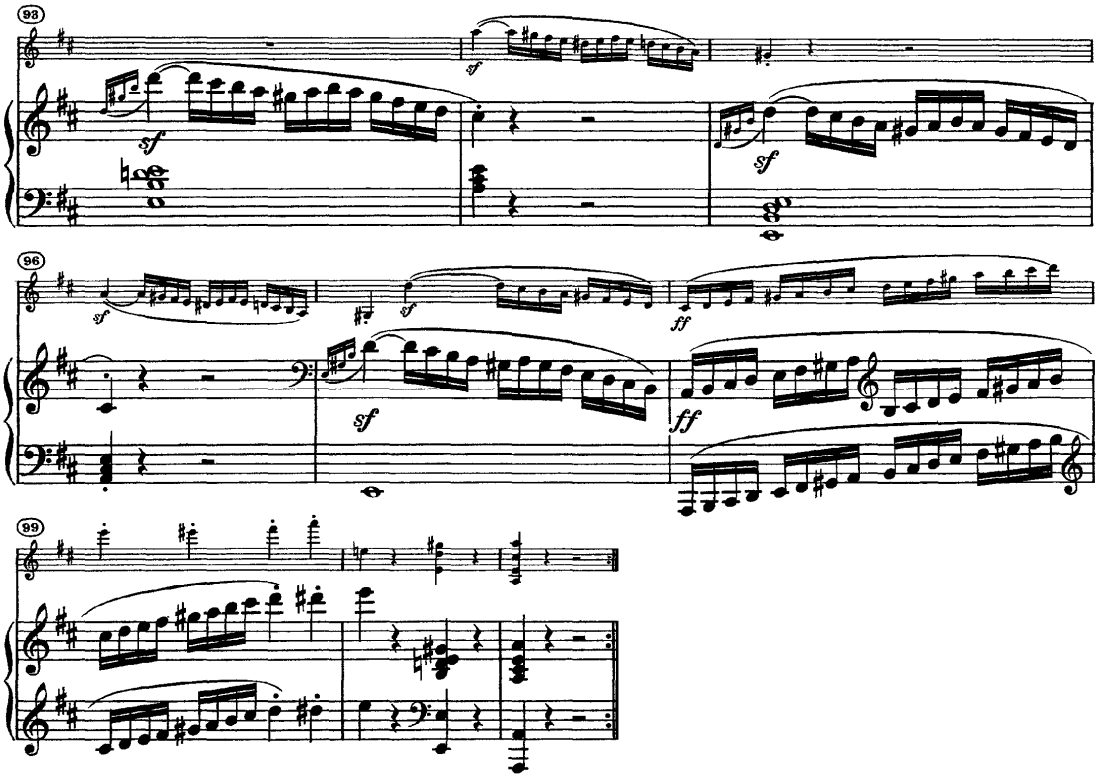
【譜例 4】：第 83-92 小節。



TUNGHAI UNIVERSITY 1955

從第 93 小節起，鋼琴與小提琴以下行音階方式輪流模進、相互應答，直到第 98 小節以 A 大調上行音階合而爲一，一同宣告呈示部的結束。【見譜例 5】。

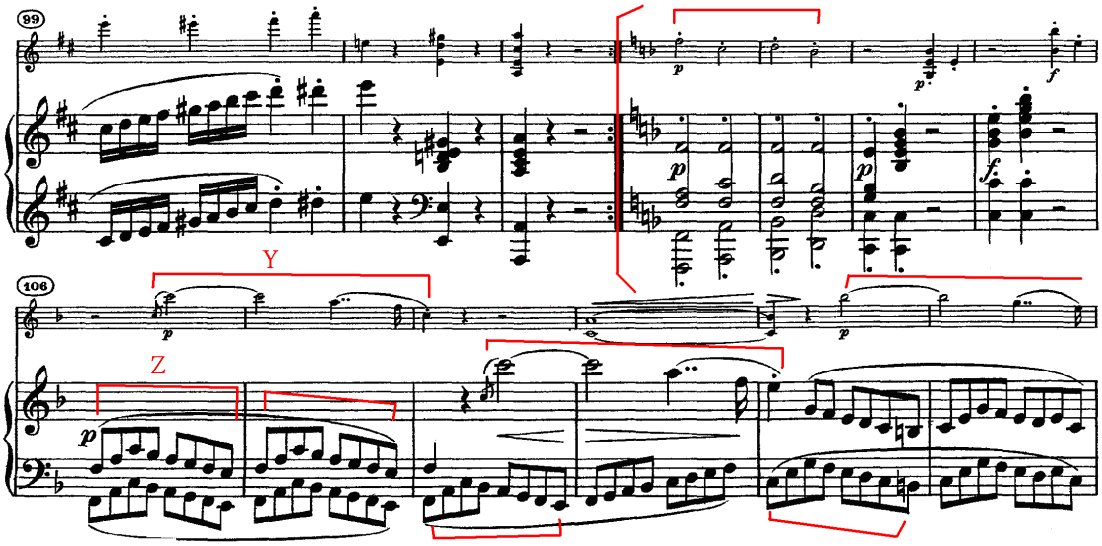
【譜例 5】：第 93-101 小節。



自第 102 小節開始，進入 F 大調的發展部。發展部大多保持在 p 的音量，而在鋼琴八分音符的細膩步伐中，可以感受到漸強與漸弱（＜＞）的微妙色彩。在此，將發展部分爲兩個部分來說明：

第一部份（第 102-126 小節）：其素材來自結束樂段和弦式的行進寫作手法，以及第一主題的音型 Y 和音型 Z。【見譜例 6】

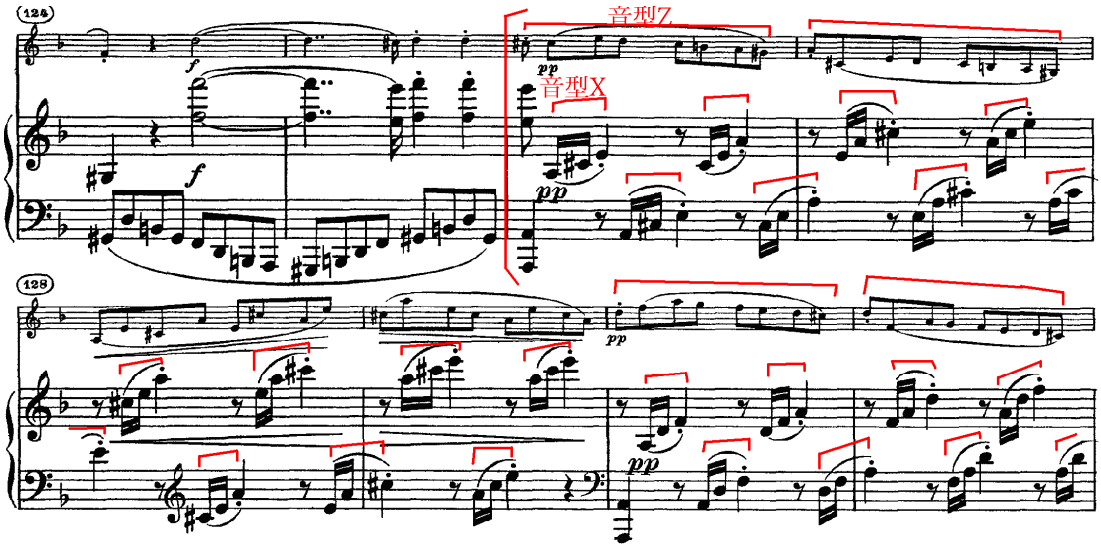
【譜例 6】：第 99-111 小節。



第二部分（第 126-137 小節）：

小提琴部分的素材來自音型 Z，鋼琴來自音型 X。其發展由低音域至高音域做分解和弦，將發展部推到高潮後轉入 D 大調，爲再現部做準備。【見譜例 7】

【譜例 7】：第 124-131 小節。



在第 138 小節，曲子進入了回到原調的再現部，其功能爲再次歸納；在再現部中，第一主題、第二主題及結束主題皆穩定在原調，最後以 V_7－I 級完全正格終止結束本樂章。

第四節　第二樂章

【表三】貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第二樂章曲式表

	調性	拍號	速度	曲式	樂段小節數
主題	A 大調	2/4	Andante	AB	32
Var. 1	A 大調	2/4	Andante	AB	32
Var. 2	A 大調	2/4	Andante	AB	32
Var. 3	A 小調	2/4	Andante	AA’	32
Var. 4	A 大調	2/4	Andante	AB	43

第二樂章是主題與變奏。主題是一個古典優雅的歌唱段落，由它衍生出四個變奏。主題爲 A 大調、2/4 拍、行板速度，32 小節。在主題中，小提琴總是繼鋼琴唱出樂句後才再重述回應；第一變奏爲優美的鋼琴主唱段落，小提琴僅是助奏的角色；第二變奏的主角則轉爲小提琴；第三變奏是第二樂章裡個性最突兀的一個變奏，不但轉爲小調，且與主題的歌唱性格迥異，充滿了戲劇化的力度改變與緊張的氛圍；第四變奏使用節奏及倚音音型加以變化，但依稀能聽出源自變奏主題的主旋律。在此樂章中，sf（突強）的運用是其重要的特徵之一。

【表四】第二樂章變奏主題曲式表

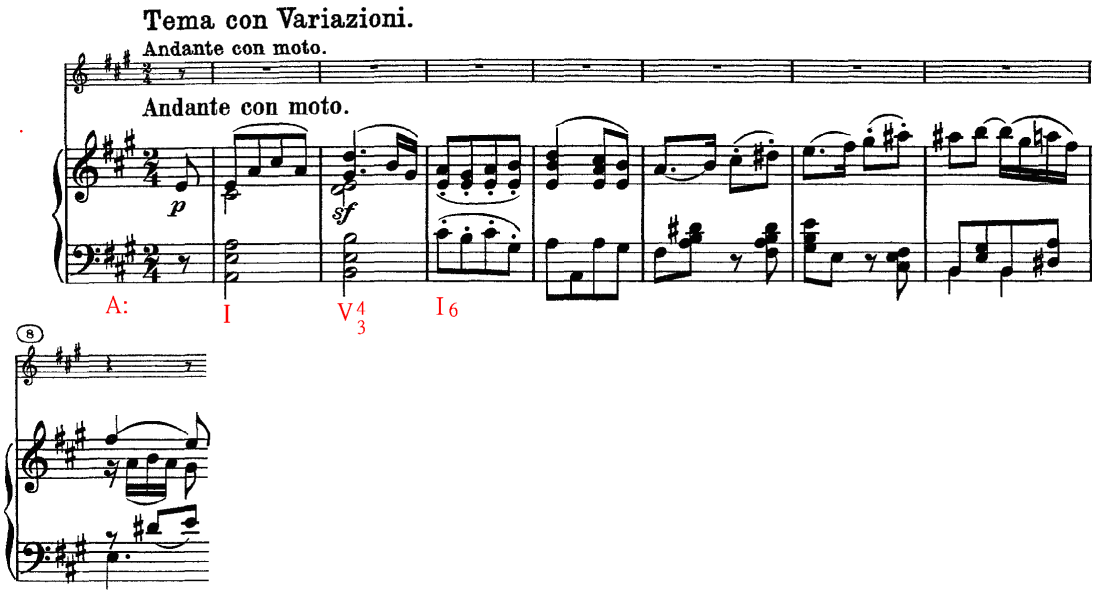
段落	小節數	調性
A	1－8	A：I─V
	9－16	A：I－V
B	17－24	A：vi_2^4－I
	25－32	A：vi_2^4－I

主題分爲 A、B 兩段，皆以平行樂段構成，其段落之間的性格互爲對比。A 段的主題較富歌唱性，B 段則以附點節奏與斷奏音型營造出較活潑、輕巧的性格。

主題　流暢的行板（Andante con moto）A 大調 2/4 拍，兩段式。

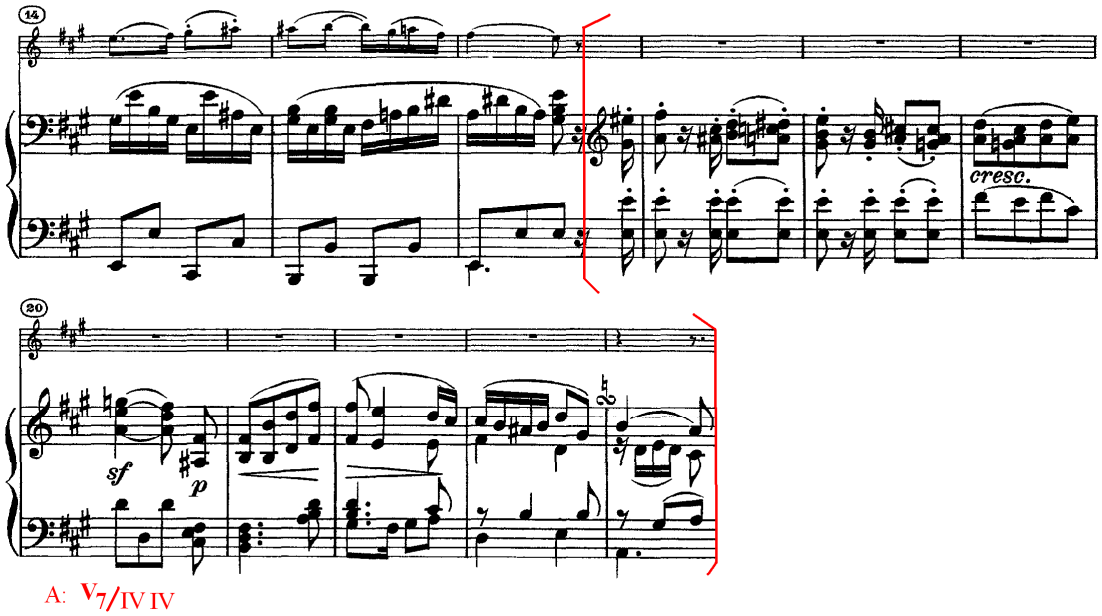
A 段主題的第一個樂句有 8 個小節，先以鋼琴呈現，緊接著小提琴再重複一模一樣的主題；在 sf 的運用上，A 段的 sf 出現在第 2 小節，突顯了 I－V^4_3 －I_6 的和聲行進。【見譜例 8】

【譜例 8】：第 1-8 小節。



曲子自第 16 小節進入 B 段，由鋼琴先奏出 8 個小節的主題，緊接著小提琴重複一次；在 sf 的運用上，B 段的 sf 出現在第 20 小節，其功能爲終止式的加強。A 段與 B 段 sf 的運用，在和聲上來看：相同的是，皆放在強拍，從不和諧音解決到和諧音的倚音音型；不同的是，A 段爲原調 V_7-I，B 段則爲 IV 級調上的 V_7-I。【見譜例 9】

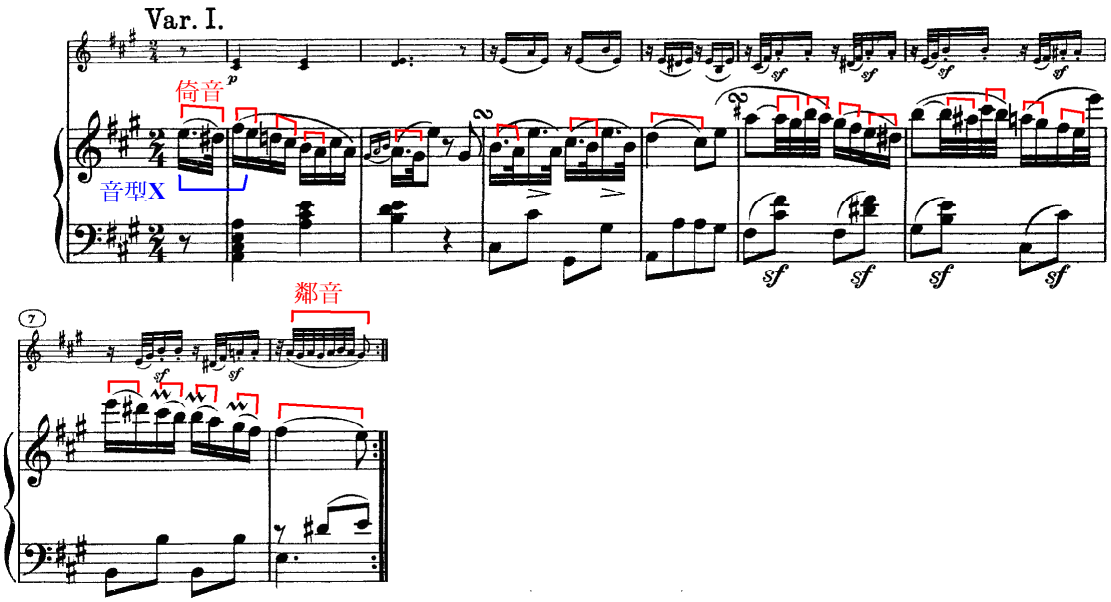
【譜例 9】：第 14-24 小節。



變奏 I

此變奏的特色爲倚音音型的發展。開頭的前四個音（音型 X）爲後面變奏 II 的發展素材，倚音的發展由鋼琴一開始即彈奏出許多 16 分與 32 分裝飾性的倚音音型，發揮其流暢線條的魅力；一旁的小提琴，則擔任陪襯的角色，至第 8 小節，小提琴承接了鋼琴的倚音音型發展成爲鄰音音型。在 A 段的第 2 小節，原來出現 sf 的地方，在這裡變成輕巧的裝飾音，sf 則後移到第 5-6 小節，以後半拍的方式出現四次，爲後面的變奏埋下伏筆。【見譜例 10】

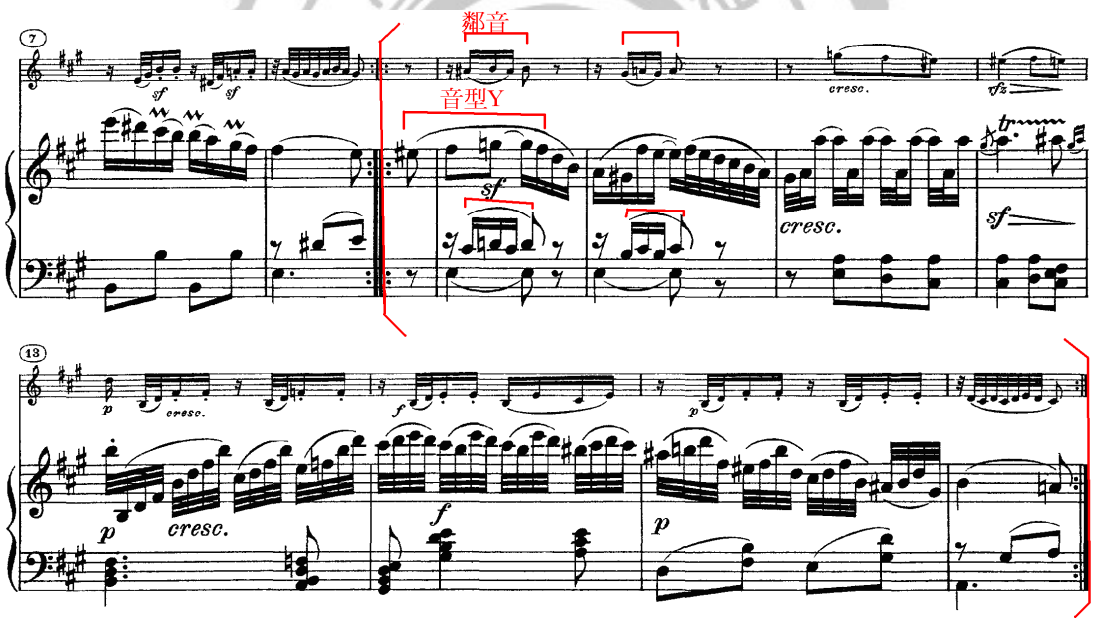
【譜例 10】：第 1-8 小節。



自第 9 小節開始爲 B 段，其使用的音型源自 A 段的鄰音音型。相同的是，仍以鋼琴爲主旋律、小提琴爲輔；不同的是，鋼琴與小提琴的互動變多，比如：當小提琴拉奏相同的旋律時，原本在 A 段的第 5-8 小節，鋼琴是以 8 分與 32 分音符唱自己的旋律，但在 B 段的第 13-16 小節，鋼琴卻開始用一連串 32 分音符的琶音音型與小提琴一同唱和，使其織度聽起來更爲綿密，樂器間的關係更爲親密。

在 sf 的運用上，在第 9 小節出現了一個新的音型 Y，之後的變奏 III 也會使用此音型；第 12 小節出現的 sf 則與主題相同。【見譜例 11】

【譜例 11】：第 7-16 小節。

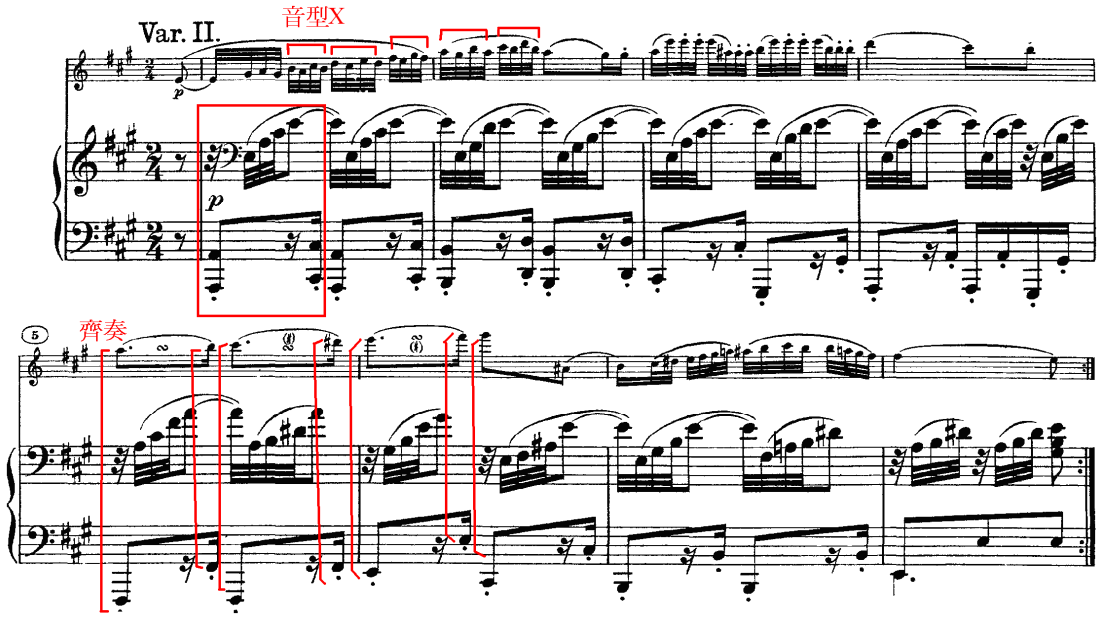


變奏 II

此變奏的發展源自變奏 I 的音型 X，與變奏 I 不同的是，變奏 II 以小提琴爲主旋律，鋼琴爲輔；且小提琴大量使用 32 分音符，鋼琴則以固定的節奏型伴奏，兩樣樂器的織度是與變奏 I 顛倒的。

在 sf 的運用上，原本變奏 I 第 5-6 小節使用的後半拍 sf，在變奏 II 相同的地方，變成了小提琴與鋼琴的齊奏；變奏 I 的音型 Y 沒有在此變奏出現，在第 12 小節的 sf 則是相同的。【見譜例 12】

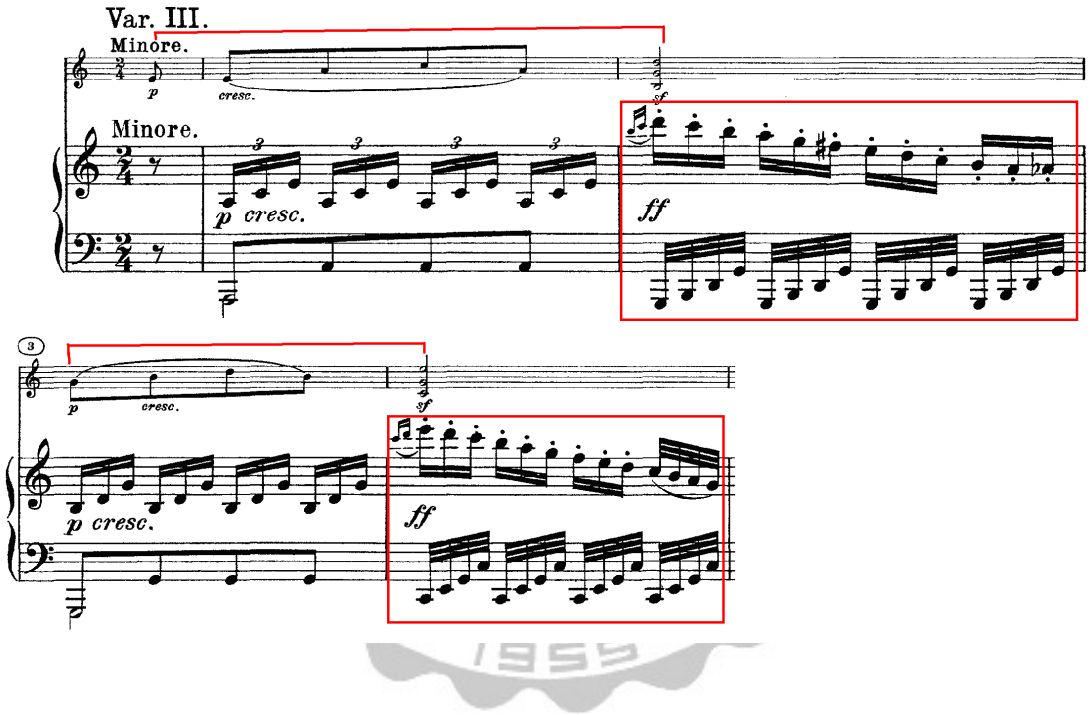
【譜例 12】：第 1-8 小節。



變奏 III

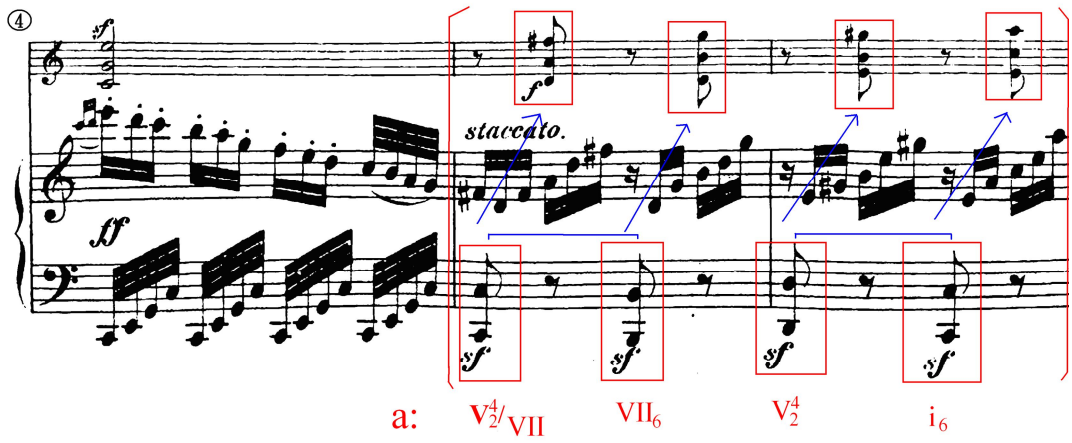
此變奏使用主題的平行調 a 小調呈現。它的曲式有別於變奏 I 及變奏 II，是 AA'曲式。小提琴的主要音型是使用主題的前兩小節爲動機，鋼琴的主要音型是 16 分音符的 3 連音，做出戲劇化的力度改變，且常在 ff 的地方會使用三對四增強其緊張氛圍。【見譜例 13】

【譜例 13】：第 1-4 小節。



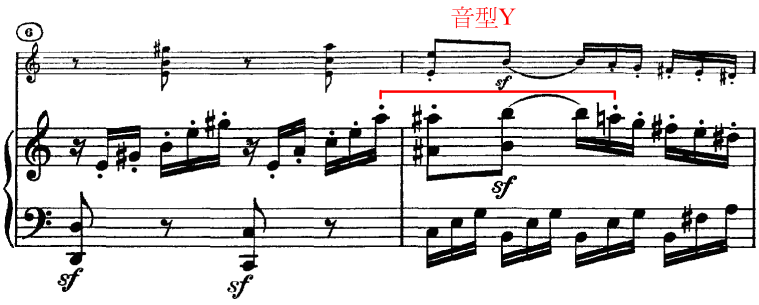
在 sf 的運用上，在第 5-6 小節出現的四個 sf 與變奏 I 的相較之下，有許多相異之處：第一、原本在變奏 I 中，四個 sf 出現於後半拍，在此爲正拍。第二、在變奏 I 中 sf 是小提琴與鋼琴齊奏，在此是鋼琴與小提琴互相回應。第三、在變奏 I 中四個 sf 的和聲性質爲 vi－$^{V_3^4}$ /V－V－vi，在此爲 V_2^4 /VII－VII_6－V_2^4－i_6 且爲模進進行。【見譜例 14】

【譜例 14】：第 4-6 小節。



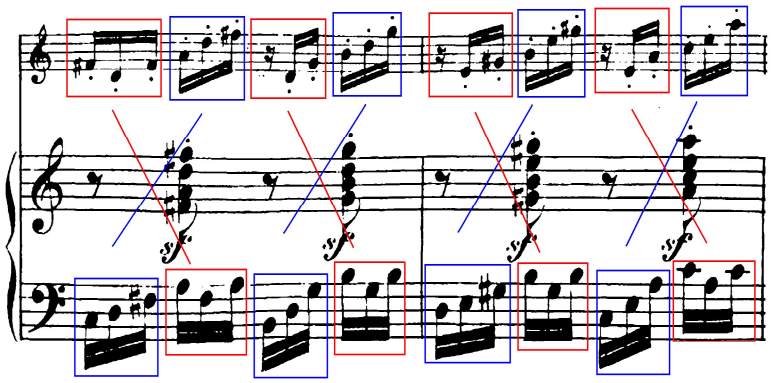
在第 7 小節時，使用了來自第 I 變奏的音型 Y。【見譜例 15】

【譜例 15】：第 6-7 小節。



在第 13-14 小節，sf 的運用又有些變化：它出現於後半拍且鋼琴與小提琴聲部交換。【見譜例 16】

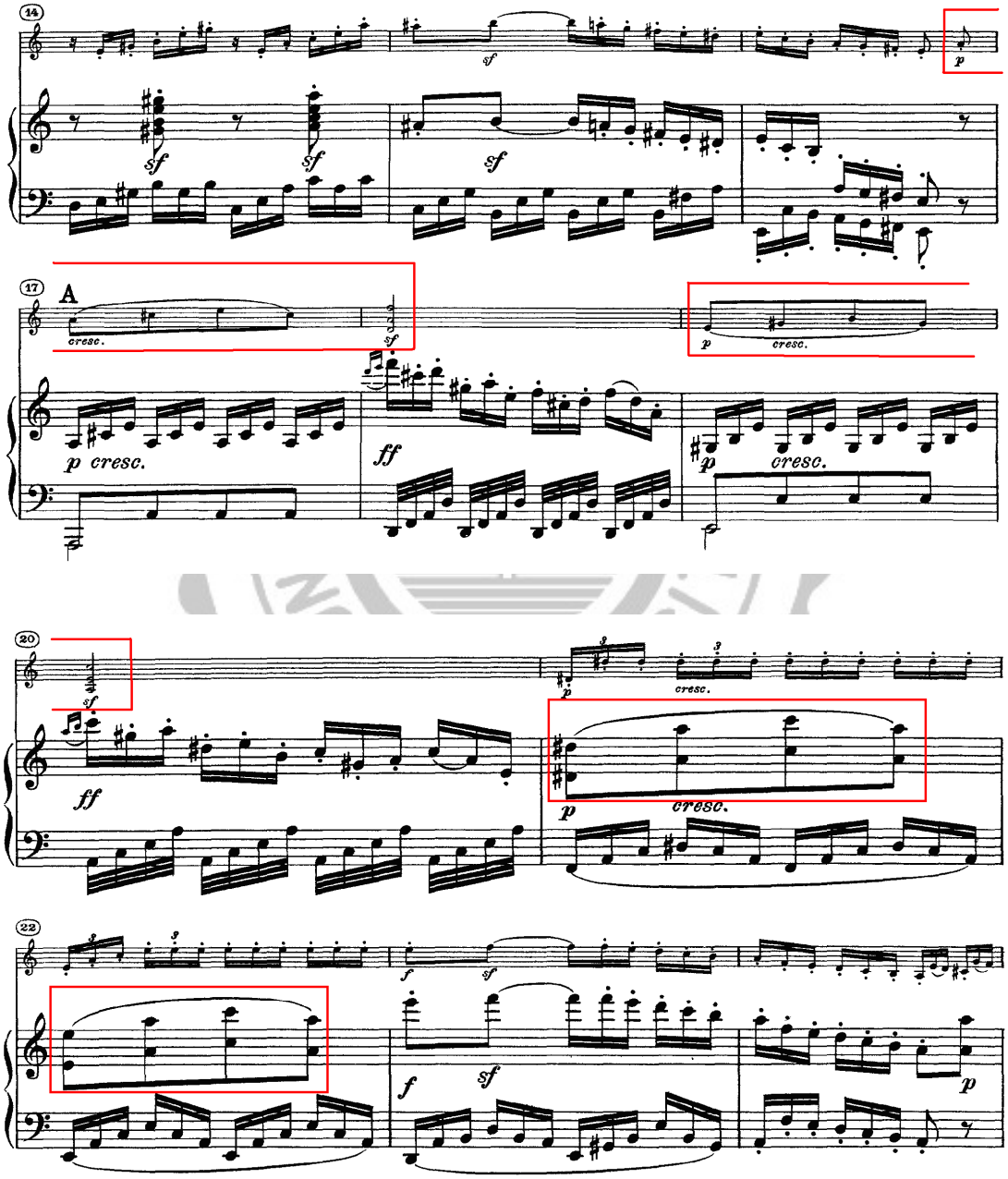
【譜例 16】：第 13-14 小節。



TUNGHAI UNIVERSITY 1955

自第 16 小節起爲 A’樂段，以主題的前兩小節爲動機，這個動機在此樂段一直被強調，輪流出現於小提琴與鋼琴之間。【見譜例 17】

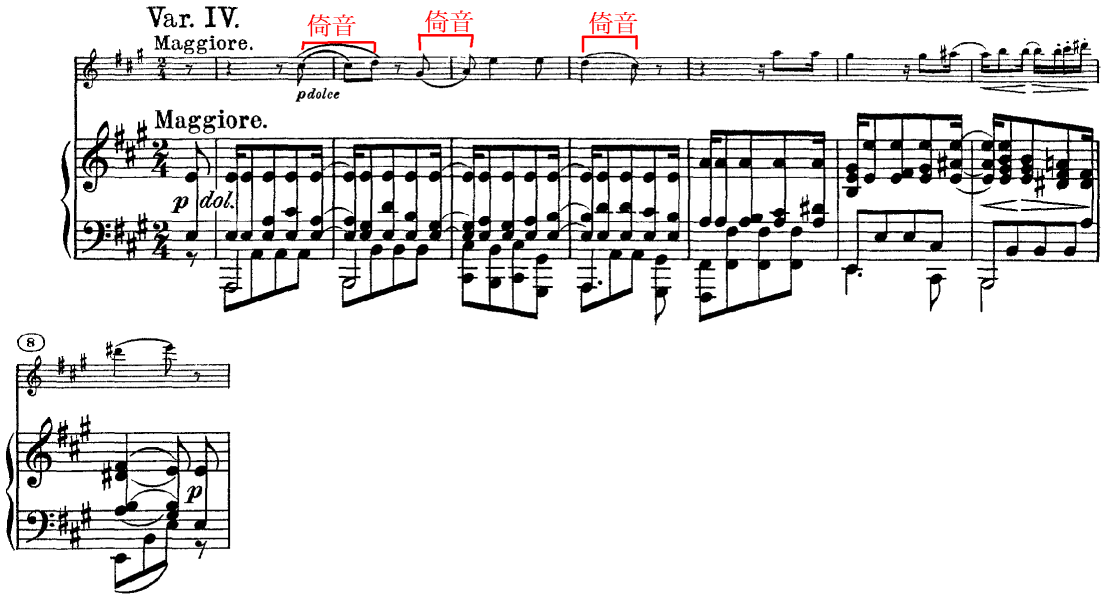
【譜例 17】：第 14-24 小節。



變奏 IV

此變奏從變奏 III 緊張的氣氛轉入一種平靜緩和的狀態，鋼琴用柔和甜美的音色，緩緩唱出主題。這個變奏的主要音型，在鋼琴部分是以切分音的節奏爲主；小提琴則使用了倚音音型。【見譜例 18】

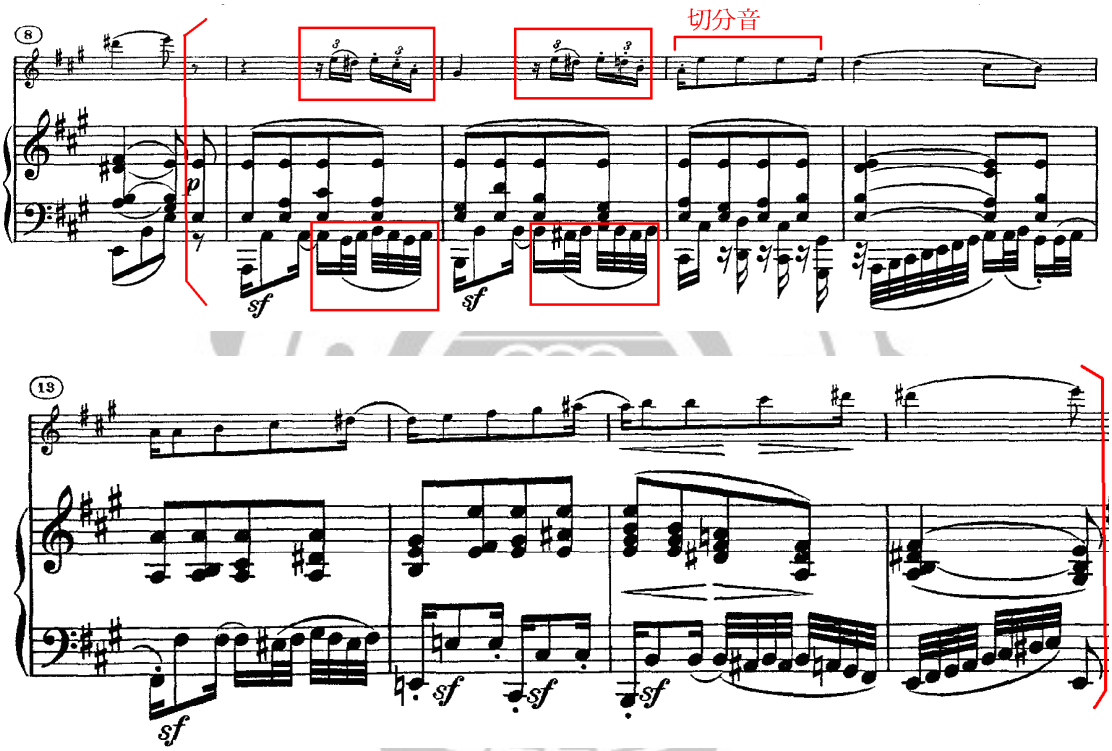
【譜例 18】：第 1-8 小節。



當第 9 小節 A 段主題再度重覆時，在素材的使用上，小提琴使用源自第 III 變奏的三連音音型；鋼琴則使用了源自變奏 II 的 32 分音型。

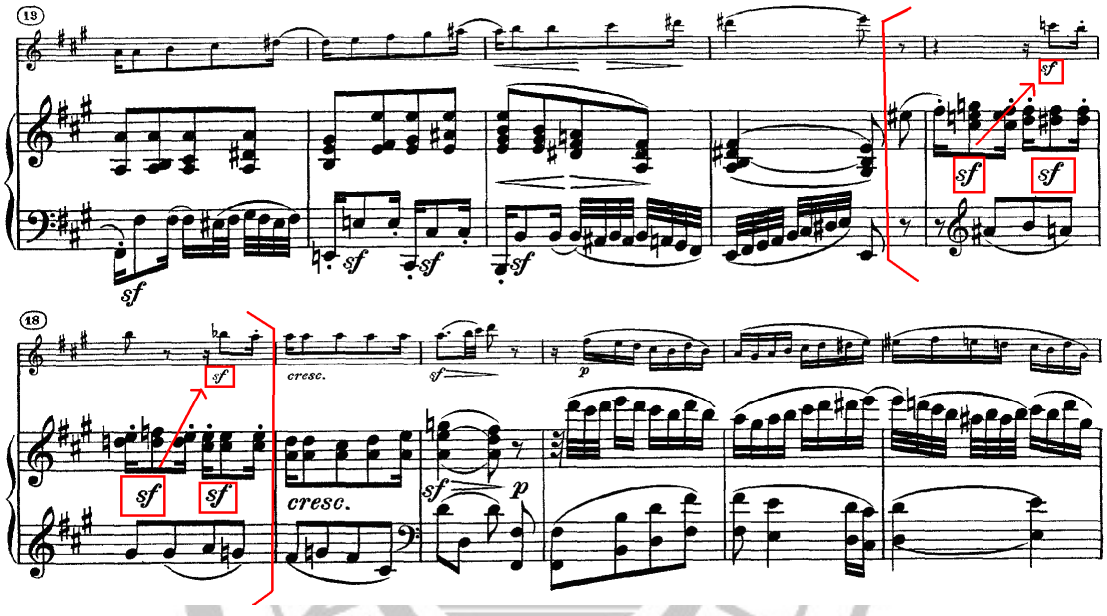
在第 11 小節小提琴拿了原本鋼琴使用的切分音音型，並自此與鋼琴聲部交換，成了主旋律。【見譜例 19】

【譜例 19】：第 8-16 小節。



自第 17 小節開始爲 B 段，切分音的單位開始變短，以一拍爲單位。在 sf 的運用上，它出現在切分音的長音上，且鋼琴與小提琴互相回應。【見譜例 20】

【譜例 20】：第 13-23 小節。



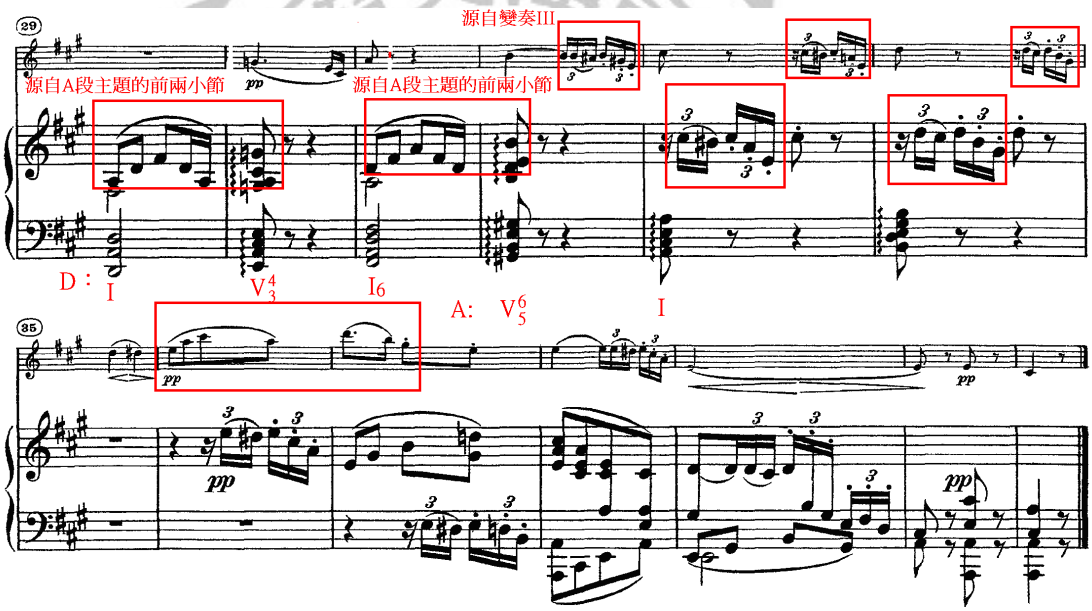
GHAI UNIVERSI
1955

第 29-41 小節爲 coda，它的功能是將曲子做總結，因此會看到之前素材紛紛回籠。在調性上，當鋼琴在第 28 小節進來時，是以 D 大調呈現，在第 32 小節時，轉回 A 大調，在調性的轉化中，暗示了曲子將做結束。

在素材運用上，以 A 段主題的前兩小節，及源自第 III 變奏的三連音音型，由鋼琴與小提琴做聲部模仿。

在樂器的選擇上，從一開始的主題是由鋼琴帶出，到了最後的 coda 則由小提琴做結尾，可見安排上的巧妙。【見譜例 21】

【譜例 21】：第 29-41 小節。



第五節　第三樂章

【表五】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12 No. 1 第三樂章曲式表

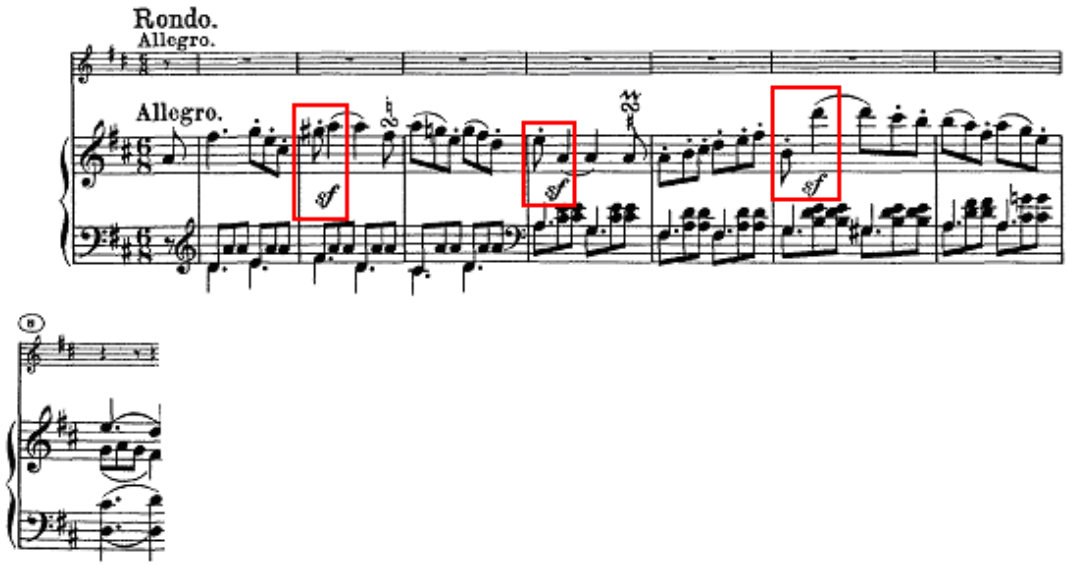
段落	小節數	調性
A	1－39	D：I─ A：I
B	40－51	A：I－ D：V_7
A'	51－76	D：I－ F：V_7
C	77－118	F：I－ D：V_7
A''	119－157	D：I－I
B'	158－170	D：I－vii_7/ii
Coda	170－231	D：ii－I

第三樂章是輪旋曲式，由 A－B－A'－C－A''－B'－coda 所組成，整體音樂非常輕快流暢。在調性的安排上，所有的 A 段皆爲原調 D 大調，B 段爲屬調 A 大調，B'段則回到原調；中間的對比樂段 C 爲 F 大調，coda 以原調的 ii 級進入以 D 大調的 I 級做終結。

第三樂章 快板（Allegro） D 大調，6/8 拍。

主題 A(第 1-8 小節)以鋼琴首先奏出，其斷奏的音型給人輕快、跳躍的感覺；而其中切分音節奏與 sf 相結合，製造出此主題詼諧的性格。【見譜例 22】

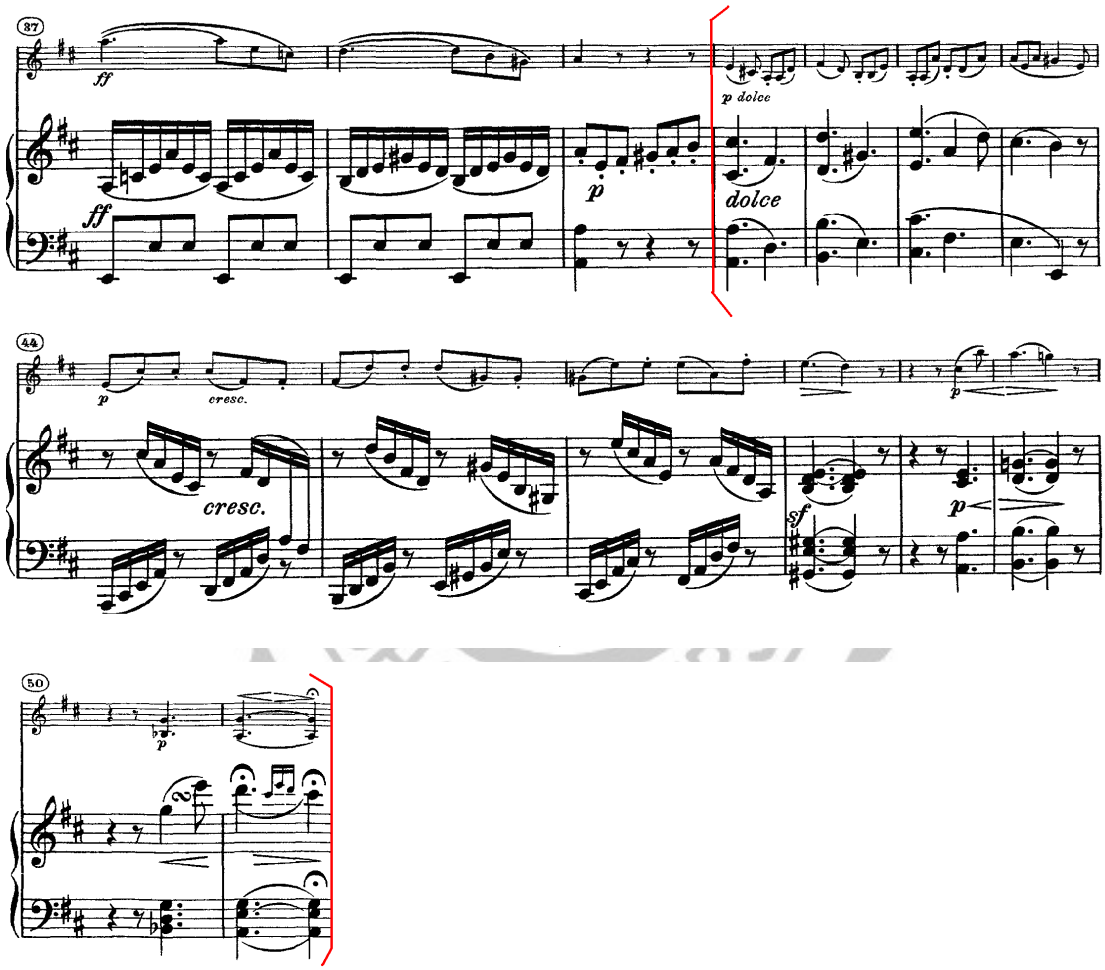
【譜例 22】：第 1-8 小節。



CHAI UNIVERSITY
1955

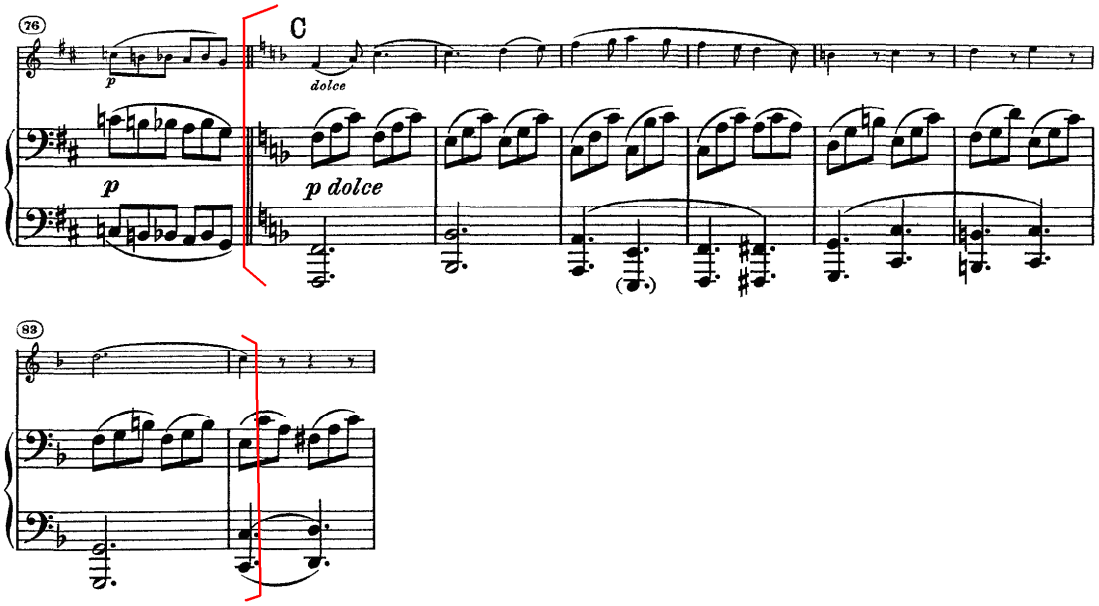
主題 B(第 40-51 小節)性格較爲甜美，前四小節的鋼琴部分由主題 A 的八分音符變爲音值較長的附點四分音符，之後以十六分音符的琶音音型帶入。【見譜例 23】

【譜例 23】：第 37-51 小節。



主題 C(第 77-84 小節)以長線條的圓滑奏及級進的音型傳遞出恬靜而優美的旋律，與之前的主題 A、B 恰爲鮮明的對比。【見譜例 24】

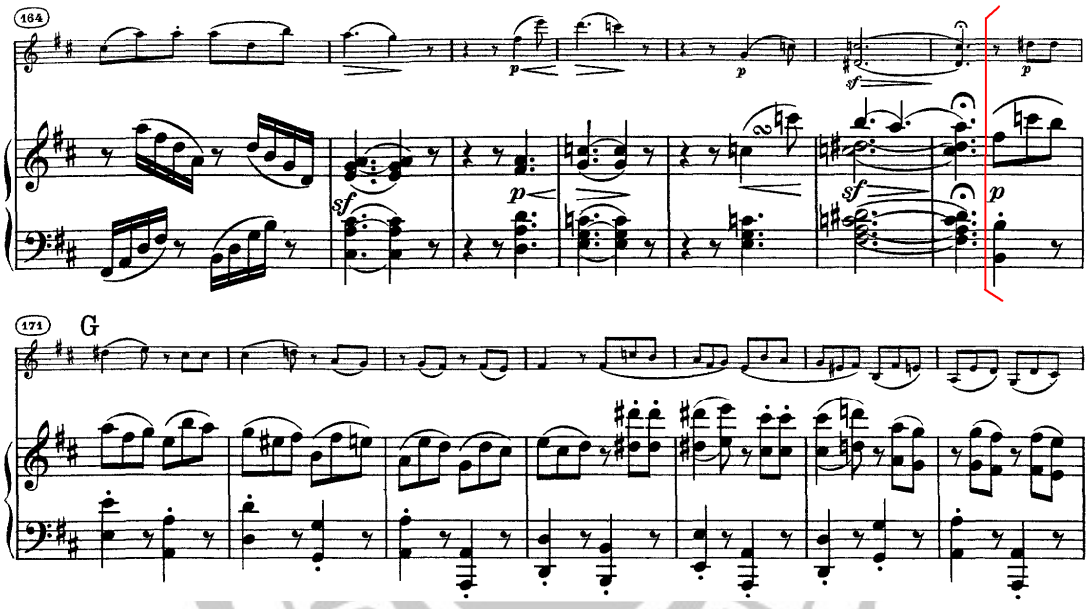
【譜例 24】：第 76-84 小節。



NGHAI UNIVERSITY
1955

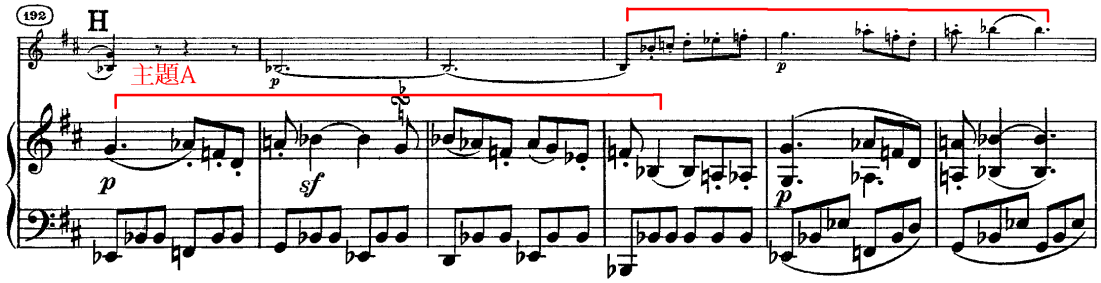
Coda 共分爲三段，其素材分別來自之前的主題 A、B、C。第一段（第 170-192 小節）發展自第 158 小節的 B’段，其和聲的安排以模進爲主，漸漸穩定至原調 D 大調，之後仍以模進轉到 E^{b} 大調的 V^{6}_{5} 和弦爲下個段落做準備。【見譜例 25】

【譜例 25】：第 164-177 小節。



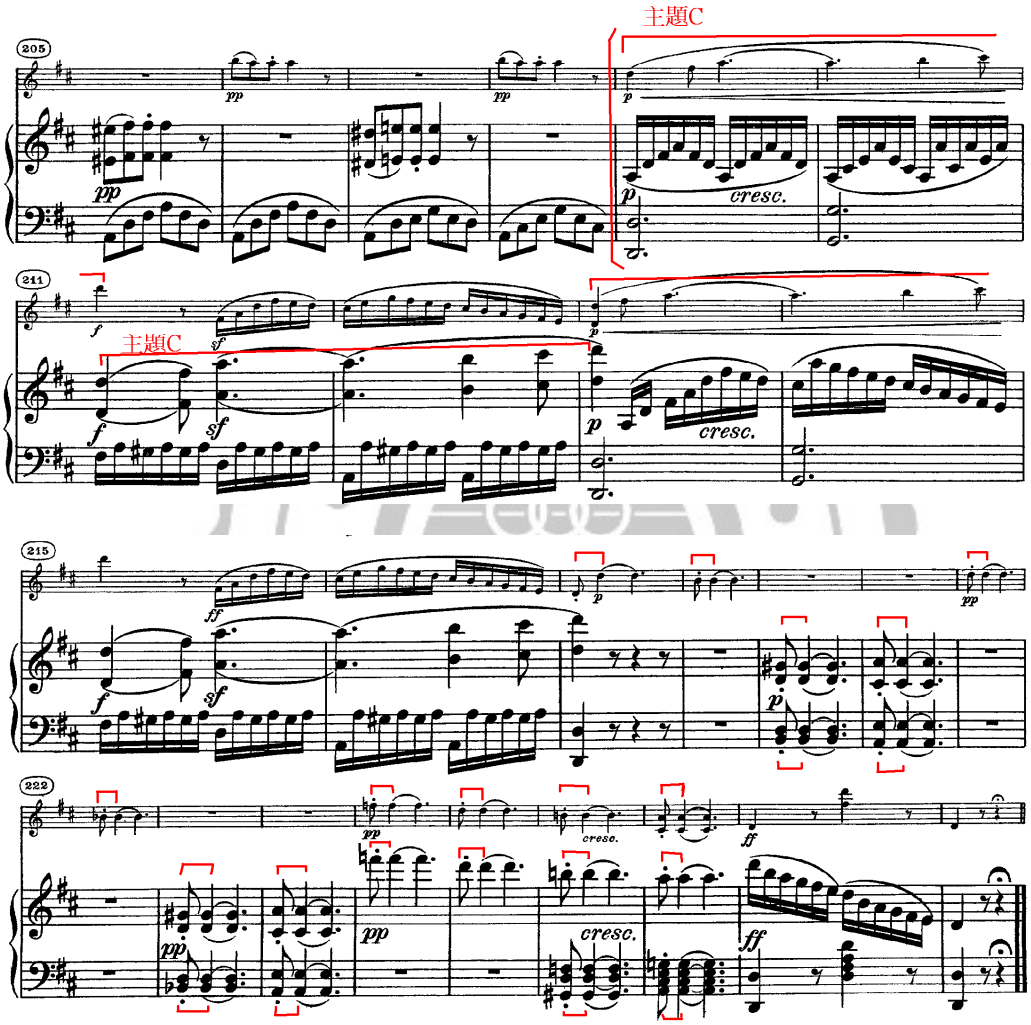
第二段（第 192-208 小節）由 E^{b} 大調進入，以主題 A 爲主要的素材，運用原有的切分音與 sf 結合的音型持續發展轉回原調 D 大調，接入下一段落。【見譜例 26】

【譜例 26】：第 192-197 小節。



第三段（第 209-230 小節）爲 D 大調，第 209-217 小節素材來自主題 C；在第 217-228 時，使用主題 A 的 sf 倚音音型素材，多次重複與模進。【見譜例 27】

【譜例 27】：第 205-230 小節。



第四章
演奏風格與詮釋

在此章節中，演奏風格與詮釋將探討以下部分：小提琴與鋼琴之間的互動、弓法與指法以及其他演奏上的詮釋，除此之外也提供了練習方法。

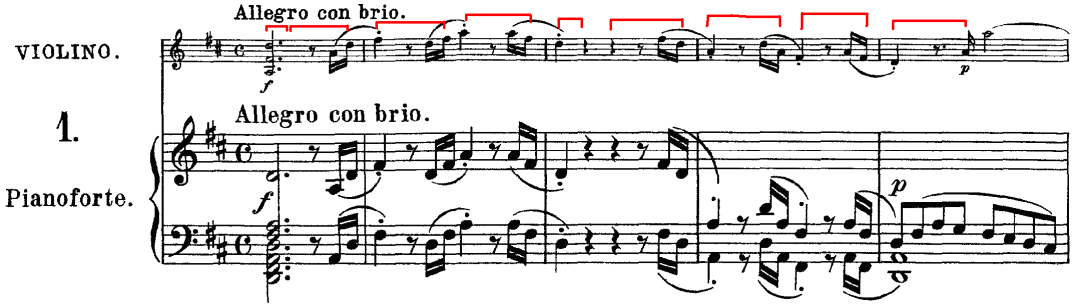
第一節　第一樂章

一、　小提琴與鋼琴之間的互動

（一）在二重奏的器樂演奏形式中，兩者對節奏單位的共識是其關鍵。在此情況下，筆者建議有時以較長的音值單位來統整兩人的節奏。例如：

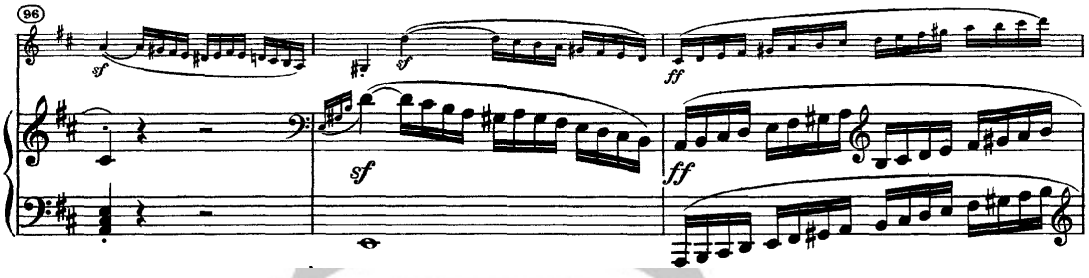
在第 1-5 小節中，爲了使兩個樂器能在休止符之後準確地合奏在一起，小提琴的呼吸與動作格外重要；在練習上爲達到兩個樂器的契合，樂句的鋪陳可以每小節兩大拍的方式前進。【見譜例 28】

【譜例 28】：第 1-5 小節。



在第 97 小節，鋼琴與小提琴都有掛留音，爲了不受掛留音的影響，兩個樂器必須小心整齊地進入第 98 小節，否則會拖拍。【見譜例 29】

【譜例 29】：第 96-98 小節。

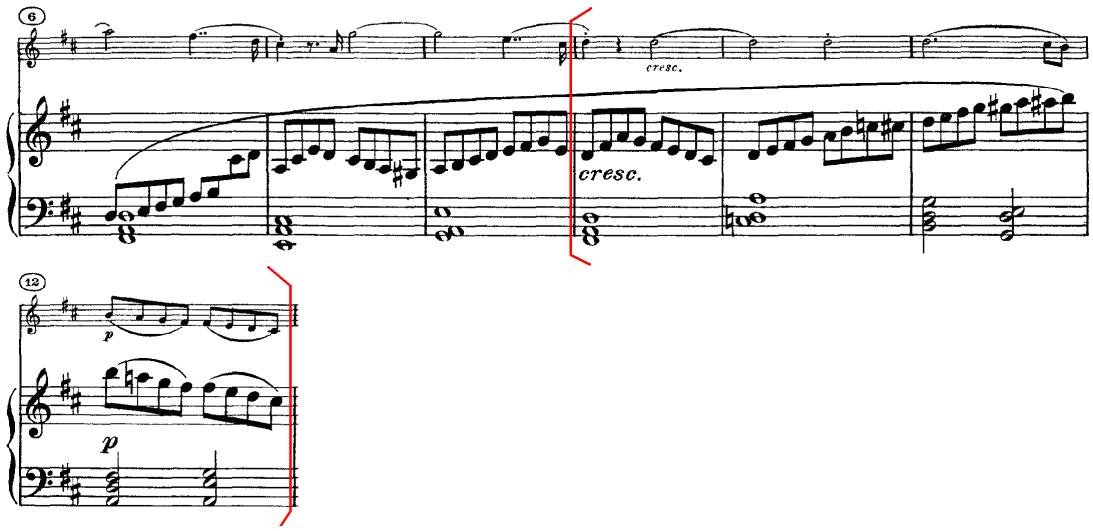


（二）同樣的語言在兩個樂器中，詮釋的方式應該一致，例如：

樂曲開頭由鋼琴與小提琴以 f 的音量齊奏，在拉奏第一個和弦時，小提琴應模仿鋼琴彈奏和弦的方式，同時拉奏三音。【見譜例 28】

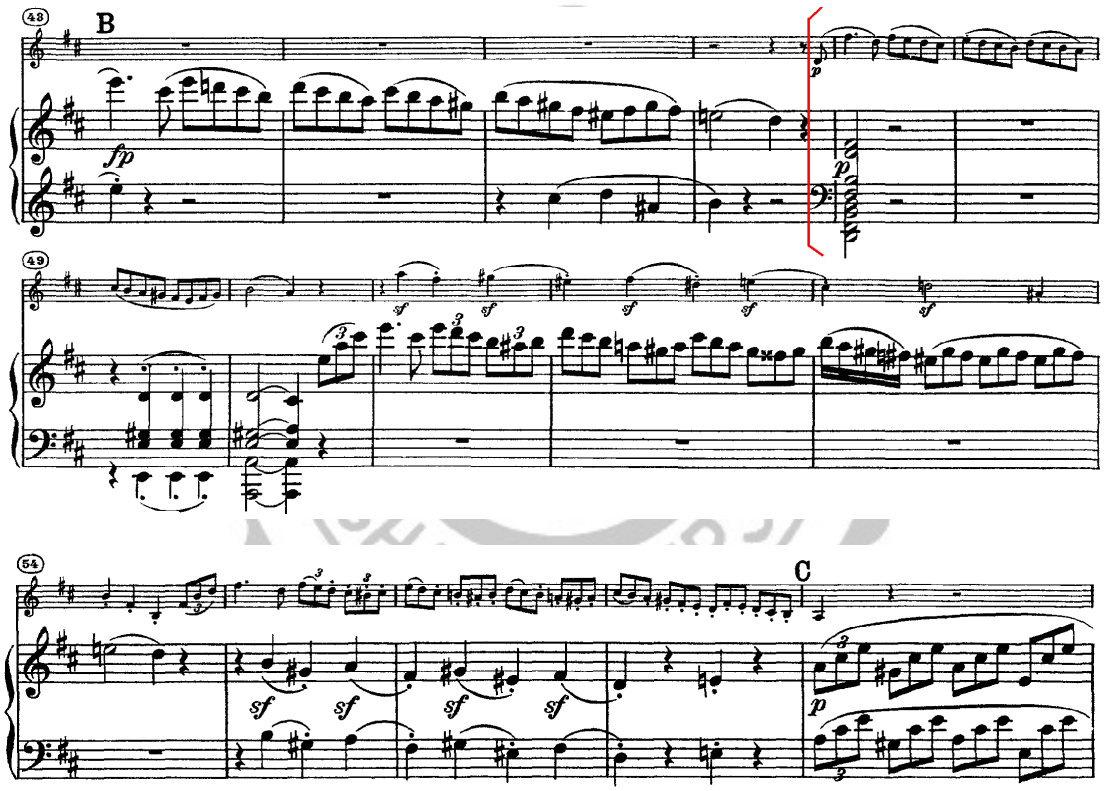
在第 9-11 小節，兩個樂器同步做漸強，但在第 12 小節第一拍馬上轉 p（弱），在這四小節，情緒上的轉換令人感到意外，因此在第 11 小節接到第 12 小節時，宜有個小小的空隙切斷這兩個小節，如此一來，在技術上能有足夠的時間做出音量的突然變化，較容易達成突然轉 p 的效果。【見譜例 30】

【譜例 30】：第 6-12 小節。



在第 47-50 小節，小提琴演奏第二主題時，需注意右手圓滑奏，使樂句不受換弓影響破壞長樂句的線條，且需使用斜弓讓音色柔和而流暢。在第 51-53 小節，出現連續五個 sf 突強力度，由於仍是在 p 的樂段裡，因此在這裡突強宜採推弓方式，而非直接重擊的方式。同樣地，鋼琴在第 55-56 小節中出現相同的片段，在觸鍵上應以推而非直接重擊的方式彈奏。【見譜例 31】

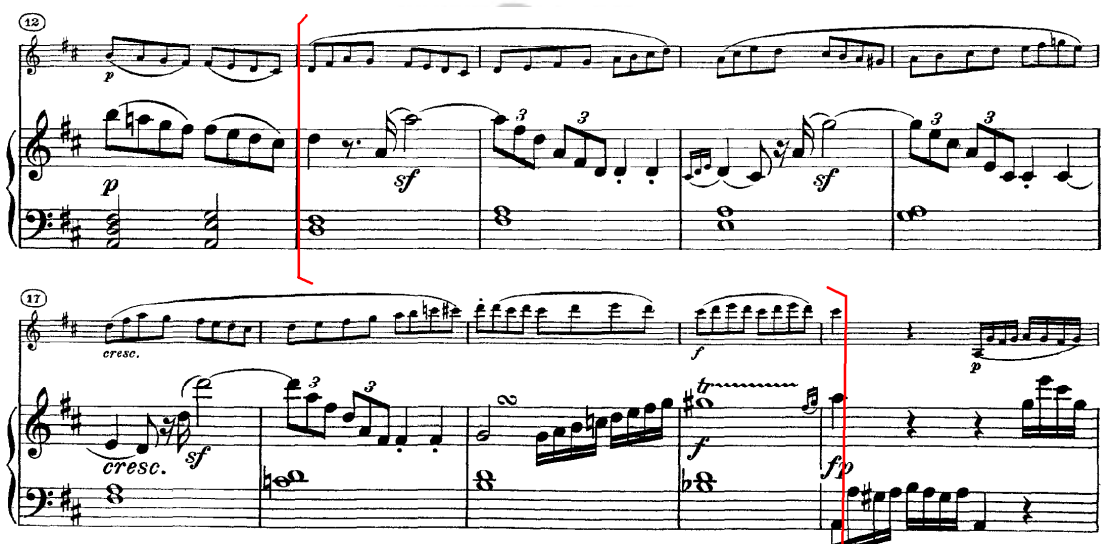
【譜例 31】：第 43-59 小節。



（三）當兩樣樂器演奏不同的音樂性格時，彼此的互動與性格上的對比爲詮釋上重點，例如：

在第 13-21 小節，鋼琴有三連音下行的音符及斷奏音型的使用，旋律上較爲活潑；相較之下，小提琴則在持續的拉奏八分音符節奏。此時，小提琴應帶動鋼琴，使旋律能向前流動以避免失去方向感。【見譜例 32】

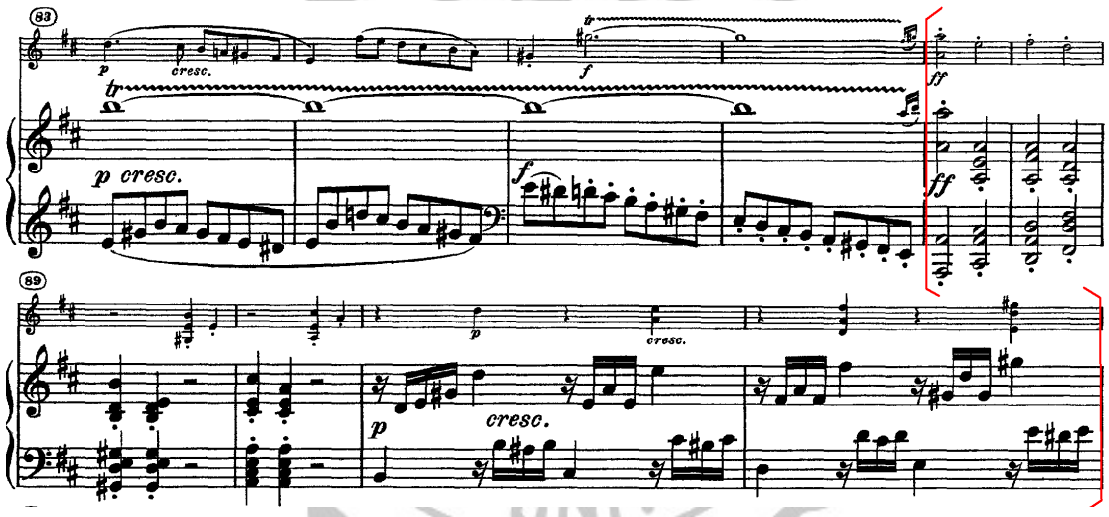
【譜例 32】：第 12-21 小節。



二、 弓法與指法

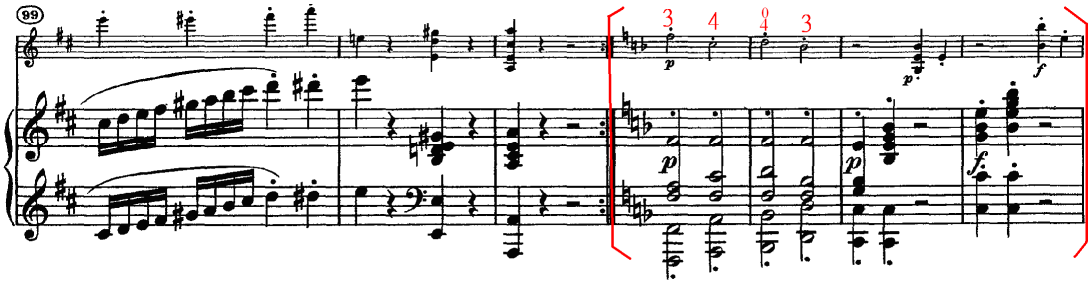
在第 87-88 小節，小提琴在拉奏 ff 音量時，應使用正弓及靠著較多的弓量做出極強的效果；在第 89-90 小節的和弦，則應在弓根部位，利用弓根的重量拉出飽滿的和弦，而緊接著第 91 小節突如其來的小聲，在指法上，可選用第三把位的泛音，做爲小聲的開端，之後隨著一次比一次更多的弓量做出漸強。【見譜例 33】

【譜例 33】：第 83-92 小節。



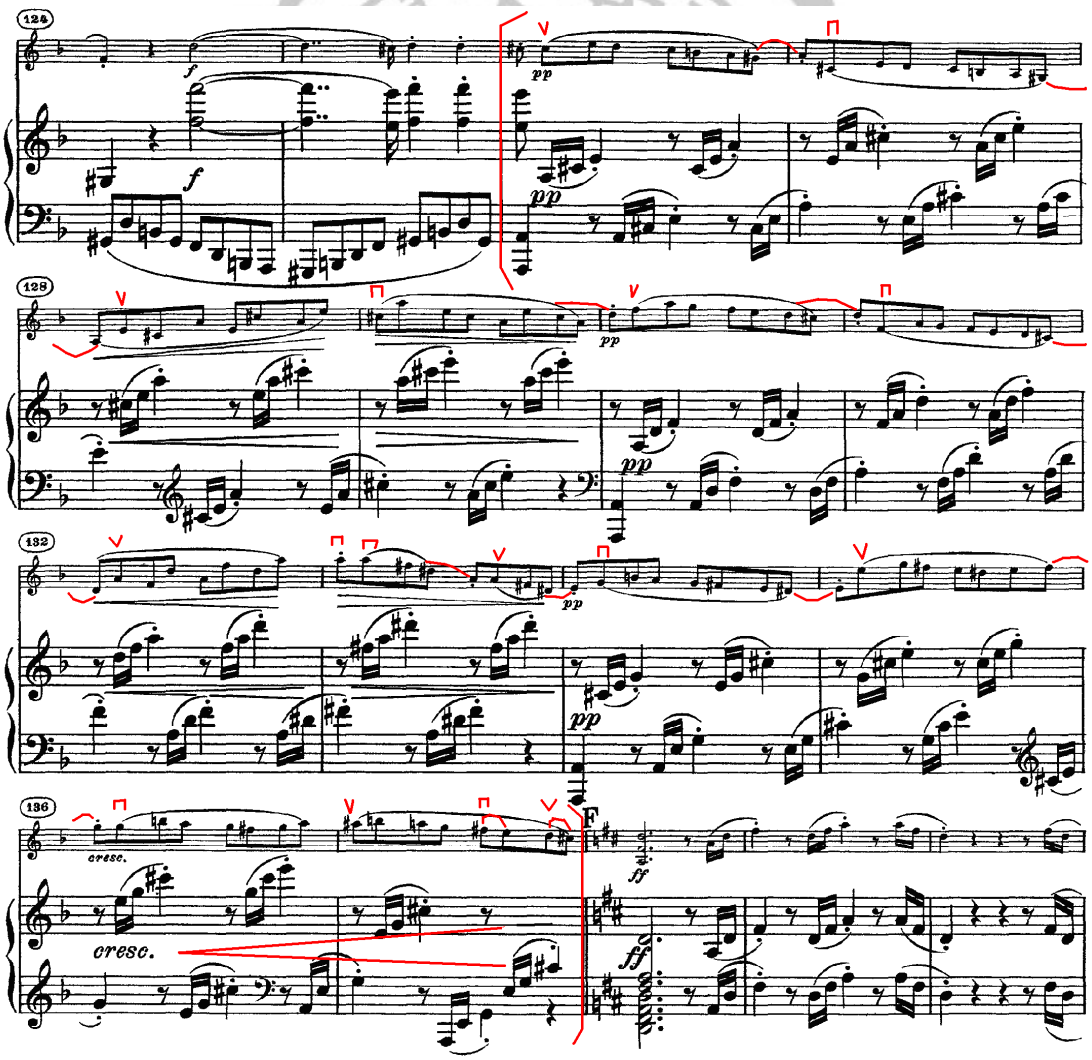
在發展部的一開始(第 102-105 小節)，使用了與第 87-90 小節相同的素材，但此次出現時的音量爲 p，小提琴宜用側弓、弓量少且靠近指板的地方拉奏；在指法的使用上，第 102-103 的四個音，筆者採用第三把位使其音色較爲柔和。【見譜例 34】

【譜例 34】：第 99-105 小節。



在第 124-137 小節中，整個樂段大多保持在 pp 的音量中，其中常出現第一個音爲斷奏，之後是一連串起伏的八分音符，有時隨著起伏做出漸強與漸弱。在弓法設計上，使每個小節的第一個斷奏爲上一個弓法之最後一個音，不僅能保持其輕巧且又能做出與下一個音爲切斷的關係；在漸強處弓法的選擇是以上弓，從弓尖推至弓根，在漸弱的地方則以下弓的弓法，從弓根拉到弓尖。在第 137 小節中，因要做出漸強而後進入再現部，因此筆者將最後四個八分音符分爲兩弓，在拉奏上使用較多的弓量，使其充滿張力而後進入再現部。【見譜例 35】

【譜例 35】：第 124-140 小節。



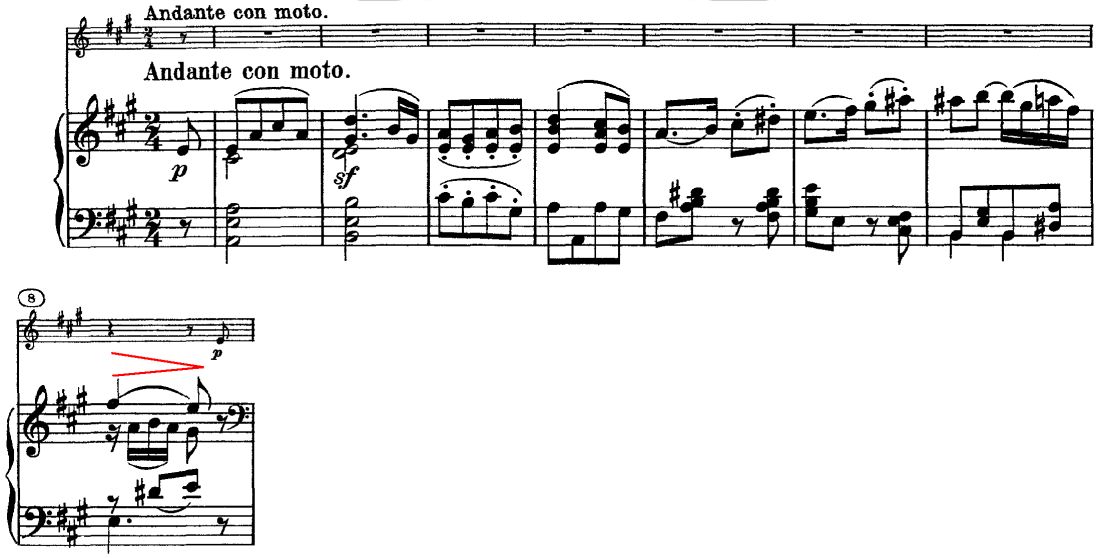
第二節　第二樂章

此樂章爲主題與變奏，筆者將照所出現的順序，依次討論在詮釋上的重點。

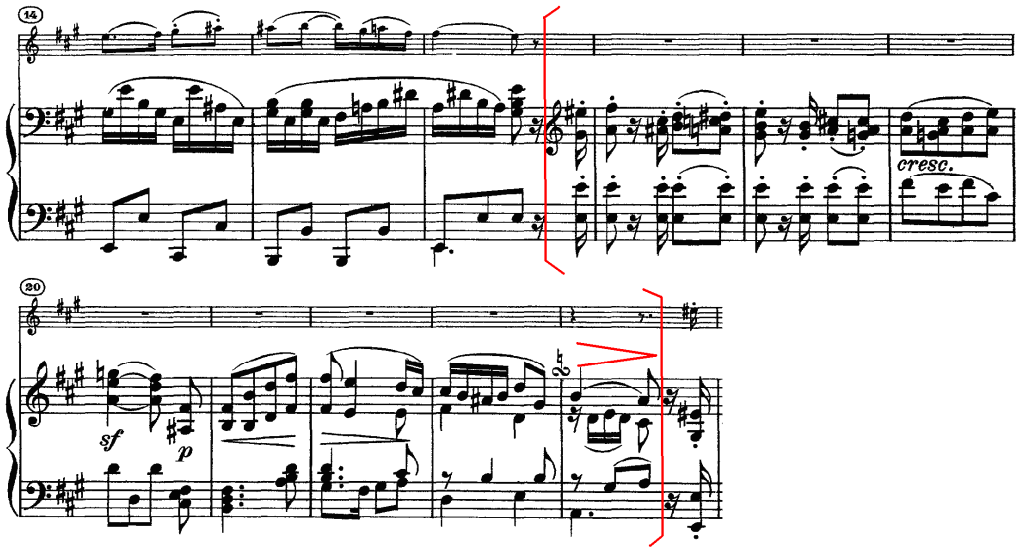
在變奏主題中，兩段的主旋律都是由鋼琴先奏出，小提琴再重複一次，因此筆者建議在 A、B 兩段的樂句末，做自然的漸弱，以利兩樣樂器主旋律的銜接。

【見譜例 36、37】

【譜例 36】：第 1-8 小節。

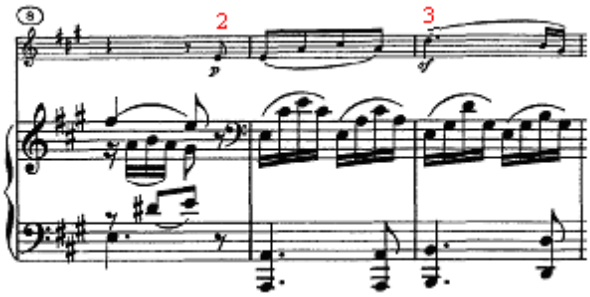


【譜例 37】：第 14-24 小節。



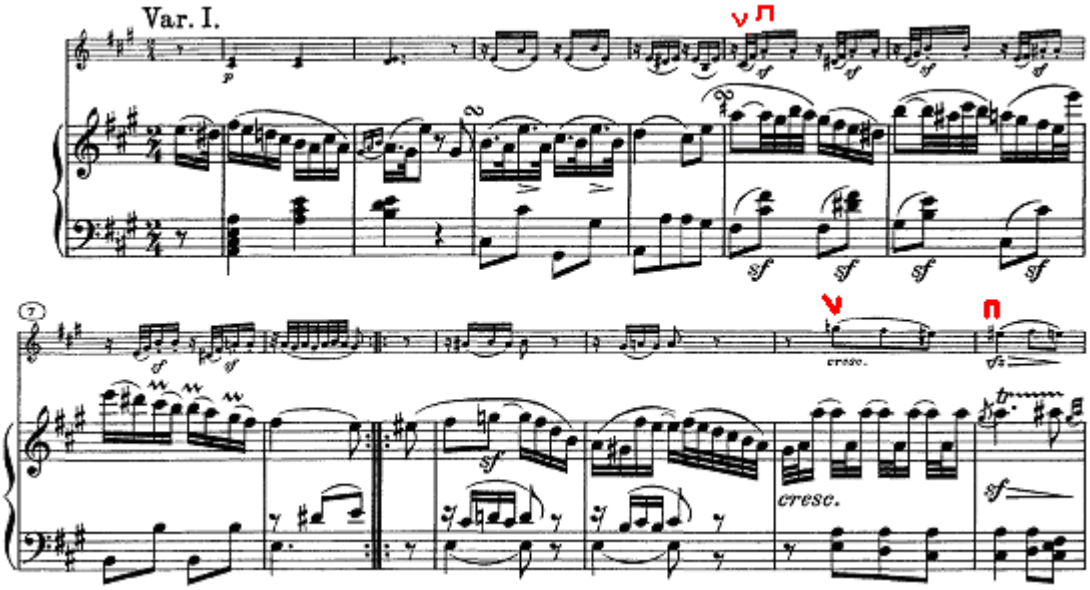
在第 8 小節，當小提琴唱出主旋律時，筆者建議指法的選擇上，可使用 G 弦第四把位開始，藉以奏出溫暖的音色；在第 10 小節 sf 由於是在 p 的樂段中，因此不宜過於突兀，所以選擇第三指代替第四指，以震幅較大的抖音及較多的弓量來做出這個突強，而不以重擊方式拉奏。【見譜例 38】

【譜例 38】：第 8-10 小節。



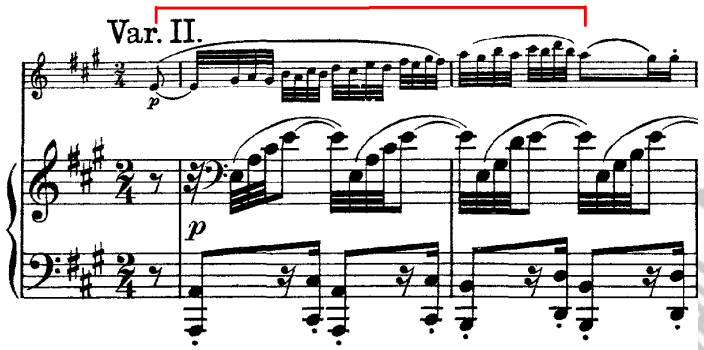
在變奏 I 的第 5-7 小節出現的 sf，最好的拉奏位置在弓根，因此弓法的設計，應從前面兩小節的 16 分音符漸漸往弓根方向推移，在弓根部位做出突強。相同的，在第 11-12 小節，由漸強到突強，弓法由上弓開始，弓量從少至多做出漸強效果，並在弓根部位做出突強。【見譜例 39】

【譜例 39】：第 1-12 小節。

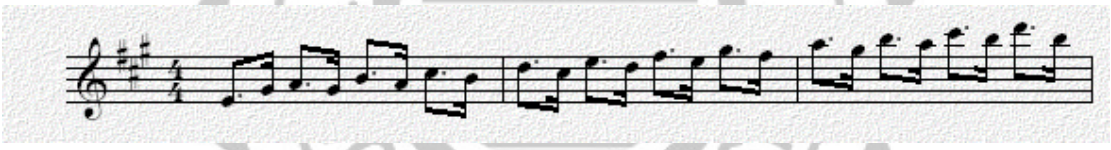


在變奏 II 中，小提琴的部分爲一連串快速地 32 分音符，考驗著演奏者的技術，爲想達到每個音可快速平均地奏出，可使用不同的節奏來練習，藉由這樣的訓練，可達到平均指力的效果，對於拉奏快速音群的很有幫助。【見譜例 40】

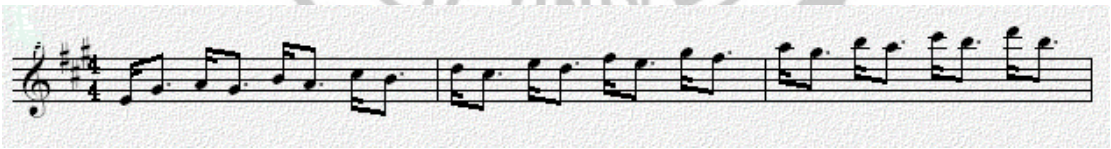
【譜例 40】：第 1-2 小節。



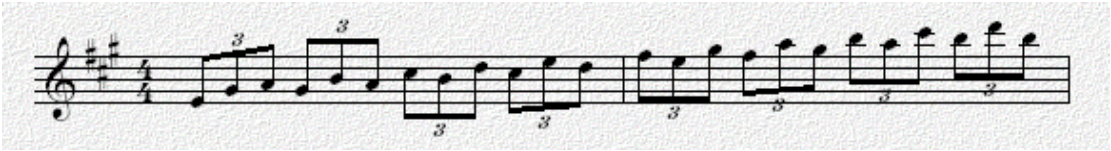
練習一



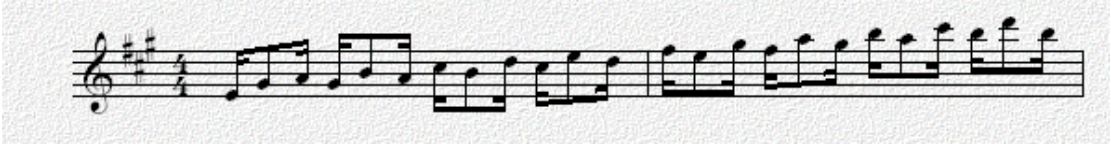
練習二



練習三

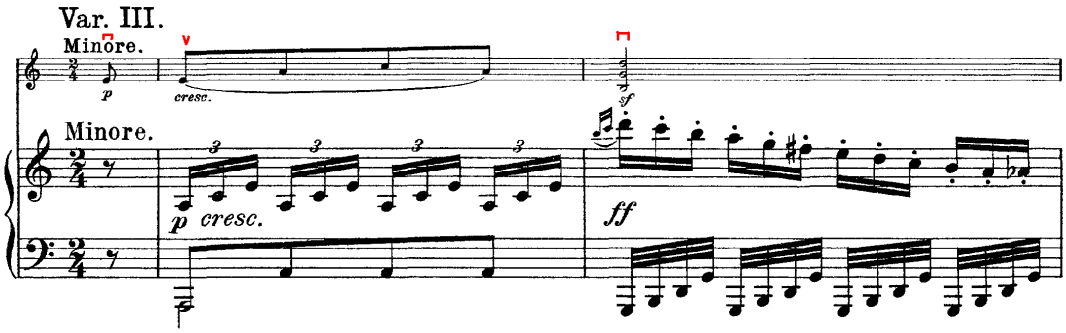


練習四



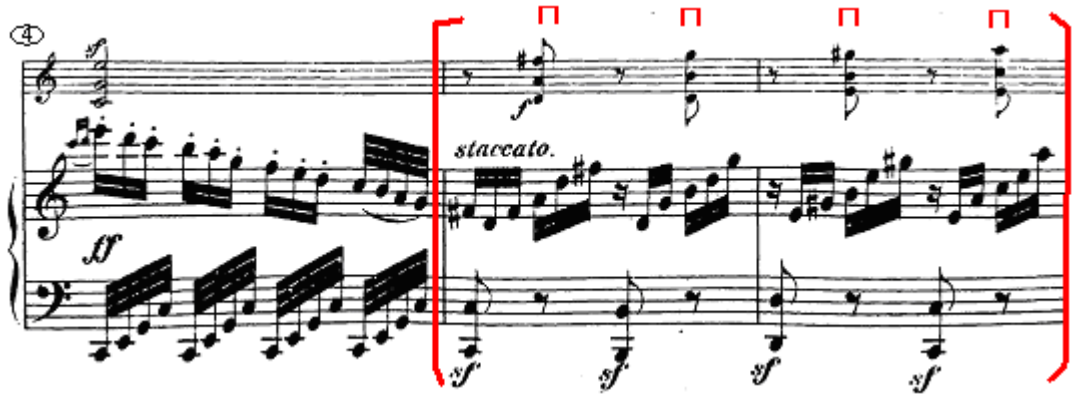
在變奏 III 中，有許多由 p 漸強到 sf 的相同片段，爲了配合這樣的力度變化，筆者建議第一個音由弓尖的部位用下弓開始，第一小節則用上弓，利用弓尖到弓根的重量，及弓速加快做出漸強，到第二小節時順勢用弓根自然的重量做出 sf 的力量；如果做相反的弓法，在做 sf 的力道則會差很多。【見譜例 41】

【譜例 41】：第 1-2 小節。



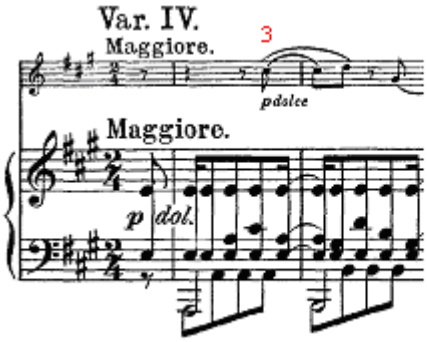
在第 5-6 小節，鋼琴與小提琴有相互呼應的和弦，在拉奏上不能只想到是前半拍的休息，應視爲與鋼琴的呼應，此時的三和弦拉奏上，要如同鋼琴彈奏和弦的方式，是三音同時拉奏，而非分解奏出；弓法則使用連續四個下弓，且在弓根的部位奏出強而飽滿的和弦。【見譜例 42】

【譜例 42】：第 4-6 小節。



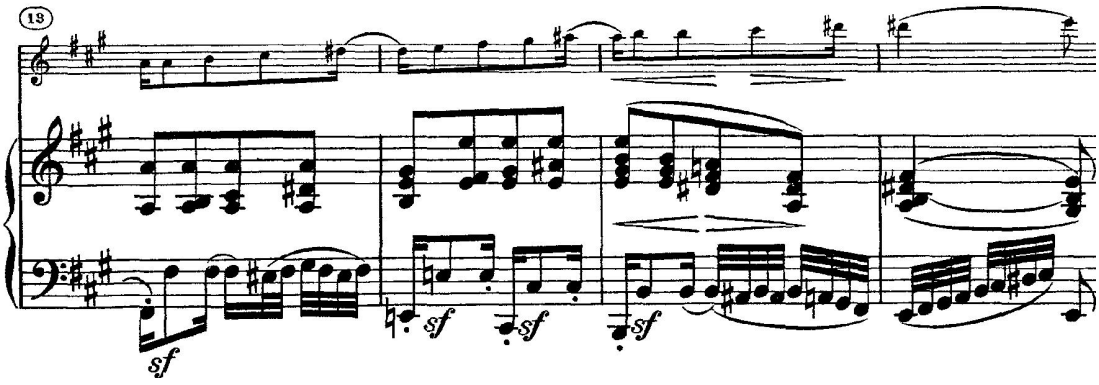
變奏 IV 爲標明 dolce（甜美）的樂段，小提琴在第 1 小節進入時，因配合鋼琴所營造出溫暖的音響，而演奏出柔和的音色，指法選擇較能做出抖音的第三指並在有溫暖音色的 D 絃上拉奏、弓則使用側弓的方式並在中弓偏上的位置拉奏。【見譜例 43】

【譜例 43】：第 1-2 小節。



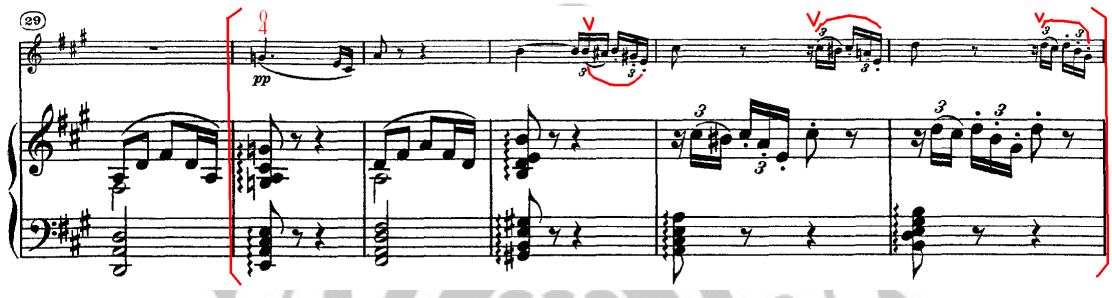
在第 13-16 小節，小提琴部分有連續的切分音節奏，與部分鋼琴旋律的節奏是交錯的，在拉奏上，要感覺旋律的向前流動，而非計算拍子的掛留，才不至於停滯不前、原地踏步。【見譜例 44】

【譜例 44】：第 13-16 小節。



在第 30 小節，小提琴承接鋼琴的旋律並以 pp 的音量爲樂句作結，在音量上的控制要很小心不能過重，因此指法可使用 G 絃上的泛音，製造出虛無飄渺的音色；而後，第 32-34 小節仍維持 pp 的音量，在拉奏連續 5 個 16 分音符時，爲拉出輕盈的聲音與斷奏，使用輕巧的上弓並在中弓以下的部位做跳音。【見譜例 45】

【譜例 45】：第 29-34 小節。



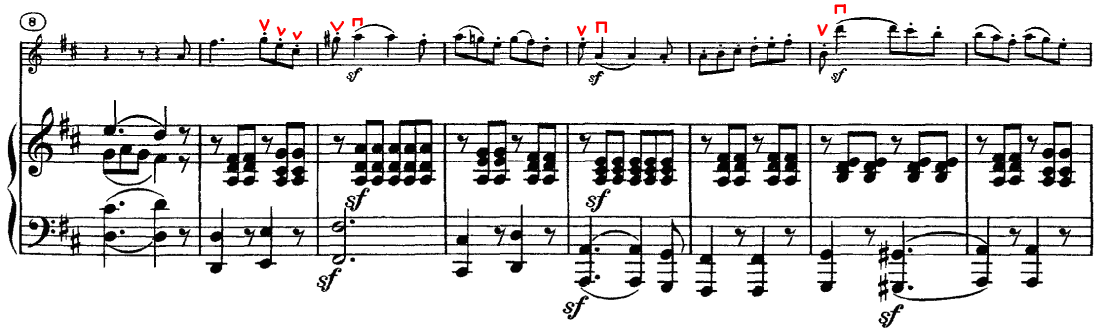
TUNGHAI UNIVERSITY 1955

第三節　第三樂章

第三樂章是輪旋曲式，因此在演奏詮釋上的重點爲如何在不同的樂段中做出鮮明的對比。

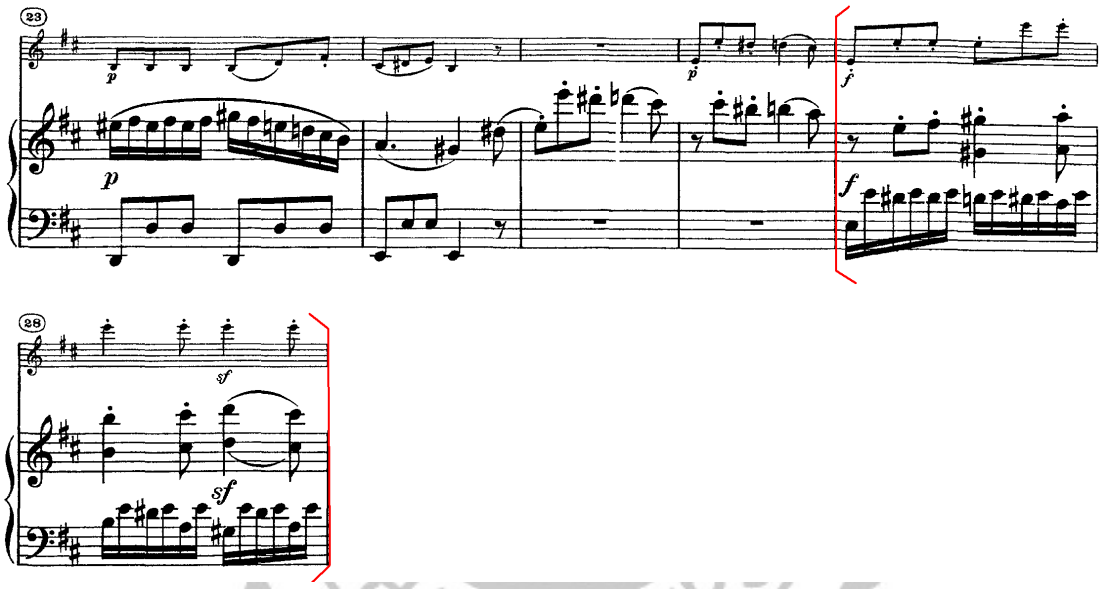
A 段爲輕快、跳躍且具有活潑特徵的樂段，在此段中用了許多圓滑奏與斷奏的交替；在拉奏上，需靠右手手腕靈巧地做出斷奏與圓滑奏的交替。在第 8 小節，小提琴第一次陳述 A 段主題時，需事先設計好弓的開始部位，以便後面斷奏的音能在最佳的位置來跳動，因此，第一個八分音符應由下半弓部位開始，第 9 小節的附點四分音符則勿使用過多的弓量，以利後面連續四個八分音符能在下半弓部位做連續四個上弓的跳奏，緊接在弓根部位配合較多的抖音及弓量做出 sf。【見譜例 46】

【譜例 46】：第 8-15 小節。



在第 26-27 小節，有著 p 緊接著 f，這種對比性強的力度變化，在小聲時，將弓放在中弓部位輕跳，之後經由兩音的圓滑快速地將弓往根部拉，在 f 時以弓根自由落體的重量跳奏出飽滿的聲音，之後的 sf 則以較快的弓速及抖音做出。【見譜例 47】

【譜例 47】：第 23-28 小節。

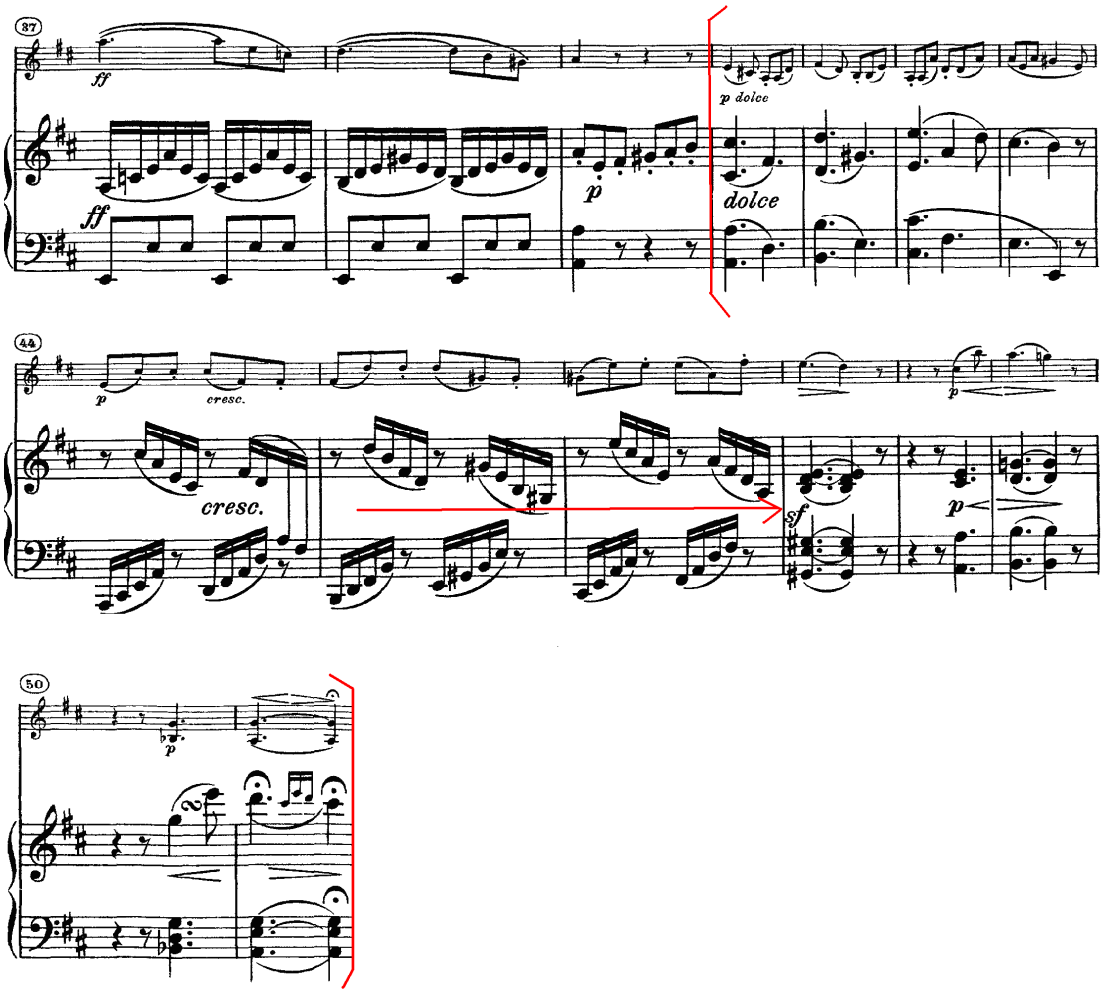


B 段的性格較爲甜美，音色也由 A 段活潑明亮轉爲 B 段較爲甜美的聲音。在此段中，小提琴宜使用中弓部位、側弓，且在較靠近指板的部位拉奏。

在第 44-47 小節，鋼琴有 16 分音符的琶音音型、小提琴則有跳躍的音程，有著翻滾、攪動的感覺，可配合著漸強記號做出稍微向前跑的流動感，一直到第 47 小節時終止。

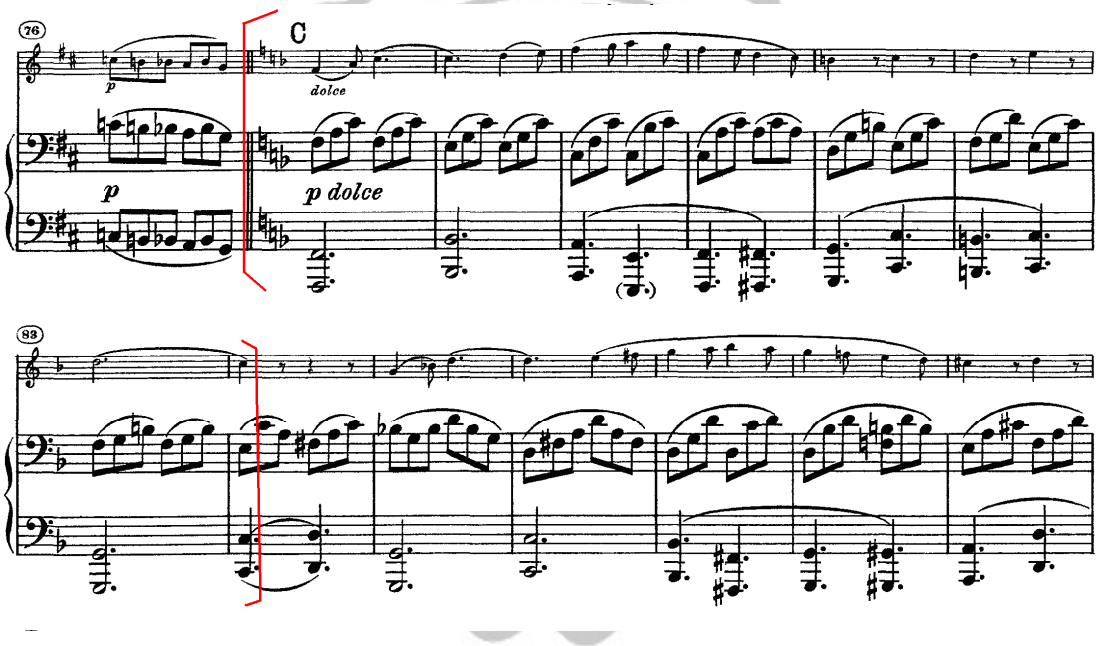
在第 48 小節與第 50 小節的前半爲休止符，爲了能夠在後半拍，兩個樂器同時整齊出現，小提琴與鋼琴需一同呼吸，感覺這個休息的長度，之後才能順利在下半拍出現。【見譜例 48】

【譜例 48】：第 37-51 小節。



C 段爲恬靜而優美的樂段，有著長線條的圓滑奏及級進的音型，因此在拉奏上需注意勿因弓法而破壞樂句的長線條，例如：在 C 段的一開始，即第 77-84 小節，應視八小節爲一個樂句，所以小提琴部分，右手手腕換弓需柔軟，務必使上、下弓之間銜接流暢；而鋼琴則需配合著小提琴的旋律線條在音量上做自然的起伏。在第 81-82 小節，小提琴的節奏型突然改變，由八分休止符代替原本的八分音符節奏，此時應避免樂句中斷，讓呼吸一路帶到終止。【見譜例 49】

【譜例 49】：第 76-84 小節。



第五章
結論

貝多芬是音樂史上第一個不再爲宮廷或貴族工作的自由作曲家;他不以音樂來取悅貴族。在貝多芬的音樂中所使用的素材，有時就只是一組音階或琶音變出來的；這些看似單調的旋律背後，我們可以了解到貝多芬的性格質樸而簡潔，用簡單的素材，卻能發揮出論證有力的寫作技巧。

筆者藉由這次的研究，在蒐集貝多芬的相關資料中，除了對其生平有更進一步的了解之外，也更深入了解到貝多芬三個時期的創作風格之轉變。從樂曲分析中，看到貝多芬承接了海頓、莫札特的創作手法，但又發展出自己的個人風格，比如：這首作品在曲式上的應用，展現了貝多芬對於動機的使用及對曲子結構的巧妙安排則發揮到淋漓盡致。在演奏與詮釋上，經由老師的引導以及配合筆者個人的練習，對本作品有更深入的體會與心得進而提出個人對這首作品詮釋的看法與建議，期能對相關的教學者與學習者有所幫助。

參考書目

一、中文書目

余南青。《大音樂家及其名曲：貝多芬》。台南：大行出版社，民 61。

胡金山主編。《音樂大師：貝多芬》。台北：巨英國際，民 84。

許鐘榮主編。《維也納古典的樂聖》。台北：錦繡出版社，民 88。

許麗雯。《你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事》。台北：高談文化，民 96。

蔡良玉。《貝多芬：扼住命運咽喉的人》。台北：世界文物，民 90。

戴洪軒。《從西洋音樂的演變到悲愴奏鳴曲》。台北：全音樂譜出版社，民 68。

二、中譯書目

吳心柳 譯（蕭弗勒著)。《貝多芬研究》。台北：樂友書房，民 48。

李哲洋 譯（鮑考雷斯料著)。《永恆的音樂家：貝多芬》。台北：全音樂譜出版社，民 80。

陳蕙慧 譯（羅蘭維儂著)。《進入作曲家的世界－貝多芬》。台北：台灣麥克，民 92 年。

傅雷 譯（羅曼羅蘭著)。《永不屈服的靈魂：貝多芬傳》。台北：遠流出版社，民 78。

劉岠渭 等譯（烏利希・密赫爾斯著)。《音樂圖驥》。台北：小雅音樂有限公司，民 95。

三、西文書目

Dahlhaus, Carl. ***Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music.*** Oxford: Clarendon Press, 1991.

Kinderman, William. ***Beethoven.*** New York: Oxford University Press, 1995.

Lockwood, Lewis, and Mark Kroll, ed. ***The Beethoven Violin Sonata: History, Criticism, Performance.*** Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

Schindler, Anton Felix, ***Beethoven as I Knew Him.*** New York: W. W. Norton & Co. Inc, 1972.

四、樂譜

Beethoven, Ludwig van, ***Sonaten für Klavier und Violine***, Max Rostal, München: G.. Henle Verlag, 162. (IMSLP)

Beethoven, Ludwig van, ***Sonaten für Pianoforte und Violine***, Joseph Joachim, Leipzig: C. F. Peters, Ed. 3031, n.d.(1901). Plate 8762.

五、有聲資料

Beethoven Complete Violin Sonatas, David Oistrakh, violin, Lev Oborin, piano, Decca, 4684062A.

Beethoven Complete Violin Sonatas Vol. 1, Joseph Fuchs, violin, Artur Balsam, piano, Naxos Historical, 8.111251.

Beethoven Violin Sonatas Nos 1 and 10, Yehudi Menuhin, violin, Hephzibah Menuhin, piano, Naxos Historical, 8.110988.

Tunghai University
Department of Music

Presents

Chen-Chi Huang, violin
Ching-Chun Lin, Shu-Yun Wang, piano
黃晨琪, 小提琴
林靖淳 汪書雲, 鋼琴

In a

Graduate Violin Recital

January 12, 2011 Juanelva Rose Hall 7:00p.m.

Program

Sonata for Piano and Violin in D Major, Op. 12 No. 1 L. v. Beethoven
Allegro con brio
Tema con variazioni: Andante con moto
Rondo: Allegro

Suite Italienne (Version for Violin and Piano)(1933) I. Stravinsky
Introduzione: Allegro moderato
Serenata: Larghetto
Tarantella: Vivace
Gavotte con due variazioni - Allegretto - Allegretto piu tosto moderato
Scherzino: Presto alla breve
Minuetto - Finale

Intermission

Sonata for Violin and Piano No. 1 in F Major, Op. 8 E. Grieg
Allegro con brio
Allegretto quasi andantino
Allegro molto vivace

Slavonic Fantasie in B Minor Dvořák- Kreisler

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Ming-Shi Du.