

# 第一章

## 序論

### 第一節 研究動機與目的

大提琴在巴哈<sup>1</sup> 時代便以 Viola da gamba 的名稱逐漸獲得地位，至海頓<sup>2</sup> 和莫札特<sup>3</sup> 時才逐漸被視為獨奏樂器，但海頓除了在未成交響曲中將大提琴當做獨奏樂器使用之外，只寫過兩首大提琴協奏曲，當代其他作曲家亦未替大提琴創作協奏曲或奏鳴曲，故當時的大提琴仍多被當作用以支撐合奏的低音樂器而已。

而貝多芬的大提琴奏鳴曲共有五首，創作年份分散於其早、中、晚期，其作品一向被視為西方音樂史上大提琴作品之經典，對大提琴音樂的發展具有重要的歷史意義；貝多芬曾替大提琴寫下八首作品，包含五首奏鳴曲及三首變奏曲，由於當時的鋼琴無法發出與大提琴一樣的延長旋律線，於是貝多芬於創作其第一至三號大提琴奏鳴曲時皆以慢板導奏來取代單一慢板樂章，以避免與鋼琴合奏時產生聲響問題之發生；直到創作第四號奏鳴曲時，新式鋼琴已能彈奏出令貝多芬滿意的延音效果，才開始寫作類似單樂章結構的慢板樂段，讓大提琴能拉奏長段的旋律。筆者將藉由探討貝多芬對於大提琴音樂的處理手法、風格及大提琴於樂器史之演變，以瞭解大提琴如何成為重要的獨奏樂器之一。

---

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bach, 1685~1750。

<sup>2</sup> Franz Joseph Haydn, 1732~1809。

<sup>3</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791。

## 第二節 研究方法與範圍

本文首先將探討貝多芬之生平，以瞭解外在環境以及人事物等因素對貝多芬音樂風格產生的影響，並探討貝多芬作品中採用之古典樂派創作手法、及其作品對當時正處製作與技巧改良時期之大提琴地位的提昇與影響，筆者亦將以個人對此曲之演奏詮釋進行討論。

# 第二章

## 貝多芬生平概況與音樂風格

### 第一節 生平概況

貝多芬 (Ludwig van Beethoven) 於 1770 年 12 月 16 日生於德國波昂，其父親和祖父都曾是宮廷樂師貝多芬的天份在三歲時即被祖父發現，但這位仁慈有才華的祖父卻沒機會指導他；其父親對他有著非常大的期望，希望他可以像莫札特一樣成為「音樂神童」，故貝多芬從小就在父親嚴厲的指導下，進行了一連串嚴格的魔鬼訓練：他完全被剝奪了遊戲玩耍的時間，只能不斷練習父親指定的鋼琴與小提琴作業，而其父亦因工作不順利而染上酗酒的惡習，每天晚上醉醺醺的回家後，就會將小貝多芬硬生生的拖下床反鎖在琴房練習，若他有稍為鬆懈便會遭到父親無情的毒打；貝多芬的音樂啟蒙雖然是來自這位暴戾的父親，但這種方式沒有讓貝多芬心生畏懼，反而還引導了貝多芬真正走向音樂之路。

八歲時父親以他的音樂才華為由，為他舉辦了一場演奏會，希望藉以改善家中經濟；之後，父親將貝多芬送到國家劇院音樂總監督倪富<sup>4</sup> 先生門下學習樂理，在當時，因受啟蒙運動<sup>5</sup>的影響，倪富先生使用巴哈的《平均律》鋼琴曲集作為教材，指導貝多芬演奏與作曲的技巧，為貝多芬在扎實的訓練中奠定良好基礎；在其細心

---

<sup>4</sup> 倪富 Christian Gottlob Neefe 德國作曲家。1769~71 年在萊比錫學習法律並繼續他的音樂訓練。1779 年進入 Grossmann-Hellmut 劇團，之後在 1794 年法國入侵，Neefe 成為音樂總監，在德劭劇院一直留 1796 年底，重病死亡。

<sup>5</sup> 啟蒙運動 指在 18 世紀初至 1789 年法國大革命間的一個新思維不斷湧現的時代。與理性主義等一起構成一個較長的文化運動時期。這個時期的啟蒙運動，覆蓋了各個知識領域，如自然科學、哲學、倫理學、政治學、經濟學、歷史學、文學、教育學等等。

指導下，貝多芬也進步神速，他十四歲便擔任宮廷的管風琴師，同時展露出過人的作曲天賦。

1787年，貝多芬前往維也納會見莫札特。在一次公開會面的場合中，莫札特聽了貝多芬奔放流暢的鋼琴演奏，認為日後貝多芬必定是個一顆新星；然而他拜師莫札特失敗，便轉向海頓和阿布雷治白克<sup>6</sup>學習作曲；但海頓非常的忙碌，並沒有太多時間可以教他，因此貝多芬在有關音樂上的事都得靠自己摸索。

貝多芬在鋼琴演奏上是非常出名的：他常在演奏途中加上即興樂段，把內心充滿激昂的情緒表達出來；聽眾剛開始對於這種狂野的演奏感到震撼，但後來他們也愛上這種自由奔放的表現方式，還稱貝多芬為「維也納最激烈的鍵盤演奏家」。

1800年，貝多芬以鋼琴家與作曲家的身份逐漸嶄露頭角，而正值音樂事業起步之時，他發現自己的聽力正逐漸衰退，他曾用盡全身力量粗魯的敲吼琴鍵，向命運之神咆嘯抗議，但命運之神似乎沒有聽見他的怒吼；雖然此時期的貝多芬已經是位舉世公認的大音樂家，但耳聾和壓力卻使得貝多芬萌發的自殺念頭；1802年，他寫下《海利根城遺書》（Heiligenstadt Testament），內容沉痛描述自己受耳疾之苦，泣訴內心的恐懼與絕望；所幸樂觀的天性支持了他，也或者是他對音樂的熱情使他無法罷手，才打消了自殺念頭，重新回到維也納繼續創作。

有關貝多芬的情史也頗為豐富：貝多芬一生中有幾段刻苦銘心的戀情，而這幾段戀情所帶來的甜蜜喜悅卻極為有限，留下來的大多是更多的痛苦與哀愁；貝多芬對於女孩子的追求都是熱情如火的，其中一位對象是他的學生，顧琪雅蒂<sup>7</sup>—顧琪蒂雅是位匈牙利貴族，貝多芬曾為他寫了第十四號鋼琴奏鳴曲《月光》作品27-2，但最後兩人的戀情卻因為社會地位懸殊而告終；另外在貝多芬的文稿中有封信件，收件人是「給永恆的戀人」，這封未寄出的信有人說女主角就是顧琪雅蒂，但也有人說

---

<sup>6</sup> Johann Georg Albrechtsberger, 1736~1809。德國音樂家與對位法大師。

<sup>7</sup> Giulietta Guicciardi, 1784~1856。

是公爵夫人泰麗莎·布倫斯威克<sup>8</sup>。

1805年，貝多芬因受到耳疾與家中瑣事的影響，創作量突然減少許多；於1806年完成《第六號交響曲》、1809年的《第五號鋼琴協奏曲》、《告別鋼琴奏鳴曲》後，他就沒有大型代表作了；這段時期他逐漸不再以鋼琴演奏謀生，而隨著海頓於1809年逝世，貝多芬已被認為是音樂大師的接班人；他被邀請為歌德<sup>9</sup>的《艾格蒙》(Egmont)<sup>10</sup>劇本譜曲，並於1812年見到了這位聲名顯赫的文豪、思想家，兩人共同迎接了新時代的正式到來，也就是浪漫時期的開端。

1813年貝多芬寫下的《第七號交響曲》將貝多芬拱上當代作曲家的地位，並於1814年受邀到歐洲貴族、政要雲集的會議中接受表揚；但之後，貝多芬的生活起了很大的變化，長年贊助的貴族紛紛過世，而他的體力也開始漸漸走下坡；於1816年始，貝多芬再也聽不見後，他只能完全仰賴對話簿與人溝通。

1826年，貝多芬完成了他最後一首長篇大作《第十六號弦樂四重奏》；他一邊策劃著《第十號交響曲》的創作，一邊還在想著歌德的《浮士德》譜曲；不幸的是在一次拜訪哥哥回家途中染上感冒，引發併發症臥病在床三個月不起後，於1827年三月病逝於一場大風雪中。

---

<sup>8</sup> Therese Brunsvik, 1775-1861。

<sup>9</sup> Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832。為詩人、自然科學家、文藝理論家和政治人物，歌德是魏瑪的古典主義最著名的代表。

<sup>10</sup> 《艾格蒙》是歌德費時數年所完成的五幕悲劇，描述十六世紀推翻西班牙的壓制而獨立的荷蘭愛國英雄艾格蒙伯爵的生涯，艾格蒙伯爵反叛菲利浦大公未獲成功而被送上斷頭台，他的生命即如晨露般消失，是一齣悲劇。

## 第二節 音樂風格

貝多芬的創作生涯可分成三個時期：第一時期為 1795~1802 年，第二時期為 1803~1814 年，第三時期為 1815~1827 年。

其早期作品延續了古典樂派的風格：主題、旋律句法皆承自海頓與莫札特的寫作手法；當時的貝多芬以鋼琴演奏家身分聞名歐洲，其作品以鋼琴或是室內樂作品居多，此類型的作品頗受貴族們歡迎；貝多芬也漸漸將傳統奏鳴曲風格帶入一種嶄新的嘗試，俗稱為“實驗性質奏鳴曲”：其結構與傳統的奏鳴曲不同，它縮小了樂曲規模，並將奏鳴曲形式中的呈式部減略化，為追求樂章內或樂章之間的平衡有時亦省略結尾部分；此外，貝多芬常將創作重點放在終樂章，此種作法也漸漸展現了個人風格。此時期作品有十一首鋼琴奏鳴曲(作品 2、作品 10、作品 14、作品 27、作品 28、作品 31、作品 49)、六首四重奏(作品 18)和七重奏(作品 20)、鋼琴協奏曲(作品 15、作品 19、作品 37)和交響曲(作品 21、作品 36)。

中期的貝多芬面臨了人生最大之轉戾點，也就是其日益嚴重之耳疾；這個時期的寫作更具個人風格，其作品也漸漸脫離了古典時期的桎梏進入浪漫時期，偏向表達內在情感—原本傳統貴族式的古典風格逐漸消失，轉而是自由的信念與奔放的情感強烈的在作品中展現，曲子的力度對比也擴大了，音域也得到擴展，和弦的創作也更為自由；他在旋律與和聲中加入新手法，嘗試以新方式組織管絃樂的配置；如其在《英雄交響曲》中將曲式擴大，第一樂章裡，奏鳴曲式的發展部就比呈式部的規模還要大，並於再現部之後還設置一個發展部性格的結尾，使得奏鳴曲型式變成四部的形式；由此可見貝多芬的創作不再是早期那種單純全曲的擴大，而是內容的充實與深度化；除了於單純的樂器曲創作中追求戲劇性作法外，其亦嘗試創作與文學有關的戲劇音樂，如歌劇作品 72《費戴里奧》(Fidelio)、作品 86《彌撒曲》(Mass in C Major)、作品 80《合唱幻想曲》(Choral Fantasy)，都是此時的鉅作。

晚期的貝多芬已經到達創作之巔峰，他開始回顧舊有的音樂形式，並從海頓和巴哈的作品中溫故知新、進入到純音樂領域，也不再顧忌樂器或是演奏者限制，只在乎紙上和他的內心耳朵之間能否達到一種協調；此時作品雖然突破了古典形式，卻又保留合理邏輯的古典樣式風格，像是《莊嚴彌撒曲》(Missa Solemnis op. 123)、《第九號交響曲“合唱”》(Symphonie No. 9 op.125 “Choral”)；於第九交響曲中，貝多芬加入了獨唱及合唱樂聲的部份《歡樂頌》，這是交響曲歷史上的創舉；而鋼琴奏鳴曲和弦樂四重奏於此時也達到最高境界，這些作品沒有抒情意味或描寫意境，純粹是扣人心弦的靈性音樂。

# 第三章

## 第一節

### 十八世紀弦樂器的改良與技巧演進

十八世紀早期的器樂奏鳴曲結構仍類似於與巴洛克時期之三重奏鳴曲（Trio Sonata），當時除了鋼琴以外的樂器大多被當成附屬品不被重視；到了海頓時代，獨奏樂器漸漸獲得重視，除了有主旋律演奏、還有動機發展的運用，或是對話手法也出現在各樂器間；這是因為當時弦樂器的改良，包含琴頸往後傾斜和琴橋加高等，提升了提琴的張力，另指板的加長更可以幫助音域的擴張，讓提琴產生更輝煌洪亮的聲音；這些改良都因應了十八世紀末期鋼琴的演變使其發展出更輝煌也更有穿透力的聲音，若弦樂演奏者與之搭配，就必須找尋增加音量的方法。弓的演變起源於巴黎製弓師陶爾<sup>11</sup>及其父親對弓所作之改良：他們讓弓與琴橋呈現相反弧形、弓毛力度增加，並且著重力度持續的變化。

十八世紀中期，演奏者對於演奏風格的喜好也有些改變，像是要求較長的旋律線，音量上的變化和短的跳弓等，因此必須尋求新的方法<sup>12</sup>；除了樂器的改良，與技巧相關的練習曲也開始產生：1782年義大利小提琴家維歐提<sup>13</sup>創作了許多小提琴的練習曲，並透過三名弟子白佑<sup>14</sup>、羅德<sup>15</sup>、克洛采伊<sup>16</sup>之推廣樹立起一派獨立的演

---

<sup>11</sup> Francois Tourte, 1747~1835。

<sup>12</sup> 張世祥，《不朽的大提琴家》（台北：世界文物出版社，1996年），39。

<sup>13</sup> Giovanni Battista Viotti, 1755~1824。

<sup>14</sup> Pierre Baillot, 1771~1842。

<sup>15</sup> Pierre Rode, 1774~1830。

<sup>16</sup> Rodolphe Kreutzer, 1766~1831。



奏風格，三人共同編定的《小提琴教程》是建立在維歐提的教學原則上；技巧發展方面，法國大提琴杜波特兄弟<sup>17</sup>在1813年出版了一套大提琴教本《大提琴技巧論集》<sup>18</sup>，記載了他們畢生演奏心得，是當時比較清楚記載的大提琴論集，至今這些論集都還被視為現代大提琴演奏的基礎理論。

大提琴的演奏歷史大致上可分成兩種：一是純技巧發展，另一種則是強調個別演奏家獨特的表現力，這點對二十世紀的演奏家是非常重要的；1800年之前，雖然已經有大量關於技巧練習的練習曲產生，但他們強調的是大提琴與古大提琴的不同，如法國大提琴家柯來特<sup>19</sup>大多著重在演奏簡單音調與伴奏的價值上，而特別強調演奏技巧的專研；到了法國提琴家貝蒂奧<sup>20</sup>才出現一些關於弓方面技巧的練習，左手手指方面則是到義大利提琴家蘭澤蒂<sup>21</sup>時才出現；之後因為音樂會盛行，人們才開始對器樂相關的音樂風格、指法、技巧等等更加以深入探討；雖然在十八世紀樂器大幅改良與大量練習曲教本出現，大提琴教學法卻直到十九世紀才真正確立，也因為有這些教學法和練習曲的出版，民間興起了學習大提琴的風潮。

---

<sup>17</sup> 杜波特兄弟檔 Jean Pierre(1741~1818)和 Jean Louis Duport (1749~1819)都是了不起的演奏家。他們利用自己對大提琴的了解呈現出精緻的風格、教學和作品，對大提琴的演奏發展有極大的貢獻。

<sup>18</sup> 大提琴技巧論集(Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet) 此書在1806年出版，此書包含兩個部分，第一部分，解說處理大提琴技巧之方法，從最基本的姿勢和開始各種左手與右手的技巧，第二部分由21首輔助練習構成，利用有音樂性的練習曲來詳解第一部分所寫之技巧，這些練習曲是每位大提琴演奏者發展過程中必須訓練的標準技巧。

<sup>19</sup> Michael Corrette, 1700~95。

<sup>20</sup> Martin Berteau, 1700~1771。

<sup>21</sup> Salvatore Lanzetti, 1710~80。

## 第二節 大提琴在音樂史上的地位

大提琴現在通稱為 Cello，但原文的意思是指“小型的古大提琴”，即十七世紀的 Violoncello，這種樂器源於歐洲，原本有六條弦；在十五世紀中期，Cello 還是古提琴(Viol)屬的一種低音樂器，漸漸發展到十六世紀後，雖然在合奏中的中音部佔有地位，但大多還是用來支撐低音聲部的；西元 1502 年，義大利的製琴家葛斯帕羅·達沙羅<sup>22</sup> 首先完成了五條弦的大提琴，它的演奏方式和古大提琴一樣，但用雙腳將樂器夾著演奏，其地位也與古大提琴相當；同時期另一位製琴家阿馬提<sup>23</sup> 完成了四弦大提琴，由於四弦大提琴不論於音質或演奏條件都優於五弦大提琴，因此漸漸成為主要合奏樂器，但大提琴這項樂器的發展已經比小提琴慢了兩個世紀。

大提琴在貝多芬時代以前並不被受重視：莫札特沒有替大提琴創作過作品，海頓雖然為大提琴寫了幾首協奏曲，但最後只有兩首被保存；在更早之前，巴洛克時代的作曲家像是巴哈和泰勒曼<sup>24</sup>，分別為放在膝上的巴洛克式古代大提琴寫過獨奏與協奏曲；古典時期的作曲家認為大提琴屬於低音樂器，主要負責樂團與室內樂中低音聲部，然而其認知中之大提琴與十八世紀作曲家的認知已經有非常大的差別；初始大提琴仍扮演低音部角色、用來支撐和聲的低音部，主旋律還是在第一小提琴上，直到海頓的《弦樂四重奏作品 20》，在樂曲中大提琴開始有一些主題的旋律，地位也才慢慢提升。1780 年，威廉二世登基成為普魯士國王<sup>25</sup>，由於他對大提琴的喜愛和了解，更加提升了大提琴的地位—宮廷中大提琴家往往獲得遠比其他樂器演奏家更好的待遇，也因此吸引了國外大提琴家不遠千里而來；同時普魯士國王也廣徵作

---

<sup>22</sup> 葛斯帕羅·達沙羅 Gasparo da Salo, 1540~1609 義大利製琴師。製作的提琴精美且裝飾華麗，琴體較大，f 孔也開的大，他們致力於提琴音量的強大。

<sup>23</sup> 阿馬提 Andrea Amati, c. 1525~1611 最早製琴的提琴家族元祖。

<sup>24</sup> 泰勒曼 Georg Philipp Telemann, 1681~1767 是其在世時的時代最著名的德國作曲家之一。他通過作品和演奏中新的脈動，大大的影響了 18 世紀上半葉的音樂世界。

<sup>25</sup> 普魯士國王裴德烈·威廉二世 Friedrich Wilhelm II, 1744~97, 也稱菲德烈大帝。喜愛音樂與哲學，大力興辦教育，不僅要求貴族子弟必須進學校，同時也開始推展全民義務教育。

品提供大提琴家演奏，例如莫札特將他最後三首《普魯士四重奏》呈獻給他（D 大調 K. 575、B<sup>b</sup> 大調 K. 589、F 大調 K. 590），在這些樂曲中，我們可以清楚看出小提琴和大提琴的對話；至此之後，室內樂作品中的主題材料，也漸漸分配到大提琴聲部了，大提琴不僅在室內樂作品中地位漸漸提升，在管絃樂曲中，大提琴聲部也擴展到較高的音域。

貝多芬早期的弦樂四重奏中，除了《弦樂四重奏作品 18-2》第四樂章中的第一主題由大提琴擔任外，直至其中期作品中的《弦樂四重奏作品 59-1》，大提琴地位才更受到重視。

貝多芬所創作的大提琴奏鳴曲中，不僅擴大了大提琴音域，且活用了大提琴機能與性格，而十八世紀弦樂器的改良與技巧的演進、及周遭大提琴家們的崛起，無論在曲式結構或是曲風上，都對貝多芬在創作大提琴作品時有著突破性的影響。

# 第四章

## 第二號大提琴奏鳴曲 op. 5-2 樂曲分析

### 第一節 樂曲創作背景

貝多芬的大提琴奏鳴曲作品 5 是由兩首大提琴奏鳴曲所構成，寫作於 1796 年，為其創作巔峰時期之作品；此樂曲與鋼琴奏鳴曲作品 2、作品 7、作品 10 等作品都屬於同時期，在此時期貝多芬對樂曲的旋律設計、節奏變換及和聲的安排上，已漸漸的顯露出浪漫樂派的風格特色，但整體上仍以古典樂派的寫作風格作為主軸。

一般認為貝多芬是受其大提琴家好友隆貝格<sup>26</sup> 表情豐富的優美演奏影響而創作此作品；由於當時柏林的普魯士國王斐德烈·威廉二世對大提琴的喜愛，使貝多芬有意將這兩首大提琴奏鳴曲題獻給國王；此曲由杜波特與貝多芬在國王面前首演，首演成功後國王要求貝多芬留在宮廷中，而貝多芬對於完全沉迷在法國樂曲的柏林聽眾並不感興趣、也不希望讓宮廷束縛自己，便離開了柏林。

如今大提琴奏鳴曲作品 5 的原稿譜已經遺失了，而初版樂譜於 1797 年 2 月由維也納的 Artaria 出版社發行；由於貝多芬在 1796~97 年間又曾在維也納與隆貝格共同演出，故樂譜應該是在這場音樂會之後立刻出版的。

---

<sup>26</sup> 隆貝格 Bernhard Romberg 1767~1841，德國大提琴演奏之父，十八世紀下半葉最重要的大提琴之一。第一位建議節制使用抖音的音樂家，也是德國大提琴演奏學派的創始者。

## 第二節 作曲家風格特色

貝多芬一生中創作過許多樂曲，其每一首作品都擁有獨特的創意技巧；他運用了很多技巧及設計將樂章完美的融合為一體；以此曲為例，在導奏樂段部分，看似兩個截然不同的 a、b 樂句，其實源自於一個相同的元素—即附點節奏及下行音階；在貝多芬其他作品中亦不難發現這個寫作特色，其常運用一個簡單的元素，將兩個截然不同的旋律或樂段結合在一起，讓聽眾不會覺得突兀，並使樂曲更具一致性。

### 第三節 曲式結構

第一樂章 Sonata form 奏鳴曲式(見表一)

【表一】

樂段	主題	樂節	樂句	調性	小節
Introduction 導奏		引導句	a	gm( i )	1-2
			a' +句末擴充		3-6
		A	b		7-8
			B'	9-10	
			c+ 句末擴充	11-14	
		過門	a 元素	$E^b M(VI) \rightarrow$ gm( i )	15-21
		B	a 元素①	fm: V	22
			a 元素②	$b^b m: V^7$	23
			a 元素③	$E^b M(vi)$	24
			a 元素④	$e^b m(vi)$	25
			a 元素⑤	fm: $vii^{o7} \rightarrow$ $A^b M(N^6)$	26-27
		A	B	$A^b M(N^6)$	28-29
			b' +句末擴充	$A^b M(N^6) \rightarrow$ cm(iv)→dm(v)	30-36

		Codetta	a 元素	gm: V <sup>#</sup>	37-44
Exposition 呈示部	第一主題	A	A	gm( i )	45-52
			b+句中擴充 +句末擴充		53-69
			C		70-77
		c'+句中擴充 +句末擴充	Gm( i ) → E <sup>b</sup> M(VI)	78-93	
	過門		D	b <sup>b</sup> m(iii)	94-97
			d+句末擴充		98-105
	第二主題	A	E	B <sup>b</sup> M(III)	106-113
			F		114-121
			E		122-129
			f'+句末擴充		130-143
		過門	元素①		144-151
			元素②		152-158
元素③	159-164				
Codetta 小尾奏	A	G	B <sup>b</sup> M(III)	165-173	
		g'+句中擴充		174-189	
		句末擴充		190-199	
	B	h		200-207	
		I 擴充		208-215	
Development 發展部	第一主題	A	連接句(a 元素)	cm: V <sup>7</sup>	216-221

			a	cm( iv )	222-229
			連接句(a 元素)	$A^b M: V^7$	230-233
			a	$A^b M(N^6)$	234-242
			a 句後半①	$D^b M: V^7$	243-245
			a 句後半②	$b^b m: V^7$	246-249
			a 句後半③	FM: $V^7$	250-252
			a 句後半④	dm( V )	253-263
			i		264-271
	新素材 (主題 II 演變)	B	i'	gm( i )	272-279
			i'' + 句末擴充	$E^b M(VI)$	280-293
			V 擴充	Gm: V(9)	294-314
Recapitulation 再現部	第一主題	A	a	gm( i )	315-322
			b+ 句末擴充		323-336
			過門	$E^b M(VI)$	337-339
			c''		340-345
	過門		d''	gm( i )	346-349
			d'' + 句末擴充		350-357
	第二主題	A	e	GM( I )	358-365
			f		366-373
			e''		374-377
			F'' + 句末擴充		GM( I ) → gm( i )



	過門		主音持續(G)	gm( i )	396-415
Coda 尾聲		A	g+句中擴充	gm( i )	416-425
			G'+句末擴充 ①	gm( i )→ A <sup>b</sup> M(N <sup>6</sup> )	426-448
			句末擴充②	Gm	449-456
			h		457-465
			H'		466-473
			強調終止	gm: I → V → I	474-480
		B	a 元素	E <sup>b</sup> M(VI)	480-488
			主題再現(a 句 後半)+ 句末 擴充	E <sup>b</sup> M(VI) → gm( i )	489-507
			I 擴充①	cm( iv )	508-528
			I 擴充②	gm( i )	529-538
			主題再現 a''' + 句末擴充		539-553

第二樂章 Sonata Rondo form 奏鳴輪旋曲式(見表二)

【表二】

樂段	樂句	調性	小節
A	a	GM( I )	1-4
	a'		4-8
	b	Em( vi )	8-10
	b'	DM( V )	10-12
	a'	GM( I )	12-16
	c		16-20
	c' + 句末擴充	DM( V )	21-26
	過門	DM: V	27-32
B	d	DM( V )	33-40
	d' + 句末擴充		41-51
	e	Dm( V )	52-55
	e' + 句末擴充	主音持續(D) → GM: V	56-65
A	a	GM( I )	66-69
	a''		69-73
	b	Em( vi )	73-75
	b'	DM( V )	76-77
	a'''	GM( I )	78-81
	b''' + 句末擴充	Em( vi )	81-92
	過門(Codetta)	GM(I) → CM(IV): V	92-99
C	f	CM(IV)	100-107

	f'		108-115
	g	am(ii) →GM(I)	116-119
	過門	CM:V	120-125
	f	CM(IV)	126-133
	g	am(ii) →GM(I)	134-137
	過門	CM:V	138-143
	f	CM(IV)	144-150
	過門	CM(IV) →cm(iv)	151-158
	a+句末擴充(V擴充)	D <sup>b</sup> M(bV) →GM:V(半音)	158-166
A	a	GM(I) 5音持續	166-170
	a'		170-174
	b	CM(IV) →GM(I)	174-178
	a'	GM(I)	178-182
	c		183-186
	過門		187-195
B	d''	GM(I)	196-203
	d''' +句末擴充		204-214
	e	Gm(i)	215-218
	e' +句末擴充	gm(i) →FM(vii <sup>0</sup> ) → em(vi) →dm(V) → cm(iv)	219-227
A	a'	GM	228-231

	a''' + 句末擴充		231-239
	過門(a 元素)	GM( I ) → E <sup>b</sup> M(VI) → fm(vii) → gm(i) → GM( I )	230-260
	a'''	GM( I )	261-264
	b''''	Em(vi)	265-268
	a'''' + 句末擴充	GM(I)	268-279
Coda 尾聲	h	GM( I )	280-284
	h		284-287
	h'		287-289
	h' + 句末擴充	GM( I ) → B <sup>b</sup> M(III <sup>b</sup> ) → GM( I )	289-296
	I 擴充(主音持 續)	GM	297-304

## 第四節 樂章段落構成

本作品僅由兩樂章組成，顯示貝多芬之創作風格已逐漸遠離古典樂派而邁向浪漫樂派；貝多芬於樂曲之初安排一極長的慢板導奏，此種寫作手法在當時並不常見，這也改變了當時古典樂派奏鳴曲的結構組成；他的作品中，不難見到由兩個樂章組成、現今被稱為《簡易奏鳴曲》之格式，如鋼琴奏鳴曲作品中的作品 49、作品 54、作品 78……等，亦以兩個樂章所組成的。貝多芬在這種小型奏鳴曲的樂章速度安排上可分為兩種形式；其一是快、快，其二是慢、快，本作品屬於第二種形式變化之樂章安排；另外，貝多芬也改變了古典樂派奏鳴曲架構的特點，運用不同曲式來擴展第一樂章的長度：如本曲以慢板導奏做為開頭，再接入快板的第一樂章，此類鋪陳方式常見於貝多芬中期作品之中；且貝多芬喜於導奏中使用音階式或琶音式音型來表現慢板樂章的特色，另搭配減七和絃之使用以增加樂曲的緊張度，讓樂曲的張力發揮到最高再進入第一樂章的開頭。在調性安排上，常使用大小調及平行調變換的手法來安排樂章之間的音響效果，如此豐富之和聲亦顯示出貝多芬樂風已逐漸轉移至浪漫樂派。

## 第五節 樂段分析

### 第一樂章

導奏：為慢板樂段，以線性音階下行及減七和弦呈現主題旋律與特色。

呈示部：此樂段中，伴奏以和絃及快速三連音分解和弦手法呈現，鋼琴與大提琴之間的旋律相互交織；不同於其他古典樂派的器樂曲，貝多芬對獨奏樂器份量之設定不亞於伴奏的鋼琴；此段也運用不斷的擴充句尾及過門擴充的手法增加樂曲長度；最重要的特色為“頑固音(型)” (Ostinato)，不但使和聲音響有不同的效果，同時增加了調性及樂曲張力；在貝多芬的許多作品中，我們不難他常常使用持續音來擴展樂句，或是作為過門的元素。

發展部：以主題 a 句元素為素材作持續的發展鋪陳，並運用不同的調性色彩來變換主題的風格，另加入了新素材作為輔助發展的幫手—七和弦及增六和弦的加入，使樂曲達到高潮點；此外也藉由大小調間之不停轉換，增加了此樂曲的戲劇張力。

再現部：與呈示部相同，但將第一主題中的 B 樂段轉為 E<sup>b</sup> 大調，替後面的第二主題作準備；第二主題加入了頑固音型，增加樂曲張力；Coda 中加入了和聲式長音及 V 擴充，最後以重述變化主題 a 之手法，使此樂曲的結尾更澎湃。

## 第二樂章

A：為整個樂章之主軸，運用與上一樂章相似之句末擴充手法擴展樂段，呈現出此樂章活潑的性格，鋼琴部分則多以和絃作為伴奏素材。

B：為 A 樂段之對比樂段，以長樂句作為主要素材；在鋼琴伴奏部分以阿爾貝提伴奏<sup>27</sup>作為素材；和聲上多採用  $V^2 \rightarrow I^6$ ，以強調調性特色，另加入了和聲外音—鄰音的使用，使和聲多了不同的半音音響效果。

C：與 A、B 樂段作對比，此樂段長度較前兩個樂段都長，表現出大三段式的感覺，

$\boxed{A}$ ：A-B-A  $\Rightarrow$   $\boxed{B}$ ：C  $\Rightarrow$   $\boxed{A}$ ：A-B-A；同時運用借用調或特殊和弦增加和聲之轉換及變化、使樂曲有不同的音響效果，並加入和聲外音—鄰音及頑固音（型）的使用，讓樂段的調性變化及和聲變化色彩更為豐富。

---

<sup>27</sup> 阿爾貝提伴奏，Alberti bass，即分解和絃，屬於"Galant"高雅風格的表現手法之一，盛行約於西元 1700~1730 年，古典前期的音樂風格之一。

## 第六節 主題分析

### 第一樂章

導奏主題—鋼琴以下行音階及減七和絃為主要伴奏素材，再由大提琴拉奏出較緩慢的長樂段，表現出較憂鬱的性格。(見譜例1)

a 樂句

【譜例1】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第1~4小節

1 *Adagio sostenuto e espressivo*  
*Adagio sostenuto e espressivo*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
2 3 4

b 樂句—大提琴先拉奏出旋律，再承接類似鋼琴之伴奏線條，此時旋律移轉到鋼琴，再由大提琴擔任伴奏拉奏出相對的樂句，來做相呼應。(見譜例2)

【譜例2】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第7~10小節

7 8 9 10  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*



c 樂句一與 b 樂句相同，皆由大提琴與鋼琴進行樂句相互呼應。(見譜例 3)

【譜例 3】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 11~14 小節

11

第一主題—

由大提琴和鋼琴奏出優美的音階式對話。(見譜例 4)

a 樂句

【譜例 4】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 45~52 小節

45 *Allegro molto più tosto presto*

*Allegro molto più tosto presto*

*sempre p*

b 樂句—大提琴與鋼琴似對話般的問答句。(見譜例 5)

【譜例 5】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 53~67 小節

53

53

c 樂句—鋼琴以快速的三連音呈現，大提琴則是以跳音和歌唱式樂句呈現。(見譜例

6)

【譜例 6】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 69~74 小節

69

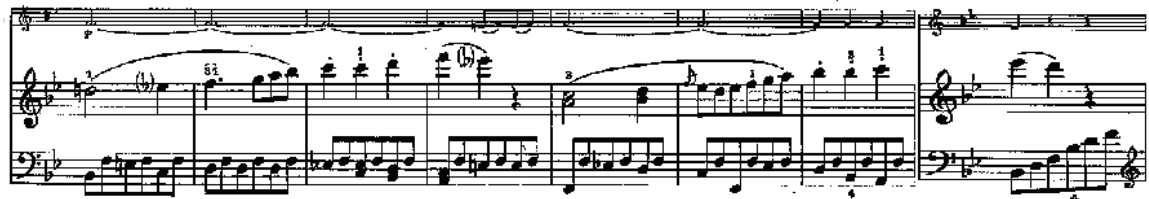
69

第二主題一本樂段結構雖比慢板樂段較小，但抒情的色彩卻強於第一樂章，鋼琴以分解和絃及上行音階作為素材，表現出較柔和的性格。(見譜例 7)

d 樂句

【譜例 7】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 106~113 小節

106



e 樂句一同譜例 6，鋼琴以快速三連音呈現，大提琴則是拉奏出帶有俏皮的浪漫旋律。(見譜例 8)

【譜例 8】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 122~125 小節

122



## 第二樂章

A 樂段—以跳音及快速音群作為主要素材，表現出活潑的性格。(見譜例 9)

【譜例 9】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第二樂章 第 12~16 小節

12

B 樂段—以長樂句和織度交織手法表現其悠靜性格。(見譜例 10)

【譜例 10】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第二樂章 第 41~48 小節

41

C 樂段—以附點節奏作為主要素材，表現較優美的性格。(見譜例 11)

【譜例 11】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第二樂章 第 108~111 小節

108

The image shows a musical score for measures 108-111 of the second movement of Beethoven's Cello Sonata, Op. 5 No. 2. The score is written for a cello and consists of two systems of staves. The first system (measures 108-109) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 110-111) continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The music is characterized by dotted rhythms and a steady, rhythmic accompaniment.

## 第七節 和聲分析

### 1. 調性設計

第一樂章： $g^{\flat}m(i) \rightarrow E^{\flat}M(VI) \rightarrow A^{\flat}M(N^{\flat 6}) \rightarrow cm(iv) \rightarrow dm(v)$

快板樂段： $g^{\flat}m(i) \rightarrow E^{\flat}M(VI) \rightarrow b^{\flat}m(iii) \rightarrow B^{\flat}M(III) \rightarrow cm(iv) \rightarrow A^{\flat}M(N^{\flat 6}) \rightarrow dm(v)$

$\rightarrow g^{\flat}m(i) \rightarrow E^{\flat}M(VI) \rightarrow g^{\flat}m(i) \rightarrow E^{\flat}M(VI) \rightarrow g^{\flat}m(i) \rightarrow GM(I) \rightarrow g^{\flat}m(i) \rightarrow$

$A^{\flat}M(N^{\flat 6}) \rightarrow E^{\flat}M(VI) \rightarrow cm(iv) \rightarrow g^{\flat}m(i)$

第二樂章： $GM(I) \rightarrow DM(V) \rightarrow dm(v) \rightarrow GM(I) \rightarrow em(vi) \rightarrow GM(I) \rightarrow CM(IV) \rightarrow GM(I) \rightarrow$

$CM(IV) \rightarrow cm(iv) \rightarrow D^{\flat}M(V^{\flat}) \rightarrow GM(I) \rightarrow CM(IV) \rightarrow GM(I) \rightarrow g^{\flat}m(i) \rightarrow GM(I)$

### 2. 特殊和聲運用

借用和弦：運用大小調之間六級和弦之變化做不同之聲響效果。(見譜例 12)

**【譜例 12】** 貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 19~20 小節

19

$V^{\flat 7}/vi$                        $vii^{\circ 7}/vi$                       V

增六和弦:使用義大利增六和弦，德國增六和弦作轉調銜接和弦。(見譜例 13)

【譜例 13】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 43~44 小節

43

pp

pp

attacca

Ger. 6th

臨時轉調:運用級數擴充，達到轉調效果，增添樂曲張力及和聲變化。(見譜例 14)

【譜例 14】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 294~313 小節

294

V<sup>5</sup>

i : vii<sup>°</sup>/V V<sup>5</sup>

半音掛留:運用和絃轉換之間半音差異變化,達到調性銜接時,出現掛留音之音響效果。(見譜例 15)

【譜例 15】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 524~537 小節

524

V      V<sup>7</sup>/IV   IV      V<sup>7</sup>/III   III      V<sup>7</sup>   i   iv   i<sup>4</sup>

頑固音(型):運用同一音型持續或是主音持續方式,將樂曲感覺漸漸帶入高潮點。(見譜例 16)

【譜例 16】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章 第 252~263 小節

252

V<sup>7</sup>/ii   V      i      i<sup>4</sup>      V<sup>7</sup>

i      ii<sup>6</sup>      Fer.6th      i<sup>4</sup>      V<sup>#</sup>



皮卡地終止(Picardi Cadence):運用平行大小調之間半音差異，在結束部分將原本小調 i 之小和絃，三音升高，變為平行大調 I 之大和絃，增添了樂曲的結束感及音樂張力。(見譜例 17)

【譜例 17】貝多芬第二號大提琴奏鳴曲 op. 5 No. 2 第一樂章第 538~553 小節

538



I      vii<sup>°7</sup>      I      vii<sup>°7</sup>      I

## 第八節 樂器語彙探討

貝多芬在創作此樂曲時嘗試挑戰二樂器之聲響可能性，試圖製造出更豐厚之音效；二樂器間之交織演奏，較接近於二重奏、而非獨奏或伴奏；在樂器語彙使用上，將大提琴常使用之快速音群及和弦音發揮到淋漓盡致，鋼琴部分則採適用於獨奏之手法來表現鋼琴的張力及豐富的聲響效果。

# 第五章

## 結論

大提琴被視為獨奏樂器之時與貝多芬創作活躍之時代相去不遠，但其作品中已賦予大提琴真正的獨奏特質，無論在句法上、旋律上都表現出甚為豐富的内容，演奏份量亦與鋼琴相抗衡，旋律鋪陳亦極具戲劇性；創作如此能讓大提琴充分表現其特質之作品的音樂家除了貝多芬外，還有巴哈；筆者認為—若將巴哈的六首大提琴無伴奏組曲視為大提琴的“舊約”，那貝多芬的五首大提琴奏鳴曲則是大提琴的“新約”。

貝多芬為大提琴與鋼琴創作的五首奏鳴曲中，展示其各個時期迥然迥異的寫作風格與手法；雖然替大提琴創作奏鳴曲的浪漫樂派作曲家大有人在，但無論在質或量上，沒有任何一位作曲家可與貝多芬匹敵，不難看出貝多芬對大提琴有著一定程度之偏好；此外，其在器樂曲創作領域展現了多樣性、實驗性的手法，更對日後器樂曲之發展與該樂種地位之提升造成關鍵性的影響。

## 參考文獻

西文書目：

Abraham, Gerald. “*The Age of Beethoven 1790~1830*” . Diss., London: Oxford University. 1982

Crawford, Judith Lee. “*Beethoven’s Five Cello Sonatas*” . Diss., San Jose State University, 1995

中文書目：

邵義強。《貝多芬傳 交響曲、管絃樂》

高談文化音樂企劃小組。《你不可不知道的：貝多芬 100 首經典創作及其故事》  
台北：信實，民 96

張世祥 譯。《不朽的大提琴家》 台北：世界文物，民 85

目黑 淳。《作曲家別名曲解說 貝多芬》 台北市：美樂，民 88

楊沛仁。《音樂史與欣賞》 台北：美樂，民 90

康謳 主編。《大陸音樂辭典》 台北：大陸書局，民：79

林肇富。《大提琴的藝術》。台北：古老文化事業，民：83

黃寤蘭主編。《西洋百科全書 浪漫時期音樂上》。台灣：麥克，民：83

Tunghai University  
Department of Music

Presents

Chun-Chu Lai , cello  
Kuo-Fen Peng , piano  
賴珺筑，大提琴  
彭國芬，鋼琴

In

Graduate Cello Recital

June 5, 2011

Recital Hall

4:30 p.m.

Program

Variations on a Rococo Theme

P. Tchaikovsky

Intermission

Sonata for Piano and Cello No.2 in G-Minor Op.5-2

L. Beethoven

Adagio sostenuto ed espressivo-Allegro molto piu tosto presto  
Rondo

Suite Espagnole

J. Nin

I . Vieja Castilla

II . Murciana

III. Asturiana

IV. Andaluza

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.  
Student of Associate Prof. Arkadi Kuchynski.