第一章　緒論

第一節　研究動機

在音樂發展史上，貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）是最具影響力的作曲家之一，創作的作品種類，數量繁多。貝多芬一生總共創作十首小提琴奏鳴曲，本論文主要探討貝多芬《G 大調小提琴奏鳴曲，作品三十之三》。此作品完成之時，貝多芬的耳疾更加惡化，深受所苦，並在不久之後留下了著名的「海里金史塔遺書（Heiligenstädter Testament）」，表達對生命的憤慨，但遺書完成之後，反而面對殘酷的現實，將其堅定的意志壯闊地展現在音樂上。筆者之前演奏過貝多芬的小提琴奏鳴曲第五號《春》（Sonata for Violin and Piano No.5　in F Major Op.24“Spring”），已非常喜愛其作品，之後接觸到此首小提琴奏鳴曲第八號時，被其多變的音響及充沛的生命力吸引，想更深入研究了解貝多芬小提琴奏鳴曲的寫作手法，引起筆者研究貝多芬作品的動機，希望藉此報告能更貼近作曲家的原意，進一步在演奏上適切地表達其精神。

第二節　研究範圍與方法

在此篇論文中，將逐步由認識貝多芬的生平背景及音樂創作歷程，進而解析其音樂特質。針對其作品樂曲之曲式、結構及創作手法分析，進而對曲目有更深入的瞭解。在演奏詮釋探討的部分，針對音色、節奏及力度處理，弓法的運用以及線條的處理方式。根據國內外書籍、論文資料及網路資訊，查詢有關貝多芬及此小提琴奏鳴曲的資料後，根據蒐集的資料了解當時的環境，作曲時代背景；針對貝多芬的特色在曲中之討論，如作品獨特手法、風格展現、音樂的整體性，以及分析樂譜的各個樂章，希望能藉由研究此小提琴奏鳴曲，更貼近對貝多芬音樂的看法，了解其時代的背景及身後的文化，並發現小提琴上更多演奏方面不同的

想法。也期待自己能展開視野，在讀譜或練習時能啟發更多不同的思考面向。更重要的是培養研究的精神，在往後學習更多的小提琴曲時，學習如何去體會一首作品、理性與感性兼具思考，培養好的研究態度。

第二章　貝多芬生平與創作時期

第一節　貝多芬生平

德國作曲家貝多芬（Ludwig van Beethoven,1770-1827），1770 年誕生於德國波昂[1]，並於 12 月 17 日在波昂的雷米吉斯（Lemigius）教堂受洗，其祖父和父親是宮廷樂手，母親為宮廷廚師之女。貝多芬自小便顯現音樂天賦，其父親對他抱著相當大的期望，希望他能像莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart,1756-1791）一樣成為一位音樂神童，為啟發他的音樂才能決定親自教導，給予年僅四歲的貝多芬極為繁重的練習，1777 年貝多芬進入教會小學就讀。1778 年 3 月 26 日父親在科隆（Köln）為他舉辦一場音樂會，親王得知宮廷竟有一位神童，於是請了艾登(Herinich van den Eeden)教授貝多芬管鍵琴，貝多芬亦與宮廷樂長里茲(Franze Ries）[2]和羅凡第尼（Franze Georg Rovantini）學習小提琴。十一歲時跟隨尼菲（Christan Gottlob Neefe）[3]學習風琴及作曲，期間學習許多巴哈(Johann Sebastian Bach,1685-1750）的作品，同時接觸了歌劇，尼菲使用巴哈的《平均律》鋼琴曲集為教材，指導演奏及作曲的技巧，為貝多芬奠定良好的訓練基礎，而貝多芬也進步神速，十四歲時便擔任宮廷的管風琴師，及展現過人的作曲天賦。

1787 年貝多芬前往維也納拜會莫札特，之後因接到母親病危的消息，同年 7 月便趕回波昂，貝多芬於 7 月 17 日痛失愛母。1788 年貝多芬受到華德斯坦伯爵（Ferdinand von Waldstein）[4]的幫助，在宮廷擔任四年中提琴手。1792 年貝多芬到維也納並跟隨海頓（Franz Joseph Haydn,1732-1809）學習作曲。海頓因太過於

[1] 貝多芬的父親對外演出時宣稱他是在 1772 年出生,但有文獻紀載貝多芬實際上是 1770 年出生,而貝多芬只留有受洗紀錄，正確出生日期今已無從考證。

[2] 里茲（Franze Ries，1755-1846），德國小提琴家，貝多芬之友與教師。

[3] 尼菲（Christan Gottlob Neefe，1748-1798），德國作曲家，擔任過宮廷風琴師、宮廷樂長及歌劇指揮。

[4] 華德斯坦（Ferdinand von Waldstein，1762-1823），維也納貴族，熱愛音樂，極愛惜貝多芬音樂的才能，貝多芬將鋼琴奏鳴曲 Op.53 獻給他。

忙碌而忽於教學，貝多芬轉而向森克（Johann Schenk）[5]學習最對位法、作曲練習，後又向薩里耶里(Antonio Salieri)[6]學習義大利文聲樂，及向費爾斯特(Emanuel Aloys Forster）學習弦樂四重奏寫作。

1795 年 3 月 29 日貝多芬在維也納布爾格劇院首度公開舉辦音樂會，擔任鋼琴獨奏，演出其作品第二號降 B 大調鋼琴協奏曲（Piano Concerto No.2 in B flat Major Op.19）。在維也納，貝多芬被認定為一流的鋼琴演奏家，但在其心中則以作曲家自居，故上台時除即興演奏外，貝多芬指彈奏自己創作的曲目，在早期創作中，貝多芬完成的鋼琴奏鳴曲達二十首之多。

約 1796 年前後，貝多芬的聽力日漸衰退，使得他開始遠離社交生活，1799 年時耳疾更為惡化。

我必須承認這是悲慘的生活，兩年來停止一切社交活動，因為我無法對人們說：「我聾了」，請說大聲一點，如果我是從事別的行業，或許能應付，但在我的專業裡，這種病是種可怕的殘障.....[7]

1802 年 4 月，貝多芬接受醫生的建議，在以硫磺溫泉著名的海利根施塔德居住（Heiligenstädter）8，透過田野眺望多瑙河跟喀爾巴仟山的景致，帶給貝多芬很大的慰藉。費迪南德・里斯9的《札記》證實了貝多芬對這種安靜、冥想式的夏季田園生活非常滿意。十月初，快要離開海利根施塔德之前，悲觀與絕望快

[5] 森克(Johann Schenk，1753-1836)，奧地利作曲家、教師，作品有清唱劇、協奏曲、交響曲等。
[6] 薩里耶里(Antonio Salieri，1736-1809)，義大利作曲家、指揮家，擔任過歌劇音樂總監、宮廷指揮，有歌劇、神劇、教堂音樂及聲樂曲等作品，也是舒伯特、李斯特的老師。
[7] Ates Orga.《貝多芬傳》。蕭美慧，林麗冠譯. 台北：智庫出版，1995，79。
[8] 維也納近郊的一個小鎮。
[9] 費迪南德·里斯（Ferdinand Ries，1784-1838），德國作曲家、鋼琴家，貝多芬的學生和助手。

要擊倒了貝多芬，他寫了一封有名的文件，寫給他弟弟卡爾跟約翰的遺囑，「海利根施塔德遺書」(Heiligenstädter Testament)。在寫下遺囑之後，貝多芬克服了生命中那次最大的危機，精神上終於在音樂中找到了寄託。

1803 年 5 月，貝多芬開始著手於第三號《英雄》交響曲（Symphony No.3 in E Major Op.55"Eroica")，此曲與小提琴的《克羅采》(Sonata for Violin and Piano Op.47 in A Major"Kreutzer"）及神劇《橄欖上的基督》(Christus am Olberge）是這一年中最具代表性的創作與成就。除了第三號《英雄》交響曲，在 1804 年貝多芬也完成了為鋼琴、小提琴、大提琴和樂團所譜的三重協奏曲。(Triple Concerto for Piano, Violin, Cello and Orchestra in C Major, Op.56）

1805 年貝多芬完成歌劇《費黛里奧》(Opera:Op.72,"Fidelio")。1806 年，貝多芬的《拉茲莫夫斯基》弦樂四重奏（String Quartets No.1-3 Op.59）、第四號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No.4 in G Major Op.58)、第四號交響曲(Symphony No.4 in B flat Major Op.60）以及小提琴協奏曲（Violin Concerto in D Major Op.61）都是在這一年完成，雖然不一定在當時能被接受，但在後世都被公認為藝術極品。

1807 年的夏天貝多芬在海利根施塔德作了另一首交響曲，也就是第五號《命運》交響曲(Symphony No.5 in c Minor Op.67)。在 1806 年完成的第六號《田園》交響曲（Symphony No.6 in F Major Op.68 "Pastorale")、1809 年的第五號《皇帝》鋼琴協奏曲(Piano Concerto No.5 in E flat Major Op.73 "Kaiser")以及第二十六號《告別》鋼琴奏鳴曲(Sonata for Piano in E flat Major Op.81a "Das Lebewohl")後，貝多芬就鮮少有大型的代表作：這段時間他不再以鋼琴演奏謀生，隨著海頓於 1809 年逝世，貝多芬已被認為是當代的大師接班人。貝多芬被邀請為哥德[10]的

[10] 哥德(Johann Wolfgang von Goethe，1749-1832)，詩人、自然科學家、文藝理論家和政治人物。

《艾格蒙》11（Egmont）劇本譜曲，並於 1812 年見到了這位聲名顯赫的文豪、思想家，兩人迎接的新時代的開端—浪漫時期。

1812 年貝多芬開始創作兩首交響曲：第七號交響曲（Symphony No.7 in A Major Op.92）以及第八號交響曲（Symphony No.8 in F Major Op.93），同年也完成了第十號小提琴奏鳴曲（Sonata for Violin and Piano No.10 in G Major Op.96）。貝多芬原本計畫舉行幾場音樂會，並前往英國，結果都未實現，貝多芬第八號交響曲第二樂章的靈感來自他當時認識的發明家和企業家梅采爾12發明的節拍器的滴答聲 ，梅采爾當時和貝多芬交情很好，幫貝多芬做了助聽器，梅采爾知道貝多芬需要錢來開音樂會，因此建議貝多芬以哈瑙（Hanau）戰役受傷的戰士舉辦一場表演,果然這次發表會讓貝多芬聲名大噪,提升了貝多芬在維也納的地位,可以說是貝多芬的一個轉戾點，並得到前所未有的報酬。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 年開始，貝多芬再也聽不見後，就只能倚靠對話簿和人溝通。

1826 年，貝多芬完成了最後一首長篇大作，第十六號弦樂四重奏（String Quartet No.16 in F Major Op.135），並且策劃第十號交響曲，和哥德的《浮士德》的譜曲。不幸的是，1826 年 12 月初，在拜訪哥哥的回途中，因淋雨受了風寒而發燒，抵達維也納後病情惡化，1827 年 3 月 26 日下午，失去意識的貝多芬從苦難中解脫，與世長辭。

[11] 哥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愛爾蘭愛國英雄艾格蒙伯爵，反叛未獲得成功而被送上斷頭台。
[12] 梅采爾(Johann Nepomuk Maelzel，1772-1838)，德國節拍機發明家。

第二節　創作時期與音樂風格

貝多芬的創作生涯可大致分為三個時期：第一時期為 1795-1802 年，第二時期為 1803-1814 年，第三時期為 1815-1827 年。

早期的作品因受老師們啟蒙的關係，延續了古典樂派的風格：主題、旋律技法均來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於歐洲，作品以鋼琴和室內樂作品居多，頗受當時的貴族歡迎。貝多芬也漸漸將傳統奏鳴曲風格作新的嘗試，其結構與傳統奏鳴曲不同，縮小了樂曲規模，並將奏鳴曲形式中的呈示部略減化，將創作重點放在最終樂章，表情與強弱記號也突破了古典時期的定律。本篇所討論的 G 大調小提琴奏鳴曲作品 30 之 3 中，許多地方貝多芬將重音位置設計在非強拍的位置上，形成節奏上和律動上另一種風味，甚至有極為戲劇性的大小聲變化，皆可看出貝多芬嘗試這些實驗性的手法。

中期的貝多芬面臨了人生最大的轉戾點，也就是其日益嚴重的耳疾，在這個時期開創出屬於貝多芬式的音樂風格，偏向表達內心情感，此時期創作主觀的情緒為之後的浪漫樂派開出了一條路。貝多芬在旋律及和聲中加入新手法，嘗試以新的方式組織管弦樂的配置，第三號《英雄》交響曲裡將曲式擴大，第一樂章裡，奏鳴曲事的發展部就比呈示部的規模還大，並於再現部之後還做了一個發展部性格的結尾，使得奏鳴曲式變成四不的形式，由此可見其內部的變化不單只是單純的將全曲擴大，而是內容得充實並且深度化。

晚期的貝多芬達到了音樂時期的創作顛峰，然而在生活上他過得並不順遂，其姪子卡爾的監護權訴訟成了貝多芬生活上的一大擔憂，日益嚴重的耳疾至 1820 年後已成全聾狀態，逼須以書寫的方式和人溝通，其對話簿為後世留下了寶貴的紀錄。此時期的貝多芬轉而探索音樂的主題動機，脫離了傳統器樂或者是演奏者的限制，並且努力尋求新題材，像是《莊嚴彌撒》(Misa Solemnis Op.123)、

第九號《合唱》交響曲（Symphony No.9 in d minor Op.25“Choral”）；以第九號交響曲為例，此取是貝多芬在形式以及編制上最大的一首交響曲，在最終曲時，貝多芬加入了獨唱及合唱聲樂的部分，這是交響曲裡史上的創舉。鋼琴奏鳴曲和弦樂四重奏開始採用複音織體的模仿與對位風格的創作手法，此時的作品雖然已經突破了古典形式，仍保留合理邏輯的古典樣式風格。

第三節　貝多芬十首小提琴奏鳴曲介紹

貝多芬一生共創作十首小提琴奏鳴曲，分別是作於 1798 年第一號到第三號（作品 12），1801 年的第四號、第五號（作品 23、24）、1802 年的第六號到第八號（作品 30）、1803 年的第九號《克羅采》（作品 47）及 1812 年的第十號（作品 96）。

【表格一】貝多芬十首小提琴奏鳴曲。

作品編號	調性	呈獻對象	出版	創作年代	時期
Op.12	D 大調	薩里耶里 (Antonio Salieri)	1799	1797-1798	第一時期
	A 大調				
	E^b 大調				
Op.23	a 小調	富利斯伯爵（Count Moritz Von Fries）	1801	1800-1801	
Op.24	F 大調	富利斯伯爵（Count Moritz Von Fries）			
Op.30	A 大調	俄皇亞歷山大一世(Emperor Alexander I)	1803	1801-1802	
	c 小調				
	G 大調				
Op.47	A 大調	法國小提琴家克羅采（Rodolph Kreutzer）	1805	1803	第二時期
Op.96	G 大調	奧國魯道夫大公（Archduke Rudolph）	1816	1812	第三時期

貝多芬十首小提琴奏鳴曲，並不像他的五首大提琴奏鳴曲或是三十二首鋼琴奏鳴曲，橫跨過他的各個創作時期，小提琴奏鳴曲其中的九首集中在 1797 到 1803 年完成，以年份來看，創作時期多在早期，或早期邁向中期的過渡時期所創作。

完成於 1798 年，1799 年出版一開始的作品 12 三首小提琴奏鳴曲，呈獻給歌劇作曲家薩里耶里[13]，受到莫札特的影響，以傳統方式寫出，較相近為「附小提琴助奏的鋼琴奏鳴曲形式」，不過已有新的風格出現，且三首各具特色。

作品 23 及 24 於 1801 年完成，同年出版，呈獻給富利斯伯爵（Count Moritz Von Fries）[14]，為了追求樂章內之間的平衡，貝多芬縮小樂曲的規模，甚至連結尾加以省略，並將樂曲的重點放在終樂章。配置與結構較之前的作品更為充實，音樂更富情感與傾訴力。

作品 30 小提琴奏鳴曲 1802 年完成、1803 年出版，呈獻給俄皇亞歷山大一世，曲中更進一步地提升了小提琴的地位。

作品 47 於 1803 年完成，1805 年出版，呈獻給小提琴家克羅采（Rodolph Kreutzer, 1766-1831）[15]，在作品 47 中，小提琴展現的強烈表現力及語法，實為卓越的傑作，顯現出小提琴與鋼琴對等處理的可能性。

最後於 1812 年完成的第十號作品 96 小提琴奏鳴曲，1816 年出版，呈獻給小提琴家羅德（Pierre Rode, 1774-1830）[16]和鋼琴家魯道夫大公，帶有濃厚的浪漫色彩，充滿想像力。

在小提琴奏鳴曲發展史上，貝多芬是一位勇於創新，承先啟後而集大成的作曲家。

[13] 薩里耶里(Antonio Salieri，1736-1809)，貝多芬將作品 12 獻給他表示尊敬。
[14] 富利斯伯爵的府邸是維也納音樂的交流中心，貝多芬的許多作品常在那演出。
[15] 克羅采（Rodolph Kreutzer，1766-1831)，法國小提琴家。
[16] 羅德（Pierre Rode，1774-1830)，法國小提琴家。

第三章　第八號 G 大調小提琴奏鳴曲

第一節　奏鳴曲概述

奏鳴曲[17]（Sonata）一詞來自義大利文 sonare（奏鳴）的過去分詞。義大利初期的器樂曲時常被以「奏鳴曲（Sonata）」稱呼，與「清唱劇[18]（Contata）」做區別。直到 17 世紀巴洛克時期，由雷格齊倫（Giovanni Legranzi, 1626-1690）寫出奏鳴曲的標準型式，即第一章為快板賦格，第二章為三拍子的舞曲風格，第三張與第一樂章相似。由此形式，奏鳴曲漸漸發展成「教會奏鳴曲（Sonata da chiesa）[19]」和「室內奏鳴曲（Sonata da camera）[20]」。

奏鳴曲大致可分為奏鳴曲前期（1650 年前）、巴洛克奏鳴曲時代（1650-1750 年）、古典派奏鳴曲（1750-1790 年）、貝多芬之後（1790 年）。在貝多芬創作奏鳴曲前，歐洲盛行兩種不同形式的小提琴與大鍵琴組合：一源自古典義大利樂派，由巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）與韓德爾（George Frideric Handel, 1685-1759）所繼承的巴洛克奏鳴曲，在快板樂章當中多運用對位技法，在慢板樂章，大鍵琴只負責和聲的伴奏聲部，是以小提琴為主奏的合奏曲。另一種型式是以大鍵琴為主奏，而合奏的小提琴只負責自由的伴奏聲部，此形式由蕭巴特（Johann Schobert, 1720-1767）開始。

隨著古典時代的來臨，海頓、莫札特和貝多芬的出現，奏鳴曲有了更進一步的發展。由原本的四樂章：慢板—快板—慢板—快板演變成快板—慢板—快板的三樂章，或快板—慢板—詼諧曲—快板的四樂章，而其樂章間的架構與風格也有

[17] 奏鳴曲 Sonata(英・義)，Sonate(德)，Sonate(法)。
[18] 清唱劇 Contata(英・義)，Kantate(德)，Cantate(法)。
[19] 起源於義大利的器樂 canzona 舞曲，四個樂章，以對位內容為主，很多來自聲樂風格的模仿，通常是慢板、快板、慢板、快板組成。
[20] 室內奏鳴曲屬於俗樂性質，結構和組曲相同，包含組曲中的舞曲，如導入曲、阿勒曼舞曲、薩勒邦德舞曲及吉格舞曲等構成。

了創新與改變[21]。古典時期的奏鳴曲捨棄了巴洛克時期由數字低音為支持力量的對位法，改由阿爾貝提低音[22]（Alberti Bass）和旋律線條，歌詠式風格，展現出戲劇張力及情感。就樂曲本質而論，該時期強調的重點是音樂間的對話和連貫整合力，風格與架構次之[23]。貝多芬是首位將詼諧曲代替小步舞曲的作曲家，他嘗試著寫鋼琴與小提琴、鋼琴與大提琴的奏鳴曲，將古典時期的奏鳴曲發展成非常有表現力的曲式。

奏鳴曲的形式與內容通常有三個部分：呈示部（Exposition）、發展部（Development）、再現部（Recapitulation），再現部之後會接一段尾奏（Coda）。呈示部裡則包含了兩個主題，由一段過門將第一主題與第二主題銜接起來，引導聽者準備進入第二主題，兩主題通常互相對立，例如第一主題為主調（Tonic），第二主題通常以屬調（Dominant）出現；第一主題為戲劇性，第二主題通常為抒情的方式呈現，通常會反覆整個呈示部，以加深聽者的記憶。

發展部容許作曲者有更多的創作空間，其內容可能被轉到近係調或遠系調、被擴充或縮小、音色與情緒上的轉變。發展部通常是整個樂曲中最具戲劇張力的部分。再現部通常會重覆呈式部的第一主題，但會經過一些修飾和變化，而尾奏則是結束樂段，有時會成為另一個發展部。

[21]林勝儀譯，《新訂標準音樂辭典》。台北：美樂出版，民 88，1749。
[22] 阿爾貝提低音（Alberti Bass），鋼琴彈奏者左手固定的伴奏音型，由分解和絃組成。
[23] 《新訂標準音樂辭典》。音樂之友社. 台北：美樂出版，民 88，1750。

第二節　樂曲創作背景及特色

貝多芬作品30的小提琴奏鳴曲共有三首，1801～1802年所作，1803年出版，為獻給俄皇亞歷山大一世（Alexander I）[24]所作，此首奏鳴曲又被稱之為「亞歷山大奏鳴曲」。1802年時，貝多芬的耳疾惡化，對於一個急需靈敏聽覺的音樂工作者而言，其內心的痛苦可想而知，貝多芬的個性變得易怒且不安。原本是間歇性的耳鳴，轉變成持續性的，為了掩飾自己的症狀，貝多芬常避開人群獨自一人到郊外散步，將自己置身於自然的田野之中，本首作品是在這樣的情境之下完成的，完成此作品後的三個月，貝多芬寫下了著名的「海利根施塔德遺書」。第八號小提琴奏鳴曲處於貝多芬此時耳聾的過渡期，曲中繁複的轉調過程、力度的落差、戲劇化的結構，皆證明了貝多芬想擺脫舊的古典型式，創造不一樣的聽覺效果。第一樂章有十分明顯的力度變化，多數的重拍落在後半拍，讓樂曲結構更為緊湊，當樂曲發展到高潮時，貝多芬以兩個弱音來結束；第二樂章，貝多芬突破傳統小步舞曲曲式，將本來必須要反覆的開頭樂段省去，將樂曲一氣呵成；第三樂章，在轉調的地方停留很短暫，主樂段則不斷出現，貫穿全曲。

三首小提琴奏鳴曲作品30之中，第一號以A大調寫成，較似莫札特的明朗風格，第二號以陰鬱而有命運性格的c小調寫作，在本奏鳴曲，第三號G大調較沒有如此積極搏鬥的情緒，展現出舒暢的田園風格。同一時期存在著主觀強烈的風格及客觀冷靜的風格也是貝多芬的一大特色，例如第五號《命運》交響曲及第六號《田園》交響曲便是如此。

[24] 亞歷山大一世(Emperor Alexander I)，俄國皇帝。

第四章 樂曲分析

第一節 第一樂章

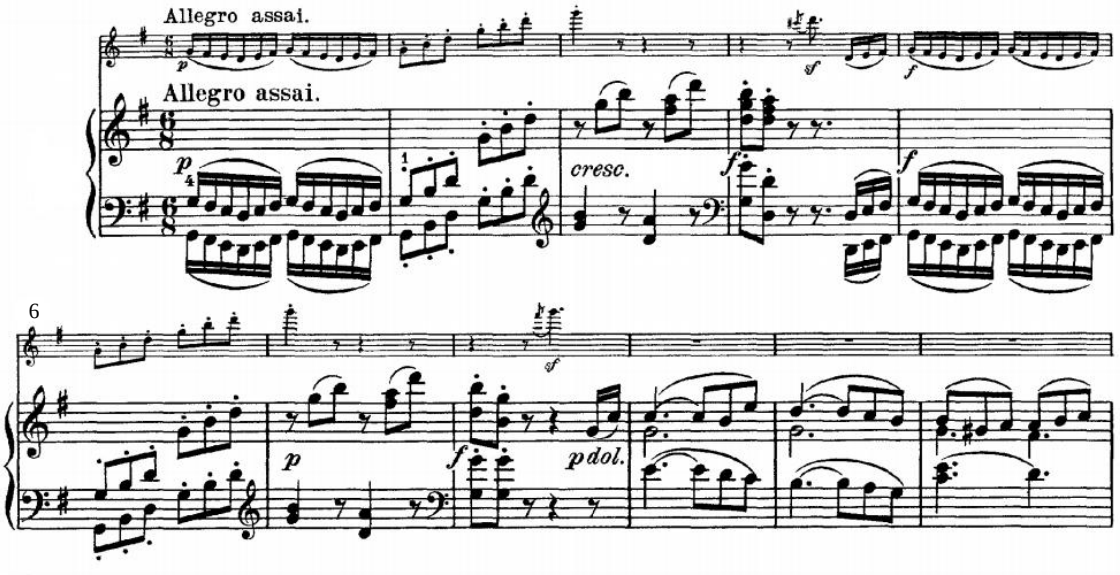
G 大調第八號小提琴奏鳴曲第一樂章為奏鳴曲式（Sonata form），以下為曲式結構表。

【表格二】第一樂章段落劃分。

段落		小節數	調性
呈示部	Theme I	mm.1- 49	G 大調
	Theme II	mm.50- 90	d 小調-D 大調
發展部		mm.91- 116	調性模糊
再現部		mm.117- 202	G 大調

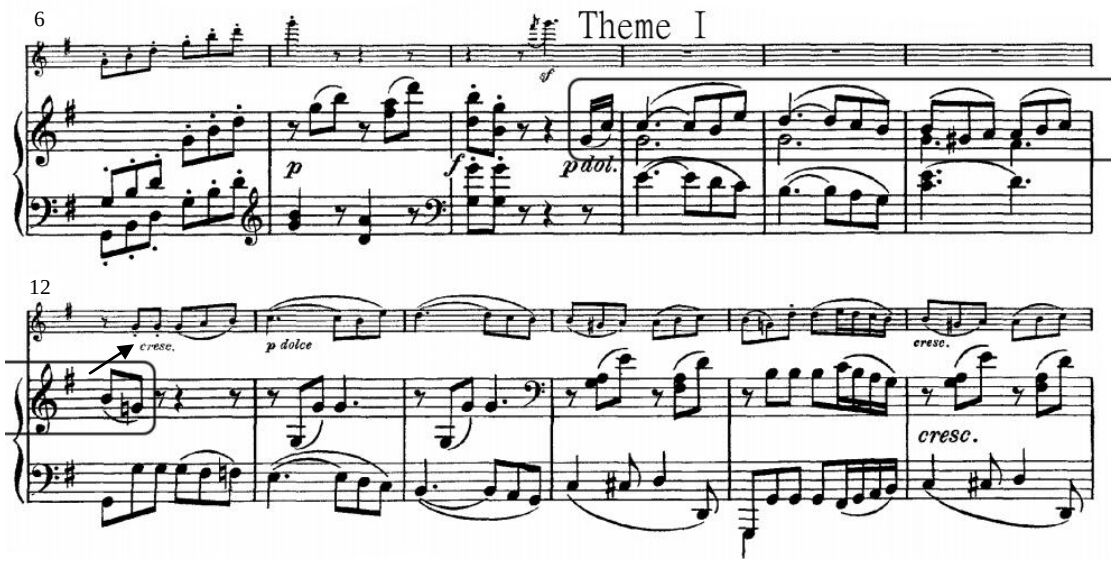
很快的快板（Allegro assai）、G 大調、6/8 拍，奏鳴曲形式。由於是 6/8 拍子，所以節奏非常輕快，一開場八小節小提琴及鋼琴奏出清爽暢快的齊奏（譜例一）。

【譜例一】第一樂章，第 1 小節至第 8 小節。



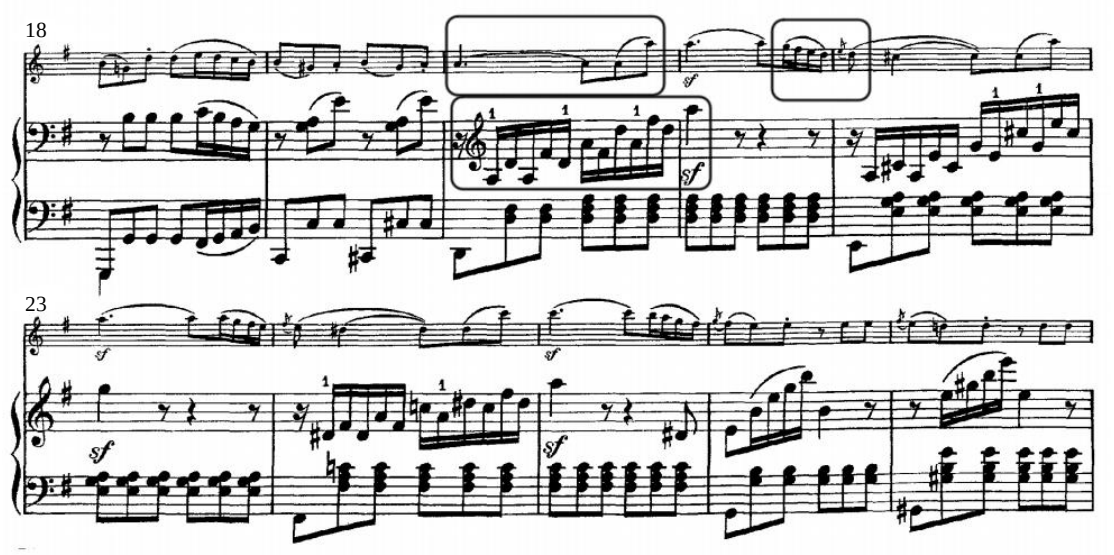
在兩個樂器奏出 8 小節的樂念後，第 9 小節由鋼琴帶出了弱起的第一主題，因圓滑奏的關係，第一主題的性格顯得流暢，和一開頭的樂念一樣，保有輕盈的感覺，鋼琴的右聲部與左聲部以對位進行，4 小節之後再由小提琴奏出主題。（譜例二）。

【譜例二】第一樂章，第 6 小節至第 12 小節。



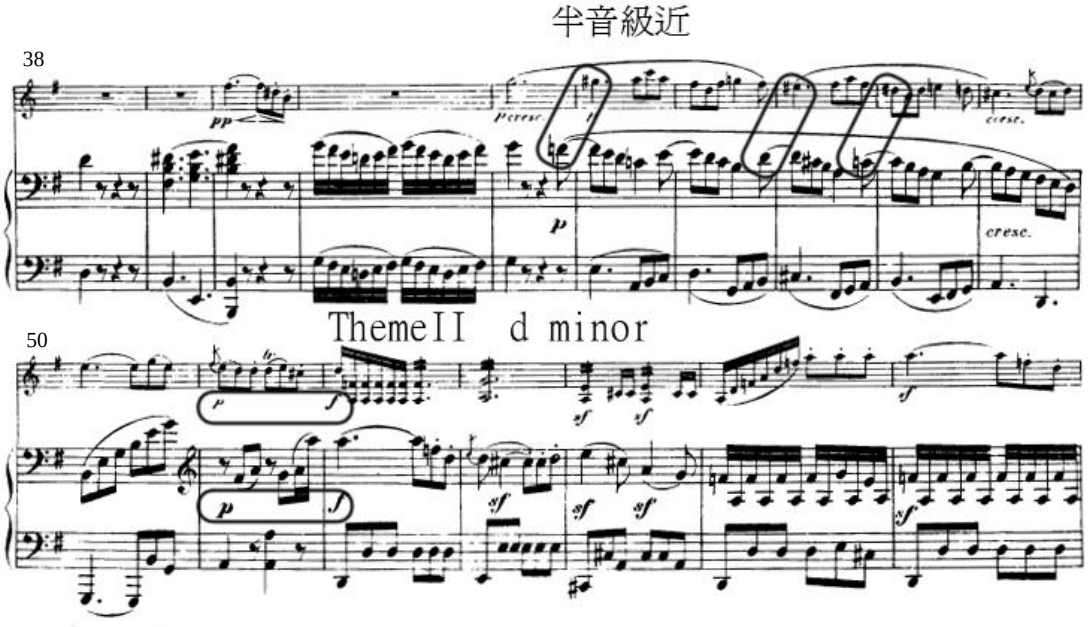
而後鋼琴與小提琴將一開頭 8 小節前奏部分與第一主題部分動機，進行擴充（譜例三）。

【譜例三】第一樂章，第 18 小節至第 27 小節。



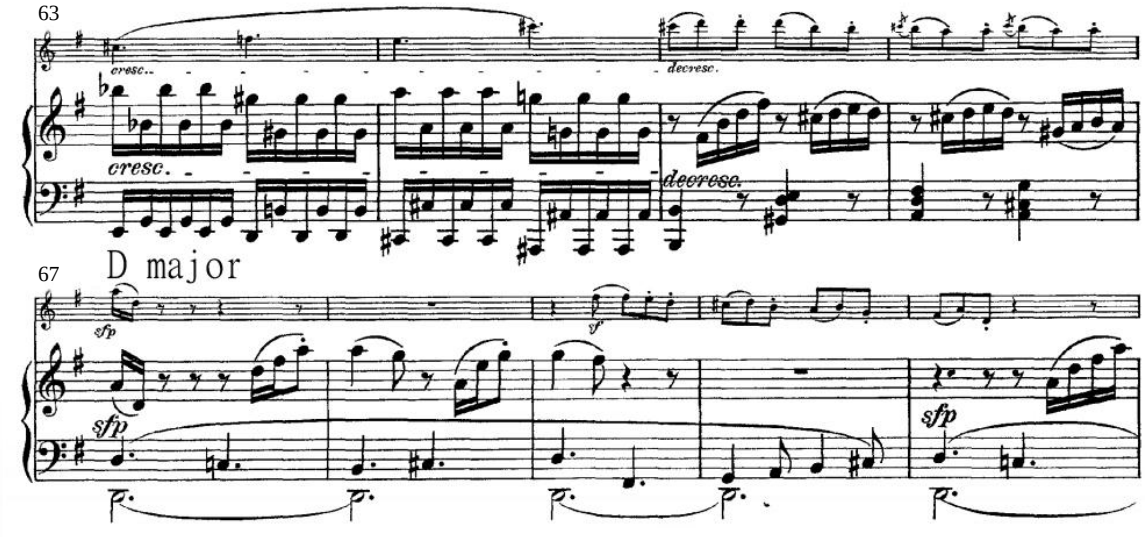
動機的擴充當中，貝多芬運用調性的不確定帶出和聲上不同的色彩，例如 42 小節至 49 小節的過門，運用了半音級近的特殊方式，在進入第二主題時，貝多芬以和聲的行進方式使人有種進入 G 大調的屬調—D 大調，但以迅速改變音量的急促感將調性轉入 d 小調（譜例四）。

【譜例四】第一樂章，第 38 小節至第 54 小節。



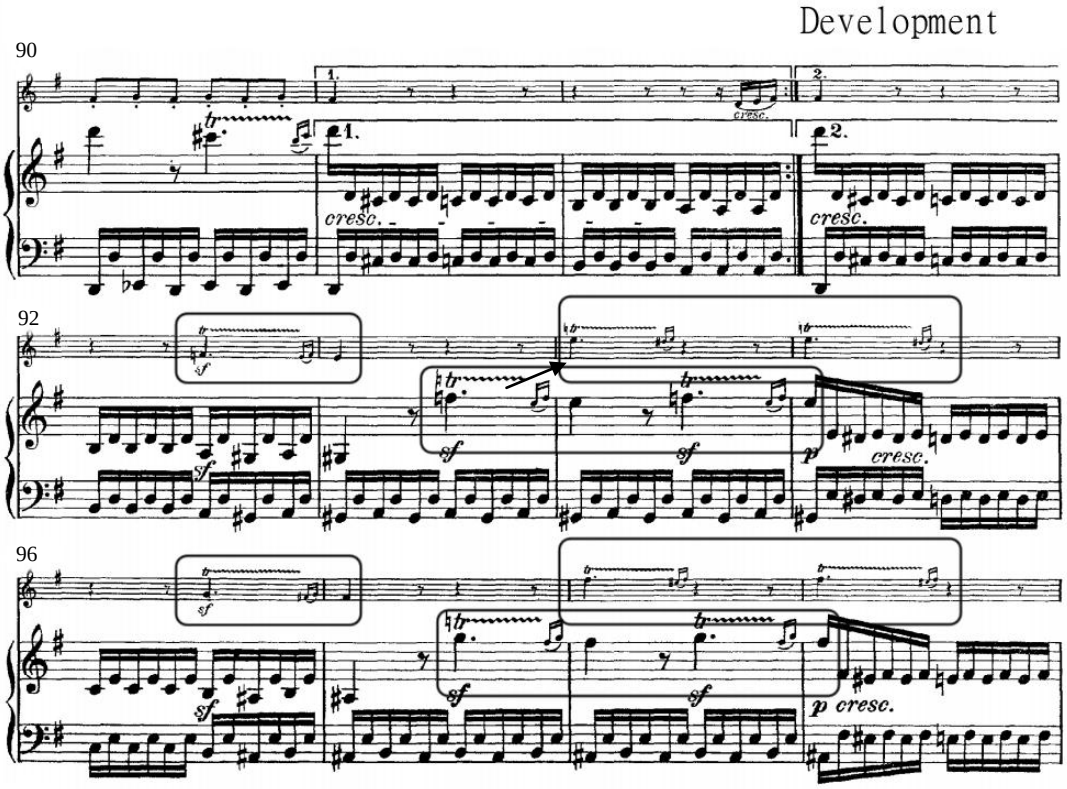
因 d 小調以及其節奏較快的緣故，第二主題呈示緊湊的氣氛，在 67 小節時氣氛漸漸緩和，轉入 D 大調（譜例五）。

【譜例五】第一樂章，第 63 小節至第 71 小節。



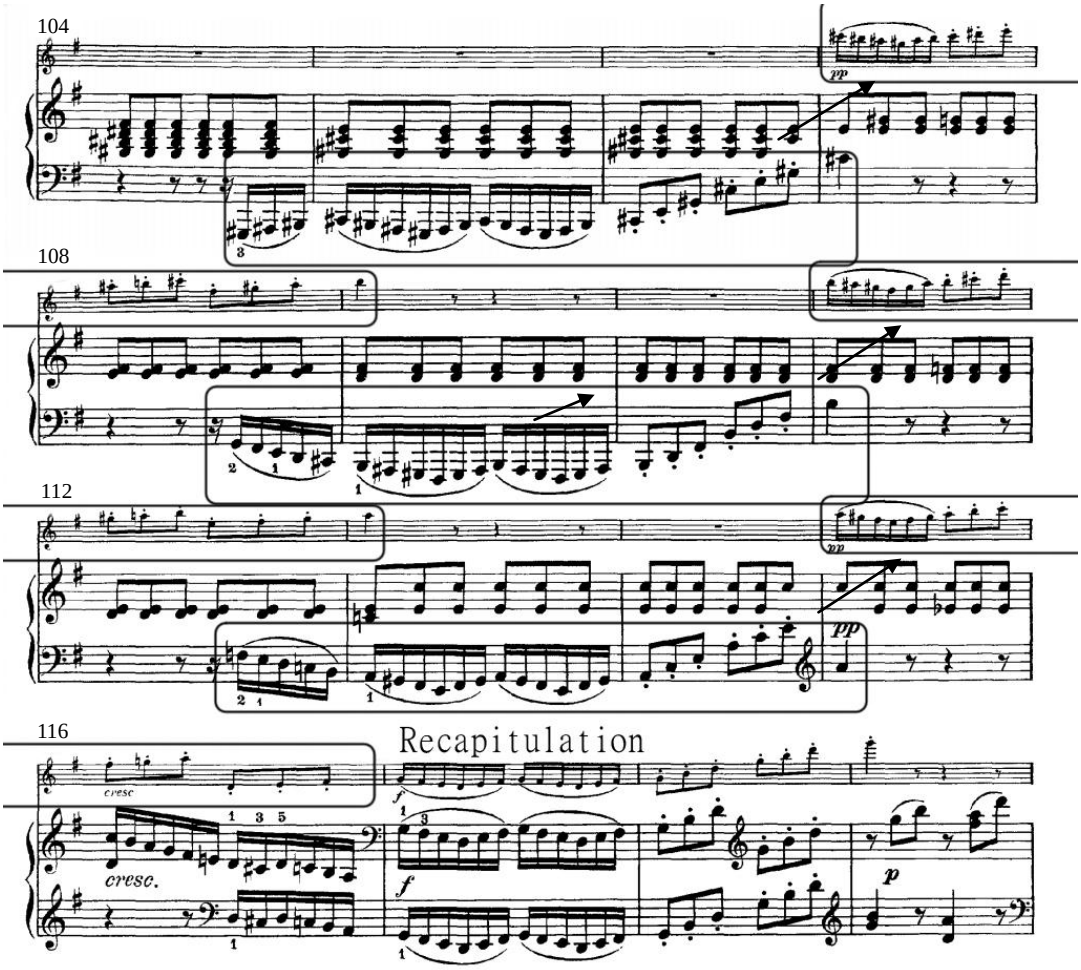
進入 D 大調之後以之前的動機作擴充及變化，進入發展部，發展部以鋼琴及小提琴以不安定的七和絃與急促的震音互相對唱（譜例六）。

【譜例六】第一樂章，第 90 小節至第 99 小節。



至 104 小節時鋼琴以屬七和絃不斷轉換調性，並帶出開頭的動機，小提琴以同樣的和絃呼應， 至 117 小節時進入回到 G 大調的再現部（譜例七）。

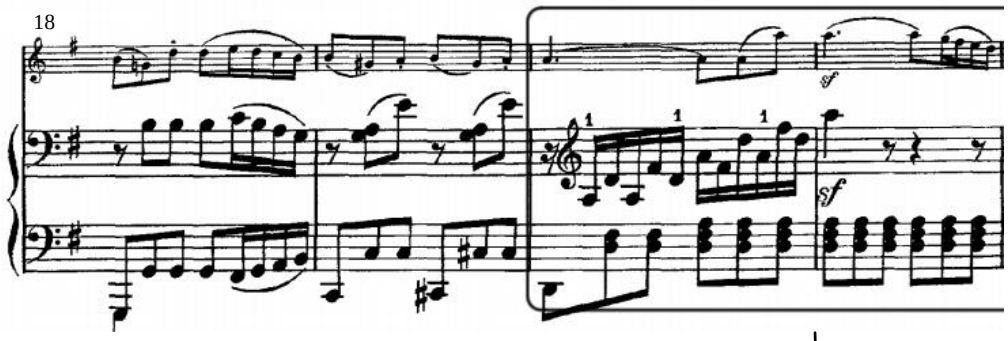
【譜例七】第一樂章，第 104 小節至第 119 小節。



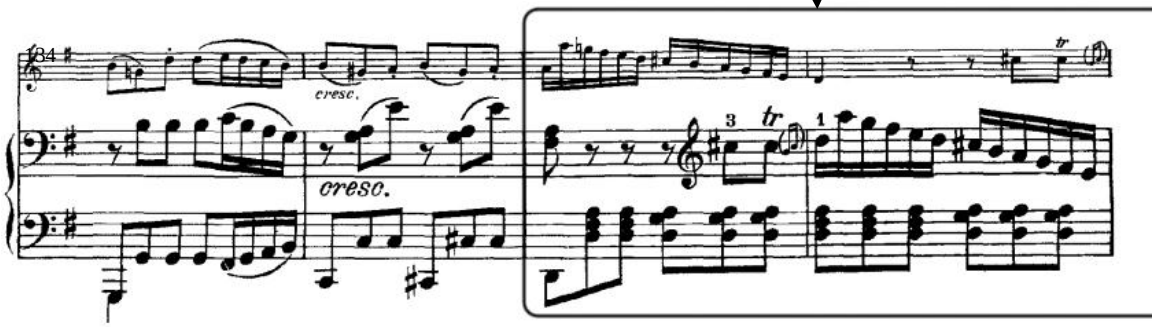
再現部於第一主題中省略了呈式部中的一小部分，將之簡化（譜例八）。

【譜例八】第一樂章，第 134 小節至第 137 小節。

Exposition：



Recapitulation：



進入第二主題後調性變為 g 小調，之後再以平行調的關係進入 G 大調，最後以之前的震音互相穿插的素材，以突然的小聲（p）結束了第一樂章。

第二節 第二樂章

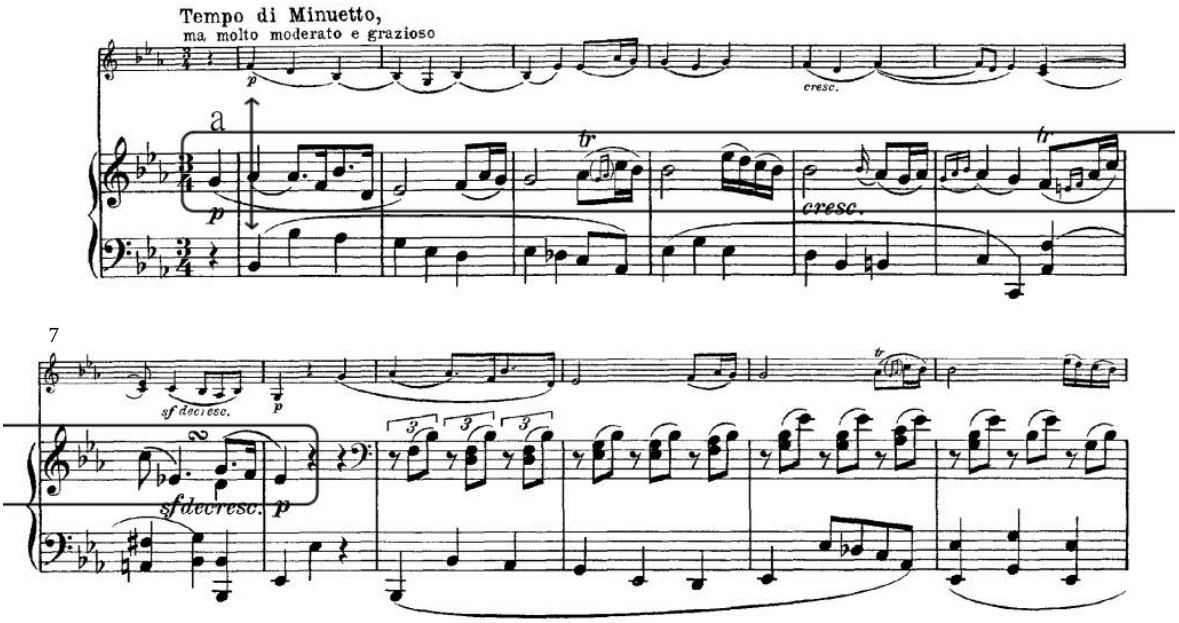
優雅而極中庸的小步舞曲速度（Tempo di minuetto, ma molto e grazioso）、降 E 大調、3/4 拍，三段曲式，因本樂章既是小步舞曲的樂章，也是歌謠性的樂章，其規模較一般奏鳴曲的第二樂章來得長，採用大的三段體 A－B－A－Coda，其中又可細分為 A（ababa）－B（cd）－A（ababa）－Coda。

【表格二】第二樂章段落劃分。

樂段	小節數	調性
A	mm.1-51	E^b 大調- g 小調- E^b 大調- d 小調- E^b 大調
B	mm.59-91	E^b 大調-e^b 小調
A	mm.91-147	E^b 大調- g 小調- E^b 大調- d 小調- E^b 大調
Coda	mm.148-196	E^b 大調

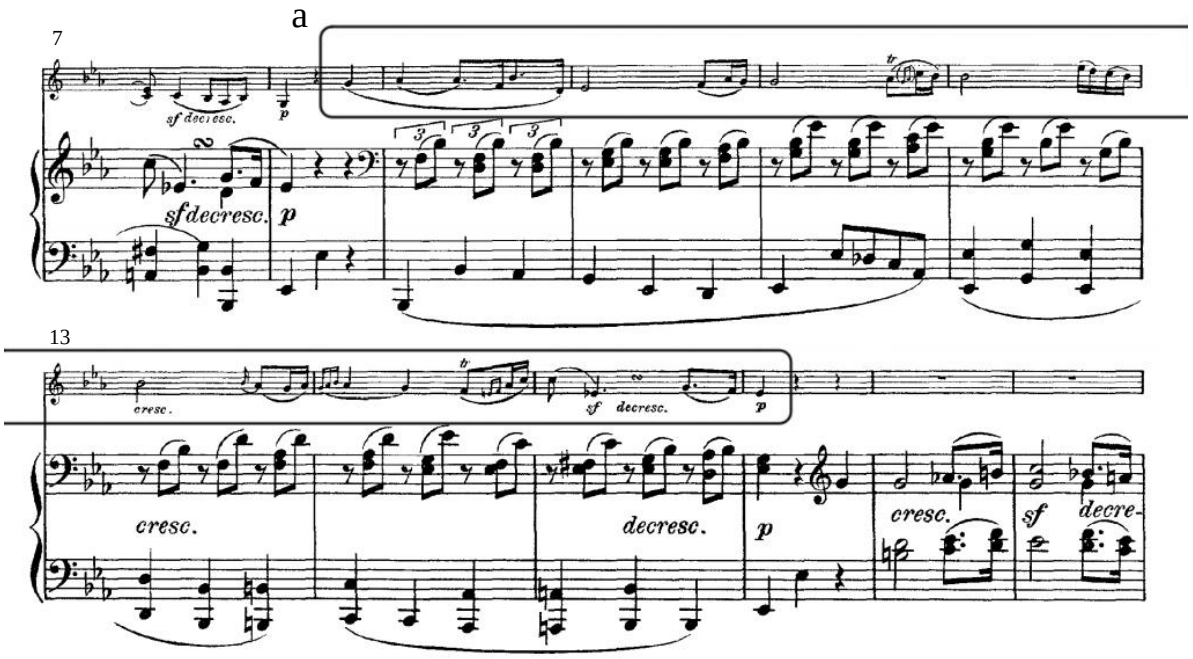
A 段的第一主題 a，主要旋律由鋼琴以小聲（p）帶出，小提琴和鋼琴的左手聲部作伴奏形式的對位（譜例九）。

【譜例九】第二樂章，第 1 小節至第 12 小節。



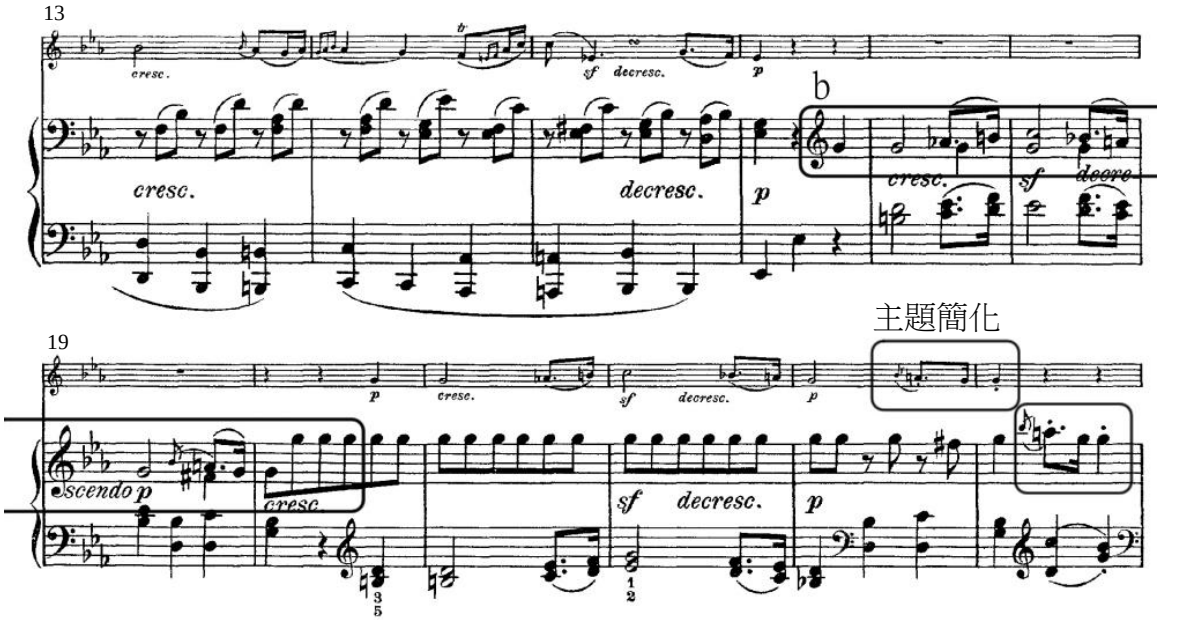
緊接著由小提琴演奏第一主題，鋼琴則以三連音的舞曲伴奏帶出律動（譜例十）。

【譜例十】第二樂章，第 7 小節至第 18 小節。



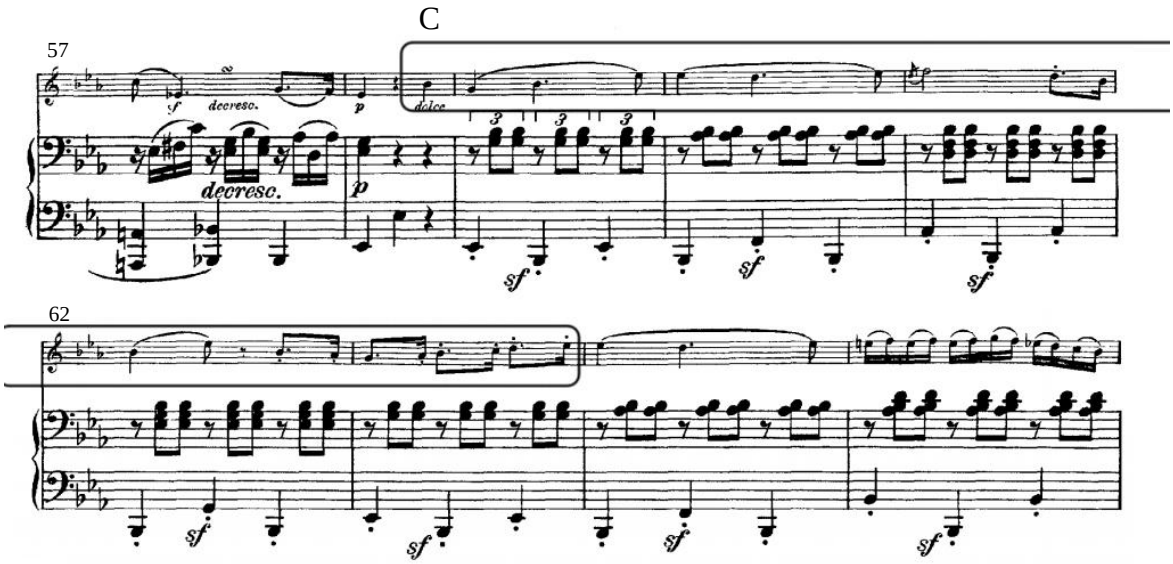
A 段的主題 b 以第 16 小節中弱起奏的 d 小調開始，由鋼琴帶出，小提琴則在隨後奏出，但末端將主題簡化，與鋼琴互相呼應（譜例十一）。

【譜例十一】第二樂章，第 13 小節至第 24 小節。



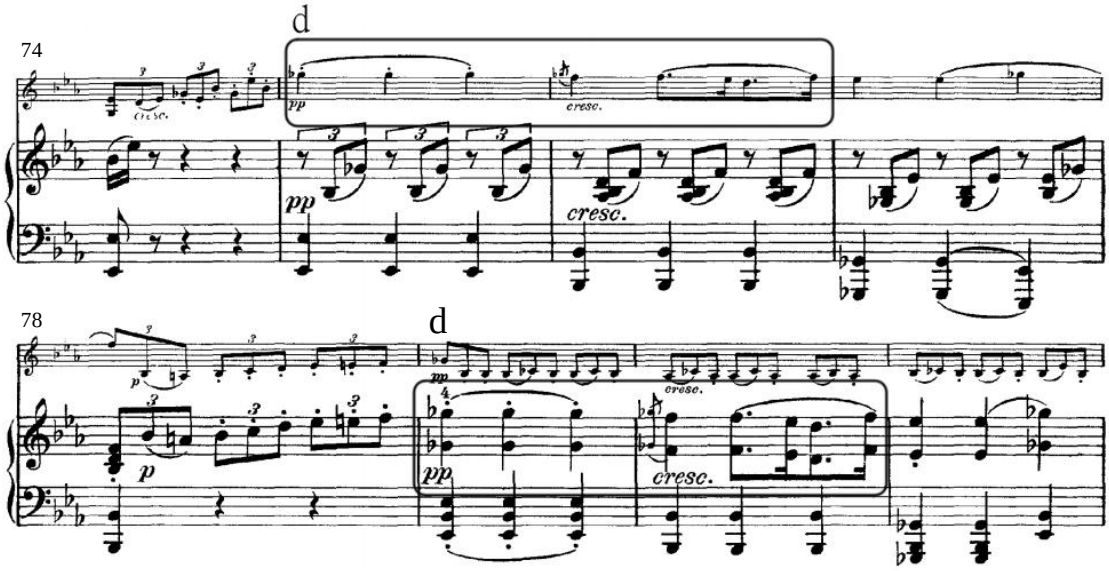
回到 A 段第一主題 a，此處省略小提琴主奏第一主題，在 37 小節處直接接到第二主題 b，到了第 51 小節再回到第一主題 a。B 段從 59 小節的弱起拍開始，此段為小步舞曲形式中 Trio 的部分，首先由小提琴帶出 B 段主旋律 c，鋼琴伴奏則以 sf 的力度優美地出現（譜例十二）。

【譜例十二】第二樂章，第 57 小節至第 65 小節。



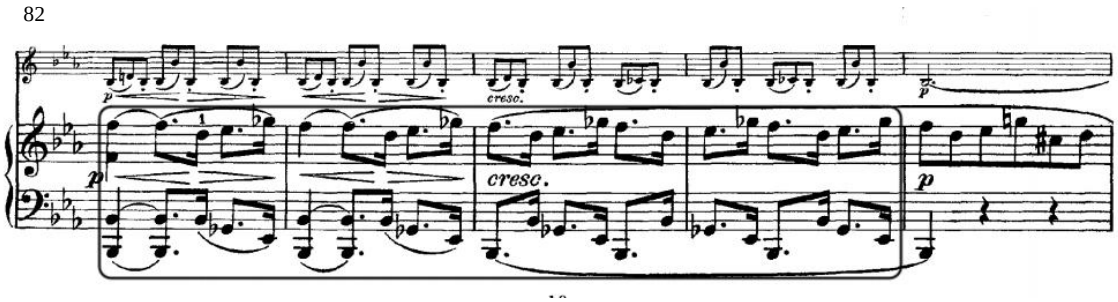
之後的第 75 小節進入了 B 段的 d 主題，由小提琴及鋼琴依序演奏旋律一次（譜例十三）。

【譜例十三】第二樂章，第 74 小節至第 81 小節。



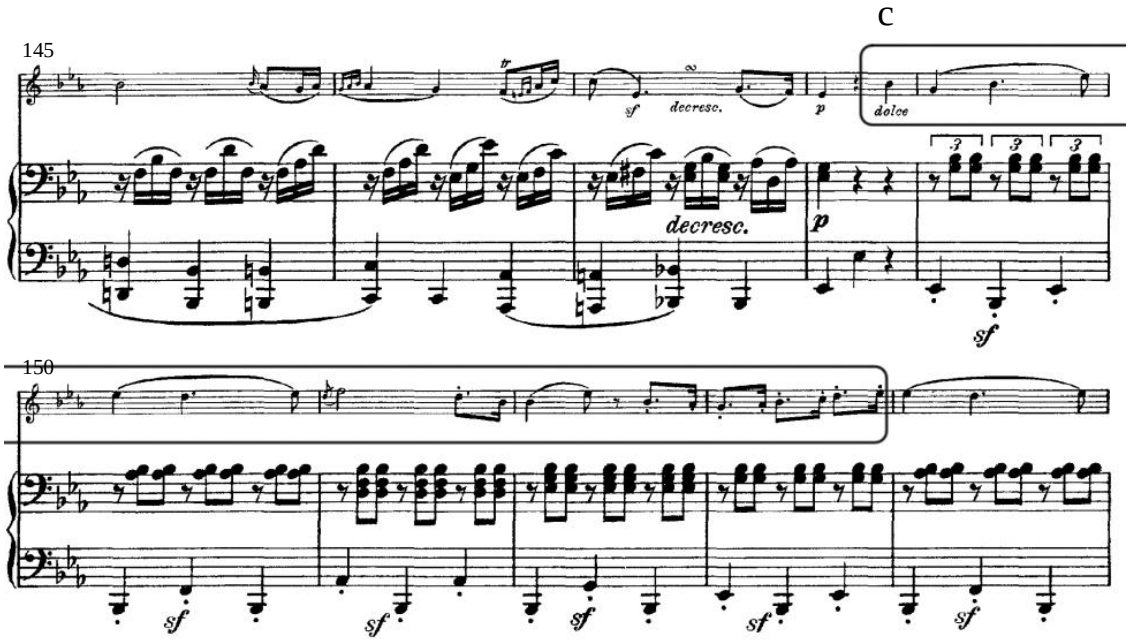
之後鋼琴便將 d 動機做延伸，並以持續的附點八分音符增加其舞曲的節奏感（譜例十四）。

【譜例十四】第二樂章，第 82 小節至第 86 小節。



86 小節之後則以過門回到 A 段，在 148 小節利用 c 的素材進入 Coda（譜例十五），最後則以第一主題 a 作為結束樂段。

【譜例十五】第二樂章，第 145 小節至第 155 小節。



第三節 第三樂章

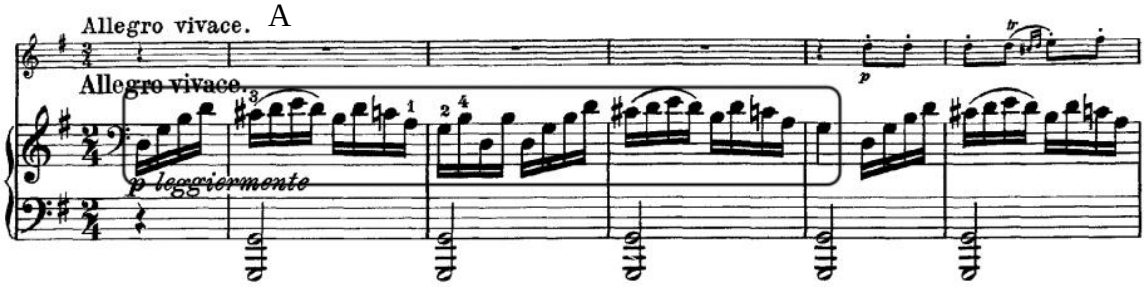
活潑的快板（Allegro Vivace）、G 大調、2/4 拍，輪旋曲式（A－B－A－C－A－Coda）。

【表格三】第三樂章段落劃分。

段落	小節數	調性
A	mm.1-19	G 大調
B	mm.20-35	G 大調
A’	mm.36-55	G 大調
C	mm.56-51	E 小調
A”	mm.71-176	G 大調-C 大調-G 大調
Coda	mm.177-221	E^b 大調-G 大調

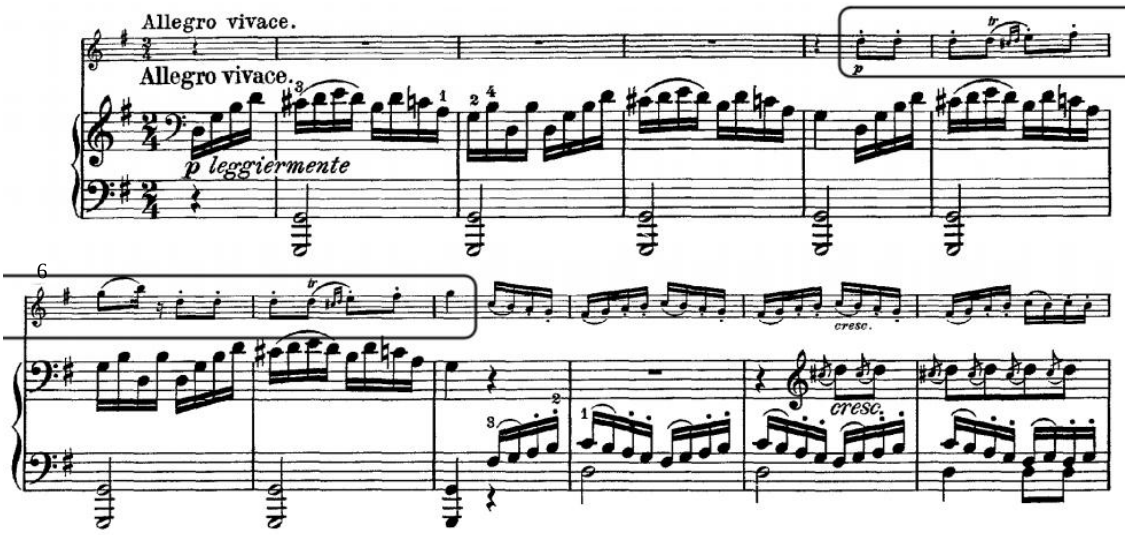
開頭鋼琴奏出的主題 A 為第三樂章的主要旋律（譜例十六）。

【譜例十六】第三樂章，第 1 小節至第 5 小節。



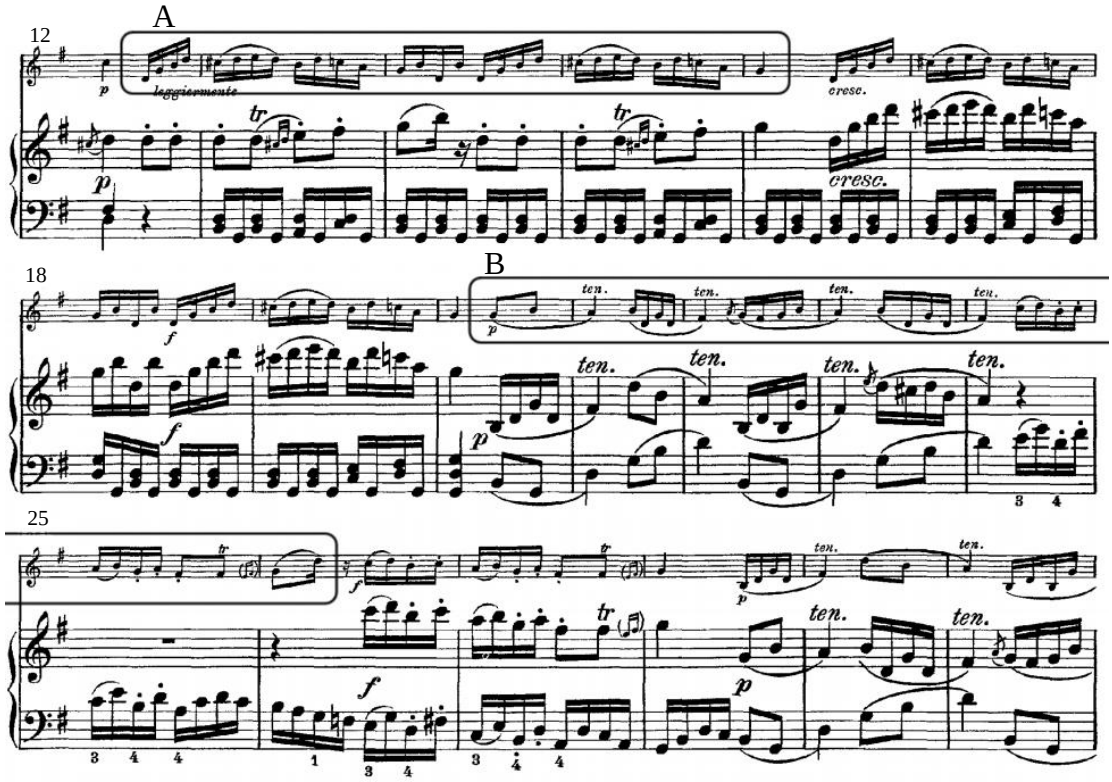
第 4 小節由小提琴演奏的旋律和鋼琴的主題以對位方式交纏，充滿著愉悅的氣氛（譜例十七）。

【譜例十七】第三樂章，第 1 小節至第 11 小節。



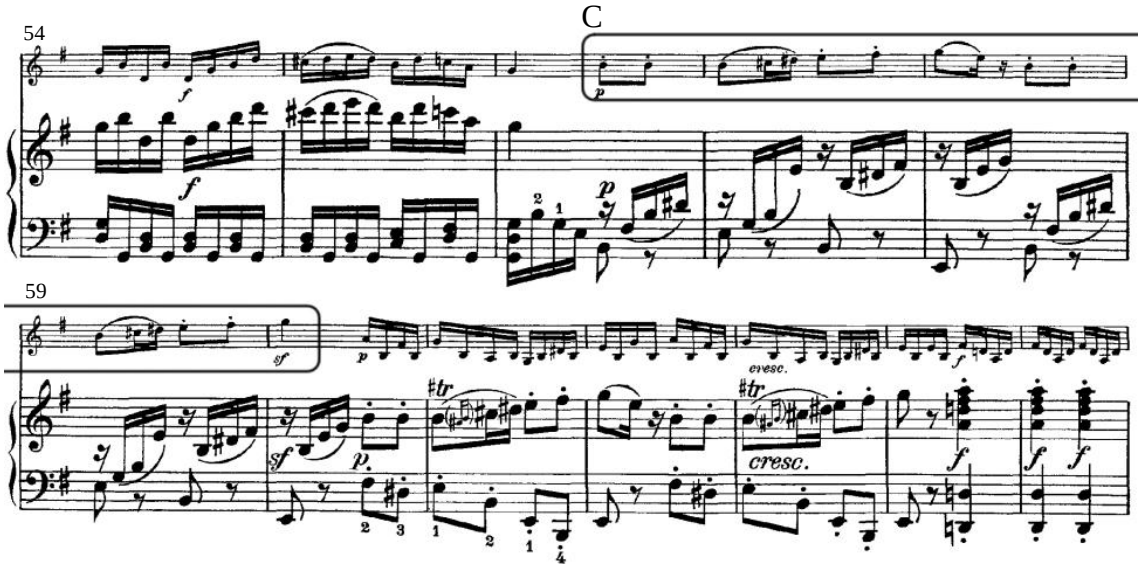
小提琴在第 13 小節的弱起拍重覆主題 A 之後，第 20 小節便進入 B 段，圓滑奏但仍然非常亮麗的第二主題（譜例十八）。

【譜例十八】第三樂章，第 12 小節至第 30 小節。



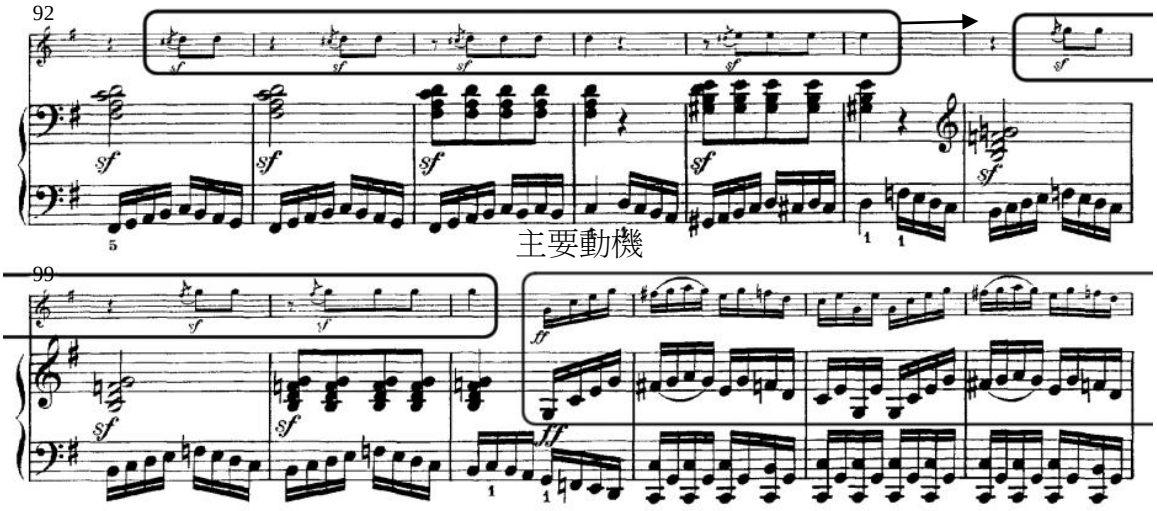
之後的第 36 小節由鋼琴帶回 A 段，56 小節時小提琴以開頭的動機變形，轉到關係小調 e 小調，進入 C 段（譜例十九）。

【譜例十九】第三樂章，第 54 小節至第 64 小節。



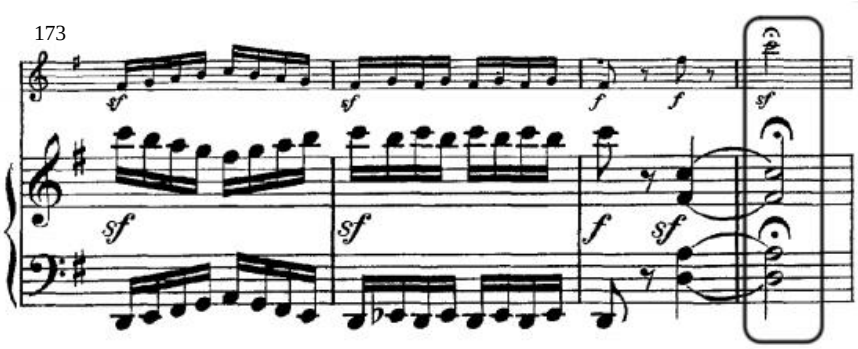
過了 15 小節後，第 71 小節再度回到 G 大調的 A 段，到了 92 小節以模進手法不斷轉調，直到 101 小節鋼琴與小提琴同時奏出主要動機，進入 C 大調（譜例二十）。

【譜例二十】第三樂章，第 92 小節至第 105 小節。



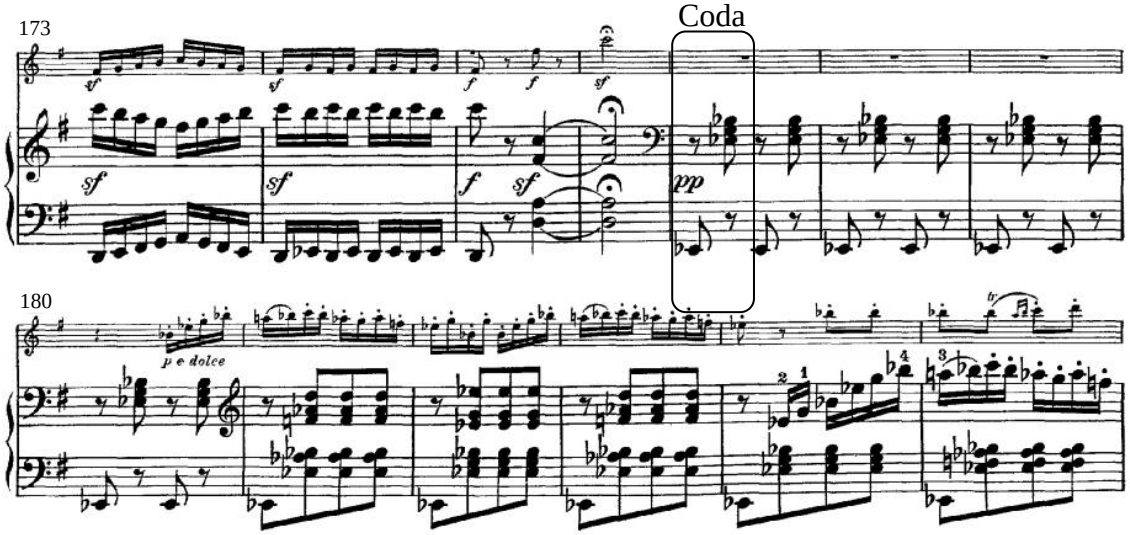
101 小節之後，主題動機不斷地擴充直到第 141 小節，再重回到主調 G 大調，161 小節到 176 小節的過門手法均以對位形式構成，176 小節以延長記號的屬七和絃半終止作為轉折點（譜例二十一）。

【譜例二十一】第三樂章，第 173 小節至第 176 小節。



177 小節以 E^{b} 大調開始為 Coda 的部分，鋼琴一開頭以輕盈明確的 E^{b} 大調主和弦帶出，小提琴隨後奏出主題（譜例二十二）。

【譜例二十二】第三樂章，第 173 小節至第 185 小節。



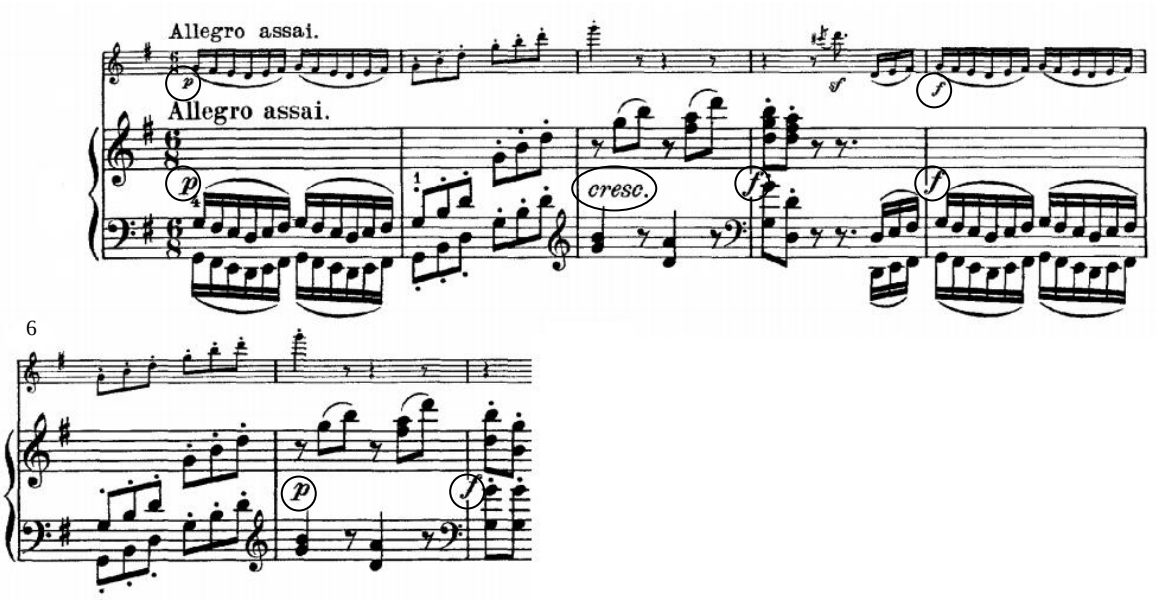
第 202 小節回到 G 大調，以輕快的節奏在 G 大調結束，整個樂章幾乎由 16 分音符所構成，環繞著充沛生命力的氛圍。

第五章　演奏技巧與風格詮釋

第一節 第一樂章

貝多芬的表情記號比起古典時期來說多了許多的數量，表情記號在譜上鉅細靡遺地寫出，將他所希望表現的張力能夠被呈現出來，在第一樂章第 1 小節至第 8 小節，鋼琴與小提琴以小聲（p）同節奏的快速 16 分音符製造出一種急促感，貝多芬在這短短的八小節裡用了相當大轉變的表情符號（譜例二十三）。

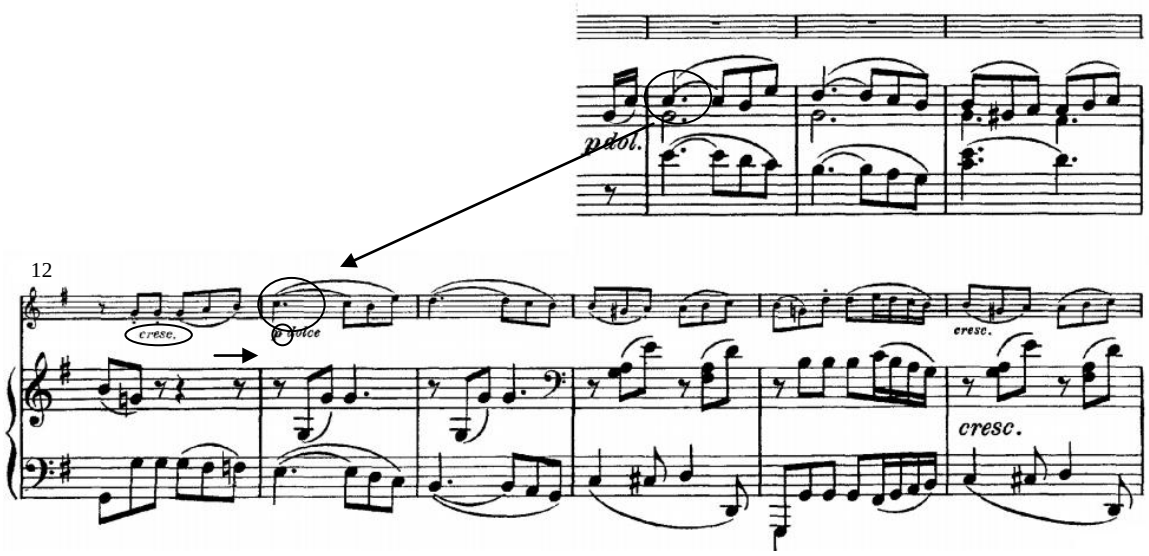
【譜例二十三】第一樂章，第 1 小節至第 8 小節。



此部分必須和鋼琴一致地將表情記號做出，在時間上的配合與默契是要點，線條張力要一氣呵成才能完整呈現此動機。

之後第 9 小節鋼琴帶入的第一主題建議稍微緩和一些進入，如此可區隔之前的氣氛，也讓之後小提琴較易於表現進入此主題的 cresc.到突然小聲的音量，而鋼琴第 9 小節的長音應注意是否和 13 小節小提琴的節奏有互相關聯（譜例二十四）。

【譜例二十四】第一樂章，第 9 小節至第 17 小節。

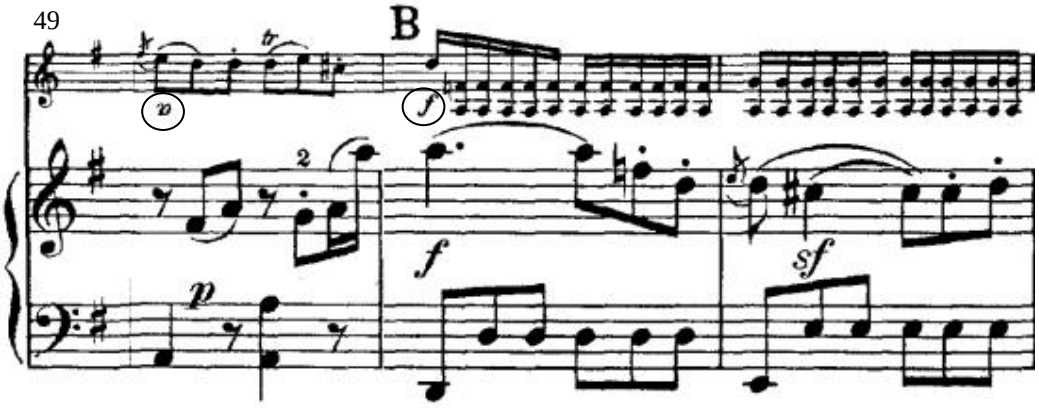


在第 31 小節處筆者建議以上弓開始拉奏（譜例二十五），主要原因是因為這是此處在之前重覆同樣的動機之後，最後一次使用此動機，且在速度快的段落以下弓拉奏 ff（特強）較合適。

【譜例二十五】第一樂章，第 31 小節至第 34 小節。

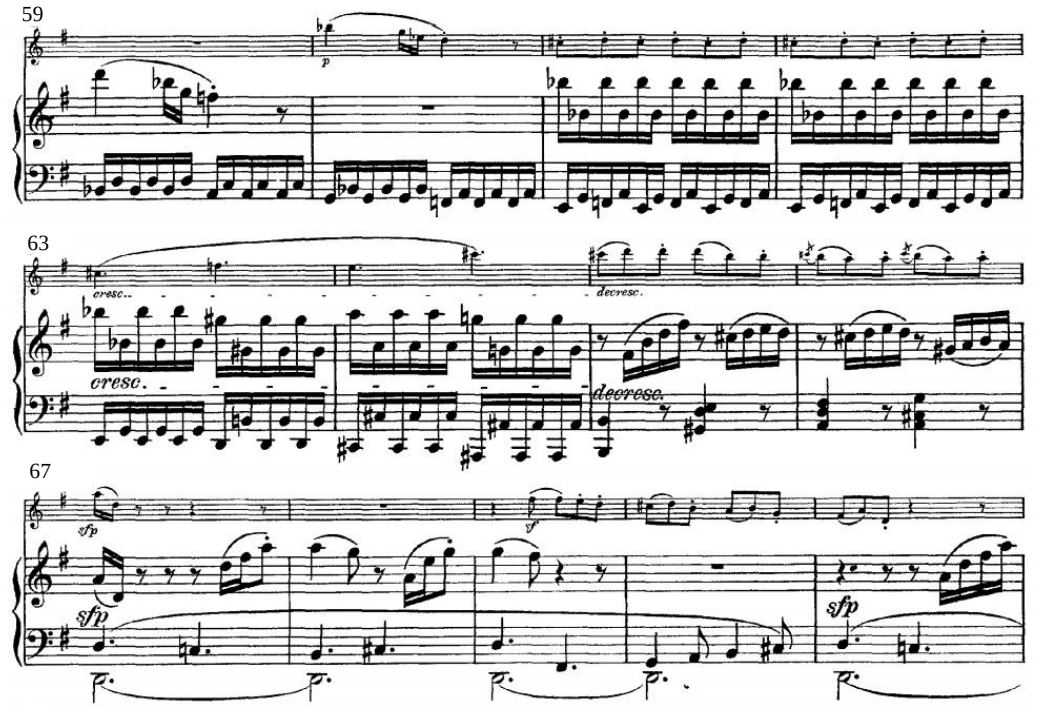
貝多芬在其譜中也穿插了許多的意外，他會設計一些音量上或和聲上的突然轉換，讓聽眾感覺不斷有新的刺激和驚喜。例如在 49 小節之前的鋪陳下，貝多芬卻在進入第 50 小節的主題呈現截然不同的情緒（譜例二十六）。

【譜例二十六】第一樂章，第 49 小節至第 51 小節。



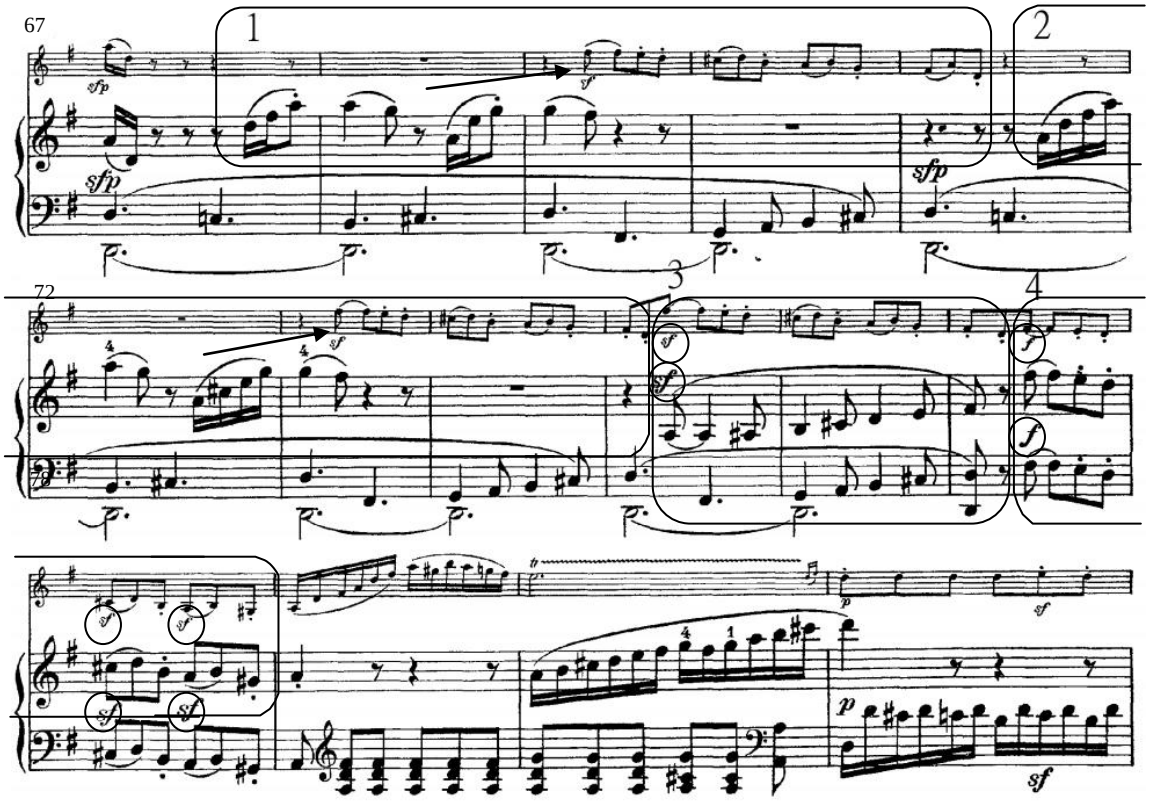
61 小節到 67 小節，一開始鋼琴與小提琴保持小聲（p），之後 3 小節標注了漸強，而 2 小節後則又漸弱，筆者認為此段也可將其不同的性情表現出來，以上行持續密集的抖音，而後的裝飾音則呈現較活潑的感覺，以 sfp 意外地收尾（譜例二十七）。

【譜例二十七】第一樂章，第 61 小節至第 67 小節。



從 67 小節到 78 小節多次出現第一主題節奏的變化，除了做出原本演奏上連接與呼應要一貫之外，筆者建議加入演奏上不同的特性，除了第一、二次歌唱性的呼應之後，第三次小提琴雖是動機上的重覆，但鋼琴的右手聲部與主要動機反向半音階上行，鋼琴也加入與小提琴一樣的強弱記號，第四次則是三個聲部旋律齊奏以強調此動機，且由 f（強）轉變為（sf）突強，這中間的差別性將其表現出來，能更讓聽眾感受到其層次（譜例二十八）。

【譜例二十八】第一樂章，第 67 小節至第 81 小節。在第 120 小節，須注意

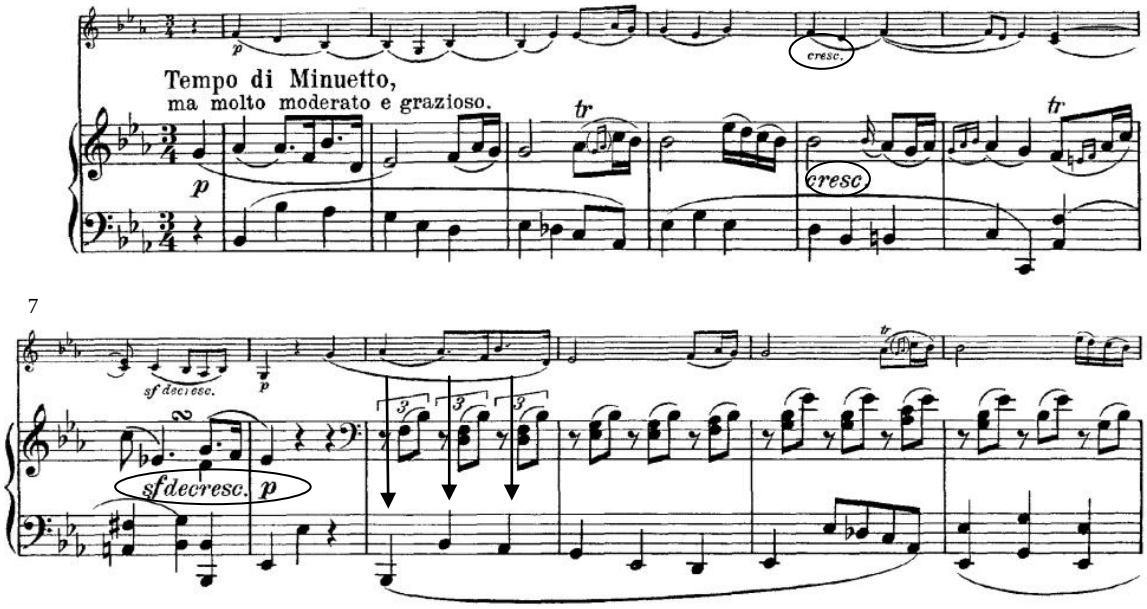


再現部的強弱記號，貝多芬在再現部的八小節樂念的前兩小節以強（f）呈現，和呈示部一開始的弱（p）不同，但到了再現部的第三小節的鋼琴部分轉為 p，筆者認為貝多芬刻意設計了這些音量上強度的差別，在演奏上建議將此差異確實地表現出來。

第二節 第二樂章

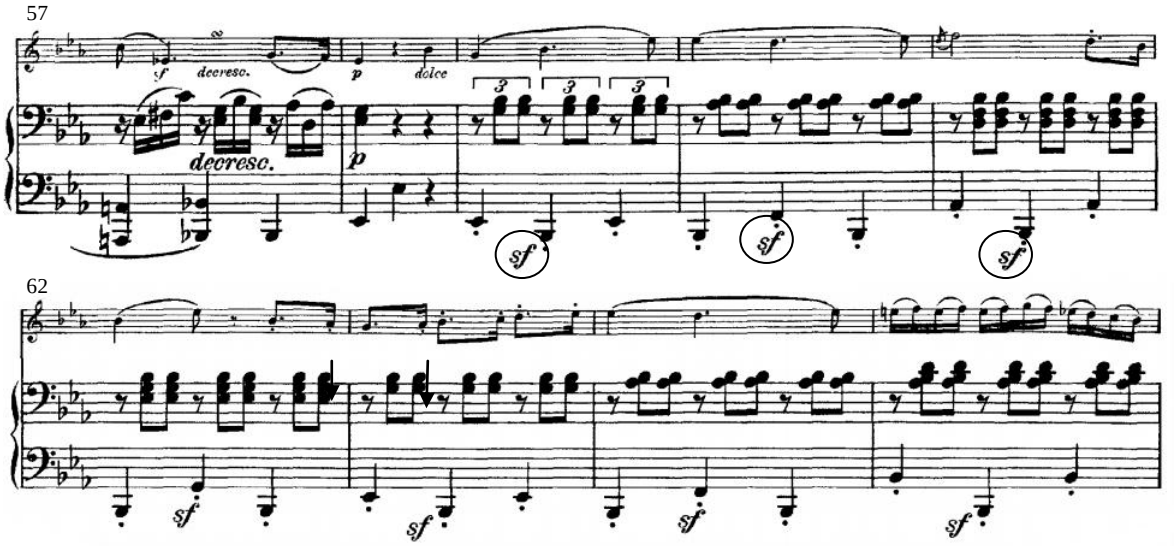
在一開頭的部分，筆者建議一開頭的旋律以 G 弦演奏，讓音色保持，在這部分雖然小提琴是擔任伴奏的角色，弓速必須穩定且連貫，以鋼琴的主旋律為主。到了第 5 小節的 cresc.至第七小節的 sf 一同和鋼琴做出漸強的張力效果，而後第 9 小節小提琴奏出主奏，此時的換鋼琴擔任伴奏的角色，以高音的聲部帶出活潑的律動，由於是 3 拍子的關係，筆者建議小提琴對照鋼琴左手低音聲部的節奏（譜例二十九）。

【譜例二十九】第二樂章，第 1 小節至第 12 小節。



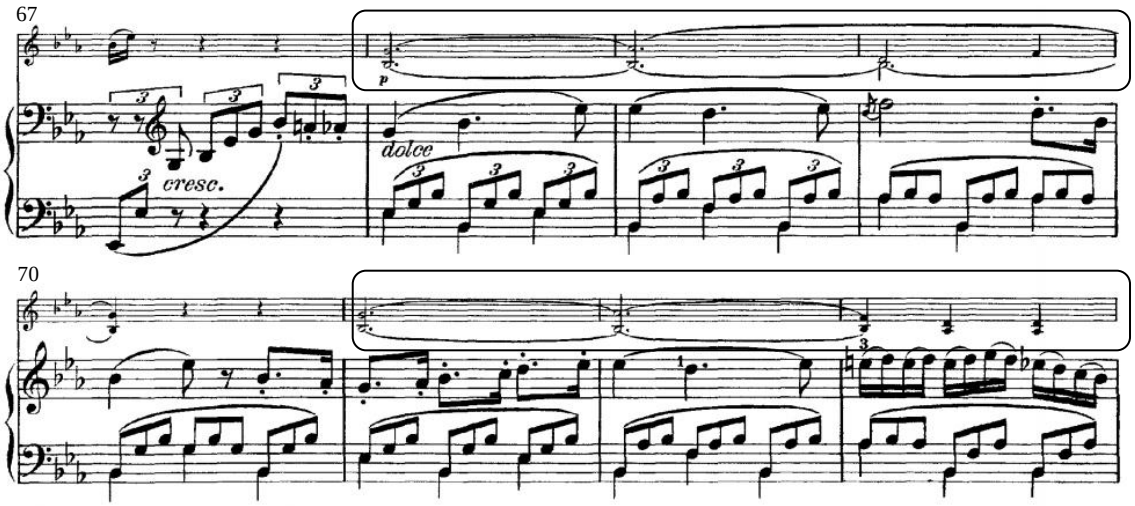
在鋼琴第 59 小節的部分，鋼琴加了重音在非重拍的拍子上，其音色應以彈性為主，如此較符合小步舞曲的節奏。第 63 小節小提琴改以節奏感較重的附點音型（譜例三十）。

【譜例三十】第二樂章，第 57 小節至第 65 小節。



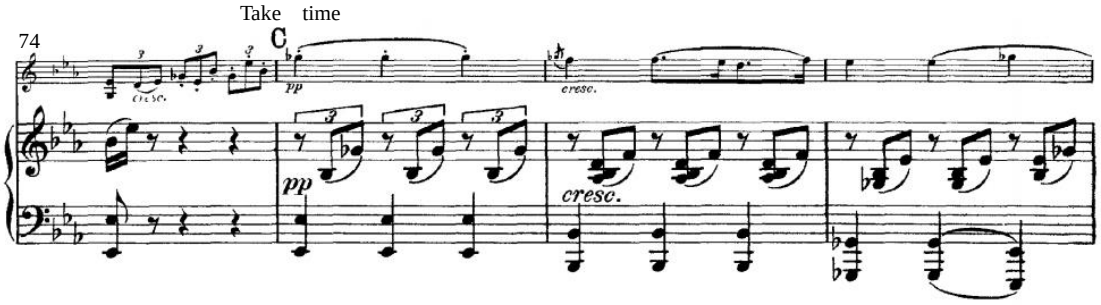
第 67 小節小提琴的雙音伴奏，應隨著鋼琴的線條改變抖音的速度，並且符合鋼琴的術語 *dolce*（柔美的）（譜例三十一）。

【譜例三十一】第二樂章，第 67 小節至第 73 小節。



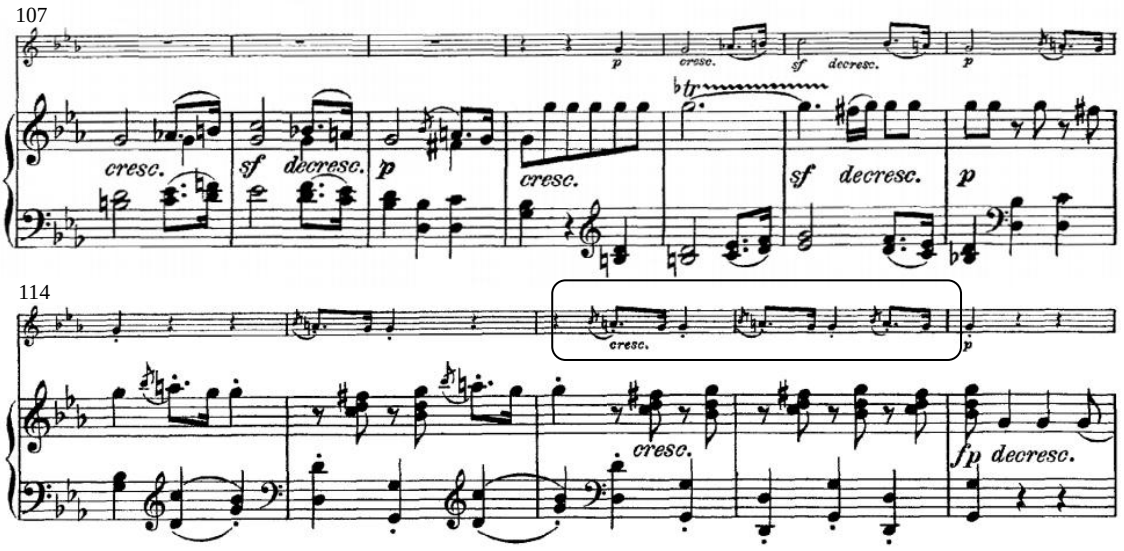
到了第 74 小節時的 cresc.至 75 小節又突然轉成 pp，由於此為進入一個新的段落，筆者建議可以稍緩些再進入（譜例三十二）。

【譜例三十二】第二樂章，第 74 小節至第 77 小節。



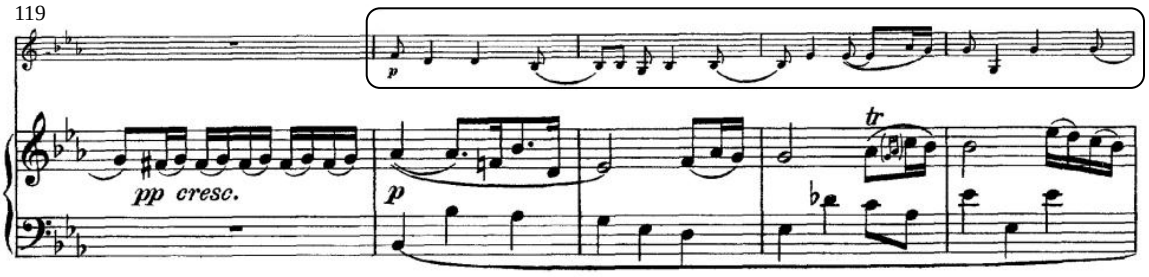
第 116 小節至 117 小節的部分，此處要做 cresc.，由於斷弓的關係，必須要特別注意每一次右手控弓的部分，弓速由慢到快、弓量由少至多，而後又緊接著小聲（譜例三十三）。

【譜例三十三】第二樂章，第 107 小節至第 118 小節。



到了第 120 小節小提琴伴奏的音型改變，但弓速仍應保持平均的方式拉奏，不應有切分音的關係太過強調其節奏（譜例三十四）。

【譜例三十四】第二樂章，第 119 小節至第 123 小節。



整體來說此樂章有鋼琴與小提琴許多 tr.的部分，在練習時便應討論 tr.的速度，而一開始與鋼琴練習時筆者建議，先不加 tr.與鋼琴練習，熟悉雙方對主題的詮釋之後，再加入 tr.。

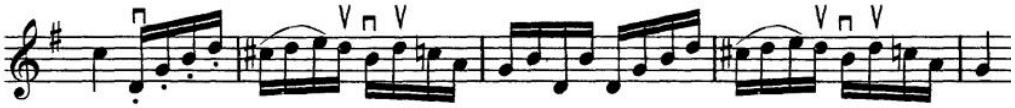
第三節　第三樂章

此樂章的風格明亮輕快，充滿著田園風格，在此樂章要注意的是在快速音群部分，以及在短短的幾個小節內做出音量上的張力變化。

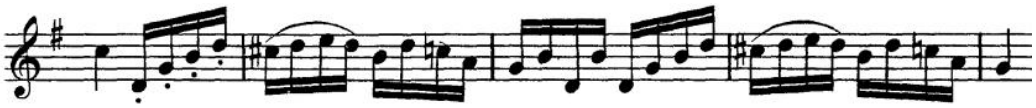
在 13 小節小提琴進來的部分，筆者建議以 International 的弓法較 Hanles 的為佳，弓法較為順手，且較易表現出輕巧的樂句（譜例三十五）。

【譜例三十五】第三樂章，第 12 小節至第 16 小節。

International

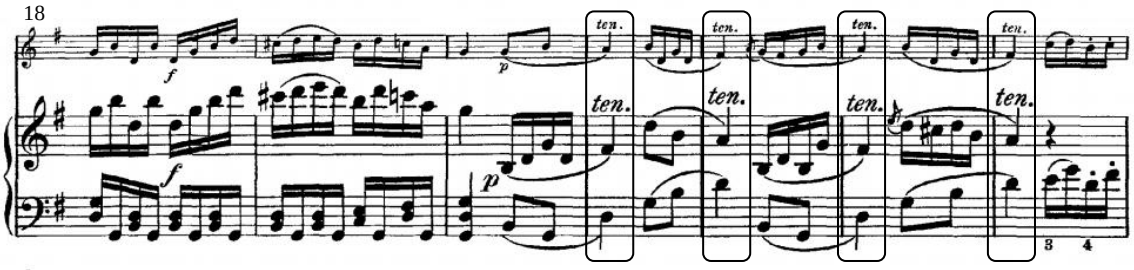


Hanles



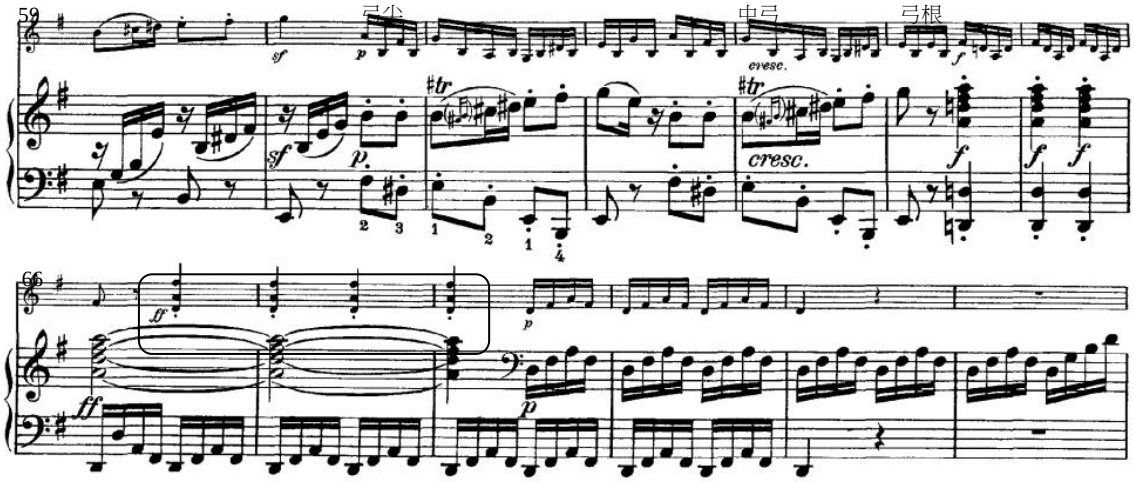
第 20 小節之後幾個圓滑奏的最後一音，停留在第一拍重拍上，但鋼琴與小提琴需注意不可有重拍，須維持圓滑奏的輕巧且保持在 p（譜例三十六）。

【譜例三十六】第三樂章，第 18 小節至第 24 小節。



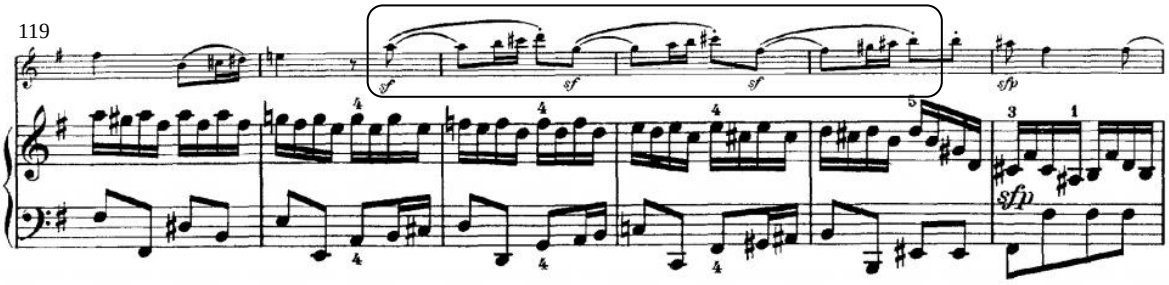
第 60 小節至 70 小節處必須仔細分配弓的位置，從 sf 之後至弓尖，至 63 小節之前漸漸移至中弓，而 cresc.至 f 之前移至弓根，66 小節的和絃力度大且短，必須簡潔有力地一次奏出（譜例三十七）。

【譜例三十七】第三樂章，第 59 小節至第 71 小節。



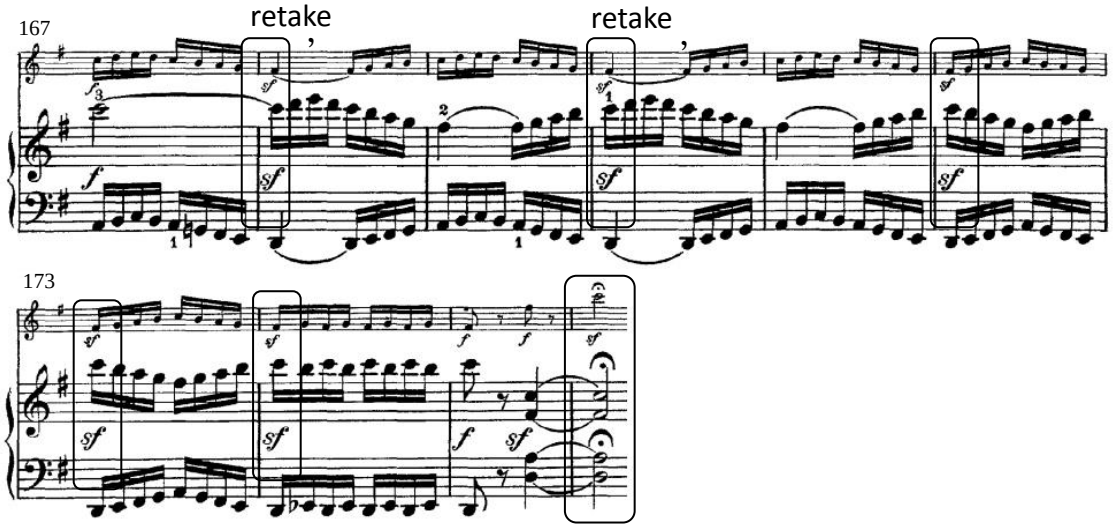
在 120 小節，sf 之後保持弓壓以及音量，避免在連弓尾端的部分變弱（譜例三十八）。

【譜例三十八】第三樂章，第 119 小節至第 123 小節。



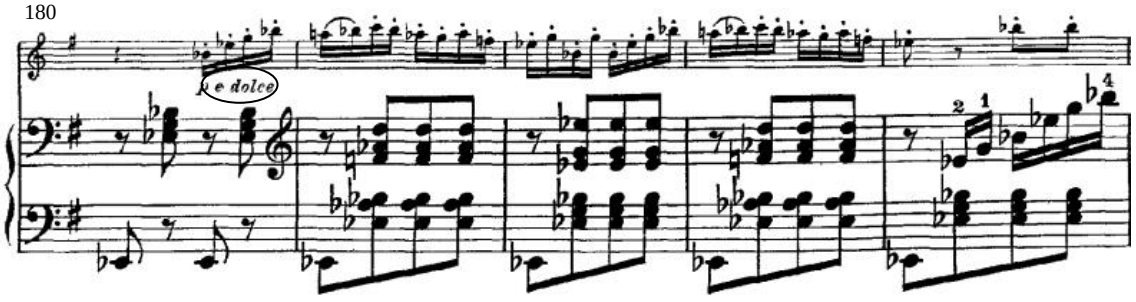
在 168 及 170 小節的第一拍需注意的是，做出突強之後，因為繼續漸強至 176 小節的關係，必須重新回到弓根讓音量保持，做出極大的張力直到延長記號的半中止（譜例三十九）。

【譜例三十九】第三樂章，第 167 小節至第 176 小節。



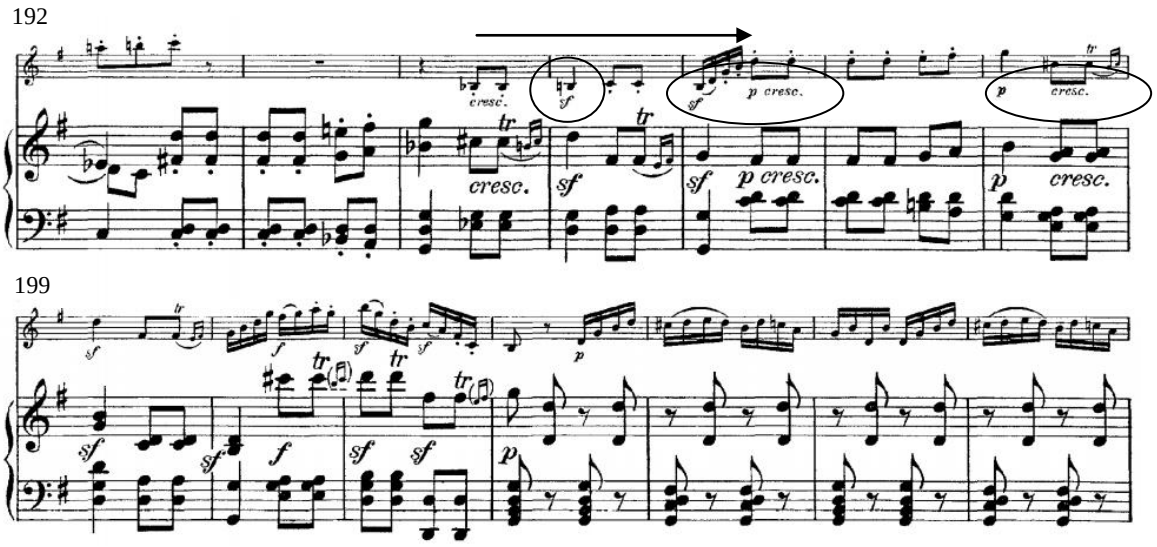
到了第 180 小節 E^b 大調時小提琴演奏的主題術語和之前的不大相同，之前主題出現時術語都是輕快活潑地（leggiermente），180 小節標示的則是溫柔地（dolce），筆者認為，貝多芬在此設計不同於之前的表情術語目地在藉此凸顯 E^b 大調的出現（譜例四十）。

【譜例四十】第三樂章，第 180 小節至第 184 小節。



194 小節之後需特別注意的是音量上變化的要求，此部分音量變化極大，從第 194 小節的 cresc.到第 196 小節的突弱之中，出現了兩次突強（sf），第 196 小節突入之後緊跟著又開始漸強，一個小節後又隨即變回小聲（p），之後便漸強到 200 小節，直到 202 小節主題出現後才又回到穩定的變化，此段因為是 Coda 的關係，必須在此快的速中表現出不同於之前的急促感，演奏時須明顯地表現出此處特別的音量要求（譜例三十六）。

【譜例四十一】第三樂章，第 192 小節至第 205 小節。



第六章　結語

演奏過貝多芬的作品後，發現其音量及表情方面，遠多於同時期的作曲家，可看出貝多芬嘗試在小提琴奏鳴曲中不斷地創新，提醒演奏者該如何詮釋其內心所期盼的演奏張力。貝多芬雖然為鋼琴家，但其作品對於小提琴在旋律上所展現的音樂特質及細膩的抒情能力，皆有絕佳的認知與掌控。

經過這段時間的練習，遇到較困難的部分就是如何做出明顯的強弱記號，因此曲的第一、三樂章充滿了快速音群，許多地方又需要突然的變化音量，如不確實做到，其風格及特色將無法表達清楚。技巧的部分如跳弓與連弓的轉換使用，如何在筆者要求的速度及音量下完成，都是練習時的一大挑戰。練習過程中，演奏者必須要精確詳細地規劃，特別注意音量及表情的轉換，才能更接近作曲者原意。

主奏與鋼琴的默契也非常重要，對奏鳴曲而言，兩者的角色份量相同。貝多芬在此曲安插了很多聲部之間的對位，鋼琴與小提琴輪流演奏相同的動機或旋律，樂曲銜接的緊密度必須相當要求，如稍有不足便會影響音樂的流暢感，因此鋼琴與演奏者必須靠著不斷的練習與討論，以培養高度的默契。

筆者就練習及研究，提出在演奏技法上與作品詮釋的見解，希望此研究能提供給其他演奏者，對貝多芬的小提琴奏鳴曲第八號作品三十之三有更多的了解及思考面向。

參考書目

一、 中文參考書目

史惟亮著。《貝多芬》。台北：希望，民 60。

林勝儀譯。《貝多芬》。台北：美樂，民 88。

音樂之友社編著。《新訂定標準音樂辭典》。台北：美樂，民 88。

音樂之友社編著。《名曲解說珍藏版 3 貝多芬》。台北：美樂，民 87。

劉志明著。《西洋音樂史與風格》。台北：全音樂譜，民 79。

Boucourechliev, André.《貝多芬》，李哲洋譯。台北：音樂譜，民 60。

Herzfeld, Friedich.《西洋音樂故事：西洋音樂史》，李哲洋譯。台北：志文，民 70。

二、 外文參考書目

William, K. *Beethoven.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

Dahlhaus, C. *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*. Oxford: Clarendon Press, 1991

Rostal, M. *Beethoven The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their Interpretation.* New York: Da Capo Press, 1985.

Cooper, B. *Beethoven and the Creative Process.* Oxford: Clarendon Press, 1992。

三、 樂譜

Ludwig van Beethoven. Sonata in G Major foe *Violin and Piano, Opus.30-3.* NY: International Music Company.