

東海大學音樂系碩士班

碩士研究報告

The seal of Tungshai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features the university's name in Chinese characters '東海大學' at the top and 'TUNGSHAI UNIVERSITY' in English around the bottom. The year '1955' is inscribed at the very bottom. In the center, there is a stylized graphic of a sun or a mountain range above horizontal lines representing water or a field.

貝多芬《F 大調法國號奏鳴曲作品編號十七》之  
研究

研究生：莊珮郁 撰

指導教授：吳璧如

中華民國一百〇一年六月

# 摘要

本研究報告以貝多芬F大調法國號奏鳴曲作品編號十七為研究。論文共分為六個章節，第一章為緒論，闡述研究動機、目的與研究範圍及方法；第二章為貝多芬生平風格簡述及三個階段創作時期的風格與手法；第三章為十八世紀自然法國號簡介與現今法國號（雙調）之比較，介紹自然號與現代法國號（雙調）構造、音色、音域、特色的不同之處；第四章為樂曲分析，分析各個樂章的樂曲結構和創作此曲的背景；第五章為演奏風格與詮釋，提供筆者對於此曲演奏上的詮釋方法、練習技巧之分享；第六章為結論，經過各個章節之研究，筆者提出個人心得。

# 內容目次

章節目次.....	iv-v
附譜目次.....	vi
附圖目次.....	vii
附表目次.....	viii
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.....	1
第二章 貝多芬之生平及風格簡述.....	3
第一節 貝多芬之生平背景.....	3
第二節 作品風格簡介.....	7
第三章 十八世紀自然法國號簡介與現今法國號（雙調）之比較.....	9
第一節 樂器歷史簡述.....	9
第二節 十八世紀法國號與現今法國號（雙調）之比較.....	12
第四章 貝多芬 << F 大調<法國號>奏鳴曲>> Op. 17.....	15
第一節 創作背景.....	15
第二節 第一樂章.....	17
第三節 第二樂章.....	23
第四節 第三樂章.....	24

第五章 樂曲演奏風格與詮釋.....	30
第一節 第一樂章.....	30
第二節 第二樂章.....	33
第三節 第三樂章.....	34
第四節 相關技巧之練習法與建議.....	36
第六章 結論.....	38
參考書目.....	39
附錄 音樂會節目單	

# 附譜目次

【譜例 1】	第一樂章, 第 1—16 小節.....	17
【譜例 2】	第一樂章, 第 30—48 小節.....	18
【譜例 3】	第一樂章, 第 76—82 小節.....	19
【譜例 4】	第一樂章, 第 82—89 小節.....	19
【譜例 5】	第一樂章, 第 113、114 小節.....	20
【譜例 6】	第一樂章, 第 161—165 小節.....	20
【譜例 7】	第一樂章, 第 175—181 小節.....	21
【譜例 8】	第二樂章, 第 1—17 小節.....	22
【譜例 9】	第三樂章, 第 1—8 小節.....	25
【譜例 10】	第三樂章, 第 13—20 小節.....	26
【譜例 11】	第三樂章, 第 30—36 小節.....	27
【譜例 12】	第三樂章, 第 101—108 小節.....	28
【譜例 13】	第三樂章, 第 154—166 小節.....	29
【譜例 14】	第一樂章, 第 1—5 小節.....	31
【譜例 15】	第一樂章, 第 175—182 小節.....	32
【譜例 16】	第三樂章, 第 1—8 小節.....	34
【譜例 17】	第三樂章, 第 42—35 小節.....	34
【譜例 18】	第三樂章, 第 139—142 小節.....	35
【譜例 19】	第三樂章, 第 162—167 小節.....	35
【譜例 20】	斷奏練習.....	36
【譜例 21】	圓滑奏練習.....	36
【譜例 22】	八度音程練習.....	37
【譜例 23】	音準練習.....	37

# 附圖目次

【圖例一】 泛音列.....	10
【圖例二】 獵號.....	13
【圖例三】 樂團所用自然號.....	13
【圖例四】 自然號.....	13
【圖例五】 自然號與現代法國號（雙調）之比較.....	14

# 附表目次

【表例一】自然號與現代法國號（雙調）之比較.....	15
【表例二】貝多芬法國號奏鳴曲 Op. 17 第一樂章曲式分析表.....	18
【表例三】貝多芬法國號奏鳴曲 Op. 17 第三樂章曲式分析表.....	25

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

貝多芬的一生留下數量眾多的作品，這首《法國號與鋼琴的奏鳴曲》—（*Sonata for Horn and Piano in F major, Op. 17*）是他唯一為法國號與鋼琴譜寫的奏鳴曲。並且這首奏鳴曲在年代上屬於早期的作品，在風格上也是還留有從海頓、莫札特來的古典風格，但是對法國號演奏者而言，這卻是非常重要的—首作品。是法國號演奏者必吹曲目之一，在現今的音樂會曲目中也很常見，顯示在古典樂派中此曲目佔有一席之地。

此曲以傳統奏鳴曲式為基礎架構來創作，樂章之間突破以往的不同，直接不間斷接到下一個樂章，使得樂章之間更為流暢。在詮釋方面，以力度對比控制最為重要，也考驗著主奏者與鋼琴之間的銜接配合。本文中，筆者將以作曲家生平、創作風格，樂器歷史演變為基礎，進一步探討貝多芬《法國號與鋼琴的奏鳴曲》的作品詮釋及演奏問題。在詮釋方面，以客觀的態度來探討，期許能在演奏時更為貼近作曲家本身的意念與構思，並作為演奏時的詮釋參考。

## 第二節 研究範圍與方法

本研究範圍首先根據貝多芬生平與不同之時期創作風格做簡述，接著介紹法國號歷史的發展，並討論及比較古今法國號構造、吹奏技巧之不同；最後針對《貝多芬法國號奏鳴曲作品十七》做全曲的樂曲分析、作品詮釋與演奏問題探討，樂譜版本使用；詮釋方面，主要是以指導教授的意見，與吹奏詮釋演奏問題做討論，並加上筆者自身於前幾章所獲得的研究結果做統整，提供此曲更完整的詮釋。

研究方法可分為以下幾點：

- 一、針對西元一八〇〇年左右影響貝多芬作品及有關此曲的部分，收集國內外圖書資料、期刊、碩士論文等資料與古典時期音樂風格相關文獻來做分析。
- 二、樂曲分析。透過實際作品的分析與參考音樂理論相關書籍來作整理，並作為詮釋的參考。
- 三、詮釋版本的應用。樂譜版本筆者使用 Beethoven, Ludwig van, *Sonata in F Major for Horn and Piano*, Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig : Serie 14, No.112. (IMSLP) 作為演奏詮釋之主要參考依據<sup>1</sup>。

筆者希望能藉由此曲的分析與演奏詮釋作為基礎，讓法國號演奏者在技術和學術層面都能達到結合，幫助往後的音樂學子能夠有更好的造詣。

---

<sup>1</sup> 本研究使用 Beethoven, Ludwig van, *Sonata in F Major for Horn and Piano*, Druck von Breitkopf & Härtel Leipzig : Serie 14, No.112. (IMSLP) 此版本，其它版本則不在本研究範圍內。

## 第二章 貝多芬之生平及風格簡述

### 第一節 貝多芬之生平背景

路德維希·范·貝多芬（Ludwig van Beethoven），於一七七〇年十二月十六日出生在德國波昂市（Bonn），祖父是波昂宮庭樂長，父親約翰（John van Beethoven）於宮廷禮拜堂擔任男高音歌手及宮廷樂長，貝多芬的父母生下了七個子女，但只有卡斯帕·安東·卡爾·范·貝多芬（Kaspar Anton Karl van Beethoven）尼古拉斯·約翰·范·貝多芬（Nikolaus Johann van Beethoven）、和路德維希·范·貝多芬（Ludwig van Beethoven）活下來。而當父親發現貝多芬潛在的音樂天賦時，就急著想把貝多芬培養成音樂神童，使得貝多芬在一七七八年，八歲時就能在科隆登台演出。撇開音樂教育來說，父親對於貝多芬的教育漠不關心，只想靠貝多芬的才華來從中得到好處，因此貝多芬小時後常常都是被迫練琴。

貝多芬一七八二年寫出德瑞斯勒主題變奏曲（Variationen über einen Marsch von E.C.Dressler WoO.63），以及三首選帝候奏鳴曲（3 Kurfürstensonaten WoO.47）等曲子<sup>2</sup>。一七八三年老師倪菲在克拉瑪的音樂雜誌（Cramer's Magazine）中說：「路德維希·范·貝多芬，一個男高音的兒子，在十一歲的年紀就以展現了音樂上的才華。鍵盤樂器彈得很好，又讀譜讀得極快，可以立刻彈出巴哈平均律大鍵琴作品。任何人只要知道巴哈這套包括了所有調性而寫的前奏曲與賦格，就明白指的是什麼了。雖然在波昂受益良多，但這對他而言似乎無法

---

<sup>2</sup> 三首奏鳴曲在一七八三年出版，呈獻選帝候，故名之。獻辭中記為「貝多芬十一歲作曲」，可是因為父親約翰一開始就隱瞞貝多芬的年紀，事實上貝多芬是十三歲。參閱戴明芝。《貝多芬的生涯、作品與演奏歷史》。台北：古典音樂，第10期，頁35。

滿足，便在一七八九年前往維也納向莫札特（ Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791 ）學習，莫札特為了表示歡迎彈奏一段即興曲，之後貝多芬也將該樂段主題，即興演奏，莫札特當即向身旁友人讚揚著說：「注意這個少年，不久將會獲得世人讚賞。」但之後因媽媽罹患肺結核病危，匆匆趕回波昂，之後父親酗酒更加倍，貝多芬向帝候請求免除父親的職位，並將一半的薪水用於養家，賺取家庭一年的生活費，以照顧父親及年幼的弟弟。但他學習並沒有中斷，其後他向海頓（ Joseph Haydn, 1732-1809 ）學習作曲，但因海頓事務繁忙，也未能充分的給予他想學的；接著便與獻克（ John Schenk, 1753-1814）、阿布瑞茲貝格（ John Georg Albrechtsberger, 1736-1809 ）薩利耶里（ Antonio Salieri, 1750-1825）……等人學習，直到完成第三號交響曲《英雄》（ Symphony No. 3 E flat major Op. 55 Eroica）、第五號交響曲《命運》（ Symphony No. 5 c minor Op. 67 ）及第五號鋼琴協奏曲《皇帝》（ Piano Concerto No. 5 E flat major Op. 73 Emperor ）鋼琴協奏曲。

他在世時贊助人有很多，包括華德斯坦伯爵（ F.V. Waldstein ）<sup>3</sup> 以及李希諾夫斯基侯爵（ Fürst Karl von Lichnowsky, 1756-1841 ），也因為華德斯坦伯爵的幫助，貝多芬也把一八〇五年出版的 C 大調鋼琴奏鳴曲<sup>4</sup>呈現給華德斯坦伯爵，就是今日相當有名的華德斯坦鋼琴奏鳴曲（ Sonata No.21 in C major Op.53 "Waldstein" Op.53 ），作品編號一的三首鋼琴三重奏、編號十三的 c 小調《悲愴鋼琴奏鳴曲》、編號三十六的第二號交響曲……等，都是在李希諾夫斯基侯爵私人府邸演出。貝多芬初期到中期的贊助者是拉茲莫夫斯基侯爵（ Razumovsky ），伯爵府裡擁有一個弦樂四重奏樂團，伯爵本身也常會加入演奏。作品編號五十九的三首弦樂四重奏就是呈現給拉茲莫夫斯基侯爵的作品，也就是今日有名的《拉茲莫夫斯基弦樂四重奏 Razumovsky String Quartet 》。其後還有約翰·約瑟夫·萊

<sup>3</sup> 黃孝石。《逆境中奮鬥一生的貝多芬》。台北：表演藝術，第 14 期，民 82 年。頁 14。

<sup>4</sup> 獻給貝多芬贊助人華德斯坦伯爵的作品，這是貝多芬中期最具突破性的鋼琴奏鳴曲。

納·魯道夫大公（Erzherzog Rudolph, Johann Joseph Reiner 1788-1831），貝多芬呈現給魯道夫大公的作品非常多，包括有第四號鋼琴協奏曲作品編號五十八（Piano Concerto No.4, Op.58）、鋼琴奏鳴曲作品編號八十一《告別》（Piano Sonata Op.81）、降B大調鋼琴三重奏作品編號九十七《大公》（Piano trio in B flat major, Op.97）、作品編號一〇六《和馬克拉維奏鳴曲》（Piano sonata No.29 in B flat major, Op.106）……等。

耳疾是中年以後貝多芬痛苦的開始，以下摘錄的書信中說耳疾對貝多芬生活上的影響：

我很不快樂！我最寶貴的聽覺已經變的很脆弱。現在聽力已經惡化，…我現在過著悲慘至極的生活，我必須避開一切與我接近並親近的人。

…三年以來，我的聽覺不斷衰弱。我的雙耳日夜都在不停地轟隆鳴響。老實說，老實說，我過的是慘痛的日子。

兩年以來，我迴避了所有的社交界，因為我不可能對人們說：我是個聾子。倘若，我的職業是任何別的，就不會有這麼大的關係了。可是，在我的這種職業裡，耳聾卻是一種可怕的遭遇…<sup>5</sup>。

學者羅曼·羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944）說道：「貝多芬對於低而深的音比高音更易感知。貝多芬用一支小木杆，一端插在鋼琴箱內，一端咬在牙齒中間，用以在作曲時聽音高，貝多芬為了避免自己丟臉，而不再演奏鋼琴<sup>6</sup>。」

<sup>5</sup> 陳怡潔。《貝多芬中期曲風轉變的探討》。台北：文化大學音樂研究，第1期，民90年，頁198。

<sup>6</sup> 羅曼·羅蘭。《貝多芬傳》，何雲譯。台北：世界文物，1996，頁80。

一八〇二年十月六日寫下海利根遺書（ Heiligenstadt Testament ）中<sup>7</sup>，寫到說失聰在身心靈上的煎熬與痛苦，甚至想要自殺，但對音樂的追求使他接受了生活。之後貝多芬回到維也納，就寫信告訴出版商們說：「我已經作了兩組變奏曲，兩組以全新的風格面貌完成。我向你保證，這兩首作品絕對不會讓你感到後悔，每一個主題都是以不同風格所呈現<sup>8</sup>。」

晚年貝多芬除了耳疾的病痛外，還特別煩惱姪子卡爾的事情。他在維也納穩定生活後，便把兩個弟弟卡爾（ Caspar Anton Carl, 1744-1815 ）和約翰（ Nicolaus Jaohann, 1776-1848 ）接來維也納。但弟弟卡爾卻在一八一五年十一月十五日去世，弟弟去世之後，為了爭奪姪子卡爾的監護權，與弟媳約翰娜（ Johanna ）打長達五年的官司，一八二〇年貝多芬勝訴。但是這對叔姪關係並不理想，姪子卡爾整天遊手好閒，行為不良，荒廢學業。一八二六年的夏天，他帶著姪子卡爾來到弟弟約翰那邊住。但因長期與弟媳不合，最終貝多芬還是離開約翰家，在途中貝多芬還受風寒，卡爾與約翰也到維也納探望他，但貝多芬情況也並沒有好轉，反而病情加重惡化。最終於一八二七年病逝於於維也納，享年五十七歲<sup>9</sup>。

---

<sup>7</sup> 參閱陳怡潔。《貝多芬中期曲風轉變的探討》，頁 199-201。另參閱貝多芬的生涯、作品與演奏歷史，頁 40。是貝多芬寫給弟弟卡爾的一封信，這份遺書中顯露出貝多芬徹底備擊垮的意志力，但貝多芬並未結束自己的生命，變成一封位寄出的遺書。

<sup>8</sup> 同註 5，頁 202。

<sup>9</sup> 同註 3，頁 25。

## 第二節 作品風格簡介

樂聖貝多芬像是從天上來到人間的音樂使者，也因為有他的貢獻，才能讓這些作品保留至今。現今音樂學者馬丁·格克<sup>10</sup>（Martin Geck），曾將貝多芬創作分為三個時期<sup>11</sup>：

### 一、 早期（ 1770-1802 ）：

創作階段包含貝多芬在波昂和維也納，與海頓、莫札特晚年創作手法相似，此時期的創作重要作品包括鋼琴奏鳴曲（ 編號作品第 2 — 28 ），第一、二、三號鋼琴協奏曲，第一、二號交響曲，弦樂四重奏作品編號十八，以及小提琴奏鳴曲作品編號十二、二十三、二十四、三十……等。

### 二、 中期（ 1803-1814 ）：

此時的貝多芬受耳疾之苦，即使經歷痛苦的苦難，他始終沒像命運低頭。中期創作上，貝多芬在和聲、旋律加入新的想法與嘗試新的管絃樂法，例如：交響曲第五號命運動機與停留記號，立刻導引激烈情感。第二主題在法國號引導下，由小提琴柔和呈現出來，這種曲風對立，蔚成貝多芬中期音樂最明顯的特色。展開創新的創作風格。代表作品有鋼琴奏鳴曲三十一至九十，第四、五號鋼琴協奏曲，第五、第七、第八交響曲，小提琴奏鳴曲作品編號四十七、九十六，小提琴協奏曲作品編號六十一，弦樂四重奏作品編號五十九、七十四、九十五，歌劇「Fidelio」，一、二、三號雷奧諾雷（ Leonore ）序曲……等。

---

<sup>10</sup> 為現今德國多特蒙德大學（ Universitat Dortmund ）音樂學教授。

<sup>11</sup> Martin, Geck, *Beethoven. Life & Times* : Haus Publishing, 2005.

### 三、 晚期 ( 1815-1827 ) :

這時貝多芬的生活更加孤寂，一八一九年他已經是全聾的狀態，完全只能倚靠想像來創作。此時期創作上，貝多芬善用於速度、拍號、調性的變化，例如：弦樂四重奏作品編號一三三「Grosse Fugue」裡，有多次數的節奏變化，從 Allegro→Meno mosso e Moderato→Allegro、拍號的變化從 6/8→2/4→4/4、調性變化從 G 大調→F 大調→降 B 大調，和段落之間的休止符、延長記號，不僅讓曲子更加有變化，也揮別以往古典音樂時期正規正矩的音樂形式<sup>12</sup>。代表作品有：第九交響曲《合唱》、《莊嚴彌撒》、鋼琴奏鳴曲作品編號一〇六、一〇九、一一〇、一一一、弦樂四重奏作品編號一二七、一三〇、一三一、一三二、一三五。

此首貝多芬法國號奏鳴曲作品十七在和聲變化、節奏型態、曲式結構上看不會如此的龐大，屬於貝多芬早期的創作手法。因樂器先天上的限制無法做出太多炫麗的華麗技巧，所以曲子並不複雜，法國號演奏家凡爾納·雷諾斯 ( Verne Reynolds ) 也提到說在這些限制之下，貝多芬寫了在結構上均衡並且深入音樂性的曲子，是另一種對於他無與倫比創造力的顯現<sup>13</sup>，也可看出他對於此樂器特性的了解。

---

<sup>12</sup> 郭亮吟。《貝多芬後期之作品題材與音樂語彙》。台南女子技術學院院報。第 22 期，頁 631。

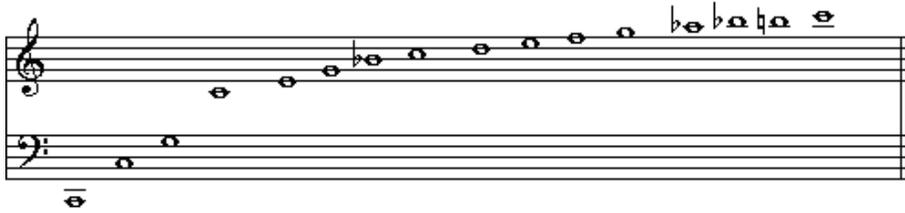
<sup>13</sup> Verne Reynolds, *The Horn Handbook*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1997, p.120.

# 第三章 十八世紀自然號簡介與現今法國號（雙調）之比較

## 第一節 樂器歷史簡述

法國號（French Horn）最早使用於遠古時代，祖先是利用獸角或海螺的外殼製成，是將獸角挖空之後，在獸角尖端部分一吹，就可以發出明亮的聲音。後來人們發現，如果改變嘴唇施力的不同，也會發出不同樣的音高、聲響；簡單來說，樂器的主要用途是為了通訊、戰場、狩獵，或城堡的守望台上——為了要警告及報時，郵件的發送，以及牧羊人的聯絡，如同現代的手機。經過不斷測試，發現到不同材料與長度會產生不同的音高，號口的寬窄也區分了高低，號管長，號口粗寬，固然可以吹出較低的音，甚至不同的音，但是對於狩獵或行軍來說，太長，太重就很不方便了，於是將號管打彎空出一個大洞，讓人可穿過大洞扛在肩上方便在馬上騎，或多轉幾個彎，好把樂器抱在身上吹，稱之為獵號（Parforce Horn）。

隨著科學與工藝的進步，獸角也由金屬取而代之。雖然樂器已經過改良，但是在吹奏方面仍遇到兩大困難點，其一：所有的銅管樂器的發音是建立在泛音列上，吹奏者只能吹奏出泛音列之內的範圍（見圖例一）。二：樂器都是一根管子通到底，所以只能吹出某一個固定的調，遇到轉調吹奏者就必須利用不同調的法國號來吹奏，所以造成吹奏者在樂器攜帶上的不便，也因此促成樂器的改革。



【圖例一】泛音列

十八世紀初期，維也納樂器製造家麥可·雷西南史奈特（ Michael Leichnambschneider, 1695-1725 ）發明變音管（ Crooks ）<sup>14</sup>，讓原本只能吹奏自然泛音的缺陷得到了改良。作曲家可依照曲子的調性而選擇不同長度的變音管，產生另一組不同的泛音列。一七三七年法國號演奏家漢培爾（ Anton Hampel, 1710-1770 ）發展出一套右手塞音的技巧，也就是現在所稱的手塞音（ hand stopping ）<sup>15</sup>，並也為此譜寫一本相關的練習曲。此技巧讓法國號原有的吹姿勢有了改變。傳統的吹奏是將號口向上吹奏，為了配合手塞音的關係，他將號口反轉向下並往後，左手拿號，右手放號口，這就逐漸變成現今我們拿法國號的吹奏姿勢。這方面的改革對法國號的發展有相當重要的影響，讓法國號從原本亮麗奪人的音色轉為渾厚溫暖、帶有感情的音色。法國號原本的變音管是接在號嘴的部分，如此在轉調上比較複雜，接上的管子也比較多，所以漢培爾影響了一位製造商約翰韋納爾（ Johann Werner ）來改裝樂器，將變音管從號嘴部分移到樂器中間，這個新發明的號，稱之為發明號（ Inventionshorn ）。一七五〇至一八二〇期間是手塞音的黃金時期，許多知名作曲家也紛紛為法國號寫曲，例如莫札特、海頓、羅塞提（ Antonio Rosetti, 1750-1792 ）等人。縱使，手塞音技巧改變了原有的不便，但對於突破想更好的層次的法國號吹奏者而言，仍然還是有許多缺點，如：音準不易控制、音色不平均，需高難度控制所吹出的音……等。

<sup>14</sup> 所謂變音管就是在原有的號管上附加上管子，已達到變調的功能。

<sup>15</sup> 手塞音是藉由手伸入法國號喇叭口，利用手在號口裡的比例如 1/2、1/4、3/4、完全塞住、完全放開，製造音高的不同。

十九世紀之後，取而代之是有按鍵式的，包含三個活塞的法國號，法國號省去換管的麻煩。此時的法國號不但能輕易吹出完整的半音階，在技術層面上的困難隨之降低，也更方便樂團中演奏者吹奏與搭配整個樂團。現今更有雙調性法國號（Double Horn）<sup>16</sup>與三調性法國號（Triple Horn）<sup>17</sup>的出現，讓法國號演奏家不管在樂曲詮釋與技巧、音樂上能精益求精<sup>18</sup>。

至今，有包含單調性、雙調性、三調性法國號，大部分的法國號吹奏者，都是使用雙調性法國號吹奏，除非因應曲目需要會採用其他調性法國號。舒曼「為法國號與鋼琴的慢板與快板」是開啟了轉閥式法國號登堂入室的先河，之後轉閥式法國號遍不斷地被運用在規模日益擴大的各種管絃樂曲與劇樂之間。日後許多作曲家也紛紛為法國號譜曲出相當知名的獨奏曲與樂團片段，例如：理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）交響詩『狄爾愉快的惡作劇』、華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）『尼貝龍根指環』中齊格飛的號角聲、亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1964）奏鳴曲<sup>19</sup>……等人。

---

<sup>16</sup> 在樂器上同時有 F 調與降 B 調的雙排管合而為一。

<sup>17</sup> 在樂器上同時降 B 調, F 調和高音 F 調合而為一。

<sup>18</sup> 以上參閱賴日昇，〔賴日昇：神奇號角齊鳴演奏會詮釋與分析〕。台北市：生韻出版社，民 90。頁 29~31；法國號演奏家 John Ericsson 網站：<http://www.hornworks.com/index.htm>

<sup>19</sup> 賴日陞：「神奇號角齊鳴」演奏會詮釋與分析。台北市：生韻出版社，民 90，頁 43。

## 第二節 十八世紀法國號與現今法國號（雙調） 之比較

十八世紀的法國號稱之為自然號（Nature Horn）<sup>20</sup>，可分為兩種自然號，一種是為狩獵的時候使用的，稱之為獵號（Hunting Horn）（圖例二）<sup>21</sup>，另一種則是樂團所用的自然號（orchestral horn）（圖例三）<sup>22</sup>。因為自然號的管長是固定，自然號可用不同的主調管來改變調性，以吹奏泛音為主。需依靠氣與嘴唇的控制來吹奏出較準確的音高，此時期的的重要技巧為手塞音演奏者，利用這樣的技巧吹奏出完整的大調音階，直到變音管發明，自然號可裝上 G、F、E、降 E、D 的變音管總共有六個變音管的時候，自然號即可吹奏出多調性的音高（圖例四）<sup>23</sup>，大多為 F、D、降 E 調樂器。自然號演奏風格可分三種風格，高音部號（cor alto）<sup>24</sup>、低音部號（cor basse）<sup>25</sup>、混合號風格（Cor Mixte）<sup>26</sup>。也因為它的音色特別，受到大眾得喜愛，日後也有作曲家為此樂器譜寫狩獵信號（Fanfares），法王路易十三也曾寫作信號曲<sup>27</sup>。

<sup>20</sup> 十九世紀前半均以無活塞的法國號進行演奏，無機械裝置的法國號稱之為自然號（Nature Horn）。

<sup>21</sup> 圖片自：<http://hornmatters.com/2012/02/university-of-horn-matters-the-horn-before-1750/>

<sup>22</sup> 圖片自：<http://hornmatters.com/2012/02/university-of-horn-matters-the-horn-in-the-classical-period/>

<sup>23</sup> 圖片自：<http://hornmatters.com/2012/02/university-of-horn-matters-the-horn-in-the-classical-period/>

<sup>24</sup> 高音部號可吹出記譜音中央 C 到往上兩個八度，由於涵蓋了泛音列中較緊密的音域，可以演奏出自然音階的音，第一部號的旋律多為高而華麗或是歌調性的曲調。

<sup>25</sup> 在音域上則介於記譜音低音譜號從下向上數第一線的 G 音到高音譜號上加一間的 G 音。在技巧上吹奏許多音程的大跳與琶音，演奏上較為困難。

<sup>26</sup> 是兩種風格的混合，它的音域是介於高音譜記號下加三間的 G 到上加一間的 G。

<sup>27</sup> 孫自弘。《2008 輔仁大學音樂系所管樂學術研討會論文集》，台北：輔仁大學出版，2008。頁 157。



【圖例二】獵號（Hunting Horn）



【圖例三】樂團用自然號（orchestral horn）



【圖例四】自然號（可裝上 G、F、E、E-flat、D 的變音管）

現代法國號因有轉閥活瓣（rotary valve）以及活塞活瓣（piston valve）的發明，運用壓下按鍵或使用滑管改變管子的長度，每個按鍵由於氣流轉向進入了增長的管子而改變音高，這樣子使樂器的振動的長度增加並且可以吹奏出不同的泛音列，解決吹奏上原有的困難。

手塞音技巧的使用改變了法國號演奏的方式，發展出三種演奏風格，首先一種原本在巴洛克時期就存在的演奏風格，此風格稱之為 Clarino Style，到古典時期，這種高音域的風格逐漸不採用，取而代之的是自然號演奏的三種風格。這三種風格分別為高音部號（或是第一部號 cor alto），低音部號（第二部號 cor basse）以及混合號風格（Cor Mixte）。由於第二部號的渾厚的音色，得到大眾的喜愛，這樣的風格成為法國號音色的主流，並且為獨奏家所使用。

從十八世紀中葉到十九世紀初，法國號的獨奏家多為第二部號的演奏者。作曲家在譜寫獨奏曲的時候通常會有一些常見的寫作手法，例如前面提到的大跳以及快速的音型；演奏與譜曲手法稱作假低音（ factitious notes ）；另一個就是手塞音的技巧，作曲家們不外乎都採用這幾項自然號的寫作手法<sup>28</sup>。就此兩種樂器比較如下（圖例五）與（表例一）：



【圖例五】自然號與現代法國號（雙調）

<sup>28</sup> 孫自弘。《2008 輔仁大學音樂系所管樂學術研討會論文集》。台北：輔仁大學出版，2008。頁154。

構造	由一根管長 374.4 公分，管徑 6.45 公厘的長管環繞而成，只能吹奏初泛音列。	左手拇指添加了轉換調性的轉閥，使得在轉閥按下之前是較長的 F 調法號，按下之後則是較短的降 B 調法國號。
音色	較為自然。	較為平均。
音域		
特色	<ol style="list-style-type: none"> <li>藉由右手深入管口改變音。</li> <li>需使用較多氣量搭配嘴唇的控制。</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>不倚靠手改變，可吹出音高。</li> <li>透過轉閥來轉調。</li> </ol>

【表例一】自然號與現代法國號（雙調）之比較

# 第四章 貝多芬<< F 大調<法國號> 奏鳴曲 >> Op. 17

## 第一節 創作背景

貝多芬《法國號奏鳴曲作品十七》此曲於一八〇〇年維也納完成，是貝多芬為法國號演奏家喬許·彭多（ Giovanni Punto, 1746-1803 ）原名是楊·瓦茲拉夫·史提希（ Jan Vaclav Stich ）所譜曲<sup>29</sup>。

兩人並在同年四月十八日舉行首演，當時貝多芬鋼琴的部分尚未完成，貝多芬在表演前二十四小時才開始寫樂譜，鋼琴的部分慢慢修改，於第二次表演五月七號才將完稿交給彭多。即使演出時貝多芬以即興方式演奏鋼琴尚未完成的部分，但兩人的演出依然廣受好評。在法國號部分彭多也給予貝多芬許多建議<sup>30</sup>，很多早時期的法國號跟鋼琴作品已經不存在了，奏鳴曲初稿也非常的不完整，法國號加上鋼琴這類的組合對於觀眾來講非常新奇，所以很多人聽完演奏後都立即

---

<sup>29</sup> 彭多出生於查斯拉夫（ Caslav ），原是波希米亞的貴族 Joseph Johann von Thun 伯爵宮廷裡的音樂家，也曾和翰培爾 Hampel 學習法國號，在宮廷裡面彭多感到枯燥乏味，加上脾氣與個性不適合擔任伯爵樂手的工作，因此決定成為旅行演奏家。伯爵在盛怒之下發出通緝令，命令手下就算捉不到人也要敲掉這位號手的門牙。之後改名為喬許·彭多（ Giovanni Punto, 1746~1803 ），一七六八年左右開始在歐洲各地展開演出生涯。在十八世紀後半被譽為代表性的法國號演奏家。一七八二年時，在巴黎的 d'Artois 伯爵（之後的查理十世）因為偏愛法國號，把彭多請到巴黎，並且給彭多終生奉。一七九九年到達維也納時，與貝多芬見了面，貝多芬於是寫了法國號奏鳴曲作品編號十七，並且二人於次年四月時共同首演了這首曲子。後世對於彭多的評價，如同二十世紀知名法國號演奏家丹尼斯布莱恩（ Dennis Brain, 1921-1957 ）在現今的地位一般。

<sup>30</sup> John, Humphries, *The Early Horn A Practical Guide*. New York : Cambridge University Prss, 2000. p.90.

要求安可<sup>31</sup>。因彭多擅長於吹奏自然號高超手塞音技巧，許多作曲家也為彭多譜曲。例如在之前莫札特也為彭多譜寫給四支管樂器與樂團的交響協奏曲（Sinfonia Concertante K. 279b），當中的獨奏法國號片段就是為彭多所寫。由此可看出讓彭多在十八世紀是很重要的法國號演奏家。

此曲在年代上屬於貝多芬早期的作品，屬於貝多芬的第一創作時期之作，曲中不僅呈現古典時期特有的風格語法。由創作年代來判別此奏鳴曲是為自然號所作。自然號演奏技巧發展出三大傳統，一是獵號傳統，二是手塞音技巧，三是假低音的使用。

---

<sup>31</sup> Kurt, Janetzky and Bernhard, Brüchle. *The Horn*. English Tran. by James Chater. U. S. A. : Amadeus Press, 1988. p.66.

## 第二節 第一樂章

曲式結構	主題	小節數	調性
呈示部 ( Exposition ) mm. 1-75	第一主題	mm. 1-20	F 大調
	過門	mm. 20-30	F 大調→C 大調
	第二主題	mm. 30-63	C 大調→e 小調→C 大調
	結束	mm. 63-75	C 大調
發展部 ( Development ) mm. 76-113	第一主題 ( 鋼琴開始 )	mm. 76-82	c 小調
	第二主題 ( 法國開始 )	mm. 78-82	c 小調
	結束	mm. 102-112	c 小調→f 小調
再現部 ( Recapitulation ) mm. 113-181	第一主題 ( 鋼琴開始 )	mm. 113-133	F 大調
	第二主題 ( 法國號開始 )	mm. 134-174	
	尾奏 ( Coda )	mm. 175-181	

【表例二】第一樂章曲式分析表

## 一、呈示部

第一樂章，曲式為奏鳴曲式（Sonata form）、中庸的快板（Allegro moderato）F大調，4/4拍子。

第一主題由法國號開始，鋼琴承接，右手彈奏旋律，左手彈奏節奏性和絃。（見譜例1）接著法國號以鋼琴伴奏的分散和絃音型展現出來，也表現貝多芬早期的風格。mm. 31為第二主題轉至C大調，音型來自第一主題，雖是從第一主題衍生來，但已經不是強音，而變成柔和的音響（見譜例2）。

【譜例1】：第1—16小節。

I. 呈示部 Allegro moderato.

CORNO in F.

PIANOFORTE.

第一主題

鋼琴銜接

7

13

【譜例 2】：第 30—48 小節。

30 第二主題

ca - lan - do *pp*

*p* ca - lan - do *pp*

39 C 大調：I 級

ca - lan - do *pp*

46 *cresc.*

## 二、發展部

發展部 ( Development ) mm. 76-112, 調性為 c 小調, 第一主題與第二主題交替出現, 主題素材自呈示部。mm. 83 轉至降 A 大調 I 級。節奏、拍值與呈示部一樣, 只是調性不同 ( 見譜例 3 ):

【譜例 3】: 第 76-82 小節。

II. 發展部

76

c 小調: i 級

V<sub>6</sub>

mm. 82 為降 A 大調 I 級分解和絃, mm. 85 為降 A 大調  $V_2/IV$ , mm. 87 為降 A 大調  $V_7/ii$  上解決到 mm. 89 降 A 大調 ii 上, 和聲走向從法國號與鋼琴呈反向進行, 讓此段音樂色彩濃厚也是傳統奏鳴曲的創作手法之一 ( 見譜例 4 ):

【譜例 4】: 第 82-89 小節。

82

A<sub>♭</sub> 大調: I 級

V<sub>2</sub>/IV

86

V<sub>7</sub>/ii

ii

### 三、再現部

再現部（Recapitulation）mm. 113~181 調性為 F 大調，發展部與呈示部相似包含第一主題與第二主題，第二主題與呈示部第二主題節奏、音型與呈示部一樣只高完全四度（見譜例 5）。在此結束樂段貝多芬一共使用了兩次假低音音型（見譜例 6），此為十七、十八世紀當時自然號技巧的特殊風格。

【譜例 5】：113 小節與 134 小節。

原本呈示部主題 c

134 主題 c'

高完全 4 度

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The top staff, labeled '原本呈示部主題 c', contains a melodic line starting with a piano (p) dynamic and ending with a pianissimo (pp) dynamic. The bottom staff, labeled '134 主題 c'', shows the same melodic line transposed up a perfect fourth. A blue bracket on the right side of the staves indicates this interval, labeled '高完全 4 度'.

【譜例 6】：第 161—165 小節。

161 假低音音型

165 假低音音型

Detailed description: This musical example shows two systems of staves. The first system starts at measure 161 and the second at measure 165. Purple boxes highlight specific notes in the upper staves, labeled '假低音音型' (false bass note). The notation includes piano (p) and pianissimo (pp) dynamics, and various musical symbols like slurs and accents.

在尾奏時，貝多芬安排七小節展現高超技巧的樂句，法國號吹奏強而有力十六分音符快速琶音音型，鋼琴以十六分音符銜接，進行一連串的十六分音符快速音群的華麗樂段（見譜例 7）。

【譜例 7】：第 175—181 小節。

The image shows a musical score for Example 7, measures 175-181. The score is in 3/4 time and features French Horn and Piano parts. The French Horn part (top staff) has three measures of sixteenth-note arpeggiated figures, each marked '法國號' with a blue arrow. The Piano part (middle and bottom staves) has three measures of sixteenth-note chords, each marked '鋼琴' with a blue box. The piano part includes dynamic markings 'f' and 'cresc.'.

### 第三節 第二樂章

第二樂章，行板的稍慢板（Poco adagio, quasi Andante），f 小調，2/4 拍子。這是只有十七小節的短小樂章，和聲最終停留在 V 級，再加上貝多芬也在譜上註明了 *attacca subito il Rondo*，因此，也可以將第二樂章做為第三樂章（Rondo）的導奏樂段。此樂章力度以弱（p）、非常弱（pp）為主，調性在第九小節（mm. 9）利用 VII 級暫時轉調（借用降 e 小調），第十小節（mm. 10）回到本調 f 小調上。此樂章中的附附點節奏動機是來自第一樂章呈示部附點素材，由法國號與鋼琴交錯呈現，結尾以鋼琴的裝飾奏進入第三樂章（見譜例 8）。

【譜例 8】：第 1—17 小節。

*Poco Adagio, quasi Andante.*

f 小調：I 級

6

VII (借用降 e 小調)

11

V

## 第四節 第三樂章

第三樂章，曲式為輪旋曲（Rondo），速度為中庸的快板（Allegro moderato）F大調，2/2拍子。

曲式結構	主題	小節數	調性
A	第一主題	mm. 1-16	F 大調
	第二主題	mm. 17-23	
	過門	mm. 23-29	
	第三主題	mm. 31-34	
B	第四主題	mm. 61-91	d 小調
	過門	mm. 91-100	
A	第一主題 (法國號先)	mm. 101-104	F 大調
	第一主題 (鋼琴奏出)	mm. 113-128	
尾奏 (Coda)		mm. 129-166	

第三樂章曲式分析表【表例三】

## 一、A 段

A 段從 mm. 1-34，特徵之一為大幅度上下跳的主題為本樂章首要特色軸心。此樂章包含第一、二、三、主題，一開始由鋼琴彈奏出第一主題，法國號在 mm. 4 也吹奏第一主題（見譜例 9）。

【譜例 9】：第 1-8 小節。

**Rondo.**  
**Allegro moderato.**

4 第一主題

第一主題

8 F 大調：I 級

mm. 17 為第二主題，此主題為抒情主題與開頭上下跳躍的明朗主題不同，為抒情、歌唱性較多的主題（見譜例 10）。

【譜例 10】：第 13—20 小節。

13

第二主題

*cresc. sf* *p* *cantabile*

*p* *cresc. sf* *p* *p*

20

## 二、B 段

B 段從 mm. 61-100，以第四主題與過門樂段為主，調性轉為 d 小調，法國號吹奏第四主題，鋼琴右手彈奏分解和絃、左手彈奏出與右手同和絃的音來擔任低音聲部（見譜例 11）。

【譜例 11】：第 30—36 小節。

The image shows two systems of musical notation for Example 11, covering measures 61 to 66. The first system starts at measure 61, marked with a box containing the number '61'. Above the first staff, there is a label '第四主題' (Fourth Theme) with an arrow pointing to the beginning of the melody. The score consists of three staves: a treble clef staff for the melody, a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The piano part features a right hand with arpeggiated chords and a left hand with a bass line. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the piano part. The second system starts at measure 66, marked with a box containing the number '66'. It continues the musical material from the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

### 三、A 段

A 樂段從 mm. 101 開始，此段主要為第一主題，調性都在 F 大調上。開始先由法國號吹奏，mm. 105 換鋼琴彈奏，兩聲部輪流交替演奏主題一（見譜例 12）。

【譜例 12】：第 101-108 小節。

101 第一主題

105 F 調上

第一主題

*p*

*p cresc.*

*cresc.*

## 六、Coda

Coda 從 mm. 129 至 mm. 166，第一主題的動機不斷交錯在法國號與鋼琴聲部中，隨後法國號在 mm. 157 再一次吹奏第一主題。最後 mm. 6，鋼琴與法國號都是以三連音為主要動機，速度立刻轉為很快的快版（*Allegro molto*），最後並在法國號華麗的分解和絃結束全曲（見譜例 13）。

【譜例 13】：第 154—166 小節。

154

第一主題

ral - len - tan - do

pp

ral - len - tan - do

161

Allegro molto.

Allegro molto.

分解和絃

ff

## 第五章 樂曲演奏風格與詮釋

此章節開始討論作曲家對於樂器特性的掌握，接著以目前樂器調性與特性不同需求上作為說明，並且敘述在樂曲中要詮釋的方法來作為探討，另外，吹奏上練習遇到的吹奏問題筆者會在第六章詳細說明。

貝多芬這首奏鳴曲從創作年代來看，屬於他早期即將進入中期的創作風格，因此在主題的對比以及音樂的方向詮釋上相當重要。此外，當時彭多是使用自然號吹奏，自然號上沒有任何按鍵的裝置，在音準上會比用現代法國號<sup>32</sup>演奏來得困難許多，以現代樂器的音色來說，則使用 F 調法國號來詮釋在最為恰當。

### 第一節 第一樂章

在吹奏雙調法國號時，音色、音準都與自然號不同，因此也考驗獨奏者對於不同樂器的適應能力與方法。在第一樂章如號角般且富有精神的快板，吹奏像狩獵信號曲的音型。從開頭法國號吹奏出的第一主題就可以看到此風格，就是為了展現自然號的特性。筆者建議吹奏時要將弱拍上的附點音符時值吹奏清楚，不宜的太過鬆軟，以免失去號角強而有力的號角聲。為了表現磐礪氣勢，吹奏第一個音（G）需富有彈性，方向帶往 mm. 1 的音（C），送氣中需要方向與支撐，才能使得樂句中的動向更加流動；弱拍上的附點音符拍值吹奏清楚。在句尾八度大跳，下巴可微動一點擺放好低音（C）的位置。音量方面在譜上以強（f）的方式演奏，因屬於古典時期作品音量也不能超過太多或太強，但仍需保持相當的力度。mm. 2 區別於開頭較為有力的樂句，需以較為歌唱性多的樂句。第二樂句

<sup>32</sup> 現今法國號為降 B 調與 F 調合為一起，藉著左手拇指的按鍵轉換兩種調號。

吹奏上跳六度滑音控制非常重要為第一層次，圓滑奏的順暢流動，是此樂句成功的關鍵，因此在腦中需想為下一個即將音準備，在腹部上也要給予支撐，氣要不斷撐住，才能在小聲的音量中維持音樂的流暢性，將此大跳樂句完美呈現（見譜例 14）。

【譜例 14】：第 1—5 小節。



第二主題由 mm. 30 開始，雖是由第一主題衍生而來，風格已轉變為柔和的樂句，調性轉為 C 大調。吹奏上氣的方向需往前帶至 mm. 36 第三拍給鋼琴作銜接，表達出逐漸消失的氛圍。在掛留樂句時在次強拍上突強（sf），有特殊的韻味。吹奏突強（sf）時，要特別注意氣送的速度用氣來推，不要用舌頭的力量來吹奏，突強之後長音可放輕鬆吹，但腹部仍需支撐，鋼琴也緊接著演奏此主題，所以在兩聲部的運舌法（Articulation）需相同，互相協調。

mm. 76 進入發展部，發展部主題都源自呈示部主題一、二，兩者交替輪流出現。吹奏需較為注意的是 mm. 108 的低音音程下跳，在吹奏大跳音程中要先找尋兩音之間的音程距離，在由慢練到快。樂句上不能因為譜上的休止符因此而換氣，樂句一氣呵成吹帶給鋼琴銜接進入再現部；筆者於此章第四節有提供相關技巧之練習。

在結束樂段貝多芬安排了高難度的技巧，為快速琶音音型在自然泛音中間快速的上下游走 F 大調 I 級和絃。對當時吹奏自然號而言，雖然右手不會有塞音，但必須依靠器與嘴唇的配合，是相當困難的技巧，而現代吹奏者通常會使加上按鍵指法來吹奏。吹奏時必須注意器與指法之間的搭配需一致，才不容易吹錯音，

氣往前帶給音符方向感，兩聲部之間要緊密合銜接（見譜例 15）。

【譜例 15】：第 175—182 小節。

175

## 第二節 第二樂章

第二樂章以十七小節組成，與一、三樂章的中庸快板形成對比，為一、三樂章之間的橋樑緩衝<sup>33</sup>，近似行板的慢板樂章為一個緩和氣氛的樂章。

音色詮釋筆者建議以乾淨柔和的音色吹奏，讓此樂段保有如嘆息般的氛圍。一開始由法國號吹奏此主題送葬進行曲風的旋律，不疾不徐的與鋼琴互相歌唱奏旋律。曲中的三十二分休止符必須記得要停頓用氣往前帶，能將此音型表達出嘆息式的氣息，直到樂句結束。在節奏上，八音分符與附附點音符長短的拍值要有所區別。吹奏八分音符的斷奏可吹長可附有彈性；附附點音符則是較短的長度。

此樂章的架構全以附點節奏為主體。法國號與鋼琴都有多次對唱旋律，因此在吹奏時必須注意節奏的穩定度，在主旋律銜接對唱中要避免拖拍的情況。建議練習時可搭配節拍器使用一個八分音符等於六十的速度來練，並在每一個樂句的句尾用運用氣來控制，氣要比音還持續久，此句尾的樂句才會漂亮，也更能表達輕柔的好音色，將此樂章貝多芬想表達的意境更為貼近。最後以譜上 *attacca subito il Rondo* 不停歇直接進入下樂章。

---

<sup>33</sup> 和聲最終停留在V級，加上貝多芬也在譜上寫上 *attacca subito il Rondo*，因此筆者判別第二樂章為第三樂章的導奏樂章。

### 第三節 第三樂章

此樂章貝多芬運用到當時獵號的特色，採用超過八度音程的大跳。吹奏的第一個音（G）需吹奏厚實帶至 mm. 6 漸強，進入突強時前一個音色要變化至突強的音（F），腹部需要支撐更多，腦中要為下一個即將吹奏的音準備，音才容易在正確的位置上面，才不會因失去脣型位置而無法吹奏低音，樂句詮釋上不能將長音吹的太滿，要將重心放在長樂句上，讓音樂不斷地向前走（見譜例 16）。演奏者在練習上可利用鋼琴彈奏吹奏音程音高，由耳朵記憶音高，接著吹奏該音程位置，速度由慢練到曲子所要求的速度。

【譜例 16】：第 1—8 小節。



mm. 41 過門樂段法國號吹奏完全八度下跳（見譜例 17）。吹奏上筆者建議嘴巴控制須向下微動一點做好低音下跳的準備和位置，並且送多一點氣，腹部給予支撐，拍點不能鬆軟，在八度下跳拍點才不會慢。筆者已箭頭〈→〉代表，吹奏時需要注意的支撐與方向性，並注意當時的運舌配合樂曲的需要。第二主題調性轉為 d 小調。此段筆者建議樂句以八小節一句吹完，帶入給 mm. 69 的鋼琴。吹奏時氣的支撐必須非常注意開頭的第一個音，呼吸時為出來的音準備，這樣才能掌握音程的走向。

【譜例 17】：第 42-45 小節。



mm. 138 為 Coda 樂段開始。此段開始有許多在泛音列裡快速吹奏的音型，吹奏尚須注意指法、氣要一致，氣與腹部支撐也要一直給予不能鬆軟（見譜例 18）。最後結束 mm. 6 起音（G）需吹奏厚氣需要一直送，到最後低音 c 時須飽滿且富彈性的音色至結束（見譜例 19）。此樂段筆者使用 F 調指法詮釋，希望為此更貼近自然號吹奏音色。

【譜例 18】：第 139-142 小節。



【譜例 19】：第 162-167 小節。



## 第四節 相關技巧之練習法與建議

經過以上章節探討，筆者藉由平日練習心得，及參考主修老師的指導講解，歸納以下練習方法，對此曲演奏有相當大的幫助。

### 一、圓滑奏練習<sup>34</sup>

此曲目中，法國號就是吹奏此泛音的演奏法，第一遍可吹奏吹斷奏（見譜例 20）吹圓滑奏（見譜例 21）嘴唇震動要相互配合好，並且吹奏時心裡默唱音符，愈接近高音腹部支撐越要夠，才能達到此練習效果。

【譜例 20】<sup>35</sup>：斷奏。

(♩ = 72)  
On open F Horn



The musical score for Example 20 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written for an open F Horn. The tempo is marked as quarter note = 72. The notes are staccato, with vertical stems and no beams connecting them. The key signature has one flat (B-flat). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note in the bass staff.

【譜例 21】：圓滑奏練習。



The musical score for Example 21 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written for an open F Horn. The notes are slurred together, indicating a smooth, legato playing style. The key signature has one flat (B-flat). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note in the bass staff.

<sup>34</sup> 參閱賴日陞。《神奇號角齊鳴演奏會詮釋與分析》。台北市：生韻出版社，民 90。頁 103。

<sup>35</sup> 譜例參閱：Philip Farkas. *The Art of French Horn Playing*. Summy-Birchard Music Inc, 1956.

## 二、音程練習

八度音程：

貝多芬於此曲中用許多八度音程（見譜例 22），因法國號的音較不易控制，每一個按鍵都可以吹奏泛音系列的八度音程。筆者於下列練習譜例中，於譜上加上圓滑線與指法，藉由此練習能得到幫助吹奏八度音程。

【譜例 22】：八度音程練習。

Two staves of musical notation for 'On open F Horn'. The first staff shows a sequence of notes with slurs and a fermata over the final note. The second staff shows a similar sequence of notes with slurs and a fermata over the final note.

## 三、音準練習

在此奏鳴曲中，法國號與鋼琴地位相當。二者旋律呼應，在音準方面愈顯重要。練習時最好能與鋼琴經常配合和運用調音器，用耳朵聽並在心中唱旋律，對於音準上會有相當大的改善（見譜例 23）。

【譜例 23】：音準練習

Three staves of musical notation for '音準練習'. The first staff is marked with a tempo of (♩ = 60). The notation includes slurs, accents, and fermatas over specific notes, indicating a focus on intonation practice.

# 第六章

## 結論

雖然這首曲子是屬於貝多芬創作早期的作品，但是以曲式結構、和聲、旋律來看較為偏向古典時期或貝多芬早期的風格。例如：使用傳統對位手法以及動機來貫穿全曲，旋律為精巧的樂句，和聲的附屬都有正規解決……等。由此可看出此首法國號奏鳴曲較為偏向古典風格，而非浪漫初期的風格。

雖然現在演奏此曲較少使用自然號，所以右手手塞音技巧較不會影響現今的詮釋，但是，此曲仍在許多的方面呈現自然號的一些特色例如：第一樂章的一開頭使用信號曲的風格與結束樂段使用的假低音；第三樂章開頭吹奏大跳的獵號曲風。可說是為古典樂派法國號作品帶來新的生命力與創新。

本次研究筆者透過對作曲家生平、曲式架構、創作背景的分析，進一步更加了解貝多芬創作此曲的想法，在演奏方面此曲適合用 F 調指法來吹奏，因為使用 F 調的時候會比使用降 B 調時管長多出三呎，音色較為貼近自然號音色。但是，如果演奏者為了讓音色更亮，也可考慮使用降 B 調指法，更能增添此曲的音色變化。詮釋上是由指導教授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，希望此論文能幫助其他吹奏者作為練習和詮釋上的參考。

# 參 考 書 目

## 中文書目

- 何雲 譯 ( Rolland Romain 著 )。《貝多芬傳》。台北：世界文物，1996。
- 孫自弘。《2008 輔仁大學音樂系所管樂學術研討會論文集》。台北：輔仁大學出版，2008。
- 莊思遠。《法國號吹奏技巧研究》。台北：作者出版，1987。
- 彭淮棟 譯 ( Adorno Theodor W )。《阿多諾的音樂哲學》。台北：現代出版社，2009。
- 趙鑿珊。《貝多芬之魂》。上海：上海音樂出版，1997。
- 劉志明。《曲式學》。台北：全音樂譜出版社，1992。
- 賴日陞。《神奇號角齊鳴演奏會詮釋與分析》。台北市：生韻出版社，2001。
- 蘇惠芬 譯 ( Sullivan J. W. N. )。《貝多芬的心靈世界》。台北：雅歌出版社，第一版第四刷，1999。

## 西文書目

- John, Humphries. *The Eary Horn A Practical Guide*. New York : Cambrdge University Prss, 2000.
- Kurt, Janetzky and Bernhard, Brüchle. *The Horn*. English Tran. by James Chater. U. S. A. : Amadeus Press, 1988.
- Martin, Geck, *Beethoven*. Life & Times : Haus Publishing, 2005.
- Reynolds, Verne. *The Horn Handbook*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1997.
- Schuller, Gunther. *Horn Technique*. New York : Oxford University Press, 1992.

## 學位論文

陳怡茜撰。《亨德密特法國號奏鳴曲》之研究。東海大學音樂系研究所碩士論文，1999。

孫守永撰。托賴里《為小號與管絃樂團的 D 大調協奏曲》與海頓《為小號與管絃樂團的降 E 大調協奏曲》之研究。東海大學音樂系研究所碩士論文，1998。

## 期刊

周憲文撰。「悲多芬 Ludwig van Beethoven 年譜」。《台灣經濟金融月刊》，民 68 年 10 月，頁 61-65。

陳怡潔撰。「貝多芬中期曲風轉變的探討」。《文化大學音樂研究》，第 1 期，民 91 年 10 月，頁 193-202。

郭亮吟撰。「蛻變—貝多芬後期之作品題材與音樂語彙」。《台南女院學報》，第 22 期，民 93 年 10 月，頁 623-648。

黃孝石撰。「逆境中奮鬥一生的貝多芬」。《表演藝術》，第 14 期，民 82 年 12 月，頁 13-15。

鄧昌國撰。「敬懷樂聖貝多芬」。《明道文藝社》，第 65 期，民 70 年 8 月，頁 19-25。

戴明芝撰。「貝多芬的生涯、作品與演奏歷史」。《古典音樂》，第 10 期，民 81 年 12 月，頁 34-46。

## 網站

<http://www.public.asu.edu/~jqerics/play-natural-horn.html>

樂譜

Beethoven, Ludwig van, *Sonata in F Major for Horn and Piano*, Druck von  
Breitkopf & Härtel, Leipzig : Serie 14, No. 112. ( IMSLP )

有聲資料

**Beethoven Horn Sonata**, Horn, Dennis Brain, Haas, Kari, piano, Naxos Historical,  
RRC1363.

Tunghai University  
Department of Music

Presents  
Juang, Pei-yu, Horn  
Hu, Hui-ting, Piano  
莊珮郁, 法國號  
胡惠婷, 鋼琴

in

Graduate Horn Recital

June 27, 2012

Recital Hall

2 : 30 p.m.

Program

Sonata in F Major for Horn and Piano  
Allegro moderato  
Poco Adagio, quasi Andante  
Rondo Allegro moderato

L. v. Beethoven

Sonata in F Major for Horn and Piano  
Allegro moderato  
Poco Adagio  
Allegro

H. Steven

Intermission

Suite for Horn  
Invocation  
Intermezzo  
Choral  
Finale

B. Hummel

Caprice for Horn

R. Planet

Sonata in F Major for Horn and Piano  
Massig bewegt  
Ruhig bewegt  
Lebhaft

P. Hindemith

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.  
Student of Miss Zi-Rong Wang.