

東海大學音樂系碩士班
畢業製作

貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品
十二之一分析與演奏詮釋探討

The Analysis and Interpretation of Beethoven's
Sonata for Piano and violin in D Major, Op.12, No.1

研究生：吳俐葶 撰

指導教授：吳璧如 教授

中華民國一〇二年一月

摘要

本文主要探討貝多芬(Ludwig van Beethoven)《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》之演奏詮釋。綜合其生平與早期風格的概述、十七到十八世紀小提琴奏鳴曲的演進與重要性以及樂曲分析來做為演奏詮釋的研究基礎。演奏詮釋則透過分析圓滑線、斷奏、強弱與突強記號的使用，並討論在鋼琴及小提琴聲部中圓滑線與斷奏記號標記位置的異同，進而提出筆者對於此曲有關演奏與詮釋的看法。

關鍵字：貝多芬、小提琴、小提琴奏鳴曲

目錄

論文合格頁	ii
摘要	iii
目錄	iv
譜目錄	ix
表目錄	x
第一章 緒論	
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究內容	2
第二章 貝多芬生平與早期作品概述	
第一節 貝多芬的生平概述	3
第二節 貝多芬早期作品概述	5
第三章 貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》之分析	
第一節 貝多芬小提琴奏鳴曲於小提琴奏鳴曲發展中的重要性與地位	8
壹、巴洛克時期	9
貳、古典時期	10

第二節 樂曲背景與分析	12
壹、第一樂章	13
貳、第二樂章	20
參、第三樂章	29
第四章 貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》之演奏詮釋	
第一節 表情記號之演奏詮釋	38
壹、圓滑線記號	38
貳、強弱與突強記號	43
一、強弱記號	43
二、突強記號	49
1. 快速音群的起始	49
2. 特殊效果的呈現	51
3. 能量的累積	52
第二節 鋼琴與小提琴相似樂段之比對	53
第五章 結語	60
參考書目	62

譜目錄

【譜 3-2-1】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 1-6	14
【譜 3-2-2】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 21-24	15
【譜 3-2-3】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 43-50	15
【譜 3-2-4】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 87-90	16
【譜 3-2-5】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 102-109	17
【譜 3-2-6】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 126-137	18
【譜 3-2-7】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 154-157	19
【譜 3-2-8】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 221-226	19
【譜 3-2-9】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 1-26	21
【譜 3-2-10】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 33-37、 mm. 41-44	22
【譜 3-2-11】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 49-54， mm. 56-58	23
【譜 3-2-12】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 68-74	24
【譜 3-2-13】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 83-96	25
【譜 3-2-14】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 97-104	26
【譜 3-2-15】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 112-124	27
【譜 3-2-16】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 126-137	28
【譜 3-2-17】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 1-16	30

【譜 3-2-18】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 17-20	……31
【譜 3-2-19】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 25-40	……31
【譜 3-2-20】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 40-47	……32
【譜 3-2-21】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 59-71	……33
【譜 3-2-22】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 77-84	……34
【譜 3-2-23】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 170-174、 mm. 191-192	……34
【譜 3-2-24】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 192-201	…… ……35
【譜 3-2-25】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 209-213、 mm. 217-210、mm. 225-230	……36
【譜 4-1-1】 貝多芬第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一，第一樂章 mm. 1-3	……39
【譜 4-1-2】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 1-5	…… ……39
【譜 4-1-3】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 5-9	…… ……40
【譜 4-1-4】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 54-58	…… ……41
【譜 4-1-5】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 75-77	…… ……42
【譜 4-1-6】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 26-28	…… ……42
【譜 4-1-7】 強音段落	……44
【譜 4-1-8】 柔音段落	……45
【譜 4-1-9】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 21-27	…… ……46

【譜 4-1-10】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第三樂章 mm. 73-76	46
【譜 4-1-11】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 9-14	47
【譜 4-1-12】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 63-69	48
【譜 4-1-13】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 37-42	49
【譜 4-1-14】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第三樂章 mm. 17-19	50
【譜 4-1-15】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第三樂章 mm. 211-212	50
【譜 4-1-16】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 51-54	51
【譜 4-1-17】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第二樂章 mm. 8-11	51
【譜 4-1-18】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第二樂章 mm. 113-115	51
【譜 4-1-19】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第二樂章 mm. 65-68	52
【譜 4-1-20】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第三樂章 mm. 63-67	52
【譜 4-2-1】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 21-24	53
【譜 4-2-2】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一， 第一樂章 mm. 50-58	54

【譜 4-2-3】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 63-69 …	55
【譜 4-2-4】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 81-82 …	56
【譜 4-2-5】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章主題 ……	57
【譜 4-2-6】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章 mm. 128-135	58
【譜 4-2-7】 貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 209-213	59



表目錄

【表 2-2-1】 貝多芬創作年代之七個分期	5
【表 3-2-1】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，三個樂章之形式	12
【表 3-2-2】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章曲式分析	13
【表 3-2-3】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章曲式分析	20
【表 3-2-4】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章曲式分析	29



第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

在貝多芬創作的十首鋼琴與小提琴奏鳴曲作品中，以《第五號鋼琴與小提琴奏鳴曲「春」》(Violin Sonata No.5 in F Major, Op. 24, “Spring”)、《第九號鋼琴與小提琴奏鳴曲「克羅采」》(Piano and Violin Sonata No.9 in A Major, Op.47 “Kreutzer”)為演奏會上最為膾炙人口的曲目，研究分析的資訊也較為充裕；相形之下，《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》(Violin Sonata No.1 in D Major, Op.12-1)的相關訊息較為鮮少，因而興起探究《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》的重要性以及其演奏詮釋的想法，並透過貝多芬在樂譜中遺留的訊息，窺探貝多芬於此曲中的創作意念。

早期古典時期大部分的作曲家依然將小提琴聲部歸類於伴奏的角色，但在研究及分析此曲的過程中，筆者認為小提琴的演奏地位在此作品中逐漸受到重視，甚至提升為與鋼琴並重的角色。希望能藉由深入探討及研究樂譜中所標記的圓滑線、音量與突強記號，來瞭解此曲在鋼琴及小提琴聲部中該如何達到平衡的地位，並提供合理的演奏方式與詮釋想法。

第二節 研究內容

本論文內容共分為五章，第一章為緒論，包含論文的研究動機與目的、研究內容；第二章為貝多芬生平與早期作品概述，內容包含貝多芬生平歷程、簡述貝多芬早期的作品；第三章為樂曲分析，共分為兩節，第一節概述巴洛克時期到古典時期小提琴奏鳴曲的發展，並進而指出貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》在歷史上的重要性與地位，第二節依照樂章順序依序討論每個樂章的主題音型、調性、段落與和聲方面；第四章為演奏風格與詮釋，共分為兩節：第一節以探討此作品樂譜中表情記號之圓滑線、強弱與突強記號的演奏方式，第二節則探究此作品於小提琴與鋼琴在相似樂段中，圓滑線與斷奏記號標記位置不同的原因，提出筆者對各個樂段之演奏詮釋建議；第五章為本論文之結語。

第二章 貝多芬一生平與早期作品概述

第一節 貝多芬的生平概述

路德維希·馮·貝多芬(Ludwig van Beethoven)於1770年12月16日誕生於波昂(Bonn)，從小由父親約翰·馮·貝多芬(Johann van Beethoven)啟蒙學習音樂，教授鍵盤樂器及小提琴，並且在練琴上要求嚴格。1780年貝多芬隨母親的親戚羅梵提尼(Franz George Rovantini)學習小提琴與中提琴，於1781年跟宮廷管風琴師聶夫¹(Christian Gottlob Neefe)學習作曲及鍵盤。聶夫相當看好貝多芬，他談論到貝多芬時曾這麼說：「他鍵盤樂器彈得很好...可以立刻彈出聶夫先生交給他的巴哈《平均律鋼琴曲集》(The Well-Tempered Clavier)...相信他將來必會成為第二個莫札特。」²

貝多芬在1787年赴維也納希望拜莫札特為師未能如願，但莫札特佩服他的鍵盤即興演奏才能。1792年海頓至倫敦旅行，回程途中路過波昂，聽到貝多芬譜寫的清唱劇³後相當激賞，表示想收貝多芬為學生。在華德斯坦伯爵(Count

¹ 聶夫(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)深受啟蒙運動思想的影響，在文學、政治、音樂都有涉獵，也是貝多芬作曲啟蒙教師。

² 聶夫在克拉馬(Cramer)的音樂雜誌(Magazin der Musik)提及貝多芬的文章。由於聶夫並不想讓外界得知貝多芬為他的學生，因此在文中以第三人稱的角度來陳述貝多芬的音樂才華。Ates Orga, 《Beethoven: His Life and Times.》New York: Two Continents Pub. Group, 1983, 30.

³ 《約瑟赫二世送葬清唱劇》(Cantata on the death of the Emperor Joseph II, WoO 87)及《雷奧波特二世加冕式清唱劇》(Cantata on the accession of Emperor Leopold II, WoO 88)之其中一首。

Waldstein)⁴的促成下，該年 11 月貝多芬獲得宮廷頒給的獎學金並前往維也納，向海頓、辛克（Johann Schenk）、薩里耶瑞（Antonio Salieri）學習。旅居維也納期間，貝多芬在海頓身邊學習讀譜、討論管弦樂法、參加樂團預演以及抄寫海頓的手稿來學習作曲。隨後海頓將貝多芬引介給阿爾布雷茲貝格（Johann Georg Albrechtsberger）⁵，讓貝多芬向其學習賦格、音樂理論。

貝多芬於 1796 年初次察覺耳聾的症狀，到 1801 年時更加惡化，較高頻率的聲音幾乎無法清楚聽見。1802 年 4 月貝多芬聽從醫生建議來到海利根城⁶附近偏僻且安靜的村莊居住，希望病情能好轉。期間因身心靈煎熬，一度有自殺傾向，於同年 10 月寫下著名的《海利根城遺書》（Heiligenstadt Testament）⁷。1804 年他完成了《第三號交響曲「英雄」》（Symphony No.3 in E flat Major, Op. 55, “Eroica”），此作最初獻給拿破崙（Napoléon Bonaparte）⁸，期望拿破崙為法國建立普選制度，使法國成為獨立共和的國家。但創作期間得知拿破崙稱帝後，貝多芬失望憤而撕毀題獻，並將標題改為「英雄交響曲...紀念一個偉人的遺跡」（Sinfonie, komponiert um das Andenken eines großen Mannes zu feiern）。

為了經濟考量下，貝多芬譜寫作品出版來換取生活所需的費用。在 1813 年，威靈頓（Wellington）在維多利亞的首戰傳來捷報，貝多芬隨之以維多利亞之役為題材，譜寫《威靈頓的勝利，作品九十一》（Wellington’s Victory, Op. 91）⁹。同年發表《第七號交響曲》（Symphony No.7 in A Major, Op.92），且大受好評。

⁴ 費迪南德·馮·華德斯坦伯爵因熱愛音樂結交許多作曲家，與莫札特也有往來，是貝多芬的後援者之一。

⁵ 約翰·格奧爾格·阿爾布雷茲貝格，聖史帝芬教堂樂長，風琴家和優秀的作曲家。

⁶ 海利根城（Heiligenstadt），維也納北郊，以硫磺溫泉聞名。

⁷ 寫給弟弟們的遺書。由辛德勒在貝多芬死後發現，並於 1827 年 10 月 17 日 在〈大眾音樂報〉首次披露。

⁸ 波拿巴·拿破崙，法國軍事家與政治家。

⁹ 此曲完成於 1813 年，又名《戰爭交響曲 Battle Symphony》。

貝多芬創作晚期寫了多首經典的曲子，1818-1822 年間貝多芬發表《第二十九號鋼琴奏鳴曲作品一百零六》(Piano Sonata No.29 in B flat Major, Op.106, “Hammerklavier”)，這首奏鳴曲對演奏技巧的要求超越當時鋼琴樂器所能展現地極限，亦是他重要階段的完整表現¹⁰。1820 年貝多芬完全失去聽力，但卻沒有因此停下作曲的腳步。從 1818 到 1824 年間，貝多芬花了四年創作《第九號交響曲》(Symphony No.9 in D Minor, Op.125 “Choral”)，並在 1824 年首演獲得熱烈迴響。

貝多芬 1826 年染上風寒而發燒，抵達維也納後病情惡化，轉變為肺炎並引發黃疸。1827 年 3 月 26 日，貝多芬與世長辭，享年五十七歲。

第二節 貝多芬早期作品概述

林勝儀在《作曲家別名曲解說珍藏版，貝多芬》一書中，將貝多芬的各時期的創作特色分成七個時期：

【表 2-2-1】貝多芬創作年代之七個分期¹¹

學習期	1782-1792 年
維也納時期	1793-1800 年
實驗的奏鳴曲期	1800-1802 年
戲劇化的奏鳴曲期	1802-1808 年
如歌的時期	1809-1813 年
浪漫主義接近期	1814-1816 年
孤傲的風格期	1817-1826 年

¹⁰ 林勝儀譯，〈貝多芬〉，第三冊，《作曲家別名曲解說珍藏版》，日本：音樂之友社，2006，437。

¹¹ 同註 10，13。

筆者根據貝多芬的生平，將林氏分期中的前三時期作為貝多芬的創作早期。由於早期作品偏屬於古典時期風格，而到 1802 年撰寫《海利根城遺書》事件後，貝多芬的作品漸漸確立個人創作風格。因此筆者以 1802 年為界，概述貝多芬 1782-1802 年創作早期的作品。

貝多芬 1792 年以前的作品深受作曲家聶夫及海頓的影響，大多使用輪旋曲及變奏曲的形式創作。代表作品如 1782 年的《c 小調德雷斯勒主題鋼琴變奏曲》（9 Variations on a March by Dressler, WoO 63）、1783 年的《三首選帝侯鋼琴奏鳴曲》（3 Piano Sonatas, WoO 47, “Kurfürstensonaten”）、1790 年的《約瑟赫二世送葬清唱劇》（Cantata on the death of the Emperor Joseph II, WoO 87）與《雷奧波特二世加冕式清唱劇》（Cantata on the accession of Emperor Leopold II, WoO 88）、1792 年的《C 大調華德斯坦伯爵主題變奏曲》（8 Variations on a Theme by Count Waldstein in C Major, WoO 67）。其中 1790 年的《約瑟赫二世送葬清唱劇》及《雷奧波特二世加冕式清唱劇》為此時期的成熟創作。

在海頓及莫札特的影響下，這個時期的作品較偏向古典樂派風格¹²。在 1792 年，貝多芬第二次到維也納並向海頓拜師，藉由鑽研海頓交響曲作品，習得海頓的曲式架構、主題發展、和聲進行。本時期創作以鋼琴曲及室內樂曲為主。

貝多芬模仿海頓交響曲形式將鋼琴奏鳴曲的樂章數增加為四個樂章¹³。十八世紀後期，因鋼琴（Pianoforte）¹⁴的出現，貝多芬藉由這個樂器的音響特性與明顯強弱對比的優越表現，來表達強烈地情感。此時期的創作有二十首鋼琴奏鳴曲，以 1798 年的《第八號鋼琴奏鳴曲「悲愴」》（Piano sonata No.8 in C Minor, Op.13, “Pathétique”）、1801 年的《第十四號鋼琴奏鳴曲「月光」》（Piano sonata No.14 in C sharp Minor, Op. 27, No.2, “Moonlight”）較為著名。其中在《第八號

¹² 此時期與海頓及莫札特晚年作品相似，主題與動機的發展承襲了海頓，而在奏鳴曲式呈示部中使用兩個主題的手法則沿自莫札特。

¹³ 自 1771 年以來鋼琴奏鳴曲並未出現四個樂章，大多為二或三樂章的形式。

¹⁴ 由義大利的樂器製作師克利斯多佛利（Bartolomeo Cristofori, 1655-1731 年）發明。十八世紀後期，德國鍵盤樂器製造家斯泰因（Johann Andreas Stein, 1728-1792）為這個樂器製作一個後向的擊槌，使其可以敏銳地發聲。

鋼琴奏鳴曲「悲愴」的創作較為新穎，因為當時古典時期鋼琴奏鳴曲大多偏向古典的優雅風格，而貝多芬大膽使用悲愴的小調技法，在當時引起相當大的震撼。

貝多芬於 1796 年在華德斯坦伯爵的引薦下，以鋼琴演奏家的身分獲得李希諾赫斯基（Furst Karl von Lichnowsky）侯爵的禮遇。但貝多芬為了確立作曲家的名聲，寫下大量室內樂作品。主要作品有 1797-1798 年的《三首弦樂三重奏作品九》（String Trios, Op.9）、1797 年的《三首鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二》（Violin Sonatas Op.12, Nos.1-3）、1801 年的《六首弦樂四重奏作品十八》（String Quartets, Op.18）及《第五號鋼琴與小提琴奏鳴曲「春」》（Violin Sonata No.5 in F Major, Op. 24, “Spring”）等。

其中，小提琴奏鳴曲為貝多芬室內樂作品中重要創作，而《三首鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二》則為早期創作小提琴奏鳴曲中較具有古典時期特色的作品，並承襲莫札特奠定的風格，但其主題於兩個樂器的均衡分配與樂曲中強弱對比的展現更顯現個人特色。因此，本論文所研究之樂曲貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》處於小提琴奏鳴曲聲部地位提升之轉折點，亦為古典時期小提琴奏鳴曲相當重要的作品之一。

第三章

《貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲 作品十二之一》之分析

第一節 貝多芬小提琴奏鳴曲於小提琴奏鳴曲 發展中的重要性與地位

在 16 世紀末，隨著器樂的發展，「奏鳴曲」(sonata) 一詞被普遍使用。這個字從義大利語「sonare」一詞衍伸而來，其意為「奏出來的內容」，泛指當代所有的器樂曲。

奏鳴曲在古典時期奠定了樂曲形式，並有許多的作曲家以其為基礎，創作出大量且出色的作品。奏鳴曲通常在第一樂章中使用奏鳴曲式(Sonata Form)，但也有不包含奏鳴曲式的例子，如貝多芬的鋼琴奏鳴曲作品二十六 (Piano Sonata No.12 in A flat Major, Op.26) 便是由變奏曲及詠諧曲所構成。小提琴奏鳴曲經十七到十九世紀之間的演進，大致可分為兩個重要時期：一個為巴洛克時期 (1650-1750)，另一個則是古典時期 (1750-1800)。

壹、巴洛克時期（1650-1750）

巴洛克小提琴奏鳴曲起源於義大利，傳至德奧地區及英國與法國。主要形式為「室內奏鳴曲」¹⁵以及「教會奏鳴曲」¹⁶。教會奏鳴曲曲式較嚴謹，以對位法寫作而成，而室內奏鳴曲則以舞曲為主，風格及曲式較為自由¹⁷。柯列里¹⁸

（Arcangelo Corelli），在其《三重奏奏鳴曲》（Trio Sonatas）作品一到作品六中，採用慢板—快板—慢板—快板，而後奠定巴洛克教會奏鳴曲（sonata da chiesa）的標準形式。另外，三重奏奏鳴曲作品七到作品十二中，柯列里以導入曲（Introduction）—阿勒曼舞曲¹⁹（Allemande）—庫朗舞曲²⁰（Courante）—薩拉邦舞曲²¹（Sarabande）—基格舞曲²²（Gigue）的四到五個樂章，進而奠定巴洛克室內奏鳴曲的標準形式（sonata da camera）。

該時期之小提琴奏鳴曲可統分為以下兩種模式：（1）無伴奏小提琴奏鳴曲：為單一樂器所創作的奏鳴曲。例如巴哈為小提琴所寫的無伴奏奏鳴曲及組曲。（2）有伴奏小提琴奏鳴曲：為兩個以上樂器所做的奏鳴曲。通常一個為演奏旋律的獨奏，另一個負責數字低音的演奏。

¹⁵ Sonata da camera。室內奏鳴曲，由舞蹈組曲所組成，二到三樂章。

¹⁶ Sonata da chiesa。教會奏鳴曲，通常可分慢—快—慢—快四個樂章。

¹⁷ 湯定九譯（羅賓·斯托威爾（Robin Stowell）著），《小提琴指南（The Cambridge companion to the violin）》，（台北：世界文物出版社，1996），231。

¹⁸ 柯列里（Arcangelo Corelli, 1653-1713），義大利作曲家、小提琴家。義大利三重奏奏鳴曲（Trio Sonatas）完成者，擁有高度小提琴演奏技巧。

¹⁹ 阿勒曼舞曲起源德國的 2 拍子舞曲，通常為組曲（suite）中的第一首，為中庸的 4/4 拍子，以弱起的拍子居多。

²⁰ 庫朗舞曲起源於法國的 3 拍子舞曲，通常為組曲中的第二首，為快速的 3/4 拍子，以弱起的拍子居多。

²¹ 薩拉邦舞曲起源於西班牙的 3 拍子舞曲，通常為組曲中的第三首，為慢速的 3/4 拍子。

²² 基格舞曲起源於英國，多以 3/8、6/4、6/8、12/8 甚快的拍子，通常為組曲中的終樂章。

貳、古典時期（1750-1800）

小提琴奏鳴曲於本時期在各個國家間已有不同的演變。到 18 世紀後半，巴哈所提倡的無伴奏小提琴奏鳴曲並未被接受流傳，作曲家繼續發展有伴奏的小提琴奏鳴曲。早期小提琴奏鳴曲以鍵盤樂器來演奏數字低音，輔助數字低音的使用，逐漸發展成「伴奏」奏鳴曲²³的型式，且蓬勃發展。

義大利作曲家普尼亞尼（Gaetano Pugnani），在他的奏鳴曲樂章編排中採用快—慢—快的形式，而這樣的寫作方式深深地影響英國小提琴奏鳴曲的發展。塔替尼的學生如：納迪尼（Pietro Nardini）、坎皮尼（Carlo Antonio Campioni）、洛利（Antonio Lolli），在小提琴聲部上，運用了泛音、變格定弦²⁴、G 弦演奏等技巧。

法國小提琴奏鳴曲以鍵盤聲部為主。在 18 世紀後半法國作曲家中，勒迪克（Simon Leduc）與蓋寧（Marie-Alexander Guénin）所寫的奏鳴曲較為聞名，雖然當時的小提琴奏鳴曲是以小提琴聲部為鍵盤聲部伴奏的形式存在，但在蓋寧的作品中偶爾會使用「獨奏」來突顯小提琴聲部的重要²⁵。此外，定居法國的德國作曲家朔貝特（Johann Schobert）亦於鍵盤作品中附上小提琴聲部。如此的寫作方式逐漸地提升小提琴聲部在奏鳴曲中的地位。

德奧地區的小提琴奏鳴曲在聲部上以鍵盤為主，主要以約翰·克里斯蒂安·巴哈（Johann Christian Bach）為伴奏奏鳴曲的領導者，其中在《給小提琴、大提琴與大鍵琴的六首三重奏鳴曲》（6 Keyboard Trios, Op.2）中小提琴與大提琴屬於鍵盤的從屬位置。

小提琴在奏鳴曲中的地位經由莫札特得到提升，他寫作了數首給鋼琴與小

²³ 小提琴在巴洛克時期為主要獨奏樂器，但在十八世紀後半，小提琴退居助奏或伴奏的角色，奏鳴曲改以鍵盤聲部為主要部分。

²⁴ 變格定絃（cross-tuning），將絃樂器原本定絃換至與慣常不同的音高，為作曲家在絃樂器寫作的技術之一。

²⁵ 同註 17，245。

提琴的奏鳴曲 (Sonatas for Piano and Violin) (有編號的有三十六首)，將小提琴作為二重奏的協奏者。莫札特早年大多以兩個樂章寫作奏鳴曲，為典型的洛可可 (Rococo) 風格²⁶。早期古典時期小提琴奏鳴曲的特色為音調優美、明朗及主調音樂。在樂章中，通常第一樂章為快板的奏鳴曲式，第二樂章為兩、三段歌謠曲式或小步舞曲。

貝多芬延續莫札特的手法，但在《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》中主題開始均衡分配在鋼琴與小提琴聲部中。從 1802 年以後，小提琴聲部的重要性逐漸提升，擺脫伴奏的角色。其所創作的《第五號鋼琴與小提琴奏鳴曲「春」》(Piano and Violin Sonata No.5 in F Major, Op.24 “Spring”) 讓小提琴不再處於伴奏的角色並與鋼琴地位接近平等，《第九號鋼琴與小提琴奏鳴曲「克羅采」》(Piano and Violin Sonata No.9 in A Major, Op.47 “Kreutzer”) 小提琴聲部如同協奏曲般的輝煌。晚期古典時期小提琴奏鳴曲的特色為分樂章來呈現不同風格，樂章會以不同的性格及調性，形成明確的分隔。此時期多為三個樂章或四個樂章，在三個樂章的配置：第一樂章以快板的奏鳴曲式，第二樂章以慢板的變奏曲式或兩、三段歌謠曲式，第三樂章以快板的輪旋曲或奏鳴曲式所組成。在四個樂章的配置：一、二樂章皆相同，第三樂章穿插稍快板或詼諧曲，而第四樂章為快板的輪旋曲式、奏鳴曲式或變奏曲式所構成。

由上述可得知，貝多芬的小提琴奏鳴曲作品，處於古典時期奏鳴曲鋼琴與小提琴聲部地位漸趨相等的重要階段。貝多芬早期寫作小提琴奏鳴曲深受莫札特的影響，由於莫札特為優秀的鋼琴演奏家，因此在奏鳴曲作品中，以鋼琴聲部為主要部分。貝多芬亦為鋼琴即興演奏家，因此對於鋼琴在音樂創作上的表現，較小提琴來得熟悉，但貝多芬仍不斷創新嘗試，使小提琴逐漸脫離擔任伴奏角色，如將早期創作的《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》鋼琴與小提琴兩者對等的寫作手法，一方面承襲當時的作曲風氣，另一方面也提升了

²⁶ 洛可可風格，起源於法國 18 世紀，音樂特為輕快、裝飾華麗。此風格後來傳到德國，並且孕育了西方古典樂時期。

小提琴聲部在奏鳴曲中的地位，對小提琴奏鳴曲發展的重要性不言而喻。

第二節 樂曲背景與分析

貝多芬於 1792 年前往維也納學習，先後師事海頓、辛克及薩里耶瑞。而後貝多芬到李希諾赫斯基侯爵官邸任職，擔任鋼琴即興演奏家，因而認識了當時擔任第一小提琴手的史邦齊希 (Ignaz Schuppanzigh)，並向他學習小提琴及中提琴。《三首鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二》正是創作於此時，而這也是本曲小提琴聲部相當充實的原因之一²⁷。本曲以維也納古典樂派的三樂章奏鳴曲形式創作，第一樂章為 D 大調奏鳴曲式，以燦爛的快板所譜寫；第二樂章為 A 大調變奏曲式，以兩段歌謠曲式的主題，以四個變奏所組成；第三樂章為 D 大調輪旋曲式（參見表 3-2-1）。貝多芬最後將《三首鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二》題獻給恩師薩里耶瑞。

【表 3-2-1】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，三個樂章之形式

樂章	速度	拍號	曲式	調性
第一樂章	燦爛的快板 (Allegro con brio)	4/4	奏鳴曲式	D 大調
第二樂章	流暢的行板 (Andante con moto)	2/4	變奏曲式	A 大調
第三樂章	快板 (Allegro)	6/8	輪旋曲式	D 大調

27 同註 10，285。

壹、第一樂章

第一樂章為奏鳴曲式，由呈示部、發展部及再現部構成，以下為各段落之調性及小節。

【表 3-2-2】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章曲式分析

結構	段落	樂句	調性	小節
奏鳴曲式	呈示部	第一主題	D 大調	1-26
		連接部	D 大調→A 大調	27-43
		第二主題	A 大調	44-86
		尾奏		87-101
	發展部	發展一	F 大調→d 小調 →降 B 大調 →g 小調 →(A 大調)	102-125
		發展二	A 大調→d 小調 →D 大調	126-137
	再現部	第一主題	D 大調	138-157
		連接部		158-167
		第二主題		168-211
		尾奏		212-226

呈示部以兩個樂器齊奏的第一主題做為開場，以分解和絃音型呈現四個小節充滿活力的第一主題音型 a。第 5 小節開始轉為主題與伴奏的關係，小提琴及鋼琴以音型 b（主題）與音型 c（伴奏）先後呈現，其中此三種音型會不斷地交替出現在第一樂章。（見譜例 3-2-1）

【譜 3-2-1】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 1-6

The musical score is divided into two systems. The first system shows measures 1-4, where the Violin and Piano play together. A red box highlights the first four notes of the Violin part, labeled '音型 a' (Motif a) in red. The second system shows measures 5-6. A red box highlights the Violin part in measure 5, labeled '音型 b' (Motif b) in red. Another red box highlights the Piano part in measure 5, labeled '音型 c' (Motif c) in red. The tempo 'Allegro con brio' is written above the Violin staff in both systems. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).



直到第 21 小節，鋼琴轉為彈奏連續十六分音符，與小提琴穿插式的拉奏十六分音符來共同呈現。(見譜例 3-2-2)

【譜 3-2-2】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 21-24

第二主題以抒情的長樂句交織在兩個樂器之間(見譜例 3-2-3)，一開始由鋼琴彈奏出 A 大調旋律的疑問句，再由小提琴接續其後演奏出答句，而在小提琴奏出答句的尾端，鋼琴使用連續重複三次的和絃來增厚和聲織度。

【譜 3-2-3】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 43-50

呈式部的尾奏以 A 大調燦爛的和絃齊奏方式開始（見譜例 3-2-4），隨後鋼琴及小提琴以十六分音符的下行音階交替銜接，最後回到鋼琴及小提琴齊奏的上行音階，與呈示部開頭齊奏互相呼應。

【譜 3-2-4】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 87-90

The musical score is presented in three systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure numbers 87, 92, and 97 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 87-90):** The Violin part begins with a fortissimo (*ff*) chordal texture. The Piano part also starts with *ff* chords. In measure 89, the Piano part transitions to a piano (*p*) texture with a crescendo (*cresc.*).
- System 2 (Measures 91-96):** Both instruments play sixteenth-note descending scales. The Violin part is marked *sf* (sforzando) and the Piano part is marked *sf*.
- System 3 (Measures 97-100):** Both instruments play sixteenth-note ascending scales. The Violin part is marked *sf* and *ff* (fortissimo), and the Piano part is marked *sf* and *ff*.

發展部一開始為發展一（102-125 小節），以 F 大調來呈現。104-105 小節，運用音量的轉換，製造出發展部緊張氣氛。第 106 小節沿用第一主題的音型 b、音型 c 進行發展，鋼琴與小提琴不斷交織的相對關係，製造抒情且綿延不斷的樂感。（見譜例 3-2-5）

【譜 3-2-5】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 102-109

The image displays two systems of musical notation for measures 102-109 of the first movement of Beethoven's Piano and Violin Sonata Op. 12 No. 1. The first system covers measures 102-105, and the second system covers measures 106-109.

System 1 (Measures 102-105):

- Violin:** Measures 102-105. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Red circles highlight the *p* and *f* markings.
- Piano:** Measures 102-105. Dynamics include *p* and *f*. Red circles highlight the *p* and *f* markings.

System 2 (Measures 106-109):

- Vln. (Violin):** Measures 106-109. A red box highlights a melodic phrase in measures 106-107, labeled "音型 b" (Motif b).
- Pno. (Piano):** Measures 106-109. A red box highlights a rhythmic pattern in measures 106-107, labeled "音型 c" (Motif c).

A large, faint watermark of a university seal is visible in the background, featuring the text "UNIVERSITY" and "1955".

發展二不斷使用呈示部的動機作發展。第一主題音型 c 的節奏持續綿延於小提琴聲部，並不斷在調性上做轉變，鋼琴分解和絃部分則是沿用第一主題音型 a 的節奏。發展二整段的調性變化為 A 大調→d 小調→D 大調，並於 d 小調進入 D 大調後持續停留於 V 級上，接著回到再現部 D 大調的第一主題分解和絃。（見譜例 3-2-6）

【譜 3-2-6】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 126-137

The image displays three systems of musical notation for Violin and Piano. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and modulation. The first system (measures 126-130) shows the Violin playing a melodic line with a *pp* dynamic, while the Piano provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 130-134) continues this texture, with the Violin line becoming more active. The third system (measures 134-137) shows a *cresc.* (crescendo) marking in both parts, indicating a build-up in intensity. The key signature changes from one flat to two flats (D minor) and then back to one flat (D major) within these measures.

再現部調性回至主調 D 大調，第一主題同樣由小提琴與鋼琴齊奏為開頭，延續呈示部的編排。此段第一主題（138-157 小節）的內容與呈示部相似，唯獨在連接部之前，第 154 小節連續兩個小節在 II 級上以借用和絃（V7/II）以及第 157 小節使用屬調之五級七和絃（V7/V）的方式，增添了再現部第一主題色彩上些微的變化。（見譜例 3-2-7）

【譜 3-2-7】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，mm. 154-157

V⁷/II

ii

V⁷/V

再現部的第二主題及尾奏於調性的安排上與呈示部並不一樣，形式及小節數則相同。本曲以 D 大調作為結尾。（見譜例 3-2-8）

【譜 3-2-8】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章，221-226

貳、第二樂章

第二樂章為變奏曲，主題為兩段歌謠曲式及四段不同風格的變奏所組成，以下為各段落之調性及小節。

【表 3-2-3】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章曲式分析

結構	段落	樂句	調性	小節
變奏曲式	主題	A 段	A 大調	1-16
		B 段		17-32
	變奏一	A 段	A 大調	38-40
		B 段		40-48
	變奏二	A 段	A 大調	49-56
		B 段		57-64
	變奏三	A 段	a 小調	65-80
		B 段		80-96
	變奏四	A 段	A 大調	97-112
		B 段		112-124
		Coda		125-137

主題為 A 大調，兩段式，共 32 小節。使用鋼琴優先與小提琴接續其後的方式，輪流奏出各八小節的主題旋律，A 段與 B 段兩段式的演奏，形成規矩的 32 個小節完整主題。

變奏一延續主題的速度及風格，以鋼琴為主，並增加了大量的裝飾音美化旋律。鋼琴主要由附點節奏、八度的掛留音所組成，和聲部分與主題大多相同，唯有第二段第 41 小節使用 V7 和絃，與主題的 vi2 相異。小提琴使用襯托的伴奏音形，以分解和絃加上突強記號添加節奏色彩，而節奏的使用上則是以弱起拍的方式貫穿變奏一，伴隨著鋼琴領導之下演奏出不同於主題的優美華麗風格。（見譜例 3-2-10）

【譜 3-2-10】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 33-37、mm. 41-44

Violin

Piano

附點節奏

Vln.

Pno.

V7

八度掛留音

變奏二的重心移至小提琴上，以階梯式上行開始，搭配鋼琴的三十二分音符節奏分解和絃，使曲風轉變為輕快呈現出輕盈活潑的樂曲風格。從第 53 小節開始，小提琴首次加入裝飾音—迴音。和聲部分，B 段第 57 小節所使用的和聲色彩與主題不同，此處是附屬和絃的配置，V²/ii，主題則是 vi²。(見譜例 3-2-11)

【譜 3-2-11】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 49-54，
mm. 56-58

Violin

Piano

49

p

階梯式上行

52

Vln.

裝飾音—迴音

Pno.

56

Vln.

Pno.

V²/ii

變奏三標題為「小調」(Minore)，兩段式。不同於變奏一及變奏二，調性轉為平行調，以及段落上不使用反覆記號的方式，使得此變奏更顯特別，除此之外，節奏不斷變化與頻繁的斷奏及重音，都更加突顯生動激昂的風格。

【譜 3-2-12】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 68-74

德國增六和絃

頻繁的斷奏

從節奏音型可以看出變奏三由八分音符、三連音、三十二分音符穿插而成。在力度上也有很大的變化，*p*、*ff*、*sf*、*cresc.*等表情符號的使用，都將此變奏的戲劇性效果大幅增加。有別於主題與其他變奏，德國增六和絃出現於第 71 小節 C-E-G-#A（見譜例 3-2-12）及第 85 小節 F-A-C-#D，以經過和絃的方式使用，增加音響上的高潮；小提琴與鋼琴交錯彈奏三連音及斷奏，最後一同以 a 小調音階下行結束（見譜例 3-2-13）。

【譜 3-2-13】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 83-96

83

Vln. *p cresc.* *sf* *p cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *p cresc.* *ff* *p cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

德國增六和絃

86

Vln. *sf* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *sf* *p cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

90

Vln. *ff* *p* *ff* *p cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *ff* *p cresc.* *ff* *p cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

94

Vln. *sf* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. *sf* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

變奏四標題為「大調」(Maggiore)。樂曲形式與主題相似，尾奏 (Coda) 使用 13 個小節作為最後變奏的結束。A 段將主題旋律藏在鋼琴的中間聲部中，外聲部由八度音程與富節奏感的切分音及倚音組成。(見譜例 3-2-14)

【譜 3-2-14】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 97-104

The musical score is for the fourth variation of the second movement of Beethoven's Op. 12, No. 1. It is in 2/4 time and D major. The score is divided into two systems. The first system includes Violin and Piano parts. The Violin part is marked 'Maggiore' and 'p dolce'. The Piano part is also marked 'Maggiore' and 'p dolce'. A red box highlights the first measure of the middle voice in the Piano part, which is labeled '主題' (Theme). The second system includes Violin and Piano parts, both starting at measure 101. The Violin part is marked 'Vln.' and the Piano part is marked 'Pno.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.



B 段的主題旋律於鋼琴聲部中出現，小提琴則以切分音及正拍的八分音符旋律所組成，並使用突強記號突顯切分音的方式來點綴旋律。到了 117-120 小節，小提琴轉為流暢的十六分音符來配合鋼琴左手彈奏的主題。B' 段小提琴與鋼琴仍繼續延續主題，齊奏至第 124 小節延音記號的出現。(見譜例 3-2-15)

【譜 3-2-15】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 112-124

突強記號的使用強調切分音重心

主題：鋼琴下聲部

B'段

尾奏 (Coda) 段落再次呼應 A 段主題動機，以安靜 (*pp*) 的音量開始，小提琴與鋼琴銜接密切，最後以 A 大調和弦 (A、 $\sharp C$ 、E) 安靜的結束第二樂章。
(見譜例 3-2-16)

【譜 3-2-16】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章，mm. 126-137

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 126 to 131, and the second system covers measures 132 to 137. The Violin part (Vln.) is written in a single staff, and the Piano part (Pno.) is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is A major (one sharp). The tempo is marked *pp*. The score includes trills and triplets. Red boxes highlight the 'A 段動機' (A section motif) in measures 126-127 and the 'A 大調和弦' (A major chord) in measures 136-137. A watermark of a university seal is visible at the bottom.

參、第三樂章

第三樂章為輪旋曲式，由 A-B-A-C-A-B-Coda 所組成，以下為各段落之調性及小節。

【表 3-2-4】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章曲式分析

結構	段落	樂句	調性	小節
輪旋曲式	A	第一主題	D 大調	1-39
	B	第二主題	A 大調	40-51
	A'	第一主題	D 大調→d 小調	51-76
	C	第三主題	F 大調	77-118
	A''	第一主題	D 大調	119-158
	B'	第二主題	D 大調	159-170
		第二主題	D 大調	170-192
		第一主題	降 E 大調	192-210
	Coda	第一主題	降 E 大調	192-210
第三主題		D 大調	211-230	

第三樂章為輪旋曲式，A 段可分為 1-16 小節及 17-39 小節兩個段落。段落一，調性為 D 大調，1-8 小節由鋼琴率先開始演奏，接著由第 9 小節的小提琴接續鋼琴彈奏的主題。倚音、突強記號及迴音的使用在輕快的節奏中增添色彩，而 1-8 小節的主題旋律將貫穿全曲。(見譜例 3-2-17)

【譜 3-2-17】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 1-16

Rondo

Allegro

Violin

Piano

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

在 17-39 小節的段落二，轉為 A 大調（見譜例 3-2-18），之後進入 25-36 小節，以模進的方式從 A 大調轉到平行調 a 小調，經過不斷的模進轉調後進入 39 小節，且音量立即轉入安靜（*p*）將氣氛緩和下來，並以共同和絃的方式轉回平行調 A 大調。（見譜例 3-2-19）

【譜 3-2-18】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 17-20

Vln. *sf* *p*

Pno. *sf* *p*

【譜 3-2-19】 貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 25-40

Vln. *p* *f* *sf*

Pno. *f* *sf*

A 大調

Vln. *p* *f* *sf*

Pno. *p* *f* *sf*

a 小調

Vln. *sf* *sf* *ff* *p dolce*

Pno. *sf* *sf* *ff* *p* *dolce*

音量轉換

B 段調性為 A 大調，在第 40 小節上標記「甜美的」(*dolce*)，以優雅的性格呈現。第 40-47 小節中，小提琴使用八分音符的律動以四小節一句的方式，搭配上鋼琴前四小節彈奏的長音與後四小節的十六分音符，氛圍由柔和轉為緊湊，配合上下行的琶音，將音量推向屬調和絃，停留在 V 級。(見譜例 3-2-20)

【譜 3-2-20】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 40-47

40

Vln. *p dolce*

Pno. *p dolce*

A 大調

44

Vln. *p cresc.* *sf*

Pno. *p cresc.* *sf*

V

鋼琴由琶音音型，帶動節奏活潑

A'段主題重現，此次規模較小，共 25 個小節。以 D 大調轉至 d 小調使用平行調轉調的手法呈現，且從第 64 小節開始使用八分音符斷奏動機，以兩個小節為一單位，連續模進了三次（見譜例 3-2-21），其精簡乾淨的節奏與 C 段的歌唱性抒情旋律形成強烈的對比。

【譜 3-2-21】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 59-71

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 59-64. The key signature changes from D major to d minor at measure 64. A red vertical line marks the beginning of the eighth-note staccato motif at measure 64. Dynamics include *sf* and *cresc.* markings.

a 小調

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 65-71. The key signature remains d minor. A red vertical line marks the beginning of the eighth-note staccato motif at measure 65. Dynamics include *sf* and *p* markings.

模進，連續七個小節斷奏

C 段調性建立於 F 大調上，一開始第 77 小節即標示與 B 段相同的標語「甜美的」(*dolce*)，音量降為小聲 (*p*)，奏出歌頌般的優美風格。在 C 段中，動機音型以持續模進的手法呈現，最後由 D 大調音階回到主題 A 段落。(見譜例 3-2-22)

【譜 3-2-22】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 77-84

Violin (Vln.) part starting at measure 77, marked *p dolce*. The Piano (Pno.) part features a continuous ascending eighth-note pattern, also marked *p dolce*. A red label "C 段動機音型" is placed above the Piano part.

尾奏(Coda)分成三個部分，其中動機分別來自主題 A 段、B 段及 C 段。第一段從第 170-193 小節，調性從 D 大調 ii 開始，取用 B 段素材，以模進的手法譜寫，直到第 191 小節降 E 大調屬級和絃出現，預告了第二段的調性。(見譜例 3-2-23)

【譜 3-2-23】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 170-174、mm. 191-192

Violin (Violin) part starting at measure 170, marked *p*. The Piano (Piano) part features a continuous ascending eighth-note pattern, also marked *p*. The second system (measures 191-192) shows the Violin part starting at measure 191, marked *ff* and *p*.

尾奏(Coda)的第二段從降E大調開始，鋼琴從第192小節奏出A段素材，第197小節開始與小提琴相互奏出連續八小節的模進，並於第201小節回至D大調（見譜例3-2-24）。

【譜3-2-24】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 192-201

A段素材

降E大調

連續模進

D大調

尾奏 (Coda) 第三段為 D 大調，使用 C 段動機，以漸強及突強記號的方式將氣氛堆疊至高峰。217-228 小節以 A 段素材節奏，用弱 (p - pp) 凝聚音量，最後以大聲 (ff) 的 D 大調和絃結束本曲 (見譜例 3-2-25)。

【譜 3-2-25】貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章，mm. 209-213、
mm. 217-210、mm. 225-230

209 Vln. p f sf p C 段動機

209 Pno. p $cresc.$ f sf p

217 Vln. p A 段素材節奏

217 Pno. p

225 Vln. pp $cresc.$ ff

225 Pno. pp $cresc.$ ff

主調 D 大調和絃結束

第四章

《貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》之演奏詮釋

菅野美惠子 (Mieko Kanno)²⁸曾於《當代音樂評論》(Contemporary Music Review) 期刊中表示：「記譜法 (notation) 佔據了西方古典時期的中心位置，整合了我們在文化及音樂上的造詣，並且使閱讀五線譜時能更準確的想像音樂作品的聲音。」²⁹。作曲家透過記譜方式將創作的想法傳達給演奏者，再由演奏者將作曲家的意念透過演奏的方式傳達給聽眾，同時作曲家也藉由寫作樂譜的方式，把作品流傳下來；因此作曲家如何建構其音樂、演奏者如何詮釋，記譜方式都扮演著相當重要的角色。在阿班·貝格弦樂四重奏 (Alban Berg Quartett) 的訪問中，擔任第一小提琴的根特·皮赫勒 (Günter Pichler) 亦曾提及：「一位真正偉大的作曲家其實很清楚自己所要表達的、以及演奏者如何來做到他所要表達的。當然你必須從樂譜的字裡行間去體會—沒有對樂譜真正完美的理解，那是不可能的。」³⁰。而筆者在研究貝多芬的作品過程中，發覺其作品相較於同為古典時期的海頓及莫札特，不僅強弱記號使用的次數更為頻繁，表情記號的運用也更加豐富，因而興起以樂譜中標記的表情記號之演奏方式，探究此作品之演奏詮釋。

²⁸ 小提琴演奏家及教育家，現任於蘇格蘭皇家音樂學院 (Royal Conservatoire of Scotland) 弦樂系系主任。

²⁹ Mieko Kanno, *Prescriptive notation: Limits and challenges*, Contemporary Music Review, Vol. 26 Issue 2 (April 2007) : 232.

³⁰ 江文中，「阿班·貝格弦樂四重奏訪問錄」《音樂與音響》(第 123 期 1983 年 9 月) : 127。

以下筆者將於此章分為兩節來探討對於貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》作品的詮釋：第一節分析此作品中圓滑線、強弱與突強記號的演奏方式；第二節則進而研究此作品於小提琴與鋼琴聲部在相似樂段中，圓滑線與斷奏記號標記位置不同之演奏詮釋。

第一節 表情記號之演奏詮釋

壹、圓滑線記號

十八世紀中晚期，圓滑奏開始出現於莫札特如歌唱性格的慢板樂章中，因而使得弦樂器的圓滑奏逐漸受到強調與重視，並開始增加圓滑線的標記與使用；在此之前，古典時期早期弦樂器的主要功能，是為了慶典時的舞蹈來伴奏，所以連貫流暢的主旋律幾乎不可能發生在弦樂器身上，而為了其音樂性格的需求，偶爾有圓滑線出現，但功能多半是為了弓法所需才被用到。³¹莫札特後期的作品中，所使用的圓滑線不再單只為了弓法而存在，因此筆者推論在貝多芬的作品中，對於圓滑線亦有相似的情形。在分析《貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》作品的圓滑線標記方式時，貝多芬經常使用圓滑線搭配斷奏來表現不同的表情，因此本節藉由分析不同的圓滑線與斷奏配置方式，探討圓滑線在此作品的演奏方法。

³¹ 孫巧玲，《莫札特小提琴與鍵盤奏鳴曲 K.340/378/454 及輪旋曲 K.250 作品分析與演奏詮釋》（台北：全音出版社，2007，初版），67。

首先，筆者在研究此曲時，發現在樂曲一開始的圓滑奏與斷奏方式與《第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一》(Piano Sonata Op.10-1 in C minor) 第一樂章有著極為相似的寫作手法：在貝多芬《第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一》中，第一音以和絃齊奏的方式呈現，接著將分解和絃以圓滑奏的方式演奏，並於尾音標記斷奏。(見譜例 4-1-1) 而在貝多芬的《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》第一樂章開頭，圓滑線內的音同樣以分解和絃的方式呈現，並於分解和絃的尾音標記斷奏，如同《第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一》的寫作方式。(見譜例 4-1-2)

【譜 4-1-1】貝多芬第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一，第一樂章 mm. 1-3

【譜 4-1-2】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 1-5

與《第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一》比對後，由於兩首作品的開頭以類似的寫作手法來呈現樂曲的開場，因此筆者分析鋼琴家克勞迪奧·阿勞（Claudio Arrau）演奏《第五號鋼琴奏鳴曲作品十之一》的錄音版本，來作為《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》起始部分之演奏詮釋參考。首先，阿勞以充滿力度及豐厚能量來彈奏開頭的和絃，而後接續的分解和絃音透過圓滑線的奏法來保持樂句的方向與張力，並維持到尾音的斷奏，而斷奏音符以短且有力的方式彈奏。

而在《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》的開場中，樂句是由和弦與六組圓滑線及斷奏配置的音型所組成，筆者認為每個音型的演奏方向應隨著圓滑線的標記與音高走向來呈現，因此在樂句上必須從第 1 小節的和絃持續到第 5 小節的斷奏 D 音，再配合此作品所標示的強音音量與速度術語—燦爛的快板（Allegro con brio），演奏時聲音要廣闊響亮並簡短有力的展現充滿活力的感覺。

另外，此種圓滑線加上斷奏的演奏方式，還需要注意在不同的音量中，斷奏音符在演奏時會有不同的音值：在強音音量的段落中，斷奏會演奏得更為簡潔有力，因此實際演奏的音值會較短；而在弱音音量的段落中，筆者則會將斷奏演奏的較為柔和飽滿。以第一樂章第 5-9 小節為例，此處為弱音音量中圓滑線加上斷奏的配置，整體樂句主要以呈現柔和的氛圍，將弓微微傾斜些來演奏此處的弱音音量，而演奏圓滑線時須留意小提琴弓速的運用，以較慢且穩定的弓速配合密集且小幅度的抖音，使此樂段的圓滑線與樂句能完整呈現。斷奏的音符必須留意此處的弱音音量，音值以較長的斷奏才不會產生音樂被中斷的感受。（見譜例 4-1-3）

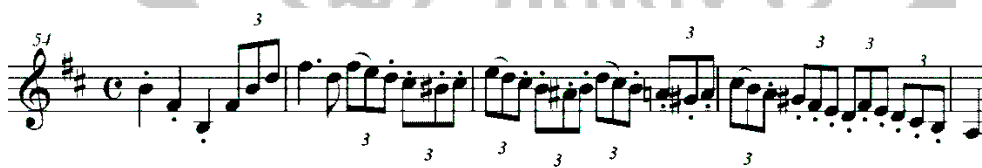
【譜 4-1-3】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 5-9



其次，對於圓滑線的演奏方式，當代中提琴演奏家愛德華(Edward Klorman)曾指出：「圓滑線的標記，通常象徵著強調第一音，然後於最後一音放鬆壓力，尤其是在只有兩個音符的圓滑線中。(根據貝多芬的學生徹爾尼所述)。」³²，愛德華依據徹爾尼的論述，將鍵盤的演奏方式引用至弦樂器的演奏上，而筆者認為在小提琴演奏時也會有類似的情況。

關於圓滑線之後有斷奏的演奏方式，克萊夫·布朗(Clive Brown)曾於其著作 *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900* 中提到：「圓滑線中的第一個音符會附加額外的壓力，甚至以相較於樂譜上所標記稍長的音值來作為強調，而圓滑線中的另一個音符會以較短且不強調的方式來演奏；至於第三及第四音的斷奏，將會以短小且位於中弓的位置來進行演奏。」³³。例如此作品第一樂章第 55-57 小節中，有出現此種圓滑線銜接斷奏的段落。演奏者必須透過將重心偏向於圓滑線中的第一個音符。而為了避免形成過於誇張的重音，筆者認為右手的部分需要注意弓量與弓壓的分配及運用，並搭配左手的抖音，使圓滑線標記的第一個音符較類似於強調，而不是使其成為重音。另外，圓滑線後銜接的斷奏音符，以輕巧的感覺來演奏。(見譜例 4-1-4)

【譜 4-1-4】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 54-58



³² Edward Klorman, *Musical Performance and the Historical Imagination*,

<http://americanviolasociety.org/studio/2013/02/musical-performance-and-the-historical-imagination-by-edward-klorman/>. 2013

³³ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford: Clarendon Press, 1999), 53.

另外在第一樂章第 75-77 小節中，圓滑線的音符隨著漸弱記號與階梯式下行的音型，逐漸將樂句結束於第 77 小節的#G 音上。圓滑線標記的音符演奏方式同樣依照中提琴家愛德華所建議的方式，將重心放在第一個音符上，然後於圓滑線中第二個音時釋放壓力。而此處必須特別注意的是，由於考量到連續三個小節的音量遞減，為了明顯區分弱音到甚弱音的音量變化，在預備漸弱的第 75 小節中，圓滑線標記的第二個音符不宜演奏太弱。(見譜例 4-1-5)

【譜 4-1-5】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 75-77



另外一種情況是圓滑線之前有使用斷奏，類似的曲例出現於第三樂章第 26-28 小節，此處除了必須保有原本強調圓滑線第一音的感受，亦須注意此處的強弱記號變化，藉由第 26 小節的圓滑線讓此段音樂呈現出斷奏與圓滑奏交錯的感受，更加強弱奏與強奏的差別。此外，由於在短暫的一個小節弱奏後立即轉為強奏，因此斷奏音值的掌握以及弓量的使用是相當重要的。在第 26 小節的弱音中，斷奏以使用較少弓量演奏出安靜的氛圍，但在接入第 27 小節的強奏後，隨即轉為有力的斷奏，並將氣氛拉回到第三樂章輕快的感受。(見譜例 4-1-6)

【譜 4-1-6】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 26-28



貳、強弱與突強記號

對於演奏強弱與突強記號的看法，布朗曾說：「十八世紀中期，富有表現力的重音及具有細微變化的力度，將給予演奏者許多自由發揮的空間。而通常作曲家僅只將最主要的對比音量及重音記號標記在他們的作品上。」³⁴，因此，演奏者會依據對強弱記號的理解來了解樂譜中各段落不同的演奏氛圍，進行適度的演奏詮釋。

筆者認為在貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》作品中，強弱記號有兩個主要的意義：其一為展現各段落之間色彩的不同；其二則是段落與段落或是主題與主題之間的承接方式，以突然且極具對比的音量變化來預告下一個段落的到來。而此種突然的音量變化，亦為貝多芬創作手法的特色之一。另外，貝多芬在本曲中經常使用突強記號的目的在於突顯某些重要的音符，進而使旋律在進行中產生起伏的效果，因此各個突強記號演奏的力度，將取決於不同段落的需求來表現不同的演奏效果。

因此在下面的記號分析中，筆者將探討幾個重要段落之間銜接時的音量變化，而突強記號的部分則以快速音群的起始、特殊效果的呈現、能量的累積三個部份來進行探討。

一、強弱記號：

貝多芬擅長於作品中使用具有大幅度變化的音量，來達到音樂表情的對比及強烈的戲劇性效果，此作品中最常看到的音量力度記號是「*forte*」和「*piano*」，以及較極端的「*fortissimo*」和「*pianissimo*」記號，至於中間層次的「*mezzo forte*」及「*mezzo piano*」則完全未使用。

³⁴ 同註 33，210。

透過這些不同的強弱記號，貝多芬將各段不同的樂曲色彩更加鮮明的呈現出來：在第一樂章第1-3小節與第87-88小節中，強音音量的*f* (*forte*)、*ff* (*fortissimo*) 代表燦爛、朝氣蓬勃且活力的感受，貝多芬以強而有力的強音記號搭配上鋼琴與小提琴齊奏的和絃，產生音響層次的厚度與展現豐沛的能量；在第二樂章中，變奏三的調性轉為小調，並於第69-70小節連續演奏*f*音量的和絃，隨著音高的上升逐漸產生激動、緊張的情緒。(見譜例4-1-7)

【譜4-1-7】強音段落

第一樂章 mm. 1-3、mm. 87-90

The image displays two musical excerpts. The first excerpt shows the beginning of the first movement, measures 1-3, with a piano accompaniment marked *f*. The second excerpt shows measures 87-90, featuring both violin and piano parts marked *ff*.

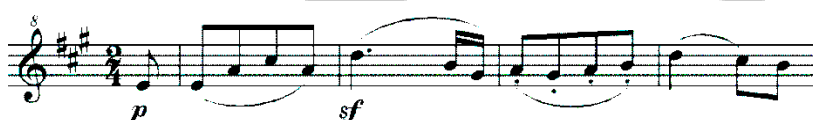
第二樂章變奏三，mm. 69-72

The image shows a single musical line for measures 69-72. It begins with a piano accompaniment marked *f*, followed by a series of triplets marked *sf*.

而另外一種弱 (*piano*) 及甚弱 (*pianissimo*) 音量的段落，將呈現如歌謠般、寧靜的氛圍，以第二樂章為例，主題會隨著旋律的波動展現出柔和的風格與溫柔的一面。而第三樂章 C 段的長樂句，則是溫柔的 (*dolce*) 唱奏出優美的感覺。(見譜例 4-1-8)

【譜 4-1-8】柔音段落

第二樂章 mm. 8-11



第三樂章 mm. 77-82



另外在段落之間銜接的部分，貝多芬會使用強奏突弱 ($f(ff) - p$) 或漸強突弱 ($cresc. - p$) 此種急遽的音量變化，來明確展現下一個段落的到來。在強奏突弱的例子中，第一樂章第 21-27 小節以此方式進行段落上的銜接，貝多芬先於第 21-24 小節中安排鋼琴與小提琴以兩個小節為單位，使用 fp 音量記號帶出音樂的律動，並於第 25 小節再次奏出 fp 之後立即接入第 26 小節的 ff ，並於第 27 小節突弱回到 p 的音量。為了能夠奏出明顯的音量對比，小提琴在演奏急促轉變的音量時應注意力道的拿捏，筆者建議在 p 轉到 ff 時以突然釋放的力量來演奏，而在 ff 轉換到 p 時，可以稍微切斷音樂的方式收回力量並且立即回到安靜的氛圍，演奏出充滿戲劇性的段落銜接。(見譜例 4-1-9)

【譜 4-1-9】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 21-27

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 21-27. The Violin part (top) and Piano part (bottom) are shown. The Piano part has dynamic markings *fp* and *p*. The Violin part has dynamic markings *p* and *ff*. A red oval highlights measures 25-27 in both parts.

而另一個段落銜接的例子出現於第三樂章第 75-76 小節，剛好是此輪旋曲由段落 A 接入段落 C 的部分，自第 73 小節音量不斷漸強累積至第 75 小節，並隨即於第 76 小節轉為柔和的氣氛來預告段落 C 將展現的柔和並附有歌唱性的主題。在演奏上，其音量由強奏到弱奏的變化如同第一樂章第 26-27 小節以稍微切斷的方式，使演奏者能有些微的時間將情緒由緊張立即轉為柔和，並預告段落 C 溫柔的氛圍。(見譜例 4-1-10)

【譜 4-1-10】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 73-76

The image shows a musical score for Violin, measures 73-76. The Violin part is shown. The Violin part has dynamic markings *p* and *f*. A red oval highlights measures 75-76.

另一種銜接狀況出現於主題與主題之間，以漸強突弱的方式來製造音樂內在的緊張感，例如呈式部一開始先以小提琴為主導，鋼琴為輔，從第 9 小節開始以漸強記號製造音量堆疊，並累積至第 12 小節突然轉換到 *p*，來預告第 13 小節兩個樂器主題旋律的角色互換。在第 9-12 小節中，漸強記號藉由鋼琴上行的音階，並配合小提琴演奏漸強的長音來累積能量，以大幅度漸強的方式將力度推向第 11 小節的 D 音，接著以第 11 小節第四拍的八分音符持續維持堆疊的音量接入第 12 小節，並於進入第 12 小節前稍微切斷音樂再進行弱音的演奏，明確的表達出主題銜接之間漸強張力與對比音量的表現。(見譜例 4-1-11)

【譜 4-1-11】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 9-14

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 9 to 11. The Violin part (labeled 'Violin') starts with a long note in measure 9, marked with a crescendo (*cresc.*). The Piano part (labeled 'Piano') plays a rising scale in measure 9, also marked with a crescendo (*cresc.*). The second system covers measures 12 to 14. The Violin part (labeled 'Vln.') starts in measure 12 with a rising scale, marked with piano (*p*). The Piano part (labeled 'Pno.') starts in measure 12 with a long note, marked with piano (*p*). In measure 13, the Piano part plays a long note, marked with piano (*p*). In measure 14, the Piano part plays a long note, marked with sforzando (*sf*), and includes a triplet of eighth notes.

而漸強突弱的手法不僅用於段落與段落或主題與主題之間的銜接，為了能使樂曲的戲劇性張力更加鮮明，本曲使用此種短暫且快速的漸強突弱方式製造出聲部銜接時瞬間的轉換，例如：第一樂章中第 64 小節的漸強記號，會以演奏長音 E 音時來展現音量漸強，同時必須注意，此 E 音所堆疊累積的音量與能量必須持續到第 64 小節第四拍的十六分音符完全演奏完，直至第 65 小節的 *p* 才將主題即刻轉至鋼琴聲部。另外，由於在一個小節內所堆疊的張力是相當有限的，因此其漸強突弱的狀況與第 9-11 小節的效果相較之下較不明顯。（見譜例 4-1-11 與 4-1-12）

【譜 4-1-12】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 63-69

The image displays a musical score for Violin and Piano, measures 63-69. The score is written in G major and common time (C). The Violin part (top staff) begins at measure 63 with a long note on E4, which is marked with a *cresc.* (crescendo) and ends at measure 65 with a *p* (piano) dynamic. The Piano part (middle and bottom staves) features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *cresc.* and *p*. The Piano part continues with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *cresc.* and *p*. The Piano part concludes at measure 69 with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a *cresc.* and *p*.

二、突強記號：

突強記號 (*sforzando*，簡稱*sf*) 為作曲家在樂曲中用以表達力度的指示，如同於斷奏演奏方式上所提及的，不同時機出現的*sf*會產生出各種不同的功能與意義，因此要仔細評估*sf*在不同段落中的狀況與關係，才能於演奏時力度能夠掌握得宜。筆者將此曲中的*sf*，根據不同的標記位置歸納為以下三種功能：(1) 快速音群的起始 (2) 特殊效果的展現 (3) 能量的累積。

1、快速音群的起始

第一樂章第 37-42 小節：在強奏樂段中，為了使第二次快速音群的進入能更為明確，以突強記號標記來表示第二次快速音群的起始。相較於第 33 小節以 *ff* 標記的 D 音出現於第一拍的正拍上，第 37 小節的 D 音改以 *sf* 標記出現於第二拍，強調出快速音群再次進入並且是由弱拍開始。筆者建議小提琴在演奏時，可使用手臂的重量搭配上集中的弓壓來演奏此 *sf* 的 D 音。

另外，第 41 小節上行音階中間位置所標記的 *sf*，筆者認為標示之目的在於為了使第三拍的 E 音不被當成連續兩個八度上行音階中的經過音，並且，此處的 *sf* 還同時標記了斷奏記號，因此演奏時應以強而有力的感覺，甚至奏出強於 *ff* 的音量來強調此處第二個八度音階的進入。(見譜例 4-1-13)

【譜例 4-1-13】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 33-42

The image shows a musical score for Violin, measures 33-42. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of two staves. The first staff starts at measure 33 and ends at measure 40. The second staff starts at measure 38 and ends at measure 42. Dynamic markings are present: *ff* (fortissimo) is marked at the beginning of measure 33 and at the beginning of measure 38. *sf* (sforzando) is marked at the beginning of measure 37 and at the beginning of measure 41. Red circles highlight the *sf* markings in measures 37 and 41.

第三樂章第 17-19 小節：此樂段為 A 段之段落二的開始，貝多芬使用 *sf* 的標記強調出由 A 段段落一接入段落二；此外，*sf* 的標記也有助於奏出更厚實的音量及音色，因此演奏時需要使用較強的弓壓與力度來演奏此處的和絃，並盡可能達到同時演奏三條弦來產生足夠的音量，並接續快速音群來展現出新段落的進入。(見譜例 4-1-14)

【譜 4-1-14】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 17-19



第三樂章第 209-212 小節：此處為結尾前的段落，激動、緊張的情緒以強奏十六分音群來展現緊湊節奏動能，為了強調快速音群的進入，將第 210 小節音量地堆疊並綻放於第 211 小節快速音群標記 *sf* 的第一音；筆者建議在演奏 *sf* 時以重於 *f* 的強度，甚至約 *ff* 的強奏音量一氣呵成的拉奏十六分音群，來達到此處高漲的情緒氛圍。(見譜例 4-1-15)

【譜 4-1-15】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 209-212

2、特殊效果的展現

第一樂章第 51-54 小節：在此音型中 *sf* 的位置將打破原本 4/4 拍重心在第一拍與第三拍的慣性，以標記在第二拍及第四拍來製造出趣味活潑與節奏錯置的感覺，拉奏此處時，筆者建議右手以稍重的力度搭配上左手密集的抖音來演奏 *sf* 標記的音符。(見譜例 4-1-16)

【譜 4-1-16】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 51-54



第二樂章第 8-11 小節：在歌謠般的主題樂段中，貝多芬以 *sf* 突顯出樂句的高峰，由於此主題段落是由弱音音量開始並呈現出優美的氣氛，因此在演奏 *sf* 時，筆者建議以溫柔的重音音色來強調 D 音並且快速漸弱回到 *p*，達到在平靜的旋律氛圍中產生明顯起伏的效果。(見譜例 4-1-17)

【譜 4-1-17】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章 mm. 8-11



第二樂章第 113-115 小節：變奏四中以切分音節奏為主，*sf* 除了使切分音節奏更為顯著，也讓寧靜祥和的樂曲段落增添不少趣味；由於變奏四的氛圍較為安靜，因此在演奏上應以適度的重音與小幅度的抖音來突顯標記 *sf* 的音符，並且以立即回到 *p* 的方式來演奏突然進入的切分音節奏。(見譜例 4-1-18)

【譜 4-1-18】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章 mm. 113-115



3、能量的累積

第二樂章第 65-68 小節：貝多芬藉由三和絃來產生聲響的厚度，並透過 *sf* 的標記將累積漸強的音量做一結束。演奏上小提琴以下半弓接近弓根的位置拉奏，並且需要配合較多的弓壓來展現出變奏三小調隨之爆發的激昂情緒。(見譜例 4-1-19)

【譜 4-1-19】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章 mm. 65-68



第三樂章第 63-67 小節：第三樂章 A' 段主題中，藉由逐步上升的音高與漸強記號來展現樂曲的走向，並搭配 *sf* 的使用將堆疊出的音量綻放；演奏上，使用音階式上行的音型累積音量與張力，由下半弓演奏斷奏來奏出逐漸加重的力度，而到標記有 *sf* 的音符時，再以下半弓弓根位置並配合較重的弓壓來拉奏，展現出逐漸增強的能量，將氣勢推到最高點。(見譜例 4-1-20)

【譜 4-1-20】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 63-67



力度及強弱記號，皆為作曲家於作品中營造情緒及氛圍時極為重要的一環，在分析了貝多芬此首作品之後，筆者認為，貝多芬喜歡以快速且短暫的音量變化刻畫戲劇性效果，除此之外，極富有巧思的力度記號安排也是其重要特色之一。

第二節 鋼琴與小提琴相似樂段之比對

筆者在分析比對小提琴與鋼琴旋律中圓滑線與斷奏標記位置時，發現小提琴與鋼琴聲部中會有不同的圓滑線劃分方式，另外在部分主題音型中斷奏記號的標記位置在鋼琴與小提琴聲部也是相異的。本文將以分析貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》圓滑線與斷奏不同的標記位置所代表的意義，進一步深入探討兩種樂器之間是否存在不同的演奏詮釋方式。

第一樂章中，筆者將探討兩個樂器標記不同記號的段落有四處：首先出現於第 21-24 小節中，小提琴有標記圓滑線而鋼琴沒有。筆者推斷鋼琴彈奏連續的十六分音符以未標記圓滑線，主要是用來表示緊湊的節奏律動，小提琴聲部標記的圓滑線為了維持樂曲張力。演奏時，小提琴接續鋼琴的旋律將樂句完整呈現，其音型與鋼琴的低音形成相互呼應的效果，並將圓滑線標記的音符以連弓來演奏，使兩個樂器聲部合奏出完整的樂句。除此之外，小提琴在演奏上必須注意十六分音符的韻律，並且謹慎的銜接鋼琴的弱音音量，使樂句能緊密的進行。（見譜例 4-2-1）

【譜 4-2-1】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 21-24

The image displays a musical score for Violin and Piano, measures 21-24. The Violin part is on a treble clef staff, and the Piano part is on a grand staff (treble and bass clefs). Red circles highlight specific passages: in the Violin part, two circles around slurred sixteenth-note figures; in the Piano part, two circles around sixteenth-note patterns in the bass and treble staves. Dynamics markings 'p' and 'fp' are present.

第二個段落為第一樂章第 50-58 小節，鋼琴先演奏出一段主題旋律(第 50-54 小節)，接著由小提琴接續鋼琴主題之後再次演奏(第 54-58 小節)，但此處的主題旋律在兩個樂器演奏的記號標示上卻是截然不同，筆者推測貝多芬欲於兩個樂器之間製造不同的演奏特色及效果，因此在鋼琴的部分並沒有多加標記，而是以單純的方式彈奏出主題，而小提琴聲部則是增加圓滑線與斷奏的標記來呈現出生動活潑與輕巧的感受。兩個樂器在銜接時，由鋼琴於主題末端以連續三次重複三連音： $\#E-\#G-\#F$ 的方式帶入第 54 小節停留於 D 音上，並呈現出疑問句般地感受，接著由小提琴以圓滑奏加上斷奏的音階下行方式帶回至第 58 小節的 A 音，猶如回應般地呼應鋼琴所拋出的疑問。(見譜例 4-2-2)

【譜 4-2-2】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 50-58

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 50 to 54. The Piano part (Piano) is in the lower register, playing a simple melody with a few slurs. The Violin part (Violin) is in the upper register, playing a more ornate melody with many slurs and accents. The second system covers measures 54 to 58. The Violin part continues the theme with slurs and accents, and the Piano part has a more complex, rhythmic accompaniment. Red brackets highlight the transition from measure 54 to 58 in both parts.

第三處為第一樂章第 63 小節開始，小提琴與鋼琴交接續著演奏主題，鋼琴除了不像小提琴在主題尾音上附有斷奏記號，其音量變化的標式方式上也與小提琴稍有不同：小提琴僅有第一組音型有標記音量變化 (*cresc.*到 *p*)，之後的三組則皆維持於弱音音量演奏；而鋼琴則是每一組音型皆有標記相同的音量變化 (*cresc.*到 *p*)，加上小提琴的尾音上皆有如同呼應鋼琴般的斷奏標記。因此筆者認為，此段音量變化及漸強記號所營造的張力應是以鋼琴為主導來進行。在演奏上，小提琴第一組音型以宣告鋼琴即將出現的方式演奏，第 64 小節的漸強記號中，長音以密集的抖音，並配合弓壓及弓速來產生逐漸加重的效果，第 65 小節的斷奏記號則是使用消失般地感受來演奏弱音音量將主題接續給鋼琴，而後三組沒有標記音量變化的類似音型則是依附著鋼琴並扮演助奏的角色。(見譜例 4-2-3)

【譜 4-2-3】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 63-69

The image displays a musical score for measures 63 to 69 of the first movement of Beethoven's Op. 12, No. 1. It features two systems of staves. The first system includes a Violin staff and a Piano staff. The Violin staff begins at measure 63 with a series of notes, including a circled note in measure 63. The Piano staff starts with a triplet pattern. Dynamic markings include *cresc.* and *p*. The second system includes a Violin staff and a Piano staff, continuing the musical material. A red line connects the circled note in measure 63 of the Violin staff to a circled note in measure 66 of the Piano staff, illustrating the thematic hand-off.

第一樂章最後一處出現不同標記方式的樂段開始於第 81 小節，由鋼琴先奏出主要音型，並以長圓滑線來劃分樂句，小提琴則於鋼琴彈奏之後兩拍處出現相同的音型，並在第 82 小節第三拍處再以圓滑線劃分。由於第 81-82 小節為銜接到尾奏樂段的橋梁，因此鋼琴以一個長圓滑線來維持音樂進行，小提琴聲部進入後再多劃分一個圓滑線，筆者推測此處的圓滑線有助於小提琴在第 82 小節的#C—D—#F—D 呈現至此段的高潮，因此單獨將最後四個音另以圓滑線標記。小提琴聲部的圓滑線為演奏使用的弓法來看，於第 81 小節在強奏音量中以全弓拉奏，而到第 82 小節再以全弓將累積的音量與張力累積至高峰，用以強調銜接樂句的音樂表現，因此藉由圓滑線的標記來看，此段落應以小提琴為主導，鋼琴則為協助的角色。

演奏時由鋼琴先奏出主題，因此小提琴切入時必須接續鋼琴所彈奏的旋律走向，使呈現出的音樂句法具有一致性。在小提琴指法的運用上，筆者為了避免過多的跨弦導致樂句中斷，因而於第 81 小節使用 D 音的空弦空檔來換至第二把位，並能接續以 A 弦第二把位演奏第 82 小節的#C—D—#F—D。(見譜例 4-2-4)

【譜 4-2-4】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第一樂章 mm. 81-82

第二樂章則探討兩處不同標記的段落：第一處為主題段落中第 23-24 小節的鋼琴部分對照於小提琴第 31-32 小節的圓滑線使用方式。鋼琴是以小節來劃分圓滑線，而小提琴則是以導音來劃分。

筆者認為此處小提琴聲部是主題段落的結尾，因此使用不同於鋼琴圓滑線標記的方式來展現其音樂張力，將圓滑線#G 音連結至第 32 小節的 A 音，使主題旋律產生強調導音回到主音的感覺，更為重視#G 音的回到主音 A 音。

在實際演奏時，鋼琴的部分由於貝多芬於第 23 到 24 小節之間加入了迴音 (Inverted) 記號，因此將會營造出第 23 小節最後的#G 音延伸連貫至第 24 小節樂句結束時的 A 音，並以兩個小節為一句來演奏。而小提琴聲部則透過圓滑線的標記表示弓法的使用，使第二樂章主題樂段結尾產生不同於鋼琴演奏的呈現，小提琴以稍微強調導音#G 音的方式，並配合使用左手不間斷的抖音來維持樂句張力，最後回到主音 A 音。(見譜例 4-2-5)

【譜 4-2-5】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章主題
第二樂章：鋼琴 mm. 23-24

第二樂章：小提琴 mm. 31-32

另一處在變奏四第 128 小節開始，鋼琴與小提琴音型的尾音有不同的斷奏標記：小提琴先於第 128 小節唱出主要的樂句，接著再由鋼琴彈奏出附有斷奏的尾音不回應，此狀態持續至第 132 小節，鋼琴與小提琴才似乎找到了共識，使用相同無斷奏的音符來呈現並接入此樂章的尾聲。因此，筆者認為此處兩個聲部標記斷奏的有無，用以表示銜接時的不同角色，進而產生對話般的效果。

在演奏方式上，小提琴需要留意尾音的時值應與鋼琴左手和絃相同，而鋼琴附有斷奏記號的尾音，則應以短巧且立即銜接小提琴的方式來呈現。(見譜例 4-2-6)。

【譜 4-2-6】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第二樂章 mm. 128-135

The image displays two systems of musical notation for Violin and Piano. The first system covers measures 128 to 132, and the second system covers measures 132 to 135. The Violin part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. In the first system, red circles highlight the final notes of measures 128 and 130 in both parts. In the second system, a red box highlights the first measure (132) of the Piano part, which begins with a triplet and a *pp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *pp*.

本曲最後一處出現鋼琴與小提琴聲部於相似旋律使用不同記號的段落，位於第三樂章第 209-213 小節，小提琴聲部使用圓滑線，並帶向這個旋律的結尾音 D；而鋼琴則是分為兩個圓滑線，以突強記號標記位置來劃分。此樂句是由小提琴與鋼琴共同銜接所組成，由於音量先由小提琴聲部從弱音開始堆疊，累積至強奏並銜接到鋼琴聲部時，為了奏出此處的突強記號，因此使用不同於小提琴聲部圓滑線標記方式。

演奏時，小提琴先奏出弱音音量後，以漸強將張力擴大至第 211 小節，同時鋼琴接續小提琴的強音音量並再次奏出相同的旋律，此處鋼琴聲部於第四拍必須演奏出更強的音量，並且留意樂句不可因為突強記號而中斷，應須維持音樂的張力。（見譜例 4-2-7）

【譜 4-2-7】貝多芬第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一，第三樂章 mm. 209-213

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 209-213. The Violin part is on the top staff, and the Piano part is on the bottom two staves. The Violin part starts with a piano (p) dynamic and a slur over measures 209-211, then continues with a forte (f) dynamic and a slur over measures 211-213. The Piano part starts with a piano (p) dynamic and a slur over measures 209-211, then continues with a forte (f) dynamic and a slur over measures 211-213. Red boxes highlight the slurs in both parts, and arrows indicate the dynamic changes and the transition between the instruments.

透過對圓滑線與斷奏的分析，以及比對小提琴與鋼琴旋律中其記號標記位置的異同，可以推論出貝多芬在樂曲中的巧思。斷奏記號於主題音型之尾音呈現不同的標記方式，使兩個樂器於相互銜接旋律時呈現對話式的進行；而縱觀此曲圓滑線的劃分方式，不僅顯示出兩個聲部因為詮釋的需求而有不同的標記方式，也隨著兩個樂器之間不同的強弱音量而有所差異。

第五章 結語

貝多芬鋼琴與小提琴奏鳴曲為古典時期之經典作品，重要性在於承襲海頓及莫札特作品中清晰的句法、分解和絃的音型，以及優雅的樂曲風格等。貝多芬在《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》的樂曲寫作形式上，依然延續海頓及莫札特的寫作方式。但相較於海頓及莫札特在記譜法與記號的使用上，貝多芬使用較多的圓滑線與斷奏記號來規劃出各段落的表情語韻。而在強弱記號的使用上，則用於劃分不同段落的色彩氛圍，並藉由快速轉換音量來預告段落之間或主題之間的銜接。力度方面，貝多芬亦善於使用突強記號(*sforzando*)來提升整體樂曲的爆發力，並使進行中的旋律增添不少豐富性及戲劇性的效果。

另外，在進行比較與分析此曲的過程時，筆者發覺在古典時期早期德奧地區的小提琴奏鳴曲中，小提琴依然處於依附或附屬於鋼琴演奏的地位，相較之下，在貝多芬的作品《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》中，小提琴則不僅僅是為了擔任伴奏的角色。例如在本曲第二樂章的變奏曲中，樂器的主屬關係分配方式為：變奏一以鋼琴為主奏，變奏二以小提琴為主奏，變奏三以小提琴與鋼琴先後交替的方式演奏主題旋律，而變奏四則傾向於鋼琴先出現再由小提琴承接樂句，藉由主題均衡分配於鋼琴及小提琴聲部的手法，明顯可見貝多芬有意提升小提琴的演奏地位。

與古典時期的莫札特相比，貝多芬的小提琴奏鳴曲數量較少，但以作品的價值與對後世音樂的影響力來衡量，其作品更具特色。筆者探究貝多芬《第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲作品十二之一》時，不僅看見古典時期小提琴作品的精

隨，亦發覺貝多芬逐漸開創個人的獨特風格，希冀透過此篇論文，能提供此作品不同的見解與演奏詮釋。



參考書目

中文書目

- 傅雷譯（羅曼·羅蘭（Romain Rolland）著）。《永不屈服的靈魂：貝多芬傳》。
台北：遠流出版公司，1989。
- 湯定九譯（羅賓·斯托威爾（Robin Stowell）著）。《小提琴指南（The Cambridge companion to the violin）》。台北：世界文物出版社，1996。
- 李哲洋編，〈室內樂曲〉，第二冊。《名曲解說全集》，第12冊。全音樂譜出版社。
台北：大陸書局，1992。
- 林勝儀譯（音樂之友社編），〈貝多芬〉，第三冊。《作曲家別名曲解說珍藏版》。
音樂之友社。日本：音樂之友社，2006。
- 蕭慧芬譯（蘇利文（John William Navin Sullivan）著）。《貝多芬的心靈世界》。
台北：雅歌出版社，1993。
- 許鐘榮，〈維也納古典的樂聖〉。《古典音樂400年》。台北：錦繡出版公司，1999。
- 張世祥譯（坎貝爾（Margaret Campbell）著）。《不朽的小提琴家》。台北：世界文物，1998。
- 陳琳琳譯（薛恩伯克（Harold C. Schonberg）著）。《從巴洛克到古典樂派》。台北：金楓出版社，1987。
- 孫巧玲。《莫札特小提琴與鍵盤奏鳴曲 K.340/378/454 及輪旋曲 K.250 作品分析與演奏詮釋》。台北：全音出版社，2007。
- 吳祖強。《曲式與作品分析》。台北：世界文物出版社，1994。

外文書目

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

Brandenburg, Sieghard. "*Haydn, Mozart, and Beethoven.*" *Studies in the Music of
the Classical Period*. New York: Oxford University press, 1998.

Downs, Philip G. *Classical Music: the era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New
York: W.W. Norton, 1992.

Orga, Ates. *Beethoven: His Life and Times*. New York: Two Continents Pub.
Group, 1983.

Rostal, Max. *Beethoven, the Sonatas for Piano and Violin*. London: Toccata Press,
1985.

中文期刊

古典音樂編輯部。「貝多芬的生涯、作品與演奏歷史—連載二—前期的創作」。《古
典音樂》第 11 期（民國 82）：頁 32-49。

洪雯倩。「從微弱到輝煌的『自由之火』—海頓、莫札特及貝多芬之間的古典奧
秘」。《表演藝術雜誌》第 202 期（民國 98）：頁 106-108。

江文中。「阿班·貝格弦樂四重奏訪問錄」。《音樂與音響》第 123 期（民國 72）：
頁 127。

外文期刊

Kanno, Mieko. *Prescriptive notation: Limits and challenges*. Contemporary Music
Review, Vol. 26 Issue 2 (April 2007) p.232.

Maxham, Robert. *Beethoven Violin Sonatas • Midori Seiler*. Fanfare: The Magazine
for Serious Record Collectors Vol. 36 Issue 2 (Nov/Dec2012) p.287-288.

Rooney, Dennis D. *Beethoven: 10 Sonatas for Violin and Piano*. ARSC Journal
Vol. 43 Issue 1 (Spring 2012) p.117-118.

樂譜資料

Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Klavier und Violine Band I*, Max Rostal,
München:G.HenleVerlag.

外文網路資料

Klorman, Edward. *Musical Performance and the Historical Imagination*.

<http://americanviolasociety.org/studio/2013/02/musical-performance-and-the-historical-imagination-by-edward-klorman/>, 2013. (accessed May 20, 2013)

影音資料

Beethoven, Ludwig van, *Beethoven The Complete Piano Sonatas & Concertos*,
Arrau Claudio Piano, Philips : B00000C2F7, 2001.