

東海大學音樂系碩士班
碩士研究報告

貝多芬 F 大調大提琴變奏曲
作品六十六之樂曲研究

研究生：林真真 撰
中華民國八十九年六月

東海大學音樂系碩士班碩士研究報告

研究生：林真真

貝多芬《F 大調大提琴變奏曲》

作品六十六之樂曲研究

本研究報告業經審查及口試合格特此證明

研究報告考試委員： _____，研究報告指導教授

陳 玫 君

郭 宗 愷

謝 宜 君

中華民國八十九年六月

內容目次

| | |
|-----------|----|
| 內容目次..... | ii |
| 附譜目次..... | iv |
| 附表目次..... | vi |

第一章 緒論1

| | |
|----------------|---|
| 第一節 研究動機 | 1 |
| 第二節 研究目的 | 3 |
| 第三節 研究方法 | 4 |
| 附 註 | 5 |

第二章 貝多芬 F 大調大提琴變奏曲

作品六十六之創作背景6

| | |
|---------------------|----|
| 第一節 貝多芬生平簡介 | 6 |
| 第二節 貝多芬的大提琴作品 | 10 |
| 第三節 創作背景 | 16 |
| 附 註 | 18 |

| | | |
|---------------------|---|-----------------|
| 第三章 | 變奏曲式 |19 |
| 第一節 | 變奏曲的演變 |19 |
| 第二節 | 貝多芬重要的弦樂變奏曲介紹 |31 |
| 第三節 | 貝多芬為大提琴及鋼琴而寫的三首變奏曲 之比較 |42 |
| 第四節 | 貝多芬與浪漫派重要大提琴變奏曲之比較 |47 |
| | 附 註 |54 |
| | | |
| 第四章 | 樂曲分析 |56 |
| 第五章 | 樂曲詮釋與演奏風格 |83 |
| 第六章 | 結論 |98 |
| | 附 註 |101 |
| | | |
| 參考文獻 | |102 |
| | | |
| 附錄【畢業音樂會節目單】 | |107 |

附譜目次

| | |
|---------------------------------|----|
| 〔譜 4-1〕 主 題 1- 16 小節 | 58 |
| 〔譜 4-2〕 第一變奏 17- 20 小節 | 60 |
| 〔譜 4-3〕 第一變奏 25- 32 小節 | 60 |
| 〔譜 4-4〕 第二變奏 33- 48 小節 | 62 |
| 〔譜 4-5〕 第三變奏 49- 56 小節 | 63 |
| 〔譜 4-6〕 第四變奏 65- 72 小節 | 65 |
| 〔譜 4-7〕 第五變奏 81- 84 小節 | 66 |
| 〔譜 4-8〕 第六變奏 97-100 小節 | 68 |
| 〔譜 4-9〕 第六變奏 104-107 小節 | 68 |
| 〔譜 4-10〕 第七變奏 113-116 小節 | 70 |
| 〔譜 4-11〕 第七變奏 124-128 小節 | 70 |
| 〔譜 4-12a〕 第八變奏 129-130 小節 | 71 |
| 〔譜 4-12b〕 第六變奏 97-98 小節 | 72 |
| 〔譜 4-13a〕 第八變奏 131-132 小節 | 72 |

| | |
|---------------------------------|----|
| 〔譜 4-13b〕 第七變奏 113-116 小節 | 72 |
| 〔譜 4-14〕 第八變奏 133-141 小節 | 73 |
| 〔譜 4-15〕 第九變奏 145-152 小節 | 74 |
| 〔譜 4-16〕 第十變奏 167-176 小節 | 76 |
| 〔譜 4-17〕 第十一變奏 182-197 小節 | 78 |
| 〔譜 4-18〕 終變奏 198-276 小節 | 80 |
| 〔譜 5-1〕 主 題 1-8 小節 | 89 |
| 〔譜 5-2〕 第三變奏 49-53 小節 | 90 |
| 〔譜 5-3〕 第七變奏 113-116 小節 | 90 |
| 〔譜 5-4〕 第十變奏 168-176 小節 | 92 |
| 〔譜 5-1〕 第五變奏 81-84 小節 | 93 |
| 〔譜 5-6〕 第八變奏 139-144 小節 | 94 |
| 〔譜 5-7〕 第九變奏 155-160 小節 | 94 |
| 〔譜 5-8〕 第四變奏 76-80 小節 | 95 |
| 〔譜 5-9〕 第五變奏 93-96 小節 | 96 |
| 〔譜 5-10〕 第二變奏 33-40 小節 | 97 |

附表目次

| | |
|---|----|
| 【表 1】 貝多芬小提琴與鋼琴變奏曲 WoO40 與兩首鋼琴 三重奏 Op. 44、Op. 121a 三首作品之比較32 | 32 |
| 【表 2】 貝多芬小提琴奏鳴曲 Op. 12/1 第二樂章，Op. 30/1 第三樂章及 Op. 47 第二樂章之比較35 | 35 |
| 【表 3】 貝多芬弦樂四重奏 Op. 127 與 Op. 131 慢板變奏 樂章之比較37 | 37 |
| 【表 4】 貝多芬弦樂四重奏 Op. 127 與 Op. 131 慢板變奏 樂章之比較38 | 38 |
| 【表 5】 貝多芬為大提琴及鋼琴而寫的三首變奏曲之比較42 | 42 |
| 【表 6】 孟德爾頌大提琴變奏協奏曲 Op. 17、帕格尼尼及 馬替奴的摩西主題變奏曲與柴可夫斯基羅可可 主題變奏曲之比較47 | 47 |
| 【表 7】 貝多芬 Op. 66 樂曲分析表56 | 56 |

第一章

緒論

第一節 研究動機

貝多芬 (Ludwig van Beethoven)，一位集古典主義之大成，開啟浪漫主義之先河，數百年來，他的作品仍令人沉醉不已，更是人類音樂領域上珍貴的寶藏。除了是一位傑出的作曲家外，在音樂史上，更扮演一位有思想、有魄力的改革者，他在舊有的傳統音樂結構上建立了令人震撼的新音樂風貌，音樂不再只是為滿足王公貴族或頌揚上帝。貝多芬的音樂來自心靈深處，是崇高神聖的人性宣示。

這樣偉大的作曲家，以筆者為例，雖在幼時就聽過其交響曲作品，至於真正開始思考其音樂內涵卻是在大學時代。儘管如此，隨著對貝多芬作品的愈加接觸，也就愈發現其音樂的深奧美妙，貝多芬曾大言不慚的說：「誰能參透我音樂的意義，便能超脫尋常人無以

振拔的苦難。」(註 1) 因此，筆者決意以這位大師的作品為碩士研究報告的題目。

變奏曲是貝多芬擅長的寫作手法之一，在一個曲子中可看到貝多芬整個音樂內涵的小宇宙，無論是沉思、恬靜，或是詼諧、幽默。貝多芬為大提琴與鋼琴所寫的 F 大調變奏曲 Op. 66，為其早期作品，是根據莫札特的名劇《魔笛》中的詠歎調為主題，曲中可見莫札特優雅輕快的樂風，並結合貝多芬巧妙且變化多端的變奏樂思，在貝多芬早期的弦樂作品中是值得研究分析的曲目。

第二節 研究目的

本文探討的貝多芬 F 大調大提琴變奏曲 Op. 66，筆者針對下列四項為探討的目的範圍，希望能對此曲有更深的瞭解。

- 一、樂曲的創作背景：包含作曲家生平簡介、Op. 66 變奏曲的創作背景、及其他大提琴作品簡介。
- 二、變奏曲式：說明變奏曲的演變、種類，簡介貝多芬的變奏曲作品，分析與貝多芬同期的作曲家之變奏曲做法，比較其三首大提琴變奏曲之風格異同，並比較貝多芬與浪漫派重要大提琴變奏曲之作曲手法。
- 三、樂曲分析：依據變奏樂段，分別就速度、調性、音型、風格之變化及樂段間的關聯進行討論及比較。
- 四、樂曲詮釋與演奏風格：針對包含力度、音樂特性、速度、音色處理，及兩樂器間如何相輔相成，提供筆者個人的詮釋方式。

第三節 研究方法

在貝多芬創作的每一時期內都有為大提琴和鋼琴而寫的作品，以早期 1796 年寫的大提琴奏鳴曲 Op. 5 開始，直到後期創作於 1815 年的兩首不朽奏鳴曲 Op. 102/1 及 Op. 102/2 達到顛峰。而為大提琴和鋼琴譜寫的三首變奏曲，分別為 WoO45 的 G 大調十二段變奏（1796），Op. 66 的 F 大調十二段變奏曲（1796），及 WoO46 的 bE 大調七段變奏（1801）。不同於其大提琴奏鳴曲，筆者所研究的 Op. 66 的 F 大調十二段變奏曲，在歷史資料短缺的情形下，並不廣為人知，直到近年來，才受到一些國際知名大提琴演奏家的青睞，逐漸在演奏會上受到重視。

筆者針對所有有關貝多芬及變奏曲兩大主題著手蒐集資料，藉由中文、外文書籍、CD 封面介紹、音樂雜誌及電腦網路，成果豐碩，唯獨這三首變奏曲的相關資料罕見於歷史記載中。因此，筆者希望透過此篇研究報告，能對這首變奏曲作品有更深一層的瞭解。

附 註

註 1：德國留聲機唱片公司。《完全攻略貝多芬》。(台北：世界文物出版社, 1997), 10。

第二章

貝多芬 F 大調大提琴變奏曲

作品六十六之創作背景

第一節 貝多芬生平簡介

貝多芬 (Ludwig van Beethoven) 於 1770 年 12 月生於德國西部小城波昂。祖父路易士 (Ludwig van Beethoven) 是一位歌唱家、合唱指揮。父親約翰 (Johann van Beethoven) 也是一位宮廷歌手。出身於音樂世家，父親很早就發現貝多芬的音樂稟賦，用心栽培他，在八歲時首次登台演奏大鍵琴。他的第一位作曲老師倪菲 (Christian Gottlob Neefe) 是少數的巴赫 (J.S. Bach) 專家之一，雖然他瞭解貝多芬具有十分驚人的潛力，仍由巴赫的音樂及鍵盤即興曲為入門開始教授他作曲，從而奠定紮實的基礎。果然，在貝多芬十二歲那年，

創作了根據德雷斯勒的進行曲為主題為鋼琴而寫的 9 段變奏曲 (9 Variations for Piano on a March of Dressler) , 此為他的處女作。 1787 年貝多芬前往維也納, 並拜訪莫札特。 直到 1792 年, 得到選帝侯(the Elector) 的資助, 再度前往維也納進入海頓 (Franz Josef Haydn) 門下, 1794 年又與聖克 (Johann Schenk) 阿布雷西茲貝格 (Johann Georg Albrechtsberger) 及薩里耶利 (Antonio Salieri) 學習對位法及聲樂作曲, 此時貝多芬的作曲手法屬古典形式的, 和海頓、莫札特晚年的作曲手法如出一轍。

在維也納, 貝多芬幸運地得到王子李希諾夫斯基 (Prince Karl Lichnowsky) 伯爵拉蘇莫夫斯基 (Prince Andrei Razumowsky) 等當時的權貴全力資助, 當然他也回饋許多不朽的創作。好景不常, 1800 年左右耳疾開始侵蝕貝多芬, 強忍內心極度不安, 仍必須表現出天之驕子的形象, 持續私下就醫。直到 1802 年, 遷居到海利根施塔特 (Heiligenstadt), 耳疾日益惡化, 使貝多芬寫下「海利根施塔特遺書」(Heiligenstadt testament), 萌發輕生念頭。即使飽受耳聾的威脅也無法阻擋貝多芬強烈的創作意念, 但生活的不順遂, 影響貝

多芬逐漸轉變創作風格，進入所謂的貝多芬「中期」風格，此時法國大革命的中心思想「不自由，毋寧死」更對他產生巨大的影響。他將奏鳴曲式擴大，管弦樂配器創新，和聲及調性也打破藩籬。貝多芬將音樂視為一種精神力量，給人有暴躁，激動、痛苦、憤怒的情緒，企圖以音樂來抒發各種內在心情感衝突的戲劇性。1804年完成的《英雄交響曲》及1806年完成的《命運交響曲》都是此時的鉅作。

1811年左右，由於耳疾加劇貝多芬更加沉溺於自己的內在世界，作品也驟減，1815年，他弟弟卡斯巴（Caspar Anton Carl）逝世，遺囑中將九歲的兒子卡爾交由貝多芬及弟媳照顧，貝多芬為了爭奪卡爾之監護權而進行了無數次訴訟，加上與卡爾之間相處不適，使他苦不堪言。1819年，貝多芬陷入全聾的痛苦深淵，生活更加孤寂，他以視覺代替聽覺，作品也邁入晚期風格，使用很多即興樂段、擅用變奏技巧、創造冥想風格、運用賦格手法，以及在配器法上的突破因而產生不尋常的新音響。第九號交響曲《合唱》、《莊嚴彌撒》及最後六首弦樂四重奏都是晚期偉大的作品。

1827 年貝多芬於早春的暴風雨中與世長辭。他一生的成就，不僅使古典音樂徹底變革，也影響後代每一位重要作曲家，他擁有無限的力量，為音樂史寫下許多不朽的樂章。

第二節 貝多芬的大提琴作品

繼巴赫不朽的六首大提琴獨奏組曲後，貝多芬為大提琴與鋼琴寫的五首奏鳴曲與三套變奏曲以及一首小提琴、大提琴與鋼琴合奏的三重協奏曲更進一步提昇大提琴音樂的地位。由於寫作時期不同，五首大提琴奏鳴曲各具特色，包括初期兩首，Op. 5/1 及 Op. 5/2；中期一首，Op. 69；晚期兩首，Op. 102/1 及 Op. 102/2。貝多芬在五首奏鳴曲中作了許多嘗試，特別是兩個樂器間的平衡，如何將大提琴強而有力的中低音域唱法與十八世紀晚期維也納鋼琴的柔和音色相互融合。貝多芬巧妙地減少大提琴過度沉醉於歌唱的形式，明顯可見於前四首大提琴奏鳴曲作品中，除了在快板前安排慢板導奏外，都沒有寫作慢板樂章，這也使大提琴大大減少歌唱的機會，並也提昇鋼琴的重要性。直到 Op. 102/2 問世時，鋼琴的彈奏技巧已從輕巧逐漸轉變成較重的彈奏方式，當然也足以與大提琴深沉的中低音域相抗衡，這也是為什麼在 Op. 102/2 中安排慢板樂章首次出現，

使大提琴得以大大發揮，不必顧慮兩樂器間音響上不協調。

Op. 5/1 F 大調及 Op. 5/2 g 小調奏鳴曲是貝多芬最早期的大提琴作品，都完於 1796 年，當時為大提琴及鋼琴而寫的二重奏鳴曲仍是十分新奇的室內樂作品；然而，貝多芬的大提琴作品也逐漸使這項樂器得以解放，不再只擔任樂團的低音部分。Op. 5 的兩首作品都於柏林寫成，是為獻給普魯士皇帝腓特烈威廉二世（King Friedrich Wilhelm II）由貝多芬自己與普魯士宮廷樂團的大提琴首席尚 路易迪波爾（Jean-Louis Duport）於柏林宮舉行首演。次年，並由阿爾塔利亞（Artaria）於維也納出版。

第三號 A 大調 Op. 69，創作於 1807 至 1808 年間，並由布賴特科普夫與哈特爾出版商（Breitkopf and Hartel）於 1809 年 4 月在萊比錫出版，貝多芬題獻給他的好友，也是當時十分有天份的大提琴家 - 葛萊亨斯坦男爵（Baron Ignaz von Gleichenstein）。此曲於 1809 年首演，由朵若提亞 馮 厄特曼男爵夫人（Dorothea von Ertmann）演出鋼琴部分，尼古拉 克拉夫特（Nicolaus Kraft）演出大提琴部分(註 1)。同一時期，其《命運交響曲》、《皇帝鋼琴協奏曲》等名作

也先後問世，此時期的音樂風格熱情洋溢，充滿生命力。貝多芬並在此曲的首頁上記有「在熱淚與悲痛中」等字，足可想見創作此曲時，其內心是如何激動了(註 2)。

1815 年貝多芬完成最後兩首大提琴奏鳴曲，Op. 102/1 C 大調及 Op. 102/2 D 大調，是為拉茲莫夫斯基公爵宮廷弦樂四重奏（The Rasumowsky Quartet）的大提琴手約瑟夫 林克（Joseph Lincke）而作，於 1817 年由西姆洛克（Simrock）在波昂出版。後來，貝多芬題獻給他的摯友艾雷第伯爵夫人（Countess Marie von Erdoy）。此兩首作品都是貝多芬「晚期」初年之作，布倫史威克（M. Brunswick）曾提到：「在這些作品中，貝多芬放棄了以往那種擴展式、膨脹式的手法，捨棄了堂皇富麗的外在，取而代之的是內省而深邃的意境。」(註 3)貝多芬大膽的將幻想曲風的奏鳴曲與嚴謹的曲式融合為一，立刻成為晚期創作手法的先驅。由於 Op. 102/1 的結構十分自由，全曲有五段卻形似單一樂章，貝多芬稱之為「自由式奏鳴曲」。特別是指此曲的第一樂章，因為貝多芬使用許多不規則的方式去發展單一的主題，並藉著一個如狂想曲的形式連接第二及第三樂章。貝多芬將

奏鳴曲式與許多自由的素材相結合，反映在樂章前常安排幻想曲式的慢板導奏，例如第一樂章的行板就好像是第二樂章的慢板導奏，另外在終樂章前也有 9 小節的慢板導奏。此曲充分展現大提琴特有的沉思與幻想性格，意境也十分動人。

Op. 102/2 由一果決、有生命力的樂章開始，接下去則是如詩般的慢板樂章，這也就是貝多芬五首大提琴奏鳴曲中唯一獨立出來的完整慢板樂章。鋼琴與大提琴對話式的唱出極富裝飾奏的主題，全段稍帶悲愴之味。第三樂章是一首三段式簡潔賦格曲，由大提琴及鋼琴輪流唱出主題。此曲中明顯可見，大提琴與鋼琴在份量上已相當均等。

比較五首作品在大提琴演奏技巧上的發展，早期 Op. 5 的兩首作品的第一樂章都由一慢板導奏開始，然而旋律性並不如之後的三首作品：Op. 69 第三樂章一開始，鋼琴及大提琴就先後唱出十分抒情歌唱性的慢板導奏；Op. 120/1 第二樂章的慢板導奏及 Op. 120/2 第二樂章也同樣有十分可歌性的旋律。速度上的變化也不太多，幾乎都是樂段上直接改變速度記號，在 Op. 69 第一樂章就首次看到有

漸慢符號，音樂再接到類似裝飾奏的樂段，並標有彈性速度（*ad libitum*）的符號；Op. 120 兩首作品在速度上則有更多的變化。大提琴的音域上，貝多芬也在晚期作品中使用較高的音域；Op. 5 兩首作品大提琴只有少部份使用高音域（即 C_4 以上的音域）；Op. 69 三個樂章都出現更高音域的旋律；而 Op. 120/1 全曲一半以上都使用次中音及高音譜表，足見貝多芬在大提琴的音域上的確有突破的嘗試；雖然 Op. 120/2 大提琴的音域沒有太多高音域的發展，仍可看出貝多芬對大提琴的開發是更進一步的，筆者認為貝多芬在 Op. 120/2 此作品提供演奏者更多深思大提琴「音色」的空間。除了貝多芬慣用的 *sf* 及漸強後馬上轉弱的力度風格外，第二樂章的慢板並標上多愁善感與熱情的慢板（*Adagio con molto sentimento d'affetto*），一開始由大提琴與鋼琴一起奏出的旋律上，也要求以抑制的半音量奏出（*mezza voce*），並不時標有富有表情的（*espressivo*）風格，在後來賦格風的快板也標有輕快敏捷的（*leggiermente*），再再顯示貝多芬對大提琴音色想法上的突破。另外，前兩首作品（Op. 5/1、Op. 5/2）大提琴的部分有一半左右只擔任和聲伴奏的角色；Op. 69 已有許多

大提琴與鋼琴相抗衡的樂段，尤其是全曲一開始即由大提琴獨奏開始，第二樂章的詼諧曲（Scherzo）及第三樂章中有更多兩樂器間抗衡的對奏樂段，這樣的狀況在 Op. 120 的兩首作品中更明顯，大提琴與鋼琴有了均等的地位。貝多芬此五首大提琴作品的確為大提琴開拓出更寬廣的音樂空間。

除上述五首奏鳴曲作品外，貝多芬還有三首為大提琴與鋼琴而寫的變奏曲，在下一章的第二節中筆者將詳細述敘。

第三節 創作背景

貝多芬的 F 大調十二段變奏曲 Op. 66 完成於 1796 年，同年他也完成以韓德爾的神劇《猶大 馬加比》(Judas Maccabaeus) 為主題的十二段變奏 WoO45，及第二號 g 小調大提琴奏鳴曲 Op. 5。據說都由 1789-1806 年間被任命為普魯士宮廷樂團的大提琴首席迪波爾擔任首演。這首變奏曲屬於貝多芬早期創作的作品，同時期前後 (1796-1800 年) 貝多芬還創作其他重要作品，包含第一號交響曲，Op. 18 的六首弦樂四重奏，小提琴奏鳴曲 Op. 12，Op. 23，Op. 24，及鋼琴奏鳴曲 Op. 13，Op. 49 等。此首作品與另外兩首大提琴變奏曲 WoO45 及 WoO46，還有同時期的大提琴奏鳴曲 Op. 5/1 及 Op. 5/2 都是大提琴重要的曲目。

1801 年維也納歌劇院興建完成，並上演席卡內德(Johann Joseph Schikaneder) 編寫的莫札特歌劇《魔笛》(Die Zauberflöte) 的劇本，這部歌劇在當時不僅倍受議論，也廣受歡迎，然而貝多芬早在歌劇

上演前五年就對此作品著迷。Op. 66 是根據《魔笛》第二幕中的詠嘆調《情人或妻子》(Ein Mädchen oder Weibchen) 的旋律寫成，並於 1798 年 9 月由特倫格 (Johann Traeg) 在維也納出版，當時由他編號為 No. 6，但是後人卻陰錯陽差地將此作品錯編為 Op. 66。

附 註

註 1：Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello : A History of Technique and Performance Practice, 1740 - 1840* (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), 45.

註 2：林肇富。《大提琴的藝術》。(台北：古老文化事業公司, 1994), 191。

註 3：同註 2。

第三章

變奏曲式

第一節 變奏曲的演變

變奏曲(variation)，一種以一音樂主題(theme)運用變奏技巧，以不同形式呈現的連續樂段的曲式。主題可由一短的旋律動機或固定的和聲架構，甚至是完整的二段體旋律所構成。

而根據作曲常用技巧的不同，變奏曲形式大致可分：

1.定旋律變奏曲(cantus-firmus variations)

使用一定旋律(cantus-firmus)來當主題，此定旋律可是宗教或非宗教性質的。除定旋律的主題素材保持不變，其它如對位方式、伴奏、和聲、節奏或曲式上的擴充，都是可變或全新形式的。

2. 頑固低音變奏曲 (ostinato variations)

使用十六及十七世紀舞曲中的中音 (tenors) 及低音 (basses) 聲部的主要音高或以夏康舞曲的低音聲部 (chaconne bass) 為不變的主題。其曲式及和聲也幾乎保持相同，而其它聲部可改變，甚至在每一變奏樂段的上聲部形成全新的旋律或形成與主題有密切關聯的變奏形式。

3. 固定和聲式的變奏曲 (fixed-harmony variations)

和聲保持不變，曲式也常常保持相同。最低聲部常使用不變的素材 (ground bass)。旋律聲部的分部、節奏、速度及力度則可變或全新的。

4. 曲調變奏 (melodic variations)

旋律中的主要音，至少在終止式的和聲相同，並且變奏旋律的曲調長度可能與原主題曲調保持一定的比例。此外，旋律上的裝飾、節奏、速度、力度及配器上都可作變化。此種變奏方式可說是前三種的綜合體，在古曲時期廣泛使用。

歷史記載，早在 1500 年後，由於器樂曲的漸形重要，促使變奏技巧及曲式的快速發展。基於一個主題，加以裝飾、精心設計、改造，已變成作曲上一種正式的原則。當時以義大利、西班牙及英國為主要發展中心，而它們主要的變奏形式都是奠基在自己傳統的風格上。相反的，在這方面的發展上法國及德國則處於被動接收的地位。

義大利方面，主要以舞曲的低音為變奏曲的骨架，1553 年奧蒂茲(Diego Ortiz 1510-1570 西)稱這種低音的架構為「Italian tenors」，而這種形式的變奏曲通常有一些和聲維持不變；西班牙方面，以上聲部的旋律為骨架則愈形重要；英國方面，除了發展連續式變奏曲 (continuous variations) (註 1)外，大部分採用義大利、西班牙的曲式，另外也受傳統的頑固低音變奏曲極大的影響。

現存最早類似變奏曲形式的樂曲在佩特魯奇 (Ottaviano dei Petrucci 1466-1539 義) 所出版的魯特琴琴譜中被發現。而從十六世紀中開始，魯特琴的作品多以舞曲組成的組曲形式寫成，如 pavan-saltarello、passamezzo-paduana-saltarello、passamazzo-saltarello

及 passamezzo-galliard (註 2) , 這些組曲中的各個舞曲不只有相同的和聲骨架 , 並且在旋律上也存在一定的關聯性。

十六世紀西班牙的變奏曲常以完整發展的主題為主 , 配合連續式變奏曲及分段式變奏曲 (sectional variations) (註 3) 的形式寫成 , 並多以鍵盤作品為主。1550 年 , 西班牙變奏曲曾有一革新 , 而革新後的作品則以卡貝宗 (Antonio de Cabezon 1510-1566 西) 的作品為代表。他大量使用對位手法 , 而後的作曲家 , 如史維林克 (Pieterszoon Jan Sweelinck 1562-1621 荷) 史艾德特 (Samuel Scheidt 1587-1654 德) 富雷斯可巴第 (Girolamo Frescobaldi 1583-1643 義) 等人都如法炮製。當時的英國 , 有來自卡貝宗的變奏曲式以及英國本土源自中世紀的變奏曲 , 為英國變奏曲發展的黃金時期。在 Fitzwilliam Virginal Book 一書所收集約三百首作品中 , 超過兩百首是變奏曲或是分段的舞曲形式 , 包含布爾 (John Bull 1563-1628 英) 拜爾德 (William Byrd 1543-1623 英) ..等重要作曲家之作品 , 實際上這些作曲家幾乎使用了當時流行的所有變奏曲形式 , 促使英國的變奏曲不管在藝術上或技術上達到巔峰。許多歐陸國家的作曲家都深受英國

變奏手法的影響，尤其是史艾德特及史維林克。值得一提的是，頑固低音變奏曲形式在布勞(John Blow 1649-1708 英)及菩賽爾(Henry Purcell 1659-1695 英)兩人大力創作及推行下，繼續成為十七世紀重要曲式之一。

直到十七世紀初，義大利以舞曲低音部分為主題旋律的變奏曲有更深的发展，將原來以低音為架構的類型擴展而成一種新風格，這種新風格包含了巴羅克時期的頑固低音變奏曲 (basso-ostinato)，也就是所謂的夏康及帕薩卡牙 (chaconne and passacaglia)。當時義大利的變奏曲以拿波里為發展中心的作曲家，如華倫提諾 (Antonio Valente 1565-1580 義) 特拉巴奇 (Giovanni Maria Trabaci 1575-1647 義) 梅萬 (Ascanio Mayone 1565-1627 義) 為代表，或許是受卡貝宗的影響，他們寫了很多的組曲，也寫了很多流行的低音音型，例如：romanesca、ruggiero、zefiro ...等(註 4)。富雷斯可巴第其獨特的對位及動機手法更將義大利及西班牙的變奏曲推向巔峰。

十七世紀德國重要的變奏形式為聖詠變奏 (chorale variation)，這種盛行於中、北德的變奏曲，一方面來自英國管風琴及小鍵琴

(virginal) 音樂，另一方面也承襲古德國的傳統音樂。史維林克是第一個聖詠變奏曲的重要作曲家，基本上，他以定旋律的手法來寫變奏曲，並多將定旋律放在稍加裝飾的中音(tenor)或高音(discant)部分，而很少出現在低音部分。其弟子史艾德特繼承史維林克以定旋律的變奏方式來寫，對於定旋律的處理手法也很相以，多將定旋律放在某一獨立聲部，很容易辨別出與其它聲部不同，並且使用更複雜的對位及音型，令音樂更多變化。

另一與聖詠變奏曲同步流行的歌謠變奏曲(song variation)，以旋律作主題變奏，取代以定旋律變奏的方式。德國也有許多作曲家相繼投入寫作歌曲及舞曲形式的變奏曲(song and dance variation)。

1700 年左右，北德最重要的歌謠變奏曲的作曲家為巴克斯泰烏德(Pietrich Buxtehude 1637-1707 德)，他多以夏康及帕薩卡牙形式為管風琴譜曲；或是以法國、義大利的地方音樂為主題旋律為大鍵琴譜寫變奏曲。

巴赫(Johann Sabastain Bach 1685-1750 北德)更使用巴羅克時期的所有變奏手法。較著名的例子，如寫給管風琴的帕薩卡及小提

琴獨奏的夏康變奏曲，都是以頑固低音形式寫成；而其《郭德堡變奏》(the Goldberg Variations) 則以低音骨架形式來寫，為這類作品呈現最高藝術價值。

到了十八世紀後半，變奏曲形式以有固定和聲的旋律變奏曲為主導，如同馬塞生 (Johann Mattheson 1681-1764 德) 所提的「在一個音樂作品中如果旋律代表主體，和聲則為外衣」。(註 5) 因此，主題不再只是一系列音的組合，而是一流暢的整體旋律。當時，幾乎每位作曲家都寫變奏曲，卡爾·飛利浦·艾瑪紐·巴赫(Karl Philipp Emanuel Bach 1714-1788 德) 更被視為當時變奏曲式的代表作曲家。其在 1750 年前的變奏作品沒有任何拍子或速度上的變化，直到 1752 年，才企圖以獨特及對比的方式來作變化，例如：改變拍子及速度，使用小調 .. 等。約在 1775 年後，在變奏曲的各個變奏樂段之間，個性對比愈來愈強烈。另外，以裝飾奏形式 (cadenza-like) 用來擴大最後一個變奏的手法也出現了，此手法可在慕德爾(Johann Gottfried Muthel 1728-1788 德) 1753 年所寫的小抒情調變奏曲 (arioso variations)，及莫札特(Wolfgang Amadens Mozart 1756-1791 奧) 1778

年後的作品中也發現。

海頓 (Franz Joseph Haydn 1732-1809 奧) 的變奏作品主要用於室內樂及交響樂作品，其早期的變奏曲有些類似巴赫，仍然屬於低音式的或是低音與旋律式混合的變奏曲。然而，受到 1770 年旋律式變奏曲主導的影響，因此海頓的變奏作品也逐漸傾向這類形式。海頓的變奏特色中，改變拍號及速度是十分罕見的；卻擅長使用混合曲式，特別是將變奏曲與迴旋曲或三段體形式混合，並且配合使用平行大小調的調性關係。另外他也常使用雙主題的形式 (double themes)，調性安排上常出現平行大小調的關係。

不同於海頓，莫札特不曾在交響曲中使用變奏手法，在弦樂四重奏作品中也只出現三次，分別為 K170，K421/417b 及 K464，而多使用於鋼琴作品中。與巴羅克式複雜的變奏技巧比較，莫札特的鋼琴變奏曲是十分簡單且標準化的。第一段變奏常以小音值節奏 (三連音或十六分音符) 來寫，並運用對位技巧加以變化；之後往往安排一個慢的變奏樂段，有時會轉為小調，最後再以快的變奏樂段作終止。在終樂段時常改變拍號，甚至加入裝飾奏式的樂段。對海頓

而言，變奏技巧不再只是一種作曲手法，而是一種正式的曲式；然而，莫札特對變奏曲的概念卻完全不同，基本上變奏形式對他而言，幾乎是與即興演奏（improvisation）劃上等號，有較多的自由成分。在莫札特一些鋼琴變奏曲中，可看出整曲以偏向即興的方式寫成，例如：K398/416e 及 K455，所以也存在許多不同的版本。此外，莫札特的變奏樂章也常出現在嬉遊曲（divertimento）及小夜曲（serenade）中，也有一些在鋼琴協奏曲上。

變奏曲式在貝多芬時達到頂峰，他獨創的變奏手法遠遠超過以往傳統的裝飾性變奏，也促使變奏曲和奏鳴曲式融合一體。

貝多芬早期的變奏曲手法多與莫札特相同，多以歌謠或歌劇中受歡迎的樂段為主題來寫；另一相同點則是，其早期一部份的變奏曲也是來自即興方式的手法而寫。此時的變奏方式，已展現出獨特的手法，特別是在動機的力度處理上，並且趨向創作具發展性的尾奏。

中期變奏曲的轉變以鋼琴奏鳴曲 Op. 26 第一樂章為典型，也就是在變奏樂章中，每一變奏樂段間的關係十分緊密，可視為一體，

而尾奏則宛如一種結論式終止。另外，Op. 34 及 Op. 35 則是貝多芬中期新風格的代表。其新的特色為：主題旋律都由貝多芬自己創作的，而且每一段變奏會在不同的調性，甚至有自己的動機處理及個性；貝多芬更將變奏曲視為一整體性的曲子來架構，所以全曲中可看見一個雛形不斷發展，形成一個很大的整體。

約 1818 年之後，變奏曲成為貝多芬重要作品的主要技巧之一，例如：狄亞貝里變奏曲，Op. 120。另外，貝多芬也將變奏曲及奏鳴曲式融為一體，特別在其晚期的弦樂四重奏，如 Op. 131；鋼琴奏鳴曲，如 Op. 109 及 Op. 111；及第九號交響曲的終樂章中都明顯可見。同時期仍有許多作曲家致力於變奏的創奏，例如：車爾尼（C. Czerny 1791-1857 奧）、胡麥爾（J. N. Hummel 1778-1837 德）、加克布蘭加（F. Kalkbrenner 1785-1849 德）等。

緊接在貝多芬之後的作曲有舒伯特（F. Schubert 1797-1828 奧），有兩首傑出的作品卻少為人知，即鋼琴四手聯彈變奏曲 Op. 84/1 及 bA 大調 Op. 35。之後，舒曼（R. Schumann 1810-1856 德）在變奏曲上也有偉大的貢獻，他的《交響練習曲 Op. 13》（Etudes

symphoniques) 是第一首使用自由變奏形式所寫成的變奏曲 (free variation) (註 6) , 無非為變奏曲開啟了另一康莊大道。李斯特(F. Liszt 1811-1886 匈) 在許多他的狂想曲作品上 , 有效率地運用鋼琴華麗的變奏技法 , 如同他以帕格尼尼的旋律為主題而寫的變奏練習曲。同樣的 , 布拉姆斯 (J. Brahms 1833-1897 德) 也使用鋼琴華麗的變奏手法來寫一系列十分困難卻有趣的變奏曲。其中以韓德爾的旋律為主題而寫的鋼琴變奏曲 Op. 24 及以海頓的旋律為主題而寫的管弦樂變奏曲 Op. 56 使他成為變奏曲式上的大師。布拉姆斯大部分的變奏曲都屬於保留基本架構 , 在和聲上力求變化的形式。另外他也跟隨貝多芬的英雄變奏曲及狄亞貝里變奏曲的手法 , 並將一系列精心設計的賦格風變奏曲推向極致 , 在海頓變奏曲的帕薩卡牙中可見。布拉姆斯可說集古典、巴洛克及浪漫樂派所有的變奏手法之大成 , 運用於他的變奏作品中。

在 19 世紀末至 20 世紀初 , 幻想曲風的變奏曲(fantasia variation) 廣泛被使用 , 例如 : 德弗札克 (A. Dvorak 1841-1904 捷) 的鋼琴變奏曲 Op. 36 , 柴可夫斯基 (P. Tchaikovsky 1840-1893 俄) 為大提琴

及樂團所寫的《羅可可主題變奏曲》(Variations on a Theme Rococo, Op. 33); 有的甚至與交響詩相結合，呈現故事情節的標題，例如：1898 年由李察．史特勞斯 (R. Strauss 1864-1949 德) 而寫的《唐吉柯德》(Don Quixote)。相較之下，艾爾加 (E. Elgar 1857-1934 英) 在 1899 年為管弦樂團而寫的《謎樣變奏曲》(Enigma Variations, Op. 36) 雖然也具標題性質，其使用的手法卻保守許多。

最後一位致力在變奏曲的作曲家為瑞格 (M. Reger 1873-1916 德)，他的變奏曲數目相當多，分別有寫給鋼琴、管風琴及管弦樂的作品，其中最傑出的作品為：以巴赫的旋律為主題，在 1904 年為鋼琴而寫的變奏曲及賦格曲 Op. 81 (The Variations and Fugue on a Theme by Bach)，與以莫札特的旋律為主題，在 1914 年為管弦樂團而寫的變奏曲，Op. 132 (The Orchestral Variations and Fugue on a Theme by Mozart)。之後的作曲家傾向復古風，以巴洛克時期夏康變奏手法來發展變奏曲的情形遠甚於以傳統 19 世紀的手法。

第二節 貝多芬重要的弦樂變奏曲介紹

變奏曲在貝多芬的創作生涯中占有十分重要的地位，即使在他的早期創作作品中亦可窺見他一心想突破與擴充舊有的格式，並隱約暗示了日後具爆破性的格調。變奏曲式也正符合貝多芬的創作本質，將一個樂想，甚至是最小的動機也加以不停的變化。其變奏作品大多完成於早期在維也納時，當時變奏曲式十分盛行，也大受歡迎。貝多芬通常以流行於當時的詠嘆調或其它同時期作曲家輕歌劇（Singspiel）作品中的歌謠旋律而寫。

變奏曲式在貝多芬的作品中大量使用，筆者以弦樂作品為主介紹。除了下一節即將討論的三首大提琴與鋼琴的變奏曲外，貝多芬只為小提琴與鋼琴譜寫一首變奏曲，WoO40；另外還有兩首鋼琴三重奏 Op. 44 及 Op. 121a 也是以變奏曲式而寫的；在貝多芬十首小提琴奏鳴曲中有三首作品包含了變奏曲式的樂章，分別為 Op. 12/1 的第二樂章，Op. 30/2 的第三樂章，以及 Op. 47 的第二樂章；晚期的

弦樂四重奏作品也出現變奏手法；例如 Op. 127 與 Op. 131 的慢板樂章。

首先將小提琴與鋼琴變奏曲 WoO40 與兩首鋼琴三重奏 Op. 44、Op. 121a 三首作品作比較。(見表 1)

【表 1】

| | WoO40 | Op. 44 | Op. 121a |
|-----------|--|---|--|
| 作曲年 | 1792-1793 | 1792 草稿 完成日期不詳 | 1803 草稿 1816 修訂 |
| 主 題 | 根據莫札特《費加洛婚禮》的「Se vuol ballare」所作的十二段變奏 | 根據迪特斯多夫《小紅帽》(Das rote Käppchen)的主題所作十四段變奏 | 根據溫徹爾 米勒 (Wenzel Müller) 的歌《我是裁衣人白鸚》(Ich bin der Schnerider Kakadu) 所作 |
| 題獻者 | 埃萊奧諾雷 馮布魯寧 (Eleonore von Breuning) | | |
| 調性/ 拍號 | F 大調 3/4 拍子 | ^b E 大調 2/2 拍子 | G 大調 2/4 拍子 |
| 主題 速度 | Allegretto | Andante | Allegretto |
| 慢板 樂段 | 無 | Var.7 : Largo ^b e 小調 Var.8 : Un poco Adagio ^b E 大調 Var.13 : Adagio ^b e 小調 | 導奏 : Adagio g 小調 Var.9 : Adagio g 小調 |
| 小調 樂段 | Var.6 : f 小調 Var.7 : f 小調 | Var.7 : ^b e 小調 Var.8 : ^b e 小調 | 導奏 : g 小調 Var.9 : g 小調 Var.10 的中間樂段為 g 小調 |

這三首作品雖然型態不相同（二重奏與三重奏），但貝多芬強調樂器間均等地位的觀念還是如出一轍。WoO40 的第九變奏只安排鋼琴獨奏，Op. 44 的第二變奏也是鋼琴獨奏，特別的是第四變奏只由鋼琴為大提琴伴奏，小提琴完全休息。晚期作品 Op. 121a 第二變奏則只由鋼琴與小提琴演奏，緊接的第三變奏則更換為鋼琴與大提琴演奏，更有趣的是第七變奏則只由大小提琴以卡農方式對唱，三個樂器間出現不同的組合，相較於早期所寫的 Op. 44 確實增加更多曲趣。主題樂段的呈現方式，在 WoO40 與 Op. 44 使用相同手法，由樂器在不同八度上齊奏而出，WoO40 的小提琴部分以撥奏方式奏出，這也是唯一的不同。相較之下，晚期修訂的 Op. 121a 創作手法則大異於前，貝多芬不但在主題之前加入一慢板導奏（Introduzione：Adagio assai），而且調性還在原調的平行小調上，比起其它變奏樂段，這是一個長篇幅的導奏，拍號也使用較具莊嚴性的 4/4 拍。而後終止在 g 小調的屬七和弦上，再進入 G 大調主和弦的稍快板主題，這時拍號則使用較甜美活潑的 2/4 拍子。這樣的作法與曲終的第九、十變奏有著前後呼應的效果，Op. 121a 的第九變奏由原來的稍快板轉為慢板，調性也轉為 g 小調，緊接而來的第十變奏不僅速

度轉成急板，拍號改變為 6/8 拍子，調性也轉回主調 G 大調上。三首變奏曲的終變奏樂段也有不同寫法，WoO40 的終變奏樂段使用原調性拍號及速度（F 大調，3/4 拍子，Allegretto），卻安排有一停在主調上的尾奏樂段；Op. 44 的終變奏樂段使用原來的^bE 大調，速度則一再變化，先安排以快板的 6/8 拍子呈現，而後轉為行板的 2/2 拍子，經過一連串逐漸加快的樂段（stringendo）再轉到急板的 2/2 拍子上作強有力且快速的終結；相較之下 Op. 121a 的終變奏樂段就顯得複雜且冗長一些，先以急板的 6/8 拍子奏出原 G 大調的變奏旋律，而後貝多芬安排了一大段 g 小調的旋律，直到轉回 G 大調時，速度也才轉回稍快板主題的 2/4 拍子，整個終變奏樂段十分冗長，卻沒有標上「尾奏」樂段。每個樂段的長度比例，在三首作品也有不同表現方式，早期作品的 WoO40 與 Op. 44 中整曲每一變奏樂段的長度比例都相等，只在終變奏樂段有所差異。WoO40 每段長度都為 28 小節，終變奏樂段雖也是 28 小節，卻有長達 62 小節的尾奏樂段；Op. 44 每段長度都為 22 小節，但一氣呵成的終變奏樂段卻長達 93 小節，晚期才修訂的 Op. 121a 的十段變奏中，除了慢板導奏為

46 小節，第七變奏樂段為 32 小節，還有長達 153 小節的終變奏樂段外，其餘的樂段都為 24 小節，樂段間顯得更有變化。

貝多芬的十首小提琴奏鳴曲中，Op. 12/1 的第二樂章，Op. 30/1 的第三樂章及 Op. 47 的第二樂章也使用變奏曲式。下表以這三個變奏樂章作比較（見表 2）。

【表 2】

| | Op. 12/1 | Op. 30/1 | Op. 47 |
|--------------|--------------------------------|---------------------------|---------------------------------|
| 作曲年 | 1797-1798 | 1801-1802 | 1802-1803 |
| 題獻者 | 安東尼奧 薩利耶里 (Antonio Salieri) | 沙皇亞歷山大一世 (Alexander I) | 羅多爾夫 克羅采 (Rodolphe Kreutzer) |
| 原調性 | D 大調 | A 大調 | A 大調 |
| 變奏樂 調性/拍號 | 第二樂章 A 大調 2/4 拍子 | 第三樂章 A 大調 2/2 拍子 | 第二樂章 F 大調 2/4 拍子 |
| 主題速度 | Andante | Allegretto | Andante |
| 變奏 樂段表 | 四段變奏 | 六段變奏 | 四段變奏 |
| 小調樂段 | Var.3 : a 小調 | Var.5 : a 小調 | Var.3 : f 小調 |

這類奏鳴曲中的變奏樂章形式，貝多芬幾乎沒有在變奏樂段間作速度變化，Op. 12/1 及 Op. 47 在速度上都是從一而終，唯獨 Op. 30/1 的終變奏樂段轉為快板，拍號也改為 6/8 拍子。然而 Op. 30/1 第五變奏及 Op. 47 的第四變奏中都出現在類似裝飾奏的樂段上標上 *molto Adagio* 之後再回原速。三首作品中都有在最後兩個變奏樂段中安排成平行大小調，並在變奏樂段上標示 *Minore-Maggiore*，Op. 12/1 第三、四變奏為 a 小調與 A 大調；Op. 30/1 的第五、六變奏為 a 小調與 A 大調；Op. 47 的第三、四變奏為 f 小調與 F 大調。另外，三首作品中樂段的長度比例也大致等長，只有在終變奏樂段明顯加長：Op. 12/1 的主題及第一、二、三變奏都為 32 小節，終變奏則為 41 小節；Op. 31/1 的主題及第一、二、三變奏也是 32 小節，第五變奏拉長為 55 小節，終變奏更長達 86 小節；Op. 47 的主題和第一、二、三變奏都為 54 小節，冗長的終變奏卻有 100 小節。雖然同屬貝多芬早期作品，然而只用單一樂器獨奏的現象在此三首作品中都沒有出現。

貝多芬以變奏曲技巧來擴大音樂樂思，尤其在他晚期的創作更沈迷於變奏形式，並常常配合一種很寬廣的冥想氣氛，弦樂四重奏作品中則以 Op. 127 與 Op. 131 的慢板變奏樂章最具代表性。

以下將針對此二作品作討論（見表 3）。

【表 3】

| | Op. 127 | Op. 131 |
|-------|--|---|
| 作曲年 | 1822-1825 | 1825-1826 |
| 題獻者 | 尼可拉斯 加利欽親王 (Nikolas Galitzin) | 約瑟夫 馮 蘇特爾海姆男爵 (Joseph von Sutterheim) |
| 原調性 | ^b E 大 調 | [#] c 小 調 |
| 變奏樂章 | 第二樂章 | 第四樂章 |
| 調性/拍子 | ^b A 大調 12/8 拍子 | A 大調 2/4 拍子 |
| 主題速度 | Adagio, ma non troppo e molto cantabile | Andante, ma non troppo e molto cantabile |


此二作品並沒有明顯標示「變奏曲」的字樣，也沒有標示主題及變奏樂段，整曲以連貫方式譜寫樂譜，但根據譜上所標示的速度變化及音型變化，仍可分出明顯的變奏樂段，以下為筆者針對每一變奏樂段的分段、速度、調性、拍號的變化及變奏型態作比較（見表 4）。

【表 4】

| | Op. 127 第二樂章 | Op. 131 第四樂章 |
|------------|---|---|
| 調性/ 拍子 | ^b A 大調 12/8 拍子 | A 大調 2/4 拍子 |
| 主題 | Adagio 3-21 小節(1-3 小節以一屬七分散 式和弦為導奏) ^b A 大調 拍號為 12/8 拍子 以一音階式的上行音型配合 的節奏形式，弱起拍 | Andante 1-32 小節 A 大調 拍號為 2/4 拍子 8 小節的樂句結構旋律線由兩隻 小提琴交錯唱出配合 的節奏形式，弱起拍 |
| 第一變奏 樂段 | 沒有速度記號，保持主題的 Adagio 22-40 小節（長度比例與主題，同 18 小節） ^b A 大調 拍號沒更改，12/8 拍子 保持音階式的上行音型，使用較 流動的短音值節奏變奏 （以 為主要） | 與主題同一樂段，速度也停在 Andante 32-64 小節（長度比例與主題，同 32 小節） A 大調 拍號沒更改，2/4 拍子 使用複點及更短音值的節奏來變 奏 |
| 第二變奏 樂段 | Andante con moto 41-61 小節（20 小節） ^b A 大調 拍號更改為 4/4 拍子 使用更快速的小音值節奏 （以 及 為主） | Piu mosso 65-97 小節（32 小節） A 大調 拍號更改為 4/4 拍子 變奏旋律配合 的節奏音型在不同聲部對唱 |

| | | |
|--------|--|---|
| 第三變奏樂段 | Adagio molto espressivo 62-79 小節 (18 小節) E 大調 拍號更改為 2/2 拍子 | Andante moderato e lusinghiero 98-129 小節 (32 小節) A 大調 拍號為 4/4 拍子 主題旋律配合 的節奏音型作變奏 |
| 第四變奏樂段 | Tempo I 79-98 小節 (19 小節) ^b A 大調 拍號改為 12/8 拍子 | Adagio 130-162 小節 (32 小節) A 大調 拍號改為 6/8 拍子 |
| 第五變奏樂段 | 沒有速度記號維持前樂段的 Adagio 98-109 小節 (11 小節) ^{#c} 小調 拍號沒有更改，12/8 拍子 | Allegretto 162-186 小節 (因有反覆記號以 16 : 9 : 的形式呈現，所以共有 34 小節) A 大調 拍號改為 2/4 拍子 在重疊的和弦中隱藏著旋律的脈動 |
| 第六變奏樂段 | 沒有速度記號維持前樂段的 Adagio 110-129 小節 (20 小節) ^b A 大調 拍號沒更改，12/8 拍子 此為終變奏樂段 | Adagio ma non troppo e semplice 187-230 小節 (44 小節) A 大調 拍號改為 9/4 拍子 |
| 第七變奏樂段 | | Allegretto 231-253 小節 (23 小節) 先在 C 大調再到 A 大調 拍號改為 2/4 拍子 這像一個主題再現樂段，只是調性改為 C 大調並由同一聲部唱出主題旋律 |
| 尾奏 | | Allegretto 254-277 (24 小節) 先在 F 大調再轉回 A 大調 拍號沒更改，維持 2/4 拍子 |

整體來看，此二作品除了主題外，都有六個變奏樂段，有的樂段並沒有明確標示出來，沒有改變速度，也沒有更改調性，例如兩首作品的主題與第一變奏樂段都是在樂段中直接改變節奏型態而進入第一變奏的。Op. 127 的第四到第五變奏樂段其真正的分野應在第 98 小節，第四變奏結束在第 3 拍的主和弦上，第 4 拍起節奏型態已明顯不同，暗示即將進入新樂段，在 4 小節後（103 小節）才正式進入轉為[#]c 小調的第五變奏樂段；另外第五到第六變奏樂段也只有調性改變，轉回^bA 大調，拍號及速度也都沒有更改。Op. 131 雖有較清楚的樂段分野，最後的兩個樂段筆者將之視為主題再現樂段及尾奏樂段。231 小節出現與主題相同的旋律只是速度轉為較快的稍快板。其調性轉為 C 大調，不過，沒多久又轉回原來的 A 大調主題旋律，即使在 254 小節再次轉調到 F 大調上，小提琴部分仍唱著原主題旋律，不久也轉回主調 A 大調上，所以將此分析為再現樂段及尾奏樂段或許更合理。明顯可見在 Op. 127 及 Op. 131 二作品中，變奏曲形式與貝多芬早期的變奏形式已截然不同，打破傳統變奏曲式的語法。兩樂章的結尾也有相同之處，Op. 127 在最後兩小節（128-129 小節）先漸強且漸慢，之後馬上弱到 p，最後一音以延長

記號將主和弦延長到靜止才結束；Op. 131 最後兩小節（276-277 小節）亦先漸強，馬上變小聲，之後四支樂器都以撥奏方式奏出主和弦，貝多芬並記有 *semplice*（即純樸）一字，緊接著結束在加有延長記號的半拍休止符上（），根據查證，貝多芬在此要求「不要即興演奏」，希望遵從原譜的純樸且小聲地終止。

第三節 貝多芬為大提琴及鋼琴而寫的三首

變奏曲之比較

【表 5】

| 編號 | WoO45 | Op. 66 | WoO46 |
|---------|--|--|--|
| 作曲年 | 1796 | 1796 | 1801 |
| 主題 | 根據韓德爾神劇《猶大馬加比》「Judas Maccabaeus」的主題所作十二段變奏 | 根據莫札特歌劇《魔笛》的詠歎調「Ein Mädchen oder Weibchen」所作十二段變奏 | 根據莫札特歌劇《魔笛》的二重唱「Bei Männern, welche Liebe fühlen」所作七段變奏 |
| 題獻者 | 克莉斯蒂安娜、利希諾夫斯基王妃 Christiane von Lichonwsky | | Johann Georg von Brown 伯爵 |
| 調性/拍號 | G 大調，2/2 拍子 | F 大調，2/4 拍子 | ^b E 大調，6/8 拍子 |
| 主題速度 | Allegretto | Allegretto | Andante |
| 終變奏樂段 | Allegro 3/8 拍子(有改變拍號) | Allegro 3/4 拍子(有改變拍號) | Allegro ma non troppo 6/8 拍子(沒改變拍號) 有一 c 小調 code 段 |
| 小調樂段 | Var.4 : (g 小調) Var.8 : (g 小調) | Var.10 : (f 小調) Var.11 : (f 小調) | Var.4 : (^b e 小調) |
| 慢板樂段 | Var.11 : (G 大調) 改拍號為 4/4 拍子 operatic cantabile | Var.10 : Adagio(f 小調, 2/4) Var.11 : poco Adagio quasi Andante (f 小調, 2/4) | Var.6 : Adagio, (^b E 大調) 改拍號為 4/4 拍子 operatic cantabile |
| 主題的樂句構造 | 各 8 小節一句，共 3 句 為 parallel phrases | 各 8 小節一句，共 2 句 為 parallel phrases | sentence structure 4 : 4 : 6 |

貝多芬為大提琴及鋼琴而寫之三首變奏曲，WoO45、Op. 66 及 WoO46 都是他早期的作品，主題旋律也都取自其他作曲家歌劇作品中受歡迎的樂段。大提琴與鋼琴的份量在三首作品中都呈現均等的地位，特別在 WoO45 及 Op. 66 兩首作品中，主題旋律不僅由鋼琴唱出，甚至在第一段變奏也只安排鋼琴獨奏。相同的情形在莫札特的小提琴與鋼琴變奏曲作品中也曾出現，這或許是因為兩位作曲家都考慮到十八世紀維也納鋼琴的柔和音色不能與當時大提琴厚沉的音色相抗衡，才巧心設計的。變奏曲 WoO46 的主題旋律則由鋼琴與大提琴對唱著，貝多芬如此安排或許是呼應此曲原是取自莫札特歌劇《魔笛》中著名的「二重唱」。三首變奏曲的寫作手法有許多共同點：首先，變奏樂段中一定有小調樂段，而且與主題旋律的調性關係都為平行大小調的關係，變奏曲 WoO45 為 G 大調，貝多芬在第四及第八變奏樂段都轉為 g 小調；變奏曲 Op. 66 為 F 大調，小調樂段出現在第十及第十一變奏樂段，並轉為 f 小調；變奏曲 WoO46 為 bE 大調，當時罕見的 be 小調還是被安排在第四變奏樂段。另外，在終變奏樂段都轉為快板，甚至改變原來的拍號，變奏曲 WoO45 主題

樂段記為稍快板，拍號為 2/2 拍子，終樂章變奏則轉為快板，拍號改為 3/8 拍子；變奏曲 Op. 66 主題樂段記為稍快板，拍號為 2/4 拍子，終樂章變奏則轉為快板，3/4 拍子；變奏曲 WoO46 主題樂段為行板，6/8 拍子，終樂章變奏雖轉為不急促的快板，然而卻停留在原 6/8 拍子上。值得一提的是，此曲有一 c 小調的尾奏，直到接近結尾時才轉回 $\flat E$ 大調，這在當時是較大膽的做法。

此外，三首作品都有歌唱般的慢板樂段，具有歌劇中十分抒情的精神，並且都由鋼琴先詠唱出一段變奏旋律，之後大提琴再接著唱。在拍號與速度的變化方面，變奏曲 WoO45 的第十一變奏樂段雖沒改變速度，拍號卻由原來的 2/2 拍子改為 4/4 拍子，在速度上自然就慢了一倍；變奏曲 Op. 66 的第十及第十一變奏樂段除了由原來 F 大調轉為 f 小調外，速度也由稍快板轉為慢板；變奏曲 WoO46 的第六變奏樂段不僅改變速度為慢板，拍號也由原來的 6/8 拍子改為 4/4 拍子。大提琴與鋼琴兩者間呈現問答式的對唱形式在三首作品都有出現。變奏曲 WoO45 的第五變奏樂段、變奏曲 Op. 66 的第四變奏樂段及變奏曲 WoO46 的主題樂段都可明顯聽到兩樂器間的對唱，尤

其在 WoO45 及 Op. 66 的對唱樂段中，貝多芬甚至標上 dolce，要求溫柔婉約的對唱著。貝多芬在此三首變奏曲的最後兩個變奏樂段都安排相同的速度變化，慢板到快板，Op. 66 與 WoO46 甚至在慢板結束時都標上「attacca subito」，要求馬上進入快板的終變奏樂段，在音樂氣氛上也造成較大的對比。三首變奏曲中，貝多芬也運用了一些類似的作曲手法，例如變奏曲 WoO45 與 Op. 66 還有另一共同點：貝多芬在 WoO45 第三變奏樂段的右手高音部分和 Op. 66 第三變奏樂段左手低音部分都譜寫相同的快速音群，配合上行或下行音型疾風般地流動著；相對地，大提琴部分只回應著對位方式的旋律。變奏曲 Op. 66 與變奏曲 WoO45 也有一共同點：Op. 66 的第六變奏樂段和 WoO46 的第一及第五變奏樂段都由鋼琴主奏旋律，大提琴則以跳音的快速短音值音符緊密地插入，多半是在弱拍上不經意地插入，宛如寄生在鋼琴旋律上。在大提琴的部分，也有一些共同點：WoO45 的第六變奏樂段與 Op. 66 的第九變奏樂段，貝多芬都在非常抒情的旋律上加上 sf 在弱拍上，鋼琴部分也記有 sf，有時與大提琴同時奏出，有時又故意錯開造成此起彼落的聽覺效果。另外，Op. 66

與 WoO46 兩曲的第二變奏樂段都有三十二音符並寫有裝飾音的快速上型音型，之後也都反行結束樂段。

貝多芬早期的變奏技法，在三首作品中明顯可見，寫作的語法也十分相似，尤其是同為 1796 年寫的 WoO45 與 Op. 66 更為相似。

貝多芬其他更具特色的音樂語法，筆者將在第五章演奏風格中作更深入的分析。

第四節 貝多芬與浪漫派重要大提琴變奏曲之比較

浪漫樂派大提琴變奏曲的經典作品首推柴可夫斯基的《羅可可主題變奏曲》最具代表性。另外馬替奴（Bohuslav Martinü）及帕格尼尼（Niccolo Paganini）兩人都以羅西尼的歌劇《埃及的摩西》（Moses in Egypt）中的曲調為主題，分別作出不同的大提琴變奏曲。擅長寫作無言歌的孟德爾頌也為大提琴創作一首變奏協奏曲。以下筆者將以此四首作品進行比較（見表 6）。

【表 6】

| | | | | |
|----------|---|-------------------------------------|--|-------------------------------------|
| 作曲者 | Mendelssohn 1809-1849 德 | Paganini 1782-1840 義 | Tchaikovsky 1840-1893 俄 | Martinü 1890-1959 捷 |
| 曲名 | The Variations Concertantes, Op. 17 | Variations on a Theme by Rossini | Variations on a Theme Rococo, Op. 33 | Variations on a Theme by Rossini |
| 創作年 | 1829 年完成 | 1818 首演 | 1876 年作 | 1942 年作 |
| 調性 | D 大調 | D 大調 | A 大調 | D 大調 |
| 變奏 樂段 | 主題 - 八段變奏 | 慢板導奏 - 主題 - 三段變奏 | 前奏 - 主題 - 七 段變奏 - 尾奏 | 主題 - 四段變奏 - 尾奏 |

貝多芬早期傳統的古典樂派變奏手法，單純只改變主題曲調的節奏、速度或調性，甚至可歸納出一種寫作的常規，這樣的現象到了浪漫樂派的作曲手法似乎已不多見。就筆者所比較的四首浪漫樂派的大提琴變奏曲中，以孟德爾頌的協奏變奏曲 Op. 17 與貝多芬的大提琴變奏品，兩者之創作手法較為相似。這首孟德爾頌在近 20 歲生日時，為他的大提琴家弟弟保羅所寫的作品，全曲充滿歡樂氣氛，描述他們青年時期平靜恬適的生活。如同貝多芬的大提琴變奏曲，這也是鋼琴十分吃重的樂曲，32 小節弱起拍 D 大調的主題旋律也是由鋼琴先唱出，大提琴隨後才唱出。變奏 1-6 調性仍在 D 大調，速度則有變化，樂段長度也縮短為 16 小節。變奏 7 調性轉為平行調 d 小調，雖為小調樂段，卻不同於貝多芬多將小調樂段安排為慢板；相反地，孟德爾頌安排為激動的急板（Presto ed agitato），樂段並拉長為 77 小節。終變奏樂段速度有回到主題的行板，仍然以鋼琴唱出原主題旋律，調性也轉回 D 大調，而後緊接長達 86 小節的尾奏，這又與貝多芬相同，終變奏樂章拉長，宛如一段結論一般。

另外帕格尼尼以羅西尼歌劇中的樂曲為主題所作的大提琴變奏曲雖然也屬於曲調變奏的手法，但 16 小節弱起拍 D 大調的主題旋律全部由大提琴唱出，不同於貝多芬大提琴變奏曲，此曲鋼琴只以簡單的和弦或分解和弦音型伴奏著。主題旋律的速度並標明以進行曲的速度來演奏（Tempo alla Marcia），曲中也不時以各種的速度變化使樂曲更活躍。帕格尼尼別出心裁的在主題旋律之前寫作一段 d 小調主題旋律的慢板導奏，長達 45 小節，並在開頭處標上「禱告」（Preghiera）一詞，要求以十分抒情虔誠的風格來演奏，這與接踵而來進行曲速度的主題實在有很大的對比。此作品還使用許多特殊的大提琴技法：人工泛音（artificial harmonics）左手撥弦、靠琴橋拉奏（sul pont.）等。另外，全曲原本以小提琴演奏時，只需以 G 弦來演奏，在大提琴時，則幾乎全部以 A 弦來奏，這些都突破古典樂派大提琴作品的技法。

俄國出色的作曲家柴可夫斯基喜歡以豪放的幻想曲式來創作，即使採用小巧的主題與樂念，仍以大膽細膩的手法去處理，他更是一位善用節奏並使活力奔放的大師，洶湧的表現出人類原始的情感

(註 7) 以上的特色在他為大提琴而寫的羅可可變奏曲 Op. 33 中皆可窺見。他最崇敬的音樂大師為莫札特，他也常將早期作曲家的作品改編為管弦樂曲，例如他的第四號管弦樂組曲就是以莫札特的作品改成，所以也題名為莫札特風格 (Mozartiana)。如此一來，柴可夫斯基已可輕易創作出屬於古風格的作品。羅可可變奏曲也是基於此種信念而寫成，柴可夫斯基以莫札特的風格為精神，自己創作出這個羅可可主題旋律，然而之後的變奏發展則完全以自己的風格來寫。首先有管弦樂團 21 小節的前奏，40 小節弱起拍 A 大調的主題由大提琴極富表情地唱出，之後變化多端的節奏使相繼的 7 個變奏都各自有獨特的風格。不同於貝多芬的大提琴變奏曲，此曲 7 個變奏樂段長度不等，旋律也幾乎都由大提琴擔綱，樂團部分宛如協奏曲的伴奏型式，如影隨形的跟著大提琴音樂起舞。另外，柴可夫斯基在單純可愛的主題旋律下，在第四、五變奏樂段中卻不時安排有大提琴獨奏的裝飾奏樂段 (Cadenza)，這無非是為了使大提琴有炫技發揮的空間，更大大提升大提琴的演奏技法。與貝多芬大提琴變奏曲唯一較相像的部分則是在終變奏前的第六變奏樂段速度由原來

的中板轉為行板，稍微緩和一些，調性也由 A 大調轉為 d 小調，大提琴十分抒情柔和地唱著，呈現出柴可夫斯基與貝多芬相同的孤獨憂鬱厭世主義的淒美筆觸。長達 76 小節的終變奏及尾奏樂段速度轉快為甚快的快板（Allegro vivo），調性也轉回 A 大調，樂團也幾乎以完全跳音的十六音符音型奔馳至終，柴可夫斯基再度強調羅可可時期輕巧、華麗的裝飾風格。

相較之下，馬替奴為大提琴寫的羅西尼主題變奏曲不管在和聲、調性、速度都大不相同。有趣的是，馬替奴所採用的主題正是帕格尼尼所採用的主題旋律，其實馬替奴還曾為大提琴寫作過另一首以斯拉夫旋律為主題的變奏曲，然而筆者以此羅西尼主題變奏曲為代表來比較，無非是想探討在不同時代背景下的音樂風格及大提琴演奏技巧及地位的提升。馬替奴在曲子一開始安排由鋼琴強有力地獨奏出複點節奏（）3 小節短小的前奏，與帕格尼尼長達 45 小節慢板虔敬禱告的風格渾然不同，即使緊接的部分都由大提琴奏出相同的旋律，馬替奴在鋼琴伴奏音型上也大異於帕格尼尼，與大提琴主題旋律宛如捉迷藏一般，以更複雜多變的節奏穿插著。帕格

尼尼以進行曲的速度來詮釋主題；馬替奴則以中等的快板（Allegro moderato）來詮釋。帕格尼尼只作三個變奏樂段，其中第二、三變奏都以快板來寫；馬替奴則作了四個變奏，除第三變奏轉為行板外，其它一、二、四都以快板來表現，甚至在終變奏樂段還作了兩次速度變化，由原來的快板，轉到甚快板（Vivo），再轉到莊嚴的中板（Moderato maestoso）。筆者認為此作品在演奏上，克服複雜的節奏是一大挑戰，大提琴旋律上的複雜節奏已充分表現出波西米亞熱情狂野的個性，雖然主題變奏旋律多在大提琴主奏上，然而鋼琴部分卻也不輕鬆，馬替奴以兩樂器不時交錯唱出眾多的切分音節奏，再加上許多二對三、三對四的節奏，使全曲展現豐富的變化及頗高的技巧難度。如果只是玩節奏遊戲又未免流於媚俗，馬替奴在第三變奏樂段轉緩為行板，音樂馬上陷入十分平靜安詳的氣氛中，大提琴終於以十分柔和的方式吟唱著，即使如此，鋼琴仍以切分音形式與大提琴旋律交錯唱著，雖然氣氛平和，音樂仍有搖擺的味道，甚至出現樂段中轉變拍號的情形，由原本 C 拍子 5/4 拍子 C 拍子 3/4 拍子 C 拍子。此曲的調性十分特殊，馬替奴在第一、二變奏以不同調號來為大提琴及鋼琴記譜：大提琴部分記以 D 大調調號，而鋼

琴部分則沒有調號，即使如此，調性中心仍十分清楚，也就是 D 大調。而第三、四變奏雖然兩樂器上都沒有調號，第四變奏卻與第一、二變奏相同，有清楚的調性中心，D 大調；第三變奏則趨向半音進行方式，所以調性曖昧不明。即使使用相同的主題旋律，作曲家各不相同的時代背景、變奏技法，仍創作出截然不同的樂曲，這正是變奏曲值得玩味之處。

附 註

註 1：一般而言，巴羅克時期的變奏曲大部分是連續式發展的，例如：頑固低音變奏曲、定旋律變奏曲、夏康變奏曲、帕薩卡牙變奏曲等；直到古典時期，分段式變奏曲才取而代之，當代著名作曲家如海頓、莫札特、貝多芬等都使用之。

註 2：以上皆為巴洛克時期的舞曲。

註 3：見註 1。

註 4：以上皆為十七世紀初特定的旋律，多被作為歌曲、舞曲或器樂變奏曲的低音聲部。

註 5：Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London : Macmillan Publishers Limited, 1980), 545.

註 6：一種完全自由的現代變奏技巧，甚至連主題的結構輪廓都沒有規律性，由丁帝（V. D'Indy）、瑞格（M. Reger）及史特勞斯（R. Strauss）等人開始創作。

註 7：康謳 主編。《大陸音樂辭典》（台北：大陸書局，1980），1313。

第四章

樂曲分析

【表 7】貝多芬 (F 大調大提琴變奏曲 Op. 66)

| | 調 性 | 拍 號 | 速 度 | 弱 起 拍 | 小節 數目 |
|--------|-------|--------|----------------------------|-------|----------|
| 主題 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.1 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.2 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 大 提 琴 | 16 |
| Var.3 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.4 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 大 提 琴 | 16 |
| Var.5 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.6 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.7 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.8 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.9 | F 大 調 | 2/4 拍子 | Allegretto | 鋼 琴 | 16 |
| Var.10 | f 小 調 | 2/4 拍子 | Adagio | 鋼 琴 | 16 |
| Var.11 | f 小 調 | 2/4 拍子 | Poco Adagio, quasi Andante | 大 提 琴 | 21 |
| Var.12 | F 大 調 | 3/4 拍子 | Allegro | 大 提 琴 | 79 |

就和聲與旋律的變奏來看，和聲是比較穩定的部分，共有 9 段的基本和聲進行與主題大致相同，分別為第一至九變奏，主要和聲都在主屬和弦上，而在旋律與動機的連結方面就顯得薄弱許多。第十、十一變奏調性轉為 f 小調，雖和聲架構仍以主、屬和弦為主，貝多芬採用了一些曖昧不明的減七和弦音響，增加了音樂的變化與戲劇性的張力。第十一變奏最後兩小節就將和聲停在 f 小調的屬七和弦上，並以經過音持續拉長為兩小節，而後立即進入（*attacca subito*）的終變奏樂段，形成如終變奏樂段的導奏一般。由於此終變奏樂段貝多芬大量加入新的素材，因此在和聲上也產生較大的變化，將在之後分析終變奏樂段時才詳述。

主題 Thema：

如前所述，主題是由工整的平行樂句作法構成，共有十六小節，分為對等的前後樂句，只有在最終的第十一、十二段變奏才有改變。由於主題旋律沒有反覆記號，而此變奏曲的形式又是十分追隨原主題的形式，所以全曲都無反覆記號出現。在旋律主題上也可看出一

些重要的音程關係，即三度、四度、七度。另外，第十三小節大提琴下行音型與鋼琴右手高音部分上行音型呈現反向進行，這種旋律反向進行的型態與之前介紹的音程關係在之後的十二段變奏中也相繼運用，是此變奏曲的主要變奏因素之一(見譜 4-1)。

〔譜 4-1〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66), 主題 1-16 小節

16 小節的主題分為前後樂句，前樂句的問答句為 4+4 的平行樂句，和聲也由 - ， - 所構成。後樂句的問答句則以 6+2 的比例呈現，第 13 小節貝多芬使大提琴與鋼琴右手旋律反向進行並用漸強的表現，停在第 14 小節第 1 拍的屬七和弦上，並加上「sf」力度符號及「延長記號」，突顯屬七和弦的張力，兩小節的答句則馬上轉為小聲，流露出貝多芬獨特的個性。

變奏：

變奏主要動機：此變奏以片段音型的堆疊為主，節奏的型態全面導向以十六分音符為主。主要的音程動機散置在十六分音符當中，之前的反向關係現在以高頻率出現的片段形式存在。

第一變奏貝多芬僅安排鋼琴獨奏，在外形上也與主題十分不同，變奏的主題則出現在鋼琴的右手為主。變奏的主題以兩個十六分音符為一組，並以弱到強的姿態出現，這種組合使重拍更清楚，並且更具流暢性，雖然是一連串的十六分音符，但樂句的分野仍十

分工整。在織度方面，貝多芬在此作了些微的變化，兩手不是一直同時出現，特別是左手的低音線常常以插入的姿態出現，並且幾乎與高音線成反向進行(見譜 4-2)。後樂句的問句一樣有 6 小節，一樣漸強到屬七和弦，這一次卻將力度符號改為「fp」並在答句前寫了一段似裝飾奏的樂段(見譜 4-3)。

〔譜 4-2〕貝多芬(大提琴變奏曲 Op. 66)第一變奏，17-20 小節

〔譜 4-3〕貝多芬(大提琴變奏曲 Op. 66)第一變奏，25-32 小節

變奏：

變奏主要動機：前樂句大提琴主唱單純的主題旋律，鋼琴以對位方式對唱著反向關係且帶有半音進行形式的旋律。後樂句較有變化的大提琴主題變奏旋律，鋼琴則搭配較單純的基本和聲以分解和弦方式伴奏著。

貝多芬在第二段變奏首次安排由大提琴演奏主題旋律，與原主題旋律比較，除了有更歌唱形式的線條外，表情記號也豐富許多。一開始強有力的前樂句，貝多芬以對位方式為鋼琴右手寫了一個新的旋律，這是以八度音形成的旋律，左手部分填入更多以半音進行的低音線，打破原來較穩定的和聲低音。後樂句中大提琴的主題旋律變更花俏了，以十六分音符及三十二分音符作類似花腔方式的吟唱，然而鋼琴則回復原本單純的和聲架構伴奏著(見譜 4-4)。此變奏樂段兩樂器間的寫作手法，前後樂句有著巧妙的對比。

〔譜 4-4〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第二變奏, 33-48 小節

變奏 :

變奏主要動機：將主題變奏旋律配合後半拍的節奏()散置

在鋼琴右手部分，左手部分則以主題三度音關係作

一連串上行或下行的三十二分音符奔馳著。

此主題變奏的旋律由鋼琴右手部分在後半拍上隱約唱出，而一開始卻先由鋼琴左手部分悄悄唱出一連串七和弦的分散和弦下行音

型，單單一個 4 小節問句，音域之寬就超過三個八度，力度符號也由小聲漸強到大聲。大提琴在此變奏的兩個問句與答句，每一次都以長音值的屬音由小聲漸強到大聲地追隨著鋼琴。貝多芬刻意營造出一氣呵成的樂句，在不太流動的大提琴音樂上，配合鋼琴不斷奔馳及跳躍的氣氛，一方面形成對比性，另一方面也更統合音樂流動的方向(見譜 4-5)。

〔譜 4-5〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第三變奏，49-56 小節

變奏：

變奏主要動機：大提琴以低八度形式模仿第二變奏的大提琴主題旋律；鋼琴的節奏音型則取自第一變奏以兩個十六分音符為一組的音型，但改以強到弱的姿態。

首先大提琴以雙音方式柔和地清唱出主題片段的旋律，雙音的上方音與第二變奏大提琴的主題旋律是八度關係。雖然大提琴部分主題變奏的旋律線十分清楚，然而每個樂句都在中間就交接給以兩個十六分音符為一組的鋼琴答唱著。在此鋼琴接應的部分，只保持主題原來的和聲架構，基本旋律則十分模糊；另外，雖然沿用第一變奏以兩個十六分音符為一組的模式，貝多芬在此也作了變化，除了改為雙手齊奏方式外，第二變奏的反向進行關係在此也不存在，韻律感也改由強到弱的姿態呈現。如此的應唱與大提琴明顯的主題旋律形成對比，雖以對話方式寫成，卻有各說各話的感覺(見譜 4-6)。

〔譜 4-6〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第四變奏，65-72 小節

變奏：

變奏主要動機：保持主題的和聲進行，配合全新的複點節奏()

及()在鋼琴的左右手兩聲部與大提琴部分，

三聲部以兩種截然不同的方式呈現 卡農與齊奏。

八度關係及反向進行在此變奏處處可見。

在柔和且規律節奏型態的第四變奏後，貝多芬安排一具對比性

且戲劇性的變奏，不但聽不出來原主題旋律，連節奏型也完全變新。

樂句的前兩小節以八度琶音的上行分散和弦搭配強有力的複點節奏

音型()並在後半弱拍上加一力度記號「sf」,而後又馬上接一下行音型。先由鋼琴右手部分唱出,再接由鋼琴左手,而後大提琴相繼唱出,形成此起彼落的卡農效果,主題中的反向進行關係,在每個樂句的前兩小節都存在。而樂句的後二小節則由鋼琴與大提琴大聲齊奏出另一種複點節奏音型(),與樂句前半段形成不同的效果,音樂似乎有了相同的歸依,整段變奏的四個樂句全都以相同的模式進行,這種貝多芬常用的複點節奏音型使曲子更具獨特的風格。整個變奏樂段除了「sf」的力度符號外,並無其它力度表情的變化,這也是全曲唯一沒有力度表情變化的樂段。貝多芬在力度表情上的簡化,也更突顯由於複點節奏所造成的趨動性(見譜 4-7)。

〔譜 4-7〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第五變奏, 81-84 小節

變奏：

變奏主要動機：鋼琴右手部分模仿第三變奏鋼琴左手部分的三十二分音符的音型，而左手部分則將第三變奏鋼琴右手部分的十六分音符切分節奏增值為八分音符（ ）。保持主題的基本和聲架構，並無明顯的主題旋律，反向進行的形式仍存在此樂段。

與第三變奏雷同的三十二分音符的節奏音型由鋼琴右手部分悄悄開始，在一連串毫無間斷的三十二分音符串流中，鋼琴左手則以對位方式配合穩定的固定節奏輕巧地落定在拍子的後半拍上（ ）；大提琴部分一開始雖然與鋼琴左手部分使用相同的後半拍節奏音型，卻加上一下倚音及跳音符號，使原本有點跛腳的後半拍節奏音型一下子就變得活躍且精神。之後又接應一下行或上行的琶音式分解和弦，使原本單調的直向和聲轉化為活潑有趨動性的橫向和聲，隨著三十二分音符奔馳著(見譜 4-8)。尤其在第 105 小節貝多芬將原本後半拍的音型安排成一減七和弦，並加上「sf」的力度

符號，而後馬上輕巧地解決到主調的屬和弦上()，也為原本規律的節奏型態帶來驚喜(見譜 4-9)。

〔譜 4-8〕貝多芬(大提琴變奏曲 Op. 66)第六變奏，97-100 小節

〔譜 4-9〕貝多芬(大提琴變奏曲 Op. 66)第六變奏，105-108 小節

變奏：

變奏主要動機：保持主題的基本和聲架構，鋼琴右手部分以第一變

奏十六分音符節奏音型為主。

貝多芬在此樂段一開始就明確指出全樂段要以輕柔小聲的風格

來表現 (sempre pianissimo)。除了鋼琴右手部分幾乎完全使用十分圓滑的十六分音符唱著，另一方面鋼琴左手也使用正拍的四分音符 ()彈奏主題的基本和聲架構，與先前第六變奏流暢奔馳的三十二分音符及後半拍的八分音符音型相較下，此樂段在音型上更能符合貝多芬要求的輕柔小聲的風格。鋼琴右手部分持續的十六分音符以音階或鄰音的作法順暢的飄流著，彷彿一大片草原，而大提琴以對位方式唱出的單純旋律就好像自在飛行在草原上的蝴蝶，詩意十足(見譜 4-10)。全樂段除了標有漸強漸弱的表情符號外 (< >) 沒有其它力度符號，原本為強調後半樂句答句終止的屬七和弦而加上的「sf」力度符號，在此一樂段也首次消失，並將屬七和弦改以顫音方式，由屬七和弦上的九音配合下行的半音階形式持續顫音進行到屬七和弦的七音上，並在七音上作延長。雖沒有力度符號來突顯七和弦，然而由九音半音下行級進到七音上無非也具另一種張力效果(見譜 4-11)。

〔譜 4-10〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第七變奏, 113-116 小節

〔譜 4-11〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第七變奏, 124-128 小節

變奏 :

變奏主要動機：保持主題的基本和聲架構，鋼琴雙手的節奏完全相同，但以不同的節奏型組合配合三度或六度的雙音進行；大提琴也以十六分音符為主。

第八變奏樂段又是與第七變奏樂段有截然不同的對比，雖然基礎節奏都以十六分音符為主，然而第七變奏流暢圓滑的風格，在第八變奏樂段完全沒有看見。相對的，全樂段都以跳奏方式呈現，鋼琴左右手幾乎以相同的三度及六度音程關係的和弦從頭到尾齊奏著，左右手也多為八度音的關係，所以主題以反向進行的關係在此變奏並不存在，反而以同向方式進行。大提琴則以對位方式寫作，也使用十六分音符的節奏型，然而卻有類似第六變奏鋼琴右手分散和弦式的音型(見譜 4-12a、4-12b)，另外也有近於第七變奏以音階方式的音型(見譜 4-13a、4-13b)。

〔譜 4-12a〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第八變奏，129-130 小節

〔譜 4-12b〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第六變奏, 97-98 小節

〔譜 4-13a〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第八變奏, 131-132 小節

〔譜 4-13b〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 第七變奏, 113-116 小節

然而兩樂器在此變奏的力度表情則完全相同, 同時出現的「sf」使音樂更具統合性及戲劇性(見譜 4-14)。

〔譜 4-14〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第八變奏，133-141 小節

變奏：

變奏主要動機：保持主題的基本和聲架構，配合模仿第一變奏由弱到強姿態的兩音一組八分音符音型。聲部間運用卡農方式先後唱出。

這是貝多芬在此變奏曲唯一使用八分音符的節奏為主要的節奏音型，這樣單純的節奏型態則搭配較具變化性的卡農手法在鋼琴左右手及大提琴三聲部中。即便三聲部唱出的時間不同，力度的表情

卻十分一致，樂句的前半段三聲部曲小聲層層疊入，而後半段不但同時齊奏，就連「sf」力度符號也同時出現。此樂段的節奏增值為八分音符，更緩和地表現三聲部間卡農關係的美妙(見譜 4-15)。

〔譜 4-15〕貝多芬(大提琴變奏曲 Op. 66)第九變奏，145-152 小節

變奏：

變奏主要動機：以複附點的節奏及三十二分音符為主。旋律的結構音在此保持著。

貝多芬在此慢板變奏樂段的前樂句只用了鋼琴獨奏，宛如一段導奏。鋼琴右手部分一開始唱著由主題變奏來的小調旋律，在慢板樂段中貝多芬運用節奏性更強的複附點節奏()，另外此一

變奏樂段更多的七和弦也使樂句更具張力。在兩樂句終尾時也使用三十二分音符的下行音型，原本可能較沈悶的慢板樂段，在貝多芬巧妙地和聲與節奏上的安排，伸展性變得更寬廣。大提琴進入的後樂句，鋼琴與大提琴的節奏形式雖相同，卻以交錯方式前後出現，兩者配合下，使複點節奏中的長音符更有張力及方向性，尤其在 173 到 174 小節，和聲上以首次出現的減七和弦代替以往的屬七和弦，造成一種懸而未決的效果；另外雖在大提琴及鋼琴的左手部分以漸強到強的力度表情作表達，在音樂線條的起伏上卻很小。後樂句的開頭（169-172 小節）鋼琴右手部分的上聲部先以同音保留的方式，直到 173 小節才突然跳高八度，並配合半音進行的方式，在 173 小節降六音（ bD ）與 174 小節導音（ E ）產生一增二度音程，藉著漸強的力度而突顯，形成更突兀的和聲張力，而後終於在導音的延長劃下一問號，而後的答句則以 E 上的主音配合「sfp」的力度符號開始再唱出終尾的答句(見譜 4-16)。

〔譜 4-16〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第十變奏，167-176 小節

變奏 ：

變奏主要動機：模仿第十變奏的和聲架構改以和弦式的變奏形式，

鋼琴以新節奏音型三連音為主導。

此變奏樂段與第十一變奏樂段在此變奏曲都是慢板樂段，然而同樣的慢板音樂貝多芬除了在和聲安排上大致相同外，其它的音樂風格卻十分不同：速度上由慢板（Adagio）變成近似行板的稍慢板

(Poco Adagio, quasi Andante); 節奏則由複附點節奏()變成三連音(); 另外兩樂器的互動關係由交錯方式前後出現, 變成兩樂器都以自己固定的節奏音型持續唱著主題反向進行的形式。在後樂句的問句終止處 (188-189 小節), 鋼琴三連音的部分也在弱拍加上「sf」力度符號, 無非是為停在延長的終止和弦作強調, 並且也為接繼而來的裝飾奏作準備。這是一個較戲劇性且慎重的裝飾奏, 在結尾的主音及導音都加上延長記號, 這樣的問句此後樂句的答句也以不同方式回應, 答句也由原本規律的兩小節拉長為 7 小節, 在 191-194 小節基本上兩小節為一小句, 和聲相同只是以不同八度的音域來變化。最後兩小節的和聲一直停在屬七和弦上, 但在鋼琴的右手和弦的內聲部有半音階下行的音型配合漸慢 (calando) 與漸弱進行, 最後停在屬七和弦上以延長記號稍作延遲。貝多芬在此要求立刻進入下一變奏樂段 (attacca subito), 這樣子的安排在整體的架構上可能會讓聽者將第十及第十一變奏當成終變奏樂段的一慢板導奏, 在和聲上懸而未決的屬七和弦要在接踵而來的終變奏樂段一開始才得以解決(見譜 4-17)。

〔譜 4-17〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第十一變奏，182-197 小節

變奏：

此終變奏樂段貝多芬企圖作一個結論形式的終結，不但在曲式上求變化，節拍及速度也都不同。調性轉回 F 大調，改為快板，3/4 拍子的終變奏樂段先以大提琴柔和地唱出主題的變奏旋律前樂句，鋼琴則以對位方式附和著。後樂句並沒有馬上接唱，貝多芬在此加

入另一種由鋼琴右手唱出的前樂句主題變奏旋律，這次的變奏方式以相同的節奏音型（ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ）不斷地模進，而大提琴與鋼琴左手部分則以相同的主題基本和聲架構伴奏著。後樂句在第二次主題變奏旋律後才由大提琴及鋼琴右手齊唱而出，與第二次主題變奏旋律相同的是在同一拍點上都記有「sf」力度符號（ sf ）。

接下去 222-229 小節可視為後樂句的變奏，鋼琴右手部分以流暢的十六分音符奔馳著，主題旋律音也散置在這些十六分音符中。大提琴則以對位方式填入一些和聲音。229-237 小節為過渡樂段，主要以模進方式進行。在 237 小節最後一拍至 241 小節鋼琴獨奏的樂段中，十六音符以分解和弦方式由左右手交錯彈出，不但持續作上行的半音進行，力度也由小聲逐漸變強，這樣的半音進行方式扮演著轉調的功能，在第 242 小節則以 D 大調的 $\text{D} \text{E} \text{F} \text{G} \text{A} \text{B} \text{C} \text{D}$ 和聲進行，而後果然以 D 大調再現前樂句於 243-250 小節。經過兩小節的小過門（250-251 小節），貝多芬將調性轉回 F 大調，進入前樂句的變奏，此次前樂句的旋律音則隱藏在鋼琴右手八分音符的音型上。大提琴則以切分音音型拉奏著主屬音，直到 263 小節才進入尾奏（Codetta），和聲關係

則持續以 7 到 發展到最後(見譜 4-18)。

〔譜 4-18〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 終變奏

第五章

樂曲詮釋與演奏風格

音樂是一種需要「再次創作」的藝術，今日的演奏者除了忠於創作者的原創構思，還必須深入研究當時與作曲家息息相關的人事物，吸收瞭解之後與演奏的音樂便可以產生共鳴、感召，並更能接近創作者風格的本質，再加上自己的感情與精神，詮釋出一種屬於自己的音樂，這是值得演奏者深思的問題。在貝多芬這首為大提琴與鋼琴而寫的 F 大調變奏曲中，兩樂器間的主副關係常有變化，樂段間音型的變化多端顯現出貝多芬充滿才氣的小宇宙，如何將每一變奏樂段的音樂思路適當地表達出來，是本章節所要探討的重點，以下將針對速度、音色及力度方面進行探討。

壹、速度 (Tempo)

此變奏曲貝多芬除了在主題標明為「稍快板」(Allegretto)，第一到九變奏樂段並沒有速度變化的要求。一般而言，「稍快板」是介於行板 (Andante) 與快板 (Allegro) 間的速度，將當今大提琴樂壇上諸位大師為此曲所詮釋的稍快板作一比較。例如：大提琴家傅尼葉 (P. Fournier) 的錄音大約以 $\text{♩} = 116-120$ 的速度。而大提琴家麥斯基 (M. Maisky) 的錄音則明顯快了許多約以 $\text{♩} = 126-132$ 的速度。另一位大師羅斯托波維契 (M. Rostropovich) 則以 $\text{♩} = 120-126$ 的速度。法國大提琴家托特里耶 (P. Tortelier) 的錄音則以較快的速度詮釋 $\text{♩} = 138-144$ 。在大師馬友友的錄音則以較抒情的速度來演奏以 $\text{♩} = 120$ 的速度。筆者注意到莫札特這首詠嘆調原本標明的速度為「行板」(Andante)，在聽了一些這首曲子原歌劇版的錄音發現大多以 $\text{♩} = 120-132$ 的速度詮釋，因此筆者較認同羅斯托波維契的速度詮釋。

而後的第一到第九變奏貝多芬並沒有改變速度，但聆聽過許多錄音後，發現演奏者對這九段變奏的速度也有各自不同的詮釋，大致可分為兩種風格詮釋：一種是以較一致的速度來演奏所有樂段；

另一種則根據貝多芬譜寫的節奏音型及表情符號將某些樂段稍稍加快，例如多在第三、六及八變奏樂段加快，這些樂段也都是以一連串快速短音值的音符奔馳的樂段。雖說古典時期作品結構的基本特性是平衡、對稱的，忽快忽慢的速度變化對曲子的大結構會有影響，但筆者認為在詮釋變奏曲時，各個樂段的速度其實對樂段間風格的變化性有很大的影響，所以也較贊成第二種的樂段間作小小的速度變化之詮釋。第一變奏只有鋼琴獨奏，有些錄音則以較快的速度彈奏，有些錄音則以輕柔的音色彈奏，然而筆者認為速度應與主題相同，即使是鋼琴獨奏也可唱出與其他樂段均衡的音量，因為這是一個變奏樂段，而不是伴奏性質的間奏。第三及第六變奏由於鋼琴都有一連串三十二分音符的音型一氣呵成地唱著，筆者將速度略為加快，使樂句的表情顯得更自然合理。第四變奏中兩樂器有明顯的對唱風格，貝多芬特別標明以柔和的風格演奏（dolce），筆者認為速度上不宜加快，在每句的句尾也要緩和唱完，留有一些空間讓對唱間有從容的問答關係。第七變奏雖然鋼琴部分有流暢的十六分音符持續唱著，貝多芬標有「始終最弱」（*sempre pianissimo*）的術語，

筆者將鋼琴部分視為一大片舒坦的草原，而大提琴附唱的部分則宛如飛舞在草原上的蝴蝶，很寧靜、祥和且有詩意，如同第四變奏在速度上不宜加快，要悠哉舒適地唱完此樂段。許多演奏者在演奏第八變奏時，很自然地加快速度，大概是因為全段都是十六分音符的音型，並要求以跳音演奏的關係，然而筆者卻認為雖然有短音值的節奏音型，貝多芬在此樂段中也加入許多表情記號及「sf」力度符號，鋼琴旋律的結構與語法也明顯與大提琴不同，有很清楚的樂句結構。另外全樂段兩樂器也幾乎以齊奏方式進行，如何將這些符號清楚地表現出來以及兩樂器間音色、音量的協調問題應更甚於將速度加快。第十變奏貝多芬要求另一個新的速度「慢板」(Adagio)，這是一個令人摒住氣息的莊嚴樂段，筆者個人演奏的速度約為 $\text{♩} = 50-52$ ，較容易表現出複附點節奏，如果低於 $\text{♩} = 50$ 的速度演奏，容易出現兩樂器複點節奏的連結不順暢或失速，但若快於 $\text{♩} = 54$ 可能無法完全表達出慢板莊嚴、肅穆、平穩的精神。接下來的第十一變奏貝多芬標明另一種速度「近似行板的稍慢板」(Poco Adagio quasi Andante)，與第十變奏相較下，筆者以近快一倍的速度演奏 $\text{♩} = 48-50$ ，其實行板的速度原本應該更快，大約為 $\text{♩} = 66-76$ ，筆者

認為貝多芬將第十與十一變奏都以 *f* 小調寫成，並且速度也慢了許多應該有密切的關聯。就樂曲結構而言，筆者將第十與第十一變奏視為終變奏前的慢板導奏，而且是風格相似的一體。第十一變奏樂段都以舞曲韻律感的三連音節奏貫穿，在聽覺上 $\approx 48-50$ 的速度事實上是不會太慢的，並且更可營造出恬靜冥想的感覺。最後的終樂段貝多芬仍可一如往常地改為「快板」(*Allegro*)，聆聽許多大師的錄音，發現雖在同一樂段內，幾乎所有的演奏家都有兩極化的速度：在歌唱式的主題變奏旋律（第 198-205 小節及第 243-250 小節），貝多芬特別再次標明「柔和」(*dolce*) 的術語，所以幾乎所有的錄音都以較甜美和緩的速度來演奏，這樣似乎更貼切。而鋼琴有十六分音符音型的部分，旋律性則明顯弱了許多，在第 206-213 小節的鋼琴右手部分及 229-237 小節大提琴及鋼琴部分都以模進手法來寫作，另外 237-241 小節鋼琴間奏部分也以半音階上行寫成，而後的 252-263 小節大提琴的切分音進行，上述的樂段筆者認同因為音型變化而稍加快速度，只是速度變化的範圍不宜太誇張，以免失速而失掉古典樂派音樂上的均衡及穩定感。

貳、音色 (Tone Color /Timbre)

演奏這類二重奏的作品，兩樂器間音色的平衡及連貫問題是演奏者需十分費心思考的重點。大提琴與鋼琴在演奏技巧及發聲方式都不相同，因此在音色的處理上更需特別用心。

主題樂段中，大提琴與鋼琴有許多跳音齊奏方式的演出，以前樂句為例（第 1-8 小節，見譜 5-1）大提琴雖然不是旋律，但因音域低了許多，並且與鋼琴的主題旋律有著和聲關係，拉奏時要特別留意拉弓時的觸點清楚，以手臂相同的運動來運帶弓的走動，以確保有等長的上下弓。另外左手持續的抖音也是必要的，才不會因為跳音沒有共鳴而被鋼琴部分蓋過去。樂句結束時的尾音也要強調左手抖音的效果，使尾音具有上揚的彈性感才更符合古典樂派優雅甜美的特質。

〔譜 5-1〕 貝多芬 (大提琴變奏曲 Op. 66) 主題, 1-8 小節

第三變奏樂段中鋼琴顆粒般的清晰音型，大提琴則以一長音由小聲持續到大聲應唱著，以前一問句（第 49-52 小節，見譜 5-2）為例，拉奏時左手指按弦要清楚，並在一開始就尋找出頻率適當的抖音，然後持續作更急更寬的抖音；弓尖開始的上弓運弓尤其要注意先用食指將弓扣住在弦上，亦即是右弓運行的觸點要清楚，右手臂不宜過高以免音色太過於僵硬，配合適當的弓速及壓力運行，才能將 *p* 的力度清楚唱出並作出可以抗衡鋼琴的漸強及大聲。

〔譜 5-2〕貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第三變奏，49-53 小節

第七變奏中也有類似的情形，雖然貝多芬標明「始終最弱」的術語，如果沒有小心處理大提琴的拉奏方式，很可能產生模糊不清甚至聽不到的問題。以第 113-116 小節為例（見譜 5-3）由於鋼琴的部分要表現 *sempre pianissimo*，加上以音階級進方式構成的長樂句結構，可能用比較貼鍵的方式彈奏，因此可將弓靠近指板貼著弦並以平均的弓速拉奏，便可產生與鋼琴較相似的音色，然而為了避免音色傳不出去而聽不見，左手寬而深的抖音是不可避免的。

〔譜 5-3〕貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第七變奏，113-116 小節

複附點節奏為主的第十段變奏前樂句由鋼琴獨唱方式呈現，由於是慢板的關係，音樂容易停滯不前，因此音量與音色的拿捏以及保持音樂的流動性是十分重要。後樂句大提琴也以複附點節奏進入，以第 168-176 小節為例（見譜 5-4）。拉奏時要兼顧長音值的複附點拍子的份量及音色，觸點清楚的運弓及寬而平均的抖音是必需的。另外弓法的使用筆者以 的方式拉奏，可避免如果以 而可能帶來的音值長度不平均或造成不必要的重音。由於使用前者的方法，在處理短音值的三十二分音符時，不管是在上半弓或下半弓拉奏，右手食指都必須有十分清楚且集中的扣弓，只要發聲點清楚且平均，才能有正確的節奏與適當的音量及音色。另一方面兩樂器間應注意力度的平衡；樂句收尾時也應考慮時間的問題，要有足夠的時間作呼吸換句。

〔譜 5-4〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第十變奏，168-176 小節

參、力度（Dynamic）

貝多芬的作品中常出現獨具特色的力度表情，例如使用許多 *sf* 在弱拍上；由小聲漸強到大聲而後又馬上轉小聲；在長音值上加 *sf* 的符號等。上述的力度特性在此變奏都有出現，然而音樂表情符號絕非只有單一可能，應視整曲的個性及音樂線條而定。首先以第五變奏前問句為例（81-84 小節，見譜 5-5），後半拍的 *sf* 必須考慮弓法的使用，如果第 83 小節第一拍以下弓帶入，那其後有 *sf* 的後半拍便會變成上弓拉奏，可能較不容易作出 *sf*。筆者所使用的方法是以上弓開始拉奏，讓後半拍的 *sf* 在弓根部分以下弓拉奏，以利作出強有力且集中的 *sf*。另外弓使用的位置、右手手臂運行動作的配合、

右弓食指清楚且在正確的時間上扣弓、弓速的配合，加上急而寬的抖音才可能作出更符合鋼琴的 sf 音色。

〔譜 5-5〕貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第五變奏，81-84 小節

再將第八與第九變奏中所出現的 sf 作比較，以第八變奏 139-144 小節（見譜 5-6）及第九變奏 155-160 小節（見譜 5-7）為例，第八變奏的十六分音符跳音，筆者使用三分之一弓到中弓的部分拉奏，運用相同的右手臂運動以確保有平均的長度，而跳音上的 sf 則使用更多的右食指扣弓，要求更清楚且集中的觸點。143-145 小節中出現了小聲漸強到大聲的表情，筆者配合表情記號改變右手臂運動的幅度及弓在弦上拉奏的長度來作，但仍需留意有清楚集中的觸點，才不致產生笨重的跳音。

〔譜 5-6〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第八變奏，136-144 小節

然而第九變奏兩個八分音符一組以較圓滑的方式呈現的 sf，其拉奏方式就應較注重左手寬而平均的抖音，右手食指扣弓也不宜用力過度，應留意弓的走動，才不致產生過於生硬的 sf 而破壞樂句的流動。另外兩樂器間層層疊入的關係，更應注意力度上的平衡。

〔譜 5-7〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第九變奏，155-160 小節

長音值 sf 又有不同的表現方式，以第四變奏 76-80 小節（見譜 5-8）及第五變奏 93-96 小節（見譜 5-9）為例作比較。第四變奏 78 小節上的 sf 在此表現出的可能性與之前稍有不同，整曲的氣氛在此凝聚出來的能量如果以突發出來的 sf 來表現，就會破壞樂段的意境，加上 77 小節貝多芬也標上漸強的符號，這也意謂需緩和地漸強，並接以一較柔軟的 sf，當然緩和且寬的抖音及多一點的時間準備都是有利於作出適當的 sf。

〔譜 5-8〕貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第四變奏，76-80 小節

相較下第五變奏樂段在強有力的複點節奏音型趨動下，94 小節的 sf 似乎就不能有太多時間的準備，由 93 小節鋼琴開始先後唱出，所以 94 小節的大提琴 sf 在音量上便要小心處理，更清楚的扣弓，
重

音的持續可稍稍加長以增加張力，並且持續急且寬的抖音以利於 sf 音色的延長。

〔譜 5-9〕貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第五變奏，93-96 小節

曲子也存在許多小聲漸強到大聲又馬上轉小聲的力度表情，以第二變奏前答句為例（36-40 小節，見譜 5-10），筆者將弓靠近指板輕貼住弦由中弓以上弓拉奏答句一開始的弱起拍，而後的漸強除了使用更急更寬的抖音，也逐漸將弓往琴橋的位置挪移，將弦的位置假想成下降 0.5 公分的位置，使弓更貼緊弦，並配合平均的弓速。直到 38 小節的大聲，左手應注意因移把位而造成的音準、抖音頻率不合理或太窄太緊，甚至手指按弦不穩的問題。而後馬上又轉回小聲，運弓的壓力就應恢復一開始小聲時的輕巧，只是 39 小節的跳音也需

有清楚扣弓的觸點，避免過於輕柔的運弓而產生發音點含糊不清的問題。

〔譜 5-10〕 貝多芬（大提琴變奏曲 Op. 66）第二變奏，33-40 小節

第六章

結論

1782年貝多芬寫出他第一首以德雷斯勒進行曲為主題的鋼琴變奏曲，到晚期 1826 年以含有變奏形式樂章所寫成的「弦樂四重奏 Op. 131 」。在這相隔四十多年的期間裡，他一共寫了六十多首變奏曲，包括純粹的變奏曲作品，或包含變奏曲樂章的其他作品形式及交響曲，如鋼琴奏鳴曲 Op. 26、Op. 109、Op. 111，第九號交響曲《合唱》，以及弦樂四重奏 Op. 74、Op. 127、Op. 131 等(註 1)。這樣量大的變奏作品更顯示出貝多芬千變萬化的音樂內涵。筆者在第三章中更進一步探討變奏曲式的演變，進而瞭解貝多芬巧妙的變奏技法是如何承先啟後，使變奏曲展現無限魅力，更成為十九世紀音樂家們在變奏曲創作上的楷模。

綜觀貝多芬三首為大提琴與鋼琴而寫的變奏曲而言，皆完成於其早期時代 1796-1801 年間，也都引用當時歌劇的主題，以即興風格完成。由於貝多芬早期以鋼琴家的身份進入音樂界，因此這三首作品的鋼琴部分不論在技巧或角色上都具相當份量的地位；即使如此，Op. 66 這首作品的大提琴部分也有類似歌劇中花腔唱奏的高音樂段，更有不少兩樂器間對奏的形式。所以詮釋此曲時，演奏者尤其需要注意兩樂器間力度及音色的平衡問題。筆者在第五章的樂曲詮釋與演奏風格上，針對速度、音色、力度三方面進行說明，希望能更掌握住貝多芬高貴典雅的古典氣質及大膽自由的浪漫色彩。

原本屬於伴奏性質的大提琴，由於作曲家及演奏者不斷地開發、創作，進而發展為獨奏的角色，曲種、曲式也逐漸多樣化。貝多芬為大提琴與鋼琴所寫的三首變奏曲，開啟了大提琴與鋼琴二重奏的另一種新風貌，兩樂器間有了更密切的互動，貝多芬爐火純青的變奏技巧也使樂器有相當的發展空間。

在 F 大調變奏曲 Op. 66 作品中，貝多芬使用古典主義的曲調變奏手法，基本的和聲架構幾乎沒有改變，將主題不斷地變化，使主題忽隱忽現地貫穿全曲。筆者在文中第四章的樂曲分析中針對各變奏樂段的變奏動機、和聲、表情符號及節奏間的關聯進行比較。經由這次的研究報告，筆者對於貝多芬的變奏技巧有深刻的瞭解，在演奏其變奏作品時也更能掌握音色及力度等方面的處理，希望透過本次的分析與研究，能對大提琴變奏曲領域有所貢獻。

附 註

註 1:董學渝《貝多芬狄亞貝里 33 段及 C 小調 32 段變奏曲之研究》

(台北：全音樂譜出版社, 1993), 313。

參考文獻

中文書目

德國留聲機唱片公司。《完全攻略貝多芬》。台北：世界文物出版社，1997.

康謳 主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書局，1980.

邵義強 編譯。《貝多芬鋼琴作品剖析》。台北：天同出版社，1984.

劉炬渭。《貝多芬》。台北：臺灣英文雜誌公司，1998.

林肇富。《大提琴的藝術》。台北：古老文化事業公司，1994.

董學渝《貝多芬狄亞貝里 33 段及 C 小調 32 段變奏曲之研究》
台北：全音樂譜出版社，1993.

杜宜芳。《貝多芬 A 大調大提琴奏鳴曲作品六十九之樂曲研究》。東海大學音樂系研究所碩士論文，台中，1999.

中譯書目

楊孝敏 等譯 (Basil Lam 著) 《貝多芬弦樂四重奏(Beethoven : String Quartets)》。台北：世界文物出版社，1996.

陳琳琳 譯。(Harold C.Schonberg 著) 《從巴洛克到古典樂派 (The Lives of the Great Composers)》。台北：萬象圖書公司，1993.

張世祥 譯。(Margaret Campbell 著) 《不朽的大提琴家 (The Great Cellists)》。台北：世界文化出版社，1996.

張冕 譯。(O.G Sonneck 著) 《貝多芬其人其事 (Beethoven : Impressions of Contemporaries)》。台北：世界文物出版社，1995.

英文書目

- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980.
- S.V. "Variation", by Kurt von Fischer and Paul Griffiths.
- Kinderman, William. *Beethoven*. New York : Oxford University Press, 1995.
- Crawford, Judith Lee. *Beethoven's Five Cello Sonatas*. Diss. San Jose State University, 1995. Ann Arbor : UMI, 1996. 1377226.
- Arnold, Denis, General ed. *The New Oxford Companion To Music*. Vo1. 2. Oxford : Oxford University Press, 1983.
- Apel, Willi, ed. *Harvard Dictionary of Music*. 2nd ed. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Netti, Paul. *The Beethoven Encyclopedia*. New York : Carol Publishing Group, 1994.

Solomon, Maynard. *Beethoven.* 2nd ed. New York : Schirmer Books, 1998.

Marshall, Cavendish. "Ludwig van Beethoven". *The Great Composers : Their Life and Times.* New York : Marshall Cavendish Corporation, 1990.

Slonimsky, Nicolas. *Barker's Dictionary of Music.* New York : Schirmer Books, 1997.

Osborne, Charles ed. *The Dictionary of Composers.* London : The Bodleg Head Ltd, 1977.

Loft, Abram. *Violin and Keyboard : The Duo Repertoire.* From Beethoven to the Present. Portland : Amadeus Press, 1973.

Bailey, Jim. *The Development of the Violoncello Section as a Lyric Melodic Color in the Symphonies of Beethoven and Schubert.* Diss. Kansas University, 1984, Ann Arbor : UMI, 1985. 8424291.

Valerie Walden, *One Hundred Years of Violoncello : A History*

of Technique and Performance Practice, 1740 1840

Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

有聲資料 (CD 樂曲解說)

| 樂曲解說作者 | 演出者 | 廠牌 | 編號 | 年份 |
|-----------------|-----------------|------------------------|----------|------|
| Phillip Ramey | Yo-Yo Ma | CBS | Mk42121 | 1986 |
| Robin Golding | M.Rostropovich | Philips | 442565-2 | 1994 |
| William Drabkin | M.Maisky | Deutsche Grammophon | 431801-2 | 1991 |
| Karl Schumann | P.Fournier | Deutsche Grammophon | 453013-2 | 1996 |
| Bernward Lamerz | David Geringas | Ebs | Ebs6027 | 1992 |

Tunghai University
Department of Music

Presents

Lin Chen -chen, Cello

Yen Miao-chen, Piano

林真真，大提琴

顏妙珍，鋼琴

in

Graduate Cello Recital

June 14, 2000

Fine Arts Building

5:30P.M.

Program

Twelve Variations on the Theme

L. Beethoven

from Mozart's opera " The Magic Flute ", op.66

Sonata in G Major for Violoncello Duos

J. Barrière

Andante

Adagio

Allergo

Sonata in d minor, Op.40

D. Shostakovich

Allegro non troppo

Allegro

Largo

Allegretto

Intermission

The Grand Tango for Cello and Piano

A. Piazzolla

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.

Student of Mr. Arkady Kouchinsky.