前言

在貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)的鍵盤作品當中，鋼琴變奏曲是「三十二首鋼琴奏鳴曲」之外，作曲家最重要的創作形式之一。而貝多芬最傑出的鋼琴變奏曲，依作品完成的順序，分別是「《英雄》鋼琴變奏曲」(*Eroica* 15 Variationen mit Fuge in Es-dur, Op.35, 1803)、[1]「C 小調三十二鋼琴變奏曲」(32 Variations on an Original Theme in C minor, WoO80, 1807)、與「《迪亞貝里》鋼琴變奏曲」(*Diabelli* Variations, Op. 120, 1823)。[2] 在這三部作品當中，筆者認爲《英雄》鋼琴變奏曲不論是在創作時間、創作手法、與主題的來源，都有其特別之處。首先是此曲的創作時間，根據貝多芬於 1802 年 10 月 18 日寫給布萊特科普夫出版社(Breitkopf und Härtel)的信件內容中，提到他的兩首作品－－鋼琴變奏曲作品三十四與三十五（即《英雄》鋼琴變奏曲）會以一種「新的風格」(*new style*)來進行創作；因此筆者推斷此曲創作時間約從 1802 年 10 月中旬開始，與「海里根

[1] 此曲俗稱「《英雄》(*Eroica*)鋼琴變奏曲」，但貝多芬曾於變奏曲即將付梓之際，告知布萊特科普夫(Breitkopf und Härtel)出版社，希望能加上《普羅米修斯》(*Prometheus*)之標題，但最後並未成功。資料來源：(1)…'He[Beethoven] also expressed a fear that the "large variations"[*Eroica* variation] would also be faulty, the more since his own manuscript had been put into the hands of the engraver, and asked that the fact that the theme was from his ballet *Prometheus* be indicated on the title page, if there were still time, offering as in the case of the dedication, to pay the cost of the change. Again he begged to be permitted to correct a proof copy—a request which was ignored in the instance, as it was in the first.' Elliot Forbes, ed., *Thayler's Life of Beethoven* (New Jersey: Princeton University Press, 1967), 320-321. (2)Thomas Sipe, *Beethoven*: *Eroica Symphony*(New York: Cambridge University Press,1998), 19. (3) Lewis Lockwood, *The Music and Life- Beethoven* (New York: Norton, 2003), 141.

[2] Alfred Cortot, *Alfred Cortot's Studies in Musical Interpretation*, set down by Jeanne Thieffry, translated by Robert Jaques (New York: Da Capo Press, 1989), 240.

鎮遺書」之落款時間（1802 年 10 月 6 日）時間相近。[3] 這段期間的貝多芬，從對人生的沮喪、與對耳疾的絕望，到重新積極地與命運對抗而繼續創作，使筆者對作曲家心境的巨大轉變之原因產生好奇。

再者是此曲的創作手法。筆者依據柯彼(Frank Eugene Kirby, 1928-) 所著《鍵盤音樂簡史》(*A Short History of Keyboard Music*)中，提到貝多芬在此變奏曲中，使用特殊的創作手法－－在開頭的序奏(Introduzione)之中共有兩個主題，首先出現的是「低音主題」 (Basso del Tema)；在經過一連串音域的擴大與音樂織度的增加後，「主題」 (Tema)才加入音樂當中。[4]

最後爲此變奏曲的主題來源，此曲於 1803 年所寫，與 1802 年之芭蕾舞劇音樂《普羅米修斯之創造》(*Die Geschöpfe des Prometheus*, Op.43)終曲， 和 1804 年《英雄》交響曲 (*Eroica* Symphony, Op. 55)終樂章，三部作品有著相同的主題；[5] 這段主題對作曲家來說，是否有任何特殊來源、意函或象徵？

以上三個原因吸引筆者對此變奏曲的注意與好奇；除此之外，如能藉由此次研究探討貝多芬和其所處的文化、時代背景之關係，加深自己對貝多芬音樂風格的了解，必能使筆者在未來的演奏中，有一定的裨益；筆者並希冀能從這樣的研究與分析當中，訓練自己在詮釋鋼琴作品時能夠更多元、更具品味與說服力。

此篇詮釋報告將先概述此曲的創作背景、與樂曲內容特色，接著深入變奏曲的樂曲架構、與各變奏段落之分析，藉以探討其中之音樂內容。

---

[3] Forbes, 306&320.

[4] Frank Eugene Kirby, *A Short History of Keyboard Music* (New York: Shirmer Books, 1966), 225.

[5] 《英雄》鋼琴變奏曲是貝多芬於 1803 年所出版的鋼琴作品；而實際上此曲中的主題早在其 1801 年之芭蕾舞劇音樂《普羅米修斯之創造》中的終曲部分、與 1802 年出版的《12 首對舞曲》(Twelve Contredanses, WoO 14)中第七首即出現過。此《英雄》鋼琴變奏曲也成爲後來《英雄交響曲》第四樂章的雛型。

第一章　樂曲概述

第一節　創作背景

貝多芬於 1801 至 1802 年寫下著名的「海里根鎮遺書」(Heiligenstadt Testament)卻未寄出，這意味著他經歷一番痛苦的心靈掙扎之後，並沒有被耳疾打倒，選擇了繼續與生命搏鬥。絕望中重生的貝多芬，破釜沉舟地在短時間之內寫信給布萊特科普夫出版社，並敘述著他即將完成的兩首作品－－《鋼琴變奏曲》作品三十四與三十五（即《英雄》鋼琴變奏曲）將會以一種「新的風格」(*new style*)來進行創作；[6] 這樣的風格轉捩點，與大部分音樂學者所強調貝多芬著名的「三個時期」中，由「第一時期」邁向成熟的「第二時期」的轉變，恰巧不謀而合。[7]

[6] 根據貝多芬於 1802 年 10 月 18 日寫給布萊特科普夫出版社的信件內容。…I have made two sets of Variations [Variations Op. 34&35] …. Both are written in quite a *new style*. And each in an entirely *different way*. I should very much like to have published them by you, *but under the one condition that the honorarium be 50 florins for the two sets*—Do not let me make this offer in vain, for I assure you that you will never regret the two works. *Each theme in them is treated in dependently and in a wholly different manner*. As a rule I only hear of it from others when I have new ideas, since I never know it myself: but this time— I myself can assure you that in both works *the style is completely new for me*….Forbes, 320.

[7] 音樂學者史羅森(Johann Aloys Schlosser, 1790-?)、費替斯(François-Joseph Fétis, 1784-1871)、蘭茲(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)，皆不約而同地將貝多芬的生平分爲「三個時期」，分別爲(1) 第一時期（模仿期）：1793-1802 年；(2) 第二時期（成熟期）：1803-1812 年；(3)第三時期（深思期）：1813-1827 年。然而根據新葛羅夫音樂辭典(New Grove Music Dictionary)當中，認爲貝多芬生平應分爲四個時期：(1)波昂時期：1783-1792 年；(2) 早年維也納時期：1793-1802 年；(3)中間時期：1803-1812 年；(2)晚年時期：1813-1827 年。而「早年維也納時期」又細分爲第一分期(1793-1799)、與第二分期(1800-1802)；在第二分期中，貝多芬雖創作了一系列實驗性質的作品（例如鋼琴奏鳴曲作品二十六中的葬禮進行曲、與作品二十七之二「幻想曲風格的奏鳴曲」等等），但仍有像《第一號交響曲》(Symphony No. 1, Op. 21) 這樣明顯保守的作品；因此總歸來

在「第二時期」中的貝多芬不再桎梏於傳統古典音樂形式上的限制， 他開始在各類作品中表現更多自己獨特的風格：不但擴大了音樂曲式的格局，並常常在音樂內容中加入許多在當時尚屬大膽而具突破性的創作手法；[8] 且由於受到當時歐洲社會在法國大革命後的啓蒙思潮影響，貝多芬在這個時期的作品常常具有所謂的「英雄特質」(*heroic vein*)，[9] 例如以古希臘悲劇人物爲名的芭蕾舞劇音樂《普羅米修斯之創造》、《英雄》鋼琴變奏曲、以及曾一度題獻給當時法國大革命的英雄人物－－拿破崙(Napoleon Bonaparte, 1769-1821)的《英雄》交響曲。[10] 特別的是，以上作品中都有著相同的主題：

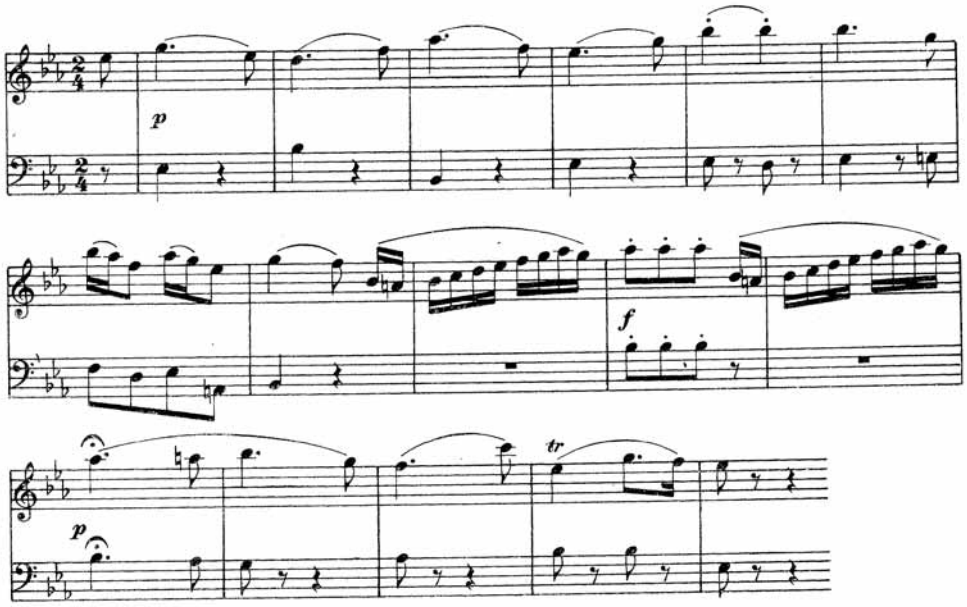
說，1800 年到 1802 年實爲貝多芬創作風格上，保守與突破風格共存的過渡期。Joseph Kerman, Alan Tyson , with Scott G. Burnham: 'Beethoven, Ludwig van', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 October 2001), <http://www.grovemusic.com>

[8] 貝多芬「第二時期」音樂中常有：一、擴大音樂曲式的格局：(1)在奏鳴曲式中，不但發展部變得長而複雜，尾奏部份也擴張到像是第二個發展部一般，並包括一個類似再現一般的樂段，將尾奏回到第一主題。(2)常使用多主題、與動機式主題，並且以「發展可能性」作爲設計主題的首要條件。(3)開頭的主題動機，常被融入之後的樂段中，形成「循環動機」(cyclic motive)，例如《命運》交響曲(Destiny Symphony No.5 in C minor, Op.67)當中的每一個樂章裡，都會出現開頭的四音動機、或是四音動機的變形。作曲家藉由以上手法，強調各樂章的連結，藉以模糊樂章之間的界線，並達到擴大曲式結構的目的。二、突破性的創作手法：例如在小調作品中會出現平行大調樂段或尾奏，其目的除了增加音樂的戲劇張力之外，更是向古老的和聲規則－－「皮卡地終止」(Picardian ending)致敬。Joseph Kerman, Alan Tyson , with Scott G. Burnham: 'Beethoven, Ludwig van', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 October 2001), <http://www.grovemusic.com>

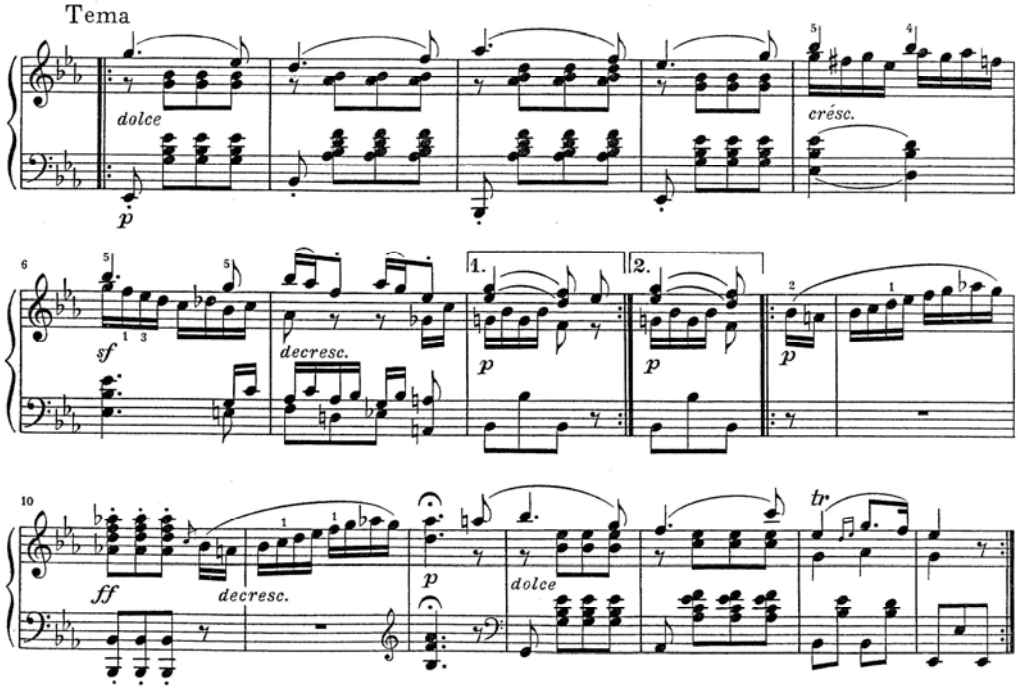
[9] 當時的歐洲社會在法國大革命成功之後，自由、平等、博愛的民權思想和人道主義深植人心，再加上貝多芬早年在波昂曾經多方涉獵文學、神學、與哲學類書籍，遂將文學作品中具崇高的英雄精神、爲博愛世人而捨身的角色，投射於自己的作品當中；例如：依聖經故事取材的《橄欖山上的基督》(*Christus am Oelberge*, 1803-1804)；根據法國劇作家布依(Jean-Nicolas Bouilly) 原著劇本《蕾奧諾爾》(*Leonore*)改編而成的作品《費黛里奧》(*Fidelio*,1805)；原爲古羅馬傳說英雄人物、而後由貝多芬友人柯林(Heinrich Joseph von Collin)改編爲戲劇《柯里奧蘭》(*Coriolan*,1808)；與歌德(Johann Wolfgang von Goethe)的文學作品《愛格蒙》(*Egmont*, 1810)等。資料來源：(1) 陳漢金 等著，《發現貝多芬》（台北：時報文化，2002），159-162。(2)Ates Orga,《偉大作曲家群像－貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯（台北：智庫文化，1995），60-71。

[10] 貝多芬開始創作《英雄》交響曲之時，希臘神話英雄普羅米修斯、與現實世界中的法國大革命英雄人物「拿破崙・波那帕特」(Napoleon Bonaparte, 1769-1821)，皆自然而然地成爲他的靈感來源；然而在創作完成，貝多芬準備將此曲命爲《波那帕特》之際，拿破崙在巴黎聖母院加冕稱王之訊傳來，使得貝多芬憤而刪去原命名；而後在 1806 年該曲首版樂譜才出現如下字樣「英雄大交響曲，爲紀念一偉大人物而作」(Sinfonia grande Erioca per festeggeiare il souvenire di un grand uomo)，並題獻給羅波科維茲王子(Prince Franz Joseph von Lobkowitz)。

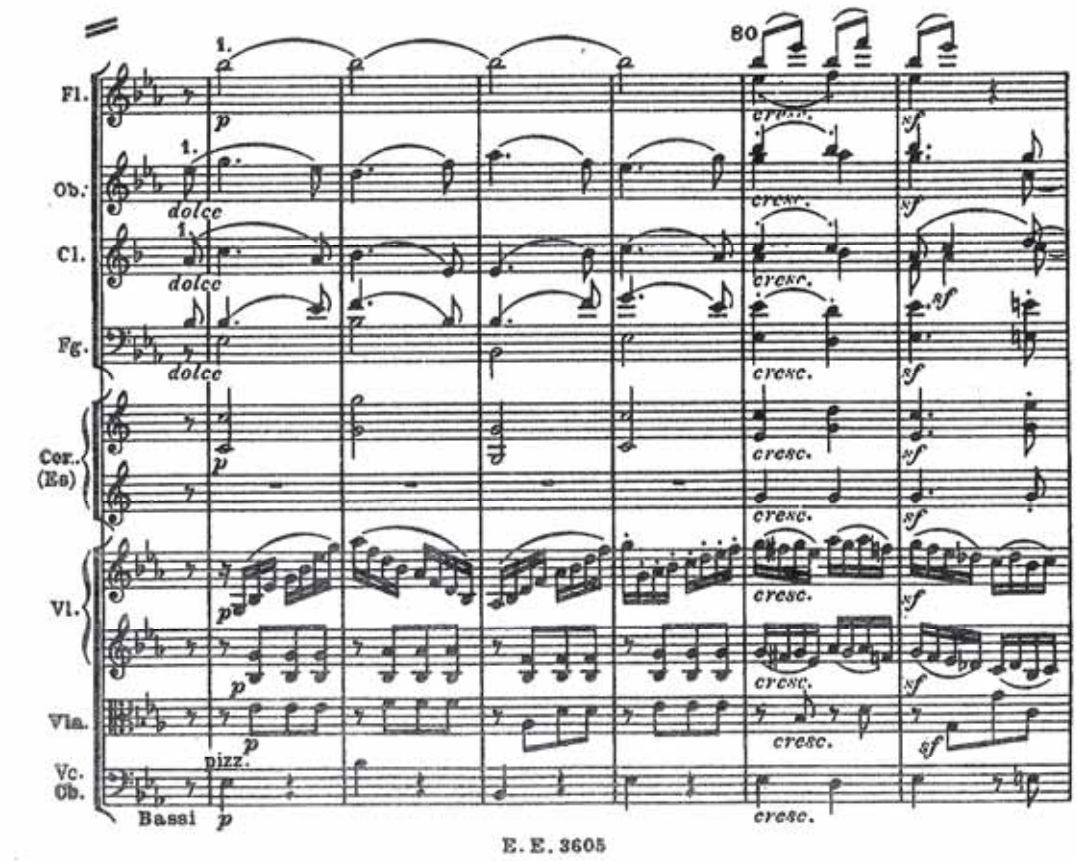
【譜例 1-1-1】《普羅米修斯之創造》主題



【譜例 1-1-2】《英雄》鋼琴變奏曲主題



【譜例 1-1-3】《英雄》交響曲第四樂章主題



而這段主題旋律對作曲家來說，實爲希臘神話中的悲劇英雄「普羅米修斯」博愛世人的精神，藉由這一段「英雄象徵」的旋律在現實世界中重生。故事中的主人翁「普羅米修斯」不向命運低頭，忍受自身痛苦而捨己爲人的博愛精神，[11] 正是遭受耳疾之苦的貝多芬所追求的崇高目標；也因爲如此，他自許爲音樂界的普羅米修斯，立志爲全天下人類而活、更爲音樂而活，於是我們在貝多芬的作品－－包括了芭蕾舞劇音樂、《英雄》交響曲、和此鋼琴變奏曲－－之中都可以看到這位希臘悲劇英雄的身影。

[11] 古希臘神話故事中的巨人「普羅米修斯」，爲了盜火給瀕於飢寒之苦的人類祖先，甘願觸犯天庭的戒律；對於普羅米修斯的反叛，天神宙斯將他綁縛於高加索山(Mt. Caucasus)山崖之上，每日都有一隻老鷹來將他的肝臟啄出；而到了晚上，普羅米修斯所失去的器官又會重新地長出來。這樣的酷刑每天不斷地重複，直到最後赫克利斯 Hercules)將老鷹殺死，才將普羅米修斯由山上解救下來。

第二節　樂曲風格特色

貝多芬的早期鋼琴變奏曲，多半都以當時流行歌劇中的旋律，作爲主題而進行創作；[12] 從 1802 年後（也就是前文提及，貝多芬向布萊特科普夫出版社宣告「新的風格」創作之時），貝多芬才開始寫作「原創主題的鋼琴變奏曲」 (piano variations on original themes)，而最具代表性的正是作品三十五《英雄》鋼琴變奏曲。

此變奏曲共有兩個特殊手法，第一是此曲有「兩個主題」；傳統的變奏曲當中，通常都是一個主題再加上若干段主題變奏，而此這首《英雄》鋼琴變奏曲則是有兩個主題，首先在序奏(*Introduczione*)[13] 一開頭充滿張力的降 E 大調主和絃後，首先呈現的是第一個主題－－「低音主題」 (*Basso del Tema*)；接著在低音聲部與上方對應旋律的二重奏(*a due*)、三重奏(*a tre*)、與四重奏(*a quattro*)漸漸加深音域的寬度與音樂的織度，在序奏結束之後，第二個主題－－「高音主題」 (*Tema*)才出現於音樂當中；接下來的十五個變奏之中， 一部分變奏是依據「低音主題」作發展，而另一部分則是根據「高音主題」來作變奏。[14]

---

[12] 例如 24 Variations on Righini's Arietta *Venni amore* (WoO65, 1791) 和 6 Variations on the Duet *Nel cor più non mi sento* from Paisiello's *La molinara*(WoO70, 1795)，這類變奏曲多半簡單易彈，適合一般民眾在家自娛娛人；而這樣的作品多少也反映出當時的市場考量。Glenn Stanley, *The "wirklich gantz neue Manier" and the Path to it: Beethoven's Variations for Piano, 1783–1802*, volume ed. by Gleen Stanley, *Beethoven Forum* iii (London: University of Nabraska Press, 1994), 54.

[13] Frobes, 320; Frank Eugene Kirby, *A Short History of Keyboard Music*, (New York: Shirmer Books, 1966), 225.

[14] 爲了方便區分，筆者從此章節開始，將第一個主題稱爲「低音主題」(*Basso del Tema*)；而後出現的第二個主題則稱爲「高音主題」 (*Tema*)（前文稱高音主題爲「主題」）。

第二個特殊手法是「終曲部分」，關於這一點必須先從之前的變奏開始看起：第一到第十三變奏分別各有 16 小節，第十四變奏爲 32 小節，第十五變奏則是 40 小節；終曲部份則擴張爲 205 小節；由此可知，終曲的長度增加了非常多，這是和之前變奏的長度不成比例的，長度的增加也造成了筆者對此的好奇。經過研究之後，筆者發現第十五變奏要接到終曲賦格(Finale. Alla Fuga)之處，是一個「有著延長記號的屬音」，就和聲學上來說，屬音代表著沒有被解決，音樂必須一直下去尋求解決才行，所以這也讓筆者開始假設也許第十五變奏和賦格之間會不會是有關聯的？於是筆者從第十五變奏的第一小節開始分析，第 1 小節到第 8 小節的音樂是屬於管風琴聖詠風格，第 9 小節到第 18 小節則是幻想曲風，到最後一小節是屬音延長，並不間斷地連接到賦格；爲了詮釋上的的需要，筆者把第十五段變奏和接下來的賦格視爲一個單位（也就是管風琴聖詠風格、幻想曲風、屬音延長並且連接到賦格），將音樂的張力因此而延續下去，此爲筆者認爲的第二個特殊手法。

除了以上兩個特殊手法的運用之外，貝多芬也在此變奏曲中加入兩個巴洛克時代的音樂元素。首先，在序奏中以一段「固定低音旋律線」作發展的變奏手法，其靈感實源自於巴洛克時期的「帕薩喀牙」 (*Passacaglia*) 。[15] 其次，貝多芬在此曲中加入卡農(*canon*)與賦格(*Fugue*)樂段，其實是爲了向巴赫 (Johaann Sebastian Bach, 1685-1750)的《郭德堡變奏曲》(*Goldberg* Variation, BWV988) 致敬。[16]

[15] Charles Rosen, *The Classical Style*: *Haydn, Mozart, Beethoven*, (New York: Norton, 1971), 437-439; Kirby, 320; Sipe, 17-18.

[16] 《郭德堡變奏曲》中共有三十個變奏，其中可分爲十組，每一組都包括兩段性格變奏(characteristic variation)與一段卡農；曲中的第十段變奏爲一段賦格。貝多芬爲了向巴赫致敬，除在此《英雄》變奏曲中加入卡農與賦格樂段以外，原本計畫効法《郭德堡變奏曲》創作三十個變

貝多芬寫作交響曲時，通常習慣先以鋼琴來測試與配器效果，並且在耳朵裡先行想像管絃樂團的音響，因此當他寫作鋼琴獨奏曲時就常將所謂的「交響曲性格」(characteristic of the symphony)譜寫於鋼琴音樂之中，此《英雄》鋼琴變奏曲即爲一例；由於此曲爲《英雄》交響曲第四樂章的雛型，貝多芬讚此充分運用了由鋼琴音域的高低所造成的音色改變、音樂織度的厚薄與音響上的變化對比，使得此鋼琴曲更加管絃樂化。

此曲創作於 1802 年，在 1803 年完成與首演，由布萊特科普夫出版社(Breitkopf & Härtel)出版，並題獻給莫利茲・李赫諾夫斯基伯爵(Count Moritz Lichnowsky)。

奏，使其成爲一部龐大的鋼琴作品，但後來未果；一直到晚年的《迪亞貝里》鋼琴變奏曲才達成此想法。資料來源：Sipe, 17.

第二章　樂曲結構與分析

此變奏曲爲降 E 大調，2/4 拍，其曲式結構分段如下：

	曲式內容	調性	小節數
序奏	序奏－－頑固低音變奏手法 精神抖擻的快板(Allegro con brio) 1. 低音主題(*Basso del Tema*) 2. 二重奏(*A due*) 3. 三重奏(*A tre*) 4. 四重奏(*A quattro*)	降 E 大調	1－17 1－16 1－16 1－16 共 65 小節
主題	高音主題(Tema) －－頑固低音變奏手法	降 E 大調	1－16 共 16 小節
變奏	1. Var.Ⅰ: 頑固低音變奏手法 2. Var.Ⅱ: 頑固低音變奏手法 3. Var.Ⅲ: 頑固低音變奏手法 4. Var.Ⅳ: 旋律變奏 5. Var.Ⅴ: 旋律變奏 6. Var. Ⅵ: 旋律變奏 7. Var. Ⅶ: 固定和聲變奏手法 8. Var. Ⅷ: 固定和聲變奏手法 9. Var. Ⅸ: 固定和聲變奏手法 10. Var.Ⅹ: 旋律變奏 11. Var.ⅩⅠ: 旋律變奏 12. Var.ⅩⅡ: 旋律變奏 13. Var.ⅩⅢ: 固定和聲變奏手法 14. Var.ⅩⅣ: 慢板、旋律變奏 15. Var.ⅩⅤ&尾奏(Coda): 慢板、6/8 拍、最緩板 (Largo)、旋律變奏	降 E 大調 C 小調 降 E 大調 降 E 小調 降 E 大調 C 小調	1－16 1－16 1－16 1－16 1－16 1－24 1－16 1－16 1－16 1－16 1－16 1－16 1－16 1－16 1－32 1－40 共 288 小節
終曲賦格	賦格－－旋律變奏 精神抖擻的快板(Allegro con brio) 1. 賦格 2. 倒影賦格	降 E 大調	1－132 共132小節
	高音主題的再現－－旋律變奏 活躍的行板(Andante con moto)， 1. 高音主題的再現 2. 主題變奏 3. 小結尾(Codetta)	降 E 大調	133-205 共73小節

「變奏曲」(variation)在器樂曲發展史上是一種相當重要的創作手法，這種把一個主題加以變化的概念，遠在中世紀時就已經出現，例如當時常有許多根據葛利果聖歌(Gregorian chant)作爲素材，並加以變奏的作品。其後由於時代的演進，因而漸漸發展出各種不同的變奏手法；以下篇幅，筆者即就《英雄》鋼琴變奏曲中的所使用的三種變奏手法－－「頑固低音變奏手法」(Ostinato Variation)、「旋律變奏手法」(Melodic-outline variation)、與「固定和聲功能變奏手法」(Constant-harmony variations)，進行樂曲分析與探究。

第一節　頑固低音變奏手法

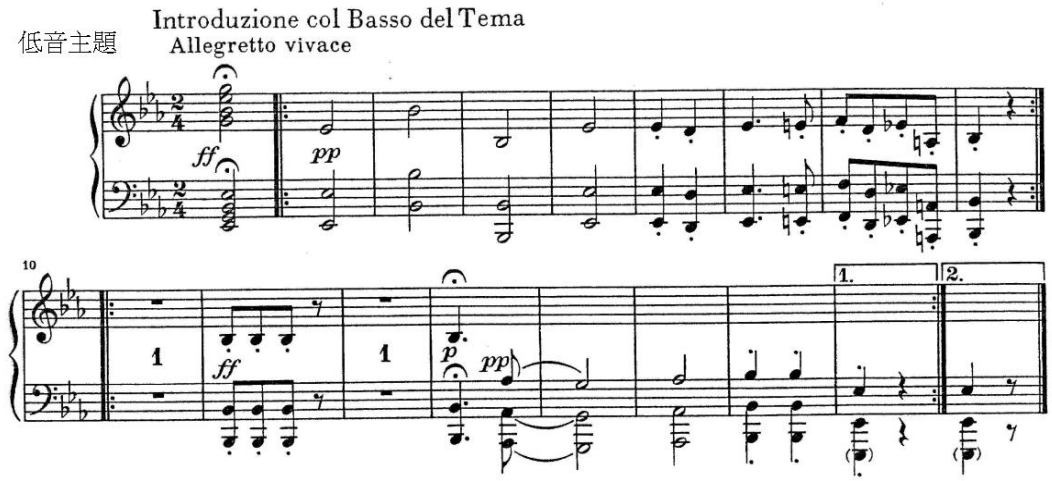
「頑固低音變奏手法」(Ostinato Variation)是將一段固定不變的頑固低音音型，連續反覆用於一個樂段的變奏手法，且這樣的頑固低音音型經常位於低音域；這樣的手法可以十六、十七世紀所盛行的「夏康舞曲」(*Chaconne*)和「帕薩喀牙」(*Passacaglia*)爲代表。以下則爲作曲家在此曲中，筆者認爲運用到頑固低音變奏手法的段落。

一、序奏 (*Introduzione*)

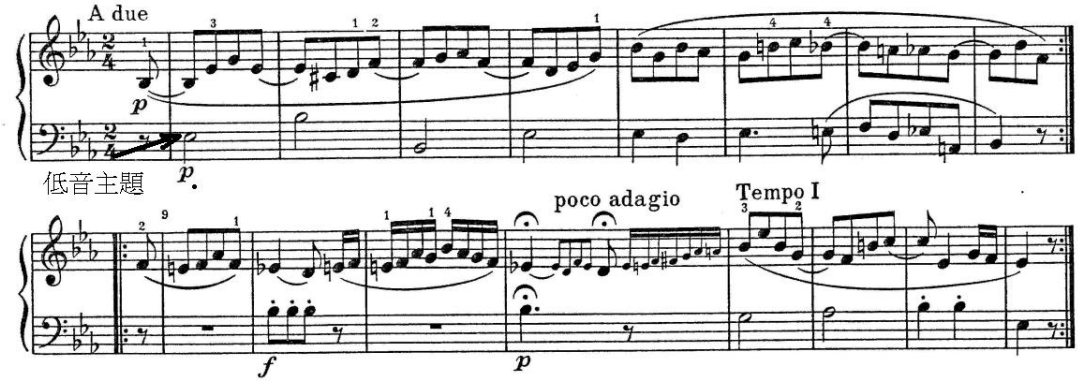
序奏共有四個部分，分別是由「低音主題」、「二重奏」（「低音主題」加上高音域對旋律）、「三重奏」（移高一個八度的「低音主題」、加上一對高音低音對唱旋律）、與「四重奏」（移高兩個八度的「低音主題」加上另外三個聲部音樂線條）所組成。在這四段音樂當中，每一段都有「低音主題」的旋律線完整地出現，因此筆者認爲，此段音樂運用到「頑固低音變奏手法」。

此外，在序奏中以一段固定曲調的「低音主題」爲「定旋律」（僅改變此定旋律的音域）所發展而成的變奏，也可以將之歸類爲所謂「定旋律變奏」手法(Cantus Firmus Variation)。「定旋律」(*cantus firmus*)原意爲「固定的曲調」，中世紀以及文藝復興時期作曲家通常會將這類作品建立在一段反覆的「定旋律」之上，圍繞著這個旋律的，則是數個節奏與音型皆不相同的對應聲部。這樣以一段固定曲調爲「定旋律」（有時會改變此定旋律的音域）所發展而成的變奏，即所謂「定旋律變奏」。

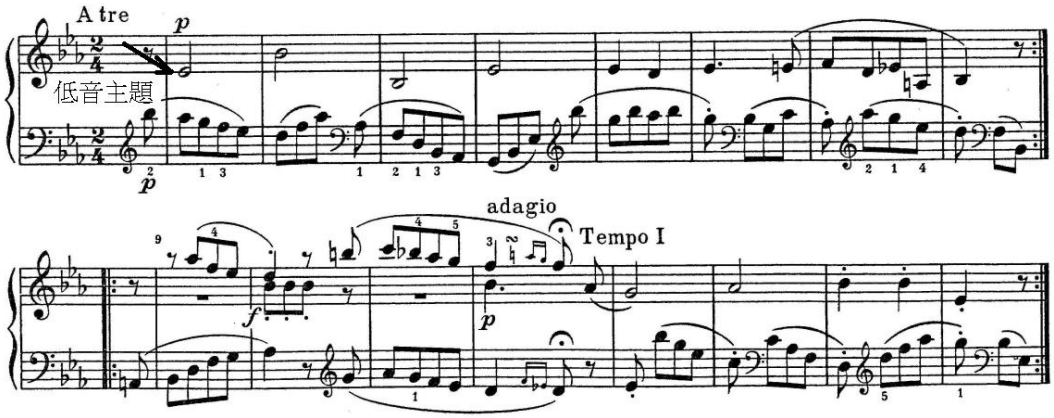
【譜例 2-1-1】低音主題



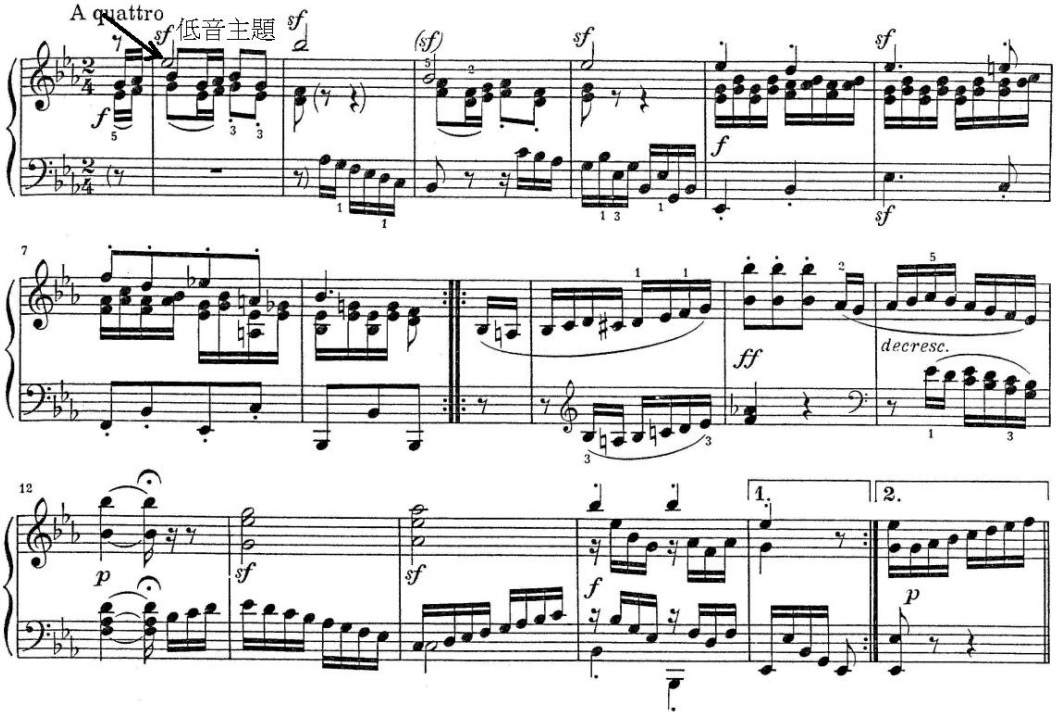
【譜例 2-1-2】二重奏



【譜例 2-1-3】三重奏



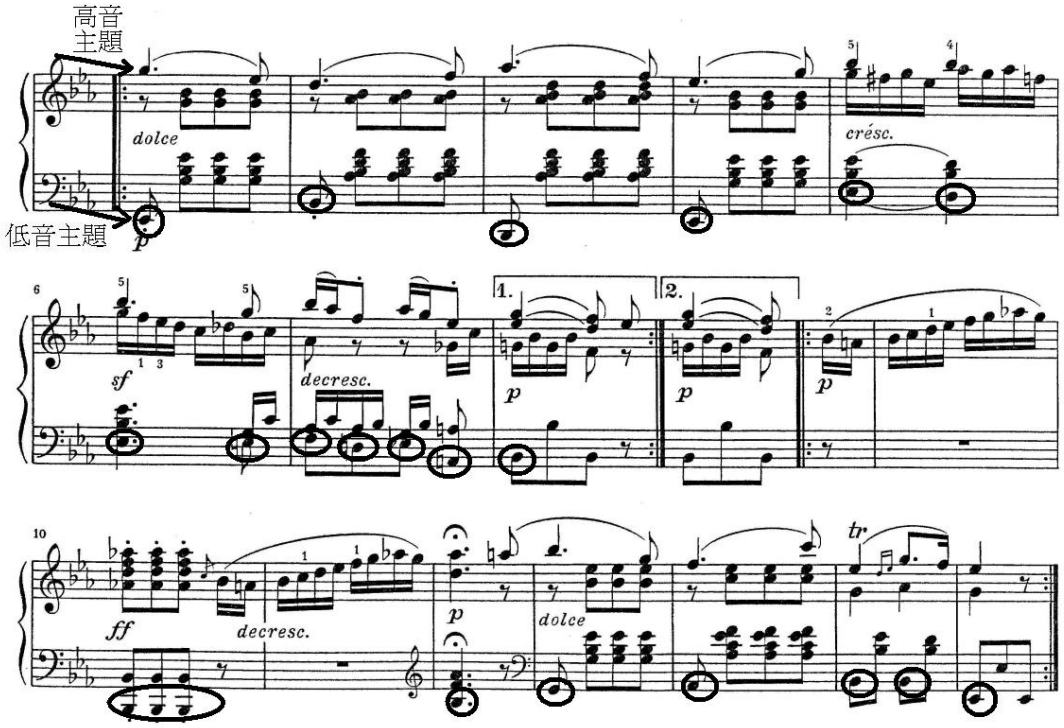
【譜例 2-1-4】四重奏



二、高音主題

此段音樂爲高音主題和低音主題一起出現的地方。左手低音域部分，是之前的序奏中不斷反覆出現的「低音主題」，因此筆者判斷此處變奏手法，和序奏中的音樂相同，也使用到「頑固低音變奏手法」。此處音樂的右手高音域部分的「高音主題」，不但爲一段音樂性格優美柔和且線條流暢的旋律，之後許多變奏段落，更是以此段高音主題爲基礎。

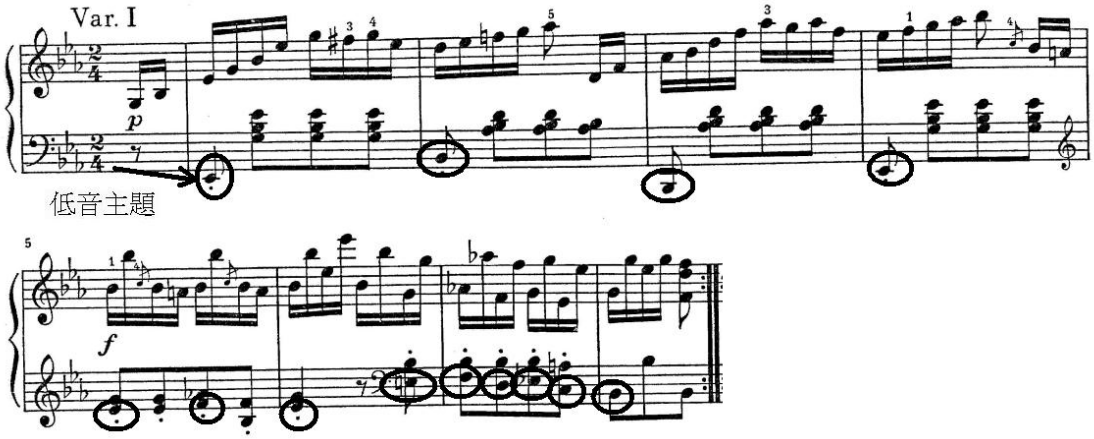
【譜例 2-1-5】高音主題



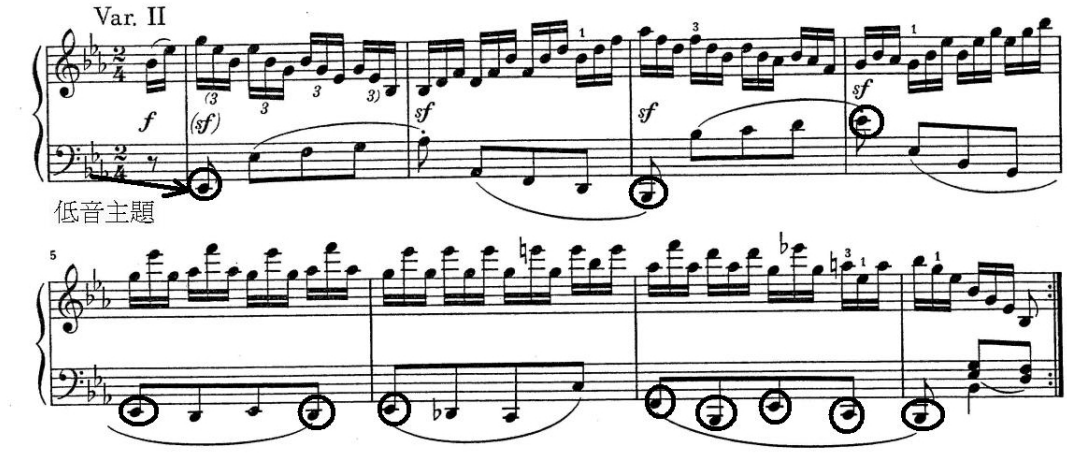
三、第一變奏、第二變奏、第三變奏

在這三段變奏當中，左手低音部分皆出現「低音主題」，因此筆者判斷此三段變奏，也使用到頑固低音變奏手法。

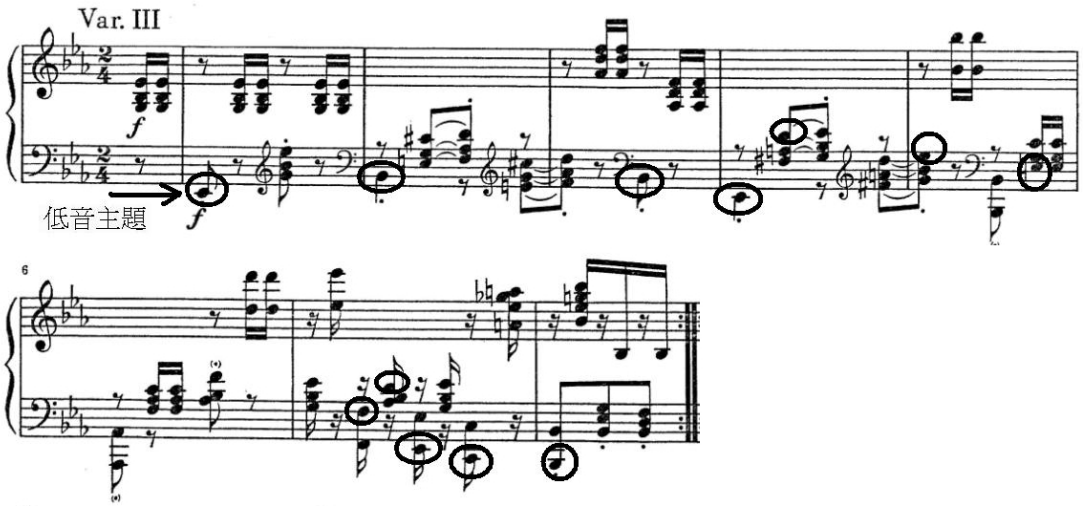
【譜例 2-1-6】第一變奏，第 1 小節到第 8 小節



【譜例 2-1-7】第二變奏，第 1 小節到第 8 小節



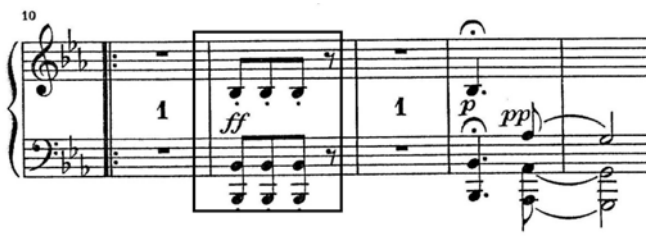
【譜例 2-1-8】第三變奏，第 1 小節到第 8 小節



以上從低音主題開始、一直延續到第三變奏的各個音樂段落，不但皆使用「頑固低音變奏手法」， 更有以下兩個特色，第一爲「重覆音動機」，第二則爲「節奏密度增加」造成「音樂張力的增加」。

首先在「重覆音動機」方面，由於此部分音樂內容皆使用頑固低音變奏手法，因此音樂中最頻繁出現的，就是低音主題中第 11 小節力度 ***ff*** 的「重覆音動機」－－戲劇性的三個屬音。

【譜例 2-1-9】低音主題中的重覆音動機



這樣鮮明突出的屬音音響不但在序奏到第三變奏中持續出現，更貫穿整首《英雄》鋼琴變奏曲；它除了強調屬音的音響之外，筆者認爲可以更將之比喻爲「英雄的宿命」，不但象徵著此處音樂中的一種痛苦、掙扎、而揮之不去的音樂情緒，並且音樂張力。

其次在「節奏密度增加」造成「音樂張力的增加」方面，整段序奏當中，不但持續出現的「低音主題」音域漸漸高，音樂整體上的音域也越來越寬；而且音樂織體的濃度也漸漸從兩個聲部的「二重奏」、三聲部對唱的「三重奏」、發展成華麗四聲部的「四重奏」；在節奏密度方面，更是從一開始低音主題的二分音符，增加到四重奏的十六分音符，到高音主題加入音樂當中時，音樂內容呈現出悠揚的主題旋律和完整的和聲進行。[17]

接下來第一變奏，作曲家將右手高音域部分，發展成十六分音符的不規則琶音與八度音型，並因此使音樂形成快速的效果。在第二變奏中，右手的節奏變成更快速的琶音三連音音型，並且順勢地將在這樣高密度的節奏與效果之下，發展成一急板(Presto)即興樂段。第三變奏則是繼承第二變奏中所形成的音樂張力，以

[17] 由於整段序奏中的音樂，源自貝多芬芭蕾舞劇音樂《普羅米修斯的創造》終曲，因此音樂的內容與其劇情發展有關，此段故事是敘述普羅米修斯正在爲他所泥塑的兩個不成熟型體注入人類的生命；於是音樂從單獨的低音、到漸漸增加音樂的織度與音響、最後終於出現悠揚的主題旋律和完整的和聲進行，並且正好與普羅米修斯手中逐漸成型的生命相互呼應。William Kinderman, *The Piano Music*: *Concertos, Sonatas, Variations, Small Form*, ed. by Gleen stanley *The Cambridge Campanion to Beethoven*(New York: Cambridge University Press, 2000), 123.

切分音型且高低音域相互交錯的和絃，不但製造出華麗的音樂氛圍，並藉此展現出音樂的高潮與張力。

第二節　旋律變奏手法

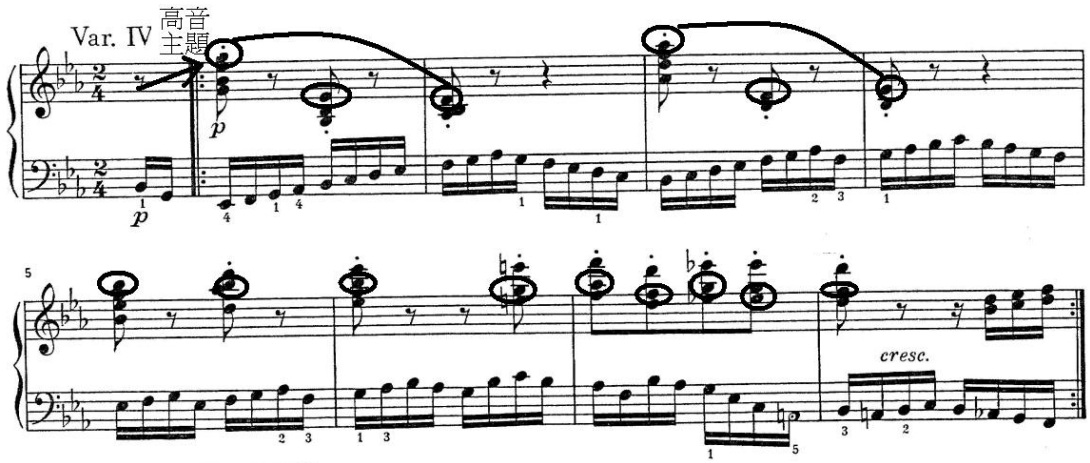
「旋律變奏手法」(Melodic-outline variation)是指以不同的音型、節奏、調性等來改變主題中的旋律輪廓爲變奏的手法。筆者認爲在此曲中，運用了三種不同的旋律變奏手法，第一是使用「高音主題」的變奏手法；第二是使用「高音主題中的動機」爲素材的旋律變奏手法；第三則爲使用「低音主題」的旋律變奏手法。

一、使用「高音主題」的旋律變奏手法

1.　第四變奏

此段音樂右手高音域部分的和絃音型，就是以高音主題爲素材發展而成；且作曲家在音樂內容中運用兩個不同的方向－－右手垂直的和絃、與左手流暢的音階式音型，並藉此創造出「對立、卻活潑躍動」的音樂性格 。

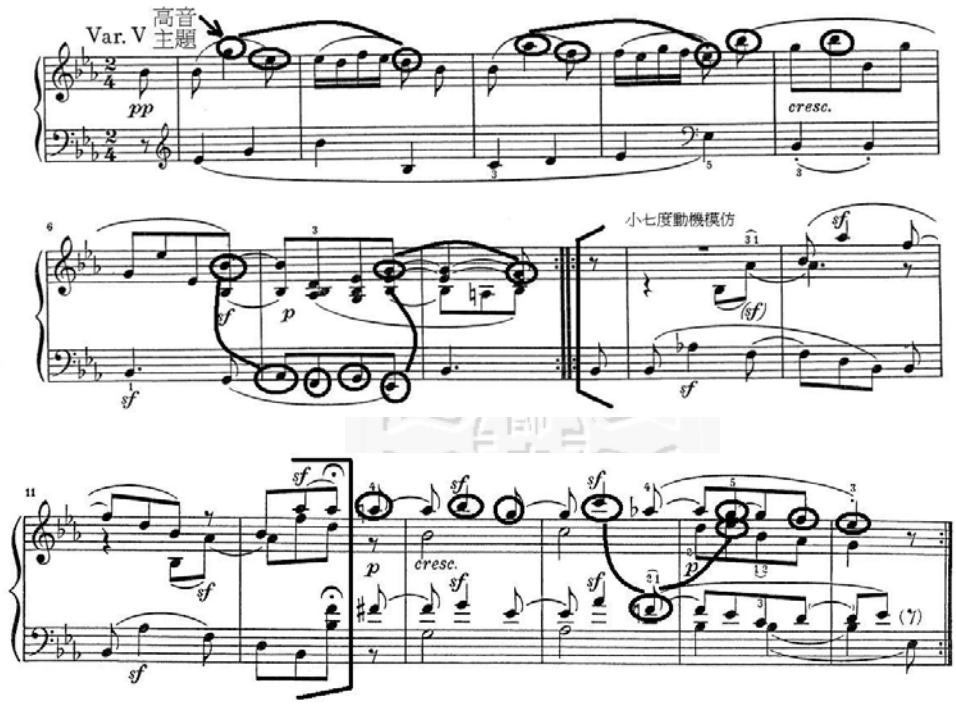
【譜例 2-2-1】第四變奏



2. 第五變奏

第五變奏是以高音主題爲素材所發展而成，作曲家運用兩個聲部相互對唱的旋律，將音樂展現出有如「室內樂一般的對話」的風格，因此此變奏的音樂呈現出有如弦樂音樂一般抑揚頓挫的旋律線；然而此處的「重覆音動機」從原來的三個屬音轉化而爲第 9 小節開始的三聲部「小七度動機模仿」。

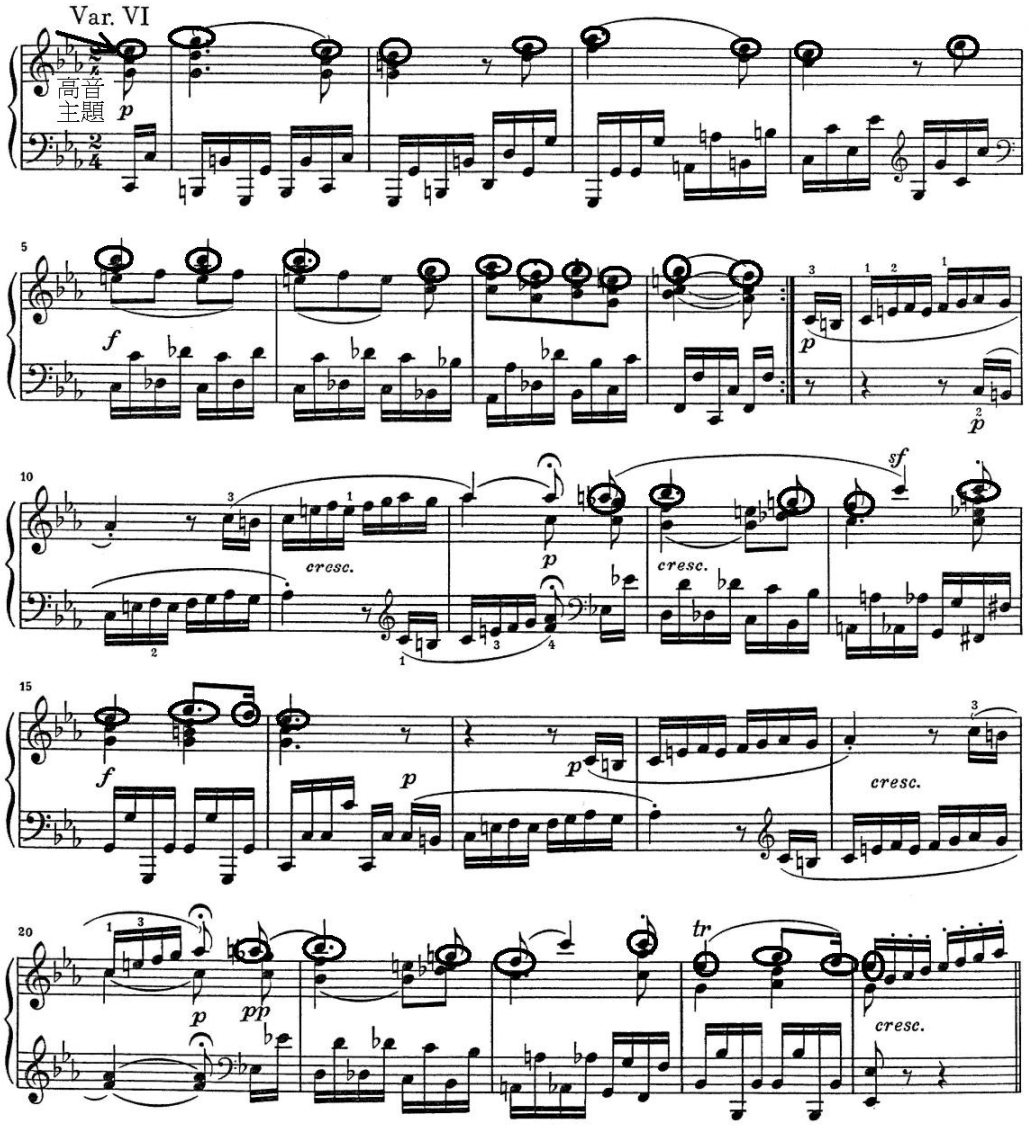
【譜例 2-2-2】第五變奏



3. 第六變奏

此段變奏是保留原有高音主題，和聲部分則配上 C 小調和聲伴奏而作成一段 C 小調變奏，而貝多芬在此處使用 C 小調的調性，也象徵著此段音樂應該展現出「悲創性格」，並與之前皆爲降 E 大調的變奏段落，在音樂風格上形成明顯對比；然而在第 23 小節後，音樂的調性轉回降 E 大調，並且以音階式流暢的音型，毫不停留地進行到下一段變奏。

【譜例 2-2-3】第六變奏



4. 第十五變奏

第十五段變奏以高音主題爲基礎，再加上即興演奏式的音樂效果，使音樂呈現出魔幻而華麗的幻想風格。

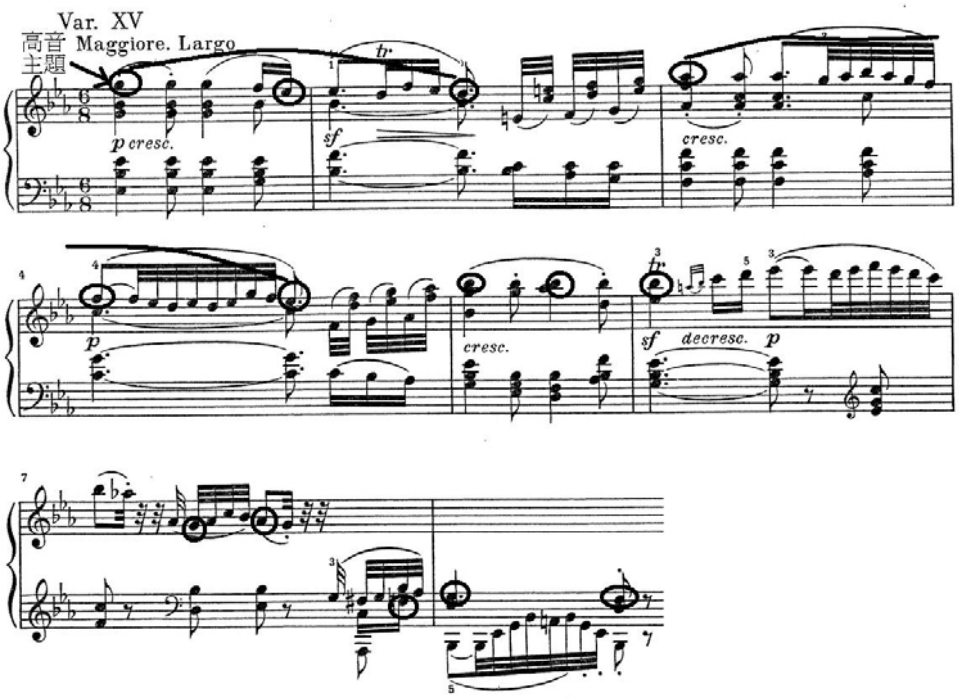
在第一章有提到，筆者爲了詮釋上的需要，認爲第十五變奏和之後的賦格可以視爲一個單位演奏，因此演奏此段音樂時，將第 1 到第 8 小節詮釋爲「管風琴聖詠風格」，第 9 小節到第 40 小節則爲「幻想曲風格」，且最後屬音延長到賦

格。在「管風琴聖詠風格」部分，此處作曲家將高音主題發展成一段慢速六拍子的旋律線條，音樂性格則呈現出有如吟詠聖詩一般的莊嚴風格。

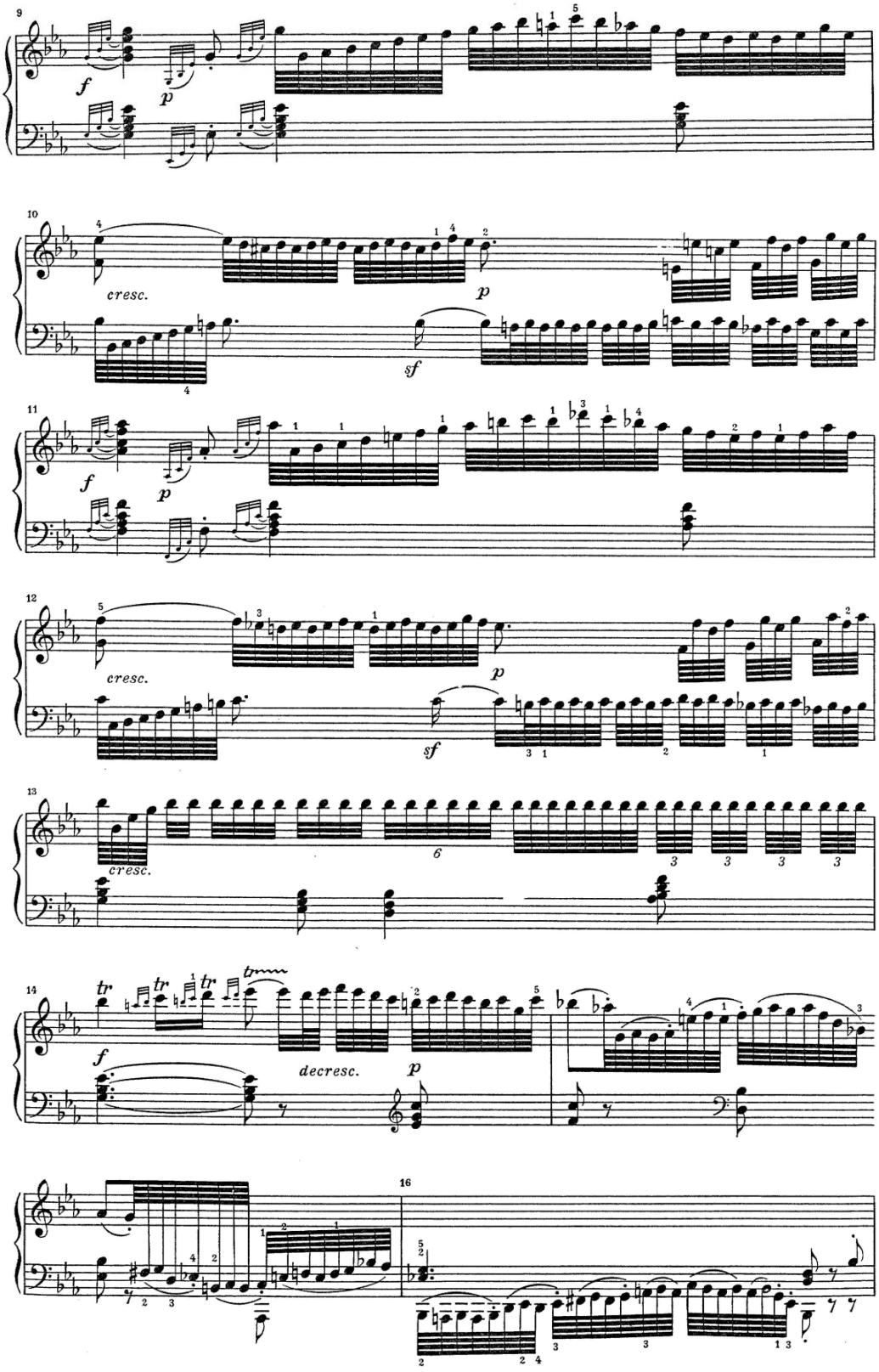
而「幻想曲風格」的部分，在第 9 小節到第 12 小節運用到琶音、快速音階的音型，第 13 小節到第 16 節則出現重複音、與顫音音型來發展高音主題；作曲家不但運用以上各種不同音型作出即興演奏式的、展現鋼琴技巧的音樂效果，並且藉由節奏密度不斷的提升，使音樂的張力持續增加。從第 17 小節開始「巨大的屬和絃過門」，在此段落中作曲家不但使用三度與六度相疊的音程，更是運用到三十二分音符與六十四分音符，並利用節奏密度與力度的不斷提升展現出強大的戲劇性張力，且達到音樂情緒的高潮。

從第 32 小節開始的「尾奏」是一段 C 小調變奏，其音樂內容是以減值的高音主題旋律，加上 C 小調和聲伴奏而作成。但接下來連接到屬和絃過門與屬音延長時，不但力度在一個小節之內由 ***pp*** 漸強到 ***f***，音樂也在此展現出強大的戲劇性張力與能量，並且由屬和絃三度降轉連接到下一段降 E 大調賦格。

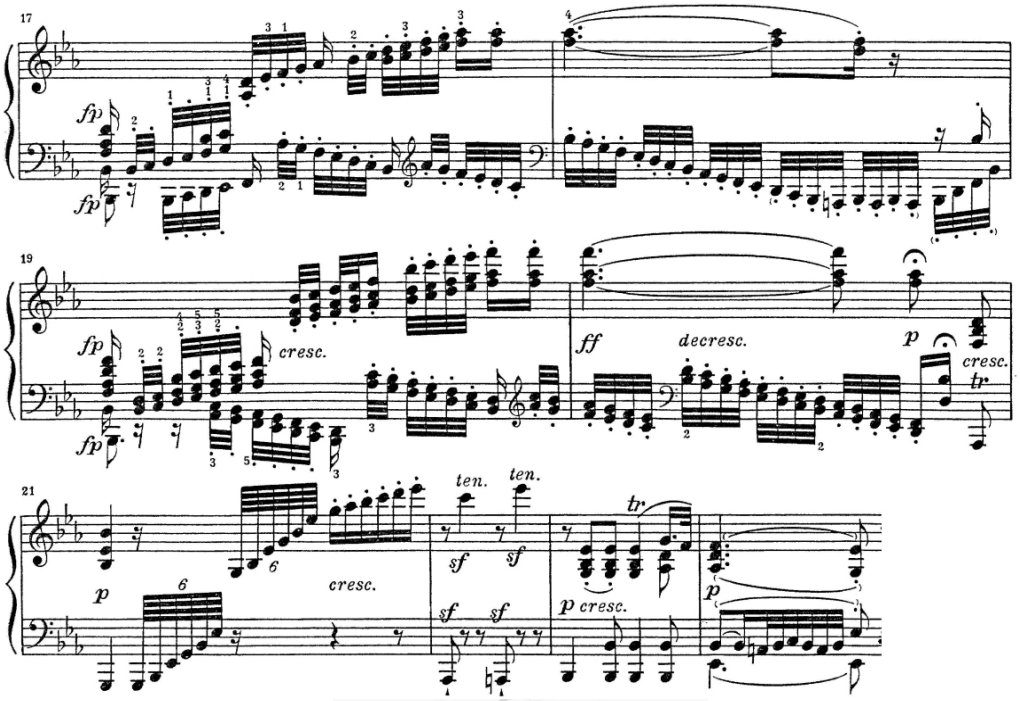
【譜例 2-2-4a】第十五變奏，第 1 小節到第 8 小節



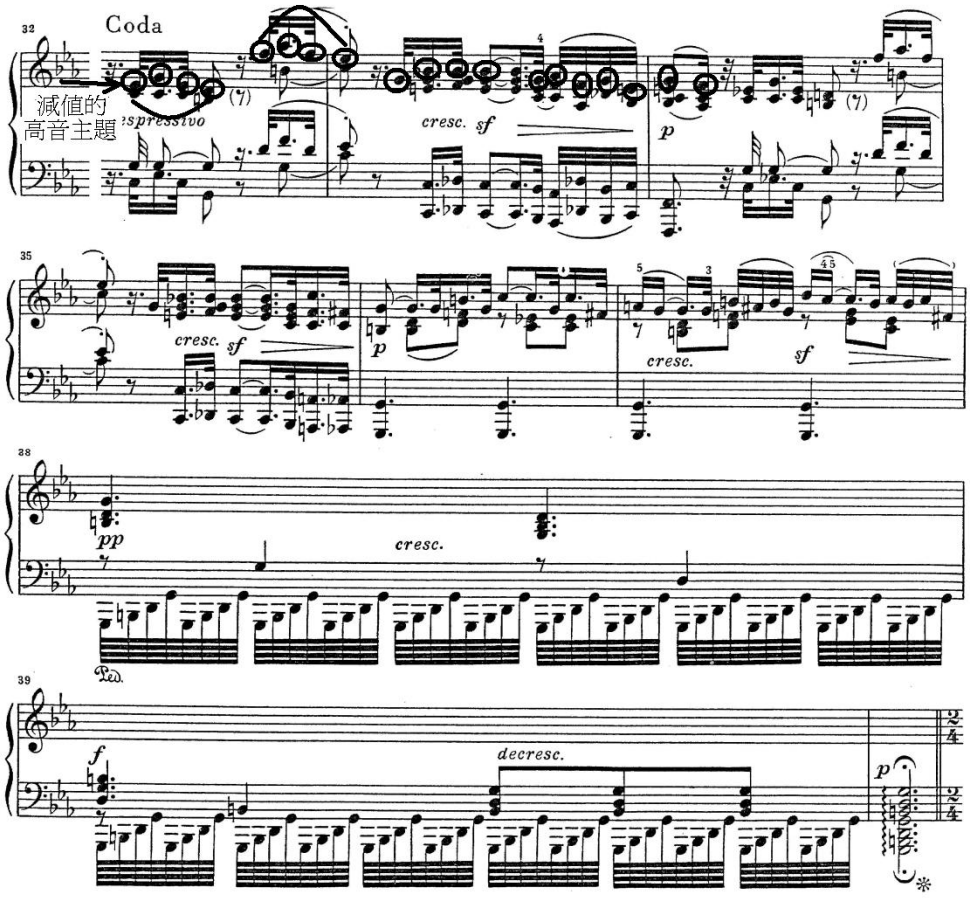
【譜例 2-2-4b】第十五變奏，第 9 小節到第 16 小節



【譜例 2-2-4c】第十五變奏，第 17 小節到第 24 小節



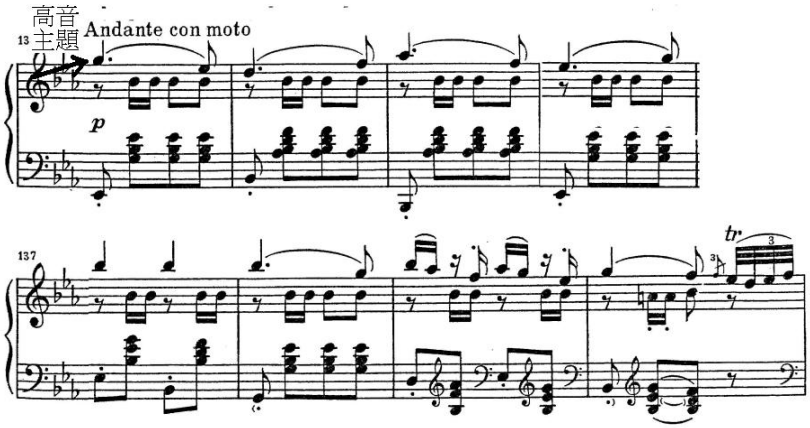
【譜例 2-2-5】第十五變奏的尾奏，第 32 到第 40 小節



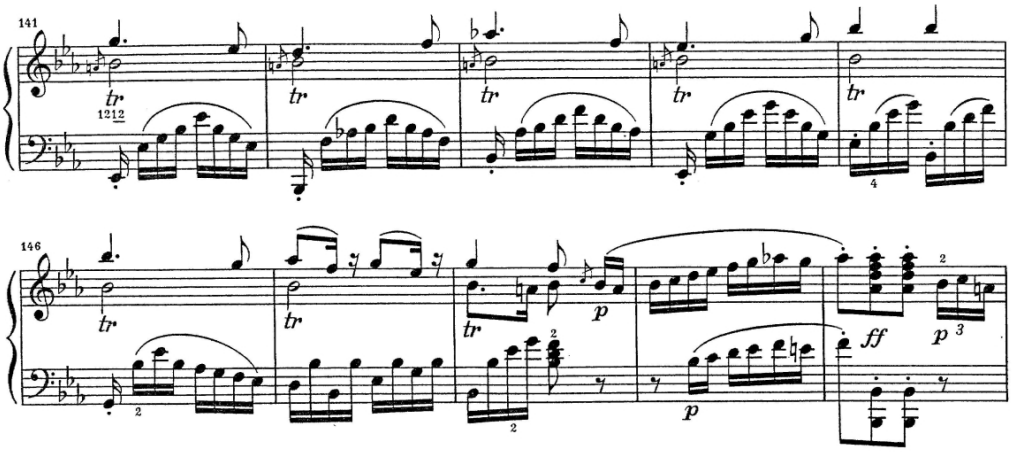
5. 高音主題的再現

此段音樂爲終曲賦格中，高音主題的再現；共可分爲以下三個部分，第一爲「高音主題」，第二爲「主題變奏」，第三則爲「小結尾」。在「高音主題」部分，音樂情緒呈現出柔和流暢的音樂線條；但是從第 141 小節開始，作曲家在高音主題的內聲部中加上了「長震音」(trill)的效果，不但使得原本明朗而單純的主題，在音樂內容上變得較爲複雜，也使此鋼琴技巧的困難度更爲提高。

【譜例 2-2-6a】高音主題的再現，第 133 小節到第 140 小節



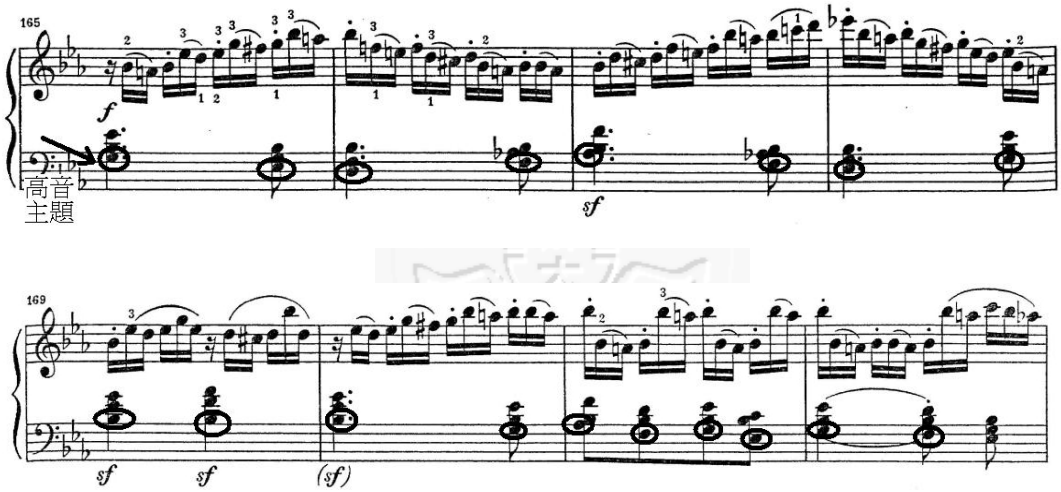
【譜例 2-2-6b】高音主題的再現，第 141 小節到第 150 小節



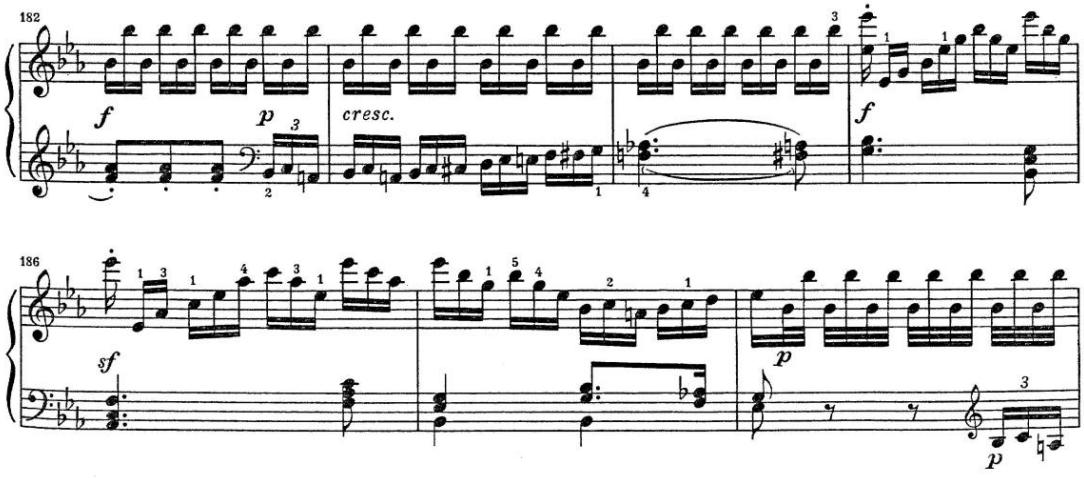
在「主題變奏」部分，作曲家將高音主題移至低音域，形成一段有如管絃樂團中低音銅管震撼人心的旋律，右手高音域部分則爲一段富技巧性的高音域華麗伴奏音型，並藉由快速音群與力度不斷地漸強，來提升音樂的張力，因此將熱烈而歡騰的音樂情緒發揮至全曲的巔峰極點。

從第 165 小節到第 196 小節爲主題變奏，此段音樂出現「之前變奏音型的回顧」，例如第 165 小節到第 172 小節的三連音音型，是源自於第二變奏的音型；第 181 小節開始的八度音，其實源自於第六變奏左手的音型。

【譜例 2-2-7】主題變奏，第 165 小節到第 172 小節

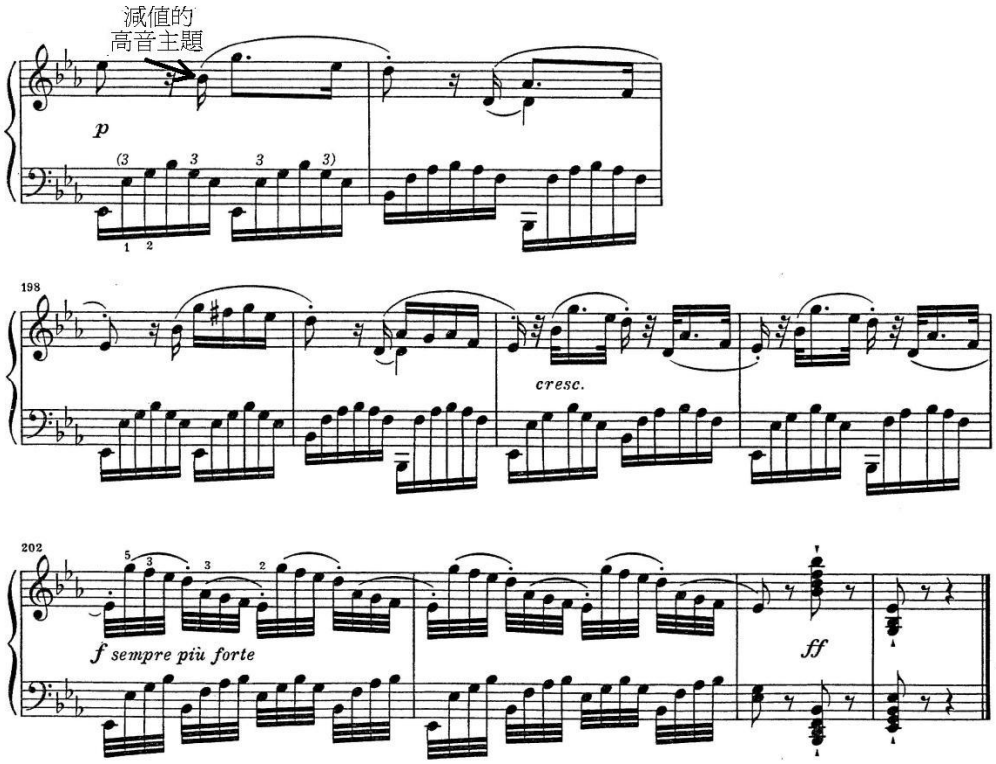


【譜例 2-2-7b】主題變奏，第 182 小節到第 188 小節



在「小結尾」部分，此段音樂素材取自高音主題的前四小節，並且將之減值、再減值與變奏；音樂情緒則延續前段音樂中熱烈的情緒，不但使節奏的密度大幅增加（出現三十二分音符的短節奏動機），更使音樂上的戲劇性與張力達到顛峰的狀態下，以降 E 大調主和絃輝煌的結束全曲。

【譜例 2-2-8】小結尾，第 196 到第 205 小節



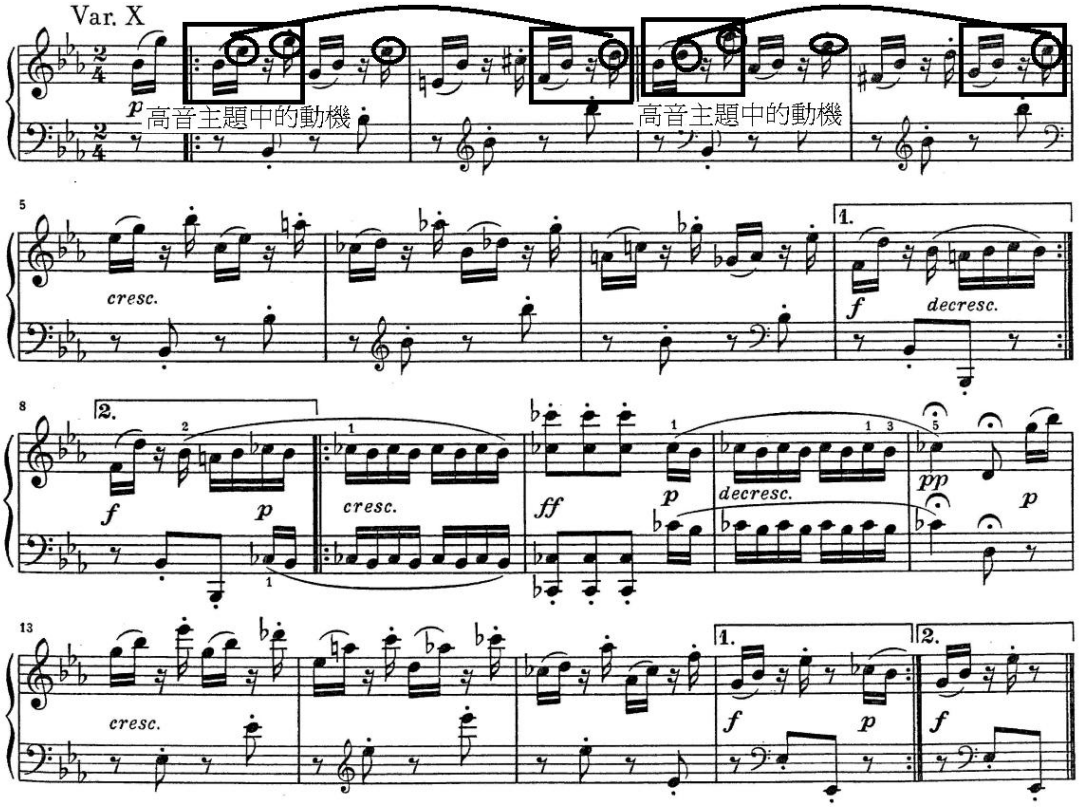
整段高音主題的再現具有「節奏密度增加」造成「音樂張力的增加」的特色。此段音樂是開始於柔和而流暢的高音主題；從第 165 小節的主題變奏開始，作曲家將右手高音域，發展成爲節奏密度高的快速音群，不但使節奏密度持續地升高，且與之前高音主題柔和的音樂特質形成對比；也藉由低音域有如低音銅管震撼人心的旋律與厚重的和聲、與極富技巧性的的高音域華麗伴奏音型，將音樂情緒帶入高潮。

二、使用「高音主題中的動機」爲素材的旋律變奏手法

1. 第十變奏

第十變奏中不斷反覆出現的節奏型，實際上是源自高音主題中的動機，而這樣重覆的節奏型也使得此段音樂性格不但活潑、且充滿「詼諧幽默」的音樂風格；演奏方式以左右手相互交錯地奏出。而「重覆音動機」在這段變奏當中，則轉化爲第 10 小節的降 C 音，在音響上更強烈而且充滿戲劇性張力。

【譜例 2-2-9】第十變奏

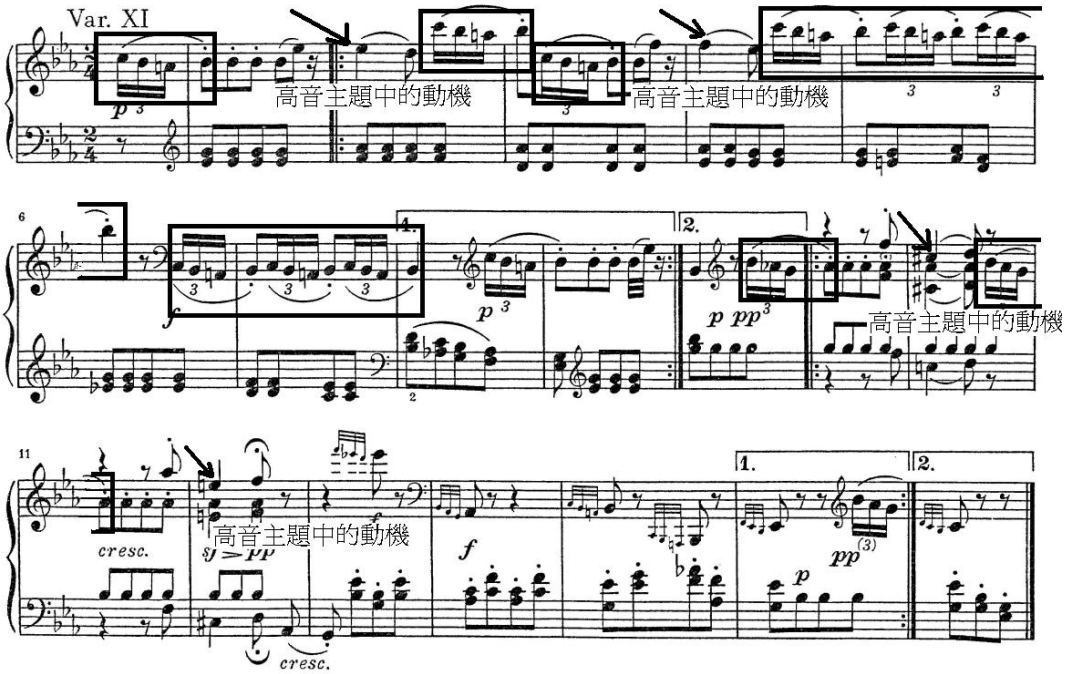


2. 第十一變奏

第十一變奏的音樂內容是以「不斷反覆的三長一短節奏型」，加上持續出現「高音主題的動機」發展而成，這樣的組合也塑造出此段變奏「像不倒翁一般滑稽有趣的」音樂性格。而「重覆音動機」在此變形爲第 9 小節到第 12 小節力度

pp 的持續降 B 音。而「重覆音動機」在此變奏中則變形爲第 9 小節到第 12 小節力度 ***pp*** 的持續降 B 音，不但改變力度的大小，音樂情感也和其他的變奏樂段形成對比。

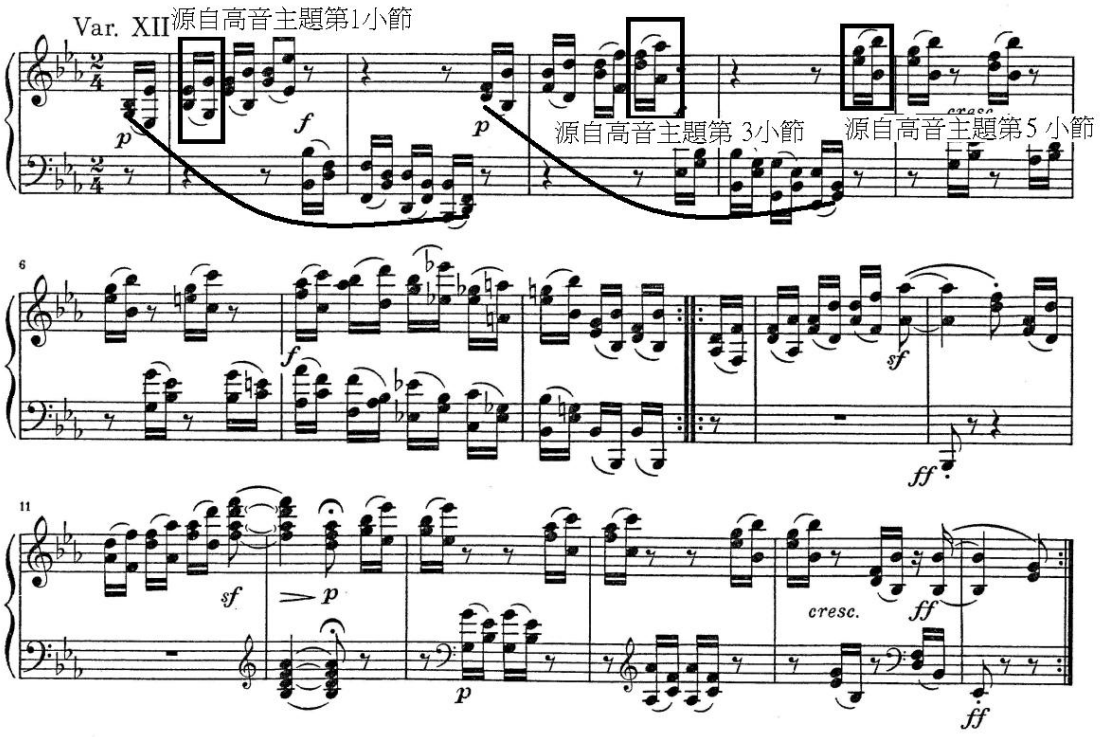
【譜例 2-2-10】第十一變奏



3. 第十二變奏

第十二變奏是以「不斷反覆的十六分音符節奏型」，貫穿全段變奏；而此節奏型的來源其實是來自於高音主題中的動機。在音樂其中左首與右手琶音式和聲不但互爲倒影，在音域的高低、與力度上也呈現弱(***p***)與強(***f***)的戲劇性對比，使此段音樂呈現出「相互對抗追逐」的音樂情緒。

【譜例 2-2-11】第十二變奏



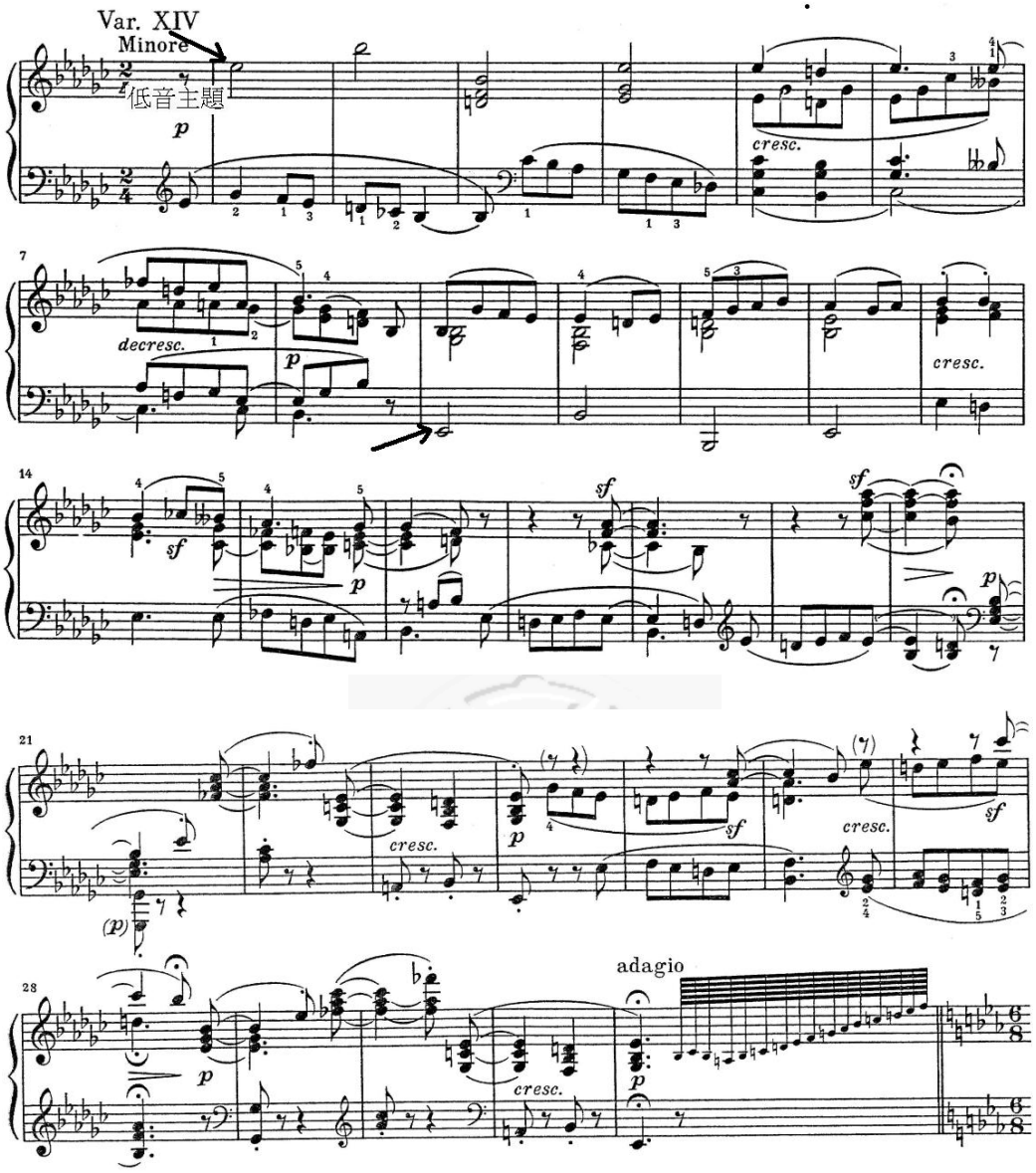
三、使用「低音主題」作爲素材的旋律變奏手法

1. 第十四變奏

此段音樂爲平行調降 E 小調變奏，是以低音主題的前四音爲基礎而發展出的旋律；作曲家在音樂當中運用半音下降音型、厚重的和絃音響、與加上突強記號(***sf***)的「嘆息音型」，不但藉此營造出陰暗、深沉而哀傷的音樂性格，更暗示著此變奏應以沉穩緩慢的速度演奏。

而在這樣短暫消沉的憂傷之下，音樂在第 32 小節慢板(Adagio)中如半音階之下治癒了此變奏的哀傷抑鬱，並重新回到下一段降 E 大調的懷抱。

【譜例 2-2-12】第十四變奏



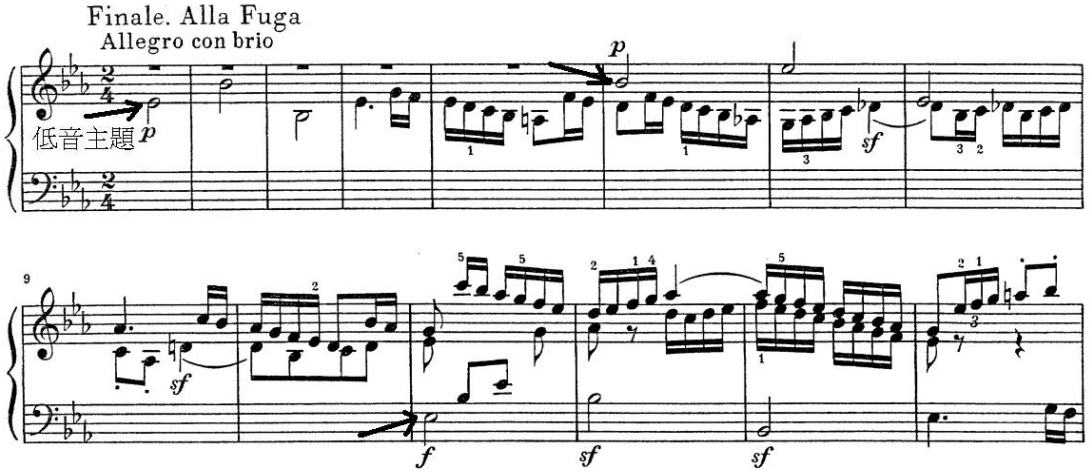
2. 賦格樂段

賦格樂段是以低音主題的前四音所發展出的三聲部賦格，共分爲以下兩段，第一段是以「E^b－B^b－低音 B^b－E^b」爲主題發展而成；第二段則改以「E^b－低音 B^b－B^b－E^b」爲主題繼續發展。

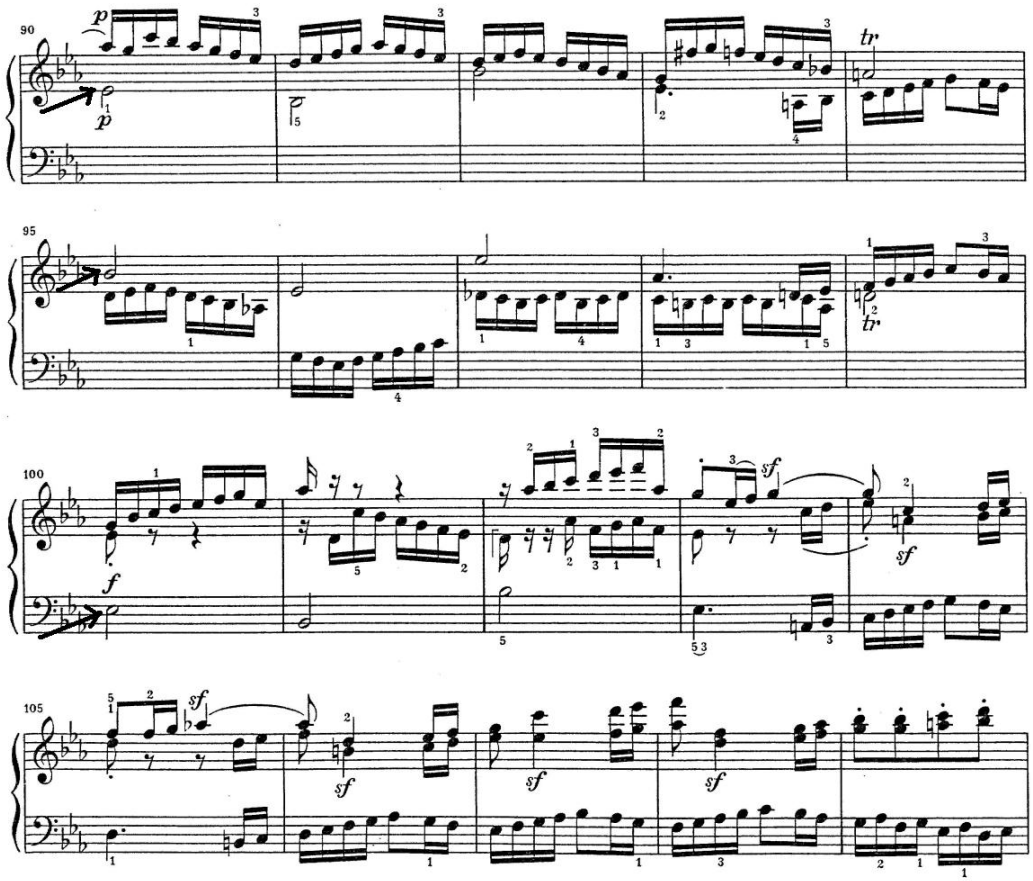
在第一段音樂當中以此段音樂以嚴謹而理性的對位手法創作而成賦格，是一段音樂線條層次清楚、且充滿著神聖而莊嚴音樂氣氛的段落。從第 42 小節開始出現「戲劇性的遠系轉調」，音樂氣氛開始熱烈起來，此段賦格音樂出現大量的音型模進，並且造成不斷轉調的效果（從第 42 小節的降 E 大調，到第 52 小節的 F 小調，再到第 62 小節的 C 大調，最後甚至到第 77 小節的降 D 大調）；而這樣張力的增加也造成音樂上戲劇性的高潮。

第二段音樂從第 90 小節開始，是以「E^b－低音 B^b－B^b－E^b」爲主題，且以嚴格理性的賦格手法創作，經過一連串的對位音樂鋪陳，接下來從第 111 小節開始，音樂在一段巨大的屬和絃過門後，進入下一段主題再現。

【譜例 2-2-13】賦格，第 1 小節到第 14 小節



【譜例 2-2-14】賦格，第 90 小節到第 109 小節



以上各段變奏皆運用到「旋律變奏手法」，除此之外還有兩個特色，第一爲「調性上的對稱」；第二則爲「慢板變奏爲全曲中心」。

在「調性上的對稱」方面，以上各段變奏皆運用到「旋律變奏手法」的音樂中，共有三個小調變奏，然而從這三個變奏在整部作品的位置上，可以發現此曲的音樂結構中一個特殊的現象－－「調性上的對稱」：

【圖 2-3】

第六變奏　　第十四變奏　　尾奏(*Coda*)
－－C 小調－－－－－降 E 小調 －－－－－C 小調－－
（關係小調）　（平行小調）　（關係小調）

就位置來說，第十四段降 E 小調變奏位於全曲的中心，而第六段 C 小調變奏與 C 小調尾奏，則以此中心爲基準形成對稱；這樣精密的結構設計，使得這三段小調音樂有如樑柱一般地將整首降 E 大調變奏曲撐起，在調性的色彩上呈現出完美的對稱與平衡。[18]

「慢板變奏爲全曲中心」方面，在此變奏曲中，第十四變奏與第十五變奏不但位於全曲中心，且都是慢板變奏；相較於之前的主題與變奏的鋪陳，和之後賦格樂段與主題再現樂段的高潮迭起，此處對比的兩段慢板變奏則顯得端莊沉穩許多，其功能就像是奏鳴曲中的慢板樂章，具有沉澱音樂情緒、平衡樂曲整體結構、與連接前面十五段變奏和後面終曲賦格的樞紐作用。而由於作曲家在此曲的十五段變奏之後，加入一段以主題的低音聲部爲動機之賦格樂段(*Alla Fuga*)、與主題的再現樂段，此戲劇性的終曲結尾，使得終曲在整部作品當中佔據相當重要的份量，這也與貝多芬「第二時期」音樂風格之中，奏鳴曲式裡常見的大型尾奏(*coda*)有著異曲同工之妙。[19]

第三節　固定和聲功能的變奏手法

「固定和聲功能的變奏」(Constant-harmony variations)手法是以「高音主題(Tema)中的和聲進行」爲基本架構的變奏手法。在此曲中的高音主題爲一段主音音樂，其音樂架構是以右手高音域優美柔和的旋律，與左手低音域完整的和聲進

[18] 對於這樣創新的風格，此曲並非第一例，貝多芬在早期變奏曲作品 WoO65 與 WoO71 中即實驗創作過類似這樣的調性對稱樂段。Stanley, 69.

[19] 以例貝多芬鋼琴奏鳴曲《華德斯坦》(*Waldstein* Piano Sonata, Op.53)與《熱情》(*Appassionata* Piano Sonata, Op.57)的第一樂章爲例，結束前都有一段大型戲劇性尾奏尾奏。Nicholas Marston: "*The sense of an ending*": *goal-directedness in Beethoven's music*, ed. by Gleen Stanley, *The Cambridge Campanion to Beethoven*(New York: Cambridge University Press, 2000), 91.

行所組成。與和聲進行在第 1 小節到第 8 小節當中，和聲從主和絃發展到屬和絃，因而形成所謂「半終止」；從第 9 小節到第 16 小節則繼續保持著屬和絃，直到終止式才回到主和絃。

【圖 2-3-1】高音主題的音樂架構與和聲進行

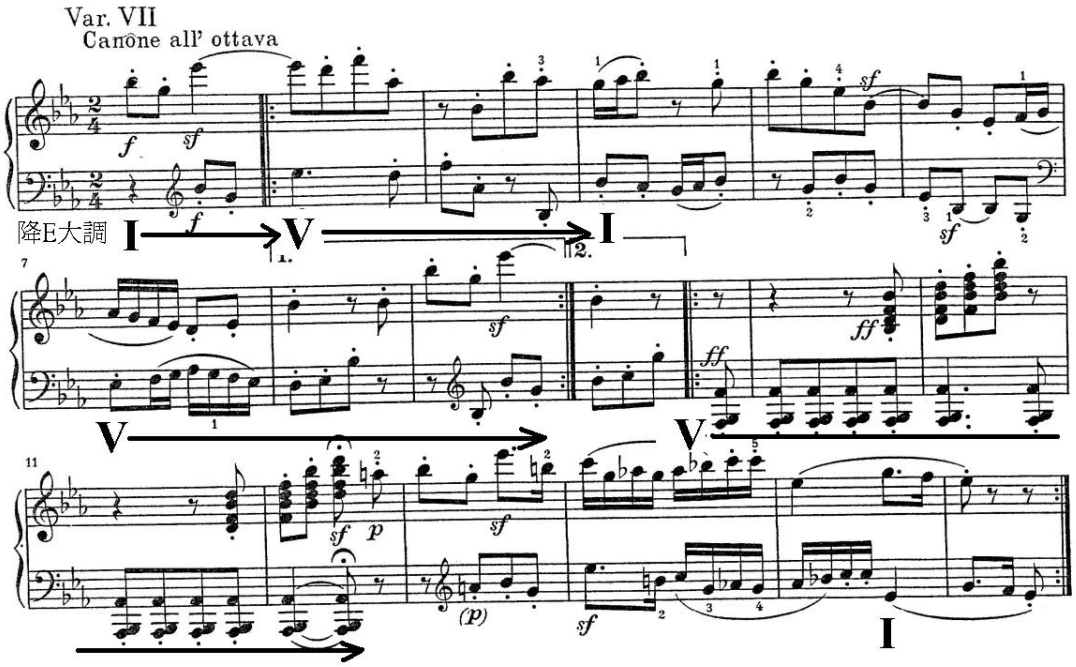
－－－－－第 1-8 小節－－－－－ ‖ －－－－－第 9-16 小節－－－－－‖
2 小節 ＋ 2 小節 ＋ 4 小節 :‖: 2 小節 ＋ 2 小節 ＋ 4 小節 ‖
降 E 大調： I－V－ V－I－ I－V－ ‖ V－－－－－－－－ I ii V I‖

以下四段變奏爲此曲當中，使用「固定和聲功能的變奏」手法之段落：

1. 第七變奏

在第七變奏中的「八度卡農」(*Alla Canone all' ottava*)是以嚴格卡農的模仿手法所作，顯現出此段音樂「理性的、清晰的」的風格；然而這段理智嚴謹的變奏，其實是以高音主題中的和聲進行爲基礎而作。而第七變奏中將「重覆音動機」從序奏中的單音重覆，發展成第 10 小節塊狀的、音域寬廣的管絃樂音響的重複音動機。

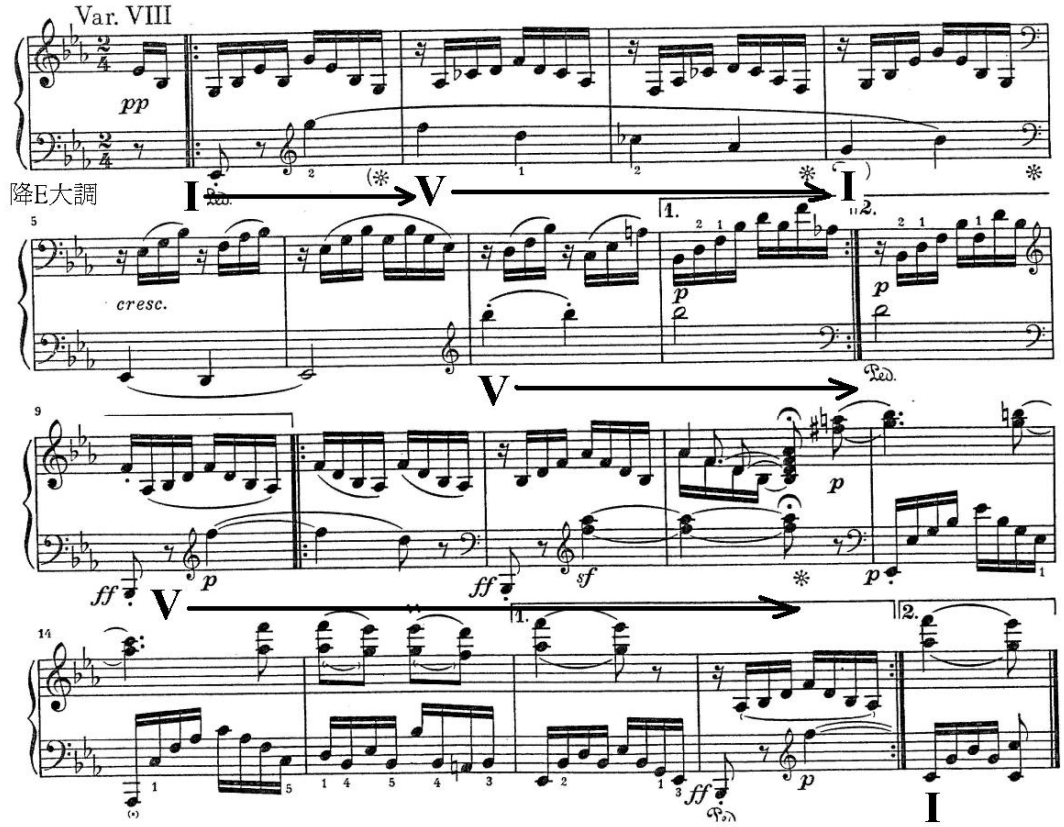
【譜例 2-3-1】第七變奏



2. 第八變奏

第八變奏也是以高音主題中的和聲進行爲基礎而作， 而作曲家將音樂中原本屬和絃的部分，發展成也具有屬和絃功能的減七和絃，並且運用減七和絃和聲曖昧不明的特性，使音樂自然地流露出「浪漫、富詩意的」的情感。

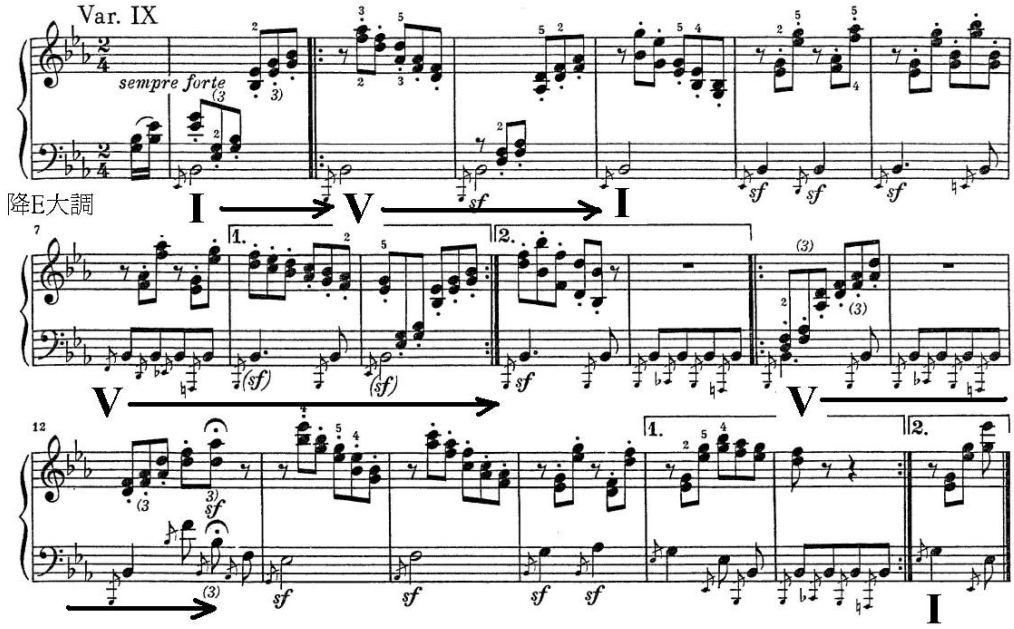
【譜例 2-3-2】第八變奏



3. 第九變奏

在第九變奏的音樂中，很明顯是以高音主題中的和聲進行爲基礎而作；並且在低音域運用不斷持續的屬音，製造出具有張力且「頑固的」音樂特質：而其中更是將低音主題，置於每小節降 B 音之前的短倚音當中。

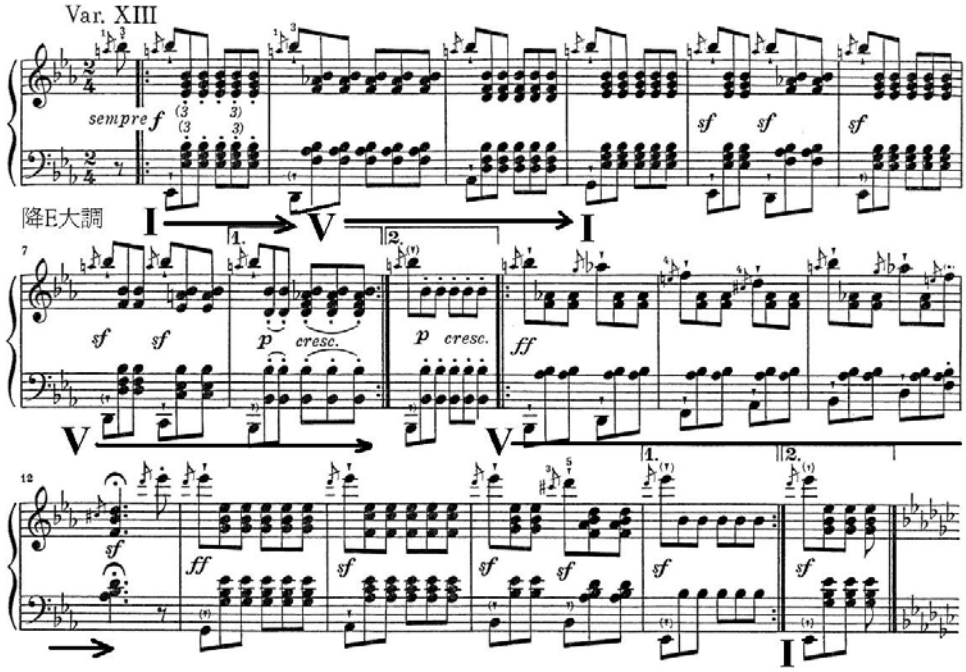
【譜例 2-3-3】第九變奏



4. 第十三變奏

第十三變奏也是以高音主題中的和聲進行爲基礎而作；作曲家在此使用了左右手反向大跳與重複和絃音型，在音響上則呈現出強勁的張力與氣勢磅礴的意像，使音樂性格展現出「直率驕傲」的態度。

【譜例 2-2】第十三變奏



第三章　樂曲詮釋

第一節　序奏

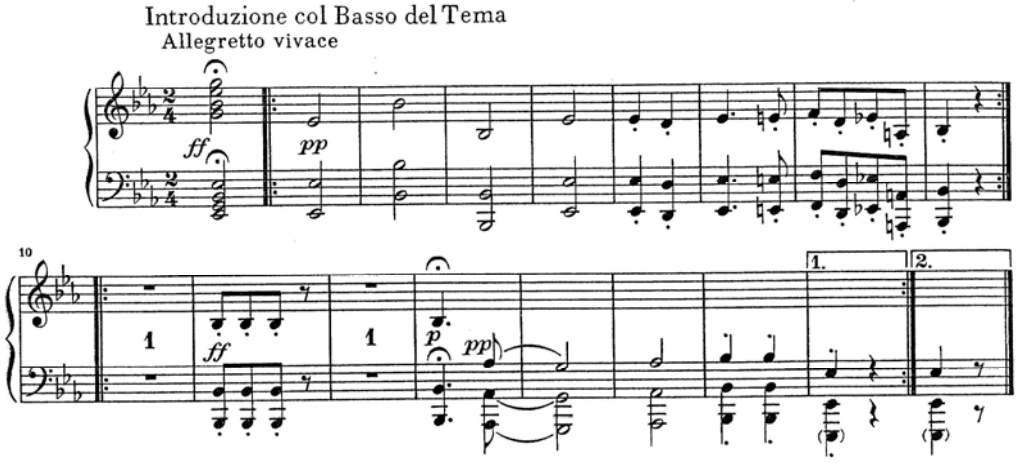
有活力的稍快板(Allegretto Vivace)

一、低音主題 (*Basso del Tema*)

筆者認爲，這段音樂在演奏上有兩個重點：第一是「力度上的考量」，第二則是「重覆音動機」。在「力度上的考量」方面，雖然鋼琴可以演出各種大小的力度，但是卻無法持續第 1 小節中 ***ff*** 的音量，因此筆者想像第 1 小節是全體管絃樂團一起演奏的音響，在彈奏時會先將和絃的音響延長，並想像它漸漸已充滿了整個空間，之後把踏板放掉，再去演奏第 2 小節的 ***pp***，將力度上的對比－－***ff*** 與 ***pp*** 鮮明地展現出來。

在第 11 小節出現的「重覆音動機」，這樣具有強烈戲劇性張力的動機，和之前的音樂形成強烈對比；筆者認爲這樣的張力其實從第 10 小節就已經開始，並一直延伸到第 12 小節，因此在演奏上，筆者會想像音樂的張力從第 10 小節的全休止符開始，第 11 小節出現真正的聲音，然而這樣的張力沒有漸弱，且持續直到出現第 13 小節的降 B 音。而這樣「重覆音動機」會在接下來的二重奏、三重奏、四重奏中繼續出現，除了展現出音樂強烈的張力，同時也預示重覆音動機在此曲中扮演了重要的角色。

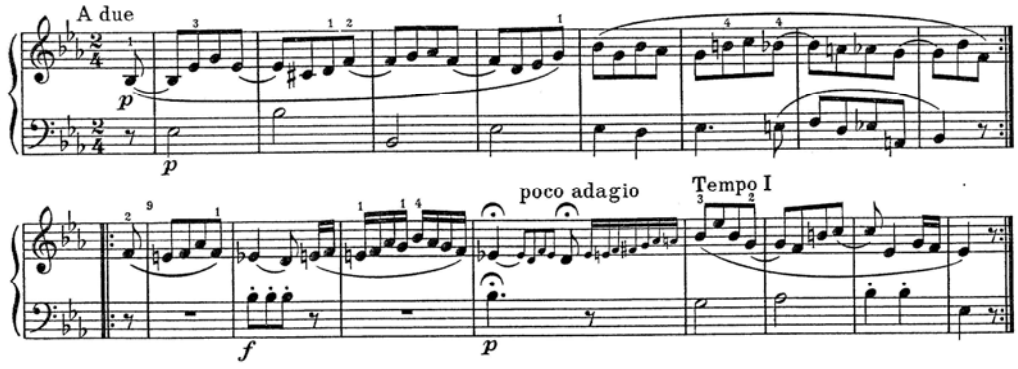
【譜例 3-1-1】低音主題



二、二重奏(*A due*)

二重奏是由低音主題與高音域對旋律組合而成，此段音樂有以下兩個特點：第一是「掛留音」，第二則是「短的裝飾奏」。「掛留音」是很具有巴洛克風格的音樂，此處掛留音不但跨越小節線，並連接弱拍和強拍，持續著音樂的張力；因此筆者在演奏時會特別注意這樣的節奏特性，並藉此將音樂的張力持續下去。而第 12 小節中「短的裝飾奏」上方有標明速度「稍慢」(poco adagio)，筆者會以較即興的角度來演奏這段裝飾奏。

【譜例 3-1-2】二重奏

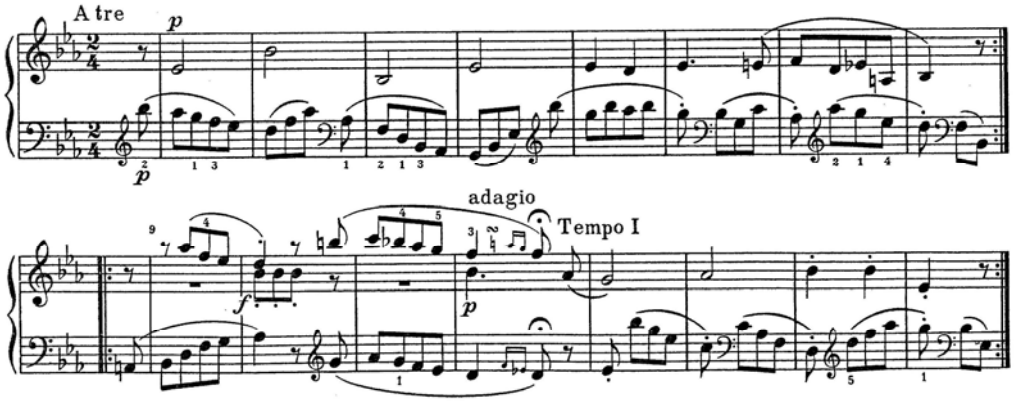


三、三重奏(*A tre*)

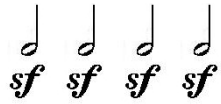
三重奏是由移高一個八度的低音主題、與一對高音和低音對唱旋律所組成，在演奏上應藉由鋼琴高低音域音色的不同，拉開其音響色彩的寬度；而且需強調三個聲部的對位音樂線條，並使其有如絃樂室內樂一般地相互交織與對話。

在演奏此段音樂時，筆者會特別注意到第 12 小節中「慢板速度」(adagio)的表現，這裡速度記號的改變，和前段二重奏的意義其實是不同的：二重奏中的「稍慢」(poco adagio)是位於短的裝飾奏之上；而三重奏的 adagio 則是在旋律中出現，因此在演奏這段三重奏時，筆者會以富有感情的(espressivo)音樂風格作詮釋。

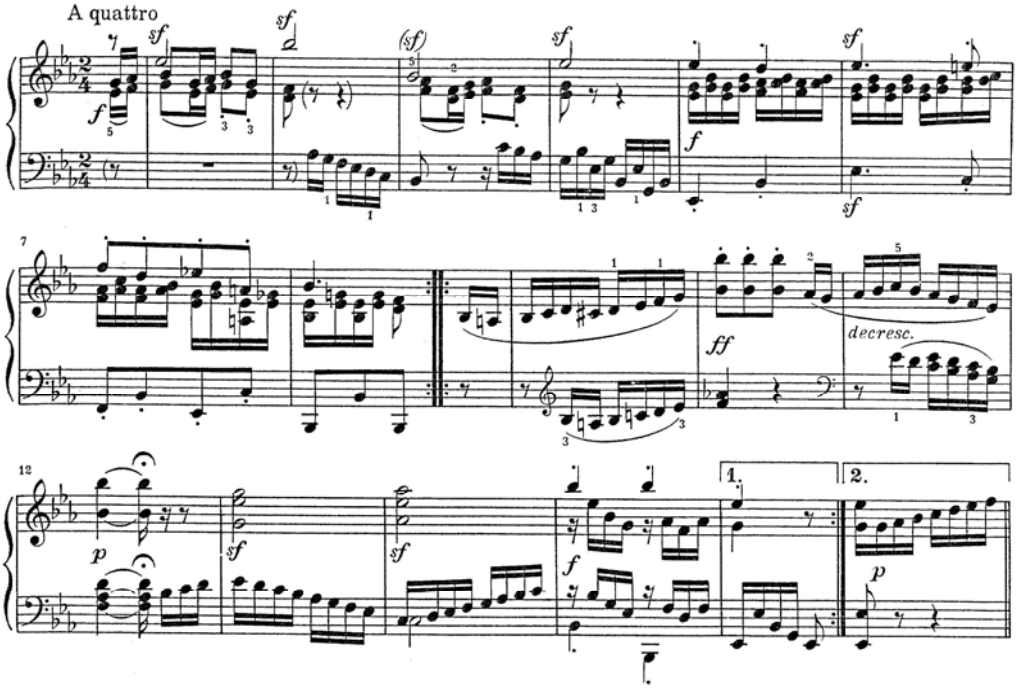
【譜例 3-1-3】三重奏



四、四重奏 (*A quattro*)

四重奏將低音主題移高兩個八度，並且加上了突強記號(***sf***)，因此一開始音樂即出現高音域的  。這樣頻繁出現的 ***sf***，使筆者聯想到管弦樂團裡小號聲部的齊奏，是非常嘹亮地、且充滿著高音銅管金屬性的音色；而中音域的音型 ，則明顯地像是弦樂四重奏，因此在彈奏時，筆者會模仿銅管樂金屬般的音色，且以華麗而英雄性的風格特質詮釋這段音樂。

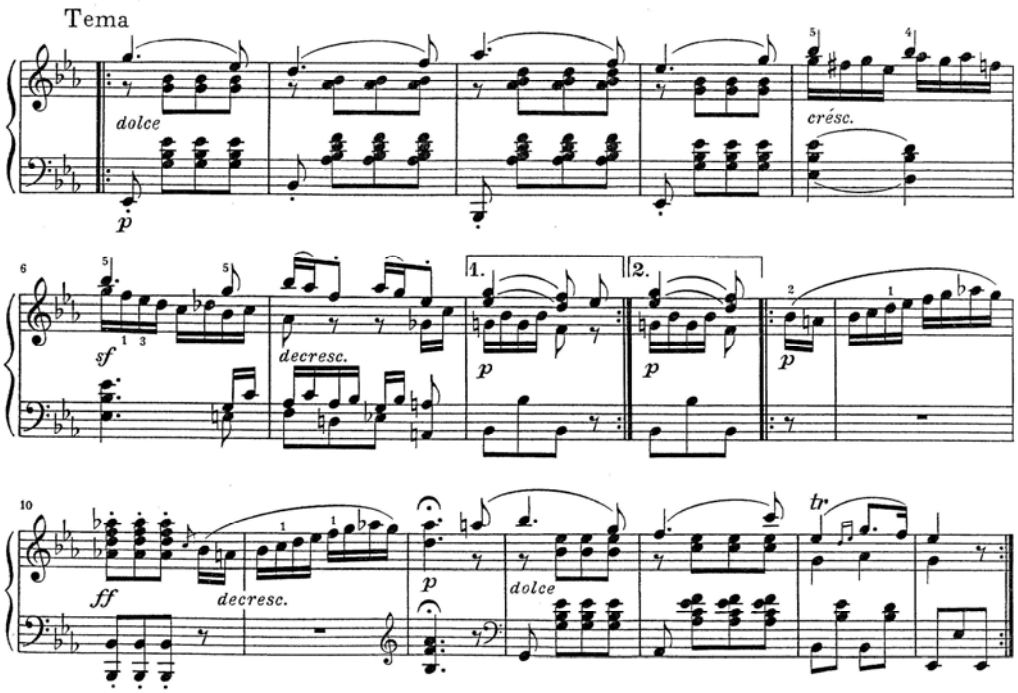
【譜例 3-1-4】四重奏



第二節　高音主題

這段音樂的第一個特色是「音樂性格的改變」，在高音主題出現後，不但作曲家在樂譜上有標明「優美的」(dolce)，音樂性格變得柔和且流暢的旋律線條，和序奏的音樂風格有著明顯的對比；因此在演奏時，筆者會在音樂中將這樣的對比表現出來。第二個特色，則是從序奏延續下來的第 10 小節「重複音動機」，已經從單音，擴展成橫跨低音到高音域共三個八度的屬七和絃，就好像是貝多芬在宣示著「我並沒有消失，我依然存在」一般，直到第 13 小節才又回到柔和的音樂線條；因此在演奏此段音樂時，筆者會更加強調音樂中的情緒張力、與音樂性格的對比。

【譜例 3-2-1】高音主題



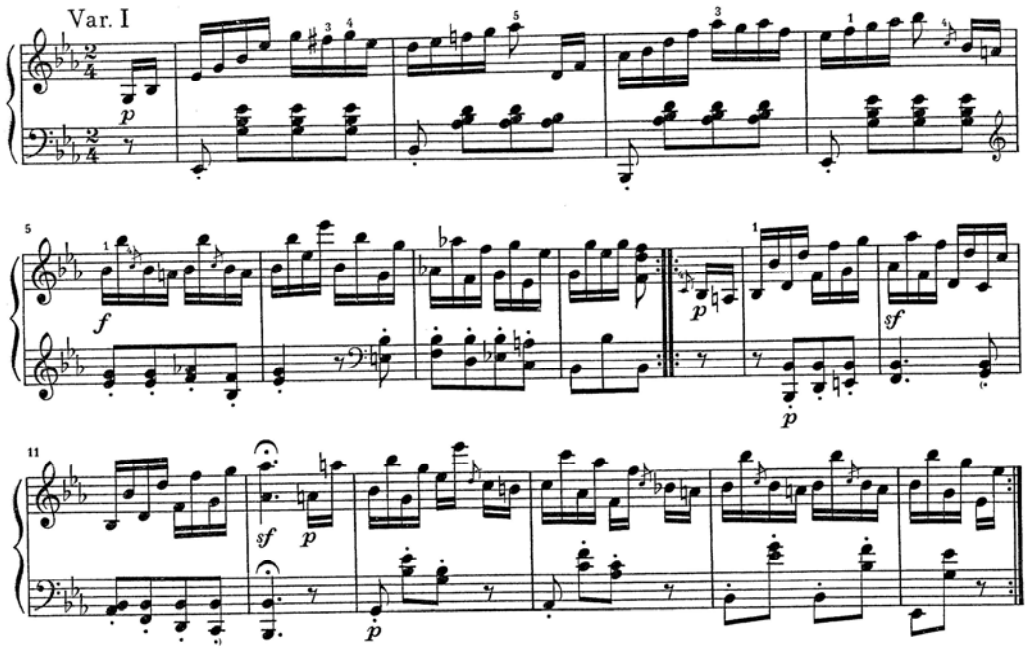
第三節　變奏

一、第一變奏

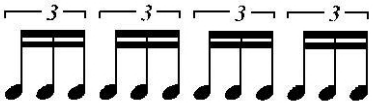
筆者認爲此段音樂就像是一首「輕快的舞曲」一般，因此在演奏時會將這樣風格表現出來。此段音樂一開頭以力度 ***p*** 彈奏十六分音符的快速琶音音型，到了第 5 小節則出現力度 ***f*** 八度音型，兩相比較之下，前者在實際彈奏上是較爲困難的；因爲彈奏八度音時很自然地就可以達到音量大的效果；但是要在琶音音群當中要以小聲且快速方式彈奏，則需要運用手指更貼近琴鍵的方式來演奏，因此筆者會在實際演奏時特別注意此點。

從第 9 小節開始，作曲家以力度 ***p*** 裡的突強(***sf***)製造令人驚奇的效果，因此演奏時筆者會特別強調力度上的強弱對比，藉以展現出轉瞬間的力度變化特色，與詼諧活潑的音樂風格。

【譜例 3-3-1】第一變奏

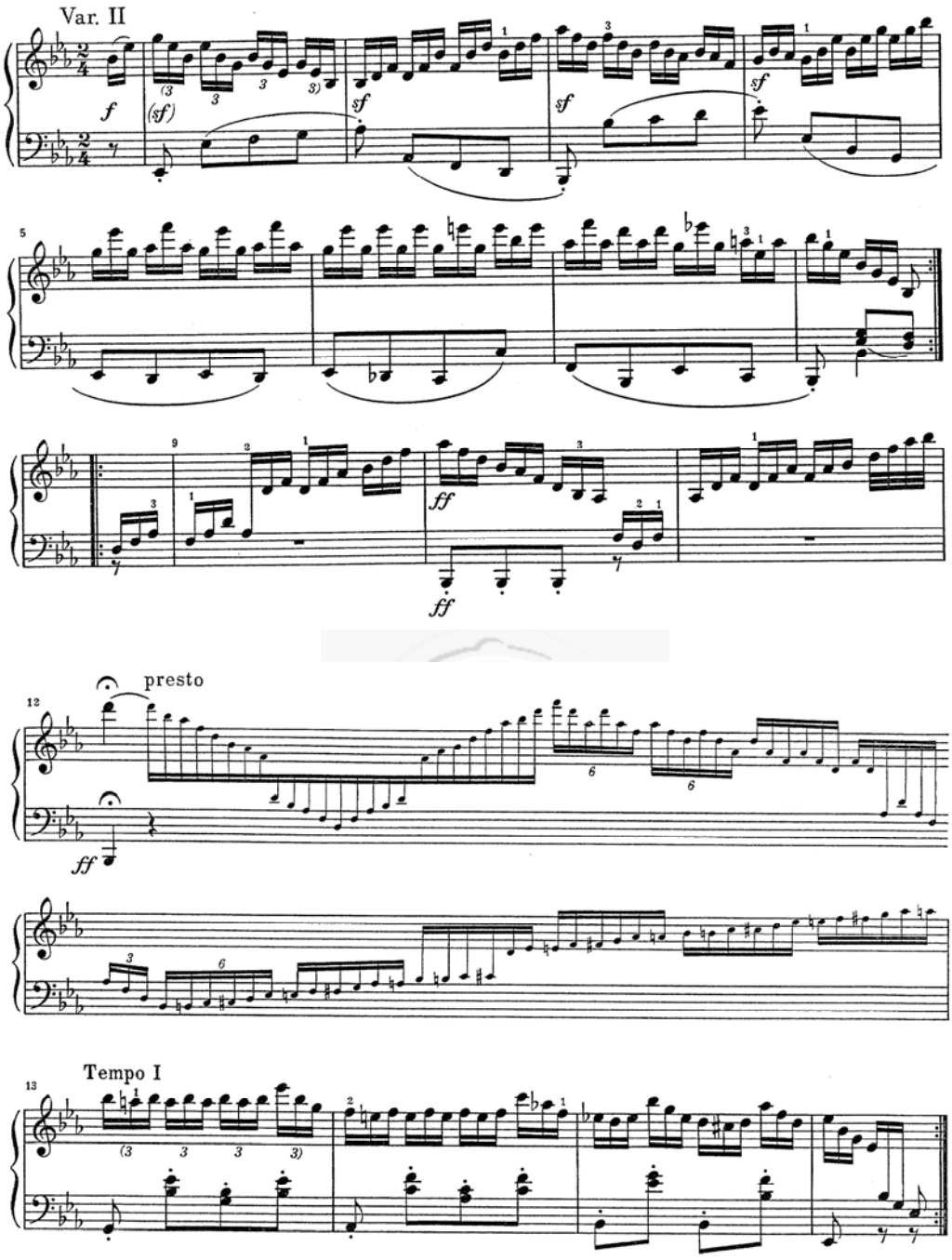


二、第二變奏

此段變奏共有兩個特點，一是「節奏密度」，二是模仿弦樂「跨絃技巧的音型」。在「節奏密度」方面，此段變奏右手的節奏型比起前一段變奏更加密集（從 變成  ），而在這樣高密度的節奏之下所形成的音樂張力與效果，延伸到第 12 小節並發展成一急板(Presto)即興樂段；因此筆者認爲應充分運用此段音樂一氣喝成的琶音與半音階音型，來展現演奏者行雲流水的即興鍵盤技巧，並且將音樂的高潮展現出來。

在左手音型部分，則是出現模仿弦樂「跨絃技巧的音型」，因此筆者認爲在演奏此變奏左手部分時，必須要將弦樂音樂在不同音域有不同音色的特點表現出來。

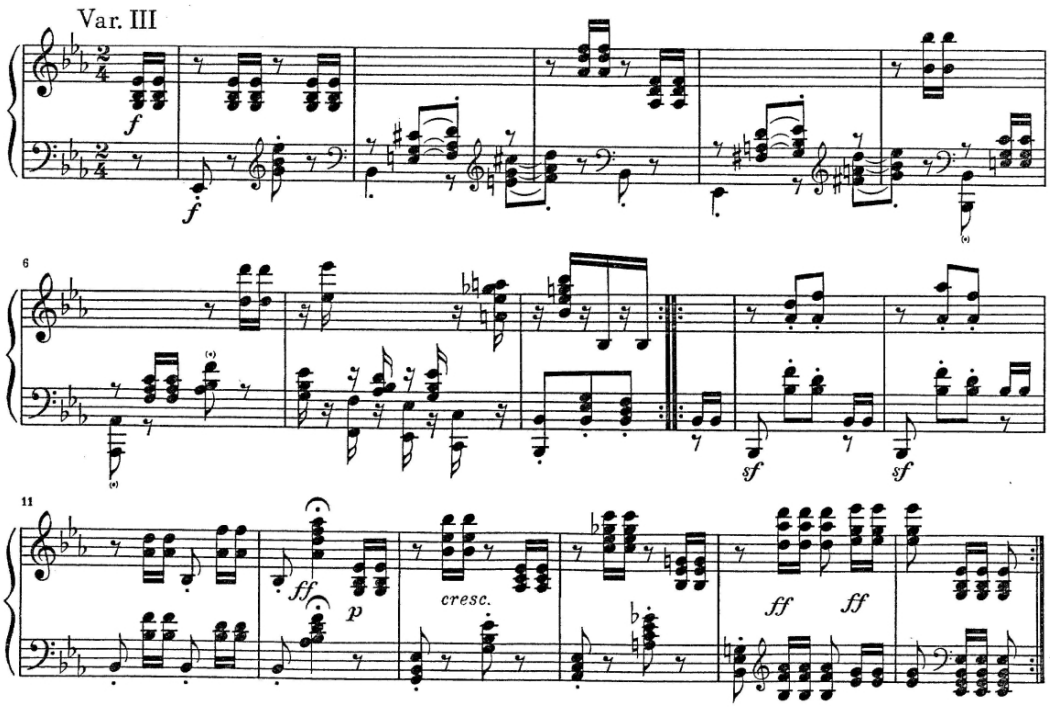
【譜例 3-3-2】第二變奏



三、第三變奏

在演奏此段音樂時，筆者想像這是一座「高聳的建築物」，寬廣的音域象徵著建築物的空間感；厚重而垂直的和絃，則象徵著建築物中，有著厚重的樑柱支撐；除此之外，在音樂中第 2 與第 4 小節中以高低音域交錯穿插的「切分音型和絃」，筆者認爲在演奏時應突顯這個節奏型突兀的幽默風格。在力度方面，變化最大的地方是第 12 小節力度 ***ff*** 的延長屬和絃，與接下來的音量突然變小力度 ***p*** 但又在短時間之內到達第 15 小節兩個 ***ff*** 的高潮，因此筆者認爲在演奏時，必須要出展現出這樣音樂情緒的張力與對比效果。

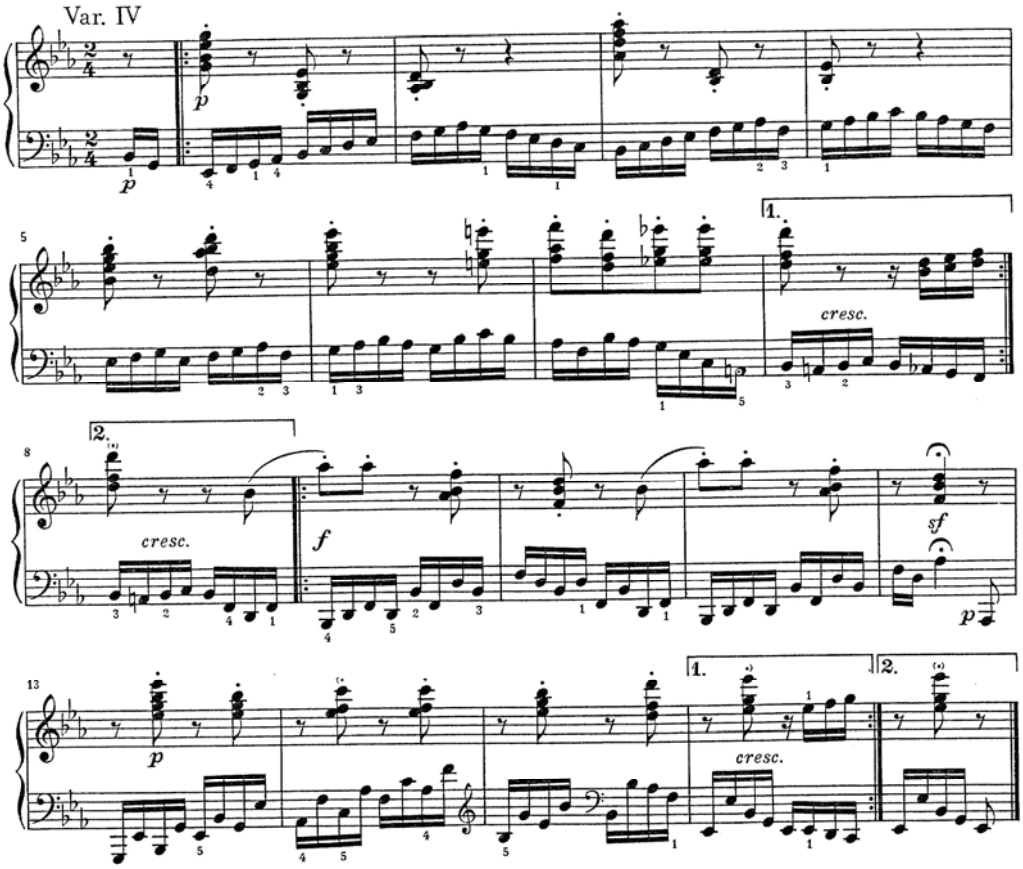
【譜例 3-3-3】第三變奏



四、第四變奏

此段變奏有兩個特色：第一是右手「垂直的和絃」，第二則是左手十六分音符「流暢的音階式音型」；而這兩種力量其實是互相矛盾對立的，因此在演奏時，筆者認爲應該在腦子裡同時想像著不一樣方向的力量，並且運用右手垂直的和絃、與左手流暢的音階式音型的衝突性，增加相互對立且活潑躍動的音樂情緒。

【譜例 3-3-4】第四變奏

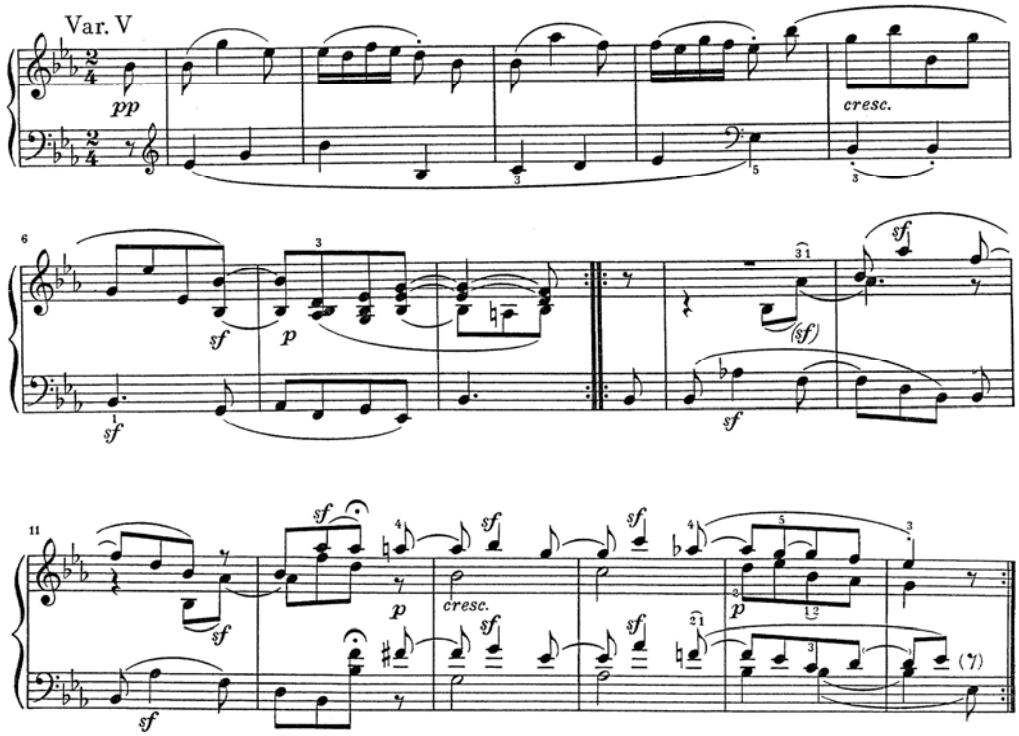


五、第五變奏

筆者認爲第四變奏就像是一段「室內樂型態的對話」，和前一段變奏中全體管絃樂團齊鳴的音樂風格是不同的；因此在演奏時，筆者想像這是兩部絃樂器所唱出相互對唱的旋律，要表現出兩個聲部抑揚頓挫的音樂線條。

在力度方面，筆者認爲要注意「突強記號(***sf***)的演奏方式」；整體來說此段變奏音樂都在力度 ***p*** 之內，不過特別的是第 6 小節的兩個突強記號(***sf***)、與從第 9 小節開始的若干突強記號，這些並不是真正音量上的突強，而是一種表現音樂情感上的張力展現，因此在演奏時應運用突強記號來表現音樂上的張力且繼續延伸到第 16 小節。

【譜例 3-3-5】第五變奏



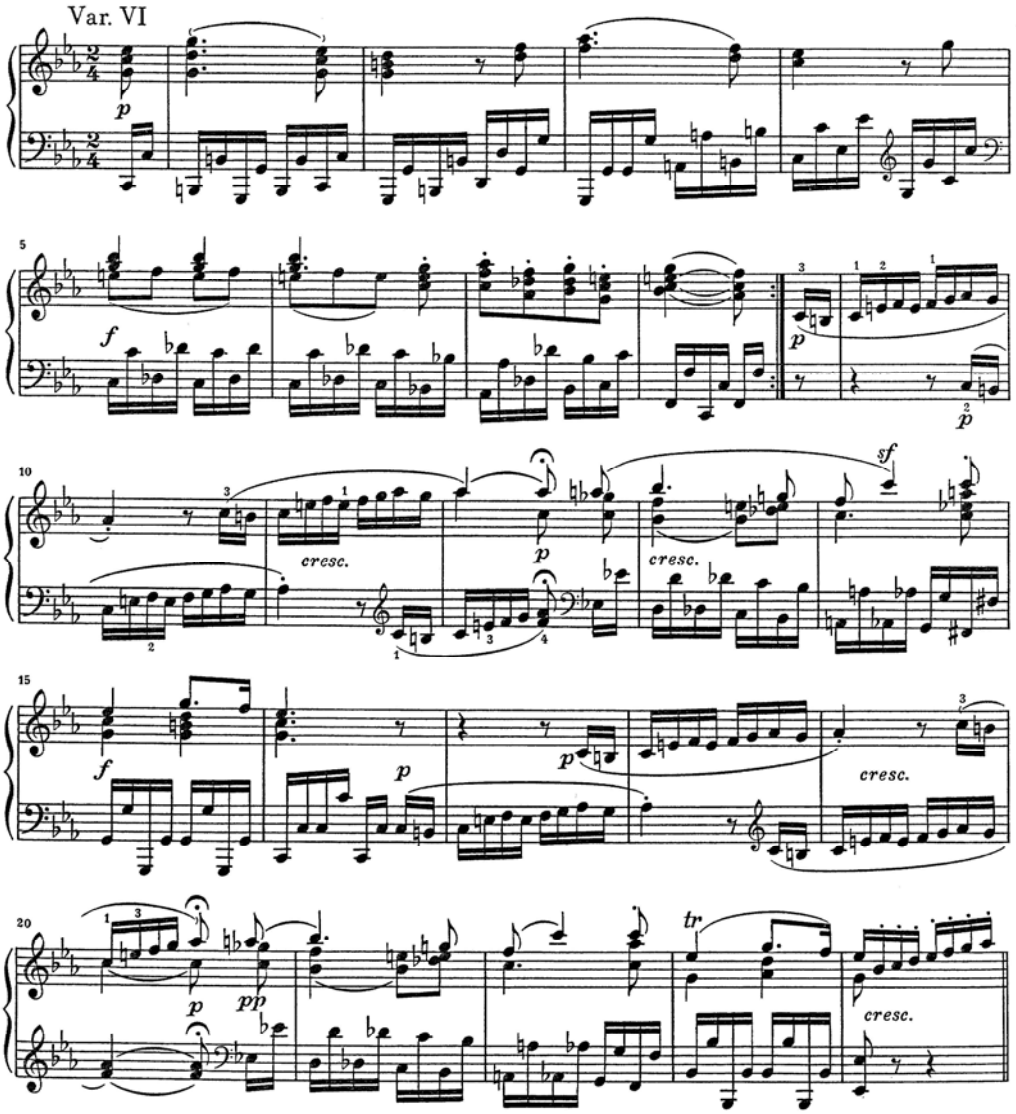
六、第六變奏

第六變奏保留了原有的高音主題，但在和聲部分則是配上關係小調「C 小調」的和聲伴奏；而 C 小調在貝多芬的作品當中，一直都有著與命運對抗的「悲愴性格」象徵，因此筆者認爲演奏此段變奏時，也應呈現出這樣的意象。

此段變奏對筆者來說，最大的困難技巧是在於左手「分解八度」(murky bass)，[20] 因此在演奏時，筆者想像這是管弦樂團裡寫給大提琴的伴奏音型，並模仿大提琴演奏時不同音域會產生出不同的音色。力度方面，在演奏「分解八度」時，第 5 到第 8 小節的力度 ***f*** 其實遠比第 1 到第 4 小節的力度 ***p*** 要更容易演奏與發揮，因此在彈奏第 1 到第 4 小節時，筆者認爲左手手腕要更加放鬆，而手指也要更靠近琴鍵以便於控制小聲的音量。

[20] 此爲「洛可可樂派」(*rococo*)常用的伴奏型之一，「洛可可樂派」的時間大約介於巴洛克與古典樂派時期之間，音樂特色以「優雅風格」(*stile gallant*)著稱。

【譜例 3-3-6】第六變奏

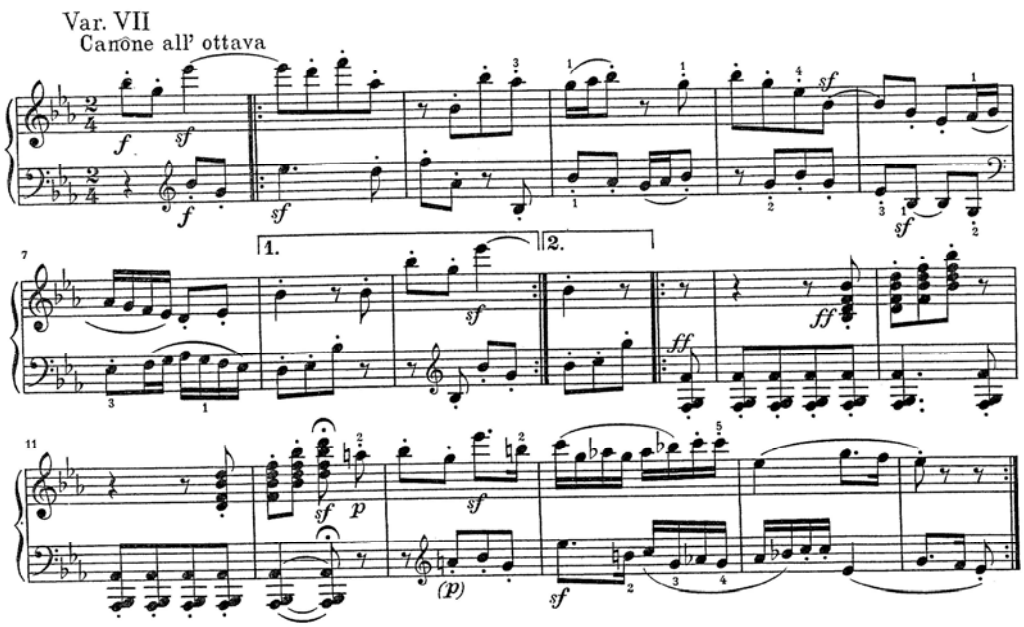


七、第七變奏

此段音樂是八度卡農風格變奏(*Canone alla' ottava*)，是以嚴格卡農手法而作，因此在演奏時，需將兩條線條鮮明的卡農旋律，以理性的態度清晰明確的奏出。

力度方面，筆者認爲最特別的地方在於第 11 小節中「重複音動機」：此處的重複音動機，並且已經從序奏中單音發展成管絃樂音響的重複音動機；這樣塊狀的、音域寬廣的管絃樂音響，不但呼應著序奏中的低音主題，演奏時更須強調其音樂的張力。而第 12 小節力度 ***ff*** 與接下來力度 ***p*** 的反差，應在演奏時呈現出清楚的音響對比。而在此段卡農變奏之中，演奏者應將其中許多斷音(staccato)記號、掛留音、圓滑線、與突強記號明顯呈現出來，並藉由本段音樂之中設計精密的運音法(articulation)，以突顯此卡農變奏趣味富饒的一面。

【譜例 3-3-7】第七變奏

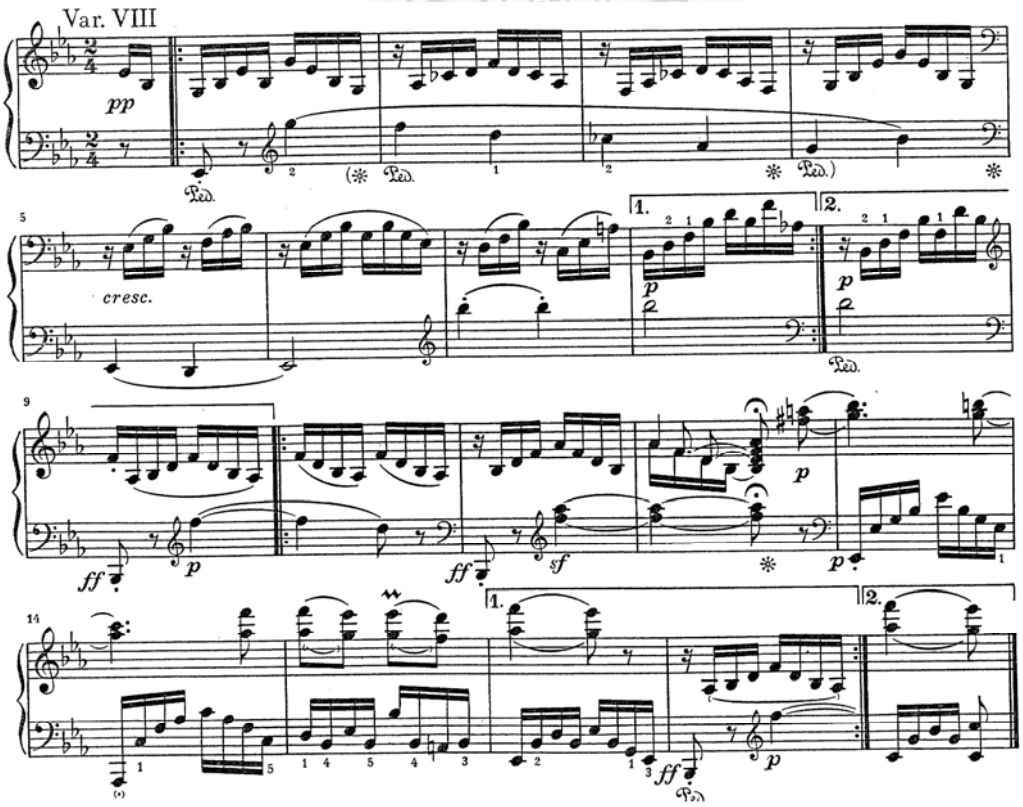


八、第八變奏

筆者認爲第八變奏是全曲當中，「最浪漫、且最富詩意」的情感流露；由於此段變奏的和聲常出現減七和絃的特性，使音樂自然地流露出曖昧不明、敏感而細緻的抒情風格，因此在演奏上，筆者認爲應更加細膩地處理其流動的音樂線條與減七和絃的和聲音響，使音樂呈現出感性而詩意的情緒。

而重複音動機在此段音樂抒情細膩的風格中，則簡化爲第 9 小節中力度 ***ff*** 的一個降 B 低音；因此在演奏時，筆者認爲須注意整段音樂的力度(***pp***)與此處力度 ***ff*** 的掌控，在此段音樂抒情風格的鋪陳之下，使得「簡化的重複音動機」音樂張力可以適當地展現。

【譜例 3-3-8】第八變奏

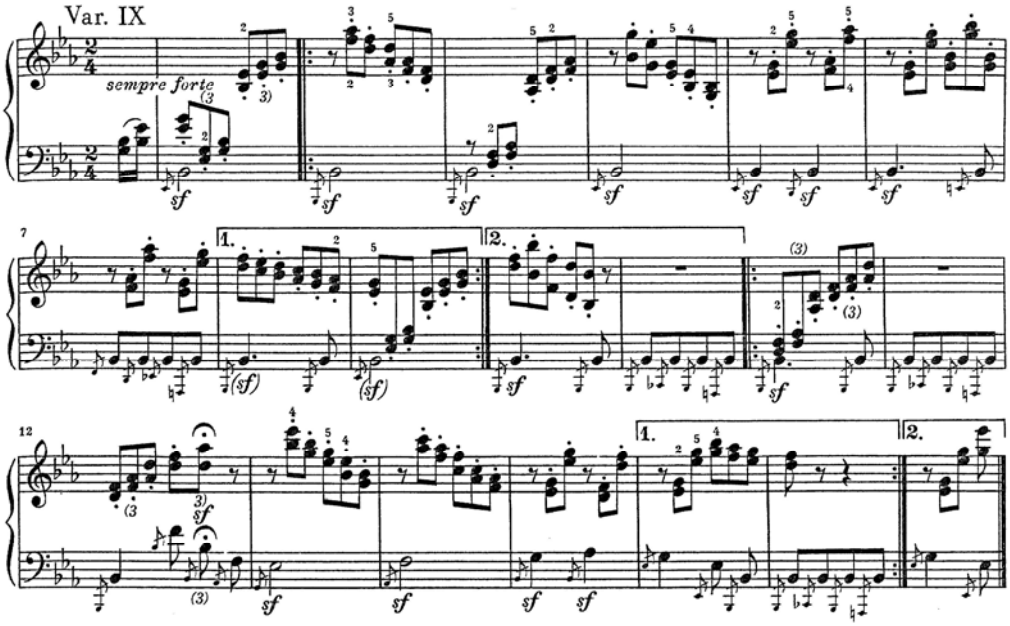


九、第九變奏

此段變奏最大的特色就是左手「不斷持續的屬音」，屬音在和聲學當中是需要被解決的，但此段音樂就是一直沒有解決，像頑固低音一般地貫穿整段變奏；因此筆者認爲，演奏時應強調這樣不解決的和聲所形成的音樂張力，並將這樣的張力延續到第 16 小節。

在力度方面，應注意整段音樂呈現力度 ***f*** 以上，與左手不斷持續屬音上的突強記號，並藉此使音樂呈現正氣浩然的氛圍。

【譜例 3-3-9】第九變奏

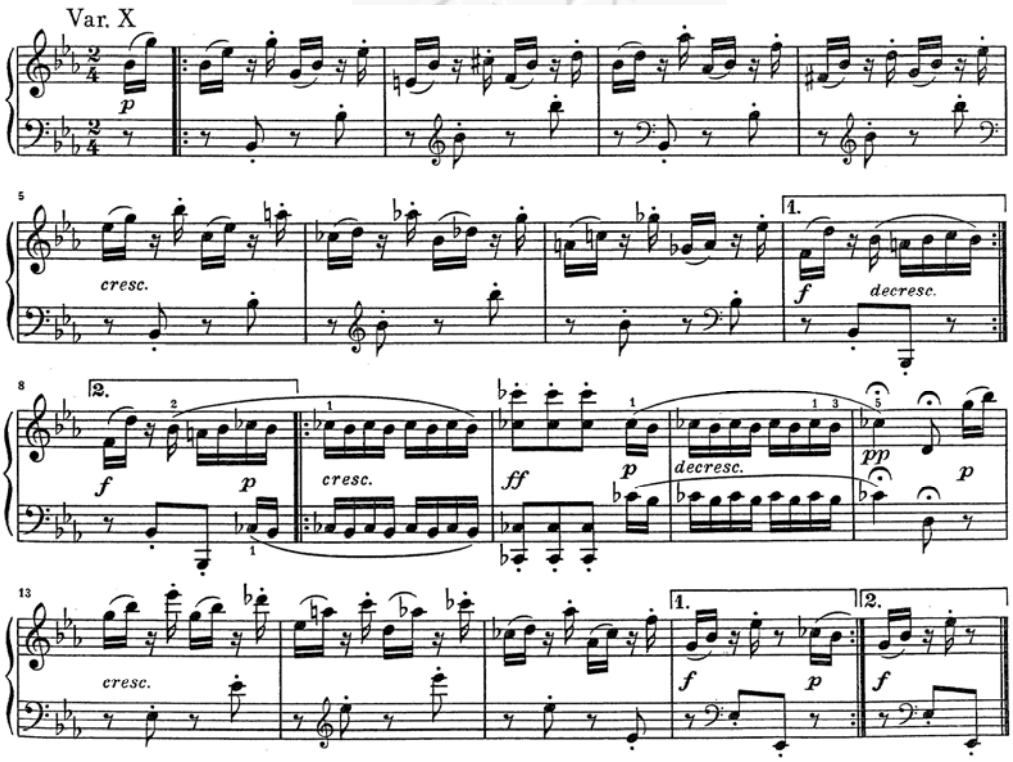


十、第十變奏

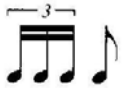
第十變奏是以左右手相互交錯著，奏出此段音樂；左手部分在弱拍持續著各個音域的降 B 音，與右手部分的節奏型；因此筆者認爲此段變奏應以「詼諧幽默」的角度來詮釋，和前一段變奏性格形成對比。

而「重複音動機」在這段變奏當中，則改爲第 10 小節的降 C 音，因此筆者認爲演奏上應更具強烈而且充滿戲劇性張力。在力度部份，演奏時應注意在第 5 到第 8 小節、與第 13 到第 16 小節的模進半音下降都是從力度 ***p*** 漸強到 ***f***，要強調其半音音型一氣喝成之音樂情緒。

【譜例 3-3-10】第十變奏

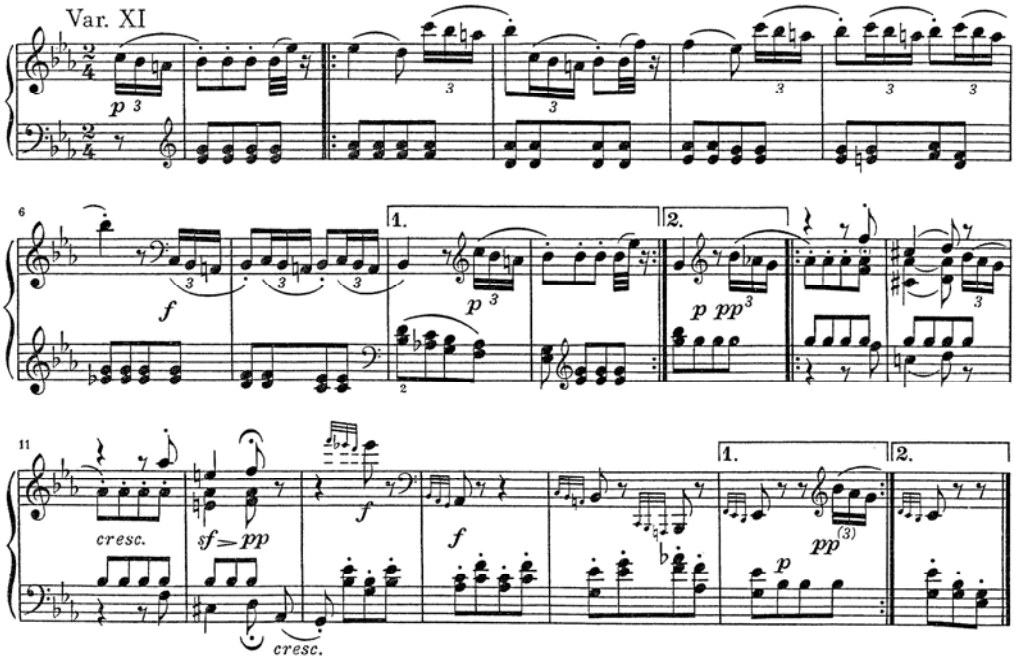


十一、第十一變奏

筆者在演奏此段變奏時，會想像音樂「像不倒翁一般，向左一倒又向右一倒」的畫面，以詼諧的風格來詮釋音樂；由於左手部分爲重覆音，右手部分則是用  的節奏型爲動機作發展，並且出現高低音域與力度上的對比，使得此段音樂性格不但活潑、且充滿趣味的氣氛，因此筆者會以詼諧風格的角度來演奏。

力度方面，「重覆音動機」在此變形爲第 9 小節到第 12 小節力度 ***pp*** 的持續降 B 音；而彈奏第 12 小節當中的突強記號與 ***pp*** 時，須注意音樂在此並不只是音量大小的改變，更是一種音樂情感上張力的。

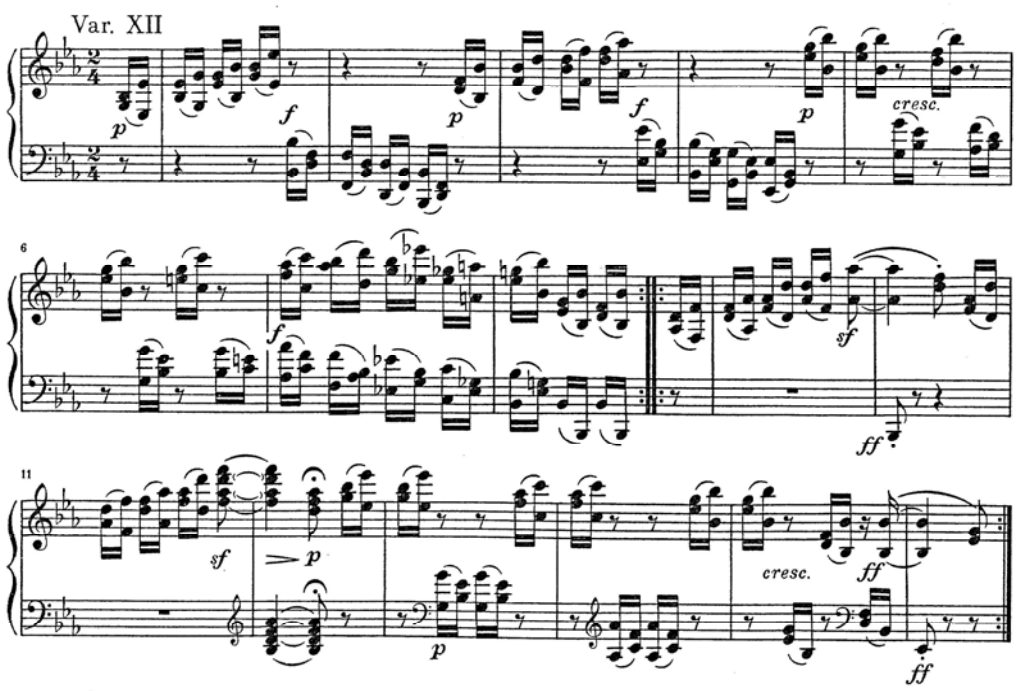
【譜例 3-3-11】第十一變奏



十二、第十二變奏

第十二變奏最大的特色就是左右手互爲「兩個相互抗衡、相互追逐的力量」，左右手的音型不但互爲倒影，音域的高低、與力度上更是呈現 ***f*** 與 ***p*** 的強烈對比；因此筆者認爲在演奏此段變奏時，應呈現出相互對抗與競賽的的音樂氣氛。而此段變奏中的「重覆音動機」則擴展成爲從第 9 到第 12 小節塊狀的屬七和絃，因此筆者認爲應將這樣的的屬七和絃音響一氣喝成地彈奏出來。

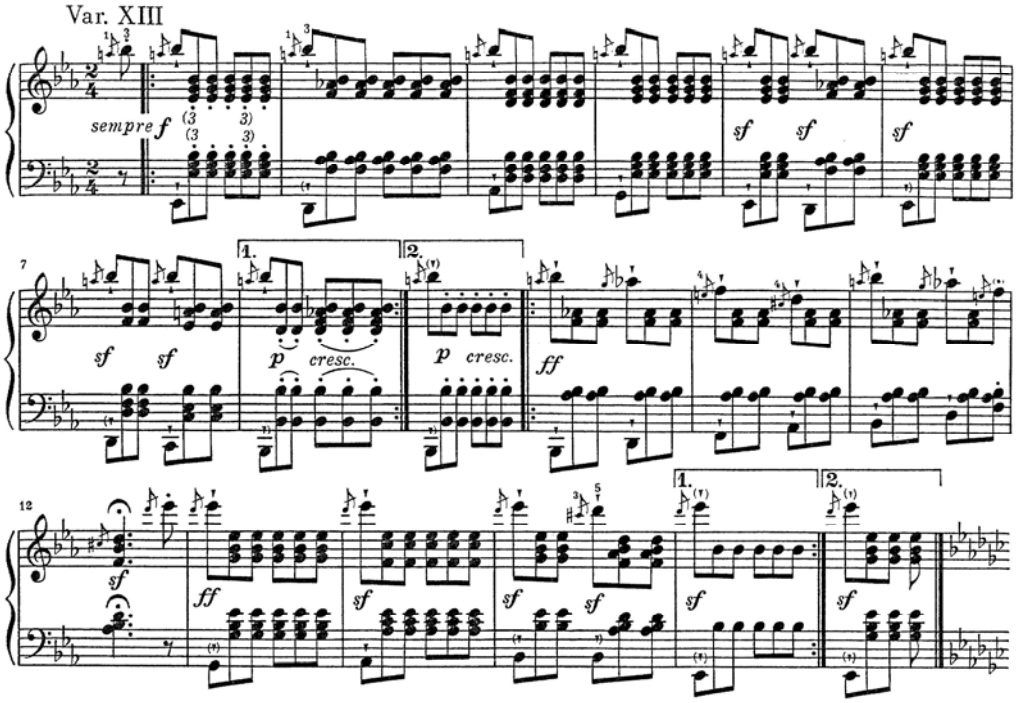
【譜例 3-3-12】第十二變奏



十三、第十三變奏

筆者認爲此段變奏應以「直率、驕傲的彈奏」方式來呈現；此段音樂不但每個小節都出現左右手反向大跳與重複和絃音型，音樂情緒也呈現出非常強勁的張力與巨大的能量，使得整體音樂呈現出一種勝利而凱旋的歡愉氣氛。而這段降 E 大調變奏，也注意應與下一段平行小調變奏中，流露出深沉哀傷的音樂氛圍形成強烈的對比。

【譜例 3-3-13】第十三變奏

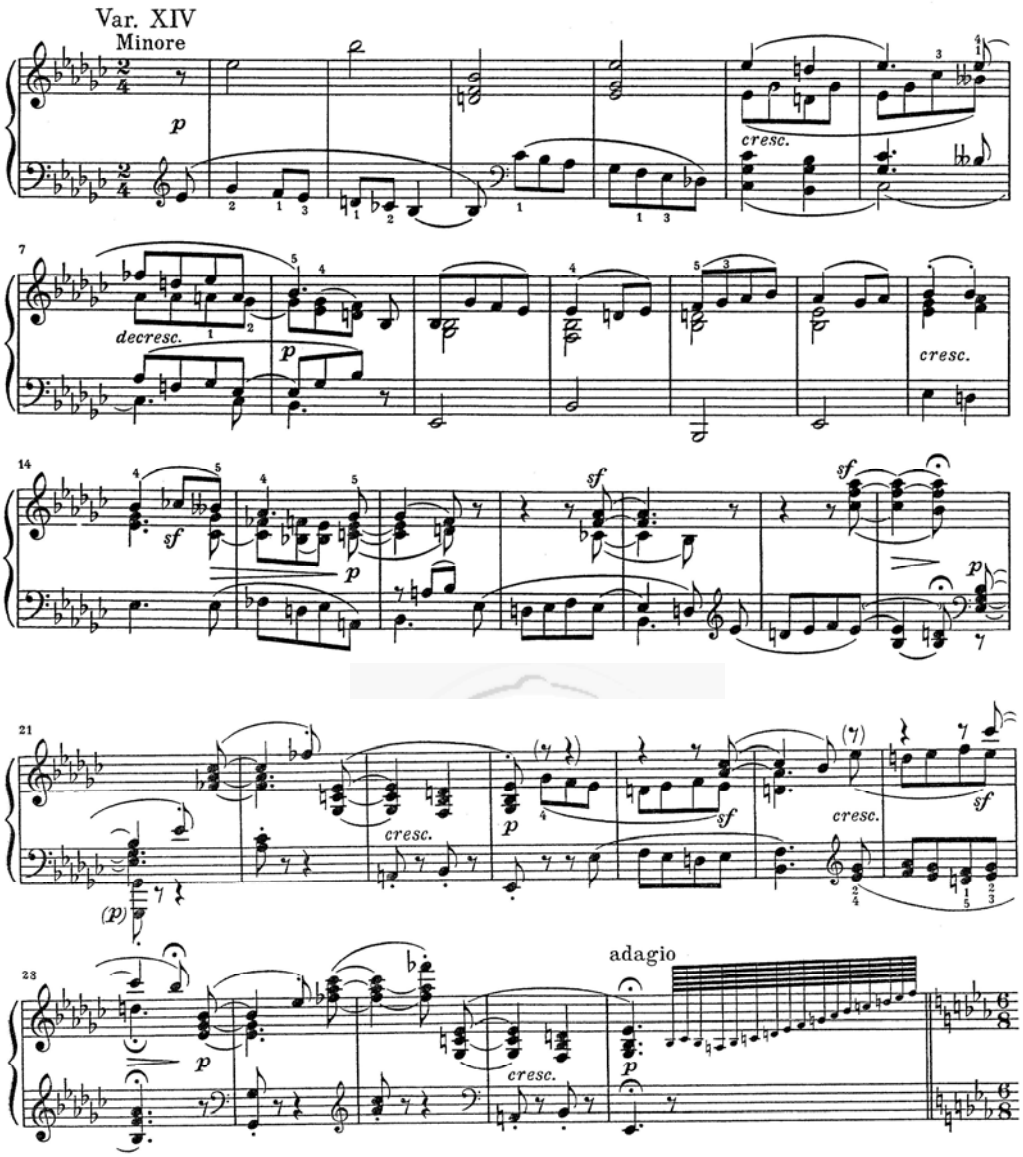


十四、第十四變奏

此段變奏是以低音主題的前四音爲基礎做發展的降 E 小調變奏，筆者認爲演奏時應在音樂當中流露出「緩慢、陰暗與深沉的哀傷」；有以下兩個原因：第一是「半音下降音型」，第二則是「嘆息音型」。半音音型從中世紀以來就代表了哀傷的象徵，而此小調變奏中的變化半音、厚重的和絃音響、與陰暗深沉的情緒，也暗示著此變奏應以沉穩的慢板速度演奏。

而「嘆息音型」部分，在第 15 到第 20 小節、與第 27 到 31 小節不斷出現的嘆息音型，在作曲家加上突強記號(***sf***)之下，音樂情緒更顯沉重與哀慟。而在這樣短暫的憂傷之下，音樂並沒有就此消沉，音樂在慢板(Adagio)中如療傷一般的半音階之下治癒了此變奏的哀傷抑鬱，並重新回到下一段降 E 大調的懷抱。

【譜例 3-3-14】第十四變奏



十五、第十五變奏

最緩板(Largo)， 6/8 拍

在第一章有提到，爲了彈奏上的需要，筆者認爲第十五變奏與之後的賦格可以視爲一個單位演奏：第 1 到第 8 小節爲「管風琴聖詠風格」，第 9 小節開始爲「幻想曲風格」，而最後屬音延長到賦格。

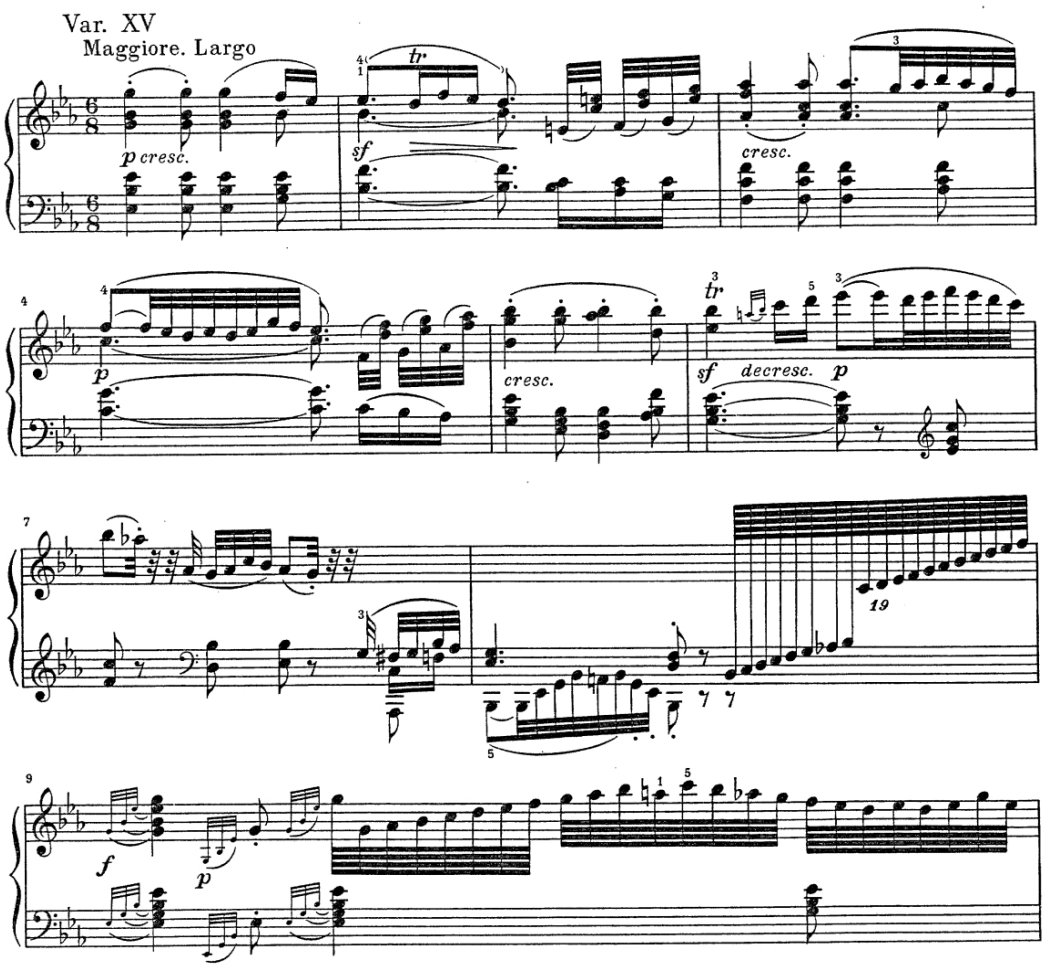
1. 第 1 小節到第 8 小節

此段音樂爲「管風琴聖詠風格」，是一段 6/8 拍最緩板的音樂線條；因此筆者會在演奏時，想像這是一段教堂唱詩班音樂，並且以莊嚴的角度來詮釋；且須注意此處音樂中慢速六拍子的律動，是以「強－弱－弱－次強－弱－弱」來進行，使音樂線條具有張力與方向感。

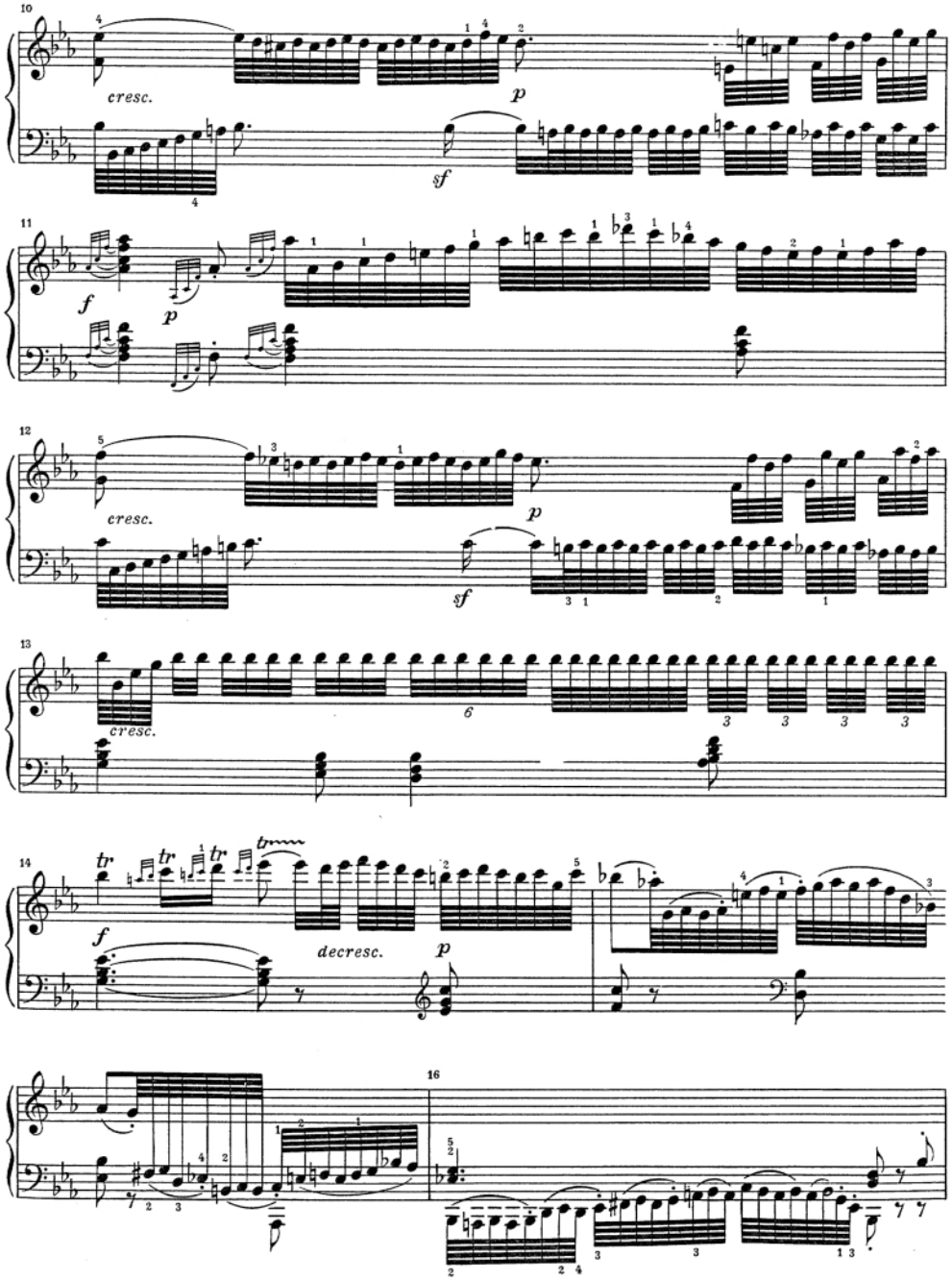
2. 第 9 小節到第 32 小節

此段音樂爲「幻想曲風格」，其中在第 9 小節到第 12 小節運用到琶音、快速音階的音型，第 13 小節到第 16 節則出現重複音、與顫音音型；作曲家不但運用以上各種不同音型作出即興演奏式的、展現鋼琴技巧的音樂效果，並且藉由節奏密度不斷的提升，使音樂的張力持續增加。從第 17 小節開始，音樂繼承之前的強大張力，呈現出一段巨大的屬和絃過門；作曲家在此中運用三度與六度相疊的音程，節奏密度與力度的不斷提高，使此段屬和絃過門展現出強大的戲劇性張力。因此筆者認爲在演奏時，音樂應呈現出魔幻而華麗的、且富有戲劇張力的幻想風格。

【譜例 3-3-15】第十五變奏，第 1 到第 9 小節



【譜例 3-3-16】第十五變奏，第 10 到第 16 小節

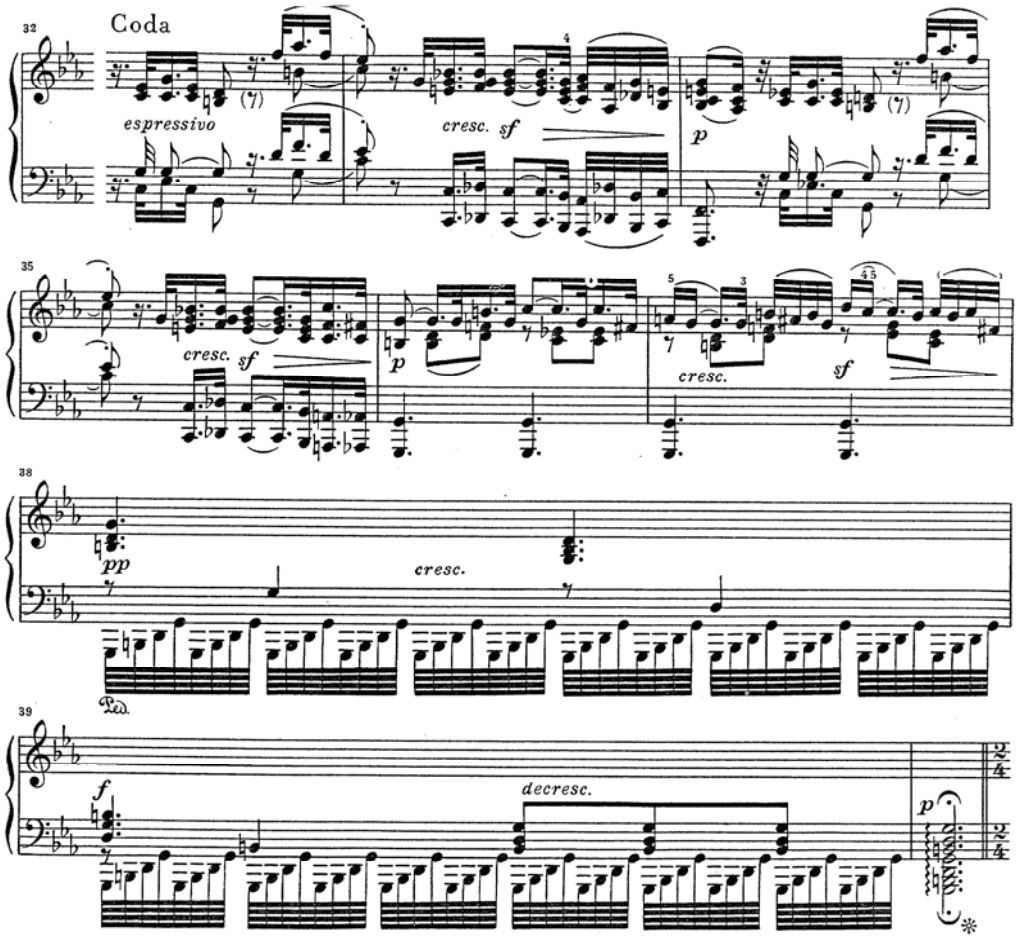


3. 尾奏(Coda)

富有表情的(espressivo)

筆者認爲此段 C 小調變奏就像是「流露出生命中最真實的情感」一般，每個小樂句都有如貝多芬在訴說著不同的情緒：真摯、哀傷、微慍、徬徨；但接下來連接到屬和絃過門與屬音延長時，生命出現了新的方向，好像產生了向前走的能量一般地邁向接下來的賦格，力度也在一個小節之內由 ***pp*** 漸強到 ***f***，展現出強大的戲劇性張力與能量；因此筆者認爲在演奏時，也應在音樂中呈現出這樣的戲劇性漸強、音樂張力與意象。音樂在這樣戲劇性的半終止之下，三度降轉連接到下一段降 E 大調賦格。

【譜例 3-3-17】第十五變奏的尾奏，第 32 到第 40 小節



第四節　終曲賦格

一、賦格樂段(*Alla Fuga*)

精神抖擻的快板(Allegro con brio)

1. 賦格

這是一段以低音主題的前四音所發展出來的賦格，此段音樂有以下三個特點。第一是有別於之前變奏，多爲主音音樂，作曲家在此以理性、莊嚴的「對位手法」來展現音樂；因此筆者認爲，演奏時可想像這三個聲部的賦格，是由三個不同的樂器所演奏出來的，因此將三聲部的音色、與音樂線條層次作清楚的區分，並且保持其莊嚴的音樂氣氛。

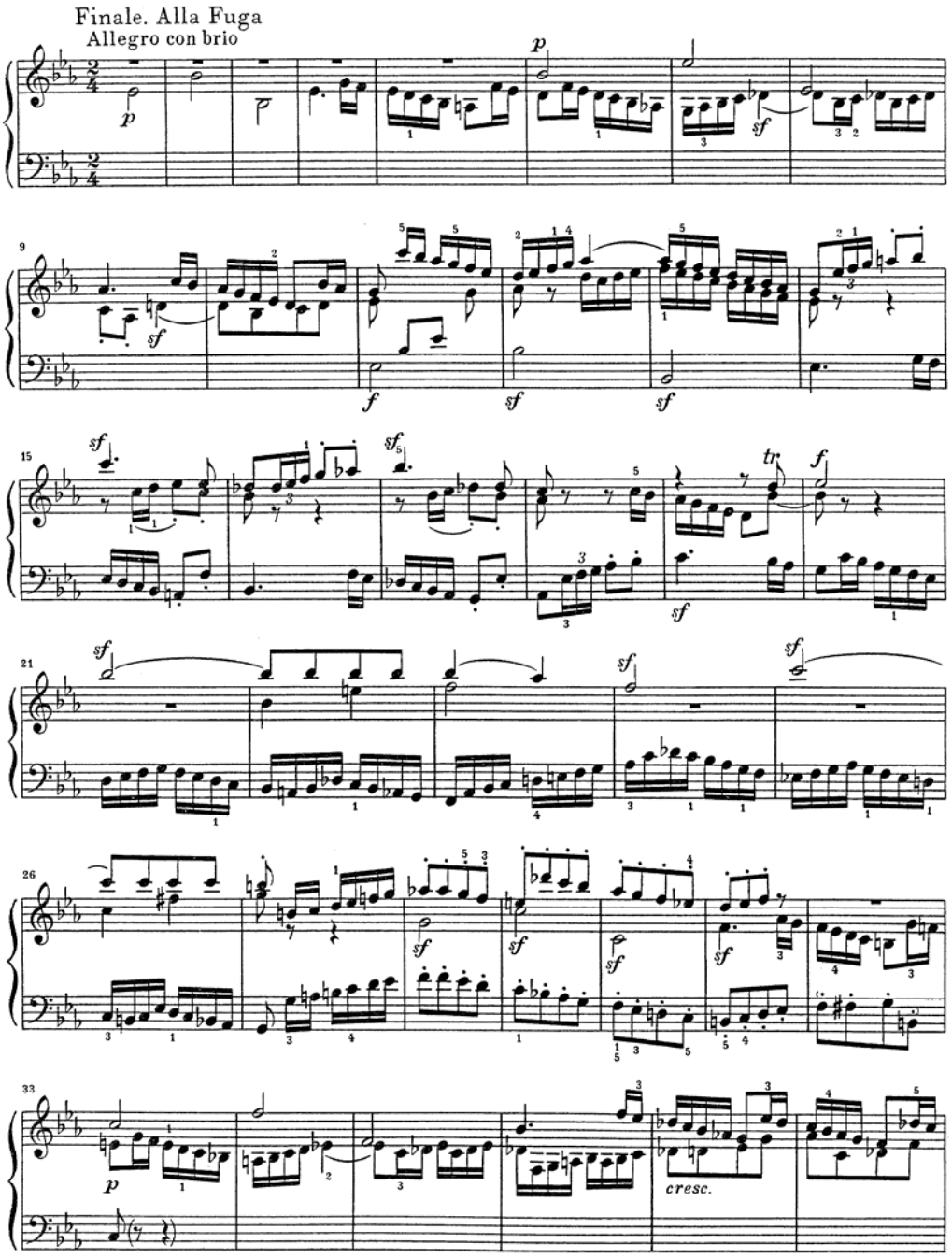
第二是「戲劇性的遠系轉調」，從第 42 小節開始，此段賦格音樂出現大量的音型模進，並且造成不斷轉調的效果（從第 42 小節的降 E 大調，到第 52 小節的 F 小調，再到第 62 小節的 C 大調，最後甚至到第 77 小節的降 D 大調）；而這樣張力的增加也造成音樂上戲劇性的高潮。

第三是「力度方面」，由於此段音樂是一個很長的巨大漸強，因此筆者認爲在演奏時應先從較平穩的情緒開始；從第 42 小節開始，音樂中出現大量模進、且不斷轉調的效果，導致音樂情緒漸漸熱烈起來，接下來在戲劇性的遠系轉調所造成的音響，與各個聲部音樂線條張力的推波助瀾之下，音樂在第 62 小節到第 77 小節中，壯闊的高低音域八度音達到最高潮；第 77 小節之後，音樂則須延續著這樣熱烈的情緒，進入下一段倒影賦格。

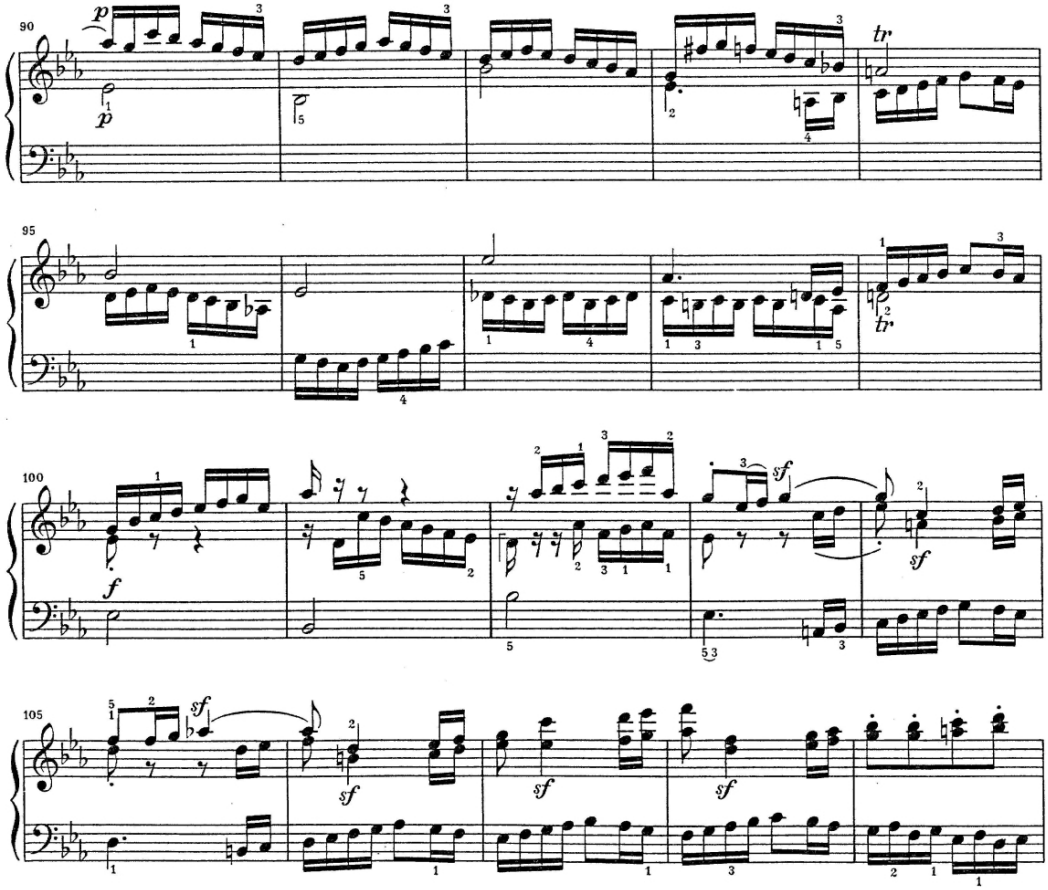
2. 倒影賦格

從第 90 小節到最後的 132 小節是所謂「倒影賦格」，特色是前一段的賦格主題「E^b－B^b－低音 B^b－E^b」在此則改以「E^b－低音 B^b－B^b－E^b」爲主題繼續發展，因此演奏時仍須注意各聲部的層次清楚。第 111 小節開始，音樂呈現出一段且巨大的屬和絃過門，其中應適度發揮其左手部分的持續不斷的分解八度伴奏，與右手部分華麗的十六分音符音樂線條，將屬和絃持續不解決、充滿張力的情緒不斷提高；最後音樂就在極富戲劇性的三個屬和絃音響後，進入下一段主題再現。

【譜例 3-4-1】賦格，第 1 到第 38 小節



【譜例 3-4-2】倒影賦格，第 90 小節到第 109 小節



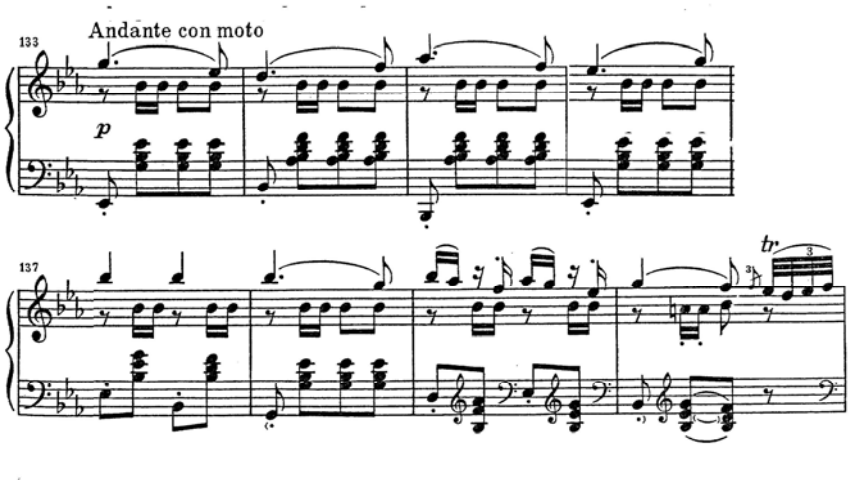
二、高音主題的再現

活躍的行板(Andante con moto)

1. 高音主題

從第 133 小節到第 164 小節是高音主題再次出現的樂段，作曲家在此將音樂情緒回到主題柔和而流暢的旋律線條；從第 141 小節開始，音樂中運用了震音(trill)的效果，使得原本明朗而單純的主題，隱約預示著即將進入下一段音樂的熱烈情緒。

【譜例 3-4-3】高音主題，第 133 小節到第 140 小節



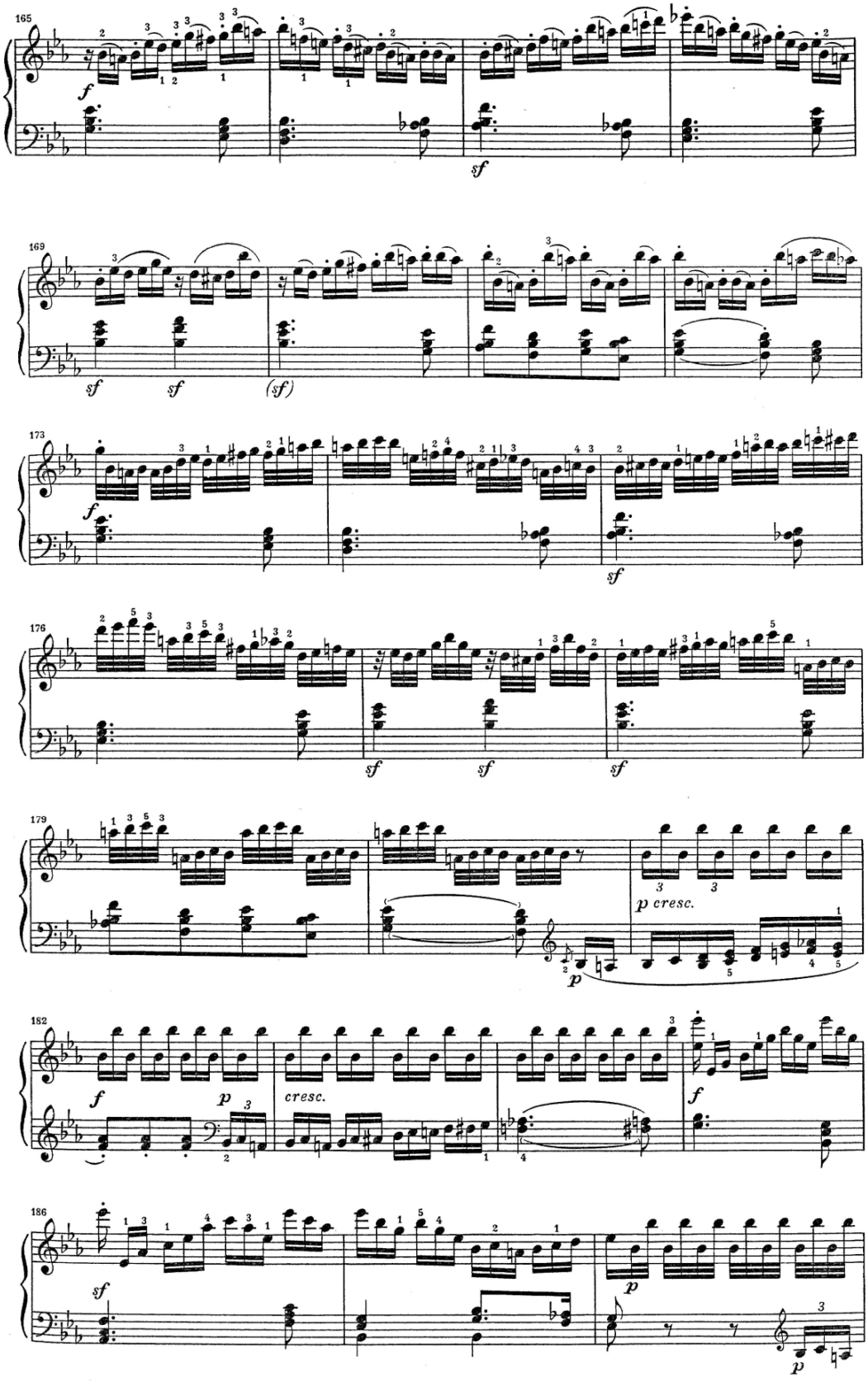
2. 主題變奏

從第 165 小節到第 196 小節爲主題變奏，此段音樂有以下三個特色。第一是出現「之前變奏音型的回顧」，例如第 165 小節到第 172 小節的三連音音型，是源自於第二變奏的音型；第 181 小節開始的八度音，其實源自於第六變奏左手的音型。

第二個特色則是「節奏密度持續地升高」，作曲家將這一段音樂的高音域，發展成爲節奏密度高的快速音群，不但與之前高音主題柔和的音樂特質形成對比，在演奏上技巧性增加，力度也持續提升。

第三則是此段音樂中移至低音域的高音主題，筆者認爲這就像是「從心底最深處唱出來的聲音」一般，因此在演奏時，會將之想像成一段低音銅管震撼人心的旋律。作曲家藉由低音域雄渾的音色與厚重的和聲、與極富技巧性的的高音域華麗伴奏音型，將熱烈而歡騰的音樂情緒發揮至全曲的巔峰極點；因此筆者認爲在演奏此段音樂時，應藉由快速音群與力度不斷地漸強，來提升音樂的張力，並將音樂情緒帶入此曲的高潮。

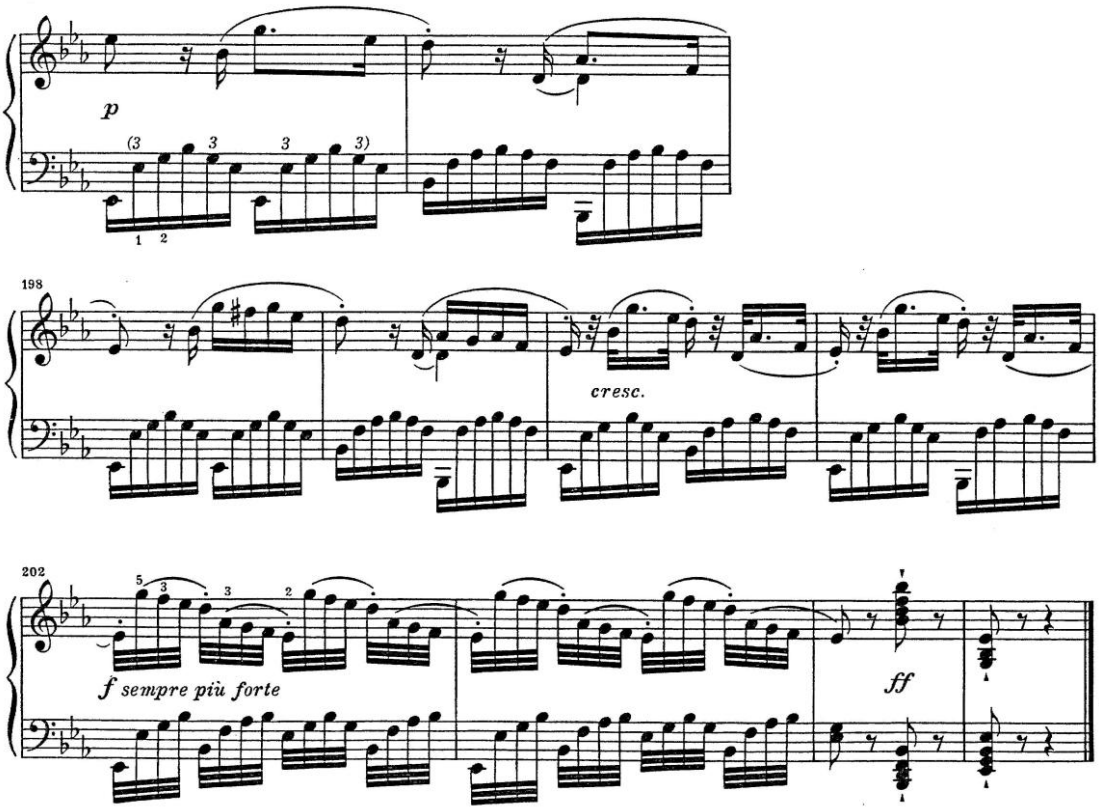
【譜例 3-4-4】主題變奏，第 165 小節到第 188 小節



3. 小結尾

小結尾位於第 196 小節到第 205 小節，音樂特色是「高音主題的減值」，此段音樂動機取自高音主題部分的前四小節，使整首變奏曲展現出前後呼應的氣勢。作曲家不但在此將高音主題減值、再減值，使其變成三十二分音符的短節奏動機，更因此將節奏的密度以及音樂張力大幅增加；因此筆者認爲此段音樂情緒應延續前段音樂中的熱烈情緒，演奏時需想像是整個管絃樂團齊鳴，在音樂上的戲劇性與張力達到顛峰的狀態下，以降 E 大調主和絃輝煌的結束全曲。

【譜例 3-3-5】小結尾，第 196 到第 205 小節



第四章　變奏曲整體性之演奏探討

在「變奏曲」當中，最大特色就是主題在音樂中出現不斷地變化；作曲家在樂曲當中運用和聲、節奏、旋律、甚至是情緒上的改變，藉以突顯各個變奏的獨特性。而在實際演奏變奏曲時，演奏者必須挑戰「在變化之中維持作品完整的一慣性，但不失各個變奏風格特色」的演奏方式，即爲筆者想要探討的課題。筆者根據透過在前幾章對此《英雄》鋼琴變奏曲的研究與了解，歸納出以下個人演奏上的見解。

第一節　變奏之間的銜接

爲了在實際演奏變奏曲時，能同時呈現出「各個變奏不同的音樂特性」與「變奏曲的整體性」，筆者認爲在演奏時，應該將相似的變奏手法、或是音樂張力與情緒不斷漸強的變奏段落，不間斷地「連續」演奏；而變奏之間出現「對比」的音樂情緒時，就應該在演奏時稍做停頓再接續下一段變奏。筆者依據以上的原則，將此首變奏曲的演奏分爲以下三大部分：

一、第一部分：序奏到第三變奏

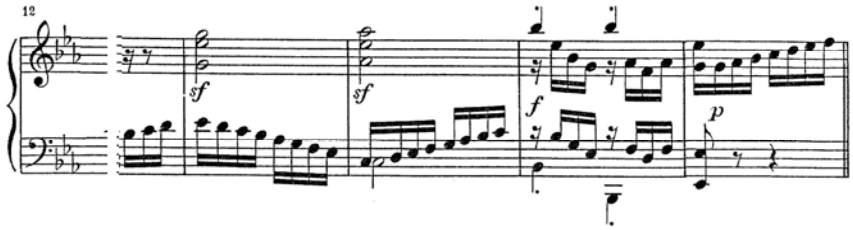
在第一部分的音樂當中，共有以下三個特色。第一爲此段音樂的變奏手法皆爲「頑固低音變奏手法」，第二爲「音域漸寬、音樂織度漸增」，第三則爲「節奏上的連接與密度增加」。

在「頑固低音變奏手法」方面，作曲家藉由低音主題在每一段變奏中重覆，貫穿了整段音樂，也因此統一此段音樂的整體性。

在「音域漸寬、音樂織度漸增」方面，在此段音樂當中，不但從原來單音的低音主題，到接下來持續出現的低音主題音域漸高，音樂整體上的音域也越來越寬；而且音樂織度也兩個聲部的「二重奏」、三聲部對唱的「三重奏」、發展成華麗四聲部的「四重奏」。接下來更是從高音主題柔和的旋律與簡單的伴奏型，一路發展到音域寬廣、有厚重垂直和絃的第三變奏；如此漸進式的手法，也使得此段音樂具有一致性的發展。

在「節奏上的連接與密度增加」方面，從序奏中的低音主題開始，到二重奏與三重奏的段落結尾的節奏，都暗示著連接到下一段弱起拍，而四重奏的最後一小節（第 16 小節）則使用音階式音型，不間斷地連接到下一段高音主題：

【譜例 4-1】序奏中的四重奏，第 12 到第 16 小節



節奏密度方面，更是從一開始低音主題的二分音符，增加到四重奏的十六分音符。接下來第一變奏時，作曲家將右手的高音域，發展成十六分音符的不規則琶音與八度音型，形成快速度的音樂效果。第二變奏中，節奏變成了更快速的琶

音三連音音型，與急板(Presto)即興樂段。第三變奏則融合了後半拍、切分節奏、與高低音域交錯的和絃音型，展現出音樂的高潮。這樣不斷增加的節奏密度，不但使整段音樂情緒與張力的不斷高漲，也與作曲家在力度方面的佈局設計，從一開始的低音主題 ***pp*** 的漸強到第三變奏的 ***ff*** 十分吻合。

以上三個特色，使筆者認爲此段音樂的變奏與變奏之間沒有停留，應以一氣喝成的方式演奏出來 。

二、第二部分：從第四到第十三變奏

此段音樂共有兩個特色，第一爲「變奏手法」，第二則爲此段音樂中的各個變奏都「有著不同的音樂性格」。

在「變奏手法」方面，此段音樂中的變奏手法，是以三個變奏爲一單位。第四到第六變奏，是運用高音主題爲素材的旋律變奏；第七到第九變奏，是運用固定和聲功能的變奏手法；而第十到第十二變奏，則是使用高音主題中的動機作爲發展的旋律變奏；直到第十三變奏又回到固定和聲功能的變奏手法。

在各個變奏都「有著不同的音樂性格」方面，其中第四變奏的音樂展現出小心翼翼的、但左右手呈現對抗的情緒；而第五變奏有如弦樂室內樂的音樂線條；第六變奏的調性，則戲劇性地移成 C 小調和聲；接下來第七變奏是一首嚴格的卡農；第八變奏像是一首詩意抒情的間奏曲；第九變奏則以塊狀琶音和絃音型將音樂情緒與張力增加。到此變奏與變奏之間的音樂，皆呈現出對比的不同音樂情緒；因此筆者演奏以上的變奏時，會想像音樂好像在摸索自己的性格一般，藉由不斷變換的音樂情緒，試著尋找出一條到達目的地的道路。

然而筆者認爲從第十變奏開始，這一條尋找中道路已經漸漸清晰了，音樂情緒在此漸漸地越來越高漲。從第十與第十一變奏以幽默有趣的音樂風格開始，第

十二變奏的左右手強烈力度對比與互爲倒影的音型、與十三變奏中塊狀和絃音型；不但使得音樂織度不斷增加，力度方面也從第十變奏的 ***p*** 一直漸強到第十三小節最後 ***ff***，如此造成的音樂張力帶入第二部分音樂的最高潮。基於第二部分音樂的以上兩個特色，使筆者在演奏此段音樂時會將之視爲一段完整的音樂發展來演奏。

三、第三部分：第十四變奏到終曲賦格

此段音樂有三個重點，第一個爲變奏手法皆爲「旋律變奏手法」，第二則爲筆者將「將第十五變奏和賦格視爲一個單位」的詮釋角度，第三個則爲「節奏上密度的增加」。

在「旋律變奏手法」方面，從第十四變奏以低音主題旋律的前四音作發展，到第十五變奏以高音主題，賦格則又以低音主題的前四音爲基礎來發揮，最後高音主題的再現，則是以再回到以高音主題爲素材作變奏；因此使得整段音樂的創作手法和創作素材具有一致性，因此筆者認爲應該在演奏時，將這些變奏歸類爲一段不間斷的音樂段落。

在「將第十五變奏和賦格視爲一個單位」的詮釋角度方面，在第一章有提到，筆者認爲第十五變奏最後不解決的屬音，應不間斷地和之後的賦格連著演奏；因此在演奏上，第十四小調變奏就有如此段音樂的「前奏」一般，從深沉哀傷的音樂情緒當中，中間無間斷的接續第十五段慢板變奏，並且醞釀出終曲賦格中熱烈的音樂氣氛、與最後有如「尾奏」光輝燦爛的主題再現。

「節奏上密度的增加」方面，在第二章曾經提及，此段音樂的高音主題的再現部分，出現節奏上密度的增加；而密度的增加也造成音樂張力的與力度上的增

加，因此筆者認爲在演奏時，可將這整段音樂視爲因不斷地增加的節奏密度，造成音樂力度上一段巨大的漸強，並以此展現出音樂的高潮。

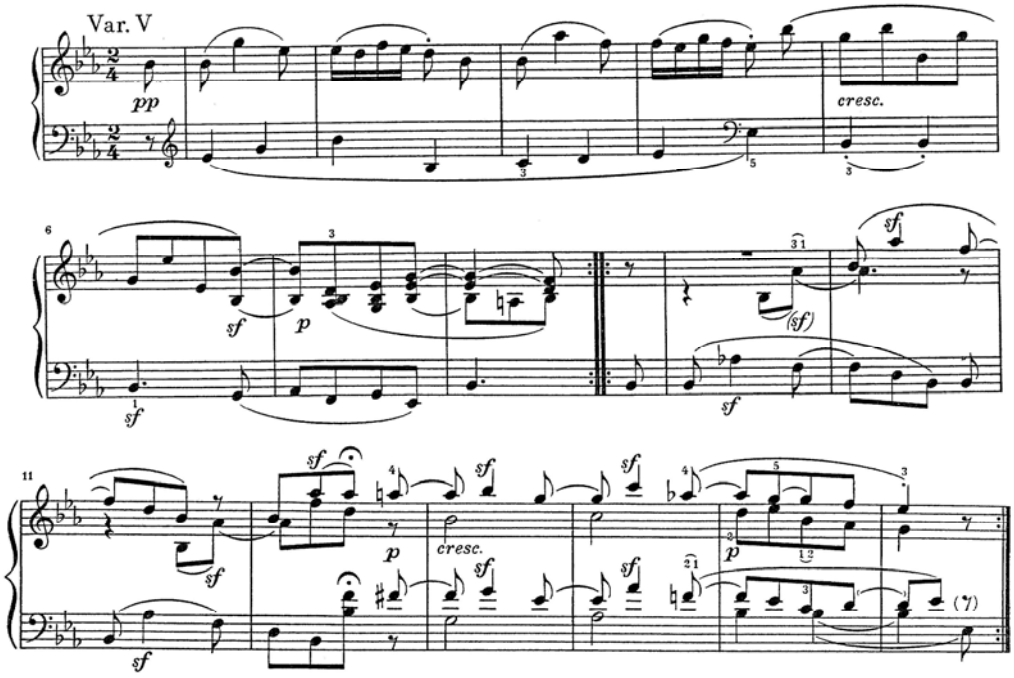
筆者藉由以上這樣變奏之間的整合與連接，在演奏此變奏曲時，就可以將此作品成爲一部音樂性流暢，各變奏段落與力度層次清楚分明，且具有組織與整體性的樂曲。

第二節　力度記號的判斷

一、力度上的對比

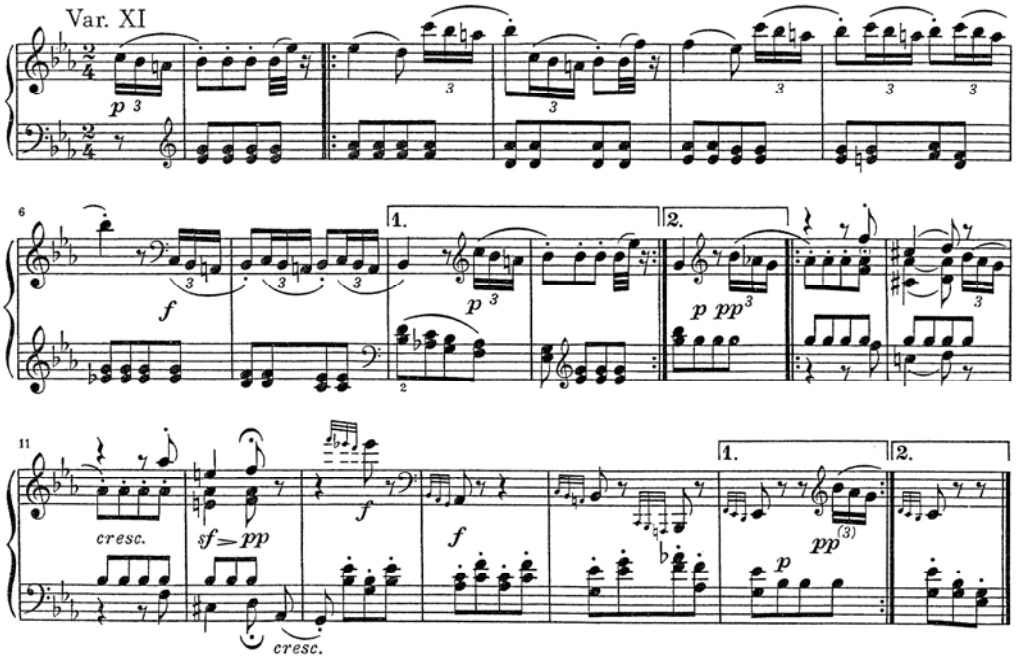
此變奏曲中有許多力度上的強弱對比，但是並不是每一個對比都是單純力度上的對比；筆者認爲有時候音樂是藉由這樣的力度對比，產生出戲劇性的張力，或藉此表現的強烈音樂情緒。以下以第五變奏爲例。

【譜例 4-2】第五變奏



其中第九到第十四小節的多個突強記號(***sf***)，筆者認爲此處其實並不是真的音量很大聲的突強，而是一種「力度 ***p*** 中的突強」； 因此在演奏這樣的力度記號時，必須想像這是一種情感上的戲劇性張力，把標有突強記號的音符當作是「目標音」一般，在演奏這樣的音樂線條時，藉由音樂的張力，將與音樂的方向與能量，帶到目標音。另一個例子是第十一變奏。

【譜例 4-3】第十一變奏



第十一變奏第 12 小節中的突強記號(***sf***)，也是一種「力度 ***p*** 中的突強」， 而筆者認爲這樣情感上的戲劇性張力，必須從第九小節開始慢慢醞釀，將音樂的方向與張力帶到目標音（第 12 小節第一拍）處；然而這樣的音樂張力，並不會在在同一小節的第二拍中釋放，而是繼續延伸下去，直到此段變奏的最後一音。

二、力度上的設計

此變奏曲在力度上的設計佈局如下：

1. 第一部分：

	低音主題	二重奏	三重奏	四重奏	高音主題	第一變奏	第二變奏	第三變奏
力度	***pp***	***p***	***p***	***f***	***p***	***p***	***f***	***f***

2. 第二部分：

	第四變奏	第五變奏	第六變奏	第七變奏	第八變奏	第九變奏	第十變奏	第十一變奏	第十二變奏	第十三變奏
力度	***p***	***pp***	***p***	***f***	***pp***	***f***	***p***	***p***	***p--f***	***f***

3. 第三部分：

	第十四變奏	第十五變奏	賦格－倒影賦格	主題再現－主題變奏－小結尾
力度	***p***	***p＜f***	***p＜ff***	***p＜ff***

根據以上根據上表中的內容，筆者歸納出以下各部分音樂的特色。

1. 第一部分

第一部分音樂特色是「階梯式的漸強」；筆者認爲此處音樂有兩個階梯式的漸強，分別是低音主題到四重奏（力度變化爲 ***pp－p－p－f***）、與高音主題到第三變奏（力度變化爲 ***p－p－f－f***），力度漸強的幅度都不大。

2. 第二部分

第二部分音樂則是在變奏與變奏之間，出現「力度的強弱對比」特色。由於此處的各個變奏，都有著不同的音樂性格的特性，因此跟此處音樂當中，出現力度的強弱對比的特色相吻合；然而從第十變奏開始「階梯式的漸強」在這裡再次

出現，力度方面從第十變奏的 ***p*** 一直漸強到第十三變奏最後一小節的 ***ff***，如此造成的音樂張力帶入第二部分音樂的高潮。

3. 第三部分

在第三部分音樂出現共三次「巨大的漸強」，依序爲第十四與第十五變奏（力度變化爲 ***p*** < ***f***）、賦格與倒影賦格（力度變化爲 ***p*** < ***ff***）、高音主題再現到小結尾（力度變化爲 ***p*** < ***ff***）；此處的三個漸強，雖然都是小節數很長的巨大漸強，不過還是有層次上的分別。首先第十四與第十五變奏（力度變化爲 ***p*** < ***f***）當中，此段音樂藉由屬和絃過門、與力度上的漸強，造成強大的音樂張力，不過此處的漸強最大值僅到達 ***f***。

接下來賦格與倒影賦格（力度變化爲 ***p*** < ***ff***），此段音樂是透過屬和絃過門、與力度上的漸強來達到音樂的高潮，而此處音樂漸強最大值到達 ***ff***。

高音主題的再現到小結尾（力度變化爲 ***p*** < ***ff***），這裡音樂藉由節奏密度增加與力度上巨大的漸強至 ***ff***。然而筆者認爲在演奏此段音樂時，音樂所呈現出來的戲劇性張力與漸強的能量應該要超過上一段賦格與倒影賦格，如此在演奏這三個巨大的漸強時，音樂會因此呈現出更多的層次感，並藉由第三次最大的漸強，將此曲帶入音樂最輝煌的巔峰。

第三節　　樂曲整體詮釋

一、鋼琴技巧的運用

此表爲本變奏曲中，俄個變奏所運用之鋼琴技巧一覽，其分述如下：

	曲式內容	調性	運用到的鋼琴技巧
序奏	序奏－－頑固低音變奏手法 精神抖擻的快板(Allegro con brio) 1. 低音主題(*Basso del Tema*) 2. 二重奏(*A due*) 3. 三重奏(*A tre*) 4. 四重奏(*A quattro*)	降 E 大調	 八度音 左右手交叉彈奏 三度音
主題	高音主題(Tema) －－頑固低音變奏手法	降 E 大調	
變奏	1. Var.Ⅰ: 頑固低音變奏手法 2. Var.Ⅱ: 頑固低音變奏手法 3. Var.Ⅲ: 頑固低音變奏手法 4. Var.Ⅳ: 旋律變奏 5. Var.Ⅴ: 旋律變奏 6. Var. Ⅵ: 旋律變奏 7. Var. Ⅶ: 固定和聲變奏手法 8. Var. Ⅷ: 固定和聲變奏手法 9. Var. Ⅸ: 固定和聲變奏手法 10. Var.Ⅹ: 旋律變奏 11. Var.ⅩⅠ: 旋律變奏 12. Var.ⅩⅡ: 旋律變奏 13. Var.ⅩⅢ: 固定和聲變奏手法 14. Var.ⅩⅣ: 慢板、旋律變奏 15. Var.ⅩⅤ&尾奏(Coda): 慢板、6/8 拍最緩板 (Largo)、旋律變奏	降 E 大調 C 小調 降 E 大調 降 E 小調 降 E 大調 C 小調	琶音、八度音 琶音 和絃 左手音階式音型 左手分解八度 左右手交叉彈奏 左右手交叉彈奏 重覆音 左右手大跳 顫音、快速音階、琶音、 重覆音、三度與六度音
終曲賦格	賦格－－旋律變奏 精神抖擻的快板(Allegro con brio) 1. 賦格 2. 倒影賦格	降 E 大調	 三聲部複音音樂 八度音
	高音主題的再現－－旋律變奏 活躍的行板(Andante con moto)， 1. 高音主題的再現 2. 主題變奏 3. 小結尾(Codetta)	降 E 大調	 顫音 快速音階、琶音 64分音符快速音群

根據上表中的內容，可看出變奏之間有一個共通的特色：音樂越具張力之處所用的技巧越多；尤其是在以下兩段音樂「第十五段變奏」、與「高音主題的再現」當中。在第十五段變奏中，作曲家運用了顫音、快速音階、琶音、重覆音、三度與六度音等多種鋼琴技巧；而在高音主題的再現當中，更則運用到顫音、快速音階、琶音、六十四分音符快速音群；如此不但可藉此展現鋼琴演奏家的鍵盤技巧與演奏實力，更是藉由這些充滿技巧性的快速節奏，呈現出音樂的張力戲劇性的效果。

二、音色與音響

由於此變奏曲爲《英雄》交響曲第四樂章的雛型，貝多芬在寫作之時就已經先想像出管絃樂團的音響，於是他充分運用了由鋼琴音域的高低所造成的音色改變、音樂織度的厚薄、與音響上的變化對比，使得此鋼琴曲更加管絃樂團化。因此在實際演奏上，筆者認爲應以管絃樂音色爲想像來詮釋此鋼琴變奏曲，並且將曲中各個不同特色的音型、不同的音域，想像是由不同的管絃樂器演奏，並藉以達到豐富此曲的音響與色彩變化目的。

例如在此變奏曲的一開頭就是一個音域很寬、共跨越了 4 個八度的和絃，很明顯的是整個管絃樂團的音響，而接下來第 2 小節的兩個空心八度，則明顯是獨奏樂器的演奏。而四重奏在一開始即出現高音域加上 ***sf*** 的二分音符，則讓筆者聯想到小號嘹亮且帶有金屬感的音色。（見譜例 2-1-4）

而在第五變奏當中，兩條相互歌唱的旋律線，就有如絃樂器像互對話一般。（見譜例 2-2-2）在第十三變奏中，則很明顯的可看出這是一段管絃樂合奏，高音

的短倚音部分，就像是銅管樂激昂的高音音色；而弱起拍厚重的重複和絃部分就像是絃樂以短弓拉奏三連音斷音。（見譜例 2-3-4）

筆者認爲如果將每一段變奏，都將之想像成以「管絃樂音色」來彈奏的詮釋方式，在演奏時就可使此變奏曲的音響色彩的變化更多，音樂織度音色音樂個性情緒音樂的章力與力度變化。

第五章　結論

以上爲筆者透過之前對此《英雄》鋼琴變奏曲的研究與了解，歸納出個人演奏上的見解。筆者以此曲爲詮釋報告對象的初衷，是希望能夠更加了解貝多芬重要的創作形式之一「變奏曲」；而在深入探討貝多芬《英雄》鋼琴變奏曲之後，筆者不論對其創作時間與背景、主題的來源、與其曲式的整體結構分析等，都已有更深一層的體會。以下爲筆者對研究貝多芬《英雄》鋼琴變奏曲之後的結論與心得。

一、創作時間與主題來源

根據貝多芬於 1802 年 10 月 18 日寫給布萊特科普夫出版社的信件內容中，提到他的兩首作品－－鋼琴變奏曲作品三十四與三十五（即《英雄》鋼琴變奏曲）會以一種「新的風格」(*new style*)來進行創作；因此筆者推斷此曲創作時間約從 1802 年十月中旬開始，與「海里根鎮遺書」之落款時間（1802 年 10 月 6 日）時間相近。這段期間的貝多芬，從對人生的沮喪、與對耳疾的絕望，到重新積極地與命運對抗而繼續創作，而這樣強烈的求生意志，也造就了此首《英雄》鋼琴變奏曲不凡的風貌。

此《英雄》鋼琴變奏曲與其 1802 年之芭蕾舞劇音樂《普羅米修斯之創造》(*Die Geschöpfe des Prometheus,* Op.43)終曲、 和 1804 年《英雄》交響曲 (*Eroica* Symphony, Op. 55)終樂章有著一樣主題旋律。而這段主題旋律對作曲家來說，實爲希臘神話中的悲劇英雄「普羅米修斯」博愛世人的精神，藉由這一段「英雄象

徵」的旋律在現實世界中重生。故事中的主人翁「普羅米修斯」不向命運低頭，忍受自身痛苦而捨己爲人的博愛精神，正是遭受耳疾之苦的貝多芬所追求的崇高目標；也因爲如此，他自許爲音樂界的普羅米修斯，立志爲全天下人類而活、更爲音樂而活，於是我們在貝多芬的作品－－包括了芭蕾舞劇音樂、《英雄》交響曲、和此鋼琴變奏曲－－之中都可以看到這位希臘悲劇英雄的身影。

二、創作手法特色

1. 貝多芬在此變奏曲中，使用特殊的創作手法－－在開頭的序奏之中共有兩個主題，先出現的是「低音主題」；在經過一連串音域的擴大與音樂織度的增加後，「高音主題」主題才出現在音樂中。

2. 重覆音動機

在整部《英雄》鋼琴變奏曲中最頻繁出現的，就是低音主題中第 11 小節的戲劇性「重覆音動機」－－力度 ***ff*** 的三個八分音符降 B 音（屬音），這樣鮮明突出的屬音音響，不但在序奏中持續出現，更貫穿全曲；筆者認爲它除了強調屬音的音響之外，更象徵著一種痛苦、掙扎、而揮之不去的音樂情緒，甚至可以將之比喻爲「英雄的宿命」。筆者將「重覆音動機」出現的形式分爲以下二類，第一類爲原始的「重覆音動機」，第二類則爲「重覆音動機的變形」。

在原始「重覆音動機」方面，從序奏中的低音主題開始、到高音主題出現、一直延續到第三變奏，由於以上皆使用「頑固低音變奏手法」，因此「重覆音動機」在這些變奏段落當中是一直不斷出現的。

在「重覆音動機的變形」方面，根據筆者的分析，發現第五、第七、第十、與第十一變奏都出現這樣的現象。在第五變奏當中，作曲家將「重覆音動機」轉

化而從第 9 小節開始的三聲部「小七度動機」模仿。第七變奏的「重覆音動機」在此轉變成序奏中單音發展成塊狀的、音域寬廣的管絃樂音響的重複音動機。第十變奏「重覆音動機」在這段變奏當中，則改爲第 10 小節的降 C 音，在音響上更強烈而且充滿戲劇性張力。在第十一變奏中，「重覆音動機」在此變形爲第 9 小節到第 12 小節力度 ***pp*** 的持續降 B 音。

3. 「節奏密度增加」造成「音樂張力的增加」

在此變奏曲中，共有二個因爲「節奏密度增加」造成「音樂張力的增加」的例子，第一爲從「序奏到第三變奏」，第二則爲「主題的再現」。

在「序奏到第三變奏」部份，在整段序奏當中，不但持續出現的「低音主題」音域漸高，音樂整體上的音域也越來越寬；而且音樂織體的濃度也漸漸從兩個聲部的「二重奏」、三聲部對唱的「三重奏」、發展成華麗的「四重奏」；節奏密度方面，更是從一開始低音主題的二分音符，增加到四重奏的十六分音符。到「高音主題」時，最後終於出現悠揚的主題旋律和完整的和聲進行。

接下來第一變奏時，作曲家將右手高音域部分，發展成十六分音符的不規則琶音與八度音型，並造成快速的效果。第二變奏中，右手的節奏則變成了更快速的琶音三連音音型，並且順勢地將在這樣高密度的節奏與效果之下，發展成一急板(Presto)即興樂段。第三變奏則是繼承前一段變奏所形成的音樂張力，以後半拍與切分音型且高低音域交錯的和絃，並製造出華麗的音樂氛圍，並將音樂的高潮展現出來。

而「主題的再現」部分，此段音樂是從高音主題柔和而流暢的音樂線條開始；然而從第 165 小節的主題變奏開始，作曲家將右手高音域，發展成爲節奏密度高的快速音群，不但使節奏密度持續地升高，且與之前高音主題柔和的音樂特

質形成對比，也藉由低音域有如低音銅管震撼人心的旋律與厚重的和聲、與極富技巧性的的高音域華麗伴奏音型，將音樂情緒帶入高潮。接下來出現的小結尾，更是將高音主題減值、再減值，使其變成三十二分音符的短節奏動機，不但使節奏的密度大幅增加，更使音樂上的戲劇性與張力達到顛峰的狀態下，以降 E 大調主和絃輝煌的結束全曲。

4. 調性上的對稱

在《英雄》鋼琴變奏曲共有三個小調樂段，然而從這三個樂段在整部作品的位置上，可以發現此曲的音樂結構中一個特殊的現象－－「調性上的對稱」：

【圖 2-3】

第六變奏	第十四變奏	尾奏(*Coda*)
－－C 小調－－－－－－	降 E 小調 －－－－－－	C 小調－－
（關係小調）	（平行小調）	（關係小調）

就位置來說，第十四段降 E 小調變奏位於全曲的中心，而第六段 C 小調變奏與 C 小調尾奏，則以此中心爲基準形成對稱；這樣精密的結構設計，使得這三段小調音樂有如樑柱一般地將整首降 E 大調變奏曲撐起，在調性的色彩上呈現出完美的對稱與平衡。

對筆者來說，研究這首貝多芬《英雄》鋼琴變奏曲，就有如一副大型的拼圖，唯有親手一片片地拼湊，才能瞭解《英雄》鋼琴變奏曲當中的的多采多姿；藉由此次深入地研究與探討此曲，筆者相信這對未來筆者在鋼琴演奏中，有一定正面的助益；且在詮釋此曲以及其他鋼琴作品時，能夠使音樂的表達更豐富、更具品味與說服力。

參考書目

陳漢金、閻嘯平、楊忠衡 著。《發現貝多芬》。台北：時報文化，2002。

劉志明。《曲式學》。台北 : 大陸書店，1981。

Berman, Boris.《鋼琴彈奏法》。廖皎含 譯。台北：五南圖書出版公司，2000。

Czerny, Carl. 《貝多芬全部鋼琴作品的正確奏法》。保羅・巴道拉－史柯達(Paul Badura-Skoda) 編與註釋。 張淑懿 譯。台北：全音樂譜，1983。

Orga, Ates.《偉大作曲家群像－貝多芬》。蕭美惠、林麗冠 譯。台北：智庫文化，1995。

Brendel, Alfred. *Alfred Brendel on Music*. Chicago: A Capella Books, 2001.

Cooper, Barry.ed. *The Beethoven Compendium*: *A Guide to Beethoven's Life and Music*. London : Thames and Hudson, 1991.

Cortot, Alfred. *Alfred Cortot's Studies in Musical Interpretation*. set down by Jeanne Thieffry. translated by Robert Jaques. New York: Da Capo Press, 1989.

Forbes, Elliot, ed. *Thayler's Life of Beethoven*. New Jersey: Princeton University Press, 1967.

Kinderman, William. *The Piano Music*: *Concertos, Sonatas, Variations, Small Form*. Edited by Gleen stanley. *The Cambridge Campanion to Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Kirby, Frank Eugene. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Shirmer Books, 1966.

Lang, Paul Henry. *The Creative World of Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1970.

Lockwood, Lewis. *The Music and Life- Beethoven*. New York: Norton, 2003.

Marston, Nicholas. "*The Sense of an Ending*":*Goal-Directedness in Beethoven's Music*. Edited by Gleen Stanley. *The Cambridge Campanion to Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Notes to an Heroic Analysis*: *A Translation of Schenker's Unpublished Study of Beethoven's Piano Variations, op. 35*. Edited by David Witten. *Nineteenth-Century Piano Music*: *Essays in Performance and Analysis*. New York: Garland Publishing, 1997.

Newman, William S. *Beethoven on Beethoven*: *Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton, 1988.

Rosen,Charles. *The Classical Style*: *Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1971.

Sipe, Thomas. *Beethoven*: *Eroica Symphony*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Solomon, Maynard. *Beethoven Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Stanley, Glenn. *The* "*wirklich gantz neue Manier*" *and the Path to it: Beethoven's Variations for Piano, 1783–1802*. Edited by Gleen Stanley. *Beethoven Forum* iii. London: University of Nabraska Press, 1994.

Wolff, Konrad. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*. New York: W. W. Norton, 1979.