

國立臺灣師範大學

音樂學院音樂學系書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

貝多芬《C大調第四號大提琴奏鳴曲，

作品一零二之一》研究與詮釋

The Research and Interpretation of Beethoven's

Cello Sonata No. 4 in C Major, Op. 102 No. 1

陳恩寧

En-Ning Chen

指導教授：歐陽伶宜 教授

Advisor: Professor Ling-yi Ou Yang

2021年6月

June 2021



## 摘要

貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770~1827) 一生中共創作了五首大提琴奏鳴曲，此論文所要分析的《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》是他於 1815 年所譜寫的作品。本論文之結構共分為四個章節，第一章為緒論，包含筆者的研究動機與目的和研究範圍與方法；第二章從五首大提琴奏鳴曲簡述貝多芬的三個創作時期與貝多芬時期之大提琴發展，第一節以貝多芬的五首大提琴奏鳴曲為出發點，進而論述他在各時期所具有的作曲手法及風格，並於第二節探討「大提琴」這項樂器從十六至十九世紀的結構改革及演奏技巧之發展；第三章為《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》樂曲分析與演奏詮釋，在此章節探討作品結構、作曲手法及筆者在樂曲中想呈現的樂曲氛圍與技巧方面的演奏；第四章為結語。

關鍵字：貝多芬、大提琴、大提琴奏鳴曲

## **Abstract**

Ludwig van Beethoven (1770-1827) composed five cello sonatas during his lifetime.

In this article will analyze Cello Sonata No. 4 in C Major, Op. 102-1 that was written by him in 1815. The structure of this article is comprised four chapters. The first chapter is the introduction that including the author's research motivation and purpose, as well as the research scope and methods; the second chapter briefly describes Beethoven's three creative periods, and how is a development of the cello as an instrument in his era. The first section is follow the Beethoven's five cello sonatas, and then discusses his composing techniques and styles in each period. In the second section is discussed that cello as an instrument what are structure evolutions in 16th to 19th and a development of performance skills; Chapter 3 is the analysis and performance interpretation of the Cello Sonata No. 4 in C Major, Op. 102-1 that will discusses the structure of this work, including the composition techniques and how to present the musical atmosphere and technique when author performs with this. Chapter 4 is the conclusion.

Keywords: Beethoven, Cello, Cello Sonata

# 目錄

摘要 .....	i
Abstract .....	ii
目錄 .....	iii
表格目錄 .....	v
譜例目錄 .....	vi
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究範圍與方法 .....	2
第二章 從五首大提琴奏鳴曲簡述貝多芬的三個創作時期與 貝多芬時期之大提琴發展 .....	4
第一節 各時期作曲手法與風格 .....	4
一、「初期」(1795年至1800年) .....	5
二、「中期」(1801年至1814年) .....	9
三、「晚期」(1815年至1827年) .....	15
第二節 大提琴之結構演變與技巧發展 .....	20
一、樂器結構之演變 .....	20
二、演奏技巧之發展 .....	21
第三章 貝多芬《C大調第四號大提琴奏鳴曲》樂曲分析與 詮釋 .....	27
第一節 「第一樂章」樂曲分析與詮釋 .....	28
一、「導奏樂段」(「段落A」,第1小節至第27小節) .....	29
二、「奏鳴曲式樂段」(「段落B」,第27小節至第154小節) ...	33
(一)「呈示部」(第27小節至第75小節) .....	35
(二)「發展部」(第77小節至第97小節) .....	40

(三) 「再現部」(第 97 小節至第 154 小節) .....	41
第二節 「第二樂章」樂曲分析與詮釋.....	43
一、「導奏樂段」(「段落 C」以及「段落 A」, 第 1 小節至 第 17 小節) .....	43
二、「奏鳴曲式樂段」(「段落 D」, 第 17 小節至第 249 小節) ...	48
(一) 「呈示部」(第 17 小節至第 73 小節) .....	50
(二) 「發展部」(第 75 小節至第 122 小節) .....	55
(三) 「再現部」(第 122 小節至第 182 小節) .....	59
(四) 「尾奏」(Coda)(第 184 小節至第 249 小節) .....	60
 第四章 結語 .....	 63
 參考文獻.....	 65



## 表格目錄

【表 3-1】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》全曲架構.....	28
【表 3-2】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 「導奏樂段」段落分析.....	29
【表 3-3】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章 奏鳴曲式樂段分析.....	34
【表 3-4】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章主題動機素材.....	35
【表 3-5】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章 「導奏樂段」段落分析.....	43
【表 3-6】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章 奏鳴曲式樂段分析.....	49



## 譜例目錄

【譜例 2-1】 貝多芬《A 大調弦樂四重奏，作品十八第 5 號》第四樂章， 「第二主題」，第 32 小節至第 51 小節.....	7
【譜例 2-2】 莫札特《A 大調弦樂四重奏，作品十八》第四樂章， 第 111 小節至第 124 小節.....	7
【譜例 2-3】 《F 大調第一號大提琴奏鳴曲，作品五之一》第一樂章， 第 1 小節至第 38 小節.....	8
【譜例 2-4】 《降 E 大調鋼琴五重奏，作品十六》第一樂章， 「導奏樂段」，第 1 小節至第 3 小節.....	9
【譜例 2-5】 《降 E 大調鋼琴五重奏，作品十六》第一樂章， 「第一主題」，第 22 小節至第 32 小節.....	9
【譜例 2-6】 《A 大調第三號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 14 小節至第 24 小節.....	11
【譜例 2-7】 《A 大調第三號大提琴奏鳴曲》第三樂章， 第 130 小節至第 137 小節.....	11
【譜例 2-8】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 1 小節至第 2 小節.....	13
【譜例 2-9】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 19 小節至第 21 小節.....	13
【譜例 2-10】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 11 小節至第 16 小節.....	14
【譜例 2-11】 《降 E 大調鋼琴三重奏，作品七十之二》第一樂章， 第 1 小節至第 10 小節.....	14
【譜例 2-12】 《升 c 小調弦樂四重奏，作品一三一》第五樂章， 第 1 小節至第 10 小節.....	16
【譜例 2-13】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 79 小節至第 90 小節.....	16
【譜例 2-14】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 172 小節至第 178 小節.....	18
【譜例 2-15】 《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 4 小節至第 5 小節.....	19
【譜例 2-16】 鮑凱里尼《C 大調弦樂五重奏，作品二十五第 2 號》 第一大提琴聲部，第 17 小節至第 48 小節.....	24
【譜例 2-17】 鮑凱里尼《C 大調弦樂五重奏，作品二十五第 2 號》 第二大提琴聲部，第 19 小節至第 43 小節.....	24
【譜例 2-18】 羅姆柏格《e 小調第四號大提琴協奏曲，作品七》 第一樂章，第 38 小節至第 44 小節.....	25

【譜例 3-1】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 1 小節至第 2 小節.....	29
【譜例 3-2】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 19 小節至第 21 小節.....	30
【譜例 3-3】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 1 小節至第 2 小節.....	31
【譜例 3-4】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 1 小節至第 5 小節.....	31
【譜例 3-5】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 6 小節至第 10 小節.....	31
【譜例 3-6】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 11 小節至 20 小節.....	32
【譜例 3-7】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 24 小節至 27 小節.....	33
【譜例 3-8】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 25 小節至第 32 小節.....	36
【譜例 3-9】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 38 小節至第 44 小節.....	36
【譜例 3-10】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 24 小節至第 29 小節.....	36
【譜例 3-11】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 28 小節至第 30 小節.....	37
【譜例 3-12】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 28 小節至第 39 小節.....	37
【譜例 3-13】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 38 小節至第 43 小節.....	38
【譜例 3-14】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 45 小節至第 49 小節.....	39
【譜例 3-15】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 53 小節至第 55 小節.....	39
【譜例 3-16】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 1 小節至第 2 小節.....	39
【譜例 3-17】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 66 小節至第 70 小節.....	40
【譜例 3-18】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 61 小節至第 75 小節.....	40
【譜例 3-19】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 61 小節至第 75 小節.....	40

【譜例 3-20】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 93 小節至第 99 小節.....	41
【譜例 3-21】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章， 第 145 小節至第 154 小節.....	42
【譜例 3-22】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 1 小節至第 3 小節.....	45
【譜例 3-23】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 1 小節至第 6 小節.....	45
【譜例 3-24】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 4 小節至第 9 小節.....	46
【譜例 3-25】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 7 小節至第 9 小節.....	47
【譜例 3-26】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 10 小節至第 18 小節.....	48
【譜例 3-27】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 15 小節至第 26 小節.....	51
【譜例 3-28】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 15 小節至第 29 小節.....	51
【譜例 3-29】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 19 小節至第 38 小節.....	52
【譜例 3-30】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 30 小節至第 53 小節.....	52
【譜例 3-31】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 45 小節至第 53 小節.....	53
【譜例 3-32】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 49 小節至第 64 小節.....	54
【譜例 3-33】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 62 小節至第 85 小節.....	54
【譜例 3-34】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 65 小節至第 78 小節.....	55
【譜例 3-35】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 70 小節至第 78 小節.....	56
【譜例 3-36】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 70 小節至第 95 小節.....	57
【譜例 3-37】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 91 小節至第 100 小節.....	57
【譜例 3-38】	《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 112 小節至第 121 小節.....	58

【譜例 3-39】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 112 小節至第 128 小節.....	58
【譜例 3-40】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 147 小節至第 152 小節.....	59
【譜例 3-41】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 174 小節至第 193 小節.....	60
【譜例 3-42】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 23 小節至第 29 小節.....	61
【譜例 3-43】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 204 小節至第 220 小節.....	61
【譜例 3-44】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 211 小節至第 224 小節.....	61
【譜例 3-45】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章， 第 236 小節至第 249 小節.....	62



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

貝多芬的第四號大提琴奏鳴曲為筆者就讀碩士班後學習的第一個音樂作品，在演奏過程中發現到許多小細節以及貝多芬的作曲巧思，因此期許能在畢業論文中研究、分析此曲的結構與曲式等內容。貝多芬一生中共創作了五首大提琴奏鳴曲，這五首正能分別代表他音樂生涯中的三個創作時期。1796年的第一號與第二號大提琴奏鳴曲作於德國柏林，是貝多芬「創作初期」的作品；五首中最廣為人知的第三號《A大調大提琴奏鳴曲，作品六十九》(*Cello Sonata No.3 in A Major, Op.69*) 屬於「中期作品」，自1807年至1808年間的創作，是貝多芬獻給他的摯友葛來亨斯坦男爵 (Ignaz Gleichenstein, 1778-1828) 的作品，完成於第五、第六號交響曲及第五號鋼琴協奏曲前後；而最後的第四號與第五號大提琴奏鳴曲則是譜寫於1815年，也是貝多芬「創作晚期」之開端。貝多芬所寫的這五首大提琴奏鳴曲使大提琴與鋼琴之間的合作相較於以往更賦有不同的意義，兩者開始有了同等的地位。而貝多芬從中期至晚期的大提琴奏鳴曲（第三、第四、第五號），正好也可以看出貝多芬進入「創作晚期」後風格更細膩、內心深沉的一面。

貝多芬的《作品一零二》是由第四號與第五號大提琴奏鳴曲所組成，兩首都獻給貝多芬在音樂生涯中的知心好友，艾德蒂伯爵夫人安娜·瑪利 (Anna Marie Erdody, 1779-1837)。筆者希望能透過此論文的探討，理解到貝多芬創作各時期所擁有的不同風格、作曲手法及他給予大提琴奏鳴曲的地位與發展等等。論文將從

樂曲結構中分析和聲、曲式及使用譜上所記錄的術語與強弱記號來做詮釋，探討貝多芬《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》所要傳達的樂曲理念，也藉由以上的分析與詮釋，適當提出筆者的看法及理念。

## 第二節 研究範圍與方法

筆者於此論文中所參考的書籍文獻，針對貝多芬所屬的年代、生平背景與他親筆的日記和書信、作品（交響曲、協奏曲、室內樂曲、器樂奏鳴曲等等），逐一蒐集資料，在閱讀文獻的過程中更明白貝多芬的一生經歷及他在創作生涯中不同時期的變化。貝多芬從小受到父親嚴厲的管教，又在年輕時就飽受耳疾的折磨，因此他的個性孤傲不群，但也因為這樣他時常動筆寫下心中的想法與不願向世人坦白的心情。筆者選擇閱讀《力抗命運叩門聲的英雄：貝多芬 書信選》、<sup>1</sup> 《貝多芬語錄》，<sup>2</sup> 研讀其中貝多芬所描述的心境來更深入體會他當時的創作理念與生活各層面的心情故事。

筆者以貝多芬器樂曲為中心探討書籍文獻內容，主要參考時報文化出版《發現貝多芬》，<sup>3</sup> 與由貝梭萊姆 (Basil Lam, 1914-1984) 所著之《貝多芬：弦樂四重奏》。<sup>4 5</sup> 於文獻中所得到的資訊、創作手法，筆者將之統整並加以論述，於貝多

---

<sup>1</sup> 貝多芬著，謝孟璇譯《力抗命運叩門聲的英雄：貝多芬 書信選》（台北市：八旗文化，2017）。

<sup>2</sup> 邱豐松譯，《貝多芬語錄》（台北市：大林，1976）。

<sup>3</sup> 陳漢金、閻嘯平、楊忠衡，《發現貝多芬》（台北市：時報文化，2002）。

<sup>4</sup> 英國音樂學者、大鍵琴演奏家。

<sup>5</sup> Basil Lam,《貝多芬：弦樂四重奏》，楊孝敏、楊紅譯（台北市：世界文物，1996）。

芬的生平簡介後探討他的創作各時期之特色，並適時提及該時期所譜寫之大提琴奏鳴曲。貝梭萊姆所著的《貝多芬：弦樂四重奏》一書雖然主要在論述弦樂四重奏的作品，但筆者在其中挖掘到許多貝多芬在器樂曲以及室內樂曲方面所運用的作曲手法並比較這些作品之間所產生的差異及改變，也適時加入自己對樂曲意境的想像。

此外，筆者研讀時報文化出版的《發現貝多芬》中也提及到貝多芬的九首交響曲及他在各交響曲中作曲手法的改變。他的交響曲創作不僅僅成為跨越古典主義與浪漫主義間承上啟下的典範，更對於他日後的器樂曲、奏鳴曲等創作具有相當程度的影響，這些交響曲中的音樂思想與精神也讓筆者能夠應用於此論文中。

本論文之結構共分為四個章節，第一章為緒論，包含筆者的研究動機與目的和研究範圍與方法；第二章從五首大提琴奏鳴曲簡述貝多芬的三個創作時期與貝多芬時期之大提琴發展，第一節以貝多芬的五首大提琴奏鳴曲為出發點，進而論述他在各時期所具有的作曲手法及風格並於第二節探討「大提琴」這項樂器從十六至十九世紀的結構改革及演奏技巧之發展；第三章為《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》樂曲分析與演奏詮釋，在此章節探討作品結構、作曲手法及筆者在樂曲中想呈現的樂曲氛圍與技巧方面的演奏；第四章為結語。

## 第二章 從五首大提琴奏鳴曲簡述貝多芬的三個創作時期 與貝多芬時期之大提琴發展

貝多芬一生為大提琴創作五首奏鳴曲，五首分別顯現他三個創作時期的風格，因此也可從中看出貝多芬的創作發展與接觸到大提琴這項樂器後，從生疏至熟悉的過程。這五首奏鳴曲可說是大提琴與鋼琴合作音樂的第一套重要作品，五首奏鳴曲之創作年代如以下圖表：

F 大調第一號 大提琴奏鳴曲	g 小調第二號 大提琴奏鳴曲	A 大調第三號 大提琴奏鳴曲	C 大調第四號 大提琴奏鳴曲	D 大調第五號 大提琴奏鳴曲
•Op.5-1 •1796年(初期)	•Op.5-2 •1796年(初期)	•Op.69 •1807-1808年 (中期)	•Op.102-1 •1815年(晚期)	•Op.102-2 •1815年(晚期)

此章節筆者將以貝多芬創作之「初期」、「中期」以及「晚期」的大提琴奏鳴曲為出發點，進而深入探討該時期之創作風格與手法，並且著重在與本論文題目《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》環環相扣之「創作晚期」風格的特色。

### 第一節 各時期作曲手法與風格

貝多芬開始譜寫大提琴奏鳴曲時，首先面臨的是大提琴與鋼琴之間的音量、旋律線平衡問題。當時的鋼琴沒辦法做出延長效果，但又必須讓鋼琴在大提琴的

旋律線條之中擔任領導及支撐的角色，因此貝多芬在前四首大提琴奏鳴曲都沒有譜寫慢板樂章，讓大提琴盡量不出現緩慢的歌唱性長線條；一直到第五號大提琴奏鳴曲時期，剛發展好的新式鋼琴已經可以彈奏出延音效果，因此第五號是唯一一首擁有單獨慢板樂章的大提琴奏鳴曲。

## 一、「初期」(1795年至1800年)

在貝多芬創作初期之作品中可以發現以下特色：

### 1. 擁有「古典式」的創作風格：

初期屬於貝多芬的「模仿期」，曲風大多是純古典式的作品。從他的《大提琴奏鳴曲，作品五》<sup>6</sup>兩首奏鳴曲中可看出其中所延續的古典風格精神，較多的是低音伴奏的形式，大提琴聲部尚未明顯展現出來；而因為《大提琴奏鳴曲，作品五》是貝多芬最初為非鋼琴的樂器所做的奏鳴曲，因此這兩首作品的鋼琴部分仍相當華麗。

在早期創作中影響貝多芬最深的音樂家即是巴赫、海頓及莫札特，因為和老師倪富(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798) 研習過巴赫的作品，<sup>7</sup> 對於賦格音樂的創作在初期就有了些微的接觸；在創作初期曾師從海頓，也接觸到了海頓最擅長的鋼琴奏鳴曲、交響樂曲及弦樂四重奏等，這些作曲手法與曲式都深深地影響了

---

<sup>6</sup> 作曲於1796年，首次演奏於柏林皇宮普魯士王之前，出版於次年二月，題贈普魯士皇帝威廉二世。

<sup>7</sup> 貝多芬父親的朋友兼同事，主要教授貝多芬巴赫的演奏風格。

貝多芬的創作。雖然貝多芬當時未如願向莫札特學習，但莫札特對貝多芬的影響卻是貫穿了整個十八世紀，從貝多芬創作初期的許多作品中都能發現莫札特的影子，例如《降 E 大調鋼琴與管樂五重奏，作品十六》 (*Quintet for Piano & Winds in e-flat major, Op.16, 1796*)、《A 大調弦樂四重奏，作品十八第 5 號》 (*String Quartet no.5 in A major, Op.18 no.5, 1798-1800*) 與《悲愴奏鳴曲》 (*Piano Sonata no.8 in c minor, Op.13, Pathétique, 1799*)，這些音樂作品都可以看出貝多芬仿效莫札特的譜寫手法。然以《A 大調弦樂四重奏，作品十八第 5 號》第四樂章為例，在「第二主題」中以全音符與二分音符形成聖詠似的旋律，與「第一主題」成對比【譜例 2-1】；這與莫札特的《A 大調弦樂四重奏，作品十八》 (*String Quartet no.18 in A major, k.464, 1785*) 第四樂章樂章所出現的聖詠很相似【譜例 2-2】，氛圍像是美麗的一瞬間，藉此亦可推敲出貝多芬曾潛心研究於過莫札特的音樂世界。<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> John N. Burk, 《貝多芬的命運和創作》梁友梅譯（台北市：天同出版社，1974），186。

【譜例 2-1】貝多芬《A 大調弦樂四重奏，作品十八第 5 號》第四樂章，「第二主題」，第 32 小節至第 51 小節

第二主題

【譜例 2-2】莫札特《A 大調弦樂四重奏，作品十八》第四樂章，第 111 小節至第 124 小節

聖詠

2. 在樂曲開頭使用「導奏」：

在貝多芬《大提琴奏鳴曲，作品 5》的兩首中都有一段「導奏」，由「導奏」來表現大提琴的沉穩音色與渾厚聲音，在聽似感傷的「導奏」後，緊接而來是明亮的「快板樂段」【譜例 2-3】。這樣的創作手法也可以在他 1796 年創作的《降 E

大調鋼琴與管樂五重奏，作品十六》(Quintet for Piano & Winds in E-flat major, Op.16,

1796) 中發現，和《大提琴奏鳴曲，作品五之一》同樣從開頭緩慢的「導奏」【譜

例 2-4】進入明亮的「快板樂段」【譜例 2-5】。

【譜例 2-3】《F 大調第一號大提琴奏鳴曲，作品五之一》第一樂章，第 1 小節至第 38 小節

Adagio sostenuto.

Sonate N° 1.

導奏樂段

7

13

20

27

arpeggio

ff

p cresc. p pp

35

Allegro. 快板樂段

p

【譜例 2-4】《降 E 大調鋼琴五重奏，作品十六》第一樂章，「導奏樂段」，第 1 小節至第 3 小節

2

**QUINTETTE**  
pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson.  
Dédié au prince de Schwarzenberg.

L. v. Beethoven Op. 16.

【譜例 2-5】《降 E 大調鋼琴五重奏，作品十六》第一樂章，「第一主題」，第 22 小節至第 32 小節

COLLECTION LITOLFF No. 190

## 二、「中期」（1801 年至 1814 年）

貝多芬的聽力於創作中期開始嚴重衰退，雖然他四處求醫治療但病情卻沒有好轉，自1802年起，聽力已經近乎全聾，這樣的狀況不但沒有擊垮他，反而使他的作曲風格開始轉變、手法越來越大膽。例如他的《G大調第四號鋼琴協奏曲，作

品五十八》，許多研究家一致認為，若是根據此音樂內容，此作品可以說是貝多芬在鋼琴協奏曲中最傑出的作品，此曲的結構奇特，已經想要掙脫傳統的羈絆；內容緊密且情感豐富，音樂也相當流暢，在這個作品中也可以漸漸看出貝多芬個人獨特的面貌。<sup>9</sup>

最為人熟知的《A大調第三號大提琴奏鳴曲，作品六十九》，<sup>10</sup> 即是此時期的作品，<sup>11</sup> 他使大提琴與鋼琴開始有對等的位置。《A大調第三號大提琴奏鳴曲，作品六十九》中大提琴的表現開始明確且積極，貝多芬既運用了大提琴渾厚的音色，也不忘使用其高把位音域，將大提琴在奏鳴曲中的技術擴大；雖然其中鋼琴部分仍有自由的八度音群【譜例2-6】，但這些都不會影響到大提琴的表現。在作曲手法上也可以發現，在樂曲的尾奏也讓兩者擁有相同的厚實份量【譜例2-7】，激昂的情緒使樂曲色彩更加豐富，這些種種的改變都證明了此時貝多芬對於大提琴的認知已經大大提升，<sup>12</sup> 曲中的澎湃氣氛也流露出貝多芬不屈不撓的剛毅性格。<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> 邵義強，《維也納古典樂曲賞析》（新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999），361。

<sup>10</sup> 作曲於 1809 年，出版於同年四月，題贈給他的朋友格立卻斯頓男爵 (Ignaz von Gliechenstein, 1778-1828)。

<sup>11</sup> 邵義強，《維也納古典樂曲賞析》（新北市：錦繡出版事業股份有限公司，民 1999），361。

<sup>12</sup> John N. Burk, 《貝多芬的命運和創作》，梁友梅譯（台北市：天同出版社，1974），208。

<sup>13</sup> 邵義強，《維也納古典樂曲賞析》（新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999），361。

【譜例 2-6】《A 大調第三號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 14 小節至第 24 小節

鋼琴部分相當多且華麗的八度音群

【譜例 2-7】《A 大調第三號大提琴奏鳴曲》第三樂章，第 130 小節至第 137 小節

兩者擁有相同份量

在創作中期貝多芬除了塑造時代的英雄人物形象，例如：《英雄交響曲》  
(Symphony No.3, in E flat major, Op.55, 1803-1804)，此音樂作品體現了貝多芬一段

充滿掙扎與奮鬥的艱辛心路歷程；<sup>14</sup> 除卻塑造「英雄」形象外，貝多芬也寄情於美好的大自然，力求音樂大眾化，同時也著重於器樂作品的標題性，樂曲內容結構的邏輯性成了貝多芬在創作中期的特徵，例如：《田園交響曲》(*Symphony No.6 in F major, Op.68, 1808*)，此音樂作品雖然誕生在一個標題音樂方興未艾的時代，但因為貝多芬不願隨波逐流，陷入庸俗中，因此他一方面撇除了細膩的描繪，另一方面則使用具有啟發、提示作用的標題，將聽眾們導入深刻的意境與純粹而美的音樂中。<sup>15</sup> 作曲風格開始轉型後，不僅浪漫主義風格逐漸滲入，貝多芬也打破了交響曲的傳統規則：

1. 「形式結構」：

他擴大了交響曲的結構，並將第三樂章的「梅呂哀舞曲」(Minuet) 改為「詼諧曲」(Scherzo)；<sup>16</sup> 在《田園交響曲》時多寫了第五樂章，不同於以往交響曲四個樂章結構。在貝多芬《A 大調第三號大提琴奏鳴曲，作品六十九》的三個樂章中，也和前兩號大提琴奏鳴曲不同，<sup>17</sup> 增加了「詼諧曲」。

2. 「音調創作」：

例如《命運交響曲》(*Symphony No.5 in c minor, Op.67, 1807-1808*)

他擁有最簡短的「四音主題」，但這個動機貫穿了整曲四個樂章，這個手法對

---

<sup>14</sup> 陳漢金、閻嘯平、楊忠衡，《發現貝多芬》(台北市：時報文化，2002)，39。

<sup>15</sup> 陳漢金、閻嘯平、楊忠衡，《發現貝多芬》(台北市：時報文化，2002)，68。

<sup>16</sup> 之後的作曲家大多也都是採用貝多芬的曲式結構。

<sup>17</sup> 都只由兩樂章構成。

於後世作曲家於交響樂之創作有著深遠的影響。在此論文分析的《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》中，也使用了簡短的四音上行與下行動機貫穿整曲，不僅不斷強調樂曲之主要動機，同時也以此鞏固作品之調性【譜例 2-8】、【譜例 2-9】。

【譜例 2-8】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1 小節至第 2 小節



【譜例 2-9】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 19 小節至第 21 小節



### 3. 「和聲手法」：

貝多芬將不協和或不穩定的和弦放入音樂作品中，例如：減三、減七或屬七和弦，聽起來刺耳或緊張的和弦能使整體的戲劇張力更大、對比更強烈，和古典風格的作品相當不同。在貝多芬《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》中就有運用這樣的和弦【譜例 2-10】。

【譜例 2-10】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 11 小節至第 16 小節

在器樂作品方面，從貝多芬《A 大調第三號大提琴奏鳴曲，作品六十九》以及兩首《降 E 大調鋼琴三重奏，作品七十》中可以明顯發現大提琴的地位漸趨重要；在聲部運用上也慢慢獨立，已經不再只是重複演奏低音【譜例 2-11】。從《A 大調第三號大提琴奏鳴曲，作品六十九》中也可以明顯發現貝多芬的室內樂音樂之改變與發展：大提琴與鋼琴變得同等地位，樂曲中的聲部交錯、拍號變化、與高把位之技巧等等都是貝多芬器樂曲發展越來越好的證明。

【譜例 2-11】《降 E 大調鋼琴三重奏，作品七十之二》第一樂章，第 1 小節至第 10 小節

**Trio No. 5.** Op. 70. No. 2. 大提琴已經擁有自己的獨立旋律

### 三、「晚期」（1815 年至 1827 年）

貝多芬的大提琴奏鳴曲《作品一零二》是由兩首奏鳴曲所構成，即是此論文所要探討的《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》以及《D 大調第五號大提琴奏鳴曲》。此部音樂作品分別創作於 1815 年的 7 月與 8 月，若依譜寫時間的順序判斷，此為貝多芬創作分期的「中、晚期」交界點，但若單就音樂內容與結構來分類，則屬於偏於「晚期」的音樂作品。

在這人生最後的階段中，貝多芬的耳朵已激進失去聽力，因此他開始傾聽自身內在的聲音，將創作與他的心境開始合而為一，既有人生的苦難與孤獨，又有對悲劇豁然開朗的智慧。於此時期，他的創作手法有了不同於以往的變化，作品於形式結構上開始離經叛道，其特徵為「斷裂的」與「艱澀的」，使樂句於進行間突然中斷，象徵他擺脫一切來自過往的束縛，使音樂與內心同時回歸與平靜。另一則是他被世界所遺棄，潑下有意留白的沈思，之後才將接下來的樂句加入，<sup>18</sup>《升 c 小調弦樂四重奏，作品一三一》(*String Quartet No.14 in c sharp minor, Op.131, 1826*) 即可作為代表【譜例 2-12】，這樣的樂句中斷手法同樣也出現在晚期的兩首大提琴奏鳴曲中【譜例 2-13】。

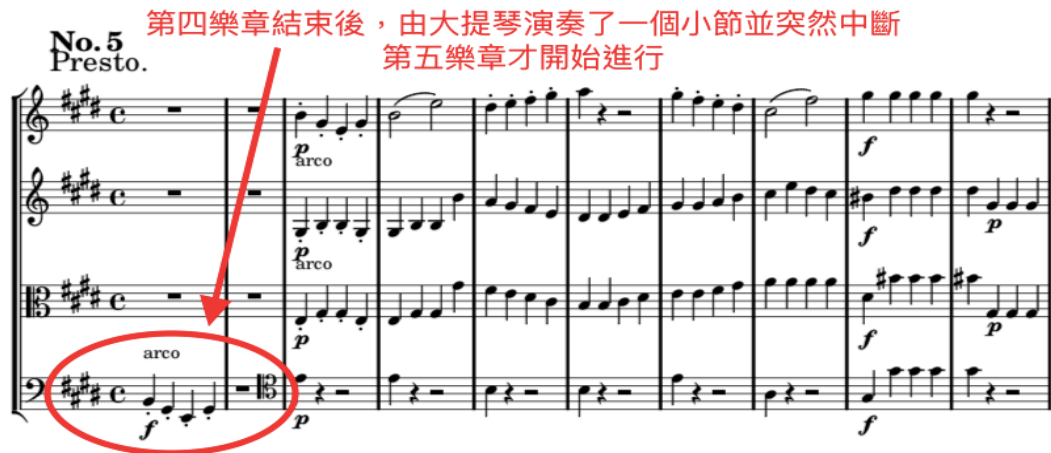
---

<sup>18</sup> Theodor Adorno, *Essays on Music* (Oakland: University of California Press, 2002), 567.

【譜例 2-12】《升 c 小調弦樂四重奏，作品一三一》第五樂章，第 1 小節至第 10 小節

No. 5  
Presto.

第四樂章結束後，由大提琴演奏了一個小節並突然中斷  
第五樂章才開始進行



【譜例 2-13】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 79 小節至第 90 小節

108

樂句中斷手法 樂句中斷手法



除卻於音樂進行中樂句中斷手法外，貝多芬「晚期」所慣用的作曲手法與風格整理如下：

1. 「作品結構自由」：

自貝多芬最後兩首大提琴奏鳴曲的草稿中，記有「為鋼琴及大提琴而寫的自由奏鳴曲」(Free Sonata for Piano and Violoncello) 的文字，顧名思義，此音樂作品於結構的設計上相當自由；除卻結構外，音樂作品中所要表達的音

樂情感亦相當豐富，有快樂，亦有哀愁，於演奏者及聆聽者之間增添一份無限的想像力。

## 2. 具有「敘事口吻」的作曲手法：

在《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》音樂作品中，貝多芬使用「三連音」來形塑不安且緊張的氛圍，接續運用許多「重音」的敲擊來維持如猛獸般怒吼，此作曲手法於此類「晚期」作品中相當常見，其內容不僅具有敘事口吻般的特色，更著重在內心深沉的思考，亦同貝多芬晚年所懷抱的心境。

## 3. 加入了「複調」手法的運用：

尤其是「賦格」：「賦格」為貝多芬晚年所偏好的作曲形式，遍佈於此時期所譜寫的音樂作品中，如《D 大調第五號大提琴奏鳴曲，作品一零二之二》中，<sup>19</sup> 「第三樂章」即是採「賦格」的創作手法來譜寫。

「賦格」形式特有的快速演奏法風格可用來表現作曲家想表達的情緒，<sup>20</sup> 從熟練的技巧譜寫與對位法的運用技巧，已可歸納出貝多芬於創作「後期」所形塑出特有的風格與想法。在「音樂風格」方面，貝多芬跳脫出「浪漫主義」風格的自由與散亂，回歸於「古典主義」風格的嚴謹，如《D 大調第五號大提琴奏鳴曲，作品一零二之二》，於音樂作品結構上，回歸於傳統三樂章

---

<sup>19</sup> 此作品是五首大提琴奏鳴曲中唯一有單獨慢板樂章的一曲。

<sup>20</sup> John N. Burk, 《貝多芬的命運和創作》，梁友梅譯（台北市：天同出版社，民國63年），209。

式的古典奏鳴曲。

《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》題獻給艾德蒂伯爵夫人，是應「休帕契弦樂四重奏」(Schuppanzigh Quartet)<sup>21</sup>，擔任大提琴家約瑟夫·林克 (Joseph Linke, 1783-1837) 之要求所譜寫，此音樂作品於 1817 年正式出版。

貝多芬於在譜寫以大提琴為內容的音樂作品中，自「早期」至「晚期」皆有持續性的突破與進展，不論是在奏鳴曲或是弦樂四重奏上，皆努力凸顯大提琴於音樂作品內所佔有的重要性，且將之擴展其演奏的音域，至此，已不再為單純的演奏伴奏音型角色。此首《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》中的最高音甚至到了  $g^2$ 【譜例 2-14】。整部奏鳴曲中，不論於樂句的對比、力度與主題方面，貝多芬完美構思於每個段落的結合，並同時賦予強烈的戲劇性及豐富色彩，<sup>22</sup> 如在「第二樂章」的「導奏」樂段中，貝多芬運用眾多的力度記號使音樂於前、後樂段中，增添強烈對比，且使音樂的情緒起伏更為濃烈【譜例 2-15】。

【譜例 2-14】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 172 小節至第 178 小節



<sup>21</sup> 1790 年於維也納成立。創辦人休帕契 (Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830) 是貝多芬的好友。

<sup>22</sup> 梁友梅，《貝多芬的音樂思想》(台北市：天同出版社，1974)，49。

【譜例 2-15】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 4 小節至第 5 小節

運用豐富的力度記號



歸納貝多芬的作曲手法，從創作「初期」直至「晚期」，貝多芬的作曲手法可以「擴展」來形容：<sup>23</sup>

1. 將「音高」向高低兩處拓展到極限。
2. 將「力度」的強弱運用到極致。
3. 將「樂器」運用得更加自由，賦予每項樂器獨立的性能。
4. 將「樂團」的組織擴大。
5. 「音色」的變化速度加快。
6. 樂曲中的情感表達與戲劇性效果更為直接與強烈。

也因為這樣的「擴展」特質，並留下豐富且多樣的音樂作品，使貝多芬於音樂史上受到後世音樂家之敬重、崇拜，且立於不朽。<sup>24</sup>

<sup>23</sup> 許鐘榮，《維也納古典的樂聖》（新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999），194。

<sup>24</sup> 許鐘榮，《維也納古典的樂聖》（新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999），195。

## 第二節 大提琴之結構演變與技巧發展

早至十六世紀，以大提琴為器樂演奏的歷史發展中，可詳知其樂器生產規格大小不一外，其演奏技巧亦無完整的體系，且於音樂作品中擔任低音伴奏的角色。直至十八世紀，由大提琴家與作曲家鮑凱里尼 (Luigi Rodolfo Boccherini, 1743-1805) 改良大提琴的演奏技巧後，至此大提琴走出擔任音樂作品中伴奏角色框架，且走向器樂獨奏的道路；<sup>25</sup> 鮑凱里尼於當時代譜寫了為數眾多的以大提琴為器樂演出的音樂作品，對此為義大利、西班牙及法國於以大提琴為器樂音樂的發展貢獻良多。<sup>26</sup> 在貝多芬譜寫大提琴奏鳴曲之先，大提琴於樂器的結構與演奏技巧亦不斷地更新與演變。然「現代大提琴」於形制與結構上，卻直至 1710 年前後才大致確立。此節筆者將概述十六至十九世紀間，大提琴於樂器結構的演變與演奏技巧之發展。

### 一、樂器結構之演變

小提琴的於樂器形制的發展早於中世紀已有了雛形，而大提琴卻直至文藝復興時期才出現。當時稱作「維奧爾琴」(Viola da gamba)，<sup>27</sup> 於結構上，早期只有「三條弦」(f-c-g)，不久後才擴增為「四條弦」(b<sup>b</sup>-f-c-g)，後來雖也有「五條弦」

---

<sup>25</sup> 他也是最初在高音區域建立大拇指把位，從而對樂器的演奏技巧方面賦予表現力的義大利學派大提琴家之一。

<sup>26</sup> Margaret Campbell 著；張世祥譯，《不朽的大提琴家》（台北市：世界文物出版社，民國 85 年），63。

<sup>27</sup> 演奏方式如同現代大提琴，又稱「古大提琴」、「古提琴」。

的產生，但因其實用性不高，爾後，才融合了「維奧爾琴」的優點發展成為「現代大提琴」(c-g-d-a) 的樣式。因為音樂演奏場合大小的不同需要，大提琴也不斷地改革，「現代大提琴」一直到 1710 年才大致確定下來。重要改革如下：

1. 除了將指板加長，也將琴頸往後傾斜使音域加高，演奏者的技巧發揮不再受拘束。<sup>28</sup>
2. 將琴橋高度加高弧度相對變大，與琴弦之間的角度減小，因弦在琴面上的壓力增加，所以必須將琴柱也加長加厚，琴的聲音因此變得響亮。<sup>29</sup>
3. 十九世紀中葉，比利時大提琴家塞未(A.F.Servais,1807-1866) 發明「腳棒」，多了腳棒的設計除了使演奏者更方便於演奏外，也使樂器的高音更加穩定。

## 二、演奏技巧之發展

到了貝多芬的時代，大提琴逐漸改良完成，此時的大提琴曲目越來越豐富，演奏技巧也隨著時間越來越進步與創新。自巴洛克時期開始，些許作曲家與大提琴家開始為大提琴譜寫作品，例如：多明尼哥·加布里耶利(Domenico Gabrielli, 1651-1659)、<sup>30</sup> 韋瓦第(Antonio Vivaldi, 1678-1741)、巴赫及古典時期的海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809)、鮑凱里尼等；而在演奏技巧方面，鮑凱里尼與羅姆柏格

---

<sup>28</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》（台北市：老古文化事業公司，民國 74 年），67。

<sup>29</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》（台北市：老古文化事業公司，民國 74 年），67。

<sup>30</sup> 音樂史上第一位譜寫大提琴獨奏曲的作曲家。

(Bernhard Romberg, 1767-1841) 的貢獻更是不可忽視。<sup>31</sup> 此處將以鮑凱里尼與羅姆柏格為例：

(一) 鮑凱里尼：

義大利大提琴、作曲家。五歲時就隨著父親學習大提琴，十三歲時首次舉辦公演，當時他在音樂方面的才能已經遠遠地超越他的父親，也由於他本身具備極佳的大提琴演奏技巧，因此譜寫了相當多的大提琴音樂作品，如《十二首大提琴協奏曲》。<sup>32</sup> 關於大提琴這項樂器，鮑凱里尼給予如下貢獻：

1. 是最初透過在大提琴高音區域建立「大拇指把位」，進而賦予大提琴在演奏技巧方面更為廣闊表現力的義大利學派大提琴家之一。
2. 在演奏大提琴作品中的「雙音技巧」及「快速音群」方面，鮑凱里尼的表現也相當亮眼。<sup>33</sup>
3. 鮑凱里尼亦是位喜愛嘗試創新的音樂家，他開發許多大提琴獨特之演奏法，例如在他的鋼琴五重奏作品《馬德里之夜》 (*Musica nocturna de las calles en Madrid*) 中，大提琴聲部撥弦 (*pizzicato*) 的部分刻意模仿吉他的彈奏方式，因此許多演奏家往後在演奏此曲時，會將大提琴放置於腿上演奏，如下圖：<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> 羅姆柏格被後人稱作「德國大提琴演奏之父」，是十八世紀下半葉相當重要的大提琴家，他又再度革新了大提琴的演奏技巧，同時將大提琴的表現力擴大。

<sup>32</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》（台北市：老古文化事業公司，1985），203。

<sup>33</sup> Margaret Campbell, 《不朽的大提琴家》張世祥譯（台北市：世界文物出版社，民國 85 年），69。

<sup>34</sup> 圖片出處：[https://www.youtube.com/watch?v=HsxHh\\_qNOnE](https://www.youtube.com/watch?v=HsxHh_qNOnE)



4. 鮑凱里尼不僅擴展大提琴協奏曲的領域，除卻創作艱難技巧與音樂性兼具的《十二首大提琴協奏曲》外，亦將室內樂中大提琴聲部演奏譜寫如同協奏曲般困難。<sup>35</sup> 例如《C 大調弦樂五重奏，作品二十五第 2 號》，由兩把小提琴、一把中提琴及兩把大提琴所組成，若以第一大提琴部分【譜例 2-16】與第二大提琴【譜例 2-17】部分相比，就可以明顯看出第一大提琴部分的艱深及更豐富的演奏內容，甚至還有獨奏(solo) 的部分。鮑凱里尼這樣的創作手法也使大提琴在室內樂中佔有重要地位。

---

<sup>35</sup> 林肇富，《大提琴的藝術》（台北市：老古文化事業公司，1985），185。

【譜例 2-16】 鮑凱里尼《C 大調弦樂五重奏，作品二十五第 2 號》 第一大提琴聲部，第 17 小節至第 48 小節

17 **Solo** *f* *dim.* *p* *pp* 雙音技巧 *cresc.*

27 *f* *dol.* *p* *f* *p* *ff*

35 **Solo** *p* 豐富的獨奏片段 *cresc. a poco a poco* *f*

41 *a tempo*

44 *rall.* *C* *pp*

【譜例 2-17】 鮑凱里尼《C 大調弦樂五重奏，作品二十五第 2 號》 第二大提琴聲部，第 19 小節至第 43 小節

19 **B** *pp* *cresc.*

27 *mf* *f* *p* *f* *p* *f*

35 第二大提琴聲部  
較多的是重複低音的演奏 *f*

(二) 羅姆柏格：

德國大提琴、作曲家，被稱為「德國大提琴演奏之父」，<sup>36</sup> 曾任教於法國巴黎音樂院，為貝多芬之好友，兩人於德語區波昂(Bonn) 相識；於貝多芬譜寫大提琴作品的過程中，多次向羅姆柏格請益於大提琴演奏技巧與詮釋方面的問題。羅姆

<sup>36</sup> Margaret Campbell, 《不朽的大提琴家》張世祥譯(台北市:世界文物出版社,1986), 77。

柏格不僅是一位技巧精湛的大提琴演奏家外，在大提琴的樂器改良與演奏技巧發展亦有卓著貢獻，歸類於下：

1. 改良大提琴指板的粗細及長度，建議將指板右手的那方修平，以此避免用力演奏 C 弦時的碰觸；並且加大指板與面板的距離等，開發大提琴這項樂器更多的表現力。<sup>37</sup>
2. 運用許多新的手法，進而使當時的作曲家能繼續發展這些技巧於作品中，例如：  
比從前的任何人都使用更多的「拇指把位」，在他的許多大提琴作品中都能觀察到，例如《e 小調第四號大提琴協奏曲，作品七》【譜例 2-18】。

【譜例 2-18】 羅姆柏格《e 小調第四號大提琴協奏曲，作品七》第一樂章，第 38 小節至第 44 小節

許多曲目都有像這樣非常多的大拇指把位的演奏

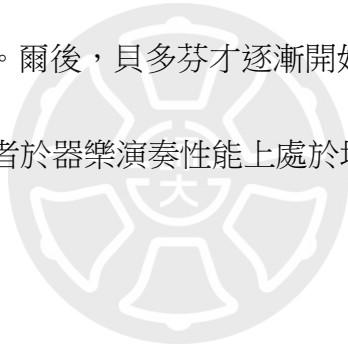
3. 羅姆柏格將大提琴的左手技巧發展到很高的水準，也將這樣的艱深技巧放入自己的音樂作品中。現今的一位傑出大提琴教師貝克(Hugo Becker, 1987-) 就認為羅姆柏格的協奏曲對於大提琴演奏者的左手是相當好的練習，<sup>38</sup> 因為在羅姆柏格的協奏曲中有非常多的大拇指把位、八度音進行以及雙音的部分，這對於演

<sup>37</sup> Margaret Campbell, 《不朽的大提琴家》張世祥譯(台北市:世界文物出版社,1986), 80。

<sup>38</sup> Margaret Campbell, 《不朽的大提琴家》張世祥譯《不朽的大提琴家》(台北市:世界文物出版社,1986), 79。

奏家的左手掌控力以及靈活度都是一大挑戰。

貝多芬譜寫生涯中，為大提琴這項樂器共譜寫了五首奏鳴曲、三套變奏曲 (variations) 以及一首由小提琴、大提琴及鋼琴的三重協奏曲。然作為最早為大提琴與鋼琴譜寫音樂作品的作曲家之一，貝多芬在創作過程中所面臨的主要問題是兩個樂器之間的平衡。然大提琴的中、低音域圓潤渾厚且具有歌唱性，但十八世紀的維也納鋼琴於機械結構上音色偏弱，且難將樂音延長，為了克服這些客觀的困難，貝多芬在創作大提琴奏鳴曲的「初期」稍微將大提琴聲部做限制，以利提升鋼琴的地位，隨著時間鋼琴於機械結構上逐漸改良，將琴弦加粗與架構更堅固亦音色漸漸洪亮且有力。爾後，貝多芬才逐漸開始放寬對大提琴聲部的限制與約束，也不需要再擔心兩者於器樂演奏性能上處於地位不均的問題。



### 第三章 貝多芬《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》樂曲分析 與詮釋

貝多芬《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》可說是貝多芬五首大提琴奏鳴曲中相當特別的一首。全曲可分為兩個樂章，兩樂章中都各自擁有「慢板導奏」樂段與「快板奏鳴曲式」樂段，沒有獨立的「慢板樂章」，且「導奏」與「奏鳴曲式」樂段之間並無太多空白，幾乎是緊密且不停歇地進行演奏，實屬特別的曲式；並且此曲相較於貝多芬前三號的大提琴奏鳴曲，於表情術語與力度標示上具有更多詳細的變化，音樂內容實為豐饒。就樂曲架構上，筆者綜觀兩個樂章，「忽略」樂章之區分，將全曲依照「速度術語」的進行：「行板」(Andante)、「活潑的快板」(Allegro vivace)、「慢板」(Adagio)、「行板」(Tempo d'Andante)、「活潑的快板」(Allegro vivace)，劃分為五個段落。同時，因為兩段「行板」段落有著相同的主題旋律，卻分布在兩個不同的樂章，因此筆者將行板段落都稱之為「段落 A」，整曲架構分成 A-B-C-A-D，如【表 3-1】。

【表 3-1】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》全曲架構

樂章	第一樂章		第二樂章		
	術語	行板 (Andante)	活潑的快板 (Allegro vivace)	慢板 (Adagio)	行板 (Tempo d'Andante)
曲式	導奏樂段， 含 A 段(1~16) 及 A'段(17~27)	奏鳴曲式樂段	導奏樂段	導奏樂段， 重現 A 段之主題	奏鳴曲式樂段
段落	A	B	C	A	D

在曲式方面，筆者認為此曲可說是以「循環曲式」(cyclic form) 構成的樂曲。此類型樂曲以兩個或以上的樂章組成，並且結構內容相互呼應、對比，樂曲的中心樂思貫穿全曲，各樂章的呼應及對比表現在速度或調性上。而貝多芬《C 大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》與以上之描述皆相符，四音上、下行的動機即是樂曲的中心樂思，在整曲的「快板」、「慢板」中皆不斷反覆出現；並且於此音樂作品中的「第一主題」不僅出現在「第一樂章」，於「第二樂章」「導奏」樂段又再次出現，且於樂章間交相輝映。

### 第一節 「第一樂章」樂曲分析與詮釋

《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》總共有兩個樂章，各分成慢、快兩段。樂章間慢樂段與快樂段之間無太多空白，連接較為緊密，整體篇幅不長。

一、「導奏樂段」(「段落 A」, 第 1 小節至第 27 小節)

「第一樂章」開頭以 C 大調「導奏」開啟, 擁有精彩的對位寫作, 組織嚴密, 分為「樂段 A」及「樂段 A'」, 「第一樂章」「導奏樂段」結構如以下表格:

【表 3-2】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章, 「導奏樂段」段落分析

段落		導奏小節數	拍子與速度術語	調性
A	A	1-16	6/8 拍	C 大調
	A'	17-27	行板 (Andante)	

「第一樂章」「導奏」速度術語為「行板」(Andante), 6/8 拍, C 大調, 表情術語為「溫柔地」(Teneramente)、「溫柔如歌地」(Dolce cantabile), 由「段落 A」及「段落 A'」構成。其中以 C 大調之四音上、下行為樂曲中心樂思, 「主音走向導音」及「導音走向主音」的四音上、下行之動機貫穿全曲【譜例 3-1】, 且於「第二樂章」也頻繁出現【譜例 3-2】, 以此鞏固作品之調性。

【譜例 3-1】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章, 第 1 小節至第 2 小節

The image shows a musical score snippet for Example 3-1. It features a single melodic line on a five-line staff in C major (one sharp). The tempo and expression markings are 'Teneramente' and 'Dolce cantabile'. Below the staff, the word 'stabile' is written. Red circles highlight the tonic (主音) and dominant (屬音) notes. A blue box highlights a four-note descending motive (四度下行動機). The notes are: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).

【譜例 3-2】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 19 小節至第 21 小節

The image shows a musical score for measures 19-21. Measure 19 has a circled measure number '19'. A blue box highlights a four-note ascending quartal motif in the violin part, labeled '四度上行動機'. Measure 20 has a blue box around a six-note ascending quartal motif in the violin part and a blue box around a six-note descending quartal motif in the piano part. Dynamics include *p* and *dolce*. A watermark of a university logo is visible in the background.

「導奏」（第 1 小節至第 2 小節），由大提琴獨自引導出主題，稱「主題 A」，筆者認為此處氛圍像是在一個空氣清新的早晨，天空中只有些微的陽光與白雲，一切是如此地平靜柔和，因此筆者認為開頭音色需偏向霧面感，音色應盡量保持平穩。在指法方面，開頭的前兩顆音 C-B 筆者皆會使用四指【譜例 3-3】，但須小心在同指法換音時不產生任何滑音，且開頭的抖音需平均，不破壞樂句的流暢度；在音量方面需保持弱(P)，同時在音量弱之中維持右手運弓的平滑及順暢，直到第 2 小節尾端接給鋼琴聲部。大提琴與鋼琴於第 4 小節開始對話，似乎是兩個人彼此討論著一個有趣的話題，你來我往的相互分享著意見。從第 4 小節大提琴聲部的 C-G 與鋼琴聲部的 B-F 五度音程關係之後，兩者一同得到結論往相同目標前進，在第 5 小節大提琴 B-A 與鋼琴 G-F 一同出現七度音程而非前面的五度音程，而此時筆者也會為了強調這個特別、不一樣的「音程」關係【譜例 3-4】，與鋼琴在兩音之間加強弓壓與抖音稍做漸強，最後並肩停留在目標延長記號上。

【譜例 3-3】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1 小節至第 2 小節



【譜例 3-4】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1 小節至第 5 小節

「主題 A」之後接續的是鋼琴將此旋律線引至「V 級和弦」，於第 6 小節至第 10 小節鋼琴右手聲部出現了「主題 B」，兩者的旋律開始做交織，此時鋼琴左手與大提琴聲部正以三度音程的旋律同時進行著【譜例 3-5】，直到第 11 小節開始有 C 大調主音、下屬音與屬音的出現，他們為即將再次出現的主題旋律做鋪陳。

【譜例 3-5】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 6 小節至第 10 小節

自第 17 小節開始即是「樂段 A'」，此處層次更為豐富，也開始有了更多的

強弱記號，使用「樂段 A」的主題去做變化，鋼琴與大提琴都運用了「顫音」(tr.) 去創造不同聲音的組織，第 15 小節鋼琴第三拍從 VI 接至 V7/V，中間稍加一些和聲外音做裝飾，接著使用 V9 回到 V，貝多芬藉由強調 V 和弦的重要性來回到 17 小節的「主題 A」【譜例 3-6】。於第 23 小節以大提琴的多個三十二分音符與鋼琴連續的十六分音符顫音(tr.)將整體氛圍與聲響帶入鋼琴華麗的屬七(V7)分解和弦【譜例 3-7】，而後是 C 大調 I 級分解和弦於鋼琴左手的支撐漸漸帶入結尾。

【譜例 3-6】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 11 小節至 20 小節

14

17

主題A回歸

VI V7/V V9 V

cresc. p

cresc. - p

【譜例 3-7】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 24 小節至 27 小節

24 *sempre tenuto* *molto dolce* 屬七分解和弦 V7

25 *pizz.* *Allegro arco* *Allegro* *ff*

二、「奏鳴曲式樂段」(「段落 B」，第 27 小節至第 154 小節)

緊接的「段落 B」主體奏鳴曲式從 C 大調明顯轉至 a 小調，內容包含呈示部、發展部及再現部三個主要樂段。此段與導奏的抒情風格具有差異性，音樂性方面須表現得較為明確且激動。樂曲中的「第一主題」與「第二主題」之間，運用緊密連接的手法，是非常緊湊、積極的樂章，結尾也以果決的方式結束。

【表 3-3】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章奏鳴曲式樂段分析

快板段落	奏鳴曲式	素材	小節數	調性/轉調
B	呈示部	第一主題	27-39	a 小調
		第二主題	40-45	e 小調
		擴充	46-66	e 小調
		小尾奏 (codetta)	66-75	e 小調
	發展部	樂段	76-97	G 大調 V7 (76-82) G→g→a (82-93) d 小調 (94-97)
	再現部	第一主題	97-106	a 小調
		第二主題	107-114	a 小調
		擴充	115-135	a 小調
		小尾奏 (codetta)	135-154	a 小調

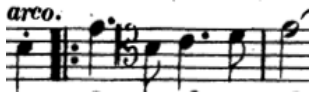
「第一樂章」「奏鳴曲式樂段」速度術語為「活潑的快板」(Allegro vivace)，  
2/2 拍，a 小調，此樂段包含「呈示部」、「發展部」與「再現部」，筆者將以此  
三部分分別做分析。

(一) 「呈示部」(第 27 小節至第 75 小節)

由「第一主題」【譜例 3-8】與「第二主題」【譜例 3-9】所構成，其中又包含「動機 a」、「動機 b」、「動機 c」與「動機 d」【表 3-4】。「動機 a」與「動機 b」使用附點節奏模式，節奏感強烈，和導奏樂段相比具有相當大的差異；「動機 c」是較具旋律性的樂句；而「動機 d」又是另一個突出的節奏型態。「第一主題」一開頭就明顯和導奏樂段風格差異相當大，不論是速度或者節奏形態上都非常果決，開始出現了許多重音與突強記號，像是一個氣勢滂礴的軍隊步伐整齊地向前行，在演奏此處時筆者會將右手食指扣緊弓將每顆音符演奏得確實，所有出現「第一主題」動機的八分音符筆者都會將弓拿回到弓根，並且將弓咬緊弦以利於下一個 *sf* 下弓音的控制【譜例 3-10】。此段的節奏需相當穩固。

筆者認為尤其是第 29 與第 30 小節與鋼琴一模一樣的節奏型態，容易使速度變形，在此需要特別留意右手穩定度【譜例 3-11】。

【表 3-4】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章主題動機素材

動機	素材
a	
b	

【譜例 3-8】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 25 小節至第 32 小節

25 *Allegro* *pizz.* 動機a *ff* *Allegro*

28 *vivace. (♩ = 133)* 動機b *sp* 動機c *sp*

【譜例 3-9】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 38 小節至第 44 小節

38 *p* 動機c

40 *espressivo* 動機d

【譜例 3-10】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 24 小節至第 29 小節

24 *sempre tenuto.* *molto dolce.*

26 *pizz.*

27 *Allegro* *ac* 動機e 動機f

【譜例 3-11】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 28 小節至第 30 小節

Example 3-11 shows the first three measures of a section. The tempo is marked 'vivace' with a metronome marking of quarter note = 111. The music is in 3/4 time. The first measure (28) starts with a forte (f) dynamic. The second measure (29) continues with f. The third measure (30) ends with a forte (f) dynamic. The score is written for violin and piano.

第 34 小節至第 39 小節，大提琴與鋼琴一同激動地使用主題附點節奏往前進，軍隊激昂的情緒越來越濃烈，但卻驚喜似的突然在 a 小調 IV 級的大三和弦 F# 上嘎然而止【譜例 3-12】，留下一陣寧靜的空白，似乎有點不知所措，筆者認為此音正是為了「第二主題」的來臨做準備。

【譜例 3-12】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 28 小節至第 39 小節

Example 3-12 shows measures 28 through 39. The tempo is marked 'vivace' with a metronome marking of quarter note = 144. The music is in 3/4 time. The first measure (28) starts with a forte (f) dynamic. The second measure (29) continues with f. The third measure (30) ends with a forte (f) dynamic. The score is written for violin and piano. A red box highlights the final chord of measure 39, which is a major triad with F# (F# major). A red annotation below the score reads 'F#音預示第二主題的G大調'.

「第二主題」暗示了兩個動機，即「動機 c」與「動機 d」，以 G 大調之屬音 D 開啟，此處像是一陣暴風雨後的天晴，第 40 小節開始大提琴與鋼琴各自引領「動機 c」與「動機 d」於樂曲中穿插進行。「第二主題」較「第一主題」具有歌唱性，因此演奏的時候筆者建議可以多些表情，抖音可以較為寬鬆，此處和鋼琴輪流歌唱，兩者須緊密銜接【譜例 3-13】。

【譜例 3-13】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 38 小節至第 43 小節


Musical score for Example 3-13, showing measures 38 to 43. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello part and a piano part. Red boxes highlight specific melodic motifs in both parts, with arrows indicating their relationship. The piano part includes markings for 'p' (piano) and 'espressivo'.

接著來到46小節「擴充樂段」，47小節鋼琴右手將動機d的節奏型態稍微做了變化，此時加上大提琴似軍隊的連續三連音素材，使樂曲的節奏感增強【譜例 3-14】，雖然是快速且激動之三連音，但並非跳音，筆者在此處會將弓貼緊弦地拉奏，事先分配好隨著持續漸強每個sf音一次比一次更重，弓越來越長且貼，營造軍隊逐漸龐大的效果。至第50小節開始使用fp（強後突弱）記號，演奏時需要將sf與fp的差異明顯做出，由三連音推至的旋律高點即是第53小節的B音，筆者會在這顆音上使用快速且大幅度的抖音，接著隨著音型漸弱如同從天空緩緩降落的紙飛機【譜例3-15】。

【譜例 3-14】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 45 小節至第 49 小節

【譜例 3-15】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 53 小節至第 55 小節

第 67 小節至第 75 小節來到「小尾奏」，擁有「第一主題」「動機 a」的節奏模式與「導奏樂段」開頭【譜例 3-16】的四音上行動機之變化【譜例 3-17】。此段

落需要將節奏及每顆音演奏得果決，特別需要留意此音型  的穩定度，避免音符演奏不清楚或者速度往前趕【譜例 3-18】。第 70 小節至第 71 小節的四分音符筆者認為雖然音較短，但不是活潑而是仍然要維持果決明確的態度，需把弓貼緊弦演奏清楚的斷奏而非離弦跳音，筆者會在第 72 小節連接第 73 小節的大跳 12 度 B-E 音使用第一弦 3 指及第三弦大拇指，避免因大跳產生的空隙【譜例 3-19】。

【譜例 3-16】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 1 小節至第 2 小節

【譜例 3-17】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 66 小節至第 70 小節

第一主題動機 a 之節奏

四音上行動機之變化

【譜例 3-18】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 61 小節至第 75 小節

dimin. f risoluto.

1. p 2. p

【譜例 3-19】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 61 小節至第 75 小節

dimin. f risoluto.

1. p 2. p

I III

## (二) 「發展部」(第 77 小節至第 97 小節)

以「呈示部」「第一主題」與「動機 b」做架構，於第 77 小節轉至 G 大調的聲響相當明確，筆者認為此氛圍像是從隧道中迎接光明；接著開始連續轉調，此時加上鋼琴與大提琴同時出現強後轉弱 (fp) 直至第 89 小節大提琴長音稍作休息，

但鋼琴還在持續往前進，彷彿一隻掩藏不住喜悅的小鳥不斷拍打翅膀向上飛翔，將氛圍又開始層層往上推；聲響越來越厚重，於第 93 小節大提琴附點突然以漸強推出，以 d 小調出現「第一主題」，但不是在正確的調性上，以此暗示再現部的出現，會有再現部的錯覺【譜例 3-20】，但此處轉至 d 小調，也就是 a 小調的下屬調。

【譜例 3-20】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 93 小節至第 99 小節

The image shows a musical score for Example 3-20, which is the first movement of the Fourth Sonata in C major for Violin and Piano by Franz Schubert. The score is in G major. The first system shows measures 93 to 95. Measure 93 is highlighted with a red box and labeled '此處非再現部' (This is not the recapitulation). The second system shows measures 96 to 99. Measure 96 is highlighted with a red box. Measure 97 is highlighted with a blue box and labeled '再現部' (Recapitulation). The score includes piano and violin parts with dynamic markings like 'cres.' and 'f'.

### (三) 「再現部」(第 97 小節至第 154 小節)

真正的「再現部」由第97小節開始，此部分之結構大致上與呈示部相同。第 97 小節由大提琴與鋼琴左手演奏出 a 小調「第一主題」，真正的再現部開始，此部分之結構大致上與呈示部相同；「第二主題」出現在第 107 小節至第 114 小節，而後接進第 115 小節的「擴充樂段」直到第 135 小節，此「再現部擴充樂段」與前面「呈示部擴充樂段」除了調性不同以外，基本上大抵相似。第 135 小節至第 154 小節的「再現部尾奏」也是除了調性不同外其餘部分大致相同，第 145 小節開始以短

短的十個小節來呼應前面的主題，包含大提琴的「第一主題」「動機a」與鋼琴的「第一主題」「動機b」，這樣的結尾像是愛情電影最後的溫馨回顧片段。在此筆者會使用較溫暖的音色來演奏，層層漸強與堆疊之後於第150小節出現增二度音程增加緊張感與擴大張力，因此演奏時筆者會在此處加大、加強弓壓與抖音，稍微強調此增二度音程使樂曲氛圍更加明確【譜例3-21】。而音量的堆疊在此「小尾奏」(codetta)段落也是相當重要的，第145小節第三拍的二分音符A音接至第146小節同音A，需將其從強(f) 至弱(p) 之強弱記號明顯做出【譜例3-21】，而後音量雖是弱(p)，但旋律線條仍要保持至第150小節漸強處，可先將弓的位置放置於靠近指板處來拉奏並使用幅度較小的抖音，至第150小節開始再漸漸靠近琴橋拉奏，抖音越來越密集，如此一來不但能使音色與音量的變化更豐富，更能讓第一樂章的結尾V-I級具有更響亮且具有張力的聲響效果，使「第一樂章」擁有一個華麗且積極的結束。

【譜例 3-21】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第一樂章，第 145 小節至第 154 小節

The image shows a musical score for the first movement of the C major Fourth Violin Sonata, measures 145-154. The score is annotated with various musical terms and markings. A blue box highlights the first theme motif 'a' in the violin part. An orange box highlights the first theme motif 'b' in the piano part. A red box highlights the '增二度音程' (augmented second interval) in the violin part. A pink arrow points to the '增二度音程' in the piano part. The score also includes markings for '小尾奏(codetta)' and 'cresc.' (crescendo).

## 第二節 「第二樂章」樂曲分析與詮釋

第二樂章的劃分同第一樂章，為「導奏樂段」與「奏鳴曲式樂段」。此節同樣先以「導奏樂段」來做分析。

### 一、「導奏樂段」（「段落 C」以及「段落 A」，第 1 小節至第 17 小節）

第 1 小節至第 17 小節為「導奏樂段」，整個「導奏樂段」調性為 C 大調。「第二樂章」 「導奏樂段」結構如以下表格：

【表 3-5】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章「導奏樂段」段落分析

段落	小節數	拍子與速度術語	表情術語	調性
C	1-9	4/4 拍 慢板(Adagio)	溫柔地 (Teneramente)	C 大調
A	10-17	6/8 拍 行板(Tempo d' Andante)	溫柔地 (dolce)	C 大調

「第二樂章」 「導奏」分為「段落C」及「段落A」，「段落C」為4/4拍「慢板」(Adagio)；「段落A」為6/8拍「行板」(Tempo d'Andante)，整個「導奏樂段」為C大調。第1小節至第9小節即是「段落C」，溫柔且相當具有歌唱性，彷彿經過華麗的「第一樂章」之後開始進入憂鬱、深沈的內心世界。開頭由大提琴的C大調屬音G音緩緩帶出，大調色彩明顯，連續五個G音的同音手法使氛圍更為寧靜、純樸，與鋼琴聲部使用了六十四分音符喃喃自語般的節奏型態【譜例3-22】，短暫的幾小節中也包含許多的強弱記號使層次豐富、樂段張力增加，整個樂句與旋律線

條不斷延伸，筆者認為這些六十四分音符不需演奏的顆粒分明，反而是需演奏得如流水般順暢，使樂句隨著音型往前流進。於此樂章筆者認為需特別注意六十四分音符、三十二分音符與十六分音符之間的差別，三種音型在此樂段中各扮演著不同的角色，六十四分音符筆者會演奏得較放鬆，使此音型的走向像是在天空上漂浮的雲朵，不受拘束；三十二分音符音型筆者會將每顆音平均演奏出，像是一座橋鞏固著河川，而十六分音符筆者認為如同雙腳，在樂段中站穩使樂曲基礎更穩固。樂段中第三小節第一顆下弓A音的重音需明顯，運用右手製造快的弓速，使強音(f)之後立即的弱音(p) 接至上弓，此弱音也需要特別留意音色，此相差八度的兩顆A音之間有時間上的緩衝，像是突然從烏雲密布飛向晴朗天空的鳥兒般，場景的戲劇效果使用運弓做出【譜例3-23】。從緊接著的六十四分音符維持小聲低語，製造一個內心逐漸墜落的氛圍，於第三小節第三拍開始增強低音的厚度，此處抖音可以越來越密集、幅度越來越大直到第四小節第二拍才又隨著突強(sf) 掉下【譜例3-23】，接著是更豐富的強弱變化，內心世界開始不安定，筆者會使用抖音、弓速與弓壓來分配之並做出高低起伏的情緒。

【譜例 3-22】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 1 小節至第 3 小節

Adagio (♩ = 56)

許多六十四分音符音型

【譜例 3-23】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 1 小節至第 6 小節

Adagio, (♩ = 56.)

留意音色

維持小聲

抖音幅度越來越大

慢慢回到弓根

第 4 小節開始出現許多增、減音程以及減七和弦，這些和弦的聲響加上密集的強弱記號使氛圍漸漸緊張，緊繃的狀態一直延續到第 7 小節的 G 音才得到解放【譜例 3-24】。接著於第 7 小節出現了相當溫柔、如夢一般的旋律線條，第 8

小節大提琴與鋼琴輪流出現屬七分解和弦，運用屬七和弦準備回歸「主題 a」【譜例 3-25】，此處需要相互緊密銜接，帶著同樣的心情攜手走向下一個樂段。

【譜例 3-24】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 4 小節至第 9 小節

The image displays three systems of musical notation for Example 3-24. The first system features a blue box highlighting a specific interval in the upper staff and two red ovals highlighting diminished seventh chords in the lower staff. The second system has blue circles highlighting intervals in the upper staff. The third system has a pink oval highlighting a passage in the lower staff. Annotations in Chinese are placed below the systems: '減四音程、增四音程' (diminished fourth interval, augmented fourth interval) in blue, '減七和弦' (diminished seventh chord) in red, and '緊繃的氣氛得到解放' (tense atmosphere is released) in pink. The page number '105' is visible in the top right of the second system.

減四音程、增四音程

減七和弦

緊繃的氣氛得到解放

【譜例 3-25】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 7 小節至第 9 小節

連續的屬七分解和弦，準備回到主題a

主題a: *mpo d'Andante*

「樂段A」即第10小節至第16小節，拍號轉至6/8拍，不斷在各細節中強調「第一樂章」「導奏樂段」中曾出現的主題旋律，像是在內心不斷回憶往事，筆者認為此段屬於與鋼琴融為一體的大旋律線條，可以使用多些弓，但為了保持音量弱及音色的神秘感，弓的位置建議接近指板。

開頭鋼琴聲部使用「第一樂章」「導奏樂段」的「行板」開頭「主題A」，以八度雙音演奏使之空間感更為強烈；於第11小節至第14小節的大提琴聲部也是使用「第一樂章」「導奏」的第20小節旋律來做變化，筆者認為此處像是浪潮漸漸推進，將「主題A」推向更高處；第14小節至第17小節大提琴聲部同樣使用熟悉的「第一樂章」「導奏」「主題A」作為素材，運用三十二分音符來稍做改變【譜例 3-26】，此樂段之大小聲筆者會做得相當明確，運用強弱的高潮迭起使氛圍更具有豐富的層次。

【譜例 3-26】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 10 小節至第 18 小節

Tempo d'Andante

*pp dolce* **第一樂章導奏行板主題A**

*pp dolce* **使用第一樂章導奏旋律做改變**

*creso.* *dimin.* *p*

**主題旋律使用三十二分音符做變化**

*Allegro vivace*

*p dolce* *Allegro vivace* ( $\text{♩} = 120$ )

## 二、「奏鳴曲式樂段」（「段落 D」，第 17 小節至第 249 小節）

「第二樂章」奏鳴曲式「段落 D」速度術語為「活潑的快板」(Allegro vivace)，與「第一樂章」奏鳴曲式樂段相同；然而，在調性與拍號上是不同的。「第二樂章」是以 2/4 拍 C 大調呈現出來的快板，許多連串追逐感的十六分音符相較於「第一樂章」厚實的附點節奏，這個樂章「活潑的快板」感覺更加地靈活躍動。

此樂段包含「呈示部」、「發展部」與「再現部」，筆者同樣以此三部分分別做分析。

【表 3-6】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章奏鳴曲式樂段分析

快板段落	奏鳴曲式	素材	小節數	調性/轉調
D	呈示部	導奏	17-20	C 大調
		第一主題	21-28 (大提琴主旋律)	C 大調
			29-36 (鋼琴主旋律)	
		過渡樂段 (Transition)	38-50	C→G
	第二主題	51-73	G 大調	
	發展部	樂段	75-122	75-79 E <sup>b</sup> 大調 81-85 C→A <sup>b</sup>
	再現部	第一主題	122-139	C 大調
		過渡樂段 (Transition)	140-151	C→F→C
		第二主題	152-182	C 大調
		尾奏 (Coda)	184-249	C 大調

### (一) 「呈示部」(第 17 小節至第 73 小節)

開頭以大提琴與鋼琴的聲部交替形成對話般的樂句，和「第一樂章」同樣強調主音與屬音之關係以此鞏固調性，四音上行的動機再次出現【譜例 3-27】。此樂段筆者認為像是鋼琴與大提琴之間緊密的競賽，抑或是你來我往的爭辯，但也不失其活潑可愛與果決之風格，此處兩者需互相聆聽對方，將每個銜接的地方做到毫無瑕疵。

第 21 小節至第 28 小節即為「第一主題」【譜例 3-28】，由鋼琴的連續節奏引導出大提琴聲部的主旋律，此處節奏感明顯且積極，第 25 與第 26 小節的三連音筆者認為是一陣激動節奏與快速音群之後的小放鬆，但弓仍須咬緊弦，在嬉鬧之中之中穿插了圓滑奏三連音使節奏中富有旋律線條美，大提琴與鋼琴兩聲部的互相穿插不斷地將樂段往前推，兩者須彼此聆聽並且緊密連接，使樂段更有爭先恐後、志在必得的氛圍。鋼琴於第 29 小節具有目標性地拿下主導權，主旋律從大提琴聲部移到鋼琴聲部，直至第 38 小節 V-I 級以短音符稍作結束【譜例 3-29】。

大提琴與鋼琴的一陣追逐後，緊接著像是突然出現猛獸般，大提琴在第 38 小節以強烈的姿態進入過度樂段，連續的快速十六分音符加上多個強後即弱(fp) 的層層堆疊，具有驚喜與激昂之感【譜例 3-30】。

【譜例 3-27】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 15 小節至第 26 小節

Musical score for Example 3-27, measures 15-26. The score is in C major and 4/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Allegro vivace" and the dynamics are "p dolce". A red box highlights a four-note ascending motif in the treble staff at measure 20, which is also indicated by a red arrow pointing to the text "四音上行動機再次出現" (Four-note ascending motif reappears).

四音上行動機再次出現

Musical score for Example 3-27, measures 106-115. The score is in C major and 4/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Allegro vivace" and the dynamics are "p dolce". A red box highlights a four-note ascending motif in the treble staff at measure 106, which is also indicated by a red arrow pointing to the text "四音上行動機再次出現".

【譜例 3-28】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 15 小節至第 29 小節

Musical score for Example 3-28, measures 15-29. The score is in C major and 4/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Allegro vivace. (♩ = 120.)" and the dynamics are "p dolce". A red box highlights the first theme in the treble staff at measure 15, which is also indicated by a red arrow pointing to the text "第一主題".

【譜例 3-29】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 19 小節至第 38 小節

節奏強烈的音型中穿插圓滑三連音

鋼琴變為主角

【譜例 3-30】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 30 小節至第 53 小節

進入過度樂段

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

於第 51 小節大提琴與鋼琴左手聲部演奏了相同音型，此處即進入到「第二主題」，方才突襲而來的猛獸似乎也沒那麼兇猛了，大提琴聲部需將八分音符之分弓及連弓做出明顯的表情差異，樂句中漸強漸弱(< >) 的幅度筆者同樣認為可以明顯表現出【譜例 3-31】。「第一主題」樂段出現的十六分音符在此還尚未結束，先是鋼琴聲部於「第二主題」開頭時演奏，緊接著由大提琴緊密接下，開始將聲響往上堆疊，弓持續貼緊弦並隨著音高與音型使弓越拉越長，猛獸的怒氣開始直線上升【譜例 3-32】後大提琴停留在高音聲部維持激動的心情，在此的重音相當重要，需要將右手食指扣緊弓使用弓壓做出，音符也須顆粒分明，維持磅礴的氛圍【譜例 3-33】。此時大提琴在 69 小節演奏到了樂曲中的最高音域 G(g<sup>2</sup>)，於此音後立即大跳至低音 G，需特別留意聲音的乾淨度及音色的變化，音域雖急轉而下但氣勢仍舊，右手的斷奏與突強(sf) 維持氣氛的緊張感。筆者在此會著重於右手運弓的跨弦角度及運用弓壓凸顯每顆突強的音符，而後以此 G 大調 I 級和弦走向第 73 小節的「呈示部結尾」【譜例 3-34】。

【譜例 3-31】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 45 小節至第 53 小節

45

分弓與連弓的表情差異

*cresc.* *fp* *fp* *cresc.* *p*

< >

【譜例 3-32】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 49 小節至第 64 小節

107

49

*cresc.*

*p*

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

*cresc.*

接續鋼琴之十六分音符

怒氣向上攀升

【譜例 3-33】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 62 小節至第 85 小節

62

*cresc.*

*f*

*f*

*f*

音符顆粒分明  
氣勢維持滂薄

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

*f*

*p*

*f*

*p*

73

74

75

76

【譜例 3-34】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 65 小節至第 78 小節

全曲最高音(g2) 急轉而下

以弓壓凸顯突強音符

G: I

## (二) 「發展部」(第 75 小節至第 122 小節)

片刻寧靜之後，樂曲進入到第75小節之「發展部」，相當詼諧的一個片段，猛獸已經煙消雲散，降E音的出現為此處增添了色彩【譜例3-35】。此樂段善用了音程來做情緒的堆疊，例如第81小節至第85小節與第87小節至第90小節的五度音程及第91小節與第92小節的四度音程關係【譜例3-36】，第90小節後的五度音程持續延伸接至第94小節開始與鋼琴的緊密對位，兩者開始一同舞蹈，圓滑奏與十六分音符使樂段色彩更為豐富。

此處需要和鋼琴有極佳的默契使兩聲部之相同音型緊密連接【譜例3-37】，尤其大提琴聲部之切入點容易被鋼琴節奏所影響，在此筆者會特別注重拍子與速度

的掌控，確保自己聲部的穩定性，與鋼琴合而為一站在同一條旋律線輪流歌唱，在一陣你來我往的狀態下持續向前進。

一陣節奏音型的追逐後來到第114小節至第118小節的連續分解和弦，此處的進行是C: N6-vii7/V-V-(vii/V)-V7（譜例3-38），不斷強調V級及重音來使樂段之氛圍更顯壯烈，準備回到「再現部」「第一主題」，以C大調屬七和弦將樂句持續延長直到第122小節，過程中大提琴的雙音保持厚重，弓壓維持且重音不得鬆懈，直至第120小節才放鬆漸弱【譜例3-39】，而後解決至I級。

【譜例 3-35】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 70 小節至第 78 小節

進入發展部

降E音的出現增添色彩

【譜例 3-36】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 70 小節至第 95 小節

五度音程堆疊

四度音程關係

【譜例 3-37】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 91 小節至第 100 小節

音型的緊密連接

【譜例 3-38】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 112 小節至第 121 小節

112

C: N6

vii7/V

V

117

(vii/V)

V7

dimin.

pp

dimin.

pp

【譜例 3-39】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 112 小節至第 128 小節

112

重音不得鬆懈

117

維持氣勢厚重

此處才漸漸放鬆

dimin.

pp

dimin.

pp

128

p dolce

### (三) 「再現部」(第 122 小節至第 182 小節)

「再現部」之開頭即是活潑、激動的「呈示部」 「第一主題」，大提琴與鋼琴又開始追逐、競賽，互不相讓。鋼琴聲部於第147小節至第152小節出現許多降B音，使此處聽起來會有短暫C大調之下屬調「F大調」之感，隨即此音響又回復到樂曲主調上【譜例3-40】。接著大提琴以十六分音符音型開始堆疊，樂曲推至第174小節時又出現了高音域的G音(g<sup>2</sup>)，隨即如前面呈示部從全曲最高音大跳至低音，不同的是此處是大跳至低音C【譜例3-41】，而後以此C大調I級大三和弦走向終止。

【譜例 3-40】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 147 小節至第 152 小節

出現許多降B音，有「F大調」之感

【譜例 3-41】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 174 小節至第 193 小節

The image displays a musical score for the second movement of the C major Fourth Violin Sonata. The score is written for violin and piano. The first system shows measures 174 to 183. A red circle highlights a large interval jump in the violin part, with the red text '大跳至C音' (Large leap to C note) written above it. Below the first system, a blue line indicates the start of the Coda section at measure 184. The second system shows measures 184 to 193. The piano part features a prominent triplet in the right hand. A watermark of a university logo is visible in the background.

#### (四) 「尾奏」(Coda) (第 184 小節至第 249 小節)

「尾奏」前面部分的結構與組織和「發展部」雷同，唯一不同只有音高上的差異。而後半部出現「呈示部」之三連音素材（譜例 3-42），貝多芬將此素材稍加改變【譜例 3-43】，點綴整曲的尾聲，光明的氛圍像是陽光灑滿大地，所有事物都恢復了生機。大提琴聲部在 C 大調 I 級和弦上也運用此連續的三連音為基礎，將氛圍慢慢向上堆疊【譜例 3-44】，筆者會以一個「樂句」為目標而不是一個小節的三連音為單位，如此一來樂曲的走向才會更加流暢，樂曲尾聲也不忘最初的主幹，大提琴與鋼琴不斷強調 C 大調主音與屬音之關係，第 243 小節的漸慢與斷

奏似乎有種調皮、賣關子的氛圍，不過短短四個小節後緊接而來的是公佈答案的喜悅感，樂曲返回原速，最終在明亮、絢爛的大三和弦中自信的結束【譜例 3-45】。

【譜例 3-42】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 23 小節至第 29 小節

呈示部三連音素材

【譜例 3-43】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 204 小節至第 220 小節

三連音素材的改變

【譜例 3-44】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 211 小節至第 224 小節

呈示部之三連音素材

【譜例 3-45】《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》第二樂章，第 236 小節至第 249 小

節

持續強調主音與屬音直至整曲結束

## 第四章 結語

貝多芬在音樂史上的地位是非常崇高且偉大的，他不僅是古典時期音樂的集大成者，同時也是浪漫主義樂派的先驅。筆者以「貝多芬大提琴奏鳴曲」為出發點，深入探討貝多芬之創作生涯，了解到他在一生的創作中幾乎涉獵了所有的音樂體裁，除了有名的交響曲、鋼琴曲外還包括了室內樂曲、器樂奏鳴曲及藝術歌曲等。貝多芬也在室內樂與鋼琴作品中提高鋼琴的表現力，使之能表現出交響曲性的戲劇效果，在交響曲的改革與創作手法上達到前所未有的新高度。這些作品都體現了他各時期的性格與心境，同時也反映了他當時的政治思想與英雄主義形象。

在研究與實際演奏《C大調第四號大提琴奏鳴曲，作品一零二之一》後，除了更理解貝多芬的背景與創作，也發現他在作品中所設計的巧思與細節的驚喜，不僅僅是技巧方面的挑戰，在樂段與樂章之中的氛圍轉換、和聲的變化、與音色的運用及鋼琴的配合也是此作品的藝術價值所在。

筆者研究過程中，注意此作品中的「力度」及「表情變化」是相當重要的，將其對比、情緒張力發揮到完美及完善，需要有絕佳的掌控力，若能在練習前事先做功課，練習過程中將之精確規劃，演奏時就更能掌握整個樂曲的發展與走向，也更能貼近作曲者所要表達的樂思與詮釋。在演奏技巧方面，如快速音群和三連音的推進、高低把位的自然轉換及拇指把位的運用等等，都是在練習時需要下一番功夫的。

《C 大調第四號大提琴奏鳴曲》是相當特別的作品，全曲只有兩個樂章，兩樂章中都先放置了一段「導奏樂段」，筆者會將導奏樂段視為樂曲的「暖身」與「鋪陳」，須將氛圍及音色控制恰當，誘導聽眾們一同進入演奏者的想像空間。兩個樂章中都具有豐富的音樂性格，包含溫柔、迷茫、自信、激昂等不同的心情，要在不同的性格間熟能生巧地轉換且運用演奏手法將之表現出，筆者認為這對於演奏者來說是一項考驗。

除此之外，鋼琴與大提琴演奏者間的默契也十分重要，此作品因為是「奏鳴曲」，因此兩者的角色地位相當。許多需要緊密連接、你來我往的對話或並肩同行的樂句都是需要經過兩者不斷地嘗試及溝通，才能產生完美的默契。

在撰寫此論文的過程中，筆者研讀了許多文獻與網路資料，也聆聽不同版本的作品錄音，這些資訊都讓筆者受益良多；對於樂曲內容甚至是作曲家本身亦或是「大提琴」的發展脈絡都瞭解得比以往更深入。筆者對於此曲的了解已從原先對音樂溫暖旋律及磅礴氣勢的感動，進層為對貝多芬精神的敬佩，同時也從中獲得相當多啟發。這些收穫必定能使筆者於往後的演奏上更得心應手，也希望將此研究中所得到的資訊與知識謹記在心，往後能再運用這些精華與貝多芬更多的偉大作品做綜合性之比較或是尋找其中的關聯性，做更深入的研究與探討。

## 參考文獻

### 一、中文書目（依作者姓氏筆畫遞增排序）

- 林肇富。《大提琴的藝術》。台北：老古文化事業公司，1985。
- 邵義強。《維也納古典樂曲賞析》。新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999。
- 許鐘榮。《維也納古典的樂聖》。新北市：錦繡出版事業股份有限公司，1999。
- 梁友梅。《貝多芬的音樂思想》。台北：天同出版社，1978。
- 陳漢金。《發現貝多芬》。台北：時報出版社，2002。
- 蔡良玉。《貝多芬：扼住命運咽喉的人》。台北：世界文物出版社，2001。
- 劉佑知。《貝多芬》。台北：台灣商務出版社，2007。



## 二、中文翻譯專書（依作者姓氏英文字母順序排序）

Basil Lam 《貝多芬：弦樂四重奏》。楊孝敏、楊紅 譯。台北：世界文物，1996。

John N. Burk. 《貝多芬的命運和創作》(The Life and works of Beethoven)。  
梁友梅譯。台北：天同出版社，1974。

Ludwig van Beethoven 《力抗命運叩門聲的英雄：貝多芬 書信選》。  
謝孟璇 譯。台北：八旗文化出版社，2017。

Margaret Campbell 《不朽的大提琴家》。張世祥譯。台北：世界文物出版社，1996。



### 三、外文書目

Broyles, Michael. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style. New York : Excelsior Music Publishing Co,1987.

Cooper, Martin. Beethoven: The Last Decade 1817-1827. New York: OXford University Press, 1985.

Newman, William S. The Sonata Since Beethoven. New York: W. W. Norton, 1983.

Solomon, Maynard. Memories of Beethoven. Cambrige: Cambrige University Press, 1995.

### 四、樂譜版本

Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello. Violoncello part by Andre Navarra.1971/1999 by G • Henle Verlag.

Ludwig van Beethoven Five Sonatas(for Cello and Piano) Edited by JANOS STARKER. G. • Schirmer, Inc.

Cello Sonata No.4, Op.102 No.1(Beethoven, Ludwig van) Edited by Friedrich Hermann.Leipzig:Public Domain.

## 五、論文

吳欣怡。〈從貝多芬《大提琴奏鳴曲作品 102》中探討大提琴地位之提升〉國立中山大學音樂學系研究所碩士論文。2002。

張麗文。〈貝多芬《g 小調大提琴奏鳴曲》作品五第二號之研究與詮釋〉輔仁大學音樂研究所碩士論文。2012。

## 六、有聲資料

François Salque.(cello), Eric Le Sage.(piano). Beethoven:Sonates Pour Violoncelle et Piano. Sony Music Entertainment Taiwan Ltd. 2017. CD.

Jacqueline du Pre.(cello),Daniel Barenboim.(piano). Beethoven:Cello Sonatas&Variations. Warner Music Taiwan Ltd. 2004. CD.

