

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

貝多芬《A 大調第九號小提琴奏鳴曲，作品四十七，克羅采》

之分析與演奏詮釋

The Analysis and the Interpretation of Beethoven's
Violin Sonata No. 9 in A Major, Op. 47, "Kreutzer"

陳奕儒

Chen, Yi Ju

指導教授：李燕宜 教授

Advisor: Professor Lee, Yen-I,

中華民國 111 年 9 月

September 2022

摘要

路德維希·凡·貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)為橫跨古典時期與浪漫時期的音樂家，他不僅承襲了古典樂派的傳統音樂形式與語言，更開啟了浪漫樂派的風格與精神，並從中建立屬於他的個人特色。1802 至 1803 年間，貝多芬正面臨聽力退化所帶來的打擊，寫下了遺書表明對於生活的絕望，但其透過堅強的意志繼續堅持創作，完成了《A 大調第九號小提琴奏鳴曲，作品四十七》，並在同年的 5 月 24 日在奧加唐劇院(Augarten Theatre)，由貝多芬本人與小提琴家喬治·布瑞吉陶爾(George Bridgetower, 1779-1860)進行首演。而後因題獻給小提琴家魯道夫·克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)，亦得名為克羅采奏鳴曲。與貝多芬先前所譜寫的小提琴奏鳴曲相比，此作品中的小提琴不再居於附屬地位，而是與鋼琴有了更多對話的空間，可說是貝多芬初期與中期作品的分界點，同時亦代表著中期作品的開端。

本報告共分為五個章節：第一章為緒論，包含此論文之研究動機與目的，以及研究方法和架構；第二章為文獻探討，概述貝多芬的生平、重要作品及寫作特色，《克羅采》之創作背景及首演資料；第三章為樂曲分析；第四章為樂曲演奏詮釋，以鋼琴合作的觀點來進行探討與論述；第五章為結語。

關鍵字：貝多芬、室內樂、克羅采、小提琴奏鳴曲、鋼琴合作

Abstract

Ludwig van Beethoven (1770-1827) was a musician whose life spanned from the classical period to romantic period. He not only inherited the traditional form and language of the classical music, but also opened up the style and spirit of the romantic music between 1802 and 1803, Beethoven was facing the blow of hearing loss, and wrote a suicide note to express his despair in life. However, he had the willpower to complete the *Violin Sonata No. 9 in A Major, Op. 47*, premiered by himself and the violinist George Bridgetower (1779-1860) at the Augarten Theatre on May 24 of the same year. It was then called the “*Kreutzer sonata*” because of the dedication to the violinist Rodolphe Kreutzer (1766-181). Also, compared with the violin sonatas previously composed by Beethoven, the part of violin in this work holds a dominant place. Thus, “*Kreutzer sonata*” can be regarded as the dividing point between his early and middle works, and it even represents the beginning of his mid-term works.

This study is consisted of five chapters: Chapter one is an introduction on the research motif and objectives, research methods, and the structure of this paper; Chapter two includes the life of Ludwig van Beethoven, and his important works; Chapter three is the music analysis; Chapter four is to discuss the interpretation in a collaborative pianist’s viewpoint; Chapter five is the conclusion.

Keywords: Beethoven, Chamber music, Violin Sonata, Kreutzer, Collaborative piano

目錄

摘要	I
ABSTRACT.....	II
目錄	III
表目錄	IV
譜例目錄	V
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	3
第二章 文獻探討	5
第一節 貝多芬生平簡介	5
第二節 重要作品及寫作特色	9
第三節 小提琴奏鳴曲《克羅采》創作背景與首演資料	13
第三章 樂曲分析	15
第一節 第一樂章	16
第二節 第二樂章	27
第三節 第三樂章	44
第四章 樂曲演奏詮釋	62
第一節 第一樂章	62
第二節 第二樂章	78
第三節 第三樂章	105
第五章 結語	121
參考文獻	124

表目錄

【表 3-1】《A 大調第九號小提琴奏鳴曲，作品 47》樂曲架構表.....	15
【表 3-2】第一樂章樂曲架構表.....	16
【表 3-3】第二樂章樂曲架構表.....	27
【表 3-4】第三樂章樂曲分析架構表.....	44



譜例目錄

【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至 13 小節.....	18
【譜例 3-1-2】第一樂章，第 13 至 18 小節.....	19
【譜例 3-1-3】第一樂章，第 18 至 36 小節.....	20
【譜例 3-1-4】第一樂章，第 45 至 54 小節.....	21
【譜例 3-1-5】第一樂章，MM. 91-116	22
【譜例 3-1-6】第一樂章，第 193 至 205 小節.....	23
【譜例 3-1-7】第一樂章，第 226 至 238 小節.....	24
【譜例 3-1-8】第一樂章，第 300 至 314 小節.....	25
【譜例 3-1-9】第一樂章，第 582 至 599 小節.....	26
【譜例 3-2-1】第二樂章，主題 A 樂段，第 1 至第 16 小節.....	29
【譜例 3-2-2】第二樂章，主題 B 樂段，第 17 至第 27 小節.....	30
【譜例 3-2-3】第二樂章，第一變奏 A 樂段，第 55 至第 59 小節.....	31
【譜例 3-2-4】第二樂章，第一變奏 B 樂段，第 62 至第 68 小節.....	32
【譜例 3-2-5】第二樂章，第二變奏 A 樂段，第 82 至第 89 小節.....	33
【譜例 3-2-6】第二樂章，第二變奏 B 樂段，第 90 至第 100 小節.....	34
【譜例 3-2-7】第二樂章，第三變奏 A 樂段，第 109 至第 116 小節.....	36
【譜例 3-2-8】第二樂章，第三變奏 B 樂段，第 116 至第 122 小節.....	37
【譜例 3-2-9】第二樂章，第四變奏 A 樂段，第 136 至 143 小節.....	39
【譜例 3-2-10】第二樂章，第四變奏 B 樂段，第 151 至 154 小節.....	40
【譜例 3-2-11】第二樂章，第四變奏 A'樂段，第 181 至 185 小節.....	41
【譜例 3-2-12】第二樂章，第四變奏尾奏，第 189 至 197 小節.....	42
【譜例 3-2-13】第二樂章，第四變奏尾奏，第 205 至 222 小節.....	43
【譜例 3-3-1】第三樂章，第 1 至 10 小節.....	46
【譜例 3-3-2】第三樂章，第 28 至 42 小節.....	47
【譜例 3-3-3】第三樂章，第 42 至 52 小節.....	48
【譜例 3-3-4】第三樂章，第 52 至 62 小節.....	49
【譜例 3-3-5】第三樂章，第 62 至 69 小節.....	50

【譜例 3-3-6】 第三樂章，第 100 至 114 小節.....	51
【譜例 3-3-7】 第三樂章，第 127 至 135 小節.....	52
【譜例 3-3-8】 第三樂章，第 178 至 186 小節.....	54
【譜例 3-3-9】 第三樂章，第 186 至 191 小節.....	54
【譜例 3-3-10】 第三樂章，第 192 至 205 小節.....	55
【譜例 3-3-11】 第三樂章，第 214 至 230 小節.....	56
【譜例 3-3-12】 第三樂章，第 255 至 262 小節.....	57
【譜例 3-3-13】 第三樂章，MM. 263-267	57
【譜例 3-3-14】 第三樂章，第 267 至 286 小節.....	58
【譜例 3-3-15】 第三樂章，第 488 至 500 小節.....	60
【譜例 3-3-16】 第三樂章，第 525 至 539 小節.....	61
【譜例 4-1-1】 第一樂章，第 1 至 13 小節.....	63
【譜例 4-1-2】 第一樂章，第 13 至 18 小節.....	64
【譜例 4-1-3】 第一樂章，第 18 至 36 小節.....	66
【譜例 4-1-4】 第一樂章，第 45 至 53 小節.....	67
【譜例 4-1-5】 第一樂章，第 91 至 116 小節.....	69
【譜例 4-1-6】 第一樂章，第 128 至 137 小節.....	70
【譜例 4-1-7】 第一樂章，第 144 至 160 小節.....	72
【譜例 4-1-8】 第一樂章，第 226 至 238 小節.....	74
【譜例 4-1-9】 第一樂章，第 270 至 285 小節.....	76
【譜例 4-1-10】 第一樂章，第 532 至 547 小節.....	77
【譜例 4-2-2】 第二樂章，A 樂段，第 1 至第 8 小節.....	79
【譜例 4-2-3】 第二樂章，B 樂段，第 8 至第 16 小節.....	80
【譜例 4-2-4】 第二樂章，B 樂段，第 17 至第 27 小節.....	81
【譜例 4-2-5】 第二樂章，A'樂段，第 47 至第 54 小節.....	82
【譜例 4-2-7】 第二樂章，變奏一 A 樂段，第 55 至第 59 小節.....	84
【譜例 4-2-8】 第二樂章，變奏一 A 樂段，第 59 至第 62 小節.....	85
【譜例 4-2-9】 第二樂章，變奏一 B 樂段，第 62 至第 68 小節.....	86
【譜例 4-2-10】 第二樂章，變奏一 B 樂段，第 68 至第 73 小節.....	87

【譜例 4-2-12】	第二樂章，變奏二 A 樂段，第 82 至第 89 小節.....	89
【譜例 4-2-13】	第二樂章，變奏二 B 樂段，第 90 至第 100 小節.....	91
【譜例 4-2-15】	第二樂章，變奏三 A 樂段，第 109 至第 112 小節.....	93
【譜例 4-2-16】	第二樂章，變奏三 A 樂段，第 113 至第 116 小節.....	94
【譜例 4-2-17】	第二樂章，變奏四 A 樂段，第 136 至 143 小節.....	96
【譜例 4-2-18】	第二樂章，變奏四 A 樂段，第 143 至 151 小節.....	97
【譜例 4-2-19】	第二樂章，變奏四 B 樂段，第 151 至 155 小節.....	98
【譜例 4-2-20】	第二樂章，變奏四 B 樂段，第 157 至 161 小節.....	99
【譜例 4-2-21】	第二樂章，變奏四 A'樂段，第 181 至 189 小節.....	101
【譜例 4-2-22】	第二樂章，變奏四尾奏，.....	102
【譜例 4-2-23】	第二樂章，變奏四尾奏，第 197 至 204 小節.....	103
【譜例 4-2-24】	第二樂章，變奏四尾奏，第 213 至 219 小節.....	104
【譜例 4-3-1】	第三樂章，第 1 至 10 小節.....	106
【譜例 4-3-2】	第三樂章，第 28 至 36 小節.....	107
【譜例 4-3-3】	第三樂章，第 62 至 69 小節.....	108
【譜例 4-3-4】	第三樂章，第 77 至 85 小節.....	109
【譜例 4-3-5】	第三樂章，第 100 至 113 小節.....	110
【譜例 4-3-6】	第三樂章，第 127 至 134 小節.....	111
【譜例 4-3-7】	第三樂章，第 148 至 152 小節.....	112
【譜例 4-3-8】	第三樂章，第 178 至 186 小節.....	113
【譜例 4-3-9】	第三樂章，第 186 至 194 小節.....	114
【譜例 4-3-10】	第三樂章，第 214 至 230 小節.....	115
【譜例 4-3-11】	第三樂章，第 255 至 262 小節.....	116
【譜例 4-3-12】	第三樂章，第 263 至 267 小節.....	117
【譜例 4-3-13】	第三樂章，第 488 至 496 小節.....	119
【譜例 4-3-14】	第三樂章，第 525 至 539 小節.....	120

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

筆者在進入鋼琴合作領域的學習後，以古典時期的小提琴與鋼琴的二重奏奏鳴曲來訓練與器樂上的合作；在練習的過程裡，相較於同時期的作曲家，如：莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)等相比，貝多芬的作品中，隨著樂器的演變及發展，不再侷限於舊有的曲式架構或是考量樂器演奏的限制，而是嘗試跳脫嚴謹的曲式架構，並在樂器的演奏上突破更多的可能性。其中於 1802 至 1803 年間完成的《第九號小提琴奏鳴曲：克羅采》(*Violin Sonata No. 9 in A Major, Op. 47, "Kreutzer"*) (以下簡稱《克羅采》) 最具代表性。首先，小提琴不再被視為附屬聲部，而是與鋼琴有了更多對話的空間，兩項樂器互為競爭、合作的角色；其次，對於小提琴及鋼琴來說，不僅在演奏上因有著頻繁的快速音群及戲劇性的力度變化，有極高的技術困難需克服；最後，其篇幅巨大使得對於雙方在演奏時的耐力亦有相當大的要求。

而貝多芬一生共創作了十首小提琴奏鳴曲，其中第九號小提琴奏鳴曲更是因為題獻給當時法國頗負盛名的小提琴家魯道夫·克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)最為人所知。¹ 此曲創作期間，貝多芬正深受耳疾的困擾並寫下了著名的「海利根施塔德遺書」(*Heiligenstädter Testament*)，從信中可看出貝多芬表達對於生命的絕望，以及其因對於藝術的渴望而堅持繼續完成創作的使命，繼而在曲中描繪了對於生命的拉扯和決心迎向命運的挑戰。以上種種除了令筆者有所觸動外，亦興起

¹ 為法國知名小提琴家、指揮家，同時也是作曲家，被視為法國小提琴學派創始人之一。

了筆者對於此作品的研究動機。故筆者希冀能透過深入了解貝多芬的生平背景、重要作品及寫作特色，進行樂曲分析後，能以鋼琴合作的角度來提供演奏者們更好的演奏詮釋，產生出合作上的競爭對話及火花。



第二節 研究範圍與方法

本書面報告將以兩大部分進行研究：文獻蒐集、樂曲分析與樂曲演奏詮釋。

在「文獻蒐集」方面，包含貝多芬生平簡介、重要作品及風格特色和小提琴奏鳴曲《克羅采》之創作背景與首演資料。貝多芬生平，筆者參閱了中文書目：蕭美惠與林麗冠共同翻譯之 Ates Orga 所著《偉大作曲家羣像·貝多芬》、²白裕承翻譯之 Robin May 所著《音樂圖像系列 3·貝多芬》、³葉雪淳翻譯之 Pan Brown 所著《世界偉大作曲家 2·貝多芬》。⁴重要作品及風格特色，筆者參閱中文書目：杜若洲翻譯之 Maynard Solomon 所著《貝多芬傳》、⁵陳琳琳翻譯之 Harold C. Schonberg 所著《從巴洛克到古典樂派》。⁶小提琴奏鳴曲《克羅采》之創作背景與首演資料，筆者參閱了外文書目：匈牙利小提琴家 Joseph Szigeti 所著 *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin*。⁷

在「樂曲分析」方面，筆者採用德國慕尼黑出版社 G. Henle Verlag 於 1974 出版的 *Werke für Klavier und Violine. II / Beethoven ; herausgegeben von Sieghard Brandenburg* 樂譜版本；⁸在「樂曲演奏詮釋」方面，筆者參閱外文書目：密西根大學鋼琴合作教授 Martin Katz 所著 *The Complete Collaborator: the pianist as partner* ；

² Ates Orga,《偉大作曲家羣像·貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，24-92。

³ Robin May,《音樂圖像系列 3·貝多芬》，白裕承 譯 (臺北：萬象，1992)，49-54。

⁴ Pan Brown,《世界偉大作曲家 2·貝多芬》，葉雪淳 譯 (臺北：三暉，1994)，10-51。

⁵ Maynard Solomon,《貝多芬傳》，杜若洲 譯 (臺北：中華日報，1984)，9-33。

⁶ Harold C. Schonberg,《從巴洛克到古典樂派》，陳琳琳 譯 (臺北：久博，1986)，182-188。

⁷ Joseph Szigeti, *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin* (Urbana, Illinois: American String Teachers Association, 1965), 8.

⁸ Ludwig van Beethoven, *Werke für Klavier und Violine. II / Beethoven ; herausgegeben von Sieghard Brandenburg* (München: G. Henle Verlag, 1974), 84-132.

⁹中文書目，國立臺灣師範大學表演藝術研究所李燕宜教授所著《鋼琴·合作：理論與實例》、¹⁰鄭世文翻譯之英國伴奏家 Gerald Moore 所著《無愧的伴奏家》，¹¹國外論文：Eya Setsu 所著 *Beethoven's "Kreutzer" Sonata An Analysis*、¹²Sunhne Ann 所著 *Beethoven's Opus 47: Balance and Viirtuosity*、¹³美國小提琴家 Mark Kaplan 所著 *Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities*。¹⁴



⁹ Martin Katz, *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (England: Oxford University Press, 2009), 137-151.

¹⁰ 李燕宜，《鋼琴·合作：理論與實例》(台北市：五南出版社，2014)，59-71。

¹¹ Gerald Moore, 《無愧的鋼琴家》(*The Unashamed Accompanist*)，鄭世文(台北市：世界文物出版社，1995)，81-92。

¹² Eya Setsu, *Beethoven's "Kreutzer" Sonata An Analysis* (Master's thesis, University of Akron, 2021), 11-60.

¹³ Sunhne Ann, "*Beethoven's opus 47: balance and virtuosity*".(*The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*, 2004), 61-82.

¹⁴ Mark Kaplan, *Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities* (Cambridge University Press, 2000), 127-146.

第二章 文獻探討

本章節為文獻探討，共分為三節，分別為貝多芬生平簡介、重要作品及寫作特色，以及小提琴奏鳴曲《克羅采》創作背景與首演資料。

第一節 貝多芬生平簡介

音樂歷史學家認為貝多芬在古典音樂史上，占有光前裕後的地位，除了傳承了古典主義的精神，亦開啟了浪漫主義的大門，因而有為數不少的學者們將其一生劃分為各種階段。故筆者參考所羅門(Maynard Solomon, 1930-2020)所著《貝多芬傳》(*Beethoven*)一書，¹⁵將貝多芬生平歸列出四個時期：一、波昂時期(1770-1792)，二、維也納前期(1793-1802)，三、維也納中期(1803-1812)，四、維也納晚期(1813-1827)。

一、波昂時期(1770-1792)

貝多芬出生於 1770 年的德國波昂音樂世家，其祖父為宮廷樂長，父親則是宮廷歌手兼小提琴手。年幼的貝多芬在父親的耳濡目染下，從小展露出他對於音樂的天份，在費雪(Gottfried Fischer, 1780-1864)的手稿中提到其父親是如何寄予厚望在小貝多芬身上：

路德維希是我生活中唯一的慰藉，他在音樂上進步如此神速……我可以想見有朝一日他會是這世上的偉人。¹⁶

為了讓貝多芬能成為當時紅遍半歐洲的「音樂神童」莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)第二，享有名聲及金錢，除了對其進行嚴格的訓練外，也請來當

¹⁵ Maynard Solomon, 《貝多芬傳》，杜若洲 譯 (臺北：中華日報，1984)，9-26。

¹⁶ Ates Orga, 《偉大作曲家羣像。貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，27。

時的宮廷樂長倪富(Christan Gottlob Neefe, 1748-1798)¹⁷教導貝多芬鋼琴、管風琴及作曲。倪富非常讚賞貝多芬的才能，除了推薦他擔任其職務代理人及管弦樂團的大鍵琴手，使年僅 11 歲的貝多芬有機會接觸到歌劇的重要曲目，亦在 1783 年時，替貝多芬出版了他最早的三首鋼琴奏鳴曲。¹⁸貝多芬亦在日後與倪富的信件往來中提到對恩師的感謝：

我感謝你，在我神聖的藝術上，你經常給我智慧，使我進步。有朝一日，我成為偉人時，待與你分享這榮譽。¹⁹

1786 年，16 歲的貝多芬前往維也納(Vienna)拜訪他所崇拜的偶像莫札特，在聽完貝多芬一席即興演奏後，莫札特大為讚賞道：「注意他，有一天這個世界將會談論他。」²⁰但也就在這一年，其母親病危逝世使得貝多芬不得不趕回故鄉，開始負擔家中生計。



二、維也納前期(1793-1802)

經歷了母親的離世後，貝多芬為了生計再次前往維也納建立其事業版圖。幸運地，他在一場名流聚會中結識了華德斯坦伯爵(Waldstein Wartenberg, 1762-1823)，擁有藝術品味的伯爵發現了貝多芬的才華，並給予其經濟及心理上的支持。魏格勒(Franz Gerhard Wegeler, 1765-1848)於《札記》中描述兩人間的情誼：

貝多芬第一位，也是最重要的守護者當屬華德斯坦伯爵，他不但是鑑賞家，更是音樂行家。他給予貝多芬一切支持，也是第一位珍視他才華的人。²¹

¹⁷ 為當時萊比錫著名的作曲家兼管風琴家，帶領貝多芬接觸巴赫的作品，為貝多芬奠定下良好的基礎。

¹⁸ 為「選帝侯」(Electoral))的奏鳴曲，獻給馬克希米利安、菲特烈君主。

¹⁹ Pan Brown, 《世界偉大作曲家 2 · 貝多芬》，葉雪淳 譯 (臺北：三暉，1994)，12。

²⁰ Ates Orga, 《偉大作曲家羣像。貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，32。

²¹ 同上註，33。

1792 年，華德斯坦更是在與貝多芬的來往信件中寫道：

親愛的貝多芬！你現在要去維也納實現長久以來受阻的願望。……，透過你不停息的努力，從海頓手中接受莫札特的精神。²²

貝多芬在伯爵的鼓勵下，離開故鄉波昂，再次動身前往維也納會晤海頓，並正式拜入其門下學習。然而海頓的教導卻未讓貝多芬有所收穫，但也因海頓在維也納的聲望及對於貝多芬才能的肯定：「貝多芬遲早會在歐洲最偉大的作曲家之中占一席之地。」²³貝多芬逐漸在當地建立起他的聲望，並開始受邀至各地演出。

三、維也納中期(1803-1812)

然而就在貝多芬欲大展長才之際，不幸的是，他迎來命運最沉重的打擊——聽力開始出現衰退。1801 年，貝多芬在寫給友人的信中提到：

我在這兩年停止參加社交活動，只因為我發現無法對別人說：我耳朵聾了。如果我從事其他行業，或許還能應付這種疾病；但是在我的專業裡，這個病是可怕的殘障！我的敵人為數不少，若是他們知道此事會怎麼說？²⁴

而這也使得他放棄了演奏事業。為了醫治好耳疾，貝多芬聽從醫生的囑咐到了海利根施塔德(Heiligenstädter)城鎮的小村裡休養，於此期間，新鮮的空氣與寧靜慢步調的田園生活雖帶給貝多芬創作上的靈感，但仍無法改善他的聽力狀況。1802 年，貝多芬耳疾惡化，灰心喪志的他寫下著名的「海利根施塔德遺書」(*Heiligenstädter Testament*)，²⁵ 信中寫道：

²² Ates Orga，《偉大作曲家羣像。貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，39。

²³ 同上註，40。

²⁴ 同上註，79。

²⁵ 為貝多芬於 1802 年 10 月 6 日寫給其親友的一封信，內容中提及因日益惡化的耳疾，產生了結生命的念頭。但在貝多芬在世時，此信件一直保存於私人文件中，並未對外公開過。

……無法聽見聲音讓我絕望，而我幾乎要自我了斷——唯一拉回我的是我的藝術。因為在還沒將所有不吐不快的作品完成之前，我無法離開這個世界……，我希望能堅持決心到最後……。²⁶

所幸在其堅強的意志下，1803 至 1812 年間，貝多芬克服心魔，轉而向命運作出對抗，他再次回到維也納潛心作曲，並仍然保持著穩定的創作量，亦開始在作品中大膽嘗試運用不同於前時期的作曲手法。

四、維也納晚期(1813-1827)

1813 年至 1817 年，貝多芬近乎喪失聽覺能力；1817 年後，甚至僅能靠談話冊才能與人交談，也是在這人生的最後階段，他完成最後一首交響曲《合唱交響曲》(Symphony No.9)，而這也恰似為他一生對於人生際遇的超脫境界，是如此具有精神性。不久後，因貝多芬姪子卡爾自殺未遂，使得他精神大受打擊，在感染傷風後不久便惡化病逝於維也納，享年 57 歲。

²⁶ Ates Orga,《偉大作曲家羣像。貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，82-83。

第二節 重要作品及寫作特色

奧地利劇作家法蘭茲·葛利爾帕澤(Franz Seraphicus Grillparzer, 1791-1872)在貝多芬的祭文中形容：

創作日耳曼詩篇之巨匠，……最後一位偉大的歌曲大師，創造人類心靈深處和諧的風琴，韓德爾、巴哈、海頓、莫札特不朽盛名的繼承者。……，他是位偉大的藝術家，所有藝術都屬於他，只屬於他那徹底直接的藝術作品。²⁷

貝多芬的一生橫跨了古典時期至浪漫初期，其創作手法不僅繼承了古典時期的巴赫、海頓、莫札特等德奧作曲家，且從中發展出屬於自己的音樂語言，因此有許多學者以不同的方式，如：生平紀事、作品風格及寫作手法等，來將貝多芬的創作加以分期歸類。而筆者認為其中以樊尚·丹第(Vincent d'Indy, 1851-1931)所著《貝多芬傳》(*Beethoven*)一書，²⁸將貝多芬的創作依照生平紀事作分類，最能互相參照，故以下筆者採用其的分類方法，將貝多芬的創作分為三時期：早年時期(1770-1802)、中年時期(1802-1816)、晚年時期(1816-1827)來依序論述。

(一) 早年時期 (1770-1802)

在貝多芬早年音樂的道路學習上，由身為宮廷樂手的父親啟蒙音樂後，便轉向宮廷中的樂師們學習管風琴，其中又以倪富在對於貝多芬的訓練上，選用包含各種調性的巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)的《近似平均律鍵盤曲集》(*The Well-Tempered Clavier*)，有著較深遠的影響。而後貝多芬投入海頓的門下精進作曲技法，

²⁷ Ates Orga, 《偉大作曲家羣像。貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯 (臺北：智庫，1995)，4。

²⁸ Vincent d'Indy, *Beethoven: A Critical Biography* (Boston: Boston Music Co., 1913), 174-176。

但相較於貝多芬的大膽曲風，海頓的創作較為保守，這使得貝多芬無所收穫，後來私下轉向申克(Johann Schenk, 1753-1836)、亞別茨柏格(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)、薩里耶利(Anton Salieri, 1750-1825)學習對位法、賦格。所羅門(Maynard Solomon, 1930-2020)於《貝多芬傳》中提到貝多芬的早年創作：

他充分接受了他同代作曲家及前輩作曲家的語法和風格。……貝多芬的這些作品，始終保持在傳統的音樂表現型態以內，他的波昂作品很少穿透過情緒的表面而發揮。²⁹

早年時期的貝多芬，受到古典時期的作曲家影響，創作風格仍屬於模仿學習階段，作品皆採用傳統的形式，尚未跳脫出古典主義的架構。

早期的重要作品包括於 1795 年完成的《第一號鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto No. 1*) Op. 15; 1799 年完成《第八號鋼琴奏鳴曲：悲愴》(*Piano Sonata No. 8: Pathétique*) Op. 13; 1800 年完成《第一號交響曲》(*Symphony No. 1*) Op. 21; 1801 年完成《第五號小提琴奏鳴曲：春》(*Violin Sonata No. 5: Frühling*) Op. 24、《第十四號鋼琴奏鳴曲：月光》(*Piano Sonata No. 14: Mondschein*) Op. 27-2; 1802 年完成《第十七號鋼琴奏鳴曲：暴風雨》(*Piano Sonata No. 17: Tempest*) Op. 31-2。

(二) 中年時期(1802-1816)

美國樂評家哈羅德·查爾斯·苟白克(Harold C. Schonberg, 1915-2003)於《從巴洛克到古典樂派》一書形容此時期的貝多芬：

他個人的大部分作品全都是藉奏鳴曲形式來表現，只是賦予這些奏鳴曲形式獨到的詮釋，而非教本制定的呆板型式。……他想表達的是前人未及發抒的戲劇感，是衝突中獲解決的快感。……從整體觀之，總是會有純粹的音樂理念，創作者的思路發展、對照、主題間的聯繫與節奏等，串聯成

²⁹ Maynard Solomon, 《貝多芬傳》，杜若洲 譯 (臺北：中華日報，1984)，33。

中年時期的貝多芬，雖說聽覺日漸喪失功能，並於 1802 年寫下了「海利根施塔德遺書」(*Heiligenstädter Testament*)，但興許是對於命運的頑強反抗，促使他譜寫出許多帶有「英雄式」風格的作品，創作量來到前所未有的高峰。而此時期貝多芬的創作基本上傳承了古典樂派的風格，但也開始嘗試跳脫嚴謹的曲式框架，挑戰樂器在音域及技巧上的拓展，讓各種素材發揮到極致，使個人情感與純粹的音樂理念能在作品中得以彰顯。

中期的重要作品包括於 1802 年至 1803 年間完成的《第九號小提琴奏鳴曲》(*Violin Sonata No. 9: Kreutzer*) Op. 47; 1803 年完成的歌劇《費黛里奧》(*Opera: Fidelio*) Op. 72; 1804 年完成《第二十一號鋼琴奏鳴曲：華德斯坦》(*Piano Sonata No. 21: Waldstein*) Op. 53; 1805 年完成《第三號交響曲：英雄》(*Symphony No. 3: Eroica*) Op. 55、《第二十三號鋼琴奏鳴曲：熱情》(*Piano Sonata No. 23: Appassionata*) Op. 57; 1808 年完成《第五號鋼琴三重奏：幽靈》(*Piano Trio No. 5: Ghost*) Op. 70-1、《第五號交響曲》(*Symphony No. 5*) Op. 67 以及《第六號交響曲》(*Symphony No. 6: Pastoral*) Op. 68; 1809 年完成《第五號鋼琴協奏曲：皇帝》(*Piano Concerto No. 5: Emperor*) Op. 73; 1811 年完成《第七號鋼琴三重奏：大公》(*Piano Trio No. 7: Archduke*) Op. 97; 1816 年完成聲樂作品《致遠方的愛人》(*An die ferne Geliebte*) Op. 98。

(三) 晚年時期(1816-1827)

羅曼·羅蘭(Romain Rolland, 1866-1944)所著《貝多芬傳》(*Beethoven*)一書提到：

晚期的創作之特點，為自由的形式、具哲學性的思想、複雜的織體與對位

³⁰ Harold C. Schonberg, 《從巴洛克到古典樂派》，陳琳琳 譯 (臺北：久博，1986)，184-185。

手法特別著重，以及預示浪漫派藝術的特點。³¹

貝多芬瞭解到既有的古典風格若是要再進一步發展，必須再回溯到更早期的巴洛克時期音樂來探索其他的可能性。於是，他開始重新鑽研巴赫的賦格及對位手法，作品開始走逐漸向帶有哲學、宗教的神秘色彩。正如同楊沛仁在《音樂史與欣賞》一書中所言：

貝多芬在第三個創作時期中所寫的音樂，不再富有鮮活的動能、不再生動的與人溝通、也不再悠然的歌唱，而是仔細、努力的探索音樂的主題、動機，認真的發展音樂材料的潛力。他並且運用大膽的轉調、怪異的和聲、偏頗的曲式去創作，完成了一部既長又複雜的作品。³²

1813-1817年，貝多芬胞弟逝世，貝多芬為爭取姪子卡爾的監護權，官司訴訟長達五年之久，也因此創作開始有了空窗期；1817年後，貝多芬幾近全聾，雖說創作量已不復以往，但他所譜下的每個音符皆考究精純。

晚期的重要作品包括於 1822 年相繼完成的《第三十號鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata No. 30) Op. 109、《第三十一號鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata No. 31) Op. 110、《第三十二號鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata No. 32) Op. 111，以及《莊嚴彌撒》(Missa Solemnis) Op. 123；1823 年完成的鋼琴作品《狄亞貝里變奏曲》(Diabelli Variations) Op. 120；1824 年完成的《第九號交響曲》(Symphony No. 9) Op. 125；1825 年至 1826 年間相繼完成的六部弦樂四重奏作品 (String Quartets) Op. 127, 130, 131, 132, 133, 135。

³¹ Koeuu Ahatoebelar Kpeuecb,《論析貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲》，丁逢辰 譯 (臺北：大呂，1994)，100。

³² 楊沛仁，《音樂史與欣賞》，(臺北：美樂，2001)，221-222。

第三節 小提琴奏鳴曲《克羅采》創作背景與首演資料

貝多芬一生共創作十首小提琴奏鳴曲，其中筆者所研究的第九號小提琴奏鳴曲《克羅采》正是貝多芬於維也納發展事業之際所創作的室內樂作品之一。1803年，貝多芬至維也納與小提琴家喬治·布瑞吉陶爾(George Bridgetower, 1779-1860)³³有一場合作演出，自此對布瑞吉陶爾的演奏才華留下深刻的印象，而後結識為好友，並時常討教於他對於自己小提琴作品的看法。因此，貝多芬寫作此曲時，並非按照樂章的順序依次完成，而是聽從布瑞吉陶爾的建議，將原先譜寫好的第六號小提琴奏鳴曲(*Violin Sonata No. 6, Op.30-1*)的第三樂章拿來作為此曲的第三樂章，而後才將剩下的第一、第二樂章陸續完成。³⁴

貝多芬在完成第九號小提琴奏鳴曲後，便將此曲題獻給布瑞吉陶爾，其中獻詞更是以開玩笑的口吻寫道：至狂放的黑白混血兒的奏鳴曲(*Sonata per mulattico lunatic*)。³⁵並在1803年的5月24日，於維也納的奧加頓(Augarten)小鎮進行首演，由貝多芬本人親自演奏鋼琴、布瑞吉陶爾演奏小提琴。不過後來兩人在一場誤會下，貝多芬憤而將此曲轉而題獻給當時法國知名的小提琴家魯道夫·克羅采(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)，³⁶此曲才因而得名《克羅采》。

³³ 出生於波蘭，父親為西印度人、母親為德國人，早年即移居英國倫敦，為英國著名的天才混血小提琴家。

³⁴ F. G. E. (1908). "George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata". *The Musical Times*. 49 (783).

³⁵ 許麗雯，《你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事》，(臺北：華滋，2011)，267-272。

³⁶ 為法國知名小提琴家、指揮家，同時也是作曲家，被視為法國小提琴學派創始人之一。

但由於貝多芬在創作此曲時，於譜的封面下了註解：本奏鳴曲是以協奏風格的手法為鋼琴和小提琴助奏而創作，幾乎像是協奏曲。³⁷說明了鋼琴與小提琴間的平等、競爭關係，小提琴於二重奏的室內樂中的地位也有所提升；此外，他更特別在小提琴的部分嘗試不同於以往的語法，且增加大量的篇幅，這讓當時的克羅采本人無法理解，且稱其為「不知所云的作品」。³⁸ 雖然克羅采終其一生都未曾演奏過作品，但在日後的文學及音樂的領域上，皆有深遠的影響。俄國文學大師列夫·托爾斯泰於 1889 年所發表的同名小說《克羅采奏鳴曲》即是以此作品作為靈感寫成的，緊接著 1923 年捷克作曲家萊奧什·楊納傑克所譜寫的《第一號弦樂四重奏》，則是透過托爾斯泰的小說作為創作的泉源。



³⁷ L. Beethoven (1805). Sonata composta e dedicate al suo amico R. Kreutzer, Op. 47 (Bonn: N. Simrock. Retrieved from IMSLP) (*Sonata per il Pianoforte ed un Violino Obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto*)

³⁸ B. Schwarz, Beethoven and the French Violin School (The Musical Quaterly, 1958), 440.

第三章 樂曲分析

本章節為樂曲分析，共分為三節，分別第一樂章、第二樂章、第三樂章。筆者主要參閱 Eya Setsu 於 2021 年所著的國外論文 *Beethoven's "Kreutzer" Sonata An Analysis*，³⁹並加入筆者觀點進行樂曲分析。

本曲由三個樂章組成，各樂章皆展現了不同面貌的曲風，此曲的曲式為傳統的奏鳴曲，分為第一樂章：以持續的慢板(*Adagio sostenuto*)連接至急板(*Presto*)、第二樂章：帶有變奏的行板(*Andante con Variazioni*)、第三樂章：急板(*Presto*)。筆者將三樂章的樂曲架構以表格呈現，見【表 3-1】。

【表 3-1】《A 大調第九號小提琴奏鳴曲，作品 47》樂曲架構表

樂章	第一樂章	第二樂章	第三樂章
調性	A 小調	F 大調	A 大調
速度	持續的慢板 (<i>Adagio sostenuto</i>) ↓ 急板(<i>Presto</i>)	帶有變奏的行板 (<i>Andante con Variazioni</i>)	急板 (<i>Presto</i>)
節拍	3/4 拍→2/2 拍	2/4 拍	6/8 拍→2/4 拍
曲式	奏鳴曲式	變奏曲式	奏鳴曲式

³⁹ Eya Setsu, *Beethoven's "Kreutzer" Sonata An Analysis* (Master's thesis, University of Akron, 2021), 11-60.

第一節 第一樂章

第一樂章曲式為奏鳴曲式，調性為 A 小調，拍號是由 3/4 拍與 2/2 拍組成，速度分別標示為持續的慢板(*Adagio sostenuto*)與急板(*Presto*)。此樂章依序分為(一)導奏第 1 至 18 小節、(二)呈示部 (Exposition) 第 18 至 193 小節、(三)發展部 (Development) 第 193 至 343 小節、(四)再現部 (Recapitulation) 第 344 至 517 小節、(五)尾奏 (Coda) 第 518 至 599 小節。下表為第一樂章的樂曲架構：

【表 3-2】第一樂章樂曲架構表

曲式	段落		小節數	調性
奏鳴曲式	導奏		1-18	A 大調
	呈示部	第一主題	18-61	a 小調
		過門	61-90	a 小調→E 大調
		第二主題	91-176	E 大調→e 小調
		結束段落	176-193	e 小調
	發展部	第一部分	193-300	F 大調→g 小調→降 E 大調→降 A 大調→f 小調→降 A 大調→D 大調→f 小調→c 小調→g 小調→d 小調
		第二部分	300-343	e 小調→a 小調→d 小調
	再現部	第一主題	344-382	a 小調
		過門	382-411	a 小調
		第二主題	412-497	A 大調→a 小調→C 大調

				→a 小調
		結束段落	497-517	a 小調
	尾奏		518-599	降 B 大調→a 小調



(一) 導奏 (第 1 至 18 小節)

導奏為持續的慢板、調性為 A 大調。在導奏的第 1 至 13 小節，由小提琴拉奏一連串的和弦作為開場白，隨後鋼琴作為回應的角色，再繼續延展樂句，雙方透過一問一答來構成長樂句。見【譜例 3-1-1】

【譜例 3-1-1】第一樂章，第 1 至 13 小節

小提琴作為開場詢問

Violine

Adagio sostenuto

Rodolphe Kreutzer gewidmet

Opus 47

Klavier

持續的慢板

鋼琴回答

問

答

問

答

在導奏的第 13 至 18 小節，小提琴透過 16 分音符的二度音型動機接續發展，鋼琴以八度的音型動機作回應，雙方在一次又一次的問答中，最後鋼琴停留於 A 音作為結束。見【譜例 3-1-2】

【譜例 3-1-2】第一樂章，第 13 至 18 小節

8

二度音型動機

14

八度音型動機

17

停留於 A 音

musical score details: *cresc.*, *sfp*, *p*, *cresc.*, *sf*, *p*, *sfp*, *p cresc.*, *sf*, *p*, *cresc.*, *decresc. pp*, *Presto*, *sfp*, *cresc.*, *decresc. pp*, *Presto*, *sfp*

(二) 呈示部 (第 18 至 193 小節)

呈示部的速度轉為急板、調性為 A 小調，分為「第一主題」：第 18 至 61 小節、「過門」：第 61 至 90 小節、「第二主題」：第 91 至 176 小節、「結束段落」：第 176 至 193 小節。

1. 第一主題

第一主題的第 18 至 36 小節，由小提琴先奏出六小節的半音音型動機所擴張而成的樂句，並停留於 C 大調的主和弦上，緊接著再由鋼琴呼應相同的旋律，最後一樣在 C 大調的主和弦上，以帶有即興風格的裝飾奏作強而有力的結尾。見【譜例 3-1-3】

【譜例 3-1-3】第一樂章，第 18 至 36 小節

17

小提琴：半音音型動機

Presto *sf*

22

C 大調主和弦

鋼琴呼應

31

即興風格裝飾奏

C 大調主和弦

第一主題的第 45 至 54 小節，由小提琴拉奏 8 分音符的快速音群，帶出「A-B-C-D-C-B-A」的旋律線，鋼琴隨即以「A-B-C-B-C-A-E」的旋律音群作為回應，雙方有競爭對話的意味，整個樂段奠基於競奏的風格上。見【譜例 3-1-4】

【譜例 3-1-4】第一樂章，第 45 至 54 小節

43

旋律線：A-B-C-D-C-B-A

旋律線：A-B-C-B-C-A-E

49

競奏風格：競爭對話關係

2. 第二主題

與第一主題富有節奏性且多快速音群的段落相比，第二主題的第 91 至 116 小節，由小提琴於 E 大調上演奏較為穩定、平靜的長線條主題樂句，鋼琴以和弦作為和聲上的支撐；而後鋼琴接著於 E 小調上接續主題樂句。見【譜例 3-1-5】

【譜例 3-1-5】第一樂章，mm. 第 91 至 116 小節

89 小提琴：E 大調 穩定、平靜的多聲部長樂句

和聲支撐

10 鋼琴：E 小調

115 Adagio Tempo I

(三) 發展部 (第 193 至 343 小節)

發展部分為「第一部分」：第 193 至 300 小節、「第二部分」：第 300 至 343 小節。

1. 第一部分

第一部分的第 193 至 205 小節，由鋼琴在 F 大調上彈奏附點節奏的二度音型動機，以短—長—短—長的節奏，製造出舞蹈的感覺，並利用二度音型的動機轉調至 G 小調，再由小提琴演奏出相同的旋律動機。見【譜例 3-1-6】

【譜例 3-1-6】第一樂章，第 193 至 205 小節

187

鋼琴：F 大調

194

短-長 短-長的舞蹈節奏

201

小提琴：轉為 G 小調

第一部分的第 226 至 238 小節，小提琴以低、中、高三個音域的二度音型動機，搭配鋼琴以連續的三度、六度分解音程進行著模進、反向、重複的手法。而後小提琴亦隨之採用相同手法共同擴充樂段。見【譜例 3-1-7】

【譜例 3-1-7】第一樂章，第 226 至 238 小節

223

低音域 中音域 高音域

三度分解音程

229

模進手法 反向手法

234

六度分解音程

2. 第二部分

第二部分的第 300 至 314 小節，鋼琴以「E」音作為頑固低音持續了共 14 小節，而後才延宕解決至「A」音確立調性，回到 A 小調；小提琴則是以半音音型動機持續於高音域拉奏出旋律線條。見【譜例 3-1-8】

【譜例 3-1-8】第一樂章，第 300 至 314 小節

小提琴：半音音型動機

鋼琴：頑固低音 E 音

297

303

308

314

延宕解決至 A 音

(四) 再現部 (第 344 至 517 小節)

再現部分為「第一主題」：第 344 至 382 小節、「過門」：第 382 至 411 小節、「第二主題」：第 412 至 497 小節、「結束段落」：第 497 至 517 小節。再現部與呈示部大致上相似，故筆者在此不另外舉例分析。

(五) 尾奏 (第 518 至 599 小節)

尾奏的第 582 至 599 小節，由小提琴拉奏以兩小節為一樂句的快速音群，鋼琴也以同樣的音型作回應，雙方各自較勁兩次後，在第三次的呼應下，雙方以齊奏的下行音群及和弦，俐落地結束第一樂章。見【譜例 3-1-9】

【譜例 3-1-9】第一樂章，第 582 至 599 小節

574

Adagio

Tempo I

① 第一次

584

② 第二次

③ 第三次

314

齊奏

和弦結尾

第二章 第二樂章

第二樂章曲式為變奏曲式，調性為 F 大調，拍號是 2/4 拍，速度標示為帶有變奏的行板(*Andante con Variazioni*)。貝多芬於此變奏曲中採用段落式的變奏(sectional variation)手法，主題與變奏間皆有明確的段落，並標示著變奏一(Var. I)、變奏二(Var. II)、變奏三(Var. III)、變奏四(Var. IV)。此樂章依序分為(一)主題：第 1 至 54 小節、(二)第一變奏：第 55 至 81 小節、(三)第二變奏：第 82 至 108 小節、(四)第三變奏：第 109 至 135 小節、(五)第四變奏：第 136 至 235 小節。下表為第二樂章的樂曲架構：

【表 3-3】第二樂章樂曲架構表

曲式	段落	小節數		調性
變奏 曲式	主題	樂段 A	1-16	F 大調
		樂段 B	17-27	
		樂段 A	28-35	
		樂段 B	36-46	
		樂段 A'	47-54	
	第一變奏	樂段 A	55-62	F 大調
		樂段 B	62-73	
		樂段 A'	74-81	
	第二變奏	樂段 A	82-89	F 大調
		樂段 B	90-100	
		樂段 A'	101-108	
	第三變奏	樂段 A	109-116	f 小調

		樂段 B	116-127	
		樂段 A'	128-135	
	第四變奏	樂段 A	136-151	F 大調
		樂段 B	151-181	
		樂段 A'	182-189	
		尾奏	189-235	



(一) 主題 (第 1 至 54 小節)

主題的速度為行板，調性為 F 大調，由 A、B 兩大樂段組成，並以 A-B-A-B-A' 的順序構成完整的主題段落。

1. A 樂段：

第 1 至第 16 小節，先是鋼琴以弱起拍的方式，彈奏出由二度音型動機「F-E」發展而成的多聲部旋律，並在切分音的節奏上以重音的方式，帶出行走步伐的韻律感；而後小提琴再重複一次相同旋律。見【譜例 3-2-1】

【譜例 3-2-1】 第二樂章，主題 A 樂段，第 1 至第 16 小節

1 鋼琴弱起拍、二度音型動機

Andante con Variazioni

Andante con Variazioni

8 小提琴重複 cantabile

16

2. B 樂段：

第 17 至第 27 小節，鋼琴加入了新的素材如：大跳音程、裝飾音群，來進行樂句的開展，並透過 F 大調的附屬和弦（即 C 大調的主和弦）短暫地轉至 C 大調，以一連串的裝飾音群將樂句帶回 F 大調的 A 樂段再現。見【譜例 3-2-2】

【譜例 3-2-2】第二樂章，主題 B 樂段，第 17 至第 27 小節

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 16, shows a key signature change to C major (C 大調). A red bracket highlights the beginning of the system, and a blue label '大跳音程' (Large Interval Jump) points to a wide interval in the right hand. Orange circles highlight specific chordal textures. The second system, starting at measure 24, shows a key signature change to F major (F 大調). A red bracket highlights the end of the system, and a blue label '裝飾音群' (Decorative Group) points to a trill-like passage in the right hand. The score includes various dynamics such as *p*, *sf*, and *cresc.*

(二) 第一變奏 (第 55 至 81 小節)

第一變奏的調性維持於 F 大調上，主要由 A、B 兩大樂段組成，並以 A-B-A' 的順序構成第一變奏樂段。此變奏以減值的手法，由原先 8 分音符的節奏律動，縮減為 16 分音符所組成的三連音，並以鋼琴作為主體，小提琴作為伴奏。

1. A 樂段：

第 55 至第 59 小節，鋼琴以變化節奏為三連音的方式，呈現出主題旋律，並輔以不同種類的裝飾音如震音、漣音來豐富整體層次，小提琴則是以輕巧的音量拉奏重複音 C，作為點綴和回應。見【譜例 3-2-3】

【譜例 3-2-3】第二樂章，第一變奏 A 樂段，第 55 至第 59 小節

小提琴點綴，輕聲回應

55 Var. I

鋼琴為主

小提琴點綴，輕聲回應

3 sempre piano

tr

p (3) *sf* *sf* *cresc.*

58

三連音節奏變化的主題旋律

f *sf*

2. B 樂段：

第 62 至第 68 小節，鋼琴將原先平均的三連音加上兩音一組的圓滑奏，並特別在大跳音程上加入重音，整體的旋律因為語法的改變，呈現出更為活潑的感覺。見

【譜例 3-2-4】

【譜例 3-2-4】第二樂章，第一變奏 B 樂段，第 62 至第 68 小節

61

64

67

跳音、圓滑奏的組合

(三) 第二變奏（第 82 至 108 小節）

第二變奏的調性仍然維持於 F 大調上，主要由 A、B 兩大樂段組成，並以 A-B-A' 的順序構成第二變奏樂段。此變奏再次以減值的手法，將第一變奏的 16 分音符節奏律動，縮減為由 32 分音符組成的快速音群，並以小提琴作為主體，鋼琴作為伴奏。

1. A 樂段：

第 82 至第 89 小節，小提琴以極為輕巧地音量，於高音域上拉奏由圓滑奏及斷奏所組成的音群，鋼琴則是以和弦的方式作為穩固的伴奏型態。見【譜例 3-2-5】

【譜例 3-2-5】第二樂章，第二變奏 A 樂段，第 82 至第 89 小節

82 Var. II 小提琴為主 圓滑奏、斷奏組成的 32 分音符快速音群

p leggiermente

鋼琴伴奏

84

cresc. *sf/p*

87

cresc. *sf/p*

高音域

2. B 樂段：

第 90 至第 100 小節，仍維持著與 A 樂段相同的主從關係，不同的是，在第 97 小節開始，小提琴部分不再出現圓滑奏，而是僅出現斷奏的標示。見【譜例 3-2-6】

【譜例 3-2-6】第二樂章，第二變奏 B 樂段，第 90 至第 100 小節

90 小提琴為主

鋼琴伴奏

93

97 僅斷奏組成的 32 分音符快速音群

pp stacc. *sf* *sf* *sf* *cresc.*

(pp) *sf* *sf* *sf* *cresc.*

(四) 第三變奏（第 109 至 135 小節）

第三變奏的調性轉至 F 小調，主要由 A、B 兩大樂段組成，並以 A-B-A' 的順序構成第三變奏樂段。此變奏以轉至平行調的方式，進行主題的旋律變化，並以較為緩和的 16 音符的綿延旋律作歌唱，顯現出較為陰鬱的色調，透過鋼琴與小提琴互相交接主題聲部共同完成樂段。

1. A 樂段：

第 109 至第 116 小節，先由鋼琴演奏出極為圓滑的多聲部主題旋律，而後小提琴亦加入旋律的歌唱，雙方彼此經由交錯的聲線增加整體的和聲織度，在素材的方面添加了下行音型動機，帶有嘆息、落淚的意象。見【譜例 3-2-7】



【譜例 3-2-7】第二樂章，第三變奏 A 樂段，第 109 至第 116 小節

109 **Var. III**
Minore **F 小調陰鬱色彩** 小提琴加入主題聲部

Minore

p *cresc.*

112 下行音型動機：嘆息、落淚意象

sf (*p*) *f p espress.* *cresc.* *p*

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

116

p

2. B 樂段：

第 116 至第 122 小節，雙方透過輪流交替主題聲部的方式進行對唱，當鋼琴在演奏主題旋律時，小提琴開始穿插著對旋律作回應，並第 120 小節開始，鋼琴的主題旋律以八度音程作為呈現，使得整體聲響更為飽滿且有厚度。見【譜例 3-2-8】

【譜例 3-2-8】第二樂章，第三變奏 B 樂段，第 116 至第 122 小節

116

對旋律回應

119

八度增加聲響厚度

122

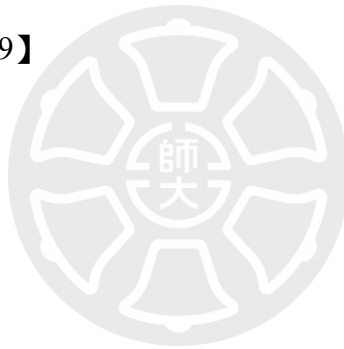
主題聲部交接

(五) 第四變奏 (第 136 至 235 小節)

第四變奏的調性轉回帶有明亮色調的 F 大調，並將先前變奏中所使用的 16 分音符、32 分音符節奏型作為律動基礎，再加上六連音、十連音與震音(tr.)的使用，形成三對二的混合節奏來擴大樂段樂段 A 及樂段 B 的結構，最後再加入一小段帶有即興風格的尾奏樂段回到主題並作結束，為所有變奏中篇幅最長的變奏。

1. A 樂段：

第 136 至 143 小節，鋼琴以各種裝飾音及多連音來將主題旋律作變化，同時搭配較高音域的阿爾貝提低音伴奏，以三對二的節奏相互穿插，形成節奏上的交錯，而後在第 142 小節開始，小提琴以撥奏的方式呈現副旋律，與鋼琴的主題旋律交織在一起。見【譜例 3-2-9】



【譜例 3-2-9】第二樂章，第四變奏 A 樂段，第 136 至 143 小節

136 Var. IV F 大調明亮色彩
Maggiore

138

140

142

裝飾音的使用

六連音

阿爾貝提低音

三對二節奏

小提琴以撥奏方式呈現副旋律

八連音

七連音

arco
p cantabile

2. B 樂段：

第 151 至 154 小節，鋼琴與小提琴透過聲部交替的方式，串聯主題聲部並進行旋律上的對唱，第一次以四連音方式呈現，第二次以六連音方式加以變化，最後再由鋼琴接手主題旋律作發展。見【譜例 3-2-10】

【譜例 3-2-10】第二樂章，第四變奏 B 樂段，第 151 至 154 小節

149 *cresc.* *p dolce* 第一次：四連音

152 *(p) dolce* *cresc.* 主題旋律對唱 第二次：六連音

154 *pizz.* 鋼琴接手主題旋律

3. A'樂段：

第 181 至 185 小節，小提琴以再高一個八度的音域來演奏主題旋律，並以震音的方式將音階上行的旋律作連接，提高音與音之間的密度；鋼琴則以穩定的節奏，搭配輕巧的和絃作為伴奏。見【譜例 3-2-11】

【譜例 3-2-11】 第二樂章，第四變奏 A'樂段，第 181 至 185 小節

180

高一個八度的主題旋律

182

穩定、輕巧的伴奏

音階上行以震音的方式作連接

184

4. 尾奏樂段：

第 189 至 197 小節，鋼琴以一段音階上行進入較為舒緩的段落，速度轉為 *molto adagio* (充分的慢板)，如同歌劇的宣敘調(recitative)般，⁴⁰而後由小提琴接續旋律，最後再以鋼琴回到主題聲部。見【譜例 3-2-12】

【譜例 3-2-12】第二樂章，第四變奏尾奏，第 189 至 197 小節

音階上行音群
進入如同宣敘調般的段落

188

cresc.

p

dolce ed espressivo

F 大調

速度轉為充分的慢板
(molto adagio)

Tempo I

小提琴接續主題旋律

p dolce

sf (*f*)

192

sf

p

G 小調

197

(p)

鋼琴回到主題聲部

(p) (*3*)

(p) (*3*)

⁴⁰詞源於巴洛克時期歌劇的一種帶有音樂特性的字句表達方式，即以唱歌的方式來模仿人說話的語調。

第 205 至 222 小節，以連續三小節的減七分解和弦，營造出朦朧且不安定的和聲色彩，而後雙方進行主題聲部的交換，並以鋼琴的快速音群進入尾聲。見【譜例 3-2-13】

【譜例 3-2-13】第二樂章，第四變奏尾奏，第 205 至 222 小節

朦朧、不安定的和聲色彩

204

208

小提琴拉奏主題

212

216

鋼琴彈奏主題

快速音群

第三節 第三樂章

第三樂章曲式為奏鳴曲式，調性為 A 大調，拍號是由 6/8 拍與 2/4 拍組成，速度標示為急板(*Presto*)。此樂章依序分為（一）呈示部(Exposition) 第 1 至 177 小節、（二）發展部(Development)第 178 至 290 小節、（三）再現部(Recapitulation) 第 291 至 454 小節、（四）尾奏(Coda) 第 455 至 539 小節。下表為第三樂章的樂曲架構：

【表 3-4】第三樂章樂曲分析架構表

曲式	段落		小節數	調性
奏鳴 曲式	呈示部	第一主題	1-42	A 大調→a 小調→D 大調 →A 大調
		過門	42-62	E 大調
		第二主題	62-147	E 大調→A 大調→E 大調
		結束段落	147-178	E 大調
	發展部	第一部分	178-186	a 小調
		第二部分	186-245	C 大調→d 小調→e 小調 →F 大調→A 大調
		結束段落	245-291	A 大調
	再現部	第一主題	291-323	A 大調→D 大調→A 大調
		過門	323-339	A 大調
		第二主題	339-425	A 大調
		結束段落	425-454	A 大調
	尾奏	第一部分	454-525	d 小調→A 大調

		第二部分	525-539	A 大調
--	--	------	---------	------



(一) 呈示部 (第 1 至 178 小節)

呈示部的速度為急板、調性為 A 大調，分為「第一主題」：第 1 至 42 小節、「過門」：第 42 至 62 小節、「第二主題」：第 62 至 147 小節、「結束段落」：第 147 至 178 小節。

1. 第一主題

第一主題的第 1 至 10 小節，由鋼琴彈奏力度為 *ff* 的 A 大調和弦作為開場，接著以戲劇性的力度對比，由小提琴以 *p* 的音量奏出帶有塔朗泰拉(Tarantella)舞曲風格的旋律——以二度音型「#C-#D-E」進行「短長短長」的律動節奏，⁴¹而後鋼琴以平行三度音程的關係奏出相同樂句。見【譜例 3-3-1】

【譜例 3-3-1】第三樂章，第 1 至 10 小節

短-長-短-長的節奏：塔朗泰拉舞曲風格

1

Presto

Presto

ff

p

sf

sf

sf

sf

#C-#D-E 二度音型動機

平行三度作回應

A 大調和弦

8

⁴¹ 源於義大利南方、流行於西西里地區的雙人傳統舞蹈，舞蹈特色為舞者除了腿部動作豐富多變且快速的旋轉，同時搭配著手持鈴鼓一起表演。音樂上多為 68 拍，節奏急促、強烈。

第一主題的第 28 至 42 小節，由鋼琴改以「長—短—長—短」的節奏，以 *f* 的音量彈出 A 大調音階的上行，小提琴則以 A 大調琶音作回應，而後鋼琴再以音階的下行交接給小提琴完成完整的樂句。見【譜例 3-3-2】

【譜例 3-3-2】第三樂章，第 28 至 42 小節

23

A 大調音階

長-短-長-短的節奏

30

A 大調琶音

38

過門的第 52 至 62 小節，雙方就著第一主題已出現過的半音動機以輪奏的方式進行張力的堆疊，最後以齊奏的方式進入到第二主題。見【譜例 3-3-4】

【譜例 3-3-4】第三樂章，第 52 至 62 小節

45

53

輪奏

齊奏

60

3. 第二主題

第二主題的第 62 至 69 小節，由小提琴以輕巧的音量奏出帶有 *staccato* 斷奏，並由上、下行音階所構成八小節為單位的完整樂句，鋼琴則利用三連音的分解和弦作為伴奏音型，用以維持律動並增加和聲感。見【譜例 3-3-5】

【譜例 3-3-5】第三樂章，第 62 至 69 小節

前樂句：上行音型

後樂句：下行音型

60

sf sf sf

p

伴奏音型

67

第二主題的第 100 至 114 小節，相較於前面的段落為有著長短交錯的節奏特性，此段落則是鋼琴與小提琴以長度均等的三連音節奏，且彼此為三度的音程關係進行著旋律的發展。鋼琴以持續的 B 音作漸強，發展出副旋律線「B-E-#C-A」。見

【譜例 3-3-6】

【譜例 3-3-6】第三樂章，第 100 至 114 小節

平均的三連音

三度音程關係

鋼琴副旋律

鋼琴副旋律

96

104

111

第二主題的第 127 至 135 小節，拍號轉為 24 拍，由鋼琴和小提琴共同演奏如四部合唱般、共 7 小節的長線條樂句，透過拍號的改變以呈現出與前方段落緊湊的節奏之對比，雖然在音樂上仍為兩大拍的律動，但整體的韻律較為悠揚舒緩；而後緊接著以鋼琴透過強而有力的和弦轉回 68 拍，作曲家透過不同律動的特性達到情緒的轉換。見【譜例 3-3-7】

【譜例 3-3-7】第三樂章，第 127 至 135 小節

24 拍：四部合唱的長線條樂句

124

134

68 拍：強而有力的和弦

ritardando -

p

f

p

(二) 發展部 (第 177 至 290 小節)

發展部分為「第一部分」：第 178 至 186 小節、「第二部分」：第 186 至 245 小節、「結束段落」：第 245 至 291 小節。

1. 第一部分

第一部分的第 178 至 186 小節，以及緊接其後第二部分的第 186 至 191 小節，皆是以「第一主題」的旋律素材進行發展轉調。見【譜例 3-3-8】、【譜例 3-3-9】



【譜例 3-3-8】第三樂章，第 178 至 186 小節

第一主題的旋律素材

177

183

【譜例 3-3-9】第三樂章，第 186 至 191 小節

第一主題的旋律素材

183

189

2. 第二部分

第二部分的第 192 至 205 小節，在第 192 至 194 小節、第 200 至 202 小節此兩處更是將鋼琴的高音聲部以音階下行與低音聲部的終止式和聲解決，與小提琴產生反向的旋律，以此進行頻繁地轉調，如：第 192 至 194 小節轉至 D 小調、第 200 至 202 小節轉至 E 小調。見【譜例 3-3-10】

【譜例 3-3-10】 第三樂章，第 192 至 205 小節

The image displays three systems of musical notation for Example 3-3-10, illustrating modulation and harmonic resolution in a piano and violin duo. The piano part is shown in two staves (treble and bass clef), and the violin part is in a single staff. Red vertical brackets indicate modulation points at measures 192-194 and 200-202. Blue arrows and circles highlight specific musical features: '轉至 D 小調' (Modulation to D minor) at measure 194, '轉至 E 小調' (Modulation to E minor) at measure 202, '反向進行' (Contrary motion) in the piano's treble and bass staves, and '和聲解決' (Harmonic resolution) in the piano's bass staff. Dynamics such as *f*, *sf*, and *p* are marked throughout the score.

189

轉至 D 小調

反向進行

和聲解決

195

201

轉至 E 小調

反向進行

和聲解決

第二部分的第 214 至 230 小節進入到 F 大調，樂句分為兩大句：第一次以長音將樂句帶出，第二次除了以低八度的音域呈現，更加上了長—短節奏的變化。見

【譜例 3-3-11】

【譜例 3-3-11】第三樂章，第 214 至 230 小節

① 第一次：長音

F 大調

214

221

228

低八度

3. 結束段落

結束段落的第 255 至 262 小節，以小提琴拉奏二度音程的長音搭配鋼琴彈奏分解和弦，進行兩小節為單位的和聲解決，見【譜例 3-3-12】；第 263 至 267 小節，則將和聲的解決延長至四小節。見【譜例 3-3-13】

【譜例 3-3-12】 第三樂章，第 255 至 262 小節

253

二度音程 → 和聲解決

分解和弦

260

cresc.

cresc.

【譜例 3-3-13】 第三樂章，mm. 263-267

260

二度音程：延宕解決

cresc.

cresc.

267

p

pp

ppp

結束段落的第 267 至 286 小節，透過鋼琴的左手低音聲部維持在 E 音持續 20 小節進行和聲的延宕解決，並在第 287 小節中採半音級進的方式，轉至升 F 小調的導音「#E」，以此進入再現部。見【譜例 3-3-14】

【譜例 3-3-14】第三樂章，第 267 至 286 小節

267

p *pp*

pp

E 音持續

275

283

ritardando

calando *pp*

ritardando

calando

decresc. *pp*

rit.

半音級進至#E音，進入#F小調

(三) 再現部 (第 291 至 454 小節)

再現部分為「第一主題」：第 291 至 323 小節、「過門」：第 323 至 339 小節、「第二主題」：第 339 至 425 小節、「結束段落」：第 425 至 454 小節。再現部與呈示部大致上相似，故筆者在此不另外舉例分析。

(四) 尾奏 (第 454 至 539 小節)

尾奏分為「第一部分」：第 454 至 525 小節、「第二部分」：第 525 至 539 小節。



1. 第一部分

第一部分的第 488 至 500 小節，先由鋼琴以 Adagio（慢板）的速度在 A 大調的假終止和弦：升 F 小調和弦上演奏第一主題的動機，並再回到 Tempo I（原先速度）演奏第二主題的動機，以四小節為單位作速度上的切換；而後再將主題聲部交接給小提琴作旋律上的發展。見【譜例 3-3-15】

【譜例 3-3-15】 第三樂章，第 488 至 500 小節

483

第一主題動機

Adagio

Adagio

489

主題聲部交接

第二主題動機

Tempo I

Tempo I

496

主題聲部交接

Adagio

Adagio

Tempo I

Tempo I

2. 第二部分

第二部分的第 525 至 539 小節，由小提琴先以 *p* 的音量拉奏第一主題的音階上行動機，而後緊接著再重複兩次相同的旋律，一次又一次不斷地增強語氣與力度，最後於 A 大調的主和弦上，以 *ff* 音量結束燦爛輝煌的第三樂章。見【譜例 3-3-16】

【譜例 3-3-16】第三樂章，第 525 至 539 小節

521

① 第一次

528

② 第二次

③ 第三次

534

A 大調主和弦

第四章 樂曲演奏詮釋

本章節為樂曲演奏詮釋的探討，共分為三節，分別為第一樂章、第二樂章、第三樂章。筆者主要參閱 Sunhne Ann 於 2004 年所著 *Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity*，⁴²以及與美國小提琴家 Mark Kaplan 於 2000 年所著 *Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities*，⁴³並加入筆者觀點進行鋼琴合作探討詮釋。

第一節 第一樂章

由於此曲作於貝多芬寫下遺書期間，故筆者認為作曲家在第一樂章中做了許多對於面對生命的心境摹寫，以下將會以此樂念代入各樂段主題中進行詮釋。

(一) 導奏 (第 1 至 18 小節)

在導奏的第 1 至 13 小節中，由小提琴先以大調的和弦開啟對話，而後鋼琴則以小調的和弦回應，筆者認為此段作曲家欲呈現出對於命運的質問，因此筆者建議雙方可想像彼此扮演不同的角色，作出對話上的情緒轉折。而鋼琴銜接小提琴樂句的時間點不宜過早，應仔細聆聽小提琴情緒的鋪陳，筆者建議可利用彈奏前的呼吸來模擬小提琴在拉奏和弦所需的時間，且使用較多指尖彈奏外聲部旋律以做出清晰的回應、較多指腹彈奏內聲部旋律以做出有厚度的音色，並輔以控制觸鍵速度來銜接每一和弦之尾音音量及音色。此外，譜上頻繁標示突弱(*fp*)及漸強(*cresc.*)的力度記號，筆者認為是在描寫內心掙扎的狀態，筆者建議鋼琴用較快的觸鍵速度來彈

⁴² Sunhne Ann, "Beethoven's opus 47: balance and virtuosity".(The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance, 2004), 61-82.

⁴³ Mark Kaplan, *Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities* (Cambridge University Press, 2000), 127-146.

奏和弦使其聲響能較為響亮，並隨後快速切換踏板以此削弱音量來達到突然轉弱的張力。見【譜例 4-1-1】

【譜例 4-1-1】第一樂章，第1至13小節

1

小提琴問句

Adagio sostenuto

Violine

鋼琴答句：想像小提琴跨弦所需時間及力度

Adagio sostenuto

Klavier

強調內聲部旋律推進樂句

8

銜接小提琴的音量及音色

強調內聲部旋律推進樂句

在導奏的第 13 至 18 小節中，作曲家利用大調銜接小調和弦的和聲效果來營造內心的徬徨，並透過小提琴先後拉奏「#C-D」、「E-F」的半音動機，三番兩次的「問」來表達迫切知曉答案的渴望；鋼琴先後彈奏「G-G」、「A-A」的八度音型，一次又一次的「答」，來形容對於答案的未知不安感。筆者建議鋼琴可在小提琴拉奏大調和弦後，以較大的音量、較快且直接的觸鍵帶出明亮的音色，作出猶如帶著希望的回應；在小調和弦後，可以較弱的音量、較慢的觸鍵帶出陰暗的音色，作出略帶保留及悲觀的回應，並以三次不同的語氣回應，最終停留在 A 音製造出懸疑感。見【譜例 4-1-2】

【譜例 4-1-2】第一樂章，第 13 至 18 小節

8 二度音型動機

14 明亮音色回應 較暗音色回應

17 大三和弦 小三和弦

三次語氣的不同

(二) 呈示部 (第 18 至 193 小節)

1. 第一主題

在第一主題的第 18 至 36 小節中，作曲家將速度標示為急板(*Presto*)，且仍利用半音動機持續發展主題，並在鋼琴的部分加入一小段裝飾奏。筆者認為作曲家透過速度的轉換，加上斷奏的半音上行，營造命運之門即將開啟的步步進逼感。筆者建議鋼琴在伴奏小提琴的主題時，和弦猶如象徵命運的錘子，應彈滿時值一拍，手指不宜過早離開琴鍵，方能呈現每一記落槌的「咚」聲響。另外，在作為回應小提琴的主題時，可用指尖且較直接的觸鍵方式彈奏出清脆顆粒般的聲響，並強調小節間半音的變化，使得前六小節的樂句有前進的方向感。而後方的裝飾奏則是筆者認為作曲家欲表達內心的一場海嘯，故筆者建議可強調左手最低音的 C 音及右手最高音的 E 音，象徵著海浪的浪潮起伏，由不甘的心情最終回歸現實層面，堅定地迎向命運發來的挑戰書。見【譜例 4-1-3】

【譜例 4-1-3】第一樂章，第 18 至 36 小節

17

Presto *sf*

cresc. *decresc. pp*

Presto *sf*

小提琴先

22

ral - len - tan - do (a tempo)

cresc. *sf* *p* *sf*

鋼琴後：模仿小提琴語法再現主題

a tempo

31

ral - len - tan - do (a tempo)

cresc. *sf* *ff*

以一大樂句的概念彈奏裝飾奏

在第一主題的第 45 至 53 小節，作曲家以小提琴與鋼琴相互競奏的方式，拉奏一連串的八分音符，營造緊張刺激的對話。筆者認為此段為描寫與命運開始較勁的過程，故筆者建議鋼琴彈奏與小提琴銜接的對句樂句時，可跟隨著旋律線條的音型做出漸強、漸弱，呈現出內心的抗爭；同時，應想像小提琴拉奏不同跨弦音程所需的時間差來彈奏，並利用較深的觸鍵帶出隱藏其中的旋律線條（A-#G-A-B-C-B-C-A-E），其餘音群則透過指尖輕巧的觸鍵帶過。最後，筆者提醒此段鋼琴彈奏切勿為了彈奏八分音符的競奏效果而不自覺地將每音都加重音，使得應有的旋律線條消失；需要清楚理解其八分音符音群的節奏是為了醞釀情緒的擴張，而非一味地展現其節奏的特點。也因如此，鋼琴彈奏的音色需避免過多的垂直觸鍵所帶來的過多敲擊感，使其音色與小提琴的拉弦音色達成一致。見【譜例 4-1-4】

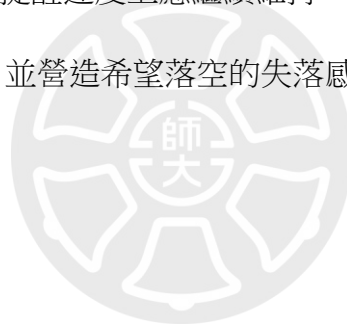
【譜例 4-1-4】第一樂章，第 45 至 53 小節

The image displays a musical score for Example 4-1-4, covering measures 43 to 53. It features two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The score is annotated with several elements:

- Measure 43:** A red bracket on the left side of the piano staff indicates the start of the passage. The word "p" (piano) is written above the first few notes. A blue arrow points to the first note of the piano staff, with the text "小提琴先" (Violin first) written above it.
- Measures 45-48:** The piano staff continues with eighth notes. A blue arrow points to a group of notes, with the text "鋼琴後" (Piano after) written above it.
- Measures 49-53:** The piano staff continues with eighth notes. A blue arrow points to a group of notes, with the text "以拇指勾勒出旋律作呼應" (Use the thumb to outline the melody for response) written below it.
- Performance Markings:** Orange circles highlight specific notes in the piano staff across measures 45-48 and 49-53. Orange wedges above the notes indicate dynamics, showing a crescendo followed by a decrescendo.

2.第二主題

在第二主題的第 91 至 116 小節，作曲家將調性轉為 E 大調，並由小提琴拉奏較為穩定、平靜的長樂句，而後由鋼琴轉回平行調 E 小調，彈奏相同主題。筆者認為此段為描寫與命運對抗後，冷靜下來所沉澱的思緒，由一開始看似平和且帶著希望、溫暖的語調，陡然轉變為憂慮的語氣。故筆者建議鋼琴在彈奏此段落時，可想像自己為四部和聲的合唱團或是弦樂四重奏，並應考量到小提琴低音域上的限制及音色上的變化，需控制音量不宜過大，且在作為小提琴主題旋律的和聲支撐時，運用指腹彈奏相對溫暖的音色、較深的觸鍵勾勒出變化的旋律線，如：右手的高音聲部（#Do-Si-La）、左手的低音聲部（La-#Sol-#Fa）等。而後當鋼琴在小調的調性上彈奏相同主題時，筆者提醒速度上應繼續維持，不宜慢下來，以此呈現出調性上的對比及樂劇的緊湊度，並營造希望落空的失落感。見【譜例 4-1-5】



【譜例 4-1-5】第一樂章，第 91 至 116 小節

89

小提琴為主（較低音域）；鋼琴控制音量勿過大

內聲部旋律：指腹彈奏溫暖音色

鋼琴為主

102

115

Adagio Tempo I

在呈示部中的第 128 至 137 小節，作曲家利用於導奏中早已預示的二度音型動機，透過鋼琴與小提琴各自音域的優勢不斷堆疊，並以小提琴先、鋼琴後的順序演奏出連續三次的重音「E」音，達到樂曲情緒的最高點。筆者認為此段的八分音符音群像是命運逼近的腳步聲，而高音重音則象徵著命運的喪鐘響起。故筆者建議此處鋼琴在彈奏音群時，可用指腹以較深的觸鍵帶出「G-A-B-G」、「A-B-C-A」、「B-C-D-B」、「C-#D-E#F-G」的旋律線，幫助小提琴作音量上的推進，且營造亦步亦趨的效果；在彈奏重音(*sf*)時，可想像小提琴演奏時所使用的弓速及抖音，應用指尖以較快的觸鍵敲擊出清亮的音色，帶出清晰的音頭，並需利用自然反彈的力量來帶出一次比一次更強的重音，呈現急促的鐘聲。見【譜例 4-1-6】

【譜例 4-1-6】第一樂章，第 128 至 137 小節

小提琴連續 3 次重音：命運的喪鐘

鋼琴：命運逼近的腳步聲，以指腹、深觸鍵帶出旋律線

利用自然反彈力量帶出清晰音頭

在呈示部中的第 144 至 160 小節，作曲家將原先穩定的八分音符節奏，改以附點音符的節奏來打破先前拍子的規律性，並以「長—短—長—短」的節奏構成舞曲的型態。筆者認為此段落欲體現出心境上的轉換——在面對命運的顛沛，不再屈從命運所帶來的狂風暴雨，而是坦然地與其一同共舞。故筆者建議鋼琴應準確地彈奏出附點節奏的特性，且用指尖以較快的觸鍵速度將正拍的音符「E、E、G、B、E」彈奏出較亮的音色，藉以構築出清晰的樂句方向，並在音量上層層推進，呈現出勢如破竹的氣魄。同時，筆者建議可利用左手的伴奏音型來穩定整體速度，並維持舞曲節奏的律動性。另外，在銜接小提琴拉奏主旋律時，左手需以較深的觸鍵，強而有力地帶出清晰的對句，並留意語法及音符時值是否一致，以免造成聽覺上的參差。見【譜例 4-1-7】



【譜例 4-1-7】第一樂章，第 144 至 160 小節

143

鋼琴先：右手二度音型動機需想一大樂句避免零碎感

左手伴奏音型需彈出清晰拍點以穩定速度

150

小提琴後

清晰彈出以讓小提琴順利銜接

157

（三）發展部（第 193 至 343 小節）

在發展部段落中的第 226 至 238 小節，作曲家利用小提琴拉奏不同音域的二度音型動機，與鋼琴彈奏一連串的三度、六度分解音程，並交替輪奏藉以作情緒上的鋪墊。筆者認為此段欲呈現內心思緒的波濤洶湧，小提琴的部分可視為潛伏的危機，鋼琴則代表著心中的騷動，故筆者建議鋼琴在彈奏八分音符音群時，應考慮到小提琴音域上的音量限制，需格外注意聲部上的平衡，彈奏音量切勿壓過小提琴。除了利用指尖以較深的觸鍵點出正拍的音符，如：「 $\flat A-G-F-E$ 」、「 $\flat A-G-F-E-\flat D-C-\flat B-\flat A$ 」等下行音型的旋律，與小提琴的旋律線條產生「反向」的對話效果外，可輔以些微的弱音踏板來作音色上的修飾，藉此營造出山雨欲來風滿樓的緊張氣息。最後，筆者提醒鋼琴應避免以機械式的速度來彈奏音群，應想像小提琴演奏不同音程間所需的時間差，如此能使整體速度不會有失速的狀況發生，並與小提琴的旋律線完全貼合。見【譜例 4-1-8】

【譜例 4-1-8】第一樂章，第 226 至 238 小節

223

雙方音域上的擴張

鋼琴將隱藏旋律清晰彈出，
讓小提琴二度動機音型得以依循

229

234

在發展部段落中的第 270 至 285 小節，作曲家運用小提琴與鋼琴的聲部分別相互交替輪奏八分音符音群與帶有斷奏的四分音符，並進行著以八小節為一組的調性轉換；而雙方的旋律聲部在此樂段中，彼此皆為相互依存且無法各自獨立的關係，因此雙方對於樂句的走向、拍點的律動必須保持一致，方能共同完成此過渡樂段。同時，也因此段在調性方面的游移不定，筆者認為仿若在訴說追尋命運答案的過程中，其內心的徬徨與不安感。故筆者建議鋼琴在演奏斷奏音符時，可利用雙手指尖以較快的觸鍵彈奏出具有亮度、彈性的兩條「反向」進行的旋律線，且於每小節的第一拍加上重音，帶出清晰的樂句走向及律動，並藉此帶出追逐感；同時亦能讓小提琴演奏音群聲部時有依循的方向，反之亦然。見【譜例 4-1-9】



【譜例 4-1-9】第一樂章，第 270 至 285 小節

267

小提琴應隨著鋼琴音群的律動演奏

鋼琴需明確彈出重音的拍點，並帶出旋律線

274

帶出反向進行的旋律線

鋼琴需注意小提琴拉奏音群的律動避免加速

280

Detailed description: This block contains three systems of musical notation for measures 267, 274, and 280. Each system shows a violin part on a single staff and a piano part on two staves. Annotations include orange boxes around specific notes in both parts, blue arrows pointing to notes in the violin part, and blue text annotations. A large red bracket on the right side of the page encompasses measures 267 through 280. A faint watermark of a university logo is visible in the background.

(四) 再現部 (第 343 至 517 小節)

由於再現部與呈示部的例子在合作上是大同小異的，故筆者不在此贅述。

(五) 尾奏 (第 518 至 599 小節)

在尾奏段落中的第 532 至 547 小節，作曲家運用鋼琴與小提琴以齊奏的方式演奏一連串包含了不同的演奏法及力度的半音級進，一同回到第一主題。筆者認為此段作曲家欲呈現在面對命運帶來的難題，最終在找尋過程中得到領悟後所作的結論感。由一開始的跳音並加上重音記號所帶來的緊張、懸疑感，而後隨著音符時值越來越長，則是象徵著面對挑戰其越發堅忍的意志，最終歷經千辛萬苦，於心境上豁然開朗——或許沒有真正的答案。故筆者認為如何詮釋不同音值的長度及力度的設計，於此過渡樂段是至關重要的，筆者建議除了可透過雙方討論不同音值的長度該如何演奏、演奏的長度之外，鋼琴可透過仔細聆聽小提琴拉奏弓速的快慢外，且採取背譜的方式來演奏以眼神關照小提琴拉奏半音時換弦的時間點，方能與小提琴共同演繹出近乎同步的三聲部的齊奏旋律線條。見【譜例 4-1-10】

【譜例 4-1-10】第一樂章，第 532 至 547 小節

532 齊奏：討論音符的長度拉法，雙方須演奏一致

541

隨著上行的音型作音量上的推進

第二節 第二樂章

由於貝多芬創作此曲時，正於海利根施塔特（Heiligenstädt）小鎮靜心休養以醫治耳疾，暫居期間經常在鄉間小徑上散步，故筆者認為作曲家在第二樂章中描摹了許多大自然聲響及田園景色。以下筆者將會以此樂念代入各主題與變奏，並用前章的樂曲分析中的主題及各變奏之 A、B 兩大樂段作詮釋上的說明。

（一）主題（第 1 至 54 小節）

首先，由於此樂章屬於段落式變奏，各段變奏皆由主題衍伸發展而來，故如何決定整體速度將是使變奏曲式是否有統一感的關鍵所在。筆者建議在彈奏主題時，可將音群最多且節奏最為繁複的第四變奏作為決定速度的基準，使得之後在彈奏各變奏段落時，速度上能有統一感。但因作曲家於譜上標示的速度術語為 *Andante*（行板），速度上的處理不宜過慢，仍需保持行走的流動感。

在 A 樂段中的第 1 至第 8 小節，由鋼琴開啟弱起拍的多聲部旋律主題，其中右手的高音聲部以切分音節奏搭配上重音的力度記號，筆者認為作曲家欲呈現出在鄉間散步時，吸取森林芬多精時的深呼吸；左手的低音聲部則像是散步的步伐，不疾不徐地前進。故筆者建議除了可在彈奏重音前，運用身體的呼吸帶動樂句的前進感之外，應特別注意和弦間的連結，避免以 8 小節作為一樂句的架構流為零碎的形式。另外，為了使右手和弦間的橫向線條能不斷堆疊，筆者會利用指尖以清亮的音色將外聲部的旋律彈奏出來，並於二度音型動機會使用 5 指銜接至 4 指的指法，使之後小提琴在接續主題時能達到語法上的一致。同時，左手的低音聲部需清晰彈出每小節的拍點，以此穩定速度並帶出步行的悠閒氛圍。而在重音的處理上，筆者會利用前方兩音一組的跳音後反彈的重力及時間，以較深且慢的觸鍵彈出沉穩的音色，並於重音彈奏完後再加上踏板作聲響上的延續，如此可避免二度聲響易造成的混雜。見【譜例 4-2-2】

【譜例 4-2-2】第二樂章，A 樂段，第 1 至第 8 小節

1 彈奏前深呼吸，並在彈完後再踩踏板以避免聲響混雜

Andante con Variazioni

5 4 5 4

清晰拍點

突顯高音聲部橫向旋律線

8 cantabile

在 A 樂段中的第 8 至第 16 小節，由小提琴接續主題聲部再重複一次相同旋律，筆者建議鋼琴與小提琴有重複旋律，彈奏上可強調不同聲部的旋律線，以增強和聲的織度感，且能避免因在音域上與小提琴有重疊而覆蓋過其音量。故筆者會運用右手拇指的指腹帶出內聲部旋律，並特別於 16 分音符的內聲部旋律線條作漸強，以此推進樂句的走向，並營造和聲上的融合及立體感。見【譜例 4-2-3】

【譜例 4-2-3】第二樂章，B 樂段，第 8 至第 16 小節

雙方有重複旋律時，需注意音量上的平衡

強調內聲部橫向旋律線，增強和聲感

在 B 樂段中的第 17 至第 27 小節，作曲家以鋼琴再次接替小提琴的 A 樂段後，開始加入了許多裝飾音及附點節奏上的變化，筆者認為裝飾音猶如森林中的絮語般，故筆者建議在彈奏一連串帶有裝飾音的樂句時，可以較深的觸鍵同時帶出右手旋律的骨幹音「G-A-B-C-D-E」與左手的低音聲部旋律「E-F-D-E-G-C」，並再透過指尖以較輕巧的觸鍵點出裝飾音；而附點節奏的使用則是欲表達對於大自然的驚嘆及欣喜之情，故筆者建議以附點節奏前方的裝飾音作為樂句的推力，並運用漸強的時間差，以較緩的觸鍵帶出強而有力卻不生硬的強音。此外，在最後一次銜接回樂段 A 的附點節奏「G-F」出現時，筆者建議可將「F」音視作如同曲子開頭的弱起拍，並給予明確的音量漸強及呼吸，以此讓小提琴加入樂段 A' 的再現。見【譜例 4-2-4】

【譜例 4-2-4】第二樂章，B 樂段，第 17 至第 27 小節

16 強調最高音及最低音聲部

24 輕巧觸鍵帶出森林絮語般 彈奏前給予明確呼吸

較深、緩觸鍵作出驚嘆、欣喜之情

在 A'樂段中的第 47 至第 54 小節，作曲家運用鋼琴及小提琴以齊奏的方式回到再現 A'樂段，並在小提琴的聲部中特別加入了倚音，筆者認為這是在預告第一變奏即將出現的節奏變化。故筆者建議鋼琴在此處應仔細聆聽小提琴拉奏倚音所需的時間及呼吸，並以眼神關注其按弦的時間點，方能做到與小提琴近乎同步的齊奏。見【譜例 4-2-5】

【譜例 4-2-5】第二樂章，A'樂段，第 47 至第 54 小節

44

49

倚音出現：預告第一變奏

聆聽；眼神關注時間點

The image displays a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.*. Annotations include a red bracket on measures 47-54, orange circles around specific notes, and blue text labels: "倚音出現：預告第一變奏" and "聆聽；眼神關注時間點".

(二) 第一變奏 (第 55 至 81 小節)

作曲家在第一變奏中以鋼琴作為主要角色，小提琴負責伴奏，並將主題的旋律改以三連音的節奏方式呈現。筆者認為比起主題以八分音符、圓滑奏帶出的行走悠閒感，第一變奏的節奏型態與斷奏則更顯得活潑許多，彷彿與森林中的萬物一齊舞蹈般。故筆者建議鋼琴在彈奏的方向應佔有主導地位，小提琴則需時刻注意鋼琴所做的音量、音色、速度變化，與之回應。

1. 樂段 A

在樂段 A 中的第 55 至第 59 小節，鋼琴以 tr(震音)的方式開啟第一變奏，筆者認為此處的裝飾音與後方銜接的重音，好比森林中的鳥鳴及鳥兒躍上枝頭的姿態。故筆者建議鋼琴於彈奏震音時宜保持輕巧的觸鍵，並在後方以較沉的觸鍵帶出八度重音之音量上的對比性。另外，鋼琴在彈奏重音前可輔以身體的暗示邀請小提琴加入演奏；相對地，小提琴亦須關注鋼琴彈奏重音的時間點，將同音三連音想像為回應鋼琴的鳥鳴聲，以輕巧的拉奏點綴來完成對話。而後鋼琴在彈奏半音上行旋律中，可採較深的觸鍵彈出每三連音中的第一音作為拍點律動，如：

「E-D-E-F-#F-G-#G-A」，以此穩定速度並帶出由主題變化而來的旋律線。此外，筆者提醒在彈奏過程中，左手的低音聲部擔任著和聲進行轉換的重要角色，應彈出低音擴張的旋律線條，如：「C-bB-A」；若有超越八度的十度大跳音程「E-G-C」，可想像弦樂或是管樂在演奏大跳音程所需的自然時間差，以保有雙手旋律於音程上的開闔變化所需的彈性。見【譜例 4-2-7】

【譜例 4-2-7】第二樂章，變奏一 A 樂段，第 55 至第 59 小節

55 Var. I

彈奏前給予小提琴邀請的暗示

深觸鍵帶出主題變化旋律

58

低音聲部維持穩定律動

大跳音程所需的自然時間差，保有彈性

在樂段 A 中的第 59 至第 62 小節，鋼琴以切分音的節奏搭配連音，彷彿鳥兒們忘我地鳴嘯及不停歇的啁啾聲。故筆者建議在切分音的處理上，除了利用指尖以較快且深的觸鍵彈奏出清亮的重音外，如：「A」、「bB」，應輔以踏板於重音處稍含一下，藉此帶出節奏的特點。而後鋼琴在彈奏「先連後跳」的語法時，筆者建議可將重點放於三連音的尾音上，運用 5 指指尖輕點出骨幹音所構成的旋律線，如「C-bD-D-C」，並隨著音型的走向作音量上的變化以形塑樂句；其餘音則需保持輕巧的質量，並注意雙手拇指務必放鬆，以避免多餘的重音及拍點出現。見【譜例 4-2-8】

【譜例 4-2-8】第二樂章，變奏一 A 樂段，第 59 至第 62 小節

58

鳥兒鳴嘯

sf

sf

輔以踏板強調切分節奏

61

5 指構成的旋律線作些微音量變化形塑樂句

p

sf

2.樂段 B

在樂段 B 中的第 62 至第 68 小節，鋼琴改以「先跳後連」的語法進行樂句的發展，而三連音的第一音以斷奏的形式點出主題旋律的變形，如：「A-G-C-A-F-B-G-F-E」。故筆者建議在跳音的彈奏上，可運用指尖以直接且較快的觸鍵勾勒出旋律線，尤其是在重音記號的出現時，如：「C、C、F」，更應使手指彈奏角度較為垂直，彈奏出清脆響亮的音色以呼應小提琴的加入。同時，筆者認為可利用前方跳音觸鍵的反彈力量，來銜接後方兩音為一組的圓滑奏，以此呈現出兩者演奏方式的對比性及趣味。見【譜例 4-2-9】

【譜例 4-2-9】第二樂章，變奏一 B 樂段，第 62 至第 68 小節

利用前方較快的觸鍵反彈力
彈奏後方的圓滑奏

The image displays three systems of musical notation for piano, corresponding to measures 61, 64, and 67. Each system includes a treble and bass clef staff. Measure 61 shows a sequence of notes with a red vertical line indicating a jump and an orange circle highlighting a specific note. Measure 64 shows a sequence of notes with a red vertical line indicating a jump and an orange circle highlighting a specific note. Measure 67 shows a sequence of notes with a red vertical line indicating a jump and an orange circle highlighting a specific note. The score includes dynamic markings such as *p* and *sf*. Annotations in blue text and arrows point to specific notes and dynamics.

採較垂直的觸鍵彈奏清亮的重音，與小提琴呼應

在樂段 B 中的第 68 至第 73 小節，鋼琴的低音聲部仍然維持三連音的動機，高音聲部則改以圓滑奏的方式拉出上行音型的旋律線條，如：「G-A-B-C-D-E-F-D-C」。故筆者會利用右手指腹以較深的觸鍵來彈奏，並加上手臂的力量帶動出飽滿的音色；同時，運用左手的 5 指作為手指踏板的概念，再輔以少許的踏板，維持低音聲部 C 音持續未解決的和聲張力。此外，筆者提醒鋼琴在彈奏第 73 小節時，亦應將左手的低音 C 音彈出清晰且明確的拍點，好讓小提琴能順利銜接後半拍的樂句，並共同回到樂段 A 上。見【譜例 4-2-10】

【譜例 4-2-10】第二樂章，變奏一 B 樂段，第 68 至第 73 小節

67

右手採深觸鍵，並輔以手臂力量帶出飽滿聲響

67

左手 5 指作為手指踏板的概念，延續低音聲部

70

彈出清晰拍點
讓小提琴得以順利銜接

(三) 第二變奏 (第 82 至 108 小節)

作曲家在第二變奏中以小提琴作為主要角色，鋼琴負責伴奏，並將主題的旋律改以 32 分音符的節奏方式呈現。筆者認為比起第一變奏的三連音，第二變奏的節奏型態更顯得熱切，流露出春天鶯歌燕舞的盛況。故筆者建議小提琴在拉奏時應佔有主導地位，鋼琴則需時刻注意小提琴所做的音量、音色、速度變化，且特別留意其高把位及困難段落之處，與之作出適當的回應及輔助。

1. 樂段 A

在樂段 A 中的第 82 至第 89 小節，小提琴需在 32 分音符的旋律中保持輕巧且靈動的律動感，故筆者建議鋼琴在彈奏上應極力注意音量上的平衡，以避免小提琴因在音量方面上有被超越的壓力，而失去原先欲維持的質量。此外，鋼琴雖需在彈奏音量上有所克制，但筆者會特別以較深的觸鍵來強調左手低音聲部的拍點，且尤其會在旋律變化音上，如「C-E-F-G-A-bB-C-F」，將音型的走向帶出來，使小提琴的音群演奏能有所依循且避免加速的狀況發生。另外，筆者特別提醒在第 88 至第 89 小節為小提琴較為需要技術的段落，由於在拉奏高把位的音域時較不好掌握音準，故筆者建議鋼琴在彈奏時應熟記小提琴的旋律，並搭配眼神的注視及耳朵的聆聽以適時地作等待，如此才不會有與小提琴錯開的風險。見【譜例 4-2-12】

【譜例 4-2-12】第二樂章，變奏二 A 樂段，第 82 至第 89 小節

82 Var. II 小提琴 32 分音符需演奏輕巧

84

87

p leggiermente

p

cresc. *sf/p*

小提琴演奏音量及速度需極為克制，不讓小提琴有音量及速度上的壓力

小提琴音準不易控制，鋼琴需適時地等待

2.樂段 B

在樂段 B 中的第 90 至第 100 小節，小提琴開始有許多的大跳音程出現，故筆者建議鋼琴的伴奏聲部除了整體需控制在較弱的音量內，應特別注意小提琴拉奏上的困難之處，並適時地作必要的等待。以第 92 至第 94 小節為例，小提琴有八度分解和弦的拉奏，無論是在跨弦或是音準方面的掌握皆屬不易，因此鋼琴在彈奏上可將左手低音聲部的上行旋律，如：「G-A-B-C-D-E-F-G」，作音量上少許的推進來輔助和聲進行的緊湊感，並留意其拉奏大跳音程所需的時間，適時地作等待。另外，在第 94 至 95 小節上，小提琴由於其節奏的特點，導致樂句的和聲感較為分散，故筆者建議在鋼琴彈奏上，可運用左手拇指的指腹作為重心點，以此帶出溫暖且圓滑的旋律線條，如：「G-E-C-G-G-C」，使得在句尾的處理上有明確的終止式作結束。見【譜例 4-2-13】



【譜例 4-2-13】第二樂章，變奏二 B 樂段，第 90 至第 100 小節

小提琴大跳音準不易控制

90

91

92

鋼琴需適時地等待

93

94

95

96

注意時值的變化，以拇指指腹帶出溫暖的音色及線條

97

98

99

100

(三) 第三變奏 (第 109 至 135 小節)

作曲家在第三變奏中以轉調至平行小調 F 小調的方式來呈現主題的變化，此變奏亦為唯一建立於小調之上的變奏，而比起鋼琴與小提琴各自於變奏一、變奏二有明確的角色地位，第三變奏則是透過雙方輪流進行聲部交替來完成主題樂段的銜接。故筆者建議雙方除了應明確掌握聲部的主從關係外，更需注意其中貫穿第三變奏的下行音型動機，如：小提琴聲部的「C-bA」、「bD-bB」，以及鋼琴聲部的「bB-G-E」、「E-bB-G」等帶有落淚及悲嘆的意象，以此營造出與先前不同的傷感情緒。

1. 樂段 A

在樂段 A 中的第 109 至第 112 小節，先由鋼琴以半音堆砌出的 16 分音符圓滑奏開啟主題，而後小提琴以反向音型作延展來擴充樂句及音域，雙方的動機互相穿插以此形成對唱的效果。因此在一開始樂句的處理上，筆者建議鋼琴應找到適切的指法來連接雙音的旋律（筆者的指法提供如下），並需多運用指腹、手臂及身體的觸鍵與力量，彈奏出深沉且圓滑的樂句線條，呈現出如歌如泣的樣貌。而在踏板的使用上，可採約一半的深度，並隨著和聲的變化來作更換，且更換踏板時不可過於快速，以避免二度聲響易造成的混雜感。另一方面，當小提琴加入演奏與鋼琴相同的高八度旋律時，筆者建議可保持手腕的放鬆以利線條更有方向及流動感外，應以雙手拇指的指腹帶出內聲部的旋律，並輔以左手的持續低音來維持和聲感。見

【譜例 4-2-15】

【譜例 4-2-15】第二樂章，變奏三 A 樂段，第 109 至第 112 小節

109 **Var. III** *Minore* 低觸鍵、手腕放鬆

雙方有相同旋律時，強調內聲部旋律

Minore *p* *cresc.*

3 4 5 4 3 5 4 3

5 4 5 4 5 4 5 4

cresc.

112 踏板使用約一半的深度，更換速度不宜過快

sf (*p*) *fp espress.* *cresc.* *p*

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

cresc. *p*

運用手臂及身體力量

在樂段 A 中的第 113 至第 116 小節，筆者會在小提琴加入下行三度的音型動機時，於鋼琴的彈奏上特別以左手帶出清晰的低音，如「bA-bB-C」作為樂句和聲的基底，並再將雙手各自的反向線條以音型的走向作音量的起伏，與其共同營造出內心的沉痛及悲嘆的嗚咽聲。另外，在之後作為回應小提琴的四次的下行三度音型動機，可透過右手指尖勾勒出最上方的高音線條，並以三音為一組的概念作漸弱收尾，表現出落淚的樣態。見【譜例 4-2-16】

【譜例 4-2-16】第二樂章，變奏三 A 樂段，第 113 至第 116 小節

112 勾勒上方的高音聲部旋律與小提琴對唱

116 維持清晰低音走向及和聲支撐

2. 樂段 B

而由於樂段 B 與樂段 A 的例子在合作上是大同小異的，故筆者不在此贅述。

(四) 第四變奏 (第 136 至 235 小節)

作曲家在第四變奏中的各樂段頻繁使用各種節奏型及裝飾音的組合以擴張結構，並在最後加上一段尾奏作結束，使得整體有明確的起承轉合。故筆者認為樂段間的音色變化及節奏型轉換象徵著大自然四季更迭、物換星移的流逝，因此演奏者需在音色處理上製造出明亮對比以呈現出時間的推移，以及在節奏轉換的連貫性方面，如：三對二的節奏、六連音、七連音、八連音等有所掌握以保有統一感，亦能在最後的變奏中將變奏間的完整故事得以有整體歷程回顧之感。

1. 樂段 A

在樂段 A 中的第 136 至 143 小節，由鋼琴開啟主題的變形，筆者建議在整體音色方面需多利用指尖彈奏出清亮的聲音，可想像右手由裝飾音串連而成的旋律猶如一大串晶瑩剔透的珍珠，每一個音符都帶有亮度、色澤，並在六連音的彈奏上，可用些許手腕的力量來將六連音的第一音加重以帶出主題變化旋律，如：

「D-E-D-E-F-#F」；同時左手除了以指尖貼近觸鍵彈奏出輕巧的伴奏音型外，可在變化音上稍加重，如：「F-G-G-F」以此保持律動拍點並穩定速度，亦能讓雙手各自的聲部旋律線條有相互對唱的效果。另外，在節奏變化連貫性方面，筆者建議鋼琴的右手聲部需揣摩小提琴在接續主題旋律時運弓的語法，讓各種裝飾音串連成非常綿延的旋律長線條，並彈奏於左手聲部的律動上，使得音與音之間不要因為節奏的轉換上有太多停頓的空隙。見【譜例 4-2-17】

【譜例 4-2-17】第二樂章，變奏四 A 樂段，第 136 至 143 小節

136 Var. IV
Maggiore

Maggiore
dolce

左手伴奏音型以手指貼近觸鍵，維持輕巧質量

138

右手運用手腕力量強調第一音，帶出主題旋律

140

pizz.
p

想像、模仿小提琴的運弓，帶出流暢的長樂句

142

cresc.

arco
p cantabile

在樂段 A 中的第 143 至 151 小節，由小提琴接續主題聲部時，鋼琴應注意音量上的平衡，將左手的低音聲部線條以較深的觸鍵帶出，且保持良好的律動，讓小提琴在 tr 震音演奏時有所依循；同時亦需以眼神關注小提琴拉奏六連音時換弓及掌握音準上的困難，適時地等待並一同完成樂句。見【譜例 4-2-18】

【譜例 4-2-18】第二樂章，變奏四 A 樂段，第 143 至 151 小節

142

144

注意音量上的平衡

維持清晰拍點，讓小提琴六連音律動有所依循

147

聆聽、眼神關注小提琴震音換音時間點

149

小提琴音準及音群不易掌握，鋼琴需適時地作等待

2. 樂段 B

在樂段 B 中的第 151 至 155 小節，由鋼琴與小提琴透過一問一答的方式將主題的變化旋律串聯起來，筆者建議鋼琴的問句可想像小提琴以一弓的方式拉奏六連音，以指尖及些微的手腕帶動彈奏出句有亮度的圓滑奏樂句；同時應注意在尾音的處理上，需彈滿八分音符的時值並避免加重，以此銜接給小提琴的答句。另外，筆者建議此處應熟記對方的旋律，並輔以眼神的交流來接續相互對唱的樂句，如此在合作上較容易達成一致。見【譜例 4-2-19】

【譜例 4-2-19】第二樂章，變奏四 B 樂段，第 151 至 155 小節

149

152 聆聽、眼神關注時間點，進行對唱

彈滿時值，勿過短、勿加重音 6

154

149-155: *p dolce*, *cresc.*

152: *(p) dolce*, *cresc.*

154: *pizz.*

在樂段 B 中的第 157 至 161 小節，由鋼琴作為主題聲部進行旋律的變化發展，小提琴以撥奏的方式進行伴奏，筆者建議需考量到弦樂器撥奏的音量限制，鋼琴除了需注意聲響上的平衡外，可將左手正拍的低音與右手後半拍的高音分別以指尖用較快的觸鍵速度彈奏出清亮的音色，不僅能製造出高低音聲部的層次感，亦能讓小提琴於撥奏時有律動可依循。見【譜例 4-2-20】

【譜例 4-2-20】第二樂章，變奏四 B 樂段，第 157 至 161 小節

156

製造高低音聲部的層次感

158

160

3. 樂段 A'

在樂段 A' 中的第 181 至 189 小節，由小提琴再次演奏主題聲部旋律，但音域上則比先前再高一個八度，因其在音準上的掌握較為困難，故筆者建議鋼琴在彈奏上除了注意音量的平衡外，可特別在小提琴演奏長音或是震音時，將左手的低音聲部旋律，如：「G-#F-G-A-bB-C-D-E-F」等音，運用指尖清楚勾勒出線條以加強樂句的方向感。此外，筆者建議鋼琴應特別注意小提琴於第 187 小節演奏「D-bB」及第 188 小節演奏「E-C」時上高把位所需的時間，同時輔以眼神關注、適時地等待，讓雙方能一同到達 F 大調和弦上並銜接至尾奏段落。見【譜例 4-2-21】



【譜例 4-2-21】第二樂章，變奏四 A'樂段，第 181 至 189 小節

180 小提琴高一個八度的主題旋律

182 左手帶出低音變化音的旋律線

184 大跳音程不易掌握

186 大跳音程不易掌握

188 dolce ed espressivo

4. 尾奏

在尾奏中的第 189 至 195 小節，透過鋼琴與小提琴以一前一後的問答樂句進入尾聲，筆者建議鋼琴在彈奏上可多些彈性速度的處理，猶如歌劇中的宣敘調 (recitative)，除了可在 *molto adagio* 的速度轉換中，特別將右手聲部音群裡最高音的 F 音稍作停留，並隨著音型順勢而下作音量上的遞減，以將左手低音聲部所配合的屬和弦銜接至主和弦之和聲張力，作出延宕解決的效果，同時呈現出對白的朗誦感。而後在將樂句移交給小提琴時，鋼琴除了注意其拉奏大跳音程上所需的時間稍作等待外，可強調反向的旋律線條如：「G-A-bB」，以增強雙方聲部走向的凝聚力。見【譜例 4-2-22】

【譜例 4-2-22】第二樂章，變奏四尾奏，第 189 至 195 小節

The image displays two systems of musical notation for Example 4-2-22. The first system, starting at measure 188, features a piano part with a *cresc.* marking and a violin part with a *dolce ed espressivo* marking. A red bracket highlights the transition between the two parts. The second system, starting at measure 192, includes a piano part with a *molto adagio* marking and a violin part with a *Tempo I* marking. Annotations include: a blue arrow pointing to a note in the piano part with the text "停留於最高音 F 音作懸疑感"; a blue arrow pointing to a measure in the violin part with the text "速度可自由些，如宣敘調"; and a blue arrow pointing to a measure in the piano part with the text "等待小提琴的八度大跳音程".

在尾奏中的第 197 至 204 小節，鋼琴利用第一變奏的三連音節奏音型帶回主題旋律，此處由於小提琴為長音的震音段落，筆者建議鋼琴在一開始可採低姿態的觸鍵，並以手指第一關節的力量來彈奏出堅定但低微的的音量，而後再隨著小提琴聲線的變化，逐句提高觸鍵的姿態，以手指的第三關節配合手掌的力量，彈奏出明亮的主題旋律，以銜接與小提琴相互交接的樂句。見【譜例 4-2-23】

【譜例 4-2-23】第二樂章，變奏四尾奏，第 197 至 204 小節

197

200

204

低姿態觸鍵，輔以手指第一關節力量

提高觸鍵的姿態，輔以手掌力量

在尾奏中的第 213 至 219 小節，鋼琴靠著六連音的分解和弦來烘托朦朧的氣氛，此段落如同一幅油畫，畫中的遠近層次、濃淡的色彩皆取決於演奏者於音色上的變化處理，而音色的變化同時亦象徵著時間上的推移。故筆者建議鋼琴在彈奏上應放鬆手臂將力量傳遞到掌關節，並以指腹彈奏出溫潤飽滿且集中的音質外，可分別在第 213、214、215、216 接連四小節，以亮—稍暗—暗—稍亮的音色來作和聲上的變化。見【譜例 4-2-24】

【譜例 4-2-24】第二樂章，變奏四尾奏，第 213 至 219 小節

212 透過音色變化，強調時間推移

亮的音色 暗的音色 稍暗的音色

216 稍亮的音色

第三節 第三樂章

此曲的第三樂章是貝多芬原為第六號小提琴奏鳴曲(Violin Sonata No. 6, Op.30-1)所寫，之後因聽取小提琴家布瑞吉陶爾的建議，將其拿來作為第九號小提琴奏鳴曲(Violin Sonata No. 9, Op.47)的第三樂章。貝多芬以 68 拍的節拍作為樂曲律動，採用塔朗泰拉舞曲(Tarantella)特有的長—短—長—短節奏型態貫穿全曲，整體洋溢著蓬勃的生機，以下筆者將會用前章的樂曲分析中的主題段落作詮釋上的說明。

(一) 呈示部 (第 1 至 178 小節)

1. 第一主題

在第 1 至 10 小節中，為了製造鋼琴與小提琴間的戲劇性對比，筆者建議鋼琴彈奏前應深呼吸，並借用全身的重量並將力量傳達至手臂，以彈奏出飽滿且明亮的聲響，同時亦透過呼吸後彈下第一個和弦後的時間，給予小提琴明確的速度指示，以確保雙方在後續的律動能保持一致。接著，鋼琴以模仿對位的方式進行樂句的發展，與小提琴形成各自交錯的旋律線，筆者建議鋼琴除了需用眼神關注小提琴弓及弦的位置，以確保銜接的時間點能無誤差外，雙方需特別在演奏跳音及重複音的語法上取得協調與平衡。故小提琴在演奏長—短—長—短的節奏時，需考慮鋼琴於重複音的彈奏上需等待反彈的時間差，應避免將節奏演奏為附點的節奏，且在重複音的連接上需稍作停頓，以維持在三連音的律動上；反之，鋼琴亦需注意小提琴運弓的長度及位置所製造出的共鳴聲響，應避免過於直接的觸鍵，可運用稍許的手腕帶動彈跳性，以彈奏出帶有彈性的跳音。見【譜例 4-3-1】

【譜例 4-3-1】第三樂章，第 1 至 10 小節

1 透過吸氣、眼神關注給予對方提示

Presto

p *sf* *sf* *sf*

Presto

ff *p* *sf*

維持三連音的律動

重覆音透過手腕帶動，保有彈性

8 手臂及身體力量

sf *p* *sf* *sf* *sf*

在第 28 至 36 小節中，鋼琴與小提琴以對唱的方式相互交織成主題旋律，筆者建議鋼琴在彈奏時可想像狩獵時的號角聲，靠些微手臂的力量帶動雙音的律動進行，以模仿四部合奏的木管聲響，並同時將右手的最高音聲部旋律線，以指尖特別勾勒出來。另外，可分別在上行的音型作漸強、下行的音型作漸弱的方式，將樂句交接給小提琴，完成一氣呵成的對唱。見【譜例 4-3-2】

【譜例 4-3-2】第三樂章，第 28 至 36 小節

The image shows a musical score for piano, measures 23 to 36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 23 and ends at measure 30. The second system starts at measure 30 and ends at measure 36. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). Annotations in blue text and arrows provide performance instructions: '想像木管音色' (Imagine woodwind color) with an arrow pointing to the right-hand melody in measure 29; '狩獵的號角聲' (Hunting horn sound) with an arrow pointing to the right-hand melody in measure 30; and '以手臂帶動雙音的彈奏' (Play double notes with arm movement) with an arrow pointing to the left-hand double notes in measure 30. A red bracket on the right side of the score spans from measure 23 to measure 36.

23

想像木管音色

狩獵的號角聲

30

以手臂帶動雙音的彈奏

2.第二主題

在第 62 至 69 小節，小提琴與鋼琴以輪奏的方式演奏主題聲部，並以塔朗泰拉舞曲的節奏貫穿此樂段。而為了維持塔朗泰拉風格節奏的律動性及營造舞曲雀躍的氛圍，筆者建議在小提琴作為主題聲部時，鋼琴需維持左手低音聲部線條的律動，尤其是在第 68 小節的「#F、B」兩音需清楚交代終止式的進行；右手則需注意音色勿太過於顆粒狀，可輔以手掌心的力量，將分解和弦彈奏成一片聲響來形成和聲的支撐。另外，可在小提琴於第 65 至 66 小節、第 69 小節演奏長音時，將變化音如「#G-G-#F」、「#D-#F-E-#D-#C-B」特別勾勒出來，以豐富整體聲響且維持律動。見【譜例 4-3-3】

【譜例 4-3-3】第三樂章，第 62 至 69 小節

利用掌心力量彈奏一片聲響

終止式的進行需維持律動

在第 77 至 85 小節，鋼琴作為主題聲部時，除了需靠指尖以較快的觸鍵來維持清亮的音色外，特別是在彈奏跳音及裝飾音時，需留意語法是否與先前小提琴演奏時的語法一致。故筆者建議跳音勿彈過於短促，可運用手腕自然的落起動作其所需的時間及重量，來將不同音值的跳音藉以區分。見【譜例 4-3-4】

【譜例 4-3-4】第三樂章，第 77 至 85 小節

74

模仿小提琴的語法

81

跳音勿過於短促，運用手腕的重量帶出重點旋律音

在第 100 至 113 小節中，小提琴與鋼琴除了透過主題旋律的對唱外，在三連音的音群上有著三度音程旋律關係。為了避免雙方於音群的演奏上失去樂句的方向及律動，筆者建議鋼琴需特別利用手腕及些微手臂力量彈奏圓滑奏的音群，以貼近小提琴拉奏時的語法；同時可採較低姿態的觸鍵以模仿弦樂溫潤音色，並再輔以較深的觸鍵彈奏樂句開頭的重音，呼應小提琴的長音主題旋律。見【譜例 4-3-5】

【譜例 4-3-5】第三樂章，第 100 至 113 小節

96

104

111

低姿態觸鍵，模仿弦樂音色

手腕及手臂力量畫圈帶出圓滑奏

深觸鍵帶出長音主題旋律

在第 127 至 134 小節中，主題聲部改以兩大拍作為律動，並以歌唱性的長線條旋律作為一大樂句。為了將富歌唱性的長線條旋律與先前富節奏性的樂段有所區別，筆者建議於彈奏上的聲響可想像為四部合唱的效果，以指腹貼近琴鍵的方式彈奏出溫暖且柔和的音色，並同時加強左手低音聲部，藉此帶出和聲的厚度與層次。而後在第 134 小節時，則需利用較快且直接的觸鍵回到原先 68 拍具有節奏性的樂段，以表現出速度及情緒的即刻轉換。見【譜例 4-3-6】

【譜例 4-3-6】第三樂章，第 127 至 134 小節

124 指腹貼近琴鍵，彈奏溫暖柔和的音色

右手旋律與小提琴重覆，加強左手低音聲部

134 較快且直接的觸鍵

ritardando -

f *p*

3.結束段落

在第 148 至 152 小節中，由鋼琴以 tr.震音作為發端，而後小提琴亦加入演奏行列，以此共同回到第一主題的旋律動機。為了讓小提琴在銜接樂句上有所依循，筆者建議鋼琴的右手聲部可想像為鈴鼓聲，運用由低至高的觸鍵方式帶出裝飾音的力度變化；左手的低音聲部則需靠彈奏重音前的吸氣，給予小提琴邀請指示，並以扎實的觸鍵彈奏出清晰的樂句，使彼此能一齊與句尾作收音。見【譜例 4-3-7】

【譜例 4-3-7】第三樂章，第 148 至 152 小節

146

由低至高的觸鍵姿態帶出力度變化

演奏低音前給予吸氣指示
與小提琴一齊出來

(二) 發展部 (第 178 至 291 小節)

1. 第一部分

在第 178 至 186 小節中，鋼琴與小提琴以齊奏的方式進入到 A 小調，為了將情緒的張力拉到最滿，筆者建議雙方可透過強調 A 大調的中音—降半音後的 C 音，並各自利用運弓的長度及觸鍵的深度，以拉長實際音值的方式來增強力度的變化。另外，筆者特別提醒鋼琴在彈奏時，需避免過於垂直的觸鍵而失去橫向的線條，可運用手腕以畫圈的方式帶動三連音的彈奏，使音色不過硬且與小提琴的音色一致。

見【譜例 4-3-8】

【譜例 4-3-8】第三樂章，第 178 至 186 小節

177

齊奏將張力拉滿

手腕畫圈帶動三連音彈奏

183

深觸鍵

The musical score for Example 4-3-8 consists of two systems. The first system covers measures 177 to 182, and the second system covers measures 183 to 186. The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is A major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *sf*, and *ff*. Annotations include a red bracket from measure 177 to 182 labeled '齊奏將張力拉滿', orange circles around the triplet notes in measures 178 and 179 labeled '手腕畫圈帶動三連音彈奏', and a red bracket from measure 183 to 186 labeled '深觸鍵'.

2. 第二部分

在第 186 至 194 小節中，如先前在呈示部第二主題所舉的例子般，鋼琴除了需維持左手低音聲部線條的律動外，可特別在第 192 至 194 小節的轉折處，將左手與小提琴的對位旋律線清楚彈出，並同時注意右手的下行音型勿加速，以帶出一波又一波在調性上變化的驚喜感。見【譜例 4-3-9】

【譜例 4-3-9】第三樂章，第 186 至 194 小節

183

維持左手低音的律動

189

清楚彈出對位旋律呼應小提琴

在第 214 至 230 小節中，調性轉至於第二樂章所採用的調性 F 大調，筆者建議可想像鋼琴的左手聲部為頑固低音的概念，以較深的觸鍵點出 5 指的 F 音以穩定樂段的速度及鞏固調性，同時將右手聲部與小提琴的動機旋律想像為兩大樂句來呈現。見【譜例 4-3-10】

【譜例 4-3-10】第三樂章，第 214 至 230 小節 第一大樂句

214

深觸鍵點出頑固低音

第二大樂句

221

維持律動

228

p

p

3. 結束段落

在第 255 至 262 小節中，鋼琴與小提琴分別利用分解和弦及雙音來進行和聲色彩上的游移，為了呈現以兩小節為單位的「衝突－解決」和聲效果，筆者建議鋼琴的三連音除了需彈奏平均外，可將低音聲部半音的旋律線條，如「#G-A、#A-B、#F-#G、#E-#F」，以手腕自然的落啟動做帶出「重－輕」的力度層次，並與小提琴共同將二度音程導入解決的和聲上。見【譜例 4-3-11】

【譜例 4-3-11】 第三樂章，第 255 至 262 小節

The image displays a musical score for piano accompaniment, specifically measures 253 through 262. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 253 is marked with a box containing the number '253'. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass clef. Annotations include '彈奏平均' (Play evenly) in blue above the triplet, and 'p' (piano) below it. A red bracket highlights the first two measures of the triplet, with '重' (heavy) written below the first measure and '輕' (light) below the second. The subsequent two measures of the triplet are also marked with '重' and '輕' respectively. Measure 260 is marked with a box containing the number '260'. The piano part continues with a triplet of eighth notes in the bass clef, marked with 'cresc.' (crescendo) above it. A red bracket highlights the first two measures of the triplet, with '輕' (light) written below the first measure and '重' (heavy) below the second. The subsequent two measures of the triplet are also marked with '輕' and '重' respectively. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

而後在第 263 至 267 小節中，特別在小提琴拉奏延續四小節的二度長音時，運用越來越深的觸鍵彈出左手低音上行的旋律線條，以此帶出和聲延宕解決的張力。見【譜例 4-3-12】

【譜例 4-3-12】第三樂章，第 263 至 267 小節

260

cresc.

cresc.

越來越深的觸鍵帶出張力

267

p *pp*

pp

（三）再現部（第 291 至 454 小節）

由於再現部與呈示部的例子在合作上是大同小異的，故筆者不在此贅述。

（四）尾奏（第 454 至 539 小節）

1. 第一部分

在第 488 至 496 小節中，經過前方的延長記號後，有接連幾次的速度變化，為了在速度轉換的銜接上有自然的過渡，筆者建議可運用兩大拍的律動作為準則，以近慢一倍的速度來彈奏 *Adagio* 慢板。另外，在樂句的連接上，筆者建議鋼琴在彈奏弱起拍的樂句時，需將手臂放鬆，想像將聲音往上傳送，並同時注意聽和弦的殘響後再接續彈奏，方能帶出弱拍進入到正拍的律動及樂句的方向性，且在聲響上亦能有所延續。而後在接續三次的「#C-#D-E」主題聲部的樂句處理上，筆者建議鋼琴在第一次出現動機時，可強調最高聲部及低音聲部的反向半音旋律線條，以交代完整樂句走向，將之交接給小提琴進行第二次的回應，並再以較重的觸鍵及較緩的速度，帶出最後一次出現的主題動機。透過力度變化的張力，呈現出一次比一次還迫切的語氣，以此帶回至 *Presto* 急板樂段。見【譜例 4-3-13】

【譜例 4-3-13】第三樂章，第 488 至 496 小節

483

以慢一倍的速度作轉換

Adagio

Adagio

490

Tempo I

Tempo I

496

加強左手對位旋律

Adagio

Tempo I

Adagio

Tempo I

2. 第二部分

在第 525 至 539 小節中，共有三次的主題動機旋律重覆，為了在樂句的方向性及律動維持一致，筆者建議鋼琴應透過指尖以快速的觸鍵彈奏出明亮且具顆粒般的音質，以貼合小提琴的音色，同時可於重音處輔以少量踏板來維持聲響上的共鳴。而最後在結束前的 A 大調琶音彈奏上，鋼琴需以眼神關注小提琴在奏和弦的時間點及尾音的長度，與其一同結束。見【譜例 4-3-14】

【譜例 4-3-14】 第三樂章，第 525 至 539 小節

521

指尖、快觸鍵彈奏明亮且顆粒般的音色

528

輔以踏板加強重音
維持和聲

534

聆聽、眼神關注
與小提琴一致作結束

第五章 結語

貝多芬於 1802 至 1803 年間所完成的第九號小提琴奏鳴曲，其中在小提琴與鋼琴的部分皆有許多大膽且創新的嘗試。就小提琴演奏者來看，貝多芬在寫作《克羅采》時傾向以鋼琴的語法來寫小提琴的聲部，因此論技術層面來說，不僅需克服演奏上的困難，亦要在音量上與鋼琴相抗衡，其身心的負荷都是一大挑戰；就鋼琴演奏者來看，因敲擊樂器與弦樂器發聲原理之差異，兩者於縱向的和聲及橫向的旋律線條展現雖各有千秋，但其所造成的音色差異在雙方合作上相對地會形成一種桎梏。因此，如何彼此互相搭配適切的演奏技法來達到音色的一致性，並在聽覺上呈現聲部的平衡與融合性，為合作上是否成功的首要關鍵。而一旦在音色上能有所協調，在聲部間的平衡以及主題樂句的處理上將會更容易掌握。

以下筆者將依照各樂章來做綜合性的詮釋探討歸納統整，分別為（一）第一樂章、（二）第二樂章、（三）第三樂章。

（一）第一樂章

第一樂章分作慢板與快板兩大段落，且主要由大量的二度音型動機在鋼琴與小提琴的聲部間交替進行著齊奏與輪奏，因此筆者建議需特別注重於雙方演奏技法的搭配，在鋼琴合作上更應格外謹慎觸鍵的選擇以及踏板的使用。在觸鍵方面，因應小提琴拉弦所發出的音色特性，需避免過於直接的觸鍵方式，讓鋼琴的音色能與小提琴達到融合；在踏板方面，應避免過度使用，讓雙方的聲部能有所平衡。最後，雙方亦需清楚了解各自主題聲部所扮演的角色，如此將能掌握樂句間的呼應與對話，且在樂句的方向性及延展都更有空間去作詮釋處理，樂曲的樂念便能躍然於紙上。

（二）第二樂章

第二樂章為變奏曲式，主題與變奏樂段各有不同風貌，因此筆者建議除了可思考主題與各樂段的關聯性外，在鋼琴合作上應注意音色的融合及聲部間的平衡，以達到樂曲的統一性。在樂段間的銜接與轉換方面，雙方需透過明確地掌握雙方的主從關係，並以此相互搭配音量及音色，如此才能產生不喧賓奪主且能相得益彰的效果，且能展現各樂段的趣味性與特色風貌。

（三）第三樂章

第三樂章為塔朗泰拉舞曲，因此筆者建議為了展現出舞曲的精神，在鋼琴合作上應考慮到雙方演奏性質的差異，並搭配適切的演奏技法以維持舞曲特有的節奏。尤其在同音反覆的演奏上，鋼琴在觸鍵方面不宜過短，需想像小提琴換弓及跳弓所需的彈性，精準地彈奏出音值，讓樂句保有方向性及流動性，且能撐持著樂曲的動能與韻律。另外，鋼琴在踏板方面，盡量避免過度使用，可多依靠手指的力量來維持低音聲部的合聲支撐，讓樂曲的最終段能帶有明亮的顆粒感，並產生乾淨俐落的效果。

綜觀貝多芬的一生橫跨了古典與浪漫時期，他先是沿襲了古典樂派的創作手法，而後也因樂器的演變及發展，開始跳脫原先嚴謹的曲式架構，並嘗試突破更多的可能性，而這同時也開啟了浪漫樂派的先河。貝多芬於 1802 年時面臨了對於音樂家來說，最殘酷的人生打擊——失聰，但也因如此，靠著對於音樂的熱愛與信仰，他走過了人生的低谷，從初期的傳統模仿、中期英雄般的描寫，到晚期精神性的啟示，都可由看出其創作手法的成長與人生觀的轉變。而其中貝多芬所創作的十首小

提琴奏鳴曲中，尤以第九號小提琴奏鳴曲最可看出他在室內樂中的革新。

樂曲分析方面，貝多芬利用二度音型動機貫穿全樂章，並充分運用在各樂章之中：第一樂章由沉穩的導奏與狂放的急板所組成，形成戲劇性的對比；第二樂章由帶著田園般的歌唱性旋律，進行段落式的變奏；第三樂章由朝氣蓬勃的塔朗泰拉舞曲作為結尾。樂曲詮釋方面，由於貝多芬同時賦予了小提琴與鋼琴相同地位，兩者有極為密切的對話空間，故如何處理演奏技法的搭配，並謹慎選用觸鍵與踏板，以達到聲響上音色的融合、聲部上的平衡，與一致性的樂句展現，皆是需要注意的面向。

最後，筆者希冀透過對貝多芬的生平、寫作特色，以及《A 大調第九號小提琴奏鳴曲，作品四十七》進行深入探討，並結合在鋼琴合作上實際的演練經驗後，提供未來欲接觸、演奏此作品的讀者一些資訊以供參考。



參考文獻

【中文書目】

李燕宜。《鋼琴·合作：理論與實例》。臺北：五南出版社，2014。

【翻譯專書】

Orga, Ates. 《偉大作曲家羣像·貝多芬》。蕭美惠、林麗冠譯。臺北：智庫出版社，1995。

May, Robin. 《音樂圖像系列3·貝多芬》。白裕承譯。臺北：萬象出版社，1992。

Brown, Pan. 《世界偉大作曲家2·貝多芬》。葉雪淳譯。臺北：三暉出版社，1994。

Solomon, Maynard. 《貝多芬傳》。杜若洲譯。臺北：中華日報出版社，1984。

Schonberg, Harold C. 《從巴洛克到古典樂派》。陳琳琳譯。臺北：久博出版社，1986。

Moore, Gerald. 《無愧的鋼琴家》(The Unashamed Accompanist)。鄭世文譯。臺北市：世界文物出版社，1995。

【外文書目】

Szigeti, Joseph. The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin. Urbana, Illinois: American String Teachers Association, 1965.

Katz, Martin. The Complete Collaborator: the pianist as partner. England: Oxford University Press, 2009.

【樂譜】

Ludwig van Beethoven, Werke für Klavier und Violine. II / Beethoven ; herausgegeben

von Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag, 1974.

【外文論文與期刊】

Setsu, Eya. Beethoven's "Kreutzer" Sonata An Analysis. Master's thesis, University of Akron, 2021.

Ann, Sunhne. "Beethoven's opus 47: balance and virtuosity". The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance, 2004.

Kaplan, Mark. Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities. Cambridge University Press, 2000.

【線上有聲資料】

David Oistrakh & Lev Oborin.

<https://www.youtube.com/watch?v=8uPGz7NU-mk>. Access 2011.

Anne-Sophie Mutter & Lambert.Orkis

<https://www.youtube.com/watch?v=COGcCBJAC6I> . Access 2011.

Yury Revich & Fiorenzo Pascalucci

<https://www.youtube.com/watch?v=oDKcHewDjr8>. Access 2020.

Renaud Capuçon & Martha Argerich

<https://www.youtube.com/watch?v=4S1YpypeMvk>. Access 2021.

Leonidas Kavakos & Enrico Pace

<https://www.youtube.com/watch?v=Zbo1U3e555w>. Access 2021.