

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大調鋼琴奏鳴曲，作品二之三》與《F大調鋼琴奏鳴曲，作品十之二》之樂曲分析與詮釋

An Analysis and Interpretation of Beethoven's Piano Sonata in C Major, Op. 2, No. 3 and Piano Sonata in F Major, Op. 10, No. 2

孫浩

Sun, Hao

指導教授：林季穎 博士

Advisor: Lin, Chi-Yin, D.M.

中華民國 113 年 1 月

January 2024

摘要

路德維希·凡·貝多芬 (L. v. Beethoven, 1770-1827) 於維也納早期所創作之鋼琴奏鳴曲，逐漸展現出成熟的個人風格。而他日後不斷地在鋼琴奏鳴曲的形式與結構上探索與突破，更是將鋼琴奏鳴曲引領至古典時期的頂峰。

《C 大調鋼琴奏鳴曲，作品二之三》(Piano Sonata in C Major, Op. 2, No. 3) 與《F 大調鋼琴奏鳴曲，作品十之二》(Piano Sonata in F Major, Op. 10, No. 2) 為貝多芬在維也納早期之作品。兩首作品運用豐富多變和聲、轉調手法以及突然變化的節奏，刻劃出生動的音樂意象。在織度方面，貝多芬常在樂章中融入複音對位的手法，創造出豐富的音響效果。筆者期盼透過此研究，對於貝多芬早年之創作風格與手法有更進一步的認識，進而對《作品二之三》與《作品十之二》的詮釋能力有更深的體會。

本文於第一章之緒論提出研究動機與展演理念，並闡述筆者之研究範圍與方法；第二章探討十七至十九世紀初之鋼琴奏鳴曲發展概述與貝多芬之鋼琴奏鳴曲；第三章探究《作品二之三》與《作品十之二》的創作背景，而後將作品分為曲式、調性與和聲、織度與旋律以及節拍與節奏並進行樂曲分析；第四章討論兩首作品的演奏速度、力度、節奏、運音法與踏板五個面向，並作演奏詮釋想法之探討；最終於第五章統整研究總結。

關鍵字：貝多芬、鋼琴奏鳴曲、作品二之三、作品十之二

Abstract

During his early stage in Vienna, the work of Ludwig van Beethoven (1770-1827) on piano sonata gradually revealed his mature, personal style. Afterwards Beethoven continued to explore and breakthrough the piano sonata form and its structure, bringing the piano sonata to its peak in the classic period.

Piano Sonata in C Major, Op. 2, No. 3 and Piano Sonata in F Major, Op. 10, No. 2 are two of the earlier work of Beethoven. These two pieces utilizes a rich variety of harmony, modulation and sudden change on tempo to engrave the musical imagery. On texture's aspect, Beethoven often used counterpoints in his movements to create rich sound effect. In this report, our goal is to better understand the earlier style of Beethoven and to achieve deeper interpretation of the above two pieces.

In Chapter 1, we begin by introducing the motivation, the concept of performance, the issues considered and the methodology of our report. In Chapter 2, we describe the development of piano sonatas from the 17th to early 19th century, including Beethoven's piano sonatas. Then, in Chapter 3, we explore the historical background of these two pieces and analyze them according to form, tonality, harmony, texture, meter and rhythm. In Chapter 4, our discussion follows the category consisting of tempo, dynamic, rhythm, articulation and pedal. In Chapter 5, a summary of this report is given.

Keywords: Beethoven, Piano Sonata, Op.2 No. 3, Op. 10 No. 2

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 研究動機與展演理念.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	3
第二章 貝多芬與鋼琴奏鳴曲.....	5
第一節 十七至十九世紀初之鋼琴奏鳴曲發展概述.....	5
第二節 貝多芬之鋼琴奏鳴曲與創作風格.....	9
第三章 《作品二之三》與《作品十之二》之樂曲分析.....	18
第一節 創作背景.....	18
第二節 曲式分析.....	20
第三節 調性與和聲.....	25
第四節 織度與旋律.....	34
第五節 節拍與節奏.....	42
第四章 《作品二之三》與《作品十之二》之演奏詮釋.....	47
第一節 速度.....	47
第二節 力度.....	54
第三節 節奏.....	59
第四節 運音法.....	64
第五節 踏板.....	71
第五章 結論.....	77
參考文獻.....	79

表目錄

【表一】《作品二之三》，第一樂章，曲式分析。	21
【表二】《作品十之二》，第一樂章，曲式分析。	22
【表三】《作品十之二》，第二樂章，曲式分析。	23
【表四】《作品二之三》，第四樂章，曲式分析。	24
【表五】《作品二之三》、《作品十之二》版本速度比較	49
【表六】筆者於《作品二之三》與《作品十之二》的演奏速度選擇	50



譜例目錄

【譜例 1】《作品五十三》，第三樂章，第 485 至 142 小節。.....	14
【譜例 2】《作品五十三》，第一樂章，第 1 至 10 小節。.....	15
【譜例 3】《作品十之二》，第一樂章，第 113 至 142 小節。.....	26
【譜例 4】《作品十之二》，第一樂章，第 10 至 23 小節。.....	27
【譜例 5】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 16 小節。.....	27
【譜例 6】《作品二之三》，第四樂章，第 288 至 312 小節。.....	28
【譜例 7】《作品二之三》，第三樂章，第 65 至 68 小節。.....	29
【譜例 8】《作品二之三》，第一樂章，第 91 至 101 小節。.....	30
【譜例 9】《作品十之二》，第一樂章，第 67 至 80 小節。.....	30
【譜例 10】《作品二之三》，第一樂章，第 217 至 235 小節。.....	31
【譜例 11】《作品二之三》，第二樂章，第 10 至 12 小節。.....	32
【譜例 12】《作品二之三》，第三樂章，第 65 至 68 小節。.....	32
【譜例 13】《作品二之三》，第二樂章，第 52 至 55 小節。.....	33
【譜例 14】《作品二之三》，第四樂章，第 305 至 312 小節。.....	34
【譜例 15】《作品二之三》，第一樂章，第 83 至 90 小節。.....	35
【譜例 16】《作品十之二》，第三樂章，第 69 至 76 小節。.....	35
【譜例 17】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 8 小節。.....	36
【譜例 19】《作品十之二》，第二樂章，第 16 至 31 小節。.....	37
【譜例 20】《作品十之二》，第一樂章，第 34 至 49 小節。.....	38
【譜例 21】《作品十之二》，第一樂章，第 50 至 59 小節。.....	38
【譜例 22】《作品二之三》，第二樂章，第 19 至 24 小節。.....	39
【譜例 23】《作品二之三》，第二樂章，第 28 至 33 小節。.....	39
【譜例 24】《作品二之三》，第二樂章，第 28 小節；《作品十之二》，第二樂章， 第 27 至 28 小節。.....	40
【譜例 25】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 16 小節。.....	40
【譜例 26】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 13 小節。.....	42
【譜例 27】《作品十之二》，第一樂章，第 39 至 43 小節.....	43
【譜例 28】《作品二之三》，第四樂章，第 1 至 10 小節。.....	43
【譜例 29】《作品二之三》，第一樂章，第 27 至 37 小節。.....	44
【譜例 30】《作品十之二》，第二樂章，第 125 至 141 小節。.....	44
【譜例 31】《作品二之三》，第一樂章，第 1 至 13 小節。.....	45
【譜例 32】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 17 小節。.....	46
【譜例 33】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 5 小節。.....	50
【譜例 34】《作品二之三》，第一樂章，第 42 至 50 小節。.....	51
【譜例 35】《作品十之二》，第一樂章，第 10 至 23 小節。.....	52
【譜例 36】《作品二之三》，第一樂章，第 232 至 235 小節。.....	53

【譜例 37】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 5 小節。.....	53
【譜例 39】《作品十之二》，第一樂章，第 44 至 55 小節。.....	56
【譜例 40】《作品二之三》，第一樂章，第 51 至 55 小節。.....	56
【譜例 41】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 9 小節。.....	57
【譜例 42】《作品十之二》，第二樂章，第 48 至 63 小節。.....	57
【譜例 43】《作品二之三》，第一樂章，第 241 至 248 小節。.....	58
【譜例 44】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 13 小節。.....	59
【譜例 45】《作品十之二》，第一樂章，第 34 至 49 小節。.....	60
【譜例 46】《作品十之二》，第一樂章，第 50 至 66 小節。.....	61
【譜例 47】《作品二之三》，第一樂章，第 112 至 131 小節。.....	62
【譜例 48】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 9 小節。.....	63
【譜例 49】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 4 小節。.....	66
【譜例 50】《作品二之三》，第一樂章，第 147 至 155 小節。.....	67
【譜例 51】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 9 小節。.....	68
【譜例 52】《作品二之三》，第三樂章，第 72 至 80 小節。.....	68
【譜例 53】《作品十之二》，第二樂章，第 38 至 46 小節。.....	69
【譜例 54】《作品二之三》，第四樂章，第 99 至 122 小節。.....	70
【譜例 55】《作品二之三》，第一樂章，第 96 至 104 小節。.....	73
【譜例 56】《作品二之三》，第一樂章，第 217 至 232 小節。.....	74
【譜例 57】《作品十之二》，第一樂章，第 18 至 23 小節。.....	75
【譜例 58】《作品二之三》，第二樂章，第 53 至 54 小節。.....	75
【譜例 59】《作品十之二》，第三樂章，第 109 至 125 小節。.....	76

第一章 緒論

第一節 研究動機與展演理念

在十八世紀，歐洲正處於啟蒙運動（Enlightenment）高度發展的時期，在啟蒙思潮和當代社會背景的影響下，音樂漸漸呈現出新的風貌。作曲家從偏好較為嚴謹複雜的複音音樂（Polyphony）轉變為織度輕巧的主音音樂（Homophony）作品。在音樂風格方面，本世紀發展出帶有愉悅，甚至具幽默性質的嘉蘭特風格（Galant Style），以及在音樂中表達敏感、主觀情緒的善感風格（Empfindsamer Stil）與狂飆運動風格（Sturm und Drang）等音樂風格。貝多芬出生於十八世紀後期，在觀察其早年創作之鋼琴奏鳴曲時，能發現其大膽奔放地運用調性與和聲、擴張的樂曲架構以及嘗試不同的樂章曲式安排等，顯示出他在承襲當代音樂風格的傳統與框架之下，逐漸發展出突破當代奏鳴曲形式之跡象。

筆者在就讀大學期間，曾彈奏過數首貝多芬早期所創作之鋼琴奏鳴曲。在練習過程中，筆者深刻地感受到貝多芬獨特的音樂語言、充滿戲劇性張力的創作手法，進而對其作品感到由衷的喜愛。然而，筆者在當時並未更進一步的去認識貝多芬的創作風格與寫作手法，進而導致在演奏時，多仰賴於自身的直覺與想法彈奏。

隨著時間的推移，筆者逐漸意識到若想詮釋好一首作品，應嘗試了解該作曲家的創作風格，並透過樂曲分析進而對作品有更進一步的體會。因此，筆者決定在就讀碩士期間，挑選貝多芬鋼琴奏鳴曲《作品二之三》與《作品十之二》作為書面報

告之研究主題，期盼透過閱讀相關專書、期刊等文獻資料，並在樂曲分析和實際練習的過程中，增進對於貝多芬早年的創作風格以及兩首作品的體會，從而對貝多芬的鋼琴奏鳴曲產生進一步的認識與詮釋想法。



第二節 研究範圍與方法

經過筆者閱讀相關資料後，理解到學界普遍將貝多芬在 1802 年以前的作品歸類為其早期創作，因此本文以貝多芬創作於 1795 至 1798 年間之鋼琴奏鳴曲《作品二之三》與《作品十之二》作為研究範圍，對於其早期鋼琴奏鳴曲之音樂風格與創作手法進行分析，期盼藉此對於演奏詮釋有進一步的認識與見解。

筆者採用樂譜分析、蒐集相關專書、期刊等文獻以及實際於鋼琴練習作為本次研究之方法。本文所使用之樂譜版本以亨樂音樂出版社（G. Henle. Verlag）出版的《C 大調貝多芬鋼琴奏鳴曲，作品二之三》與《F 大調貝多芬鋼琴奏鳴曲，作品十之二》為參考依據，並將兩首作品歸納出創作背景、曲式、調性與和聲、旋律與織度以及節拍與節奏五個面向作分析和討論。

筆者於貝多芬生平與創作風格之專書，主要參考學者梅納德·所羅門（Maynard Solomon, 1930-2020）所著之《貝多芬》（*Beethoven*）。在此書中，所羅門清楚地闡述貝多芬的人生經歷，並將其作品細分為四個創作時期，分別討論其音樂風格的轉變；於音樂史與鍵盤音樂的發展，則參照格勞特（Donald Jay Grout, 1902-1987）著之第十版《西方音樂史》（*A History of Western Music*），以及約翰·吉列斯匹（John Gillespie, 1921-2003）之著作《五個世紀的鍵盤音樂：大鍵琴和鋼琴音樂的歷史考察》（*Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*）為主。前者有助於重點性地了解西方音樂的演變以及與貝多芬同時代作曲家之音樂作品與風格；後者則為針對各世紀作曲家的鍵盤作品之形式與風格論

述，使筆者能認識不同作曲家對於鋼琴奏鳴曲形式的探索以及音樂風格；有關於貝多芬鋼琴作品的演奏詮釋，筆者主要參考威廉·紐曼（William R. Newman, 1955-）之著作《以貝多芬的角度詮釋貝多芬：以他的方式演奏他的鋼琴音樂》（*Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*）。紐曼在書中以貝多芬之手稿、使用的鋼琴、歷史文獻以及樂曲分析等多個層面，探究貝多芬在其作品中所構想之演奏實踐。

本論文依照《Chicago 論文寫作格式：Turabian 手冊》之第九版撰寫，專有名詞的定義、音樂家作品的創作與出版年份，則參照《新格羅夫音樂與音樂家辭典》（*New Grove Dictionary of Music and Musicians*）之辭條。



第二章 貝多芬與鋼琴奏鳴曲

第一節 十七至十九世紀初之鋼琴奏鳴曲發展概述

在十八世紀，奏鳴曲（**Sonata**）的形式受到作曲家與聽眾的普遍青睞，從而在歐洲地區蓬勃發展。其中，鋼琴奏鳴曲在古典時期作曲家海頓（**Franz Joseph Haydn, 1732-1809**）、莫札特（**Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791**）與貝多芬等人的創作下，達到奏鳴曲最鼎盛的時期。

奏鳴曲在各個時期之定義與形式皆不盡相同，在十七世紀時，奏鳴曲一詞泛指所有的器樂曲，¹ 鍵盤奏鳴曲在此時期並無明顯的發展，但以弦樂器為主角的奏鳴曲大約出現於十七世紀後期，分為獨奏奏鳴曲（**Solo Sonata**）與三重奏鳴曲（**Trio Sonata**）。其中，三重奏鳴曲的形式又可細分為教會奏鳴曲（**sonata da chiesa**）以及室內奏鳴曲（**sonata da camera**），配器通常為數把高音樂器（通常為小提琴）搭配低音弦樂器與鍵盤樂器，以多樂章結構組成；而獨奏奏鳴曲在十七世紀的產量明顯少於三重奏鳴曲，到了十八世紀初才逐漸盛行。²

¹ “In the 17th century titlepages often used the term ‘sonata’ generically to cover all the instrumental pieces in a volume, which might well contain no single work actually called ‘sonata’” Sandra Mangsen, John Irving, John Rink and Paul Griffiths, “Sonata,” *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed June 8, 2022, <https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191>.

² J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, “*A History of Western music*” Tenth ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2019), 379-380.

十八世紀時，鍵盤奏鳴曲透過多明尼科·斯卡拉第（Domenico Scarlatti, 1685-1757）與卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）等作曲家的發揮下，逐漸受到更多的重視，為鍵盤奏鳴曲的發展立下根基。

斯卡拉第創作了至少五百五十首鍵盤奏鳴曲，他的奏鳴曲多為單樂章的二段體（Binary Form），並且在每個段落都標記有反覆記號。斯卡拉第的奏鳴曲通常是單一主題，有時也會出現到兩個，甚至三個主題，雖然還有其他的元素，但這些音樂藝術的創造在本質上是奏鳴曲快板形式（Sonata-Allegro Form）的雛形，而後在艾曼紐·巴赫、海頓與莫扎特的作品中實現。³ 艾曼紐·巴赫對於奏鳴曲形式的確立有著突破性的發展。他創作了上百首以奏鳴曲或小奏鳴曲（Sonatina）命名之鍵盤作品，並將其大多數的奏鳴曲定為三個樂章，速度安排為「快—慢—快」。⁴ 艾曼紐·巴赫在 1742 年出版的《六首大鍵琴奏鳴曲，作品四十八》（Six Harpsichord Sonatas, Wq. 48）中，便能看到如今我們所熟知的奏鳴曲式（Sonata Form）結構，包含呈示部（Exposition）、發展部（Development）以及再現部（Recapitulation），並且具有第二主題的構思概念。⁵

³ John Gillespie, “Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano” (New York: Dover Publications, 1972), 107-108.

⁴ Ibid, 151.

⁵ Walter Schenkman, “Three Collections of Keyboard Works by C. P. E. Bach - Part I.” *Bach*, No. 4 (1977): 27-29, <http://www.jstor.org/stable/41640038>.

奏鳴曲在十八世紀中葉已成為相當受歡迎的曲種。海頓的鋼琴奏鳴曲受到艾曼紐·巴赫的影響，大多依循著三個樂章「快—慢—快」結構，不過海頓也頗具實驗性的精神，曾嘗試創作兩個樂章或四個樂章的鋼琴奏鳴曲。在海頓的成熟時期之作品中，他擅長將第一主題的素材運用於第二主題作動機發展，使段落之間的關係更為緊密且具凝聚力。海頓也經常在再現部的主題中作變化，展現出與呈示部不一樣的風貌。⁶

莫札特在其短暫的一生中，創作了十八首鋼琴奏鳴曲，不同於海頓動機發展的手法，莫札特鋼琴奏鳴曲的主題富含歌唱風格，反出應義大利風格與嘉蘭特風格對他的影響，⁷ 在樂章中頻繁地切換不同的風格亦是莫札特之創作特色。在慢板樂章中，莫札特與海頓也呈現出相異的創作理念。海頓慢板樂章的篇幅通常較為短小；莫札特則相當重視慢板樂章，多以歌謠曲式或迴旋曲式創作，並充分地展現出悠長、具歌唱性的旋律線條。⁸

⁶ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, (New York: Dover Publications, 1972), 208-212.

⁷ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A history of Western music*, Tenth ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2019), 539.

⁸ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, (New York: Dover Publications, 1972), 208-212.

海頓與莫札特有助於確立古典時期鋼琴奏鳴曲的風貌，而貝多芬自早期便開始在鋼琴奏鳴曲形式上的探索與琢磨，可謂將奏鳴曲推向古典時期前所未有的高度。貝多芬在早期鋼琴奏鳴曲中，便嘗試將三樂章的形式擴增為四個樂章，顯示出將鋼琴奏鳴曲構思為更大型作品的意圖。在樂章之曲式安排上，貝多芬也積極地探索著各種可能，如 1800 至 1801 年創作之《降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品二十六》（Piano Sonata in A-flat Major, Op. 26）中，貝多芬以變奏曲作為第一樂章代替奏鳴曲式，並在第三樂章罕見地加入送葬進行曲。

除了在奏鳴曲形式上的突破之外，貝多芬也積極地探索鋼琴的表現力。學者所羅門認為貝多芬創作於 1803 至 1804 年的作品，《C 大調鋼琴奏鳴曲，作品五十三》（Piano Sonata in C Minor, Op. 53）與《F 小調鋼琴奏鳴曲，作品五十七》（Piano Sonata in F Minor, Op. 57），已經超越當代鍵盤風格的界線，創造出前所未有的響度及織度，如其力度的大幅擴展、音樂色彩夢幻且華麗，同管弦樂般響亮璀璨。⁹

綜觀奏鳴曲在十七至十九世紀初的發展，能發現獨奏奏鳴曲約從十八世紀開始漸漸興盛，而鋼琴奏鳴曲的形式也在艾曼紐·巴赫等作曲家的發展之下逐漸成形。到了十八世紀中期，海頓與莫札特為鋼琴奏鳴曲的結構、發展性及表現力做了持續性的探索，貝多芬則在承襲當代作曲家的根基之下，以其不同凡響的音樂風格，不斷地在奏鳴曲的形式與結構上創新與突破。

⁹ Maynard Solomon, "Beethoven", 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 251.

第二節 貝多芬之鋼琴奏鳴曲與創作風格

貝多芬一生共創作有三十六首鋼琴奏鳴曲，其中以帶有作品編號（Opus）的三十二首鋼琴奏鳴曲最為著名。剩下的四首之中，有三首為無作品編號的《三首鋼琴奏鳴曲》（Three Piano Sonatas, WoO. 47），另一首則是未完成的鋼琴奏鳴曲。¹⁰

關於貝多芬鋼琴奏鳴曲的創作風格分期，在音樂學家們的研究中有著諸多看法。早在 1828 年時，施洛瑟（Yohann Aloys Schlosser, 1785-1857）於其著作《貝多芬傳》（*Beethoven biography*）中，提出將貝多芬的作品分為三個時期；費悌斯（François Joseph Fétis, 1784-1871）接著研究此分期法；而最終由連茲（Wilhelm von Lenz, 1809-1883）在其著作《貝多芬與他的三種風格》（*Beethoven et ses trois styles*）成功地推廣。他們對於分期的時間點有著相似的共識，第一時期為 1770 年至 1802 年（First Formative Period）；第二時期，1803 年至 1812 年（Second Period）；第三時期，1813 年至 1827 年（Third Period）。¹¹ 隨著時間的推移，有部分學者開始認為只分為三個時期無法清楚地區分貝多芬的創作風格，如學者所羅門在其著作《貝多芬》中，將貝多芬的創作分為四個時期。他將 1770 年至 1802 年細分為兩個時

¹⁰ Joseph Kerman et al., “Beethoven, Ludwig van,” *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed June 8, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>.

¹¹ Ibid.

期,1770 至 1792 年為波昂時期(Bonn);1793 年至 1802 年則是維也納早期(Vienna: Early Years);1803 年至 1812 為英雄時期 (The Heroic Period)以及晚期(The Final Phase)為 1813 年至 1827 年。所羅門之所以將 1770 年至 1802 年分為兩個時期，其中一個原因在於他認為貝多芬在波昂時期之作品尚未展現出成熟的個人風格，而是揭示了一種對於當代音樂博採眾長的風格，而貝多芬在維也納早期之作品雖然同樣受到多樣性的音樂風格影響，但這些作品漸漸呈現出越來越強烈的個人音樂風格特質。¹² 筆者認為所羅門所提出四個時期的分期法，能讓我們更清楚地認識貝多芬在各個階段的音樂風格與特徵，因此以下茲參考所羅門之分期法，彙整出各時期的風格概述。

一、波昂時期（1770 年至 1792 年）

受到啟蒙運動的影響，十八世紀的歐洲開啟了國際性的時代各國的藝術家旅行至各地尋求發展，這也促使不同的音樂風格互相交流與融合。¹³ 在此時期，貝多芬處於模仿與學習當代風格之作品的階段，但仍然能在其中發現諸多潛力。如貝多芬在年僅約十二歲時題獻給選帝候所創作的《三首鋼琴奏鳴曲》，便顯現出其超齡的創作能力。¹⁴ 貝多芬似乎對於運音法的標記有著十分的執著，學者斯卡羅尼克（Tilman Skowronek, 1959-）在其著作《鋼琴家貝多芬》（*Beethoven the Pianist*）中

¹² Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 60, 122-123.

¹³ *Ibid.*, 60-62.

¹⁴ *Ibid.*

提到：「在十八世紀的傳統中，如此詳細的運音法標記通常是不太需要的。在多數情況下，樂曲的音樂性格指示和節拍會引導演奏者對該樂段使用適當的運音法。然而，對貝多芬來說，這些運音法標記是重要的：在他自己擁有的一本發行版奏鳴曲中，他甚至完成了幾個缺少運音法標示的地方，有時還修改了原先的標記。」¹⁵

二、維也納早期（1793 年至 1802 年）

學者戈登（Stewart Gordon, 1930-）認為貝多芬對於響度的著迷以及其對情感強度的影響，在他整個創作生涯中是顯而易見的。如音程間格的創新運用、使用寬廣的鍵盤音域、在鋼琴曲中暗示其他樂器的音色、在短時間內採用廣泛的力度變化，以及時常標示突然地或是在弱拍上的重音，這些元素從貝多芬早期的鋼琴奏鳴曲中便存在。¹⁶ 其中，學者戈登對於貝多芬於音程間格的創新運用的解釋為：「貝多芬巧妙地使用音程的間隔來建立情感，通常在使用和弦或琶音時能觀察到，這些和弦或琶音的音程距離很接近，通常被稱為厚的織度。它們通常在鍵盤的低音音域呈現，而間隔緊密的音程可能創造出暗示力量、神秘或是悲劇的音響效果。」¹⁷

¹⁵“In the eighteenth-century tradition, such a detailed articulation would often not even be necessary. The character indication and the meter of a piece would in most cases have guided the player to an appropriate articulation of the passages. For Beethoven, however, the marks were important: in his personal copy of the printed version of the sonatas, he even completed several instances where the articulation was missing, and sometimes changed the existing articulation.” Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist* (London: Cambridge University Press, 2010), 184.

¹⁶ Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*, (New York: Oxford University Press, 2017), 53.

¹⁷ Ibid.

在奏鳴曲形式上，貝多芬在維也納首套出版的《鋼琴奏鳴曲，作品二》(Piano Sonata, Op. 2) 中，便嘗試藉由增加小步舞曲或詼諧曲樂章的方式，將奏鳴曲擴增為四個樂章，且各個樂章皆有擴張的趨勢，比起海頓、莫札特以及同時代作曲家的鋼琴奏鳴曲規模要大上許多。¹⁸ 貝多芬於 1799 年出版的《C 小調鋼琴奏鳴曲，作品十三》(Piano Sonata in C Minor, Op. 13)，其標題《悲愴大奏鳴曲》(*Grande Sonate Pathétique*) 為貝多芬親自所提。「悲愴」一詞在當時意指強烈的情感，¹⁹ 如第一樂章中，我們能由調性與和聲的變化及充滿悸動的節奏中，感受到強烈的音樂情緒。貝多芬也首次嘗試將獨立導奏 (Independent Introduction) 放置於第一樂章的開頭，並活用導奏素材，不斷地在樂章各段落中出現。此作品暗示著貝多芬個人風格邁向另一個轉變的開始，他極力地探索奏鳴曲的潛力，以幻想曲風格突破既有的奏鳴曲框架。²⁰ 在貝多芬創作於 1800 年至 1801 年的《降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品二十六》中，他將變奏曲作為第一樂章；第二樂章和第三樂章分別為詼諧曲與送葬進行曲 (Marche funèbre)，最終以快板之迴旋曲作為第四樂章，其中沒有任何一個樂章是以奏鳴曲式創作。貝多芬在 1801 年至 1802 年創作的《鋼琴奏鳴曲，作品二十七》(Piano Sonata, Op. 27) 中，兩首奏鳴曲皆在開頭標有「幻想般的奏鳴曲」(*Sonata quasi una Fantasia*)，並以慢板樂章作為第一樂章。

¹⁸ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 131-132.

¹⁹ Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*, (New York: Oxford University Press, 2017), 133.

²⁰ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 132.

貝多芬在樂章之間以緊接下一段（Attacca）的方式串聯整首作品，除了使作品更具有連貫性之外，亦能讓整首作品的音樂素材有更加緊密的關聯性。音樂學者貝克爾（Paul Bekker, 1882-1937）認為貝多芬很可能是認為奏鳴曲式阻礙到他發揮自由的想像力和即興創作，才有如此創新的嘗試。²¹

三、英雄時期（1803 年至 1813 年）

在 1800 至 1801 年，日漸惡化的耳疾讓貝多芬的心情墜落至谷底，甚至在 1802 年寫下了著名的「海利根城遺書」（Heiligenstadt Testament）。貝多芬在悲慟欲絕的心境以及法國大革命的社會背景之下，其部分作品中展現出對英雄式創作題材的興趣，如《C 小調第五號交響曲，作品六十七》（Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67）便是能代表貝多芬英雄風格最好的例子之一。在當時的環境，音樂仍然是客觀、理性的，鮮少有音樂是描述英雄風格或是悲慘的心境。貝多芬的英雄風格彰顯出強烈的個人情感，打破固有的傳統，開啟了新的時代，其創作風格也已經逐漸成熟，慢慢脫離海頓和莫札特等作曲家的影響。²²

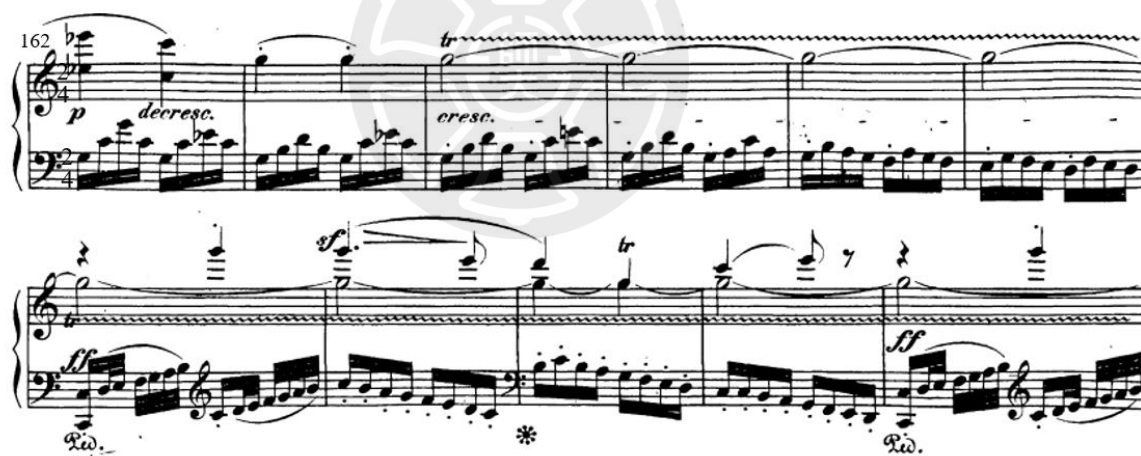
在此時期中，貝多芬也積極地探索鋼琴的表現力，學者所羅門認為貝多芬自中期之作品，如《C 大調鋼琴奏鳴曲，作品五十三》（Piano Sonata in C Minor, Op. 53）與《F 小調鋼琴奏鳴曲，作品五十七》（Piano Sonata in F Minor, Op. 57），便已經超

²¹ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 132-133

²² Ibid, 242-248.

越當代鍵盤風格的界線，創造出極具情感以及前所未有的響度與個人特色。²³ 貝多芬似乎不再為了讓有能力的業餘演奏家能夠彈奏他的作品，而去限制樂曲的技術難度。其作品中，力度大幅度的擴展；音樂色彩夢幻而華麗，就像管弦樂般響亮。如《C大調鋼琴奏鳴曲，作品五十三》的終樂章，第164小節中，我們可以看到高音聲部首先開始連綿不絕的長顫音，到了第168小節時，貝多芬在長顫音之上的音域，增加了一部旋律線條，而低音聲部則改以靈動的快速音階呈現，三個聲部的並進，同時還要將力度控制在甚強（*ff*）的範圍，展現出充滿熱情與絢麗的音響效果，對於演奏者而言是相當具有挑戰的樂段（譜例1）。

【譜例1】《作品五十三》，第三樂章，第162至172小節。

Musical score for Example 1, showing two systems of piano music. The first system starts at measure 162 and includes dynamics like *p*, *decresc.*, and *cresc.* The second system includes dynamics like *ff* and *tr.* The score is in C major and 4/4 time.

另外，在當代奏鳴曲式樂章中，第一主題通常是建立在穩定的調性上，並在第二主題轉至屬調或關係調。然而在《作品五十三》的第一樂章呈示部第一主題中，

²³ “He no longer reined in the technical difficulties of his sonatas to permit performance by competent amateurs, but instead stretched the potentialities of both instrument and performers to their outer limits. The dynamics are greatly extended; colors are fantastic and luxuriant, approaching quasi-orchestral sonorities.” Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 250.

貝多芬以多變的和聲創造出第一主題不穩定、難以捉摸的調性色彩，而此手法也顯示出他對於音樂色彩的運用更加自由與大膽（譜例 2）。

【譜例 2】《作品五十三》，第一樂章，第 1 至 10 小節。

The image shows a musical score for Beethoven's Op. 53, first movement, measures 1-10. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro con brio' and 'mp'. It features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and modulation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece, and the third system ends with a 'cresc.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

四、晚期 (1813-1827)

貝多芬最後五首鋼琴奏鳴曲為學者們公認之晚期風格作品，包括《A 大調鋼琴奏鳴曲，作品一〇一》(Piano Sonata in A Major, Op. 101)、《降 B 大調鋼琴奏鳴曲，作品一〇六》(Piano Sonata in B-flat Major, Op. 106)、《E 大調鋼琴奏鳴曲，作品一〇九》(Piano Sonata in E Major, Op. 109)、《降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品一一〇》(Piano Sonata in A-flat Major, Op. 110) 以及《C 小調鋼琴奏鳴曲，作品一一一》(Piano Sonata in C Minor, Op. 111)。貝多芬在晚期將賦格、變奏曲和奏鳴曲作為融合，成為他新的音樂思想基礎。²⁴ 在最後五首奏鳴曲中，可以發現貝多

²⁴ “In them, he first worked out the fusion of fugue, variation form, and sonata form that is fundamental to the formulation of his new musical thought.” Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 398.

芬大量運用對位的音樂形式，甚至加入賦格樂段或樂章。另外，具有聲樂元素的宣敘調（Recitative）及詠唱調（Aria）等歌唱性樂段也是貝多芬晚期鋼琴奏鳴曲的特色之一。學者所羅門認為貝多芬在此時期發現，他先前認為已發展完善的音樂組織與架構，阻礙與限制了他的思想脈動。為此，貝多芬致力於尋找新的音樂形式以及復興早期的各種音樂類型，並運用不同方式將他們結合在一起，而這種作法與當代作曲家所遵循的理念是不太一樣的。²⁵ 相較於所羅門的論點，學者羅森（Charles Rosen, 1927-2012）則提出了不太相同的觀點，他說道：「我並不是說貝多芬試圖以任何方式復興一種老式的風格。他所做的是重新審視以及改變他在整個職業生涯中，包括其早年所一直遵循的原則。此課題伴隨的其中一個面向，即為貝多芬試圖重新思考他從巴赫和海頓等人中所學到的對位原則，站在重新構思的基礎上創造出一種全新的對位形式。」²⁶ 毫無疑問的，貝多芬在晚年展現出不同於前的創作風格與手法，顯現出更自由奔放的音樂風格，但這並不意味著他拋棄了傳統的樂曲結

²⁵ “Beethoven had by now found “the accepted scheme of organization which he himself had brought to perfection too constraining and restrictive to the impulse of his thought, and therefore endeavored to find new types of form and to revive sundry earlier types of organization and combine them in various ways which departed from the essential principles upon which composers had been working for generations.” Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 392.

²⁶ “I am not suggesting that Beethoven was attempting in any way to revive an old-fashioned style. What he did was to reexamine and transform the principles by which he had been working throughout his whole career, including those of the earliest years. A concomitant aspect of this project was his attempt to rethink the principles of counterpoint that he had learned from Bach and Haydn (and Fuchs – and later, Handel), and create a new form of counterpoint out of the reconsideration.” Charles Rosen, *Beethoven’s Piano Sonatas: A Short Companion* (New Haven and London: Yale University Press, 2020), 220.

構。相反地，貝多芬賦予它們更高的自由與幻想性質，擴張其界限以及最大程度地提升樂曲的連貫度性。²⁷

綜觀貝多芬一生所創作之鋼琴奏鳴曲，能發現他在維也納初展鋒芒之時，便嘗試將奏鳴曲三個樂章的形式以及樂曲架構等層面突破與革新，而他在 1801 年至 1802 年所出版，充滿幻想曲風格的《降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品二十六》與《鋼琴奏鳴曲，作品二十七》更是暗示著其創作風格的轉變以及對奏鳴曲形式的探索。在英雄時期以及晚期風格中，貝多芬積極地探索鋼琴的音響效果、調性等表現力，彰顯出強烈的個人主義風格，並且在晚年所創作的最後五首鋼琴奏鳴曲中，將賦格、變奏曲和奏鳴曲作結合，並融入聲樂、複音等元素，創造出富含自由與幻想風格的晚期風格，也為鋼琴奏鳴曲的豎立了崇高的境界，影響了無數的後世作曲家。

²⁷ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 392.

第三章 《作品二之三》與《作品十之二》之樂曲分析

第一節 創作背景

在十八世紀的歐洲，維也納是當代的音樂重鎮，吸引了來自各地懷有抱負的音樂家前來發展，²⁸ 而貝多芬在 1792 年末來到維也納則主要是向海頓學習作曲。他在抵達後不久後便開始了與海頓的作曲課程。在海頓的教學之下，貝多芬除了作了大量的對位法練習以外，他也藉由抄譜等方式來增進自己的能力。²⁹ 到了 1794 年，由於海頓再次拜訪英國，於是他安排約翰·格奧爾格·阿爾布雷希茨貝格（Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809）代為指導貝多芬作曲。貝多芬將大部分的時間投入在磨練自己的作曲技術，準備在維也納正式開展音樂生涯，並且有意地在 1794 年中，避開了聚光燈，為了能夠在隔年造成更大的影響。³⁰ 貝多芬於 1795 年陸續出版了一系列的作品，如《降 B 大調鋼琴協奏曲，作品十九》（Piano Concerto in B-flat Major, Op. 19）、《鋼琴三重奏，作品一》（Piano Trio, Op. 1）、《鋼琴奏鳴曲，作品二》（Piano Sonata, Op. 2）以及《阿德萊德，作品四十六》（Adelaide, Op. 46）等作品，並從 1795 年起開始陸續首演與出版，並且成功獲得了良好的回響。³¹

其中，《作品二》共包含三首鋼琴奏鳴曲，是貝多芬首套帶有作品編號之鋼琴奏鳴曲，並題獻給海頓。學者庫伯認為貝多芬的《作品二》更像是克雷門梯的風格，

²⁸ Barry Cooper, *Beethoven* (New York: Oxford University Press, 2008), 44.

²⁹ *Ibid.*, 47-48.

³⁰ *Ibid.*, 56.

³¹ *Ibid.*

然而不同之處在於貝多芬的核心主題往往更加獨特；織度豐富且複雜；轉調更加頻繁和大膽；加強動機發展的手法；更鮮明的對比以及戲劇性；和無論是熱情、溫柔或者是痛苦的情緒，都有著更強烈的特徵。³²

隨著貝多芬成功且迅速地打響了其在維也納的知名度後，獲得了上流貴族的支持，並得到了當時年輕藝術家從未有過的關懷和尊重，這也導致他的大部分作品都是受委託所創作的。³³ 貝多芬在 1797 下半年與 1798 年初的主要作品為《三首弦樂三重奏，作品九》(Three String Trios, Op. 9)、《三首鋼琴奏鳴曲，作品十》、《降 B 大調單簧管三重奏，作品十一》(Clarinet Trio, Op. 11) 以及《三首小提琴奏鳴曲，作品十二》(Three Violin Sonatas, Op. 12)。其中，《作品十》創作於 1796 至 1798 年間，甚至可能更早於 1795 年便開始創作。³⁴ 此套鋼琴奏鳴曲由三首奏鳴曲組成，貝多芬題獻給當時的贊助人之一，約翰·喬治·馮·布朗 (Johann Georg von Browne, 1767-1827) 的妻子安娜·瑪格麗特·布朗 (Anna Margarete Browne, 1769-1803)。

³² “Yet the differences are considerable: Beethovens main themes tend to be more unusual and distinctive; his textures are richer and more complex; modulations are more frequent and daring; motivic development is more intensive; contrasts are sharper and more dramatic; and emotions, whether of exuberance, tenderness or anguish, are much more strongly characterized.” Barry Cooper, *Beethoven*, (New York: Oxford University Press, 2008), 63.

³³ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 76.

³⁴ Barry Cooper, *Beethoven*, (New York: Oxford University Press, 2008), 78.

第二節 曲式分析

透過觀察《作品二之三》與《作品十之二》的曲式結構，我們可以發現貝多芬於維也納早期時，便對於鋼琴奏鳴曲的形式展開了嘗試與探索。其中，兩部作品在樂曲架構上呈現出不一樣的特質，因此本節將以貝多芬在兩首作品中，樂章形式與架構的運用及安排，配合表格作分析與討論。

《作品二之三》採用規模宏大的四樂章形式，第一樂章為奏鳴曲式；第二樂章則類似輪旋曲，亦如同被截短的奏鳴曲式（A—B—A—B—A—Coda）；第三樂章為詼諧曲；第四樂章以輪旋曲式作結尾；《作品十之二》在各樂章之篇幅大小則較為精簡，採用三樂章的形式，分別為奏鳴曲式、三段體與奏鳴曲式。

其中，《作品二之三》與《作品十之二》的第一樂章皆以奏鳴曲式創作，經筆者觀察後，發現貝多芬於兩首作品的呈示部過門樂段中，皆有著特別的創作手法。在《作品二之三》中，過門樂段由第 13 小節展開，並在第 26 小節，將和聲停留在 C 大調五級和弦（即為 G 大調一級和弦），創造出即將以屬調開展第二主題之意象。但隨即而來卻是在第 27 小節起，以平行調 G 小調所展開的新樂段。一直到第 47 小節，調性才真正轉至 C 大調之屬調 G 大調，發展第二主題樂段。筆者認為貝多芬可能是運用利用當代奏鳴曲式樂章中，第一主題從主調轉至屬調第二主題的慣用手法，巧妙地以突如其來的 G 小調樂段，延後了第二主題的到來。因此筆者在分析此樂章時，將第 13 至 26 節分為過渡樂段（一）；第 27 至 46 小節為過渡樂段（二），而第二主題則為第 47 至 60 小節（表一）。

【表一】《作品二之三》，第一樂章，曲式分析。

段落	主題動機	小節	調性
呈示部	第一主題	第 1-12 小節	C 大調
	過渡樂段（一）	第 13-26 小節	C 大調-G 小調
	過渡樂段（二）	第 26-46 小節	G-小調-G 大調
	第二主題	第 47-60 小節	G 大調
	過渡樂段	第 61-77 小節	G 大調
	結束主題	第 77-90 小節	G 大調
發展部	結束主題發展	第 91-108 小節	C 小調
	第一主題發展	第 109-128 小節	D 大調
	第一主題發展	第 129-138 小節	D 大調-C 大調
再現部	第一主題	第 139-146 小節	C 大調
	過渡樂段（一）	第 147-160 小節	C 大調
	過渡樂段（二）	第 161-180 小節	C 小調
	第二主題	第 181-194 小節	C 大調
	過渡樂段	第 195-211 小節	C 大調
	結束主題	第 212-217 小節	C 大調
Coda	裝飾樂段	第 218-233 小節	C 大調
	小尾奏	第 234-257 小節	C 大調

在《作品十之二》的第一樂章中，同樣有著特別的過渡樂段設計。在第 13 小節中，過渡樂段以第一主題之動機作為素材開展，接著短暫的轉至 A 小調後，在第 19 小節隨即開展屬調 C 大調之第二主題樂段。筆者認為貝多芬可能是刻意創造出短小的過渡樂段，並在令人意想不到的轉調後，突然開啟第二主題，如同和聽眾開了一個幽默的玩笑。在再現部中，貝多芬刪減了此過渡樂段，直接將第一主題緊密地與第二主題連接在一起（表二）。

【表二】《作品十之二》，第一樂章，曲式分析。

段落	主題動機	小節	調性
呈示部	第一主題	第 1-12 小節	F 大調
	過渡樂段	第 13-18 小節	A 小調-C 大調
	第二主題群：主題一	第 19-29 小節	C 大調
	過渡樂段	第 30-37 小節	C 大調
	第二主題群：主題二	第 38-54 小節	C 大調-C 小調-C 大調
	結束樂段	第 55-66 小節	C 大調
發展部	以呈示部動機發展	第 67-76 小節	C 大調-D 小調
		第 77-94 小節	D 小調-降 B 大調
		第 95-102 小節	降 B 大調-降 B 小調
		第 103-117 小節	降 B 小調-F 小調-D 大調
再現部	第一主題	第 117-135 小節	D 大調
	第一主題	第 136-143 小節	F 大調
	第二主題群：主題一	第 144-152 小節	F 大調
	過渡樂段	第 153-169 小節	F 小調-C 大調-F 大調
	第二主題群：主題二	第 170-189 小節	F 大調
	結束主題	第 190-202 小節	F 大調

在《作品十之二》的樂章安排設計上，第二樂章為 3/4 拍之三段體（A 段—B 段—A'段）對於此樂章之曲式，學者紐曼曾於其著作中提到：「該樂章是以小步舞曲（Minuet）和中段（Trio）為架構，但貝多芬未表明其為小步舞曲或詼諧曲。」

³⁵ 貝多芬以速度標記為稍快板（Allegretto），似小步舞曲的樂章取代了慢板樂章，樂章調性安排則使用「F 大調—平行調 F 小調—F 大調」，如此的設計使整首奏鳴曲有著更流暢且具推動力的特質（表三）。

³⁵“This movement is modeled on the minuet and trio but is not designated either a minuet or a scherzo.” William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*, (Revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1991), 126.

【表三】《作品十之二》，第二樂章，曲式分析。

段落	主題	小節	調性
A	a	第 1-8 小節	F 小調
	b	第 9-16 小節	F 小調
	a'	第 17-38 小節	F 小調
B	c	第 39-54 小節	降 D 大調-降 A 大調
	c'	第 55-70 小節	降 A 大調
	d	第 71-93 小節	降 D 大調
	d'	第 94-124 小節	降 D 大調-F 大調
A	a	第 125-140 小節	F 小調
	b	第 141-148 小節	F 小調
	a'	第 149-170 小節	F 小調

如同上一章所提及，貝多芬於維也納早期創作之鋼琴奏鳴曲，在各個樂章之篇幅皆有擴張的趨勢，³⁶ 而《作品二之三》的第四樂章，為篇幅長達到 312 小節的輪旋曲式，與第一樂章之分量相當。學者紐曼在其著作中提到，此樂章之輪旋曲式與奏鳴曲式是有關聯的，因為第一個 B 段的調性為屬調，而第二個 B 段為主調，³⁷ 這與奏鳴曲中第二主題慣用的調性安排是一致的（表四）。

³⁶ Maynard Solomon, *Beethoven*, 2nd ed. (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 131-132.

³⁷ “The final movement is cast in a rondo that is related to sonata-allegro form in that the first B section is in the dominant and the second is in the tonic.” William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, (Revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1991), 110.

【表四】《作品二之三》，第四樂章，曲式分析。

段落	主題	小節	調性
A	a	第 1-8 小節	C 大調
	b	第 9-18 小節	C 大調
	a	第 19-28 小節	C 大調-G 大調
B	c	第 29-54 小節	G 大調
	d	第 55-68 小節	G 大調
A	a	第 69-86 小節	C 大調-D 小調-E 小調
	e	第 87-102 小節	A 小調-F 大調
C	f	第 103-110 小節	F 大調
	f'	第 111-118 小節	F 大調
	g	第 119-126 小節	F 大調
	f''	第 127-134 小節	F 大調
	g	第 135-142 小節	F 大調
	f''	第 143-154 小節	F 大調-F 小調-C 小調
	f'''	第 155-167 小節	C 小調
	g'	第 168-180 小節	C 小調-C 大調
A	a	第 181-196 小節	C 大調
	b	第 197-206 小節	C 大調
	a	第 207-216 小節	C 大調
B	c	第 217-244 小節	C 大調
	d	第 245-258 小節	C 大調
A	a'	第 259-297 小節	C 大調
Coda		第 298-312 小節	A 大調-A 小調-C 大調

觀察兩首作品之樂章安排與曲式架構，可以看到貝多芬對於鋼琴奏鳴曲的形式展開了初步的探索。如《作品二之三》與《作品十之二》的第一樂章呈示部中，利用龐大或是短小的過渡樂段創造出富有戲劇性、幽默的樂段；《作品十之二》以稍快板的三段體取代了慢板樂章；《作品二之三》，第四樂章在篇幅方面，與第一樂章之分量比肩，有著擴張的趨勢。這些在形式上的琢磨與嘗試，揭示了貝多芬在當代的音樂傳統框架中，展現出欲突破、創新的精神。

第三節 調性與和聲

學者羅森於其著作《古典風格：海頓、莫札特、貝多芬》一書中提及：「成就出古典風格的音樂語言是調性，而調性語言從一開始就不是一個龐大且固定的系統，而是一種有生命、逐漸變化的語言。」³⁸ 而貝多芬在其鋼琴奏鳴曲中，運用豐富多變的和聲、轉調手法創造出生動傳神的音樂意象，很大程度地拓展了當代調性語言的可能性。

如《作品十之二》，第一樂章的發展部結束處，看似逐漸要回到主調 F 大調時，調性卻在第 115 小節漸漸轉至 D 大調，並且停滯在屬和弦伴隨著延長記號(fermata)。隨後，在第 117 小節以 D 大調奏出第一主題，至第 130 小節時，第一主題以力度甚弱 (*pp*) 及帶有 G 小調色彩的再次出現，最終在 136 小節才重新於 F 大調再現第一主題（譜例 3），正式進入再現部。貝多芬如此幽默的創作手法如同描繪一位忘譜的演奏者，在一陣混亂後回到正軌。

³⁸ “The musical language which made the classical style possible is that of tonality, which was not a massive, immobile system but a living, gradually changing language from its beginning.” Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, (New York; London: W. W. Norton & Company, 1998.), 23.

【譜例 3】《作品十之二》，第一樂章，第 113 至 142 小節。

F小調： vi (借用)
D大調： i V

D大調主題

具小調色彩之主題

F大調： ii V7

回到F大調主題再現

在《作品十之二》，第一樂章呈示部的第 13 至 19 小節中，貝多芬以連續且快速的三度轉調手法（F 大調—A 小調—C 大調），在短短六個小節中創造出充滿色彩變化的過渡樂段。在第 12 小節，F 大調一級和弦利用共同和弦轉至 A 小調六級和弦，接著以不斷交替使用之 A 小調之德國增六和弦與五級和弦呈現出迥然不同的和聲色彩。到了第 18 小節的後半拍，貝多芬又將升 G 音還原，調性瞬間轉為 C 大調並開始發展第二主題（譜例 4）。

【譜例 4】《作品十之二》，第一樂章，第 10 至 23 小節。

過渡樂段

F大調： I i^{\flat} I_4^6 V7 I
A小調： VI

Ger+6

V7

C大調： I

第二主題

《作品二之三》的第三樂章，為融合對位手法創作之詼諧曲（Scherzo）。觀察此樂章之調號與第 1 至 8 小節的主題，可推斷開頭的調性可能是 C 大調。然而在第 9 至 16 小節中，貝多芬添加和聲外音降 B、降 E、升 C 和升 F 音，營造出不穩定的調性色彩，卻在第 16 小節又重新回到了 C 大調之屬和弦（譜例 5）。

【譜例 5】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 16 小節。

C大調主題

半終止

Allegro

和聲外音相繼出現

當樂曲至第 17 小節時，調性轉為 C 小調，並以快速轉調的手法使調性呈現出更不穩定之狀態，直至第 39 小節才再次回到 C 大調。在整個詠諧曲之 A 段（第 1 至 64 小節）中，貝多芬刻意在開頭樹立出 C 大調的調性，接著多次利用和聲外音、快速轉調以及半終止，製造出未解決且不知去向的感覺，充滿著趣味性。

在《作品二之三》，在第四樂章之尾奏中，貝多芬利用突然轉至遠系調的手法創造出鮮明的調性色彩。在第 285 小節開始，右手與左手聲部陸續出現長震音（Trill），和聲維持在 C 大調屬七和弦，正當以為要結束該樂章時，在第 295 至 296 小節，右手震音變為升 D 和 E 音，接著消失於第 297 小節。在片刻的安寧後，以 A 大調和 A 小調輪流再現呈示部的 A 段主題，最終在第 306 小節回到 C 大調並華麗的結束全曲（譜例 6）。

【譜例 6】《作品二之三》，第四樂章，第 288 至 312 小節。

升高半音

刻意在尾奏轉至遠系調

288 *tr*

C大調：V7

289 *lan. do ral. len. tan.*

A大調：I

Tempo I

A小調：i

C大調：V

V7 I V7 I

以上例子為貝多芬靈活的利用調性，於奏鳴曲形式中創造出瞬息萬變、對比性強烈的調性及和聲色彩。然而在《作品二之三》與《作品十之二》中，亦能發現狂飆運動風格之音樂特徵。如《作品二之三》的詼諧曲樂章中，中段（第 65 至 105 小節）以 C 大調之關係小調 A 小調開展，並以不斷上升與下降的快速三連音音型呈現出躁動、不安的氛圍，一改 A 段較為幽默的性格（譜例 7）。

【譜例 7】《作品二之三》，第三樂章，第 65 至 68 小節。

小調與快速音群所帶來之緊張氛圍

A小調

在兩首奏鳴曲的第一樂章發展部中，皆能發現小調色彩的使用、驟變的音型與誇張的力度變化，在音樂中營造出悲壯、欲突破束縛般之情感（譜例 8、9）。

【譜例 8】《作品二之三》，第一樂章，第 91 至 101 小節。

C小調： V7 I V/iv i

V7/III

vii^o7 iv

【譜例 9】《作品十之二》，第一樂章，第 67 至 80 小節。

C大調： vi ii

D小調： i V i V

V7 i⁴ V i⁴ V V7/V V7

i V7 i⁶ V⁶

cresc. fp

《作品二之三》與《作品十之二》的第二樂章中，皆大量使用小調色彩與減七和弦，營造出較悲傷、陰鬱的情緒，也體現出狂飆運動風格中，富含激烈情感、驟變的調性以及小調展現之音樂特徵。如《作品二之三》的第二樂章中，貝多芬以猝不及防的方式轉至平行小調，表達出糾結的情感拉扯（譜例 11）；而在《作品十之二》的第二樂章中則全曲以較晦暗的 F 小調為主，在 B 段才轉為較緩和的降 D 大調。

【譜例 11】《作品二之三》，第二樂章，第 10 至 12 小節。

The musical score for Example 11 consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The second staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The key signature changes from E major (one sharp) to E minor (no sharps or flats). The score includes fingerings (3, 5, 4) and articulation marks. Below the staves, the following text is written in red: "E大調: V7", "E小調: I", and "vi7".

在《作品二之三》，第三樂章之中段（第 65 小節），調性由 C 大調驟變為關係調 A 小調，節奏以連續的三連音快速音群，瞬間將樂曲化為如暴風雨般的性格，同樣具有狂飆運動風格的展現（譜例 12）。

【譜例 12】《作品二之三》，第三樂章，第 65 至 68 小節。

The musical score for Example 12 is for the Trio section, starting at measure 65. It features a 3/4 time signature. The key signature is A minor (no sharps or flats). The score is characterized by continuous triplet patterns in both the treble and bass staves. Above the first staff, the text "Trio" is written. Below the first staff, the text "A小調" is enclosed in a blue box. Above the score, the text "中段以小調色彩與連續的三連音快速音群發展" is written in red.

然而，在貝多芬的作品中，看似無盡的憂傷與困頓往往能找到迎向光明的結局。

如《作品二之三》的第二樂章，A'段（第 43 至 54 小節）中，調性在第 53 小節前，都維持在 E 大調，然而在第 53 小節處，貝多芬運用了 E 小調六級借用和弦，瞬間將調性轉為 C 大調，如光芒的綻放扭轉了悲劇的形象，彷彿在最終迎來了勝利（譜例 13）。

【譜例 13】《作品二之三》，第二樂章，第 52 至 55 小節。

62 彷彿迎向純潔、光明之意向

ff

E大調： V7 VI (借用和弦)
C大調： I I

The image shows a musical score for measures 52-55 of the second movement of Op. 2 No. 3. The score is in 2/4 time and features a key change from E major to C major. A red box highlights the *ff* dynamic marking in measure 53. The score includes a watermark for '師大' (National Sun Yat-sen University).

在《作品二之三》與《作品十之二》中，能發現許多貝多芬靈巧的用運調性與和聲，在奏鳴曲中創造出鮮明多變的音樂色彩。其中，貝多芬多次運用突然的轉調、遠系調的使用以及大小調的頻繁的交替，除了創造出令人出乎意料的效果之外，也在音樂中刻劃出情緒的對立性質以及戲劇性張力。

第四節 織度與旋律

《作品二之三》與《作品十之二》在織度方面，以主音音樂為主要的織度架構，並且加入複音對位的手法，創造出多層次之音響效果以及豐富的橫向旋律發展。在兩首作品中，能發現貝多芬偏好以較厚重的音樂織度，實現交響化的音響效果，並靈活的運用不對稱的樂句，創造多變的樂句結構。在本節中，筆者將試舉兩首作品中常用的旋律與織度類型，並配合譜例說明。

在《作品二之三》的第四樂章尾奏，第 306 小節，高音聲部以完整的七和弦搭配低音聲部之連續八度音型，營造出豐厚且飽滿的音樂織度，並且產生與前一個小節的織度對比，創造出充滿戲劇性張力、雄偉且華麗的樂章結尾（譜例 14）。從貝多芬早期之鋼琴奏鳴曲便可觀察到他時常運用八度的音型、完整的和弦以及寬廣的音域，創造出富有層次、渾厚，如同管絃樂般的音樂織度以及音響效果（譜例 15）。

【譜例 14】《作品二之三》，第四樂章，第 305 至 312 小節。



The image shows a musical score for Example 14, which is the fourth movement of Opus 2, No. 3. The score is in 3/4 time and marked 'Tempo I'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The score begins at measure 305, which is circled in red. In measure 305, the treble staff has a whole note chord (F#4, A4, C5, E5) and the bass staff has a whole note chord (F#2, A2, C3, E3). The dynamic is 'do'. In measure 306, the treble staff has a whole note chord (F#4, A4, C5, E5) and the bass staff has a continuous eighth-note pattern (F#2, A2, C3, E3). The dynamic is 'ff'. The score continues for several more measures, ending with a final chord in measure 312.

突然改變的織度

【譜例 15】《作品二之三》，第一樂章，第 83 至 90 小節。

雙手齊奏八度音型

厚重、音域寬廣的和弦

在兩首作品中，貝多芬靈活地運用中聲部，加入對位的手法，形成多聲部的織體。而不同聲部間的彼此對話、呼應及模仿，除了使音樂織度層次更豐富之外，也能加強橫向旋律線條的發展與表現力。如《作品十之二》的第三樂章，第 69 至 76 小節，同樣為四聲部的織度中，貝多芬巧妙地在兩個旋律聲部運用了倒影（Inversion）的對位手法，另一個高音聲部使用同音反覆的音程，而低音聲部則以二分音符之持續低音不斷重複著 D 音。各聲部之間的彼此呼應及互動，豐富了音響效果與音樂的層次性（譜例 16）。

【譜例 16】《作品十之二》，第三樂章，第 69 至 76 小節。

同音反覆

持續低音

倒影手法

經筆者觀察後，發現在兩首作品的第三樂章中，皆運用了複音對位的形式營造出生動、具推動力的效果。兩個樂章皆以不斷相互模仿的對位織體營造出興奮地追逐、嬉戲般的音樂情景（譜例 17、18）；而《作品十之二》的第二樂章，則以小調色彩加上對位手法，在交織的旋律中創造百感交集的悲傷意涵（譜例 19）。

【譜例 17】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 8 小節。

Musical score for Scherzo Allegro, measures 1-8. The score is in 3/4 time and marked *p*. It features a complex texture with multiple voices and intricate rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

【譜例 18】《作品十之二》，第三樂章，第 1 至 12 小節。

Musical score for Presto, measures 1-12. The score is in 2/4 time and marked *Presto*. It features a complex texture with multiple voices and intricate rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

【譜例 19】《作品十之二》，第二樂章，第 16 至 31 小節。

在樂句的設計上，貝多芬有時會以不對稱的結構，創造出富有變化、甚至令人感到驚喜的樂句。如《作品十之二》，第二主題群的主題二在第 38 至 41 小節，以四小節為單位的樂句開展，接著在第 42 至 46 小節則設計為五小節的樂句，貝多芬將相同的主題動機以 C 小調的色彩，伴隨著節奏的變換，呈現出不一樣主題風貌。而當我們觀察多出來第 46 小節時，便能發現貝多芬巧妙地運用甚弱（*pp*）的力度，搭配減七和弦的色彩與休止符，營造出未解決、如問號般的幽默意象（譜例 20）。

【譜例 20】《作品十之二》，第一樂章，第 34 至 49 小節。

四小節樂句

五小節樂句

幽默、玩笑般

在旋律設計方面，貝多芬在兩首作品中時常透過高音與低音聲部交替的旋律，彼此呼應與對唱。如《作品十之二》，第一樂章呈示部之結束主題樂段（第 55 至 66 小節）中，右手旋律以雙手交叉的方式演奏，不斷地在高音與低音交替呈現，並且巧妙地運用力度對比，彷彿營造出兩個不同的角色在對話，頗具趣味性（譜例 21）。

【譜例 21】《作品十之二》，第一樂章，第 50 至 59 小節。

高低音域之對比

在《作品二之三》的第二樂章中，也有著相似的例子。在第 19 小節開始，調性為較平穩的 G 大調，左手以雙手交叉的方式，演奏跳躍式、向上攀升之音型，表達出向前、向上的生命力（譜例 22）；而在第 28 小節，左手同樣以雙手交叉的手法，運用下行音階並搭配減七和弦，彷彿展現出充滿哀愁之嘆息（譜例 23）。

【譜例 22】《作品二之三》，第二樂章，第 19 至 24 小節。

雙手交叉演奏手法

Example 22 shows measures 19 to 24. The left hand part features a double-crossing technique where the right hand plays the lower notes and the left hand plays the higher notes, creating an upward-spiraling melodic line. Red boxes highlight the crossing points in the bass clef staff. The right hand part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

【譜例 23】《作品二之三》，第二樂章，第 28 至 33 小節。

Example 23 shows measures 28 to 33. The left hand part features a double-crossing technique with a descending scale and diminished seventh chords, creating a somber and melancholic atmosphere. Red boxes highlight the crossing points in the bass clef staff. The right hand part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics markings *p* and *ff* are present.

然而，旋律音型的設計對於情感的表達同樣有著不容小覷的影響。如上升與下降的音型給人的感受是截然不同的，就像是我們說話時，當伴隨期待和喜悅時，語氣通常會有上揚的傾向，而嘆氣或哭泣時，音調則多由高至低。經筆者觀察後，發現兩部作品的第二樂章中，皆出現如嘆息般的下行音型，散發著憂鬱的感受（譜例 24）；而《作品二之三》的第一樂章，過渡樂段第 13 至 20 小節中，則強調上升、跳進式之音型，營造出驚喜的氛圍（譜例 25）。

【譜例 24】《作品二之三》，第二樂章，第 28 小節；《作品十之二》，第二樂章，第 27 至 28 小節。

哀愁的嘆息音型

【譜例 25】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 16 小節。

貝多芬在《作品二之三》與《作品十之二》中，運用主音音樂與複音對位的融合，創造出多層次之音響效果、豐富的橫向旋律發展以及音樂性格的變化。在

旋律設計方面，貝多芬在兩首作品中常使用高、低音聲部交織的旋律，彼此互動與對唱，展現出生動、鮮活的旋律線條，並且精妙地運用上升與下降的音型，營造不同的音樂意象。



第五節 節拍與節奏

節拍的設計與安排在音樂中就如同心跳的脈動，而不同的節奏型態則在節拍的框架中展現出各種風貌。在《作品二之三》與《作品十之二》中，貝多芬經常運用突然變化的節奏、改變重音位置的切分節奏以及靈活的休止符的運用，刻劃出生動、具感染力的音樂意象。

在兩首作品中，突然變化之節奏素材常搭配不同調性或是力度之對比，除了達到情緒轉折的功用，亦能控制音樂的流動性與推動力。如《作品二之三》中第一樂章的第 13 小節，由前一個小節平穩的四分音符驟然轉變為快速的十六分音符伴，開啟了驚喜般的過渡樂段。在此例子中，貝多芬於第 13 小節使用疊接(Overlapping)手法，串聯兩個樂句之頭尾，更加彰顯出音樂流動性的改變，以達到驚喜的效果(譜例 26)。在《作品十之二》中也出現相似的例子。在第一樂章第二主題群之主題二中，貝多芬將相同的主題動機以突變的節奏、調性色彩以及力度展現出截然不同的樣貌，令人聯想到幽默、風趣的意象(譜例 27)。

【譜例 26】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 13 小節。



The image shows a musical score for Example 26, which is the first movement of Beethoven's Opus 2, No. 3. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The first part of the score (measures 8-12) consists of quarter notes and half notes. At measure 13, there is a significant change in rhythm as the music shifts to sixteenth notes. A red box highlights the beginning of this sixteenth-note passage, with a red label above it that reads "切換為十六分音符" (Switch to sixteenth notes). Below the score, another red label reads "疊接手法" (Overlapping technique), indicating the connection between the end of the previous phrase and the start of the new, faster phrase.

【譜例 27】《作品十之二》，第一樂章，第 39 至 43 小節

突然之情緒轉折

C大調： V9 ii⁶ V I
C小調： i V9 V⁶ i V9 V⁶ i

《作品二之三》的第四樂章中，第 1 至 4 小節以連續上行六度和弦作為主題；在第 7 小節時，伴奏聲部更是增加八度伴奏音型拓寬音響之豐富度。至第 8 小節時，快速的下行十六分音符乍現，使前面和弦式之主題立刻有如洩了氣的氣球般，轉變為如嬉戲般的快速音群，營造出令人會心一笑之幽默（譜例 28）。

【譜例 28】《作品二之三》，第四樂章，第 1 至 10 小節。

六度和弦式旋律

Allegro assai

頃刻間變化為十六分音符

低音聲部增加音響厚度

在兩首作品中，貝多芬時常利用切分節奏，透過強調弱拍，改變該樂章的節拍律動，進而創造出多變、具衝突性的節奏。如《作品二之三》，第一樂章第 27 至 30 小節中，節奏在 4/4 拍的拍號下為「強—弱—次強—弱」的韻律。到了 31 至 32 小

節，伴有重音記號之切分節奏強調了弱拍上的長音，進而改變了原本 4/4 拍的韻律，形成節拍與節奏的衝突感。隨後重新回到 4/4 拍的強弱拍規律（譜例 29）。

【譜例 29】《作品二之三》，第一樂章，第 27 至 37 小節。

The image shows a musical score for Example 29, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 27 and ends at measure 37. The second system starts at measure 38 and ends at measure 47. Red boxes highlight specific measures in both systems where syncopated rhythms are used. A red label '切分音節奏' (Syncopated Rhythm) is placed above the first highlighted measure in the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

在《作品十之二》的第二樂章，第 125 至 132 小節為雙手齊奏四分音符旋律之樂段，然而到了第 132 小節之後半拍，貝多芬運用連續的切分音節奏，製造雙手節奏的錯位，營造出如回音般、此起彼落的旋律，巧妙地將同一段旋律蛻變出新的風貌（譜例 30）。

【譜例 30】《作品十之二》，第二樂章，第 125 至 141 小節。

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 125 and ends at measure 132. The second system starts at measure 134 and ends at measure 141. Red boxes highlight specific measures in both systems where syncopated rhythms are used in the bass. A red label '低音聲部使用切分音節奏製造旋律的錯位' (Bass part uses syncopated rhythm to create melodic offset) is placed above the first highlighted measure in the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

貝多芬於休止符的使用同樣充滿著機智與獨到之處。學者庫伯提出音樂中休止符之運用大致上可分為「結構性」以及「戲劇性」兩種功能。結構性休止通常使用在不同的樂句或段落之間，廣泛地出現於任何音樂作品中；而戲劇性休止則時常運用在同一樂句之中，有意地造成音樂律動的停頓或是延長樂句。³⁹ 如《作品二之三》與《作品十之二》，兩曲的第一樂章第一主題，貝多芬在以四小節為一單位的樂句中，利用戲劇性休止手法，塑造出前樂句俏皮、活潑之意象，也凸顯出後樂句的穩定性及流動性（譜例 31、32）。

【譜例 31】《作品二之三》，第一樂章，第 1 至 13 小節。

戲劇性休止符之使用

Allegro con brio

³⁹ Barry Cooper, "Beethoven's uses of silence", *The Musical Times*, Vol. 152, No. 1914 (2011): 25-43, <https://www.jstor.org/stable/23039954>.

【譜例 32】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 17 小節。

戲劇性休止符之使用

The musical score is for the first movement of 'Op. 10 No. 2' by Beethoven. It is in 2/4 time and marked 'Allegro'. The score is in piano ('p'). The first system shows measures 1 through 9. Measures 2, 4, 6, and 8 are highlighted with red boxes, indicating dramatic rests. The second system shows measures 10 through 17. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p', 'rinf.', and 'f'. A large watermark of a stylized character is visible in the background of the page.

在《作品二之三》與《作品十之二》中，貝多芬除了運用頻繁轉變的節奏類型，創造出戲劇性的情感轉折與音樂流動性的變化，亦常運用弱起拍之旋律，或是以切分節奏與休止符，巧妙地改變節拍的律動，在其作品展現出生動且具生命力的音樂意象。

第四章 《作品二之三》與《作品十之二》之演奏詮釋

第一節 速度

在貝多芬早期與中期作品中，對於樂曲速度的標註僅以音樂術語作為提示，並沒有明確的速度標記。而到了貝多芬晚年時，從他在作品中對於音樂術語愈來愈豐富的描述以及嘗試使用德文描繪作品的性格，可以看出貝多芬持續在琢磨如何將作品的演奏速度以更精確的方式呈現。⁴⁰ 可惜的是在貝多芬過世前，僅在交響曲、部分弦樂四重奏、晚期之鋼琴奏鳴曲等少部分作品中親自標示速度，其餘作品確切的演奏速度依舊成為學者爭論的議題。⁴¹

在不同出版商以及編輯所出版的樂譜中，存在諸多版本之速度標記。關於貝多芬早期與中期之鋼琴奏鳴曲的演奏速度選擇，筆者認為參考徹爾尼（Carl Czerny, 1791-1857）所提出之速度標記為良好的出發點。徹爾尼在年僅十歲時，便於貝多芬門下學習鋼琴。在貝多芬親自指導之下，徹爾尼對其作品有著深刻的體悟，更曾擔任過貝多芬《降 E 大調第五號鋼琴協奏曲，作品七十三》（Piano Concerto No. 5 in E-flat Major, Op. 73）於維也納首演之鋼琴主奏，顯示出貝多芬十分信任徹爾尼能正確理解他的作品並做出良好的詮釋。⁴²

⁴⁰ Sandra P. Rosenblum, "Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas," *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (1988): 59.

⁴¹ Ibid.

⁴² Carl Czerny, 《貝多芬全部鋼琴作品的正確奏法》（*On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*），張淑懿 譯（台北：全音樂譜出版社，2006），5-9。

徹爾尼出版於 1846 年的《完整鋼琴理論及演奏大全，作品五〇〇》(*Complete Theoretical and Practice Pianoforte-School, Op. 500*)，以及 1856 至 1869 年間在波昂出版的西姆羅克 (Simrock) 貝多芬鋼琴奏鳴曲中，標註了每一首鋼琴奏鳴曲的速度。其中，比較《作品二之三》與《作品十之二》兩個版本之速度標記，有些許的調整，但以樂曲整體的性格來說並沒有太大更動。徹爾尼所提供的樂曲速度或許能讓我們更接近貝多芬當時所構想的演奏速度，但並不意味著生活在今天的演奏者應完全依循著徹爾尼的速度標記才能詮釋好貝多芬的作品。根據學者珊卓·羅森布羅姆 (Sandra P. Rosenblum, 1928) 的研究指出，音樂的品味會隨著地區、時代的推演，甚至是樂器的發展而改變。⁴³ 在十九世紀初的德國流行著較快的演奏速度，然而到了十九世紀中期，在李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 與華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的影響之下，逐漸扭轉了這個趨勢。⁴⁴ 筆者觀察到十九世紀晚期，李斯特的學生拉蒙德 (Frederic Lamond, 1868-1948)，其擔任編輯的布萊考普夫與哈特爾 (Breitkopf & Härtel) 貝多芬鋼琴奏鳴曲中，確實能發現《作品二之三》與《作

⁴³ Sandra P. Rosenblum, "Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas," *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (1988): 63.

⁴⁴ "Berlioz was 'astonished' at the fast tempos he heard throughout Germany in 1841 and declared that their use in the performance of French operas represented an 'unfaithfulness of execution'. Liszt and Wagner reversed this trend. In the early 1840s Liszt adopted 'the slower tempos [that were] customary in Vienna itself, where fast tempos had not become as fast as elsewhere.'" Sandra P. Rosenblum, "Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas," *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (1988): 65.

品十之二》整體速度有下降的趨勢。⁴⁵ 但與拉蒙德同時期，並以詮釋貝多芬著名的鋼琴家施納貝爾（Artur Schnabel, 1882-1951）所提供《作品二之三》與《作品十之二》的速度標記中，卻沒有明顯的下降，其中幾個樂章所標示的速度甚至超過徹爾尼的版本（表五）。

【表五】《作品二之三》、《作品十之二》版本速度比較

版本速度		第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章
徹爾尼 Pianoforte-Schule, Op. 500	作品二之三	♩ =80	♩ =50	♩ =80	♩ =116
	作品十之二	♩ =114	♩ =72	♩ =80	
徹爾尼 Simrock edition	作品二之三	♩ =80	♩ =56	♩ =76	♩ =116
	作品十之二	♩ =118	♩ =76	♩ =80	
拉蒙德 Breitkopf & Härtel	作品二之三	♩ =132	♩ =48	♩ =76	♩ =116
	作品十之二	♩ =96	♩ =68	♩ =156	
施納貝爾 Curci musical edition	作品二之三	♩ =152	♩ =46	♩ =100-104	♩ =126
	作品十之二	♩ =104-112	♩ =63-66	♩ =82-84	

因此，我們能得知音樂的品味確實會隨著地區亦或是時代的演進產生變化，而演奏者對於樂曲的詮釋觀點也會直接的影響樂曲速度。筆者在考量對於兩首作品的掌握度以及樂曲特性後，最終在速度選擇上，參攷拉蒙德所編輯的版本，並在不影響音樂表現力的前提下進行微調（表六）。

⁴⁵ Sandra P. Rosenblum, “Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas,” *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (1988): 65.

【表六】筆者於《作品二之三》與《作品十之二》的演奏速度選擇

	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章
作品二之三	♩ = 132	♩ = 48	♩ = 76	♩ = 110
作品十之二	♩ = 96	♩ = 68	♩ = 156	

在詮釋《作品二之三》的第一樂章與第四樂章，以及《作品十之二》的第一樂章與第三樂章時，彈奏者應考量自身對於快速音群的掌握度及表現力，進而決定演奏速度。因為在這些樂章中，快速音群不只有炫技的效果，更時常代表著音樂情緒的交替與變化，應避免盲目地追求速度而忽略了每一顆音符的表現力。

在兩首奏鳴曲之第二樂章中，筆者認為稍微慢一點的速度更能表現出樂曲中憂傷、晦暗的心境。以《作品二之三》為例，若以徹爾尼 ♩ = 56 之速度來演奏，雖然音樂線條的流動性會更加流暢，但在以和弦式為主的 A 段中，則似乎有些過快，容易造成急促、無法從容表現的情形（譜例 33）。

【譜例 33】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 5 小節。

A段主題

Adagio

在兩部作品中，樂曲的速度變化標示較少，僅在《作品二之三》的第四樂章，第 288 至 305 小節中有標記術語「漸柔和並漸慢地」(*calando*) 以及「漸慢地」(*rallentando*)。其他樂章雖以同一速度演奏全曲，但在某些具有強烈情緒轉折之樂段或是富有歌唱性的樂句中，彈奏者仍然可以使用彈性速度使樂句更靈活且具有生命力。

在《作品二之三》第一樂章的第 45 至 46 小節，過渡樂段到第二主題時，音型由快速的十六分音符轉變為八分音符，調性有趨於穩定的跡象，並準備進入富歌唱性的 G 大調第二主題。在詮釋時，筆者建議可在第 46 小節的最後一拍稍微放慢，隨後在第 47 小節回到原本的速度。如此一來，除了能將兩個不同情緒的樂段接合的更為自然，也讓第二主題之開展增添向前的推動力（譜例 34）。

【譜例 34】《作品二之三》，第一樂章，第 42 至 50 小節。



以些微的彈性速度製造向前的推動力。

相反地，在《作品十之二》，第一樂章，呈示部過渡樂段至第二主題處，應該直接果斷地進入第二主題。如第三章第二節所述，貝多芬刻意以一個突兀且短小

的過渡樂段轉至第二主題，若以彈性速度做為緩和，則恰好掩蓋住了貝多芬的幽默（譜例 35）。

【譜例 35】《作品十之二》，第一樂章，第 10 至 23 小節。

短小的過渡樂段

突然、且突兀的進入第二主題

《作品二之三》，第一樂章，再現部的裝飾樂段第 232 至 233 小節中，除了幾個音符標記有延長記號之外，貝多芬並無並無特別指示該如何演奏，因此演奏者在裝飾樂段是有自由發揮空間的。筆者認為彈奏 C 大調一級和弦後，十六分音符可以由慢至快，在標有延長記號之 E 音達到高點。在短暫的呼吸後，保持較穩定的速度彈奏，並將八分音符以斷奏的方式呈現。在第 232 小節，隨著八分音符的消失，可將力度做漸強，直到伴有延長記號之 F 音，在片刻的呼吸後，下行之半音音階同樣以慢至快的方式演奏，接至尾奏樂段（譜例 36）。

【譜例 36】《作品二之三》，第一樂章，第 232 至 235 小節。

十六分音符由慢至快，營造向上之推動力

短暫的呼吸後保持相同的速度

彈奏下行半音階的速度同樣由慢至快

《作品二之三》，第二樂章的 A 段，第 1 至 10 小節為富有歌唱性的主題，在第 3 至 4 小節中，筆者認為可稍加利用彈性速度，增添樂句的表現力。在第 3 小節級進上行的旋律中，可以稍快之速度，配合力度漸強創造出向前的推力，並在第 4 小節之跳進音型（升 C 音至 A 音），放慢速度以及漸弱來進行樂句的收尾（譜例 37）。

【譜例 37】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 5 小節。

Adagio

速度稍微向前推

在樂句末放慢速度作收尾

第二節 力度

在貝多芬的鋼琴作品中，力度的變化造就出高潮迭起的情緒，以及源源不絕的生命力，而充滿對比性的力度使用更是成為他音樂中不可缺少的元素。

在《作品二之三》與《作品十之二》中，使用的力度範圍由「甚弱」(*pp*)至「甚強」(*ff*)，並廣泛地使用力度層次之對比。因此，在詮釋貝多芬的鋼琴奏鳴曲時，對於力度的掌控是十分重要的。筆者將在本節重點討論《作品二之三》及《作品十之二》中，運用突然的力度變化、力度鋪陳以及突強記號 (*sf*) 的詮釋手法，並配合譜例說明。

如《作品二之三》，第一樂章，呈示部的開頭，第一主題先是先是由力度「弱」(*p*)開始作力度鋪陳，到了 13 小節，隨著過度樂段開展，力度在瞬間轉為突「甚強」(*ff*)，搭配音型素材（十六分音符）創造出驚喜般的效果（譜例 38）。在彈奏時，為求在第 13 小節營造出明顯的對比性，前 12 小節的力度應小心掌握，觸鍵不得太重，並且注意聲部間的力度層次。到了第 13 小節則改以扎實的觸鍵，伴隨著力度「甚強」(*ff*)，搭配踏板展現出豐厚飽滿的音響效果。

【譜例 38】《作品二之三》，第一樂章，第 1 至 16 小節。

在《作品十之二》的第一樂章中，第二主題群的主題二（第 38 至 54 小節），便能找到許多突然變化之力度使用。在第 42 小節中，低音聲部的主題模仿搭配高音聲部之 32 分音符快速音群，力度同樣由「弱」(*p*) 切換至「甚強」(*ff*)，調性則突然從 C 大調轉至平行小調 C 小調，營造出如暴風雨般的樂段。在第 46 小節中，力度突然切換為力度「甚弱」(*pp*)，緊接著在第 47 小節起作累積張力的力度鋪成，漸強至第 51 小節時達到力度「強」(*f*)，創造出情緒的高潮點，隨即進入結束主題樂段。在此樂段中，力度的驟變反映著不斷的情緒轉折，第二主題群的主題二中，戲劇性的力度設計實現了樂曲中的張力，並且彷彿帶有玩笑般的意涵。在詮釋此樂段時，需精準地掌控力度的變化以及漸強的音量鋪陳，方能營造出多層次的音量（譜例 39）。

【譜例 39】《作品十之二》，第一樂章，第 44 至 55 小節。

堆疊的情緒與張力

44 *pp* *f* *pp* *cresc.*

50 *f* *sf* *f* *p*

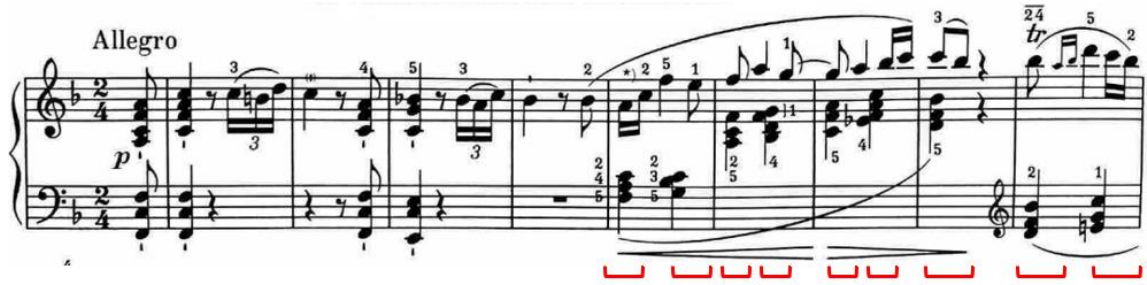
貝多芬在《作品二之三》與《作品十之二》，帶有抒情、歌唱性或較長的樂句中，亦常運用漸強與漸弱的力度變化營造出如同歌唱般，具有抑揚頓挫的旋律線條。在彈奏此類力度鋪陳時，應以指尖好控制觸鍵的力度，注意每一顆音符的音量銜接與線條流暢性，並且搭配踏板潤飾和聲，奏出如歌般的旋律。在平常練習時應預設好想呈現的力度大小範圍（譜例 40、41）。

【譜例 40】《作品二之三》，第一樂章，第 51 至 55 小節。

控制橫向力度的鋪陳以及線條的流動性

51

【譜例 41】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 9 小節。



突強記號 (*sf*) 為貝多芬在其作品中非常廣泛地使用的力度記號，在詮釋時，彈奏者需仔細觀察突強記號在該樂句或樂段中，可能代表的性格或意涵。如《作品十之二》，第二樂章之 B 段（第 38 至 124 小節）中，低音聲部在弱拍不斷出現標記有突強記號之八度音型。若將左手八度音程之力度彈奏過強，會顯得有些奇怪且突兀，因此在本樂段演奏時，筆者採取以不過度干擾樂句行進的方式，適當的拿捏力度方能達到理想的音響效果（譜例 42）。

【譜例 42】《作品十之二》，第二樂章，第 48 至 63 小節。



上述所舉的兩個例子皆建立在破壞樂句行進所考量之力度拿捏，然而在《作品二之三》與《作品十之二》中，也有利用突強記號，於樂句中創造強調弱拍的韻律。例如《作品二之三》，第一樂章之尾奏樂段，第 241 至 242 小節中，貝多芬於

弱拍音符標示突強記號，營造出具衝突感的律動。在彈奏時可以盡量以厚實、強勁的觸鍵及力度突顯出來，緊接著在第 243 小節，以「甚強」(*ff*) 之力度回復至原本 4/4 拍的韻律（譜例 43）。

【譜例 43】《作品二之三》，第一樂章，第 241 至 248 小節。

The image shows a musical score for Example 43, measures 241 to 248. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 241 and 242 are marked with *sf* (sforzando) and feature accents on the weak beats. Measures 243 and 244 are marked with *ff* (fortissimo) and feature accents on the strong beats. Measures 245 and 246 are marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo) respectively. Measure 247 is marked with a first ending bracket and a fermata. Measure 248 is marked with a first ending bracket and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



第三節 節奏

在前一章的樂曲分析有提到，貝多芬巧妙地運用各種節奏類型，包括強調弱起拍的旋律、切分節奏，以及節奏音型的突然轉換等，創造出豐富多變，同時又保有結構性之節奏。在本節中，筆者將將試舉幾例作為詮釋探討。

在《作品二之三》的第一樂章，第 12 至 13 小節中，右手彈奏之節奏由四分音符驟變為快速的十六分音符，配合著低音聲部飽滿厚實的和弦以及力度甚強 (*ff*)，開啟了過渡樂段（譜例 44）。在詮釋時，可以將第 9 至 12 小節中的樂句以較輕的觸鍵，同時注意是否有將低音聲部之主題動機清楚的呈現。到了第 13 小節，隨著節奏音型的變化，雙手改以用扎實、有力的觸鍵展現出充滿力量，並且不斷向前進的推動力。

【譜例 44】《作品二之三》，第一樂章，第 8 至 13 小節。



The image shows a musical score for Example 44, which is the first movement of Beethoven's Opus 2, No. 3. The score is in 4/4 time and spans measures 8 to 13. The right hand starts with quarter notes in measures 8-12, then switches to sixteenth notes in measure 13. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. A red box highlights the transition in measure 13, with the text '切換為十六分音符' (Switch to sixteenth notes) above it and '疊接手法' (Overlapping technique) below it. The dynamic marking *ff* is present in measure 13.

相似的例子如《作品十之二》的第一樂章，第二主題群之主題二，第 38 至 45 小節中，兩次相同的主題樂句運用節奏的突然轉換，呈現出不一樣的樣貌。第一次以輕巧的八分音符節奏出現，緊接著突然加入快速的三十二分音符，並以兩手交替彈奏的方式呈現，伴隨著力度甚強 (*ff*)，形成強烈的對比。詮釋時需留意兩樂句之

間的性格對比，且在節奏切換為三十二分音符、兩手交替彈奏時，仍須保持紮實乾淨的觸鍵以及掌握好平均的節奏，避免因音群快速而模糊（譜例 45）。

【譜例 45】《作品十之二》，第一樂章，第 34 至 49 小節。

34

39

44

節奏音型的驟變

pp

cresc.

在伴奏聲部之節奏音型轉換，亦能有效地改變樂句的性格。如《作品十之二》的第一樂章。此樂章的第 55 小節為呈示部結束樂段的開展處，低音聲部先以快速的三連音作為伴奏音型，高音聲部則為八分音符，以跳進的旋律展現出絢麗、富有趣味的音樂性格；至第 59 小節時，低音聲部的伴奏音型轉為快速的三十二分音符分解和弦，高音旋律則改以有裝飾音效果般的附點節奏呈現，使整體音樂更加充滿興奮、狂喜的意象。在演奏此樂段時，左手快速音群的觸鍵力度要平均且乾淨，避免形成混雜的聲響，在切換節奏音型的過程需保持穩定的速度。另外，為了呈現出高音旋

律以及低音旋律之對比性，踏板可以踩在標註有力度「強」(*f*) 以及「甚強」(*ff*)

之左手旋律處，增強整體音響效果並隨著和聲作更換（譜例 46）。

【譜例 46】《作品十之二》，第一樂章，第 50 至 66 小節。

快速的三連音伴奏音型

更具流動性的三十二分音符

在兩首作品中，貝多芬時常運用強調弱拍的旋律與節奏，創造出突破小節線框架的節奏律動。如《作品二之三》中，第一樂章發展部的第 113 至 128 小節，隨著調性與力度的轉變，貝多芬地利用突強記號 (*sf*)，強調位於弱拍的第二拍及第四拍，在高音與低音聲部以切分節奏創造出聲部間的節奏衝突感。為了詮釋時增加本

段戲劇性張力，彈奏時須確實將左右手之切分音符節奏彈奏清楚，並增強標記有突強記號之觸鍵力度，營造出聲部間的節奏衝突感與張力（譜例 47）。

【譜例 47】《作品二之三》，第一樂章，第 112 至 131 小節。

高音與低音聲部具衝突感
之切分節奏 *sf*

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The score is marked with various dynamics, including *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando), and features complex rhythmic patterns with syncopation and accents. The first system starts at measure 112 and ends at 116. The second system starts at 117 and ends at 121. The third system starts at 122 and ends at 126. The fourth system starts at 127 and ends at 131. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

在《作品二之三》的第二樂章中，則能看到貝多芬巧妙地運用掛留音節奏，改變節拍律動的例子，同樣展現出突破小節框架的創作手法。筆者認為在詮釋時，須留意節拍律動的改變，並在弱拍的旋律與節奏上，稍微增加力度，方能凸顯出節拍與節奏的切換的韻律感（譜例 48）。

【譜例 48】《作品二之三》，第二樂章，第 1 至 9 小節。

Adagio

運用掛留音改變原有的節拍律動

可在弱拍的節奏上稍加重音，以凸顯出節拍律動的改變



第四節 運音法

運音法 (Articulation) 是作曲家通過記譜的方式，指示演奏者彈奏特定音符和樂句的方式。⁴⁶ 如同說話的抑揚頓挫，運音法能夠影響整個樂句之音樂性格。貝多芬自早期便在作品中詳盡地標註運音法，使演奏者在彈奏時能更加直接地看到作曲家的想法。






在《作品二之三》與《作品十之二》中，貝多芬以圓滑奏 (Legato)、斷奏 (Staccato)、大斷奏 (Staccatissimo)、加強音 (Marcato) 以及斷連奏 (Portato) 等，創造出充滿生命力的樂句。筆者在本節中，將先概述貝多芬的圓滑奏風格以及十八世紀中，大斷奏的定義與表現方式，而後討論《作品二之三》與《作品十之二》所出現的運音法使用並作詮釋探討。

徹爾尼曾提到貝多芬對於圓滑奏技術具有精湛的掌握能力，這種富有歌唱特質的圓滑奏風格在當時是獨特且新穎的，貝多芬將其廣泛運用在其鋼琴作品中。⁴⁷ 泰勒曼·斯考羅尼克 (Tilman Skowronek, 1959) 在其著作《鋼琴家貝多芬》(Beethoven the Pianist) 中提及：「無論如何，貝多芬最喜歡的觸鍵普遍被解釋為以圓滑奏為主，與克雷門悌或是鋼琴家米爾其邁爾 (Philip Jakob Milchmeyer, 1750-1813) 在當時最新的鋼琴演奏風格一樣。學者紐曼因此將貝多芬描述為『獨特且完

⁴⁶ Clive Brown, "Articulation marks" *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed June 20, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40671>.

⁴⁷ Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist*, (London: Cambridge University Press, 2010), 172.


美的古鋼琴圓滑奏大師』以及『當代演奏實踐之領航者』，其特徵為『從非圓滑奏過渡到以圓滑奏作為慣用觸鍵』⁴⁸ 因此，演奏貝多芬的鋼琴作品時，應特別注意標記有圓滑奏之音符是否緊密的連接，而未標註連音法之音符，其觸鍵方式則可視情況以圓滑奏作為主要觸鍵。

在筆者所參考的亨樂版樂譜中，斷奏在兩首作品中有著不一樣的標示，其中《作品二之三》的斷奏皆以「」來表示；而《作品十之二》則皆標示「」。在二十世紀的記譜法中，斷奏通常以「」來表示，並與更堅決之大斷奏作為區別；⁴⁹ 然而，在十八世紀時，以「」與「」來表示之連音法在定義上有著模糊的界定，甚至有些作曲家認為兩種視為相同的意涵。如艾曼紐·巴赫傾向於使用單一一種符號表示非圓滑奏之斷奏即可，演奏者應參考如音符的時值、樂曲速度等各種因素，最終作出不同的觸鍵選擇。⁵⁰ 因此，筆者認為兩首作品中，對於兩種不同連音法之標記，基本上可皆以斷奏作為詮釋即可，不一定需作出明顯的區分。

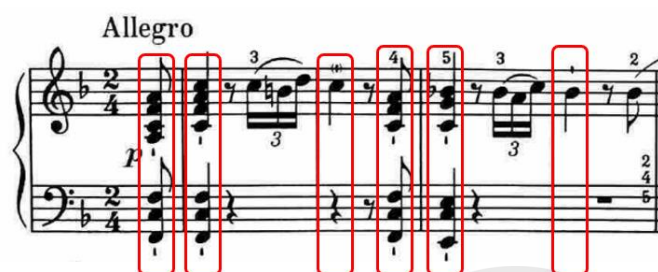
⁴⁸ “Mainly because of Czerny’s descriptions, Beethoven’s favorite keyboard touch is, in any case, generally interpreted as being predominantly legato in concurrence with the newest style from Clementi’s or Milchmeyer’s piano methods. William Newman thus characterizes Beethoven as “the unique, consummate master of legato on the fortepiano,” and as a “leader in the performance practices of the time” that were characterized by the “transition from non-legato to legato as the ‘usual touch’.” Tilman Skowronek, *Beethoven the Pianist* (London: Cambridge University Press, 2010), 173.

⁴⁹ “In 20th-century notation the staccato is generally prescribed by means of a dot over or under the note and is distinguished from the more emphatic staccatissimo, indicated by a wedge.” Geoffrey Chew, “Staccato” *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed Nov. 5, 2022, <https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.26498>.

⁵⁰ Clive Brown, “Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music,” *Early Music*, Vol. 211, No. 4(1993): 596, <https://www.jstor.org/stable/3128368>.

以《作品十之二》，第一樂章之第一主題為例，若將標記有「」記號之音符刻意以較短促的大斷奏呈現，則容易使主題聽起來太過於細碎，較無法展現出「短—長」之節奏動機。因此，筆者建議以果斷、有精神，並且能凸顯其節奏特徵之斷奏觸鍵作為演奏詮釋（譜例 49）。

【譜例 49】《作品十之二》，第一樂章，第 1 至 4 小節。



在《作品二之三》，第一樂章之再現部，第 147 至 150 小節中，雙手交替彈奏著八度音型，力度維持在「弱」(*p*)。低音聲部先以斷奏進行跳進音型；高音聲部旋律則為級進音型，接著在第 151 至 154 小節，貝多芬對調了高、低音聲部的運音法，並改以力度「強」(*f*) 作為呈現。貝多芬巧妙地利用不同的運音法與力度的對比創造出風趣的特質。在詮釋時，需注意斷奏與非斷奏音符之對比，並控制好八度音型之力度，直到第 151 小節才轉變為力度「強」(*f*)（譜例 50）。

【譜例 50】《作品二之三》，第一樂章，第 147 至 155 小節。

The image shows a musical score for Example 50, measures 147 to 155. The score is in 4/4 time and features piano (p) and forte (f) dynamics. The music is written for piano with treble and bass staves. Red and blue boxes highlight specific rhythmic patterns and articulation marks. Measure 147 starts with a piano (p) dynamic. Measures 148-150 show a transition to forte (f). Measure 151 has a forte (f) dynamic. Measure 152 has a forte (f) dynamic. Measure 153 has a forte (f) dynamic. Measure 154 has a forte (f) dynamic. Measure 155 has a forte (f) dynamic. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and trills.

《作品二之三》的第三樂章為詼諧曲樂章，在 A 段中，標有圓滑奏的八分音符搭配斷奏之四分音符展現出靈活、生動的旋律線條。關於此處的運音法標示，學者斯圖爾特·戈登（Stewart Gordon, 1930）曾在其著作中提到：「構成弱起拍的三個八分音符由圓滑線相連在一起，但並沒有連到第一小節強拍的四分音符，而這樣的運音法貫穿了整個樂章。編輯們對於此運音方式有著不同的看法，有些人會將圓滑線延伸至四分音符，有些人則會在四分音符上添加重音，使它聽起來不像樂句的結尾。」⁵¹ 在詮釋時，筆者選擇避免將八分音符之圓滑線符延伸至四分音符，並且稍微強調四分音符，營造出更有精神的音樂性格（譜例 51）。中段之三連音旋律與

低_____

⁵¹ “The three eighth notes that comprise the upbeat to measure 1 are slurred together, but not to the quarter note on the downbeat of the first measure. This articulation is consistent throughout the movement. Editors have differed with regard to its execution, some extending the slur over the bar line to the quarter note, others adding an accent on the quarter note so that it does not sound like the end of a phrase.” Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers* (New York: Oxford University Press, 2017), 110.

音聲部之八度音型雖然未標註連音法，但應以圓滑奏呈現出連貫、流暢之旋律線條，並注意標有「突強」(*sf*)之音符的斷奏記號，需以短促且有利的觸鍵彈奏，營造出電閃雷鳴般的氛圍（譜例 52）。

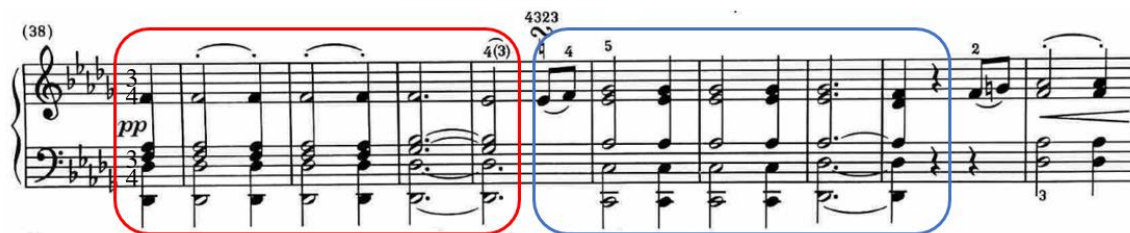
【譜例 51】《作品二之三》，第三樂章，第 1 至 9 小節。

【譜例 52】《作品二之三》，第三樂章，第 72 至 80 小節。

在《作品十之二》，第二樂章之 B 段第 39 至 40 小節，降 D 大調之色彩與和弦式音型搭配斷連奏展現出富有情感、表現力之歌唱線條。然而在第 43 至 44 小節，有些相同音型之樂句卻沒有標示斷連奏記號。筆者認為此處可以使用兩種不同音色對比來呈現，在詮釋時可將第 38 至 42 小節以斷連奏營造抒情、緩和的意境，而第 43 至 46 小節則以較為扎實的觸鍵作為呈現，在音量上可以稍微增強一些，如此便能創造出不同觸鍵之音色（譜例 53）。

【譜例 53】《作品十之二》，第二樂章，第 38 至 46 小節。

以兩種觸鍵作為對比



從以上舉例中，可以發現運音法對於音樂性格的影響是顯而易見的，在《作品二之三》的第四樂章，便能發現貝多芬以大量的斷奏及圓滑奏持續交替使用，在詮釋此樂章時，必須要能掌握不斷切換的音樂性格，方能傳達出的多變、不協調的情緒對比與趣味性。例如在 C 段主題中，第 103 至 118 小節的歌唱性旋律需特別注意右手和弦式音型保持流暢圓滑的行進，將踏板作為輔助，幫助和弦式以圓滑奏行進並且潤澤音響效果；第 119 至 126 小節以集中、短促的觸鍵凸顯高音聲部之斷奏旋律，同樣以踏板維持低音和弦之行進（譜例 54）。

【譜例 54】《作品二之三》，第四樂章，第 99 至 122 小節。

99

105

112

118

pp

dolce

柔美、帶有圓滑奏之旋律

活潑、趣味的斷奏旋律

sf

第五節 踏板

踏板的運用是彈奏貝多芬鋼琴奏鳴曲不可或缺的元素，而他對於鋼琴踏板的探索與使用造就出與眾不同的聲響效果。對此，徹爾尼曾提到：

在 1790 年，貝多芬似乎通過大膽創新的樂段、踏板的使用以及非凡的演奏技術豐富了鋼琴的可能性，這對於以圓滑奏彈奏完全和弦有著顯著的效果，更相當於創造出一種新型態的旋律。論音響效果，貝多芬這種創新的處理不像其他鋼琴家那樣地純潔和優雅，但在另一方面，它又充滿活力、深刻以及宏偉，尤其是在慢板中，極具感情和浪漫色彩。⁵²

因此，筆者認為彈奏貝多芬於 1795 至 1798 年間所創作的《作品二之三》與《作品十之二》時，可以選擇適時地加入踏板。可惜的是貝多芬在《第十二號降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品二十六》（Piano Sonata No. 12 in A-Flat Major, Op. 26）之前所出版的鋼琴奏鳴曲皆無踏板的註記，但我們仍然能通過調性、和聲、旋律、節奏、力度等各種音樂元素，加以考量踏板的使用。

如學者紐曼指出：「貝多芬似乎對於制音踏板（Damper Pedal）有七種獨特的用途，這當中包括維持低音、使圓滑奏更完善、創造共同或是混和的聲響、實現力

⁵² “Mean time, in 1790, appeared Beethoven, who enriched the Pianoforte by new and bold passages, by the use of the pedals, by an extraordinary characteristic manner of execution, which was particularly remarkable for the strict Legato of the full chords, and which therefore formed a new kind of melody; and by many effects not before, thought of His execution did not poses the pure and brilliant elegance of many other Pianists; but on the other hand it was energetic, profound, noble, and particularly in the Adagio, highly feeling and romantic.” Carl Czerny, *Complete Theoretical and Practice Pianoforte-School, Op. 500*, vol. 3, trans. James Alexander Hamilton (London, R. Cocks & Co., n.d. 1839), 99.

度對比、連接樂段或樂章、藉由衝突的和聲模糊音響以及主題結構之輔助。」⁵³ 筆者認為紐曼之研究能為詮釋貝多芬早期鋼琴奏鳴曲之踏板運用建立良好的立足點，套用在《作品二之三》與《作品十之二》中，亦能發現制音踏板對於音樂表現力有著畫龍點睛般的效果。因此筆者將在本節根據上述七種制音踏板運用手法中的四種，分別是維持低音、改良圓滑奏、創造共同或混和的聲響以及實現力度對比，作為《作品二之三》與《作品十之二》的踏板詮釋探討。

在《作品二之三》，第一樂章之發展部第 97 小節處，該樂段以快速且強勁的十六分音符與低音聲部八度和弦營造出悲壯、堅定之意象。筆者認為可以從第 97 小節起，以每兩小節踩一個踏板並跟著和聲作替換，便能創造出同一個和弦在各個不同音域範圍所堆疊之混和聲響，展現出更為豐富、複雜的表現力。並且有效地維持住低音聲部八度和弦的音響效果，使其不易消散（譜例 55）。

⁵³ William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, (Revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1991), 236.

【譜例 55】《作品二之三》，第一樂章，第 96 至 104 小節。

The image shows a musical score for piano, measures 96 to 104. It is in 4/4 time and features a complex texture with trills and rapid sixteenth-note passages in the right hand, and sustained chords and bass lines in the left hand. Dynamics include *tr*, *ff*, and *f*. Red brackets are drawn under the bass line in measures 96-98, 99-101, and 102-104, highlighting the sustained bass notes. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background.

相似的例子如《作品二之三》，第一樂章之裝飾樂段，徹爾尼曾表示在第 218 至 231 小節中必須和諧的使用。⁵⁴ 筆者認為徹爾尼可能是指在一連串分解和弦中，演奏者應隨著和聲作踏板之更換，進而產生具有層次之和聲音響以及持續低音的效果。筆者以徹爾尼提出之踏板運用作為詮釋根基，在第 218 小節，如驚雷般之 C 小調借用六級和弦後，需特別留意緊接著的下行分解和弦是否確實以力度弱 (*p*) 呈現，創造兩種力度的對比與聲響混合。在第 228 小節處，減七和弦必須以結實、堅定之觸鍵配合踏板累積張力，最終在第 232 小節之 C 大調一級和弦中達到高潮 (譜例 56)。

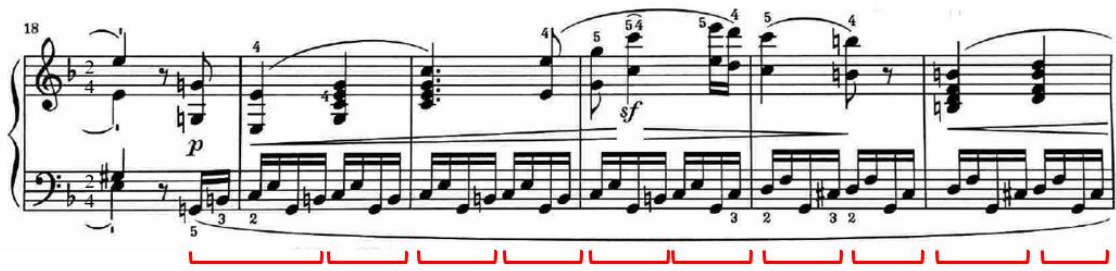
⁵⁴ Carl Czerny, *Complete Theoretical and Practice Pianoforte-School, Op. 500*, vol. 3, trans. James Alexander Hamilton (London, R. Cocks & Co., n.d. 1839), 36.

【譜例 56】《作品二之三》，第一樂章，第 217 至 232 小節。

The image displays a musical score for Example 56, covering measures 217 to 232. The score is written for piano and is divided into five systems. The first system (measures 217-223) features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It includes trills (tr) and a dynamic marking of *ffp* (fortissimo piano) in a red box. The second system (measures 224-230) shows a treble clef and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in a red box. The third system (measures 231-232) features a bass clef and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in a red box. The fourth system (measures 233-234) continues with a bass clef and triplets. The fifth system (measures 235-236) features a treble clef and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) in a red box. Red brackets are used to group measures across systems, and a large watermark is visible in the center of the page.

有關於藉由踏板，更加完善圓滑奏的使用手法，筆者認為可用於《作品十之二》的第一樂章，呈示部第 18 小節之後半拍為 C 大調第二主題開展處，高音聲部為圓滑的和弦式旋律，低音聲部則是伴有和聲外音之頑固音型。在這樣的情況下，筆者建議將踏板隨著高音聲部之和弦作替換，除了能增強旋律以更緊密的圓滑奏行進，還能避免低音聲部之頑固音型的音響效果過於混雜（譜例 57）。

【譜例 57】《作品十之二》，第一樂章，第 18 至 23 小節。



The image shows a musical score for piano, measures 18 to 23. The music is in 2/4 time and B-flat major. The right hand plays a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 4). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings (5, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2). Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*sf*). Red brackets are placed under the left hand's accompaniment.

由於制音踏板的使用原理是將制音器 (damper) 分離於琴弦上，促使所有的琴弦一起共振並且產生音響的共鳴，進而使力度有更寬廣的變化範圍，因此在力度具對比性之樂段中，可考慮添加踏板輔助，增強音量的對比。如《作品二之三》，第二樂章第 53 至 54 小節中，貝多芬刻意以左右手織度豐富、力度甚強 (*ff*) 的和弦，營造誇張的力度對比，筆者認為可以加入踏板的使用，並隨和聲作變換，呈現宛如管弦樂團總奏般，壯闊的音響效果 (譜例 58)。

【譜例 58】《作品二之三》，第二樂章，第 53 至 54 小節。



The image shows a musical score for piano, measures 53 to 54. The music is in 2/4 time and D major. The right hand plays a melodic line with slurs and fingerings (4, 4). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings (4, 4). Dynamics include fortissimo (*ff*). Red brackets are placed under the left hand's accompaniment.

在《作品十之二》，第三樂章再現部中的第 109 小節，力度由弱 (*p*) 逐漸漸強，在第 119 小節達到力度甚強 (*ff*)，一直持續到第 125 小節才重新回到力度弱 (*p*)。筆者認為彈奏時可考慮以踏板作為輔助並隨著低音更換，以便製造出更寬廣的力度層次範圍增加樂段的戲劇性張力，亦能達到潤飾音響效果的功能 (譜例 59)。

【譜例 59】《作品十之二》，第三樂章，第 109 至 125 小節。

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes the following markings and features:

- System 1 (Measures 109-114):** Starts with a *cresc.* marking. The bass line includes fingering numbers: 5 1 3, 2, 5 3, 4 2, 4 2, 3 1, 4 2, 4 2, 3 1.
- System 2 (Measures 115-119):** Starts with a *forte* marking. The bass line includes fingering numbers: 4 2, 3 1, 2, 3, 5, 4, 3.
- System 3 (Measures 120-125):** Features *sf* (sforzando) markings in measures 120, 121, and 122. Measure 123 has a *(p)* (piano) marking. The bass line includes fingering numbers: 2, 5, 5, 4, 4, 5 1, 3 2, 5 1.

A large, faint watermark of a stylized wheel with the Chinese characters "師大" (Shi Da) is visible in the background of the score.

第五章 結論

貝多芬於其早期鋼琴奏鳴曲中，便逐漸展現出成熟的個人風格。在他一生的創作中，以大膽的作曲風格、手法以及創作思維，譜出充滿生命力、扣人心弦的樂曲。當我們以當代鋼琴奏鳴曲發展的角度去看貝多芬的作品時，則能發現他不斷地嘗試打破當代的音樂框架，將鋼琴奏鳴曲的形式發揮至前所未有的高度。

《作品二之三》與《作品十之二》為貝多芬在維也納早期所創作之鋼琴奏鳴曲，在曲式結構上，《作品二之三》採用四樂章形式，並在第一樂章展現出規模宏大的奏鳴曲式結構；《作品十之二》則之各樂章的篇幅大小則較為精簡。在調性與和弦的使用上，貝多芬時常以突然的和弦色彩變化以及大小調的交替，刻劃出對比性的情緒，猶如喜與悲的交織，也展現出狂飆運動風格的創作風格。在旋律與織度方面，兩首奏鳴曲以主音音樂為主要的織度架構，貝多芬充分的運用中聲部並且加入對位手法，除了創造多層次的音樂織體之外，亦能發揮橫向旋律線條交織而成的表現力。樂曲的節奏方面，貝多芬常以突然變化之節奏素材，創造情緒的快速驟變，刻劃生動的音樂意象。此外，貝多芬在兩首作品中，亦頻繁地運用弱起的旋律，如掛留音的寫作手法，或是切分節奏，巧妙地將重音轉移至弱拍，創造出多變的節拍律動，也顯示出突破小節框架的寫作手法。

筆者將《作品二之三》與《作品十之二》的演奏詮釋分為速度、節奏、運音法、力度、和踏板五個面向討論。就演奏速度而言，時代的潮流會影響樂曲的演

奏速度，隨著時間不斷地有所改變。而不同的詮釋者之間，更是可能有極大的想法差異。因此，在速度選擇上，彈奏者須避免盲目地參考各樂譜版本的演奏速度，應衡量自身對於樂曲表現力的掌握度，並且嘗試去理解一首樂曲所想展現出的性格，最終在不破壞作曲家原意的前提之下，進而決定演奏速度。在貝多芬的音樂中，充滿對比性的力度使用是他音樂中不可缺少的元素，力度的驟變時常反映著情緒轉折，因此在詮釋時，仔細讀譜是首要的條件，並且在練習時預先設計好該樂段或樂句的力度起伏，精準地掌控力度的變化以及漸強的音量鋪陳。在兩首作品中，節奏型態與運音法的設計往往是環環相扣的，貝多芬常運用節奏音型的轉換、強調弱拍的切分節奏等，創造出豐富的節奏變化，而不同的運音法使用，則為樂句的音樂性格增添畫龍點睛之功效。因此，在詮釋時，需綜合考量運音法、節奏以及旋律等層面，進而決定採取何種觸鍵方式演奏。貝多芬約有三分之一的鋼琴奏鳴曲未標有踏板的記號，但我們仍然能藉由前人的文獻或學者之研究考量踏板的使用，以及觀察樂譜中之和聲、旋律、節奏、力度和運音法及音響效果等音樂元素，加以考量踏板的使用。

直至今日，貝多芬的音樂作品仍然受到世人的喜愛與景仰，並且持續有學者在進行相關的學術研究。筆者在本次研究中，透過閱讀相關專書、文獻資料以及樂譜分析，進而對貝多芬鋼琴奏鳴曲的創作風格與手法有了更進一步的體會與理解，並在研究與練習彈奏的過程中，產生不同的詮釋觀點與想法，獻給任何對這位音樂巨匠有興趣之讀者。

參考文獻

一、樂譜

Beethoven, Ludwig von. *Piano Sonata in C Major*, Op. 2, No. 3. München: G. Henle Verlag (Urtext).

Beethoven, Ludwig von. *Piano Sonata in F Major*, Op. 10, No. 2. München: G. Henle Verlag (Urtext), 2020.

二、西文專書

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, Tenth ed. New York: W. W. Norton & Company, 2019.

Cooper, Barry. *Beethoven*. New York: Oxford University Press, 2008.

Czerny, Carl. *Complete Theoretical and Practice Pinoforte-School, Op. 500*. vol. 3, trans. by James Alexander Hamilton. London: R. Cocks & Co., n. d. 1839.

Gordon, Stewart. *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A HandBook for Performers*. New York: Oxford University Press, 2017.

Newman, William S.. *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*. Revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven and London: Yale University Press, 2020.

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

W. W. Norton & Company, 1998.

Skowroneck, Tilman. *Beethoven the Pianist*. London: Cambridge University

Press, 2010.

Solomon, Maynard. *Beethoven*, 2nd ed. New York: Schirmer Trade Books, 2001.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 2. New York: Oxford

University Press, 2005.

三、西文期刊

Brown, Clive. "Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music." *Early Music*,

Vol. 21, No. 4(1993): 593-597, 599-610. <https://www.jstor.org/stable/3128368>

Cooper, Barry. "Beethoven's uses of silence." *The Musical Times*, Vol. 152, No. 1914

(2011): 25-43. <https://www.jstor.org/stable/23039954>.

Malipiero, G. Francesco. "Domenico Scarlatti." *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No.3

(1972): 476-488. <https://www.jstor.org/stable/738594>

Newman, S. William. "Beethoven's Pianos versus his Piano Ideals." *Journal of the*

American Musicological Society, Vol. 23, No. 3(1970): 484-504.

<http://www.jstor.org/stable/830617>.

Rosenblum, Sandra P.. "Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's

Piano Sonatas." *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (1988): 58-71.

<https://www.jstor.org/stable/3127048>.

Saint-Foix, Georges de and M. D. Herter Norton. "Clementi, Forerunner of Beethoven."

The Musical Quarterly, Vol. 17, No. 1 (1931): 84-92.

<https://www.jstor.org/stable/738641>.

Schenkman, Walter. "Three Collections of Keyboard Works by C. P. E. Bach - Part

I." *Bach*, Vol. 8, no. 4(1997): 23-36. <https://www.jstor.org/stable/41640038>

四、中文書籍

Czerny, Carl. 《貝多芬全部鋼琴作品的正確奏法》(*On the Proper Performance of*

all Beethoven's Works for the Piano)。張淑懿 譯。台北：全音樂譜出版社，

2006。

五、工具書

Kerman, Joseph et al., "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online*. Oxford

University Press. <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781>

561592630.article.40026.

Mangsen, Sandra, John Irving, John Rink and Paul Griffiths, "Sonata," *Grove Music*

Online. Oxford University Press. <https://0-doi->

[org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191](https://0-doi-org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191).