

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

碩士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

貝多芬第四號交響曲之分析與詮釋

Analysis and Interpretation to Beethoven's Fourth Symphony



楊依哲

YANG, I-Che

指導教授：廖嘉弘 教授

Advisor: Prof. LIAO, Chia-Hong.

中華民國 109 年 02 月

February 2020

謝誌

感謝我的父母，謝謝您們的放任，放任我逐我所愛；

感謝廖老師，您的十足信任，是我在碩班成長與學習的最強動力；

感謝許瀨心老師，老師像是我另一位主修教授，從來都不吝於支持與分享；

謝謝渝媛、佩璇，與妳們共事的時光，也是我進步最多的時光；

謝謝婉約，沒有妳的支持，也許我不會重回音樂。

謝謝辛苦的口試評審們，

謝謝師大指揮組，

也謝謝師大弦樂團、交響樂團、歌劇班一直以來的配合與忍讓

——指揮不能沒有樂團。

最後，謝謝珮芯，

——每一位汲汲營營的論文寫作者的背後，必定都有一名沉默受氣的受害者。



摘要

本論文研究之目的為探討貝多芬第四號交響曲之重要性與價值，首先聚焦於貝多芬所處時代，了解第四號交響曲之作曲背景，而後對作曲手法進行歸納與分析。研究者特意提出此曲第三樂章的創見，相關討論見於正文第一章第三節。

在樂曲分析之外，研究者也嘗試自指揮專業出發，佐以國際樂團著名指揮之詮釋，提出個人之詮釋創見。在篇幅內力有未逮之研究項目，則一併於結論提出，供研究後進參考、指教。



Abstract

This thesis and its objection is to re-recognize the value and importance of Beethoven's Fourth Symphony. Chapter 1 will be mainly about historic background in Beethoven's time and, genesis to this work, especially Beethoven's legacy (both musically and historically) through the third movement of this Symphony. Chapter 2 will be analysis of this work, movement by movement (courtesy of Breitkopf & Härtel and its score).

In the third and final Chapter, interpretation (from conductors' viewpoint) will be discussed. This includes personal opinion/examination to three different interpretations from world-renowned conductors, actual problem at rehearsals, etc. Details between different editions of music will all be issued at the fourth part of this Chapter.

The author of this thesis did the best of his ability, contribute to Mandarin-speaking area of the general musical society, through his thesis-working progress.

【關鍵字 Keywords】

貝多芬 (Beethoven, Ludwig v.)、貝多芬第四號交響曲 (Beethoven Symphony No.4)、伯恩斯坦 (Bernstein, Leonard)、卡洛斯·克萊柏 (Kleiber, Carlos)、提勒曼 (Thielemann, Christian)、

目次

緒論.....	1
第一章 創作背景.....	5
第一節 波昂時期.....	5
第二節 初抵維也納.....	7
第三節 第四號交響曲.....	11
第二章 樂曲分析.....	17
第一節 第一樂章.....	17
第二節 第二樂章.....	28
第三節 第三樂章.....	32
第四節 第四樂章.....	35
第三章 指揮詮釋.....	45
第一節 第一樂章.....	46
第二節 第二樂章.....	53
第三節 第三樂章.....	61
第四節 第四樂章.....	68
結論.....	79
研究展望.....	80
索引.....	87
參考文獻.....	89
附錄 1.....	95
附錄 2.....	96

譜例次

【譜例 2.1.1】 I, mm.2–4 (Vl 1)	18
【譜例 2.1.2】 I, mm.6–8 (Vl 1)	18
【譜例 2.1.3】 I, mm.43–47 (Vl 1)	21
【譜例 2.1.4】 I, mm.47–50 (Fl)	21
【譜例 2.1.5】 I, mm.65–68 (Fag)	21
【譜例 2.1.6】 I, mm.81–84 (Vc, Cb)	21
【譜例 2.1.7】 I, mm.107–109 (Fag)	22
【譜例 2.1.8】 I, mm.141–144 (Clar in Bb)	22
【譜例 2.1.9】 I, mm.99–102 (Vls)	23
【譜例 2.1.10】 I, mm.177–180 (Vls)	23
【譜例 2.1.11】 I, mm.39–43 (Vl 1)	25
【譜例 2.1.12】 I, mm.207–211 (Vl 1)	25
【譜例 2.1.13】 I, mm.490–498	27
【譜例 2.2.1】 II, m.1 (Vl 2)	29
【譜例 2.2.2】 II, mm.26–28	29
【譜例 2.2.3】 II, mm.2–5 (Vl 1)	30
【譜例 2.2.4】 II, mm.42–45 (Vl 1)	30
【譜例 2.3.1】 III, mm.1–4 (Vl 1)	33

【譜例 2.3.2】 III, mm.4–6 (Clar in Bb)	33
【譜例 2.4.1】 IV, mm.5–10 (V1 1)	36
【譜例 2.4.2】 IV, mm.12–15 (V1 1)	37
【譜例 2.4.3】 IV, mm.37–40 (Ob, Clar in Bb)	37
【譜例 2.4.4】 IV, mm.88–91	38
【譜例 2.4.5】 IV, mm.104–111 (V1 2)	40
【譜例 2.4.6】 IV, mm.149–156 (V1 2)	40
【譜例 2.4.7】 IV, mm.184–188 (Fag)	41
【譜例 2.4.8】 IV, mm.345–350 (Fag, Str).....	42
【譜例 3.1.1】 I, mm.1–20 (Piano reduction).....	48
【譜例 3.1.2】 I, mm.107–112	50
【譜例 3.2.1】 II, mm.1–4	55
【譜例 3.2.2】 II, mm.50–53	58
【譜例 3.2.3】 II, mm.53–56 (V1 1).....	59
【譜例 3.2.4】 II, mm.101–104 (Piano reduction).....	61
【譜例 3.3.1】 III, mm.1–4.....	64
【譜例 3.3.2】 III, mm.52–56	65
【譜例 3.3.3】 III, mm.391–397 (Piano reduction)	67
【譜例 3.4.1】 IV, mm.25–28 (V1s)	70

【譜例 3.4.2】 IV, mm.311–323.....73



表次

【表 1.3.1】貝多芬交響曲之舞曲樂章綜覽.....	15
【表 1.3.2】第三、第四號交響曲比較.....	15
【表 2.1.1】序奏段長度（第一號至第四號交響曲）.....	17
【表 2.1.2】第一樂章曲式結構（導奏）.....	20
【表 2.1.3】第一樂章曲式結構（呈示部）.....	24
【表 2.1.4】第一樂章曲式結構（發展部之後）.....	28
【表 2.2.1】第二樂章曲式結構.....	32
【表 2.3.1】第三樂章曲式結構.....	35
【表 2.4.1】第四樂章曲式結構（呈示部）.....	39
【表 2.4.2】第四樂章曲式結構（發展部）.....	41
【表 2.4.1】第四樂章曲式結構（再現部、尾奏）.....	43
【表 3.1】第一至第四交響曲第三樂章比較.....	62
【表 3.2】三版本之逐樂章用時參考.....	75

圖次

【圖 3.2.1】莫札特作品運音記號比較.....	60
【圖 4.1】克萊柏原文（Orfeo C 100 841 A）.....	82
【圖 4.2】.....	85
【圖 4.3】.....	85



緒論

論及貝多芬交響曲，極可能是人類音樂史上最受關注的一套作品，此中又以奇數首的第三、第五、第七及第九更為引人注目，舉凡《英雄》、《命運》等別題，搭配貝多芬生平的軼事種種，流傳迄今，早已為全球樂迷琅琅上口。相較之下，居間的偶數組所獲得的關注與討論，便少上許多。本論文著者（按：下稱研究者）在研究所第一學期，以第二號交響曲做為期末考題目進行研討，去（2019）年更指揮第八號交響曲演出，搭配對第四號交響曲的碩士論文研究、實際演出經驗，可謂是研究者個人對貝多芬交響曲的一次「補遺」；經過這一趟旅程，研究者得以對貝多芬音樂建立更全面且深入的認識。

以下，說明本論文的架構，以及研究所採用的方法。論文主文的架構可分為三章，首章著重於當代音樂史上的切面探討，企圖對貝多芬的養成、茁壯做一概括性的整理。著名音樂學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928–1989）曾主張，音樂家傳記與軼聞等故事性的描述，與其音樂內涵之間並不是不證自明的關係。「所謂記錄下來的軼聞可能只是一種滿足大眾想像的迷思，並非全然是貝多芬音樂中的真實。」¹ 換言之，在缺乏考據的前提下，單憑簡要的生平回顧，是無法釐清作曲者創作的理路。貝多芬在華人世界被稱為「樂聖」，其成功亦絕非僅是個人因素的發揮，故本章的內容著重於當代社經、歷史、文化等多重條件的交互對

¹ 林承鴻，《貝多芬第一號交響曲主題動機手法之探討與分析》（國立台灣師範大學碩士論文，2018），1-3。

照，同時亦會以音樂史的角度進行討論，冀望透過更宏觀的角度，即歷史場景的定錨，在貝多芬的創作軌跡中找到合適的立論定位。而後，則將討論收聚在第四號交響曲的誕生，以及其作曲手法的特出之處。四個樂章當中，又以第三樂章特別具有開創性，是貝多芬筆下的一大成就，在本章最末節也有相關的討論。

次章則是針對作品／樂譜的分析工作，白遼士（Hector Berlioz, 1803–1869）曾言，「指揮必須使團員感覺他所感覺的而演奏」。² 研究者一向認為，過多形容詞會的堆疊，無助於直面作品進行探討，故從事分析時，亦以相近的理念為之；亦即從曲式、句構、和聲與配器等音樂面向切入，力求接近作曲者本意，盼能俱備音樂研究所碩士論文本應具備的深度與廣度。此外，撰寫分析期間所參考的樂譜，主要為1920年德國萊比錫（Leipzig）的布萊特科夫／黑爾特版本總譜（Breitkopf & Härtel，下稱布-黑版），此版本亦被編入該社之〈管弦樂圖書館〉系列（Orchester-Bibliothek Nr. 4332），是一系統性的、可讀性甚高的研究選擇。另外，若遇反覆情形（例：第一樂章），此版樂譜並未將之計入小節計算，為免讀者之惑，特此說明。

進入論文第三章，研究者欲提出個人詮釋之創見，並提出排練可能遭遇的狀況，以及各版本樂譜之間的異同等問題，以茲討論。此外，在過往大部分論文著述中，被歸類於附屬內容的版本比較，在此論文當中佔有可觀的篇幅。有鑑於現今影、音各方面資料的便利性，研究者認為，僅單純進行版本時長比較，便寫就的「比較」，不但無法言之成理，其著述在未來更將遭到淘汰。此章撰寫期間，納入著名指揮者

² 王沛綸，《指揮學》（台北：全音樂譜出版，1981），1。

的相關詮釋討論，俾以歸納、堅定研究者本人的詮釋選擇。

在研究方法方面，透過對樂譜的研讀、分析，以及查找西文文獻等，已足以寫就此論文的大部分內容。比較與詮釋一章，則再納入有聲資料的聆聽與比對，此(第三)章第一節得利於進步的視聽設備，研究者首先比較不同指揮者的詮釋與做法，繼而提出研究者的詮釋選擇。在個人詮釋一節，較大幅度地參考了以中文寫作的和聲學、曲式學及指揮學等領域的相關著述，以及期刊、論文等學術資訊。在樂譜選用方面，此曲歷來有多個出版的樂譜版本，彼此之間互有出入，而樂譜的版本比對與選擇亦是合格指揮者所必備的知識。本文研究期間，研究者所參考的各家版本總譜，以及其詳細的出版資訊，都將詳錄在「參考資料」一節，冀望對讀者有所助益。

最後，在指揮實踐上，研究者實際安排演奏此曲，以三次排練完成的論文音樂會(2019.3.16)，對指揮法、排練技巧，乃至於樂曲詮釋與層次的塑造等，皆有實際且長遠的幫助。而後，研究者得以將音樂會的指揮經驗整理、歸納，納入第三章之中。

回顧研究者中學時期所著手的第一份，也是研究者生平第一份正式的西洋音樂史課堂報告，報告的主題便是貝多芬，可說當時便與貝多芬結下不解之緣。十數年後，在台師大研究所的入學考試中，竟巧合地再次以貝多芬做為術科考驗的指定題目。第四號交響曲是為研究者得蒙錄取入學的曲目，日後在擇定碩士論文題目時，也順其自然地選擇了此曲，亦有做為對碩士班期間所學進行總檢視之含義。

本論文之研究得利於研究前輩陳妍蓁與其論文甚多，俾使研究者得以順利進行論文撰述，特此誌謝。

在正文及譜例的使用上，如遇樂器說明之必要，一律使用以下之原文縮寫：

長笛 Fl

雙簧管 Ob

單簧管 Clar

低音管 Fag

法國號 Cor

小號 Tr

定音鼓 Pk

(管樂尚未註記，皆指第一部)

第一小提琴 V11

第二小提琴 V12

中提琴 Vla

大提琴 Vc

低音提琴 Cb

小提琴 Vls

弦樂 Str



第一章 創作背景

第一節 波昂時期

德國作曲家貝多芬（Ludwig van Beethoven, bap.1770.12.17; d.1827.3.26）的早年創作，咸認是維也納古典主義的承繼，隨著貝多芬的耳疾惡化，影響了他的人際往來，也大幅度改變了他的創作軌跡。³ 其中、晚期作品一反先例，多是深刻之作，然而也正因其多面向、多類型的各類作品，使後世視貝多芬為 19 世紀最重要的指標作曲家。而若考慮他對後輩作曲者以及聽眾的影響，貝多芬更可能是西方音樂史上最重要的一位。

貝多芬出生於波昂（Bonn），其先祖來自馬連（Malines）。⁴ 與當時的大部分孩童相同，貝多芬在正式體系內受教育的時間相當有限，他在 1781 年後便不再就學，其所學基本不脫小學的範圍。更甚者，考慮到他在學業以外的時間盡皆投入在音樂，特別是演奏的練習上，則他在其他領域的不足——拼字、標點與簡單運算的困難——也就不難想像。中文文獻中有貝多芬能「流利地使用法文」等主張，與一般西方

³ 貝多芬實際的出生日期不詳，其友人魏格勒（Franz Gerhard Wegeler, 1765–1848）在日後撰寫資料時，遵照波昂當地的習俗，以貝多芬受洗的日期代替他的生日。而根據當地天主教儀，在出生後廿四小時內必須受洗，因此可以推論貝多芬實際的生日應該在 12 月 16 日。此外，他的出生年也一度被認為是 1772 年，有一說是其父篡改了貝多芬的出生資料，透過謊報年齡來誇飾他的才能。Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, revised edition, 1967. pp.53–54.

⁴ 汎·艾德（Raymand Van Aerde, 1876–1944）、波斯（André M. Pols, 1893–1971）等學者所共同研究的成果顯示，貝多芬家的起源可以追溯自低地國地區的馬連（又稱麥賀連 Mechelen）。這個研究成果，推翻了早年認為貝多芬家是在三代之前由安特衛普（Antwerp）遷移至德國的論點，持安特衛普論點的學者則有布爾布瑞（Léon De Burbure, 1812–1889）等人。Forbes, 41.

觀點對他的認知似有牴觸。⁵ 反而是這些基礎溝通能力的缺陷，以及日後日漸惡化的耳疾，構成了貝多芬在一般交際時的困難。當他有負面情緒或產生不滿時，甚至是面對自己健康的惡化，以及情感面的受挫等，他更傾向以封閉自我來表現。凡此種種，在貝多芬與友人、兄弟間的書信來往間，皆斑斑可考。

關於貝多芬早發的藝術天分，歷來有許多言過其實的說法，童年貝多芬是否具有韓德爾（Georg Friedrich Händel, 1685–1759）、海頓（Joseph Haydn, 1732–1809）或莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791）那般的才能，皆是缺乏實際證據的推測之詞居多。然而，父親每日嚴格的操練，的確是貝多芬幼時成長的記憶。⁶ 隨著貝多芬的學習能力成長，必須為他物色一位教師，此人便是波昂宮廷的新任管風琴師，內弗（Christian Gottlob Neefe, 1748–1798）。內弗是貝多芬第一位正式意義上的音樂教師，其對貝多芬的鍵盤演奏能力十足肯定，曾於自己出差時，任命貝多芬為職務代理，其時貝多芬未屆十二歲。內弗事後稱許：「只要他繼續努力，假以時日，他必定能成為下一個莫札特。」刊登在音樂雜誌（*Magazin der Musik*）上的這則短文，是最早關於貝多芬的紀錄之一。⁷

1787 年春，貝多芬曾短暫造訪維也納，此行目的不明，但可以肯定他曾與莫札特會面，並與對方學習。不幸的是，隨著母親的結核病病況惡化，貝多芬被迫返

⁵ 陳妍蓁，《貝多芬第四號交響曲之作品與指揮研究》（國立台灣師範大學碩士論文，2007），3。

⁶ Forbes, 56–57.

⁷ “He would surely become a second Wolfgang Amadeus Mozart if he were to continue as he has begun.” Joseph Kerman & Alan Tyson, *Beethoven*. New York: W. W. Norton & Co. 1983. p.3.

回波昂。貝多芬之母逝於當年 7 月，此事對整個家庭帶來的打擊甚大，其父的酗酒問題開始加劇。1789 年，貝多芬不得不向父親的工作單位陳情，希望能以支領半薪的方式，實際擔負起一家之長的責任。這一段被迫社會化的過程，對其心理與創作造成的影響，被後世許多傳記作家所捕捉、延伸。

回顧貝多芬早年的社交生涯，華德斯坦伯爵（Count Ferdinand Waldstein-Wartenberg, 1762–1823）的角色及影響絕對值得一書。出身高貴之外，華氏亦有相當的音樂素養，年齡相去不遠的兩人終其一生維持著良好的關係。貝多芬離開波昂並前往維也納同海頓學習一事，便是由華氏領銜安排，整個計畫經馬克西米立昂公爵（Archduke Maximilian，時為科隆選帝侯）批准後，貝多芬於 1792 年 11 月啟程前往維也納。不過，貝多芬與他的波昂友人們當時皆不曉得，這一離去就是永別，貝多芬此生未再踏足故鄉波昂。華氏當時情意懇切的別辭如下：

親愛的貝多芬：您即將前往維也納，實現您的夙願。莫札特的天使仍為他的逝去而暗自啜泣著……您將自海頓的手中，繼承那象徵莫札特的精神。

—您的至交，華德斯坦⁸

第二節 初抵維也納

甫抵「歐洲音樂首都」維也納，貝多芬的主要目標，在於建立自己的鋼琴演奏事業。在當時，作曲活動作為貴族宅院中的娛樂、附庸，地位仍遠不如實際票房保證的獨奏音樂家。意即若要迅速地鞏固個人口碑，採取「莫札特式」的行銷

⁸ “Dear Beethoven: You are going to Vienna in fulfilment of your long-frustrated wishes. The Genius of Mozart is still mourning and weeping over the death of her pupil. [...] you shall receive Mozart’s spirit from Haydn’s hands. Your true friend, Waldstein.” Kerman & Tyson, 11.

策略，推銷自己的能力，是當時最適合的途徑。各種跡象顯示，除了薩爾茨堡的沃爾弗（Joseph Wölfl, 1773–1812）以及倫敦的克拉莫（Johann Baptist Cramer, 1771–1858）之外，貝多芬的鋼琴演奏也足以列名當代最佳，他的即席演奏能力更是為人所稱道。另外，他也跟隨舒潘齊格（Ignaz Schuppanzigh, 1776–1830）學習小提琴演奏。

演奏事業之外，貝多芬轉戰維也納的另一任務，便是學習作曲。抵達維也納月餘，他便旋即開始跟從海頓學習；根據貝多芬的日記所記錄，他們的課程開始於 1792 年 12 月。⁹ 由於海頓本人日漸忙碌的緣故，在 1793 年年末、或者 1794 年年初之後，兩人便少有密集的往來，貝多芬遂轉往申克（Johann Schenk, 1753–1836）、阿布雷希茨貝格（Johann Georg Albrechtsberger, 1736–1809），以及薩里耶利（Anton Salieri, 1750–1825）方面，尋求對位法、賦格以及義大利文等領域的幫助。日後，貝多芬對於海頓的評價不高，更曾一度拒絕承認彼此的師承。¹⁰ 然而相較於貝多芬的怨懟，海頓則顯得十分大度，在致信波昂選帝侯的文句間，表達了他對貝多芬的肯定與激賞。「忝為其師，我十分驕傲。」¹¹

即使貝多芬本人不願承認，然而在脫離熟悉的波昂、必須重建人際關係網絡

⁹ “On Wednesday, 12 December [1792], I have 15 ducats.” Ibid.

¹⁰ 1796 年 3 月，貝多芬出版了作品 Op.2 的三首鋼琴奏鳴曲，作品並題獻給海頓。出自當時的習慣做法，海頓希望在標題頁上可以註明「海頓之徒·貝多芬」，但遭到貝多芬回拒。貝多芬對此表示：曾和海頓上課是事實，但不認為自己有從海頓處收穫任何東西。Kerman & Tyson, 20.

¹¹ “[...] expert and amateur alike cannot but admit that Beethoven will in time become one of the greatest musical artists in Europe, and I shall be proud to call myself his teacher. I only wish that he might remain with me for some time yet.” 1793 writing to the Elector of Bonn. Forbes, 144.

的前提下，海頓之名所附帶的利多仍是極為顯著的。在當代，海頓所代表的宮廷樂師體系，是歐洲貴族在享樂層面極盡奢華之能事的展現——從奧地利、波西米亞到匈牙利地區的各地貴族，其宮中常備的音樂團隊大至一個歌劇劇組，小亦有一組常備的弦樂四重奏隨侍在側。音樂活動是當代高級社交場合的必備元素，海頓及埃斯特哈齊（Esterházy）家族間的關係便是明例，其他如洛科維茨（Lobkowitz）、拉茲莫夫斯基（Razumovsky）以及史維騰（Van Swieten）等姓氏，亦經常在其他作曲家的傳記被提及。¹² 做為奧匈帝國的首都，維也納是資源、權力的集中地，自然產生對音樂活動的高度需求，而曾對海頓、莫札特展開雙臂歡迎的這群貴族們，也同樣歡迎貝多芬的到來。¹³ 貴族們在夏季時邀請作曲家們到自己的避暑府邸中，待以平等之禮，並委託作曲家們進行創作——不只是名聲在外的作曲家，也包括羽翼未豐的年輕作曲家在內。¹⁴ 對於年輕的貝多芬來說，此時來到維也納，正是生逢其時。

值得一提的是，在貝多芬以超技演奏風靡維也納的同時，對一般聽眾開放的「音樂會」在當時還未出現，僅有少量的「會員演出」，供特定人士欣賞。¹⁵ 貝

¹² 其中，與貝多芬年齡相仿的洛科維茨，更是音樂、藝術的熱情支持者。據記載，其投資在各式演出的花費，使他在晚年瀕臨破產。Forbes, 156.

¹³ 以 1779 年譜商特雷格（Johann Träg）的銷售紀錄來看，僅這一年間，就有包括交響曲、協奏交響曲、序曲等共計 512 首新作問世，足見當時維也納音樂市場之興盛。Forbes, 155.

¹⁴ 類似的關係如：薩里耶利之於施華琛貝爾格王子（Prince Schwarzenberg），申克之於奧爾斯伯格（Auersperg），莫札特之於黎諾斯基（Lichnowsky），迪特斯朵夫（Karl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799）之於蘭貝格公爵（Count Lemberg）。Forbes, 154.

¹⁵ 在維也納，一年當中僅有四次固定的音樂會，兩次為聖誕節，另兩次為復活節，皆舉辦於城堡劇院。Forbes, 152.

多芬起初進行演奏的場所，多是高級社交圈的私人沙龍。而現代眼光所熟悉的音樂會形式，起初是在倫敦、巴黎等地被發展（又以倫敦特別發達），而後漸漸東沿至維也納，並漸漸演變成為現代樣貌。¹⁶ 在當時，透過規模較小的場合，輔以其他作曲家的作品，替自己的創作拉抬，不只是貝多芬時代的專利，更是整個當代歐洲的現象。1800年4月2日，在城堡劇院（Burgtheater）由貝多芬所籌畫的一場演出當中，所安排的曲目便有：一首莫札特的交響曲，海頓《創世紀》選段，以及貝多芬自己的七重奏（Op.20）、第一號交響曲（Op.21）。¹⁷

創作產出方面，在貝多芬轉戰維也納的第一年當中，由於他認為自己必須在作曲理論上更加熟練，基本沒有完成任何新作，多是改編舊作為主。這些改編後的作品被寄送回波昂，做為對選帝侯資助的報告，海頓還特別為此撰寫書信。¹⁸ 作曲家貝多芬第一次取得顯著的成功，是在《普羅米修斯的創造物》（*Die Geschöpfe des Prometheus, Op.43*）創作一例。他受託為著名舞者維加諾（Salvatore Viganò, 1769–1821）寫作配樂，1801年3月28日城堡劇院的首演，獲得觀眾的高度讚賞，更加演了超過廿次。（即便是以當時的維也納，都是相當可觀的。）可惜的是，僅有少部分幾個場景的樂譜留存至今，其餘皆已散佚。

此外，在歌劇、教堂音樂等各領域，當時的維也納皆是能人輩出，這壓縮了

¹⁶ 遲至 1793 年，仍只有倫敦有為數可觀的「閱聽人」。在倫敦以外，即使一流的超技演奏者，在舉辦演出之前都必須錙銖必較，確定票房收入起碼能夠損益平衡。Forbes, 154.

¹⁷ Kerman & Tyson, 27.

¹⁸ 對於收到的作品幾乎都是舊作改編，選帝侯在回信中嚴詞表達了不滿。Forbes, 145.

貝多芬的表現空間。同時，海頓、莫札特之名在當時仍有極大的份量，綜觀貝多芬最早出版的作品，即使多是室內樂創作，卻獨缺弦樂四重奏一類。與此同時，海頓則是以弦樂四重奏的「奠基者」之姿，持續著作品的產出（海頓作品 Hob.III:69–74，1793 年；作品 Hob.III:75–80，1797 年），對早年的貝多芬而言儼然是一股壓力。¹⁹ 貝多芬的六首弦樂四重奏（Op.18），以及其第一號交響曲、第二號交響曲（Op.36）等，都能隱然嗅出來自古典主義的影響。

第三節 第四號交響曲

1806 年始，貝多芬的創作欲相當旺盛，包括 G 大調鋼琴協奏曲（Op.58）、《拉茲莫夫斯基》弦樂四重奏（Op.59）、第四號交響曲，以及小提琴協奏曲（Op.61）等作，皆在這一年完成。關於第四號交響曲詳細的創作過程，今日已不可考。²⁰ 咸認其音樂含蓄、溫和，「表面上看來作曲風格從大膽退回到收斂的手法，實際上卻有一種十足的戲劇性。」²¹ 誠然，在《英雄》（*Eroica*, Op.55）打破無數規章之後，第四號的重新擁抱傳統，不啻出人意表之舉。

¹⁹ 傳說貝多芬將海頓、莫札特的作品加以謄抄，並隨身攜帶，以便能夠隨時查找。Kerman & Tyson, 25.

²⁰ 除了貝多芬在手稿上的署名（*Sinfonia 4^a*, 1806. L. v. Bthvn.）之外，現今已經沒有第四號交響曲創作期間的可考資訊或資料。Forbes, 410.

²¹ 陳妍蓁，9。

第四號交響曲創作期間，貝多芬正遭逢顯著的經濟困難，只要完成這闕交響曲，便能一解燃眉之急。最終，此曲也題獻給委託創作人，歐珀斯多福（Count Franz von Oppersdorff）。由此作對管樂器的高水準演奏要求判斷，歐氏之宮廷樂團極可能有數位管樂好手蟄伏當中。1807年3月，第四號交響曲於洛科維茨宮中完成首演。此後觀眾的回饋頗佳，以1811年的樂評為例：「此曲鼓舞人心且相當全面……與作曲者的第一、第二號交響曲更為相似，我們認為與第二號更接近一些。」²² 1808年，維也納出版商「藝術與工業局」（Kunst- u. Industrie-Comptoir, plate 596）出版了此作，完整的套譜則於1823年轉由辛羅克（N. Simrock, plate 2078）發行。²³

此前，貝多芬恰才完成著名的《英雄》，在拿破崙（Napoléon Bonaparte, 1769–1821）風起雲湧之時，貝多芬並未自外於時代，包括《英雄》以及鋼琴奏鳴曲《華德斯坦》（*Waldstein*, Op.53）、鋼琴奏鳴曲《熱情》（*Appassionata*, Op.57）等作，在在都是他對英雄理型的側寫。甫進入19世紀，此時的貝多芬創作正是其桀傲性格的展現，「那種敢於表達自我而不與現實、權勢妥協的姿態，也被後來的浪漫主義音樂家們視為是藝術家的典範。」²⁴ 然而，在經歷耳疾打擊之後，其身、心所歷經的折磨自不待言。²⁵ 承前所述，若是過份地放大第三號、第五號等交響曲的價值，

²² Brown, 484. See: appendix 1 (p.99).

²³ 此兩版樂譜均將被題獻人歐氏之姓氏拼法拼為「Oppersdorff」，幾乎所有1955年之後的出版品都採納了此一用法。然而，這個拼法可能是錯誤的。Jonathan Del Mar, *Critical Commentary of Symphony No.4*. Bärenreiter-Verlag BA 9004. p.19.

²⁴ 林承鴻，4。

²⁵ 音樂評論者貝列格（Camille Bellaigue, 1858–1930）認為，作於1802年的第二號交響曲是貝多芬「英雄式的謊言」，點明其作品與心神狀態的不相稱。施炳健，《貝多芬的管弦樂曲》（台

往往便極易忽略第四號交響曲的特點，以及貝多芬筆下多元的風格可能性。

論及第四號交響曲的地位及意義，除了舒曼（Robert Schumann, 1810–1856）著名的樂評之外，更值得被探討的，是貝多芬對交響曲第三樂章的歷史性改動。²⁶ 而這便不可避免地必須細論詼諧曲的起源。

詼諧曲（Scherzo）一詞咸認源自德語「玩笑、趣談」（Scherz），目前多以曲種名為人所知。較少為人所注意的是，此一詞彙起初是源自於文學領域，早在文藝復興時期詩人基亞布雷拉（Gabiello Chiabrera, 1552–1638）的詩作中，就有「詼諧曲」一詞被使用的紀錄。17世紀後，詼諧曲才開始為普雷托流斯（Gabiello P. Michael Praetorius, 1571–1621）以及蒙特威爾第（Claudio Monteverdi, 1567–1643）等作曲家所用。在當時，詼諧曲的命名多是取其意義，在音樂上還沒有明確的定義，其內容可以是組曲、練習曲，也可以是獨奏或重奏的奏鳴曲作品，甚至也有協奏曲的例子。

詼諧曲發展成為現今的面貌，最重要的一步應歸功於海頓。海頓在1781年所作的弦樂四重奏作品（Op.33）當中，引入了詼諧曲，做為與梅呂哀舞曲（menuetto）的對照，詼諧曲自此有了重要的地位。在古典主義時期，以及浪漫主義早期的四樂章作品中，詼諧曲便經常在第三樂章被使用，貝多芬更是此中好手。

北：愛樂書店，1969），24。

²⁶ 陳妍蓁，15。

此外，詼諧曲在 19 世紀後漸漸成熟、壯大，得以「自立」成為一獨立體裁，也是浪漫主義史上精彩的一頁。當中的代表作，自然是由蕭邦（Fryderyk Chopin, 1810–1849）所作的四首詼諧曲作品。

回顧海頓筆下的詼諧曲，多數仍保有其本來用意，音樂輕快且活潑。在貝多芬處，他則面臨一個棘手的問題：當四樂章作品的體裁、布局被海頓、莫札特等人確立下來之後，相較於壯大且內容豐富的外部（第一、第四）樂章，如何在內部（第二、第三）樂章寫出個性差異，從而保有聽者的期待感，成為當時貝多芬最大的課題。經過早期在鋼琴三重奏、弦樂四重奏等作品的試驗後，貝多芬在第二號交響曲的第三樂章正式使用了「詼諧曲」這一命名，《英雄》也沿用了此一設定。值得一提的是，這也是貝多芬筆下「唯二」正式獲得詼諧曲命名的交響曲第三樂章——在其他交響曲當中，包括本論文的選題在內，即使實際的精神、曲趣與詼諧曲甚是相近，但的確沒有獲得這樣的命名（參：表 1.3.1）。

【表 1.3.1】貝多芬交響曲之舞曲樂章綜覽

號序	作品號／年代	樂章內容
一	Op.021 (1800)	III. Menuetto. Allegro molto e vivace
二	Op.036 (1802)	III. Scherzo . Allegro
三	Op.055 (1804)	III. Scherzo . Allegro vivace
四	Op.060 (1806)	III. Allegro vivace
五	Op.067 (1808)	III. Allegro
六	Op.068 (1808)	III. "Lustiges Zusamensein der Landleute" (En: Merry gathering of country folk)
七	Op.092 (1812)	III. Presto
八	Op.093 (1812)	III. Tempo di menuetto 註：第二樂章反而為 Allegretto scherzando
九	Op.125 (1824)	II. Molto vivace

以《英雄》為例，由於第一、第四樂章的篇幅已是前所未有的龐大，第三樂章的長度也相應擴張，達 452 小節之多。然而，真正發展出一套「公式」，卻是從第四號交響曲開始。細究此間差異，可以歸納出一個顯著的差別（參：表 1.3.2）。

【表 1.3.2】第三、第四號交響曲比較

第三號第三樂章	詼諧曲（mm.1-170）／中段（mm.171-264）／ 詼諧曲（mm.265-432）／ 尾奏（mm.433-452）
第四號第三樂章	詼諧曲（mm.1-90）／中段（mm.91-178）／ 詼諧曲（mm.179-268）／中段（mm.269-356）／ 詼諧曲與尾奏（mm.357-397）

由上表可得知，在《英雄》處，中段結束後是詼諧曲的再返，然後便是尾奏段，曲式上與梅呂哀舞曲幾無二致。第四號交響曲則不同，在中段結束後，詼諧曲與中段又將各自被反覆（表示為 A-B-A-B-A）。回顧莫札特筆下作品，除了其梅呂哀舞

曲是無庸置疑的三段體（表示為 A-B-A）之外，他的夜曲、嬉遊曲作品經常採用內容更為多元的輪旋曲體裁（表示為 A-B-A-C-A）。然而，在貝多芬的思考中，這樣的結構顯然太過發散，透過將素材完整地反覆，能夠達到更為「有機」的效果，對於擅長動機發展的貝多芬而言，是可以想見的安排。在第三樂章進行完整反覆的安排，也被貝多芬一直延用至第七號交響曲為止。

在貝多芬之後，舒伯特（Franz Schubert, 1797–1828）在自己的第九號交響曲（作品 D 944）當中，同樣寫出了篇幅宏大的詼諧曲。此一交響曲中的詼諧曲傳統，在舒伯特、孟德爾頌（Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847）、舒曼、柴科夫斯基（Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840–1893）、德弗乍克（Antonín Dvořák, 1841–1904）、布魯克納（Anton Bruckner, 1824–1896）、馬勒（Gustav Mahler, 1860–1911）、普羅科菲夫（Sergei Prokofiev, 1891–1953）、蕭斯塔科維契（Dmitri Shostakovich, 1906–1975）等人的承繼之下，成為交響曲寫作的定則。回溯其源，可以說便是起於貝多芬的創舉。

第二章 樂曲分析

此章將依樂章序，對曲式、句構、和聲與配器等音樂面向進行探討，在逐段落的討論結束之後，方以表格歸納整體架構。此外，此樂章所採用的譜例圖，更多是針對動機而取用，總譜的大型例圖則較為少見，讀者閱讀此章時，宜備妥總譜以供對照。

第一節 第一樂章

不論是海頓（例：D 大調第一〇四號交響曲，作品 Hob.I:104）處，或是莫札特（例：C 大調第卅六號交響曲，作品 KV 425）筆下，自法式歌劇序曲（sinfonia）演變而來的導奏／序奏段（按：本文採導奏段一詞）已是交響曲第一樂章的慣用手法。此一手法在貝多芬處也不例外，其第四號交響曲導奏段的長度更是迄當時之最佳（參：表 2.1.1）。此樂章的第一小節，以全體齊奏（小號、定音鼓除外）的方式演奏主音 B \flat 音，記譜力度則是甚弱，與《英雄》的兩次重擊，效果極為不同。

【表 2.1.1】序奏段長度（第一號至第四號交響曲）

第一號	12 小節	第二號	33 小節
第三號	02 小節	第四號	38 小節

細究此一導奏段，可發現當中自有一格局，除開再現不看，儼然已達到奏鳴曲

後續的 mm.25–35 一段，負有奏鳴曲式發展部的實際功能。貝多芬在此取用前述的第二動機，輔以模進手法，經過增四度來到 C 調 (m.27)，再逐步將之導至明確的 B \flat 大調終點。期間，mm.29–30 兩次 *sf* 的和弦，不但一反前例 (cf. m.1)，有了明確的三音、五音，其在和聲地位上尚有特出之處：「此處的和弦是當作 d 小調的六級和弦使用，隨著音樂的歌唱流動到 d 小調的屬音 A 和弦上」。²⁹ 可以說，此處的和聲安排 (相較 m.1 而言) 對聽者而言具有安定之效。此後，A 音在 mm.34–42 一段做為 B \flat 大調導音被反覆使用，最終將調性導引回到主調。

回顧導奏段的幾個核心音，是 B \flat (初始) – B (m.25) – A (m.35) 的轉換過程。再以和聲色彩的轉變來看，整個導奏段的色彩由混沌漸轉明亮，有論者認為，此一過程受海頓《創世紀》影響甚深，在貝多芬其他創作中也能找到類似的手法。³⁰ 亦有研究者認為，古典主義的化身正是太陽神 (相較於日後將崛起的浪漫主義，以及其化身酒神而言)，主張貝多芬此一手筆正是太陽神的隱喻。³¹

觀察貝多芬的配器安排，m.1 的全體甚弱奏獨占鰲頭，是導奏段最大膽的一筆 (僅定音鼓、小號未加入)；以多數行少數之事，此一手法也被布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833–1897) 沿用於其第二號交響曲 (Op.73) 第四樂章的起始處。m.7 處

²⁹ 陳妍蓁，19。

³⁰ “Chaos from Haydn’s *The Creation*, which, since its first performance in 1798, had overwhelmed Continental musical life. The success and content of this work seems to have obsessed Beethoven. Among others, Chaos and its ultimate movement to light reappeared in such works as the *String Quartet Opus 59/3*, the *Piano Concerto No. 4*, and *Symphonies Nos. 5, 6, & 9*.” Brown, 476.

³¹ 林冠孝，《貝多芬第二號交響曲作品研究與指揮詮釋》(國立台灣師範大學碩士論文，2011)，21。

以低音管為第一小提琴之對句，其特殊音色增強了減和弦的不確定感，研究者認為是頗富巧思的安排。此外，m.31 一處特別值得一書，此是維持十數個小節的短節奏之後，貝多芬特別給予第二小提琴的如歌唱般的（*bel canto*）短句，相當富於表達性。

簡單整理序奏／導奏段的結構如下表。

【表 2.1.2】第一樂章曲式結構（導奏）

	段落／小節數	內容	分句
宣示音	001-001 (1)		
「呈示段」	002-005 (4)	第一動機	
	006-012 (7)	第二動機	4+3
「呈示段」之反覆	013-024 (12)	參上	1+4+4+3
「發展段」	025-035 (11)	第二動機及其發展	5+4+2
小尾句	036-038 (3)	和聲 vii 音	

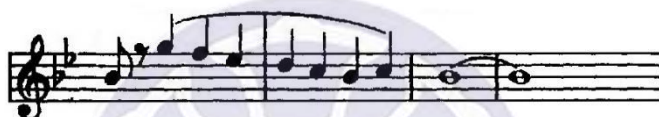
m.36 開始，便正式進入奏鳴曲式呈示部段。值得一提的是，在漫長的導奏段之後，海頓或莫札特筆下的呈示部大都以弱奏展開，貝多芬則使用了 *ff* (m.39)，相當富有個人特色。研究者將 mm.43-46 由第一小提琴所演奏的主題視作真正的奏鳴曲式第一主題（參：譜例 2.1.3）。此一主題又可分為兩處動機，首先是 m.43 處的連續八分音符節奏型，此便是繼承自導奏段的第二動機而來。又，經歷導奏段的和聲變動之後，此處的調性得以固定，動機期間正是一個明確的功能和聲公式（I-IV-V-I），使調性穩定地維持在主調 B \flat 大調上。

第一主題另一動機則是由木管部門所演奏，由高點 G 音一路下行至小提琴 A 音 (m.51) 的音階；此一動機在時值以及運音法方面，都與前一動機有所區別(參：譜例 2.1.4)。

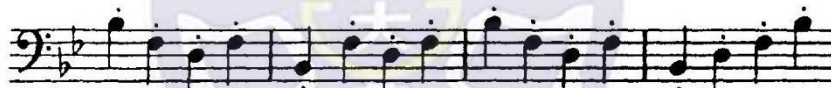
【譜例 2.1.3】 I, mm.43–47 (V1 I)



【譜例 2.1.4】 I, mm.47–50 (Fl)



【譜例 2.1.5】 I, mm.65–68 (Fag)



【譜例 2.1.6】 I, mm.81–84 (Vc, Cb)



在第一主題句的反覆 (mm.53–64) 以全體強力齊奏結束後，則是長度甚長的過渡段。此段仍緊守著第一主題個性，可以從低音管 (m.65)、弦樂低音部 (m.81) 等處得到證實 (參：譜例 2.1.5，譜例 2.1.6)。³² 調性方面，貝多芬則利用音階、半

³² 格連·史普林主張：「過渡樂段的動機素材通常是來自於第一主題，但是在處理上，多會和第一主題呈現對比。」 Glenn Spring & Jere Hutcheson, *Musical Form and Analysis*. Madison: Brown & Benchmark Publishers, 1995. p.203.

音的推移，逐步將調性引導至 C 音 (i.e. m.92)，以之做為導音，引出 F 大調的第二主題。在分句上，此一過渡段可概分為三句，低音管與弦樂低音部的演奏力度是一組極強的對比 (m.65 & m.81)，第三句則落在 m.95 處，以連續的切分音型堆砌張力，為第一主題段留下一個強烈的結束。

進入下一段落，此段有不只一個主題，研究者因此視之為第二主題群。³³ 首先細究由低音管演奏之主題 (m.107)，可以發現便是第一主題的「濃縮版」——結合了第一主題的跳進音程與級進音階，惟運音法全然倒反，將原為輕快、精神的跳進八分音符改為圓滑演奏，級進音階則「搖身一變」成為輕快的跳音 (參：譜例 2.1.7，另可對照前頁譜例)。歷經一次模進、和聲變動 (mm.121–131)，並再一次到達 C 音 (m.132) 之後，貝多芬安排了一個完整的結束句 (mm.135–140)，將和聲再次導回 F 大調。

【譜例 2.1.7】I, mm.107–109 (Fag)



【譜例 2.1.8】I, mm.141–144 (Clar in Bb)



³³ 關於「第二主題群」之用法，研究者在謹守傳統和聲規則的原則下，必須將內容不同、調性相同（皆屬於屬調）的主題句歸入同一段落，特此說明。

此後，迎來第二主題群的另一次主題，由單簧管、低音管接力演奏的主題（mm.141–148，參：譜例 2.1.8）。此次主題不論是個性、節奏或演奏法，都與第一主題形成了更大的差異，句法更是工整的八個小節，故研究者將之視為「真正的」第二主題。此一主題隨即被各部門繼承，在樂團高音、低音聲部的卡農段（mm.149–158）之後，是一短暫的經過句，研究者認為，此處和聲外音、強弱對比等手法，意在累積聽者期待，以利呈示部的收尾。經歷一番和聲變動後，尾奏句（m.177）得以穩定地維持在屬調上，其連續切分音型，則繼承自第一主題句最末、第二主題群來臨之前的句子（i.e. mm.95–102；參：譜例 2.1.9，譜例 2.1.10）。

【譜例 2.1.9】 I, mm.99–102 (Vls)



【譜例 2.1.10】 I, mm.177–180 (Vls)



茲將呈示部之結構整理如次頁表。

【表 2.1.3】第一樂章曲式結構（呈示部）

	段落／小節數	內容	分句
導奏	039-042 (4)		
第一主題段	043-052 (10)	第一主題及導奏小句	8+2
	053-060 (8)	第一主題之反覆	
	061-064 (4)	結束句	
過渡段	065-106 (42)		16+14+12
第二主題群	107-120 (14)	主題 Sa ³⁴	6+8
	121-140 (20)	經過句	14+6
	141-158 (18)	主題 Sb	8+8+2
	159-176 (18)	經過句	8+10
結束段	177-184 (8)		

遵循傳統，發展部（i.e. mm.187-280）的素材皆是取材自呈示部，將幾個元素做拼貼、組合，在調性間遊走，累積聽眾對主題再臨的期待。此手法不但是貝多芬的強項，後來更被舒伯特所繼承。³⁵ 以下，研究者試以文字說明之。

源自第一主題句的節奏動機（m.43），幾乎貫穿了整個發展部段。再向前回顧呈示部的導奏一句（m.39），在導音 A 音連續擊打期間，由小提琴所演奏的快速的、近乎裝飾性質的經過音，在發展部也「晉升」成為顯著的素材，被不斷地、反覆地使用——m.203 處，第一小提琴便不斷演奏這個音型（參：譜例 2.1.11，譜例 2.1.12）。

³⁴ 亦即「第二主題之 A」（Secondary Theme, A）。

³⁵ 參：舒伯特 C 大調交響曲，作品 D 944。

【譜例 2.1.11】 I, mm.39–43 (VI 1)



【譜例 2.1.12】 I, mm.207–211 (VI 1)



此處是第一小提琴與大提琴的互動，在演奏上，此處實須具備高度的精準度與集中度。與呈示部導奏句相同的是，反覆出現的 A 音再次擔任和聲引導的功能，在此則是轉至 D 大調上。

m.217 一處是發展部最為美麗的一筆：第一主題句的主要節奏動機由低音管演奏（是為假再現），第一小提琴與大提琴則是原先由木管所演奏的音階型，但改以反向進行。在此之前，此兩小句是接續演奏，在此同時使用，予聽者更為豐富的感受。進一步分析和聲行為，經過 g 小調（m.225）之後，抵達階段性的終點 E \flat 大調（m.241），並由此展開一段工整的模進段落。

研究者將這一模進段落劃分為三句，前兩句皆為八小節長，第三句則是 4+20。核心音的轉換上，則大約是 E \flat （m. 241）–D（m. 249）–D \flat （m. 357）的方向，和聲仍在游走，尚未安定下來。這時，貝多芬再一次動用了同音異名的手法，通過同音異名的巧思，抵達遙遠的 B 大調屬和弦（m.281）上。（此處的屬和弦 F \sharp 音，以

同音異名的角度看，又是原主調的六音，對應了樂章一開始的六度音程。)透過樂團最高、最低音域樂器的引導 (mm.304–305)，將半音解決，使 B \flat 大調的回歸確立下來。m.305 與 m.309 的兩次主和弦，與前述導奏段的兩次和弦 (mm.29–30) 對照，頗有相呼應之感。在定音鼓的引導下，通過一個經過句迎來主題的再現，完成了發展部。

再現部的鋪排與呈示部沒有太大的差異，在第一主題再返處 (m.337)，配器顯然是參考了呈示部的 m.53，意即略去了呈示部的首句，加速了音樂的流動。貝多芬利用第一主題句的反覆句 (m.351) 調整調性，引導第二主題群回到主調，遵循了古典主義的精神。第二主題群的內容與呈示部無異，由低音管、單簧管演奏的主題也依次回歸 (m. 381 & m. 415)。在尾奏段，先是近似於呈示部導奏句的連續導音擊打 (mm.461–466)，然後是對第一主題的回顧：首先，將第一主題的分解和弦動機交由弦樂各部，做卡門的競奏處理 (m.467)，而後是木管對下行音階動機的回顧 (m.475)，這個動機並由弦樂低音部繼承 (m.483)，發展、導向至最後的結束句 (m.491)，第一樂章在全體的 *ff* 中有力地結束。

m.493 的存在特別值得討論，舒曼與車爾尼 (Carl Czerny, 1791–1857) 皆主張，這個小節是應該被刪除的。³⁶ 理由在於如果略過此小節，則 mm.491–495 (原小節數) 將成為一個完整的四小節句，m.496 而起的另一小節句也能結束在「強拍」上。若將最後的八小節劃為 4-4，則此樂章將結束在「弱拍」上。不過，根據研究顯示，

³⁶ Del Mar, 37–38.

多份來源都支持 m.493 應按照貝多芬的原意演奏，不應刪去。這便使得此處的分句有了多種可能（參：譜例 2.1.13）。

【譜例 2.1.13】I, mm.490–498

The image displays a page of a musical score for Example 2.1.13, covering measures 490 to 498. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Oboi (Oboe), Clarinetti in B (Clarinets in B), Fagotti (Bassoons), Corni in B basso (Horns in B), Trombe in B (Trumpets in B), Timpani in B/F (Timpani in B/F), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), and Basso (Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university crest is visible in the background of the score.

茲將發展部、再現部與尾奏段之架構整理如次頁表。

【表 2.1.4】第一樂章曲式結構（發展部之後）

	段落／小節數	內容	分句
發展部第一段	187–216 (30)		8+8+14
發展部第二段	217–240 (24)		4*6
發展部第三段	241–280 (40)	模進	8+8+24
發展部第四段	281–332 (52)		24+8+20
再現部	333–336 (4)	導奏	
	337–350 (14)	第一主題段	
	351–380 (30)	過渡段	
	381–450 (70)	第二主題群	
	451–460 (10)	結束段	
尾奏段	461–466 (6)	導奏元素	
	467–490 (24)	第一主題元素	8+8+8
	491–498 (8)	結束	4+1+3

第二節 第二樂章

在和聲交互運用之間，下屬調似乎是貝多芬較少觸及的，僅在前一樂章的發展部短暫地做為經過調出現（I, m.233）。在第二樂章，下屬調的 Eb 調則反而做為主調被使用。

承自前一樂章，此樂章第一小節仍有宣示性的齊奏，由第二小提琴所演奏的節奏型，此後則同時做為句首／句尾使用（參：譜例 2.2.1）。以 m.9 處為例，此節奏型既作為第一句的和聲解決，亦同時是第二句的啟始。由四部弦樂所演奏的主題句，做為本樂章主要的素材，將會三次返回（表示為 A-B-A-C-A-B-A），每一次皆有不同的特色，使這個樂章形成具有變奏曲特性的輪旋曲式。

承前所述，弦樂的第一句結束後，由相同的節奏型銜接，續由木管五重奏接手，聲響更為豐富，句長則全然相同。進入過渡段（mm.17–25），則在轉調之後引出 F

音 (m.22)，並藉之前往屬調 Bb 大調。接著，第一插入段的單簧管獨奏，記有如歌般的 (*cantabile*) 指示，搭配弦樂撥奏的伴奏，可能是貝多芬筆下最優美的夜曲音樂之一；考慮到此樂章的速度，使得其演奏難度極高。弦樂各部緊密銜接的樂句，則富有室內樂的特色 (參：譜例 2.2.2)。

【譜例 2.2.1】II, m.1 (V12)

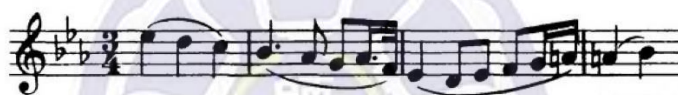


【譜例 2.2.2】II, mm.26–28

在終止式 (m.33) 之後，低音提琴所演奏的節奏型，便來自樂章的第一小節，除以頑固音型觀之之外，此句 (mm.34–40) 更再度被賦予「承先」且「啟後」的作用——亦即可將此句視作一個極大的預備拍，用以預備主題句的回歸。

主題的第一次回歸 (m.42)，主要以第一小提琴的加花變奏為主，沒有其他顯著的變化 (參：譜例 2.2.3，譜例 2.2.4)。然而，在主要節奏型再次出現 (m.49) 後，理應平順進行的音樂，卻遭到突兀的全體 *ff* (m.50) 予以中斷，是為第二插入段。此段可以說是整首交響曲當中，最具戲劇性的一刻。除了力度的極大對比之外，和聲上則以多個減和弦的使用，增添了不確定感。這樣的不確定感由小提琴所繼承 (m.54)，直到主題再返，才終於由法國號的大三和弦重新確立和聲主調。

【譜例 2.2.3】II, mm.2–5 (V1 1)



【譜例 2.2.4】II, mm.42–45 (V1 1)



主題的第二次回歸 (m.65)，貝多芬直接安排木管進入，承繼自法國號的和聲基礎，使得長笛原本普通的 E \flat 大調上行音階 (m.64) 霎時具有撥雲見日般的能力。此處 (m.65) 的弦樂伴奏節奏，則繼承自第一插入段的小提琴伴奏 (cf. m.28)。單簧管在第一插入段的再次回歸 (m.81) 仍然擔任獨奏，但由於調性回歸主調，使得其在音域上的挑戰更大。

尾奏段，亦即主題的最後一次回歸，木管部門再次演奏主題句，然而此次已不

再能夠自由歌唱，其素材被分散至各樂器的短暫互動間，使人聯想到《英雄》第二樂章的類似手法。

以配器觀之，第一句的四部弦樂彼此緊密關聯、各司其職，特別是第一小提琴與中提琴的對位，都令人不得不正視其「室內樂化的」筆法。其餘如兩次插入段的單簧管獨奏，由低音管演奏的主要節奏型（m.60），抑或是法國號有極高音域的挑戰（m.64）……等，凡此皆顯示出貝多芬對管樂器的巧妙運用——由單簧管擔任慢板樂章獨奏角色的安排，更是此前所未見。³⁷

最後，貝多芬的變奏手法也值得一記，除了主題句回歸後的加花之外，就連伴奏的固定節奏型也能變化。「……將簡單的附點節奏動機變化成六連音、八連音等不同節奏，每一節奏動機在各樂段的發揮略有不同，皆扮演伴奏的角色。³⁸」從以上諸多層面分析，可以看到貝多芬在此一樂章的用心，賦予她獨樹一格的特色，其成果更毫不遜色於貝多芬所有的慢板作品。

研究者試歸納此樂章的結構如次頁表。

³⁷ 第一號、第二號的慢板樂章仍以管樂齊奏居多，而在第三號註明的送葬進行曲當中，主要的獨奏管樂器則是雙簧管。

³⁸ 陳妍蓁，46。

【表 2.2.1】第二樂章曲式結構

	段落／小節數	內容	分句
主題段	001-016 (16)	弦樂與木管接續主題	8+8
	017-025 (9)	模進、過渡	2+2+3+2
第一插入段	026-033 (8)	單簧管主題	2+6
	034-040 (7)	頑固音型	4+3
主題段第一次再返	041-048 (8)	變奏 1	
第二插入段	049-059 (11)		5+6
	060-063 (4)	頑固音型	
主題段第二次再返	064-080 (17)	變奏 2	8+9
第一插入段再返	081-095 (17)	單簧管主題	8+7
尾句 (主題段第三次再返)	096-104 (9)		2+4+3

第三節 第三樂章

即使作曲者並未如此命名之，此一樂章仍是實際上的詼諧曲樂章（參：第一章第三節，p.14）。在部分版本的樂譜中，一度也曾使用梅呂哀舞曲名稱，但學者們針對手稿的研究有力地否定了這一用法。³⁹ 為尊重作曲者原意，以下使用「第一段／中段」的稱呼（而非「詼諧曲／中段」）。

遵循傳統，此樂章的調性回歸主調 B \flat 大調。樂章的一開始，便再次使用第一樂章第一主題的元素，即：琶音（輕快的八分音符，參：譜例 2.3.1）以及音階（四分音符圓滑奏，參：譜例 2.3.2），在素材取用上，保持了高度的統攝感。圓滑奏的音階方面，在和聲上屬於屬九和弦，與明亮的主和弦形成相當的對比。

³⁹ Del Mar, 46.

【譜例 2.3.1】 III, mm.1–4 (V1 1)



【譜例 2.3.2】 III, mm.4–6 (Clar in Bb)



反覆之後，貝多芬將輕快的琶音素材用於發展、轉調，貫穿了整個第二句（mm.21–52）。第三句則是第一句的延伸與擴展，單簧管、低音管與弦樂的對話被擴充至整個木管部門（mm.57–66），而跳進的琶音元素在結束句（m.79）也被重新引用。值得注意的是，m.77 處所記的 *ff*，似乎有違句法的常態——若按一般的句法劃分，此一重音通常會被佈置在結束句句首，此處於是特別值得詮釋者注意（此同 m.255）。以上三句，便完成第一段的架構。⁴⁰

回顧第一段的配器重點，可以說大致維持了梅呂哀舞曲的管／弦對話的配器模式，將低音管、大提琴分為一組（m.35）的做法，甚至可以說頗有巴洛克時期數字低音的色彩。此外，小鼓、定音鼓則多在樂句最強處被使用。

⁴⁰ 部分文獻將此段單獨視為三段體（e.g. 陳妍蓁, 50），研究者不表認同。說明如下：曲式分析上，與二段體相比，三段體的要點即在於其 B 段與 A 段可以毫無關聯，二段體則必須將素材、動機進行收整。本樂章的第一段與中段之間，便有此關聯，即取材互相之間無法歸納出明顯關聯，故是當然的三段體。但此一分類不宜套用在素材顯然彼此相關的第一段本身。

與第二號、第三號交響曲不同的是，第四號的第三樂章中段標明了速度變化：
(Un poco meno Allegro)。以較為閒適的速度所演奏的中段，研究者仍視為三句結構，分別為：木管部門為主的第一句(mm.91–106，本句有反覆)，經過句(mm.123–140)，以及第一句的再返、擴張(mm.141–178)。當中，第一句又可細分為 4-4-8 的句子，其短-短-長的格律，除了做為德語抑揚格的實踐之外，更有著抒情的暗示。

41

此外，中段第二句的和聲手法特別值得一探：由法國號所確立的 F 音，由弦樂低音部接手之後，又突然消失；由低音管、弦樂中間聲部所演奏的反覆音型(mm.130–133)，由於失去 F 音此一和聲根基，在幽默外，也徒增了一股不確定性。直到四小節後，弦樂才再次找回此音，並以此導回主調 B \flat 大調的中段第一句。

配器上，中段以管樂為主，仍是來自於梅呂哀舞曲的傳統，弦樂方面則是直到中段結束句處(m.157)，才有較多的發揮。較需要關注的，是貝多芬對長笛的使用，長笛在整個中段第一句皆未出現，而是在經過句做為低音管的回應而出現。在第三句(m.141)，長笛才回歸木管五重奏的陣容中，演奏第一句時未演的主題。在指揮上，考慮到長笛所處的音域，與此處力度的要求(甚弱)，使得長笛的份量斟酌成為此句最大的學問。

後續，則是第一段、中段的連續回歸，所有的句法、細節皆與第一次相同，在

⁴¹ 抑揚格被大量地應用在當代的藝術歌曲作品中。

此便不再贅述。中段第二次結束後，是第一段的第三次回歸（m.353），但特別的是並非以第一句，而是以第三句的形式短暫回歸（cf. m.53 & m.231）。

此一樂章實際上的尾奏段（mm.395–397）長度極短，僅三小節，由法國號富有精神的六度音程帶起，迎向全體 *ff* 的結束。

茲將第三樂章曲式結構整理如下表。

【表 2.3.1】第三樂章曲式結構

	段落／小節數	內容	分句
第一段 （詼諧曲趣段）	001–020 (20)	第一句	4+12+4
	021–052 (32)	第二句	14+18
	053–090 (38)	第一句之擴充	4+22+12
中段	091–122 (32)	中段第一句	16+16
	123–140 (18)	中段第二句	8+10
	141–178 (38)	中段第一句之擴充	16+18+4
第一段再返	179–268 (90)	參上	-
中段再返	269–356 (88)	參上	-
第一段再返	357–394 (38)	第一句之擴充	4+22+12
尾奏	395–397 (3)	尾奏	-

第四節 第四樂章

本樂章為奏鳴曲式，開端便是開宗明義的第一主題，這個連續十六分音符的節奏型態，將主宰此樂章的大部分篇幅，也因此使得此樂章具備無窮動（*perpetuum mobile*）一般的特色與內在動力（參：譜例 2.4.1）。

【譜例 2.4.1】 IV, mm.5–10 (VI 1)



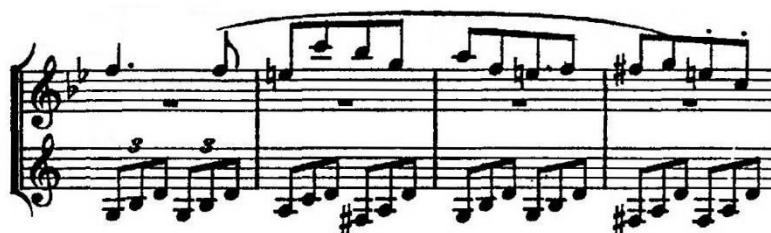
與第一樂章相仿，此樂章的第一主題群仍可細分為動／靜兩類素材，無窮動的十六分音符音群由弦樂低音部律動所帶動（mm.5–11），轉而迎來 m.12 處由第一小提琴所演奏的、線條較長的樂句（參：譜例 2.4.2）。強力的弦樂、低音管齊奏（m.21）之後，迎來主題間的經過句，由小提琴所演奏的動機（m.25）內容僅是分解和弦，但在簡單的伴奏之下，顯得昂揚而意氣風發。此動機在 m.27 處被處以增值（augmentation），然後由大提琴、低音提琴（m.29），以及木管（m.31）次第銜接對位。

第二主題很快地到來，在配器（木管）與節奏型（改為三連音）方面來說，都與第一主題做出了個性區別（參：譜例 2.4.3）。第二主題段之後，是一個漫長的過渡段，當中又可略分為兩小段：第一，由木管、弦樂之間的強弱對話（mm.52–55），在弦樂的模進下推展至下一句。第二，突如其來的減和弦（m.64），在原本輕快的音樂中製造了一片陰影。值得一提的是，此處的和聲轉換亦有其節奏——四個小節一組（e.g. mm.66–69）的和聲，協助聽者建立了穩定的期待，亦即每四個小節之後必定會迎來嶄新的一面，發展部更有多次此類手法的應用。

【譜例 2.4.2】 IV, mm.12–15 (VI 1)



【譜例 2.4.3】 IV, mm.37–40 (Ob, Clar in Bb)



【譜例 2.4.4】 IV, mm.88-91

呈示部的結束句 (m.88) 依稀取材自第二主題，由弦樂外聲部演奏，雜以弦樂內聲部同時演奏第一主題的無窮動動機，兩者交替之間，並有木管部門的回應，是另一場激烈的對話 (參：譜例 2.4.4)。此外，m.86 的 *ff* 也值得一提，是與第三樂章第一段結束句相同的手法 (cf. III, m.77)。

屆此，簡單整理呈示部的結構如下表。

【表 2.4.1】第四樂章曲式結構（呈示部）

	段落／小節數	內容	分句
第一主題段	001-011 (11)	無窮動動機	4+7
	012-024 (13)	較為和緩的旋律	4+5+4
經過句	025-036 (12)	各聲部對位	4+4+4
第二主題段	037-051 (15)		8+7
過渡段	052-063 (12)	管／弦對話	5+7
	064-087 (24)	轉調段	2+8+8+6
結束句	088-099 (12)	第一、第二主題素材	4+4+4

發展部的第一句（m.100），再次利用無窮動的動機，進行轉調與模進。第二句（m.120）由弦樂低音聲部、第一小提琴以及木管部門所接力演奏的動機，實是脫自第二主題，在 m.52 處也可預見同樣的樂思。

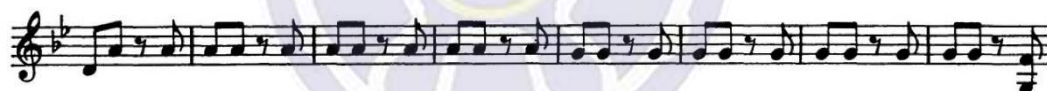
第三句（mm.131-132）由弦樂的強力擊打開始，對位的六度音程（由低音管、單簧管所演奏）則再次取材自第二主題（cf. m.38）；管／弦之間的對位，也是奏鳴曲式發展部的常見安排，此句在句法上是規律的六個小節。第四句（m.149），則是無窮動的回歸，此句如同第一樂章、第二樂章共有的手法，由微小動機漸漸匯流而成的一股動力，最後沛然莫之能禦。第五句（m.161）是此樂章張力最強的一刻，大提琴、低音提琴的切分音音型與樂團其餘部門形成對抗、拉扯。在和聲上，持續的減和弦也意味著衝突在短時間內無法獲得解決。

回顧發展部的元素，最值得注意的便是四小節一單位的和聲模式，如前述曾使用在呈示部的過渡段當中（e.g. mm.66–69），發展部的第一句、第四句也都遵循著這個模式。到了第五句，雖然和聲不再變化，但是在節奏型上仍然是四小節一次變化。此外，貝多芬在第四句所安排的伴奏節奏，與第一句有所不同——原先四小節一單位的節奏，在第四句處則成為一個長句，此舉加強了聽眾的期待感，更連帶地增強了第五句的張力（參：譜例 2.4.5，譜例 2.4.6）。

【譜例 2.4.5】 IV, mm.104–111 (V12)



【譜例 2.4.6】 IV, mm.149–156 (V12)



為求清晰，在此也將發展部的結構整理如右頁表。

延長記號之後，被省略的第一主題長樂句在此時回歸（m.320），片刻的和煦看似緩解了未妥善解決的和聲，無窮動的動機卻仍在弦樂低音部蟄伏不散。到了樂章的尾聲，貝多芬將無窮動的主題予以增值（m.345），並安排弦樂、低音管之間的對話（參：譜例 2.4.8）。此舉令樂思更為立體，透過樂器間的音色，賦予句子全然不同的戲劇角色感。

【譜例 2.4.8】IV, mm.345–350 (Fag, Str)

The image shows a musical score for measures 345-350 of the fourth movement. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom: Fagotti, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The Fagotti part is in the bass clef and features a melodic line with a fermata. The Violino I and II parts are in the treble clef, with Violino I playing a melodic line and Violino II providing harmonic support. The Viola, Violoncello, and Basso parts are in the bass clef, with the Viola and Violoncello playing a rhythmic pattern and the Basso providing a steady bass line. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

經過這一手巧棋之後，貝多芬令樂團全體齊奏，果決、有力地結束全曲。最後，研究者歸納再現部、尾奏的曲式架構如右頁表。

【表 2.4.3】第四樂章曲式結構（再現部、尾奏）

	段落／小節數	內容	分句
再現部第一主題段	185-192 (8)	無窮動動機	4+4
再現部經過句	193-214 (22)	各聲部對位、小尾句	12+6+4
再現部第二主題段	215-229 (15)		8+7
再現部過渡段	230-241 (12)	管／弦對話	5+7
	242-265 (24)	轉調段	2+8+8+6
再現部結束句	266-277 (12)	第一、第二主題素材	4+4+4
尾奏	278-297 (20)	發展部素材	12+8
	298-318 (21)		4+14+3
	319-344 (26)	素材回顧	8+8+10
	345-355 (11)	尾句、減值	5+3+3





第三章 指揮詮釋

本章內容為逐個樂章的指揮要點，主要將聚焦在研究者自身對樂譜進行分析與解讀（相關內容詳前章）之後，所做出的詮釋選擇及相關討論。此外，為免此樂章流於一己之見，研究者選採三個不同年代、不同指揮者的音樂會錄影，以為參酌。

⁴² 此三個演奏版本分別為：

演奏版本 1：

雷歐納德·伯恩斯坦，維也納愛樂

（Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker），1978

演奏版本 2：

卡洛斯·克萊柏，阿姆斯特丹皇家大會堂樂團

（Carlos Kleiber, Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam），1987

演奏版本 3：

克里斯提安·提勒曼（Christian Thielemann），維也納愛樂，2009

現場錄影在研究上有其顯著的優勢，除了能夠更細緻地觀察指揮者的手勢、表情與其詮釋之間的連結關係之外，也由於不能事後修正（彼時技術有所限制）的緣故，詮釋上勢必更為一氣呵成；其樂章與樂章之間的速度設定是否符合邏輯性，更是研究者的觀察重點。受限於本節之篇幅，研究者在此將不對三位指揮者的生平、指揮活動與事蹟詳加著墨，意者可另行查閱之。⁴³

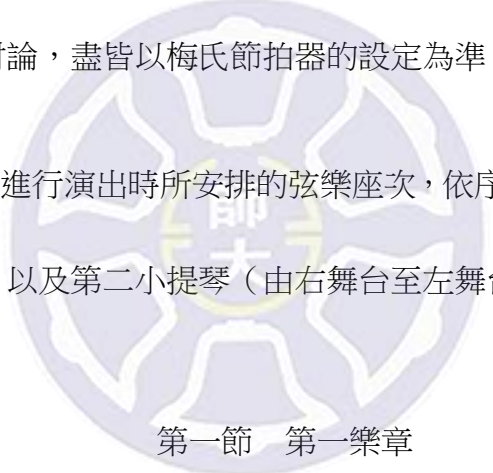
⁴² 此附資料來源之網路連結，然此來源網站實為商業性質，而非教育目的，研究者無法保證來源之永久性。版本 1 連結 <https://youtu.be/GE98hByOCKY>；版本 2 連結 <https://youtu.be/d3-jlAamGCE>；版本 3 連結 <https://youtu.be/2rLXFPNx-ss>

⁴³ 伯恩斯坦與維也納愛樂的友誼，是其指揮生涯晚期耐人尋味的一段，尤其在卡拉揚（Herbert von Karajan, 1908–1989）握有大權的歐洲樂壇來說，尤其引人注意。研究者選擇同樣出自維也納愛樂的現場演出為例，與廿一世紀的德國指揮提勒曼對比，其詮釋之同與不同之處皆發人深省。卡洛斯·克萊柏的指揮活躍期介於上述兩人之間，其除了德奧曲目精煉的詮釋為人所稱道之外，對錄音工程的排斥也廣為人知，故更提升了其現場錄影的可看性。此外，克萊柏指揮時的恣意飛舞，可說與伯恩斯坦相互輝映，也足以是一個觀察重點。

在指揮上，指揮者經常有各自不同的見解與詮釋方法，指揮法也可能全然不同。然而，往往不可避免地，指揮者的個人創見必須在排練現場受到考驗，透過樂器原理、演奏法等觀點的對照，修正後方能得到階段性的共識，也才能使得舞台表現順利、圓滿。是故，有別於指揮觀點的詮釋，此章亦特別著重於提出排練環節的問題，以期讀者在體（理論）、用（實作）兩方面皆有所收穫。

再者，做為詮釋的一大重點，速度設定是必備的討論項目。事實上，貝多芬是使用梅氏節拍器的作曲先驅，其甚至曾親自指示「適當」的演奏速度。⁴⁴ 以下，舉凡關於速度設定的討論，盡皆以梅氏節拍器的設定為準。

最後，研究者在進行演出時所安排的弦樂座次，依序是第一小提琴、大提琴與低音提琴、中提琴，以及第二小提琴（由右舞台至左舞台）的排序。



第一節 第一樂章

據考證，在手稿以及後續出版版本之間，對此樂章導奏段的拍號記法顯有不同。「Bärenreiter、Eulenburg 以及 Breitkopf 版本為 22 拍，Dover 版本為 44 拍。⁴⁵」1920 年的歐伊蘭堡版本總譜中，也曾將導奏段的拍號記為 4/4 拍子，不過此問

⁴⁴ 「貝多芬於 1817 年 12 月 17 日發表前八首交響曲適當速度的指示，在《萊比錫聯合音樂時代雜誌》[*Allgemeine Musikalische Zeitung*]刊物刊載了其親自撰寫的速度表。」林冠享，137。梅采爾（Johann Nepomuk Mälzel, 1772–1838）於 1816 年所改良的節拍器，使當代作曲者對速度選擇有了更為具體的判準。

⁴⁵ 原文所提及之 Bärenreiter，即貝倫賴特出版社（Bärenreiter-Verlag），其總部位於德國卡賽爾（Kassel）。Eulenburg 則是發源英國倫敦之恩斯特·歐伊蘭堡（Ernst Eulenburg Ltd.）出版社。Dover 則是美國的多佛出版（Dover Publications Inc.）。陳妍蓁，67。

題在其後續版本得到了修正。⁴⁶ 惟不論何者為真，在指揮法上，考慮到貝多芬所給定的速度（即 $\downarrow = 66$ ），研究者認為導奏段仍以四拍看待為宜。拍型上，使用兩拍拍型之分割拍指揮，需注意勿與四拍拍型混用。

綜觀本章所欲比較的三個版本，其導奏段速度皆較貝多芬原意更為緩慢，當中又以版本 1 所採取的速度較為接近貝多芬原意，也較少見彈性速度的任意使用。由演奏的開端，便可以清楚觀察到版本 1 的指揮者給出了分割的四個預備拍，似乎相當在意速度的基本單位，此舉相當有效地達到了速度的保持與一致性。其餘版本則是在特定的和聲銜接處（例：版本 3，m.21）使用誇張的、並未見於樂譜的彈性速度，研究者對此不表認同。

在指揮上，m.1 幾乎以全樂團所演奏的極弱奏，以及管、弦樂器之間必然的時間差，都意味著指揮者必須以簡單、清楚的手勢完成起拍。排練時，特別留意第二部法國號，記譜音的 C 音音域甚低，對演奏者之氣長、音準維持皆是考驗。在接下來的兩個句子中，和聲保持不斷的游移，但記譜力度則以持續的極弱奏為主。m.13 處的力度對比因此具有極高的戲劇性，排練時必須確保樂團執行此一力度差距，其餘的指揮皆以小且安靜的指揮動作為主。

值得一提的，是在掛留音解決之際，以 mm.5-6 為例，指揮者可以考慮在 m.6 處使用收拍的手勢，除了顯示和聲的半終止之外，此舉能夠順勢給定第一小提琴撥

⁴⁶ Del Mar, 24.

弦奏的速度，有利於音樂的動力。在 mm.17-18 處又自不同，由於和聲沒有解決，在指揮上可嘗試淡化 m.18 的正拍，使音樂逕自向下進行，此一指揮法也可見於演奏版本 2 當中（參：譜例 3.1.1，演奏版本 2）。

【譜例 3.1.1】 I, mm.1-20 (Piano reduction)

m.31 處第二小提琴富於表達性的短句，是風景一新的一刻，值得指揮者注意（參：第二章第一節，pp.19-20）。在第一主題之前的連續屬和弦一句（i.e. mm.36-42），記譜上僅有甚強、持續甚強等語，部分演奏版本在此似有過分誇張的做法。以版本 2 為例，在 m.36 與 m.38 兩次附附點節奏當中，指揮者所「略過」的拍子幾乎相當於一個四分音符的時長，其速度也因而有所浮動。若以和聲功能的觀點論，研究者認為此句僅需注意整體力度的維持即可，不需再加力演奏。此外，此處由小

提琴所演奏的、具裝飾性質的五連音／四連音，指揮者必須加以留意其準確性，而樂團的其餘部門，則需注意不可將四分之一拍（m.36 & m.38）演奏得過短。

進入快板段，若單論貝多芬所給定的節拍器指示（♩ = 80），可以論定其所期望的快板速度，必須更快於導奏段的兩倍速。換言之，指揮者必須對快板段「活潑的」（*vivace*）的指示更加在意，搭配「持續的甚強奏」（*ff sempre*）的力度，使此樂章音樂展開新的一頁。不過，在演奏上，以此速度所演奏的四分音符而言還尚可接受，伴奏音型的八分音符（i.e. m.43）卻難以保持清楚可聞。是故，三個演奏版本的實際速度皆慢於貝多芬的要求，顯是出自實作上的需求。版本 1 在快板段初始便以清楚的拍點（e.g. mm.53–56）指揮，俾使樂團以穩定的二拍子前進之外，也顯示了快板段的精神性。⁴⁷ 然而，其於 m.81 處恣意轉換為一大拍分割的打法，在音樂行進中造成一股亂流，此是指揮者理應避免之舉。

明亮、富有精神的第一主題句，在指揮上相對容易，但在經過句（m.65）處，指揮者必須在意細節的堆疊：第二小提琴的迴聲、雙簧管與單簧管的色彩轉變，以及最後加入的長笛等，都必須透過手勢一一點出。隨著主題的再臨，除了弦樂低音部之外，需注意此處（m.81）銅、打部門記譜之音符時長與之前不同，其共同的四分音符 *ff* 持續了兩個小節之多（cf. m.53），是適合指揮者展現精神與氣勢的一句。

⁴⁷ 值得一提的是，版本 1 的指揮者似乎視拍點為發聲「開關」，其拍點本身幾乎是不分輕重，亦即其第一拍（垂直的向下拍）大部分時間皆沒有顯出明顯份量，其詮釋也少有格律輕重的分別。

進入第二主題段 (m.107)，在調性、色彩皆與前段皆形成對比之下，指揮者仍需注意速度的維持。尤其在伴奏架空——即弦樂僅演奏長音，沒有節奏音型——的狀況下，研究者主張此處之指揮手勢不宜太過流動，反而應更加注意拍點的清晰，藉以保持速度穩定（參：譜例 3.1.2）。

【譜例 3.1.2】I, mm.107–112

The image shows a page of a musical score for Example 3.1.2, measures 107-112. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in B basso, Trombe in B, Timpani in B/F, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The woodwinds and strings play sustained notes, while the flutes and oboes have more active parts.

m.119 的小提琴部分有音高問題（此同 m.393），根據研究，貝多芬在草稿本當

中將此小節的 B 音記為 B \sharp 。⁴⁸ 然而，此音高問題（以及 m.290 亦是類似）歷來始終在不同版本的樂譜之間有所差異，部分版本便選擇將 B 音與 B \sharp 音並陳。⁴⁹ 由於相關資料不足，研究者對此不採特定主張，僅認為所使用的分譜與總譜必須資訊一致，指揮者必須負起詮釋與查察的全責。

m.159 處的經過句，記有數次 *pp* / *ff* 之間的對比，樂團必須在沒有漸強之下，直接地奏出理想的 *ff* 音量，其力度對比是貝多芬音樂所必備的特色，宜多次排練，力促樂團全體皆能表現充足的突兀性與戲劇性。又，在後續的長漸強（mm.167–173）當中，弦樂部門需透過弓的調整來達到力度轉變的要求，考慮到演奏風格的需要，研究者建議此處必須是弓量（水平向）的漸增，而非弓壓（垂直向）的加強。

m.183 處大提琴、低音提琴的記譜，被所有來源以及研究者一致公認為是貝多芬的筆誤，指揮者應加以留意之。⁵⁰ 在呈示部反覆之前，研究者建議可在留白的小節持續打拍，此舉所製造的額外動力，將為呈示部第一主題帶來一股嶄新的活力。

發展部顧名思義，著重於舊有素材的「發展」與變形，指揮此段必須分外專注。研究者認為，在相同句構一再模進、堆疊時，尤其更為需要指揮者的思考「早」於樂團，而非跟隨樂團劃拍，意即若不能將句構清楚點出，則此段的指揮詮釋恐將流於乏味。由第一小提琴與大提琴演奏的和聲轉換句（i.e. mm.203–216）在演奏上甚

⁴⁸ Del Mar, 28.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Del Mar, 30.

為不易，排練時除節奏精準之外，務必避免提前的、不必要的漸強（漸強僅在此句的最後，即 m.215 出現）。m.241 起的模進段是清楚的八小節一句的句法，研究者實際指揮此段時，在 m.245 期間便幾乎不再劃出大拍型，僅維持拍點與基本律動，將更重要的重點置於下一次模進的開頭；指揮動作動／靜之間的取捨，反而有助於樂團的專注，相當實用。第三次模進處（m.257）由於有定音鼓的加入，是發展部張力最盛的一刻——由和聲檢視亦然——指揮者在此應採取強烈卻穩定的姿態，指揮動作、線條不宜過度向上，方可充分展現減和弦的衝突感。

此外，發展部的一大特色，在於最後的定音鼓獨奏（m.283）。在此，弦樂的尾聲便是定音鼓輪奏的開始，考慮到定音鼓與弦樂距離甚遠（特別以現代樂團的方式來看），為避免誤差，指揮者的動作反而不宜過小。在定音鼓的輪奏將停、弦樂將進入之前，必須給定清楚的收拍／起拍，反之亦然。同時間，定音鼓的音量、音色仍須符合 *pp/ppp* 之要求，此需透過排練溝通以達成。

與後續僅有弦樂部門自身的銜接的樂句（mm.293–304）相比，研究者認為，指揮 m.283 一句的困難程度反而更高，遑論在本句重複演奏（m.305）時，更有法國號的加入，指揮上更增添了難度。研究者認為，實際指揮 m.283 一段所需的有效動作，與其音樂實是相互抵觸的：愈是安靜處，愈需要精準的手勢引導，一方面同時也需考慮主題再現的氣勢積累，加總之下，形成指揮者的最佳課題。

再現部的指揮、詮釋方式與呈示部基本無異，在此不再贅述。m.451 為再現部

的結束句，定音鼓的加入增強了此處的「結論」感（cf. m.177）。mm.461–466 一句為連續的屬和弦句，考慮到功能和聲的法則，即屬和弦已是張力最高點，指揮者不宜將此句視為漸強，至多持平而行——研究者認為，此時不宜過份鼓舞定音鼓的演奏，而是直到 m.467 處才是定音鼓重要的時刻。此時，低音聲部不再演奏第一拍，定音鼓成為實際的速度掌控者，也是指揮真正需要投以關注的聲部。

m.493 是特別值得提出的一處（參：第二章第一節，pp.26–27），由於對於 m.493 存廢的不同看法，使得此處歷來亦有多種小節句的劃分主張。研究者選擇尊重原著精神，按譜演奏，此樂章的最末八小節也因而有了三個「重拍」：m.491、m.495 以及 m.496。換言之，研究者將此段劃為 4+1+3 的詮釋。三個演奏版本當中，版本 1 有在最後三個小節轉趨沉重的跡象，可以看出指揮者強調樂章末尾結論感的意圖，然此一手法顯然不符合和聲需求。演奏者認為，此句的和聲既已不再變動，自然也不宜再行加力演奏。

第二節 第二樂章

貝多芬的速度指示為 $\text{♩} = 84$ ，嚴格說來是一個「不太慢的」慢板。⁵¹ 版本 1 與版本 2 的速度均落在 $\text{♩} = 72$ 附近，此速度較貝多芬原意慢了些許，伴奏的附點節奏型也因此有著更高的詮釋可能性。版本 3 則採取非常慢的 $\text{♩} = 58$ 來演奏，研究者認為，此一速度已然悖於古典主義作品的傳統，對後續的獨奏管樂器也構成一大

⁵¹ 歐伊蘭堡版本在第二樂章的速度似有誤植。陳妍蓁，80。

挑戰。

在指揮拍型的使用上，研究者認為，與第一樂章導奏段相仿，應當使用分割拍指揮此樂章；若將三拍子分割拍與六拍子拍型混用，極可能製造不必要的重音並破壞格律，宜多加留意。此外，研究者建議第三拍（含後半拍）的右手指揮手勢應保持輕盈、向上，並引導樂團至下一個重拍（e.g. mm.3–4）。在此同時，指揮者的左手應著重在和聲、樂句的延續性與表現，m.5 的半音 *sf* 可特意強調之，以加強整個樂句的連貫感（參演奏版本 2）。

承前所述（參 p.31），此樂章的伴奏音型極富變化，在 m.1 由第二小提琴所率先演奏的、刻度般精確的節奏型，後續還將發展為六連音、八連音等形式（參第二章第二節），指揮者應注意點到為止。若對其「節奏性」過分要求，可能會影響此一慢板所需之抒情、歌唱特質。以版本 2 為例，其自起初便刻意「靠後」演奏的做法，雖意在強調節奏與精神，卻有讓樂團失速的風險。舉主題段第一次再現之前的預備句（mm.34–40）為例，在連續演奏此一節奏型時，版本 2 之速度已明顯不若先前穩定。相對而言，版本 1 的處理更為中性，指揮者與樂團在節奏詮釋上的共識更高，也使得第二樂章的步調更為平穩。再以 m.28 弦樂撥奏音型（i.e. m.28）為例，雖然鏡頭僅有三秒，卻不難看出版本 2 的指揮者刻意替伴奏的三連音音型提速的意圖。此舉在 m.32 的漸強造成了小亂流，想來正是因為弦樂各部門對指揮的速度失去判準之故，我輩宜避免之。

m.2 是一室內樂化的樂句，第一小提琴「歌唱般的」(cantabile) 的指示也難以忽略，然而指揮者真正所要注意的，是由大提琴部所暗示的和聲方向，即在 m.3 之前，皆沒有和聲的變動，因此研究者主張，至少在此樂章的初始，不宜太過誇示第一小提琴與中提琴的旋律流動，令樂團保持安靜即可(參：譜例 3.2.1)。直至 m.5，隨著中、低音弦樂重回節奏角色，貝多芬也書明漸強，方是此樂章的第一次起伏。

【譜例 3.2.1】II, mm.1-4

The image shows a musical score for measures 1-4 of a piece. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in Es, Timpani in Es/B, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The first four measures show the initial texture with the strings providing a rhythmic foundation and the woodwinds and brass parts mostly resting.

排練上，需注意 m.5 與下一小節的銜接，特別是 *sf* 的突兀性應確實執行，次一小節的 *p* 則需視作 *sp* 演奏之，同樣講求其突兀性、戲劇性的對比。此外，大提琴在 m.6 的音符時值與前一小節不同，這是顯著的運音法、語氣之差異，後續也將多次出現，指揮者必須確實要求。

在第一句的重複句(m.10)，可以看到由管樂演奏的更為豐富的內聲部色彩(參第二章第二節)，指揮者可分別對弦樂、管樂進行一次排練，使各部門透過聆聽取得語法上的共識。m.22 處，指揮者需留意第一小提琴的變化音音準，樂團在此可能為方便故，以拆解的弓法演奏之(在過慢的速度之下，更是如此)；在考量樂團水平的前提下，研究者主張此處弓法宜盡量維持貝多芬原意。又，此一選擇可與前一小節的連續 *sf* 形成對比，即透過弓法達到穩定的發聲，不致被左手側的變化影響，更可帶來聽覺上的安定感。m.34 起的弦樂各部門，皆有相同的弓法要求，處理方式亦同。

對於單簧管兩次獨奏的處理，是此樂章最大的詮釋困難。研究者認為，指揮者在指揮獨奏的插入段時，不應過分干涉，僅需留意整體聲響平衡，對弦樂部門適度進行約束即可。研究者在此並提出幾個要點，以供參考：

m.26 處，宜以易於辨認的拍型，協助弦樂部門確實做到彼此之間的圓滑奏(*legato*, mm.26–27)。單簧管掛留音處(m.27)的用氣狀況必須予以關注，此一掛留音之指揮手勢，同時是下一小節第二小提琴節拍之預備，必須清晰可辨，否則便有速度變動的風險。m.30 處，單簧管的三拍子長音在慢板下並不容易吹奏，其用氣須長之外，更要做到漸強的要求。研究者認為，此處可指引低音管、弦樂等部之速度略為加快，此舉可協助獨奏單簧管調整自身狀況(此同 mm.32–33)，而後方回復原速。此外在配器上，弦樂分別加入的安排，使得 m.30 第三拍後半拍實際上是一個 *sf*，需注意大提琴、低音提琴的加入已是漸強最末，應具備足夠的力度。最後，

也需留意下一小節第一拍的 *p* (此同 m.6)，俾使獨奏單簧管能夠再次歌唱。

值得一提的是，版本 3 在插入段有著極為誇張的漸慢使用，除了樂團誇張的漸慢之外，在第一單簧管的高音域更賦予其極大的速度自由 (i.e. m.27 & m.82)。依研究者經驗，此舉除了使演奏者得以全力發揮 (頭腔共鳴、高音域泛音) 之外，更能贏得樂團的敬重。

主題的再返 (m.41)，由第一小提琴所演奏的變奏型態 (參 p.30，譜例 2.2.3 與譜例 2.2.4) 相當富於情感，惟指揮上並無二致，研究者並不推薦與樂章初始不同的處理方式。進入最為強烈的第二插入段 (m.50)，排練上力促全團同時且強力的發聲，務必不容僥倖。以宏觀的角度，此一插入段是小音階的下行，然而連續的 *sf* 容易使聽覺疲勞，指揮者必須點明配器的不同，包括：小號、定音鼓的時值變短 (m.51)，長笛、雙簧管與法國號的背景長音 (m.51)，以及小提琴加入卅二分音符群 (m.53)……等 (參：譜例 3.2.2)。研究者認為，在要求四小節連續不斷的力度、深度的同時，指揮者對配器的掌握，將更能夠協助聽眾辨明方向。

經歷過第二插入段的風暴，貝多芬在 mm.54–55 處指示小提琴必須「富於表達」 (*expressivo*)。這是早期貝多芬較少使用的術語，此處除了和聲特別之外，指揮者適合以較為流暢的線條進行指揮，反映弦樂部門在音色上的變化 (參：譜例 3.2.3)。

【谱例 3.2.2】II, mm.50-53

The image displays a musical score for Example 3.2.2, II, measures 50-53. The score is written for a full orchestra and includes a piano part. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' and 'sempre'. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 50-52 and the second system covering measures 53-54. The piano part is written in the bottom two staves of each system. The orchestral parts include strings, woodwinds, and brass. The score is written in a key signature of two flats and a time signature of 4/4. The first system begins with a key signature change from two flats to one flat. The score is marked with 'f' (forte) and 'sempre' (sempre) throughout. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The orchestral parts include strings, woodwinds, and brass. The score is written in a key signature of two flats and a time signature of 4/4. The first system begins with a key signature change from two flats to one flat. The score is marked with 'f' (forte) and 'sempre' (sempre) throughout. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The orchestral parts include strings, woodwinds, and brass.

【譜例 3.2.3】II, mm.53–56 (VI 1)



主題的第二次再返 (m.64)，由於 *pp* 的力度設定，第一法國號的音域因此成為極大的挑戰，指揮者僅給予清楚的拍型即可，不宜過度干預——此又是一次音樂與指揮手勢相悖的例子。依研究者經驗，此處甚至不必特意預備呼吸，否則皆構成干擾。至於指揮者的視線是否與法國號樂手接觸，則視每個樂團的狀況而異。次一小節起的主題由長笛演奏，其 *pp* 的記譜力度（以研究者主要所使用的布-黑版樂譜而言），據考證並不存在於手稿。⁵² 研究者認為，在單簧管等其餘管樂聲部皆為 *pp* 的前提下，長笛此一安排並無不妥。此句性質上仍是平靜的主題再返。由於長笛在其舒適、亮麗的音域演奏，指揮者可適度約束其他聲部，在聲響平衡上，以令長笛的音色得以凸顯為主。m.67 處雙簧管的記譜為 *p*，考慮到雙簧管音色突出的特點，指揮者需注意音響平衡，勿使其破壞即將於次一小節到來的漸強。

在第一插入段再返（第二次的單簧管獨奏）後，此樂章漸漸邁向尾聲，自 m.93 起由樂團各部門次第銜接的對話，是相當具有舞台視覺的一段，指揮時注意將配器點出，邀請其進入即可。m.99 起由長笛最高音（第三拍 G 音）所記的斷奏，在各版本樂譜間有所差異，貝倫賴特版本樂譜的記譜尤其不同。⁵³

⁵² 陳妍蓁，86。

⁵³ Ibid.

【圖 3.2.1】莫札特作品運音記號比較



貝倫賴特版本樂譜特別注重此類運音記號的不同，此一問題在莫札特作品當中尤其常見。由上圖可見，在莫札特筆下，演奏者的語氣有多層次的變化可能（由左至右：漸漸強烈），類似的例子也經常出現在貝多芬處。著名指揮哈農庫特（Nikolaus Harnoncourt, 1929–2016）主張，這些差異「更多是情感的表達，而非實際的演奏法差異。」⁵⁴ 研究者認為，在語氣、情感必須有所變化的前提下，適度改變演奏法，應是不違背作曲者本意的做法。若意者使用貝倫賴特版本樂譜，則在此處將會以較為清楚的「咬字」進行排練，弦樂將會有更多的右手手腕運用，長笛則必須以清楚的吐音吹奏……等。此皆視所使用的樂譜版本而有所不同，在此提出併為討論。

樂章的最後四小節，作曲者記下兩次 *ff*，期間所需要的張力變化，是整個樂章所未見的（參：譜例 3.2.4）。尤其最後一次的 *ff* 為和聲終止，指揮者需給予樂團極大的安定感，並注意終止式的處理（和聲 V 級最強，I 級放鬆）。版本 1 在此仍有過分強調結論感的狀況，最後一個小節的主和弦長度更幾乎達記譜的二倍長；此舉

⁵⁴ “In Mozart’s case, articulation marks evidently have more to do with expression than with technical directions for playing. By their nature, they belong inseparably to the themes in which they occur, and explain the idea of the desired pronunciation.” Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*. Portland: Amadeus Press, 1989. p.113.

顯屬指揮者的個人詮釋，卻不甚符合德、奧地區的演奏傳統，指揮者宜詳查之。⁵⁵

【譜例 3.2.4】II, mm.101–104 (Piano reduction)



第三節 第三樂章

首先，關於此樂章的速度，容引日本作家石井 宏的看法如下：

貝多芬創造出的種類中，最出色的是「詼諧曲」。以節拍器表示的話，大體上一小節的速度為 108 或 110，如果將一小節視為一拍，以中速演奏，就會變成三連音……可以想像是[一小節為]一拍子的音樂，大多場合是以四小節和八小節為一組，所以音樂給人一種四拍子的感覺。有時也會變化成三小節和兩小節的節奏感，不難看出貝多芬俏皮的一面。⁵⁶

另外貝多芬的手稿也顯示，他曾多次修改此樂章的速度，留下急板（*presto*）、有活力的甚快板（*allegro molto e vivace*）等修改筆跡，最後才定為有活力的快板

⁵⁵ 研究者回顧在奧、匈兩國與當地樂團實地排練的經驗，其皆是將屬和弦視為古典功能和聲的高點，也是張力最盛之所在。主和弦的功能則是衝突音的解決，其意義是舒展、放鬆。此一觀點不僅是理論，更存在於當地的演奏傳統當中，今人仍遵循並力行之。在伯恩斯坦與維也納愛樂的合作當中，可以清楚窺見大西洋兩岸的觀點差異，也是研究者選用此版本進行比較的最大意義之所在。

⁵⁶ 石井 宏。《古典音樂意外史》，竹口 唯 譯。台北：世界文物，1996。211。研究者必須指出，石井所言「貝多芬創造詼諧曲」之觀點，實有不盡明確之處。貝多芬將詼諧曲引入交響曲框架下，並完善其功能，但他並非詼諧曲的「創造」者。相關說明，仍請回參第一章第三節之內容。

(allegro vivace)。⁵⁷

研究者再將貝多芬第一、第二、第三與第四號交響曲之第三樂章第一段作一比較（參：表 3.1）。

【表 3.1】第一至第四交響曲第三樂章比較

第一號	梅呂哀舞曲，活力的甚快板 Menuetto. Allegro molto e vivace	每小節 = 108
第二號	詼諧曲，快板 Scherzo. Allegro	每小節 = 100
第三號	詼諧曲，活力的快板 Scherzo. Allegro vivace	每小節 = 116
第四號	活力的快板 Allegro vivace	每小節 = 100

從上表可以看出，在速度上，貝多芬的數字和文字指示略有相悖：以第一號第三樂章的文字來看，其速度理應快於第三、第四號，但第三號的數字卻是更快的 116，值得玩味。無論如何，不論貝多芬是否有詼諧曲之文字使用，此（第四號第三）樂章在曲趣上毫無疑義，仍應以詼諧曲的風格詮釋之。

在版本比較之間，演奏版本 1 在此樂章的速度略為保守，約在每小節 = 94 左右，詮釋上略顯嚴肅，也影響其用時（是為三版本最長者）。版本 3 的第一段速度則最為接近貝多芬原意，甚至達到每小節 = 102，若以「活力」的角度觀之，是非

⁵⁷ 關於此樂章之速度指示，在不同版本樂譜之間尚有差異。Del Mar, 8, 46.

常切實的詮釋。

在指揮上，考慮到速度的設定，可以說此樂章早已脫去梅呂哀舞曲優美的韻律，而是以連綿不斷之勢不斷向前滾動。研究者將此樂章視為理所當然的一大拍看待，而非記譜的三拍子音樂。

第一小句（mm.1-4）的詮釋，需注意實際的重拍落在 m.3（和聲 V 級），連續切分音僅需準確即可，不需特意強調之（參：譜例 3.3.1，以及演奏版本 2，m.50）。版本 2 的指揮者對此處的切分音動機，以及此後的管樂上行音階使用了截然不同的指揮法——前者以強力點擊為主，後者則是流暢的線條。排練上，需特別注意勿令木管部門的圓滑奏影響此樂章應有的動力感。

第一段的音樂、句法皆大致單純，大抵來說，在樂句接續而來之間，指揮者必須確實顧及「中途」加入的樂器——以 m.70 之雙簧管為例，凸顯此處的兩次進入，搭配雙簧管突出的音色，可以達到實際上的突強效果。研究者認為，相較於要求其餘已在演奏中的聲部特意加力演奏，將注意力轉向雙簧管，或將更有助於樂團整體的表現。此外，第一段仍有幾處需要特別注意：第一，主題句的再現處（m.53），需留意配器與前次的不同，即木管部門幾乎全數加入第一小提琴一同演奏（參：譜例 3.3.2）。第二，m.77 處提早記 *ff*（按規律原應記於 m.79），且為全體齊奏，指揮者需引導樂團確實執行之（此同 m.255）。第三，m.87 之結束小句，力度與前次比較有所不同（m.17, *ff*），研究者認為是為中段作預備。

【谱例 3.3.1】 III, mm.1-4

Flauto

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in B basso

Trombe in B

Timpani in B/F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

【譜例 3.3.2】 III, mm.52-56

Flauto
Oboi
Clarinetti in B
Fagotti
Corni in B basso
Trombe in B
Timpani in B/F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

進入中段，指揮者首先必須關注的，便是貝多芬的速度指示，此速度區別是未見於前三首交響曲的（參：第二章第三節，p.33）。此一速度指示與前段差異不大，若是以過慢的速度演奏，此樂章的詼諧特質便不易展現。排練此段前，指揮者宜確實考慮所將採取的速度，並確保與管樂部門達成歌唱性、呼吸等方面的共識。

綜觀演奏版本之間對中段的速度設定，可說正是指揮者詮釋觀點的展現。以版本 1 將速度調整至每小節 = 72 為例，業已接近行板（*andante*）範圍，研究者認為此舉容易失去詼諧曲本應具備的動力。然貝多芬本人指示的每小節 = 88，實際的感受又與前段差異不大，是故研究者較為認同版本 2 所採之速度，可兼顧段落感與作曲者原意。

與第一號第三樂章相似，此處中段皆是由管樂的歌唱先行，弦樂予以回應。第一小提琴所記的 *sf*（m.95）宜加以突顯，顯示其戲劇性。特別留意低音管的獨奏句（m.123），考量到低音管的發聲不易，指揮者可能需調整聲響平衡（m.127 同）。句法上，弦樂部門的撥奏（m.125）為小樂句事實上的重音（參演奏版本 2，及 p.63 討論），又適逢數個小節的休止，指揮者必須為之給定清晰可辨的預備拍。

中段起始便缺席的長笛，在 m.141 重回陣容當中，促使旋律音色更加亮麗；由於整個中段演奏至此才終於迎來長笛亮麗的音色，排練至此時，可酌情調整木管的聲響平衡。版本 2 在此特意令木管五重奏加速演奏，甚至超過其本來設定，雖有加快步調的好處，卻顯然沒有考慮到弦樂跨弦演奏的時間需求（e.g. mm.151–152），實為可惜。m.157 為整個中段張力最盛的一刻，發展自 m.130 甚弱奏，一路擴張至 *ff*，而後再回歸 *pp*（m.171），此一長樂句的音樂內容單純，指揮者可適度發揮。

第一段以及其原速的回歸（m.175）並沒有漸快作預備，而是直接的速度轉變。依研究者經驗，此處需要多次的排練，尤其必須在樂團對第一段的速度確實建立記

憶之後，方可自 m.171 處進行連續的練習——否則，在速度落差不足的情況下，實際演奏的效果將有違作曲者的本意。在嚴格遵從原著精神的前提下，版本 1 的速度轉變堪稱立即、有效。

此後第一段、中段的完整再返，其詮釋、演奏皆與此前無異，指揮上亦不需有太大的變化。樂章的尾句（m.395）可視為法國號的獨奏，指揮者宜鼓勵其全力發揮。不過在和聲上，貝多芬將和聲 V 級（m.396）記為漸強，和聲 I 級（m.397）才是最強，處理上與第二樂章有所不同（參：譜例 3.3.3，以及 p.61 譜例 3.2.3）。在此，版本 1 的指揮者承襲了第一、第二樂章的一貫做法，對法國號信號特別給予空間，再一次凸顯了樂章的結論感。

【譜例 3.3.3】III, mm.391–397 (Piano reduction)



最後，版本 2 最後廿秒的指揮鏡仍然特別值得一看，尤其在最後七小節處，指揮者以明確的拍型，將主題句與尾句鮮明地區分出來，足供所有指揮專業者借鏡。

在諸家樂譜之間，歐伊蘭堡版本樂譜的排版方式相當獨特，其將此樂章第一段、中段的反覆直接以反覆記的做法，是此版本所特有。此舉不會對實際的演奏造成影響（按：樂團分譜並沒有歐版），但對於指揮者來說，在第一段再返時便必須翻回樂譜，十分不便。考慮到其印刷規格本就是研讀用途，將完全雷同的內容「省略」不印，以縮短篇幅，也在情理之內。⁵⁸ 惟研究者建議歐伊蘭堡版本僅在個人研究時閱讀，並不適合演出使用。

第四節 第四樂章

以研究者之見，貝多芬懾人的速度指示（二分音符 = 80）顯然悖於其「不甚快的快板」（*allegro ma non troppo*）的文字指示；在此一速度之下演奏，其「不甚快」的要求甚難達成。然而，與貝多芬所屬的時代相比，如今管弦樂團的素質和韌性的發展已是千里之遙；研究者認為，在現代樂團的演奏之下，盡量趨近貝多芬的數字指示，理應能夠將此一終曲樂章的諧趣性質表現地更加到位。因此，指揮者宜審慎斟酌所屬樂團之特質，在擇定速度時，盡可能兼顧原來曲趣。

在此，演奏版本 1 與演奏版本 3 皆採取較為穩健的速度，但對於此一富有海頓式（Haydnesque）幽默的樂章而言，其詮釋便相對較為單調。演奏版本 2 則以動力見長，要求樂團以盡可能接近原速的速度演奏，並在演奏困難處再次捨棄了細節

⁵⁸ 貝倫賴特版本、布-黑版以及倫敦的布席-霍克斯（Boosey & Hawkes）等主要樂譜商，皆闢有研習用譜的產品線（可譯為 *pocket score*，或 *study score*；德語 *Taschenpartitur/Studienpartitur*），便於攜帶、閱讀。選用樂譜時，宜注意研習版總譜與一般總譜在記譜內容的不同，譜商多會在編輯序加以說明。

(e.g. m.37 Clar)。值得一提的是，三人的預備拍皆是一致的兩個小拍，頗為切合樂旨（鏡頭未攝入版本 1 的指揮手，然而觀察指揮者面部表情，研究者猜測其預備拍應是兩拍）。

m.5 一句，指揮者可多加注意低音聲部，其節奏型暗示著音樂的漸趨和緩，藉以導入第一小提琴較為抒情的主題。版本 2 的指揮者更是在呈示部再返時選擇直接對此句的低音聲部指揮，掌握脈動的同時，也有助於小提琴新樂句的進入。

m.14 處可發現版本 2 指揮者採用了輕盈的指揮手勢，研究者推斷其關注在於將此一節奏動機視為小句句尾看待，則此處分句或將成為 3-4-2，直到弦樂 **ff** (m.21) 為止。版本 3 在同一句的指揮，以研究者之見則是過於在乎斷奏，導致句法有些僵化。

注意 m.20 需即刻發展為次一小節的 **ff**，樂團全體的漸強幅度必須被確實排練出來，並特別留意新近加入的銅管與定音鼓。m.25 兩部小提琴昂揚、精神的音型，與第二主題柔和的雙簧管獨奏 (m.37) 形成對比，指揮時可搭配線條、拍點的調整，做出不同詮釋（參：譜例 3.4.1）。

【譜例 3.4.1】 IV, mm.25–28 (Vls)



在速度要求下，第二主題的單簧管三連音伴奏音型顯得相當不容易，指揮者不應過分偏重於雙簧管獨奏的表現。版本 2 的指揮者在此處的指揮，則是在不同的水平高度上劃拍，暗示了木管、弦樂（m.45，第二主題回應句）的音域與音色，是非常實用的做法。此外，由弦樂低音部分演奏的回應句由於沒有持續的伴奏音型為輔，經常有失速過慢的危險，指揮者必須特別留意之。

此樂章究竟何時應維持二拍指揮，何時又能使用大拍，理應是觀察的重點。自過渡段的轉調句（m.64）起，演奏版本 2 的指揮者基本上已經維持一大拍指揮，後續的發展部亦大致如此，僅在模進對位句（m.131）短暫改以二拍指揮。考慮到其偏快的速度設定，此一做法能夠兼顧律動性，值得所有指揮者借鏡。

m.86 處，與第三樂章相仿，皆是提早出現的 *ff*（參：第二章第三節，p.33），指揮者宜留意銅、打與低音提琴，需以極有力的力度加入。在呈示部的結束句（m.88）一處，除了弦樂內、外聲部的主題之外，對位的十六分音符音型亦極為熱鬧，值得每一位指揮者的關注（此同再現部 m.266）。

進入發展部，第一小提琴面臨連續不斷的十六分音符音型，演奏上必須具備精準與專注，多次的模進對弦樂演奏者的左手、右手皆構成考驗，此點宜透過排練達成，指揮時反而不需太過著墨，研究者建議跟隨伴奏音型每四小節一回的律動性（參 p.40），在小句句尾（e.g. m.107）給予方向即可。類似的狀況在 m.149 還有一次，需留意此處的伴奏節奏又有所不同。m.120 處，在短暫沒有伴奏的情形下，同樣容易失速，需格外注意速度的維持。發展部的 m.161 是迄現最強烈的一句，是為小提琴以「無窮動」動機與樂團全體的對抗，此外弦樂低音部的連續切分音（以及其和聲地位）也必須被持續地凸顯。演奏此段時，若所指揮的樂團在小提琴人數上有所不足，指揮者仍必須悉心調整平衡。

再現段的低音管獨奏，在演奏上是極大的挑戰，甚至可說正是因為此段獨奏的存在，指揮者必須為整個第四樂章擇定不過份快的、「適當」的速度。如同第二樂章的獨奏單簧管一般，指揮者若能在排練之前與低音管樂手事先議定速度共識，將特別有助於其表現。版本 2 指揮者在此處的策略則是：低頭，不進行視線接觸。以結果論，此做法顯然收穫了奇效——影片中的演奏者亦非年輕力壯，能夠負荷此等速度要求，著實驚人。

此後的音樂安排，與呈示部並無顯著不同，詮釋與指揮法的選用上亦大抵相同，此亦不再贅述。進入尾奏段，低音管與大提琴、低音大提琴的減和弦分解（m.312）必須與全樂團對抗，特別在第一小提琴的 G 音與定音鼓的 F 音形成的干擾之下，研究者認為低音聲部必須特別被驅策。

尾奏段的第一次延時 (m.318)，研究者認為，由於管、打部門在次一小節並不演奏，清楚的收拍動作仍有其必要，此一收拍動作同時視作大提琴、低音提琴的預備拍用途，實際應是一大拍或一小拍，則視指揮者的整體速度而定(參：譜例 3.4.2)。

另外，關於延時的實際長度，除遵照傳統的「記譜時值的 1+1/2」之外，也需考慮演奏時的場地殘響條件，適時做出調整。若按照嚴格定義，研究者所選用之演奏版本在此皆有延時過長的疑慮。



【谱例 3.4.2】 IV, mm.311-323

Musical score for measures 311-323. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor (B)), Trumpet (Tr. (B)), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major. The score features dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *p*. A specific instruction "zu 2" is present above the Bassoon part. The woodwinds and strings play sustained chords and rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support.

Musical score for measures 311-323, focusing on the string section. The parts for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) are shown. The key signature is B-flat major. The string section plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings such as *pp*.

版本 2 在 m.318 選擇收拍，指揮者在延時後給出一大拍的收拍動作，此拍除了示意管樂休止之外，同時也做為大提琴、低音提琴的預備拍而用。版本 1 則是令木管逕自停止吹奏，指揮者直接轉向低音聲部，給予一個預備拍並重拾原速。版本 3 又自不同：在 m.315 先給予漸慢（並未見於樂譜），後續的和聲也持續這個新的速度，而後才以兩個預備拍重回原速，期間並未收拍——是較版本 1 更為保守的指揮法。

樂章尾聲（m.345），貝多芬將主題予以減值，在樂團各部門之間游走，顯出最後的一抹幽默。注意第四次延時在 m.350 處與前兩者的位置有所不同，後續 *ff* 的進入落在第二拍（輕拍）上，由於格律的緣故，指揮此一小節必須特別注意拍型的維持（參：p.43 譜例），在第一拍劃出清楚的向下線條。此外，主題的遞嬗之間不需特別收拍，指揮者宜利用線條、雙手的運用，協助第一小提琴、低音管、第二小提琴與中提琴等部門做到良好的銜接（參演奏版本 2）。指揮者需留意 m.350 清楚地給定第一拍，使得記為 *ff* 的第二拍仍能順利進入。版本 1 在此的做法略有不同，其複製了 m.318 的手法，即指揮者並未理會 m.350 的 G 音延時，甚至沒有任何第一拍的表示，而是專注於第二拍的進入。

最後，在滿溢的活力中，迎來全樂章、全曲的結束。在樂章最末三個小節的和聲上，則比照第一樂章處理，亦即和聲解決後就不應再加力演奏，指揮者需就此一風格性充分與樂團取得共識。值得慶幸的是，版本 3 在此未再過份強調之，以輕快、有力的方式結束全曲。

第四樂章記譜上的疑義較少，僅 m.257 值得提出。據研究，此處動機應由第一小提琴／雙簧管演奏，由第一小提琴／長笛演奏之看法純屬錯誤。⁵⁹

小結

走筆至此，研究者將三版本之逐樂章用時（計入反覆）統計如表，此外並附詳細的樂章索引時間。讀者可直接選取影片特定處收聽。

【表 3.2】三版本之逐樂章用時參考

		I.	II.	III.	IV.	Total
版本 1	始於	3'36"	15'24"	25'41"	31'50"	
	用時	12'10"	10'02"	6'35"	7'22"	36'09"
版本 2	始於	1'00"	12'50"	22'38"	28'10"	
	用時	11'24"	9'18"	5'17"	6'22"	32'21"
版本 3	始於	1'08"	14'13"	25'37"	31'23"	
	用時	12'45"	11'06"	5'31"	7'06"	36'26"

說明：計算基準乃樂團實際發聲、結束之間之時長，並非以影片字幕（如：字幕顯示「第一樂章，快板」）之顯示為基準。此外版本 1 附有指揮者本人的說明在前，樂曲開始的時間因而較晚。

此外，研究者並嘗試對三演奏版本做出觀察結論。版本 1 的優勢在於各樂章間的速度統合性，其第一、第二樂章的用時皆居於中庸，充分顯示指揮者有其固守的選擇；第三樂章的速度設定流於保守，詮釋上甚且不如版本 3 來得彈性。版本 2 則是在第三、第四樂章占優，特別是第三樂章中段的速度設定不致於過緩，使得其

⁵⁹ Del Mar, 58. 另參陳妍蓁之論述（陳妍蓁，96）。

詼諧曲趣得以被保持下來，第四樂章的用時也遠少於其餘版本。版本 3 在第二樂章的歌唱性發揮甚篤，尤其在單簧管、低音管等獨奏樂器極為困難的片段，還能施以自由速度，也恰顯示了其與樂團的默契；獨奏者皆願意全力為其演奏，是不可多得的指揮詮釋，然而此舉也顯著地增加了第二樂章的用時。

再論樂章間銜接的邏輯選擇，版本 1 無可動搖的「數字 72」自不待言，版本 2 則是在第一、第二樂章的銜接間，亦有其相同的速度基本單位——即第一樂章快板的一大拍，直接等同於下一樂章的半拍，速度轉換因此有其理路可循。同樣以此方式檢視，則版本 3 的第三、第四樂章間便有邏輯不通順的狀況，其第四樂章的速度設定過慢，也過於保守了。奧地利指揮教育者漢斯·施華洛維奇(Hans Swarowsky, 1899–1975)曾主張，「貝多芬的交響曲、協奏曲與奏鳴曲的樂章與樂章之間是一種相對速度，也就是四個樂章是一個速度，但是音符單位是不同的。」⁶⁰ 自這個角度討論，研究者認為版本 2 的速度選擇顯然更為通順、合乎邏輯性。

在海頓所確立的交響曲四樂章體裁之下，歷來每個樂章皆有其功能與意義，特別是外部樂章（第一、第四樂章，嚴肅、匡正且有機）與內部樂章（第二、第三樂章，抒情與輕快）顯著的個性對比，理應被詮釋者所尊重，也符合音樂會現場聽眾的期待。版本 1 在每一樂章末尾皆過份突出的結論感，正是為研究者所不感認同者。

⁶⁰ 李芳妍，《貝多芬第六號《田園》交響曲之指揮詮釋》（國立台灣師範大學碩士論文，2007），112。

在指揮動作的差異上，版本 1 的指揮者原出身自鍵盤演奏專業，其拍點似乎少有反彈，拍點與拍點的輕重也不甚明顯，重視發聲齊備的指揮方式，似乎也使樂團時有波動。版本 2 的指揮者屬於「點、線皆能」的類型，這使得他在任何不同主題的性格表達上佔有優勢，意即觀眾即使純以視覺看待，仍能輕鬆讀取其意念，與聲響的統合性也更高。版本 3 的指揮者以拍點運用為主，透過拍點的輕重調配，達到力度、深度等的提示，惟樂句及線條便非其動作所長。此外，回顧整部影片，三人皆有全然不符合傳統指揮教科書的指揮法，例如放棄右手劃拍、同時左手施以過分浮誇的大圓，或者為顯示甚弱奏，將劃拍位置調整至過低的腰部以下，甚至整個人蹲下……等。以初學指揮者的角度，必須注意須擇優而察，而非將過於個人特色的指揮法奉為圭臬。





結論

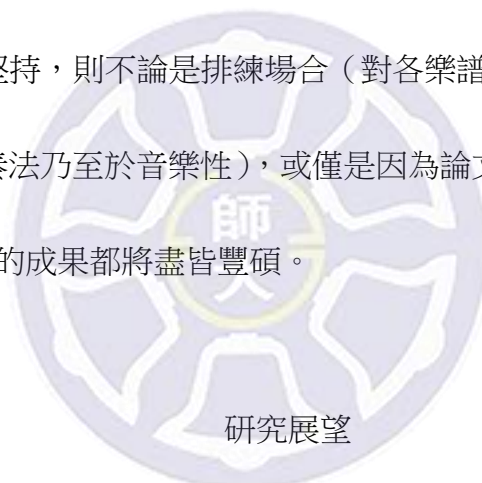
誠如此前所言，貝多芬筆下偶數序的交響曲作品向來較少被關注，而第二號、第四號的「可看性」，相較於擁有標題的第六號《田園》(*Pastoral*)，以及與第七號變生的第八號而言，便又更少獲得討論——本論文撰寫期間，便曾在頁數多達一千頁的某特定貝多芬生平論著當中，發現僅有五行的第四號交響曲相關資料。在相關資料較難取得的條件下，研究者較大幅度地參考了西文著作與期刊討論，建構對此作的基本認識，而後則是作品本身的分析，以及提出研究者的詮釋主張，冀望對讀者及指揮、研究後輩有所助益。

回顧本論文之研究目標，意欲對貝多芬的生命歷程進行一次再認識，並特別聚焦在「後《英雄》」時期，以及貝多芬如何寫就此一回歸古典精神的交響曲作品，創作手法有何特別之處……等。通過文獻回顧，可知第三樂章規模的擴大是第四號交響曲最重要的歷史意義，而第一樂章相對長的導奏段，則正是古典精神的體現。歷史意義之外，分析一章則是以和聲、句法、配器等不同面向的探討，重建研究者對此作品的認識，期間更是收穫良多。

詮釋方面，透過對著名指揮者的比較，研究者得以在詮釋時有所參考，從而在提出個人詮釋時言之有物。現今是屬於網際網路的時代，透過科技的協助，從前必須翻山越嶺才得以聆聽的音樂會演出，已是先進國家大部分家庭的平常娛樂；曾經僅專屬於某地域，甚至是某一樂團的特別詮釋方式（例如：費城管弦樂團的「費城

之聲」)，如今也隨著影音技術的進步而無遠弗屆。然而這也意味著，曾經珍貴的音樂詮釋，其價值正日漸稀釋當中。研究者主張，本論文所採取的研究步驟——比較他人做法，進而鞏固個人詮釋——即使在近年的音樂系論文中仍不多見，卻是未來之必然。換言之，樂曲分析之歸納所見，結合比較後提出之詮釋，其結論必然屬於研究者之創見。

指揮者最應具備的技能，仍應是「明察秋毫」，在充分研究原著精神的前提下，對每一類不同的詮釋方式皆應有所掌握，此是成為一名合格指揮的最基本要求。研究者認為，凡有此堅持，則不論是排練場合（對各樂譜版本）、音樂會場合（對樂譜細節、各樂器演奏法乃至於音樂性），或僅是因為論文研究所需（例如對錄音進行詳細比較），最後的成果都將盡皆豐碩。



第三章第一節的比較工作雖力求詳盡，然受限於版本取樣，所劃定的討論範圍也必然有限。研究者建議可將各詮釋要點與其他錄音作品相互對照、參考。在此，研究者推薦古樂指揮布魯諾·衛爾（Bruno Weil, b.1949）與塔斐爾巴洛克樂團（Tafelmusik Baroque Orchestra；又譯餐桌音樂樂團）合作之錄音作品；雖不得觀察其指揮動作，然而以研究者實際與衛爾學習之經驗，可以事先想見其詮釋將較少個人色彩，聆聽後的體驗也的確如此。⁶¹ 例如第一樂章導奏段的速度便非常穩定，

⁶¹ 研究者曾於 2018 與 2019 年兩度前往薩爾茲堡莫札特大學暑期音樂營（Internationales Sommerakademie Universität Mozarteum Salzburg），其時皆為衛爾主持指揮課程。

少有自由速度參入；銜接進入快板時，更是明顯地快於兩倍，皆是尊重原著的做法。

又如第四樂章尾奏段，除了 m.312 的 *ff* 被清楚地表達出來之外，m.318 處理上，其掛留音 G_b 與和聲 V 級 F 音的時長比例，是異常準確的 4:6，亦即聽者可以在計算小拍的狀況下，精準地迎來 m.319 無窮動主題的進入。又，除了較少個人意志的發揮之外，由於此份錄音的合作對象是古樂團，在第一、第二與第四樂章的低音管片段，都能夠聽到少見的法式低音管，其高音域的音色辨識度極高，值得研究者參考。

其次，研究者意欲推薦 1982 年克萊柏指揮巴伐利亞國立歌劇院樂團（Bayerisches Staatsorchester）之實況錄音。眾所周知克萊柏對於演出、錄音皆極為吝嗇，臨時取消音樂會的「惡行」所在多有，對於錄音更是不喜。然而透過此份錄音的說明，克氏竟表示「巴伐利亞國立歌劇院樂團的表現促成了這份錄音的問世，與他們合作是我的榮幸。……當天這支樂團的表現，其活力與矯健，其聰慧與怡人，沒有任何一支樂團能與之比擬。」如是的高度肯定，賦予此錄音難得一見的價值，對研究者而言也是不能錯過的選項。⁶² 茲附克萊柏原文如次頁圖：

⁶² 讀者倘若欲對克萊柏與此團關係做深入研究，亦有現場演出可參考，或可揣摩此團何以得其盛讚。網路連結茲附在此：Carlos Kleiber, Bayerisches Staatsorchester, 1986.5.
<https://youtu.be/Lihw4pQMF0>

【圖 4.1】克萊柏原文 (Orfeo C 100 841 A)

For me, okaying a recording is normally a horror. But the Bavarian State Orchestra's playing made the approval of *this* live recording my very own pleasure. We neither could nor wanted to use any cosmetics or make even the most minute corrections in this aural "snapshot" of a performance. For any petty critics we have an alibi: A benefit publication for the Prinzregententheater and a live performance. But for those who have an ear for vitality there are things here that no orchestra can play for you as eagerly and pertly or as inspired and delightfully as this orchestra on that day. Many thanks!
Carlos Kleiber

此實況錄音先於克萊柏與皇家大會堂的合作演出（參第三章第一節），其第一樂章、第四樂章呈示部皆未反覆，在音樂進行上便顯得更為流暢。此外，第二樂章伴奏音型的表現較為穩定，與大會堂的小亂流（參：pp.50–51）沒有在此發生。第四樂章的兩次延時，則可以很清楚聽到日後客席大會堂時的相同理路。

最後，則是卡拉揚在數位錄音時代的第一套貝多芬交響曲全集（與柏林愛樂，1983），也是他生平四套貝多芬交響曲的最晚一套。⁶³ 其詮釋與演奏傳統的高度統攝，源自於指揮者及樂團雙方長期的合作，理應是所有指揮者、研究者的必備參考範本。受限於該錄影版本的運鏡方式，即特意強調樂曲配器與鏡位的結合，使得指

⁶³ 網路連結 <https://youtu.be/vJ1kI5IeJmg>

揮角度的畫面相對較少，不利於研究使用，故研究者並未採用之。

另外，鋼琴改編版本的選用也是一大課題。對指揮初學者而言，在起步階段不但能力不足，實際上也難有機會以一支規模完整的樂團進行練習。大部分的指揮初學者皆是透過樂曲的改編版本，以及與優良的演奏者進行小規模的排練，來提升自己對於樂曲的理解程度。回顧音樂史的發展，作品的改編是風行已久的做法，且改編並不限於作曲家本人——例如胡邁爾（Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837）對貝多芬第一至第七號交響曲的改編（長笛、小提琴、大提琴與鋼琴），以及貝多芬晚年將自己的 c 小調鋼琴三重奏（Op.1 No.3）「二創」為弦樂五重奏（Op.104）的形式等等皆是例證，聽者得以從改編作品中發掘音色、色彩的嶄新變化。

純鋼琴的改編亦風行一時，由於鋼琴在 19 世紀的快速崛起，將大型作品改以鋼琴／雙鋼琴的形式推出，更有利於提升作品的能見度。例如：布拉姆斯所有的交響曲，皆有他本人所編寫的鋼琴版本，便是一例。眾所周知的有李斯特（Franz Liszt, 1811–1886）著名的鋼琴獨奏改編版，另外更有數個優良的四手聯彈／雙鋼琴改編，在研究者的學習過程中皆曾陸續使用。然而，在演奏這些改編譜的過程中，僅憑印象、直覺是不足以「還原」樂曲原貌的，除了事前對總譜的研讀、準備之外，指揮者必須能夠分辨改編版本之間的優劣，做出選擇。研究者甚至認為，指揮者必須具備足夠的鋼琴演奏能力，在不同的鋼琴改編版本之間，針對其孰少孰多之處，方得以快速判斷如何「改正」，使其盡可能地貼近總譜本來的意涵。是故，鑽研鋼琴改編版本的過程，對於指揮者的養成、進步亦有相當程度之助益。

試舉不同版本做為比較，例如第一樂章的宣示音，管樂部門長達五個小節的吹奏，不同的改編版本便採取了不同的方法（參：右頁圖 3.3.1，圖 3.3.2）。能否敏銳地掌握改編版本與原著之間的差異，除了是指揮者必備的技能之外，也理應能應用在未來的樂團排練當中，提升排練的效率。此處所提及的兩鋼琴改編版本，以及研究者所曾接觸的其餘版本，其詳細資訊也將列入參考資料一節，供讀者查找。

回顧本論文自選題到完成的過程，研究者特別感謝廖嘉弘教授的悉心指導，以及畢業音樂會排練期間的鼎力協助。在此，將此論文研究成果獻予廖老師、眾師長及讀者們。



【圖 4.2】

Musical score for Figure 4.2, consisting of two staves. The top staff is labeled **SECONDO.** and the bottom staff is labeled **PRIMO.** Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff begins with a **pp** dynamic marking, followed by a **sf** marking, and ends with a **pp sempre** marking. The bottom staff begins with a **pp** marking. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and are marked with *arco* and asterisks.

【圖 4.3】

Musical score for Figure 4.3, consisting of two staves. The top staff is labeled **SECONDO.** and the bottom staff is labeled **PRIMO.** Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff begins with a **pp** marking. The bottom staff begins with a **pp** marking. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and are marked with *arco* and asterisks.

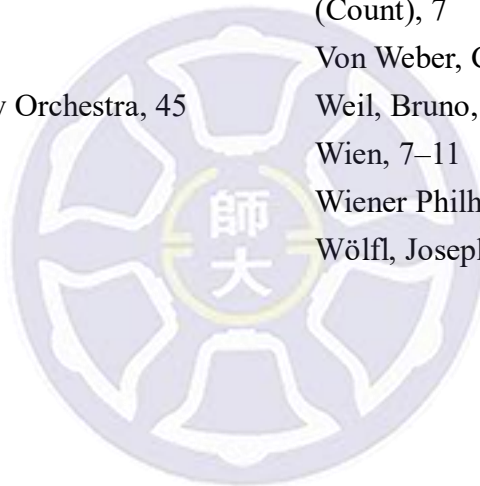


索引

西文名詞

- Albrechtsberger, Johann Georg, 8
Allgemeine Musikalische Zeitung, 12, 46, 95
Bayerisches Staatsorchester, 81–82
Bärenreiter-Verlag, 12, 46, 59–60
Beethoven and his works:
 Op.1 Piano Trios, 83
 Op.2 Piano Sonatas, 8
 Op.18 String Quartets, 11
 Op.20 Septet, 10
 Op.21 Symphony in C, 10, 15, 17, 62
 Op.36 Symphony in D, 11, 15, 17, 62
 Op.43 *Die Geschöpfe des Prometheus*, 10
 Op.53 Piano Sonata *Waldstein*, 12
 Op.55 Symphony *Eroica* in Eb, 1, 11, 15, 17, 31, 62
 Op.57 Piano Sonata *Appassionata*, 12
 Op.58 Piano Concerto in G, 11
 Op.59 String Quartets *Razumovsky*, 11
 Op.60 Symphony in Bb
 Op.61 Violin Concerto, 11
 Op.67 Symphony in c minor, 1, 15
 Op.68 Symphony *Pastoral* in F, 15, 79
 Op.92 Symphony in A, 1, 15
 Op.93 Symphony in F, 1, 15, 79
 Op.104 String Quintet, 83
 Op.125 Symphony in d minor, 1, 15
Berliner Philharmoniker, 82
Berlioz, Hector, 2
Bernstein, Leonard, 45–77
Bonn, 5–7
Brahms, Johannes, 19, 83
Breitkopf u. Härtel, 2, 19, 59, 68
Bruckner, Anton, 16
Burgtheater, 10
Chiabrera, Gabriello, 13
Chopin, Fryderyk, 14
Cramer, Johann Baptist (pianist), 8
Czerny, Carl, 26
Dahlhaus, Carl, 1
Dover, 46
Dvořák, Antonín, 16
Esterházy, 9
Eulenburg, 46, 53, 68
Harnoncourt, Nikolaus, 60
Haydn, Joseph, 6, 8–11, 13, 17, 20
 Hob.I:104, 17
 Hob.III:37–42 (Op.33), 13
 Hob.III:69–74, 11
 Hob.III:75–80, 11
 Hob.XXI:2 *Die Schöpfung*, 10, 19
Händel, Georg Friedrich, 6
Hummel, Johann Nepomuk, 83
Von Karajan, Herbert, 82–83
Kleiber, Carlos, 45–77
Kunst- u. Industrie-Comptoir, 12
Leipzig, 2, 46
Liszt, Franz, 83
Lobkowitz, 9, 12
London, 8, 10, 46
Magazin der Musik, 6
Mahler, Gustav, 16
Malines, 5
Maximilian (Archduke), 7

Mälzel, Johann Nepomuk, 46
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 16
 Menuetto, 13, 15, 32–34, 62, 63
 Monteverdi, Claudio, 13
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 6–7, 9–11,
 15–16, 17, 60
 Napoléon Bonaparte, 12
 Neefe, Christian Gottlob, 6
 Von Oppersdorff, Franz (Count), 11–12
 Paris, 10
 Perpetuum mobile, 35
 Philadelphia Orchestra, 79
 Praetorius, Gabriello P. Michael (poet),
 13
 Prokofiev, Sergei, 16
 Razumovsky, 9
 Royal Concertgebouw Orchestra, 45
 Salieri, Anton, 8
 Schenk, Johann, 8
 Scherz, 13
 Scherzo, 13–16
 Schubert, Franz, 16, 24
 Schumann, Robert, 13, 16, 26
 Schuppanzigh, Ignaz, 8
 Shostakovich, Dmitri, 16
 Simrock, 12
 Sinfonia, 17
 Sonata-allegro form, 17
 Swarowsky, Hans, 76
 Van Swieten, 9
 Tafelmusik Baroque Orchestra, 80–81
 Tchaikovsky, Pyotr Il'yich, 16
 Thielemann, Christian, 45–77
 Viganò, Salvatore (dancer), 10
 Waldstein-Wartenberg, Ferdinand
 (Count), 7
 Von Weber, Carl Maria, 96
 Weil, Bruno, 80–81
 Wien, 7–11
 Wiener Philharmoniker, 45
 Wölfl, Joseph (pianist), 8



參考文獻

中文專書

- 王沛綸。〈指揮學〉。台北：全音樂譜出版，1981。
- 徐頌仁。〈歐洲樂團之形成與配器之發展〉。台北：世界文物出版社，1994。
- 徐頌仁。〈音樂演奏的實際探討〉。台北：全音出版社，2001。
- 廖年賦。〈管絃樂指揮研究〉。台北：全音樂譜出版社，1999。
- 廖嘉弘。〈貝多芬第一號、第八號交響曲、第一號鋼琴協奏曲、「雷歐諾雷」序曲、第四號鋼琴協奏曲、第五號「命運」交響曲 詮釋〉。台北：美樂出版社，2004。
- 陳漢金等。〈發現貝多芬〉。台北：時報文化，2002。
- Abraham, Gerald (editor). *The New Oxford History of Music*, vol.VIII: "The Age of Beethoven 1790–1830". Oxford: Oxford University Press, 1985/88 (reprinted edition with corrections).
- Brown, A. Peter. *The Symphonic Repertoire, vol.II: The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Indiana University Press, 2002.
- Del Mar, Norman. *Conducting Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Forbes, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 3rd printing, 1973.
- Green, Elizabeth A.H. *The Modern Conductor*. New Jersey: Upper Saddle River, 1987 (4th edition).

Harnoncourt, Nikolaus. *Der musikalische Dialog* (En: The Musical Dialogue). Portland: Amadeus Press, 1989. (English translation: Mary O'Neill)

Hopkins, Antony. *The Nine Symphonies of Beethoven*. London: University of Washington Press, 1981.


Kerman, Joseph. Tyson, Alan. *Beethoven* (The Composer Biography Series of the New Grove Dictionary of Music and Musicians). New York: W. W. Norton & Co. 1983.

McElheran, Brock. *Conducting Technique: For Beginners and Professionals*. New York: Oxford University Press, 1966. (5th printing 1976)

Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Co. 1971/72.

Weingartner, Felix. *On the Performance of Beethoven's Symphonies*. New York: Dover Publications Inc., 1969.

Del Mar, Jonathan. "Beethoven's Five-Part Scherzos: Appearance and Reality". *Early Music*, vol.40, no.2, 2012. pp.297-305. www.jstor.org/stable/23327735. Accessed 9 Jan. 2020.



中文學術論文

李芳妍。〈貝多芬第六號《田園》交響曲之指揮詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文，2007.1。

陳妍蓁。〈貝多芬第四號交響曲之作品與指揮研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，2007.7。

許靖敏。〈貝多芬第七號交響曲之指揮詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文，2008.6。

蔡文馨。〈貝多芬第八號交響曲指揮研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，2011.6。

林冠亨。〈貝多芬第二號交響曲作品研究與指揮詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論

文，2011.7。

江琳心。〈貝多芬第七號交響曲之研究與指揮詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文，2012.1。

林承鴻。〈貝多芬第一號交響曲主題動機手法之探討與分析〉。國立台灣師範大學碩士論文，2018.8。

使用總譜

1. C. F. Peters No.8809 © 1902
2. Breitkopf u. Härtels Orchester-Bibliothek Nr.4332 © 1920/65
3. Philharmonia series © 1923
4. Edition Ernst Eulenburg No.414 © 1938 (ed. By Max Unger)
5. Bärenreiter-Verlag
6. 音樂之友社[= Ongaku No Tomo Sha] OGT 4
7. Boosey & Hawkes Pocket Scores No.111 (內容與 4 相同)
8. Edwin F. Kalmus Miniature Orchestra Scores No.309 (內容與 2 相同)
9. 全音樂譜出版社 (內容與 6 相同)
10. Bärenreiter-Verlag BA 9004 (2nd Printing 2001). Critical Commentary by Jonathan Del Mar.

鋼琴改編譜

Meves, Wilhelm. H. Hitolff's Verlag (plate 12328).
Mockwitz, Friedrich. Breitkopf & Härtel (plate V.A. 41).
Scharwenka, Xaver. Universal Edition AG (plate U.E. 970).
_____. G. Schirmer Inc. (plate 10836).

網路資料

Johnson, Douglas, Scott G. Burnham, William Drabkin, Joseph Kerman, and Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." Grove Music Online. 2001; <https://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>. Accessed 9 Jan. 2020.

Digital archives [sic] of the Beethoven-Haus Bonn;

https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15241&template=werkseite_digiales_archiv_en&eid=1510&ug=Symphonies&werkid=60&mid=Works&suchparameter=&seite=1. Accessed 9 Jan. 2020.

影音資料

Leonard Bernstein conducts the Wiener Philharmoniker, live video 1978.

<https://youtu.be/GE98hByOCKY>. Accessed 10 Jan. 2020.

Carlos Kleiber conducts the Bayerisches Staatsorchester, live video 1986.

https://youtu.be/_Lihw4pQMF0. Accessed 10 Jan. 2020.

Carlos Kleiber conducts the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, live video 1987.

<https://youtu.be/d3-jlAamGCE>. Accessed 10 Jan. 2020.

Christian Thielemann conducts the Wiener Philharmoniker, live video 2009.

<https://youtu.be/2rLXFPNx-ss>. Accessed 10 Jan. 2020.

Abendroth, Hermann. Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig. Milano: Memories Reverence MR2361/2365 © 1989. Compact disc.

Bernstein, Leonard. New York Philharmonic. CBS Records MK 42221 © 1966/69. Compact disc.

Blomstedt, Herbert. Staatskapelle Dresden. Berlin Classics 0021962BC © 1980. Compact disc.

Böhm, Karl. Wiener Philharmoniker. Deutsche Grammophon 439 681-2 © 1972. Compact disc.

Haitink, Bernard. Concertgebouw Orchestra. Philips Classics 420 228-2 © 1988. Compact disc.

Van Immerseel, Jos. Anima Eterna. Zig-Zag Territories ZZT080402 © 2008. Compact disc.

Jansons, Mariss. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. BR-Klassik 900119,

2013. Compact disc.
- Von Karajan, Herbert. Berliner Philharmoniker. Deutsche Grammophon 474 600-2 © 1963/2003. SACD.
- Kleiber, Carlos. Bayerisches Staatsorchester. Orfeo C 100 841 A © 1984. Compact disc.
- Klemperer, Otto. Berliner Philharmoniker. Testament SBT 1387 © 2005. Compact disc.
- Mackerras, Charles. Scottish Chamber Orchestra. Hyperion CDS44301-5, 2007. Compact disc.
- Norrington, Roger. Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart. Hässler CD 93.089 (No.85). Compact disc.
- Rattle, Simon. Wiener Philharmoniker. EMI Classics 4 57573 2 © 2003. Compact disc.
- Thielemann, Christian. Wiener Philharmoniker. Sony Music 88697 92717 2 © 2011. Compact disc.
- Toscanini, Arturo. NBC Symphony Orchestra. Naxos 8.110815-16, 1998. Compact discs.
- Wand, Günter. NDR-Sinfonieorchester. RCA 74321-89109-2 © 1989. Compact disc.
- Weil, Bruno. Tafelmusik Baroque Orchestra. Tafelmusik Media, 2017. Compact disc.
- Weingartner, Felix. London Philharmonic Orchestra. Naxos 8.110956, 2003. Compact disc.
- Vänskä, Osmo. Minnesota Orchestra. BIS CD-1825/26, 2004. Compact discs.
- Zinman, David. Tonhalle Orchestra Zürich. Sony/BMG 88697 07508 2 (No.2) © 1998. Compact disc.



附錄 1

1811 年地方樂評（參第一章第三節，p.13）

“The yearly concert for the benefit of the elder [and] disabled members and widows of the musical institute opened with Beethoven's Symphony No.4 (Vienna, Industrie-Comptoir). This seemingly still little known, witty work (B-flat major, E-flat major, B-flat major) contains, after a solemn, beautiful Introduction, a fiery, brilliant, and powerful Allegro, an artful and very gracefully executed Andante [*sic*], an entirely original, marvelous and attractive Scherzando, and a strangely mixed, but effective Finale. Overall, the work is cheerful, comprehensible, and very engaging, and approaches more this master's Symphonies Nos.1 and 2 than Nos.5 and 6. In our energized enthusiasm, we would like most to place it together with No.2; the occasional strange turns and [those] that impede the effect rather than enhancing it, with which B. has lately driven some players away and some listeners crazy, are not in abundance here. This not easily performed symphony was given brilliantly and found unanimous applause.” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1811.



附錄 2

作曲家韋伯評論貝多芬第四交響曲：

“First, we have a slow tempo, full of brief, disjointed ideas, none of them having any connection with each other, three or four notes every quarter of an hour! - that's exciting! - than a hollow drum-roll and mysterious viola passages, all decked out with the right amount of silences and general pauses; eventually, when the listener has given up hope of surviving the tension as far as the Allegro, there comes a furious tempo in which the chief aim is to prevent any principle idea from appearing, and the listener has to try and find one on his own; there's no lack of modulations; that doesn't matter, all that matters, as in Paer's *Leonore*, is to make a chromatic run and stop on any note you like, and there's your modulation. Above all one must shun rules, for they only fetter genius.” (Carl M. von Weber) (Some doubt exists whether this quotation refers to the Fourth)

