

國立台灣師範大學

音樂系碩士班演奏唱組學位論文

《貝多芬晚期奏鳴曲中的賦格：  
以作品 101, 106, 110 為例》

指導教授：葉綠娜

研究生：王大維 撰

2011 年 11 月 30 日

## 摘要

啟蒙運動的影響，讓古典時期重視理性的思維；巴洛克時期所醞釀出的各種曲式，也在古典時期臻至成熟。貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1927)為古典時期風格的集大成，其作品皆具有平衡而完美的曲式架構，但在音樂本身的音響與內涵上，則是跳脫了理性與節制，大膽地表達了個人內在的情緒與精神狀態，使得貝多芬的音樂總是兼具啟發性與撼動人心；這份建築在裡性上的情感，也在貝多芬以後的世界中開始發酵，釀出氾濫情感的浪漫樂派。

本論文題目並非研究完整的曲目，而是針對貝多芬數首作品的部分進行分析與比較，因此在第一章緒論是關於研究的動機與目的，以及對於所研究的範圍進行分析、比較與定義。第二章大概分成三個部分：首先根據《葛洛夫線上音樂辭典》(*Grove Music Online*)，將貝多芬一生分為四個時期，再根據晚期的年代概述其創作背景；晚期的五首奏鳴曲呈現出鮮明的晚期風格；最後，第二章第三節討論賦格在貝多芬奏鳴曲中的源由、重要性與功能。第三章、第四章為《作品 101》、《作品 106》、《作品 110》研究範圍的音樂分析與演奏詮釋。

貝多芬晚期的五首奏鳴曲，當然擁有完整的架構，但他終其一生醞釀出的內涵與音響，卻讓芸芸眾生難以理解。因此除了基本的作品分析之外，更重要的是演奏詮釋，表達貝多芬的美感與精神。

關鍵字：貝多芬、奏鳴曲、賦格、對位、作品 101、作品 106、作品 110

## 致謝

短短兩年的光陰，卻充滿無數的發現、挑戰與學習，等到稍稍回過頭，才會發現自己竟然能夠扎扎實實地一路走來，而不愧對於自己。當初繼續在研究所學習，是我自己的決定，一方面除了希望能夠在演奏上持續不斷地精進，另一方面更希望我能夠學培養一個獨立學習、研究的能力與精神。我很感謝這一路上陪伴我的人們，指引我方向，讓我能夠達成我的目標。

首先最最要感謝的，是我的指導教授——葉綠娜教授。雖然她常說她沒有指導我什麼，但從每個星期豐富扎實的鋼琴個別課中，我早就滿載而歸了；更不用提您所提供、建議我看的資料、聽的音樂，無形中指引了我一條最正確又寬敞的大道。謝謝老師每每帶給我的震撼與挑戰，讓我一直發現自己的潛力，不斷地繼續邁進。

再來要感謝鍾家瑋教授在《鋼琴音樂研究》這門課，讓我們不斷的發現問題、努力摸索，培養我們獨立學習、判斷是非的能力，讓我有勇氣完成這份艱難的論文。

感謝評審教授給予我的鼓勵與建議，讓我有更多方向去寫作這份論文。

感謝家人、朋友們在我最焦慮與忙碌的時候，陪著我一起讀書、抱怨、發洩，讓我順利挺過這一切，再一起進步。

## 目錄

第一章	緒論.....	1
第一節	研究動機與目的.....	1
第二節	研究的範圍.....	3
第二章	貝多芬晚期奏鳴曲的創作背景.....	5
第一節	貝多芬的創作年代之分期與晚期的時代背景.....	5
第二節	貝多芬的晚期風格.....	8
第三節	貝多芬晚期的對位手法.....	19
第三章	作品分析.....	24
第一節	《作品 101》第三、四樂章之分析.....	26
第二節	《作品 106》第四樂章之分析.....	37
第三節	《作品 110》第三樂章.....	65
第四章	演奏詮釋.....	76
第一節	《作品 101》第三、四樂章.....	76
第二節	《作品 106》第四樂章.....	83
第三節	《作品 110》第三樂章.....	89
第五章	結論.....	95
參考書目	.....	97

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 創作的風格種類多元，綜觀樂種，從奏鳴曲、交響曲、變奏曲、舞曲、歌曲、鋼琴小曲 (Bagatelle)，甚至也創作了一齣歌劇、芭蕾舞音樂、<sup>1</sup> 合唱曲、彌撒曲等；在編制上也是多樣化，由大至小有管弦樂團、管樂團、合唱團、室內樂重奏、器樂獨奏等，甚至在最後的第九號交響曲中，貝多芬還將管弦樂團與合唱、獨唱的編制綜合起來，形成巨大的交響曲編制。一般認為他是位於「從古典到浪漫樂派」之間的過渡者：繼承古典樂派風格，並開創出之後浪漫樂派的音樂語彙與思維。因為這樣的過渡性，讓他的作品風格前後差異甚大；也是這樣的特殊性，讓他在音樂史中的地位，歷久不衰。貝多芬的作品數量眾多，大部分的作品迄今仍備受喜愛，其中鋼琴奏鳴曲更是被列入音樂學院考試、音樂會的經典曲目中，也是學習古典音樂者，一生中一定會接觸到的曲目。在貝多芬之前的能夠被如此對待的作曲家，恐怕只有巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 了。

貝多芬的三十二首鋼琴奏鳴曲，先後幾乎橫跨一生全部的創作時期，研究他的鋼琴奏鳴曲，不僅可以瞭解各個時期的創作風格與特色，曲中所具備的原創性與內涵更是重要，影響日後作曲家的創作甚巨：貝多芬鋼琴奏鳴曲中所具備完整、邏輯性的架構，成為浪漫樂派以降的作曲家爭相學習的目標，甚至幾乎無法超越。例如在我們所熟知的曲式學中，奏鳴曲式的第一主題 (primary subject) 與第二主題 (secondary subject) 的調性

---

<sup>1</sup> 共有兩部，但只有一部出版：普羅米修斯的創造 (*Die Geschöpfe des Prometheus*, op.43, 1800-01)

應該是呈現主屬調或是關係大小調的關係，但貝多芬卻使用三度關係，<sup>2</sup> 讓音樂調性架構以外，更多了一種意外性與新鮮感。另外，他也喜歡使用古典時期奏鳴曲中較罕見的曲式，其中比較廣為人知的有詼諧曲 (Scherzo)，<sup>3</sup> 其它還有送葬進行曲 (Funeral March) 與導奏 (Introduction)，但最具特色的，是賦格 (Fugue) 的使用。

經由筆者觀察發現，在貝多芬的鋼琴奏鳴曲中，賦格的使用全部都出現在晚期的五首奏鳴曲之中，<sup>4</sup> 這樣子的規律性，激起了筆者彈奏及研究的興趣。是巧合？還是有特別的因素？對於貝多芬的創作理念有什麼重要性呢？與眾所皆知巴赫的賦格有何異同？又要如何分析與詮釋呢？在本論文中，筆者將由文獻的參考資料彙整，針對貝多芬晚期的創作背景作探討與了解，接著將焦點集中在晚期奏鳴曲中的賦格樂段，進一步對其樂曲結構的剖析，希望能夠藉此彰顯出貝多芬對於主題、動機的應用與發展手法之特點，一窺貝多芬奏鳴曲中賦格的全貌，並更加理解其晚期奏鳴曲的內涵。最後從這些討論中，掌握貝多芬奏鳴曲中賦格的演奏重點，以期在詮釋時，能夠更正確的呈現其風格，使其更具完整性與說服力。

---

<sup>2</sup> 指調性建立在主音 (tonic) 與上中音 (mediant) 或下中音 (submediant) 之間的關係，由於此二者與主音上的調性互為三度，因此稱為三度關係。貝多芬奏鳴曲第一樂章的第一與第二主題的調性，經常呈現三度關係，尤其是中後期的作品，如《華德斯坦》 (Piano Sonata No. 21, op.53, “Waldstein”)、《古鋼琴》 (Piano Sonata No.29, op.106, “Hammerklavier”)

<sup>3</sup> 事實上海頓 (J. Haydn, 1732-1809) 在更早之前，就已有將古典奏鳴曲中小步舞曲 (Minuet) 樂章置換成詼諧曲樂章的例子，但在貝多芬的奏鳴曲中是更為常見，並利用重音或節奏等作曲手法，加深了其詼諧的性格，讓這個改變逐漸被大家喜愛、接受，在往後的樂派時期也都常見。

<sup>4</sup> 貝多芬的創作分期會於第二章第一節再作詳述。這晚期的五首奏鳴曲的編號，先後為 Op.101 (1816), Op.106 (1817-1818), Op.109 (1820), Op.110 (1821), Op.111 (1821-1822)

## 第二節 研究的範圍

在貝多芬晚期鋼琴奏鳴曲中，每一首都具有賦格，或是賦格式的模仿樂段，並且依照結構的不同與音樂內容的需要，分別被安排在不同的位置。以下先列出晚期奏鳴曲中，賦格所在的樂章與段落(表 1)：

【表 1】貝多芬晚期鋼琴奏鳴曲的賦格段落<sup>5</sup>

作品編號	賦格段落
Op.101	第四樂章的發展部
Op.106	第一樂章的發展部
	第四樂章的導奏之後
Op.109	第三樂章的第五變奏
Op.110	第三樂章
Op.111	第一樂章的發展部

由整理出的表格可以看出，每首作品都至少有一個賦格段落，此外《作品 106》甚至還擁有兩個賦格段落，可以想見其整體架構之龐大。其次，賦格所在的樂章只有兩種：第一樂章或是末樂章。在樂章中的段落，除了《作品 109》為第五個變奏之外，其它的段落不是位於發展部，就是幾乎整個樂章皆屬於賦格；<sup>6</sup> 而這個段落位置，則與貝多芬所認為賦格所具有的功能性相關，至於其相關內容將於第二章第三節中探討，在此不加以贅述。

《作品 109》並非完整的賦格。在賦格的手法上，呈示主題時左手有一個反向上行的旋律，但既非主題也非對題；接著右手雖然以每個聲部緊急段的方式作陳述，但答句卻非在五度上做模仿；在賦格曲式的架構上，主題在陳述完第一次之後，便逐漸消失不見了，即使後來有類似的主題動機變化出現，但真正的主題就此沒有再出現，與賦格曲

<sup>5</sup> 《作品 101》與《作品 110》樂章的區分方法，分別會在第三章的第一節與第三節做討論。

<sup>6</sup> 《作品 106》的第四樂章與《作品 110》的第三樂章，其賦格樂段為整個樂章的主體，也是只有這兩個樂章是貝多芬明確地標記上“Fuga”字眼的樂段。

式大相逕庭，因此很明顯是——賦格風樂曲(譜例 1-1)。

從譜面上看來，《作品 111》第一樂章的發展部似乎並沒有多聲部賦格的樣子出現。一開始是二部齊奏的方式展開，接著也並沒有其它聲部加入的跡象，但在貝多芬的草稿中，可以看見當初他在構思《作品 111》時，意圖替這個樂章的主題做賦格式的開場。<sup>7</sup>

另外，貝多芬晚期奏鳴曲的整體架構具有獨特的原創性，相較於貝多芬之前常見三至四個樂章的奏鳴曲，這五首作品顯得難以區分其樂章數與明確的段落，但可以發現到，在《作品 101》、《作品 106》、《作品 110》、《作品 111》的賦格段落之前，都有一段慢板或是即興式的樂段，作為情緒與架構上的鋪陳、具備調性上的對比、或預示接下來賦格的主題動機；在功能上來說，似乎有引導的作用，作為聽覺上的預備，帶領音樂進入不斷發展變化，充滿能量的賦格樂段。因此，在第三章的討論中，除了針對賦格樂段之外，也會加進這個引導功能樂段的分析，試圖在動機發展與架構的分析上能夠更加完整。

---

<sup>7</sup> Stephen Rumph, *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in The Late Works*. [Los Angeles: University of California Press, 2004], 125-127.

## 第二章 貝多芬晚期奏鳴曲的創作背景

### 第一節 貝多芬的創作年代之分期與晚期的時代背景

#### 一、創作年代之分期

貝多芬一生橫跨古典與浪漫時期，被視為是承先啟後的重要作曲家，風格轉變相當大，也因此一直以來就有許多音樂學者，根據他一生的風格與作品做了分期。最早是 1828 年施洛瑟 (M. Schlosser, 1835-1916) 與 1837 年費悌斯 (F. J. Féti s, 1784-1871) 所作的分期，但 1855 年連茲 (W. von Lenz, 1809-1883) 出版的《貝多芬的三個時期之風格》(*Beethoven et ses trois styles*, 1855) 中所作的分期是最具影響力且廣泛使用的版本。雖然在《葛洛夫線上音樂辭典》(*Grove Music Online*) 中指出，這個分期法應該作更新：在原本的第一時期之前加入波昂時期 (the Bonn period, 1782-1792)，其後才是維也納前期 (the early Vienne period, 1793-1802)；接著為中期 (the middle period, 1803-1812)，以及晚期 (the late period, 1813-1827)。<sup>8</sup> 可是基本上仍維持著連茲所分三個時期的架構。

另外葛羅特 (Donald J. Grout, 1902-1987) 所著《西方音樂史》(*A History of Western Music*) 中對貝多芬的分期也與上述有些微差異：第一時期 (the first period, 1770-1802)、第二時期 (the second period, 1803-1814)、第三時期 (the third period, 1815-1827)。

將這兩種分期法相比較之下，就貝多芬的最後一個時期來看，開始的時間分別為 1813 年與 1815 年，彼此相差了兩年。所羅門 (M. Solomon, 1930-) 觀察到，在 1813 到 1816 年之間貝多芬創作出了許多譁眾取寵的作品，《威靈頓的勝利》(*Wellingtons Sieg*, op.91, 1813, "Battle Symphony") 即為其中之一。所羅門認為貝多芬晚期的前五年，由於

---

<sup>8</sup> Joseph Kerman, et al. "Beethoven, Ludwig van." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11> (accessed November 23, 2011)

內心的鉅變，因此造成創作力的銳減，<sup>9</sup> 因而創作出「彷彿退回英雄時期的模仿作品」，是貝多芬從中期到晚期風格的過渡時期。<sup>10</sup> 因此，筆者將在本節的後半段，討論這個使貝多芬內心鉅變的時間與客觀原因，進一步理解貝多芬晚期的創作背景。

## 二、晚期的時代背景

所羅門曾說 1816 年前後是「音樂史上的轉捩點之一」，不只是貝多芬，還有許多年輕時代音樂家正準備迎接成熟古典主義時期的結束。<sup>11</sup> 隨著 1815 年維也納公約的簽訂，拿破崙 (Napoléon Bonaparte, 1769-1821) 的帝國時代終告結束。保守主義的人再次執政，但為避免自由思想再度盛行，鼓勵人民縱情玩樂；另一方面，隨著都市化和工業化的蓬勃發展，中產階級崛起並且不斷擴大，成為社會的新主流。這個時期稱為畢德麥雅時期 (Biedermeier, 1815-1848)，正好與所羅門所說的 1816 年前後相互重疊，也正是貝多芬進入晚期風格前的過渡期。當時的藝術家們正面臨風格丕變的狀況，貴族的需求與品味逐漸被新興的中產階級所取代；也象徵著古典時期貴族們喜愛的音樂逐漸式微，而中產階級追求簡單、優雅的圓舞曲 (Waltz) 與小型的家庭音樂會則開始盛行。這個改變對於貝多芬來說無疑是一種打擊，他的音樂對於中產階級而言過於艱澀難懂，大眾的品味逐漸背棄他，使他在藝術上逐漸受到孤立。

貝多芬著名的《海利根城遺書》(*Heiligenstadt Testament*, 1802)，揭示著他的耳疾，但隨著年紀增長，耳疾不斷地惡化，這個身體機能漸進式地喪失，可以想像這對貝多芬

---

<sup>9</sup> “In 1813–18, years marked by emotional upheavals, Beethoven’s output fell off sharply.” Joseph Kerman, et al. “Beethoven, Ludwig van.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11> (accessed November 23, 2011)

<sup>10</sup> “...‘regressed to a pastiche of the heroic style’...” Joseph Kerman, et al. “Beethoven, Ludwig van.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg11> (accessed November 23, 2011)

<sup>11</sup> Edmund Morris, 《於是，命運來敲門：貝多芬傳》。李維拉 譯。〔台北：遠足文化事業有限公司，2005〕，頁二二二。

心理上所造成的壓力，甚至到 1820 年已完全失聰，只能靠對話簿以書寫的方式與人對談，這對他來說又是一個與外界隔絕的孤立。除了耳疾，一直到 1820 年他五十歲生日之時，他長年累積下來的病痛計有：潰瘍性結腸炎、風濕、肺炎、發燒、心臟衰弱、迅速惡化的視力，還有一再復發的嚴重頭痛。<sup>12</sup> 這些在當時難以治癒的病痛，增加了對於死亡的恐懼與陰影，對於貝多芬的身心無疑是一種折磨。

除了與外界的孤立之外，自 1816 年他的胞弟卡斯帕 (Caspar Anton Carl van Beethoven, 1815-1850) 因結核病而過世的那天起，貝多芬即開始了他為爭奪姪子的監護權，而持續長達五年之久的訴訟。他為了這個訴訟費盡了心思，作出急近瘋狂的舉動：對姪子的掌控、限制姪子與母親的來往等。為了達成這些目的，他進入了充滿恐懼、幻想、陰謀等思想混雜的狀況，除了試圖隱瞞他的「范」(van) 並非來自貴族「馮」(von) 的事實外，甚至將她幻想成一個惡毒的母親、一個毒害她丈夫的壞蛋。<sup>13</sup> 儘管最後貝多芬仍然得到了其姪子的監護權，但卻也在這混亂的五年之中，飽受精神的消耗與摧殘，令其身心俱疲。

但是貝多芬從來不是個多愁善感的人，他終其一生都在對抗命運、對抗困難，並以超人的勇氣與毅力加以克服。「藝術家不哭泣，他們發怒」<sup>14</sup> 正因為貝多芬這樣的信念，使他即使在遇到一連串社會、健康、家庭的改變，他並沒有被命運打倒，反而轉化了這些負面的能量，孕育出新的晚期風格，向命運證明他的價值，其精神更永遠地存在於當代、後代的無數作曲家之中，永遠不滅。

---

<sup>12</sup> Morris, 246.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., 19.

## 第二節 貝多芬的晚期風格

### 一、晚期作品的特性

貝多芬因為耳疾與社會改變所經歷到的孤立感，使他晚期的音樂有時聽起來像是在對著自己說話，並且充滿了前兩個時期較少有的抒情旋律。有一個很生動的例子，英國人羅素 (John Russell, 1792-1878) 在 1820 年拜訪維也納，是少數幾個親眼看見貝多芬在鍵盤前與自己溝通的人：當他彈奏極弱音時，通常一個音符也沒彈出來。他用「心靈的耳朵」聽見那些音，而他的眼睛與那幾乎無法察覺的手指動作，在在顯示他正跟著自身靈魂的曲調經歷一種逐漸消逝的層次變化……。<sup>15</sup> 再加上 1820 年結束了一連串幾乎讓貝多芬瘋狂的訴訟之後，他彷彿是找到平靜與慰藉一般，開始研究彌撒曲與神話，引出了音樂與宗教的神秘性，作品開始呈現內斂、沉思的特質，並帶有形而上的冥想 (meditation) 風格，如《作品 101》、《作品 110》的第一樂章 (譜例 2-2-1)。

---

<sup>15</sup> Ibid., 242.

【譜例 2-2-1】冥想風格

(a) 《作品 101》第一樂章，mm.1-6

**Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung**  
*Allegretto, ma non troppo*

弱拍上的假終止式

V

vi

(b) 《作品 110》第一樂章，mm.1-4

**Moderato cantabile molto espressivo**  
*p con amabilita (sanft)*

對比與衝突是貝多芬音樂藝術的主要特色。<sup>16</sup> 因此，對比這個趨於平靜的冥想風格，貝多芬使用了戲劇性風格帶出一個富有張力，較為主動、積極、對抗的特質。最常見的是使用突然的力度變化、大落差的力度階層對比，或快速的漸強漸弱，如《作品 106》第四樂章（譜例 2-2-2）。

<sup>16</sup> Ibid., 16.

【譜例 2-2-2】力度的對比，《作品 106》第四樂章，mm.367-369

The musical score for Example 2-2-2 is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (p) dynamic in measure 367, which then crescendos (cresc.) to fortissimo (ff) by measure 369. The score includes a fermata over the first measure and a dynamic hairpin leading to a final fortissimo (ff) dynamic in measure 369.

另一個是藉由延音記號、休止符，令音樂突如其來地停止，造成戲劇性的效果，如《作品 101》第四樂章 (譜例 2-2-3)。最後在《作品 110》第三樂章中，還可以看到特殊的戲劇性特質。貝多芬使用歌劇特有的宣敘調 (Recitativo) 與詠嘆調 (Aria) 的架構，讓我們立即聯想到戲劇性的歌劇場景：在歌者朗誦似的敘述、表達、對話之後，開始用迷人的旋律抒發心情 (譜例 2-2-4)。

【譜例 2-2-3】突然的停止，《作品 101》第四樂章，mm.113-122

The musical score for Example 2-2-3 is in 2/4 time and A major. It begins with a piano (pp) dynamic in measure 113. The score includes a 'poco ritard.' marking and a fortissimo (ff) dynamic in measure 122. A red box highlights the final measure (122), which ends with a fermata, indicating a sudden stop. The tempo marking 'a tempo' is also present.

【譜例 2-2-4】戲劇性的歌劇場景：宣敘調，《作品 110》第三樂章，mm.1-7

**Adagio ma non troppo**

*una corda*

**Recitativo** **più adagio** **Andante**

*cresc.*

**Adagio** *ritar - danto* *cantabile*

*tutte le corde* *dimin.* *una corda*

*sempre tenuto*

**Meno adagio**

*cresc.* *dim. smorzando*

✱

## 二、樂曲架構

貝多芬在架構上的對稱性與完美是眾所皆知的，到了晚期同樣保持了這樣子的優異，並更進一步賦予了精神架構上的完整性，使得晚期的作品具有更深層的內涵。這部分主要是表現在樂章間的連貫性。《作品 110》第一樂章第一主題所帶出的動機，成為三個樂章共同的動機，這在當時是很少見的（譜例 2-2-5）。通常都是樂章各自有自己的主題與動機。貝多芬這樣的設計不但讓整首作品具有統一的邏輯性，並在底層將全部樂章完美結合，同時又能夠讓每個樂章擁有不同的個性。這樣的架構也影響到了舒伯特 (F. Schubert, 1797-1828) 《流浪者幻想曲》(The Fantasie in C major, D.760, “Wanderer Fantasy”, 1822)。

### 【譜例 2-2-5】《作品 110》統一的動機

(a) 第一樂章，mm.1-8

Moderato cantabile molto espressivo

*p* con amabilità (sanft)

*p*

四度動機

切分音動機

(b) 第二樂章，mm.9-16

切分音動機

(c) 第三樂章：小詠嘆調，mm.7-14

Adagio ma non troppo

*p* tutti le corde

cresc. ----- dim.

Ped.

Klagender Gesang  
Arioso dolente

*p*

切分音動機

*p* cresc.

(d) 第三樂章：賦格，mm.27-34

四度動機

另一個比較明顯的是在樂章間的連結使用「立即開始」(attacca)，《作品 101》的第三樂章接第四樂章，利用一個小的裝飾樂段與間奏做兩個樂章的銜接，並沒有間斷；《作品 110》同樣在最後一個樂章，在宣敘調、小詠嘆調、賦格，甚至之後小詠嘆調的再現，這中間不同段落、調性、速度、拍號、個性的轉換，貝多芬全都巧妙且不間斷的銜接在一起。<sup>17</sup>

但這樣子的作用並非只是手法上的效果而已，具有更深的內涵。如此不間斷的銜接，代表著音樂必須一氣呵成完成，要維持的連貫的意念，經過不同段落的轉折，最後到達樂曲終點的漫長而緊湊之過程。接著再放大來看，在樂章之內也有持續性的特色：貝多芬常常將終止式擺在弱拍之上，使得樂句之間的區分較不明顯，也讓每個樂句好像毫不間斷地緊密接續，讓一整個樂段聽起來像是只有一個樂句，如《作品 101》第一樂章 (譜例 2-2-1)。

最後一個特殊的例子是《作品 101》第三、四樂章之間，突然將第一樂章的主題再現在末樂章之前，讓音樂在架構上前後呼應，形成一個對稱平衡的架構設計，稱為連章

<sup>17</sup> 詳細的情形與譜例，請參照第三章之樂曲分析

形式 (cyclic form) (譜例 2-2-6)。<sup>18</sup>

【譜例 2-2-6】第一樂章主題再現，《作品 101》第三樂章，mm.21-28

**Zeitmaß des ersten Stückes**  
*Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano*  
Alle Saiten

21 *p dolce*

25 *stringendo cresc.* **Presto** *f p cresc.*

### 三、調性與和聲

貝多芬晚期的調性架構已經脫離傳統的五度關係，甚至早已脫離了近系調的束縛，讓調性色彩的對比更為豐富，在這之中，他尤其喜愛使用三度的調性關係，甚至《作品 106》賦格中的主題段落呈現二度關係。另外在其導奏的部份，更讓調性游移，不斷的變化和聲，卻沒有終止式，這樣的效果能夠讓聆聽者一步步受音樂的帶領，藉由不斷轉調的調性尋找過程，走到真正的穩定調性。而這個模糊調性的手法後來也影響到李斯特 (F. Liszt, 1811-1886) 成為他的音樂風格之一。另外貝多芬也利用同音異名的轉調手法，將調性藉由同一個和絃，快速的由降 A 大調轉至 B 小調，如《作品 106》第四樂章中主

<sup>18</sup> 連章形式 (cyclic form)：在後面的樂章中，再次使用、介紹前面樂章中的主題素材，這樣的手法稱做「連章形式」。“Music in which a later movement reintroduces thematic material of an earlier movement is said to be in ‘cyclic form’.” Hugh Macdonald. "Cyclic form." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/07001> (accessed November 20, 2011)

題逆行前的插入樂段。<sup>19</sup>

#### 四、作曲手法

晚期風格中最明顯的便是對位手法的使用。在《作品 101》之前的作品，雖然有使用對位手法，但大多是片斷式的；然而在晚期作品中，除了有模仿、卡農手法之外，還有使用專屬於對位手法的賦格。在奏鳴曲之中，這麼密集、直接的使用賦格手法的，貝多芬應該是第一人吧。至於詳細的情況會在下一節說明。

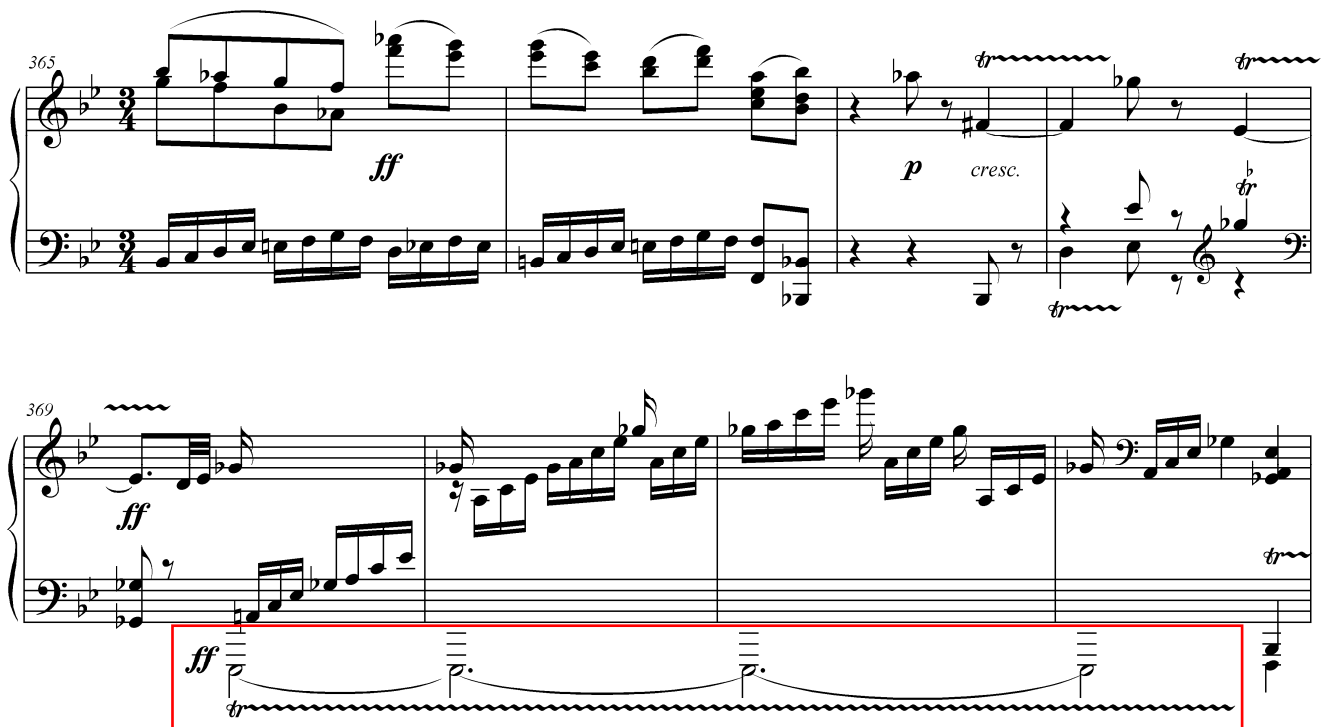
在《作品 106》中，第四樂章從第 369 小節開始出現了長達十二個小節的震音；而特別是此賦格，幾乎占了一整個小節的長震音被當成主題的動機來使用，以至於全曲不斷的出現這個震音，而這樣的聲音不僅是在當時，對現在的我們也是非常地特別的。羅森 (Charles Rosen, 1927-) 認為震音的功能大致可以分為兩種：第一種為最初的震音使用方式，也是源自巴洛克時期的使用方式，即一種簡單，但表情豐富的裝飾音之延長，在演奏的過程中可以視其個性與欲表現的方式作漸快、漸慢，或符合詮釋需求的演奏方式。筆者認為，可以看作是旋律線的裝飾與延長。第二種是為了增加聲音的響亮程度之用，為第一種之後，稍晚才發展出來的。筆者認為，第二種功能是作為一顆音，或是增加音響的共鳴、音量而使用。<sup>20</sup> 回到《作品 106》，無論是那長達十二小節的長震音，抑或主題中的震音，皆為第二種功能，也就是延長單音、增加其響亮程度的作用 (譜例 2-2-7)。

---

<sup>19</sup> 詳細的調性使用與譜例，請參照第三章的樂曲分析。

<sup>20</sup> Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. [New Haven: Yale University Press, 2002], 115.

【譜例 2-2-7】長震音，《作品 106》第四樂章，mm.365-372



貝多芬喜愛將鋼琴的特質發揮到淋漓盡致，也因此正值鋼琴不斷演進的時代，鋼琴的音域也不斷向高低音域的兩側發展。有了這樣的突破，貝多芬當然躍躍欲試地想使用這些新的聲音。在《作品 106》第二樂章第 112 小節，記著當時鋼琴所能彈奏的幾乎所有的音，包括最高音與最低音（譜例 2-2-8）。事實上，在晚期的奏鳴曲中，到處都能夠看到為了擴張音域，上下橫掃的音群、跨音域的複音程大跳、極高音域與極低音域的同時彈奏等。最特別的是，這些特殊的寫作手法，在《作品 106》全部都可以看到，並且大量使用，由此可見此曲的前衛性。

【譜例 2-2-8】廣泛的音域，《作品 106》第二樂章，m.112



1780 年左右，布洛德塢 (J. Broadwood, 1732-1812) 首先製造了以腳掌控制的延音踏瓣 (sustain pedal) 以及柔音踏瓣 (una corda)，自此之後，鋼琴音樂的表現力又更加的豐富。貝多芬在 1818 年開始接觸了布洛德塢製造的鋼琴之後，更是經常使用柔音踏瓣的功能。在其晚期鋼琴奏鳴曲五首中，就有四首使用這個功能。例如《作品 101》第三樂章、《作品 106》第四樂章第 250-278 小節 (譜例 2-2-9)。

【譜例 2-2-9】柔音踏瓣

(a) 《作品 101》第三樂章，mm.1-4

**Langsam und sehnsuchtvoll**  
*Adagio, ma non troppo, con affetto*

Mit einer Saite  
Sul una corda

(b) 《作品 106》第四樂章，mm.247-255

una corda

*sf sf sf ff*

1

*sempre dolce cantabile*

### 第三節 貝多芬晚期的對位手法

貝多芬的賦格並非突然出現在晚期的奏鳴曲之中，事實上在各個時期的不同作品中，我們都可以看的到賦格的使用，早期的作品如鋼琴奏鳴曲《作品 10 之 2》(Piano Sonata, Op.10 No.2, 1796–1798) 第三樂章；中期的作品有《英雄變奏》(“Eroica Variations”, Op.35, 1802)、弦樂四重奏《作品 59 之 3》(String Quartet, Op.59 No.3, 1806) 第四樂章；晚期的作品有晚期奏鳴曲五首、《迪亞貝里變奏曲》(Thirty-Three Variations on a Waltz by Diabelli, Op.120, 1819 and 1823) 以及最著名的弦樂四重奏《大賦格曲》(Grosse Fuge, Op.133, 1825–6) 等。另外在交響曲、協奏曲的樂團部份也都可以見到賦格手法的使用。但從上述的整理，應該不難發現晚期賦格的使用變得多了起來，有的規模甚至大到能自成一曲，如《大賦格曲》。這樣特別的曲種，我們將在下面幾個部分討論它的重要性與功能，以及貝多芬學習賦格的歷程。

#### 一、早年學習對位之過程

大約 1781 年，貝多芬從當時的宮廷管風琴師內弗 (C. G. Neefe, 1748-1798) 那兒學到對位法的相關技巧。內弗指導貝多芬有關數字低音的學習與作曲的指導。根據諾特柏姆於《貝多芬的習作》一書所述，鑑於貝多芬當時之音樂風格，內弗老師之授課內容較缺乏複音音樂方面的學習，雖對貝多芬作曲技巧幫助較不足，但對貝多芬音樂中美學品味與心理層面的薰陶是意義深遠的。<sup>21</sup>

貝多芬在 1792 年底前往維也納之後，終於正式開始跟隨海頓學習作曲。海頓極推崇福克司 (J. J. Fux, 1660-1741) 《邁向神殿的階梯》(*Gradus ad Parnassum*)，教授貝多

---

<sup>21</sup> 郭亮吟，〈貝多芬後期作品的復古作品〉。《台南女院學報》，第二十三期。〔民國九十三年十月〕，頁三五七。

芬嚴格對位法；<sup>22</sup> 貝多芬留下的兩百五十多張對位法練習稿中，他寫的部分充滿粗糙的錯誤，但上頭卻少見海頓的訂正筆跡，尤其那些少數訂正裡還有些是錯誤的。雖然海頓自己的對位手法充滿了彈性，但卻要求貝多芬練習一套嚴謹的基礎規則，因此在做這些習題的同時，貝多芬心中應該更確定自己需要另找老師。<sup>23</sup>

1794年一月，貝多芬趁海頓起程去英國長期拜訪的期間，私下向當時的聖史蒂芬教堂 (St. Stephen's Cathedral) 樂長阿布雷希茨貝格 (Albrechtsberger, 1736-1809) 學習對位法，與海頓相比雖然較不有名，但他卻較有系統地指導貝多芬，使貝多芬扎實地學習各種對位，其內容包括賦格、二至四聲部賦格、二主題賦格、聖詠賦格、二至三部複對位……甚至是鑽研全部音程的卡農。<sup>24</sup> 這段嚴謹地學習歷程對貝多芬來說是相當重要，奠定了他對位技法厚實的基礎。

至此之後，雖然並沒有正式的對位法指導老師，但他仍持續不斷的研究在他之前那些重要的對位作品，精進自己的對位寫作技法。

## 二、晚期奏鳴曲中的賦格

在1820年貝多芬從訴訟中解脫之後，他的心終於得到平靜與安寧，並找到了新的方向。在他寫給魯道夫大公 (Archduke Rudolph, 1788-1831) 的信中提到：在那之中，當然只有德國的韓德爾 (G. F. Handel, 1685-1759) 與巴赫是天才……我們現代人，在完整性上遠不及我們的祖先。然而我們愈趨精緻的習慣拓展了我們許多概念。<sup>25</sup> 由此可以看出晚期的貝多芬對於復古的音樂、對位的技法產生了濃厚的興趣，並且大量分析學習。然而羅森認為，

---

<sup>22</sup> 郭亮吟，頁三五八。

<sup>23</sup> Morris, 75.

<sup>24</sup> Ibid., 82-83.

<sup>25</sup> Ibid., 240.

貝多芬所做的是將他整個作曲生涯中一直使用的原則，加以重新檢視與轉化……這個計劃的另一個觀點，是他嘗試著去重新思考來自於巴赫與海頓的對位原則，並開創一個在他們之外，新的對位形式。……這個賦格的聲音也許對我們的聽覺來講是很現代的，但它卻包涵了幾乎所有傳統的對位理論手法……這奏鳴曲並不被構想為一個古典的紀念碑，或是虔敬的行為，而是一種暴力行為，被矛盾地視為在一個革命性時期中，以將其變為極端新穎，來重新征服傳統。<sup>26</sup>

簡單的說，他並非一成不變的模仿、複製這些復古的語法，反而努力汲取他們的精神，重新思考後再創新，將這樣的技法大量的應用在古典時期中幾乎成熟的曲種，並賦予他們新的功能與意義。

托維 (D. Tovey, 1875-1940) 認為貝多芬晚期作品中的賦格，很清楚地表達兩件事情：首先，都有一個白熱般的戲劇性力量做為基礎；其次，這些賦格的多聲部，只因一種積極性、侵略性的生硬（聲音），才顯得突出於瀰漫在作品其餘部份之中的多聲部。<sup>27</sup> 在巴洛克的賦格中，並沒有出現托維所謂的「戲劇性力量」，為何貝多芬的賦格卻具如此的效果？托維認為，奏鳴曲的風格本質上是戲劇性的，且賦格也與它相關；就像辯論之於戲劇。<sup>28</sup> 另一方面，朗姆夫 (S. Rumph) 寫到：這六個反常的奏鳴曲式，須承受將這兩個不利的風格彼此衝突後，所留下的創傷——因為其中一個（奏鳴曲式）是辯證且有活力的，而另一個（賦格）則是根植於更早時期中，靜態的心性。其中，對於貝多芬處

---

<sup>26</sup> “What he did was to reexamine and transform the principles by which he had been working throughout his whole career……A concomitant aspect of this project was his attempt to rethink the principles of counterpoint that he had learned from Bach and Haydn……, and create a new form of counterpoint out of the reconsideration……The fugue may sound modern to our ears, but it includes almost every traditional academic device of fugue……The sonata was not conceived as a classical monument or an act of piety, but as an act of violence that sought paradoxically to reconquer a tradition in a time of revolution by making it radically new.” Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, 220.

<sup>27</sup> “……first, that a dramatic force at white heat underlies them; secondly, that their polyphony stands out only by an aggressive harshness from the polyphony that pervades the rest of the works.” Donald Tovey. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar-to-bar Analysis*. [London: The Association Board of The Royal Schools of Music], 234.

<sup>28</sup> “The sonata style is essentially dramatic, and fugue is related to it as debate is related to drama.” *Ibid.*, 234.

理這些對立的方法，則構成了他對浪漫派時期政治上的思考之貢獻。<sup>29</sup> 由以上兩個音樂學者的定見，可以看出對於這股「白熱般的戲劇性力量」，兩者皆不約而同地指出：當奏鳴曲與賦格結合在一起時，彼此間風格上的衝突與本質上的融合，再經過作曲家的處理之後，將會產生戲劇性的效果。最後朗姆夫對《作品 111》做討論，他認為那是貝多芬所想出的另一個混血的創作，而且可能是他對於對位手法與奏鳴曲式間的張力，做過最徹底的探索了。<sup>30</sup>

接著再更進一步探討賦格在奏鳴曲中產生的效果。它已經被指出，在貝多芬的音樂中，賦格具有一種摧毀性的影響力，並且在奏鳴曲式之間，較動態的部分之間，開創一個戲劇性、未分化的時間，一個廣闊的區域，但卻很少用於誇耀其「學問」。另外，貝多芬慎重地使用賦格，去喚起更早期的音樂風格……。<sup>31</sup> 在細部看來，賦格的功能似乎是在「摧毀」具有完整架構與邏輯的奏鳴曲式，與原先的奏鳴曲部分做對比，但絕不是為了炫技、誇耀的作曲手法而置入。貝多芬似乎是致力於探究兩個清楚、具歷史性的風格撞擊在一起時，所引起的摩擦。而貝多芬奏鳴曲式中的對位題材所造成的迷人混亂與破壞，就好像將史前的生物復活，並放置在一個陌生的新生態系統一般。<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> “These six eccentric sonata forms bear the scars of a conflict between two inimical styles—the one dynamic and dialectical, the other rooted in the more static mentality of an earlier age. The ways in which Beethoven handled these antitheses constitute his own contribution to Romantic political thought.” Rumph, 111-112.

<sup>30</sup> “(op.111)Beethoven devised another hybrid creation, and perhaps his most searching exploration of the tension between counterpoint and sonata form.” Ibid., 125.

<sup>31</sup> “Fugue, it has been pointed out, has a ‘flattening’ effect in Beethoven’s music, creating expanses of dramatically undifferentiated time between more dynamic parts of a sonata form, yet rarely intended for a display of ‘learnedness.’ Alternatively, it can be used deliberately to evoke the style of an earlier age……” William Drabkin, “A Conspectus of Beethoven’s Music,” in *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven’s Life and Music*, ed. Barry Cooper [London: Thames and Hudson, 1991], 203.

<sup>32</sup> “Beethoven seems intent on exploring the frictions that result when two distinct historical styles collide. Like prehistoric creatures brought to life within a strange new ecosystem, Beethoven’s contrapuntal themes wreak a fascinating havoc with his sonata forms.” Rumph, 111.

但即使是如此強調戲劇性對比功能，我們仍然不能忽略掉，賦格本身所具有的一貫性。使用單一主題做為發展的特色讓賦格能使用最少的主題與動機，達到最大的發展，也同時具有連貫性。位於發展部的賦格更是如此：它能夠承接呈式部陳述的第一主題與第二主題動機，利用賦格作音樂與邏輯上的辯證與充份發展，最後再回到再現部；讓奏鳴曲是擁有巨大且合理的發展部，並利用動機的統一做緊密的結合。

總之，將兩個各具風格的題材置放一起，其實是很難處理的，原因是它們雖具相同本質，然而在風格上卻極具對比性。貝多芬深知其中難處，他謹慎地處理兩種曲式，微妙融合了風格轉換樂段之銜接與轉折處，因此在維持架構上的邏輯性與完整性的同時，也能夠得到戲劇性的張力與創新的音樂風格，進而造成聽覺上刺激的效果，達到前所未有的表現力。也印證了天才能夠前瞻性地跨越形式的框架與藩籬，而將所有能夠運用的「形式」與「風格」都融合成為表達內心精神與情感的新媒介。

### 第三章 作品分析

賦格最早在十四世紀開始出現，與當時的獵歌(chace, caccia)有些類似，也就是一個聲部「追逐」另一個。類似的字彙還有拉丁文的“fuga”，即「逃走」(to flee) 的意思；與“fugare”，有「追逐」(to chase) 的意思。就像卡農一樣，賦格可以適用於一個曲種或是一個創作手法。<sup>33</sup> 在《哈佛音樂辭典》(*the Harvard Dictionary of Music*) 中定義賦格為：「(賦格)是模仿 (imitate) 對位中最充份的發展過程，其中的主題會在複音織體中的各個聲部相繼地陳述；同樣的，以賦格命名的作品，也符合這樣的程序。」<sup>34</sup>

嚴謹的賦格曲，或者說是巴洛克時期 (Baroque period, 1600-1750) 的賦格曲式通常會有至少兩個聲部以上，並分成三個部份：呈示段 (exposition)，中間段 (middle section)，結束段 (closing section)。中間段的調性通常與呈示段互為主屬調、大小調、或是平行調的關係，而在最後的結束段才會又回到主調去。呈示段一開始會先由其中一個聲部陳述主題 (subject) 於主調上，接著第二個聲部於五度之上加入，稱為答題或答句 (answer)。這個答題若與主題間音程關係完全一模一樣，稱為真答句 (real answer)；若為了調性的關係而稍為更動幾個音程關係時，稱為本調答句 (tonal answer)。答題出來後，陳述完主題的聲部會接著進行對題 (countersubject)，與答題同時進行。在所有聲部都完成主題的陳述之後，便會利用主題的動機進行模進與轉調，稱為插入樂段 (episode)。另外，特別在結束段，經常為了增加音樂張力，而使用緊急段 (stretto) 的

---

<sup>33</sup> Paul M. Walker. "Fugue." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/51678> (accessed November 13, 2011)

<sup>34</sup> “The most fully developed procedure of imitative counterpoint, in which the theme is stated successively in all voices of the polyphonic texture, tonally established; also the genre designation for a work employing this procedure.” Ernest D. May, “Fugue.” In *The Harvard Dictionary of Music*, 4<sup>th</sup> ed. Edited by D. M. Randel. [Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003], 336.

手法。<sup>35</sup>

若是無法符合上述的特點，我們便會稱那個樂段為「賦格風樂曲」(fugato)。此外，《哈佛音樂辭典》提到：一個以類似賦格手法創作的樂段，出現在一部大型作品中，或並非整個樂章本身即為一個完整的賦格時，我們也會稱它作賦格風樂曲。例如在奏鳴曲中某個樂章中的發展部……<sup>36</sup> 另一個特殊的賦格為二主題賦格 (Double Fugue)：它並沒有一個一致、明確的定義。有些人認為，二主題賦格應該在一開頭，兩個主題就應該同時進行陳述……另一些人認為，唯有兩個主題都在一開始就結合在一起，並各自擁有自己的呈示段，才可以說是二主題賦格。<sup>37</sup> 然而，在學者們的定義沒有共識的前題之下，《哈佛音樂辭典》與《葛洛夫線上音樂辭典》仍不約而同地提出同一個例子：以巴赫的《為管風琴的降 E 大調賦格》(Fugue in E-flat Major for Organ, BWV 552) 為三主題賦格。

在本文的分析部分，筆者從晚期的五首奏鳴曲中，先選出了擁有明確賦格標題的《作品 106》、《作品 110》分析，一窺貝多芬完整的賦格樂段；接著再選擇賦格樂段位於發展部的《作品 101》，希望藉由不同段落、不同功能性的賦格分析，瞭解貝多芬奏鳴曲中賦格的全貌。本章節參考了托維、卡克修特 (J. Cockshoot) 的分析，最後加上自己的見解再做統整，完成了以下的分析。

---

<sup>35</sup> 緊急段：在一個聲部的主題陳述尚未結束時，另一個聲部即開始陳述，因此造成插話，或是各說各話的效果，也就是各部為了搶著陳述重要的主題而造成音樂上拉扯的張力。

<sup>36</sup> “A fuguelike……passage occurring in a larger work or movement that is not itself a fugue, e.g., in the development section of a movement in sonata form……” “Fugue” In *The Harvard Dictionary of Music*, 4<sup>th</sup> ed. Edited by D. M. Randel. [Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003], 335.

<sup>37</sup> “Some argue that a fugue may be called ‘double’ only when its two themes are first stated simultaneously at the outset…… Others maintain that a fugue qualifies as a double fugue only if each subject is given its own separate Exposition and the two subjects are first combined towards the end of the piece.” Paul M. Walker. “Double fugue.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/08071> (accessed November 13, 2011)

## 第一節 《作品 101》第三、四樂章之分析

這個作品完成於 1816 年，並於 1817 年在維也納出版，題獻給他最得意的學生之一的艾德曼男爵夫人 (The Baroness Dorothea von Ertmann)。全曲共分成四個樂章，第三樂章是一個慢板樂章，不間斷地銜接至第四個樂章。第四樂章是一個快板的奏鳴曲式，賦格則位於發展部。但在兩個樂章之間，意外地插入第一樂章的主題，在架構上更添完整性。以下先簡單分析第三、四樂章的調性與結構 (表 3-1)：



【表 3-1】《作品 101 第三、四樂章》之曲式架構<sup>38</sup>

結構	小節	調性	特色	
第三樂章：A 小調 Langsam und sehnsuchtvoll				
主題與動機的呈現	1 – 8	A 小調→E 大調(E 小調)→C 大調		
動機的開展	9 – 20	C 大調→A 小調 (結束在半終止式)	1. 低音聲部半音階下行 2. 裝飾奏的使用	
間奏(interlude)	21 – 27	A 大調	第一樂章主題重現	
過門	28 – 32 <sup>1</sup>	A 大調的 V <sub>7</sub> 級	預示第四樂章主題的節奏	
第四樂章：A 大調 Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit				
呈示部	第一主題(P)	32 <sup>2</sup> – 64	A 大調	使用對位、模仿等手法
	過門(T)	65 – 90 <sup>1</sup>	A 大調→E 大調	
	第二主題(S)	90 <sup>2</sup> – 106 <sup>1</sup>	E 大調(停在假終止式)	
	結束樂段(K)	106 <sup>2</sup> – 113 <sup>1</sup>	E 大調	
過門	113 <sup>2</sup> – 122	E 大調→A 大調→A 小調(平行小調)	戲劇性的力度變化	
發展部 (賦格)	呈示段	123 – 160	A 小調→C 大調→ D 小調	
	插入樂段	161 – 172 <sup>1</sup>	D 小調→C 大調	
	中間段	172 <sup>2</sup> – 181	C 大調	
	插入樂段	182 – 208 <sup>1</sup>	C 大調→A 小調	
	結束段	208 <sup>2</sup> – 227	A 小調→E 大調	緊急段的使用
二次過門	228 – 231 <sup>1</sup>	A 大調的 V 級		
再現部	第一主題(P)	231 <sup>2</sup> – 251	A 大調→D 大調	使用對位、模仿等手法
	過門(T)	252 – 279 <sup>1</sup>	D 大調→E 大調 →A 大調	
	第二主題(S)	279 <sup>2</sup> – 295 <sup>1</sup>	A 大調(停在假終止式)	
	結束樂段(K)	295 <sup>2</sup> – 302	A 大調	
尾聲	303 – 361	A 大調		

筆者將此作品分為四個樂章，其中慢板樂章的功能類似第四樂章的序曲(或稱導奏)。根據羅森在其《貝多芬的鋼琴奏鳴曲》(*Beethoven's Piano Sonatas*, 2002) 一書中提到：(此曲) 的慢板樂章並非是一個獨立的作品，而是一個短小、帶入最後一個樂章的序

<sup>38</sup> 小節數參考多弗版 (New York: Dover, 1975)。此外由於樂句經常開始與結束在小節中間，為避免段落模糊不清，特別以上標的方式，在小節數後註明更精確的「拍數」。

曲，如同我們第一次在《作品 53》中看到的一樣。<sup>39</sup> 再將此曲與《作品 53》的慢板樂章對照之下，可以發現幾個相似的地方：第一，他們皆為短小的曲子，如《作品 101》只有二十小節，而《作品 53》較多一些，但也只有三十二小節。第二，在主題呈示完動機之後，便會拿其中的動機，作重複的模進與擴張。和聲方面，在動機擴張的段落，最低聲部會以半音方式下行，同時與高音聲部反向，最後低音停在屬音上；此外，整個樂章並沒有回到主調，而是停在屬調上，作為引導與銜接功能的意味非常明顯，而這些特徵在《作品 53》之中也能很清楚的看到（譜例 3-1-1）。然而，此序曲的主題動機、個性等與第四樂章似乎彼此並無關聯，因此將之獨立成為一個慢板樂章。

【譜例 3-1-1】第三樂章

(a) 主題，mm.1-4

**Langsam und sehnsuchtvoll** 主題動機  
*Adagio, ma non troppo, con affetto*

Mit einer Saite  
*Sul una corda*

<sup>39</sup> “The slow movement is not an independent work, but one of the short introductions to a finale we first found in op.53.” Rosen, *Beethoven’s Piano Sonatas*, 215.



在 A 小調屬和絃延長之後，緊接著一個不快的 (non presto) 裝飾奏 (cadenza)，然後進入第一個樂章的主題的重現，但卻延長了休止符，使之斷成碎片。在進入第四樂章之前，一個建立在 A 大調五級上的過門，在低音域使用了長震音，低音域則使用屬七和絃大跳，來預示下個樂章的主題節奏 (譜例 3-1-2)。

【譜例 3-1-2】過門與第四樂章呈示部第一主題，mm.28-40

The musical score consists of two systems. The first system (measures 28-34) is a cadenza. It begins with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and crescendo (cresc.), then returns to forte (f). The second system (measures 35-40) is the beginning of the first theme, marked piano (p). Red annotations highlight 'motif a' in the right hand and 'motif a<sup>1</sup>' in the left hand. A note indicates 'left hand appears motif a'.

第四樂章是個奏鳴曲式。呈示部的第一主題為 A 大調，由一個八分音符、四分音符組成的下行跳躍動機 a，在左手先出現，主題出來時才在右手呈現出來；動機 a<sup>1</sup> 大跳前多了十六分音符上行級進，呈現出強烈的方向感 (譜例 3-1-2)。特別的是，這個樂章幾乎是以對位的形式寫成的，隨處可見這個 a、a<sup>1</sup> 主題以模進、模仿、反向等對位手法處理。接著過門以動機 a<sup>1</sup> 為單位，在中、低聲部不斷的連接與模仿，將調性逐漸帶往屬調的五級上；附點動機在這個過門的後半段出現，彷彿是提醒第二個主題即將進入(譜例 3-1-3)。

【譜例 3-1-3】呈示部過門的附點節奏，mm.81-90

附點節奏動機

第二個主題同樣以 a、a<sup>1</sup> 主題動機，在屬調 E 大調上展開，但左手改以主音織體的伴奏型態。第二個樂句又回到了對位織體，以動機 a<sup>1</sup> 串聯出的上行音階與切分音、附點動機結合了右手，在經過三次的聲部交換後，將音域向上提高了一個八度（譜例 3-1-4）。

【譜例 3-1-4】呈示部第二主題，mm.91-106

動機 a<sup>1</sup>

接著結束樂段了帶出新的動機 b，以八分音符的跳音組成，特色是兩個音程的反向相接，造成中間二音為同音（譜例 3-1-5）。

【譜例 3-1-5】結束樂段，mm.106-113

發展部主要為賦格，但在此之前，貝多芬用了動機 b 配合調性，做了戲劇性的變化。從第 113 小節開始，調性一直在已經到達的 E 大調與原先的 A 大調擺盪不定，一直到第 118 小節出現了 D 音的本位記號，才能夠確定調性回到了 A 大調；然而就在調性尚未穩定下來、終止式進行到 A 大調一級第二轉位時，延音記號加了上去，調性的不確定讓人產生了疑惑。果然，下個和絃立刻跑到了平行調 A 小調去，且這個和絃又被加上了延音記號，增添了下個力度變化的戲劇衝擊性（譜例 3-1-6）。

【譜例 3-1-6】發展部前的過門，mm.113-122

賦格段落的主題結合了此樂章的動機 a、a<sup>1</sup> 與動機 b (譜例 3-1-7)。

【譜例 3-1-7】賦格主題，mm.123-130



這個賦格為四聲部賦格，大致符合嚴謹的賦格曲式，分成三個部分。答句在主題的上三度音進入，與嚴謹賦格手法有點不同。呈示段第三個聲部進來處，由於第一與第二對題完全一樣，只有音程上的差距，因此主題以外的兩個聲部呈現三度平行，且持續了四小節後轉而在八分音符上以六度平行，非常特殊，也成為這個賦格獨特的音響特色 (譜例 3-1-8)。

【譜例 3-1-8】主題第三次進入，mm.137-145



中間段轉到了關係調 C 大調上，但這個中間段非常短，只讓一個聲部呈現完主題後就轉到插入樂段上。這個插入樂段是鋪陳到結束樂段高潮前的重要樂段，貝多芬大量使用三度、六度平行，同時輔以音階上下行的動機 a<sup>1</sup>，利用模進層層堆疊，讓架構更厚實 (譜例 3-1-9)。結束段一開始就使用緊急段，讓音樂密度更高、更緊湊 (譜例 3-1-10)。

【譜例 3-1-9】中間段後的插入樂段，mm.194-208

動機 a<sup>1</sup> 的模進與堆疊發展

194

199

204

【譜例 3-1-10】結束段中的緊急段，mm.208-215

208

段落最後，貝多芬低音區的八度 E 音之間，巧妙地安排了全賦格中唯一增值過後的主題，雖然無法聽的清楚此主題，但卻能造成更巨大、飽滿的音響效果。二次過門緊接著前面堆疊出的力度，以五個八度的琶音推向全曲最大力度：「甚強」(fortissimo)。讓這樣的廣大音域同時發出共鳴，回到光輝燦爛的主題再現部 (譜例 3-1-11)。

【譜例 3-1-11】主題增值，mm.223-231

再現部的動機大致上皆與呈示部相同，但在開始後沒多久的第 240 小節時，同時使用更多對位手法：在最低聲部使用主題外，也同時在最高聲部進行反向主題，且在兩個四分音符的時值後，在第二聲部又加入反向主題的緊急段。接著聲部驟減剩一個，以一個小節的差距逐一疊入聲部後，右手出現了困難的四度平行技巧（譜例 3-1-12）。

【譜例 3-1-12】再現部：對位手法與四度平行技巧，mm.239-252

尾聲 (Coda) 以動機 b 先做發展。第 347 小節開始是小尾聲 (Codetta) 左手在最低音域持續出現升 G、A 音的長震音，右手在高、中音域接續 a、b 主題，此時開始漸慢下來並將聲音不斷降至全曲的最小力度甚弱 (*pianissimo*)。最後的最後，又是貝多芬擅長的戲劇性對比：不預期的立刻出現甚強的力度與回到原速，搭配右手向上躍升的 A 大調一級和絃，猛烈而燦爛地突然結束全曲 (譜例 3-1-13)。

【譜例 3-1-13】小尾聲，mm.347-361

347

*p*

*dimin.*

352

*pp*

*pp*

戲劇性的對比

Tempo I

*ff*

357

*ritar* - - - - *dan* - - - - *do* - - - -

## 第二節 《作品 106》第四樂章之分析

這個作品創作於 1817 至 1818 年，並於 1819 年在維也納與倫敦出版，標題是「為古鋼琴 (Hammer-klavier) 而寫的大型奏鳴曲」，題獻給他的學生魯道夫大公。這個樂章是由一段調性不穩定，不斷游移、轉調的導奏，引導出賦格的調性並預示賦格的主題動機。以下先簡單分析整個第四樂章的調性與結構 (表 3-2)：



【表 3-2】《作品 106》第四樂章之曲式架構

結構	小節	調性	特色
導 奏			
調性游移段落	1 – 2	調性模糊	1. 中心音：F 音 2. 切分的特殊節奏
第一穩定調性	2 – 3	降 G 大調→B 大調	
第二穩定調性	2	B 大調	1. 速度變化：Un poco più vivace 2. 提供動機。
過渡樂段 <sup>40</sup>	2 – 3	B 大調→升 G 小調	速度變化：Tempo I
第三穩定調性	3 – 7	升 G 小調(結束在半終止)	速度變化：Allegro
過門	8 – 10	升 G 小調→A 大調	1. 速度變化：Tempo I 2. 中心音：A 音
第四穩定調性	10	A 大調→降 B 大調	1. 速度變化：a tempo→accelerando→Prestissimo→ritardando 2. 切分節奏的發展
過門	11 – 15	降 B 大調	1. 速度確定：Allegro risoluto 2. 變換拍號：4/4→3/4 3. 提供賦格新的動力與動機
賦 格：降 B 大調			
主題段	16 – 40	降 B 大調	
插入樂段	41 – 51 <sup>2</sup>	降 B 大調→降 D 大調	
主題段	51 <sup>3</sup> – 59 <sup>2</sup>	降 D 大調	節奏位移 (往前移一個四分音符)
插入樂段	59 <sup>3</sup> – 65 <sup>1</sup>	降 D 大調→降 A 大調	
主題段	65 <sup>2</sup> – 71 <sup>1</sup>	降 A 大調	節奏位移 (往前移二個四分音符)
插入樂段	71 <sup>2</sup> – 84	降 A 大調→降 G 大調	
獨立的插入樂段	85 – 93	降 G 大調→降 E 小調	使用全新的動機
主題段	94 – 110 <sup>2</sup>	降 E 小調	主題增值

<sup>40</sup> Bridge Passage，指一個短的銜接段落，銜接兩個重要的調性。(A term, usually 'bridge passage', in comp., meaning a short section which links together—perhaps by a key change—2 important sections of a large scale sym. or similar work.) "Bridge." In *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Michael Kennedy. *Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/opr/t237/e1514> (accessed November 8, 2011)

插入樂段	110 <sup>3</sup> – 129	降 E 小調→降 A 大調	同時使用原型、倒影的主題動機作緊急段
獨立的插入樂段	130 – 152	降 A 大調→B 小調	
主題	153 – 174 <sup>2</sup>	B 小調	1. 將主題逆行 2. 加入新的對題(第三個)
插入樂段	174 <sup>3</sup> – 207	B 小調→D 大調 → G 大調	出現與主題原型相近的旋律，卻不具主題的功能
主題	208 – 222	G 大調	主題、對題倒影
插入樂段	223 – 228	G 大調→降 E 大調	
主題	229 – 234	降 E 大調	
插入樂段	235 – 249	降 E 大調→D 小調(結束在半終止)	停在強烈的半終止上，並休止一個小節，帶有強烈的段落結束感
第四個對題的呈示與發展	250 – 278	D 大調(平行大調)→降 B 大調	1. 安靜的段落，呈現力度對比 2. 新的對題逐一呈示並模仿
主題	279 – 294 <sup>1</sup>	降 B 大調	主題與第四對題以類似二主題賦格的模式展開
主題緊急段	294 <sup>2</sup> – 307	F 大調→降 B 大調	主題原型、倒影作緊急段
插入樂段	308 – 333	降 B 大調→調性不穩定→F 大調	
主題緊急段	334 – 366	F 大調→降 B 大調	1. 主題與主題動機的緊急段 2. 賦格段落正式結束
尾聲	367 – 384 <sup>1</sup>	降 B 大調	使用賦格動機
小尾聲	384 <sup>2</sup> – 400	降 B 大調	作為結束全樂章的功能

導奏是由數段對比的織度銜接而成的。織度有二，一是縱向和聲與似切分音、富節奏趣味性的主音織體，另一個是橫向的對位織體，有許多音值小的跑動音群，結合各種音型，以多聲部對位的方式呈現。這些段落配合著和聲，便產生了各自的功能：對位織體的段落，調性穩定，但利用對位旋律出現的和聲外音，豐富了原本單純明亮的和聲色彩；另一方面，主音織體段落則利用低音的三度連續下行，作和聲的變化與聽覺上的快速轉調，使調性游移、模糊調性，且其和絃式的主音織體，更能強化這樣的效果。因此，

游移不安的調性帶領聽覺前往穩定調性的，再藉由游移調性段落，讓聽眾期待下個穩定調性的出現。速度變化也是這個導奏的特色之一。同樣配合著兩個不同功能樂段的變換，在穩定調性樂段使用較快的速度，如稍為更快些 (*un poco più vivace*)、快板 (*Allegro*) 等；在調性游移的段落則配合很慢的速度，如最緩板 (*Largo*)。值得一提的是，雖在第四穩定調性樂段，但配合的動機卻是趣味性節奏與和絃式主音織體，並在同一樂段中，做了極弱與極強的力度擴張、極慢與極快的速度張力，<sup>41</sup> 也是導奏中，唯一在樂段之內有速度變化的。

接著，光是觀察這個導奏，就可以馬上注意到其罕見的幾個特點：在第一條小節線出現之前，所有音符的時值相加在一起，相當於 35 個十六分音符，很明顯已經超過了譜上所標示的拍號所應具有的時值了，甚至無法構成一個完整的拍子，造成弱起拍的效果。<sup>42</sup> 由上述的觀察看來，貝多芬應是已經取消了小節線，試圖跳脫拍號與每小節音值均等的限制，讓音樂更寬廣、漫無邊際，呈現一種缺乏重心、晃蕩、不安定的感覺；這樣的結果，亦符合一開始模糊調性所帶來的感覺 (譜例 3-2-1a)。一樣罕見的，貝多芬在第 1 小節之內即換了兩個調號，然而在和聲上卻完全與調號無關，例如在開頭標記的是「一個降記號」(F 大調)，但在第一個延音記號到來之前，完全沒有和聲，就只有在五個八度之內所有「F 音」向上與向下延伸而已。還沒結束，第二個延音記號出現前，調

---

<sup>41</sup> 力度最強達到甚強，最弱則在其後達到甚弱；速度則是從最緩板漸快到最急板 (*Prestissimo*)，由此可見其似乎想達到音樂戲劇性張力的極致。

<sup>42</sup> 拍號為四四拍子，通常會以四分音符為音值的單位。若要劃成完整的拍子，必須要有 32 或是 36 個十六分音符，才能劃成實質相等的四分音符 8 個或 9 個，但此小節卻只有 35 個，因此可能是一個十六分音符後的弱起拍。

號竟突然換成「兩個降記號」(降 B 大調)，但仔細分析和聲，才發現根本就是在降 G 大調上。貝多芬真正的用意，實在很難肯定，或是單純的指出來。跳到第 9 小節，似曾相識向上延伸的音形與導奏中唯一的三連音節奏，這次是在 A 音上呈現，調性則是確定的：A 大調 (譜例 3-2-1b)。在將這樣獨立的動機單獨拿出來對照後，應該可以推測，第 1 小節中怪異的 F 音上行，正是符合貝多芬所記的調號——F 大調。

【譜例 3-2-1】導奏

(a) 調性模糊，m.1

Largo (♩ = 76)

*p dolce*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

降 G 大調

(b) A 音的八度延伸，m.9

*tenuto*

3 3 3 3 3

在得出這樣的結論後，筆者認為這個 F 音與 A 音的概念似乎與「中心音」的想法類似：藉由中心音 F，經不斷的下三度，快速轉換至遠系調，在一連串建構與解構的樂段後，中心音來到了上中音 (mediant) 的 A 音。持續的 A 音又回到下行三度的轉調模式中，在第 10 小節發狂似的不斷往下，並持續漸強漸快，直到最急板 (Prestissimo) 記號出現的那一刻，低音下行三度的規律突然被打破，一越而下四度，剎時低音又回到 A 音，狂野的敲擊以 A 為根音的大三和絃，直到共鳴與殘響都到了極致。像是慢慢冷靜下來一般，A 音又繼續回到正軌，繼續往下一個三度音——F 音。似曾相似嗎？巧合嗎？絕不是，仔細看右手的八度此時為 A 音，左手為 F 音，這正是兩個經過八度手法擴充的音，此時終於同時出現，並且一起構成以 F 為根音的大三和絃，而這個 F 大調正是導奏一開頭的調性，<sup>43</sup> 也是接下來賦格主題一開始的頭兩個音。事實上整個導奏即是單純的主屬關係而已，然卻利用三度下行的概念，迅速轉至遠系調，以擴充調性，讓整段尋找、不穩定的意味變的濃厚，以銜接完全對比、肯定且充滿能量的賦格 (譜例 3-2-2)。

【譜例 3-2-2】低音連續三度下行，m.10

---

<sup>43</sup> 羅森認為這個末樂章的導奏，可以稱作「對位的誕生」，或是「賦格的創造」。“The introduction to the finale may be called The Birth of Counterpoint, or The Creation of Fugue.” Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, 226.

10

6

3

*tr* *tr* *tr*

*a tempo*

*cresc.* *acce* *le*

**Prestissimo**

*ri - tar - dan - do*

*- ran - - - do* ***ff*** *dim.* ***pp***

*Reo.* (\*) *Reo.*

第 11 到 16 小節的右手部份是賦格與導奏間的過門。在進到賦格之前，速度終於固定了下來：果斷的快板 (Allegro risoluto)，不僅說明了接下來是少見的快板賦格，也一併告知了賦格的個性。不僅調性變的明朗，賦格主題的動機也提早於此出現：長震音、八度大跳、音階下行、三度繞行等動機，將在接下來的賦格主題中結合與擴充，也會在數個對題中再次用到，是非常重要的動機 (譜例 3-2-3)。

【譜例 3-2-3】賦格前的過門，mm.11-15

貝多芬親自在第 16 小節賦格起始的地方，標上了「具有一些許可的三聲部賦格」(Fuga a tre voci, con alcune licenze)。根據此標題可知，作曲家並沒有按照嚴謹的賦格曲式寫成，因此並沒有對賦格作標準、傳統上分成三段的分析法。筆者認為應該站在開放的角度去做分析，才能真正與貝多芬的音樂思維有所交集，發現此賦格的真正偉大與精神所在。

就整體架構而言，主題段是賦格中最重要的部分，每次回歸的主題旋律讓具複雜織度的賦格在更大的格局上有了一致性。本曲共有十個主題樂段，在它們彼此中間可能插入一個到兩個插入樂段，也可能立刻銜接至下個主題段，這些都是顛覆嚴謹賦格寫作架構的所在。第 16 至 21 小節為這個賦格的主題呈現，承接著前面過門所提供的動機：動機 a 為八度音程以上的大跳至長震音，隨後以同向二度作解決；動機 b 主要為下行音階，並在主題之中作了兩次的模進，每次向下平移三度音程；<sup>44</sup> 動機 b<sup>1</sup> 為繞行三度，以動機 b 的音階概念作發展；最後是逆向的音階動機 b（上行音階）與逆向的動機 b<sup>1</sup> 的組合，稱作動機 b<sup>2</sup> (譜例 3-2-4)。

<sup>44</sup> 素材 b<sup>1</sup> 用下三度的音程關係作模進的概念，也來自於導奏中不斷下行三度的低音，它所造成和聲色彩的轉變，會對聽覺留下深刻的印象，成為此樂章的重要動機。

【譜例 3-2-4】賦格主題，mm.16-21

16 Fuga a tre voci, con alcune licenze

動機 a 動機 b

19 動機 b<sup>1</sup> 動機 b<sup>2</sup>

在主題所有的動機呈示完之後，答句並沒有隨即進入，快速音群用主題動機繼續發展，進行了四小節的插入樂段。前兩個小節幾乎完全重複主題的末兩小節，這樣的巧思有助於聽覺上的習慣，對於往後的發展將會更具說服力。第 23、24 小節出現了三個降 B 音，預備了將在同一個降 B 音上進入的答句，讓動機發展與架構更緊密的結合（譜例 3-2-5）。

【譜例 3-2-5】主題延長，mm.22-27

接著本調答句在屬調進入，第一個對題在答句後一個小節加入，並提供了另外的新動機：大跳八度、沒有長震音的大跳動機  $a^1$  是動機  $a$  節奏的減值；動機  $a^2$  為重音位於附點四分音符上的切分節奏，這個特色也來自於動機  $a$ ，但改為級進；最後的動機  $b^3$  其實很像是動機  $b^2$  的反向增值 (譜例 3-2-6)。

【譜例 3-2-6】第一對題，27-34

第三聲部終於在第 35 小節加入，主題再一次回到主調。第二對題一樣在主題後一個小節進入，同時第一對題出現在最高聲部。第二對題有兩個新的動機：上行二度的動機  $a^3$  由動機  $a^1$  變化而來，其節奏與動機  $a^1$  相同，但總是先後交錯出現，以區分不同聲部；動機  $c$  則是怪異扭曲的音形，夾雜著五度、增四度大跳與小二度變化半音的聽覺效果（譜例 3-2-7）。至此第一主題段結束，主題動機至此差不多已呈示完畢，接著無論是在主題段或是插入樂段都會在這九種動機中作組合與變化。

【譜例 3-2-7】第二對題，mm.35-40

第二與第三個主題段皆採用主題原型，但將節奏錯置，使得第二個主題段提早了一個四分音符進入，第三個主題段更是提早了兩個四分音符。如此不僅是重音位置的改變，更可造成「搶拍」的感覺，一次次主題「搶」著進入，讓張力越來越緊湊（譜例 3-2-8a）。

另外，造成搶拍的原因主要是插入樂段的引導，如進入第三個主題段之前，插入樂段突然將動機  $a^2$  長度變成一半並減值，再讓它們以緊急段相接，致使主題提早進入（譜例 3-2-8b）。

【譜例 3-2-8】第二個主題段

(a) 重音位置改變，mm.51-53

(b) 緊急段，mm.64-66

第四個主題段將主題增值變型，讓音樂變得寬廣，但充滿更多力量（譜例 3-2-9）。

第五個主題段新增了一個新的對題，帶有抒情的歌唱性，但沒有使用前面所出現的動機；主題更是罕見的使用了逆行手法（譜例 3-2-10），<sup>45</sup> 並在三個聲部都慎重的呈示一次，可見本段的重要性。

<sup>45</sup> 逆行 (canon) 這個技巧幾乎只有在巴赫少部分作品中才看得到，然貝多芬拿來在這裡做巧妙的運用，並配合新的對題進入，讓人很難去意識到主題的存在，反而被優美的第三對題所吸引。

【譜例 3-2-9】第四個主題段：主題增值，mm.94-110

Musical score for measures 94-98. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand (RH) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The left hand (LH) has a simple accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *m. d.* (mano destra). The instruction *mano sinistra* is written above the RH staff in the final measure.

Musical score for measures 99-104. The RH continues with melodic development, and the LH has a more active accompaniment. Dynamics include *sf* and *m. d.* (mano destra).

Musical score for measures 105-110. The RH features a series of chords and moving lines. Dynamics include *sf*. A red box highlights a specific chord in measure 106.

降E小調: IV(借)

【譜例 3-2-10】第五個主題段：主題逆行，mm.152-158

The musical score for Example 3-2-10, measures 152-158, is presented in two systems. The first system (measures 152-154) shows a piano (p) dynamic and a cantabile marking. A red bracket highlights a new counter-theme (新的對題) starting in measure 153. A red bracket also highlights the retrograde of the theme (主題逆行) in the bass line. The second system (measures 155-158) continues the cantabile theme, with a red bracket highlighting a specific melodic phrase in the treble clef.

第六個主題段讓主題、對題同時使用倒影手法 (inversion)，倒影導致動機 b 變成上行、動機 a<sup>1</sup> 向下大跳八度，此二部向高低音擴展延伸，改變了主題的個性，但仍可辨認出主題的特色 (譜例 3-2-11)。雖然第七個主題段仍為主題倒影，但是卻沒有使用對題，反而增加快速音群的密度，將每一拍全部填滿十六分音符，讓音樂變得緊湊 (譜例 3-2-12)。

【譜例 3-2-11】第六個主題段：主題倒影，mm.208-213

主題倒影

Musical score for Example 3-2-11, measures 208-213. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 208-210) features a treble clef with a red bracket highlighting the first measure and a trill in the second measure. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*. The second system (measures 211-213) continues the melodic and accompanimental patterns with *sf* dynamics.

【譜例 3-2-12】第七個主題段，mm.228-213

Musical score for Example 3-2-12, measures 228-213. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 228-231) features a treble clef with a red bracket highlighting the first measure and a trill in the second measure. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*. The second system (measures 232-235) continues the melodic and accompanimental patterns with *ff* and *sf* dynamics. The third system (measures 236-240) features a treble clef with a trill in the first measure and a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. Dynamics include *sf*.

接著是一個令人詫異的樂段。在插入樂段以強勁的八度下行與半終止和絃嘎然中止了樂思，取而代之的竟然是與任何動機毫無關係、與主題個性毫無關聯，彷彿置身事外的第四對題。除了個性與動機的獨立之外，它也單獨被拿來以賦格式(fugato) 的模仿手法，在各部呈式展開 (譜例 3-2-13)。

【譜例 3-2-13】強烈半終止與第四個對題的呈示，mm.247-255

The musical score for Example 3-2-13 shows measures 247-255. Measures 247-249 are marked with *sf*. Measure 250 is marked with *ff* and contains a red box highlighting a half-cadence. Measure 251 is marked with '1' and *una corda*. Measures 252-255 are marked with *sempre dolce cantabile*.

然而貝多芬特別重視這個新的對題是有理由的。在第八個主題段中，主題又再度出現，同時與第四對題用類似於「二主題賦格」的方式展開。而會有這樣的錯覺是由於在前段中第四對題的「主題化」，<sup>46</sup> 於是真正的主題再一次加入之時，便會感覺有兩個主題正在同時進行 (譜例 3-2-14)。至於非真正第二個主題的原因，在於這個第四對題的動機，於這個主題段過後就沒有再使用了，這樣的情況並不符合二主題賦格的特性。

<sup>46</sup> 主題化為筆者自己使用的名詞，並無其它參考書目使用。這個名詞的使用，旨在表達非主題卻以主題方式模仿展開的某個或數個素材。

【譜例 3-2-14】第八個主題段，mm.279-292

279 *a tempo*  
*pp* *tutte le corde*  
*trill*  
*cresc.*  
*trill*

284 *f* *ben marcato*  
*trill* *sf*  
*sf* *sf*

289 *sf* *sf*  
*sf*  
*sempre ben marcato*

本賦格於此逐漸進入尾聲。賦格習慣上會在賦格的最後使用緊急段，以增加結構張力，強調結束感。最後的第九與第十個主題段都使用緊急段手法，但內容卻大相逕庭。第九個主題段同時使用主題原型與倒影做緊急段，相差一個四分音符進入（譜例 3-2-15）；第十個主題段開頭前四個小節為主題原型與倒影的並行，第六個小節開始主題倒影褪去，只使用主題原型與同向的變型做緊急段，相差六個四分音符進入（譜例 3-2-16）。

【譜例 3-2-15】第九個主題段

(a) 主題原型與倒影的緊急段，mm.294-297

Musical score for Example 3-2-15(a), measures 294-297. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a trill in measure 295. The left hand (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Red annotations include the character '正' (original) above the right hand and '逆' (inverted) above the left hand. Red arrows indicate the relationship between the original and inverted forms. Dynamics include *sf* and *tr*.

(b) 聲部交換，mm.300-303

Musical score for Example 3-2-15(b), measures 300-303. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a trill in measure 300. The left hand (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Red annotations include the character '逆' (inverted) above the right hand and '正' (original) below the left hand. Red arrows indicate the relationship between the original and inverted forms. Dynamics include *sf* and *ff*.

【譜例 3-2-16】第十個主題段，mm.349-355

Musical score for Example 3-2-16 (top part), measures 349-355. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a trill in measure 350. The left hand (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Red annotations include the character '原型' (original) above the right hand and '變型' (variant) above the left hand. Red arrows indicate the relationship between the original and variant forms. Dynamics include *tr*.

Musical score for Example 3-2-16 (bottom part), measures 353-355. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand (treble clef) contains a melodic line with a trill in measure 353. The left hand (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Red annotations include the character '變型' (variant) below the left hand. Red arrows indicate the relationship between the original and variant forms. Dynamics include *sf*.

插入樂段通常擔任動機發展與轉調的功能，因此大部分主題段之間都只有一段插入樂段。但這個賦格卻很特別地架構出「獨立的插入樂段」，置放在插入樂段與下個主題段之間。這個獨立的插入樂段擁有新的動機，但這些動機有如特別設計一般，只出現在這兩個獨立的插入樂段中：動機  $b^4$  是琶音上行與三短一長的節奏加上「短-短-長」節奏的上行級進；動機  $b^5$  是先行後反向的「V」級進音型；在這三個動機呈現了三個小節之後，突然多出一個下行音階的動機（譜例 3-2-17）。將這三個很短的動機在三個聲部內密集的接續與突然改變的組合排序方式，都會造成聽覺上的不平衡與趣味性，如第 89 小節。第二個獨立樂段更將動機  $b^4$  與下行音階動機做更完整的模進與發展：以一個小節為單位的模進，進行聲部交換後，模進的單位延伸成兩個小節，讓音響與架構更為龐大（譜例 3-2-18）。

【譜例 3-2-17】第一個獨立樂段，mm.85-89

The musical score for Example 3-2-17 consists of two systems of staves. The first system covers measures 85 and 86. In measure 85, the right hand begins with a piano (*p*) dynamic. A red bracket labeled '動機  $b^4$ ' spans the first two notes of the right hand. In measure 86, a red bracket labeled '動機  $b^5$ ' spans the first two notes of the right hand. The right hand continues with a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*sf*) dynamic. The second system covers measures 88 and 89. In measure 89, a red bracket labeled '音階下行' (Scale descent) spans the first two notes of the right hand. The right hand continues with a fortissimo (*sf*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment throughout.

【譜例 3-2-18】第二個獨立樂段，mm.137-144

The musical score for Example 3-2-18, measures 137-144, is presented in two systems. The first system (measures 137-140) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a descending scale. Red annotations highlight a 'motif b4' in the treble and a 'descending scale' in the bass. The second system (measures 141-144) continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *sf* (sforzando).

另外值得一提的是，在第六個主題段之前的插入樂段，突然在低音聲部加入了一段只有五個小節而不完整的主題（譜例 3-2-19）。由於經過了兩次劇烈的主題變化與龐大的獨立插入樂段，這個不完整的主題彷彿是再一次的提醒聽者回憶主題的原貌，並為了下一次主題倒影的變化做準備。

【譜例 3-2-19】第六個主題段前的插入樂段，mm.196-200

在第十個主題段的緊急段結束後，整個巨大的賦格終於在第 366 小節的第三拍發出了響亮有力的完全終止，宣告正式結束。突弱的尾聲一樣使用賦格的動機以緊急段進入。第 369 小節突然發了瘋似的右手進行減七和絃的快速音群琶音，擴展音域至四個八度；此時再加上左手於極低的音域彈奏力度為甚強的長震音，這樣的效果足以發出如打雷般轟然的巨響，兩手音域相差五個八度，是全曲音域最廣的樂段之一（譜例 3-2-20）。

【譜例 3-2-20】尾聲，mm.365-372

365

賦格結束

*ff*

*p* *cresc.*

369

*ff*

四個小節後，左手轉移至 F 音的持續低音，並於其上做降 B 的長震音。同時賦格動機又出來做對位與模進，直到速度減緩至調性模糊的三個小節稍慢板 (Poco Adagio)，最後彷彿在提出疑問般停在甚弱的半終止 (譜例 3-2-21)。突然間回到原速，動機 b 的下行音階接開了小尾聲的序幕，不斷蔓延並漸強的下行音階宣示著貝多芬的答案，最後肯定而強勁的八度帶著震音，又不斷反向向上，並將三分法劃為二分法 (hemiola) 的律動，<sup>47</sup> 堅定的朝終點邁進。作為結束的三個和絃，一個比一個多了一個四分音符，讓音樂逐漸寬廣、放慢，讓結尾更顯壯大 (譜例 3-2-22)。

<sup>47</sup> 以四個四分音符為一組的單位模進，四小節內共模進了三次，聽覺效果有如四四拍的拍子進行了三個小節一般。

【譜例 3-2-21】調性模糊的稍慢板，mm.381-383

Poco adagio

381

*p*

*cresc.*

*pp*

【譜例 3-2-22】小尾聲的 hemiola，mm.389-400

389

*ff* *sf*

396

*ff* *ff* *ff* *ff*

Red. \* Red. \* Red. \* Red.

力度上本曲的力度範圍很廣，從甚弱到甚強都有，能夠達到極大的張力與表現力。一開始的主題力度為弱 (piano)，隨著聲部的增多，第一個強音 (forte) 記號出現在第三個聲部加入時 (譜例 3-2-6)。接著一直到第一個獨立的插入樂段之前，完全沒有力度的指示。第一與第二個獨立的插入樂段的力度皆為弱，並從第三個小節漸強到第六節的強音 (譜例 3-2-16)。第三對題的力度又降回弱音，彷彿壓抑著情緒一般，整個弱音的力度竟持續了近二十七個小節之長。在這之後，第 180 小節開始大幅度共十七個小節的漸強，

來到了全曲第一個甚強 (譜例 3-2-18)。之後一直到第四個對題的呈示段落之前，力度一直維持在甚強。第四個對題段落雖沒有任何力度標示，但在「溫柔的」(dolce) 表情記號與柔音踏板 (una corda) 的雙重搭配之下，不難想像其力度應該為弱，或為甚弱的 (譜例 3-2-12)。果然，在下段的一開始取消了柔音踏板後，力度術語立刻標上「甚弱」，以接續前段的力度。在歷經了全曲最弱的樂段後，音量又開始迅速的累積，在第 294 小節又達到了甚強的力度。此後再也沒有弱音的力度，一直到賦格樂段全部結束。

在架構上的力度之外，還有一些力度的特色。第 174 到 177 小節中，貝多芬使用了三次細膩且小範圍的漸強與漸弱 (譜例 3-2-23)。尾聲的一開始，讓弱音在一個小節之內旋即漸強到甚強，是極具戲劇性的漸強效果 (譜例 3-2-24)。重音記號的使用也能在同一個力度層級內，做出不同層次的音量差異 (譜例 3-2-25)。最特別的是，貝多芬使用大量的突強記號 (sforzando)，甚至在第四個主題段內，每兩個八分音符就使用一個突強記號，使用數量之多，非常罕見 (譜例 3-2-8)。最後是當力度記號與特殊效果的音搭配使用，能產生更豐富的效果，例如第 369 到 372 小節，甚強的力度搭配著再及低音域的長震音，將發出更多於甚強的音量、猶如巨雷般的轟然聲響 (譜例 3-2-19)。

【譜例 3-2-23】小範圍的力度變化，mm.174-177

The image shows a musical score for piano, measures 174 to 177. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music features several dynamic markings: *sfz* (sforzando) is used at the beginning of measures 174, 175, and 177. A *p* (piano) marking is used at the end of measure 177. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos throughout the passage.

【譜例 3-2-24】戲劇性的漸強效果，mm.367-369

【譜例 3-2-25】重音記號，mm.338-343

在和絃的使用上，較特殊的大多為各種附屬和絃、增六和絃（如第 173 小節第三拍），減七和絃則使用得相當多。另外還有借用和絃，如第 107 小節第三拍，為降 E 小調借用其平行大調的四級，成為大三和絃的效果（譜例 3-2-9）。和聲上經常快速的變換調性色彩：利用附屬和絃具短暫終止式的效果，以模進的手法造成轉調的錯覺，實為短



【譜例 3-2-28】和聲外音：掛留音，mm.119-123

在這首自由的賦格中，完全沒有屬調上的主題段落，幾乎是使用遠系調，甚至在第二個主題段落就立刻轉到降 D 大調去（為降 B 調的降三級），還有在第六個主題段落居然轉到更遠的 G 大調上，有此可見此曲在架構調性關係上的不尋常性。這些遠系調的轉調方式大約有以下幾種：利用附屬和絃作轉調，就是在前段中提到，利用主音化的手法轉調，如第 48 到 52 小節（譜例 3-2-29）；借用和絃轉調，如第 228 到 230 小節（譜例 3-2-11），這個例子同時也包含了主音化的轉調手法；最後是同音異名轉調，如第 148 到 149 小節（譜例 3-2-30），從這個例子可以看到，同音異名轉調可以藉由某個和絃的同音異名轉換，瞬間能夠從降記號的調性轉至升記號的調性，調性色彩像是突然由冷色換成暖色，或是突然抽離一般，造成具邏輯性但是聽覺上截然不同的效果。

【譜例 3-2-29】遠系調轉調：利用主音化，mm.48-52

降 B 大調：  
 降 D 大調：  
 G 小調：

降 B 大調：  
 降 D 大調：  
 c 小調：

【譜例 3-2-30】遠系調轉調：利用同音異名，mm.148-149

B 小調：

### 第三節 《作品 110》第三樂章

這個作品創作於 1821 至 1822 年，並於 1822 年在巴黎、柏林及維也納出版；1823 年在倫敦出版。這個作品並沒有任何的題贈者。這個作品共分成三個樂章。本節討論最後一個樂章，包括一個宣敘調和小詠嘆調 (Arioso) 慢板構成，<sup>49</sup> 具幻想風格的導奏，再加上一個三聲部賦格；而特別在賦格之中，又再現了一次前面的小詠嘆調。由此可看見貝多芬在架構上的開創性。以下先簡單分析第三樂章的調性與結構 (表 3-3)：



---

<sup>49</sup> 小詠嘆調為介於宣敘調和詠嘆調 (aria) 之間的一種曲子。這裡是貝多芬自己下的標題 “*Arioso dolente*”。

【表 3-3】《作品 110》第三樂章之曲式架構<sup>50</sup>

結構	小節	調性	拍號/速度
具幻想風格的導奏			
序奏	1 – 3	降 B 小調→ 降 C 大調→ 降 A 小調	<b>4/4</b> Adagio ma non troppo → più adagio → Adante → Adagio → ritardando → Meno adagio → Adagio
宣敘調	4 – 7 <sup>1</sup>	降 A 小調→ 降 F 大調→ E 大調(同音異名)→降 A 小調	
過渡樂段	7 <sup>2</sup> – 8	降 A 小調 I 級延伸	<b>12/16</b> Adagio ma non troppo
小詠嘆調	9 – 24 <sup>3</sup>	降 A 小調	
小尾聲	24 <sup>4</sup> – 26 <sup>1</sup>	降 A 小調 I 級延伸	
賦格：降 A 大調			
呈示段	第一次主題循環	26 <sup>2</sup> – 45 <sup>1</sup>	降 A 大調
	第二次主題循環	45 <sup>2</sup> – 87 <sup>1</sup>	降 A 大調→ C 大調→C 小調 →降 B 小調 →降 A 大調
	第三次主題循環	87 <sup>2</sup> – 114 <sup>1</sup>	降 A 大調→ G 小調(同音異名)
過渡樂段	114 <sup>2</sup> – 115	G 小調 I 級延伸	<b>12/16</b> L'istesso tempo di Arioso
小詠嘆調的重現	116 – 131 <sup>3</sup>	G 小調	
過門	131 <sup>4</sup> – 136 <sup>1</sup>	G 小調→ G 大調 I 級延伸 (皮卡第)	
中間段	137 – 174 <sup>1</sup>	G 大調→C 小調 →G 小調→C 小調 →降 E 大調 →降 A 大調	<b>6/8</b> L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente
結束段	174 <sup>2</sup> – 184 <sup>1</sup>	降 A 大調	→ Meno Allegro
尾聲	184 <sup>2</sup> – 209 <sup>1</sup>	降 A 大調	→ tempo primo
小尾聲	209 <sup>1</sup> – 213	降 A 大調	(結束段開始)

筆者將此曲分為三個樂章，將賦格之前的宣敘調與小詠嘆調結合起來，看作是一個「具幻想風格的導奏」。同樣的在羅森的書中提到：這個末樂章，以歌劇詠嘆調獨唱的場面，與充滿痛苦的宣敘調開始。接著當這個詠嘆調再度回來，它以令人窒息的絕望繼

<sup>50</sup> 根據卡克修特的分析，將此呈示段再細分成三次「主題進入的循環」(the cycle of entry)。

續下去，一直到將近死亡的狀態。在快要結束時，才又逐漸回到充滿活力的喜悅。<sup>51</sup> 此外，高登 (Stewart Gordon, 1930-) 在《鍵盤作品的歷史》 (A History of Keyboard Literature, 1996) 也一樣將此曲分為三個樂章。筆者認為，最主要的因素在於賦格段落具有較穩定的個性與發展，因此看作是這個樂章的本體，而導奏部分則是使得這個樂章帶有戲劇性、游移不定、冥想式的主因。當小詠嘆調的重現將整個作品帶到情緒的谷底時，賦格的再度回歸，讓音樂又充滿了活力，帶出明確的架構、方向與燦爛的結尾。

此樂章共分成三種不同的段落，各自有不同的風格與功能。以下為求敘述方便，將相同段落放在一起敘述並做比較。

一開始是歌劇式的風格，因此也帶有管弦樂合奏與獨唱輪替出現的風格。第 1 到 3 小節彷彿是歌者在進行宣敘調之前的管弦樂前奏。這個前奏做了極具戲劇性的轉調：從一開始的降 B 小調，一小節後轉到降 C 大調，再一小節轉到關係調，降 A 小調。才短短三個小節就轉了三次調，且第三小節還未完成終止式確立調性，就立即以五級進入宣敘調部分。宣敘調以屬七和絃琶音開始，將音域向上抬升，在達到高音域時，歌者的宣敘調開始了。為了展現出即興與自由的風格，貝多芬在這裡取消了小節線的限制，讓音樂的表現力能夠達到最大。在高音旋律結束之時，低音和聲的管弦樂部分又出現，並在第三個和絃做了同音異名轉調：將降 F 大調的屬七和絃等同於 E 大調的屬七和絃，但因為仍位於同樣的音之上，因此調性色彩並沒有轉變，反而呈現一種停滯的感覺。就在此時獨唱部分又加入，並使用一種叫做顫抖 (bebung) 的技巧來表現這個看似同音反覆的

---

<sup>51</sup> “The finale starts with a scena and recitative full of pain, continues with a lament that is, when it returns, literally choked with despair, goes through a condition close to death and ends with a triumphant return of life.” Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, 235.

樂段。<sup>52</sup> 這個顫抖結束後，又以如歌似的旋律作結束，但多了速度變化，以展現不同的情緒和語氣（譜例 3-3-1）。

【譜例 3-3-1】宣敘調，mm.1-7

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) is marked "Adagio ma non troppo" and "una corda". The second system (measures 4-6) is marked "Recitativo", "più adagio", and "Andante", with a "cresc." marking. The third system (measures 5-7) is marked "Adagio", "ritar - danto", and "cantabile", with "tutte le corde", "dimin.", and "una corda" markings. The fourth system (measures 7-9) is marked "Meno adagio", with "cresc." and "dim. smorzando" markings. A "\*" symbol is at the end of the score.

<sup>52</sup> 「顫抖」是一種古鋼琴(clavichord)的演奏技巧：將重音放在弱拍上的反覆音，第二個在強拍上演奏的音要像遙遠的回音一般，這種切分音的聲音效果有如啜泣一般。“Bebung: repeating a note with a strong accent on a weak beat and the second playing on the strong beat a distant echo, a syncopated vocal effect like a sob.” Ibid., 226.

小詠嘆調共出現兩次，一次承接在宣敘調之後，另一次則是穿插在賦格的呈示段與中間段之間。這兩次大致相同，皆為主音織體，抒情的單音歌唱旋律在高音域，與和弦式的管弦樂伴奏；皆分成四個樂句，後面都接了一段小尾聲，做為轉調銜接之功能（譜例 3-3-2）。不同的地方是第一次為降 A 小調，第二次為 G 小調，但兩者皆無轉調，除了第二次的小詠嘆調在小尾聲的地方轉到了平行調，為了銜接下段賦格的 G 大調；第二次的旋律的部分雖與第一次類似，但卻多了許多細碎的音型、休止符與斷奏（譜例 3-3-3）。

【譜例 3-3-2】第一次的小詠嘆調，mm.21-26

The musical score for the first Adagio (mm. 21-26) is presented in two systems. The first system (mm. 21-23) features a vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system (mm. 24-26) continues the melody and accompaniment, ending with a fermata and a 'Pia.' marking. The score is in 12/8 time and A minor.

【譜例 3-3-3】第二次的小詠嘆調，mm.116-123

*Ermattet, klagend*  
*Perdendo le forze, dolente*

116 *p* *dim.* *cresc.*

119 *dim.* *p* *poco cresc.*

122 *pp*

賦格在呈示段與中間段之間做了分割，插入了第二次的小詠嘆調。賦格主題以兩個動機構成：動機 a 為上行跳進四度，在經過了三次模進之後，接著一個下行級進四度為動機 b。答句在五度上，為真答句 (譜例 3-3-4)。

【譜例 3-3-4】賦格的呈示段主題，mm.27-34

27 *p* *sempre p*

素材 a 素材 b

這是一個龐大的呈示段，為了維持在同一個調性上，同時又能夠使音樂充滿能量而不致乏味，貝多芬特地安排了三次主題進入的循環，每次皆在三個聲部各完整呈現主題，共九次的完整主題呈現。在這九次中，每次都是建立在五音或是屬音之上，只有一次例外：第 87 小節，第三次循環的第一個主題進入，建立在下屬音上，也許正是因為這個例外，讓音樂有了得以繼續前進的動力（譜例 3-3-5）。

【譜例 3-3-5】第三次主題循環，mm.87-95

另外，在整個呈示段還出現了兩次類似主題的動機 a 模進，但兩者都因沒有動機 b 而造成主題的不完整（譜例 3-3-6）。

【譜例 3-3-6】類似主題的動機 a 模進

(a) mm.73-80

(b) mm.105-108

Musical score for measures 105-108. The score is in 6/8 time and features a piano (p) dynamic at the start, followed by a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic. A red bracket above the staff from measure 107 to 108 is labeled "與主題不同" (Different from the theme).

最後，在呈示段結束時，為了銜接轉調至小詠嘆調，在第 113 到 114 小節的琶音上行，終於停在了降 A 大調的屬七上，而同時這個屬七也立刻以同音異名轉換至 G 小調的德國增六和絃，一瞬間轉到了遠系調 (譜例 3-3-7)。

【譜例 3-3-7】同音異名轉調，mm.113-114

Musical score for measures 113-114, titled "L'istesso tempo di Arioso". The score shows a piano (p) dynamic and a change in time signature from 6/8 to 12/8. A trill (tr.) is marked above the final chord. The key signature changes from three flats to two flats.

降 A 大調：V<sub>7</sub>

↳ G 小調：Gr6+

i

中間段的主題為呈示段的倒影，由三個聲部依序加入來呈現。中間聲部先出來，建立在主調的五音上，接著是高音聲部，建立在主音上，但與呈示段不同的是，這次變成本調答句 (譜例 3-3-8)。

【譜例 3-3-8】中間段：主題倒影，mm.137-144

**L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente**  
*Nach und nach wieder auflebend*  
*sempre una corda*

*L'inversione della Fuga. Die Umkehrung*

在三個聲部都呈示出完整的主題後，第 152 小節開始做倒影主題的減值變化，減值後的音值為原主題的三分之一倍。這個減值後的主題會在其中兩個聲部做完整或是片斷的接續與組合；於此同時，剩下的聲部將做「原型主題」的兩倍增值，並在八小節後交換聲部至低音聲部，而交換後的減值主題變成同時出現（譜例 3-3-9）。

【譜例 3-3-9】主題原型的同時增值與減值，mm.152-167

主題增值

主題減值

*cresc.*

*poi a poi tutte le corde*

主題再一次減值，為上次減值主題的二分之一倍。此時調性轉到了降 E 大調，為原調的屬調。這個主題變得更加自由了，不僅四度模進只剩下兩次，不久後連動機 a 的音程關係也取消了，剩下動機 b 的音程與節奏還保留著；這個變型的減值主題在各聲部間穿梭著，時而正向、時而倒影 (譜例 3-3-10)。

【譜例 3-3-10】主題原型的二次減值，mm.168-174

Meno Allegro. Etwas langsamer

168 *p* *m. d.* *m. s.* 原時值的主題倒影 *m. d.*

172 *cresc* *poi a poi* *piu moto*

*nach und nach* *wieder geschwinder*

結束段終於回到降 A 大調，主題又回到原型，織度卻變成主音織體，由非主題的聲部以和絃音內的音程來回震動作為伴奏 (譜例 3-3-11)。

【譜例 3-3-11】結束段，mm.174-178

174 *m. d.* *f* *sf* *sf* *sf*

在第三個音域(高音音域)正要呈示主題的同時，進入了尾聲，在主題後以動機 b 的模進為主。最後一次主題在高音音域呈示後，於第 209 小節進入小尾聲，利用快速音群在主調一級上做五個八度的音域擴充，並以最大的力度「甚強」作寬廣壯大的結尾（譜例 3-3-12）。

【譜例 3-3-12】小尾聲：音域的擴充，mm.209-214

209 *ff* *8<sup>va</sup>*



## 第一節《作品 101》第三、四樂章

在這個作品中，貝多芬為每個樂章都標上了德文的指示。<sup>53</sup> 這些德文明確地標示著樂章與段落的個性，也是詮釋這些段落的重點。接著要將這些不同個性的段落相互銜接在一起，使其具有連貫性，以表達貝多芬精神性的創作歷程。因此，筆者將從這個角度切入，先對第三樂章、第四樂章個性的掌握，再討論這些具各自個性樂章如何連結。

## 一、第三樂章

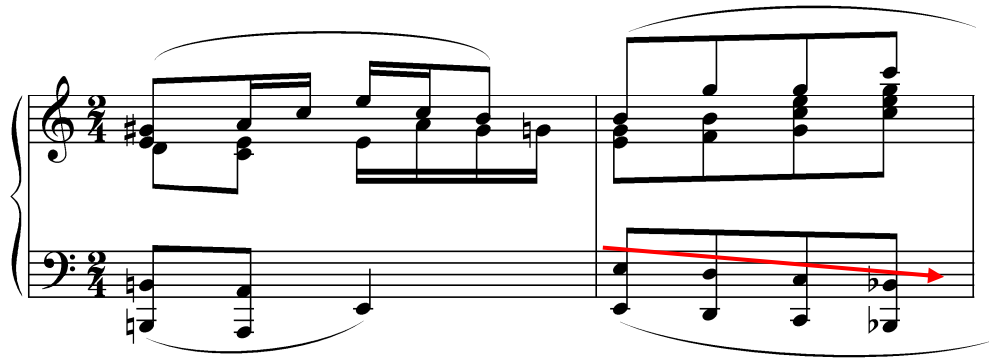
雖然個個樂譜版本在其德文指示下，都有另外附上義大利文，但是仍然建議應該查出德文用字的真正意思，才能避免在字詞使用上的不同，造成詮釋錯誤。這個樂章的標示為「慢且充滿渴望的」(Langsam und sehnsuchtvoll)，為了詮釋「充滿渴望」的感覺，我們必須維持音樂的張力，將之保持在停止與滿足之間，讓聽覺持續地「渴望」聲音達到滿足的那一刻。基於以上的論點，我們可以在音型與節奏、和聲、音樂的張力做思考。這個樂章中出現許多帶有三連音的節奏再配合上行的音型，我們可以利用這些動機做出延伸的感覺：有如裝飾音般的三連音節奏，彷彿是呼喚的語氣，又帶著稍稍前進的感覺，因此在彈奏時可以稍微晚一點出來，並將三連音彈得緊湊些 (譜例 3-1-1)。和聲方面，在樂句起頭以屬和絃開始，然後才在第二拍回到主和絃，接著第二小節的終止式做在第二拍弱拍上；到了第 4 至 5 小節，好不容易盼到了正拍上的終止式，卻還是落空，轉到了平行小調上 (譜例 4-1-1)。仔細的揣摩這些細膩的和聲變化，再與渴望的主題相互搭配，就能做出更生動的表情。最後速度方面，以八分音符為單位去計算，除了貝多芬如

---

<sup>53</sup> 事實上，《作品 81a》、《作品 90》、《作品 101》、《作品 109》、《作品 110》，都有出現以德文同時對速度與情感做出指示，而這樣的情形也為晚期的特色之一。

脈搏式的穩定速度之外，我們可以配合上述的和聲或表情作一點自由速度，讓音樂有一推一拉的效果，持續地維持張力。

【譜例 4-1-1】《作品 101》第三樂章，mm.4-5



雖然譜面上所看到的是複音織體，但是當三連音的主題沒有被各聲部模仿的時候，應該以最高聲部的旋律為主，其它聲部為和聲支撐作用的對位式旋律，雖不能任意處理，但其音量絕不可大過主旋律。但第 12 至 20 小節的延音記號，左手的裝飾音與最低聲部出現了一條半音階下行的長旋律，必須仔細地彈出，才能給人一種漫延、持續期待的感覺（譜例 4-1-2）。

【譜例 4-1-2】《作品 101》第三樂章，mm.9-20

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 9-12) shows a complex texture with triplets and slurs. The second system (measures 13-15) features a red arrow indicating a melodic line that continues through the third system (measures 16-19) and into the fourth system (measures 20-21). The fourth system begins with a *p* dynamic and a *non presto* marking, followed by a *cresc.* marking and the instruction "Nach und nach mehrer Saiten (Poco a poco tutte le corde)". The score concludes with a final chord marked with an asterisk (\*).

最後的裝飾奏是前面延音記號的延續，焦點全部都在上下起伏的音型，因此要順著音樂的走向，「不要快」(non presto) 地將每個音型彈清楚，好好維持張力，一直到和聲被解決的那一刻 (譜例 4-1-2)。

最後是第一樂章的主題再現，但卻被休止符的延長切割得破碎，根據這樣的切割大致可以將此樂句分成三小句。另一方面，第一個小句同樣也是從屬和絃開始，並且維持了兩個小節；第二個小句全都建立在主和絃上。因此這兩句的關聯不可因為延音記號而被切斷，反而應該利用延音的效果緊抓著音樂的張力，等待著下個解決的到來（譜例 4-1-3）。

【譜例 4-1-3】《作品 101》第三樂章，mm.21-28

**Zeitmaß des ersten Stückes**  
*Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano*  
Alle Saiten  
*p dolce*

21

25


*stringendo*  
*cresc.*  
**Presto**  
*f* — *p* *cresc.*

## 二、第四樂章

這個樂章的指示為「迅速，但不宜過多，且帶有決心」（Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit）。如果我們可以讓音樂的表達是果斷的、清晰的、穩定的，那麼我們便能掌握到「帶有決心」的音樂表達。我們可以從以下幾個動機去詮釋「決心」的感覺。第一個是最重要的主題動機之一：附帶有跳音的短長節奏。這個大跳的節奏動機在此樂章隨處可見，一直持續到最後；且短拍附帶了跳音，因此自然會在長拍上奏出重音。應該好好控制這個節奏的特性，並理性、果斷的彈奏出，讓這個樂章從頭到尾都能夠聽到這個肯定的聲音（譜例 4-1-4）。

【譜例 4-1-4】《作品 101》第四樂章，mm.29-34

Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit  
*Allegro*



力度是另一個重要的元素。足夠強的力度能夠給人積極與肯定的感覺，而弱的音量正好與之對比，同時也為強地力度做緩衝與準備。因此做好鋪陳由小至大聲，不僅能夠帶出明確的方向感，也能讓音量較強的樂段更為突顯。最後，貝多芬晚期風格中的對位織度在快板中是不易掌控的，因此手在做大跳、聲部移位，或是為了突顯某個聲部時，也絕不可以慢下來而消耗掉音樂的張力，必須要維持好心跳般穩定的速度。另外，若是能夠特別注意細部的運音 (articulation)，如跳音與圓滑奏的對比，除了豐富了音樂的內容之外，更能突顯「決心」的個性；刻意營造的戲劇性對比，如進入賦格之前的延音與劇烈的力度轉換 (譜例 4-1-5)、結尾的速度與力度同時劇烈地轉換 (譜例 4-1-6)。

【譜例 4-1-5】《作品 101》第四樂章，mm.113-122



【譜例 4-1-6】《作品 101》第四樂章，mm.357-361

357

*ritar* - - - *dan* - - - *do* - - -

*ff*

Tempo I

發展部的賦格重視的是層次的清晰，而其中又可再分成聲部之間與力度之間的層次。聲部之間的層次，首先要注意的是各部主題進來的開頭必須清晰明確，而這個開頭又正好搭配前段所述的「短長」動機，因此更顯重要；在主題進來後，其它聲部必須壓低音量，不要打擾到主題的行進。另一方面，賦格就像是建築一般，一磚一瓦不斷堆砌，最後造出堅固宏偉的堡壘，所以要謹慎地設計力度的層次，讓力度能夠隨著音樂不斷堆砌，逐漸宏偉起來。第 123 至 168 小節可以看成是第一段力度的堆疊，隨著聲部一次次的進來，自然的增加音量，直到最低聲部以甚強的音量進入後，維持音量直到開始漸弱。接下來的漸弱是為了第 173 至 194 小節第二次的力度鋪陳做準備；第 209 小節開始進入第三次力度鋪陳，也是全曲的高潮，甚強的力度甚至維持了近十個小節（譜例 4-1-7）。

【譜例 4-1-7】《作品 101》第四樂章，mm.208-215

208

*p*

*cresc.*

*tr*

### 三、樂章間的連結

羅曼·羅蘭 (Romain Rolland, 1866-1944) 證實貝多芬給《作品 101》的四個樂章寫下了如下的標題性解釋：第一樂章「幻想性的感覺」，第二樂章「行動的召喚」，第三樂章「幻想性感覺的回復」，第四樂章「行動」。<sup>54</sup> 我們姑且先不論這些標題是否真為貝多芬親自寫下的，但這無疑的給了我們一個連貫性的情感架構與鋪陳，能夠在詮釋時有一個明確的方向。在「幻想」與「行動」、在「鬆散」與「緊湊」之間，個性的差異如此之大，中間卻只有第一樂章的主題重現，與一個突然轉快的過門。

也許我們可以這樣想像：第一主題的重現就好像是打破了幻想的情境，將聽覺拉回到現實中；其中休止符上延音記號產生的停頓，就好像衝刺之前的預備動作，隨後的減值就像是助跑，隨著音型逐漸往上，便能順利的接入快板樂章。表面上聽來片段、破碎的第三與第四樂章之銜接，但在動態上的表現卻是如此的連貫。

---

<sup>54</sup> Yuly Anatol'yevich Kremlyov. 《論析貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲》。丁逢辰 譯。〔台北：大呂出版社，2000 年〕，頁兩百。

## 第二節《作品 106》第四樂章

此樂章由一個「不穩定」的導奏，與一個有如萬花筒般不斷變化其豐富內容、「充滿能量」的賦格，兩者共同組成。同樣的，雖然這個大賦格是詮釋這個樂章的主要重點，但是導奏的重要功能「引導與銜接」卻也同樣重要，好的鋪陳能讓主題帶來加乘的效果。筆者將對導奏與賦格做分別的詮釋。

### 一、導奏

這個導奏並沒有強烈的個性，而是呈現段落式的、一種由穩定到不穩定再到穩定，不斷循環的輔助段落。因此掌握住穩定與不穩定的樂段，並充分呈現其性格，便能詮釋好這個導奏。

一開始小節線的取消，目的是要暗示演奏者即興的成份，但是若完全沒有算拍子，則又無法完全達到貝多芬刻意細分的特殊節奏。其實在許多版本都有以義大利文寫上「在緩板中，每一小節要算成四個十六分音符.....」(per la misura si conta nel largo sempre quattro semicrome.....)，明確指示應使用十六分音符的最小單位，並且四個單位算成一個小節。但筆者認為是否真的四個十六分音符當成一個小節並不重要，重要的是要維持最小單位的基本行進，才能保持這些刻意設計的節奏有明顯的「形狀」(譜例 4-2-1)。第三章第二節中提到的弱起效果，故一開始 F 音的三連音變不能有重音，應是一個向上提升、讓泛音逐漸產生共鳴的感覺。速度依據段落得不同分成六個變化：最緩板 (Largo)、更活潑一點 (Un poco più vivace)、回到原速 (Tempo I)、快板 (Allegro)、回到原速 (Tempo I)、最急板 (Prestissimo)。在前面三個速度，基本上仍然保持著慢速，「更活潑一點」其實只是「稍快」一點而已；接著才是一次比一次更快，到了最急板應該要盡可能的快，讓 A 大調主和弦充分的共鳴、響出 (譜例 4-2-2)。

弱起拍 【譜例 4-2-1】《作品 106》第四樂章，m.1

**Largo** (♩ = 76)

*p dolce*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

【譜例 4-2-2】《作品 106》第四樂章，m.10

10

*cresc.* - - - - - *acce* - - - - - *le* - - - - -

*tr tr tr a tempo*

**Prestissimo** *ri - tar - dan - do*

- *ran* - - - - - *do ff* *dim.* *pp*

*Leg.* (\*) *Leg.*

標示著回到原速的段落，是導奏中游移的段落，因此應該充分掌握其不安定、尋找的性格，跟著三度下行的低音旋律，一次次的變化調性色彩，帶領聽者經歷找尋的過程。最後在調性穩定、速度也較輕快的兩個段落，織度都轉為複音織體，並都帶有模仿的手法，應該立刻轉換情緒，理性的彈奏出聲部模仿與對位層次。

## 二、賦格

由於主題中有快速的十六分音符音群，若是想呈現全部的主題動機，恐怕會在所有聲部進來後，造成一團混亂的聲音。因此除了第一次的主題呈示之外，所有的快速音群除了提供音樂前進的動力之外，不應該在音量上干擾到其他聲部的進行。在第二章第三節中提到過，「貝多芬刻意將某些聲部旋律寫得生硬」，對這個賦格來說，主要就是為了將其它聲部在「到處皆是」的常動音群的背景層次上顯現出來。也就是說，我們應該掌握較具特色的動機，並去強調它，才能讓此賦格的層次更明顯、聲音更乾淨透明，例如主題中的大跳與震音動機、對題中的八度大跳、短長的節奏、將重音置於中間的切分音型等（譜例 4-2-3）。

【譜例 4-2-3】《作品 106》第四樂章，mm.27-34

八度大跳與短長節奏

切分節奏

另外，力度的層次在第三章第二節中已經分析得很仔細，這裡不加以贅述，但要強調的是，這些力度應該再配合著不同段落的個性，做不同層次的差異。例如主題增值的段落，除了大聲之外，應該再加上寬廣、具厚度的聲音想像，才能維持如此長久的強大力度而不至於疲乏（譜例 4-2-4）。

【譜例 4-2-4】《作品 106》第四樂章，mm.94-110

The musical score for Example 4-2-4, Op. 106, Fourth Movement, measures 94-110, is presented in three systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is for piano and includes the following details:

- Measure 94:** The right hand (mano sinistra) begins with a series of eighth notes, while the left hand (mano destra) has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 95:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 96:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 97:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 98:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 99:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 100:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 101:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 102:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 103:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 104:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 105:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 106:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 107:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 108:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 109:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.
- Measure 110:** The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a single note. A *sf* marking is present.

在主題逆行段落，也許主題是重要的，但貝多芬特別標示「如歌似的」(cantabile)聲部才是真正此段的個性所在，因此應該好好的歌唱這個聲部，反而在主題逆行的部分，並不能夠明顯的彈奏，只需要特別做出弱拍上的休止符，即可讓人意識到此逆行與主題的相關性（譜例 4-2-5）。在第 250 至 278 小節，是全曲音量最小，且完全沒有出現

那狂亂主題的段落，但除了音量放小，我們還必須意識到這個各部節奏一致的對位手法，似乎有點類似聖詠曲，因此應該賦予它超然脫俗的聲音，並作精神上昇華的想像（譜例 4-2-6）。

【譜例 4-2-5】《作品 106》第四樂章，mm.152-158

【譜例 4-2-6】《作品 106》第四樂章，mm.250-278

全曲充斥著許多怪異的聲響，其中絕大多數是特殊的轉調、大量而明顯的和聲外音；它們造成的效果是超乎預期的色彩變化，與刺耳、接近非調性的音響效果。這些聲音似乎不適合出現在所謂的古典時期，但筆者在分析過後認為，這些皆是出自貝多芬刻意營造出的音響效果，也符合貝多芬晚期的風格特色，應該全部與以保留，甚至要特意彈奏出這些色彩。例如第 250 至 278 小節中大量的掛留音，應該要真正做出掛留的效果，而不能放掉只剩下和諧，這樣整段將會顯得空洞乏味（譜例 4-2-6）。

長震音在本賦格中出現的頻率非常高，甚至連主題都能見到它的蹤影，可想而知期在全曲的普及率，因此我們也要知道它的意義及如何彈奏。長賦格亦是貝多芬的晚期風格，在第二章第二節中提到，震音分成兩種功能，這裡的長震音應是屬於為了延長單音、增加聲音的響亮程度而用。因此在彈奏時應該盡量密集且快速，並且持續不斷得維持聲音、音樂上的張力，一直到下個音的出現（譜例 4-2-7）。

【譜例 4-2-7】《作品 106》第四樂章，mm.119-123

The musical score for Example 4-2-7 is presented in a grand staff with two systems. The first system covers measures 119 and 120, and the second system covers measures 121 and 122. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 3/4. The score features several instances of tremolos (tr) and accents (sf). In measure 119, the right hand has a half note chord with an accent, and the left hand has a half note chord with a tremolo. In measure 120, the right hand has a half note chord with an accent, and the left hand has a half note chord with a tremolo. In measure 121, the right hand has a half note chord with an accent, and the left hand has a half note chord with a tremolo. In measure 122, the right hand has a half note chord with an accent, and the left hand has a half note chord with a tremolo. The score ends with a double bar line in measure 122.

### 第三節《作品 110》第三樂章

這個樂章由一段戲劇性的幻想風格導奏，與兩段不同個性的賦格交錯出現。這個導奏與賦格的關係可說是晚期奏鳴曲中最為複雜且緊密的；幾乎是一鼓作氣的樂思，其中卻又百轉千迴。而這個特點也將貝多芬晚期奏鳴曲的風格發揮得淋漓盡致。以下將對導奏與賦格先分別詮釋，再討論這些段落如何銜接。

#### 一、導奏

在宣敘調的部分分成好幾個速度：不要太過的慢板 (*Adagio ma non troppo*)、更慢 (*più adagio*)、行板 (*Andante*)、慢板 (*Adagio*)、不慢 (*Meno adagio*)、慢板 (*Adagio*)。這些速度除了表面上的意思之外，當然也是暗示了情緒的轉折，因此將隱藏在其中的情緒表達出來才是首要之務。當第一個速度變化來臨時，除了是要「更慢」，筆者認為應該要考慮其術語的原意「寬敞」，因此在變慢的同時也要將空間拉開，想像一個獨唱者正在對著觀眾做心情傾訴的獨白。接著速度提升了，但只有三個八分音符的時間，可以想像是接續至管絃樂的橋段，通常會稍快的帶過，然後歌者又以慢板進來。下一個速度指示「不慢」就不是管絃樂的橋段了，而是暗示歌者情緒的起伏：可以想像這裡的情緒是稍微激動的 (譜例 4-3-1)。

另一方面，宣敘調同樣也取消了小節線的限制，當然在自由的同時，也要根據幾個要素來詮釋，才不至於天馬行空：和聲與音型。特別是音型，想像一下，若是一位歌者，在上行時可能會稍稍漸強，下行時會為了保持高音的位置而格外小心；大跳時可能會需要一點時間切換共鳴位置或是聲區，級進時就會快速流暢得多。對於這些聲音實際上的運用與想像可以幫助對於此段的詮釋 (譜例 4-3-1)。另外一個特殊技巧是揉音，在第三章第三節也分析過，是一個將重音放在弱拍上的反覆音。第二個在強拍上演奏的音要像遙遠的回音一般，因此手指在彈重複音的時候，應該抵著琴鍵，靠重量的輕微移動來彈

奏，製造出有如啜泣一般的效果（譜例 4-3-1）。

【譜例 4-3-1】《作品 110》第三樂章，mm.1-7

1 **Adagio ma non troppo**  
una corda

4 **Recitativo** **piu adagio** **Andante**  
cresc.

5 **Adagio** *ritar - danto* *cantabile*  
tutte le corde *dimin.* una corda  
sempre tenuto

7 **Meno adagio**  
cresc. *dim. smorzando*

\*

接著是小詠嘆調的樂段。這個段落的織度為主音織體，因此右手的主旋律非常的重要，音色應該要亮出來，並且保持圓滑奏與飽滿的聲音，反之，乾瘦的聲音可能造成歌唱性不夠，也容易被左手的和絃式伴奏蓋過去。右手的旋律因為連結線而造成許多的切

分音節奏，這些切分音不應該失去張力，在彈奏時，除了彈奏第一個音之外，連結過去的音也要在心中再唱一遍，如此才能確保連結過去的音仍然保有它的份量，也才能在一個大句子中一直維持著同樣的音色（譜例 4-3-2）。左手的伴奏是做為和聲的支持，所以不需要刻意清楚而大聲，因此手指應該抵著琴鍵，些微的重量移動即可，但對於和聲變化與部分聲部行進仍不應該忽略（譜例 4-3-2）。

【譜例 4-3-2】《作品 110》第三樂章，mm.7-14

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is titled 'Adagio ma non troppo' and includes the instruction 'p tutti le corde'. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'p', 'cresc.', and 'dim.'. The second system is titled 'Klagender Gesang' and 'Arioso dolente', starting with a 'p' dynamic. The third system continues this section with 'p' and 'cresc.' dynamics. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

小詠嘆調第二次的出現基本上與第一次大同小異，但貝多芬用德文指示的「筋疲力盡，怨嘆」（Ermattet, klagend）可用被休止符斷得更細碎的節奏下去詮釋。但要注意的是，貝多芬並沒有寫出讓音樂失去動力的節奏，反之，這麼長的樂句更不應該讓拍子越來越慢，這樣會造成音樂停滯的後果。筆者認為應該在正常的旋律線條中去做變化，也

因此建議將細碎的休止符拿掉，先練習旋律流暢的版本，直到每個音都能充分的歌唱與圓滑奏之後，再將休止符加回去，並且在運音的時候不能做出多餘的動作，也就是要保持與先前一樣的大動作，然後利用小動作做出運音的不同（譜例 4-3-3）。

【譜例 4-3-3】《作品 110》第三樂章，mm.116-124

## 二、賦格

呈示段的賦格的主題為四度音程的模進上行，但這個主題被加了圓滑線，因此四度大跳不可以作出重音，若要稍微漸強，應該以四度音為一組，每次模進時稍微增加一點力度，但要小心重音的產生（譜例 4-3-4）。再來是力度層次的鋪陳。從賦格開始到第 73 小節的甚強為第一個力度鋪陳，第 85 至 110 小節為第二個賦格段。其中各自有小的力度起伏，注意到當低音聲部以八度彈奏出主題時，力度就會提升至強，掌握住這些較大

的力度段落之後，就能夠有較好的鋪陳。

【譜例 4-3-4】《作品 110》第三樂章，mm.27-35

賦格的中間段標示著「漸漸地復甦」(Nach und nach wieder auflebend)，中途並沒有速度變化，除了「稍微慢一點」(Etwas langsamer) 的指示，但實際彈奏後會發現，貝多芬所謂的「復甦」事實上只有靠減值來完成，而速度放慢的指示是因為第二次的減值為原型的六分之一倍，若不放慢速度可能會太快或是難以演奏。筆者認為這裡的效果應是在整體上要越來越快，且考慮到結束段回到原速後的演奏能力，再回來衡量這裡的速度(譜例 4-3-5)。

【譜例 4-3-5】《作品 110》第三樂章，mm.168-174

### 三、段落的銜接

在銜接上較有問題的，是小詠嘆調與賦格之間，情緒與速度的轉換。首先比較兩段之間的情緒：第一段小詠嘆調的結束，是橫跨兩個八度的同音齊奏，並且都位於低音域，再配合逐漸趨弱至甚弱的力度，就好像毫無指望的斷言，猶如墓誌銘，<sup>55</sup> 其後接續的是上行四度、充滿堅定意志的賦格。第二段小詠嘆調的結束，貝多芬做了皮卡第三度，轉到了 G 大調之上，猶如希望的復活；<sup>56</sup> 但位在弱拍上的和弦，似乎又抑止了活力。其後接續的是下行四度的賦格，但不久後即恢復其生命力。

這樣看來，賦格的個性似乎都是積極的，而小詠嘆調第二次的 G 大調似乎是預示著復甦的到來，因此在接到第二次賦格時能夠一氣呵成的彈奏過去。至於第一次的小詠嘆調，彷彿陷入了自我的負面情緒，最終停在灰暗的低音等待救援，在個性上與賦格第一次的賦格形成對比。也因此第一次的過門有加上延音記號作為段落的區隔，第二次則無。

至於速度的銜接，應該以小詠嘆調的附點八分音符為基準，去對應到賦格中主題的附點四分音符，保持相同的律動，然後再決定下一段的速度，如此才能自然的做連結。

---

<sup>55</sup> Kremlyov, 238.

<sup>56</sup> Ibid., 238.

## 第五章 結論

貝多芬晚期的奏鳴曲預示了浪漫派藝術的特點，結合了古典時期客觀的架構、寫作手法，「理性」地組織出音樂；而其內涵則藉由個人情感主觀的認知與抒發，「感性」地勾勒出內心所具現出的輪廓。情感的年代——那些理性地運用音符與樂句以激起特定情感的年代結束了。辯證的年代開始：音樂真正與自身搏鬥，作曲家掙扎著要在相對的動立場間找到平衡，表演者掙扎著要克服難度——而聽眾也困在掙扎中，不知哪個力量會獲勝。<sup>57</sup> 這樣理性與感性的交互影響之下：使得理性因為感性變得主觀，感性也因為理性而變得抽象；這樣產生的結果使得原本客觀的形式變得複雜而難以理解，主觀的情感變的難以接近。「僅僅轉向他自己本人和他的上帝」，<sup>58</sup> 即使我們仍然能夠感受到那最原始的情緒騷動，但我們卻無法形容，甚至精確地指出。

在這個音樂自我辯證的過程中，衝突的元素變得相當重要，甚至變成貝多芬晚期的風格特色。戲劇性的力度變化，使得音樂的表現力大幅增加，一強一弱的對立讓音樂自身充滿了生命力；音樂突然的停止與歌劇式的段落，則強化了個人的感性與特質，也是演奏上詮釋的重點。遠系調的調性結構、同音異名的快速轉調，讓色彩不再是主屬關係，而是鮮豔的明暗、冷暖的對立；模糊調性的區塊、和聲外音造成聽覺上的刺激，讓音樂不再與世無爭，而是與自身搏鬥，展現出強烈的生命力。

然而貝多芬的架構，由於其晚期風格中展現的架構連貫性，因此在對比要素的解構效果之下，依舊堅固而完美：三個樂章使用共同的動機，如《作品 110》，讓音樂在做任何變化之前，就已經先統整起來；樂章間的「立即開始」、樂句間的「弱拍上的終止式」，讓音樂能夠一氣呵成，而不會因為對比的效果而斷斷續續；連章形式的使用，造成突然

---

<sup>57</sup> Morris, 179.

<sup>58</sup> Kremlyov, 200.

插入主題的突兀，則是架構上的對比，但以宏觀來看，同時它自身也是首尾前後呼應的架構連貫。

雖然從早期一直到晚期，貝多芬一直都有在使用對位手法，但晚期作品大量而集中的使用對位，甚至在奏鳴曲、奏鳴曲式中加入賦格，造成曲種、織體上的對比，而產生更密集、刺激，更具戲劇性的張力；更是突破了巴洛克時期的、巴赫的賦格曲，以復古的曲式衍生出超越以往的音樂生命力。最後，因為鍵盤樂器的不斷演進，讓表現力得以大幅提升：寬廣音域的使用、高低音域的轉換與對比、柔音踏瓣的使用，都能讓貝多芬心中聽到的音樂，更加立體鮮明。

「藝術的世界，一如我們所有偉大的創造，主要目標即是自由與進步。」貝多芬在寫給魯道夫大公的信裡這麼說。……「自由」——超越限制的想像力，與「進步」——持續不斷的原創實現。<sup>59</sup> 這樣的自由與進步，無疑的為音樂史上的後輩們打了一記強心針，使得浪漫派時期如此發光發熱。這麼重要的地位，也讓貝多芬成為時代的巨人，尤其是他晚期的五首鋼琴奏鳴曲，其「自由」的開創性，與持續不斷的「進步」，所架構出的完美結構，更是讓後輩們望之卻步，使得浪漫派作曲家的奏鳴曲產量銳減，每曲無一不是反復思考、修改，醞釀數年之後才敢與貝多芬相提並論，如李斯特《B 小調鋼琴奏鳴曲》(Piano Sonata in B Minor, S.178, 1854)。但儘管如此，無數作曲家仍然不斷努力創作奏鳴曲，在完美的曲式架構與張力間做掙扎，同時，也向這個時代的巨人，致上最高的敬意。

---

<sup>59</sup> Morris, 240.

## 參考書目

### 【樂譜】

L. van Beethoven. *Ludwig van Beethovens Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-1890.

———. *Sonaten für Pianoforte solo .Band 2*. Leipzig: C.F. Peters, 1910.

———. *Beethoven Piano Sonatas*. New York: Dover Publications, 1975

———. *Analytical exposition of the Fugue*. Ed. by F. Busoni. New York: G. Schirmer, 1894.

### 【中文書目】

Kremlyov, Yuly Anatol'yevich. 《論析貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲》。丁逢辰 譯。台北：大呂出版社，2000 年。

Morris, Edmund. 《於是，命運來敲門：貝多芬傳》。李維拉 譯。台北：遠足文化事業有限公司，2005 年。

Sonneck, Oscar George. 《貝多芬其人其事》。張冕 譯。台北：世界文物出版社，民國八十四年。

Said, Edward. 《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》。彭淮棟 譯。台北：麥田出版，2010 年。

### 【英文書目】

Cockshoot, John. *The Fugue in Beethoven's Piano Music*. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.

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

Cooper, Martin. *Beethoven: The Last Decade 1817-1827*. New York: Oxford University Press, 1990.

Forbes, Elliot, ed. *Thayer's Life of Beethoven*. Vol. 2. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.

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

Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002.

———. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded Edition. New York: W. W. Norton, 1998.

Schindler, Anton. *Beethoven As I Knew Him*. New York: W. W. Norton, 1972.

Stanley, Glenn, ed. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Stephen Rumph. *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in The Late Works*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

Taub, Robert. *Playing The Beethoven Piano Sonatas*. Portland: Amadeus Press, 2002.

Tovey, Donald. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar- to-bar Analysis*. London: The Association Board of The Royal Schools of Music, 1931.

———. *Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1951.

【期刊】

郭亮吟。〈貝多芬後期作品的復古作品〉。《台南女院學報》，第二十三期，民國九十三年十月。