

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H51.4

T20 63

总登记号

127997

貝多芬

鋼琴奏鳴曲詳釋

(一)

王 穎 著

全音樂譜出版社

由詳釋一
loven, L.)

貝多芬

鋼琴奏鳴曲詳釋

(一)

王 穎 著

全音樂譜出版社

貝多芬鋼琴奏鳴曲詳釋



定價新台幣80元

中華民國70年8月5日三版發行

著者 王 穎

發行人 張 紫 樹

出版者 全音樂譜出版社 臺北市汀州路75號

總經理 大陸書店 臺北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 / 三一—三九一四 · 三三一〇七二三號

有 版 權

登記證：行政院新聞局局版台業字〇九三四號

爲什麼要詮釋

(代序)

詮釋一辭用諸音樂有兩種含義，其一是指演奏（演唱）；也就是說將作品（樂譜）化爲「音響」。演奏者去揣摩作曲家藉著樂譜所留給我們的音樂，並且加上他主觀的見解與感受，以技巧表現出來。其二是音樂評論與分析；研究者以「文字」來解說作品。兩者爲迥然不同的行爲，但却是息息相關的。我們這本「書」裡所要討論的當然是後者。

或者有人要問音樂爲什麼要用文字來詮釋？文字能表達音樂嗎？問得好！音樂本是一種聽覺的感受，正如美術、雕塑是視覺的感受，我們只需用耳朵，用眼睛去感應，去享受好了，何必用文字來解說，更何況音樂這種東西是如此抽象，如此玄奧，又豈是貧乏的文字（語言）所足以形容！？不！這種論調實際似是而非。對於一首樂曲或者一幅繪畫難道不容許我們「說」一句好或壞嗎？我們難道不能以語言文字表達幾分感受嗎？我們難道不能討論一下這部作品好在那裡，壞在那裡嗎？尤其是站在研究音樂與音樂教育的立場，我們必須對音樂作品做深入的分析與批評。

音樂詮釋是建立於分析活動，也就是分析音樂各個層面，求得比較客觀的證據，作爲任何結論的支持。音樂創作與表演是一種心靈活動，是藝術，而音樂詮釋則是一種理智活動，是學術，兩者有明確的分野，却又相輔相成。音樂詮釋的精神是科學的，它的手段是分析，它的要求是精確，它的目標是證明一個結論或者抵達一個結論。你若

說某一首作品好，你便得分析，分析越精確，理由就越充分，成果便越可靠，這樣你便爲你對這首作品的認識做了一番求證的工作，由於有求證的支持，你的印象便成爲可以說服他人的客觀陳述，爲要深入的認識音樂，我們必須做詮釋工作。

因爲貝多芬的三十二首奏鳴曲在音樂史上有著無比崇高的地位與意義，所以本書計劃將這三十二首奏鳴曲作完整有系統的研究，爲國內成長中的音樂園地盡一份耕耘的力量，盡一份從事樂教育者的責任，由於這是一項費時費事的工作，非短期間可以完成，所以決定分期來做，這一冊先做出貝多芬最早期的七首奏鳴曲，下一冊將從頗受重視的「悲愴」奏鳴曲（作品十三，c小調，Pathétique）開始，作爲一個新的單元，直到作品廿八（D大調），然後將再分兩冊去完成其餘的十七首奏鳴曲。

由於音樂詞彙在國內至今仍未統一，而給寫音樂書跟讀音樂書的人帶來很多困擾，而且有許多譯音或譯意的詞彙常難以確認所指爲何，有鑑於此，本書中所採用的音樂述語決定儘可能依據王沛綸教授編著的「音樂辭典」，一則以肯定所用詞彙之內涵，再則藉以提倡音樂詞彙之統一。唯王著「音樂辭典」有時仍感不足，不得不求助其他方家，此時也儘可能對所用的特殊術語加以註釋。

本書之完成承蒙張大勝、范儉民、陳茂萱、王立德諸位先生之指教及提供資料，在此深致謝忱。本人才疏學淺，加以文字表達不易，疏陋之處，在所難免，深盼方家先進不吝賜教，增益於我。

王 穎

謹識於國立台灣師範大學
中華民國六十五年三月

緒 論

貝多芬實際不只寫了三十二首鋼琴奏鳴曲，目前通行的版本也沒有一本是完整的。所遺漏的幾首都是他到維也納之前於波昂所作的（1780年），全是模仿海頓和莫扎特之作。但是它們仍有其特殊之處，尤其是當我們想要了解這位大師的創作起點與背景時。其中特別出色的一首是f小調奏鳴曲，作於一七八一年，年僅十一歲；所選的調性在海頓和莫扎特的奏鳴曲或交響曲裡幾乎很少出現過，顯示了貝多芬終其一生的特性；樂曲的表情似乎預示了他的「命運」交響曲和「熱情」奏鳴曲，而再現部之前再次出現的慢板序奏，則令我們想起「悲愴」裡同樣的手法。作品二號的第一首奏鳴曲也是f小調，二十五歲寫於維也納，通常被認為是貝多芬的第一首鋼琴奏鳴曲，比較兩者可以看出他從大膽的少年期到成熟的青年期之間的發展。

貝多芬有些奏鳴曲單看作品號碼，似乎是較後期的作品，而實際却是早期的曲子，這是由於作品號碼僅僅表示出版時間，而非代表作曲年代。例如作品四十九的兩首奏鳴曲，的確的寫作時間應是在一七九五到一七九八年之間。有趣的是，從作品二號開始，除了最後九首奏鳴曲之外，全都作於一七九五到一八〇五的十年之間；而後九首則分散於一八〇九到一八二二年之間。前者包括了著名的悲愴、月光、華德斯坦和熱情。

鋼琴在貝多芬的藝術中佔著中心的地位，三十二首奏鳴曲是鋼琴音樂史上的高峯，通常被稱為鋼琴家的新約聖經。哈佛音樂辭典的編

II

者亞培爾博士 (Willi Apel) 有一次請教著名的德國音樂學者哈姆 (August Halm), 假始挪亞方舟的故事重演, 而又只能帶走一本樂譜時, 現代的挪亞應該帶走那一本, 回答的是貝多芬的鋼琴奏鳴曲, 亞培爾問他為什麼不是巴哈的平均律 (鋼琴家的舊約) 呢? 哈姆先生回答說: 「因為巴哈的平均律只是一本書, 而貝多芬的奏鳴曲卻是卅二本。」〔註 1〕

在習慣上我們將貝多芬的作品根據風格與作曲年代區分為三個時期。當然劃分線並不十分明顯, 但大約是如此區分:

第一期, 至一八〇〇年。包括六首絃樂四重奏作品十八號, 前十一首鋼琴奏鳴曲 (作品二到作品二十二) 與第一號交響曲作品廿一號。

第二期, 大約至一八一四年。包括第二號到第八號交響曲, 為歌德的戲劇「艾格蒙」作的音樂, 柯里奧蘭序曲, 歌劇費黛里奧, 第四號鋼琴協奏曲與第五號皇帝鋼琴協奏曲, 小提琴協奏曲, 拉斯莫斯基四重奏, 作品五十九等三首, 作品七十四、九十五兩首四重奏, 以及十二到廿七號鋼琴奏鳴曲 (作品廿二到作品九十)。

第三期包括最後五首鋼琴奏鳴曲, 狄亞貝里變奏曲, 莊嚴彌撒, 第九號交響曲, 絃樂四重奏作品一二七、一三〇、一三一、一三二、一三五等和大賦格 (作品一三三, 原為作品一三〇的最後樂章)。

〔註 2〕

第一期的鋼琴奏鳴曲作品自然而然地顯示貝多芬的古典傳統。作品第二號的三首題獻海頓, 全是四個樂章的奏鳴曲, 而非古典的三樂章形式; 而其中第二與第三首的小步舞曲樂章更代之以貝多芬以後經常使用的詠諧曲。廣泛地使用小調調式與突然的轉調也是這三首的特徵。至於某些特殊的和聲進行, 八度的連續使用以及豐厚而飽滿的鋼琴寫作方式, 再度顯示了貝多芬深受克萊門第 (Clementi, 1752 -

1832年)的鋼琴奏鳴曲的影響。

一七九七年出版的降E大調奏鳴曲(作品七),其動人心絃的極緩板樂章,以及第三樂章神秘的小調中段都是純貝多芬式的。作品第十號之一c小調是「悲愴」奏鳴曲(作品十三)的先聲,兩者都是三樂章形式,而前後兩樂章都是充滿熱情的c小調,同時兩者都有著一個平靜、深奧而豐富的降A大調慢板樂章。作品第十號之一的慢板樂章還有一個典型的回溯的結尾。「悲愴」第一樂章裡兩次重現的極緩板序奏,以及最後樂章主題與第一樂章主題之間的明顯類似,都預示了貝多芬後來的作曲手法。

第二期的鋼琴奏鳴曲展示了多采多姿的風格與形式。較早的作品有一八〇二年的降A大調奏鳴曲(作品26),附有一首葬禮進行曲,以及作品廿七題為幻想風的兩首奏鳴曲,而其中第二首即是著名的月光。作品卅一號之二d小調奏鳴曲的第一樂章有一句最緩板的引句,它在發展部與再現部之前都重新出現過,而且一次比一次擴展,一次比一次加深音樂上的意義;最後的一次發展成一段充滿表情的器樂朗誦調,這也是貝多芬以後用在一些作品裏的手法。此曲的最後樂章則是一首會令人興奮的迴旋奏鳴曲形式的常動曲(Moto perpetuo)。

接下去的作品五十三號C大調華德斯坦奏鳴曲與作品五十七號f小調熱情奏鳴曲是中期作品的傑作。兩者都作於一八〇四年。這兩首作品說明了古典的奏鳴曲,到了貝多芬手裡會變成什麼樣子,他從古典出發而創造了新的秩序。

華德斯坦與熱情之後有五年貝多芬沒有創作鋼琴奏鳴曲。一八〇九年他作了作品七十八號的升F大調奏鳴曲,貝多芬曾經宣稱這是他最心愛的作品。另外他作了類似標題音樂的奏鳴曲作品八十一a「告別」。三個樂章分別附上「再會」、「離別」、「回返」的標題。作

IV

品九十的奏鳴曲（1814年）是界於中期與晚期的作品，只有兩個樂章，一個是精簡的e小調奏鳴曲形式的快板，一個是迴旋奏鳴曲形式的E大調行板，是貝多芬最快樂而抒情的靈感之作。

晚期的五首鋼琴奏鳴曲特點如下：

1. 所有的樂章到此都居於同樣重要的地位，都具有極深的情感。
2. 鋼琴的音域擴大。
3. 調性大為擴充。
4. 尾聲（Coda）的結構擴大。
5. 樂章的前後順序趨於自由。
6. 自由地驅使形式。
7. 形式的實驗發揮到極致。

晚期的貝多芬進入了沈思的境界，他的音樂語言變得更精簡、更抽象，動機的發展到了極致，反映出主題變奏的新觀念。狄亞貝里變奏曲（作品120）是繼巴哈的高德堡變奏曲之後的經典之作，成為後來舒曼創作交響練習曲、布拉姆斯作韓德爾主題變奏曲以及其他十九世紀同類作品的模範。

註1：見Willi Apel著Masters of the Keyboard.

註2：見D. J. Grout著A History of Western Music.

貝多芬鋼琴奏鳴曲詳釋(一)

爲什麼要詮釋(代序)

緒論..... I-IV

第一章 f 小調作品第二號之一..... 1

- 第一節 第一樂章 快板..... 5
- 第二節 第二樂章 慢板..... 11
- 第三節 第三樂章 小步舞曲 稍快板..... 15
- 第四節 第四樂章 最急板..... 21

第二章 A 大調作品第三號之二..... 27

- 第一節 第一樂章 活潑的快板..... 33
- 第二節 第二樂章 熱情的極緩板..... 39
- 第三節 第三樂章 談諧曲 稍快板..... 47
- 第四節 第四樂章 優美的迴旋曲..... 52

第三章 C 大調作品第二號之三..... 59

- 第一節 第一樂章 燦爛的快板..... 67
- 第二節 第二樂章 慢板..... 74
- 第三節 第三樂章 談諧曲 快板..... 82
- 第四節 第四樂章 很快的快板..... 87

第四章	降E大調作品第七號	95
第一節	第一樂章 生動活潑的甚快板	99
第二節	第二樂章 極富情感的最緩板	110
第三節	第三樂章 快板	118
第四節	第四樂章 迴旋曲 優美的稍快板	125
第五章	c小調作品第十號之一	131
第一節	第一樂章 生動活潑的甚快板	133
第二節	第二樂章 很慢的慢板	141
第三節	第三樂章 終曲 最急板	150
第六章	F大調作品第十號之二	159
第一節	第一樂章 快板	161
第二節	第二樂章 稍快板	169
第三節	第三樂章 急板	178
第七章	D大調作品第十號之三	185
第一節	第一樂章 急板	189
第二節	第二樂章 憂鬱的最緩板	199
第三節	第三樂章 小步舞曲 快板	206
第四節	第四樂章 迴旋曲 快板	213

本書使用文獻

第一章 f 小調奏鳴曲

作品第二號之一

Sonata in f minor, Op. 2, No. 1

概 述

貝多芬作品第二號的三首奏鳴曲寫於一七九五年，一年後才出版，題贈他的老師約瑟夫·海頓，以表明他在一七九二年底到一七九四年初師從海頓的謝意，可是在這三首作品中並沒有意思要顯示他在音樂方面對海頓的依賴性，而貝多芬自己也從來沒稱自己為海頓的學生，雖然如此，貝多芬仍非常崇拜他。〔註1〕

貝多芬的鋼琴奏鳴曲並不是以這一群樂曲為最初的作品。他從少年時即善彈鋼琴，同時也曾創作數首奏鳴曲與其他鋼琴曲，但附上作品號碼出版的是以這三曲為首。在這些奏鳴曲以前的鋼琴曲中，隨處可以看到暗示貝多芬以後幾年長足邁進的要素，但在作品二號的三首內，更顯著地表示這種傾向，在形式上仍受前時代的影響，而在內容方面則表現出無限擴展的可能性。

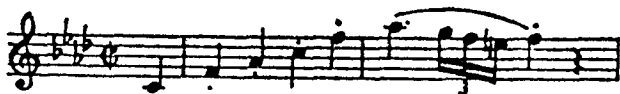
這三首在形式上均採用四樂章制，貝卡（P. BEKKER）評作品二號的三首說：「這三首各有獨自的性質、力量、計劃與目的，並各自絕對不同。」〔註2〕第一號 f 小調奏鳴曲具有悲劇性的情緒，恰與明朗的 A 大調以及華麗的 C 大調成對比。

在這首作品第二號之一的奏鳴曲中，第一樂章即顯現出 f 小調的

2 貝多芬鋼琴奏鳴曲詳釋(一)

調性是一種脫俗的選擇，而此調性在所有奏鳴曲中只再出現過一次，即「熱情」，此曲與作品 57 號不僅主題的外型上相似，而更重要的是一種新的氣氛將此兩首曲子連接在一起（兩首曲子都是同樣的以廣濶音域中迅速上揚的題材與音形作開始，並且後面跟著滑音（Tonschleife）〔註 3〕，是力與激情之濃縮，如下譜例：

Op. 2, 1



Op. 57



這種「向前推動的原動力，讓它的主題一開始就躍進到一個最強的高潮」〔註 4〕手法，曾經很長的一段時間被人認為是典型的「貝多芬式的旋律」，低估了「早期的」貝多芬，這是何等的危險啊！（我們從同一組中的其他兩首奏鳴曲來看即可明白。）

對此奏鳴曲的第二樂章，有些人認為它沒有第一樂章感人，這種看法似乎不錯，因為第二樂章比較接近古典的傳統。我們還知道它的主題來自 C 大調鋼琴四重奏的慢板樂章（1785）這是一首貝多芬少年時期的作品（它有著娓娓交談的絃樂之豐美）。因為這首作品在時間的發展過程中剛好適用於第二樂章，故就安排在第二樂章，就彷彿是為此而作的新創作一樣。

第三樂章也一樣的是以時間為關鍵，同樣是發展階段的中間，不過卻與第二樂章的曲式完全不同，因為這裏已經趨於結尾樂章。這一

刻，貝多芬處理時間的手法，特別喜歡「反覆」。更在中間樂段（Trio）內，小調與大調交替出現，使整個過程中仍舊能表現出高潮。

最後一樂章是用迴旋曲式的手法作的，其開始第二小節下降的琶音，是對上昇的琶音做呼應。如下譜例：

最後樂章左手



第一樂章開頭



因此這兒下降的方向在結尾的主題中，先從左手開始，然後成波浪似的振動，此種處理方式不該視為偶然，右手和絃是第一樂章左手開始部份，在音型上縮短，但在音響方面卻是加強的變形。如下譜例：

最後樂章開頭



第一樂章開始左手



第一樂章主題的伴奏和絃與休止符引起了第四樂章開始的動機。此外在此樂章中左、右手的角色還互相交換：第一樂句右手和絃相當

4 貝多芬鋼琴奏鳴曲詳釋(一)

於最後樂句左手和絃；第一樂句左手旋律相當於最後樂句右手旋律。(同樣的，第四樂章的動機是根據第一樂章最後幾拍結尾的形式構成。)

註 1：關於貝多芬與海頓的關係，亦有著不同的看法：

① N. BURK 著「樂聖貝多芬」(梁友梅譯)中提到：「他從不公開承認從海頓學得了什麼……但第一首奏鳴曲的慢板主題，甚至它的處理方法完全是海頓的這種形式……。」(P. 219)我們認為此詮釋欠具體。

② DENGs MATTHEWS 著「貝多芬鋼琴奏鳴曲解說」(劉訓澤譯)中提到：「大調的慢板樂章它的寧靜之美受到若干小九度不協和絃的擾亂，而有莫扎特風的特色，但是起首樂句的鋼琴變奏師承海頓處更多。」(P. 19)。

③ Juergen UHDE 著“Beethovens Klavier-musik, II. Sonaten 1~15”中提到「貝多芬自己也從沒稱自己為海頓的學生，相反的，的確表現了他多方面的完全獨立性，尤其在最初的三首曲子中可看得出這種獨立性。」(P. 22)。

註 2：參見施炳健著「名曲解說——貝多芬鋼琴奏鳴曲第一號 f 小調作品二之一」，愛樂音樂月刊第 21 期 (P. 73)。

註 3：滑音為 17、18 世紀器樂的裝飾音，它是於相隔三度的二個音，在次音之前快速加入兩個級進音，使之滑入本音。見張大勝著「鋼琴音樂研究」(P. 104)。

註 4：參見劉訓澤譯「貝多芬鋼琴奏鳴曲解說」(P. 18)。


第一節

第一樂章 快板(Allegro)

這個樂章嚴守著開始的動勢，並採取最緊湊的奏鳴曲式，沒有不相干的音符，並且沒有爲了再現而作的單純移調。現分析如下：

I. 呈示部(1-48 小節)


第一主題是從 1-8 小節，如下譜例：

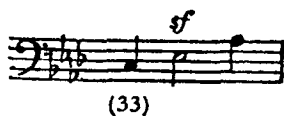
由兩個樂句構成，亦即由四動機組成，我們假設動機爲 m ，片斷爲 a 與 b ，則此第一主題可分爲 $M_1(a+b)$ ， $M_2(a+b)$ ， $M_3(b+b)$ ， M_4 （開始是由一個兩拍的琶音，然後轉變節奏的下降，最後一小節是由兩個四分音組成，其中前三音是將 b 片斷中的十六分音符倒轉，做爲第一拍的滑音，第二個 e 音是最小的單元。）其中最主要的音形爲  (F_1)，這種由上升的分散和絃所組成的形式，很明顯得表現出其主題的趨勢是在遠離 f 小調的主和絃。

6 貝多芬鋼琴奏鳴曲詳釋(一)

此後的十二小節在形式上來說，是個過渡時期，第9小節以c小調開始，它使我們期待一個深厚而有力的新主題出現。從11-14小節其音樂的進行徘徊在降d與c之間，顯得猶疑不決。從15小節開始，呈全音階下降至g音。整個來說從9-20小節我們亦可稱之為第一主題的再述與推移。如由M₅(a+b), M₆(b+b), M₇(b+b), M₈(F₂), M₉(F₂), M₁₀(F₂)所組成。(F₂的音形爲♩♩♩)。

第20小節最後一拍開始了第二主題，它對第一主題的依賴性是有目共睹的，是第一主題的自由倒轉，第一主題是上升趨勢，而倒轉的第二主題是下降趨勢，而這點也說明了9-20小節正是兩主題的過渡階段。

第二主題從20小節圓滑線(Legato)開始的屬和絃，因降f而模糊不清，此外令人注意的是這個主題到處呈現了一再重複的音形 (F₃),而這種音形以及其音程之擴展，使曲子更加升高(如26-32小節)，然後再將其解散開來，左手的節奏是根據15小節右手的節奏來的：



而右手的旋律是由第7小節來的：



它連接了一個很大的空間(33-41小節)：(見下頁)