

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 22 詮釋分析

Analysis and Interpretation on Beethoven Piano Sonata Op.22



張哲郡

Che-Chun Chang

指導教授：明立國

Advisor: Li- Kuo Ming, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 22 詮釋分析

Analysis and Interpretation on Beethoven Piano Sonata Op.22

研究生：張哲郡

經考試合格特此證明

口試委員：_____

張清

馬銘輝

明之國

指導教授：明之國

系主任(所長)：張明輝

口試日期：中華民國 107 年 6 月 4 日

謝誌

在研究所的就讀、學習期間，終於完成最後一個階段的考驗了，在寫作過程所遇到的困難，一切都值得了。首先我要感謝我的論文指導教授明立國老師，從決定要做詮釋分析研究後，老師不斷地在寫作上面提點我，尤其最費心的樂曲詮釋分析下的時間與討論次數最多，老師讓我從對文章撰寫上的問題一直精雕細琢，也讓我發現原來詮釋分析可以寫得很有深度、也很有學問在，這些訓練都讓我持續讓我進步的動力之一。另外一位是我的術科指導教授陳欣宜老師與鋼琴調律老師劉嘉哲老師，謝謝你們不斷的鼓勵我把音樂會完成，也與我討論貝多芬鋼琴奏鳴曲詮釋分析上有哪些知名演奏家的演奏可以參考，也將最佳的版本推薦給我，成為我蒐集演奏家版本的最佳動力。

在日常生生活中，要感謝身邊關心我的朋友與長輩們，有您的勉勵與支持，終於將我的大任務給完成；最後還要感謝我的家人，在我思緒遇到困頓時候有時會指引一些方法讓我思考，是我寫作論文時最大的精神支柱。

摘要

本論文之撰寫與論述，是將「演奏」視為一種技術與操作型的「知識經驗」來處理。在過程上，除了參考相關的中英文書籍與期刊以及碩博士論文之外，在方法上，考量演奏家所具有的特質風格及其專業經驗，選擇曾經出版過貝多芬奏鳴曲全集的演奏家，是為立論的主要基礎之一。其次，而在眾多的專業演奏家當中，本論文再進一步以國籍、地區及特質背景考量，將區別與差異性放大，篩選出德奧地區的音樂家許納貝爾（Artur Schnabel）、美洲體系的猶太音樂家巴倫波因（Daniel Barenboim），以及韓國的演奏家任炫正（H-J Lim）三位來進行比較與分析。

論文內容有五個章節，第一章緒論，包含了研究動機與目的、文獻回顧以及研究方法及步驟；第二章貝多芬早期經歷與創作背景，包含背景解說、貝多芬早期的鋼琴奏鳴曲寫作以及創作動機；第三章代表性演奏家的資料蒐集，包括不同地區、年代、文化與教育訓練背景的演奏家們的介紹及分類；第四章是奏鳴曲四個樂章的樂曲架構、演奏家的詮釋以及筆者的觀點與分析；第五章「結論」，總結筆者研究後的心得感想與個人音樂會反思。

關鍵字：貝多芬、鋼琴奏鳴曲、演奏學、音樂詮釋與分析

Abstract

The writing of this thesis is a discussion of "performance" as a technical and operational "knowledge experience." In the process, in addition to referring to related Chinese and English books and journals as well as doctoral thesis, In terms of methods, consider the qualities and professional experiences of performers,,Chooising a performer who had ever published the complete Beethoven Sonata is one of the main foundations for the argument. The thesis further considers the nationality, region and special characteristics to enlarge the differences and differences, and screens the musicians of German and Austrian regions, Artur Schnabel, and the Jewish musician of the American system Daniel Barenboim. And the Korean performer H-J Lim made a comparison and analysis.

This thesis is divided into five parts. Chapters 1 "Introduction" contains motivation and aim, literature review, methods and steps. Chapter 2 "Beethoven's early experience and composition background" contains background description, piano sonata-writing and creative motivation in Beethoven's early stage; Chapter 3 "information collection for representative performers" contains the introduction and classification of performers from different regions, ages, cultures and educational backgrounds. Chapter 4 is the composition of the four sonatas, the interpretation of the performers, and the author's views and analysis. The last chapter "Conclusion" summarizes the author's thoughts after the study and reflections on individual concerts.

Keywords: Beethoven, Piano Sonata, Performance Studies, Analysis Interpretation In Music

目錄

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	2
第三節 研究方法與步驟.....	4
第二章 貝多芬早期的經歷及創作背景.....	6
第一節 背景解說.....	6
第二節 貝多芬早期的鋼琴奏鳴曲寫作.....	8
第三節 創作動機.....	11
第三章 代表性演奏家的資料蒐集.....	12
第一節 歐洲地區.....	12
第二節 美洲地區.....	18
第三節 亞洲地區.....	19
第四節 鋼琴演奏家的篩選與比較.....	21
第四章 貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 22 詮釋分析.....	24
第一節 第一樂章 Allegro con brio (抖擻的快板) -降 B 大調 4/4 拍.....	24
第二節 第二樂章 Adagio con molto espressione (富有表情的慢板) 降 E 大調 6/8 拍.....	46
第三節 第三樂章 Menuetto (小步舞曲) 降 B 大調 3/4 拍.....	56
第四節 第四樂章 小快板輪旋曲 (Rondo - Allegretto) 降 B 大調 2/4 拍.....	62
第五章 結論.....	79



表目錄

【表 2-3-1】：1795-1800 年貝多芬鋼琴奏鳴曲寫作作品 -----	8
【表 3-1-1】：歐洲地區鋼琴演奏家的資料蒐集 -----	13
【表 3-2-1】：美洲地區的鋼琴演奏家的資料蒐集 -----	18
【表 3-3-1】：亞洲鋼琴演奏家的資料蒐集 -----	20
【表 4-1-1】：第一樂章段落與架構分析表 -----	24
【表 4-2-1】：第二樂章的樂曲段落架構圖 -----	46
【表 4-4-1】：第四樂章樂曲段落與架構圖 -----	63



圖目錄

【圖 3-2-1】：KKBOX 網路當中的巴倫波因專輯。	21
【圖 3-2-2】：KKBOX 網路當中的許納貝爾專輯。	22
【圖 3-2-3】：KKBOX 網路當中的任炫正專輯。	23
【圖 4-1-1】：譜例 1	26
【圖 4-1-2】：譜例 2	27
【圖 4-1-3】：譜例 3	28
【圖 4-1-4】：譜例 4	29
【圖 4-1-5】：譜例 5	30
【圖 4-1-6】：譜例 6	31
【圖 4-1-7】：譜例 7	32
【圖 4-1-8】：譜例 8	33
【圖 4-1-9】：譜例 9	35
【圖 4-1-10】：譜例 10	36
【圖 4-1-11】：譜例 11	37
【圖 4-1-12】：譜例 12	38
【圖 4-1-13】：譜例 13	40
【圖 4-1-14】：譜例 14	42
【圖 4-1-15】：譜例 15	43
【圖 4-1-16】：譜例 16	45
【圖 4-1-17】：譜例 17	46
【圖 4-2-1】：譜例 18	48
【圖 4-2-2】：譜例 19	51
【圖 4-2-3】：譜例 20	53
【圖 4-2-4】：譜例 21	55
【圖 4-3-1】：譜例 22	57
【圖 4-3-2】：譜例 23	59

【圖 4-3-3】：譜例 24.....	60
【圖 4-3-4】：譜例 25.....	62
【圖 4-4-1】：譜例 26.....	65
【圖 4-4-2】：譜例 27.....	68
【圖 4-4-3】：譜例 28.....	69
【圖 4-4-4】：譜例 29.....	72
【圖 4-4-5】：譜例 30.....	74
【圖 4-4-7】：譜例 31.....	76
【圖 4-4-8】：譜例 32.....	78



第一章 緒論

本論文分為三個部份來做研究。第一個部分研究動機與目的、文獻回顧以及研究方法與步驟來進行初步的探討；第二個部分，每一個章節將上一個部分所提到的步驟進行實際的分析。比如：演奏家專輯的資料蒐集、貝多芬的生平介紹、詮釋分析的論述；第三個部分，結論與個人音樂會的檢討，將撰寫論文後的總結與反省提出來。

第一節 研究動機與目的

這首作品是貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲當中的作品 22，為筆者是在大學上主修課時候所學到的曲子，也是碩士獨奏音樂會的口袋曲子。

貝多芬出生在 18 世紀歐洲有名的音樂家，在音樂史當中又有「樂聖」之稱，這首作品是在 1800 年所創作的，故事背景是法國大革命發生後為了與拿破崙有關的貴族所寫的鋼琴奏鳴曲，除了有感受到他對音樂的青春與理想外，在內在與本質上面與筆者有些類似，將貝多芬對於法國大革命的精神以及筆者人生觀的態度，透過樂曲的詮釋將這種感覺呈現出來。

至於這首作品的研究動機，也是貝多芬創作這首作品的心境跟筆者有類似的。透過練習之餘，從網路上音樂媒體搜尋與聆聽每位音樂家的詮釋，一聽才發現原來每一位音樂家所演奏相同樂曲與筆者完全不同，再加上這首作品在《32 首鋼琴奏鳴曲》當中，是在國內外期刊與論文很少以詮釋報告的角度提到，所以筆者想利用網路媒體所聆聽到不同音樂家版本的詮釋，透過統計的方式來做資料蒐集，在從當中挑選出具有代表性的三位演奏家詮釋版本來做文字上詳細的分析與描述，這也促成筆者對這首作品引起很大興趣研究的原因。

第二節 文獻回顧

本論文筆者以貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 22 詮釋分析做為研究曲目，分為五個章節來論述。研究詮釋分析的作品屬於貝多芬的早期創作，筆者的參考書目剛開始以圖書館書籍與碩博士論文網的論文作為前期研究的資料參考，後續找到了古典音樂的紀錄片、詮釋分析相關的書籍與演奏家的資料調查來做大量的閱讀與延伸，將可以分析與論述的資料納入論文內容來論述。

筆者的參考書目在羅曼羅蘭的《貝多芬傳》發現，1792 年掀起的法國大革命，貝多芬也參與其中，在 1792 年後貝多芬作品當中會以偉大的拿破崙為主要的作品產生（傅雷 P.56）。貝多芬傳在詳細細節部分沒有講述的很清楚，筆者將敘述不足的部分，利用資料蒐集的方式將法國大革命的影響力敘述清楚。

《論貝多芬鋼琴奏鳴曲早、中、晚三個時期代表作品的風格比較》這篇期刊當中可以了解貝多芬早期鋼琴奏鳴曲式的探索期，也因為當時的時空背景，對於社會地位、思想，以及創作音樂風格有深深的影響力在，而這篇期刊可以引用在歷史故事裡面。

《維基百科-古典主義音樂》可以了解樂曲形式還是依循巴洛克音樂的樂曲形式在此時期做變化，也有提到此時期的交響曲、室內樂、鋼琴奏鳴曲等引用了三段體與輪旋體的樂曲架構作為奏鳴曲的題材，可作為歷史故事的文獻研究部分。

《古典音樂年代》紀錄片在 2017 年 7 月 28 日與 8 月 1 日在公視三台藝文特區有些敘述內容可以參考，內容講的是維也納古典樂派的四位音樂家海頓、莫札特、貝多芬、舒伯特的重要音樂家，在 8 月 1 日的內容也有提到莫札特在法國大革命一些學者提出了一些在此時期相關的歷史脈絡，以及貝多芬的音樂風格以及身體狀況的變化，可供筆者了解 1790 至 1800 年整個思想氛圍以及政治衝突的意象。

林恩《巴哈〈c 小調第二號組曲〉BWV826、貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 31-2〈暴

風雨〉之分析與詮釋探討》可以發現到巴哈的法國組曲裡面，對於三段體與輪旋體會利用一張完整的樂曲結構圖以小節數與樂曲所使用樂曲架構圖列出來，方便讀者閱讀與對照，本論文在基本樂曲與個人詮釋的內容描述可供筆者在寫作論文上的參考範本，（在 p7 樂曲架構參考）

巢愛梅《貝多芬降 A 大調的十二號鋼琴奏鳴曲作品二十六之探討》的論文在文獻探討與樂曲架構上寫的不錯，尤其她會拿很多不同版本的鋼琴演奏家的樂譜去解釋詮釋的特性，但是缺點是沒有正反兩面的敘述以及筆者敘述的觀點，且歷史故事與歷年的作品編號可以不必列出，把曲子的架構精準點講述出來即可。

《在你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作》將這首作品的背景故事敘述的很清楚，而貝多芬鋼琴奏鳴曲的書則將 1800 年是貝多芬鞏固作品創作風格與聲譽很重要的時期，除了這首鋼琴奏鳴曲外，也寫小提琴奏鳴曲與弦樂四重奏等等作品。

馬修斯所撰寫楊家敏翻譯的《貝多芬：鋼琴奏鳴曲》第 38 頁至 39 頁，文章內容有提到 1800 年是貝多芬鞏固風格與聲譽斐然的重要年份，這一年也寫了許多作品，而這首鋼琴奏鳴曲更能夠凸顯貝多芬個性、創作背景低潮的一首，與其他的作品比如弦樂三重奏、小提琴奏鳴曲作曲公式有異曲同工之妙。這兩頁也加強了《在你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作》當中細節沒有論述到的地方，是值得參考與撰寫的書目。

克里姆寮夫所著作，丁逢辰翻譯的《貝多芬鋼琴奏鳴曲作品解讀》第 54 頁至第 60 頁，有提到筆者研究這首作品的動機、每個樂章的曲式的行進與演奏手法，以簡略易懂的方式來描述，方便筆者在撰寫詮釋分析的參考資料。

鄭興三所著作的《貝多芬鋼琴奏鳴曲研究》第 176 頁至 200 頁，每個樂章的音樂性、架構性、力度的表現在書中描寫得很清楚，與《貝多芬鋼琴奏鳴曲的作品解讀》可以列入撰寫詮釋分析的參考名單，這兩本書筆者撰寫樂曲架構與個人詮釋的論述上會有很大的幫助。

Stewart Goodyear 所撰寫的《Ludwig Van Beethoven: The Complete Piano Sonatas Stewart Goodyear》，在第 6 頁與第 7 頁也有提到這首作品這四個樂章的文字描述性，例如：第四樂章的輪旋曲是莫札特的變奏的方式去作演變的等等，可以了解這首作品在別的學者眼中的論述與分析。

鋼琴演奏家詮釋參考範本，筆者透過線上數位音樂軟體 KKBOX 和 Amazon 網站，將不同年代、地區、風格不同的演奏家將音樂專輯做資料蒐集。挑選出來的這三位鋼琴演奏家，這三位演奏家分別為巴倫波因、許納貝爾、任炫正三位演奏家，將它們出版過的貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲全集的專輯資料找出筆者所詮釋的作品分別的建立播放清單保存起來。

第三節 研究方法與步驟

首先，樂曲歷史的故事這部分蒐集古典時期與音樂家有關資料，透過圖書館的書籍、線上資料庫、網路上的資料、國家圖書館的相關論文以及期刊的方式將相關論文主題的找出來，並且建立、存檔資料，也將此時期所發生的事情、曲子背景故事的歷史脈絡調查清楚。

出版過貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲全集的重要演奏家蒐集，筆者剛開始先利用網路搜尋引擎以及亞馬遜網站 (Amazon) 找出貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲全集的鋼琴演奏家名單，依不同地區、不同年代、不同文化階層的鋼琴演奏家的詮釋版本做統計，再利用數位音樂軟體 KKBOX 進行詮釋專輯蒐集與挑選。筆者蒐集到的演奏版本，例如：巴倫波因、肯普夫、波利尼、阿圖曼·施納貝爾等等鋼琴演奏家演奏版本進行比較，挑出三位具有特色的演奏家做為詮釋研究的分析。因為現在手機或電腦可以支援到 Mp3 支援到 320K 的聲音，會把數位媒體的聲音透過系統錄音方式將曲子的聲音完整錄下來來做音樂家詮釋的分析。

樂曲結構的撰寫，筆者花一些時間將樂譜掃描成圖片檔將每段樂句剪下，作為樂曲架構當中的譜例來撰寫內容與分析。除此之外，也透過談論貝多芬鋼琴奏

鳴曲詮釋分析的相關書籍來了解樂曲架構的解讀與參考，將每段樂句的旋律線條的行進方向與表現方式更為清楚。以上這些要素撰寫成文字，將音樂的特性與樂章詮釋表現敘述出來。

演奏家的詮釋透過前章所挑選的三位不同特色的鋼琴演奏家專輯錄音來做樂曲研究的詮釋分析，將每位演奏家在每個樂章的不同之處運用文字描述出來。

筆者的詮釋，將樂曲架構所沒有說的部份（比如踏板的更換、圓滑音的表現等等）透過練習將所知道的樂段與樂句的音樂強弱、音樂性、音樂處理比較細節的地方把它詳細講出來，加強音樂結構的不足可以透過這個部份把每個小節的變化交代清楚。

總結的部分，回顧前幾章的資料蒐集以及曲子研究分析後，提出優點以及缺點的地方進行反省以及思考。再來是筆者的個人音樂會事後檢討，在每個環節以及上台演出的概況透過檢討報告書的方式描述出來。

第二章 貝多芬早期的經歷及創作背景

首先筆者要撰寫這一章之前，有閱讀過別間學校所研究的碩博士的論文，發現在歷史背景這一章節寫的有點類似，並沒有將核心、焦點論述出來。筆者希望透過資料找資料與大量閱讀的方式，將歷史事件的內容與作品編號的創作背景，再利用筆者統整、吸收過內容後將貝多芬的背景與事件論述出來。

第一節 背景解說

貝多芬 (Ludwig van Beethoven)，1770 年出生於德國波昂，也是維也納古典樂派（又稱做古典主義音樂）的作曲家之一。此時期的音樂家沿襲了巴洛克時期的創作與發展，比如：巴洛克常用的輪旋體與二段體、三段體、小步舞曲等等樂種，音樂家們常常將這些作曲手法大量運用在奏鳴曲與交響曲等曲式的作品裡。

¹

維也納古典樂派也受到共和戰爭（法國大革命）的影響，對於在宮廷、教會為創作的音樂家們，紛紛轉為獨立的創作者。²貝多芬屬於古典樂派當中晚期的音樂家。貝多芬的一生當中，經歷了身體狀況的變化、愛情挫敗與革命力量，創作出許多膾炙人口的作品，尤其在貝多芬的早期的作品（1792-1802）以同樂派的音樂家（例如：海頓、莫札特、舒伯特）遵守嚴謹作曲手法寫作。³

這一時期也是貝多芬人生狀態好與壞的開始，好的開始在 1789 年貝多芬進入波昂大學就讀，就學期間（1789-1795 年）受到教授歐洛吉奧（Eulogius Schneider）的影響，了解到法國大革命與啟蒙運動的思維。法國大革命在 1792 年爆發後貝

¹ 筆者參考了〈維基百科-古典主義音樂〉與林恩《巴赫〈C 小調第二號組曲 BWV826〉、貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 31-2 〈暴風雨〉之分析與詮釋探討》古典時期所提到曲式概念再加以統整敘述。

² 古典主義音樂

〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%A4%E5%85%B8%E4%B8%BB%E4%B9%89%E9%9F%B3%E4%B9%90>〉 (瀏覽日期 2017.11.13)

³ 論貝多芬鋼琴奏鳴曲早、中、晚三個時期代表作品的風格比較

〈<http://big.hi138.com/wenxueyishu/yinyue/200904/88403.asp>〉 (瀏覽日期 2017.11.13)

多芬也有參與革命其中，也為了拿破崙寫了不少作品誕生。⁴哲學家曼佛列德有提到：「法國大革命是個第三方運動，所有與教會或封建主義無關的人會很自然的支持。啟蒙運動的想法是與所有的革命，都一樣過度解放產生的新的衝突、新團體加入局勢，而自由的空間也變得很混亂。⁵」凸顯出革命運動對於教會、封建制度的貴族有很大影響，也包括音樂創作、音樂展演的方式有很大的改變。啟蒙運動對音樂影響，音樂不再為神與宗教音樂所撰寫，而是以人的「理性」為發展。這兩個革命運動在古典時期音樂家們寫作器樂與交響樂等等作品題材扮演著很重要的影響力。⁶壞的開始是因為 17-18 世紀歐洲的水質遭受重金屬汙染，導致了貝多芬耳朵有耳硬化，漸漸地到 1801 年左右耳朵完完全全聽不到聲音了⁷，耳聾這件事情對於貝多芬創作作品的風格受到很大影響。

1789 年為約瑟夫二世逝世所作的悼念清唱劇 (WoO87) 與 1790 年為利奧波德二世登基而作的清唱劇 (WoO88)，為貝多芬與王室政治沾上邊的作品，剛開始這兩首並未真正演出外，也鮮少聽到這兩首作品。直到有一次海頓前往倫敦旅程的途中，再波昂停留兩次，與貝多芬接觸，演出《為利奧波德二世登基而作的清唱劇》後得到海頓大大的讚賞，並與波昂王室們提議讓貝多芬去維也納深造，1792 年才決定從波昂遷移到維也納定居，並與海頓學習作曲。貝多芬到了維也納之後，除了與海頓上課外（到 1794 年止），生活非常拮据，生活費來源來自作品出版的版稅；音樂會方面，來自於貴族的贊助，於是寫了各種類型的作品在音樂會上演出，尤其鋼琴作品也是受到貴族們的喜歡與青睞。⁸

⁴ 筆者這段的資料初期先參考了維基百科《路德維希·范·貝多芬》在 1892 年之後的內容，再加以統整將兩大革命在後續追加資料補充細節。

⁵ 哲學家曼佛列德所說的是在古典音樂年代談論莫札特魔笛這首歌劇的過程看到的，因為與貝多芬的年代有重疊，這些重點成為解釋法國大革命很重要的依據。

⁶ 啟蒙運動的資料參考由音樂 130901 西方音樂簡史(三)古典主義時期 上篇將內容讀過彙整而成的小片段文章撰寫〈www.tangsbookclub.com/2013/09/01/音樂_130901_西方音樂簡史三古典主義時期-上篇/〉

⁷ 公視三台所播的〈古典音樂年代〉與羅曼羅蘭所寫的〈貝多芬傳〉有提及貝多芬為什麼耳聾的主要原因，再把敘述的資料統整而成。

⁸ 貝多芬去維也納與海頓學作曲的原因以重要事蹟由維基百科中引述出來。

第二節 貝多芬早期的鋼琴奏鳴曲寫作

一、曲式特色

在貝多芬鋼琴奏鳴曲式中，很常看到有四個樂章形式的鋼琴奏鳴曲作品中出現，因為此時期貝多芬除了與海頓學習作曲以及受到先前的文化革命衝突外，貝多芬也在探索寫作奏鳴曲的思維與構想。⁹貝多芬撰寫四個樂章目的筆者引述沈貞伶在貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討期刊所提到的：「貝多芬想把奏鳴曲式的音樂織體如交響曲似的一樣龐大聲響來凸顯出他創作風格。四個樂章的奏鳴曲有第 1、2、3、4、7、11 號鋼琴奏鳴曲所創作，調性是以第 1 號的 C 大調鋼琴奏鳴曲以五升五降的大小調方式將奏鳴曲取名。¹⁰」

二、與兩位音樂家的差異

筆者利用海頓與莫札特鋼琴奏鳴曲的譜例，發現在樂章上的安排與貝多芬有些差異在，比如：莫札特的作品喜歡用快慢快的三樂章的方式、海頓在某些作品編號的第三樂章，將小步舞曲的輕快曲式來呈現，這些因素也影響了貝多芬早期創作鋼琴奏鳴曲的樂章安排。¹¹

三、樂章上安排

貝多芬早期的鋼琴奏鳴曲以四個樂章為主，少數作品以三個樂章去撰寫，每個樂章在速度術語上、曲式上的安排也打破音樂家所創作的奏鳴曲式規則。以下是筆者從參考文獻的期刊當中（1795-1800）整理鋼琴奏鳴曲的各樂章表格。

【表 2-3-1】：1795-1800 年貝多芬鋼琴奏鳴曲寫作作品¹²

作品編號	調性	樂章分布 (Movement)	樂章數
------	----	-----------------	-----

⁹ 這段文字描筆者述參考了維基百科《路德維希·范·貝多芬》外，也參考了沈貞伶(2015)《貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討》將歷史的部分與創作思維的部分串聯起來。

¹⁰ 沈貞伶的《貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討》中有提到貝多芬四個樂章形式的奏鳴曲，聲響、速度的安排亦是貝多芬交響曲前身。調性部分參考了第 65-66 頁撰寫。

¹¹ 筆者也依據手上的海頓鋼琴奏鳴曲譜例與莫札特鋼琴奏鳴曲譜例，發現在樂章上、速度與曲體上的安排，有大同小異的地方。

¹² 根據沈貞伶(2015)《貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討》臺北市立大學通識期刊 1(2) 55-66 的圖表去修改彙整而成。

Op.2 No.1	f 小調	I Allegro II Adagio III Menuet IV Prestissimo	4 樂章
Op 2 No.2	A 大調	I Allegro vivace II Largo appassionato III Scherzo& Trio: Allegretto IV Rondo: Grazioso	4 樂章
Op.2 No.3	C 大調	I Allegro con brio II Adagio III Scherzo & Trio: Allegro IV Allegro assai	4 樂章
Op.7	降 E 大調	I Allegro molto e con brio II .Largo, con gran espressione III Allegro IV Rondo: Poco allegretto e grazioso	4 樂章
Op.10 No.1	c 小調	I Molto Allegro e con brio II Adagio molto III Finale: Prestissimo	3 樂章
Op.10 No.2	F 大調	I Allegro II Allegretto III Presto	3 樂章
Op.10 No.3	D 大調	I Presto II Largo e mesto III Menuetto & Trio: Allegro IV Rondo Allegro	4 樂章
Op.13 標題音樂：悲愴	c 小調	I Grave-Allegro di molto con brio II Adagio cantabile III Rondo	3 樂章
Op.14 No.1	E 大調	I Allegro II Allegretto III Rondo: Allegro commodo	3 樂章
Op.14 No.2	G 大調	I Allegro con brio II Andnte (La Prima Parie senza replica) III Scherzo: Allegro assai	3 樂章

Op.22	降 B 大調	I Allegro con brio II Adagio con molto Espressione III Menuetto IV Rondo: Allegretto	4 樂章
-------	--------	---	------

筆者整理的表格中發現，三樂章的形式的奏鳴曲在第三樂章會使用詼諧曲、輪旋曲作結束的曲式安排，少數作品會用急板來當結束樂章使用。第二樂章的使用，少數的作品編號會以快板奏鳴曲式來呈現。

在四個樂章或三個樂章鋼琴奏鳴曲當中的第一樂章貝多芬通常以快板或急板來演奏，尤其是 Op.2 No.3、Op.7、Op.10 No.1、Op.13、Op.14 No.2、Op.22 常常使用。第二樂章的風格大多以慢版、緩版、行板的速度作詮釋。第三樂章將小步舞曲、急板、詼諧曲的曲式來當整首奏鳴曲重要的角色之一。第四樂章則是輪旋曲或者急板的方式作結束樂章的詮釋。¹³

以鋼琴奏鳴曲作品 22 的樂章分布是以四個樂章的曲式架構來說，四個樂章分別以快-慢-快-快的速度來呈現，第一樂章與第二樂章以前面奏鳴曲公式來撰寫，其中某個樂段的主要題材與 Op.22, No.3 類似，旋律線條也表達出偉大拿破崙光榮與人民發生衝突的聲音的強烈對比。¹⁴第二樂章與第一樂章的最大差別，筆者認為第二樂章的音域是以中低音域的聲音來作詮釋，速度術語以慢板及拍子八分音符當一拍的方式來呈現，演奏上的感覺是以寂靜、內心呼喊的方式來彈奏。在第三樂章小步舞曲，曲式以三段體（A-B-A）所撰寫，又回歸到貝多芬心中的對革命的衝突感在 A 段中呈現。第四樂章的輪旋曲，則是用 A 段的主要題材來作改變，尤其 C 段的改變是以 A 段主樂題材以小調化行進，在利用經過音樂句的方式銜接回來 A 段，後面的樂句則是像莫札特的變奏曲形式（如小星星變奏曲般）將主要題材以架構改變的方式來呈現。

¹³ 根據沈珍伶(2015)《貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討》臺北市立大學通識期刊 1(2) 55-66 將 59-60 頁的內容有整理過。有將個人的註解加進去

¹⁴ 根據克里姆遼夫(2017)《貝多芬鋼琴奏鳴曲作品解讀》P 的描述第一樂章的呈示部的敘述，有提到在某個樂段的發展動機與 Op.2 的旋律線條有些類似。

第三節 創作動機

這首鋼琴奏鳴曲作品編號 22 為貝多芬早期年輕時期所寫作的作品，又稱作《大獨奏奏鳴曲》(Grand Solo Sonata)，創作於 1800 年，這是一首貝多芬早期快結束前所創作的四個樂章形式的奏鳴曲作品。此時期的貝多芬的作曲心態任何作品是感動自信的，將明亮與奔放的風格融入在作品裡面，但實際上其他作品是相差無異，將貝多芬的爆發與衝突的個性凸顯出來。這首作品的出版在 1802 年正式印刷出版。¹⁵

這首鋼琴奏作品處於 1792 年所發生的共和戰爭（法國大革命）之後所寫的作品，不僅獻給了布朗·卡繆伯爵的一個革命禮物外，也把拿破崙行軍、打贏仗的那份正面力量表現出來¹⁶。在 1800 年的貝多芬，是為了鞏固自己的風格以及聲譽的重要一年，此時期寫許多器樂、室內樂、管弦樂、交響曲及鋼琴協奏曲等的相關作品。在馬修斯《貝多芬鋼琴奏鳴曲》中有提到「然而，這一年創作的一首鋼琴奏鳴曲，及 Op. 22 卻沒有包括在上述曲目中。貝多芬對這個作品的成功信心十足，但是作品本身的自信卻導致了某種可預言性。¹⁷」，這段引用的文章所將貝多芬的作曲心態說得一清二楚。筆者認為，這首作品可以將貝多芬個性上衝突、對立與英雄式歌頌君王的情節，利用樂曲架構、聲響變化以及聲部間的配合這些特性表現出來，上述的這三個要素會留在第四章詮釋分析的章節中做說明。

有關於這首作品所提到拿破崙的共和戰爭，源自於 1792 年的法國大革命的爆發。在貝多芬傳裡面有提到：「在 1792 年 11 月，正當戰事蔓延到蓬恩時，貝多芬離開了家鄉，住到奧地利首都維也納去。路上他遇見開向法國的黑森軍隊。無疑的，他受著愛國情緒的鼓動，在一七九六年與九七年內，他把弗列特堡的戰爭

¹⁵ 〈貝多芬：鋼琴奏鳴曲〉與〈你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事〉有共同記載這首曲子的創作背景以及當年貝多芬創作這首曲子的動機與日地一併說明清楚。

¹⁶ 〈你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事〉有提到這首作品的創作的背景，處於法國大革命的貝多芬如何將這首作品獻給貴族階級的公爵。

¹⁷ 馬修斯著《貝多芬：鋼琴奏鳴曲》第 38 頁中有提到貝多芬在 1800 年的創作態度，除了鋼琴作品外，也創作了各類型的音樂作品。

詩譜成音樂，一闕是「行軍曲」；一闕是「我們是偉大的德意志民族」。¹⁸從這篇文章看的出來貝多芬對於政治的熱愛，影響了此時期貝多芬的作品創作。

筆者認為早期奏鳴曲的創作還算是起步期也是自我探索、模仿期，在曲式安排與運用上融入莫札特的變奏與海頓的小步舞曲的特點進來，其他部份是規規矩矩按照傳統奏鳴曲式來作曲。1800 年的作品創作屬於貝多芬早期結束的終點站，雖然樂器合奏與器樂獨奏的作品多，也鞏固自己的榮譽的表現方式。貝多芬的探索期在 1800 年也終告結束，中期以後的貝多芬創作風格才慢慢走出自己的一條路出來。



¹⁸ 註：貝多芬傳對於拿破崙的法國大革命有相關的記載，與作品的創作動機相輔相成。

第三章 代表性演奏家的資料蒐集

本章節主要是對貝多芬第 11 號降 B 大調鋼琴奏鳴曲進行分析與詮釋，所設定的目標為曾經灌錄過貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的演奏家，以完整的處理過所有貝多芬鋼琴奏鳴曲的經驗，作為一個評量和篩選的條件。在方法上，主要是利用一般通用而普遍使用率高的網路搜尋引擎來搜尋，例如：Google、Amazon、KKBOX 等。關鍵字則以「Beethoven Complete Piano Sonata」來搜尋。搜尋結果依演奏家的國籍、年代與訓練背景為分類架構，來做為比較與分析的依據。以下筆者透過上述的資料整理，列出三大地區與 24 位演奏家的相關資料來做為篩選的參考。

第一節 歐洲地區

以下是筆者做搜尋之後所整理出來的貝多芬鋼琴奏鳴曲全集演奏家的 CD 出版，茲表列說明如下：

【表 3-1-1】：歐洲地區鋼琴演奏家的資料蒐集

地區	演奏家	專輯說明
德國 	沃爾特·弗里德里希·肯普夫 (Wilhelm Walter-Friedrich Kempf 1895-1991) 是德國的鋼琴演奏家及作曲家。	肯普夫除了舒伯特的鋼琴作品外，也將貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲完整收錄。 ¹⁹ 這張專輯由 Dg Imports 唱片公司在 2008 年發行，收錄了 1965 年錄音。
德國 	米夏埃爾·考斯狄克 (Michael Korstick 1955~) 為德國的鋼琴家，出身於科隆。	2000 年考斯狄克的鋼琴巡迴音樂會將知名度在世界各地打開，不僅有唱片公司簽約出版專輯外，也得到錄音獎項的殊榮。 ²⁰ 這張專輯由 Oehms Classics 唱片公司在 2009 年發行。

¹⁹ 肯普夫的錄音生涯至少灌錄過一次舒伯特與貝多芬的鋼琴奏鳴曲全集完整作品。出處：

https://www.findagrave.com/memorial/29912105/wilhelm-walter_friedrich-kempf

²⁰ 考斯狄克是德國新一代的鋼琴演奏家，小時候歷經大大小小的國際比賽，彈奏了許多西方各時期的音樂家的作品，2000 年後在世界各地巡迴演出，將知名度打開。出處：

<https://www.allmusic.com/artist/michael-korstick-mn0001814546/biography>

<p>義大利</p> 	<p>毛利齊奧·波里尼 (Maurizio Pollini. 1942~) 毛利齊奧·波里尼，義大利人，是知名的鋼琴家與指揮家。</p>	<p>18 歲時候在米蘭音樂學院就讀，得獎方面在 1960 年第一屆蕭邦鋼琴大賽的第一名，並出版過許多古典音樂西方各時期的音樂家作品的詮釋專輯。²¹ 這張專輯由 Deutsche Grammophon 唱片發行。</p>
<p>義大利</p> 	<p>保羅·劉易斯 (Paul Lewis 1972 ~)，是英國古典鋼琴演奏家。家庭背景不是音樂世家出身，在 20 歲那一年，阿爾弗雷德·布倫德爾成為他最重要的貴人，也開啟後面詮釋之路的開啟。²²</p>	<p>保羅·劉易斯專門詮釋舒伯特、里斯特、貝多芬的鋼琴奏鳴曲以及鋼琴協奏曲的演奏。尤其 2005-2007 年，劉易斯歐洲與美國各地音樂會當中，將 32 首鋼琴奏鳴曲完美呈現出來，在 2008 年被留聲機雜誌評選為「最佳器樂」與「最佳年度錄音」兩大獎項。²³ 這張專輯由 HARMONIA MUNDI 唱片在 2009 年發行。</p>
<p>奧地利</p> 	<p>阿圖爾·許納貝爾 (Artur Schnabel 1882-1951) 是一位奧地利的音樂家，擅長詮釋古典鋼琴作品以及理論作曲教授。</p>	<p>這張專輯最早在 1935 年以黑膠唱片所灌錄，為第一人將貝多芬鋼琴奏鳴曲全集完整收錄的演奏家，後來有將黑膠唱片重新以 CD 或者數位媒體身分上架與販售。²⁴CD 版由 Musical Concepts 唱片公司在 2010 發行。</p>
<p>奧地利</p> 	<p>克勞迪奧·阿勞 (Claudio Arrau León 1903-1991)，奧地利人。阿勞在古典音樂樂壇當中演奏範圍最廣的音樂家。是奧地利音樂家當中從巴洛克時期至現代時期，都有膾炙人口的作品的演奏家之一。²⁵</p>	<p>阿勞所發行的唱片有舒曼、莫札特與貝多芬全套的鋼琴奏鳴曲的演奏錄音可以探討。²⁶全套的鋼琴奏鳴曲由 Decca 唱片公司在 2010 年重新發行。</p>

²¹ 波里尼為古典鋼琴當中重要的大師之一。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Pollini-Maurizio.htm>

²² Paul_Lewis 的生平簡介。出處：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/n5ke95q.html>

²³ 劉易斯發行的這張專輯，是集結了 3 年的演出經歷所出版的專輯，不僅得到了錄音獎項的最高殊榮，並在 2009 年出版了貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的 CD 出版。

²⁴ 許納貝爾為最早 19-20 世紀中最早以黑膠唱片灌錄貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的演奏家。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Schnabel-Artur.htm>

²⁵ 克勞迪奧·阿勞有經歷過第二次世界大戰，在詮釋上以豐富與沉重的驚人技巧成為他詮釋的獨特聲音。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Arrau-Claudio.htm>

²⁶ 克勞迪奧·阿勞在詮釋貝多芬的部分也是首屈一指的，也是因為阿勞的專輯在各時期都有涉略到，再加上有知名的唱片公司替他出版專輯，讓阿勞的貝多芬專輯在演奏技巧上有可做詮釋研

<p>奧地利</p> 	<p>魯道夫·布赫濱德（Rudolf Buchbinder 1946～）為奧地利古典音樂家。</p>	<p>這位演奏家在國際知名的唱片公司當中，有出版過各音樂家系列專輯錄音，尤其對於貝多芬、莫札特、布拉姆斯的鋼琴奏鳴曲作品與鋼琴協奏曲的作品的詮釋。尤其貝多芬的鋼琴奏鳴曲在世界巡迴時彈了無數次，是很有名的。²⁷</p> <p>這張專輯由 Sony Classical 唱片公司發行。</p>
<p>奧地利</p> 	<p>阿爾弗雷德·布倫德爾（Alfred Brendel 1931年～）為奧地利人這位演奏家是劉易斯的通往演奏家之路的鋼琴老師，也是前輩許納貝爾的學生。</p>	<p>50年代，將貝多芬鋼琴奏鳴曲全集錄製，這些作品也讓他成為權威的演奏家之一。²⁸</p> <p>這張專輯收錄於2011年，由 Decca 唱片公司所發行。這張專輯除了收錄貝多芬鋼琴奏鳴曲全集外，也收錄了與倫敦交響樂團演出的貝多芬鋼琴協奏曲的錄音。²⁹</p>
<p>奧地利</p> 	<p>保羅·巴杜拉-斯科達（Badura-Skoda, Paul 1921～）為奧地利有名的鋼琴家、音樂學家與鍵盤樂器收藏家。</p>	<p>保羅·巴杜拉-斯科達擅長演奏莫札特、舒伯特、貝多芬和拉威爾的作品。這位演奏家錄製專輯的鋼琴聲音會使用具有歷史性的鍵盤樂器去錄製表演，因此有「歷史性的樂器」之稱。³⁰</p> <p>這張專輯在2009年由 Gramola 唱片錄製，不僅有全套的鋼琴奏鳴曲的錄音，演奏家註解的樂譜也一起出版。</p>

究的參考性去挑選。

²⁷ 魯道夫·布赫濱德 傳記整理。出處：<https://www.buchbinder.net/de/biography/>

²⁸ 貝多芬鋼琴奏鳴曲錄製說明，出處：<http://alfredbrendel.com/lifeandcareer.php>

²⁹ 布倫德爾的專輯說明收錄協奏曲的部分，是從 Amazon 網站看到曲目名單再加以延伸的介紹。

³⁰ Badura Skoda 是一位出版樂譜與演奏理論的演奏家。出處：<http://www.badura-skoda.cc/en/bibliography.html>

<p>法 國</p> 	<p>喬恩-艾弗藍·巴福 (JEAN-EFFLAM BAVOUZET 1962 ~) 為法國有名的古典鋼琴家。</p>	<p>喬恩-艾弗藍·巴福 擅長演奏貝多芬、海頓、皮爾納、巴爾托克、拉威爾、德布西與李斯特的鋼琴作品與鋼琴協奏曲作品。CHANDOS 唱片是巴福所創的品牌唱片，錄製的專輯得過幾屆的留聲機獎與留聲機獎的獎項。³¹ 這張專輯在 2017 年由 CHANDOS 發行。</p>
<p>匈 牙 利</p> 	<p>安妮·費舍爾 (Annie Fischer 1914-1995) 出生於布達佩斯，1933 年在李斯特國際鋼琴大賽得名，主要是在歐洲與澳大利亞地區演奏。³²</p>	<p>安妮·費舍爾 彈奏過的音樂家有貝多芬、莫札特、舒曼、巴爾托克、李斯特、舒伯特、巴哈、布拉姆斯、多赫南伊、海頓、柯達伊、孟德爾頌的鋼琴作品。安妮·費舍爾有要求在她有生之年不能將他的錄音發行、出版。³³ 這張專輯由 Hungaraton 出版，2002 年發行。是在安妮·費舍爾過世後才發行。</p>
<p>匈 牙 利</p> 	<p>安德拉斯·希夫 (Andras Schiff 1953 ~) 出生於匈牙利，是一位鋼琴演奏家與指揮家。在音樂的貢獻上有得到一些獎項，在錄音、演奏上獲得許多肯定。³⁴</p>	<p>安德拉斯·希夫在 2004 年完成了貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的巡迴演出，並與 ECM 合作錄製專輯。³⁵ 這張貝多芬鋼琴奏鳴曲專輯由 ECM New Series 唱片公司 2016 年發行。</p>

³¹ Jean-Efflam Bavouzet 的生平資料整理。出處：<http://www.bavouzet.com/biography.php>

³² Annie Fischer 安妮·費舍爾的生平介紹。出處：

<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-annie-fischer-1616335.html>

³³ 安妮·費舍爾彈奏了許多音樂家的作品，也要求在他過世後才能把錄音作品發行。

³⁴ András Schiff 安德拉斯·希夫的生平與得獎資料整理。出處：

<http://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=andrasschiff&aview=bio>

³⁵ 安德拉斯·希夫在貝多芬鋼琴作品的詮釋資料，在上提到得獎的紀錄與獎項次數。

<p>瑞 士</p> 	<p>趙梅笛 (Mélodie Zhao 1994 ~) 瑞士出身的華裔演奏家。鋼琴學習在北京中央音樂學院學習，直到 9-13 歲才去日內瓦音樂學院完成演奏文憑。³⁶</p>	<p>在 2007 年就讀日內瓦音樂學院期間，詮釋了貝多芬鋼琴奏鳴曲得到學士學位外，也獲得弗朗索瓦杜蒙獎的榮譽。³⁷ 這張專輯 2014 錄製，由 Claves Records 發行，在，是錄製貝多芬鋼琴奏鳴曲全集年輕一代演奏家之一。</p>
<p>土 耳 其</p> 	<p>İdil Biret (1941 ~) 為土耳其出身的鋼琴家、作曲家，在法國留學。</p>	<p>İdil Biret 擅長演奏拉赫曼尼若夫、貝多芬、布拉姆斯、蕭邦等等音樂家作品，在鋼琴奏鳴曲方面在 80 年代將貝多芬全套的鋼琴奏鳴曲全集及李斯特的鋼琴音樂以音樂會的方式呈現，除此之外 1997 年彈奏蕭邦的布列茲奏鳴曲被法國的世界時報評選為年度最佳唱片獎。³⁸這張專輯以自有品牌 (2011 年) 發行。</p>
<p>英 國</p> 	<p>貝爾納·羅伯茲 (Bernard Roberts 1933-2013)，英國鋼琴演奏家，擅長演奏巴哈、貝多芬音樂家作品。³⁹</p>	<p>這張專輯由 Nimbus Records 唱片公司發行。</p>

³⁶ 趙梅笛的生平介紹，北京至瑞士學琴過程。出處


<http://www.melodiezhao.com/index.php/en/biography/>

³⁷ 呈上一段的出處，在 14 歲的趙梅笛演奏貝多芬的生歷加以說明。

³⁸ İdil Biret 不管在土耳其民族以及留學在法國當地，在音樂的詮釋上有很大貢獻與獎項。出處：<http://www.idilbiret.eu/en/>

³⁹ Bernard_Roberts 貝爾納·羅伯茲的生平介紹。出處：


<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/19/bernard-roberts>

<p>荷蘭</p> 	<p>Ronald Brautigam (1954 ~) 出身於荷蘭阿姆斯特丹，是在當地有名的音樂家。</p>	<p>Ronald Brautigam 擅長演奏海頓、貝多芬、莫札特、普羅高菲夫、葛利格等等音樂家的作品。除了鋼琴獨奏作品外，也受邀世界各地的交響樂團一起演出。BIS 唱片公司位於瑞典，Brautigam 演奏家與這間唱片公司在 1995 年有簽約合作關係，至今也發行了 60 首鋼琴作品，其中也包含了莫札特與海頓的作品。⁴⁰ 這張專輯由 BIS 出版，2005 發行。</p>
---	---	--

第二節 美洲地區

以下是筆者做搜尋之後所整理出來的貝多芬鋼琴奏鳴曲全集演奏家的 CD 出版，茲表列說明如下：

【表 3-2-1】：美洲地區的鋼琴演奏家的資料蒐集

地區	演奏家	專輯說明
<p>美國</p> 	<p>史蒂芬·寇瓦謝維契 (Stephen Kovacevich 1940 ~) 為美國的鋼琴演奏家與指揮家。擅長詮釋貝多芬、巴哈、舒伯特、布拉姆斯以及巴爾托克等等的作品。也指揮過溫哥華交響樂團、倫敦交響樂團等等演出。⁴¹</p>	<p>這張唱片由 Parlophone 發行，先前知名 EMI 古典國際唱片 2004 年也有出過⁴²，這張由 Parlophone 發行的專輯，算是重新錄音 2017 年再推出的鋼琴奏鳴曲全集專輯。</p>

⁴⁰ Ronald_Brautigam 的演奏生涯詳細說明。出處 <http://www.ronaldbrautigam.com/>

⁴¹ Stephen Kovacevich 史蒂芬·寇瓦謝維契的生平介紹。出處：
<https://wrightmusicmanagement.com/artists/stephen-kovacevich>

⁴² 根據上述網站的內容發現，史蒂芬·寇瓦謝維契這位演奏家剛開始與百代與 Decca 唱片合作，這些錄音作品在 2008 年與 2009 年有獲得錄音獎項。在 Amazon 網站所看到的資料是後來再版，可能 EMI 公司再版發售的專輯之一。

<p>美國</p>  <p>BEETHOVEN COMPLETE SONATAS RICHARD GOODE</p>	<p>理查德·古德（Richard Goode 1943 ~）美國知名的鋼琴演奏家與室內樂的詮釋專家。⁴³</p>	<p>1980 年代初灌錄貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的演奏家 Month Records 唱片公司以錄音帶發行，同時也錄了許多不同時期音樂家的作品。⁴⁴ 這張專輯由 Nonesuch 唱片於 1993 年 10 月 CD 發行。</p>
<p>阿根廷</p>   <p>BEETHOVEN COMPLETE PIANO SONATA DANIEL BARENBOIM</p> <p>Daniel Barenboim BEETHOVEN FOR ALL</p>	<p>丹尼爾·巴倫波因（Daniel Barenboim 1942 ~）出身在以色列的猶太家庭。在音樂方面，出了許多貝多芬作品完整的專輯與許多獎項頒發。⁴⁵</p>	<p>巴倫波因最早的作品錄製在 1954 年後以不同的唱片公司將交響樂團合奏與獨奏出版，又被稱為「多產能的音樂家」。這張專輯由兩家唱片公司發行，Decca 與 Warner Classics 分別在 2012 年一同發行貝多芬鋼琴奏鳴曲全集音樂會的錄音 CD。專輯的收錄唯一不同的是 Decca 唱片發行的 CD 將巴倫波因有名的管弦樂作品、鋼琴四重奏作品收錄進去。⁴⁶</p>
<p>加拿大</p>  <p>BEETHOVEN COMPLETE PIANO SONATAS STEWART GOODYEAR</p>	<p>史都華·古德伊爾（Stewart Goodyear 1978 ~）出身在加拿大，是一位專職與年輕一代的鋼琴演奏家，擅長演奏貝多芬、拉威爾、柴可夫斯基、拉赫曼尼若夫的作品。除了鋼琴獨奏外，也有鋼琴四重奏、鋼琴協奏曲的演出，也有樂曲的評論與樂曲賞析。⁴⁷</p>	<p>史都華·古德伊爾除了演奏各時期音樂家作品外，並針對貝多芬鋼琴奏鳴曲在文章中提出自己的詮釋想法與評論。⁴⁸ 這張專輯由 Marquis Music 唱片發行，在 2012 年出版。</p>

第三節 亞洲地區

以下是筆者做搜尋之後所整理出來的貝多芬鋼琴奏鳴曲全集演奏家的 CD 出版，茲表列說明如下：

⁴³ Richard Goode 理查德·古德的演出、出版經歷。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Goode-Richard.htm>

⁴⁴ 這段話是依據筆者從網路上的資料求證而來，是美國第一人灌錄鋼琴奏鳴曲的演奏家。

⁴⁵ 丹尼爾·巴倫波因的生平、獎項、出版物。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barenboim-Daniel.htm>

⁴⁶ 巴倫波因的專輯部分筆者找到兩筆不同唱片公司的資料，但收錄的曲目有把鋼琴協奏曲的納入專輯裡面。有一種可能在 1954 年以後由不同唱片公司的合作所影響的結果。

⁴⁷ 史都華·古德伊爾的生平介紹。出處：<https://www.stewartgoodyearpiano.com/about>

⁴⁸ 筆者有找到一篇有關史都華對貝多芬鋼琴奏鳴曲的描述，這位演奏家有提出自己演奏上的一些觀點與畫面，

【表 3-3-1】：亞洲鋼琴演奏家的資料蒐集

地區	演奏家	專輯說明
俄羅斯 	伊米爾·吉利爾斯 (Emil Gilels 1916-1985) 出生於烏克蘭，他的妹妹也是知名的小提琴手。伊米爾·吉利爾斯從小有著絕對音感，五歲半開始學習音樂，也奠定了這位音樂家的基礎。在蘇聯以及世界各地有名的音樂家外，也歷經了第二次世界大戰的鋼琴演奏家。 ⁴⁹	這張專輯由 Deutsche Grammophon 唱片公司於 2006 出版，總共有 9 張 CD 將貝多芬的早中晚期的鋼琴奏鳴曲的作品一一呈現出來。
俄羅斯 	斯維亞托斯拉夫·里赫特 (Richter, Sviatoslav 1915-1991) 為烏克蘭的音樂家，出身於音樂世家，他的父親是管風琴師、留維也納的外籍鋼琴家；母親為烏克蘭當地的地主家庭。在歐洲各地、中國演出，也得獎無數。 ⁵⁰	這位演奏家喜歡在音樂會採現場錄音，不喜歡在錄音室錄製專輯，這張專輯很特別的是收錄貝多芬第 11 號降 B 大調鋼琴奏鳴曲的錄音，不是完整的鋼琴奏鳴曲全集，由不同家的唱片為李赫特出版 CD。 ⁵¹ 圖上的專輯封面是 Decca 唱片公司所出版，是以古典時期為主音樂家的曲子做出版。
日本 	兒玉 麻里 (Mari Kodama 1967 ~) 這位音樂家為日本人，出生於大阪，在國外長大與留學，14 歲開始在巴黎國立音樂學院求學，1984 年有回日本演出，並且在 2002 年在演奏會完整彈了貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的音樂會演出。 ⁵²	這張專輯由 PentaTone 唱片公司於 2014 年發行，也是完整收錄貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲的詮釋的日本籍鋼琴演奏家之一。
韓國 	任炫正 (Lim, H.J. 1986 ~) 12 歲時候離開韓國，來到法國巴黎音樂學院留學，任炫正擅長詮釋巴哈、貝多芬、蕭邦、德布西、拉威爾音樂家的作品，並且在 Youtube 發布彈奏的作品在網路上分享。 ⁵³	這張專輯發行於 2012 年，由華納古典唱片 (Warner Classics) 所發行，完整收錄貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的作品錄音。

⁴⁹ Emil Gilels 伊米爾·吉利爾斯的生平、演出經歷。出處：

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Gilels-Emil.htm>

⁵⁰ Sviatoslav Richter 的生平介紹。出處：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Richter-Sviatoslav.htm>

⁵¹ Sviatoslav Richter 的演奏生涯詳細說明。

⁵² Mari Kodama 演出經歷與理念介紹。出處：<https://www.pentatonemusic.com/artists/mari-kodama-soloist>

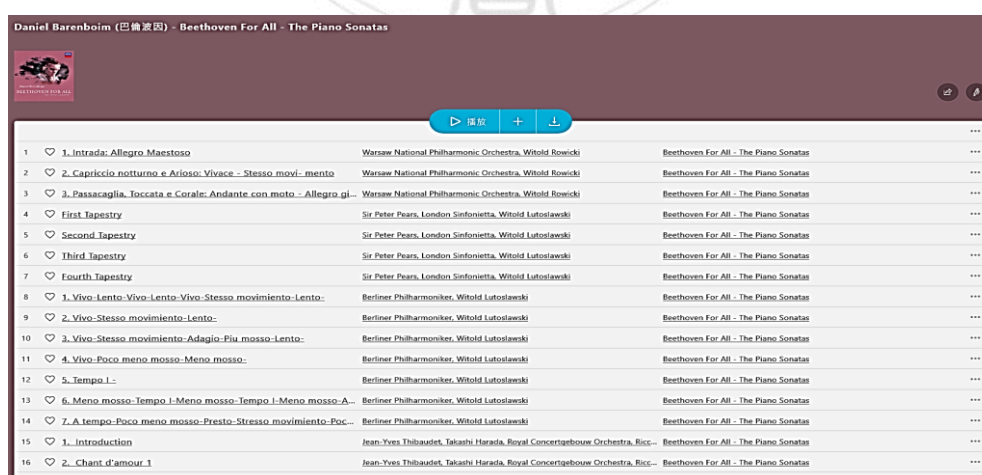
⁵³ HJ Lim Website 的生平介紹以及演奏經歷。出處：<https://www.hjlim.com>

第四節 鋼琴演奏家的篩選與比較

本節主要是依據前述相關資訊，透過數位音樂媒體網站 KKBOX 當中所蒐集的內容，從 24 位演奏家當中篩選出 3 位不同地區、年齡以及文化背景的演奏家來進行比較分析。除了考量 3 位演奏家不同國籍與訓練背景的差異性原則之外，也參考了筆者術科教授的推薦，選出許納貝爾 (Artur Schnabel)、巴倫波因 (Daniel Barenboim) 與任炫正 (H-J Lim) 來做分析研究的對象。以下是這 3 位演奏家的背景說明與介紹。

1. 丹尼爾·巴倫波因

屬於美洲體系的猶太音樂家，活躍 20 世紀至今，也是知名鋼琴家魯賓斯坦的學生。⁵⁴巴倫波因演奏的貝多芬鋼琴奏鳴曲，樂曲詮釋上面處理的很細緻，除了鋼琴奏鳴曲的詮釋外，也指揮過貝多芬的鋼琴協奏曲以及四重奏擔任指揮的角色，他所演奏的作品在古典音樂樂壇上具有知名度與影響力的。巴倫波因彈的這首鋼琴奏鳴曲是比較穩定、中規中矩的彈奏，速度沒有很快。以下的網站資料已將巴倫波因的這 32 首鋼琴奏鳴曲全部收錄其中，成為筆者研究分析當中方便運用的重要參考資料。KKBOX 當中的資料來源：<http://www.kkbox.com/tw/tc/album/m2hCmwHhVfG8cD0F6I6R0091-index.html>

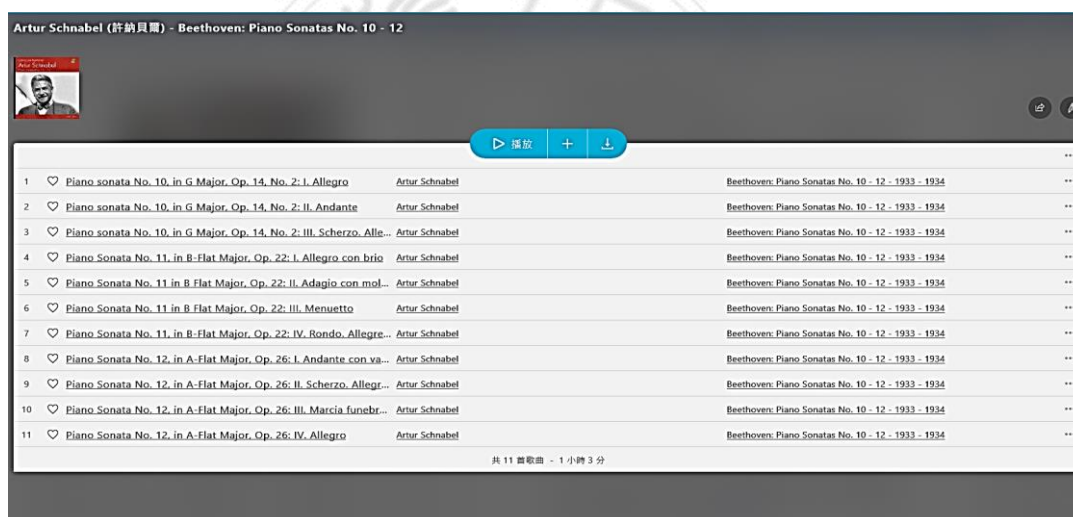


【圖 3-2-1】：KKBOX 網路當中的巴倫波因專輯。

⁵⁴ 巴倫波因的貝多芬詮釋上佔有一席之地，也曾經發表過貝多芬 32 手鋼琴奏鳴曲全集的音樂會，再加上是知名的指揮家的名氣，詮釋的作品在國際上廣為流傳。
<http://elite.tut.edu.tw/~t50028/blog?category=2596&node=000100073>

2.阿圖爾·許納貝爾

這位屬於德奧地區的音樂家，活躍於十九世紀。許納貝爾的詮釋依照奧地利與德國的傳統思維，將貝多芬與舒伯特鋼琴奏鳴曲的音樂語法與旋律性貼切地表達出來，再加上這個時期黑膠唱片的發展與錄音技術的進步，1937年許納貝爾灌錄了貝多芬32首鋼琴奏鳴全集專輯，以黑膠唱片錄音發行，⁵⁵成為後輩音樂家們重要的參考範本之一。以下的網站資料已將許納貝爾的這32首鋼琴奏鳴曲全部收錄其中，成為筆者研究分析當中方便運用的重要參考資料。KKBOX當中的資料來源：
<http://www.kkbox.com/tw/tc/album/7D4wvvyse8Y1LG0F1cn47009H-index.html>

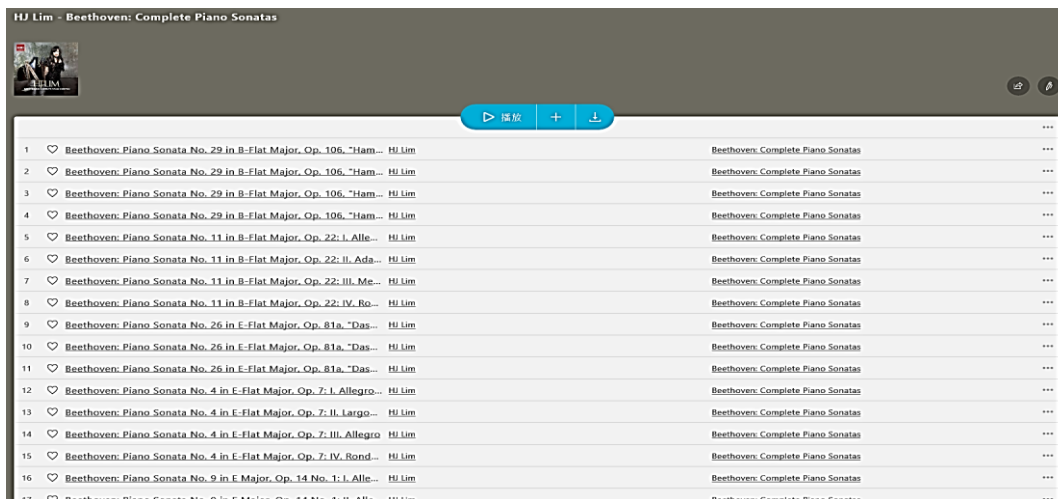


【圖 3-2-2】：KKBOX 網路當中的許納貝爾專輯。

3.任炫正

亞洲地區韓國人來法國巴黎音樂學院留學的鋼琴演奏家任炫正(H-J Lim)，活躍於21世紀，2012年貝多芬32首鋼琴奏鳴曲全集灌錄的鋼琴演奏家。樂曲詮釋方面與其他前期的鋼琴演奏家彈的味道完全不一樣，在樂曲的強音的處理、樂句間區隔與彈性上可以凸顯這位演奏家的詮釋風格，以供筆者與兩位前輩演奏家做演奏語法比較。KKBOX當中的資料來源：
https://www.kkbox.com/tw/tc/charts/artist_song_highlights-lqml-kXEGbvwRs0F01vPE08K.html

⁵⁵許納貝爾的專輯是歐洲第一位灌錄貝多芬鋼琴奏鳴曲全集的音樂家，在中文版與英文版的文獻中有提到說想把古典時期的貝多芬與舒伯特不受重視的部分奏鳴曲大力捍衛。



【圖 3-2-3】：KKBOX 網路當中的任炫正專輯。



第四章 貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 22 詮釋分析

本章主要是以過去演奏家們的經驗為基礎所進行的探討，筆者透過對演奏家們的專輯分析，以及與術科教授所做的討論，並且參考相關的研究著作，來進行作品的整體彙整與分析。每個樂章所使用的譜例，筆者採用台灣普遍使用的一本由 B. A. 華爾納（Bertha Antonia Wallner）和康勒·韓森（Conrad hansen）所編訂，全音樂譜出版社所發行的《貝多芬鋼琴奏鳴曲第一冊》來做為分析的版本，詮釋方面也依照樂譜所注解的標示與說明，來做為與三位演奏家進行比較的一個基礎。樂章內容分析如下：

第一節 第一樂章 Allegro con brio（抖擻的快板）-降 B 大調 4/4 拍

第一樂章的速度為 4 分音符為一拍，速度 100 配，而且要平穩的練習，之後上台演出才能衝得很快。以下是第一樂章每小節段落的分布：

【表 4-1-1】：第一樂章段落與架構分析表

段落		小節數	調性
呈 示 部	第一主題	1-10 小節	降 B 大調
	過門	11-14 小節	
	第二主題	15-57 小節	F 大調
	結束樂段	57-68 小節	F 大調
發 展	前序	69-75 小節	降 B 大調
	第一主題	75-81 小節	D 大調

	轉調	93-123 小節	
	過門接再現部	124-126 小節	
再現部	第一主題	127-138 小節	降 B 大調
	過門	138-146 小節	
	第二主題	147-187 小節	降 B 大調
	結束樂段	187-198 小節	降 B 大調

(一) 呈示部 (第 1 小節至 68 小節)

1、 第 1 小節至 11 小節 (第一主題分析) 譜例 1

第一主題在弱起拍之後第二拍至第 1 小節右手上聲部的旋律線主題，符桿朝上的 4 分音符為上聲部的主旋律，第二聲部為和弦的分解旋律，兩個聲部也顯現主要題材的風格。第 1 小節前 2 拍為和聲旋律，右手兩聲部以大三度的音形組成，左手兩聲部則是以 8 度音一起齊奏的方式與右手配合，將降 B 大調的和聲與轉位的變化呈現出來。第 1 小節後半拍至第 2 小節重覆前面小節的主要題材，這兩個小節主要題材重覆要把音量與力度的對比做些不一樣的改變。第 2 小節後 2 拍至第 3 小節在架構上面以右手上聲部為主要旋律，第二聲部為前面主題的伴奏旋律做發展與延伸，兩個聲部的以上行旋律的方式演奏，以經過音樂句的手法將此小節銜接至下一個樂句。

第一主題鋼琴演奏家的詮釋，例如：許納貝爾演奏的第 1 至第 2 小節聲音表現的很微弱，重心是放在第 3、4 小節的上行音群。韓國鋼琴演奏家任炫正在第 1 小節的地方做一些彈性的漸慢，第 2 小節音色與觸鍵採奔放的手法處理，第 3

小節的相同的旋律卻處理得比較收斂。我的詮釋是採用許納貝爾相同的手法，但不一樣的觸鍵將差異性呈現出來。但巴倫波因在這兩個小節與任炫正詮釋手法完全相反，他是從聲音的大小聲處理音樂的層次對比與變化，第 1 小節小聲、第 2 小節大聲⁵⁶。第 3 至第 4 小節 Fa,La,Si,Re,Fa 這幾個上行的音高具有旋律性的特色，這段樂句漸強的比例要處理得很順暢。在詮釋上，巴倫波因與許納貝爾的演奏設計比較類似，在上行旋律部分採用小幅度的漸強，下層的 16 分音符則採中規中矩速度進行；任炫正的演奏在上行旋律處理的速度上，尤其 16 分音符的表現是快而漸強的，比另外兩位演奏家更為凸顯。

筆者的詮釋是在第一主題第 1 小節至第 2 小節，音量以一弱一強的方式呈現，第 1 小節的第一拍需小聲處理，第 2 拍在和聲的組織跟音量的安排上，呈現了音樂進行上重要的角色，從第 2 小節到第 3 小節，聲音逐漸上行的方式呈現，且高音的部分要彈得很乾淨，由第 1 小節至第 2 小節的 16 分音符的延伸與發展，連結到下一個樂句。

【圖 4-1-1】：譜例 1

2、第 4 小節至 7 小節（第一主題樂句） 譜例 2

第 4 小節至 7 小節，右手是 16 分音符及 8 分音符聲部為主旋律，左手的 16 分音符的琶音組成的伴奏旋律，尤其左手的伴奏旋律聲部在速度上要均勻與右手一同行進。在架構與層次的安排上，第一次的主要題材以高音域來做詮釋，第二次以中音域來詮釋，尤其第 7 小節的第二拍以不同和弦與旋律的方式做下一個樂

⁵⁶ 根據以任炫正、巴倫波因與許納貝爾的專輯分析，一開始三位音樂家對於第一至第三小節的音樂設計是不一樣，中規中矩還是要稍微有些音樂性，第一小節與第二小節有設計過由音樂家來做樂句的設計。

句的過門銜接。

巴倫波因與許納貝爾把這一段的左手 16 分音符彈得小聲而且顆粒分明，差異的部分是許納貝爾在左手 16 分音符的演奏速度上比較快一些。韓國演奏家任炫正第四小節的詮釋是從第 3 小節的上行旋律漸強上來，第 3 小節的第一拍右手有點演奏上的彈性速度表現，左手的 16 分音符加強了速度與音樂色彩的對比，較巴倫波因版本在音樂的層次上豐富一些。此小節的表現方式，主要是看演奏家的整體音樂風格設計，許納貝爾演奏速度快，但中規中矩按照譜上來彈；巴倫波因速度快，但音樂層次感不是那麼明顯；任炫正演奏的速度快，但音樂色彩也豐富。

筆者的詮釋在第 4 小節至 7 小節，右手是 16 分音符主旋律主題，左手的 16 分音符的琶音旋律，在速度上要平均，且右手旋律要對著左手的節奏走及踏板每一拍都要換乾淨；右手的主旋律動機以模進的方式將音符做一些些的改變，比如：第 6 小節至 7 小節音型樂句是呈現要銜接下一個樂句的提示，第 7 小節已一個經過音方式做處理。

【圖 4-1-2】：譜例 2

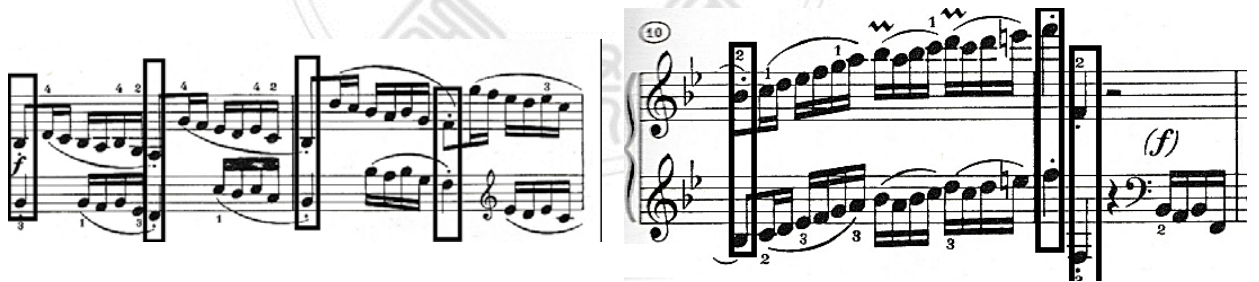
3、第 8 小節至 11 小節（主旋律變化模進樂句） 譜例 3

第 8 小節至 11 小節從圓滑線下行旋律過來的線條，以相同的兩組模進主題，利用不同音高的方式來呈現主題在音樂層次上的不同。第 10 小節雙手前兩拍以

上行旋律行進至第 3 拍與第 4 拍右手裝飾音的技法與延續，將第 11 小節的最高音凸顯出來，在以 8 度音分解旋律的手法來做終止式表現。

有些演奏家會在這小節做些力度與音量的變化。比如說任炫正的詮釋，第 10 小節上行旋律漸強上去至第 11 小節第 1 拍與第 2 拍，是按照譜上要求以斷奏方式詮釋的，並作為這樂段的終止式，此兩個小節沒有很明顯聽到漸強幅度的處理，維持著快速與平實的表現。巴倫波因把前面小節的上行旋律延續並漸強至第 11 小節第 1 拍的最高音，將這兩個小節的音符乾淨度以及漸強幅度凸顯出來。許納貝爾演奏的上行旋律小節稍微漸強上去，但是這小節的 16 分音符卻輕微帶過，音符的乾淨度以及漸強幅度反而沒有彈得很清楚；第 11 小節上行旋律的最高音並不明顯，反而中音彈的重一些。任炫正的詮釋在第 10 小節上行旋律至第 11 小節，除了上行旋律注意速度之外，圓滑奏、斷奏、漸強記號的聲音鋪陳都做了仔細的設計。

筆者這小節的詮釋會在第 1 拍與第 3 拍斷奏的 8 分音符上，做些音量上的彈性變化，把音量逐漸加強至第 10 小節、第 11 小節的最大值。



【圖 4-1-3】：譜例 3

4、第 11 小節至 15 小節（過門樂句） 譜例 4

第 11 小節的第 4 拍至第 15 小節，從第一主題接到第二主題的過門，第 11 小節至第 12 小節主旋律在左手，以每一拍的 16 分音符將第一小節做主要題材做不同調性的轉換，第 13 小節將主要題材往小調化的方向做發展、延伸，在樂句上面以附點 8 分音符與 16 分音符組成的下行旋律來做節奏上的改變，右手的上聲部則是在第 2 拍以 2 分音符與第 14 小節連結音做掛留音的聲響，與左手旋律

乎相呼應與層次上的改變。

演奏家的詮釋，巴倫波因與許納貝爾在這小節上都是以較強的音量來呈現，任炫正的詮釋在第 13 小節的第 4 拍做了一些彈性的漸慢銜接，第 14 小節符桿朝上的 2 分音符做一些彈性的漸慢處理。

筆者的詮釋第 11 小節的第 4 拍至第 15 小節，從第一主題接到第二主題的過門，第 11 小節至第 12 小節主旋律在左手，第 13 小節左手第一拍的附點音符做一點點漸慢處理，讓節奏做些不一樣轉換型的變化，這小節第 3 拍至第 14 小節右手高音聲部的 2 分音符 *sf* 的突強記號一直延續到第 14 小節，第 15 小節以三聲部的和弦旋律來銜接第二主題的重要小節，尤其右手的 3 度與 4 度的和聲、左手的頑固低音，將旋律性的線條隱含著色彩的層次呈現。

【圖 4-1-4】：譜例 4

5、第 16 小節至 21 小節（第二主題分析） 譜例 5

第 16 小節至 21 小節第 1 拍樂曲架構是觸技曲（TOCCATA）⁵⁷的形式來作曲。（克里姆遼夫，2017：55）此小節右手以 16 分音符的分解和弦旋律的方式來表現的輕快感，重要的音是在符桿朝上的聲部來做這段樂句的主要題材。左手以 8 度音程的頑固低音旋律來對應右手的分解和弦，形成既輕快又有軍隊行進節奏感給呈現出來。此樂句的主要題材重覆兩次，直第 20 小節以主要題材出現的音來做重覆與提示這段樂句即將結束，第 21 小節第二拍右手利用以上行旋律來下段樂句的過門小節，以 F 大調的音階的上行與大 2 度旋律來做銜接下個樂句，

⁵⁷ 觸技曲的作曲形式是根據貝多芬鋼琴奏鳴曲的作品解讀與百度百科資料來分析樂曲架構，這個曲種在文藝復興時期常常被音樂家拿來使用，曲體接近自由即興的方式對樂句的旋律題材來做處理，這種手法也凸顯出貝多芬為拿破崙的狂熱透過旋律線條呈現出來。

演奏家詮釋的部分，巴倫波因的演奏在第 16 小節彈的有彈性，稍微加重的方式提示每小節的 *sf* 是重要的音，左手 8 分音符旋律彈得很輕快。許納貝爾在第 16 小節呈現的音樂性比較含蓄一點，重音與主旋律的音有出來但是在伴奏音群內處理可以在細緻些。任炫正演奏的這小節主旋律有彈出來外，速度相對沒有彈得很快。

筆者的詮釋會在 16 分音符的樂句裡面將重要的音先圈起來，為主要的旋律，左手的八度的音程伴奏旋律以小聲去做詮釋。第 16 小節至 21 小節，主旋律區分清楚，在每個小節的第 1 拍與第 3 拍踏板處理，要將聲音表現很乾淨。



【圖 4-1-5】：譜例 5

6、第 22 小節至 31 小節（第三主題分析） 譜例 6

第 22 小節至 26 小節以右手以大 3 度的兩聲部和弦旋律來呈現，左手以上行音階旋律與大二度音程旋律以低音、中音音域為主的伴奏旋律詮釋，與右手的兩聲部音形一起行進，第 24 小節至 25 小節以前兩小節的主題題材做重覆的方式來表現。一直到第 26 小節主要以左手大 2 度與小 2 度 16 分音符的變化模進旋律的方式來銜接下個樂句。

音樂家在這小節的詮釋，巴倫波因在每一顆音符以小聲的方式去詮釋，是一種小心翼翼的感覺去做這小節音樂性的處理；許納貝爾的詮釋非常強調左手的 16 分音符的上行旋律的線條要凸顯出來，右手稍微亮一點就可；任炫正的詮

釋則是將左手的旋律比前兩位的音樂家更加凸顯，但是音量中等，沒有那麼小聲。

筆者認為這小節必須注意左手的音量，也因為踩下了弱音踏板，與迴音踏板一起使用，每小節不能太突兀、不能糊在一起，右手的主旋律也要強調出來，兩者的音量需要分配好。第 22 小節至 26 小節在雙手音量上的分配與旋律線條的呈現都要處理清楚。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. Measure 22 is marked with a circled '22' and a 'pp' dynamic marking. An arrow points to the bass staff with the text '踩弱音踏板'. Measure 25 is marked with a circled '25' and an arrow pointing to the bass staff with the text '弱音踏板放掉'. A box highlights a specific passage in the bass staff of measure 25 with the number '5' above it. Below the bass staff, there are several groups of numbers: '3', '3 1 3 3', '4 1 3 2', '4 1', and '4 2 3', which likely represent fingerings or articulation points.

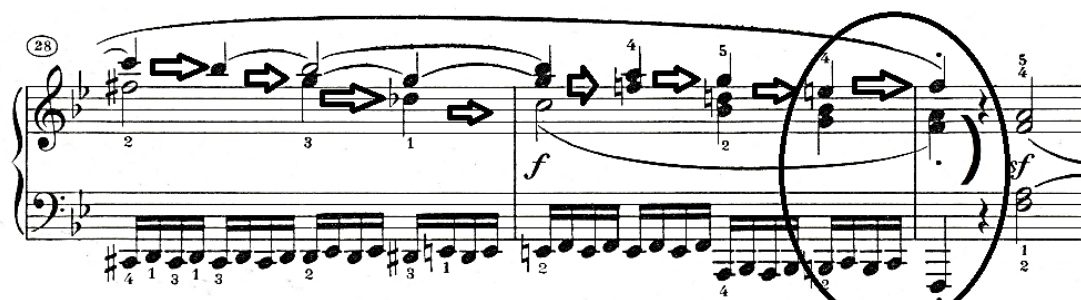
【圖 4-1-6】：譜例 6

7、第 26 小節至 34 小節（經過音樂句銜接下個主題） 譜例 7

第 26 小節至 30 小節第一拍，右手則是延續和旋聲部旋律的形式來做呈現，在第 28 小節至 30 小節則是發展至三聲部的和弦旋律來行進。左手則是維持第 26 小節以變化模進的方式將旋律線條配合著右手將相關的和聲與音形一併表現出來。另外譜例上畫箭頭的主旋律的音要顯現出來。

三位音樂家的詮釋，任炫正詮釋的風格彈的速度比較快、漸強比例比較多，尤其前面 3 個小節漸強的關係讓第 30 小節第一音終止式彈得太重了。許納貝爾與巴倫波因的演奏版本按照譜上的圓滑線、連結線要求演奏，漸強比例比較中規中矩，演奏方式比較有彈性。

筆者的詮釋是依照譜例所畫的箭頭的方式，將重要的音凸顯出來，後面圈起來的兩個音要有結束、終止的感覺，還有這小節的踏板避免聲音太髒採取每一拍換一次將聲音處理乾淨。速度上特別是左手的 16 分音符要演奏很平均，4 個小節分成四個階段（*pp*→*p*→*mf*→*f*）漸強上去。



【圖 4-1-7】：譜例 7

8、第 30 小節至 43 小節（四聲部和聲旋律） 譜例 8

第 30 小節至 34 小節的第 2 拍雙手以兩聲部大三度和弦組成的旋律來行進，第 34 小節的 3 拍至 36 小節和弦的行進，雙手以 3 度至 7 度音程組合而成的和弦旋律來作詮釋，凸顯音程與聲部間大跳與變化性的特色呈現出來。另外，此小節有突強記號的音符為第一拍，其餘以圓滑奏方式詮釋。第 37 小節至 38 小節左手以 8 度的頑固低音分解和弦以及正拍的方式呼應右手的和弦旋律，形成經過音的架構來呈現，讓第 30 小節主要題材再次重覆，並以 38 小節樂曲結構來做發展與比較。比較要注意的地方，在第 43 小節的第 3 拍及第 4 拍可做稍微的漸慢來銜接下個樂句。

演奏家這段樂句的詮釋比如：巴倫波因在第 31 小節的 *sf* 突強記號沒有刻意的加強，而是滾溜滾溜的過去，該強該弱有呈現出來。許納貝爾的詮釋在這小節將圓滑線中的表現中與突強記號結合強調黏斷的重要性。這整個小節彈的比較重

的是任炫正的詮釋，演奏家將突強記號突顯出是很重要的音，詮釋上彈的比較重一些，圓滑線則是其次。

筆者認為第 31 小節的重點在於圓滑線與 *sf* 突強記號，突強記號的音符為第一拍，其餘以圓滑奏方式詮釋，第 31 小節至第 35 小節以此類推方式處理音樂性，第 35 小節譜上要求漸弱，聲音慢慢漸弱至第 37 小節 *pp* 記號小聲下來，這整個小節主要的重點是不要有重音，看到突強記號不要太興奮，重力彈下去。

©

【圖 4-1-8】：譜例 8

9、第 44 小節至 61 小節（琶音旋律主題） 譜例 9

第 44 小節至 51 小節，右手以上行 16 分音符所組成琶音旋律，左手以和弦旋律與右手互相對應來呈現。除此之外，第 45 至 47 小節左手和弦旋律以三和

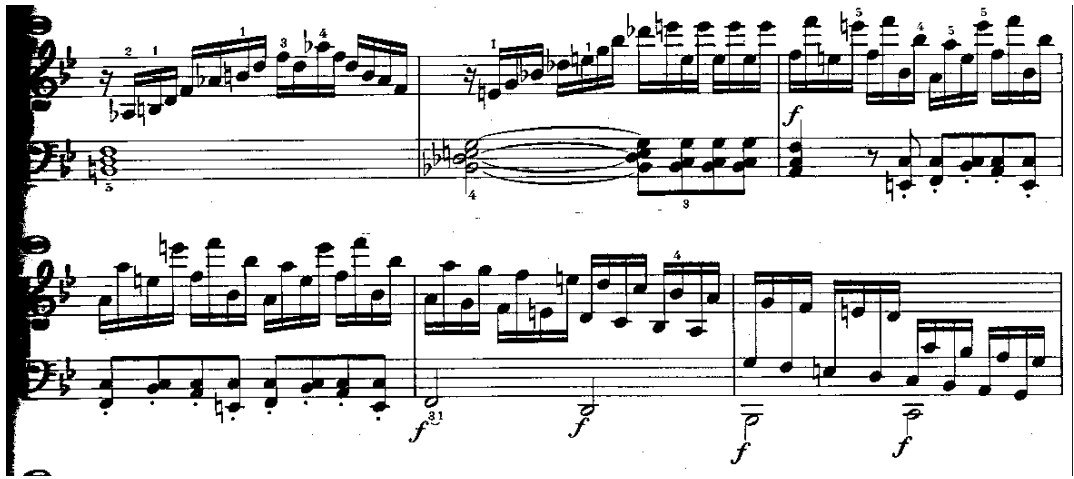
弦與四和弦的和聲透過變化模進的手法，將右手主旋律題材以左手不同和聲與聲部的組合方式將旋律的線條行進。第 47 小節右手則是在第 3 拍後半拍以 8 度的分解和弦與左手和弦旋律一起行進，左手聲部方面，以 V 級和聲的方式做組合，前 3 拍以連結音的手法演奏，第 3 拍後半拍則是以 8 分音符的和聲旋律表現，此小節重要的音是左手七和弦的上聲部旋律，以 V 級解決 I 的和聲方式將主要題材帶往以 8 度下一個樂句。另外，此樂句在音量的漸強比例與力度上的詮釋需凸顯出來。

第 47 小節至 49 小節延續前一個小節將音量漸強至最大聲外，右手以 8 度的 16 分音符的分解和弦與左手二聲部的 3 度、5 度與 6 度和弦旋律將右手旋律的音形，利用 8 度的分解和弦的手法給表現出來。第 50 小節至 51 小節下行旋律，將前一小節的主要題材延續，左手以頑固低音旋律來詮釋這兩個小節。

演奏家的詮釋，許納貝爾的詮釋在音量上是沒有變化的，任炫正的詮釋在第四十四小節至第 46 小節音量、速度都是相同的，第 47 小節右手的上行旋律有慢慢漸強上去，把漸強的音量接至第 48 小節；巴倫波因的詮釋在每一小節的音量有些許的漸強，在第 47 小節才漸強明顯接至第 48 小節。

筆者認為這小節是第 48 小節前的醞釀段，4 個小節以模進的音樂形式進行，但是在音量上面每一個小節要有些變化才能凸顯出不一樣的地方。第 43 小節至 51 小節在右手主旋律音樂性與音量上的層次設計要按照譜上所寫的漸強記號來呈現。在左手的頑固低音旋律部分，譜上有標示 *f* 記號，則把強記號的音詮釋時候凸顯出來。

The image shows a musical score for three measures (47, 48, and 49). Measure 47: Treble clef has a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) with a fermata over the last two notes. Bass clef has a bass line of eighth notes (F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3) with a fermata over the last two notes. Dynamics: *sf* in both staves. Measure 48: Treble clef has a complex melodic line of sixteenth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3) with a *cresc.* marking. Bass clef has a bass line of eighth notes (F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3) with a fermata over the last two notes. Dynamics: *sf* in bass staff. Measure 49: Treble clef has a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) with a fermata over the last two notes. Bass clef has a bass line of eighth notes (F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3) with a fermata over the last two notes. Dynamics: *sf* in bass staff.



【圖 4-1-9】：譜例 9

10、 第 52 小節至 61 小節（琶音樂句再現） 譜例 10

第 52 小節至 53 小節，把上個樂句的題材再現經過音旋律處理，兩手以低音聲部的旋律線條做呈現，左手的部分是頑固低音旋律，所扮演的角色是輔助與右手的分解和弦旋律，來銜接第 53 小節第 3 拍後的 8 度分解和弦樂句的再現。第 53 小節至 56 小節以低音域為出發點，將 8 度分解和弦旋律行進至中音域的方式再現，左手是以 2 分音符的頑固低音與右手的旋律線條來行進。第 55 小節以下行旋律將主音轉至 F 大調身上來轉換下段樂句的表現。第 56 小節至 61 小節，左手以 F 大調主音以震音的方式來處理低音旋律，並且與右手三聲部的旋律線條一起行進，第 56 小節至 58 小節的第一拍以低音域的方式來表現，第 58 小節至 62 小節以中音域的方式將低音域再次重覆。在第 60 小節至 61 小節利用和弦旋律以相同和弦音配置，第 61 小節以降記號的旋律來做變化，此小節利用音量的方式來表現聲響遠近效果，也提示此小節將轉換至下個樂句。

這三位演奏家在聲音的比例設計與音樂性處理上也有所不一樣，比如：在巴倫波因與許納貝爾在這一段低音的聲部凸顯出來，在第 54 小節完後才慢慢把音量漸強上去。任炫正的詮釋在第 52 小節低音聲部演奏，很有自己的風格，在第 54 小節還做一些些樂句上面的彈性，顯現與前輩音樂家全是上面的不同之處。

筆者對這五個小節詮釋認為可以踩一些弱音踏板，讓弱的幅度達到小、中小

更小聲的境界。另外這五個小節左手度 8 分解和弦要彈得很平均。



【圖 4-1-10】：譜例 10

11、 第 62 小節至 68 小節（終止式樂句） 譜例 11

第 62 小節至 65 小節，雙手的各聲部以 8 度音的音形，以上下行旋律方式行進，力度方面譜上有標示 *ff* 與 *sf* 音量記號，呈現了音響與力度的層次效果，第 66 小節右手以單音旋律以 F 大調的方式來重覆第 1 小節的主題，以中音域與高音域方式呈現，此小節降 B 大調 V 級的附屬和弦 F 大調 V-I 級的完全終止式，以 4 分音符方式結束呈示部的演奏。力度方面利用一弱一強的方式，將右手的第 1 小節主要題材重覆與終止式結束的力度、音量上聲響與對比表現出來。

巴倫波因與許納貝爾的唯一差異的地方是：許納貝爾第 66 小節 *p* 音這小節，聲音的處理極為輕弱，到第 67 小節與第 68 小節才以強音結束。巴倫波因則是在這 4 個小節聲音力量維持一個平衡，聲音微弱，第 68 小節的強音是普通力道來呈現。任炫正在第 66 小節至 67 小節右手模進的 16 分音符是以小聲的方式去做詮釋，第 67 小節至 68 小節的終止式的地方演奏力道平均，沒有大起大落的聲音表現出來。

筆者的詮釋認為在這小節在音量必須做漸強的處理，必須注意 66 小節的 16 分音符，音量必須一個弱、一個稍微強的方式將層次做一點變化，最後的第 67 小節以 *ff* 音量終止、結束。上下行旋律斷奏的符號要 8 成的觸鍵力道詮釋，且旋律要顆粒分明。此小節的音量與技巧上處理弱音 *p* 來演奏，右手以圓滑奏緊接著

斷奏的方式處理，第 67 小節至 68 小節則以一弱一強方式處理終止式，第 68 小節第一拍強音不宜過強。

The image shows a musical score for Example 11, measures 67-74. It is written for piano and features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand starts with a melodic line in measure 67, marked with a 'decrease.' and the Chinese annotation '越來越小聲'. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

【圖 4-1-11】：譜例 11

(二) 發展部 (第 69 小節至 126 小節)

1、 第 69 小節至 80 小節 (呈示部延伸主題) 譜例 12

發展部屬於前面呈示部樂句的延伸，是利用終止式的樂句主題加以發展而成的樂段。第 67 小節 16 分音符的樂句，是以模進的方式來進行，在演奏上要以左右手彼此呼應的方式來呈現。第 71 小節至第 74 小節，右手以單音旋律，左手以兩聲部的 8 度音形旋律線條，行進方式以附點 4 分音符與 8 分音符上下行的旋律所組成，來讓呈示部的主題做些不同延伸性來發展。

在演奏家的詮釋上，巴倫波因在第 69 小節是以較弱的音量來處理，第 70 小節至第 74 小節則以 *ff* 的音量來呈現，在第 74 小節是以稍微漸慢的速度銜接到下一個小節；許納貝爾的詮釋與巴倫波因類似，差異是在第 74 小節的部分沒有以漸慢的速度銜接至下一小節；任炫正的詮釋在前面模進小節比較小聲些，第 70 小節的地方有稍微加強每一小節的第一個音，在速度上的處理比前二者稍快一些。

筆者認為第 69 小節應該要小聲處理，但是第 70 小節至 74 小節的地方，則須依照譜上所寫的音量與斷奏記號來表現，此小節的踏板表現也要注意處理乾淨。

此小節在進行到 *sf* 與 *f* 的時候，可以輕踩踏板做一些擴音的輔助效果來加強譜例上的附點 4 分音符的效果。



【圖 4-1-12】：譜例 12

2、第 75 小節至 91 小節（發展部主題動機） 譜例 13

第 75 小節至 80 小節左手是 8 分音符所組成的八度的震音，右手上呈現的結尾樂句以小調的方式去發展，第一次是以中音的音型行進，第二次以高音的音行方式表現，凸顯出兩者在力道、音量與音樂性上的鋪陳，而第 79 節至 80 小節的旋律表現，以第 60 小節的近遠聲響效果，來銜接下個樂句做準備，此小節的音量要以漸弱的方式來進行。

第 81 小節至 91 小節，為變化模進的樂句，左手以多聲部的主旋律以上行的方式來行進，右手是以下行單音旋律的方式與左手做倒影與呼應的手法對應在一起，每一段樂句會以模進的方式改變，雖然架構上面是類似的，在調性上面來凸顯樂曲上面不一樣的改變。

這小節最容易聽到三位音樂家詮釋風格的不同的地方，許納貝爾的詮釋，演奏上有速度的彈性變化，在第 81 小節的主旋律部分，音符的顆粒表現非常清楚且速度不會太快；任炫正在這小節的詮釋，左右手主旋律的力道比較重一些，比前兩者處理 16 分音符的速度較快些；巴倫波因在這小節詮釋速度比較慢一點，但是主旋律力道控制恰當，比任炫正輕柔許多。

筆者在這一部分的詮釋，在第 81 小節與 82 小節旋律線條凸顯的這些音，會把音量放大一些，右手與左手的旋律是上下反向進行，此時踏板要配合斷奏做精確地踏放，不能讓聲音太混濁，每個音符的顆粒要很清楚。此樂句在音量上面的表現在譜上左右手皆有 *ff* 符號，這小節左手堆疊的和聲，要彈奏清楚，而且踏板要處理乾淨，不能含糊帶過。

越來越小聲 *mp>p>pp*(採弱音踏板)

76 *f* *fp* *mp* *p* *pp* *ff* *d.cresc.*

77 *ff*

78 *pp* *f* *ff*

79 *pp* *f* *ff*

80 *ff*

81 *ff*

82 *ff*

83 *ff*

84 *ff*

【圖 4-1-13】：譜例 13

3、第 92 小節至 121 小節（延續主題動機與主旋律左手聲部出現） 譜例 14

第 92 小節至 104 小節與前面第 81 小節類似，是以變化模進的方式來進行的，右手的 16 分音符的單音旋律以上行與下行旋律的行進演奏，左手的旋律線條對應右手以上行旋律的音形組成 16 分音符的琶音，兩手之間形成了對位的層次與旋律線的鋪陳來詮釋，一直持續到第 104 小節才改變。

第 105 小節至 121 小節，主旋律的部分在左手低音聲部，右手則是利用分解和弦以圓滑奏的方式來倒影左手的低音聲部的行進表現，旋律行進過程以模進的方式來重覆題材的動機。第 113 小節，左手的主旋律回歸到發展部前面的音型與旋律線條來作表現，在音量上的表現，須按照譜上給的提示來處理。第 119 小節至 121 小節，重覆 116 小節的題材來做發展部結束的提示及接過門樂句的轉換，在音量上的變化又慢慢漸強上去。

任炫正在第 92 小節將第一拍的 16 分音符作一些拍子上的彈性處理。巴倫波因的詮釋與任炫正類似，在 16 分音符的第 1 拍做一些拍子上的變化，巴倫波因則是將 16 分音符彈得很乾淨，聽起來不會覺得速度那麼快。許納貝爾的演奏在 16 分音符的表現速度比較快，音樂的彈性變化沒有明顯呈現出來。

筆者的詮釋在第 92 小節至 104 小節與前面第 81 小節類似，是以變化模進的方式來進行的，右手的 16 分音符要注意指法與速度的順暢性，除了彈得清楚外，

也不要處理太暴躁，在詮釋上速度要稍微有彈性一些，尤其這個樂段的左手第一拍，譜上是全音符記號，需要按著延長至第 4 拍，同時將後面其他幾個音清楚地彈奏出來，左手的旋律線條對應右手 16 分音符的琶音，形成對位的層次與旋律線，一直持續到第 105 小節才改變。

第 105 小節至 121 小節利用弱音踏板的控制做出譜上要求的音量 *pp* 的效果，但是在旋律線條的凸顯，則以低音聲部，右手的分解和弦旋律可以小聲部，將低沉的主旋律低音的重要性給表現出來。

Handwritten musical score for measures 92-95. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with 16th-note arpeggios, while the left hand plays a bass line with a long note in the first measure. The notes are circled in black to highlight specific melodic lines.

Handwritten musical score for measures 96-98. The score continues the previous system. The right hand's arpeggiated melody and the left hand's bass line are circled in black to emphasize the melodic lines.

Handwritten musical score for measures 99-101. The score continues the previous system. The right hand's arpeggiated melody and the left hand's bass line are circled in black to emphasize the melodic lines.

【圖 4-1-14】：譜例 14

4、第 122 小節至 126 小節（發展部接再現部的過門樂句） 譜例 15

第 122 小節至 126 小節是發展部接再現部的過門樂句，利用第 122 小節至 123 小節將左手的主旋律聲部往上升行走，第 124 小節主旋律轉換成右手做準備，

第 125 至 126 小節為發展部的終止式，利用左手的和弦聲部與右手的主旋律聲部以終止式的方式來做呈現，銜接發展部的主題的出來做一個提示的動作。

巴倫波因的演奏版本在左手的主旋律音量、層次有表現出來，右手的主旋律音符的旋律線條表現得稍微凸顯；任炫正的版本與巴倫波因版本演奏理念類似，唯一不同的地方是任炫正的詮釋在漸弱幅度的分配上比巴倫波因明顯些，帶了一點強硬的力度來呈現；許納貝爾的版本，與前兩者類似，只是許納貝爾在此小節的音量比其他兩位音樂家還更弱。

筆者認為此小節要注意左手旋律的凸顯，以及模進方式將音量分配到每一個小節。第 124 小節換成右手上行的主旋律，把音量持續漸弱第 125 小節的終止式結束。

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '119', shows a treble and bass staff with a 'cresc.' marking. The second system, labeled '122', shows a treble and bass staff with a 'decresc.' marking and a 7-measure rest. The third system, labeled '125', shows a treble and bass staff with a 'pp' marking and a 'cresc.' marking. A large circle highlights the first two measures of the 125 system.

【圖 4-1-15】：譜例 15

（三）再現部（第 127 小節至 198 小節）

再現部是屬於呈示部的再現，從第 127 小節一直到 138 小節的樂句與呈示部的是一樣的，不一樣的地方第 138 小節的第四拍至後面，將這個樂句轉成降 B 大調形式，與呈示部的樂句有所區隔，但是使用的規則與和聲與呈示部是一樣的，有些小節也不再論述分析內容。

1、第 138 小節至 146 小節（主要主題調性變化） 譜例 16

第 138 小節至 140 小節，左手利用第一樂章一開始主要主題與右手轉調後的第一主題的旋律線條以一搭一唱的方式將雙手的演奏做些改變來呈現。此小節在聲部上變化，在左手的兩聲部維持第一樂章一開始的音程與音形原則來搭配右手在第 3 拍至第 4 拍聲部間的音程關係改變為大 6 度行進，來凸顯與呈示部旋律線條的不同以及來試圖發展後面的樂句。第 141 小節至 142 小節左手的旋律透過變化模進的方式將主旋律的調性與轉換的方式表現，第 142 小節至 146 小節以三聲部的四分音符旋律，將下個樂句銜接性表現出來。

演奏家的詮釋，許納貝爾在模進樂句的部分彈得比較快些，其餘詮釋手法與前面的呈示部是相同的，巴倫波因在 16 分音符的詮釋比較鏗鏘有力的，任炫正的版本比較輕盈一些，音量上的變化不多。

筆者認為第 138 小節至 140 小節，有點左右手模進的樂句，以一呼一應的方式將相同的主旋律線條表現出來，除此之外 16 分音符模進旋律以及四分音符斷奏的部分要詮釋的斷奏以及很圓滑外，音符的乾淨度也要粒粒皆清楚。第 141 小節至第 142 小節左手的旋律透過變化模進的方式將主旋律的調性與轉換的方式表現，第 142 小節至 146 小節以 3 聲部的 4 分音符旋律，此樂句是做下個樂句銜接性表現出來，此小節須注意力度的表現，漸強方式與呈示部的要求是一樣的。

【圖 4-1-16】：譜例 16

2、第 198 小節至 200 小節（再現部要結束樂句） 譜例 17

再現部要結束樂句，在第 198 小節利用第一主題的旋律動機做改變。旋律架構以 16 分音符與 4 分音符利用不同調性與高 8 度的作曲手法來銜接第 199 小節至 200 小節的終止式樂句；此小節左手的以七和弦與大 3 度的聲部伴奏旋律組成，以一高一低的方對映著右手旋律動機的和聲。第 199 小節至 200 小節，右手以七和弦音符搭配左手 8 度音程以完全終止式 V-I 的和聲手法，結束呈示部的樂句發展。

三位音樂家結束手法在速度上與終止式的音樂處理也不一樣，比如任炫正的詮釋，最後終止式的兩個音做一點點漸慢把第一樂章結束掉；許納貝爾的詮釋則是沒有任何題是以平常速度把最後兩個音結束；巴倫波因的詮釋最後兩個音比任炫正版本漸慢幅度沒有那麼多。

筆者認為再現部要結束樂句，在第 198 小節至 199 小節的 4 分音符 ff 的地方，這兩個小節是以降 B 大調的 V-I 級的完全終止式來處理，在力道的鋪陳上面

可以做一個彈性漸慢以及一強一弱的詮釋，表示說這個小節我已經把這個樂章結束了。



【圖 4-1-17】：譜例 17

第二節 第二樂章 Adagio con molto espressione (富有表情的慢板)

降 E 大調 6/8 拍

練習速度：八分音符為一拍，用 60 速度練習，在樂曲給筆者的感覺要平坦的給別人安靜的感覺的方式呈現。史都華·古德伊爾在期刊當中有描述到：「第二樂章是一種含蓄、經典、敏感的八拍子樂曲，表達出純潔的境界、特別意境與憂鬱的發展讓跳動的和絃來釋放情緒。在 16 分音符的賦格曲式中，以兩個聲部的互相交換，只到兩個聲部分擔與負擔結束，第 3 個聲部以低音、等待主音的方式來唱憂傷（發展部樂段的描述），等待和平安寧，讓我們回到音樂的情緒多寡。」⁵⁸可以看出在發展部的賦格曲式中的使用與八拍子中呼應出一種和諧的感覺。以下是每小節段落的分布：

【表 4-2-1】：第二樂章的樂曲段落架構圖

段落	小節數	調性
----	-----	----

⁵⁸ 第二樂章是以八分音符為一拍的方式來做詮釋將呈示部與發展部的意境的方式來描述。

呈 示 部	第一主題	第 1-12 小節	降 E 大調
	第二主題	第 13-30 小節	降 B 大調
發 展 部	總體	第 31-46 小節	降 E 小調
	結束樂段接再現部	第 45-46 小節	
再 現 部	第一主題	第 47-57 小節	降 E 大調
	第二主題	第 58-77 小節	降 E 大調

(一) 呈示部 (第 1 小節至 30 小節)

1、第 1 小節至 12 小節 (第一主題分析) 譜例 18

第二樂章屬於富有表情的慢板的樂章，第 1 小節剛開始進來時候，譜上有寫 *pp* 記號，須踩著弱音踏板把第一主題慢的感覺給呈現出來，左手音量小聲以及圓滑線與連結線的旋律線條的地方要表現出來。第 3 小節的 *s* 或者是 *tr* 符號，因為古典時期裝飾使用巴洛克的方法將裝飾音相反的彈奏，一樣的，譜上有寫漸強符號，在觸鍵與音量上不能大幅度漸強，須以稍微內斂、小聲的方式去呈現。第 10 小節的第 3 拍屬於第一主題的結束樂句，可以做一些漸慢來處理樂曲，讓聽眾覺得這句主題已經結束了，在接下一句主題而有準備。

第一主題三位演奏家在速度與音樂性詮釋有很大的不同，任炫正在第一主題的詮釋當中遇到 16 分音符彈的比較快一些，卻沒有很安靜的感覺。許納貝爾在第一主題的音樂性來說比較豐富與按照拍子來詮釋；巴倫波因的音樂性處理

是我喜歡的，安靜當中還帶有情緒當中，前兩者的詮釋風格比較任炫正的版本，速度上有點快速的方式來表現。

筆者認為在第 1 小節要以中庸的速度來詮釋 8 分音符，速度為一拍的方式來處理左手的和弦旋律，需對應 16 分音符的右手，以慢慢的速度來呈現，並且踏板與弱音踏板一直持續踩著，將樂曲風格表現出來。



The image displays a musical score for Example 18, consisting of four systems of piano notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system includes a trill (*tr*) marking. The fourth system contains a section circled in red, which includes a forte (*sf*) dynamic marking and a piano (*pp*) dynamic marking. The score is written in a key signature of two flats and a time signature of 8/8.

【圖 4-2-1】：譜例 18

2、第二主題分析（第 13 小節至 30 小節） 譜例 19

第 13 小節以第一主題的終止式調性與旋律線條來呈現第二主題樂曲的延伸，第 14 小節前兩拍的終止式，樂譜上要求以漸慢來處理，第 16 小節至 17 小節多聲部的附點 4 分音符，需以帶有彈性的漸慢與弱音踏板方式來表現這兩個小節。第 25 小節與 26 小節是一個音階連續進行的樂句，在具有轉換主題動機

的過門樂句這個部分，拍子因應旋律的起伏會自然形成一種速度上的即興調整。此小節在力度的處理上要漸強上行至最高點，然後稍做停頓之後再漸弱下行。第 27 小節與 28 小節為低八度的重覆樂句，形成倒影與對映的音響效果，這時左手的琶音旋律到第三拍的時候，力度上需要稍加上一點強音來凸顯和聲的效果。第 30 小節以寧靜的音量收掉拍子，然後接發展部。

任炫正在這小節的詮釋旋律像平靜的流水一般，音樂性沒有高低起伏表現，但第 17 小節有做一點點漸慢的方式銜接到另一個樂段；許納貝爾的詮釋速度比較慢一些，拍子的部分很規則、很精準的呈現，除了附點 4 分音符連結線的地方做一些些漸慢處理之外，拍子也拿捏得恰當；巴倫波因的詮釋與許納貝爾的詮釋方式類似，但稍微不一樣的地方是第 14 小節終止式部分，他將音符的顆粒線條以漸慢的方式稍微凸顯出來，第 17 小節力度處理上並沒有以漸慢的方式銜接到另一樂段。

筆者的處理方式是將第二主題整段以踩著弱音踏板的方式，將音量壓到最低來表現，尤其在第 14 小節的終止式樂句，以漸慢與弱音的方式將音符的顆粒感表現出來。第 17 小節銜接至 18 小節，第 3 拍與第 4 拍在力度上的表現以稍微漸慢的速度來做銜接。第 24 小節至 25 小節上行與下行音階旋律的樂句，以觸鍵的力度做層次的處理，將上行樂句以漸強的方式進行到最高音的 8 分音符，在此可以稍微做速度的彈性處理，然後漸弱下行，此外這兩小節右手的 32 分音符顆粒要凸顯出來，不能含糊。第 27 小節至 28 小節的重覆模進樂句，在左手的琶音旋律與右手的多聲部旋律部分，尤其是第三拍有突強記號的 8 分音符，多聲部旋律當中和聲的效果需要稍微凸顯出來。

10

Musical score for measures 10-13. The piece is in a minor key. Measure 10 features a trill on the right hand and a bass line with a 3/4 triplet. Measure 11 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 12 has a trill on the right hand and a bass line with a 3/4 triplet. Measure 13 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Dynamics include *sf*, *pp*, and *tr*.

14

Musical score for measures 14-17. Measure 14 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 15 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 16 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 17 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Dynamics include *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *pp*.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 19 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 20 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet.

21

Musical score for measures 21-23. Measure 21 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 22 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 23 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 25 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Measure 26 has a trill on the right hand and a bass line with a 5/4 triplet. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *p*. A large oval highlights the right hand part of measure 25.

【圖 4-2-2】：譜例 19

(二) 發展部 (第 31 小節到 46 小節) 譜例 20

發展部的部分從第 31 小節到 46 小節，從第 31 小節譜上要求弱記號與更弱的音量記號，利用弱音踏板呈現出音量效果，其中弱音踏板的利用由左手 8 度低音的部分要小聲且有凝重感。第 34 小節左手第一個音的 *sf* 的音符踩迴音踏板與右手旋律線條凸顯出音量的小小變化。第 35 小節到第 38 小節與第 34 小節一樣的處理方式來呈現。

第 38 小節後把弱音踏板放掉，力度與音量上的呈現需每一個小節慢慢漸強上去，尤其每一小節的第一拍一譜上的突強記號要求將第一拍凸顯出來。第 39 小節到 44 小節，右手高音聲部要清楚地表現出來，其餘的聲部彈小聲。第 46 小節 *pp* 採弱音踏板並且最後三個音做一點漸弱過門回來再現部。

此小節的演奏手法，許納貝爾有做一些的漸強，彈奏速度比較快一點點、有情感起伏與鋪陳。巴倫波因版本速度的表現上比較慢一點點，音量要小聲且有音樂性的方式表現，後面漸強的力道才表現出來。任炫正的詮釋右手彈奏的速度比較快些，左手的 8 度低音還可以，譜上要求的有做到。

筆者會認為第二主題的詮釋要維持第一主題的速度來演奏，不同的地方是在於樂曲的張力、音量有大幅度的擴大與縮小，比如說：在第 31 小節這段，要 *pp*

做一些音量上的層次變化，把音量慢慢漸強至 *ff*，再慢慢漸弱為小聲銜接至 A 段的再現。發展部的詮釋尤其突強記號與右手上聲部旋律須將旋律線條表現出來，左手的 8 度頑固低音與伴奏和弦旋律則是維持小聲與穩定拍子的方式支撐著右手多聲部旋律線條，弱音踏板的部分隨著力度與音量上的變化要適度做調整，到第 38 小節漸強的地方可以完全放掉改由踏板做漸強，將樂曲的力度與對比性表現出來。

發展部

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. Measure numbers 28, 32, 35, 38, and 41 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*sf*, *cresc.*, *p*, *pp*). Fingerings (1-5) and articulation marks (accents, staccato) are provided for many notes. The bass line is characterized by a steady eighth-note accompaniment, while the right hand features more complex rhythmic patterns and melodic lines.



【圖 4-2-3】：譜例 20

(三) 再現部（第 47 小節至 77 小節） 譜例 21

再現部是從第 47 小節到 77 小節，為呈示部的再現，雖然有相同的旋律線條，但在每個樂句之中有小小的變化。比如說，第 50 小節至 53 小節，比照呈示部第 4 小節與第 5 小節的樂句，原本是以 16 分音符的旋律來處理，再現部則是以 32 分音符的速度、節奏以及進行的密度來呈現，凸顯與呈示部不一樣的表現風格。

第 57 小節的地方，要銜接第二主題使用 E 大調的 I 級和弦琶音旋律，以轉位的方式上去，取代呈示部使用的完全終止式。在第二主題的第 59 至第 65 小節，整段樂句轉換成 e 小調，用一拍半的短小樂句，藉著上聲部音程的下行與中聲部音程的上行，加上低音部分襯底，營造出一種朦朧與漸弱的過渡性色彩。第 65 小節之後的樂句進行，則與呈示部做了前後的呼應與銜接。

再現部的第二主題中，三位演奏家都有稍微一點點的變化處理，比如：在譜上的第 60 小節轉小調樂段的地方，巴倫波因的詮釋強調一拍半的短小樂句當中，中聲部上行音程的處理；許納貝爾的詮釋與巴倫波因處理方式類似，比較凸顯左手低音部表現；任炫正的詮釋速度比較快一些，但是在右手的三聲部音量是均衡的，使得旋律線的進行不如前兩位演奏家那麼明顯。

筆者認為再現部的詮釋，第 47 小節左手的分解和弦旋律與右手 8 分音符的旋律的音樂性必須表現出來，再來就是音量的鋪陳部分了，必須在上下行旋律漸強、漸弱的進行當中，做一種統合性的設計與考量，將旋律線條適當的呈現出來。第五十七小節銜接到第二主題的部分，沒有利用終止式的方式做銜接，是用左手的

琶音旋律來做樂段與樂段間的經過音式的處理。第二主題的第 59 小節至 64 小節，將主要題材轉到小調的風格來呈現，右手的三聲部旋律要去凸顯上聲部的表現，與低音部互相襯托出來。在第 59 小節至 65 小節，是以呈示部的演奏形式將樂曲持續進行下去，第 71 小節至 72 小節，右手多聲部旋律須將力度藉著漸強與漸弱的音量層次性的凸顯出來。

Musical score for piano, measures 67-76. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).

- Measure 67:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *decresc.*. A trill (*tr*) is marked above the first measure.
- Measure 68:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *pp*, *sf*, *decresc.*, and *pp*.
- Measure 69:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.
- Measure 70:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.
- Measure 71:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.
- Measure 72:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.
- Measure 73:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.
- Measure 74:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *pp*.
- Measure 75:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *pp*.
- Measure 76:** Treble clef has a circled melodic phrase. Bass clef has a circled accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *pp*.

【圖 4-2-4】：譜例 21

第三節 第三樂章 Menuetto (小步舞曲) 降 B 大調 3/4 拍

一、三段體曲式 (Ternary Form)

這樂章是三段體曲式組成的小步舞曲，是由 A→B→A 三段的相對、完整、封閉的樂段所組成⁵⁹。第三樂章史都華·古德伊爾認為貝多芬創作上以清晰的架構以任何事情的方式沒有繪出，這個樂章在右手伴奏時候，左手的彈奏要表現出滑稽的來炫耀的表現，與演奏上聲部間的互動。⁶⁰

這個樂章可以切成很細的曲式，比如一個大 A 下切割許多 a 與 b，而 B 段也是如此，如下列所示。

A (a+a+b+a+b+a⁺) + B (a+a+b+b) + A (a+b+a⁺)

在 A 段當中可以拆成 A-B-A，其中「a⁺」是代表 A 段的再現部。第一主題的 A 段是第三樂章的主要部分，這裡的演奏表現，在詮釋上速度是很輕快的，可以輕踩一點踏板顯現效果，譜上所要求的斷奏、增強以及圓滑奏，要清楚的彈奏出來。踏板的更換要將每個音很乾淨的將主旋律線條呈現出來。

(一) A 段詮釋分析

1、第 1 小節至 8 小節 (A 段中小 a 呈示部樂句) 譜例 22

第 1 小節前至第 1 小節右手以弱起拍方式為第三樂章 A 段將小 a 樂句的主題動機呈現出來，此小節的第 3 拍右手以裝飾音與 16 分音符組成的主旋律，與左手以分解和弦的方式做伴奏旋律一起行進。第 2 小節左手分解和弦旋律以不同音型的方式來呈現，而頑固低音 (Re 音) 也將和弦音在每一拍的正拍出現，右手的旋律題材不變。第 3 小節右手的主旋律線條以附點 8 分音符的上行方式行進，並且與左手的伴奏分解旋律一起演奏，第 4 小節並以不完全終止式的方式結束這段樂句的行進。第 4 小節第 3 拍至 8 小節，右手以變化模進的方式來

⁵⁹ 註《音樂與美學》曲式篇 (二) <http://subtpg.tpg.gov.tw/web-life/taiwan/9706/9706-02.htm>

⁶⁰ 以史都華·古德伊爾的期刊來說，第三樂章除了輕快以外，也有炫技的地方，充分的表達出來。

重覆上個樂句的樂曲架構，唯一有些改變的地方是在左手的旋律利用琶音旋律、兩個聲部所構成的 8 度音程以及第 8 小節 V-I 的大 3 度音程聲部來組成伴奏旋律與右手的主旋律一起呈現出來。

演奏家的詮釋部分，許納貝爾在第 1 小節以中庸的速度與音樂性起伏不多的方式來進行樂曲的行進；任炫正在此小節的詮釋速度比許納貝爾快很多，尤其在左手分解和弦的旋律把速度快速的風格凸顯出來；巴倫波因的版本比許納貝爾的詮釋慢許多，但是在右手主旋律的線條有顯現出來，在音樂的細節尤其第 4 小節圓滑奏的地方，音量上面的處理比較是採前面重、後面輕的方式來呈現。

筆者認為 A 段在音樂性的處理與速度要掌握的恰當，速度上的控制，左手和弦旋律不能忽快忽慢，觸鍵不能夠太重，右手要將主旋律的線條呈現出來之外，尤其圓滑奏的音量要以譜上的強弱記號來表現，還有踏板的更換要把每個聲音處理乾淨。



【圖 4-3-1】：譜例 22

2、 第 9 小節至 16 小節（A 段小 b 發展部樂句） 譜例 23

大 A 段的 b 段屬於發展部，利用模進的方式與 A 段產生對映的效果，第 9 小節至第 10 小節，以三個聲部 16 分音符組成的旋律來行進，主旋律落在第一聲部身上，每一拍行進的音程為小 2 度的方式呈現。第 10 小節的後半拍至第 12 小

節的第 1 拍，為四個聲部的旋律線條來行進，其中左手的兩聲部以 8 度音程的旋律線條與右手的第一聲部的下行旋律做一個和聲上的對位方式來呈現，而右手的中間聲部則是支撐第一聲部主旋律與左手 8 度的伴奏旋律的和聲。第 12 小節的第 2 拍至 14 小節的第 1 拍，重覆了第 9 小節的樂段架構，只要有一些差異的方是這段樂句使用了反型與上行的旋律線條來區隔與第 9 小節的詮釋。第 14 小節第 3 拍至 16 小節第 2 拍，式 B 段樂段導引到 A 段的重要過門樂句，重覆了第 10 小節的樂曲架構，有些差異的的方是在左手兩個聲部是以 3 度音程的方式表現，右手在第 14 小節的兩個聲部間的旋律音程是以小 7 度與完全 5 度來銜接第 15 小節的完全 6 度的音程變化，此外在第 16 小節的和聲配置以 I-V 的不完全終止式的方式來銜接再現部的出現。

B 段的第 12 小節斷奏的部分，許納貝爾彈得比較輕一點，巴倫波因詮釋的是從第 9 小節大幅度漸強上去到第 12 小節是高點，第 9 小節至第 10 小節明顯聽到換踏板的聲音，代表這段 16 分音符不只是漸強而已，演奏出來的聲音也要很乾淨。第 12 小節第一音彈得特別重，強調這段相當的重要。任炫正的詮釋是漸強的 16 分音符顆粒乾淨又快速，在第 12 小節詮釋的左手稍微重了一些，只快速帶過。

筆者認為 A 段的小 b 樂句的發展，一開始的雙手 16 分音符，因為音量從弱到強，再加上右手的音程以 2 度、3 度組成，踏板的更換要每兩個音換一次，避免將這兩小節聲音糊在一起。小 b 樂句跟 A 段要做一個不一樣的對比與區別，強弱符號要稍微注意處理，第 17 小節的前兩拍為該樂句的結束樂句，之後再接回來 A 樂句再現。第 14 小節的 *f* 與第十小節的強調有所區隔，再漸弱下來至小聲 (*p*)。

【圖 4-3-2】：譜例 23

3、 第 21 小節至 30 小節（A 段小 a⁺再現部樂句） 譜例 24

第 16 小節至 30 小節，回到 A 段的 a⁺樂句主題，第 21 小節至第 22 小節，在節奏上有微微改變了一些，尤其是在左手的伴奏旋律的線條是以 16 分音符的琶音旋律由低音域往中音域的方式做些改變，來凸顯與 A 段在節奏與音符上的不同。第 24 小節至 30 小節，右手的旋律聲部由 A 段的第 1 小節至第 2 小節的主題動機加以重覆與節奏上延伸，聲部也從右手的高音聲部慢慢行進至左手的 2 聲部結束，而左手的伴奏旋律以 A 段的原有題材，隨著右手音域的變化，發展出不同旋律音形來呼應，尤其第 27 小節至第 30 小節，左手的旋律線條慢慢轉為頑固低音、重覆音形、8 分音符與 16 分音符（第 29 小節至第 30 小節）伴奏旋律的方式，來呼應由右手行進過來左手主題旋律的發展與表現。

音樂家的詮釋，任炫正維持前面 A 段的詮釋風格，但是在第 24 小節與第 25 小節的左手 16 音符的上行旋律以斷奏的方式做呈現，A 段終止式的地方最後一音以比較短的方式做結束樂句的處理；許納貝爾與任炫正的詮釋音樂性處理上有一些些不一樣，在第 24 小節至 25 小節的左手旋律音量一次比一次強的方式表現，沒有使用斷奏的方式處理音符；終止式的音符則是按著才放掉；巴倫波因在此小節以滾溜的彈法將旋律帶過去，音量上沒有很大的起伏處理 16 分音符。

筆者認為再現部的樂段須注意旋律線條的細微改變，比如：第 21 小節至 22

小節的左手分解和弦旋律，呈示部是以 8 分音符的方式來表現，再現部是以 16 分音符的方式與右手對應，把低音的部分輕盈與快速的感覺彈奏出來。

The image displays a musical score for Example 24, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 18-21) shows a piano part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'cresc.' marking is present in the piano part at measure 21. The second system (measures 22-25) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 26-29) shows a more complex texture with multiple voices in the piano part and a bass line with fingerings (1, 4, 2, 1) indicated. A 'p' marking is present in the piano part at measure 29. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

【圖 4-3-3】：譜例 24

(三) B 段詮釋分析

1、第 31 小節至 38 小節 (B 段小 a 樂句) 譜例 25

B 段為小調性質的樂句，由 A 段的降 B 大調關係小調轉換到 g 小調身上。B 段的小 a 樂句剛開始左手以弱起小節來開頭，旋律線條以 16 分音符固定音形組成的伴奏旋律，第 31 小節至第 32 小節以下行方式來行進，第 33 小節至第 34 小節以上行旋律的方式來重覆小 a 樂句的出現。此外，右手四個聲部的和聲，尤其第二聲部為主要聲部，在其他三聲部連結音時，第二聲部則是以 4 分音符的旋律線條在和聲與和聲間在小節中行進，一直到第 37 小節至第 38 小節第一聲部、第三聲部、第四聲部以完全終止式的方式來結束小 a 樂句的演奏。

2、B 段小 b 樂句 (第 39 小節至 46 小節)

第 39 小節至 46 小節，將 B 段中主題動機，以不同調性與變化模進的方式與曲體來改變每段樂句的發展與延伸。第 39 小節至 43 小節右手以弱起小節開始演奏，第 40 小節的前兩拍左手以右手出現過的旋律音形來做卡農式和聲處理將

兩個聲部做和聲堆疊，第三拍主題以改變的主題動機來延伸，一直到第 42 小節的第 3 拍後至 46 小節將 B 段的主要題材再現，音樂的織體與架構上與第 31 小節類似，唯一不同的地方是透過不同和聲的配置將各聲部行進至 e 小調的調性並以 V-I 的和聲進行來做完全終止式，將 B 段的發展主題做結束。

B 段樂曲詮釋任炫正第 31 小節 B 段一開始左手 16 分音符部分彈得非常快，尤其右手 *sf* 主旋律彈得重一些，第 37 小節沒有突強記號依然將這段最主要的音強調出來，第 39 小節至 46 小節速度快的彈完。巴倫波因與許納貝爾的詮釋與任炫正相反，兩位音樂家的共通點在第 31 小節的左手音階的旋律以及第 97 小節右手的斷奏，用七成力道詮釋，彈起來不會那麼重，唯一不同的地方就是許納貝爾的版本的詮釋加強右手突強記號，強調這個音符是主旋律，這小節彈奏速度比較平均。

筆者 B 段的小 a 樂句剛開始彈奏的時候，需要注意左手 16 分音符的速度是否平均，以及要照指法彈，剛開始演奏可能會彈錯或拍子算錯，需要跟著節拍器練習。右手的部分要特別小心掛留音，不要看成連結音，尤其 B 段的第 *sf* 突強記號的 2 分音符不要刻意加重，稍微強調一下就好，B 段的樂曲反覆記號與 A 段是一樣的，照譜上的要求做反覆，B 段的小 b 結束後回到 A 段，B 段的終止不完全終止。回到 A 段不用依照反覆記號一直走下去，彈到寫 *fine* 結束。

這個樂章以段落 A-B-A 的架構來演奏，但在每個樂句結束所使用的和弦是不一樣的，A 段結束的終止式在 V 級，B 段的終止式在 I 級反覆回去 A 段，我們也可以稱作是段落性質的簡單三段體。

【圖 4-3-4】：譜例 25

第四節 第四樂章 小快板輪旋曲 (Rondo - Allegretto) 降 B 大調 2/4

拍

一、輪旋曲 (Rondo)

第四樂章架構在三段體的曲式以上構成，主要是由 A 段的主題做循環、變化的一種樂曲形式，通常奏鳴曲式中用在第三、第四樂章裡面。輪旋曲的曲體源自於巴洛克時期，在巴哈的法國組曲此曲式常常得被使用到。⁶¹到了古典時期，莫札特、海頓、貝多芬等音樂家把輪旋曲式放在器樂曲、交響曲等等的作品裡面。鋼琴家史都華·古德伊爾有提到：「莫札特與貝多芬在一個非常滑稽的稍快板（第

⁶¹ 輪旋曲的取體參考了碩博士論文的論述與古典時期的資料進行統整，換成自己的角度來論述。

四樂章) 當中，以一起起舞的方式呈現。聆聽者在聽莫札特是開放式主題，聽起來像是跟隨的腳步似的，這些開放的片面重覆 8 度音以複音音樂風格改變，這印記是貝多芬可以明白的，在輪旋曲的角度當中對聆聽者是一種門有領奏的地位。」

⁶² 以下是每小節段落的分布：

【表 4-4-1】：第四樂章樂曲段落與架構圖

樂段	小節數	說明
A	第 1 小節至第 18 小節	第四樂章主要題材，第一次以主要題材出現，第二次以八度音程演奏將主要題材的稍微變化發展出來
B	第 18 小節至 40 小節	發展 F 大調的新題材
過門	第 40 小節至 49 小節	過門給 A 段再現
A	第 49 小節至 67 小節	A 主題再現
C	第 67 小節至 103 小節	關係調 e 小調的新題材
過門	第 103 小節至 110 小節	轉換樂曲氣氛，過門至 A 段再現
A	第 112 小節至 129 小節	A 段再現，在雙手的旋律線條做改變
B	第 129 小節至 153 小節	再現 B
變奏 A ¹	第 154 小節至 158 小節	以 A 段為主題，做裝飾音、三連音、後半拍的旋律形式做為變奏的題材
過門	第 158 小節至 164 小節	
變奏 A ²	第 164 小節至 172 小節	
變奏 A ³	第 172 小節至 182 小節	

⁶² 史都華·古德伊爾在期刊上也有提到這首作品猶如莫札特在輪旋曲常用的變奏手法，將這一個特點在貝多芬的詮釋提出來。

結束 A	第 182 小節至 200 小節	以 A 為主題發展的結束樂句
------	------------------	----------------

(一) 樂曲分析

1、第 1 小節至第 18 小節 (A 段主要題材) 譜例 26

第 1 小節至 2 小節為此樂章 A 段當中主要題材，右手主旋律以兩段模進的圓滑奏把樂句區分出來，左手的伴奏為兩聲部旋律，一個是以持續低音的方式進行下去，另一個是以頑固低音的型態與右手形成一種對話與呼應的關係。第 2 小節的後半拍至第 5 小節第 1 拍則採用模進的方式來行進。第 5 小節至 6 小節第 1 拍右手以大 2 度完全 4 度的方式旋律線條呈現，與左手的低音旋律形成反形、前進的對稱效果，第 2 拍至 7 小節第 2 拍的上行旋律行進至高音 Re 音，第 8 小節再以大 2 度的方式來結束主題的終止，此小節的左手以中間聲部來表達終止的效果，並連貫將 A 段重覆題材以 8 度旋律的架構方式連貫的呈現出來。

第 9 小節是重覆第 1 小節的主題，右手以八度音程的旋律以齊奏的方式呈現，第 12 小節的第二拍與第 4 小節以相同題材的方式在旋律聲部間做變化，差異在第 12 小節右手的上聲部旋律，以 16 分音符來表現主旋律，中間聲部以上聲部的和弦為基礎，形成大 2 度與小 2 度的旋律線條與上聲部在樂句間一同行進。第 14 小節的第二拍，右手以 8 度音的方式將上聲部與中間聲部的旋律以齊奏方式詮釋，左手兩聲部的旋律線條以低音域的聲部演奏，來襯托出與前面樂句音域上的變化相反表現出來。第 15 小節至 16 小節第 1 拍與前面的主要題材去做變化模進的延伸，第 16 小節至 17 小節則以小 2 度的 32 分音符上行旋律的方式行進，第 17 小節重覆第 15 小節的題材來呈現。右手第二拍以 32 分音符的上聲部旋律行進，以裝飾音手法來表現 A 段終止式的處理，左手的部分還是沿用第 15 小節的旋律線條以中音域演奏。在樂句與調性的架構上，以降 B 大調 V 級接 I 級方式結束來銜接下來的 B 段。此三個小節，利用音量與旋律、聲部結構上的改變

來凸顯與上個 A 段樂句的不同之處。

三位音樂家的詮釋，巴倫波因用比較中庸的速度來詮釋，聽得見明顯換踏板的聲音，音量的變換是按照譜上所建議的記號去呈現。任炫正的版本在速度上比較快一些，但是他在音量上的處理卻是採用越來越強的方式來表現。許納貝爾在此小節的音符處理，要粒粒分明，右手的主旋律線條要凸顯出來，左手的伴奏旋律比較微弱，詮釋上的細膩度比巴倫波因與任炫正多。

筆者認為第一主題的詮釋，樂章開始前的預備音至第 1 小節利用節拍器將拍子出處理好，第 1 小節至 17 小節右手的主旋律的線條要顯現出來，左手的伴奏旋律與右手的上聲部旋律的線條要顯現出來，拍子以穩定的方式與右手對應進行。譜上的圓滑奏的詮釋也要表現出來，尤其圓滑線結束的第 2 小節八分音符的兩個音，可以稍微斷奏的方式來做處理。



【圖 4-4-1】：譜例 26

(二) B 段延伸題材 (第 18 小節至 40 小節)

1、第 18 小節至 21 小節 (經過音樂句銜接) 譜例 27

第 18 小節第 2 拍至 22 小節以的 17 小節的第 2 拍旋律題材為架構撰寫，以

經過音的旋律的方式將調性走向屬調 F 大調身上，第 18 小節第 1 拍以 4 個聲部的方式來做和弦上的組合與對應，右手上聲部旋律為此樂句的主旋律，此小節 4 分音符的和弦旋律有突強記號，是經過音樂句旋律開始很重要的音。第 21 小節利用前面的主題以模進與倒裝的裝飾音的方式，來提示此主題慢慢行進至屬調樂句。

2、第 22 小節至 40 小節（B 段樂句） 譜例 27

第 22 小節的第 2 拍至 25 小節的第 1 拍雙手 32 分音符的上行旋律，尤其左手的第 1 拍符桿朝下的八分音符為重要的旋律，會隨著音往上改變與右手的旋律線條形成一呼一應的迴響的方式來做線條式與音量上做變化。

第 26 小節的第 2 拍至 31 小節第 1 拍以左手的上聲部為主旋律，與低音聲部需連貫的方式來演奏，右手則以後半拍、大二度及連結線的方式來呼應左手的兩聲部的旋律，在旋律線條上以模進的方式行進，此樂句的聲部關係則以倒裝相反的方式來表現。第 27 小節右手以 8 度音的方式來銜接 B 段再現，旋律線條部分則是複製左手主題旋律的第 2 句來提示 B 段再現主旋律會以上聲部再現，左手則以斷奏的演奏來呈現，以完全終止式的手法來銜接。第 28 小節則把主要旋律在兩聲部上聲部，右手的頑固低音旋律則以連結線的方式來支撐上聲部旋律的聲響表現，左手的頑固低音旋律以下行旋律往下與第 31 小節做過門樂句的銜接。此樂句雙手兩聲部主旋律利用不同調性、音形的方式來呈現，也反映出上聲部與第二聲部旋律行進方向為倒影與相反交叉的形式來演奏。第 31 小節雙手以低音下行旋律與左手低音的頑固低音旋律，利用節奏清晰行進與完全終止式的手法來銜接下個樂句。

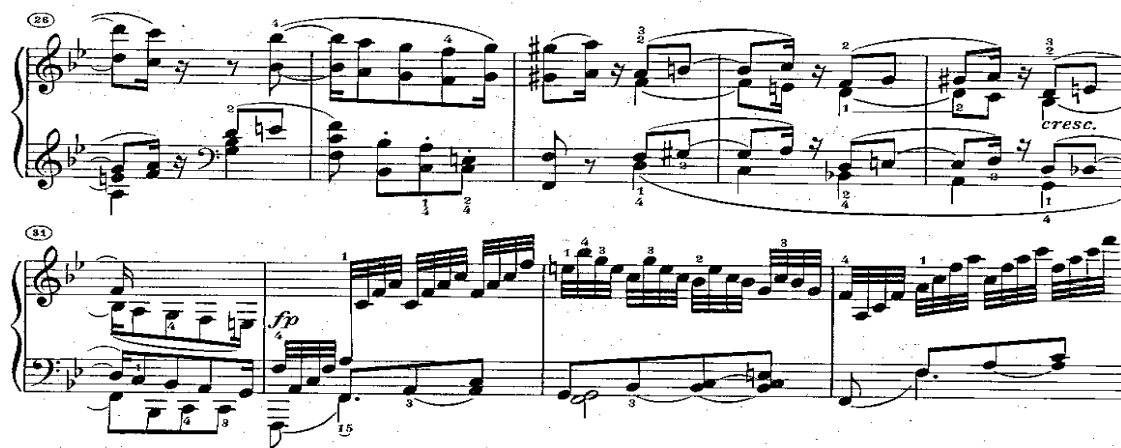
第 32 小節至 40 小節，右手 32 分音符琶音旋律的音形來呈現，左手以兩聲部的旋律線條來行進，尤其在第 33 小節，左手的低音聲部以二分音符的音來點襯一下和聲的表現，上聲部的 8 分音符旋律以連結音的手法來將每個和弦音做延續與堆疊，此樂句總共重覆 3 次，前 2 次在左手的聲部行進會以不同音域的方式

來演奏，第 3 次在 36 小節至 38 小節以 32 小節的主要題材做模進的發展，利用和弦的降記號的關係在聲響上做出遠近的效果。第 39 小節以降 B 大調的合聲方式來結束此樂句的表現。終止式的部分左手還原 Mi 與 Fa，右手則以 Si 與 La 的音做個過門樂句前的一種轉換與回歸 I 級的行進過程。

在各個演奏家的詮釋上也有所不同，例如：巴倫波因在第 32 小節的詮釋是比較中規中矩的按照拍子演奏。許納貝爾的詮釋比巴倫波因的詮釋稍微快一些，32 分音符的主旋律有凸顯出來。任炫正的詮釋是與許納貝爾的速度是類似的，與前兩者有差異的地方在第 32 小節至第 40 小節這段，以極大小聲的方式將音符的重要性與音量鋪陳凸顯出來。

筆者認為第 21 小節倒裝裝飾音的音符這一段，演奏上第一拍不要刻意的去加強，在第 22 小節至 24 小節雙手模進的樂句，要注意音量的分配與力道的控制，須按照譜上所寫的音量記號來表現；第 32 小節至 40 小節琶音樂段須用節拍器放慢練，把拍子穩後必須按照譜上指法彈才不會轉錯，還有一點踏板一定要換乾淨，不允許聲音髒髒的以及在第 35 小節的漸強記號 (*cresc.*) 一定要強上去到第 40 小節結束掉。

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 17 through 22, and the second system covers measures 32 through 40. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as dynamics (*p*, *sf*, *cresc.*), articulation (*tr*), and fingering numbers. In the first system, measures 17-22 feature a melodic line with trills and a bass line with chords. In the second system, measures 32-40 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands, marked with a *cresc.* dynamic. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background.



【圖 4-4-2】：譜例 27

3、第 40 小節至第 49 小節（過門樂段） 譜例 28

在第 40 小節至 49 小節的樂句當中，以 A 段主要題材做發展、變化與延伸，第 40 小節至 44 小節，左手與右手利用一呼一應方式，將 A 段的主旋律重覆演進，第 43 小節至 44 小節以模進的手法將 A 段的主旋律加以變化，此小節的第二拍後半拍以原題材再次重覆，右手則是兩種題材手法去做延伸，與左手形成和聲的關係來表現。第 47 小節至 50 小節，節奏形式做些改變，第 46 小節至 47 小節，維持原有節奏以及模進的主旋律的環繞來做節奏上的變化，第 48 小節第一拍，以 3 連音旋律可以做節奏的改變，第二拍以 32 分音符旋律至 49 小節來銜接再現 A 段的經過音樂句，除此之外，這 4 個小節音量的表現須依照譜上的指示、右手的節奏與主旋律區分一起呈現，在第 49 小節第 1 拍後的音量記號與速度記號可以做細微、彈性的表現來銜接再現 A 段主題。

任炫正在第 40 小節的過門樂段的地方速度有維持住，到第 46 小節彈性的漸慢再慢慢加快銜接至 A 段的主題；巴倫波因的演奏是以中庸的速度來進行的；許納貝爾則是在每一個主題左右手模進當中，以音量小聲的方式來呈現，其中第 46 小節至 49 小節隨著音符與速度的改變，可以稍微一些漸強讓此小節銜接至 A 段。

筆者認為第 40 小節後半拍的 16 分音符，是過門到 A 的過門樂段，使用模

進的手法將右手、左手一起以相同的樂句做一唱一答的音樂形式呈現出來。第 48 至 49 小節利用 3 連音與 5 連音以樂句循環與節奏改變的方式，將過門的結束樂句銜接到 A 段，讓 A 段再一次呈現出來。



【圖 4-4-3】：譜例 28

(三) C 段小調的附屬段落 (第 67 小節至 110 小節)

1、 第 67 小節至第 69 小節 (銜接 C 段樂句的經過音樂句) 譜例 29

第 67 小節第 2 拍至 72 小節第 1 拍以 A 段的主要題材轉至 f 小調方向發展，以多聲部旋律的方式做進行。第 67 小節至 69 小節，以 A 段以 B 段的主要題材來做小調化的方向去演進，第 69 小節至 71 小節，以 4 分音符的和弦多聲部旋律，以完全終止式的方式行進至第 72 小節來結束過門樂句的詮釋。

2、 第 72 小節至第 101 小節 (C 段主題) 譜例 29

第 72 小節第 2 拍至第 80 小節第 1 拍是 C 段旋律的新題材呈現，此小節以三個聲部的旋律音形來演奏，右手以低音音域的上行旋律往中音音域行進，旋律題材以 32 分音符的 Do 音為基準，架構以小跳與大跳音程的方式來作呈現，第 73 小節以 72 小節的主題以重覆模進的方式以別的調性做發展，第 74 小節以 Fa,Sol,La,Si 發展而成的 32 分音符旋律由 V-I 的動作結束樂句的演奏，左手的部分是以兩聲部的和弦旋律以小 2 度、小 3 度與完全 4 度的音程與右手的主旋律

一起演出，在力度與音量上，右手必須做有利的力度將 32 分音符的壓迫感與左手 16 分音符的短斷奏的緊張感互相呼應。第 75 小節至 80 小節以上個樂句以 8 度音程來做發展，右手的 32 分音符旋律的第一個音以 8 度音程來處理，左手則以 8 分音符的 8 度音與右手合為一體，差異的地方是在第 78 小節至 79 小節，旋律線條須以小調和聲的方式將旋律線條往進行曲方式行進，進行曲式的行進則以左手則是以 7 和弦與 9 和弦的和弦旋律來詮釋，與右手主旋律互相對應。

第 80 小節的第 2 拍至 95 小節第 1 拍，以前面第 67 小節的旋律題材用賦格式的變化模進的方式，將主旋律在三聲部中重覆出現，做個連接樂句的銜接。第 81 小節左手將賦格式的主旋律線條帶出來，譜上所標示的斷音奏法要強調出來，右手的中間聲部要把連結線的連音要出來，雙手兩個聲部旋律利用主旋律一呼一應的方式將上述的風格互相呼應呈現。第 85 小節第 2 拍至 88 小節第 1 拍，將連接樂句的主旋律，以模進的手法將旋律線條以不同調性來做呈現。第 89 小節至 95 小節將連接樂句重覆並以四個聲部旋律做些和聲與結構上的改變，以交叉錯綜的方式將樂曲調性帶向將 B 小調，第 93 小節至 94 小節右手往上行旋律發展，左手以附點 8 分音符方是下行旋律發展，此兩個小節在音量上面運用則以譜上標示的突強記號的音符，將聲音的亮感呈現出來並銜接再現 C 段樂句。

3、第 71 小節至 95 小節（C 段主題再現） 譜例 29

第 80 小節這段屬於第 71 小節的主題的再現，此小節的音也移植到了 e 小調與 c 小調做發展。一直到了第 94 小節的兩拍 8 分音符可以做稍微彈性的漸慢接回來第 95 小節，這段樂句與第 72 小節一樣的樂句手法，只是調性移至別的調性身上發展。

小調的附屬段落三位演奏家的詮釋，任炫正的詮釋在第 67 小節第一拍強記號下去後彈的相當的快，第 67 小節至 71 小節只要音符強記號會稍微去凸顯音符，第 72 小節這段重點擺在左手，一定要把漸強的彈上來，到了第 78 小節的

為整段樂句的最高點，在第一拍可以做稍微音樂性彈性處理；第 95 小節至 103 小節必須按照第 67 小節方法在做一次相同的詮釋。巴倫波因的詮釋第 67 小節在強記號音符比較大聲，在第 67 小節與 71 小節及第 93 小節與第 103 小節由弱到稍微強的漸強幅度，與任炫正的詮釋音量對比不太一樣。許納貝爾的詮釋這個小節情緒比兩者音樂家比較少些，只有第 78 小節與第 101 小節有些音樂上面的情緒起伏，其餘小節平平順順的過去。

筆者認為第 67 小節至第 71 小節要注意 *f* 與 *sf* 的力道控制，力道上表現不能太用力。第 72 小節須注意的是左手伴奏旋律，第一次用和聲堆疊、第二次用 8 度音程來表現，這兩種表現的詮釋必須把音的顆粒分明與乾淨、速度又快的方式處理，把這個樂段特性給呈現出來。譜例 29 畫斜線的地方的第一拍須把樂句與樂句間的分隔線切割清楚。第 78 小節與 79 小節的地方圈起來的音符做一點點彈性呈現出來。

【圖 4-4-4】：譜例 29

4、第 104 小節至 111 小節（A 段前的過門樂句） 譜例 30

第 103 小節至第 110 小節，利用 A 段的主要題材所發展與銜接回來的過門樂句。

第 103 小節至第 107 小節左手利用 A 段的主要題材以模進的方式來呈現，右手以和弦的搭配與下行旋律的方式與左手上行旋律錯綜，表現出 C 段結束正要轉換的氛圍了。第 107 小節至 110 小節將主旋律回到右手的上聲部身上，尤其 109 小節至 110 小節利用 32 分音符的小 2 度與大 2 度的音程，利用和弦上的一悲一喜以及音量上、力度上的漸強與稍慢，提示樂句要回來再現 A 了。

5、第 112 小節至 128 小節（再現 A 段） 譜例 30

再現 A 段從第 112 小節進行，主要題材由左手兩聲部旋律來表現，第 112 小節與 115 小節左手以 6 度與 3 度的音程來組成旋律，右手以 8 度的音形與左手主

旋律配合，第 115 小節至 117 小節，左手的中間聲部為主旋律外，最低聲部為頑固低音旋律與中間聲部呼應著，兩聲部音程關係 6 度與 4 度的關係來行進，右手利用 8 度的分解和弦的方式來表現，直到 117 小節至 119 小節主旋律的角色才回到右手身上，並以 32 分音符的上下行旋律做連接，並提示重覆具有變化的再現 A 段即將出現。

第 120 小節再現 A 段的樂句，右手兩聲部以 8 度音程的方式的表現，第一次以 8 度音程旋律齊奏，第二次則是在第 121 小節的第 2 拍以 32 分音符的分解和弦來行進，左手旋律性線條以原本 A 段的主要題材的伴奏旋律來演奏，在聲響上顯示兩個層次上音樂色彩的對比和空間的範疇。左手與右手的音形上的行進所創造的空間當中以穩定的節奏進行。

第 129 小節至第 152 小節的 B 段再現與第 18 小節的樂句是相同的，筆者不在做敘述。

在三位演奏家的詮釋上，任炫正演奏在小節的彈奏比較輕快些，特別是在譜例 34 圈起來的這些音有稍微凸顯出來與漸慢，到了第 110 小節音符變成了 32 分音符，速度處理上會越彈越快；許納貝爾的詮釋是依譜上的音量記號來處理，雙手相當小聲，在第 110 小節這裡從 *pp* 的音量稍微漸強上去的方式呈現；巴倫波因的詮釋在譜例 34 圈起來的地方以及的 109 小節的付點 8 分音符要稍微漸慢，第 110 小節的速度性處理以中庸的速度來詮釋。

筆者認為在譜例 34 圈起來的地方可以做一些彈性的漸慢，但在速度上不能忽快忽慢，尤其 32 分音符的兩小節是要以平均的速度來做再現 A 的銜接。變奏 A 的左手 16 分音符與八分音符的主旋律線條須表現出來，右手以 8 度為基礎的伴奏旋律，直到第 119 小節的第二拍主旋律才回歸到右手銜接至的 120 小節。

【圖 4-4-5】：譜例 30

(四) 變奏 A 段的樂句 (第 154 小節至 182 小節)

1、第 152 小節至 162 小節 (變奏 A¹樂句) 譜例 31

第 152 小節是 B 段再現銜接至變奏 A¹的過門，雙手以 32 分音符的旋律線條以經過音的架構來呈現。變奏 A¹從第 153 小節將 A 段的主要題材轉到 c 小調來表現，右手以單音主旋律，左手維持 A 段兩個聲部的樂曲性質與右手一起行進，第 158 小節至 164 小節，為變奏 A¹銜接至變奏 A²的過門樂句，此小節運用 A 段主要題材的延伸，利用巴洛克賦格式的表現風格並以相同的旋律以左手右手的方式來做不同調性轉換與和聲堆疊的方式來表現。第 162 小節的第 2 拍右手旋

律以 3 連音的旋律線條當經過音的方式提示變奏 A² 樂句即將出現。

2、第 164 小節至 172 小節（變奏 A² 樂句） 譜例 31

第 164 小節至 172 小節為變奏 A² 的三連音樂句，利用 3 對 2 的方式來做表現，將 A 段原有素材在節奏、架構上面做明顯的變化來表現，左手的伴奏旋律的題材還是按照 A 段原有的形式演奏與右手 3 連音的旋律呼應；在 171 小節的右手 32 分音符的上下行旋律須恢復原來的速度來作呈現與銜接變奏 A³。

3、第 172 小節至 182 小節（變奏 A³ 樂句） 譜例 31

第 172 小節至 182 小節變奏 A³ 的後半拍 3 連音樂句，在 172 小節至 175 小節為後半拍的右手多聲部旋律，以變奏主題來呈現；第 175 至 178 小節第二拍以 3 連音的變奏主題來表現，第 178 小節至 182 小節則與 A 段旋律題材是相同的。

譜例 31 與譜例 32 於第四樂章的精采樂段，每位演奏家詮釋的速度以及音樂性也不太一樣，比如：巴倫波因詮釋的與任炫正詮釋的速度完全不一樣，任炫正詮釋的速度比較快些，尤其變奏 A² 與變奏 A³ 16 分音符的大 2 度音程彈得比較快些，巴倫波因則是按照著拍子演奏，許納貝爾詮釋與前面的鋼琴演奏家不但沒有音樂性的彈性但有譜上所要求的大小聲的對比有彈出來。

筆者認為第 158 小節與 161 小節的過門樂句，樂曲利用變化模進的作曲方式將 A 段的主題，左手、右手的旋律聲部以不同調性轉換與和聲堆疊的方式來做樂句間的轉換表現，162 小節至 164 小節右手則以 3 連音的上行旋律來銜接。變奏 A² 與變奏 A³ 3 連音樂句的 3 對 2 拍子是比較花時間練的，左手與右手互相的對應容易讓拍子不穩定，以及譜上所要求的音量記號要特別留意。變奏 A² 第 170 小節的第二拍，拍子切回正拍時候的 32 分音符拍子也是很重要，尤其 171 小節的第一拍則以上行小 2 度旋律至最高音 Mi，第二拍則以下行大 2 度旋律來做呈現。變奏 A³ 樂段以 8 度音程的後半拍旋律與 3 連音旋律做為主要題材，演奏上在算拍子方面是相當重要。在 178 小節第 2 拍的 8 度音程旋律恢復原本 A 段的節奏與旋律形式來作呈現。

150

214 變奏A¹

153 *p*

158 *pp*

168 *cresc.* 變奏A² *sf* *p*

170 *p cresc.* 變奏A³ *f*

172 *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano and violin. It consists of seven systems of music. The first system (measures 150-152) shows a piano accompaniment with a violin line. The second system (measures 153-157) is marked '變奏A¹' and 'p'. The third system (measures 158-167) is marked 'pp'. The fourth system (measures 168-171) is marked '變奏A²' and includes 'cresc.', 'sf', and 'p' markings. The fifth system (measures 170-171) is marked '變奏A³' and includes 'p cresc.' and 'f' markings. The sixth system (measures 172-175) includes a 'cresc.' marking. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

【圖 4-4-7】：譜例 31

(五) 第四樂章的結束樂段 (第 182 小節至 198 小節) 譜例 32

第 182 小節第 2 拍，為第四樂章結束的樂段，以 A 段的主要題材再加以發

展，也利用上行旋律上行至最高的音，183 小節至 184 小節雙手以和聲的方式來行進。在音量表現上 *f* 與 *sf* 突強符號可以採一些些踏板增強這段音樂性的色彩，186 小節至 188 小節是以右手和聲為基礎的和絃樂句，搭配著左手的 32 分音符變化模進樂句來互相對應著，尤其音量的控制到 189 小節旋律線條往上走時，音量漸強上去。第 190 小節的左手的上行音階旋律，應對著右手的兩聲部的和聲旋律，第 192 小節的左手下行旋律，應對著右手的 2 聲部的和聲旋律。第 189 小節、第 191 小節、第 193 小節左手 32 分音符第 1 音相當的重要，對映著右手的和聲的旋律，尤其最後的第 193 小節的最後的 3 個音的和聲旋律可以做稍微的彈性漸慢接到下個結束主題出來。

結束前最後 5 小節要注意音量的表現 *p*→*pp*→*p*→*ff*，尤其第 198 小節完全終止式必須一大一小的音量結束，可以做一點點彈性，告訴聽眾已經演奏完了。

音樂家的詮釋，巴倫波因在此樂段的音量與力度上有明顯的變化，音量從小聲漸強至最強，隨著音量的漸強將演奏的張力凸顯出來，尤其 193 小節的四拍當中有聽到明顯換踏板的聲音；許納貝爾在音量的鋪陳比較普通外，左手 32 分音符的演奏速度非常快，但是樂曲的張力沒有明顯表現出來；任炫正的演奏與巴倫波因類似，唯一不一樣的地方是任炫正會將 *sf* 的音四 4 分音符與 8 分音符以加強觸鍵力道與左手的 32 分音符的速度快來襯托此小節的音樂性表現。

筆者認為結束樂段有突強記號的音符，力道可以稍微加重來凸顯這個音的重要性，還有第 183 小節至 193 小節的左手 32 分音符拍子需穩定，速度上不能衝太快，第 193 小節最後兩個音可以做稍微的漸弱來銜接結束樂段的 A 段，最後是踏板的處理，避免速度快、音量漸強飽滿所造成聲音髒髒的，則要每個音換一次踏板讓聲音的乾淨度呈現出來。

137

138

139

140

141

142

143

144

145

Final 終結

p

cresc.

ff

【圖 4-4-8】：譜例 32

第五章 結論

一、撰寫論文心得

透過詮釋研究後，對於每首樂曲的樂曲架構、音樂家詮釋、個人觀點透過演奏家聲音的證據與演奏上的講解，了解當我們要詮釋一首曲子的事前工作，會去多聽各個不同的詮釋版本與背景認識，對於事前的音樂家認識、演奏上的技巧與詮釋看法有很大幫助。

貝多芬早期的經歷及樂曲創作背景當中，透過文獻與影音資料的蒐集，可以了解貝多芬的早期時期所經歷的大事情以及羅曼羅蘭在貝多芬傳的敘述當中可以充分了解到貝多芬的思考邏輯，是以尊敬、很崇拜的喜歡拿破崙作為創作樂曲的對象。創作曲子當中，有部分的作品送給她最信仰偉大的領袖與貴族；另一方面在維也納古典樂派的資料當中提到樂曲形式，則沿用了巴洛克時期的三段體與輪旋體的作曲形式，在此作品當中的第三樂章、第四樂章當中呈現出來，也是在貝多芬早期遵循嚴謹的作曲手法最佳的證據。除此之外，樂章的曲式、速度在貝多芬早期是比較固定化的方式來呈現。與海頓比較在第三樂章會使用三段體來演奏；與莫札特比較，樂章的速度型式以快慢快、變奏及輪旋曲式來分佈，貝多芬也吸收了這些優點創作出不一樣的鋼琴奏鳴曲的作品出來。

出版過貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲全集過的重要演奏家的調查的方向主要是研究每個不同地區、不同年代及不同出生與學習背景的演奏家們出版的鋼琴奏鳴曲全集的專輯作出統計，選出三位具代表性的鋼琴演奏家來進行鋼琴奏鳴曲作品 22 的分析研究。筆者發現資料量超出預期，世界各個地方有許多演奏家有彈奏過，所以在演奏家統計這方面是沒有問題，也可以精準地選出三位演奏家作分析的版本。

樂曲的架構從四個樂章每段樂做成譜例一段一段樂句做研究、分析。每段音樂音的行進方式、鋼琴演奏家的專輯身上、以及談論奏鳴曲曲析的書上慢慢消

化每段樂句的特色，與指導教授討論當中也從中也發現到音樂旋律的線條、音樂性處理、詮釋曲子上面的技巧與旋律上的主要題材的變化有更深一步的了解。

三位音樂家詮釋上面，筆者從前章的調查統計中挑了三大洲、三個不同年代的鋼琴演奏家的專輯錄音作詮釋上的研究，筆者發現在每位演奏家詮釋上所彈的力度、音樂性表現、速度、多聲部的詮釋重點都不一樣，比如說：在巴倫波因的詮釋筆者認為對於貝多芬的樂曲以中庸又帶有技巧性的方式詮釋出來；任炫正的詮釋比較偏急，但在力度上與音樂性的表現比較強烈一些，跳脫其他演奏家詮釋貝多芬的音樂處理框架；許納貝爾的詮釋因為是貝多芬 32 首奏鳴曲全集當中最早灌錄黑膠唱片的演奏家，在演奏上是最佳的範本可以參考與分析，比較與兩位演奏家類似與差異之處。

筆者認為的部分以筆者演奏觀點補充說明譜例當中的處理手法及上主修課主修老師所說的一些重點，以詳細的方式將每個樂段的音樂處理方式說清楚，比如說：力度的處理、音量的強弱、如何倒影與對應、變化模進等等作曲手法在詳細描述。

二、個人音樂會的反思

筆者於 2017 年 6 月 14 日，完成了人生當中第一場個人音樂會，從準備過程到上台演出，足足有兩年的時間對音樂會的事情磨練，首先也謝謝我的家人，對於我學音樂這條路不計辛苦的栽培，給了我可以上舞台的機會去表現，接下來要謝謝一路陪伴我學習的老師與朋友們，因為你們的支持與鼓勵，讓台上的演出可以很完美的進行。

從企劃書中的規畫及實際上的執行，由朋友及貴人幫忙之下所完成的任務，比如音樂會的名字取名，筆者利用每首曲子西方音樂所處的時期的前一個字來排列組合，將活動名稱的四個字排列出來。再來就是節目表與海報的製作了，謝謝影印店老闆將拍攝的藝術照製作成海報、邀請卡印刷出來；在節目單的部分，謝謝親戚與影印店老闆在三折頁的節目單上提供了許多建議，雖然中間的過程調整

了許多排版與節目單上的曲意校正，才能夠完成這份節目單。曲子的準備方面，筆者不管在一對一與教授的鋼琴個別課、饅頭藝術工作室練習及嘉基鋼琴志工等的公開表演場地演奏，為了達到很熟練音樂會曲目的目的，不斷的演練表演曲目及修正上課時候教授們所提到的缺點。

筆者在準備工作上下了許多功夫，剛開始規劃這場音樂會，花了許多心思在企劃書上撰寫與準備，以下從音樂會當中有三個要點來反思：

1. 場地規劃與準備

場地的規劃上，考量到人數的多寡以及場地租借的費用上的考量，選擇學校的學慧樓 HB03 來舉辦音樂會。之所以會選擇學校裡面辦音樂會有三個原因：

- (1) 是因為學校裡面辦活動，只要透過系上登記，不用收場地費用，促成音樂會舉辦的動力之一。
- (2) 為了邀請親朋好友的方便性及從大學到研究所在演藝廳的環境上台演出的舞台累積，所以才考慮租借學校場地來舉辦筆者個人音樂會。
- (3) 在音樂會當天的動線須再加強，如果從停車場到演藝廳的指示牌清楚的話，聽眾不會迷路，反而好找到舉辦會場。

2. 場地問題與音響問題

在音樂會當天的場地狀況，當天因為下著大雨，再加上演藝廳三點後無人租借，所以可以提早進去作準備。鋼琴方面，在試彈時發現有些琴鍵會有卡住的現象，音樂會前聯絡與尋求調律老師檢查後，琴鍵卡住的問題才解決。音響與燈光的方面，因為筆者有花錢邀請認識的朋友將錄影與錄音的工作交給他們處理，音樂會前有測試過台上的演奏來調整過機器數據，錄音品質上不會受到場地的影響有所差異。燈光的問題也因為當天有打光的關係，當天錄影的畫質還不賴。音響部分因為鋼琴是三角鋼琴，獨奏上的聲音遠超過麥克風音量，所以選擇不用麥克風收音來呈現演出。

3. 預期成果（音樂會錄影、錄音回顧）

舉辦這場音樂會後，筆者後來回顧時仔細聆聽，發現在詮釋方面比以前進步的地方，我們以兩個部份去論述。進步的地方，首先這首作品在嘉義基督教醫院當鋼琴志工時或者別的表演場合已經詮釋過無數次，對曲子的架構以及熟悉度是足夠的。第 2 個是自從對著節拍器練習後，在拍子方面的不穩定有大幅度的改進，在段落的處理、音樂性的展現也處理的恰當。另一方面，待改進的觀點，第一是上台容易緊張，也因為一時的緊張會導致某些段落有不順暢的現象發生，這是每一場音樂會表演必須克服的問題，去修正演奏方面的經驗及態度。第二個在音量、力度上的控制要恰如其分，尤其在詮釋這首作品還是有力道失控的現象，音量上面還需按照譜上所給的提示來表現。第三是踏板的使用，會因為第二點所敘述的原因，間接造成踏板在更換上的不乾淨，這是日後演奏任何曲子都必須注意的問題之一。

最後，不管優點或待改進的地方，這些都是筆者人生中很寶貴的經驗，也是筆者朝向音樂之路其中的小小成果，之後還要不斷學習將自己的彈奏朝精進的方向前進。

參考文獻

中文文獻（按照出版年份排列）

- Rolland, Romain 著 莫野譯
1968 《巨人三傳》，台北市：文國書局。
- Matthews, Denis 著 楊孝敏譯
1996 《貝多芬：鋼琴奏鳴曲》。臺北：世界文物出版
- 鄭興三
1997 《貝多芬鋼琴奏鳴曲研究》。中國：廈門大學出版社。
- Dubal, David 著 顧連理譯
1998 《鋼琴家談演奏藝術》。台北：世界文物出版
- 林貞宜
2000 《貝多芬鋼琴奏鳴曲中變奏樂章之探討》，高雄市：中山大學音樂學系研究所論文。
- Leó Weiner 著 俞人悅譯
2002 《器樂曲式學》，中國：人民音樂出版社。
- 高良宜
2008 《貝多芬鋼琴奏鳴曲作品十三、三十一之二及八十一 a 之詮釋研究》，台北市：中國文化大學音樂學系碩士論文。
- 許麗雯
2011 《你不可不知道的貝多芬 100 首經典創作及其故事》，臺北：華滋出版。
- 巢愛梅
2016 《貝多芬降 A 大調第十二號鋼琴奏鳴曲》，台北市：國立臺灣藝術大學音樂學系碩士論文。
- 林恩
2016 《巴赫〈C 小調第二號組曲 BWV826〉、貝多芬鋼琴奏鳴曲作品 31-2〈暴風雨〉之分析與詮釋探討》，台北市：中國文化大學音樂學系碩士論文。
- 沈珍伶
2015 《貝多芬第一期鋼琴奏鳴曲演奏斯為探討》臺北市立大學通識期刊 1 (2) 55-66
- 黃愛薇
2017 《貝多芬 C 大調鋼琴奏鳴曲，作品二之三 作品研究與詮釋探討》，台北市：臺北市立大學音樂學系碩士論文。

克里姆遼夫著 丁逢辰譯

2017 《貝多芬鋼琴奏鳴曲作品解讀》。中國：上海音樂出版

英文文獻

Stanley, Glenn

1998 Genre Aesthetics and Function: Beethoven's Piano Sonatas in Their Cultural Context. *Beethoven Forum* (1) 9-11

Stewart Goodyear

2012 Ludwig Van Beethoven: The Complete Piano Sonatas Stewart Goodyear, Piano Marquis catalog number: MAR 513 6-7

Angela Hewitt

2016 BEETHOVEN:Piano Sonatas 11, 18, 28. *American Record Guide* 52

網站資料：

(1) 網站資料

陳正雄

2008 《音樂與美學-曲式篇二》。

網址：<http://subtpg.tpg.gov.tw/web-life/taiwan/9706/9706-02.htm>

顏婷婷

2009 《貝多芬鋼琴奏鳴曲早、中、晚三個時期代表作品的風格比較》。

網址：<http://big.hi138.com/wenxueyishu/yinyue/200904/88403.asp>

蕭律師

2013 《音樂 130901 西方音樂簡史（三）古典主義時期 上篇》

網址：[www.tangbookclub.com/2013/09/01/音樂 130901 西方音樂簡史三古典主義時期-上篇/](http://www.tangbookclub.com/2013/09/01/音樂_130901_西方音樂簡史三古典主義時期-上篇/)

維基百科《古典主義音樂》

網址：<http://web.thu.edu.tw/g935409/www/www/interest.htm>

維基百科 《路德維希·范·貝多芬》

網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B7%AF%E5%BE%B7%E7%BB%B4%E5%B8%8C%C2%B7%E8%8C%83%C2%B7%E8%B4%9D%E5%A4%9A%E8%8A%AC#%E7%9C%9F%E6%AD%A3%E7%9A%84%E9%9F%B3%E6%A8%82%E5%95%9F%E8%92%99>

Wikipedia Piano Sonata No. 11 (Beethoven)

網址：[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._11_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._11_(Beethoven))

(2) 貝多芬鋼琴奏鳴曲全集演奏家生平參考（依英文字母順序排列）

Artur Schnabel

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Schnabel-Artur.htm>

Alfred Brendel

網址：<http://alfredbrendel.com/lifeandcareer.php>

Annie Fischer

網址：<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-annie-fischer-1616335.html>

András Schiff

網址：<http://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=andrasschiff&aview=bio>

Badura-Skoda, Paul

網址：<http://www.badura-skoda.cc/en/index.html>

Bernard Roberts

網址：<https://www.theguardian.com/music/2013/nov/19/bernard-roberts>

Claudio Arrau León

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Arrau-Claudio.htm>

Daniel Barenboim

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barenboim-Daniel.htm>

Emil Gilels

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Gilels-Emil.htm>

H J Lim

網址：<https://www.hjlim.com/>

Ídil Biret

網址：<http://www.idilbiret.eu/en/>

Jean-Efflam Bavouzet

網址：<http://www.bavouzet.com/>

Michael Korstick

網址：<https://www.allmusic.com/artist/michael-korstick-mn0001814546/biography>

Maurizio Pollini.

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Pollini-Maurizio.htm>

Mélodie Zhao

網址：<http://www.melodiezhao.com/index.php/en/>

Mari Kodama

網址：<https://www.pentatonemusic.com/artists/mari-kodama-soloist>

Paul Lewis_

網址：<http://www.paullewispiano.co.uk/biography.aspx>

Rudolf Buchbinder Website

網址：[https://www.buchbinder.net/de/biography/Richard Goode](https://www.buchbinder.net/de/biography/Richard_Goode)

Richard Good

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Goode-Richard.htm> /

Ronald Brautigam

網址：<http://www.ronaldbrautigam.com/>

Stephen Kovacevich

網址：<https://wrightmusicmanagement.com/artists/stephen-kovacevich>

Stewart Goodyear

網址：<https://www.stewartgoodyearpiano.com/>

Sviatoslav Richter

網址：<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Richter-Sviatoslav.htm>

Wilhelm Walter Friedrich Kempff

網址：https://www.findagrave.com/memorial/29912105/wilhelm-walter_friedrich-kempff

(3) 專輯相關資訊與圖片來源 (Beethoven Complete Piano Sonata)

Artur Schnabel

網址：https://www.amazon.com/dp/B00442OD2G/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_c7cbBbYBQKSV1

Alfred Brendel

網址：https://www.amazon.com/dp/B004FXCPLA/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_c-cbBbF4MKHPX

Annie Fischer

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Ludwig-van/dp/B00005UOMP>

Andras Schiff

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-32-Sonatas-11-CD/dp/B01M1O8HA2>

Badura-Skoda, Paul

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Piano-Sonatas-L-V/dp/B0000669UV>

Bernard Roberts

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Ludwig-van/dp/B0000037B3>

Claudio Arrau León

網址：https://www.amazon.com/dp/B00000E3ID/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_a.cbBbSY023X6

Daniel Barenboim

網址：https://www.amazon.com/dp/B008DK3QBY/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_obdbBb1757M4M

Daniel Barenboim

網址：https://www.amazon.com/dp/B0094GW4T6/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_gddbBbFS5SQSW

Emil Gilels

網址：<https://www.amazon.com/Emil-Gilels-Beethoven-Ludwig-Van/dp/B000ICM0YY>

H-J Lim

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-HJ-Lim/dp/B007OYFCVC>

Ídil Biret

網址：<https://www.amazon.com/Idil-Biret-Beethoven-Piano-Sonatas/dp/B005MJDW8G>

JEAN-EFFLAM BAVOUZET

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-JEAN-EFFLAM-BAVOUZET/dp/B075SQV296>

Michael Korstick

網址：https://www.amazon.com/dp/B0094BDOR2/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_6hdbBb107HDCP

Maurizio Pollini

網址：https://www.amazon.com/dp/B00NOB05ZW/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_QkdbBb0EYF246

Mari Kodama

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Mari-Kodama/dp/B00M8NMML2>

Mélodie Zhao

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-M%C3%A9lodie-Zhao/dp/B0713RY7VN>

Paul Lewis

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Piano-Sonatas/dp/B0027YUK8Y>

Rudolf Buchbinder

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Rudolf->

Ronald Brautigam

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Ludwig-van/dp/B00LJ3EUGC>

Richard Goode

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-1-32/dp/B000005J2D>

Stephen Kovacevich

網址：https://www.amazon.com/dp/B0714GDHFM/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_0mdbBbYG4JFFG

Stewart Goodyear

網址：<https://www.amazon.com/Beethoven-Complete-Sonatas-Ludwig-van/dp/B008OHV4GA>

Sviatoslav Richter

網址：https://www.amazon.com/gp/product/B00160ZM60/ref=dm_ws_sp_ps_dp

Wilhelm Walter Friedrich Kempff

網址：https://www.amazon.com/dp/B001CGJ3QS/ref=cm_sw_r_cp_ep_dp_hpdbBbRNTJ5EK

影音資料

公視基金會

(2017.7.28) 《古典音樂年代-維也納古典樂派 1》公視 3 台藝文特區

公視基金會

(2017.8.01) 《古典音樂年代-維也納古典樂派 2》公視 3 台藝文特區

Artur Schnabel

(1933) Beethoven :The Piano Sonatas No.11-12 Recording

Daniel Barenboim

(2015) The Beethoven For all Piano Sonatas

HJ,Lim

(2016) Beethoven Complete Piano Sonatas