

貝多芬鋼琴三重奏《大公》（Opus 97）之 樂曲與演奏論析

蘇金輝*

國立臺灣科技大學人文社會學科副教授

*通訊作者：蘇金輝

通訊地址：106 臺北市大安區基隆路四段 43 號

E-mail: jhsu@mail.ntust.edu.tw

投稿日期：106 年 3 月

接受日期：106 年 8 月

摘要

本研究旨在分析與探討貝多芬降 B 大調《大公》鋼琴三重奏，作品編號第九十七號。一直以來，此曲不僅受到大眾的喜愛，更是鋼琴三重奏中極具代表性的樂曲。為了能對這首傑出的作品能有全面及深入的瞭解，本研究將先從相關文獻進行探討，接著對全曲的創作背景、風格、架構及要素來探究與分析，最後提出演奏上之結論和建議。研究發現：貝多芬在鋼琴三重奏《大公》運用了許多創新的手法，並展現出獨特的個人風格，包括非傳統的樂章編排、貫穿全曲的主題動機、各樂器聲部間的對位、多樣化的節奏、豐富的和聲變換等。建議未來演奏者應注意在技巧、速度、合奏及情感上的控制與表現，才能具體展現出全曲崇高宏偉的曲風及深刻內斂的情感。

關鍵詞：貝多芬、鋼琴三重奏、大公

A Music Analysis and Performance Consideration of Beethoven's Piano Trio in B-Flat Major "Archduke"

*Jin-Hwei Su**

Associate Professor, The Department of Humanities and Social Science, National Taiwan University of Science and Technology

*Corresponding author: Jin-Hwei Su

Address: No.43, Keelung Rd., Sec.4, Da'an Dist., Taipei City 106, Taiwan (R.O.C.)

E-mail: jhsu@mail.ntust.edu.tw

Received: March, 2016

Accepted: August, 2017

Abstract

In 1811, Beethoven composed the Piano Trio "Archduke" in B Flat Major, Opus 97. This piece is one of Beethoven's supreme achievements in music and a landmark work for piano, violin, and cello. In order to provide a comprehensive study of the "Archduke" Trio, this paper will examine its compositional background and analyze the work's form, thematic unity, rhythmic figures, and harmonic structure. As a whole, the trio lacks traditional sonata arrangements, though its unified by tightly interrelated thematic motives and underscored by polyphonic textures, different rhythmic patterns, and dramatic alternation of harmony. Performers who play this piece should be able to maintain steady rhythms and be keenly aware of changing tempos, alongside the ability to engage with the mood and emotion presented by the ensemble. Only then will the performer be able to fully express the emotional depth and spectrum of this work.

Key words: *Beethoven, piano trio, Archduke*

壹、研究動機與目的

路德維希·凡·貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)是音樂史上最受人尊崇的作曲家之一,他不但承襲了自法蘭茲·約瑟夫·海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)、沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-179)以來的古典樂派形式與風格,並將之發揚光大,更開啟了浪漫主義的風潮,成為跨越古典及浪漫時的音樂巨擘,被後世譽為「樂聖」。貝多芬的音樂早期遵循了古典樂派的傳統,中期以後轉為大膽創新和感情奔放,晚期化為深省內斂及富有哲思的內涵。綜觀他的創作風格,充滿了強烈的個人色彩,形式上不受限於傳統的束縛,注入許多創新的作曲技法,對後輩音樂家的創作風格影響至深。

貝多芬一生之中共創作了十一首鋼琴三重奏,其中七首是採用了奏鳴曲架構。完成於1811年的第七號降B大調鋼琴三重奏《大公》是題獻給他的贊助人、好友兼學生魯道夫·約翰·約瑟夫·蘭能爾大公(Rudolph Johann Joseph Rainer, Archduke of Austria and Cardinal Archbishop of Olmutz, 1788-1831)。鋼琴三重奏《大公》規模宏偉,具有豐富的音樂內涵,是貝多芬在此類作品中登峰造極之作,也是貝多芬跨越古典理性思潮至浪漫主義風格的代表性室內樂作品,對後來浪漫樂派的室內樂發展有著重大的影響。1814年,貝多芬因受到嚴重的耳疾影響,不得已而必須中止在大眾面前的演奏,當時他公開所演奏的最後一首樂曲也正是第七號降B大調鋼琴三重奏《大公》,為此曲更增添了不凡的意義。因此,對於這首鋼琴三重奏中極具代表性的作

品,過去雖有研究進行,但多是偏重於鋼琴三重奏的歷史起源、發展和樂器構造,或是對樂曲進行分析,對於深入瞭解貝多芬和其題獻人魯道夫之間的關係,或是貝多芬在全樂曲中所運用的創作技法與演奏要點,缺乏完整的探討,因此對全曲進行整體及深入的分析和研究是有必要的。

本研究首先將根據所蒐集之中西文獻針對鋼琴三重奏發展及貝多芬鋼琴三重奏《大公》進行瞭解,並由鋼琴三重奏《大公》創作背景之文獻彙整來瞭解貝多芬與魯道夫之間的關係,接著透過對貝多芬生涯及創作分期來瞭解貝多芬在音樂風格上的變化與特色,並從形式(form)、動機(motive)、節奏(rhythm)及和聲(harmony)等面向深入分析以瞭解此曲的音樂架構,最後根據對全曲的探討與論析,提出演奏上之建議與結論,以幫助未來欣賞者及演奏者能更精確地掌握這首偉大作品的精髓,並為將來後續相關研究提出一些參考依據。

貳、文獻回顧

在鋼琴三重奏的歷史發展方面,Smallman針對鋼琴三重奏的起源與發展進行了介紹,並針對不同時期的鋼琴三重奏作品在形式及創作技巧上的變化也做了說明。其中根據奏鳴曲的形式與架構,對於貝多芬的鋼琴三重奏作品做了創作背景探討與概略性的樂曲分析,其中也包括了對鋼琴三重奏《大公》的介紹。Smallman認為全曲不僅具有完整的架構,在樂章安排、調性關係及樂器編排上,都展現出貝多芬成熟期的風格,是貝多芬在此類作品中具有最完美形式的作品,更是古典室內樂的典範。¹在鋼琴三重奏的樂器工藝

¹ Basil Smallman, *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire* (New York: Clarendon, 1990), 65-70.

發展方面，Winter 指出早期的鋼琴在構造與聲效之上的差異比現代的鋼琴更大。莫札特用的鋼琴是維也納裝置（Viennese action），相對來說觸鍵比較輕盈，聲音也比較清脆；而貝多芬用的鋼琴，是英國裝置（English action），觸鍵比較重，聲音尤其是低音部分則比較沈厚。弦樂家族雖然在十九世紀的改變遠比其他樂器來的更少，但小提琴最終的重大轉型卻是發生在 1800 左右，時間上大約是貝多芬發表他的第一首弦樂四重奏作品，作品編號第 18 號（*String Quartet, Opus 18*）之時。早期小提琴使用羊腸弦，比現代鋼弦音質相對柔和，演奏家們無法像當今的演奏家們依樣能夠依自由和任意地在把位上移動，也無法調整弓的壓力，因此音量的幅度就會受到一些限制。這些在弦樂和鋼琴上音質和效果的不同，直接影響到莫札特和貝多芬位作曲家的音樂，呈現出截然不同的風格。² 因此，鋼琴和提琴樂器經改良後的新樣貌，能讓貝多芬所創作的鋼琴三重奏在樂曲規模、音樂表現、演奏技巧及樂器聲響上加以擴展，並讓三樣樂器能有著更均衡獨立的地位與表現空間。

在貝多芬的鋼琴三重奏相關研究方面，Hiebert 介紹了鋼琴三重奏的發展，並將貝多芬所創作的十四首鋼琴三重奏（包括所有改編的作品及無編號的作品），逐一分析與探討，包括樂譜版本比

較、樂曲形式、主題動機、和聲進行、節奏運用、音量標示及樂器安排等。Hiebert 對鋼琴三重奏《大公》解析之後，發現貝多芬雖然採用了傳統奏鳴曲的四個樂章架構，但在形式、和聲、動機、節奏及樂器聲部等多處，運用了創新的手法，將整個樂曲建構成為一首織度（texture）完整、偉大宏偉的樂曲。³Smith 探討了貝多芬鋼琴三重奏作品中三樣樂器的角色與應用。⁴ 在與貝多芬鋼琴三重奏《大公》相關研究方面，Kang 探討了魯道夫大公的生平及音樂學習過程，並分析他的創作作品。此外，貝多芬在魯道夫作品手稿上所做的標記，顯示出兩人的師生關係。⁵Ong 針對貝多芬大公三重奏的手稿及由不同出版商所出的樂譜版本，進行了比較和探討。結果發現貝多芬在全曲中採用了不同的音樂形式在各樂章中，特別是第二樂章的中段（trio），在手稿中和後來正式出版的版本在內容上有很大的差異，推測貝多芬可能在此時再度對巴哈的創作產生興趣，因此才將第二樂章的中段（第 125 至 287 小節）改寫成賦格曲的形式。⁶ 李曉燕從巴洛克時期的三重奏鳴曲、古典時期的鋼琴三重奏至浪漫時期的鋼琴三重奏，在形式及各樂器在作品中所占有的分量和定位，做了介紹及概括性的分析。文中對於貝多芬鋼琴三重奏《大公》提到：整首樂曲在音樂織度上較之前的樂曲更加緊密，

² Robert Winter and Robert L. Martin, eds., *The Beethoven Quartet Companion* (Berkeley: University of California Press, 1994), 29-58.

³ Elfrieda F. Hiebert, "The Piano Trios of Beethoven: An Historical and Analytical Study" (PhD diss., University of Wisconsin, 1970), 138-57.

⁴ Robert L. Smith, "A Study of Instrumental Relations: The Piano Trios of Beethoven" (PhD diss., Florida State University, 1971).

⁵ Susan Kang, "The Music of Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend" (PhD diss., City University of New York, 1983).

⁶ Seow-Chin P. Ong, "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ('Archduke')" (PhD diss., University of California, 1995).

音響效果厚實飽滿，不同樂器間在互動中更多了對比性和戲劇性，這樣的創作手法也深深影響了浪漫主義室內樂的發展。文中也提及演奏貝多芬鋼琴三重奏時應注意力度變化及音量比例，以確保聲部間的平衡。⁷ 歐彥伶針對貝多芬《降 B 大調第七號鋼琴三重奏，作品九十七》研究，論述了貝多芬鋼琴三重奏作品的特色與在歷史上的定位，並從曲式、旋律、調性、和聲與節奏型態等方面對全曲分析研究。結論為：貝多芬鋼琴三重奏《大公》包含了流暢的旋律線條，多變的節奏型態與豐富的和聲色彩等，充分的反映出貝多芬獨特的樂曲特色與個人風格。⁸

以上文獻回顧顯示：有關鋼琴三重奏的探討主要多是集中在鋼琴三重奏的歷史起源、發展和樂器構造聲響，或是針對樂曲及演奏技巧分析。雖然有針對貝多芬全部的鋼琴三重奏作品之探討，但多屬於概括性分析與論述。少部分針對貝多芬鋼琴三重奏《大公》的研究，較偏重於對魯道夫大公本人的一些作品及貝多芬標註的修改標示探討，或是對於全曲的背景及版本探討及比較、甚或是對曲式及其他要素做概括性的分析。以上這些研究結果雖然對於欣賞及瞭解鋼琴三重奏《大公》提供了基本的資訊，但對於深入瞭解貝多芬和魯道夫之間的情誼，並貝多芬在這首中期作品中，是如何運用不同的創作技法，創作

出這首深沉內斂又宏偉的樂曲，來題獻給一直以來支持他的魯道夫大公，缺乏整體性的探討和分析。為了能對貝多芬這首著名的鋼琴三重奏作品能有深入及全面的瞭解，以下由樂曲創作背景、貝多芬鋼琴三重奏的探究、樂曲架構及演奏要點逐一論析。

參、樂曲創作背景

貝多芬第七號降 B 大調鋼琴三重奏《大公》是題獻給魯道夫·約翰·約瑟夫·蘭能爾大公，以下針對兩人之間的關係及樂曲的創作緣由來探討。⁹

一、魯道夫大公與貝多芬的師生關係

魯道夫·約翰·約瑟夫·蘭能爾大公出生於佛羅倫斯（Florence），他的父親是彼得·利奧波德·約瑟夫·安東尼·皮烏斯喬金（Peter Leopold Josef Anton Joachim Pius Gotthard, 1747-1792），¹⁰ 母親是瑪麗亞·路易斯（Maria Louisa, 1745-1792）。一直以來，大公家族的皇室成員們都喜好音樂，身為幼子的魯道夫也不例外。受到身體健康因素的影響，魯道夫無法像其他兄長從事軍事方面的活動與訓練，但他卻特別喜愛藝術。¹¹ 魯道夫自幼即展現出音樂方面的才華，在啟

⁷ 李曉燕，「鋼琴三重奏演奏探究」，藝術研究：哈爾濱師範大學藝術學院學報 2007 年，1 期（2007 年 3 月）：49-50。

⁸ 歐彥伶，「路德維希·范·貝多芬《降 B 大調第七號鋼琴三重奏，作品九十七》之分析研究」（碩士論文，國立臺南大學音樂學系，2012）。

⁹ 蘇金輝，「論貝多芬與魯道夫的情誼——貝多芬《大公》鋼琴三重奏」，美育 216 期（2017 年 3 月）：83-84。

¹⁰ 彼得·利奧波德約瑟夫·安東尼皮烏斯喬金在幼子魯道夫·約翰·約瑟夫·蘭能爾出生當時任托斯卡納大公（Grand Duke of Tuscany, 1760-1790），後來成為利奧波德二世皇帝（Emperor Leopold II, 1790-1792），也就是聖羅馬皇帝和匈牙利及波希米亞的國王（Holy Roman Emperor and King of Hungary and Bohemia）。

¹¹ Theodor von Frimmel, *Beethoven Handbuch* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926), 2: 85.

蒙老師安東·特貝（Anton Tayber, 1756-1822）的教導之下，小小年紀就可以在親王及貴族家中的沙龍音樂會上演奏。1803至1804年間，貝多芬繼安東·特貝成為魯道夫正式的音樂老師，兩人也自此展開了師生之緣。魯道夫除了喜好藝術及戲劇，在音樂創作上也具有極高的天分。

文獻顯示，貝多芬曾經以卡爾·菲利浦·艾曼紐·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）等音樂家的理論作品為教材，來教導魯道夫大公學習對位法。這些教材後來在1832年被集結成冊，由賽芙瑞（Seyfried）出版，書的名稱為《貝多芬的和聲及對位研究》（*Louis Van Beethoven's Studies in Thorough-bass, Counterpoint and the Art of Scientific Composition*）。¹² 貝多芬對於教學所帶來的限制與規範感到厭倦，連對於魯道夫大公也不例外。為了逃避對魯道夫大公的教學工作，從兩人之間往來的八十多封書信中，可發現貝多芬經常以個人健康因素或忙碌有事為藉口，向魯道夫大公請假，次數頻繁到連魯道夫大公身旁的隨從都感到厭惡。¹³ 由此可知，貝多芬給魯道夫大公的授課是非常不規律。

二、魯道夫大公對貝多芬的支持

貝多芬除了在教導魯道夫大公的工作上未好好履行其職務，對於進入魯道夫大公居住的宮廷所該要遵守的禮儀也總是不

願意配合，但這卻絲毫不影響兩人之間的關係。面對貝多芬如此的態度，魯道夫大公總是溫和地說：這若是貝多芬的個性，就讓他隨著自己的性情去做任何事吧！貝多芬也曾向魯道夫表明自己對他十分敬愛，但卻無法強迫自己時刻遵守宮廷中的種種禮儀與規範。¹⁴

1809年3月，魯道夫大公、金斯基·凡·維希尼茨和泰陶王子（Prince Kinsky von Wchinitz und Tettau, 1781-1812）和法蘭茲·約瑟夫·凡·洛布科維茲王子（Prince Franz Joseph von Lobkowitz, 1772-1816）共同簽署了一項協議，同意每年支付貝多芬四千佛洛林幣（Flourins），一直到他未來可以獲得相同酬勞的工作為止。此項協議唯一的條件就是貝多芬必須住在維也納或是奧地利王室世襲的國家，但受到當時歐洲封建勢力逐漸瓦解的影響，許多貴族紛紛沒落。這項協議簽署不久之後，洛布科維茲王子和金斯基王子相繼過世；奧地利政府更在1811年2月宣布破產，幣值大幅縮水的結果讓原本魯道夫大公同意支付貝多芬每年1500佛洛林幣，減少了一半的價值。但即便如此，魯道夫大公卻依然願意按照原來協議書中的相同幣值，來繼續資助貝多芬，從未間斷。¹⁵ 1814年魯道夫大公特別將貝多芬所有作品納入在圖書館中，以便能妥善地收藏他所有的作品。¹⁶

¹² Ludwig van Beethoven and Ignaz R. von Seyfried, *Louis Van Beethoven's Studies in Thorough-bass, Counterpoint and the Art of Scientific Composition*, ed. Henry H. Pierson (Leipzig: Schubert and company, 1853).

¹³ Alexander W. Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, ed. Hermann Deiters, and Hugo Riemann. Trans. Henry E. Krehbiel (New York: The Beethoven Association, 1921), 2: 80.

¹⁴ *Ibid.*, 80.

¹⁵ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*, ed. Eusebius Mandyczewsk (Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1887), 1: 213.

¹⁶ 魯道夫大公特別將貝多芬所有作品納入位於維也納的格薩詩夫特音樂之友社（Gesellschaft der Musicfreunde Wein）圖書館中。

此外，他又於 1823 年從哈斯林格出版商（Häslinger）買回六十二冊貝多芬所有作品的手稿。¹⁷ 由此可見，魯道夫大公總是透過他個人的影響力來支持貝多芬。

綜上可知，魯道夫不僅成為貝多芬最重要的贊助人，兩人之間也一直維持著師生及朋友的關係，直到貝多芬過世。

三、鋼琴三重奏《大公》的創作背景

貝多芬在 1807 年時就開始構思降 B 大調鋼琴三重奏《大公》，並和身邊的友人論及有關此曲的一些初步想法。¹⁸ 但一直要等到 1810 年時，貝多芬才開始真正創作此曲。從貝多芬寫給魯道夫大公在的書信中顯示：在 1811 年 3 月間，貝多芬曾經投入了相當多的時間和心力在創作鋼琴三重奏《大公》。最後在樂譜的手稿上，貝多芬註明了全曲的創作日期是 1811 年 3 月 3 日至 3 月 26 日。由此可知，貝多芬從構思到真正完成鋼琴三重奏《大公》，中間經歷了數年的時間。1811 年 4 月時貝多芬原本是請布萊特科普夫·哈特爾（Breitkopf & Härtel）出版鋼琴三重奏《大公》，但後來因故被延遲，讓貝多芬最後決定於 1816 年改請史坦納爾（S. A. Steiner）出版全曲，名稱為《鋼琴、小提琴及大提琴三重奏》（*Trio for Piano-Forte, Violin and Violincello*），別名《大公》三重奏（*Archduke Trio*）。¹⁹

鋼琴三重奏《大公》首次公開演出是在 1814 年 4 月，當時由伊葛納茲·舒潘齊格（Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830）

負責演奏小提琴，約瑟夫·林克（Joseph Linke, 1783-1837）負責拉奏大提琴，而貝多芬則是親自彈奏鋼琴。當時樂界人士在聆聽完此曲的首演之後，認為貝多芬的彈奏只能算是差強人意，雖然受到重度耳聾的影響，但聽眾仍可以從音樂中感受到作曲家原有的彈奏功力。²⁰ 之後貝多芬雖然後來和舒潘切克及林克在布拉格又演奏了一次鋼琴三重奏《大公》，但這卻是貝多芬最後一次在公開場合演奏了。對於身為音樂家的貝多芬而言，無法聽到自己所創作的音樂，莫不令人感到十分感傷和惋惜。

綜上可知，貝多芬為了答謝魯道夫大公對他的幫助，即便自己因耳聾而不適合公開彈奏，仍然盡可能地親自上臺演出，以表達他對這位一直以來默默支持他的贊助者、好友及學生的感謝與敬愛。貝多芬與魯道夫大公之間亦師亦友的真摯情誼，更因鋼琴三重奏《大公》這首作品而顯得彌足珍貴。

肆、貝多芬鋼琴三重奏探究

一、鋼琴三重奏的特點與風格

鋼琴三重奏的起源可追溯到巴洛克時期的三重奏鳴曲（trio sonata），它是古典室內樂的前身。在室內樂中，鋼琴三重奏產生晚於其他音樂形式的主要因為：（一）現代鋼琴工藝的發展較晚、（二）三樣樂器難以須均等分配主題，並在不同音色及力度上保持獨立又平衡的音響效

¹⁷ 蘇金輝，「論貝多芬與魯道夫的情誼——貝多芬《大公》鋼琴三重奏」，84。

¹⁸ Friedrich Kerst, ed., *Die Erinnerungen an Beethoven* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1925), 2: 46.

¹⁹ 蘇金輝，「論貝多芬與魯道夫的情誼——貝多芬《大公》鋼琴三重奏」，84。

²⁰ Harvey Grace, *Ludwig van Beethoven* (New York: Harper & Brothers, 1927), 106.

果。一直到古典時期，鋼琴三重奏才得到充分的發展。貝多芬的鋼琴三重奏作品在創作形式上，可說是受到了海頓的啟發。當 1792 年海頓旅行路經貝多芬的故居波昂時，遇到了當時二十二歲的貝多芬，在海頓看過貝多芬的一些作品之後，立刻願意收他為徒。由於海頓一生之中創作了許多鋼琴三重奏作品，故此時以海頓為師的貝多芬也開始著手創作鋼琴三重奏。第一號的三首鋼琴三重奏（*Three Piano Trios No. 1 to 3, Op.1*）即創作於此時期，並於 1795 年時第一次正式出版。

古典樂派三大作曲海頓、莫札特和貝多芬都有創作鋼琴三重奏。其中，海頓所創作的鋼琴三重奏在形式上是採用了附有伴奏的鍵盤奏鳴曲模式，在他的鋼琴三重奏作品中，鋼琴是主要的樂器，大提琴和小提琴則是經常是在重複鋼琴的聲部，屬於陪襯的角色，其中又以大提琴最為明顯。在莫札特的鋼琴三重奏中，早期作品和海頓早期的三重奏相似，是屬於伴奏奏鳴曲的形態；一直要到了後期，作品中小提琴和大提琴聲部才逐漸被獨立出來。到了貝多芬時代，他所創作的鋼琴三重奏

中，早期的作品仍然可以看到延襲自海頓及莫札特的風格，一直要到 1808 年，也就是作品編號 70 開始，風格才有了明顯的改變。此時貝多芬將大提琴及小提琴聲部分別獨立出來，擁有自己的旋律。三樣樂器都有各自表現的空間，並彼此配搭交織，讓樂曲充滿張力，表現出豐富的音樂內涵。由此可知，貝多芬的三重奏作品不僅超越了前輩作曲家們所建立的架構，更確立了鋼琴三重奏日後發展的形式，成為令人喜愛的樂器演奏形式。

二、貝多芬鋼琴三重奏

貝多芬在 1790 到 1812 年間為鋼琴、小提琴及大提琴創作了十一首鋼琴三重奏，其中編號第一號到第七號是以奏鳴曲形式完成的、編號第八號是單樂章的奏鳴曲形式，編號第九號只留下草稿，編號第十和十一號是以變奏曲的形式所寫。編號第一號到七號出版於貝多芬生前，第八號到十一號是貝多芬過世後，後人跟據其遺作整理編輯而成的。以下為貝多芬的鋼琴三重奏作品依據其編號、調性、作品編號、創作時間所作之整理（如表 1）：

表 1 貝多芬鋼琴三重奏作品

三重奏編號	調性	作品編號	創作時間
第一號	降 E 大調	Op. 1, No.1	1795
第二號	G 大調	Op. 1, No.2	1795
第三號	C 小調	Op. 1, No.3	1795
第四號	降 B 大調	Op. 11	1798
第五號	D 大調	Op. 70, No.1	1808
第六號	降 E 大調	Op. 70, No.2	1808
第七號	降 B 大調	Op. 97	1811
第八號	降 B 大調	WoO 39	1812
第九號	降 E 大調	WoO 38	1790
第十號	降 E 大調	Op. 44	1792
第十一號	G 大調	Op. 121 a	1803

在上表 1 所列之貝多芬十一首鋼琴三重奏中，第一至三號是提獻給李西諾夫斯親親王，作品第四號是提獻給杜恩伯爵夫人，作品第五和六號是提獻給艾德第伯爵夫人，作品編號第七號是提獻給魯道夫大公，作品第八號馬特希蜜莉安·布倫塔諾。由此可知，作品第七號雖然不是貝多芬所創作的最後一首鋼琴三重奏，但卻是貝多芬在此類樂器演奏形式中架構最完整的終極作品。Smallman 指出全曲具有完整的架構，展現出貝多芬成熟期的風格，是貝多芬在此類作品中具有最完美形式的作品，更是古典室內樂的典範。²¹ 因此，本研究針對貝多芬最具代表性的第七號降 B 大調鋼琴三重奏，進行樂曲分析，以探究貝多芬在三重奏所運用的作曲技法及樂曲架構。

伍、樂曲論析

貝多芬創作的降 B 大調鋼琴三重奏《大公》，作品編號 97，全曲分為四個樂章。以下將由樂曲形式、主題動機、節奏型態及和聲安排等方面分析。

一、樂曲形式

整個樂曲包括四個樂章，第一樂章為中庸的快板 (Allegro Moderato)，降 B 大調，4/4 拍，採用奏鳴曲形式 (sonata form)，具有高貴宏偉的風格。主要分為呈示部 (exposition) (第 1 至 106 小節)、發展部 (development) (第 107 至 191 小節)、再現部 (recapitulation) (第 191 至 268 小節) 及尾奏 (coda) (第 268 至 287 小節)。呈示部又可分為第一

主題樂段 (第 1 至 33 小節)、過渡樂段 (第 33 至 51 小節)、第二主題樂段 (第 51 至 68 小節) 及結尾樂段 (第 68 至 97 小節)。發展部具有龐大的結構，除了根據主題元素發展之外，也運用了不同的創作技法 (例如：採用動機的部分音型、聲部間的模仿式樂句、震音及撥奏等)。在發展部的結尾 (第 98 至 106 小節) 出現了類似華彩樂段的樂句，將音樂帶入再現部。再現部在經過冗長的發展部之後，雖然在音量上標明了由極弱音 (pianissimo) 開始，但此處回歸到主調顯得極具穩定力，甚至成為了全樂章的高潮點 (Greene, 1982)。²² 短小的尾奏主要是根據第一主題而建構，鋼琴聲部奏出華麗的音型，伴隨著弦樂聲部將全樂章在輝煌燦爛的氛圍中結束。

第二個樂章是詼諧曲 (Scherzo) 一快板 (Allegro)，降 B 大調，3/4 拍，貝多芬在此並未置入一般所常用的慢板樂章。在形式上採用三段體 (ternary form) (ABA')：A (第 1 至 125 小節) — B (第 125 至 287 小節) — A' (第 287 至 411 小節) — 結尾樂段 (第 411 至 443 小節)。其中 A' 段為第一個 A 段的再現，A 段具有自由歡樂的蘭特勒舞曲 (ländler) 風格；中間的 B 段雖然未標明是中段 (Trio)，但由於具有神秘灰暗的氣氛，並採用賦格曲式，在特色上與 A 段呈現出明顯的對比，因此在功能上與一般的中段相似。B 段包含兩個不同特色的樂段，分別是賦格曲式樂段及華爾滋舞曲樂段，以彼此交替的方式出現。結尾樂段採用 B 段的元素，但最後以強而有力的齊奏方式結束全樂章。

²¹ Smallman, *The Piano Trio*, 65-70.

²² David B. Greene, *Temporal Process in Beethoven's Music* (New York: Garden & Breach Science Publishers, 1982), 100.

第三個樂章是如歌的行板（*Andante cantabile ma però con moto*），D 大調，3/4 拍，採用變奏曲形式（*variation form*），速度較為緩慢，風格沉穩內斂。全樂章由主題及四段變奏加上尾奏所組成，分別為：主題（第 1 至 28 小節）、第一段變奏（第 29 至 56 小節）、第二段變奏（第 57 至 84 小節）、第三段變奏（第 85 至 112 小節）、第四段變奏（第 113 至 140 小節）及尾奏（第 141 至 194 小節）。但每一個變奏間在 D 大調上運用了一貫性的手法（例如：遞減的音值、相同的和聲、一致的拍號等）。整個樂章最後透過尾奏，以直接進入下一個樂章的方式結束整個變奏，同時立即展開了第四樂章，呈現出十足的張力與戲劇效果。浪漫樂派的作曲家孟德爾頌（*Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847*）曾演奏此樂章的尾奏給多蘿西婭·馮·厄特曼男爵夫人（*Baroness Dorothea von Ertmann, 1781-1849*）聽，她聽完後驚呼：「這段樂曲真是美到令人不知如何彈奏！」。雅各·路德維希·菲利克斯·孟德爾頌·巴托爾迪（*Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847*）聽完後，也非常同意厄特曼男爵夫人對這個樂章所發出的讚美。安東·菲立克斯·辛德勒（*Anton Felix Schindler, 1795-1864*）也曾提到：「我認為這首三重奏的第三樂章行板，是最美的一個樂章，其中充滿了聖潔和神性，非筆墨所能形容。」²³

第四樂章在速度上採用中庸的快板（*Allegro Moderato*），降 B 大調，2/4 拍，曲式為輪旋曲（*rondo form*）。第四樂章

雖然是從第三樂章沒有間斷的進入，但在速度、特質及節奏上都呈現出明顯的對比，帶給聽眾新奇的感覺。全樂章主要的架構分為：ABA'CABA' 加上尾奏。由於全曲在結構及長度上具有奏鳴曲的樣式，因此也可視為是輪旋奏鳴曲式（*sonata-rondo form*）。其中第一段的 ABA' 是呈示部（第 1 至 110 小節），C 段是發展部（第 110 至 151 小節），第二段 ABA' 是再現部（第 152 至 253 小節）、尾奏（第 254 至 410 小節）。整個結尾樂章帶有舞曲的風格，熱情又帶有活力的特質，為全曲帶來熱鬧華麗的氛圍。

由上可知，整首樂曲每個樂章都具有清晰的架構及完整的形式；貝多芬以新的樂章安排方式，將過去由海頓以來所建立的奏鳴曲式擴大，展現出強烈的個人創作手法，也顯現出他的浪漫風格傾向。

二、主題動機

第一樂章由高貴宏偉的第一主題展開（第 1 至 8 小節），包含兩個動機，動機 I（第 1 至 2 小節）和動機 II（第 2 至 4 小節）（如圖 1），動機 I（bB-A-G）與動機 II（G-A-bB）在音型上互為反向。第 5 至 8 小節是以動機 II 的部分元素及音型在延續第一主題樂句。這兩個動機在整個樂章中持續的反覆及變化，對整個樂章的發展極為重要。動機 I 和 II 不僅建構出第一主題（第 1 至 8 小節），在接下來的延伸樂句（第 8 至 14 小節），也是根據動機 II 而發展的。動機 I 除了可見於第一樂章第 1 至 2 小節之外，也多次出現在其他段落（例如：第 14 至 15、33 至 42、107 至 115、191 至 192、204 至 205、

²³ Robert H. Schauflier, *Beethoven, The Man who Freed Music* (Garden City, NY: Doubleday, Doran and Company, 1929), 294.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's 'The Grand' (Opus 97). The score is for Violine, Violoncello, and Klavier. It shows the first theme and two motifs. The tempo is Allegro moderato. The score includes dynamic markings like *p dolce*, *cresc.*, *cantabile*, and *rffz*. The first theme is marked '第一主題', and the two motifs are marked '動機' and '動機 II'.

圖 1 第一樂章，中庸的快板，第 1 至 12 小節

268 至 269 小節)；而動機 I 的部分元素 (D-A-bB) 也可見於第 115 至 129 及 181 至 188 小節。動機 II 在第 2 至 4 小節之後，又出現於其他段落 (例如：第 6 至 8、15 至 17、19 至 27、133 至 135、138 至 140、145 至 147、149 至 155、192 至 194、196 至 198、205 至 207、269 至 271 小節)；而動機 II 的部分元素 (第 5 至 6 小節中的 F-bB-G、F-bB-A) 也可見於第 18 至 19、136 至 138、141 至 143、195 至 196、208 至 209、272 至 273 小節。第二主題的形成主要是基於第一主題中動機 II 的元素，動機 II 的上行音型 (F-G-A-bB) 在第二主題中以反向方式出現 (B-A-G-#F)。樂章結束前的尾奏 (第 268 至 287 小節)，是以動機 II 的音型為主。全樂章在不同樂段間沒有明顯的段落，而是以運用動機 I 的延長、片段及切割等方式來連結，因此，第一樂章的建構是基於兩個動機以不同方式發展而成。

在第一樂章的第一主題中，動機 I、II 及第二主題部分音型，在接下來的第二、三及四樂章中，以不同的形式出現。例如第二樂章的開頭 (第 1 至 2 小節) 採用了第一樂章第一主題動機 I 中的二度上行音型；第二樂章的第 3 小節同樣運用了第一樂章動機 I 中的最後四個音 (F-G-A-bB)。第二樂章的第 4 至 5 小節與第一樂章的第二主題中的部分音型相似，都是採用二度下行音型及使用重複音 (如圖 2)。第三樂章開頭的主題 (第 1 至 2 節) 與第一樂章的第二主題部分音型相似，都是運用了二度下行音型及重複音，所不同的是第三樂章在節奏上採用了加長的音值 (如圖 3)。第四樂章輪旋曲 A 段的開頭動機 (第 1 至 2 小節)，如省略經過音，可以發現是源自於第一樂章第一主題動機 II 的前三個音符 (D-bE -F)。在第 7 和 8 小節第一拍的四度音程 (bB-bE、F-bB)，是源自第一樂章第一主題動機 II 的四度音程 (F-bB) (如圖 4)。

二度下行音型及重複音

二度上行音型及重複音

The image shows a musical score for the second movement, 'Allegretto scherzando'. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with several annotations. Two boxes with arrows point to specific melodic phrases: one labeled '二度上行音型及重複音' (Interval of a second, ascending pattern and repetition) and another labeled '二度下行音型及重複音' (Interval of a second, descending pattern and repetition). Dynamics include *p*, *cresc.*, and *sf/p*.

圖 2 第二樂章，詼諧曲—快板，第 1 至 8 小節

主題運用二度下行音型及重複音

Andante cantabile, ma però con moto

The image shows the beginning of the third movement, 'Andante cantabile, ma però con moto'. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line. A box with an arrow points to a specific melodic phrase in the violin part, labeled '主題運用二度下行音型及重複音' (Main theme uses interval of a second, descending pattern and repetition). Dynamics include *p*.

圖 3 第三樂章，如歌的行板，第 1 至 8 小節

源自第一樂章第一主題動機 II 的前三個音符 D-^bE-F

四度音程源自第一樂章第一主題動機 II

Allegro moderato

ten. *ten.* *p dolce* *espressivo*

^bB-^bE F-^bB

The image shows the beginning of the fourth movement, 'Allegro moderato'. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line. Two boxes with arrows point to specific melodic phrases in the violin part. The first box is labeled '源自第一樂章第一主題動機 II 的前三個音符 D-^bE-F' (Derived from the first three notes of the first theme motif II of the first movement, D-^bE-F). The second box is labeled '四度音程源自第一樂章第一主題動機 II' (Interval of a fourth derived from the first theme motif II of the first movement). Dynamics include *ten.*, *p dolce*, and *espressivo*. At the bottom, two boxes contain the notes ^bB-^bE and F-^bB.

圖 4 第四樂章，中庸的快板，第 1 至 13 小節

由此可見，貝多芬在創作時，透過不同的方式將各樂章間的主題動機元素，巧妙地做了連結。四個樂章雖然各自擁有其獨立的主題，但每個樂章在動機元素上又互為相關，彼此緊密地結合在一起。由此可看出貝多芬欲突破傳統奏鳴曲中各樂章間彼此獨立的手法，創造出更宏大雄偉的曲風。

三、節奏型態

全樂曲各樂章間除了主題動機在特色及結構上有許多相似之處外，在節奏上也運用了一致性的手法。²⁴ 貝多芬在第一、第三及第四樂章的開頭主題旋律中，皆以在小節線前採用附點節奏，讓樂句產生往前驅動的感覺。例如：第一樂章第 1 至 4

小節、第三樂章第 1 至 4 小節、第四樂章第 1 至 2 小節）（如圖 5、6、7）。此外，貝多芬多次在不同樂章中運用二對三及三對四的節奏，營造出不對稱的感覺，例如：第三樂章第 85 至 112 小節和第四樂章第 110 至 151 小節的鋼琴及弦樂聲部，分別出現了二對三和三對四的節奏。貝多芬也常運用切分音、連結線或突強記號，將樂曲的重音轉移至拍點之後或是弱拍上，產生不規律的節奏感，為樂曲增添新奇的感覺。例如第一樂章呈示部（第 43 至 51 小節）和第二樂章 A 段（第 90 至 104 小節）採用了切分音、第二樂章 B 段（第 125 至 145 小節）採用了連結線、第一樂章第一主題（第 1 至 8 小節）和第三樂章第二段變奏（第 73 至 84、101 至 112 小節）採用了突強的標示。

在小節線前採用附點節奏

圖 5 第一樂章，中庸的快板，第 1 至 5 小節

在小節線前採用附點節奏

圖 6 第三樂章，如歌的行板，第 1 至 8 小節

²⁴ Hiebert, "The Piano Trios of Beethoven," 150.

Andante cantabile, ma però con moto

在小節線前採用附點節奏

Andante cantabile, ma però con moto
semplice

p

圖 7 第四樂章，中庸的快板，第 1 至 9 小節

除了運用類似的節奏，貝多芬也採用了些獨特的手法在不同樂章中，營造出多樣化的氣氛。例如：第一樂章動機 I 開始於第一拍，長度有七拍；動機 II 則方式始於弱拍，長度有九拍。兩個動機在樂句長度上的不同，產生了不對稱的感覺；第四樂章呈示部的 B 段（第 51 至 72 小節），原有的節奏式動機轉為十六分音符，採用較小的音程。鋼琴聲部右手旋律運用了連結線，形成切分節奏，與左手帶有十六分休止符的附點節奏產生出前後相互跟進的特殊效果。第二樂章採用了 3/4 拍節奏，三段體中 A 段一開始的跳音及八分音符，彷彿是在輕快地踏步，具有蘭特勒舞曲的風格；B 段則是由四分音符加上連結線的運用，產生出遲疑的感覺，呈現出神秘灰暗的氣氛。第三樂章的主題以四分音符、附點四分音符及八分音符所組成；第一段變奏鋼琴聲部為三連音的節奏，與弦樂聲部的二分音符及十六分音符產生了三對四的不對稱節奏；第二段變奏以持續的十六分音符為主，第三段變奏則是以十六分音符的三連音為主。第四段變奏在速度上標示著「稍微緩慢」（*Poco più adagio*），使用與開頭主題中相同的四分及八分音符節奏；尾奏在開頭即標明了「回到原來速度」（*tempo I.*）。第四樂章以生氣蓬勃

的快板速度，直接承接前一個旋律優美的慢板樂章。前後兩個樂章之間雖然沒有間斷，但在速度及節奏上都呈現出明顯的對比。尾奏（第 254 至 410 小節）速度轉為急板（*Presto*），拍號變為 6/8 拍。整個尾奏主要是根據主題動機元素的變奏，共有 157 小節之長，比貝多芬其他同期作品中的尾奏要長出了許多，最後強而有力地結束了全曲。

由上可知，貝多芬在樂曲中運用了多樣化的節奏型態來呈現各樂章的特色，但同時他也在不同樂章間採用相似的節奏變化，讓全曲能呈現出整體感。在樂段中也可發現貝多芬多次運用了不對稱的節奏，或是藉由將重音錯置的方式來營造出特殊的氛圍及豐富的變化，展現出他那創新又獨特的個人風格。

四、和聲安排

在調性及和聲運用方面，貝多芬在樂曲中並未完全依循傳統奏鳴曲的安排方式。例如：第一樂章的第一主題在降 B 大調上，並持續在降 B 大調上延展，接著過渡樂段（第 33 至 51 小節）以模進的方式逐漸將調性由降 B 大調轉至 G 大調。隨後的第二主題（第 51 至 58 小節）較為短小，具有輕鬆跳躍的特質，調性在 G

大調(下中音)上,而非在F大調(屬音)上,可見貝多芬透過將調性轉至遠系調的方式來擴展呈示部的和聲架構。發展部的樂句雖然不是根據對稱性或是終止式來做區分,但卻是以調性中心來組織樂句。發展部開始時先是降B大調,接著是G大調(第138小節)。到了過渡樂段(第170至190小節),調性轉至F大調(降B大調的屬音),不但彌補了呈示部在第二主題時未轉至降B大調屬音的缺憾,同時也將樂句更明確的導向主調。第二樂章的A段(第1至124小節)為降B大調,B段(第125至287小節)轉至降D大調,而非常見的屬調、關係調或平行調。第二樂章詠諧曲的A段(第1至124小節)為降B大調,B段(第125至287小節)轉至降D大調,而非常見的屬調、關係調或平行調。第三樂章的結尾段落,運用了在大小調間互換和使用借用和弦的調性變換方式,也運用一些特殊的方式呈現調性及和聲的變換,例如在第二樂章的B段,開始時第125至160小節的上行半音階調性極為模糊,一直要到第160至182小節時調性才突然轉為明朗,成為降D大調。又如在第四樂章呈示部在剛開始的調性並不明確,開頭降B大調和弦的功能彷彿是降E大調的屬和弦,一直要到了第17小節,當降B大調的屬七和弦出現時,樂曲的調性才確立在降B大調上。在過渡樂段及B樂段,調性並未先強調F大調的屬和弦,而是採用一般常用的方式,直接轉至F大調上。

據上可知,全曲在和聲結構上是透過廣泛的調性使用,讓整個樂曲呈現出戲劇般的效果。貝多芬在轉調時除了近系調,也會經由轉至遠系調(如D大調、降D大調、G大調等),來與主調降B大調對比,也會使用借用和弦及共同和弦來轉

調。可見貝多芬是透過富於變化的和聲來擴充各樂章在調性上的使用範圍,來為樂曲增添豐富的色彩。

綜觀貝多芬在整個樂曲中運用了清晰完整的形式與架構、新的樂章安排方式、彼此互為關連的主題動機、由動機而發展出的樂段及樂章、多樣化的節奏型態、富於變化的和聲及廣泛的調性使用,這些創作技法充分表現出他中期作品中大膽突破傳統、形式龐大宏偉及風格創新獨特的特質。

陸、建議

一、演奏建議

鋼琴三重奏《大公》呈現出貝多芬獨特高超的創作技法,富有豐富的音樂內容。如何恰當地表現出全曲的精神及內涵,除了對樂曲背景及架構要有深入的瞭解之外,還要留意演奏中可能遇到的問題。以下為本研究所提出在演奏上的建議。

(一) 第一樂章：中庸的快板 (Allegro Moderato)

第一樂章由鋼琴先單獨奏出寬闊的旋律,隨後小提琴及大提琴逐漸加入,並隨著樂句的前進彼此緊密的交織,將樂章不斷地向前推進。開頭第一主題的出現對全樂章氣氛的營造極為重要,演奏者必須以柔和又內斂沉穩的觸鍵奏出主題旋律。在第33至42小節,鋼琴聲部出現了躍動卻又須連貫的音型,而弦樂聲部先由大提琴及小提琴先後奏出第一主題元素,此處鋼琴與弦樂演奏者必須留意在音量上的平衡,讓鋼琴的音量維持在弦樂之下,以凸顯出主題(如圖8)。在第50至51小節,鋼琴右手聲部的半音變換,將音樂帶至活潑輕快的第二主題,調性轉至遠系調(G

小提琴奏出第一主題元素

鋼琴音量維持在弦樂之下，以凸顯主題

大提琴奏出第一主題元素

圖 8 第一樂章，中庸的快板，第 33 至 42 小節

大調)。演奏者在此可將速度稍微延遲些，來加強第二主題正式出現時在調性上所帶給聽眾的驚奇感。第 115 小節開始，鋼琴與弦樂聲部開始以模進的方式彈奏第一主題元素，建議演奏者可隨著和聲的改變來變化音量，以增加音樂的動力。自第 133 小節起，大提琴及小提琴聲部開始根據第一主題發展，鋼琴聲部則以分解和弦方式隨之伴奏。建議鋼琴演奏者要注意隨著和弦改變而變換延音踏板，才能為弦樂聲部營造最佳的伴奏效果。自第 133 小節起，鋼琴聲部雙手需在極弱的音量奏出連續的三連音符，此處需留意在節奏上的平均性，同時不要超過弦樂聲部的音量。在第 189 至 190 小節，鋼琴右手聲部的裝飾音與左手聲部及弦樂聲部的十六分音符同

時出現，演奏者要留意彼此在節奏上的配搭必需整齊一致。由於此處緊接著再現部的出現，建議演奏者可將速度逐漸減緩以預示主題的再臨，同時也有助於在合奏上的配搭。貝多芬在發展部中運用了弦樂撥奏與鋼琴跳音的對比、裝飾奏、反向音型等，因此演奏者需充分掌握各類彈奏或拉奏技巧，才能展現不同層次的變化性。第一主題最後一次出現是在尾奏（自第 268 小節起），此處第一主題首次在音量上標示極大（*ff*），建議演奏者需將每一個音符盡力奏出，並將樂章在強而有力的氣氛中結束。

（二）第二樂章；詼諧曲（Scherzo）——快板（Allegro）

第二樂章是一個自由歡樂的詼諧曲，

三段體中的 A 段採用 3/4 拍節奏，具有蘭特勒舞曲的風格。演奏者需要以類似彈奏海頓及莫札特作品中 3/4 拍的方式，來呈現出輕快活潑的感覺，同時又不可忽略突強音（*sf*）所帶來強勁有力的節奏感。B 段由兩個具有不同特色的樂段互相交替出現，先是由三個樂器聲部以賦格的方式進入，調性模糊，各聲部在節奏上也相互衝突。因此演奏者需留意聆聽彼此在音量上的平衡及在節奏上的對應，才能讓不同聲部充分地融合（如圖 9）。B 段中出現了三次華爾滋舞曲般的樂段，調性明確清晰，分別在降 D 大調、E 大調及降 B 大調上，建議演奏者此時要特別強調出舞曲的節奏感，才能凸顯出與賦格樂段在調性及特色上的對比性。結尾樂段在結束前突然由極弱的音量（*pianissimo*）改為四個極強音（*fortissimo*），演奏者要用強勁

的力度奏出果斷的聲響，以展現貝多芬喜好運用極端變化的獨特創作手法。

（三）第三樂章：如歌的行板（*Andante cantabile ma però con moto*）

貝多芬在第三樂章的速度標上寫著如歌的行板（*Andante cantabile ma però con moto*），其中 *con moto* 的意思是「有動態的」，提醒了演奏者在此樂章不宜採用過慢的速度。整個樂章的主題需要以緩慢及深沉前進的風格來演奏，因此演奏者在速度控制及音樂表現上要謹慎留心，才能詮釋出貝多芬那深邃內斂的情感。卡爾·徹爾尼曾說：第三樂章的主題旋律具有神聖宗教式的風格，需要演奏者以極為連貫的樂句、純淨完美的音色及控制得宜的和聲變換，才能真實地表現出它的精神及內涵。²⁵ 此樂章各變奏中運用了不同的節奏型態及速度來變換，因此演奏者須盡

三個樂器演奏者須留意聆聽彼此的聲部，以充分融合

圖 9 第二樂章，詠諧曲 - 快板，第 125 至 144 小節

²⁵ Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ed. Paul Badura-Skoda, Wiener Urtext ed. (London: Universal Edition), 101.

可能地表現出各變奏的特色，以增加全樂章的變化性。第一段變奏的鋼琴聲部以八分三連音符分解和弦為主，大提琴聲部的十六分音符與之形成四對三的不對稱節奏，演奏者除了要留意彼此在節奏上的前後搭配，還要注意在樂句上的流暢性。第二段變奏以帶有十六分音符的斷奏為主，並在不同樂器間輪流或同時出現，建議演奏者需彼此模仿樂句在聽覺上的效果，以呈現出一致性。第三段變奏中鋼琴聲部出現三分法與兩分法節拍互換的樂句；鋼琴與弦樂聲部也出現不對稱節奏，演奏者應留意節奏上的變換與聲部間的配搭。第四段變奏雖然標示速度要稍微緩慢（*Poco più adagio*），但鋼琴左手聲部的六十四分音符分解和弦音型，讓樂句產生流暢的感覺，因此演奏者需注重延續旋律的線條，同時與弦樂聲部如對話般的應答，來呈現樂段的流動感。尾奏（第 141 至 194 小節）在開頭雖然標明了「回到原來

速度」（*tempo I.*），但後來出現的三連音型讓整個尾奏充滿了浪漫的風格，建議演奏者可以採用較為有彈性的節奏（如圖 10）。整個樂章最後在屬七和弦上以極弱的音量結束了第三樂章，並直接進入了強而有力的第四樂章。建議演奏者在第三樂章最後兩小節將速度減緩，以強調出與之後第四樂章在特色上的對比性。

（四）第四樂章：中庸的快板（*Allegro Moderato*）

第四樂章以生氣蓬勃的快板速度，直接承接前一個旋律優美的慢板樂章。前後兩個樂章之間雖然沒有間斷，但在速度、特質及節奏上都呈現出明顯的對比。貝多芬在此樂章採用輪旋奏鳴曲式，一開始及隨後的 A 段中運用了強勁有力的節奏，因此演奏者須盡量強調二拍子的重音及確實掌握附點音符的節奏，才能充分表現出此樂章活潑熱烈的感覺。此外，鋼琴聲部左手的分解和弦在高低音域以快速的八分

鋼琴聲部的三連音型充滿了浪漫風格，演奏者可以採用較有彈性的節奏



圖 10 第三樂章，如歌的行板，第 154 至 162 小節

音符大跳，因此在節奏上須保持穩定。B 樂段的開頭，標示「柔美」（*dolce*）。原本在 A 段的節奏式動機，現在轉為十六分音符，鋼琴聲部右手旋律的切分節奏與左手聲部的十六分休止符附點節奏前後相互跟進，隨後大提琴和小提琴聲部也以模仿鋼琴雙手的音型態在拉奏，建議演奏者要留意不同聲部間在節奏上的準確性，並留意聆聽及回應前一個樂器聲部的表現方式，以產生互相應答的效果（如圖 11）。C 段為發展部，音量上幾乎都為極強（*ff*），達到全曲的最高峰，鋼琴聲部彈奏出華麗的音型，樂句不斷往上推升，到達最高音後音量轉為突強（*fp*），隨後音型又逐漸下行，產生出情緒性的起伏。演奏者應盡量強調出音量上的變化，才能呈現出此樂段的戲劇化張力。

整體而言，貝多芬在鋼琴三重奏《大公》中展現出豐富的音樂性及多樣的變

化，讓鋼琴、小提琴及大提琴三樣樂器上運用各類的彈奏或拉奏方式，來發揮其各自的特色。演奏者在技巧控制、聲部平衡、節奏變換、合奏默契及音樂表現上，均需熟練地掌握，才能展現出全曲深刻宏偉的精神內涵。

二、未來研究建議

貝多芬在鋼琴三重奏《大公》中，運用了有別於傳統奏鳴曲形式的樂章編排方式、貫穿全曲的主題動機、複音音樂的對位手法、多樣的節奏變化型態和豐富的和聲變化，將整個作品建構成一個織度緊密完整、形式完整宏偉的樂曲。貝多芬在全曲中將鋼琴、小提琴及大提琴三樣樂器在表現上給予了平等的分配，並且讓每樣樂器都有展現其特色的機會。此與 Hiebert、Smallman、Winter、Ong、李曉燕及歐彥伶等的研究結果一致。²⁶ 後續研

鋼琴雙手節奏先後跟進

演奏者要彼此聆聽及互相應答

弦樂聲部模仿鋼琴雙手音型

圖 11 第四樂章，中庸的快板，第 49 至 60 小節

²⁶ Hiebert, "The Piano Trios of Beethoven," 138-57; Smallman, *The Piano Trio*, 65-70; Winter, *The Beethoven Quartet Companion*; Ong, "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major,"; 李曉燕, 「鋼琴三重奏演奏探究」, 49-50; 歐彥伶, 「路德維希·范·貝多芬《降 B 大調第七號鋼琴三重奏, 作品九十七》之分析研究」。

究者可以根據本研究分析結果，進一步分析貝多芬其他鋼琴三重奏作品，以便能對貝多芬在此類作品中於不同時期所運用的創作技法及音樂內涵有更多的瞭解。

柒、結論

貝多芬鋼琴三重奏《大公》顯示出貝多芬將承襲自海頓、莫札特以來的古典樂派形式與風格發揚光大，注入了強烈的個人色彩；在形式上不受限於傳統的束縛，納入許多創新的技法；三樣樂器充分發揮各自豐富厚實的聲響，可以均衡又獨立的在樂曲中表現。鋼琴三重奏《大公》考驗著演奏者在技巧上的熟練穩健、速度上的變換表現、合奏時的協調默契及情感上的收放鋪陳，是貝多芬在室內樂作品中登峰造極之作。

參考文獻

- 李曉燕。「鋼琴三重奏演奏探究」。藝術研究：哈爾濱師範大學藝術學院學報 2007 年，1 期（2007 年 3 月）：49-50。
- 歐彥伶。「路德維希·范·貝多芬《降 B 大調第七號鋼琴三重奏，作品九十七》之分析研究」。碩士論文，國立臺南大學音樂學系，2012。
- 蘇金輝。「論貝多芬與魯道夫的情誼——貝多芬《大公》鋼琴三重奏」。美育 216 期（2017 年 3 月）：82-89。
- Czerny, Carl. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Edited by Paul Badura-Skoda. Wiener Urtext ed. London: Universal Edition, 1963.
- Grace, Harvey. *Ludwig van Beethoven*. New York: Harper & Brothers, 1927.
- Greene, David B. *Temporal Process in Beethoven's Music*. New York: Gordon & Breach Science Publishers, 1982.
- Hiebert, Elfrieda F. "The *Piano Trios* of Beethoven: An Historical and Analytical Study." PhD diss., University of Wisconsin, 1970.
- Kang, Susan. "The Music of Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil, and Friend." PhD diss., City University of New York, 1983.
- Kerst, Friedrich, ed. *Die Erinnerungen an Beethoven*. Vol. 2. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1925.
- Nottebohm, Gustav. *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*. Vol. 1. Edited by Eusebius Mandyczewsk. Leipzig: J. Rieter-Biedermann, 1887.
- Ong, Seow-Chin P. "Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ('Archduke')." PhD diss., University of California, 1995.
- Schauffler, Robert H. *Beethoven, the Man who Freed Music*. Garden City, NY: Doubleday, Doran and Company, 1929.
- Smallman, Basil. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. New York: Clarendon, 1990.
- Smith, Robert L. "A Study of Instrumental Relations: The Piano Trios of Beethoven." PhD diss., Florida State University, 1971.
- Thayer, Alexander W. *The Life of Ludwig van Beethoven*. Vol. 2. Edited by Hermann Deiters, and Hugo Riemann. Translated by Henry E. Krehbiel. New York: The Beethoven Association, 1921.
- van Beethoven, Ludwig, and Ignaz R. von Seyfried. *Louis Van Beethoven's Studies in Thorough-bass, Counterpoint and the Art of Scientific Composition*. Edited by Henry H. Pierson. Leipzig: Schuberth and company, 1853.
- von Frimmel, Theodor. *Beethoven Handbuch*, Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.
- Winter, Robert, and Robert L. Martin, eds. *The Beethoven Quartet Companion*. Berkeley: University of California Press, 1994.