

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

徐幼齡鋼琴獨奏會

含輔助文件

從貝多芬當代調性的認知詮釋其晚期鋼琴奏鳴曲作品 110

YU-LING HSU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

INTERPRETING BEETHOVEN'S LATE PIANO SONATA

Op.110 IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY KEY

CHARACTERISTICS

研究生：徐幼齡

演奏指導教授：辛幸純

輔助文件指導教授：金立群

中華民國九十八年七月

徐幼齡鋼琴演奏會

含輔助文件

從貝多芬當代調性的認知詮釋其晚期鋼琴奏鳴曲作品 110

YU-LING HSU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

INTERPRETING BEETHOVEN'S LATE PIANO SONATA Op.110

IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY KEY CHARACTERISTICS

研究生：徐幼齡 STUDENT: YU-LING HSU
演奏指導教授：辛幸純 PERFORMANCE ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN
輔助文件指導教授：金立群 SUPPORTING PAPER ADVISOR: LAP-KWAN KAM



A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF MUSIC
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JULY 2009

中華民國九十八年七月

徐幼齡鋼琴演奏會

研究生：徐幼齡

演奏指導教授：辛幸純
輔助文件指導教授：金立群

演奏會曲目

- 貝多芬：降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品 110
蕭邦：馬祖卡，作品 41
F 大調第二號敘事曲，作品 38
拉赫曼尼諾夫：兩首音畫練習曲，選自作品 39
降 E 小調第五號
D 小調第八號
德布西：夜曲
巴伯：鋼琴奏鳴曲，作品 26

上列曲目已於民國九十八年六月二十五日（星期四）下午兩點半於國立交通大學演藝廳演出，該場演奏會錄音 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：從貝多芬當代調性特徵的認知詮釋其作品 110

輔助文件摘要

《貝多芬鋼琴奏鳴曲，作品 110》完成於 1821 年，為貝多芬最後三首奏鳴曲的其中一首，三樂章以調性、速度、「主題」動機發展來串聯整曲架構、內容。尤以第三樂章結合宣敘調、賦格曲式的形式，不僅創新曲種的發展，更創造出作品內部意義與外在形式間的緊密連結。貝多芬晚期作品偏向人類精神、意志上的意義與勝利，音樂語彙也比同時代的作曲家艱深，在歷經耳疾、姪子訴訟官司、身體病痛時，貝多芬不忘將自己投入到更深層的音樂創作中，追求內在世界的平靜，超脫世俗的規則與侷限，發展出自我獨特、精鍊的音樂語言，藉由創作表達出心中最想說的故事。本論文的研究方向分為三個部分：第一為藉由許多學者的研究來理解貝多芬最後三首鋼琴奏鳴曲作品 109-111 的音樂風格發展，並歸納出其共通創作手法與特點。第二，以 Rita Steblin 探討十八、十九世紀調性特徵的論述，統整出七位音樂理論家對調性的見解，進一步聚焦於作品 110 中的調性安排，探討、對照貝多芬不尋常的調性架構與內容意義。第三為作品 110 分析，以速度、節奏、「主題」動機發展觀點連結貝多芬的生平，追溯晚期鋼琴作品欲突破內部形式而與外在生活事件連結之可能性。

關鍵字：貝多芬鋼琴奏鳴曲，作品 110，調性特徵，「主題」動機，速度與節奏

YU-LING HSU PIANO RECITAL

STUDENT: YU-LING HSU

PERFORMANCE ADVISOR: HSING-CHWEN HSIN

SUPPORTING PAPER ADVISOR: LAP-KWAN KAM

Recital Program

Ludwig van Beethoven: Piano Sonata in A-flat Major, Op. 110

Frédéric Chopin: Mazurka, Op. 41

Ballade No. 2 in F Major, Op. 38

Sergei Rachmaninov: Two Etude-tableaux, Op. 39 No.5 in E-flat Minor

Op. 39 No.8 in D Minor

Claude Debussy: Nocturne

Samuel Barber: Sonata for Piano, Op. 26

The program above was performed on Thursday, June 25, 2009, 2:30 pm in the recital hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Interpreting Beethoven's Op.110 in the Light of Contemporary Key Characteristics



Paper Abstract

Beethoven completed his Piano Sonata opus 110 in 1821. It is one of the last three piano sonatas in which he combined tonality, tempo marking, developments of motto motive closely with music structure and specifically for expressing music meaning. Above all, the form of the third movement integrates recitativo and fugue with sonata form which not only innovates the genre of sonata form, but also create inseparable interrelationship of intrinsic meaning and extrinsic form. The late music style of Beethoven is prone to explore meaning and victory via human spirit and willpower. Going through hearing loss, litigation of his nephew Carl, body illness, Beethoven's music vocabulary becomes more intricate than other contemporary composers so as to devote himself to pursuing tranquility of innermost world in his profound, creative process. He aims not only to transcend common principles and limits but to expand his own peculiar, refined music language to express the story in his heart. Three aspects will be investigated in this paper: first, past research will be reviewed to understand Beethoven's development of musical styles in the last three piano sonatas and to sum up the common applications of techniques, characteristics; second, seven music theorists will be selected as examples from Rita Steblin's valuable monograph *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, whose descriptions of different tonality would be

explored and compared with the unusual tonal structure and meaning in opus 110 as antithesis; third, opus 110 will be analyzed by tempo marking, rhythm, developments of motto motive so as to trace the possibility of correlation between breakthrough of interior form and exterior living events.

Key Words: Beethoven, Piano Sonata in A-flat major, op.110, key characteristics, motto motive, tempo and rhythm

致 謝

第一次寫論文，很感謝有金立群老師的協助與指導，使我在實際演奏之餘，也能以更寬廣的角度去探究音樂作品。這一年雖忙於演奏會與論文，生活卻非常充實，讓我領悟到實際演奏 v.s.文獻閱讀的重要性，兩者缺一不可；在音樂會的部份，則感謝辛幸純老師三年來的指導，釐清不同音樂特性所使用的技巧、語彙，讓音樂表達更自然、貼切；也感謝所上每位老師平日的授課與勉勵，使我在交大三年獲益甚多。

謝謝音樂所助理—瑞紋，在畢業前夕的提醒與協助。也感謝曾經幫我借書的朋友們—毓庭、崇丕、佳璟，協助我完成瑣事的宜庭、忠元，也感謝平日互相打氣的同學—如韻、佳蔚、丹綾、琦惠、亦湄、建榜。

寫作論文的确需要專注及持續，特別感謝父母的關心，姊姊的叮嚀及鼓勵，鎧駿的即時幫忙與出氣筒，我才能在這段期間內完成音樂會與論文，將碩士生涯畫上句點。

徐幼齡

九十八年六月二十九日

徐幼齡鋼琴演奏會錄音 CDs

時間：民國九十八年六月二十五日（星期四）下午 2:30

地點：國立交通大學活動中心二樓演藝廳

Disc 1

- 1 **Piano Sonata in A-flat Major, Op.110** **Ludwig van Beethoven**
降 A 大調鋼琴奏鳴曲，作品 110 **貝多芬(1770-1827)**
Moderato cantabile molto espressivo 如歌而充滿感情的
中板
Allegro molto 極快板
Adagio ma non troppo - Allegro ma non troppo 不太慢
的慢板
- 2 **Mazurka, Op. 41** **F. Chopin**
馬厝卡舞曲，作品 41 **蕭邦(1810-1849)**
Mazurka, Op. 41-1 in C-sharp Minor 升 C 小調第一號
馬厝卡舞曲
Mazurka, Op. 41-2 in E Minor E 小調第二號馬厝卡舞
曲
Mazurka, Op. 41-3 in B Major B 大調第三號馬厝卡舞
曲
Mazurka, Op. 41-4 in A-flat Major 降 A 大調第四號馬
厝卡舞曲
Ballade No. 2 in F Major, Op. 38
- 3
第二號 F 大調敘事曲，作品 38

Disc 2

- 1 **Two Etude-tableaux, Op. 39 No.5 in E-flat Minor** **Sergei Rachmaninov**
Op. 39 No.8 in D Minor
兩首音畫練習曲，作品 39 降 E 小調第五號、D 小調第
八號 **拉赫曼尼諾夫**
(1873-1943)

Nocturne

C. Debussy

2

夜曲

德布西

(1862-1918)

Sonata for Piano, Op. 26

Samuel Barber

3

鋼琴奏鳴曲，作品 26

巴伯(1910~1981)

Allegro energico 有精神的快版

Allegro vivace e leggero 輕巧而急促的快版

Adagio mesto 悲傷的慢板

Fuga : Allegro con spirito 賦格-有精神的快版

目 錄

演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstract	ii
致謝	iii
徐幼齡鋼琴演奏會錄音 CDs	iv
目錄	v
譜例目錄	vi
表目錄	vii
輔助文件：從貝多芬當代調性的認知詮釋其晚期鋼琴奏鳴曲作品 110	
一、前 言	1
二、貝多芬晚期鋼琴作品 109-111 的研究概況	3
三、從貝多芬當代調性的認知看作品 110 的意義.....	10
3.1 十八~十九世紀早期調性意義的普遍認知	10
3.2 貝多芬作品 110 中的調性實驗.....	19
四、作品 110 之詮釋與貝多芬外在生平的連結.....	25
4.1 速度與節奏	25
4.2 「主題」動機的發展	30
4.3 與貝多芬生平相關的連結	35
五、結語	39
參 考 文 獻	41

譜例目錄

譜例 1 (貝多芬 E 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 109, 第三樂章 mm. 153-68)	5
譜例 2 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 111 第二樂章 mm. 109-16)	5
譜例 3 (貝多芬 E 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 109 第二樂章 mm. 25-29)	7
譜例 4 (貝多芬 C 小調鋼琴奏鳴曲, 作品 111 第一樂章 mm. 19-29)	7
譜例 5 (貝多芬 E 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 109 第二樂章 mm. 83-105)	9
譜例 6 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第二樂章 mm. 41-42, 92-101)	22
譜例 7 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第一樂章 mm. 76-79)	27
譜例 8 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第二樂章 mm. 17-21)	28
譜例 9 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第三樂章 mm. 110-15)	29
譜例 10 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第三樂章 mm. 160-68)	29
譜例 11 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第三樂章 mm. 170-74)	30
譜例 12 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 第一樂章 mm. 1-4)	31
譜例 13 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 六度音階運用)	32
譜例 14 (貝多芬降 A 大調鋼琴奏鳴曲, 作品 110 二度音程運用)	34
譜例 15 (貝多芬第五號交響曲, 第二樂章 mm. 22-31)	38

表目錄

表 1 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對降 A 大調的陳述)	11
表 2 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對降 A 小調的陳述)	11
表 3 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對降 B 小調的陳述)	12
表 4 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對降 E 大調的陳述)	12
表 5 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對 G 大調的陳述)	13
表 6 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對 G 小調的陳述)	14
表 7 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對 F 小調的陳述)	15
表 8 (部分十八~十九世紀早期音樂理論家對降 D 大調的陳述)	15
表 9 (A 大調、降 B 大調、E 大調、降 A 大調、C 小調在 202 首作品中的使用次數與比率)	18



一、前言

1.1 背景與前人研究

貝多芬晚期鋼琴作品曲種有三類：奏鳴曲、Bagatelle 及變奏曲，有些作品卻在文本上企圖衝破其曲種的侷限。其中作品 109-111 是貝多芬晚期最後三首奏鳴曲的創作，本文將先回顧相關的研究，討論這三首作品的共通特點，進一步聚焦於作品 110 的外在曲式與內部意義的連結。在貝多芬晚期音樂風格中，有兩類議題常被學者們討論：(1)從作品內部來檢視其意義，如速度、拍節記號、調性等作品內部元素，來對照或挖掘出作品意義；(2)以此作品連結作曲家外部生活、當時社會發展、當代音樂發展等，來探究此作品的文本，如作品與貝多芬生活上的連結、晚期作品間的相關性、當代演奏的傳承等，以更寬廣的視野來重建出貝多芬晚期鋼琴音樂創作的面貌。

首先，在作品內部探究方面，Rudolf Kolisch 致力於貝多芬作品中速度與拍節記號之對照關係；¹ William S. Newman 歸納出在演奏實踐中必須注意的事項，如：articulation, phrasing, tempo and words indications, ornamentation 等；² Charles Rosen 身兼學者與演奏家，闡述音樂風格的演進從 Haydn, Mozart 到 Beethoven 在音樂上的延續與創新。³ 其次，在作品外部連結方面，Maynard Solomon 以弗洛伊德精神分析的角度，挖掘貝多芬生活事件與心理層面的連結，對照出作品中形式與精神的關聯；⁴ William Kinderman 用社會

¹ Rudolf Kolisch, "Tempo and Character in Beethoven Music," *Music Quarterly* 77 (1993): 90-131, 268-342.

² William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way* (New York: W. W. Norton, 1988).

³ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1997).

⁴ Maynard Solomon, *Beethoven* (New York: Schirmer Books, 1977).

學角度來檢視貝多芬，以音樂形式為媒介，在當代文化環境中表達出作品脈絡一致、具整體性的特點。⁵ Barry Cooper 以手稿研究觀點來探討貝多芬的寫作動機，認為在貝多芬現存的手稿中，其存在是邁向完整作品前的方法之一；有時手稿的中斷是因為外在因素的影響，如委託創作期限、經濟因素等，因此手稿的整理、重現與詮釋是研究貝多芬音樂作品的方法之一。⁶ 最後，筆者以上述學者的論述為出發點，加以 Rita Steblin 的著作 *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* 為參照，概述十八～十九世紀當代調性使用的普遍認知與觀點，進而討論貝多芬作品 110 中調性使用之關連，再從作品內部的調性關係、「主題」動機 (motto motive)、⁷ 速度與節奏的探討，連結至貝多芬生活中的外在事件。

1.2 研究步驟與預期的成果

本文先統整 Newman, Rosen 與 Solomon 對貝多芬作品 109-111 的主要創作手法與音樂語彙的研究；其次，將藉由 Steblin 的研究，簡述調性在十八～十九世紀早期的普遍認知與當代作曲家之運用，一方面討論貝多芬在作品 110 中調性安排、速度記號、「主題」動機發展與作品意義的關聯；另一方面，根據以上的探討線索，追溯出貝多芬晚期鋼琴作品欲突破內部形式而與外在生活事件連結之可能性。期盼本文中探究作品 110 的角度，有助於詮釋貝多芬其他的晚期作品。

⁵ William Kinderman, *Beethoven* (Berkeley: University of California Press, 1995).

⁶ Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process* (New York: Oxford University Press, 1990).

⁷ 「主題」動機 (motto motive)請參閱本文第 28 頁註腳 25。

二、貝多芬晚期鋼琴作品 109-111 的研究概況

作品 109-111 在 1821-23 年完成，由出版商 Adolf Martin Schlesinger 發行。從十九世紀末到現在，由不同學者編輯的鋼琴奏鳴曲版本，至少有六個以上，最新的版本是 Barry Cooper 編輯(2007 年)。按照 Drabkin 的說法，從古至今，以 Hans von Bülow 和 Sigmund Lebert 的 Schirmer 版(1894 年)、Heinrich Schenker 的 Universal 版(1934 年)與 Bertha Antonia Wallner 的 Henle 版(1952-3 年)最廣為人知。⁸ 這三首作品的創作時間，與 *Missa Solemnis* 和 *Diabelli Variations* 重疊，因此學者在貝多芬晚期所謂的隨身小草稿中(MSS 51, 80)，發現諸多作品的謄寫，顯示貝多芬的作曲過程，常在同一時間構思不同的作品。在現今遺留的手稿中，學者對照同時期完成的作品，發現許多貝多芬晚期風格的特點。本文以作品 109-111 為範疇，歸納出這三首作品的共同特點為：(1)長顫音的使用，(2)奏鳴曲式融合賦格、宣敘調與變奏曲式，(3)複調、主調、同音(unisono)、單音(monody)手法的運用，(4)力度與速度的強烈對比等；上述形式、手法的創新，都朝著突破作品既定形式的方向邁進。貝多芬以古典時期海頓與莫札特的音樂傳統為基礎，經由十九世紀初美學認知的改變與樂器的進步，進而將創新的想法注入於傳統中，因此異於當代其他作曲家；也因音樂語彙上的不斷創新，與古典時期音樂傳統相結合，延展至十九世紀浪漫主義風格。

首先，顫音是裝飾音的一種，回溯貝多芬早期音樂作品中裝飾音的使用，大多受到

⁸ William Drabkin, "Building a Music Library: 1. The Beethoven Sonatas," *The Musical Times* 126 (1985): 216-220.

Carl Philipp Emanuel Bach 的著作 *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* 影響，⁹ 但晚期作品中長顫音的使用，卻逐漸脫離當代裝飾音的使用規範。巴洛克時期的音樂作品，大部分裝飾音的目的是為了音樂的延續性，直到十八世紀後期，作曲家開始讓樂曲的結構比重大於裝飾部份，成為作品結構中的一部分，因此，裝飾音也具有主題句功能 (thematic pattern)，在作品中扮演統整、銜接樂段或轉調的角色。Rosen 認為，貝多芬讓裝飾音成為樂曲結構中不可或缺的元素，其地位與和聲、調性、力度等一樣重要，彼此影響、決定作品的內容；晚期作品中長顫音的使用，有提升作品整體緊密度與作為轉調橋梁的功能，創造出更豐富的音樂內涵與音色，是晚期音樂風格特色之一。¹⁰ 作品 109 第三樂章 mm. 153-68 (譜例 1)，按照 Newman 的說法，貝多芬將逐漸變快的裝飾音與變奏主題相結合，由長篇幅的顫音導入整曲的高潮及尾聲，使其成為樂曲動機的一部份；¹¹ 作品 110 第一樂章 25-27 小節與再現部 84-86 小節，以顫音彈奏下行六度音階，成為樂曲重要元素之一；作品 111 第二樂章 mm. 109-16 分多聲部進行長顫音，其中 115-16 小節同時三聲部顫音，展現出貝多芬使用裝飾音的創意與高難度的演奏技巧 (譜例 2)。以上裝飾音的使用，尤其長顫音在樂曲中的比重，劃分貝多芬與當代作曲家的差異性。

⁹ Trans. and ed. William J. Mitchell (New York: W. W. Norton and Company, 1949).

¹⁰ Charles Rosen, "Ornament and Structure in Beethoven," *The Musical Times* 111, No. 1534, Beethoven Bicentenary Issue (1970): 1198-1201.

¹¹ William S. Newman, "The Performance of Beethoven's Trills," *Journal of the American Musicological Society* 29, No. 3 (1976): 439-462.

【譜例 1】作品 109 第三樂章 mm. 153-68¹²

a. A written out trill
Op. 109/iii/153-68 (Schlesinger edition with corrections by Beethoven)
Var. VI. Tempo I del temo
Cantabile

(r.h. trill line only)

cresc. p

cresc. poco a poco

tr

【譜例 2】作品 111 第二樂章 mm. 109-16

fff.

f p

dimin. pp

第二，在結合新曲式部份，貝多芬晚期音樂作品都試圖在既定形式上賦予新意，如作品 109 第三樂章、作品 111 第二樂章都是變奏曲式，作品 110 第三樂章中宣敘調、賦格與奏鳴曲式作結合，與這三首作品同期的狄亞貝里變奏曲也以 *Fughetta* 結合變奏曲式。以上曲式結構概念的創新，將奏鳴曲式曲種往更多元、沒有侷限的方向發展，正好符合 Adolf Bernhard Marx (1795-1866) 的理念：音樂形式在感官具體實踐中，反映出自我

¹² William S. Newman, "The Performance of Beethoven's Trills," *Journal of the American Musicological Society* 29, No. 3 (1976): 443.

存在的藝術價值。雖然巴赫與貝多芬都寫賦格，但彼此卻無法適用在對方的作品中；形式沒有理由是一成不變的，唯有保持可變動的形式，音樂的整體內涵才能更清晰；形式的種類永遠是數不完的，因為形式不只是音樂的外在，也決定了藝術的內涵；形式與內涵缺一不可，共同影響作品的豐富、多變性。¹³ Marx 認為貝多芬將不同的形式搭配，組合成新形式，使其散發出前所未見的光芒，不但彰顯了形式存在的價值，更凸顯出藝術家為表達自我存在的新美學思維；這正是十九世紀浪漫主義的新理想，一種超脫自我表達、形式邁向精神性發展的過程，也驗證十九世紀哲學家黑格爾的進化性觀點。

第三，在作品織度方面，作品 109 第二樂章 mm. 25-28 突然跳脫前面的織度，左右兩手同音進行，直到 mm. 29 才回到複調音樂織體（譜例 3）；作品 111 第一樂章 mm. 19-28 一整串左右手同音主題，mm. 29 之後才開始以此主題樂句作變化，加入其他聲部或發展由不同動機拼貼而成的樂句（譜例 4）；上述證明貝多芬經常運用複調、主調、同音、單音手法，因此作品中的音樂性格對比更生動、明顯。作品 110 第三樂章因賦格曲式的加入，使整曲織度更有變化（*arioso* 為主調音樂，賦格為複調音樂），但最後結尾仍從賦格轉回主調音樂，使整曲頭尾保持主調音樂織度的連慣性；我們觀察到貝多芬的賦格動機已經由增值、減值、甚至雙倍減值發展至極致，於是回到最初主調音樂織度，或許是一個必經的途徑。4-6 小節為 *Recitativo*，以單音手法進行，較傾向朗讀的風格，與之後偏旋律性質的 *arioso* 作出區別，可看出貝多芬構思本樂章的概念：歌劇為藍圖，結合器樂奏鳴曲式與歌劇藍圖，跳脫器樂本身的框架與侷限，在內容、形式、織度上有了新的

¹³ A. B. Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: selected writings on theory and method*, ed. and trans. by Scott Burnham (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 55-58.

發展，表現出貝多芬想傳達的音樂意涵。根據上述線索，這三首作品雖不全然運用複調、主調、同音、單音手法於單一樂曲中，但作品織度顯著的對比，是貝多芬晚期鋼琴作品特色之一，這與晚期音樂作品內容較傾向內在、精神性的特質有關。

【譜例 3】作品 109 第二樂章 mm. 25-29

同音手法

複調音樂織度

【譜例 4】作品 111 第一樂章 mm. 19-29

596 Allegro con brio ed appassionato. mm. 19-28 為左右手同音主題

20

25

30

mezzo piano poco ritenente

a tempo cresc.

最後，在作品 109-111 中，只有作品 111 是兩個樂章；這三首作品的末樂章，因速

度較慢而能夠充分表達出貝多芬的內在精神世界，且與速度較快的樂章形成結構、音樂個性上的對比，因此音量、音色更為豐富，流露出作品的內在意義。按照 Kinderman 的理論，作品 109 的 *Prestissimo* 在 mm. 83-104 以 *una corda, pianissimo* 延遲和聲、速度和律動，與 mm. 105 的 *fortissimo, tutte le corde* 作強烈對比 (譜例 5)；作品 110 的 *Allegro molto* 在 mm. 25-35 以 *piano, ritardando* 放慢速度，相對於 mm. 36 以 *fortissimo* 力度回到原本速度；作品 111 第一樂章 mm. 50-55 和再現部 mm. 116-31，插入仿人聲的旋律線並漸慢，與之後回到原速的 *fortissimo* 樂句，性格上大相逕庭。¹⁴ 上述以力度與速度的強烈對比，歸納出貝多芬這三首晚期鋼琴奏鳴曲的特色：在速度快的樂章中，不同個性的主題樂句會依序出現，不但表現出單一樂章在個性、和聲、結構上的差異，更進一部與較慢的末樂章作對照，提前暗示出末樂章深刻的內在精神意涵。



¹⁴ William Kinderman, "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110," *Beethoven Forum* 1 (1992): 125.

【譜例 5】作品 109 第二樂章 mm. 83-105

Musical score for measures 83-90. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 85 is circled and labeled with the instruction *sul una corda*. The phrase *sempre più* appears at the end of the system.

音色對比

Musical score for measures 90-95. Measure 90 is circled and labeled *piano*. Measure 95 is circled and labeled *pp*. The score continues with various chords and melodic lines.

力度對比

Musical score for measures 100-105. Measure 100 is circled and labeled *pp*. Measure 105 is circled and labeled *tutte le corde*. A double-headed arrow indicates a dynamic contrast between *pp* and *ff* across the system.



三、從貝多芬當代調性的認知看作品 110 的意義

3.1 十八～十九世紀早期調性意義的普遍認知

十八～十九世紀早期許多音樂理論家，都討論調性是否能對應某個特性、意義或情緒，如果調性與特性的對應關係成立，是什麼因素造成的，譬如：平均律、升降記號規則、樂器構造等。在當代，許多音樂理論家或樂評家，雖不是作曲家，但其音樂上的論述也影響同時期與後代作曲家們，不論音樂理論或樂評，都提供當代與後代一種理解、欣賞音樂的方法。一方面，作品發表在當代首演後重演的機會不多，一首作品在作曲家一生中可能只演出一次，因此，評論與音樂理論著作就成了後代考究的重要依據；另一方面，音樂是一種特殊的語言，與文學同樣抒發情感，但又較後者抽象，無法精確地表達意義，因此，音樂理論家的貢獻在於以許多角度切入，探討音樂語言所能表達的方式。雖然每個人的觀念可能相左，各有不同派別的師承，但也促使音樂作品的詮釋空間變得更寬廣。Johann Joachim Quantz (1697-1773)歸納出五個音樂語言中的象徵：(1)調性，(2)音符間的音程關係，(3)articulation，(4)不和諧音所產生的效果與意義，(5)樂章開頭的速度、術語記號。¹⁵ 以上述五個層面來理解貝多芬當時的音樂創作環境，進而詮釋作品 110，因此，我以 Rita Steblin 的著作 *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* 中附錄 A-各調性的特性為參考，統整七位音樂理論家 (Johann Mattheson, 1681-1764, Jean-Philippe Rameau, 1683-1764, Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739-1791, Johann Jakob Wilhelm Heinse, 1749-1803, Francesco Galeazzi,

¹⁵ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, trans. Edward R. Reilly (Boston : Northeastern University Press, 2001).

1758-1819, William Gardiner, 1770-1853, J.A. Schrader, 生卒不詳)對調性的見解，並以作品 110 的調性為主要探究目標。(表 1，表 2，表 3，表 4，表 5，表 6，表 7，表 8)

【表 1】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對降 A 大調的陳述

Heinse, Johann Jakob. <i>Hildegard von Hohenthal</i> . 1795.	像帝王般雄偉、莊嚴。(Majesty of kings and queens.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i> . 1796.	因困難而不常使用，是一個陰鬱的調性，適合表達恐懼、寂靜、害怕。(Not used much on account of its difficulty. It is a gloomy key, low, deep, fit to express horror, the silence of night, stillness, fear, terror.)
Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i> . 1817.	不出風頭的、溫和、細膩，許多作曲家都著迷此調性的魅力，適合表達最細微的情感。(The most lovely of the tribe. Unassuming, gentle, soft, delicate, and tender; having none of the pertness of A in sharps. Every author has been sensible of the charm of this key, and has reserved it for the expression of his most refined sentiments.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	聽起來晦暗、不祥的，描述死亡、墓穴、腐敗與不朽。(Sounds dark and ominous; it depicts death, the grave, putrefaction and immortality. The gentle, soft sounds soothe the heavily burdened soul through consideration of a better future.)

【表 2】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對降 A 小調的陳述

Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	此調性表現出掙扎、內心受到壓迫快窒息的特色。(G-sharp minor. Grumbler, heart squeezed until it suffocates; wailing lament which sighs in double sharps, difficult struggle; in a word, the colour of this key is everything struggling with difficulty.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi</i>	因過度困難，故不被使用。(A-flat

<i>teorico-pratici de musica</i> . 1796.	minor. Not use on account of its overwhelming difficulty.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	表達痛苦、不幸。(G-sharp minor. The key of misery, of the depressed heart and of difficult struggle.)

【表 3】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對降 B 小調的陳述

Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de l'harmonie</i> . 1722.	哀傷的歌曲。(Mournful songs.)
Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	很少用來表達愉快，嘲笑上帝和世界，對任何事情都感到不滿足。(A quaint creature, often dressed in the garment of night. It is somewhat surly and very seldom takes on a pleasant countenance. Mocking God and the world; discontented with itself and with everything; preparation for suicide sounds in this key.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i> . 1796.	因為演奏上的極度困難，故很少被使用。(Little practised on account of its excessive difficulty.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	極度懼怕、痛苦。(Deep feelings of pain, dread and horror.)

【表 4】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對 E 大調的陳述

Mattheson, Johann. <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> . 1713.	適合描述極端絕望的愛情，在悲傷、劇痛下感受到命中注定的身心分隔。(Expresses a desperate or wholly fatal madness incomparably well; it is most suited for the extremes of helpless and hopeless love, and under certain circumstances is so biting, severing, sorrowful, and penetrating that it can be compared with nothing but the fatal separation of body and soul.)
Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de</i>	壯麗、柔軟、輕快的歌曲。(Grandeur and

<i>l'harmonie</i> . 1722.	magnificence; tender and gay songs.)
Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	興高采烈、欣喜的呼喊。(Noisy shouts of joy, laughing pleasure and not yet complete, full delight.)
Heinse, Johann Jakob. <i>Hildegard von Hohenthal</i> . 1795.	天堂般的，女人及溫柔的熱情。(Heavenly; it is the highest to which beautiful nature climbs. Exalted heavenly life. Women and their sweet passions. Urania Venus.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i> . 1796.	很耀眼、刺耳、朝氣蓬勃的調性。(A very piercing key, shrill, youthful, narrow, and somewhat harsh.)
Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i> . 1817.	明亮、透徹的。(Bright and pellucid; adapted to brilliant subjects. In this key Haydn has written his most elegant thoughts. Handel mistook its properties when he used it in the chorus "The many rend the skies with loud applause." Though higher than D, it is less loud, as it stretches the voice beyond its natural power.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	以快速度表達恐懼、熱情、瘋狂。(Expresses terror, horror, fire and wildness at fast tempos. In a slow movement Haydn depicts the tenderness and loveliness of the new day by this key.)

【表 5】部分十八~十九世紀早期音樂理論家對 G 大調的陳述

Mattheson, Johann. <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> . 1713.	既適合表達嚴肅，也適合表現愉悅。(Possesses much that is insinuating and persuasive; moreover, it is quite brilliant and is suited both to serious and to cheerful things.)
Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de l'harmonie</i> . 1722.	溫柔、愉悅的歌曲。(Tender and gay songs.)
Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer</i>	適合表達溫和、平靜的情緒，只可惜因

<p><i>Ästhetik der Tonkunst</i>. 1784.</p>	<p>特性較輕微而被忽略。(Everything rustic, idyllic and lyrical, every calm and satisfied passion, every tender gratitude for true friendship and faithful love, in a word, every gentle and peaceful emotion of the heart is correctly expressed by this key. What a pity that because of its seeming lightness it is so greatly neglected today.)</p>
<p>Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i>. 1796.</p>	<p>天真、樸實、中性的，較缺乏情緒性特點。(Innocent, simple, unemotional, indifferent, and of little effect.)</p>
<p>Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i>. 1817.</p>	<p>愉悅、生氣勃勃地，因特性中庸，故可容納的主題範圍很廣。(Gay and sprightly. Being the medium key, it is adapted to the greatest range of subjects.)</p>
<p>Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i>. 1827.</p>	<p>聽起來天真、單純、滿足，描述歡樂與感恩。(Sounds simple, satisfied, childlike, innocent, and depicts joy and gratitude.)</p>

【表 6】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對 G 小調的陳述

<p>Mattheson, Johann. <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i>. 1713.</p>	<p>是異常美麗的調性，不僅結合嚴肅之美的特質，還導引出不尋常的優雅、仁慈。(Almost the most beautiful key, because it not only combines the rather serious quality of the previous key [D minor] with spirited loveliness, but also brings in an uncommon grace and kindness. Therefore, it is fitting for tender as well as for refreshing things, for longing as well as for happy ones. In short, it is suitable and thoroughly flexible to both moderate plaintiveness and tempered cheerfulness.)</p>
---------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de l'harmonie</i> . 1722.	甜美、溫柔。(Sweet and tender.)
Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	擔心、不滿，厭惡、憎恨。(Discontent, uneasiness, worry about a failed scheme; bad-tempered gnashing of teeth; in a word: resentment and dislike.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i> . 1796.	適合表達瘋狂、絕望、激動等情緒。(Almost the same character as C minor, but a little less grandiose. It is suited to frenzy, despair, agitation, etc.)
Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i> . 1817.	懦弱、哀傷的，充滿著抑鬱之情。(Meek and pensive. Replete with melancholy.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	表達苦澀、憎恨，描述出恐懼、焦慮。(Express discontent, resentment and bitterness. This key depicts fear and trembling.)

【表 7】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對 F 小調的陳述

Mattheson, Johann. <i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> . 1713.	看似平靜、溫和，卻帶著深沉的絕望，讓聽眾感到不寒而慄。(Appears to be mild and calm, yet at the same time deep and heavy with despair. It represents a fatal anxiety and is exceedingly moving. It expresses beautifully a black helpless melancholy, and sometimes causes the listener to shudder with horror.)
Rameau, Jean-Philippe. <i>Traité de l'harmonie</i> . 1722.	柔軟、悲嘆，憂傷的歌。(Tenderness and plaints; mournful songs.)
Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	抑鬱、哀歌，渴望死亡。(Deep depression, funeral lament, groans of misery and longing for the grave.)
Heinse, Johann Jakob. <i>Hildegard von Hohensthal</i> . 1795.	完全令人絕望的。(Complete despair.)
Galeazzi, Francesco. <i>Elementi teorico-pratici de musica</i> . 1796.	適合表達哀傷、悲痛、煩亂等。(Most fit to express weeping, grief, sorrow,

	anguish, violent transports, agitations, etc.)
Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i> . 1817.	虔誠、苦行、陰鬱的。(Religious, penitential, and gloomy.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	如輓歌般哀傷、憂鬱是這個調的特性。(Depicts extremely grievous feelings and emotional shocks; depression, dirge and gloomy melancholy is the impression of this key.)

【表 8】部分十八～十九世紀早期音樂理論家對降 D 大調的陳述

Schubart, C. F. D. <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> . 1784.	只能扮鬼臉般的嘲諷卻無法真正的大笑，適合描述奇特的個性、感覺。(D-flat Major. A leering key, degenerating into grief and rapture. It cannot laugh, but it can smile; it cannot howl, but it can at least grimace its crying. Consequently only unusual characters and feelings can be brought out in this key.)
Heinse, Johann Jakob. <i>Hildegard von Hohenthal</i> . 1795.	像波斯蘇丹王或惡魔般毛骨悚然，歸類在音樂世界的最外圍。(D-flat Major. The horror of secret Persian sultans, or demons. It remains on the outer limits of the musical world.)
Gardiner, William. <i>Stendhal's Life of Haydn</i> . 1817.	非常黑暗，但海頓、貝多芬皆以此調性表現出音樂中崇高的一面，適合描述悲劇性的情感、思維。(D-flat Major. Awfully dark. In this remote key, Haydn and Beethoven have written their sublimest thoughts. They never enter it but for tragic purposes.)
Schrader, J. A. <i>Kleines Taschenwörterbuch der Musik</i> . 1827.	讚頌如天堂般的喜樂、崇高、雄偉。(D-flat Major. Proclaims heavenly bliss, sublimity and majesty.)

貝多芬晚期鋼琴奏鳴曲一共有五首，分別是作品 101,106,109,110,111，這五首作品

的調性，依序爲 A 大調、降 B 大調、E 大調、降 A 大調、C 小調，在貝多芬所有的鋼琴、室內樂、管絃樂、協奏曲作品中，以 C 大調、降 E 大調使用最頻繁，爲 39 次，C 小調是小調中使用最多的，有 18 次；降 A 大調與 E 大調同爲甚少使用的大調，分別爲 4 次與 3 次。¹⁶ 【表 9】爲貝多芬所有鋼琴、室內樂、管絃樂、協奏曲作品中的調性使用次數及比率，以 Scott G. Burnham 與 Douglas Johnson 整理的作品爲樣本，共使用 19 個調性，作品總數 202 首。



¹⁶ 上述資料來源：“Beethoven, Ludwig van,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, by Scott G. Burnham & Douglas Johnson.

【表 9】A 大調、降 B 大調、E 大調、降 A 大調、C 小調在 202 首作品中的使用次數與比率

	在作品中的出現次數	使用比率
C 大調	39	19.3%
降 E 大調	39	19.3%
D 大調	30	14.8%
G 大調	25	12.3%
F 大調	24	11.8%
C 小調	18	8.9%
A 大調	17	8.4%
降 B 大調	17	8.4%
F 小調	6	2.9%
G 小調	6	2.9%
降 A 大調	4	1.9%
D 小調	4	1.9%
A 小調	4	1.9%
E 大調	3	1.4%
E 小調	3	1.4%
升 C 小調	2	0.9%
B 小調	2	0.9%
B 大調	1	0.4%
升 F 大調	1	0.4%

貝多芬較少使用的調性，都不是用在大型編制作品，反而以獨奏樂器來創作。在作品 110 中，貝多芬的調性結構較同為鋼琴奏鳴曲的作品 26 複雜，作品 26 第一樂章為完整獨立的變奏曲，第二樂章是詠諧曲，第三、第四樂章為連續演奏的整體，調性變化僅從降 A 小調到平行大調（樂曲原調），但作品 110 中第三樂章結合宣敘調、賦格、arioso 的龐大結構與利用導音作平行調轉調（G 小調到 G 大調），文本意義與調性架構截然不同。另外，因樂器製造的進步，故貝多芬晚期鋼琴作品的構思，傾向以管絃樂、聲樂化方式來創作，因此，作品 110 的調性與曲式結構皆衝破當代慣用的手法，尤以無法預期

的調性轉換為特點，豐富了音樂作品的內涵。

當代音樂理論家認為每一個調性應有其獨到的特性觀點，恰巧與貝多芬的理念不謀而合。在貝多芬作品中調性的使用，如：藉由遠系轉調、「主題」動機貫穿全曲來擴大作品的結構並延展樂思，使樂曲中不同調性所彰顯的個性能相互對應，賦予作品更豐富的內涵。特別的是，在作品 110 中，貝多芬使用了許多當代音樂理論家認為因極度困難而甚少被使用的調性，將其調性段落賦予深刻意義，並打破常規、追求更個人化的音樂風格，表達出樂曲的內在、精神層面意象。

3.2 貝多芬作品 110 中的調性實驗

第一樂章以降 A 大調鋪陳「主題」動機，並標示 *con amabilità*；在當代，降 A 大調不常被使用，上述 (表 1) 有四個對降 A 大調特性的陳述，Gardiner 將降 A 大調描述為細膩、溫和的，相對於 Galeazzi 與 Schrader 的陳述：晦暗、陰鬱，而 Heinse 則定義為：雄偉、莊嚴。*Amabilità* 常見於十八世紀音樂作品中，法國理論家 Rousseau (1768) 將此術語等同於 *Amoroso, tendrement*，為強調、激發熱情之意。翻閱十九世紀當代的音樂字典，可以找到當時對 *con amabilità* 的定義；1839 年 Gaetano Moreali 將 *con amabilità* 解釋以優美、暗示的方式彈奏 (in a gracious and insinuating manner)，1842 年 James Warner 舉例 *andante amabile* 就是表示在行板速度中表達出友善、愛慕的情感，¹⁷ 1870 年 Hermann Mendel 視 *con amabilità* 等同於 *amabile*，皆引導演奏者以輕盈、優雅、輕快的速度來演

¹⁷ 參考 William Meredith “Beethoven's Sonata in A-flat Major, Opus 110: Music of Amiability, Lament, and Restoration,” 中的註腳 16: James F. Warner, *A Universal Dictionary of Musical Terms* (Boston J.H. Wilkins & R.B. Carter, 1842), IX.

奏。¹⁸

另外，在 1813 年貝多芬寫給英國出版商 Thomson 的信中，討論聲樂作品的寫作，貝多芬不但不同意 Thomson 認為太困難外，還強調自己一向沒有改寫作品的習慣，但為了符合 Thomson 身邊演奏者的音樂程度，只好勉為其難重新寫作以符合演奏者的技巧需求；貝多芬進一步指出最後兩首曲子中的第二首，以 *con amore* 寫作，但調性為降 A 大調，似乎將樂曲性格從 *Amoroso* 轉變成 *Barbaresco*。¹⁹ 因此，Meredith 認為，綜合上述論述，顯示貝多芬對降 A 大調認知與當代一致，但此調性特質與 *amabilità* 卻是對立的，讓人不禁猜測，是什麼因素使他將這兩個衝突的性格，放入作品 110 第一樂章呢？²⁰ 貝多芬是否以雙關語特性呈現第一樂章，進而引導出末樂章從悲嘆之歌 (*klagender Gesang*) 昇華到逐漸增加新的活力 (*poi a poi di nuovo vivente*) 的過程呢？

在第一樂章中，除大部分降 A 大調與發展部中小規模的模進轉調外，69-77 小節轉到遠系調 E 大調，持續九小節後才回到再現部第二主題，特性如 Heinse 描述天堂般的，Gardiner 定義為明亮、透徹。按照 Rosen 的理論，特殊的是貝多芬在 77-78 小節，左手以升 E-還原 E-降 E 轉回降 A 大調，右手比左手更早一步，升 G-還原 G 的升 G 等音為降 A，第二個還原 G 就回到降 A 大調，因此以右手的轉調過程來推算左手，倒回去推算是同音異名 (降 E-還原 E-F)；mm. 63-78，貝多芬精巧的將調性從降 D 大調，四小節後等音至升 C 小調，兩小節後再轉入等音小調的關係大調—E 大調，最後在 78 小節回歸至

¹⁸ Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon* (Berlin: L. Heinmann, 1870), 188.

¹⁹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, ed. by Elliot Forbes (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967), 554-55.

²⁰ William Meredith, "Beethoven's Sonata in A-flat Major, Opus 110: Music of Amiability, Lament, and Restoration," *The Beethoven Journal* 17, No.1 (2002): 20.

降 A 大調，²¹ 使再現部調性架構比呈示部豐富、曲折，展現異於當代作曲家對調性駕馭的能力。

第二樂章為 F 小調，只有中段轉到降 D 大調，這兩個調性互為近系調，上述音樂理論家對 F 小調的描述大致相同：晦暗、哀傷、絕望的。中段右手以不規律的四度音程音型下行開展，調性轉為降 D 大調，Gardiner 定義為黑暗的，適合描述悲劇性的情感、思維，且海頓、貝多芬皆以此調性表現出音樂中崇高的一面，我認為這個描述很符合第二樂章中段的個性。降 D 大調在當代的美學思維上，雖不像 F 小調如此悲嘆、憂傷，但也顯出其悲劇色彩特質，表達昇華哀傷、絕望後的另一種情感，更崇高也超越自我；但令人意外的，貝多芬卻反覆四次中段的動機，似問號般縈繞，在延長後重新回到 F 小調段落（譜例 6）；這顯示出第二樂章自身結構的對比性與銜接末樂章的指標性，第二樂章中段是前後 F 小調段落的對照，中段不似 F 小調段落哀傷、失落，但昇華哀傷後的情感仍無力抵抗先前的絕望、嘲諷般的笑容，最後因無法超越而返回 F 小調懷抱。貝多芬以成對的 *arioso* + *fugue*，表達出末樂章中精神意志上的最終勝利，強烈對照第二樂章無力抵抗的氣氛；或許這是貝多芬作品 110 欲鋪陳的 *narrative design*，使三樂章在「主題」動機、調性、速度上有所銜接與對比，不但突顯不同音樂個性也架構整首作品的連續意義。

²¹ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1997), 493-94.

【譜例 6】作品 110 第二樂章 mm. 41-42, 92-101

第三樂章開頭以降 B 小調承接第二樂章的 V 和弦結尾，Schubart 描述 降 B 小調為嘲笑上帝和世界，對任何事情都感到不滿足；Schrader 定義為極度懼怕、痛苦的，顯示在第二樂章後，哀傷、絕望依舊存在，甚至累積成懼怕、不安，是命運對自我的嘲諷。本樂章開始經過六小節後，轉至降 A 小調 *klagender Gesang*，此調性在當代很少被使用，故在我蒐集的七位學者定義裡，只有三位提及降 A 小調特性，Schubart 定義此調性表現出掙扎、內心受到壓迫快窒息的特色，Galeazzi 則認為降 A 小調因過度困難而不被使用，Schrader 描述降 A 小調表達痛苦、不幸。以上三位理論家的敘述，我贊同 Schubart 的見解，符合貝多芬 *klagender Gesang* 的特性，也顯出貝多芬晚期音樂風格的特殊性—勇於打破當代調性侷限、嘗試不同曲式的結合、音樂元素間的運用與整合等，使音樂從娛樂皇宮貴族的功能延伸成為自我表達意義的方式。音樂存在目的不再是符合某種典禮、儀式，而是透過音樂中不同元素的統整來表現內在意義；這也證實貝多芬晚期音樂作品超越當代、打破古典時期常規，逐漸凝聚成一股力量，引領當時音樂風潮邁入未來浪漫主義。

第一個賦格是降 A 大調，與第一樂章同調性，在 112-14 小節以還原 D 銜接降 D，意外地將調性轉入 G 小調 *arioso*，當代對 G 小調特性的解讀，除了 Mattheson, Rameau 描述為異常美麗的調性，不僅結合嚴肅之美的特質，還導引出不尋常的甜美、仁慈外，其他學者的解釋多為：表達出擔心、厭惡、焦慮、瘋狂、絕望、激動等情緒，充滿抑鬱之情。我認為後者的解釋比較貼近此 G 小調 *arioso* 的個性，因右手旋律線的 articulation 較降 A 小調 *arioso* 更不連續，表現出更疲乏、悲嘆、啜泣、抽噎的情緒，在 125-27 小節，右手以同音反覆彈奏，營造出虛弱、走不動的震動 (*Bebung*) 效果，慢慢減少成後半拍單音，從 131-36 小節以重複十次的 G 大調 I 和絃、上行琶音、*una corda* 營造出後續 G 大調賦格似置身幻境的色彩。

第二個賦格，意外地從先前 G 小調 *arioso* 轉入 G 大調，當代對 G 大調的解釋如下：Mattheson 認為適合表達嚴肅與愉悅；Schubart 敘述適合表達溫和、平靜的情緒，只可惜因特性較輕微而被忽略；Galeazzi 描述 G 大調特徵為中性，較缺乏情緒性特點；Gardiner 解釋 G 大調為愉悅、生氣勃勃地，其特性中庸，故可容納的主題範圍很廣；Schrader 則認為 G 大調聽起來天真、單純、滿足，描述歡樂與感恩。以上學者觀點，我覺得 Gardiner 的陳述最符合此段落特質，貝多芬以 G 小調的平行大調作為起始點，區格之前繼第二樂章以來憂愁、悲傷的情緒，以逐漸增加新的活力 (*poi a poi di nuovo vivente*) 往後鋪陳，藉由「主題」動機增、減值等方式，將其壓縮至無法再發展而回歸至降 A 大調主調音樂段落 (mm. 174)。

以結尾的降 A 大調倒推去看先前的 G 大調與 G 小調，發現貝多芬不僅以「主題」

動機織度的轉換來銜接 *arioso* 與賦格，更以調性間的關係來構思第三樂章；以調性音樂思維來看，降 A 大調的導音為 G，故貝多芬以平行大小調來架構 *arioso* 與賦格，G 小調呼應降 A 小調 *arioso* 與降 A 大調賦格，G 大調對應後來的降 A 大調主調音樂段落，使第三樂章乍看之下，在形式上與當代奏鳴曲式格格不入，但經過倒推的調性脈絡與「主題」動機在不同織度段落的發展，顯現出貝多芬將內容、形式作了最絕妙的搭配，兩者密不可分。



四、作品 110 之詮釋與貝多芬外在生平的連結

4.1 速度與節奏

探討一首作品的速度，除了考慮拍節記號外，更要以整首作品的結構、和聲、調性、織體等，作為演奏的依據。然而，Malcolm Bilson 認為現今樂器的演變已不同於貝多芬當代的 Viennese piano；無論是現在的史坦威、貝森朵夫，或是先前的 Graf, Érard, Broadwood，音色優美也各具特色，足以表現出貝多芬作品中的意涵，唯一改變的只有美學認知與演奏實務上的差異。²² 當然，以現在的眼光去衡量速度並非錯誤，只是，速度與拍節記號的對應關係為何？貝多芬留給後人諸多的揣測；作品 110 沒有標示拍節記號，只在三樂章開頭分別標示速度與表情記號：第一樂章為 *moderato cantabile molto espressivo*，第二樂章是 *allegro molto*，最不具爭議性；第三樂章為宣敘調 *adagio ma non troppo*，加上兩組 *arioso dolente*、賦格，前者速度是 *adagio ma non troppo*，後者速度是 *allegro ma non troppo*。但因 *arioso dolente* 與賦格有著相同的脈絡，故以傳統術語、文字敘述、重音記號來探討不同段落脈絡的一致性，是本章重點。

晚期鋼琴奏鳴曲共有五首，依序為 101, 106, 109, 110, 111。一方面，貝多芬明顯地以義大利文術語、文字敘述為標示速度的組合；另一方面，因 Johann Nepomuk Mälzel 發明了拍節器，使貝多芬重新謄寫速度記號，如作品 106 (鋼琴奏鳴曲)、第九號交響曲中的拍節記號，讓作品在當代演奏時更有依據，較能獲得其他作曲家的理解。雖然貝多芬晚年飽受耳疾之苦，但他心中想的拍節速度是否等於真正可以被演奏的速度，這個問題

²² Malcolm Bilson, "Late Beethoven and Early Pianos," *Early Music* 10, No. 4 (1982): 517-519.

題在經過歷代學者的探究後，至今，仍是個謎；或許，我們可根據貝多芬的創作過程來尋找蛛絲馬跡。貝多芬早、中期仍延續速度與特性 (character)合一的義大利文術語傳統，直至晚期，貝多芬逐漸把速度與特性化劃分成兩個獨立的部份，將速度術語如：Allegro, Adagio, Moderato 等，轉換成 ♩ = 數字(作品 106 有加上拍節記號，作品 109-111 則沒有)，儘可能以文字敘述表達出作品特性；經過這兩者的相互結合後，作品的速度與特性才能有根據地被詮釋出，在演奏時更貼近貝多芬的原意。

4.1.1 傳統術語與文字標示的關聯

本段聚焦於第一樂章裡傳統術語與文字敘述的組合。此樂章開頭速度為 *moderato cantabile molto espressivo*，並標示 *con amabilità (sanft)*；前一章文中提到 1842 年 James Warner 定義 *amabile* 為彈奏時表現出友善、愛慕的情感，並舉例 *andante amabile* 代表在行板速度中彈奏出友善、愛慕的情感。1870 年 Hermann Mendel 認為 *con amabilità* 等於 *amabile*，皆引導演奏者以輕盈、優雅、輕快的速度來演奏。我認為以上兩位學者對 *con amabilità* 的定義，間接指出特性與速度之間的關係。在 mm. 78-79 也以 *zurückhaltend (ritenente)* 表示速度上的放慢與調性變換時的緩衝，一拍後即回歸原速 (譜例 7)，貝多芬晚期作品逐漸以義大利文術語、文字述敘作組合，使演奏者在詮釋上較能理解作品中特性與速度間的關聯，有助於實際演奏，更貼近貝多芬的原意，也因此音樂術語標示的意義逐漸個人化。

【譜例 7】作品 110 第一樂章 mm. 76-79

放慢，holding back 回到原速

4.1.2 重音記號與樂曲脈絡的關聯

重音記號與樂曲脈絡的關聯是本段探討第二樂章的重點。本樂章為規律的 ABA 形式，2/4 拍子，但強、弱的節奏韻律卻被 11-13 小節第二拍的 *sf* 打亂，整曲節奏移位 (rhythmic displacement)，加強樂曲往前行進的特性，此節奏特點在中段仍維持，左手連續上行後半拍音型，對抗、拉扯右手綿延下行的旋律，形成本樂章滑稽、古怪的個性。Kinderman 等學者皆認為此曲恰巧與兩首歌謠 (Unsa Kätz häd Katzln ghabt 與 Ich bin lüderlich, du bist lüderlich) 相呼應，²³ 在 17-21 小節運用 Ich bin lüderlich, du bist lüderlich (I'm a slob, you're a slob) 作右手旋律，左手以後半拍音型對應 (譜例 8)。本樂章在速度上，因左手加入連續重音使節奏移位，形成切分音型而成為主旋律的節奏對位聲部 (rhythmic counterpoint)，只有在 mm. 104-07 加上 *ritardando*，突然改變本曲 *piano-forte* 明顯對比的主題特性 (mm. 1-8)，依照 Kinderman 的說法，貝多芬將速度的前進感驟然消失與結尾 155-58 小節的漸慢，目的為暗示嘲諷、滑稽個性中的猶豫姿態，並對照、

²³ 參考 William Kinderman, "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110," 中的註腳 21: Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade*, p.190-91; A. B. Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (1859: 5th edn. Berlin: Otto Janke, 1901), II, 416.

連結本樂章與末樂章在速度、個性上的相互關係。²⁴

【譜例 8】作品 110 第二樂章 mm. 17-21²⁵

Ich bin lü-der-lich, du bist lü-der-lich

左手後半拍音型對應

4.1.3 拍號與時值

第三樂章由成對的 *arioso*、賦格組成，前者是 12/16 拍，後者為 6/8 拍，但貝多芬巧妙地以相同時值脈絡來銜接不同拍號的樂段。本樂章在第一個賦格承接至第二個 *arioso* 時，雖然速度與拍號皆不同，但貝多芬以相同的旋律線輪廓、脈絡 (♩ = ♪, 降 D 到還原 D)，來銜接 *arioso* 與賦格的樂曲脈絡 (mm. 110-15) (譜例 9)；緊接著的第二個 *arioso*，貝多芬在開頭加上“ermattet” (“exhausted”)，表現出內心的抑鬱、疲乏，雖然速度仍保持 *adagio ma non troppo*，但右手分別以晚一拍下行二度音型或同音反覆彈奏，營造出遲疑、嘆息的震動 (*Bebung*) 效果來對照左手持續、固定的伴奏和弦 (mm. 116-18, 125-27)，形成節拍與旋律之間的 *rubato* (melodic delay)。第二個賦格跳脫先前 *arioso* 的 G 小調，以主調降 A 的遠係調 G 大調開始，加上“nach und nach wieder auflebend” (“gradually coming anew to life”) 以 *una corda* 彈奏，整個段落以倒影 (inversion) 的賦格動機層層堆疊，在

²⁴ William Kinderman, “Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110,” *Beethoven Forum* 1 (1992): 123-24.

²⁵ William Kinderman, “Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110,” *Beethoven Forum* 1 (1992): 122.

mm. 160-67 同時兩聲部增值、減值進行，左手維持動機增值，右手則在 168 小節將動機減少成六個音（譜例 10）。雖記譜上的時值變小，但速度也調整成 *meno allegro*，加上六音動機穿梭於三聲部間，至 170 小節才出現在正拍，終於達到記譜與速度的平衡；除了六音動機外，還加入倒影的第二個賦格動機，至 174 小節才返回主調音樂，以降 A 大調呈現賦格動機（譜例 11）。

【譜例 9】作品 110 第三樂章 mm. 110-15

以相同的脈絡進行

【譜例 10】作品 110 第三樂章 mm. 160-68

六音動機

29

【譜例 11】作品 110 第三樂章 mm. 170-74

正拍出現的六音動機

170 593

複調音樂織度

主調音樂織度

返回降 A 大調呈現賦格動機

175

4.2 「主題」動機的發展

作品 110 的創作手法以三樂章間的「主題」動機 (motto motive) 發展，將看似速度與結構大相逕庭的三個樂章聯繫成一整體；很多研究此曲的學者，都認為第一樂章開頭四小節的主題，為本曲「主題」動機發展之縮影。的確，本曲三樂章間的聯繫，皆由此「主題」動機的外部形式連結內部意義，因而衝破既定的奏鳴曲形式，使作品內部意義與外部形式密不可分，源頭來自於「主題」動機的發展。

首先，第一樂章開頭四小節，Kinderman 等學者皆認為貝多芬以四部和聲方式呈現「主題」動機，此動機也包含兩組連續上升四度音程 (降 A-降 D, 降 B-降 E)，加上 fermata

之後的裝飾音符(C-F)，使此動機成為整首作品的主要「主題」。²⁶ 三組連續上升四度音程為第三樂章的賦格動機，顯示出「主題」動機與結構統一性的潛在關係，兩者間的發展也造就出本曲豐富的內容、意義 (譜例 12)。

【譜例 12】作品 110 第一樂章 mm. 1-4

其次，「主題」動機發展並不只侷限主題型的類似 (如：開頭四小節中的潛在第三樂章賦格動機)，貝多芬巧妙地將整曲結構統一建立在(1)六度音階上下行，(2)二度音程上下行，(3)連續四度音程。在六度音階運用上，第一樂章 24-30 小節，雙手以反向六度音階開展，第二樂章開頭 1-4 小節，第三樂章 9-10 小節的 *arioso* 主題，右手以下行六度音階架構進行，不僅呼應前兩樂章此動機的運用，按照 Kinderman 的說法，此下行旋律線 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 也呼應 108-10 小節的對旋律輪廓 (譜例 13)。²⁷

²⁶ Motto motive 與作品 110 的連結，已被許多評論家指出，參考 Kinderman, “Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110,” 中的註腳 17：Hugo Riemann, *L. van Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten: Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen* (Berlin: Max Hesse, 1919), III, 438-39; Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik* (Stuttgart: Reclam, 1968), III, 547; and Uhde and Wieland, *Denken und Spielen*, p.349.

²⁷ William Kinderman, “Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110,” *Beethoven Forum* 1 (1992): 137.

【譜例 13】作品 110 六度音階運用

第一樂章 mm. 24-30

第二樂章 mm. 1-4

第三樂章 mm. 9-10 與 mm. 108-10

六音音階動機呼應賦格對旋律

在二度音程使用上，第一樂章 23-24 小節是第二主題的結尾，雙手句法 (articulation) 從六拍、三拍壓縮至一拍一句，形成下行二度嘆息音型；第二樂章 mm. 10-20，右手先出現上行二度音程句法，左手在 17-20 小節，也以後半拍出現上行二度音程。雙手輪流彈奏上行二度音程，由左手弱起拍的二度音程推動，將樂曲的律動往前推進，形成此樂章戲謔、充滿活力的個性；第三樂章開頭三小節，扮演進入到宣敘調前的樂團序奏，解決自第二樂章結尾懸置的降 B 小調 V 和弦，左、右手旋律分別綴以上、下行小二度音程，尤以降 F-降 E 出現頻繁，顯示銜接在宣敘調後的降 A 小調 *arioso* (譜例 14)。



律以下行級進，左手經連續三組四度音程後，反而往上級進，以 F-G-降 A 對應右手，晚右手三拍達到頂點音降 A。²⁸ 第二個賦格在 136-51 小節以連續下行四度音程展開，直到 152 小節開始至結尾，樂曲轉以上行的四度音程構成，展現出貝多芬內在世界的回復，並從對位織體銜接主調音樂段落，象徵貝多芬精神世界中重燃的希望與勝利。

4.3 與貝多芬生平相關的連結

作品 109-111 是貝多芬三十二首奏鳴曲中的末三首作品，因創作時間互相連續，常被學者視為密不可分，進而一起討論。到底是什麼外在（作品形成年代所發生的事）或內在（作品本身結構、動機、元素與意義間的相互對應）因素，使這三首作品有密切關聯呢？首先，我們先從作品外在因素來看作品 110 在貝多芬晚期三首奏鳴曲中的意義。1819 年秋天，出版商 Schlesinger 的兒子 Maurice 來 Mödling 拜訪貝多芬，討論關於作品出版與費用等事情，於是從 1820 年春天開始，貝多芬寫作這三首鋼琴奏鳴曲作品 109-111。作品 109 在秋天完成後，貝多芬轉而寫作 *Bagatelles of op.119* 與 *Missa Solemnis*，此時，雖貝多芬逐漸適應耳聾的生活，並結束姪子訴訟官司，仍因身體狀況不佳而延長這三首作品的完成時間；1821 年夏天，貝多芬罹患黃疸病，此時他正埋首於作品 110 與 111 的創作，前者在同年 12 月 25 日完成，這天是耶誕節；一方面，日夜的運行在這個節日後，黑夜的時間將會逐漸減少，白晝的時間則慢慢增加，象徵自然界復甦的希望、盼望。另一方面，人們將基督救贖的行爲，透過各個層面來慶祝，也將耶穌的誕生、苦難、復活、升天與此節日作連結，因此，「盼望」是一個重要的象徵。貝多

²⁸ William Kinderman, "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110," *Beethoven Forum* 1 (1992): 136.

芬寫作此曲時，在適應耳疾、身體病痛復原與訴訟官司終結之餘，生活逐漸由外在混亂邁入超越世俗的內在平靜；作品 110 第三樂章從悲嘆之歌 (*klagender Gesang*) 進行至 G 大調賦格後，以逐漸增加新的活力 (*poi a poi di nuovo vivente*)，透過「主題」動機的增、減值使樂曲律動更緊密，將累積三十多小節的 *una corda* 踏板放掉 (mm 165-68)，音色清亮地邁入整曲的高潮—返回主調音樂，將賦格主題彈奏地朝氣蓬勃，如揚起勝利的號角般，透露出貝多芬心靈、精神上的復甦，潛意識地將「盼望」的概念放入本曲創作架構中，也開創晚期音樂作品豐富的內涵，展現音樂中超越個人苦難，把歡樂傳播給世人的驚人力量。Kinderman 等學者皆認為，本曲與第五號交響曲相比，前者末樂章所展現的勝利，較後者偏向人類內在意志上的精神盼望與勝利，因第五號交響曲末樂章的勝利是由前三樂章堆積而成，在 C 小調詠諧曲後的終曲，以 C 大調展開樂曲最終的勝利，篇幅龐大、音響豐富，滿足聽眾累積了三樂章所爆發出的熱情，與法國大革命凱旋、戰勝的氣勢作連結。²⁹ 這兩首作品的差異，不僅因為貝多芬外在生活事件的不同，更因作品結構的不同而造就內容、意義的不一樣。第五號交響曲擺脫以近系調作調性變換的功能，在 C 小調與 C 大調間擺盪，使四個樂章不再是獨立的個體，而是樂章間相互連結而成的連續整體。依照 Kramer 對第五交響曲的說法，一方面，第二樂章雖為降 A 大調，mm 22-31 卻隱含其三音 C 大調的和絃 (譜例 15)；另一方面，貝多芬將第三樂章主題動機再現於末樂章中，調性不再以特定和絃作區分，反而著重單一個音的和聲色彩變化，因此，藉由前三樂章的鋪陳，末樂章大篇幅 C 大調調性表達出確定、勝利、奔放的強烈

²⁹ 引自 Kinderman, "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110," 中的註腳 33: 參考 Peter Gülke, *Zur Neuauflage der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven: Werk und Edition* (Leipzig: Peters, 1978), esp. p.56-57, 了解貝多芬第五號交響曲末樂章，與整首作品間的關連。

情感。³⁰ 反之，Kinderman 認為作品 110 第三樂章 arioso 與賦格不同曲體的轉換，因兩者結構比例上的微妙分配，使末樂章最終主調音樂的出現，缺乏一種注定發生的必然性結局。³¹ 如 Adorno 所言：「他的晚期作品仍有過程，但不是作為發展，而是極端之間的引爆，不再容許悠然自發的安全中間地帶與和諧。」³² Adorno 認為貝多芬晚期音樂語彙異於中期英雄式風格，晚期貝多芬將許多不同元素的材料結合在一起，有些看起來缺乏顯著的關聯，有些則超出當代聽眾能理解的範圍。正因為貝多芬音樂風格的轉變，使這兩首作品結尾調性段落的比例與音域皆不同，形成作品結構、意義的差異。作品 110 末樂章再現的主調音樂段落，或許是缺乏必然發生、可預期的結果，但其結尾的勝利意象，從 174 小節返回降 A 大調連續四次賦格主題的呈現與擴展，在 209 小節到達最高音 c^4 ，以五個小節連續反覆、累積降 A 大調 I 分解和弦的音量，在 213 小節的四分音符後劃上休止。此曲末樂章結構比重雖少於第五號交響曲的篇幅，但調性、織度的確立感在最後五小節畫下完美句點，這正是作品 110 的「盼望」意義所在。結尾篇幅雖不多，以隱含在「主題」動機中的賦格旋律進行，超越複調、主調不同織度的轉換，帶領聽眾往更內在、深刻的精神層面邁進，彷彿每顆聽見的音符都充滿超乎音樂之外的力量，直到最後三小節才將音域擴展到 $A_1 - a^3$ ，為曲折的音樂旅程劃上強而有力的終止。筆者認為，這樣簡潔、有力的結尾，「盼望」意義傳達一次且清晰，並非一直累積素材、敲打聽者的感官或激起熱烈的情緒，只有真正仔細聆聽的人才能在音樂瞬間抓住貝多芬的樂

³⁰ Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 236.

³¹ William Kinderman, "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110," *Beethoven Forum* 1 (1992): 132.

³² "His late work still remains process, but not as development; rather as a catching fire between the extremes, which no longer allow for any secure middle ground or harmony of spontaneity," in *Essays on Music*, 567.

思。作品 110 將看似互無關聯的材料串聯成一體，拼湊出音樂上意想不到的創新結構與內涵，展現晚期風格異於中期英雄式勝利的另一種思維。

【譜例 15】第五號交響曲第二樂章 mm. 22-31

The image displays a musical score for two staves. The top staff is for Clarinet and Bassoon (Clar. et Bassons) and the bottom staff is for Violins. The music is in a key with two flats and a common time signature. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *dolce*, *Ped.*, and asterisks. The bottom staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes markings for *pp*, *ff*, *Ped.*, *trem.*, and asterisks. A blue watermark logo is overlaid at the bottom, featuring a gear-like border, a piano keyboard, and the year 1896. Below the logo, the chord progression is indicated as C: A⁶ I⁴ V I.

五、結論

貝多芬身處於古典時期與 19 世紀浪漫主義間的轉折點，作曲家寫作音樂的動機已不單是節慶、委託創作等目的，欲跨越之前的藩籬而將音樂提昇到更高的自我表達層次。這也與音樂美學認知的轉變、聽眾的變動（從贊助者為君王→普羅大眾）、音樂理論興起、音樂評論風氣的盛行息息相關，使處於不同世紀美學交替巨變中的貝多芬，在晚期音樂作品中，所欲表達的焦點從贊助商、聽眾、演變到自己本身，一種超脫既定形式與當代思維的內在意義；即便身體病痛、耳疾、與姪子卡爾之間的衝突關係、旁人認為貝多芬既聾又瘋，仍掩蓋不住貝多芬欲衝破曲種與作品文本限制，表現出自己內心真正想說的故事。

本文以晚期最後三首鋼琴奏鳴曲為探究出發點，一方面，歸納部分共通特性與詳述作品 110 的創作手法，透過調性、速度記號、「主題」動機來理解作品文本的意義，並將此作品內在意義與貝多芬外在生活做連結。另一方面，根據諸多 19 世紀音樂理論家對調性的論述、貝多芬同時代評論家 A. B. Marx 的理念陳述與後續學者的研究，思考到底是貝多芬的音樂讓音樂學者的理論成為事實或反之呢？從調性的觀點出發，進而探討「主題」動機、表情記號、曲式結構在作品 110 中的發展、關聯。作品 110 中意義的表達，是否有正確的解釋？我認為這沒有確切的答案，也是貝多芬遺留給後世來探討的其中一個謎。但在此作品中所感受到貝多芬強烈的自我表達，與堅持、固守人類精神、意

志上的勝利，透過打破當代曲式、遠系轉調、不同曲種的融合、「主題」動機的發展與速度的變動，說明音樂的內涵並非一層不變，而是充滿驚奇與創新。作品 110 中三樂章環環相扣的關係，破除第一樂章發展部過度固定的下行模進轉調，第二樂章藉由兩首歌謠旋律，加入對旋律與後半拍重音音型，造成整體古怪、滑稽的性格而顯得不平庸；第三樂章第一個賦格充滿期望的蓬勃發展，卻因第二個 *arioso* 哀傷、虛弱 (*perdendo le forze, dolento*) 的出現，顯現破繭前的掙扎。雖 Adorno 說：「在藝術的歷史上，晚期作品是一種災難。」³³ 但晚期貝多芬的作品卻突破常規，在既定形式中加入巧思、創意，不僅確立自我音樂風格外，也預告了 19 世紀浪漫主義思潮的來臨。樂曲最終勝利不只建立在降 A 大調的歡欣、勝利上，末五小節更是全曲累積能量後強而有力的爆發，表達出「盼望」信念也充滿超脫世俗的勝利感，象徵自身對生活中各種苦難、折磨、考驗等困境的擺脫，如浴火鳳般鍛鍊出堅毅的性格，超越音符本身，或許才是作品 110 要表達的意義所在。

³³ “In the history of art late works are the catastrophes,” in *Essays on Music*, 567.

參 考 文 獻

一、外文書

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trans. and ed. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton and Company, 1949.
- Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Cooper, Martin. *Beethoven: The Last Decade 1817-1827*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Trans. Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001.
- Kerman, Joseph & Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. New York: Grove's Dictionaries, 2001. Vol. 3, 73-122.
- Kinderman, William. *Beethoven*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kramer, Lawrence. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Marx, Adolf Bernhard. *Musical Form in the Age of Beethoven: selected writings on theory and method*. Ed. and trans. by Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Mendel, Hermann. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Berlin. L. Heinmann, 1870.
- Newman, S. William. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York: W. W. Norton, 1988.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1997.
- Thayer, Alexander Wheelock. *Thayer's Life of Beethoven*. Ed. by Elliot Forbes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.
- Adorno, W. Theodor. *Essays on Music*. Selected with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert, new translations by Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002.

二、期刊

- Bilson, Malcolm. "Late Beethoven and Early Pianos." *Early Music* 10, No. 4 (1982): 517-519.
- Drabkin, William. "Building a Music Library: 1. The Beethoven Sonatas." *The Musical Times* 126 (1985): 216-220.
- Kinderman, William. "Integration and Narrative Design in Beethoven's Piano Sonata in A-flat Major, Opus 110." *Beethoven Forum* 1 (1992): 111-145.
- Kolisch, Rudolf. "Tempo and Character in Beethoven Music." *Music Quarterly* 77 (1993): 90-131, 268-342.
- Meredith, William. "Beethoven's Sonata in A-flat Major, Opus 110: Music of Amiability, Lament, and Restoration." *The Beethoven Journal* 17, No.1 (2002): 14-29.
- Newman, S. William. "The Performance of Beethoven's Trills." *Journal of the American Musicological Society* 29, No. 3 (1976): 439-462.
- Rosen, Charles. "Ornament and Structure in Beethoven." *The Musical Times* 111, No. 1534, Beethoven Bicentenary Issue (1970): 1198-1201.

三、樂譜

Beethoven, Ludwig Van. *Piano Sonatas Vol. II*. Edited by B. A. Wallner, G. Henle edition.

Beethoven, Ludwig Van. *Piano Sonatas Vol. II*. Edited by Schenker & E. Ratz, Universal edition.



