

三. 貝多芬第九號小提琴奏鳴曲，作品編號四十七 《克羅采》(Kreutzer) 樂曲風格的緣由

3.1 貝多芬對獨奏小提琴音樂發展的貢獻

貝多芬開始接觸小提琴這項樂器是跟隨他所喜愛的絃樂四重奏演奏團中第一小提琴手 Ignaz Schuppanzigh 學習，並且持續正規課程到 24 歲，期間曾在波昂 (Bönn) 的宮廷樂團 (Electoral Court Orchestra) 擔任過小提琴手和中提琴手的職務。之後貝多芬前往維也納發展時，便跟隨好友兼小提琴家 Wenzel Krumpholtz (1750–1817) 繼續提琴的學習。因此，他了解這項樂器的音樂表現力。不過，對於小提琴這項樂器精確操作的熟悉度卻遠遠比不上他在鋼琴演奏時如魚得水般的境界。

根據他的學生里斯 (Ferdinand Ries, 1784–1838) 的敘述，貝多芬曾要求與其一同合作演奏小提琴奏鳴曲。不幸地，貝多芬對於拉奏自己創作給小提琴部分的音樂，在里斯的回憶“那真是糟糕透了的音樂！由於貝多芬熱衷地希望拉出小提琴部分的聲音，以至於在樂段中絲毫不自覺地用錯把位在拉奏。”然而，貝多芬從未放棄拉奏小提琴的企圖心，並且可以直接以視覺方式、不藉由聽覺的反應精確地對演奏者技巧的處理提出要求。1825 年，在一次排練貝多芬絃樂四重奏作品一三二時，史馬特先生 (Sir George Smart, 1776–1867) 親眼目睹到當時已患嚴重耳疾的貝多芬用目視方式抓到第二小提琴手 Holz 在斷奏 (staccato) 樂段的音準低了四分之一¹。

雖然沒有現存文獻資料可顯示貝多芬自己的小提琴演奏在技巧和風格方面立下意義重大的標準，但卻可從跟他交往過的小提琴演奏家敘述中尋找出他希望自己的音樂必須是怎樣才能合乎正確的表現。另一方面，貝多芬也藉著認識這些演奏家朋友而清楚瞭解十八世紀後期到十九世紀初期小提琴演奏的風格。他們分別是波昂時期一起在宮廷工作的親戚 Andreas Romberg (1767–1821)、以及維也納時期 Anton Wranitzky (1761–1820), Franz Clement (1780–1842), Joseph Mayseder (1789–1863), Joseph Boehm (1795–1876)。

然而最著名的莫過於一些法國小提琴樂派 (French Violinist School) 的小提琴家到維也納巡迴演奏時，精湛技巧與特殊音色表現帶給貝多芬在創作上的啟發。分別為：克羅采 (Rodolphe Kreutzer, #1798)、羅德 (Pierre Rode, #1812) 及史

¹ Brown, Clive. “Ferdinand David’s Editions of Beethoven,” in *Performing Beethoven*. Robin Stowell ed., p.117. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

旅居維也納的時間

博 (Louis Spohr, #1812–15)。另外，在 1803 年貝多芬更與英籍小提琴家布瑞治陶爾 (Bridgetower, George) 同台首演了貝多芬第九號小提琴奏鳴曲，而手稿中仍保存著當時小提琴家自行即興的樂句。貝多芬在耳疾未嚴重惡化前聆賞到這些表演與同台合作演出的經驗，促使他對小提琴演奏的創作觀點以及在樂曲中擴大這項樂器語彙的寫作都有強烈的貢獻。

此外，貝多芬企圖突破器樂音樂表現力超越當時樂器音響能製造之極限的想法，除了在徹爾尼敘述貝多芬的鋼琴演奏：“...當他演奏自己的作品是超越當代的，因為當時的鋼琴的音響缺陷性的軟弱無法表達他巨大的演奏風格。[... as his playing, his compositions, were far ahead of his time, the pianoforte of the period (until 1810) still extremely weak and imperfect, could not endure his gigantic style of performance.]”²，同樣也在小提琴的作品中發生。不同於當時古典時期的作曲家在創作樂曲時著重考慮樂器演奏操作的順暢和旋律的優美進行，貝多芬企圖從作品創作中嘗試將演奏技巧或是音響效果的製造加以突破侷限並擴展其可能性。

貝多芬時常利用圖爾特新弓 (Tourte bow) 的操作優點與其發展的技巧來創作，促使小提琴音響和發音方式更接近鋼琴彈奏的音色。例如：第一號奏鳴曲，作品十二之一第一樂章，第 13 小節 (譜 3.1.1) 小提琴開始的八分音符圓滑奏旋律線不同於演奏莫札特音樂需要強調流動前進的企圖性，貝多芬要求小提琴必須以鋼琴彈奏的方式將每一音清楚發音³。同樣地，在終樂章的再現部第 127 小節 (譜 3.1.2)，小提琴強壯的伴奏跳弓也必須與鋼琴低音敲擊的音色相似，以便製造音樂張力的高峰點⁴。

² Szigeti, Joseph. *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin*, p.8. Urbana, Illinois: American String Teachers Association, 1965.

³ Kaplan, Mark. “Beethoven’s chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities.” in *The Cambridge companion to Beethoven*, Glenn Stanley ed., p.135. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁴ Szigeti, Joseph. *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin*, p.18. Urbana, Illinois: American String Teachers Association, 1965.

譜 3.1.1 (貝多芬，作品十二之一，第一樂章，第 5-21 小節)

This musical score is for the first movement of Beethoven's Op. 12 No. 1. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled '5' above the first measure, and a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the grand staff. The third system has a treble clef staff with a circled '21' above the first measure, and a grand staff. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. There are also markings for *tr* (trill) and *tr* (trill) in the final measures.

譜 3.1.2 (貝多芬，作品十二之一，第三樂章，第 127-134 小節)

This musical score is for the third movement of Beethoven's Op. 12 No. 1. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled '127' above the first measure, and a grand staff. The second system continues the grand staff. The third system continues the grand staff. Dynamics include *f* and *sf*.

迄今，貝多芬專門為小提琴創作的樂曲有出版編號的計有：十首小提琴奏鳴曲、二首浪漫曲 (Romance, op. 40 & 50) 以及 D 大調小提琴協奏曲 (op. 61)...等。這些除了是音樂會演出的經典樂曲，也是小提琴學習者晉升為演奏家必備的曲目。

3.2 貝多芬小提琴奏鳴曲創作特色的概述

貝多芬這十首小提琴奏鳴曲根據樂曲創作的年代，除了第十號 (op. 96) 完成於 1812 年外，前九號都屬於年輕時期 (1797–1803) 所寫作的作品。貝卡 (Paul Bekker, 1882–1937) 曾論述貝多芬“附小提琴助奏與鋼琴的奏鳴曲 (Sonata for Piano and Violin)” (當時習慣的稱呼) 之作曲動機大都是因為外在因素促使其提筆創作⁵。當貝多芬離開故鄉波昂到維也納發展的時期，為了先贏得當地貴族的注目以求得生活開支的贊助。因此，他除了以鋼琴家身分露臉，更利用作曲的長才寫作可以在貴族宅第演奏的室內樂作品來獲得親睽。這就是十首小提琴奏鳴曲誕生的方式。如此一來，貝多芬便將這些樂曲分為題獻給照顧過他的貴族，或居中介紹的朋友。

貝多芬在這十首奏鳴曲當中，雖然只由鋼琴與小提琴兩種樂器來佈局音樂的全貌。但是，交響樂團式音響的設計規劃以及樂器間二重奏音樂表現的平衡、對抗與和諧卻讓此作品逐漸脫離之前莫札特小提琴奏鳴曲以鍵盤樂器為音樂領導而小提琴自由伴奏的創作框架，並且讓以往僅屬於沙龍音樂的小提琴奏鳴曲變成可以在廣大群眾前震響的壯麗音樂。他時常利用新弓法和新技巧的優點促使小提琴的聲響以及發音方式更趨近鋼琴發出的音響效果，當然有時也會要求鋼琴去模仿小提琴的音色表現⁶。因此，演奏貝多芬這十首小提琴奏鳴曲時，小提琴部分常被建議以鋼琴彈奏的方式來處理聲響的發音。而這一系列創作風格的改變將以圖表方式來說明：

表 3.2.1 (貝多芬十首小提琴奏鳴曲創作風格的改變)

	作品編號 [附加標題]		受題獻者	創作 年代	出版 年代	風格與特色
第一號	Op. 12	No. 1	Antonio Salieri 作曲家 薩利耶里	1797 /98	1799	(快板奏鳴曲式-慢板三段體-快板輪旋奏鳴曲式)的工整樂章編排型態屬於早期清晰“莫札特風格”(Mozartian)的習作。但簡潔的旋律線條、樂句的邏輯衍生及樂曲素材的結構發展，再加上嘗試以小提琴表達出鋼琴的音樂語彙，顯現了貝多芬個人獨特的創作風格。
第二號		No. 2				
第三號		No. 3				

⁵ 音樂之友社 編，*古典名曲欣賞導聆-室內樂曲*。林勝儀 譯，台北：美樂出版社。1997，頁 62。

⁶ Kaplan, Mark. “Beethoven’s chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities.” in *The Cambridge Companion of Beethoven*, Glenn Stanley ed., pp.127–146. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

第四號	Op. 23	Count Moritz von Fries 弗里斯伯爵	1800 /01	1801	在傳統的樂章曲式裡分別加入詼諧曲或幻想曲風格，並且利用主題變形與半音轉移調性的方式增加樂曲張力的製造。作品23，脫離莫札特與海頓的旋律主導框架，將奏鳴曲式樂章中融入對位賦格的技法，促使小提琴演奏趨向鋼琴化；但在作品24，貝多芬襲用 Alberti (低音分解和絃的音型) 加上優美歌唱式的旋律，則讓小提琴偏向莫札特對話風格的表現。此外，第一樂章先由小提琴帶出主題的結構設計被認為是將“附小提琴助奏與鋼琴的奏鳴曲”提昇成“二重奏”均衡地位演奏的開端。	
第五號	Op. 24* “Spring” 《春》					
第六號	Op. 30	No. 1	Emperor Alexander I of Russia 俄皇 亞歷山大 一世	1802	1803	從動機的發展技巧、主題的陳述與樂段結構的設計及室內樂演奏型態的規劃可歸類為貝多芬創作成熟期的作品。另外，在快板奏鳴曲式中省略呈示部的反覆，以及擴展尾聲段落 (coda) 發展所形成的“第二發展部”現象，顯示了貝多芬對於傳統古典奏鳴曲式的革新。
第七號		No. 2*				
第八號		No. 3				
第九號	Op. 47 “Kreutzer” 《克羅采》	Rodolphe Kreutzer 小提琴家 克羅采	1802 /03	1805	龐大的樂曲結構為十首奏鳴曲之最，但整曲三樂章卻是由一個半音動機所構築而成，表現出貝多芬巧妙的動機發展與和聲變化的戲劇化設計。另外，利用類似協奏曲風格 (concertante) 的手法來構思創作，讓小提琴和鋼琴這兩項樂器彼此之間呈現主奏和協奏的對應。全曲佈滿戲劇性效果，充分顯示貝多芬“外在化 ⁷ (externalization)”的性格。	
第十號	Op. 96*	Prince Rudolph, Archduke of Austria 奧地利王儲 魯道夫大公	1812	1816	田園風的樂思及內斂的和聲色彩與即興幻想風格搭配變奏曲式並加入賦格技法的創作展現貝多芬對於音樂內在尋求解脫後的自由風格。	

⁷ 陳沁紅 著，貝多芬小提琴奏鳴曲研究。台北：全音樂譜出版社，民90。

* 整曲是由四個樂章所組成。

目前市面上貝多芬小提琴奏鳴曲發行的樂譜版本有十多種，可見得這套作品在小提琴音樂演奏中很受重視，分別為：

表 3.2.2 (貝多芬十首小提琴奏鳴曲版本⁸)

	編者	出版時間或編號	出版社	出版地點
1.	Brodsky, Adolph	1894, vol.232	G. Schimer	New York
2.	David, Ferdinand	no.4899	C. F. Peters	Leipzig
3.	Davisson, Walther	1993, no.4355a/b	Edition Peters	Leipzig
4.	Fischer, Edwin Kulenkampff, George	1952/1980 renewed, E. R. 2295	Ricordi	Milano
5.	Francescatti, Zino	1968	International	New York
6.	Joachim, Joseph	no.421	International	New York
7.	Joachim, Joseph	no.3031a/b	Edition Peters	Leipzig
8.	Oistrakh, David	1974, no.2723	International	New York
9.	Oistrakh, David	no.9172a/b	Edition Peters	Leipzig
10.	Theopold, Hans-Martin Rostal, Max	1978	G. Hanle Verlag	München
11.	Telmányi, Emil	no.3900	Wilhelm Hansen	København

⁸ 陳沁紅 著，貝多芬小提琴研究。台北：全音樂譜出版社。民 90，頁 166-167。
Shar Products Online Violin Sheet, (<http://www.sharmusic.com>)

3.3 《克羅采》奏鳴曲的創作背景及其特色

1802年貝多芬一度因耳疾問題而寫下對生命掙扎與戰勝逆境的海利根城遺書 (Heiligenstadt Testament)，讓自己音樂風格的創作開始進入所謂輝煌表達英雄 (Eroica) 風格的時期。在 1803 年這一年共有三大著名作品至今仍讓後人讚嘆不已。它們分別是：第九號小提琴奏鳴曲《克羅采》 (Kreutzer, op 47)、第三號交響曲《英雄》 (Eroica, op.55) 與神劇-《基督在橄欖山》 (Christus am Ölberg, op.85)。翌年，陸續完成著名的鋼琴奏鳴曲《華德斯坦》 (Waldstein, op.53)、《熱情》 (Appassionato, op.57)。

在當時法國小提琴家學派的影響下，貝多芬小提琴奏鳴曲的創作透過第九號作品四十七《克羅采》開展了小提琴音樂語彙的發展以及豐富且變化多端的文本處理。這首《克羅采》奏鳴曲打破了许多創作室內樂奏鳴曲的規則，從貝多芬在本曲出版時親自在封面提到 (圖 3.1.1) “本奏鳴曲是以協奏風格的手法為鋼琴和小提琴助奏而創作，幾乎像是協奏曲 (Sonata per il Pianoforte ed un Violino Obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto)”。根據 Nottebohm 的考證，1803 年草稿簿的最後內頁就有這段描述，不過貝多芬在 “stilo” 字後曾多加了 “brillante”，但又將它擦掉⁹；另外，在第一版樂譜的開頭還有大奏鳴曲 (Grande Sonata) 的註解字樣¹⁰。

圖 3.3.1¹¹(貝多芬，作品四十七，封面)



⁹ Forbes, Elliot ed. *Thayer's Life of Beethoven*, p.340. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
¹⁰ Rostal, Max. *Beethoven The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their Interpretation*, p.133. New York: Da Capo Press, 1985.
¹¹ Rostal, Max. *Beethoven The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their Interpretation*, p.131. New York: Da Capo Press, 1985.

由此可見，本曲雖然使用了莫札特“小提琴助奏”的慣用語彙，但實際上小提琴在樂曲中的音樂比重與鋼琴處在同地位。兩方以華麗的演奏效果為前提，對抗競爭且相互協奏的方式來詮釋音樂。依據貝多芬自己的說法¹²，本曲是設計為小提琴名家與卓越鋼琴家在音樂廳演奏給大眾欣賞而設計的作品，而不是貴族宅第交際娛樂的創作。因此，對於小提琴及鋼琴演奏者而言，演奏這首“克羅采”奏鳴曲比起其他的小提琴奏鳴曲在技巧和音樂表現上更富有挑戰性。

這首作品貝多芬原先是為了與當時因紮實技巧表現活躍於維也納的小提琴家布瑞治陶爾合作開演奏會而匆促完成本曲。不幸，兩人之後因故吵架友誼關係破裂導致樂曲在 1805 年出版時，貝多芬改以題獻給當時巴黎音樂院小提琴教授克羅采 (Rodolphe Kreutzer, 1766–1831)。由於當時貝多芬對於克羅采拉奏的印象是具謙遜且有真摯的演奏家外在表現 (extérieur of virtuosi)，因此適合演出這首可展現小提琴家技巧的作品¹³。

但是，克羅采本人的演奏方式屬於任何樂句一律採用圓滑奏 (legato)、而且一向弓不離弦的拉奏。對於這首作品必須連續使用斷奏 (staccato) 和跳弓 (sautillé) 的技巧而覺得不受尊敬¹⁴。根據白遼士 (Hector Berlioz, 1803–1869) 的描述，克羅采提出因樂曲風格不適合自己演出終生從未演奏過本曲 (the celebrated violinist could never bring himself to play this outrageously incomprehensible composition.)¹⁵。

布瑞治陶爾 (George Augustus Polgreen Bridgetower, 1779–1860)，十九世紀初著名英國籍小提琴家，擁有非洲籍父親和德國或波蘭籍母親黑白的血統。十歲便在倫敦公開演出深受讚賞，1802 年探訪居住在德勒斯登的母親時，順道在維也納演出，經由 Lichnowsky 王子介紹而認識貝多芬，並一同舉辦音樂會。根據里斯 (Ries, Ferdinand) 的敘述，由於匆促決定了音樂會在 1803 年 5 月 24 日舉行，再加上布瑞治陶爾希望能事先預覽樂譜。因此貝多芬將原是為了作品三十之一所設計的終樂章直接運用在本樂曲當成第三樂章，而整首樂曲三樂章都以一相似的動機來創作。

當時由於音樂會之前沒時間抄寫小提琴的分譜，布瑞治陶爾便與貝多芬以即興的手法連接樂段之間的過渡。最著名的是第一樂章呈示部反覆時，布利吉塔瓦在 Presto 樂段中第九小節模仿鋼琴在第十八小節似樓梯爬行的音型 (譜 3.3.1, 譜 3.3.2) 獲得貝多芬強烈的讚賞 (“Noch einmal, mein lieber Bursch!”)，並快速在樂

¹² 音樂之友社 編，*古典名曲欣賞導聆-室內樂曲*。林勝儀 譯，台北：美樂出版社。1997，頁 66。

¹³ Forbes, Elliot ed. *Thayer's Life of Beethoven*, p.341. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

¹⁴ Sonneck, O.G. *貝多芬其人其事 (Beethoven: Impressions of Contemporaries)*, p.102。張冕 譯，台北：世界文物，民 84。

¹⁵ Loft, Abram. *Violin and Keyboard: The Duo Peperatoire*, vol. II, p.44. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1991.

譜上做紀錄¹⁶。

譜 3.3.1 (貝多芬，作品四十七，第一樂章，第 35–36 小節，鋼琴)

The image shows a musical score for piano, measures 35-36. The score is written for the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand starts with a whole note chord in measure 35, marked *sf*. In measure 36, it plays a half note chord marked *ff*, followed by a half note chord marked *p*. The left hand plays a continuous eighth-note pattern in measure 35, marked *sf*, and continues in measure 36, marked *ff*. The tempo is marked *a tempo* at the end of the piece.

譜 3.3.2 (布瑞治陶爾：貝多芬，作品四十七，第一樂章，第 26–27 小節，小提琴)

The image shows a musical score for violin, measures 26-27. The score is written for the violin (treble clef) and the piano (bass clef). The violin part starts in measure 26 with a half note chord marked *sf*, followed by a half note chord marked *ff*, and then a half note chord marked *p*. The piano part plays a continuous eighth-note pattern in measure 26, marked *sf*, and continues in measure 27, marked *ff*. The tempo is marked *a tempo* at the end of the piece.

這首奏鳴曲最特殊的特點：其一為標題的敘述，另一為動機的處理。從標題：本奏鳴曲是以協奏風格的手法為鋼琴和小提琴助奏而創作，幾乎像是協奏曲 (Sonata per il Pianoforte ed un Violino Obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto)。對於演奏者而言，必須釐清當中貝多芬使用“Obligato”與“concertante”的意涵，這樣一來，演奏才不至於違背作曲家的原意。

¹⁶ Forbes, Elliot ed. *Thayer's Life of Beethoven*, p.332–33. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

在字義上，“Obligato”是指一個必要、不可缺少的器樂聲部，重要性僅次於主要旋律線，並且不能被忽略。創作上，“Obligato”在十八世紀的鍵盤聲部是指完整的寫出音符來取代數字低音的標示。在巴洛克晚期詠嘆調中，“Obligato”被稱為突出的器樂獨奏，這種除了數字低音再加上原先聲樂旋律線條的器樂演奏組合源自於十七世紀協奏風格 (concertato style) 的現象¹⁷。這種風格在室內樂中利用連續交替對比的表達方式：獨奏 (solo)、合奏 (tutti)、應答輪唱 (antiphony)、模仿對位 (imitative polyphony) 或齊奏 (homophony) 來進行樂句的表現¹⁸。然而，“concertante”泛指音樂獨奏表現中包含著相對照、類似協奏曲 (concerto-like) 的成分。在巴洛克時期與“concertato”同義，而在十八世紀這種技法運用到附有絃樂器伴奏的鍵盤奏鳴曲，則與“Obligato”相似¹⁹。

針對貝多芬的室內樂作品中使用“Obligato”的標示，Dahlhaus認為它是個在不破壞樂曲的完整性表現下，沒有一個聲部可被忽略的音樂概念。聲部之間旋律線條的主從關係一直在交替轉換，導致各個聲部含有協奏性競爭的意味²⁰。就樂曲整體而言，貝多芬謹慎地安排讓小提琴和鋼琴在室內樂平等地位裡充分表現出對稱調和的音樂特質。而貝多芬所給的標題，就是希望在這《克羅采》奏鳴曲中兩項樂器是以主從關係持續轉換的音響表現中增加音樂的表現力。因此，“克羅采”奏鳴曲在室內樂作品中的歷史重要性就如同交響曲中“英雄”在創作風格上所建立的里程碑²¹。

此外，由於創作時間緊迫，貝多芬將原先為作品三十之一所設計的終樂章直接運用在本樂曲當成第三樂章。不同於其他樂曲是循序漸進的創作概念發展---從第一樂章的設計、第二樂章的延伸到第三樂章的綜合，《克羅采》奏鳴曲是以相反的方式來完成創作。貝多芬將現成第三樂章的動機以移位與逆行方式譜寫出第一和第二樂章，使此動機音型貫穿全曲的進行。第三樂章的動機是由一個由大小二度組成循環的三音(#C-#D-E)音型 (譜 3.3.3)。第一樂章中，貝多芬在 Presto 樂段強調後兩音形成的半音音程且移位到 E-F 來進行發展 (譜 3.3.4)；將此 E-F 音型翻轉成 F-E 音型則成為第二樂章的開頭動機 (譜 3.3.5)。

譜 3.3.3 (貝多芬，作品四十七，第三樂章，第 2-6 小節)

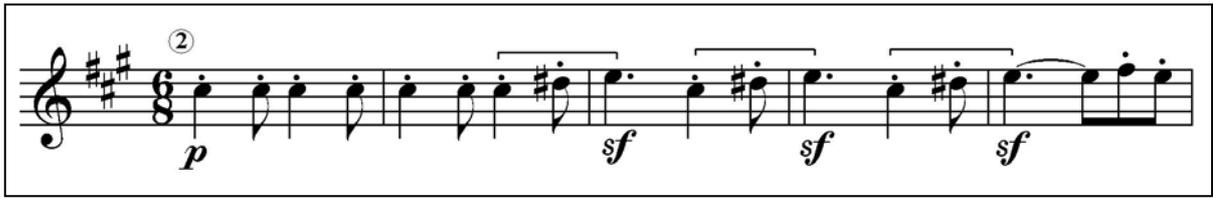
¹⁷ Fuller, David. s.v. “Obligato.” *The New Grove Music Dictionary on line*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

¹⁸ Carver, Anthony F. s.v. “concertato.” *The New Grove Music Dictionary on line*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

¹⁹ Kidd, Ronald R. s.v. “concertante.” *The New Grove Music Dictionary on line*, (<http://www.grovemusic.com>). Oxford University Press, 2003.

²⁰ Dahlhaus, Carl. “Form as Idea,” in *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*, pp.152-56. Mary Whittall tr. Oxford: Clarendon Press, 1997.

²¹ Kaplan, Mark. “Beethoven’s chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities.” in *The Cambridge Companion of Beethoven*, edited by Glenn Stanley, p.139. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.



譜 3.3.4 (貝多芬，作品四十七，第一樂章，第 18–25 小節)



譜 3.3.5 (貝多芬，作品四十七，第二樂章，第 9–12 小節)



全曲三個樂章除了使用相同動機發展外，第一樂章和第三樂章中第二主題旋律的差別是貝多芬在節奏上稍做調整變化並加上半音的修飾使音樂律動的進行更加強烈²² (譜 3.3.6，譜 3.3.7)。

譜 3.3.6 (貝多芬，作品四十七，第三樂章，第 61–65 小節)



譜 3.3.7 (貝多芬，作品四十七，第一樂章，第 155–160 小節)



²² Herwegh, Marcel. *Technique: d'Interprétation sous forme d'Essai d'Analyse Psychologique Expérimentale — appliquée aux Sonates pour Piano et Violon de Beethoven*, p.154. Paris: Magasin Musical, 1926.