

六．結論

小提琴家西格蒂 (Szigeti) 認為由於第一樂章中有如交響樂般巨大的音響概念支配著小提琴與鋼琴的表現力，因此這首《克羅采》奏鳴曲的副標題，貝多芬應該以“sinfonico”代替“concertante”。俄國作曲家柴可夫斯基 (Piotr Ilyich Tchaikovsky, 1840–1893) 曾將它改編成管絃樂演奏的版本，總譜現在存放在Klin的柴可夫斯基博物館¹。

就聆賞者而言，交響樂曲的魅力在於樂器音色的多樣化與音響張力的多變性。而演奏者若能從這首“克羅采”奏鳴曲樂句的結構中，發現貝多芬將小提琴與鋼琴這兩項不同音色的樂器融合旋律線條與動機發展的交織，以及明確力度記號的標示來促使自己在詮釋樂曲時達到類似管絃樂演奏的效果。就如同演奏 J.S. 巴赫著名的小提琴獨奏曲“夏康舞曲”時，小提琴拉奏者的腦海中必須有管風琴豐富音色變化和音響層次的佈局來增加樂曲的表現力，防止相似音樂重覆所導致的枯燥乏味。

在演奏第一樂章時，導奏第 1–7 小節為了製造小提琴與鋼琴之間調性和織體的對比，小提琴在開始四小節主題樂句必須克服慢板和絃拉奏與旋律聲部導向以及音色和力度變化的問題，拉奏出莊重沉穩且富有表現力的氣氛。第 8–12 小節由於運用連續終止式和絃的掛留倚音與模進方式來製造張力，小提琴和鋼琴應表現出堆疊層次的音響。第 13–19 小節導奏到 Presto 呈示部第一主題的连接，先現準備的半音動機分別終止在 V/iii 與 v/iii 以及 iv 將樂段結束於不穩定的和聲上，為了產生懸疑的氣氛可依據音樂的張力進行稍作前進和後退的彈性速度變化。

呈示部第 18–36 小節為了讓小提琴與鋼琴斷音的發音相似，小提琴必須模仿鋼琴的音色拉奏出短硬的 martelé 或 spiccato (thrown bow)。第 45–60 小節，雖然是 *p* 的表情記號，但為了旋律進行方向與節奏織體的轉變以及能清晰分出快速音符聲部的層次，小提琴拉奏時左手指按弦的動作要與彈奏鋼琴類似，並使用混合小跳弓 (sautillé) 和分弓 (détaché) 的拉奏方式，以調和鋼琴的音響。第 61–71 小節，小提琴 *sf* 的音運用弓稍微拉長來區分有無重音的標示，並且跟隨著鋼琴琶音音型表現出樂句線條的前進方向來拉奏和絃。第 81–84 小節，為了讓小提琴快速音群的 *sf* 音更響亮，可以增加拉空弦 E 音；第 91–114 小節，小提琴和鋼琴因旋律分別建立在平行大小調的和聲上，所以小提琴必須利用右手弓的控制拉奏出不同的樂句音色。第 116–143 小節旋律和節奏音型交替的力度變化，小提琴需要左手手指抖音與右手拉弓的張立相互配合來製造對比性的表現。另外，為了表現小提琴

¹ Szigeti, Joseph. *The Ten Beethoven Sonatas for Piano and Violin*, p.29–30. Urbana, Illinois: American String Teachers Association, 1965.

和鋼琴利用相似旋律交替的競爭與八分音符動機音型模進的張力推移功能，可以運用漸強且稍微漸慢的處理來製造更寬廣的效果。第 156–160 小節，由於小提琴和鋼琴利用相同的旋律在不同的音域上製造拉扯的效果，因此小提琴需要以右手弓的張力變化將旋律清楚地發音 (articulate)。

發展部第 210–225 與 234–238 及第 246–250 小節小提琴快速音群分別是 *f* 力度的分解和絃與上下行分解三度，為了讓音響更清晰要注意左右手相互配合發音的控制並且必須與鋼琴的音色協調。第 268–293 小節利用三次 *sf* 和 *p* 的對比力度將音樂模進堆疊層次的張力，小提琴須以拉弓的長度變化來表現。另外，第 295–310 小節 *ff* 與 *p* 的力度變化則運用右手拉奏的張力來控制音響的對比。再現部的音樂處理大致與呈示部相似。Coda 樂段第 583–591 小節，為了拉奏出較豐厚的音色，小提琴改用 G 弦高把位代替 D 弦順手的按指。

第二樂章由於貝多芬給予 *Andante* 的標示，因此在演奏時必須先以快速音符的音樂進行(第二變奏和第四變奏)當作樂曲速度的設定，以防止快速音群的拉奏產生匆促慌張的感覺。在主題樂段小提琴必須注意力度記號標示的音響效果。小心地處理 *sf* 音的拉奏，儘可能以小幅度的“>”來表現，以避免破壞歌唱性旋律線條的進行。第 12–13、31–32 小節樂句延伸力度變化(漸強突然變弱)的銜接則需要些許時間的緩衝來處理，但整個主題樂段的速度仍需保持以八分音符為樂曲基本脈動來進行。

第一變奏是個鋼琴主導音樂而小提琴加花裝飾的段落，因此小提琴相同音高重覆的三連音除了必須跟著鋼琴旋律前進外，還要與鋼琴分解和絃三連音伴奏的音色相仿。第二變奏，為了讓小提琴快速音群圓滑奏和斷音的音色更調和以及符合鋼琴 *p* 力度的彈奏音響，小提琴必須利用右手拉弓位置的控制將音色上的差距縮小。第三變奏為十六分音符歌唱式的旋律線條，再加上小調色彩的音響設計，音樂轉為較緩和的進行，小提琴則需以左手的抖音控制與右手拉弓的張力相互配合表現出合適的效果。第四變奏轉回大調和聲的音響與 3:2 的混和節奏加強了音樂滾動前進的效果。在 *Tempo I* 之後，單位節拍的切割從三十二分音符變為十六分音符再轉成主題樂段以八分音符為音樂脈動的進行，讓樂曲節奏張力逐漸衰退並且運用音域範圍的擴張讓音樂產生終結的意味。所以，小提琴最後八小節必須以清澈透明的音色來拉奏。

第三樂章運用塔朗特拉 (Tarantella) 舞曲風格與相似素材發展而成的主題樂句讓旋律線條充滿著觸技曲 (Toccata) 快速音群進行的特性。藉著舞曲節奏的律動，主題利用小提琴與鋼琴之間平行各自表述及交替連接的張力穿梭完成樂句的進行。為了顧及快速度的音樂進行與準確持續的節奏，每小節以兩大拍來計算。不過，小提琴拉奏時不能因為右手弓法的動作而將短音的時值縮短 ($\underline{\bullet} \bullet \rightarrow \bullet \bullet$)，以避

免破壞樂曲三連音進行的律動。此外，為了與鋼琴斷音的音色調和，小提琴在拉奏 (♩ ♪) 時必須注意右手拉弓的長度和位置以製造跳躍的音響。

第 2–6 小節由於是樂曲動機萌芽的階段，小提琴應以小幅度的“>”來處理 *sf* 的拉奏。另外，第 30–38 小節不同力度和音色表現的重複樂句、第 57–65 小節單絃與雙絃交替拉奏張力推移到新主題樂句的音響效果以及第 96–103 小節過渡樂段中節奏音型的轉折所產生的力度變化，小提琴必須運用靈活控制右手拉弓的張力以達到音樂的要求。第 127–145 小節為了讓小提琴和鋼琴的旋律是相同的音色表現，小提琴必須在每音之間的連接稍作空際。第 194–201 小節為了強調調區的終止式，演奏時右手的弓要立即拉開長度並且以左手的手指加大抖音來製造豐潤的音響。第 489–501 小節，連續 *Adagio* 與 *Tempo I (Presto)* 大幅度差距的速度交替，演奏時必須留意張力即時轉換以右手拉弓長度的變化做出戲劇化的表現。

雖然貝多芬在樂曲中已經給予小提琴與鋼琴二重奏對話或競賽式的語彙，但對於小提琴拉奏者而言，事先必須將力度音響與樂句速度的表現精確地規劃佈局。如此一來，與鋼琴搭配重奏時才能將樂曲連貫的關係清楚地呈現，讓樂曲在複雜的音響變化與一致的風格表現下持續進行。

