

國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

徐比齡鋼琴演奏會

(含輔助文件:談海頓鋼琴奏鳴曲的創作手法與演奏議題—
以 Hob. XVI : 50 為例)

Pi-Ling Hsu Piano Recital

(with a Supporting Paper: Compositional and Performance Issues
in Haydn's Piano Sonata Hob. XVI : 50)

研究生：徐比齡

演奏指導教授：辛幸純博士

輔助文件指導教授：辛幸純博士

中華民國九十五年七月

徐比齡鋼琴演奏會

(含輔助文件:談海頓鋼琴奏鳴曲的創作手法與演奏議題—以 Hob.XVI : 50 為例)

Pi-Ling Hsu Piano Recital

(with a Supporting Paper: Compositional and Performance Issues
in Haydn's Piano Sonata Hob. XVI : 50)

研究生：徐比齡

Student : Pi-Ling Hsu

演奏指導教授：辛幸純博士

Performance Advisor : Hsing-Chwen Hsin

輔助文件指導教授：辛幸純博士

Supporting Paper Advisor : Hsing-Chwen Hsin



碩士論文(演奏會與輔助文件)

A Thesis (Presented in the Format of a Recital and a Supporting Paper)
Submitted to the Institute of Music
National Chiao Tung University
In Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
of
Music

July 2006

Hsin Chu, Taiwan

中華民國九十五年七月

徐比齡鋼琴演奏會

研究生：徐比齡

演奏指導教授：辛幸純博士
輔助文件指導教授：辛幸純博士

演奏會曲目

海頓:C 大調第五十號鋼琴奏鳴曲
布拉姆斯：鋼琴曲第七十六號作品
葛利格：A 小調鋼琴協奏曲

上列曲目已於二〇〇六年四月十二日下午三點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：談海頓鋼琴奏鳴曲的創作手法與演奏議題—以 Hob. XVI：50 為例



輔助文件摘要

本文以海頓 C 大調鋼琴奏鳴曲 Hob. XVI：50 為觀察對象，除了介紹其創作背景及作品種類之概論外，更深入於樂曲的曲式結構、創作素材、變奏手法等多方面探討。在詮釋方面，筆者嘗試針對文本之速度、裝飾音、力度、延長記號和圓滑線、斷奏等演奏要素，提出解讀方法與詮釋建議。

關鍵字：海頓，奏鳴曲

Pi-Ling Hsu Piano Recital

Student: Pi-Ling Hsu

Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Supporting Paper Advisor: Hsing-Chwen Hsin

Recital Program

Joseph Haydn: Piano Sonata Hob.XVI:50

Johannes Brahms: Klavierstücke op.76

Edvard Grieg: Piano Concerto in A minor, op.16

The program above was performed on Wednesday, April 12, 2006, 3:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Compositional and Performance Issues in Haydn's Piano Sonata Hob.XVI : 50



Paper Abstract

This paper is focused on Haydn's Piano Sonata Hob.XVI : 50. It begins with an introduction to Haydn's keyboard Sonatas, followed by a discussion on the structure and the usage of compositional materials in this sonata. Finally I attempt to find out the most appropriate interpretation performance for this work.

Key Word: Haydn, Sonata

致 謝

本論文的完成，要感謝許多人的幫忙。在此特別感謝我的主修老師及論文指導老師——辛幸純教授，讓我在研究所這段期間，琴藝突飛猛進，也給予我許多演出機會，不論在技術上或音樂的想法上都賦予我新的思維；在論文修改的過程，老師不辭辛勞的引導我，用心修改我的文章，讓我今天能順利完成這本書；感謝所上的教授們，因為你們用心的指導，讓我三年來獲益良多。

另外，在研究所生活中很感謝陪伴我三年的好友們——易真、菁華、嘉珍、立偉、陳昕、又菁、瓊瑩、韻如...等，因為有妳們，讓我的生活更精彩。最後，最感謝我的家人以及即將與我步入禮堂的小峰，謝謝你們總是在背後支持我，每當我遇到挫折，你們總是給我元氣鼓勵，讓我又重新面對一切的困難，謝謝你們。



感謝大家，才有今天的我。

比齡 2006 07

徐比齡鋼琴演奏會錄音 CDs

第二鋼琴：李立偉

時間：二〇〇六年四月十二日(三)下午三點

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc1

1 **Joseph Haydn :Piano Sonata Hob.XVI:50**

海頓:C 大調第五十號鋼琴奏鳴曲

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Allegro molto

2 **Johannes Brahms : Klavierstücke op.76**

布拉姆斯:鋼琴曲第七十六號作品

- I. Capriccio fis-moll
- II. Capriccio h-moll
- III. Intermezzo As-dur
- IV. Intermezzo B-dur
- V. Capriccio cis-moll
- VI. Intermezzo A-dur
- VII. Intermezzo a-moll
- VIII. Capriccio C-dur



Disc2

3 **Edvard Grieg : Piano Concerto in A minor,op.16**

葛利格:A 小調鋼琴協奏曲

- I. Allegro molto moderato
- II. Adagio
- III. Allegro moderato molto e marcato

目 錄

演奏會曲目與輔助文件摘要	i
Recital Program and Paper Abstract	ii
誌謝	iii
徐比齡鋼琴畢業音樂會錄音 CDs	iv
目錄	v
譜例目錄	vi
表目錄	viii
輔導文件：談海頓鋼琴奏鳴曲的創作手法與演奏議題——以 Hob.XVI 50 為例	
一、緒 論	1
二、創作背景與作品概論	2
2.1 海頓的創作背景	2
2.2 海頓的鋼琴奏鳴曲	3
2.2.1 海頓的鋼琴作品與其鍵盤樂器的關係	3
2.2.2 海頓鋼琴奏鳴曲的分期	5
三、曲式與創作手法之探討	8
3.1 曲式探討	8
3.2 海頓的創作素材與變奏手法	13
四、演奏詮釋	22
4.1 速度(Tempo)	22
4.2 力度的變化與踏板的使用	23
4.3 圓滑奏與斷奏的處理	27
4.4 裝飾音(Ornamentation)的寫法及演奏法	30
4.5 延長記號的異想世界	33
五、結 語	36
參考書目	37

譜例目錄

【譜例 2.2-1】Hob.XVI:49	5
【譜例 2.2-2】Hob.XVI:52	6
【譜例 3.1-1】第一樂章 mm. 10-19	11
【譜例 3.2-1】第一樂章 mm. 1-11	14
【譜例 3.2-2】第一樂章 mm. 9-11	15
【譜例 3.2-3】第一樂章 mm. 15-19	15
【譜例 3.2-4】第一樂章 mm. 20-30.....	16
【譜例 3.2-5】第一樂章 m. 34	16
【譜例 3.2-6】第一樂章 mm. 42-43	17
【譜例 3.2-7】第一樂章 mm. 47-53	17
【譜例 3.2-8】第一樂章 mm. 54-60.....	18
【譜例 3.2-9】第一樂章 mm. 73-88	18
【譜例 3.2-10】第二樂章 mm. 1-8.....	19
【譜例 3.2-11】第二樂章 mm. 8-12	20
【譜例 3.2-12】第二樂章 mm. 24-26	20
【譜例 3.2-13】第二樂章 mm. 41-43	20
【譜例 3.2-14】第二樂章 mm. 18-23	21
【譜例 3.2-15】第二樂章 mm. 53-58	21
【譜例 3.2-16】第三樂章 mm. 1-24	22
【譜例 3.2-17】第三樂章 mm. 64-66	22
【譜例 4.1-1】第一樂章 mm. 100-101	24
【譜例 4.2-1】第一樂章 mm. 1-2	25
【譜例 4.2-2】第一樂章 mm. 42-44	25
【譜例 4.2-3】第一樂章第 mm. 133-137	26
【譜例 4.2-4】第二樂章 m. 7	26
【譜例 4.2-5】第一樂章 mm. 76-77	26
【譜例 4.2-6】第一樂章，mm. 73-74 和 mm. 120-124	27
【譜例 4.2-7】第一樂章 m. 7	27
【譜例 4.2-8】第二樂章 mm. 1-2	28
【譜例 4.3-1】第一樂章 mm. 1-5	29
【譜例 4.3-2】第一樂章 mm. 33-36	29
【譜例 4.3-4】第一樂章 m. 1 與第二樂章 m. 33	30
【譜例 4.3-5】第二樂章 mm. 18-21	30
【譜例 4.4-1】第一樂章 mm. 46-47	32

【譜例 4.4-2】第二樂章 mm. 52-53	32
【譜例 4.4-3】第二樂章 m. 6	33
【譜例 4.4-4】第二樂章 m. 2 與 m. 6 的比較	33
【譜例 4.4-5】第三樂章 mm. 1-5	33
【譜例 4.4-6】第二樂章 mm. 1-2	34
【譜例 4.5-1】第一樂章 mm. 1-6	35
【譜例 4.5-2】第三樂章 mm. 1-11	35
【譜例 4.5-3】第三樂章 mm. 63-71	36



表目錄

表一：海頓鋼琴奏鳴曲分期表.....	7
表二：第一樂章曲式架構.....	10
表三：第二樂章曲式架構.....	12
表四：第三樂章的曲式分析.....	13
表五：三種曲式的比較	13



一、緒論

海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)的鋼琴奏鳴曲在鍵盤作品中佔有重要的地位，也是他所有作品中最具代表性的類種之一。海頓由 1755 年初次寫作鍵盤奏鳴曲，1796 年完成最後的三首奏鳴曲；樂器對象由早期的大鍵琴和古鋼琴 (clavichord)，到晚期的鋼琴(fortepiano)，其樂曲的織度與音響效果從單薄走入厚實，可看出十八世紀中到十八世紀末，鍵盤樂器以及其作品有顯著的發展與變化。海頓的英國之旅對其創作有深遠的影響，尤其在第二次的旅途中，接觸了英國式的 fortepiano，深深為它吸引，而 Hob. XVI:50 即為海頓在英國時期所創作的奏鳴曲之一。在整首奏鳴曲中，海頓使用了前所未有的鍵盤技巧和豐富的表情、力度變化，融合樂器的優點和成熟的音樂內容，使本樂曲達到前所未有的境界。海頓善用的變奏手法，在整首奏鳴曲中表露無遺：第一樂章單一主題，以不同的調性、音型等呈現多樣的面貌；第二樂章單一主題，以華麗的裝飾音來豐富主題與主題的變奏；而最後一樂章的主題以動機來變化或加以延伸樂句，其和聲的轉變，為每次主題的呈現增添不同的色彩。而筆者在彈奏此樂曲時，也驚訝常年於宮廷的海頓竟有如此詼諧的一面，以及勇於嘗新的創作風格，希望藉此研究，能更深入的了解海頓的創作背景與音樂風格。

二、創作背景與作品概論

2.1 海頓的創作背景

海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)，生於奧地利的小村莊羅勞。六歲時，他的親戚法朗克注意到他的音樂天賦，將他帶到海恩堡開始正規的音樂啟蒙教育，同時也教海頓演奏小提琴和大鍵琴(harpsichord)。八歲時，海頓的才華，被維也納聖史蒂芬大教堂的樂長呂特注意到，在呂特的建議下，到維也納加入聖史蒂芬教堂的合唱團，一邊接受音樂教育一邊在教堂獻唱，從而接觸到了管風琴以及古鋼琴(clavichord)，一直到十七歲變聲，才被迫離開。離開合唱團之後，海頓以教授學生以及為人拉奏小提琴勉強維生，同時也利用閒暇努力鑽研作曲。之後海頓所寫的彌撒曲受到音樂界的注意，他開始得到一些作曲的邀約，生活情況也大有改善。

1759 年海頓接受莫爾津伯爵的聘用，到他的樂團裡擔任樂長，他的作曲技巧在這時也日益成熟，在那一年海頓完成第一首交響曲。1761 年因為莫爾津伯爵經濟惡化不得不解散樂團。這時，有位匈牙利的貴族艾斯特哈吉侯爵，聽說海頓才華出眾，音樂天賦極高，因此聘請他為宮廷管絃樂隊樂長。此後三十年，海頓一直擔任這個職務，而在這段期間，他嘗試各種型態的創作。1772 年他完成了數量龐大的各式作品，總計包括五部彌撒曲、十一齣歌劇、三十多首奏鳴曲、六十多首交響曲、四十多首四重奏以及其他樂曲，1780 年海頓的交響曲創作已臻成熟，並完成了二十首交響曲。1790 年海頓離開了艾斯特哈吉侯爵的宮廷樂隊，獨自來到維也納；第二年海頓應小提琴家兼薩洛蒙的邀請前往英國倫敦開演奏會，發表六首新的交響曲，牛津大學並因為他的傑出成就，頒贈他音樂博士學位¹。海頓在倫敦停留一年半後返回維也納。1794 年他再度訪問英國，

¹曾興魁等人著，*經典音樂家列傳--海頓*。

又發表新的六首交響曲，此時受到更熱烈的歡迎。海頓前後兩次造訪英國，一共發表了十二首交響曲，在倫敦停留的期間，也進一步嘗試鋼琴三重奏和鋼琴奏鳴曲曲式的創作，最受人矚目的有第二十六號、第三十號鋼琴三重奏以及第五十號、第五十二號鋼琴奏鳴曲。海頓於 1795 年六月返回維也納後，還繼續創作了神劇《創世紀》和《四季》，這兩部清唱劇在巴黎上演，非常轟動。此後幾乎停止作曲²，1803 年後海頓的健康大為衰退，於 1809 年病逝於維也納。

2.2 海頓的鋼琴奏鳴曲

2.2.1 海頓的鋼琴作品與其鍵盤樂器的關係

十八世紀是大鍵琴(harpsichord)、古鋼琴(clavichord)和鋼琴(fortepiano)並存的年代。青少年時期的海頓比較常接觸管風琴和古鋼琴，在艾斯特哈吉任職的期間，其創作主要以大鍵琴為主，直到 1780 年左右，才開始以維也納式的鋼琴來創作，而英國式鋼琴則是在英倫之旅後才開始熟悉。海頓在各時期作品與其創作所使用的樂器有著極大的關係，因此，我們必須先了解維也納式鋼琴與英國式鋼琴間的差異。

維也納式的 fortepiano 有較淺的琴鍵和較細的琴絃，以及由毛氈包覆的琴槌，音域大多從 F 到 f''，共五個八度，另外還有由膝蓋改變音色的踏瓣(knee-lever)。這種的構造使得維也納式的 fortepiano 有輕巧的觸鍵和明亮的音色，在 1780 年代之後，海頓的鍵盤作品大多以這種樂器為創作的對象。

英國式的 fortepiano 由於琴槌擊鍵的速度快又紮實，因此有較豐富而厚實的音響，可以在力度上作出明顯的變化，在彈奏上由於觸鍵深、琴鍵重，所以演奏者也須有更高

² Neil Butterworth, 陳美巒審訂。《偉大作曲家群像：海頓》，頁 119。

深的技巧³。此外，這類鋼琴左右有兩個踏瓣，這兩種踏瓣與現代的鋼琴的持音踏瓣(sustaining pedal)與弱音踏瓣(una corda)在效果上類似，音域由五個八度增加為五個半八度，因此海頓在創作上，改變了聲部織度、鍵盤技巧的使用和力度的變化，來表現出這款樂器的特性。海頓在 1788 年寫的Hob.XVI:49，是以維也納式的鋼琴為依據，與之後第二次英倫之旅所譜寫的Hob.XVI:52 來比較，雖然同屬於晚期作品，且調性相同，但是在力度與聲部織度上有許多差異。例如Hob.XVI:49 在第一樂章第一主題部分，右手旋律與左手三度的回應，在音響上較單薄；在力度上，海頓並未標示整個主題應有的強弱，只突然在第三小節標下突強記號，來強調樂句的頂點⁴（如譜例 2.2-1）。而Hob.XVI:52 從第一樂章第一主題來看，海頓由於深受英式鋼琴豐碩琴音的影響，其音響和聲較寬闊龐大(如譜例 2.2-2)。

譜例 2.2-1：Hob.XVI:49 是海頓第一次英倫之旅前完成的作品。



³ 德國作曲家Johann Hummel曾表示，德國式的鍵盤可以輕易的控制音色，也可以輕鬆的彈奏出清楚的聲音，這樣的樂器適合技巧不夠好的演奏者彈奏；英國式的樂器觸鍵深，彈奏重複時由於琴槌回到位置的速度較慢，因此並不好控制，所以彈奏這樣的樂器需要更好的技巧。

⁴ 吳雅婷著。「英倫之旅對海頓最後三首鋼琴奏鳴曲的影響」。台南家專學報，第十四期(民國八十四年)，第401頁

譜例 2.2-2 : Hob.XVI:52 是海頓第二次英倫之旅所作。



2.2.2 海頓鋼琴奏鳴曲的分期

關於海頓鋼琴奏鳴曲的數量與真偽，一直是諸多學者研究的題材，時至今日亦無定論。其中較著名的有費德所校訂的五十四曲，蘭頓所校訂的六十二曲，以及一般通用的霍波肯（Hoboken）編號所列的五十二曲，不過當中仍包括偽作與其他種類樂曲的編曲在內。五十幾首的奏鳴曲，依據拉森(J.P.Larsen)的分類⁵，大致可分為四個時期來看，其詳細分期如表一，以下分期詳述：

● 第一時期: 1760~1765 年

此時期為海頓早期的奏鳴曲，其結構較鬆散，未脫離嬉遊曲或組曲的形式，主要是為學生練習而作，喜愛使用三連音或 trill 當開始或是結束，幾乎是大調作品，有十八首是完整的，其餘的只留下片段。

表一：海頓鋼琴奏鳴曲分期表

⁵ Jens Peter Larsen, *Handel Haydn and Viennese Classical Style* (Michigan:UMI Research Press, 1988), 211.

分期	數量	作品編號	年代	特徵
第一期	25 首	Hob. XVI : 1 ~ 12 Hob. XVI : 2a ~ 2h (僅含主題片斷) Hob. XVI : D1, G1, 47	1765 前	以嬉遊曲為主，沒有嚴格的奏鳴曲形式
第二期	6 首	Hob. XVI : 18~20 Hob. XVI : 44~46	1766~1771	第一期中，短主題的結構發展為較完整的樂句，更有奏鳴曲的風貌
第三期	19 首	Hob. XVI : 21~33 Hob. XVI : 35~39 Hob. XVI : 43	1772~1780	此時期作品已均為完整的奏鳴曲
第四期	10 首	Hob. XVI : 34 Hob. XVI : 40~42 Hob. XVI : 47~52	1781~1795	此時期作品運用了更多的曲式變化與技巧

● 第二時期: 1766~1771 年

此時期為海頓在作曲上的重要轉折，其作品共 6 首，已經漸漸脫離第一時期嬉遊曲的風格。當時一股狂飆運動(Sturm und Drang)⁶的熱浪襲捲而來，不但起了解放思想的作用，也深化了人民對文藝的敏感與理想。海頓亦受到這股浪漫主義風潮的影響，開始對音樂要求深刻情感與偉大的氣魄，除了此之外，也在奏鳴曲的架構上做了改變，像是主題的結構，樂句的發展也比較完整。

⁶ Sturm und Drang(狂飆運動)為德國文學史運動之一，約 1770-85 年，由林滋 (Reinhold Lenz 1751-92)、克林格 (F.M.Klinger 1752-1831) 及其他人所代表，此名是以克林格的一幕劇--Sturm und Drang (1776 年) 而命名。它包含了年輕一代對社會及藝術傳統的猛烈抨擊。

- **第三時期: 1772~1780 年**

此時期為海頓創作的全盛期，數量有十九首之多，其風格屬多樣性，無論在曲風的融合或各樂章的形式發展都做一番努力，除了延用之前的技巧，也積極創新求變，加入了更多的新技巧，如作品Hob.XVI:26 的第二樂章便是運用了《倒轉》(Retrograde)反覆的手法來彰顯海頓的創新⁷。

- **第四時期: 1781~1795 年**

此時期海頓的鋼琴奏鳴曲風格，已經達到頂峰，樂章的結構完整，主題的發展具統一性。此外，本時期的作品也融合了海頓獨特的幽默感。在倫敦期間，與鋼琴作曲家的交流中，海頓洞悉了許多當時英倫作曲家慣用的作曲手法。綜觀當時期的作曲技巧，普遍喜愛運用三度或六度音程、雙音和弦、快速樂句以及使用雙手交叉來改變音域或音色，而這些特點，在最後的三首奏鳴曲中也很容易找到。而海頓在英倫之旅期間，受到當地的鋼琴家應用踏板來改變音色的影響，因而創作出作品 Hob.XVI:50 第一樂章中的《Open Pedal》樂段，這是海頓唯一有加上踏板記號的鋼琴奏鳴曲。

⁷林正枝。海頓鋼琴奏鳴曲研究，頁 133-134。

三、曲式與創作手法之探討

3.1 曲式探討

針對海頓鋼琴奏鳴曲式進行深入分析後，可以發現我們所熟悉之古典時期奏鳴曲式之形式架構的規範，不僅很難確切地套用在海頓的作品上，而且其間差異之大甚至超乎想像。以海頓五十多首的鋼琴奏鳴曲的第一樂章為例，若是硬要以某種奏鳴曲式架構來分析，除了一些明顯不能被歸入奏鳴曲式的樂章外，其他大多數的樂章也不太符合一般所說的奏鳴曲式，不是架構不完整，就是樂段與樂段之間出現模稜兩可的情形。這是因為我們必須理解海頓的創作過程仍一直在探索適合於他使用的形式，而並不依既定的奏鳴曲式創作。而奏鳴曲式也在同時期慢慢建立了我們今天所認同的形式基礎。海頓在1780-1790年間嘗試運用單主題的形式貫穿奏鳴曲⁸，也就是說在第二主題調性區內，仍然使用第一主題的旋律做變化，因此在有些奏鳴曲中並無真正的第二主題，如本樂曲的第一樂章和第二樂章。對此，海頓研究學者Jens Peter Larsen認為第一主題如果出現在新調區，在功能上就等於第二主題⁹，以這樣的看法來分析海頓奏鳴曲，便有了合理的解釋，因此本文中即是以這個觀點來分析Hob.XVI:50的第一和第二樂章。

● 第一樂章

第一樂章為單主題的奏鳴曲式。海頓運用簡單的素材加以變化，使主題以不同的風貌呈現，以展現其多樣的變奏手法及華麗的寫作技巧。因為是單主題樂章，因此在表格內的第二主題位置上，筆者加上“區”來表示。

⁸單主題(Monothematic)在音樂上最簡單的定義如《牛津音樂辭典》所述：「是由一個主題發展起來的樂曲或樂章……」。以這種方式來看待Monothematic現象，將會發現Monothematic是音樂史上很普遍的創作手法，凡是樂曲以一個特定主題為發展重心來反覆或加以發展，這樣可稱之為「單主題」。

⁹Jens Peter Larsen, *Handel Haydn and Viennese Classical Style* (Michigan: UMI Research Press, 1988), 277.

以下筆者僅以段落、調性及樂句為此節論述之主體，暫不討論音樂詮釋部分。本樂章之主要架構整理如表二。

表二：第一樂章曲式架構

段落	小節	樂句及樂段	調性
呈示部 (m.1-53)	1-6	第一主題前樂句	C
	7-10	第一主題後樂句	C
	10-19	過渡樂段	C-G
	20-29	第二主題區 A	G
	30-46	第二主題區 B	G
	47-53	小結尾	G
發展部 (m.54-101)	54-55	第一主題前樂句	g
	56-59	第一主題前樂句	d
	60-63	第一主題後樂句	F
	64-72	過渡樂段再現	F -f -A ^b
	73-75	第一主題後樂句	A ^b
	76-101	結合之前出現的素材， 與過渡樂段相似	調性模糊
再現部 (m.102-150)	102-107	第一主題前樂句再現	C
	108-111	第一主題後樂句再現	C
	111-120	過渡樂段再現	C-G
	120-129	雖為第一主題前樂句， 但是替代呈示部中的第 二主題區 A	C
	130-142	第二主題區 B	C
	143-150	小結尾	C

由以上呈示部所展現的過渡樂段(mm10~19)，其素材採用第一主題的節奏動機，利用左右手相互呼應的節奏形態(譜例 3.1-1)，徘徊在I、V級間，最後停留在V級上，並直接進入以V級的調性，展開新的樂段。這個新樂段之後所發展的或可稱為“第二主題區”。然而先前過渡樂段的轉調過程不太完整，因此第 20-29 小節是第二主題區，還是第 30 小節後為第二主題區，至今多數學者仍有不同看法。學者Elaine R.Sisman認為第

20-29 小節是第二主題的先現，主題應該從第 30 小節開始，他將第 24-29 小節的低音，視為新調的預備和絃音，因此第 30 小節為第二主題區的開始¹⁰。不過也有人認為第 17-19 小節中已經出現 G 音，已經具有預備效果，因此把第 20 小節視為第二主題區開始^{11 12}。在此，筆者較同意後者的論點：在早期的奏鳴曲式中，“第一主題區”和“第二主題區”源自於相同的材料，對比較明顯的只是調性。在分析的過程中，我發現再現部第 120-129 小節中，海頓以 open pedal 樂段來替代呈示部的第 20-29 小節，而在這裡，就如一般的第二主題再現，停留在主調上以帶入樂章的結束。以這樣的寫作手法正符合奏鳴曲式中調性上的統一性。因此筆者認為將第 20 小節視為第二主題區的開始比較恰當。

【譜例 3.1-1】第一樂章 mm10-19

● 第二樂章

¹⁰ Elaine R. Sisman, "Haydn' Solo Keyboard Music", *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. Robert L. Marshall (New York : Macmillan), 298.

¹¹ Jens Peter Larsen, *Handel Haydn and Viennese Classical Style* (Michigan: UMI Research Press, 1988), 277.

¹² Eleanor Bailie, *Haydn: A Graded Practical Guide* (Novello & Company Limited, 1989), 151.

海頓在第二次英國之旅前就完成第二樂章，並於 1794 年在維也納單獨出版。此樂章仍然是奏鳴曲式。樂曲特色上，呈現如獨白般的風格：海頓以各式各樣的裝飾音及複雜的節奏變化，圍繞在簡單的和聲中，建立起優美而流動的旋律。值得一提的是，本樂章主屬調區的主題，都以琶音為主要材料，而且兩者呈現非常相似的音形。由此可見奏鳴曲式兩個主題的材料對比性在此是不成立的。我們只能說，海頓呈現的又是一個單主題的奏鳴曲式。表三為本樂章的曲式架構表。

表三:第二樂章曲式架構

段落	小節	樂句	調性
呈示部 (m.1-23)	1-4	第一主題前樂句	F
	5-8	第一主題後樂句	F
	9-12	過渡樂段	F-C
	13-17	第二主題區	C
	18-23	結束句	C
發展部 (m.24-33)	24-33	過渡樂段再現	c-F
再現部 (m.34-62)	34-41	主題再現	F
	41-47	過渡樂段	f
	48-53	第二主題區再現	F
	53-59	結束句	F
	59-63	Codetta	F

● 第三樂章

雖然海頓並沒有在第三樂章寫上 Scherzo 的標示，但是曲風上完全符合該諧曲的精神，以及海頓幽默的音樂特質。此樂曲留下兩種出版的印法，一種是把兩次反覆的樂段以實際音符記下，一種則以反覆記號來劃分，後者在分析上較為清楚，因此筆者採用後者的版本來做分析(以 Henle 版本為依據)。表四為第三樂章的曲式分析。

表四:第三樂章的曲式分析

部分	段落	小節	樂句結構	調性
Part 1	A (m1 -10)為 a	m.1-24	3+2+2+4	主調 C 主調 C 進入屬調 G
	(m11-24)為 b		5+3+5	
Part 2	B	m.24-48	3+6+4+7+3	屬調 G 轉入 d 小 調再到 g 小調
	A (m48-70)為 a	m.48-92	3+2+2+3+5+3+4	主調 C
(m70-92)為 b	3+2+2+3+2+2+4+4			

本樂章在曲式上有各種見解:如林正枝的《海頓鋼琴奏鳴曲》一書內提出此樂章為三段式¹³，Leonard G. Ratner也把此樂章視為ABA'型式¹⁴，而筆者認為是二段式中的輪旋二段體，在此我將先解釋二段體、三段體與輪旋二段體的差異。表五為三種曲式的比較。

表五：三種曲式的比較

	二段體 Binary form	三段體 Ternary form	輪旋二段體 Rounded binary form
結構	包含兩部分，各自反覆	有三段落，part1 與 part3 完全相同或類似，part2 在其他調區做對比。	Part2 A 段會以主調再一次呈現。
特色	段落是相互關連、依賴的。	封閉型態。每段之結構 A 與 B，都是自身完整的。	段落是相互關連、依賴的。強調 Part 1 本身與 Part 2 的再現 A 段平行，在 double bar 後使用新材料(非對比性)。

輪旋二段體在十八世紀初出現，二段體的 Part2 中有回到主題再現與主調的介紹，這種用法可能源於 ternary form 中的 da capo aria，在此必須強調 rounded binary form ≠ ternary。輪旋二段體常見於巴洛克晚期的舞曲、奏鳴曲及古典時期交響曲中的小步舞曲、談諧曲、trio，還有其他器樂曲。輪旋二段體是形成奏鳴曲式的前身，輪旋二段體中的 Part 1 形成呈示部，Part 2 的第一段為發展部、第二段形成再現部。由於本樂章材料的呈現與發展比奏鳴曲簡要許多，因此我視本樂章為循環二段體(rounded binary form)。

¹³ 林正枝《海頓鋼琴奏鳴曲研究》。台北市：樂韻出版社，民國八十一年，174-175。

¹⁴ Leonard G. Ratner, *Classic Music Expression, Form, and Style*, 215-216.

此樂章的節奏動機如同海頓於 1790 年所寫的弦樂四重奏op.64 no.2

()¹⁵。此樂章延續前兩樂章變奏的精神，使動機的面貌多樣化。除了主題中舞蹈性的節拍及不規律的小節組合與句長，主題的進行也試圖帶領至多種不一樣結果的終止式，把整個樂章幽默詼諧的風格，發揮到淋漓盡致的地步。針對素材的運用與變奏手法將是下一節探討的重點。

3.2 海頓的創作素材與變奏手法

經過深入的研讀，筆者發現整首奏鳴曲中，海頓以琶音音型x (arpeggios)、弱起音型ry (off beat)及弱起音階音型rz (off beat scale)¹⁶為基本的創作素材(如譜例 3.2-1)。以下就此三個素材於各樂章的應用做進一步的探討。

【譜例 3.2-1】

3.2.1 第一樂章

海頓在第一樂章的主題素材之運用上，利用單音結合琶音音型下行(x)來呈現樂念，並以左右手相繼出現的弱起音型構成前樂句(如譜例 3.2-1, ry)。值得一提的是，海

¹⁵ Robert L. Marshall, *Eighteenth-Century Keyboard Music: Haydn's Solo Keyboard Music* (New York : Macmillan), 299.

¹⁶ r在此表達弱起的意思。

頓在前樂句中，左手持續性的八度下行音型(其節奏型態如 ry)，建立在 C 大調的 I 級和弦上，到第六小節才突然出現 V7 級的聲響，但是在低音上海頓不做改變並臨時抽離，只留下右手的三度音程，如同強倚音解決到 I 級的效果。這樣的寫作風格，表現了海頓故作正經的幽默感。而第七小節為後樂句的開始，強而有力的琶音音型與弱起音型於此又再度出現，並加入音階上下行的流動襯拖著主題。此音階音型也是弱起音型(如譜例 3.2-1, rz)。在此，四小節的後樂句馬上將主題帶入終止(第十小節)。

過渡樂段(第 10~19 小節)，海頓使用前述弱起音型動機不斷地擴充(譜例 3.2-2)，而左手和聲依然圍繞在主和弦上，不斷地與屬七和弦交替，事實上建立在持續低音 C 上(譜例 3.2-2)。到第十五小節海頓再次利用琶音音型反行(譜例 3.2-3, x1)，來製造出高潮，並保留弱起的節奏形態(譜例 3.2-3, r)來推進轉調的調區。

【譜例 3.2-2】第一樂章 mm9-11

【譜例 3.2-3】第一樂章 mm15-19

第二主題區樂段(第 20~46 小節)在創作素材上，海頓這次以左手來呈現主題動機並

結合上下行的音階(譜例 3.2-4)，筆者認為音階音型的形態在此成為呼應主題的對題 (countersubject)，其承襲了 z 的「弱起音階」特質。接下來整段落持續在 G 大調上，利用十六分音符上下穿梭於整個鍵盤的音域，並以 x 之變形(譜例 3.2-4 m26~29)持續攀升到第三十小節，更加確立屬調 G 大調。34~41 小節之織度與弦樂四重奏相似，海頓在第 34~36 小節，右手加入連續三度上下音形並融合弱起的節奏概念(譜例 3.2-5)。第三十七小節後，海頓以簡單的二分音符，結合外聲部的反向進行與和聲的掛留，形成特殊的和聲效果。之後又出現後樂句的特色，時而有力時而消弱，像極了交響樂與獨奏者之間的對話(譜例 3.2-6)。

【譜例 3.2-4】第一樂章 mm20-30

【譜例 3.2-5】第一樂章 m34

【譜例 3.2-6】第一樂章 mm42-43



小尾奏(第 47~53 小節)，原本在 47 小節可以終止，筆者認為海頓像是喜歡多話的人，使用之前經常出現的小素材(x、r2、r21) (譜例 3.2-7)來加以延伸，目的是為了總結他所用的素材，再一次呈現給聽眾。

【譜例 3.2-7】第一樂章 mm47-53



發展部樂段(第 54~101 小節)，第 54~60 小節中海頓運用不同的對位技巧賦予第一主題不同的風貌(譜例 3.2-8)。在第 60~72 小節中海頓先截取第二主題區左手的八度形式，之後以呈示部以及過渡樂段中的素材來加以延伸(譜例 3.2-2)。主題於 73~74 小節做發展部中最後一次主題的出現時，海頓創新地使用『Open Pedal』賦予它一種遙遠的效果，像極了暴風雨前之寧靜。這是海頓唯一有標示踏板的樂章。第 77-88 小節中一連串的顫音(tremolo)音型(其實來自於y反行的延伸<譜例 3.2-9>)，配上左手不斷強調的弱起fz，帶入本樂章最具張力之高潮(德國增六和弦的音響)¹⁷。

【譜例 3.2-8】第一樂章 mm54-60

¹⁷ 德國增六和弦:音變換轉調中，以大小七和弦轉換成德國增六和弦的轉調。

【譜例 3.2-9】第一樂章 mm73-88

再現部樂段(第 102~142 小節)，海頓在第 102~119 小節的作曲素材上，如第一主題所述，圍繞在琶音音型、弱起音型及弱起音階音型形態的呈現，可參照前文以及譜例 2.2-1 之說明。有趣的是海頓於關鍵的 120 小節上(原“第二主題區”)，用 open pedal 樂段來取代第十九小節的材料，之後又隨即回到先前“第二主題區”的後段，加上小尾奏(第 143~150 小節)來完成第一樂章。

3.2.2 第二樂章

海頓在本樂章的創作理念是延續第一樂章變奏手法的精神，利用各式各樣的裝飾音形(包括經常出現的琶音及各種形態的音階)，以呈現一首如咏嘆調般富有感情且充滿即興與裝飾風格的慢板樂章。

海頓在第二樂章的主題素材之運用上承襲第一樂章的琶音音型來呈現樂念，呈示部中的第一主題區可分為前樂句和後樂句。前樂句以分解和弦、迴音和倚音所構成，而後樂句則加入更多裝飾音來豐富樂句(譜例 3.2-10)。

【譜例 3.2-10】第二樂章 mm1-8

The image shows the first system of a musical score for Example 3.2-10, marked 'Adagio'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff containing a melodic line with various ornaments and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line with more complex ornaments and a bass staff with a similar accompaniment. The third system concludes the first system with a treble staff featuring a descending melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *fz*, and various ornaments and slurs.

過渡樂段的部分(第 8~12 小節)(譜例 3.2-11)，海頓以弱起的上行音階開始呈現如同第一樂章“第二主題區”右手之 r21 素材，在第 8~12 小節中以弱起的節奏由不同聲部相互呼應，而這種節奏及音型，在發展部第 24~26 小節(譜例 3.2-12)及再現部第 41~43 小節(譜例 3.2-13)中再度出現。

【譜例 3.2-11】第二樂章 mm8-12

【譜例 3.2-12】第二樂章 mm24-26

【譜例 3.2-13】第二樂章 mm41-43

值得一提的是海頓於呈示部的結束句第 18~23 小節(譜例 3.2-14)與再現部的結束句第 53~58 小節(譜例 3.2-15)呈現不同的風貌，雖然利用相同素材 r21 配上相同的伴奏型(現稱 r22)，但是在再現部的結束句中海頓又加入切分音型的上行，使樂句高潮跌起進而進入小尾奏樂段。

【譜例 3.2-14】第二樂章 mm18-23

musical score for Example 3.2-14, measures 17-23. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the right hand with triplets and a circled section of sixteenth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include 'fz' and 'tr'.

【譜例 3.2-15】第二樂章 mm53-58

musical score for Example 3.2-15, measures 51-58. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the right hand with triplets and a circled section of sixteenth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include 'fz', 'cresc.', 'dim.', and 'p'.

3.2.3 第三樂章

在這裡海頓的主題通常以動機性(motivic)的變化居多，以一個短的旋律與節奏片段(rhythmic fragment)為中心。從第 1~24 小節中可以看出這種動機最小的形態，從尾句再做延伸。如在大波浪中隱藏着中波浪，中波浪中隱藏着小波浪，小波浪中又隱藏著小小波浪，層次相當分明。筆者認為此樂章其創作素材仍舊取自第一樂章“第二主題區”

的對題 (譜例 3.2-16)，海頓先以左手三度音型(z1)呈現到第四小節後，接著左右手反向進行擴展音域，又以動機的再述(譜例 3.2-16 m11~14)、動機截短的延伸(譜例 3.2-16 m15~16)或動機結合新素材(譜例 3.2-16 m17~24)來加以變化，發展整首樂曲。除了動機的變化外，海頓也利用不同的和聲，變化主題結尾的氣氛，例如在第 8~11 小節(譜例 3.2-16)和第 64~66 小節(譜例 3.2-17)，海頓彷彿有意地將聽眾帶到新的調性上，但隨即又取消該念頭，有如與聽眾的耳朵在開玩笑。

【譜例 3.2-16】第三樂章 mm1-24

z1

【譜例 3.2-17】第三樂章 mm64-66

四、演奏詮釋

音樂創作終究屬於聽覺的藝術，樂譜則是傳遞音樂訊息的首要媒介；一旦進入演奏的層面，大概除了作曲家本人外，誰也不敢說自己能確切地藉由音樂符號來表達出作曲家腦海中的音樂。因此，這時轉換樂譜至聽覺音樂的揣摩過程，充其量說來也只能被視為是音樂上再創造，亦即音樂演奏藝術上的一大學問-----演奏詮釋(Interpretation)。¹⁸

本章節主要針對演奏此作品時所需做的種種考量做討論，並且依據實際演奏此作品後之心得，給予未來準備演奏此作品的演奏者些許的建議。

4.1 速度(Tempo)

『速度』在樂曲的實際演奏中扮演着非常重要的角色，速度的不同會造成樂曲不同的性格；不當的速度，會違背作曲家的原意，甚至會造成聽者錯誤的理解。因此筆者認為速度的選擇著實對演奏上有極大的影響。筆者以親身體驗後給與些許的建議。

速度的快慢，決定於拍子單位的選擇與每分鐘拍數的多少。因此選擇拍子的單位是一切考量的先決條件，拍點到拍點間時間距離的長短，就是速度的快慢。第一樂章為快板樂章Allegro，意指的是開心地、幽默地或是活潑地¹⁹。這句話正代表此樂章最佳的寫照。筆者在彈奏此曲時會以呈示部過渡樂段的題材來決定整體速度，有了這種類似脈動的基礎，再來處理開頭八分音符及八分休止符的彈奏，會容易許多。海頓的音樂中有時候會暗示速度變化，例如第 100~101 小節中的“宣告示休止”(rhetorical rest)(譜例

¹⁸ 音樂詮釋(Interpretation)：在音樂上指的是關於演奏者對樂曲演奏上的判斷，也是演奏者讀譜的結果。詮釋為演奏者必須面對的問題，因為作曲家在寫作音樂時，尚未有一種完全精準明確的記載方式來指示演奏者該如何準確的演奏出作曲家心中的音樂，所以演奏者得透過足夠的經驗、訓練及研究，才能盡可能的去解釋樂譜所表達的涵意，在這方面是沒有真正的對或錯，而音樂詮釋也一直因人而異。

¹⁹ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Indiana University Press, 1991), 318.

4.1-1):張力的累積在此達到巔峰，若以規律的速度彈奏過去，則無法達到張力最緊繃的效果。因此，此處的和弦要特別強調，直到下一句方回復原速。

【譜例 4.1-1】第一樂章 mm100-101



第二樂章為慢板(Adagio)。適當的慢板，需要一個特別好的表現，此樂章以和聲為基礎，而旋律線條幾乎全是以表現裝飾奏(embellishment)的歌唱形式出現，若速度太快，則不能讓聽眾享受樂曲的自由度，相對地，若選擇太慢的速度，將會使樂曲變得乏味²⁰。筆者認為自此樂章彈奏前，要先想像自己是一位歌者，如此一來，許多一連串左右手交替的旋律線條，將不會因為技術問題而打斷。

第三樂章為很快的快板(Allegro molto)，非常快的快板，演奏者必須以同樣一種快又準確的速度貫穿整樂章。此樂章速度非常之快，因此筆者認為在拍子的選擇上，應該以小節為主，而不是一小節三拍來打，如此一來，樂曲中舞蹈性強的節拍，在演奏上較容易呈現(譜例 3.2-16)。

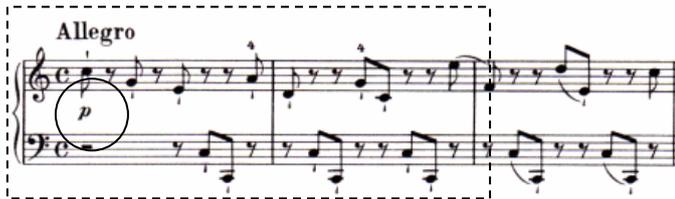
4.2 力度的變化與踏板的使用

力度的變化:由於Hob.XVI:50 手稿遺失了，我們很難辨別樂譜中的力度記號為海頓所譜寫或是後來的編輯者所加上的，但是我們從同時期的作品Hob.XVI:52 中就可以發現Hob.XVI:50 中含有較多的漸強與漸弱，有可能是編者於出版時所加上的；因此，演奏時應該要考慮力度的要求，是否符合曲風以及海頓的音樂特色。依照十八世紀時的音樂風格，樂句重現時可以作回聲，前樂句強、後樂句弱的對比；聲部織度增加時自然會有力加強的效果。這些都是彈奏者可以依背景與風格的了解而作出的詮釋。海頓在奏

²⁰ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Indiana University Press, 1991), 313.

鳴曲中最常使用的力度記號為forte和piano，而forte的音量被視為最普遍的力度，在沒有力度的標示樂段中，應該彈奏forte的音量²¹。海頓的奏鳴曲第一樂章通常是由forte的力度開始，但是Hob.XVI:50 第一樂章則由piano的力度開始(如譜例 4.2-1)。

【譜例 4.2-1】第一樂章 mm1-2



樂曲中出現 piano 和 forte 力度交錯的樂段，表現不同的樂曲織度，形成回聲般的力度對比，例如第一樂章第 42-44 小節出現類似協奏曲中樂團與獨奏之間相互競奏的織度，琶音和絃像是樂團的合奏部分，而複點節奏就如同樂器獨奏部分(如譜例 4.2-2)。

有時海頓使用 *fz* 突顯和聲的變化，如第一樂章第 133-137 小節出現在減七和弦上的突強記號，演奏者可以充分突顯和聲的色彩，來強調切分和弦緊張的音響(如譜例 4.2-3)。

【譜例 4.2-2】第一樂章 mm42-44



²¹ Lazio Somfai, *The Keyboard Sonata of Joseph Haydn* (The University of Chicago Press, 1995), 133.

【譜例 4.2-3】第一樂章第 mm133-137

海頓也常常在平順的樂句線條中，為倚音加入突強記號，例如第二樂章第七小節，海頓為每一個倚音都加上 *fz*，而演奏者應該適當地強調倚音，將 *fz* 視為一種有感觸的強調語氣，但不失樂句之線條，以免破壞樂句的流暢(如譜例 4.2-4)。

此外，海頓有時也為不同聲部分開表示力度。在 Hob.XVI:50 第一樂章第 76-77 小節，右手是 *piano*，左手則是一串 *fz* 的切分音程(如譜例 4.2-5)，非常頑固地重覆其不安之強烈特質。



【譜例 4.2-4】第二樂章 m7

【譜例 4.2-5】第一樂章 mm76-77

踏板的使用:關於踏瓣的運用，在海頓的鍵盤奏鳴曲中，只有 Hob.XVI:50 第一樂章，第 73-74 小節和第 120-124 小節中加上踏瓣的標示。『Open Pedal』，指的是彈奏時應該把制音器(damper)抬起，不抑制琴弦的共振，讓每個音都保持共鳴。(如譜例 4.2-6)。

【譜例 4.2-6】第一樂章，mm73-74 和 mm120-124

mm73-74



mm120-124



在現代的鋼琴上演奏海頓奏鳴曲尤其要小心踏瓣的使用，盡可能的用手指圓滑樂句，以不同的觸鍵來改變音色，避免踏瓣的持續而破壞樂句，如果真的有必要加入踏瓣，可以選擇在部份的和絃中加入踏瓣，如第一樂章出現的琶音(第 7、42、108 及 150 小節)，建議演奏者可以在拍點上加入一些踏瓣，讓音響更豐富(如譜例 4.2-7)。

【譜例 4.2-7】第一樂章 m7



另外，在後面裝飾音的部分中，會提到分解和弦的彈奏方式，這時可以在第一拍上加入踏瓣，等第二拍彈奏下去時，應立刻結束踏瓣，才會使音彈奏地更清楚(如譜例 4.2-8)。不過，在接下來的第二拍琶音上，運用少許finger pedal可幫助保留其和弦的聲響，而不致於太混濁²²。

【譜例 4.2-8】第二樂章 mm1-2

The image shows a musical score for the first two measures of the second movement, marked 'Adagio'. The first measure is circled and labeled 'finger pedal'. The score includes dynamics 'f' and 'dim.', and fingerings '1 3 5 4 5 3 2 1'. A slur is placed over the second measure.

4.3 圓滑奏與斷奏的處理

圓滑奏的彈法:海頓的鍵盤作品中出現的圓滑線(slur)，都是在兩個音或是短短的動機上，很少超過一小節的長度，而這種記譜方式來自弦樂的分弓，一般記譜方式以圓滑線表示換弓的地方²³。此外slur也表示音型或動機的語法(如譜例 4.3-1)，下行的七度音型，以slur表示特殊的音程，彈奏時可使用不同的觸鍵方式，來改變兩音的音色；在第一樂章第 34-36 小節中，右手下行二度的三度音程，彈奏時也應該要區分兩音的力度(如譜例 4.3-2)，在此建議第一音應多一些力量去彈奏；而更長的slur也有相同的彈奏方式(如譜例 4.3-3)，我認為左手的第一音也應該用稍重的力量去帶領樂句彈奏。

²² Sandra.P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Indiana University Press, 1991), 111.

²³ Howard Ferguson, *Keyboard Interpretation form the 14th to the 19th Century* (London:Oxford University Press, 1975), 58-65.

【譜例 4.3-1】第一樂章 mm1-5

【譜例 4.3-2】第一樂章 mm33-36

【譜例 4.3-3】第三樂章 mm33-36

斷奏的處理:()大斷奏、()斷奏與()持續的斷奏記號經常出現在海頓的鍵盤奏鳴曲中。筆者認為在音符上也許標示著相同的斷奏記號，但是在彈奏上未必使用相同的彈奏方式來表達，必須依照樂章的速度、性格以及前後樂句，才能做出適當地詮釋。如第一樂章第一小節與第二樂章第 33 小節，海頓在音符上標示相同的大斷奏，但是因為樂章不同的速度及性格，因此在彈奏上不能使用相同的方式來演奏(如譜例 4.3-4)。又

如在第二樂章第 18-21 小節，海頓在短短的四小節中，使用了三種不同的斷奏記號，做為呈示部的結束，與前一個段落(m1~17 小節)的寫作手法有著明顯的不同，因此，在彈奏上盡可能彈奏出不同的音色，以達如下的效果。譜例 4.3-5 a 筆者認為此下行音型欲暗示樂曲即將結束，應彈奏出稍輕快的音色；譜例 4.3-5 b 在此為後一小節的銜接單元，筆者認為應奏出較持續、如歌唱似(portato)的音色；而譜例 4.3-5 c 雖然也是銜接的樂句，但是海頓在此加入八度的下行，織度及聲響變得厚實，因此在彈奏上應稍重一些。

【譜例 4.3-4】第一樂章 m1 與第二樂章 m33

第一樂章 m1

第二樂章 m33

【譜例 4.3-5】第二樂章 mm18-21

4.4 裝飾音(Ornamentation)的寫法及演奏法

裝飾音是巴洛克時代，羅可可時代及古典樂派前的作曲家所喜歡使用的創作手法，雖然名為「裝飾音」，卻並不是毫無作用；換句話說，裝飾音在作曲上固然不如本音或主幹音那麼重要，但它除了修飾旋律，美化旋律之外，更可以使音符與音符之間的連接更有生氣，使重要的音符具有分量，也更加賦予生命力。就如同蓋一座屋子時，客廳和房間是主體，卻要有適當的室內裝潢與室外佈置，才能使房屋更加美侖美奐。所以裝飾音基本的意義，還是在它的效果。既然海頓的奏鳴曲都慣用裝飾音手法，我們在演奏上，更應該來探討如何演奏，才能貼近海頓的想法。

海頓早期奏鳴曲中常常出現令人混淆不清的裝飾音記號(如~)，這種標示可以彈奏成連音(Mordent) ()，或是迴音(Turn) ()。兩種有很大的差異，因此在詮釋上有不少爭議。然而在 1784 年後的作品就不再使用，改以明確的實際小音符來表示²⁴。海頓晚期作品Hob.XVI:50 中的記譜更為清楚。只出現tr與 兩種符號，在全曲中甚至以小音符寫出來取代常見的迴音記號，由這些記譜上的差異，可以發現海頓傾向越來越精確地表達他創作的所有細節。在此，我參考C.P.E.Bach在 1753 年發表的“論鍵盤演奏藝術”(Essay on the true Art of Playing Keyboard Instrument)一書中對裝飾音的說明，以Hob.XVI:50 的 Henle 版本所見有四種裝飾音--顫音(tr)、迴音(turn)、倚音(Appoggiatura)和分解和弦(Broken Chord)，分別來探討並給予演奏上的建議。

- 顫音(tr):十八世紀的顫音通常意指彈奏在拍點上，而且從本音的上方二度音開始彈奏；在顫音的結尾可以加上兩個尾音，其實也就是在結束前改為迴音(turn)的意思，使顫音的結尾更有結束的感覺。在此我提出第一樂章第 46 小節高聲部的結尾，海頓以小音符寫下尾音的彈奏法，由於顫音位於終止式結尾，所以在彈奏上，

²⁴ 海頓在 1780 年及 1784 年出版了五首奏鳴曲之後(Auenbrugger set Hob. XVI:35-39)，就不再使用(Mordent) ()的標示。1784 年出版的三首奏鳴曲Hob. XVI:41-42 開始，海頓在記譜上更加明確。1794 年以後所作的三首奏鳴曲，海頓用較小的音符來取代短小的顫音記號。

我認為應該漸強到第 47 小節的第一拍，才能作出明顯的終止式(如譜例 4.4-1)。第二樂章第 52-53 小節的顫音也出現在終止式上，海頓在結尾上寫上 C 音，我的建議彈奏也是應漸強到第 53 小節上的第一拍，才能彈出完整的樂句(如譜例 4.4-2)。

【譜例 4.4-1】第一樂章 mm46-47



【譜例 4.4-2】第二樂章 mm52-53



- 迴音(turn):是晚期奏鳴曲中最常使用的裝飾音，由於海頓的記譜前後不一致，因此演奏者在處理迴音時，必須對照前後樂曲的相關段落，來選擇最適合的彈奏方法²⁵。海頓在Hob.XVI:50 第二樂章中，以簡單的和聲、多變的節奏和裝飾音，來模仿如聲樂曲中的花腔效果，因此演奏者在詮釋裝飾音時，應多加留意旋律的韻律(如譜例 4.4-3)。此外，每次樂句再現時，海頓會用不同的方式記譜(如譜例 4.4-4)，在詮釋上，我認為主題的再現，應與第一次彈奏方式相同。

²⁵海頓的奏鳴曲中，在不同樂段裡，即使是相同的樂句，也不一定使用同樣的裝飾音記譜法。這可能是海頓手稿上的不一致，或是出版者對樂曲的誤解所造成的。

以上描述出自於 Laszlo Somfai, *The keyboard sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chapter IV, 58.

【譜例 4.4-3】第二樂章 m6



【譜例 4.4-4】第二樂章 m2 與 m6 的比較

第 2 小節



第 6 小節



- 倚音(Appoggiatura):有修飾旋律的功能，它本身也是屬於旋律的一部分，在和聲上兩音形成不協和音與協和音的緊張與鬆弛，使音樂更加豐富。C.P.E.Bach 把倚音分為長倚音與短倚音。長倚音的效用，在於旋律與和聲，在主要音符上一度或下一度有裝飾作用，可為主要音符出現之前造成懸疑或誇張的效果(譜例 4.4-3 a)。短倚音它跟所修飾的音符長短沒有固定的比例，通常是越短越好，或是依前後樂句的情況，短倚音應彈奏出清脆響亮的聲響，主要有節奏的功能(譜例 4.4-5)。

【譜例 4.4-5】第三樂章 mm1-5



- 分解和弦(Broken Chord):在海頓的分解和弦中有發現三種記譜方式，第一用較小的音符寫下和弦(如譜例 4.4-6 a)；彈奏時小音符應落在拍點之內。第二則用一般的音符寫出分解和弦(如譜例 4.4-6 b)；應呈現如即興風格的裝飾。第三種則用

()來表示(如譜例 4.4-6 c)；演奏時須與第一種分解和弦相互配合地彈奏。

【譜例 4.4-6】第二樂章 mm1-2

4.5 延長記號的異想世界

海頓的音樂常會與「幽默」一詞聯想在一起，不論是不平衡的樂句結構、另人錯愕的和聲進行或是突如其來的停頓，都會讓聽眾耳目一新，這就是海頓獨特的音樂風格。雖然近三十年的歲月都身處王室，但是他不受到環境所封閉，內心永遠有源源不絕的想像，就如在嚴肅正規的奏鳴曲式中也隱藏著詼諧的一面。

在第一樂章的開頭部分，海頓以不間斷的八分音符節奏和左手頑固的低音 C 音，塑造一股嚴肅的氣氛，但這種氣氛又令人克制不住發笑的情緒，這樣的節奏隨著音域不斷的攀升，在第六小節終於到達似屬和弦的音響，海頓在樂句的頂點上去除低音的音響，只留下高音的延長，就像是海頓用延長記號來強調此和弦的獨特效果(如譜例 4.5-1)。在同一小節中出現另一次延長記號，這次的延長是為下一樂句做準備，雖然前後樂句使用相同的素材，但是後樂句配上更豐富的和弦，與開頭不安定的氣氛以及微弱的音量全然不同，因此需要片刻的靜止，讓聽者有更多時間來轉換心情，期待下一段音樂的開始(譜例 4.5-1)。

【譜例 4.5-1】第一樂章 mm1-6

The musical score for Example 4.5-1 is in 2/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. It consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a circled section in the second measure of the second system. The second system continues the piano introduction with a circled section in the second measure of the second system. The score includes dynamic markings 'p' and 'cresc.' and a circled section in the second system.

第三樂章中，延長記號的使用夾帶著些許俏皮的意味，主題在第七小節陳述後，並停留在主和弦上，隨即音樂提高八度再現，並突然停在 e 小調的屬和弦上。當聽者還摸不著頭緒時，音樂又再度展開(如譜例 4.5-2)。之後於第 63 小節中，主題只出現兩小節便很快地停留在 c 小調拿波里和弦上；第 67 小節主題卻再以 C 大調進入，但是又突然轉到之前所提及的 e 小調之屬和弦，此次加上先前所沒有的漸慢記號，似乎要將聽眾帶入更未知的境界，但是海頓儘淺試即止，立刻又回到原調。這些中斷的表情，也為本樂章帶來不少驚愕與多種姿態，成為所謂“rhetorical questions”，也就是演說時演講者所提出的戲劇性題問。而真正的答覆則帶著無限的可能在各個聽者的心中產生(如譜例 4.5-3)。

【譜例 4.5-2】第三樂章 mm1-11

The musical score for Example 4.5-2 is in 3/4 time, marked 'Allegro molto' and 'p'. It consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a circled section in the second measure of the second system. The second system continues the piano introduction with a circled section in the second measure of the second system. The score includes dynamic markings 'p' and 'p' and a circled section in the second system.

【譜例 4.5-3】第三樂章 mm63-71

The musical score for Example 4.5-3, Third Movement, measures 61-71, is presented in two systems. The first system (measures 61-68) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 69-71) starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes a *ritardando* marking, followed by *a tempo*. The piece concludes with a *Sua* marking and a fermata over the final chord.

海頓使用延長記號帶領聽者欣賞和聲在空氣中殘留的音響，並期待下一段落的開始，而海頓也沒有讓聽者失望，每一次新段落的開始調性與和聲都帶來不同的驚喜，讓單一主題曲式簡單的樂章中充滿各種性格，也回應第三樂章詼諧的風格。



五、結 語

藉由此曲的分析與詮釋探討，了解海頓的鍵盤作品在晚期受到英國式 fortepiano 的影響，在技巧和音響上有更華麗的效果。另外，單一主題和變奏手法的運用，則呈現出海頓精湛的作曲技巧和更成熟的音樂內涵。筆者認為這首作品不僅是海頓鍵盤奏鳴曲的代表作之一，也是古典時期曲式技巧、音樂風格上成熟的佳作。



參考書目

一、中文書籍

Butterworth, Neil, 陳美巒審訂,《偉大作曲家群像：海頓》，台北市：智庫出版社，民國八十四年出版。

劉志明著,《西洋音樂史與風格》，台北市：全音出版社，八十七年七月二十日，八版發行。

林正枝著,《海頓鋼琴奏鳴曲研究》，台北市：樂韻出版社，民國八十一年。

曾興魁等人著,《經典音樂家列傳--海頓》，台北市：光復書局，民國八十五年出版。

康謳主編,《大陸音樂辭典》，台北市：大陸書店，民國七十九年七版。

Williams, John-Paul, 王加紅譯,《鋼琴鑑賞手冊》，香港：萬里書店，民國九十四年出版。

二、中文期刊

吳雅婷著,「英倫之旅對海頓最後三首鋼琴奏鳴曲的影響」,台南家專學報,第十四期(民國八十四年),第 391-406 頁。

吳雅婷著,「走入海頓鋼琴奏鳴曲的琴音世界(上)」,古典音樂雜誌,第三十八期(民國八十四年四月),第 118-126 頁。

吳雅婷著,「走入海頓鋼琴奏鳴曲的琴音世界(下)」,古典音樂雜誌,第三十九期(民國八十四年五月),第 90-99 頁。

林正枝著,「海頓鋼琴奏鳴曲的分期與類型」,實踐學報,第十九期(民國七十七年六月),第 221-250 頁。

三、西文圖書

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*. 1753, 1762. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: Norton, 1949.

Bailie, Eleanor. *Haydn : A Graded Practical Guide*. London : Novello , 1989.

Brown, A. Peter. *Joseph Haydn's Keyboard Music : Sources & Style*. Indiana University Press, 1986.

Harrison, Bernard. *Haydn's Keyboard Music : Studies in Performance Practice*. New York : Oxford University Press, 1997.

Larsen, Jens Peter. *Handel, Haydn, and the Viennese Classical Style*. Michigan : UMI Research Press, 1988.

- Marshall, Robert L. *Eighteenth-Century Keyboard Music: Haydn's Solo Keyboard Music*. New York Macmillan, 1994.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music Expression, Form, and Style*. New York : Schirmer Books, 1980.
- Rosenblum, S.P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Indiana University Press, 1991.
- Rowland, David. *Early Keyboard Instruments : a Practical Guide*. Cambridge University Press, 2001.
- Somfai, Laszlo. *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn : Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*. University of Chicago Press, 1995.

