

傳統與創新 ～ 以貝多芬為例 ～

鍾育恆¹

摘要

西方音樂史自十七世紀後，經過盧利（Jean-Baptiste Lully，1632 年 11 月 28 日至 1687 年 3 月 22 日）、科賴里（Arcangelo Corelli，1653 年 2 月 17 日至 1713 年 1 月 8 日）、普賽爾（Henry Purcell，1659 年 9 月 10 日至 1695 年 11 月 21 日）、PAG·史卡拉第（Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti，1660 年 5 月 2 日至 1725 年 10 月 24 日）、韋瓦第（Antonio Lucio Vivaldi，1678 年 3 月 4 日至 1741 年 7 月 28 日）、拉摩（Jean-Philippe Rameau，1683 年 9 月 25 日至 1764 年 9 月 12 日）、巴赫（Johann Sebastian Bach，1685 年 3 月 31 日至 1750 年 7 月 28 日）、韓德爾（Georg Friedrich Händel，1685 年 2 月 23 日至 1759 年 4 月 14 日）、葛路克（Christoph Willibald Ritter von Gluck，1714 年 7 月 2 日至 1787 年 11 月 5 日）、海頓（Franz Joseph Haydn，1732 年 3 月 31 日至 1809 年 5 月 31 日）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756 年 1 月 27 日至 1791 年 12 月 5 日），到貝多芬（Ludwig van Beethoven，1770 年 12 月 17 日至 1827 年 3 月 26 日），前後大約 150 年，已經從巴洛克、古典、進入所謂的浪漫樂派時期，其中最特別的當然是貝多芬，因為他不但傳承了來自海頓、莫札特的傳統風格，同時也成為開啟浪漫樂派的關鍵宗師。本文所要談的，正是以本人之前所寫《從藝術史與音樂史的斷代--以《貝多芬》為例》的文章作為基礎，從貝多芬的一些重要（或典型）作品，來探討並理解他在此一關鍵時代所扮演包括傳承與創新的角色和細節。

關鍵詞：巴洛克音樂；古典樂派；浪漫樂派；雙管制；關係調

¹ 台北市內湖、文山社區大學講師；行政院人事行政總處公務人力發展學院及臺北市政府公務人員訓練處音樂欣賞講座。

本論文經兩位雙向匿名審查通過。收件：2026/8/1。同意刊登：2026/8/19。

壹、前言

最近在社區大學的課堂與課後，常常被問到的問題不外是「和莫札特、貝多芬、蕭邦相比，蕭士塔高維其、普羅高菲夫和史克里亞賓的作品怎麼這麼艱澀難懂（或難聽）」、「難道史特拉汶斯基就寫不了讓我們聽得順耳的音樂嗎？」

針對這些問題，我通常都會這樣答覆：「你們真的會覺得蕭士塔高維其、普羅高菲夫、史克里亞賓、史特拉汶斯基這些作曲家，都寫不出像莫札特、貝多芬、蕭邦這些前輩作曲家所寫動人且浪漫的樂曲嗎？若是不信，請去聽一聽蕭士塔高維其《第 2# 鋼琴協奏曲》的第二樂章，和出自 1955 年蘇聯電影配樂《牛虻》（The Gadfly, Op. 97），後由列馮·阿托夫米揚改編為管弦樂組曲（Op. 97a）第 8 曲的《浪漫曲》“Romance”；普羅高菲夫所寫的《第九號鋼琴奏鳴曲》，《第二號小提琴奏鳴曲》第三樂章 行板，《瞬間幻影 作品 22》“Visions Fugitives”，Op. 22，《古典交響曲》，《彼得與狼》；史克里亞賓所寫的 A 小調浪漫曲（Romance in A minor），升 C 小調練習曲，作品 2 之 1（Etude in C-sharp minor, Op. 2, No. 1），前奏曲 作品 16 第 5 曲（Preludes, Op. 16, No. 5），管弦樂《狂喜之詩》 作品 54（The Poem of Ecstasy, Op. 54）：和史特拉汶斯基根據斐高雷西等人的曲作素材所寫的《普欽奈拉組曲》“Pulcinella Suite”，就可以知道寫一些旋律優美動聽的樂曲，其實原本都是他們的基本能耐之一（林聲翕，1987；烏利克，1990；黃牧，1990，1991；張繼高，1995），只是一旦把視野拉到足以俯瞰音樂史的高度，在維瓦第、巴赫、韓德爾、海頓、莫札特、貝多芬、舒曼、蕭邦....這些大師的巨大陰影之下，另闢蹊徑就會成為很自然的發展趨勢。譬如：在鋼琴協奏曲裡，蕭士塔高維其、普羅高菲夫、史克里亞賓..等作曲家，就喜歡把鋼琴變成打擊樂器；還有讓和聲變得怪異；節奏變得複雜、多變；和改變重音位置..等等。」

如果普羅高菲夫等作曲家如此，難道貝多芬就可以免俗嗎？以下就用一些實際的例子，來做比較仔細的分享。

貳、先從交響曲談起

按照貝多芬創作列表的順序，他一生所創作的第一闕作品是鋼琴三重奏作品 1，總共分為三首小品，分別是降 E 大調 No.1，G 大調 No.2，和 c 小調 No.3，完成的時間是 1795 年，當時他已經 25 歲。如果就以當代的海頓和莫札特而言，海頓在 1795 年已經完成了他人生最後的兩首交響曲《降 E 大調 第 103 號 Hob. I:103 鼓聲“Drum Roll”》和《D 大調 第 104 號 Hob. I:104 倫敦“London”》；而莫札特更是在 1791 年就已經辭

世，並且早在貝多芬 18 歲（1788）那年，就已經完成他 41 首交響曲的最後一闕作品《C 大調 作品 551 朱彼特“Jupiter”》了。以貝多芬從不服輸的堅韌性格，說他沒有巨大壓力，你會相信嗎？

以下本人就從第一號交響曲，開始具體了解貝多芬的接續傳統，與力求創新的具體事實。

一、C 大調第一號交響曲 作品 21

這是完成於 1800 年的作品，而且當時他已經受到耳疾的嚴重打擊了。

（一）與海頓、莫札特二位前輩的作品相同的是，這首交響曲一樣是四個樂章，第一樂章和第四樂章都採用奏鳴曲式，而且樂團編制，也和海頓、莫札特的許多交響曲一樣，都採用雙管制²。

（二）大而言之，與兩位前輩相同類型的作品相較之下，貝多芬從他的第一號作品開始，就在第一樂章和第四樂章開頭，安排了足以表現樂曲深度與情感的序奏，這就是他從前輩的眾多作品當中取精用宏的手法之一。海頓是確立慢板序奏為交響曲重要戲劇元素的關鍵人物。在他的創作生涯中，慢板序奏幾乎成為他晚期為倫敦聽眾創作的 12 首「倫敦交響曲」（約 1791-1795 年）的固定特徵。至於莫札特，則是在他的《D 大調第 38 號交響曲 作品 504“Mozart: Symphony No. 38 in D major "Prague" K.504 ”》，與《降 E 大調第 39 號交響曲 作品 543》“Symphony No. 39 in E-flat major, K. 543”的第一樂章開頭，安排了慢板序奏的。

（三）從整闕作品的曲式切入，貝多芬用 F 大調速度略快的如歌的行板（*Andante cantabile con moto*），依然採取奏鳴曲式寫了第二樂章，這相當程度的說明了他對於創作這闕交響曲的處女作，態度是多麼的慎重了。

（四）貝多芬在第三樂章開頭採取了小步舞曲，但速度卻是「活潑的極快板」“*Allegro molto a vivace*”，這和海頓和莫札特所寫的小步舞曲樂章，都採取傳統宮廷式的舞曲速度，又有明顯的區別，而就演奏的特性與效果來看，其實這個樂章的性質是更趨近於詼諧曲（*Scherzo*）的。

（五）在探討這闕作品第一個細節之前，我想先介紹一個基礎樂理的基本常識（蔡素

² 雙管制是管絃樂團編制的一種規格，基本指的是樂團中的木管樂器（長笛、雙簧管、單簧管、低音管）每種皆由 2 位演奏者擔任。

貞，1988）：

就舉 C 大調為例

音名	C	D	E	F	G	A	B
唱名	Do	Re	Mi	Fa	So	La	Si
音級	第一級	第二級	第三級	第四級	第五級	第六級	第七級
名稱	主音	上主音	中音	下屬音	屬音	下中音	導音

（六）按照從巴赫、海頓、到莫札特的樂曲，任何一首作品的起始音，C 大調都會落在主音、中音或屬音；同一調號的 a 小調則會落在下中音、主音和中音上。但是貝多芬這首交響曲除了一開始相當長的慢板序奏前兩小節，很不尋常的用了 C 大調的下屬調 F 大調，第一個音符是導音，接著兩個小節轉為 C 大調的屬調 G 大調，第一個音符依然是導音，然後從第五小節終於回到 C 大調，而第一個音，卻依然非常刻意的落在導音上，這一個小小的不同，則大大彰顯了這位音樂史的先輩，從第一號交響曲的起始，就展現出他多麼想要從傳統當中破繭而出的強烈企圖。（詳總譜第 1 頁）

貝多芬 C 大調第一交響曲
Symphony No. 1
1st Movement
Opus 21
Composed by Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

制譜：潘小生

I. Adagio Molto / Allegro con Brio

(七) 貝多芬從第一號交響曲就開始展現他用簡單動機（或稱為主題）就可以進行微妙衍伸與發展的能力和特質。譬如第一主題（如譜例 1）的前四個音符，與第二主題（如譜例 2）的前六個音符，就可以組成遍佈整個呈示部、發展部和再現部的主要發展元素。換言之，用一個普通人比較能聽得懂的說法就是「貝多芬



譜例 1



譜例 2

這樣的手法，就好像一位餐廳的大廚做菜，他只需要用兩個簡單的食材和必要佐料，就可以做出一道讓絕大多數人都讚不絕口的好菜。」也因為他所開發並且擅長的這種極簡手法，一方面創造了獨屬於他的風格和特質，也讓後來的追隨者，除了有樣學樣，要想再求精進就難上加難了。

(八) 他在快板樂章高密度的使用 sf (sforzando) 突強記號，來增加樂句的密度、強度，和因而產生強烈的情緒重量，這樣的手法，與貝多芬的性格特質，顯然是若合符節而且刻劃深刻的。

二、D 大調第二號交響曲 作品 36（完成於 1802 年）

(一) 與海頓、莫札特二位前輩的作品相同的是，這首交響曲一樣是四個樂章，第一樂章和第四樂章都採用奏鳴曲式，而且樂團編制，也和海頓、莫札特的許多交響曲一樣，都採用雙管制。

(二) 第一號交響曲的第一樂章有一個長達 12 小節的序奏，到了第二號交響曲，同樣是慢板，卻直接加長為 33 小節，成為更形深邃長大的序奏。

(三) 第一樂章除了有同樣簡潔明快，可以靈活衍伸發展的主題（動機），更加了一個可以跟第一主題交疊發展的副主題，並且在發展部扮演了和第一主題幾乎相對份量的角色，這也是貝多芬基本空前的創舉。

(四) 除了第一、第四樂章是奏鳴曲式，貝多芬還刻意讓第二樂章成為甚緩板（Larghetto）的奏鳴曲樂章，此一寫作，同樣是前所未見的重大創舉。而且對於許多甚少聆賞本曲的資深樂迷而言，相信也是多半陌生的。

（五）在第一號交響曲的第三樂章，才用基本罕見的活潑的極快板（*Allegro molto a vivace*）小步舞曲，來彰顯他與眾不同的安排，到了本曲的第三樂章，他更是開創先河直接採用了詼諧曲（*Scherzo*），真是 **Bravo**！

（六）第四樂章是一個甚快板（*Allegro molto*）而且明顯擴大規模的奏鳴曲式，這樣的安排，其實已經明顯預示了貝多芬將像一匹脫韁的野馬，在交響曲這個領域快意馳騁了。

三、降 E 大調第三號交響曲《英雄》作品 55（完成於 1804 年）

（一）包括相同的四個樂章，第一樂章同樣採取奏鳴曲式，第二樂章採取三段式，第四樂章是主題變奏曲，都充分說明貝多芬依然嚴守來自海頓和莫札特的傳統樣式。

（二）即使第一樂章的規模遠超以往，演奏時長甚至超過許多海頓和莫札特整首交響曲，但這依然是貝多芬在嚴守奏鳴曲式架構基本邏輯的前提下，通過戲劇性的主題對比，和遠較過往宏大的發展，將這種形式的演繹潛力發揮到極致的巔峰之作。所以我個人比較傾向將這首樂曲視為「從古典演進到浪漫之間的一座重要橋樑。」

（三）加上反覆樂段，這首交響曲的第一樂章竟然長達 846 個小節，這個規模當然是空前的。

（四）採用 c 小調極慢板（*Adagio assai*）送葬進行曲（*Marcia funebre*）的第二樂章，除了來自傳統的三段式之外，緩慢沉重的節奏，加上莊嚴肅穆中透著濃重憂傷的旋律、和聲與配器，以及擺在前後三個降 E 大調的樂章之間，使這個名曲中的名曲所展現的樂曲氛圍非僅空前罕見，並顯得格外突出。

（五）與之前兩首交響曲相較，這首樂曲的配器基本還是採取雙管制，但是法國號則從 2 支增加為 3 支，而這 3 支法國號在詼諧曲樂章裡，通過貝多芬的非凡技巧，便發揮了非常明亮突出的演奏效果。

（六）貝多芬本是鋼琴高手，特別是在主題與變奏曲的造詣上早就遠近馳名，所以他把擷取自自己的芭蕾舞劇《普羅米修斯的造物》的主題（如譜例 3），進一步拓展為結構宏大複雜的變奏曲，便與前述的第一樂章形成首尾輝映的宏偉創作。



(七) 根據辛德勒的《貝多芬傳》對這首樂曲的敘述，當貝多芬正要透過法國大使館將本曲的抄本送往巴黎，想要呈獻給當時的執政官拿破崙（因為拿破崙從帶兵崛起到成為法國最高司令官，所向披靡的氣勢，和參與法國大革命的理想，被貝多芬視為豎立自由精神，和解放人類新時代的英雄），不想拿破崙卻在 1804 年 5 月 18 日正式稱帝的消息傳回維也納，於是憤怒的貝多芬立刻將原本樂曲的封面（上面印著 *geschrieben auf Bonaparte* 為波拿巴而作）撕下扔在地上。二年之後，本曲正式出版，封面文字已經從德文改為意大利文：「*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo, e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz.*」《英雄交響曲》，為慶祝對一位偉人的思念而作，並獻給尊貴的洛布科維茨親王殿下。」

註：由於辛德勒的《貝多芬傳》是一本充滿爭議的著作。它的作者安東·辛德勒（Anton Schindler）是貝多芬晚年大約六年的祕書兼朋友，書中記錄了大量第一手見聞，但這本書也因為被之後學者考證出許多竄改史料和記載不實，使得英國劍橋大學出版社基於辛德勒是貝多芬晚年時的祕書，擁有大量一手資料而必須出版，卻也同時明確提醒讀者「要小心使用」。本人基於這段樂曲獻給拿破崙後來又更改封面的事，作假的可能性不高，所以便大膽援用。

四、降 B 大調第四號交響曲 作品 60（完成於 1806 年）

(一) 與海頓、莫札特二位前輩的作品相同的是，「這首交響曲一樣是四個樂章，第一樂章和第四樂章都採用奏鳴曲式，第二樂章是沒有發展部的奏鳴曲式，而且樂團編制，也和海頓、莫札特的許多交響曲一樣，都採用雙管制，不過長笛則從 2 支減為 1 支。」不過第三樂章依然是詠諧曲式。

(二) 這首樂曲的第一樂章，同樣用了 38 個小節慢板的序奏，而且序奏最後四個小節，則是用弦樂部的單一音符齊奏，漸強至張力最大時，非常戲劇性的以第一主題進入奏鳴曲式的主部。換言之，雖然同樣是很長的慢板序奏，貝多芬卻總是有能利用不一樣的作曲手法，來彰顯這段序奏非比尋常的力度，以及對爾後進入奏鳴曲主部無與倫比的影響和價值。

(三) 這首樂曲直接遠離了第三號交響曲的沉重，而自始至終充滿生命、青春與浪漫的氣息。無論是柔美的第二樂章，還是歡快明亮的頭、尾二個樂章，都像是沉浸在愛河中的快樂表達。追究事實則是：曾經有段時間人們認為他深愛並訂婚的對象是特雷澤·馮·布倫瑞克 (Therese von Brunswick)。但後來經過學者考證發現，貝多芬的真實戀人，其實是特雷澤的姐姐，約瑟芬·馮·布倫瑞克 (Josephine von Brunswick)。貝多芬曾

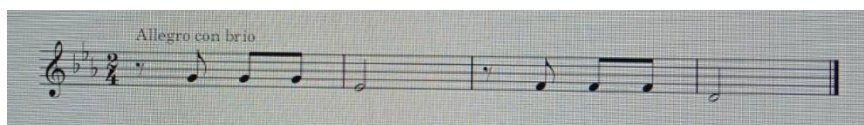
擔任她的鋼琴教師，在她丈夫去世後，兩人於 1804 年至 1808 年間展開了一段長達四年的地下戀情，而這段戀情則在 1957 年被公開的書信中獲得證明。此所以，羅曼·羅蘭（2022）在她所撰的《貝多芬傳》裡，特別對這首樂曲寫下了以下這段文句：「這是一朵精純的花，蘊藏著他一生比較平靜的日子的香味。」不過羅曼羅蘭也在稍後另有補充：「即使在這“夢幻與溫柔的情調之下”，我們依然能感受到“那可怕的力，任性的脾氣，和突發的憤怒”」這真是對這闕作品，乃至貝多芬本人非常精闢的理解與論述。

五、c 小調第五號交響曲《命運》作品 67（完成於 1808 年）

如果說這是古今中外交響曲裡名聲最響亮（至少是與貝多芬第九號交響曲《合唱》齊名）的樂曲，應該很少有人會反對才是。

（一）與古典時期交響曲相同的是：「維持樂曲四個樂章的架構，第一及第四樂章均為奏鳴曲式，第二樂章是主題變奏曲。」不過第三樂章則是詼諧曲。

（二）下圖就是這首交響曲第一樂章的第一頁，按照《貝多芬傳》作者辛德勒的轉述（由於辛德勒常喜歡誇大甚至杜撰，這個轉述的正確性是被質疑的）：貝多芬在寫這首樂曲的時候曾經說過“*So pocht das Schicksal an die Pforte.*”“命運就是這樣敲門的”，而這個“短-短-短-長”的敲門動機，加上貝多芬所寫的旋律，就成為這首交響曲第一樂章的第一主題（如譜例 4），而這個



譜例 4

“快-快-快-慢”敲門動機，便從而成為貫穿整首樂曲的動機，這樣精妙又動聽的作曲手法，非僅空前，也成為其後許多重量級作曲家刻意追隨的典範。

(三) 樂團的編制依然維持典型的雙管制。

(四) 第二樂章變奏部分的自然曼妙，也是貝多芬作曲能力的自然展現。

(五) 第三樂章則直接將敲門動機轉為詼諧曲的基礎節奏。

（六）從第三樂章以定音鼓漸強的敲門動機，加上樂團瞬間轉為強奏，毫無間隙的直接進入輝煌燦爛的第四樂章，並且把敲門動機隱藏在每一個快速進行的三連音裡，也讓樂曲酣暢淋漓的奔向終點。

六、F 大調第六號交響曲《田園》作品 68（完成於 1808 年）

（一）這是由貝多芬本人親自命名（pastorale《田園》），並且在每一個樂章開頭都寫下標題的樂曲：

1.第一樂章標題：

Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande

到達鄉間時，晴朗感覺的甦醒

2.第二樂章標題：

Szene am Bach

小溪畔的情景

3.第三樂章標題：

Lustiges Zusammensein der Landleute

農人愉快的聚會

4.第四樂章標題：

Gewitter, Sturm

雷雨，暴風雨

5.第五樂章標題：

Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm

牧童之歌，暴風雨過後喜悅和感恩的感覺

註：在此之前，只有義大利作曲家維瓦第曾經在他的小提琴協奏曲《四季》的每一個樂章和樂段前曾經用 14 行詩來描述各該樂段的音樂內涵，算一下這兩首樂曲完成創作的時間則已經相隔 83 年了（1723-1808）。而我個人則寧願相信這兩首樂曲之間基本是應該存在一定因果關係的。

（二）本曲樂團的編制基本還是雙管制，但是增加了一支短笛（用來描繪閃電與淒厲的暴風雨），和兩支長號，而此一小小的擴編，當然也如同貝多芬的預期，大大增加了樂曲表達所要情境的能量。

（三）其實貝多芬雖然對樂曲的每個樂章都下了標題，但他卻主動表示那和繪畫那麼具體還是有所區別的，因為他只是希望藉由演奏來傳達樂曲原本所希望傳達的感覺。不過本曲第四樂章對於雷電和暴風雨的描述，的確就是非常傳神，而且演奏的實際效果也是十分驚人的。

（四）第二樂章用小提琴來呈現潺潺的流水，用沈穩安詳的第二主題來描繪河水靜靜流淌，以及樂章最後用長笛代表夜鶯，用雙簧管代表鸛鵒，用單簧管來代表杜鵑，都是自四季小提琴協奏曲之後，非常到位的寫實技法。

（五）第三樂章用活潑跳動的節奏加上主題，來描寫農人農忙後快樂聚會的感覺，是非常生動的表述。

（六）第四樂章暴風雨過後，貝多芬用長笛首席以輕盈、簡短、連續上升的音階，來表達雨過天清，以及陽光重新普照，真是既簡潔又高明的表述。

七、A 大調第七號交響曲 作品 92（完成於 1812 年）

回想自己曾經無比崇拜的拿破崙，竟然在 1805 年與 1809 年兩度率兵攻佔自己所居住的維也納，當砲火喧天的時候，貝多芬還曾被迫躲到位於梅克爾碉堡街 8 號（Mölker Bastei 8）如今被稱為帕斯夸拉提之屋（Beethoven Pasqualatihaus）的地下室躲避砲彈，前後才三年（1812 年），躊躇志滿的拿破崙，便因為遠征莫斯科大敗而歸，他在此一背景之下完成這首力作，內心應該也是五味雜陳的吧！

（一）論結構這首交響曲仍然維持四個樂章，第一樂章和第四樂章都是奏鳴曲式，第

二樂章是三段式，依然嚴格遵循傳統模式。不過第三樂章還是詠諧曲。

(二) 樂團編制則還是典型的雙管制。

(三) 第二樂章通過始終執拗的節奏，以及高、中、低音弦巧妙優美的對位糾纏，交織出一個充滿感性與期待的優美樂章，十分神奇。

(四) 整體而言，這就是一首依然具有傳統古典性質，卻充滿奔放能量，以及飽含不停向前推進力量的傑作。換言之，如果把這首樂曲當作古典時期臻至創作巔峰的作品，無論就樂團編制或樂曲曲式，皆非無稽之言；但如果按照情緒含量，以及甚至盈滿酒神可掬醉態（特別是第三到第四樂章），被李斯特稱之為「節奏的神話」，華格納也稱之為「舞蹈的神話」（李哲洋，1982，頁 247），而且每次聆賞到最後，總是能自然激起聆賞者巨大官能反射的角度觀之，把這首樂曲就歸諸浪漫樂派的作品，同樣是若合符節的。

八、F 大調第八號交響曲 作品 93（完成於 1813 年）

(一) 以樂曲結構言，本曲第一樂章採嚴整的奏鳴曲式，第二樂章是三段式，第三樂章是含有詠諧曲性質的小步舞曲，第四樂章則是可視為奏鳴曲式的輪旋曲，所以這依然相當程度遵循了來自古典的傳統。

(二) 就樂團的編制而言，本曲依然是以典型的雙管制作為基礎，不過像卡拉揚、提勒曼..等指揮家，為了讓樂曲演奏的主題更加明顯動人，而決定讓法國號增加為 3 支。

(三) 寫這首交響曲期間，發生了一段有趣的故事。貝多芬會去位於捷克的特普利茲溫泉（Teplice）「（這處溫泉還有一個特殊的名字叫做 Beethoven SPA）」，當然應該和養病有關。當時透過當地一位才女貝蒂娜·雅爾妮的介紹，就地與著名哲學家也具有深厚藝術與音樂素養的歌德邂逅，在初見面交談之間，歌德對於當時奧地利的皇后在藝術方面具有獨到見解非常推崇，而貝多芬卻對這些多半虛榮浮華的貴族嗤之以鼻。之後兩位頂尖藝術家挽手相伴，漫步於溫泉市區街道之中，竟不期而遇的赫然發現奧地利女皇正從對面走來。貝多芬轉頭就對歌德說：「如果我現在就對著女皇走過去，她一定會讓路對我表示敬意。」歌德則隨即鬆開手站到路邊，向皇后脫帽致敬。果不其然，當貝多芬抬頭直行的時候，皇后不僅立刻讓路，而且還招呼隨從也向貝多芬致意。貝多芬對當時特權階級抱著強烈敵意，於此可見一斑。

(四) 第一樂章在勻整的奏鳴曲式裡，貝多芬卻讓第二主題從 D 大調，歷經 c 小調、

G 大調、C 大調，終於回到 D 大調，使樂曲產生一種基本浮動的感受，這顯然又是一個脫離傳統的創新。

（五）第一樂章最重要的創新是建構在樂曲速度、強弱和主題等頻繁且精到的變化上面，貝多芬把漸強、漸弱、突強、突然變快，和快速進行當中的突然煞車，都用到接近極致，而且在調性變化上，也有近乎幽默且意外的安排，這些都使得這個樂章產生了在優雅的基礎上，表現出異樣浪漫的氣質。

（六）第二樂章是在一個好像有點呆滯的節奏上，創作了相對極為輕妙的旋律，這種自然的對比，加上突強與速度的變化，同樣創造出驚人的演奏效果。

（七）最特別的是第三樂章，貝多芬除了在第一號交響曲的第三樂章，採用了基本就是詼諧曲性質的小步舞曲，歷經第 2-7 號交響曲，他又再度在第三樂章採用了小步舞曲，不過他卻藉著頻繁的強弱變化、遍佈各處的突強、突弱，以、不同聲部強弱有致的主題，以及中間部的三重奏裡，法國號與單簧管的交替出現，使這個小步舞曲樂章完全脫離了傳統上幾乎都採取平鋪直序式的作曲手法和演奏。

（八）第四樂章則是這首樂曲最能激起現場觀眾巨大迴響的傑作，因為主題的呈現採用了活潑的快板（*Allegro vivace*），加上明顯且對比強烈的速度變化，和貝多芬慣用的突強音，使得這首樂曲最終總是會激起現場聽眾極其熱烈的迴響。

小結：

在寫第九號交響曲之前，我想先就第一至第八號交響曲，貝多芬在傳統與創新上所做的重要努力，做一個扼要的小結。

- 1.他在延續來自海頓和莫札特的傳統上，除了第六號交響曲《田園》寫了五個樂章之外，另外七首交響曲都採用了四個樂章。
- 2.在樂團的編制上，貝多芬也大體採用了典型的雙管制。
- 3.他除了第一和第四樂章都採用奏鳴曲式，甚至第一和第二號交響曲都把第二章也採用奏鳴曲式，其慎重與延續傳統的用力之深是一目了然的。
- 4.除了第一及第八號交響曲的第三樂章採用了小步舞曲，可是第一號是詼諧曲趣十足，第八號又完全避開了平鋪直敘之外，其他交響曲都直接採用了打破傳統的詼諧曲，用意同樣十分明顯。

5.貝多芬最重要的創新元素，其實是普遍且廣泛的在樂曲進行當中，大量使用曲速的變化（包括忽慢、忽快、急停、留白、突強、從極弱到極強、從極強到極弱）創造出對比鮮明的特質和音樂張力，透過這些手法所營造出來的情緒張力，以及樂曲能量，使得他的這八首交響曲，除了嚴整的延續了來自海頓、莫札特的傳統，特別是第三號以後，也同時都成為開啟浪漫樂派的重要里程碑，其樂聖之名真是實至名歸的。

6.在此我想節錄小女在東吳大學音樂系的同班同學孔祥寧所寫一篇名為《論張力》的傑作，來對貝多芬創造音樂能量與張力的手法，做一個足為提綱挈領的註腳：「張力，是一種時空與強度拉扯產生的能量。……張力也可以說是一股反方向的牽制勢力，好比剎車時輪胎與地面的摩擦，會造成溫度上升，藝術中的行進阻力，同樣能叫人情緒澎湃。……張力的奧妙在於：創作者必須試圖在既定的範圍內延長時空，挑戰它所能容納的最大能量。當時空的延展，及強度的飽漲發揮到範圍極至時，積滿的能量以令人喘不過氣的力度，沉沉按在人們心上，這便是在此條件下，作品所能負擔的最大緊張度。……而從最鬆弛至最緊張的這段距離，則是張力揮灑其魅力的舞台。這是一門極精微的學問，我們可以藉此評辨一件作品的精緻程度。一位好的創作者，必然不會只按幾個簡陋的步驟，就粗暴而唐突的將能量逼到極限，而是動用各種手法，為作品填滿不同層次，一點一點將能量疊起，漸次的使強度滲入作品中，像對待一帖珍貴的中藥，耐住性子慢慢熬。在這個巨大的攀升中，時常也穿插著有間歇性的「鬆懈」，但這種「鬆懈」其實附和著來自前頭的情緒重擔，並且還將要銜接其後更加劇烈的衝擊。然而所要進行的方向並沒有改變。如此錯落有致而持續繃緊的醞釀過程，就是張力茁壯的途徑，最後，它被推到一個劍拔弩張的窒息片刻，然後瞬間洩放、歸零，高潮在這剎那的同時產生。由此得知：張力必須有釋放步驟的支撐，其存在意義才被證實……許多人以為一件作品，只要加快其速度，加重其分量，就是張力的增加，這是非常表面的想法，……它需要有情緒的方向作引導，讓它更是一種情緒的速度、情緒的分量。如此一來，讓情緒的考量做為主宰，提高張力的途徑，(讓張力？讓作品？) 變得更多元化，能夠觸動心靈的層面也更多一些。總而言之，張力的定義簡潔而抽象的如同本文起頭的第一句話——是一種時空與強度拉扯產生的能量。而張力的藝術，則是如何用最恰當的方式，最大弧度的彈性，為時間及空間注入最濃稠飽滿的情緒強度。」

一位大學一年級音樂系的學生，可以對這個主題寫出如此精闢的論述，而且用在詮釋貝多芬作曲的基本技法和音樂特性，又能如此契合，真不愧是孔子第 75 代的子孫了。

九、d 小調第九號交響曲《合唱》作品 125（完成於 1824 年）

（一）第一樂章依然是來自傳統嚴謹的奏鳴曲式。

（二）樂團的編制是在既有雙管制的基礎上，增加了 1 支短笛，2 支低音管，1 支倍低音管，3 支長號，2 支法國號，和 2 支小號。另外就是增加了負責獨唱的女高音、女中音、男高音、男低音各一位，以及一個人數眾多的合唱團，這些可都是音樂史上空前的創舉。

（三）第一樂章是以陰暗、磅礴、充滿鬥爭且神祕的震音開場，展現人類在苦難中的掙扎與衝突。基本就是在描繪或者闡述人的降世。

（四）第二樂章為三段式的詼諧曲，他以充沛的能量，強烈節奏，以及像是具備無窮動力的樂句來描繪人的童年。中間樂段則帶有明朗的田園氛圍，也象徵大多數人在童年時光的愉悅和芬郁。

（五）第三樂章展現深沉、內省、莊嚴的氛圍，兩組優美旋律輪流變奏，宛如在狂飆之後對寧靜與神聖的沉思，這是交響曲史上最動人的慢板之一，貝多芬用來描繪人漫長的一生，試想此時已經形同耳聾的他，面對充滿挫折與重大困頓的人生，卻依然可以用如此深邃優美的樂段來頌讚人生，真是多麼感人啊！

（六）第四樂章開始於 d 小調，結束於 D 大調，是一個含融宣敘調、變奏與賦格，一種混合形式的樂章。而加入獨唱與合唱，以「苦難→尋覓→歡樂」作為脈絡，加上適時回顧前三個樂章的重要主題，最終引出動人心魄的《歡樂頌》，經過數度變奏與賦格發展，終於在壯麗的 D 大調極強中衝向壯麗結尾。

（七）毫無疑問這不僅是貝多芬當代的頂尖傑作，即使歷經 200 年，它依然是獨具扛鼎份量的音樂典範。貝多芬也用第六和第九號交響曲，成為舉起浪漫樂派時代大纛的開宗旗手，特別是在前後歷經超過 27 年愈來愈嚴重的耳疾，最終進入全聾的打擊之下，還能展現這種超人的卓越，我們除了衷心欽敬和膜拜，還能如何呢？

（八）以下是本曲第四樂章後半聲樂部分的完整原文歌詞和中文翻譯：

〔男中音宣敘調〕

O Freunde, nicht diese Töne !

喔，朋友們，不要這些聲音！

Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.

讓我們唱起更悅耳、更歡樂的歌吧。

Freude! Freude!

歡樂！歡樂！

〔獨唱與合唱〕

Freude, schöner Götterfunken,

歡樂，美麗的神聖火花，

Tochter aus Elysium,

極樂世界的兒女，

Wir betreten feuertrunken,

我們滿懷熱情，

Himmlische, dein Heiligtum!

來到妳的聖殿！

Deine Zauber binden wieder,

妳的魔力將重新結合，

Was die Mode streng geteilt;

那些習俗所嚴格分割的一切；

Alle Menschen werden Brüder,

四海之內將皆成兄弟

Wo dein sanfter Flügel weilt.

在妳溫柔的羽翼庇護之下。

〔四重唱與合唱〕

Wem der große Wurf gelungen,

誰若是幸運地成就了大事，

Eines Freundes Freund zu sein;

就能成為一位朋友的朋友；

Wer ein holdes Weib errungen,

誰若是贏得了一位溫柔的妻子，

Mische seinen Jubel ein!

就讓他加入我們的歡呼！

Ja, wer auch nur eine Seele

是的，誰若是在這人世間，

Sein nennt auf dem Erden rund!

能擁有一個靈魂，與他同心！

Und wer's nie gekonnt, der stehle

而誰若是做不到，就讓他

Weinend sich aus diesem Bund!

含淚離開我們的同盟！

〔合唱〕

Freude trinken alle Wesen

一切眾生都從大自然

An den Brüsten der Natur;

的胸懷吮吸歡樂；

Alle Guten, alle Bösen

一切善良的，一切邪惡的，

Folgen ihrer Rosenspur.

都追隨著她玫瑰般的足跡。

Küsse gab sie uns und Reben,

她賜予我們親吻與美酒，

Einen Freund, geprüft im Tod;

和一位經得起死亡考驗的朋友；

Wollust ward dem Wurm gegeben,

連昆蟲也能享受肉體的歡愉，

Und der Cherub steht vor Gott.

天使則侍立於上帝之前。

〔男高音獨唱與合唱〕

Froh, wie seine Sonnen fliegen

歡樂地，就像他的太陽

Durch des Himmels prächt'gen Plan,

飛越壯麗的蒼穹，

Laufet, Brüder, eure Bahn,

兄弟們，跑完你們的路程，

Freudig, wie ein Held zum Siegen.

快樂地，像英雄邁向勝利。

〔合唱〕

Seid umschlungen, Millionen!

擁抱吧，億萬人民！

Diesen Kuß der ganzen Welt!

把這吻送給全世界！

Brüder, überm Sternenzelt

兄弟們，在星空之上，

Muß ein lieber Vater wohnen.

必定住著一位慈愛的天父。

Ihr stürzt nieder, Millionen?

億萬人民，你們可曾跪倒？

Ahnest du den Schöpfer, Welt?

世界啊，你可感受到造物主的存在？

Such' ihn überm Sternenzelt!

去星空之上尋找祂！

Über Sternen muß er wohnen.

祂必定住在那繁星之上。

〔結尾合唱〕

（此段重複之前的「擁抱吧」與「歡樂」主題，最後以宏大的合唱結束）

參、貝多芬鋼琴作品的傳承與創新

1790 年埃斯特哈齊家族老親王去世。新繼位的安東親王對音樂興趣不大，解散了宮廷樂隊，只給海頓保留了樂長頭銜和薪俸，倫敦著名的音樂經理人約翰·彼得·所羅門抓住時機，親自登門以極為優渥的條件邀請大師前往英倫發展。聖誕節前後（12 月 25 日或 26 日）。海頓在前往倫敦的途中，與來自波昂的音樂會經紀人約翰·彼得·薩洛蒙（Johann Peter Salomon）同行，在波昂短暫停留，這也促成剛滿 20 歲的貝多芬，在科隆選帝侯馬克西米利安·法蘭茲（Maximilian Franz）的推薦之下，第一次與當時在歐陸音樂界已經如日中天的海頓見面。18 個月之後，在倫敦接受牛津大學授予他名譽音樂博士學位，在授銜典禮上，指揮演奏了自己的第 92 號交響曲大獲好評，這闕作品之後還因此被冠以《牛津交響曲》之名，並且在前後一年多一點的時間之內，創

作了從 93#到 98#六首交響曲，心滿意足的海頓回到波昂，貝多芬立刻捧著自己的一闕清唱劇作品請大師指教，海頓當面表達了嘉許之意，並建議貝多芬離開波昂尋求更好的學習發展，於是貝多芬便在當年（1792 年）11 月起程前往維也納，正式拜海頓為師（鮑考雷斯科，1991）。

也許是以脾氣極好著名，滿腹經綸的海頓，並不是貝多芬所期待的稱職老師（或者用現代的流行術語，叫做“兩人磁場互斥”吧），在近距離相處之後，貝多芬對於大師所給予的指導，開始逐漸產生明顯排斥，便趁海頓 1794 年 1 月 19 日啟程第二度前往倫敦之際，轉而投入薩里耶里門下繼續學習。

之所以要特別提到這段史實，是想具體說明「傳統與創新」在貝多芬正式拜海頓為師之始就已經萌芽了。因為如果不是海頓的名聲和作品，讓貝多芬產生吾心嚮往之的衝動，他不會從波昂跑到維也納去學習，所以來自海頓（當然也包括莫札特）曲作的正面價值是毋庸置疑的。可是在海頓對他的作品給予指導之後，他立刻發覺那些指教和建議，都不是他真正所想要的，所以自己必須找到合適自己的發展方向，也自此埋下將很快萌芽成長的種子。

以下就是在這個認知的基礎之上，將貝多芬在鋼琴奏鳴曲這個維度上的發展，從「傳統」和「創新」的思維，做一個比較仔細的分析和比較。

一、貝多芬的早期作品

（一）f 小調鋼琴奏鳴曲 作品 2 第 1 曲（完成於 1795 年）

- 1.維持來自傳統四個樂章的篇幅，而且第一、第二和第四樂章都是奏鳴曲式，其中第二樂章則是一個沒有發展部的奏鳴曲式。
- 2.與他的第一號交響曲相同，第三樂章他雖然採用了小步舞曲，卻是一個明顯避開從容優雅，深具詼諧曲性質的樂章。從這一點來看，本人認為貝多芬對於維繫傳統，和尋求創新，其實是從創作最初期就已經同時展開的。
- 3.第一號作品就選擇了在當時算是冷門的 f 小調，用意不淺。
- 4.第一樂章是一個簡潔明快的奏鳴曲樂章，與海頓莫札特第一個最明顯的不同，是貝多芬所寫的主題，體質和直覺上，就是明顯有別的。除了呈示部一樣是有重複奏之外，發展部第一主題所佔的份量很輕，主要是以第二主題的衍伸與發展為主，這又是一開始就有別於之前兩為大師（特別是早期作品）的。

- 5.除了沒有發展部，貝多芬的第二樂章依然用的是慢板，旋律則是極其優美動聽的，如果把原本就不太容易明顯區分的兩個主題連在一起，甚至感覺有點像是一個二段式的浪漫曲，他把這首樂曲註明獻給海頓，肯定是有他非常特別的用意吧！
- 6.第三樂章就更明顯了，他直接避開了優雅和從容，第二樂段還讓左右手在高音和低音聲部輪流奏出第二主題，這顯然也是展示給老師看的手法。
- 7.第四樂章從聲響上就展現出獨屬於貝多芬的強韌，特別是第二主題，他硬是把主題的呈現直接讓給左手，這當然與他自己就是一位卓越的鋼琴家有關（史蘭倩絲卡 1991）。簡單的說，光從直覺上，就可以感覺這真的不是一個和藹可親的樂章。

（二）C 大調鋼琴奏鳴曲 作品 2 第 3 曲（完成於 1795 年）

在作品二的三首作品（也就是貝多芬第 1 至第 3 號鋼琴奏鳴曲）裡，無論樂曲的規模，動聽的程度，以及演奏效果的華麗多彩，這首《C 大調鋼琴奏鳴曲 作品 2 第 3 曲》都是翹楚之作。

- 1.它依然維持端正的四個樂章。
- 2.第一樂章仍然是奏鳴曲式，不過在第一和第二主題之間，安排了一個非常優美的新主題，更特別的是，除了在呈示部裡這個主題曾經再出現一次之後就不見了。而這首樂曲的發展部是取材自呈示部的結尾作為起頭，把這個主題做一個類似裝飾奏的樂段之後，再以第一主題作為衍伸與發展的主角，這樣的作法同樣是空前的。前後大約 11 分鐘的演奏時間，這個規模基本都還遠遠超過包括：海頓 C 大調鋼琴奏鳴曲 Hob. XVI:35，D 大調鋼琴奏鳴曲 Hob. XVI:37，以及一直到 1918 年才被正式出版的 C 大調鋼琴奏鳴曲 Hob. XVI:1；還有莫札特 C 大調第 16 號鋼琴奏鳴曲 K.545，F 大調第 19 號鋼琴奏鳴曲 K547a..等作品全曲演奏的時長（張美惠，1991；林正枝，1992；史克里遼夫，1994），就憑著個，貝多芬將本曲呈獻給海頓的本意，恐怕也是不說即知的。
- 3.第二樂章轉為 E 大調，採取自由的輪旋曲式，樂曲的速度則與一般都採快板不同，設定為很不尋常的慢板，聽起來則像極了一個三段式抒情浪漫的樂章，第二主題的情緒十分深邃，於此更顯非凡。

- 4.第三樂章則是一個轉為 C 大調三拍子簡潔明快的詼諧曲樂章，第二樂段則如同無縫接軌的轉為 a 小調（關係小調³），第三段的前半則採用像是主題變奏曲一樣，在左手的主題之外，右手則以快速的來回音階伴隨，樂章最後用漸弱漸遠的方式結束，愈發顯得十分精妙。
- 5.終曲則採取回歸傳統甚快板的輪旋曲，在前一樂章漸弱漸遠的鋪陳之後，寫了一個顯然需要相當夠水準的演奏技巧才能勝任的樂章，Bravo！

（三）D 大調第七號鋼琴奏鳴曲 作品 10 No.3（完成於 1798 年）

這是被公認為貝多芬早期鋼琴作品中最具代表性、規模最宏大，也是最傑出的一首鋼琴奏鳴曲，它同時也是被認為貝多芬正逐漸擺脫海頓、莫札特的影響，探索獨屬於自己音樂語言的作品。

1.貝多芬曾向弟子辛德勒闡釋此曲的創作意圖：「將人正陷於悲哀裡的心理狀態，用各種光線和陰影的微妙變化加以描繪出來」。全曲正是圍繞此一核心，展現出巨大的情感反差。而用音樂作品具體描繪實際生活上的遭遇和感受，則正是浪漫樂派的作品最重要的特質之一。

2.第一樂章 D 大調 急板（Presto） 奏鳴曲式

和第 3#奏鳴曲一樣，在第一和第二主題之間，安排了一個非常優美的新主題，而且同樣除了在呈示部裡這個主題曾經再出現一次之後就不見了。從演奏效果來看，這個需要很高技巧方能駕馭的樂章，在極快速的樂句進行當中，出現多處突強的延長甚至休止，給人包括「欲言又止」、「思緒紛擾」、「快速閃爍」，和「雜沓而至」的感受。用發展部最後的動機開啟發展部，再進入第一主題簡潔明快的衍伸與發展，手法與第 3#相同，情感則更為強韌。

3.第二樂章採 d 小調依然是奏鳴曲式，速度則選擇了「淒涼的緩板（Largo e mesto）」這樣的標示和選擇，已經為這個樂章直接定性。的確，這也應該是鋼琴音樂史裡，最為悲戚的樂章了。這種情緒的鋪陳，如果和貝多芬在 1796 年的筆記中首次透露身體出現異樣，也有研究指出，他的耳疾症狀首次出現可能是在 1796 到 1798 年之間連在一起，那就完全可以理解了。

³ 關係小調，指的是同一個譜號，卻因為大小調的主音不在同一個位置，而將者兩個譜號相同的大小調，稱之為「關係調」，譬如沒有任何升降記號的五線譜，主音是下加一線的 C 音，稱為 C 大調，主音在下加兩線的 A 音，稱之為 a 小調，這兩個調就是關係調，依此類推。

4.貝多芬讓第二樂章的發展部，用一個更為悲戚的新主題開啟，而不是用原本呈示部的主題，這基本也是前所未見的。在 6/8 拍子的緩慢節奏裡，貝多芬用左手一個個敲打般沉重異常的強音，承載著右手緩慢的三連音旋律，最後甚至到達極弱，感覺像是在孤寂中獨自飲泣那樣，這樣的手法和情緒表達，同樣是前所未見的。最終他用一小段像極了絕望般的下降音階，帶出第一主題更顯緩慢悲傷的再現部，獨屬於貝多芬人生經歷，以及樂曲表達的深度，至此臻於頂點。請別忘了，這時候貝多芬才 28 歲，這個樂章所表達出來的悲痛，和走向終點的衰弱，都顯示他已經陷入極其深刻的絕望了。

5.第三樂章雖然是小步舞曲，但憂鬱傷感仍然是樂曲的基調，我個人則認為，如果將這個樂章冠以「憂傷的小步舞曲」，應該是非常允當的，因為含有如此般情緒重量的小步舞曲，至少就是空前的。

6.第四樂章是輪旋曲，在一個小小序奏般的引奏之後，快速的樂句進行，像是要好好宣洩一番那樣，在一段段好像有所猶豫、隱藏的樂句之後，一次次的一發不可收拾。但最後快速而漸弱漸遠的表情，則再一次充分訴說了貝多芬當時面對悲慘宿命時的絕望慘況。

註：由於寫這首樂曲，我選擇不停來回仔細聆賞 EuroArts 錄製於 1983 年，由鋼琴家巴倫波因擔綱獨奏的 DVD，當時 41 歲的他，對於這首樂曲展現極其卓越的技巧和詮釋深度，真是讓我一新耳目。

（四）c 小調第八號鋼琴奏鳴曲《悲愴》作品 13

這是依然被歸類於貝多芬早期作品，並且親自為樂曲下了標題《悲愴》(pathétique) 的世界名曲，不過如果以悲愴的深度和情緒含量來看，它還是沒有第七號鋼琴奏鳴曲的第二樂章，以及貝多芬的最後一首作品《F 大調第 16 號弦樂四重奏，作品 135》“String Quartet No. 16 in F major, Op. 135”刻畫得那麼深刻的。

1.第一樂章是奏鳴曲式，第二樂章是優美的三段式，第三樂章是快板的輪旋曲，樂曲的結構就是基本的復古。

2.不過在第一樂章呈示部之前，安排一段情緒頗為深邃的極緩板（Grave）序奏，就是這首樂曲之所以會大受歡迎的第一個亮點。

3.前述序奏，加上由個激越動人的主題所組成的呈示部，完整的重複一遍，是基本復古的手法，之後連同發展部和再現部也都相同，所不同的是再現部從序奏之後便以及其簡短迅速的快板做結，這個樂章也因為速度與情緒的大幅度起伏，而顯得非常亮眼。

4.第二樂章採如歌的慢板（*Adagio cantabile*），是由兩個極其優美的主題所組成的三段式，接在之前起伏劇烈的樂章之後，顯得格外的動聽與迷人。

5.由一個輕快動聽的輪旋主題，和快慢和情緒差異頗大的兩個副主題所組成的第三樂章，為這首樂曲穿上一件色彩斑斕的彩衣飛舞至終。

註：在遇到對音樂家而言，如同被宣判死刑的耳疾，還能夠在這個創作早期的最後，以基本復古的型態，寫下與海頓、莫札特兩位大師的同類作品相較，依然顯得耀眼非凡的傑作，的確是很了不起的才華和成就。

二、中期作品

（一）升 C 小調第十四號鋼琴奏鳴曲《月光》作品 27 No.2（完成於 1801 年）

1.必須最先說明的是：這首樂曲被定名為《月光》，並非貝多芬本人所為。

2.從樂曲的整體結構來看，這首樂曲的前兩個樂章都採用了三段體，到第三樂章才回到奏鳴曲式，這就是貝多芬非常明確的創新之舉。

3.在左手漣漪般的三連音基礎上，右手兩個迷人的主題，構成其後的詩人雷斯達布（Ludwig Rellstab）在 1824 年公開發表他聽了這個樂章，從而產生「猶如在瑞士琉森湖音樂光而閃耀的湖面上泛舟」般的感受，而使這首樂曲自此即被冠上《月光》之名，直到今天。經查考其原文與翻譯如次：

“Keiner falschen Quinte wäre ich werth, wenn ich das Adagio aus der Phantasie in Cis=moll vergessen hätte. Der See ruht in dämmernden Mondenschimmer; dumpf stößt die Welle an das dunkle Ufer; düstere Waldberge steigen auf und schließen die heilige Gegend von der Welt ab; Schwäne ziehen mit flüsterndem Rauschen wie Geister durch die Fluth und eine Äolsharfe tönt Klagen sehnächtiger einsamer Liebe geheimnißvoll von jener Ruine herab. – Still, gute Nacht!”

「如果我竟忘記了升 C 小調《幻想曲》的 *Adagio*，那我便不配談什麼錯誤的五度。湖面沉靜在朦朧的月色之中；波浪沉沉地拍打著幽暗的岸邊；陰鬱的森林山嶺升起來，將這神聖的所在與世俗隔絕；天鵝像幽靈一般，伴著低語般的沙沙水

聲穿過水面；一具風琴般的風鳴琴（Äolsharfe）從那片廢墟上神秘地傳來，奏出對孤獨而渴望的愛情之哀嘆。——安靜，晚安！」

其中可以形成「猶如在瑞士琉森湖音樂光而閃耀的湖面上泛舟」的話包括：

Der See ruht in dämmernden Mondenschimmer

在月光微閃之中」

dumpf stößt die Welle an das dunkle Ufer

波浪低沉地拍打幽暗的岸邊

Schwäne ziehen mit flüsterndem Rauschen wie Geister durch die Fluth

天鵝伴隨著低語般的水聲，如幽靈般穿過水面

重要的提醒：

該原詩並未提及琉森湖，到了 1852 年，Wilhelm von Lenz 在談論這段文字時，才明確把它說成：“Rellstab compare cette œuvre à une barque, visitant, par un clair de lune, les sites sauvages du lac des quatre cantons en Suisse.”Rellstab 把這部作品比作一艘小船，在月光下游覽瑞士四森林州湖（Vierwaldstättersee）的荒野景致。

PS. 瑞士四森林州湖（德語：Vierwaldstättersee），中文常稱為琉森湖或盧塞恩湖，位於瑞士中部，是瑞士境內第五大湖泊（面積約 114.3 平方公里）。其名稱源自環繞湖區的四個歷史悠久的森林州：烏里州（Uri）、施維茨州（Schwyz）、翁特瓦爾登州（Unterwalden）和琉森州（Lucerne）。

4.其實經過具有間奏曲性質，靈動簡潔、三段式的第二樂章，進入激動的急板（Presto agitato）採奏鳴曲式的第三樂章，才是本曲另外一個重點中的重點。這是一個需要非凡技巧方能駕馭，含有巨大的情緒重量與內涵，早已進入典型浪漫樂派的樂章，當然演奏效果也是空前壯大的。

（二）C 大調第二十一號鋼琴奏鳴曲《華德斯坦》作品 53（完成於 1804 年）

華德斯坦伯爵（Count Ferdinand von Waldstein）是出身波希米亞在維也納最顯赫的貴族之一，是一位具有深厚素養的音樂愛好者。當他來到波昂，聽到年輕的貝多芬演奏之後，立刻成為他的忠實粉絲，並開始對他進行長期的資助與庇護。首先是幫忙安排第一次的維也納之行，正是在華德斯坦伯爵的協助之下，波昂的選帝侯才准許貝多芬在 1787 年前往維也納，會見了莫札特。另外就是資助並促成其居維也納。1792 年，貝多芬決定再次前往維也納發展，這一次伯爵給予了大量的經濟援助，並幫助他

獲得了獎學金，得以跟隨海頓學習。事實上，華德斯坦對貝多芬的協助遠不止金錢，因為他深知在維也納如果能獲得在地貴族的支持至關重要，也因此，當時曾經和華德斯坦在同一所軍校就讀的李赫諾夫斯基親王（Prince Lichnowsky），應該就是透過伯爵的引介，而成為貝多芬在維也納最重要、最慷慨的贊助人之一的。

1792 年在貝多芬啟程前往維也納前，華德斯坦伯爵在他的紀念冊上留下了「願您通過海頓之手，接收到莫札特的精神。」（Lieber Beethoven! Sie reisen nun nach Wien zur Erfüllung Ihrer Wünsche. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.）這段著名贈言，表達了他對貝多芬藝術成就的終極期待--成為莫札特精神的繼承人。

為了感謝這位貴人長久以來從精神到物質的鼎力支持，貝多芬在 1804 年完成這首劃時代的鋼琴奏鳴曲時，便將該曲題獻給「華德斯坦」伯爵，這首奏鳴曲也因此得名。

- 1.就樂曲結構而言，這個樂曲只有二個樂章，第一樂章是一個透過華麗音群，從而自然展現華麗技巧、壯麗果效和情緒含量的奏鳴曲樂章。
- 2.無論從那個角度切入，接下來這個包含極慢板（Molto adagio）的序奏，以及長大三段式的第二樂章（演奏時間超過 13 分鐘），也都是堪稱空前的傑作。
- 3.其實就演奏的聆聽果效而言，單獨聆賞第一樂章或第二樂章，都可以通過貝多芬嚴謹的樂曲構造和飽滿的情緒含量，獲得一種猶如仰望天際、廓然大度、浪漫無疇的深刻感受，這就是貝多芬站在傳統基礎上的重大創新。

三、晚期作品

（一）F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲《熱情》作品 57（完成於 1806 年）

作品誕生於拿破崙戰爭的動盪時期。此時貝多芬正面臨聽力急遽惡化的打擊，並於兩年前寫下充滿絕望的《海黎根史塔特遺書》。身處個人苦難與社會動盪，這部作品則深刻體現了他不屈不撓的鬥爭精神與英雄氣概。

「熱情」（Appassionata）並非貝多芬本人所題，而是在他辭世之後，1838 年由出版商克蘭茨（Cranz）為該曲的四手聯彈改編版加上去的，當然這也傳神的捕捉了全曲的精神，於是流傳至今。

1.對照交響曲作，貝多芬在 1804 年已經完成充分具備浪漫樂派精神的第三號交響曲《英雄》，所以除了在樂曲結構上他遵守了三個樂章的傳統，他在這首樂曲上所展現的大膽和創新是非常可觀的。

2.首先是第一樂章的發展部和尾奏(Coda)被大幅擴張，而且那已不僅是主題的發展，更像歌劇中充滿矛盾和衝突的「戲劇換場」，推動音樂如同多幕劇般向前發展。德國現代作曲家阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903 年 9 月 11 日至 1969 年 8 月 6 日)便曾經指出，它重鑄了傳統奏鳴曲式的功能，衍生出宛如戲劇「幕」一般的戲劇性推行。

3.為了表現更強烈的情感，貝多芬將和聲的戲劇性推向極致。例如，第一樂章開頭便大膽使用降二級和弦（那不勒斯和弦⁴），這種不和諧感直接為全曲注入一種緊張的悲劇性色彩。此外，他充分利用了當時新型鋼琴（Erard 鋼琴）所提供的額外低音鍵，開篇即使用最底部的 F 音，極大地拓展了鋼琴的表現力與音響厚度。

4.貝多芬打破以往樂章間各自獨立的傳統，將第一樂章由三個音符構成像第五號交響曲敲門動機般的核心動機，巧妙地將之延伸隱藏在第二、第三樂章裡，這種「將基本核心動機統一」的手法，便使三個樂章構建出一個不可分割的宏大敘事。所以如果說在其後四年所完成的第五號交響曲，也同樣基於「將基本核心動機統一」，使前後四個樂章構建出一個不可分割的宏大敘事，這個靈感是來自於這首鋼琴奏鳴曲，應非無稽之談。

（二）降 E 大調第二十六號鋼琴奏鳴曲《告別》作品 81a（完成於 1809 年）

如前所述，拿破崙在 1809 年 5 月 13 日二度率兵攻佔維也納，長期拜貝多芬為師，並大力贊助他的魯道夫大公被迫提前在 5 月 4 日逃離維也納，這件事讓貝多芬在樂譜上親自為每個樂章加上了標題，這種做法在他所有的鋼琴奏鳴曲中是獨一無二的。三個樂章的標題及其意涵分別是：

1.第一樂章：《告別》“Das Lebewohl”（這也是本曲的命名）。貝多芬在手稿上註明：「告別。1809 年 5 月 4 號維也納。尊敬的親王，魯道夫大公爵出發。」

⁴ 所謂那不勒斯和弦，全稱是不那勒斯六和弦。基本就是把樂曲進行原本的上中音降半個音，然後將這個降半音的上中音當作主音，因為這樣的和弦主音對原來的調性而言，具有實質上的下屬和弦功能，因此就可以打破原有情緒，營造出一種突然變化的氛圍。對於援自古典樂派的和聲運用而言，這樣的和聲變化就是直接突破傳統的創新。

一個關鍵的創新在於，他將「Le-be-wohl」（再見）這三個德語音節（也就是第一樂章的前三個音符），巧妙地轉化為一個貫穿全曲核心的「告別動機」。這不僅是一個標題，更是音樂材料的本身，從而開創了將語言和具體情感轉譯為音樂動機的先例。

2.第二樂章：《不在》“Die Abwesenheit”。這個樂章標題為「不在」，音樂充滿了壓抑、思念與等待的情感，完全符合浪漫樂派的基本精神。

3.第三樂章：《重逢》“Das Wiedersehen”。手稿記載「1810年1月30號。尊敬的親王魯道夫大公爵歸來」。這是一個充滿活力的終曲，以歡欣鼓舞的情緒描繪重逢的喜悅，同樣符合浪漫樂派的基本精神。

4.這首鋼琴奏鳴曲與同年完成的第六號交響曲《田園》被視為浪漫時期「標題音樂」的先驅，音樂自此不再是純粹的抽象形式，而是可以直接表達一個具體的故事情節和情感描繪，展示了音樂敘事的強大可能。

（三）降B大調第二十九號鋼琴奏鳴曲《鋼琴》作品106（完成於1819年）

「Hammerklavier」是德語「古鋼琴」之意。貝多芬以此標題明確區分當時新興的「槌子鋼琴」與傳統的「撥弦大鍵琴」，展現了他對樂器發展的關注。此曲的創作靈感，有一部分（由於第一和第二樂章在此之前已經完成，所以這裡的一部份，指的應該是第三和第四樂章）是來自1818年倫敦鋼琴製造商布洛德伍德（Broadwood）贈送給貝多芬一架性能相對卓越許多的新式鋼琴。因為這架琴大大拓展了音域和表現力，當然成為會啟發貝多芬寫出這首在當時幾乎超越所有同類樂曲極限的作品的重要因素。

1.它是貝多芬篇幅最長（多達1173個小節）的鋼琴奏鳴曲（之前那首F小調第二十三號鋼琴奏鳴曲《熱情》作品57總共是720小節），其技術難度被視為古典鋼琴曲目中的最高峰之一，貝多芬甚至曾經說：「鋼琴家們一定會咬牙切齒，因為他們恐怕得再學50年才能彈奏它。」事實則是：這首樂曲一直要到1836年（28年後）才由李斯特成功公開首演。

2.第一樂章採奏鳴曲式，可是主題的前半是強大有力的，後半卻是極其溫柔的，這在此前是從未出現過的手法。而呈示部的第二主題則用了G大調相對優雅卻一樣艱難的第二主題，都形成演奏上的明顯挑戰。

3.第三樂章則再度採用奏鳴曲式，而曲速則是其他作曲家基本不用的持續的慢板

(*Adagio sostenuto*)。試想，對演奏家而言，演奏這個長達 187 個小節的慢板，得要有多大的耐性和控制力啊！

4.第四樂章則有一大段貝多芬刻意寫成的三聲部賦格曲，這一方面是貝多芬對這個源自巴赫需要如數學般精準高明創作技巧的展現（駱正榮，1988），另方面也是對演奏者想要把三聲部都精到細膩完成演繹的重大挑戰。

小結：

如果我們用「古典建築」與「浪漫詩篇」來比喻，貝多芬的早期奏鳴曲，就是在用心遵循古典建築的工整藍圖進行搭建，處處可見海頓、莫扎特傳承下來的優雅和秩序；而從中期（特別是從升 C 小調第十四號鋼琴奏鳴曲《月光》作品 27 No.2）開始，他開始大膽地更動了建築結構與內部格局，並注入前所未有的戲劇張力；到了晚期（F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲《熱情》作品 57 以後），他更是超越了建築本身，就像華裔建築大師貝聿銘許多充滿內省、詩意與大膽創意的代表作，譬如：1978 年的華盛頓國家美術館東館、1989 年的羅浮宮透明金字塔、1997 年日本的美秀美術館、2006 年的蘇州博物館、2008 年的卡達多哈伊斯蘭藝術博物館..那般，讓鋼琴奏鳴曲的創作一直達到絕對的空前，而且持續被後世作曲家、鋼琴家列為鋼琴聖經那般，不斷勤加學習、演奏、模仿和膜拜。

肆、結論

之所以只談貝多芬的交響曲，和重要且深具時代價值與創新內涵的鋼琴奏鳴曲，當然完全不代表他的其他領域作品，譬如：鋼琴三重奏，小提琴奏鳴曲，大提琴奏鳴曲、弦樂四重奏、小提琴協奏曲、鋼琴協奏曲、歌劇、管絃樂曲..等，都沒有與之相同的份量，反而是若以前此審視交響曲和鋼琴奏鳴曲的方式，用基於傳統的延續，和創新的重要元素，都作為同樣的座標來審視其他樂曲，其中光是以貳、參兩個章節以劃分年代作為焦點，就幾乎可以獲得幾乎相同的結論了。

總而言之，隨著文化的發展、綿延，和時代的進步，我們一方面可以清楚的看見文藝復興成為巴洛克的發展基礎，古典又成為巴洛克發展到一定程度之後的必然（貢布里希，1980），接著便是隨著中產階級的快速增加，整體社會經濟狀況的逐漸轉好，貴族獨佔壟斷的局面隨之崩解，以及普羅大眾知識水準的快速提昇，匯聚成浪漫主義、理性主義、國族主義、寫實主義..等隨之快速崛起的底蘊（雨芸，1987；邵義強，1999a，1999b，1999c）。貝多芬生於十八世紀的西元 1770 年，開始創作於 1795 年，看似沒

有如之前的莫札特，和之後的史梅塔納、聖賞那般驚人且天才洋溢的童年，但是 25 歲時已經逐漸成熟的領悟力，加上他異於常人的鋼琴演奏實力，和消化音樂重要元素的超凡涵養，都促使他可以在完整承襲來自巴赫、海頓、莫札特作品結構特質的基礎之上，從 1798 年開始，便具體展現出包括：大量使用曲速的變化（包括忽慢、忽快、急停、留白、突強、從極弱到極強、從極強到極弱），創造出對比鮮明的特質和音樂張力，並透過這些手法所營造出來的情緒張力，以及樂曲能量，再加上在和聲、不合諧音程，以及曲式上的大膽嘗試，遂使他在交響曲、鋼琴奏鳴曲，還有其他創作領域，都能展現出革命性的創新，從而使他成為既是古典樂派最頂尖的傳人，同時也是開啟浪漫樂派巨大風潮的開山宗師，令後世名家、愛樂人無不對他頂禮膜拜。

參考文獻

- 史克里遼夫 (Shikeliaofu) (1994)。論析貝多芬 32 首鋼琴奏鳴曲 (丁逢辰譯)。大呂。
- 史蘭倩絲卡 (Slenczynska, R.) (1991)。指尖下的音樂 (王潤婷譯)。大呂。(原著出版於 1961)
- 李哲洋 (編) (1982)。最新名曲解說全集 1：交響曲 1。大陸書店。
- 林正枝 (1992)。海頓鋼琴奏鳴曲研究。樂韻。
- 林聲翕 (1987)。音樂欣賞。久博。
- 雨芸 (1987)。從古典到浪漫。久博。
- 貢布里希 (Gombrich, E. H.) (1980)。藝術的故事 (雨芸譯)。聯經。(原著出版於 1950)
- 烏利克 (Ulrich, H.) (1990)。音樂欣賞 (康謳主譯；八版)。全音。
- 張美惠 (1991)。莫札特鋼琴奏鳴曲之研究。全音。
- 張繼高 (1995)。樂府春秋。九歌。
- 黃牧 (1990)。音樂的世界。明窗。
- 黃牧 (1991)。音樂的享受。明窗。
- 邵義強 (1999a)。古典音樂 400 年-巴洛克樂曲賞析。錦繡。
- 邵義強 (1999b)。古典音樂 400 年-維也納古典樂曲賞析。錦繡。
- 邵義強 (1999c)。古典音樂 400 年-浪漫樂派賞析。錦繡。
- 駱正榮 (1988)。巴赫《復格藝術》之研究。全音。
- 鮑考雷斯科 (Baokaoleisike) (1991)。貝多芬 (李哲洋譯)。大陸書店。
- 蔡素貞 (1988)。實用基礎樂理。浩恩音樂。
- 羅曼·羅蘭 (Rolland, R.) (2022)。貝多芬傳 (傅雷譯)。時報出版。(原著出版於 1903)

Tradition and Innovation
– Taking Beethoven as an Example –

Yu-Heng Chung⁵

Abstract

From the seventeenth century onward, Western music history progressed through the Baroque and Classical periods and into the so-called Romantic era over a span of roughly 150 years, via figures such as Lully (Jean-Baptiste Lully, 28 November 1632 – 22 March 1687), Corelli (Arcangelo Corelli, 17 February 1653 – 8 January 1713), Purcell (Henry Purcell, 10 September 1659 – 21 November 1695), P.A.G. Scarlatti (Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti, 2 May 1660 – 24 October 1725), Vivaldi (Antonio Lucio Vivaldi, 4 March 1678 – 28 July 1741), Rameau (Jean-Philippe Rameau, 25 September 1683 – 12 September 1764), Bach (Johann Sebastian Bach, 31 March 1685 – 28 July 1750), Handel (Georg Friedrich Händel, 23 February 1685 – 14 April 1759), Gluck (Christoph Willibald Ritter von Gluck, 2 July 1714 – 5 November 1787), Haydn (Franz Joseph Haydn, 31 March 1732 – 31 May 1809), and Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart, 27 January 1756 – 5 December 1791), down to Beethoven (Ludwig van Beethoven, 17 December 1770 – 26 March 1827). Among these, Beethoven is surely the most exceptional, for he not only carried on the traditional style inherited from Haydn and Mozart, but also became a pivotal master who ushered in the Romantic period. What this paper aims to discuss is based on my earlier article "Periodization in Art History and Music History – Taking Beethoven as an Example," using some of Beethoven's significant (or representative) works to explore and understand the role he played—including both his continuation of tradition and his innovations—during this crucial era, and to examine these aspects in detail.

Keywords: Baroque music, Classical period, Romantic period, Double woodwind section, Relative key

⁵ The author is a senior classical music critic and a lecturer at Neihu and Wenshan Community Colleges in Taipei. He has also been appointed as a music appreciation lecturer for the Civil Service Development Institute of the Directorate-General of Personnel Administration, Executive Yuan, and the Taipei City Government Civil Servant Training Center.

The paper was published under two double-blind reviews. Received: August 1, 2026. Accepted: August 19, 2026.