

# 貝多芬 D 大調小提琴協奏曲

## 作品六十一分析與詮釋

陳沁紅

(台灣師範大學音樂系副教授)

### 第一章 協奏曲至古典時期的發展

「協奏曲」(Concerto【義、英】; Konzert【德】; Concert【法】)現代字義解釋為給管弦樂團與一小群獨奏樂器或單一個獨奏樂器所結合的曲子。

拉丁文的原意“concertare”，是競爭、對抗、戰鬥的意思；但在義大利文的解釋是協力、一致、調和的意思。因此，協奏曲主要是獨奏樂器與管弦樂團相互間之平等競爭<sup>1</sup>。

至 1670 年從字義解釋為：「協奏曲」意指大大小小的演奏力量聚集在一起，十七世紀初用來描述多種音樂類型。從由器樂伴奏之聲樂曲，到對比成分非常明顯的純粹器樂曲。孟特威爾第 (Monteverdi, Claudio, 1567-1643) 後期的牧歌集和威尼斯作曲家如安德拉·葛布里埃利 (Gabrieli, Andrea, c.1510-1586)、喬望尼·葛布里埃利 (Gabrieli, Giovanni, c.1557-1612) 的教堂音樂及牧歌中都能見到主奏部形式的發展。葛布里埃利其在 1587 年所寫作的《Concerti per voci e stromenti musicali》包含了聖樂和分為六至十六聲部的牧歌，是人們所知道的最早在標題中用「協奏曲」這個名詞的出版物。其中《Concerti di andrea, et di Gio》是寫給十六聲部的聲樂曲，是一首大型的協奏曲。此外義大利的維亞達那 (Viadana, L., 1564-1645) 在 1602 年創作之比較小型的協奏曲《Cento concerti ecclesiastici》是寫給四聲部的聲樂曲。在十六世紀末期至十七世紀中期的協奏曲，又可稱為「教會協奏曲」(Concerti

---

<sup>1</sup> 康謳主編，*大陸音樂辭典*，台北：大陸書店，民國 69 年，第 261 頁。

ecclesiastici)<sup>2</sup>。

「協奏曲」到了巴羅克時期才是完全給器樂所演奏。此時期協奏曲的型式相當的廣泛。依照德國謝倫 (Schering, A., 1877-1941) 的分法：可分為「協奏交響曲」(concerto sinfonia)、「大協奏曲」(concerto grosso) 及「獨奏協奏曲」(solo concerto)。其中又以大協奏曲在巴羅克時代占最重要的地位<sup>3</sup>。

大協奏曲特徵是運用小群獨奏樂器 (concertino 或 principale) 與管絃樂團 (concerto grosso 或 ripieno) 之組合。這種分為兩組樂器的形式最早是出現於 1670-80 年、義大利的斯特拉德拉 (Stradella, Alessandro, 1642-82) 的兩首器樂曲中,《Sinfonia a violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti》及《Sonata di viole cioè concerto grosso di viole concertino de due violini e leuto》<sup>4</sup>。之後柯賴里 (Corelli, Arcangelo, 1653-1713) 將之加以發展,以典型的 concerto grosso 形式寫成作品六 (1682 年演出), 於 1714 年出版, 是標準形式的大協奏曲。

1750 年以後, 協奏曲由「合奏協奏曲」重心移至「獨奏協奏曲」。義大利小提琴家、作曲家拖瑞里 (Torelli, Giuseppe, 1658-1709) 出版於 1709 年的作品八的六首協奏曲為獨奏協奏曲。雖然阿爾比諾尼 (Albinoni, Tomaso, 1671-1750) 的小提琴協奏曲 (1700 年) 寫作更早。但從作品的重要性與成熟度, 則拖瑞里為獨奏協奏曲為創始者是無庸置疑的<sup>5</sup>。

協奏曲三個樂章的標準形式：快板—慢板—快板, 在拖瑞里 1709 年寫作的《Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale, Op.8》即已確定<sup>6</sup>。之後, 韋瓦第 (Vivaldi, Antonio, 1678-1741) 延續了拖瑞里的協奏曲三個樂章之形式, 獨奏者與樂團在結構上的分別非常清楚。到了古典時期的協奏曲, 是依照韋瓦第所確立的三個樂章形式, 並將它發展至成熟的階段<sup>7</sup>。

---

<sup>2</sup> Arthur Hutchings, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols, London: Macmillan, 1980, vol. II, p.627.

<sup>3</sup> 康謳, *大陸音樂辭典*, 第 630 頁。

<sup>4</sup> Arthur Hutchings, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, p.628。

<sup>5</sup> 邵義強編著, *協奏曲欣賞上冊*, 台北: 全音樂譜出版社, 民國 76 年, 第 2 頁。

<sup>6</sup> Arthur Hutchings, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II, p.630。

<sup>7</sup> Abrahm Veinus, *The Concerto*, New York: GI, Dover Publications, Inc., 1964, pp 68-71。

古典時期的協奏曲形式是建立在奏鳴曲形式上，其中最大的不同是協奏曲只有三個樂章，少了四個樂章奏鳴曲中的第三樂章—小步舞曲（minute）或詼諧曲（scherzo）。原因是因為協奏曲主要是在展現獨奏者的技巧，如果使用慢板或中板的速度來演奏，很難產生突出的效果；所以只使用一個慢板樂章，做為串聯前後兩個快板樂章之橋樑。

艾曼紐·巴赫（Bach, C.P.E., 1744-88）及克里斯田·巴赫（Bach, J.C., 1735-82）二人影響莫札特的協奏曲式很大<sup>8</sup>。而莫札特奠定了獨奏協奏曲的典範，往後浪漫派所有協奏曲，幾乎只是以莫札特的協奏曲曲式為基礎而加以改變發展而已。

〈表一〉古典協奏曲第一樂章所確立協奏奏鳴曲式  
（concertosonata form）之結構：

第一呈示部 【Orchestra Ritornello】 或 【Tutti Exposition】	第一主題→過門→ 第二主題→結束	樂團	兩個主題以同一調性呈示，若第一主題是小調，則以平行大調結束
第二呈示部 【Exposition】 或 【Solo Exposition】	第一主題→過門→ 第二主題→結束	獨奏與樂團	i. 獨奏樂器以第一主題或華麗的序奏登場。 ii. 獨奏樂器引入第二主題，在屬調或平行調以華麗的樂段結束第一獨奏部（呈示部）。
發展部 （Development）	主題的發展。有時會加入新的題材。	樂團與獨奏	由短小的管絃樂引導而出，經過各種轉調和變化，返回主調終止。

<sup>8</sup> 李哲洋主編，*名曲解說全集·協奏曲第一冊*，台北：大陸書店，民國71年，第10頁。

再現部 (Recapitulation)	回到呈示部的主題 ritornello 的題材。會結束在 I 或 I 級六四的和弦上。	樂團與獨奏	管絃樂重現，經過精縮的第一主題，復以短小的管絃樂結束。
裝飾奏 (Cadenza)	由主奏者即興演奏，內容是依照前面的題材加以發展，結束時會停在五級和弦震音（trill）上，再進入一級和弦。	獨奏	
結尾 (Coda)	由樂團以 ritornello 方式結束第一樂章。	樂團	大部份不再加入獨奏樂段。

協奏曲的第二樂章，採用奏鳴曲中的歌謠曲式或變奏曲式寫作，通常都用行板、慢板或甚緩板等速度。在此樂章，樂團以較簡單之配器伴奏獨奏者演奏之優美旋律。有些協奏曲在第二樂章結束之前，也會加入裝飾奏，不過在長度上比第一樂章的裝飾奏要簡短的多。

協奏曲的終樂章，大都以輪旋曲式寫成（rondo）。但也有像莫札特「C 小調鋼琴協奏曲」（K. 491），是用變奏曲式作成的。在裝飾奏的安排上，也時時配合輪旋曲式的段落，可長可短，作為每段落的終止樂句。

從莫札特至貝多芬後，協奏曲的形式與內容，有了顯著的變化。除了獨奏部份仍以發揮技巧為主外，在內容上也具有交響曲般的幅度。在協奏曲發展歷史上，貝多芬更是承先啓後有著卓越的貢獻。貝多芬不僅使樂器獨奏部份更為充實，更擴大了管絃樂部份，尤其在後期的協奏曲中，更具有交響曲般的重要性，與莫札特時管絃樂部份只具伴奏之任務的做法截然不同。降 E 大調的第五鋼琴協奏曲「皇帝」作品六十三就是佳例。此外，貝多芬的協奏曲還有下列各項創始的特色：

- 一、親自譜寫裝飾樂段：避免因演奏者在隨意炫耀技巧的同時，很可能演奏出違背作者意圖之裝飾樂段。
- 二、樂章間不停止的接連彈奏：G 大調第四號鋼琴協奏曲作品五十八的第二樂章不停止的接續至終樂章；作品六十一 D 大調小提琴協奏曲亦如是。

三、打破古典時期協奏曲的第一樂章由管絃樂團提示主題，而交由獨奏樂器開始；如 G 大調第四號鋼琴協奏曲是從獨奏鋼琴提示了第一主題、第五號鋼琴協奏曲「皇帝」，則從只有一小節的管絃樂信號開始，第二小節立即以華麗的裝飾奏登場。這在貝多芬之前是少見的，唯一的例外是莫札特降 E 大調鋼琴協奏曲 K.271。

四、寫有伴奏的裝飾樂段：第五號鋼琴協奏曲第一樂章之裝飾樂段的最後，加入了管絃樂團的合奏。

## 第二章 作品六十一的源起

從整個音樂史的背景來看，令人覺得有些諷刺的，十九世紀中幾首最偉大的小提琴協奏曲，竟然全是由擅長鋼琴演奏的作曲家所作。例如孟德爾頌 E 小調小提琴協奏曲作品六十四、布拉姆斯 D 大調小提琴協奏曲作品七十七及貝多芬此首 D 大調小提琴協奏曲作品六十一。除此一現象外，十九世紀的作曲家們，似乎並不熱衷於寫作小提琴協奏曲。職業小提琴家，如帕葛尼尼 (Paganini, Nicolo, 1782-1840)、史博 (Spohr, Ludwig, 1784-1859)、沃東 (Vieuxtemps, Henry, 1820-1881) 等人，當然寫作了不少小提琴協奏曲。而那些作曲大師們，如貝多芬、孟德爾頌、布拉姆斯及柴科夫斯基等人，則都只寫作了一首。至於韋伯、蕭邦、白遼士、李斯特、及葛利格等，更是一首全無。主要原因極可能是當時的這些大作曲家們全是鋼琴家，除貝多芬之外，他們對於小提琴的技巧都不十分熟悉，且和他們的志趣可能也不相合。在寫作小提琴作品過程中常需向小提琴家們求教。貝多芬因為幼年曾學過小提琴，其琴藝也足以在宮廷樂團中擔任中提琴手，因此在寫作此首小提琴協奏曲時，並未向任何小提琴家請求協助。不過貝多芬之小提琴能力能否演奏此首作品，則有待商榷。因據貝多芬的鋼琴高徒費迪南 (Ries, Ferdinand, 1801-1865) 回憶與其師同台演奏貝多芬小提琴奏鳴曲之回憶說「那真是糟糕透了的音樂，因為貝多芬如此熱衷努力的想拉出小提琴部份，以至於段落出來時他用錯把位而絲毫不自覺。」<sup>9</sup>

<sup>9</sup> O. G. Sonneck, ed., *Beethoven Impressions by his Contemporaries*. New York: Dover

作品六十一此首協奏曲完成於 1806 年，正值貝多芬陸續創作許多名作而被稱為「外在化」(externalization)「傑作之林」的旺盛第二創作期。此時期，正是貝多芬在 1802 年受耳聾與失戀雙重刺激下，寫下著名的“海利根什塔特遺書”(Heiligenstadt Testament)。但是創痛之餘，貝多芬勇敢地面對生命中的這場災難。他覺得接近死亡，卻反而重新發掘了新生命，他參透生命、克服了生命中最大的危機，精神上尋到最終的救贖，這也是貝多芬往後二十五年生命的原動力；充滿明朗和歡愉的 D 大調第二號交響曲即是在海利根什塔特城完成<sup>10</sup>。由上述可知，1802 年邁入第二創作時期之貝多芬在經此巨大創痛之轉捩點，已能對以往的作曲風格加以反省，而慢慢地將其最奔放、最雄偉的作曲技巧及成熟、豐裕之內心世界發揮出來。

當貝多芬完成作品三十一的三首鋼琴奏鳴曲（作曲時間約在 1802 年）可以看出貝多芬在期間所使用的新手法。另外絕大部份寫作於 1803 年的作品五十五英雄交響曲，更是充滿了廣闊、寬廣、力度及表現力等精神。貝多芬充滿精力之新創作手法使用於不同的樂曲型式：例如三重協奏曲 (Triple Concerto Op.56, 1803-4)、熱情奏鳴曲 (Appassionata, Op.57, 1804-05)、G 大調第四號鋼琴協奏曲 (G major Piano Concerto Op.58, 1805-6)、三首「拉茲莫夫斯基」絃樂四重奏 (Rasumovsky Quartets Op.59, 1805-6) 及第四交響曲 (Fourth Symphony Op.60, 1806)。在完成 D 大調小提琴協奏曲時，貝多芬也同時在進行歌劇費德里奧 (Fidelio Op.72, 1804-5) 的第一版及第二版的修正，以及第五號交響曲 (Fifth Symphony Op.67, 1807-8)。

作品六十一是在什麼時候起稿，因為資料不足而無法詳細得知，但此作品的草稿，與第五交響曲及 A 大調大提琴奏鳴曲作品六十九，都出於同一本手稿。也因如此，作品六十一開始的五音動機與第五交響曲中的「命運動機」之間的關聯，是經常被同時提起談論的。

作品六十一在 1806 年 12 月 23 日於維也納的安德·維也納劇院 (Theater an der Wien)，由著名的維也納小提琴家柯雷門特 (Clement, Franz, 1780-1842) 擔任首演。據說他在首演之前，因為貝多芬並未寫完全曲，以致柯雷門特一次

---

Publications, 1967, p.58

<sup>10</sup> John N. Burk 著、梁友梅編譯，*貝多芬的命運和創作*，台北：天同出版社，1974，第 43 頁。

也沒練習過，臨時照譜做出精采演出而博得滿堂采<sup>11</sup>，顯示出他的音樂修養與自信。不過事實上也可能是因為貝多芬也深受維也納風格影響及熟知柯雷門特本身寫作之 D 大調小提琴協奏曲，因此柯雷門特相對亦頗為熟悉貝多芬作品六十一的寫作手法，而至於音樂上的少許錯誤，在當時是並不太受注意的。當柯雷門特奏完第一樂章後，他認為觀眾們可能需要些幽默來輕鬆一下，於是他就倒持小提琴，以一根琴弦演奏了他自己的奏鳴曲；然後在節目的後半部中，他奏完了貝多芬這首協奏曲的二、三兩個樂章。

當時，對於此一作品的評價，聽眾泰半是讚許之聲，但也有對於樂曲結構與其他各點提出質疑的評論。維也納一位樂評家慕哈（Johann Nepomuk Möser），非常客氣的稱讚這首作品的創造性與許多美麗的樂句，並謂聽眾們親切的接受了它。但是他接著又說：「聽眾們的判斷……認為這首作品的結合力，常受到破壞，而具有些平凡的樂句，一再反覆，也易使人厭煩。」<sup>12</sup>因此，這首作品的首演，並未真正得到評論家的讚許好評。

作品六十一的小提琴協奏曲，貝多芬雖為此曲常與柯雷門特商量，草稿雖呈獻給他、也由其擔任首演，但曲子在 1809 年由維也納的美術工藝社出版時，貝多芬卻將樂譜呈獻給波昂時代以來的好友史提芬·布羅依寧（Breuning, Stephan von, 1774-1827）。事實上貝多芬此種善變、詭譎、最後一刻臨時改變心意的做法也絕非僅此一次，貝多芬小提琴奏鳴曲第九號「克洛伊采」及第三號交響曲「英雄」等，都是鮮活的例證。

作品六十一首演後至姚阿幸（Joachim, Joseph, 1831-1907，匈牙利小提琴家）時代的這段期間，此協奏曲並未大獲成功。直到姚阿幸的演奏及其為此曲譜寫之經典裝飾奏樂段（Cadenza），此曲才穩坐上小提琴三大重要協奏曲之寶座。而當時第一次在倫敦演奏此曲的姚阿幸還只是年僅十三歲的神童。

---

<sup>11</sup> 林勝儀譯，*貝多芬—作曲家別名曲解說/珍藏版 3*，台北：美樂出版社，1999，第 139 頁

<sup>12</sup> Robin Stowell, *Beethoven: Violin Concerto*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1998, pp.31-2

### 第三章、樂曲分析結構

被稱作三大 D 大調小提琴協奏曲之一的貝多芬 D 大調小提琴協奏曲<sup>13</sup>，具有深邃的感情，優美的旋律，以及牧歌風的田園情趣。而本曲在古典風格的背景上，以明確的三個樂章呈現：第一樂章，不太快的快板（Allegro ma non troppo）；第二樂章，稍緩板（Larghetto）；第三樂章，輪旋曲（Rondo）。與同時期其他作品比較，如鋼琴奏鳴曲「熱情（Appassionato）」Op. 57、第四號鋼琴協奏曲，Op. 58、三首絃樂四重奏「拉茲莫夫斯基（‘Razumovsky’）」Op. 59、第六號交響曲「田園（Pastoral）」Op. 68 等，此首協奏曲屬於貝多芬中期作品標準結構的曲風，清晰地表達出作曲家正邁向成熟穩重的古典風格語法。而對於創作意念甚為講究的貝多芬而言，曲式的形式通常只是一種原則，音樂本身的戲劇性與特色才是最為重要。

#### 第一樂章 Allegro ma non troppo

##### 曲式【協奏奏鳴曲/ Concerto】

在具有「雙重呈式部」<sup>14</sup>的「協奏奏鳴曲」結構中，一開始由定音鼓帶出的四音音型，具有強烈卻神秘的節奏要素，而透過作曲家動機發展的手法中，此動機不斷地以不同風貌貫穿全曲。如〈譜例一〉（第 1 小節開始）



<sup>13</sup> 三大 D 大調小提琴協奏曲，指貝多芬、布拉姆斯及柴科夫斯基的小提琴協奏曲。

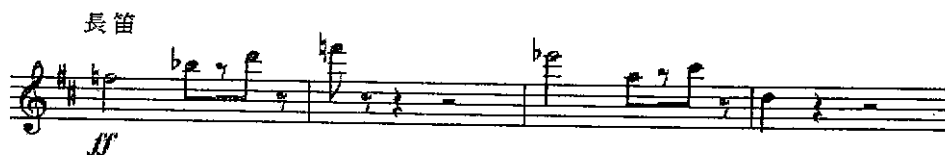
<sup>14</sup> 雙重呈式部，double exposition。



隨後第一小提琴導入第一主題群的延伸句，透過上行音階式的音群開展。  
如〈譜例二〉（第 18 小節開始）



而隨之推移樂句的嵌入，又帶出新的上行的分解和弦的旋律素材，與第一主題群的延伸句相呼應。如〈譜例三〉（第 28 小節開始）



這種動機發展手法，對古典時期的作曲家而言，不僅是一種理論，更是一種風格的表現。尤其是對於著重邏輯思考的貝多芬而言，全曲的中心思想需清楚地表達，而且需以非常藝術性的方式表達—動機發展便符合這種創作邏輯。因此，

「四音音型」的陰影便若隱若現地在第二主題群的段落中。

如〈譜例四〉（第 33 小節開始）

而貝多芬從主調（D 大調，第 34 小節）進入平行調（D 小調）以支持第二主題群的調性，並與第一主題群造成調性對比。這種不違背協奏曲結構，在第一呈式部不轉調的原則，使整個音樂的內在和聲色彩猶如萬花筒般變換。而值得一提的，第二主題群的旋律素材，可以返回第一主題的延伸句比較兩者的類似點。如〈譜例五〉（第 19 小節開始）

第一主題群延伸句  
低音管

第二主題群衍生句

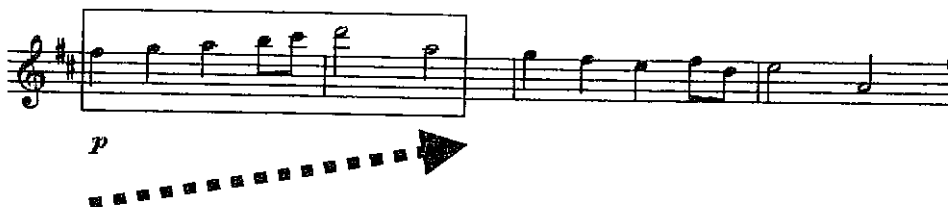
第一小提琴



<譜例八> (第 43 小節開始)

第二主題群

木管



由此可見，整個第一呈式部的主題群對答與連接呈現統一工整的手法，卻也不失其動機發展的藝術性。經由第二主題群的衍伸句反覆推演，小提琴裝飾奏般的獨奏樂句堂堂進入「第二呈式部」，上行分解和絃的進行，打破了音階為主的主題材料為主的印象，但與前面的第一主題群的推移材料環環相扣。

如<譜例九> (第 89 小節開始)



<譜例十> (第 28 小節開始) 第一主題群推移樂句



而如同第一呈式部，第一主題群進入過門材料，並且在平行調（D 小調）的運轉下，此段材料被加以擴充，並且混和了第一主題群的部分材料。

如<譜例十一> (第 126 小節開始)



而隨即進入第二主題群，和聲也轉至屬調，推向第二調性區 A 大調上。這在古典時期，很多作曲家從而如一，就連莫札特也不例外<sup>15</sup>。而相對地，第二呈式部由於在獨奏與管絃樂團的競賽中，因此，在主題材料的呈現與推展中，整格結構都來的比第一呈式部大的多。因此從第二主題群的延伸句與推移樂句都顯的比第一呈式部長出將近一倍（第 224-238 小節）。就連第二主題群，也在作曲家刻意的安排下，重複地使用，在結構上扮演著結束句的功能，及傳承至發展部的連接材料。這種手法，也清清楚楚表達出貝多芬不受傳統束縛，卻也精緻地表達出古典時期奏鳴曲式的精深博大。

而在沒有反覆記號的結束呈式部後，音樂馬上緊接地唱出發展部的的主要發展材料，也就是第二呈式部的開端，但不可避免地，和聲早已潛入暗示 C 大調的屬七和絃，代表新和聲的切入。

<sup>15</sup> 海頓可算是較例外，因為海頓在調性雖然進入屬調，可是主題常是借用第一主題群的，也就

是理論家所稱的「單一主題」(Monothematicism) 結構。

如〈譜例十二〉（第 284 小節開始）



而顯然地，從結構的角度來分析，發展部宛然將「第二呈式部」的素材複製一遍，但和聲的進行當然有所不同，從第 239 小節開始雖然短暫附著在屬調（A 大調）上，但調性以半音進行（Chromatic Shift）游離，逐漸地往 C 大調靠近。單就和聲的觀點而言，C 大調可以說是離原調（D 大調）最遠的調性；因為 C 大調的主音「C」否定 D 大調的導音「C#」；而相對地，這也成就了發展部調性的轉移，造就和聲色彩的變化。而在主題群材料的完整發展之後，和聲便在「再現部」的呼喚下，和聲進入主和絃的持續音，換句話說，結構已進入「再推移」的部分。

如〈譜例十三〉（第 357 小節開始）

### V/ 屬和絃持續音

音樂在小提琴獨奏以裝奏風格的樂句後，緊接進入「再現部」，此時動機以不同配器手法展現，開展出全新的齊奏效果。如〈譜例十四〉（第 365 小節開始）

小提琴獨奏

而「再現部」的印象總是被認定僅只是「呈式部」的翻版，然而貝多芬絕不是這樣被限定於此格式的作曲家。從第一主題群至第二主題群的過門樂句（第382-417小節）被擴展的手法而言，可以清楚窺見，貝多芬中後期的作品為何如此能將古典時期的音樂推向另一個高峰。第二主題在過門樂句的調性趨向穩定後，並在小提琴獨奏的顫音（Trill）伴隨中，由主調之屬和絃再次導入原調（D大調）。如〈譜例十五〉（第416小節開始）

而與「呈式部」稍有不同的，在第二主題群之後的衍生句結束也不在返回第二主題群的旋律素材，而是引導至裝飾奏（cadenza）的段落，並將管絃樂的和聲停留在主調的六四和絃上，並讓小提琴獨奏得以發揮炫技的效果。

最後，整個第一樂章在穩定的和聲且漸入極具爆發性的尾奏中結束。

## 第一樂章

### Allegro ma non troppo

段落	第一呈示部（齊奏呈式部）			
主題區	第一主題群	過門	第二主題群	結束句
調性區	DM	AM	DM	AM
音階級數	I	V	V	V
小節數	1-27	28-42	43-77	78-88
備註				
段落	第二呈示部（獨奏呈式部）			
主題區	第一主題群	過門	第二主題群	結束句
調性區	D 大調	EM/AM	AM	AM→CM
音階級數	I	V/V	V	
小節數	89-118	118-238	239-271	272-283
備註				
段落	發 展 部			
主題材料素材	第一主題群	第二主題群		再推移
調性	CM→em→gm→			AM
音階級數	VII→ii→iv			V/DM
小節數	284-356			357-364
備註				

	再 現 部			
主題區	第一主題群	過門	第二主題群	結束句
調性	DM	AM	DM	DM
音階級數	I	V	I	I
小節數	365-381	382-417	418-46	497-510
備註				
段落	尾 奏			
主題區	第一主題群/第二主題群			
調性	DM			
音階級數	I			
小節數	511-535			
備註				

## 第二樂章 Larghetto

### 曲式【Theme and Variation/ 主題與變奏】

本樂章的基本架構建立在變奏曲的形式上，而且屬於「性格變奏」的自由變奏曲。而透過另一個主題旋律的插入，使本曲也有些理論家分析為「三段式」的曲式。在以絃樂為主的開展中，伴隨著弱音器的使用，整個主題吐露出既平穩又溫馨的情感。如〈譜例十六〉（第1小節開始）

絃 樂

*con sord.*

*pp*

*con sord.*



而在十小節的主題之後，第一變奏隨即緊接而入，並由豎笛以對位的方式呈現變奏手法，並與小提琴獨奏交織成優美的二重奏。

如〈譜例十七〉（第 10 小節開始）

對旋律

主旋律

緊接的第三變奏，便由低音管承接由豎笛變型的主題旋律，而小提琴獨奏更加以絢爛的技巧推展，融合出不同層次的管絃樂色彩；隨後管絃樂在小提琴獨奏休息後，再次呈現一次完整的主題樂句，結構上的第一大段（或 A 段）完成。透過四小節的推移樂句，進入第四變奏，也是小提琴本樂章在本樂章中，唱出最甜美的旋律段落；而結構上，此段的變奏頗具戲劇性的轉變，與原主題的素材相差較遠，不易分辨出與原主題的變奏關係；如前文所提，此段常被分析為本樂章的「中段」，並且長度上也涵蓋較長（從第 45-86 小節）。而此段也因小提琴的主題略有不同，分割成二段的變奏（第四變奏：mm.45-71；第五變奏：mm.71-91）。而在最後雖然主題再現，但僅是短暫的主題素材，因此扮演著尾奏的角色；和聲在以下一個樂章的調性為導向，小提琴獨奏拉出簡短的裝飾樂段，隨即不間斷地進入第三樂章（*attacca subito il Rondo*）。

如〈譜例十八〉（第 88 小節開始）

小提琴獨奏

絃樂

*tr* *Cadenza ad lib.*

*f* *ff*

attacca subito il Rondo

引導至 D 大調

V/DM

## 第二樂章

Larghetto

### 主題與變奏

主題區	主題區				
調性區	GM				
音階級數	I				
小節數	1-10				
備註					
主題區	第一變奏	第二變奏	主題/第三變奏	推移	第四變奏
調性區	GM	GM	GM	GM	GM
音階級數	I	I	I	I	I
小節數	10-20	20-30	30-40	40-44	45-71
備註			第 1-10 小節的反覆		

主題區	第五變奏	
調性區	GM	
音階級數	I	
小節數	71-91	
備註	含有尾奏	

### 第三樂章 Rondo

#### 曲式【輪旋奏鳴曲式/ Rondo sonata】

從 6/8 拍子的節奏韻律中，作曲家找到強而有力的輪旋曲風的主題靈感；並在 A-B-A-C-A-B-A 清楚的輪旋曲式結構下，貝多芬再次展現樸實有力的古典風格魅力。而第一主題群僅在大提琴的簡單伴奏下，呈現饒富趣味的樂句。〈譜例十九〉（第 1 小節開始）

小提琴獨奏

大提琴

在管絃樂團再次的反覆對答進行後，帶入推移樂句，由第一小提琴發展出新的節奏旋律動機，將音樂推向更有朝氣的氣氛。〈譜例二十〉（第 31 小節開始）

而在動機的巧妙安排下，第二主題群由第一主題群的動機材料逐漸縮減而成，發展出活潑中不失甜美的旋律，緊緊地與第一主題群相輝映。

<譜例二十一> (第 45 小節開始)

小提琴獨奏

管絃樂團

第二主題群

第一主題群節奏動機

第一主題群節奏動機

而在稍作裝飾的第二主題群結束後，小提琴以連續的十六分音符不斷滾動音行，與管絃樂團的優美旋律呈現交融的對位樂句，作為返回第一主題的轉接樂段。輪旋主題的再現，但和聲傾向已悄悄走向平行調（），第三主題群以全新的姿態出現，形成對照。<譜例二十二> (第 126 小節開始)

小提琴獨奏

管絃樂團

126 127

而第三主題群結束後，A-B-A 的段落再度反覆，清楚地完成輪旋奏鳴曲的曲式結構。而在裝飾樂段之後的 A 段，也以稍許的變化裝扮第一主題群的素材，

可視為兼任結尾的功能。

## 第三樂章

### Rondo

輪旋奏鳴曲式/ Rondo Sonata

### ABACABA

段落	A	過門	B	推移
主題區	第一主題群		第二主題群	
調性區	DM	DM→AM	DM	AM
音階級數	I	I→V	V	V/V
小節數	1-30	31-45	45-68	68-92
備註				
段落	A	過門	C	再推移
主題區	第一主題群		第三主題群	
調性	DM	DM→gm	gm	gm→AM
音階級數	I	I→iv	iv	iv→V
小節數	92-112	112-126	126-150	150-173
備註				
段落	A	過門	B	推移
主題區	第一主題群		第二主題群	
調性	DM	DM→AM	DM	DM
音階級數	I	I→V	I	I
小節數	173-203	204-218	218-243	243-279
備註				

段落	A
主題區	第一主題群
調性	AM→DM
音階級數	V→→I
小節數	280-360
備註	尾奏

## 第四章 樂曲風格與技巧探討

貝多芬在寫作 D 大調小提琴協奏曲時，已經開始出現潛沉而內斂，以及喜歡恬靜大自然景色的傾向。第五號交響曲可說是前者的代表，第六號交響曲則是後者的代表，此首協奏曲則是較接近後者的傾向。曲中豐富的田園氣氛與牧歌的情緒，樂聲十分悠揚，似乎可感覺到當時戀愛中的貝多芬，對約瑟芬·汎·泰姆伯爵遺孀所充滿的幻想。

此協奏曲絕非後來浪漫樂派時期頻繁寫作的那種炫技誇耀式、華麗十足的協奏曲。全曲中即使有艱深技巧樂段處，但樂曲仍是以充滿抒情的流動，及以端莊雄偉的方式進行。本曲也因此被稱為「附小提琴獨奏的交響曲」，因此想要漂亮地演奏此曲並非件容易之事<sup>16</sup>。

除上述貝多芬在此創作時期內心之轉變之外，另一個影響作品六十一的重要原因，即是以韋歐悌（Viotti, Giovanni Battista, 1755-1824，義大利小提琴家）為首的法國小提琴樂派。住在巴黎的幾年中，他寫了他的「二十九首小提琴協奏曲」中的十九首。樂曲的範圍從廣為流傳的華麗風格協奏曲，到特性、戲劇性和表達潛在性都受到歌劇不可估量影響的協奏曲，最後六首（第 14 至 19 首）是浪漫主義協奏曲的前奏。但韋歐悌旅居倫敦期間（從 1792 年起）的作品從基本內容、戲劇性、大膽嘗試、技藝和獨奏的運用上都超越了這些作品。他們代表了古典小提琴協奏曲完全展開的形式。

韋歐悌富有想像力地把義大利、法國和德國協奏曲的成分都融合在一

<sup>16</sup> 林勝儀譯，貝多芬——作曲家別名曲解說/珍藏版 3，第 139 頁

起，無疑為貝多芬的 D 大調小提琴協奏曲帶來了最重要的靈感。小提琴協奏曲進行曲似的不朽的第一樂章（敲擊定音鼓為整個樂章帶來節奏感）和裡面有引人注目及幽默的 g 小調插入樂段的活潑的輪旋曲風終樂章（輪旋奏鳴曲/ABACABA），使當代法國協奏曲風格帶有低音管味道。慢樂章更有獨特性，管絃樂團闡述了主題，添加的各種不同的獨奏具有輔助作用。除了不加停頓地進入終樂章之外，慢樂章與有即興裝飾音，使用傳統法國協奏曲結構的短浪漫曲沒有絲毫相似之處。最早的小提琴協奏曲裝飾樂段都沒有保存下來。但知貝多芬寫了四個裝飾樂段，包括一個使用定音鼓伴奏，改編給鋼琴獨奏的版本<sup>17</sup>。然而，現在所演奏的裝飾樂段，除了獨奏者本人創作的之外，其餘都是過去著名小提琴家所寫的裝飾奏。其中最著名的屬與布拉姆斯同時代的姚阿幸，之後的匈牙利的小提琴家奧爾（Auer, Leopold, 1845-1930）及克賴斯勒（Kreisler, Fritz, 1875-1962）等人所寫的裝飾樂段。

除了上述貝多芬內心對創作之自省式的改變，及受法國小提琴派別之影響外，另一個當然是貝多芬長期生活、居住、工作之維也納樂派之影響。熟知此三大影響，絕對對了解作品六十一 D 大調小提琴協奏曲的演奏風格有相當的幫助。

擔任作品六十一首演的柯雷門特是 1780 年出生於維也納、八歲時就以小提琴家身分在維也納登台首演的人物。1802 年起就任安德·維也納劇院的管絃樂團首席奏者，他的演奏具有維也納優雅、柔和、高貴之氣息。加上貝多芬寫作作品六十一時會常與之切磋，及貝多芬也熟知柯雷門特自身所作之 D 大調小提琴協奏曲，因此貝多芬此作品六十一小提琴協奏曲深具維也納樂派之特色，也是不難理解。

第一樂章主題的特徵主要是上升的動機，加上些微不安定，及煩擾不斷、變幻無常的再現四音動機。貝多芬在此樂章中大規模地發展他的音樂材料。獨奏者以非常華麗和動人的樂句高唱與低迴，即使管絃樂部份也有著相當細緻與敏銳的手法。

獨奏小提琴樂章一開頭出來的上行七音，應以 3+4 的感覺演奏，而且應以高雅、上升、圓滑的形式呈現之。93 小節的下行三連音音階也不應換弓之

---

<sup>17</sup>Robin Stowell, "The Concerto," *The Cambridge Companion to the violin* New York: Cambridge University Press, 1998, p.155

緣故而打斷樂句的流暢感，第 97 小節至 101 小節的長串上行十六分音符音階，事實上是開頭上行七音音階之變化奏，因此應在一連串的十六分音符演奏中，將埋於其中之上行七音「La Do Mi Sol La Do Mi」清楚、明白的呈現出來。貝多芬在此龐大第一樂章反覆不斷的以音階、三連音、及十六分音符群，每次以稍許不同的變化，將其主題、素材加以發展，以擴大此樂章之壯麗比例。作曲技巧是明顯單純的，但也因為如此、獨奏者更須細心的處理其層次，在重重的音階掩護下，漂亮精采的將每一次主題變化清楚做出。第 126 小節至 129 是主題上升七音的十六分音符八度變化，第 154 小節的十六分音符群，明顯可見旋律為十六分音符之第 1 及第 3 音。第 156 小節至 157 小節的每一三連音符之第一音為主要下行旋律音，因此應以稍長之弓法、稍多之抖音將其突顯出。

第 284 小節發展部開始，貝多芬以完整的主題而非片段的來發展，並且再次的重複地、以全部的音量奏出。此發展部之音樂、已非筆墨所能形容，筆者認為此發展樂段是第一樂章精華所在。每一段節奏的變化，每一段旋律的結構，都增強了音樂的深度。

第一樂章的長度是史無前例的，開頭的小節更是廣闊性多於戲劇性，在此高貴的第一樂章，雖沒有如帕葛尼尼協奏曲般的炫技技巧，在層層音階、分散和弦、半音階式等掩護色下，獨奏部分如何拉奏到流暢無礙，將此純音樂之內涵連貫整體的表達出來，是相當高難度的挑戰性。

第二樂章的架構是貝多芬使用其早期兩首為小提琴與管絃樂而作的浪漫曲作品四十 G 大調、及作品五十 F 大調協奏曲慢板樂章的模型。在這 G 大調「最緩板」的樂章中，管樂器只剩下了單簧管，低音管及法國號；且除了最後幾小節外，弦樂器部份全加了弱音器。

此樂章是獨奏與全體合奏之間的對話。主題是由弦樂器在樂首處奏出，而獨奏小提琴雖細緻的穿插修飾於其中，但並沒有真正的具有獨奏的地位—即使它在第四變奏（開始於第 45-71 小節至）演奏了一個自己的新主題時也是一樣。第 57 小節貝多芬藉著 *sempre perdendosi*（保持漸慢而弱）此術語傳達出音樂裡需不僅柔和、也似乎表達這失去自我、離開自己、忘記週遭環境神遊太虛之感。由不斷的小聲（*p*）的指示，貝多芬希望表達此種氣氛。因此不宜演奏的太壯觀、太神氣、太像現在大家熟悉的小提琴短曲或稱小曲（*Canzonetta*）的表現方式，而剝奪了此樂章比一般短曲更具深遠的個性。



結尾部分在裝飾樂段後以較高亢、明亮的感覺再度返回，予人「破涕為笑」的感受－這種必須等待至那個時刻，從黑暗中走進光亮的空間；這種等待變化只有能夠感覺到的人，才能演奏的出來。第三樂章接著第二樂章無停止的進入（*attacca*），是貝多芬為浪漫樂派小提琴協奏曲開啓之風，例孟德爾頌 E 小調小提琴協奏曲即是一例。貝多芬此第三樂章由獨奏小提琴以豐滿音色的 G 絃拉出大跳的主旋律，洋溢著愉悅、有生氣的氣氛。此樂章雖非似浪漫樂派協奏曲以寬廣、戲劇性的燦爛終樂章呈現，而是以古典樂派協奏曲式較常使用的輪旋曲式終樂章之方式寫作。演奏速度採取稍快比稍慢的速度，較易造成活潑的效果。在此樂章，音符顆粒清晰的演奏出來，左手運弓乾淨的與琴弦接觸、發聲（類似以弓撥奏琴弦的感覺），左右手時間的配合，在在都是演奏此樂章使之燦爛、熱情、清楚、明亮呈現出來之不二法門。

貝多芬 D 大調小提琴協奏曲比起同時期的作品，在技巧上的困難度上增加許多，但是還是存在著許多巴羅克或是古典時期早期的節奏或音型。例如貝多芬在第一樂章中用了許多音階與琶音式的旋律，所以在練習此樂章之前，可以將 D 大調的音階及琶音使用各種不同的弓法、節奏及指法練習，以增加左手手指的靈活度、音準及右手在運弓上的分配。以此而推，此練習方法也可運用至此樂章樂段中、甚至全曲所使用到的調性。

此外全曲中使用了許多高把位的旋律，所以，在音準方面勢必要格外的小心。就學習弦樂者而言，音準的問題不只是初學者所難以克服，就連一般的演奏者也是要不斷的尋求方法去解決的；腦子裡必須預先聽到音準，加上耳朵的音感能力及手指的觸覺，而非只是動作上的技巧可以達到的。音準問題的解決，必須清楚知道下列幾點，才能「集各律為我所用」。

- 1.當以旋律為主的時候，照顧旋律，偏向五度相生律一點。
- 2.以和弦或分解和弦為主的時候，就要照顧和聲，偏向純律。
- 3.如果與鋼琴是八度關係，則自然要跟鋼琴一致，使用十二平均律。
- 4.如果鋼琴奏的是和弦的根音，而小提琴是在上面的五音或三音，那麼就以平均律的根音為基礎，用其他兩律與它的相對關係來調整音高。
- 5.至於那些包含增減音程的和弦或更不協和的和弦，人的耳朵則有更寬的尺度。

在一、三樂章中出現許多技巧性的快速音群，所以左右手的靈活度是必

要的，同時要注意避免身體過度的緊繃，而造成手臂、手腕、手指的過度疲勞。左手手臂要盡量放鬆，如此換把位會比較容易、快速；手指在按弦時的上下動作也不可太大，才不會造成在拉奏時，速度上的不穩或是音色上的不平均，對於快速度的拉奏時，手指也比較容易按弦。在右手方面，盡量保持在中弓拉奏，手腕放鬆，才能做快速的運弓，而並非是利用手臂的動作，這樣容易使音色聽來相當的笨拙。另外，這些技巧性的快速音準在剛開始要用慢速度來練習，當左右手時間能夠配合的很好，靈活運用及放鬆拉奏時，再加快速度練習也就容易多了。

除了雙音之外，貝多芬在曲中還使用了許多的大跳音程。在演奏大跳音程時，必須要有信心與準確性；必須非常清楚把位、距離、左手手指輕巧使手指有靈敏的觸覺，以下臂帶勁腕指跟；來回反覆練習，直到熟悉音程的距離與音準為止。

抖音的速度與幅度變化運用在各種音色上的連結，並能配合弓的力度、接觸點之變化運用，以造成音樂表情及音色之變化。筆者建議不要使用太多的大幅度的手臂抖音，而較傾向手腕或手臂與手腕結合之抖音。尋找出適合此曲風較為飽滿、平實、自然、樸實、高雅的風格。由以上的技巧分析，筆者認為本曲之學習階段應放在最後一個階段，因本曲須綜合應用上述的高難度技巧，加上其深度的音樂內涵及藝術性，絕非一般人所認為的中高階段即可完美演奏之曲目，而是兼具技術與藝術性的藝術家曲目。

## 第五章 結 論

貝多芬小提琴協奏曲——協奏曲之王——有著充滿新意及超越的小提琴野心，在音樂天地裡毫無爭議的佔有一席明顯卓越的榮耀地位；且是無可比擬的被當成所有協奏曲結構之模範，小提琴曲目中的拱心石<sup>18</sup>。貝多芬此首協奏曲是介於莫札特的五首小提琴協奏曲（作於 1775 年）及孟德爾頌 E 小調小提琴作品六十四（作於 1844 年）中唯一的主要小提琴協奏曲。不管是旋律的創意，廣闊的設計，及絕對清楚、合理的組織，貝多芬此首作品絕對是每位小提琴手

---

<sup>18</sup> Stowell, *Beethoven Violin Concerto*, p. ix.

必學曲目、經典之作。且將之視為從僅僅單純的技巧優秀的小提琴手邁入成熟風範、藝術大師之試金石。

在現今視聽工業及演奏世界，大概除了韋歐梯小提琴協奏曲 No.22 A 小調及史博小提琴協奏曲 No.8 A 小調作品四十七偶而可見外，其餘十八世紀後半至十九世紀出的協奏曲幾乎付之闕如，但貝多芬的 D 大調小提琴協奏曲卻能一枝獨秀、屹立不搖，可知其重要性及其被重視性之一般。貝多芬此首唯一的 D 大調小提琴協奏曲，正值貝多芬掙脫病魔的心靈的糾葛，以無比的意志力走出陰霾，重新發現新的創作慾望，而進入羅曼·羅蘭（Romain Roland）所稱「傑作之林」的旺盛創作期。加上長期受高貴典雅維也納音樂風之薰陶，及受法國派小提琴家所作協奏曲之影響（以韋歐梯為首），而創作出作品六十一不朽的小提琴協奏曲，更奠定了獨奏協奏曲以技術為中心、藝術性並蓄之地位性。奠定之後的帕葛尼尼、史博、沃東等小提琴協奏曲、李斯特的鋼琴協奏曲等無不是以演奏技巧為中心，而布拉姆斯的 D 大調小提琴協奏曲（1879 年），柴科夫斯基的 D 大調小提琴協奏曲（1878 年）更是以與貝多芬小提琴協奏曲同調性為出發，寫出了具有艱深技巧外兼具深刻音樂內涵的協奏曲，而與貝多芬 D 大調小提琴協奏曲同為三 D 名協奏曲。由上述可以瞭解本曲在協奏曲曲式的發展史上佔有承先啓後、中流砥柱之地位；並且在音樂的「純粹性」上為最偉大之小提琴協奏曲。除了第一章中所提各種貝多芬作品所特有的共同特質外，在本樂曲分析方面則有下列特色：

1. 喜歡以分散和弦及音階式的行進，作為此協奏曲之基礎。
2. 此曲的和聲雖不複雜，但較諸前代又有很大的進步，他的和聲最顯著的特徵，在於轉調的自由與大膽。
3. 貝多芬使用高度發展動機的技巧，使其作品具有一種罕與之匹敵之非常連貫合乎邏輯的特質。
4. 銅管使用較少，是在避免過於粗暴的聲音來破壞美感，故較常用於和聲潤飾，以增高雅之風格。弦樂合奏被單獨使用之段落不少，常以弦樂合奏來創造單純而渾厚的音色，做為與木管室內樂式合奏所產生之溫暖音色對比。
5. 在本曲詮釋方面須把握有節制的浪漫之原則，在速度上應保持平穩，避免太明顯的速度改變及過於誇張的強弱表情變化，但抒情性的曲調需充分的歌唱及適度的想像，快速度音群須保持歌唱性及詩意，具雙重曲調之音群須區別

各部音色及曲調線條；各樂句之角色應予認清，而作忠實的呈現（如過門樂句須有帶出整個樂團的氣勢）。

貝多芬此曲之以音樂內容為重心，而形式可隨著音樂內容而改變的美學思想；因而曲式上可以打破樂章的分段、主題可以不再對立、獨奏與樂團不一定要抗衡，而給人一種暢達無礙的連貫性與整體感。而在兼顧理性與感性的層面上，以最自然的古典和聲與曲調之作法為基礎，但注入了各種表達詩意的設計，且在獨奏小提琴之展技與樂團之靈活運用上達到感性與燦爛的效果，實在是一首面面俱到、多方兼顧、有內涵、有思想、永垂不朽之經典名曲。

## 參考書目

### 一、外文參考書目

- Abraham, Gerald. *The Age of Beethoven, 1790-1830*. London: Oxford University Press, 1982.
- Abrahm, Veinus *The Concerto* New York : GI, Dover Publications, Inc., 1964.
- Babitz, Sol. *Differences between 18<sup>th</sup> century and modern violin bowing*. London: Reprinted From The Score and IMA Magazine, 1957.
- Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- Bronstein, Raphael. *The Science of Violin Playing*. New York: Paganiniana Publications, Inc. 1981.
- Brown, Howard Mayer, and Stanley Sadie, ed. *Performance Practice — Music After 1600*. Hong Kong: Macmillan Press, 1989.
- Burnham, Scott. *Musical Form in the Age of Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance*. New York: Norton & Company, 1942.
- Downs, Philip. *Classical Music —The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Norton & Company, 1992.
- Duckles, Vincent H. *Music Reference and Research Materials*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Emery, Frederic B.. *The Violin Concerto*, Volume I. New York: Da Capo Press, 1969.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1979.

- Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 1972.
- Kinderman, William. *Beethoven*. California: University of California Press, 1995.
- Knocker, Editha. *Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Kropfnger, Klaus. *Wagner and Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Knight, Frida. *Beethoven and the Age of Revolution*. United Kingdom: International Publishers, 1973.
- Landon, H.C. Robbins. *Beethoven: His Life, Work and World*. New York: Thames and Hudson Inc., 1970.
- Marx, Adolf Bernhard. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. New York: Georg Olms Verlag, 1979.
- Mie, Paul. *Beethoven's Sketches*. New York: Dover Publications, Inc., 1974.
- Nettle, Paul. *The Beethoven Encyclopedia*. New Jersey: Replica Books, 1994.
- Neumann, Frederick. *Performance Practice*. University of Rochester Press, 1992.
- Philip, Robert. *Early recordings and musical style*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*, revised ed. New York: Norton & Company, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Company, 1971.
- Schindler, Anton Felix. *Beethoven as I Knew Him*. New York: Norton & Company, Inc., 1972.
- Schwarz, Boris. *Great Masters of the Violin*. New York: Simon & Schuster, 1985.
- Sonneck, O.G.. *Beethoven: Impressions by his Contemporaries*. New York: Dover Publications, Inc., 1967.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionaries of Music and Musicians*, 20 vols., London: Macmillan, 1980.
- Stowell, Robin. *Performing Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Beethoven: Violin Concerto*. New York: Cambridge University

Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Violin. New York: Cambridge University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press, 1985.

Sullivan, J.W.N.. *Beethoven — His Spiritual Development*. New York: Random House, Inc., 1972.

## 二、中文參考書目

Stowell, Robin 編，湯定九譯，《小提琴指南》，台北：世界文物出版社，民國 85 年。

R. Schauffler 著，吳心柳校訂，《貝多芬研究》，台北：文星書店出版，民國 48 年。

Burn, John N. 著，梁友梅譯，《貝多芬的命運和創作》，台北：天同出版社，民國 61 年。

Leopold, Auer 著，譚國璋譯，《小提琴經典作品的演奏解釋》，北京：人民音樂出版社，民國 79 年。

Orga, Ates 著，蕭美惠、林麗冠譯，《偉大作曲家群像—貝多芬》，台北：智庫文化，民國 84 年。

卡爾·聶夫 著，陳鐘吾編，《西洋音樂史》，台北：五洲出版社，民國 84 年。  
德國留聲機唱片公司編，《完全攻略貝多芬》，台北：世界文物出版社，民國 86 年。

邁可·雷朋、亞倫·肯道爾主編，黃寤蘭中文版主編，《西洋音樂百科全書—浪漫時期音樂》，第 3 冊，台北：台灣麥克股份有限公司，民國 83 年。

\_\_\_\_\_.《西洋音樂百科全書—  
牛津音樂辭典》，第 9~10 冊，台北：台灣麥克股份有限公司，民國 85 年。

邵義強 著，《音樂鬥士—貝多芬》，台北：東方出版社，民國 68 年。

\_\_\_\_\_.《音樂的源流 1~2 冊》，台南：大夏出版社，民國 77 年。

\_\_\_\_\_.《璀璨的音樂世界 3》，台南：大夏出版社，民國 78 年。

- \_\_\_\_\_，〈《名曲殿堂 1~3 冊—貝多芬》〉，台北：天同出版社，民國 75 年。
- \_\_\_\_\_，〈《音樂家軼事》〉，台北：志文出版社，民國 78 年。
- \_\_\_\_\_，〈《協奏曲欣賞上下冊》〉，台北：全音樂譜出版社，民國 76 年。
- 洪萬隆 著，〈《巴洛克小提琴演奏技術與詮釋理論之研究》〉，高雄：復文圖書出版社，民國 80 年。
- 李九仙 著，〈《提琴音樂》〉，台北：樂韻出版社，民國 74 年。
- 徐頌仁 著，〈《音樂演奏的實際探討》〉，台北：全音樂譜出版社，民國 77 年。
- 崔光宙 著，〈《名曲的創生》〉，台北：大呂出版社，民國 84 年 3 版。
- \_\_\_\_\_，〈《名曲與大師》〉，台北：大呂出版社，民國 84 年 2 版。
- L.Raaben 著，廖叔同譯，〈《古今傑出小提琴家》〉，北京：人民音樂出版社授權，台北：世界文物出版社，民國 82 年。
- 莫斯特拉斯 著，楊明光譯，〈《小提琴演奏力度》〉，台北：天同出版社，民國 72 年。
- 黎翁斯坦著，潘皇龍譯，〈《音樂的結構與風格》〉，台北：全音樂譜出版社，民國 67 年。
- 王紹均 著，〈《現代小提琴演奏家》〉，台北：華聯出版社，民國 55 年。
- 李光浦 著，〈《音樂美藝與人生》〉，台北：全音樂譜出版社，民國 74 年。
- 宋俊錚 著，〈《小提琴教學法上內容與進度的探討》〉，〈《樂典》〉，第八期，民國 75 年。
- 鮑考雷斯料 著，李哲洋譯，〈《貝多芬》〉，台北：全音樂譜出版社，民國 70 年。
- 羅曼·羅蘭 著，傅雷譯，〈《貝多芬傳》〉，台北：世界文物出版社，民國 85 年。
- \_\_\_\_\_，〈《永不屈服的靈魂—貝多芬傳》〉，台北：遠流出版公司，民國 78 年。
- 羅曼·羅蘭 著，朱友仁譯，〈《貝多芬傳》〉，台南：文國書局，民國 80 年。
- 卡爾·弗萊什 著，馮明譯，〈《小提琴演奏之藝術》〉，台北：黎明文化事業公司，民國 74 年。
- 鄒成禧 著，〈《貝多芬—熱愛生命的音樂家》〉，〈《全音音樂文摘月刊》〉第 12 期 12 月號，民國 66 年。
- 劉志明 著，〈《西洋音樂史與風格》〉，台北：大陸書店，民國 72 年 3 版。
- \_\_\_\_\_，〈《曲式學》〉，台北：大陸書店，民國 75 年。



- 劉燕當 著，《中西音樂藝術論》，台北：樂韻出版社，民國 68 年。
- 陳藍谷 著，《小提琴演奏之系統理論》，台北：全音樂譜出版社，民國 78 年。
- 友梅 著，《貝多芬的音樂思想》，台北：天同出版社，民國 67 年。
- 李哲洋主編，《名曲解說全集協奏曲第一冊》，台北：大陸書店，民國 71 年。
- 林文也 著，《貝多芬小提琴協奏曲之研究》，台北：台山出版社，民國 82 年。
- 康謳主編，《大陸音樂辭典》，台北：大陸書店，民國 69 年。
- 林勝儀譯，《貝多芬—作曲家別/名曲解說/珍藏版 3》，台北：美樂出版社，1999。

## 樂譜參考

- Beethoven, Ludwig van. Konzert D-Dur für Violine und Orchester, ed. by David Oistrach. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1973.
- \_\_\_\_\_. Great Romantic Violin Concertos: Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Peter Ilyitch Tchaikovsky. New York: Dover Publication, 1985.

## 論文格式參考書目

- Eugene, Helm, and Albert Luper. T. Words & Music: Form and Procedure in Theses, Dissertations, Research Papers, Book Reports, Theses in Composition, revised edition. Valley Forge: European American Music Corporation, 1982.
- 廖慶榮，《研究報告格式手冊》，台北：五南圖書出版公司，民國 85 年。