

國立台灣師範大學音樂學系研究所



貝多芬《第二號交響曲》之指揮詮釋研究

指導教授：孫愛光教授

研究生：周道揚

中華民國九十九年六月

摘 要

《第二號交響曲》是浪漫時期的先河。貝多芬在此樂曲之中，開始於音樂中更多抒發個人情感。第三樂章更是打破古典樂派以小步舞曲形式寫作，以詼諧曲命名之。

本論文從第二章<貝多芬的生平與創作>，來了解他的音樂風格及精神，第三章<本曲概述>，將《第二號交響曲》從其創作背景、曲式結構、配器分析與表情記號分析等來進行研究。第四章針對筆者個人的指揮研究經驗，將其依從拍號、速度記號、力度記號、延長記號、表情記號等之詮釋進行探討。第五章則透過樂譜版本的不同、指揮家的詮釋以及《第二號交響曲》與其前後交響曲作品來進行各方面的比較分析。

致 謝 詞

研究生涯的日子充滿了許多成長，感謝最愛我的天父，因為有祂，才有我的生命，我用一生，單單為祢來發光。

感謝指導教授孫愛光教授一直給予我許多的教導、提醒、支持與鼓勵，讓我在研究的過程中，雖然有許多的跌撞，但還是不斷地給予我許多寶貴的建議，使我學習過程充滿了幸福。

謝謝我最親愛的父母親一直以來對我的支持和鼓勵，用禱告為我遮蓋，您們是我最好的牧人和朋友，我愛您們；同時，也謝謝一直在身旁支持我的妹妹道萱，以及陪伴我研究所生涯，並且未來仍要繼續相互扶持的肇恩，有妳們真好。

感謝口試委員許瀨心教授以及郭聯昌教授的指導與建議，在研究之中，使此本論文的完成可以更加完善。

感謝昭穎、今竣、嘉文、弘恩、仁宣，因著你們的代禱，使我在求學過程中有支持與依靠，你們是我一生的屬靈夥伴。

謝謝這些年來同學們的陪伴，同窗之日，使我們一起求學，是我很喜樂的時光；也感謝教會一直以來的支持，使我能夠更有力量與信心。

將此本論文，謹致我所愛的這塊土地。

目 錄

第一章	導論	1
第一節	研究動機與目的	1
第二節	研究範圍與內容	3
第三節	研究方法與步驟	3
第二章	貝多芬生平與創作	6
第一節	生平	6
第二節	三個創作時期	11
第三章	《第二號交響曲》之概述	15
第一節	《第二號交響曲》創作背景	15
第二節	《第二號交響曲》樂曲分析	16
一、	樂曲編制	16
二、	曲式結構	18
三、	配器分析	24
四、	表情記號分析	27
第四章	《第二號交響曲》之指揮技巧與詮釋	31
第一節	拍號處理	31
第二節	速度術語與記號之詮釋	32
第三節	力度記號詮釋	35
第四節	延長記號處理	58
第五節	表情記號詮釋	62

第五章	《第二號交響曲》之關係比較	70
第一節	樂譜版本之比較	70
第二節	指揮家之詮釋比較	80
第三節	《第二號交響曲》與其前後交響曲之比較	85
第六章	總結	88
參考書目		91

表 例 次

〔表格 3-1〕：序奏段落與調性分析 -----	19
〔表格 3-2〕：各樂章曲式結構 -----	24
〔表格 4-1〕：各樂章拍號打法 -----	32
〔表格 4-2〕：力度記號統整 -----	56
〔表格 4-3〕：延長記號詮釋 -----	61
〔表格 5-1〕：三種版本之比較 -----	73
〔表格 5-2〕：三種版本第一樂章差異點 -----	73
〔表格 5-3〕：三種版本第二樂章差異點 -----	76
〔表格 5-4〕：三種版本第三樂章差異點 -----	77
〔表格 5-5〕：三種版本第四樂章差異點 -----	78
〔表格 5-6〕：有聲資料基本資料 -----	82
〔表格 5-7〕：有聲資料各樂章長度比較 -----	83
〔表格 5-8〕：有聲資料各樂章速度之比較 -----	83
〔表格 5-9〕：有聲資料各樂章預備拍之比較 -----	85
〔表格 5-10〕：貝多芬前三首交響曲之曲式比較 -----	87

第一章 導論

德國作曲家貝多芬（Ludwing van Beethoven, 1770-1827）是十八世紀末很重要的作曲家。他的作品生涯從古典時期（Classicism）的精緻帶進了浪漫時期（Romanticism）的澎湃與熱情，為音樂史劃下了嶄新的一頁。而他所僅有的九首交響曲，盡都是膾炙人心的樂曲，直到如今仍感動了無數的愛樂者。

第一節 研究動機與目的

筆者自幼記憶以來，首次接觸了貝多芬的交響曲是從迪士尼公司所出版，1940年由史托科夫斯基（Leopold Stokowski, 1882-1977）指揮費城管弦樂團（Philadelphia Orchestra）錄音演出的《幻想曲》（Fantasia）¹ 當中的曲目，此為一部結合了動畫的古典音樂作品。其中令我記憶猶新的便是一部將貝多芬《第六號交響曲》加入了希臘神話的元素，並在音樂及故事情節間緊湊地鋪陳的作品。五個樂章彼此相互交替著從田園的清新發展到豐收的歡愉，及至天神宙斯的忿怒和雨後天青的美好，故事內容和音樂本身的起伏做了相當的呼應。對年紀尚幼的筆者而言，藉著圖像在腦海中的存留，配合上了戲劇效果十足的樂章銜接，使貝多芬的樂曲在筆者心中從小就產生了無比的喜愛與熱情。

¹ 幻想曲（Fantasia）是華特迪士尼公司 1940 年拍攝的一部音樂動畫片，配合音樂的動畫的內容有的是抽象性的圖像，有的是故事性的。影片中還包括了樂團和史托科夫斯基的實像圖面。泰勒（Deems Taylor, 1885-1966）在影片中充當主持人。

筆者在國立嘉義大學求學的期間，音樂系管絃樂團也曾於期末展演時演出貝多芬系列作品音樂會。當時正值修習指揮法課程，而又透過與展演的相互對應，使得本身對於樂曲分析、管絃樂法等概念，更為有較廣面的認知，也把筆者對於貝多芬交響曲的興趣帶向更深的悸動當中。

於國立台灣師範大學研究所生涯，在主修指導教授孫愛光女士的指導下，加入了陽光台北交響樂團的樂團研究實習的行列。陽光台北交響樂團附設青年管絃樂團²於民國九十八年演出《第二號交響曲》，而樂團於嘉義巡迴演出之時，《第二號交響曲》成為了筆者首次指揮的交響曲作品。從一個樂團的成形、一個指揮者對樂曲事先的預備、排練的過程所面對到的挑戰、音樂會整場所帶下的感動等，都令筆者有相當豐富的體會。成長的當下，此曲之意義對筆者非同小可。

在音樂史上，《第二號交響曲》可說是古典樂派的後作，也亦有學者以此為浪漫樂派的先驅作品。因為其特色非凡，激發起筆者對此的研究探討動力，期待可有更深的學術研究探討與比較。並且透過研究過程，更多地了解到貝多芬對於浪漫樂派的意義性及影響力，在此交響曲之中所扮演的角色又是如何，都是可以更深一層作為研究發展的目的。

² 陽光台北交響樂團附設青少年管絃樂團（Aikuang Sun Youth Orchestra）由國立師範大學孫愛光博士於民國九十六年成立。

第二節 研究範圍與內容

本論文除了注重在《第二號交響曲》之樂曲分析及其指揮研究上，並在其作曲背景、指揮詮釋與研究進行探討。樂曲分析將以指揮者角度，配合著國內外專書、期刊等學術研究來探討貝多芬在樂曲結構、速度使用、配器法以及作品的表情記號等的設計情況；而指揮法研究則透過各版本之樂譜、有聲資料、學術論文等來歸納整理，並提出筆者在學校、專業樂團與音樂廳上的觀摩與實習，以及親身於樂團中的實際演練心得、對音響之見解調整等，達到整體之研究結果；最後，透過不同指揮者的詮釋風格以及不同版本的樂譜上的差異進行比較。

第三節 研究方法與步驟

筆者對於此論文的研究方法，以下可略分為五大重點步驟：

一、資料蒐集

(一) 文字資料：透過貝多芬相關的傳記文章、作品詮釋分析闡述、音樂期刊報導、指揮詮釋、學術論文、電子參考資料等文字記錄，運用配器法、和聲學、曲式分析等音樂理論，再以音樂辭典、中德字典等輔佐工具於樂譜上之術語、文字說明等來相互輔佐運用。

(二) 樂譜資料：貝多芬之交響曲，筆者所蒐集到了五個版本，分別是

〈Bärenreiter〉、〈Breitkopf & Härtels〉以及〈Dover〉。鋼琴改編版本部分使用〈Hugo Ulrich〉於紐約所出版的四手聯彈版本。本論文其中所採用的譜例

出處以〈Dover〉爲主。

(三) 有聲資料：蒐集唱片、影碟、線上影片游覽器等錄音錄影之有聲資料，相互比較並對樂團的認識，給予其最適合之詮釋演奏。

二、整理與研究

筆者在擬出論文的大綱與研究重點後，將蒐集的各種資料依其內容屬性予以分門別類，再依照所擬定的方向來研讀並統整，屆時仍不斷盡可能地蒐集相關資源，並根據研究之所需進行調整。

三、指揮預習與演練

筆者先於鋼琴上練習總譜彈奏，並藉由四手聯彈的鋼琴版本來作爲輔佐。透過彈奏總譜，來了解配器的運用、其音響之效果及聲部間主題的進行與發展等，並同時多方面透過有聲資料來了解不同指揮家的詮釋風格。多方面對曲目有所認知後，再進入樂團實際演練曲目，配合老師的指導與調整，進行更多指揮者各方面的訓練。而透過展演後的檢討紀錄，來達到自我的改進與突破。

四、音樂會的聆賞

陽光台北青年管絃樂團分別於民國九十八年假台北市立圖書館音樂廳演出《第二號交響曲》，筆者藉由樂團的實務經驗及其演練彩排親自的參與達到深入性研究探討，再參考演出的情形，對自身之研究彌補不足之處。

五、文字撰寫

筆者從貝多芬的生平，以及他對音樂的挑戰、面對生命轉折後的改變等，來探討這

首極其重要的交響曲，並藉著由貝多芬龐大的作品數，佐證他在當時維也納音樂界的地位。另外，筆者也從此首交響曲的創作背景、樂曲結構分析、配器法的研究，以及親身於音樂會的演練與舞台經驗、參與籌備音樂會的過程以及與有聲資料的相互比較，並再加以統整之後，將研究心得共同分享。

第二章貝多芬的生平與創作

第一節 生平概述

它，時而像謳歌幸福的小鳥，時而像驟然襲臨的暴風雪，時而像有誰在縱情歡笑，時而像有誰在引吭高歌，時而又像有誰擂起戰鼓，而那牧歌式的旋律則把人帶入一種明朗而又寧靜的境地...³

一、家庭的薰陶

西元 1770 年，貝多芬出生於德國波昂 (Bonn)。從祖父擔任教堂的男低音歌手開始，家族就已在當地從事與音樂相關的工作。提到他的父親約翰 (Johann van Beethoven, 1740-1792)，被尊為一位能幹的宮廷官員、優修的音樂家及傑出的教師⁴。三代繼承下來的音樂血統，加上父親期許他受到莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 成為神童，即使家境並不優渥，他自幼仍學習了鋼琴、小提琴、中提琴、大鍵琴與管風琴等樂器，並接受嚴格的音樂教育。但是，也由於父親嚴峻的管教，使得貝多芬並未得到一個美滿快樂的童年生活。當時友人費雪 (Gottfried Fischer, 1754-1831) 紀錄到貝多芬

很早便讓他坐到古鋼琴前，並嚴厲地監督他。也每天要上小提琴課。有一回他不看譜隨興拉著，他父親碰巧走進來便說：「你在亂拉什麼，你知道我無法忍受這種事，不然我要賞你耳光。努力練古鋼琴和小提琴，照著音符彈，這比較重要。等你彈得夠好時，你就可以，而且必須努力彈出你頭腦裡的東西。」⁵

因著父親的嚴苛，可能促使他性格的暴躁與粗莽，但也令他孩提時期便於歐洲嶄露

3 安·扎果爾日，《命運的反抗者—貝多芬傳》，李桅 譯，49。

4 艾提斯·奧加，《偉大作曲家群像：貝多芬》，蕭美惠、林麗冠 譯，19。

5 Ibid., 25。

頭角，一七七八年便在維也納舉辦的音樂會上獲得滿場的喝彩。

二、音樂求學的痕跡

在家父啓蒙了貝多芬的音樂教育之後，他跟隨當時於波昂國立劇院的音樂監督及宮廷管風琴師尼弗（Christian Gottlob Neefe, 1748-1798）學習作曲和鋼琴，一直到這時期，貝多芬才開始了貝多芬對音樂的熱情與渴望，同時也建立起屬於貝多芬自己的創作風格。

「這位年輕的天才應該在其藝術修養方面得到更多的幫助，只要他能堅持不懈，一定會成為莫扎特第二。⁶」

此為 1783 年尼弗在音樂雜誌上對貝多芬所下的見解。

「注意他，有一天這個世界將會談論他。⁷」

此為莫扎特對他的評價。對於當時已經家戶揭曉的莫扎特，貝多芬秉持謙卑受教的心渴望與他學習作曲手法。縱然在最初貝多芬與莫扎特會面時，他的彈琴技巧並沒使莫扎特產生興致來注意這位新興之輩，不過當十七歲的貝多芬再度於激昂與莫扎特會面時熱情的演奏，終於打動了這位前輩的心，並於 1787 年貝多芬來到維也納生活之後，開始兩人師生的關係。因為貝多芬母親的重病，兩人相互的交流相當短暫，貝多芬離開了維也納的那段時間，為他們之間的交集畫下了句號。雖然這段求學期間僅短短兩年，但從貝多芬西元 1800 前的作品，可以看出他在古典風格的寫作手法上的認真與用心，這也更促使他未來在維也納長期的定居生活。

1792 年，貝多芬也曾經求學於海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809），但是這段求

6 宋尼克(O. G. Sonneck)，《貝多芬其人其事》，張冕 譯，20。

7 Ibid., 20。

學過程並不像與莫扎特之間一樣地順利。因著兩人的作曲風格不契合，同時海頓那段時期忙於寫作自己的作品，使得他在批改貝多芬所寫的作業時不夠明確，被當代另一個音樂學者辛克（Baptist Schenk, 1753-1836）糾正錯誤，導致這樣的學習過程並不愉快，之後即轉由辛克教授學習音樂概論。同時，他也求教於擅長對位法的名作曲家阿布雷茲貝格（Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809），以利他在音樂理論上有更扎實的技巧與觀念。

三、浪漫主義

受到法國革命及工業革命的影響，十九世紀時期，以一種強烈的情感作為美學來源的學術運動逐漸展開，這就是浪漫主義（Romanticism）。浪漫主義所強調如懼怕、恐懼、掙扎等強烈的情緒，同時也描寫人們對自然界的壯麗所表現出的敬畏與景仰，有別於啓蒙時期（Enlightenment）⁸ 以貴族和專制的政治文化與宮廷色彩，用藝術和文學來反抗對於自然的人為具體表現。文學上，當時掀起一波「狂飆運動」⁹，德國作家歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1742-1832）也在文字中更多地描繪個人的內心情感抒發之作品。這些種種的因素，使得身處於當中的貝多芬在人生淬鍊過程中，對於大自然的崇高、個人情感強烈的抒發，在其作品之中可感受到他豐沛的熱情。因此，在他所寫下的樂譜當中，許多的突破及新的嘗試，也促使貝多芬於音樂史上，正式從古典樂派跨入了浪漫樂

8 啓蒙時期：通常是指在 18 世紀初的一個新思維不斷湧現的時代。與理性主義等所構成。不再以宗教輔助文學與藝術復興，而是力圖以經驗加理性思考而使知識系統能獨立於宗教的影響，作為建立道德、美學以及思想體系的方式。

9 狂飆運動（ Sturm und Drang）：指十八世紀末期在威瑪（Weimar）的青年學者所發起的揚棄舊的創作標準的一個運動。認為必須解放個人的情感，並融入大自然，發覺真正自我。他們質疑科學與理性。

派當中。那絲毫不保留的情感，把他內心的澎湃都注入到每個音符裡頭，賜予它們無限的生命力。

四、性情

如同前文所描述的，在父親從小魔鬼般嚴苛的訓練之下，貝多芬兒時生活並不愉快，這也使得他的個性孤僻不活躍。他的友人歌德在寫信時提起貝多芬時寫到

他的才華令人驚訝不已，可惜舉止十分任性。貝多芬生性說話簡潔，聽覺逐漸的消失又使得他更加沉默寡言。¹⁰

即便如此，他與母親關係十分親近，透過母親的體恤與關愛，貝多芬在她身上感受到無比的溫暖。因著這種家庭環境下的成長，使貝多芬同時擁有極端的性格。他的門生里斯

（Ferdinand Ries, 1801-1805）在他的《傳記評介》中提之

在日常交際中，貝多芬舉止魯莽簡直不可救藥。他全身動作之笨拙絲毫談不上溫文儒雅、雍容瀟灑。...但總歸一句話，他是一個可親可愛的大好人。只不過他脾氣易變、性格暴烈，傷害了一些人的感情，反過來也常常危害他本人的形象。無論是誰，無論怎麼侮辱到他，無論對他如何不公正，只要貝多芬知道了此人痛遭不幸，他都會逝者忘矣，立即表示寬宥的。¹¹

如此可知，他雖然性格乖僻，但是仍有著最真誠及同理的心。而他對事物、大自然的景仰與熱愛，維也納愛樂協會創始人之一尼特（Charles Neate, 1784-1877）曾對貝多芬有如此的描述，

我從未見過一個像貝多芬一樣喜愛自然的人，他徜徉在花間，欣賞天空中的雲和其他自然的事物，自然對他而言，幾乎就是源源不絕的精神食糧，走在田野間，可恣意的坐在綠草地上讓思緒徜徉在天地間，自然使他的生命更充實而豐盈。¹²

從文字的描述當中，可以感受到了貝多芬對大自然的讚嘆之外，對於生命的啓示，也有

10 許鍾榮，《維也納古典的樂聖》，156。

11 宋尼克(O. G. Sonneck)，《貝多芬其人其事》，張冕 譯，81-83。

12 崔光宙，〈貝多芬田園交響曲的創作與內涵〉，《音樂月刊》No. 144（九月份，1994）：104。

了更深的領悟；而這般的熱愛，更促使他在《第六號交響曲》完成的過程中，沉澱了心裡深處的安寧。貝多芬性情古怪、脾氣不佳，但他高尚的人格卻是人人共睹的，他描述自己的音樂：「我是為人類製造美酒的巴加斯神，給人類的靈魂以神聖與狂傲之氣。」這個用字的口吻，可以感受到一股不可一世的傲氣，而這種澎湃的氣勢，也可明顯地從他作品當中的力度及和聲色彩的使用上感受得到。貝多芬雖然一生坎坷，但是他頑固不屈的個性使得他不願意向命運低頭，透過親身的經歷當做題材，使得他的許多曲子都充滿了生命力，從黑暗入光明的感動，令人為之動容。

五、生命中的低谷

在維也納的生活，貝多芬逐漸以一位鋼琴家及作曲家在地位上嶄露頭角，但卻在 1802 年因著惡性耳疾而完全失聰。因著這樣的打擊，使他陷入了極大的頹喪而寫下了海里根鎮遺書（Heiligenstadt Testament）¹³。經歷了這樣的低谷，他的創作加入了更多表現力及創造性，對於當時期的音樂語言有極其大的衝擊，他的挑戰和突破，成就了許多不朽的傑作。

除了耳疾對人生所產生的衝擊之外，貝多芬在感情生活上亦不順遂。雖然許多女性都會在他的心中留下茜影，但他卻終生未娶，孤獨地走完一生。其中泰利莎（Countess Therese Brunswick, 1775-1861）與貝多芬關係最為密切。少年時期，貝多芬教授泰利莎鋼琴技巧，因而逐漸萌生愛意，但卻因為泰利莎家人的反對，此段感情並未於當下有任

¹³ 海里根鎮遺書（Heiligenstadt Testament）：貝多芬於 1802 年完全失聰，因著這樣打擊，使他在海里今史塔持寫下了這份絕望、沮喪的遺書。從當中我們仍可以體會他頑強生命的意志力，以及對音樂創作的堅持。寫下這封書信後，因著信仰的力量及大自然的熱情，使得他再度燃起活下去的鬥志。

何結果，而泰利莎也嫁給了貝多芬的好友溫格爾（Robert Wegeler, ?-1804）。但在溫格爾驟逝之後，兩人又再度因為授琴關係而交往，但並未有更深發展，雖然他們的維繫沒有結果，泰利芬卻為他提供了極為寶貴的感情依靠。也在這期間，使得貝多芬的音樂產生了更多的激盪與熱情。

第二節 貝多芬的音樂創作風格

貝多芬的音樂作品數量及種類極其龐大，從作品的演變風格可分為三個時期。

甲、初期

從父親的啓蒙開始，加上受到莫扎特、海頓等當代傑出音樂家的教導與影響，使得貝多芬在 1800 年前的作品中，展現了他對古典樂派認真的學習過程。從小在鋼琴上所訓練下來的技巧，加上先以鋼琴演奏者風靡當時歐洲，亦使之在此階段以鋼琴作品為主。這時期總共創作了十一首鋼琴奏鳴曲，而管弦樂方面則完成了《第一號鋼琴協奏曲》（*Piano Concerto No. 1 in C Major, op. 15, 1796-1797*）以及《第一號交響曲》（*Symphony No. 1 in C Major, op. 21, 1800*），同時也有不少室內樂曲及歌曲，因而受到貴族們的歡迎。

在古典時期薰陶下的貝多芬作品，其旋律及節奏上維持了樂句工整的傳統。曲體速度不會有較為顯著的變化，音樂注重平衡感的呈現。低音聲部常可以發現當時最為流行的固定分解和弦節奏型態。此時期作曲家雖然偶而會將標題會加之於作品抬頭上，但樂曲風格仍為單純的絕對音樂，鮮少出現有敘述性的音樂描寫。

以《第一號交響曲》來探討時，可以發現以八小節為一樂句是他此時最常見的特色。

和聲功能除了少數的減七和弦在各發展部作為連結及轉調，樂曲當中除了基本的變化之外，並沒有特別強硬的進行方式，使其樂曲嚴謹不踰矩。在樂章的安排上，《第一號交響曲》遵照海頓所確立的交響曲形式，四個樂章的進行皆維持傳統的準則，並在第一樂章之前加上序奏引導主奏的進入。但我們也可發現在他的奏鳴曲式的發展部有更大的擴增，此與海頓、莫扎特等人不同，並且作曲家在最終樂章之前加上導奏，這些作法似乎預言著浪漫樂派的嘗試和突破，但整體曲風仍合乎理論，可稱為嚴格的古典樂曲風格。

乙、中期

在 1802 年貝多芬因著失聰於海里根鎮寫下了遺書後，在他的音樂上有了嶄新的氣象。1802 年以第二號交響曲來揭開他作品第二時期的序幕，並也把音樂史帶入了浪漫樂派之中。脫離了古典樂派的樣式，貝多芬的作品不斷地展現許多突破性的風格，這與他的性情獨特也極其相關，使許多著名的傑作流傳於世。

1802 到 1815 年間，貝多芬的作品已逐漸脫離古典樣式，在音樂結構、旋律的鋪張呈現、豐厚並不協和的和聲概念等皆使用許多新手法；在節奏和音量上，他開始大量使用切分音、弱起拍，並且在強弱上有強烈的對比，這些都是他在節奏上的創新，不再像古典時期般地嚴格遵守嚴整的節奏形式，而是隨音樂的要求和內心的抒發而相對自由。而管弦樂曲更嘗試著將許多樂器納入配器當中，擴大的編制使音色變化更為豐富。他也把奏鳴曲式（Sonata Form）加以擴充，突破了奏鳴曲式的限制。第一主題和第二主題的對比更為鮮明，並把發展部（Development）規模擴大，長度甚至多到整個樂章的三分之一以上，而在發展部當中也開始會有呈示部（Exposition）中沒有出現的新元素，整

體使音樂上的編排更爲緊湊。

以他在交響曲上的突破爲例：《第二號交響曲》的第三樂章以詼諧曲(Scherzo)取代了海頓訂定的小步舞曲(Menuet)形式，使其更爲活躍生動，單簧管也在樂曲中有了更重要的地位；《第五號交響曲》(Symphony No. 5 in c minor, op. 67, 1807-1808)在四個樂章內，皆使用了一種主題動機作爲其中的連接關係，此種手法稱之爲「循環主題」，並且在最後兩個樂章間沒有中斷的持續演奏，並加上了短笛、倍低音管、長號，除了使音域更爲擴張之外，又加添音樂的色彩與張力；而《第六號交響曲》首度在各樂章抬頭加上文字說明，本曲也是首度出現五個樂章的交響曲，透露了標題音樂的序幕；在古典時期的交響曲中，大致都會把第二樂章設計成較爲抒情的慢板，但《第五號交響曲》以及《第七號交響曲》(Symphony No. 7 in A major, op. 92, 1811-1812)的第二樂章卻以行板(Andante)或稍快板(Allegretto)取代之，利用旋律線的延伸來代替原本緩慢的速度。

此時期的貝多芬樂曲更加表達了內心的情感，在許多的創舉中，帶出了一種自信與熱情。曲式上的成熟，使他的作品帶領著浪漫主義接下來的音樂家們，更多闡述自己的想法與情感，這種手法成爲了十九世紀的新主流。

丙、晚期

貝多芬在 1815 年之後的作品，又進入了更深一層的音樂領域。此時期，貝多芬已經處於完全聽不見任何聲響的情況，這也使得他不會再顧忌樂器或演奏者的限制，而透過樂譜上的呈現，與他的心靈之間所形成的一種契合與協調。在《第九號交響曲》(Symphony No. 9 in d minor, op. 125, 1822-1824)中，貝多芬把交響曲首度加入了合唱團

與獨唱者，並使用德國詩人席勒的文學作品「歡樂頌」¹⁴ 來表達自己內心對生命的讚嘆，同時也把世界大同、自由主義思想等想法透過樂曲傳遞出來。而在他晚期的幾首鋼琴奏鳴曲及弦樂四重奏，沒有抒情意味，曲式更是自由奔放，史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）更描述這些作品

毫無疑問它是最時新的作品而且永遠都是。與他的小提琴奏鳴曲所展現的柔美氣氛相較，晚期的絃樂四重奏顯得力量雄渾，氣魄強健。¹⁵

而對於信仰的景仰，貝多芬也在人生的尾聲寫下了D大調莊嚴彌撒曲（*Missa solemnis in D Major*, op. 123, 1832），讓自己虔誠的心融入音樂當中。

貝多芬在創作上的突破，打開了浪漫主義的先驅。孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809-1847）的《第二號交響曲》（*Symphony No. 2 in B-flat Major*, op. 52, 1840）、李斯特（Liszt Ferenc, 1811-1886）的《浮士德》交響曲（*Faust Symphony*, S. 108, 1857）等作品皆受到貝多芬的影響；而十九世紀後半葉，華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813- 1883）更使聲樂在交響曲中受到推崇，而在馬勒（Gustav Mahler, 1860- 1911）的作品更把這樣的手法發揮到另一個高峰。

14 歡樂頌（Ode to Joy）：1785年德國詩人席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805）所寫的詩歌。

15 林逸聰，《音樂聖經上卷》，58。

第三章 《第二號交響曲》之概述

第一節 《第二號交響曲》創作背景

貝多芬的雙耳開始重聽的跡象，其實於 1796 年就已逐漸被他自己發覺；之後，隨著耳疾現象日漸加重，並在 1801 年間，他與茱麗亞蒂（Giulietta Guicciardi, 1784-1856）¹⁶ 感情上的失意，貝多芬聽取了身為醫師的好友史密德（Johann Adam Schmidt, 1759-1809）的建議，移居至維也納附近明媚風光的海里根鎮，期盼藉著休息和靜養來減輕生理與心理的創傷。不過，這樣的休息並沒有讓他整體狀況好轉，1802 年秋天，在他失望之際寫下了《海里根鎮遺書》。幸好，這封信的完成後貝多芬並沒有走上絕路，他祈求上帝的力量，反而使得他在這一段掙扎後，完成了許多不是苦悶，而是優雅與高貴氣質流露的藝術創作，而他也在之後回到維也納迎接另一個新的開始。

這段在海里根鎮的幾個月時間下，心力交瘁的貝多芬仍繼續他的寫作生涯。作品三十六號 D 大調的《第二號交響曲》完成之後，1803 年他返回至維也納，並於四月五日在維也納劇院（Theater an der Wien）首演此作品，並由貝多芬本人親自指揮。但是因為當天晚上除了此首作品之外，也同時發表了《第三號鋼琴協奏曲》（*Piano Concerto No. 3 in c minor*, op. 37, 1802-1803）和神劇《橄欖山上的基督》（*Christ on the Mount of Olives*, op. 85, 1803），在眾多曲目之中，相形之下，首演時《第二號交響曲》並沒有特別被受到注

¹⁶ 貝多芬曾寫下月光奏鳴曲（*Sonata for piano No. 14 in C-sharp minor (Moonlight)*, op. 27, 1801）贈予這位伯爵千金的作品。

目，並且因為第三樂章使用輕快的詼諧曲來取代了傳統的小步舞曲，這種作法被當代樂評指控十分怪異。

貝多芬二十二歲定居維也納之後，他的才能很快地被李希諾夫斯基侯爵(Fürst Lichnowsky, 1761-1814)所讚賞，並且以一年六百弗洛林幣 (florin)¹⁷贊助支持他。貝多芬早期的不少作品即在李希諾夫斯基侯爵府邸首演，1794 年發表了作品第一號的鋼琴三重奏 (*Trio for Piano, Violin and Cello No. 1 in E flat Major, Op. 1, 1794*) 之後，侯爵還為他將此作品出版，使貝多芬立刻被認定為前途似錦的作曲界新秀。而這首《第二號交響曲》，即是貝多芬因著對侯爵的感恩之情，而將此交響曲以「獻給尊敬的李希諾夫斯基侯爵閣下」¹⁸題獻給他。

第二節 《第二號交響曲》樂曲分析

英國音樂評論家托維 (Donald Tovey, 1875-1940) 曾指出

第二號交響曲這活潑有力的快板宏偉而光輝的巔峰具有繼承自海頓《創世紀》(*The Creation, Hob XXI-3, 1796-1798*) 中的「上天的警告」的合唱性質，但僅僅由於貝多芬把全樂章作為一個整體，賦予它的和聲及調性新的重要性和廣度，他才能夠只用樂團創造出此前只有靠合唱手段才能得到的效果。¹⁹

《第二號交響曲》形式和風格特徵與《第一號交響曲》一般，皆以古典風格來作為作曲主體，但是在格局上，後者擁有了更多情感上的起伏、曲式佈局也較為廣大，而情緒的轉折與音樂張力與前一號作品比較，也更明顯可感受之。這首交響曲的完成，除了

17 弗洛林幣為奧地利於 1754 至 1892 年所使用的二先令銀幣。

18 原文為 À son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Linchnowsky

19 辛浦森·羅伯特，《貝多芬交響曲》(Beethoven Symphonies)，楊孝敏 譯，22。

表現貝多芬內心嚮往自由的奔放與熱情，也意味著貝多芬對於音樂侷限的挑戰和嘗試。

一、《第二號交響曲》的樂器編制

《第二號交響曲》仍然沿用了《第一號交響曲》的古典兩管編制，在其首版的分譜標題上註明了：

為兩部小提琴、中提琴、兩隻長笛、兩隻雙簧管、兩隻單簧管、兩隻低音管、兩隻法國號、兩隻小號、定音鼓、大提琴與低音提琴的大交響曲。²⁰

《第二號交響曲》所使用的樂器編制雖與第一號交響曲並沒有差異，但其配器卻與前者有相當大的突破與進展；其中，單簧管在此首作品中扮演了獨立旋律的角色，例如第一樂章的第二主題旋律以及第二樂章中的主題動機，這樣大幅使用單簧管當作主旋律的手法，使得單簧管在音樂史上的地位被大幅提升；而法國號的地位也逐漸脫離僅在主音與屬音間加強音色上的效果，在各樂章之間的獨奏旋律較前首交響曲多出許多；長笛在第一樂章的最低音下達中央 e 音，相較於第一號交響曲最低音的中央 g 又更低了小三度，而低音管的音域則較前首交響曲提高了一個全音，最高音在第一樂章進入 a 音，由此可見，《第二號交響曲》中，樂器的高音域與低音域皆與之前作品比較上更為擴大，器樂上的改良也因為樂曲的突破而隨之並進；另外，定音鼓在古典時期的海頓、莫扎特等作曲家的樂曲時以首調記譜，僅在譜上紀錄其主音與屬音，但在《第二號交響曲》中，貝多芬則改以實際音高來記譜。

20 J. B. Young, *Beethoven's Symphonies* (New York: Amadeus Press), 33. 其原文如下：Grande Sinfonie pour deux Violons, Alto, deux Flotes, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes, Timbales, Violoncello et Basse.

《第二號交響曲》以 A 調單簧管來吹奏，脫離了《第一號交響曲》以 C 大調記譜，可謂單簧管在記譜上的突破；而小號使用了 D 調樂器；法國號在此首樂曲當中，第一樂章使用 D 調樂器，而第二樂章一開始先使用 E 調樂器，到了 117 小節在調性上的轉換之中，也一併換成了 A 調樂器來吹奏，可見當時法國號在移調上尙未有完善的系統，故樂團法國號手需配合樂曲來更換他的樂器，而作曲家也會在樂譜上透過記號來提示團員們其樂器之不同調整。

二、《第二號交響曲》的曲式結構分析

《第二號交響曲》在結構上仍維持著沿襲自古典時期的四個樂章形式。第一樂章、第二樂章與第四樂章皆為奏鳴曲式（Sonata Form），第三樂章則脫離了海頓所訂定的交響曲第三樂章以小步舞曲的傳統，而改使用詠諧曲代替之。

奏鳴曲式分為四個樂段：呈式部（Exposition）、發展部（Development）、再現部（Recapitulation）及結束部（Coda），除此之外，亦可能於呈式部之前安排一個慢板序奏（Introduction）作為進入快板前準備。呈式部會有兩個相互對比的主題，並透過連接樂句的轉調使其二者在調性上有所區別，通常會有主屬調、關係大小調的關係；發展部則會使用呈式部所出現過的動機加以變化，並透過轉調、擴增縮減等作曲手法，透過旋律片段的模進連結，使之在延伸中富有變化，古典時期的發展部，最後必定再度回歸原調；再現部偶而會加入少許變化，但基本上則是再次地重複呈式部的兩個主題，此二者在此皆以主調出現，而其經過樂段與前者比較會稍有變化；最後的結束部，作曲家可安

排新的元素進入，其長度並無限制。此首交響曲的整體曲式皆遵照這種形形式下所寫成。

第一樂章的序奏，貝多芬使用了卅三個小節來寫作，相較於他於前兩年所寫的第一號交響曲的十二的小節，此首序奏不但在長度上擴增了將近三倍，其內容也使用了三種不同元素的樂段組成之，且三個樂段各有獨立的音樂特色，在樂曲的一開頭即把整個作品想要表達的豐富度預告出來。

整體分析此序奏，請參照〔表格 3-1〕。

〔表格 3-1〕：《第二號交響曲》序奏段落與調性之分析

小節	段落	調性	小節	段落	調性
1-12	第一樂段	D 大調	24-28	第三樂段	E 小調
12-16	第二樂段 動機一	Bb 大調		28-33	第三樂段
17-24	第二樂段 動機二	G 小調 D 小調			動機二

呈式部當中所出現的兩個主題旋律，在以奏鳴曲式寫成的三個樂章之中，貝多芬皆遵守調性上以相互為主屬調關係的原則來進行。而從第一主題及第二主題應有的對比感來探討：第一樂章的第一主題的旋律線條為八小節的樂句加上六小節句末延伸，必且配器以弦樂開頭為主導〔譜例 3-1〕，不同於第二主題較短的八小節樂句，且於前四小節為木管的主題，接至後四小節齊奏的對應，整體音型也較為有節奏性〔譜例 3-2〕。第四樂章的第一主題在齊奏的 V 級和弦之後，主旋律在強音的齊奏及弦樂團的弱音下產生強烈

的對比，使得整個樂段洋溢著精神抖擻的情緒；第二主題則使用了木管拉出優美的旋律線條，配上了弦樂的跳音奏法，使兩個主題有明顯地對比效果。但在同樣為奏鳴曲式的第二樂章之中，貝多芬的第一主題使用八小節的弦樂先平靜地為整個樂章帶出柔美的旋律〔譜例 3-3〕，而第二主題除了在調性上進入其屬調 E 大調之外，其音型仍保持在流動的旋律當中〔譜例 3-4〕，與第一樂章及第四樂章相較之下，較無明顯的對比感，故在柏林愛樂（Berliner Philharmoniker）於西元 2000 年對此樂章的樂曲解說中提之為「自由的幻想曲風」²¹

〔譜例 3-1〕：《第二號交響曲》第一樂章第一主題

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Beethoven's Symphony No. 2. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro con brio' with a tempo of 100. It features a woodwind melody in the upper staves and a rhythmic accompaniment of strings in the lower staves. Dynamics include 'f', 'p cresc.', and 'p'.

21 Beethoven, Ludwig Van. *Symphony No. 2 & 5*. Abbado, Berliner Philharmoniker, 2000. JDV111007)

[譜例 3-2] : 《第二號交響曲》第一樂章第二主題

This musical score is for the second theme of the first movement of the Second Symphony. It is arranged for a symphony orchestra. The score consists of six systems of staves. The first system includes the first and second violins, violas, and violoncello/bass. The second system includes the first and second violas and the first and second violoncellos/basses. The third system includes the first and second violas and the first and second violoncellos/basses. The fourth system includes the first and second violas and the first and second violoncellos/basses. The fifth system includes the first and second violas and the first and second violoncellos/basses. The sixth system includes the first and second violas and the first and second violoncellos/basses. The score features dynamic markings such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). The tempo is marked *Larghetto*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

[譜例 3-3] : 《第二號交響曲》第二樂章第一主題

This musical score is for the first theme of the second movement of the Second Symphony, arranged for a string quartet. The score is titled "Larghetto. 92." and is in 3/4 time. It features four staves: Violino I., Violino II., Viola., and Violoncello e Basso. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *Vel.* (velocity). The first violin part starts with a *p* dynamic and includes *cresc.* markings. The second violin part also starts with a *p* dynamic and includes *cresc.* markings. The viola part starts with a *p* dynamic and includes *cresc.* markings. The violoncello and bass part starts with a *p* dynamic and includes *cresc.* markings. The score is marked *p* Basso. at the end.

〔譜例 3-4〕：《第二號交響曲》第二樂章第二主題

The image shows a musical score for a woodwind section of Beethoven's Second Symphony, second movement. It features parts for Flute (Flg.), Clarinet (Cor.), and Bassoon (Fag.). The music is in 3/4 time and D major. The first theme is marked 'p' (piano) and the second theme is marked 'cresc.' (crescendo). The score shows the first theme being developed into the second theme through a transition section.

第一主題與第二主題之間，作曲家習慣使用主題動機的片段加以發展成新的樂段，並使用此作為轉換調性的預備，同時與下個主題連結，此稱之為經過樂段（Transition）。在莫扎特的交響曲中，此僅為一個過渡樂句，長度顯少超過 16 小節，而在貝多芬的第一號交響曲的第一樂章之中，他也遵照古典時期的傳統，僅使用第一主題動機擷取的發展形成 12 小節就將音樂帶入第二主題。但在第二號第四樂章，貝多芬卻加入了第一主題完全沒有出現過以對位手法寫成的旋律動機〔譜例 3-5〕，整個連接樂段更長達 28 小節，跳脫了原本古典時期的舊有傳統，透過連接樂段的擴增，也更加宣告了他在音樂語言上的突破。

貝多芬在《第二號交響曲》的發展部，相較於《第一號交響曲》第一樂章的 52 小節，《第二號交響曲》第一樂章共有 83 小節，而第四號也有 78 小節，整體皆與前部作品還要更為擴增。除此之外，貝多芬在他的第二號交響曲的發展部當中，開始多元地將呈式部出現過的主題加以發展：第一樂章的發展部就前後接使用上了兩個在呈式部所出

現的主題，利用所出現的短小動機就可做出相當規模的發展。由第一、二、四樂章整體觀看，貝多芬喜愛在發展部開始即使用呈式部的第一主題再奏，之後才由此做發展變化，這一特點可謂此曲一大特色。

〔譜例 3-5〕：《第二號交響曲》第四樂章的連接樂段

貝多芬在《第二號交響曲》之中也大幅地擴大了他的結束部的篇幅，使之在樂曲結尾時還不斷有發展與變化：以第四樂章為例，前文已提到這個樂章的發展部已有 78 小節之多，而結束部竟然高達 149 小節，在全樂章 442 小節當中佔了超過三分之一的長度，可謂音樂史上的一大突破。

提到第三樂章，雖然於《第一號交響曲》時，貝多芬就已將詼諧曲的風格帶入了樂曲之中，但此號交響曲為交響曲史上第一次將詼諧曲的名稱直接用來取代既有的小步舞曲。中段（Trio）插入一段較為緩慢的樂段，並透過返始記號（Da Capo）使全曲形成 ABA 三段式的樂曲。

《第二號交響曲》各樂章的曲式結構請見〔表格 3-2〕。

[表格 3-2] : 《第二號交響曲》各樂章曲式結構

第一樂章	有序奏的奏鳴曲式	第三樂章	詼諧曲（返始三段體）
第二樂章	幻想曲風之奏鳴曲式	第四樂章	奏鳴曲式

三、《第二號交響曲》的配器法

貝多芬喜愛在樂章的開頭，就使用強音的齊奏，來表示一種宣告的企圖心。而這種方式除了在此交響曲的第一樂章、第三樂章以及第四樂章都可見其手法之外，其實，在他的前一號交響曲的第一樂章和第四樂章即可發現這種盛大開頭的作法。由此可見，貝多芬在其配器上，常利用輝煌的音響效果來表現其內心的熱情。

以樂章間的開頭為例，貝多芬在《第二號交響曲》中，他喜愛在主題之間安排兩次主題的重複，利用管樂與弦樂的特性的不同，達到音色上的對比差異。第一樂章的序奏，在兩聲齊奏之後，就由四隻雙簧樂器奏出主旋律，而四個小節的管樂音色後再度以齊奏拉開第二次序幕，並將主題交予弦樂〔譜例 3-6〕。

而奏鳴曲式的兩個主題，貝多芬亦喜好在配器上利用管樂與弦樂產生音響的不同。第一樂章的第一主題以弦樂及齊奏為主軸，但是第二主題卻把主旋律安排在單簧管及低音管上，並在第二次重複主題時加上長笛，使旋律更為嘹亮；同樣的情形亦發生於第四樂章的主題呈現上。

在這首交響曲中，由上文中我們亦可在第一樂章以及第四樂章中的第二主題發現，貝多芬開始大量使用單簧管，使其擔任主旋律的角色。除此之外，在慢板的第二樂章中，第一主題再次出現時，他亦安排單簧管與低音管來奏出這優美的線條。單簧管於十七世

紀末開始出現於歐洲，莫札特亦為此樂器寫作《A 大調單簧管協奏曲》(*Clarinet Concerto in A Major, K. 622, 1791*)，雖說這首曲子使單簧管的獨奏特性有了突破性的發揮，但貝多芬才是正式將單簧管重用於交響曲中的作曲家。但是，或許是單簧管的音色在低音域時穿透性不高，亦或是貝多芬仍在嘗試如何使用單簧管於管弦樂曲中，也有可能是因為當時樂團中的單簧管吹奏者技巧不夠，在樂曲當中許多的管樂齊奏，貝多芬仍不會一併把單簧管加入，故在此曲中不會發現快速音群的單簧管旋律出現〔譜例 3-7〕。

〔譜例 3-6〕：《第二號交響曲》第一樂章序奏，管樂與弦樂的旋律對比

The image displays a page of a musical score for the introduction of the first movement of Beethoven's Symphony No. 2. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti in A (Clarinets in A), and Fagotti (Bassoons). The bottom system includes parts for Corni in D (Horns in D), Trombe in D (Trumpets in D), Timpani in D.A. (Timpani in D), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), and Violoncello e Basso (Cello and Double Bass). The tempo is marked 'Adagio molto' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The key signature is one sharp (F#). The score shows a complex texture with various dynamics such as *ff*, *p*, and *cresc. f*. The woodwinds and strings play contrasting melodic lines.

在古典樂派中，低音提琴在管絃樂曲中幾乎是與大提琴聲部看同一行樂譜，而貝多

芬的第一號交響曲中，已開始在大提琴與低音提琴上偶爾安排不同的旋律，其目的是為了在樂曲之間減少過為厚重的音響效果。在海頓晚期的交響曲作品當中，開始把兩種樂器分別記譜，此種手法在此樂曲中也可發現，使得低音提琴更有自己完整的角色存在。而分開記譜的方式，使得樂曲中的張力可以更為向低音擴大。

〔譜例 3-7〕：《第二號交響曲》第一樂章缺少單簧管演奏的齊奏片段



The image shows a page of a musical score for a woodwind section. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The Clarinet part is circled in red. The score is in 2/2 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking is *sf* (sforzando) throughout. The key signature has one sharp (F#).

這時期的銅管樂器，法國號正在逐漸脫離僅在齊奏時加強音色的和弦功能。貝多芬在第二樂章安排了兩次法國號獨奏旋律〔譜例 3-8〕，以及第四樂章再現部的第二主題使用法國號代替了原本在呈式部以單簧管與低音管一起吹奏的主旋律，透過這樣的巧思安排，更提升了法國號在管絃樂團中所擔任的角色。相對而言，小號此時期在管絃樂團的角色就沒有和法國號一般，作曲家仍僅在主音及屬音中使用小號作為加強音色的亮度的

用途。

〔譜例 3-8〕：《第二號交響曲》第二樂章中法國號的主奏旋律

The image shows a page of a musical score for the second movement of Beethoven's Second Symphony. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and French Horn (Cor.). The French Horn part is circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'a. 2.'. The French Horn part features a melodic line with triplets and a crescendo marking.

四、表情記號分析

第二號交響曲...情緒的轉變更為明顯。有評論說它有「火性」的光輝燦爛，明確表達了力度變化與高低音域的轉移等特殊手法。那種強烈而近乎粗野的曲風，在當時可說是前所未聞，讓聽眾頗感不習慣與驚異。²²

貝多芬在《第二號交響曲》中，大量使用了強音與弱音的短時間內對比〔譜例 2-10〕，這種手法在當時可謂驚人之舉，當時有人聽到某個強烈的樂段時，再也忍不住，於是雙手掩耳，奪門而逃²³。故我們可得知當時這樣的表情記號使用成了一種突破性的音樂語言，這也影響到了浪漫樂派許多音樂家更自由的抒發情感的樂曲型態。

22 陳漢金、閻嘯平、楊忠衡，《發現貝多芬》（台北：時報文化，2002），27。

23 Ibid., 27.

〔譜例 3-9〕：《第二號交響曲》第一樂章中快速弱音及強音的轉換

The image displays a musical score for Example 3-9, which is the first movement of the Second Symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The second system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The score illustrates dynamic transitions, with markings for fortissimo (ff) and pianissimo (pp) in the woodwinds and strings, and crescendo (cresc.) markings in the strings. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

從〔譜例 3-9〕也可以發現，此時期的作品已經將音樂的力度表現加廣，樂曲中大量地出現了極弱音（pianissimo）及極強音（fortissimo）的記譜，使音樂張力更為擴大。

強弱對比之外，本首交響曲另一重要的特色在於突強音（sforzando）的出現頻繁，且都令人為之驚奇。貝多芬也將這樣的突強安排在不同樂器之中，形成了另一種動機〔譜例 3-10〕。而突強音的表現法是這首曲子張力的主要原因之一，透過許多突強音在弱起拍的出現，使全曲充滿趣味性、緊張感。

[譜例 3-10] : 《第二號交響曲》第一樂章序奏，每個小節的第一個後半拍的突強動機

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 2. It features four staves for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). Below these are staves for strings and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and D major. The first measure shows a forte (sf) dynamic marking. The second measure highlights a specific motif in the woodwinds and Cor Anglais, circled in red. The third measure continues this motif. The fourth measure shows a similar motif in the strings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like sf and p.

除了力度記號，貝多芬開始在樂句中使用一些表情術語，加強他所想表達的音樂詮釋：第四樂章的第 27 小節，他放置了一個溫柔地（dolce）表情記號，這個拉長音的音符加上了一個溫柔地表情，也許意味著要使這個段落更為甜美，它的出線與弦樂其餘聲部以主旋律及對旋律作為對比效果；第二主題中，〈Bärenreiter〉版本樂譜記載到當時貝多芬使用了樂句突強（*rinforzando*）在與管樂主題呼應的弦樂當中。這種一個樂句的突強手法在古典時期並不常見，這裡貝多芬為了避免僅有突強音被加重奏法，而是使整個樂句的每一音符都能被加強，因而選擇了此術語於此。

《第二號交響曲》為貝多芬在 1796 年創作、1803 年於首演時親自指揮之作品，全曲以兩管編制加上弦樂五部寫成。樂曲共四個樂章，而第三樂章貝多芬使用詼諧曲代替舊有的小步舞曲。全曲充滿朝氣，包含許多的力度變化、高低音域等特殊手法，故在當

時被認為是奇異之作品。這首交響曲在形式上參照古典樂派，但其中有許多的突破：增長了發展部及結束部、力度不斷使用突強與極強等強烈記號、樂器的音域拉寬、提升單簧管與法國號在交響曲中的地位等，都使其作品的張力與表現力更為顯著。透過《第二號交響曲》，開啓了作曲家更多於樂譜上抒發內心的情感，也將音樂史帶進了浪漫樂派。

第四章《第二號交響曲》指揮技巧與詮釋

第一節 拍號處理

節拍是指強拍和弱拍的組合規律。樂曲的拍號，會影響整個音樂的動向和其特性。有些曲目以四分音符為單位，有些則以八分音符為單位，其單位符值愈小，會促使音樂更加有推動性；同時，其單位符值愈小，速度通常也會相對地較慢。二拍子及四拍子容易使樂曲有光明、穩定的效果，而三拍子及六拍子會令人有流動、舞曲的感受。

《第二號交響曲》在第一樂章，以四分音符為單位，每小節三拍來作為序奏的主體。在慢板（*Adagio*）的速度當中，筆者將整個樂段基本上以分割拍處理，使團員可以較為清楚地讀指揮者所打的拍子，但對於整個小節以圓滑奏的四分音符為主要單位，則會在樂曲中以大三拍做選擇。而進入到快板樂章，拍號記法為 *C*，也就是以四分音符為單位，每小節四拍來寫作而成。因為在此貝多芬使用了燦爛的快板（*Allegro con brio*），故在這樣快速的速度之中，不易將四拍子皆忠實地提示出來，亦也沒有其必要性存在，故指揮通常將之兩兩合併，使節奏成為大二拍來進行。

第二樂章，貝多芬以八分音符為單位，每小節三個拍子來作為此樂章的節拍，使樂曲充滿了徐徐流水的動感。在慢板三拍子的樂曲中，應注意於音樂線條的推動性，否則容易使音樂停滯而難以前進。指揮者對於此樂章即以基本的三拍子來給予提示即可。

第三樂章的主題以及中段皆以四分音符為單位，是快板的三拍子詠諧曲，整首樂曲

充滿舞曲風格。此樂章整體結構以四分音符為主體，又因為速度快速的原因，筆者將之以一小節為一大拍的方式提示樂團。在樂曲進行當中，透過樂句的組合，筆者選擇將四個小節為一句的部份，以一個小節為單位地打成兩個二拍拍型。

最後一個樂章以二分音符為單位，一個小節有兩拍。此樂章是整首樂曲中基本單位最大的一個樂章，這也使得整體感受既生動又激昂。筆者以一小節打二拍子來處理此樂章，拍點須清楚有力，使整個樂章的熱情可以洋溢出來。

《第二號交響曲》各樂章之拍號及其打法，請參考〔表格 4-1〕。


〔表格 4-1〕


樂章	拍號	拍形打法	樂章	拍號	拍形打法
第一樂章	序奏 3/4	分割六小拍	第三樂章	3/4	合併一大拍
	快板 4/4	合併兩大拍			
第二樂章	3/8	三拍	第四樂章	2/2	二拍

第二節 速度記號或術語之詮釋

速度記號可分呈兩種：放置於樂節前所標示的速度記號或術語，以及臨時速度記號。樂節前所標示的速度術語能使讀譜者清楚地知道樂曲的速度範圍，例如：快板（Allegro）比行板（Andante）快，但沒有急板（Presto）來得迅速，依照時代的不同，快板每分鐘約演奏 120 至 164 個拍子，古典樂派之前的速度記號較沒有一定的規範，故不同的指揮家看到相同的速度術語，得以有不同速度之詮釋。另一方面，臨時記號則是在樂段中，為了促使音樂的推動性、方向性，亦或是使樂句得以表現充分而寫成，例如：

漸快 (accelerando)、漸慢 (ritardando)，其影響長度由術語記號起至還原速度 (a tempo) 為止。

《第二號交響曲》中，貝多芬於 1817 年所使用的速度記號，皆標示在每個樂章。第一樂章的序奏，以慢板 Adagio 開始，而也特別註明了  = 84，可見當時已訂有明確的速度指示。慢板不完整小節的三十二分音符開頭，指揮者應以分割拍的兩個預備拍作為提示，使團員清楚得知拍點速度。筆者所給予的預備拍如下：第一個預備拍稍微向外延伸，而第二拍預備拍雙手在下方以瞬間反彈達到一個有力的拍點，上臂肌肉在點上突然地用力，使音樂張力透過瞬間的力道得以凝聚，同時往上抽至正拍 (downbeat) 的位置，而音樂從兩下的正拍開始演奏。譜例請參照〔譜例 2-7〕。

第一樂章自呈式部為燦爛的快板 (Allegro con brio)，並在樂譜上在速度上註記  = 100。義大利文 brio 在其原意為活潑有力、精神飽滿地，意指使快板樂章更加有節奏性，雙手的拍點上因此要更集中、更確實，幅度不需太大，而是追求小而準確的節奏，拍點以手軸為軸心，手腕部份避免過多指示，使音樂活潑地演奏。值得注意的是從慢板序奏直接進入快板的那個小節：前面仍持續著以分割拍所進行的六小拍，而弦樂除了第一部小提琴的旋律線條之外，皆穩定地拍打著等速節奏，故此小節的第六拍即是下一個小節的預備拍。預備拍的反彈須確實透過上手臂肌肉的瞬間用力與上抽感，明確提示下一個小節的速度，同時左手要給予第一部小提琴準確的拍點，配合著呼吸及眼神的交會，使團員們知道何時演奏一連串的下行音階來導入快板的呈式部〔譜例 4-1〕。

〔譜例 4-1〕：第一樂章的序奏與呈式部交接處

第二樂章為小緩板（Larghetto），樂譜上註明 $\text{♩} = 92$ ，與第一樂章序奏相比顯得更
有流動性。基本上以三拍子來為此樂章處理。在慢板、圓滑奏的詮釋上，手腕需要一定
的放鬆度，呼吸也較為深廣，使音樂可以延綿流動。應注意拍點要走在音樂的前面，否
則易將樂曲愈拖愈緩慢。

第三樂章為快板的詼諧曲，譜上註明了 $\text{♩} = 100$ ，與第一樂章一樣皆以 100 為其單
位速度。因為速度很快，且樂譜已使用了附點二分音符為其單位，故筆者將一個小節的
三個四分音符看為一個大拍子，再配合樂句的進行以四個小節為一個大單位，亦可以將
之打成四大拍。齊奏的進入，需要指揮者在預備拍上給予正確的速度，故筆者為使團員
清楚得知速度而透過兩個預備拍來進入樂曲。進入中段（trio），速度上在時代的背景中
會較為緩和些，筆者在速度上選擇了 $\text{♩} = 92$ ，僅有些許的變化。筆者透過一個深呼吸，
在連接中段的休止符上使音樂暫緩，隨著右手預備拍較有空間的向上提起，使速度不如

前樂段的澎湃，中段一開始即把雙手施予的拍形往左右移動，音樂便更加平靜安穩不急促。而中段回至開頭的速度時，透過較為急促的呼吸，配合預備拍的抽起，使音樂回到原先的速度之中。

最後一個樂章為充分的快板（*Allegro molto*），樂譜上註記了 $\text{♩}=152$ ，可見速度為此交響曲中最急促的一個樂章。義大利文 *molto*，原意為「很、非常」，用在這個術語上，即需要完全地表達速度的迅速感。因為速度急促，故預備拍要施打兩拍來使團員確認速度的掌握。而在這兩拍之中，第一拍要小而有力，筆者僅使用手腕的頓點來呈現，而後一拍則以瞬間的抽起來達到提示效果，加上急促的呼吸來使音樂更有力量地奏出。要注意的是左手不要與右手以相同的拍形揮舞，會使得力量的感受被削弱。

第三節 力度記號詮釋

樂曲的張力，來自許多力度不同的變化。貝多芬自《第二號交響曲》後，大幅使用了許多古典時期不常使用的力度記號，這種作法使得樂曲更有張力與戲劇效果。力度記號在巴洛克時期是不記錄在樂譜上的，樂曲力度通常透過演奏者對音樂的詮釋以及時代背景所給予的習慣來演奏。稍晚的古典樂派，作曲家則開始在樂譜上標示強音（*forte*）與弱音（*piano*）來表達樂曲，並沒有特別細膩的力度說明。但是貝多芬在內心的情緒表達上，在樂譜上將力度做了許多的突破，也因此開啓了浪漫樂派抒發個人情感的特色。

《第二號交響曲》的開頭，很突破性地使用了極強（*fortissimo*）的力度，在此交響曲之前鮮少有在開頭即使用極強音（*ff*）的力度記號，可見貝多芬當時心情的激烈，透

過樂曲的第一個音就期盼可以抒發。預備拍一開始，筆者在呼吸和上半身的力量上皆為此音做好支撐的工作。開頭的兩個音符，其能量是不同等級的，前者的短音符爲了後者的長音符做推進，故在指揮者的手勢上應使第一個拍點打下去後，順著反彈的力道直接在第二拍上給予其力度所在，並透過左手的支撐，將後者的長音符飽滿地演奏得宜。

貝多芬在《第二號交響曲》中也突破性地使用到了大量的力度對比，使音樂充滿高度的戲劇效果。第一樂章的序奏前五小節，就透過力度的變化，從第一波的高潮，推至和緩的氣氛，再進一步進到下一個極強的山峰，如此波濤洶湧的圖畫，不斷在《第二號交響曲》當中上演。

突強（*sforzando*）的使用也是《第二號交響曲》中很大的突破，貝多芬喜歡連續使用許多突強來強調他的表現張力，而這種手法結合了她喜愛力度對比之下，也產生了突強後弱（*sforzando-piano*）的力度記號，也就是說在一個音或和弦上強烈的重音之後，立即緊跟著一個輕的音或和弦。此手法在本首交響曲之中顯而易見。

因爲序奏中的元素甚多，以前章所提到的樂曲分析來討論之，筆者將序奏分成三個樂段。第一樂段在極強的齊奏之後，馬上劃入了木管的弱音，指揮者的雙手馬上在強音的收拍時馬上轉變成爲放鬆的預備拍，並透過左手的線條來劃出音樂的圓滑線。在弱音木管下行音階的最後一音，也是下一樂句極強音開始的齊奏，在指揮者上，直接提示第六小拍的強奏即可，而此音與第一次力度及廣度應更多一些，在木管中不是僅出現單音，在和弦產生時所應有的飽滿感要透過手勢的深度來製造其音響效果，可在胸前將雙手劃出一個圓弧形，使聲音更佳契合。第二樂句將主題交給了弦樂演奏，但僅在開頭出

現動機後，緊接著透過弱拍的突強音來變奏發展。在這裡，指揮者藉著從前方來的漸強記號來推進音樂方向，雙手劃大原有的幅度，而第三拍管樂亦加入的突強音，筆者認為指揮者可在此以較重的力度來提示重音的出現。而在第七小節同時出現了正拍的強奏以及第二拍後半拍的突強，此亦需要指揮者特別留意：強奏在手勢上應給予其反彈力度，但在後半拍的突強音除了反彈之外，還要加上瞬間的力度，使之更為突顯〔譜例 4-2〕。

〔譜例 4-2〕：第一樂章序奏第 5-7 小節弦樂部份

The image shows a musical score for four string instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The score covers measures 5, 6, and 7. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'ff' (fortissimo). The dynamics start at 'p' (piano) in measure 5, then 'cresc.' (crescendo) leading to 'sf' (fortissimo) in measure 6, and continue at 'sf' in measure 7. The Violino I and II parts feature trills ('tr') and triplets ('3'). The Viola part has a triplet in measure 7. A downward arrow points to the final measure of the excerpt, which is measure 7.

法國號的弱音較容易有吹奏上的危險，故在一串下行音符後，需給予法國號準確的提示，指揮者須以雙眼注視法國號吹奏者，透過左手小而有力的拍點來輔助他們來發聲。接著透過弦樂從弱漸強的效果來加強戲劇性，並在漸強的最後加上一了突強音，使之方向明確。在漸強記號出現時，指揮者即可慢慢拉寬雙手的幅度，而突強則利用雙手一起很厚實地拖住聲音，並以小點來替管樂的弱音提示，在幾個小節模進手法之後，以極強的兩個跳音進入序奏第二樂段〔譜例 4-3〕。

〔譜例 4-3〕：第一樂章第 8-12 小節

第二樂段

第二樂段在力度上使用許多的強後即弱（forte-piano），指揮者在看到此力度記號，需要在詮釋上透過彈性的點來表達重音之後。而第二樂段之中，貝多芬利用了重音記號來做音樂的動機，第一樂章的第 17 小節至第 22 小節，在第一拍的後半拍均有一個突強音，這個突強音因為不固定在同一個樂器上出現，故指揮者需要明確地去提示該樂器的進入，使各樂器的突強音色可以達到相等力度及效果〔譜例 3-10〕。此段落指揮者應在第一拍正拍要提示弦樂的突強後弱音，第一拍後半拍提示突強動機，而第二拍正拍提示與第一拍正拍呼應的第一小提琴，最後在第二拍後半拍拉出木管弱音的圓滑線條。三個動機皆需要分別給予，是指揮者需要清楚了解其結構的樂段。

同樣的概念也出現在第一樂章序奏中的第三樂段：從第 29 小節至第 32 小節，在第一拍弦樂與銅管的突強音提示下去後，指揮者手勢應穩定先給木管的十六分音符三連音的伴奏，令他們維持節奏與音色，第一拍後半拍則提示長笛的主旋律，並將第二拍後半拍當作弦樂於第三拍呼應長笛旋律的預備拍〔譜例 4-4〕。

〔譜例 4-4〕：第一樂章 29-32 小節

在《第二號交響曲》中，貝多芬嘗試使用許多的漸強與漸弱記號來表達他所能描述音樂的方向性及線條感。在第一樂章進入呈式部的第四小節，貝多芬就使用了一個小節的漸強記號，但又馬上於下一個小節安排了一個弱音記號，使整個聲響效果有如微風一般拂，筆者稱之為微風動機。指揮者對於此小節，筆者的詮釋上使用了左手向外推一拍，身子也稍微向小提琴方向前傾，而第二拍立刻將雙手往內收後稍微抬高，當作下一小節

弱音的預備拍〔譜例 4-5〕。

〔譜例 4-5〕：第一樂章呈式部開頭

The image shows a musical score for the beginning of the first movement, 'Allegro con brio' (♩ = 100). The score is for a woodwind section including Oboe (Ob.), Fagotto (Fg.), and Cori (Cor.). It shows dynamic markings such as 'p cresc.' and 'p' across several measures. The bass part is also visible with 'fp' and 'cresc.' markings.

極強音和突強音，後者是力度上更加重的表現。在樂曲中，貝多芬喜愛串連使用這兩種不同的力度記號，使聽者在極強奏之中還是不斷有新鮮感及驚奇點。極強奏透過瞬間抬起的預備拍，加上較重的力度及較高的手勢來表現之；而突強則會需要用到力度上的頓點。兩個不同的力度詮釋，將會使一樣的配器動機有著不同的音樂色彩上的變化〔譜例 4-6〕。

在第一樂章序奏之後，基本上皆給予其兩大拍的拍型，但是在幾個方面也會有些例外，例如當第二拍為突強時，依照筆者的經驗，將會在第一拍以小拍處理，將第一拍打下去後持續往下再打一個拍點，力量需要維持在上手臂中，手腕切記不要過於放鬆，應保持手腕與手軸行成一條線，使拍點打於下方，但其力度是持續的。〔譜例 4-7〕

[譜例 4-6]：第一樂章，探討極強奏及突強的不同，第 76 小節至第 79 小節。

The image displays a musical score for Example 4-6, covering measures 76 to 79. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The second system features a grand staff for strings, with Treble and Bass clefs. The woodwind parts in the first system show complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as *ff* and *f*. The string parts in the second system feature a driving, rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic marking and the instruction "Bassi." at the bottom.

第一樂章的第二主題，使用了管樂弱音與齊奏的強音來相互對應。對於此樂段，筆者認為：指揮者在弱奏時應將手軸稍為向外使空間感以前後為主體，為管樂器來提示；而弦樂強奏要出來之前的預備拍則往左右及上下的空間來延伸，手臂的伸展則更有力且更寬廣，把音樂的飽滿感呈現出來。這一個段落有許多的突強音在每一個小節的重拍與次重拍中，手臂在反彈之中需要不斷地在給予力度和放鬆之間輪替。要注意每個小節的重音呈現與圓滑音的交替之中，速度的掌握要拿捏得宜，否則容易使音樂愈來愈加快〔 譜例 4-8 〕。

[譜例 4-7]：第一樂章第 65-68 小節

The image shows a musical score for measures 65-68 of the first movement. The score is arranged in a system with five staves for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet (Tr.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'sf' (sforzando) and 'a 2.' (second ending). The score is written in a standard musical notation style with clefs, notes, rests, and bar lines.

連續的強奏，在不同配器之中相互唱應，指揮者反而不能過於忙碌於給予每個聲部的提示。〔譜例 4-9〕當中我們發現弦樂先以一個極強音演奏後，管樂隨即也以極強奏呼應之，此時指揮者不用使用過度用力的力度，反而是一個確切且放鬆的點，使音樂自然演奏即可，如此才不會與前者一連串的突強音有所模糊。第二次的呼應在第 100 至 102 小節，極強音之後，在第 101 小節的第二拍演奏完畢後，指揮者應直接收拍，並將手以小範圍的幅度在胸前輕輕給予拍型，而在後半拍透過反彈而拉起的預備拍將弦樂極弱（*pianissimo*）的快速音群給帶出來。並在漸強之時逐漸擴張手勢的幅度，同時也將兩手臂之間的距離拉寬，導入的兩個突強全音符，可直接在一個小節中打一大拍，進入極強的終止式結束此樂句。

〔譜例 4-8〕：第一樂章第二主題，管樂的弱音與齊奏的強音對比

The image displays a musical score for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) feature a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The brass parts (Cor., Tr., Tp.) provide a harmonic accompaniment, with the Trombone part marked *ff* (fortissimo) in the later measures. The bottom section of the score includes parts for Bassoon (*Basso.*) and Basses (*Bassi.*), with a *Vol.* (Volumoso) marking indicating a fortissimo dynamic.

貝多芬喜歡將突強記號放在弱起拍，使音樂更有戲劇效果，第一樂章的第 120 至 125 小節即是這種手法的方式寫作。小節開頭從弱音開始，而第四拍卻是突強音，在指揮的時候需要在正拍先平靜地游移雙手，而在第三拍時筆者將左手向外甩出去，以這個突發性的動作當作第四拍突強音的預備拍。之後，在二、四拍皆為突強音的小節中，雙手利用每個一、三拍當作預備拍施予反彈性拍點，利用這種手勢的傳遞將後起拍的突強音給表現出來〔譜例 4-10〕。

[譜例 4-9] : 第一樂章第 96-113 小節

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 96-105) features woodwind and brass parts with a piano accompaniment. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fag.) and brass (Cor., Tr., Tp.) parts are marked with *ff*. The piano accompaniment includes *pp* and *cresc.* markings. The second system (measures 106-110) continues the woodwind parts, with *ff* and *cresc.* markings. The third system (measures 111-113) continues the piano accompaniment, featuring *pp* and *cresc.* markings.

一部小提琴的投射，將一連串下行音階帶進再現部的第一主題〔譜例 4-11〕。

〔譜例 4-11〕：第一樂章發展部與再現部的交接，211-216 小節

The image shows a page of a musical score for Example 4-11, which is the transition between the development and recapitulation sections of the first movement. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violin (Viol.), Viola, and Bassoon (Basso.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system shows the Flute, Oboe, Bassoon, and Cor parts. The Flute part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The Oboe part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The Bassoon part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The Cor part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The second system shows the Violin, Viola, and Bassoon parts. The Violin part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The Viola part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The Bassoon part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two measures. The score includes dynamic markings such as p (piano), sf (sforzando), and cresc. (crescendo), along with phrasing slurs and articulation marks.

第二樂章貝多芬使用許多漸強的推動性，再接上一個突弱的效果，把音樂的戲劇性描繪地如生如畫。以第 1 小節至第 8 小節為例，作曲家透過圓滑線及連結線使音樂不中斷地向前延伸，指揮者在三拍子的拍型中，要將拍點打在音樂前面，透過下手臂的放鬆，用左手把線條將音樂拉出來。第五小節開始的漸強是音樂張力的關鍵，指揮者透過雙手在胸前從外至內用左手劃出圓滑線的走向。而音樂推進到了第六小節結束時，作曲家在這裡安排了一個突然的弱音，戲劇效果十足，指揮者需要在這個時間點突然停格，使全身放鬆、手腕自然下垂使手的位置放低，讓音樂似乎突然被切掉一般地再次從弱音奏出終止式〔譜例 4-12〕。

[譜例 4-12] : 第二樂章 1-8 小節

The image shows a musical score for Example 4-12, measures 1-8 of the second movement. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in E, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Larghetto' and the key signature has two sharps (F# and C#). The score shows dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) across the measures.

戲劇效果經常透過短時間之內力度的快速變化而行成，指揮者需要在情緒的轉折時全然進入音樂當中。在第二樂章的第 40 小節至第 47 小節，貝多芬使用到了極強、突強、弱、極弱以及強後弱的力度記號，八個小節轉變極大的音樂表現，指揮者要在空間上逐一分別出來。在〔譜例 4-13〕中，極強與其之後的突強二音，筆者詮釋上將兩音都給予拍點，而後者比前者更低，並且加上更重的力度，整個空間可用至整個上半身的範圍。接著的弱音則縮小，僅用一個頭的大小範圍，再進入極弱時就僅用手腕的力量在棒尖給點即可，最後以呼吸與手臂的拉起當做預備拍，為最後三個極強音在空間上再次放大，而在強奏後又突然弱音做樂句結尾。

[譜例 4-13]：第二樂章 40-47 小節

在第三樂章之中，有四個力度的詮釋是需要探討的。〔譜例 4-14〕為第三樂章的開頭，一開始就利用強與弱的對比來相互呼應，筆者透過雙手較大的肢體動作給予強拍提示，第二小節的弱拍則僅以左手手腕給予之小拍點，並同時將右手指揮棒拉起當做下一個小節強拍的預備拍，而第三小節的強奏僅以右手給予之即可，使左右手可以分別出來彼此的功能。第二個需要注意的地方是位於第 21 小節在第二拍的強後弱奏，因為此樂章速度的關係，筆者將全樂章以每小節為一拍給予樂團，但在這個小節中的強奏，筆者認為需要以分割拍的想法處理之。筆者將此小節與下一個小節結合打成兩拍的拍型，而此小節在正拍之後，於第二拍再給予其另一個拍點，使強音可以清楚奏出，並在下一小節作為後半拍的收拍。

[譜例 4-14] : 第三樂章 1-24 小節


SCHERZO.
Allegro $\text{♩} = 100.$

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in D.A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.

第三樂章的第三個需要注意的力度記號在中段之間，貝多芬在擁有同樣配器的兩個音符，給予不同力度記號的詮釋：在第一個小節安排了強音之後，又於同一音上使用了突強記號來加增其張力效果。筆者在處理上，使用左右手來分別給予其力度提示：第一聲的強奏使用雙手表達聲音的廣大，但第二聲突強卻特別再使用左手上手臂的瞬間力量來增強其力度〔譜例 4-15〕。

〔譜例 4-15〕：第三樂章 93-97 小節



The image shows a musical score for Example 4-15, covering measures 93-97 of the third movement. The score is arranged in two systems. The first system contains four staves for woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The second system contains six staves for strings. The woodwind parts are mostly rests. The string parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando) in the string parts.

第三樂章的中段的結尾，和第二樂章有異曲同工之妙，作曲家透過漸強的手法，看似要將情緒帶至高潮，卻突然使用了弱奏記號使樂句在安靜之中終止。但這裡和第二樂章不相同的是弱音的位置，第二樂章在正拍，故從前一小節的最後一拍即預備下一小節的弱奏〔譜例 4-12〕，但這裡貝多芬卻在快板樂章中的第三拍突然給予弱音記號，指揮者需要在漸強之後將手的水平面提起至眼睛的高度，在弱音之前將反彈的幅度縮小，並給予小點提示〔譜例 4-16〕。

〔譜例 4-16〕：第三樂章第 123 至 130 小節

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.

p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*
p *cresc.* *p*

Scherzando da capo.

第四樂章有許多力度上需要注意的段落。在開始的強音演奏之後，音樂在第 26 小節進入弱音的圓滑奏，此時，要注重在音樂的線條感之中，筆者透過一小節一大拍的拍型用劃圓圈的方式來詮釋此段落，但整體在小幅動作之中給予拍點，並且沒有太多手腕的移動，以手軸為中心所做的線條感〔譜例 4-17〕，透過三次六個小節的樂句模進，配合了力度與配器的增多，指揮者要將音樂不斷做堆疊。

〔譜例 4-17〕：第四樂章 25 至 31 小節的弦樂部份

p dolce.
p
pizz.

樂句突強記號（*rinforzando*）在這個樂章中第一次出現，與突強音僅在一個音上突然的加重力度產生對比，指揮者對於樂句突強記號要給予持續性的支撐度，〔譜例 4-18〕在前後都是弱音的演奏中，筆者以全身的力量突然稍微傾向樂團，並加上右手瞬間的拍點以及左手大幅度的樂句表現，將這個力度記號給提示出來。

〔譜例 4-18〕：第四樂章所出現的樂句突強記號，僅弦樂部份



在第四樂章銜接發展部時的連結句，一連串的突強音之後，音樂在極強的力度上把氣氛帶進高潮，指揮者應在這四個小節中用左手托住聲音的扎實感，直至第五小節收拍後馬上進入弱音，利用手腕的拍點來給予提示，最後再於漸強記號時拉大右手的幅度，並加上左手的輔助，進入發展部〔譜例 4-19〕。

同樣的旋律之中，貝多芬用強音的圓滑奏與極強音的圓滑奏在力度上給予其對比效果。在第四樂章的第 157 至 164 小節，前面四小節的旋律，筆者以較為深的手勢來詮釋這一段，透過用右手整隻手臂來為此旋律畫出很寬的線條，使弦樂演奏者可以用滿弓來拉出寬廣的音色；後者加入了管樂，故在手勢的位置上會比前者來得高些，並且在線條的推動上也可以更為有力，利用左手一併把音樂的延展性劃出來〔譜例 4-20〕。

[譜例 4-19] : 第四樂章 92 至 112 小節

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 92-112) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The second system (measures 113-112) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violin (Vcl.), and Bass (Basso.).

Key performance markings and dynamics include:

- Flute (Fl.):** *a 2*, *f*, *ff*, *f*, *pp*, *decrsc.*
- Oboe (Ob.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Clarinet (Cl.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Bassoon (Fag.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Cor Anglais (Cor.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Trumpet (Tr.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Trombone (Tp.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*
- Violin (Vcl.):** *pp*, *cresc.*, *f*, *tr*, *sf*, *p*
- Bass (Basso.):** *f*, *ff*, *f*, *pp*

〔譜例 4-20〕：第四樂章 157 至 164 小節

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The top three staves are for the woodwinds, and the bottom three staves are for the strings. The woodwind parts feature melodic lines with slurs and accents, while the string parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and a first ending bracket labeled 'a 2.'.

第四樂章結束部之間，貝多芬使音樂走向在極弱音猶疑了 12 個小節，突然以齊奏的突強進入，指揮者在這兩個對比上要有明顯的差距，筆者將弱音僅以一丁點手腕的力量，配合手指頭在指揮棒尖的拍點來做提示即可，而極強音則以雙手由上而下的大幅動作，配上將左手停在腰間用力拖住聲音的效果來表達，配合上眼神所給予的肯定感，將音樂以十分戲劇效果的方式呈現出來。而貝多芬在第 386 至 389 小節安置了木管全體及弦樂幾乎所有的聲部皆齊奏同樣旋律的動機，將整個樂曲氣氛帶入一種極為緊張的情緒，當代樂評者薩普齊（Sapzier, ?）對此段生動但有些過份的樂段比喻：「一條被刺傷的巨龍，再最後一滴血流盡之前，正張牙舞爪地做垂死前的掙扎。²⁴」指揮者在詮釋此段落時，筆者認為應該將力度全神貫注地投注在雙手上，在整個表情及情緒上，應為此

24 楊忠衡，《發現貝多芬》，31。

首交響曲中最為激動、最為澎湃的高潮點，像是要把聲音從樂團裡挖出來一般，指揮要更多使音樂更厚重〔譜例 4-21〕。

〔譜例 4-21〕：第四樂章 382 小節至 390 小節



整體而言，在音量的變化上，貝多芬喜愛突然性的大小聲音量上的差異變化，在張力的效果上顯得十分有戲劇張力，但指揮者也應同時不斷地為音樂作提示及引導。在猛然地力度轉換上，指揮者的手臂的放鬆工作需要不斷練習，並且在雙手上所拉出的線條也需要其力度和支撐。弱音並不是代表手腕與手臂就呈現鬆垮樣，反而在力度反差時，需要給予一個很小的上抽預備拍點，使樂團可以精準地掌握到節奏與音樂力度，而音量強的時候亦不等於隨便將音丟下，而是透過手腕的放鬆，達到樂團自然的大聲效果。

有關第二號交響曲所有的重點力度記號，請參閱筆者所整理如下頁的〔表格 4-2〕。

〔表格 4-2〕 力度記號的統整

樂章	小節數	力度記號	樂章	小節數	力度記號
I	1, 5	極強 – 弱	II	5-7	漸強後弱
I	3	漸強後漸弱	II	13-15	漸強後弱
I	6, 7	後拍的突強	II	21-23	漸強、突強後弱
I	12-15	強奏後弱，突強後弱	II	33, 35, 37	後拍的突強
I	17-22	強、突強、弱層次	II	44-46	弱與極強的對比
I	29-32	突強、突強後弱、弱層次	II	55-59	漸強後弱
I	37, 80	漸強後弱的微風動機	II	78-80	漸強後極弱
I	47-48	強與突強	II	87-88	後拍的重音
I	49, 51, 53	弱拍的突強	II	94-95	強後突強，並接跳音
I	71	突強於第一拍及第二拍	II	141-151	弱至突強連結至極強
I	86-95	連續的突強	II	153-156	突強後漸弱至極弱
I	100-111	極強後由極弱漸強至極強	II	165-166	漸強後弱
I	120-125	弱拍的突強	II	198-201	強後弱
I	146-154	木管群的突強動機	II	202-208	連續地突強
I	178-181	由弱漸強，再進極弱	II	219-223	漸強後弱
I	214-216	由弱漸強至突強再漸弱	II	258-259	強與突強
I	249-250	極強與突強	II	272-275	極強、突強後弱
I	272-282	極強後由極弱漸強至極強	III	1-4, 9-12	強與弱的交替
I	292-297	連續的突強	III	21, 25	強後弱
I	304-313	主題在弱與突強之間比較	III	33-39	極弱漸強至強
I	317-326	弱與極強	III	61, 71, 75	漸強的微風動機
I	340-346	連續突強	III	93-94	強與突強

(接上頁)

樂章	小節數	力度記號	樂章	小節數	力度記號
III	98, 100	突強	IV	220-222	漸強後弱
III	102-108	由弱漸弱至極弱，後極強	IV	228-232	強與突強的交替
III	113-115	漸強後突強，再漸弱	IV	232	後拍的突強
III	126-128	漸強後弱	IV	239, 243	一整句的突強
IV	1, 6	強與突強	IV	255	一整句的突強
IV	5-6, 11-12	弱後瞬間強	IV	260-267	漸弱後漸強
IV	27	dolce 出現於第一小提琴	IV	268-277	強與突強的交替
IV	36-38	漸強後弱	IV	282	極強後的弱
IV	50	後半拍的突強	IV	293	極弱後的極強
IV	55, 59	一整句的突強	IV	294, 300	強與突強
IV	66, 75	突強	IV	307-311	連續強奏
IV	84-93	強與突強的交替	IV	312, 314	強後弱
IV	98	強後弱	IV	316-319	連續突強
IV	104-107	由極弱漸強至強	IV	326-333	連續突強
IV	108, 114	強與極強	IV	334-337	極強後弱
IV	113, 118	弱後強	IV	344-346	漸強後極弱
IV	120-130	強與極強的交替	IV	372	極弱後的極強
IV	131-137	強後弱	IV	386-389	齊奏的極強
IV	157-164	強奏圓滑與極強圓滑	IV	394-397	齊奏的極強
IV	175-181	極強與突強	IV	414-416	極強後極弱
IV	181	突強後的極弱	IV	423-432	連續極強
IV	185, 190	強與突強	IV		

第四節 延長記號處理

基本上，延長記號（fermata）代表著該音符或休止符演奏時間增長一倍，但在此首交響曲當中，筆者認為延長記號每次的出現都有其特別的效果及意義，故特別將此分別一段來研究說明。

第一樂章起頭，貝多芬馬上在十六分音符之後接著安排了一個附點四分音符的延長記號〔譜例 3-6〕。筆者對於此延長記號的詮釋，不是僅準確地給予兩倍的長度，而是一種氣氛的延伸，使殘響效果可以飽滿地在場地空間中形成，其長度略長過兩倍。透過左手的支撐，使本音符可以有力地演奏。收拍時，筆者以左手瞬間收掉延長記號，右手同時輕輕提起成爲木管的預備拍。

第二次出現延長記號在第一樂章的最後一個音符，由於是最後一個音符的詮釋，筆者會透過使弦樂回弓的演奏法，加強整體樂團的力度，在這個音符上，即會給予其更長的時間演奏。收尾時筆者使用右手往上方拉高，使樂團音色可以透過手勢往上做一個圓滑的結束〔譜例 4-22〕。

最後兩個延長記號出現在第四樂章的結束部之中，第一次透過齊奏的延長記號，接至下一個弦樂的延長記號導入下一個樂句的開頭。第一次的延長記號從前一個小節的全音符使用連結線結合而成，因爲有連結線，所以第一次的基本拍型一定要讓樂團明顯得知，使他們能夠有辦法算拍子，進入了第二小節後再使雙手停住延長其音符。第一個延長記號，筆者會給予較長的詮釋，因爲這時候的氣氛已進入最有表現張力的時刻，透過更拉長符值來追求飽滿感。而第一個延長記號的收音需要用較大的動作來表現，使定音

〔譜例 4-22〕：《第二號交響曲》第一樂章結尾

鼓也可明確得知何時要停止其顫音，而此收尾手勢的同時，也透過雙手輕頓一下後的反彈，成為下一個音符的預備拍。第二個延長記號亦是使用連結線使兩個小節的全音字符串連起來，故與第一次的延長記號一樣，指揮者需要給予其第一拍明確的拍點外，跨小節後亦需要給予樂團第二個拍點。而因為第二次僅有弦樂拉奏，並且在音量上並不強，故這個拍點能夠令團員們知道即可，不需要給予過大的手勢提示。第二次的延長記號，筆者將此音符認知為下一個段落的先現音 (anticipation)，也因此不會在這個延長記號給予過多的琢磨。筆者認為，因為音長已從前一個小節延伸過來，這個延長記號並不需要真實地演奏兩倍長度，在音樂尚未完全停頓時，即收起並同時給予下一個小節的預備拍即可〔譜例 4-23〕。而在同一樂章的第 415 小節有類似的延長記號出現，此作法可參照先

現音的延長記號手法，給予其一點空間便繼續演奏下去即可。

在樂曲最後一小節，貝多芬在四分音符快速結束後，放置了一個延長記號於二分休止符上。筆者認為，透過這個休止符的意義代表著音樂的收尾，在那個當下，使聽眾可以享受在音樂結束時的殘響之中。故在這個延長記號的表現上，指揮者要將雙手停在收拍的位置上，等待空間的聲響以及音樂廳場內的氣氛達到最佳時刻點。而筆者在親身指揮樂團的經驗所提出的想法，認為此休止符可長達原本長度的三倍至四倍，甚至直到觀眾產生了熱烈迴響再收尾，也是個可能的選擇〔譜例 4-24〕。

〔譜例 4-23〕：《第二號交響曲》第四樂章結束部所使用的延長記號

The image displays a musical score for the ending of the fourth movement of Beethoven's Second Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The music is in G major and 2/4 time. The final section features a series of chords and melodic lines, culminating in a final cadence with a fermata over the final note. The score is marked with dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The fermata is placed over the final note, indicating a prolonged ending.

〔譜例 4-24〕：《第二號交響曲》第四樂章的最終樂句

The image shows a musical score for the final sentence of the fourth movement of the Second Symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in several measures. The score is enclosed in a large rectangular frame.

統整《第二號交響曲》，其中所出現的所有延長記號以及筆者的詮釋處理方式，請參考〔表格 4-3〕。

〔表格 4-3〕

延長記號出現處	詮釋處理方式
第一樂章第一小節	使之演奏較兩倍長
第一樂章最後一小節	使之演奏較兩倍長
第四樂章 335 小節	使之演奏較兩倍長
第四樂章 337 小節	使之演奏較兩倍稍短
第四樂章 415 小節	使之演奏較兩倍稍短
第四樂章最後一小節	使休止符較兩倍長

第五節 表情記號詮釋

在巴洛克樂派時期，作曲家並不會將音樂上的詮釋表達記錄在樂譜之上，通常透過演奏家的即興、時代上演奏的習慣、師徒傳承的彈琴技巧等，在音樂上產生自然的力度變化、花式技巧。到了古典時期，莫札特、海頓等人開始將震音、圓滑線、斷奏符號等表情記號寫於樂譜上。貝多芬在 1802 年之後的作品，都使用明確的表情記號來表達他所想要的樂曲風格及其效果，他喜愛使用表情記號的差距來使音樂產生對比效果，增加音樂的張力與戲劇性。指揮者在詮釋上如要十分考究當時代的演奏方式時，不可做出樂譜上貝多芬所沒有寫下的記號，單純將他所想要表達的一切詮釋出來即可。

當時有人聽到某個強烈的樂段時，再也忍不住，於是雙手掩耳，奪門而逃²⁵。故我們可得知當時這樣的表情記號使用成了一種突破性的音樂語言，這也影響到了浪漫樂派許多音樂家更自由的抒發情感的樂曲型態。《第二號交響曲》之中，貝多芬所使用到的表情記號以震音、斷奏與圓滑音等為主，下文會依照樂章之中的重點部份來做研究說明。

第一樂章序奏的前四小節中，貝多芬就充分地使用了圓滑奏和斷奏的對比效果：在雙簧樂器弱音的圓滑奏之中，指揮者透過左手來帶出管樂演奏者吹奏時送氣的線條走向，不用有太多上下的位移，而是水平面的延伸；第四小節加上長笛與單簧管從高音域以跳音方式下行音階進行，這時指揮者將手的提示以小而快速的反彈點來給予提示，需要注意在管樂的斷奏時值上的平均，使附點十六分音符不零亂，請參考〔譜例 3-6〕。而同樣於序奏當中的第二主題，貝多芬使用到第一小提琴上的跳奏及管樂的圓滑奏在同一

25 陳漢金、閻嘯平、楊忠衡，《發現貝多芬》，27。

小節之中相互產生對比效果，筆者將左手在第一拍重音以快速並較重的拍點給予之，身體不需要完全傾向弦樂方向，清楚的給予其拍點即可；而右手使用指揮棒輔助管樂在線條上的方向性，其幅度亦不需要太大，筆者僅以手腕的放鬆來帶出線條的流動感，請參照〔譜例 4-25〕。

〔譜例 4-25〕：第一樂章序奏第二樂段

The image displays a musical score for Example 4-25, consisting of two systems of staves. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). The bottom system includes parts for Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb./Db.). The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature. Two specific sections are highlighted with rounded rectangular boxes. The first box, labeled '圓滑奏' (Crescendo), encompasses the woodwind parts in the first system. The second box, labeled '斷奏' (Staccato), encompasses the string parts in the second system. Both sections feature a 'cresc.' (crescendo) marking. The woodwind parts in the first system show a melodic line with a crescendo. The string parts in the second system show a rhythmic pattern with a staccato articulation and a crescendo.

在序奏的第三樂段當中，貝多芬在小提琴上使用了一連弱音串跳音，在指揮上須要將整體的動作範圍維持在胸前，透過彈性的拍點，在大約高低幅度五公分的距離將此細膩的片段表現出來，雙手可以一起將反彈的拍點提示出來，及至之後管樂的圓滑奏加入再將左手以線條提示之〔譜例 4-26〕。類似的情況在第一樂章呈式部之中也可看到，貝多芬亦使用了一連串的跳音音符於經過樂段，但不同於序奏的是力度上的對比：序奏使用了弱奏，而在此為強音的表現。在強音之中表現跳音，筆者透過整個上半身集中力量於雙臂之中，左手將掌心張開稍微向內、手指併攏地有力地給於其彈性拍點，並將一個

小節中的四個小拍子皆以第一、三拍為主，二、四拍小小的作頓點將四個拍點都充滿活力地打出來。要特別留意於拍點施予之後的反彈，需要快速且有力，否則速度容易在一連串的跳音之中愈來愈快〔譜例 4-27〕。

〔譜例 4-26〕：第一樂章序奏第三樂段



The image shows a musical score for Example 4-26, titled "第一樂章序奏第三樂段". It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.) parts, and a string section with Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.) parts. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a more complex, flowing line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The woodwind parts are in the upper staves, and the string parts are in the lower staves. The string parts are enclosed in a rounded rectangular box.

圓滑奏和跳奏的連結，也是貝多芬在此交響曲之中經常使用的手法。筆者將此種類型以兩種情況討論之：在第一樂章的第 44 小節，弦樂以兩個圓滑音配上兩個跳音來做結合，筆者以第兩拍來表示時，前一拍的預備拍以稍微慢點的提起將圓滑奏帶出，而進入第一拍之後馬上把雙手抽緊，以手軸為中心給予富有彈性的拍點，將跳音的節奏感表現出來〔譜例 4-28〕；第二種情形則是先跳音後連結圓滑線，在第一樂章 92 至 95 小節中，弦樂先出現一個八分音符的跳音，連接三個八分音符的圓滑音，筆者將預備拍即以瞬間的抽起帶出跳音的提示，而當拍點打下去後瞬間放鬆，拉出元劃線的線條，並在下

一個跳音之前的瞬間再給予彈性的抽起動作〔譜例 4-29〕。

〔譜例 4-27〕：第一樂章 61-65 小節

〔譜例 4-28〕：第一樂章 44-47 小節弦樂

〔譜例 4-29〕：第一樂章 92-94 小節弦樂

第一樂章之中，僅在序奏出現了震音記號（trill）。第 6 至 7 小節，配合著節奏上的長符值音符，貝多芬在此加上了裝飾奏，指揮者需要注意在各個長音符的結束前，清楚地給予其下一個音的預備拍，使兩部小提琴可以整齊地演奏出來。

第一樂章的第一主題其中包含了四個下行的跳音音符，這四個音符在詮釋上需要將因紮實地演奏出，弦樂的弓要較為貼緊琴弦，管樂則要有力地點舌，使每顆音符皆有彈性並飽滿。

〔譜例 4-30〕：第一樂章第 6 至 7 小節弦樂部分



第二樂章之中把圓滑線及跳音表達更加完整，每個樂句都將表情記號完整地呈現出來。第一主題以線條不斷地將旋律推出來，指揮者的左手需要在線條上不斷地拉出方向性，使音樂不會停滯原地。而第二主題中段則轉換成以跳音為主軸，筆者將手勢以上下的方向給予其反彈點來帶出跳音的效果。而發展樂段則把這兩種元素混在一起，指揮者就需要每小節有不同的色彩效果，使音樂更為豐富，亦透過雙手的提示使樂團清楚知道每個小節該如何演奏詮釋〔譜例 4-31〕。

貝多芬也在第二樂章中少量地使用了重音記號（accent），此用法與突強記號類似，但有著些許的不同點：突強記號表示音符在力度上要突然之間以強奏來演奏其飽滿的符值，而重音記號（>）則是在一個音符上所表現的小型漸弱記號，透過演奏重音之後，自然將音色弱下，不用完整地將音符的長度以重音奏出。

第三樂章幾乎每個小節都有跳音，在音樂上的詮釋又因為速度的迅速而每個小節以打一拍為單位，故筆者將每個小節基本上皆以上手臂瞬間抽高的方式來將跳音詮釋出來，幅度大小則如同前文之中所探討的力度大小來做對比。

[譜例 4-31]：第二樂章第 100 小節



第四樂章第一小節就安排了一個震音，指揮者不用太為此震音擔心，以筆者的經驗，只要清楚的拍型即可，但為了下一個小節的跳音，筆者會將第一小節的後半拍稍微提高，使之同時代表下一個小節的預備拍 [譜例 4-33]。

貝多芬在第四樂章很特別地放入了一個表情術語—溫柔地 (dolce)，這個位於第 27 小節的第一部小提琴拉出的長音音符加上了這一個溫柔地表情，也許意味著要使這個段落更為甜美，它的出線與弦樂其餘聲部以主旋律及對旋律作為對比效果 [譜例 4-32]。

指揮者在詮釋此段落時，筆者將整個小節以一大拍來給予樂團提示，並在手勢上以劃圓

圈的方式將圓滑線條帶出。第一部小提琴的溫柔感，則左手的放鬆游移，並配合著呼吸的韻律來進行。

[譜例 4-32]：第四樂章第 26 至 29 小節，弦樂部份



The image shows a musical score for string instruments, specifically measures 26 to 29 of the fourth movement. The score is written for a first violin (top staff) and a cello/bass (bottom staff). The first violin part is marked with a box around the first measure containing the instruction "p dolce". The cello/bass part is marked with "Hasso. p pizz." and "Vcl. p". The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

[譜例 4-33]：第四樂章開頭



The image shows the beginning of the fourth movement of a symphony, measures 1 to 10. The score is written for a first violin (top staff) and a cello/bass (bottom staff). The first violin part features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The cello/bass part is marked with "Allegro molto. (♩ = 152.)" and "f sf". The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

總合筆者對於貝多芬《第二號交響曲》的指揮技巧，在拍號上筆者將快板的樂章會以結合拍的方式拍打，而慢板則以分割拍給予提示。此時期的速度記號僅會在開頭確定

其速度，並不會在樂章間給予其漸快、漸慢記號，指揮者在拍子上的拿捏需要十分明確。而力度記號上，貝多芬喜好使用許多的力度對比，並且在瞬間給予極大的力度變化，使其色彩豐富。力度上的音響，也更擴張至極強、極弱，以及加入許多的強後極弱或突強記號，指揮者在這之中需要透過手臂、手腕的緊繃與放鬆來達其效果，配合眼神和整體肢體動作來融入音樂，使其更充滿張力與戲劇性。此樂曲中的延長記號各有其特色，作曲家在不同的地方所加上的延長記號都會使其的音樂延伸性更加增。表情記號方面，貝多芬擅長使用許多斷音及圓滑音，使音樂有不同的表現效果，這樣的對比也使樂曲更為豐富。

第五章《第二號交響曲》之關係比較


第一節 樂譜版本比較

筆者搜集到普遍於市面上所使用的三個《第二號交響曲》樂譜版本：〈Bärenreiter〉、〈Breitkopf & Härtels〉以及〈Dover〉來進行相對比較。

首先來探討三個版本分別的特色：

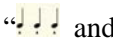
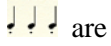
〈Bärenreiter〉版本採用米黃色的紙張印刷，使指揮者或研究者在讀譜上減少對視力的負擔，此為筆者頗讚賞的一點。譜面上各種樂器的譜表之間間隔相當寬敞，使各樂器清楚瞭然。出版商有時會將一整個樂段有休息的樂器做刪行的動作，但大部份皆會保留它們在樂譜上的行數。譜面的下方，〈Bärenreiter〉會在必要更多說明時註明貝多芬於 1817 在樂譜上所寫下的速度或是表情記號，或者加上編輯者所認為貝多芬的樂譜當中，經過考證後可能有錯誤的部份更詳作說明。此版本將貝多芬當時沒有寫在樂譜上的一些記號，亦透過編輯者的研究，認為應當在音樂上會成立的一些記號，透過括弧的方式註記在樂譜當中，使讀譜者可以明辨並選擇。〈Bärenreiter〉的另一個優勢是同時擁有小節數和排練字母，使指揮家及研究者可以很清楚地給予樂團指示，除此之外，此版本還會將每個樂器的名稱在每一頁譜表前面都加以註明，令讀譜者可以更明確得知每行所屬的樂器為何。即便有優點，但是〈Bärenreiter〉版本在《第二號交響曲》之中卻與其它另外兩個版本在音符上、術語位置、表情記號的紀錄等有較大的不同處，筆者將會在

本章節下文中，對於此類型的差異更加以探討並相互比較。對於跳音記號，在《第二號交響曲》之中，〈Bärenreiter〉在前文的描述之中提到

據說貝多芬對於頓音和斷音之間的區別十分謹慎細緻，他在 1825 年給卡爾(Karl Holz, 1798-1858)的信中曾確切指出「是不一樣的」。不過，貝多芬作品資料中對於這兩者的區別偶爾只能在幾處可以得見之，因而在新版本不足以表現出任何邏輯性或一致性，關於這一點，現在都已達到共識。²⁶

故〈Bärenreiter〉將所有的跳音皆忠實地在樂譜上使用了頓音記號紀錄之。

〈Breitkopf & Härtels〉採用精裝版本，故在保存上能有較大的優勢。在紙質的方面，此版本採用使用淡象牙色系的紙張印刷，但和〈Bärenreiter〉版本相較起來稍微亮白了一些，在舞臺燈光底下容易刺眼。譜面上各種樂器的譜表之間間隔也是相當寬敞，並且不論樂器休息多久，總譜上都會很忠實地將休止符記錄下來，不會將該樂器刪行，這使得指揮者在閱讀總譜上有相當大的便利。〈Breitkopf & Härtels〉的另一優點是不會將表情記號置於小節線或是五線譜表上，使版面清楚明確。筆者研究發現，〈Breitkopf & Härtels〉應有在出版時有些許地修正版本，以跳音為例，此版本就不像〈Bärenreiter〉皆使用頓音記號，而是改成現今演奏家會詮釋的斷音記號。〈Breitkopf & Härtels〉在樂譜上有以括弧來註明排練字母，並且在每行樂譜前面的大譜表中間位置寫上小節數，使讀譜者不用再逐一數算小節，團練時也可迅速使團員知道排練位置。但是，因為它不會刪減掉休息中的樂器，使總譜每一行都是固定的樂器，故在每個樂器前面並不會加註樂器名稱，如有需要的讀譜者需要自行註明。

26 原文為：Beethoven was said to be punctilious about the difference between Punkte and Striche, and a letter of August 1825 to Karl Holz, in which Beethoven gives the firm instruction that “ and  are not identical”, is cited as evidence of this. Yet it is nowadays generally agreed that any distinction in Beethoven sources between two is only identifiable so sporadically as to be impossible to reflect in a new edition with any degree of logic or consistency.

〈Dover〉出版的樂譜有分成兩種版本：一種是單獨一首《第二號交響曲》方便攜帶閱讀的小總譜，另一種是把貝多芬前四首交響曲集合一併發行的合集本，筆者在下文中所探討的為後者。〈Dover〉的出版紙張為近似於純白的淡米色，較〈Breitkopf & Härtels〉更為淺系，在讀譜上容易造成視覺疲勞。而在樂譜的編排上，〈Dover〉也明顯地與〈Breitkopf & Härtels〉十分相像，連同各頁的小節數都近乎相同，但是在樂譜上缺少了排練字母與小節數，故在讀譜者拿到總譜後需要先行將小節數填上，好使團練時使團員更加方便知道目前的位置。〈Dover〉版本樂譜在版面上會將樂句中休止符的小節予以刪行，使版面可以濃縮利用，但也令版面整體令人稍感擁擠，但仍在樂譜上會於管樂的前方著名此行給何種樂器，使其讀譜仍保有其價值效果。此版本與〈Breitkopf & Härtels〉在力度記號的標示與表情記號位置上是很不同的，前者會將記號分配至空白處，而〈Dover〉版則易直接將之標示於五線譜表上，而在記號與音符間的準確性也有待商榷，並且在表情記號、臨時升降記號等偶爾會有所錯誤，使讀譜者需在閱讀前稍加比較確定。

綜合三種版本的比較，筆者於樂團演練時採用〈Bärenreiter〉版本。而針對三種版本的比較，筆者將之表格化於〔表格 5-1〕。

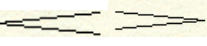
筆者在逐一對於此三種版本相對比較之下，發現三個版本有許多記譜、音符、表情記號等出入，請參考〔表格 3-2〕、〔表格 3-3〕、〔表格 3-4〕以及〔表格 3-5〕，筆者將依照樂章順序將差異點相對比較，如有不同者，再與〈Hugo Ulrich〉鋼琴四手聯彈版本相互比較。

[表格 5-1] : 《第二號交響曲》三種版本之比較

	〈 Bärenreiter 〉	〈 Breitkopf & Härtels 〉	〈 Dover 〉
彩排字母	有	有，加括弧	無
小節數	樂譜左上角	大譜表左測	無
註解	於下頁緣註明	無	無
跳音符號	頓音	斷音	斷音
表情記號	標註於空白處	標註於空白處	易與五線譜重疊
刪行現象	顯少刪行	完全不刪行	頗常刪去休息樂器

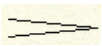
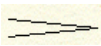
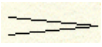
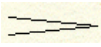
[表格 5-2] : 《第二號交響曲》三種版本之第一樂章中差異點

差異點之位置	〈 Bärenreiter 〉	〈 Breitkopf & Härtels 〉	〈 Dover 〉
速度術語	Adagio	Adagio molto	Adagio molto
m4: fg.	沒有力度記號	p	p
m10: fl. vn.I	沒有力度記號	p	p
m17: fg. vn.I	f	sf	f
m22: cl. fg. hn. tp. timp. vc.	ff 置於 m23	ff	ff
m23: bass	ff	沒有力度記號	ff
m24: bass	fp	sfp	sfp
m28: ob. fg.	沒有力度記號	cresc.	cresc.
m28: vn.II va. vc. bass	[cresc.]	cresc.	cresc.
m29: hn	沒有力度記號	sf	sf
m38: vc	沒有力度記號	p	p
m39: ob. fg.	沒有力度記號	p	p

m47: fg.	兩部吹同一音	八度 D 音	八度 D 音
m55-56: va. vc.	無表情記號	跳音	跳音
m63: fl.	無力度記號	ff	ff
m65: hn. tp.	頓音	無表情記號	無表情記號
m84: vn.I vn.II	第三拍後半 f	第三拍後半 f	第三拍 f
m93: va.	第四音 A	第四音 A	第四音升 A (X)
m107: fl.	[cresc.]	無力度記號	無力度記號
m121-123: 全體	第一拍沒記號	p	p
m130.131: 管樂	第三拍 sf	第三拍 f	第三拍 f
m142.144: vc	無表情記號	跳音	跳音
m146: fg.	第一拍 [f]	第一拍無力度記號	第一拍無力度記號
m148.152: va. vc. bass	無力度記號	sf	sf
m154.156: tp.	無力度記號	sf	sf
m155.157: fg.	無力度記號	sf	sf
m166: fg.	頓音	無表情記號	無表情記號
m174: vn.I	無臨時記號	第三個為升 C	無臨時記號
m179: vn.I	掛留至頓音	無表情記號	無表情記號
m180: ob.	p	無力度記號	無力度記號
m182: bass	p	無力度記號	無力度記號
m187: fg.	p	無力度記號	無力度記號
m191: vn.I vn.II	頓音	跳音	無表情記號
m215: 全體	decresc.		
m216: vn.I vn.II	無表情記號	跳音	跳音
m219: ob. fg. hn.		cresc.	cresc.
m223: ob. fg.	無力度記號	p	p

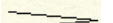
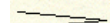
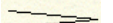
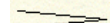
m223: fl.	無表情記號	無表情記號	跳音
m227: vn.I vn.II va	無表情記號	跳音	跳音
m229: vn.I vn.II	cresc.於第三拍	cresc.於第一拍	cresc.於第一拍
m230-232: va	無表情記號	跳音	跳音,但 m232 無
m232: va	G.B 音 (誤)	E.G 音	E.G 音
m235: timp.	無表情記號	f	f
m239: ob. hn.	f, 無表情記號	sf	sf
m243-244: 銅管	無表情記號	跳音	跳音
m246-247: hn.	無表情記號	跳音	無表情記號
m250: hn.	無表情記號	無表情記號	sf
m252: vn.I	頓音	無表情記號	跳音
m270-271: 管樂	無表情記號	跳音	跳音
m279: fl.	[cresc.]	無表情記號	無表情記號
m283: vn.I	tr.	tr.	tr.後接小音符
m284: 全體	fp	僅 hn. va.vc.有 fp	僅 hn. va.vc.有 fp
m292-295: fl.	虛線圓滑線	無圓滑線	圓滑線
m293-295: 全體	第一拍沒記號	p	p
m302-303:管樂	sf	f	f
m311: timp.	[f]	無力度記號	無力度記號
m311, 313: vn.II va. vc.	無力度記號	sf	sf
m315: va. vc.	無表情記號	跳音	跳音
m338-339: 全體	僅小提有 sf	全體 sf	全體 sf
m343: fl. cl. fg. vn.I	無表情記號	跳音	跳音
m347: hn.	僅第三拍有音	一、三拍皆有音	一、三拍皆有音
m347: fl. cl. fg.	無表情記號	跳音	無表情記號

[表格 5-3] : 《第二號交響曲》三種版本之第二樂章中差異點




差異點之位置	〈Bärenreiter〉	〈Breitkopf & Härtels〉	〈Dover〉
m26,28: cl. fg. hn.	重音記號	無表情記號	無表情記號
m30: hn.	sf	無力度記號	sf
m33: cl. fg.	sf	無力度記號	無力度記號
m65: vn. II	頓音	跳音	無表情記號
m69: 弦樂	p	無力度記號	p
m99: vn.I	pp	無力度記號	無力度記號
m100: 弦樂	[p] cresc.	cresc.	cresc.
m106: ob.	[p]	無力度記號	無力度記號
m117: hn	muta in A	in A	沒有文字註明
m128: vn. I	ff	置於 m129	置於 m129
m132: fl.	無力度記號	ff	ff
m154: vn.II	p 於第一拍	p 於第二拍後半拍	p 於第二拍
m155: vn.I, vn.II va.	decresc.		
m157: vn.I, va.	無力度記號	cresc.	cresc.
m165: vn.II, va.	第一拍 cresc.	第二拍後半 cresc.	第二拍後半 cresc
m176-177: vc.	無漸弱	漸弱	第二次無漸弱
m183,185: cl. fg.	重音	漸弱	漸弱
m183,185: hn.	無跳音	跳音	無跳音
m183,185: vn.I, vn.II	sf	重音	sf
m187: vn.I vn.II	decresc.		
m193: cl. fg.	無力度記號	p	p
m195: ob.	重音記號	sf	無力度記號
m197: cl. fg.	重音記號	sf	sf

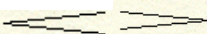
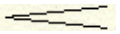
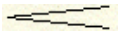
m199,201: ob.	頓音	無表情記號	跳音
m202: fl. fg. 弦樂	[f] sf	sf	sf
m218: vn.II 最後一音	無表情記號	無表情記號	跳音
m228: 全體	無力度記號		
m233,234: va	無表情記號	無表情記號	跳音
m246: vn.I va.	無表情記號	連弓跳音	連弓跳音
m246: vc.	p	無力度記號	無力度記號
m251: cl. fg.	無力度記號	p	p
m261: vn.I	無力度記號	decresc.	decresc.



〔表格 5-4〕：《第二號交響曲》三種版本之第三樂章中差異點

差異點之位置	〈Bärenreiter〉	〈Breitkopf & Härtels〉	〈Dover〉
m28: ob.	無臨時升降	掛留後又註明升降	無臨時升降
m56-58: vn.I vn.II	延續 decresc.		
m61: vn.I, vn.II	無表情記號	跳音	跳音
m63,71: 弦樂	[p] cresc.	cresc.	cresc.
m69: fl.	p[p]	p	p
m109: 弦樂	無力度記號	p	p
m114: ob. cl.	無漸弱記號		
m126: hn. 弦樂	第一音無記號	第一音無記號	第一音跳音

[表格 5-5] : 《第二號交響曲》三種版本之第四樂章中差異點

差異點之位置	〈Bärenreiter〉	〈Breitkopf & Härtels〉	〈Dover〉
m6: fl. ob. fg. vn.I vn. II	最後半拍 f	最後半拍 ff	最後半拍 ff
m7: fl. ob. fg. va. vc. bass	第一拍後半 f	第一拍後半 ff	第一拍後半 ff
m12: cl.	無力度記號	f	f
m16: 全體	f	sf	sf
m18: 最後一拍管樂	f	無力度記號	f
m36: cl. fg. vc. 的 cresc.	第二拍	第一拍	第一拍
m55,59,71: 弦樂	除 vc.皆 rinf.	sf.	sf.
m58: ob.	無力度記號	p	無力度記號
m60: vc.	cresc.	p cresc.	p. cresc.
m63,64: fl. fg. hn.	 於 m63	 於 m63-64	 於 m63-64
m68,70: fl.	[p]	sf	僅 m68 有 sf
m72: vn.I vn.II va 的 cresc.	第二拍	第一拍	第一拍
m86: 管樂, timp.	f	sf	sf
m85: ob. fg.	sf	無力度記號	無力度記號
m91: fl.	sf	無力度記號	無力度記號\
m104: fg.	無表情記號	跳音	無表情記號
m113: fl. ob. fg. vn.I vn. II	最後半拍 f	最後半拍 ff	最後半拍 ff
m114: fl. ob. fg. va. vc.bass	第一拍後半 f	第一拍後半 ff	第一拍後半 ff
m119,121,123,125: vn.I	無力度記號	sf	sf
m126: 弦樂	無力度記號	sf	sf
m136: vn.II	音為 F-C-A-A G-C-Bb-Bb	音為 F-C-A-A G-C-Bb-Bb	音為 F-C-A-A G-A-Bb-C#
m141: fl. ob. fg.	f	無力度記號	無力度記號

m145: fl.	f	sf	sf
m145,147: fg.va.vc.第 2 拍	無力度記號	sf	sf
m151: fl. cresc.	第二拍後半	第一拍	第一拍
m171: fl. ob.	f [f]	ff	ff
m179: fl. ob. fg.	無力度記號	sf	sf
m190: fl. ob. fg. vn.I vn.II	f	ff	ff
m198: 銅管與弦樂	f	無力度記號	無力度記號
m202: 全體力度	管 : f 弦 : sf	sf	sf
m220: ob. fg.	無力度記號	p	p
m227: fg.II	cresc.	無力度記號	無力度記號
m227: fg.II 圓滑線	三個音全連起	三個音皆不連起	前二音連起
m237-238: vn.I vn.II va	無表情記號	跳音	跳音
m239,243,255: fl. vn.I	除 vc.皆 rinf.	sf.	sf.
m248-249: 弦樂的 p	p 於 m248	p 於 m249	p 於 m249
m248: 弦樂	無力度記號	decresc.	decresc.
m256: vn.I vn.II	第二拍 cresc.	第一拍後半 cresc.	第一拍後半 cresc.
m258: fg.	無表情記號	sf	sf
m275,277: vn.I	無力度記號	sf	sf
m276: 管樂	f	sf	sf
m293: fl. ob. fg. vn.I vn. II	最後半拍 f	最後半拍 ff	最後半拍 ff
m301: cl. fg. 弦樂	無力度記號	f	f
m312: vn.I vn.II vc.	f	無力度記號	無力度記號
m312: bass	f	fp	fp
m320-321: hn.	[cresc.]	m321cresc.	m321cresc.
m322: fl. ob. fg. hn.			

m327: fl. ob.	sf [p]	sf	sf
m333: fl. ob. cl. 第二拍	ff	sf	sf
m354: fg.	無力度記號	pp	無表情記號
m358: fl.	少第一拍 b 音	b 音存在，跳音	b 音存在，無跳音
m358-361: 弦樂	decresc.	decresc. 	decresc. 
m410: ob. hn.	hn 出現於 m411	cresc.	cresc.
m432: ff	僅 vn.I vn.II va	全體	全體

筆者在分別比較之後，因為記譜較為細膩、擁有小節數以及排練字母，更加符合當時貝多芬的寫作，故親自於樂團演練使用時所選擇的版本採用在樂譜上還附有註解的〈Bärenreiter〉。

第二節 指揮家詮釋比較

相同的樂譜，在不同的指揮家的詮釋之中，往往會產生完全不同的音響效果及其感受。貝多芬的出版有聲資料十分充足，筆者選擇了四位來自不同國籍的指揮家，分別是奧地利籍的卡拉揚（Herbert von Karajan, 1908-1989）、義大利籍的阿巴多（Claudio Abbado, 1933-）、匈牙利籍的蕭提（Sir Georg Solti, 1912-1997）以及美國籍的伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918-1990），藉由不同的國籍、不同的文化所培育的指揮家，在同樣面對貝多芬的《第二號交響曲》將有如何的差異來進行比較。

卡拉揚活躍於指揮界七十年，並和柏林愛樂（Berliner Philharmoniker）合作卅四年之久，也同時擔任了維也納國立歌劇院（Wiener Staatsoper）的藝術總監。他一向背譜

演出，指揮時將雙眼閉合專心於音樂當中，動作流暢，幅度大而不劇烈。²⁷ 筆者觀察，卡拉揚的拍點都較音樂前面，使得音樂不會停頓。

對於貝多芬的九大交響曲，卡拉揚的一生曾錄製了四次版本，筆者所選擇的是他與柏林愛樂在 1990 年錄製的版本。在樂團編制上，卡拉揚追求聽覺上的厚實，低音提琴也用了八隻、其他弦樂聲部也比一般規模的樂團來得更為龐大，管樂部份自行增加至三管編制，樂團全體總共七十七人，以至於更加深了整個音樂上感受的寬廣度。

阿巴多曾擔任倫敦交響樂團（London Symphony Orchestra）與維也納國立歌劇院的樂團指揮，在卡拉揚去世後，接替了柏林愛樂常任指揮的位置，阿巴多的指揮尊重作曲家，在詮釋上盡量以維持當時代風格為主，並且將樂曲以很精準的方式呈現出來，其中德奧作曲家的作品是他較為經常展演的曲目。筆者選擇的是他與柏林愛樂在 2000 年時所錄製的版本，其導覽手冊之中描述：

阿巴多對於音色起伏變化的掌控揮灑自如，加上龐大厚實的弦樂群、溫潤的木管光澤、雄壯的銅管以及結實的定音鼓交織成極緊密又實體的音響塊狀移動，讓人情緒騰騰...阿巴多在速度上的處理上讓人有充滿活力、清新的感受。²⁸

蕭提曾是托斯卡尼尼（Arturo Toscanini, 1867-1957）的助手，曾任芝加哥交響樂團（Chicago Symphony Orchestra）的音樂總監，蕭提在指揮台上的健朗活躍。他擅長詮釋浪漫樂派作品，直率、準確、迅猛是他的指揮特色，華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）、理查史特勞斯（Richard Georg Strauss, 1864-1949）、威爾第（Giuseppe

27 央視國際。指揮家：赫伯特馮·卡拉揚。news.xinhuanet.com，2008。

28 Beethoven, Ludwig Van. *Symphony No.2 & 5*. Abbado, Berliner Philharmoniker, 2000. JDV111007), 5。

Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901) 等作曲家的作品，在他的詮釋之下都廣受好評。

筆者選擇的是他與芝加哥交響樂團於 1973 年所錄製的版本。

伯恩斯坦曾任波士頓交響樂團 (Boston Symphony Orchestra)、維也納愛樂 (Wiener Philharmoniker) 等之客席指揮，並擔任紐約愛樂 (New York Philharmonic) 之音樂總監。他擅長指揮浪漫樂派作品，而其中又以馬勒作品的詮釋最受好評。透過筆者的觀察，他的拍點跟樂團都很準確，手勢配合著音樂前進，經常透過畫圈來讓音樂流暢地往前進，整個動作較為深廣，屬於在舞臺上較為激動派的指揮家。筆者選擇伯恩斯坦與維也納愛樂在 1978 年的錄音版本，他與卡拉揚同樣喜愛使用較大編制的樂團，低音提琴亦使用了八隻，整體弦樂團就有了將近六十人，管樂也自行加增成三管編制，使音響效果更為厚重、飽滿。

綜合以上四種版本的影音產品，各個有聲資料的樂團、指揮家及其有聲資料資訊之比較，請參考〔表格 5-6〕；而每個版本各樂章之長度比較，請參考〔表格 5-7〕；而各樂章的速度，請參考〔表格 5-8〕。

〔表格 5-6〕：《第二號交響曲》有聲資料基本比較

指揮家	樂團	有聲資料資訊
奧地利：卡拉揚	柏林愛樂	DVD, GIH 00440 073 4101, 1990
義大利：阿巴多	柏林愛樂	DVD, JDV111007, 2000
匈牙利：蕭提	芝加哥交響樂團	DECCA 475 9090, 1973
美國：伯恩斯坦	維也納愛樂	DVD, GIH 00440 073 4498, 1978

[表格 5-7]:《第二號交響曲》有聲資料各樂章長度之比較

指揮家	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章
奧地利：卡拉揚	10 分 25 秒	10 分 24 秒	3 分 07 秒	5 分 13 秒
義大利：阿巴多	12 分 06 秒	10 分 47 秒	3 分 24 秒	5 分 55 秒
匈牙利：蕭提	13 分 06 秒	13 分 34 秒	3 分 40 秒	6 分 36 秒
美國：伯恩斯坦	13 分 26 秒	12 分 25 秒	3 分 32 秒	6 分 15 秒

[表格 5-8]:《第二號交響曲》有聲資料各樂章速度之比較

指揮家	第一樂章		第二樂章	第三樂章		第四樂章
	序奏	快板	慢板	A 段	Trio	快板
卡拉揚	70-80	100	78-82	95-100	88-90	145-155
阿巴多	78-82	85-90	82-84	100-102	85	143-150
蕭提	55-58	82-85	60-65	98	95-98	130-135
伯恩斯坦	50-60	75-85	65-70	97-100	92-94	140-145

由以上的表格我們可以明顯發現整體的速度以卡拉揚的詮釋來得最快速。他的音色明亮且厚重，每個音符的速度都相當準確，每個手勢的選擇都有其意義存在，整體非常雅致。卡拉揚在每個樂章之間的時間間隔很短，但在意境上的轉換仍是非常完全。

阿巴多的版本，從有聲資料可以看到其享受在音樂中的喜悅，臉上的笑容時常在音樂之間顯露出來。在 2000 年的錄音版本，或許因為生病的關係，亦或是他所選擇的指揮棒過於有彈性，使得他的拍點並不十分的清楚，但是在音樂線條上的牽引則非常令人著迷。此場音樂會他亦是背譜演出，在音樂上的走向，從他的動作可以感受到，他也會

照顧樂器們的進入點（entrance），使音樂整齊而有生命力。

而關於蕭提，整體是筆者所比較的版本中最為緩慢的版本。在第一樂章的開頭兩個音，他即給予漸慢的詮釋，使音樂很輝煌燦爛的導入。在第一樂章的序奏中，他在音樂上所做的線條處理，筆者認為太過停滯，音樂的完整性是夠的，卻因為速度上的選擇使流暢性感覺並不高。對於第三樂章的兩個樂段，蕭提是在兩者中的速度差距上最小的一個，僅在音樂上的色彩變化上因著配器的關係有所改變，筆者認為這是個不錯的詮釋。

至於伯恩斯坦，他的全身皆浸泡在音樂裡頭，臉上表情的陶醉顯而易見，而整個指揮台都屬於他，推動音樂的方式會使用頭部的搖擺、聳肩，甚至第四樂章的開頭直接跳躍起來，而他的樂團音響效果也因此而更有生命力。儘管音樂活躍，不過筆者認為在貝多芬的詮釋之中或許不用如此大幅動作來表達，使音樂的內斂性可以更為深遠。在速度的選擇上，伯恩斯坦亦屬於稍慢型的詮釋，但在音樂上的推動性，或許跟許多的肢體動作有關係，使得音樂較為縱向化，缺少了樂句上的連貫性。

筆者第一樂章喜歡阿巴多的詮釋，在慢板的序奏穩重而有份量，不倉促的大方感令人感到非常沉靜；第二樂章則喜歡卡拉揚不是很慢的慢板，使音樂不會過度停滯在園地，有一股使人不斷往前進的動力；第三樂章來說各版本均差不是太多，較為特別的是接至中段的速度變換，蕭提幾乎沒有改變多少速度，而阿巴多則是整體放緩了不少，筆者個人認為阿巴多在音樂的詮釋上似乎太過情感描述，畢竟此時期仍是古典樂派與浪漫樂派交會時期，太過多的強調反而會有所不適，而伯恩斯坦的版本則是筆者所認同的速度及其轉變；第四樂章為充分的快版，筆者認為此樂章應為四個樂章中最為熱鬧、澎湃

的樂章，故速度上應當給予其熱鬧的感受，筆者較為喜愛卡拉揚在此樂章的詮釋。

但從以上幾位指揮家的速度詮釋比較，與貝多芬當時紀錄於樂譜上的速度相較起來，仍有一些差距。以第四樂章來說明：貝多芬於樂譜上寫下一分鐘演奏 152 個二分音符（♩=152），但我們從上述的比較當中可以發現，只有整體詮釋速度最為快速的卡拉揚，配合著柏林愛樂這樣的專業樂團，才能在演奏此樂章時將之平均速度達到此目標。有學者認為，因為當時貝多芬的耳朵已經幾近聽不到聲響的狀態，故在其音樂上，他並未能體諒到樂團是否已配合上他的要求，故其作品的速度雖然仍是需要非常精準，但在整體速度上是應配合樂團的實際情況稍作調整。

有關各指揮家有影像的有聲資料，筆者也將其每個樂章的預備拍數相對比較，請參考〔表格 5-9〕

〔表格 5-9〕：《第二號交響曲》有聲資料各樂章預備拍之比較

指揮家	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章
奧地利：卡拉揚	2 拍	1 拍	2 拍	4 拍
義大利：阿巴多	2 拍	1 拍	2 拍	2 拍
美國：伯恩斯坦	2 拍	3 拍	2 拍	2 拍
台灣：筆者詮釋	2 拍	1 拍	2 拍	2 拍

第三節 《第二號交響曲》與其前後交響曲之比較

一、配器比較

《第一號交響曲》與《第二號交響曲》，仍受到古典時期海頓、莫札特等人的影響，

在配器的選擇上仍採用兩管制的基本編制，但後者明顯提高了單簧管在樂曲之中的角色地位，而《第三號交響曲》則使用到三支法國號，樂譜上也將大提琴和低音提琴分開記譜，使低音提琴有獨立的聲部。

二、樂章結構比較

《第一號交響曲》在結構上完全符合了古典時期的習性，在第一樂章前慢板的序奏，透過音樂上停頓的效果後進入快板的奏鳴曲式；第二樂章是三段體；第三樂章雖然名為小步舞曲，但其內容則開始脫離了原有的舞曲風格，開始以輕快、活潑的方式呈現；第四樂章的開頭，貝多芬也巧妙地加入了一個慢板小前奏來導入極快板的奏鳴曲式。

《第三號交響曲》則在第一樂章以兩個齊奏的和弦，代替了原本的慢板樂章，此為交響曲演變的一大要點。古典時期的奏鳴曲式的發展部都差不多為呈式部的一半至三分之二，《第二號交響曲》中已看到貝多芬嘗試將此樂段擴大，而到了《第三號交響曲》直接以將近呈式部一倍的篇幅來發展，結束部也來得更長；第二樂章命名為送葬進行曲（*Marcia Funebre*），並且將中段寫下大調（*Maggiore*）來表現其調性上的轉變，並在其中加上了一段賦格（*Fuga*）旋律，十分情境的描繪送葬的感受，雖然此首並不是標題音樂，但貝多芬已經逐漸在樂譜上描述內心的圖畫與悲傷；第三樂章沿襲使用了《第二號交響曲》的詼諧曲風格，並擴大了第一樂段的長度，使之個別能自成一個三段體曲式；第四樂章則為變奏曲式，九種變奏加上結束部，使樂曲更為龐大有活力。

綜合三首交響曲的比較，請參考《表格 5-10》。

《表格 5-10》：貝多芬前三首交響曲之曲式比較

	《第一號交響曲》	《第二號交響曲》	《第三號交響曲》
第一樂章	序奏，奏鳴曲式	序奏，奏鳴曲式	奏鳴曲式
第二樂章	奏鳴曲式	幻想曲風的奏鳴曲式	送葬進行曲（三段體）
第三樂章	小步舞曲	詼諧曲	詼諧曲（前段自成三段體）
第四樂章	奏鳴曲式	奏鳴曲式	變奏曲式

三、力度記號比較

《第一號交響曲》在整體力度記號來看，整體仍以弱音（*p*）及強音（*f*）為主，較少出現極強音（*ff*）及極弱音（*pp*）；《第二號交響曲》除了將力度的範圍拓寬之外，更大幅使用突強記號（*sf*）當做樂曲動機，並且在瞬間在力度上產生的對比，使音樂張力再往上提升；《第三號交響曲》則沒有特別顯而易見的突破。

《第二號交響曲》在不同的出版商校對、研究之下出版了許多種版本，但每種版本皆有其特色，〈Bärenreiter〉以及〈Dover〉在其內容相向度上高，而〈Breitkopf & Härtels〉較為忠於原著，並在頁緣有附加註明，其差異性透過交叉比較之後，筆者認為〈Bärenreiter〉較為合適自己。許多的指揮家亦詮釋過此首交響曲，因著成長背景以及求學環境的不同，造就了不同的樂曲風格詮釋。而《第二號交響曲》也與其的前後編號之交響曲作品有相互影響的關係存在，不論在配器、曲式以及力度記號上，都有著息息相關、不可缺少的關連性。

第六章 總結

因著從小開始對貝多芬所產生的熱情，以及《第二號交響曲》為筆者首次詮釋的交響曲作品，對於此首樂曲產生了興致與悸動。

十八世紀，海頓及莫扎特等人建立起了古典交響曲的準則，而貝多芬擁有著兩位前輩典範並加以突破，在耳疾的絕望之後，重新站立而寫下的《第二號交響曲》，將音樂史寫下浪漫樂派嶄新的一頁。他不斷地嘗試音樂之中新的寫作元素，使樂團編制更為擴大、也擴充了樂曲曲式上的篇幅，甚至後期加上了人聲於管弦樂之中。他不斷激發自己內心的熱情，音樂帶入更深層抒發情感的真摯表現。

因著耳疾，貝多芬在維也納的小鎮海里根休養時寫下了《第二號交響曲》，但此首曲子首演時並不獲熱烈回應。兩管編制的《第二號交響曲》，將器樂的音域拉寬，也大幅提升單簧管與法國號在管弦樂中的地位；它的奏鳴曲式更為擴大，而第三樂章還使用詠諧曲取代既有的小步舞曲形式。

透過研究，筆者在此樂曲在慢板上將指揮拍型以分割拍處理，而快板樂章則使用大拍子來將之合併。每個樂章速度上的變換並不多，指揮者重要的是抓穩每個樂章所屬的速度，使之富有音樂性的進行。在於力度記號以及表情記號上，《第二號交響曲》和前期的交響曲作品來做比較，有了許多突破：貝多芬大量使用極強音及極弱音，並透過瞬間在力度上的對比來產生音樂上的戲劇效果，同樣的情形在圓滑音及斷奏上的對比，亦

是作曲家喜愛使用之來改變音樂色彩，加強音樂張力的手法，這些指揮者需要在《第二號交響曲》之後，透過手勢的張力與其手臂的反彈等，給予樂團更多的指令，使音樂的表現力可以大為擴張。突強記號也被作曲家拿來當作一種動機的進行來寫作，指揮者需要在力度上有敏銳的感受，透過預備拍的呈現、手臂力度的拿捏，以及手臂上下擺動的幅度大小，都會引響其音樂力度的感受。除此之外，眼神、肢體亦是指揮家所可以加強音樂張力的工具，尤其在此曲已開始脫離古典時期的風貌，故筆者認為，可以在這幾點上更多表現指揮者可詮釋的音樂性。同時，此樂曲中的延長記號各有其特色，作曲家在不同的地方所加上的延長記號都會使其的音樂延伸性更加增。

貝多芬是音樂史上重要的一個角色，其交響曲錄音資料及樂譜十分龐大。許多指揮家所詮釋的《第二號交響曲》，都因著其國籍、求學環境與樂團背景等因素，使音樂產生不一樣的美感與特色。不同的出版社在同一首作品的編排上，也都有所出入，故指揮者在選擇閱讀的總譜之前，應先做好完善的研究比較。而貝多芬的速度記號和每個指揮家所詮釋的速度皆有所出入，這樣的情形也使得筆者對於此首作品在速度的處理上，在樂團的程度、相互的默契等元素下，選擇了比樂譜上所記錄較為緩慢的速度，但在整體的音樂掌控中，仍準確地將其音樂速度給予之。

貝多芬的《第二號交響曲》承先啓後，繼承了《第一號交響曲》在海頓、莫扎特的傳統之後，由於大膽的創新及嘗試，帶向了《第三號交響曲》在配器、曲式上的突破，混合音色的使用使音樂產生更豐富、更多彩的變化。這些手法都奠定了浪漫樂派多采多姿的音樂表現的基礎。透過研究過程，使筆者更多地了解到貝多芬對於浪漫樂派的意義

性和影響力。在此首交響曲中，又如何扮演起進入新時代的角色。

貝多芬的《第二號交響曲》，開創了浪漫樂派的先河。

參考書目

一、中文參考書目

(一) 專書著作

林逸聰。《音樂聖經上卷》。北京：華夏，2005。

邵義強。《維也納古典樂曲賞析》。台北：錦繡，1999。

施炳健。《貝多芬的管絃樂曲》。台北：愛樂文庫，1969。

徐頌仁。《歐洲樂團之形成與配器之發展》。台北：全音樂譜，1989。

許鐘榮。《維也納古典的樂聖》。台北：錦繡，1999。

陳漢金、閻嘯平、楊忠衡。《發現貝多芬》。台北：時代出版，2002。

楊九華。《西方音樂史卷》。長沙：湖南文藝，2006。

廖年賦。《管弦樂指揮研究》。台北：全音樂譜，1982。

蘇利文。《貝多芬的心靈世界》。台北：雅歌，1988。

(二) 翻譯專書

Ates Orga. 《貝多芬》 (*Beethoven*)。蕭美惠、林麗冠 譯。台北：智庫文化，1995。

O. G. Sonneck. 《貝多芬其人其事》 (*Beethoven: Impressions Contemporaries*)。張冕 譯。
台北：世界文物，1995。

Robert Simpson. 《貝多芬交響曲》 (*Beethoven Symphonies*)。楊孝敏 譯。台北：世界
文物，1996。

Romain Rolland. 《貝多芬傳》 (*Ludwig Van Beethoven*)。傅雷 譯。台北：世界文物，
1996。

安 扎果爾日.《命運的反抗者—貝多芬傳》(*My Eternal Beloved!*)。李桅 譯。台北：開今文化。

音樂之友社編.《明曲解說珍藏版—貝多芬》(*Ludwig van Beethoven, 1770-1827*)。林勝儀 譯。台北：美樂出版社，1999。

(三) 學術論著

李芳妍。〈貝多芬第六號《田園》交響曲之指揮詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文，2007。

林美吟。〈貝多芬第六號交響曲，F 大調，作品 68 (田園) 之研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，1985。

胡文香。〈貝多芬《第一號交響曲》之指揮詮釋研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，2009。

陳博治。〈貝多芬前期交響曲配器法之研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，1983。

二、外文參考書目

(一) 外文書

Green, Elizabeth A. H. *The Modern Conductor*, 7th ed. New Jersey: Upper Saddle River, 2004.

Grove, George. *Beethoven and His Nine Symphonies*. New York, Dover Publication Inc. 1962

Lang, Paul Henry. *The creative world of Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1970.

Sullivan, J. W. N. *Beethoven, His Spiritual Development*. New York: Vintage Books. 1927.

Young, John Bell. *Beethoven's Symphonies*. New York: Amadeus Press. 2008.

(二) 樂譜

Beethoven, Ludwig Van. *Symphony No. 1, 6 and 7*. New York: Dover Publication, Inc.

_____. *Symphony No. 2, 3 and 4*. New York: Dover Publication, Inc.

_____. *Symphony No. 1, op. 21*. London: Bärenreiter Kassel, Praha.

_____. *Symphony No. 2, op. 36*. London: Bärenreiter Kassel, Praha.

_____. *Symphony No. 3, op. 55*. London: Bärenreiter Kassel Praha.

_____. *Symphonie Nr. 2 dur, op. 36*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtels.

(三) 影音資料

Beethoven, Ludwig Van. *Symphonies No. 2 & 5*. Abbado, Berliner Philharmoniker, 2000.
(JDV111007).

_____. *Symphonies Nos. 2, 6 & 7*. Bernstein, Wiener Philharmoniker, 1978.
(GIH00440-073-4498).

_____. *Symphonies 1, 2, & 3*. Karajan, Berliner Philharmoniker, 1990.
(GIH00440-073-4101).



_____. *The 9 Symphonies*. Karajan, Berliner Philharmoniker, 1963.
(Deutsche Grammophon 463 088-2).

_____. *The Symphonies*. Sir Georg Solti, Chicago Symphony Orchestra, 1973.
(DECCA 475 9090).