

## 一、緒論

布拉姆斯，一個在維也納被稱為「貝多芬傳人」的作曲家，他的一生與舒曼及其妻克拉拉的特殊情感有著許多牽連。在 60 歲這年，布拉姆斯完成了人生最後一首鋼琴小品—作品 119，如同他寫的很多鋼琴作品一樣，送給了克拉拉。在克拉拉去世後，布拉姆斯也不再創作鋼琴作品。在那年的書信中，他寫給克拉拉有關於此作品的第一樂章之內容諸如：「在不協和音中爬行……這首小品特別令人感到憂鬱，而且『以相當慢的速度來演奏』並不足以表現一切。每一個小節、每一個音，必須聽起來像是 *Ritardando* (漸慢)，就像是想要將每一音中的憂鬱吸出來般，並且加上從這些不協和音產生的美感和滿足！」<sup>1</sup>等等。而從信中，可推敲出他在音樂上情感流露之顯現，他也常在寫給克拉拉的書信中透露出創作靈感與想法。

古今中外，藝術家常將其生活歷練轉化昇華其作品，亦如筆者認為布拉姆斯的創作與他的生活情境或心理狀態有密切關聯。因此，在以瞭解其心理層面的前提下，藉由與克拉拉及舒曼的書信往來，及其相關的研究來做為本文之引述，藉此統整出布拉姆斯後期的心境及創作想法，以期能更深刻貼近音樂文本於個人詮釋裡。

再者，本文將布拉姆斯於音樂創作時間上相近的其它三首鋼琴小品(作品 116~118，均寫於 1892-1893 年間)與作品 119 做些許的呼應，盼能進一步探索布

---

<sup>1</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。

拉姆斯晚期的鋼琴作品語法。本文也將連結至當時親友的去逝及對克拉拉之情，映襯出布拉姆斯之於人生態度的影響，而這些情境的變化是如何在他的創作中藉由基礎的音樂元素，如、和聲、旋律、節奏與節拍等，反映在此四首鋼琴小品上。最後，筆者將在整套作品 119 中，提出五點特性，並嘗試將文本與情境作連結，相信能於演奏上達成更完整的詮釋。



## 二、由布拉姆斯書之書信觀其情感世界與晚年心境

1893 年 5 月，布拉姆斯寫給克拉拉·舒曼（Clara Schumann）的信中道：「印一份小的鋼琴作品給妳，因為我想知道你會如何與它相處。不協和音到處爬行在其中！我認爲它們是恰當且可解釋的—但也許你不喜歡這種感受...。『這首小品特別地令人感到憂鬱，就算用‘以相當慢的速度來演奏’也不足以表現一切。每一個小節、每一個音，必須聽起來像是 *Ritardando* (漸慢)，就像是想要將每一音中的憂鬱吸出來般，』<sup>2</sup>放縱與滿足都來自這些不協和音！萬能的上帝，這個描述必定會刺激你的胃口！...」<sup>3</sup>克拉拉也對這些曲子充滿著熱情，並希望布拉姆斯寄出作品 119 的餘篇。這是布拉姆斯在寫作鋼琴小品作品 119 時，寫給克拉拉的書信片段。回顧布拉姆斯的書信中，可以看到他和這個像是知己、情人及親人的克拉拉充滿了許多在生活上的想法與靈感之對話。在布拉姆斯 1890 年前後的歲月，朋友、親人的相繼去世讓他驚覺到他自己的年歲，也讓他的音樂似乎有著哀傷沈思般的心情。但很難想像，在這書信的前兩年，約 1891 年間，布拉姆斯曾因舒曼的 D 小調交響曲兩個版本的出版問題與克拉拉有短暫時間的不愉快。

讓我們回溯到他 20 歲的時期—1850 年。在德國波恩（Bonn），布拉姆斯與指揮家瓦茲列夫斯基（Wasielewski）相識，他請布拉姆斯去拜訪他的朋友舒曼，姚阿幸（Joachim）也作了相同的建議，但布拉姆斯拒絕了。因為，布拉姆斯沒辦

---

<sup>2</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。

<sup>3</sup> Avins, S. *Johannes Brahms: Life and Letters*. New York: Oxford University Press, 1999.

法忘記，在這之前，舒曼曾因繁忙而無暇過目布拉姆斯寄給他的作品，且原封不動寄還於他的傷害。而瓦茲列夫斯基向布拉姆斯介紹了住在波恩外城—彌冷 (Mehlem)，喜愛音樂的貴族家庭—迪奇曼家族。他也在那認識了一些出眾的音樂家，其中有兩位影響力極大的指揮家—卡爾·賴尼克 (Carl Reinicke) 及費迪南·希勒 (Ferdinand Hiller)，這些人收藏了許多他沒看過的舒曼的作品，同時布拉姆斯也欣喜驚訝於這位天才的作曲家，終於也促成了他急著想去見這位大作曲家的渴望。加上姚阿幸書信的引薦下，就搭了火車動身前往杜塞爾朵夫 (Düsseldorf)。而隨後他見識到了這位作曲家的真誠及溫暖。<sup>4</sup>

1853年9月30日，布拉姆斯到了舒曼家後，一位小女孩前來應門，那是舒曼六歲的大女兒瑪麗。這房子不如先前看過的李斯特的豪宅那樣奢華貴氣，也無時刻環繞在身旁吵雜的擁護者。當他請布拉姆斯彈他的作品時，身旁還有另一位聽眾，那就是舒曼的妻子，一位優雅迷人的音樂家。年輕的布拉姆斯完全融入了這溫暖的氣氛。舒曼在他的鋼琴奏鳴曲內聽到了如管弦樂團般的音響<sup>5</sup>，克拉拉也曾在日記中寫下他對布拉姆斯的第一印象：「他幾乎不說話，即使發聲也是輕聲細語，他肯定活在內心的秘密世界，並依賴著從吸收外在美好的事物過活。」<sup>6</sup>、「他彈奏的音樂如此完美，好像是上帝差遣他進入那完美的世界一般。」他們的日記充滿對布拉姆斯熱切的描述，一個最爲他們喜愛的形容語彙是「年輕的老

---

<sup>4</sup> Geiringer, Karl. *Brahms, His Life and Work*. New York: Da Capo Press, 1899.

<sup>5</sup> Geiringer, Karl. *Brahms, His Life and Work*. New York: Da Capo Press, 1899.

<sup>6</sup> 李韋翰。歐普司解說音樂會系列之《自由、而孤寂的音樂冥想—布拉姆斯無言歌式的小提琴奏鳴曲》節目單。



鷹」，在寫給姚阿幸的一封信中，舒曼形容布拉姆斯是：「屬於未來的大師」。<sup>7</sup>而舒曼和布拉姆斯的關係拉近，不到一個禮拜就成了莫逆之交。

10月28日，舒曼就在自己主編的《新音樂雜誌》裡發表了名為「新方向」的文章大力的讚揚這個年輕的樂壇新秀：「新的、重要的天才正在不斷地湧現...看起來，用最理想的方式表達時代特點的音樂家一定會應運而生。他們並不是用漸進的方式來顯示出他們的本領，而是像雅典娜那樣，全副武裝地從宙斯的頭中跳出來的。這樣的一個天才已經出現了，他的名字叫布拉姆斯。」<sup>8</sup>

但早在他們相識之前，舒曼其實已經為他精神上的疾病感到困擾，且日漸嚴重，在他們相識隔年的2月26日，舒曼堅持一定要去精神療養院，因為他再也無法控制他的心智，他不知道自己什麼時候會做出什麼事來。對於同時身兼演奏家、妻子及母親角色的克拉拉，在生活上的困難及調適可想而知。

即使在住院期間，舒曼還是對於提攜後進不遺餘力。在他住進療養院之後九個月，親自寫信給布拉姆斯：「親愛的朋友，如果我可以來找你，見到你，聽見你的聲音那該有多好。」之後，他收到布拉姆斯創作的《鋼琴變奏組曲，羅伯·舒曼主題曲—獻給克拉拉·舒曼》，這首作品以音樂語言象徵出布拉姆斯身為克拉拉與日漸疏遠的丈夫之間的橋樑。<sup>9</sup>他採用舒曼的一首曲子〔以前克拉拉曾為此曲寫過變奏曲〕，現在他所寫的變奏曲更為華麗且富創意，部分保留舒曼的精

---

<sup>7</sup> 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

<sup>8</sup> 張友珊。《西方頂尖音樂家的故事》。台北縣：風雲時代出版股份有限公司。2010。

<sup>9</sup> 彼得·奧斯華(Ostwald, Peter F.)著，張海燕譯。《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》。台北：高談文化，2003。

神，部分加上自己無人能抄襲的風格，獻給他們兩人所深愛的女人。舒曼認為這首曲子堂皇壯麗。<sup>10</sup>舒曼曾在神智清楚下，以仰慕的心情寫信給布拉姆斯：「如果我能親自到你身邊再見你一面，聽聽你偉大的變奏曲...。一個人要如何才能了解你那豐富而才氣縱橫的想像力，以及我還未知的深湛藝術表現力？」布拉姆斯也謙虛得回道：「你對我的讚美真是太慷慨了...，特別是對變奏曲的稱讚讓我充滿希望和歡心...。」<sup>11</sup> 布拉姆斯也一有空就去探訪舒曼，並且為他彈琴。

但在此同時，1854年12月15日，布拉姆斯寫信給克拉拉，向她表白愛意：

「如果我能得到上帝的允許，親自向妳說出我愛你，而不是用這封信來替代，那該有多好。眼中的淚讓我不能再說下去了...。」<sup>12</sup>隔年的12月10日也在給克拉拉的信中寫出：「妳曾教過我的，而且現在每天更是教我如何認知、驚奇與什麼是愛、依戀及自我克制...。但願我總是能寫給你我發自內心的話，告訴你我有多愛妳，也只能求你相信毋須更多的證明。」<sup>13</sup>相信布拉姆斯一定被禮教所規範，當朋友兼恩人的舒曼大力的讚揚他，使他得到世人的注意時，當看到克拉拉對於家庭及事業的堅強獨立，且為了克拉拉而迷戀的當下，布拉姆斯的心中一定非常的壓抑且掙扎。加上要幫助舒曼一家，在經濟上的能力是相當需要的，即使克拉拉絕對不會因此接受幫助。但對於20出頭的布拉姆斯而言，這也是他沒能力負

---

<sup>10</sup> 彼得·奧斯華(Ostwald, Peter F.)著，張海燕譯。《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》。台北：高談文化，2003

<sup>11</sup> 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

<sup>12</sup> Avins, S. *Johannes Brahms: Life and Letters*. New York: Oxford University Press, 1999.

<sup>13</sup> 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

擔的。

在舒曼住院期間，醫生不建議克拉拉去探望他，怕他們談到過去的人、事、物，會使他焦慮不安。而克拉拉也聽從醫生的話，直到舒曼進入精神病院的兩年半後，1856年的7月27日，克拉拉在被阻止去見舒曼三次之後，在布拉姆斯的陪同下，得到醫院探視他，因為醫生們都明白他撐不過幾天了。克拉拉寫著：

「他好幾個星期沒有進食，除了葡萄酒和肉凍。今天是我拿給他吃的，他既高興又猶豫地吃了，還從我手指上舔了酒。啊！他知道那個人是我。」<sup>14</sup>及「他對微笑，用力抱住我，他的四肢不聽使喚。我永遠忘不了這一幕，我願意用全世界的寶藏來交換他的擁抱。我的羅伯，這竟是我們重逢的方式。你用了多大的努力才表達出對我的愛，多麼令人心痛的畫面。」<sup>15</sup>而就在兩天後，舒曼在布拉姆斯和克拉拉去火車站接姚阿幸時過世了。克拉拉寫道：「...我站在我深愛的丈夫身旁，心情平靜；感謝上天終於讓他解脫，當我跪在他的床邊時心裡有種非常神聖的感覺。就好像他莊嚴的靈魂環繞著我...他帶著我的愛一起走了！」<sup>16</sup>

根據南西·瑞區所著的「克拉拉·舒曼」一書中提到，根據克拉拉如此愛她的丈夫，卻忍受直到舒曼去世前才去見他的這個令人疑惑的謎樣，可能有很多原因：

第一，克拉拉是個負責而有良心的女人，他很習慣聽權威人士的教導指示，

---

<sup>14</sup> 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。

<sup>15</sup> 彼得·奧斯華(Ostwald, Peter F.)著，張海燕譯。《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》。台北：高談文化，2003

<sup>16</sup> 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。

雖然他對醫生有過懷疑，但她不從質疑他們的權威。第二，她一定不太知道要怎麼面對精神疾病。特別是有自殺傾向的精神病患，其家屬常會有罪惡感。雖然克拉拉從來沒有被告知舒曼自殺未遂的消息，但她幾乎馬上就猜到了，而且這個消息很快就傳遍音樂圈。第三，舒曼的沮喪和極端孤立，讓克拉拉很怕去看他，她怕她認識的那個舒曼已經不在了。而且得知舒曼不想見她和孩子更讓她害怕。第四，她在日記和寫給朋友的信上表達她的恐懼，就像舒曼自己說的，在他瘋狂時，可能會傷害她和孩子，甚至是他自己。第五，她和布拉姆斯日益發展的關係，最初減輕了她的憂傷，後來卻漸漸帶給她從未有過的快樂。當她發現這個情況時，免不了有罪惡感。第六，重回成功的演奏生涯，讓她覺得安慰、愉快—事實上，爲了舒曼的醫療費用及養家，克拉拉不得不重回舞台。許多的原因使我們猜測，但也因爲種種因素的推波助瀾之下，雖沒有削弱許多她與丈夫的鸞鶼情深，但相信在此同時，一定也加深了她與布拉姆斯的情誼。

克拉拉經歷的這一切，布拉姆斯都陪在身旁，他也非常清楚這一切。因爲在舒曼的朋友中，布拉姆斯的時間是最自由且彈性的，而他也非常樂意的留下來陪克拉拉，我們可以想像，當克拉拉的生命遭逢如此巨變時，有一股支撐她的力量，對她而言，是多麼的重要！克拉拉也在她的日記中寫過：「布拉姆斯不多話，但他的表情流露出與我同悲的心緒，特別是對自己所非常敬重的人...。從這位年輕人身上，我深感他的犧牲，對於任何一個人而言，此時陪在我身邊，就是一種犧

牲。」<sup>17</sup>克拉拉也曾在舒曼過世後，寫給子女的信中提到布拉姆斯對她的重要性：

「就像一位真摯的朋友，他的來到分攤了我所有的憂傷，他挺住了一顆瀕臨破碎的心、振奮了我的精神，竭盡所能地照亮了我的靈魂。簡言之，他是我筆墨難以形容的真正朋友。」其實相對於布拉姆斯的對於克拉拉的幫助，克拉拉也有過之而無不及。她常在演奏活動下，主動演奏布拉姆斯的音樂，甚至向身旁的朋友推薦，並希望他們能跟她一樣喜歡布拉姆斯的音樂藝術，可說是對布拉姆斯的事業上提供很大的發展空間。他們兩個除了在生活上的幫助，布拉姆斯也樂於將他的新作品馬上給克拉拉過目，尋求改進，而克拉拉也都非常樂意給他作曲上建議。

但為什麼在舒曼過世後，他們兩個也沒有真正在一起呢？

在克拉拉的角度而言，當她在身為女人和藝術家兩種角色衝突時，她幾乎總是傾向藝術家這一邊。例如，她曾在決定參加在波昂舉行的舒曼音樂節〔是個為舒曼籌建新墓碑而辦的活動〕之前猶豫不決，但只是暫時的。她在日記裡寫道：

「作為一個妻子，我認為不要去演奏，但作為一個藝術家，我覺得我不應該缺席。」

18

而對於心懷理想的布拉姆斯而言，談戀愛的浪漫是一回事，但是礙於現實的考量下，結婚後要照顧克拉拉一家子，又是另一回事。他認為看到克拉拉猶如將天堂展視在他眼前，但這種愛戀，同時也是一種崇拜及精神上的理想。在當時的禮數來說，克拉拉和布拉姆斯都有著相同的共識，儘管他們維持了很長久的情誼

---

<sup>17</sup>保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

<sup>18</sup>南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。



關係，也不在乎外界的看法。但當他們意識到，她必須跟孩子們解釋她倆的關係，雙方驚覺到他們的通信可能在日後會留下傷害的考量之下，克拉拉後來將 1858 年之前的信件都銷毀了。<sup>19</sup>

布拉姆斯在之後的歲月裡也曾和幾位具有吸引力及音樂天份的女子交往過，但他最後總是逃避退卻。如他在 1858 年遇到了一位大學教授的女兒阿嘉特，他們年齡相近，兩人都博覽群書且同時富於音樂涵養，即使克拉拉發現此事後非常生氣，但他對阿嘉特的愛也已到神魂顛倒的地步。他曾寫道：「我正在狂喜之中... 只有想到音樂...。如果事情再這樣繼續下去，我恐怕會蒸發成一個音符，漂浮在大氣之中了。」<sup>20</sup>但布拉姆斯最後就如面對克拉拉一樣，在他已和阿嘉特交換訂婚戒指之後，他又從阿嘉特的身邊撤退了。當時他所寫的《D 小調鋼琴協奏曲》首演後所得到的幾乎一致的批評聲浪下，他寫給他的好友詩人衛德曼說：「我想結婚的那時，我的音樂不是在音樂廳被噓，就是遭受如寒冰般的冷漠反應。我自己倒是很能承受這一切，因為我知道它的價值。...當我一個人獨處在房裡時，我並不會因此感到不快樂。相反地，如果此時必須面對妻子憂慮詢問的雙眼及『又失敗了』的話語，我可沒辦法忍受。至少對我來說，不能想像那是怎樣的一個地獄。」<sup>21</sup>我們不了解這是不是他退卻的主要原因，但在這個爲了藝術而活的作曲家而言，或許踏入婚姻就等於限制了他的生活。

甚至，布拉姆斯也曾愛上克拉拉的孩子—尤麗·舒曼。舒曼也形容她這位女

---

<sup>19</sup> 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。

<sup>20</sup> 諾恩奇(Hans Neunzig)著，陳鳳凰譯。《布拉姆斯傳》。台北市：音韻出版社，1986。

<sup>21</sup> 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

兒「既迷人又優雅」。1869年7月16日的日記上，克拉拉透漏了她的震驚。而她也寫給友人的信件上提到布拉姆斯知道尤麗訂婚的消息後，整個人都變了。當婚禮過後的幾個星期，布拉姆斯給克拉拉聽一首悲傷的《女中音狂想曲》時，克拉拉確定這是哀嘆失去尤麗而作的曲子。<sup>22</sup>這也似乎讓他們兩個的關係緊張了一陣子。布拉姆斯每段的男女關係，只要讓克拉拉知道後，都會讓她燃起無名火。但也都因最後的無疾而終，使其緊張情緒經過一段時間後，都漸漸平息下來。

克拉拉認為，布拉姆斯的音樂和她丈夫的一樣，都是為她而作的，而且只有她能完全真正的體會，這種音樂上的持續往來，一直持續到生命的終點。<sup>23</sup>1892到1893年間，布拉姆斯做了四套鋼琴小品—作品116至119。這是布拉姆斯生命中最後的鋼琴作品。作品116很有可能是看了好友海因利希的妻子，伊莉莎白之前寫的一些鋼琴短曲，激發靈感寫成的。這些曲子讓人感受到布拉姆斯以沉思且幾乎是即興般的心情寫下對他的妹妹伊莉斯、及好友海因利希的妻子—伊莉莎白去世的思念之情。同樣的心情下，布拉姆斯稱他的作品117之中的第一首間奏曲為「我的憂傷搖籃曲」。<sup>24</sup>隔年夏天，他又創作了作品118及119。他將作品119稱為「你和我的小品」。也在7月2日寫信給克拉拉：「在許多小節間我似乎可以看見妳的微笑。」而克拉拉也在7月13日回信：「我想我可以找到你提到的那些小節。」8月，布拉姆斯又回信說：「降E大調樂曲中的持續音片段，就是我

---

<sup>22</sup> 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。

<sup>23</sup> 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。

<sup>24</sup> 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。



認為妳會展露笑顏的地方。我知道妳對於持續低音無法抵抗的弱點！」<sup>25</sup>

布拉姆斯的一生，就如為藝術而活。藝術提供了養分給布拉姆斯與克拉拉，讓他們之間的情誼滋潤了生活的一切。但滋潤總是比不上他們所需的養分，就好似他們始終維持著在迷霧之中的關係，他們之間，總是留給後人有說不完的話題及討論…。



---

<sup>25</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。

### 三、 結合情境之文本探討

#### 3.1 第一首：間奏曲

布拉姆斯在寫給克拉拉的信件中，對於作品 119 第一首間奏曲，做了以下敘述：「在不協和音中爬行……這首小品特別令人感到憂鬱，而且『以相當慢的速度來演奏』並不足以表現一切。每一個小節、每一個音，必須聽起來像是 *Ritardando* (漸慢)，就像是想要將每一音中的憂鬱吸出來般，並且加上從這些不協和音產生的美感和滿足！<sup>26</sup>」連結他的生活情境上來說，晚期的布拉姆斯經歷了許多親友的過世後，在心境上轉為較深沉內斂。在這裡可以看到，這首曲子的確像布拉姆斯所說的，是由許多不協和音所組成的，且憂鬱至極，不論是在和聲上或是旋律上，都將心底的束縛發揮到最極致。

我將這首樂曲的形式分為 A-B-B'-A'。由慢板(*Adagio*)的記號開始，可以看到它由非常多下行三度的音型進行並組合著。由於在每個小節中常出現 9 和弦、11 和弦，乍聽之下並沒有連結性，但可以看出，它利用造成和聲之一的高音旋律部份，擔任塊狀和弦的連結。從第一個音，也就是旋律一開始，製造一連串下行小三度的九和弦音響，帶著憂鬱感的 b 小調和弦出現，直到第 4 小節，左手才開始有往上攀升的動機，做出想抵抗一連串下行音型的掙扎。這似乎也為布拉姆斯人生中始終想抵抗著當代潮流所做的抵抗：他沉靜在古典懷舊的氣氛中，但卻又抵擋不了華格納他們的前衛概念。另一方面，就如同對於克拉拉的感情，處在一種

---

<sup>26</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。

飄渺的微妙關係下的狀態，布拉姆斯也想掙脫出這種關係。

這一首的旋律似乎都環繞在某一個音上面，尋尋覓覓卻總是又繞回來(譜例 1)，在第 4 小節之後，第 5 小節緊接著又回到了開頭的  $F^\sharp$  音，再重述一次開頭的旋律。在旋律的地方，也常以十六分音符帶出四度音程。這個十六分音符的動機，也在 B 段被利用來發展它的旋律。另外，左手往上的音型也多用四度攀升的音程進行。有趣的是，我們也可以在樂曲裡找到，整首樂曲的最高音也是這首 B 小調樂曲的四度音—E 音。而在第 11 小節裡，出現轉機的  $A^\sharp$  音，使整首氣氛中，好不容易得來的大三和弦的聲響，在左手的最後一音又出現了  $A^\flat$  音，又澆熄了這個曇花一現。

【譜例 1】第一首間奏曲 mm. 1-11

當樂曲進行到第 16 小節 (譜例 2)，在和聲上做了一個  $F^\sharp$  為低音，卻似隱藏著未說完的大三和弦後，布拉姆斯用雙小節線隔開待解決的 A 段，並進行到了 B 段。在這裡，布拉姆斯用了 b 小調的關係大調—D 大調的和弦開始，且延續了第

一小節在旋律裡的上行三度音程，及節奏上的十六分音符去做主題的變形，發展出此段的旋律。首先，在旋律部份，它利用上行三度的音程動機做擴展，並結束在上行四度的音程上，且尋求下一個模進的句子。而在節奏上，十六分音符的節奏，並搭配上音程弱起拍的出現，似乎帶著稍微遲疑不安的情緒，帶有嘗試摸索未來動向的情緒。這股不安的情緒維持到了第 22 小節，左手半音上行的伴奏音型，使音樂真正的感到有將情緒醞釀並拋開一切的氣氛。直到第 24 小節，終於像是撥開了烏雲，在第二拍也第一次達到六度音程的大跳進，也是全曲第一次出現 *f* 的強拍記號。隨之，卻也不容易維持住這得來不易的大躍進，布拉姆斯在右手使用半音階的下行，左手也用向上的音型，在短短的四小節就將從 **B** 段開始七個半小節的努力又回歸到 **B** 段之初的情緒上。

在節奏方面，除了十六分音符的動機去製成旋律之外，在第 22 小節的左手壓縮了原本三拍的節奏，變成兩拍子一組的緊迫進行，提高了左手上行的推動力，在這裡也使用了他最常用到的 *Hemiola* 的手法，而這手法也將會在其他樂章中見到。



【譜例 2】第一首間奏曲 mm. 12-30

曲子進行到第 31 小節（譜例 3），正好在曲子的一半上，先前的 B 段又再次浮現，但因為將帶出些許的不同，在此將它畫分成 B' 段。這個段落，照樣的又如同 B 段般，回到 D 調和弦上作文章。這裡濃縮了先前不斷展現遲疑情緒的七個小節數，直接在四小節後就達到先前 B 段的高峰—在第 35 小節上，布拉姆斯直接帶入先前 B 段的最高音的素材，且用了左手去回應同樣的音，我認為這裡除了回應的作用，在兩手互相交映下，拓展了在和聲音響上的寬大，也使用了雙手對位的方式去帶出另一波高潮。

這裡的高潮，除了用 f 再一次強調以外，在左手的伴奏上也帶出了整首曲子最複雜的節奏—三連音，映襯出右手二連音符，同時更以中間聲部的半音上行音型，去強調樂曲的激動性。隨後，在第 39 小節，也作了三次的模進，特別的是，

這裡的旋律也用了最大的七度跳進。七度的旋律跳進在布拉姆斯的作品中其實是很難可以看得到的。而在這裡，三個塊狀的音域從高處降到了整首的最低點 C<sup>#</sup>，這個音的出現猶如將先前的天堂情境全部抹煞掉，也是 D 調的導音——一個地位極不安定的地獄音。

在這樂曲最低潮的地方，隨之而來的，開頭不穩定的九和弦又重新活了過來，並由低音域至高音域，將和弦重疊的方法將音樂連接起來，重新的向上攀升到 A'段。回到了 A'段之後，節奏用了先前在最高潮出現的三連音並加上不協和音去緩和了 B'段的情緒。

【譜例 3】第一首間奏曲 mm.31-48

31 B' p

37 7度 高 中 低 樂曲最低點

三連音節奏 平音上行

43 p rit. dim. 解決 不協和音 解決

九和弦再度出現



在 A' 段裡 (譜例 4)，除了三連音及不和諧音的增加之外，在第剩下的文本與 A 段的進行相同。特別的是，這些不協和音的出現，更增添了回憶懷舊氣氛，一方面以不同節奏方式去掛念、重現著 A 段的素材，另一方面，又從這些不協和音上感受到內心惦記著此回憶、糾結的情緒。

第 57 小節開始 (譜例 4)，C<sup>□</sup> 音的出現似乎揮別了先前 C<sup>#</sup> 的恐懼，也預示了一條不確定的新道路。第 58 小節開始，這裡使用增值的八分音符來取代且暗示了先前十六分音符的動機，也同時是樂曲開頭之旋律的這三個音，這個多了停頓感的十六分休止符出現後，使其句子呈現出 2 度下降的感覺，。而一連串的下  
降趨勢後，結尾的前三小節，一個 13 和弦的出現—是本曲的第一次，也是最後一次—在這最混雜卻也最接近 B 小調的和弦上，做了一切根源的結束。

【譜例 4】第一首間奏曲 mm.55-67

The image shows a musical score for Example 4, measures 55-67. The score is in G major and 3/4 time. It features piano accompaniment with various markings such as 'dim.', 'pp', and 'rit.'. Annotations include '解決' (resolution) in blue, '2度下降動機增值' (2-degree descent motive with augmentation) in red, and '13和弦' (13th chord) in purple. A large watermark of the University of Science and Arts is visible in the background.



從整首樂曲看下來，布拉姆斯在此曲裡，除了第 25 小節至第 30 小節之外，其餘的音樂，都藉由了切分音、後半拍與破碎性的句子去呈現出難以啓齒、口吃、遲疑的情緒。這個狀況一直延伸到之後的樂曲中，久久不散。

其次，在這個 b 小調的樂曲裡，導音時常都暗藏在要轉換段落的內聲部中（譜例 5 及 6），讓人在內心之情緒感應上，彷彿都有著要尋求心靈解決去回到正規上的情形出現，增加了音樂的迂迴性。

【譜例 5】作品 119，第一首 mm. 8-10 及 mm.16-17



【譜例 6】作品 119，第一首 mm46-47 及 mm.65-67



另外，布拉姆斯常使用三連音的節奏來轉變音樂情境這點，可從作品 116-118 裡面的間奏曲中找到。他對於左手部份，常使用很多三連音的低音伴奏去改變氣氛，情緒，或是在開頭當成與旋律呼應的對位來使用等等。如作品 116 中的第二首（譜例 7）、第四首（譜例 8）及作品 118 的第四首間奏曲（譜例 9）裡面，都在伴

奏上，分別用了三連音的素材當成開頭。另外，在作品 116 的第六首的第 25 小節 (譜例 10)，及作品 118 的第二首第 49 小節 (譜例 11)開始也用了三連音改變成另一段落，且雙手呼應交織。而且在此作品的第二及第四首間奏曲 (譜例 12 及 13)，也都分別用了三連音的節奏改變了樂曲的段落。

【譜例 7】作品 116，第二首 mm.1-4

Intermezzo

【譜例 8】作品 116，第四首 mm.1-4

Intermezzo

Opus 116 Nr. 4

【譜例 9】作品 118，第四首 mm.1-6

Intermezzo

Opus 118 Nr. 4

【譜例 10】作品 116，第六首 mm.25-27

Musical score for Example 10, measures 25-27. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked *p dolce*. The music features a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (4, 3, 5, 4, 3, 5, 5, 5) and a bass line with triplets. A box containing the number 25 is positioned above the first measure.

【譜例 11】作品 118，第二首 mm.49-52

Musical score for Example 11, measures 49-52. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *in tempo*. The music features a melodic line in the right hand and a bass line with triplets. A box containing the number 49 is positioned above the first measure.

【譜例 12】作品 119，第二首 mm.13-15

Musical score for Example 12, measures 13-15. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked *piu p*. The music features a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (3, 3, 5, 4, 5, 3) and a bass line with triplets. A box containing the number 13 is positioned above the first measure.

【譜例 13】作品 119，第四首 mm.65-68

Musical score for Example 13, measures 65-68. The score is in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked *p*. The music features a melodic line with slurs and fingerings (3, 3, 3, 3) and a bass line with triplets.

### 3.2 第二首：間奏曲

在第二首的間奏曲裡，也跟第一首尋尋覓覓的圍繞在某些音的聽覺上很相似。筆者將其分爲 A-B-A'。這首用了兩個弱起的十六分音符帶入一個八分音符的節奏，但是去除掉同音重覆的話，出現的旋律就在 B-C-G 三個音上環繞著，並貫穿全曲，而這三個音，也就是這首 E 小調的間奏曲的屬音、下中音及中音。這個情況，在第三首的 C 大調間奏曲裡也可看到，布拉姆斯也同樣用了 C 大調的這三個音寫作出旋律。

樂曲的開頭像是弦樂四重奏似的配置，節奏上也用了類似於第一首間奏曲的十六分音符的動機概念來搭配出左手伴奏（譜例 14）。右手的旋律由 B-C-G-B 的動機開始，再加上 A-F<sup>#</sup> 的下行三度連結，之後再唱了一次 B-C-G-B 後，讓 B 音向上三度接 D<sup>#</sup> 這個音，並且用 sf（突強）的記號及急迫的切分音節奏去強調它，與第一首間奏曲相似的是，他也在這個 e 小調樂曲的”導音”上做加強的動作。可說是將第一首默默迂迴的狀況顯露出來，並帶領音樂在聆聽時，有著急迫需求想使音樂撞擊至主音上。而環繞在三個音之後，做了下行及上行三度的音程連接是非常有趣的，聽起來就像是無頭蒼蠅亂飛亂撞般找不到出路，也讓音樂聽起來就如開頭所說的”環繞”於某個地方的效果。



【譜例 14】作品 119，第二首 mm.1-9

Andantino un poco agitato Opus 119 Nr. 2

*p sotto voce e dolce* 3度

em

4

擴充

7

*p*

*sost.*

第 13 小節 (譜例 15)，布拉姆斯利用第一主題的旋律發展，並將其動機改爲三連音的方式去敘述呈現出來，在此，調性也稍微駐足在 a 小調上停留並朝往 C 大調。

【譜例 15】作品 119，第二首 mm.13-15

動機變成三連音

13

*piu p*

am

CM

1e

直到第 17 小節第三拍開始 (譜例 16)，布拉姆斯又以如同第一首間奏曲那樣，像開玩笑一般，使用了休止符停頓，並在後半拍將原本應該回到 C 大調的解決方式，迅速的改變而利用 f 小調並重述旋律，也將原本三連音的節奏改爲更

激動的弱起拍十六分音符，重複了 f 小調，並在此加上 pp 極弱的記號呈現，似將醞釀一股新的脈動及探索樂曲未來的動向。第 19 小節之後，在中間聲部又暗藏著開頭出現的 e 小調旋律，有著在心裡隱藏的一個旋律揮散不去的意味。我們也可以看到，布拉姆斯在第 19 小節，左手伴奏的地方也呼應前一句右手的旋律，將低音同時扮演了伴奏及旋律的角色，並同時藉由此低音回到 E 小調，而且從第 17 小節之後，三個音的動機不斷的被重複且擴張到第 22 小節。

【譜例 16】作品 119，第二首 mm.16-21

到了第 23 小節到 26 小節之間（譜例 17），布拉姆斯又利用開頭三度音程的特性，分別從 B 音做了下行三度進行到中央 E 音，及上行三度的進行到高音 E。

【譜例 17】作品 119，第二首 mm.22-27

在第 33 小節 (譜例 18)，布拉姆斯慣用的 Hemiola 節奏型態出現，利用在三拍子當中呈現兩拍子一組的方法，並轉成 E 大調到達 B 段。

【譜例 18】作品 119，第二首 mm.33-35

在 B 段以 E 大調的身分出現後，整首樂曲氛圍也達到甜美優雅的華爾滋舞曲的感覺(譜例 19)。華爾滋在十八、十九世紀時興起，緣於德國南部或奧國鄉間的民俗舞曲，之後流傳到城市，演變成了既具有鄉間愉悅奔放的本質，及有「傷風化」的男女相擁的舞姿。在此，布拉姆斯使用了華爾滋的優美步調，取代了樂曲開頭 E 小調的陰鬱及茫然找尋之感，此段的出現，像是帶出曲子的中心及重心，及甜蜜的回憶情境。也許他在找尋之中，前方亮著的休憩站，正是克拉拉呢！



【譜例 19】作品 119，第二首 mm.36-41

82 **B** Andantino grazioso

36

*molto p e dolce*

EM

主題旋律在重複了兩次之後，第 52 小節開始 (譜例 20)，樂曲氣氛走向較詭譎的氛圍中，調性也處於晦暗不明的狀態上。

【譜例 20】作品 119，第二首 mm.48-58

48

54

*cresc.*

直到了樂曲的進行至第 68 到 72 小節 (譜例 21)，藉著動機的增值及漸慢記號的標示下，將情緒由 B 段轉回到 A'段。

【譜例 21】作品 119，第二首 mm.64-72

64 83

1. 2.

69 *dim.* *poco rit.* *in tempo* *tempo primo* *p*

最後，布拉姆斯選擇 e 小調的平行大調—E 大調的 I 級和弦，相較於開頭的忐忑不安，結尾提供了希望與回憶的氣息。(譜例 22)

【譜例 22】作品 119，第二首 mm.99-104

99

*pp* *dim. rit.*

EM: I

Litolif / Peters 30756

在這首作品中，比較特別的是，布拉姆斯在 B 段利用了甜美高雅的旋律複述取代 A 段的激動急迫。我們也可以在作品 116-118 之中發現到，布拉姆斯在很多首間奏曲裡面，都會利用大小調轉換的特性，來製造另一段之歌唱、甜美性質的旋律線條。例如作品 116 的第二首、作品 117 的第二首的 B 段 (譜例 23、24)，都是由小調轉換成大調，另外作品 117 第一首，作品 118 第二首，則是由大調轉

換成小調的例子。(譜例 25、26)

【譜例 23】作品 116，第二首 mm.1- 4 (A 段)及 mm. 51-56 (B 段)

Intermezzo

**A** Andante

**B** Andante

【譜例 24】作品 117，第二首 mm. 1-3 (A 段)及 mm. 20-27 (B 段)

Intermezzo

49

**A** Andante non troppo e con molta espressione Opus 117 Nr. 2

**B**



【譜例 25】作品 117，第一首 mm. 1- 4 (A 段)及 mm. 21- 24 (B 段)

## DREI INTERMEZZI

Komponiert bis 1892

*Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.  
(Schottisch. Aus Herders Volksliedern)*

**A** Andante moderato Opus 117 Nr. 1

**B** Più Adagio

*p dolce*

*pp sempre ma molto espressivo*

*E<sup>b</sup>M*

*e<sup>b</sup>m*

【譜例 26】作品 118，第二首 mm. 1- 4(A 段)及 mm. 49-52(B 段)

## Intermezzo

**A** Andante teneramente Opus 118 Nr. 2

**B** *in tempo*

*p*

*pdol.*

*f<sup>#</sup>m*

*AM*

### 3.3 第三首：間奏曲

第三首間奏曲，承接了前一首間奏曲的動機，在中音、屬音，以及下中音這三個音上作延續（譜例 27），並在高低聲部的和弦伴奏下，利用中間聲部來發展旋律。而節奏的方式改變成六拍子的律動，帶有一點詼諧的趣味性。在調性方面，第三首也從前兩首中，帶有陰暗個性的小調調性，轉換成大調—C 大調。同樣地，這首也維持了前兩首徘徊在某音上的感覺，並且比起前兩首，更見迂迴之趨勢。從第 1 小節開始（將其分為 a 樂句），旋律線條持續地旋轉，直到第 12 小節之後，才終於到了 b 樂句，爾後，又重覆著一次 a 樂句的主題（譜例 28）。

在此首中，Hemiola 的使用手法極其重要，布拉姆斯利用在六拍子中，可將其分為 3+3 兩組，及 2+2+2 三組的節奏型態，創造出本曲的幽默性格。或許這與布拉姆斯愛開玩笑的個性有關——雖然在他身旁，與他較親近的人常常會被他的嘲諷揶揄所激怒；再者，他其實也具有童趣性格一面。在年輕時期，布拉姆斯就對錫製玩具兵有著一份執著的愛，直到晚年，這個嗜好仍令他感到輕鬆愉快。他有成隊的玩具兵可以組合再組合，即使到了受人尊敬的晚年。仍然以為朋友的孩子擺設玩具兵為樂。<sup>27</sup>可以看出，布拉姆斯蘊藏在體內的幽默性格，在此首裡展露無遺。

---

<sup>27</sup>保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。

【譜例 27】 作品 119，第三首 mm.1-12

Grazioso e giocoso Opus 119 Nr. 3

*molto p e leggiero*

*a*

*sost.*

*sost.*

2+2+2

3+3

【譜例 28】 作品 119，第三首 mm. 13- 20

*b*



布拉姆斯利用調性的變動，在第 25 小節開始 (譜例 29)，做出旋律動機的兩次模進(c 與 d)。在 c 句的調性為  $f^{\#}m$ ，似乎喚起了之前兩個樂章在小調調性中的回憶，同時呼應並使用進此首旋律裡，中音與屬音的小三度關係，用同音異名的手法，轉到  $b^b m$  的 d 樂句。這裡旋律動機快速的被減值，並強調三個音(中音、屬音及下中音)的動機三次，圍繞的音型及上行的急促影響到第 33 小節，句子的破碎與調性的快速轉換帶起了情緒的激動性，也在第 37 小節達到奮力一搏之姿 (譜例 30)。

【譜例 29】作品 119，第三首 mm. 21- 35

而第 37 至 40 小節 (譜例 30)，帶有在  $sfp$  記號出現後的餘波盪漾之情感，有點惋惜，但也同時將堆積起來的高潮拋至遠方。



【譜例 30】作品 119，第三首 mm.36-40



當樂曲進行到第 41 小節(e 樂句) (譜例 31)，調性又回到了 C 大調上。增值的旋律動機在六拍子裡面呈現兩拍一組，一小節有三拍的状态，不同於從第 1 小節到第 40 小節的三拍一組，一小節有兩拍的情況。並且這裡也多出了圓滑線已及 dolce 的表情符號，將樂句帶向了甜美柔和的情緒。但好景不常，馬上在第 43 小節，Hemiola 的節奏出現搭配上 f 及 sf 的加強記號，破壞了美好旋律的幻想。同樣的地方，在低音的伴奏，也首次出現了完整兩拍的八分休止符素材，更加強了整體音響突如其來的破碎性感受。

第 45 小節〔即 f 樂句〕，也重覆著 e 樂句的效果，但旋律主題回到了曲子開頭的節奏，表情記號也從圓滑線更換成輕快活潑 (leggiero) 的標誌，因為這兩個表情記號的不同，使得這兩句相似的句子在旋律節奏的變形中，更賦予了旋律的多變性。

【譜例 31】作品 119，第三首 mm. 41- 48

旋即，在第 49 小節(g 樂句) (譜例 32)，富有表情的標示與圓滑奏記號，回憶起使用在 a 樂句與 b 樂句轉換情緒的旋律之一角，到了第 54 小節，h 樂句將旋律調配至高音部，並在第 55 小節開始又做了三次上行模進，有試圖要達到另一波高潮的態勢。

【譜例 32】作品 119 第三首 mm. 49-54

第 55 小節 (譜例 33)，承接了前面累積下來的氣氛，並又再次改變了六拍子內原本三拍一組的節奏，輔以漸強的符號，更提供了向上發展的急迫性。

【譜例 33】作品 119，第三首 mm. 55



到了第 56 小節之後 (譜例 34)，完全使先前醞釀的氣氛達到最高峰，在高音的中間聲部上，布拉姆斯做了重覆的旋律以及節奏三次後，才漸漸的下行。特別的是，在第 56 及 57 小節，左右手的聲部各分成兩個部分。

在高音聲部裡，一部是八度音，另一部是所謂的旋律線，這兩部在第 56 至 57 小節上是一起行動的夥伴。但是到了第 58 小節開始，兩聲部開始交錯，在八度音的下行上，使用了切分音。另一部則維持著六拍子的律動持續下移，使兩者聽起來有互相交錯的感覺。左手的部分，也支撐並呼應了右手的互動，其中一部跟著六拍子的律動前進。最低音的聲部，也跟著最高音的節奏上做切分音的動作，並且它從第 56 小節開始，一直維持著持續低音在 V 級 G 音上的舉動，預示了第四樂章在伴奏裡面，持續低音的重要性。

在高潮逐漸平息下，第 62 小節，雙手停留在 V 級的下行及上行做琶音進行直到第 65 小節，在雙手都出現了兩拍完整的八分休止符之後，終於帶入到第 66 小節，以 *pp* 的強弱記號作 I 級和弦上行，並接上了兩個 *f* 記號的 C 大調和弦結尾。

【譜例 34】作品 119，第三首 mm. 56- 70

我們可以在這首曲子裡觀察到，布拉姆斯很擅長利用拍子可分割的特性，在同樣的六拍子內作三個一組或是兩個一組的節奏編排，而且出現的時機都針對樂曲氣氛的加強或增減情況下出現的。

另外，作品 116-118 之間所有的間奏曲中，只有作品 116 第二首、作品 119 第一首及此第三首的間奏曲，開頭是在正拍出現的，其餘的 11 首間奏曲，全部都是由後半拍開頭的。在正拍開頭的三首間奏曲之中，作品 119 就占了兩首之多，布拉姆斯在人生最後寫的一首鋼琴作品裡，這個現象是非常有趣的。



### 3.4 第四首：狂想曲

在作品 116 當中，布拉姆斯也曾在 Rhapsody(狂想曲)和 Intermezzo(間奏曲)兩者當中，分別利用狂想曲—外向、想像特質，與間奏曲—內向、抒情特性來做交替、實驗這兩者間的對比性。這種作曲的傾向也被稱作是「布拉姆斯·舒曼的習慣」(Brahms Schumann's habit)<sup>28</sup>。

在布拉姆斯鋼琴作品的最後，他利用三個不同的旋律動機，建立起複雜龐大的結構，使整首作品呈現 A-B-C-B'-A' 的形式。也承接了第三首的大調風格，此首以 E<sup>b</sup> 大調開頭，但奇特的是，樂曲的最後卻以 e<sup>b</sup> 小調作結束。似乎在宣告，他的人生句點也就如同此曲的結尾，經歷了各種的困難波折，儘管都曾經在過程中反擊過，始終，他的人生還是保持那股憂鬱內斂存在。

布拉姆斯使用了如同合唱般，厚重的和聲音響做為樂曲的開端（譜例 35），並在小節的第一拍使用重音強調，可以發現，從第 1 小節到第 4 小節強調的音 G-A<sup>b</sup>-G-E<sup>b</sup>，如同繼承了第二首與第三首樂曲，在中音、屬音、下中音的三個音動機及音型特質，這裡只利用了同樣的音型度數，在 E<sup>b</sup> 大調中創造出主音、中音、及上中音的動機。

這首狂想曲的重點在於節拍數上，從第 1 小節到第 60 小節(A 段)(譜例)，每一個樂句即以五小節為其中的一個單元架構而成。第一樂句(a)從第 1 小節到第 10 小節，而第二樂句(b)複製了第一樂句的前半部，第二樂句的第二小句開始，

---

<sup>28</sup> Botstein, L. *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical works of Johannes Brahms*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

即第 15 小節，音域經由漸強記號跳到了高音域，藉由中間聲部的變化，給予第

16 小節  $e^b$  小調的和弦。

【譜例 35】作品 119，第四首 mm. 1-25

Rhapsodie Opus 119 Nr. 4

The musical score for Rhapsodie Opus 119 Nr. 4, measures 1-25, is presented in three systems. The first system (measures 1-8) features a bass line starting on  $E^b$  and a treble line with a tempo marking of *Allegro risoluto*. The second system (measures 9-17) shows a bass line starting on  $B^b$  and a treble line with a dynamic marking of *ff*. The third system (measures 18-25) continues with a bass line starting on  $B^b$  and a treble line with a dynamic marking of *fp*. A red box highlights the bass line in the third system, and a blue box highlights the treble line in the first system. A large blue watermark is visible at the bottom of the page.

而當樂曲進行到了第 19 小節之後 (譜例 35)，持續低音出現，和聲色彩也不停地變換。第 19 小節至第 25 小節是以  $B^b$  為低音，呈現出  $B^b$  大調的和聲。第 26 小節又將色彩轉換到  $G$  大調和聲上(譜例 36)。而在五小節之後的第 31 小節，和聲色彩又短暫地回到了  $B^b$  大調後，在第 36 小節又將和聲瞬間換成  $C^b$  大調。

【譜例 36】作品 119，第四首 mm. 26-41

Litolff / Peters 30756

在稍作分析之後，可以看出，在樂句及和聲的分句上都是以五個小節作一個分界，但是是在分開的狀態下呈現的，和聲的改變總是晚了樂句的分句三個小節後才確立了之後五個小節的和聲。這個和聲音響與樂句的錯置在這個地方提供了很大的推動力，使樂句及和聲的狀態愈加地起伏更迭。當樂句進行到第 41 小節，開頭的旋律又浮現眼前，並與 a 句相同，因此在這將它畫分為 a' 句（譜例 36）。

到了第 55 小節時（譜例 37），樂句不如前面第 15 小節一樣作改變，反而是遵循著前段的進行到第 56 小節之後，大跳到 c 小調的和弦上。到了第 61 小節開始，音符的時值突然變長，並預告了新的動機，B 段的主題思想也在第 65 小節出現，同時利用了三連音的素材來改變 A 段磅礴的氣氛。

【譜例 37】作品 119，第四首 mm. 42-68

從 B 段開始 (譜例 37)，調性停留在 c 小調，也是 E<sup>b</sup> 大調的關係小調。持續低音的素材在這裡明顯的出現。在第 73 小節開始 (譜例 38)，樂句移至高八度來發展，調性也從 c 小調移至平行大調，C 大調。

【譜例 38】作品 119，第四首 mm. 60-76



我們可以從譜面看出，停留在 B 段的時間似乎比 A 段短，而且，B 段是在 C-D-E<sup>b</sup> 這三個音的預示下出現，但也因為這三個音而消失至 C 段（譜例 39）。

【譜例 39】作品 119，第四首 mm.77-92

增加迂迴的F音  
同時又隱喻了C段的出現

Litolf / Peters 30756

經由第 85 小節到 92 小節的旋律引示後，C 段的旋律誕生。而 C 段也維持了 A<sup>b</sup> 音的持續低音（譜例 40）。到了第 101 小節時，旋律則移置到中間聲部直到第 109 小節。C 段旋律雖然是以前面的素材來發展，但整個結構與和弦琶音的音響上都可感受到一種民謠風格的音樂。布拉姆斯常選擇民謠作為創作的素材，華爾滋、匈牙利舞曲和搖籃曲節奏，比起其他複雜的音樂類型更加吸引布拉姆斯。<sup>29</sup>

因此在他的作品中展現出民謠風格的律動是常見的。

<sup>29</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。

【譜例 40】作品 119，第四首 mm. 93- 102

當音樂進行到第 109 小節的旋律時 (譜例 41)，可看出這裡將帶入 C 段之前的動機作模進三次後，第 117 小節又回到了 C 段旋律的再述，並在第 129 小節，做出動機的反向來結束此 C 段，並在第 133 小節後，音樂回到了 B 段 (譜例 42)。

【譜例 41】作品 119，第四首 mm. 108-121

【譜例 42】作品 119，第四首 mm. 128- 134

在第 133 小節回到 B'段之後，旋律線暫由低音部擔任，而且也與前一次的 B 段相同，在持續低音上 C 音上打轉。

第 135 小節之後 (譜例 43)，讓右手帶進旋律，在伴奏的和聲及音型上，也比前一次出現的 B 段更厚實。尤其到了第 141 小節，左手與右手在三連音節奏的互動下，更顯出龐大的推動感。在第 152 小節利用了兩個 sf 作為一個突然的停頓後，直接將樂段作結束。

【譜例 43】作品 119，第四首 mm. 135-152



當樂句進行到了第 153 小節後 (譜例 44), 低音域的聲響搭配著 *pp* 及跳音顯示出此樂段的精巧性。這裡利用 A 段旋律的節奏變形出現, 也回到了五個小節一的樂句的狀況, 如同 A 段的進行到了第 168 小節, 這裡除了跳音變成圓滑奏之外, 在低音的持續低音伴奏下, 也帶出了充滿疑問的神祕感。

【譜例 44】作品 119, 第四首 mm. 153-171

92  
153 *pp* *ma ben marc.*

A段旋律節奏變形

3 1 4 1 5

159 *dim.*

165 *pp*

持續低音的句子重複三次之後, 第 187 小節 (譜例 45), 以旋律面向分為五個小節一組的動機出現, 並將和弦在第 190 小節轉為  $B^b$  和弦。



【譜例 45】作品 119，第四首 mm. 186-191

第 190 小節開始，如同 A 段那樣，分別在五個小節停留及隨時轉調的狀況又出現(譜例 45)。從第 190 小節的  $B^b$  音，到第 195 小節  $C^b$  音，再到第 200 小節的  $D^b$ ，最後又回頭停留在第 206 小節的  $B^b$  音。這個瘋狂的技巧、右手下行的琶音及遠系轉調的情形下，使得要帶回 A'段的路途困難重重，而這也還沒結束。

【譜例 46】作品 19，第四首 mm. 192-211

回到了  $B^b$  音上之後，和弦就在  $B^b$  及  $D^b$  和弦上打轉直到第 213 小節 (譜例 47)，一個  $ff$  記號加上  $G^b$  音以黑馬之姿竄出，大大的打散卻也重整了前面所發

生的混亂狀況。而在之後，第 215 小節出現的  $C^b$  大調三和弦，解決到  $E^b$  大調的 I 級，終於也在第 217 小節回到了如同 A 段的開頭，並重述之前的句子。

【譜例 47】作品 119，第四首 mm. 212-224

當 A 段的旋律持續到第 237 小節 (譜例 48) 一類似 CODA 的形式出現。低音部又有  $E^b$  持續伴奏低音，而高音部也由破碎的節奏來呈現出激動、口吃性的情緒。

【譜例 48】作品 119，第四首 mm. 237-242

到了第 242 小節後 (譜例 49)，又改爲以  $C^b$  持續低音呈現。從第 242 小節到 248 小節在低音的變化爲  $C^b$ - $F^b$ - $B^b$ - $E^b$ 。

【譜例 49】作品 119，第四首 mm.243-251

當樂曲終於來到結尾段落—第 248 小節（譜例 50）。低音和弦意外地停留在  $e^b$  的 i 級小調和弦上，而不將調性降落  $E^b$  大調的 I 級和弦，這是個很奇特的結束，當樂曲經歷了如此重重關卡後，最後停留的調性卻不是回到剛開始那樣堂皇富麗的大三和弦聲響上，而選擇了以平行小調的調性、具有英雄憤慨的和聲及表情記號 *ff*，結束這一首豐富多變的狂想曲。

【譜例 50】作品 119，第四首 mm. 252-262

Litolff / Peters

30756



對於此首的調性轉換、節拍運用與段落之間強烈變化的對比性中，值得注意的是在此樂曲中，經常出現的持續低音部分。而布拉姆斯曾在 1893 年的 7 月 2 日，寫信給克拉拉：「在許多小節間，我似乎可以看見妳的微笑。」克拉拉也在 7 月 13 日回信到：「我想我可以找到你提到的那些小節。」在 1893 年 8 月，布拉姆斯回信說：「降 E 大調樂曲中的持續音片段，就是我認為妳會展露笑顏的地方。我知道你對於持續低音無法抵抗的弱點！」<sup>30</sup>由此可看出，在布拉姆斯人生中的最後一組鋼琴作品的最後一首，他的內心裡對於克拉拉的情懷，都完完全全地顯示在樂譜的文本裡！



---

<sup>30</sup> Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。



## 四、總結

### 4.1 從作品 119 觀察其整體特性與情境之表達

筆者在整套的鋼琴作品 119 中，針對此四首曲子的相關性與其情境表達之整體特質，歸納了五個要點，分別是調性安排與音程動機的使用、情緒轉換方式的使用、素材的再利用、持續音的利用及音樂情緒的游離性。

首先，調性安排與音程動機的使用上來看，第一首到第四首的調性分別為  $bm-em-CM-E^bM$ 。在 B、C、E 這三個音中，最低是 B 音、最高是 E 音。在音程上是四度，而第一首間奏曲的旋律及左手對位方式也經常在四度音程之間游移(譜例 1)。並且，在第二首間奏曲裡，e 小調承接了第一首間奏曲的 b 小調，也呈現了四度音程調性的連接，形成了有趣的連結性。

而第二首至第四首的連接性，可以從音程動機上來看。第二首的動機音是 BCG〔在此爲了與後面的動機有連接性，將它轉成 GBC(譜例 14)，第三首的動機音是 EGA(譜例 27)，第四首的動機音則爲  $GA^bE^b$ (譜例 35)。在音程上來看都呈現出，第一個音到第二個音爲三度音程，及第二個音到第三個音爲兩度音程的結合。如此極具關聯性的動機音程上，可窺知布拉姆斯在作此曲時，在這音程動機的連貫中，讓聽者在情緒意念的轉換裡，得到流暢無比的樂思。

從調性安排這點來看，根據 Rita Steblin 著作的”A History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Nineteenth Centuries”當中，音樂理論家 C. F. D. Schubart 提出：b 小調是一個有耐心的、冷靜等待命運的，或一種神聖、赦免

的調性；e 小調是個帶有清白地愛的宣告、無牢騷的哀嘆、少許眼淚的嘆息的調性；C 大調是完全的純淨地、簡單地、天真爛漫地調性；而 E<sup>b</sup> 大調則是一個愛、奉獻的調性；e<sup>b</sup> 小調則帶有靈魂中深刻憂傷的焦慮感，徘徊不去的絕望，憂悶地意志消沉，猶疑、恐懼與顫動的心，如果幽靈會說話，則他們的話語就極似此調性。<sup>31</sup> 將其對應至此作品 119 裡，幾乎說明了布拉姆斯在做此曲的生活情境及音樂文本上是如此契合。

第二，在轉換情緒方式的使用上，布拉姆斯使用了三連音、大小調性的互換、節奏節拍的錯置（第三首間奏曲裡許多地方使用了此方法）等等的方式來轉換段落的情緒，通常帶有迅速預告之後將會發生的動機或利用許多不同方式來帶出樂曲對比性。如第二首也利用平行大小調的關係(譜例 19)，表達樂段之間的相異性。另外，第一、二、四首都使用了三連音節奏來進行樂思之間的轉換(譜例 3、15、38)，甚至還有將三連音及二連音混雜使用(譜例 43)，如同把內心裡的矛盾情緒都糾結在一起，或許面對舒曼及其妻克拉拉，布拉姆斯常有此種在理性及感性之間的拉扯、掙扎之心境存在。

而第三首，因為六八拍子的關係，沒有使用到三連音，但是卻使用了布拉姆斯慣用的 Hemiola 節奏，將節拍錯置變成兩兩一組的方式，來加強樂句之間的對比性。(譜例 27)

---

<sup>31</sup> Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York : The University of Rochester Press, 2002

第三，素材的再利用，Developing variation<sup>32</sup>或 thematic transformation 已顯示這方面的認知。前者是在 Walter Frisch 書中出現的名稱，用來顯現布拉姆斯的創作特質，後者則為浪漫時期普遍的創作手法。布拉姆斯運用不同的節拍、調性、強弱記號、表情記號等等的差異，”再製造”了相同素材(如旋律)的不同，針對相同素材的出現，但卻如同回憶一般的，以另外一種面貌展現出。這個情況可以分別在這四首曲子中清楚地發掘到。如第一首間奏曲，將 A'段對比於 A 段時，A'段使用了內聲部三連音的轉換(譜例 4)，而當 B'段對照起 B 段，雖然旋律不改變，但內聲部及低音伴奏的音域也明顯不同(譜例 2、3)。第二首間奏曲，E 小調樂曲的三個音旋律動機，到了第 13 小節時，相同素材轉換成了 C 大調旋律，及帶有三連音的節奏變形(譜例 15)，甚至，到了 E 大調的段落時(譜例 19)，又將樂曲風格幻化成高雅甜蜜的華爾滋舞曲，並延續利用了樂曲開頭的 E 小調旋律。第三首間奏曲中，布拉姆斯使用了拍子轉換的特性，在同樣的旋律中，創造出不同的節奏配置(譜例 27、31)，使樂曲聽起來格外幽默與逗趣，節奏變形的方式(譜例 31)，也一再地讓同樣旋律的出現顯得多樣化、不拖泥帶水及冗長。第四首幻想曲裡，經歷重重轉調關卡來到的 A'段帶出了與開頭 A 段在心境上的不同(譜例 35、47)，而 B'段的三連音及二連音交錯使用的節奏，也引出了當回憶相同素材時，在心中翻攪狀態之極致(譜例 38、42)。

---

<sup>32</sup> Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. University of California Press, 1984.

第四，從布拉姆斯寫給克拉拉的日記中，就可窺知這首曲目在持續音使用的重要性。對於可以得知布拉姆斯在寫作持續音的心情時，也令人莞爾一笑，並興奮於這個書信的資料，它也同時帶給筆者在彈奏持續音時，可以想像著這樣的情景。這也同時地反映出，情緒的引導與作曲者在寫作中的心情關聯性，具有極大的牽引力。

最後，音樂游離性的感受。在此使用了”游離性”，是指在音樂上的徘徊躊躇、游移不定的情緒，且旋律若有似無的徘徊在某音上的環繞感，在前三首樂曲中，都可以很明顯的感受到這一點。由於音程及和聲的變化，表達出似有若無的音樂感受，也帶領出慾望及退卻的交融性。這點也深刻的影響了，無論是在第一首的慢板情緒中、第二首的激動感覺裡，或是第三首遊戲似的情景下，布拉姆斯都能利用在不同風格特色的情緒裡，讓人感受到音樂的游離性，可見音樂風貌的多樣性是如此的巨大。

這種感覺，似乎也再再顯示布拉姆斯懷舊回憶的性格常常揮散不去，也可從中意會到他為何多使用古典曲式來作曲。而在他的音樂裡，常常讓人感受到，當內心的努力掙扎好不容易衝破困境之後，音樂的氣氛卻又迅速的下降，將情緒瞬間盪至冰點。光明、樂觀的性格似乎對於布拉姆斯來說，都是曇花一現的，內心的糾結矛盾與沉穩內斂，或許才是布拉姆斯晚期的寫照吧！

## 4.2 文本及情境之探討與演奏詮釋

在瞭解布拉姆斯的生活情境與他的鋼琴作品 119 之後，對於筆者在彈奏經驗



上具有極大的啓發性。當不甚了解作品背景狀態或是作曲家的作曲技法時，對於彈奏音樂總是容易流於一般形式—即根據個人音樂經驗上的彈奏。更正確地說，是依據著個人感性情緒的導引|影響較大。雖說在演奏一首曲子時，個人之感覺導向的影響是非常重要的，但當演奏的內容沒有經過理性的探討並由適當的呈現方式演奏，也無法讓人印象深刻。故在個人詮釋的建立中，光有著個人音樂經驗的演奏是完全不夠、且不具有說服力的。

所以，在筆者知悉此曲之後，對於樂曲中的樂思上的表達，就與之前有很大的相異之處。如從理論與音樂之間的關係來看，較理論性的分析樂曲的架構，找出相同或不同的素材在不同地方的呈現後，適切地幫助個人於樂曲結構與作曲家產生共鳴，因此得到對樂曲整體的深入了解。

而清楚樂曲架構之後，可更深入的針對如何去”再創造”曲子的樂思上下功夫。當瞭解了文本的架構，就如同經過了頭腦理性的吸收樂念；接下來，就是帶入感性面向於演奏中。如當樂曲中，如果出現了重複性、回憶性的東西，那麼經過對文本與情境的深入解讀，以及個人感性情緒下的使然，在相似的音樂素材出現在不同的時間點，並加上演奏者也明確地感受到當下的差異性時，在演奏內容裡也就容易讓聽者理解到其音樂不同之處與奧妙。

筆者盼能經由本文之探討，建立良好的橋樑，促使演奏者能於作曲家與聆賞者之間扮演更稱職的媒介，進而適切地傳達出作品的情境與內容。

## 五、參考文獻

### 一、中文書目

- Wolff, Konrad 著，陳欣宜譯。《鋼琴音樂大師》。桃園市：原笙國際，2007。
- 李韋翰。歐普司解說音樂會系列之《自由、而孤寂的音樂冥想—布拉姆斯無言歌式的小提琴奏鳴曲》節目單。
- 彼得·奧斯華(Ostwald, Peter F.)著，張海燕譯。《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》。台北：高談文化，2003。
- 保羅·荷密斯(Holmes, Paul)著，王婉容譯。《偉大音樂家群像-布拉姆斯》。台北：智庫，1995。
- 南西·瑞區(Reich, Nancy B.)著，陳秋萍、游淑峰譯。《克拉拉·舒曼》。台北：高談文化，2003。
- 張友珊。《西方頂尖音樂家的故事》。台北縣：風雲時代出版股份有限公司，2010。

### 二、西文書目

- Avins, S. *Johannes Brahms: Life and Letters*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Brodbeck, David, ed. *Brahms Studies*. University of Nebraska Press, 1994.
- Botstein, L. *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical works of Johannes Brahms*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- Evans, Edwin. *The Handbook of Brahms' Complete Pianoforte Music*. London: William Reeves, 1936.
- Frisch, Walter. *Brahms: From Classical to Modern*. In *Nineteenth - Century Piano Music*, edited by R. Larry Todd. New York: Schirmer Books, 1990.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. University of California Press, 1984.
- Geiringer, Karl. *Brahms, His Life and Work*. New York: Da Capo Press, 1899.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: music for the piano and its forerunners*. Australia: Schirmer, c1996.
- Musgrave, M. *The Cambridge Companion to Brahms*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.
- Sadie, Stanley, ed. *Brahms*, In *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. New York: Grove's Dictionaries, 2001.
- Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: The University of Rochester Press, 2002.
- Wolff, Konrad. *Masters of the Keyboard*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

### 三、樂譜

- Brahms. *Klavierwerke Piano works IV*. Frankfurt: C. F. Peters.