

# 第一章 作曲家生平與樂曲創作背景

布拉姆斯 (Johannes Brahms) 1833 年五月七日生於漢堡 (Hamburg) 的貧民窟。布拉姆斯的父親約翰·雅各·布拉姆斯 (Johann Jakob Brahms) 靠著自修學會所有弦樂器、長笛和法國號，因此布拉姆斯的童年可說是在樂聲中成長的。布拉姆斯七歲時與哥哥一同隨父親的友人—費德利希·卡索 (Friedrich Cossel) 學習鋼琴，他的學習能力相當驚人，十歲時公開演奏貝多芬鋼琴五重奏、莫札特鋼琴四重奏，在這場音樂會中被來自美國的經紀人挖掘到美國巡迴演出，然而卡索卻認為布拉姆斯能有更高的音樂造詣，因此將布拉姆斯交給自己的恩師—艾德華·馬克森 (Eduard Marxsen)<sup>1</sup> 免費指導。布拉姆斯在馬克森的門下受到嚴格的技巧訓練，琴藝突飛猛進，然而此時布拉姆斯開始對作曲產生興趣，開始研究貝多芬、舒伯特、莫札特及巴哈的作品結構。布拉姆斯 12 歲時為了改善家中的經濟，他開始教琴、做苦工、在酒吧裡演奏舞曲，這段時間他也創作沙龍作品。

1852 年布拉姆斯在宴會中演奏時，結識了小提琴家艾德華·雷曼尼 (Eduard Reményi)<sup>2</sup>。雷曼尼對吉普賽音樂熱情的詮釋帶給布拉姆斯相當大的影響，使布拉姆斯開始迷戀上匈牙利音樂，進而影響日後創作的風格。1853 年，雷曼尼及布拉姆斯兩人在策勒 (Celle) 演出時，由於鋼琴音準低了半音，布拉姆斯當場將貝多芬《C 小調小提琴奏鳴曲》移調成升 C 小調，這讓雷曼尼感到相當驚訝，決定將布拉姆斯介紹

---

<sup>1</sup> Eduard Marxsen (1806-1887)，德國鋼琴家、作曲家。作品類型包含輕歌劇、交響曲、序曲及室內樂。

<sup>2</sup> Eduard Reményi (1828-1898)，匈牙利小提琴家，1852 在德國結識了布拉姆斯。

給老友－當時漢諾威國王管弦樂團（King of Hanover's Orchestra）的總監－約瑟夫·姚阿幸（Joseph Joachim）<sup>3</sup>，這對布拉姆斯來說，是他人生中非常重要的轉捩點。姚阿幸非常欣賞布拉姆斯的創作才華，因此鼓勵布拉姆斯親自拜訪舒曼（Robert Schumann）。1853年九月，在姚阿幸的推薦下，布拉姆斯順利的見到他所景仰的音樂家－舒曼。舒曼夫婦（Robert Schumann<sup>4</sup> & Clara Schumann<sup>5</sup>）聽了布拉姆斯的演奏後，對他的演奏技巧及作曲感到十分欣賞，舒曼更在他自己創辦的「新音樂雜誌」（Neue Zeitschrift für Musik）中大力的讚賞這位天才。

在1862年以前，布拉姆斯的作品多以鋼琴作品及聲樂作品為主，其它的則有少數幾首管弦樂作品及室內樂作品，作品的風格明亮開朗，並漸成熟。1862-1864年間，布拉姆斯踏上深深吸引著他的城市－維也納，並擔任維也納歌唱專業學院的總監。維也納人很推崇布拉姆斯的藝術才華，這三年間，布拉姆斯即在維也納樂壇建立了重要的地位。接著布拉姆斯開始在歐洲各地工作及演奏，而這時期的作品進入了成熟期及興盛期，得到各界相當大的肯定。1873年返回維也納後，擔任維也納愛樂協會指揮，並開始著手創作管弦樂曲，1873年完成《海頓主題與變奏曲，作品56a》（Variation on a Theme by Haydn, op. 56a），並親自指揮首演，結果大受好評。這場演出的成功給予

---

<sup>3</sup> Joseph Joachim (1831-1907)，匈牙利小提琴家，1853 受聘為漢諾威國王管弦樂團總監（King of Hanover's Orchestra），並於同年與第一次見面布拉姆斯成為好友。姚阿幸在事業上給予布拉姆斯相當多的幫助，例如將他引薦給李斯特及舒曼夫婦，也常在音樂會上演出布拉姆斯的作品。

<sup>4</sup> Robert Schumann (1810-1856)，德國作曲家、音樂評論家。1834年創辦新音樂雜誌（Neue Zeitschrift für Musik）。創作相當多元，包含有交響曲、歌劇、室內樂、鋼琴作品及藝術歌曲等。

<sup>5</sup> Clara Schumann (1819-1896)，19世紀歐洲傑出的鋼琴家之一、舒曼之妻。舒曼死後，布拉姆斯不求回報的照顧克拉拉及其子女，而布拉姆斯遇到瓶頸時，克拉拉總是能透過信件鼓勵布拉姆斯，可說是布拉姆斯最大的精神支柱。

布拉姆斯無比大的信心！1976 年完成《C 小調第一號交響曲，作品 68》(Symphony in C Minor, op. 68, no. 1)。在 1877-1890 年間，布拉姆斯陸續完成許多重要的作品，例如其它三首交響曲、《D 大調小提琴協奏曲，作品 77》(Violin Concerto in D Major, op. 77) 及著名的《大學慶典序曲，作品 80》。1890 年布拉姆斯寫出充滿活力的《G 大調第二號弦樂五重奏，作品 111》後，即準備退休。1891 年，布拉姆斯在一場音樂會中第一次見到單簧管家理查·穆爾費德 (Richard Mühlfeld)<sup>6</sup>。布拉姆斯對穆爾費德技藝超群的演出留下深刻的印象，並先後爲他譜寫《A 小調單簧管三重奏，作品 114》(Clarinet Trio in A Minor, op. 114) 及《B 小調單簧管五重奏，作品 115》(Clarinet Quintet in B Minor, op. 115)。1894 年，布拉姆斯再度爲穆爾費德寫了兩首著名的單簧管奏鳴曲—《第一號 F 小調單簧管奏鳴曲，作品 120》(Sonata for Clarinet and Piano in F Minor, op. 120, no. 1) 及《第二號降 E 大調單簧管奏鳴曲，作品 120》(Sonata for Clarinet and Piano in E-flat Major, op. 120, no. 2)，並由布拉姆斯及穆爾費德親自首演。由於布拉姆斯早年經歷過貧困的生活，他了解像穆爾費德這樣傑出的音樂家，在經濟上很可能因爲四處旅行又長期離家而造成沉重的負擔，因此布拉姆斯將這兩首奏鳴曲獻給穆爾費德，並聲明在他有生之年，所有演出奏鳴曲的權利金全數歸穆爾費德。

1896 年克拉拉過世，這對布拉姆斯來說是相當大的打擊，而他的健康也開始走下坡。1897 年四月三日，布拉姆斯這位終其一生都致力於創作的音樂家，在他熱愛的城市—維也納，安祥地闔上雙眼，留下無數讓後人讚嘆的作品。

---

<sup>6</sup> Richard Mühlfeld (1856-1907)，德國單簧管家，由父親啓蒙開始學習小提琴及單簧管。1979 年被曼寧根樂團聘爲單簧管首席，1891 年的一場演出讓已宣布封筆的布拉姆斯，再度提筆爲他譜寫作品。

## 第二章 第一樂章樂曲分析與演奏詮釋

### 曲體介紹：

第一樂章是如歌的快板（Allegro amabile），為 4/4 拍的奏鳴曲式（表一）。呈示部主題非常優美，發展部進入三連音分解和弦樂段後，將音樂帶往樂章高潮，隨後即回到再現部，樂章結束前進入尾奏，尾奏沉穩的風格為此樂章劃下句點。

表一

段落		小節數	調性
呈示部	第一主題	1~11 小節	降 E 大調
	過度樂段	11~21 小節	降 E 大調
	第二主題	22~47 小節	降 B 大調
	過渡樂段	48~51 小節	降 B 大調
發展部		52~102 小節	降 B 大調轉至降 E 大調
再現部	第一主題	103~119 小節	降 E 大調轉至降 C 大調
	第二主題	120~145 小節	降 C 大調轉回降 E 大調
	過渡樂段	146~161 小節	降 E 大調
尾奏		162~173 小節	降 E 大調

## 第一節 呈示部

呈示部由單簧管唱出第一主題，鋼琴彈奏降 E 大調 I 級的分解和弦，旋律簡單卻又甜美（譜例 1-1）。

譜例 1-1

The image displays a musical score for a Clarinet in B and Piano. The title is "Allegro amabile". The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The first system shows the Clarinet part starting with a *p* dynamic and the Piano accompaniment with a *p* dynamic. A red bracket highlights the first measure of both parts. The second system shows the Clarinet part with a *piu p* dynamic and the Piano accompaniment with a *pp* dynamic. A red oval highlights a specific chord in the piano part. The third system shows the Clarinet part with a *p dolce* dynamic and the Piano accompaniment with a *p dolce* dynamic. A red bracket highlights the first measure of the Clarinet part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

M. 1~ M. 11 是第一樂章的開場白，應奏出完整的樂句。M. 8 第一、二拍，是全曲的第一個附屬和弦，在優美的樂句中卻隱藏著不安的和聲，布拉姆斯在此特別註明漸強及漸弱，因此筆者認為，原本像流水一般的音樂，在這裡應稍退回來，停留在 V

級。雖然 M. 8 單簧管部份出現八分休止符，但下一個音符必須緊接著鋼琴同一小節的最後一音降 B，M. 9 以 *piu p* 的音量來到 M. 10 的低音降 E，奏出一連串的 16 分音符，最後停留在 I 級。雖然只有短短 10 小節，但筆者認為這 10 小節就像河水一般，表面看似平靜，但節奏的模進、附屬和弦的出現以及音程大幅度的跳動，都顯示著內在的不安。

M. 11~M. 14 鋼琴奏出第一主題動機，單簧管則緊接著動機之後出現，M. 12 及 M. 13 單簧管則提前一拍出現，加重線條的織度，使樂句的氣氛漸漸顯得緊張（譜例 1-2）。

譜例 1-2

單簧管提前一拍進入

第一主題動機

M. 15 第一個 *f* 出現，鋼琴強而有力的和弦及八度音，將原本柔和的音樂帶入另一個狂風暴雨般的世界，直到樂句最高點的 M. 18，單簧管強而有力的  $c^3$  接進來後，才開始漸弱，音樂織度也越來越鬆散，然後進入第二主題。

M. 11~ M. 14 演奏時單簧管要仔細聆聽鋼琴聲部，才能與鋼琴聲部緊密結合，完成鋼琴聲部前兩拍的樂句。M. 11~M. 21 是第一主題轉至第二主題的樂段，演奏者需清楚表達出此段與樂曲開頭不同的音樂。

M. 22 是第二主題的開始，調性轉至降 E 大調的屬調—降 B 大調，旋律起伏與第

一主題不同，在第二主題裡音符間的音程度數並不大，音樂就像呢喃般的輕柔（譜例 1-3）。

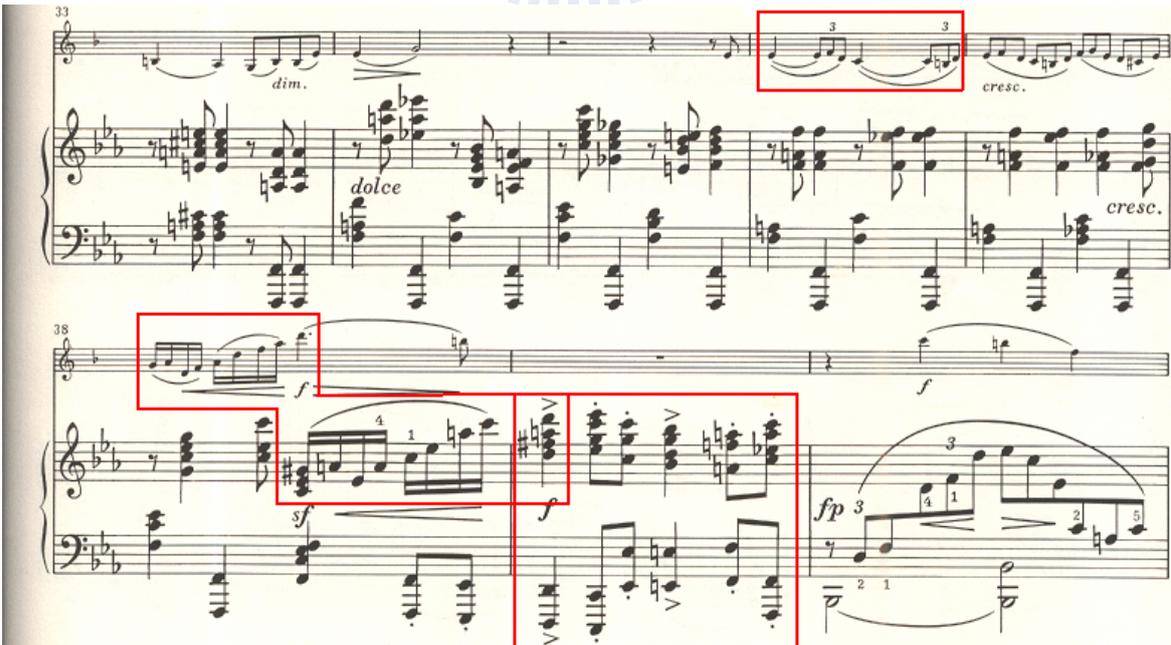
### 譜例 1-3

23 第二主題



M. 35 單簧管從最後一拍開始的樂句漸強，節奏也從三連音變成一連串的 16 分音符，一路爬升到 38 小節後交給鋼琴。M. 39 鋼琴聲部的旋律來自 M. 36 單簧管聲部，節奏的改變使得旋律中每個音符都被特別加重，製造出掙扎的感覺（譜例 1-4）。M. 40 鋼琴聲部將旋律轉給單簧管，但作曲家掙扎的內心仍未獲得平息，單簧管彷彿接力似的繼續奏出強而掙扎的旋律。

### 譜例 1-4



M. 40~ M. 43 單簧管與鋼琴在音量上呈現極大的反差，單簧管在此務必將音量維持在 *f*，不可弱下，尤其 M. 43 從  $c^3$  跳至低音，更應表達出情緒巨大的起伏，M. 44~M. 45 雖然主旋律在鋼琴聲部，但單簧管仍必須維持著 *f* 的音量與鋼琴低音聲部對唱。

M. 48 音量轉為 *p*，連續四小節的八度音來自第二主題的動機素材（譜例 1-5），在這四個小節簡單的織度裡，作曲家不斷轉換和弦，在 M. 52 將和聲帶回降 B 大調 I 級，進入發展部。

譜例 1-5

M. 48~M. 51 演奏者必須小心連接這四組八度音，由於音量必須從第一組開始做漸弱，緩和前一樂段激昂的音樂，爲了達到完美的漸弱效果，演奏者要適當地控制氣的流量與嘴型。

## 第二節 發展部

發展部由呈示部的兩個主題及新加入的三連音樂段構成，作曲家常用的三對二節

奏在此段出現的頻率相當高。M. 52~59 單簧管及鋼琴皆運用第一主題的素材，音量維持在 *p*，時而明亮但又時而陰暗的和聲製造詭譎的氛圍。M. 59 最後一拍鋼琴以強而有力的和弦打破沉寂的氣氛，將音樂引入下一樂段（譜例 1-6）。M. 52~M. 65 的音樂上呈現非常大的反差，演奏者要如何拿捏情緒上的轉變，筆者認為音色變化是很重要的關鍵。

### 譜例 1-6

59 M59-65發展自M14-21

63

*fp* *fp*

極具戲劇性的力度變化

鋼琴聲部不斷出現三連音，預告下一樂段的素材。

M. 65~M. 68 鋼琴奏出第二主題的發展，呈示部的第二主題來到此轉為陰鬱又不安的 G 小調調區，引領 M. 69 單簧管奏出第二主題的前樂句。M. 69~M. 70 單簧管的前樂句在音程間透露著不安（譜例 1-7），而 M. 70~M. 73 布拉姆斯巧妙的運用和聲變化，將調性轉至 G 大調調區（譜例 1-8），之後進入三連音樂段。



琴聲部以發展部三連音的素材取代原有的八分音符。M. 113 鋼琴延長了 M. 112 單簧管的旋律，第四拍單簧管接近新的樂句，除了讓整個音樂聽起來更為開闊外，也為接下來的第二主題再現做轉調的準備（譜例 1-9）。M. 120 在降 C 大調調區短暫停留後，M. 126 又轉回降 E 大調。M. 154 調性進入 E 大調，旋律發展自 M. 11~M. 15，M. 161 進入尾奏（coda）。

### 譜例 1-9

延伸第一主題

轉調

M. 161~M. 173 為此樂章的尾奏，一開始旋律在鋼琴聲部，單簧管則是一組又一組的三連音，M. 166 雙方角色交換，最後一起優雅的結束此樂章。

再現部是素材非常豐富的段落，它除了再現呈示部的主題之外，發展部的三連音主題在此也占了非常重的份量，因此三對二節奏出現的頻率相當頻繁，單簧管與鋼琴雙方要留心節奏的準確度。鋼琴彈奏和弦時應在小聲的音量中奏出沉穩的音色，單簧管聲部需設計整個樂句的走向，將每組三連音層層堆疊至 M. 64 最後一音 D 之後漸弱

結束樂句。M. 170 的速度不宜漸慢過多，以免讓原本優雅輕柔的樂句變得拖泥帶水

(譜例 1-10)，最後一小節單簧管聲部的 F 音音準容易偏低，此處嘴型需多加留意，

腹部也得給予支撐。

### 譜例 1-10

Tranquillo

Tranquillo

鋼琴應奏出沉穩的音色

樂句必須不斷往前走 → 樂句最高點

速度掌控需留意

cresc. rit. un poco

f dim.

cresc. rit. un poco

dim.

### 第三章 第二樂章樂曲分析與演奏詮釋

#### 曲體介紹

第二樂章是熱情的快板 (Allegro appassionato)，為 3/4 拍 A-B-A 三段體 (ternary form) (表二)。本樂章 A 段第一主題較第一樂章激昂，樂曲開頭即讓人對其熱烈的旋律有了深刻的印象。B 段風格與 A 段十分不同，此段音符時值較 A 段更長，充分營造出作曲家在 B 段註明的表情記號—sostenuto (綿延的) 的氣氛。

表二

段落		小節數	調性
A 段	第一主題	1~16 小節	降 E 小調
	第二主題	16~26 小節	
	過渡樂段	26~36 小節	
	第一主題	36~64 小節	
	結束樂段	66~80 小節	
B 段		81~138 小節	B 大調
A' 段	第一主題	138~156 小節	降 E 小調
	第二主題	156~166 小節	
	過渡樂段	166~176 小節	
	第一主題	176~205 小節	
	結束樂段	206~223 小節	

## 第一節 A 段

與第一樂章同樣沒有任何序奏，本樂章一開始由單簧管直接進入第一主題，主題的動機素材—六度音程非常重要，貫穿整個樂段（譜例 3-1）。

譜例 2-1



動機：六度音程

espress.

M. 1~M. 8 為第一主題的完整樂句（譜例 3-2），鋼琴以分解和弦的音型支撐著主奏。從節奏的角度來觀察，可看到布拉姆斯利用節奏的變化將樂句帶往高潮。M. 1 及 M. 3 都可見到二分音符，而從 M. 5~M. 6 單簧管及鋼琴以八分音符的音型不斷將樂句向前推，M. 7~M. 8 雖然是四分音符，但鋼琴聲部則由分解和弦變為音響較豐富的和聲。M. 8 最後一拍~M. 17 鋼琴再度複誦前八小節的旋律，完整奏完第一主題。

譜例 2-2



Allegro appassionato

*f*

espress.

Allegro appassionato

*poco f*

2 3 2

此樂章 A 段為熱情的快板（Allegro appassionato），雖與第一樂章甜美的快板（Allegro amabile）同為快板，但筆者認為兩者速度是完全不同的。第一樂章應是如流水般從容不迫的速度，此樂章則較第一樂章稍快，否則呈現的感覺將會太過沉重。

M. 1~M. 16 必須一氣呵成，不宜因為換氣而過度切割整個樂句。單簧管聲部的圓滑線及連續三個大跳的六度音程，一層一層的將音樂帶往 M. 7 的最高音 C（譜例 3-1），M. 8 單簧管旋律結束時，不宜做漸弱，反之應該持續音量上的強度，將旋律交給鋼琴再唱一次。

M. 16~M. 20 是由動機大跳六度音程衍生的第二主題，在單簧管的部分，每三拍為一單位做漸強漸弱，形成如波浪般起伏的效果（譜例 3-3）。

譜例 2-3



M. 20~M. 26 的鋼琴部分，則延長第二主題，然後接到 M. 26（譜例 3-4）。

譜例 2-4



M. 26 鋼琴帶入第一主題的動機後，交由單簧管繼續發展，以這樣的方式在不同的調區上發展兩次。M. 26~M. 34 營造出踟躕不前的感覺，但又像是在預告些什麼似

的。M. 34 鋼琴再度奏出動機，像爆發出壓抑已久的情緒般，接著才俐落的結束此段的發展，同時也引領著 M. 36 單簧管再現第一主題（譜例 3-5）。

### 譜例 2-5

M26 第一主題發展(第一次)      M30 第一主題發展(第二次)

M36 第一主題再現

M34 第一主題發展(第三次)  
同時引領單簧管再現第一主題

The image shows a musical score for piano and clarinet. The piano part is in the upper system, and the clarinet part is in the lower system. The score is divided into three sections. The first section, labeled 'M26 第一主題發展(第一次)', shows the piano part with a *ff* dynamic and the clarinet part with a *fp* dynamic. The second section, labeled 'M30 第一主題發展(第二次)', shows the piano part with a *ff* dynamic and the clarinet part with a *fp* dynamic. The third section, labeled 'M36 第一主題再現', shows the piano part with a *fp* dynamic and the clarinet part with a *poco f* dynamic. A red box highlights the piano part in the third section, which is labeled 'M34 第一主題發展(第三次) 同時引領單簧管再現第一主題'.

筆者認為 M. 16~M. 36 是重要的發展樂段。M. 16~M. 20 的音型及明亮的調性與第一主題明顯不同，演奏者應奏出明朗、隨風搖擺的感覺。M. 20~M. 27 鋼琴將調性又帶回灰暗的小調，M. 28 的表情記號為 *fp*，雖然單簧管連續兩次再現了第一主題的動機，但未完成的樂句及調性的游移不定造成的不安感，演奏者應明確的表達出來，在 M. 34 交給鋼琴完成樂句，M. 36 正式的進入第一主題的再現。

M. 36 第一主題再現，但與一開始不同的是，這裡將第一主題的旋律做了大幅度的延展，M. 45~M. 48 鋼琴部分將動機的節奏運用在八度音程上。連續兩次的動機素

材，完全的延展了第一主題，釋放所有的能量，將情緒堆疊到高潮(譜例 3-6)。M. 47~M. 48 的長音似乎暫時停止了這段極度熱切的音樂，M. 49 單簧管緊接著以 *p* 的音量進入，並與鋼琴的分解和弦緊密配合，雖然音量小，但氣氛仍然緊張。M. 54 及 M. 55 鋼琴與單簧管分別出現術語 *piu dolce*，音樂變得較柔和，但 M. 56 隨即開始漸強，持續將音樂帶入 M. 64。

#### 譜例 2-6

45 動機素材連續兩次出現

M. 34~ M. 64 是相當令人緊張的樂段，此段出現非常多表情記號，包括 *piu dolce*、*fp*、*p*、*cresc.*及全曲最強的力度記號 *ff*.....等等，筆者認為此段最精采處，就是整段音樂絲毫沒有鬆懈的片刻，但豐富的表情記號又為音樂增添極大的對比，如何將其發揮的淋漓盡致，是演奏者務必重視的。

M. 36 單簧管必須緊接著鋼琴出來，將音量維持在全曲最高點，而圓滑線也要表達清楚，才能做出樂句堆疊的層次感。M. 44 單簧管的兩個四分音符跳音不可吹得太短，應將氣往下吹，使之為沉穩的跳音。M. 49 及 M. 50 雖然出現四分休止符，筆者認為休止符仍是屬於 M. 48~M. 53 這個大樂句中的音符，最好不要在此換氣，鋼琴部分也應緊湊的與單簧管互相銜接(譜例 3-7)。M. 56 及 M. 57 的四分音符像是分別延

長他們的前一個音，筆者認為演奏時應藉由這兩個四分音符，讓前面以四個八分音符為單位的小樂句，能有更大的空間收尾，每個圓滑線之間又不宜斷得太過分明（譜例 3-7）。

### 譜例 2-7

M48~53: 儘可能不換氣

45

46

47

48

49

50

51

52

53

*f*

*p*

*più dolce*

4 1 3 3 2 4 2 3 1 2 2 3

M. 65 出現全曲唯一一個 *G. P.*，前一情緒非常激昂的樂段（M. 34~M. 64）在三十個小節內將氣氛推到最高點後，在 *G. P.* 忽然停止，空氣彷彿凝結一般，M. 63~ M. 64 未解決的附屬和弦也直接說明了音樂並未結束，*G. P.* 只是讓這段音樂稍做喘息，接著 M. 66 單簧管獨自奏出六度音程動機，M. 68 鋼琴以琶音（*arpeggio*）的方式出現，織度變得較為鬆散（譜例 3-8），力度上也漸弱至 *pp*，最後在單簧管的長音伴以鋼琴的分解和弦下，結束此樂章的 A 段。

## 譜例 2-8

The image shows a musical score for a single horn and piano. The horn part is in the upper staff, starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic and an 'espress.' marking. The piano part is in the lower staff, featuring a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The score is marked 'M65' and 'G.P.' (Grave). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The horn part has a long note with a slur and a fermata, and the piano part has a triplet of eighth notes.

M. 66~M. 67 單簧管必須很小心音準的問題，M. 66 的降 A 是位於單簧管音準最不穩定的喉音區，接著又必須漸強大跳六度音程至 M. 67 的 F 音，因此 M. 66 的指法必需適當的加上幾個按鍵，來達到音準的準確度；另外在吹奏漸強的同時，音準極易偏低，此時演奏者腹部的力量、氣流的速度及嘴型都需要小心控制。M. 66~M. 80 的哀愁與前段的熱情形成強烈對比，筆者認為此段如同處於雲霧中一般，應以相當輕柔的音量結束。此時演奏者除了將音量放低之外，腹部應更加給予支撐，同時持續往前吹氣，才不致於讓音色過於虛無而失去音樂的走向。

## 第二節 B 段

B 段由原本的降 E 小調來到 B 大調，調性像是撥雲見日般，突然變得明亮許多，每個聲部幾乎是互相呈反向進行的方式，來造就音樂上的張力。作曲家在此段開頭標示 *Sostenuto* (綿延的)，M. 81 鋼琴部分寫上術語「十分如歌而溫柔的」(*ma dolce e ben cantando*)。筆者認為，B 段速度應比 A 段來得稍慢，利用沉穩的速度來突顯作曲家想要的開闊感。M. 81~M. 94 鋼琴以 *f* 的力度開始新的樂段，除了呈現悅耳的主題外，

也讓人聽見此段和聲豐富的音響。M. 95 單簧管接下鋼琴的旋律，再度唱出 B 段主題，但雙方音量與 M. 81~M. 94 則明顯的做出對比。

M. 121 的術語「強而溫柔的」(*forte ma dolce*) 強調著此處仍必須延續 B 段一開始的感覺，如歌似的繼續吟唱。M. 126 及 M. 127 分別在第三拍及第二拍出現重音，將樂曲三拍的節奏感轉為兩拍。M. 136 開始鋼琴只有出現降 B 音，之後的長音更讓音樂停滯（譜例 3-9）。

譜例 2-9

### 第三節 A'段

再現部回到降 E 小調，其他部分也與 A 段相同，唯一不同的是 M. 147~M. 149。

筆者認為，將原本第一主題旋律的樂句做了三拍的延伸，讓整個樂句更完整的呈現出

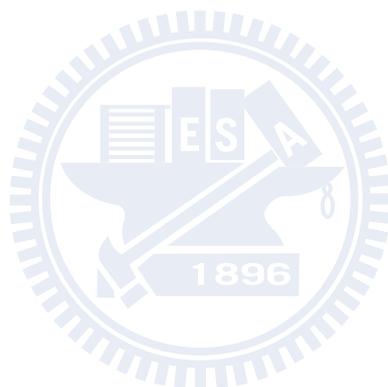
來。這三拍與鋼琴的樂句開頭重疊，又將和聲外音放在重拍，更能顯現出作曲家內心的掙扎（譜例 3-10）。

譜例 2-10

延伸的三拍與鋼琴重疊

和聲外音

145



## 第四章 第三樂章樂曲分析與演奏詮釋

### 曲體介紹

第三樂章的流暢的行板（Andante con moto）—快板（Allegro），為 6/8—2/4 拍的變奏曲（表三）。此樂章除了第一主題外，另有五個變奏，作曲家利用主題旋律的變化及動機節奏的改變，讓每個變奏都呈現出不同風格，可見布拉姆斯精湛的作曲技巧！

表三

段落	小節數	調性
主題	1~14 小節	降 E 大調
變奏 I	14~28 小節	降 E 大調
變奏 II	28~42 小節	降 E 大調
變奏 III	42~56 小節	降 E 大調
變奏 IV	56~70 小節	降 E 大調
變奏 V	71~97 小節	降 E 小調
（快板，二四拍）	98~153 小節	降 E 大調

## 主題

第三樂章與前一樂章熱烈的風格不同，此樂章一開始速度如行走般的從容，由單簧管吹奏主旋律，四小節為一樂句。主題動機 a 為附點，M. 3~M. 4 出現的六度音程為動機 b（譜例 3-1）。

譜例 3-1

The image shows a musical score for Example 3-1. It consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante con moto'. The dynamics are 'poco f' and 'p'. Two motifs are highlighted with red boxes: '動機 a' (Motif a) in measures 1-2 and '動機 b' (Motif b) in measures 3-4. The piano part includes fingerings and articulation marks.

主題節奏的素材很簡單，在這樣簡單的織度裡，演奏時的速度很容易會越來越慢，因此演奏者在速度掌控上必須很穩定。一開始音量筆者設定在 *mf*，若開頭即奏出 *f* 的音量，那麼 M. 10~M. 13 很難將力度再往上推；如果音量過小，則無法與 M. 3~M. 4 的 *p* 形成對比。M. 1~M. 4 為一完整樂句，演奏時須奏出音樂的大方向，不能因為圓滑線而將樂句切得太零散。

## 變奏 I

第一個變奏的鋼琴聲部有了極大的變化，主題的和弦及八度音來到此變為單聲部的音符，單簧管與鋼琴各自的旋律線條在此以對位的方式呈現（譜例 3-2）。由於 M. 15~M. 18 鋼琴都是後半拍的節奏，因此單簧管與鋼琴雙方必須小心掌握節奏的準確

度，同時也不能忽略樂句的表現。

### 譜例 3-2



### 變奏 II

單簧管在變奏二再度出現主題的附點節奏，附點節奏讓整個變奏 II 變得輕巧，加上鋼琴低音聲部的跳音，讓人覺得更為活潑（譜例 3-3）。M. 31~M. 32 的 16 分音符（譜例 3-3）及 M. 38 的三連音則是有將樂句延展的作用。

### 譜例 3-3



此段筆者認為其附點音符後的 32 分音符與下一個四分音符應切割清楚，才能完全表達節奏的特性。M. 36~M. 41 演奏者必須不斷吹氣，使音樂更加流暢而不拖泥帶水。M. 41 單簧管最後一音 A 不要收得太小聲，演奏者在樂句思考上應該將句尾放在 M. 42 鋼琴的最後一音，也就是說 M. 41 單簧管聲部結束時應將樂句接給鋼琴聲部完成。

### 變奏 III

M. 42 進入變奏 III，此變奏的音樂突然變得非常活躍，作曲家並未使用太多的和弦，但單簧管與鋼琴從頭到尾用 32 分音符的節奏相連接，讓整體音響變得非常豐富（譜例 3-4）。除了節奏之外，多變的力度在聽覺上也令人感到音樂充滿無限的驚奇。

#### 譜例 3-4

M42  
*grazioso*  
*p*

*p grazioso*

44

所有聲部必須緊密連接

小心控制音色

46

*p*

此變奏的速度無須加快，筆者認為大量 32 分音符的運用已製造整體速度變快的錯覺，若再加速，容易使優美華麗的感覺變得緊張。單簧管與鋼琴雙方務必準確奏出

平均的節奏，如此一來在一些雙方節奏重疊之處的樂句才能緊密結合、一氣呵成，例如：M. 46（譜例 3-4）。單簧管要小心處理音色問題，在 M. 47 與 M. 53 各有高音  $d^3$  與  $e^3$ ，此處不可讓兩個高音音色過於尖銳，也不能因為怕音色突兀而讓聲音變得不實在（譜例 3-4）。

#### 變奏 IV

變奏 IV 是全樂章中節奏時值不小於八分音符的樂段，單簧管的樂句打破六八拍的節奏型態，與鋼琴的切分音互相交錯，呈現寬廣又內斂的音樂（譜例 3-5）。此段速度比變奏 III 稍慢，在較為緩慢的速度中，演奏者需將樂句劃分清楚才能與鋼琴聲部對唱，整體聽起來才不會言之無物。

#### 譜例 3-5



#### 變奏 V

M. 71 進入一個全然不同的世界，調性由降 E 大調直接轉至降 E 小調，拍號從六八拍變成二四拍，速度更是從行板進入快板，音響也比前幾樂段來得豐富，但其實變

奏 V 的素材很單純，曲中處處可見動機 a 與動機 b 的發展，這也是作曲家高明之處。

譜例 3-6

71

動機 a

*f ben marc.*

譜例 3-7

86

動機 b

*mp*

M. 94~M. 97 降 E 小調的樂段在此以動機 b 做結尾，M. 98 轉回降 E 大調（譜例 3-8）。M. 98 氣氛轉為寧靜，鋼琴富有表情地奏著動機 b 後，單簧管吹奏出動機 a 與鋼琴對唱，接著兩者一起向前推進至 M. 115。M. 115 雙方同時奏出一連串下行的三連音，音量又回到 *p*。

### 譜例 3-8

M. 119~M. 135 可劃分為三個大樂句，分別是 M. 119~122、M. 123~M. 126 及 M. 127~M. 135 (譜例 3-9)。第一句單簧管奏出節奏為三連音的分解和弦；第二句單簧管聲部出現 16 分音符，鋼琴聲部則以四分音符取代第一句的二分音符；第三句單簧管聲部原有的三連音全以 16 分音符取代，甚至出現六連音。三個樂句的句尾均停留在降 E 大調 V 級的附屬減七和弦，和弦的最低音都是五音而非根音，使原本和聲性質不穩定的減七和弦，在聽覺上更加浮動，M. 131~M. 135 更以鋼琴的快速音群再次強調此和弦。作曲家利用節奏織度的變化 (譜例 3-9)，使 M. 119~M. 135 如波浪般層層堆疊，而不穩定的和聲則讓樂句聽起來更需迫切的被解決，終於將樂曲推向最高點。

譜例 3-9

The image displays a musical score for Example 3-9, consisting of four systems of music. The first system (measures 115-120) features a piano part with a triplet of eighth notes marked *fp dim.* and a flute part with a melodic line. The second system (measures 121-126) highlights two diminished seventh chords in the piano part with ovals and the label "減七和弦". The third system (measures 128-133) shows a piano part with a diminished seventh chord marked *f* and another marked *sf*, both circled and labeled "減七和弦". The fourth system (measures 133-138) shows a piano part with a diminished seventh chord marked *sf* circled and labeled "減七和弦". The score includes various dynamic markings such as *p*, *press.*, *cresc.*, *f*, and *sf*. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

M. 135 鋼琴聲部出現變形後的動機 a，單簧管於 M. 136 以卡農的方式跟進，M. 143 雙方開始熱烈的奏出動機 b 後，絢麗的結束此樂章（譜例 3-10）。

### 譜例 3-10

The image shows a musical score for Example 3-10, consisting of two systems. The first system starts at measure 142 and the second at 147. The score is written for a single reed instrument (likely a clarinet) and piano. The reed part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. Red boxes highlight specific passages in both parts. In the reed part, the first system has two boxes around a melodic phrase, and the second system has three boxes around a similar phrase. In the piano part, the first system has two boxes around a rhythmic pattern, and the second system has two boxes around a similar pattern. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *marc.* (marcato).

變奏 V 相當氣勢磅礴的樂段，從 M. 71~M. 97 幾乎沒有一處是弱下的，即便弱下也是為了突顯漸強的表情，氣氛一直是非常緊湊的。單簧管在吹奏此段時，節奏上要果決，音色要夠沉穩，使音樂聽起來是很有份量的。M. 96~M. 97 爲了做出 *fp* 後又漸強的效果，筆者會稍強調且延長 C 音，藉此也將速度拉回，準備進入 M. 98。M. 98~M. 102 單簧管吹奏三連音時，要隨著鋼琴的旋律思考，然後在 M. 102 接入動機 a。M. 138 單簧管從高音 D 跳至中音域的降 B 時，很容易因爲嘴型的變化而無法準確拿捏降 B 的音準，因此要特別小心控制。M. 136~樂曲結束時，單簧管聲部大多在高音域，而爲了維持此段澎湃的氣勢，演奏者一定要將氣撐好，腹部持續用力，吹奏出飽滿的音色，與鋼琴一起燦爛的結束此曲。

## 結語

此曲風格相當平易近人，與布拉姆斯其他晚期作品比起來，較不令人感到沉重，這或許顯現了布拉姆斯想歸隱山林、好好沉澱心靈的心情。由於這是布拉姆斯相當晚期的作品，因此此曲能清楚的看見許多布拉姆斯作曲的特色，例如節奏打破拍號的設定、和聲音響的豐富、三對二節奏的使用，以及單簧管與鋼琴間密不可分的關係，越是分析，越能對布拉姆斯的才華感到欽佩。筆者認為此曲需要注意的兩大重點如下：

一、布拉姆斯所有有關單簧管的作品裡，雖然單簧管的技巧都不難，但其音樂卻是非常難表達的，若沒有花費心思仔細研究譜中的每個音再加以思考，恐怕是無法將布拉姆斯的樂念完整呈現。

二、此曲在音樂上的情緒處理繁複，演奏者要在不影響拍子的情形下，適當的加入彈性速度，以清楚表達樂句（例如：樂句的寬廣）。除此之外，音色上的變化也需隨表情之不同做適當的處理。

筆者在研究過此曲後，希望能藉由本文，分享自己在演奏詮釋上的經驗，增加演奏本作品之多面性及技術參考。

## 參考書目

### 一、中文書目

荷密斯 (Paul Holmes)。《偉大作曲家群像－布拉姆斯》。王婉容譯。台北市：智庫文化。1995。

魏斯頓 (Pamela Weston)。《歷史上的單簧管名家》。陳建銘譯。台北市：揚智文化。2000。

### 二、西文書目

Bostein, Leon ed. *The compleat Brahms: a guide to the musical works of Johannes Brahms*. New York: W.W. Norton&Company, c1999.

Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford University Press, c1999.

Berry, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1986.

Lawson, Colin ed. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Musgrave, Michael ed. *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, c1999.

Notley, Margaret. *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. Oxford: Oxford University Press, c2007.

Stolba, K. Marie. *The development of western music*. Boston, Mass.: McGraw Hill, c1998.

