

國立交通大學

音樂研究所演奏組

碩士論文

王亭懿中提琴演奏會

(含輔助文件：布拉姆斯F小調奏鳴曲作品一二〇第一號之演奏詮釋)

Ting-Yi Wang Viola Recital

(with a Supporting Paper : An Interpretative Critique on J.Brahms' Sonata in F minor, Op.120 No.1)

研究生：王亭懿

演奏指導教授：何君恆老師

輔助文件指導教授：王真儀老師

中華民國九十四年七月

# 王亭懿中提琴演奏會

(含輔助文件：布拉姆斯 F 小調奏鳴曲作品一二〇第一號之演奏詮釋)

## Ting-Yi Wang Viola Recital

(with a Supporting Paper : An Interpretative Critique on J.Brahms' Sonata in F minor, Op.120 No.1)

研究生：王亭懿

Student : Ting-Yi Wang

演奏指導教授：何君恆老師

Advisor : Jun-Heng He

輔助文件指導教授：王真儀老師

Supporting Paper Advisor : Jen-Yi Wang



碩士論文(獨奏會與輔助文件)

A Thesis (Presented in the Format of a Recital and a Supporting Paper)

Submitted to Institute of Music

National Chiao Tung University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

Master

Of

Music

June 2005

Hsinchu, Taiwan

中華民國九十四年七月

# 王亭懿中提琴演奏會

研究生：王亭懿

演奏指導教授：何君恆老師

輔助文件指導教授：王真儀老師

## 國立交通大學音樂研究所

### 演奏會曲目

- 一、布魯赫羅曼史，作品八十五
- 二、舒伯特琶音琴奏鳴曲，作品八二一
- 三、魏歐當悲歌，作品三十
- 四、布拉姆斯第一號 f 小調奏鳴曲，作品一二〇



以上曲目已在九十三年十一月二十七日於國立交通大學演藝廳演出，而這場演奏會的實況錄音收錄在所提出的 CD 中。

輔助文件：布拉姆斯 F 小調奏鳴曲作品一二〇第一號之演奏詮釋

本文以布拉姆斯 F 小調奏鳴曲作品一二〇第一號為觀察對象，除了介紹作曲家生平及創作背景之外，更深入於樂曲結構分析、動機發展、音樂張力表情等多方探討。在中提琴演奏表達方面，由速度、樂句、演奏法、表情記號及與鋼琴關係等，詮釋布拉姆斯的創作意念及樂思。

# Ting-Yi Wang Viola Recital

Student : Ting-Yi Wang

Advisor : Jun-Heng He

Supporting Paper Advisor : Jen-Yi Wang

Institute of Music  
National Chiao Tung University

## Recital Program

1. M. Bruch : Romance Op.85
2. F. Schubert : Sonata in a minor D.821“Arpeggione”
3. H. Vieuxtemps : Elegy Op.30
4. J. Brahms : Sonata in f minor Op.120 No.1



The Program above was performed in the Recital Hall of The National Chiao Tung University on November 27 , 2004. The recording of this performance can be heard on the submitted CD.

Supporting Paper : An Interpretative Critique on J.Brahms' Sonata in F minor,  
Op.120 No.1

## 誌謝

轉眼間，來到新竹已經邁入第七年了。高中畢業之後來到這個人生地不熟的環境，沒想到現在卻已無法割捨這裡的每景每物。無庸置疑地，這裡存在著許多值得珍藏的美好回憶。在大學的畢業音樂會之後，原本以為自己要踏入教職的行列，但在上天的眷顧之下，又給了我再一次可以踏上舞台的機會。感謝上天開了這一扇窗，使我可以延續這從四歲就開始的音樂生命；感謝父母一直以來的支持，使我無後顧之憂地去實現我的理想；感謝主修指導—何君恆老師兩年多以來的細心指導，在音樂及演奏上給我許多的建議及啟發；感謝我的論文指導—王真儀老師，不厭其煩的修改我原本雜亂無章的文章，教導我有條理地分析及寫作；更感謝音樂所所長—辛幸純教授及所上認真教學的老師們，在演奏探討、詮釋表達、寫作分析等課程中帶領我進入新的體認，使我在交大的課程中能夠拓展前所未有的音樂視野。

最後，謝謝所有支持我的好友們，陪伴我走過這段艱辛的挑戰。



九十四年七月於新竹

# 王亭懿中提琴演奏會錄音 CDs

鋼琴伴奏，郭育君

時間：九十三年十一月二十七日(六)下午二時三十分

地點：國立交通大學活動中心二樓演藝廳

## Disc 1

**M. Bruch : Romance Op.85**

布魯赫：羅曼史，作品八十五

**F. Schubert : Sonata in a minor D.821 "Arpeggione"**

舒伯特：琶音琴奏鳴曲，作品八二一



## Disc 2

**H. Vieuxtemps : Elegy Op.30**

魏歐當：悲歌，作品三十

**J. Brahms : Sonata in f minor Op.120 No.1**

布拉姆斯：第一號 f 小調奏鳴曲，作品一二〇

# 目錄

中文摘要.....	i
英文摘要 .....	ii
誌謝 .....	iii
錄音 .....	iv
目錄 .....	v
譜例目錄 .....	vi
前言.....	1
第一章、作曲家生平與樂曲創作背景.....	2
1.1 布拉姆斯的生涯.....	2
1.2 本曲創作背景.....	4
第二章、樂曲創作手法及演奏上的思考.....	5
2.1 第一樂章.....	5
2.2 第二樂章.....	22
2.3 第三樂章.....	32
2.4 第四樂章.....	40
結語 .....	54
參考文獻 .....	55



## 譜例目錄

【譜例 1-1】	第一樂章，呈示部，第一主題 a，mm.1-4.....	6
【譜例 1-2】	第一樂章，呈示部，第一主題 b，mm.5-11.....	6
【譜例 1-3】	第一樂章，呈示部，第一主題發展，mm.12-16.....	7
【譜例 1-4】	第一樂章，呈示部，過門，mm.25-29.....	7
【譜例 1-5】	第一樂章，呈示部，第二主題 a，mm.38-46.....	8
【譜例 1-6】	第一樂章，呈示部，第二主題 b，mm.53-56.....	8
【譜例 1-7】	第一樂章，呈示部，結束段落，mm.77-80.....	9
【譜例 1-8】	第一樂章，呈示部結束段落至發展部，mm.86-93.....	10
【譜例 1-9】	第一樂章，發展部，第二主題 a，mm.100-105.....	11
【譜例 1-10】	第一樂章，發展部，第二主題 a，mm.112-115.....	11
【譜例 1-11】	第一樂章，發展部，高潮段落，mm.116-124.....	12
【譜例 1-12】	第一樂章，發展部，第一主題 a，mm.129-130.....	12
【譜例 1-13】	第一樂章，發展部，第一主題 a，mm.133-137.....	13
【譜例 1-14】	第一樂章，再現部，第一主題發展，mm.147-152.....	14
【譜例 1-15】	第一樂章，再現部，第二主題 a，mm.153-157.....	15
【譜例 1-16】	第一樂章，再現部，第二主題 b，mm.168-174.....	15
【譜例 1-17】	第一樂章，尾奏，第一主題 a/b，mm.204-209.....	16
【譜例 1-18】	第一樂章，尾奏，mm.231-236.....	16
【譜例 1-19】	第一樂章，呈示部，第二主題 a，mm.41-52.....	18
【譜例 1-20】	第一樂章，呈示部，第二主題發展，mm.65-71.....	18
【譜例 1-21】	第一樂章，發展部，第二主題 a/b，mm.116-118.....	19
【譜例 1-22】	第一樂章，再現部，第二主題發展，mm.184-186.....	20
【譜例 1-23】	第一樂章，尾奏，第一主題 a/b，mm.210-213.....	20
【譜例 1-24】	第一樂章，尾奏，mm.214-216.....	21
【譜例 1-25】	第一樂章，尾奏，mm.226-236.....	21
【譜例 2-1】	第二樂章，A 段，a1，mm.1-4.....	23
【譜例 2-2】	第二樂章，A 段，a1，mm.5-13.....	23
【譜例 2-3】	第二樂章，A 段，a2，mm.19-22.....	24
【譜例 2-4】	第二樂章，B 段，b1，mm.23-26.....	25
【譜例 2-5】	第二樂章，B 段，c1，mm.27-34.....	26
【譜例 2-6】	第二樂章，B 段，c2，mm.35-40.....	26
【譜例 2-7】	第二樂章，B 段，c2，mm.41-48.....	27



【譜例 2-8】	第二樂章，A 段，a1a，mm.49-52.....	28
【譜例 2-9】	第二樂章，A 段，a1a-a2a，mm.57-65.....	29
【譜例 2-10】	第二樂章，A 段，結束樂句，mm.71-81.....	29
【譜例 2-11】	第二樂章，A 段，a1，mm.1-4.....	30
【譜例 2-12】	第二樂章，A 段，a1，mm.5-12.....	31
【譜例 3-1】	第三樂章，A 部分，a，mm.1-8.....	33
【譜例 3-2】	第三樂章，A 部分，b，mm.17-28.....	33
【譜例 3-3】	第三樂章，B 部分，c，mm.47-53.....	34
【譜例 3-4】	第三樂章，B 部分，d，mm.63-75.....	35
【譜例 3-5】	第三樂章，B 部分，d，mm.79-84.....	35
【譜例 3-6】	第三樂章，A 部分，a，mm.90-104.....	36
【譜例 3-7】	第三樂章，A 部分，a，mm.1-7.....	37
【譜例 3-8】	第三樂章，A 部分，a1，mm.33-41.....	38
【譜例 3-9】	第三樂章，B 部分，d，mm.63-84.....	38
【譜例 3-10】	第三樂章，A 部分，a1，mm.129-136.....	39
【譜例 4-1】	第四樂章，A 段，mm.1-14.....	41
【譜例 4-2】	第四樂章，A 段，mm.16-24.....	41
【譜例 4-3】	第四樂章，A 段，mm.32-41.....	42
【譜例 4-4】	第四樂章，B 段，mm.42-49.....	43
【譜例 4-5】	第四樂章，B 段，mm.54-72.....	44
【譜例 4-6】	第四樂章，A1 段，mm.84-96.....	45
【譜例 4-7】	第四樂章，A1 段，mm.100-118.....	46
【譜例 4-8】	第四樂章，C 段，mm.119-130.....	47
【譜例 4-9】	第四樂章，B1 段，mm.142-146.....	48
【譜例 4-10】	第四樂章，B1 段，mm.150-169.....	49
【譜例 4-11】	第四樂章，B 段，mm.54-72.....	52
【譜例 4-12】	第四樂章，C 段，mm.127-141.....	52

## 前言

音樂史上因「三 B」造就了布拉姆斯永垂不朽的地位，他的作品充滿獨特性-壓抑的情感及充沛的內涵，使得在表面上，演奏者會被此種難以親近的作曲手法造成卻步，裹足不前。雖然如此，但他始終保持其偉大地位及作品重要性。要了解他的音樂語法，可從他對自己的極高期許、內心情感世界略知一二。

本文以布拉姆斯 F 小調奏鳴曲作品一二〇第一號為觀察對象，第一章介紹作曲家生平及創作背景，窺探他的成長背景，以期體認他的內心世界；第二章更深入於樂曲結構分析、動機發展、音樂張力表情、中提琴演奏方面，由速度、樂句、演奏法、表情記號及與鋼琴關係等，詮釋布拉姆斯的創作意念及樂思。探討的目的，希望能夠對布拉姆斯的寫作手法更為了解，做出更貼近音樂內涵的表達。



# 第一章、作曲家生平與樂曲創作背景

## 1.1 布拉姆斯的生涯

布拉姆斯(Johannes Brahms)於 1833 年生於德國漢堡，父親在小型樂團擔任大提琴手，自幼生長在一個清寒的家庭。布拉姆斯接受父親的音樂啟蒙後，首先隨柯塞爾<sup>1</sup>學習鋼琴，十歲時首度在公開的演奏會上亮相。爾後在柯賽爾的央求之下，當時漢堡最優秀的音樂老師馬克森<sup>2</sup>答應免費栽培這個音樂神童。由於他的教導，布拉姆斯認識了巴赫的作品，使他大開眼界。更重要的，由於馬克森對古典樂派和早期浪漫派的音樂有著深刻的研究與熱愛，因此他經常告訴布拉姆斯有關貝多芬的偉大，並要求布拉姆斯創作時，必須以貝多芬的成就為榜樣，使得布拉姆斯視貝多芬為他心中完美的典範。

1848 年布拉姆斯於德國漢堡舉行首場鋼琴獨奏會；1852 年認識了來自匈牙利的小提琴家雷梅尼，兩人以德國為起點展開旅行演奏。同年五月在漢諾威認識了姚阿幸<sup>3</sup>，兩人相互欣賞，成了莫逆之交。另在威瑪，布拉姆斯也拜訪了李斯特<sup>4</sup>，但卻因在音樂本質上不合而無法擦出火花。在姚阿幸的建議及友人不斷的推薦下，他於同年九月赴杜塞多夫拜訪舒曼<sup>5</sup>。舒曼對於布拉姆斯極為欣賞，並在《新音樂時報》(Neue Zeitschrift für Musik) 中撰文公開讚賞布拉姆斯。1854 年時舒曼精神病發直至自殺，布拉姆斯都一直在照料舒曼的家庭，因而與他的妻子克拉拉·舒曼<sup>6</sup>滋長了一種不可磨滅的感情和忠誠。

1857~1859 年間，布拉姆斯大部分都在漢堡生活。布拉姆斯此時的作品更趨成熟，充滿青年苦惱的 d 小調第一號鋼琴協奏曲作品 15 即是在此時完成的，可惜 1859 年在萊比錫演奏時卻不受歡迎。在漢堡時他除了沉浸創作之外，也擔任女聲合唱團指揮，並以鋼琴家身分活躍於樂壇。布拉姆斯接著創作了《韓德爾主題變奏曲與復格曲》(Variations

---

<sup>1</sup>Otto Cossel (1813-1865)德國鋼琴家。

<sup>2</sup>Eduard Marxsen (1806-1887)德國鋼琴家。

<sup>3</sup>Joseph Joachim (1831-1907)匈牙利小提琴家，作曲家。

<sup>4</sup>Franz Liszt (1811-1886)匈牙利鋼琴家，作曲家。

<sup>5</sup>Robert Alexander Schumann (1810-1856)德國評論家，作曲家。

<sup>6</sup>Clara Schumann (1819-1896)舒曼之妻。德國鋼琴家、作曲家與編曲家。

and Fugue on a Theme by Handel)等鋼琴曲，以及其他包含了鋼琴的室內樂曲、合唱曲與歌曲等一連串的作品；《德文安魂曲》(Ein deutsches Requiem)與第一號交響曲也是在此一時代開始萌芽。

1862年布拉姆斯下定決心定居維也納，同時也展開了他生命中最輝煌的時期。由於深受母親死亡悲慟之推波助瀾之下，1868年完成鉅作—德文安魂曲，發表後大獲成功，使得他的聲望更上一層樓。1872~1875年間布拉姆斯取得維也納樂友協會的指揮之職，生活變得更加忙碌，從此他開始養成夏天到避暑地創作直至晚年。

本文所探討的第一號中提琴奏鳴曲作品 120 即是在這樣的情況之下完成的。1890年時，布拉姆斯感覺年老力衰，開始有了退休的念頭。但在 1891 年欣賞了豎笛家穆爾菲特<sup>7</sup>的演奏之後深受感動，並引發他的創作靈感，完成了二首豎笛奏鳴曲作品 120。不過，到了 1895 年才是布拉姆斯最光榮的一年，此年各地紛紛舉行布拉姆斯作品的演奏會，奧皇並授予布拉姆斯「藝術與科學勳章」之榮譽。但 1896 年在克拉拉離開人世的打擊之下，布拉姆斯的健康瞬間惡化，1897 年病逝於維也納。



---

<sup>7</sup> Richard Mühlfeld (1856-1907) 布拉姆斯晚年時聽到他的豎笛演出，使之感動而重新提筆寫作，兩人於 1895 年在維也納為作品一二〇舉行首演。

## 1.2 本曲創作背景

1890年，當他完成了自認畢生最好之作《弦樂五重奏，作品111》之後，布拉姆斯感到自己的創作力逐漸衰退；他開始整理過去的作品，並停止大型樂曲的寫作，另一方面也想掙脫傳統所加給他巨大包袱—畢竟要繼承貝多芬所啟發的浪漫派構思，並超越貝多芬之成就的這個自我期許及壓力，已如影隨形地跟隨了他一生。但在封筆了近一年之後，1891年在欣賞穆爾菲特演奏時，認識到豎笛優美的音色，並重新喚醒了他的創作靈感。該年夏天，他完成了《豎笛三重奏，作品114》與《豎笛五重奏，作品115》；1894年的夏天在避暑地，非常順利的完成了兩首《豎笛奏鳴曲，作品120》。1895年由穆爾菲特和布拉姆斯於維也納舉行首演；樂譜在同年由吉姆洛克出版社(Simrock)發行。

經由好友姚阿幸的建議及布拉姆斯本身的喜好與樂曲風格，之後他將這兩首奏鳴曲改編為中提琴與鋼琴的奏鳴曲。中提琴溫暖神秘的音色將此兩首奏鳴曲的音樂內涵發揮得淋漓盡致，不亞於豎笛吹奏所受到的歡迎程度，繼而成為中提琴重要的曲目。為了能夠獲得更廣泛的喜愛，布拉姆斯也做了小提琴與鋼琴的版本。

本曲屬於布拉姆斯最晚年的作品，音樂的呈現和其他音樂家晚年作品有所不同，並非沉重哀愁之感，反而有著單純明亮且有一種赤子之心的作風。樂曲由第一樂章的陰鬱不開，第二樂章和煦溫暖，直至第三樂章的輕快恬靜，昇華至第四樂章中找到情緒中樂天知命的光明面。不同於華格納及李斯特等作曲家所捲起的戲劇性之音樂風格，布拉姆斯仍堅守在傳統的古典精神，不隨波逐流—明白他對感情的真誠深刻與追求極端完美的人格特質，就能更加感受他音樂創作上的豐富及多變。

## 第二章、樂曲創作手法及演奏上的思考

### 2.1 第一樂章

熱情的快板(allegro appassionato)，f 小調，奏鳴曲式(sonata form)

第一樂章，奏鳴曲式，分為呈示部、發展部、再現部三部分。面對他第一樂章所標明術語「熱情的」，是老年作品中的一新領域。此時的熱情已非年少時期澎湃洶湧的感情，而是一種壓抑在內心中的熱情。雖然每個動機都充滿新意，但實際上箇中關係是十分緊密的。

#### 2.1.1 呈示部



樂句	小節數	調性
呈示部		
第一主題 a	1-4	F
第一主題 b	5-12	f
第一主題發展	13-24	f
過門	25-37	f 轉至 Db
第二主題 a	38-52	Db
第二主題 b	53-60	c
第二主題發展	61-76	c
結束	77-89	c

呈示部分為三個段落，第一主題、第二主題與結束主題。第一主題為 f 小調，由屬音開始的鋼琴序奏(譜例 1-1)，m.1 為上行四度及下行兩度的音程所構成，m.2 的結構則

使用鄰音及附點節奏，是為第一樂章中兩個重要動機，之後在樂章中旋律發展都是以這兩動機為素材加以發展。以屬音開始的序奏並未明確的表示調性與和聲，一直到了 m.4 由 A<sup>b</sup> 到 G<sup>b</sup> 的下行級進，以半音下行進到 f 小調主音後，才確立調性。

【譜例 1-1】<sup>1</sup> 第一樂章，呈示部，第一主題 a，mm.1-4



m.5 的主和弦出現後，正式的宣告 f 小調調性(譜例 1-2)。此時已經改變了之前鋼琴序奏時的樂句，而改採連續三度的音程表現，時而下行表現，時而以大跳音程及鋼琴左手用分解和絃增加音樂的張力，同時運用了音程轉位，添加了不同的音樂色彩。到了 m.11 出現了新的節奏型態—三連音，為之後出現的三連音音型做預告。

【譜例 1-2】第一樂章，呈示部，第一主題 b，mm.5-11



m.12 鋼琴開始出現了新的附點節奏音型(譜例 1-3)，醞釀緊張的氣氛，中提琴則採用序奏鋼琴的動機—m.1 的上行四度及下行兩度的音程，m.2 的鄰音及附點節奏。此處出現的音型也成為第二主題中主要的節奏型態。直到 mm.23-25 下行級進使得 F 同時扮

<sup>1</sup> 本論文譜例皆採用 G. Henle Verlag edition, 1974.

演終止及另一素材開頭的兩種角色。

【譜例 1-3】第一樂章，呈示部，第一主題發展，mm.12-16



mm.25-37 為第一主題到第二主題間的過門<sup>2</sup> (譜例 1-4)，此時中提琴和鋼琴運用先前 m.11 預告的三連音為素材，調性上也從 f 小調轉變到 D<sup>b</sup> 大調。由於 G<sup>b</sup> 在 m.28 出現，使得調性開始變得模糊，經過一連串之三連音模進配合鋼琴的大跳音程之後，由鋼琴獨自承接到達頂端後的音樂張力，第二次在 m.33 再次出現 G<sup>b</sup>，調性正式進入 D<sup>b</sup> 大調，氣氛上從原本緊張激動轉變為鬆弛和緩，平穩地進入第二主題。

【譜例 1-4】第一樂章，呈示部，過門，mm.25-29



在第二主題中布拉姆斯採用兩個調區，使得整個音樂張力及和聲架構豐富了許多。第二主題 a 不直接到屬調發展，而是出現在 VI 級調區(譜例 1-5)，也就是在 D<sup>b</sup> 大調呈現。鋼琴先以平靜的姿態展開，左手低音部採用 hemiola<sup>3</sup> 的型態—這是本樂章的一個重要的節奏型態，以及 m.1 動機—上行四度和下行二度的素材進行。此時的節奏增值，並加入

<sup>2</sup> 過門：兩個主題之間的連接段落。

<sup>3</sup> hemiola：布拉姆斯慣用的作曲手法，是複拍子的韻律出現單拍子二分韻律設計。



七度的大跳音程拓展音樂的張力，使原本的樂句拉長延展。m.39 的  $G^b$  此時已經變成了  $D^b$  大調的 V 級 7 音。到了 m.44 採用 mm.1-2 的樂句作發展，這時從八分音符增值為四分音符，樂句大都以七度音程呈現。此段落的音樂相當優美，如歌唱般的雋永甜美，最後第一段落安靜的停留在  $D^b$  大調 III 級。

【譜例 1-5】第一樂章，呈示部，第二主題 a，mm.38-46



m.53 進入第二主題 b，調性為屬調—c 小調(譜例 1-6)，和緩的氣氛頓時間緊張起來。此時具有強烈節奏感的音型來自 m.12 的素材，因為連續的附點及大量的十六分音符的音型，使得音樂變得緊張、積極。中提琴與鋼琴交替出現的四小節中，原本是在較低的音域，後來同音以高八度出現，音樂張力頓時擴充開來，不斷的增加和聲變化，一直到第二主題結束。

【譜例 1-6】第一樂章，呈示部，第二主題 b，mm.53-56



m.77 為結束段落，分解和絃的運用使得織度<sup>4</sup>改變。中提琴在呈示部的結束段落加入了一個新的主題(譜例 1-7)，由 m.62 音型做素材，鋼琴以分解和絃呈現，使得織度變得豐富。重複多次相同的動機之後將能量慢慢釋放，最後停留在 c 小調 i 級上。

【譜例 1-7】第一樂章，呈示部，結束段落，mm.77-80



<sup>4</sup>織度：指音樂的和聲、旋律、節奏等架構的組織。

## 2.1.2 發展部

樂句	小節數	調性
發展部		
第二主題 a	90-99	A <sup>b</sup>
第二主題 a	100-115	E
第二主題 a/b	116-129	c <sup>#</sup>
第一主題 a	130-135	f <sup>#</sup>
第一主題 a	136-137	f

由於呈示部停留在沒有五音的 c 小調 i 級上，使得發展部藉同音保留進入 A<sup>b</sup> 大調(譜例 1-8)，捨棄了常見 V—I 的和聲進行。m.90 開始為發展部，是以呈示部的第二主題 a 為素材發展，這時如同第二主題的旋律進行，hemiola 的節奏型態再次出現，鋼琴的低音部重現 mm.1-2 的動機發展，與後兩小節加入的中提琴做對話。

【譜例 1-8】第一樂章，呈示部結束段落至發展部，mm.86-93



到了 m.100 運用相同手法，由 A<sup>b</sup> 與 G<sup>#</sup> 同音異名進入了 E 大調(譜例 1-9)，此時鋼琴左手低音部和中提琴不斷反覆 m.2 的動機素材，旋律線條擴充延展，醞釀推向高潮段落。

【譜例 1-9】第一樂章，發展部，第二主題 a，mm.100-105



以相同的音型不斷地反覆，接續兩次中提琴旋律完全相同、鋼琴部分做少許和聲變化的樂句(譜例 1-10)，聽覺上感覺音樂停滯下來，是為之後一觸即發的能量做準備。

【譜例 1-10】第一樂章，發展部，第二主題 a，mm.112-115

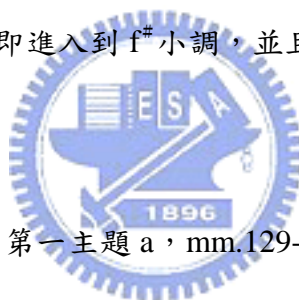


突然之間，調性進入了 c<sup>#</sup>小調，此時織度突然變得厚重(譜例 1-11)，和聲上變得豐富，力度上也突然增加。素材採用了呈示部 m.1 動機素材及第二主題 a、b 加以改變後交替出現，能量不斷累積中達到了巔峰，成為第一樂章中最高潮的樂段。

【譜例 1-11】第一樂章，發展部，高潮段落，mm.116-124



在高潮樂段即將結束時，由於運用了許多臨時記號，使得原本的  $c^\sharp$  小調出現了  $f^\sharp$  小調的終止式(譜例 1-12)，調性隨即進入到  $f^\sharp$  小調，並且持續的使用第一主題 a 之動機素材。



【譜例 1-12】第一樂章，發展部，第一主題 a，mm.129-130



$f^\sharp$  小調的終止式出現之後，布拉姆斯又運用了 m.134  $C^\sharp$  與  $D^b$  同音異名的關係，回到了  $f$  小調。此時因為調性與樂曲開頭時相同，因此將 mm.136-137 視為發展部連接再現部的橋樑，也可當作第一主題 a 之濃縮，由本來的四小節縮短為只演奏後面兩小節。

【譜例 1-13】第一樂章，發展部，第一主題 a，mm.133-137



### 2.1.3 再現部

段落	小節數	調性
再現部		
第一主題 b	138-145	f
第一主題發展	146-152	f
第二主題 a	153-167	F
第二主題 b	168-175	f
第二主題發展	176-191	f
結束	192-205	f
尾奏		
第一主題 a/b	206-236	f

再現部第一主題大部分仍沿用呈示部的素材。第一主題 b 由 m.5 開始的樂句縮短，為與呈示部做區別，改以琶音的方式呈現。三連音動機結束之後，不同於 m.17 的連續音程呈現方式，此時使用了呈示部第二主題音程反向大跳(譜例 1-14)，將音域由高帶至低，鋼琴低音部仍採用 m.53 的附點節奏型態，mm.151-152 如同進入發展部前重複兩次的 I 級和絃，鋼琴和聲稍做變動，氣氛也趨於平靜。

【譜例 1-14】第一樂章，再現部，第一主題發展，mm.147-152



經過幾小節調性模糊不清的狀態後，m.153 進入了平行大調 F 大調中，視為第二主題 a。呈示部第二主題 a 轉至遠系調，再現部第二主題 a 則轉至平行大調—F 大調上(譜例 1-15)，此時音型來自於呈示部第二主題 a。節奏型態仍採用 hemiola。

【譜例 1-15】第一樂章，再現部，第二主題 a，mm.153-157



在呈示部的第二主題 b 是由鋼琴和中提琴交替出現，但再現部的第二主題 b 則是由鋼琴在 m.168 仿效 m.53，奏出四小節的附點與十六分音群之後，此時調性已經回到了 f 小調。這次較不同的地方是由鋼琴先奏出緊張的旋律後，中提琴再加入這個氛圍，如同呈示部手法推向激烈的高潮處後，銜接結束樂段的產生。中提琴於 m.172 出現(譜例 1-16)。第二主題結束之後，如同呈示部於 m.192 出現結束段落，音型沿用 m.77。

【譜例 1-16】第一樂章，再現部，第二主題 b，mm.168-174





尾奏<sup>5</sup>再現第一主題的動機，充滿回顧的意味濃厚，不僅是回到屬音上持續進行，並且也再次呈現 m.5 的音型。鋼琴先奏出兩小節屬和絃之後，中提琴於 m.206 加入(譜例 1-17)，鋼琴部分也從之前的分解和絃改為較簡單的和聲。

【譜例 1-17】第一樂章，尾奏，第一主題 a/b，mm.204-209

Musical score for Example 1-17, showing piano and violin parts. The piano part is in the lower system, and the violin part is in the upper system. The piano part has four measures highlighted with red boxes, and the violin part has a vertical purple line indicating a measure.

樂章即將結束之前，在 m.214 出現了一個新的契機，雖在速度表情跟動機結構上做了變化，但仍脫離不了原本的素材，更加深印象，使人流連忘返。在 mm.225-226 終於出現 V-I 的和聲進行，從不斷的變化中宣告即將歸於平靜。最後 f 小調 i 級分解和絃還原 A 音，樂章結束在和緩且明亮的皮卡第終止<sup>6</sup>，彷彿從原本壓抑的情感中找到了另一個光明的出口(譜例 1-18)。

【譜例 1-18】第一樂章，尾奏，mm.231-236

Musical score for Example 1-18, showing piano and violin parts. The piano part is in the lower system, and the violin part is in the upper system. The piano part has a blue box around a measure and a red box around a measure, and the violin part has a red box around a measure.

<sup>5</sup>尾奏：coda，又名尾聲、尾曲。放於樂章最後，重複之前出現過的動機旋律。

<sup>6</sup>皮卡第終止：Picardy Cadence，小調樂章終止在平行大調的 I 級主和絃上。

## 2.1.4 第一樂章演奏探討

在樂譜中所標記的線條，通常用來表示樂句所在，但在絃樂器的詮釋上，線條不全然可以表達情感及弓法，還是要運用演奏者本身對樂曲的詮釋，做最適宜的表達。由前面所提及的音樂張力、動機發展作為參考，來探討演奏上的方向。

第一樂章為奏鳴曲式的快板樂章，這裡要演出的快板風格，是屬於流暢的、但不失莊重。在呈示部中，演奏者將 mm.5-12 視為一樂句(見譜例 1-2)，中間出現了兩次的大跳音程，此時演奏的方式是運用由 C-G、G-D 左右兩絃，從低把位滑到高把位的指法，而不是用低把位橫跨三絃的演奏方式。前者可以將樂句連貫起來，不像後者因跨絃而易使樂句中斷，因此選擇用前述指法。由於 hemiola 的節奏型態貫穿全曲，因此演奏上會希望將前一小節的第三拍，連續到下一小節的第一拍，運用絃樂器的抖音使樂句串聯，而不如譜上標記的一小節一個樂句。

到了 m.13 抖音同樣不停止，先從較柔和音色呈現，將音域帶至 m.17 的中低音部後，呈現出剛強的氣氛。此時將 mm.17-18 的第一音都加上 tenuto<sup>7</sup> 使節奏重心穩固，旋律線條拉長，音色也較厚實(見譜例 1-3)。

m.36 鋼琴的下行沉澱之後，氣氛從本來 f 小調的陰鬱轉變為明亮的 D<sup>b</sup> 大調，m.46 最高音 A<sup>b</sup> 的出現，將整個張力開展起來，但筆者認為這時還不要以太突兀強烈的音色呈現，只要有曇花一現的感受即可，將能量留到後面再爆發。兩次下行的八分音符又將音域由高帶至低，與鋼琴的音域越來越近，使得 mm.51-52 充滿期待的意味。此時音樂織度上已經改變，所以不須特別的漸慢，自然地聽眾就會有舒緩下來的感受(譜例 1-19)。

---

<sup>7</sup> tenuto : ten. , 持久、繼續。

【譜例 1-19】第一樂章，呈示部，第二主題 a，mm.41-52



m.53 的神秘氣氛，主要原因來自於就是來自十六分音符及四分音符的切分音(見譜例 1-6)，所以這時候要注意演奏時節拍一定要清楚準確，前面三個連續的八分音符更要注意演奏的時間點是否正確。

m.68 由鋼琴開始的卡農，又帶起另一波漣漪(譜例 1-20)。筆者認為要注意的地方仍是在 m.70 中不因圓滑線而中斷樂句的進行，後面接著連續下行三度的音程，表情記號標記漸弱，但此時仍要撐著力度，就連音域在 m.74 換到中低音部仍然要保持相同音量，到了 mm.75-76 有休止符的加入後，組織較為鬆散，這時才能漸慢並漸弱。

【譜例 1-20】第一樂章，呈示部，第二主題發展，mm.65-71



在呈示部即將結束的兩小節，音量漸漸消失，隨即帶出鋼琴的旋律，進入到發展部(見譜例 1-8)。到達發展部時，要注意速度的控制，不用刻意的慢下來，因為音符已經增值，在聽覺上已經給人緩和的感受，所以筆者認為這裡要特別注意音樂是否有前進感。

m.92 中相同的素材重複兩次後，力度從 *p* 漸弱到 *pp*，彷彿漸漸消失不見時，m.96 加入了渾厚的低音聲部，隨即又將色彩轉變為中提琴與鋼琴的輪唱，此時運用 m.2 的素材不斷的反覆(見譜例 1-9)。演奏此段時，要注意鋼琴左手低音聲部與中提琴的旋律線條連結，八分音符不可趕拍或是中斷。

從 m.111 開始旋律的延展擴充及鋼琴的和聲轉變，使得音樂停滯下來，速度上也可稍做緩慢，醞釀停頓的感受，為後面的高潮區做準備(見譜例 1-10)。

m.116 開始為本樂章的高潮，中提琴部分以切分音方式呈現，但仍要使用大量的抖音，使得音樂不因音符而斷開(譜例 1-21)。m.122 鋼琴的大量的十六分音符下行，增加音樂的重量，接著又出現了如同 m.53 的切分節奏，要注意將音符的時值拉滿，裝飾音也要強烈清楚(見譜例 1-11)。

【譜例 1-21】第一樂章，發展部，第二主題 a/b，mm.116-118



mm.136-137 重現了 m.5 的素材，再現部隨即於兩小節之後出現。此時不同於呈示部的八分音符，此時運用了許多三連音代替大跳音程，也使得整個張力更顯拓展(見譜例 1-13)。

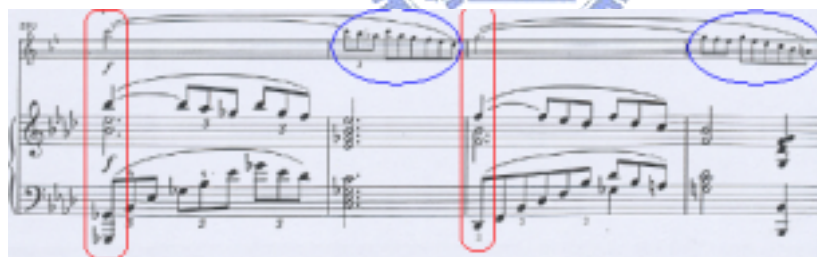
mm.184-186 鋼琴改成附點的十六分快速音群，中提琴與鋼琴成為了四對三切分的狀態，此段落時要注意彼此的拍點契合度，將節拍準確地在正確的時間點演奏出來(譜例 1-22)。

【譜例 1-22】第一樂章，再現部，第二主題發展，mm.184-186



尾奏中提琴再次重現了 m.5 旋律，這時因為鋼琴改變為簡單的伴奏型態，聽起來感覺音樂單薄許多(見譜例 1-17)。m.209 使用三連音上行又使得安靜的氣氛甦醒，此時鋼琴與中提琴長音、三連音交替出現。如歌似的下行三連音音階，使得音域回到屬音。這時可以使用稍慢的速度，使音樂的落點清楚詮釋、兩聲部銜接流暢(譜例 1-23)。

【譜例 1-23】第一樂章，尾奏，第一主題 a/b，mm.210-213



筆者認為 *sostenuto ed espressivo* 這段可以演奏的較為緩慢，突顯鋼琴與中提琴三連音的對話，充滿回顧的意味(譜例 1-24)。

【譜例 1-24】第一樂章，尾奏，mm.214-216



由於 mm.225-226 出現了 V-I 的終止式，將原本紛亂的情緒出現指引，因此筆者認為在 m.226 鋼琴應呈現漸慢型態，並且有個短暫的靜止，使得氣氛出現一種渴望解答的慾望(譜例 1-25)。m.227 鋼琴雙手同時彈奏出降低四度安靜的序奏，中提琴在四小節後用高把位奏出與鋼琴序奏相同音域的旋律，接著鋼琴緩慢的彈出分解和絃後，皮卡第終止就如同被期待已久的答案般，安靜的結束第一樂章。

【譜例 1-25】第一樂章，尾奏，mm.226-236



## 2.2 第二樂章

略似慢板的行板(Andante un poco adagio)，降 A 大調，三段體(Ternary form)

第二樂章，三段體，分為 A-B- A' 三部分。樂章中緩慢而迂迴的經過音群，緊密相關的動機帶給聽眾綿延不絕的感受，充滿餘音繞樑的想像空間，十分符合布拉姆斯作品中獨特的幻想風格。

### 2.2.1 A 段

樂句	小節數	調性
A 段		
a1	1-12	A <sup>b</sup>
a2	13-22	A <sup>b</sup>



迂迴徘徊的三十二分音符，與在中提琴與鋼琴聲部中交替出現的持續八分音符，共同組織而成 A 段的樂句進行。調性上為第一樂章 f 小調的關係大調—A<sup>b</sup> 大調。中提琴從 m.1 的 E<sup>b</sup> 到達 m.2 的 D<sup>b</sup> 音再到 m.4 的 C 音，下行級進的音型使得音樂越發感覺沉重，這個想法是為 mm.5-6 的大跳音程做準備。mm.1-4 鋼琴左手低音聲部沉穩的奏出，與中提琴徘徊繚繞的音型做對比，表現出樂曲中受到阻礙卻仍然不斷延展的旋律線條(譜例 2-1)。

【譜例 2-1】第二樂章，A 段，a1，mm.1-4

mm.5-6 的大跳音程使得之前在原地迂迴徘徊的三十二分音符拓展開來，上行級進的三十二分音符如同海浪般拍打上岸。m.5 鋼琴先以四分音符預告 m.7 中提琴呈現的鄰音旋律，到了 m.7 中提琴則是將節拍減值，改由八分音符來呈現。最後樂句停留在 mm.9-10 的假終止<sup>8</sup>上，被期待解決的感覺油然而生。如同嘆息般，m.11 再次重複 m.9 的樂句後，m.13 回到原來的主題(譜例 2-2)。

【譜例 2-2】第二樂章，A 段，a1，mm.5-13

在 A 段要結束之前，再次地使用假終止的和聲進行，並且重複之前的旋律。但不同的地方是，m.11 重複 m.9 的旋律，是在相同的音域上呈現，但是到了 m.21，雖是再次呈現 m.19 的旋律之外，但旋律移低八度呈現，以較低的音域呈現不同的感覺，將音樂氣氛帶入 B 段。

<sup>8</sup> 假終止：由 V 到 VI 的和聲進行。



【譜例 2-3】 第二樂章，A 段，a2，mm.19-22



## 2.2.2 B 段

樂句	小節數	調性
B 段		
b1	23-26	D <sup>b</sup>
c1	27-34	E- D <sup>b</sup>
c2	35-48	c <sup>#</sup> -A <sup>b</sup>

B 段運用了許多分解和絃，呈現出充滿前進流動的氛圍，這是與 A 段風格不同之處。m.23 開始，中提琴與鋼琴都以兩小節為單位，做和聲上的變化。由於 m.22 鋼琴屬七和絃七音 G<sup>b</sup> 的出現，預告從 mm.23-24 開始，是在 D<sup>b</sup> 大調 I 級呈現；相同地，m.25 第一拍 IV 級三音 C<sup>b</sup> 的出現，mm.25-26 鋼琴旋律模進，調性進入了 IV 級調區。這樣以兩小節為單位的樂句，不僅改變了和聲的色彩，也使得調性變得模糊且猶疑不定。

【譜例 2-4】第二樂章，B 段，b1，mm.23-26

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. A blue box highlights a four-measure phrase starting at measure 23. The bottom system also consists of two staves, with a blue box highlighting a four-measure phrase starting at measure 27. A circular logo with 'ESA' and '1896' is overlaid on the score.

m.27 中三拍漸強的長音將張力累積至高點，但 m.29 第一個八分音符突然變弱，使得之前堆積的高處的力度突然間瓦解，形成明顯的對比(譜例 2-5)，同時調性因為許多的臨時升降記號而移到 E 大調上。mm.31-34 摒棄前幾小節的升記號，改由降記號呈現音

高，由於同音異名的關係，並且運用與 mm.23-26 相同的寫作手法，由  $D^b$  大調 I 級進行到 IV 級，但又由同音異名改為升記號音高呈現。不僅音域由高帶至低，力度也從  $p$  減弱為  $pp$ 。由於和聲一直以兩小節為單位不停的改變，所以在聽覺上感到如同塊狀的被延展出來。

【譜例 2-5】第二樂章，B 段，c1，mm.27-34

m.35 由同音異名改變調性，從  $D^b$  大調進入了  $c^\sharp$  小調，樂句音型大部分與 mm.27-34 相似。少了 mm.23-26 的樂句發展，轉調後直接擴充 mm.27-30 的音型，樂句從四小節變成六小節，鋼琴的節奏音型緊密豐富，增加和聲的多變性。

【譜例 2-6】第二樂章，B 段，c2，mm.35-40

B 段即將結束前，鋼琴再現了 A 段主題，而且兩次在不同的調性中出現。調性模糊之外，鋼琴與中提琴的角色互調，使得迂迴徘徊的音型出現在鋼琴的旋律上，音型的素材除了之前出現過的三十二分音符以外，更加上了六連音的音型，這是為之後 A 段的音型做預告。

【譜例 2-7】第二樂章，B 段，c2，mm.41-48

The image displays two systems of musical notation. The top system shows a piano part (left) and a violin part (right). A vertical pink line is drawn between measures 41 and 42. A blue box highlights a sixteenth-note figure in the piano part starting in measure 43, which includes a sextuplet. The bottom system shows the continuation of the piano part, with a blue box highlighting a similar sixteenth-note figure in measure 45. The score includes dynamic markings such as *p capr.* and *dim.*. At the bottom center, there is a blue circular logo with the year '1896'.

### 2.2.3 A'段

樂句	小節數	調性
A'段		
a1a	49-60	A <sup>b</sup>
a2a	61-70	A <sup>b</sup>
結束	71-81	A <sup>b</sup>

A'段結構上大致與A段相同，但在即將結束 mm.71-72 加了一段如同B段十六分音符動機之旋律素材，最後又再次重現了 mm.1-2 的樂句，充滿回顧的意味。m.49 A'段開始，中提琴改由比 m.1 低八度的音域出現，鋼琴也運用了先前 mm.44-48 預告的六連音當音型，改變織度呈現(譜例 2-8)。

【譜例 2-8】第二樂章，A'段，a1a，mm.49-52



到了之前重複兩次的下行八分音符樂句時，第二次才回到了原來A段的音域。此時鋼琴已不如A'段一開始以單旋律呈現六連音的動機，而是採用左右手兩部六連音的方式，越來越緊密的和聲結構，不僅豐富聽覺上的感受，也將A'段氣氛推向高潮(譜例 2-9)。

【譜例 2-9】第二樂章，A'段，a1a-a2a，mm.57-65



A'段結束之前，重現了 B 段的十六分音符動機，及 A 段主題。鋼琴的音程由大跳音程漸漸拉近，和聲慢慢減弱，直到 A<sup>b</sup> 大調 I 級和絃的出現，一切歸於平靜，結束第二樂章。



【譜例 2-10】第二樂章，A'段，結束樂句，mm.71-81



## 2.2.4 第二樂章演奏探討

第二樂章為三段式的慢板樂章，在演奏詮釋方面，A 段和 A' 段動機發展及樂句鋪陳都極為相似，所以在音樂風格的處理上也以相同的方式呈現。由於 A 段是以兩小節為一組，下行二度模進樂句呈現，所以在力度上，會想要呈現越來越低沉的吟唱感。

在速度術語上記載一略似慢板的行板(*andante un poco adagio*)，所以要注意速度的掌控，不要太慢而失去了樂章的流暢性。*tempo rubato* 是此樂章中非常重要的關鍵，尤其是在演奏三十二分音符時，要以一連串音符中，正拍點出的那一個三十二分音符為方向主軸，彈性速度以到達下一句為目標，進而往前推移。中提琴與鋼琴就是以三十二分音符之後出現的附點四分音符相互抗衡，不失正確速度的完整性。

在樂章開始之前，先運用抖音準備，一開始以上弓演奏，雖然譜上是記載 *poco f* 的強度，但實際上聽起來可能會如同 *mf* 的力度。運弓的分配上，不於附點四分音符長音時將弓用掉大部分，而是留多一些，將近二分之一的弓長來演奏後面的八分音符，而且運弓當中要注意持弓的力量不弱下來，持續的演奏出相同的音量。迂迴徘徊的三十二分音符也可以彈性速度表現，不用按照既定的規律拍子演奏，但也要注意不要拖慢拍子(譜例 2-11)。

【譜例 2-11】第二樂章，A 段，a1，mm.1-4



在 mm.5-6 皆有兩次的大跳音程，如同第一樂章大跳音程的指法，為避免樂句中斷，不用同一把位跨絃，改採用由低把位到高把位的處理方式，先找一指使音準更加確定。由於兩次的大跳音程音域越來越低，力度上要注意，第二次要演奏的比第一次更加厚實。

mm.7-10 八分音符的弓法為兩音一弓，演奏時要注意不因弓法而分隔樂句的進行，此時抖音要一直持續不中斷。m.11 重複之前 m.9 的下行音型，第二次筆者會採用較輕的演奏，而之後在 m.12 上行的八分音符音型演奏完可稍做停留，迎接另一次主題樂句的

重新展開(譜例 2-12)。

m.13 第二次主題樂句再現，此時筆者認為演奏力度較第一次減弱，但這次音域較第一次高，所以音色會較為明亮。演奏此段八分音符同樣需要注意不因弓法的改變而使得樂句中斷，抖音也須密集且延續。到了 m.21 重複 m.19 的音型，但以低八度音域及較輕的音量呈現，將之前能量堆積而成的高潮處漸漸減弱下來，為之後不同風格的 B 段做準備。

【譜例 2-12】第二樂章，A 段，a1，mm.5-12



B 段開始鋼琴以分解和絃呈現，和聲的變化以兩小節為一單位。此時的樂句聽覺上感覺十分明確，與 A 段的朦朧不清形成對比。以兩小節為單位改變的和聲色彩，鋼琴的十六分音符充滿流動的感覺，襯托出中提琴附點音型，兩者呈現一問一答的對話式。m.27 漸強的長音在靠指板的絃上拉奏，漸強將整個樂章的張力拉展開來，到了 m.29 突弱，此時筆者認為演奏上在 mm.28-29 時應該間隔一小段時間，使得音響停留在膨脹的力度中，使之殘響消失後，再以同音演奏較小的音量，有種張力被延續的感覺(見譜例 2-5)。

進入 A'段前，鋼琴再現了 A 段的主題，將其出現在兩種不同的調性上。六連音的節拍可自由些演奏，但以不脫離原本的正規拍為主(見譜例 2-7)。A'段鋼琴伴奏音型改變，如 m.49、m.61，中提琴雖然仍是演出與 A 段相同的旋律，但在和聲及織度上豐富華麗許多，富有表情的奏出更為深厚的情愫(見譜例 2-8、2-9)。

m.71 開始拼貼出 A、B 兩段的旋律素材，筆者認為此時詮釋已不著重在如裝飾奏般的華彩經過句，而是由綿延不絕且寬廣的和聲中，呈現出猶如夜曲風格的詠嘆，m.75 改變伴奏型態，將音程由遠拉近，音量漸漸消失不見，象徵一切歸於平靜(見譜例 2-10)。



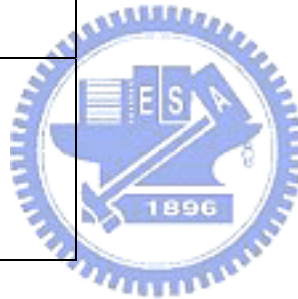
## 2.3 第三樂章

優雅的稍快板(allegretto grazioso)，降 A 大調，三段體(ternary form)

第三樂章，三段體，分為 A-B- A'三部分。此樂章較為簡短，樂章開始時，情緒上像一首充滿田園風格的蘭德勒舞曲<sup>9</sup>(ländler)，聽覺上令人感到恬靜舒適。到了中間段落時做對比的 f 小調醞釀著蠢蠢欲動的情感，但此時已不再壓抑，而是充滿了滿腔的熱情，等待主題再現時一觸即發。

### 2.3.1 A 部分

樂段	小節數	調性
A 部分		
a	1-16	A <sup>b</sup>
b	17-28	A <sup>b</sup>
a1	29-46	A <sup>b</sup>



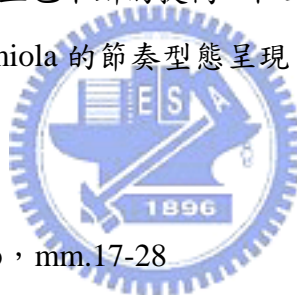
第三樂章與第二樂章的關係較第一及第四樂章更為緊密，除了在調性的安排上十分雷同之外，樂章的風格同屬較輕柔優雅的呈現方式，附點音型的運用也成為 A 部份最主要的節奏型態。A 部分的 a 樂段中，mm.1-8 中提琴表現的附點旋律，表達出三拍子舞曲中的韻律感，而鋼琴則是採用簡單的伴奏音型。由於兩種不同的旋律緊密的交錯，形成不停旋轉的感受(譜例 3-1)。mm.8-16 則是由鋼琴呈現之前中提琴的旋律，整個 a 樂段的風格是優雅的。

<sup>9</sup> 蘭德勒舞曲(ländler)：十九世紀初在奧地利相當流行，像是一種慢步的華爾茲。

【譜例 3-1】 第三樂章，A 部分，a，mm.1-8



b 樂段不同於 a 樂段的優雅輕柔，此時呈現 a 樂段的倒影，mm.17-26 採用了鋼琴與中提琴相差兩小節做卡農，在音域上也不斷的提高，和聲上越顯飽滿，使得 A 部份推向熱鬧的氣氛當中。mm.27-28 以 hemiola 的節奏型態呈現，緩和情緒，回到 a 樂段的樂句型態中。(譜例 3-2)



【譜例 3-2】 第三樂章，A 部分，b，mm.17-28



### 2.3.2 B 部分

樂段	小節數	調性
B 部分		
c	47-62	F
d	63-89	A <sup>b</sup> -f

B 段開始，鋼琴的切分節奏使樂曲進入新的面貌，中提琴的低音長音，襯托出鋼琴的高音域切分音型。此段風格由於切分音的關係呈現出緊湊的感覺，中提琴的旋律在鄰音間不停的遊移，使得聲響開始變得多樣化(譜例 3-3)。

【譜例 3-3】 第三樂章，B 部分，c，mm.47-53

Musical score for Example 3-3, showing piano and violin parts. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staff. The score is annotated with blue boxes around specific notes in the violin part and a red oval around a section of the piano part. A blue sunburst symbol is placed above the violin staff.

m.63 鋼琴由多變的情緒中進入了 A<sup>b</sup> 大調和聲，此時中提琴旋律仍留在 f 小調。m.67 開始以四小節為一組，藉由表情記號、樂句及術語上的鋪陳，分隔成兩個較大的單位，但實際上這兩個單位必須視為同一單位，不須切開來看，呈現欲言又止的思緒表情。整個 B 部分一直到 m.75 時 f 小調 i 級和絃的出現，才結束了猶疑不定的聲響結構，確立調性。

【譜例 3-4】 第三樂章，B 部分，d，mm.63-75

mm.79-88 中提琴與切分節奏的鋼琴旋律，音程關係由遠到近，將音域漸漸融合在一起。原本緊湊的氣氛也緩和下來，張力趨於鬆弛。

【譜例 3-5】 第三樂章，B 部分，d，mm.79-84

### 2.3.3 A' 部分

樂段	小節數	調性
A' 部分		
a	90-106	A <sup>b</sup>
b	107-118	A <sup>b</sup>
a1	119-136	A <sup>b</sup>

A' 部分呈現出親切溫和，可愛柔順的氛圍。由中提琴先呈現主題再現，到了 m.99 與 A 部分不同的是，由鋼琴獨自奏出主題旋律，中提琴暫做休息，隨後接到如同 A 部分的卡農熱鬧段落。

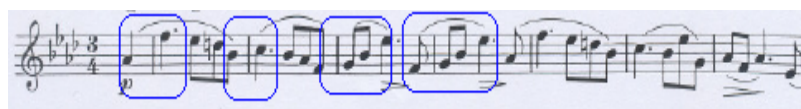
【譜例 3-6】 第三樂章，A' 部分，a，mm.90-104

The image shows a musical score for Example 3-6, Third Movement, A' section, a, measures 90-104. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano (p) part with a melodic line and a viola part. A red circle highlights a measure in the piano part, and a blue box highlights a measure in the viola part. A blue gear logo with 'ESA' is visible in the background.

### 2.3.4 第三樂章演奏探討

第三樂章為不太快的優雅舞曲。在 A 部分中，圓滑線以一小節為一小段，但在演奏上的表現方式，則不要因為圓滑線的畫法而中斷，應該要把附點四分音符及之前八分音符連貫起來，將旋律帶進第一拍，但第一拍仍當作樂句源頭的奏出，聽覺上呈現出跳華爾茲的感覺。m.4 第二次呈現主題前兩小節時，筆者認為會演奏的比第一次更為強調一些，帶入之後稍做改變的旋律線條(譜例 3-7)。

【譜例 3-7】第三樂章，A 部分，a，mm.1-7



m.17 開始不同於之前的優雅舞曲風格，轉變成積極前進的氛圍。由於音域一直不斷的提高使得整個情緒也跟著亢奮起來，音色上也由本來較暗的低音音域改變為明亮色彩的高音(見譜例 3-2)。

回到主題後，中提琴的琶音音型有種蓄勢待發的準備，將其他的八分音符往上帶動，mm.33-34 將第一音拉長做 tenuto，使得整個張力延展開來，最後 mm.39-40 鋼琴聲部休息，中提琴可於 m.38 附點四分音符之後稍做停留，再演奏八分音符華彩的上行音型，速度也可自由從容一些。帶至高處之後，使之慢慢消失之後，再平靜的結束 A 段。

【譜例 3-8】第三樂章，A 部分，a1，mm.33-41



B 部分開始以鋼琴為主要的旋律進行，中提琴在此時所扮演的角色為輔，襯托出鋼琴多樣化聲響進行。到了 m.63 開始在弓速上會以由慢到快的方式呈現出漸強的張力，隨後再放慢弓速表現漸弱的感覺。m.67 開始要注意不因小節現或分弓而將樂句中斷，還是要視為一個大的樂段來呈現。m.67-74 以兩小節為單位，可顯現出一剛一柔的情緒表達，如同問與答的詮釋使之產生明顯的對比。

m.75 明確的出現調性之後，後面的音型以不再如之前模糊不清，而都可視為一個大的樂句去表現，醞釀到 m.78 時做漸慢且漸強，將氣氛帶至最高點，也就是 m.79 中的降 A 音，才慢慢緩和緊繃的線條，平靜下來。

【譜例 3-9】第三樂章，B 部分，d，mm.63-84



m.90 開始 A 段主題再現，此時多了術語 *teneramente*<sup>10</sup> 的加入(見譜例 3-6)，使得 A' 段產生了不同的表達及情感。最後在樂曲終了時的 *calando*<sup>11</sup>，將音樂由近拉遠，漸漸消失不見。演奏完後弓慢慢抬起，停在空中，使殘響旋繞開來。

【譜例 3-10】 第三樂章，A' 部分，a1，mm.129-136



<sup>10</sup> *teneramente*：親切溫和地。

<sup>11</sup> *calando*：漸慢而弱。



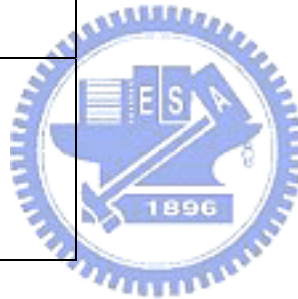
## 2.4 第四樂章

活潑地(vivace)，F 大調，迴旋曲<sup>12</sup>(rondo)

第四樂章，快活的迴旋曲，分為 A-B-A1-C-B1-A2 六部分。不同於第一樂章的壓抑陰鬱，第四樂章呈現出一種活潑樂觀的態度。調性也從第一樂章的結束—F 大調開始發展，這不僅是宣告整個作品的連貫性及緊密性，也為這樣的鋪陳表達出樂曲中多樣的色彩變化。

### 2.4.1 A 段

樂句	小節數	調性
A 段		
a	1-16	F
b	17-24	a
a	25-41	F



A 段由三個反覆音的動機宣告開始，這也是本樂章一個重要的動機音型。mm.1-4 鋼琴開始的序奏，採用對位的素材，聲響豐富且充滿積極果斷的風格。三個反覆音於序奏時在鋼琴的右手高音聲部，m.9 及 m.13 又在鋼琴的左手低音聲部上出現，此動機貫穿全曲，也突顯出這個樂章與其他樂章的對比。中提琴在 m.8 先展現了優雅的旋律線條，到了 m.10 轉而表現輕巧跳躍的音型，m.12 又回到了級進的圓滑旋律，短短的幾小節內，展現出對比性(譜例 4-1)。

<sup>12</sup> 迴旋曲：包含一個重要的主題和若干次要的副題所構成的器樂曲，因其主題常在不同的副題之間輪番出現，造成週而復始的局面，故名迴旋曲。

【譜例 4-1】第四樂章，A 段，mm.1-14

mm.17-24 此時鋼琴間奏部份轉至 a 小調，先由鋼琴演奏四小節的分解和絃，隨後中提琴在 v 級和絃上以模仿方式再次呈現，模進之後回到 F 大調(譜例 4-2)。



【譜例 4-2】第四樂章，A 段，mm.16-24

在 A 段結束之前，除了回到 F 大調的主題之外，mm.32-35 重複了兩次 mm.1-2 的音型，到了 mm.36-41 仍是利用 mm.1-2 的節奏動機做過渡樂段，連接 B 段的到來(譜例 4-3)。

【譜例 4-3】 第四樂章，A 段，mm.32-41



## 2.4.2 B 段

樂句	小節數	調性
B 段		
c	42-61	C
d	62-72	F

B 段是由兩種不同的表情所呈現。首先呈現的是在 B 段一開始 mm.42-53 由三連音的元素所構成。mm.42-45 中提琴將原本三個同音域反覆的三連音，改變為三個不同八度上行的音型，搭配著鋼琴右手如歌詠的主題，左手仍然呈現三音反覆的動機，mm.46-49 中提琴與鋼琴右手高音聲部做三度和聲進行，鋼琴左手低音聲部則使用三個不同八度上行的三連音(譜例 4-4)。

【譜例 4-4】 第四樂章，B 段，mm.42-49

B 段的另一個表情是在 mm.54-57 所呈現的八分音符。從之前的三連音改變為快速的八分音符，不侷限在單一聲部，而是在中提琴與鋼琴兩聲部中交替進行，mm.58-59 增值為四分音符，所呈現的是一種綿延不絕的感受。mm.62-67 回到 F 大調，再次提及三個反覆音，不僅加深聽眾的印象，另一方面鋼琴間奏擴充 m.4 的音型，將張力延展開來，迎接主題再現(譜例 4-5)。

【譜例 4-5】 第四樂章，B 段，mm.54-72

The image displays a musical score for Example 4-5, measures 54-72. The score is written for piano and includes several systems of staves. The first system (measures 54-57) features a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. A vertical pink line is placed at the end of measure 57. The second system (measures 58-61) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 62-65) shows a change in dynamics to *f marc.* and includes red circles around specific notes in both staves. The fourth system (measures 66-69) features a *And. marc.* marking and a red box highlighting a sequence of notes in the treble staff. The fifth system (measures 70-72) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass accompaniment. A vertical pink line is placed at the end of measure 72.



### 2.4.3 A1 段

樂句	小節數	調性
A1 段		
a	73-83	F
b1	84-92	a
a1	93-100	F
b2	101-118	d

A1 段開始大致與 A 段相同，到了 F 大調轉至 a 小調時，由鋼琴獨自演奏了四小節之後，原本由中提琴承接的模仿樂句，在本段改為仍由鋼琴演奏，mm.93-96 鋼琴與中提琴交換演奏主要旋律，藉由不同的音色呈現出與 A 段不同的對比性，但仍有三個反覆音的動機出現(譜例 4-6)。

【譜例 4-6】 第四樂章，A1 段，mm.84-96

The image displays a musical score for Example 4-6, covering measures 84 to 96. It features two staves: a piano (p) staff and a violin (vln.) staff. The piano part is marked with 'p' and 'dolce', while the violin part is marked with 'leggi'. The score includes several annotations: a blue box highlights a melodic phrase in the piano part from measure 84 to 92; a pink box highlights a melodic phrase in the violin part from measure 93 to 96; and three red circles highlight specific notes in the piano part at measures 93, 94, and 95, which are identified as recurring motifs in the text.

m.101 調性轉至 d 小調，此時利用之前所出現過的主題，切割並重新組合，運用不停轉調的手法，使得素材不斷的以片段的型態呈現出來，調性也變得模糊，mm.111-114 更運用了 mm.14-15 的動機發展，緩和之前緊繃的氣氛。

新的素材在 m.115 出現，這是由 m.111 下行級進的動機音型改變，一個八分音符及一個附點四分音符，以下行的方式，並在鋼琴及中提琴兩聲部中交替出現，如同嘆息般模仿了四小節，造成一種期待被解決的需求油然而生。

【譜例 4-7】第四樂章，A1 段，mm.100-118

The image shows a page of musical notation for Example 4-7, covering measures 100 to 118. The score is written for piano and violin. A vertical purple line is drawn at the start of measure 100. Red circles highlight specific musical motifs in measures 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, and 114. Blue circles highlight motifs in measures 115, 116, 117, and 118. The score includes dynamic markings like 'dim.' and 'f'.

## 2.4.4 C 段

樂句	小節數	調性
C 段		
e	119-141	d

由 mm.115-118 所呈現的動機音型，即是在預告 C 段的主題動機。C 段採用了簡單的伴奏音型，沒有繁複的和聲架構，不如 A、B 兩段的厚實，但鄰音音型的動機變化，及四小節一組不斷的模進、往前推動，使得 C 段帶有一絲詭譎的氣氛，朦朧不清而期待撥雲見日的氛圍。

【譜例 4-8】第四樂章，C 段，mm.119-130

The image shows a musical score for Example 4-8, measures 119-130. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a simple, repetitive rhythmic pattern. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score is annotated with blue boxes and red circles highlighting specific musical motifs and dynamics. The first system (measures 119-122) has a dynamic marking of *p semplice*. The second system (measures 123-126) has a dynamic marking of *pp*. The score is annotated with blue boxes and red circles highlighting specific musical motifs and dynamics.



## 2.4.5 B1 段

樂句	小節數	調性
B1 段		
c1	142-162	F
d1	163-169	D <sup>b</sup> A
	170-173	F

B1 段將在 B 段聲部所扮演的角色做了調整，首先在 B 段當中位於鋼琴左手低音聲部的三個反覆音，在 B1 段由中提琴呈現出低沉渾厚的音色，鋼琴右手的高音聲部則是取代了中提琴原本在 B 段的旋律，鋼琴的左手低音聲部則如 B 段右手高音聲部，表現出如歌唱般的主題旋律，m.146 開始又將鋼琴的左右手聲部交換。雖不斷的將角色改變，但是仍然完整的呈現 B 段的主題(譜例 4-8)。

【譜例 4-9】 第四樂章，B1 段，mm.142-146



The image shows a musical score for Example 4-9, covering measures 142 to 146. It features two systems of staves. The top system includes a violin part (treble clef) and a piano part (grand staff). The bottom system includes a piano part (grand staff) and a violin part (treble clef). Annotations include red circles around specific notes in the violin parts, blue boxes around chords in the piano parts, and orange boxes around the piano part in the second system. A vertical pink line is drawn between measures 145 and 146. The score includes dynamic markings such as *pp* and *molto p*.

m.150 利用鋼琴兩聲部切分節奏，中提琴三連音節奏型態，產生節奏錯位的手法，使得音樂如行雲流水般滑過耳間，由鋼琴獨自續接的八分音符也流暢的奏出，利用三個反覆音的動機，巧妙的轉移調性到 D<sup>b</sup> 大調，接著音域向下八度，利用同音異名的方式進入了 A 大調，利用 A 大調的平行小調 I 級回到了原調 F 大調的 III 級，從這當中不斷

的轉移調性色彩，使得氣氛由不安定慢慢形成渴望被解決的慾念(譜例 4-9)。

迴旋曲大都為 A-B-A-C-A 五部分，但布拉姆斯在本作品 A 段重新被演奏之前，再次加入了 B 段，用意是在調性上做了回到主調的和緩區塊，在整個結構上發揮了平衡重量的功能，使演奏者或是聽眾加深了對 B 段旋律的印象及接受程度。

【譜例 4-10】第四樂章，B1 段，mm.150-169

The image displays a page of musical notation for Example 4-10, measures 150-169. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system (measures 150-155) features a piano accompaniment with a prominent bass line and a melodic line in the right hand. The second system (measures 156-169) continues the piece, showing a change in dynamics and a more complex melodic line. The score is annotated with red and blue circles and boxes highlighting specific musical features. A vertical purple line is drawn between measures 155 and 156. Red circles highlight specific notes in measures 150, 151, 152, 153, 154, and 155. A red box highlights a melodic phrase in measure 156. Blue boxes highlight specific notes in measures 157, 158, 159, and 160. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppicc.*

## 2.4.6 A2 段

樂句	小節數	調性
A2 段		
a2	174-220	F

A2 段在段落上類似 coda 的功能，回顧的意味濃厚，如同 A1 段般將之前的素材重新組合，呈現出一種保有原來樂思，但又有新的聲響組合的結束段落。A2 段充分的將本樂章中所有表現的作曲手法於此一段落再次呈現，強調並且宣告作曲家所要表達的意念。



## 2.4.7 第四樂章演奏探討

第四樂章為迴旋曲式的快板樂章。本樂章重要的核心是由三個反覆音強烈的宣告第四樂章的開始，相同的音型分別在 mm.4-8 出現三次，第一次 m.4 是明亮的，第二次 m.6 可演奏稍弱，像回音般，第三次 m.8 則是開啟了主題旋律的關鍵，優雅地揭開序幕。mm.9-14 中先以連弓表現優雅的旋律，再以跳弓呈現輕巧跳躍的八分音符，之後再回到連弓的樂句，此時運用兩種不同的拉奏方法，其目的是為了呈現不同風格的對比性(見譜例 4-1)。

mm.17-24 兩次模仿的樂句，第一次是由鋼琴獨自奏出，第二次則是由中提琴表現，筆者認為這裡演奏的力度會比鋼琴稍強一些，才能做出 mm.23-24 的漸弱，達到層次的對比性，這兩小節的四個二分音符，也必須用斷奏的方式呈現漸漸消失的感覺。之後稍做停留，使得回到 F 大調接續下一句主題時，能有短暫的空隙，如同管樂器般換氣後再吹奏(見譜例 4-2)。

mm.36-41 是 A 到 B 間的過渡樂段，布拉姆斯利用 mm.1-2 的節奏動機加以陳述，所以定會出現三個反覆音的動機，這時要注意>以及抖音的幫助，使力度的呈現得以持續。

mm.40-41 分別在鋼琴及中提琴聲部出現下行屬七的分解和絃。筆者認為在銜接鋼琴的分解和絃時，樂譜上雖標示著 *p*，但不可過弱，必須承接鋼琴的音量(見譜例 4-3)。

mm.42-45 連續四次兩種音域的三連音動機，在力度的呈現上，筆者認為這四組不應只是侷限在同一種，可以 *f-p-f-p* 等不一樣的詮釋表現之，但每組三連音的音量最後都必須收起，下一組又是重新的開始。

到了與鋼琴三度音程關係的 mm.46-49，音量必須凌駕在鋼琴之上，使得高音聲部表達地明顯易見。mm.50-53 三連音的旋律線條，充滿著韻律感，此時可在力度上做<>，表達出張力渴望被展開來(見譜例 4-4、4-5)。

m.59 下行音型可稍做漸慢，帶入 *fp*，並為 C 大調的調區做尾聲。m.62 樂譜上記載 C 音，但筆者這裡會以八度同時演奏兩個 C 音(演奏譜上記載的 C 音及其下面八度的 C 音，這樣的演奏方式在某些演奏家所錄製的 CD 中可以聽見)，以雙音來顯現主題音型的力度，預告主要核心的再次出現，樂段回到主題(譜例 4-10)。

【譜例 4-11】 第四樂章，B 段，mm.54-72



mm.93-96 開始中提琴與鋼琴的角色互換，此時中提琴為伴奏，音量須比 A 段時弱，以突顯主題旋律的呈現(見譜例 4-5)。

mm.109-118 為調性模糊的區塊，中提琴為伴奏。鋼琴以兩部和聲表達出之前以一個聲部呈現的旋律，中提琴力度應更加強烈，避免在鋼琴豐富的音響下被掩蓋過去(見譜例 4-6)。

C 段主要以鄰音的動機，不斷的往前推動的模進音型。鋼琴先奏出結構簡單的 mm.119-122 四小節之後，中提琴加入演奏 mm.123-126 四小節，這是一個銜接的橋樑，所以可以在 mm.125-126 間稍做漸慢，mm.127-130 可視為 mm.119-122 的變奏(見譜例 4-7)。

力度的變化是 C 段重要的元素，mm.127-130 以 *pp* 極弱的音量呈現，為與之前出現過的鋼琴旋律作區隔。之後縮短為兩小節馬上做力度的變化，mm.135-136 採用果斷明確的強度，甚至可以突顯對比性，使用比譜上記載的 *f* 還要強烈的 *ff*，隨即在 m.137 弱到 *pp*，耐人尋味(譜例 4-11)。

【譜例 4-12】 第四樂章，C 段，mm.127-141



之前提及，本樂章出現多次的三個反覆音，無論是否在同一音域上呈現，或是當時譜上記載的強弱記號為何，都必須演奏出>的力度，使得每個音聽起來飽滿有精神，而且如同鐘聲般敲響聽眾的心靈，烙印在腦海裡。雖然本樂章的結構上，與其他三個樂章較為不同，但布拉姆斯也許就是想要突顯這三個反覆音動機之間的對比。



## 結語

身為一個演奏者，要對樂曲透徹了解，才能將作曲家的心裡情結表達出來，傳達給聽眾，領悟其音樂語言。布拉姆斯，這位在古典音樂中承先啟後的領航者，使我們見識到如何融合新舊，發展其作品獨特性，他深刻的音樂語言，帶領我們進入他充滿人性的樂思中，這也是為什麼他的作品使人百聽不厭的重要因素。

本文探討一些樂曲分析、動機發展及演奏上的思考，但用文字表達尚嫌不足，還必須藉由實際的演出才能將樂曲的內涵呈現。除了技巧上需要克服之外，如何表達音樂的豐富內涵更是一個重要的課題。在了解樂曲結構及寫作特色之後，找出演奏時須注意的著重點，並且藉由有聲資料及分析後的體悟，來引導詮釋的方向。此外，融入演奏者本身的既有的演奏技巧及對文化的認知，適切地傳達到聽眾的感受裡，將音樂情感溝通發揮到淋漓盡致。



## 參考文獻

1. Lawson, Colin. *Brahms: Clarinet Quinte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
2. Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
3. Geiringer, Karl. *Brahms: His life and work*. London: Oxford University Press, 1947.
4. Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, n.d.
5. Smith, Peter H. "Brahms and the Neapolitan Complex: II<sup>b</sup>VI<sup>b</sup>, and Their Multiple Functions in the First Movement of the F-Minor Clarinet Sonata", *Brahms Studies*, volume two, David Brodbeck, ed., pp.169-208. Lincoln&London: University of Nebraska Press, 1998.
6. Musgrave, Michael ed. "Brahms and His Audience: The Later Viennese years 1875-1897", "Medium And Meaning: New aspects of the chamber music", *The Cambridge Companion To Brahms*, pp.51-75, 98-9. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
7. Niemann, Walter. "The Chamber Music", *Brahms*, C.A. Phillips, ed., pp.263-4. New York: Tudor Publishing Company Press, 1937.
8. 保羅·荷密斯(Paul Holmes)著，王婉容譯，《偉大作曲家群像—布拉姆斯》，台北：智庫文化，民國八十四年。
9. 徐頌仁，《音樂演奏的實際探討》，台北：全音樂譜出版社，民國七十六年。
10. 黃馨儀，「布拉姆斯：第一號豎笛與鋼琴奏鳴曲作品一二〇-動機發展與音樂的張力表情」，新竹：交通大學音樂研究所碩士論文，民國九十一年。
11. 王彩鳳，「布拉姆斯中提琴奏鳴曲，op.120 no.1」，台中：東海大學音樂研究所碩士論文，民國八十九年。
12. 大衛·波格(David Pogue)、史考特·史塔克(Scott Speck)等著，楊久穎譯，《古典樂天才班》，台北：北城圖書有限公司，民國八十九年。
13. 萊奧波爾德·奧爾(Leopold Auer)著，司徒華城譯，《我的小提琴演奏教學法》，台北世界文化出版社，民國八十二年。



14. 黃輔棠，《教教琴、學教琴》，台北：大呂出版社，民國八十四年。
15. 胡金山，《音樂大師—布拉姆斯、舒曼》，台北：巨英國際，民國八十四年。

### 參考樂譜

1. Brahms, Johannes. *Sonata for Viola and Piano*. München: G. Henle Verlag, 1974.
2. Brahms, Johannes. “Sonata No.1 for Viola and Piano”, *Complete Sonatas For Solo Instrument And Piano*, Hans Gal, ed. New York: Dover Publications, Inc. Press, 1989.
3. Brahms, Johannes. *Sonata No.1 in F minor, Opus 120 for Viola and Piano*, Milton Katims, ed. New York: International Music Company Press, 1948.

