

前言

德國大作曲家布拉姆斯，以浪漫主義的手法，繼承古典主義的型態，寫作許多和聲富麗，結構嚴謹的音樂，其中充滿了他特有的抒情性，並蘊藏著熾烈的感情。

本文將探討布拉姆斯 G 大調第一號小提琴奏鳴曲作品七十八，希望藉由對布拉姆斯風格與手法做進一步的探究，在演奏上做出更貼切的詮釋，並在不違背文本的前提下，表達詮釋者對音樂的理解。另一方面，也藉由探討及演奏此作品，對布拉姆斯的音樂有更深刻體會，掌握其音樂心靈的豐富色彩。

本文論述共分為四章，第一章介紹作曲家的生平及創作背景，先對作曲家有初步的認識，進而窺探他的內心世界。第二章進入論文的探討對象：作品七十八，在這會對此作品做理性的探討，深入於樂曲結構分析，對文本有基本的了解。第三章則藉著之前探討的文本，從節奏、和聲、速度、力度變化及織度線條等方面來分析其中音樂的張力表情。最後一章則綜合以上所探討的，對於演奏及詮釋上有進一步的思考。希望能對經由整個研究過程，能更貼近布拉姆斯的音樂內涵，並對音樂的表達有更完美的詮釋。

第一章 創作背景與作品概論

1.1 布拉姆斯的生平

約翰尼斯·布拉姆斯（1833~1897）德國作曲家。童年在貧困中度過，迫於生活，十三歲時便在酒店裡伴奏和劇院裡幫助父親演奏，同時開始創作沙龍音樂作品。布拉姆斯為了討生活，十五歲就離開了學校，偶爾開幾場演奏會，同時也為出版商將時下音樂重新編曲。

1852年結識了來自匈牙利的小提琴家雷門尼¹，兩人以德國為起點展開旅行演奏；1855年是布拉姆斯人生中很重要的一年，雷門尼在哥廷根(Göttingen)介紹了當時已是傑出小提琴家的姚阿幸(Joseph Joachim)²給年輕的布拉姆斯認識，只相差兩歲的年輕人，發現彼此間有許多共同話題與音樂信念，很快建立了友誼，相互鼓勵的在音樂道路上前進。已經很有名氣的姚阿幸對於布拉姆斯的事業發展幫了不少忙，在姚阿幸的推薦下，布拉姆斯認識了舒曼夫婦；舒曼³是布拉姆斯最景仰的一位音樂家之一，而舒曼之妻克拉拉⁴也是一位很有天分的鋼琴家。他們兩人都很喜愛布拉姆斯的作品，舒曼對布拉姆斯的才華十分器重與賞識，於是在「新音樂時報」(Neue Zeitschrift für Musik)上鼎力介紹這位青年。克拉拉也極力幫助他，在各地的演奏會上，彈奏他的作品。然而舒曼的身體狀況並不好，到一八五四年時，其精神甚至還全然崩潰，對於相交至深的好友們而言這並不太令人訝異。布拉姆斯對舒曼一家表達了最深切的關懷，尤其在舒曼逝世後，與克拉拉舒曼四十多年的深厚情誼，更是他日後生活與創作上最重要的精神支柱。

1857~1859年間，布拉姆斯大部分都在漢堡生活，布拉姆斯此時的

¹ Eduard Remenyi, (1830-n. d.)匈牙利小提琴家。

² Joseph Joachim(1831-1907)匈牙利小提琴家，作曲家，提供布拉姆斯在寫作小提琴作品時不少建議。

³ Robert Alexander Schumann(1810-1856)德國評論家，作曲家。

⁴ Clara Schumann(1819-1896)舒曼之妻。德國鋼琴家、作曲家與編曲家。

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(Piano Concerto No.1 in d minor Op.15)即是在此時完成的，可惜 1859 年在萊比錫演出時並不受到歡迎。布拉姆斯接著創作了《韓德爾主題變奏曲與賦格曲》(Variations and Fugue on a Theme by Handel)等鋼琴曲，以及其他包含鋼琴的室內樂曲、合唱曲與歌曲等一連串作品。1862 年布拉姆斯下定決心定居在維也納，在此他以指揮及古典音樂的創作贏得好評，而真正將他推向國際舞台的是他的《德意志安魂曲》(German Requiem)及《女低音狂想曲》(Alto Rhapsody)。接著他寫了四首交響曲、兩首鋼琴協奏曲和一連串驚人的室內樂、鋼琴小品及歌曲。到了 1895 年，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 年克拉拉離開人世，對布拉姆斯造成相當大的衝擊，他的健康狀況也日益惡化，於 1897 年 4 月 3 日病逝於維也納。

維也納奢華熱鬧的社交界，好像和布拉姆斯的個性是相左的，因為布拉姆斯生性沉靜厚實、嚴肅，而且喜愛清潔，討厭社教，憎恨虛飾，嫌忌輕薄。一生不曾結婚，過了一輩子獨身生活，又因不喜歡戲劇性的誇張，不曾接近過歌劇和標題音樂，而一心一意取用古典形式，植入清新的藝術生命與卓越的新技巧，向絕對音樂邁進。布拉姆斯就這樣默默地耕耘，不停地寫出優秀的作品，渡過聖人般寧靜的一生。世人尊稱巴哈、貝多芬和布拉姆斯為德國樂壇的「三 B」，布拉姆斯是一個充滿矛盾的存在、一個善良而又怪癖的凡人、一個孤獨而又執著的不平凡音樂家。

1.2 第一號小提琴奏鳴曲的創作年代及其背景

布拉姆斯在 1877-1879 夏，找到一個在奧地利 Woerthersee 湖邊的渡假好地點 Poertschach，在此地布拉姆斯創作了作品 73 的第二號交響曲、作品 76 及 79 的鋼琴曲、作品 77 的小提琴協奏曲及作品 78 的第一

號小提琴奏鳴曲。布拉姆斯在 Poertschach 所創作的樂曲，全部都反映出當地景色一般地優雅清爽而富於高尚的品味。此奏鳴曲中也融入 1878 年 4 月布拉姆斯到義大利旅行時的印象，充滿南國明朗舒暢的氣氛；另外也感覺到一種深切傾訴的力量存在，這大概是因為在樂曲底部還留著布拉姆斯特有哀愁的抒情性所致。

第一號奏鳴曲有一種悠閒恬淡的鄉村氣息，就像他的副題「雨之歌」一樣，具有大自然的風貌及豐富之內涵變化，隨著音樂的發展而洋溢熱情，間雜著悲觀隱藏的情緒，基本上這是首具有矛盾性格的樂曲。而《雨之歌》的副題是因為第三樂章開頭的旋律與布拉姆斯根據葛洛特 (Klaus Groth)⁵ 的詩譜成的歌曲《雨之歌》(Regenlied) 作品 59 之 3 的旋律相同而來；而除了這樣的由來以外，也有不少人認為不僅第三樂章，在全曲中都可以感受到一種夏季雨的氣氛。本曲在 1879 年夏天由布拉姆斯與姚阿幸初演，樂譜於 1880 年由吉洛姆出版社發行。

很多評論家認為布拉姆斯的音樂是冷漠、嚴苛、艱澀而無情的，但這首奏鳴曲卻說服了大部份樂評，他們不得不承認此曲十分可愛且優雅。此曲在當時第一次發表時就轟動一時，而促使此曲名揚遠近，姚阿幸的大力推廣功不可沒。在很多觀點上，許多評論家認為此曲在三首奏鳴曲之中，被認為是最難的，演奏者必須保持絕對的抑制，在這種抑制的範圍內須對音樂賦予正確的色彩，必須表現出內心的感受，這需要最高層次的藝術性演奏。

1.3 D 大調小提琴協奏曲和 G 大調小提琴奏鳴曲的關聯

布拉姆斯將此 G 大調小提琴奏鳴曲呈現給姚阿幸，當時姚阿幸尚在幫布拉姆斯琢磨 D 大調小提琴協奏曲的細節。G 大調奏鳴曲在小提琴技巧上的要求比較不是那麼多，但在情緒上有著自然不做作的抒情性，似

⁵ Klaus Groth(1819~99)詩人，布拉姆斯曾以葛洛特的作品《雨之詩》為歌詞，做了 1873 年出版的「歌曲集」(Leider und Gesänge) 作品 59 的第三首《雨之歌》(Regenlied) 及第四首《回憶》(Nachklang)。

乎也隱含著某些不是那麼理所當然的因素存在，所以常被視為 D 大調協奏曲較為溫和的附屬品，但實際上這兩曲之間的關聯也許比一般所想像的要來得密切。馬當納(Malcolm Macdonald)⁶懷疑此首奏鳴曲最有份量的部份，即第二樂章降 E 大調，其主題可能是利用被取代的協奏曲原來徐緩樂章的材料而寫成。而第二樂章中最具交響曲風格的 b 小調部分，亦即送葬進行曲風格的行板中冷酷的附點節奏，不經任何修改就能與 D 大調協奏曲前後兩樂章有十分明顯的關聯。雖然並沒有任何直接的證據足以支持這個假設，但慢板樂章的結構常表達一種“管絃樂”的效果，不像另外兩個樂章中布拉姆斯所運用的純室內樂作風。



⁶ Macdonald Malcolm, *Brahms* (New York, 1990), p. 279.

第二章 樂曲分析研究

2.1 第一樂章

不太急的甚快板(Vivace ma non troppo)，G大調，6/4拍子，奏鳴曲式(圖表一)。

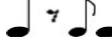
第一樂章，奏鳴曲式，分為呈示部、發展部、再現部和尾奏(Coda)四個部份；其中呈示部又可分為第一主題區、第二主題區及結束樂段。就以下(圖表一)可清楚看出其第一樂章整體架構主題、段落發展以及和聲的變化。

[圖表一] 布拉姆斯第一號小提琴奏鳴曲，第一樂章，奏鳴曲式

Section	呈示部						發展部			
小節數	1-69						70-155			
主題群	第一主題區			第二主題區		Closing theme				
主題	1-1	1-2	1-3	2-1	2-2					
小節數	1	11	20	36	44	54	70	82	99	118
調性	G			D			e	G	Ab	g

Section	再現部						尾奏 Coda			
小節數	156-222						223-243			
主題群	第一主題區		第二主題區		Closing theme	發展部主題				
主題	1-1	1-2	2-1	2-2						
小節數	156	166	174	182	192	208				
調性	G		G			a	G			

呈示部

第一樂章中的旋律素材，以小提琴一開始安詳平靜的第一主題(譜例 1)所構成，形成全曲原始胚胎的三個連續 D 音 ，彈出「雨之歌」頭三個音符的節奏，整個樂章從這個抒情的啟示自然孕育而成。鋼琴部份避開對位的手法，而使用安靜的和弦與琶音的伴奏，讓小提琴流動的旋律可以清晰的表達出來。

【譜例 1】第一樂章，mm. 1~4

Vivace ma non troppo



The score for measures 1-4 shows the Violin part in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The Piano part is in bass clef with the same key signature and time signature. The Violin part begins with a quarter rest, followed by a quarter note D, an eighth note D, and a quarter note D. The Piano part provides accompaniment with chords and arpeggios.

第 20 小節之後(譜例 2)，鋼琴隨著小提琴以八度奏出由第一主題發展出的附點節奏，並以主題的片段相互對唱，將氣氛帶至高點。

【譜例 2】第一樂章，mm. 20~24



The score for measures 20-24 shows the Violin part continuing the first theme. The Piano part features a dotted rhythm accompaniment in the bass clef, with the piano part marked 'p'. The Violin part is marked 'p' and continues with the first theme's melody.

第 29 小節之後，小提琴以雙音呼應著鋼琴的附點節奏，鋼琴以第一主題的動機不斷下行，直到 D 大調的第二主題出現。第二主題的旋律素材也包含附點節奏音符(譜例 3)，鋼琴在低音部每隔二拍即奏出令人印象深刻的 D 持續音，高音部則依音階下行。此主題旋律之後以高八度

逐漸加強並反覆，到達最高點之後隨即轉弱，隨著聲音的逐步攀高，進入小結尾。

【譜例 3】第一樂章，mm. 36~41

Musical score for Example 3, measures 36-41. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part starting at measure 36 and a violin part starting at measure 40. The piano part begins with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. The violin part begins with the instruction *con anima* and also includes a *cresc.* marking. The score is presented in two systems, with the first system covering measures 36-39 and the second system covering measures 40-41.

小提琴在第 54 小節柔和地奏出第一主題動機後，和鋼琴互相以八度顫音伴奏對方的第二主題變形(譜例 4)，緩緩漸慢並漸弱，結束呈示部。

【譜例 4】第一樂章，mm. 64~69

Musical score for Example 4, measures 64-69. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part starting at measure 64 and a violin part starting at measure 64. The piano part begins with a dynamic marking of *pp* and includes a *rit.* marking. The violin part begins with a *rit.* marking. The score is presented in two systems, with the first system covering measures 64-67 and the second system covering measures 68-69.

發展部

發展部從第 70 小節開始以最弱音 *pp* 的音量帶入第二主題(譜例 5)，第 78 小節逐漸攀升達到巔峰，但速度和力度卻出現“稍漸慢而弱”

(un poco calando)轉趨明朗。接著第 82 小節鋼琴出現此曲 G 大調的第一主題，彷彿進入再現部。

【譜例 5】第一樂章，mm. 70~72



不久之後開始轉調，在第 99 小節小提琴以降 A 大調奏出第一主題，到了第 107 小節達到了這個樂章的高潮(譜例 6)，小提琴使用第一主題的第二樂句發展，鋼琴與小提琴不斷穿插著使用連續的音階，製造出更緊密的織度。到了第 112 小節，小提琴與鋼琴相隔兩小節穿插對唱第一主題的第二樂句，不斷轉調，輾轉進入 g 小調。

【譜例 6】第一樂章，mm. 107~109



在第 118 小節(譜例 7)，小提琴及鋼琴相隔半小節對唱第一主題第三樂句，穿插對唱數次，並以二對三的姿態將整個氣氛凝聚得更緊密。進入第 140 小節後，第一主題由小提琴再度以陰暗的 g 小調吟唱出來，經過第二主題的節奏音型後再度訴說，安靜地結束發展部。

【譜例 7】第一樂章，mm. 118~120

再現部

從第 156 小節進入再現部，幾乎與呈示部完全一致，隨後在第 174 小節進入移回主調 G 大調的第二主題，同樣的音型反覆數次後，在第 192 小節以第一主題開端的動機柔和地開啟略長的尾奏(譜例 8)，漸漸轉慢並漸弱後，在第 208 小節又像發展部一樣地以來處理第二主題，只是轉到了 a 小調。

【譜例 8】第一樂章，mm. 192~198

尾奏

第 217 小節(譜例 9)長達六小節之久的“稍漸慢而弱”(un poco calando)之後，在第 223 小節進入尾奏(Coda)又開始強調第一主題，從此音樂逐步漸強，增加緊張氣氛到顛峰，以華麗而強有力的和弦結束第一樂章。

【譜例 9】第一樂章，mm. 217~224

The musical score for Example 9, measures 217-224, is presented in two systems. The first system covers measures 217 to 221, and the second system covers measures 222 to 224. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is for piano (p).

Measure 217: The tempo is marked *un poco calando*. The dynamics are *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure 222: The tempo changes to *in tempo poco a poco e cresc.* (in tempo, gradually increasing). The dynamics are *p* (piano). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure 223: The tempo remains *in tempo poco a poco e cresc.* The dynamics are *p*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure 224: The tempo remains *in tempo poco a poco e cresc.* The dynamics are *p*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

2.2 第二樂章

第二樂章為慢板(Adagio)，降 E^b 大調，由 A→B→A 三段曲式，最後加上一段尾奏 Coda 所組成。

〔圖表二〕布拉姆斯第一號小提琴奏鳴曲，第二樂章，三段式曲式

Section	第一段(A)			第二段(B)				
小節數	1-24			24-67				
主題群	a	b	a					
小節數	1	9	17	24	30	36	48	67
調性	E ^b	e ^b	E ^b	e ^b	B	b	轉調過程	E ^b

Section	第三段(A)			尾奏(Coda)
小節數	67-91			91-122
主題群	a	b	a	
小節數	67	76	84	
調性	E ^b	e ^b	E ^b	E ^b

第一段(A段)

第一段由 a-b-a 三個主題所構成，在一開始，由鋼琴帶出主要的主題 a(譜例 10)，也是貫穿整個第二樂章的主題，鋼琴的左手以連續的琶音帶出相當的流動感，在進入第 4 小節後，左手琶音的縮減使得旋律線條更加向前流動，強調了旋律的方向性。

【譜例 10】 第二樂章， mm. 1~9

The musical score for Example 10 consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows a violin part with a long note followed by a melodic line, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-9) continues the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'poco f' and 'espress.'

第二主題 b 小提琴緩緩進入(譜例 11)，和鋼琴低音聲部呈現反向進行，小提琴上行時鋼琴便下行前進，尤其到了第 15 小節將聲部的張力擴張，之後再緩緩削弱，結束第二主題。

【譜例 11】 第二樂章， mm. 9~12

The musical score for Example 11 consists of two systems. The first system (measures 9-12) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'p'.

接著第 17 小節由小提琴唱出了第一主題鋼琴的旋律，再進行擴張，最後使用與第一主題相同的素材結束了整個第一段。

第二段(B 段)

第二段也是以鋼琴獨奏開始(譜例 12)，進入 *piu andante*，這裡使用降 e 小調，雨之歌動機的三個 D 音  節奏形型，在此改為降 E 音，穩定而沉重的附點節奏貫穿整個 B 段；降 e 小調沉重的和弦以低音八度

跳躍的旋律，陷入痛苦的深淵，像是送葬的人，以緩緩悲傷的步伐走向墓地，音樂的色調是相當灰色又嚴肅的。

【譜例 12】 第二樂章， mm. 24~29

The musical score for Example 12 consists of two staves. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked 'più andante'. The piano part begins with a dynamic of 'p m.v.' and later moves to 'f'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

寂寥的送葬進行曲型態向前推廣，不久後，轉為稍微明朗的 B 大調，在第 32 小節由小提琴奏出悲悽的旋律(譜例 13)，但立即又轉入陰霾的 b 小調，有人認為此乃是布拉姆斯受到萊茵河和舒曼悲劇式死亡陰影籠罩的結果，才會寫出如此陰沉的語法，而小提琴的悲傷旋律似乎也呼應著這悲傷的情愫。

【譜例 13】 第二樂章， mm. 32~36

The musical score for Example 13 consists of two staves. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked 'espress.'. The piano part begins with a dynamic of 'mp' and later moves to 'f'. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4.

之後經由 D 大調不斷累積的漸強進行後，在第 48 小節轉入降 B 大調(譜例 14)，鋼琴和小提琴輪流踩著深沉而寂寥的送葬進行步伐，不斷向上攀升，到了第 57 小節似乎情緒已經到了無法控制的地步，將它一口氣宣洩出來；第 58 小節後小提琴彷彿不斷嘆氣似的進行各種轉調，最後在第 67 小節落到降 E 大調上，音樂從此進入慢板，變成第三段。

【譜例 14】 第二樂章， mm. 48~53



第三段(A段)

使用和開頭幾乎一模一樣的旋律及呈現手法，只是第一段 A 段開頭由鋼琴演奏的主題在第三段由小提琴以連續平行六度或平行三度來呈現(譜例 15)，本質上並無不同，但鋼琴以三連音演奏更豐富的伴奏，那小提琴如泣如訴的悲傷旋律，叫人聽了無論如何再也忘不了。

【譜例 15】 第二樂章， mm. 67~70



尾奏(Coda)

第三段之後在第 91 小節進入尾奏(Coda)，是送葬進行曲型態的再現，最後第 110 小節仍不忘悄悄地帶進此樂章的主旋律(譜例 16)，瀟灑著樹林間平和的氣氛，並且以號角般柔軟的聲音回響著，平靜地結束第二樂章。

【譜例 16】第二樂章，mm. 110~115

2.3 第三樂章



極中庸的快板，g 小調，4/4 拍子，輪旋曲式。

〔圖表三〕布拉姆斯第一號小提琴奏鳴曲，第三樂章，輪旋曲式

section	段落 A	段落 B	段落 A	段落 C	段落 A	尾奏
小節	1	29	61	84	124	140
調性	g	d	g	E ^b	g	G

與第一樂章相同使用《雨之歌》“三 D”的附點節奏為動機，“三 D”的動機在此樂章輪旋曲式中更頻繁地出現。在上一節中曾提及此音型採自早幾年出版的作品 59 中兩首歌曲，而作品 59 之 3 的《雨之歌》(Regenlied)(譜例 17)與作品 59 之 4 的《回憶》(Nachklang)(譜例 18)，實際上是同一首歌曲，調性、主題、伴奏音型、作詞者都完全一致，但後者比較簡潔，省略前奏，當然歌詞是完全不一樣的。克拉拉·舒曼曾

經狂熱地喜愛這和藹卻帶哀愁的輪旋曲主題，鋼琴那單調而又一直奔跑的十六分音符音型，更襯托出溫和地滾下的雨水需要最靈敏的觸鍵。

【譜例 17】「歌曲集」Op. 59-3 《雨之歌》

Regenlied
(Klaus Groth)

In mäßiger, ruhiger Bewegung
Andante con moto tranquillo Op. 59 No. 3.

Wal - le, Re - gen,
wal - le nie - der, wek - ke mir die

【譜例 18】「歌曲集」Op. 59-4 《回憶》

Nachklang
(Klaus Groth)

Sanft bewegt
dolce con moto Op. 59 No. 4.

Re - gen trop - fen aus - den Bäu - men fal - len

段落(A)

第三樂章開頭(譜例 19)除了調性改變、記譜法改為一半時值的音符、分句法的細節等有異以外，幾乎和《雨之歌》及《回憶》完全相同，連鋼琴部分也是如此。主旋律溫柔安靜地流暢下去，鋼琴則是單音十六分音符音型以觸技曲(toccatà)般刻板精密的進行，保持不斷重複的動作；它暗示著降下的雨水，每一次「雨之歌」動機出現時就存在，再加上這個樂章是輪旋曲，因此此種音型至少用在全樂章的一半以上。

【譜例 19】 第三樂章，mm. 1~4

Allegro molto moderato

p dolce *mf.* *p dolce*

在第 10 及 11 小節(譜例 20)，小提琴與鋼琴每隔一拍交換節奏，結果造成第 10 小節的降 E 音和第 11 小節的 D 音在整個小節保持不斷，也就是雖然材料更換但音高不變；在第 23 及第 25 小節(譜例 20)的情形也是如此。之後段落 A 主題再唱一次之後，在第 29 小節進入 d 小調的段落 B。

【譜例 20】 第三樂章，mm. 10~12

dolce *dolce*

10

第三樂章， mm. 23~25



23

段落(B)

段落 B(譜例 21)小提琴的旋律優美如歌且較為開朗，鋼琴則以節奏迥異的斷音伴奏，使音樂變得更活潑調皮，令人留下深刻的印象。接著到了第 33 小節互換位置，由鋼琴演奏主旋律，小提琴擔任伴奏，反覆著剛剛訴說過的旋律。逐漸發展到達高潮之後，在第 49 小節再次悄然唱出段落 B 主題，隨即由鋼琴流暢的伴奏數度引出小提琴的段落 A 動機旋律(譜例 22)，逐漸減低速度與力度，在快要消失時稍作休止，回覆速度之後，第 61 小節段落(A)再度以 g 小調感傷地出現，「三 D」的附點節奏穿插在小提琴以及鋼琴的高低音聲部，經反覆而略做變化，接者以鋼琴波狀十六分音符音型的上下進行為橋樑，進入降 E 大調的段落 C。

【譜例 21】 第三樂章， mm. 29~32



29

【譜例 22】 第三樂章， mm. 52~54

段落(C)

在第 83 小節以小提琴雙音和弦奏出的段落 C(譜例 23)，聽起來彷彿有似曾相識的感覺，原來這是第二樂章第一段的慢板主題；速度雖然有異，但這六個音的和弦卻完全一致，連調性也一樣。鋼琴以十六分音符的輪旋曲主題伴奏音型不停地蜿蜒而行，這是一種嶄新的手法，結構上的凝聚力是相當驚人的；鋼琴活潑奔跑的音型，彷彿在阻止小提琴過分沉溺於回憶。這一段顯然是全樂章的高潮，鋼琴不斷持續的十六分音符音型，配合著旋律的線條製造出更緊張的氣氛；直到進入第 113 小節，小提琴一直反覆「雨之歌」附點節奏型的三個音，暗示著主題即將要再現，終於引領我們到最後一次輪旋曲主題的進場。

【譜例 23】 第三樂章， mm. 83~89

第 124 小節回到段落(A)輪旋曲主題後(譜例 24)，鋼琴結構逐漸淡化，反覆喚回「三 D」的附點節奏，而小提琴並沒有明確地陳述段落 A 全部的悠閒旋律，反覆一次後氣氛逐漸開明，轉入明快的平行大調，以略慢的中板(*piu moderato*)進入尾奏。

【譜例 24】 第三樂章，mm.124~127



尾奏

長久被遠離的 G 大調終於在尾奏又被喚醒了記憶(譜例 25)，這尾奏是經融合整個作品各種理念最豐富的綜合體，鋼琴繼續奏出十六分音符的波狀音型，到了第 142 小節鋼琴唱出第二樂章的主題片段；同樣手法到了第 149 小節，小提琴同樣出現來自第二樂章的片段，鋼琴又以八度接續穿梭。全曲最扣人心弦的部份便是尾奏的末端，「雨之歌」三個連續音的附點音型節奏，在最後六個小節中由小提琴和鋼琴放大、輪流對唱呼應(譜例 26)，彷彿乘著翅膀越飛越高，悄悄失在雲端一般的高雅，令人感動肺腑。

【譜例 25】 第三樂章， mm. 140~143

Più moderato

140 *dolcissimo* *pp* *pp* *p*

【譜例 26】 第三樂章， mm. 159~164

159 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

161 *s* *dim.* *dim.* *p*

第三章 音樂的張力表情

這首第一號小提琴奏鳴曲，在乍聽之下是相當優美而富歌唱性的作品，但其中卻隱藏著某些不舒服的因素存在，讓人不禁聯想，是否因為布拉姆斯經歷了身邊至親一一離他而去的重大打擊？又抑或是對克拉拉只能以柏拉圖式愛情的態度去面對？這些我們都不得而知，但窺探其作品中情感拉扯的部分，似乎更能貼近布拉姆斯更深的心靈世界，以下我將以節奏、和聲、速度，以及小提琴和鋼琴織度線條這幾面，來探討隱藏在音樂之中的張力表情。

3.1 節奏— 節奏型

這三個同音的節奏是「雨之歌」開頭三個音的節奏型，給人同一個方向的感覺，前面的兩個音彷彿將音樂的序幕揭開，帶到第三個音符的音上面，而真正的音樂樂句的動向也從第三個四分音符音出現後才開始明朗化。而其中休止符的出現除了時間上的意義外，對於休止符前面一個音符的意義似乎更為重要，休止符前面的音符就好像一個永遠不滿足的問號，經過休止符後好像回答了一些疑問，但還沒豁然開朗，又在休止符前再問一次，但仍然不滿意，布拉姆斯不斷重複使用此種手法，有種歎息的意味，似乎想要表達某種意念，藉由不停的出現來喚起聽眾的記憶，但是又曖昧不清得不表達清楚，更增加人們想要一窺究竟的慾望；但縱使是一樣的節奏手法，每次出現卻又表達出令人驚嘆的不同意境及顏色。

此節奏是貫穿第一樂章很重要的一個動機元素，第一樂章一開頭第1小節到到第4小節來看(請見譜例1)，此手法就出現了三次，而第1到第2小節是第一次出現，彷彿在陳述一個簡短的事實；第3小節是第二次出現，似乎自己不大確定提出了疑問；第4小節是第三次出現，好像更加懷疑之前一開始下的定論，接下來藉著音樂不斷發展找尋答案，直到第11小節才似乎是找到了某個答案，但又不是非常確定。此樂章

就以此節奏為引子，在如此不確定的情緒中不斷發展。

第二樂章的第二段 B 段以此節奏為主軸(請見譜例 12)，並在鋼琴及小提琴聲部不斷輪流出現，一直重複相同的問句，累積不舒服的因子，尤其到了第 49 小節(請見譜例 14)，此節奏中間的休止符被拿掉，並且加上連結線到下一個音符上，鋼琴和小提琴前後差一拍不斷上行傾訴，將這種不安定的情愫不斷累積到第 57 小節整個爆發開來；然而從第 58 小節開始，雖然小提琴轉為長線條的傾訴，但鋼琴部分還是持續著此種節奏，到了第 67 小節將這種不安的疑問感帶到了最高潮，直到回到第三段(A 主題)，才停止了這些充滿問號的影子。

第三樂章也是以此節奏素材來當貫穿整首曲子的動機(請見譜例 19)，並且一開始此節奏從不完整小節開始發展，更加強了前面兩個音的不確定性及疑問感；尤其到了第 4 小節開始，此節奏型態連續出現五次，並且一次上行一次下行，相同手法又再重覆一次，彷彿自己心中的疑竇一直繞來繞去解決不了，直到進入第 7 小節才終於有了個答案。此樂章為輪旋曲式，不斷以此節奏來發展，並在結尾部分又再度使用了這個節奏，也呼應了第一樂章，心中懸掛已久的疑問，終於在此刻得到了滿足的答案，完整地結束全曲。

3.2 和聲

此首作品的第二樂章(請見譜例 10)和第三樂章(請見譜例 19)都採用了 V 級為開始的和聲，此種在曲子一開始採用非 I 級的手法，一般較少看到；且這兩個樂章同樣在樂章真正結束前，和聲都停留在非具決定性的級數上(請見圖表二、圖表三，可明顯看出)，不斷的發展擴充以及轉調，也因為沒有確定結束性的和聲，音樂只能一直繼續下去，給人好像永遠停不下來、話永遠說不完的感覺，也因此加強了不安定及不舒服的成分，支撐了這兩個樂章所隱藏的氣氛，都要到了樂章最後才有回到 I 級，給人好不容易安定下來的感覺。

3.3 速度

「速度」在樂曲的實際演奏中扮演著相當重要的角色，不同的速度會造成整個曲子的性格整個改變，若是選擇了錯誤的速度，甚至會扭曲了作曲家的原意，導致錯誤的詮釋。以下將以會影響速度的幾個因素加以討論。

3.3.1 速度的運用及彈性速度(Rubato)

完全規律、一成不變的演奏速度，會減低音樂的張力及生命力；而稍微的彈性速度能給予音樂更多的想像空間，改變原來的律動，形成不同的效果。布拉姆斯的音樂在結構上固然嚴謹，但仍隱含著浪漫派自由的樂風，在合理範圍內做適當的彈性速度；而有許多因素可造成彈性速度，如樂譜中的表情術語，布拉姆斯在小提琴奏鳴曲中，標示步調變慢的術語喜愛用：漸慢(rit.)、漸慢而弱(calando)、較慢勿快(piu sostenuto)，而標示步調變快時則喜愛使用：加快(stringendo)。這些作曲家對音樂的要求，在演奏時照這些速度術語所指示的去做即可。另外，有一些表情的術語，雖然沒有速度上的明確指示，但在實際演奏時，卻仍須列入思考，如富有表情的(espress.、piu espress.)(請見譜例 10、15、16、22)，為了傳達富有表情的訊息，在速度上會稍緩一些作強調，再拉回原來的速度；另外，第三樂章第 113 小節(譜例 27)其中標示著：安靜的(tranquillo)，雖然此術語並沒有變慢的意思存在，但在這之前是此樂章最激動的部份，為了要突顯暴風雨過後寧靜的感覺，再此會採用稍慢的速度，以達到真正有安靜的氣氛。而除此之外，音樂文本的架構也是彈性速度的參考依據，音型、樂句的表情、和聲等都會影響到速度的變化，將在以下做探討。

【譜例 27】 第三樂章， mm. 113~116

113

trquillo

mp

trquillo

mp

3.3.2 樂句的表情及文本的架構對彈性速度的影響

第二樂章一開始由鋼琴唱出的主題(請見譜例 10)，第一個音彷彿宣告般的帶出了第一個小樂句(第 1 小節→第 2 小節)，此時鋼琴左手旋律只有一個八度的長音，似乎想讓人更清楚地聽到貫穿整個第二樂章的主旋律，因此在這兒鋼琴會給予充分的時間從容地唱完這個小樂句；接下來從第 2 小節左手變成了琶音增加了流動感，此時音樂的走向就會傾向稍微快些，但仍在 Adagio 的範圍之內，而流動的線條到了第 7 小節右手交代完樂句止住，但左手的第二拍降 A 音卻丟下了一個沒有結束的疑問句，因此為了增強這個問句的不確定性，會給此音多一些時間，直到進入第 8 及第 9 小節，連接前面問號所給予的時間，以稍微慢一點的速度回答剛剛降 A 音的問題，結束完整的結束第一主題的宣敘。而在第 17 小節小提琴的降 A 音，和第 7 小節鋼琴第二拍的降 A 音也是相同的處理方式。

第二樂章進入第三段 A 段之後，詮釋方法大致與前面討論的相同，只是此處的鋼琴部分以更細小的三連音增加了流動感，給人更流暢的感覺，但速度上還是採用和之前第一段相同的速度。

第三樂章一開始第一主題《雨之歌》的節奏型 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (請見譜例 19)，也有著疑問的不確定性，尤其又從不完整小節開始，因此在進入完整小節前的 $\text{♩} \text{♩}$ 這兩音可以給予多一些的時間，像是不確定的疑

問句一般，直到進入完整小節才是解決問題的開始，也才給予一個相當穩固的速度；同樣的手法在之後輪旋曲式的 A 段出現時，也是相同的處理法。

3.3.3 結束樂句的彈性速度處理

布拉姆斯筆下的結束樂句通常都是醞釀緊繃了很久的宣洩，或是問句之後的答句，因此在這些片段我會選擇稍微慢一點的速度，給樂句有緩衝的時間，也讓聽眾有舒緩的餘地，好好享受完整個樂句。

像是第二樂章第 8→9 小節、第 22→24 小節、第 75→76 小節、89→91 小節、第 109 小節、第 118→122 小節，是此樂章各樂句的結束部分，在這些段落若選擇稍緩的腳步，則能幫助樂句完整的呈現，清楚地交代完。而第二段(B 段)送葬進行曲的部份，由於它有很明確的附點節奏，扮演著沉重的步伐，若是在其中的結束樂句加入任何的彈性速度，反而會破壞了附點節奏帶來的穩定感，減輕它不斷累積的沉重感覺，因此在此段的結束樂段並不在上述的討論之中。

布拉姆斯對於速度的要求在樂譜上有一定程度的標示，以上所探討的彈性速度雖然是布拉姆斯筆下所沒有標示出來的，但依著樂曲的走向，在不改變節奏的範圍之內稍微做一些彈性速度的改變，一方面使樂句的輪廓更清晰，一方面也能讓聽眾更容易明白演奏者的詮釋。

3.4 力度(Dynamics)與聲響(Sound)的變化

布拉姆斯本身即是相當優秀的鋼琴音樂作曲家，所以自然地這首小提琴奏鳴曲之鋼琴部分也成了全曲的精華所在，它不只是與小提琴部分互相融合，它在音樂語法的表現上，更豐富了音樂的聲響及整體表現。而小提琴部分，由於布拉姆斯長期以來與幾位著名小提琴家們的接觸（如姚阿幸等），使得布拉姆斯對小提琴音樂語法的掌握，顯得格外的

熟悉，這在此曲中即能清楚感受到布拉姆斯是如何地在充分發揮小提琴歌唱性的特質。

布拉姆斯的音樂給予人：濃厚的音響效果、多變化的織度、交響化等的特色，他在音樂的創作上不斷嘗試、革新，尋求聲音上的多種變化風貌。他利用強音與弱音的同時存在，三度、六度、八度音的堆疊、厚重的低音，不同旋律在不同音域上的並置，儘可能地呈現多樣的聲響。從作品七十八中，我們也觀察到布拉姆斯對聲響效果的特別運用手法，以下將有詳細的敘述。

3.4.1 短時間內做音量的變化

在這首第一號小提琴奏鳴曲中，布拉姆斯常在很短小的樂句上，甚至是在單音上標〈〉此記號作力度的變化，而要在單音上做出此效果，並不是一件相當容易且舒服的事情；通常來說，長樂句的高低起伏較能讓人們的耳朵接受，反之這種短樂句的突然變化，在乍聽之下是相當突兀並且不舒服的，但布拉姆斯將這麼不自然的手法安排在他的音樂當中，相信是想要表達某種糾結的情感，而不斷的出現此手法，彷彿心中的糾結鬱悶越來越沉重一般。

第一樂章的發展部(請見譜例 5)，第 70 小節鋼琴的上聲部的節奏



其實也是此力度記號〈〉的變形，藉由節奏長短的分別，很自然而然的就會顯得中間四分音符的力度稍為強一些，且相同的素材到了第 73 小節轉移到小提琴聲部出現，也是相同表現法；但第 76 小節(譜例 28) 布拉姆斯將記譜手法改成了 ，且標示上明顯的〈〉記號，鋼琴部分也加上了重音記號(>)，兩個聲部同時做出此效果，更強調了此種力度記號的不舒服感，也讓這一整段呈現一種相當詭譎並不舒服的氣氛。

【譜例 28】第一樂章，mm. 76~77

76

3.4.2 較長樂句中的漸強與漸弱記號

除了之前提到的短時間內做漸強漸弱以外，布拉姆斯在此作品中常用的力度記號還有漸強記號(<)與漸弱記號(>)，這些記號大多出現在較長的圓滑樂句中，而在長樂句中使用漸強與漸弱，所造成的是向前推動的方向性與樂句逐漸消逝的感覺，幫助音樂的高低起伏與流動感。如第二樂章的第一主題第 3 小節到第 9 小節(請見譜例 10)、第三樂章的第 114 小節到第 116 小節(請見譜例 27)，都可以明顯的看到此記號，且也清楚地看出它對於音樂走向所帶來的幫助。

此外，在段落的銜接上，漸弱記號也扮演著相當重要的角色，如第二樂章第 21 小節至第 24 小節(譜例 29)第一主題要接到第二主題的部份，以及第 64 小節到第 67 小節(譜例 30)第二主題接回第一主題的部份，都以漸弱的方式將音樂帶進新的段落，也利用漸弱造成心理壓力的鬆懈，緩緩結束上一個段落，並同時開啟下一段音樂。

【譜例 29】 第二樂章， mm. 21~24

【譜例 30】 第二樂章， mm. 64~69

3.4.3 小提琴和鋼琴製造的織度線條與聲響

這首第一號小提琴奏鳴曲主要由小提琴帶出主要旋律，鋼琴扮演烘托整個氣氛的角色，但有時候布拉姆斯則藉著小提琴及鋼琴兩個不同的聲部帶出相反的線條，或是不同的節奏型態，使得整個音樂織度更加緊密，氣氛更加緊湊。

布拉姆斯極喜愛使用堆疊與飽滿的和弦聲響，像是第一樂章第

109 小節開始(請見譜例 6)，鋼琴的上聲部以八度晚一拍彈奏和小提琴相同的音階素材，而下聲部卻維持著第 107 小節開始的三連音，造成三對二緊張糾結的氣氛，而到了第 110 小節，上述的角色對調，由小提琴演出連續三連音，鋼琴的右手聲部則奏出之前小提琴的旋律，左手仍維持著三連音；同樣的手法又在第 112 小節重覆一次，如此不斷交叉旋律並複雜節奏的作法，將這一整段的氣氛越來越緊繃帶進第 118 小節。從第 118 小節開始(請見譜例 7)，小提琴部份出現連續的附點節奏，樂譜上布拉姆斯清楚的標出  二拍為一個小單位，而鋼琴則是三拍為一單位，並從第四拍開始，左右手分別也加進附點的節奏，和小提琴部分製造出交叉重疊的聲響效果，如此一來雖然記譜法都是以二拍法紀錄，但二對三的拉扯早已悄悄的隱藏在裡面了；到了第 125 小節，小提琴部分反而變成三拍為一個單位，鋼琴則交錯使用了小提琴剛剛二拍為一單位的附點節奏，再加上不斷的上行讓緊張氣氛一直累積，鋼琴和小提琴之間似乎誰也不讓誰似的不斷角逐，使得這一整段充滿不舒服的拉扯，累積到第 134 小節才終於宣洩完畢。

第二樂章第一段(A)第 9 小節小提琴剛進來的部分(請見譜例 11)，鋼琴的部分其實和小提琴唱著正好相反的旋律($B^b \rightarrow A^b$; $B^b \rightarrow C^b$)，且小提琴故意比鋼琴晚半拍出來，更強調了他非理所當然的不舒服感。而從第 13 小節開始，小提琴不斷往上行，鋼琴卻不斷往下行，把音域拉寬擴張張力，更加強了第 15 小節第二拍降 G 不安定的感覺，且第 16 小節使用的切分音手法，第一個音都和上一組切分音的最後一音重複，更增加了他的沉重感，好像不甘心就這麼結束似的一直強調，果然第 17 小節的降 A 音就給了前面切分音一個沒有結束的問號，直到下一拍才開始把這種不安定的情緒給解決掉，進入歌唱式的第一主題。

第二樂章第三段回到 A 主題(請見譜例 15)，除去了第二段充滿不安的影子，小提琴流暢地唱著優美的旋律，好像要把剛剛前面的不愉快通通忘掉似的，但鋼琴卻在下面不斷出現三連音的節奏，和小提琴造成二對三的複雜節奏，破壞了旋律優美的歌唱性，彷彿告訴我們雖然他已走過了前面的不愉快，但那些陰影卻烙印在他的心中再也揮之不去，就算刻意要把它忘掉還是會不自覺地想起來，實在是相當複雜的情緒。

第四章 演奏上的思考與詮釋

4.1. 運弓法(Articulation)以及弓法(Bowing)

運弓法在演奏上是很精緻的一門藝術，演奏者利用各種演奏方法，對每個音的長度、音量、時間長短等作恰到好處的控制，並表達樂譜中的圓滑(legato)與斷奏(staccato)、音值長短、和絃聲響、強音記號(>)等，是音樂和技巧之間的橋樑。

4.1.1 在短時間內做音量的變化<>的運弓法

在這首第一號小提琴奏鳴曲中，布拉姆斯常在很短小的樂句上、甚至是在單音上標示此記號作力度的變化；而要在單音上做出此效果，在鋼琴上可以說是不可能，但在小提琴的技巧上則會採取運弓由慢→快→慢，且在慢的時候力氣稍鬆，快的時候多壓一些力氣進到弓毛裡面，以達到所標示的效果。

第二樂章的第9~11小節(請見譜例11)，標示著兩個很明顯的<>，觀看這四個音從B^b→C^b，B^b→A^b，前組是上行的開放好像一個問句，後組則是下行的收回好像一個答句，雖然兩句的標示相同都是<>，運弓法大致與上述的相同，但在音樂的考量之下則會在前面問句多施加一些力氣，在後面答句則相反會減少一些力氣。而此時鋼琴的部份也和小提琴部份標示著相同的記號，並且順著上行做漸強、跟著下行做漸弱，更幫助小提琴表達出更濃郁的色彩線條。

4.1.2 《雨之歌》節奏運弓的分配與拉奏法

第一樂章第1小節到第4小節(請見譜例1)，在上一節音樂的張力表情部份曾提過，音樂的線條是帶到第三個音上面的，因此在前兩個音會採取兩個上弓，並帶點向上提的感覺，且其中的休止符也得把它考慮在音樂的進行之中，於是這個休止符並不會很果決的斷開，而是想

著長線條去稍微分開這兩個音；到了第三個音音樂明朗化，才使用下弓，並可以帶點向下的力氣來增加它的確定性。第3小節和第4小節雖然結構相同，但在前一章也討論過它們的色彩並不相同，因此在第4小節這句比第3小節強的疑問句上，就會使用更多的弓和更深沉的力氣，來表達他更多的疑惑。

第二樂章第二段(B)第24小節開始鋼琴的部分(請見譜例24)，隨後也會在小提琴聲部出現一模一樣的樂句及手法，而在此布拉姆斯將 slur 與休止符標示得相當清楚，也相對表示了小樂句的處理方法，因此在這裡會把目標放到四分音符的長音符上，並在休止符部分準確的斷開，同時這個四分音符的音也是小樂句中的最高音，剛好又製造出布拉姆斯常使用的 < > 手法；休止符部分鋼琴需要把手指及踏板放乾淨以區分樂句，而在小提琴的運弓法則是選擇將弓拿起，一方面可以清楚地聽到休止符製造的分句，另一方面則可讓休止符前的八分音符聲音往上揚，不至於太沉重而影響到後面真的需要重的四分音符。

第三樂章一開始此節奏的運弓方法大致和前面第一樂章敘述的相同，而到了第四小節連續出現此節奏時，則會跟著音的上行下行做變化，上行到 F 音時就會稍做漸強，弓的力氣加重，並以下弓來拉奏 F 音；反之下行到 B 音時則會稍做漸弱，弓的力氣減弱，並以上弓來拉奏 B 音，使個樂句有波浪起伏般的效果，不會因為重複同樣的音及音型而有任何的無趣存在。

雖然是相同的節奏型態，但配合著音樂不同的文本內容，做出不同的應對及拉奏方式，也確實考驗著演奏者對音樂本身的內涵所有的反應以及感動。

4.1.3 情緒張力擴張時的弓的分配處理

第49小節(請見譜例14)此處的節奏雖然和上述第24小節開始部分相似，但更為濃縮，一直往上行並拿掉了休止符，相信是為了要更增強

整個樂句的張力，為了製造整個張力，在此仍採用之前探討過有休止符的運弓法——在十六分音符處將弓拿回，否則無法負荷不斷累積的張力；由於此樂句是不斷上行的累積，這個帶連結線的長音符所扮演的角色也相當重要，再加上它的時質相當地長，若只是平平的演奏它不但稍嫌無聊，更無法幫助樂句張力的累積，因此在此長音上會演奏 ><，先稍微漸弱再漸強出去，加上相同音型手法的不斷堆疊，將此樂段的張力擴張到最大。而此段的鋼琴部分和小提琴部分旋律線完全相同，只是由鋼琴先唱，小提琴晚一拍以卡農的手法再唱，兩個聲部相互對唱，卻又把連續附點音符令人不舒服的張力給雙重加倍，令人不得不佩服布拉姆斯創造不安情緒的寫作手法。

第二樂章第三段又回到第一段的旋律(請見譜例 15)，只是原本由鋼琴唱出的旋律輪到小提琴演奏，而鋼琴則配上相當富有流動感的三連音，似乎前面第二段所製造的陰霾都一掃而空了，但此處小提琴的旋律布拉姆斯卻選擇在較不容易突顯特色與音量的中音域，似乎是想陳述他心中的陰暗還沒消除，而為了要在不容易被聽到的音域拉奏出旋律的線條，只好在心中想著布拉姆斯所標示的 slur，但多運用一些換弓，也才能把樂句的線條給表現出來。

在布拉姆斯的小提琴奏鳴曲中，slur 的標示代表的是樂句的線條，而非弓法，從和鋼琴相同旋律的 slur 線條可以清楚的看出這一點，但他所標示的 slur 大部分也可以套用到弓法裡面去，只有部分情緒張力較大的部分，必需要運用較多的弓才能把音樂的張力整個拉開來，但在心中想著作曲家所標示的線條還是很必要的。

4.2. 小提琴和鋼琴演奏上的配合與關聯

布拉姆斯何以等到四十歲之後才出版小提琴奏鳴曲？實際上，姚阿幸在這以前一直是他最有影響力的音樂知己與顧問，不斷給他建議、指點、甚至幫他修改。相當謹慎並追求完美的布拉姆斯，在 G 大調小提琴奏鳴曲問世之前已創了四首小提琴奏鳴曲，但因無法滿足自己嚴格的批

評與判斷，而從未發表過，他也深刻的感覺到，如果想要鋼琴與小提琴維持正當的平衡，鋼琴部分則需要尋找新的寫作方式，才能成真正呈現出小提琴抒情的音色。

創作奏鳴曲時，作曲家不斷尋找，試圖找出一個特有的方法來解決鋼琴與弦樂器二重奏的這些難題。在海頓的小提琴奏鳴曲中，鋼琴部分佔有絕對優勢，小提琴部分標明“任意”(Ad Libitum)，甚至可以全部省略掉，經歷莫札特與貝多芬之後，小提琴與鋼琴通常維持較佳的平衡。布拉姆斯在 1865 年完成的 e 小調第一號大提琴奏鳴曲作品 38，就明顯地追求這個理念，例如在最後樂章，賦格曲中的一個聲部由大提琴演奏，其餘聲部由鋼琴承擔；但在這個樂章中，布拉姆斯可能體會到平等地處理兩種樂器的結果，弦樂器將辛苦地面臨整個鋼琴聲部，這種配置方法相當不利於弦樂器。於是這個教訓反映在 G 大調小提琴奏鳴曲中，此曲的鋼琴部份是單薄而透明的，用來維持或累積整個氣氛的進行，而小提琴演奏通常主導旋律進行，以弦樂器優勢的主導來維持整體的均衡。



結語

在演奏上，對於文本的分析是最基本的，然而除此之外，音樂本身所附有的表情也是相當重要的。詮釋者永遠都無法完全理解作曲家在創作一個作品時的心靈層面，甚至是作曲家所賦予一首作品的音樂表情及顏色，因此只能藉著各種貼近文本的分析，讓詮釋者在詮釋音樂時，能更貼近作曲家所期望的音樂表情。

本文循著各種角度來探討音樂的張力表情，試圖更貼近布拉姆斯所真正的音樂內涵，並引導其詮釋的方向。而除此之外，在詮釋的過程中，融入個人的主觀的意識也是無可避免的，但作曲家創作不朽的作品，也是藉由著演奏者的融會貫通，和聽眾之間達成心靈和情感上的交流後，這首作品也才能令人感動，永遠不朽。



參考文獻

- Berger, Melvin. *Guide to Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1933.
- Brahms Johannes. *3 Sonatas for Violin and Piano*, Ivan Glamian, ed. New York: International Music Company Press, 1975.
- Brahms Johannes. *3 Sonatas for Violin and Piano*, Munchen: G. Henle Verlag, 1984.
- Botstein, Leon. *The Complete Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- Colles, Henry Cope. *The Chamber Music of Brahms*. London: Oxford University Press, 1933.
- Frisch, Walter. *Brahms and His World*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990.
- Geiringer, Karl. *Brahms: His Life and Work*. London: Oxford University Press, 1947.
- Macdonald Malcolm . *Brahms*. New York, 1990.
- Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. New York: Oxford, 1985.
- Musgrave, Michael. *The Cambridge Companion to Brahms*. New York: Cambridge, 1999.
- Sadie, Stanley, ed. "Brahms," *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. New York: Grove's Dictionaries, 2001.
- 音樂大師，第十一冊：《布拉姆斯—被迫上台的英雄》。台北市：大英百科股份有限公司，民國八十三年。
- 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。