

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲

作品編號 100 之樂曲分析與詮釋報告

An Analysis and Interpretation of Brahms' Sonata for

Piano and Violin No.2 in A Major, Op.100

指導教授：車炎江教授

研究生：鄧丞格 撰

中華民國 100 年 6 月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：鄧丞格

布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲
作品編號 100 之樂曲分析與詮釋報告

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員： 車炎江，指導教授

車 炎 江

杜 明 錫

廖 珮 如

中華民國 100 年 6 月

摘要

布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)是十九世紀絕對音樂重要代表作曲家之一，在浪漫主義盛行的時代背景中，布拉姆斯堅持在古典時期的傳統架構中，融入他浪漫的情懷。布拉姆斯一生中為小提琴創作了三首奏鳴曲、一首 C 小調詠諧曲以及一首協奏曲。

本論文研究布拉姆斯小提琴奏鳴曲作品 100 之創作背景、作曲手法，以及針對樂曲段落、主題動機、音樂素材做探討，藉由音樂上的分析了解布拉姆斯絕對音樂的內涵，更進一步將對樂曲的了解結合到演奏詮釋。

關鍵詞

布拉姆斯、小提琴奏鳴曲、發展變奏

內容目次

內容目次.....	iv
附譜目次.....	v
附表目次.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究目的.....	1
第二節 研究內容.....	2
第二章 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 創作背景.....	3
第一節 布拉姆斯生平.....	3
第二節 布拉姆斯創作技巧概述.....	9
第三節 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲創作背景.....	12
第三章 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 樂曲分析.....	13
第一節 第一樂章樂曲分析.....	14
第二節 第二樂章樂曲分析.....	22
第三節 第三樂章樂曲分析.....	30
第四章 樂曲演奏風格與詮釋.....	39
第一節 第一樂章演奏技巧與詮釋.....	39
第二節 第二樂章演奏技巧與詮釋.....	44
第三節 第三樂章演奏技巧與詮釋.....	47
第五章 結語.....	51
參考書目.....	52

附譜目次

【譜例 2.2-1】	布拉姆斯第三號 D 小調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 108， 第一樂章 27-34 小節.....	10
【譜例 2.2-2】	布拉姆斯第三號 D 小調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 108， 第三樂章 142-155 小節.....	10
【譜例 2.2-3】	布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100， 第一樂章 1-4 小節.....	11
【譜例 2.2-4】	布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100， 第一樂章 85-95 小節.....	11
【譜例 3.1-1】	布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100， 第一樂章 1-10 小節.....	15
【譜例 3.1-2】	第一樂章，第 8-23 小節.....	16
【譜例 3.1-3】	第一樂章，第 30-48 小節.....	17
【譜例 3.1-4】	第一樂章，第 49-59 小節.....	18
【譜例 3.1-5】	第一樂章，第 77-82 小節.....	18
【譜例 3.1-6】	第一樂章，第 89-101 小節.....	19
【譜例 3.1-7】	第一樂章，第 102-114 小節.....	20
【譜例 3.1-8】	第一樂章，第 115-119 小節.....	20
【譜例 3.1-9】	第一樂章，第 124-127 小節.....	21
【譜例 3.1-10】	第一樂章，第 216-221 小節.....	21
【譜例 3.2-1】	第二樂章，第 1-11 小節.....	23
【譜例 3.2-2】	第二樂章，第 16-27 小節.....	24
【譜例 3.2-3】	第二樂章，第 28-38 小節.....	25
【譜例 3.2-4】	第二樂章，第 84-93 小節.....	26
【譜例 3.2-5】	第二樂章，第 94-105 小節.....	27
【譜例 3.2-6】	第二樂章，第 150-156 小節.....	28
【譜例 3.2-7】	第二樂章，第 162-168 小節.....	29
【譜例 3.3-1】	第三樂章，第 1-11 小節.....	31
【譜例 3.3-2】	第三樂章，第 12-19 小節.....	32
【譜例 3.3-3】	第三樂章，第 31-36 小節.....	33
【譜例 3.3-4】	第三樂章，第 49-64 小節.....	34
【譜例 3.3-5】	第三樂章，第 76-85 小節.....	35
【譜例 3.3-6】	第三樂章，第 86-99 小節.....	36

【譜例 3.3-7】	第三樂章，第 112-126 小節.....	37
【譜例 3.3-8】	第三樂章，第 122-127 小節.....	37
【譜例 3.3-9】	第三樂章，第 146-158 小節.....	38
【譜例 4.1-1】	第一樂章，第 1-38 小節.....	39
【譜例 4.1-2】	第一樂章，第 58-74 小節.....	40
【譜例 4.1-3】	第一樂章，第 80-84 小節.....	40
【譜例 4.1-4】	第一樂章，第 111-113 小節.....	41
【譜例 4.1-5】	第一樂章，第 111-122 小節.....	41
【譜例 4.1-6】	第一樂章，第 146-154 小節.....	42
【譜例 4.1-7】	第一樂章，第 158-172 小節.....	42
【譜例 4.1-8】	第一樂章，第 249-253 小節.....	43
【譜例 4.2-1】	第二樂章，第 1-15 小節.....	44
【譜例 4.2-2】	第二樂章，第 16-30 小節.....	45
【譜例 4.2-3】	第二樂章，第 37-45 小節.....	45
【譜例 4.2-4】	第二樂章，第 94-99 小節.....	46
【譜例 4.2-5】	第二樂章，第 150-154 小節.....	46
【譜例 4.3-1】	第三樂章，第 1-12 小節.....	47
【譜例 4.3-2】	第三樂章，第 32-42 小節.....	48
【譜例 4.3-3】	第三樂章，第 48-60 小節.....	48
【譜例 4.3-4】	第三樂章，第 78-91 小節.....	49
【譜例 4.3-5】	第三樂章，第 90-97 小節.....	49
【譜例 4.3-6】	第三樂章，第 147-152 小節.....	50

附表目次

【表一】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 樂章曲式、調性.....	13
【表二】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 第一樂章曲式表.....	14
【表三】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 第二樂章曲式表.....	22
【表四】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之 第三樂章曲式表.....	30

第一章

緒論

第一節 研究目的

在十九世紀音樂史上，布拉姆斯被視為古典主義最後的傳人；由於其純樸、率真的個性，使布拉姆斯致力於追求音樂上理想真實的完美，而非表面的浮誇。十九世紀浪漫主義的風行，使作曲家們極力想打破固有的傳統形式，力求創新、以求表現獨特的自我風格；如此時空環境之下，布拉姆斯所寫作的三首小提琴奏鳴曲，其架構仍然遵守古典時期的傳統，但在和聲與節奏的運用上、融入了作曲家浪漫的個人情懷，試圖在固有的曲式上，不斷求新、求變。

布拉姆斯在音樂史上享有崇高地位，每當筆者獨自練習布拉姆斯之奏鳴曲時，雖能感受到旋律的優美，但在與鋼琴合奏中，和聲上豐沛的情感與節奏的拉扯便席捲而來，增添演奏之困難度，此現象顯出布拉姆斯的創作手法之複雜以與多變；故筆者希望透過本論文的研究，增加個人對布拉姆斯成長環境的了解、創作技法的運用、及對音樂素材的認識與解析外，亦能更進一步地瞭解布拉姆斯隱藏在樂譜裡的內涵與精髓，以求在演奏時能完整掌握並呈現布拉姆斯作品中的樂思。

第二節 研究內容

本論文內容共分為五章，第一章為緒論，包含論文之研究目的、研究內容與範圍；第二章為布拉姆斯 A 大調第二號小提琴奏鳴曲之創作背景與淵源，共有三節，內容包含布拉姆斯生平簡述、創作技巧概述以及第二號小提琴奏鳴曲之創作背景—筆者將作曲家生平之部份分為五個時期並簡述各時期之背景與創作，創作技巧則分為節奏與發展變奏兩部份，在發展變奏中以第一樂章為例、提出作曲家對音樂素材的設計與巧思；第三章為樂曲分析，以每樂章為一節、共有三節，分別就主題動機、調性、段落與和聲等方面進行討論，筆者亦試圖透過在布拉姆斯音樂素材上的分析，瞭解其絕對音樂的涵義；第四章為樂曲演奏風格與詮釋、亦分為三節、依照樂章順序逐一討論，由於布拉姆斯在作品中清楚的標示了音樂術語，本章節中筆者以樂譜上的術語為基礎，提出個人對弓法、指法、抖音以及音色上之詮釋建議；第五章為本論文之結語。

第二章

布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲

作品編號 100 之創作背景

第一節 布拉姆斯生平

布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)出生在德國北部漢堡市區的清貧人家，父親是一位樂師，在當地的小型樂團中任職，生活清苦；布拉姆斯接受父親的音樂啟蒙後，與柯塞爾(Otto F. W. Cossel, 1813-1865)正式學習鋼琴；十歲的布拉姆斯已經可以在公開場合演出亮相，此時的他也經常在舞會、咖啡館等娛樂場所演奏音樂以賺錢貼補家用；1843年柯塞爾將布拉姆斯介紹給自己的老師艾德華·馬克森(Eduard Marxsen)¹，除了教奏鋼琴以外，馬克森也教導他音樂理論，並不斷要求布拉姆斯學習許多古典前期的音樂家如巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)與貝多芬(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)之作品，以熟悉其技巧和樂思；布拉姆斯就是在這樣嚴格的訓練下，逐步理解巴洛克和古典的曲式風格以及結構，為往後的創作奠定良好的基礎；布拉姆斯使用附屬屬和絃和所有音級的七和絃模進，亦反映其透徹地研究巴赫的聖詠和聲²。學者梅德赫(William Murdoch)認為，作為一位作曲家，布拉姆斯是繼巴赫之後最偉大的複音音樂大師³。

¹ 德國鋼琴家及作曲家，出生於1806年7月23日，追隨古典樂派傳人塞佛利(Seyfried)，他將古典樂派的傳統教授給予布拉姆斯，布拉姆斯受其影響之深，曾經將《第二號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.2 in B flat, op.83, 1881)獻給其恩師馬克森。

² 陳欣宜譯(Konrad Wolff著)，《鋼琴音樂大師》(桃園：原笙，2007)，305。

³ William Murdoch, *Brahms: with an Analytical Study of the Complete Pianoforte Work* (New York: AMD Press, 1978), 199.

布拉姆斯一生的創作遵守古典主義的嚴謹，卻保留浪漫樂派的感性，其創作風格並無絕對的年代區分，筆者依據《新葛洛夫音樂與音樂家辭典》將布拉姆斯的創作時期分為五個時期。⁴

一、青少年時期（1852-1858）

布拉姆斯於 1848 年認識了匈牙利小提琴家艾德華·雷梅尼(Eduard Remenyi, 1830-1898)，並在他身上接觸到匈牙利的音樂，深受其特殊的民族色彩、異國風貌所吸引，這影響了布拉姆斯大量收集並改編匈牙利的作品，並在 1880 年出版《匈牙利舞曲》。1851 年寫下第一首鋼琴作品降 e 小調詠諧曲。1853 年在與雷梅尼的旅行演奏中，認識了匈牙利小提琴家姚阿幸(Joseph Joachim, 1831-1907)⁵，兩人彼此欣賞而成為終身好友。姚阿幸曾稱讚：

布拉姆斯是出類拔萃的作曲奇才，又保有極樸實的內向性格—純如鑽石、柔似雪。他的彈奏像炙烈的火燄，有生命的活力、精確的韻味，而這些正是最能預言藝術家前途的徵兆。他的作品以具奇卓之氣，我尚未見過像他這麼年輕已有如此佳作的先例。⁶

之後姚阿幸為布拉姆斯引薦李斯特(Franz Liszt, 1811-1866)，可惜他們的理念無法契合；同年經由姚阿幸的安排之下，在德國杜塞多夫(Düsseldorf)認識了舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)，舒曼對於布拉姆斯的才華十分讚賞，之後便在《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik)中，以《新途徑》(Neue Bahnen)為題撰文介紹布拉姆斯，文中提到：

⁴ Heinz Becker. "Brahms, Johannes" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, *Grove Dictionaries*, 2nd ed. (London: Macmillan, 1980), 155-161.

⁵ 匈牙利小提琴家，成功首演貝多芬小提琴協奏曲之後，從此成名，並成為德國小提琴學派 19 世紀後半期的領袖人物。

⁶ 陳鳳凰譯(Hans Neunzig 著)，《布拉姆斯傳》(台北：音韻，1984)，32。

我肯定有個人註定要以最高和理想的方式來表達時代的精神，他將會登峰造極，不是漸進的，而是突然地，像羅馬女神米娜娃(Minerva)全副武裝地從天帝宙芙(Jove)的頭中跳出來一樣。他現在就住在這裡，他名叫約翰·布拉姆斯…當他面對這麼多合唱團和管絃樂團的豐富資源，揮舞著神奇魔棒，我們將有幸分享他對精神奧秘處的奇妙洞察。⁷

1856年舒曼病逝後，布拉姆斯負起照顧舒曼一家人的責任，幫助克拉拉·舒曼(Clara Schumann, 1819-1896)⁸整理舒曼的作品，並深入研究舒曼的音樂手稿、雜誌和圖書等，其日後音樂風格亦受到舒曼的影響⁹；1857、1858年秋天擔任德特摩爾(Detmold)宮廷鋼琴家與室內宮廷合唱團指揮；在青少年時期創作的作品有C大調第一號鋼琴奏鳴曲(op.1)、F小調第三號鋼琴奏鳴曲(op.5)、《舒曼主題變奏曲》(op.9)、《四首敘事曲》(op.10)等；其中舒曼主題變奏曲是受舒曼樂曲之啟發而作的，出版時題獻給克拉拉。

二、漢堡時期 (1859-1862)

在這時期，布拉姆斯除了組織婦女合唱團並擔任指揮之外，也認識了史托克豪森(Julius Stockhausen, 1826-1906)¹⁰、漢斯利克(Eduard Hanslick, 1825-1904)¹¹與戴索夫(Felix Otto Dessoff, 1835-1892)¹²；此時期的創作作品有D大調第一號小夜曲(op.11)、A大調第二號小夜曲(op.16)、降B大調第一號絃樂六重奏(op.18)、G小調第一號鋼琴四重奏(op.25)、《韓德爾主題變奏曲與賦格曲》(op.24)、《睡眠的精靈》(Sandmannchen)等。

⁷ 王婉容譯(Paul Holmes 著)，《偉大作曲家群像：布拉姆斯》(台北：智庫，1995)，26。

⁸ 克拉拉·舒曼，舒曼之妻，鋼琴演奏家，曾任教於萊比錫音樂院，為布拉姆斯重要摯友之一。

⁹ 同註6，28。

¹⁰ 史托克豪森，男中音，經常與布拉姆斯一同舉辦巡迴音樂會，進而成為其歌曲最佳的詮釋與演唱者。

¹¹ 漢斯利克，當時維也納音樂評論界的首要人物。

¹² 戴索夫，維也納愛樂音樂會指揮，布拉姆斯向他學習排練樂團的方式與技巧。

三、維也納初期（1862-1871）

1862年布拉姆斯決定定居維也納，1863年應邀擔任維也納歌唱學院指揮一職；此時之布拉姆斯進入了創作的旺盛期，他成為一個四處闖蕩的音樂家，在歐洲各地行走、工作，探訪、結交友人，也以鋼琴家的身分巡迴於日耳曼地區演奏，在旅行的路途中思考著創作；1865年布拉姆斯開始經常去巴登巴登(Baden-Baden)度假區，此處聚集著來自世界各地的旅人與觀光客，小約翰·史特勞斯(Johann Strauss the Younger, 1825-1899)在此地有別墅，布拉姆斯經常去拜訪；布拉姆斯非常喜歡史特勞斯的《美麗的藍色多瑙河》，他常說：「我願以全部的作品來交換小約翰的《美麗的藍色多瑙河》。」或許是因為布拉姆斯對圓舞曲有某種特殊的偏好，他在1865年創作了《圓舞曲集，作品39》題獻給他的好友漢斯利克，1867年在維也納首演。

因為工作上的關係，布拉姆斯與維也納各界的往來很密切，並結交了很多朋友；值得一提的是，他重新發現了舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)作品的價值，這些作品剛開始都是由維也納當地的出版商所出版；令布拉姆斯慶幸的是，他能夠參考並重抄某些尚未發表、但已屬於出版商的作品，且將他的手抄本寄給朋友們參閱；重抄的手稿中有舒伯特的清唱劇《拉札羅斯》(Lazarus)，在寄給好友狄特里希(Albert Dietrich, 1829-1908)時，他在隨函上感嘆道：「你將會被這些美好的東西所陶醉。」¹³

¹³ 許鍾榮，《浪漫派的巨星》(台北：錦繡，2000)，40-41、48-50。

1868 年《德文安魂曲》的成功，不僅讓他贏得美譽，布拉姆斯另外也在藝術歌曲領域裡，也樹立了新的典範，成為繼舒伯特、舒曼之後，最重要的藝術歌曲創作者；此時期的作品還有 F 小調鋼琴五重奏(op.34)、《A 小調帕格尼尼主題變奏曲》(op.35)、G 大調第二號絃樂六重奏(op.36)、E 小調第一號大提琴奏鳴曲(op.38)、《愛之歌》(op.52)、《女低音狂想曲》(op.53)、《命運之歌》(op.54)、《勝利之歌》(op.55)等。

四、維也納中期 (1872-1880)

1872 至 1875 年，布拉姆斯擔任維也納樂友協會(Gesellschaft der Musikfreunde)的會長之職，掌管了協會管弦樂團與合唱團定期音樂會的決定權；他開始研究調察中世紀以來的名曲，演奏過去較少被演奏的作品、重新編訂樂譜，且蒐集音樂手稿來進行研究，對復興古樂有著相當大的貢獻。這時候布拉姆斯忙碌得無法專心作曲，使他養成在暑假期間，前往清爽安靜的地方專心作曲的習慣，這習慣一直持續到他過世前一年。

1876 年布拉姆斯發表第一號交響曲(op.68)，此交響曲布拉姆斯早在 1855 年就嘗試創作，但因為不滿意而擱置，直到 1874 年才又恢復寫作；而在首演之後，布拉姆斯的擁護者指揮家畢羅(Hans von Bülow, 1830-1894)以興奮的心情向世人宣稱，此曲是繼貝多芬第九號交響曲之後的第十號交響曲；樂評家漢斯利克評論說：「在這首作品中顯示出布拉姆斯與貝多芬在精神上有密切的關係。」布拉姆斯也在與好友的信中提到：「我不斷地在背後，聽見巨人(貝多芬)的足音。」¹⁴

¹⁴ 邵義強，《古典音樂 400 年：浪漫派樂曲賞析》(台北：錦繡，2000)，16。

1877年9月，布拉姆斯欣賞了西班牙小提琴家薩拉沙提(Pablo de Sarasate, 1844-1908)¹⁵的演奏之後，興起創作小提琴協奏曲的想法，在小提琴家姚阿幸的協助下，於1878年8月完成；此曲出版時題獻給姚阿幸，漢斯利克評論說：「這是布拉姆斯與姚阿幸友誼之樹上所結的美麗果實。」此時期交響曲與小提琴協奏曲的創作，奠定了布拉姆斯在音樂史上不朽的地位，英國劍橋大學(University of Cambridge)有意頒贈名譽博士給他，但因手續麻煩而被布拉姆斯婉拒了；1879年布雷斯勞大學(University of Breslau)也表示要贈與同等殊榮，他才欣然接受，並創作了《大學慶典序曲》(op.80)予以回饋¹⁶；此時期的作品還有C小調第三號鋼琴四重奏(op.60)、D大調第二號交響曲(op.73)、G大調第一號小提琴奏鳴曲(op.78)等。

五、麥寧根和維也納晚期（1881-1897）

布拉姆斯在1885年完成E小調第四號交響曲(op.98)之後，便放棄創作大型的作品，專心於小型作品的寫作，例如本論文研究的曲目A大調第二號小提琴奏鳴曲便在1886年完成；在第四號交響曲發表後，德皇頒授勳章鼓勵，奧皇也頒發「對藝術和科學的金質大勳章」，諸多榮譽獎項都是當時對布拉姆斯最好的肯定；1896年完成了採自聖經經文為歌詞的《四首莊嚴的歌》(op.121)，隔年便因病過世，被埋葬在許多偉大音樂家所長眠的維也納中央公墓。

¹⁵薩拉沙提，法籍西班牙裔，擅常演奏炫技曲，為繼帕格尼尼之後最偉大的小提琴家之一，著有《流浪者之歌》。

¹⁶許鍾榮，63 & 71。

第二節 布拉姆斯創作技巧概述

在 19 世紀浪漫主義風行的年代，正是「新德意志樂派」(New German School)¹⁷ 蓬勃發展的時刻，他們大膽創新的手法成為浪漫樂派一股新的勢力，和以舒曼為首，依照古典創作方式的「新古典樂派」¹⁸ 形成強烈對比；布拉姆斯幼年受老師艾德華·馬克森(Eduard Marxsen)的影響，專研前古典時期的大師作品，使他喜愛古典的音樂形式，堅持傳統的音樂精神，但熱愛文學的他也無可避免地深受浪漫主義影響；布拉姆斯盡可能地站在平衡點上，在古典主義的框架中，表現出內心澎湃的情感；布拉姆斯向來以理性規劃，將音樂的主題素材貫穿全曲，使樂曲前後呼應，達成其統一的意念。以下依布拉姆斯常用的作曲手法簡述介紹。

一、節奏：

布拉姆斯的作品中最獨特之處就屬於複雜的節奏型態，也是承襲舒曼音樂特色的一個表現，以下分三種節奏運用：

1. Hemiola¹⁹：這是巴洛克時期常用的作曲技巧，通常運用在樂段結束前，但在布拉姆斯的作品中，每當樂曲需要往前推進時，便會使用 hemiola 手法，造成節奏上更加緊湊；在樂曲中大量使用 hemiola 是布拉姆斯最具代表性的寫作特色【譜例 3.1-2】、【譜例 3.1-3】。

¹⁷ 以德國威瑪為中心，李斯特和華格納(Richard Wagner, 1813-1883)為首的新音樂鼓吹者，亦被稱為「威瑪派」。

¹⁸ 以德國萊比錫為中心，尊循孟德爾頌與舒曼的保守主義，又稱為「萊比錫派」。

¹⁹ Hemiola 源自希臘文 hemiolios, hemi-是「半」的字根，-olios 則是指「全」，其字原意可解為：one and a half，也就是「一又二分之一」，進一步解釋即 3：2 的比例，不管是指音高或是拍子。但根據 15 世紀的有量記譜法的理論，則是指拍子的關係，亦即在一個固定值的範圍內，音樂的拍子由原本的三分變成二分，或由二分變為三分，所造成的節奏現象，即稱為 Hemiola。

2. 節奏的位置交錯(Cross-rhythm)：布拉姆斯經常在主要拍子之前，藉由短音符的連接，造成節奏上的交錯【譜例 2.2-1】。

【譜例 2.2-1】 布拉姆斯第三號 D 小調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 108，
第一樂章 27-34 小節

The image shows a musical score for measures 27-34 of the first movement of Brahms' Piano and Violin Sonata No. 3. It consists of two systems of staves. The first system (measures 27-34) features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line. The second system (measures 35-42) continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the violin part with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



3. 切分音(Syncopation)：舒曼音樂中也有此特徵，但布拉姆斯更有系統地設計與運用【譜例 2.2-2】。

【譜例 2.2-2】 布拉姆斯第三號 D 小調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 108，
第三樂章 142-155 小節

The image shows a musical score for measures 142-155 of the third movement of Brahms' Piano and Violin Sonata No. 3. It consists of two systems of staves. The first system (measures 142-155) features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line. The second system (measures 156-163) continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the violin part with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sempre piano* and *dim.*

二、發展變奏：

在研究布拉姆斯的作品中，多數學者經常會引用荀貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)所提到的「發展變奏」(developing variation)來解釋布拉姆斯作品中動機的運用—「發展變奏」的定義是使用一個主要的主題，並將此主題利用轉位(inversion)、分解(fragmentation)、伸展(extension)或移位(displacement)的手法，將這些多變的旋律或節奏動機種類從最基本的單位和想法延伸出來，使動機發展有更多創新的樣貌。在本曲中，「發展變奏」的使用不勝枚舉，以下針對第一樂章分別列出三點「發展變奏」的例子。

1. 第一樂章中，布拉姆斯使用第一主題的 X 動機在 106 小節鋼琴與小提琴二聲部中不斷地擴充與發展【譜例 3.1-7】。
2. 第一主題第二小節的  音型除了在第二主題中不斷出現外，也在 81 小節以減值的手法隱藏在  音型的第 2、3 拍【譜例 2.2-3】、【譜例 3.1-5】。
3. 本曲第一小節類似迴音動機的 C#-D-C#-B 音型，在第二小節以減值手法呈現，並在 90 小節不斷出現【譜例 2.2-3】、【譜例 2.2-4】。

【譜例 2.2-3】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 1-4 小節



【譜例 2.2-4】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 85-95 小節



第三節 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲創作背景

此曲為 1886 年夏天，布拉姆斯在瑞士著名渡假聖地圖恩(Thun)所完成。此處山水景觀壯麗，且有阿爾卑斯山環繞四周，比起家鄉德國漢堡的風景更加壯闊。53 歲的布拉姆斯在寫作此曲時，正值創作力的巔峰，曲中充滿陽光和歡愉，可以推測此曲是布拉姆斯在心情愉悅的情況下所創作出來的。由於第二樂章抒情的旋律中充滿無限相思之情，再加上同年他與擅長演唱德國藝術歌曲的女歌手史碧絲(Hermine Spies, 1857-1893)戀愛般的交往，引起後人的揣測，但已不得考證。

布拉姆斯在 1886 年 12 月 2 日與奧地利小提琴家海爾梅斯伯格(Joseph Hellmesberger, Jr., 1855-1907)首演本曲時，許多樂評家都認為此曲的第一樂章與華格納的歌劇《紐倫堡名歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)中的〈獎賞之歌〉有某些雷同之處，除了起始動機前三個音相同之外，本曲也具有與華格納〈獎賞之歌〉般的抒情旋律，筆者認為，這或許是布拉姆斯想對華格納證明「絕對音樂」儘管沒有標題或劇本的引領，但是仍然可以從音樂中所流露出來的情感，感受到作曲家想表達的意念。

第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲 Op.100，是布拉姆斯的三首小提琴奏鳴曲中，較充滿恬靜及幸福氣氛的作品，相較於第一號鋼琴與小提琴奏鳴曲 Op.78 與第三號鋼琴與小提琴奏鳴曲 Op.108，此曲更具有豐沛的力度和光明燦爛的性格，加上小提琴高音域的使用，使全曲更加燦爛明亮；在主題運用上較簡單明瞭，呈現出悠閒恬靜且富有旋律性的樂曲。

第三章

布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲 作品編號 100 之樂曲分析

這是一首由三個樂章所組成的小提琴奏鳴曲，第一樂章為快板的奏鳴曲式、第二樂章是行版的輪旋曲式、第三樂章則為稍快板的輪旋曲式；第一與第二樂章之間調性的設計為下中音的六度關係。第一樂章是 A 大調，第二樂章是 F 大調，第三樂章回到一開始的 A 大調做終結【表一】。

【表一】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
樂章曲式、調性

樂章	曲式	調性
第一樂章 溫暖的快板 (Allegro amabile)	奏鳴曲式	A 大調
第二樂章 寧靜的行板 (Andante tranquillo)	A B A' B' A'' B''	F 大調
第三樂章 優雅的稍快板 (Allegretto grazioso)	輪旋曲式	A 大調

第一節 第一樂章樂曲分析

第一樂章是一個段落分明的快板奏鳴曲式樂章，抒情的旋律營造出甜美、溫暖的曲風，主要素材為三度與四度音程。本樂章由呈示部、發展部與再現部所構成。呈示部以 A 大調開始，發展部轉為 A 大調的屬調 E 大調，再現部則又回到 A 大調【表二】。

【表二】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之第一樂章曲式表

段落		小節數	調性
呈示部	第一主題	1-50	A
	第二主題	51-88	E
發展部	第一部分	89-136	E
	第二部份	137-157	c#
再現部	第一主題	158-186	A
	第二主題	187-218	A-D
	尾奏	219-280	D-C-A

第一樂章 溫暖的快板，A 大調 3/4 拍，奏鳴曲式。

一、呈示部

在樂曲一開始的第一主題前五小節中，即隱藏了本曲的主要素材，包含第一小節鋼琴奏出高音旋律的下行四度與反向二度音型（X 音型）、第二小節的附點節奏音型 ♩ ♪ ♪ ♪、第一小節的 C#-D-C#-B 迴音動機與鋼琴左手低音聲部的上行四度級進音程。第一小節的迴音動機立即在第二小節以減值手法呈現，鋼琴左手的上行四度級進也與第五小節小提琴的答句相呼應，此答句是融合了第一小節的四度級進與第二小節的附點節奏音型 ♩ ♪ ♪ ♪。第一主題的設計採用鋼琴與小提琴一問一答的方式，在鋼琴每四個小節的樂句之後，便緊接著小提琴的答句，答句也可視為前一小節四度音程的級進擴充【譜例 3.1-1】。

【譜例 3.1-1】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 1-10 小節

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Piano Sonata No. 2, Op. 100, in A major, 3/4 time, marked 'Allegro amabile'. The score is presented in two systems, numbered 2 and 8. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. Annotations in Chinese identify specific musical features: '下行四度' (Downward fourth) in the violin part; '音型 X' (Melodic motif X) and '附點節奏音型' (Dotted rhythmic motif) in the piano right hand; '迴音動機' (Echo motif) in the piano left hand; and '上行四度' (Upward fourth) in the piano left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p'.

第 11 與 12 小節使用了曲子開頭的 X 音型，第 13 與 14 小節則擷取前二小節的三度與四度音程、藉由 hemiola 改變節奏單位而營造樂句往前進的感覺，最後再由小提琴的答句將節奏單位拉回。第 16 到 20 小節在旋律半音上行的過程中同樣使用 hemiola，只是減少了小提琴的答句【譜例 3.1-2】。


【譜例 3.1-2】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第一樂章 8-23 小節

The image shows a musical score for Example 3.1-2, consisting of two systems of music. The first system covers measures 8 to 15, and the second system covers measures 16 to 23. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is for piano and violin. The piano part features a hemiola pattern in measures 13-14 and 16-20, where the rhythm is divided into groups of 3 and 2 beats. The violin part has a descending eighth-note pattern in measures 13-14. The score includes annotations for intervals (3rd and 4th degrees) and rhythmic units (3 and 2 beats). The second system includes the marking 'poco cresc.' and 'p'.

第 31 至 50 小節為第一主題與第二主題之間的過門樂段：第 31 小節小提琴採下行八度方式，以「強音奏」(*forte*) 不斷奏出 A 大調的屬和弦 E 與 B 音，暗示第二主題的調性，直至第 43 小節 D# 的出現，和聲級數停在 A 大調 V 級的屬七和弦上，才讓第二主題的 E 大調得以浮現。第 31 至 42 小節之間，布拉姆斯延續使用先前的 hemiola 手法—以四小節為一組，連續三組，每組之間都隱藏著小提琴在第五小節的下行四度素材。第 43 至 48 小節鋼琴使用八分音符分解和弦伴奏，轉換了 31 至 42 小節以和弦四度下行的伴奏形式，將音樂帶入第二主題【譜例 3.1-3】。




【譜例 3.1-3】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 30-48 小節

The image displays a musical score for Example 3.1-3, consisting of three systems of music. The first system (measures 80-86) features a piano part with a 'Hemiola' annotation above it and '四度下行' (fourth descent) annotations in both staves. Dynamics include *f* and *mp cresc.*. The second system (measures 86-92) continues the piano part with '四度下行' annotations and *mp cresc.* dynamics. The third system (measures 48-54) shows the violin part with '分解和弦' (broken chords) annotations and dynamics *f*, *dim.*, and *p*.

自第 51 小節起為第二主題，相同於第一主題、亦由鋼琴先奏出，小提琴則使用分解和弦伴奏。在第二主題中，調性由原本的 A 大調，藉由過門的引導、轉入屬調 E 大調，使用了第一主題的附點節奏動機 ，鋼琴亦加入新的三連音伴奏音型，使低音二聲部呈現三對二的 hemiola 節奏，增添音樂的流動性【譜例 3.1-4】。

【譜例 3.1-4】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 49-59 小節


49 *p dolce*
附點節奏音型
56
三對二 Hemiola

在 77 小節中，第二主題結束前鋼琴出現了  動機音型，此動機音型的二、三拍是由  縮減時值 2/3 之後轉換而來； 動機音型出現後隨即消失，為發展部預留伏筆【譜例 3.1-5】。

【譜例 3.1-5】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 77-82 小節

77 *f*
79小節為此音型第一次出現


二、發展部

89 小節開始進入發展部，發展部中不斷的以音型 X、迴音動機以及第二主題才出現的  動機音型做發展，在此將發展部將分為前發展部與後發展部進行說明：前發展部調性仍然維持第二主題的 E 大調，後發展部則轉入 E 大調的關係調 c# 小調。

發展部第一部分：89-136 小節。

發展部第一部分由第一主題開始，在 E 大調上不斷的使用迴音動機做模進或擴充【譜例 3.1-6】。

【譜例 3.1-6】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 89-101 小節




89 迴音動機模進 迴音動機擴充

96 迴音動機模進



第 106 小節使用音型 X 作模進之外，也讓小提琴與鋼琴作對位處理。第 111 小節出現音型 X 的倒影，也是本曲第二樂章的開頭動機【譜例 3.1-7】。

【譜例 3.1-7】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 102-114 小節

隨著不斷發展，音響上更為豐富，將音樂帶往第二主題曾出現過的  動機音型，並以「強調的」(*marcato*) 演奏【譜例 3.1-8】。

【譜例 3.1-8】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 115-119 小節

取材自鋼琴79小節

第 124 小節中，小提琴不斷發展  動機音型時，鋼琴低音聲部出現頑固低音 ，並在尾奏中再度出現【譜例 3.1-9】、【譜例 3.1-10】。


【譜例 3.1-9】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 124-127 小節



【譜例 3.1-10】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 216-221 小節



發展部第二部份：137-157 小節。

後發展部延續第 117 小節的  動機音型，但改成鋼琴與小提琴輪流彈奏：調性轉為 c# 小調，表情也從慷慨激昂的 *marcato* 轉變成「弱音奏」(*piano*) 與「優美地」(*dolce*)。

再現部自 158 小節開始，截短了呈示部裡的第一主題。第二主題結構則與呈示部的第二主題無太大差異，唯有第二主題的調性停在 A 大調上，與呈示部第二主題的 E 大調不同。

第二節 第二樂章樂曲分析



本樂章由 A-B-A'-B'-A''-B'' 所構成，調性為 F 大調，與第一樂章 A 大調互為三度關係。A 段 2/4 拍的行板與 B 段 3/4 拍甚快板形成對比；A 段結束在 VI6 假終止上，利用同和絃轉調，進入 B 段的 d 小調，B 段結束在 V 半終止。A' 以 B 段 d 小調的同名大調 D 大調開始，再轉回 F 大調，此樂章段落之間的調性轉換都是三度關係，B' 速度使用較快的 *Vivace di più* 【表三】。

【表三】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲作品編號 100 之第二樂章曲式表


段落	小節數	調性	速度
A	1-15	F	Andante tranquillo
B	16-71	d	Vivace
A'	72-93	D-F	Andante
B'	94-149	d	Vivace di più
A''	150-161	D-F	Andante
coda	162-168	F	Vivace

第二樂章 寧靜的行板，F 大調 2/4 拍，ABA'B'A''B''。

一、A 段：寧靜的行板，F 大調，2/4 拍

A 段可分為 a 樂句(1-4 小節)、b 樂句(5-8 小節)、a 樂句(9-15 小節)：a 樂句開頭動機為第一樂章呈示部第一主題音型 X 的倒影。a 樂句第一小節的  節奏，其功能為素材與素材彼此之間的串連， 節奏也隨即在第二小節的鋼琴出現。b 樂句是由第一小節的鋼琴衍生而來。第三小節與 11 小節相同樂句使用不同的和聲進行解決【譜例 3.2-1】。

【譜例 3.2-1】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第二樂章 1-11 小節



前三音為第一樂章音型X的倒影

p dolce

Andante tranquillo

p dolce

F: I iv

b樂句

取材自第一小節的鋼琴

V 在屬音上的頑固低音

dolce

espress.

a樂句轉給小提琴

a樂句

音階下行的終止式

V7 i V7 I
ii

二、B 段：甚快板，d 小調，3/4 拍

B 段可分為 a 樂句(16-31 小節)、b 樂句(31-48 小節)、a 樂句(49-56 小節)、小尾奏(56-71 小節)，三拍子的舞曲式風格，在抒情的第二樂章中出現 Vivace，與 A 段 Andante tranquillo 呈現兩極化的對比。a 樂句中，仍然可以在旋律與和聲中看見 A 段 a 樂句的 X 動機，並不斷的發展與擴充。作曲家用三度做 A 段與 B 段之間的調性安排，在風格迥異的兩個段落中，也使用相同的 X 動機使其更加連貫【譜例 3.2-2】。

【譜例 3.2-2】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 16-27 小節

47

16 Vivace

X動機

Vivace

p molto leggiero

上行三度
伴奏音型

d: i

III VI V

A段a樂句X動機

22

下行三度伴奏音型

III VI V

B段 b 樂句 35 至 36 小節鋼琴低音聲部上行四度級進，使用與第一樂章第一小節相同素材的上行四度伴奏音型【譜例 3.2-3】。

【譜例 3.2-3】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 28-38 小節

The image displays a musical score for Example 3.2-3, consisting of two systems of music. The first system (measures 28-34) features a piano part with a bass line that includes an ascending fourth progression (上行四度級進) and a 'b 樂句' (b-measure phrase) starting at measure 35. The violin part has a 'b 樂句模進' (b-measure phrase variation) starting at measure 35. Dynamics include *poco f*. The second system (measures 34-38) shows the piano part with a '音階下行擴充' (scale descending expansion) and '擴充' (expansion) markings, and the violin part with '小提琴再現' (violin reappears) and 'cresc.' markings. Dynamics include *p*, *poco f*, and *cresc.*

三、A'段：行板，D大調-F大調，2/4拍

本段之調性使用B段d小調的同名大調D大調開始，78小節利用D大調V級上的拿坡里和絃，藉由F大調IV轉入79小節的F大調。旋律與A段相同，唯獨將A段結束前的最後2小節在A'段中使用模進擴充成9個小節，並停在vi假終止，同和絃轉調進入關係調d小調【譜例3.2-4】。

【譜例3.2-4】 布拉姆斯第二號A大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號100，
第二樂章84-93小節

The musical score for Example 3.2-4 consists of two systems of music, measures 84-93. The first system (measures 84-88) is labeled 'A' 擴充樂段' and '模進'. It features a piano part with a bass line that includes a section of 'F為頑固低音' (F as a fixed bass). The piano part has dynamic markings of *pp*, *pespress.*, and *cresc.*. The violin part has a *cresc.* marking. The second system (measures 89-93) starts with a *f* dynamic in the piano part, followed by *dim.* and *p*. The piano part ends with a *f dim.* marking. The violin part ends with a *p* marking. The score concludes with a *vi* chord labeled '假終止' (false cadence) and '同和絃轉入d小調' (same chord transposition to d minor).

四、B'段：更快的甚快板，d 小調，3/4 拍

B'段與 B 段結構相同，比起 B 段，速度改為更快的甚快版，並增加小提琴撥奏的使用，使 B'段更具有戲劇性張力。旋律線條則分散給小提琴撥奏與鋼琴輪流奏出【譜例 3.2-5】。

【譜例 3.2-5】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 94-105 小節

94 *pizz.*
p ma marc.
Vivace di più
p legg.

將原本單一的旋律線分散給二聲部

100

五、A''段：行板，D大調-F大調，2/4拍

a樂句在D大調拉奏2小節之後，隨即轉回F大調，並在F大調的中音A做增值，此音也是本樂章的最高音。第157小節出現b樂句的音型，用來延長樂句長度【譜例3.2-6】。

【譜例3.2-6】布拉姆斯第二號A大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號100，
第二樂章150-156小節

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 150-156) is divided into three sections: measures 150-151 in D major (D大調), measures 152-156 in F major (F大調). The tempo is marked 'Andante'. Dynamic markings include 'p dolce' (measures 150-151), 'molto dolce' (measures 152-156), and 'sempre più dolce' (measures 152-156). A specific instruction 'F大調中音A增值' (F major middle C sharp extension) is noted above measure 156. The second system (measures 156-157) continues the F major section, with 'dim.' markings. The third system (measure 157) is labeled 'b樂句音型' (b phrase pattern) and shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

六、Coda：甚快板，F 大調，3/4 拍

本段將 B 段縮短至七小節，亦可視為尾奏。在鋼琴旋律中，仍可見到 B 段 a 樂句的音型分散給小提琴撥奏與鋼琴【譜例 3.2-7】。

【譜例 3.2-7】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 162-168 小節

The musical score for the Coda section (measures 162-168) is presented in two systems. The top system shows the violin part, which begins with a pizzicato section marked 'pizz.' and 'p marc.', followed by a crescendo ('cresc.') leading to a fortissimo ('f') section marked 'arco'. The bottom system shows the piano part, starting with a piano ('p') section, followed by a crescendo ('cresc.') and a fortissimo ('f') section. The tempo is marked 'Vivace' and the time signature is 3/4. The key signature is one flat (F major). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

第三節 第三樂章樂曲分析

本樂章為輪旋奏鳴曲式，由 A-B-A-C-A-B-A-coda 所組成，A 大調，2/2 拍。呈示部的 A-B-A 皆為 A 大調，發展部 C 段轉往關係調 f# 小調，再現部的 A 段進入 D 大調上，其餘皆回到 A 大調，尾奏同樣以 A 大調呈現，樂曲最後以教會終止結束【表四】。

【表四】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章曲式表

段落	小節數	調性
A	1-31	A
B	31-62	過渡樂段
A	63-77	A
C	78-111	f#
A	112-122	D
B	123-136	D
A	137-145	A
Coda	146-158	A

第三樂章 優雅的稍快板，A 大調 2/2 拍，輪旋奏鳴曲式。

一、呈示部

A 段可分為 a(1-12 小節)、b(12-19 小節)、a'(19-31 小節)：a 與 a' 為平行樂段，調性上以 A 大調為主，但是在第 6 到 10 小節的和聲是建立在 iii 級的附屬和弦之上，聽覺上和聲走向偏向#c 小調，但是在 11 小節又回到 A 大調。動機素材與第一樂章相同為三度與四度音程【譜例 3.3-1】。

【譜例 3.3-1】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第三樂章 1-11 小節

A 段樂句

Allegretto grazioso (quasi Andante)

三度 四度

p dolce

A :

iii / iii iii6 V7 / iii iii I VI

espress.

b 樂句利用附屬和絃半音級進，做一個半終止停在 15 小節的 V 級，16-19 小節藉由小提琴拉奏#e 與 e，強調 A 大調大三級和絃平行到小三級和絃，接回 a'。a'除了鋼琴伴奏改為分解和絃，其他與 a 相同【譜例 3.3-2】。

【譜例 3.3-2】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第三樂章 12-19 小節

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 11-14) shows the piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The bass clef part includes harmonic analysis: I, V^{6/5}/V, V, V⁶/vi, vi, and V⁷/V. The violin part (labeled '樂句b') is in the treble clef. Annotations include '樂句b的先現' (anticipation of phrase b), '四度素材' (quartal material), '三度素材' (tertial material), and '三度與四度素材' (tertial and quartal material). The piano part has an *espress.* marking. The second system (measures 15-19) continues the piano accompaniment with treble and bass clefs. The bass clef part includes harmonic analysis: V, III, and iii. The violin part has a note '樂句a的三度動機並與鋼琴回應' (tritone motif of phrase a and response to piano). Dynamics include *p* and *mf*.

B 段可分為 b1(第 32-49 小節)、b2(第 49-62 小節)，其中 b1 又可以細分為兩個樂句：第一樂句(第 32-39 小節)以及第二樂句(第 40-48 小節)，而這兩個樂句互為相差大二度的平行樂句。第 32 到 34 小節為 b1 樂段動機，b2 樂段藉由 b1 樂段動機做發展與模進【譜例 3.3-3】。



【譜例 3.3-3】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 31-36 小節

The image displays a musical score for Example 3.3-3, which is the third movement (measures 31-36) of the Piano Sonata No. 2 in A major, Op. 100, by Johannes Brahms. The score is written for piano and violin. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Chord markings like *vii7* and *V* are present. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Annotations in Chinese identify the 'b1 motif' (b1樂段動機) and its 'octave higher' version (高八度的b1動機). Measure numbers 31, 34, and 36 are indicated at the beginning of their respective staves.

在 b1 段中，鋼琴不斷使用減七和絃，一直到 b2 樂段第 54 小節鋼琴和絃開始半音級進，將和聲導入第 59 小節的 V 級，第 61 小節卻又停在 VI 級調上，藉由導音 #G 進入 A 大調，回到 A 段。綜觀整個 B 段，和聲調性上一直呈現模糊的音響效果，並沒有明確的終止式，或可視為過門樂段。但若以素材分析，b2 樂段則使用 b1 樂段動機做發展與模進，因此，由於素材之間的關連性，亦可將第 31 至 62 小節視為具有主體性的 B 段，小提琴與鋼琴交錯做 b1 樂段動機的發展與模進【譜例 3.3-4】。

【譜例 3.3-4】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 49-64 小節

The image displays three systems of musical notation for Example 3.3-4. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom).
 - The first system (measures 49-53) is labeled "b1 樂段動機的發展與模進". It shows the development of a motif in both instruments.
 - The second system (measures 54-59) features piano dynamics such as "dim." and chord symbols: V7, I, VI6, and V7/V.
 - The third system (measures 60-64) includes piano dynamics like "pp", "p espress.", and "p ben legato e dolce", along with chord symbols: V, VI, V₆/VI, I, and 5/3.

C段可分為前段(第 78-89 小節)與後段(第 90-111 小節)：C 前段使用三度動機與七和絃做擴充，第 82-89 小節鋼琴低音使用第一樂章迴音動機素材見【譜例 3.1-1】的倒影進行和聲上的擴充(C-B-B#-C#)，第 89 小節停在升 f 小調的半終止。在小提琴的旋律中，C 前段使用  素材與 C 後段使用  素材相呼應【譜例 3.3-5】。

【譜例 3.3-5】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 76-91 小節




76 15小節的三度動機

三度

81 第一樂章迴音動機的倒影

86 #f : V7

C 後段除了  素材之外，第 91 小節 #F-#E 與 93 小節 A-#G 也是由本樂章第 9 小節變化而來，見【譜例 3.3-1】。鋼琴部分，由六連音改成三對二伴奏音型，鋼琴伴奏使用倚音製造推進的效果【譜例 3.3-6】。

【譜例 3.3-6】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 86-99 小節



86 *f* *p* *f* *p*

92 由第9小節變化而來 *f* *espress.* *p* 倚音推進 三對二伴奏音型

96 *p* *poco cresc.* *poco cresc.*

再現部中的 A-B-A 樂段均較為縮短，A 段(112-122 小節)、B 段(123-136 小節)小提琴與鋼琴角色互換，改由鋼琴彈奏主旋律，小提琴拉奏三連音伴奏音型，調性則由 \sharp 小調 V 級的屬七和絃轉入 D 大調【譜例 3.3-7】、【譜例 3.3-8】。

【譜例 3.3-7】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 112-116 小節

112

主旋律改由鋼琴彈奏

p dolce

legg.

【譜例 3.3-8】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 122-127 小節

122

f

p

f

p

cresc.

f

p

cresc.

125

f


p

cresc.

f

p

cresc.

尾奏(第 146-158 小節)使用先前 C 段素材  與 A 段樂句 a 變化而來，並在 150-151 小節與鋼琴互換角色，152 小節起小提琴以雙音演奏，最後使用教會終止結束【譜例 3.3-9】。

【譜例 3.3-9】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 146-158 小節



146 C段素材 dolce p espress. A段樂句a節奏減值

149 p espress.

152 小提琴演奏A段樂句a擴充到結束 cresc. f C段素材改由鋼琴彈奏

155 f

A: V7 / IV IV I 教會終止

第四章

樂曲演奏風格與詮釋

第一節 第一樂章之演奏技巧與詮釋

一、呈示部第一主題

呈示部初始由四小節之問句、搭配一小節之答句或回應所構成，在第 5、10、15 小節之答句，由於作曲家採用向下級進之音型，筆者建議演奏時弓量之分配應逐漸遞減，以達到漸弱、收音的效果。小提琴於第 21 小節首次奏出第一主題，為求較溫暖的音色，筆者在 D 絃上使用第 3 把位演奏，並減少換絃之次數以求音色的一致性。第 27 小節因力度術語標示為「漸強」(*cresc.*)，為因應較明亮音色之特性，筆者將演奏絃逐漸轉換到 A、E 絃上拉奏並持續漸強到第 31 小節進入 *forte*。第 31 小節一改第一主題溫暖的旋律，強調改變節奏單位的 hemiola，故筆者於第 31 至 38 小節標示為 *forte* 處採重音方式演奏，始可達到重心轉移之目的【譜例 4.1-1】。

【譜例 4.1-1】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 1-38 小節

Allegro amabile Opus 100

2. Klav. p

13 3 V I

D 絃 A E 絃


25 cresc. f


34 > > > >

二、呈示部第二主題

與第一主題相較，第二主題較具流動性，作曲家亦明確標示了「富表情的」(*espressivo*)，為此筆者採靠指板演奏、使用斜弓以及幅度較大之抖音等方式進行詮釋。在第 71 小節漸強之前，維持在 A、D 二絃之間拉奏，為增添流暢度，筆者在第 69 與 70 小節使用每小節一弓。第 72 小節之 A 音因為 *cresc.* 的關係，轉換到 E 絃以獲得更明亮的音色、亦將第 73 與 74 小節原一小節一弓之弓法改成以二弓演奏【譜例 4.1-2】。

【譜例 4.1-2】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 58-74 小節




呈示部結束之前，作曲家在第 81 小節使用  之新動機，雖僅出現 4 小節，但該新動機為發展部重要素材；筆者建議四分音符以「持音」(*tenuto*) 方式拉奏，三連音使用下半弓，力求乾淨、銳利的跳音，為發展部埋下伏筆【譜例 4.1-3】。

【譜例 4.1-3】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 80-84 小節





三、發展部


發展部前半段以呈示部第一主題進行擴充，第 89 至 105 小節之音量都是 *piano*。第 111 小節出現了音型 X 的倒影，作曲家亦標示「持續更強音奏」(*sempre più f*)，其重要性在於音型 X 倒影即為第二樂章的開頭動機；演奏時，筆者使用較大的弓壓與抖音，並在其中之第二音分配予較多的弓量，以戲劇性的張力對比做出誇張的「先漸強再漸弱」()，將音樂帶到發展部後半段【譜例 4.1-4】。

【譜例 4.1-4】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 111-113 小節



發展部後半段以呈示部結束前之  動機進行發展：該動機在本段中有兩種力度表情，分別是 117 小節的 *marcato* 與 146 小節的 *piano*，第 117 小節小提琴以 *marcato* 演奏  音型時、鋼琴以跳音演奏音型 X，此段為以上 2 種音型的對位，小提琴保持 *marcato* 狀態至 126 小節，不可因為音域往下而減輕力度【譜例 4.1-5】。

【譜例 4.1-5】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 111-122 小節

第 146 小節之  音型又分別標示了 *piano*、*dolce*、*più piano* 三種表情，為清楚區分每一種力度之演奏方式，筆者於第 150 小節的 *dolce* 處採用較快的弓速，但力度仍然維持在 *piano*。第 152 小節為了達到 *più piano*，筆者建議使用斜弓、並在更靠近指板處演奏直到消失。三連音皆以分弓演奏，但為與第 117 小節之銳利音色進行區隔，故採較溫和的斷奏【譜例 4.1-6】。

【譜例 4.1-6】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 146-154 小節



四、再現部

再現部將呈示部第一主題與發展部結構縮減，作曲家在第 162 小節標示了 *piano*，但為了突顯結構上之緊縮，筆者在第 162 小節以較多的音量切入第一主題，以強調被縮減的再現部【譜例 4.1-7】。

【譜例 4.1-7】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 155-172 小節



五、Coda

在第 243 小節 *vivace* 前之力度標示為「最弱」(*pianissimo*)，作曲家使用分解和絃進行鋪陳，為求與 *vivace* 形成強烈對比，建議採用斜弓與幅度小的抖音，並且在進入 *vivace* 樂段前，筆者採用由小幅度抖音到沒有抖音之詮釋方式，讓音樂消失在第 242 小節；第 249 與 250 小節為 *vivace* 樂段最激動之處，筆者安排在第 250 小節第一拍之附點音符連續使用兩個上弓以配合第二拍 *forte* 的 C 音，並使用第三把位演奏【譜例 4.1-8】。

【譜例 4.1-8】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第一樂章 249-253 小節



第二節 第二樂章之演奏技巧與詮釋


一、A 段

第二樂章是寧靜的行板，為了使音色更加溫暖，A 段多停留在 A 與 D 二絃上並使用較高的把位演奏。開頭由第一樂章 X 音型之倒影開始，若移除第一小節中串連性質的 64 分音符，即可以看出以 E 為中心點，左右的 F 與 C 音相對稱之特性。為強調第二小節 F 與 C 音的重要性，筆者於拉奏時使用較多的抖音。相同地，第三小節第二拍之 A 音為樂句前段的頂點音，筆者在第一拍的 A、C 音利用伸指方式從第四把位換到第五把位，在第五把位上以第三指演奏 A 音以求較大幅度的抖音，但隨即藉由 64 分音符退回第四把位。在第四與第五小節的第一個音之間，可見 F 到 C 四度之間的擴充，形成下行四度級進，由於四度音程為本曲之重要素材，筆者建議演奏時應設法突顯四度級進之音型。第六、七小節中為求音色的一致性，分別停留在 A 絃與 D 絃上演奏。第十一小節與第三小節雖然音型相同，但和聲解決方式不同，作曲家亦在第十一小節標示了 *espressivo*，筆者詮釋時將原本的連弓拆成分弓，並使用斜弓以及較快的弓速演奏【譜例 4.2-1】。

【譜例 4.2-1】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 1-15 小節

The musical score for Example 4.2-1 consists of three staves of music in 2/4 time, marked 'Andante tranquillo'. The first staff (measures 1-6) starts with a 'D絃' (D string) instruction and includes a 'p dolce' dynamic marking. It features a melodic line with various articulations and fingerings (e.g., 2 3, 2 4 3). Annotations include '下行四度' (downward fourth) at measures 4-5 and 7-8, and 'A絃' (A string) at measure 6. The second staff (measures 7-10) continues the melodic line with a 'dolce' dynamic marking and a 'V D V' bowing technique. The third staff (measures 11-15) includes an 'espress.' (espressivo) marking and ends with 'pp' (pianissimo) and 'dim.' (diminuendo) markings.

二、B 段

B 段是甚快板，拍號由 2/4 拍改為 3/4 拍，作曲家在第一拍加上跳音，使重音落在第二拍上。第二、三拍雖然皆為八分音符，但作曲家在八分音符上加入圓滑線，使拍子結構可視為 ，此為取自於第一樂章第 124 小節之頑固低音節奏【譜例 3.1-9】，本樂章第 19 小節的小提琴低音聲部也可發現此節奏之蹤跡。

弓法設計上，筆者在弱起之第一拍使用上弓、第二拍的重拍使用下弓，雖然作曲家將第一拍標示為跳音，但筆者不使用跳弓演奏，改採拉奏方式詮釋，但演奏時弓仍然會離開絃，以求跳音之輕巧效果，並以較多的抖音柔化第一拍的跳音。指法多使用三、四把位演奏【譜例 4.2-2】。

【譜例 4.2-2】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 16-30 小節



第 41 小節改變了第 37-40 小節以三拍為一組的節奏單位，作曲家亦標示了「輕巧的」(*leggiero*)，筆者利用弓法的分配，在第 40 小節的下弓後、於第 41 小節仍使用下弓、並將弓停留在弓尖拉奏，使重音處可用下弓演奏、又不失輕巧【譜例 4.2-3】。

【譜例 4.2-3】 布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第二樂章 31-45 小節



三、B'段

B'段由甚快板推進至更快的甚快板，作曲家在其中加入撥奏，並標示了 *piano ma marc.*，為營造力度小卻又顯著的撥絃音效，筆者建議撥奏之位置可靠近指板並以右手食指指腹快速撥絃【譜例 4.2-4】。

【譜例 4.2-4】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第二樂章 94-99 小節

The musical score for Example 4.2-4 consists of two staves. The top staff is for the violin and the bottom for the piano. The tempo is marked 'Vivace di più' and the dynamics include 'pizz.', 'p ma marc.', and 'p legg.'. The score shows a sequence of chords and arpeggiated figures in the piano part, with the violin part providing harmonic support.

四、A''段


第 150 小節起為本樂章音域最高的樂段，為維持音色的一致性，此段筆者皆於 E 絃上演奏；第 150 與 151 小節暫居於 D 大調，第 152 小節藉由導音 E 轉進 F 大調，為了強調導音之特性、作曲家罕見地在 ♩ 音型上標示重音；演奏時，筆者將原本一弓之弓法拆成二弓，藉以強調導音 E 上之重音【譜例 4.2-5】。

【譜例 4.2-5】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，第二樂章 150-154 小節

The musical score for Example 4.2-5 is a single staff for the violin. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include 'p dolce'. The score shows a sequence of notes with accents and triplets, illustrating the technique of splitting a single bow stroke into two to emphasize the E note.

第三節 第三樂章之演奏技巧與詮釋

一、A 段

第三樂章為優雅的稍快板，樂曲開頭標示了 *espressivo*，為使樂句完整呈現並求音色之一致性，筆者選擇在 G 絃上、使用高把位演奏以增強音樂之張力，並於表情變化較豐富之旋律或拍值較長的音上，使用深切且持續的抖音，如第三、六小節之 F# 與 C# 音，皆因長達三拍而使用第三指抖音，第九小節則因「先漸強再漸弱」() 而使用三指抖音。小提琴第 11 小節之音型為鋼琴第 12 小節樂句 b 開頭的先現【譜例 3.3-2】，故小提琴應避免於樂句結束時過度漸弱或減速、而影響鋼琴對樂句 b 的銜接；另運弓時應保持靠近指板與使用斜弓演奏，在樂句後半段，隨著音型之漸高或張力之增強、將運弓的位置往琴橋移動【譜例 4.3-1】。

【譜例 4.3-1】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 1-12 小節

二、B 段



第 32 與 33 小節為 B 段動機，鋼琴彈奏 A 大調 V 級之 vii_7 和弦以營造灰暗懸疑之色彩，作曲家在二聲部皆註明 *pianissimo* 之力度標示，為使第 32 小節之 *pianissimo* 與第 38 小節之 *forte* 呈現更戲劇化之對比，筆者建議在第 32 小節處不使用抖音，直至第 37 小節漸強時、才開始抖音並且增加抖音的幅度【譜例 4.3-2】。

【譜例 4.3-2】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 28-44 小節



第 48 小節小提琴出現三度伴奏音型，為達到作曲家標示之 *piano ma espressivo* 效果，本樂段筆者於 G、D 絃上使用高把位、並將弓靠近指板與使用斜弓演奏【譜例 4.3-3】。

【譜例 4.3-3】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 45-60 小節

三、C 段

第 78 小節與 90 小節使用相同的節奏素材：第 78 小節的第二拍算起之節奏為 ，第 90 小節則為 ，為更清楚地詮釋該素材，筆者將第 78 小節中最後一個八分音符與 79 小節之四個八分音符連為一弓，在第 84 小節之前，相同的音型皆以同樣的詮釋方式演奏【譜例 4.3-4】

【譜例 4.3-4】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 70-91 小節

第 90 小節開始藉由  音型的串聯，帶出第 91 小節的 F#、E# 音與第 93 小節的 A、G# 音，此音程素材是由第 9 小節【譜例 4.3-1】所變化而來，包含第 94 小節的高八度跳進，亦取自第 10 小節的大跳音型；故演奏第 90、91 與 92、93 小節的  時，除須注意弓速與弓壓的搭配之外，筆者建議弓在絃上的拉奏位置亦應隨著漸強漸弱而改變—需要增加張力時往琴橋移動、減少張力則往指板移動，與演奏第 9 小節時音色之轉換相同。第 91 小節筆者以第二指伸指上把位以求幅度更大的抖音【譜例 4.3-5】。

【譜例 4.3-5】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 85-97 小節

四、Coda

第 146 小節鋼琴之左手琶音伴奏音型中隱藏著 B 段動機【譜例 3.3-9】，在第 150 小節交由小提琴演奏時，為強調低音聲部之 B 段動機，筆者於演奏雙音時採用較高之弓壓拉奏 G 絃、並在第 149 小節藉由 D 音換到第二把位、給予 B 段動機較溫暖的抖音【譜例 4.3-6】

【譜例 4.3-6】布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲，作品編號 100，
第三樂章 147-152 小節

第五章

結語

由於舒曼向世人的引薦，布拉姆斯是少數在生前就被重視且期待的作曲家。從第一號交響曲的寫作過程，便可了解布拉姆斯那極高的自我要求。即便已完成的作品，也會徵詢他所信任的好友意見，如姚阿幸或舒曼.....等，使律己甚嚴的布拉姆斯除了不斷修改之外，甚至選擇不出版或毀棄自己的作品。

如此的作曲家所留下的音樂作品，使筆者在練習時，便抱持著戰戰兢兢的態度來面對譜上所標示的術語。雖然有時對樂譜上的表情符號有些許疑惑，但透過此論文的寫作過程，認識布拉姆斯對於素材的變化與應用，逐漸了解布拉姆斯音樂的「絕對音樂」精神，也使筆者在演奏過程中，更加肯定自己在樂曲詮釋上的正當性。

透過對布拉姆斯第二號 A 大調鋼琴與小提琴奏鳴曲的研究，也間接影響了筆者欣賞音樂的角度。不論在各種場合，每當聽見布拉姆斯的樂曲時，總是在欣賞過程中，尋覓作曲家所安排的巧思，一窺布拉姆斯音樂之美。或許就是這種自律性的音樂美感，才能使布拉姆斯在十九世紀「標題音樂」當道之時，依然堅守「絕對音樂」的完美堅持。

參考書目

中文參考書目

- Wolff, Konrad. 《鋼琴音樂大師》，陳欣宜譯。桃園：原笙，2007。
- Neunzig, Hans. 《布拉姆斯傳》，陳鳳凰譯。台北：音韻，1984。
- Holmes, Paul. 《偉大作曲家群像-布拉姆斯》，王婉容譯。台北：智庫，1995。
- Auer, Leopold. 《我的小提琴演奏教學法》，司徒華城譯。台北：世界文物，民82。
- 邵義強，《浪漫派樂曲賞析(三)》。台北：錦繡，2000。
- 許鍾榮，《浪漫派的巨星》。台北：錦繡，2000。
- 胡金山，《音樂大師：布拉姆斯、舒曼》。台北：巨英，1995。
- 楊沛仁，《音樂史與欣賞》。台北：美樂，2007。
- 門馬直美，《名曲解說珍藏版 7-布拉姆斯》，林勝儀譯。台北：美樂，2000。
- 趙恆振，《布拉姆斯小提琴奏鳴曲之研究與演奏詮釋》。台北：東和，2007。

外文參考書目

- Murdoch, William. *Brahms: With an Analytical Study of the Complete Pianoforte Work*. New York: AMD Press INC., 1978.
- MacDonald, Malcolm. *Brahms*. New York: Schirmer Books, 1990.
- Flesch, Carl. *The Art of Violin Playing, Book I*. New York: Carl Fischer, 2000.
- Geiringer, Karl. *Brahms: His Life and Work*. New York: Da Capo Press, Inc., 1982.

樂譜

- Brahms, Johannes. *Sonaten für Klavier und Violine, Op.100*, Herausgegeben von Hans Otto Hiekel. München: G. Henle, 1967.