東海大學音樂系碩士班

畢業製作

An Analysis and Interpretation of Brahms' Sonata for Piano and Viola No. 2 in E^b Major, Op. 120

布拉姆斯降 E 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op.120 No.2 之樂曲分析與風格詮釋

指導教授：趙怡雯教授

研究生：黃禹嘉　撰

中華民國 100 年 6 月

摘要

十九世紀初逐漸抬頭的浪漫主義，其創作意念首重意志之自由、強烈的情感與想像力之表現，其與注重形式的古典藝術無論在概念層面、創作層面皆差異甚鉅，不但顛覆了當代社會體制，甚至挑戰、威脅了貴族與專制政府之地位；文化層面上，浪漫主義音樂爲古典主義音樂（維也納古典樂派）之延續和發展，是爲西方音樂發展上承先啓後之重要音樂風格。

浪漫主義音樂與先前之維也納古典樂派音樂相較，注重感情和形象的表現、較不拘泥形式和結構方面之要求，反映在作品上常富於對想像力之表達。浪漫主義的要素，充斥於古今中外音樂創作之中，而非侷限於某一時代，因爲音樂創作本身即爲一種想像力之表現，而布拉姆斯正爲箇中翹楚，其堅持於此準則中進行創作，作品固然欠缺華麗之外表，但蘊藏於其中之濃厚情感與能量，仍相當值得細琢品味。

本文欲探討之作品爲《E^{b}大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No.2》，第一章將詳述研究目的、動機、範圍與方法，第二章則著重於對作曲家之生平簡介、創作本曲左近之時空背景與文化風格，第三章將置焦於對作品之段落、動機、調性等項目的分析，第四章則探討個人詮釋之風格與演奏問題，詳述個人於詮釋本作品時使用之手法與技巧、期能提供其他演奏者克服技巧問題之建議、協助其突破技巧之瓶頸，第五章爲結論。

經由本論文之撰寫，除有助於筆者更深入瞭解該作品外，亦加深了個人對布拉姆斯創作樂思之體會，使個人於演奏時能掌握作曲家賦予音樂之本質和與內涵，透過個人之詮釋技巧及手法做出更完整、貼近曲意之詮釋，賦予該作品更豐富之面相。

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　研究動機與目的……1
　第二節　研究範圍與方法……2

第二章　布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op.120 No.2 之生平簡介、創作風格與背景……3
　第一節　生平簡介……3
　第二節　室內樂作品及風格特色……6
　第三節　創作背景……8

第三章　布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op.120 No.2 之樂曲分析……9
　第一節　第一樂章……9
　第二節　第二樂章……22
　第三節　第三樂章……32

第四章　詮釋風格與演奏問題……43
　第一節　樂曲詮釋與演奏風格…… 43
　第二節　演奏問題……52

第五章　結論……59

參考文獻……61

附譜目次

【譜例 1】第一樂章，第 1～11 小節……11
【譜例 2】第一樂章，第 10～21 小節……12
【譜例 3】第一樂章，第 22～34 小節…… 13
【譜例 4】第一樂章，第 22～31 小節……13
【譜例 5】第一樂章，第 35～55 小節……14
【譜例 6】第一樂章，第 56～73 小節……16
【譜例 7】第一樂章，第 73～81 小節……17
【譜例 8】第一樂章，第 99～103 小節……18
【譜例 9】第一樂章，第 103～113 小節……18
【譜例 10】第一樂章，第 112～119 小節……19
【譜例 11】第一樂章，第 154～161 小節……20
【譜例 12】第一樂章，第 161～173 節……21
【譜例 13】第二樂章，第 1～16 小節……24
【譜例 14】第二樂章，第 16～26 小節……25
【譜例 15】第二樂章，第 26～36 小節……26
【譜例 16】第二樂章，第 49～69 小節……26
【譜例 17】第二樂章，第 66～80 小節……27
【譜例 18】第二樂章，第 78～108 小節……28
【譜例 19】第二樂章，第 119～138 小節……29
【譜例 20】第二樂章，第 139～149 節……30
【譜例 21】第二樂章，第 216～223 節……31
【譜例 22】第三樂章，第 1～14 小節……33
【譜例 23】第三樂章，第 15～28 小節……34
【譜例 24】第三樂章，第 29～31 小節……36
【譜例 25】第三樂章，第 50～57 小節……36
【譜例 26】第三樂章，第 56～62 小節……38
【譜例 27】第三樂章，第 71～97 小節……39
【譜例 28】第三樂章，第 98～153 小節……40
【譜例 29】第一樂章，第 1～11 小節……44
【譜例 30】第一樂章，第 35～38 小節……45
【譜例 31】第一樂章，第 40～45 小節……45
【譜例 32】第一樂章，第 78～80 小節……46

【譜例 33】第二樂章，第 1～8 小節……47
【譜例 34】第二樂章，第 45～48 小節……48
【譜例 35】第二樂章，第 48～53 小節……48
【譜例 36】第二樂章，第 65～80 小節……49
【譜例 37】第三樂章，第 1～4 小節……49
【譜例 38】第三樂章，第 28～31 小節……50
【譜例 39】第三樂章，第 41～51 小節……50
【譜例 40】第三樂章，第 57～60 小節……51
【譜例 41】第一樂章，第 27～36 小節……52
【譜例 42】第一樂章，第 92～103 小節……54
【譜例 43】第一樂章，第 48～52 小節……54
【譜例 44】第一樂章，第 86～95 小節……55
【譜例 45】第一樂章，第 4～5 小節……57
【譜例 46】第二樂章，第 66～67 小節……57
【譜例 47】第二樂章，第 112～113 小節……57
【譜例 48】第一樂章，第 25～26 小節……58
【譜例 49】第三樂章，第 43～47 小節……58

附表目次

【表一】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No.2 第一樂章之分析表…9

【表二】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No.2 第二樂章之分析表…22

【表三】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No.2 第三樂章之分析表…32

第一章

緒論

第一節　研究動機與目的

布拉姆斯是十九世紀浪漫派音樂的靈魂人物之一，他的作品種類包括交響曲、藝術歌曲、鋼琴曲，以及 24 首室內樂作品，這些作品展現了作曲家本身內斂、含蓄、嚴謹的性格，其完整的結構性搭配上優美細緻的旋律，使它們價值非凡，成爲音樂研究者探究不懈的主題。

布拉姆斯的奏鳴曲 Op. 120 No. 2 是結合了中提琴與鋼琴的經典之作，是一首看似容易上手、但演奏時卻不如想像中容易詮釋的作品，尤其在音色方面，如何拉出既沉穩又溫暖的聲音，著實考驗演奏者之技術；其嚴謹多變的結構、曲折委婉的旋律，還有大跳音程與指法，對演奏者而言是一極大挑戰；筆者期望透過本文、和音樂會準備過程中之學習經驗及體會，帶領聽眾進入布拉姆斯的音樂世界。

第二節　研究範圍與方法

本論文研究的範圍包含以下幾個部份:

一、生平簡介與創作背景

透過對作曲家的成長歷程、習樂環境及創作此曲當下時空背景之分析，找尋出與本曲相關、可供後續探討之各種線索。

二、樂曲分析

針對三個樂章的曲式結構、動機與其發展方式等方面進行分析，並搭配譜例進行說明。

三、樂曲詮釋與技巧探討

利用樂曲分析的架構，在弓法、弓速、用弓量、音樂術語、呼吸、休止符上做探討；爲求對曲譜上所標示豐富之音樂語彙與色彩的達成，筆者並提出個人於練習時使用之重量平衡與加強音準的技巧練習方法，作爲增加演奏流暢性之建議與參考。

第二章

生平簡介、創作風格與背景

第一節　生平簡介

布拉姆斯(Johannes Brahms)1883 年 5 月 7 日出生於德國北部的漢堡(Hamburg)，1897 年 4 月 3 日卒於奧地利維也納。他的父親擔任漢堡管絃樂團的團員，在耳濡目染之下，布拉姆斯自小就在音樂上顯露出極高的興趣和才華，並由父親啓蒙，開始了他學習音樂的道路。7 歲起布拉姆斯轉往父親的友人柯塞爾[1](Otto F.W. Cossel, 1813~1865)門下學習鋼琴，10 歲時布拉姆斯的公開演奏就使聽眾大爲驚艷。

在柯塞爾的引薦之下，布拉姆斯再度轉往柯賽爾的老師馬克森[2](Eduard Marxsen, 1806~1887)拜師學藝；這位全漢堡最好的音樂老師對布拉姆斯有著深遠的影響：他爲布拉姆斯安排的課程不限於鋼琴課，還包括了曲式、對位、和聲等理論，並要求布拉姆斯勤加研究巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)、貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)的作品，奠定了布拉姆斯日後的創作基礎。這也就是布拉姆斯的創作爲什麼在十九世紀依舊保有古典風格的主要原因。

[1] 十九世紀德國傑出鋼琴家。
[2] 十九世紀漢堡著名的音樂教師，寫過「*一個主題的一百首變奏*」一書。

1852 年布拉姆斯結識了匈牙利小提琴家雷門伊[3](Eduard Remenyi, 1828~1898)，被匈牙利華麗多采的民謠與舞蹈所吸引，因而對匈牙利的吉普賽音樂(gypsy music)產生興趣，在往後十多年間根據這些素材陸續寫成 21 首匈牙利舞曲。兩人並相偕去各地旅行演奏，在演奏途中結識了姚阿幸[4](Joseph Joachim, 1831~1907)，接著在魏瑪宮廷認識了匈牙利作曲家李斯特(Franz Liszt, 1811~1886)，但因不認同李斯特的音樂思想而沒有交集。

在那次旅行之後，布拉姆斯的創作逐漸受到人們的歡迎。由於姚阿幸欣賞布拉姆斯的才氣，將他引薦給舒曼(Robert Schumann, 1810~1856)，舒曼大爲驚喜，讚嘆布拉姆斯是「音樂圈許久沒有的奇蹟[5]」。舒曼積極的幫助布拉姆斯打入自己的社交音樂圈，並在自己所創的*新音樂雜誌*(*Neue Zeitshrift fur Musik*)中，發表一篇名爲「*新路*」(*Neue Bahnen*)的文章，公開讚揚布拉姆斯的音樂潛力，並預言了他將揚名立萬。舒曼此舉在樂壇上掀起了不小的旋風，也引起許多人的評論。姑且不論這些評論是褒是貶，對於布拉姆斯來說只感覺必須更謹慎的面對創作，由此可看出布拉姆斯低調、不喜出風頭的個性。

1862 年起在克拉拉 • 舒曼[6] (Clara Schumann, 1819~1896)的幫助下，布拉姆斯來到維也納發展，聲望如日中天，直至 1890 年，因驚覺創作靈感衰退而萌生封筆之意。然而這並不是布拉姆斯創作的終點，而是另一種創作的開始。1891 年 3 月，他在一次音樂會中聽見豎笛家繆菲爾[7](Richard Muhlfeld, 1856~1907)的演奏，受到極大吸引，因此著手爲這位豎笛家創作一系列的作品，此舉讓布拉姆斯的創作掀起另一高峰。

---

[3] 十九世紀匈牙利小提琴家，啓發布拉姆斯對匈牙利音樂的興趣。

[4] 德國小提琴家，十九世紀著名的樂評家漢斯立克(Hanslick)曾形容姚阿幸演奏「不只是偉大、崇高、自由，還更有著不可動搖的嚴肅性」。曾編訂許多作品的華彩樂段(Cadanza)，包括莫札特、貝多芬、布拉姆斯等作曲家的小提琴協奏曲，直到今日都是眾多小提琴家喜愛採用的演奏版本。

[5] http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

[6] 音樂家舒曼之妻，12 歲便在萊比錫布商大廈音樂廳(Gewandhaus)以「音樂神童」之姿首次公開演奏後就以天才少女鋼琴家揚名於音樂界。

[7] 十九世紀在梅寧根(Meiningen)樂團中的豎笛演奏家，啓發布拉姆斯對於音樂的創作，造成〝單簧管的熱潮〞。

布拉姆斯一生未娶，他曾說：「歌劇和婚姻對我來說，都是難如登天的事[8]。」與克拉拉的一段戀情，讓布拉姆斯刻骨銘心，自此布拉姆斯的所有作品都流露深切的情感吶喊，使他的音樂張力幾乎無人能及。1896 年克拉拉病逝，對布拉姆斯造成重大的打擊，加上自己罹患肝癌，健康狀況日益惡化，終於次年病逝於維也納家中，享年 64 歲。

[8] http://www2.ouk.edu.tw/wester/composer/composer019.htm

第二節　室內樂作品及風格特色

布拉姆斯身處於十九世紀浪漫主義興盛的年代，當時的音樂已不再被要求形式上的統一，而著重於個性及獨創性；布拉姆斯以其執著的思想與步伐，不盲從於時代潮流，而以巴哈、貝多芬時代的音樂風格爲準繩，與當時以開發新音樂爲理念的華格納(Richard Wagner, 1813~1883)形成強烈對比；在眾人的鼓吹擁護下，布拉姆斯儼然成爲傳統派的領導者，因此被歸類爲新古典樂派或古典浪漫派[9]。

由於布拉姆斯生性嚴謹保守，使其常將已完成的作品加以重新檢討、甚至大幅刪改或重新編寫。作品嚴謹內省是布拉姆斯給人的印象，不以華麗炫技爲特色，與當時風行的旅行演奏家(Touring artist)蕭邦(Frederic Chopin, 1810~1849)、李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)等人大相逕庭。

室內樂在布拉姆斯的作品中佔有相當份量，且室內樂深沉內省之特質與布拉姆斯的創作領域[10]最爲相似；其室內樂作品共有：兩首弦樂五重奏(Op.88，Op.111)、兩首弦樂六重奏(Op.18，Op.36)、兩首大提琴奏鳴曲(Op.38，Op.99)、兩首豎笛奏鳴曲(Op.120, No.1&2)，三首鋼琴四重奏(Op.25，Op.26，Op.60)、三首絃樂四重奏(Op.51-1，Op.51-2 ，Op.67) 、三首鋼琴三重奏(Op.8，Op.87，Op.101)、三首小提琴奏鳴曲(Op.78，Op.100，Op.108)。除上述作品外，更有爲特殊樂器編製創作的豎笛五重奏(Op.115)、法國號三重奏(Op.40)、鋼琴五重奏(Op.34)、豎笛三重奏(Op.114)[11]等。

從上述室內樂作品看來，我們不難發現布拉姆斯大部分作品編制都包括鋼琴，與其擁有優秀之鋼琴演奏能力有關；此外，布拉姆斯的作品類型常以「成

[9] 有著浪漫樂派的性格，力求表現強烈情感，創作以個人感受爲中心，但本質卻是按照古典樂派的格式進行。

[10] 黃寤蘭主編，《西洋音樂百科全書 6：十九世紀薪傳》。（台北：台灣麥克股份有限公司，民國 85 年，初版），35。

[11] 同前註，52。

對」或「一系列」的方式呈現，顯示每當其發現新的創作組合時，靈感便如泉水般的湧現而欲罷不能，進而創作出一系列的作品；值得一提的，除了四首以豎笛爲主的曲目及一首法國號作品外，布拉姆斯的作品裡並沒有其他的管樂作品－之所以選中此兩管樂器擔任主角，是因爲其年輕時曾經演奏過法國號，以及先前提到在德國梅寧根(Meiningen)認識的豎笛演奏家繆菲爾有關。布拉姆斯不輕易爲自己不熟習的樂器進行創作[12]，和其嚴謹內省的個性相仿，於此可獲得映證。

布拉姆斯的室內樂作品中有一獨特的替代手法：除了豎笛五重奏(豎笛與弦樂四重奏)以豎笛爲主角外，布拉姆斯親自改編了以中提琴替代豎笛三重奏(豎笛、大提琴、鋼琴)、豎笛奏鳴曲(豎笛、鋼琴)及法國號三重奏(法國號、小提琴、鋼琴)中管樂部份的版本[13]。筆者認爲其指定用中提琴代替之原因，也許與豎笛和中提琴在音色上具有某種共通性[14]，如兩者都比較偏向中低音域且溫暖。跟布拉姆斯低調的個性頗爲相似，可惜他以中提琴爲主所構思的作品數量太少，不然對中提琴在音樂史上地位的提升是可以想見的。

[12] 同前註，17。
[13] Michael Musgrave, *The Music of Brahms* (New York：Clarendon Press, 1994), 273.
[14] 楊韞 譯（Ivor Key 著）， 《布拉姆斯：室內樂(Brahms Chamber Music)》。(台北：世界文物出版社，民國 86 年)，105-116。

第三節　創作背景

1890 年布拉姆斯曾表示在創作上遇到瓶頸，還一度面臨是否要退休的抉擇。1891 年 3 月布拉姆斯前往度假的旅途中，在一場音樂會聽見豎笛家繆菲爾演奏韋伯(Carl Maria von Weber, 1786~1826)的協奏曲以及莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)的豎笛五重奏後，大爲驚豔。他受到豎笛音色的吸引，開始創作一系列的豎笛作品，本文所探討的奏鳴曲 Op.120, No.2 正是其中之一。1894 年的夏天中，布拉姆斯共寫了兩首編號爲 Op.120 的作品，最初是寫給豎笛演奏，但布拉姆斯在原稿的首頁標示出豎笛部分可由中提琴代替，並依照樂曲的性質親自改編成中提琴與鋼琴的奏鳴曲[15]，這個改編後的版本價值不亞於原先的豎笛版，因此成爲中提琴的經典曲目。布拉姆斯的傳記作者麥當勞(Malcolm MacDonald)曾寫道：「中提琴暗啞的音色比較適合此曲捉摸不定的曲風，比豎笛優雅而亮的音色來的好[16]」。

1892-94 年間布拉姆斯歷經許多親友的逝世，他哀傷悲壯的心情也因此呈現在這兩首作品之中。1895 年布拉姆斯彈奏鋼琴部份、繆菲爾擔任豎笛的部份，在維也納音樂藝術家協會的演奏會上進行了 Op.120 的首演[17]。Op.120 是布拉姆斯生前最後寫作的兩首室內樂奏鳴曲作品，雖然沒有其他作品的凝重雄厚，但內斂自省的風格卻更加成熟顯著。

---

[15] H.C. Colles, *The Music of Brahms*(Lodon：Oxford University Press), 64.
[16] Malcolm MacDonald, *Brahms*(New York：Schirmer Books), 369.
[17] 林勝儀 譯（音樂之友編），《布拉姆斯(Brahms)》。(台北：美樂出版社，民國 89 年)，269-297。

第三章

樂曲分析

第一節　第一樂章

一、 曲式結構

第一樂章是甜美的快板(*Allegro amabile*)，E^b 大調、4/4 拍，其分析表見下列【表一】

【表一】：布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章

段落名稱	材料名稱	小 節	調　性	特　　徵
呈示部	第一主題	1~11	E^b	1. 以附點四分音符、八分音符還有三連音構成 2. 以分解式和弦構成
	過門	12~21	E^b-G^b	1. 此使用第一主題的素材 2. 轉到降 III 級調上的 G^b
	第二主題	22~34	B^b	1. 音型走向是上行，與鋼琴成反向進行 2. 8 度音程使用 3. 和絃式伴奏

	過門	35~39	B^b	1. V 級音的持續 2. 延續第二主題的素材
	結束主題	40~47	B^b	1. 使用第一主題的素材 2. 四對三和三對二的節奏 3. 鋼琴與中提琴互相對話
	小尾奏	48~55	B^b	使用第一和第二主題素材
發展部		56~102	E^b-g-c-b^b-B^b-G^b -b-e-$F^{\#}$ -G^b-E^b	1. 不斷轉調最後回到 E^b 2. 運用第一主題和第二主題的素材發展 3. 三對二的節奏
再現部	第一主題	103~113	E^b	與呈示部相同，只有鋼琴改成三連音
	過門	114~119	E^b-C^b	1. 與鋼琴對話，使用三對二的節奏 2. 與呈示部的音型不相同
	第二主題	120~132	C^b- E^b	與呈示部相同，僅調性不同，有轉調
	過門	133~137	E^b	與呈示部相同，僅調性不同
	結束主題	138~145	E^b	與呈示部相同，調性回主調
	小尾奏	146~154	E^b-B^b	使用第一和第二主題素材
	過門	155~161	B	1. 使用第一主題的素材 2. 使用降 VI 級音轉調
	尾奏	162~173	E^b	1. 三對二節奏使用 2. I 級的延伸

第一樂章是奏鳴曲式，分成呈示部、發展部、再現部：呈示部中的第一主題和第二主題是主屬關係(E^b-B^b)，其呈現是乃以對比的方式處理，例如在中提琴與鋼琴的部份－中提琴音型的走向不一樣，第一主題是下行，而第二主題就是上行開始；鋼琴的部份在對比的地方－第一主題是採取流暢的分散和弦節奏，而第二主題則是運用較乾躁的和弦方式進行；結束主題與小尾奏都運用到第一主題的動機素材，在調性上則一直停留在屬調上，直接進入發展部才轉回原調(E^b)。

發展部中調性一直改變，多次見到第一及第二主題之素材穿插其中，最後回到 E^b 大調，進入再現部。

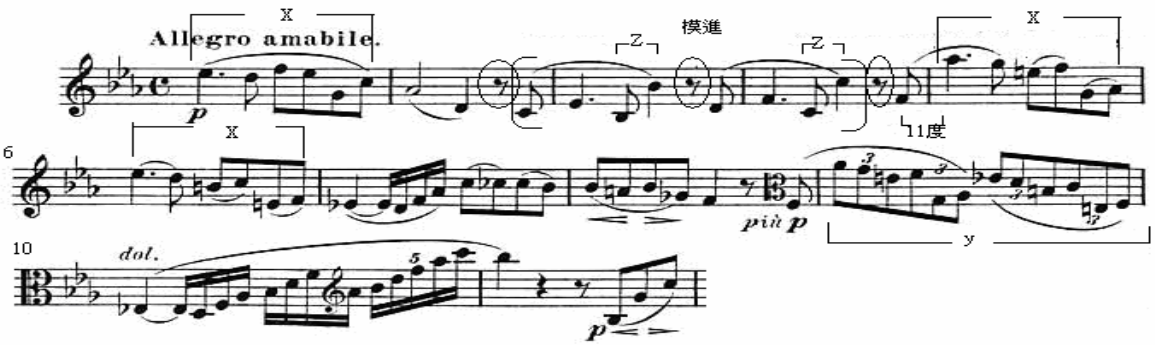
再現部之結構大致與呈示部相同，中提琴的部分保留呈示部的原型，而鋼琴部分之節奏改採三連音開始，跟第二主題回到 E^b 大調上，還有過門的部份是新的素材，使用降 VI 級音轉 C^b 調。尾奏部分使用 I 級延伸，與鋼琴相呼應到結束。

二、 動機發展與運用

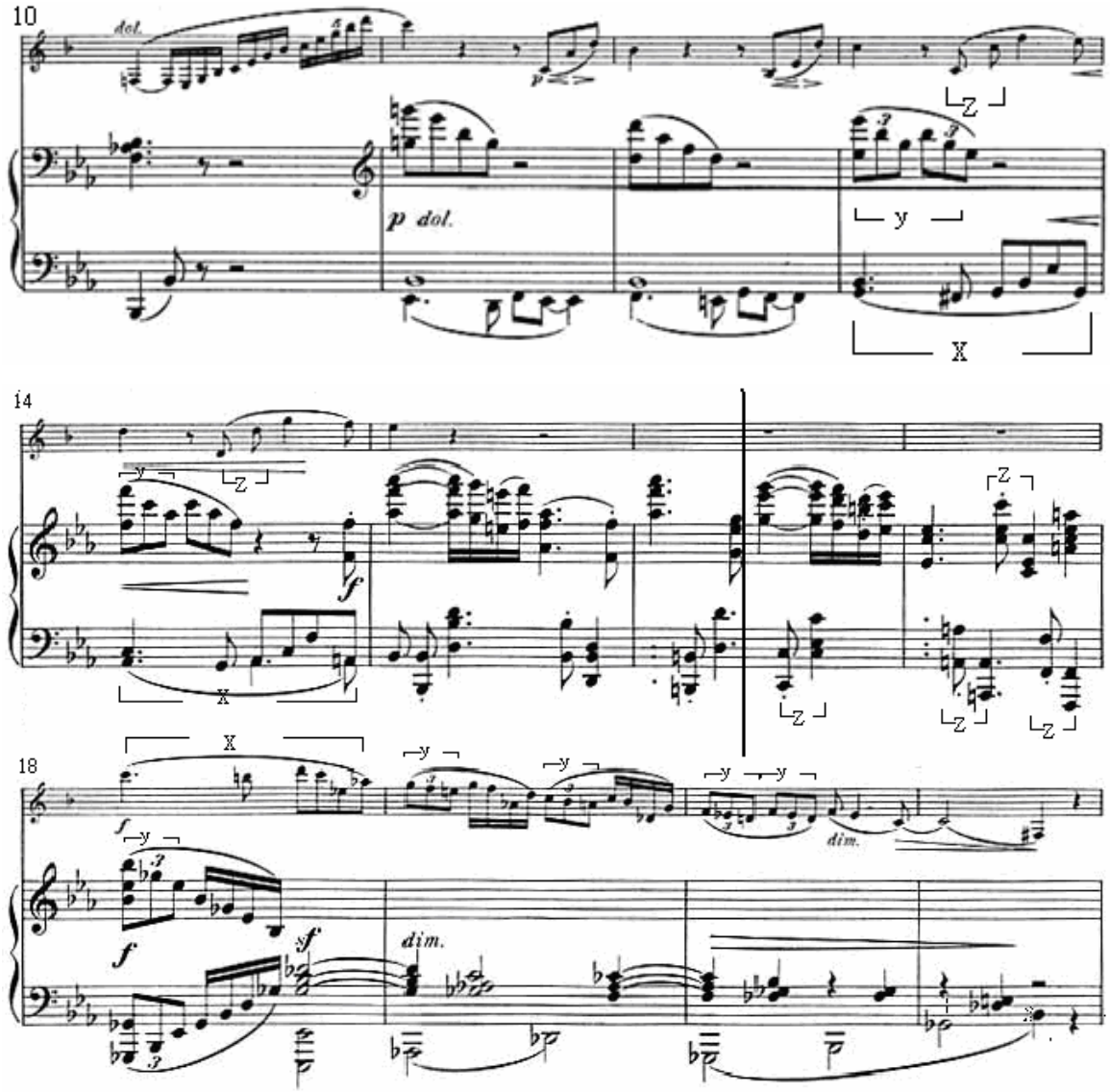
整個樂章主要是由（x） 節奏動機、（y）三連音、（z）八度音程動機架構而成的，這三個動機在中提琴呈示部中第一主題就出現，然而第 9 小節出現 y 動機，是由第 5~7 小節改變節奏型(將兩小節的八分音符減值成一小節的三連音)與降低八度音域所形成的【見譜例 1】。在過門中，也延續使用這三種動機，如鋼琴在第 15~17 小節頻繁的運用 z 動機，並將這三小節節奏型相同的段落等分爲二，形成在第 16 小節的二、三拍作一個節拍的轉移(metrical shift)【見譜例 2】。

【譜例 1】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章

中提琴譜 mm. 1~11



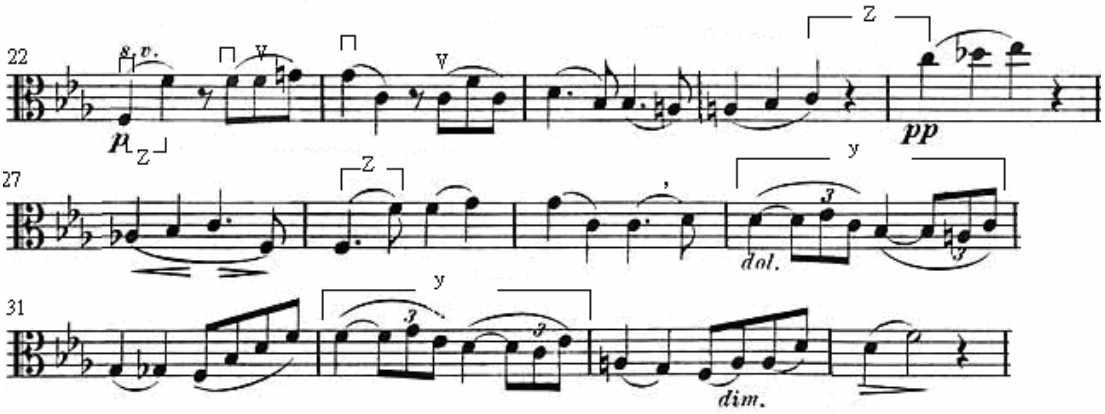
【譜例 2】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 10~21



第二主題運用 y 和 z 的動機，並未加入新素材，因此第一主題與第二主題的動機運用具有連貫性【見譜例 3】。

【譜例 3】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章

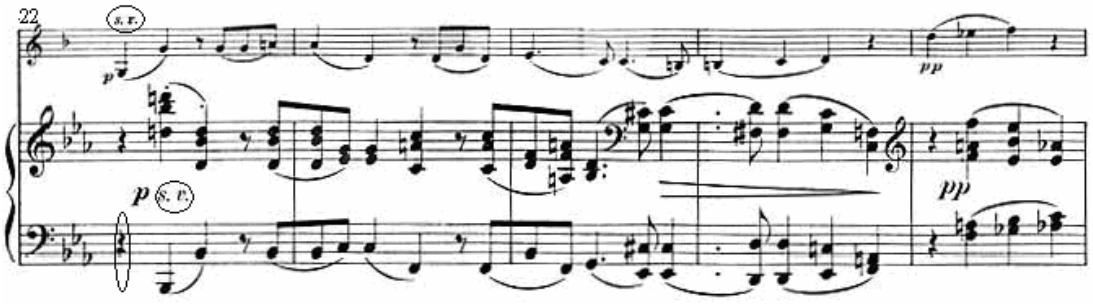
中提琴譜 mm. 22~34

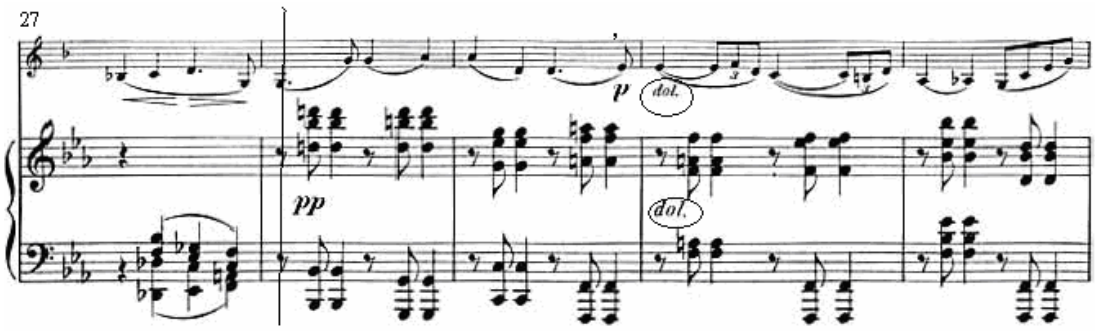


在第 22~27 小節，中提琴與鋼琴的旋律出現相隔一拍的節拍衝突(metrical conflict)，直到第 28 小節拍點才一致【見譜例 4】。而呈示部第二主題的過門到小尾奏的段落(mm. 35~55)，也使用第一主題的三個動機做發展，甚至以 z 爲主要動機【見譜例 5】。在第 40 小節中提琴先奏出結束句的旋律，鋼琴則在 4 小節後以同樣旋律回應，並帶入小尾奏。還有第 44~45 小節與第 48~51 小節，中提琴與鋼琴低音聲部保持相隔兩拍的呼應，直到第 52 小節兩樂器的拍點才統一。

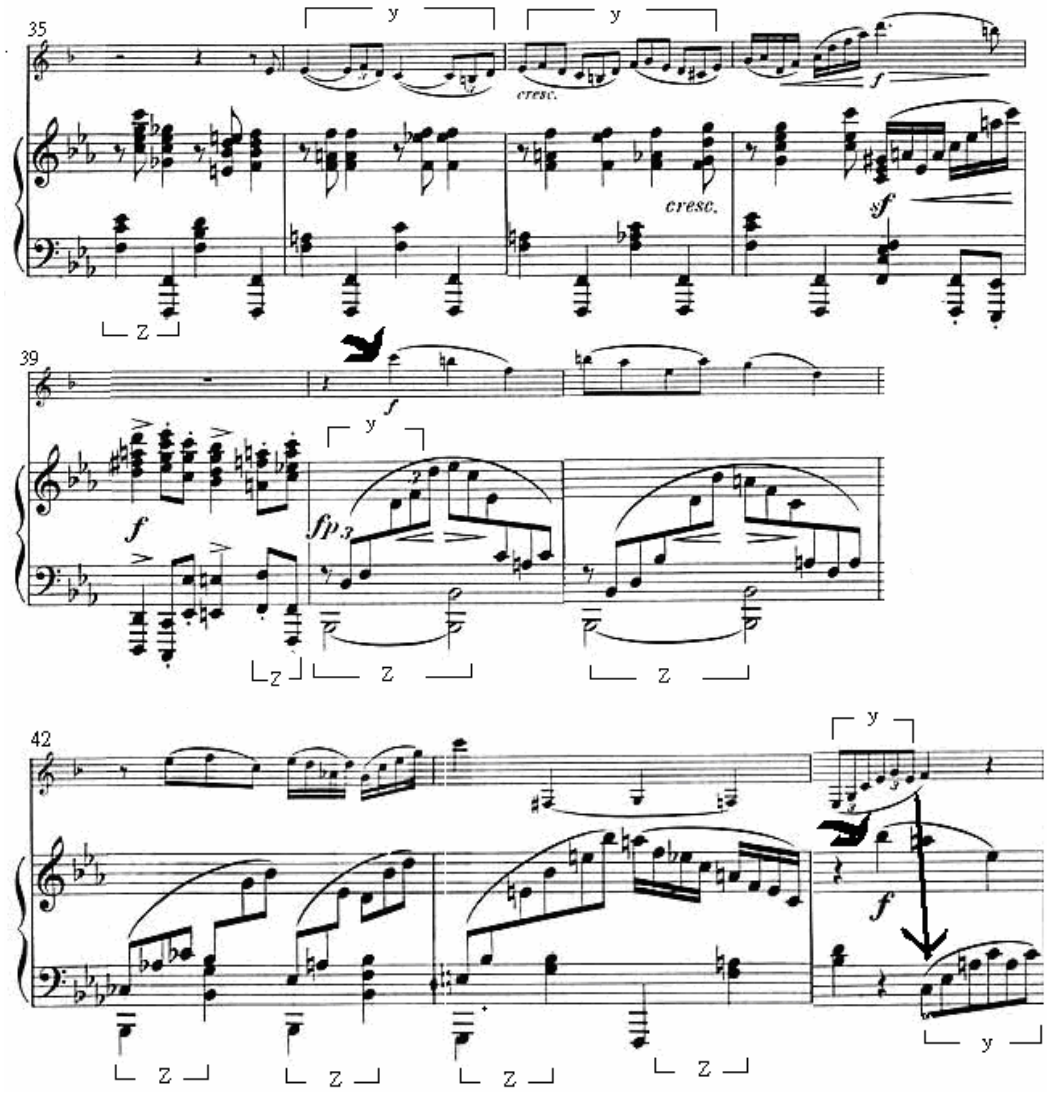
【譜例 4】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章

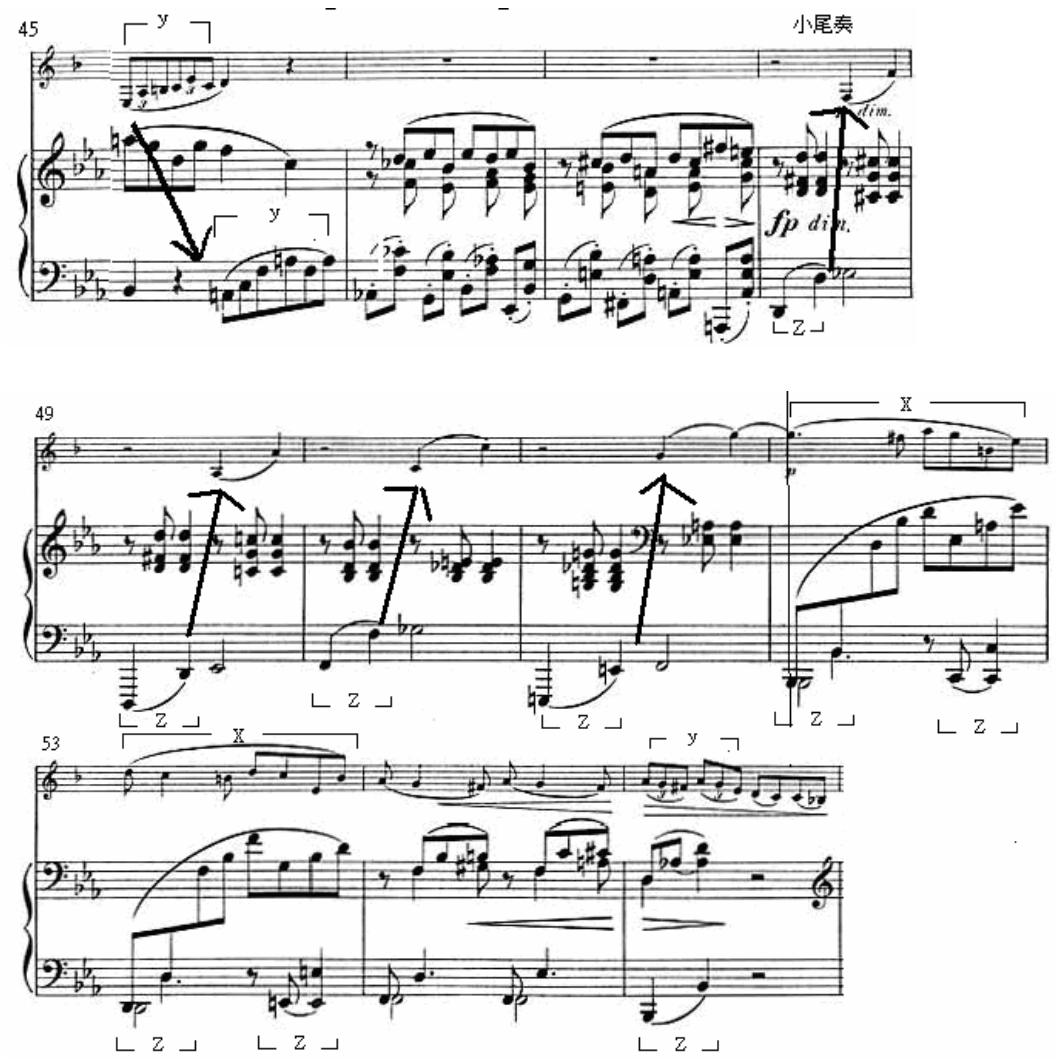
mm. 22~31





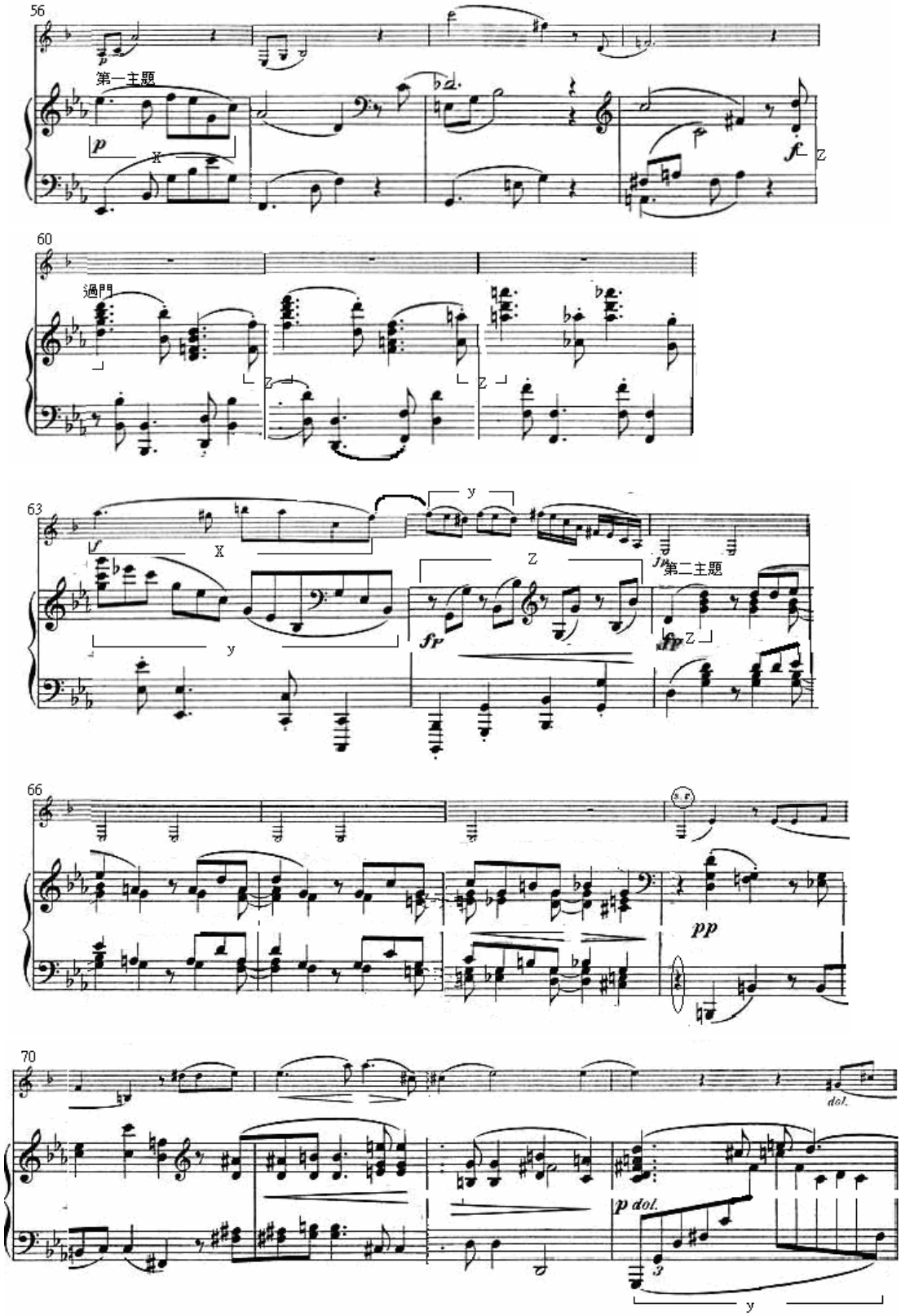
【譜例 5】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 35~55





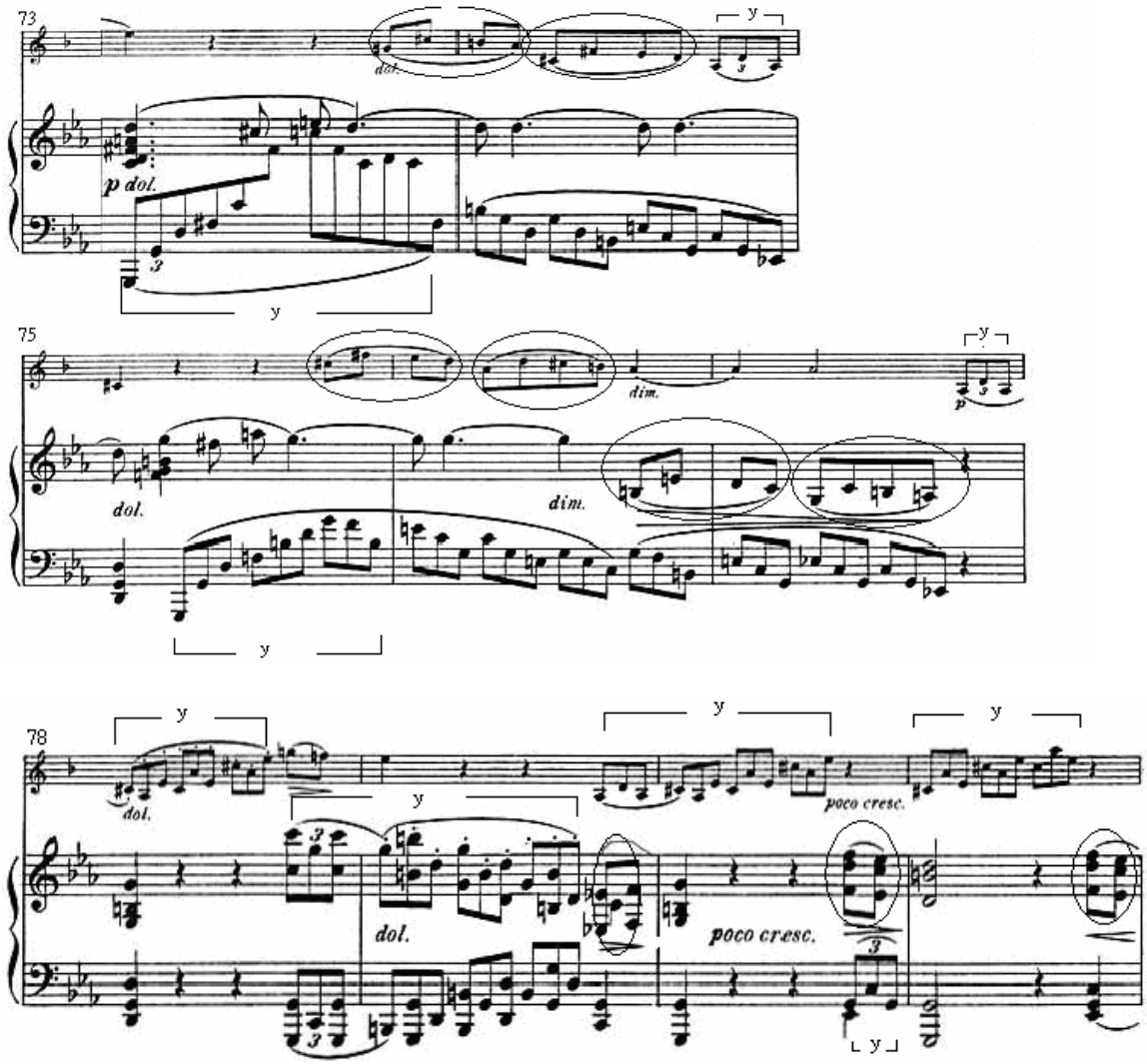
發展部中，布拉姆斯將三個主要動機皆發揮得淋漓盡致，尤其是 y 動機，更發展成三對二的節奏型；第 56 小節開始由鋼琴先奏出第一主題的旋律，接著在 60~63 小節出現過門節奏型(八度附點節奏)，同時產生相隔一拍的節拍轉移；第 65 小節由鋼琴以左右齊奏的方式奏出第二主題，到第 69 小節的地方鋼琴的旋律與中提琴產生相隔一拍的節拍衝突，最後在 73 小節拍點才整齊【見譜例 6】，其手法可以說是呈式部的濃縮版。

【譜例 6】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 56~73

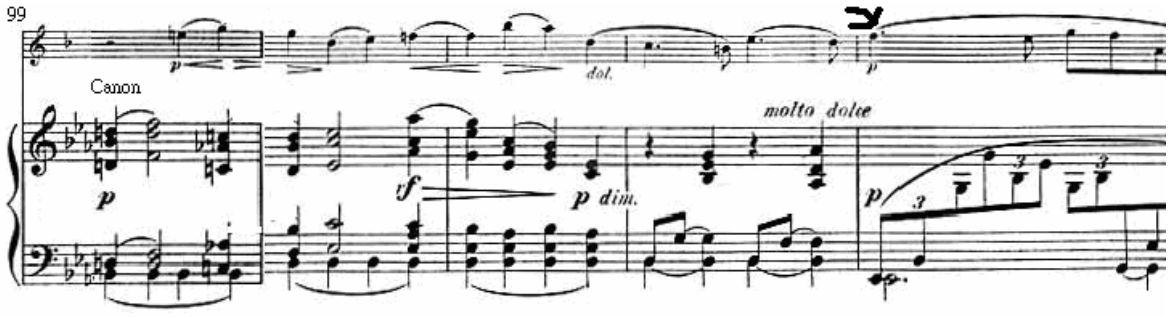


第 73 小節開始【見譜例 7】，中提琴與鋼琴各以三連音和八分音符爲基本節奏，使兩者形成三對二的節奏型，以穿插的方式緊湊出現增添音樂線條之張力；在發展部結束前，於第 99~102 小節由鋼琴奏出卡農的段落，也可以說是相隔兩拍的節拍衝突，於第 103 小節的再現部拍點才整合【見譜例 8】。

【譜例 7】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 73~81

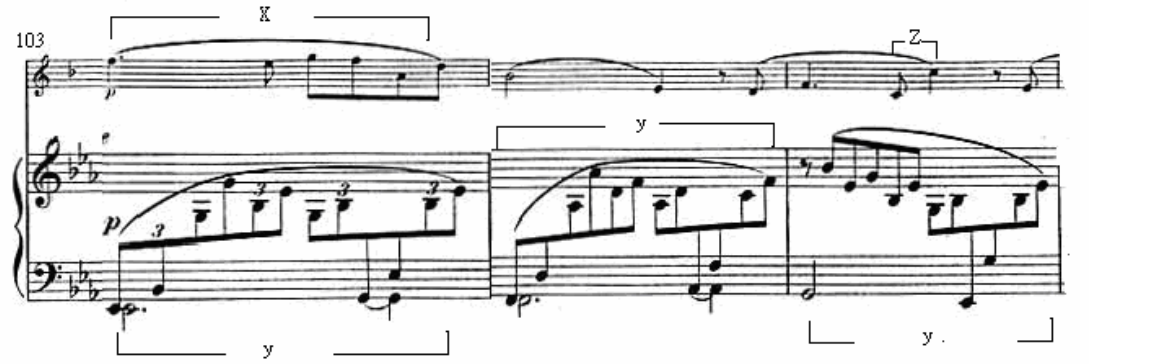


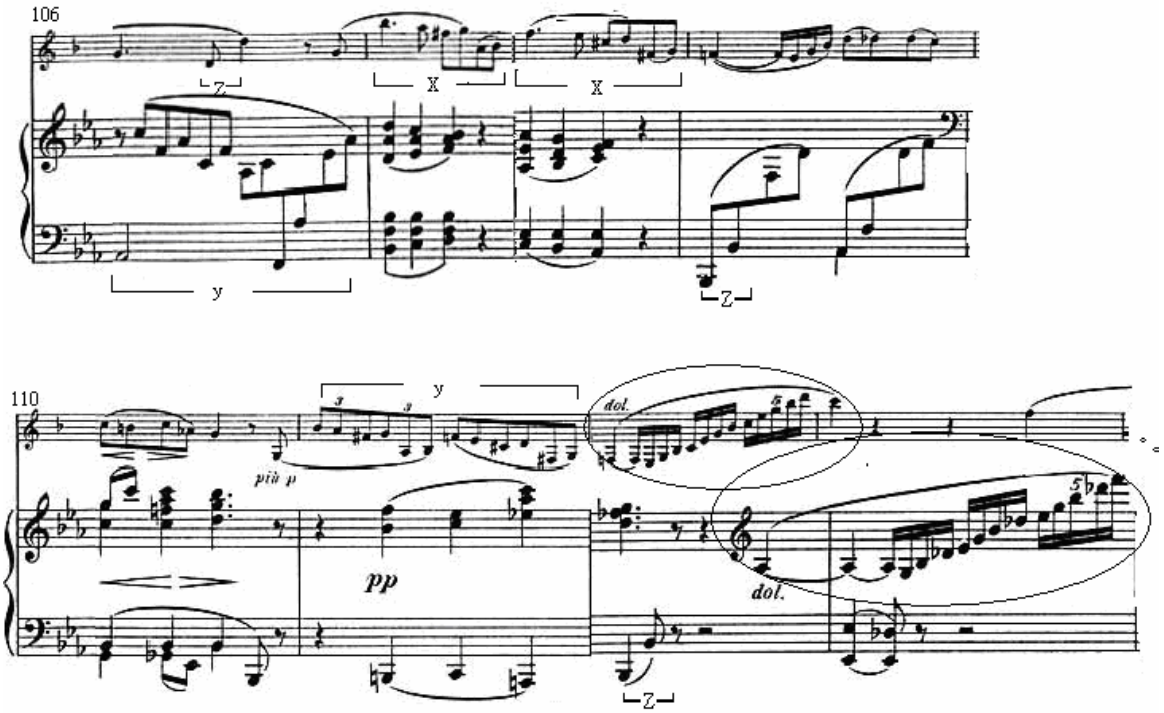
【譜例 8】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 99~103



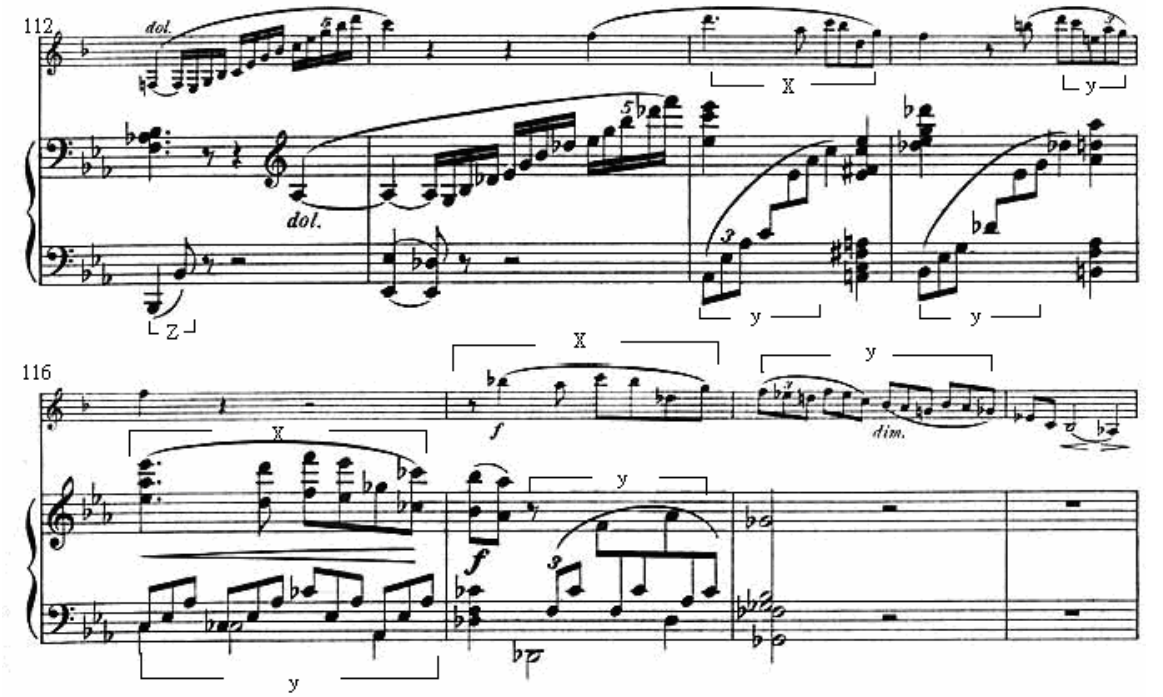
進入再現部，中提琴的第一主題與呈示部的音型完全相同，但鋼琴將前四小節改爲 y 動機的音型，即把八分音符分解和弦改爲三連音的音型；到 113 小節時，鋼琴把前一小節中提琴的旋律再強調一次並帶入過門【見譜例 9】。在過門段落中，再現部之發展則與呈示部相異，由中提琴將第一主題以 x 與 y 動機做爲發展，但鋼琴仍以 y 動機延續第一主題的伴奏型【見譜例 10】。

【譜例 9】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 103~113



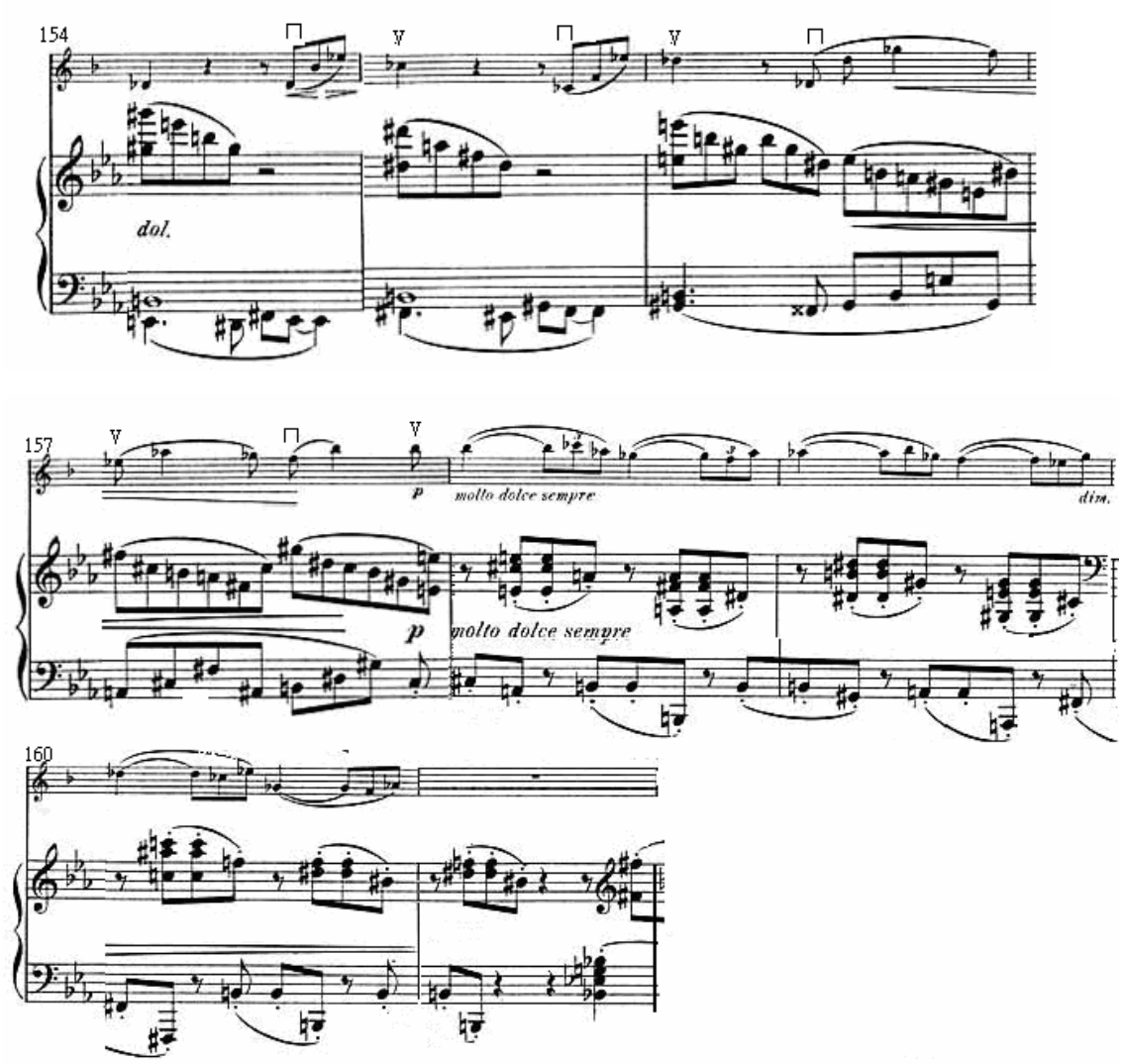


【譜例 10】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 112~119



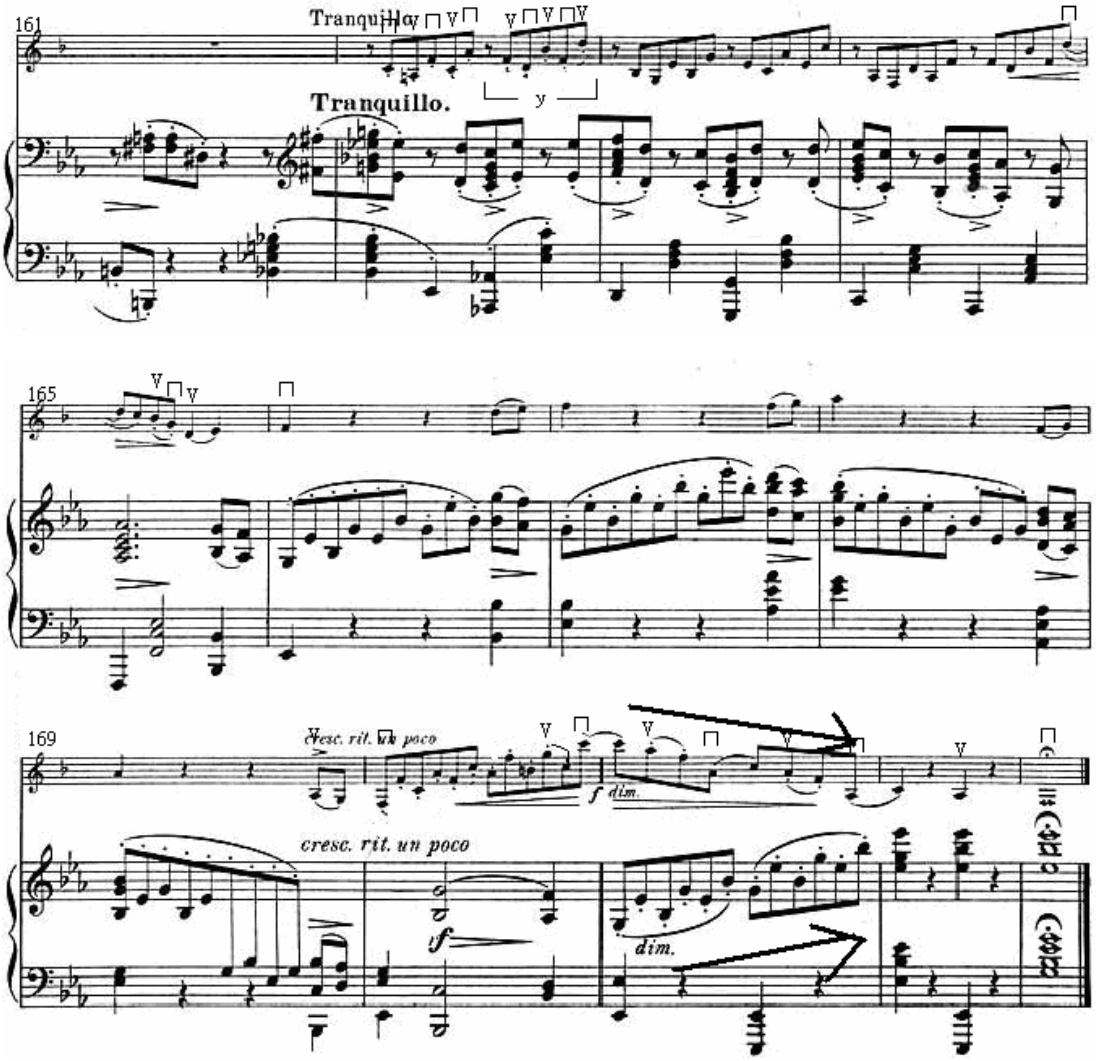
第二主題至小尾奏，除了調性回到主調，其他的完全與呈式部相同；值得一提的是，再現部的過門(mm. 114~119)與呈示部的過門(mm. 12~21)有四小節之差，即爲再現部被刪掉的部分(mm. 154~157)，僅調性不同【見譜例 11】。

【譜例 11】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 154~161



在尾奏的部份，作曲家特別標示術語「安靜地」(*Tranquillo*)，來營造出全曲進入尾聲的氛圍，整段由三對二的節奏型，於最後三小節反向進行使全曲寧靜的結束【見譜例 12】。

【譜例 12】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 161~173



第二節　第二樂章

一、曲式結構

第二樂章是熱情的快板(*Allegro appassionato*)，e^b 小調、3/4，其分析表見下列【表二】

【表二】：布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章

段落名稱	材料名稱	小 節	調　性	特　　徵
A	主題 a	1~16	e^b	1. 兩個樂器各唱一次八小節的主旋律 2. 六度音程 3. 四度音階下行
	主題 b	17~26	D^b-f-e^b	弱強弱的節奏音型
	過門	27~36	e^b-c^b-b^b-e^b	1. 使用主題 a 素材 2. 不停轉調
	主題 a’	37~48	e^b	與主題 a 相同但使用八分音符的音型節奏發展擴充
	結束主題	49~64	e^b	使用六度音程和四度音階下行
	Coda	65~80	e^b	1. 使用主題 a 的音型增值使用 2. 一小節空拍
B	主題 a	81~108	B(C^b)-$d^{\#}$	1. 兩個樂器各唱一次十四小節的旋律 2. 爲主題 a 的 VI 級調 *3. Sostenuto*
	主題 a’	109~138	$G^{\#}$-B	與鋼琴做音量上的抗衡
A’	主題 a	139~156	e^b	同 A 段
	主題 b	157~166	D^b-f-e^b	同 A 段
	過門	167~176	e^b-c^b-b^b-e^b	同 A 段
	主題 a’	177~188	e^b	同 A 段
	結束主題	189~204	e^b	同 A 段
	Coda	205~223	e^b	教會終止結束

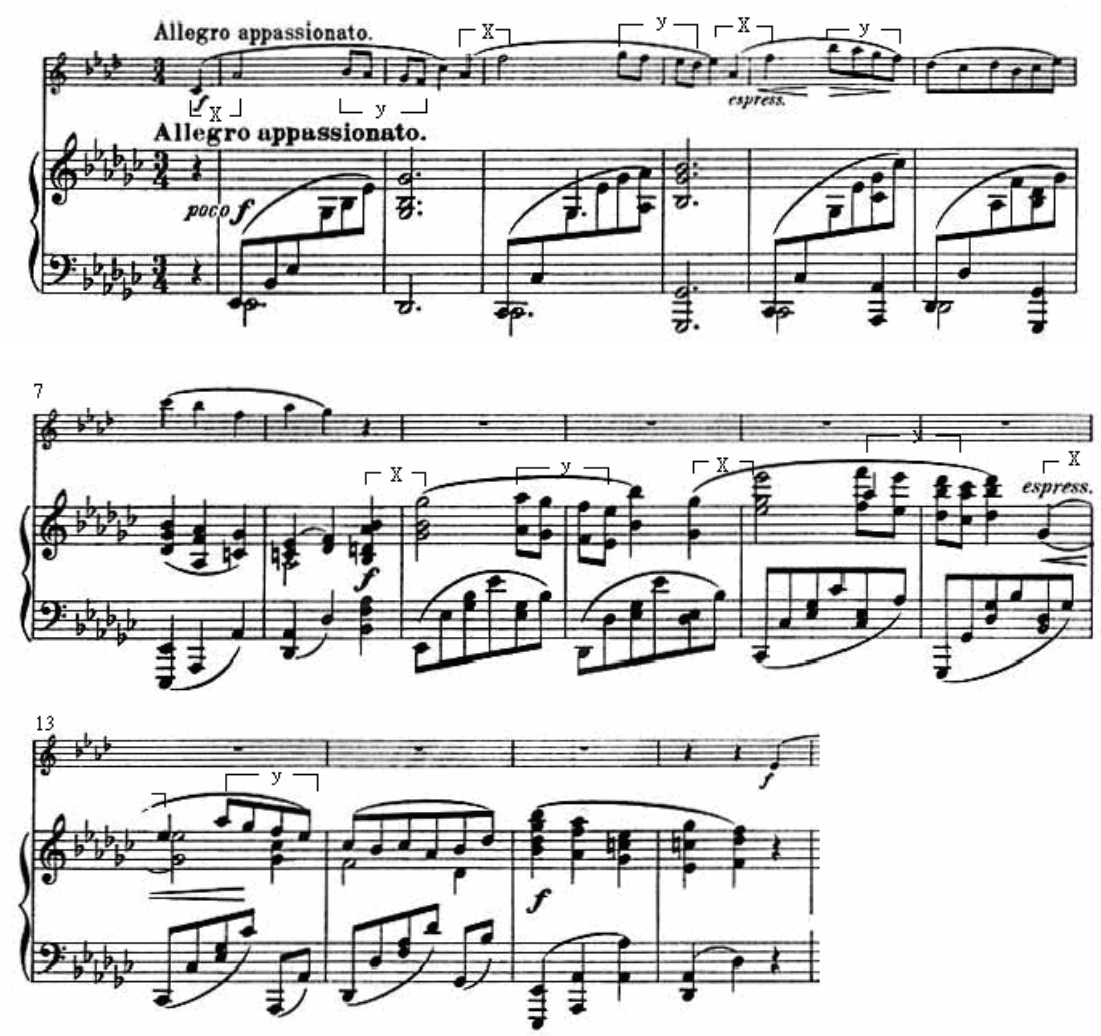
第二樂章是 ABA'的三段體，在每個大段裡又分爲 aba'、aa'；在速度上，A 段爲熱情的快版，B 段則轉爲如歌的行板稍慢於 A 段，到第三段才又回到原速；在調性上，兩個 A 段都是 e^b 小調，第二段則是轉到 B 大調（C^b 大調）爲 e^b 小調的 VI 及調上；在動機方面，A 段多使用跳進的音程，B 段多使用級進的音程，由上述可知 A 和 B 爲對比的樂段。

二、動機的發展與應用

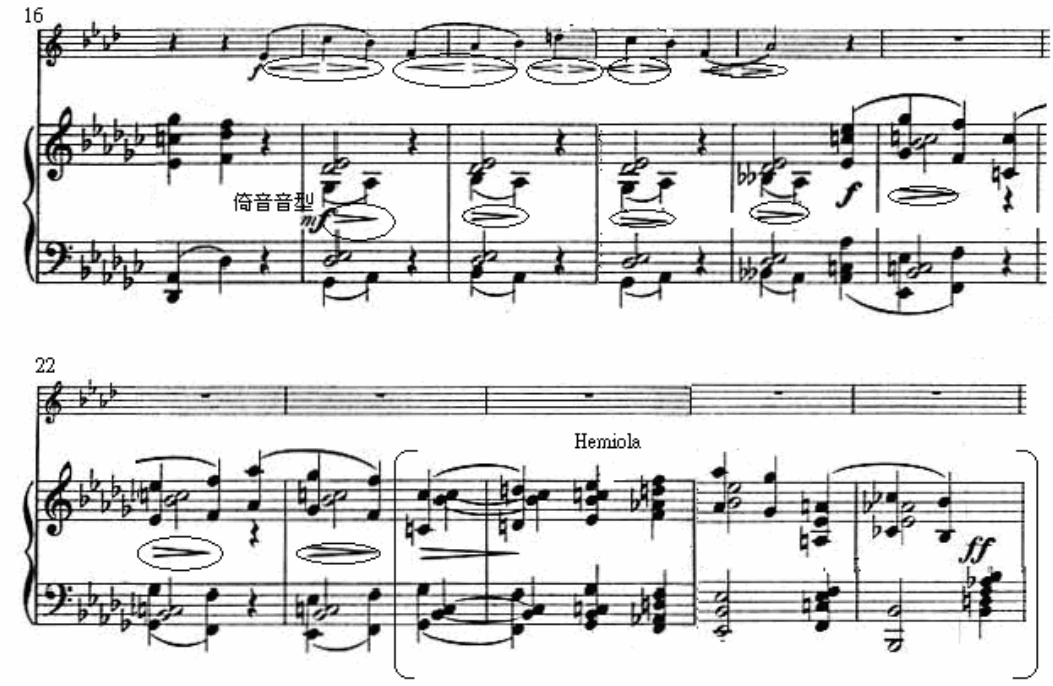
在主題 a 中使用（x）六度音程、（y）四度音階下行爲主要架構，更是貫穿第一段的核心：初由中提琴奏出，在第 1~5 小節中出現三次 x 和 y 動機，而鋼琴以分解和弦及和弦交替伴奏，之後鋼琴以獨奏的方式承接起中提琴的旋律【見譜例 13】。在主題 b 中，整段以四分音符爲主，以三個爲一組，形成弱、強、弱的倚音音型，後鋼琴模仿中提琴的倚音音型出現。在第 23~25 小節改變節奏使用 Hemiola[18]，進入過門【見譜例 14】。

[18] Hemiola 源自希臘文 hemiolios，hemi- 是「半」的字根，-olios 則是指「全」，其字原義可解爲：one and a half，也就是「一又二分之一」，更進一步地說，即 3 : 2 這個比例。在一個固定時值的範圍內，音樂的拍子由原本三分變爲二分，或由二分變爲三分，所造成的節奏現象，即稱爲「Hemiola 節奏」。

【譜例 13】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 1~16

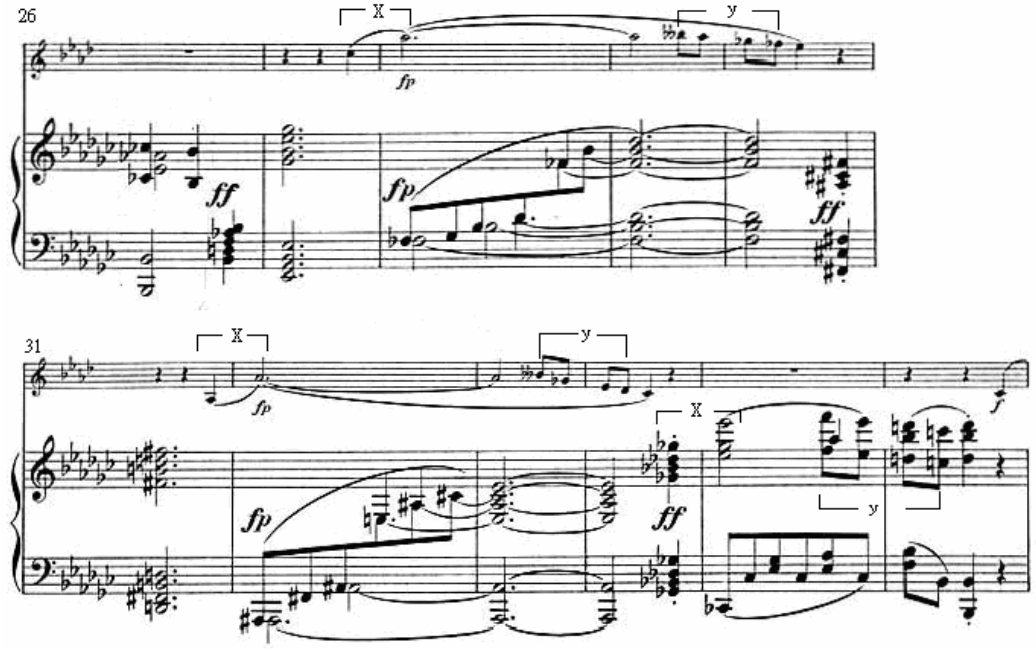


【譜例 14】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 16~26

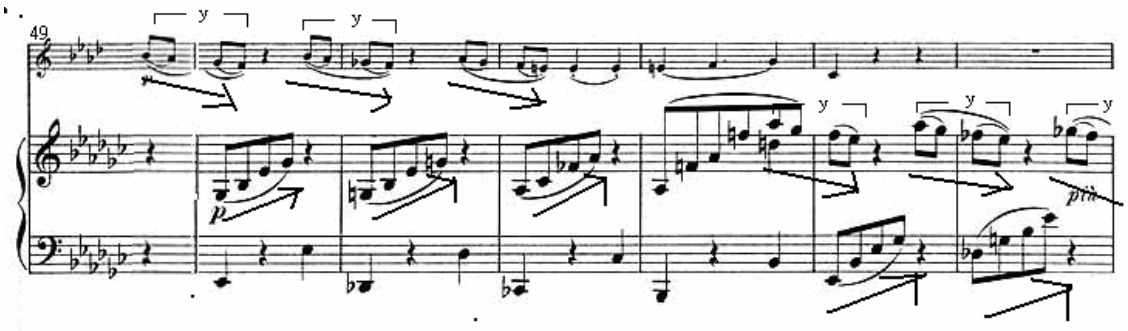


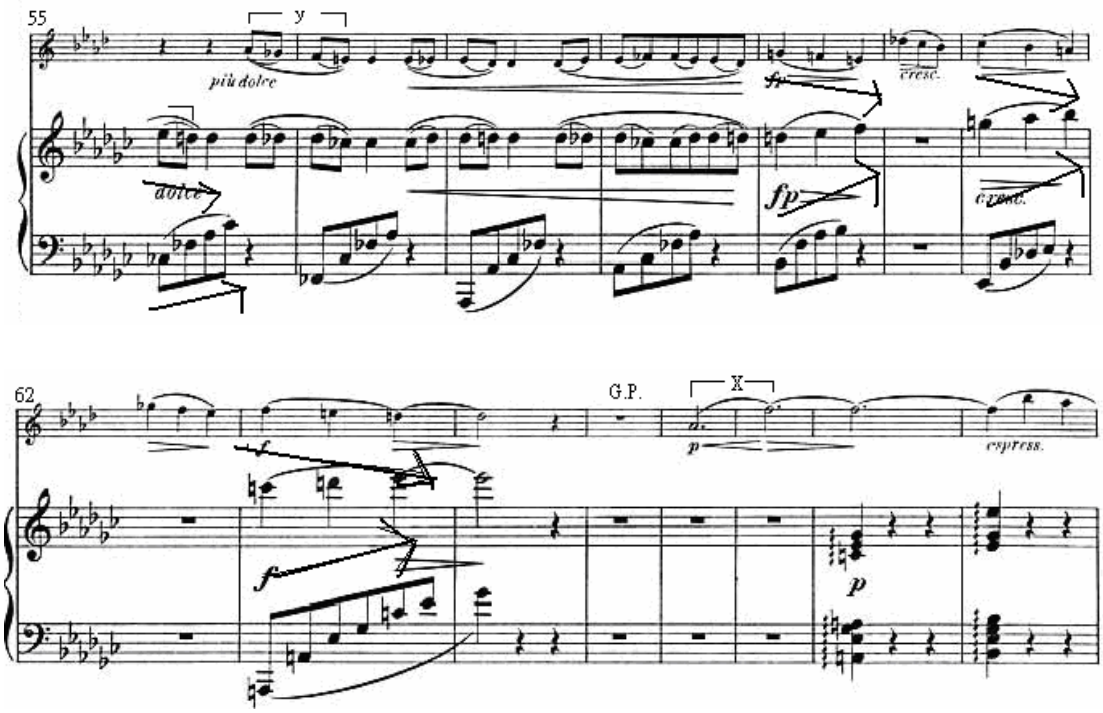
過門部份使用 x 和 y 動機，整段與 a 相似，先由鋼琴帶入主題，雖然和聲照舊但節奏型改變【見譜例 15】；結束主題使用 y 比較頻繁，剛開始由中提琴奏出，節奏的運用多以弱拍開始四度音階下行與鋼琴的右手做抗衡，緊接著鋼琴奏出一樣的旋律，到第 59 小節開始中提琴與鋼琴開始反向進行至 Coda；在第 65 小節兩個樂器皆爲休止(G.P.)，正好爲前後段做個分界，也爲第 66 小節中提琴的出現製造戲劇效果【見譜例 16】；Coda 部分整段的中提琴都使用主題 a 的增值，鋼琴則使用琶音或分解和弦來處理【見譜例 17】。

【譜例 15】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 26~36

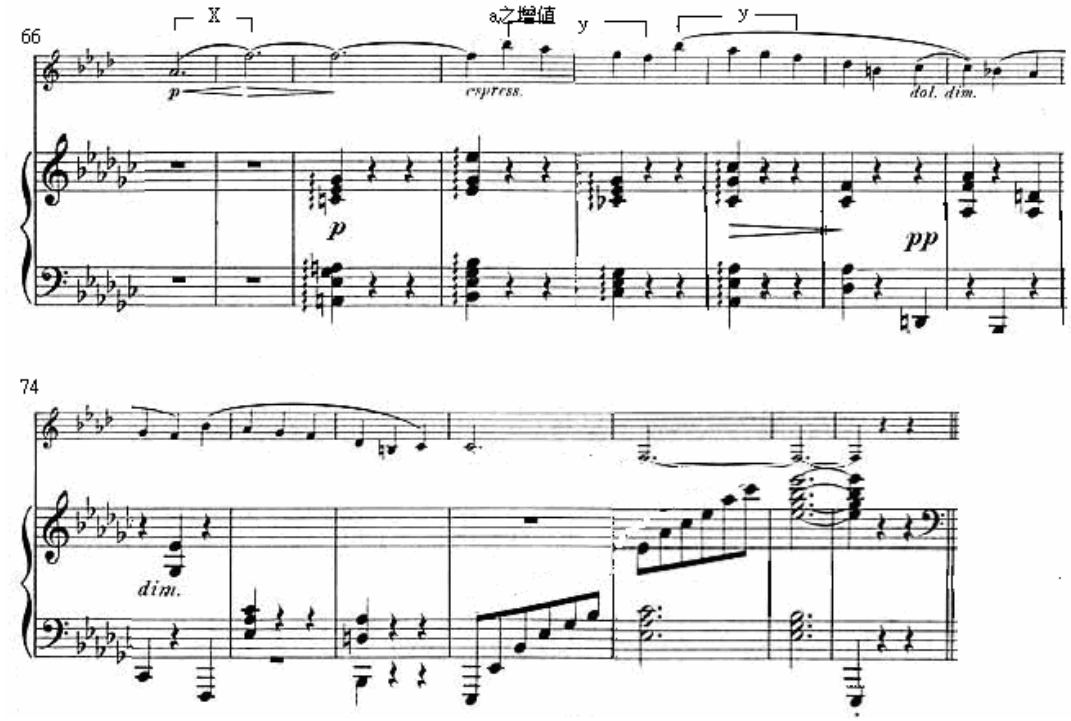


【譜例 16】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 49~69



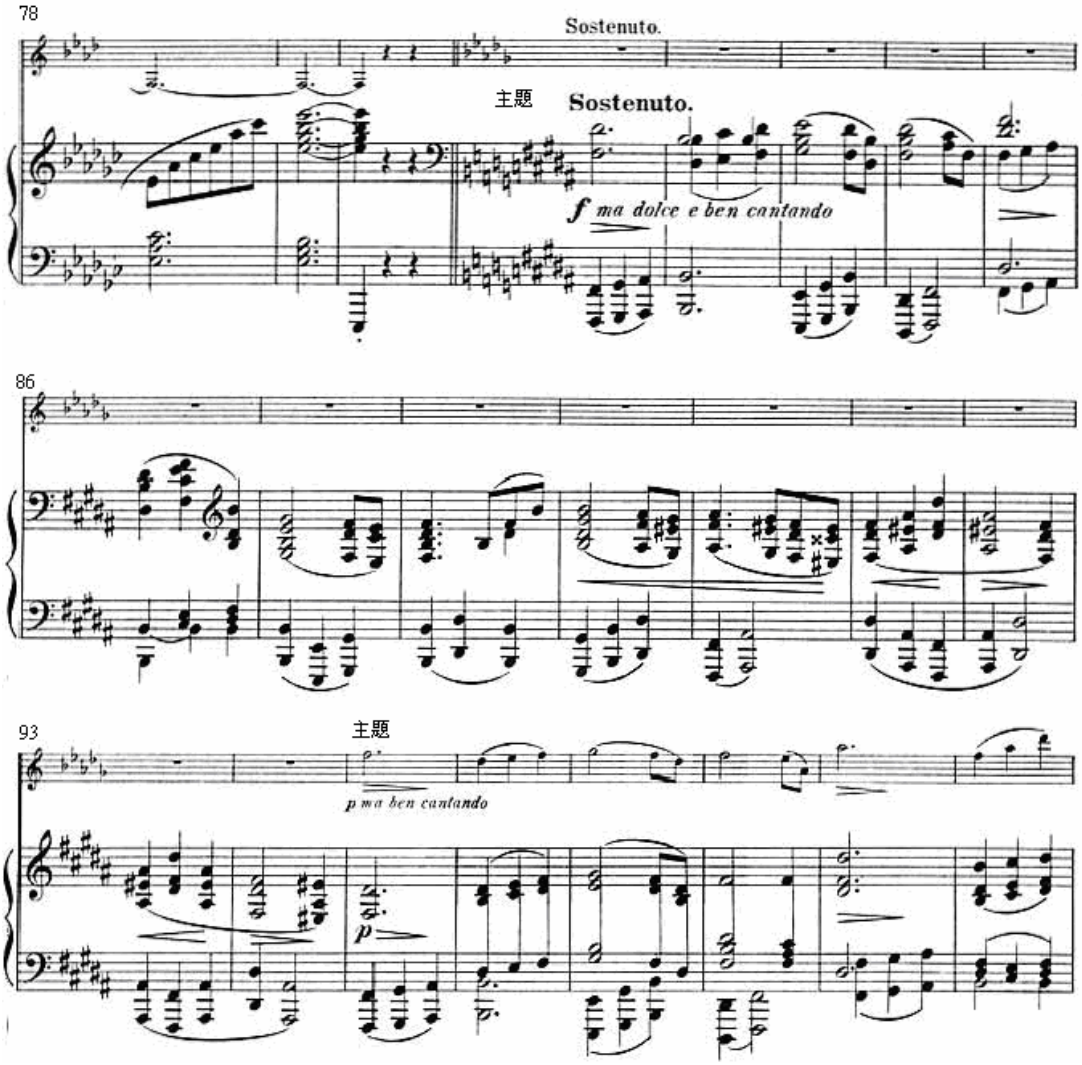


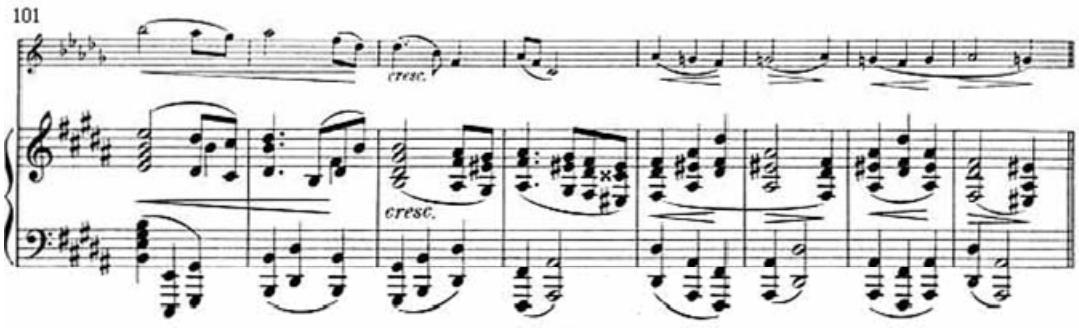
【譜例 17】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 66~80



在 B 段，鋼琴先奏出新的旋律線奏作爲主題，中提琴隨後以對比的音量承接主題【見譜例 18】；在第 121 小節，中提琴出現雙音作爲下一段的開始，並於第 121~124 小節，旋律主軸在鋼琴，而中提琴取材於鋼琴的和弦音，形成兩樂器在音量上的競奏【見譜例 19】。

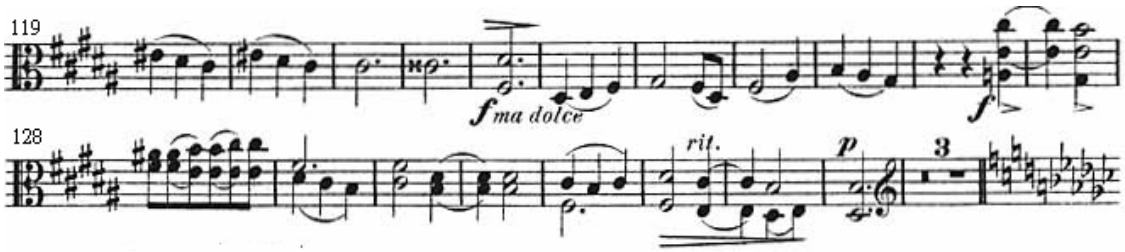
【譜例 18】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 78~108



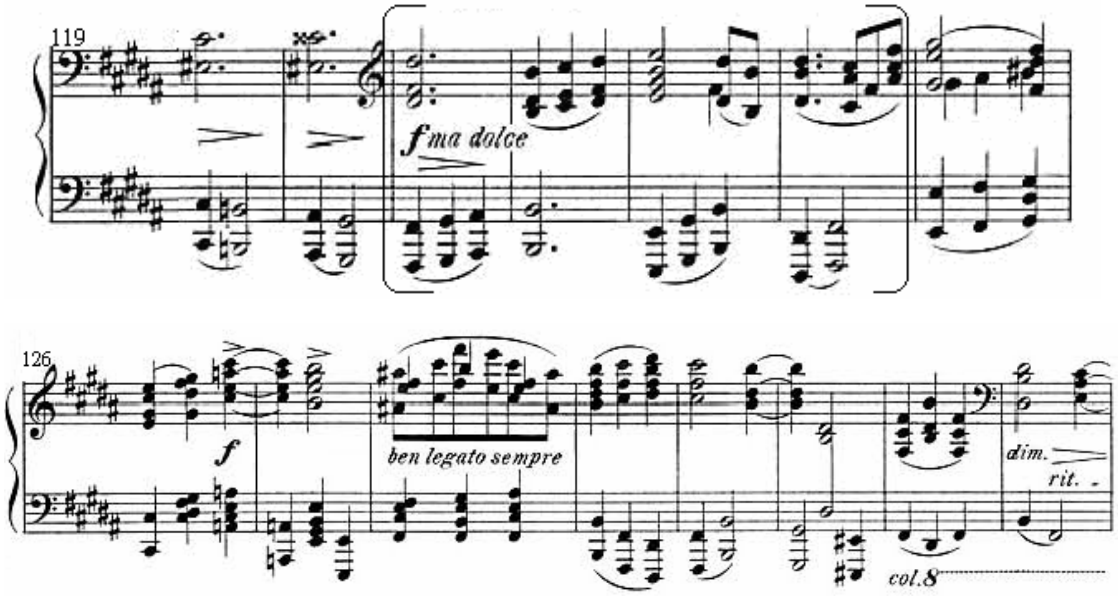


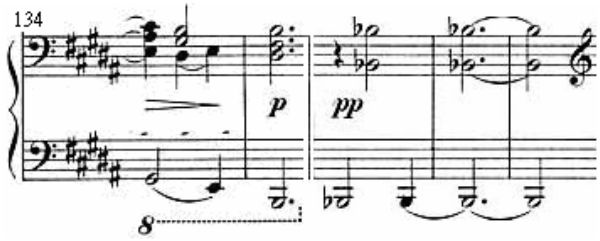
【譜例 19】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章

中提琴譜 mm. 119~138



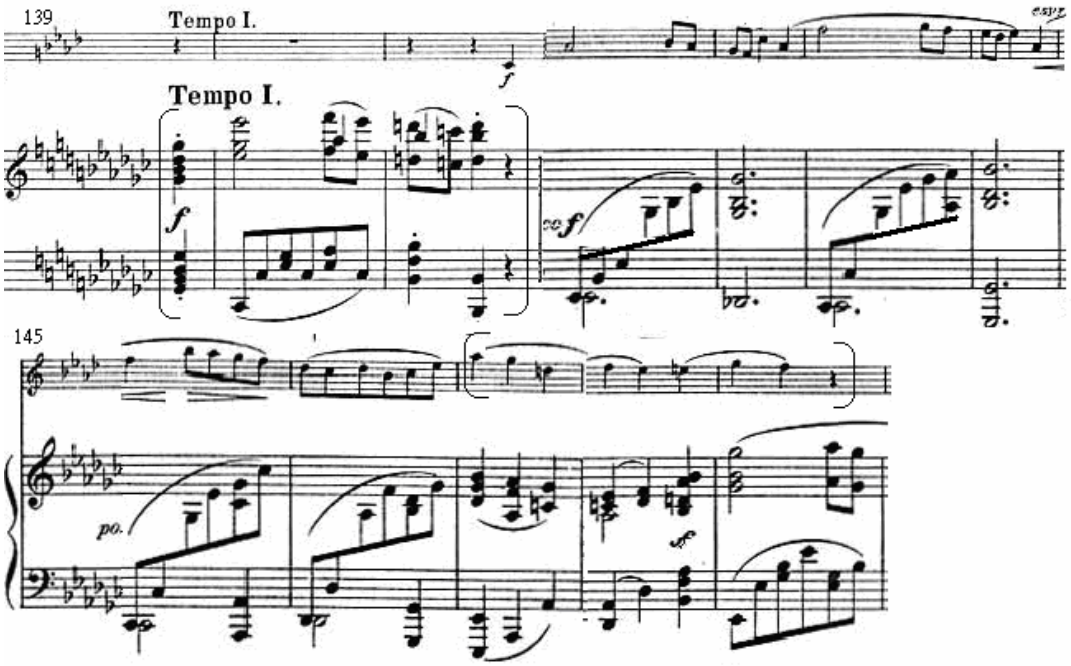
鋼琴 mm. 119~138



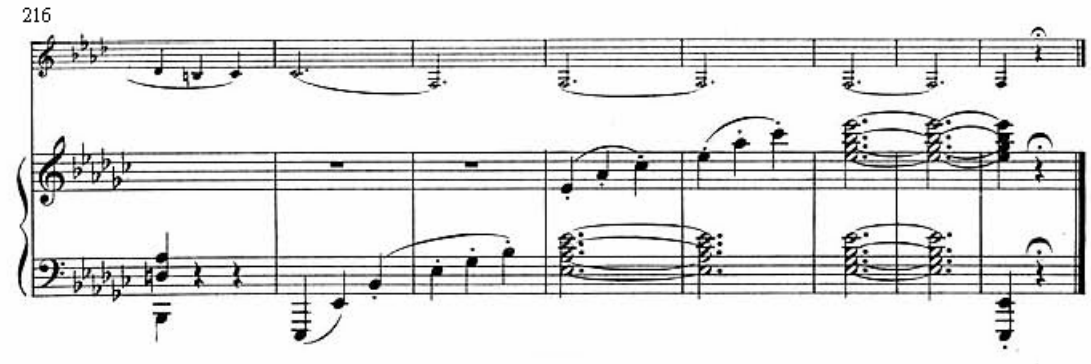


第三段爲第一段的再現，僅於主題前段和尾奏稍做改變；一開始多了兩小節的前奏，第 147~149 小節中提琴之旋律與第一段不同但鋼琴的伴奏型不變【見譜例 20】；第 217~223 小節鋼琴低音部旋律利用增值的手法，將原來八分音符變成四分音符，將音值增長一倍至最後安靜地結束【見譜例 21】。

【譜例 20】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 139~149



【譜例 21】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 216~223



第三節　第三樂章

一、 曲式結構

第三樂章是流暢的行版(*Andante con moto*)，E^b 大調、6/8 拍，其分析表見下列【表三】

【表三】：布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章

段落名稱	小 節	調 性	特　　徵
主題	1~14	E^b	附點十六分音符和八分音符爲主要節奏型
變奏 I	15~28	E^b	與主奏成切分的節奏進行
變奏 II	29~42	E^b	主奏與鋼琴互相呼應
變奏 III	43~56	E^b	以三十二分音符的節奏爲主
變奏 IV	57~70	E^b	1. 主奏與鋼琴成切分 2. 速度轉慢
變奏 V	71~97	e^b	*1. Allegro* 2. 轉成平行小調 3. 由 6/8 轉 2/4 4. 由附點八分音符與八分音符的節奏組成(爲主題之變形)
Coda	98~153	E^b	*1. Piu tranquillo* 2. 三對二的節奏

第三樂章採用變奏曲形式寫成，包括主題、五段變奏與 Coda；本樂章之調性持續穩定的維持在 E^b 大調上，僅在變奏 V 時突然轉爲平行小調，且拍號由複拍子轉爲單拍子，速度亦較其他樂段緊湊，直到 Coda 時才又回到 E^b 大調；整體而論，變奏 I 到 IV 皆以音型與節奏的變化爲變奏的方式，每段皆具有一主要

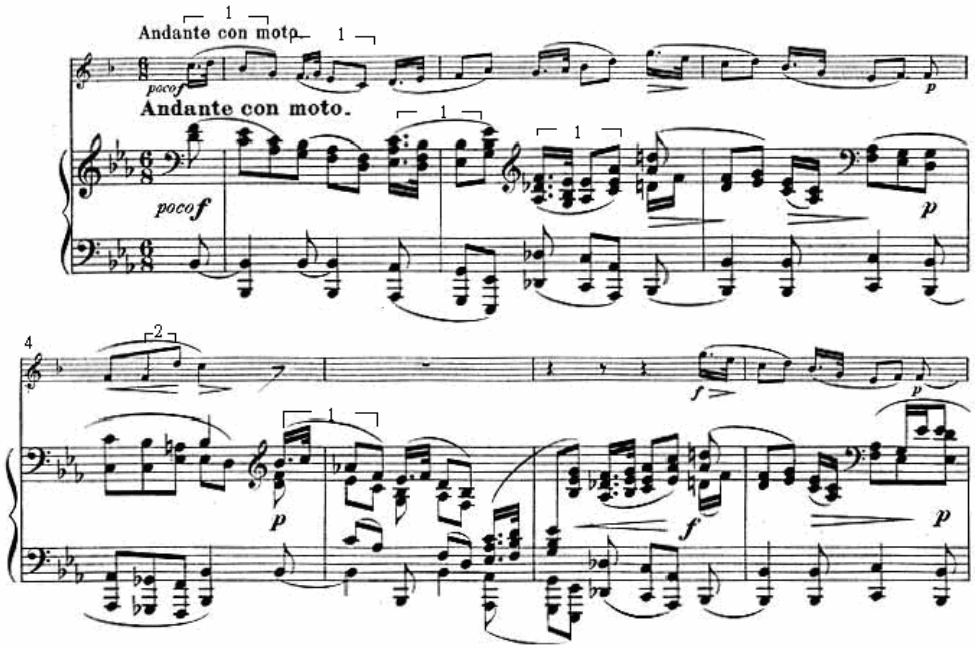
節奏模式，和聲進行則大多雷同；變奏 V 與主題最大之差亦爲其平行小調的調性及性格，但仍與主題採用相同素材；本樂章中各個變奏間之關係，看似獨立卻又具整體性，反映了布拉姆斯「發展式變奏」[19](Developing variation)的創作特質。

二、 動機發展與運用

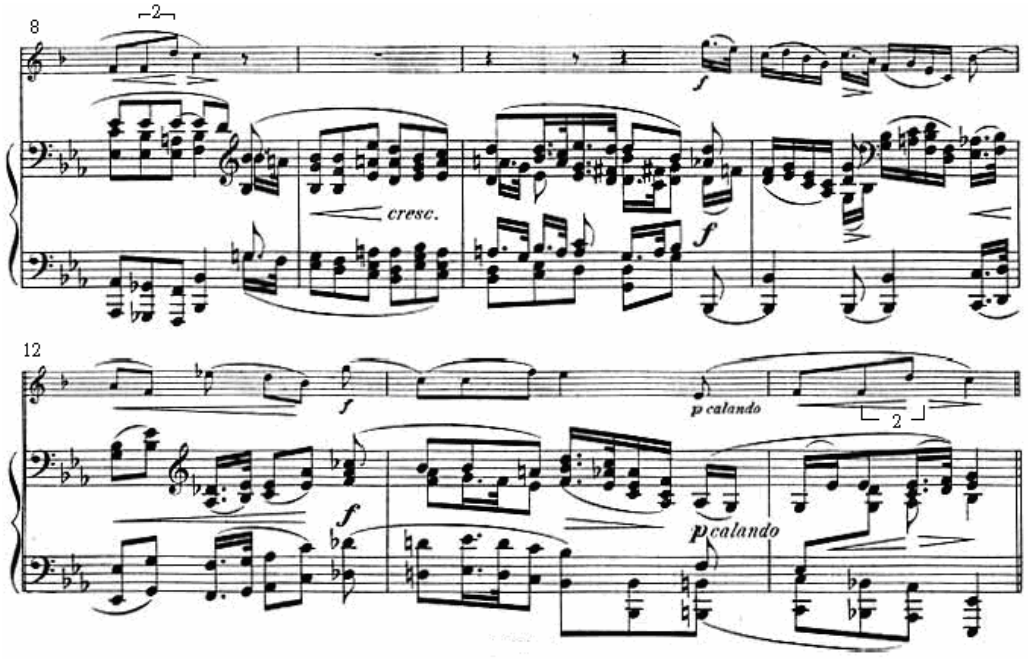
主題：第 1~14 小節、E^b 大調、6/8 拍

整個樂段可分爲三段樂句，第一句(mm. 1~4)和第二句(mm. 5~8)爲平行樂句，在和聲上與音型上完全相同，僅在樂器出現之順序有所不同，而第三句(mm. 9~14)是第二句的延展，結尾以六度音程（2）做結束；所使用的節奏動機（1）重複 出現在兩樂器之間，緊密交織著【見譜例 22】。

【譜例 22】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 1~14



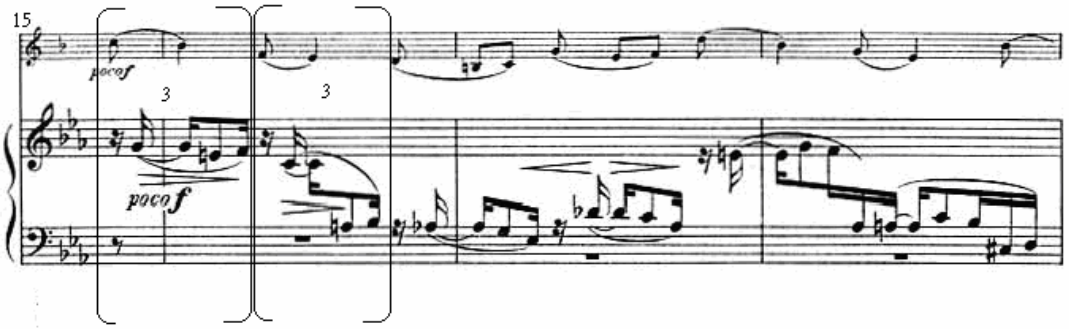
[19] 一種作曲的手法，使發展部和變奏的概念相結合，也就是使用現有素材和和聲做變奏。

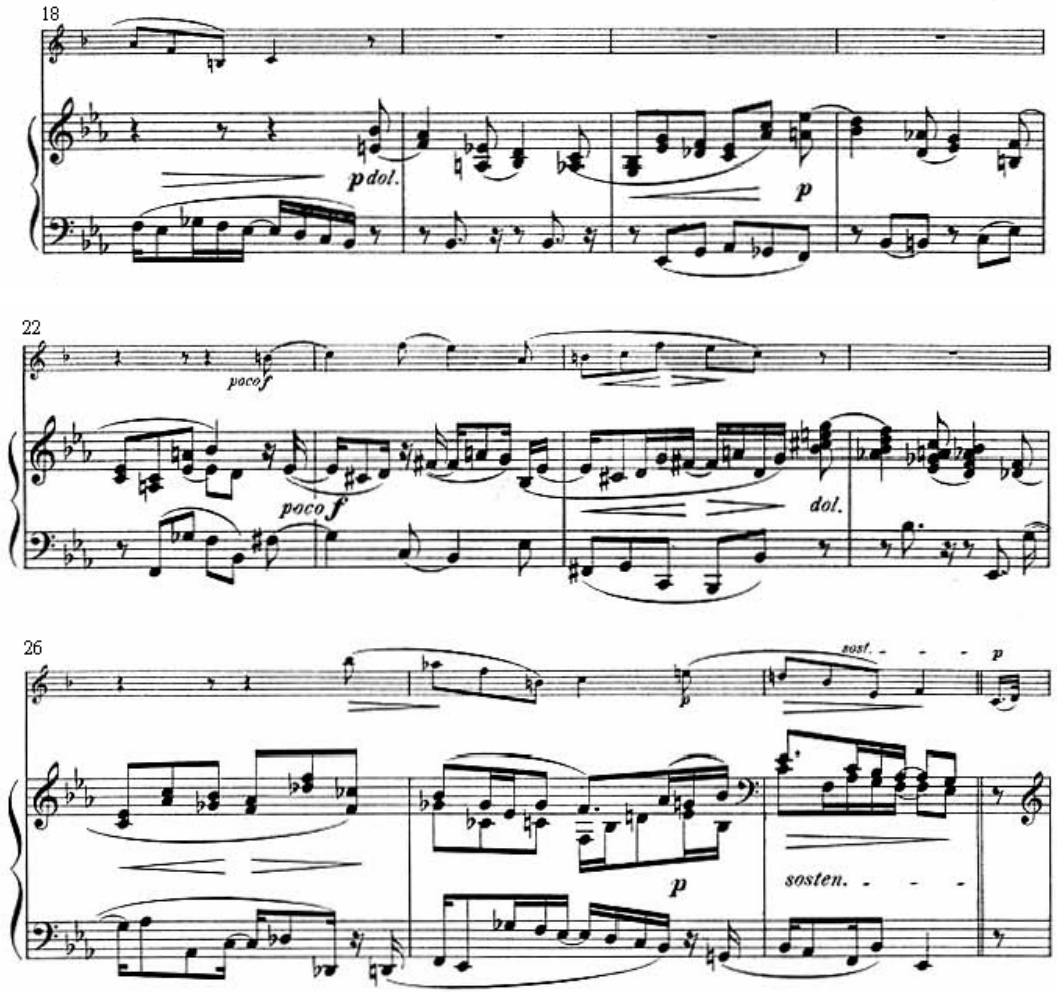


變奏一：第 15~28 小節、E^b 大調、6/8 拍

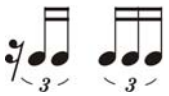
本段架構與主題相同，可視爲主題的再現：主要的動機(3)是中提琴 和鋼琴 兩種素材結合而成，由中提琴和鋼琴以相隔一個十六分音符展開對位【見譜例 23】。

【譜例 23】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 15~28

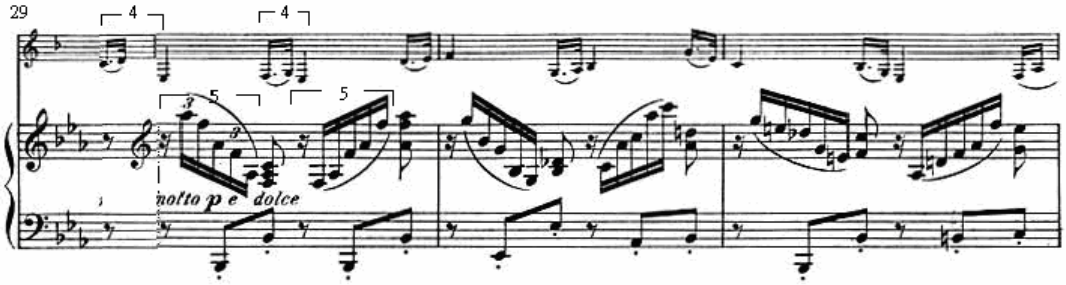




變奏二：第 29~42 小節、E^b 大調、6/8 拍

本段樂句結構亦與主題相同：中提琴以主題之變形(4) 和鋼琴以分解和弦(5)  作爲動機進行發展，整首變奏以動機(4)、(5)上下呼應的方式輪流現在兩樂器之間【見譜例 24】。

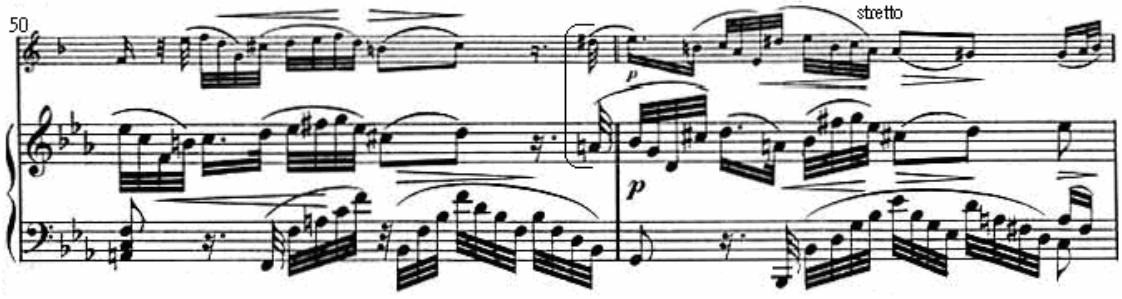
【譜例 24】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 29~31



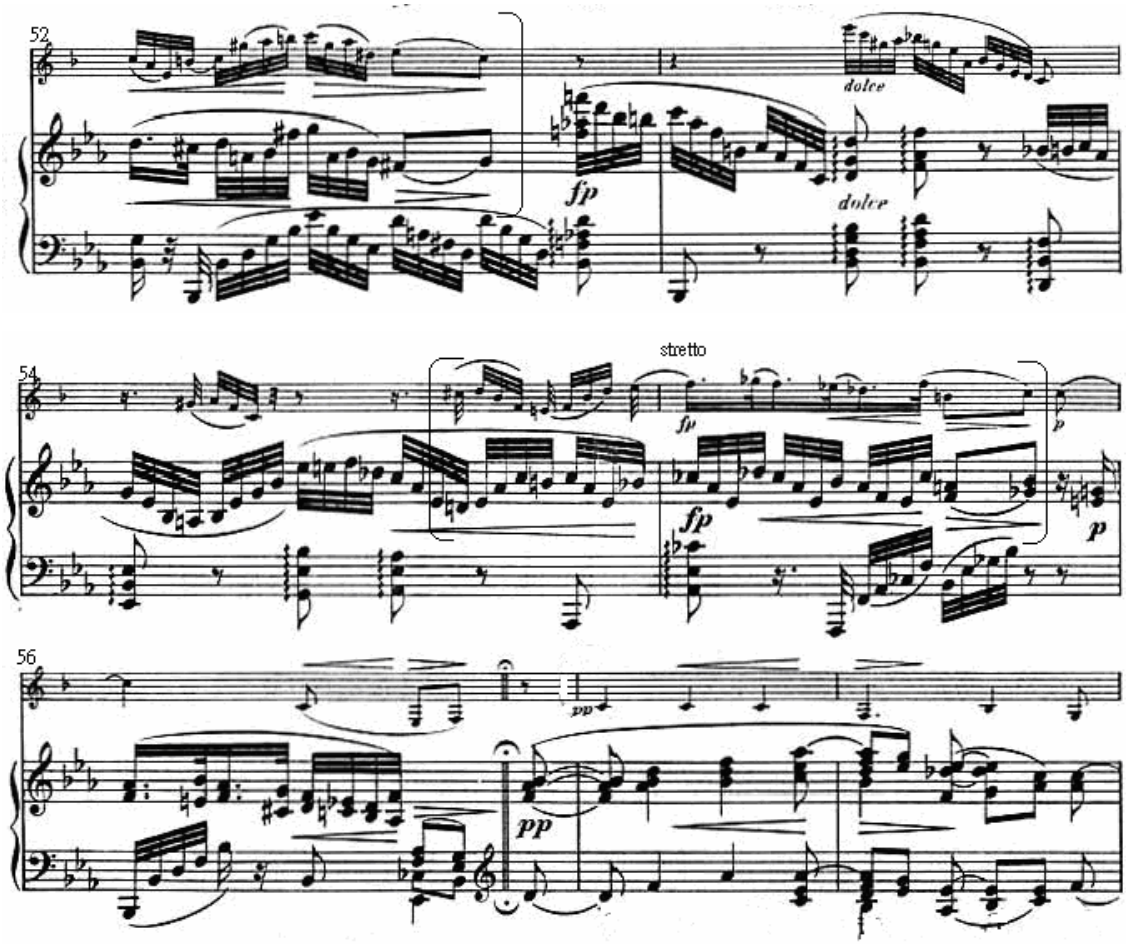
變奏三：第 43~56 小節、E^b 大調、6/8 拍

兩樂器皆以三十二分音符爲基本動機(6) 展開，並以對唱的方式，交互出現，和主題相較華麗許多；樂句發展方面，與主題相同—亦可分爲三大句；在第三句第 50~56 小節中，採用兩樂器對唱連綿不絕有如〝疊句〞[20] (stretto)之手法呈現【見譜例 25】。

【譜例 25】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 50~57



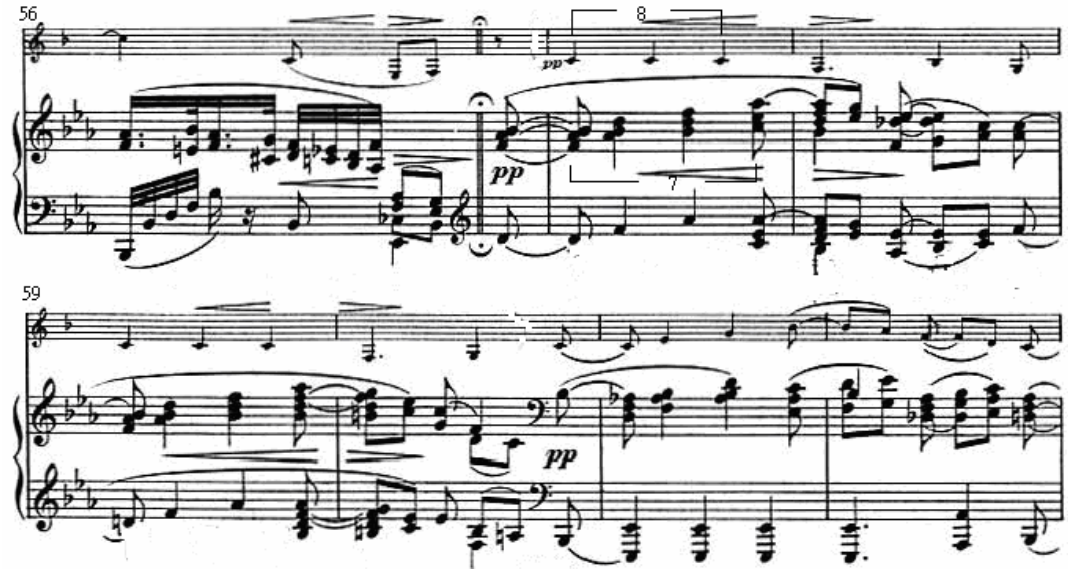
[20]義大利的音樂名詞，通常是用在賦格曲尾端，有時使用叫做密接合應的技巧，就是每一個聲部進入的時候並不等待前一個聲部完全結束，而出現同一個主題在多個聲部上以一定的時間和音高差距疊置的現象，好像主題被自身從中間切入，由於緊張感的增加，往往就是高潮所在。在其他樂曲或樂章的段落中尾端有時會出現，例如：貝多芬的第五號交響曲的最後樂章的末端、蕭邦的第三號敘事曲第 227 小節。



變奏四：第 57~70 小節、E^b 大調、6/8 拍

樂句也是分成三句，但本段之力度異於前幾段，大多數樂句都從小聲 *pianissimo* 開始，同時大量使用力度變化進行樂句區隔處理；此段的動機先由鋼琴開始切分節奏(7) ♪♩ ♩ ♪ 加上正拍的中提琴(8) ♩ ♩ ♩ 組合而成，相隔一個八分音符互相呼應【見譜例 26】。

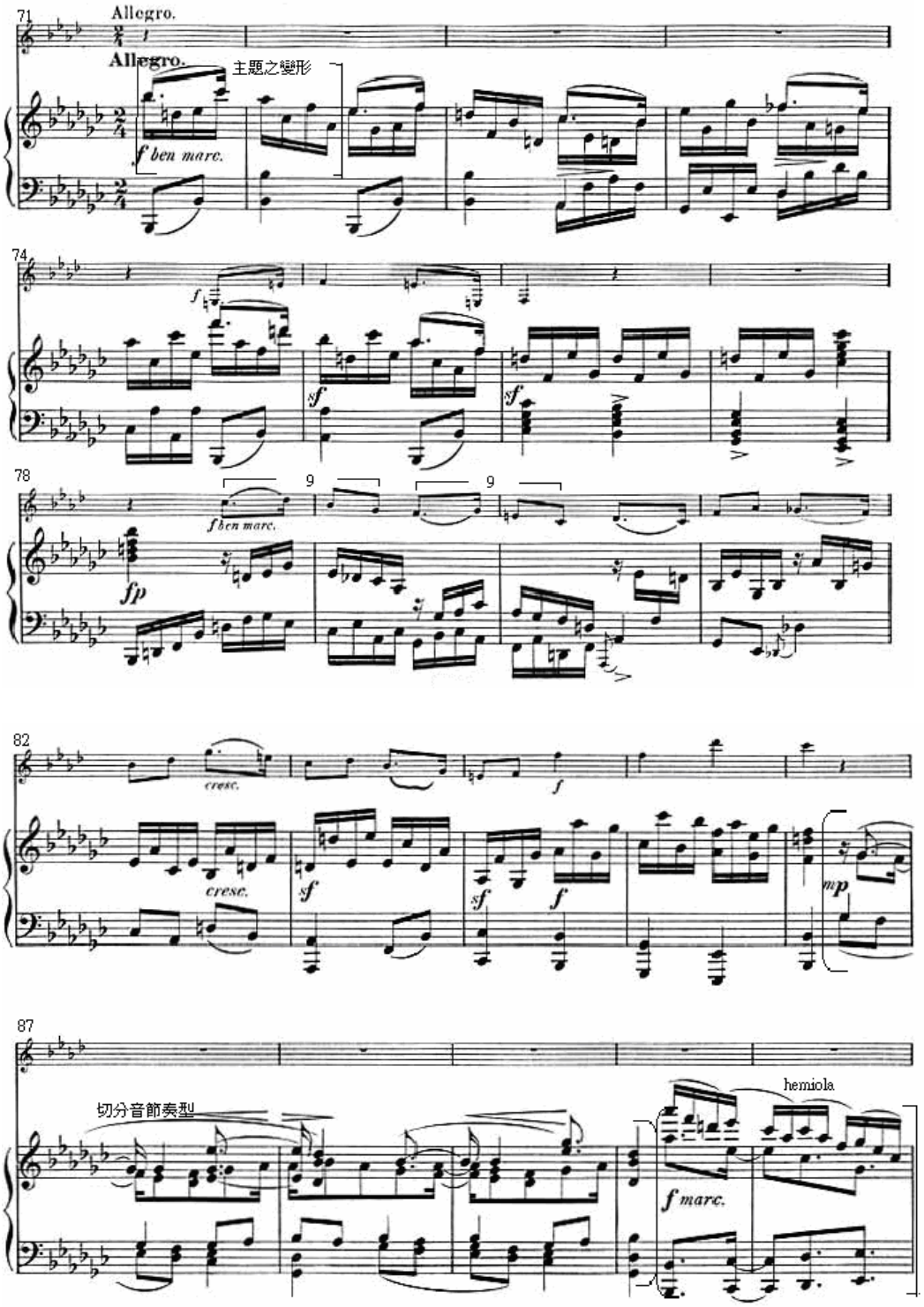
【譜例 26】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 56~62

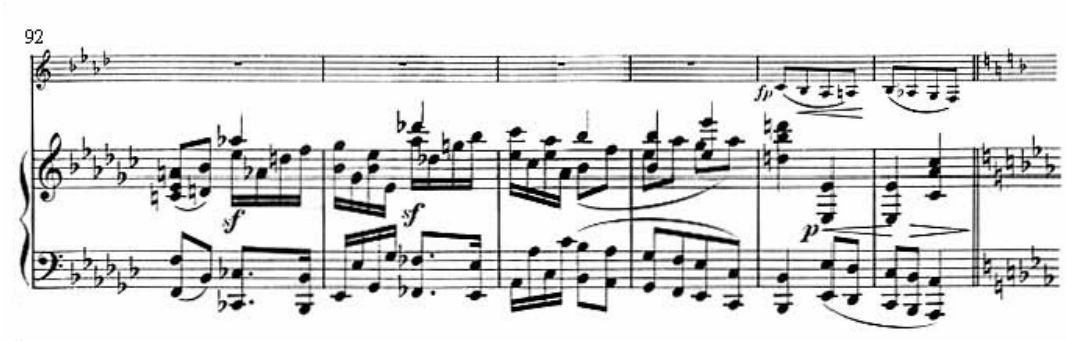


變奏五：第 71~97 小節、e^b 小調、2/4 拍

本變奏之速度由行板轉爲快版，調性也從大調轉爲平行小調，雖然亦分成三大句、但每句之長度都比主題長一倍。整段都採用主題的變形(9) 作動機來發展，先由鋼琴奏出動機的變奏，之後再接給中提琴。直至第 86 小節鋼琴出現切分音節奏至 90 小節拍點才統一；但又緊接使用 Hemiola 方式進行節奏轉移，使本段之節奏變化相當豐富【見譜例 27】。

【譜例 27】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 71~97

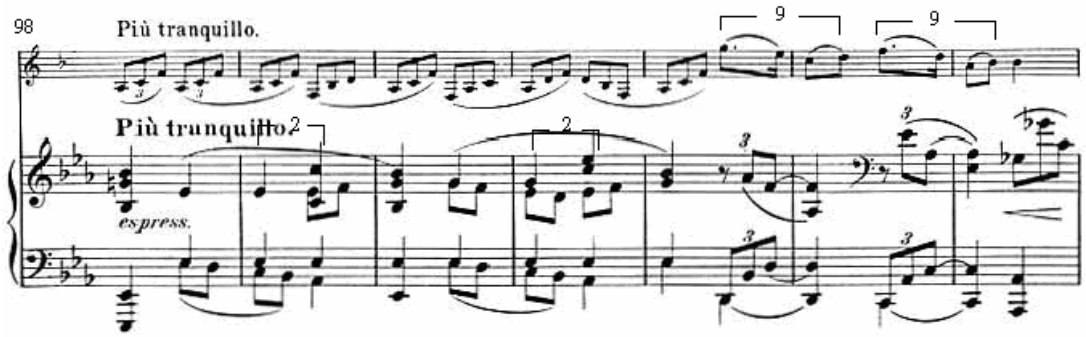


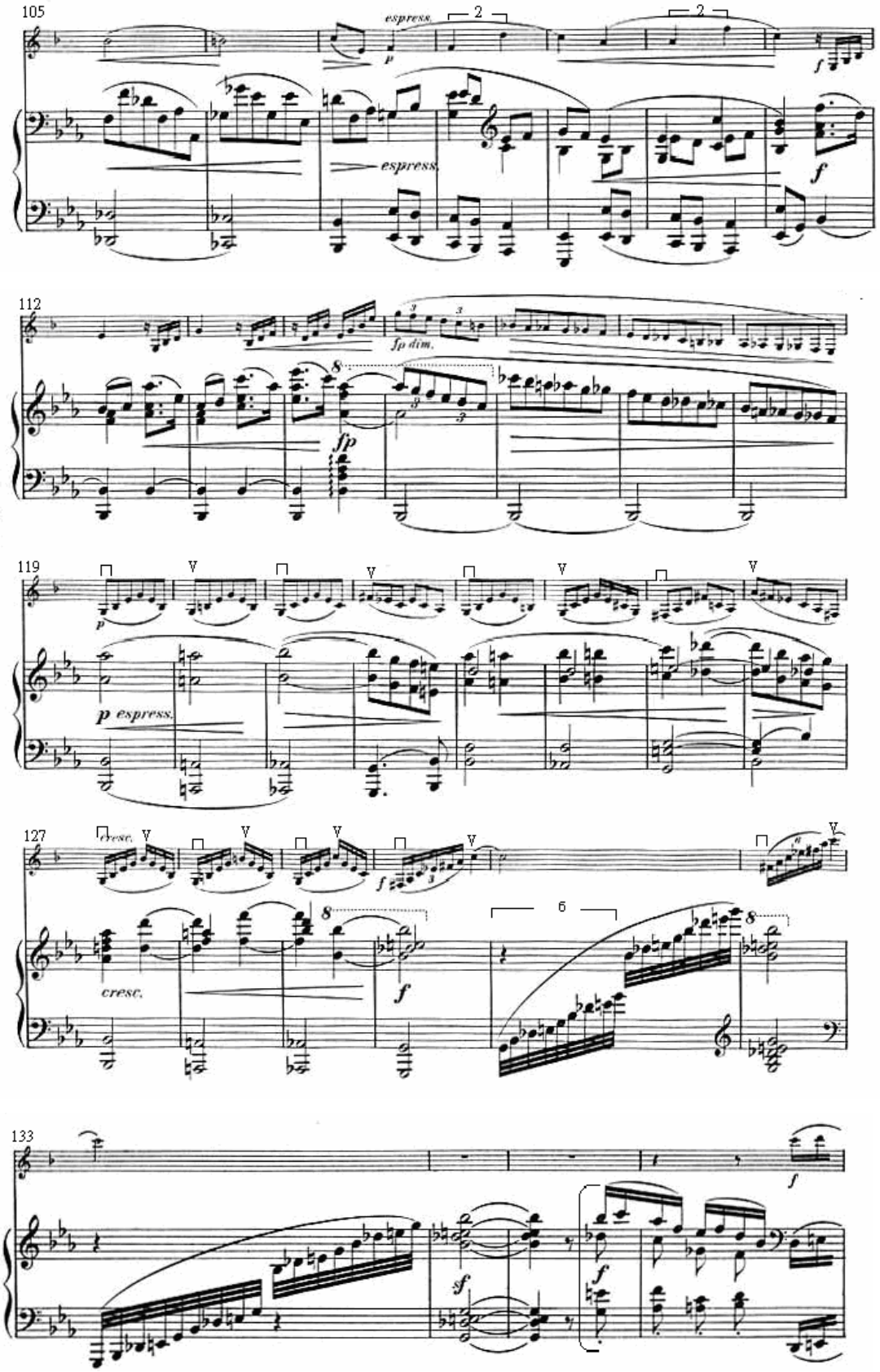


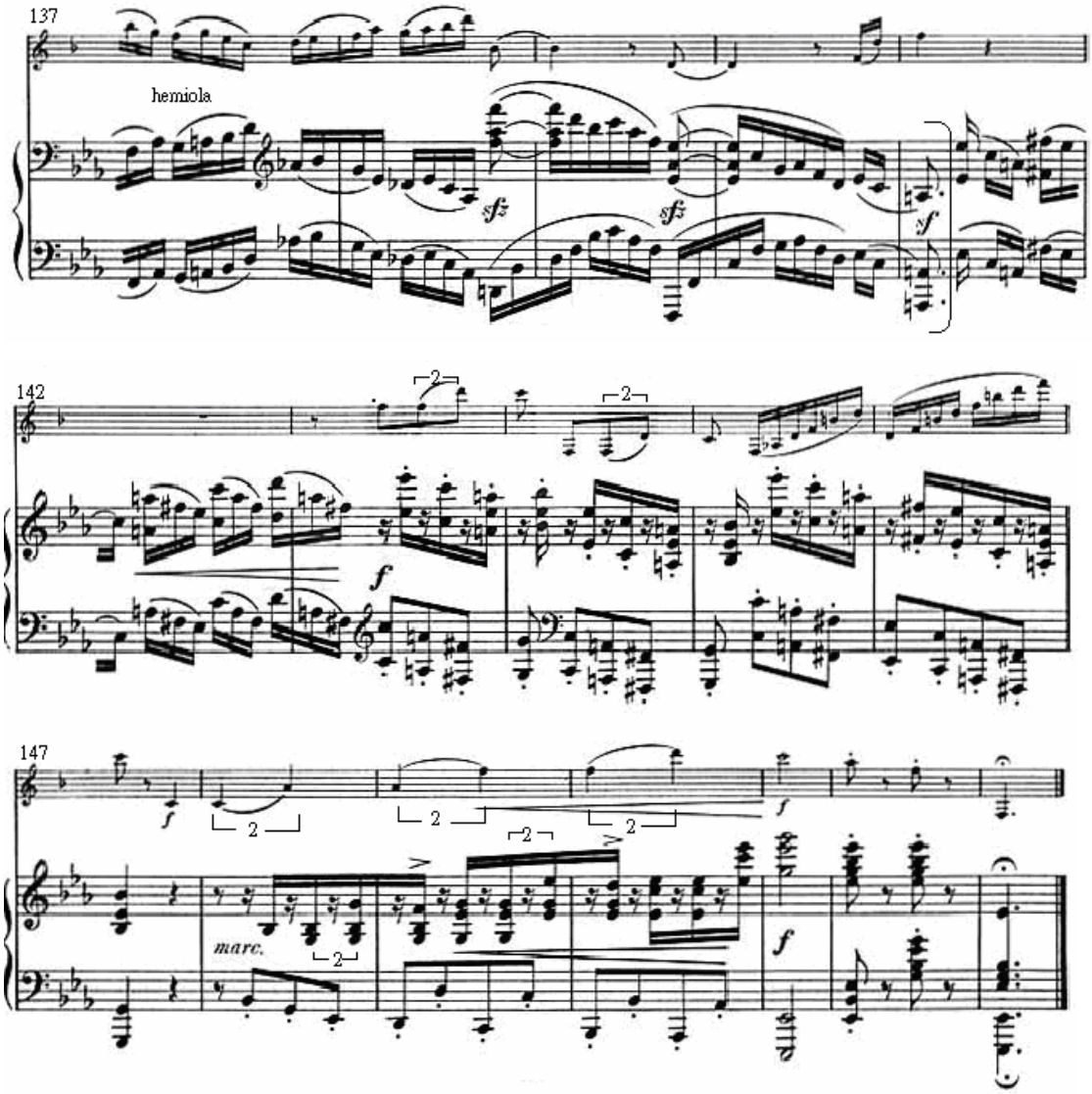
Coda：第 98~153 小節、E^b 大調、2/4 拍

一開始風格即轉爲「更平靜地」*(Più tranquillo*)；整段並無固定的動機發展，而是將先前各段的素材集結堆疊而成；第 141~143 小節鋼琴的部份使用 Hemiola 的方式齊奏出分解七和弦，並引導出鋼琴在第 143~147 小節左、右手相隔一個十六分音符的節奏，最後中提琴以主題當中的六度音程動機(2)，不斷以上行音型將全曲帶到最高潮【見譜例 28】。

【譜例 28】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 mm. 98~153




105
espress.
espress.
112
fp dim.
fp
119
p espress.
127
cresc.
cresc.
133


137
hemiola
sfz
sfz
sf
142
f
147
f
2
marc.
f

第四章

詮釋風格與演奏問題

第一節　樂曲詮釋與演奏風格

「詮釋」是一種再創造行爲，即演奏者透過表演、將作曲家的理念傳遞給聽眾的結果。在詮釋的過程中，經由對作品架構的瞭解與對音樂上的要求歸納後，透過演奏者自我的修養及經驗、判斷以及處理後，將作品完整的表現出來，是爲詮釋[21]。

後續研究中，筆者將針對弓法、弓速、休止符、呼吸、節奏、表情記號等方面進行探討。

第一樂章

筆者針對七個段落作探討：

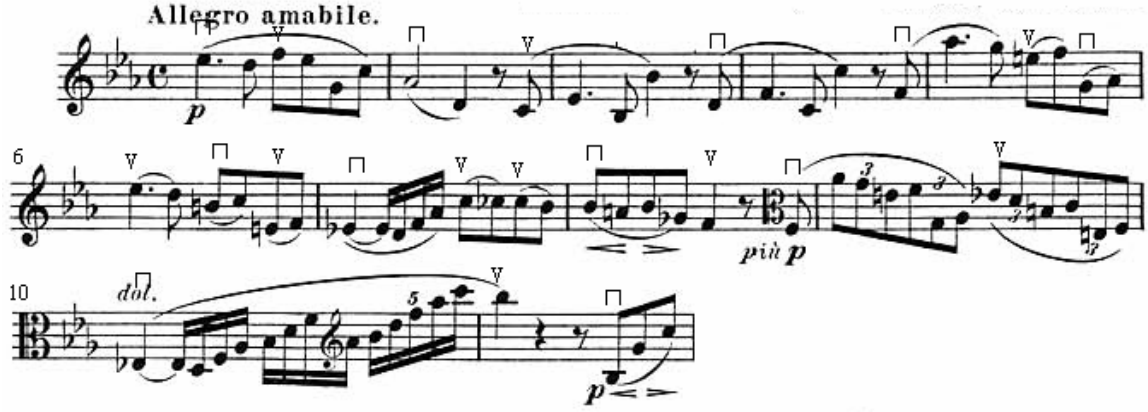
1. 第一主題【見譜例 29】: 開頭必須先深吸一口氣，在吐氣的時候弓就順勢碰到弦而發出聲，且弓是從空中出發，而不是停在弦上發動，除了可避免咬弦所出現之重音，也讓旋律自然而流暢的奏出。筆者第 1 小節 1、2 拍從下弓開始，這裡

[21]徐頌仁，《音樂演奏與實際探討》。(台北：全音音樂出版社，1992，二版)，7。

的八分音符尤其重要，由於其貫串起第 3、4 拍的主要音，故在配弓時，應留給八分音符半弓的長度來連接。在 3~5 小節裡，作曲家先採用一次模進，音域往上升一個大二度，慢速累積情感，最後使用一個大跳十一度的音程來表達內心的澎湃。另休止符也增添音樂的緊湊感，連續三次的八分休止符所呈現的不一感情，代表著呼吸與接續音，時間會一次比一次短，將音樂的張力推到最高。另第 9 小節的三連音到第 10 小節的十六分音符，音值縮小，在聽覺上就有漸快的感覺。

【譜例 29】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章

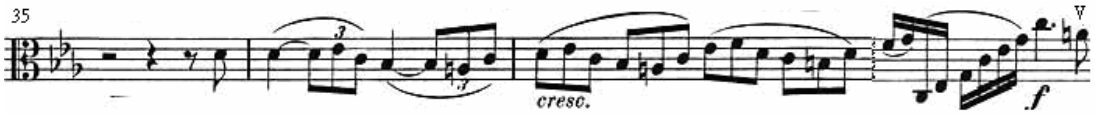
中提琴譜 mm. 1~11



2. 第二主題【見譜例 3】：原本的句法是 1、2 拍圓滑，3、4 拍圓滑，中間使用一個八分音符隔開，而 3、4 拍的音型 F-F-G，爲了避免拉同音而導致音樂有空隙，所以連弓到八分休止符後面的 F 音，不但能讓音清楚，音與音之間也不會有空隙。在 23 小節，雖然也是同樣的音型，但八分休止符後面的 3、4 拍卻是接不同音，所以可以用上弓來處理。值得一提的是，第 29 小節的 3、4 拍，雖然是連弓，但在演奏八分音符前會稍爲分開，力度藉由這分開的八分音符轉爲 *dolce* 進入 30 小節。

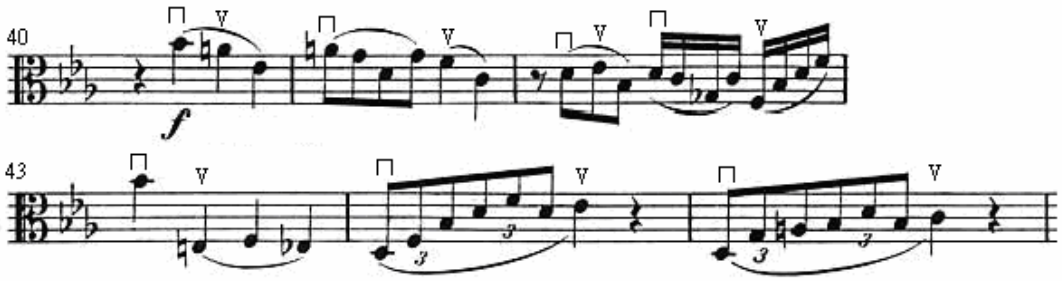
3. 過門【見譜例 30】：前兩小節中，作曲家使用三連音作爲堆積情緒之工具，第 3 小節則減值成十六分音符，將情緒推上最激動處；另本段最後一個八分音符若採用分弓的方式，可以將張力撐到最大。

【譜例 30】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 中提琴譜 mm. 35~38



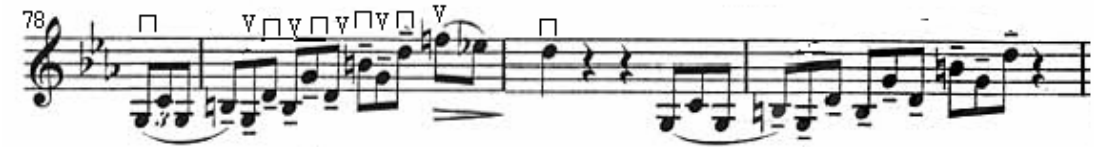
4. 結束句【見譜例 31】：一開始 *forte* 的力度，第 40 小節之三連弓音若採用原標示之句法，恐難以達成該力度需求；若改從上弓開始分作兩弓，則勢必會在連接下弓時產生重音；故筆者建議從下弓開始，在 2、3 拍換上弓，讓力度維持並推向下一小節。 第 42 小節第 4 拍之十六分音符可使用上弓，讓往上發展的音型維持力度帶入 43 小節第一拍的下弓，爲使 44 小節可用下弓開始，建議之後三個四分音符應使用上弓，以連弓方式保持 *forte* 的力度，直到 45 小節再做收尾。

【譜例 31】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 中提琴譜 mm. 40~45



5. 發展部【見譜例 32】: 除第一組三連音連弓到下一組三連音的第一音外，其餘的三連音都帶著持續音(*ten.*)的表情記號；在弦樂演奏法上，因弓尖較利於低音之配弓，筆者建議固定使用在中弓或者是中上弓，以 *Portato* 的方式處理本段的音型。

【譜例 32】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 中提琴譜 mm. 78~80



6. 再現部【見譜例 11】: 若是由上弓開始不易做出 (尤其是在收尾的地方)，因此第 154 小節的八分音符，從下弓連弓銜接下一小節的四分音符上弓，同理，第 155-156 小節同前面的音型與手法，在第 156 小節的第 2 拍以順弓下弓開始，延續到第 157 小節的上弓，並逐漸增加弓速及弓壓進行漸強，至第 3 拍的下弓時，其第 4 拍的前後兩個 $G^{\#}$音由強奏轉爲弱的力度，藉由這個四分音符的 $G^{\#}$音，將弓推到弓尖，詮釋突然弱時，可以與四分音符分開並且換一弓，利用換弓的瞬間轉換 *piano* 的音色。

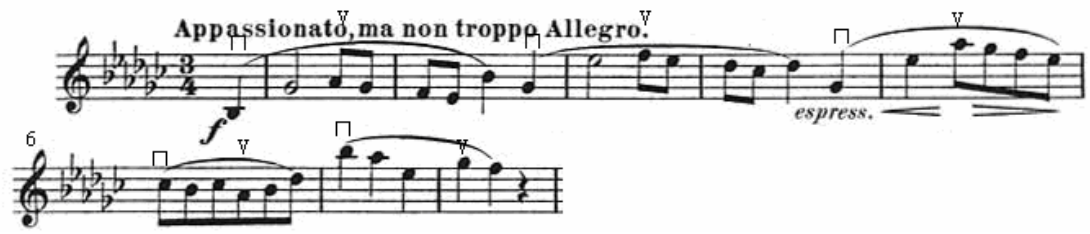
7. 結尾【見譜例 12】: 本段落採用 *Tranquillo* 寧靜的結束整個樂章；六連音和前述第五點一樣，採分弓的方式，並從後半拍開始做小幅度的漸強，順弓直至 164 小節的 C 音，推到弓根並漸強到 165 小節的第一個八分音符，逐漸分配到弓尖做漸弱；170 小節又是另一個高潮點，除了力度較前次強，運弓也較寬闊；此處弱起拍需要用半弓，使接下來的三連音群能夠漸強至 B 音，其後兩音成組的八分音符，以不同弓量及分配漸弱漸慢到弓尖作結尾。

第二樂章

本樂章有三處值得討論：

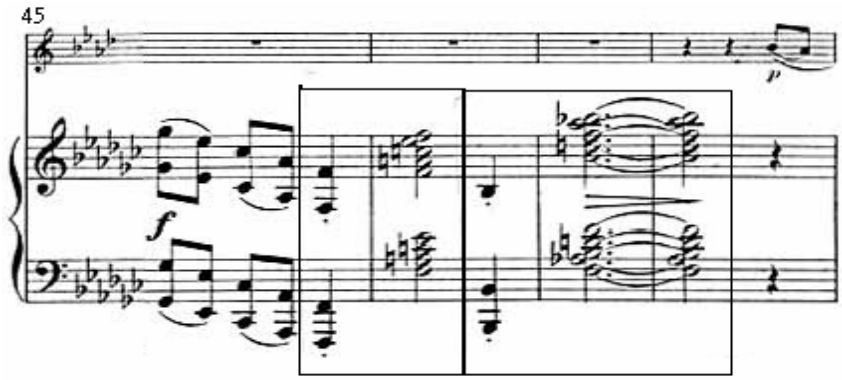
1. 主題【見譜例 33】：弱起拍的上行六度音程使用下弓，之後類似的音型都採用相同之弓法；筆者使用這個弓法的原因，除聲音較渾厚外，亦較易維持其後的四音音階的力度；到了第 6 小節，三個音一組分爲兩弓，由上弓漸強帶入第 7 小節的高音，隨後三個四分音符爲一弓保持力度，至第 8 小節的正拍需要較多的弓量來表現位於三拍中第一拍的強拍，故換一弓來保持 G 音的力度。

【譜例 33】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 中提琴譜 mm. 1~8



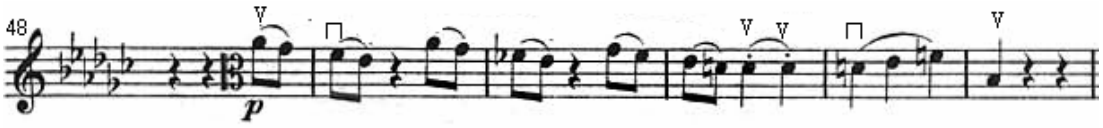
2. 小尾奏【見譜例 34】：音樂進行到第 45 小節，藉由鋼琴兩個八度大跳將樂句帶入高潮，此時爲了使力度驟降下來至 *piano*，作曲家將第 47 小節的長音延長一倍，此處的休止符不再只有呼吸、休息的功能，而是代替時間的功能，藉此來緩衝前面激動的氣氛，以另一種心情出發。

【譜例 34】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 mm. 45~48



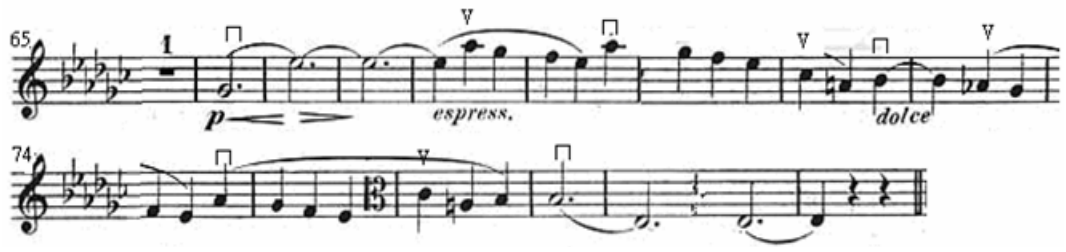
第 48~53 小節【見譜例 35】從弱起拍以弓尖開始以呈現出弱的力度，同時使用上弓來帶入下弓的正拍亦較能呈現節奏的前進感；第 51 小節順勢以上弓拉奏兩個 D 音，推至下半弓，至第 52 小節的 D 音使用下弓，正好呼應先前的由弱拍帶入強拍。

【譜例 35】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章 中提琴譜 mm. 48~53



3. A 段的結尾處【見譜例 36】：進入第 65 小節前一小節之 *G.P.*(聲音全部靜止)，同樣具有代替時間的功能，再呼吸由中提帶入結尾，先由下弓(六度音程)小聲慢慢漸強，抖音從無到有，弓慢慢推到第 69 小節的第一拍，隨後兩組下行四音音階使用連弓從上弓開始，到第 72 小節兩個音一弓，將弓推至弓尖到第 73 小節第一拍，繼續維持兩組四音音階跟前面做呼應，且漸弱到第 76 小節，三個四分音符連弓，將弓推至弓根，由下弓結束。

【譜例 36】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章中提琴譜 mm. 65~80

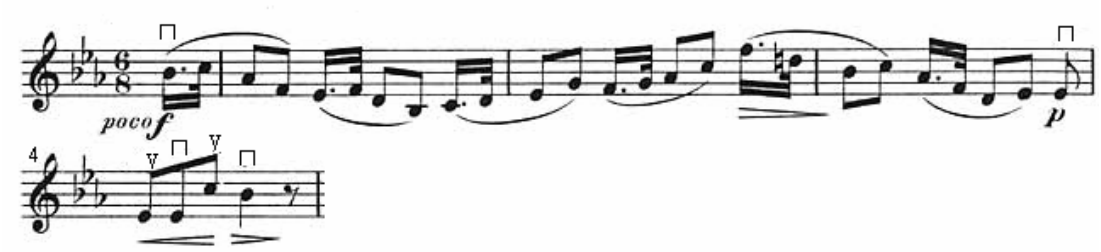


第三樂章

茲針對下列五點進行探討。

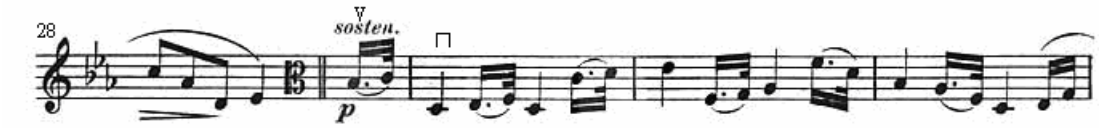
1. 主題【見譜例 37】: 由下弓開始、四個音一組，順弓進行至第 3 小節第 4 拍，將三個 E^b 音由下弓開始分弓拉奏聲音較不容易斷，而最後一個 E^b 與 C 音分弓，以便做漸強漸弱，順勢將弓推至弓尖結束。

【譜例 37】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章中提琴譜 mm. 1~4



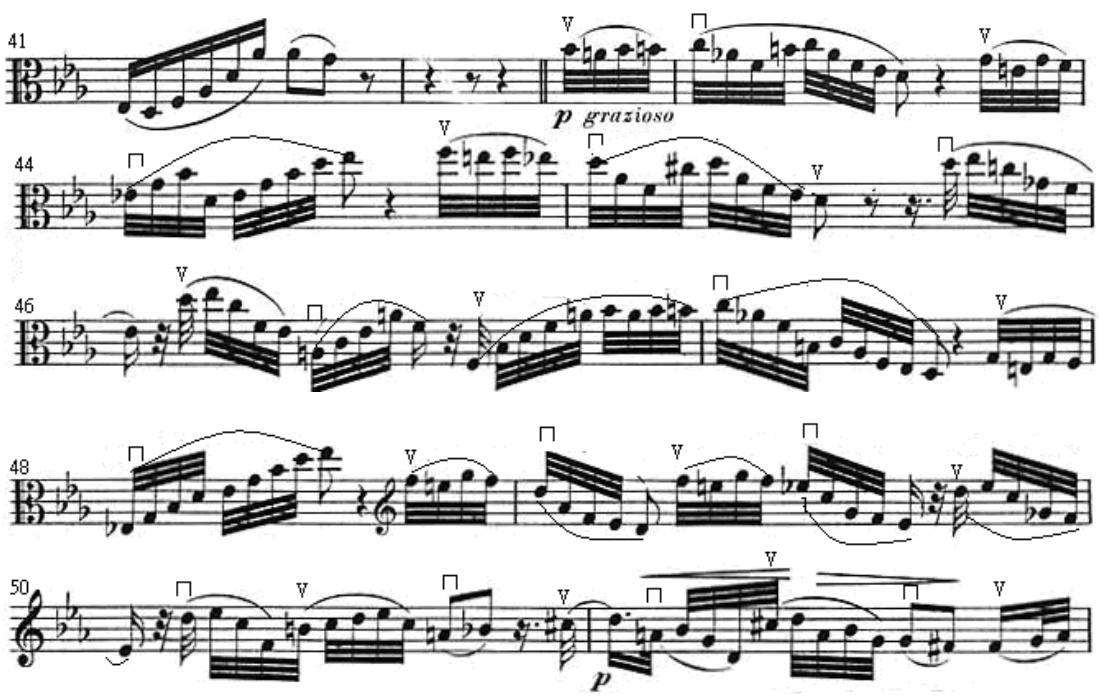
2. 變奏二【見譜例 38】: 依照作曲家原本的句法，前四小節由弱起拍開始應該以上弓拉奏，到正拍的下弓，如此主題的韻律線條即相當清楚。

【譜例 38】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 中提琴譜 mm. 28~31



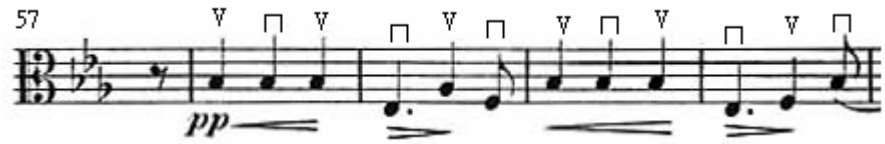
3. 變奏三【見譜例 39】: 最初四個三十二分音符爲一弓，從弱起拍以上弓開始，到第 43 小節的第一拍再以下弓連弓至第三拍，隨後音型和弓法與前同；第二樂句之句法改由圓滑奏連貫，拉奏時可能造成弓長不夠和強弱動機不明顯之窘境，故第二句之拉法將比照前面的弓法進行統一。

【譜例 39】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 中提琴譜 mm. 41~51



4. 變奏四【見譜例 40】：第 57 小節之起始力度爲 *pianissimo*，故以上弓拉奏較不易有重音，至第三拍以上弓推至弓根進行漸強，銜接第 60 小節第一拍的下弓再行漸弱。

【譜例 40】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 中提琴譜 mm. 57~60



5. 尾奏【見譜例 28】：此處以 *Più tranquillo* 的表情記號、作爲與先前快板之緩衝；第 119~133 小節可分爲三個層次－第 119~122 和第 123~126 小節從弱開始，並做小幅度之力度變化；第 127 小節開始逐漸漸強至第 130~133 小節並維持強的力度；第 127 小節起每小節分兩弓，配合漸強及緊湊的節奏，逐漸增加弓量，至第 130 小節更緊湊的六連音時，使用全弓來拉奏；此乃作者透過弓量、弓法、節奏的變化，詮釋樂曲越趨緊繃張力之方式。

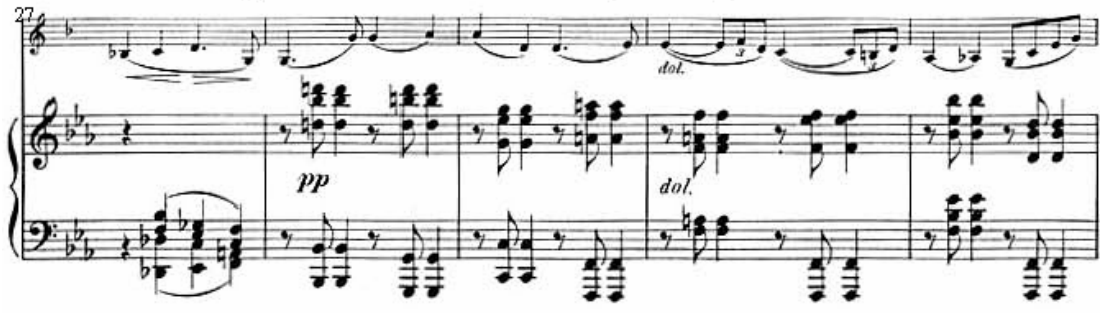
第二節　演奏問題

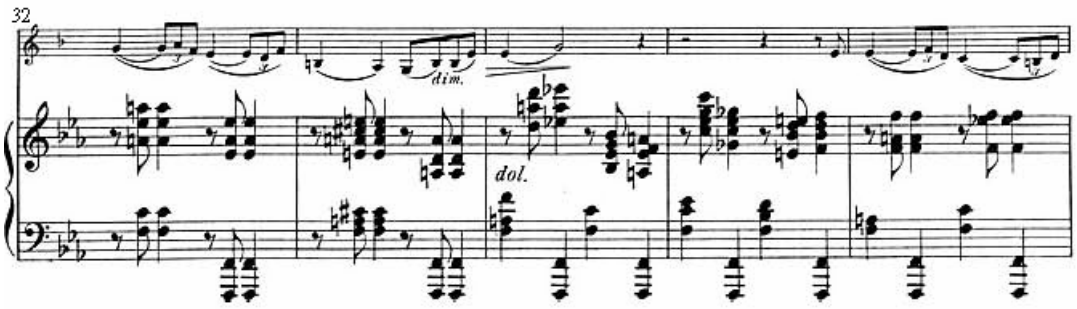
在演奏問題部分，筆者將透過平衡和音準兩方面進行探討－所謂"平衡"，乃指中提琴與鋼琴在合奏時的平衡，不單論指音量大小、亦包括譜面記載之記號、個人詮釋、樂曲速度、演奏廳的音響效果等因素；筆者將從練習時的音色、音量、呼吸、音準等方面進行分析。

一、音色

如何讓兩種樂器之不同音色互相搭配、相輔相成，是每個演奏家的挑戰；由於作曲家身兼演奏家身分之緣故，故鋼琴之份量被寫的相對吃重，其中有許多和弦與大跳的音程，造成演奏者相當之負擔，除了要避免錯音外，如何維持琴音之細緻與共鳴，著實考驗鋼琴家的功力；第二樂章的開頭由中提琴開始，鋼琴隨後而至，兩者之音域和織度都不一樣，演奏時必須互相聆聽和模仿【見譜例 13】；另亦採用對比性的處理方式，例如第一樂章第 28 小節開始【見譜例 41】，中提琴之旋律較爲線性，鋼琴則採較爲點狀的伴奏型，故中提琴必需把旋律線條拉長，以維持整段之飽滿度。

【譜例 41】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 27~36

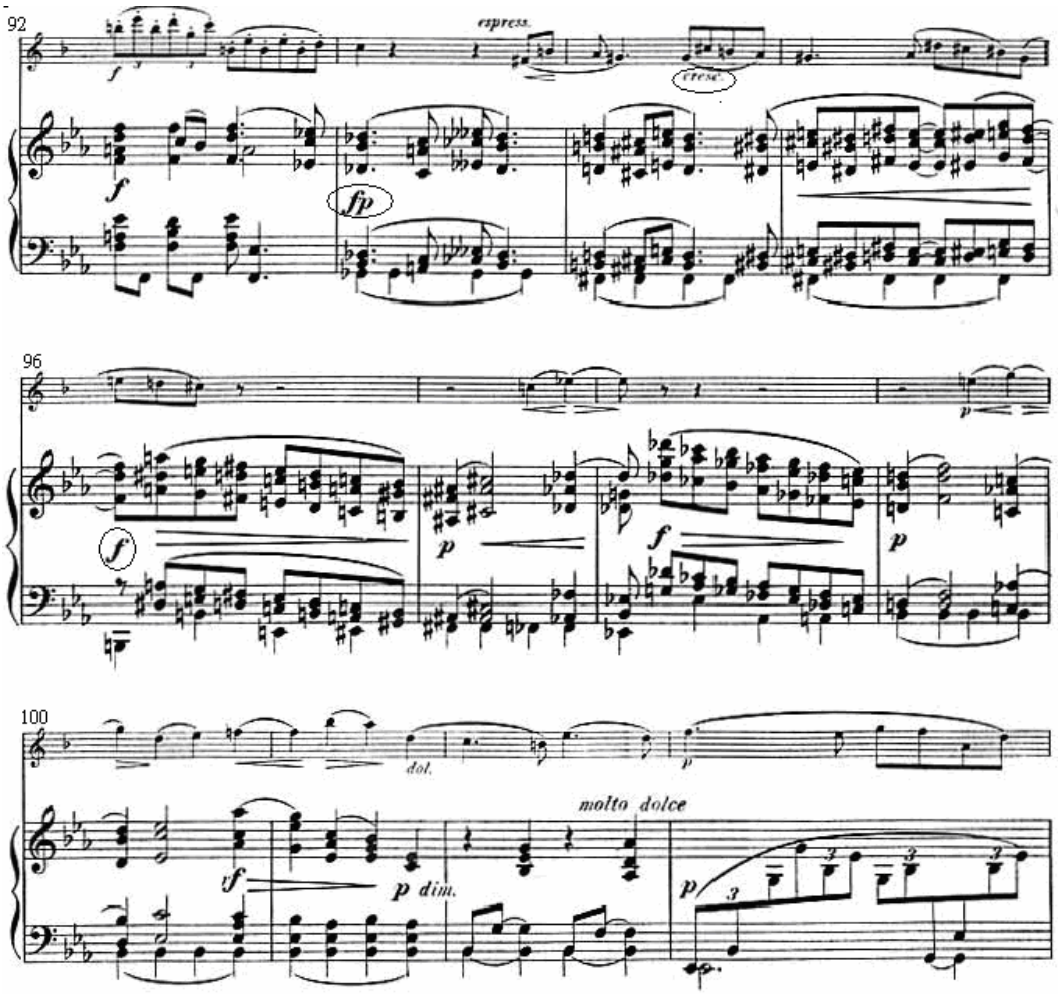




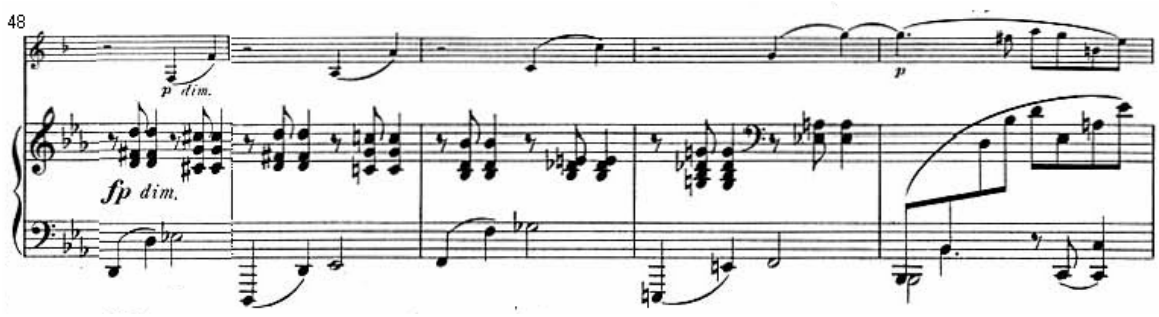
二、音量

中提琴之聲音既不如小提琴般清脆宏亮、亦不像大提琴之渾實雄厚，在音量上常有被鋼琴音量覆蓋的危機；作曲家對中提琴聲部之寫作聚焦於中低音域，而鋼琴的部分又多爲厚實的和弦，音量不平衡的現象更加明顯，例如:第二樂章 *Sostenuto* 的最後【見譜例 19】，鋼琴與中提琴的音域幾乎重疊，難免被鋼琴蓋過；在聲部交錯處，亦須注意音量上的平衡，例如第一樂章發展部結束前【見譜例 42】，中提琴於樂段之初做小幅度的漸強，且漸強記號比鋼琴早，而鋼琴至 95 小節才開始漸強，但鋼琴漸強的力度幅度比中提琴大，故第 94 小節時鋼琴之音量必須小於中提琴，才不至於第 96 小節時進行大幅度漸強時發生音量太過之窘境；另在第一樂章第 48~51 小節【見譜例 43】，由鋼琴帶入之樂段，中提琴於其後承接著鋼琴之旋律線條，故演奏時不能看到 *piano* 就太小聲拉奏，否則隨後所需之漸弱空間將因此縮小。

【譜例 42】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 92~103



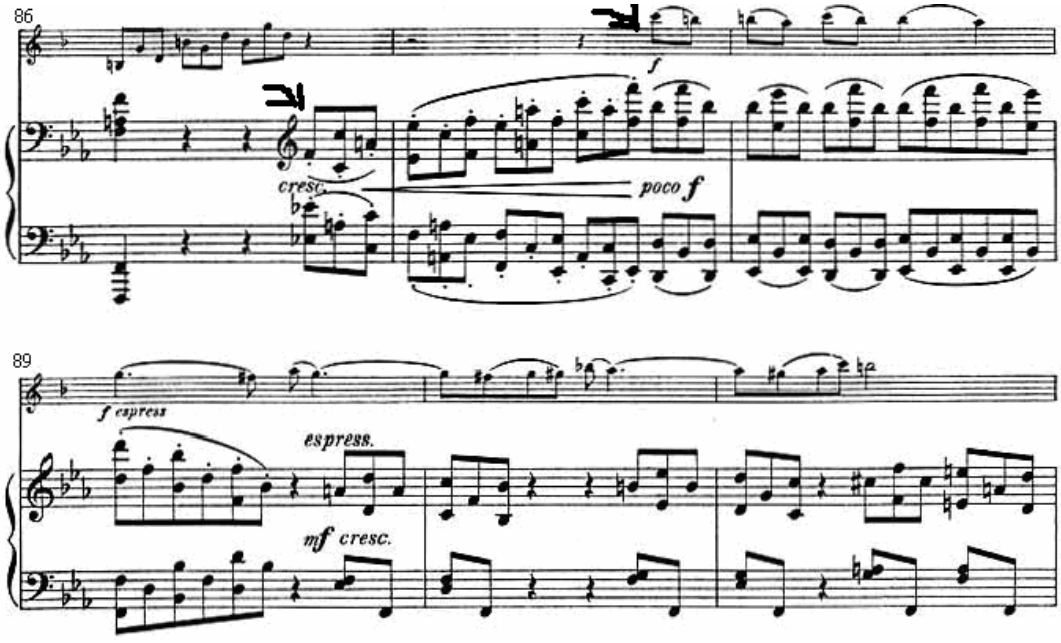
【譜例 43】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 48~52

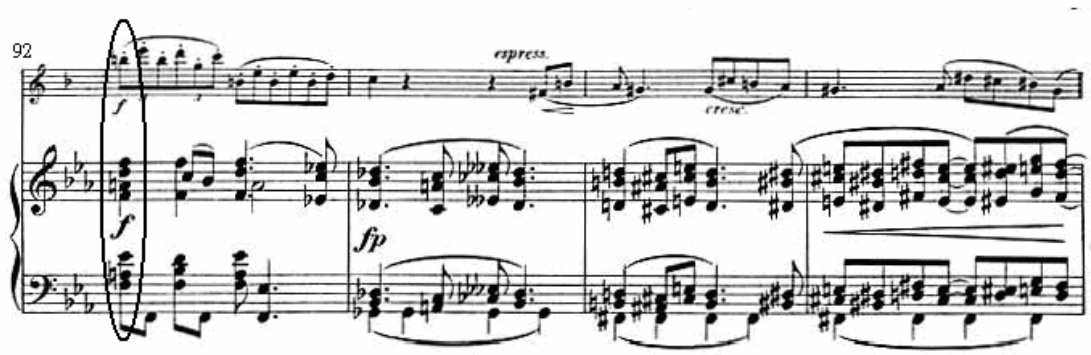


三、呼吸

以呼吸提示合奏者，不但對演奏齊一性之提升有幫助(如第一樂章的開頭的呼吸相當重要，關係著是否能一起開始)；演奏者在樂段間對呼吸的時間掌控，往往是影響樂句銜接與張力變化得當與否的主因。例如鋼琴在第一樂章 86 小節第 4 拍由三連音連接至第 87 小節的第 4 拍時中提琴加入，並藉由三次模進來突顯張力，至 92 小節高潮時應配合著呼吸來使兩個樂器統一【見譜例 44】。或第三樂章主題的部份呈現出整齊一致的節奏旋律，顯示呼吸之目的不但用於提示、亦用於表達，使呼吸配合著節奏韻律，呈現出一致的感覺【見譜例 22】。

【譜例 44】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 mm. 86~95





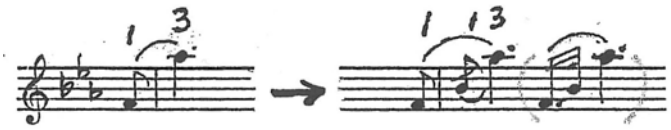
四、音準

本曲之音準對演奏者而言是別具挑戰性的，而指法之設計對音準的影響又佔有舉足輕重的地位，黃輔棠先生曾說:「指法和弓法都是活的，因人而異，沒有絕對不可以改變的理由[22]」，又說:「最好的指法便是方便、省力，並與音樂的內涵、感情、風格相吻合[23]」。在此，指法的討論範圍包括換把位、同音異名指法、變換音色等運用：

1. 換把位：換把位時手掌不能變形，而始終保持四個手指的手型，同時將手掌移動至新把位，並調整新把位的開闔關係(即全音與半音)；大跳時，利用輔助音換把位便是掌握音準最佳的方式，例如:第一樂章從第四小節 F 音進入第五小節 A^b 音，因兩音之間距超過 8 度，無法從兩條相近的弦上以同把位奏出，必須先將原按弦的手指，快速按到輔助音 B 音之位置，再於目的音 A^b 按下，須避免輔助音過長，僅能佔用前的音值、不可佔用後面的音值【見譜例 45】。

[22] 黃輔棠， 《教教琴，學教琴》。(台北：大呂出版社，民國 84 年，初版)，226。
[23] 同前註。

【譜例 45】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章中提琴譜 mm. 4~5



2. 同音異名指法：同音異名指法的採用，即將臨時記號複雜的段落轉化成較易理解的旋律來思考之方式，音準也較容易達成；本曲有多組需使用同音異名方式轉換成較簡易指法之段落，如第二樂章第 66~67 小節 G^{b}、E^{b} 可以 $F^{\#}$、$D^{\#}$代替【見譜例 46】，又如第二樂章第 138~139 小節譜上爲 $B^{\#}$、$D^{\#}$、$G^{\#}$三音，改爲 C、E^{b}、A^{b} 將較便於音準之掌控【見譜例 47】。

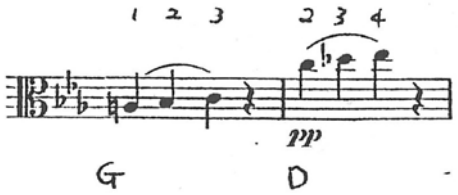
【譜例 46】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章中提琴譜 mm. 66~67

【譜例 47】布拉姆斯 E^{b} 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第二樂章中提琴譜 mm. 112~113

3. 變換音色：即以把位變換音色，如第一樂章中之第 25~26 小節，於第 26 小節提高音域，由於 *pianissimo* 力度造成之聲響效果就如回音一般，與第 25 小節作對比，因此在第 25 小節可以在 G 弦第一把位上拉奏，到第 26 小節

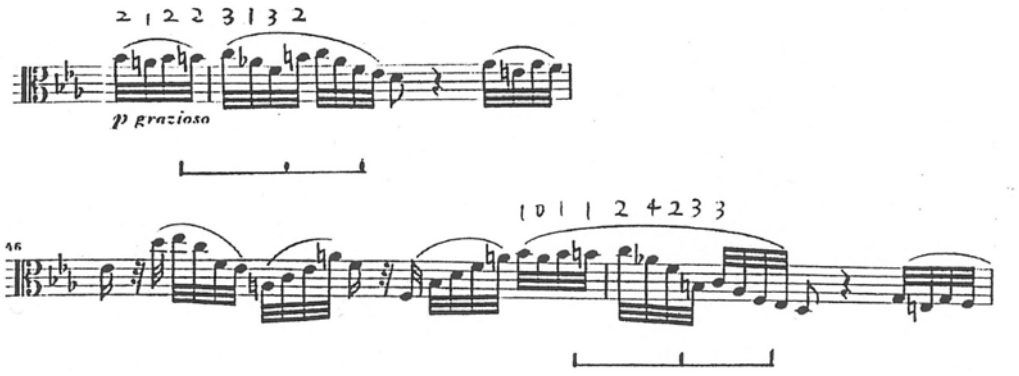
因爲力度和音色上的轉變，不宜於聲響比較明亮之 A 弦上使用第一把位，故選在 D 弦的第五把位，使用 2-3-4 之指法替此段音樂增色【見譜例 48】。

【譜例 48】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第一樂章 中提琴譜 mm. 25~26



又如第三樂章之變奏三中第 42 小節最後一拍至第 43 小節，及第 46 小節至 47 小節雖採相同之音符，第一次是相同的音域，第二次卻往下延伸一個 8 度，爲使兩次的音型呈現不一樣的音色，故在指法上亦採不同之安排－第一次因在同音域、爲配合樂曲標示之 *piano* 力度，使用 D 弦上的第四把位來代替 A 弦，第二次出現時因音域之擴大、爲呈現由高到低的層次，故使用 A 弦上的第一把位，一方面使用不同弦來代表音樂流動的方向，亦可藉由 D、A 弦來做音色的區別【見譜例 49】。

【譜例 49】布拉姆斯 E^b 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 之第三樂章 中提琴譜 mm. 43、mm. 46~47



第五章

結論

布拉姆斯生於十九世紀浪漫時代，著有眾多作品傳世，其樂風不但具有浪漫華麗而流暢的旋律，又有古典嚴謹的和聲架構；貝多芬是他鑽研過最多作品的作曲家[24]，貝多芬作品風格的內斂、沉穩，影響了布拉姆斯對中低音域樂器的喜愛；布拉姆斯是個相當小心翼翼的人，心思非常細膩，其音樂中出現繁複的對位與慎重的鋪陳，確實地反映出其情感矛盾、想愛不敢愛、想表白卻說不出口的心情。

《降 E 大調鋼琴與中提琴奏鳴曲, Op. 120 No. 2 》之架構遵循古典曲式的規範，第一樂章爲奏鳴曲式(呈示部、發展部、再現部)，第二樂章爲一個三段體(ABA')，第三樂章是一個變奏體的形式；和聲進行的部份，古典時期慣用之主到屬進行關係、與關係大小調間之切換使用，在作品中亦可以發現。

本作品中鋼琴的地位跟中提琴是同等的，有許多交錯、呼應、對唱的部份，對中提琴來說也是一大挑戰：除樂句銜接的問題外，聲部平衡亦是考驗著兩演奏者間之協調能力，因中提琴能負荷之力度幅度較鋼琴小、音量易於低音域時被鋼琴蓋過；中提琴音準之控制亦是詮釋本曲時相當關鍵的一點，在 E^b 大調上眾多的大跳、換把位、同音異名的音，增添音準掌握的嚴峻程度，演奏者必須保持警覺、不時透過耳朵監控音準並自我提醒。

---

[24] http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

研究的過程中，筆者陸續發現布拉姆斯的音樂還有許多日後值得探究的地方，例如:(一)抖音的深淺、大小，(二)如何使用身體的力量來拉奏…等，這些延伸的議題都是值得筆者與後世研究者日後繼續努力探討的。

參考文獻

中文書目

林勝儀 譯（音樂之友編）。《布拉姆斯(Brahms)》，台北：美樂出版社，民 89。

徐頌仁。《音樂演奏與實際探討》。台北：大陸書店，民 81，二版。

黃寤蘭主編。《西洋音樂百科全書 6：十九世紀薪傳》。台北：台灣麥克股份有限公司，民 85，初版。

黃輔棠。《教教琴・學教琴》。台北：大呂出版社，民 84，初版。

楊韞 譯（Ivor Key 著）。《布拉姆斯：室內樂(Brahms Chamber Music)》，台北：世界文物出版社，民 86。

英文書目

Colles, H. C. *The Chamber Music of Brahms*. London: Oxford University Press, 1993.

MacDonald, Colin. *Brahms*. New York: Schirmer Books, 1990.

Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. New York: Clarendon Press, 1994.

網路資料

http://www2.ouk.edu.tw/wester/composer/composer019.htm

http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

樂譜

Brahms, Johannes. *Sonata No.2 in E^{b} Major for Viola and Piano, Op.120*. Berlin: N. Simrock.