

第壹章

緒論

第一節 研究動機與目的

布拉姆斯《中提琴奏鳴曲，作品一二 第一號》，這首樂曲是作曲家在晚年期間為一位豎笛大師所創作的，後來將此曲改編成中提琴版本，成為中提琴的樂曲中重要作品之一。筆者在演奏這首樂曲時為其音樂的風格與作曲手法所吸引，所以決定對此曲的背景與樂曲作深入的探討。藉由這次論文的研究，能夠徹底瞭解樂曲創作的發展，並在音樂演奏上能有更深層的領悟與詮釋，發揮其音樂的真實性。

第二節 研究範圍與方法

本篇報告的研究範圍以五章來探討此曲，除了緒論、作曲家生平簡介之外，分別研究此曲創作的由來和背景，以及探討每個樂章的曲式、動機發展、樂句構造及和聲架構，對全曲作完整的分析。之後經過筆者蒐集各種書籍與有聲資料的比較，來分析每個樂章重要樂句的演奏方式，並探討中提琴版本與豎笛版本之比較，最後總結此篇研究報告之重點。

第 貳 章

布拉姆斯《中提琴奏鳴曲，Op. 120 No. 1》

第一節 作曲家生平簡介

布拉姆斯(Johannes Brahms)於 1833 年 5 月 7 日生於德國漢堡市區的清貧小戶人家，父親是一位低音大提琴手，在布拉姆斯很小的時候就顯現出音樂天賦，而他的音樂教育就是由父親所啟蒙的。在他七歲時，父親帶他到鋼琴家的柯塞爾(Otto Cossel)學習；十歲時有一位美國的音樂經紀人在聽完布拉姆斯的演奏後，想要帶他到美國作巡迴的表演，但他的老師拒絕這個安排，並介紹他跟著馬克斯森(Eduard Marxsen)學習音樂理論，研究巴哈和貝多芬的作品。當時他為了維持家計，也經常在酒店、咖啡館演奏，1848 年首次舉辦鋼琴獨奏會，演奏巴哈和貝多芬的作品。1852 年他認識匈牙利小提琴家雷梅尼(Eduard Reményi)，兩人一同展開巡迴演奏，布拉姆斯從雷梅尼那裡接觸到匈牙利吉普賽的音樂，其影響到他日後開始大量收集並改編匈牙利的作品，直到 1880 年共完成四集著名的《匈牙利舞曲集》(Hungarian Dances, Sets 1-4)；此外，在布拉姆斯其他的作品中也可發現到匈牙利音樂的風格，例如 1861 年創作《g 小調第一號鋼琴四重奏》(Piano Quartet No.1 in G minor, Op. 25) 的終樂章 吉普賽風

格的輪旋曲 (Rondo Alla Zingara), 以及 1887 年創作《吉普賽之歌》(Zigeunerlieder, Op. 103)。當他們到漢諾威巡迴時, 他認識了姚阿幸 (Joseph Joachim), 兩人彼此欣賞對方的才華, 日後並結為朋友, 後來旅行到威瑪時認識了李斯特 (Franz Liszt), 雖然彼此欣賞對方的才華, 但兩人的理念卻無法契合。在 1853 年布拉姆斯經由姚阿幸的安排, 在杜塞多夫 (Düsseldorf) 認識了舒曼夫婦, 舒曼 (Robert Alexander Schumann) 對布拉姆斯的才華非常讚賞, 曾在《新音樂雜誌》中刊登一篇文章極力推崇布拉姆斯。1854 年舒曼病發就醫, 兩年後舒曼病逝, 於是布拉姆斯開始照顧舒曼一家人, 也因此克拉拉 舒曼 (Clara Schumann) 成為他日後音樂上的好夥伴。

1858 年布拉姆斯定居在漢堡, 他帶領女生合唱團, 整理民謠的歌曲並為合唱團創作傳統的作品。後來他所創作的《D 小調第一號鋼琴協奏曲》(Piano Concerto No.1 in D minor, Op. 15) 完成, 在漢諾威舉辦首演, 頗獲讚賞; 五天後在萊比錫演奏同樣的曲目, 卻不備受到關注, 使得他內心受到打擊。1860 年創作鋼琴曲《韓德爾主題變奏曲與賦格曲》(Variations and Fugue on a Theme of Handel, Op. 24), 並開始創作《德意志安魂曲》(Ein Deutsches Requiem)。

1862 起年他離開漢堡, 決心定居維也納, 並到瑞士、奧地利旅行, 展開他音樂生命中最輝煌的時期。1865 年他對圓舞曲有特殊的喜愛, 創作第一本為雙鋼琴所寫的《華爾滋圓舞曲集》(16 Waltzes for Piano Duet), 其受他崇敬圓舞曲之王小約翰·史特勞斯 (Johann Strauss Jr.) 的影響有關; 1868 年他完成著名的《德意志安魂曲》, 這是一部規模最大、最傑出的合唱曲, 非常受到大眾的肯定, 也奠定了布拉姆斯的名聲; 1869 年他為女低音獨唱、男聲合唱與管弦樂團而創作的作品 53 《女低音狂想曲》(Alto Rhapsody, Op. 53), 歌詞取材於歌

德的詩《哈爾茲山脈的冬之旅》(Winter Journey in the Harz Mountains)，此曲廣獲好評；1873 年他完成著名的《海頓主題變奏曲》(Variations on a Theme of Haydn, Op. 56a)，首演後非常受到歡迎。1878 年布拉姆斯赴義大利旅行期間，對於威爾第(Giuseppe Verdi)的音樂印象深刻，之後返回維也納，著手創作著名《D 大調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in D major, Op. 77)，出版時並題獻給姚阿幸；1883 年發表《第三號交響曲》(Symphony No.3 in F major, Op. 90)，此曲成為布拉姆斯交響曲創作的顛峰之作。

1891 年布拉姆斯原有意退休，當他到曼寧根(Meiningen)的時候，聽到豎笛大師理察·謬爾費德(Richard Mühlfeld)演奏後，開始為他創作四首豎笛的作品。1896 年布拉姆斯獲知克拉拉病危，預感到她可能不久人世，於是創作四首《嚴肅之歌》(Vier Ernste Gesänge)，歌詞是取自聖經，強烈涉及死亡的主題，同年五月得知克拉拉的死訊，而後他的精神十分消沉，身體狀況日漸惡化，於 1897 年 4 月 3 日逝世於維也納。

第二節 樂曲背景

布拉姆斯在 1890 年完成 G 大調弦樂五重奏作品 111 (String Quintet No. 2 in G major, Op. 111) 之後，正有意準備退休，不再創作任何新作品。然而在 1891 年 3 月他在一場音樂會中，首次聽到曼寧根交響樂團大師級的豎笛演奏家理察 謬爾費德的演奏，布拉姆斯聽完後寫給克拉拉 舒曼的信中提到：「沒有人演奏豎笛能夠比得上謬爾費德所吹奏出這麼美妙的音樂，我認為他是我所聽過最好的一位管樂演奏家」，並稱他為「樂團中的夜鶯¹。」謬爾費德的演出令布拉姆斯印象深刻，以致於興起創作的靈感，共為他創作四首豎笛室內樂作品，包括同年 7 月布拉姆斯從維也納到伊雪爾 (Ischl) 避暑，創作第 114 號豎笛、大提琴和鋼琴三重奏 (Trio in A minor for Clarinet, Cello and piano, Op. 114)，第 115 號豎笛和弦樂五重奏 (Quintet in B minor for Clarinet, and String Quartet, Op. 115)，以及 1894 年創作兩首豎笛奏鳴曲作品 120 (Sonata for Clarinet, Op. 120 No. 1 & 2)。這兩首豎笛奏鳴曲於 1895 年 1 月 7 日首次公開演出。

後來經由姚阿幸建議他將這兩首奏鳴曲改編成中提琴版本，而成為中提琴作品中重要曲目之一。音樂學者麥爾科爾 麥克當諾

¹ Colin Lawson, Brahms: Clarinet Quintet (New York: Cambridge University Press, 1998), 32.

(Malcolm Macdonald) 在書中提到，他個人偏愛中提琴版本，認為「中提琴神秘、沙啞的音色比起含糊、柔軟的豎笛音色似乎更適合表現其難以捉摸的情緒²。」

這首改寫給中提琴的奏鳴曲作品一二 第一號，與給豎笛的版本相較之下，除了在第一樂章中多數地方，中提琴的音域降低八度，並增加雙音與裝飾音，以及第四樂章少部份降低八度之外，其餘樂章並無任何改變。

² Malcolm MacDonald, Brahms. (New York: Schirmer Book, 1990), 369.

第 參 章

樂 曲 分 析

布拉姆斯《中提琴奏鳴曲，作品一二 第一號》共有四個樂章，
以下是樂曲結構分析表(見表 1)：

〔表 1〕樂曲結構分析表

樂章	速度	拍 號	調性	曲式
第一樂章	熱情的快版 (Allegro appassionato)	3/4	f 小調	奏鳴曲式 (Sonata Form)
第二樂章	稍慢的行版 (Andante un poco Adagio)	2/4	A ^b 大調	三段體 (Ternary Form)
第三樂章	優美的稍快版 (Allegretto grazioso)	3/4	A ^b 大調	複合三段體 (Compound Ternary Form)
第四樂章	甚快版 (Vivace)	2/2	F 大調	輪旋曲式 (Rondo Form)

在曲式方面，第一樂章是奏鳴曲式，第二、三樂章是三段體，
第四樂章是輪旋曲式。在調性方面，第一樂章是 f 小調，第二、三樂
章轉到 f 小調的關係大調 A^b 大調，第四樂章是 F 大調。在速度的安
排上，這四個樂章分別為快-慢-快-快 (Allegro – Andante –
Allegretto – Vivace)。因此這樣的組合與古典時期的奏鳴曲非常相似。

第一節 第一樂章

〔表 2〕第一樂章曲式分析表--奏鳴曲式(Sonata Form)






段落	小節數	調性	素材
呈示部	1-89		
第一主題 A	1-4		四度、二度音程為素材
第一主題 B	5-12	f 小調	連續三度音程為素材
第一主題發展	13-16	f 小調	第一主題 A 的素材
	17-24		第一主題 A 的素材作發展
過門	25-32	f 小調	第一主題 B 的素材作發展
	33-37	D ^b 大調	
第二主題 A	38-45	D ^b 大調	第一主題 A 的素材並使用七度音程
	46-52		
第二主題 B	53-60	c 小調	三度和二度的音程及下行五度的音型
第二主題發展	61-68	c 小調	
	68-76		
結束主題	77-89	c 小調	中提琴新的主題
發展部	90-135		
	90-99	A ^b 大調	第二主題 A 的素材
	100-115	E 大調	第二主題 A 的素材
	116-129	c [#] 小調	第二主題 A 的片段和第二主題 B 的素材
	130-135	f [#] 小調	第一主題 A 的素材
再現部	136-203		
第一主題 A	136-137	f 小調	下行二度音型
第一主題 B	138-145	f 小調	
第一主題發展	146-152	f 小調	中提琴使用七度音程並與第二主題 B 的倒影作結合
第二主題 A	153-160	F 大調	呈示部第二主題 A 的素材
	161-167		
第二主題 B	168-175	f 小調	呈示部第二主題 B 的素材
第二主題發展	176-183	f 小調	
	183-191		
結束主題	192-203	f 小調	中提琴新的主題
尾奏	204-213	f 小調	第一主題 B 的素材
	214-226		
	227-236		第一主題 A 的片段為素材

第一樂章是奏鳴曲式，分為呈示部、發展部和再現部三部份。呈示部有 89 小節，共有三個主題：第一主題、第二主題和結束主題。第一主題的調性在 f 小調中發展，主題分為 A 和 B 二個部份，第一主題 A 是以四度、二度音程為主要動機，第一主題 B 以連續三度音程為主要素材。第二主題分為 A 和 B 二個部份，第二主題 A 轉至降級關係的 D^b 大調上，利用第一主題 A 的素材及七度音程來發展。第二主題 B 則轉到 c 小調上，使用三度和二度音程及下型五度的音型來發展，並出現新的節奏。而結束主題是一段新的旋律，並持續在 c 小調中發展。

發展部有 46 小節，調性在 A^b 大調 - E 大調 - c[#] 小調 - f[#] 小調中進行，而整個發展部著重以第二主題 A 和 B 的素材來發展。而進入再現部之前有一段假再現，呈現第一主題 A 的素材。

再現部共有 68 小節，第一主題 A 以縮短為二小節，以下行二度為主要動機進入第一主題 B，並穩定在 f 小調上；第一主題發展是呈現七度動機並與第二主題 B 的倒影作結合。第二主題 A 轉至平行調 F 大調中發展，而第二主題 B 和結束主題回到 f 小調上。最後尾奏部份有 33 小節，持續在 f 小調中發展，不斷在屬音上持續進行，並再現第一主題 A 與 B 的素材，最後以 F 大調結束此樂章。

壹、動機發展

在呈示部中，主要的節奏動機有四種：動機 a. 、動機 b. 、動機 c. 、動機 d. 。第一主題 A 使用動機 a 和 b，第一主題 B 則使用四種節奏動機，而動機 d 在第一主題 B 中只出現一次（見譜 1 - 1），但在過門與再現部中卻大量被使用（見譜 1 - 2，1 - 3）。而第二主題 B 主要的節奏動機是 ，是使用動機 c 而形成的，稱為動機 c'。此節奏不停地出現，不斷營造著強烈的節奏感（見譜 1 - 4）；至於結束主題的節奏動機與前四種節奏無直接關係，此部份的動機在後續會加以詳述。

譜例 1-1 第一樂章，第 1-12 小節，呈示部第一主題 A 與 B

譜例 1-2 第一樂章，第 25-30 小節，過門

譜例 1-3 第一樂章，第 136-145 小節，再現部第一主題 A 與 B

譜例 1-4 第一樂章，第 53-60 小節，呈示部第二主題 B

在音程動機方面，主要以二度、四度及三度為素材。呈示部第一主題 A（mm1 - 4）由鋼琴先導奏出四小節單旋律的主題，一開始第 1—2 小節以四度和二度音程為主；而進入第一主題 B（mm5 - 12）是有八個小節的樂句，由中提琴以動機 a 和 b 奏出（見譜 1 - 5a），前四小節是以 C A F D B 音連續三度下行音程所組成的，後四小節以三度 E G A F G B 音連續作三度音程的模進（見譜 1 - 5b），至於其餘的部份在後續的主題中會加以詳述。

譜例 1-5a 第一樂章，第 1-12 小節，呈示部第一主題 A 與 B

譜例 1-5b 第一樂章，第 5-12 小節，呈示部第一主題 B

第一主題發展 (mm13-24) 的動機是以第一主題 A 的素材作發展，在第 13 - 16 小節中提琴使用第一主題 A 第 1 - 2 小節的旋律作模進，而鋼琴則以八度音型呈現動機 c。在第 17 - 20 小節中提琴以第一主題 A 的素材作變奏與擴充，在第 21 - 24 小節中提琴以第一主題 A 的第 3 - 4 小節的音高素材作增值，配合上部份動機 a 的節奏型態以製造出三分法與二分法轉換節奏(hemiola)的效果(見譜 1 - 6)。

譜例 1-6 第一樂章，第 13-24 小節，呈示部第一主題發展

過門的樂句 (mm25-37)，鋼琴呈現第一主題 A 的旋律，此部份除了使用動機 a 與 b 之外，並大量的使用動機 d 的三連音節奏作發展（見譜 1 - 7）。

譜例 1-7 第一樂章，第 25-30 小節，過門

第二主題 A (mm38 - 45) 鋼琴左右手的主題與中提琴的主題是呈現三條旋律線作三部對位的關係，共呈現二次。首先鋼琴左手主題是使用第一主題 A 的前四音並作增值，右手主題則是利用四度的素材作發展，而中提琴主題是第一次呈現上行七度的音型。在節奏動機方面鋼琴部份是以二分音符為主，右手主題從第一拍開始，而左手主題是在第二拍才進來，延遲一個四分音符的節奏，因而產生切分音的效果。至於第二次的部份 (mm46 - 52) 則以聲部交換呈現原旋律並作變化 (見譜 1 - 8)。

譜例 1-8 第一樂章，第 38-52 小節，呈示部第二主題 A

第二主題 B (mm53—60) 一開始中提琴與鋼琴齊奏，以第一音 D 音為基準，接替與鋼琴第一音作上行四度模進，前三小節的主要動機 c' 所構成的音程動機是上下行三度和二度音程 (mm53—55)，而第 56 小節鋼琴則是呈現下行五度音型；接著第 57 - 59 小節中提琴以前三小節鋼琴右手的主旋律以高八度的方式作重覆 (見譜 1 - 9)。

譜例 1-9 第一樂章，第 53-60 小節，呈示部第二主題 B

進入第二主題發展 (mm61 - 68 , mm68 - 78)，第 61 小節開始鋼琴部份將第二主題 B 作增值，之後進入第 68 小節開始，鋼琴與中提琴先後以下行五度的音型素材作增值 (見譜 1 - 10)。

譜例 1-10 第一樂章，第 61-72 小節，呈示部第二主題發展

結束主題（mm77-87）是一段新的旋律，與第一和第二主題無直接關係。鋼琴以兩小節為單位，右手形成上行四度、二度、三度音型，之後中提琴接續進入呈現分解和弦，第 81 小節鋼琴再次重覆前四小節的旋律（見譜 1 - 11）。

譜例 1-11 第一樂章，第 77-87 小節，呈示部結束主題

發展部第一、二樂段（mm90 - 99，mm100 - 115）使用第二主題 A 三部對位的素材，唯一不同的是一開始鋼琴左手部份呈現第一主題 A 的前兩小節的旋律，並在第 92 小節開始以動機 a 穿插在鋼琴與中提琴之間（見譜 1 - 12）。

譜例 1-12 第一樂章，第 90-111 小節，發展部第一與二樂段

發展部第三樂段 (mm116-129) , 一開始中提琴是使用第一主題 A 三度音程的素材 , 而鋼琴呈現第一主題 A 的前四音 , 之後鋼琴右手部份接著使用第二主題 A 七度動機 (mm116-117) , 經過二個小節的模仿與變奏 , 進入第 120 小節開始第二主題 B 的素材 (見譜 1 - 13) 。

譜例 1-13 第一樂章 , 第 116-124 小節 , 發展部第三樂段

發展部結束之前出現一段假再現 (mm130-135) , 鋼琴部份是在 f[#] 小調上完整呈現第一主題 A , 準備進入再現部 (見譜 1 - 14) 。

譜例 1-14 第一樂章，第 130-135 小節，假再現

再現部的第一主題 A 縮短為二個小節 (mm136—137)，使用下行二度音程，而後進入第一主題 B (mm138—145)，在此部份開始大量使用動機 d 作發展 (見譜 1 - 15)。

譜例 1-15 第一樂章，第 136-145 小節，再現部第一主題 A 與 B

再現部第一主題發展 (mm146—152) 除了維持動機 c 之外，中提琴先重覆兩第二次第二主題 A 七度動機，不過這次是呈現七度下行，而不是之前七度上行，緊接著並配合第二主題 B 的倒影作結合來呈

現（見譜 1 - 16）。之後直接進入第二主題與結束主題，所使用的素材與呈示部相同。

譜例 1-16 第一樂章，第 146-152 小節，再現部第一主題發展

尾奏（mm206 - 236）分為三個樂句，第一樂句（mm206 - 213）使用第一主題 B 前四小節的素材，並加入動機 d 作變化（見譜 1 - 17），第二樂句（mm214 - 226）是大量運用動機 d 作發展，使得在音響上產生九八拍的節奏效果（見譜 1 - 18），第三樂句（mm227 - 236）鋼琴與中提琴先後呈現第一主題 A 第 1 - 2 小節的旋律，並以長音作結束（見譜 1 - 19）。

譜例 1-17 第一樂章，第 206-213 小節，尾奏第一樂句

譜例 1-18 第一樂章，第 214-217 小節，尾奏第二樂句

譜例 1-19 第一樂章，第 227-236 小節，尾奏第三樂句

貳、和聲架構

第一樂章調性的安排與傳統奏鳴曲的調性不大相同，呈示部第一主題是從 f 小調開始發展，而第二主題有兩個調性— D^b 大調與 c 小調。由此可看到第二主題並不是轉到傳統的關係大調上，而是先轉到 f 小調的降 級上，再轉到 c 小調。另外此樂章使用結束主題，調性是延續著第二主題 B 的 c 小調。在發展部結束之前的調性非常特殊，在此出現一段假再現，所使用的是 f[#] 小調（見譜 1 - 20），之後進入再現部回到 f 小調，到第二主題 A 轉到平行調 F 大調上，第二主題 B 又回到 f 小調，最後此樂章結束在 F 大調。

在和聲方面不斷出現下行小二度的音程，例如呈示部第一主題 A 的最後一音 G^b 音進入第一主題 B 的 F 音（mm4—5），就暗示著拿坡里和弦的使用（見譜 1 - 21）；從中提琴呈示部第一主題發展要進入過門之間（mm24—25），所使用 G^b 音到 F 音而形成下行小二度的音響（見譜 1 - 22）。除此之外，在調性的安排上也可發現到，例如呈示部第二主題的調性 D^b 大調到 c 小調，以及發展部最後結束的調性 f[#] 小調回到再現部 f 小調，這樣的作曲手法將二度音程的運用擴展至調與調之間的關係。

譜例 1-20 第一樂章，第 130-135 小節，假再現

譜例 1-21 第一樂章，第 1-5 節，呈示部第一主題 A 與 B

譜例 1-22 第一樂章，第 18-30，呈示部第一主題發展 過門



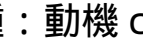

第二節 第二樂章


〔表 3〕 第二樂章曲式分析表 - 三段體曲式 (Ternary Form)

段落	樂句	小節數	調性
A	a ₁	1 - 1 2	A ^b 大調
	a ₂	1 3 - 2 2	A ^b 大調
	過門	2 3 - 2 6	A ^b - G ^b 大調
B	b ₁	2 7 - 3 0	E 大調
	過門	3 1 - 3 4	A ^b - G ^b 大調
	b ₂	3 5 - 4 0	E 大調
	過門	4 1 - 4 8	E - C 大調
A'	a ₁	4 9 - 6 0	A ^b 大調
	a ₂	6 1 - 7 0	A ^b 大調
	過門	7 1 - 7 4	A ^b - G ^b 大調
	尾奏	7 5 - 8 1	A ^b 大調

第二樂章是三段體曲式，A 段有二個樂句，每段的樂句是不等長的，而調性方面並不太明確。B 段有二個樂句，每段的樂句也是不等長的，而在這二個樂句之間插入一段過門。在調性方面明確地在 E 大調上發展。最後以七小節的尾奏來結束此樂章。

壹、動機發展

此樂章 A 段與 B 段的節奏和音程動機都是有密切的關係。A 段的節奏動機有兩種：動機 a. 、動機 b. （見譜 2 - 1），過門的節奏動機有兩種：動機 c. 、動機 d. （見譜 2 - 2），這兩種動機是動機 a 與 b 的減值。

B 段的節奏動機在前一段過門中已先出現，使用過門的動機 c 和 d；另外進入 A' 段之前的過門中除了使用 A 段的動機 a 之外，還出現新的動機 e. （見譜 2 - 3）。

A' 段的節奏動機除了使用 A 段的動機 a 和 b 之外，在鋼琴部份延續之前過門中的動機 e。

譜例 2-1 第二樂章，第 1-12 小節，A 段 a₁

譜例 2-2 第二樂章，第 23-25 小節，A 段過門

譜例 2-3 第二樂章，第 41-44 小節，A' 段之前過門

在音程結構方面，A 段與 B 段主要是以三度音程和鄰音為主。A 段的 a_1 (mm1-12)，中提琴與鋼琴右手在第 1 - 4 小節，由主要旋律音成下行三度，在第 5 - 6 小節中，鄰音為主要音型，進入第 7 - 10 小節中提琴是使用鄰音，在第 7 - 8 小節鋼琴以鄰音為主，而後在第 10 小節鋼琴接續中提琴在第 9 小節的旋律作下行四度的模進，之後中提琴作兩小節的擴充（見譜 2 - 4）。

譜例 2-4 第二樂章，第 1-12 小節，A 段 a_1

a_2 (mm13-20) 的前四小節中，中提琴的音程結構與 a_1 相同，但在第 16 小節的第二拍開始，中提琴以三度音程作變化，在第 17 - 18 小節為三度結構，第 19 - 20 小節則為鄰音結構（見譜 2 - 5）。

譜例 2-5 第二樂章，第 13-22 小節，A 段 a_2

A 段之後的過門 (mm23—26), 鋼琴右手以動機 d 來呈現分解和弦, 左手以動機 c 呈現三度音型, 隨後過一小節中提琴以相同動機回應鋼琴 (m24), 經過二小節再作一次模進 (見譜 2 - 6)。另外 B 段中間的過門 (mm31—34), 分解和弦的結構是由中提琴來呈現, 這次音程的排列結構是有所不同的, 而鋼琴是配以動機 b 呈現主要和弦音, 但仍維持原和聲的行進 (見譜 2 - 7)。

譜例 2-6 第二樂章, 第 23-26 小節, A 段過門

譜例 2-7 第二樂章, 第 31-34 小節, B 段過門

B 段 b_1 樂句 (mm27 - 30), 在一開始前二小節中 (mm27 - 28), 中提琴以鄰音為主要音型, 而在第 29 - 30 小節中提琴先後以鄰音及上行三度, 並配以動機 b 和 c 來呈現, 而鋼琴部份以動機 d 呈現和弦結構 (見譜 2 - 8)。 b_2 樂句 (mm35 - 40), 除了中提琴在一開始前二小節 (mm35 - 36) 這次是呈現上行三度之外, 而後兩小節則延續 b_1 的音程結構作模進, 之後作二小節的擴充 (見譜 2 - 9)。

譜例 2-8 第二樂章，第 27-30 小節，B 段 b_1

譜例 2-9 第二樂章，第 35-40 小節，B 段 b_2

進入 A' 段之前的過門部份 (mm41 - 48)，鋼琴右手先呈現 a_1 前二小節的主題，並接續配以新的動機 e 三連音音型作變奏，而中提琴則是使用 a_1 鋼琴低音聲部的動機，經過四小節，這次由鋼琴再作一次模進 (見譜 2 - 10)。

譜例 2-10 第二樂章，第 41-48 小節，A' 段之前過門

A' 段的部份 (mm49 - 70) 與 A 段相同，只是鋼琴部份大量使用動機 e，並以分解和弦的節奏型態為主要音型 (見譜 2 - 11)。

譜例 2-11 第二樂章，第 49-56 小節，A' 段

尾奏部份 (mm75 - 81), 中提琴再次呈現 a_1 第 1 - 4 小節至第 1 拍的主題, 最後的延續以長音作結束 (見譜 2 - 12)。

譜例 2-12 第二樂章, 第 75-81 小節, 尾奏

貳、樂句結構

A 段分為 a_1 與 a_2 二部份，這二部份的樂句長度是不等長，但樂句結構是相同的， a_1 的主題由中提琴呈現（mm1—12），第 1 - 4 小節是以二小節作一次模進，第 5 - 10 小節是以每二小節為一個素材，這三個素材分別以一小節作一次模進，第三個素材是以二小節為主，中提琴先奏出而後鋼琴作模進（mm9—10），之後再加上二小節的擴充（mm11—12）（見譜 2 - 4）。 a_2 的樂句縮短為 10 小節（mm13—22），但樂句構造與 a_1 相同（見譜 2 - 5），使得這二個樂句形成不對稱平行樂句。

過門（mm23—26）的部份以二小節作一次模進（見譜 2 - 6）。B 段的樂句較 A 段短，B 段分為 b_1 與 b_2 二部份，這二個樂句構造是相同的，是以二小節為單位，但 b_2 加入二小節的擴充（見譜 2 - 9，2 - 10）。 b_1 與 b_2 之間插入四小節的過門（mm31—34），是以二小節作一次模進（見譜 2 - 7），這樣的結構與第一次過門形成平行樂句。

進入 A' 段之前有八小節的過門，鋼琴是以四小節作一次模進，前後形成平行樂句（見譜 2 - 10）。

至於 A' 段部份的結構與 A 段相同，顧此不再贅述。（見譜 2 - 11）。

參、和聲架構

第二樂章中的 A 段與 A' 段中，由於在和聲行進上的安排，使得調性呈現不穩定的狀態。而 B 段的調性較為明確，整個段落是和聲架構都停留在半終止上。

A 段 a_1 一開始第一小節的第一拍是 A^b 大調之 I 級的和弦，之後進入第一拍後半拍和第二拍時鋼琴左手出現 F 音和 B^b 音，使得 I 級的音響是非常短暫，緊接著陸續產生十一和弦的音響，因此 a_1 的和聲是以第一小節的和聲模式而行進四個小節。進入第 5 小節中前二小節連續使用七和十一和弦再解決到 I 級，又繼續進行，在第 10 小節停留在 I 級調上假終止的音響，之後擴充至第 12 小節停留在半終止上（見譜 2 - 13）。

譜例 2-13 第二樂章，第 1-12 小節，A 段 a_1

進入 a_2 從第 16 小節開始，和聲手法與 a_1 不同，為連續的七和弦音響，至第 19 小節一樣停留在假終止，之後擴充至第 22 小節結束在 II° 級的屬七和弦，準備進入過門（見譜 2 - 14）。

譜例 2-14 第二樂章，第 13-22 小節，A 段 a_2

A 段之後的過門（mm23 - 26）與 B 段中間過門（mm31 - 34）的和聲手法是相同的，從 A^b 大調模進轉到 G^b 大調，是使用 $\text{I}^\circ - \text{I}^\circ$ 級和弦的行進，並以同音異名轉調方式進入 B 段 E 大調上（見譜 2 - 15，2 - 16）。

譜例 2-15 第二樂章，第 23-26 小節，A 段過門

譜例 2-16 第二樂章，第 31-34 小節，B 段過門

B 段 b_1 與 b_2 樂句的和聲行進大致相同，從 E 大調 級開始，以半音行進方式產生和聲音響，而結束時停留在半終止上（見譜 2-17，2-18）。

譜例 2-17 第二樂章，第 27-30 小節，B 段 b_1

譜例 2-18 第二樂章，第 35-40 小節，B 段 b_2

預備進入 A' 段的過門 (mm41 - 48), 此段前後各四小節分別在 E 大調和 C 大調上發展, 和聲手法與 A 段 a₁ 前三小節相同 (mm43 - 44 , mm47 - 48) (見譜 2 - 19), 最後鋼琴以 D 音 (m48) 解決到中提琴的 E^b 音為共同音, 回到 A^b 大調的 A' 段。

譜例 2-19 第二樂章, 第 41-48 小節, A' 段之前過門

A' 段的和聲架構與 A 段相同, 但此段以分解和弦為主, 因此和聲感較微弱 (見譜 2 - 20)。

尾奏部份鋼琴左手持續出現主音, 最後以 A^b 大調 I 級和弦結束此樂章 (見譜 2 - 21)。

譜例 2-20 第二樂章，第 49-56 小節，A' 段

譜例 2-21 第二樂章，第 75-81 小節，尾奏

第一節 第三樂章

[表4] 第三樂章曲式分析表 - 複合三段體曲式(Compound Ternary Form)

曲式	段落	樂句	小節數	調性
複 合 三 段 體	A	a ₁	1 - 8	A ^b 大調
		a ₂	9 - 16	
		a ₃	17 - 28	
		a ₄	29 - 38	
		a ₅	39 - 47	
	B	b ₁	48 - 55	f小調
		b ₂	56 - 63	
		b ₃	64 - 79	A ^b 大調
		b ₄	80 - 89	f小調
	A'	a ₁	92 - 99	A ^b 大調
		a ₂	100 - 107	
		a ₃	108 - 119	
		a ₄	120 - 129	
		a ₅	130 - 137	

第三樂章共分為 A - B - A' 三段，是一個複合三段體。在樂句

結構方面，A段有 47 小節，共分為五個樂句，基本構造為 (4 + 4) 的樂句，其前後樂句存在著平行的關係， a_1 、 a_2 與 a_4 為平行樂句，在 a_3 與 a_5 中，則屬連續樂句的關係。B段有 42 小節，共分為四個樂句，基本構造為 (4 + 4) 的樂句，在 b_1 、 b_2 與 b_4 為平行樂句， b_3 則屬連續樂句。A'段有 46 小節，樂句的結構與A段相同。在調性方面，整個A段與A'段的調性是在 A^b 大調上發展，而B段運用在 f 小調上的 $i - (A^b \text{大調}) - i$ 的三度調性關係。

壹、動機發展

A段的音程動機是以三度為主，其前4與後4小節基本的節奏型態是一樣的。A段的 a_1 (mm1 - 8) 由中提琴呈現八小節的主題，主要音型是由分解的三和弦組成。前四小節中以第一音F音開始作下行四度的發展(F—C—G)，第1 - 2小節先以上行六度進入第一拍，之後以下行三度音程呈現，並作一次模進，第3 - 4小節是以六度音程為主，並作旋律重覆；後四小節中前二小節先以相同旋律再作些許的變奏，(見譜3 - 1)。 a_2 (mm9 - 16) 由鋼琴右手部份呈現 a_1 中提琴的主題，中提琴則使用分解三和弦為素材 (見譜3 - 2)。

譜例 3-1 第三樂章，第1-8小節，A段 a_1

譜例 3-2 第三樂章，第9-16小節，A段 a_2

a_3 (mm16—28) 與 a_1 、 a_2 為相同節奏，一開始中提琴以下行八度音型進入第一拍，之後使用 a_1 作倒影，而鋼琴左手部份也是以八度音型進入第一拍，之後呈現下行二度音型，並在第 18 小節開始以卡農的方式呈現中提琴的主題。在第 25 小節開始作樂句擴充，鋼琴右手部份重覆前二小節的旋律 (mm23—24)，而後第 27 小節鋼琴右手接續前二小節 (mm25—26) 中提琴的旋律，並呈現以三分法與二分法轉換的節奏 (hemiola) (見譜 3 - 3)。

譜例 3-3 第三樂章，第 16-28 小節，A 段 a_3

a₄ (mm29 - 38) 的前四小節中提琴延續使用三和弦的素材並作變化，而鋼琴右手是呈現 a₁ 中提琴的主題，後四小節由中提琴以八分音符的節奏型態呈現 a₁ 主題的開頭，並作變奏（見譜 3 - 4）。

譜例 3-4 第三樂章，第 29-38 小節，A 段 a₄

a₅ (mm38 - 47) 中提琴一開始先以四度上行進入第一拍，之後以三度動機作發展，在第 43 - 46 小節鋼琴呈現兩次下行四度音型（見譜 3 - 5）。

譜例 3-5 第三樂章，第 38-47 小節，A 段 a₅

B 段的音程動機主要有兩種：動機 a. 下行音階音型、動機 b. 上行三度與下行二度音型。b₁ (mm48 - 55) 一開始在鋼琴右手部份皆以動機 a 形成六度音程，緊接著呈現動機 b 的模進，左手部份則以類似的方式與右手形成切分音節奏，而中提琴部份則以二度與三度為素材 (見譜 3 - 6)。

譜例 3-6 第三樂章，第 48-55 小節，B 段 b₁

b₂ (mm56 - 63) 大致重述 b₁ 的素材，並作些許的變奏，另外第 56 - 59 小節的中提琴部份，現在由鋼琴的低音旋律線所取代 (見譜 3 - 7)。

譜例 3-7 第三樂章，第 56-63 小節，B 段 b_2

b_3 (mm64 - 79) 則以動機 a 和 b 作重組的片斷擴充，其中包括動機 b 的轉位 (見譜 3 - 8)。 b_4 (mm80 - 89) 則重述 b_1 的素材配以新的和聲行進 (見譜 3 - 9)。

至於 A' 段部份與 A 段相同。

譜例 3-8 第三樂章，第 64-79 小節，B 段 b_3

譜例 3-9 第三樂章，第 80-89 小節，B 段 b_4

第四節 第四樂章

〔表 5〕 第四樂章曲式分析表 - 輪旋曲式(Rondo Form)

段落	小節數	調性
A	1-41	
主題 A ₁	1-8	F 大調
主題 A ₂	8-16	
主題發展	17-24	a 小調
主題 A ₂ 再現	25-35	F 大調
過門	36-41	C 大調
B	42-61	
主題 B	42-49 50-61	C 大調
A'	62-118	
主題 A ₁	62-76	F 大調
主題 A ₂	77-84	
主題發展	85-92	
主題 A ₂ 再現	93-100 101-104 105-114	
過門	114-118	d 小調
C	119-141	
主題 C	119-126 127-134	d 小調
過門	135-141	
B'	142-173	
主題 B	142-149 150-162	F 大調
過門	163-173	D-A-F 大調
A''	174-221	
主題 A ₁	174-183	F 大調
主題 A ₂	184-191	
主題發展	192-199	
主題 A ₂ 再現	200-210	
尾奏	211-220	F 大調

本樂章是輪旋曲式，段落為 A—B—A'—C—B'—A''。A 段有 41 小節，調性在 F 大調上發展，主題分為主題 A₁、主題 A₂ 與主題 A₂ 再現，B 段有 20 小節，主題 B 的調性在 C 大調上發展。A' 段有 57 小節，主題與調性都使用 A 段的素材，C 段有 23 小節，調性在 d 小調上發展，並出現新主題 C。之後進入 B' 段和 A'' 段的調性都回到 F 大調上，主要的素材與 A 和 B 段相似。

在調性方面，A 段與 B 段是主屬調關係，而 C 段是在主調的級關係 d 小調上發展。與傳統的輪旋曲式相較之下，本樂章雖然少了第三個 A 段，但在調性安排上，調性的回歸已經呈現在 B' 段中(F 大調)，所以可見本樂章的作曲手法仍然相當傳統。

壹、動機發展

此章節的討論方式是先討論主要的主題段落，再論述過門及尾奏。A段主要的節奏動機有二種：動機 a. 與動機 b. 。在音程動機方面，主題 A_1 (mm1 - 8) 一開始鋼琴右手以動機 a 呈現同音反覆動機，右手內聲部依序出現上行四度與連續兩次三度下行的動機，進入第 2 小節右手外聲部以動機 b 接續呈現轉位的四度與三度音程，並繼續以三度作發展。從第 4 小節最後半拍開始，中提琴作二度上行導入八度的音型動機，並重覆二次，在第 5 小節開始鋼琴右手部份持續三度音程，而左手呈現二次同音反覆的動機，除了第一次是以不同八度的音域來呈現（見譜 4 - 1）。

譜例 4-1 第四樂章，第 1-8 小節，A 段主題 A_1

主題 A_1 (mm8 - 16) 一開始中提琴重覆主題 A_1 二度上行的素材，並擴充至三度上行，而三度動機在第 5 - 6 小節中以預先出現，接續以動機 b 所形成四度下行的音型，而鋼琴左手則呈現同音反覆。在第 10 小節最後半拍到 12 小節，中提琴以八分音符的節奏型態，先後呈現四度和二度的素材。經過四小節，主題 A_2 前二小節的旋律再度出現，之後從第 14 小節最後半拍開始，中提琴使用三度的動機作兩次下行的音型（見譜 4 - 2）。

譜例 4-2 第四樂章，第 8-16 小節，A 段主題 A_2

進入主題發展 (mm16 - 24)，第 16 小節最後半拍開始，鋼琴是以齊奏的方式呈現分散和弦，之後第 19 - 20 小節右手部份使用動機 a 形成三度音程。在第 20 小節最後半拍到 24 小節，中提琴以下行四度模進第 16 小節最後半拍到 18 小節的鋼琴旋律，而後二小節中

提琴以半音上行的方式呈現二度素材並結合動機 a，準備再現主題 A₂（見譜 4 - 3）。

譜例 4-3 第四樂章，第 16-24 小節，A 段主題發展

主題 A₂再現的部份（mm24—35），從 24 小節最後一拍開始，中提琴先以上行小二度呈現主題 A₂ 的前四小節的旋律，而從第 28 小節最後半拍到 30 小節開始有些改變，中提琴是呈現上行二度導入四度，原本動機 b 的節奏已改變，以三度上行音型作音程擴充與變奏；至於鋼琴左手部份，不再呈現同音反覆，以主要音呈現三度音程。從第 30 小節最後半拍開始，中提琴出現兩次三度上行（mm30—32），

接著進入第 32 小節開始，中提琴重覆二次主題 A₁ 鋼琴右手外聲部前二小節的旋律（見譜 4 - 4）。

譜例 4-4 第四樂章，第 24-35 小節，A 段主題 A₂ 再現

A' 段除了主題 A₂ 和主題 A₂ 再現與 A 段旋律結構相似之外，主題 A₁ 作不同的改變。主題 A₁ (mm62 - 76) 一開始由中提琴呈現同音反覆的動機，而鋼琴以 A 段主題 A₁ 右手內聲部的前四音動機作發展，經過兩小節又再模進一次，現由兩聲部交換旋律來呈現 (mm64

- 65)。進入第 66 小節開始，中提琴與鋼琴低音聲部再次呈現同音反覆，而鋼琴右手部份以增值的方式呈現主題 A_1 上行四度和兩次下行三度，並以此動機繼續發展擴充，直到中提琴穩定出現 (mm72 - 76)，而鋼琴右手保持同音反覆的動機，左手部份以八分音符結合分解和弦作結 (見譜 4 - 5)。

譜例 4-5 第四樂章，第 62-76 小節，A' 段主題 A_1



A' 段主題 A_2 再現部份 (mm93-100)，旋律結構是與 A 段相似，除了在第 95 - 96 小節跳音部份則由分解八度音型來取代 (見譜 4 - 6)。之後的擴充樂段 (mm101 - 112)，再次呈現以 A 段的主題發展及

主題 A_2 為素材，除了第 107 - 108 小節原本八分音符的節奏現由鋼琴低音聲部以重疊八度音型來取代，以及在第 109 - 112 小節現由鋼琴右手呈現主題 A_2 的旋律，而左手部份以三度和四度音程為主（見譜 4 - 7）。

譜例 4-6 第四樂章，第 93-100 小節，A' 段主題 A_2 再現

譜例 4-7 第四樂章，第 101-112 小節，A' 段

A''段與A段不同之處是主題 A₁ 和 A₂ 的部份。A''段 (mm174 - 211) 除了由中提琴呈現主題 A₁ 前四小節的旋律，之後完全呈現不同的素材。進入第 178 小節開始，中提琴以三度動機作新的發展，之後鋼琴以兩小節為單位 (mm180 - 183)，作同音反覆的動機，而中提琴則以分散和弦的音型與鋼琴作應答 (見譜 4 - 8)。

譜例 4-8 第四樂章，第 174-183 小節，A''段主題 A₁

進入第 184 小節開始，不再呈現主題 A_2 的素材，中提琴與鋼琴以二度和四度作新的發展，並接續使用主題 A_2 第 11 - 12 小節的素材呈現下行音型，在第 188 - 189 小節鋼琴低音部呈現動機 a 的二分音符節奏，中提琴接續呈現兩組下行音型（見譜 4 - 9）。

譜例 4-9 第四樂章，第 184-191 小節，A”段主題 A_2

B 段主要的節奏動機有二種：動機 c . 與動機 d .

。在音程動機方面，除了延續 A 段同音反覆與上四度和下三度的之外動機之外，另外大量使用不同音域的八度音型。

B 段（mm42 - 61）一開始，鋼琴右手則以 A 段主題 A_1 相同的音程架構，結合動機 c 作增值來呈現主題 B，左手則重覆二次同音反覆動機。而中提琴以兩小節為單位，結合動機 c 呈現不同音域的八度音型，並以上行五度作一次模進。從第 46 - 49 小節，中提琴與鋼琴則以交換聲部將前句再次呈現（見譜 4 - 10）。

譜例 4-10 第四樂章，第 42-49 小節，B 段，第一樂句

第二樂句 (mm50 - 61) 從第 50 小節開始，中提琴以四度動機重新組合並結合動機 c，經過一小節再做一次轉位；進入 54 小節，在每一小節鋼琴與中提琴之間以前四小節的素材並結合動機 d 交替呈現相同音型，從第 57 小節開始鋼琴與中提琴之間將旋律增值作擴充（見譜 4 - 11）。

譜例 4-11 第四樂章，第 50-61 小節，B 段，第二樂句

B' 段 (mm142—162) 的素材與 B 段相似，只是兩樂器呈現旋律的方式稍有不同。例如第一樂句 (mm142—149) 中同音反覆由中提琴呈現，而前四小節鋼琴右手呈現八度音型，左手則呈現主題 B (見譜 4 - 12)。

譜例 4-12 第四樂章，第 142-149 小節，B' 段第一樂句

B' 段的第二樂句 (mm150—162) 從第 150 小節開始，鋼琴以切分音的節奏型態呈現，並以四度音程的素材與切分音節奏相結合。從第 154 - 162 小節，現由鋼琴呈現兩次相同音型來取代原兩樂器交替呈現方式 (見譜 4 - 13)。

譜例 4-13 第四樂章，第 150-162 小節，B' 段第二樂句

C 段 (mm119 - 141) 出現新的節奏型態：動機 e . ，並使用在過門中 (mm114 - 118) 所預先出現的鄰音動機。第一樂句 (mm119 - 126) 一開始鋼琴右手以動機 e 呈現主題 C，前二小節呈現鄰音動機，並作一次模進以後，回到原本的 A 音，以下行四度結束此樂句。在 123 小節，由中提琴接續主題 C，到第 124 小節由原本的鄰音動機擴展成為五度音程 (見譜 4 - 14)。

第二樂句 (mm127 - 134) 從第 127 小節開始再次呈現主題 C，現由中提琴與鋼琴交換呈現主旋律，並以相同素材作新的音程編排。

最後中提琴不斷以主題 C 前二小節的動機呈現二次並作擴充(見譜 4 - 15)。

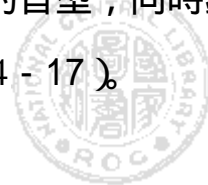
譜例 4-14 第四樂章，第 119-126 小節，C 段第一樂句

譜例 4-15 第四樂章，第 127-134 小節，C 段第二樂句

A 段到 B 段之間的過門 (mm36 - 41), 中提琴呈現主題 A₁ 前二小節的旋律, 鋼琴在兩小節後接續模進, 並以類似的動機 b 的部份持續發展 (見譜 4 - 16)。

譜例 4-16 第四樂章, 第 36-41 小節, A 段到 B 段之間過門

A' 段到 C 段之間的過門 (mm114 - 118), 鋼琴右手呈現新的鄰音動機, 即是預表下一段 (C 段) 的主要素材, 從第 116 - 118 小節中提琴開始回應鋼琴在第 115 小節呈現二度下行的音型, 同時鋼琴部份則將之前的鄰音音型擴展成三度音型 (見譜 4 - 17)。



譜例 4-17 第四樂章，第 114-118 小節，A' 段到 C 段之間過門

C 段到 B' 段之間的過門 (mm135 - 141), 中提琴呈現主題 C 的鄰音音型，並擴展至三度作發展 (見譜 4 - 18)。

譜例 4-18 第四樂章，第 211-220 小節，C 段到 B' 段之間過門

B' 段到 A'' 段之間的過門 (mm163—173), 中提琴以同音反覆音型為主，而鋼琴部份是慢一小節進入，以切分音節奏型態呈現不同音域的同音反覆 (m164)。由第 165-169 小節，A 段第一小節前四音的增值出現在鋼琴的內聲部，從第 170-173 小節，鋼琴部份則回應中提琴的動機 a (見譜 4 19)。

譜例 4-19 第四樂章，第 164-173 小節，B' 段到 A'' 段之間過門

尾奏部份(mm211 - 220)，鋼琴呈現主題 A₁ 第 3—4 小節的素材，而中提琴以四度動機跟鋼琴齊奏出現。從 214 小節到最後，鋼琴再度出現不同音域的同音動機，結束此樂章（見譜 4 - 20）。

譜例 4-20 第四樂章，第 211-220 小節，尾奏

貳、和聲架構

此樂章的調性安排很傳統，三個 A 段都在 F 大調上發展，A 和 B 段是主屬關係，B 段在 C 大調上，而 C 段則在 d 小調上發展。B 段和 B' 段的和聲手法相似，比較特別的是在三個 A 段當中，A' 段和 A'' 段的和聲手法大致依續 A 段的模式，但在此二段主題的開頭卻有些許的變化。A 段的和聲進行大致是 — — ，主題發展在 級上（見譜 4 - 21），進入主題 A₂ 再現而回到 級（見譜 4 - 22）；而 A' 段的開頭是從 級進入主題發展（見譜 4 - 23），A'' 段一開始先短暫呈現主題 A₁ 的和聲，至第 179 開始在 級上作變化（見譜 4 - 24）。

譜例 4-21 第四樂章，第 16-24 小節，A 段主題發展

譜例 4-22 第四樂章，第 25-31 小節，A 段主題 A_2 再現

譜例 4-23 第四樂章，第 62-68 小節，A' 段主題 A_1

譜例 4-24 第四樂章，第 174-153 小節，A”段主題 A₁

第肆章

演奏風格與詮釋

第一節 演奏技巧與詮釋

壹、第一樂章

本樂章在詮釋方面所探討的重點有二點：第一、大跳音程的演奏方式，第二、持續樂句在速度上的詮釋。以下筆者以聆聽 CD 的心得作比較，共採用五個 CD 版本，演奏家有：今井信子(Nobuko Imai)、普林羅斯(William Primrose)、卡許卡香(Kim Kashkashian)、貝許米特(Yuri Bashmet)、哈根(Veronika Hagen)、祖克曼(Pinchas Zukerman) 等人。

關於在大跳音程的演奏方式，如此樂章一開始，第一主題 B 的旋律呈現兩次大跳的音程，這樣的旋律音型是適合給豎笛演奏者來吹奏的，但對於中提琴演奏者而言就需注意一些技巧。根據筆者收集的有聲資料中有二種演奏方式：第一、主要是選擇在低把位上以簡單的指法為原則，以跨絃的方式來演奏大跳的音程，這樣的演奏方式，展現了中提琴厚實富有共鳴的音色，當演奏者在演奏跨絃時，應保持樂句的連貫性，避免樂句產生停滯感。第二、採用低把位移

至高把位的方式來演奏，這樣的演奏方式容易產生音色突然過於太緊繃，而大多數的演奏者多採用第一種演奏方式（見譜 1 - 1）。

譜例 1-1 第一樂章，第 5-12 小節，第一主題 B

關於持續樂句在速度上的詮釋，在浪漫派時期的作曲家常常以表情或運音（Articulation）的記號代替速度的記號，譬如 *sostenuto*（運音之持續）與 *leggiero*（輕巧的運音）同時也表示速度之遲緩與輕巧³。

³ 徐頌仁，《音樂演奏的實際探討》（台北：全音樂譜出版社，1992），45。

如此樂章的尾奏部份分為三個樂句，在第二樂句的開頭上標顯著 *Sostenuto ed espressivo*，指示音樂是綿延及持續呈現熱情的（見譜 1 - 2），經筆者收集的有聲資料中顯示，中提琴演奏者演奏此樂句的速度轉為緩慢，有些演奏者甚至從第一樂句末尾銜接至第二樂句之間，在演奏音階式的音型時，將原音符的時值稍微加長，表現寬廣的音響，使得速度逐漸呈現緩慢的趨勢（mm210 - 214）（見譜 1 - 3）。

譜例 1-2 第一樂章，第 214-222 小節，尾奏第二樂句

譜例 1-3 第一樂章，第 210-217 小節，尾奏第一樂句 第二樂句

此外，從一個樂段銜接至另一個樂段之間，有些演奏家會作些彈性的速度。例如第一主題的發展結束後預備進入第二主題 A，鋼琴演奏者在演奏上會稍微將速度逐漸放慢，配合漸弱的方式來詮釋此樂段的結束。進入第二主題 A 的開始接續以前樂段緩慢的速度來演奏，在詮釋方面也轉變為新的風格，鋼琴與中提琴演奏者接續以弱的力度及圓滑奏的方式呈現此段抒情的旋律。

譜例 1-4 第一樂章，第 31-43 小節，第一主題發展 第二主題 A

貳、第二樂章

第二樂章是歌曲風格的慢板樂章，對於演奏者而言，其困難度甚於技巧性的快板樂章，由於此樂章的樂句是以模進、擴充的方式呈現不規則的結構，因此樂句的連貫性是詮釋慢板樂章的最主要關鍵，所以在演奏上需著重於速度與運弓之間的配合來維持音樂的流動性。

良好的運弓是樂句連貫性的關鍵因素，只要稍不留神，切斷整個樂句的線條，因而整個樂曲就無流動性。在這樂章中，A與B段各有二段不等長的平行樂句，中提琴的部份是呈現華麗主旋律，而鋼琴是以簡單、神祕的和聲色彩來伴奏，因此在演奏上必須一氣呵成來表現樂句的整體性。以A段為例，中提琴是呈現主旋律，主要旋律架構以模進與擴充的方式來構成不等長的樂句，中提琴演奏者需以右手保持運弓的速度與持續抖音的頻率來拉奏長音，尤其是拉奏到第二、四、五、六小節裝飾的小音群，弓速需略增快且配合抖音頻率的變化，在正確的節拍下推向下一小節的第一拍，並且在運弓方面逐漸擴展，使得連續樂句的音樂能保持著流動性和前進感(見譜 2 - 1)。

譜例 2-1 第二樂章，第 1-12 小節，A 段 a₁

B 段的樂句比 A 段較短，音樂的律動性較易表現，中提琴演奏者在演奏上仍持續 A 段音樂的情緒，在運弓方面，先配合細微的抖音開始拉奏長音，之後抖音的頻率逐漸增快，幅度增大，並逐漸增加弓速擴展運弓，來呈現漸強的音響，並由鋼琴演奏者幫助中提琴演奏者逐漸將音樂推展，呈現和聲行進上的色彩（見譜 2 - 2）。

譜例 2-2 第二樂章，第 27-30 小節，B 段 b₁

參、第三樂章

第三樂章是一首舞曲風格，在演奏上著重於中提琴演奏者與鋼琴演奏者之間的平衡點與協調性。以 A 段為例， a_1 樂句由中提琴獨自展現輕快風格，歌唱性的旋律色彩，而鋼琴演奏者伴演伴奏的角色（見譜 3 - 1）。進入 a_3 樂句，中提琴與鋼琴呈現相似的節奏，中提琴演奏者以大量運弓方式展現強的力度來強調此主題，有別於此曲一開始展現輕快風格，而後兩小節鋼琴以卡農方式接續出現此主題，由於鋼琴主題部份是呈現較低的音域，因此倆演奏者之間在音響上、音樂詮釋上能達成平衡，使聽眾能夠明顯聽到主題的呈現（見譜 3 - 2）。

譜例 3-1 第三樂章，第 1-8 小節，A 段 a_1

譜例 3-2 第三樂章，第 17-28 小節，A 段 a₃

此外進入 B 段，曲風開始轉為寂靜的音響，中提琴演奏者以平靜的心情演奏簡單的旋律線，由鋼琴呈現下行音階的切分音節奏型態，開始持續建立起此節奏的音響（見譜 3 - 3）。進入 b₃ 樂句，鋼琴持續展現切分音節奏型態，而中提琴開始依附著鋼琴低音的旋律線，擴展相似的旋律音型，此時倆演奏者之間相互融合音樂的情境，達成協調性與平衡的音響，接續以兩小節為單位，兩演奏者以齊奏突強和柔美的演奏方式，呈現相互對應的音響（見譜 3 - 4）。

譜例 3-3 第三樂章，第 48-55 小節，B 段 b₁

譜例 3-4 第三樂章，第 64-79 小節，B 段 b_3

肆、第四樂章

布拉姆斯利用表情用語以分明力度層次的技術上是十分出色⁴，如同本樂章中在每個主題樂段都很清楚地標示著各種表情記號，其所呈現的風格是截然不同的，並以各種運弓的方式呈現各種表情記號，因此當演奏者在演奏每個主題應清楚地表現，以下從 A 段及 B 段的樂句來探討。

A 段主題 A₁(mm1-8)鋼琴右手部份標示著以強且重音的力度來呈現同音反覆，緊接著內聲部與低音聲部呈現八分音符的節奏型態，樂譜上並標示著 *non legato e ben marc.*(不圓滑且果斷有力)，由於此部份幾乎少有圓滑線，因此鋼琴演奏者在演奏每個音之間是以不連貫的方式分開來彈奏，並且保持強的力度很準確俐落地方式演奏。而中提琴進入是呈現簡單的上行二度接續下行八度的音型，演奏者以一強與一弱的力度來演奏兩次不同音域的主題(見譜 4-1)。

譜例 4-1 第四樂章，第 1-8 小節，A 段主題 A₁

而進入主題 A₂(mm8-16)，之後馬上轉變為另一種風格，此樂句

⁴ 徐頌仁，《音樂演奏的實際探討》(台北：全音樂譜出版社，1992)，114。

以兩小節轉變為優美(*grazioso*)和輕快(*leggiero*)的兩種色彩。中提琴主題部份呈現級進的旋律音型，與鋼琴部份開始出現長的圓滑線，並且樂譜上標著 *grazioso*(優美)，中提琴演奏者以圓滑奏的運弓方式來演奏此歌唱性的旋律，經過兩小節，中提琴呈現斷音的音型，演奏者以斷奏的運弓方式來演奏輕快的旋律(見譜 4-2)。

譜例 4-2 第四樂章，第 8-16 小節，A 段主題 A₂

B 段部份主要是延續使用 A 段主題 A₁ 的素材，此部份主題的節奏型態改變以三連音的方式來呈現，主題以柔美的音色(dolce)呈現，有別於 A 段主題 A₁ 由鋼琴演奏者呈現果斷有力的音響。中提琴演奏者開始以輕快的方式展現三連音的節奏，經過四小節，中提琴演奏者接續鋼琴展現主題 B，基本旋律線走向是以四小節為主，而主題 B 以兩音一連作分句法，中提琴演奏者以此分句法展現三連音的律動（見譜 4-3）。

譜例 4-3 第四樂章，第 42-49 小節，B 段

第二節 豎笛與中提琴版本之比較

〔表 6〕中提琴版本改編之差異

樂章	段落	小節數	素材
第一樂章	呈示部		
	第一主題 B	5-12	降低八度
	過門	26-35	降低八度
	第二主題發展	60-67	降低八度並加入裝飾音
	結束主題	79-84	降低八度並加入裝飾音
	發展部		
	第一樂句	92-95	降低八度並加入裝飾音
	第三樂句	125	降低八度
	結束樂句	129-131	降低八度
	再現部		
	第一主題發展	146	降低八度
	第一主題發展	147-151	加入雙音
	第一主題發展	184-188	降低八度
	結束主題	199-200	降低八度並加入裝飾音
	尾奏	214-220	降低八度
第四樂章	A 段主題 A ₁	4-8	降低八度
	B' 段主題 B	157-159	降低八度

中提琴與豎笛這兩樣樂器，是同屬中音域的樂器，在這首作品中，豎笛的版本所使用的音域範圍較為寬廣，大約超過三個八度以上，而中提琴的版本所使用的音域範圍為三個八度以內。這首改寫給中提琴的奏鳴曲作品一二 第一號，與給豎笛的版本相較之下，除了在第一樂章中多數地方，中提琴的音域降低八度，並增加雙音與裝飾音，以及在第四樂章某些部份降低八度之外，其餘樂章並無任何改變。以下列舉幾個部份作版本之比較。

有關在第一樂章中第一主題 B 的音域，在文獻中記載著，布拉姆斯聽完謬爾費德演練這首奏鳴曲後，他更改了一些部份：第一樂章前八小節提高一個八度，不知是布拉姆斯自己提議這個改變，還是謬爾費德自認無法在低音域演出曲子要求的「熱情」而建議更改⁵，就無法得知。至於中提琴的版本是以降低八度的音域呈現此主題(見譜 1-1)。

譜例 1-1 第一樂章，第 5-12 小節，呈示部第一主題 B

⁵ 陳建銘 譯(Weston Pamela 著), 《歷史上的單簧管名家(Clarinet Virtuosi of the Past)》，(台北: 揚智股份有限公司, 2000), 250。

在第二主題發展的部份 (mm 60-67)，由於豎笛版本的音域是很廣泛的，因此中提琴的版本中呈現此樂句的音域並不全然都是降低八度。例如中提琴是先呈現降低八度的音域，之後在連音音型中 (m62)，因分散和弦的排列各有所不同，以致於在第 63 至 64 小節的第一拍，中提琴與豎笛的版本是呈現同音域，而後豎笛提高八度，中提琴則維持在原音域上 (見譜 1-2)。

譜例 1-2 第一樂章，第 60-67 小節，呈示部第二主題發展

在第一樂章中，中提琴的版本除了降低八度之外，並增加裝飾音，例如在結束主題部份 (mm 79-87) 可看到 (見譜 1-3)。

譜例 1-3 第一樂章，第 79-87 小節，呈示部結束主題

此外，在中提琴的版本裡唯一加入雙音的部份，是在第一樂章再現部的第一主題發展中（mm 147-151），而雙音是以七度音程的素材發展並逐漸縮小音程（見譜 1-4）。

譜例 1-4 第一樂章，第 147-151 小節，再現部第一主題發展

第五章 結論

布拉姆斯的曲式雖承續傳統的架構，但音樂思維卻是非常豐富且富與變化，當演奏這首樂曲時，除了克服技巧之外，要清楚表達音樂的內涵是更為艱深的。藉由此次的研究，筆者對於樂曲的結構及動機的運用，有更深層的瞭解到布拉姆斯特殊的作曲手法，且挖掘出演奏上所忽略的細節，並藉由樂曲分析及所收集的書籍，來輔助詮釋樂曲的方向，在演奏風格與詮釋部份所探討的主要樂段的演奏方式，對筆者日後在演奏上有更多的啟發與靈感。希望這份研究能給予想要獲得啟發的讀者一份參考。

參考書目

中文書目

王婉容 譯，（ Paul Holmes 著 ）。《偉大音樂家群像—布拉姆斯》。

台北： 智庫文化股份有限公司，民 84。

司徒華城 譯，（ L. Auer 著 ）。《我的小提琴演奏教學法（ Violin playing as I teach it 》）。台北： 世界文物出版

社，民 82。

胡金山 編。《音樂大師—布拉姆斯·舒曼》。台北： 巨英國際股份有限公司，民 84。

徐頌仁 著。《音樂演奏的實際探討》。台北： 全音樂譜出版社，民 81。

崔光宙 著。《名曲的創生》。台北： 大呂出版社，民 82，三版。

陳建銘 譯，（ Pamela Weston 著 ）。《歷史上的單簧管名家（ Clarinet Virtuosi of the Past 》）。台北： 揚智股份有限公司，民 89。

英文書目

Colles, Henry Cope. **The Chamber Music of Brahms.** Condon:
Oxford University Press, 1933.

- Lawson, Colin. **Brahms: Clarinet Quintet.** New York :
Cambridge University Press, 1998.
- Jacobson, Bernard. **The Music of Johannes Brahms.** London : The
Tantivy Press, 1977.
- MacDonald, Malcolm. **Brahms.** New York : Bchirmer Book,
1990.
- Mason, Daniel Gregory. **The Chamber Music of Brahms.**
New York : The Macmillan Company, 1933.
- Musgrave, Michael. **The Music of Brahms.** Oxford : Clarendon
Press, 1994.
- Musgrave, Michael. **The Cambridge Companion to Brahms.**
New York : Cambridge University Press, 1998.

樂譜

- Johannes, Brahms. Viola Sonata Op. 120 No. 1. Edited by Leonard
Davis. New York : International Music Company, 1981.
- Johannes, Brahms. Viola Sonata Op. 120 No. 1. Edition for Viola and
Piano. Germany : Breitkopf & Härtel.
- Johannes, Brahms. Clarinet Sonata Op. 120 No. 1. Germany :
Breitkopf & Härtel.

有聲資料

演出者	廠牌	編號	年份
Pinchas Zukerman(Viola) Daniel Barenboim(Piano)	Deutsche Grammophon	437248-2	1975
Nobuko Imai(Viola) Roger Vignoles(Piano)	Chandos	Chan8550	1987
Kim Kashkashian(Viola) Robert Levin(Piano)	ECM	ECM1630 457 068-2	1997
Veronika Hagen(Viola) Paul Gulda(Piano)	Deutsche Grammophon	453 421-2GH	1997
William Primrose(Viola)	Biddulph	LAB150	1997
Yuri Bashmet(Viola) Mikhail Muntian(Piano)	BMG	09026 63293 2	1999