

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

約翰·布拉姆斯《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲

作品 120》之鋼琴合作詮釋探討

An Analysis and Collaborative Piano Performance

Interpretation of Johannes Brahms's Sonata for

Clarinet and Piano in F minor Op.120 No.1

朱晏辰

Chu, Yen-Chen

指導教授：林娟儀 助理教授

Advisor: Assistant Professor Lin, Chuan-Yi

中華民國 111 年 9 月

September, 2022

摘要

約翰·布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 為作曲家、指揮家、鋼琴演奏家，作品雖多以浪漫主義的手法創作，卻同時具備了嚴謹的古典主義風格。他在生命的最後六年間，完成了四首為單簧管創作的室內樂樂曲，包括《A 小調單簧管三重奏，作品 114》(*Clarinet Trio in A minor, Op.114*)、

《B 小調單簧管五重奏，作品 115》(*Clarinet Quintet in B minor, Op.115*) 創作與首演於 1891 年。而《f 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲，作品 120》(*Clarinet Sonata No.1, Op.120 in F minor*)、《降 E 大調第二號單簧管與鋼琴奏鳴曲，作品 120》(*Clarinet Sonata No.2, Op.120 in E flat major*) 則是創作與首演於 1894 年。

這系列的作品之所以集中於晚年創作，是因布拉姆斯聽到曼寧根管弦樂團

(Meiningen Court Orchestra) 單簧管首席理查·穆菲爾德 (Richard Mühlfeld) 精湛的演出後，受到啟發進而進行創作，而這些作品也從此成為室內樂及單簧管演奏家的重要曲目。

此表演詮釋報告以四個章節作分析及探討。第一章節為緒論，簡要敘述此詮釋報告之研究動機、目的、研究方法與架構；第二章節為文獻探討，針對布拉姆斯之生平及其創作背景進行研究；第三章節詳細分析樂曲架構、發展動機等；第四章節為樂曲演奏詮釋，從鋼琴合作者的視角出發，探究鋼琴與豎笛在樂曲中的連結與詮釋；第五章節為結語，綜合上述分析重點進行歸納整理。

關鍵詞：布拉姆斯、單簧管、奏鳴曲、鋼琴合作

Abstract

Johannes Brahms (1833-1897) was a German composer, conductor, and a pianist in 19th century. His works contained the creativity of the Romanticism but also reflect the strict structures of the classical period. He completed four pieces clarinet chamber music in the last seven years of life, including *Clarinet Trio in A minor, Op.114*, *Clarinet Quintet in B minor, Op.115*, The two clarinet sonatas were composed and premiered in 1891. *Clarinet Sonata Op.120, No.1 in F minor, Clarinet Sonata Op.120, No.2 in E flat major* were composed and premiered in 1894. These compositions were inspired by the exceptional performances given by the principal clarinetist of Meiningen court orchestra- Richard Mühlfeld. Since then, they have been the staple of clarinet players.

This professional practice report is divided into 4 chapters containing analysis and discussions. The first chapter, the introduction, briefly discusses the motives, purpose, research methods and structure. The second chapter is the literature review, focuses on Brahms' life and compositional backgrounds. The third chapter is musical analysis. The fourth chapter is performance interpretation. Its analysis stems from the perspectives of a pianist, and it discusses the connections and interpretations between the and pianist. The fifth chapter is the conclusion. It emphasizes the key points of the research.

Keyword: Johannes Brahms, Clarinet, Sonata, Collaborative Piano

目錄

摘要.....	i
Abstract	ii
目錄.....	iii
表目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與架構.....	1
第二章 文獻探討.....	3
第一節 約翰·布拉姆斯生平簡介.....	3
一、 音樂啟蒙與幼年時期（1840-1854）.....	3
二、 新方向（1854-1862）.....	8
三、 成熟時期（1862-1869）.....	9
四、 巔峰時期（1870-1890）.....	10
五、 晚期（1890-1897）.....	11
第二節 布拉姆斯、穆菲爾得和曼寧根管弦樂團.....	11
第三章 《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》樂曲分析.....	14
第一節 第一樂章 熱情的快板（Allegro appassionato）.....	14
一、 曲式.....	14
二、 主題與動機發展.....	21
第二節 第二樂章 稍慢的行板（Andante un poco Adagio）.....	34
一、 曲式.....	34
二、 主題與動機發展.....	36
第三節 第三樂章 優雅的稍快板（Allegretto grazioso）.....	41
一、 曲式.....	41
二、 主題與動機發展.....	45
第四節 第四樂章 甚快板（Vivace）.....	48
一、 曲式.....	48

二、 主題與動機發展.....	54
第四章 樂曲演奏詮釋.....	62
第一節 第一樂章 熱情的快板（Allegro appassionato）	62
第二節 第二樂章 稍慢的行板（Andante un poco Adagio）	76
第三節 第三樂章 優雅的稍快板（Allegretto grazioso）	81
第四節 第四樂章 甚快板（Vivace）	85
第五章 結語.....	93
參考文獻.....	95



表目錄

【表 3-1】 第一樂章呈示部曲式結構表.....	14
【表 3-2】 第一樂章發展部曲式結構表.....	17
【表 3-3】 第一樂章再現部曲式結構表.....	19
【表 3-4】 第一樂章尾奏曲式結構表.....	20
【表 3-5】 第二樂章曲式結構表.....	34
【表 3-6】 第三樂章曲式結構表.....	41
【表 3-7】 複合三段體.....	41
【表 3-8】 第四樂章曲式結構表.....	49



譜例目錄

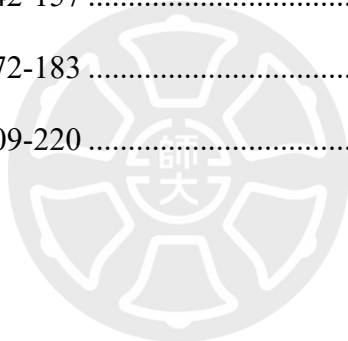
【譜例 3-1-1】 第一樂章呈示部導奏 mm.1-5	15
【譜例 3-1-2】 第一樂章呈示部 mm.31-43	16
【譜例 3-1-3】 第一樂章呈示部 mm.31-43	16
【譜例 3-1-4】 第一樂章發展部 mm.88-95	17
【譜例 3-1-5】 第一樂章發展部 mm.96-116	18
【譜例 3-1-6】 第一樂章發展部 mm.125-135	19
【譜例 3-1-7】 動機 a ¹ 、a ² 、a ³ 第一樂章 mm.1-4	21
【譜例 3-1-8】 動機 a ¹ 、a ³ 第一樂章 mm.13-15	22
【譜例 3-1-9】 動機 a ¹ 、a ² 第一樂章 mm.37-40	22
【譜例 3-1-10】 動機 a ¹ 、a ² 、a ³ 第一樂章 mm.88-111	22
【譜例 3-1-11】 動機 a ¹ 、a ² 、a ³ 第一樂章 mm.130-134	23
【譜例 3-1-12】 動機 a ¹ 、a ² 、a ³ 第一樂章 mm.223-236	23
【譜例 3-1-13】 動機 b 第一樂章 mm.1-11	24
【譜例 3-1-14】 動機 c 第一樂章 mm.40-43	24
【譜例 3-1-15】 動機 c 第一樂章 mm.88-103	25
【譜例 3-1-16】 動機 c 第一樂章 mm.155-158	25
【譜例 3-1-17】 動機 d 第一樂章 mm.51-59	26
【譜例 3-1-18】 動機 d 第一樂章 mm.69-72	26
【譜例 3-1-19】 動機 d 第一樂章 mm.121-129	27
【譜例 3-1-20】 動機 d 第一樂章 mm.184-187	27
【譜例 3-1-21】 動機 a 第一樂章 mm.1-4	28
【譜例 3-1-22】 動機 b 第一樂章 mm.6-11	28
【譜例 3-1-23】 動機 b 第一樂章 mm.214-228	29
【譜例 3-1-24】 動機 c 第一樂章 mm.214-228	29

【譜例 3-1-25】動機 c 第一樂章 mm.51-68	30
【譜例 3-1-26】Hemiola 第一樂章 mm.37-43	31
【譜例 3-1-27】Hemiola 第一樂章 mm.77-87	31
【譜例 3-1-28】Hemiola 第一樂章 mm.88-95	32
【譜例 3-1-29】單簧管第一主題	32
【譜例 3-1-30】第二主題第一樂句 第一樂章 mm.37-43	32
【譜例 3-1-31】第二主題第二樂句 第一樂章 mm.51-55	33
【譜例 3-1-32】第二主題第二樂句節奏素材 第一樂章 mm.12-17	33
【譜例 3-2-1】未解決和聲 第二樂章 mm.7-13	35
【譜例 3-2-2】第二樂章 mm.14-25	35
【譜例 3-2-3】旋律動機 a、旋律動機 b 第二樂章 mm.1-13	36
【譜例 3-2-4】旋律動機 b 第二樂章 mm.14-20	37
【譜例 3-2-5】旋律動機 c 第二樂章 mm.21-29	37
【譜例 3-2-6】節奏動機 a 第二樂章 mm.1-4	38
【譜例 3-2-7】節奏動機 b 第二樂章 mm.7-12	38
【譜例 3-2-8】節奏動機 c 第二樂章 mm.22-25	39
【譜例 3-2-9】節奏動機 d 第二樂章 mm.21-24	39
【譜例 3-2-10】A 主題 第二樂章 mm.1-13	40
【譜例 3-2-11】B 主題 第二樂章 mm.21-25	40
【譜例 3-3-1】A 樂段 a、b 部分 第三樂章 mm.1-28	42
【譜例 3-3-2】B 樂段 第三樂章 mm.47-62	43
【譜例 3-3-3】B 樂段 第三樂章 mm.63-78	44
【譜例 3-3-4】A'樂段 第三樂章 mm.94-106	44
【譜例 3-3-5】旋律動機 a 第三樂章 mm.1-7	45
【譜例 3-3-6】旋律動機 b 第三樂章 mm.52-62	45
【譜例 3-3-7】旋律動機 c 第三樂章 mm.67-74	45

【譜例 3-3-8】 節奏動機 a 第三樂章 mm.1-7.....	46
【譜例 3-3-9】 節奏動機 b 第三樂章 mm.47-51	46
【譜例 3-3-10】 A 主題 a 樂句 第三樂章 mm.1-16.....	47
【譜例 3-3-11】 A 主題 b 樂句 第三樂章 mm.17-28.....	47
【譜例 3-3-12】 B 主題 第三樂章 mm.47-51.....	48
【譜例 3-3-13】 B 主題 第三樂章 mm.71-85.....	48
【譜例 3-4-1】 A 樂段 第四樂章 mm.1-4	50
【譜例 3-4-2】 A 樂段 第四樂章 mm.17-26	50
【譜例 3-4-3】 B 樂段 第四樂章 mm.42-51.....	51
【譜例 3-4-4】 C 樂段 第四樂章 mm.118-141.....	51
【譜例 3-4-5】 B'樂段 第四樂章 mm.142-147	52
【譜例 3-4-6】 B'樂段 第四樂章 mm.158-172	52
【譜例 3-4-7】 A''樂段 第四樂章 mm.172-177.....	52
【譜例 3-4-8】 A''樂段第四樂章 mm.184-187.....	53
【譜例 3-4-9】 Coda 第四樂章 mm.209-210.....	53
【譜例 3-4-10】 旋律動機 a 第四樂章 mm.1-3.....	54
【譜例 3-4-11】 旋律動機 a 第四樂章 mm.42-45.....	54
【譜例 3-4-12】 旋律動機 b 第四樂章 mm.1-2	55
【譜例 3-4-13】 旋律動機 b、b ¹ 第四樂章 mm.42-51	55
【譜例 3-4-14】 旋律動機 c、c ¹ 第四樂章 mm.12-16	56
【譜例 3-4-15】 旋律動機 c 第四樂章 mm.109-113.....	56
【譜例 3-4-16】 旋律動機 c ¹ 第四樂章 mm.118-129	57
【譜例 3-4-17】 節奏動機 a 第四樂章 mm.1-2.....	57
【譜例 3-4-18】 節奏動機 a 第四樂章 mm.62-63.....	57
【譜例 3-4-19】 節奏動機 b 第四樂章 mm.7-16	58
【譜例 3-4-20】 節奏動機 b 第四樂章 mm.52-57	58

【譜例 3-4-21】節奏動機 b 第四樂章 mm.12-21	59
【譜例 3-4-22】節奏動機 c 第四樂章 mm.42-51	59
【譜例 3-4-23】A 主題 第四樂章 mm.7-16	60
【譜例 3-4-24】B 主題鋼琴第一樂句 第四樂章 mm.42-46	60
【譜例 3-4-25】B 主題單簧管第一樂句 第四樂章 mm.42-53	61
【譜例 3-4-26】B 主題單簧管第二樂句 第四樂章 mm.47-53	61
【譜例 3-4-27】C 主題 第四樂章 mm.118-126	61
【譜例 4-1-1】導奏 第一樂章 mm.1-4	62
【譜例 4-1-2】第一樂章 mm.1-11	63
【譜例 4-1-3】第一樂章 mm.12-24	64
【譜例 4-1-4】第一樂章 mm.12-24	65
【譜例 4-1-5】第一樂章 mm.25-36	66
【譜例 4-1-6】第一樂章 mm.37-52	67
【譜例 4-1-7】第一樂章 mm.51-59	68
【譜例 4-1-8】第一樂章 mm.65-76	69
【譜例 4-1-9】第一樂章 mm.88-111	70
【譜例 4-1-10】第一樂章 mm.112-124	71
【譜例 4-1-11】第一樂章 mm.121-129	72
【譜例 4-1-12】第一樂章 mm.202-213	73
【譜例 4-1-13】第一樂章 mm.214-236	75
【譜例 4-2-1】第二樂章 mm.1-13	77
【譜例 4-2-2】第二樂章 mm.7-25	77
【譜例 4-2-3】第二樂章 mm.21-29	78
【譜例 4-2-4】第二樂章 mm.40-48	79
【譜例 4-2-5】第二樂章 mm.73-81	80

【譜例 4-3-1】 第三樂章 mm.8-21	81
【譜例 4-3-2】 第三樂章 mm.15-28	82
【譜例 4-3-3】 第三樂章 mm.47-62	83
【譜例 4-3-4】 第三樂章 mm.63-78	84
【譜例 4-4-1】 第四樂章 mm.1-16	85
【譜例 4-4-2】 第四樂章 mm.7-16	86
【譜例 4-4-3】 第四樂章 mm.42-51	87
【譜例 4-4-4】 第四樂章 mm.52-63	88
【譜例 4-4-5】 第四樂章 mm.105-112	89
【譜例 4-4-6】 第四樂章 mm.118-141	90
【譜例 4-4-7】 第四樂章 mm.142-157	91
【譜例 4-4-8】 第四樂章 mm.172-183	92
【譜例 4-4-9】 第四樂章 mm.209-220	92



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

布拉姆斯的作品之於筆者就如同一座大山，當想方設法要征服他們，往往就會落得遍體鱗傷。然而，在鋼琴合作的領域中，布拉姆斯的作品時常被列入重點曲目，於是這座沈穩且內斂迷人的層巒疊嶂，便成為了筆者長年都渴望挑戰的目標。

筆者在演奏過布拉姆斯的其他作品後，深刻體會到了作曲家的性格及生活經驗是如何影響其創作，同時，也感受到時間的淬煉對於布拉姆斯之作品富含著極大的意義，倘若沒有經過長時間的打磨及感受，認為自己並沒有辦法詮釋出布拉姆斯的心境，亦無法讓自我生命與之共振。基於上述的種種緣故，筆者對於布拉姆斯的生命歷程有著更多的好奇，是怎麼樣的經歷讓他的創作手法極為嚴謹卻又獨特且抒情？又是出自何種的機緣使他在生命的終場寫下了四首單簧管的室內樂作品？筆者因此特別挑選了《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》

(*Sonata for Clarinet and Piano in F minor Op.120 No.1*) 進行研究，希望能透過他晚期即生命經驗最為豐富之時期的作品，窺視那些他藏在音樂裡的秘密，亦能協助筆者就算在不同時空背景下演奏，也能貼合作品的本質。

第二節 研究方法與架構

於本篇表演詮釋報告，筆者將以三個面向切入分析，分別為「文獻蒐集」、「樂曲分析」及「鋼琴合作演奏詮釋探討」。

第一部分「文獻蒐集」。作曲家生平的部分，筆者主要參閱西文書，包含 Florence May 的 *The Life of Johannes Brahms*¹、Malcolm MacDonald 的 *Brahms*²、

¹ Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, London: Edward Arnold, 1905, 65.

² Malcolm MacDonald, *Brahms*, New York: Schirmer Books, 1993

Paul Holmes: *Brahms*³、Constantin Floros 的 *Johannes Brahms*⁴、Berthold Litzmann 的 *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*⁵；國外期刊參閱 *Neue Bahnen*, *Neue Zeitschrift für Musik* 39⁶；中文書目參閱陳建銘的《歷史上的單簧管名家》⁷；網路資料則參閱格羅夫線上音樂辭典⁸。

「樂曲分析」及「鋼琴合作演奏詮釋探討」的部分，筆者主要參考國外碩士論文。包括 Emily Tyndall 的 *Johannes Brahms and Richard Mühlfeld: Sonata in F minor for Clarinet & Piano, Op.120 No.1*⁹、Kim Cassisa 的 *Elements of Late Style in Johannes Brahms's F minor Sonata for Clarinet and Piano Op. 120, no. 1*¹⁰。樂譜部分筆者則選用 1926 年布萊特科普夫¹¹出版的樂譜作為演奏與樂曲分析的參考。

筆者將此表演詮釋報告分為四個章節。第一章節為緒論，介紹詮釋報告之研究動機、目的、研究方法與架構；第二章節為文獻探討，包含布拉姆斯之生平及其創作背景的深入研究；第三章節為樂曲分析；第四章節為樂曲演奏詮釋，主要以鋼琴合作者的角度作呈現；第五章節為結語。

³ Paul Holmes, *Brahms*, London: Omnibus Press, 1987

⁴ Constantin Floros, *Johannes Brahms "frei aber einsam" : eine Leben für eine poetische Musik* (1997)

⁵ Berthold Litzmann, *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, vol. 2, Hyperion, 1979

⁶ "Neue Bahnen," *Neue Zeitschrift für Musik* 39, 28 October 1853: 185.

⁷ 陳建銘譯，Pamela Weston，〈我的首席：理查·穆菲爾得〉《歷史上的單簧管名家》，臺北：揚智，2000。

⁸ George S. Bozarth & Walter Frisch, "Brahms, Johannes," *Grove Music Online*. Oxford Music Online, accessed May 15, 2022,

<https://doi.org/opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.51879>

⁹ Emily Tyndall, *Johannes Brahms and Richard Mühlfeld: Sonata in F minor for Clarinet & Piano, Op. 120 No. 1* (Columbus State University, 2010)

¹⁰ Kim Cassisa, *Elements of Late Style in Johannes Brahms's F minor Sonata for Clarinet and Piano Op. 120, No. 1* (University of Mississippi, 2018)

¹¹ Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Plate J.B. 41, *Johannes Brahms's F minor Sonata for Clarinet and Piano Op. 120, No. 1*

第二章 文獻探討

第一節 約翰·布拉姆斯生平簡介

約翰·布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 是一名德國鋼琴家與作曲家，他將民間音樂和舞曲巧妙地與十九世紀中期與後期浪漫之音樂語言融合，雖然深受古典時期作品的影響，他的創作仍帶有反動且壓抑的激情。

一、音樂啟蒙與幼年時期 (1840-1854)

布拉姆斯 1833 年 5 月 7 日出生於漢堡。父親雅各·布拉姆斯 (Johann Jakob Brahms, 1806-1872) 為一位領著微薄薪資的職業樂師，精通多樣樂器，包括長笛、小提琴、大提琴、小號及低音提琴。為了獲得地方公民身份，他在 1830 年代加入了當地的民兵組織，於軍樂隊擔任法國號演奏家，亦成為了知名六重奏歐司特·帕偉里翁 (Alster Pavilion) 的一員，之後於漢堡愛樂 (Hamburg Philharmonie) 擔任低音提琴演奏家，且同時兼職長笛演奏家；1864 年則因為兒子布拉姆斯的緣故，獲得了低音提琴演奏家的固定職位¹²。布拉姆斯的母親，克莉絲提亞納·尼森 (Christiana Nissen, 1789-1865) 是一位裁縫師，來自令人景仰的中產階級家庭，原先為雅各的房東，與其年紀相差甚多。

布拉姆斯一家人時常搬家，在一個又一個狹窄且無隱私的中產階級社區之間移動，而後由於金錢的壓力與年齡的差距，迫使布拉姆斯的父親於 1864 年離開他的妻子。儘管現實與情感層面遭遇了困難，布拉姆斯的父母始終對孩子們盡心盡力，將兩個兒子送到良好的私立小學及中學，學習內容包括歷史、數學、英語、法語與拉丁語。年幼的布拉姆斯便愛上了閱讀，在維也納的圖書館之借閱紀錄總共有八百多本書籍，其中包括小說、戲劇、詩歌、歷史、藝術、哲學、宗教及旅遊，證明了他對學習的熱愛。此外，布拉姆斯從七歲開始便跟隨父親音樂家

¹² 同註 8。

協會的好友奧托·科薩爾（Otto Cossel, 1813-1865）學習鋼琴，幾年後科薩爾便推薦自己的老師給布拉姆斯，即漢堡著名的鋼琴家兼作曲家艾德爾·馬克斯森（Eduard Marxsen, 1806-1887），而馬克斯森從他的作曲教師伊戈納茲·塞弗理德（Ignaz von Seyfried, 1776-1841）¹³身上繼承了莫札特的精神。對於馬克斯森的教學方式，佛羅倫斯·梅（Florence May, 1845-1923）在所出版的《約翰·布拉姆斯的一生》（*The Life of Johannes Brahms*）中提過：

他對學生的影響不只侷限於技巧的指導者，更是觸及了廣泛人生觀的探討，他的教學核心目標是引導學生掌握作曲家作品中的原則及中心思想，並鼓勵所有的學生在此基礎上發展屬於自己的詮釋方法¹⁴。

馬克斯森不只免費教授，由於布拉姆斯極具天賦，他不僅僅教授鋼琴演奏的技術，更向布拉姆斯介紹了許多古典樂派大師的作品；此啟蒙階段的學習與認識，促使布拉姆斯對德國古典音樂產生了偌大的興趣，亦為自己的作曲生涯建立了重要的基石。

布拉姆斯首次被錄下來的演出是 1843 年，他在一場室內音樂會中擔任鋼琴演奏家，獨自演奏了亨利·赫茲（Henri Herz, 1803-1888）¹⁵的奏鳴曲，且參與演奏莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）之鋼琴四重奏與貝多芬

（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的管樂五重奏。離開學校後的布拉姆斯為了貼補家用，教授鋼琴課、在私人聚會與娛樂場所演奏流行音樂，且在劇院伴奏，同時他也為銅管樂隊、歐司特六重奏與四手聯彈編曲；在他日後的創作中，明顯地能夠看出民間及流行音樂所帶來的影響，可說皆是源自於此時期的生活環境與背景。

¹³ 奧地利指揮家、作曲家，根據其回憶錄內容，他曾是莫札特的學生，且與海頓、貝多芬私交甚好。

¹⁴ 同註 1。

¹⁵ 法籍奧地利鋼琴演奏家、作曲家及鋼琴製造商，曾在巴黎音樂學院擔任了三十多年的教授，主要作品包括八首鋼琴協奏曲、一首鋼琴奏鳴曲、夜曲、華爾滋、進行曲、幻想曲及多套變奏曲。

成長階段的布拉姆斯，將所有的熱愛都投注於德國浪漫派的詩歌、讓·保羅（Jean Paul, 1763-1825）¹⁶與 ETA 霍夫曼（E.T.A. Hoffmann, 1776-1822）¹⁷的小說以及巴赫與貝多芬的音樂中；此外他還採用了「約翰內斯·克萊斯勒」（Johannes Kreisler）作為筆名，也就是以霍夫曼《公貓摩爾的人生觀》（*Lebensanichten des Katers Murr*）、《卡洛特風格的幻想小品》（*Fantasiestücke in Callots Manier*）中的作曲家為原型¹⁸。十九世紀初，布拉姆斯將他喜愛的著名詩人、作家、哲學家和音樂家對藝術、人生的評論匯集於一本書籍中，將之命名為《年少克萊斯勒的寶箱》（*Schatzkästlein des jung Kreislers*）。在早期歲月大量的閱讀中，布拉姆斯對於民間傳說、詩歌、舞蹈的熱衷開始滋養茁壯，到了 1840 年代末，他便開始編纂歐洲民歌的手稿集，日後他的眾多作品如合唱曲與獨唱曲即受到了古老的民謠及民間曲調的啟發。

1848 年，匈牙利流亡者因為要前往美國而經過了漢堡，布拉姆斯因此接觸到了匈牙利風格（*style hongrois*）¹⁹，他終生非常熱愛此作曲手法，而如此的著迷可能也與認識匈牙利流亡小提琴家艾德·雷每尼（Ede Reményi, 1828-1898）有關。雷每尼於 1851 年至漢堡演出，此時的他還只是個未遇見伯樂的無名演奏家，但與布拉姆斯結識。布拉姆斯持續地教學與演出，同時也接受委託樂曲譜寫及改編；直至 1853 年，雷每尼對他提出共同於歐洲巡迴演出的邀約，促使布拉姆斯的音樂職業生涯出現了轉機。同一時期，他也開始創作第三首奏鳴曲，是他目前最大篇幅的鋼琴作品，共有五個樂章，而不是傳統的三個或四個樂章；此作品展

¹⁶ 浪漫主義作家，為德國浪漫主義文學的先驅。

¹⁷ 德國浪漫主義作家、法學家、作曲家、樂評。作品多神秘且怪異，此外還擅長作曲，曾寫作一部彌撒曲、兩部歌劇以及一部交響樂。

¹⁸ 在書中，約翰內斯·克萊斯勒為一名情緒不穩定的青年作曲家，創作的音樂充分展現了痛苦、怪誕及破碎的張力。

¹⁹ 為不規則節奏型態、三連音音型以及彈性速度所組成的特殊作曲手法，混合了匈牙利與吉普賽音樂風格。

現了布拉姆斯早期創作歷程所學的技巧，如著名學者兼樂評馬爾科姆·麥克唐納（Malcolm MacDonald, 1948-2014）所描述的：

這部作品重新拼貼組合了浪漫主義的激情及幻想曲的結構，且布拉姆斯透過對其他作品形式的瞭解與掌握，加上主題變化的能量相互調和。此作品因此與李斯特之 B 小調奏鳴曲、阿爾坎（Alkan）之大奏鳴曲並列為 19 世紀中期最偉大的三部奏鳴曲之一²⁰。

布拉姆斯與雷梅尼巡演的期間，他們拜訪了哥廷根（Göttingen），並與小提琴家約塞夫·姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）相識。拜訪威瑪（Weimar）時，他們遇見鋼琴家法朗茲·李斯特（Franz Liszt, 1811-1886），雖然李斯特當時已經不活躍於演奏舞台，不過當時領導著德國一音樂流派「新德意志樂派」

（Neudeutsche Schule）；此流派與布拉姆斯的守舊理念並不契合，甚至可以說是十足的對立，因布拉姆斯遵循著菲立克斯·孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809-1847）的古典理念與思想，而李斯特所領導的「新德意志樂派」之概念相對前衛，以較為分散的結構試圖表現心理狀態與文學意圖，並且將文學與情感作為創作基礎²¹，認為音樂必須具備明確的指涉性。布拉姆斯雖然在創作中呈現出的思維充滿創意及眾多革新，但對於未來的理想卻與當時的其他音樂家截然不同，如此的情況也讓布拉姆斯在創作路途上相當孤單且格外謹慎。而布拉姆斯在友人心始終保持著謎樣的印象，甚至極度以自我為中心，他對於周遭人所遭遇的鬱悶與苦惱抱持著事不關己的態度。姚阿幸就曾於寫給心儀女子吉賽拉·雅寧

（Gisela von Arnim, 1827-1889）²²的信中提到：

布拉姆斯是最自私的人，但他完全不認為自己是如此，與生俱來的才華與天賦使他十分放肆而不是坦率。倘若是坦率直接，我還可以接受，但他根本無法體諒別人的感受，也常傷害到別人。在他的成長背景中，從未認真思考過何謂尊重他人，只要遇到不合意的事件，他會立即以冷酷的反應表現出來，甚至以幸災樂禍的態度攻擊別人。聽眾才剛剛感受到

²⁰同註 2，p.66-67。

²¹同註 3，p.17。

²² 文學家貝帝納·雅寧（Bettina von Arnim, 1785-1859）之女。

他展現出意氣風發的特質，但轉瞬間就築起一道高牆，與所有人隔絕²³。

布拉姆斯為了在創作期間能夠不受到他人干擾，加上需要絕對的自由，他付出最大的代價或許就是寂寞。在 1887 年寫給赫登堡男爵夫人（Helene von Heldburg）的信中，他提到：

為了維持寫作的靈感，我需要寂寞，這就是我的本性，其實真要解釋起來並不困難……誰能像我如此熱愛藝術，他就能享受這些歡愉且忘我²⁴。

布拉姆斯與姚阿幸的結識，因而也與羅伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）、克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819-1896）有了首次的見面；透過姚阿幸的安排，布拉姆斯於 1853 年 9 月 30 日到杜賽朵夫（Düsseldorf）拜訪舒曼夫婦。在克拉拉的日記裡，顯示了她對這位年輕的天才印象深刻：

這彷彿又是一個從上帝那裡指派來的人。他為我們演奏了自己的奏鳴曲、迴旋曲等，所有作品都展現出旺盛的想像力，同時具備深厚的情感及對架構與形式的十足把握。

舒曼後來也在《新音樂雜誌》中發佈一篇名為《新方向》（*Neue Bahnen*）的文章，公開讚揚布拉姆斯的琴藝，還稱他為「年輕的老鷹」²⁵：

他的表現完全是一個天才的演奏，他使鋼琴和樂團發出了悲鳴和歡愉的聲響，甚至有些奏鳴曲就像是蒙上一層紗的交響曲²⁶。

舒曼不僅向音樂界推薦了一位樂壇新星，同時也向萊比錫（Leipzig）之樂譜出版商布萊特科普夫與哈特爾（Breitkopf & Härtel）公司介紹了布拉姆斯許多創作。此時期布拉姆斯也與舒曼、舒曼的學生阿爾伯特·迪特里希（Albert Dietrich, 1829-1908）協力合作創作了〈F.A.E. 小提琴奏鳴曲〉，由他們的共同好友姚阿幸來演奏此曲；此曲名的由來為姚阿幸的人生座右銘「Frei Aber Einsam」，意即自由卻孤寂，定旋律也源自於此；音樂評論家麥克斯·卡貝克（Max Kalbeck, 1850-

²³ 同註 4，p.17。

²⁴ 同註 4，p.26。

²⁵ 老鷹在德文中有高貴的象徵。

²⁶ “Neue Bahnen,” *Neue Zeitschrift für Musik* 39, 28 October 1853: 185.

1921) 曾認為，布拉姆斯將此座右銘轉變為「自由且快樂」(Frei Aber Froh)，將許多的 F.A.F. 密碼嵌入他後期的作品中。雖然他的作品 10 之 2 的鋼琴敘事曲至第三號交響曲皆可見到將 F.A.E. 轉變為 F.A.F. 的證明，不過也有學者認為他們並未在布拉姆斯的書信往來中看見能夠支撐此理論的根據，在 1888 年 3 月 5 日布拉姆斯寫給姚阿幸的信中另外說過：「對我來說，F.A.E. 是一種人生的象徵。」²⁷

二、新方向 (1854-1862)

舒曼在《新方向》發表一年後精神狀況嚴重惡化，企圖投河自殺而被送往恩德尼西 (Endenich) 療養院，布拉姆斯聽聞此消息後，便從萊比錫回到杜賽朵夫協助克拉拉照顧她的家人，同時管理舒曼的圖書館及有關於他音樂部分的所有商業交易。在舒曼長期患病期間，布拉姆斯皆於杜賽朵夫陪伴著克拉拉，也因此對她產生了仰慕之情，在他的認知裡克拉拉作為妻子、母親及音樂家，代表了女性的所有理想。1854 年 6 月，他將新創作的《舒曼主題變奏曲，作品 9》²⁸

(*Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 9*) 獻給了克拉拉，且在他的手稿中，他以「平靜、內斂的布拉姆斯」與「多變的克萊斯勒」作為開頭。布拉姆斯將他的雙重性格完全置入於他的創作當中，他在同年 8 月與克拉拉的信中也承認了這一點，如此的他還被好友姚阿幸形容為「一個孩子氣的、聰明的人…但主要是惡魔的潛伏。」²⁹

1850 年代晚期，布拉姆斯幾乎是完全退出了德國寬闊的音樂舞台，1856 年 2 月《圓舞曲，作品 10》出版後，直至 1860 年底他都沒有再發表任何作品，他利用大多數的時間向姚阿幸學習對位法。1857 年秋天他接受了一個為期三個月的高薪職位，擔任德特莫爾德 (Detmold) 宮廷業餘合唱團的鋼琴教師、鋼琴家與指

²⁷ 同註 4，p.31。

²⁸ 此變奏的主題完整取樣自舒曼的鋼琴作品《彩葉集》(Bunte Blätter, op. 99)，第二組「葉」(Albumblätter) 中的第一首樂曲。

²⁹ “eine kindlich, genial, vorwiegend ... eine dämonische auflauernde”

揮家；1859 年則是在漢堡成立了業餘女子合唱團，並在接下來的三年期間擔任此團的指揮。1850 中期及晚期為布拉姆斯強烈自我審查的時期，舒曼的精神狀態使他開始思考創作與精神崩潰之間的關聯性，此外，他與歌者阿加莎·希博爾德（Agathe von Siebold, 1835-1909）的關係加上與克拉拉曖昧不明的牽連，亦迫使他必須於「正當的婚姻生活」及「古怪的音樂家」中做出抉擇，後者之於布拉姆斯為靈感的來源，源自於他對理想化女性的崇拜，但倘若選擇此也意味著他必須放棄一般的親密關係。1859 年布拉姆斯的第一號鋼琴協奏曲在萊比錫音樂廳進行首演，但觀眾與樂評的反應並不如預期的好，《音樂世界報》（*Signale für die musikalische Welt*）的保守評論家艾德華·伯恩斯朵夫（Eduard Bernsdorf, 1825-1901）指出：

除了嚴肅的意圖，它除了浪費、貧脊的沈悶和真正的沮喪，什麼都沒有提供，人們必須吞下最尖銳的不和諧及最難下嚥的聲音甜點。

這場演出非但沒有使布拉姆斯成為成功的作曲家，反而讓他的事業蒙上了一層陰影，進而影響了出版商的前景，1860 年布萊特科普夫與哈特爾出版公司拒絕了他的一組作品，其中包含第一號鋼琴協奏曲。種種挫敗使布拉姆斯的自信心不斷下降，更打消了結婚的念頭，他與阿加莎的關係也畫下句點。

三、成熟時期（1862-1869）

1860 年代前半期有許多室內樂的作品誕生，其中包含弦樂六重奏、鋼琴五重奏、鋼琴四重奏、法國號三重奏及大提琴奏鳴曲，同時布拉姆斯也創作了大量的獨唱曲及合唱曲。此時期的他所創作的器樂作品深受李斯特之主題變化手法所影響，而它同時亦引領著早期浪漫樂派的鋼琴奏鳴曲。1862 年秋天，布拉姆斯首次前往維也納，在克拉拉與其他友人的介紹之下，他在短暫的時間內融入了最頂尖的音樂圈且被眾人所認可，並舉行了獨奏與室內樂音樂會，曲目包含兩部對維也納聽眾別具意義且具有吸引力的作品，且兩部皆完成於 1861 年，一首為受到巴赫與貝多芬所啟發的所寫下的《韓德爾變奏曲》（*Variations and Fugue on a Theme*

by Handel, op.24)；另一首則是《G 小調第一號鋼琴四重奏》(Piano Quartet No.1, op.25)，布拉姆斯於最終樂章之輪旋曲模仿了辛巴隆 (Cimbalom) 的音色與技法，替此曲添加了吉普賽音樂的氛圍。

1865 年 2 月，布拉姆斯因其母親的逝世而深受打擊，過不久便開始創作《德意志安魂曲》(Ein deutsches Requiem, op.45)，經過長時間的修整，此部作品於 1869 年 2 月 18 日在萊比錫音樂廳進行首演，也因此大獲好評且奠定了布拉姆斯作為一名重要作曲家的地位。

四、巔峰時期 (1870-1890)

此時期為布拉姆斯創作最為豐富且多產的年代，重要作品包括三首小提琴奏鳴曲、四首交響曲、雙協奏曲等。1872 年他接下了維也納愛樂協會 (Gesellschaft der Musikfreunde) 的指揮職務，為維也納的聽眾帶來了一系列早期的音樂，其中包含莫札特的清唱劇、海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 的交響曲、巴赫的清唱曲等。1873 年布拉姆斯回歸純管弦樂的創作，著手寫下了《海頓主題變奏曲》(Variations on a Theme by Haydn, op.56)，隔年他恢復了以往作為音樂會鋼琴家的旅行，以客席指揮家與鋼琴家的身份四處巡迴演出，多半演出他自己的作品。於 1881 年起，他也與曼寧根宮廷管弦樂團 (Meiningen Orchestra) 建立起了特別的關係，此樂團共有 49 位素質相當的演奏家；布拉姆斯、指揮家漢斯·比洛 (Hans von Bülow, 1830-1894) 和曼寧根管絃樂團於 1882 年時一起進行巡演，為漢堡、柏林 (Berlin)、基爾 (Kiel) 的聽眾演奏了他的《大學慶典序曲》

(Academic Festival Overture, Op.80) 與兩首鋼琴協奏曲。此時期布拉姆斯的名聲逐漸遠播至美國及英國，除受到同行與貴族崇拜者的嘉獎外，亦獲得多項殊榮。布拉姆斯從音樂會及創作出版所獲得的報酬不僅足夠支持他的生活，還使他累積了一筆可觀的財富，晚年他便允許他的出版商弗利茲·辛洛克 (Fritz Simrock, 1837-1901) 為他投資且替他管理財產，在此期間布拉姆斯亦大方地捐出他的部分

財產協助有抱負的年輕音樂家，並資助了古斯塔夫·諾特波姆（Gustav Nottebohm, 1817-1882）³⁰的學術計畫。

布拉姆斯擁有龐大的生活圈，他的朋友除了音樂家及愛樂者之外還包括學者、藝術家、作家及富裕的商人。1874 至 1892 年間，萊比錫的伊莉莎白·赫左根博格（Elisabet von Herzogenberg, 1843-1900）擔任布拉姆斯相當信任的音樂顧問，她與其他布拉姆斯所迷戀的女性一樣，擁有敏銳的眼光且願意給予真誠的評論，日後布拉姆斯也將《狂想曲，作品 79》（*Rhapsodies, op.79*）獻給了她。

五、晚期（1890-1897）

1890 年代開始，布拉姆斯因為好友相繼逝世的緣故，逐漸意識到自己的年齡及健康，在 1890 年底與 1894 年初他皆公開宣布自己的創作生涯已經走到了盡頭，而曼寧根管弦樂團的單簧管首席理查·穆菲爾得（Richard Mühlfeld, 1856-1907）在他兩次萌生退意的同時皆試圖將他喚醒，最終也激發出布拉姆斯的靈感，他為單簧管創作了三首室內樂作品。1895 年 1 月布拉姆斯在萊比錫的音樂節有三場的演出，他的作品持續在歐洲擁有好的發展；隔年的五月克拉拉離開人世，布拉姆斯將他對生死議題的思考融入於作品之中，根據聖經的內容創作出《四首嚴肅之歌》（*Vier ernste Gesänge, op.121*）；在他寫下最後的作品《11 首聖詠前奏曲》（*11 Chorale Preludes for organ, op.122*）時，他終於意識到人生的盡頭即將到來，而肝癌的緣故亦使他身體日漸虛弱。最後布拉姆斯於 1897 年 4 月 3 日去世，埋葬於維也納的中央公園榮譽公墓，享年 65 歲。

第二節 布拉姆斯、穆菲爾得和曼寧根管弦樂團

1891 年 3 月，布拉姆斯拜訪曼寧根時，他便注意到單簧管演奏家穆菲爾得出色的表現，穆菲爾德曾被邀請到布拉姆斯的私人聚會為他演奏，曲目包括莫札特《單簧管五重奏》（*Clarinet Quintet in A major, K.581*）、韋伯（Carl Maria von

³⁰ 維也納作曲家、鋼琴家、教師，以研究貝多芬而聞名。

Weber, 1786-1826)《第一號單簧管協奏曲》(*Clarinet Concerto No.1 in F minor, Op.73*) 等。此時的布拉姆斯雖然一年內已經沒有動筆寫過任何作品，身旁的好友又接連離開人世，他已經萌生為創作生涯畫下終止線的準備，但在聽見穆菲爾得令人驚艷的演奏能力之後，他立即重新燃起創作的熱情，且對單簧管室內樂作品有了自己獨特的想像，並在接下來的夏天創作了三重奏作品 114 及五重奏作品。1891 年 12 月 12 日，穆菲爾得在柏林首次與布拉姆斯和羅伯特·浩司曼 (Robert Hausmann, 1852-1909)³¹合作演出了三重奏，並與姚阿幸四重奏 (Joachim Quartet) 合作演出了五重奏；1894 年布拉姆斯創作了兩首奏鳴曲，於 1895 年 1 月 7 日在維也納與穆菲爾得合作演出。布拉姆斯從他們在德國及奧地利的多次合作演出中獲得了信心與成就，並將自己生前的所有演出費、共同演出的所有費用都交給了穆菲爾得³²。且他將兩首單簧管奏鳴曲的手稿以「單簧管女士」(Fraulein Klarinette) 之稱獻給穆菲爾得，他在降 E 大調奏鳴曲的最後一頁寫道：「獻給深愛的器樂大師理查·穆菲爾得先生」。³³兩人關係相當親密，雖然年齡相差非常多卻建立起深厚的友誼，在兩人的信件中布拉姆斯甚至會以「你」(Du) 來稱呼穆菲爾得，彼此的親近程度由此可知，這也讓穆菲爾得感到無比驕傲³⁴。

理查·穆菲爾得 (Richard Mühlfeld, 1856-1907) 於 1856 年 2 月 28 日出生在德國的薩爾聰根 (Salzungen)，是一位城市音樂家倫納德·穆菲爾得 (Leonard M. Mühlfeld) 的第四個兒子。穆菲爾得自幼就與他父親學習各種樂器，因此在青少年時期他已經展露出專業音樂家的風采、具備良好的演奏能力。1873 年十七歲的

³¹ 19 世紀德國大提琴演奏家，曾是姚阿幸四重奏 (Joachim Quartet) 的大提琴手，且在柏林市立音樂學院任教。

³² Pamela Weston, "Mühlfeld, Richard (Bernhard Herrmann)", Grove Music Online. Oxford Music Online, accessed May 17, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.19300>

³³ 同註 7，陳建銘譯，頁 255。

³⁴ 同註 7，陳建銘譯，頁 249。

他加入曼寧根宮廷樂團，擔任小提琴演奏家，且於 1876 年參與拜魯特音樂節的開幕演出；直到 1879 年轉而成為曼寧根樂團中的首席單簧管演奏家。於 1880 年後，比洛與史坦巴赫（Fritz Steinbach, 1855-1916）才被任命為曼寧根樂團的指揮，此外當時為符合古老的宮廷禮儀，被視為僕人的樂手在主人面前不允許坐著，整個樂團都必須站立演奏。在兩位指揮的繼承下，此時的曼寧根樂團才轉變為德國樂團中一顆耀眼的星，儘管此樂團最初時期缺乏聲望，它仍如許多才華音樂家的發源地，包括穆菲爾得家族。除了管弦樂演奏之外，穆菲爾得最常演奏的樂曲是貝多芬與莫札特的室內樂作品，以及文森·丹帝（Vincent D'Indy, 1851-1931）的《Bb 大調三重奏》（*Trio in B flat, op.29*）、聖桑斯的《塔朗泰拉舞曲》（*Tarantelle, op.6*）、卡爾·萊西格（Carl Gottlieb Reissiger, 1798-1859）的《幻想曲，作品 180》（*Fantasie, op.180*）等。穆菲爾得在單簧管演奏上表現相當亮眼，受到許多人的青睞，卡爾·萊迺克（Carl Reinecke）³⁵將《序奏與快板，作品 256》（*Introduction and Allegro, op.256*）獻給他；查爾斯·史丹佛（Charles Villiers Stanford, 1852-1924）爵士亦將他的《單簧管協奏曲》（*Clarinet Concerto in A minor, op.80*）獻給了穆菲爾得，不過據說穆菲爾得從未演奏過這首曲子，所以史丹佛爵士最後劃掉了給他的獻詞；法國知名小提琴家亨利·馬托（Henri Marteau, 1874-1934）經常與穆菲爾得合作室內樂之作品，並將他在 1907 年創作的《c 小調單簧管五重奏》（*Clarinet Quintet in C minor, op.13*）獻給他³⁶。著名的單簧管教師、歷史學家帕梅拉·韋斯頓（Pamela Weston, 1921-2009）在談到穆菲爾得的成功時說道：「他的名氣幾乎在一夜之間就到了，不久之後他將成為世界上最受歡迎的單簧管演奏家」。

³⁵ 十九世紀初的德國浪漫樂派指揮家與作曲家，創作多遵循古典時期的曲式。

³⁶ 同註 5，p.260。

第三章 《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》樂曲 分析

《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》被歸類於單簧管重點演奏曲目，頻繁的音域變化於現代單簧管上較難精準執行，且布拉姆斯將戲劇性的跳躍、織度複雜的合奏與古典形式的擴張相互結合，創造出一部充滿特色的單簧管作品。不過無論是第一號亦或者第二號奏鳴曲，皆帶有憂鬱的氣息，就如同他過去許多的作品一般。著名樂評康拉德·威爾森曾說道：「雖然第一樂章標記為熱情的快板（Allegro appassionato），但我認為此樂章展現出淡淡惆悵的圓舞曲風格（Valse melancolique），蘊含著持續流動、極為抒情的旋律。」³⁷

第一節 第一樂章 熱情的快板（Allegro appassionato）

一、曲式

第一樂章為熱情的快板，三四拍，奏鳴曲式，主要結構分為呈示部、發展部及再現部三個部分。

（一）呈示部（mm.1-89）

呈示部分為導奏、第一主題、第二主題以及結束主題。曲式結構如下表所示：

【表 3-1】第一樂章呈示部曲式結構表

架構	樂段	小節	調性	動機
呈示部	導奏	1-4	F 小調	a
	第一主題	5-12	F 小調	b
		13-24		a ¹
		25-37		b

³⁷ Wilson. *Notes on Brahms: 20 Crucial Works*. 106-107

	第二主題	38-52	降 D 大調	a
	第二主題	53-76	C 小調	d
	結束句	77-89	C 小調	e

呈示部由鋼琴演奏簡短四小節的陰鬱旋律作為導奏，空心的三個八度齊奏單音從第五音 C 上升到 F，再緩慢地以階梯式下降到低音 F，最後再回到降 A 音，由於第 4 小節第二音 G 降低為降 G，故旋律線變得沈重且悲傷。不過另一方面，第 4 小節第三拍的降二音（降 G 音）導入第 5 小節的 i 級和弦時，才確立了此樂章的調性 F 小調，同時替第二主題埋下了伏筆；布拉姆斯以降 G 音代替屬和絃及導音的功能解決至第 5 小節的 F 小調主音 F，此調性導向在聽覺上扮演著引導至安定和聲色彩的角色，提升了音樂的張力，此外此作曲手法中的降 G 音又稱作「上導音」(upper leading note)，且在樂曲中多次地被使用【譜例 3-1-1】。

【譜例 3-1-1】第一樂章呈示部導奏 mm.1-5

單簧管自第 5 小節演奏出呈示部第一主題 (Primary Theme)，以 i 級的 5 音做組合變化，鋼琴在第 8 小節再次演奏出降 G 音，呈現出拿坡里六和弦 (Neapolitan sixth chord)³⁸。到了第 28 小節，鋼琴以連續的降 G 音宣告接下來的調性「降 D 大調」，而第 36、37 小節預備引導進第 38 小節的第二主題前，鋼琴此處的降 G 音為降 D 大調 V 級的七音，接著便於第 38 小節進入降 D 大調的 I 級和弦【譜例 3-1-2】。

³⁸ 拿坡里六和弦為 ii 級三和弦的第一轉位，用以導入屬和弦。以 C 大調或 C 小調為例，其拿坡里六和弦的組成音為 F—Ab—Db。

【譜例 3-1-2】第一樂章呈示部 mm.31-43

第二主題共分為兩個不同調區，第 38 至第 52 小節為降 D 大調，第 53 至第 76 小節為屬調 C 小調。降 D 大調樂段（mm.38-52）的發展以第一主題之動機作為主要素材，藉由符值的增長及節奏型態的改變來減緩第一主題帶來的張力；第 25 小節至第 35 小節運用了連續三連音的手法，第 38 至第 52 小節則是改為每兩小節為一個單位之律動，由充滿張力、緊湊且具有推進力的氛圍轉變為舒緩、長線條的吟唱旋律【譜例 3-1-2】。第 52 小節的旋律好似走到了盡頭，幾乎令聽者感覺到一股窒息式的停滯，不過第 53 小節第二主題的 C 小調屬調樂段（mm.53-76）馬上無預警竄出，調性的轉變及附點、十六分音符的運用再次將音樂帶回緊張的氛圍【譜例 3-1-3】。

【譜例 3-1-3】第一樂章呈示部 mm.31-43

進到第 77 至第 89 小節呈示部的結束句同樣以 C 小調接續，但運用較為寬闊的織度呈現，第 89 小節終止於省略五音的 C 小調 i 級和弦。

(二) 發展部 (mm.90-137)

第 90 至 137 小節為本樂章的發展部，主要為呈示部之導奏、第一主題與第二主題於不同調性上的擴充與發展。曲式結構如下表所示：

【表 3-2】第一樂章發展部曲式結構表

架構	樂段	小節	調性	動機
發展部	(以第二主題動機發展)	90-115	降 A 大調 /E 大調	a
		116-120	升 C 小調	a
	121-128	d		
	(以導奏及第二主題動機發展)	129-137	升 F 小調	a

第 89 至第 90 小節發展部的開端以同音保留的手法，由 C 小調轉至降 A 大調 I 級和弦，主要借用呈示部第二主題的節奏素材擴充，第 90 至第 93 小節鋼琴的低音部分也再次出現導奏的旋律【譜例 3-1-4】。

【譜例 3-1-4】第一樂章發展部 mm.88-95

c :
Ab : 導奏旋律 mm.1-3

運用第 99 小節的降 A 音與第 100 小節的升 G 音同音異名的關係，成功於第 100 小節轉至 E 大調。從第 102 至第 111 小節反覆利用導奏第 2 小節的旋律動機，鋼琴與單簧管輪流對唱形成一個綿延不絕的長樂句，直到第 112 小節至第 115 小節藉由旋律路徑的拓寬延展、休止符的運用，音樂再度帶來停滯的窒息感【譜例 3-1-5】。

【譜例 3-1-5】第一樂章發展部 mm.96-116

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 96-100) shows the piano and clarinet parts. The piano part has a red circle around a note in measure 100 labeled "E:". The clarinet part has a red circle around a note in measure 100 labeled "c#:". A red arrow points from the piano's "E:" note to the clarinet's "c#:" note. The second system (measures 101-103) shows the piano and clarinet parts. The piano part has a red circle around a note in measure 102 labeled "導奏旋律 mm.2". The third system (measures 104-111) shows the piano and clarinet parts. The piano part has a red circle around a note in measure 112 labeled "c#:". The fourth system (measures 112-116) shows the piano and clarinet parts. The piano part has a red circle around a note in measure 112 labeled "c#:". The score includes dynamic markings such as "espress.", "dolce", "pp", "pp sempre", and "f marc.". The key signature changes from B-flat major to E major at measure 100.

音樂在第 115 小節進入短暫的空白後，第 116 小節調性轉變為升 C 小調，鋼琴織度變得較為厚重，與第 115 小節所凝結匯集的氣氛形成強烈的反差，此樂段拼貼了導奏及第二主題的眾多素材，一步步將音樂推進至最高點。第 129 小節以升 f 小調 i 級和弦接下一音升 e，於第 130 小節才正式短暫停留於升 F 小調上，而第 130 至第 135 小節完整將導奏的旋律呈現。升 F 小調樂段的出現使發展部與再現部銜接之路徑上多了一個橋樑，更巧妙的呼應了第 4 小節出現的降 G 音。第 134 小節再次以同音異名升 c 等於降 d 的手法轉至再現部 f 小調【譜例 3-1-6】。

【譜例 3-1-6】第一樂章發展部 mm.125-135

f#: 導奏旋律 mm.1-4 升 c 等於降 d

(三) 再現部 (mm.138-205)

第 138 至 205 小節為本樂章的再現部，主要為呈示部第一、第二主題的再現，曲式結構如下表所示：

【表 3-3】第一樂章再現部曲式結構表

架構	樂段	小節	調性	動機
再現部	第一主題	138-144	F 小調	b
	過門	145-152		

	第二主題	153-167	F 大調	a
		168-191	F 小調	d
	結束主題	192-205	F 小調	e

再現部從第 138 小節以 F 小調展開，第 153 至第 167 小節運用了平行大調呈現第二主題之動機，第 168 小節隨即回到 F 小調上，同時音樂也回到緊湊的氛圍。若是與呈示部相比，再現部的第一主題縮減了長度且只呈現一次。

(四) 尾奏 (mm.206-236)

第 206 至 236 小節為本樂章的尾奏，曲式結構如下表所示：

【表 3-4】第一樂章尾奏曲式結構表

架構	小節	調性	動機
銜接句	206-213	F 小調	b
尾奏	214-226		f
	227-236		a

第 206 至第 213 小節是銜接句部分，第一主題動機再次呈現，第 214 小節開始維持於屬音上，鋼琴則以分解和弦的演奏方式圍繞著屬調進行。第 227 至第 229 小節鋼琴最後一次低吟著導奏的旋律，接著第 233 小節以琶音上行的方式緩慢攀升到天堂，運用皮卡第終止 (Picardy Cadence)³⁹的手法，樂曲最終停留在 F 大三和弦，在平和、寧靜的氛圍中劃下句點。

³⁹小調樂曲結尾處通過和弦的第三音提高半音，形成皮卡第終止。常用於巴洛克與文藝復興時期。

二、主題與動機發展

筆者將第一樂章的主題與動機發展分為旋律動機、節奏動機、第一主題、第二主題四個部分作分析。

(一) 旋律動機

1. 動機 a

此樂章的旋律素材皆來自動機的分解或擴充。由鋼琴所開啟的導奏 (mm.1-4) 建立起了整個樂章中不斷出現的節奏與旋律動機，動機 a 又細分為 a¹、a²、a³ 三個小動機：動機 a¹ 為上行四度連接下行二度進行；動機 a² 為四個下行二度音進行；動機 a³ 為下行二度連接上行三度最後連接下行二度進行【譜例 3-1-7】⁴⁰。

【譜例 3-1-7】動機 a¹、a²、a³ (第一樂章 mm.1-4)

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement, marked "Allegro appassionato". The score is in 3/4 time and features a piano introduction. Three motifs are highlighted: a¹ (a square box around the first four notes of the bass line), a² (a circle around the first four notes of the treble line), and a³ (a bracket around the last four notes of the bass line). The dynamics "poco f" and "p" are indicated.

旋律動機 a 的運用可見於第 13 至第 15 小節豎笛部分【譜例 3-1-8】、第 38 至第 40 小節鋼琴部分【譜例 3-1-9】、第 90 至第 111 小節鋼琴與單簧管部分【譜例 3-1-10】、第 130 至 134 小節鋼琴部分【譜例 3-1-11】、第 227 至第 229 小節鋼琴部分【譜例 3-1-12】、第 231 至第 233 小節單簧管部分【譜例 3-1-2】。

⁴⁰ 動機 a¹ 為方框，a² 為圓框，a³ 為中括弧。

【譜例 3-1-8】動機 a¹、a³ 第一樂章 mm.13-15

【譜例 3-1-9】動機 a¹、a² 第一樂章 mm.37-40

【譜例 3-1-10】動機 a¹、a²、a³ 第一樂章 mm.88-111

【譜例 3-1-11】動機 a¹、a²、a³ 第一樂章 mm.130-134

【譜例 3-1-12】動機 a¹、a²、a³ 第一樂章 mm.223-236

2. 動機 b

單簧管演奏的第一主題旋律出現動機 b，由上下行三度音程構成【譜例 3-1-13】。

【譜例 3-1-13】動機 b 第一樂章 mm.1-11

The image shows a musical score for Klarinette in B and Pianoforte. The clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The score is for measures 1-11. A red 'b' is placed above the first measure of the clarinet part. Dynamics include *poco f* and *p*. A large watermark of a university logo is visible in the background.

3. 動機 c

單簧管在第二主題所演奏的（mm.40-43）為動機 c，由上行五度音程連接上行三度音所構成【譜例 3-1-14】。

【譜例 3-1-14】動機 c 第一樂章 mm.40-43

The image shows a musical score for Klarinette in B, measures 40-43. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. Two red boxes highlight the motif 'c' in measures 40 and 43. A large watermark of a university logo is visible in the background.

旋律動機 c 可見運用於發展部第 92 至第 93 小節及第 102 至第 103 小節單簧管部分【譜例 3-1-15】，以及再現部第二主題第 155 至第 158 小節單簧管部分【譜例 3-1-16】。

【譜例 3-1-15】動機 c 第一樂章 mm.88-103

Musical score for Example 3-1-15, measures 88-103. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and piano-piano (pp) dynamic range. The upper staff contains a melodic line with a red box highlighting a specific motif. The lower staff contains a piano accompaniment. Performance markings include *espress.* and *dolce*.

【譜例 3-1-16】動機 c 第一樂章 mm.155-158

Musical score for Example 3-1-16, measures 155-158. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic range. The upper staff contains a melodic line with two red boxes highlighting specific motifs. The lower staff contains a piano accompaniment. Performance markings include *p dolce*.

4. 動機 d

第二主題第二樂句中另出現鋼琴所演奏動機 d (mm.56)，由五個二度下行音程所構成【譜例 3-1-17】。

【譜例 3-1-17】動機 d 第一樂章 mm.51-59

第二主題第二樂句

d

旋律動機 d 的運用可見於呈示部第 69 至第 72 小節單簧管及鋼琴部分【譜例 3-1-18】、發展部第 123 至第 128 小節單簧管及鋼琴【譜例 3-1-19】以及再現部第 184 至第 187 小節【譜例 3-1-20】。

【譜例 3-1-18】動機 d 第一樂章 mm.69-72

【譜例 3-1-19】動機 d 第一樂章 mm.121-129

Musical score for Example 3-1-19, measures 121-129. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes a vocal line and a piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic and harmonic motifs. The piano part includes the instruction *f sempre e ben marc.* starting at measure 125.

【譜例 3-1-20】動機 d 第一樂章 mm.184-187

Musical score for Example 3-1-20, measures 184-187. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes a vocal line and a piano accompaniment. Red boxes highlight specific melodic motifs in the vocal line, and red circles highlight specific notes in the piano accompaniment.

(二) 節奏動機

1. 動機 a

鋼琴於第 2 小節演奏動機 a，由附點四分音符與三個八分音符組成，成為全樂章貫穿的重點節奏素材【譜例 3-1-21】。

【譜例 3-1-21】動機 a 第一樂章 mm.1-4



2. 動機 b

單簧管於第一主題中演奏的三連音節奏為動機 b【譜例 3-1-22】，布拉姆斯通常以三連音作為旋律延展的媒介，並將三連音節奏大量運用於尾奏【譜例 3-1-23】。

【譜例 3-1-22】動機 b 第一樂章 mm.6-11



【譜例 3-1-23】尾奏段動機 b 第一樂章 mm.214-228

Sostenuto ed espressivo

214 *fp*

218 *p* *cres.*

223 *dim.* *p sotto voce*

3. 動機 c

鋼琴第一主題中演奏的附點節奏為動機 c【譜例 3-1-24】，第二主題 C 小調樂段即是由此節奏所發展擴充【譜例 3-1-25】。

【譜例 3-1-24】動機 c 第一樂章 mm.214-228

12

【譜例 3-1-25】動機 c 第一樂章 mm.51-68

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes the following markings and features:

- System 1 (Measures 51-55):** Starts with a piano (*pp*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a *ma ben marc* marking. The lower staff has a bass line with a *pp* dynamic and a *ma ben marc* marking. Red boxes highlight the melodic motif in the upper staff and the corresponding bass line in the lower staff.
- System 2 (Measures 56-59):** The upper staff has a *p* dynamic. The lower staff has a *non legato* marking. Red boxes highlight the melodic motif in the upper staff and the bass line in the lower staff.
- System 3 (Measures 60-64):** The upper staff has a *f* dynamic. The lower staff has a *f* dynamic. Red boxes highlight the melodic motif in the upper staff and the bass line in the lower staff.
- System 4 (Measures 65-68):** The upper staff has a *f* dynamic. The lower staff has a *f* dynamic. Red boxes highlight the melodic motif in the upper staff and the bass line in the lower staff.

A watermark of a university logo is visible in the center of the page.

4. Hemiola⁴¹

布拉姆斯時常於作品中運用 Hemiola 手法，例如第二主題（mm.38-52）開始，鋼琴的低音聲部將旋律動機 a 增值，達成 hemiola 的效果【譜例 3-1-26】；呈示部第 79 至第 87 小節中，鋼琴與單簧管輪流在句末使用 hemiola，以利於擴充樂句長度，產生不對稱的樂句【譜例 3-1-27】；發展部（mm.90-137）開頭鋼琴同樣以低音聲部演奏旋律動機 a 增值的手法，形成 hemiola【譜例 3-1-28】。

【譜例 3-1-26】Hemiola 第一樂章 mm.37-43



The image shows a musical score for Example 3-1-26, focusing on measures 37 to 43. The piano part is in the bass clef. A red box highlights a specific passage in the bass line where a hemiola is used, showing a rhythmic change from a 3-beat pattern to a 2-beat pattern.

【譜例 3-1-27】Hemiola 第一樂章 mm.77-87



The image shows a musical score for Example 3-1-27, focusing on measures 77 to 87. The piano part is in the bass clef and the clarinet part is in the treble clef. Red and blue circles highlight specific passages in both parts where hemiola is used, showing rhythmic changes and phrasing.

⁴¹ 拉丁文 Hemiola 指的是樂曲之音樂律動從三拍轉為二拍，或從二拍轉為三拍，其功能包括音型時值的增加、將樂句拉長、改變強拍位置等。

第二主題第二樂句（mm.53-76）以強烈的附點節奏型態表現，相對地較為激動【譜例 3-1-31】，而此節奏素材來自呈示部的鋼琴部分（mm.12-17）【譜例 3-1-32】。

【譜例 3-1-31】 第二主題第二樂句 第一樂章 mm.51-55

51

pp

p ma ben marc.

pp

p ma ben marc.

J. B. 41

【譜例 3-1-32】 第二主題第二樂句節奏素材 第一樂章 mm.12-17

12

p

p.

第二節 第二樂章 稍慢的行板（Andante un poco Adagio）

一、曲式

第二樂章為稍慢的行板，三段體曲式（Ternary form，A-B-A'），降 A 大調，二四拍。樂章之曲式結構如下表所示：

【表 3-5】第二樂章曲式結構表

樂段	小節	調性	動機
A	1-4	降 A 大調	a
	5-12		b
	13-16		a
	17-22		c
B	23-26	降 D 大調	d
	27-30		e
	31-34		f
	35-40	升 C 小調	e'
	41-44		a'
	45-48		降 A 大調
A'	49-52	a	
	53-60	b	
	61-64	a	
	65-70	c	
	71-74	d	
	75-81	a	

樂曲從第一樂章之關係大調降 A 大調開始。A 樂段鋼琴呈現寬闊的八分音符，與單簧管演奏的點綴三十二分音符形成極大的對比，第 9 至第 10 小節 V 級接 VI 級的和聲進行【譜例 3-2-1】，似未解決的狀態聽者有被懸掛在空中的感覺。第 13 至 16 小節鋼琴與單簧管再次陳述了第 1 至第 4 小節的樂句，第 18 至第 19 小節的假終止將樂句延伸，爾後單簧管在鋼琴尚未結束完整樂句時便接進，於第 21 至 22 小節演奏低八度的同樣旋律【譜例 3-2-2】，便順利銜接進 B 樂段。

【譜例 3-2-1】未解決和聲 第二樂章 mm.7-13

【譜例 3-2-1】未解決和聲 第二樂章 mm.7-13

【譜例 3-2-2】第二樂章 mm.14-25

【譜例 3-2-2】第二樂章 mm.14-25

B 樂段以鋼琴不斷流動的十六分音符為主要型態，以模進的和聲形成調區不穩定，調性的轉換之間樂曲的色彩頻頻改變。從第 23 至第 26 小節開始，鋼琴以兩小節為單位模進，第 27 小節進到降 D 大調的 IV 級，第 31 小節又回到降 D 大調的 I 級。第 35 小節開始短暫停留於升 C 小調上，第 45 至第 48 小節為鋼琴的間奏，調性轉為 C 大調，也就是降 A 大調的 III 級。第 49 小節開始，樂曲回到 A'段同時穩定的回歸降 A 大調，鋼琴轉變成以六連音的分解和弦，鋪墊於單簧管的主要旋律之下，最終於降 A 大調的 I 級和弦之上平靜的結束此樂章。

二、主題與動機發展

筆者將第二樂章的主題與動機發展分為旋律動機、節奏動機、A 主題、B 主題四個部分作分析。

(一) 旋律動機

1. 動機 a

A 樂段主要旋律動機 a 為下行二度的音程，第 1 至第 4 小節 f-e-d 三個音及第 5 至第 8 小節 b-a-g-f 四個音皆可視為下行二度音動機的使用【譜例 3-2-3】。

【譜例 3-2-3】 旋律動機 a、旋律動機 b 第二樂章 mm.1-13

The image displays two systems of musical notation for Example 3-2-3. The first system is titled "Andante un poco Adagio" and "poco f". It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment. Red circles are drawn around specific intervals in the treble staff: the first circle is around the first two notes (f and e), the second around the next two (e and d), the third around the next two (b and a), and the fourth around the next two (g and f). The second system is marked "espress." and "dolce". It also has a treble and bass staff. A blue box highlights a phrase in the treble staff, and a red circle highlights another interval. The piano accompaniment in the second system includes a sixteenth-note pattern in the bass staff.

2. 動機 b

A 樂段主要旋律動機 b 為上行三度的音程，第 12 小節 f-a-c-e 四個音【譜例 3-2-3】以及第 16 至第 19 小節每小節第一個音所組成的 d-f-a-c 旋律進行，皆可反映上行三度音動機的使用【譜例 3-2-4】。

【譜例 3-2-4】 旋律動機 b 第二樂章 mm.14-20

3. 動機 c

B 樂段主要旋律動機 c 為以分解和弦形式組織而成的三和弦【譜例 3-2-5】。

【譜例 3-2-5】 旋律動機 c 第二樂章 mm.21-29

(二) 節奏動機

1. 動機 a

A 樂段主要節奏動機 a 為單簧管演奏的附點四分音符連接八分音符，為促使旋律動機 a 擴張延伸【譜例 3-2-6】。

【譜例 3-2-6】 節奏動機 a 第二樂章 mm.1-4

Andante un poco Adagio

poco f

poco f

Andante un poco Adagio

2. 動機 b

A 樂段節奏動機 b 為連續四個八分音符，連接旋律動機 a 與旋律動機 b。【譜例 3-2-7】

【譜例 3-2-7】 節奏動機 b 第二樂章 mm.7-12

espress.

p

p

3. 動機 c

B 樂段主要節奏動機 c 為連續的十六分音符發展【譜例 3-2-8】。

【譜例 3-2-8】節奏動機 c 第二樂章 mm.22-25

21

4. 動機 d

B 樂段另有節奏動機 d，為單簧管演奏之附點八分音符連接十六分音符【譜例 3-2-9】。

【譜例 3-2-9】節奏動機 d 第二樂章 mm.21-24

21

(三) A 主題 (mm.1-22)

A 樂段的開頭，單簧管演奏之附點節奏及具備點綴功能的三十二分音符旋律動機 a 獲得擴張，形成 A 主題【譜例 3-2-10】。

【譜例 3-2-10】A 主題 第二樂章 mm.1-13

Andante un poco Adagio

poco f

espress.

p

dolce

p

dolce

(四) B 主題 (mm.23-48)

B 樂主題以鋼琴不斷流動的十六分音符為主，搖擺不定的和聲進行加上不間斷向前滾動的氛圍，與 A 段平靜、綿長的旋律形成對比【譜例 3-2-11】。

【譜例 3-2-11】B 主題 第二樂章 mm.21-25

p

dim.

pp

p dolce

pp

第三節 第三樂章 優雅的稍快板 (Allegretto grazioso)

一、曲式

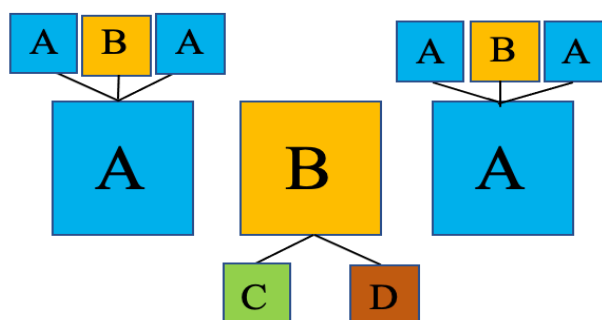
第三樂章為優雅地稍快板 (Allegretto grazioso)，複合三段體曲式 (Compound ternary form, A-B-A')，降 A 大調，三四拍。此樂章之曲式結構如下表所示：

【表 3-6】第三樂章曲式結構表

樂段	小節	調性	動機
A	1-16	降 A 大調	a
	17-26		b
	29-46		a
B	47-62	F 小調	c
	63-89		d
A'	90-106	降 A 大調	a
	107-118		b
	119-136		a

ABA'的複合三段體曲式中，又細分 A 樂段為獨立的三段體，B 樂段則是二段體【表 3-7】。

【表 3-7】複合三段體



A 樂段主要運用蘭德勒舞曲（Ländler）⁴²的節奏作為發展之素材，a 主題為單簧管優雅而柔美的旋律，b 則是運用倒影的手法，且轉變音樂的色彩，氛圍較為活躍且充滿動能【譜例 3-3-1】。

【譜例 3-3-1】A 樂段 a、b 部分（第三樂章 mm.1-28）

a Allegretto grazioso

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning of section 'a', with a red box highlighting the first six measures. The second system continues section 'a' and ends with measure 8. The third system begins section 'b', with a blue box highlighting measures 10 through 14. The fourth system continues section 'b' through measure 28. The score includes piano and bass staves with various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

⁴² 18 世紀末盛行於德國南部及奧地利的三拍子民俗舞蹈，後來發展為較為輕快的華爾滋。

A 樂段持續於降 A 大調上進行，進到 B 樂段時則轉到關係小調 F 小調，第 47 至第 62 小節鋼琴演奏不間斷移動的低音，調性呈現曖昧不明的狀態【譜例 3-3-2】，第 63 小節更以單簧管的旋律建立於 F 小調、鋼琴於降 A 大調上的方式，B 樂段搖擺的和聲擺脫不了猶疑的氛圍【譜例 3-3-3】。直到第 75 小節鋼琴進到 F 小調的 i 級和弦，B 樂段的調性才正式確立【譜例 3-3-3】。最後 A' 樂段回歸優雅的舞曲風格，結構與 A 樂段相同，只有第 99 至第 106 小節由原本的單簧管吹奏主題旋律，改由鋼琴單獨演奏【譜例 3-3-4】。

【譜例 3-3-2】B 樂段 第三樂章 mm.47-62

【譜例 3-3-3】B 樂段 第三樂章 mm.63-78

Musical score for Example 3-3-3, B section, measures 63-78. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 63 and ends at measure 70. The second system starts at measure 71 and ends at measure 78. The notation includes dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *dolce* (sweetly). A red *f:* is written above the first staff at measure 63, and another red *f:i* is written below the second staff at measure 78. A red *Ab:* is written below the first staff at measure 63. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

【譜例 3-3-4】A' 樂段 第三樂章 mm.94-106

Musical score for Example 3-3-4, A' section, measures 94-106. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 94 and ends at measure 101. The second system starts at measure 102 and ends at measure 106. The notation includes dynamics such as *p* (piano) and *Res.* (resonance). A red box highlights the first staff from measure 94 to 101, and another red box highlights the second staff from measure 102 to 106. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

二、主題與動機發展

筆者將第三樂章的主題與動機發展分為旋律動機、節奏動機、A 主題、B 主題四個部分作分析。

(一) 旋律動機

1. 動機 a

樂章開頭 A 樂段主要由單簧管吹奏構成旋律動機 a 【譜例 3-3-5】。

【譜例 3-3-5】 旋律動機 a 第三樂章 mm.1-7



2. 動機 b

B 樂段主要旋律動機 b 為單簧管演奏的二度音程【譜例 3-3-6】。

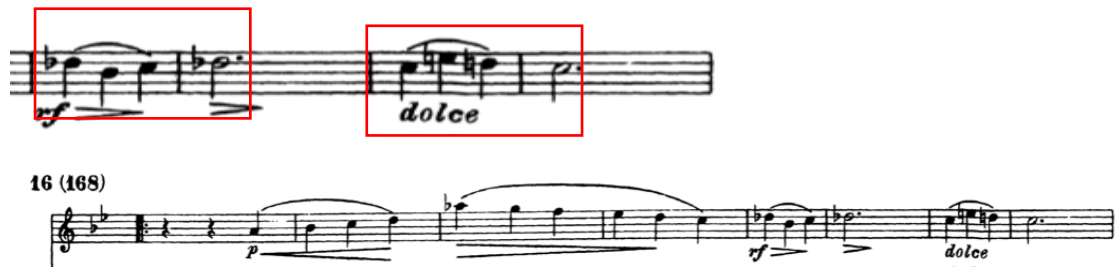
【譜例 3-3-6】 旋律動機 b 第三樂章 mm.52-62



3. 動機 c

B 樂段另有單簧管演奏的三度音程旋律動機 c【譜例 3-3-7】。

【譜例 3-3-7】 旋律動機 c 第三樂章 mm.67-74



(二) 節奏動機

1. 動機 a

A 主題之節奏動機 a 為附點四分音符與八分音符的組成，將附點音符運用於不同的拍點之上，帶出舞曲的韻律感【譜例 3-3-8】。

【譜例 3-3-8】 節奏動機 a 第三樂章 mm.1-7



2. 動機 b

B 主題節奏動機 b 為連續的四分音符，第 47 小節開始鋼琴的高音聲部以切分音作級進下行【譜例 3-3-9】。

【譜例 3-3-9】 節奏動機 b 第三樂章 mm.47-51

(三) A 主題

A 主題又再細分為 a、b，A 主題 a (mm.1-16) 主要運用附點節奏帶出舞曲的氛圍與律動，以弱起拍作為開頭，第 1 至第 8 小節由單簧管演奏主要旋律，第 9 至第 16 小節由鋼琴接續重複演奏【譜例 3-3-10】。

【譜例 3-3-10】A 主題 a 部分 第三樂章 mm.1-16

Allegretto grazioso

8

15

進入 A 主題 b 樂段 (mm.17-28)，單簧管將第 1 小節的旋律線以倒影的手法演奏，第 19 小節鋼琴左手低音聲部也以卡農的手法接續此旋律【譜例 3-3-11】。

【譜例 3-3-11】A 主題 b 樂段 第三樂章 mm.17-28

15

22

(四) B 主題

B 主題為鋼琴所演奏之級進下行的長線條【譜例 3-3-12】、【譜例 3-3-13】。

【譜例 3-3-12】 B 主題 第三樂章 mm.47-51

【譜例 3-3-13】 B 主題 第三樂章 mm.71-85

第四節 第四樂章 甚快板 (Vivace)

一、曲式

第四樂章為甚快板 (Vivace)，輪旋曲式 (Rondo Form, A-B-A'-C-B-A'')，

F 大調。此樂章之曲式結構如下表所示：

【表 3-8】第四樂章曲式結構表

樂段	小節	調性
A	1-16	F
	17-24	a
	25-41	F
B	42-61	C
	62-72	F
A'	73-83	F
	84-92	a
	93-100	F
	101-118	d
C	119-141	d
B'	142-162	F
	163-166	D _b
	167-169	A
	170-173	F
A''	174-210	F
Coda	211-220	

第四樂章為輪旋曲式 (A-B-A'-C-B-A''-coda)，以鋼琴演奏連續的二分音符同音反覆作為開端【譜例 3-4-1】，第 17 至第 20 小節調性由原本的 F 大調轉至 A 小調，在四加四的樂句結構之後，以模進的手法轉回 F 大調【譜例 3-4-2】。

【譜例 3-4-1】A 樂段 第四樂章 mm.1-4

Vivace
f non legato e ben marc.

【譜例 3-4-2】A 樂段 第四樂章 mm.17-26

p
dim.
p
a:
F:

B 樂段調性轉為 C 大調，運用三連音作為主要的節奏動機【譜例 3-4-3】，相較於 A 樂段，風格較為抒情。第 62 小節回到 A'樂段，單簧管與鋼琴再次以連續的二分音符作為主要動機。C 樂段（mm.118-141）轉調為 D 小調，由鋼琴先帶出四小節的樂句，單簧管接著演奏後四小節；接下來的八小節則是相反，由單簧管先演奏，鋼琴緊接在後。最後單簧管演奏 C 樂段前兩小節的節奏動機，結束此樂段【譜例 3-4-4】。

【譜例 3-4-3】B 樂段 第四樂章 mm.42-51

42 dolce dolce dolce

47

【譜例 3-4-4】C 樂段 第四樂章 mm.118-141

118 p semplice

124 pp

130 cresc

136 pp

TR 44

B'樂段結構與 B 樂段大致相同，不過調性轉變為 F 大調，鋼琴在 B 樂段以右手彈奏主要主題，B'樂段則是將聲部交換至鋼琴的左手【譜例 3-4-5】。第 163 小節開始，單簧管再次率先演奏了連續的二分音符，並預備銜接回 A''樂段；調性由 163 小節的降 D 大調於第 167 小節轉至 A 大調，第 170 小節再度回到 F 大調【譜例 3-4-6】，第 173 小節以鐘聲般的動機作為 A''樂段的開端【譜例 3-4-7】。

【譜例 3-4-5】 B'樂段 第四樂章 mm.142-147

F:

【譜例 3-4-6】 B'樂段 第四樂章 mm.158-172

Db:

A:

F:

J. B. 41

【譜例 3-4-7】 A''樂段 第四樂章 mm.172-177

A''樂段回到樂章開頭活潑且充滿動能的風格，但第 184 至 187 小節開始，單簧管與鋼琴運用跳音作為主要素材，延伸出新的樂句【譜例 3-4-8】。

【譜例 3-4-8】A''樂段 第四樂章 mm.184-187



第 211 至第 213 小節為尾奏，鋼琴演奏 A 樂段（mm.3-4）的素材【譜例 3-4-9】，最後以連續同音的動機輝煌地結束此樂曲。

【譜例 3-4-9】Coda 第四樂章 mm.209-210



J. B. 41

連續同音動機

二、主題與動機發展

筆者將第四樂章的主題與動機發展分為旋律動機、節奏動機、A 主題、B 主題、C 主題作分析。

(一) 旋律動機

1. 動機 a

樂章開頭的序奏便清楚呈現主要動機 a，鋼琴演奏出如鐘聲般的連續三個二分音符【譜例 3-4-10】。動機 a 在 B 樂段時改以不同八度呈現【譜例 3-4-11】

【譜例 3-4-10】動機 a 第四樂章 mm.1-3



The image shows the first three measures of a musical score. The tempo is marked 'Vivace'. The dynamics are 'f non legato e ben marc.'. The melody in the right hand features three circled half notes (G4, A4, B4) representing motif 'a'. The bass line consists of eighth notes.

【譜例 3-4-11】動機 a 第四樂章 mm.42-45



The image shows measures 42-45 of a musical score. The tempo is marked 'dolce'. The melody in the right hand features three circled half notes (G4, A4, B4) representing motif 'a'. The bass line features triplets of eighth notes. The circled notes are in the right hand, and the circled notes in the bass line are in the left hand.

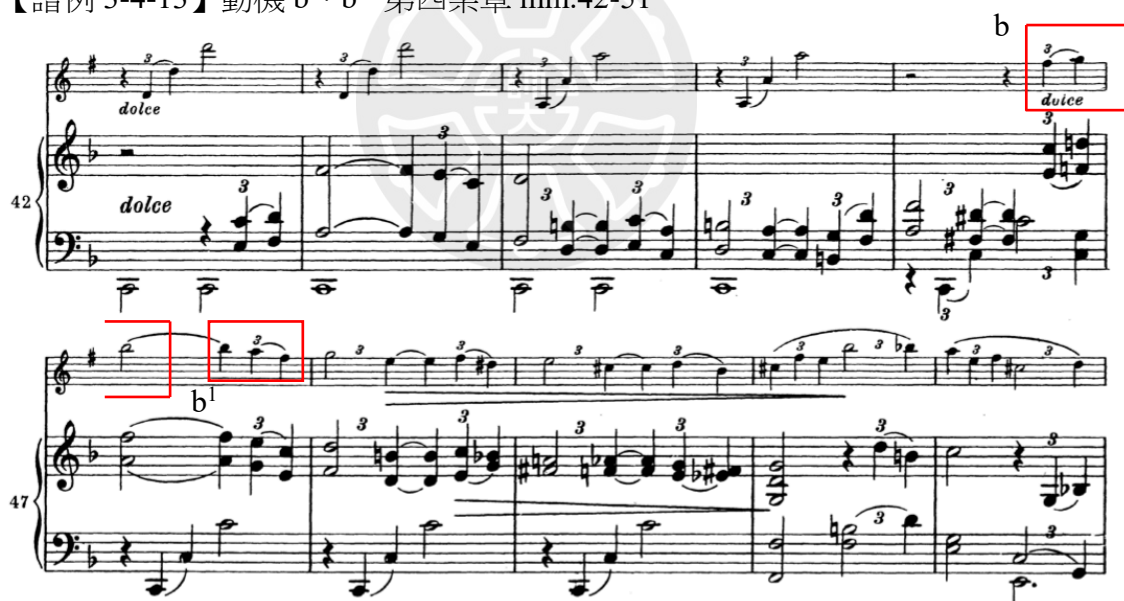
2. 動機 b

樂章開頭另有動機 b，即鋼琴所演奏的三個八分音符上行的二度音程連接三度音程；動機 b¹ 為動機 b 的倒影，於第 2 小節第三四拍出現【譜例 3-4-12】，B 樂段單簧管演奏之主題旋律也是由動機 b 與動機 b¹ 所組合而成【譜例 3-4-13】。

【譜例 3-4-12】動機 b 第四樂章 mm.1-2



【譜例 3-4-13】動機 b、b¹ 第四樂章 mm.42-51



3. 動機 c

動機 c 為 C 樂段主要的素材，第一次出現於 A 樂段單簧管演奏之主題旋律 (mm.9-16) 的尾端；又可細分為 c¹【譜例 3-4-14】。

【譜例 3-4-14】動機 c、c¹ 第四樂章 mm.12-16

A'樂段第 111 至第 113 小節單簧管與鋼琴相互交替演奏動機 c 為主要素材的旋律【譜例 3-4-15】，預備進入 C 樂段。

【譜例 3-4-15】動機 c 第四樂章 mm.109-113

第 119 小節進入 C 樂段後，動機 c 與動機 c¹ 為此樂段的重要素材，第 119 至第 122 小節鋼琴作進一步的發展；第 123 至第 125 小節單簧管吹奏的旋律也以動機 c¹ 作延伸【譜例 3-4-16】

【譜例 3-4-16】動機 c¹ 第四樂章 mm.118-129

118 *p semplice*

124 *pp*

(二) 節奏動機

1. 動機 a

節奏動機 a 通常伴隨著旋律動機 a 一起呈現，但可分為兩種樣態：A 樂段開頭由鋼琴演奏的連續三個二分音符【譜例 3-4-17】以及 B 樂段中間單簧管演奏的兩個二分音符加一個全音符【譜例 3-4-18】。

【譜例 3-4-17】節奏動機 a 第四樂章 mm.1-2

f non legato e ben marc.

【譜例 3-4-18】節奏動機 a 第四樂章 mm.62-63

57 *f* *f marc.*

2.動機 b

節奏動機 b 的組成為連續四個八分音符，於 A、B、C 樂段中廣泛被使用

【譜例 4-19】、【譜例 3-4-20】、【譜例 3-4-21】。

【譜例 3-4-19】 節奏動機 b 第四樂章 mm.7-16

7

12

【譜例 3-4-20】 節奏動機 b 第四樂章 mm.52-57

52

57

【譜例 3-4-21】節奏動機 b 第四樂章 mm.12-21

3.動機 c

節奏動機 c 為四分音符所組成的三連音，是 B 樂段主題主要素材【譜例 3-4-22】。

【譜例 3-4-22】節奏動機 c 第四樂章 mm.42-51

由動機 a (連續三同音) 發展而成

(三) A 主題

A 主題為第 9 至第 16 小節由單簧管演奏。第 9 至第 10 小節單簧管與鋼琴皆圓滑演奏，到第 11 與第 12 小節時則轉變為跳音，兩者形成風格對比【譜例 3-4-23】

【譜例 3-4-23】A 主題 第四樂章 mm.7-16

A 主題

7

12

(四) B 主題

B 主題主要分成兩個樂句，第 42 至第 49 小節為 B₁ 樂句，由鋼琴右手的三連音音型帶出【譜例 3-4-24】，第 46 至第 49 小節單簧管接續演奏【譜例 3-4-25】。

【譜例 3-4-24】B 主題鋼琴 B₁ 樂句 第四樂章 mm.42-46

42

dolce

【譜例 3-4-25】B 主題單簧管 B₁ 樂句 第四樂章 mm.42-53

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a melodic line with a 'dolce' marking. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a 'dolce' marking and a '3' above it. Red boxes highlight specific melodic phrases in both staves.

第 50 至第 53 小節由單簧管演奏的旋律為 B 主題的 B₂ 樂句。

【譜例 3-4-26】B 主題單簧管 B₂ 樂句 第四樂章 mm.47-53

Two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a melodic line with a '3' above it. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with a '3' above it. Red boxes highlight specific melodic phrases in both staves.

(五) C 主題

第 119 至 126 小節為 C 主題，由鋼琴先帶出前四小節的樂句，單簧管接著演奏後四小節的樂句【譜例 3-4-27】。以簡單的旋律搭配單一的伴奏音型為主，d 小調調性讓 C 樂段與 A、B 樂段形成色彩對比。

【譜例 3-4-27】C 主題（第四樂章 mm.118-126）

Two systems of musical notation. The first system starts at measure 118 and the second system starts at measure 124. The first system shows a piano introduction in the left hand and a clarinet melody in the right hand. The second system shows the clarinet melody continuing. Red boxes highlight specific melodic phrases in both systems.

第四章 樂曲演奏詮釋

本章節中，筆者將特別以鋼琴合作的角度，探究鋼琴與豎笛在樂曲中的連結與演奏詮釋，共分為四節：第一樂章、第二樂章、第三樂章及第四樂章。

第一節 第一樂章 熱情的快板（*Allegro appassionato*）

第一樂章為奏鳴曲式，分為呈示部、發展部、再現部及尾奏，以下將以四個段落分別作論述：

（一）導奏（mm.1-4）

第一樂章標記為熱情的快板，由鋼琴單獨演奏四小節的導奏相當於孕育整個樂章的母體，富含樂曲所需的主要動機；F 小調的色彩為此曲設立了一個陰鬱的基礎。布拉姆斯於第 1 小節標註稍強（*poco f*），筆者認為，導奏中鋼琴需要同時表現出充滿熱度卻又壓抑的情感，替整個樂章製造出「內斂的張狂」，空心的八度齊奏建議下放整個手臂的力量，尤使左手低音部分下沉，但同時右手小指還是需要相對快速的觸鍵、打亮高音聲部，製造出雖然陰沉但內心仍保有隱藏火苗之感。第 4 小節鋼琴從降 A 音到降 G 音，由於此降 G 音的功能為拿坡里六和弦，因此筆者認為雖然譜上標記漸弱的記號，但仍然需要清楚表現降 G 音，如此才能呈現從不穩定的狀態走向較為安定的聲響【譜例 4-1-1】。

【譜例 4-1-1】導奏 第一樂章 mm.1-4



The image shows a musical score for the introduction of the first movement, measures 1-4. The score is in F minor, 3/4 time. It features a piano part with a 'poco f' dynamic marking. A red box highlights the final measure (m. 4), and a red circle with an arrow points to the descending bass line from A-flat to G-flat, with a red 'f:' marking below it.

(二) 呈示部 (mm.5-89)

1. 第一主題

第 5 小節單簧管以綿長的主題旋律 (mm.5-10) 流入，譜上再度標註了 *poco f* 的記號。鋼琴低音聲部以分解和弦的手法作為上方旋律的基底，譜上則是標註弱 (*p*)，筆者認為，鋼琴的分解和弦象徵著內心深處的波瀾，鋪墊於單簧管的大跳音程之下，兩者應同時隨著樂句一步步推進；此外，鋼琴左手的第三拍皆為四分休止符，此處應注意踏板的運用，第三拍將踏板稍微鬆開、使踏板變淺，亦避免低音聲部的殘響過多，但同時保留右手的和聲。第 8 小節鋼琴再次演奏出降 G 音，呈現拿坡里六和弦的和聲樣態，筆者認為此小節是重複無需特別強調，但在觸鍵應有音色的轉變【譜例 4-1-2】。

【譜例 4-1-2】第一樂章 mm.1-11

Allegro appassionato (Veröffentlicht 1895)

Klarinette in B

Pianoforte

poco f

p

大跳音程

The image displays a musical score for the first movement (mm. 1-11) of a piece titled 'Allegro appassionato' (Veröffentlicht 1895). The score is arranged for Clarinet in B and Piano. The Clarinet part (top staff) begins with a long melodic line starting in measure 5, marked with *poco f*. The Piano part (bottom staff) features a bass line with broken chords and rests, marked with *p*. Red circles highlight specific notes in the piano bass line, and green boxes highlight phrases in the clarinet line. The text '大跳音程' (Large Interval) is written in blue below the piano part.

第 12 小節開始，鋼琴以連續的跳進帶出呈示部的第一波小高潮，第 12 至 18 小節單簧管為擴充導奏，鋼琴則是以附點節奏伴奏；單簧管歌唱性的旋律與鋼琴節奏性形成對比，加上附點節奏與連結線容易將樂句切斷，故筆者建議此處鋼琴應注意長樂句的建構與維持。第 14 小節第二拍至 16 小節的正拍應為同方向的行進，才能順利地接進下一個樂句【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3】第一樂章 mm.12-24

導奏擴充

附點節奏

12

19

dim.

fp

pp

Detailed description: The image shows a musical score for measures 12 to 24. The top system (measures 12-16) features a clarinet melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. A red oval highlights the clarinet melody from measure 12 to 16, with the label '導奏擴充' (Introduction Extension) above it. A red box highlights the piano accompaniment in measures 12-13, with the label '附點節奏' (Dotted Rhythm) next to it. Another red box highlights the piano accompaniment in measures 14-16, with a blue arrow pointing to the right. The bottom system (measures 17-24) continues the piano accompaniment. Dynamics include *dim.* (diminuendo) in measure 16, *fp* (fortissimo) in measure 17, and *pp* (pianissimo) in measure 18. The score is in 3/4 time and features a clarinet melody and piano accompaniment.

第 17 至 24 小節為長達八小節的樂句，第 17 小節開始，單簧管連續演奏低音域六個八分音符上行動機，第 18 小節時以同樣的手法堆疊，至第 19 小節時則是交棒給鋼琴的左手低音聲部演奏此動機。筆者認為，第 19 小節鋼琴的左手是接續在單簧管之後的第三個層次，故應承接單簧管所呈現之音色及音量，此外第 19 至 20 小節譜上不僅標註了 *fp* 還需要漸弱至第 21 小節的 *pp*，第 19 小節應運用踏板的控制來表現 *fp* 的效果，在第二個八分音符時將踏板稍微鬆開，使用較淺的踏板，避免低音聲部和聲混雜，同時達到漸弱至第 21 小節的效果。隨後來到此樂句尾，第 21 至 24 小節隨著單簧管音區的下降與鋼琴的半音下行，氛圍自然由高漲的熱烈稍微冷卻下來，但第 23 至 24 小節由於音符的增值，整體的張力被提升，第 24 小節的第三拍單簧管與鋼琴卻皆為四分休止符，且和聲尚未被解決，畫面驟地停止，情緒也被懸在空中，如同暴風雨前的寧靜。【譜例 4-1-4】。

【譜例 4-1-4】第一樂章 mm.12-24

The image displays a musical score for measures 12 through 24. It consists of two systems of staves. The first system (measures 12-18) features a clarinet staff (top) and a piano staff (bottom). The piano staff includes dynamic markings *fp* and *pp*. The second system (measures 19-24) continues the piano part. Red boxes labeled I, II, and III highlight specific musical phrases. Box I is in the clarinet staff at the end of measure 18. Box II is in the clarinet staff at the beginning of measure 19. Box III is in the piano staff at the beginning of measure 19. A blue arrow points from box II to box III. A *dim.* marking is present in measure 21. The score ends with a double bar line at measure 24.

第 25 小節的第一拍出現 F 小調主和弦，此和聲的解決使第 24 小節懸置的張力順利落下，進入由第一主題動機拓展的樂段。第 25 至 37 小節鋼琴與單簧管皆使用三連音增加音樂的緊張度，改變了音樂的性格，從原本較為沈穩的氛圍轉變為較為緊湊，第 25 小節由鋼琴先開啟對話，左手演奏三連音琶音上行，第 28 小節單簧管以三連音琶音下行的旋律回應之；筆者認為第 25 至 37 小節作曲家透過三連音動機的運用營造出內心的波瀾，因此建議鋼琴演奏三連音動機時，應注意樂句前進的方向感【譜例 4-1-5】。

【譜例 4-1-5】 第一樂章 mm.25-36

The image shows a musical score for measures 25-36 of the first movement. The score is in F minor, 2/4 time. It features piano and clarinet parts. Red boxes highlight specific triplet passages. A blue arrow points from the piano's upward triplet to the clarinet's downward triplet. Labels include 'F: I', '三連音上行', and '三連音下行'.

2 (154)

25

F: I

三連音下行

三連音上行

31

2.第二主題

第二主題第一樂段（mm.38-52）轉換至平靜緩和的氛圍，由鋼琴開啟綿延的旋律線，第 40 小節單簧管以上行五度連接上行二度的音程提出疑問，第 41 小節鋼琴利用肯定的大三和弦回應之。第 46 小節譜上標註了 *pp*，且單簧管部分標註了 *dolce*，筆者認為作曲家以高八度的音域顯示身份的切換；第 46 至 52 小節換作是單簧管擔任提問者，鋼琴則負責回應。連續兩次的一來一往後，單簧管與鋼琴亦逐漸降低音域，最後作曲家運用增值的手法，再次將音樂懸置在空中。筆者建議演奏第二主題第一樂段時，需運用指腹彈奏較為柔和、溫暖的音色，但較深的觸鍵勾勒出旋律線，例如以導奏動機發展的左手低音聲部。此外，兩次的互相問答等同於兩個長樂句，應注意樂句的接續，避免因為音值的增長而失去方向。第 50 至 52 小節筆者認為單簧管與鋼琴不應做過多的漸慢，因為音域的下降與音量的漸弱已經形成自然的停滯【譜例 4-1-6】。

【譜例 4-1-6】第一樂章 mm.37-52

The musical score for Example 4-1-6, measures 37-52, is presented in three systems. The top system (measures 37-43) shows the Clarinet part with a red box around measures 40-41 labeled '問' (question) and a red box around measures 41-42 labeled '答' (answer). The middle system (measures 44-50) shows the Piano part with a red box around measures 46-47 labeled '問' and a red box around measures 47-48 labeled '答'. Performance markings include *p*, *pp*, *dolce*, and *dim.*. The bottom system (measures 51-52) shows the Piano part with a red box around measures 50-52 labeled '問' and a red box around measures 51-52 labeled '答'. Performance markings include *pp* and *p ma ben marc.*. A watermark '師大' is visible in the background.

第二主題第二樂段（mm.53-76）音樂個性驟地發生變化，單簧管晦暗低沈的音色製造出神秘的氛圍；筆者認為，鋼琴演奏的十六分音符如同從地心秘密竄出的怪物，正默默於深處鼓燥著，建議運用快速的觸鍵帶出節奏感與張力。第 57 小節作曲家於譜上標註非圓滑奏（*non legato*），相較於第二樂段神秘的開頭，此處應彈奏更具有顆粒感的音色，雖同樣以快速的觸鍵表現節奏型態但音色相對較亮，同時需掌握音樂的流動性，雙臂不過分下壓【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-7】第一樂章 mm.51-59

The image displays a musical score for Example 4-1-7, covering measures 51 to 59. It features two systems of staves. The first system (measures 51-59) includes a clarinet part (top staff) and a piano part (bottom staff). The piano part is marked with *pp* and *p ma ben marc.*. Red circles highlight specific sixteenth-note passages in both parts. The second system (measures 56-59) shows the piano part continuing with a *non legato* marking. A red box highlights a specific passage in the piano part, with the text "呈現顆粒感" (Presenting a granular texture) written below it in red. The score is attributed to J. B. 41.

第 69 至 76 小節單簧管與鋼琴利用卡農的手法進行。第 68 小節第二拍鋼琴以降 A 音開啟，第 69 小節第一拍單簧管以四分音符下行音型加入，直至第 72 小節第一拍為卡農的第一個樂句；第二個樂句於第 72 小節第二拍開啟，由單簧管演奏三度音程八分音符下行，鋼琴於第 73 小節跟進。筆者認為在此卡農樂段，鋼琴應運用指尖以快速的觸鍵敲擊出清晰明亮的音色，進而帶出高音聲部明顯的音頭，也就是單簧管所演奏之旋律。第 73 小節每一拍皆標註了漸弱記號，但筆者認為作曲家是為了確保旋律動機的線條進行而標註，因此建議無需過多的漸弱，音頭同樣需要跟著單簧管一起亮出來，至第 75 小節時才開始做漸弱【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】第一樂章 mm.65-76

The image shows a musical score for measures 65-76. It consists of three systems of staves. The first system (measures 65-68) shows the piano part starting with a descending eighth-note pattern. The second system (measures 69-72) shows the clarinet part entering with a descending quarter-note pattern. The third system (measures 73-76) shows both instruments playing together. Annotations include red circles around notes in measures 68-72, blue circles around notes in measures 73-76, and a blue bracket around measures 73-76. A 'dim.' marking is present in measure 73. The composer's name 'J. B. 41' is at the bottom.

(二) 發展部 (mm.90-137)

發展部為第 90 至 115 小節為抒情的樂段，音樂帶領聽者來到了一個溫暖且無害的空間，彷彿剛才的浪潮與紛擾都停滯在另一個時空。鋼琴與單簧管輪流演奏導奏的旋律，輪流對唱形成一個綿延不斷的長樂句；筆者認為此樂段雖然皆運用導奏作為主要旋律，不過 Ab 大調及 E 大調的和聲色彩截然不同，因此筆者建議除了確保以較深的觸鍵表現溫暖的音色外，當調性出現變化時，也需改變不同的音色【譜例 4-1-9】。

【譜例 4-1-9】第一樂章 mm.88-111

Ab : 導奏動機

E :

第 116 至 128 小節，以強行闖入的強 (*f*) 作為戲劇性的開展，作曲家利用大量的三連音、切分音及附點節奏掀起另一波浪潮；由於主要的張力由鋼琴建構，故筆者認為可以將音量推到最滿，且以快速的觸鍵將不同節奏型態敲擊出來，建立此樂段的刺激性。此外，單簧管於此樂段皆為點綴式的高音，鋼琴之上自然地增加了火光，也更能凸顯單簧管特殊的音色，故筆者認為此樂段毋須擔心鋼琴與單簧管失去聲部之間的平衡【譜例 4-1-10】。

【譜例 4-1-10】第一樂章 mm.112-124

三連音動機

高音聲部點綴

節奏型態轉換

第 123 至 126 小節鋼琴與單簧管開啟了一段對話，第 123 小節由鋼琴先發話，單簧管隨即於同一小節的第三拍回應之。鋼琴於第 123 小節的第三拍、第 124 小節的第二拍、第 125 小節的第二拍雖然皆標註了突強 (*sf*) 的記號，不過筆者認為此處應著重於樂句線條的承接，而非直接地演奏音量 *sf*，鋼琴心中跟隨單簧管的線條演唱，得以在接續時模仿其音色及句法，整個樂句也才能完整呈現【譜例 4-1-11】。

【譜例 4-1-11】第一樂章 mm.121-129

The musical score for Example 4-1-11, measures 121-129, is presented in two systems. The first system covers measures 121-124, and the second system covers measures 125-129. The score is in G major and 3/4 time. The piano part is in the left hand, and the clarinet part is in the right hand. Red boxes and arrows highlight specific phrases labeled '問' (question) and '答' (answer). The piano part starts with a '答' label at measure 121. The clarinet part has '問' labels at measures 123 and 125. The piano part has '答' labels at measures 123 and 125. The piano part includes the instruction 'f sempre e ben marc.' starting at measure 125.

(三) 再現部 (mm.138-205)

再現部於合作上的分析與舉例與呈示部相去不遠，故筆者不再贅述。

(四) 尾奏 (mm.206-236)

尾奏以單簧管的主題再現作為開端，鋼琴則以簡單的和聲鋪墊於下方，整體呈現陰鬱的氛圍；筆者認為，在經歷大風大浪之後作曲家彷彿引領聽者，來到所剩的斷垣殘壁面前，悲痛哀悼這一大片虛無。第 210 小節開始，鋼琴左手低音聲部先演奏三連音琶音上行，單簧管以反向回應之，音樂風格又突然遼闊了起來；筆者建議第 210 至 212 小節鋼琴與單簧管之三連音動機緊密連接，促使音樂往前流動，至第 213 小節，單簧管再稍微將速度緩下，與鋼琴在同樣的呼吸中緩緩落下至下個「綿延且具有表情地」(*sostenuto ed espressivo*) 的樂段【譜例 4-1-12】。

【譜例 4-1-12】第一樂章 mm.202-213

The musical score for Example 4-1-12, First Movement mm. 202-213, is presented in two systems. The first system covers measures 202 to 210, and the second system covers measures 209 to 213. The score is in G major and 4/4 time. The clarinet part (top staff) features a melodic line that is highlighted with a red oval in measure 202, marked 'p Cresc.'. The piano accompaniment (bottom staff) provides harmonic support, with dynamics ranging from 'f' to 'p'. A red vertical line marks the beginning of measure 209. Red boxes highlight specific passages in both staves: measures 209-210 in the piano left hand, and measures 210-211 in the clarinet. The piano part includes dynamics like 'f', 'dim.', and 'p'.

第 214 小節開始，譜上標註了「綿延且具有表情地」(*sostenuto ed espressivo*)，因此此樂段在速度上以帶有滄桑、孤獨的氛圍進行，筆者認為，作曲家是在此建立最後一次的內心波瀾，象徵著人生走到終點時的最後一段燦爛。鋼琴與單簧管反覆運用三連音動機進行對話，先是鋼琴級進下行，單簧管則以反向回應；筆者建議，第 217 至 218 小節的漸強不需強調太多，同時也需注意踏板的運用，避免和聲的交雜。因為第 214 至 218 小節只是鋼琴與單簧管共同堆疊出的第一座山丘。第 219 至 226 小節 *hemiola* 的運用增添了音樂的張力，亦推動了最後一波的浪潮，最終於第 227 小節回到導奏旋律，回歸一片寧靜，鋼琴於第 233 小節時也轉變為大調的和聲色彩；筆者認為，作曲家透過調性色彩的變化營造出昇華的感受，因此建議演奏第 233 與 234 小節左手低音聲部階梯式上行時，運用踏板連接兩小節的線條，其中跳音使用指腹挑起琴鍵，但同時避免觸鍵過於直接。最後第 235 小節鋼琴停留於大三和弦，所有的風雨已然過去，如同萬物回歸宇宙開端的那一刻世界一片祥和，只留下最後一顆種子落入這片土地；因此，筆者建議最後一個低音不宜過重，同樣以輕挑的觸鍵演奏【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13】第一樂章 mm.214-236

Sostenuto ed espressivo

The score consists of four systems of music. The first system (mm. 214-215) is marked *fp* and includes a red box labeled 'I' around the first measure. The second system (mm. 216-217) is marked *p* and includes a red box labeled 'II' around the second measure. The third system (mm. 218-222) includes markings *f*, *dim.*, and *p sotto voce*. The fourth system (mm. 223-229) includes markings *p sotto voce* and *pp*. A red box highlights a passage in the piano part of the fourth system, with a blue arrow pointing to a specific chord. A red circle highlights a chord in the piano part of the final measure (m. 229).

大調和聲

第二節 第二樂章 稍慢的行板（*Andante un poco Adagio*）

第二樂章為三段體曲式（Ternary form），以下分為 A、B、A' 三個樂段論述：

（一）A 樂段（mm.1-22）

筆者認為此慢板樂章以降 A 大調為主要調性色彩，整體氛圍如同在天堂漫步，A 樂段以單簧管演奏綿長抒情的主題旋律，鋼琴則以寬闊的二分及八分音符伴奏，與單簧管裝飾奏的節奏型態形成對比；因單簧管演奏三十二分音符時，必定會在固定的拍型中做自由速度的變化，故鋼琴合作者應隨之在心中演唱，才能避免接續下一小節的時間與單簧管不一致，另外，應避免在長樂句中失去橫向前進的方向，或是產生過於垂直的觸鍵而中斷樂句的進行，順利接近單簧管的音色與呼吸。第 1 至 12 小節為第一樂句，第 13 至 22 小節為第二樂句，兩者的動機使用及旋律大致相同，不過第一樂句標註了 *poco f*，第二樂句則是標註了 *dolce*：第一樂句，筆者認為作曲家希望清楚建立此慢板樂章所需要的所有素材，就如同故事開端場景建構一般，因此可以較明亮的音色呈現【譜例 4-2-1】；到了第二樂句時，就如同一樣的話在不同的情緒下帶出不同的含義，可以選擇柔美、溫和的音色呈現，且降低音量【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-1】第二樂章 mm.1-13

Andante un poco Adagio

poco f

poco f

I

音色較為明亮

音樂需要流動

espress.

p

dolce

dolce

p

Ab : Re Re Re Re

【譜例 4-2-2】第二樂章 mm.7-25

espress.

p

dolce

dolce

p

II

導音接主音

音色較為柔美

f

p

pp

dim.

pp

p dolce

pp

7

14

21

(二) B 樂段 (mm.23-48)

B 樂段以鋼琴不斷流動的十六分音符為主要型態，調性時常轉換且不穩定，因此筆者認為音色的明暗需隨時調整。第 23 至 26 小節為兩組相同音型的小樂句，兩小節作模進；筆者建議，兩樂句應設計鮮明的對比，第一句呈現肯定且明亮的音色，第二句則是變化為朦朧且微弱的聲響，如同第一個樂句的影子或回聲般幽幽地回應著。第 27 小節開始為四拍的分解和弦漸強推進，到了第 29 小節譜上卻標註了 *p* 的音量，單簧管演奏雖為同音，卻有截然不同的音量與表情；筆者建議此處運用突弱 (*sp*) 的方式呈現，先讓單簧管與鋼琴一同漸強到最高處，隨後輕輕落下【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】第二樂章 mm.21-29

The image displays a musical score for Example 4-2-3, Second Movement, measures 21-29. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *dim.*, *pp*, and *p dolce*. The score is divided into two systems. The first system (measures 21-23) features a piano part with a flowing sixteenth-note pattern. A red box highlights measures 23-26, with a red label "音色較為明亮" (brighter timbre) above it. The second system (measures 24-29) continues the piano part. A red box highlights measures 24-26, with a red label "音色較為朦朧" (more hazy timbre) below it. A blue bracket and a blue circle with "p" are also present in the second system.

B 樂段第 41 小節開始換成鋼琴演奏主題，第 41 至 44 小節為第一樂句，第 45 至 48 小節為第二樂句。第一個樂句在升 c 小調的三級上，第二樂句則是轉到了降 A 大調的三級；由於調性色彩的不同，筆者建議演奏兩個樂句時音色須跟隨調性而轉換。此外，筆者認為此樂段應注意橫向線條的維持，避免鋼琴在演奏長音時過於呆板，同時演奏裝飾奏不做過多的彈性，避免失去樂句方向【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】第二樂章 mm.40-48

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 40-44) is marked with a red bracket labeled 'I' and '主題旋律'. The first staff contains the melody with 'p espress.' circled in red. The second staff contains accompaniment with 'c# : iii' written below it. A red line connects the 'I' bracket to 'c# : iii'. The first staff also has 'dim.' written above it, with a red line connecting it to the label '橫向線條維持'. The second system (measures 45-48) is marked with a red bracket labeled 'II'. The first staff contains the melody with 'più p' circled in red. The second staff contains accompaniment with 'Ab : iii' written below it. A red line connects the 'II' bracket to 'Ab : iii'. A large red bracket on the right side of the score spans from measure 40 to 48.

(三) A'樂段 (mm.49-81)

A'樂段單簧管主題大致上與 A 樂段相同，鋼琴則是以不同織度的音型作伴奏；筆者建議 A'樂段可以藉著分解和弦式的伴奏型態推動樂句，避免再一次的主題旋律出現使聽者乏味。第 75 至 81 小節單簧管最後一次演奏出 A 樂段主題，不過只演奏了一半，便在反覆演奏三次 D 音後，最終停留在 B 音上；筆者認為這如同逐漸消逝的音樂，只剩下微弱的聲響飄散在空中，因此建議最後四小節的漸弱可以藉由逐漸鬆開踏板達成控制殘響，且以指腹演奏右手的三和弦，避免觸鍵過於快速造成太直接的音色【譜例 4-2-5】。

【譜例 4-2-5】第二樂章 mm.73-81

A 段主題

注意觸鍵

J. B. 41

第三節 第三樂章 優雅的稍快板 (Allegretto grazioso)

第三樂章為複合三段體曲式 (Compound ternary form)，主要運用舞曲的節奏作為發展素材，因此此樂章需特別注意律動的掌握。以下分為 A、B、A' 及尾奏三個樂段論述：

(一) A 樂段 (mm.1-46)

A 樂段以弱起拍開始，第 1 至 8 小節由單簧管演奏主題旋律，第 9 小節開始換成鋼琴演奏；由於按每小節為單位的圓滑線演奏時容易將樂句的線條切割過小，因此筆者建議左手需彈出第一拍的重音以穩定節奏，右手則將第三拍的八分音符與下一小節第一拍的附點四分音符視為一體，如此一來也能仿造出舞者在旋轉時的效果。第 16 小節第三拍單簧管與鋼琴為同音且皆標註跳音，筆者認為這是作曲家在模仿華爾滋的動作，因此演奏此跳音時以快速的觸鍵敲擊琴鍵，同時彈性地接進第 17 小節新的樂句【譜例 4-3-1】。

【譜例 4-3-1】 第三樂章 mm.8-21

A 樂段主題

A 樂段第 17 小節開始音樂轉變為充滿動能的狀態，音量也變成強 (*f*)，與前面樂段形成對比。單簧管與鋼琴演奏主題旋律的倒影，第 17 小節由單簧管為首開啟對話，第 19 小節鋼琴於左手低音聲部加入；筆者認為此樂段的左手主題容易被右手高音聲部及單簧管的旋律蓋住，故應注意聲部層次的分配。【譜例 4-3-2】

【譜例 4-3-2】 第三樂章 mm.15-28

A 樂段主題之倒影

A 樂段主題之倒影

(二) B 樂段 (mm.47-88)

B 樂段轉換為柔美的音樂風格，不再著重於垂直的和聲，反而是帶出橫向的線條。從第 47 至 62 小節，八小節為一個樂句，鋼琴主要呈現連續的八度波浪式下行，單簧管則是以低音線條的進行成為鋼琴的基底；B 樂段不能只單純使用淺踏板連起線條，應將焦點放置於左手的旋律線上，由於譜上也標註了更溫柔

(*molto dolce*)，筆者認為左手應運用指腹演奏較深的觸鍵，進而將線條串起，同時利用淺的踏板避免和聲混雜【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】第三樂章 mm.47-62

The musical score for Example 4-3-3, Third Movement mm. 47-62, is presented in three systems. The first system (mm. 47-51) shows the piano part with a descending eighth-note line in the left hand, marked *p molto dolce*. The second system (mm. 52-56) shows the piano part with a descending eighth-note line in the left hand, marked *pp*. The third system (mm. 57-62) shows the piano part with a descending eighth-note line in the left hand, marked *p*. Red circles and boxes highlight specific passages in the piano part.

B 樂段第 63 小節開始，由於鋼琴左手的半音下行，調性以極度不穩定的狀態搖擺著，整體也轉變為詭譎的氛圍。第 67 小節開始譜上出現了兩次突強 (*rf*) 的記號；筆者建議在表現突強時以較深的觸鍵演奏，避免過於直接的觸鍵造成尖銳的聲響。第 67 至 74 小節單簧管與鋼琴運用相同的節奏型態進行對話，四個小節為一單位，同一個樂句裡蘊含兩種不同情緒【譜例 4-3-4】。

【譜例 4-3-4】 第三樂章 mm.63-78

16 (168)

63

造成調性搖擺之半音進行

I

II

71

I

II

dolce

dolce

p

rf

rf

p

p

(三) A'樂段 (mm.89-136)

A'樂段於合作上的分析與舉例與 A 樂段大致相同，故筆者不再多贅述。

第四節 第四樂章 甚快板 (Vivace)

第四樂章為輪旋曲式 (Rondo form)，以下分為 A、B、A'、C、B'、A'' 六個樂段論述：

(一) A 樂段 (mm.1-41)

相較於第三樂章的舞曲風格，第四樂章的音樂不僅活潑且充滿能量，開頭鋼琴就以響亮如號角的連續三個同音開啟篇章；筆者建議右手的三個二分音符應使用快速且具有彈性的觸鍵敲擊琴鍵，模仿號角、鐘聲般明亮的聲響。接著細碎的八分音符彷彿是將美妙的音樂往四處傳播，直至第 4 小節的第四拍單簧管以八度音型接進；筆者建議，演奏八分音符時同樣運用指尖以快速的觸鍵製造顆粒感，且運用較淺的踏板快換，使整體殘響聽起來像呼嘯而過的風一般【譜例 4-4-1】。

【譜例 4-4-1】第四樂章 mm.1-16

模仿號角的聲響

八度音型

八分音符運用快速觸鍵製造顆粒感

Vivace

f non legato e ben marc.

p grazioso grazioso leggiere

第 9 小節開始，單簧管演奏主題旋律，鋼琴則以簡單的分解和弦伴奏。第 9 至 10 小節譜上標註圓滑線及「優雅地」*grazioso*，第 11 至 12 小節則是標註跳音及「輕巧地」*leggiero*；筆者建議第 9 至 10 小節著重於維持橫向線條，第 11 至 12 小節則著重縱向的和聲與精準的節奏型，幫助本來就具有大對比的二者更能夠透過音色的轉變做出差異【譜例 4-4-2】。

【譜例 4-4-2】第四樂章 mm.7-16

The image shows a musical score for measures 7-16. The top system (measures 7-10) has a red box around the clarinet melody and a blue box around the piano accompaniment. The bottom system (measures 11-16) has a blue box around the clarinet melody and a blue box around the piano accompaniment. Annotations include:

- Red box: *grazioso* (優雅地) 著重橫向線條
- Blue box: *leggiero* (輕巧地) 著重縱向和聲、節奏型

The piano part includes dynamics like *p* and *pp*. The clarinet part includes slurs and accents.

(二) B 樂段 (mm.42-72)

B 樂段因作曲家運用大量的三連音，曲風由原先的活潑轉變為較為抒情柔美。第 42 至 49 小節主題旋律位於鋼琴右手的高音聲部，由於此處需要保持橫向線條，筆者建議演奏時以手臂畫圓的方式帶動整體律動，將手掌重心放置於 4、5 指一側，加上以指腹較深沉的力量來呈現溫暖的音色。此外，雖然左手低音皆為同樣的 C 音，仍需注意踏板避免踩太深，導致橫向旋律在移動時和聲混雜【譜例 4-4-3】。

【譜例 4-4-3】第四樂章 mm.42-51

八度裝飾奏

橫向線條的維持

頑固低音般的節奏型

dolce

dolce

第 54 小節開始，同樣的音群鋼琴變為輕巧的八分音符節奏，單簧管在同一小節的第三拍隨即回應，形成一段密切的對話；筆者建議演奏上行音型時，應將力量往上帶，同時將旋律拋至空中。此外，雖然此樂章速度沒有改變，不過節奏變緊湊，演奏時應呈現快速流動的氛圍，以指尖快速的觸鍵表現靈巧的音樂性【譜例 4-4-4】。

【譜例 4-4-4】 第四樂章 mm.52-63

The image shows a musical score for Example 4-4-4, measures 52-63. The score is in treble and bass clefs. Measures 52-56 are marked *piu p leggiero*. Measures 57-63 are marked *f* and *f marc.*. Red boxes highlight specific melodic lines in both staves, and blue arrows point to specific notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *fp*, and *f marc.*.

(三) A'樂段 (mm.73-118)

A'樂段於合作上的分析與舉例與 A 樂段大致相同，不過 A'樂段的第 107 小節，鋼琴原先於開頭演奏輕快的跳音音型，現改以八度的方式，加強了音樂的織度，第 109 至 113 小節主要旋律甚至運用雙音；筆者建議此段除了應注意節奏型態精準的呈現外，雙音之高音聲部更需要利用指尖快速的觸鍵展現【譜例 4-4-5】。

【譜例 4-4-5】第四樂章 mm.105-112

(四) C 樂段 (mm.119-141)

C 樂段主題為八小節的樂句，由鋼琴先提問，單簧管於後面四小節的樂句回應之；筆者認為此段應注意第 119 至 130 小節的樂句層次，隨著音型的變化做音量的起伏。第 119 小節開始 C 樂段主題的左手四分音符皆標註了跳音及圓滑線，筆者建議將手臂放鬆，運用較深的觸鍵點出第二拍與第四拍。筆者認為作曲家製造肯定語氣與疑問語氣，直至第 135 小節單簧管突然強音量闖入樂句，而第 135 小節開始即是以肯定的態度呈現 C 樂段主題【譜例 4-4-6】。

【譜例 4-4-6】 第四樂章 mm.118-141

118 *p semplice* 較深的觸鍵

124 *pp*

130 *p* *cresc.* 音量對比

136 *pp*

J. B. 41

(五) B'樂段 (mm.142-173)

B'樂段於合作上的分析與舉例與 B 樂段大致相同，第 142 至 145 小節鋼琴左手聲部演奏主要旋律，單簧管以持續的低音配合；演奏主要旋律時也必須聽見單簧管的低音就如和煦的微風緩緩推動著音樂前進，應避免太沈醉於歌唱的旋律而失去方向。第 150 小節開始，鋼琴改變原本在 B 樂段使用的節奏型態，改成連續的切分音符；由於音群快速移動的關係，較少量的踏板能使和聲清晰同時不失去橫向的動態【譜例 4-4-7】。

【譜例 4-4-7】第四樂章 mm.142-157

The image shows a musical score for Example 4-4-7, Fourth Movement, measures 142-157. The score is in 3/4 time and features piano accompaniment and clarinet parts. Red annotations highlight specific musical features:

- 持續低音** (Sustained Bass): A red oval highlights the clarinet part in measures 142-145, indicating a sustained bass line.
- 左手主要旋律** (Left Hand Main Melody): A red box highlights the piano left hand part in measures 142-145, indicating the main melody.
- 切分音型態** (Syncopated Rhythm) and **運用少量踏板** (Use of Little Pedal): A red box highlights the piano right hand part in measures 146-149, indicating a syncopated rhythm and the use of little pedal.
- p leggiero**: A red box highlights the piano left hand part in measures 153-157, indicating a piano and light playing style.

(六) A''樂段與尾奏 (mm.174-220)

第 174 小節再次響起單簧管所演奏的三個連續二分音符號角聲，鋼琴則是同樣以細碎的八分音符在長音之下翻滾、流動，一路從第 174 小節推進到 179 小節第一拍突強 (*sf*) 記號出現，將雙手的力量全數填進二分音符的音值中【譜例 4-4-8】。最後的尾奏在鋼琴演奏連續八分音符的推波助瀾下，將氣勢與音量達到第一次的高點；第 216 小節開始，透過單簧管飽滿的六連音及鋼琴的大和弦將音樂推向最後的高潮，第 220 小節才以輝煌的大和弦充滿光輝地結束了整部作品【譜例 4-4-9】。

【譜例 4-4-8】 第四樂章 mm.172-183

【譜例 4-4-9】 第四樂章 mm.209-220

第五章 結語

筆者在此研究中深入探討了《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》，布拉姆斯於 1891 年拜訪曼寧根時，注意到單簧管演奏家穆菲爾得出色的表現，且大力讚賞他的音樂才能，更是重新燃起自己對創作的熱情，並在 1895 年初與穆菲爾得合作演出 2 首單簧管奏鳴曲。無論是布拉姆斯於 1894 創作的兩部單簧管奏鳴曲，抑或是 1891 年創作的三重奏、五重奏作品，這些皆成為了布拉姆斯晚年的經典曲目，同時對單簧管演奏家具有重要的意義。

《F 小調第一號單簧管與鋼琴奏鳴曲作品 120》第一樂章調性部分布拉姆斯運用了拿坡里六和弦及同音轉調的手法來堆疊豐富的和聲色彩，節奏部分則運用他常用的 Hemiola 手法，擴充樂句長度產生不對稱的樂句；第二樂章以八分音符與較為流動的十六分音符形成對比，柔美的長線條樂句也充分展現出情感；第三樂章運用蘭德勒舞曲的節奏型態作為發展素材，以優雅的三拍子律動展現民族舞蹈的歡愉；第四樂章以鐘聲般的主題動機榮耀地展開，中間大量使用三連音作為節奏動機。

在樂曲演奏詮釋方面，筆者統整出鋼琴合作者演奏此奏鳴曲時需特別注意的要點。一、樂句結構的處理，此曲在主題旋律或其他動機素材大部分皆是由單簧管與鋼琴輪流發話，且旋律線條與音樂織度幾乎是交織在一起，形成兩者緊密的連結，因此單簧管該如何延續鋼琴所帶出的方向，又或者，鋼琴該如何延展單簧管所表現的張力，皆是演奏此曲時該注意的。因為雙方對於樂句詮釋的想像必定會有不同之處，因此，筆者建議首先須非常了解自己在每個聲部、主題旋律、動機所扮演的角色，在合作時與夥伴討論自己對樂曲的理解，彼此便能在良好的基礎下激發出更多火花。二、聲部之間的平衡，由於布拉姆斯對於對位手法的喜愛，他運用了模仿、反向、重疊等技法堆疊出音樂的張力，同時也提升了單簧管與鋼琴的連結，因此特別需要注意雙方的平衡，無論是彼此音色的模仿或是音量的處理，單簧管演奏者與鋼琴合作者皆需要時刻注意聆聽且立即調整。三、演奏

技巧的運用，由於鋼琴於此奏鳴曲中足夠龐大的份量，因此考驗著鋼琴合作者，且許多場景的轉換、情緒的堆疊與變化等皆是由鋼琴作為引導與橋樑。單簧管先天有著優美且溫暖的音色，再加上氣息的運用，能夠在樂曲中將橫向的旋律線條完美呈現，鋼琴為了與單簧管在樂曲中對話時確保兩者語法的一致，無論是音色的使用或者投射的方向，皆需要達成共識，唯有在同一個軌道上共同前進，才有辦法抵達璀璨的終點。

筆者在本次的研究中除了更深入理解布拉姆斯的創作背景外，同時更了解到一個人的創作作品即反映了他的人生經歷。布拉姆斯一生所創作的作品佈滿了他人生的軌跡，這些作品的內涵除了能透過歷史脈絡去理解外，亦能藉由音樂直接的認識布拉姆斯，筆者也因為深入分析樂曲才真正理解每一個音符、每一句樂句背後所代表的意義，以及布拉姆斯所要表達的情感；而身為鋼琴合作者也期待自己能不單一針對鋼琴演奏技巧去詮釋所有作品，而是能夠以綜觀全局的思維來看待樂器與樂器之間的對話與交織，這將會是每一次與人合作的最大收穫。

參考文獻

【外文書目】

- Berthold Litzmann. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, vol. 2. New York: Hyperion, 1979.
- Colles, Henry Cope. *The Chamber Music of Brahms*. Condon: Oxford University Press, 1933.
- Constantin Floros. *Johannes Brahms "frei aber einsam" : eine Leben für eine poetische Musik*. 1997.
- Daniel Gregory Mason. "The Clarinet Sonata in F minor, Op.120, No.1," in *The Chamber Music of Brahms*. New York: The MacMillan Company, 1933.
- Florence May. *The Life of Johannes Brahms*. London: Edward Arnold, 1905.
- Jacobson, Bernard. *The Music of Johannes Brahms*. London: The Tantivy Press, 1977.
- Lawson, Colin. *Brahms: Clarinet Quintet*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Malcolm MacDonald. *Brahms*. New York: Schirmer Books, 1993.
- Michael Musgrave. *Brahms 2: biographical, documentary, and analytical studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Michael Musgrave. *The Music of Brahms*. New York: Routledge & Kegan Paul plc, 1985.
- Paul Holmes. *Brahms*. London: Omnibus Press, 1987.

【外文論文與期刊】

- "Neue Bahnen," *Neue Zeitschrift für Musik* 39. 28 October, 1853: 185.
- Emily Tyndall. *Johannes Brahms and Richard Mühlfeld: Sonata in F minor for Clarinet & Piano, Op.120 No.1*. Columbus State University, 2010.

Kim Cassisa. *Elements of Late Style in Johannes Brahms's F minor Sonata for Clarinet and Piano Op. 120, no. 1*. University of Mississippi, 2018.

【翻譯專書】

Pamela Weston 著，陳建銘譯，〈我的首席：理查·穆菲爾得〉《歷史上的單簧管名家》。臺北：揚智，2000。

Paul Holmes 著，王婉容譯，《偉大作曲家群像：布拉姆斯》。臺北：智庫文化，1995。

Ivor Keys 著，楊韞·曉蘭譯，《布拉姆斯：室內樂》。臺北：世界文物，2000。

【樂譜】

Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Plate J.B. 41, Johannes Brahms's F minor Sonata for Clarinet and Piano Op. 120, no. 1

【網路資料】

George S. Bozarth & Walter Frisch, "Brahms, Johannes," Grove Music Online, accessed on May 15, 2022,

<https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.51879>