

## 第四章 作品的詮釋與分析

這首《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲》基本上仍是按照古典時期以來的的基本形式，也就是：第一樂章是一個奏鳴曲式的莊嚴快板，第二樂章是一個富有表情的行板，第三樂章則是一個精力充沛的詼諧曲 (Scherzo)，最後一個樂章是一個變形的迴旋曲(Rondo)快板。但在這樣傳統式的安排之中，布拉姆斯卻做了一個新的突破：他在詼諧曲和迴旋曲這兩個樂章中間插入了一個短短的音樂，稱為間奏曲 (Intermezzo)，並且附有一個副標題「回憶」(Rückblick)，這樣就形成了這個具有五個樂章形式的龐大奏鳴曲。

事實上，第二樂章和第四樂章的完成時間較早，而且第四樂章的主題就是來自於第二樂章開頭的旋律(譜例二)，只是由降 A 大調變成

[譜例二]

第二樂章 1 到 4 小節

第四樂章 1 到 4 小節

了降 B 小調，顯得戲劇性十足。這個簡短的樂章分隔了同樣是 F 小調的詼諧曲和迴旋曲，使得這兩個同為快板且調性相同的樂章因為這個降 B 小調行板的插入，不論是在速度、調性或音樂行進的氣氛上，都分別和這個題為「間奏曲」的樂章形成了頗大的對比。而這種對比手法的安排，當然也更加突顯了詼諧曲和迴旋曲本身的特色。並且在實際的演奏上也可以將這個「間奏曲」看作是末樂章的序奏，因為在實際音樂的進行中它扮演了一個承先啟後的角色，將充滿戲劇性的氣氛引入最後一個樂章中，所以這個「間奏曲」樂章雖然只有短短的 53 個小節，在整首樂曲中實具有舉足輕重的地位，不容忽視。

## 第一節 第一樂章

**樂章結構及主要動機的發展：**第一樂章是一個奏鳴曲式的快板樂章，呈示部為 1 到 71 小節，擁有兩個對比強烈的主題。發展部為 72 到 137 小節，再現部為 138 到 204 小節，尾奏(Coda)為 205 到 222 小節。在這充滿著渾厚和聲音響效果，以及有著寧靜內斂旋律，聽起來複雜龐大，對比性極強的樂章中，它所有的樂思主要是由一個簡單的音型動機所發展而成(另一個次要的動機音型為之前所提到過的「命運」的動機)。這個由開頭由四個音所組成的動機(譜例三)，它形成了強而有力的第一主題第一樂句(譜例四)，並且透過增值的手法形成了各式各樣的面貌。它變成了第一主題第一樂句的結束(譜例五)、形成了第二樂句(譜例六)、並且在連接第一主題和第二主題的經過句上扮演了重要的角色(譜例七)，增值過的動機形成了這個經過句的旋律，而此四個音的節奏則經由不斷地重複出現於最低聲部而成為一個動機式的伴奏音型。第二主題亦是由此動機發展而成(譜例八)，之後的呈示部的結束句(epilog)也是脫離不了此四個音的雛形(譜例九)。

發展部的音樂基本上也都和開頭四個音的動機有關，在發展部中出現了一段降 D 大調的音樂(譜例十)，是之前沒有出現過的。但是仔細探究之下就會發現，其實仍然是由開頭那四個音的動機延伸而來，

可以說這個動機音型貫穿了整個第一樂章，就連尾奏(Coda)的部分也不例外(譜例十一)。由此可以想見布拉姆斯的創造力有多麼豐富，其寫作樂曲的功力是如此地純熟，而這只是他早期的一首作品而已。

[譜例三] 第 1 小節

開頭四個音的動機音型

[譜例四] 1 到 3 小節

第一主題第一樂句開頭

[譜例五] 5 到 6 小節

第一主題第一樂句的結束

[譜例六] 7 到 11 小節

第一主題的第二樂句開頭

[譜例七] 23 到 26 小節

連接第一主題和第二主題的「經過句」開頭

[譜例八] 39 到 42 小節

第二主題開頭

[譜例九] 56 到 59 小節

呈示部結束句(epilog)的開頭

[譜例十] 88 到 92 小節

發展部中的降 D 大調音樂

[譜例十一] 200 到 201 小節

尾奏(Coda)的開頭

**第一主題第一樂句**：在第一主題第一樂句中(譜例十二)，開頭四個音的動機經過了連續三次的模進，右手的音域越來越高，相反的，左手的音域則越來越低，並且是以半音下行的方式逐漸地展開，兩手之間的距離逐漸地拉大，使得音樂的張力也更加地顯著，配合著緊湊的和絃轉換，一股巨大而強勁的力量於是形成。當這個樂句走到最高潮時，這四個音的動機經由增值的手法，巧妙地改變了和聲節奏轉換的速度，像是拖著沉重的步伐似地由 F 小調的一級突然轉變成五級，雖然還是在同一個調性中，卻予人一種彷彿前進到 C 大調的感覺(因為 F 小調的五級是一個大三和絃)。這個大三和絃的出現化解了先前

一切不安定的氣氛，它完美地結束了這個第一主題的第一樂句，同時也與之後出現的第二樂句在和聲的色彩上形成了強烈的對比。這短短六小節的第一主題的第一樂句就像是一個序奏，它是這整個第一樂章的縮影，因為之後所有音樂的進行都與此息息相關，可以說幾乎都是由此演變而來。

[譜例十二] 1 到 6 小節

第一主題第一樂句

**第一主題第二樂句：**接著進入了第一主題的第二樂句，開頭四個音的動機經過增值後，形成了第二樂句前半段右手開頭的 C 小調旋律(譜例十三)，並且逐漸簡化，簡化過的動機連續出現了三次，使得原本平穩的音樂進行有了些許的起伏，情緒上也較為緊湊些。基本上第二樂句的後半段可以看作是前半段的模進(譜例十四)。和前半段相比，右手音域整個移高，但左手卻往下移低，這樣的安排，拉大了彼

此之間在音程上的距離，而與人一種較為空洞，渺茫的感受。

[譜例十三] 7 到 11 小節

第一主題第二樂句的前半段

[譜例十四] 12 到 16 小節

第一主題第二樂句的後半段

而關於這個第二樂句左手所出現的伴奏音型，在前文曾經提過，是由「命運」的動機所構成。而這樣持續不斷出現的「同音反覆」的模式，亦是一種「持續音」的運用。在第二樂句結束之後，第一主題的第一樂句又再度地出現(譜例十五)，但這次稍有不同，原本位於右

[譜例十五] 17 到 20 小節

手最高聲部的動機音型轉移到左手的最低聲部，而右手最高聲部則和左手最低聲部形成「反行」的情形。這種作法突顯了此動機節奏，因為它現在是一個小節連續出現兩次，大大地加深了此節奏於音響上所賦予聽者的深刻印象。

總而言之，這個第一主題實際上可以看作是由 ABA 三段所構成，在結構上具有相當的完整性，是一個很完美的做法。

連接第一主題和第二主題的經過句：開頭的動機音型在連接第一主題和第二主題的經過句上也扮演了重要的角色。增值過的動機形成了這個降 A 大調經過句旋律的開頭(譜例十六)，而此四個音的節奏則

[譜例十六] 23 到 26 小節

連接第一主題和第二主題的「經過句」

經由不斷地重複出現於最低聲部而成為一個動機式的伴奏音型，使得這個經過樂段擁有一種果決的力量，布拉姆斯並在此標上了 fest und bestimmt (堅定且堅決)的字眼，來強調音樂的張力和氣勢。

第二主題：由「經過句的開頭」進一步轉變而成的第二主題的起始旋律(譜例十七)，布拉姆斯運用節奏及和聲上的改變，配合分解和

[譜例十七] 39 到 42 小節

第二主題的起始旋律

絃式的伴奏手法，使得整個氣氛為之一變，形成了和之前的樂段完全不同的優美而內省的音樂，這就是所謂的主題變形(thematic-transformation)。這個降 A 大調開始的主題旋律優美而抒情，充滿了豐富的情感，只是這種情感的表現是內省而細膩的，就像是心靈上的低語一般。宛若歌唱般的旋律，和聲由原來的三拍一小節為一個單位(45 到 48 小節)，變成兩拍為一個單位(49 到 50 小節)，再變成一拍一個單位(51 到 52 小節)，甚至出現半拍為一個單位(53 小節)，隨著和聲節奏頻率的不同而逐漸緊湊起來(譜例十八)。同時更經由左手音程

[譜例十八] 45 到 55 小節

上的逐漸擴大，由五度最後更擴展到十度的距離，在和聲和音域的配合之下，布拉姆斯將樂曲推到了高潮(53 到 55 小節)，調性也由降 A 大調轉變成降 D 大調。可以說一切都是自然而然發生的，絲毫沒有任何勉強或矯飾之處，然而這個高潮樂段所爆發的力量卻是十分驚人的，它具有無比恢弘的、廣闊而寬大的氣勢，輝煌而莊嚴。

**呈示部的結束句(epilog)**：呈式部的結束句(epilog)，是開頭四個音動機的另一變形(譜例十九)。這個動機音型經由增值的手法橫跨了兩

[譜例十九] 56 到 71 小節

呈示部的結束句(epilog)

個小節又一拍的長度，但是實際在樂譜上所標示的分句，卻是將最後一拍劃分成下一句子的開始，也就是將此動機音型轉變成不同的分句法來使用。並且在下方加上「半音下行」的二聲部來加速音樂的流動和變化，因此在色彩上予人一種忽明忽暗的感受，譜上並且標有 un poco accel. (逐漸地加快)的字眼，這個結束句就在緊湊不安定的氣

氛中輕輕地結束在降 D 大調的一級和弦。

**發展部**：發展部的音樂基本上也都和開頭四個音的動機有關，先是一段連續八度跳進的模式(譜例二十)，其素材來自於呈示部第 16 小節。兩手相互輪奏，音域一高一低差距極大，形成一種渾厚的交響

[譜例二十] 72 到 79 小節

化效果。而減七和絃出現於弱拍之上，在強烈的不諧和音響效果上更增添了不穩定感，使得這短短三小節的音樂有如排山倒海之姿傾瀉而下，氣勢銳不可擋。緊接著，呈示部的第一主題壯麗地出現了，這次轉變成升 C 小調(見譜例二十)。而第一主題第二樂句的旋律和伴奏之間的配置關係在此被顛倒過來，形成旋律出現於低聲部的情形(譜例二十一)。此時出現了一個高聲部的旋律和這個低音部旋律形成漂亮的二聲部對位，這樣的做法在聽覺上給人一種更為沉重的感受。這個

樂句最後停在升 G 小調的屬七和絃，以「同音異名」的方式巧妙地由五級進入到降 D 大調，於是，一段優美而寧靜的新的主題就此展開。

[譜例二十一] 79 到 89 小節

**發展部中的一段降 D 大調音樂**：這段降 D 大調的旋律是全新的，之前並沒有出現過的，但是仔細探究之下就會發現，其實仍然是由開頭那四個音的動機音型延伸而來(譜例二十二)。這段於平靜中所展開

[譜例二十二] 88 到 101 小節

的柔和而婉轉的旋律，宛若大提琴獨奏般的主題低聲地吟唱著，而高音部切分音形式的伴奏則緊跟著左手的旋律輕輕地搖擺著，時而諧和時而不諧和地交替變換，並且由單音、雙音，最後變成了七和絃。當音樂進行到 109 小節時，左手最低聲部出現了一個持續音「降 D」(譜例二十三)。這個持續音不間斷地每小節出現一次，一直延續到 117

[譜例二十三] 108 到 117 小節

小節的第一拍，它強化了「諧和」和「不諧和」之間的關係，突顯了彼此之間的對比，並且緩緩地將音樂推向最高峰。此時，開頭四個音的動機氣勢磅礴地出現了(譜例二十四)，這次轉變成降 G 大調，在簡

[譜例二十四] 119 到 121 小節

短地呈現兩次之後，隨即進入了「過渡樂段」。

發展部結束進入再現部的「過渡樂段」：這個過渡樂段可以分成兩個部分來看，第一部份為 123 到 130 小節，第二部份為 131 到 137 小節，仍然都是由開頭四個音的動機所構成(譜例二十五)。動機出現

[譜例二十五] 123 到 137 小節

發展部結束進入再現部的「過渡樂斷」

於左手的部分，而右手的節奏則來自於之前降 D 大調主題中，切分音的伴奏音型。第二部分中，此動機出現的頻率加快了，由原本的一小節一次，變成一小節兩次，最後更變成一小節三次，而右手則出現了神秘的「命運」的動機，也就是呈示部第一主題第二樂句的伴奏音型，在愈來愈緊湊的氣氛中進入了「再現部」。

**再現部**：再現部基本上和呈示部差別不大，但是因為之前的過渡樂段已經預示過第一主題的第二樂句，因此在這裡就省略了，只有出現第一主題的第一樂句。之後的經過句和第二主題在旋律上和呈示部完全一樣，特別的是，第二主題不出現在主調，而出現在平行調 - F 大調。音樂進行到這兒逐漸地進入了尾奏(Coda)(205 到 222 小節)。

**尾奏(Coda)**：再現部的結束句(178 到 199 小節)，經由不斷地延伸擴充將音樂推向了最高潮，此時，開頭四個音的動機再度出現了 (200 到 203 小節)，以 F 大調取代了原本的 F 小調，這個氣勢磅礴的音樂預示了緊接其後的盛大而莊嚴的尾奏(Coda)(205 到 222 小節) (譜例二十六)。厚重的和絃以及左手低沉的八度音響，營造出一種宛若凱旋歸來般地雄渾氣勢，使人為之震撼不已，就在這浩浩蕩蕩的樂聲中結束了第一樂章。

[譜例二十六] 185 到 222 小節

## 第二節 第二樂章

**樂章結構:**這是一個 ABA' + Coda 的複合三段體樂章,亦即 A 段、B 段及 A'段本身都是三段體結構。A 為 1 到 36 小節、B 為 37 到 104 小節、A'為 105 到 143 小節、尾奏(Coda)為 144 到 191 小節。其中尾奏的部分頗為龐大,幾乎佔了全曲的四分之一,並且根據速度上的不同而分成兩個部分,前面的 35 個小節(144 到 178 小節)為中庸的行板 (Andante molto),最後的 13 個小節(179 到 191 小節)轉變成慢板 (Adagio)。其樂曲結構和各主要大段落的調性如下圖所示:

	A 降 A 大調		B 降 D 大調		A' 降 A 大調	Coda 降 D 大調
a	bar.1-10	c  c 的變形 d	bar.37-44  bar45-52  bar53-67	a'	bar.105-115	bar.144-191
b	bar.11-24	c'	bar.68-76	b	bar.116-129	
a'	bar.24-36	d + c' 的變形	bar.77- 100	a''	bar.129-139	
		過渡	bar.101-104	過渡	bar.139-143	

**貝多芬的影響：**此樂章開頭的第一樂句後半令人聯想到貝多芬鋼琴奏鳴曲《悲愴》第二樂章(Piano Sonata Op.13 “Pathetique” 2<sup>nd</sup> mov.)中，同樣也是出現於樂章一開始的第二樂句的旋律(兩者一模一樣)，甚至連調性也是相同的(見譜例一)。仔細相比之下，還能發現在一些左手伴奏音型的配置上兩曲也有異曲同工之處。這在 A 段中的 b(11 到 24 小節)，音樂一開始的旋律和伴奏的配置關係中可以明顯地見到。美妙而富於歌唱性的最高聲部旋律，伴隨著左手低音部雙音的進行，和「悲愴」第二樂章 ABA 複合三段式中 A 段的 b 所使用的手法十分類似(譜例二十七)。低音部的雙音進行好似兩把絃樂器，而高

[譜例二十七]

布拉姆斯：《F 小調鋼琴奏鳴曲》第二樂章 10 到 14 小節

貝多芬：鋼琴奏鳴曲《悲愴》第二樂章 15 到 18 小節

音部的旋律則可能是木管或其它的樂器，這樣的寫法產生了一種類似重奏般的效果，使得音響色彩有了更多的變化。

除此之外，A 段中的 b，位於右手旋律之下的「降 E」音(降 A 大調的屬音)連續出現所形成的一種「重覆音」的做法，亦是貝多芬擅長使用的手法之一。而它所形成的「持續音」效果，則為低聲部不斷變換的伴奏所帶來的不安定感增添了一股穩定的力量，音樂色彩的微妙轉變令人陶醉。

著名的布拉姆斯特徵：此外值得一提的是樂章一開始的下行三度旋律，日後成了著名的「布拉姆斯特徵」。例如在鋼琴作品敘事曲中的第四首(Balladen op.10 Nr.4)(譜例二十八)、op.119 四首中的第一首降 B 小調間奏曲 (Klavierstücke op.119 1. Intermezzo in b minor)(譜例二十九)中都可以見到。

[譜例二十八] 1 到 4 小節

[譜例二十九] 1 到 5 小節

### 文學與音樂的結合 - 引用史泰瑙(Sternau)的愛情詩：在第二樂章

中，很特別的是布拉姆斯引用了史泰瑙 (Sternau)的一首愛情詩中的幾行詩句，其內容是描述一對年輕的戀人在夜晚的月光下互相輕訴愛意的情景。詩的原文如下：

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfangen.

- Sternau

夜幕低垂，皓月當空，  
在此兩顆心，因愛而結合，  
互相依偎，相互擁抱。

- 史特瑙

布拉姆斯將戀人彼此之間猶疑不定的情緒變換藉由音樂深刻地表現出來。

### 半音用法(Chromaticism)和持續音手法(Pedal Point)：布拉姆斯用

音樂來表現「詩」的意境。在這個樂章中，有兩個手法一再地出現，分別是「半音用法」(Chromaticism)和「持續音手法」(Pedal Point)，這是支撐整個樂章的重要因素，並且在調性的轉變與和聲的轉換上扮演了重要的關鍵角色。

### 「半音用法」和「持續音手法」在 A 段中的發展：樂章一開始的

10 小節，也就是 A 段中的 a (譜例三十)，由兩個樂句所構成的降 A

[譜例三十] 1 到 10 小節

大調主題，當它再次出現時，以「半音化」的手法巧妙地改變了原來旋律的外貌，變成了降 a 小調，使得同樣的素材，卻呈現出兩種截然不同的感受。第一次出現時可以說是寧靜優美的，帶有溫暖的氣息，第二次出現時因為轉變為小調的關係，音樂蒙上了一股淡淡的憂鬱色彩。之後的小結尾(8 到 10 小節)，音樂又回到了原先的降 A 大調。這其中最美妙的轉折處就是音樂由降 a 小調轉變為降 A 大調的過程(譜例三十一)，當主題第二次出現之後，準備進入小節尾時，也就是右

[譜例三十一] 6 到 8 小節

手的四個音(第 7 小節第 2 拍) 進到下一小節的第一拍時，作曲家將原本出現在高音部的「降 C」還原成「C」，並且巧妙地轉移到低聲部，雖然只是短短的一剎那間的轉換，卻不會令人覺得唐突和不自然，反而因為這樣的安排而有一種說不出的美感，全樂章中因此而造成的明暗互換，是「詩意」的重要來源。

除此之外，b 的後半段整個音域往上提高了八度(譜例三十二)。此

[譜例三十二] 15 到 20 小節

時絃樂二重奏的伴奏部分移到了右手，左手出現了一個漂亮的對位旋律，完美地和右手互相呼應著，就像是史特璠愛情詩中所描寫的那對相愛的戀人一般，互相傾吐心中無限的愛意。最後進入小尾聲的部分，戀人的二重奏持續地進行著(譜例三十三)，簡短的一小節旋律不

[譜例三十三] 21 到 24 小節

斷地重複出現，加上左手擺盪在「降 E」和「降 F」之間的「半音化」處理(22 到 24 小節)，一種忽喜忽悲，對彼此的未來無所肯定的微妙情緒一點一滴地流露出來，淡淡地，帶點朦朧的色彩。布拉姆斯不但成功地運用音樂來表現「詩」的意境，更完美地用音樂傳達出人類內心那層最深刻、最難以觸摸的情感，這就是布拉姆斯最「感性」的一面。

之後再現的 a'段(譜例三十四)，基本上是之前 a 段的變形，但是

[譜例三十四] 25 到 36 節

因為右手音域的往上提昇，而左手音域則反而往下降，並且經由一個「長的持續音」使的這段再現的音樂于平靜中顯現出一種寬廣的氣

勢，和樂章一開始的柔弱氣氛(a段)形成頗大的對比。而這種拉大兩手之間音程上差距的手法在第一樂章中就已經出現過，其效果也十分類似。即使在這樣優美抒情的行板中，布拉姆斯仍舊表現出一種「平凡中見偉大」的內涵，而不會使音樂變成小裡小氣的濫情表現，一個真正有深度有能力的好作曲家由此可見一斑。

「半音用法」和「持續音手法」在 B 段中的發展：基本上 B 段主要的動機只有兩個，一個是輕巧的「對話式」的動機<sup>1</sup>(包括 c、c 的變形、d，即 B 段的第一部份)(譜例三十五)，一個是由這個動機所引伸出來的非常具有歌唱性且熱情洋溢的主題(c'的部分)(譜例三十六)，兩者形成了不同的對比。在這個由「對話式的動機」所構成的第一部分

[譜例三十五] 37 到 40 小節

[譜例三十六] 68 到 70 小節

---

<sup>1</sup> 所謂「對話式的動機」，實際上是由兩個八分音符加上圓滑線所形成的動機，先出現於右手，緊接著再出現於左手，形成有如「對話般」的效果。

，它可以分成三個小段，即一開始的降 D 大調主題(c 段)、主題的變奏(c 段的變形)，以及在大小調之間擺盪的新的旋律(d 段)。

整個第一部分的音樂在一種徐緩而溫柔的氣氛下輕巧地開始，作曲家在此標上了 *Poco piu lento*(更慢)的速度記號。左右手一唱一和對話式的主題(c 段)(譜例三十七)溫柔而動人，就像是戀人們彼此之間的喃喃低語，是那麼地純真而美妙，這是屬於親密愛人之間的世界，誰也無法打擾。此段音樂呈現出一種更為內斂細膩的風格，相當地含蓄而婉約。配合著「持續低音」降 D 的不斷出現，更在這細微的變化中增添了一股穩定的力量，顯得詩意十足。

[譜例三十七] 37 到 42 小節

接下來 c 的變形樂段(譜例三十八)，右手最高聲部出現了一小節一個的「持續音」，由降 A 到降 D，最後又回到降 A，這些添加上去的音符，就像是夜空中一閃一閃的星星，明亮而動人，也正好呼應了史特璠詩中所說的「夜幕低垂，皓月當空」的情景，雖然只是一個小小的持續音，卻為這個樂段添加了一種迷人的情調，布拉姆斯細膩而別緻的巧思令人折服。至於隨後而來的 d 段(譜例三十九)，雖然也是

對話式的結構，音樂卻突然出現小和絃，並且不斷地在大小和絃之間徘徊著，色彩忽明忽暗，而音樂也逐漸地活絡起來，緊接著 B 段的第二部分(c'段)登場了。

[譜例三十八] 45 到 52 小節

[譜例三十九] 53 到 59 小節

B 段的第二部分(c'段) (譜例四十)是一個熱情並且充滿表現力的降 D 大調音樂，其主題是由 c 段開頭右手的旋律引伸而出的，藉由不斷出現的琶音奏(arpeggio)來豐富音響，使其更具有表現力和感染力。而左手以降 D 音做轉軸，上下來回滾動的三連音的伴奏音型，實際上亦是一種「持續音」的運用。這種做法具有推波助瀾般地效果，帶動了整個音樂的氣氛，之後逐漸地緩和下來，進入了 B 段的第三

部分。

[譜例四十] 68 到 76 小節

**B 段進入 A'段的「過渡樂段」 - 「半音用法」的處理**：原本是降 D 大調，但在進入過渡之後，作曲家將降 D 大調中的上屬音「F」降低半音，造成一種彷彿「小調化」的錯覺，明顯地和之前的樂段有所區分(譜例四十一)。這種「半音化」的做法更增添了詩意的氣氛，而音樂也在不知不覺中悄悄地回到了樂章一開始的部分，也就是 A'段。

[譜例四十一] 101 到 107 小節

A'段進入尾奏的「過渡部分」 - 「半音用法」的處理：由 A'進入尾奏(Coda)的過渡部分，一共只有 5 個小節(譜例四十二)，也是延續之前的樂段，右手兩個一組的美妙旋律好似戀人們即將別離時那一聲聲的呼喚，而左手不斷在「降 A」和「G」兩音之間徘徊的「半音化」的不諧和音響，更傳神地描繪出戀人們彼此焦慮不安的心情，顯得詩意十足。

[譜例四十二] 139 到 143 小節

尾奏(Coda)的兩個重要特徵 - 「持續音的運用」和「值的縮減手法」：尾奏(Coda)的調性為降 D 大調(譜例四十三)，是降 A 大調的下屬調，因此前一小節所出現的降 D 大調五級的屬七和絃在調性上就有「預示」的作用，而降 D 大調則在色彩上給人一種更加溫暖的感受。這段優美的音樂其開頭的旋律令人聯想到第一樂章發展部中的降 D 大調主題(見譜例二十二)，除了調性相同之外，兩者在音樂氣氛上的處理也頗類似。因為持續音「降 A」的使用，都是在一種平靜的狀

態下輕輕地展開，然後逐漸地發展到最高潮，其過程一氣呵成沒有間斷，最終醞釀出一個極具戲劇性和爆發力的音樂，張力十足，氣勢銳不可擋。

[譜例四十三] 142 到 146 小節

尾奏中有兩個重要的特徵：「持續音的運用」和「值的縮減手法」。

「持續音」的運用是整個第二樂章中最重要的手法之一，在之前的樂段中也一再地出現，它同時也是整首樂曲中一個很重要的音樂處理手法。而在尾奏中，出現於左手最低聲部的持續低音持續了 35 個小節 (144 到 178 小節) 之久，佔了整個樂章的五分之一，以尾奏的長度而言，更是佔了將近四分之三的份量，並且在和聲上一直沒有解決，音樂的張力更加地被強化。其類似於鼓聲的音響配合著「值的縮減」手法，隨著音樂情緒的醞釀，發展到高潮時造成了類似「交響化」的效果(譜例四十四)。

[譜例四十四] 161 到 176 小節

前述所討論之 144 到 178 小節，筆者將左手「持續音」的時值轉變與音樂表情的配合製表如下：

音符時值	
表情記號	ppp    pp    cresc.    ff    dim.
音樂張力	較不密集    越來越緊    高潮(最緊)    逐漸鬆下來

布拉姆斯運用了「值的縮減」不斷地強調提昇音樂的張力，製造出一個氣勢磅礴的高潮樂段。而「交響化」的效果則更加突顯了這個高潮樂段的力量。和之前那些宛如歌唱般的旋律(指 A、B、A'三段的主題而言)形成了強烈的對比，這也是此樂章最為吸引人之處。因為它結合了「人聲」和「器樂」兩種效果，而且成功地用鋼琴的語言表達出來，使得這個鋼琴奏鳴曲的慢板樂章變的如此地豐富而多采多姿。

最後的緩板(Adagio)部份(譜例四十五)，其實是之前 178 小節和絃的延續和裝飾而已。除了速度上的轉變之外，左手最低聲部使用了「增

[譜例四十五] 177 到 191 小節

值」的手法，逐漸增加音符的時值(179 到 186 小節)，並且以「半音

下行」的手法造成一種不諧和的美感，在逐漸消逝的樂聲中，這個不諧和的聲響最後終於經由降 D 大調的五級而終止在一級的和絃上。

樂曲到這裡應該是結束了，但是作曲家似乎意猶未盡，於是樂曲一開始的下行三度旋律再度地出現(一共出現兩次)。先是悄悄地進來，接著突然地高聲歌唱起來，引導出一個三小節的和聲進行，並且以琶音奏(arpeggio)的姿態強調出其偉大而莊嚴的氣勢，這才真正地結束了第二樂章。

### 第三節 第三樂章

**樂章結構及特色：**第三樂章基本上是一個標準的「詼諧曲 - 中段 - 詼諧曲」(Scherzo - Trio - Scherzo)的形式。這是一個三拍子的結構，充滿強烈節奏感的詼諧曲(Scherzo)以及和絃風格(Chordal Style)的中段(Trio)形成了極大的對比(譜例四十六)。而在調性上，F 小調的詼諧曲和降 D 大調的中段，在色彩上也有很明顯的不同，大小調的差異其本身就是一種對比，整個樂章結構清楚分明，並不複雜。

#### [譜例四十六]

詼諧曲(Scherzo) 1 到 4 小節

中段(Trio) 101 到 108 小節

**詼諧曲中動機的發展：**樂曲一開頭第二小節的動機節奏 貫穿全曲，特別是詼諧曲的部分，幾乎是以此為中心而發展起來的，但是在用法上會有少許的不同。例如 17 到 20 小節左手的旋律是來自於開

頭四小節右手主題的倒影(譜例四十七)。而在 21 到 24 小節中(譜例四十八)，三個音的動機節奏不斷出現於左手的部分，被當作伴奏音型來使用。至於 21 到 22 小節中右手旋律的來源其實與左手息息相關，右手上聲部的「降 C - A - 降 B」三個音其實就是 21 小節左手「降 G - E - F」的增值，其音程是一樣的，說穿了還是脫離不了之前所提的動機節奏的模型，只是模樣改變了，一時之間較不易被察覺而已。

#### [譜例四十七]

開頭 1 到 4 小節

17 到 20 小節

#### [譜例四十八] 21 到 24 小節

**詠諧曲的中段**：除此之外，在詠諧曲中唯一比較特別的是它的中段(36 到 69 小節)出現了一個較為抒情的部分(譜例四十九)，其素材來

自於開頭第 16 小節右手的旋律。這個樂段的出現緩和了之前激動而緊張的氣氛，有調和的作用。但是必須注意的是，因為和聲不斷地轉換，造成一種不穩定感，因此這段音樂在本質上仍是充滿著緊張的情緒，並未真正鬆懈下來。之後又回到開頭那充滿節奏感的主題，最後在一連串的和絃中結束了誼諧曲，進入中段(Trio)的部分。

### [譜例四十九]

12 到 16 小節

36 到 46 小節  
誼諧曲的中段

**中段(Trio)**：中段是一個非常優美而溫暖的降 D 大調音樂(譜例五十)，寬闊的音域，和絃風格(Chordal Style)的旋律進行就像是聖詠曲



了(172 到 178 小節的左手)(譜例五十二),並且在弱拍上伴隨著一個強烈的( )三和絃音響。這些和絃其實亦是一種「持續音」的使用,充滿了強烈的不諧和效果,戲劇性十足。此時音樂的氣氛也逐漸地緊湊起來,到了最後結束前的幾小節,樂曲一開始的上行琶音音型現身了(203 到 211 小節)(譜例五十三),它預示了之前詼諧曲的主題,就在這一次又一次的模進中,自然而然地回到了詼諧曲的部分。

[譜例五十一] 117 到 121 小節

[譜例五十二] 172 到 178 小節

[譜例五十三] 196 到 212 小節

## 第四節 第四樂章

**樂曲結構**：這是一個小而精簡的三段體結構。A 為 1 到 18 小節，B 為 19 到 24 小節，A' 為 25 到 43 小節，以及一個尾奏(Coda) - 44 到 53 小節。

**A 段及 A'段特色**：(1)交響化的表現 (2)命運動機的運用 (3)「不和諧和絃」的使用。

(1) **「交響化」的表現**：基本上這是一個非常「交響化」的音樂型態，音響上的表現為其最重要的特徵。其中高低音域的變換，使人聯想到樂團中由不同樂器所演奏出來的音色，造成在音響上有更多不同層次的表現，戲劇性十足。

(2) **「命運」動機的運用**：在此樂章中，不斷出現的「命運」的伴奏音型，製造出一種類似於定音鼓的音響效果，並且縈繞在整個樂章中，它賦予聽者一種最直接最明顯的感受，讓人印象深刻。這個「命運」的動機正是支撐整個第四樂章最重要的精神來源。而與此相對應的右手的主題和此左手伴奏音型之間的關係則呈現出忽遠忽近的情形。例如 13 到 16 小節(譜例五十四)，「命運」的動機似乎由遠而近，一會兒離你很遠，一會兒又忽然在你面前，一下子暗，一下子明，就像是樂團中不同樂器所發出來的聲音，在音響的層次上又有了新的變

化，予人另一種不同的感受。

[譜例五十四] 13 到 16 小節

(3) 「不諧和絃」的使用：「不諧和絃」的使用亦是此樂章戲劇性張力的來源之一。例如在 9 到 12 小節中(譜例五十五)，標示著突強記號的減七和絃由「不諧和」解決到「諧和」的過程，就是強化戲劇性效果最佳的作法之一。

[譜例五十五] 9 到 12 小節

B 段的特色：在這個樂章中出現了一段很特別的音樂(譜例五十六)，它是以五度音程彼此互相連結所構成的線條，以兩手互相反行的作法，營造出一段朦朧而富於美感的旋律。它的特別之處在於這是此樂章中唯一脫離「命運」動機的部分。這段宛若曇花一現般的音樂靜悄悄地展開，布拉姆斯用了用 accel. (漸快)和 rit. (漸慢)的術語，還用「音符時值」寫出了漸快和漸慢的情緒轉換，最後經由「漸弱」及「休

止符」的巧妙運用，這段突然出現的旋律逐漸地消失無蹤，這個簡短的五小節音樂實際上一個九和絃的和聲呈現。在這個充滿陽剛之氣的第四樂章中，它的出現令人回想起第二樂章的詩意氣氛，有種調和的作用，使得第四樂章顯現出剛柔並濟的風格。

[譜例五十六] 19 到 24 小節

B 段

A'段的結束部分 - 由「命運」動機所造成的「持續音」手法：A'

段的結束部分(38 到 43 小節)(譜例五十七),出現了一段十分不諧和的音樂。布拉姆斯又運用了他最擅長的「持續音」的手法，讓左手不斷

[譜例五十七] 36 到 44 小節

重複的「命運的動機」和右手突強的和絃於音響上形成極大的不諧和感，並且一直沒有解決，使得樂曲氣氛更加地緊張，加深了音樂的張力和戲劇性。

**尾奏(Coda)：**尾奏(Coda)的氣氛是由 A'段的結束部分延續過來的。當 A'段的結束句中「命運」動機最後一次出現時，最後的八分音符突然不見了，取而代之的是一個四分休止符(43 小節)(譜例五十八)。這就像是一個人正熱烈地敘述一件事情，還未說完就被硬生生地切斷一般，留給他人無盡的懸思和遐想，使人有種「錯愕」的感覺，不知道接下來將會發生何事。但是布拉姆斯並沒有讓我們冥想太久，很快地，開頭的主題神祕地出現了，這就是他給我們的答案(即尾奏)。這種在樂曲結束時再現開頭主題的作法在第二樂章的結尾也同樣地出現過，似乎是作曲家所喜愛的一種慢樂章的結束方式。樂曲最後又再度出現了「命運的動機」，結束了這個樂章。

[譜例五十八] 40 到 53 小節

## 第五節 第五樂章

**樂章結構及三個主要的動機**：前文曾經提過<sup>2</sup>，第五樂章是由第四樂章銜接過來，雖然譜上並沒有標上 *attacca* (接下去)的字眼，但是依照實際演奏的情形，在情緒上是互相連貫的，第四樂章充滿戲劇性氣氛的風格將延續到第五樂章中，並且更加地富於變化。

第五樂章 - 終曲(Finale)是一個變形的迴旋曲形式，段落的構成主要仍是依照 A B A C A + Coda 的形式。只是在 B 段中會出現 A 段的主題，而在 C 段中又隱約地見到 A 段的動機，並且最後一次再現的 A 段結束之後，又會出現一段由「C 段的動機」所構成的過渡樂段，這種種不按常理的安排，使得這個樂章跳脫出一般迴旋曲的架構，形成一種「變形」的迴旋曲形式。

此樂章主要的動機有三種，分別是 A 段的節奏感強烈的動機(譜例五十九)、B 段的抒情而柔美的主題(譜例六十)，以及 C 段如聖詠般的旋律(譜例六十一)。這些是構成整個樂章最重要的元素，所有音樂

[譜例五十九] 1 到 2 小節

A 段

---

<sup>2</sup> 參照 15 頁。

[譜例六十] 39 到 42 小節

B 段

[譜例六十一] 140 到 147 小節

C 段

的發展都與此息息相關，這也再次顯示出布拉姆斯在素材應用方面的簡潔和統一。整個樂章的段落結構如下圖所示：

<b>A</b> bar.1-38	<b>B</b> bar.39-99	<b>A</b> bar.100-139	<b>C</b> bar.140-215	<b>A</b> bar.216-248	<b>Coda</b> bar.249-365
	bar.72-99 (出現 A 的動機)		bar.195-198 (出現 A 的動機)  bar.208-215 (出現 A 的主題)	bar.236-248 (出現 C 的片段，即 A 到 Coda 之間的過渡)	* Coda I bar.249-348 (結合 A 和 C 的動機)  * Coda II bar.349-365 (A 的動機再現，並逐漸簡化。)

這個最後的終樂章和開頭的第一樂章一樣，又回到了 F 小調，並且最後結束在 F 大調，和第一樂章如出一轍。這種以小調開始而結束在同名大調的做法，在色彩上的轉變十分地強烈，特別是如果出現在樂曲的結束部分，更能顯現出與眾不同的效果，因此經常被作曲家所採用，此曲即是一個相當成功的例子。

A 段：此樂章開頭的動機節奏(A 段的動機)，令人聯想到第三樂章的起始部分(譜例六十二)，同樣都是 F 小調並且充滿了強烈的節奏

[譜例六十二]

第三樂章開頭 1 到 2 小節

A 段的動機 1 到 6 小節

感，而此處「切分音」的出現更顯現出不斷向前的躍動感。這個動機以各種面貌不斷地出現，貫穿整個 A 段，可以說 A 段是以其為核心所組成。這種以一個簡單的動機音型或節奏來組成一個段落的手法，正是布拉姆斯非常擅長的作法。這個手法也一再地出現在這整個作品

中，它使得音樂聽起來精簡而條理分明，邏輯清楚並且無形中具有一種統一感，這也是貝多芬所喜愛的做法，可以說這首鋼琴奏鳴曲的創作理念是以貝多芬為精神導師來寫作的。

**A 段的樂句特色：**整個 A 段的樂句都是非常短小而緊湊的，一句接著一句不斷地出現，在語氣上顯的相當地急促，充滿了旺盛的生命力。除此之外，開頭 1 到 23 小節句子與句子之間在線條上一急一緩的不同，也是另一個重要的特色。一種是充滿跳躍感的，一種是在較為旋律化的(譜例六十三)，兩者不斷地交替出現。一個是急著向前奔去，另一個卻是想要將它拉回來，兩者彼此競爭，互相衝突著，但在衝突中也有彼此相通之處。因為較旋律化的句子是來自於之前充滿躍動感的句子中後半的部分(也就是 A 段最重要的動機節奏)，它是這個動機節奏的增值，在本質上這兩個句子素材的來源是相同的，因此雖然彼此互有矛盾和衝突，但在整體上卻仍然維持一貫的統一性。

[譜例六十三] 1 到 9 小節

另外值得注意的是句子與句子之間在音域上的對比，一下子在低音域，一下子又跑到高音域，兩者反差極大。這種做法除了使句子本身的特性更為明顯之外，在音響上也會產生一種類似於交響化的效果，予人一種好像是由不同的樂器所演奏的錯覺，這種做法在之前的樂章中也被採用過，這也再次印證了舒曼所說的「隱藏著交響式」的鋼琴奏鳴曲。

而當音樂進行到 19 小節時，這些短小的句子型態雖然繼續持續著，但卻被左手一連串上行的八度半音形式所調和(譜例六十四)，音樂的動向逐漸被確定。隨著不斷往上的半音音型，整個音樂逐漸融為一體，一股作氣地攀爬到最高峰，這就是 A 段的高潮部分(譜例六十五)。右手突然爆發的快速的六度音群為此段音樂帶來了強勁的氣

[譜例六十四] 18 到 23 小節

[譜例六十五] 25 到 29 小節

勢，有如一發不可收拾般地不斷襲捲而來，戲劇性效果十足。而隨著 A 段的結束，右手的快速音群逐漸地簡化(左手也是如此)(譜例六十六)，最後只剩下一個簡短的「F」音。這個不斷出現的單音「預示」了即將來臨的 B 段的調性(B 段為 F 大調)，亦是一種「持續音」的運用。

[譜例六十六] 32 到 38 小節

**B 段**：B 段是一個非常優美抒情的音樂，宛若歌唱般地旋律和 A 段那充滿強烈節奏感的主題形成了極大的對比。這個 F 大調的主題與姚阿幸有關，其開頭的三個音正是姚阿幸座右銘 Frei Aber Einsam (自由卻孤獨)的縮寫 FAE (譜例六十七)。

[譜例六十七] 39 到 42 小節

此外值得一提的是 B 段的後半段出現了 A 段開頭的動機(72 到 99 小節)，最完整地呈現是從 78 小節開始(譜例六十八)，它使用了 A 段

開頭的主題節奏，此時左手又再度出現了長的持續音「降 D」，和右手不斷變換的和聲相比之下顯得特別突出，也因此更加突顯了最低聲部的斷音「降 D」。這個跳躍般地「降 D」音規律地重複出現，在聽覺上造成了類似定音鼓所產生的音響，因此具有「交響化」的效果。最後音樂又逐漸地簡化而回到了 A 段。

[譜例六十八] 77 到 81 小節

**第二次出現的 A 段**：這個再現的 A 段基本上和之前的 A 段並沒有什麼太大的不同。唯一比較特殊的是其開始的部分，在 102 到 103 小節中(譜例六十九)，原本樂章一開始的第 2 小節右手的旋律被拿掉了，只剩下左手的部分，而且還是重複前一小節的伴奏音型，感覺上好像是左手搶著進來而把右手的聲音給擠掉了一般，十分地特別。這是再現的 A 段中令人印象特別深刻的地方。

[譜例六十九] 100 到 103 小節

C 段：接下來進入到 C 段的部分(譜例七十)，這是一個非常神聖而莊嚴的音樂，降 D 大調在色彩上予人一種溫暖的感受，而彷彿是教堂唱詩班所齊唱出的漂亮的五聲部旋律，那種偉大的氣勢深深地震撼了每一個人的心靈，令人為之動容不已。這個五聲部的和聲進行到了 164 小節變成了「卡農」的形式(譜例七十一)，轉換的過程顯得十

[譜例七十] 140 到 145 小節

C 段主題

[譜例七十一] 164 到 172 小節

卡農形式

分自然，因為所運用的素材基本上是相同的，但在音響上則更為豐富。從 185 小節開始，音樂再簡化成「兩聲部」的卡農方式(譜例七十二)，並且縮短了動機的時值，使得音樂進行的速度變快了。不久之後，開頭 A 段的動機隱約地出現了(出現於右手)(譜例七十三)，此時 C 段原本的主題仍然持續地進行著(彷彿是在告訴我們 A 段還未來

到，現在仍在 C 段的範圍中)。經過了四小節之後，A 段的動機消失了，又恢復到先前的兩聲部的「卡農」型態，一直到 209 小節，才又再度出現 A 段的主題(譜例七十四)，音樂也才正式地又回到了開頭的 A 段部分(216 小節 )。

[譜例七十二] 185 到 192 小節  
兩聲部的卡農形式

[譜例七十三] 195 到 198 小節  
C 段中出現的「A 段動機」

[譜例七十四] 207 到 216 小節

**第三次出現的 A 段**：這個略經改變且延緩出現的再現部 A 段，其基本的架構仍是遵循原來 A 段的模式，只是為了更加強調音響上的效果，在原本的旋律線條上增加了許多的音符，例如將雙音音程變成三和絃，或是在單音旋律中參雜了不少的雙音音程等手法，都更加地突顯了音響色彩的豐富性，態度更為堅決，呈現出華麗而壯觀的聽覺效果。

**第三次出現的 A 段到尾奏(Coda)的「過渡部分」**：這段特別的音樂(236 到 248 小節)(譜例七十五)，是由之前 C 段開頭的「四個音」的旋律，同樣以「卡農」的型態所構成，它使人重回味了 C 段優美

[譜例七十五] 234 到 248 小節

的旋律。由此開始，這個動機所構成的各樂段，各自都有極鮮明的性

格(即本樂段、尾奏『Coda』和急板『Presto』)。

**尾奏(Coda)**：尾奏是一個非常精采的樂段，調性早已轉變成 F 大調，由「C 段開頭四個音」所發展而成的對位旋律華麗而燦爛(譜例七十六)。音樂進行到 275 小節，左手出現了 A 段開頭的動機，完美地和右手互相呼應著(譜例七十七)，這個充滿跳躍力的動機使得音樂的氣氛逐漸地熱絡起來。

[譜例七十六] 249 到 258 小節

尾奏(Coda)

[譜例七十七] 274 到 278 小節

在進入到 293 小節之後，音樂行進的速度更加地緊湊起來(譜上標示有 Presto『急板』的速度術語)，同時左手變成了短而快速的琶音奏

(arpeggio)形式(譜例七十八)。從 317 小節後半開始，右手出現 的  
旋律(譜例七十九)，之後作曲家截取旋律的前半段，變成兩小節為一  
個單位(譜例八十)，使得音樂更為緊湊。這樣簡短的句子一共出現了  
四次，一次比一次還要往上爬升，並且不斷地轉調，同時布拉姆斯再

[譜例七十八] 293 到 297 小節

[譜例七十九] 317 到 324 小節

度地運用「兩手相互反行」的作法來強調音樂的張力。此時，一個氣  
勢磅礴的音樂赫然地展現在我們的面前(333 到 348 小節)(譜例八十  
一)，左手由低音域到高音域琶音式的上行音型，加上右手強而有力  
的和弦時值增長，激盪出無比驚人的強大氣勢，並且譜上也出現了 e

sostenuto (保持著)的字眼，使得這段音樂充滿了寬闊而廣大的力量。

[譜例八十] 325 到 332 小節

[譜例八十一] 333 到 348 小節

隨後進入了最後的尾聲部分(譜例八十二)，此時，開頭 A 段的旋

[譜例八十二] 349 到 365 小節

律再度出現，「切分音」在此更加突顯了音樂的爆發力與戲劇性。之後這個旋律被減化成一個和絃(也就是只剩下旋律開頭的第一音)，也以切分方式出現了四次。並且此和絃也不斷地再度被簡化，由一小節出現兩次到最後的一小節只剩下一個「長的和絃」，音樂行進的步伐越來越緩慢，這樣的作法將整個結尾的氣勢推到了最高點，呈現出偉大而堂皇壯麗的景象，這首 F 小調鋼琴奏鳴曲就在這不平凡的氣勢中成功地走完了最後的一程，完美地落幕了。

