

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班演奏演唱組學位論文

布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》之
分析與詮釋報告

指導教授：葉孟儒 博士

研究生：陳姿穎 撰

2011 年 1 月 31 日

摘要

布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)在 1833 年 5 月 7 日生於德國,19 世紀的浪漫主義在音樂上最明顯的影響便是作曲家們紛紛力求創新,在樂曲中展現自由的幻想及表現自我的風格,鋼琴作品中以個性小品(Character pieces)廣受歡迎,布拉姆斯在這樣的時代背景之下,或許因為所受教育的關係,也或許是個性使然,他堅持走自己的路而不隨波逐流,仍依循著古典時期的傳統架構寫下三首鋼琴奏鳴曲。

本論文依布拉姆斯第三號鋼琴奏鳴曲為例,透過本文第三章探討其作曲手法的特色;並於第四章根據費許所著《布拉姆斯與其發展中的變奏原則》中討論布拉姆斯擅長的「發展中的變奏」(Developing Variation)分析本作品的樂曲架構;第五章則以布拉姆斯所作《51 首練習曲,作品六》解決困難的彈奏技巧,另外在術語、交響式語法、指法、踏板,本著能夠「透過手指表達內心情感」的觀念,為布拉姆斯第三號鋼琴奏鳴曲作詮釋。

致謝

感謝所有教導過我的老師們，在每一堂課程中，都讓我學到更多、學得更深，回顧這兩年多的研究生生活，真是既忙碌又充實啊！

完成這篇論文著實是一個大工程！要感謝的人很多，首先要感謝我的指導教授葉老師，透過每一次的上課都讓我聽見更深一層的布拉姆斯，過程中也一直給我很多鼓勵！

也要感謝鋼琴組的每位同學，大家互相交流寫作過程的問題，尤其是侯天玉，我們經常一起去圖書館找資料、一起熬夜唸書，互相打氣！還要感謝我的家人、璟瑄姊姊及艾迪，陪著我一起寫，當我情緒低落的時候在一旁給我溫暖，讓我又有動力再努力！沒有你們的鼓勵，這篇論文也無法順利完成。

寫完這篇論文，不但讓我對於布拉姆斯有更深的瞭解，也希望透過這篇論文，讓其他彈奏布拉姆斯的人，在樂曲上、技巧上有更深一層的認識及幫助。

目次

摘要.....	i
致謝.....	ii
目次.....	iii
第一章 緒論.....	1
第二章 布拉姆斯生平背景.....	3
第一節 浪漫樂派音樂的發展.....	3
第二節 布拉姆斯音樂教育養成.....	5
第三節 布拉姆斯音樂寫作風格.....	12
第三章 布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》.....	17
第一節 創作背景.....	17
第二節 重要特色探討.....	19
第四章 布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》.....	31
第一節 第一樂章.....	32
第二節 第二樂章.....	47
第三節 第三樂章.....	59
第四節 第四樂章.....	70
第五節 第五樂章.....	74
第五章 《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》詮釋.....	93
第六章 結語.....	123
參考書目.....	125

第一章 緒論

浪漫樂派的鋼琴音樂大致由蕭邦(Frédéric Chopin, 1810-1849)、舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)及李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)三人引領潮流，布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)算是後起之秀。1853年舒曼在《新音樂時報》(*Neue Zeitschrift für Musik*)文中大力介紹並推薦布拉姆斯，也在其〈新途徑〉(*Neue Bahnen*)專題中讚揚布拉姆斯，並且幫他介紹出版商為他出版樂譜，因此布拉姆斯才開始以作曲家身分展開活動。此時蕭邦已去世、舒曼隔年也因精神障礙無法繼續工作。

19世紀的浪漫主義在音樂上最明顯的影響便是作曲家們汲汲營營地要打破舊有的傳統形式，力求創新，在樂曲中展現自由的幻想及表現自我的風格，鋼琴作品中以個性小品(Character pieces)廣受歡迎，而反觀奏鳴曲(Sonata)已經鮮少有人寫作，即使有，也不再使用古典曲式寫作，布拉姆斯在這樣的時代背景之下，仍寫下三首鋼琴奏鳴曲，其樂曲架構仍依循著古典時期的傳統配置，在架構上的確是守舊的，但在節奏的運用，和聲、樂句等等，甚至在旋律也曾取材自民謠，如《C大調第一號鋼琴奏鳴曲，作品1》(Piano Sonata No. 1 in C Major, Op. 1, 1852-1853)第四樂章中便使用了蘇格蘭傳統民謠風情的旋律。因此，布拉姆斯的音樂風格究竟是傳統還是創新，看法不一，端看立論基礎而有不同的看法，由於布拉姆斯寫作時經常會承襲巴洛克、古典時期的架構，因此在「新德國樂派」(New German School)的群眾眼裡，布拉姆斯被視之為迂腐的保守派。反之，荀白克(Arnold Schönberg, 1874-1951)在分析布拉姆斯的樂曲之後，提出布拉姆斯所使用的樂曲素材、和聲、甚至是樂句的設計皆是創新的，甚至稱他為「先進者」。¹

¹ Arnold Schönberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black(Berkeley: University of California Press, 1985), 397.

布拉姆斯從此時開始直到 1897 年逝世為止，除了歌劇之外，在所有領域皆留下許多作品，而鋼琴音樂的領域也如其他曲種，如：交響曲、協奏曲、室內樂曲、聲樂曲等等，確實開創了屬於自己的獨特風格。

本文所要討論的《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》(Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5)為布拉姆斯三首奏鳴曲中規模最大的一首。筆者將透過布拉姆斯的音樂教育養成及朋友所帶給他的影響瞭解他的音樂語言，並且進一步探討這首作品中的作曲特色，運用布拉姆斯所擅長的「發展中的變奏」(Developing Variation)手法將此首作品所使用的素材及如何發展作分析，另外，布拉姆斯所作的鋼琴作品中，包含了許多的演奏技巧，如：厚重的音響及對標示術語的要求，本文將透過布拉姆斯從 1850 年代便開始寫作的練習曲《51 首練習曲》(51 Übungen für das Pianoforte, WoO. 6, 1850s-1893)中，以布拉姆斯認為必備的技巧來瞭解如何彈奏他的作品。

第二章 布拉姆斯生平背景

第一節 浪漫樂派音樂的發展

大約在 1790 年工業革命之後，由於啓蒙運動的影響，許多知識分子和歷史學家將浪漫主義視爲是對於啓蒙運動的反彈，啓蒙時代的思想家強調演繹推理的絕對性，而浪漫主義則強調直覺、想像力和感覺，甚至到了被一些人批評爲「非理性主義」的程度。在西歐的藝術、文學及文化運動等方面興起的藝術運動—浪漫主義(Romanticism)，「浪漫」一詞源於拉丁的地方語言“Lingua roman”，法文是“Le roman”，意指帶有英勇冒險情節的溫情小說，或是記述英雄偉人事蹟的詩文作品。19 世紀前期音樂朝著脫離現實、拋棄傳統價值，尋求刺激、主觀、自由的表現，甚至是奇幻異想，在某種程度上來說，即映照了這個時期人們的情感和情緒。²浪漫主義致力於宣揚那些在他們看來被忽略了的英雄個人所達成的成就，它將個人的藝術想像力正當化，並將其作爲重要的美學權威，突破了對於藝術的傳統定義，浪漫主義對於歷史和自然題材的強烈訴求，便是形成這種理念的基礎。

19 世紀後，中產階級自我意識抬頭，再加上音樂會的商業競爭及私人沙龍的出現，音樂家在沒有教會、貴族的贊助支持下，必須要獨立謀生，當時的音樂家必須面臨各種現實環境的考驗。布拉姆斯出生的 1833 年，當時華格納(R. Wagner, 1813-1883)才 20 歲，剛發表他的第一齣、但不成功的歌劇，那年同樣是 22 歲的舒曼也尚未有作品發表，而李斯特當時 22 歲，是位有名的鋼琴家，以絢麗的演奏技巧展現超凡個人魅力；至於無法在演奏、演唱表現出色的音樂家們，則以教學、

² 楊沛仁，《音樂史與欣賞：A History of Western Music》（台北：美樂出版，2001），207。

作曲或寫樂評以求發展。

在浪漫主義自由發展的環境中，音樂朝向新的發展方向，創作明顯走向個人化發展，作品不再為雇主而寫，使得音樂具有思考性、主觀性與想像力，許多浪漫主義音樂受到非現實的文學作品的影響，並且有著標題音樂(program music)成分；在演奏技巧上，由於器樂構造的改革，使得作曲家們也致力於演奏潛能的開發，努力嘗試找出新的音響效果，因此造就了追求技巧的風氣，而李斯特與小提琴家帕格尼尼(Nicolò Paganini, 1782-1840)則是炫技(virtuoso)風潮的代表音樂家。

布拉姆斯在這樣的時代背景之下，或許因為所受教育的關係，也或許是個性使然，他堅持走自己的路而不隨波逐流。

第二節 布拉姆斯音樂教育養成

布拉姆斯在 1833 年 5 月 7 日生於德國漢堡(Hamburg)，他的父親約翰·雅各·布拉姆斯(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)是霍爾斯坦(Holstein)旅店老闆的兒子，不顧雙親反對堅決要當一名音樂家，以自修的方式學會拉奏所有弦樂器，還會吹長笛與法國號；母親克莉絲蒂娜·尼森(Christiane Nissen, 1789-1865)為德國貴族一支旁系的後裔，是一位受過教育也頗通文墨的女子，也是一位非常實際而樂觀的女人。布拉姆斯記憶裡最初的印象就是置身在樂聲之中，然而引起他興趣的並非父親會演奏的任何一項樂器，而是在父親所參加的音樂家協會裡聽到的鋼琴聲，他拒絕父親試圖讓他學習任何一樣交響樂團中的樂器，事實上，他的父親是以期望他能成為一位全能音樂家為考量，然而布拉姆斯仍堅持要求學習鋼琴。

1. 兩位教師：

即便當時成名的鋼琴家們要能夠受到大眾的美名奉承，但成為鋼琴家的訓練仍是一條嚴厲、追求專精的路途，就算布拉姆斯功成名就，這並不一定能保證他的生活的穩定，不過最終雅各仍是與七歲的布拉姆斯妥協，將他送到一位非常受尊敬、卻窮籌潦倒（同樣為雅各音樂圈朋友）的音樂家—費德利希·卡索(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)學習，在他的指導之下雅各期望布拉姆斯能夠接受到全面性的音樂訓練。卡索是一位以嚴格著名的教師，在卡索的指導之下，布拉姆斯學習了音階、練習曲以及徹爾尼(Carl Czerny, 1791-1857)、克萊曼第(Muzio Clementi, 1752-1832)、克拉邁(Baptist Cramer, 1771-1858)等作曲家所作之奏鳴曲，奠定了布拉姆斯鋼琴技巧的紮實基礎；卡索更進一步要求布拉姆斯在彈奏鋼琴的時候，不能只是運用手指與技巧彈奏普通的音符，而是要

能夠「透過手指表達內心情感」，³這個觀念使得布拉姆斯日後在樂曲寫作上也不忘記將情感連結。

卡索讓十歲的布拉姆斯公開演奏貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)所作《降E大調鋼琴五重奏，作品十六》(Piano Quintet in E-flat Major, Op. 16, 1796-1797)中的鋼琴部分、以及莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)的《降E大調鋼琴四重奏，作品四九三》(Piano Quartet in E-flat Major, K. 493, 1786)。很幸運地有一位在歐洲尋訪音樂新秀的美國經紀人，正好參加布拉姆斯的首演，他指出如果他能帶布拉姆斯巡迴全美演出，必定可以獲得滿堂喝采、並獲得可觀的收入，此時雅各被大筆的財富所吸引，當場就答應了，布拉姆斯晚年時也描述著他的父親：「父親是位可愛的老人，想法單純一點也不深思熟慮。」於是全家人帶著滿滿的期待準備前往美國。不過卡索十分擔憂而極力反對，他知道一連串只爲了賺錢的演出不但無法從中學習成長，更會妨礙布拉姆斯在音樂上潛力的培養和發展，而爲了說服陷於貧困的家長放棄這次從天而降的機會，他必須要向他們證明自己對布拉姆斯的天分有信心，他替布拉姆斯引薦給自己的恩師—愛德華·馬克森(Eduard Marxsen, 1807-1887)。

馬克森爲漢堡當時最著名的音樂老師、鋼琴家與作曲家，當他聽見十歲的布拉姆斯彈琴之後就決定要免費教導他，他看出布拉姆斯的鋼琴技巧需要加強練習之處，若要成爲傑出的演奏家，必須加倍地在技巧上精益求精。布拉姆斯從此進入一個嶄新且更嚴密的訓練過程，首先轉進另一所學校接受拉丁文與法文的基礎教育，並開始爲德國浪漫主義的文學作品所吸引；由於馬克森個人非常喜愛巴洛克及古典時期的音樂，特別是巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)

³ Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1997), 20.

的作品，因此布拉姆斯所學習的曲目大多著重在於巴哈、莫札特、貝多芬的作品，在技巧上，馬克森重視左手的獨立性與節奏的正確性，因此在跟隨馬克森期間，布拉姆斯邁向對音樂技藝更加純熟且更有紀律的學習。起初，馬克森首重鍵盤技巧而不鼓勵布拉姆斯在作曲方面的嘗試，但逐漸地，他意識到布拉姆斯對於作曲的強烈意願與想在音樂會舞台上大放光芒的渴望不相上下時，他作了讓步，教授音樂理論、曲式及對位法，讓布拉姆斯詳細的研究當時不受重視的巴哈、莫札特、貝多芬等作品的結構，藉由修改前人的作品加深了布拉姆斯對音樂的瞭解，後來也引導他從深刻的浪漫傾向轉回古典，馬克森對於布拉姆斯影響深遠，而布拉姆斯對於馬克森的尊敬也從未減弱，即便是成為了大師，仍將作品送呈尋求馬克森的批評指教，1881 年所作《降 B 大調第二號鋼琴協奏曲，作品八十三》(Concerto No. 2 for Piano and Orchestra in B-flat Major, Op. 83, 1881)便是獻給恩師馬克森之作。

兩位教師所帶給布拉姆斯的音樂觀與作品風格都有深遠的影響，當布拉姆斯成為教師之後也著重於在樂曲形式結構上的全盤瞭解，才能夠做出詮釋，在樂曲選擇上，也以巴洛克及古典時期的作品為主。

2. 流行音樂與民謠：

爲了維持家計，布拉姆斯在十三歲的時候就開始在餐廳、酒吧演奏當時流行的舞曲，雖然布拉姆斯十分憎惡這段日子，但是在他創作的音樂中也可聽見當時流行音樂元素，如：在 1849 年的一場獨奏音樂會上，他演奏了一首當時受到熱烈歡迎的《以一首人人喜愛的圓舞曲爲主題的幻想曲》及《E 小調第四號交響曲，作品九十八》(Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98, 1884-1885) 以帕薩喀亞舞曲(Passacaglia)變奏曲形式呈現的第四樂章；而民謠更是充斥在布拉姆

斯的音樂中，如：1838 年與茲卡爾馬力歐(Vinzenz Jakob von Zuccalmaglio, 1806-1876)和克瑞奇馬(Johann Hermann Kretzschmer, 1811- 1890) 合編的《德國民謠曲集》，以及在其《C 大調第一號鋼琴奏鳴曲，作品一》(Piano Sonata No. 1 in C Major, Op. 1, 1852-1853) 第四樂章中的第二段突然插入蘇格蘭情調旋律（見譜例 2-3-1）。

【譜例 2-3-1】：《C 大調第一號鋼琴奏鳴曲》作品一，第四樂章：
第 107-114 小節



3. 文學：

在他憎惡酒吧那樣生活的日子裡，也在想像世界中找到安慰，他開始在漢堡的運河橋上的書攤中蒐尋古書，演奏的時候譜架上還同時放著艾興多夫 (Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff, 1788-1857)、諾瓦利斯(Novalis, 真名為 Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801)及海涅 (Christian Johann Heinrich Heine, 1797-1856)、赫爾德林(Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770-1843)的詩文作品，這些文學作品中充滿永無止境的渴望和對於大自然的崇拜，對於身處於混亂環境的布拉姆斯而言正是一劑解毒劑，

⁴另外布拉姆斯也神往霍夫曼(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)小說中充滿怪誕和罪惡的世界。沈浸在文學之中的布拉姆斯，在作品中也流露著濃厚的文學性，如本文討論之《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》(Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5, 1853)的第二樂章便是受到詩文引發的靈感所寫成。

4. 匈牙利吉普賽音樂(Hungarian Gypsy Music)：

1851 年，布拉姆斯初次與猶太裔的匈牙利小提琴家雷曼尼(Eduard Reményi, 1828-1898)認識，雖然他只比布拉姆斯年長 3 歲，但這位特別的大師曾積極參加 1848 年革命運動，不僅是雷曼尼革命分子的風采或華麗的大師性格，加上當時的他就等同於匈牙利名詞的吉普賽音樂熱情奔放的詮釋，令布拉姆斯印象深刻。1853 年春天，兩人在德國東北部展開巡迴音樂會，使得布拉姆斯從雷曼尼身上吸取到真正的匈牙利音樂和吉普賽節奏，從布拉姆斯後來所做的《D 大調匈牙利之歌變奏曲，作品二十一之二》(Variations on a Hungarian Song in D Major, Op. 21-2, 1856)便可觀察到雷曼尼所帶給布拉姆斯的影響。

在雷曼尼的引見之下，讓布拉姆斯也得以認識享譽國際樂壇小提琴名家、當時擔任漢諾威國王管弦樂團(King of Hanover's Orchestra)總監—姚阿幸(Joseph Joachim, 1831-1907)，姚阿幸為布拉姆斯音樂中「夢想不到的原創性和力量」所傾倒，⁵日後，即便兩人的年齡差距以及身份的懸殊，兩人卻成為了摯交好友。

隨後，布拉姆斯與雷曼尼也在姚阿幸的介紹之下前往威瑪(Weimar)拜訪已從演奏舞台退休、富有傳奇色彩的鋼琴大師李斯特，當時他在阿爾滕堡別墅

⁴ Paul Holmes,《偉大作曲家羣像：布拉姆斯》，王婉容 譯（台北：智庫文化，1995），8。

⁵ 同註 4，15。

(Villa Altenberg)主導一支德國音樂流派「新德國樂派」(New German School)，當時一派是古典樂派，於萊比錫(Leipzig)發跡，遵循孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1847)的古典理想；另一派便是前衛的新德國樂派，大致以白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)的音樂理論為基礎，傾向於一種鬆散的結構形式來表達內心的情感及文學意涵。然而，布拉姆斯發現自己與李斯特所領導的「新德國樂派」理念不合，對布拉姆斯而言，巴哈與貝多芬音樂中合乎邏輯的結構，就像他所信仰的路德教派所表現出的循規蹈矩一樣重要，那是他生命的重心，但在威瑪所聽到的依賴文學意念支持卻充滿膚淺效果的音樂，著實與他自己所信仰的一切有太大的差異，加上李斯特宣稱他已忘了母語，在別墅中的對話全以法文進行，但布拉姆斯並不精通法文，無庸置疑的是，布拉姆斯與別墅裡的人聚在一起越久，他們能達到的共鳴就越少。另外，布拉姆斯與雷曼尼之間的隔閡與日遽增，別墅內的一切事物令布拉姆斯感到反感，李斯特雖注意到卻不以為意，反倒是雷曼尼深怕他的伙伴毀掉他精心安排的一切，便宣稱自己是李斯特忠實的追隨者，與布拉姆斯劃清界限。被孤立的布拉姆斯在陌生的城鎮裡，唯一相識並可以傾吐心中沮喪的人就是姚阿幸了，於是，在通信過後姚阿幸熱情的邀請布拉姆斯到哥廷根(Göttingen)，布拉姆斯便立刻前往，率性的在那度過一個月的時間，也和姚阿幸成爲摯友，除了享受大學生活之外，也在作曲方面與姚阿幸一同研討，度過愉悅的時光。更重要的是，姚阿幸爲布拉姆斯打開了另一扇門—爲布拉姆斯寫介紹信給舒曼，雖然以前曾經寄給舒曼作品卻被原封不動的退回這件事情一度困擾了布拉姆斯，讓他在拜訪舒曼之前，先展開了一趟萊茵河健行之旅，不過後來在瞭解了舒曼的作品後，便決定搭上火車直達舒曼家。

在舒曼樸素而舒適的家裡，舒曼、克拉拉(Clara Schumann, 1819-1896)與六個孩子，他們熱情地款待他，當舒曼聽到布拉姆斯的演奏《C 大調奏鳴曲》後，更爲之動容，舒曼寫下：

他開始發覺真正神奇的領域，…，他的奏鳴曲更像是喬裝的交響樂。⁶

克拉拉也在日記寫到：

他彈奏的音樂如此完美，好像是上帝差遣他進入那完美的世界一般。⁷

後來，在舒曼的協助下，布拉姆斯終於在布賴特柯普夫與哈特爾公司(Breitkopf and Härtel)出版了自己的作品。

⁶ 同註 4，22。

⁷ 同註 4，22。

第三節 布拉姆斯音樂寫作風格

由於生長於北德及其受教的環境，使得布拉姆斯即便生於孟德爾頌及舒曼之後，在音樂上卻傾向於較保守的姿態。布拉姆斯所關注的是巴洛克及古典時期邏輯性的作品，然在遵循傳統上卻也發展出屬於自己的音樂風格，使得布拉姆斯的作品往往都有著厚重的結構，而同時卻又能保有抒情的因子。

透過卡爾·蓋林格(Karl Geiringer, 1871-1945)以年代劃分的方式將布拉姆斯的作品作分期，⁸伊凡斯(Edwin Evans, 1871-1945)根據年代所歸納出布拉姆斯每個時期的作曲風格與特色，可分為下列幾個時期來敘述：⁹

1. 交響式的(symphonic), 1853-1855(或 1856)，以奏鳴曲為主：

這個時期的布拉姆斯作品大致上有三首鋼琴奏鳴曲、《降 E 小調詼諧曲，作品四》(Scherzo in E-flat Minor, Op. 4, 1851)、《升 F 小調舒曼主題變形曲，作品九》(Variations on a Theme by R. Schumann in F-sharp Minor, Op. 9, 1854)。

這段時期的布拉姆斯在馬克森的指導下，已熟習巴洛克及古典時期的音樂，並且正值與姚阿幸建立起友誼的時刻，加上他和舒曼熱切的互動、以及對克拉拉熱烈的愛慕，這位親身體驗浪漫情感的年輕人，在其作品上具足了熱情與衝動，表現常以直接、毫不矯飾的，甚至大膽的方式，有時也經常有著強烈的對比性格，如粗獷而充滿力度的與柔美歌唱性的旋律，此種對比為布拉姆斯這個時期作品中的重要特徵之一，而筆者所要討論的

⁸ Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work*, 3rd ed. (New York: Da Capo Press, 1982), 201-204.

⁹ Edwin Evans, *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms* (London: William Reeves, Ltd., 1936), 24-25.

《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》中第一樂章便有著這樣強烈對比的性格。由於上述所提到的特徵，有人形容這個時期的布拉姆斯處於「狂飆時期」(*Sturm und Drang period*)。¹⁰

然而除了布拉姆斯之外，尚有其他作曲家的作品也有著交響式的特質，如韋伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)，儘管他的作品被認為比布拉姆斯的更具戲劇性，不過在布拉姆斯的作品中，因為有著彷彿直接從管弦樂譜改編而成的音響效果，其音域可在短短的樂句中跨越兩個八度以上，壯麗而層次分明，每個聲部都是不可或缺的那般，也使得他的作品在演奏上充滿對演奏者的挑戰。

2. 技巧性的(technical), 1861-1866，以變奏曲和室內樂為主：

這個時期，布拉姆斯的作曲風格逐漸摒棄先前狂暴的激烈風格，逐漸轉變成較為成熟圓潤、在音樂表達上趨向較為柔和的表達方式，這是一個從熱血青年轉變到成熟穩重的過渡時期，又加上此時期的布拉姆斯獨奏機會較少，光是彈奏鋼琴已經不能滿足他了，經常以指揮家和重奏者的身分出現，這或許是這段時期布拉姆斯將重心轉向室內樂的原因。另外，也可看見布拉姆斯將幾乎完成的作品又作修改，他的《F 小調鋼琴五重奏，作品十四》(Quintett for Pianoforte, 2 Violins, Viola and Cello in F Minor, Op. 34, 1862)便是一個例子（從原先最初的弦樂五重奏、到給兩個鋼琴的奏鳴曲，最後才成為我們現在的鋼琴五重奏）。

這段時期布拉姆斯所作的鋼琴曲大致以變奏曲為主，而變奏曲對於作曲家或演奏者來說，不論在技巧上或音樂性上都是有著相當程度的挑戰。

¹⁰ 同註 8，201。

這個時期的作品大多是使用了前人的旋律，透過變奏的方式將之發展擴大，此期代表作品有：《D 大調自作主題變形曲，作品二十一之一》(Variations on an Original Theme in D Major, Op. 21-1, 1857)、《匈牙利之歌變奏曲作品二十一之二》、《B 大調韓德爾主題變形曲與賦格曲，作品二十四》(Variations and Fugue on a Theme by G. F. Handel in B Major, Op. 24, 1861)、《A 小調帕格尼尼主題變形曲，作品三十五》(Variations on a Theme by Paganini in A Minor, Op. 35)，以及《D 小調第一號鋼琴協奏曲，作品十五》(Concerto for Piano and Orchestra No. 1 in D Minor, Op. 15, 1854-1859)、四手聯彈曲《降 E 大調舒曼主題變形曲，作品二十三》(Variations on a Theme by R. Schumann in E-flat Major, Op. 23, 1861)和《圓舞曲集，作品三十九》(Waltzes, Op. 39, 1865)，此時成熟的技法已展現大師風範，在早期作品中對比性樂句的直接排列或是性格迥異的樂句連結等不自然的現象已逐漸減少，在技法上充分考慮到整體統一的方法，關於這一點，應該是布拉姆斯透過變奏曲的寫作中所獲得的心得。

3. 冥想沈思的(contemplative), 1879-1870；1892-1893，以較短的個性小品為主：

經歷了規模宏大、整體性強的鋼琴奏鳴曲，到變奏曲創作的時代都已成爲過去，之後管弦樂曲吸引了布拉姆斯，在創作《降 B 大調第二號鋼琴協奏曲，作品八十三》(的那時候，他同時完成了《八首個性小品，作品七十六》(Klavierstücke, Op. 76, 1871-1878)，從這首作品可顯示出布拉姆斯在鍵盤音樂的創作手法上更加的成熟內斂，根據梅特蘭(John Alexander Fuller Maitland, 1856-1936)爲布拉姆斯晚期鋼琴作品所下的評語—「這些晚期作品

為鋼琴家展開一個新的世界」，¹¹這與他日後創作的其他作品屬同類體裁，它們各自獨立成篇，依各自的特性分類為間奏曲以及幻想曲，前者在整體上較為柔和、引人深思，後者相較之下較為熱烈有力。

這個時期代表作品有：《八首個性小品，作品七十六》、《兩首狂想曲，作品七十九》(Rhapsody, Op. 79, 1879)、《七首幻想曲，作品一一六》(Fantasien, Op. 116, 1892)、《三首間奏曲，作品一一七》(Intermezzo, Op. 117, 1892)、《六首個性小品，作品一一八》(Klavierstücke, Op. 118, 1893)、以及《四首個性小品，作品一一九》(Klavierstücke, Op. 119, 1893)。

¹¹ 同註 9，41。

第三章 布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

重要特色

第一節 創作背景

根據演出統計，《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》為三首奏鳴曲之冠，在奏鳴曲方面，透過發展動機的手法使得各種樂思獲得更嚴謹也更活潑的處理，這首奏鳴曲由五個樂章所構成，其中第二樂章及第三樂章完成的時間比其他的樂章來得早，但這兩個樂章的作曲時間不甚明確，大致上有以下三種說法：

1. 1852 年 4 月 19 日以前在漢堡寫作。
2. 在到李斯特的阿爾滕堡別墅之前，在漢堡或是與小提琴家雷曼尼在巡迴表演（1853 春天啓程）的旅途中所作。
3. 1854 年 8 月在拜訪舒曼之前，於萊茵河旅途中所寫。¹²

這兩個樂章於 1854 年 10 月 23 日由克拉拉在萊比錫先行演出。

而第一、三、五樂章則大致是在 1853 年 10 月於舒曼居住地杜賽爾多夫 (Düsseldorf) 所完成的，接著在 1853 年 11 月 2 日布拉姆斯便於舒曼的家中背譜演奏全曲，但布拉姆斯並未因此感到滿意，1854 年 2 月在萊比錫出版社森夫 (Bartholf Senff) 出版發行之前又作了大幅修改。全曲的首演於 1854 年 12 月上旬在馬德堡 (Magdeburg) 由李希特 (Hermann Richter, 1830-1907) 公開演出，而布拉姆斯親自演出是在 1863 年 1 月 6 日於維也納舉行。

事實上，在貝多芬將鋼琴奏鳴曲發揮到極致之後，到了浪漫時期已經很少人寫作鋼琴奏鳴曲，大多轉向個性小品的類型寫作以表現個人特色，而蕭邦及李斯

¹² 音樂之友社編，《作曲家別名曲解說珍藏版 7—布拉姆斯》，林勝儀 譯（台北市：美樂出版，2000），314。

特都有寫鋼琴奏鳴曲，不過他們所寫的鋼琴奏鳴曲形式和貝多芬所寫的不同，蕭邦所寫的《降 B 小調第二號鋼琴奏鳴曲，作品三十五》(Piano Sonata No. 2 in B-flat Minor, Op. 35, 1837)甚至被舒曼批評為「四個奇怪孩子的組合」¹³，而李斯特所作的唯一一首鋼琴奏鳴曲《B 小調鋼琴奏鳴曲，作品一七八》(Piano Sonata in B Minor, S. 178, 1852-1853)是一首大型單樂章形式的奏鳴曲，在貝多芬之後，大概就屬舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828) 及布拉姆斯了，布拉姆斯雖然只寫了三首鋼琴奏鳴曲，其曲式大致上遵循傳統的手法，他摒棄慣用的四個樂章，而以五個樂章寫作，其實是沿用古老的嬉遊曲(divertimenti)的手法，以「快—慢—快—慢—快」的速度寫作，但在手法上尋求創新，力求兩個慢速度的樂章與主題的連結，其中也透過詩文啓發創作，這正是浪漫主義的色彩。在上一章節也提到此時的布拉姆斯正值年輕氣盛之時，作品中具足了熱情與衝動，關於這個特色，不久之後布拉姆斯卻自我批評其膚淺，往後幾乎就很少出現了。

¹³ Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin* (New York: Cambridge University Press, 1992), 161.

第二節 重要特色探討

1. 其他作曲家的影響：

對布拉姆斯作曲上影響最大的應該就是貝多芬了，在作曲手法上，尤其是發展中的變奏，布拉姆斯從貝多芬身上學到運用短小動機的技巧，¹⁴短小的動機透過不同的手法繼續發展，每次發展都以短小動機為根本。

貝多芬所使用的發展方式是以主題為全曲的中心貫穿全曲，以貝多芬《F小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》「熱情」(Piano Sonata No. 23 in F minor, Op. 57, “*Appassionato*”, 1804-1805)來看，譜例 3-2-1 便是樂曲的動機：下行三度動機及節奏動機，另外在譜例 3-2-2 中看見的是另一個重複音動機，這兩個動機往後的發展可見譜例 3-2-3，甚至在之後第二、第三樂章都還可以看見重複音動機的使用及節奏動機的變化運用（見譜例 3-2-4）。而在布拉姆斯這首作品中，也可發現這樣的手法。在布拉姆斯的作曲手法上，在傳統的樂曲形式之下卻拒絕了傳統的奏鳴曲手法，透過「發展」(developing)的多樣性，確實完成了偉大的作品，而他和貝多芬都喜歡有對比性格強烈的段落在樂曲中，只是不同的是，布拉姆斯的對比性通常不像貝多芬的奏鳴曲那樣具有仲介性的部分，大多都是直接將兩個對比的部分並排在一起，甚至是立即展現嶄新的樂思，這在下一章節分析時便可看見。

¹⁴ Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*(Berkeley: University of California Press, 1984), 49.

【譜例 3-2-1】：《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》「熱情」
第一樂章：第 1-3 小節

Musical score for Example 3-2-1, measures 1-3. The score is in F minor (three flats) and 12/8 time. It shows the beginning of the first movement, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

【譜例 3-2-2】：《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》「熱情」
第一樂章：第 8-12 小節

Musical score for Example 3-2-2, measures 8-12. This section includes trills (tr.) in the right hand and a circled triplet of eighth notes in the bass line of the second system.

【譜例 3-2-3】：《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》「熱情」
第一樂章：第 26-28 小節

Musical score for Example 3-2-3, measures 26-28. This section features a circled chord in the right hand and a circled triplet of eighth notes in the bass line.

【譜例 3-2-4】：《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲作品，五十七》「熱情」
第三樂章：第 1-5 小節

持續音動機+附點節奏的動機變形

Musical score for Example 3-2-4, measures 1-5. The score is in F minor and 2/4 time. It illustrates a continuous motive in the right hand and a dotted rhythm motive in the left hand.

除此之外，在樂念的影響上，如先前提到的貝多芬《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》中所使用的命運動機，在布拉姆斯的《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》中也佔有重要的地位，《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》的第二樂章開頭，也取法於貝多芬的作品（見第四章第二節），在其他的作品上也可看見貝多芬對布拉姆斯的影響，如貝多芬在其作品中經常出現尾奏中再次的發展，在布拉姆斯的《C 小調第一號鋼琴四重奏，作品二十五》(Piano Quartet No. 1 in C Minor, Op. 25)中，第一樂章的尾奏便看見貝多芬對其影響。

至於舒伯特對布拉姆斯的影響，目前並無確定的資料顯示布拉姆斯究竟於何時開始接觸舒伯特的作品，可能在向馬克森學習時，接觸了 1839 年時出版的幾首舒伯特成熟時期的奏鳴曲，如：《A 大調第十號鋼琴奏鳴曲，作品九五九》(Piano Sonata No. 10 in A Major, D. 959, 1839)及《降 B 大調第十一號鋼琴奏鳴曲，作品九六〇》(Piano Sonata No. 11 in B-flat Major, D. 960, 1839)等作品，也可能是直到在舒曼家中那段時間布拉姆斯才開始接觸到舒伯特的音樂，¹⁵但無論如何，布拉姆斯相當喜愛舒伯特的音樂，並花許多時間在讚美、演奏、甚至嘗試作改編。根據克拉拉的描述，在 1854 年的春天與夏天，布拉姆斯彈奏舒伯特《A 小調第六號鋼琴奏鳴曲，作品八四五》(Piano Sonata No. 6 in A minor, D. 845, 1825)、《D 大調第七號鋼琴奏鳴曲，作品八五〇》(Piano Sonata No. 7 in D Major, D. 850, 1825)以及降 B 大調奏鳴曲，十分的優美動人。在布拉姆斯的《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》中也受到舒伯特的影響，如第一樂章中有幾個性格截然不同的段落就像是舒伯特《A 小調第六號鋼琴奏鳴曲，作品八四五》)第一樂章中有許多休止符和半終止一樣，使得作品呈現一個一個不接續

¹⁵ 同註 14，45。

的段落（譜例 3-2-5），在呈示部的結尾句上，透過譜例 3-2-6 中可看見舒伯特在結尾要銜接到發展部的時刻，又回到最開頭的主題的手法，在布拉姆斯的這個作品中，也是透過這樣的手法作連接（見譜例 3-2-7）。

【譜例 3-2-5】：舒伯特《A 小調第六號鋼琴奏鳴曲，作品八四五》
第一樂章：第 59-65 小節

【譜例 3-2-6】：舒伯特《A 小調第六號鋼琴奏鳴曲，作品八四五》
第一樂章：第 81-86 小節

【譜例 3-2-7】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章：第 72-75 小節

【譜例 3-2-9】：李斯特《B 小調鋼琴奏鳴曲，作品一七八》主題變形


【譜例 3-2-10】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章：第 37-40 小節

2. 交響式音響：

在《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》之中，布拉姆斯運用了許多在第二章就提過的交響式的音響，他成功的將交響式的語法運用在鋼琴作品中，使其鋼琴作品得以在豐富的音響效果之下呈現，同時也將鋼琴這個樂器發揮得淋漓盡致，而對於演奏者來說，要表現出不同樂器的層次感也是一大挑戰。

以下歸類出幾種布拉姆斯在這個作品中所使用的幾個手法：

(1) 命運動機：

首先提到布拉姆斯在第一樂章及第四樂章皆使用的命運動機 ，

當它在低音聲部的時候就像鼓聲一樣，透過音域的變化改變樂曲的色彩，增加了樂曲張力；到了第四樂章命運動機更貫穿全曲，透過音域、力度、厚度的改變，使得色彩的呈現有時如同鼓聲，有時卻像銅管、木管的音響呈現。

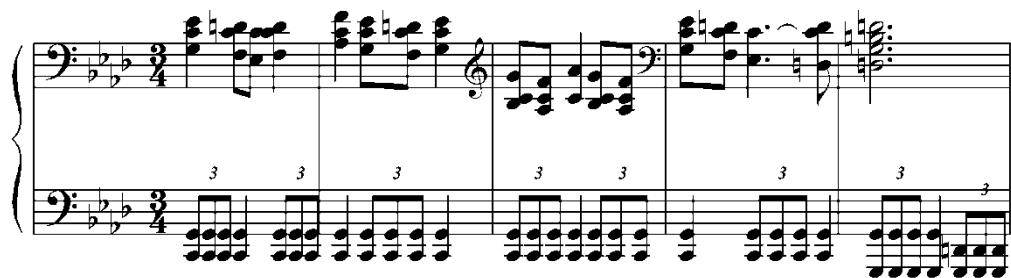
(2) 音域上的拓寬：

在第一樂章發展部的開端（見譜例 3-2-7），由右手帶領一連串急速的十六分音符，雙手的音域一次比一次更拓寬，將樂曲推向氣勢澎湃的高潮，透過減七和弦的音響增加了緊湊焦躁的氣氛，使得聽眾引頸期盼著，接著，便進入一個全新的、優美的降 D 大調段落，這樣的設計使得降 D 大調樂段更能突顯其柔美的特色。

(3) 持續音型(pedal point)：

鋼琴所發出的聲音因為有制音器的關係，它無法像其他樂器可以透過弓、氣的延續將聲音留住，因此，持續音型的手法便是一個透過交響式語法呈現在鋼琴上的方式，在這首作品中，上段所提到的命運動機便是一個很好的例子（見譜例 3-2-11），左手的命運動機持續了約四個小節的長度，因為反覆的彈奏，聽覺上就會感受到它不斷地持續延長著。

【譜例 3-2-11】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章：第 7-11 小節



The musical score for Example 3-2-11 is in F minor, 3/4 time. It consists of two staves. The bass staff features a repeating eighth-note triplet pattern in the left hand, marked with a '3' above each group. The treble staff contains a series of chords and a short melodic line in the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. 發展中的變奏：

前述不斷地提到發展中的變奏手法為布拉姆斯的重要特色，學者費許 (Walter Frisch) 在《布拉姆斯與其發展中的變奏原則》(*Brahms and the Principle of the Developing Variation*)¹⁷中提到這種運用小動機來發展作曲的手法源自於古

¹⁷ 同註 14，19。

典時期維也納樂派之作曲家，其中以貝多芬將這個手法發揮得最好，他善用小動機構成主題，並以此動機透過節奏或旋律的變化組合發展成不同的主題，因此各主題之間有著緊密的關聯性。

而布拉姆斯不但透過研究貝多芬的作品中學習到這項手法，加上對於巴洛克及古典時期作品的苦心鑽研，使他得以將發展中的變奏手法進一步發展，不只將特定的旋律或節奏作為主題發展的素材，甚至運用音程轉位或結合、節奏增值減值、刪減或填音等手法將小動機運用到全曲的各個地方，透過織度、調性、伴奏音型的變化，以及混合數種素材的方式，將源自同一素材的小發展中的變奏成豐富、有張力、變化多端的樂曲。透過發展中的變奏手法將小動機貫穿全曲，使得各樂章之間也富有緊密的連結，因此學者米區卡(Arno Mitshka)便提出他的作品猶如變奏曲般的說法，¹⁸因此荀白克認為布拉姆斯將此手法發揮至極致，並推崇他為「先進者」(Progressive)。¹⁹

《第三號鋼琴奏鳴曲》這個作品正是其最好的代表作品之一，透過譜例 3-2-12 可觀察到從樂曲的開頭前六小節中分析出其使用的素材(見譜例 3-2-13)，布拉姆斯將發展中的變奏手法運用在全曲上，詳細的分析請見第四章。

¹⁸ 同註 14，38。

¹⁹ Arnold Schönberg, *Style and Idea : selected writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Sterin, trans. Leo Black(New York: University of California Press, 1985), 397.

【譜例 3-2-12】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章：第 1-6 小節

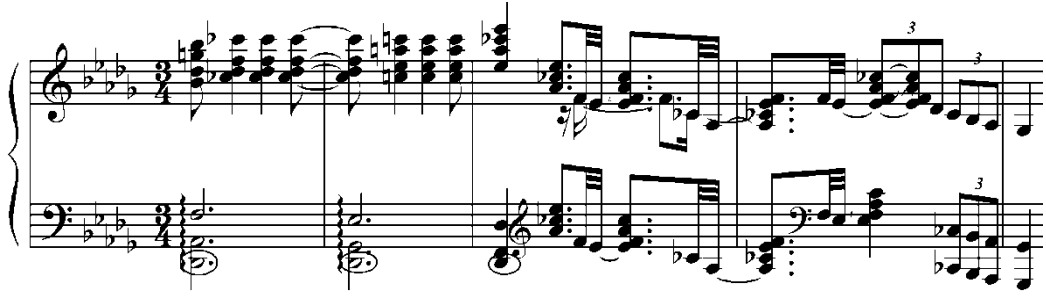
【譜例 3-2-13】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》使用素材

4. 持續音型：

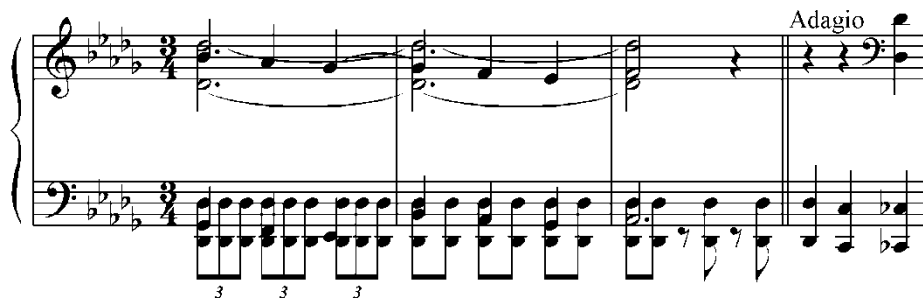
除了先前所提到在交響式的音響中所使用的持續音型外，布拉姆斯經常透過持續音型的方式將樂曲引入另一個段落（見譜例 3-2-14），在第二樂章尾奏(coda)的段落中，以持續音型加上減值(diminution)的方式（見譜例 3-2-15）銜接到慢板(Adagio)前的連接句。

另外，持續音型也可能會造成不協和音響，一方面除了調性的強化，同時也能夠為樂曲增添色彩（見譜例 3-2-16）。

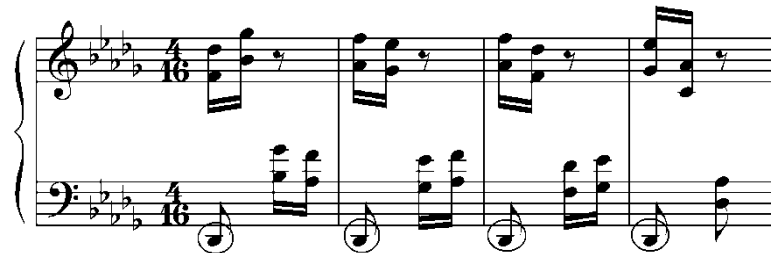
【譜例 3-2-14】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章：第 115-119 小節



【譜例 3-2-15】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章：第 176-179 小節



【譜例 3-2-16】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章：第 37-40 小節



5. 半音變化：

半音的變化會造成調性的模糊，也會帶給聽眾不穩定的氣氛，在音響上造成忽明忽暗的效果(見譜例 3-2-17)，到了第二樂章半音化的音型更是運用透徹，以半音的變化呈現詩意(見譜例 3-2-18)，隨著不斷轉動的半音如同戀人躊躇不安的心情。

【譜例 3-2-17】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章：第 58-60 小節

Musical score for Example 3-2-17, showing measures 58-60 of the first movement of Brahms' Piano Sonata No. 3 in F minor, Op. 5. The score is in 2/4 time and F minor. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure, marked *sost.* and *p*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

【譜例 3-2-18】：布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章：第 139-141 小節

Musical score for Example 3-2-18, showing measures 139-141 of the second movement of Brahms' Piano Sonata No. 3 in F minor, Op. 5. The score is in 2/4 time and F minor. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure, marked *pp sempre dim.*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with triplets.

第四章 布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

作品分析

【表 1】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》各樂章曲式及調性

樂章	曲式	調性	架構
第一樂章	快板奏鳴曲形式	F 小調	呈示部-發展部-再現部+CODA
第二樂章	複合三段體	降 A 大調	A(a-b-a')-B(c-d-c-d)-A(a''-b-a''')+CODA
第三樂章	三段體	F 小調	Scherzo-Trio-Scherzo
第四樂章	全譜曲(through-composed)	降 B 小調	
第五樂章	迴旋曲式	F 小調	A-B-A-C-A+CODA

這首第三號鋼琴奏鳴曲完成於西元 1853 年，於隔年出版，是布拉姆斯所有奏鳴曲中規模最龐大的一首，一共有五個樂章。全曲以第一樂章開頭的動機為基本動機作為發展，連貫全曲。

事實上，布拉姆斯試著將發展中的變奏與主題變形之間作相互的應用。主題變形為李斯特及其學派所擅長使用的手法（貝多芬及舒伯特也有使用），其手法是保留原有的旋律輪廓，但在調式上、和聲、速度、節奏或拍號上做變化；而發展中的變奏則是保留最小的動機要素—音程、節奏—其他的部分，如：和聲、調性、旋律、聲部等等，皆會做修改。


布拉姆斯寫作第三號鋼琴奏鳴曲，最主要使用的手法是發展中的變奏，他不單只是將動機作為主題樂句的素材，所使用的動機之音程、節奏等等，在這個作品中，透過增值、減值、轉位、結合等各種手法，將簡潔的動機運用在全曲各處，展現各種不同的個性和張力。

第一節 第一樂章

1. 素材：下列譜例 4-1-1 是根據費許所著《布拉姆斯與其發展中的變奏原則》²⁰針對這首奏鳴曲所使用的素材做出的分析，在往後的分析中，筆者將透過下列所陳述的 x,y,z 素材對樂曲結構及旋律取材作分析：

【譜例 4-1-1】：素材



2. 主要的節奏動機：

【表 2】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》第一樂章樂曲結構
第一樂章：莊嚴的快板(Allegro Maestro)，奏鳴曲式(Sonata Form)

Exposition mm.1-71	↗ 1a	mm. 1- 6	F Minor
	PT → 1b	mm. 7-17	C Minor
	↘ 1a'	mm. 17-22	F Minor
	T 2a	mm.23-38	A-flat Major
	ST 2b	mm.39-55	
	Codetta	mm.56-74	D-flat Major
Development mm.72-136t	1a	mm.75-78	C-sharp Minor
	1b	mm.79-87	
	c	mm.88-117	
	1a''	mm.119-122	
	T	mm.123-130	F Minor
Recapitulation mm.137-	PT	mm.137-144	F Minor
	T	mm.145-160	F Major
	ST	mm.161-177	
	Codetta	mm.178-204	
Coda		mm.205-222	F Major

²⁰ Walter Frisch, “Brahms and the Principle of Developing Variation”(Berkeley: University of California Press, 1984), 36.

呈示部由第 1 小節到第 71 小節，其中包含兩個風格對比的第一主題群，分別為 1a(第 1 小節到第 6 小節, 譜例 4-1-2)及 1b(第 7 小節到第 16 小節, 譜例 4-1-3)。


開頭的主題 1a, 透過譜例 4-1-2 的分析可看見它其實是一個複音織度的旋律進行, 其中包含了 x 及 y 二個素材(見譜例 4-1-1), 此二個素材將會在這個樂章中發揮淋漓盡致的變化。就各聲部線條分析, 最上頭的旋律表面上看起來, 由降 A 下行三度到 F, 然後再往上大跳六度到降 D, 形成了素材 x, 其實其中內聲部的部分, 還有一條從 F 繞回到 G 的線條, 形成了素材 y, 而低音的聲部, 節奏和 x 及 y 相同, 除了第 1 小節為上行四度進行之外, 往後第 2 及 3 小節皆是以 y 的倒影的線條(F-G-A^b-G), 稱之為素材 y', 在第 5-6 小節處, 透過先前 1-3 小節模進、雙手不斷地擴張音域, 第 4 小節音域不斷拓寬, 藏在中間不顯著的 y, 戲劇性的出現了清晰、寬廣的聲音 F-E-D-E 製造了高潮的半終止; 就和聲方面來看, 在譜例 4-1-1 中可看見其和聲進行, 主要以減七和弦為發展中心, 1a 是從減七和弦解決到大三和弦的進行, 左手第一拍的低音是由 F 音開始半音下行至 E-E^b-D-D^b, 最後停留在 C 音, F 小調 V 級(停留在半終止), 讓人錯以為即將可能進入 C 大調; 進入到 1b 之前, 在第 4 小節處出現的運用 hemiola 手法帶出的 y 素材的旋律 F-E-D-E, 正是接下去第 7 小節開始 1b 所使用的旋律線條。

【譜例 4-1-2】：第 1-6 小節

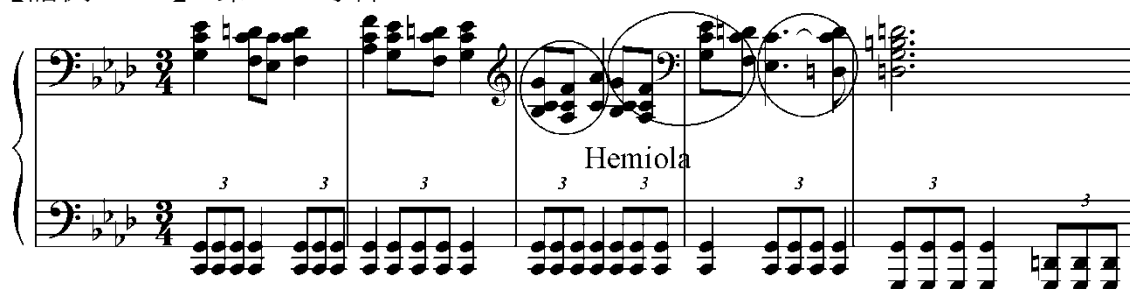
The musical score for Example 4-1-2 (measures 1-6) is presented in F minor, 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The bass line starts on F and moves down to C. The right hand has a melodic line with a large interval jump. Chords are labeled as fm, vii7, vii7/iv, IV, iv, i, and V. There are also markings for 8va and 8va-1.

在標示著“*f*”力度的 1a 之後, 緊接著在第 7 小節處旋即轉入對比性強烈的“*pp*”,

1b (見譜例 4-1-3)，其為第一主題群三個部分中的中間段落，以二度及三度的音程




組合唱出素材 y 形成的旋律，左手則以  命運動機三連音彈奏。此段落在 1a 半終止結束後，並沒有進入先前所期待的 C 大調，反而轉入 C 小調，以五小節為單位，共有兩句，第一句（第 7-11 小節）建立在 i 級上，到了第二句（第 12-16 小節），旋律基本上是前句的模進，只是雙手音域拉寬，從 C 小調 V 級開始，結束在 i 級，是一個標準的正格終止；另外，先前在 1a 結束前的 hemiola 手法，在這個地方也再度使用，分別在第 9-10 小節、以及第 15-16 小節等處。

【譜例 4-1-3】：第 7-11 小節

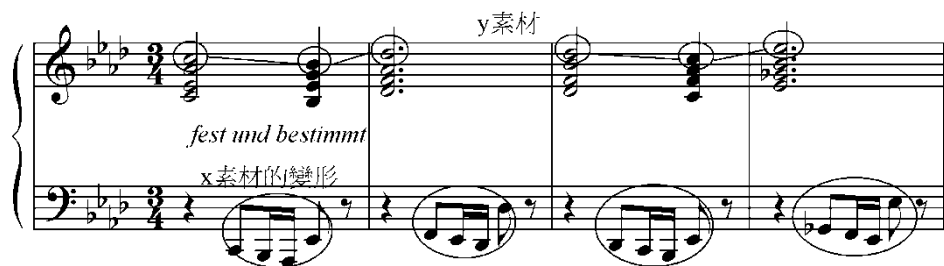


到了第 17 小節，1a'，回到 F 小調，有著明顯和開頭相同的節奏動機，不過，這次在結構上做了調整：素材 x 從原本在最上面的線條移至左手低音的位置，原先在左手的 y'除了截去了第四音外，出現在高音聲部並取代了第三拍原來的和弦，使得節奏動機在一個小節內出現了兩次，更緊湊的強調著這個節奏型。

第 22 小節出現半終止之後，依照傳統的奏鳴曲手法，作曲家將會集中精力不斷轉調以進入下一個新調，然而布拉姆斯在這裡，卻直接跳入另一個新調，然後繼續平穩的探索最初的動機（第 23 小節，2a/transition），這便是布拉姆斯早期風格的特色之一，他往往很直接地切入另一個新的段落或是轉入另一個調性。布拉姆斯在樂譜上註記了“fest und bestimmt”（堅定明確地），來強調此樂段的氣勢。經

過樂段 2a 是由 1a 和 1b 構成的（見譜例 4-1-4），它的節奏  和旋律輪廓一先下行、後上行—清楚的讓人回想起在 1a 中的素材 x，節奏由  變成  將 x 變形，也就是先前提到發展中的變奏，由此可見布拉姆斯努力地在左手勾勒出素材 x 的用心；而 2a 的旋律則建立在一串連續上升的三音：C-B \flat -D \flat , D \flat -C-E \flat , E \flat -D \flat -G \flat ，這樣的設計其實來自 1b：同樣一連串的 E \flat -D-C-D, F-E \flat -D-E \flat 等等，同樣也是 y 素材的運用；2a 的樂句也相當對稱，以 8 小節為單位，共兩句，第一句是第 23-30 小節（譜例 4-1-4 及譜例 4-1-5）、第二句從第 31-38 小節（譜例 4-1-6），和 1b 相同的（見譜例 4-1-3），在樂句結束之前，也使用了 hemiola 手法在第 35-36 小節處；此段落的調性不斷轉換，第一句由一開始的降 A 大調轉到關係調 F 小調，然後結束在平行調 F 大調上，第二句銜接前句的 F 大調開始（譜例 4-1-6），一直到第 36 小節開始，才正式出現先前在第 24 小節轉調時缺少的屬音 E \flat ，緊接著正式進入降 A 大調的呈示部第二主題 2b。

【譜例 4-1-4】：第 23-26 小節



【譜例 4-1-5】：第 27-30 小節



【譜例 4-1-6】：第 31-36 小節

Hemiola的使用

2b（第 39-55 小節）以 4 小節為單位，共有兩句，再加上 9 小節的延伸擴張 (extension)，第一句從第 39-42 小節，除了持續低音 A^b 音加強了調性之外，右手的抒情旋律主題 2b（見譜例 4-1-7），其實仍然來自於到處可見的開頭素材 x 及 y：右手最上方旋律線表現著單薄的 x ($C-B^b-E^b$)，就像先前在 2a 左手所聽見的，下方聲部倚音線條 (A^b-G 、 B^b-A^b) 使人聯想到 y 素材；接著第二句從第 43-46 小節，開始不斷地出現降 G 音，除了調性暫時轉移到降 G 大調之外，也以同音異名的方式暗示著發展部的調性，而原本薄弱的上聲部 x 素材，轉到右手最低聲部 ($E^b-D^b-G^b$)；到目前為止，和聲的進行皆以平穩的一小節為單位進行著，從譜例 4-1-8 可看見，自第 49 小節開始，和聲的轉變變得緊湊，從一小節為單位，到出現 hemiola 開始以兩拍為單位、接著一拍、甚至半拍就換一個和聲，配合著緊湊的單位逐漸變小的節奏，以及左手擴大至十度的音型，使得樂曲達到高潮，聲勢浩大。

【譜例 4-1-7】：第 39-42 小節

【譜例 4-1-8】：第 47-53 小節

從譜例 4-1-9 可看見，布拉姆斯並不願意調性就安定在降 A 大調，而自第 47 小節起已開始準備進入降 D 大調，其主要目的是爲了帶著即將到來的發展部做準備，第 56 小節開始（譜例 4-1-9）的結束樂段則發展 y'素材中的四度，以跳進的方式作爲旋律(G \flat -C, F-B \flat)；而在下方，則透過兩個聲部以半音階下行的線條、加上譜上標示的“un poco accel.”(稍微漸快)使得結束樂段充滿著不安定的氛圍，最後從降 D 大調 V 級屬七和弦安靜地回到 I 級。


【譜例 4-1-9】：第 56-61 小節

發展部，以同音異名的方式(enharmonic)從降 D 大調轉而變成升 C 小調，自第 72 至 74 小節（見譜例 4-1-10），建立於左手第一拍的低音 F[#]-D[#]-B[#]的減三和弦，以及第二拍（弱拍）的減七和弦，建構出一個焦躁不安的音響，而右手自第 71 小節後半開始帶領出三小節急速的十六分音符群，更深一層的加深驚慌、焦慮的氣氛，至到第 74 小節後半開始出現終止式屬七和弦的聲響，解決在第 75 小節升 C 小調 I 級上，隨即重現 1a 及 1b 樂段。

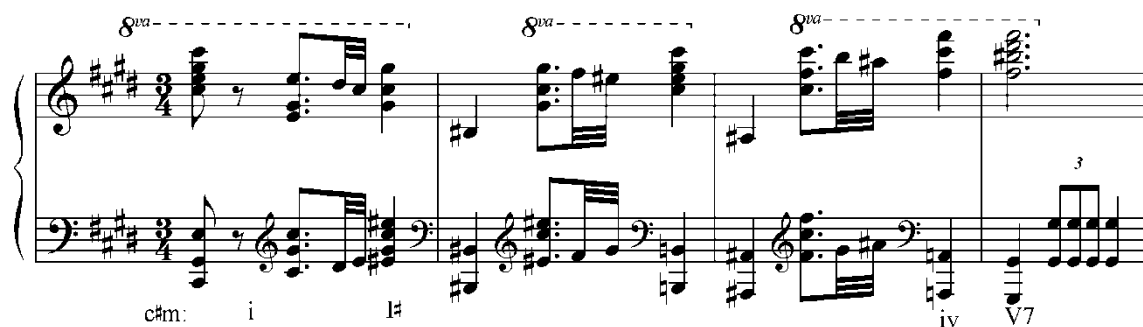
【譜例 4-1-10】：第 71-75 小節

發展部的 1a(第 75-78 小節)配置大體與呈示部相同，但和聲運用從譜例 4-1-11 可看得出來沒有使用呈示部的減七和弦到大三和弦的聲響；而緊接在後的 1b（見

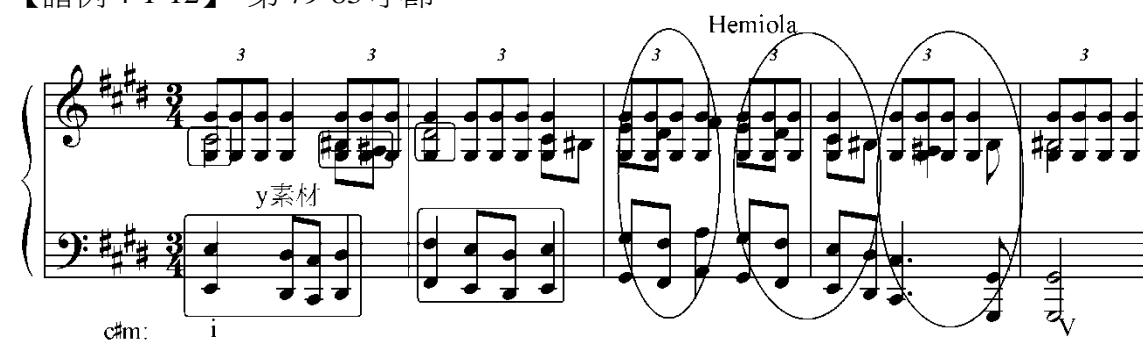
譜例 4-1-12) 則將先前原本於右手的旋律 (y 素材) 移到左手低音部，而隱藏在右

手的  之中的旋律線，和呈示部的 2a 旋律相似，也是源自於 y 素材，與低音聲部形成對位；此段從 1a 到 1b 皆維持在升 C 小調上，第 79 小節到 83 小節由 i 級到 V 級，接著轉入其屬調升 G 小調進行模進，這兩句，同樣地分別在第 81-82 小節及第 86-87 小節，樂句結束前又使用了 hemiola 的手法，接著，在譜例 4-1-13 可看見布拉姆斯運用同音異名 (升 D=降 E) 的手法轉至降 D 大調，進入新的樂段 c。

【譜例 4-1-11】：第 75-78 小節



【譜例 4-1-12】：第 79-83 小節



【譜例 4-1-13】：第 86-88 小節




樂段 c 自第 88 小節開始像脈搏跳動一樣的切分音降 A 音，是爲了即將進入的左手降 D 音而做準備，左手的旋律在第 90 小節進入，其低沈的和聲帶來一股寬廣、抒情的旋律，這條旋律線看似前所未見，不過仔細分析後發現，它仍然取材自素材 y；樂句來看（見譜例 4-1-14），第 90-93 小節與第 93-96 小節爲模進的句子，大致上整個往上移二度，接下去第 96 小節開始的樂句則變得較爲緊湊、激動些，除了左手加入了三連音的節奏音型之外、右手的切分音伴奏也由雙音逐漸增加爲七和弦的厚度，樂句也逐漸拉長，並且在第 97 小節開始左手低音由 F 音逐漸上行至 G \flat -G-A \flat ，隨著這個上行的音型使得音樂層層推上此段落音域最高的地方（見譜例 4-1-15），藉著兩次的三連音及音域的推高達到了高潮，然後從第 108 小節由降 A 音（降 D 大調 V 級）在第 109 小節處（見譜例 4-1-16）回到降 D 音（降 D 大調 I 級），由此開始直到第 117 小節，持續音降 D 音每小節出現一次，伴隨著協和、與不協和的轉換，也讓我們可回想起此段落初的右手切分音，時而協和、時不協和地交錯著；其調性的轉變自第 113 小節出現的降 C 音開始，便爲了第 119 小節即將到來的降 G 大調而準備。

【譜例 4-1-14】：第 90-96 小節


【譜例 4-1-15】：第 97-103 小節

【譜例 4-1-16】：第 109-119 小節

第 119 小節開始（見譜例 4-1-17）回到開頭，主要呈現的是  的節奏動機，目的是為了銜接第 123 小節開始的經過樂段；此處以兩小節為單位，稍做和聲上的轉變，大致上以 I 級到 V 級的進行為主。

【譜例 4-1-17】：第 119-122 小節


接著進入到第 123-137 小節的經過樂段，以形式來說，仍可分為兩個段落：第

一個段落自第 123-130 小節(譜例 4-1-18)，此段落左手延續著  的節奏動機，而右手的部分則將 c 段 (第 88-117 小節，見譜例 4-1-14 到譜例 4-1-16) 右手切分音型在此做回想；第二個段落是從降 G 大調透過 F 小調屬七和弦的出現 (見譜例 4-1-18)，進入經過樂段的第二部分 F 小調。

【譜例 4-1-18】：第 123-130 小節

經過樂段的第二部分自第 131 小節開始(譜例 4-1-19)，譜上標明著“misterioso”

(神秘的) 神秘的氛圍，和聲上回到了以減七和弦為中心的進行，在“*pp*”中開始，


右手回憶起 1b 的三連音命運動機，左手的部分仍然在  的節奏動機上呈現，

不過由前段的一個小節一次，增加至一小個小節兩次、甚至一拍一次緊湊的呈現

著，力度上也逐漸增強、沈重，在三連音與節奏動機的纏繞中結束在 F 小調 V 級上，然後回到再現部。

【譜例 4-1-19】：第 131-137 小節

再現部大致上與呈示部差不多，第 138-143 小節（譜例 4-1-20）是 1a' 的呈現，

由譜例可知，左手低音下行半音的線條仍然存在， 節奏動機的使用大致上也與 1a' 相似，唯在左右手輪流演奏動機節奏的順序對調，在呈示部中以左手先演奏（下行），再接給右手（上行），此處則換成右手（下行）先演奏、再交給左手（上行）；將 1a 及 1a' 嚴格的區分之後，就發現，再現部已經將 1a 及 1b 的素材在前頭的經過樂段回憶過了，因此再現部的時候直接進入 1a' 段落。

【譜例 4-1-20】：第 138-143 小節

接下來的經過樂段及第二主題的呈現，布拉姆斯並沒有讓它保持在 F 小調上，反而進入平行調 F 大調，而結束樂段的第 200 小節處（譜例 4-1-21），如同發展部要回到再現部之前那樣（見譜例 4-1-18 及譜例 4-1-19），再次地將開頭的樂句呈現，

樂句以兩小節為單位，共兩句，前句為 F 大調、後句為降 D 大調，主要是 

節奏動機的呈現，第 200 小節和第 202 小節為對稱句，第 202 小節的節奏動機一拍就呈現一次，語氣比第 200 小節來得更強烈急促些，第 201 和 203 小節對稱，另外再加上一小節的延伸，讓調性回到 F 大調然後進入尾奏。

【譜例 4-1-21】：第 200-205 小節

Musical score for Example 4-1-21, measures 200-205. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat. A first ending bracket is shown above the right hand staff, and a second ending bracket is shown below the right hand staff. The piece concludes with a fermata over the final chord.

尾奏第 205-208 小節（譜例 4-1-22），有著“*f*”及“*p*”力度上的對比，又是呼應開頭的強烈對比，接著第 209 至 213 小節（譜例 4-1-23）五小節的 hemiola，也是在結束之前的使用，這些元素都在先前不斷地出現過，第 214 小節的 6 拍雖然是四分音符（見譜例 4-1-24），但因為尾奏的速度加快，與前段結束句（見譜例 4-1-21）最後一小節也有異曲同工之妙，最後終於接向寬廣的和弦，在 F 大調中結束第一樂章。

【譜例 4-1-22】：第 205-208 小節

Musical score for Example 4-1-22, measures 205-208. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat. The score shows a dynamic contrast between forte (*f*) and piano (*p*) in the right hand, with the left hand providing a steady bass line. The piece concludes with a fermata over the final chord.

【譜例 4-1-23】：第 209-213 小節

Hemiola

Musical score for Example 4-1-23, measures 209-213. The score is written for piano in 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music includes chords and melodic lines. There are markings for '8va' (octave up) and a 'Hemiola' annotation. The bass line has some notes with a flat sign.

【譜例 4-1-24】：第 214-222 小節

Musical score for Example 4-1-24, measures 214-222. The score is written for piano in 6/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music includes chords and melodic lines. There is a marking for '6va' (sixth octave up). The bass line has some notes with a sharp sign.

第二節 第二樂章

【表 2】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》第二樂章樂曲結構
第二樂章：行板(Andante)，複合式三段體 ABA'+CODA

A mm.1-36	a b a'	2/4	mm. 1-10 mm.11-24 mm.24-36	A-flat Major
B mm.37-104	c } a	4/16	mm.37-52	D-flat Major
	d } b	3/8	mm.53-67	
	c' } a'	4/16	mm.68-76	
	d } a'	3/8	mm.77-91	
	c'變形 } a'	3/8	mm.92-104	
A' mm.105-143	a b a'	2/4	mm.105-115 mm.116-129 mm.129-143	A-flat Major
CODA mm.144-191	Andante molto Adagio	3/4	mm.144-178 mm.179-191	D-flat Major

在浪漫主義的影響之下，布拉姆斯在這個樂章的開頭，也引用了詩人史泰瑙(C.

O. Sternau, 1823-1862)的詩「青春之戀」裡的幾行詩文，其原文如下：

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

翻譯為：

「夜幕低垂，皓月當空，
在此兩顆心，因愛而結合
相互依偎，相互擁抱。」²¹

布拉姆斯透過樂曲想呈現戀人之間，彼此猶疑不定的心情以及愛戀的甜美。

其中詩意的呈現大致上歸納出幾個手法：

1. 半音化：如譜例 4-2-15，半音的不停轉動(A^b-G)猶如來回踱步，似乎不知

²¹ 音樂之友社編，《作曲家別名曲解說珍藏版 7—布拉姆斯》，林勝儀 譯（台北市：美樂出版，2000），316。

道該往何處去的那般躊躇，直到第 143 小節的屬七和弦出現，才讓不安有了明確的方向。

2. 大小三和弦的交替：在譜例 4-2-11 處，大小三和弦的交替，時而光明、時而陰暗的，就像戀人的心情時而感到溫暖幸福、有時卻感到撕裂傷痛，這也是布拉姆斯細膩而內斂的表達方式。
3. 對話式音型：譜例 4-2-5 左右手的對唱旋律、及 B 段中的 a，兩手的輪奏如同戀人在對話般，右手結束音即是左手開始音，兩相附和、融合為一體那般。

此樂章一開始，a 段所出現右手橫向的下行三度音型，與左手分解和弦的十六分音符，兩兩皆為三度關係，另外再看到縱向的左右手關係，由譜例 4-2-1 可發現，和右手八分音符對齊的左手部分，也同時與右手形成了三度的關係(E^b-C, C-A^b, A^b-F)，另外，是布拉姆斯作曲手法中著名的三度循環，在布拉姆斯的其他作品中，如《B 小調第一號狂想曲，作品七十九》(Rhapsody No. 1 in B Minor, Op. 79, 1879)，經常可看見三度循環的使用（見譜例 4-2-2）。就樂句來看，a 段大致上可以四小節為單位，前兩小節為前句、後兩小節為後句，共兩句，再加上三小節的終止式結束 a 段：第 1-4 小節，在降 A 大調上由 I 級到 V 級，而第二句從第 5-8 小節，前句則借用小調（降 A 小調）的 i 級小三和弦，到後句時再回到共同和弦 V 級轉回大調，接著是終止式；透過句子的分析來看，可發現到前句的第三小節旋律，與貝多芬《C 小調第八號鋼琴奏鳴曲，作品十三，「悲愴」》(Piano Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13 “*Pathétique*”, 1798-1799) 第二樂章（見譜例 4-2-3）同樣在前句的第三小節是完全相同的，在更進一步發現，包括左手的伴奏型態與低音的進行，皆有極大的相似處。

【譜例 4-2-1】：第 1-4 小節

【譜例 4-2-2】：布拉姆斯《B 小調第一號狂想曲，作品七十九》第 1-3 小節

【譜例 4-2-3】：貝多芬《C 小調第八號鋼琴奏鳴曲，作品十三，「悲愴」》第二樂章：
第 1-4 小節

接著到 A 段的 b (第 11-24 小節)，大致上可以分為三個小句子：第一句，第 11-14 小節，從譜例 4-2-4 中可看見它在第 12 小節處透過還原的 A 音逐漸轉調至 F 大調；第二句第 14 小節開始 (見譜例 4-2-5)，織度變得複雜些，除了右手的旋律模進移高五度之外，左手也加入了對唱的對位旋律與右手相呼應著，就像史泰璠的詩一樣，「在此兩顆心，因愛而結合，相互依偎，相互擁抱」左右手如同戀人般地訴說著愛意，在第 18 小節至 20 小節處，左右手旋律對調輪唱，透過半音的轉

換(D-D \flat)使樂曲即將由 F 大調回到降 A 大調；接著到第三句，為結束句，第 21-24 小節，在譜例 4-2-6 中看見樂曲在降 F 音與降 E 音半音之間流連，最後停留在半終止（V 級）的地方。再將這個段落與貝多芬鋼琴奏鳴曲《悲愴》第二樂章同樣的段落（見譜例 4-2-7）作比較，也可看見布拉姆斯在這個段落上所使用的伴奏音型與貝多芬的手法相同，都是持續音的使用。

【譜例 4-2-4】：第 11-14 小節

【譜例 4-2-5】：第 14-20 小節

【譜例 4-2-6】：第 21-24 小節

【譜例 4-2-7】：貝多芬《C 小調第八號鋼琴奏鳴曲，作品十三，「悲愴」》
第二樂章：第 17-21 小節

然後回到 a' (譜例 4-2-8)，它其實就是 a 的變形，透過音域的加寬以及持續音的使用展現樂曲的張力，使得 a' 與寧靜的 a 相比，在平靜之中多了一股寬廣的氣流。

【譜例 4-2-8】：第 24-28 小節

基本上 B 段 (第 37-104 小節) 仍是以 aba' 的形式呈現，持續音及半音變化是這個段落的發展重點。a 由 c (第 37-52 小節) 和 d (第 53-67 小節) 組成，此段落出現左右手對唱的線條，c 段是兩手反向的形式穩定的停留在降 D 大調上，而到了 d 段則變成兩手同向的方式繼續對唱，調性則在大三和弦及小三和弦的轉換間遊走；整個段落被標記了“poco più lento”(稍微再慢些)在開頭處，配合著左右手的對唱，使得樂曲較為先前更加的溫和動人，兩手的對唱，又呼應著史泰璠的詩意，譜上標明“pp”的力度，微弱的聲音就像戀人低頭細語呢喃那樣，沈浸在兩人的世界裡。此段旋律乍看之下如同另一個嶄新的線條，但仔細分析，卻發現到這仍然是素材 y 的發展，旋律取自第一樂章發展部中降 D 大調的旋律 (見譜例 4-1-14)，第 37 小

節右手的 $D\flat-G\flat$ 四度關係(見譜例 4-2-9), 與前一樂章降 D 大調旋律(見譜例 4-1-14) 左手一開始的相同, 接著鄰音 $F-E\flat-F$ 之進行也與降 D 大調相同, 然後下行三度從 F 音到降 D 音也是降 D 大調旋律的結尾, 此處又是先前也提到的旋律的輪廓沒有改變, 但是改變了調性、節奏等, 這樣的作法就是主題變形。

【譜例 4-2-9】：第 37-44 小節

The musical score for Example 4-2-9, measures 37-44, is presented in a piano arrangement. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth notes and rests, with a 'y' marking above the first measure labeled '素材'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment for the final measure of the example.

就樂句來看, 整個 a 段大致以 8 小節為一個句子, 其中又分了 4 小節前句及 4 小節後句(見譜例 4-2-9), c 段由兩大句組成, 各八小節, 其實是相同的旋律, 只是在第二次出現時(見譜例 4-2-10), 在上方聲部加入了持續音, 前句為降 A 音、後句為降 D 音最後再回到降 A 音, 如同閃爍的星光, 也呼應著史泰璠的詩境:「夜幕低垂, 皓月當空」, 點綴夜色的星光, 為愛戀的情人閃耀著雀躍的心; 在左手低音的部分, 整個 c 段都存在著持續音降 D 音, 每一小節出現一次, 使得甜美的氣氛中又帶著一絲堅定的語氣。到了 d 段, 大小三和弦轉換帶來忽暗忽明的 8 小節樂句(譜例 4-2-11)之後, 讓樂曲的氣氛漸漸活絡起來, 顯得活潑, 再透過 5 小節(譜例 4-2-12)半音轉換迎接即將到來的 b 段。

【譜例 4-2-10】：第 44-52 小節

【譜例 4-2-11】：第 53-60 小節

【譜例 4-2-12】：第 61-67 小節

b 段（第 68-76 小節）實際上是 c（見譜例 4-2-9）的變形，以兩小節的旋律線作為發展，第 70-71 是前句（第 68-69 小節）的擴張，然後接著從 72 小節開始以 ii 級七和弦及 V 級的反覆作為結束句，最後結束在 I 級上（見譜例 4-2-13）。而持續音也仍然保持與 c 段相同，每小節出現一次降 D 音，只是左手加入的三連音音型，使得此段落情緒變得較先前澎湃、激動。

【譜例 4-2-13】：第 68-76 小節

接著進入 a'，因為先前 b 段已以 c 作為發展，所以此處直接進入 d，在第 92 小節處，又以 c 作為發展（見譜例 4-2-14），和先前 b 段不同的是，又加入了半音之間的轉換，使得調性變得模糊，在大小調之間遊走，接著回到 A'段落。

【譜例 4-2-14】：第 92-100 小節

A'段（第 105-143 小節）的 b 與前頭相同，a 的旋律保持不變，只是在 a 與 a' 中都加入了三連音的律動（見譜例 4-2-14），使得整個樂段氣氛變得較為熱情，接著在連接句（第 139-143 小節，見譜例 4-2-15），保持前句第 137-138 小節的右手音型作為延伸，左手不斷地在 A^b-G 半音音型轉動著，進入尾奏。

【譜例 4-2-15】：第 137-143 小節

The musical score for Example 4-2-15, measures 137-143, is presented in two systems. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. The first system (measures 137-140) shows the right hand with chords and single notes, while the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system (measures 141-143) continues this pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a dense stream of sixteenth notes with triplets.

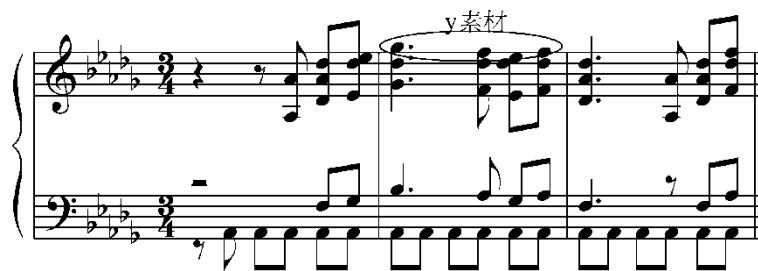
尾奏段落就調性來看，此段並沒有回歸到降 A 大調，這樣「不傳統」的手法，可印證荀白克在書中所提及他視布拉姆斯為先進者的看法。²²反而自連接句開始，準備自降 A 音，以降 D 大調屬七和弦的姿態在尾奏時正式進入降 D 大調，由此可說尾奏其實與先前的 ABA' 並無太大的關連性，只是爲了不破壞樂章的架構，更進一步說，它是爲了連接到第三樂章而存在的。

整個尾奏以速度術語劃分爲兩個部分，第一個部分從第 144-178 小節，爲行板 (Andante) 的速度；第 179 小節開始至第 191 小節爲第二部分，爲慢板 (Adagio) 的速度。

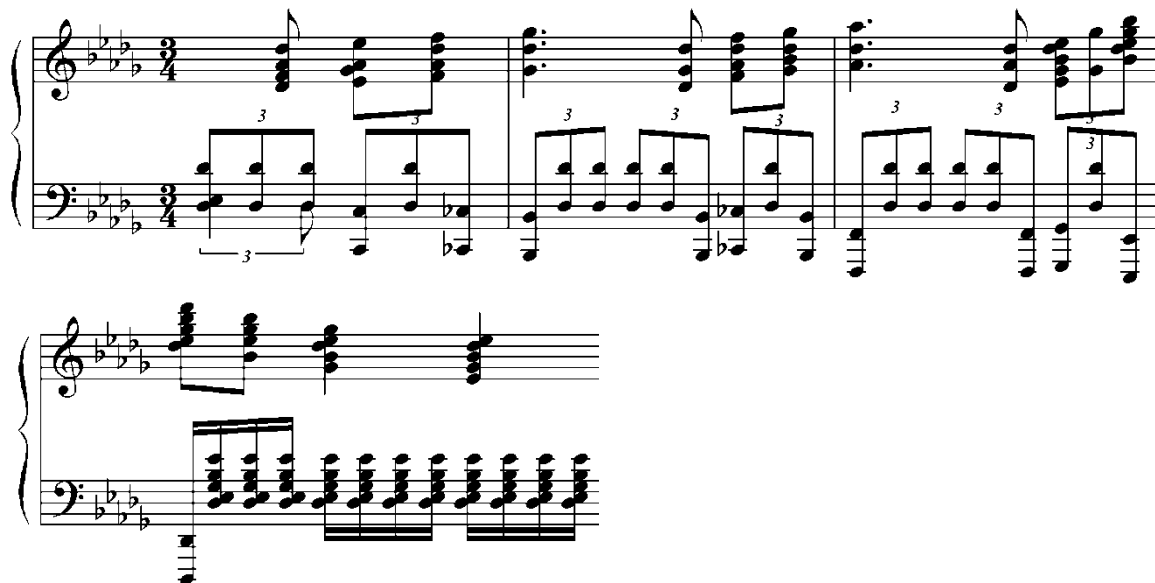
尾奏的第一部份，見譜例 4-2-16，可發現第一樂章發展部降 D 大調樂段的旋律 (y 素材，G^b-F-E^b-F) 的運用又在此出現，在左手持續音降 A 音以平靜的腳步下帶領優美的旋律逐漸凝聚力量自“ppp”，“pp”一步步推向“ff”，而左手也透過音值縮減的方式由起初的八分音符到三連音、甚至出現十六分音符增加了低音的密度與厚度（見譜例 4-2-17），一氣呵成帶往高潮。

²² Arnold Schönberg, *Style and Idea : Selected writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Sterin, trans. Leo Black (Berkeley: University of California Press, 1985), 441.

【譜例 4-2-16】：第 144-146 小節



【譜例 4-2-17】：第 172-174 小節



從第 179 小節開始為尾奏的第二部分，其實它是第 178 小節和弦的延伸，如同聖詠般的和弦式音型，以左手半音階下行的音型作為張力，其右手的旋律仍可見第一樂章降 D 大調旋律的影子（見譜例 4-1-18），結束在降 D 大調 I 級和弦上，聽覺上樂曲在此結束的感覺，然而仍意猶未盡地再度出現開頭下行三度音型（譜例 4-2-19），第一次在“*pp*”的力度上悄悄的滑入、第二次則標示著“*rf*”記號，意味著高聲再唱一次，最後才以厚重和弦的琶音從 IV 級解決到 I 級，第二樂章在聲勢浩大、莊嚴的和聲下結束在降 D 大調上。

【譜例 4-2-18】：第 176-186 小節

Musical score for Example 4-2-18, measures 176-186. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, including triplets. The bass line features several triplet markings. The score concludes with a fermata over a whole note chord in the bass clef.

【譜例 4-2-19】：第 186-191 小節

Musical score for Example 4-2-19, measures 186-191. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo), *rf* (rassonnato forte), *f* (forte), and *e sostenuto* (e sostenuto). The piece concludes with a fermata over a whole note chord in the bass clef.

第三節 第三樂章

第三樂章是一個充滿著對比性強烈的樂章：

1. 調性：F 小調與降 D 大調的大小調對比。
2. 風格：詼諧(scherzo)風格與聖詠(choral)風格的對比。
3. 運音法：斷奏(staccato)與圓滑奏(legato)的對比。
4. 力度：“*f, p*”的轉換頻繁，前句與後句可能就形成強烈的對比。

基本上，它的結構清晰而單純，段落之間調性的轉換使得音樂色彩改變強烈，是一個結構清楚的樂章。

【表 3】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》第三樂章樂曲結構



第三樂章：精神充沛的快板(Allegro energico)，詼諧曲 - 中段 - 詼諧曲 (Scherzo-Trio-Scherzo)				
scherzo	staccato	A	mm. 1-36	F Minor
		B	mm.36-69	
		A'	mm.70-100	
trio	legato		mm.101- mm.212	D-flat Major
scherzo	staccato	A	mm. 1-35	F Minor
		B	mm.36-69	
		A'	mm.70-100	

下表大致上將 A 段的結構分析出來：

【表 4】：A 段結構分析

I		II		
mm.1-8	mm.9-16	mm.17-24	mm.25-32	mm.33-36
4+4	4+4	4+4	4+4	
F minor	E-flat minor- F minor	F minor	E-flat minor	
旋律在右手、左手半音上行		旋律在左手 (I 的倒影)、力度強烈 對比		

從譜例 4-3-1 看到第三樂章的一開始右手的旋律，由降 D 音下行六度到 F 的

這個音型，可發現它的旋律其實是由素材 x(A \flat -G-F-D \flat)後半段六度音型的運用，接著 G \flat -F-E \flat -F 的音型又是素材 y 的使用；和聲上與第一樂章相同的是由減七和弦發展，不過在此樂章並不是以減七和弦到大三和弦的音響為中心，在此減七和弦的解決通常會停留在小調的音響中（小調的 i 級），而左手的低音部分，則從第一小節起到整個 I 大句為止，持續半音上行的進行（見譜例 4-3-1）；節奏上，這個樂章出現了新的節奏型貫穿整個詼諧樂段：。就樂句來看，整個 A 段皆以 8 小節為單位，第一句從第 1-8 小節，前句（第 1-4 小節）以譜例 4-3-1 所看見的布拉姆斯運用發展中的變奏手法，將素材 x 及 y 作為旋律，後句(第 5-8 小節)則以此樂段新的節奏型以二度、三度的變化上行前進，又是 y 素材的運用。到了第 9 小節開始是第二句，是第一句的模進，其前句以半音上行的方式轉到降 E 小調，而後句則降半音回到 F 小調（見譜例 4-3-2）。接下來第三句（譜例 4-3-3），前句將原先在右手的旋律以倒影(inversion)的方式轉換到左手彈奏，後句的部分，除了仍是將先前右手彈奏新節奏型的部分移轉到左手之外，右手上方的旋律線 C \flat -A-B \flat 為節奏的增值；以後句（第 31-36 小節）為延伸作為 A 段的結束句（見譜例 4-3-4）。

【譜例 4-3-1】：第 1-8 小節

前句 後句

【譜例 4-3-2】：第 9-16 小節

【譜例 4-3-3】：第 17-24 小節

【譜例 4-3-4】：第 31-36 小節

【表 5】：B 段結構分析

I		II			連接句
mm.36-41	mm.42-49	mm.50-53	mm.54-57	mm.58-61	mm.62-69
導入句	D ^b -e ^b -E-f [#] (2 小節為單位)	延續先前音型半音上行。	在第三拍（弱拍）處出現不規則重音。		分解和弦與 ♪ ♪ 交替
		以 G 音為持續音			

觀察 A 段的 I、II 兩大句的結尾，分別在第 16 小節及第 36 小節處（見譜例 4-3-5），可發現在接下去的 B 段落將以其音型在調性上做發展，大致上分為兩個部分：第 36-49 小節為第 I 段、第 50-69 小節為第 II 段。第 I 段的前三句，第 36-41 小節（見譜例 4-3-6）以左手半音上行作為導入句，自第 42 小節開始到第 49 小節（譜例 4-3-7），以兩小節為單位，從降 D 大調（I 級-V 級）到降 E 小調（i 級-iv 級）、E 大調（I 級-V），最後到升 F 小調（i 級-iv 級）到目前為止，雖然調性不斷轉換顯得不安穩，但譜上卻標示著“molto leggiero”（非常輕巧的）、在力度上也要一直保持著“pp”，雖然與 A 段相較之下是屬於抒情的段落，但情緒上仍處在緊繃不安的狀態下、絲毫不能鬆懈；接著從 50 小節開始為 B 段的第 II 段，樂句以四小節為單位，低音出現持續音(pedal point)G 音，前 4 小節(第 50-53 小節，譜例 4-3-8)每小節出現一次、第 54 小節開始，每兩小節出現一次，直到第 62 小節為止；此段旋律的進行除了分解和弦之外，其中也安排了巧妙的半音進行，由譜例 4-3-9 分析來看，左手除了第一拍的持續音之外，第三拍的四分音符 B-C-C[#]-D 正呼應著右

手第一拍的八分音符，而右手第三拍的四分音符 F-E-E^b-D 恰巧又預示了下一樂句（第 54-57 小節，譜例 4-3-9）右手的第一個音，接著第 58-61 小節（譜例 4-3-10），右手的第一個以 C-A-F[#]-E^b 四個音增強了減七和弦的音響，最後解決到第 62 小節的 G 小調 i 級上，以分解和弦與第三樂章創新的節奏型輪流出現，準備回到 A' 段。

【譜例 4-3-5】：第 15-16 小節、第 35-36 小節

【譜例 4-3-6】：第 36-41 小節

【譜例 4-3-7】：第 42-49 小節

【譜例 4-3-8】：第 50-53 小節

【譜例 4-3-9】：第 54-57 小節

【譜例 4-3-10】：第 58-61 小節

A'段使用了卡農(canon)的手法，譜例 4-3-11 在第 70 小節開始的樂句中，第 72 小節的左手切入了前兩小節右手的旋律，使得樂曲的氣氛變得更加緊湊，八小節後從第 78 小節開始句子縮減，只剩下樂句的前兩小節，先到降 E 小調、再回到 F 小調，兩手先反向、在同向回（見譜例 4-3-12），最後在 F 小調 vii7/iv 級和弦延伸然後進入結束句。結束句延續著前頭“*ff*”的力度，使得詼諧曲樂段在和弦式厚實的音響中。

【譜例 4-3-11】：第 70-73 小節

【譜例 4-3-12】：第 78-81 小節

中段(Trio)進入降 D 大調聖詠風格的樂段，氣氛顯得莊嚴神聖，透過左右手反向的進行達到音響的張力。以樂句來看，第 101-108 小節(譜例 4-3-13)及第 109-116 小節(譜例 4-3-14)，兩句各八小節，同樣從降 D 大調 I 級開始發展停留在 V 級，反向的同時做漸強，使得樂曲隨著音型的開離在表情的配合下達到戲劇性的張力；到了第 117 小節開始，再次出現命運動機，此處的命運動機作為持續音使用，持續了 6 小節(第 117-122 小節，譜例 4-3-15)，右手的旋律由平穩的步伐轉變成掛留音型，而後句第 123-132 小節(譜例 4-3-16)右手則轉變為上助音的音型，以半音階形式下行、配合左手半音階上行的音型從開離到較為密集的配置作為結束。


【譜例 4-3-13】：第 101-108 小節

【譜例 4-3-14】：第 109-116 小節

Db: M I

【譜例 4-3-15】：第 117-122 小節

【譜例 4-3-16】：第 123-132 小節

後段重新回到降 D 大調，開始（第 154-161 小節，譜例 4-3-17）與前段的第
一句（見譜例 4-3-13）相同，只是右手的位置高八度，聲音更薄、力度要更輕些，
第二句（第 162-172 小節，譜例 4-3-18）轉到降 C 大調上，音域愈高聲音愈薄，譜
上還註記了漸弱(dim.)的術語；直到第 172 小節開始，第三樂章的節奏型  再

度出現，力度的強烈對比也在“*pp*”與第三拍重音之間拉扯著，在譜例 4-3-19 可看見透過半音的轉換使得樂曲從降 C 大調回到降 D 大調。

【譜例 4-3-17】：第 154-161 小節

Musical score for Example 4-3-17, measures 154-161. The score is in 3/4 time and features a piano (*pp*) and *molto legato* dynamic. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand, with some notes tied across measures.

【譜例 4-3-18】：第 162-172 小節

Musical score for Example 4-3-18, measures 162-172. The score is in 3/4 time and features a *dim.* (diminuendo) dynamic. The music consists of chords in the right hand and single notes in the left hand, with some notes tied across measures. The score is divided into two systems, with an 8va (octave) marking above the first system and a *pp* dynamic marking in the second system.

【譜例例 4-3-19】：第 172-180 小節

The musical score for Example 4-3-19, measures 172-180, is presented in two systems. The first system covers measures 172-177, and the second system covers measures 178-180. The music is in 3/4 time and features a piano with dynamic markings *pp*, *rf*, *rf*, *cresc.*, and *rf*. The right hand has an *8va* marking. The left hand has an *8va* marking. The score shows a sequence of chords and arpeggios in the right hand and a bass line in the left hand.

回到降 D 大調之後，不斷地以半音的進行作為結束，譜 4-3-20 可看見左手以四小節為單位半音階上行，然後見譜例 4-3-21，以降 D 大調 I 級的分解和弦接到譜例 4-3-22，左右手分別以半音階反向進行，在燦爛的聲響中停留在半終止；第 203 小節起（譜例 4-3-23），再度出現如樂曲開頭的分解和弦音型，在三次模進後，回到詼諧樂段。

【譜例 4-3-20】：第 180-188 小節

The musical score for Example 4-3-20, measures 180-188, is presented in a single system. The music is in 3/4 time and features a piano with a bass line in the left hand and chords in the right hand.

【譜例 4-3-21】：第 188-192 小節

Musical score for Example 4-3-21, measures 188-192. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

【譜例 4-3-22】：第 192-202 小節

Musical score for Example 4-3-22, measures 192-202. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef contains chords, some of which are circled and marked with an 8va (octave) sign. The bass clef contains a bass line with a D♭M chord indicated below it. A first ending bracket labeled '1' spans the final two measures of the piece.

【譜例 4-3-23】：第 203-212 小節

Musical score for Example 4-3-23, measures 203-212. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol. The instruction *Dal segno sin' al fine* is written below the score.

第四節 第四樂章

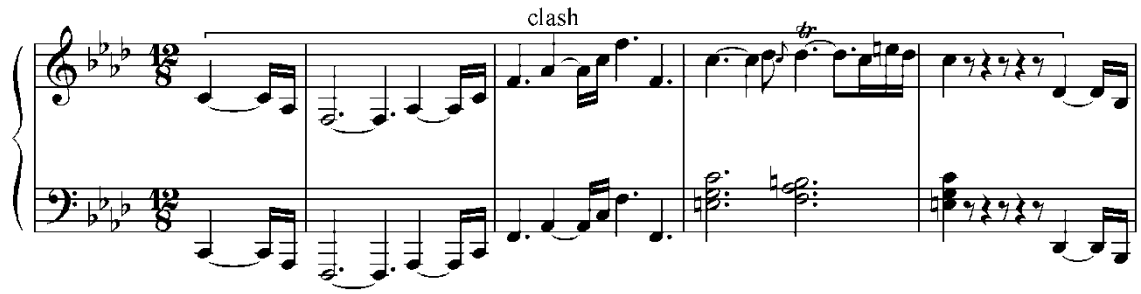
此樂章開頭標題寫為間奏曲(Intermezzo)，不過此處的間奏曲與布拉姆斯之後所寫的間奏曲作品一一七(Intermezzo, Op. 117, 1892)大不相同，此處布拉姆斯所作的間奏曲是為銜接第五樂章而插入的樂段，也可說第四樂章的間奏為第五樂章的序。

見譜例 4-4-1，一開始的第一小節處右手下行三度及三度的旋律與第二樂章相同，只是在不同的調性上，確實如同第四樂章之標題「回憶」(Rückblick)，「回憶」為史泰瑙的同名詩，據說布拉姆斯也是藉此回憶一位在旅途中遇見的少女。其旋律正與而左手的部分以命運動機貫穿全曲，支撐著整首樂曲，如同持續音般，與右手相配合，透過音響上力度、厚度等等的變化，如同回憶般，一下子很清晰在眼前、一下子卻朦朧地僅存依稀的影像。在一開始的樂句中，筆者發現有一不協和的聲響隱身在屬七和弦之中，增加了樂曲的戲劇張力，見譜例 4-4-1，第 2 小節第 1 拍處，就是不協和音響出現的例子，此手法“clash”（不協和）在貝多芬《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》「熱情」第一樂章中可從一開始的 C 音突然上行至 D \flat 音的不協和，就是一個“clash”（不協和）手法的使用（見譜例 4-4-2），可見，由此可見布拉姆斯所受到貝多芬的影響。

【譜例 4-4-1】：第 1-4 小節

The musical score for the first four measures of the Intermezzo is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand (treble clef) plays a descending melodic line starting with a half note chord (F4, C5, G4) in the first measure, followed by eighth notes: F4-G4, E4-F4, D4-E4, C4-D4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The first measure has a half note chord (F4, C5, G4) in the right hand and a half note (C3) in the left hand. The second measure has a half note chord (F4, C5, G4) in the right hand and a half note (C3) in the left hand. The third measure has a half note chord (F4, C5, G4) in the right hand and a half note (C3) in the left hand. The fourth measure has a half note chord (F4, C5, G4) in the right hand and a half note (C3) in the left hand. The score includes triplets in the left hand in measures 2, 3, and 4.

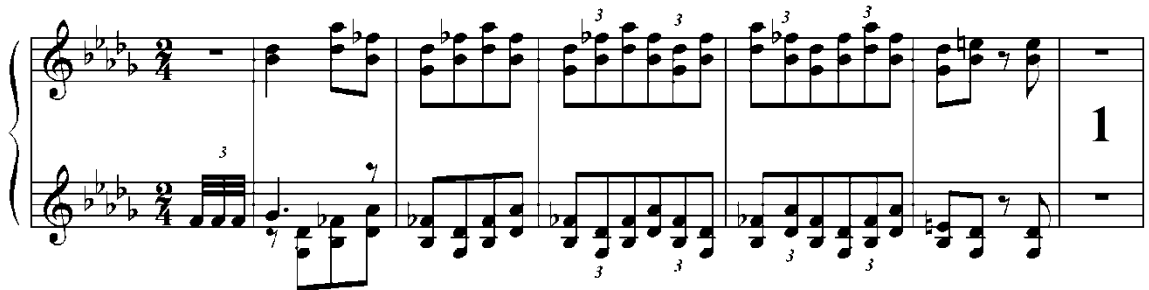
【譜例 4-4-2】：貝多芬《F 小調第二十三號鋼琴奏鳴曲，作品五十七》
第一樂章：第 1-4 小節



The musical score for Example 4-4-2 shows the first four measures of the first movement. The right hand features a melodic line with a 'clash' annotation above it in the third measure, indicating a dissonance. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

到了第 19-23 小節，(譜例 4-4-3) 此處為結束句，樂曲停留在一個屬九和弦的聲響之中，這是全曲唯一沒有使用到命運動機之處，雙手作五度反向的進行，營造出不同於先前的氣氛，帶著飄渺的美感，透過節奏的增值、減值造成速度的加快與減緩，最後逐漸以休止符消散而去，營造出曇花一現的景象。

【譜例 4-4-3】：第 19-24 小節



The musical score for Example 4-4-3 shows measures 19 through 24. The right hand has a series of chords and triplets, while the left hand has a dense, rhythmic accompaniment with triplets and a final measure marked with a '1'.

接著又回到下行三度及雙音的音型，配合著左手更加密集的持續音型（見譜例 4-4-4），此處更像是定音鼓的音響，從一開始微弱的音響，逐漸地由遠而近，愈來愈清晰、愈來愈堅定，而右手的和弦卻與左手的命運動機造成不協和音響，同時右手的連續和弦一直沒有解決（見譜例 4-4-5），使得樂曲充斥著不安的氛圍，不知何時結束，藉此增加了樂曲的戲劇張力。

【譜例 4-4-4】：第 25-27 小節

a tempo
pp trem.

【譜例 4-4-5】：第 38-43 小節

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

樂曲的尾聲，回到開頭的下行三度雙音音型（譜例 4-4-6），由先前的不安氛圍到回到第 44 小節，有一種回歸平靜的感覺，可是到了第 45 小節兩次的 8 分休止符，打斷了原先順暢的樂句，第 46 小節，好像是被迫隱藏很多還想說的話，就這麼結束吧的感覺；接著左手也出現一次相似的樂句，然後全曲結束在寧靜的命運動機（譜例 4-4-7）。

【譜例 4-4-6】：第 44-49 小節

【譜例 4-4-7】：第 49-53 小節

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The piece is divided into five measures. Measures 49, 50, and 51 feature a triplet of eighth notes in both hands. Measure 52 features a triplet of eighth notes in the bass clef and a half note in the treble clef. Measure 53 features a half note in the bass clef and a half note in the treble clef. A fermata is placed over the final notes of both staves in measure 53.

第五節 第五樂章

第五樂章「終曲」(Finale)是一個變形的輪旋曲式，基本的架構來看以 ABACA+Coda 的形式寫成的作品，但在 B 段落中仍會出現 A 段的主題，而在 C 段落也可見到 A 段的動機存在，甚至最後一次 A 的出現後，又再度出現 C 段卡農 (canon) 當作連接樂段，接至尾奏。這樣的安排使得這首輪旋曲曲式變得很奇特，故稱之為變形的輪旋曲式。

【表 6】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》第五樂章樂曲結構

A	mm.1-38	由節奏感強烈的第 1-4 小節與旋律性強烈的第 5-6 小節兩對比的樂句構成。	F minor
B	mm.39-99	旋律根據姚阿幸的座右銘「自由而孤獨」(Frei aber Einsem) 所寫。	F Major
		mm.71-99 出現 A 段節奏動機	D-flat Major
A	mm.100-139		F minor
C	mm.140-164	Homophonic (和弦式齊奏)	D-flat Major
	mm.164-184	Canon 1：改變音域	
	mm.185-198	Canon 2：改變織度	
	mm.199-215	Canon 3	
A	mm.215-248		F minor
Coda	mm.249-292	più mosso	F Major
	mm.293-365	Presto	



此樂章以三個素材為中心：


- (1) A 段節奏感強烈的動機 (譜例 4-5-1)
- (2) B 段抒情柔美的“FAE”旋律 (譜例 4-5-2)
- (3) C 段運用素材 x 所寫的聖詠旋律 (譜例 4-5-3)

【譜例 4-5-1】：第 1-4 小節

【譜例 4-5-2】：第 39-42 小節

【譜例 4-5-3】：第 140-147 小節


A 段一開始第 1-4 小節，見譜例 4-5-1 可看見如第一樂章中所使用二度及三度的運用，在第一小節就可看見，而節奏性強烈的動機 ，尤其在第二小節的節奏上讓人不禁回想到第三樂章的新節奏動機 ，接著到了第三小節使用了切分音的節奏型，更使得樂曲在一開始就讓人感受到年輕布拉姆斯熱情、衝動的氣息，而第三小節的旋律在仔細分析過後發現，仍然取材自素材 x，它透過填音的方式將素材 x 變形，這便是布拉姆斯在這首作品中最大的特色—發展中的變奏；

另外在左手的部分，雖然並沒有直接出現命運節奏 ，但以第四樂章為第五

樂章的序來看，在第四樂章中最重要的支撐元素——命運動機——來看，一直到結尾（見譜例 4-4-6）都是 F-B \flat 的音型到了這個樂章，左手的部分仍以 F-B \flat 出現，在此將之視為命運動機的變形。接著就到了對比性強烈的後句，第 5-6 小節（譜例 4-5-4），暫時轉到了 C 小調上，左右手的上聲部以反向的方式進行著，使得密集的和弦中也有張力的表現；就節奏上看來，若真要說緩慢下來，只有在第 6 小節處，為前句節奏動機的增值，而其他的部分只是將休止符以長音符延續而已，而整個 A 段大致上就在這樣強烈對比性交替的模式下一急、一緩地呈現。接著在第 6-10 小節再一次對比交替之後，在第 11-14 小節連兩小節出現動機節奏配合上切分音的重音猶如爆炸性的展開，然後結束第一大句。而縱看這個大句子可發現每個小樂句的音域轉換頻繁，由譜例 4-5-1 便可察覺一次在低音域、下一句就會在高音域，就像舒曼所形容的那樣，好像看見了一個隱藏的交響樂在其中。²³

【譜例 4-5-4】：第 5-6 小節



接著出現兩句右手上聲部的旋律相同的樂句（見譜例 4-5-5），第一句的和聲以 c 小調回到 F 小調，而第二句的音域比前句低了八度，兩手進行的方向則由前句的同向變成了反向的進行，而此句的調性安定在降 A 大調上，然後開始作與第一大句不一樣的變化；見譜例 4-5-6，以兩小節為單位右手以模進進行，左手的則是一連串的半音上行，到了第 23 小節開始，是動機節奏  的堆疊，樂句也縮短變

²³ Paul Holmes, 《偉大作曲家羣像：布拉姆斯》，王婉容 譯（台北：智庫文化，1995），22。

得緊湊，由調性來看，由一開始的降 B 大調然後到 D 大調、最後回到 F 小調，仍會發現布拉姆斯特別喜愛的三度循環關係處處可見；直到第 25 小節處如同逐漸凝聚的力量般，一鼓作氣地結束在 F 小調的 i 級，隨後迅速地展開一段連續六度 16 分音符快速音群（譜例 4-5-7），以兩小節為單位一共有三句，第一句在 F 小調上、第二句則轉移到降 B 小調上，緊接著第三句由降 D 大調再回到 F 小調，在此處布拉姆斯仍是透過三度循環的關係轉調；在第 31-32 小節處便可看見布拉姆斯透過增值的手法驅使樂曲氣氛逐漸緩和下來，見譜例 4-5-8 右手以持續音彈奏 F 音，其暗示著下一個段落的調性，而左手的部分兩次開頭的節奏，但以下行音型的方式呈現，直到 F 音為止，接著進入 F 大調的 B 段。

【譜例 4-5-5】：第 14-18 小節




【譜例 4-5-6】：第 18-25 小節

【譜例 4-5-7】：第 25-33 小節

Musical score for Example 4-5-7, measures 25-33. The score is in 6/8 time and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include fm and bbm. Chords D and M are indicated in the bass line.

【譜例 4-5-8】：第 33-38 小節


Musical score for Example 4-5-8, measures 33-38. The score is in 6/8 time and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include fm and bbm. Chords D and M are indicated in the bass line.

B 段抒情柔美的旋律(第 39-42 小節, 譜例 4-5-2)是根據好友姚阿幸的座右銘「自由而孤單」(Frei aber Einsem)的縮寫 F-A-E 所寫成的, 一共有兩大句, 第一句是由第 39-51 小節, 第二句從第 52-70 小節, 除了優美的旋律之外, 在段落中間也會加入多聲部的複音織度(見譜例 4-5-9), 而  的節奏型是運用開頭的  變形而來, 到了第二大句(譜例 4-5-10), 開始出現半音進行, 而有趣的是在此布拉姆斯又悄悄的使用了三度循環的關係作為三次半音進行的開頭音, 分別為 B \flat , G, E 三個音; 接著以  的節奏型為基礎的第 63-70 小節(譜例 4-5-11)為結束句。

【譜例 4-5-9】：第 43-51 小節

【譜例 4-5-10】：第 55-62 小節

【譜例 4-5-11】：第 63-70 小節

接著在 B 段的後半部，很特別的以 D^b 音為持續音配合 A 段開頭的節奏（譜例 4-5-12），此時樂曲氣氛轉為寧靜的、如撥絃似地彈奏著，到了第二句的後半（譜例 4-5-13）節奏型只剩下了  透過半音的轉換與左手持續音 D^b 音的跳動；最後

第 90-99 小節（譜例 4-5-14）為 B 段的結束句，停在 D \flat 大調的 I 級。

【譜例 4-5-12】：第 78-81 小節

Musical score for Example 4-5-12, measures 78-81. The score is in 6/8 time and D \flat major. The right hand features a melodic line with some chromaticism and rests, while the left hand provides a steady bass line with eighth-note chords. The piece concludes with a final chord in the first inversion of D \flat major.

【譜例 4-5-13】：第 83-89 小節

Musical score for Example 4-5-13, measures 83-89. The score is in 6/8 time and D \flat major. The right hand has a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The left hand has a simple bass line with eighth-note chords. The piece ends with a final chord in the first inversion of D \flat major.

【譜例 4-5-14】：第 90-99 小節

Musical score for Example 4-5-14, measures 90-99. The score is in 6/8 time and D \flat major. The right hand has a melodic line with some chromaticism and rests, while the left hand provides a steady bass line with eighth-note chords. The piece concludes with a final chord in the first inversion of D \flat major, labeled as D \flat M: I.

接著回到 A 段，整個 A 段與開頭段落相同，唯有第 139 小節（見譜例 4-5-15）要銜接到 C 段的時候才出現變化，開頭的 A 段停留在 F 音，為之後的 B 段的 F 大調作準備（譜例 4-5-8），而此處 A 段的結尾由 F 音下行至 E^b-D^b音，進入降 D 大調 C 段。

【譜例 4-5-15】：第 137-140 小節

C 段一共有四個段落，第一個段落由第 140-164 小節，此段落以整齊的和弦式 (homophonic) 如聖詠般的進行（見譜例 4-5-3），調性安定的停留在降 D 大調上，樂句以 8 小節為單位，見譜例可發現在右手的最低聲部 A^b-G^b-F-D^b 其實仍然是素材 x，第二句則將第一句的音域再拉寬（見譜例 4-5-16），第三句（見譜例 4-5-17）的前四小節才出現較短時值的音符使得樂曲有往前推進的力量，不過雙手仍以齊奏的方式 (homophonic) 彈奏，以兩小節為單位模進進行，後四小節則回到一大拍一個和弦式的進行輝煌地結束 C 段的第一個段落。

【譜例 4-5-16】：第 148-155 小節

【譜例 4-5-17】：第 155-164 小節

C段的第二段落由第 164 小節開始，素材與第一段落相同，但以卡農手法寫作，透過音域的改變（見譜例 4-5-18）使得織度變得複雜些，樂句的安排和第一個段落第二句（譜例 4-5-16）類似，到了第 173 小節開始（譜例 4-5-19），樂句變得緊湊些，再次運用了同音異名轉調的手法，接著運用第 175 小節內聲部的上助音音型作為結束句（譜例 4-5-20）的素材，此處的結束句力度突然由“*f*”轉為“*pp*”，在力度上的反差，同時也為下一個段落作準備。

【譜例 4-5-18】：第 164-172 小節

【譜例 4-5-19】：第 173-176 小節

同音異名 轉調

【譜例 4-5-20】：第 177-184 小節

接下來第三個段落從第 185 小節開始（譜例 4-5-21），由先前段落的結束句開始，透過時值的縮減使得速度變快，因此這個段落的卡農顯得較為輕快些，織度上也經由和弦轉為單音而顯得單薄許多，不過在調性上也和第一段落一樣安定的停留在降 D 大調上。而特別的是，在這個段落的結束又插入了一句 A 段的旋律於右手（譜例 4-5-22），而左手則繼續先前的卡農旋律（素材 x），並且透過半音的變化讓調性模糊，樂句又很突然地停在一個大三和弦上，這個插入句來得突然、結束也讓人措手不及，從此處也可看出年輕的布拉姆斯在作曲手法上常會出現直接的插入句。

【譜例 4-5-21】：第 185-194 小節

【譜例 4-5-22】：第 195-198 小節

延長記號之後，才又回歸到之前的卡農，這是 C 段的最後一個段落，雖和第三段相同為卡農，旋律也取自素材 x，但和先前一段的和聲營造是完全不同的，第三個段落的卡農大致上安穩的停留在降 D 大調上，和聲也停留在 I 級的大三和弦上，但最後一個段落的卡農卻透過前句的還原 E 音，回到 F 小調，停留在 vii 級減七和弦上（譜例 4-5-23），而結束句的地方和第三個段落一樣，由左手彈奏增值的卡農旋律，接著右手又再次出現 A 段旋律（譜例 4-5-24），這次，真的為 C 段的結束，回到 A 段。

【譜例 4-5-23】：第 199-202 小節

Musical score for Example 4-5-23, measures 199-202. The score is in 6/8 time and features a key signature of three flats. The right hand part consists of a melodic line with slurs and accents, while the left hand part provides a steady bass line. The chords are labeled 'fm:' and 'vii7'.

【譜例 4-5-24】：第 207-215 小節

Musical score for Example 4-5-24, measures 207-215. The score is in 6/8 time and features a key signature of three flats. The right hand part consists of a melodic line with slurs and accents, while the left hand part provides a steady bass line. The chords are labeled 'fm:' and 'vii7'.

第三次回到 A 段，在譜上也註記了“a tempo ed agitato”（激動地回到原速）的術語，回顧前兩次的 A 段，在樂曲的一開始註記了“Allegro moderato ma rubato”（彈性速度的中庸快板）的術語，已提示給予演奏者自由彈性的空間，樂曲的第一大句除了音域的跳躍，力度的改變（“*mf*”及“*pp*”），一直到第二大句開始左手半音上行才出現“*agitato*”（激動的）的術語；到了第二次 A 段（第 100 小節開始），卻是銜接前段的力度悄悄的由“*pp*”進入，接著也到了左手半音上行處始出現“*agitato*”的術語；而第三次 A 段，則在一開始就標記了“*agitato*”的術語，也已經預告了這個段落的情緒比先前來得更加熱絡。其實大體架構上與先前 A 段相同，但在原本單旋律的線條上加入了許多雙音（譜例 4-5-25），使得音響變得更豐富和厚實，激動的情緒符合了布拉姆斯作曲時年輕氣盛的狂妄氣勢。

【譜例 4-5-25】：第 226-232 小節

但在進入尾奏之前，這首精彩的終曲又出現令人意外的安排，先前卡農的旋律（素材 x）又再度出現（譜例 4-5-26），但與先前不同的是這次的卡農從平穩的步伐將逐漸地漸快，先是透過音值的縮減、接著又標示了“accel.”的術語，表示還要再加快，並且調性將逐漸穩定在 F 大調的屬七和弦上，為 F 大調尾奏作準備。

【譜例 4-5-26】：第 236-248 小節

The musical score for Example 4-5-26, measures 236-248, is presented in three systems. The first system (measures 236-248) shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, featuring a melody in the treble and a bass line in the bass. The second system (measures 249-275) continues the melody and bass line, with a 'p.' (piano) marking and an 'accel.' (accelerando) marking. The third system (measures 276-283) shows the end of the piece with a '(8va)' marking and a final cadence.

尾奏以速度區分為兩個段落，尾奏 I 從第 249-292 小節為“più mosso”（更快），尾奏 II 則是從第 293 小節起至最後，為“presto”（急板）的速度。延續前段 C 段卡農主題再現（素材 x）為尾奏 I 的要素，從譜例 4-5-27 可知尾奏確實轉調至 F 大調上，而右手的聲部則是將左手旋律以增值的手法寫成對位風格，四個音為一組 (A-G-F-C, C-B-A-F)，頗有 hemiola 的感覺，尤其是在第 249-250 小節處，可能會讓聽眾誤為是 2 拍子或 4 拍子的尾奏；直到第 275 小節處（譜例 4-5-28）又出現 A 段的主題，和聲又回到 f 小調的色彩上，使得樂曲氣氛顯得更激動些，一次一次的往上堆疊直到第 283 小節（譜例 4-5-29）左手出現第一樂章 1a（譜例 4-1-1）的結尾（素材 y）達到高潮後，以屬七和弦分解和弦作為連接，進入尾奏 II。

【譜例 4-5-27】：第 249-258 小節

Musical score for Example 4-5-27, measures 249-258. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The bass line includes several circled eighth-note patterns.


【譜例 4-5-28】：第 275-278 小節

Musical score for Example 4-5-28, measures 275-278. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The bass line includes a circled eighth-note pattern with an arrow pointing to it and the label "y素材".

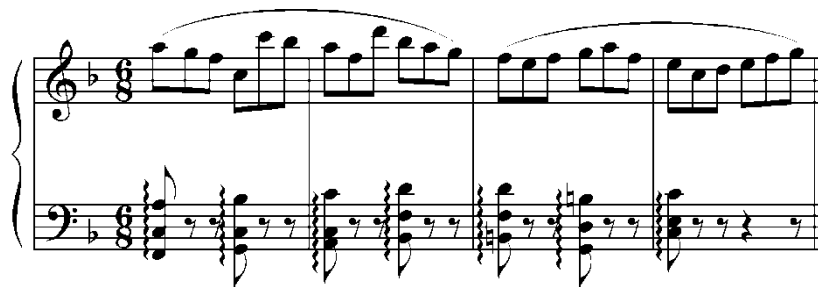
【譜例 4-5-29】：第 283-286 小節

Musical score for Example 4-5-29, measures 283-286. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The right hand includes a circled eighth-note pattern with the label "8va" and a circled sixteenth-note pattern with the label "10". The left hand includes a circled eighth-note pattern with the label "6".

從第 292 小節開始透過音符的時值縮減使得速度加快，進入到尾奏 II，樂曲氣氛變得更為緊湊，左手變成簡短而快速的琶音音型(arppeggio)，雙手以反向進行，見譜例 4-5-30，這個樂句結束之後，由原先的四音組合(A-G-F-C)縮減變成三音組

合（見譜例 4-5-31），樂句也由四小節縮短成兩小節為單位，不斷轉調直到第 309 小節，進入尾奏 II 的後半段，降 C 大調出現，又再一次地如前半段的進行，但隨著音域一次一次的推高，從第 325 小節起（譜例 4-5-31），雙手的反向將音域拓寬及半音上行的音型更增加了音樂的張力，直到 333 小節（譜例 4-5-32），隨著右手長音符的和弦以及譜上註記的“e sostenuto”（持續著），使得緊湊的氣氛得以抒解，先前的纏繞和轉調終於激盪出寬廣浩大的力量，緊接著透過分解和弦的方式連接到 A 段的旋律再現（譜例 4-5-33），此處不再將  節奏型發展，從緊湊的 A 段旋律，簡化以切分音為中心作和弦的擴張，直到第 356 小節起（譜例 4-5-34）透過音符的增值，自然地將樂曲的步伐放大、放慢，最後在 F 大調 I 級與 IV 級交替之下聲勢浩大的劃下句點。

【譜例 4-5-30】：第 293-296 小節



【譜例 4-5-31】：第 325-333 小節

Musical score for Example 4-5-31, measures 325-333. The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with some chords circled in red.

【譜例 4-5-32】：第 333-341 小節

Musical score for Example 4-5-32, measures 333-341. The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The treble clef part features sustained chords with a wavy line above them, indicating a tremolo or vibrato effect. The bass clef part features a steady eighth-note pattern.

【譜例 4-5-33】：第 349-356 小節

8^{va}

【譜例 4-5-34】：第 356-365 小節

8^{va}

FM: I IV I IV

第五章 《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》詮釋

透過樂曲的分析可以瞭解作曲家的音樂語言，而演奏者最主要的工作便是將音樂傳遞出去，如同卡索要求布拉姆斯在彈奏鋼琴的時候，不能只是運用手指與技巧彈奏普通的音符，而是要能夠「透過手指表達內心情感」，²⁴這個觀念使得布拉姆斯日後對樂曲寫作上也不忘記將情感與音樂連結。在布拉姆斯的觀念中，技巧是爲了表達音樂中的藝術內涵而存在的。

此章節中，筆者將透過第四章所作的樂曲分析配合布拉姆斯從 1850 年代便開始寫作的練習曲《51 首練習曲，作品六》爲布拉姆斯的《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》詮釋作討論。

1. 技巧：

19 世紀所流行的練習曲創作已經不再單純的爲了技巧而寫，如蕭邦所作的 24 首練習曲以及李斯特所寫的幾組音樂會用練習曲，可看出當時所作的練習曲通常都是音樂會演出用途，而布拉姆斯在 1850 年代開始至 1893 年出版陸續寫了 51 首短小的練習曲，爲純粹練習技巧與指法的作品，在當時是很少見的，而想要瞭解布拉姆斯對於演奏的需求，或是要解決演奏布拉姆斯作品的困難，這個作品可以有很大的幫助。

(1) 和弦大跳及大跳音程：

在第一樂章的一開始便出現大跳的和弦，並且經常要在很短的時間內精準地到達位置，除了要顧慮準確度之外，和弦的音響也不容忽略，建議可以先透過《51 首練習曲，作品六》中的第 16 首（見譜例 5-1-1），強化

²⁴ Jan Swafford, *Johannes Brahms: A biography* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1997), 20.

手掌對和弦的抓力，透過無名指、中指及食指的延長，穩固手型並逐漸擴張用以增強練習的強度。另外第 31 首（見譜例 5-1-2）同樣也是和弦的練習，除了增強手指對和弦的抓力外，加強了無名指和小指的獨立性與手指力度。再配合第 38 首（譜例 5-1-3）²⁵的大跳和弦練習在不同形狀的和弦下也能精準的彈奏。這樣一來，手掌穩固了，手指的力量也能夠增強，對於大跳和弦的掌握就能更進一步講求音響。

【譜例 5-1-1】：《51 首練習曲，作品六》第 16 首

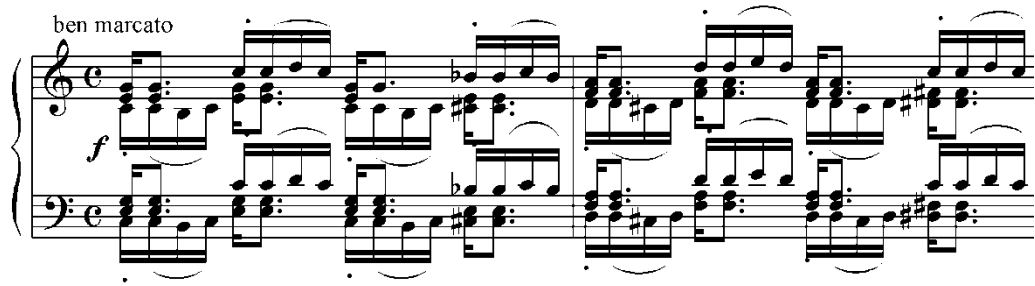
The image shows two systems of musical notation for Example 5-1-1. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The first system is labeled '16a' and the second '16c'. Both systems feature a continuous sequence of sixths (6) in both hands, with the right hand playing a descending line and the left hand playing an ascending line. The notation includes fingerings and articulation marks.

【譜例 5-1-2】：《51 首練習曲，作品六》第 31 首

The image shows a musical score for Example 5-1-2, Op. 6 No. 31. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The score features a sequence of chords and intervals, with many notes grouped as triplets (3). The notation includes fingerings and articulation marks.

²⁵ 此首練習改編自舒曼所作《升 C 小調交響練習曲，作品十三》(Symphonic Etudes in C-sharp Minor, Op.13)之第 7 首練習曲。

【譜例 5-1-3】：《51 首練習曲，作品六》第 38 首



另外，在布拉姆斯的作品中經常會遇到大跳音程的彈奏，筆者會遇到的困難除了手指需要擴張彈奏（見譜例 5-1-4），或是彈奏和弦時，音與音之間的距離過大，以致於無法順利彈奏（見譜 5-1-5），在此筆者建議可先透過手指擴張練習，如《51 首練習曲，作品六》中第 9、21、22、37 首等練習，使手指伸展順利能夠彈奏較大音程，另外再由《51 首練習曲，作品六》中第 43、46 首練習加強和弦的練習，在譜 5-1-10 及譜 5-1-11 中也發現，對於跳行的和弦布拉姆斯往往以其中一手指作為其支點作旋轉，目的為了使樂句不中斷，瞭解這個想法後，就算遇到沒有共同音作為支點的大跳和弦，也要記得保持樂句的連結（見譜例 5-1-12）。

【譜例 5-1-4】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 173-175 小節

Musical score for Example 5-1-4, Op. 5 No. 3, measures 173-175. The score is in 3/4 time and features a large interval jump. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic chords and arpeggiated patterns. The tempo/mood is marked '8va' and the dynamic is 'f'.

【譜例 5-1-5】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章，第 173-175 小節

Musical score for Example 5-1-5, showing a piano passage in F minor, 3/4 time, measures 173-175. The score features a treble and bass clef with various musical notations including triplets and a fortissimo (ff) dynamic marking.

【譜例 5-1-6】：《51 首練習曲，作品六》第 9 首

Musical score for Example 5-1-6, showing a piano exercise in C major, common time, measures 1-4. The score features a treble and bass clef with a legato marking and slurs.

【譜例 5-1-7】：《51 首練習曲，作品六》第 21 首

Musical score for Example 5-1-7, showing a piano exercise in 2/4 time, measures 1-4. The score features a treble and bass clef with a leggiero marking and triplets.

【譜例 5-1-8】：《51 首練習曲，作品六》第 22 首

Musical score for Example 5-1-8, showing a piano exercise in 3/4 time, measures 1-4. The score features a treble and bass clef with slurs and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

【譜例 5-1-9】：《51 首練習曲，作品六》第 37 首

【譜例 5-1-10】：《51 首練習曲，作品六》第 43 首

【譜例 5-1-11】：《51 首練習曲，作品六》第 46 首

【譜例 5-1-12】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 142-143 小節

(2) 多層次的音響：

在彈奏兩個或多重聲部的樂段時，儘管作曲家並沒有在譜上作特別的註記或要求，演奏者都必須衡量並且分隔出聲部之間不同的音色與音量，

在鋼琴演奏中，最粗糙的音響大概就是在一個大聲和弦中，毫不考慮的將每一個音符咆哮而出，²⁶演奏者必須決定和弦中的哪一個線條需要被加強，當然需要具備良好的手指控制及手指獨立性，譜例 5-1-13 便是一個簡短的練習，將全音符視為要突顯的線條，其它的音符則盡量小聲，兩手皆可做這個練習，透過這個練習，可以進一步將隱藏在其中的線條順利的彈奏出，進而達到不同明暗色彩的變化。

【譜例 5-1-13】：



布拉姆斯的鋼琴作品一大特色便是交響式的風格，織度的綿密以及各聲部的音色都應該考量在其中，在第一樂章中出現的命運動機與 y 素材的結合，總共有三個線條，每一個線條都不可或缺，筆者建議命運動機不能過於大聲，但要保持在 y 素材後面的同時仍能夠清楚的聽見，才不會喪失布拉姆斯將兩種動機混在一起的目的；另外如第二樂章 A 段中 b 的複旋律（見譜例 5-1-15），左手由原先的重複音型伴奏變成對唱旋律線條，除了完成線條的歌唱性之外，中聲部持續音型的拿捏是一門學問。在《51 首練習曲，作品六》中可透過第 24、32、34 首的練習，雙手同時練習兩個聲部之間音色差異、明亮度的差異。

²⁶ Boris Berman, 《鋼琴彈奏法》(*Notes from the Pianist's Bench*)，廖皎含 譯（台北：五南出版，2003），30。

【譜例 5-1-14】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 79-83 小節

Musical score for Example 5-1-14, showing a piano accompaniment with triplets in both hands. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score consists of two staves, with the right hand playing a series of triplets of eighth notes and the left hand playing a similar pattern of triplets.

【譜例 5-1-15】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章，第 16-20 小節

Musical score for Example 5-1-15, showing a piano accompaniment with octaves and triplets. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing octaves (marked 8^{va}) and the left hand playing a melodic line. The second system shows both hands playing triplets of eighth notes.

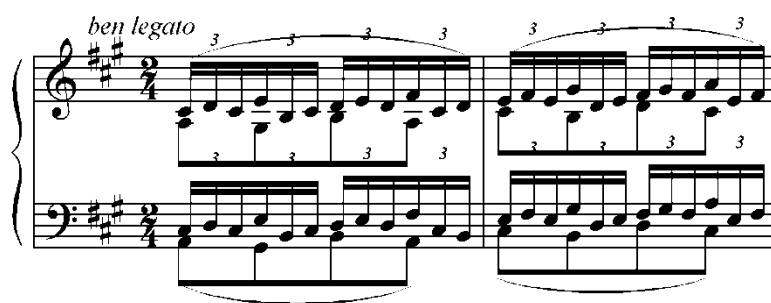
【譜例 5-1-16】：《51 首練習曲，作品六》第 24 首

Musical score for Example 5-1-16, showing a piano accompaniment with triplets and a *ben legato* marking. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line with triplets. The marking *ben legato* is placed above the right hand.

【譜例 5-1-17】：《51 首練習曲，作品六》第 32 首

Musical score for Example 5-1-17, showing a piano accompaniment with *legato* and *leggiero* markings. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 8/8. The score consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. The markings *legato* and *leggiero* are placed above the right hand.

【譜例 5-1-18】：《51 首練習曲，作品六》第 34 首



2. 術語：

(1) 速度標示：

布拉姆斯的作品中經常標示著許多的術語，相信布拉姆斯必定是期望演奏者能夠跟隨他的指示演奏，在《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》的第一樂章經常會在小樂句中出現漸快(un poco accel.)隨後又出現稍慢(sost.)²⁷的標示（見譜例 5-1-19），在柏曼所著的《鋼琴彈奏法》中也提到：

「像『持續』（sostenuto）這個字在布拉姆斯的作品中，我們總是會把速度拉慢。」²⁸

仔細分析發現這個樂句中除了半音的下行之外，和聲也隨著每一拍轉變，變化速度之快是氣氛緊張之處，按常理來判斷，爲了讓演奏者及聽眾聽見並感受和聲的轉變，就算不稍放慢速度也不可能作漸快的處理，而布拉姆斯卻在快速變換和聲之處作了漸快的要求，使得緊張度(tension)

²⁷ 王秀婷 編，《音樂表演用語詞典》（台北：世界文物，1994），316。其中提到關於“sostenuto”一詞，有：(1)只樂句或片段中所有的音符需按其所示的音值予以奏(唱)足，要奏(唱)得綿延舒展。(2)單獨用作速度標記時相仿於“andante cantabile”（如歌的行板）。(3)有時又作稍慢解，如“più sostenuto”與“meno mosso”甚爲相似，“andante sostenuto”只稍慢的行板。筆者在此認爲解釋(1)或(3)都比較符合布拉姆斯所期望。

²⁸ 同註 25，166。

更爲提升，直到最後一個減七和弦（第 59 小節）都不肯鬆懈，這樣的作法反而增加了緊張感，繼而更創造出另一種高潮，直到屬七和弦（第 60 小節）處才放鬆下來，由此可見布拉姆斯對於彈性速度的見解之獨到與創新；而在演奏時，除了領會其漸快、漸慢的用意之餘，更要對於短時間的漸快作小心的處理，避免其突兀感的發生。²⁹另外對於漸慢(rit.)，在《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》第二樂章中會見到大幅度的漸慢(rit. molto)³⁰（見譜例 5-1-20、譜例 5-1-21），在這些樂段中，更要小心的處理使之不破壞音樂的進行，可以試著在這些樂段中練習像是指揮一個交響樂團坐大幅度的漸慢，使演奏者能夠創造步調的進行與音樂上的感性，又能做到作曲家的要求，如同橡皮筋似的伸縮自如。³¹

【譜例 5-1-19】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 56-61 小節

The image shows a musical score for Example 5-1-19, which is the first movement of the third piano sonata in F minor, Op. 5 by Johannes Brahms. The score is for the piano and right hand, covering measures 56 to 61. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piano part starts with a dynamic marking of *p dolce* and includes a *un poco accel.* marking. The right hand part starts with a dynamic marking of *p* and includes a *sost.* marking. The score features a variety of chords and melodic lines, with some measures containing complex harmonic structures.

²⁹ Heinrich Neuhaus, 《論鋼琴表演藝術》，林道生 校(台北：樂韻出版，2006)，47。

³⁰ 同註 27，283。指漸慢所達到的程度大於一般的漸慢。

³¹ 同註 26，101。

【譜例 5-1-20】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章，第 90-92 小節

Musical score for Example 5-1-20, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *molto rit.*, *ten.*, *a tempo*, and *f con passione*. It also features triplets and fermatas.

【譜例 5-1-21】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章，第 98-100 小節

Musical score for Example 5-1-21, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *dim. e rit. molto* and features multiple triplet markings.

(2) 觸鍵：

在布拉姆斯的作品中經常會出現“legato”及“leggiero”，“legato”所指為圓滑奏的意思，小提琴家艾爾曼(Mischa Elman)認為：

「將音樂演奏圓滑有方向，使音與音之間具有黏密性、不中斷，對於一位鋼琴家來說，是相當重要的要求，而這個要求比起其他樂器的演奏者要困難得多。」³²

而“leggiero”意指「輕巧的、靈巧的、快速的，有時可能會不圓滑的」

³³聽起來複雜也不容易做到，因此當演奏者要彈奏布拉姆斯的作品時，便

³² Ruth Slenczenska, 《指尖下的音樂》(Music at Your Fingertips), 王潤婷 譯 (台北：大呂出版，1991), 32。

³³ Carmela Ciampa and Laszlo Meszoly, *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed., Don Michael Randel ed.(Chicago: The Belknap Press of Harvard University Press:

會遇到不少觸鍵上的問題，在其《51 首練習曲，作品六》中便有許多練習標示著“legato”及“leggiero”要求，甚至也有混合的練習（見譜例 5-1-17），用以鍛鍊演奏者的手指能同時做到兩種不同的觸鍵，這個練習對於布拉姆斯作品中交響化的特色也有很大的幫助。

接著再更進一步，以第三章第二節中所提到布拉姆斯《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》的重要的交響式音響作詮釋討論。

布拉姆斯成功的將交響式的語法運用在鋼琴作品中，這樣的特色使得彈奏布拉姆斯的鋼琴作品時，演奏者要不時提醒自己演奏著管弦樂團中各個樂器並想像其音色的特色。

1. 音域上的拓寬：

在《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》的第一樂章中，開頭前 6 小節（譜例 5-1-22），便可看見跨越兩個八度以上大跳音型及壯麗、層次分明的交響式語法。在不斷大跳的音型中，演奏者可能專注於垂直切割的和弦而忽略橫向進行的旋律線條，透過譜例 5-1-22 中可看見低音的進行(F-E-E^b-D-D^b-C)，留意這個線條可幫助演奏者在彈奏時，不會因為大跳的音型而忽略了音樂的進行；而這樣一個氣勢浩大的開頭，筆者想像著管弦樂團中除了全體團員的演奏外，特別透過銅管高、低音樂器，如音色嘹亮的小號吹奏高音部分，法國號以溫暖渾厚的音色吹奏和聲，低音號負責支撐低音聲部，強壯了聲勢。

【譜例 5-1-22】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 1-6 小節

在進入發展部時，連續三小節高低音聲部互相呼應，透過急速的十六分音符群與減七和弦的音響，加深了詭譎不安的氣氛。除了左右手皆出現的八度大跳音型需要精準的彈奏之外，仍不能忽略音樂的行進與管弦樂語法，與譜例 5-1-22 相同的是，演奏者除了要留心大跳音型的準確度，可透過低音（譜例 5-1-23 左手圈起來的低音）的行進找到音樂的方向，左右手越來越開離的寫法也將音樂的張力拉到最大，除了演奏者想像自己指揮著一個管弦樂團可幫助十六分音符群清晰不急躁之外，想像從第 71 小節開始，低音大提琴和長號、低音號以及其他低音樂器一同聲勢浩大的從前段安靜的結束直接果斷地進入，符合年輕布拉姆斯在作曲中段落間性格強烈對比的特色；最後還要留心踏板的使用，在彈奏快速的八度音群時，演奏者很容易爲了音響效果而忽略了和聲的進行與變化，以致於模糊了音響以及譜上所標示的休止符，因此筆者在考量休止符的表達、不模糊和聲進行同時兼具管弦樂色彩的音響所使用的踏板，在譜例 5-1-23 中註記。

【譜例 5-1-23】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第一樂章，第 71-75 小節

8^{va}

Db: c#m: vii7 * Leo. Leo. vii7 * Leo.


(8^{va})

vii7 V7 i Leo. Leo.

2. 持續音型：

在鋼琴上聲音無法像弦樂或管樂，透過弓的拉奏及氣的吹送可以將音延續，而布拉姆斯則以持續音型寫作，在聽覺上彷彿就像它不斷地持續。

在第一樂章中第 7 小節起（譜例 5-1-24），便出現這樣的寫法，而此處的持續

音型又是整個作品中重要的素材 - 命運動機 ，在彈奏此段落時，筆者認為除了右手的旋律之外，命運動機仍不能過於小聲，應謹慎的處理此段落的層次，可想像樂團中定音鼓以小聲而沈穩的方式演奏著；另外在彈奏右手由二度與三度結合而成的旋律時，應小心踏板的使用（見譜例 5-1-24），以免混濁了音響；相同的命運動機，在譜例 5-1-25 中可看見高低音聲部交換，右手除了要持續穩定的彈

奏命運動機之外，中間聲部的 y 素材仍不可忽略，筆者認為此處的層次更不容易拿捏，透過譜例 5-1-25 中標明註記，最主要的聲部在左手旋律，而右手中間聲部與旋律對唱的 y 素材為第二層，最上方聲部不可或缺的命運動機為第三層，此處如同大提琴在低音聲部拉奏旋律，第二層的 y 聲部以中提琴較暗的音色演奏，最後的命運動機可能會是小提琴的撥弦或是木管的演奏。不論樂器組合為何，演奏者都應隨時運用想像力創造屬於自己的管弦樂團音響。

【譜例 5-1-24】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第一樂章，第 71-11 小節

The musical score for Example 5-1-24 shows piano accompaniment for measures 71-11. The right hand has a melodic line with triplets and a 'y' material label. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and 'Leo' markings.

【譜例 5-1-25】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第一樂章，第 79-83 小節

The musical score for Example 5-1-25 shows piano accompaniment for measures 79-83. The right hand has a melodic line with triplets and a 'y' material label. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and '1' markings.

接著在第二樂章中第 11 小節開始織度變得複雜，從譜例 5-1-26 也可看見此段落出現綿延不絕的持續音型，此時除了不忘以交響式的音響思考，如第 11-14 小節可想像絃樂的演奏，到了第 14 小節以後的對唱，可想像交由木管演奏，長笛或雙簧管明亮地演奏右手高音的旋律，左手的對唱則交由豎笛溫柔的呼應著；另外譜

上註記著“ben cantando”(充分地歌唱著),瞭解了布拉姆斯在本樂章所引用的詩意,兩手的對唱如戀人般細語呢喃地訴說愛意,演奏者便可以做到「充分地歌唱著」,此處的持續音,如同背景般為戀人布置著屬於他們的世界,像一層薄紗般圍繞著這對戀人支撐美好的氣氛,增添朦朧的美感。

【譜例 5-1-26】:《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲,作品五》
第二樂章,第 11-24 小節

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "ben cantando" and shows a melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The second system features a dynamic marking of "8va" (octave) and a triplet of eighth notes in the right hand. The third system also features a dynamic marking of "(8va)" and a triplet of eighth notes in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

自第五樂章中的第 78 小節開始(譜例 5-1-27)原本是期待著要回到開頭節奏感強烈的樂段,但卻意外的進入一個寧靜的樂段,右手輕巧地彈奏著和弦,左手的低音則如撥弦似的輕輕地跳動著,筆著想像著此時整個樂團都加上了弱音器,

由木管輕巧地吹奏著旋律，因此在彈奏右手時，可想像木管跳音的吹奏音響，雖然此處標明著“*pp*”的音量，但仍不能失去高音的亮度，而左手低音則像是弦樂的撥弦，富有彈性和共鳴，長音則像加了弱音器的長號，穩定而溫和地支撐著整個樂段音樂的進行。

【譜例 5-1-27】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第五樂章，第 78-81 小節

3. 其他交響式音響：

第一樂章呈示部裡的經過樂段（第 22-26 小節，譜例 5-1-28），譜上註記著“*fest und bestimmt*”，除了右手和弦需要堅固穩定的手掌支撐之外，左手的跳音可想像弦樂有力並富有彈性的撥弦，或許在大聲處在音量上想像撥弦是不夠的，但是彈奏時以撥奏的手指去彈奏可讓此處的音響更能傳遞跳音的彈性。

【譜例 5-1-28】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 22-26 小節

在第一樂章中要進入呈示部第二主題之前的連接句（第 35-38 小節，譜例 5-1-29）

處，兩小節為一個單位，接連兩句透過音高的轉換準備正式進入第二主題，前一句筆者將它想像由弦樂演奏、後句則由木管演奏，雖然在第 37 小節處譜上註記了“*pp*”的音量，不過想像著長笛吹奏著高音的旋律，便可知道此處的高音仍然要在小聲裡彈奏出清亮的音色；另外踏板的部分，筆者將第 36 小節第二拍的低音延續，將踏板如譜例 5-1-29 所註記的那樣踩住後，從第 37 小節起慢慢的讓踏板變淺但不至於完全放開，藉此除了順利留住低音的長音，同時又可以達到交響式的音響，透過踏板由深至淺，也使得音響上不至於過混濁並且順利做到“*pp*”的音量。

【譜例 5-1-29】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第一樂章，第 35-38 小節

Musical score for Example 5-1-29, showing piano and bass clef staves. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line has a long note with a fermata and a 'pp' marking. The piano part has an '8va' marking above the right hand. The bass line has an '8va' marking below it. The score is in F minor, 3/4 time, and covers measures 35-38.

在第一樂章中進入再現部之前（第 131-137 小節，譜例 5-1-30），這個樂段非常不容易彈奏，除了開離的雙手之外，左手大跳的進行卻要做到譜上所標記的“*pp*”及“*misterioso*”。首先以管弦樂配器來思考這個樂段，左手的部分筆者認為可思考弦樂在演奏這個段落的方式及音色，不疾不徐並且節奏準確，加上低沈的音色得以表現神秘的風格；而右手的命運動機，則以木管清亮的音色吹奏，使得在一片暗沈之中仍聽得見命運動機在其中。

【譜例 5-1-30】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第一樂章，第 131-137 小節

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *pp misterioso* and *8va*. It features a bass line with a circled *1a* and a treble line with a circled *1b* and the label *命運動機*. The second system is marked *8va* and *sempre piu f. pesante*. Both systems include chord symbols and dynamic markings like *cresc.* and *3*.

到了第三樂章的聖詠樂段，一次又一次開離的樂句，在譜例 5-1-31 中可看見布拉姆斯要求在小聲進行中做出漸強、漸弱的表情，此時可想像弦樂器的演奏，或許透過弦樂演奏這個樂段是較鋼琴更恰當的，而當演奏者彈奏此處時，可想像弦樂演奏長線條的樂句，平穩中帶著強弱起伏。直到第 117 小節起(見譜例 5-1-32)，右手透過減七和弦不安的音響打亂了原先平穩的步伐，而左手的命運動機如同定音鼓深沈而穩定的敲出命運動機，彷彿企圖穩定右手的不穩定，在彈奏此處的命運動機時，要聯想到定音鼓富有彈性及共鳴的音響，並聽見其穩定步伐與右手減七和弦之間的拉鋸。

【譜例 5-1-31】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第三樂章，第 101-108 小節

D♭M: I V

【譜例 5-1-32】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第三樂章，第 117-122 小節

第四樂章中最重要的素材 – 命運動機貫穿全曲，透過力度、厚度及高低音的變化展現不同的音響。譜例 5-1-33 為本樂章的開端，筆者想像前四小節包括命運動機以弦樂為主，第 5 小節開始，由於開始漸強，音域也愈來愈高，因此加入了管樂的音響可以幫助樂曲推往第 6 小節末開始的沈重的音響，因此在不同的音量及厚度上，想像不同的配器演奏命運動機，可幫助演奏者將貫穿第四樂章的命運動機表現不同色彩的變化。到了樂曲的後半段(見譜例 5-1-34)，在譜上出現了“trem.” (tremolo, 震音)就像定音鼓從遠方傳來微弱的音響。全曲的命運動機在彈奏時，演奏者必須謹慎的將節奏彈奏精準，甚至到了第 38 小節開始(譜例 5-1-35)，譜上出現“accel.” (accelerando, 漸快)，演奏者心中要保持著清楚的兩大拍，才不至於慌亂而無目標的漸快，失去了命運動機的節奏感。


【譜例 5-1-33】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
 第四樂章，第 1-8 小節


【譜例 5-1-34】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
 第四樂章，第 25-27 小節

【譜例 5-1-35】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第四樂章，第 38-43 小節

總結布拉姆斯交響式語法的特色，筆者在彈奏時特別留心速度的穩定，並非毫無彈性速度可言，而是想像在一個管弦樂團中，演奏者自己為演出者的同時，

還要擔任指揮的角色，在第一樂章中，動機節奏  的準確度非常重要，如譜例 5-1-30 左手的節奏，動機節奏接續不斷地彈奏著，左手的大跳也使得節奏準確

度更不容易達到，這時演奏者的耳朵便肩負重任，要引導左手透過聆聽  的

方式協助節奏的穩定；也可想像是在相聲表演中的一角，咬字誇張而清晰，神秘

兮兮的在訴說著一件事；最後建議在彈奏  時，可將節奏想成  ，

從小音符出發到附點八分音符可使得三十二分音符節奏正確，同時也可將大跳的

句型串連起來使得音樂保持往前進，更接近弦樂演奏的方式。

在第一樂章壯麗而輝煌的結束在 F 大調之後，進入降 A 大調的第二樂章，這

個樂章透過史泰瑙的詩文所啓發，因此在樂曲中呈現戀人的心境，筆者想像第一樂章是一個輝煌的管弦樂音樂會，到了第二樂章，鏡頭拉進到剩下一對聽完這場音樂會的戀人，他們在月光下漫步回程，使得在第一樂章到第二樂章之間作心境上的調適。在第二樂章的尾奏是筆者認為張力最大之處，從“*ppp*”的音量開始，左手的持續音以平靜的腳步向前推進（見譜例 5-1-36），一步步從“*pp*”逐漸推向“*ff*”（譜例 5-1-37），音值也由八分音符縮減至三連音、最後到十六分音符（譜例 5-1-38），推向高潮。此處長達將近 50 小節的尾奏，演奏者需要對於強弱起伏做有計畫的安排，筆者想像從山頂向下行，從山頂所見的地面是模糊的、渺小的，就像最一開始的“*ppp*”，越往山下走地面的景物越來越清晰、越來越接近實際大小，隨著腳步的加快、左手的八分音符逐漸減值為三連音，也增強了氣勢與音量，在漸強的段落裡，演奏者必須沈得住氣，在譜例 5-1-37 中看見在四小節內（第 161 小節始出現漸強記號）要從“*pp*”漸強到“*ff*”，除了前面所提及的節奏減值外，音域及和弦的厚度也隨著漸強的音響而改變，第 163 小節第三拍出現兩手開離的音型使得力度和音響厚度都到達高點，這對於演奏者的耐力與專注力都有著相當的要求。

【譜例 5-1-36】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第二樂章，第 144-146 小節

The image shows a musical score for the piano accompaniment of the second movement, measures 144-146, from the F minor Piano Sonata, Op. 5, No. 3. The score is written for two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is three flats (F minor) and the time signature is 3/4. The left hand plays a steady eighth-note bass line, while the right hand plays chords. The music is in a 3/4 time signature.

【譜例 5-1-37】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第二樂章，第 157-164 小節

The musical score for Example 5-1-37 consists of two systems of music. The first system (measures 157-164) is in 3/4 time and F minor. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *pp*. The second system (measures 165-174) continues the piece, featuring a *poco a poco cresc.* marking. It includes a *pesante* section with a *ff* dynamic and triplets in both hands. The piece concludes with a *rit.* marking.


【譜例 5-1-38】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第二樂章，第 172-174 小節

The musical score for Example 5-1-38 consists of two systems of music. The first system (measures 172-174) is in 3/4 time and F minor. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *pp*. The second system (measures 175-176) continues the piece, featuring triplets in both hands.

接著進入強烈對比的第三樂章，在速度術語上，布拉姆斯也標明了“*Allegro energico*”（充滿活力的快板），詼諧樂段中的 A 段筆者不建議有太多、厚的踏板（見

譜例 5-1-39)，以免音樂變得沈重無活力，而此段落跳躍的左手搭配上右手



的節奏，使筆者聯想到舞曲的風格，這樣的舞曲並非優雅的華爾滋(Waltz)，而是布拉姆斯曾在酒館裡工作時所演奏的民俗風格舞蹈；B 段中由一連串下行的分解和弦音型組成(譜例 5-1-40)，尤其與 A 段相比，這個段落平靜許多，演奏者彈奏時，稍不留心可能會因為重複的下行音型而出現加速的情況，因此在彈奏這個段落時，應留心其和聲變化以保持謹慎不鬆懈的狀態；另外在此段落中，半音的變化(譜例 5-1-41)也可幫助演奏者找到樂曲行進的方向。

【譜例 5-1-39】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第三樂章，第 1-4 小節



The musical score shows four measures of music. The right hand (treble clef) starts with a melodic line in measure 1, followed by a descending line in measure 2, and a triplet of eighth notes in measure 4. The left hand (bass clef) plays chords in measures 1, 2, 3, and 4, with the first chord marked 'Leo.' and the others marked with an asterisk (*).

【譜例 5-1-40】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第三樂章，第 42-49 小節

8^{va}

pp
molto leggiero

D^bM: I V e:m: i iv EM: I

(8^{va})

V f:m: i iv

【譜例 5-1-41】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第三樂章，第 50-53 小節

8^{va}

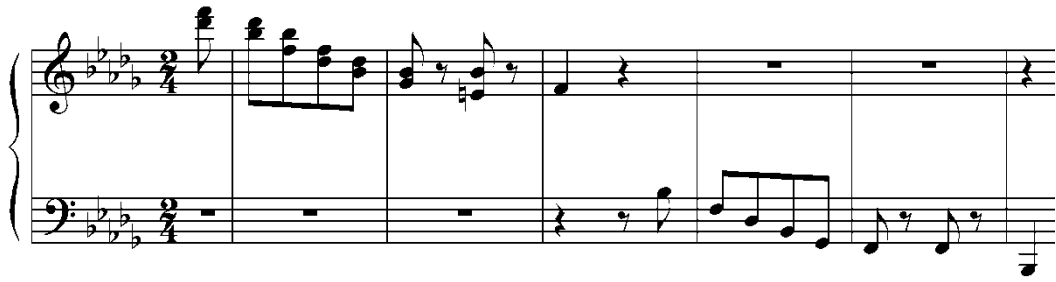
第四樂章的寫作，是爲了連結前後兩個樂章，它的標題爲“Intermezzo”，在樂譜上也註記了“Rückblick”，筆者認爲這個樂章的樂曲的意境不容易表達，全曲僅有短短的 52 小節，卻有著豐富的交響色彩，右手回想著第二樂章的旋律（譜例 5-1-42），左手則以貫穿五個樂章的命運動機堅定的，時而遠時而近的支撐著，筆者想像先前的那對戀人之中的一位踏上離鄉背井的旅程，雖然懷念著故鄉和戀人但仍以堅定的步伐向前邁進，到了樂曲中曇花一現的屬九和弦（譜例 5-1-43），如

同進入夢境之中朦朧的景象，在第 20 小節第二拍起出現“*accel.*”的標記，但，由於接下來的第 21 小節節奏已減值到三連音，故此處的漸快不宜有太突兀的處理，如同隨風吹拂的花瓣，輕輕的、微幅的漸快即可，到了第 22 小節的第二拍隨即又出現“*rit.*”，意味著先前的微風逐漸靜止，花瓣也隨之輕輕回到地面上，最後，一切靜止，隨著一小節的休止和第 25 小節的“*trem.*”（譜 5-1-34），旅人從睡夢中逐漸清醒，重新振作精神準備再踏上旅途。在第 44 小節處（譜例 5-1-44），又在旅途中想起了家鄉與戀人，但這次旅人似乎不願再回想，或許是害怕思鄉情懷阻礙了向前的動力，因此原先流暢的樂句，在雙手輪流演奏時都一一被打斷了，然後全曲結束在寧靜的命運動機裡，似乎意味著面對現實的無奈。

【譜例 5-1-42】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第四樂章，第 1-4 小節

【譜例 5-1-43】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第四樂章，第 19-24 小節

【譜例 5-1-44】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第四樂章，第 44-49 小節



最後來到第五樂章的終曲，雖然在第四樂章結尾之處並沒有註明“attacca”（接下去），但在第四樂章的作曲動機及情緒上，都顯示著其間的連貫性，從第四樂章富有寓意的氣氛進入到精彩多變的第五樂章，彷彿在敘述著旅人的心境轉變，拋開了鄉愁決心走向未知前程般振奮的精神；在這個樂章中因此出現多次“agitato”的標記，如譜例 5-1-45，演奏者在表達激動的情緒時，要留心速度的穩定度，尤其到了第 226 小節（譜例 5-1-46），此處更加入了雙音在快速十六分音符群中，筆者建議每小節打規律的兩大拍（見譜例 5-1-46），而不要隨著音符轉折將六拍打成兩小拍一組（見譜例 5-1-47），這樣不但能穩定速度，也幫助演奏者彈奏時找到明確的方向；同樣的想法在第 309 小節處（譜例 5-1-48），此樂段雖然沒有標示“agitato”，但在尾奏部分，雙手不斷地拓寬音域，又加上此段落速度術語為“Presto”，情緒不斷地隨著音域拓寬而高漲，因此，建議演奏者在彈奏此處時，以工整的兩大拍為單位彈奏，不但可以清楚找到音樂的方向，同時可以幫助演奏者在以上這些段落時能夠激動而不急躁地彈奏。

【譜例 5-1-45】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第五樂章，第 78-81 小節

Musical score for Example 5-1-45, measures 78-81. The score is in F minor, 3/4 time, and consists of two systems. The first system includes the dynamic marking *ff molto agitato*. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar textures and includes some four-measure rests in the right hand.

【譜例 5-1-46】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》

第五樂章，第 226-232 小節

Musical score for Example 5-1-46, measures 226-232. The score is in F minor, 3/4 time, and consists of two systems. The first system includes the dynamic marking *ff e molto agitato* and an *8va* marking above the first measure. The music is highly rhythmic and complex, featuring dense chordal textures and rapid sixteenth-note passages in both hands. The second system continues the piece with similar textures and includes some four-measure rests in the right hand.

【譜例 5-1-47】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第五樂章，第 226-232 小節

Musical score for Example 5-1-47, measures 226-232. The score is in F minor, 6/8 time, and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the dynamic marking *ff e molto agitato* and an *8^{va}* (octave) marking above the treble clef staff. The music features dense chordal textures and rapid sixteenth-note passages in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

【譜例 5-1-48】：《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》
第五樂章，第 309-312 小節

Musical score for Example 5-1-48, measures 309-312. The score is in F minor, 6/8 time, and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the dynamic marking *ff con fuoco* and an *8^{va}* (octave) marking above the treble clef staff. The music features a driving, rhythmic pattern in the right hand with repeated eighth notes, while the left hand plays a more melodic line with dotted rhythms and sustained chords.

第六章 結語

在演奏樂曲時，有太多時候演奏者將之視為理所當然，然而在詮釋上，不同的作曲家所使用的語法不盡相同，儘管演奏者花了許多時間和努力在學習技巧，但若無法演奏出屬於作曲家特定的風格，那麼努力便是白費；再者，演奏者必須瞭解到作曲家在音樂上、甚至生活上受到的影響，本文在第二章時便對於布拉姆斯的家庭背景、教育以及交友情形作了探討，以求進一步瞭解布拉姆斯的個性、教育背景以及他的音樂風格，舉例而言，布拉姆斯在還未去過匈牙利之前，如何寫出《D 大調匈牙利之歌變奏曲，作品二十一之二》這首作品，其實是受到小提琴家雷曼尼的影響。

本文討論的《F 小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》是布拉姆斯早期創作的鋼琴作品，正值年輕氣盛的布拉姆斯，這時期作品多帶有浪漫風格以及粗獷的強烈對比，藉由第四章的分析可看見貝多芬短小素材的靈活運用對布拉姆斯的影響，使得這首作品即便建立在古典曲式的架構之下，仍可透過樂句的結構、節奏變化、調性的安排、交響式的音響，以及發展動機的手法，充分展現布拉姆斯創新及獨特的個人特色，使得其鋼琴奏鳴曲成爲一個精彩的作品，這樣的大膽風格直到舒曼逝世時，因布拉姆斯受到強烈的打擊，創作風格才逐漸趨於內省。學者盧瑟曼 (Richard Runciman Terry) 評論布拉姆斯早期風格說道：

「他的想像力溫暖了在他作品中那股直接的衝勁。」³⁴

學者肯特柏恩 (Rudolf Kelterborn) 也認爲：

「布拉姆斯實際上就是一個現代作曲家。」³⁵

³⁴ Edwin Evans, *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms* (London: William Reeves, Ltd., 1936), 7.

在分析過後，筆者也贊同荀白克認為布拉姆斯是先進者的論點。³⁶作品中引用了詩人史泰瑙的詩文創作的第二樂章，其中透過半音表達詩意的處理，或是在第一樂章中大跳和弦、或八度的快速彈奏等種種高難度的技巧，也印證了這首《F小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》仍是受到浪漫主義的影響；同時，布拉姆斯能夠充分使用鋼琴來表達自己的思想與情感，而其中困難的技巧或是布拉姆斯特有的音樂語言，筆者建議可透過布拉姆斯所作的《51首練習曲，作品六》，除了提升技巧之外，也可以瞭解布拉姆斯對彈奏其作品的要求。

對於筆者而言，除了選擇了一個音響渾厚的作品是一個挑戰之外，這個作品中時而激動、時而柔美歌唱，以及交響式的思考，都是演奏時需要注意的。透過本篇論文對於《F小調第三號鋼琴奏鳴曲，作品五》創作手法之研究與探討，筆者亦發現其晚期作品中許多個性小品顯露出不同於早期衝動熱情的風格，轉為深刻而內省的特質，實為值得進一步探討的方向。

³⁵ 同註 33, 7。

³⁶ Arnold Schönberg, *Style and Idea : Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Sterin, trans. Leo Black (New York: University of California Press, 1985), 397.

參考書目

一、樂譜

Brahms, Johannes. *Sonaten, Scherzo, und Balladen*. München, G. Henle Verlag, 1977.

二、中文參考書目：

音樂之友社編。《布拉姆斯》(*Johannes Brahms*)。林勝儀 譯。臺北：美樂出版，2000。

楊沛仁。《音樂史與欣賞：*A History of Western Classical Music*》。臺北：美樂出版，2001。

Berman, Boris. 《鋼琴彈奏法》(*Notes from the Pianist's Bench*)。廖咬含 譯。臺北：五南出版，2003。

Heinrich Neuhaus. 《論鋼琴表演藝術》。林道生 譯。臺北：樂韻出版，2006。

Holmes, Paul. 《偉大作曲家羣像：布拉姆斯》(*The Illustrated Lives of the Great Composers: Brahms*)。王婉容 譯。臺北：智庫文化，1995。

Mattews, Denis. 《布拉姆斯：鋼琴音樂》(*Brahms Piano Music*)。于少蔚 譯。臺北：世界文物出版，1997。

Slenczenska, Ruth. 《指尖下的音樂》(*Music at Your Fingertips*)。王潤婷 譯。臺北：大呂出版，1991。

三、中文論文：

沈翠琴。《布拉姆斯第三號鋼琴奏鳴曲之詮釋與探討》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，2002。

陳怡君。《布拉姆斯韓德爾主題變形曲與賦格之詮釋報告》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，2005。

彭垂沅。《布拉姆斯第一號鋼琴奏鳴曲，作品一寫作手法與演奏詮釋的探討》。東吳大學音樂學系碩士班碩士論文，2003。

黃齡緹。《布拉姆斯「升F小調第二號鋼琴奏鳴曲」詮釋報告》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，2003。

楊欣樺。《布拉姆斯第一號鋼琴奏鳴曲C大調作品一詮釋報告》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班碩士論文，2004。

簡幸玲。《布拉姆斯鋼琴曲作品118之詮釋與研究》。東吳大學音樂學系碩士班碩士論文，2002。

四、外文參考書目：

Bozarth, George S. *Brahms Studies : Analytical and Historical Perspectives*. New York : Oxford University Press, 1990.

Evans, Edwin. *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms*. London: William Reeves, Ltd., 1936.

Frisch, Walter. *Brahms and His World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

_____. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Gál, Hans. *Johannes Brahms: His Work and Personality*. Translated by Joseph Stein. New York: Knopf, 1963.

Geiringer, Karl. *Brahms: His Life and Work*, 3rd ed. New York: Da Capo Press, 1982.

Musgrave, Michael G. *The Cambridge Companion to Brahms*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking, 1971.

Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. New York: Cambridge University Press, 1992.

Schönberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*. Edited by Leonard Stein, Translated by Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1985.

Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1997.

五、網路資訊

Macdonald, Hugh. 'Thematic Transformation'.

<http://www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/transformation+thematic> (摘錄於 March 14, 2010)。

六、影音資料

Brahms, Johannes. Great pianists of the 20th century. Artur Schnabel. Philips Records 456967-2. 1999. CD

_____. Sonata No. 3, Op. 5. Claudio Arrau. Philips Records 432302-2. 1991. CD

____. 3 Piano Sonatas Op. 1, 2, 5; Scherzo Op. 4; Balladen Op. 10. Krystian
Wimerman. Grammophon 423401-2. 1983. CD