

第一章 作曲家生平、音樂風格與本曲創作背景

第一節 布拉姆斯的生平

在貝多芬過世六年、舒伯特辭世五年之後，1833年一個比華格納晚二十年出生的音樂家—布拉姆斯，正誕生於德國的漢堡。此時歐洲的樂壇，有著兩位音樂巨匠—舒曼與李斯特正大放異彩，尚不知一個被稱為新古典樂派的新聲音，即將誕生。

在布拉姆斯的童年裡，沒有太多驚世的作品發表，他在父親苦心的栽培之下，受教於恩師—愛德華馬克森（Eduard Marxsen）；這位重要的老師，指導他欣賞德國浪漫主義的文學、也鑽研貝多芬、舒伯特、莫札特的音樂和當時不受重視的巴哈音樂結構，使得布拉姆斯從小就受到了古典音樂的薰陶，在這段童年的經歷，埋下了他日後由浪漫樂派轉向古典樂派的種子。

布拉姆斯漸漸長大之後，歐洲的樂壇開始分歧出兩派音樂立論基礎不同的勢力，相互抗衡著；這兩派勢力皆屬浪漫樂派，但在表達音樂的方式上卻非常迥異。一是在萊比錫發跡，以遵循已故的孟德爾頌為首，並強調延續古典音樂風格的古典樂派，另一是以白遼士為首，主張藉由文學作品來抒發個人情感的新德國樂派。但很快地，布拉姆斯知道自己並不傾向於任一派。

布拉姆斯二十歲時，認識了當時赫赫有名的鋼琴家—李斯特，但布拉姆斯卻出乎眾人意外地不認同李斯特的音樂，因此李斯特的出現不僅沒有帶給布拉姆斯任何新的想法，反而更讓他確定自己的音樂應該像巴哈或貝多芬的一樣，以緊實的曲式結構為創作的基礎。

在一次偶然的機會中，布拉姆斯遇見了他畢生的摯友—姚阿幸，姚阿幸不僅對他一見如故，甚至為布拉姆斯引薦了當時正籌辦新音樂雜誌的舒曼，而舒曼如同姚阿幸所預期的對布拉姆斯的音樂大加讚揚，並在他創辦的新音樂雜誌中稱許這個年輕的音樂家。

布拉姆斯在認識了這幾位影響他至深的摯友之後，他的創作開始有了更多的靈感與刺激。自此我將他的寫作生涯分為四個時期論述。

第一時期

布拉姆斯在1854年到1862年間，結交了對他影響極深的鋼琴家—畢羅，畢羅雖原是一個華格納主義者，但卻有著與布拉姆斯深厚的交情，也是第一個公開演出布拉姆斯作品的人，此舉對極需要友情支持的布拉姆斯無疑地是一個很大的鼓勵；但是也容易受朋友影響的他，正遭逢舒曼精神狀態不穩定、以及與克拉拉情感曖昧不明的時刻，因此心情鬱悶的他開始以四處旅行演奏來開啓他下一段的音樂生涯。

四處旅行演奏的方式果然使得布拉姆斯的心情愉悅不已，內心非常崇敬

舒曼與舒伯特的他，開始嚐試創作大量的民歌作品，這些作品多以他故鄉的民歌為基礎、或是一些有關於大自然的室內樂以及抒情歌曲，即使在這時期他也寫下許多大型作品，但都以民歌為基礎所做。

同時年輕的布拉姆斯也沒有忘記鑽研他童年所學習過的巴哈對位，這樣的舉動也開始影響了他創作生涯中期之後的作品。

1859年歐洲樂壇發生了一件大事，舒曼所創辦的新音樂雜誌漸漸地被新德國樂派的華格納、孟德爾頌與李斯特所主導，這三個名氣甚大且主導當時音樂走向的音樂家，不顧姚阿幸與布拉姆斯的反對，使得年輕有為的布拉姆斯失去了大眾的支持力量之後，開始變得緘默，孤獨地走向這條古典的道路。

1862年，布拉姆斯選擇定居在當時已沒有政治實體的城市－維也納，但這個城市仍是當時歐洲文化與藝術的中心，因此對布拉姆斯而言，能定居在自己所敬仰的海頓、舒伯特、莫札特與貝多芬足跡所踏遍的維也納，才是最令他欣喜的。在維也納發展的他，努力地把握每個難得的演出機會，但很可惜地始終沒有獲得認同；好在一切的不順遂就在布拉姆斯演出了海頓的韓德爾主題變奏曲之後就一掃而空，受到當地的聽眾大加讚許，興奮的布拉姆斯以為消息傳回祖國會受到重視，但祖國的冷漠卻大大地打擊了布拉姆斯的心。

第二時期

1872至1875年獲得了公職的他，開始擔任維也納愛樂協會的音樂總監，在充裕的經濟條件下，他開始全心全意地研究貝多芬的莊嚴彌撒曲和巴哈的馬太受難曲，也開始嘗試模仿莫札特、用大鍵琴寫下弦樂四重奏作品。

1877年卸下公職的他，寫下了作品73的第二號交響曲、作品76與79的鋼琴曲以及作品77的小提琴協奏曲與作品78的小提琴奏鳴曲。布拉姆斯的好友——畢羅曾讚許布拉姆斯說道：「布拉姆斯作品77的小提琴協奏曲，聽起來像是小提琴對抗管弦樂團，但最後由小提琴勝出的一首小提琴協奏曲、而布魯赫的小提琴協奏曲，只是一首爲了小提琴而做、由樂團協奏的協奏曲」。布拉姆斯的好友對於他作品的評價，也反映了布拉姆斯如湧泉的靈感，所激發出的偉大作品，有大半都要感謝朋友的支持吧！

第三時期

1879年到1880年是布拉姆斯作品成熟期的起點，當時樂壇隨著華格納的逝世，興起了批布拉姆斯交響曲如拘謹教士般的布魯克納，但布拉姆斯也不甘示弱地回應他的交響作品，才真的是過於龐大，此舉嚴重導致兩方對立，在這之後，布拉姆斯仍不爲所動，堅持自己的理念，繼續完成他的四首交響曲，甚至大膽地以古典曲式做爲交響曲的曲式，以第四號交響曲爲例：終樂章以巴哈嚴謹的手法、以夏康爲中心譜寫而成，因此自此之後，有人開始將布拉姆斯稱爲新古典樂派之首。

第四時期

1883年，返回故鄉的布拉姆斯，心情愉悅地暢遊了義大利，並卸下了貝多芬繼承人的沉重包袱，陸續完成了作品90的第三號交響曲與作品98的第四號交響曲，以及大量的弦樂室內樂與獨奏作品。

1891年，在一次偶然的音樂會，聽到了理查·米菲德爾（Richard Mühlfeld）吹奏韋伯的豎笛作品，驚為天人的他開始為這個豎笛家寫下了一系列的豎笛三重奏作品，分別是作品114 (a小調) 與115(b小調)兩闕。

回顧1894年的夏天，布拉姆斯所寫的作品118與119這兩組熱情且溫柔的鋼琴小品、與同年在秋天所寫下的作品120的兩首豎笛奏鳴曲，同一年不同季節的作品，音樂風格卻完全不同。

1893年好友畢羅去世，1896年克拉拉去世，好友紛紛的辭世讓布拉姆斯再度走入憂鬱之中。1897年，參加完姚阿幸G大調弦樂四重奏的演出之後病逝，並與他一生的模範舒伯特、貝多芬一起葬在他喜愛的維也納。

第二節 布拉姆斯的音樂地位與創作風格

*"Brahms is significantly different, essentially classical in his intricate contrapuntal structure, rhythmic precision and interplay of figure, which is so often likened to chamber music. All classical music has a certain 'innocence's' associated with it, and I want to capture that sonic quality in Brahms, but as well as doing justice to the sound, it is also important to get it right for expressive reason, in view of the very false image that still persist of "the Bearded Brahms".*¹

音樂理念

布拉姆斯原本可以在浪漫時期輕易地獲得掌聲，卻寧願以古典曲式和巴哈嚴謹對位做為他重要的創作理念，這樣的舉動在當時被當成是一個特立獨行的反潮流者。²

布拉姆斯一生的音樂作品分期與其他音樂家相比之下明顯地清楚許多。年輕的他，苦於別人評論他的作品太過龐大、嚴肅，甚至因為自我意識過於濃厚導致他的音樂缺乏流暢性，這樣的作品特質，不僅沒有受到大眾的肯定，連布拉姆斯自身的擁護者也曾評論有些笨拙²；但這些不利的評論對於布拉姆斯而言，他們眼中的“龐大”，只是他靈光乍現而已並不予理會，況且要布拉姆斯跟隨潮流，在自己的作品中加入浪漫樂派的音樂元素，在他眼

¹ Harold C. Schonberg, *the Lives of the Great Composers*, (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997), 180.

² Ceric Thorpe Davie, *Musical Structure and Design*, (New York: Dover Publication, Inc., 1966), 138.

中這才是真的沒有章法，因此他更堅持音樂應該要淬煉到最單純的古典形式中才是最明智的。

這樣幾乎自創” Brahmsian “的他，雖然大部份的作品，都充滿著浪漫的曲調，但事實上這些浪漫的曲調都只是以充滿秋意的情緒被包圍著，真正作品的核心還是非常嚴謹且古典的。³

寫作模式

這個隻身走在浪漫與現代銜接橋樑的音樂家與當時象徵著革命、遠觀未來的華格納對立，堅持不寫標題音樂，回歸古典時期處理音樂的模式，確立自己寫作的方向。此舉使得有人形容布拉姆斯的寫作模式像是從一條小徑上慢慢擴大輪廓與分段之後，開始加入厚實的多聲部和聲與充滿秋意的情緒，一旦找到了作品的核心，就會馬上回到小徑上，以嚴謹的對位或古典的曲式完成—就像是十字般的寫作模式。⁴

布拉姆斯還有一個寫作習慣是喜歡創作成雙成對的作品，例如：有名的兩部序曲作品《*the Tragic*》與《*the Academic Festival*》、兩闕鋼琴四重奏、兩首最有名的鋼琴變奏曲、兩首交響小夜曲以及兩首經典的豎笛奏鳴曲。布拉姆斯自己形容，每當他致力於譜寫第一闕作品的同時總會捫心自問，自己將如何能在一部作品中，將這些大量的美妙音符述說完畢，所以他總是很快

³ Joseph Machlis, *the Enjoyment of Music*. (台北：中央圖書出版社, 1971), 180.

⁴ Brahms. Sonata E-flat major, op. 120 No.1. Kim Kashkashian(viola). CD: ECM Records GmbH, 78118-21630-2, 1997.

地又加寫了第二闕，才会有許多成對的作品出現，而這個特殊的寫作習慣，也一直伴隨著布拉姆斯到老。

布拉姆斯的模仿典範

*" for Beethoven had thoroughly explored its possibilities, but with a complete understanding of Beethoven's mature method, Brahms brought to it the qualities of emotional warmth and advanced instrumental technique which were his own, as well as the increased harmonic resources which the Romantic composers has developed. "*⁵

布拉姆斯與他的偶像—貝多芬在許多文獻中常常被提起或互相比較，因此就有許多人開始好奇地觀察他們兩人。由兩人的外表看來，的確有許多相似之處，首先他們都是矮個子、都深愛祖國、也都有一樣的壞脾氣、甚至連走路姿態都是頭稍微向前傾，兩手交叉放在背後；除此之外，兩人作品成熟的過程也極為類似，貝多芬在他音樂生涯的最初（出生~1802年）時期，深受他所崇拜的偶像—莫札特與海頓的影響，直到第二時期（1803~1814年）才漸漸發展出自己的音樂風格，而布拉姆斯的一生就像是貝多芬的翻版一樣，年輕時找一個與自己理想相符的典範在模仿中摸索學習，然後漸漸成熟。

仔細地區分兩人的音樂風格，可以發現貝多芬的音樂，極具張力卻又不失可愛，而布拉姆斯則是明顯地多了一份輕鬆溫柔的情感，也較為含蓄、內斂，所以常有人用“秋天”來形容布拉姆斯的音樂，尤其是特別針對他晚年

⁵ Ceroc Thorpe Davie, *Musical Structure and Design*, (New York: Dover Publication, Inc.,

所寫的作品（當然也有人特別指出：是在完成1885年第四交響曲之後的作品）。

因此我歸納出貝多芬與布拉姆斯兩人音樂作品上的共同特色：

- 針對規模龐大、單一作品的創作時間都相當長。（**貝多芬**的第三交響曲與**布拉姆斯**的第一交響曲皆是）。
- 偏愛以切分音、2對3與不協和音程將音樂的情緒表現地極具張力且生動。
- 對音質、表情記號的要求更為顯著。（兩人都喜歡在漸強之後隨即突弱）。
- 喜歡將細小的節奏穿插在作品之中。
- 在交響作品中，樂章與樂章間會摒棄傳統的休止連接過去。（**貝多芬**的第五交響曲最後兩個樂章即是）。
- 偏好奏鳴曲式並擅長加長發展部，使發展部在全曲之中有更多的發展與變化。
- 奏鳴曲中的再現部的第一主題，常常以一個有力的漸強引出高潮。
- 在許多作品中的Coda段變長，有時甚至會發展其他新的素材。
- 交響作品中，常以節奏性如舞蹈的Scherzo取代如鄉村舞曲的傳統Minuet。
- 擅長使用其他音樂家較不常使用的樂器音色。（**貝多芬**愛用 piccolo、trombone、cotrabasson，並提高了打擊樂器，傳統節奏樂器的地位、**布拉**

姆斯偏好法國號與中音深沉憂鬱音色的樂器)。

- 很少嚐試寫歌劇作品。(貝多芬只有一部歌劇作品，布拉姆斯完全沒有)。
- 晚年作品採用巴哈的寫作手法(賦格或夏康)，發展新的題材、創作。(貝多芬的大賦格弦樂四重奏作品與布拉姆斯第四號交響曲中的終樂章，模仿巴哈的夏康舞曲)。
- 晚年的器樂作品演奏技巧艱深。

布拉姆斯的人際互動與其音樂風格

雖然尖銳、堅韌、極端敏感，這些神經質的形容詞，常常被拿來形容布拉姆斯，但布拉姆斯的身邊有許多好友相伴，因此一生中的艱苦時刻，布拉姆斯大多能安然渡過；以鋼琴家好友一畢羅為例，即使他經常旅行演奏，但只要布拉姆斯看中哪一個作曲家的作品，他總能不辭辛勞為布拉姆斯找尋到。

即便如此，布拉姆斯怪異的個性仍間接地影響了別人對他作品的評價；曾有一件發生在布魯赫身上的趣聞是，布拉姆斯除了會不時地批評華格納與李斯特之外，還斥責過Max Bruch送上讓他評鑑的神劇作品《Arminius》不夠理想；而布拉姆斯對於他所厭惡的音樂家，更不容許別人輕易談論，所以也傳出他在公開場合嚴厲斥責過，為他寫傳記的Max Kalbeck不該演講華格納這個怪物的言論，這樣直率的布拉姆斯也曾被維也納*the Rezensiones*的評論

家說過：「布拉姆斯他年輕時的作品，根本就是要讓聽眾自己設法從一團神秘、難解、黑暗的煙霧中脫身似的…」。

這個評論家甚至在文中暗示布拉姆斯，如果繼續堅持，恐怕終生就要承擔旁人嚴厲的批判吧！

作品形式與音樂創作的喜好

布拉姆斯一生中除了歌劇形式的音樂作品沒有嘗試之外，幾乎嘗試了所有形式的創作；就創作手法上而言，他可說是繼貝多芬之後唯一一人能將變奏曲變化得如此精采的，而他最擅長的就是在變奏曲中謹守主題的形式卻發揮出讓聽眾意想不到的變化。

布拉姆斯不僅有許多特殊的寫作習慣之外，也擅長製造沉重、晦暗感覺的音色，所以他最常利用豐富的音層使主旋律更突出豐富（例如：在主旋律之上加上另一個三度或六度的聲部）。⁶在布拉姆斯的交響作品中也會發現他常把木管與銅管樂器一起放在低音域烘托絃樂器，達到音響上溫暖豐美的效果，所以他的作品中總是比別人多了一種高低不平的力量存在著，但內部卻蘊藏著極為細膩的和聲結構；而他所偏好的節奏，像是切分音或cross rhythms，也都是爲了讓音樂更顯現活力，給予作品中會加入的元素。

⁶ Roger Kamien, 音樂: 認識與欣賞, (台灣: 美商麥格羅西爾國際股份有限公司, 2002), 445-46.

第三節 作品創作背景

作品創作時間

1891年返回故鄉的布拉姆斯衝動地做了一個決定，便是寫信給他的出版商Eusebius Mandyczewski，信中說道：“nothing seems to be working”，表達了沒有任何寫作的意願。

同年3月，在一次偶然的機會中，藉由史坦巴哈的引薦，認識了當時任職於Meiningen Orchestra的首席豎笛家理查米爾德，在聽到了他如夜鶯般的演奏之後，驚為天人的布拉姆斯開始計劃為他譜寫豎笛小品；除此之外，1894年的5月，他更是精心地為理查米爾德籌辦一系列的音樂活動，不僅讓維也納的其他朋友認識了這位豎笛家，演出的結果也大獲好評。

音樂會結束之後，布拉姆斯緊接著寫下了許多豎笛小品，包括作品114的豎笛、大提琴、鋼琴三重奏、作品115豎笛與弦樂的五重奏與這闕作品120的兩首豎笛奏鳴曲。

改編版本的出現

完成作品後的布拉姆斯在姚阿幸的催促下，開始嚐試將豎笛版本改寫成中提琴與小提琴版本。在中提琴的改編版本部份，布拉姆斯加入豎笛較難呈現的雙音與和絃，使原本音域窄於豎笛的中提琴也有足夠的空間發揮；小提琴版本改寫了大量的鋼琴伴奏。

雖然當時布拉姆斯非常戒慎恐懼改編的版本會不受喜愛，但事實上弦樂器在較乾啞的聲音或較陰鬱的音色表現上反而優於豎笛。

作品120 第一號與第二號特色

作品120第一號的第一樂章，f小調的呈現就像是描述布拉姆斯在遇到豎笛家前的低潮，直到第四樂章才豁然開朗了起來，全曲四個樂章就像是他被豎笛家帶領著逃離低潮、迎向重生的過程；降E大調的第二號，明朗的調性與優美的旋律正好象徵著布拉姆斯的新生。

第二號除了調性與第一號不同之外，三個樂章的安排也比第一號四個樂章顯得更優雅精緻，Max Kalbeck曾形容第二號的第一樂章就像是“idyllic sanctuary”，有如田園般優美的聖地，而這個優美旋律的開頭也常讓人聯想到舒伯特的音樂，這與布拉姆斯早年努力鑽研德國民歌與舒伯特音樂的背景也有關聯。

優美的第一樂章之後情緒轉為熱情，是一個扣人心弦、在中段有二重奏轉折的樂章、終樂章以古典曲式的主題變奏曲呈現，速度由行板慢慢加快到快板，在最後快速的變奏樂段，布拉姆斯以降E大調平行的降e小調進行，令人大感意外，但樂曲終了自由且寬廣，如同太陽落下地平線一般象徵著布拉姆斯的寫作生涯正式劃下句點。

本曲首演時間、地點

這兩首奏鳴曲首演於1895年1月的萊比錫，由布拉姆斯本人與豎笛名家理查米爾德合作演出，此曲也成爲日後中提琴演出的常備曲目。