《科際整合月刊》，2026 年 11 月，11(11)，118-145。
Interdisciplinary Research Monthly. November 2026

後浪漫樂派的旗手—布拉姆斯

鍾育恆*

摘要

記得看過一則有關布拉姆斯的軼事：有一位善於釀酒非常崇拜布拉姆斯的樂迷，有一回終於請到也是品酒高手的大師來到家中，幾番寒暄之後，他請大師嚐嚐自己所釀的美酒，大師品後就問：「還有更好的酒品嗎？」隨即被帶到位於地下是的酒窖，當場開封一罈香氣四溢的存酒，大師品後便說：「果然好酒！」大喜過望的樂迷隨即便問：「請問您知道這罈酒的取名為何嗎？」「願聞其詳！」「大師！這罈酒取名為『布拉姆斯』」，布拉姆斯深深看了這位樂迷一眼便問道：「那請問『你的貝多芬在那裡？』」

如果翻閱布拉姆斯的各類作品，會發現在他編號到 121 號的作品當中，廣泛包括了鋼琴奏鳴曲，主題變奏曲、幻想曲、間奏曲、敘事曲、圓舞曲；小提琴奏鳴曲；鋼琴三重奏、法國號三重奏、單簧管三重奏、弦樂四重奏、弦樂五重奏、單簧管五重奏、弦樂六重奏…等室內樂；21 首匈牙利舞曲；2 首鋼琴協奏曲、小提琴協奏曲、為小提琴和大提琴的雙協奏曲；四首交響曲；以及超過二百首的藝術歌曲；還有七首無伴奏的經文歌、德意志安魂曲等宗教音樂；最後還有絕筆之前所寫下的《四首嚴肅的歌》作品 121 等。

為了能夠對這位後浪漫樂派大師的作品，發表比較清晰、深入、而適切的論點，以下將針對筆者素常比較熟識的作品加以分別陳述。

關鍵詞：後浪漫樂派、雙管制、關係調、平行調、破碎動機、主導動機

* 台北市內湖、文山社區大學講師；行政院人事行政總處公務人力發展學院及臺北市政府公務人員訓練處音樂欣賞講座。
本論文經兩位雙向匿名審查通過。收件：2026/10/10。同意刊登：2026/10/26。

壹、前言

就筆者的理解，要談布拉姆斯，是很難繞過舒曼和克菈菈的，因為一位是他的伯樂，一位是他追求一生未果的摯愛。要談布拉姆斯的鋼琴曲，很難繞過《C 大調第一鋼琴奏鳴曲》作品 1，以及晚年最後獻給克菈菈的鋼琴情詩集作品 117 和 118。要談布拉姆斯的室內樂，很難繞過他的三首小提琴奏鳴曲，和降 E 大調第 2#單簧管奏鳴曲作品 120。要談布拉姆斯的協奏曲，很難繞過他的 D 大調小提琴協奏曲，和降 B 大調第 2#鋼琴協奏曲作品 83。要談他的交響曲，則更不應該繞過單一作品創作時間超過 22 年的 c 小調第一號交響曲作品 68。

本文將在上述基礎之上，從他的重要生平開始切入，來比較仔細的談談這位在我心目中的確堪稱偉岸、卓越的跨世代作曲大師。

貳、布拉姆斯的重要生平

約翰尼斯·布拉姆斯（Johannes Brahms），1833 年 5 月 7 日出生於德國漢堡的貧民窟（舒曼出生於 1810 年，大舒曼 23 歲；克菈菈舒曼出生於 1819 年，大布拉姆斯 14 歲）。父親是一位會演奏多種樂器，但才情並非出眾的音樂家；母親則是長他父親 17 歲的裁縫師，所以父親很自然的便成為了布拉姆斯學習音樂的啟蒙老師。之後在拜師奧托·弗雷德里希·威利巴爾德·柯賽爾（Otto Friedrich Willibald Cossel，1813－1865）學習鋼琴，以及追隨莫札特的學生，同時又是舒伯特好友的愛德華·馬克森（Eduard Marxsen, 1806-1887）學習，前此除了在未滿十歲之前已經能夠作曲自奏，還在剛滿 15 歲又一個月時，便在漢堡舉行了第一場鋼琴獨奏會。（許鐘策，1990）

1853 年因為擔任匈牙利小提琴家賴門伊·艾代（**Reményi Ede**，1828－1898，原名愛德華·霍夫曼，Eduard Hoffmann）的鋼琴伴奏，在巡迴演奏的一次演奏會當中，結識了小提琴泰斗姚阿幸（Joseph Joachim，1831 年 6 月 28 日 - 1907 年 8 月 15 日），並且透過他的推薦結識了當時已經完成許多重要鋼琴曲和四首交響曲創作的舒曼，使他顯然非凡的作曲能力和演奏實力，得以通過舒曼引薦給萊比錫的出版商布賴特科普夫與黑特爾音樂出版社，並在當時的《新音樂雜誌》上寫了一篇名為《一條新路》（Neue Bahnen）的文章裡，向愛樂人介紹這位年輕人，稱其「必然會最完美地表達出這個時代」，使他得以初步獲得專業肯定。（李哲洋，1982）次年舒曼精神病發投入萊茵河自殺，雖然獲救，卻住進了精神病院，

深深愛慕克菈菈的布拉姆斯，遂積極協助師母在之後將近三年裡，成為支撐起這個瀕臨崩潰的家庭極其重要的助力。（邵義強，1986）

深懂音樂，又儀態出眾的克菈菈，會獲得布拉姆斯的愛慕，以及同樣傑出，作品深邃，鋼琴演奏技巧同樣傑出的布拉姆斯，會贏得克菈菈的注視與關愛，都是合乎人性的自然發展。但是為了堅守住舒曼夫人的名分，克菈菈即使面對布拉姆斯在舒曼辭世之後所展開長期的熱烈追求(從 1857 布拉姆斯決定離開，到 1893 年完成最後的音樂情詩間奏曲集作品 119，前後長達 36 年），卻始終不曾逾越分寸，相對布拉姆斯也為此終身未婚，這便是這段極可能陷入情感漩渦的戀情，最終能夠獲得善了的至要關鍵。（許鐘策，1990）

之所以談到這些背景，是想進一步說明：

一、對布拉姆斯而言，他一生創作所想達到甚至有所超越的對象是貝多芬，這可以從他創作第一號交響曲就花了超過 22 年的時間；他唯一的一首小提琴協奏曲不但選擇了和貝多芬一樣的 D 大調，而且還可以在結構嚴謹守住來自貝多芬的啟迪之下，樂曲內容則做出了極為繁複精到的衍伸與發展看出端倪。

二、他另外一個極其重要的創作動力，明顯是來自克菈菈·舒曼的。以下就是他明確題獻或為了克菈菈所創作樂曲的簡單列述：(赫伯特·荀伯格，陳琳琳譯於 1993）

（一）《羅伯特·舒曼主題變奏曲》，作品 9（1854 年創作）：布拉姆斯自己曾說，這首變奏曲與《敘事曲》作品 10 都讓他想起「在克拉拉身邊的夏日黃昏時光」。雖然這部作品的名義題獻對象是舒曼的女兒茱莉（Julie Schumann），但布拉姆斯在給克拉拉的信中明確表達了這部作品與她的深刻關聯，學界普遍認為它實質上是為克拉拉而寫（李哲洋，1983）。

（二）《四首敘事曲》，作品 10（1854 年創作，1854 年出版）：布拉姆斯在寫給克菈菈的信中明確表示，這些敘事曲「真正說來是屬於您的（克拉拉）」。這幾闕作品最初的靈感就是來自與克拉拉在杜塞道夫共處的時光，在精神還正常時的舒曼，聽過後也極為讚賞。（李哲洋，1983）

（三）《a 小調前奏曲與賦格》（1856 年，未編號作品）：在現藏於美國國會圖書館的手稿上，布拉姆斯親筆題寫：「給我最親愛的克拉拉，1856 年 5 月 7 日」

（Meiner lieben Clara zum 7te Mai 1856）。這是一份明確的私人題辭，雖然該曲後來被收錄在《管風琴作品集》中，但手稿題獻意圖十分清楚。（李哲洋，1983）

（四）《聖母頌》，作品 12（1858 年創作）：一份早期的印刷譜上留有布拉姆斯的親筆題辭：「致衷心摯愛的克拉拉（舒曼），1861 年 2 月」（Der herzlich geliebten Clara (Schumann) Febr. 1861），證據確鑿。（邵義強，1999c）

（五）《葬禮讚歌》，作品 13（1858 年創作）：同時期的拍賣目錄記載，這部作品的鋼琴縮譜版本帶有「題獻給克拉拉（舒曼）」的註記[1]。

（六）《德意志安魂曲》，作品 45（1865–1868 年創作）：一份手稿的親筆標題頁寫著：「德意志安魂曲。J. B. 1866 年聖誕節致克拉拉·舒曼，以摯誠的友誼」（Weihnacht 1866 an Clara Schumann, in herzlicher Freundschaft）。雖然《安魂曲》並非「專為」克拉拉而寫（主要受母親逝世觸發），但這份手稿的題辭則具體表明布拉姆斯選擇將這部重要作品呈獻給她的心意。

（七）《三首間奏曲》，作品 117（1892 年創作）（李哲洋，1983）

（八）《間奏曲》，作品 119 之 1（1893 年創作）：史密森尼民謠錄音機構的唱片內頁說明指出，作品 119 之 1 是「題獻給舒曼的遺孀」。BBC 的節目資料也提到，布拉姆斯在生命晚期將「一些最溫柔的、告別性的鋼琴作品」題獻給克拉拉。作品 117 的題獻對象在學界有所討論，但通常也被歸入這一組晚期題獻給克拉拉的鋼琴小品之中。（李哲洋，1983）

註：還有一首創作於 1852 年，到 1854 年才出版的《升 f 小調第二號鋼琴奏鳴曲》，作品 2，雖然是布拉姆斯正式題獻給克拉拉·舒曼的第一闕作品，但由於這是完成於 1853 年他拜訪舒曼夫婦之前就已經完成的作品，雖然題獻的對象是克菈菈，但顯然樂曲創作時的意圖與此是毫無關連的。（許鐘策，1990）

參、先從交響曲談起

我如果告訴大家，在 1968 年 9 月 12 日，布拉姆斯從瑞士阿爾卑斯山的伯恩高地住處，寄了一封短箋給當時住在巴登巴登的克菈菈·舒曼，內容是一首加了旋律的短歌：「高山之上，深谷之底，我向你致以千次的問候！」（Hoch auf'm Berg,

[1] 這條記載出自 J. A. Stargardt 拍賣行於 1937 年 1 月 27 日拍賣會的拍賣目錄（第 379 號）。115 — Begräbnisgesang. Op. 13. Klavierauszug. [13] (24.—)Widmung an „Clara"

tief im Tal, grüß ich Dich viel tausendmal！）並且在樂譜之上寫下：「阿爾卑斯號今天就是這樣吹的：」（Also blus das Alphorn heut：）[2]，而這個短箋的阿爾卑斯號旋律，便成為組成布拉姆斯第一號交響曲第四樂章最重要的元素之一，你會覺得筆者實在非常八卦嗎？

c 小調第一號交響曲作品 68

以下是一段貼在柏林愛樂網站上有關布拉姆斯第一號交響曲的解說文字：

> It was a heavy burden that Robert Schumann placed on the shoulders of his young colleague Johannes Brahms. In one of his final essays, published in 1853, Schumann proclaimed that a new artist had finally arrived, “called to give ideal expression to the spirit of the age”. Brahms’s piano sonatas, he wrote, were already “veiled symphonies”, and “when he lowers his magicwand to where the powers of the masses in choir and orchestra lend him their strength, we shall be granted yet more wondrous glimpses into the secrets of the spirit world”. It is no wonder that Brahms took almost a quarter of a century before daring to present a full-fledged symphony to the public in 1876. His doubts were too great – particularly about measuring up to his predecessors in this supreme genre of instrumental music, above all Beethoven. Even in the early 1870s, when he had already composed the first movement of his symphony, he told his friend, the conductor Hermann Levi: “I shall never compose a symphony! You have no idea what it feels like to have such a giant Beethoven marching behind you all the time.” Yet in the end, he risked the comparison: although he avoided using voices, as Beethoven had in his Ninth, he paid homage to its universal choral theme by placing a similarly hymnic instrumental theme at the centre of his finale. Asked about the striking resemblance, Brahms retorted testily: “Yes indeed, and what’s more remarkable is that every jackass immediately hears it.” Beyond this act of artistic self-conquest, the symphony also marks Brahms’s attempt to bring closure to perhaps the most important chapter of his personal

[2] 連同一個「阿爾卑斯山木雕小盒」一併寄出。這張短箋目前收藏於柏林國家圖書館，（Staatsbibliothek zu Berlin），檔案編號為 Mus. ms. autogr. Joh. Brahms 10

life – his love for Clara Schumann. Since their first encounter, during her husband's illness and after Robert's death, their relationship had grown ever closer, and there is ample testimony to Brahms's feelings. Nevertheless, they resolved not to allow their bond to go beyond friendship. That painful decision found its way into the First Symphony. A precursor of the alphorn theme, which the finale's introduction leads towards, was sent by Brahms from the Bernese Alps to Clara in 1868, along with the words: "High on the mountain, deep in the valley, / I greet you a thousand times" – a fusion of a line from a Swiss folk song in which the singer speaks of his distant beloved, and Eichendorff's poem Der Gärtner (The Gardener), a lament on unfulfilled love. The dreamlike oboe melody from the slow introduction of the first movement, in turn, quotes the funeral march from Beethoven's Eroica – and thus also the final song from Schumann's Dichterliebe cycle on poems by Heine, where almost the same melodic line appears in the bass. The song's text later reads: "I also buried my love and my pain" – in an oversized coffin meant to find rest on the ocean floor. Within this web of quotations, Schumann's music for Byron's Manfred plays a particularly significant role. The drama tells of the forbidden love between Manfred and Astarte – two people who should be bound more by kinship than romantic passion. After Astarte's death, Manfred is consumed by guilt, which ultimately kills him. Brahms quotes the Astarte theme in the second subject of the first movement – a piece he sent to Clara in 1862. She immediately recognised its similarity to the Manfred Overture. Over a decade later, Brahms returned to the same motif in the finale's second theme – which, perhaps unexpectedly, forms the core of the concluding section, rather than the memorable hymn of the opening. "In my music, I speak," Brahms wrote to Clara when he sent her the alphorn theme. What exactly that music says remains open – but the wealth of references leaves little doubt as to its meaning.（柏林愛樂網站，2026）

以上解說的中文翻譯：

羅伯特·舒曼將一個沉重的負擔，放在了他年輕後輩約翰內斯·布拉姆斯的肩上。在 1853 年發表的一篇晚期文章中，舒曼宣告一位新的藝術家終於出現了，他「被召喚以理想的方式表達時代的精神」。他寫道布拉姆斯的鋼琴奏鳴曲已經是「帶著面紗的交響曲」，而「當他揮下魔杖，讓合唱與管弦樂中群眾的力量借予他力量時，我們將被賦予更多對精神世界奧祕的奇妙一瞥」。難怪布拉姆斯花了將近四分之一個世紀，才在 1876 年敢於向公眾呈獻一部成熟的交響曲。他的疑慮太大了 -- 尤其是關於在這門器樂的最高貴體裁當中，能否比得上他的前輩，首先便是貝多芬。即使到了 1870 年代初期，當他已經寫好了交響曲的第一樂章時，他仍對他的朋友、指揮家赫爾曼·萊維說：「我永遠不會寫交響曲！你無法體會，像貝多芬這樣的巨人一直在你身後走動，是什麼感覺。」然而最終，他還是冒險接受了這種比較：儘管他避免使用人聲，不像貝多芬在《第九號交響曲》中那樣，他仍以在終樂章中央放置一個同樣具有讚美詩風格的器樂主題，來向那部作品普世性的合唱主題致敬。當被問及這驚人的相似之處時，布拉姆斯則沒好氣地回敬道：「沒錯，而且更值得注意的是，每一頭驢子都立刻聽出來了。」

除了此一藝術上的自我征服之舉，這部交響曲也標誌著布拉姆斯試圖為他個人生命中或許最重要的一章畫上句點 -「他對克菈菈·舒曼的愛」。從他們初次相遇，到她丈夫患病期間以及羅伯特去世之後，他們的關係變得愈來愈親密，而有充分的證據可以說明布拉姆斯的感情。儘管如此，他們還是決心不讓彼此的羈絆超越界線，而那個痛苦的決定，最終則進入了《第一號交響曲》之中。終樂章導奏所導向的那個阿爾卑斯號主題，其前身就是由布拉姆斯於 1868 年從阿爾卑斯山的伯恩寄給克拉拉的，還附上這樣的歌詞：「高山之上，深谷之底，我向你致以千次的問候」--這是將一首瑞士民歌中的詩句（歌者在其中訴說他遠方的摯愛）與艾興多夫的诗作《園丁》（Der Gärtner）融合在一起，後者則是對愛情未能實現的哀嘆。而第一樂章慢速導奏中那個如夢似幻的雙簧管旋律，則引具體用了貝多芬《英雄交響曲》中的葬禮進行曲 -- 也因此引用了舒曼《詩人之戀》聯篇歌曲中、以海涅詩作為詞的最後一首歌，在那裡，幾乎相同的旋律線出現在低音聲部中。那首歌的歌詞後來寫道：「我也

埋葬了我的愛與我的痛苦，並且裝在一具超大的棺材裡，好讓它在海底找到安息。【註一】

在這個援引網絡中，舒曼為拜倫的《曼弗雷德》所寫的音樂扮演了特別重要的角色。這部戲劇講述的是曼弗雷德與阿斯塔特之間禁忌的愛 -- 這兩個人本應由親屬關係、而非浪漫激情所連結。阿斯塔特死後，曼弗雷德被罪疚感吞噬，最終因此喪命。布拉姆斯在第一樂章的第二主題中引用了阿斯塔特主題 -- 這段音樂他曾在 1862 年寄給克拉拉。她立刻認出它與《曼弗雷德》序曲的相似之處。十多年後，布拉姆斯在終樂章的第二主題中再次回到同一個動機 -- 而這個主題，或許出乎意料地，構成了結尾段落的核心，而非開頭那個令人難忘的情詩。布拉姆斯在寄給克拉拉阿爾卑斯號主題時寫道：「在我的音樂中，我說話。」那音樂究竟說了什麼，仍然沒有定論，但大量的引用讓它的意義幾乎不容置疑。

這部交響曲從草稿到最終完成，是從 1854 年便開始構思，但直到 1876 年才完成全曲，布拉姆斯自稱從草稿到完結長達 22 年。之所以耗費了這樣漫長的創作期主要源於兩股巨大的壓力。

其一是貝多芬的陰影：當時樂界普遍認為貝多芬之後，交響曲的形式已經難以超越。但布拉姆斯當代的指揮家畢羅（Hans von Bülow, 1830–1894，是 19 世紀德國極具影響力的指揮家與鋼琴家，也就是他將布拉姆斯與巴赫、貝多芬並稱為「德國三 B」（Three Bs），從而奠定了布拉姆斯在音樂史上崇高地位的。）後來還進一步將此曲譽為「貝多芬第十」，直接提昇了這首交響曲的歷史地位，儘管布拉姆斯本人對此稱號感到苦惱。根據記載，布拉姆斯在 1870 年代初期曾對友人赫爾曼·萊維坦言：「我永遠不會寫交響曲！你無法體會，像我這樣的人，身後總是有個巨人貝多芬在走動，是什麼感覺。」。

其二是個人情感的投射：這部作品也與他對克拉拉·舒曼壓抑的情感有關。1868 年，他從瑞士阿爾卑斯山寄給克拉拉一段後來成為第四樂章主題的阿爾卑斯號旋律，並附上歌詞「高山之上，深谷之底，我向你致以千次的問候」，直白的表達對遠方摯愛的情感。

最終，作品於 1876 年 11 月 4 日在德國卡爾斯魯厄首演，由奧托·德索夫（Felix Otto Dessoff，1835 年－1892 年）指揮。全曲由四個樂章組成，調性安排

則是從 c 小調逐漸走向 C 大調，象徵著從戲劇性的掙扎，到最終的勝利與光明。全曲演奏長度約為 45 至 50 分鐘。

第一樂章 C 小調 稍微持續的-快板（Un poco sostenuto–Allegro）

樂曲由陰暗的慢速引子開啟，隨後進入充滿戲劇性的快板奏鳴曲式。引子中由定音鼓敲擊出的持續節奏與弦樂上行、管樂下行的線條，奠定了全曲悲劇性的基調。

樂曲開頭的慢速度序奏，布拉姆斯同時以高音弦、大提琴的上行旋律，和中提琴與木管的下行旋律交錯，然後在此一背景中，用如同貝多芬並運交響曲的敲門動機一樣，以定音鼓的連續強奏三連音，展示一種在強烈陰鬱情緒中的巨大張力，這就是在此之前從未出現過，卻又強烈顯示靈感極有可能就是出自命運交響曲的作曲技法。

當這個充滿張力和創意的序奏前半結束，布拉姆斯立刻用一個像煞車般的木管加以接續，然後接在如同喃喃自語卻又逐漸加強，並在抑制如火熱情的單簧管接續雙簧管重奏，與大提琴漸弱的下行齊奏之後之後，用定音鼓的強音帶出第一主題，才結束了這個長達 38 個小節，而且是在 1862 年克菈菈·舒曼看過初稿之後才加上去的序奏。

另外有一個他受到貝多芬明顯啟發與傳承很重要的記號，就是他在這個樂章呈示部第二主題發展，並將進入發展部之前，用了木管和法國號，呈現出如同田園交響曲描繪田野蟲鳥、牛羊的叫聲（相同手法在再現部裡也再度出現），並且還用了一大段如同命運動機的主題發展（同樣手法還在發展部與再現部裡大量使用），這個技法，基本就是衍伸自貝多芬軌跡的具體展現。更明顯的則是樂曲進入發展部之後，他把援自第一主題極簡的破碎動機[3]作為發展與衍伸的元素，這樣的樂曲舖陳，相信如果貝多芬親耳聽到，都會發出滿意的會心微笑的。

這個樂章用定音鼓的三連音動機開頭，也用定音鼓的三連音終了，說這不是刻意如此，應該不會有人相信。

[3] 所謂「破碎動機」指的是把樂曲的某一個主題（或主要旋律）擷取其中的一個小節，或半個小節，甚至只有二個或三個音符，作為樂曲繼續衍伸發展的素材之謂

還有一點筆者覺得不應該遺漏，就是呈示部的第二主題並未按傳承自古典時期的慣例出現在主調的關係大調（降 E 大調），而是選擇了升 F 小調（這是主調屬調的關係小調），這也顯示出布拉姆斯對奏鳴曲式調性佈局的刻意突破。

第二樂章：E 大調 持續的行板 (Andante sostenuto)

這是一個溫柔如歌的慢樂章，採用三段體。相對於首樂章的狂風暴雨，此樂章雖帶有憂鬱色彩，但旋律清新高雅，接近尾聲處的首席小提琴獨奏，則像極了小提琴慢板樂章的結尾，非常動聽。

在雙簧管首席揭示第一主題之前，有長達 25 小節的序奏，而且此一序奏在還在第二樂段再度出現，這樣的三段式樂章是很不尋常的。

第一主題到第三樂段是由小提琴首席領銜擔綱，長笛和單簧管適時接續，使得這個行板樂章的結尾，顯得既動聽又浪漫，真是好極了。

有意思的是，這個優雅樂章到最後，還是刻意結束在連續三連音的定音鼓和弦樂部撥奏當中。

第三樂章：降 A 大調 略快且優雅的稍快板 (Un poco Allegretto e grazioso)

這個樂章並未採用傳統交響曲中常見的詼諧曲或小步舞曲，而是以一種典雅、單純的間奏曲風格寫成，節奏與織體雖複雜，但整體情感則顯得內斂和優雅。

第四樂章：C 小調轉 C 大調 慢板—很慢的行板—不太快的快板，有精神的—很快的快版 (Adagio-Più Andante-Allegro non troppo, ma con brio-Più Allegro)

這是全曲最長且最具戲劇性的樂章。它以「陰暗的戲劇性」段落開頭，隨後由阿爾卑斯號旋律引導出一個莊嚴的行板（就是前述對克菈菈表達深摯愛意的主題）。接著，樂章進入輝煌的快板（主題是輝煌的勝利之歌），並在結尾處同時呈現愛的主題，和一個被認為與貝多芬《第九號交響曲》「歡樂頌」極為相似的高貴大調主題，然後在勝利的氣氛中以光明爽颯的 C 大調結束全曲。

這是一個含有長大慢板序奏，和快板主體的奏鳴曲樂章。序奏則可以分為兩個部分，第一部份是由兩段以連續下降音型，從弱到強再從強轉弱，接續弦樂部從慢板到快板撥奏，然後在第二段撥奏轉快最末，轉為由上升音型轉為下降音型，再轉回上升音型，並在情緒升騰至定音鼓最強奏結束為止，接著便在稍快的行板

（Più Andante）的節奏基礎上，由法國號領銜，長笛接續來奏出之前所述短箋裡的「阿爾卑斯號主題」，再由長號與低音管奏出莊嚴的聖詠加持，使情緒轉為平靜。筆者認為這一大段慢板序奏最直白的表述就是：「我這兩次心情大幅起伏所要對妳虔敬表達的，就是在 1968 年從伯恩高地寫給妳的『高山之上，深谷之底，我向你致以千次的問候』」，並且以此為奏鳴曲式快板主體的登場做好準備。

奏鳴曲主體是以弦樂部強奏「勝利之歌」作為引起，再就是逐漸加快和衍伸發展，直到長笛再度以「阿爾卑斯號主題」破繭而出，樂曲也同時進入發展部，而且不但用這個表達愛意的主題上下衍伸、翻轉、發展，還適時巧妙的植入貝多芬的三連音敲門動機，直到樂曲轉慢，勝利之歌由弦樂部堂堂再現，樂曲已悄悄進入再現部，並且在序奏的弦樂撥奏主題兩度再現之後，再以勝利之歌與之形成一大段賦格曲，具體的表達出克菈菈在布拉姆斯的生命中舉足輕重的地位。最後則在主題交替發展達到酣暢淋漓之際，由法國號以轉慢的最強奏領銜奏出「阿爾卑斯號主題」，以及之後用這個主題做主軸的衍伸繼續發展，直到長號朗朗奏出勝利之歌，合併最強奏的「阿爾卑斯號主題」，一舉將樂曲帶進令人動容的終曲。

與貝多芬的交響曲作相較，除了不夠簡潔、明快，這首交響曲無論創作技巧、實質內容，以及實際演奏時所展現的豐沛內涵、能量、氣勢和格局，都明顯已經達到貝多芬的水準。

這首樂曲在主題和破碎動機的衍生和發展（包括賦格的運用）（駱正榮，1988），以及樂曲行進中的轉調、鋪陳…等方面，不但充分顯露布拉姆斯立志成為浪漫樂派的繼承人這件事，已經獲得充分證據，就音樂創作這條綿衍流長的軸線而言，布拉姆斯在繁複精微的變化這些面向的實質表現，甚至是尤有過之的。

布拉姆斯對克拉拉從一見鍾情之後，對師母所展開的愛情攻勢，真是專一而且無與倫比的。這件事完全可以在這首交響曲的第四樂章獲得印證。他不但在專業技巧上，花了 22 年展現追上貝多芬的水準，他更將對克拉拉的愛寫進這首交響曲的第四樂章，讓這位心目中無可替代的永遠的愛人，就這麼活生生的站在他的第一號交響曲裡，成為鮮明記號與結論，這樣的決心強度，和赤裸裸並且毫無保留的示愛方式，實在令人動容。

這闕交響曲常被解讀為「從黑暗到光明」的敘事。然而，其深層意涵遠超單純的勝利。之前引用柏林愛樂的樂曲解說指出，樂曲的第一樂章慢速序奏中如夢

似幻的雙簧管旋律，其實援用了貝多芬《英雄交響曲》的葬禮進行曲，同時也呼應了舒曼《詩人之戀》中「我也埋葬了我的愛與痛苦」的意境。此外，第一樂章的第二主題還引用了舒曼《曼弗雷德》序曲中的「阿斯塔特」主題，暗指一段禁忌的、充滿罪疚感的愛戀關係，這被認為是布拉姆斯將自身情感經歷投射其中的重要線索。因此，樂章最終的光明與勝利，不僅是形式上的圓滿，也象徵著作曲家對個人情感與藝術的終結與超越。

【註一】取自舒曼《詩人之戀》第 16 首第一段歌詞，原文及中文翻譯如次：

Die alten, bösen Lieder,

Die Träume bös' und arg,

Die laßt uns jetzt begraben,

Holt einen großen Sarg.

那些古老邪惡的歌謠，

那些可惡可恨的夢，

讓我們現在把它們埋葬，

去取一口巨大的棺材。（林勝儀，1997）

肆、他的協奏曲

就實質而言，布拉姆斯在協奏曲這個領域所創作包括《D 大調小提琴協奏曲》（Violin Concerto in D major, Op. 77）；《d 小調第 1 號鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No. 1 in d minor, Op. 15）；《降 B 大調第 2 號鋼琴協奏曲》（Piano Concerto No. 2 in B-flat major, Op. 83）；和《a 小調小提琴與大提琴雙重協奏曲》（Double Concerto in a minor, Op. 102）等四闕作品，無一不是同類作品當中的佼佼之作，以下就分別做比較扼要的介紹。

《D 大調小提琴協奏曲 作品 77》（Violin Concerto in D major, Op. 77）

這闕作品完成於 1878 年，是題獻給他的摯友，也是當代最著名的小提琴家約瑟夫·姚阿幸（Joseph Joachim，1831-1907）的。姚阿幸不僅提供了大量關於獨奏部分的技術建議，確保了作品的演奏效果，首演也由他擔任獨奏。再就是由於在 1878 年夏天，布拉姆斯是在奧地利南部的韋爾特湖畔度過了創作做本曲的假期，那裡的優美風景當然很可能為作品中（特別是第二樂章）的田園氣息提供了寶貴的靈感。（李哲洋，1983）

第一樂章：D 大調 不太快的快板 (Allegro non troppo)

採用奏鳴曲式。它的獨特之處在於，樂團先呈現一個寬闊的田園主題和多個重要素材，獨奏小提琴直到第 87 小節才進入。樂章兼具交響性的厚重與獨奏的炫技，小提琴與樂團緊密交織，而非簡單的協奏關係。裝飾奏段通常都採用姚阿幸所寫的版本，但也有援用克萊斯勒、或海菲茲等人的改編版。

第二樂章：慢板 (Adagio)

這是一個三段體的慢板樂章，調性轉為 F 大調。它以雙簧管奏出寧靜、聖詠般的旋律開始，常被戲稱為“雙簧管的獨奏”。小提琴隨後加以接續與變奏，中段轉入憂鬱的 f 小調，最後則在靜謐中結束。

第三樂章：D 大調 歡快活潑的快板 (Allegro giocoso, ma non troppo vivace)

這是一個輪旋奏鳴曲式的樂章，主部主題帶有鮮明的匈牙利民間舞曲節奏。因為姚阿幸是匈牙利人，這個樂章常被視為布拉姆斯刻意寫來向摯友的致敬的。獨奏部分有許多雙音和快速行進的技巧，在輝煌的尾聲中，則以三個有力的和絃結束。

這闕作品將獨奏小提琴與交響樂團深度融合，使獨奏與樂團的關係，從傳統的協同、對話與競合，還成為交響化樂曲織體中不可或缺的部分。這種“交響協奏化”的寫法，就是在延續傳統的重大發展。

布拉姆斯在這部作品中，具體證明了浪漫主義的情感深度，完全可以建立在古典樂派嚴謹的形式之上。它既展現了個人化的激情，又保持了結構的均衡與邏輯，成為看似反潮流，卻依然堅守住傳統的成功範例。

由於其極高的音樂深度和技術難度（如大段的雙音、複雜的節奏、龐大的篇幅，和必須具備足與樂團抗衡的能量），這部作品常被視為檢驗小提琴家藝術造詣的試金石，成為許多國際比賽和音樂會的常演曲目。

基於作品趨向交響化的本質，本曲從首演時便迎來“反小提琴”的爭議（脫離了從貝多芬以次小提琴在協奏曲裡的地位），到如今穩居經典之列，已充分說明了作品審美觀念的時代變遷，也同時印證了它遠遠超越時代的藝術價值。

《d 小調第 1 號鋼琴協奏曲 作品 15》（Piano Concerto No. 1 in d minor, Op. 15）

1854 年，舒曼投萊茵河自殺未遂，被送入精神病院，受他賞識年僅 21 歲的布拉姆斯深受打擊，他在同年春天完成了一首 d 小調雙鋼琴奏鳴曲的三個樂章，並與克菈菈一同試奏，那首樂曲第一樂章的主題動機，正是源自他聽聞舒曼自殺消息後的震撼。（許鐘策，1990）然而他很快就對雙鋼琴的音響效果感到不滿，甚至表示：「說實話，兩架鋼琴對我來說都不夠。」他試圖將其改編為交響曲，但炫技性的鋼琴寫法總是不斷闖入交響織體中。直到 1855 年初，他才在一個夢境中找到方向，決定將其改寫為鋼琴協奏曲。在此期間，他對克拉拉的感情，已經從同情發展為深刻的愛戀，而舒曼已於 1856 年 7 月去世。作品最終於 1858 年完成，並於 1859 年 1 月 22 日在漢諾威首演，由布拉姆斯本人擔任鋼琴獨奏，由好友姚阿幸擔綱指揮。

第一樂章：d 小調 莊嚴宏偉 - 稍有節制的（Maestoso — Poco più moderato）

這是一個巨大的奏鳴曲式樂章，時長可達 20 至 25 分鐘。樂章以一段長達 90 小節的管弦樂引子開場，確立了整個作品的交響性規模。鋼琴進入後並非作為對抗樂隊的獨奏英雄，而是深度融入管弦樂織體，成為樂曲重要元素。布拉姆斯在此除了展現了對古典曲式的嚴格遵循，樂曲的實質卻極具創新性。

第二樂章：D 大調 慢板（Adagio）

這是一個三段曲式的抒情樂章，主題由巴松管引入，營造出沉思、祈禱般的氛圍。布拉姆斯在手稿的鋼琴譜表下親筆寫下了「Benedictus, qui venit, in nomine domini!」（賦予音樂宗教性的莊嚴感）。（李哲洋，1983）他曾向克拉拉坦言，此樂章是「一幅溫柔的妳的肖像」，這既是對克拉拉的深情描繪，也暗含對亡故的舒曼的追思。

這部作品在首演時並不受歡迎。1859 年在萊比錫的演出時甚至遭遇觀眾的噓聲，對此布拉姆斯本人則稱其為「一場輝煌而明確的失敗」。其時，聽眾期待的是像蕭邦或李斯特那樣以鋼琴為中心的炫技型協奏曲，而布拉姆斯所提供的卻是一部「加上鋼琴的交響曲」。

第三樂章 d 小調轉 D 大調 從容的快板 輪旋曲（Rondo: Allegro non troppo）

由於布拉姆斯深受貝多芬傳統的影響，將鋼琴與樂隊視為平等的合作夥伴。鋼琴不再是凌駕於樂隊之上的炫技主角，而是交響織體中的「首席」。這種理念在當時是革命性的，也為後來布拉姆斯的第二鋼琴協奏曲鋪平了道路。

作品從第一樂章的陰鬱掙扎、第二樂章的祈禱與追思，到終樂章從 d 小調走向 D 大調的奮進，被視為布拉姆斯對舒曼悲劇的個人回應，也凝聚了他青年時期對命運、愛情與藝術使命的複雜情感。

布拉姆斯被視為音樂上的「保守者」，因為他嚴格遵循古典曲式。但他的和聲、動機發展的複雜性，以及情感表達的強度，都充滿了浪漫主義的精髓。這種在古典容器中注入強烈個人情感的張力，正是他音樂的獨特魅力所在。如今，這闕曾遭到過喝倒彩的作品，已被公認為協奏曲文獻中的里程碑之一，它實則具體證明了布拉姆斯在年輕時便已擁有將深刻情感熔鑄於嚴謹結構中的非凡能力。

《降 B 大調第 2 號鋼琴協奏曲 作品 83》（Piano Concerto No. 2 in B-flat major, Op. 83）

這首《降 B 大調第二號鋼琴協奏曲 作品 83》是他創作生涯中期的巔峰之作，距離創作第一號鋼琴協奏曲已已經相隔 23 年(1858-1881)。這部作品構思於 1878 年布拉姆斯首次造訪義大利之後，南歐明朗的風土人情明顯為他帶來了新的靈感，但真正完成則是在 1881 年，於維也納附近的普雷斯鮑姆度假期間。此時的布拉姆斯已完成第 1#和第 2#兩首交響曲和小提琴協奏曲，作曲技法當然更臻成熟，便使得這闕作品不僅在形式上打破了協奏曲的傳統框架（以四個樂章、全曲演出時長約 50 分鐘的大架構來呈現），並且在第一號鋼琴協奏曲的構思基礎上，進一步以交響化的思維，重新定義了鋼琴與樂團的關係。

1881 年 11 月 9 日，作品在布達佩斯首演，由布拉姆斯親自擔任鋼琴獨奏，獲得了巨大成功，四個樂章分別是：

第一樂章：降 B 大調 不太快的快板（Allegro non troppo）。

有別於古典協奏曲由樂團先呈示主題的慣例，此樂章由法國號率先吹出主題，鋼琴隨即以和弦堆疊回應，兩者展開綿密的對話。樂章中段還出現了一段位置不尋常的裝飾奏樂段，整體印象十分突出。

第二樂章：d 小調 熱情的快板（Allegro appassionato）。

這是全曲唯一的小調樂章，性格洶湧澎湃，布拉姆斯曾戲謔地稱之為「小小的一縷詼諧曲」，但實際效果遠比「縷」要猛烈得多，並且與中段插入了一個 D 大調的輕快「三重奏」段落，形成強烈對比。

第三樂章：降 B 大調（中段轉至升 F 大調再返回） 行板（Andante）。

樂章以大提琴獨奏吟唱出優美的主題，這個主題後來被布拉姆斯改寫為藝術歌曲《我的沉睡越來越安靜》。鋼琴隨後以帶有不安感的顫音和棱角分明的動機介入，打破了田園般的寧靜，但最終仍回歸最初的安詳。

第四樂章：降 B 大調 優美的小快板（Allegretto grazioso）。

終曲帶有匈牙利/吉普賽音樂的韻味，節奏輕快、充滿生氣，在經過一番嬉戲般的發展後，再以輝煌的尾聲作結。

這闕作品的時代價值在於它對協奏曲「交響化」的極致實踐。在十九世紀，協奏曲常被視為展現獨奏家炫技的載體，但布拉姆斯延續了從貝多芬、舒曼以來的理念，將鋼琴與管弦樂置於儘可能平等的地位，甚至被形容為「帶有鋼琴助奏的交響曲」。這種寫法挑戰了當時聽眾對協奏曲的認知，也將「交響性」與「協奏性」的融合，推向了一個嶄新的高度。此外，作品在調性佈局上是以大調為基底，卻透過複雜的節奏對位，與隱伏的小調色彩，營造出表面明朗、內裡暗湧的獨特張力，體現了布拉姆斯成熟時期的美學特徵。

《a 小調小提琴與大提琴雙重協奏曲 作品 102》（Double Concerto in a minor, Op. 102）

這闕作品是在 1887 年夏天完成於瑞士的圖恩湖畔，之所以創作這首樂曲，是希望藉此與他多年的摯友姚阿幸和解。

布拉姆斯與小提琴大師姚阿幸（Joseph Joachim）曾有長達數十年的深厚友誼，卻因為在姚阿幸的離婚訴訟中選擇支持約阿妻，當然導致兩人關係破裂，而且多年不相往來。

由於太珍惜這段珍貴的友誼，他終於積極以為姚阿幸和姚長年和做的四重奏裡的大提琴家羅伯特·豪斯曼（Robert Hausmann）量身創作了這闕作品。有趣的

是，向來自我要求極高的布拉姆斯，一直對自己不甚熟悉的大提琴寫作感到非常焦慮，但也因此可以具體感受到他是多麼想對姚阿幸遞出橄欖枝了。

全曲於 1887 年 10 月 18 日在科隆首演，由姚阿幸與豪斯曼擔綱主奏，布拉姆斯則親自擔綱指揮。縱使首演反應相當冷淡，甚至連克菈菈都批評它「對樂器而言並不出色」。但對布拉姆斯而言，終能因此與姚阿幸重修舊好才是重點，而多年來樂壇對此曲的愈加重視，也實質反映了這首樂曲依然是他的登峰之作。

第一樂章：a 小調 快板（Allegro）。

樂章以樂團簡短的戲劇性陳述開場，隨即被大提琴如同宣敘調般的獨奏打斷，小提琴隨後加入。整個樂章充滿了兩位獨奏家之間密集的對話與競奏，同時也具體展現了樂曲極為濃厚的交響曲性格。

第二樂章：D 大調 行板（Andante）。

這是一個深情而內斂的樂章。圓號與木管先奏出四音動機（A-D-E-A），隨後兩位獨奏則以相差八度的音高，共同吟唱出溫暖如歌的主題，常常被形容為「一首偉大的敘事詩」。

第三樂章：a 小調→A 大調 不太快的活潑快板（Vivace non troppo）。

終曲回歸到布拉姆斯本就鍾愛的匈牙利/吉普賽風格，節奏輕快、充滿活力。樂章最終在輝煌的 A 大調尾聲中戛然而止。

這部作品的時代價值，首先在於它復興並轉化了「複協奏曲」（Sinfonia Concertante）的古老傳統（譬如：巴哈寫過的雙小提琴協奏曲；莫札特寫過的為小提琴與中提琴的協奏曲、為雙簧管、單簧管、巴松管、法國號所寫的四協奏曲、海頓為小提琴、大提琴、單簧管和巴松管所寫的複協奏曲….等）。在 19 世紀浪漫主義協奏曲幾乎等同於「獨奏家炫技秀」的語境下，布拉姆斯重新拾起巴洛克時期多位獨奏者與樂團平等對話的體裁，並將其提升到交響樂的空前高度。

這並不是一闕為討好聽眾而寫的作品，它甚至有點晦澀、艱深，想必這也應該是首演時遭受冷遇的重要因素。但正因如此，它成為了布拉姆斯晚期藝術人格的縮影：「內斂、深沉和拒絕妥協」（若非如此，他怎麼會在姚阿幸的離婚訴訟當中選擇支持姚妻呢？）。於是他選擇把對友誼的珍視、對樂器寫作的自我挑戰、

對古典形式的終身迷戀，以及從不或忘「即使是協奏曲，也要表達希望將樂曲交響化的內在初衷」，全部熔鑄在這部作品之中。

伍、他的室內樂（含鋼琴曲）

《C 大調第一鋼琴奏鳴曲 作品 1》（Piano Sonata No. 1 in C Major, Op.1）

布拉姆斯《C 大調第一鋼琴奏鳴曲 作品 1》，是他首部正式出版的作品，也是青年布拉姆斯才華的宣言。這部作品創作於 1852 至 1853 年間，布拉姆斯將其題獻給發掘並大力提攜他的小提琴家姚阿幸。

雖然編號為「作品 1」，但布拉姆斯其實是先完成了第二號鋼琴奏鳴曲。他自認這首 C 大調作品更為成熟出色，因此特意將它編為第一號出版。1853 年布拉姆斯就是帶著這部作品拜訪舒曼夫婦的，舒曼聽後極為讚賞，稱其為「戴著面紗的交響曲」（詳本文第 6 頁），並在文章中大力推薦這位年輕作曲家，這也成為布拉姆斯音樂生涯的重要轉捩點。

這闕奏鳴曲共有四個樂章，演奏時長約 29 分鐘。作品展現了布拉姆斯對古典形式的深厚掌握，同時又充滿了浪漫主義的熾熱情感。

第一樂章：C 大調 快板 (Allegro)：

採用奏鳴曲式。開頭強而有力的和弦主題，常被認為與貝多芬《槌子鍵琴奏鳴曲》的開頭有相似的神韻。這個樂章已經展現出布拉姆斯日後著名的「發展中的變奏」手法的雛形，並透過短小動機的不斷變化來構築音樂。

第二樂章：c 小調 行板 (Andante)：

這是一個變奏曲樂章，主題靈感來自一首古老的德國民謠《當我站在黑暗的午夜》【註二】，布拉姆斯甚至在樂譜裡附上了歌詞。音樂在單音旋律與和聲應答間流動，充滿民謠的質樸與深情。

第三樂章：e 小調 熱烈的甚快板 (Allegro molto e con fuoco)：

這是一首充滿爆發力的詼諧曲。樂章以 e 小調的快速節奏展開，和第一樂章一樣大量使用和弦堆疊，但顯然更具戲劇性與衝擊力。

第四樂章：C 大調 熱烈的快板 (Allegro con fuoco)：

採用迴輪曲式，其主題據說受到蘇格蘭民謠的啟發，在每次重複出現時都會有明顯的變化與發展，最終則將全曲推向輝煌的 C 大調結尾。

這部作品雖然是鋼琴奏鳴曲，但聲響卻極其厚重，充滿了交響化的思維。它的織體濃密，主題發展複雜，對演奏者的技巧和音樂理解都是可觀的挑戰。同時，作品中強烈的律動感和寬廣的音域運用，也預示了布拉姆斯未來許多鋼琴作品的發展方向。

【註二】

Steh ich in finstrer Mitternacht

當我站在黑暗的午夜

Steh ich in finstrer Mitternacht,

當我站在黑暗的午夜，

So einsam auf der stillen Wacht,

如此孤獨地在這寂靜的崗哨上，

So denk ich an mein fernes Lieb,

我便想起我遠方的愛人，

Ob mir's auch treu und hold verblieb.

她是否仍對我忠誠而溫柔。

Als ich zur Fahne fort gemüßt,

當我必須離家從軍時，

Hat sie so herzlich mich geküßt,

她如此深情地親吻我，

Mit Bändern meinen Hut geschmückt

用緞帶裝飾我的帽子，

Und weinend mich ans Herz gedrückt.

並哭著把我擁入懷中。

Sie liebt mich noch, sie ist mir gut,

她依然愛我，她對我很好，

Drum bin ich froh und wohlgemut.

因此我快樂且心安。

Mein Herz schlägt warm in kalter Nacht,
在寒冷的夜裡我的心仍溫暖，
Wenn es ans treue Lieb gedacht.
當它想起忠誠的愛人。
Jetzt bei der Lampe mildem Schein
此刻在燈火柔和的光下，
Gehst du wohl in dein Kämmerlein,
你大概正走進你的小房間，
Und schickst dein Nachtgebet zum Herrn
向上帝送上你的晚禱，
Auch für den Liebsten in der Fern.
也為遠方最親愛的人祈禱。
Doch wenn du traurig bist und weinst,
但如果你悲傷流淚，
Mich von Gefahr umrungen meinst,
以為我身陷危險，
Sei ruhig, bin in Gottes Hut,
請安心，我在上帝的庇護中，
Er liebt ein treu Soldatenblut.
祂喜愛忠誠的士兵之血。
Die Glocke schlägt, bald naht die Rund'
鐘聲響起，換班將近，
Und löst mich ab zu dieser Stund'.
即將在此刻將我換下。
Schlaf wohl im stillen Kämmerlein
在寂靜的小房間裡安睡吧，
Und denk' in deinen Träumen mein.
在你的夢中想著我。

《G 大調第一號小提琴奏鳴曲，作品 78》(Violin Sonata No. 1 in G Major, Op.78)

這闕《G 大調第一號小提琴奏鳴曲，作品 78》是作曲家晚期室內樂的典範之作，不僅結構嚴謹、樂思統一，同時更在音樂史上具有承先啟後的重要意義。

全曲共三個樂章，各樂章在形式上遵循古典傳統，但透過「主導動機[4]」與主題貫穿的手法，將全曲緊密連結為一個有機整體。

第一樂章：G 大調 不太急的甚快板（Vivace ma non troppo）奏鳴曲式

這個樂章是古典奏鳴曲式的典範。呈示部包含第一主題（G 大調）與第二主題（D 大調）；發展部則在 e 小調、G 大調、降 A 大調與 g 小調之間遊走，是全曲唯一較具戲劇性的段落。再現部回歸主調，並以一段尾奏（Coda）作結。

第二樂章：降 E 大調（中段轉為降 e 小調）慢板（Adagio）三段式（A-B-A）

這是一個深沉而高貴的樂章。A 段以鋼琴的聖詠開場，小提琴隨後加入一段半音化的悠長旋律。中段（Più andante）轉入降 e 小調，並採用送葬進行曲的節奏風格。這段音樂被認為是布拉姆斯專為悼念早逝的教子菲力克斯·舒曼（Felix Schumann）而作。

第三樂章：g 小調（結尾轉回 G 大調）極中庸的快板（Allegro molto moderato）輪旋曲式

這是全曲真正的核心，其主題直接取自布拉姆斯的藝術歌曲《雨之歌》（Regenlied, Op.59 No.3）。樂章在 g 小調上以鋼琴如雨滴般的十六分音符伴奏展開，具體呼應了「雨」的意象。輪旋曲的主題則多次重現，並在中段引入新的素材，甚至還回顧了第二樂章的主題。最終樂曲還刻意在燦爛的 G 大調中結束，感覺彷彿雨過天晴。

這首奏鳴曲的價值不僅在於其藝術成就，更在於它體現了布拉姆斯晚期風格的核心特質（內斂、深沉和拒絕妥協），並在音樂史上留下堪稱獨特的印記。

這首奏鳴曲的別稱「雨之歌」並非布拉姆斯自己所取，而是源自第三樂章對其藝術歌曲的引用。更重要的是，第二樂章慢板中段的送葬進行曲，被後世學者

[4] .主導動機是指一段簡短、具有辨識度的音樂動機（旋律、和聲、節奏或音色），在作品中反覆出現，並與特定的人物、情感、物品、情境或概念緊密連結。它通常同時具有以下特徵：1.簡短且具明確辨識度，2.會反覆出現，3.承載或具體代表特定意涵或人物，4.可據以變形發展。

普遍認為是布拉姆斯對年輕教子菲力克斯·舒曼病逝的哀悼。這便使得作品超越了純粹的形式美，成為承載個人深刻情感的載體。

這布拉姆斯晚期（1876-1890）的典型代表。他嚴格遵循古典時期的三樂章結構與曲式（奏鳴曲式、三段體、輪旋曲），卻在其中注入了浪漫主義的抒情性、豐富的和聲語彙以及複雜的節奏。這種「取舊瓶裝新酒」的手法，展現了他在浪漫主義狂潮中，仍然不忘對古典傳統的堅守與創新。（許鐘策，1990）

這首奏鳴曲最引人注目的特點之一，是那由三個連續 D 音構成的「雨滴」節奏動機（也稱為主導動機）。這個微小的動機不僅是第三樂章輪旋主題的核心，更貫穿了全部三個樂章，成為建構全曲統一性的骨幹。這種手法既承襲字貝多芬的第五號交響曲，也預示了後世作曲家對作品核心與主題貫穿技法的追求。

布拉姆斯一生總共出版了三首小提琴奏鳴曲，數量雖少，卻曲曲都是精品。這闕作品則是小提琴與鋼琴之間平等、親密對話的典範，鋼琴則如同舒伯特的藝術歌曲一樣，不再只是伴奏，而是與小提琴交織、對唱的合作夥伴，並成為小提琴奏鳴曲文獻中最核心的曲目之一。

對於筆者而言，這是一首從第一樂章開頭就每得讓我愛不釋聽的樂曲，除了主奏小提琴的美與雅不在話下，鋼琴的伴隨、對話，更是親密如同私語。更特別的是此一風格與氛圍一直到第三樂章的「雨之歌」依然貫穿到底，使得所選輪旋曲式如同被摯愛澆灌般浪漫到底。Bravo！

《四首鋼琴小品 作品 119》（Four Piano Pieces, Op. 119）

布拉姆斯寫於 1893 年的《四首鋼琴小品，作品 119》既是他鋼琴創作的終點，也是浪漫主義晚期鋼琴文獻的巔峰之一。這基本就是作曲家晚年對交響曲與大型作品擱筆後，轉向以小品形式抒發內在情感的產物。

這套作品寫於布拉姆斯人生最後的夏天。1893 年 5 月，他將樂譜寄給克菈菈·舒曼，並在信中特別提到第一首：「不協和音到處爬行……每一個小節、每一個音，必須聽起來像是漸慢，就像是想要將每一音中的憂鬱吸出來那般..」 這封信也因此成為日後大家理解作品 119 情感基調的關鍵。

晚年時的布拉姆斯經歷了親友接連離世，克菈菈堅持完整保有舒曼之妻的身份，自己也已步入耳順之年。雖然樂曲寫於湖畔的度假時光，樂曲整體卻瀰漫著

孤獨、內省與遲暮。不過也並非全然如此，其中第三首的輕巧與第四首的磅礴，則特別展現了布拉姆斯在憂鬱中依然保有對比與活力的能力。

第一首：B 小調間奏曲

這是全套中最憂鬱的一首。結構為 ABA 三段體，A 段以四小節為單位構成，中段（B 段）長度是 A 段的兩倍，全曲以下行三度為核心動機，第二段進行中三度鏈彼此重疊，製造出大規模的不協和音響。中段轉入大調，帶來短暫的慰藉，但「搖晃」的旋律仍帶有強烈的渴求感。

第二首：E 小調間奏曲

同樣是 ABA 結構，但 B 段本身又內含一個小三段體。此曲最突出的手法是主題變形：A 段激動不安的樂句，到了 B 段轉為大調，節奏也隨之改變，原始的旋律輪廓以溫柔的抒情旋律展開。結尾再現時，旋律先行、和聲隨後才回歸，最後在懷舊的氛圍中消散。

第三首：C 大調間奏曲

這是布拉姆斯晚期鋼琴小品中最輕盈、最富遊戲感的一首。以斷奏開頭的短小動機構成全曲，結構自由，介於一段體與三段體之間。帶有頑皮的節奏變化和突強記號，在整套作品中扮演了理想的調劑角色，與前兩首的沉思形成鮮明對比，而筆者個人則感覺其中充滿了一種聊以自嘲的氛圍。

第四首：降 E 大調狂想曲

作為布拉姆斯最後一首鋼琴作品，這首規模相對龐大的樂曲，是以 ABCBACoda 的對稱形式呈現，A 段本身又是三段體結構。A 段樂句以五小節為單位，而非傳統的四小節，加上持續低音的運用，營造出宏偉的樂曲性格。B 段轉入 C 小調，氛圍陰暗內省；C 段標記了 grazioso（優美的，優雅的），旋律雅緻如同民謠。全曲以降 E 大調開始，卻在降 E 小調的狂飆與絕望中結束，明顯就是布拉姆斯對其人生向晚的心情描述。

作品 119 與同時期的作品 116–118，共同代表了布拉姆斯將畢生功力凝聚於小品形式的成果，這些樂曲雖然短小，卻承載了來自交響性格的情感重量，是浪漫主義的晚期典範。

布拉姆斯在此展現了既回顧也前瞻的特質，他一方面承襲巴洛克對位法與古典形式主義，另一方面，樂曲中也些刻意的調性模糊、不協和音、以及主題變形的手法，甚至被荀白克視為一種進步的預示。

由於寫作時與克拉拉·舒曼的深刻連結，作品 119 被視為布拉姆斯最私密的情感告白之一。克拉拉去世後，布拉姆斯也不再創作鋼琴作品，這套樂曲遂成為一個時代與一段關係的終結象徵。（李哲洋，1983）

《降 E 大調第 2#單簧管奏鳴曲 作品 120》（Clarinet Sonata No.2 in E-flat major, Op.120, No.2）

2011 年單簧管大師卡爾·萊斯特（Karl Leister，1937 年 6 月 15 日-）來台舉行獨奏會，主辦單位在獨奏會前兩天還辦了一場大師班，由於女兒也學單簧管，我便繳了費帶她去聽課。記得當天第三位報名現場吹奏的是一位胖胖的國中男生，當他報出自己要吹的曲目是吹奏的曲目是《f 小調第 1 號單簧管奏鳴曲 作品 120 之 1》（Clarinet Sonata No. 1 in F minor, Op. 120, No. 1）的時候，大師瞪大了眼睛一副難以置信的樣子：「布拉姆斯？？我的天哪！你這個年歲要吹布拉姆斯？那得要有多麼豐富的人生歷練哪！……」接著他對在場所有人提出了一個問題:「請問你聽到單簧管的印象或感受是什麼？」等了大約半分鐘，當時的台北市立交響樂團單簧管首席陳威稜老師回答：「憂愁」，大師指了指他表示讚賞：「是，我聽單簧管，就像在深秋的黃昏看見一棵單獨豎立在一個小山丘上的樹。」而在那次演奏會裡，他就選擇演奏了這首《降 E 大調第 2#單簧管奏鳴曲 作品 120》。

布拉姆斯《降 E 大調第二號單簧管奏鳴曲，作品 120》是他晚年為單簧管演奏家理查·穆爾費德創作的室內樂珍品。這闕作品與第一號奏鳴曲、單簧管三重奏及五重奏，共同構成了布拉姆斯創作生涯末期最為精緻的單簧管文獻群。

1891 年，已經宣布退休的大師在曼寧根宮廷樂團聽到了單簧管首席理查·穆爾費德（Richard Bernhard Herrmann Mühlfeld，1856－1907）的演奏。穆爾費德精湛的技藝與單簧管溫暖、富於表現力的音色，讓布拉姆斯大為折服，甚至稱他為「世界上最偉大的管樂演奏家」。於是在穆爾費德的激發下，布拉姆斯於 1894 年夏天完成了作品編號 120 號的兩首單簧管奏鳴曲，隨即由布拉姆斯本人與穆爾費德合作首演，並在數度演出後，在 1895 年 6 月正式出版，並且將這部作品的手稿直接贈予穆爾費德，這份手稿後來在 1997 年的一場拍賣會上以超過 70 萬美元的價格成交，創下了當時布拉姆斯作品手稿的拍賣紀錄。這首奏鳴曲採用三個樂章的結構，展現了布拉姆斯晚期特有的含蓄與熱情交織的風格。

第一樂章：降 E 大調 中庸的快板 (Allegro amabile) 奏鳴曲式

這是布拉姆斯最為細膩和流暢的奏鳴曲式樂章之一。主題旋律親切而抒情，帶有一種如歌的、滿足的氣質，並不像第一號奏鳴曲那般嚴肅。發展部的內容尤其豐富，是一個非常迷人的樂章。

第二樂章：降 E 小調→中段轉為 B 大調 熱情的快板 (Allegro appassionato) 詼諧曲

這是布拉姆斯寫下的最後一個詼諧曲樂章。樂曲以激烈的降 E 小調開場，充滿了英雄氣概與熱情；中段則轉入 B 大調，呈現出一種自信、高貴且光輝的溫煦，與樂曲的洶湧澎湃形成自然鮮明對比。

第三樂章：降 E 大調 優雅的小行板 (Andante con moto) 快板 (Allegro) 主題與變奏曲式

這是布拉姆斯最後一首以「主題與變奏」形式寫作的樂章。主題本身柔和而流暢。在接下來的五個變奏中，音樂的活性逐步增加，到第四變奏時幾乎靜止，隨後的第五變奏則以全新的節拍和調性戲劇性地爆發。最後，樂曲在一個歡樂、輝煌的尾聲中，輝煌地結束在降 E 大調和弦上。

本曲與孿生兄弟第一號奏鳴曲一同被視為單簧管曲目中「皇冠上的明珠」，極大地提升了單簧管作為獨奏樂器的地位，並確立了單簧管奏鳴曲這一體裁在室內樂中的穩固地位。

這闕作品是布拉姆斯最後一首室內樂作品（在此曲之後，他的最後一闕作品，是《四首嚴肅的歌 作品 121》），它完美的呈現出作曲家晚期風格的核心特徵「在嚴謹的古典形式中，注入最深刻、最凝練的浪漫情愫。」為他輝煌的創作生涯，畫上了一個優美、圓滿且卓然不群的句點。

布拉姆斯本人還同時出版了單簧管和中提琴的版本，使這部作品也成為中提琴文獻裡的重量級曲目，展現出作品超越樂器的普適性和非凡深度。

肆、結論

翻開中國書法史，就是一個繁衍綿延超過數千年的藝術傳承。單論楷書，也清清楚楚的看見從鍾繇起，先後歷王羲之、魏碑、歐陽詢、虞世南、褚遂良、顏真卿、柳公權、蔡襄、趙孟頫、高堏、梁詩正，到民國後的譚延凱、賈景德，乃至曾經在台灣大學開書法課的陳瑞庚教授。儘管有人愛王、有人愛歐、有人愛顏，

有人愛柳、有人愛趙，如果當你和筆者一樣在書法展裡，看見陳瑞庚教授在一個方磁瓶上刻了趙夢頫體的前赤壁賦，便可以知道：通過頂尖藝術家的長年努力，陳教授不但完整承襲了趙夢頫楷書體的勻整優雅，還因為刀法的高明，為趙體字加上了更難能可貴的力度。

所謂的「古典音樂」（Classical music）在歷經巴赫、韓德爾、海頓和莫札特之後，迎來了集古典樂派之大成，同時又開浪漫樂派先河的貝多芬。在貝多芬辭世六年之後出生的布拉姆斯，這位曾經在一次演奏會臨登台之前，才發現那架鋼琴的音比標準因高低了半個音，在來不及調音的情況下，便直接以臨場移高半個音的方式，鎮定談完了貝多芬《C 大調鋼琴奏鳴曲 作品 31》的鋼琴高手（許鐘策，1990），從 1851 年開始作曲（許鐘策，1990），其中光是《C 大調第一鋼琴奏鳴曲 作品 1》就獲得舒曼的大加讚賞，經過多年努力，他終能在 1876 年完成被指揮家畢羅稱之為《貝多芬第十》的《c 小調第一號交響曲 作品 68》。

之所以用本文近半的篇幅來介紹他的《c 小調第一號交響曲 作品 68》，當然是因為這闕作品既展現了布拉姆斯終能達到貝多芬的創作水準，也明確揭示了他對師母克菈菈·舒曼長年持恆的款款深情。

這位傾其一生都在為這兩個目標奮鬥不懈的後浪漫樂派作曲大師，用他一生的創作，具體實現了獨屬於他「在嚴謹的古典形式中，注入最深刻、最凝練的浪漫情愫。」的風格與特質，在人類音樂史上，撐起了一幅足以傳承巴赫、貝多芬，又足以照亮後世的音樂大纛，也料將在其後的音樂世界裡，成為足以震古鑠今的標竿和典範。

參考文獻

史蘭倩絲卡（Slenczynska, R.）（1991）。**指尖下的音樂**（王潤婷譯）。大呂。（原著出版於 1961）

李哲洋（編）（1982）。**最新名曲解說全集 1：交響曲 2**。大陸書店。

李哲洋（編）（1983）。**最新名曲解說全集IV：獨奏曲 3**。大陸書店。

林勝儀（1997）。**古典音樂名曲欣賞導**聆 8 聲樂曲。美因。

林聲翕（1987）。**音樂欣賞**。久博。

邵義強（1986），**感人音樂故事**。大陸書店

雨芸（1987）。**從古典到浪漫**。久博。

烏利克（Ulrich, H.）（1990）。**音樂欣賞**（康謳主譯；八版）。全音。

貢布里希（Gombrich, E. H.）（1980）。**藝術的故事**（雨芸譯）。聯經。（原著出版於 1950）

張繼高（1995）。**樂府春秋**。九歌。

許鐘策（1999a）。**古典音樂 400 年-巴洛克樂曲賞析**。錦繡。

許鐘策（1999b）。**古典音樂 400 年-維也納古典樂曲賞析**。錦繡。

許鐘策（1999c）。**古典音樂 400 年-浪漫樂派賞析**。錦繡。

黃牧（1990）。**音樂的世界**。明窗。

黃牧（1991）。**音樂的享受**。明窗。

赫洛德·荀伯格（1993）。**浪漫樂派**（陳琳琳譯）。全音。

蔡素貞（1988）。**實用基礎樂理**。浩恩音樂。

駱正榮（1988）。**巴赫《復格藝術》之研究**。全音。

Tradition and Innovation– Taking Beethoven as an Example –

Yu-Heng Chung *

Abstract

I remember reading an anecdote about Brahms: there was a music lover who was good at brewing wine and greatly admired Brahms. One day, he finally invited the master, who was also an expert wine taster, to his home. After some pleasantries, he asked the master to taste the fine wine he had brewed. After tasting it, the master asked, "Is there any better wine?" He was then taken to the wine cellar in the basement, where a jar of stored wine with an overflowing aroma was opened on the spot. After tasting it, the master said, "Truly good wine!" Overjoyed, the music lover then asked, "May I ask if you know what this jar of wine is named?" "I would be delighted to hear it!" "Master! This jar of wine is named 'Brahms.'" Brahms looked deeply at this music lover and then asked, "Then may I ask, where is 'your Beethoven'?"

If one looks through Brahms's various works, one will find that among his works numbered up to Op. 121, there is a wide range of genres, including piano sonatas, four sets of theme and variations, fantasias, intermezzos, and waltzes; violin sonatas; piano trios, a horn trio, a clarinet trio, string quartets, string quintets, a clarinet quintet, string sextets, and other chamber works; the 21 Hungarian Dances; piano concertos, a violin concerto, and a double concerto for violin and cello; four symphonies; more than two hundred art songs; and also seven unaccompanied motets, the German Requiem, and other religious music; as well as the Four Serious Songs, Op. 121, written shortly before his death.

In order to be able to present relatively clear, in-depth, and appropriate arguments about the works of this master of the late Romantic school, the following will separately discuss the works with which the author is relatively familiar.

Keywords: Post-Romanticism, Double-woodwind instrumentation, Relative key, Parallel key, Fragmented motive, Leitmotif

---

* The author is a senior classical music critic and a lecturer at Neihu and Wenshan Community Colleges in Taipei. He has also been appointed as a music appreciation lecturer for the Civil Service Development Institute of the Directorate-General of Personnel Administration, Executive Yuan, and the Taipei City Government Civil Servant Training Center.

The paper was published under two double-blind reviews. Received: October 10, 2026. Accepted: October 26, 2026.