

# 聲音密碼-布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E.

李韋翰

## 摘要

巴赫在作品《賦格藝術》(Die Kunst der Fuge, BWV1080) 中使用音名與字母的轉換手法，開啟了後來許多音樂家創作的靈感，這也使得許多浪漫時期作曲家喜好在音樂創作中將個人私密的情感轉換成音符密碼。經過長時間的發展，這種在音樂中隱藏聲音密碼的處理方式就成了一種創作模式。布拉姆斯透過這樣的方式，讓音樂的表達出現了更深層的意義。他選擇姚阿幸 (Joseph Joachim, 1831-1907) 的座右銘 “Frei, aber Einsam” (自由，卻孤寂)，並將此三個德文字的字首 F.A.E. 當成音名作為動機發展；現實中，布拉姆斯也不知不覺地認同這種生活哲學。許多歷史證據都顯示這種思考角度最貼近布拉姆斯；不僅在個人特質方面，在世界觀方面也是如此。這也印證了布拉姆斯將音樂中的音符密碼，透過音樂語義的轉化成為個人體驗的表達與創作力的想像行為。

關鍵詞：布拉姆斯、聲音密碼、音樂符號



## *The Musical Code-F.A.E., Brahms' musical code*

LEE Wei-Hann

Student, PhD Program in Musicology  
Taipei National University of the Arts

### **Abstract**

Since Bach set his name in musical notes, he has inspired many composers later on to do the same. Musical acronym was used by many composers in the Romantic period to transfer personal intimate emotion to musical codes. After a long term of development, it has become a model of composition. Brahms used this technique to express deeper meaning in music. He chose the motto of Joachim “Frei, aber Einsam” (Free, but alone) , and transferred its acronym F. A. E. to a musical motif. In reality, Brahms feels a sense of kinship toward this sentiment. Many historical evidences prove this idea both in his personal essence and way of living. Brahms used musical sementic to express his personal experience and creative imagination.

**Keywords:** J. Brahms, The Musical Code, F. A. E.



## 前言

無論何時，要描述一位已過世藝術家的性格，都是很困難的一件事。從布拉姆斯的例子來看又似乎特別困難，因為他讓周遭朋友都有一種謎樣印象，即使是他熟識的人也深有同感。克拉拉·舒曼（Clara Wieck Schumann, 1819-1896）於1880年5月與音樂評論家卡貝克（Max Kalbeck, 1850-1921）提及她有關布拉姆斯的看法：「請您要相信我，雖然我們的友情已經持續很長的一段時間，也很親密，但是他從來不會對我提及，有什麼事情會令他感動？直到今天，他對我來說還是如同謎樣般的人物，我幾乎要這麼說，他對我來說就如同二十五年前給我的陌生印象。」<sup>1</sup>也許是這樣的性格，讓布拉姆斯的音樂展現獨特的創造力；如偏好樂句結構的非對稱性，與經常以不同長度的單位做不規則的構成等。受到該時代傾向於將聲音轉換成密碼的影響，布拉姆斯也試圖以這種方式創作。但是他將聲音轉化成為音型動機的手法，比起該時代作曲家有了更多的創意。他以最小單位的素材為基礎，作品中避免簡單的反覆，盡可能在每一次的變化過程中引導出豐富的音樂層次。從音樂史的角度來看，布拉姆斯的音樂創作也許是屬於保守的，但從其作品所呈現出來的纖細思維，卻充滿無限的創意與革新。

本文分成三個部份，首先描述布拉姆斯的性格特質，接下來探討十九世紀作曲家如何在音樂創作中隱藏聲音密碼，並試圖以舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）與姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）的作品為例來說明，最後一部分，也是本文的研究重點，則論述布拉姆斯自由與孤寂在音樂中的表達，其中除了他與多人共同創作的《F.A.E. 小提琴奏鳴曲》外，作品51第二首的〈a小調弦樂四重奏〉與作品102的《a小調二重協奏曲》也是本文嘗試整理布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E.的探討對象。

### 一、布拉姆斯的性格特質

布拉姆斯是一位極度封閉的人，個性害羞並且很不願意表現自身的情緒與任何相關的事情。他很喜歡將情緒隱藏在一些帶有諷刺、挖苦他人的簡短語句中。雖然如此，但從許多他的信件中卻又可窺探其感情生活。<sup>2</sup>談起自己的作品，他就像許多漢堡人一樣，喜愛輕描淡寫並帶有輕蔑的陳述。布拉姆斯是一位極度以自我為中心，對於周遭人的痛苦與煩惱不感興趣，沉浸在一個自認為完美的世界裡的人。好友小提琴家姚阿幸在1853年11月27日在寫給心儀的女子吉賽拉·亞寧（Gisela von Arnim, 1827-1889）<sup>3</sup>的信中提到：「我嫉妒像

<sup>1</sup> Constantin Floros. *Johannes Brahms, "frei aber einsam": eine Leben für eine poetische Musik.* (1997), p.17

<sup>2</sup> 同註1

<sup>3</sup> 文學家貝悌那·亞寧（Bettina von Arnim, 1785-1859）的女兒



布拉姆斯這樣能在作曲中尋求最大平靜的音樂家<sup>4</sup>。1854年10月20日同樣寫給吉賽拉·亞寧的信中提到：「布拉姆斯是最自私的人，但他並不這樣認為。因為與生俱來的天賦常使他肆無忌憚而不是坦率無隱，若是坦率無隱我還可以接受 - 這種沒有教養的行為，致使他根本無法體諒別人的感受，也因此常會傷害到別人。在他的成長背景中，從未認真思考過對別人的尊重；任何一件事只要不合他的情緒，他就會很冷酷的反應出來，並以幸災樂禍的態度攻擊別人，聽眾也許剛剛才感受到他所展現出意氣風發的特質，但他會突然出其不意的築起一道牆與人隔絕。為了不使氣氛僵硬，我必須常常站在公平的立場緩和情緒。他知道一些朋友的弱點，並利用這些弱點毫無保留地當面取笑別人。」<sup>5</sup>

姚阿幸認為布拉姆斯的缺點並不會影響他的音樂性和他所信仰的完美世界，只要是他企圖理解的所有事物，他的表現就很正常。當有人面對布拉姆斯會錯意時，心情往往是痛苦的，但對布拉姆斯來說，擺脫他人這種會錯意的感受卻很輕鬆。姚阿幸甚至諷刺的認為 - 他怎麼有可能去體會別人的痛苦，因為他一生中從未煩惱過他的一切。<sup>6</sup> 姚阿幸稱讚布拉姆斯是一位優秀的鋼琴家，然而他卻常常拒絕公開演奏（他完全不在乎聽眾，他覺得根本沒有必要）。布拉姆斯同時也是一位優秀的作曲家，很輕鬆的就能完成一首兼具困難形式以及豐富內容的作品，此時他可以將所有外界的煩惱拋諸九霄雲外；像這樣的天賦前所未見。

年輕時期的布拉姆斯對浪漫時期的文學與藝術理論有極大的興趣，1850年起他在漢堡就經常引用尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825）與諾瓦里斯（Novalis, 1772-1801）兩位文學家的名言，並記錄在《年輕克萊斯勒的小寶盒》（Schatzkästlein des jungen Kreislers）<sup>7</sup>中，當時他對幻想世界深感興趣，並沉浸在如姚阿幸所提到的高層次的幻想世界中。通常一個具有創造力的人其作品的呈現必定高於經驗性的表達，這個理論也適用形容布拉姆斯。越深入了解布拉姆斯的個性，越清楚的發現自由與創作對他來說，是高於一切的。布拉姆斯很重視社交，也很愛他的朋友，渴望得到人性的溫暖，然而他卻無法決定與女性友人走入婚姻。他經過深思熟慮所表達的意圖就是想一輩子維持單身，顯然他明白自己無法勝任婚姻的要求。關於此，漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）的敘述明確指出：「就連一個極小的個人自由上的限制都很難忍受的布拉姆斯，是不可能成為一位最幸福的丈夫。」<sup>8</sup> 為了他的自由與不受干擾創作的可能性，他所付出的代價就是寂寞。

1887年寫給赫德堡男爵夫人（Helene von Heldburg）的信中提到：「為了激發靈感來創作，我需要絕對的寂寞。這就是我的本性，其實解釋起來也並不困難……誰能像我如此

<sup>4</sup> 同註 1, p.24

<sup>5</sup> 同註 1, p.22

<sup>6</sup> 同註 3

<sup>7</sup> 由克瑞伯（Carl Krebs）所編並於 1909 年出版，2003 年由艾森貝格（Agnes Eisenberger）翻譯成英文出版。

<sup>8</sup> 同註 1, p.25



熱衷藝術，他就能享受歡愉而忘我。」<sup>9</sup> 雖然布拉姆斯愛慕的女子很多，包括克拉拉·舒曼（Clara Wieck Schumann, 1819-1896）、阿嘉德（Agathe von Siebold, 1835-1909）、赫卓根貝克（Elisabet von Herzogenberg, 1847-1892）、赫米娜（Hermine Spies, 1857-1893）、芭比（Alice Barbi, 1862-1948）等，但是他的性格卻對婚姻產生厭惡，並無法忍受婚姻造成他自由上的束縛。關於此，維也納音樂學者卡爾（Hans Gal, 1890-1987）觀察到：「布拉姆斯很容易與他愛慕的女子產生情愫，但從所有的跡象看來也很容易冷卻下來。」<sup>10</sup>

1858年布拉姆斯愛上了阿嘉德，她是一位感情細膩的女性，對聲樂很有天份，這段愛情豐富了他的藝術歌曲創作，其中有一部分作品是為阿嘉德所創作，完成後並將作品寄給她。布拉姆斯幾乎都要與阿嘉德訂婚了，但在1859年卻毫不顧及情面的寫了一封信向她說明：「我愛你，我必須要再見到你，但若要被束縛我是沒有辦法接受的！請你寫信告訴我，我是否應該再來看妳，將你摟在我的懷抱裡，親吻你，對你說我愛你。」<sup>11</sup> 阿嘉德想到自己竟然只是布拉姆斯的包袱，心中大受打擊，遂回信婉拒。這件事或許使得布拉姆斯感到難過，然而阿嘉德所受到的心靈創傷，更是久久難以平復。多年之後，布拉姆斯暗戀克拉拉·舒曼的女兒尤莉耶·舒曼（Julie Schumann, 1845-1872），1869年當克拉拉·舒曼告訴他尤莉耶已跟一位義大利公爵訂婚時，布拉姆斯的心情頓時跌落谷底。克拉拉·舒曼曾在日記提到這件往事：「布拉姆斯雖然暗戀尤莉耶，卻從未想到過結婚。事實上尤莉耶也並未對他產生好感。」<sup>12</sup>

布拉姆斯從1886年到1888年的三次夏季，都在瑞士伯恩附近的圖恩（Thun）度過。他之所以選擇這裡當做避暑地，除了因為住在伯恩的詩人好友魏德曼（Josef Victor Widmann, 1842-1911）邀請他前來以外，也是因為這裡的風光吸引他。在與魏德曼談話的內容中布拉姆斯提到結婚意願與渴望幸福的家庭生活，無法成形的主要原因：在那段曾認真考慮過要結婚的時期，他的作品在音樂廳演出遭到聽眾的噓聲與冷嘲熱諷。布拉姆斯清楚知道這首作品的價值所在，所以能夠忍受聽眾對他的噓聲，認為情況一定會改觀，大家終究會接受並喜歡自己的作品。布拉姆斯對於聽眾的冷淡態度雖然能夠忍受，但他所不能忍受的是在女性友人面前坦承失敗，甚至接受她的安慰。

十九世紀有一些藝術家認為婚姻與藝術創作是無法合而為一的，如布拉姆斯的好友畫家佛耶巴赫（Anselm von Feuerbach, 1829-1880）就認為即使藝術家在有一個幸福的婚姻，但令人無法察覺的輕微壓力也會阻止其天份的展現。姚阿幸在1856年寫給吉賽拉·亞寧的信中也提出同樣的想法：「如果將婚姻視為與社會接軌的工具，我並不願意 - 一位藝術家

<sup>9</sup> 同註1, p.26

<sup>10</sup> 同註1, p.27

<sup>11</sup> 同註9

<sup>12</sup> 同註9



如果無法察覺與世界結合在一起，就不是一位藝術家，最多只是一位多愁善感的老學究罷了。」<sup>13</sup> 布拉姆斯與他的朋友佛耶巴赫和姚阿幸相近的想法，在1888年寫給他伯恩的詩人好友魏德曼信中表露無遺：「絕對不會再嘗試歌劇與婚姻。」<sup>14</sup> 引述德國音樂學者奧斯華（Peter F. Ostward）所提出的論點來說明布拉姆斯的性格似乎就是「矛盾」（ambivalenter）的，他認為布拉姆斯總是同時想要兩樣東西。<sup>15</sup> 依照這樣的觀點，藉由莫札特歌劇「唐·喬凡尼」（Don Giovanni）中采琳納（Zerlina）與唐·喬凡尼的二重唱，采琳納面對唐·喬凡尼的誘惑，內心不斷掙扎而唱出：「我想去，但不敢」（Vorrei, e non vorrei），這樣的心情幾乎就可說明布拉姆斯的言行舉止。

## 二、音樂創作中的聲音密碼

浪漫時期作曲家喜好在音樂創作中將個人私密的情感轉換成音符密碼，經過長時間的發展，這種透過音樂密碼隱藏私密情感的方式就成了一種創作模式。其中藉由音名的代換是最容易的作法，它不只可以將人名的字首，也可以將格言與箴言的縮寫表現出來。各式各樣的密碼代表個人的私密世界，甚至具有自傳性的意義。透過這樣的方式，音樂的語意表達比原本表現出更為深層的意義。巴赫在《賦格藝術》中使用音名與字母的轉換手法，激發了後來許多創作者的靈感。對作曲來說，音名的轉換與組合變成了另一種挑戰；當使用相同的音符並透過不同的節奏，或者將音符的位置作升高或降低八度的變化處理，就能產生各式各樣不同的動機或旋律。

十九世紀作曲家中，舒曼特別偏好在聲響中隱藏密碼，值得注意的是，這些聲音密碼在他大部分作品中，以各式各樣不同音符旋律組合而成。如作品1的「阿貝格」（ABEGG）變奏曲，1848年所完成作品68《青少年曲集》（Album für die Jugend）裡的北歐歌曲 - 就是為了紀念丹麥作曲家紀德（Niels Gade, 1817–1890），以他的姓名 G-A-D-E 四音作為動機來創作，而作品60的六首賦格曲，則是利用 B-A-C-H（<sup>b</sup>B-A-C-B）四音動機完成充滿想像力的作品。舒曼使用聲響密碼的極致的作品，應屬1834至1835年完成的作品9《狂歡節》（Carnaval）。附有〈以四個音符創作的小景〉（Scènes mignonnes sur quatre notes）為副標題的《狂歡節》，就是以象徵性動機隱藏音符意義的基本構思。舒曼將四個音構築成三種不同的組合，分別為 Es-C-H-A（Eb-C-B-A）、As-C-H（Ab-C-B）與 A-Es-C-H（A-Eb-C-B）【譜例1（1. 2. 3.）】。在1834年9月13日寫給佛格特（Henriette Voigt）的信中，舒曼透露這些音符所隱藏的意義，提及 As-C-H 三音所構成的音型，指的是 ASCH 這個城鎮，它是舒

<sup>13</sup> 同註1, p.29

<sup>14</sup> 同註12

<sup>15</sup> Ostwald, Peter F. Johannes Brahms. »Frei aber (nicht immer) froh« (1983), p.52-56



曼先前訂婚對象愛妮斯汀娜（Ernestine von Fricken, 1816-1844）的故鄉。舒曼並認為 ASCH 是一個非常具有音樂性的城市名。這四個字母也出現在他自己的名字當中，也是其姓氏中與音名有所關聯的字母。對於舒曼與愛妮斯汀娜來說，ASCH 同時具有意義，也成為一種密碼。

舒曼以三組音型的連結做為貫穿全曲的基礎，這種秘密世界的抽象性美學也說明了舒曼鋼琴音樂中的社會歷史性格。這些由短小動機組成的旋律延展遍及二十個小品曲中，其中抒情化的表現不像奏鳴曲，主要藉由動機的發展而非主題的連結。浪漫時期的鋼琴音樂特色展現在極具想像力與富有顯著的動機發展上，在抒情化地基礎下動機會隨著音樂的發展進行，而且藉由音高的變化往往發展出特殊的節奏型態。德國音樂學者達浩斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）認為舒曼的音樂暗示，在美學與結構組織表現上，使人深刻印象，每一次變化都盡可能將節奏轉變，使每個樂章都能分離出來成性格小品。舒曼的創作，開啟了 1850 年以後透過音符密碼創作的趨勢。<sup>16</sup>

【譜例 1 (1. 2. 3.)】：舒曼《狂歡節》中的三種音型排列<sup>17</sup>

1.                   2.                   3.

The musical notation consists of three measures on a bass clef staff. Measure 1 starts with a half note followed by two eighth notes. Measure 2 starts with a half note followed by one eighth note and one sixteenth note. Measure 3 starts with a half note followed by two eighth notes.

1854 年，作曲家葛林姆（Julius Otto Grimm, 1827-1903）創作一首作品影射舒曼預言布拉姆斯的文章，這首作品名為《未來的布拉姆斯波卡舞曲》(Zukunfts-Brahmanen-Polka)，並利用了 B-A-H-Es (B<sup>b</sup>-A-B-E<sup>b</sup>) 四個音，也就是布拉姆斯姓名中的字母來創作。<sup>18</sup>之後，布拉姆斯也在 1856 年使用自己的姓名作為主題來創作，可惜的是作品已經遺失。此時，姚阿幸也將自己的座右銘「自由，卻孤寂」隱藏在一些音樂作品中。1853 至 1854 年間，當布拉姆斯造訪姚阿幸漢諾威的家時，姚阿幸在布拉姆斯所收錄的《年輕克萊斯勒的小寶盒》中，留下了一些涵義深層的箴言，反映出當時姚阿幸內心深處的感受。收錄《年輕克萊斯勒的小寶盒》中的第 235 號中，他提到藝術家與人的關係，強調藝術的產生與存在並不是偶然的，只有為藝術而活的人才能稱得上是藝術家。這些箴言有十三句，分別收錄在第 231 號，234-244 號與 250 號。姚阿幸都簽上了 F.A.E. (Frei, aber Einsam) 的縮寫<sup>19</sup>，作為自己身份的記號。另外有三句箴言（第 226 號，228 號與 230 號）以音符的記號 F<sup>1</sup>-A<sup>1</sup>-E<sup>1</sup> 來表示，編號第 225 號的箴言則以 F<sup>2</sup>-A<sup>2</sup>-E<sup>1</sup> 的音符簽名。【譜例 2】值得注意的是，最後兩個字母可以對調。

<sup>16</sup> Carl Dahlhaus. Translated by Bradford Robinson. *Nineteenth-Century Music*. (1989), p.145

<sup>17</sup> 本文譜例均為作者重新打譜

<sup>18</sup> Franz Ludwig. Julius Otto Grimm: *Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*. (1925), p.52

<sup>19</sup> F.A.E. 全名為“Frei, aber Einsam”（自由，卻孤寂）

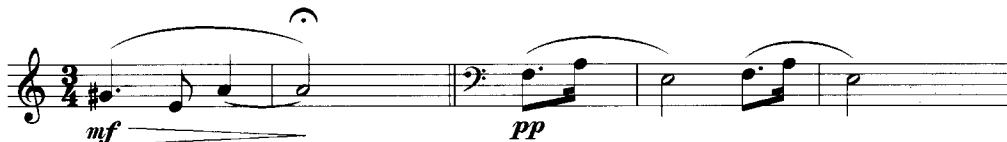


**【譜例 2】：姚阿幸於《年輕克萊斯勒的小寶盒》中第 226 與 225 號的簽名**



根據姚阿幸於 1853 年底寫給吉賽拉·亞寧的信件判斷，姚阿幸對吉賽拉有強烈好感。基於這個緣故，他於 1853 年 11 月 29 日完成作品 5 的三首為小提琴與鋼琴的小品曲，全部都是獻給吉賽拉·亞寧，並且均有冠上具有詩意的標題，分別為〈菩提樹的絮語〉(Lindenrauschen)、〈黃昏的鐘聲〉(Abendglocken) 與〈敘事曲〉(Ballade)。姚阿幸將對吉賽拉·亞寧的愛意隱藏在第二首作品中，他設計了以 G #. E. A. 三音為動機代表吉賽拉·亞寧【譜例 3】，並且將自己的座右銘 F.A.E. 三音動機與之輪流交替出現，其中倒影的音型關係更暗示了兩人的契合。

**【譜例 3】：吉賽拉·亞寧在姚阿幸作品中的音型動機**



### 三、自由與孤寂在音樂中的表達

1853 年 10 月 27 日姚阿幸為了參加舒曼所發起的一系列音樂會，決定前往杜賽朵夫拜訪舒曼夫婦。隔天，舒曼提議寫一首集體創作的小提琴奏鳴曲，便與狄特里希 (Albert Dietrich, 1829-1908)、布拉姆斯三人以姚阿幸的座右銘 F.A.E. 作為定旋律完成一首《F.A.E. 小提琴奏鳴曲》，希望給姚阿幸一個驚喜。狄特里希負責第一樂章，布拉姆斯負責〈詼諧曲〉(Scherzo) 樂章，舒曼則負責〈間奏曲〉(Intermezzo) 與終樂章的部份。關於此，狄特里希於 1853 年曾對這首作品加以說明：「有一回當大家知道姚阿幸要來訪，舒曼建議我們共同創作一首小提琴奏鳴曲，姚阿幸應該要猜每一個樂章是誰所作。第一樂章由我負責，間奏曲與終樂章則交給舒曼，詼諧曲的部份則是由布拉姆斯來創作，並由我寫的第一樂章中的一個動機來發展。<sup>20</sup> 舒曼等人在將近十天內完成這首作品，10 月 29 日姚阿幸在夜間音樂會與克拉拉·舒曼共同合作演出這首奏鳴曲，並正確無誤的猜出每一個樂章的作曲家。

1853 年 11 月 21 日，舒曼在寫給姚阿幸的信中稱呼他為「新郎」，並開誠布公將自己願

<sup>20</sup> 同註 18



意為他創作一首婚禮交響曲的構想告訴他，這是一首需要小提琴獨奏與童話故事當作間奏曲的作品。姚阿幸於 11 月 29 日將自己完成的三首小品寄給舒曼作為友誼的回應，並告知其中第二首作品有很深的意涵，並強調這首作品應以憂鬱來稱呼，姚阿幸在樂曲最後以藍色的墨水註記 F.A.E. 三個音符的不同組合交替變化，並強調這首作品不僅是藝術上的呈現，同時也是情感表達的抒發。姚阿幸寫下「自由，卻孤寂。我並沒有訂婚。」<sup>21</sup> 言下之意說明了與吉賽拉·亞寧之間無結果的戀情。他並指出：「人與人之間可以達到心靈相通的境界，也相信可以為了彼此的存在而具有意義。但是互相敵對的力量是命中注定的，它經常出現在你我之間，這也是我們無法抵抗的，對我而言有很深的體會。」<sup>22</sup> 對姚阿幸來說 F.A.E. 已不再是一個單純由三個音所組成的音型，它已成為一種人類情感的呈現。雖然如此，姚阿幸與吉賽拉·亞寧之間的情感並未消逝，1854 年姚阿幸還多次使用吉賽拉·亞寧的縮寫來創作鋼琴小品，他稱之為愛的主題而且是永不停止的。

從《F.A.E. 小提琴奏鳴曲》創作的過程來看，它是一首以 F.A.E. 三個音符的動機所發展而成四個樂章作品。F.A.E. 結合了各式各樣不同的節奏，以變形、轉調或變奏的方式呈現在整首作品中。這首作品深具原創力的原因，在於舒曼、狄特里希與布拉姆斯將 F.A.E. 三個音符的動機發展成具有線條式旋律的能力，並且讓樂曲的延展性更為擴大。狄特里希將 F.A.E. 動機以奏鳴曲式創作 a 小調快板，並以切分音的方式轉化成另一個主題，這三音的順序也不受限制的可以在樂曲中做任意的排列【譜例 4】。

【譜例 4】：F.A.E. 動機在狄特里希創作中的變化

**Allegro**

<sup>21</sup> 同註 1, p.58

<sup>22</sup> 同註 1, p.59



舒曼則在第二樂章〈間奏曲〉以「夏康舞曲」(Ciaccona)的形式創作，將 F.A.E. 動機當成定旋律做對位的處理。F.A.E. 出現的次數超過十次，有時是在高音聲部，有時則是在低音聲部或隱藏在中間聲部。它也在舒曼所創作的第四樂章中佔有很重要的角色，並且除了原始的形式外，也透過變形或轉調的形式呈現，甚至還以賦格形式來處理【譜例 5】。

**【譜例 5】：F.A.E. 動機在舒曼終樂章中的變化**



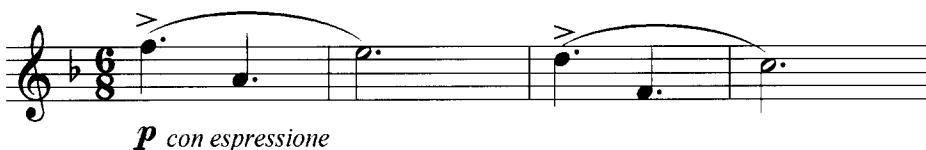
在樂曲最後 F.A.E. 已經轉變成 F #. A. E. 以及 A. F #. E.，甚至大膽地以 A 大調做結束。相對而言，布拉姆斯的詼諧曲充滿貝多芬式的風格，這與其它幾首作品有截然不同的區隔。這是因為 F.A.E. 的主題並未出現，但此樂章主題卻與狄特里希所完成的第一樂章主題彼此銜接，布拉姆斯將這個主題以不同調性變化呈現出來【譜例 6】。

**【譜例 6】：布拉姆斯〈詼諧曲〉中引用狄特里希創作旋律的變化**

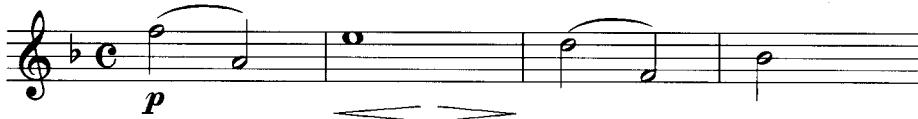


很明顯地，二十多歲時的布拉姆斯已察覺他太常使用 F.A.E. 主題的現象，這隱藏了單調無趣的危機。因此，他創作了與先前截然不同曲式的樂章，不僅是調性甚至是氣氛的營造有明顯的差異。〈詼諧曲〉的創作是以 c 小調開始，後半段則以宏偉壯麗的 C 大調做結束。布拉姆斯的詼諧曲樂章至今仍列入經常演出的曲目中，也是這首奏鳴曲唯一經常被演奏的部份。布拉姆斯以自己的方式來處理 F.A.E. 的主題，1853 年 11 月共同完成這首小提琴奏鳴曲之後，他同時也完成了作品 5 的《f 小調鋼琴奏鳴曲》的最後一個樂章，布拉姆斯將 F.A.E. 的主題引用其中【譜例 7】，並擷取舒曼間奏曲中的旋律到此樂章的 F 大調主題中【譜例 8】。

**【譜例 7】：布拉姆斯《f 小調鋼琴奏鳴曲》終樂章**



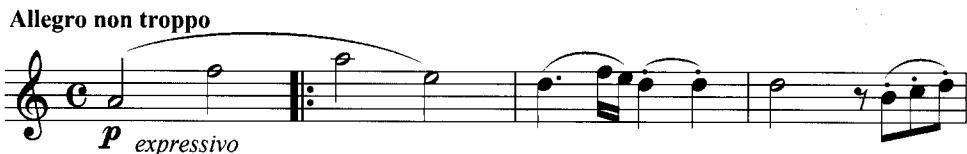
## 【譜例 8】：舒曼〈間奏曲〉第 3 至第 6 小節



在完成這首鋼琴奏鳴曲的二十年之後，布拉姆斯於 1873 年夏季前往圖辛（Tutzing）渡假，並出版了兩首作品 51 的弦樂四重奏。其中作品 51 第二首的〈a 小調弦樂四重奏〉引人注目，開頭動機即是 F.A.E. 的縮寫演變而來。布拉姆斯將 F.A.E. 安排成為第一樂章中非常重要的角色，F.A.E. 在此也成為藝術化的旋律主題，並具有特定意義。這個主題在主要段落中清楚呈現（如呈示部的結尾，發展部的開頭，再現部的開頭以及結束句的段落中），甚至會以逆行或反行的方式來表現這個旋律。

〈a 小調弦樂四重奏〉第一樂章起始處就以 A.F.A.E. 四個音符所構成【譜例 9】，它是從曲中出現姚阿幸的座右銘 F.A.E. 而來。F.A.E. 的動機符號一而再，再而三在樂曲進行中出現，並在樂曲結束的段落擴大為 A. F. A#. D. E.，有效地促成主題的聯繫與樂曲的統一。

## 【譜例 9】：布拉姆斯〈a 小調弦樂四重奏〉第一樂章



布拉姆斯留下來的兩首弦樂四重奏都是四十歲以後的作品，與其當時其他作曲家相比，這樣的數目的確相當少。事實上布拉姆斯在發表兩首作品 51 的弦樂四重奏之前，已經寫過許多弦樂四重奏的練習。由於布拉姆斯自我批判相當嚴格，這些習作都未能讓他滿意，導致最後全部都被他所遺棄。如 1853 年秋天他第一次與舒曼見面，舒曼建議他把過去的作品拿出來出版時，其中就包含一首〈e 小調弦樂四重奏〉。當布拉姆斯獲得舒曼同意將此曲當做作品 1 發表時，布拉姆斯又發現其中潛藏許多問題，最後還是決定終止出版。

浪漫派之後的作曲家們，在創作室內樂作品時很少侷限於弦樂四重奏的思考，反而比較偏好其他樂器的編制，然後在其合適色彩中來表現自己的幻想趣味。布拉姆斯在面對弦樂四重奏曲時，同樣也顯現出比較喜歡其他樂器編制的傾向。不過這樣的傾向，並不表示布拉姆斯所留下的弦樂四重奏是價值較低的作品。相反的，作品 51 的兩首弦樂四重奏反而是布拉姆斯充滿自信之後才問世的作品，其中具有細密的結構與深度的內容。布拉姆斯開始從事弦樂四重奏曲的創作，應該是進入 1860 年代以後的事。

1865 年姚阿幸寫給布拉姆斯的信中已經問及他的〈c 小調弦樂四重奏〉是否已經完成，



從這裡就可以看出，布拉姆斯很早就向姚阿幸透露此首弦樂四重奏曲的計劃。布拉姆斯也在 1866 年 1 月 11 日抵達漢堡，並在這裡停留約三個禮拜。對於姚阿幸的提問布拉姆斯似乎未曾寫過回信，究其原因，除了他原本就按照預定要到漢堡與姚阿幸會面以外，恐怕也是他對於這首弦樂四重奏曲還不能滿意的關係。自我要求非常嚴格的布拉姆斯，並未因此就公開發表此首樂曲，反而在不斷的修改之中又開始創作另一首〈a 小調弦樂四重奏〉。這個同時創作的樂曲，不久後即變成作品 51 第二首。1873 年夏天他過著愉快的避暑生活時，還把兩首弦樂四重奏曲加以完成。兩首弦樂四重奏曲的總譜與分譜，在 1873 年 11 月以作品 51 第一首與第二首的名義出版，獻給維也納的好友比爾羅特（Theodor Billroth, 1829-1894）醫生。

比爾羅特不僅是一位外科醫生，也是業餘的小提琴家。自 1866 年起布拉姆斯就與他成為知心的好友，評論家卡貝克從一封布拉姆斯的信件中認為，只有〈c 小調弦樂四重奏〉是獻給比爾羅特，而另一首〈a 小調弦樂四重奏〉則是要獻給姚阿幸。這是由於 1873 年 10 月 18 日姚阿幸與自己的四重奏團，在柏林合唱學校裡的演奏廳第一次演出〈a 小調弦樂四重奏〉手稿，因此推論原本〈a 小調弦樂四重奏〉是要獻給他。但是因為當時雙方的友情面臨嚴重的考驗，致使〈a 小調弦樂四重奏〉也轉為獻給比爾羅特。不論卡貝克的假設與否，可以確定的是〈a 小調弦樂四重奏〉對布拉姆斯而言是一首情感相當隱密的作品。因為在作品中可發現布拉姆斯已經將 F.A.E. 的聲響密碼，與自己的生活體驗結合起來。布拉姆斯很快就將印刷好的樂譜贈送給恩師馬克斯森（Eduard Marxsen, 1806-1887）等幾位親近的人士，可見布拉姆斯對這兩首樂曲具有相當的自信。

作品 51 的兩首弦樂四重奏曲，雖然是布拉姆斯充滿創作熱情的作品，但其中依然可見來自貝多芬的影響。尤其是〈c 小調弦樂四重奏〉最具有這樣的傾向，如第一樂章與第四樂章中，就可以見到自貝多芬後期弦樂四重奏曲中經常賦予各種樂器強烈要求的傾向，但如此賦予弦樂過重負擔的方式，有時候看來也不像弦樂四重奏室內樂的特質。儘管如此，〈c 小調弦樂四重奏〉大體上來看，依然保有各樂器自己的特性，並且以布拉姆斯獨特的對位法賦予獨立的性格。尤其是中提琴極具效果性的流動，以及大提琴不間斷的活躍型態等都是不可忽略的地方。其他如第三樂章中，也把同音高分別以空弦和按弦的方式製造出音色的區別，由此產生微妙的音色變化。<sup>23</sup>

〈c 小調弦樂四重奏〉布拉姆斯應用其所喜好的調性，強調陰鬱的熱情與宿命的無奈，讓聽者留下強烈不可磨滅的印象。這種氣氛可能與 1865 年 2 月跟丈夫分居的母親克莉絲汀（Johanna Christina, 1789-1865）在孤寂中去世有關。不過，能夠如此濃厚地展現出 c 小調特性的第一樂章（尤其是第一主題），就如荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）所注意到

<sup>23</sup> 參照林勝儀譯：《布拉姆斯－作曲家別名曲解說珍藏版》，頁 208。



的，原因在於調性中出現極大的轉變。〈a 小調弦樂四重奏〉雖然同樣是小調，但與〈c 小調弦樂四重奏〉之間反而形成明顯的對比性格。如〈c 小調弦樂四重奏〉在貝多芬的影響下變成充滿緊張感的樂曲，〈a 小調弦樂四重奏〉反而比較接近巴赫的風格，他不但使用對位法的應用，而樂曲裡綿延不斷追尋樂念的方式，也具有舒伯特的特色。〈c 小調弦樂四重奏〉是由一種相同的氣氛所支配，而在〈a 小調弦樂四重奏〉第一樂章開頭的動機一開始便具有重要的意義，而且非常巧妙地統一了全曲。<sup>24</sup> 成為統一契機的此一動機，是依據姚阿幸的座右銘而來，由此來看布拉姆斯原先是想把此首弦樂四重奏曲呈獻給姚阿幸。

布拉姆斯的創作靈感來源部分與姚阿幸息息相關，如 1878 年夏天所完成的作品 77《D 大調小提琴協奏曲》，與 1887 年 9 月完成的《a 小調二重協奏曲》都因為姚阿幸的關係而產生的。其中《a 小調二重協奏曲》則可以從兩人之間的友誼關係來探尋，由於布拉姆斯在姚阿幸夫婦的爭執間，選擇站在阿瑪莉•姚阿幸（Amalie Joachim, 1839-1899）這邊，使得姚阿幸感到非常生氣，也讓兩人之間的友誼蒙上陰影。為了去除這個陰影，布拉姆斯在 1887 年夏天構思的《a 小調二重協奏曲》就希望能與姚阿幸重修舊好，他期待姚阿幸能夠在首演時擔任獨奏的角色，並小心翼翼地徵求他的同意。姚阿幸答應他的請求，並在 1887 年 9 月 23 日與大提琴家豪斯曼（Robert Hausman, 1852-1909）在巴登•巴登（Baden-Baden）進行預演。克拉拉•舒曼在她的日記提到：「這是一首編制相當獨特的作品，這首協奏曲也算是兩人之間的和解作品 - 畢竟姚阿幸與布拉姆斯已經好幾年沒有交集了。」<sup>25</sup>

關於此，卡貝克理由相當充分的猜測，布拉姆斯企圖以《a 小調二重協奏曲》與姚阿幸重修舊好。另外在第一樂章第二主題的應用，卡貝克雖然指出，它來自同是布拉姆斯與姚阿幸都非常喜歡的作曲家維歐提（Giovanni Battista Viotti, 1755-1824）《a 小調小提琴協奏曲》中所獲得的靈感。但他卻忽略了一個很重要的現象，就是布拉姆斯在《a 小調二重協奏曲》中已經將姚阿幸的座右銘 F.A.E. 轉化成自己的代名詞。如第一樂章中的第一主題開頭的兩個主要動機【譜例 10】，就是從姚阿幸在布拉姆斯所收錄的《年輕克萊斯勒的小寶盒》中，並將他所寫下的動機以節奏變形的方式呈現。

**【譜例 10】：布拉姆斯《a 小調二重協奏曲》第一樂章中的第一主題**



卡貝克有如此的假設絕非偶然，在第一樂章持續進行時會有更清楚的特徵，尤其是進入兩位獨奏者的呈示部時，其所形成的變形動機會交織著旋律，以獨奏小提琴的聲部來看

<sup>24</sup> Norton Dudeque. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schönberg*. (2005), p.259

<sup>25</sup> 同註 1, p.65



就是明顯地將 F.A.E. 的音型變化不斷擴展開來【譜例 11】。

【譜例 11】：布拉姆斯《a 小調二重協奏曲》第一樂章獨奏者的第一主題



德國音樂學者弗洛羅斯（Constantin Floros, 1930-）認為姚阿幸的名言「自由，卻孤寂」讓卡貝克有許多猜測，這些猜測究竟是否具有意義令人質疑。卡貝克認為布拉姆斯將這句帶有抱怨口吻的座右銘，轉變成「自由又快樂」（Frei aber Froh）的說法，改變為 F.A.F. 的音組織。雖然弗洛羅斯並不認同這種說法，但從布拉姆斯作品 10 的第二首鋼琴敘事曲到第三號交響曲的創作都可以見到這樣的轉變，F.A.F. 的音型動機儼然成為他音樂作品中的主要動機旋律。這個假設替布拉姆斯同時做了幸福與憂傷的表達，並強調布拉姆斯偷偷地在作品中隱藏著將原本的涵義昇華成另一種世界。它雖然獲得英國一些學者的認同，可惜從史料文獻的記載卻無法找到可以支撐這個理論的根據。F.A.F. 的音符排列在布拉姆斯的書信往返中也從未有任何象徵意義存在的提示，作品 10 中〈D 大調敘事曲〉的 F#. A. F#. 音型與作品 90 第三號《F 大調交響曲》中所形成的音程關係 F.A<sup>b</sup>.F.，與 F.A.F. 的音符排列不同。卡貝克的假設只能作為臆測，因為布拉姆斯將姚阿幸的座右銘轉變成自己人生觀的代言，事實上已可以從他在 1888 年 3 月 5 日信中獲得證實。

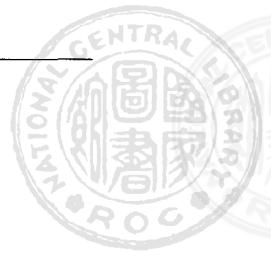


## 結語

若以姚阿幸的座右銘「自由，卻孤寂」來檢視布拉姆斯的性格，可以發現它更為貼切。姚阿幸將縮寫 F.A.E. 做為自己座右銘，讓布拉姆斯也不知不覺認同這樣的說法。1888 年 3 月 5 日布拉姆斯寫給姚阿幸的信中提到：「對我來說 F.A.E. 已成為一種象徵。」<sup>26</sup> 許多事實都顯示出這種象徵最接近布拉姆斯，不僅是他個人的本質或者是生活的情形等。布拉姆斯的畫家好友克林格（Max Klinger, 1857-1920）所著的《布拉姆斯的幻想》（*Brahms-Phantasie*）中，收錄了許多布拉姆斯的藝術歌曲，其中一首由哈姆（Friedrich Halm, 1806-1871）填詞的作品 94 第五首〈沒有家，沒有故鄉〉（Kein Haus, keine Heimat），深刻地反映出布拉姆斯的心情寫照。

Kein Haus, Keine Heimat (Friedrich Halm)	沒有家，沒有故鄉（哈姆）
Kein Haus, Keine Heimat,	沒有家，沒有故鄉，
Kein Weibund kein Kind,	沒有妻子也沒有孩子，
So wirbl'ich, ein Strohhalm,	我，一根麥桿，旋轉在風雨中，
In Wetter und Wind!	在風雨中！
Well'auf und Well'nieder,	潮起潮落，
Bald dort und bald hier;	一會兒在這，一會兒在那；
Welt, fragst du nach mir nicht,	世界若你沒有問起我，
Was frag'ich nach dir?	為何我又要問起你呢？

<sup>26</sup> 同註 1, p.31



## 參考書目

- Avins, Styra. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford : Oxford University Press , 1997
- , "The Young Brahms : Biographical Data Reexamination" 19th Century Music Vol.26-3 (Spring , 2001): 276-289
- Brodbeck,David. "The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange: or, Robert, Clara, and the Best Harmony between Jos. And Joh." In *Brahms Studies* , edited by David Brodbeck. Lincoln: University of Nebraska Press , 1994
- Dahlhaus, Carl. Translated by Bradford Robinson. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- , Translated by Mary Whittal. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Dudeque, Norton. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schönberg (1874-1951)*. London: Ashgate Publishing, 2005.
- Floros, Constantin. *Johannes Brahms, "frei aber einsam": eine Leben für eine poetische Musik*. Hamburg: Arche Verlag, 1997.
- Krebs Carl. Translated by Agnes Eisenberger. *Schatzkästlein des jungen Kreislers*. New York: Pendragon Press, 2003.
- Ludwig, Franz. *Julius Otto Grimm: Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*. Bielefeld: Verlhagen & Klasing, 1925.
- Musgrave, Michael. *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Ostwald, Peter F. *Johannes Brahms. »Frei aber (nicht immer) froh«*. In: Gewandhaus zu Leipzig (Hrsg.), *Johannes Brahms. Leben-Werke-Interpretation-Rezeption*. Kongressbericht zum III. Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1983.
- Sadie, Stanley ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980. S.v. "Brahms, Johannes" by Heinz Becker.
- Schauffler, Robert Haven. *In The Unknown Brahms, His Life, Character and Works*. Westport: Greenwood Press, 1972.
- 林勝儀譯：《布拉姆斯 - 作曲家別名曲解說珍藏版》。台北（美樂出版社），2000。

