

# 勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲和声研究

刘旭娜<sup>[1]</sup>

**[内 容 提 要]** 约翰·勃拉姆斯(Johannes Brahms 1833~1897)是浪漫主义时期伟大的德国作曲家。在他的浪漫音乐作品中处处体现着古典主义的传统原则,但他的音乐又呈现出了古典传统所没有的新鲜元素,同时持有与同时代其他作曲家所不同的创作风格。本文对勃拉姆斯早期的三首钢琴奏鸣曲进行和声研究,试图从音乐陈述的不同阶段出发对和声运用的艺术特征加以研究和阐述,力图揭示勃拉姆斯在早期创作中对古典主义音乐延续过程中所渗入的个性化和声元素,使其成为最终形成其个性化创作风格的积累阶段。

**[关 键 词]** 勃拉姆斯/奏鸣曲/调性布局/和声特点

中图分类号:J614.1 文献标识码:A 文章编号:1001-5736(2011)02-0040-9

## 引 言

勃拉姆斯(Johannes Brahms 1833~1897)是19世纪德国著名作曲家,自幼受到德奥古典音乐和浪漫派先驱音乐创作的启迪与影响。这些优秀艺术遗产成为他终生探求的重要领域。在当时所处的浪漫主义音乐时期,很多作曲家都脱离古典传统去寻求一种新的表现内容和表现方法,但勃拉姆斯却有意识地在自己的作品中保持古典音乐传统。他的不少作品师承巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼等古典巨匠和浪漫派先驱的神韵。当时有些人力倡:“向前看,忘掉过去!”但勃拉姆斯却怀着深刻的信仰,运用古典艺术形式对过去、对古人进行了有意义的“回顾”,因此创作了许多既有古典传统又兼具浪漫主义特点的优秀音乐作品,充分证明了19世纪浪漫主义时代的古典风格所具有的生命力。

勃拉姆斯一生仅写有三首钢琴奏鸣曲,分别为《C大调钢琴奏鸣曲》op.1(1852~1853年)、《f小调钢琴奏鸣曲》op.2(1852年)和《f小调钢琴奏鸣曲》op.5(1853年),均在勃拉姆斯二十岁左右时创作,属于他创作生涯中早期阶段的作品。在这三首作品中,他仍沿用传统的大小调体系功能和声及较

为规范化的曲式结构,但在具体处理方面又能突破常规,使之有别于古典音乐风格。

## 一、三首钢琴奏鸣曲的整体结构与调性布局

在三首钢琴奏鸣曲中勃拉姆斯仍延续了古典奏鸣套曲结构的典型特征:多为三个或四个乐章,第一乐章为奏鸣曲式,第二乐章为慢板,第三乐章是谐谑曲,第四乐章为终曲。四个乐章在速度方面的布局为快板——慢板——快板——快板。其中《C大调钢琴奏鸣曲》op.1和《f小调钢琴奏鸣曲》op.2完全符合上述古典奏鸣套曲的布局原则,比较特殊的是《f小调钢琴奏鸣曲》op.5由五个乐章构成,但其中第四乐章仅53小节,勃拉姆斯为这个乐章命名为“Intermezzo——幕间曲”,而且主题是第二乐章的行板主题材料的变奏形式,从形式上看更似一个间奏段,由此第三钢琴奏鸣曲同样也符合古典奏鸣套曲的结构特征。

三首作品的调性都建立在传统大小调上,每个乐章都由主调开始、在主调结束(主调是小调则在同主音大调结束),同样也符合古典调性的构思逻辑。以下是三首钢琴奏鸣曲各乐章的曲式及主要调性的整体图示:

[1] 作者简介:刘旭娜(1979~)女,沈阳音乐学院讲师。

作品 序号	乐章序号 与曲式	主要结构部分 与主要调性				
Op.1	I 奏鸣曲式	上部	副部	展开部	再现上部	再现副部
		C→B→C	a→c→a	c→b→G→D	C	C
	II 变奏曲式	A	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>	
		c	c	c→g→d→b→c	C	
	III 复三部曲式	A <sub>1</sub> (单二)	B <sub>1</sub> (单三)	A <sub>2</sub> (单三)		
		e→C→e	C→c→C	e→C→e		
IV 回旋曲式		A <sub>1</sub> (单二)	B <sub>1</sub> (单三)	A <sub>2</sub> (乐段)	C <sub>1</sub> (单三)	A <sub>3</sub> (单三)
		C→A→C	G	G→a	a→F→a	F→A→C

作品 序号	乐章序号 与曲式	主要结构部分 与主要调性				
Op.2	I 奏鸣曲式	上部	副部	展开部	再现上部	再现副部
		<sup>#</sup> f	<sup>#</sup> c→E→c→ <sup>#</sup> f	A→ <sup>#</sup> f	<sup>#</sup> f	<sup>#</sup> f
	II 变奏曲式	A	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>	
		B→D→b	b→D→b	b→E→b	B→d→F→A→b	
	III 复三部曲式	A <sub>1</sub> (单二)	B <sub>1</sub> (单三)	A <sub>2</sub> (单二)		
IV 奏鸣曲式		上部	副部	展开部	再现上部	再现副部
		<sup>#</sup> f	a→A	<sup>#</sup> g→ <sup>#</sup> c→ <sup>#</sup> d→ <sup>#</sup> e→ <sup>#</sup> f	<sup>#</sup> f	<sup>#</sup> c→ <sup>#</sup> f

作品 序号	乐章序号 与曲式	主要结构部分 与主要调性				
Op.5	I 奏鸣曲式	上部(单二)	副部	展开部	再现上部	再现副部
		f→c→f	C	<sup>#</sup> c→ <sup>#</sup> g→ <sup>#</sup> d→G→f	f	F
	II 复三部曲式	A <sub>1</sub> (单二)	B <sub>1</sub> (三部曲式)	A <sub>2</sub> (单三)		
		<sup>b</sup> A→ <sup>b</sup> b→A→D	<sup>b</sup> D→A	<sup>b</sup> A→ <sup>b</sup> b→A→D		
	III 复三部曲式	A <sub>1</sub> (单三)	B <sub>1</sub> (单三)	A <sub>2</sub> (单二)		
		f→ <sup>b</sup> b→f	<sup>b</sup> D→ <sup>b</sup> c→ <sup>b</sup> D	f→ <sup>b</sup> b→f		
	IV 奏鸣曲式	A	B	A		
		<sup>b</sup> b→f	f	<sup>b</sup> b		
	V 回旋曲式	A	B	A <sup>1</sup>	C	A <sup>2</sup>
		f→c→A→f	F→D	<sup>b</sup> A→f	<sup>b</sup> D	f→A→f→ <sup>b</sup> b→F

二、主题陈述的和声特点

勃拉姆斯的奏鸣曲有着交响曲般的气势和技巧，早期的三首钢琴奏鸣曲具有贝多芬式的热情直率和勇往直前，与他成熟的中晚期忧郁、内敛、厚重的音乐创作风格有着很大的差别。虽然在早期的创作中延承了贝多芬式的音乐语言风格，但在主题陈述的方式、和声配置等方面又在古典风格的基础之上有所突破，在创作中时常欲展示个性而显露出“大胆的精神”，因此舒曼称勃拉姆斯为“年轻的鹰”。

(一)功能和声的基本布局

勃拉姆斯的早期作品处处体现着古典主义的传统原则，和声方面也不例外。主要仍是以大小调体系为基础，在主题陈述中将传统功能和声进行作为主要的布局形式。

1.《第二钢琴奏鸣曲》第二乐章为变奏曲式，主题是b小调，由两个乐段构成的并列单二部曲式。第一乐段的和声功能虽然一气呵成至结束(没有半终止的停顿)，但和声的基本布局仍保持了从主和弦开始——下属(包括拿波里和弦)——属七和弦到主和弦结束的功能框架。

2.《第一钢琴奏鸣曲》第三乐章的第一个主题调性为c小

调,由8+8的两个乐句构成乐段。第一乐句从e小调的主和弦开始,第7小节向平行大调过渡,并在第8小节将半终止停顿在G大调的属和弦上。第二乐句从G大调的主和弦开始,很快再转入C大调,在15小节转回e小调并以开放式终止收束在e小调的属七和弦。

此外,《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章的副部主题,调性为

c小调,和声陈述从主和弦开始,在第四小节进入下属功能组的陈述,在乐句末由属和弦完成乐句的半终止停顿。第二乐句调性转入平行大调(E大调),在低音保持主持持续音的基础上,和声仍以传统功能框架为基础,完成E大调的终止式。因此,由两个乐句构成了副部的第一个乐段,基本保持了功能和声的布局:



以上陈述的段落均是勃拉姆斯在主题陈述部分遵循功能和声的基本布局原则所创作的典型主题。但作为一个浪漫主义时代的作曲家,勃拉姆斯无法脱离他的时代,因此在保留古典风格的同时他又运用浪漫主义的音乐语汇,表露蕴藏在他内心深处的浪漫主义真情。下面将论证勃拉姆斯在主题陈述方面的其他和声特点。

#### 例 1.



而第四乐章则在主持持续音的支撑下陈述主题(见例2)。

#### 例 2.



另外,这个主题在第四乐章的第一次陈述为转调乐段(C大调开始结束在E大调),与其他乐章陈述不同的是,主题材料在结构内部同音高重复了三次,但每次采用不同的调性、调

#### (二)各种持续音的运用

在主题陈述阶段,持续音主要是以属持续音和主持持续音两种形式存在:

1、《第一钢琴奏鸣曲》第四乐章与第一乐章的主题材料是相同的。除了节拍不尽相同外,和声的配置及写法则完全不同。

第一乐章的主题陈述强调变格进行(见例1)。

#### 例 3.



例3中 前两小节是在e小调属持续音的基础上属七至主,并停留在属和弦上;第二次重复时则到E大调,低音做主音的持续,并完成E大调的终止;第三次在E大调主持持续音上做变格补充。

#### (三)低音级进型的强功能关系的运用

在主题陈述中,低音以级进型的强功能关系作为主要的和声手段是《第三钢琴奏鸣曲》的特征,在多个乐章均有体现:

1. 第一乐章的主部主题为再现单三部曲式,主调为f小调,其中第一部分的和弦进行是以低音半音下行级进为基础的,这与逐渐上行的旋律形成有力的反向进行: t-s II 7-DVII-

DVII  $\frac{4}{3}$ /s-S<sub>6</sub>-s<sub>6</sub>-K<sub>4</sub><sup>6</sup>-D

2. 第二乐章为复三部曲式,其中第二主题在b小调(11~24小节)陈述时仍延用了低音级进下行的和弦进行关系(弗里利亚进行),分别是 dVII<sub>6</sub>-s II 7-D -(s<sub>6</sub>)-D<sub>7</sub>, 其中 s<sub>6</sub> 具有线条进行的意义。

3. 第五乐章为回旋曲式,第一主题为一部曲式,由两个平行乐句构成,调性为f小调。第二乐句(15小节起)由于主题模进将调性转移到A大调,随即(第19小节起,见例4)在结构内部开始对主题材料加以展开,展开部分的和弦进行则按照低音优先级进上行再反行的原则进行连接,其中低音上行部

分经过 $\text{e}^\flat$ 小调半终止(1~2小节)、f小调半终止(2~3小节)、g小调半终止(3~4小节)、a小调半终止(4~5小节);之后低音下

行,通过重属增六与属七等和弦关系最终转回主调f小调(5~8小节)。

#### 例 4.



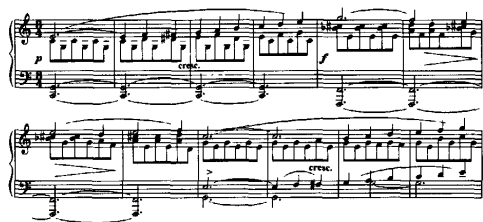
#### (四)低音上三度进行的弱功能关系的运用

被大小调力度性和声所排斥的上三度关系的和弦进行,在勃拉姆斯的作品中被多处使用,体现出其富有浪漫色调的和声语言。

1.《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题是由两个乐句构成的开放式乐段,调性为 $\text{f}^\flat$ 小调,两个乐句均停顿在主调的属和弦。这两个乐句的布局除了材料方面的重复关系,和弦是按三度关系进行连接的。乐曲的开始(1~3小节)就以上三度和弦关系进行陈述: $\text{t-dtIII-D}_7$ ,大大削弱了力度性和声使其更具浪漫主义气质。

2.《第三钢琴奏鸣曲》第五乐章的第二主题F大调,同样以两次上三度和弦关系的松弛对置,T-DTIII(39~40小节);TSVI-T(41~42小节)以及两组和弦之间的DTIII-TSVI的进行所呈现出的自然小调因素,为主题带来特有的温柔情趣。

#### 例 5.



通过三个持续音的序进可以看出第二主题的调性为C大调,但在下属持续音的四小节中由于旋律进行的变化,在平行六度的基础上添加增二度音程,使得旋律离调至d小调中。这种线性的结合导致和弦的功能性变得模糊,由此局部势必将摆脱传统功能的制约。

#### (六)主题内部的调性对比处理

主题内部的调性对比处理手法,往往是由于结构内部乐句之间为模进关系而造成的调性对比。

#### 例 6.



#### (五)声部写作中平行音程的运用

声部中采用平行三度或六度的线条运动作为陈述主题的手法,这显然不能结合成完整的和弦,而是主要表现为线条之间横向的协调发展关系。这种写法集中体现在《第一钢琴奏鸣曲》。

1.在第一乐章中,副部主题的第二部分(51~58小节)是以平行三度的线条形式进行陈述的,同时在中音及低音声部形成了双声部属持续音与其相结合。这种线性的结合是复调的写作思维,因此横向线条的发展则变得尤为重要。

2.在第三乐章中,主题仍然以平行三度或六度的运动线条进行陈述,值得注意的是第二主题则将平行三度和六度结合使用,低音以四小节为单位分别作主、下属、属的持续音与旋律相结合。

1.《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章,主部由模进关系的两个平行乐句构成的乐段,调性分别为C大调和 $\text{B}^\flat$ 大调。

2.《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章的副部主题在重复时仍采用模进的手法,1~4小节为副部主题,在副调 $\text{A}^\flat$ 大调的主持续音上陈述,5~8小节将主题旋律移高三度重复,调性移至 $\text{C}^\flat$ 大调,但实际是在 $\text{C}^\flat$ 大调的属持续音上重复,这样就为相同的旋律带来了不同的和声色彩。

## (七)主题内部的调式交替手法

- 1.《第三钢琴奏鸣曲》第二乐章主题的调性清晰,为 $\flat A$ 大调,是结构为4+6的上下句乐段。第一乐句的3~4小节以 $\flat DD$ ——D的和声进行作为乐段的半终止,第二句完全相同的旋律则采用同主音小调交替的手法,但最终依然结束在 $\flat A$ 大调。
- 2.《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章,主部由两个模进关系的

平行乐句(8+9)构成的乐段,主调为C大调,主题第一句最初的和声进行以变格进行为主(见例1)。在乐句末(例7)运用 $DD_3^4$ ——D,并不断予以巩固,将第一乐句的半终止停顿在主调的属和弦上。但作曲家运用了g小三和弦(即同主音调式交替和弦来作衔接),为了使第二乐句模进到 $\flat B$ 大调更为自然的处理。

例7.



## 三、引子、连接与展开的和声特点

作品中的引子、连接和展开部分是对音乐材料做引导、过渡或发展的段落,在曲式的布局中均被视为不稳定的阶段,因此在和声方面有别于主题陈述阶段。

## (一)引子部分

《第二钢琴奏鸣曲》的末乐章是这三首奏鸣曲中唯一带有引子的乐章。作为乐章的引子,它将主题材料、调性及和声发展轮廓等因素做了集中性的体现。

从材料上看引子的主题同样是主部主题形成的基础;从调性方面看引子,从主调( $\flat f$ 小调)的平行大调(A大调)开始,通过模进的方式转换到主调的“拿波里”调(G大调),在发展中又经过e小调和c小调,最终停顿在主调的属和弦上来为主部的进入作准备。另外,主部主题在陈述中和声的发展是在属持续音的基础上进行的,同样这种和声处理在引子中已

有体现,低音分别为A大调和G大调的属持续音声部。

## (二)连接阶段

1.奏鸣曲式中的连接部是把相互矛盾对比的两个主题连接为统一发展的整体,尤其在调性转换方面是作为两个对比主题间的媒介。因此,不只是简单的连接过渡关系,而是一种特殊的转换过渡关系,即在转变过程中主题材料有更为积极的发展与转折。

a.《第三钢琴奏鸣曲》的第一乐章主部调性为 $\flat f$ 小调,最终以 $K_4^6$ -D-D $\flat$ /tsVI的阻碍终止形式进入连接部。连接部将主部主题材料加以展开,调性虽然以副调 $\flat A$ 大调开始,但使用T $\flat$ -D-S $\flat$ (1~2小节)的阻碍进行方式可以看出并不是将其作为连接部的主要调性加以巩固,而是随后通过模进转调进入 $\flat b$ 小调做t $\flat$ -d-s $\flat$ (3~4小节)的连接以强调自然小调的调式和声。

例8.



当再次出现这个展开材料时,运用同主音交替的手法进入 $\flat B$ 大调,之后仍通过模进转调进入c小调。在连接部的最后四小节才开始以副调 $\flat A$ 大调的属和弦做副部进入的属准备。

通过以上的分析可以看出,勃拉姆斯在处理连接部时仍仍导向副调属和弦为目的,但在导向的过程中运用自然调式的和声进行及同主音交替等手法来处理过渡的调性,调性布局主要以二度音程关系为主: $\flat A$ - $\flat b$ ( $\flat B$ )-c- $\flat A$ ,使其产生独特的色彩变化。

b.《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章连接部的调性布局仍然以导向副调属和弦为目的,与上例不同的是按三度音程关系进行调性转换: $\flat f$ 小调(主调)——A大调——c小调(副调),并在副调上作属功能组和弦的准备。

c.《第二钢琴奏鸣曲》的第四乐章,主部在 $\flat f$ 小调做完满终止后连接部作为副调的转调过渡实质性阶段进入。连接部的

调性过渡以导向副部主题(a小调、最终A大调)的属和弦为目的。连接部从 $\flat f$ 小调开始,先转入b小调,之后再转向a小调,以 $\flat DD_3^4$ ——D的反复强调为副部主题的出现做准备,整个过程运用模仿的复调手法使其更具陈述性。

2.在其他曲式中,连接部分最突出的特点是以持续音声部作为基础完成调性及材料的一系列过渡,以此为再现做准备。

《第三钢琴奏鸣曲》的第五乐章为回旋曲式,在第一主题的第一次再现前加入了连接部分。连接部分的前六小节(78~83小节),调性为 $\flat D$ 大调(第二主题的调性),主题材料已经回归第一主题,和声的处理是在主持持续音的基础上做变格化进行,从和声的进行来看这部分更似对第二主题的补充,而旋律却是第一主题的音乐材料,可见这种结合具有双重意义。

之后的连接部分仍建立在主持持续音的基础之上,与之前不同的是和声做了一系列的连锁进行: $\flat DDVII$  (1~2小节)-

DVII<sub>7</sub>/TSVI(3~5 小节)——D<sub>7</sub>(6 小节)——D<sub>9</sub>/S(7~8 小节)形成各声部的半音下行,在局部造成调的离心性。

连接部分始终以第一主题“A 大调的下属调”(D 大调)为中心,最终停顿在“A 大调的下属和弦上作第一主题的准备,这种调性的设计与第一主题在陈述时和声为变格进行布局有着密切的联系。

(三)展开阶段

I 阶段		II 阶段		III 阶段		IV 阶段
主部 A 材料展开		主部 B 材料展开		主部 A 材料再展开		属准备
$\text{C}$	$\text{G}$ (属持续)	$\text{D}(\text{b}\text{e}-\text{f}^{\flat}\text{b})$	$\text{bD}(\text{K}_4^{\flat}\text{D}_7\text{T})$	$\text{C}$	$\text{G}$	$\text{F}$
72	84	88 92 95	97 107—109	118	119	135

从展开部总体的调性设计来看基本是按四五度调关系布局的,分别是在主调 VI 级、III 级和 II 级和弦上建立的调性,与主调 f 小调构成远关系调。另外,每个主要调性均建立不同形式的终止式,这与古典时期展开部中避免用完终止式来收束某一段落的原则相悖,这也成为勃拉姆斯在展开阶段写作上的突破。下边就每个阶段所采用的不同和声陈述及调性转换手法加以论述。

第一阶段(72~87 小节),主要采用同主音调式交替的手法对主部 A 材料加以展开。开始调性为 c 小调,以倒序的方式从导七和弦开始经过三小节的变位重复后,在第 4 小节解决到主和弦,随后在第 3 拍立即采用同主音调式交替的手法在 C 大调 III 级音上作变化处理。在 84~87 小节采用 c 自然小调的属小三和弦作为中介和弦转入 g 小调,并用属七和弦结束第一阶段。

第二阶段(88~118 小节),开始是将之前 g 小调的属七和弦解决到其同主音大主和弦(仍采用同主音交替的手法),并以此作为等音转调和弦将调性转移至 D 大调对主部 B 材料

从整体看,展开阶段是将陈述阶段所建立的紧张度和冲突做进一步的深化和尖锐化的部分,同时也是调性转换最频繁、最多样的区域。这些展开阶段的特征在奏鸣曲式结构中体现得尤为突出。因此,这部分内容主要是针对奏鸣曲式结构中的展开部做调性与和声的分析。

1.《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章展开部所使用材料及调性布局的图示如下:

进行展开。和声语言以模进转调、自然与和声小调式半音对置的手法,如:第 92 小节为 b e 小调的 dVII-DVII<sub>7</sub>,第 95 小节模进至 f 小调的 dVII-DVII<sub>7</sub>,及第 97-98 小节为 b b 小调的 d<sub>7</sub>-D<sub>9</sub>,以此来完成调性的不间断运动。

经过以上一系列的调性运动后再次回到第二阶段的开始调性——D 大调,并做完满终止:DVII<sub>7</sub>/D-K<sub>4</sub><sup>6</sup>-D-T(106~109 小节)及主持续音上建立的变格进行:DVII<sub>7</sub>/D-T-DVII<sub>7</sub>/D-D<sub>7</sub>/S(110~113 小节),以此来作为对第二阶段的补充。

第三阶段(119~134 小节),首先将调性游移至主调的 II 拿波里调——G 大调继续展开主部的 A 材料,并连续做属——主的和声进行,以此来强调 G 大三和弦。虽然与第一阶段展开相同的材料,但在调性色彩方面却形成对比。

第四阶段仅有三小节,是用主调的属和弦做再现前的属准备。

2.《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章的展开部的调性布局图示如下:

I 阶段		II 阶段		III 阶段	
副部第一主题展开		副部第二主题展开		副部第一主题再展开	
$\text{C}$	$\text{bE}$ $\text{bD}$ $\text{bC}$ $\text{bB}$ $\text{bA}$	$\text{bB}$ $\text{bD}$ $\text{bF}$ $\text{bC}$		$\text{G}$	$\text{bB}$ $\text{bD}$
88	100 106 108 119	124 128 132 135		153	158 161

由图示可以看出展开部主要是由三度功能关系的调性阶段组成的。以下是各阶段的具体分析:

第一阶段由 c 小调开始集中发展了副部第一主题的材料,由于第一句采用卡农的手法因此使音乐更具陈述性。

例 9.



通过例9可以发现第一句在声部构成中共分三个层次,分别为低音声部的属持续、旋律声部的卡农模仿、支撑旋律声部的平行三度进行。由于卡农的复调手法运用加之平行三度进行的贯穿,使这段音乐更突出横向的线条律动。

第二句开始是重复之前的卡农主题,与第一句的不同是采用主调写法,将旋律移至低音声部以八度形式重复,虽然旋律音高相同但已将调性转移至平行调 $\text{E}$ 大调进行陈述。

之后运用转调模进的手法按下行二度调关系转移: $\text{E}-\text{D}-\text{C}-\text{B}$ ,在每个调性的不间断运动中均有强功能的和声进行,以此来巩固各调性。值得注意的是在 $\text{C}$ 小调展开时其中采用了 $\text{DDVII}$ :(1~2小节)- $\text{K}^{\sharp}$ :(3~4小节)- $\text{DVII}/\text{S}$ (5小节)- $\text{DVII}$ :(8小节)的进行。这种处理有意不显露主和弦,而是依赖于主和弦以外的典型和声关系(重属和弦到终止四六和弦进行)对调性加以显示。这种和声模式即隐含着调性因素,但又没有达到调性的充分显现。这种和声模式的使用在浪漫主义时期被频繁应用。

第二阶段是对副部第二主题的材料加以展开,运用转调模进的手法按上三度关系转移调性: $\text{b-D}-\text{f}$ ,同时在这三个调性上都有 $\text{D}-\text{T}$ 的强功能进行。

在此阶段的中间段落(139小节)将音乐材料运用截断主题的手法加以展开,再次使用平行三度的陈述方式,这使和声进行的功能性再次被削弱。

第三阶段再次展开副部的第一主题,在前四小节做 $\text{G}$ 大调和声的完全进行: $\text{T}-\text{DD}^{\sharp}-\text{D}-\text{T}$ 。在157小节旋律做下三度模进但调性却转入上三度小调 $\text{b}$ 小调继续做和声的完全进行 $\text{T}-\text{S}-\text{D}-\text{D}-\text{T}$ 。最终将展开部结束在 $\text{D}$ 大调的导七和弦,并以此作为等音和弦成为主调 $\text{F}$ 大调的导七和弦。因此,这个减七和弦被认为是主调再现前的属准备。

通过分析可以看出勃拉姆斯在布局展开部调性时更倾向于向远关系调转调,尤其侧重对 $\text{VI}$ 级调和 $\text{III}$ 级调等色彩对比较强的调式、调性的强调。同时在每个主要调性上均完成属——主的正格和声进行以此来巩固各调性。另外,这两个

例 10.



3.《第一钢琴奏鸣曲》第一乐章的主部主题调性为 $\text{C}$ 大调,在呈示部陈述时和声以变格进行为主,在第一句中采用向下属离调及向小属调交替等方式引出 $\text{bB}$ 音,在第二乐句中通过主题的下二度模进将调性转入 $\text{bB}$ 大调,更加彻底地强调这个主调的 $\text{vVII}$ 级音。

再现主部主题时,在主调回归的前提下同时将 $\text{vVII}$ 级音加以强调,从听觉上使人产生一种错觉,好似在 $\text{F}$ 大调再现主题,但实际勃拉姆斯是将呈示部第二乐句陈述中想强调的音级( $\text{vVII}$ 级)在再现部开始就与主调直接碰撞,提出矛盾并在第二句予以解决,这种处理方式恰恰与呈示部相反。

诸如以上再现主题陈述时对和声手法所做的变化处理

展开部最大的不同之处是《第一钢琴奏鸣曲》由于采用了平行三度及卡农的复调手法,使最具“展开性”的段落更具“陈述性”。

以上通过对展开阶段创作手法的分析便可清楚地显示出勃拉姆斯所特有的乐思展开技巧与风格。

#### 四、主题再现的和声特点

从《三首钢琴奏鸣曲》的调性布局来看,古典曲式结构中再现段落“调性回归”的基本原则仍然在这些作品中鲜明地体现出来。由于勃拉姆斯在创作中偏爱变奏手法的缘故,因此再现阶段在遵循“调性回归”的原则基础之上,采用改变和声进行的方式对主题材料做性格变奏,使主题有别于呈示阶段的陈述。

1.《第二钢琴奏鸣曲》的末乐章,再现部调性回归主调 $\text{f}$ 小调,虽然低音声部仍保持属持续音但增加了一个半音化下行的中声部,从而形成两个减三和弦(第204小节三、四拍分别为 $\text{DDVII}$ —— $\text{sII}$ )的连续进行,这种处理使再现部的和声音响更具紧张性,与呈示部形成局部的对比。第二句在呈示部中是利用上小二度的模进转调至 $\text{G}$ 大调,而再现时将模进步伐扩展为大二度转入 $\text{g}$ 小调(第208小节),这是为丰富低音的半音化进行而作的变化处理。

再现的副部也将调性回归主调,但采用同主音调式交替的手法对音响色彩加以变化。

2.《第三钢琴奏鸣曲》的第二乐章为复三部曲式,再现段的调性及主题旋律与第一段基本相同,但勃拉姆斯又在此基础上做了以下一些细致的变化处理:

a.第一主题再现与呈示阶段的不同在于再现时采用了属持续音,这种处理是为了让主调再现时更为明确和突出。

b.第二乐句在第一段落是采用同主音交替的手法来强调 $\text{vIII}$ 级和 $\text{vVI}$ 级音,而再现段中将 $\text{vIII}$ 级音作为低音持续声部加以强调使调性游移至 $\text{c}$ 大调这是对第一段所采用的同主音调式交替的手法做更为彻底的使用(见例10)。

还有很多,这里就不逐一赘述了。

#### 五、结束部分与尾声的和声特点

在奏鸣曲式中由于副部发展的曲折和复杂性的原因,导致用结束部来加以总结收束。因此结束部主要是对副部的发展加以肯定,并将副调的临时统治地位加以确定,当然在再现部中由于副部的调性附合导致结束部分也回归主调。而尾声的基本功能是再现结束后的音乐延续,它继续着、深化着主调的功能,更加明确地采用结束类型的陈述方法。

由此可以看出结束部和尾声的和声特征都是以建立主功能中心的持续与稳定为目的。下面就这三首作品来分析一下勃拉姆斯在这两个部分所体现的和声特点。

## 1. 结束部

勃拉姆斯在奏鸣曲式结构中的结束部最常用的手法就是将主或属音持续在某个声部,用以强调主调性,但在不同作品中又在此原则基础上做不同的处理。

## 例 11.



通过例 11 可以看出在主持续声部基础上,其他声部的和声进行则是运用“单一结构关系”来扩充和弦材料以此达到扩

a.《第三钢琴奏鸣曲》第一乐章的结束部(56-71 小节)以巩固副调 $\text{b}^{\flat}\text{A}$ 大调为目的,因此结束部的低音从头至尾保持主音的持续。

大单一调性的目的。将上例的和声加以压缩,整个和声进行的轮廓图示如下:

## 例 12.



通过和声进行的轮廓还可以发现,“单一结构关系”由两部分构成,前四个和弦为大三和弦,随着外音的加入及音响紧张度的变化和弦结构从第三小节最后一拍开始变化为减三和弦。另外,由于这一系列和弦的运动中各声部都是按连续下行半音的关系进行的,更加强调声部线条进行的关系,已摆脱了和弦与和弦之间的传统功能的制约,将功能关系转变成“线性化的单一结构功能”。

这两种手法的结合运用使横向线条和纵向结构得以兼顾和平衡,都是为扩张调性而形成的功能拓展。这也是勃拉姆斯在结束部中最具突破性的处理。

b.《第二首钢琴奏鸣曲》末乐章为奏鸣曲式,再现部中的结束部从和声功能方面来看完全不同于呈示部的结束部。

呈示部的结束部是将副部结束时的属七和弦解决到 IV 级的附属和弦做阻碍终止的进行,之后始终保持在副调  $\text{b}^{\flat}\text{A}$  小调,和声以变格进行为主对主部材料加以回顾,从调性及和声进行方面看是采用补充终止的和声进行来巩固副调。

再现部的副部经过调性回归后在进入结束部前意外地转入 C 大调,同样停顿在属七和弦上。这时作曲家在低声部用

八度形式,将主部主题以扩大一倍的时值强力度地奏出,使原本应该在结束部以主调(F 大调)奏出的主题提前在不稳定调性中出现,这就使主部主题的最后陈述与和声的调性回归产生不同步的现象。之后主题在 C 大调的属和弦上延长,作曲家将此和弦的调性意义转换为 F 大调的拿波里和弦而把调性转回了主调。最终在 F 大调的结束部中,主部主题已不再重现。

## 2. 收尾部:

收尾部的和声最为典型的是采用一系列主调终止式的各种进行做补充,大力强调主和弦的结束终止效果,是建立主功能中心的持续与稳定状态。勃拉姆斯在这三首作品中除了遵循收尾部的总体特征外,根据不同曲式结构的需要做了合理的变化处理。

a.《第一钢琴奏鸣曲》第二乐章为变奏曲式,调性为 c 小调,整个乐章是由主题加三次变奏和一个收尾部构成。由于在变奏过程中调性的频繁转调,因此在第三次变奏的结尾做完全终止式的进行: $\text{b}^{\flat}\text{DDVII}^{\flat} \rightarrow \text{K}^{\flat} \rightarrow \text{D}^{\flat}$ ,在收尾部将终止式解决至同主音大调的主大三和弦(第一小节),并以主音的持续贯穿整个收尾部来巩固主调性:

## 例 13.



从例 13 中可以观察到除了低音的主持续音外,其他声部在前 9 小节是以上四度根音关系的七和弦连续进行为主要和声语汇(第 3 小节开始): $\text{S}_7-\text{DVII}_7-\text{DTIII}_7-\text{TSVI}_7-\text{SII}_7-\text{D}_7-\text{D}_7/\text{S}$ ,虽然是连续的七和弦进行,但却采用了自然调式的和声,这种进行并不使调性功能模糊,但同时却造成音响的不协和性。因此这种处理是在收尾部典型特征的基础上所作的突破。但在

后 5 小节仍以传统的变格补充终止的和声进行方式结束这个乐章。

b.收尾部的另一个特征就是将主题材料做再次展开,伴随着情绪在某种高涨的气氛中做持续发展。

《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章的收尾部就是将副部主题及主部主题做再次展开,形成副部材料



## (3)——主部材料(3+3+3)——副部材料(8)的展开模式

由于两端都展开副部材料,因此整个收尾部具有三部性的结构特征。以主调(F小调)的属和弦开始,在副部材料做三小节的展开中和声进行为D-D<sub>7</sub>/TSVI-DDVII,均为不稳定

和弦;在主部材料展开阶段中完成了两次阻碍终止及一次完全终止式的和声进行,促使主调性逐渐稳定。第一次阻碍终止进行为:K<sub>4</sub><sup>6</sup>-D<sub>7</sub>-TSVI(例14中1~4小节);第二次为D<sub>7</sub>-S(6~7小节);完全终止为DDVII-D<sub>7</sub>-T(第9小节):

例 14.



在收尾部的最后八小节副部材料再次出现时则更具陈述性,和声是在主持续音上作变格进行,起到收束整个乐章的作用。

## 结 语

这三首钢琴奏鸣曲虽然是勃拉姆斯早期的作品,但作为创作的萌芽阶段为他在后期创作中进一步探索和实践奠定了坚实的基础,最终形成其自己独特的创作风格。

在早期的创作中勃拉姆斯并没有完全背离传统,对古典曲式结构的使用方面,在一定程度上仍然体现出保留着某种传统的审美趣味。在调性与和声发展中,尤其是奏鸣曲式的呈示部、展开部和再现部主部主题与副部主题的调性设计和布局上,不仅仍然延续某些传统的写作原则,同时还融入了具有他自己独特思维的调性意识,这既体现出对传统的调性思维的继承,又在一定程度上扩大和丰富了传统奏鸣曲式的调性关系。使这种最能表现古典音乐审美特征的传统曲式增添了更多的新的思维成分。

通过以上对各作品的调性关系与和声手段进行分析和研究,不仅了解了勃拉姆斯在延续传统风格的基础上,融入了他对调性及和声思维的具体手法,同时也进一步认识了勃拉姆

斯音乐创作思维和音乐审美观念的整体特征。

## 参考文献:

- [1]刘康华.和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的扩展[C].全国和声复调教学研讨会组委会.2010年全国和声复调教学研讨会论文集汇编,2010
- [2]吴式楷.和声艺术发展史[M].上海音乐出版社,2004
- [3]桑桐.半音化的历史演进[M].上海音乐出版社,2004
- [4]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].人民音乐出版社,2003
- [5]李近朱.勃拉姆斯——德奥古典主义的晚钟[M].人民音乐出版社,1998
- [6]Denis Matthews.于少尉译.勃拉姆斯钢琴音乐[M].华山文艺出版社,1999
- [7]格奥尔格·克内普勒[M].19世纪音乐史.人民音乐出版社,2002
- [8]于润洋.西方音乐通史[M].上海音乐出版社,2001

(责任编辑 张宝华)

## Harmony Study of Brahms' Three Pieces of Piano Sonatas

Liu Xuna

**[summary]** Johannes Brahms (1833-1897) is the great German composer in Romantic Period. The traditional principles of the classicism was reflected in all respects of his romantic music, but his music also showed fresh elements which different from traditional classicism, and he held a special style which different from his contemporaries. In this article, the author studied the harmony of Brahms' Three early Pieces of Piano Sonatas, and tried to explain the artistic characteristics of the use of harmony from different stages of musical statements. The author tried to reveal the personalized harmony elements in the early works of Brahms which reflected the continuation of the traditional classicism. And this personalized harmony elements was his accumulation period of the formation of his personalized composition style.

**[key words]** Brahms/Sonata/tonality layout/features of harmon