

中国音乐学院

硕士学位论文

勃拉姆斯作品116-119钢琴曲集研究

姓名：王丹

申请学位级别：硕士

专业：作曲与作曲技术理论

指导教师：高佳佳

20070706

摘 要

约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes, Brahms 1833-1897）是德国著名的作曲家、钢琴家，在德国音乐发展史及世界音乐文化中享有很高的声誉。因钢琴创作是他器乐创作的重要领域，所以本文将勃拉姆斯的最后四套钢琴曲集（共 20 首），从作曲技术理论角度进行分析与研究。

本文的中心内容共四章，第一章对勃拉姆斯的创作进行概述；第二章将阐述作品 116-119 曲集中体裁的运用；第三章对 20 首钢琴作品的曲式结构进行分类研究；第四章对作品其他音乐表现手段进行举例论述，包括和声技法、复调手法与织体特点、节奏节拍的运用等方面内容。本文希望能够通过对勃拉姆斯后期四套钢琴曲集的研究，来进一步了解这位浪漫派作曲家的创作技法与艺术追求，其很多方面值得我们借鉴和学习。

关键词：勃拉姆斯 体裁 曲式结构 和声 织体

Abstract

Johannes, Brahms, who was born in 1833 and dead in 1897, was one of the greatest composers and pianists in German. As a historic musician in German, he enjoyed a very high reputation in both of the German music history and world music history. The creation of piano works was one of his most important areas of his instrumental creations. Therefore, this paper will research the last four sets of Brahms' Piano Pieces (a total of 20) on the theoretical point of view.

In this paper, the center contains four chapters. The first chapter is overview to the composition of Brahms; the second chapter will elaborate the use of genre of the Opus 116~119. Chapter Three mainly focus on the music form of the 20 works. And chapter four's main point is the characteristic of the fundamental music expression. Including the use of harmony technical, polyphony and texture, beat and rhythm, and so on. This paper desire to understanding the technical of composing of this romantic musician by researching his last four sets of piano works. And the author hopes that this research will be helpful for our further study of this kind of music.

Key Words: Brahms Genre Musical form Harmony Texture

前 言

德国作曲家、钢琴家、指挥家约翰内斯·勃拉姆斯(Johannes, Brahms 1833—1897)作为 19 世纪下半叶欧洲音乐文化的杰出代表之一,在历史上与巴赫、贝多芬共享“三 B”的美誉。这除了他姓氏的第一个字母与巴赫、贝多芬相一致外,更体现在其创作直接继承了由巴赫、贝多芬所维护的德奥古典音乐文化传统。

尽管勃拉姆斯生活的时代已经较巴赫、贝多芬时期发生了巨大的变化,但勃拉姆斯的传统创作思想却始终在延续,同时,又因作曲家身处艺术风格与内容多元化的浪漫主义时期,创作中不免带有某些浪漫主义的音乐风格,从而展现了他音乐创作领域中的独特个性。

钢琴创作是勃拉姆斯器乐创作中一个比较重要的领域。纵观他的钢琴创作生涯,我们可以看到从最早 1852 年创作的钢琴奏鸣曲至最后 1893 年一系列钢琴独奏乐曲的完成,共持续 41 年时间。同时,因整个 19 世纪欧洲社会局势的变革较大,所以反映在勃拉姆斯作品中,也就体现了早、中、晚期创作风格的不同:早期创作缺少历练,而经历了成熟与巅峰时期的丰富实践后,勃拉姆斯在创作技巧与思想上都能达到高度的统一。

但是,经验和阅历的积累也直接导致勃拉姆斯在创作上产生变化,在他的后期作品中,我们可以看到一个更加内敛的勃拉姆斯,“作品趋于短小,音乐平缓而单纯,益见其温柔敦厚之风,思想却更加深沉。”^①本文所选择的正是这一时期的作品。

于 1892 和 1893 年创作的作品 116-119 四套钢琴曲集正是勃拉姆斯后期的代表作,应该说它们是作曲家在创作技法与美学思想上的成熟之作!研究这四套钢琴曲集,将会使我们更深入地了解作曲家的音乐创作特征。分析证明,作品 116-119 的确在本体形态上呈现出多样化的特征,各曲集不仅有着整体上的组合特点,而且内部各乐曲的处理手法也相当灵活。尽管它们大都规模短小,但体现出很高的艺术性,值得后人进行深入地研究和學習。

^① 《浪漫派的巨星》许忠荣 主编 河北教育出版社

第一章 勃拉姆斯的创作概述

第一节 生平及社会背景

约翰内斯·勃拉姆斯于1833年5月7日出生于德国汉堡的一个普通家庭，因父亲是管弦乐团的低音提琴手，所以自幼随父学习音乐，14岁便登台表演，具有优异的钢琴演奏能力。后来，因生活贫困不得不在酒店演出，以助家用。勃拉姆斯在10岁时兼学作曲，后经著名小提琴演奏家约瑟夫·约阿希姆（Joseph Joachim）介绍与舒曼相识，受到舒曼及家人的全力提携，此后便从事大量创作并赴各地指挥演出，最终于1878年定居维也纳。勃拉姆斯一生持独身生活，与舒曼夫人克拉拉保持深厚的情谊，1896年因克拉拉逝世而悲痛致病，并于次年4月3日谢世。

勃拉姆斯生活在一个政治风云动荡的年代。19世纪的德国处于封建割据状态中，人们盼望彻底扫除德意志的封建割据而建立新的资产阶级国家，然而资产阶级的软弱性最终导致革命失败，直至1871年普鲁士的反动政客俾斯麦才通过王朝战争实现了德国的统一。然而这个统一并非理想化，它更进一步加强了封建王朝的统治。

正是这种严峻的社会形势，促使德国在各个领域发生了重大变革，政治、经济、文化和音乐等都在努力寻求新的发展道路。而勃拉姆斯却选择继续沿着巴赫、贝多芬等古典音乐大师的足迹，“从古典的冷静、理性与均衡世界中，为自己、也为这世界创造了许多精纯的音乐”。^①

第二节 基本创作特征

在勃拉姆斯短暂的一生中，创作了包含器乐和声乐的大量优秀作品，且体裁形式丰富多样。对于他的创作，一般可划分为五个阶段：

成长阶段：1853年以前。尽管勃拉姆斯在十五岁时（1848年）已经开始了独立的、以音乐谋生的生活，这包括他在酒店作钢琴手、写过一些歌曲和小提琴钢琴奏鸣曲，但是这个时期的创作却不能说明勃拉姆斯真正走上了专业音乐创作的道路。

创作初期：1853年至1860年。1853年勃拉姆斯与约阿希姆和舒曼夫妇的相识标志着他真正走入了专业音乐创作的领域。这一时期的作品大多具有明朗、乐观的性格特点。代表作为三首钢琴奏鸣曲、几首主题变奏曲等。

成熟阶段：1860年至1872年。这一时期是勃拉姆斯在生活、思想及创作活动的转变时期。

^① 《浪漫派的巨星》 许忠荣 主编 河北教育出版社

其创作重心集中于歌曲和室内乐上，如合唱《德意志安魂曲》(op.45)、《女低音狂想曲》(op.53)等。

巅峰时期：1872年至1890年。这一阶段是勃拉姆斯创作力最为旺盛、创作思想最为缜密的时期。代表作为两首序曲、四部交响曲等。

晚年阶段：1890年至逝世。最后七年的创作体现在勃拉姆斯笔下具有规模短小、风格含蓄内省的抒情性特点，这与早期风格形成鲜明的对比。代表作为《四首严肃的歌》(op.121)以及一系列小型钢琴作品等。

作品 116-119 四套钢琴曲集正是这一时期的代表作，我们从中可以发现很多值得研究和学习的方面，诸如在曲式结构、陈述结构、和声、织体与节奏节拍等方面的各种灵活性处理，都体现着作曲家丰富的创造力。它们无疑是对勃拉姆斯成熟的创作技法的一个展现。

此外，勃拉姆斯还是一位忠诚的爱国者，他对德奥民间音乐中质朴、清新的因素表现出浓厚的兴趣，先后编著了多册民歌集，收集近百首德国民间歌曲。他的许多创作中都渗透着民间音乐的素材和音调，除了早期作品第 10 号《爱德华》叙事曲外，最后四套钢琴曲集中的作品 117 之一也同样如此，乐曲上方的几句题诗选自德文版民歌集中的一首苏格兰摇篮诗，其简洁的曲调与 6/8 拍节奏特点形象地表达了该作品的内容。

第二章 作品 116-119 曲集中体裁的运用

勃拉姆斯的作品 116-119 四套钢琴曲集涉及到多样化的体裁形式，如幻想曲、间奏曲、随想曲、叙事曲、浪漫曲和狂想曲。由于它们大都表现一种不拘泥于形式、技法灵活多变的特点，可使作曲家最大限度地发挥想象力进行创作，因此这些体裁对四套钢琴曲集而言无疑产生了十分重要的影响。下面我们就具体结合这四套钢琴曲集，从历史发展角度来谈一下各体裁的自身特点。

幻想曲([意]fantasia, [法]fantaisie, [德]Phantasie, Fantasie)是一种能够“自由发挥作曲家想象力而又很少遵循传统曲式的作品”，^①一般指器乐体裁的形式。它在历史上具有多种表现形态：

在 16、17 世纪时，幻想曲经常用在琉特琴类的弦乐器中，表现一种自由发挥想象力、即兴演奏的特征。

18 世纪时，键盘乐的幻想曲得到广泛的创作，但它们经常附加在正式乐曲之前，体现出一定的前奏功能。如：约·塞·巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》，在正式的赋格曲进入前，先由一首半音阶式的即兴性乐曲作为开始。

进入 19 世纪，幻想曲大多变为独立性的器乐曲。它既可以发挥现有的主题，如李斯特根据歌剧改编而来的“梦游女”主题幻想曲；也可将幻想曲作为整套作品的总标题，在其内部综合各种结构形式和体裁。这一特征鲜明地呈现在勃拉姆斯作品 116 中，整套曲集不仅冠以“幻想曲”的总标题，而且内部又有着随想曲和间奏曲的体裁交替，各乐曲的曲式结构类型也不相同，从而展现出这一浪漫主义时期幻想曲体裁的特征。

间奏曲([意]Intermezzo; [法]Intermede)从字面意义讲，具有“中间的”意思。在历史的发展中，它主要表现为以下几种特点：

1. Intermezzo 在早期指幕间剧。这尤其体现在文艺复兴、巴洛克时期的戏剧或歌剧中，指穿插在两幕之间轻松愉快的戏剧表演；后来，在 18 世纪时，这一喜剧性的幕间剧从戏剧的一个部分变成独立的演出形式。如：佩尔戈莱西的《女仆作妇人》就是从它正歌剧《高傲的囚徒》中的幕间剧独立出来的表演。

2. “间奏曲”自 19 世纪以来，经常被用于器乐中。早期用在歌剧的幕、场之间，或大型套曲中的一章。如舒曼《a 小调钢琴协奏曲》的第二乐章和勃拉姆斯作品 5 的第四乐章。正是因

^① 《西方音乐体裁及形式的演进》 钱亦平 王丹丹 著 上海音乐学院出版社

为间奏曲有着这种间插性的特点，所以决定了它在创作上没有固定的模式，可以充分发挥作曲家丰富的想象力。

3. 间奏曲作为独立的器乐曲，多见于钢琴独奏，并表现抒情性的风格。勃拉姆斯一生中创作了大量独立的间奏曲，如作品 117 的总标题就是“三首间奏曲”；此外，在作品第 76 号以及后期第 116、118、119 号这类组合性小品的曲集中，间奏曲也有多数体现。各乐曲大都表现一种短小精悍，形式灵活，风格清新简洁，行板速度的特点，从而恰当地表达出这一体裁形式自身的内涵。

随想曲（[意]capriccio；[法]caprice）大约最早出现在 16 世纪下半叶，以表现各种不拘泥于固定形式的音乐。在 17 世纪时，它主要用来指结构自由的器乐曲，乐曲没有特定的音乐技术和结构，从而突出了整体上的随意性特点。

18 世纪的随想曲表现为比较活泼的幻想曲特征。在早期，协奏曲中一个真正的华彩段或一些独奏奏鸣曲也常称为“随想曲”，这样做在于突出它即兴性的特点和多变的性格。

在 19、20 世纪时，浪漫派作曲家们经常将随想曲创作成独立的小型钢琴乐曲，如门德尔松的《e 小调回旋随想曲》（op.14 1824 年）。在勃拉姆斯作品 116-119 的四套钢琴曲集中，随想曲共三首，它们都出现在作品 116 中，为快板性格。各乐曲在结构形式上一些自然变化和发展的特点都是对“随想曲”体裁特征的反映。

叙事曲（[法]ballade；[德]Ballade）是一种叙事性的声乐或器乐体裁形式。在中世纪时，它通常指单声部或复调式的声乐曲。

18 世纪中叶后，叙事曲仍然以歌曲为主，因题材一般取自民间史诗或故事，所以它的叙述性较强，音乐有着多种表现风格及形式。

19 世纪以后，独立的器乐叙事曲形式产生，它一般篇幅长大且富于戏剧性。第一次将“叙事曲”应用到器乐曲中的是音乐诗人肖邦，他创作钢琴叙事曲的形式被此后的许多作曲家效仿。

勃拉姆斯一生创作了 5 首叙事曲，即作品第 10 号的四首和作品 118 的一首，但只有《d 小调叙事曲》（Op.10 No.1）在谱面上标明“根据苏格兰叙事诗《爱德华》”的创作，直接突出了它受民间叙事诗的影响。作品 118 之三是继早期作品第 10 号后，首次再现“叙事曲”这一体裁形式，乐曲整体上采用典型的复三部曲式结构，性格上为有力的快板，主题发展呈现出一定的戏剧性。

浪漫曲（[意]romanza；[法]Romance；[德]Romanze）作为乐曲标题，意味着没有严格的形式，它的创作一般都带有抒情性和随意性。

15 世纪时，浪漫曲在西班牙和意大利经常意指叙事歌曲，而在法国和德国，这个词语则意

味着在散文或诗体的诗节中一种过多的、深厚情感的表达。

在 18 世纪时，器乐和声乐作品均被冠以“浪漫曲”，以继续表达那些抒情性的音乐风格。最早创作的钢琴独奏浪漫曲仅具有较简单的曲调，更多精致的作品则是出现在 18 世纪后期的德国，如莫扎特的 d 小调钢琴协奏曲 K466 慢板乐章中即冠以“浪漫曲”。

进入 19 世纪，“浪漫曲”被频繁地运用到不拘泥于形式的小型乐曲中，如：舒曼作品第 28 号《浪漫曲》中的三首乐曲。在勃拉姆斯作品 116-119 的四套钢琴曲集中，作品 118 之五也是一首“浪漫曲”，乐曲整体上为减缩单三部曲式的结构，对比中部主题的五次变奏重复表现出结构形式的多样性；此外，作品优美的旋律与行板速度也恰如其分地表达了“浪漫曲”体裁的抒情性特点。

狂想曲（[意]rapsodia；[法]rhapsodie；[德]Rhapsodie）一词源于希腊的 rhapsodos，它最初指荷马史诗的朗诵者用来表演吟诵诗歌的形式。

19 世纪以后，狂想曲首先应用于钢琴音乐中，它一般具有英雄性和史诗性，感情较为强烈和外露，体现出较强的民族风格。此外，狂想曲的结构运用也较为自由，曲式的采用相当广泛，如勃拉姆斯这四套钢琴曲集中的作品 119 之四。这首乐曲结构上的特点、热烈的性格以及多主题的内容，都呈现出狂想曲体裁的基本特点。

通过以上论述，我们可以看到勃拉姆斯在作品 116-119 曲集中对各体裁的运用，都表现为浪漫主义时期它们作为独立器乐曲的形式。在这些特定的体裁下，促使勃拉姆斯 20 首小型钢琴独奏的创作十分丰富多样，体现出技巧与内容的统一。

第三章 曲式结构研究

勃拉姆斯的四套钢琴曲集分别创作并出版于1892 (op.116和op.117) 和1893年 (op.118和op.119), 乐曲共计20首。在这些作品中, 作曲家主要采用中小型的曲式结构进行创作, 其中包括八首复三部曲式、九首单部曲式、一首集中对称五部曲式、一首回旋奏鸣曲式和一首自由曲式。许多作品在整体结构上表现得很有特点, 也有一些作品虽然整体结构较典型, 但在次级曲式结构和陈述结构方面又呈现出诸多个性化的特征, 这些都展现了作曲家灵活多样的处理。

这四套钢琴曲集虽然每套都由若干首独立的小型乐曲组合在一起, 但同时, 它们各自在整体上又表现出一定的组合性思维。

第一节 作品 116-119 各曲集的整体组合特点

作品116-119这四套钢琴曲集, 虽然不像传统的奏鸣交响套曲那样具有统一的创作思想和内容, 但是各套也都呈现出一定的整体组合特点。曲集中的各乐曲既表达了不同情绪的对比, 又体现着多种创作形式的变化, 彼此之间形成有机的结合。

下面我们就从各曲集的创作内容与作品形态入手, 逐一来看它们的整体组合特点。

作品 116 共七首乐曲。这是他从 1892 年寄给舒曼·克拉拉的 11 首新作中挑选出来, 并具有相似风格特点的作品。因内部各乐曲本身就有间奏曲与随想曲的体裁交替, 却又为整套曲集冠以《幻想曲》的总标题, 从而体现了作曲家有着特殊的编排目的和意义, 这已经在某种程度上体现了套曲的涵义。下面我们从作品形态出发, 在调性、速度、节奏节拍等方面来观察曲集的整体性。

在调性布局上, d 小调在第一首乐曲中呈示, 经过中间几首作品的调性对比后最终在第七首中再现, 实现了首尾调性的呼应。此外, 曲集中的第四、五、六首均为 E 大调 (或 e 小调), 这也体现出统一的调性安排。

在作品速度上, 三首随想曲, 作曲家均采用快板或急板的形式, 而四首间奏曲则以行板或柔板形式出现, 七首乐曲在速度上形成了快慢相间的对比。

在节奏上, 第七首乐曲从临近 Coda 的第 74 小节起, 拍号由前面的 2/4 拍变为 3/8 拍, 这与第一首乐曲的节拍达成了一致; 同时, 两首乐曲中相同切分节奏的增三和弦解决也表现了首尾的呼应性。见下面两例的比较:

例 1: a (作品 116 之一的第 5-7 小节)



b. (作品 116 之七临近 Coda 处改为 3/8 拍)



上例在旋律形态方面，两片断的旋律骨干音“fa、mi、re”清晰可见，同样体现了二者的相呼应。因此，通过这几个方面的分析，我们可以看出作品 116 的整体组合特点是非常鲜明的。

作品 117 共三首乐曲，总标题为“三首间奏曲”。这里套曲的重要特征首先体现在音乐内容上，勃拉姆斯称它们为“‘我哀伤的三首摇篮曲’，这套作品微妙的抒情性或许是勃拉姆斯在生活中痛失母亲后的爱的歌曲”^①。第一首乐曲^bE 大调上方有一段诗句，选自德文版民歌集中的苏格兰摇篮诗，释义为“安睡吧，我的孩子”（Schlaf sanft, mein Kind）。

在作品形态上，三首乐曲首先在速度上表现为递进的模式（有节制的行板——不太慢的行板——稍快的行板）；其次，在曲式结构上，作品是逐渐趋向于复杂化的（单三部曲式——再现四部曲式——复三部曲式）。

作品 118（六首）和作品 119（四首）两套曲集，基于总标题为“六首钢琴小品”和“四首钢琴小品”，因此这或许是作曲家有意识地将自己创作的一些小型乐曲按照某种倾向性编排在一起而产生的。

作品 118 的六首乐曲中有四首间奏曲，一首叙事曲和一首浪漫曲。各乐曲在速度上呈现出交替性的变化趋势（快板——慢板——快板——快板——慢板——慢板）；在曲式结构的规模上，它们从整体上表现为一种对称性的布局（小型曲式——中型曲式——小型曲式）；在调性布局上，第一首乐曲结束于主调 a 小调的同主音 A 大调上，这暗示了要为第二首 A 大调的乐曲进入做准备；第四首乐曲结束在主调 f 小调的同主音 F 大三和弦上，并作很弱和延长的处理，同样也为第五首 F 大调的乐曲进入作调性和速度上的准备。这些特征表明作品 118 在各乐曲彼此的发展中强调整体的联系。

^① 《Johannes Brahms》A biography By Jan Swafford Macmillan

作品119的前三首乐曲在体裁上为间奏曲，最后一首为狂想曲。其组曲性的特征主要体现在速度渐快的发展趋势上（柔板——稍激动的小行板——优美而诙谐的——果断的快板），前三首乐曲3/8拍、3/4拍、6/8拍的节奏特点向最后一首狂想曲2/4拍的律动趋势进行，体现了整套作品逐渐加速增长的气氛。

第二节 曲集中单个乐曲的曲式结构特点

在这四套钢琴曲集中，整体结构典型性的乐曲占11首，如作品116之三、之五，作品117之一、之三，作品118之二、之三以及作品119之一、之二等，我们均可通过这些乐曲的规模、材料与调性对比、和声终止式及各附属曲式部分的表现力等看到它们规范化的结构特点。

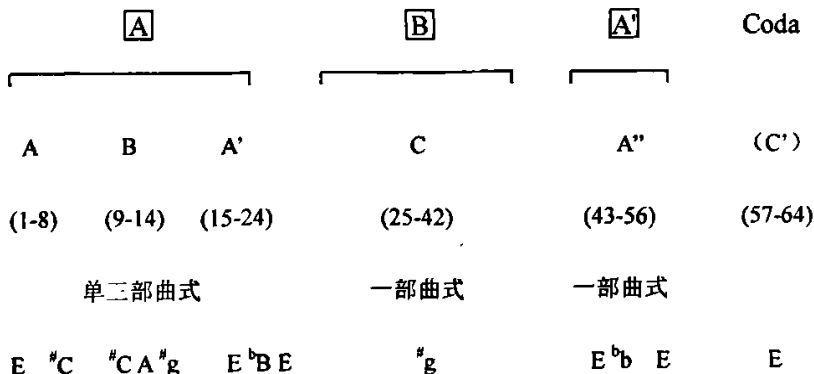
然而，非规范化的结构形式似乎具有更突出的表现，诸如边缘性、中介性、奏鸣因素的渗透以及变体回旋奏鸣曲式、自由曲式等结构类型的出现都反映了作曲家独特的创造力，它们构成勃拉姆斯作品116-119曲式结构运用上的重要特征。

以下我们就对这些较有特点的曲式结构进行研究。

一、复三部曲式

1. 边缘类型的复三部曲式

作品116之六的主导曲式为复三部曲式，乐曲因复三部曲式[B]部规模小，以及再现部减缩而导致了次一级结构产生循环性因素，见下面的结构图式：

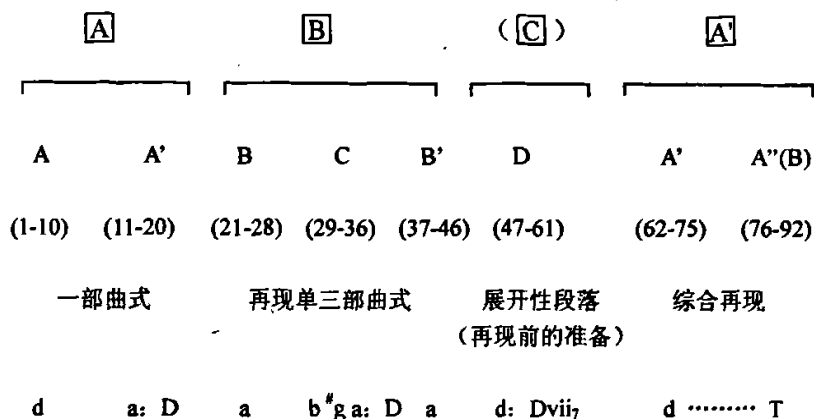


这是一首温柔的小行板的间奏曲。从谱面看，这个复三部曲式的结构框架很清楚，首部[A]是一个再现单三部曲式，中部[B]在调性与材料对比的独立性写法上也体现了复三部曲式的结

构特点。然而，由于再现部分 [A'] 减缩为一部曲式，而 [B] 部本身也是一部曲式，所以体现在次级结构的量上，其比例就不很典型，这里作曲家在 [B] 部采用复乐段，再现部运用扩充等手法对其进行弥补。总之，这首复三部曲式的结构是很有特点的。

2. 中介类型的复三部曲式

具有中介性特点的结构体现了同一原则内不同曲式之间的相互渗透。在作品116之七中，乐曲整体结构布局就呈现出复三部曲式与复四部曲式的中介性特点。首先来看其结构图式：



这是一首激动的快板的“随想曲”，而19世纪随想曲的体裁特征就是创作较为自由，往往不受曲式结构约束，具有一定的即兴性。因此这里中介性结构特点的产生体现了作品体裁内容的需要。

将这首乐曲看作复三部曲式，原因在于次级曲式结构中的D部材料是由A部引申发展而来，由于对比不够鲜明，并具有主调属功能的特点，因此具有了再现前的连接意义。

而将整体结构看作复四部曲式，则是由于D部结构规模较大，共15小节，拥有足够的独立性，这一点又使它具备了展开部分的特点。

正是因为D部结构有着这样的表现意义，所以导致了作品中中介性特征的产生。

3. 奏鸣因素在尾声中渗透的复三部曲式

在勃拉姆斯作品116-119的四套钢琴曲集中，尾声经常出现用前面的主要主题作总结性收尾，奏鸣因素体现在用对比材料在尾声中作调性附和的处理。首先我们以作品116之六的Coda部分为例。

这首作品的Coda部分以复三部曲式对比中部C的材料作尾声式发展，调性由中部的#g小调

附和至主调E大调中，从而体现出奏鸣性的因素（结构图式可见边缘类型的复三部曲式一例）。再如作品116之七的再现部分。

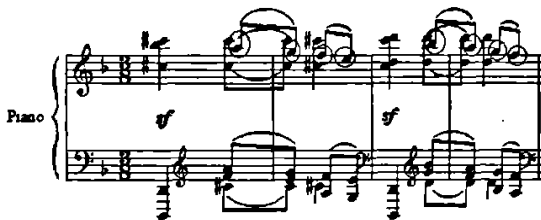
作品116之七的最后部分是综合性再现，这体现在乐曲次级结构的最后一部分中，即A'(B)部分（见中介性类型复三部曲式中的结构图式）。由于这一部分已经带有了尾声的功能，因此对比中部B材料的渗透，以及在主调中作调性附和，从而使乐曲具有了一定的奏鸣因素。见下例。

例 2: a. 对比中部 B 材料（第 21-22 小节）



[a]

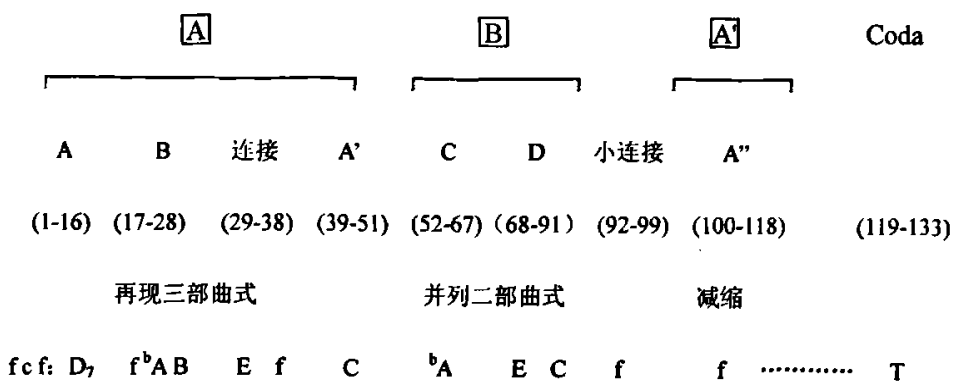
b. 再现部分中的材料（第 82-85 小节）



[d]

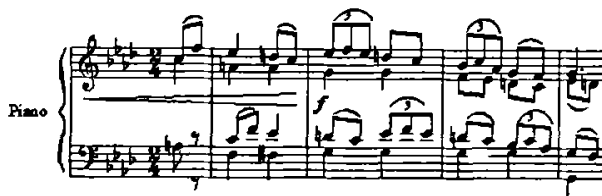
b例中高声部级进下行的旋律呈现出以两小节为单位的模进特点，它是对B部中声部旋律形态的再现。调性由a小调附和至主调d小调中。

在作品118之四中，奏鸣因素的渗透更为明显。复三部曲式的首部调性结束时没有终止在主调中，而是停在了属调上，这一调性布局直接体现了受到奏鸣曲式的影响。见下面的整体结构图式：



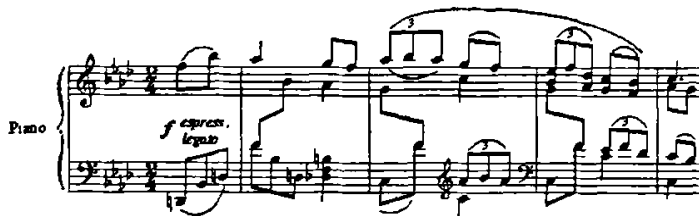
作品材料附和的特点表现在首部主题第二乐句与再现部主题的第二乐句上。见下例的比较：

例 3: a. 首部主题第二乐句 (第 8-11 小节)



[c]

b. 再现部主题第二乐句 (第 107-110 小节)



[f]

二、再现单部曲式

1. 奏鸣因素在尾声中的渗透

在复三部曲式部分中，已经谈到奏鸣因素在尾声中的渗透这一运用，而在再现单部曲式的乐曲中，作品 117 之二再次呈现了这一特点。首先来看其整体结构图式：

A	B	C	A'	B' (Coda)
(1-22)	(23-38)	(39-51)	(52-72)	(73-85)
转调复乐段	复乐段	展开性段落	变化重复乐段	
$\flat \flat \flat g$	$\flat D \flat \flat \flat G \flat D$	$\flat \flat \flat G \flat \flat \flat: Dvii_7$	$\flat e \flat D \flat \flat \flat C e \flat \flat: D_7$	$\flat B \flat D \flat \flat$

这是一首单主题的作品，B部主题由A部主题衍生发展而来。图式中最后一个部分因旋法上的表现和速度为更慢的提示，从而形成了由B部主题变化而来的Coda功能。调性由原来的 $\flat D$ 大调附和至主调 $\flat \flat$ 小调中，呈现出奏鸣因素。

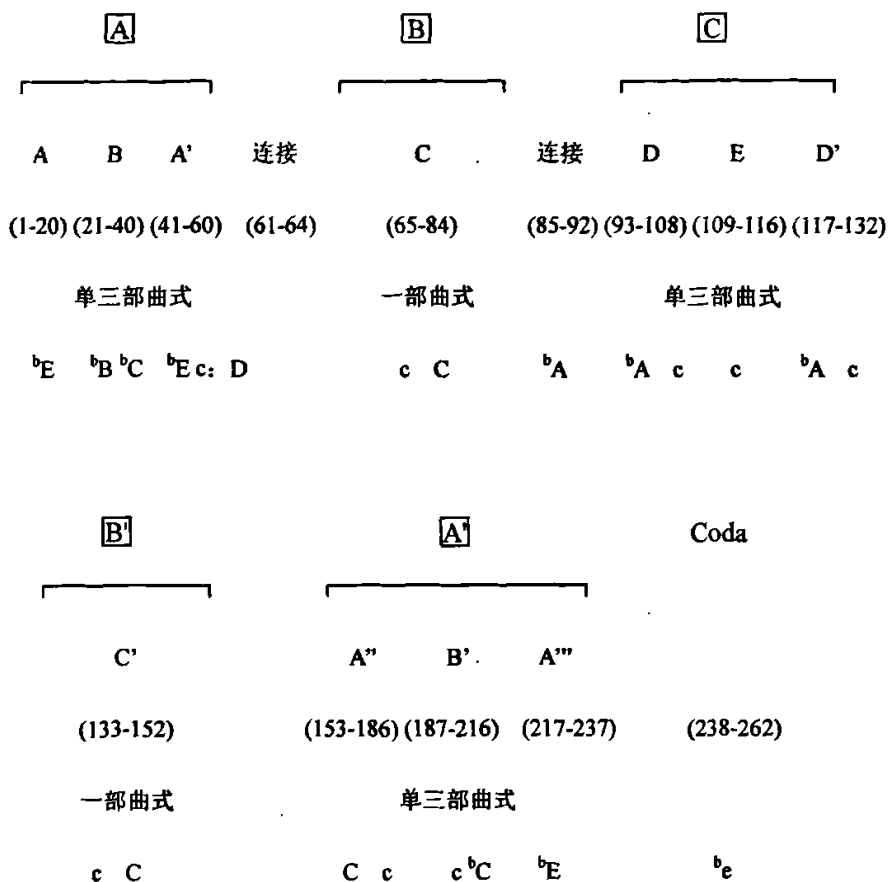
此外，这首间奏曲的形式又使作曲家在其它处理手法上表现得相当鲜活，如：在A部中，结构上的扩充（9小节+13小节）、调性上的对比（ $\flat \flat - \flat G$ 的转调复乐段）以及旋律上的引申发展（第二乐段从第三小节起就开始变化），这些都体现了作曲家别具匠心的构思。

三、其他曲式结构类型

集中对称五部曲式（作品119之四）、变体回旋奏鸣曲式（作品116之一）和自由曲式（作品116之四）是作曲家在这四套钢琴曲集中，脱离复三部曲式和单三部曲式之外的三种结构类型，它们在体裁上分别为狂想曲、随想曲和间奏曲。

1. 集中对称五部曲式

集中对称五部曲式是再现四部曲式的变体，它因前两个部分的倒装再现而形成。在勃拉姆斯这四套钢琴曲集中，作品119之四表现为这样一种特点。这首乐曲是四套曲集中规模最大、最为复杂的一首，在体裁上为果断快板的“狂想曲”。首先来看其整体结构布局：



从图式中，我们可以看到无论以曲式结构的 **C** 部为中心，还是以次级结构E部为轴心，两端均呈现一种完全对称的形态。作品各曲式部分的结构基本是规整的，但内部的陈述过程中又不免呈现出一些灵活性的特点。尤其是再现部分 **A'** 的首部和对比部分中，旋律的发展较 **A** 部而言不仅具有引中性，而且调性关系也很特别：它的第一部分A''在C大调上移调再现，紧接了前面曲式部分中的调性。

此外，**A'** 部的第一部分旋律还作了变奏的处理，在保持原主题骨干音的情况下，节奏由一开始的顺分型在这里变为等分型，左手伴奏声部也由一开始的八度织体在这里变为单音，演奏法上两手同时采用断奏的形式。见下面两例的比较：

例 5: a. [A] 部开始主题 (第 1-4 小节)



[^bE]

b. 再现部分 [A] 中首部变奏后的形态 (第 153-156 小节)



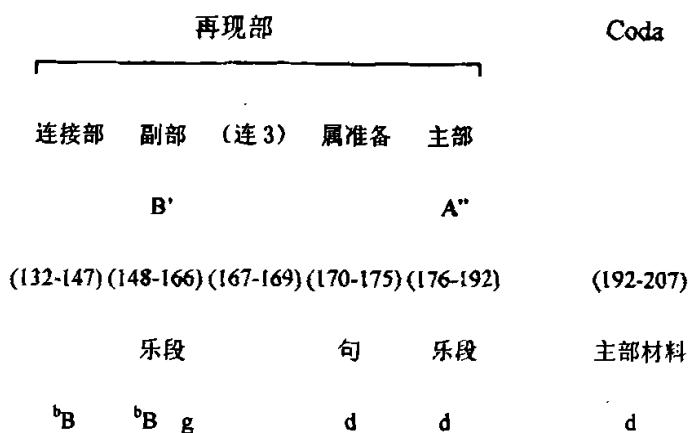
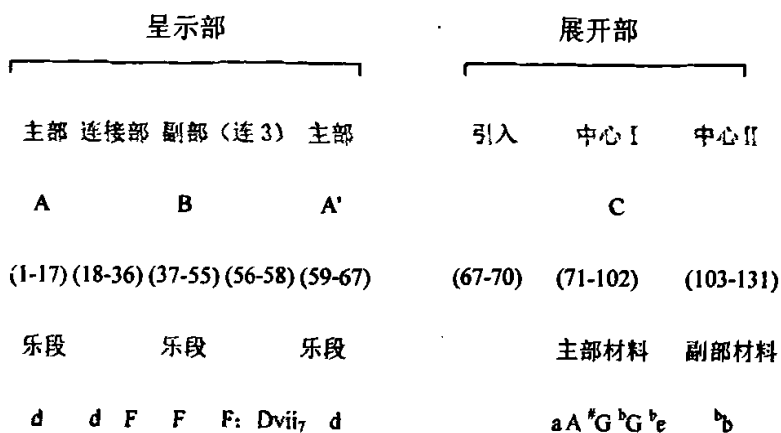
[C]

从 b 例中, 我们可以看到 [A] 部的变化再现为作品注入新的活力, 带来新的表情风格, 它为丰富乐曲的表现力起到不少作用。

从上述分析中, 我们可以看到乐曲多部曲式的结构为“狂想曲”提供了丰富的发展空间, 主题发展与调性布局特点也体现了作曲家灵活性的处理。此外, 作品和声化的织体与快板速度充分展现了作曲家热烈的情感, 表达出一定的民族性。

2. 变体回旋奏鸣曲式

作品 116 之一在速度上是有力的急板, 其变化特征主要指再现部: 主部省略一次再现, 副部调性未附合, 只是作了调性移动。首先来看其整体结构布局:



从图式中，我们可以看到作品的呈示部无结束部，副部在到达 F 大调完满终止后，直接通过等音和弦转调回到主部 d 小调中。形成第一次再现。

在再现部中，副部调性虽没有附合至主调 d 小调，但却作了相应的变化，由呈示部中的 F 大调在这里变为 ^bB 大调，随后再到 g 小调中完满结束。属准备之后，进入再现部。在这里，我们就可较为清晰地看到这个回旋奏鸣曲式的变体化特征了，再现部中不仅省略了主部第二次再现，而且副部的调性虽变动，但未附和。

这种创作是与随想曲的体裁密切相关的，即兴性的创作直接引起作曲家在处理方式上发生转变，从而导致乐曲结构变体化。

3. 自由曲式

作品 116 之四是一首柔板的间奏曲，它在整体结构布局表现出自由化的特点（见附录 1）。首先来看其结构图式：

A	B	A'	B'	A''	C	A'''	Coda
(1-9)	(10-14)	(15-25)	(26-32)	(33-36)	(37-49)	(50-52)	(53-71)
E B	e	E [#] g	[#] c [#] g	[#] g	E A	[#] C	E

从图式中，我们可以看到这首乐曲的结构部分较多，因 A 部主题材料不时再现，所以使乐曲产生了一定的循环性因素。但是，A 部的曲式部分都不独立，再现时规模短小，A'' 部和 A''' 部在长度上都是一个乐句，因此这并不能形成真正意义上循环曲式的发展。

如果将其多部进行组合，那么前五个部分 ABA'B'A'' 有可能形成双三部曲式的结构组合，即构成复三部曲式中的首部 \boxed{A} ，接下来的 C 部虽然在材料、调性上有对比，但其规模较小，在比例上与前面部分完全不能抗衡。因此，这样一种表现特征决定了乐曲在整体上无法组合成各类曲式，而是一个极特殊的自由曲式结构。

然而，A 部开始动机联系整首乐曲，是重要的发展因素（见例 6）。A'' 部和 A''' 两部分均是由此动机发展而来的主题片断，它们有着相应的功能意义：B' 部陈述之后，A'' 部的出现意味着对前面[#]g 小调的补充；C 部之后，A''' 部的出现则起着向 Coda 部分的过渡作用。B' 部和 C 部在材料上都由 B 部级进下行的旋律发展而来，因各自在结构、规模及调性上都比较独立，所以作为两个单独的曲式部分而存在。A'' 部和 A''' 部在它们之间的贯穿，使得这个本来较松散的作品获得统一的艺术表达。

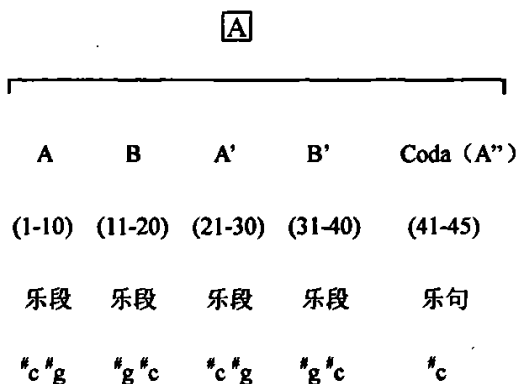
例 6：（作品 116 之四的第 1-2 小节）



以上部分为勃拉姆斯作品 116-119 四套钢琴曲集中曲式结构上的重要特点。通过上面分析，我们可以看到作曲家各种灵活多样的处理。在复三部曲式和单三部曲式作品中，边缘性、中介性，以及奏鸣性因素的渗透这些结构特点均体现了作曲家独特的创造力；在其它类型曲式结构中，集中对称五部曲式和回旋奏鸣曲式两首乐曲强调变体化的结构形式，而自由曲式乐曲则突

2. 首部为并列二部曲式

并列二部曲式意味着两个对比的部分都应各自相对独立和完整。在勃拉姆斯作品 117 之三的首部，就呈现着这样的一种特点，其整体结构图式如下：



从这一结构布局中，我们能够看到它与前面一首在整体上的相似性。但具体的结构、规模及调性和声方面，二者表现出明确的差异性：这一次级曲式结构的 A 与 B 都是完满终止，并且变奏反复一次，没有形成 ABA 的组合。最后一次再现 A'' 部因规模减缩，成为乐句的形式，并且速度变慢，旋律时值扩大，节奏、织体也发生变化，所以获得小结束的功能意义。从整体上看，这是一个并列二部曲式加反复加小结束的结构，与上一首作品的处理手法完全不同。

在调性和声上，A 部主题由 $\text{c}^{\#}$ 小调开始，在将近结束时到达属调 $\text{g}^{\#}$ 小调作完满终止，而在对比主题 B 部中，先延续 $\text{g}^{\#}$ 小调的和声进行，并在临近结尾时又回到主调完满终止。调性和声的呼应使其在一定程度上呈现出古二部曲式的调性思维。这一特点同样也表现在 A' 部与 B' 部中（见上面图式中的调性标记）。

3. 首部为奏鸣曲式特点的结构

作品 118 之二的首部十分独特，通过反复研究，觉得它在整体上受到奏鸣曲式结构的影响（见附录 2）。下面是它的结构图式：

A

主部	副部	展开部	再现前的准备	主部	副部
A	B	C		A'	B'
(1-16)	(17-24)	(25-30)	(31-34)	(35-38)	(39-48)
重复乐段	模进乐段	句	主部材料	句(倒影)	双乐句
A E	a: D	A: D 持续	A a	A	A: T

主部为一方整性的转调重复乐段结构，调性由 A 大调开始至 E 大调中完满终止；副部主题是一个八小节之长的模进乐句的乐段，调性在 a 小调中，强调属功能；在其结束之后，六小节的展开部出现，它在 A 大调属持续音上展开主部主题材料；经过四小节再现前的准备连接后，主部主题再现。这里主部再现时的旋律形态稍作变化，它是对开始主题作倒影发展。在主部完满终止后，副部主题进入，它直接在主调 A 大调上陈述，强调主功能，从而形成了调性的附和。尽管这一首部有着奏鸣曲式结构功能的发展特点，但其各部分的比例关系不太典型，因此表现出作曲家在曲式运用上的创造性。

4. 变体的变奏曲式

作品 119 之二的首部是以变奏曲式的创作思维完成的曲式结构部分，它反复运用主题材料作变奏的发展，但在其过程中，又穿插了对比性因素，从而呈现出一定的变体化特征。首先来看其整体结构图式：

A

A ₅	B ₃	A' ₄	A'' ₅	A''' ₅	B' ₆	A'''' ₅	过渡
(1-5)	(6-8)	(9-12)	(13-17)	(18-22)	(23-28)	(29-32)	(33-35)
e	B	e	a	f e	T	D ₇
主题	对比主题	变化重复	引申	变体	对比	再现	
				(第一次变奏) (第二次变奏) (第三次变奏) (第四次变奏)			

从图式中，我们可以看到因对比主题 B 的存在而导致变奏曲式的变体化特征。主要主题 A 是建立在 e 小调上的五小节乐句结构，规模较小。后面的发展均是针对这一主题而作的变奏展开。第一次变奏 A' 部（第 9—12 小节）为变化重复，变化之处仅表现在结尾的和声与旋律音上；第二次变奏 A'' 部（第 13—17 小节）在调性、织体与节奏形态上同时发生变化，成为在 a 小调中以三连音为主要形态的旋律特点；第三次变奏 A''' 部一开始也在调性（f 小调中）、织体及节奏上都发生了变化，但两小节之后，调性回到主调 e 小调中，原主题的骨干音也随之出现，织体依然保持在这一变奏中；最后一次变奏 A'''' 部是在原调中对伴奏织体与节奏形态稍作变化。下面我们通过谱例来看原主题与三次变奏主题的关系（省略第一次的变化重复 A' 部）：

例 7：a.（基本主题 A：作品第 1-2 小节）



b.（第二次变奏 A''：作品第 13-14 小节）



c.（第三次变奏 A'''：作品第 18-19 小节）



d.（第四次变奏 A''''：作品第 29-30 小节）



此外，这一结构布局中还呈现出某些复三部曲式的附生性特点，作品的前三部分 ABA' 尽管规模短小，共 12 小节，但其材料与调性布局明确地呈现出再现三部曲式的结构特征。

二、陈述结构

陈述结构是组织音乐各种表现手段的最小的结构形式，它对塑造音乐形象产生重要的作用，通常具有一定的性格特点。在勃拉姆斯在作品 116-119 的四套钢琴曲集中，因受到特定体裁内容的影响，所以作曲家在陈述结构的写法上也表现出诸多的特点。

1. 三个乐句的乐段

作品 116 之二的对比中部是一个带扩充的三乐句乐段结构，它以不太急速的、很弱的连奏方式进行；为了演奏上的简易性，作曲家为右手声部设计了两种方案。

作曲家在这部分的处理中表现相当灵活。整个乐段的旋律进行具有一气呵成的效果，因此其划分具有一定的相对性。从材料和调性的特点出发，这部分体现为一个 6+10+16 小节的乐段结构，每乐句的结尾都出现同一个材料作为间歇，即下面这个材料：



这一具有绵延性特点的材料，在作品第 22-23 小节、第 32-33 小节及第 46-50 小节处均可看到。

在调性上，这部分表现为每乐句的开始都引入新调性，在邻近结尾时又回到主要调性的布局特点。如第一乐句（前六小节）在 a 小调中作主要主题的呈示；第二乐句一开始便在新的对比材料上引出新调 e，三小节后回到原调原主题；第三乐句同第二乐句的材料和调性特点基本相同，只是在其内部 e 小调陈述之后，又增加了三小节在 d 小调上的扩充，随后再回到原调中去。这种调性布局特点不仅强化了旋律进行中的不稳定性，而且也成为划分结构的重要依据。

2. 乐节模进的结构

作品 116 之七的对比中部主题写法很独特。主题是一个八小节之长，并呈现出以两小节为单位的乐节模进结构。

首先，前四小节（第 21-24 小节）的内声部表现为一个相距大三度关系的模进。见下例（摘录乐曲内声部的旋律）：

例 8: a. (对比主题第 21-22 小节内声部的旋律):

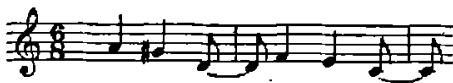


b. (对比主题第 23-24 小节内声部的旋律):



此外,这一特点同样体现在后四小节(第 25-28 小节)中,第 27-28 小节是第 25-26 小节的下行纯四度模进。见下例:

c. (对比主题第 25-26 小节的内声部旋律):



d. (对比主题第 27-28 小节的内声部旋律)



尽管这一主题包含了两种模进环节,但整体的音响效果有着不可停顿性。

3. 转调复乐段

转调复乐段是复乐段结构的另一种表现形态,其特征在于两乐段的和声终止式在不同的调性中呼应。勃拉姆斯作品 117 之二的首部(第 1-22 小节)就是一个转调复乐段结构,两乐段在材料上为平行关系。尽管材料平行,但两乐段在旋律进行中又有着绝大部分的差异性,完全相同之处只在开始的前两小节(第 1-2 小节与第 10-11 小节),之后发展完全改变。

在调性和声上,第一段结束于降 b 小调三音旋律位置与导音三四和弦的复合和声上(第 8-9 小节),突出主、属功能的复合;第二段的和声终止式表现为降 g 小调根音旋律位置与六级六和弦的复合和声(第 21-22 小节),强调主功能。属到主的功能性解决从而体现了两乐段的相呼应。

4. 乐句形式的乐段

这一陈述结构强调的是乐句因不可间断的发展而最终形成了乐段结构的规模。在勃拉姆斯作品 119 之三的第一部分（第 1-24 小节）中，就有着明确的表现。

主题（第 1-12 小节）在旋律上呈现出 6+2+2+2 小节的特点，因整体规模较大，独立性强，并且旋律与调性和声的进行具有不可断分性，最后结束在主调 C 大调的平行关系 a 小调完满终止上，所以作为一个单独的 12 小节的乐句乐段形式而存在。在反复时，其规模、旋律、调性及终止式基本不变，这给音乐带来一气呵成的陈述特点。

5. 结构的组合

在杨儒怀教授《音乐的分析与创作》一书中提到：“长大的、多种结构的组合对许多曲式的中段或展开部的结构是有特点的”。在勃拉姆斯作品 118 之六的对比中部，就形成了这种结构的组合。

整个对比中部是由一个对比乐句的乐段（第 41-49 小节）与两个呈模进关系的独立乐句（第 49-55 小节、第 55-62 小节）组合而成的结构，因结构内部之间具有叠入的特点，从而强化了彼此的融合性。

在这个组合结构中，开始 4+5 小节的两个对比乐句自始至终在 \flat 小调中进行，并以完满终止结束。其后两个单独乐句的形态都从这一主题变化而来，第一乐句长达七小节，它与主题形成材料上的平行关系，调性由 \flat 小调开始至 \flat 小调中结束；第二乐句共八小节，它紧接叠入的 \flat 小调，在新的音高上作模进发展，最后再回到 \flat 小调中去。这些特点都呈现出三个部分因比例相当、材料与调性的各自独立而形成了整体上的组合结构。

以上是勃拉姆斯在次级曲式结构与陈述结构运用上的主要特征，他在传统曲式原则基础上的多种灵活性创造都与相应的体裁内容有关，从而直接构成了作品特定的音乐风格。

第四章 其它音乐表现手法

在勃拉姆斯后期钢琴独奏的创作中，不仅曲式结构的运用表现得很有特点，而且在其他音乐表现手法诸如调式调性、和声技法、复调与织体以及节奏节拍等方面也都呈现出创造性的技艺。以下将对这几方面进行分别阐述。

第一节 调式调性与和声技法

作品 116-119 四套钢琴曲集以保留大小调的功能体系为主，但同时又呈现出明确的调性扩张因素，这为丰富作品的音响色彩起到很大作用。

一、调式调性的特点

这 20 首钢琴作品的调性布局都较为传统，首部与对比中部经常呈现出四、五度关系或平行大小调关系等的一级关系调性布局特点。但同时，作曲家在具体作品内部也涉猎了较远关系调，如作品 118 之五的单三部曲式，其调性布局表现为三级关系的 F 大调与 D 大调；作品 118 之三的复三部曲式，首部与 Trio 中部之间为 g 小调与 B 大调的四级关系调，这些表现均说明作曲家开始注重色彩性的调性布局特征。

在作品内部，勃拉姆斯对调性的处理最具代表的是调性对置和调式交替手法。

1. 调性对置特点

(1) 体现在各曲式结构部分间的对置。这一对置强调的是色彩性的三度关系调性布局，首先以作品 116 之三的首部结束与对比中部的开始为例。

例 9: (作品 116 之三的第 32-35 小节)

The image shows a musical score for the piano part of Brahms' Op. 116, No. 3, measures 32-35. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a key change from G minor to B major (two sharps) between measures 33 and 34. The tempo marking is 'Un poco meno Allegro' and the dynamic is 'p legato'. The bass line includes chord symbols: [g] for the first measure, t for the second measure, and [B] T for the third measure. The treble line has a fermata over the final measure.

上例中，这一片断的调性对置特点很明确。对比中部体现为首部 VI 级关系上的大调。下例是作品 117 之一首部结束与连接部分的开始：

例 10：（作品 117 之一的第 15-17 小节）

[^bE] D₇ T [^bC]

这里首部调性 ^bE 与连接部分调性 ^bC 同样呈现出三度关系的调性对置特点。这里首部向降六级大调上对置，是为了引出 ^be 小调的对比中部。

(2) 体现在音乐发展中的调性对置。这一对置是为了在音乐发展中造成突然的色彩对比。首先以作品 116 之一的展开部分片断为例。

例 11：（作品 116 之一的第 91-95 小节）

[#G] T [^bG] S II, Dvii, Dvii₁₁ Dvii₇

在上例中，[#]G 大调与 ^bG 大调的二级关系调性对置，完全是因旋律中调号的变化引起的。这里 [#]G 大调的主和弦与 ^bG 大调的 S II₇ 和弦有两个共同音（即 [#]G=^bA；[#]D=^bE），因此调性对置的效果既鲜明又自然。

例 12: (作品 119 之三的对比中部第 25-32 小节)

Piano

$[\#f]$: D tIII t t D d D/D

$[\flat b]$: D tIII tsVI c t d

上例中, 前四小节调性在 $\#f$ 小调内, 而后四小节因调号的突然变化, 以及相似形态的旋律建立在新的音高上发展, 从而说明调性发生变化。这里由 $\#f$ 小调向 $\flat b$ 小调的对置同样突出了三度关系的调性布局特点。

2. 调式交替

调式交替手法在勃拉姆斯这四套钢琴曲集中, 主要表现为同主音的调式交替, 具体又包含同主音的大小调式交替、同主音的和声调式与自然调式交替等手法。

(1) 同主音大小调式交替

这种交替是音乐中最常见的调式色彩变化手法之一, 大小调式相互渗透, 起到丰富旋律色彩的作用。首先我们以作品 118 之二的片断为例。

(2) 同主音和声调式与自然调式交替

这一手法的运用表现较为传统。首先我们以作品 119 之二的第 13-17 小节为例，它体现了由 a 和声小调向 a 自然小调的交替。

例 15: (作品 119 之二的第 13-17 小节)

Piano

fp *mp*

[a] t s D₇ s₆ s D₇

t tsVI dVII₇ d tsVI s s₆ d₇

上例中，第 13-14 小节的旋律进行在 a 和声小调中，而从第 15 小节的最后一拍起至第 17 小节，旋律中自然七级音的出现以及和声进行均意味着乐曲进入 a 自然小调中，突出了乐句之间的调式色彩变化。

再如作品 116 之三的对比中部片断，见下例。

例 16: (作品 116 之三的第 54-58 小节)

Piano

f

[c] t d tsVI₂ Sii₆ d₂ t₆ S₂ D₇ S₂ D₇

这是一个由 c 自然小调向 c 和声小调过渡的片断。从上例及其和声标记中，我们能够看到第 54-56 小节的和声进行呈现出 c 自然调式的特点，而之后从属七和弦出现开始则意味着调式

发生转换。这一特征强化了音乐进行中的色彩性。

类似于这样的表现我们还可参见作品 118 之一的对比中部片断和作品 119 之一的再现部分以及作品 119 之四的 [A] 部结束与 [B] 部开始处。在作品 119 之一的再现部分中，b 和声调式向自然调式的交替体现在个别和弦上。

二、和声与终止式

1. 作品内部各和声手法的运用

在勃拉姆斯作品 116-119 的四套钢琴曲集中，突破传统之上的各和声手法在作品内部的运用主要体现在半音化和声、线形和声、高叠和弦及附加音和弦上，它们虽是近现代和声语言的重要组成部分，但在勃拉姆斯后期的钢琴音乐中已经有所尝试。

(1) 半音化和声手法

这一手法的运用标志着作品在某一程度上摆脱了大小调的和声束缚，体现出调性扩张的特点。在这 20 首钢琴作品中，半音化和声手法主要表现为三种形态，即离调式的半音化、变音式的半音化以及调式交替式的半音化。

① 离调式的半音化和声

针对这一表现形态，我们首先可在作品 119 之一的对比中部片断中看到，见下例。

例 17：（作品 119 之一的第 32-35 小节）

[D] D₇/D D Dvii₇/TSvi TSvi Dvii₇/S S₆

上例的半音化特点主要体现在次中音声部，即由 G 音开始，经[#]G, A, [#]A, B, C 再到 B 音的进行；对应在和声上，体现出频繁离调的特点。

继续以这首作品对比中部的第 37-39 小节为例。

例 18: (作品 119 之一中第 37-39 小节)

[D] D₇ D₆/TSvi TSvi D₇/S S₆

这一半音化特点体现在下方两声部中。由 A 音至[#]A, B, C, 再到 B 音的进行, 从整体上促成了离调式的半音和声特点(详见上例中的和弦标记), 这为增加旋律的紧张度起到不少作用。

②. 变音式的半音化和声

关于变音式半音化的特征, 我们可继续在作品 119 之一的对比中部找到运用, 见下例。

例 19: (作品 119 之一的第 21-24 小节)

[D] T₆ ^{#5}Dvii₆/Sii Sii₆ ^{#5}Dvii₆/TDiii TDiii₆ s₆

从上例中, 我们能够看到无论左右手声部, 均呈现出明确的半音上行进行特点。而它们在纵向的结合上, 尤其是第 21、23 小节, 向 D 大调二、三级上离调的 D 组变和弦起到增强和弦之间倾向性的运用。

再如作品 116 之三的第 45-48 小节，见下例。

例 20：（作品 116 之三的第 45-48 小节）

[A] D [#]D T Dvii/dVII D [#]D T

这一片断的右手中声部呈现出上下起伏式的半音化进行特点，在和声上，第 45、47 小节最后一拍上升高五音的属和弦正体现出变音式半音和声手法的运用。

③ 调式交替式的半音化和声

在这四套钢琴曲集中，运用最多的就是同主音关系的调式交替半音化。这里首先以作品 116 之六的开始主题为例。

例 21：（作品 116 之六中的第 1-4 小节）^①

Andantino teneramente

[E] T s, Sii D, T s, D₇/D D

上例的中声部是一个由 B 音开始，经[#]B、[#]C、^xC，再到[#]D 音的半音化旋律进行。体现在和声上，E 大调小下属九和弦与前后和弦的对比从而突出了大小调关系的调式交替特征（见上例中的和弦标记）。同样，这一特点也体现在第三、四小节处，中声部由 A 音开始，经[#]A，再到还原 A 的半音化旋律对应在和声上是小下属七和弦与前后和弦的对比。

^① 注：这里仅以主题的前四小节为例。

继续参看作品 116 之三的第 24-28 小节。

例 22: (作品 116 之三中的第 24-28 小节)

Piano

molto legato e cresc.

[g] dVII₇ D₇ ^{b3}Dvii₇/D t D₇/^bII

D₇/dVII dVII₇ D₇

这是作品首部的对比主题片断,整体表现为八度的齐奏。高声部是一个由 C 音开始,经[#]C, D, ^bE, E, F, 再到[#]F 音的半音化旋律,而中声部则体现为一个由 E 音开始,经 ^bE, D, ^bE, D, ^bD, C, ^bE, 再到 D 音的不完全半音化和声进行。纵向上的结合使它们在和声进行上具有了同主音的调式交替特点,自然七级七和弦与前后和弦的对比直接丰富了音乐进行中的表现力。

(2) 线形和声

线形和声在浪漫主义时期是经常被运用的,它强调横向进行的旋律性。在勃拉姆斯这 20 首钢琴作品中,这一手法不乏大量地运用,如作品 116 之一的副部主题。见下例。

例 23: (作品 116 之一的副部主题第 37-45 小节)

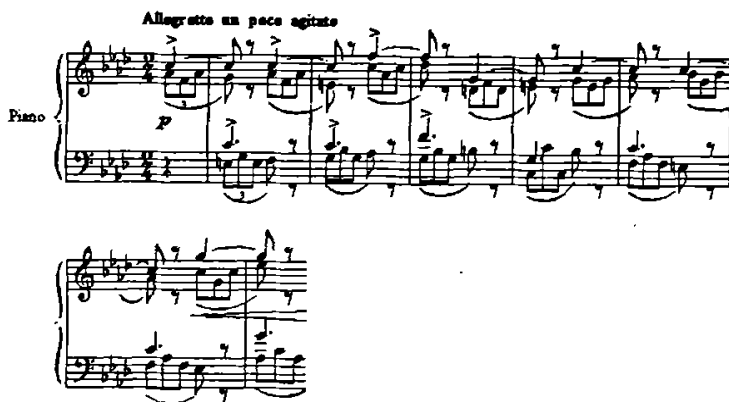
Piano



这是一个八度织体的主题，两手声部在突出横向进行的过程中，形成了“互补”的复调特点，和声功能隐含在声部的进行中。

再如作品 118 之四的开始主题，这里作曲家强调了复调式的线性和声特点，见下例。

例 24: (作品 118 之四的主题第 1-7 小节)



这是一个左右手声部均表现为卡农式复调模仿的片断。高声部与次中音声部之间严格的卡农进行，以及中声部与低声部之间在节奏型上的模仿，都突出了这一横向进行的效果。

此外，作品 118 之六的开始主题也是一个较典型的线性和声片断，两声部各自强调横向的运动，高声部是主要旋律，低声部为一连串式的琶音进行。这里线性和声的特点也就不言而喻了。

(3) 高叠和弦

高叠和弦虽是近现代和声语言中重要的组成部分，但它在浪漫主义时期的作品中也有一定的体现。勃拉姆斯对这一纵向结构的运用经常表现在某片断或某一拍上，它除了起到加强和声功能的不稳定性外，还丰富了音乐的感染力。

首先来看作品 119 之一的开始主题片断，见下例。

例 25: (作品 119 之一的开始主题第 1-3 小节)

[b] s₁₁ D[#]11₁₁ tsVI₁₁

上例的琶音式织体由高叠和弦构成。按照声部层由高至低地逐一演奏和弦结构内各音,含蓄地表达出这个抒情性的柔板主题。

具有连续高叠和弦进行的片断在勃拉姆斯这 20 首作品中并不十分多见,它更多地是体现在某一拍的运用上。如 118 之二对比中部的第 60 小节第三拍上,为Ⅲ级九和弦;作品 118 之四对比中部的第 93 小节第一拍上,表现为导九和弦等。

(4) 附加音和弦

附加音和弦经常用来解释一些非三度叠置的和弦,从浪漫主义后期开始,这种和弦结构开始变得相对比较普遍,而在近现代音乐的创作中,它的表现意义更为多样化。

在勃拉姆斯作品 116-119 的四套曲集中,这一和弦结构也有部分涉及。如作品 119 之三的首部第六小节处,纵向上的结构表现出对附加音和弦的运用,见下例。

例 26: (作品 119 之三的首部第六小节)

[C] T⁺⁶ t⁺⁶

这一小节含有两个附加音和弦,即附加大六度的 C 大调主和弦——“维也纳六度”和弦^①,以及它的同主音 c 小调上附加大六度的主和弦——“多利亚六度”和弦。作曲家在这里运用了特定的附加音和弦来表现调式交替的特点。此外,“维也纳六度”和弦在这首作品中似乎是被强调的,因为它也同样呈现在作品 Coda 部分中(第 66-68 小节),从而暗示出乐曲相应的风格特

^①见《现代乐理教程》董忠良 著 湖南文艺出版社

例 29: (作品 117 之二中首部的第 19-22 小节)

Piano

[^bg] D, Sii₂ t Dvii,

t

tsVI₆

上例的乐曲首部是一个转调复乐段结构,这是转调复乐段的后乐段终止。四小节的片断在和声进行上表现出属到主的解决特点(见上例中各和弦的标记),从而与前乐段的终止形成呼应。在第 22 小节处,右手声部 ^bg 小调主和弦上的结束,与左手声部六级六和弦上的收束表现了复合和声的特点。同时,因六级和弦与主和弦之间有着密切的联系,所以这一转调复乐段最终获得了相对稳定感,恰当地表达出该结构的特征。

(2) “毕卡第”三度 (Piccardi Third)

“小调的主和弦在结束时为了获得完满的、自然的音响效果,很早就采用大三和弦的方式,结束时的大三度音称为‘毕卡第’三度”。^①这一用法在勃拉姆斯的后期钢琴独奏中表现相当频繁,具体我们可以参见作品 116 之五的最后结束处、作品 116 之七的对比中部第二结束处和最后结束处、作品 118 之一和之四的最后结束处以及作品 119 之二的最后结束处。这些表现均使各乐曲在结束时获得了调式色彩的变化。

(3) 弱化终止手法

对终止式进行弱化形成了勃拉姆斯音乐创作上的一种风格特点。音乐部分之间的连贯性加强,从而获得更有机的的发展。首先以作品 116 之二的主题为例。

^① 《和声的理论与应用》(下) 桑桐 著 上海音乐出版社

例 30: (作品 116 之二的主题第 7-9 小节)

[a] dtIII₆ tsVI D t₆ t D t₆ t

这是乐曲开始主题的结束处。在和声上，第八、九小节均表现出 D-t₆-t 的进行特点，属和弦没有直接解决至原位主和弦中，而是先主六和弦上过渡了一下再回去。作曲家在这里采用了低声部的旋律进行来回避原位的属——主进行，第九小节低八度的陈述是对第八小节在旋律及和声上的补充。

此外，我们还可参见作品 118 之六的最后结束处，这里原位的主和弦推迟出现，从而造成一个颇有效果的结尾。见下例。

例 31: (作品 118 之六最后结束的第 81-86 小节)

[^be] t s t sII₆ D₇/D DIII₆ D₇ t

以上部分是勃拉姆斯在这四套钢琴曲集中和声技法方面的主要特点。我们可以看到作曲家在传统和声语言的基础上有着很多出新的用法，以致产生了一些精致、细腻的音响效果，准确生动地表达了作品的内容。

第二节 复调手法

在作品 116-119 的钢琴曲集中，勃拉姆斯经常把复调手法作为表现音乐思想的重要手段，对位、模仿等不仅经常出现在作品内部某一片断中，而且还有整首乐曲都采用复调手法创作完

成的例子，如作品 118 之四。这些都展现了作曲家娴熟的创作技巧。

一、和声化的对位

勃拉姆斯尤为善用对位手法，在具体的创作中，他非常重视音乐的横向联系，各声部间经常体现出和声基础上的对位化进行。如作品 116 之三的对比中部第 35-70 小节，见下例。

例 32: (作品 116 之三中第 35-39 小节)

Un poco meno Allegro

p legato

Piano



这是一个在整体上为和声式织体的片断。从上例中，我们能够看到各声部在横向的运动中呈现出某些对位化特点，尤其是内声部，这里暗含了一个复调式的模仿：从第 35 小节的最低音声部起，二分音符加三连音的旋律形态在第 36 小节的中声部，形成了相距一个八度的模仿，而再到第 37 小节时，中声部与低声部又同时呈现这一形态，在最后两小节的内声部中，这一形态又变化为倒影式的三连音进行，这些表现均突出了与其他声部之间的对位，音响效果十分饱满。

再如作品 116 之六的开始主题，这里中声部的进行具有明确的旋律线条，它与高、低音声部形成一定的对位化特点，见下例。

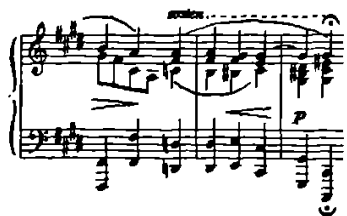
例 33: (作品 116 之六中第 1-8 小节的开始主题)

Andantino teneramente

Piano

p dolce e ben legato





从这个谱例中，我们可以看到各声部均呈现出相对独立的旋律线，尤其是上方两声部，在旋律形态上具有反向性的特点，高声部逐渐下行，而中声部则半音化上行。

此外，在作品 118 之五的开始主题，还表现出某些复对位的特点，如首部第 9-12 小节和再现部分的第 52-54 小节，见下例。

例 34: a. (作品 118 之五的开始主题第 1-4 小节)



b. (例 36a 的复对位)



通过上面两例的比较，我们可以看到例 36b 运用了复对位手法，a 例中的上方三个声部在 b

例中作了变奏的结合。这具体表现在：a 例中两个呈八度进行的内声部在 b 例中成为最高音声部和次中音声部，而在它们之间，插入了原本在 a 例中为最高音声部的旋律。在运动幅度上，只有 a 例中的两个内声部旋律在 b 例中同时移高一个八度，以强调这个旋律。

在作品再现部分的第 52-54 小节中，也同样表现出与 b 例相似的复对位手法特点，这里不再进行一一举例。

二、卡农式模仿

这种处理手法是勃拉姆斯最为常用的，正如在作品 116-119 曲集中表现出来的一些情况。首先我们以作品 116 之一的 Coda 部分第 192-197 小节为例。

例 35：（作品 116 之一中的第 192-197 小节）



在这六小节的谱例中，我们看到作曲家不断反复主部主题材料对乐曲进行总结，上方声部表现为对下方声部相距 15 度、后一小节的卡农式模仿进行。

再如作品 118 之四的 Coda 部分第 124-128 小节，见下例。

例 36：（作品 118 之四 Coda 部分的第 124-128 小节）



在这个五小节的 Coda 部分片断中，卡农式模仿手法呈现在上方两声部。这是一首完全采用复调手法创作而成的作品，主题卡农特点可参见例 24。

例 24 的主题片断在高声部与次中音声部之间表现为一个严格的卡农模仿进行，模仿条件为一个八度、后一拍。同时，在中声部与低声部之间还存在着一个自由性的模仿，它仅表现为音

型化的卡农式进行。作曲家以这种处理手法来塑造这个稍微激荡的小快板主题，使其个性颇为独特。

三、变化模仿

变化模仿在勃拉姆斯这 20 首钢琴独奏作品中，主要表现为倒影模仿和扩大模仿两类。首先来看倒影模仿，以作品 118 之四的首部对比主题为例。

例 37：（作品 118 之四中的第 16—20 小节）



从上例中，我们可以看到这是一个非严格的倒影式卡农模仿片段。带三连音的四音动机音型由低声部开始，然后在相距 15 度、后一拍的高声部出现了相应的模仿进行，突出了这个既富动力性又精致的对比主题。

扩大模仿也是一种很有特点的复调手法，这在作品 118 之二的对比中部第 49-52 小节和第 69-73 小节处均有明确体现，见下例。

例 38：（作品 118 之二的第 49-52 小节）



这一谱例的中声部各音体现为高声部低八度、节奏化时值扩大的模仿。模仿声部在节奏形态与织体上同时发生改变，各音的模仿距离也不相同，从而展现出这一浪漫而深邃的主题旋律。

四、卡农式模进

卡农式模进作为一种较复杂的卡农模仿形式，在勃拉姆斯的最后 20 首钢琴独奏作品中也有涉及，如作品 116 之三的对比如中部第 55-57 小节处，见下例。

例 39: (作品 116 之三中的第 55-57 小节)



从上例中,我们可以看到右手声部与左手声部为一个相距 12 度、相差两拍的卡农式模仿进行;同时,左右手声部在横向上各自又表现出以一小节为单位的下行大二度模进。

五、同步倒影

同步倒影手法在勃拉姆斯作品 118 之四的第 111-114 小节中有着清晰的表现,两个同步进行着的三连音式的内声部呈现出倒影的特点。见下例:

例 40: (作品 118 之四中再现部分的第 111-114 小节)



再如作品 119 之一的对比中部片断,见下例:

例 41: (作品 119 之一的对比中部第 27-30 小节处)



这是作品对比中部第一段的结束处。上例中高声部与次中音声部、中声部与低声部之间均呈现出一种并不严格的同步逆行倒影式进行。

六、固定动机式的变奏手法

固定动机变奏产生的复调手法，其特点是连续反复低声部短小的动机，并在固定不变的低音基础上将其它声部作变奏的发展。在勃拉姆斯作品 118 之五的整个对比中部（第 17-44 小节），就呈现出这样一种特点，见下例。

例 42：（作品 118 之五的第 17—20 小节）



这是乐曲对比中部的四小节主题原型。从谱例中，我们可以看到低声部是一个固定的四分附点节奏的四音动机，而附加在它上方声部的，则是一个以四小节为单位、相对独立和完整的主题旋律，它与固定动机形成了复调式的结合。虽然上方声部的每一次变奏都保留了原主题的结构、旋律、调性、和声以及在重属和弦上的半终止，但具体到每一次表现，又呈现出某些相异的特征。如：第一次变奏（第 21-24 小节）的起始音由原型中的单音变为八度和弦；第二次变奏（第 25-28 小节）的开始音型为三连音式的；第三次变奏（第 29-32 小节）除了完全的三连音式节奏形态外，在演奏法也成为断奏式的，性格直接发生变化；第四次变奏（第 33-36 小节）成为 16 分音符的律动式进行；第五次变奏（第 37-40 小节）对主题原型的骨干音作装饰性处理。尽管如此，主题原型以及五次变奏的上方声部旋律、织体结构均与固定动机在结构的划分上相附和。

第三节 织体特点

“在浪漫主义时期创作古典主义音乐，其引人注目之处，尤其在于丰富的音乐织体……”，^①这正如勃拉姆斯在其最后 20 首钢琴作品中所表现的那样，织体写作复杂而多变。

^①《古典音乐》——伟大的作曲家及其代表作（勃拉姆斯部分） 乔治·索尔蒂序 [英]约翰·斯坦利 著 山东画报出版社

一、单音织体

这一织体首先呈现在作品 116 之七的第三部分中，见下例。

例 43: (作品 116 之七的第 47-50 小节)



从上例中，我们可以看到这是一个以 16 分音符律动化进行为主的单音织体形态，虽然是 2/4 拍的节奏型，但却并非简单的分解和弦进行，它无序的律动是有着一定的旋律内在发展的。原节拍的强弱规律被淡化，变为 3+1 的音符进行特点。

再如作品 117 之三的开始主题，见下例。

例 44: (作品 117 之三的开始主题第 1-4 小节)



这是一个稍快的行板主题，演奏方式为齐奏。低声部出现八度的形态是对这个单音织体的加厚，以使主题产生一种浑厚的音响效果。

此外，单音织体形态我们还可参见作品 116 之三的首部对比主题（见例 22），这里表现为两手单音的齐奏。

二、八度织体

八度织体的形态在这四套曲集中是比较常见的，作曲家经常用它强调一些力度变化鲜明的色彩性旋律。如作品 117 之一的连接部分，见下例。

例 45: (作品 117 之一的第 17-20 小节)



上例中这四小节的连接部分与前后曲式部分形成了调性对置的特征。用八度织体来强调建立在 b^bC 大调上的这一旋律片断,是为了突出调性之间的色彩对比。

再如作品 116 之一的副部主题,见例 23。这里左右手声部均采用八度的织体来强化该抒情性的对比主题。

三、和声织体

和声织体形态在勃拉姆斯这 20 首钢琴作品中也有多处体现,首先来看作品 118 之三的开始主题,见下例。

例 46: (作品 118 之三的开始主题第 1-5 小节)



这是一个有力的快板主题。高声部与低声部为单音和八度的织体,但因中声部持续和弦的断奏,所以主题在整体上具有了和声化的织体效果。

再以作品 118 之二的对比中部片断为例。

例 47: (作品 118 之二的第 57-60 小节)



这是作品复三部曲式中, Trio 中部的对比主题片断。四小节连续柱式和弦的进行从而与前后部分中的琶音式织体形成鲜明的对比,这一主题带给我们的是厚重而凝炼的音响效果。

此外,和声化的织体形态还可参见作品 116 之三的对比中部、之六的首部,作品 118 之二、之三的开始主题以及作品 119 之一、之二的开始主题等。

四、节奏化的织体

这是一种强调节奏律动的织体形态,首先我们可在作品 116 之一的整个展开部找到其运用,见下例。

例 48: (作品 116 之一的展开部第 67-70 小节)



这是作品展开部的开始四小节。从上例中,我们可以看到每小节的声部都在不断加厚,力度增强,从而使其在某种程度上表现出和声化的织体形态;但是,就整体而言,这一片断在音响效果上最突出的还是它跳跃性的节奏,包括之后在旋律进行中呈现出的主部旋律形态,其发展都是隐含在这一节奏形态中的。

再如作品 116 之五的开始主题,见下例。

例 49: (作品 116 之五的开始主题第 1-3 小节)



这是一个在速度上为优雅的行板的主题, 其移节拍手法与动感化的和声织体, 向我们展现了深沉、内敛的抒情性。

五、音型化织体

在这一类型的织体形态中, 琶音式织体最常见, 使用最丰富。首先我们以作品 118 之三的 Trio 中部主题为例。

例 50: (作品 118 之三的第 41-44 小节)



这是一个低音伴奏声部呈现出琶音式织体的片断, 而它的上方旋律声部, 则是相应的四分附点音型的贯穿。再如作品 119 之三的开始主题, 这里也体现为低音伴奏声部对琶音式织体的运用, 见下例。

例 51: (作品 119 之三的开始主题第 1-4 小节)



这一优美而诙谐的间奏曲主题在低声部的琶音织体之上, 呈现出高、中音声部的和声化织体特点。

在作品 116 之六的对比中部主题中，其琶音式的织体交替性地出现在中、低音声部上，这与首部的和声化织体形成鲜明的反差。

例 52：（作品 116 之六的对比中部主题第 25-28 小节）



此外，这一织体形态我们还可参看作品 119 之一的开始主题，见例 25。

这是一个整体上表现为琶音式织体的片断，从高声部至低声部的琶音式进行流畅地表达了该主题。

六、复杂化的多声织体

复杂化的多声织体也是勃拉姆斯这四套钢琴曲集中一种重要的表现形式。首先，我们以作品 116 之二的第 83 小节为例来看作曲家的处理。

例 53：（作品 116 之二的接尾处 第 83 小节）



这是一个五声部的织体结构。从上例中，我们可以看到各声部层不仅节奏形态不同，而且三连音声部与其它四声部间的对位也体现着演奏者相当的技巧。再来参看作品 118 之二的第 31-38 小节。（见例 13）

这个四声部的织体片断在整体上呈现出毗连型的节奏形态。高声部为主要旋律，中声部为双音，次中音声部是跨小节切分节奏的主音持续，低声部演奏主题动机。各声部相异的形态组合直接促成了这一复杂化的多声织体。

类似于这样的表现我们还可参看作品 116 之四的第 20-23 小节以及作品 119 之一的第 37-39 小节，不再赘述。

第四节 节奏节拍特点

在勃拉姆斯作品 116-119 的四套钢琴曲集中，节奏节拍上的运用主要体现在三对二的赫米奥拉^①式节奏、跨小节切分节奏、变节拍以及移节拍手法上，它们构成了这 20 首钢琴作品在节奏节拍上的鲜明特点。

一、节奏特点

1. 三对二的赫米奥拉式节奏

这一节奏形式在勃拉姆斯的很多乐曲中出现，尤其是对比部分中。如作品 116 之六的首部对比主题，以及这一作品的整个对比中部。见下例。

例 54(作品 116 之六的首部对比主题第 9-12 小节)



从这个谱例中，我们可以看到在中、低音声部的横向进行中，自第九小节最后一拍起节奏上呈现出三连音与两个八分音符的“对位”化形态，这为 3/4 拍温柔的小行板主题增加了旋律进行中的流动性。

此外，作品的整个对比中部主题也表现了赫米奥拉式的节奏手法，可参看例 54。这一片断的第 26、27 小节在高、低音声部之间呈现出三比二的节奏特点——低声部的三连音节奏型“对位”于高声部断奏的两个八分音符，从而加强了节奏的内在紧张性。

针对这种处理手法，我们还可参见作品 116 之二的开始主题、作品 116 之三的整个对比中部、作品 116 之四的第 16-24 小节、作品 118 之四的首部第 8-11 小节以及作品 119 之四的 Coda 部分第 254-256 小节等。它可以出现在乐曲的各部分中，为丰富作品的旋律与织体起到很大作用。

^① 赫米奥拉：[法]Hemioloie;[德]Hemioloie;[意]Hemiolia。这里指三个音对两个音的节奏关系。

2. 跨小节切分节奏

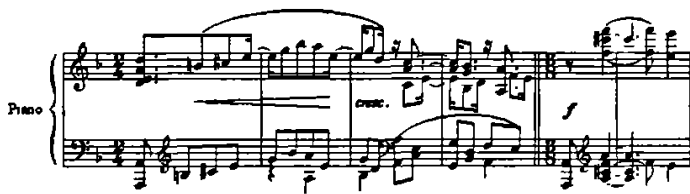
跨小节切分节奏容易造成节拍规律的淡化，但也基于这一点，它可为音乐塑造更多的表现力。首先，我们以作品 116 之一的副部主题为例。

例 55：（作品 116 之一的副部主题第 37-40 小节）



从上例中，我们可以看到右手声部在第 38-40 小节处呈现出跨小节切分节奏的特点，伴随着左手声部 3/8 拍弱起下行式的进行，右手声部 $\flat A$ 、G 两个跨小节切分音符表现得尤为明显。这一用法为副部主题增添了宛若惆怅的优美意境，与跳跃性的主部主题形成鲜明对比。

例 56：（作品 116 之七的第 70-75 小节）



这是作品 Coda 进入前的六小节。从谱例中，我们可以看到第 70-73 小节的高声部具有连续跨小节切分节奏的特点，它的呈现由次中音声部八分音符的进行来烘托，两声部表现出一种模仿轮奏的形式。此外，在第 74 小节处，节拍成为 3/8 拍后，跨小节切分节奏又同时体现在两手声部中，这使得它自身的节奏特点突显出来，为乐曲即将结束和 Coda 部分的性格变化作足了准备。

再如作品 117 之三的整个对比中部，它体现为一种带附点节奏的跨小节切分手法，见下例。

例 57：（作品 117 之三的对比中部主题第 46-50 小节）





这一特点鲜明地体现在高声部中。它的突出与中声部 16 分音符的律动化进行以及低声部各单音的互补而实现。当切分音符保持时，其他声部的音符在运动，从而平衡了各声部间的关系，也使它在整体上与速度的提示——“更快而抒情的”相适应。

在勃拉姆斯的四套钢琴曲集中，针对这一处理手法，我们还可参见作品 116 之一的整个连接部主题（例 58），这里左右手声部呈现出交替性的跨小节切分节奏，为副部的进入做材料和情绪上的准备。

在作品 116 之二的对比主题第 22-24 小节中，“A”音作切分音的保持是为了使这一乐句在结束时产生一种绵延的感觉，当然它也暗示了新乐句的开始。

在作品 117 之二的 Coda 部分第 72-81 小节中，低声部持续“F”音的切分音保持，既是为了在尾声中反复不稳定的属音，也是为作品即将收束做情绪上的铺垫。

从这里我们可以看出，作曲家将跨小节切分节奏赋予了多样化的表现形式，它为增强音乐感染力起到重要作用。

二、节拍特点

变节拍和移节拍是两种能够促进音乐的紧张性、为旋律带来新鲜音响感受的节拍形态。它们在勃拉姆斯作品中的运用也表现得很有特点。

1. 变节拍

这是一种小节内部的轻重音位置具有另一种节拍律动特点的节拍类型。首先我们以作品 116 之一的连接部主题为例。

例 58：（作品 116 之一的连接部主题第 21-28 小节）



上例中，由于左右手声部交替性地表现出跨小节切分节奏的特点，因此在其横向运动中，

整体上具有了连续四分音符进行的音响效果，使这个 3/8 拍的主题片断局部地呈现出 2/4 拍的规律，突出了变节拍的特征。

再如作品 116 之七的 Coda 部分，见下例。

例 59: (作品 116 之七的 Coda 部分第 82-89 小节)



从上例中，我们可以看到高声部和次中音声部同时呈现出变节拍的特征——两声部的旋律进行表现出以两小节为单位的 3/4 拍节奏特点。它的凸显是因中、低音声部对跨小节切分节奏的运用，以及连音线、重音记号和演奏法的影响造成的，原本正常的 3/8 拍节奏韵律被局部地改变。

再来参看作品 116 之四的中间部分片断，见下例。

例 60: (作品 116 之四的中间片断第 28-32 小节)



这是五小节 3/4 拍的旋律片断，但由于两个外声部始终持续三连音的节奏型，因此在一定意义上获得了 9/8 拍的运动特点。特别是从第 30 小节的中、低音声部开始，不均等的三连音节奏形态为丰富音乐的织体与音响起到重要作用。

2. 移节拍

这是一种不改变节拍的固有关系，只移动重拍位置而形成的节拍类型，它为音乐带来了崭新的表现力。首先以作品 116 之一的主部主题为例。

例 61：（作品 116 之一的主部主题第 1-9 小节）

Example 61: Musical score for Op. 116 No. 1, measures 1-9. The score is for piano and is marked "Presto energico". It shows a 6/8 time signature. The right hand has a melody with eighth notes and rests, while the left hand has a bass line with eighth notes. The first measure has a rest on the first beat, and the second measure has a rest on the second beat, illustrating the "shifted accent".

上例中，因低声部对跨小节切分节奏的使用而导致了高声部的每小节强音都落在最后一拍上，它与低声部的切分音符相碰撞，从而促成了节拍重音的移位。如果在弹奏时有意加重低声部的切分音，将会更有弱拍变强拍之感。

再如作品 117 之一的对比中部主题，这里右手两声部之间也呈现出移节拍的特点，见下例。

例 62：（作品 117 之一的对比中部第 21-25 小节）

Example 62: Musical score for Op. 117 No. 1, measures 21-25. The score is for piano and is marked "Pia Adagio". It shows a 6/8 time signature. The right hand has a melody with eighth notes and rests, while the left hand has a bass line with eighth notes. The first measure has a rest on the first beat, and the second measure has a rest on the second beat, illustrating the "shifted accent".

在最高音声部上，作曲家将第一拍休止，从第二拍起开始作正常的 6/8 拍律动进行。而在左手声部，由于每小节都表现为正常的节奏进行，因此与右手声部的纵向结合又体现出一定的

节拍交错对位特点。

此外，这一主题还具有某些变节拍的特点，它是由于节拍移位和右手内声部符干朝下的四分音符存造成的，原本 6/8 拍的节奏在这里具有了 3/4 拍的特点。这些表现均有力地塑造了“摇篮曲”的对比主题，音乐形象十分鲜明。

最后再来参看一下作品 116 之五的开始主题，见例 49。

这一主题的 6/8 拍节奏韵律并没有改变，只是将其第一拍移至不完全小节——弱起的位置上。因第一拍为和弦结构的织体，第二拍是单音，所以强弱拍的运动规律自然被转移，为主题带来了新的节奏感受。

结 语

以上是对勃拉姆斯作品 116-119 曲集中各创作技法的研究。纵观这 20 首作品,我们能够看到无论在体裁的选择、结构的运用还是音乐基本表现手段的综合使用上,作曲家都保有鲜明的古典主义特征,但同时又体现出一定的创新。在曲式结构一章中,我们通过对单个乐曲的各种非规范化特征以及次级曲式结构、陈述结构中独特的表现作了一定的研究,从中看到作曲家各种灵活多变的处理;在和声技法上,虽然作品基础于传统,但其内部某些片断对半音化和声、高叠和弦等手法的运用又展现了他对新的和声语言的探索与尝试;在复调手法与织体形态方面,无论对位、模仿、固定动机式的变奏还是各种复杂多变的织体,都体现着作曲家的创造力;节奏节拍上,各种丰富的处理同样也表现了作曲家对其充分的驾驭。这些都构成勃拉姆斯独有的音乐创作风格的表现。

这四套钢琴曲集的乐曲大多篇幅短小,但其精致之处就是在特定的音乐体裁内充满了无限艺术表达的内涵,诸多丰富的表现都是体裁与技巧的完美结合,乐曲风格具有含蓄、深沉的特点,体现出思想性与技术性的高度统一。这种艺术创作思想与追求对今天的音乐研究和创作仍具有一定的借鉴意义,将体裁、创作技巧与内容相结合可为音乐作品带来更高的艺术性。

参考文献

中文:

1. 《音乐的分析与创作》(修订版) 杨儒怀 著 人民音乐出版社
2. 《勃拉姆斯》 [英]保罗·霍尔姆斯 著 江苏人民出版社
3. 《勃拉姆斯钢琴音乐》 Denis Matthews 著 于少蔚 译 花山文艺出版社
4. 《浪漫派的巨星》古典音乐 400 年-勃拉姆斯 许钟荣 主编 河北教育出版社
5. 《西方音乐体裁及形式的演进》 钱亦平 王丹丹 著 上海音乐学院出版社
6. 《西方音乐体裁与名作赏析》 姚亚平 编著 中央民族大学出版社
7. 《浪漫乐派后期的和声研究》 徐平力 著 吉林教育出版社
8. 《半音化的历史演进》 桑桐 著 上海音乐出版社
9. 《复调音乐分析教程》 张韵璇 编著 上海音乐出版社
10. 《西方音乐史略》 李应华 著 人民音乐出版社
11. 《西方音乐通史》 于润洋 主编 上海音乐出版社
12. 《外国音乐辞典》 上海音乐出版社
13. “钢琴音乐里的‘交响’——浅析勃拉姆斯钢琴音乐” 田璟华 音乐天地 2006.1
14. “勃拉姆斯及 19 世纪后期德国钢琴艺术” 叶俊松, 张晓蕾 编译 云南艺术学院学报 2004.4
15. “勃拉姆斯及其创作特征” 王敬学 河南大学学报 2002.2
16. “布拉姆斯笔下的标题性音乐” 钱仁康 音乐艺术 2002.1
17. “布拉姆斯钢琴音乐创作的二重性模式” 徐东妮 钢琴艺术 1997.4
18. “自由曲式结构的形成与发展” 杨儒怀 中央音乐学院学报 2003.1
19. “变体曲式结构的发展” 杨儒怀 中央音乐学院学报 2002.1

英文:

1. 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》 second edition 2001
2. 《Brahms his life and work》 Translated by H.B.Weiner and Bernard Miall
Boston and New york Houghton Mifflin company 1936.
3. 《The master musicians series Brahms》 By Peter Latham
London, Melbourne and Toronto J.M.Dent and SonsLtd first published 1948
4. 《The Unknown Brahms》 His life,character and works;based on new material
By Robert Haven Schauffler(1961 版权)
Greenwood press,publishers. Westport,Connecticut
5. 《Brahms》 biographical ,documentary and analytical studies
Edited by Robere Pascall Cambridge University press 1983.

附录 1: (op. 116 no. 4 的乐曲)

4. 间奏曲

295

Adagio

p *dolce*
m. d.

5
m. d. *dim.*

9 *espr.*

13 *dolce*
m. d.

18
m. d.

22

f *p* *f* *p*

First system of musical notation, measures 22-25. It features a treble and bass staff with various dynamics including *f* (forte) and *p* (piano).

26

espress.
resc.

Second system of musical notation, measures 26-29. It includes the performance directions *espress.* (espressivo) and *resc.* (crescendo).

31

dim. molto
smorzando *p* *dim.* *dolce*
una corda

Third system of musical notation, measures 31-34. It includes performance directions such as *dim. molto smorzando*, *p*, *dim.*, and *dolce una corda*.

37

Fourth system of musical notation, measures 37-41. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns.

42

ben legato
col Ped.

Fifth system of musical notation, measures 42-45. It includes performance directions *ben legato* and *col Ped.* (with the pedal).

J.B.64

47 *dim.* *pp* *tutte corde* *p* *espr.*
m.d.

53 *ff* *m.d.*

58 *pp* *una corda* *m.d.*

63 *ben legato*

67 *dim.*

J.B.64

附录 2: (op.118 no.2 的首部第 1-48 小节)

2. 间奏曲

Andante teneramente

1. *p dolce*

5. *pp*

9 *dolce*

13

18 *cresc.*

48 J.B.66

Measures 27-32. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, marked *legato*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 33-37. The music continues with the same key and time signature. The upper staff has a melodic line with a *se* marking above measure 35. The lower staff has a more active accompaniment. Performance markings include *espress.* and *p dim.*

Measures 38-42. The music continues. The upper staff has a melodic line with a *dolce* marking above measure 40. The lower staff has a more active accompaniment. Performance markings include *calando* and *dolce*.

Measures 43-47. The music continues. The upper staff has a melodic line with a *cresc. un poch animato* marking above measure 43. The lower staff has a more active accompaniment.

Measures 48-52. The music continues. The upper staff has a melodic line with a *rit.* marking above measure 48 and a *più lento* marking above measure 50. The lower staff has a more active accompaniment. A *p* marking is present at the end of the system.

in tempo