

摘 要

勃拉姆斯是浪漫主义时期伟大的作曲家之一。虽然他是古典主义的保护者，并且提倡“纯音乐”，但从他的器乐创作实践来看，其中很多作品并非是没有思想内容的乐音，而且确实具有标题音乐的性质。勃拉姆斯常常通过在器乐作品中附加文字、引用诗句，借用民歌主题等方式透露作品的标题内容。本文选择勃拉姆斯仅有的三首钢琴奏鸣曲作为研究对象，分别探讨了每首钢琴奏鸣曲中所包含的标题性内涵。通过对其音乐结构、旋律、调性、和声和织体等要素与诗歌文字相结合的具体分析，来研究它们之间的内在联系。从而寻找到勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中标题性内涵存在的因素，以及从中了解勃拉姆斯如何通过特色的艺术处理手法在音乐中传达诗意或精神内涵的。

关键词：勃拉姆斯 钢琴奏鸣曲 标题性 民歌主题 诗歌

引言

一、选题的缘由及意义

勃拉姆斯可以说是浪漫主义时期唯一一位把古典主义完整无缺继承下来的人，并把这种来自于海顿、莫扎特和贝多芬的古典主义传统上升到了一个诗意的境界。迄今为止，越来越多的作曲家和理论家深刻认识到勃拉姆斯音乐的伟大意义，比如：勋伯格通过自己对勃拉姆斯音乐的研究中发现了他音乐中大量存在的“展开式变奏”的手法等等。我们对勃拉姆斯的认识大多停留在他是古典形式的保护者。他提倡“纯音乐”，不欣赏、甚至反对李斯特和瓦格纳将音乐表现扩展到哲学、宗教和文学领域，反对提倡标题音乐，他也从未创作过交响诗或是标题交响曲。但从勃拉姆斯的部分作品来看，他并非标题音乐的极力反对者。因为在这样一个音乐与其他艺术不断融合的历史时期，勃拉姆斯也不可避免地受到这种创作风气的影响，并在他的部分作品中显示出标题性的蛛丝马迹，但是我们在这一方面给与的关注却是很少的。

在勃拉姆斯的很多器乐作品中，他有时以文学作品中的形象作为依据；有时以民歌中的词句去想象；有时以自己的或是借用其他的歌曲旋律作主题；有时也会给自己的器乐作品加以文字标题，并通过这些方式来表明自己的音乐构思和音乐内容。因此，在勃拉姆斯的很多器乐作品的“纯音乐”的形式之下，是具有明确的意图和具体的构思的，并非是没有内容的乐音。李斯特曾说过：标题或是文字性前言的功能在于指导欣赏者对作品内容进行准确的理解。这样看来，勃拉姆斯在器乐作品中附加的文字以及歌词的作法应当具有同等的功能和意义。关于这一点，勃拉姆斯本人也在书信中透露过用它们来解释作品的重要性。

本文之所以选择勃拉姆斯的三首钢琴奏鸣曲作为写作对象是因为：

1、根据笔者的阅读和分析，在三首钢琴奏鸣曲中，勃拉姆斯通过附加文字、引用诗句和对民歌的主题的方式，均是其音乐中的标题性内涵存在的体现，所以笔者希望能对其进行较深入的探讨。通过结合文字对音乐语言中重要因素：旋律、和声、织体、调性和结构的分析，更细致地挖掘其音乐内涵。

2、勃拉姆斯创作的仅有三首钢琴奏鸣曲，它们无论在西方钢琴音乐史上还是在近年来的演奏和教学中都有着非常重要的地位。透过音乐的标题性来研究勃拉姆斯的钢琴奏鸣曲，

能够帮助我们更全面更完整地理解勃拉姆斯和他的钢琴奏鸣曲。

3、对个别作曲家的个案整体做研究已成为西方音乐研究的一种模式，所以我们非常有必要对勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲从一个新的探入点做探讨审视，对其意义作出进一步评价。这个选题至少在我国国内的勃拉姆斯钢琴音乐研究领域具有一定的学术价值。并且，这一研究无论对于演奏者还是欣赏者学习和理解其作品的音乐内涵都能提供更为全面的指导和启发。

二、国内外相关论题研究状况

在国外，对于勃拉姆斯钢琴作品有不少音乐家和音乐学家做了大量的研究。仅针对三首钢琴奏鸣曲以及三首奏鸣曲中标题性内涵存在的相关研究，笔者通过在西方音乐文献最权威和详尽的 Jstor 网站查询，只找到三篇相关研究的论文：

迪劳恩·帕默（Dillon Parmer）的论文《勃拉姆斯：歌曲的引用和秘而不宣的标题》（*Brahms, Song Quotation, and Secret Programs*），发表于 1995 秋季的《19 世纪音乐》（*19th-Century Music*）。文章主要研究对象为勃拉姆斯引用歌曲主题的部分器乐作品，包括：《C 大调钢琴奏鸣曲》的第二乐章；《F 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章的结束部；《G 大调小提琴奏鸣曲》第三乐章；《B 大调钢琴三重奏》第三乐章，并就器乐作品中歌曲引用的透露意图和意义进行研究分析。

同是迪劳恩·帕默（Dillon Parmer）的论文《勃拉姆斯与诗式的警句——一种诠释学的辅助？》（*Brahms and the Poetic Motto: A Hermeneutic Aid?*），刊登在 1997 年夏季号的《音乐学期刊》（*the Journal of Musicology*）。文章就诗歌主题在勃拉姆斯器乐作品中的存在进行了探讨，研究作品包含：《F 小调钢琴奏鸣曲》（op.5）的第二乐章和第四乐章；《间奏曲》（op.117 no.1/3）；《d 小调叙事曲》（op.10），帕默认为勃拉姆斯将诗句附在乐谱上具有和标题同等的功能。

乔治·博扎斯（George S.Bozarth）的论文《勃拉姆斯的无词歌》（*Brahms's Lieder ohne Worte*）。文章就勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中的行板乐章的诗意内涵，以及第三钢琴奏鸣曲第一乐章中的克莱斯勒性格动机进行了对照分析。

日前，从国内中文学术期刊和杂志来看，钱仁康先生的《勃拉姆斯笔下的标题音乐》（《上海音乐学院学报》2002 年第 1 期）是唯一一篇关于本论文题目研究的文献。文章肯定了勃

拉姆斯音乐中具有标题内涵,并以勃拉姆斯的其中两首奏鸣曲为含有标题内涵的代表作品加以简要地解析。

以上四篇权威文献,给本文作者很大的启发,并为完成本论文提供了可行性的基础,本文在这儿篇论文综合概括之上,进一步将其中的观点进行更为具体详尽地分析。

而其它有关专著在国内尚未见到,即使少数有关勃拉姆斯钢琴奏鸣曲研究的文章,大多也是针对作品分析,其研究目的多是为了钢琴演奏,无一从对其标题性内涵的角度进行深入的研究和分析。甚至大部分研究者认为勃拉姆斯的钢琴作品除了早期的《d小调叙事曲》注有文学标题以外,其余均为没有音乐内容的纯音乐。可见,在国内这一现象一直被忽视,这也是导师钱亦平教授建议本文作者选择这一论题的重要缘由。

三、本文的写作思路

在勃拉姆斯的三首奏鸣曲的很多乐章中,勃拉姆斯不仅附有民歌歌词、引用诗句,而且还有直接的标题题目,这些都是公开公布的“标题”,它们是值得引起我们注意和研究的现象。因此,本文写作重点在于通过对勃拉姆斯三首奏鸣曲更为全面的分析,来证明标题性内涵在其中的存在以及存在的因素,写作价值在于,本文是唯一仅以勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲为整体并进行详细分析其中标题性内涵的文章。

本文内容主要分为四个章节:

1、首先将会分析总结出勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲中之所以含有标题性内涵的因素,从宏观的角度来审视存在这一现象的缘由。这也是本文有别于其它相关文献的地方之一。

2、对《第一钢琴奏鸣曲》中相关标题性内涵的论证分析。其中包括第二乐章中民歌主题的引用;第一乐章和第四乐章主题创作的根源;以及通过跟勃拉姆斯同期的艺术歌曲主要艺术处理手法的比较,进一步证明其创作意图。

3、《第二钢琴奏鸣曲》中隐晦的标题性内涵。

4、《第三钢琴奏鸣曲》的研究分析。包括:第二乐章中诗歌的引用;第二乐章结束部民歌主题的引用;第四乐章的标题《回顾》。详细分析三个部分后,再用纵观的角度分析三个部分情节贯联的意义。

本文的写作方法为通过音乐曲式结构、旋律结构、调性、和声和织体等方面具体分析音乐,同时与诗歌文字相结合,以挖掘它们之间的内在联系。并寻找到勃拉姆斯在音乐中试图传达的诗意或精神内涵,为更深刻的理解勃拉姆斯钢琴奏鸣曲以及更准确地把握其演奏处理

提供理论上的依据。

第一章 勃拉姆斯钢琴奏鸣曲创作中标题性内涵存在的因素

一、综合艺术潮流的影响

19世纪浪漫主义时期是一个作曲家强调抒发个人情感的时期，作曲家注重音乐与其他姊妹艺术，如哲学、文学、美术、戏剧等的交融，并不断从这些艺术形式中获得启发和灵感，企图创造一种包罗万象的综合艺术。这样，饱含感情、孜孜不倦的追求渴望综合一切就成了浪漫主义音乐的重要特征之一。在这股汹涌澎湃的浪漫主义潮流中，以柏辽兹、李斯特、瓦格纳为代表，他们不仅是音乐家，还是文艺评论家和哲学家。他们力图突破音乐自身的界限，寻求音乐与其他艺术的融合，尤其是在器乐作品的创作中引入音乐以外的元素，从诗歌、绘画、文学、戏剧等其它艺术领域获取灵感并直接或间接地影响音乐的创作，因为他们认为音乐之所以真正成为艺术，必须是通过感人的音响和丰富的形式表现出一定的精神内容，浪漫主义的一切感觉，一切思想、诗意、理想都被渴求变为音乐。的确，新的艺术形式在某个时期或者国家产生决非偶然，而是风尚、观念发展的阶段、思想和信仰等组成的后果，因而随着周围环境中事物的产生和变化，随着大多数人的思想和情绪的趋向的改变，随着社会文化水平的提高，使音乐同时代的精神以及它的渴望和意向的一切表现建立紧密的联系。¹就在这样一个音乐与其他艺术不断融合的历史时期，勃拉姆斯也不可避免地受到这种创作风气的影响，正如圣佩韦所说，尽管一个人要推开自己所处的时代，仍然和它接触，而且接触得很着实²。

二、对民歌的喜爱和运用

勃拉姆斯从小就对民歌产生兴趣，通过收集民歌和改编民歌牢牢地掌握了民歌的风格，并致力于民歌的创作。他在给克拉拉的信中说民歌是他的理想。他不仅从事民歌的改编，还用民歌滋润自己的音乐创作。因此，勃拉姆斯对民歌的运用和改编也成为他对西欧浪漫主义音乐的最独创的贡献。

勃拉姆斯最开始对民歌发生兴趣是源于老师马克森（E.Marxsen,1806—1887）的教导。起初马克森只是教勃拉姆斯弹琴，后来发现他有作曲的才能，便开始教他作曲技法，同时鼓励他收集民歌，向民间学习。之后，勃拉姆斯又在舒曼家中看到楚卡尔马里奥与朋友合编的

¹ 李斯特：《李斯特论柏辽兹与舒曼》，第147页，人民音乐出版社，1986年。

² 转引自钱钟书：“中国诗与中国画”，《七缀集》，第2页，上海古籍出版社，1985年。

《民歌选集》，导致他对民歌的兴趣更加浓厚。经他收集和研究的民歌数量繁多，内容丰富。其中有：楚卡尔马里奥和克雷茨什默合编的《包含原始曲调的德国民歌集》，舍勒、西姆罗克等人所编的《德国民歌》，赫尔德的《民歌中各族人民的声音》，布伦塔诺与阿尔尼姆合编的《少年魔号》，以及乌德兰编的《高地和低地德国古民歌》等等。

勃拉姆斯自己曾经改编过 14 首《儿童们的民歌》（1858 年）赠给舒曼和克拉拉的孩子，创作了《吉普赛歌曲 7 首》p.103，《德国民歌 28 首》WoO31（1858 年），晚年又出版发表了 7 卷共 49 首《德意志民歌》WoO33（1894 年）。他还创作了二百多首歌曲，其中的很多歌曲都以民歌作为创作典范，歌曲旋律听起来完全就像民歌一样的纯朴自然，就连对歌词的选择，勃拉姆斯也着重于能够体现民间语言特色的诗歌。例如歌曲《星期日》（op.47 No.3），歌词是出于乌德兰所编的《德国古民歌集》；再如他 1868 年送给女歌手贝尔塔的一首《摇篮曲》（op.49 No.4），歌词出于舍勒所编的《绘图德国儿童的书》中的民间诗歌；19 世纪 80 年代初勃拉姆斯创作的《徒劳的小夜曲》（op.84 No.4），它的歌词又是采用了莱茵河下游的民间诗歌。

另外，勃拉姆斯还喜欢将民歌的主题和曲调运用到器乐作品的创作中，使作品的音乐内容与民歌紧密地联系在一起。就像他自己声称的那样：“只有歌曲，尤其是民歌，是萌发旋律灵感的最合适的源泉。”他告诉迪特里希，他常藉冥想民谣的歌词得到音乐灵感³。最著名的例子就是他 1852 年创作的《第一钢琴奏鸣曲》中的第二乐章。这个乐章是一个民歌主题变奏曲，主题引用的是民歌《月光》的主题，勃拉姆斯在乐谱上注明：“根据一首古老的德国情歌”，并且在音乐的主题下面附上一段歌词：

月亮悄悄地冉冉升起，青青的一朵小花，
穿过银白色的小云爬上天空，青青的一朵小花。
幽谷里的玫瑰，大厅里的少女，啊，美丽的玫瑰！

1880 年勃拉姆斯为了感谢布雷劳斯大学授予他的博士殊荣，创作了《学院节日序曲》（OP.80）表示答谢。这首序曲中勃拉姆斯使用了四首人们熟悉的大学生歌曲作为主题，一首是《1819 年 11 月 26 日之歌》（Am 26 November 1819），歌曲根据一首图林根森林民歌的曲调填写歌词而作，是被广泛流传的一首民主性大学生歌曲。另一首是《大地之父》（Landesvater），是德国大学生庆祝宴会时演唱的歌曲。然后是一首欢快的老歌《大学新生之歌》（Fuchslid），它的曲调来自于 18 世纪旧民歌《大厦旁有一家磨坊》。最后是众所周知的《共享人生乐趣》（Gaudeamus igitur），歌曲的音乐完全来自民间曲调，是德国大学生歌曲中真正的“歌中之歌”。直到今天，在国际性运动会上还常常演奏这首歌曲。

勃拉姆斯的《第一交响曲》的第四乐章的主部主题实际上也是从大学生歌曲《1819 年

³ [英]保罗·霍尔姆斯：《勃拉姆斯》，第 33 页，王婉容译，江苏人民出版社，1999 年。

11月26日之歌》中演变而来的。而第四乐章引子的圆号主题其实是阿尔卑斯山区牧人用号角吹奏的“放牧调”，它的歌词是：

从高高的山崖上，
从幽深的山谷里，
一千次祝福你！

德国有句谚语：“自由在高山”，所以，勃拉姆斯就把这个曲调作为自由的呼声用到了他的《第一交响曲》中⁴。

三、较高的文学修养

勃拉姆斯从小酷爱文学，从年少时在酒吧一边弹琴一边阅读开始，勃拉姆斯读书范围之广、藏书量之丰富都令人吃惊。从歌德、席勒的诗集到荷马、但丁、薄伽丘的古典文学，到政治、哲学、戏剧、艺术、历史、建筑等等无所不有。除了音乐，他会放一堆的诗集在谱架上面，边演奏时边读着艾兴多夫、海涅和赫尔德林的诗。这使得勃拉姆斯具备极高的文学修养，尤其对德国浪漫主义诗歌文学和戏剧别有研究。因此，他不仅会把大量的民间诗歌、《圣经》诗文，以及一些德国诗人创作和翻译的诗歌谱写成独唱、重唱、合唱等多种声乐作品，并且也在不同形式的器乐作品中反映和暗示诗歌的意境，在音乐中塑造文学形象，甚者在乐谱上标注一段文字来提示作品的思想内容。

在勃拉姆斯的钢琴作品中就有很多例子可以明显地反映出音乐与诗歌相融合的特点。其中在《第三钢琴奏鸣曲》(Op.5)的第二乐章前勃拉姆斯就题写了施特瑙的三行诗，用来暗示音乐描写的是月光之下一对情人纵情歌唱爱情的幸福。《D小调叙事曲》(op.10 No.1)，勃拉姆斯也有注明“根据苏格兰叙事诗《爱德华》”。这首叙事诗源于英国诗人托马斯·珀西所编的《英诗辑古》。叙事曲的音乐情节与诗歌内容相配，叙述了一对母子通过对话的形式讲叙了一幕家庭悲剧。还有《间奏曲》(op.117 No.1)，勃拉姆斯在乐谱上也摘用了一首苏格兰叙事诗的诗句：“甜蜜地睡吧，我的宝贝，甜蜜而安静地睡个好觉！看见你哭泣，我多么为你心疼。”赫尔德在《各族人民的声音》中把这首叙事诗的题目译作是《一个不幸的母亲的摇篮曲》。而勃拉姆斯的这首间奏曲(op.117 No.1)无论从旋律还是织体来看，都是一首典型的摇篮曲，音乐的气质与诗意完全吻合。

勃拉姆斯的一些大型的器乐作品也是因为阅读文学作品而有感而作的。他用维特

⁴ 以上资料参考钱仁康：“勃拉姆斯与德国民歌”，《钱仁康音乐文选》续编，钱亦平编，上海音乐出版社，2004年。

(Werthian)的形象来解释他的《c小调钢琴四重奏》(op.60)的创作意图,并视此作为对克拉拉一番热情的最后总结,因为这首曲子前后总共花了20年才写成(1855年—1875年)。在交给朋友西姆罗克出版时,勃拉姆斯随之附有一封信,信中借着回忆维特这个奔放又浪漫的人物意象,刻意调侃自己的少不更事⁵:“你可以将一张头上顶着手枪的肖像放在封面上;它可以提供给你音乐方面的灵感,我会特地为此寄一张我的照片给你!如果你喜欢彩色印刷的话,是不是也要有蓝色僧袍外套、黄马裤和长统马靴在照片上呢?”⁶勃拉姆斯满怀深情地将年轻时的自己比作《少年维特的烦恼》中的主人公维特,证明这个作品的内容与维特(勃拉姆斯)和夏绿蒂(克拉拉)的爱情悲剧是有关系的。

勃拉姆斯的《第四交响曲》的创作构思,是从古希腊剧作家索福克勒斯的悲剧《奥狄浦斯王》得到的启发。因为勃拉姆斯创作第四乐章时正在阅读《奥狄浦斯王》的剧本,而《第四交响曲》的第四乐章俨然就是一部悲剧性的变奏曲,音乐内容正符合悲剧的结局。由此看来,在“纯音乐”的形式下,勃拉姆斯的音乐同样具有他所想描述的内容和演绎的精神。

四、艺术歌曲创作与钢琴奏鸣曲标题性内涵的关系

勃拉姆斯是一位多产的声乐作品的音乐家,从50年代开始他就开始创作不同类型的声乐作品,但艺术歌曲在其中占有重要的地位及最大的比例。在长达45年的创作期内(1851—1896),他共创作出版了203首独唱艺术歌曲,5首两声部歌曲,2首中提琴伴奏的歌曲,20首二重唱歌曲和60首四重唱歌曲,并为它们谱写了具有高度艺术性的伴奏。⁷

勃拉姆斯喜欢从德国浪漫主义诗歌中寻找艺术歌曲的创作根源,他的大多数歌曲都在探索和表达有关人生的深刻主题:像是热烈的爱情、人的寂寞忧伤、对自然的憧憬和生命的消逝等等。其中早期艺术歌曲的创作主要受到艾兴多夫(Eichendorff)、海涅(Heine)和沙米索(Chamisso)等人早期诗歌风格的影响较多;而成熟时期的创作则更多体现了盖贝尔(Geibel)、保罗·海泽(Paul Heyse)、道默尔(Daumer)、J.W.L.格莱姆(J.W.L.Gleim)以及施密特(Schmidt)和吕克特(Rückert)等人诗歌的精神内涵。

在勃拉姆斯三首钢琴奏鸣曲创作完成的同期,即1852年到1853年之间,勃拉姆斯也正置于早期艺术歌曲的创作时期。这期间,他主要创作了18首艺术歌曲,作品3号、6号和7号(例1)。这套曲目的特点是:丰富的表现力、大胆的声线、半音阶的使用和富有戏剧性的伴奏。另一方面,音乐的表现手法和结构又支配于歌词的内容,很好地用音乐语言传达出文字语言所要传达的意境。

⁵ [英]保罗·霍尔姆斯:《勃拉姆斯》,第148页,江苏人民出版社,1999年。

⁶ 转译自“Johannes Brahms to Barolf Senff”, Ed.by Styra Avins:《JOHANNES BRAHMS: Life and Letters》, p.31, Oxford University Press, 1997。

⁷ Ernest Walker: “Brahms as a Song-Writer”, *The Musical Times*, Vol.74, No.1083, May 1993, p.406.

例 1:⁸

创作时间	声乐作品	器乐作品
1851年6月	《Heimkehr》,op.7no.6 乌兰德	
1851年8月		降E小调谐谑曲, Op.4
1852年4月	《Spanisches Lied》,Op.6 No.1 (海泽) 《Der Frühling》,Op.6 no.2 (卢梭) 《Nachwirkung》,Op.6 No.3 (迈斯内尔) 《Juchhe》,Op.6 No.4 (赖尼克)	C大调钢琴奏鸣曲 Op.1,第二乐章, “月亮静悄悄地升起”
1852年8月	《Volkslied》,Op.7 No.4 《Die Trauernde》, Op.7 No.5 (民歌)	
1852年9月	《Klosterfraulein》,Op.61 No.2 (克尔纳)	
1852年11月	《In der Fremde》,Op.3 No.5 (艾辛多夫) 《Treue Liebe》,Op.7 No.1 (费朗) 《Parole》,Op.7 No.2 (艾辛多夫)	升F小调钢琴奏鸣曲 Op.2
1852年12月	《Lied》,Op.3 No.6 (艾辛多夫)	
1853年1月	《Libestreu》,Op.3 No.1 (莱尼克)	
1853年3月	《Anklänge》,Op.7 No.3 (艾辛多夫)	
1853年春天		C大调钢琴奏鸣曲 Op.1,第一、三、四乐章
1853年7月	《Liebe und Frühling》, I和II,Op.3 No.2,3 (霍夫曼·冯·弗勒塞本) 《Lied》,Op.3 No.4 (博登施泰特) 《Wie die wolke nach der sonne》,Op.6 No.5 (霍夫曼·冯·弗勒塞本) 《Nachtigallen schwingen lustig》, Op.6 No.6 (霍夫曼·冯·弗勒塞本)	
1853年夏天	《Die müllerin》,(沙米索)	
1853年10月		‘F.A.E.’小提琴奏鸣曲 WoO2, 谐谑曲乐章; F小调钢琴奏鸣曲 Op.5,第一、三、五乐章 (第二、四乐章在此之前完成,时间未知)
1853年11月	《Mondnacht》,(艾辛多夫)	
1853年12月	《Der überlauffer》,Op.48 No.2 (少年魔号) 《Liebesklage des Mädchens》,Op.48 No.3 (少年魔号)	
1854年1月		B大调钢琴三重奏 Op.8
1854年6月		《舒曼主题变奏曲》Op.9
1854年夏天		《四首叙事曲》Op.10

通过图表来看勃拉姆斯钢琴奏鸣曲的创作情况:如果按照创作顺序,勃拉姆斯最早出版的C大调钢琴奏鸣曲OP.1并非最早创作完成的奏鸣曲,而是现存奏鸣曲中第二部完成的作

⁸ 图表转译自 Bozarth:“Brahms’s Lieder ohne Worte”, *Brahms Studies*, Oxford,1990, p.349.

品。其中只有行板乐章是第二奏鸣曲创作前七个月已经独立完成的音乐小品。尽管还有 F 小调奏鸣曲 (OP.5) 的两个行板乐章的创作时间不被我们所知, 但根据勃拉姆斯亲手编写的作品目录(Werkverzeichnis), 可以肯定的是: 这首奏鸣曲当中的两个行板乐章的创作时间均早于其它三个快板乐章。总的来说, 三首奏鸣曲四个行板乐章里面至少有三个乐章在起初是以独立的音乐作品的形式存在于勃拉姆斯早期音乐创作之中, 并且占有非常重要的位置。

更重要的是勃拉姆斯在早期三首钢琴奏鸣曲创作的期间, 除了‘F.A.E’小提琴奏鸣曲 (WoO2) 的谐谑曲乐章是器乐作品以外, 其他作品均为声乐艺术歌曲。并且前面提到过, 歌曲的创作根源来源于德国浪漫主义诗歌, 音乐家因为读到令自己情动于中的诗而萌发创作灵感; 其次, 歌曲的音乐表现手法与诗歌又是紧密结合在一起的, 包括旋律、和声的表现力和钢琴伴奏的写作, 都是为了更完美地表达诗的内容和境界; 再者, 这段期间的艺术歌曲大多是德国民歌的编创曲、或具有民歌气质的抒情歌曲。

因此, 勃拉姆斯在这段时间内完成的钢琴奏鸣曲, 虽然是器乐作品, 却难免会受到同时期歌曲创作的影响。包括创作灵感的根源、音乐表现手法的意义等等, 很自然地会存在并传达明确的意境和内容。而且, 勃拉姆斯的确是在三首钢琴奏鸣曲的一些乐章中附上了歌词、引用了民歌主题、摘引了诗句, 用文字提示音乐所要表达的内容。因此, 乔治·勃扎斯还称这些具有标题性内涵的乐章为“勃拉姆斯的无词歌”。

第二章 第一钢琴奏鸣曲中的标题性内涵

勃拉姆斯堪称是十九世纪音乐史上器乐作品创作的一个伟大人物，可是，如果根据他作品编录的统计，声乐作品的数量却占据最大的比例。勃拉姆斯仅仅为声乐独唱创作的歌曲就有 200 多首，创作改编的民歌也将近 100 首，这个数量已经超过他的其他任何一种创作形式的作品数量。同时，声乐歌曲又跟勃拉姆斯的很多器乐作品有着密不可分的关系。他除了创作声乐歌曲，还喜欢在自己的器乐作品中使用和引用一些歌曲曲调。勃拉姆斯或借用先前歌曲的音乐旋律，或套用它们的风格，很多歌曲成为他的器乐作品创作灵感的源泉。

其中钢琴作品中颇具代表性的主要有：《C 大调钢琴奏鸣曲》(OP.1) 的行板乐章直接采用德国民歌《月光》作为这个乐章的变奏主题；《匈牙利主题变奏》(OP.21) 是以匈牙利民歌作为变奏展开的主题；《F 小调钢琴奏鸣曲》(OP.5) 的第一个行板乐章中有借用德国民歌《我站在午夜的黑暗中》的曲调等（谱例见后面音乐分析）。

在勃拉姆斯音乐中出现歌曲曲调的管弦乐作品主要有：《第二交响曲》第一乐章的第 102—105 小节，旋律来自勃拉姆斯的《摇篮曲》(op.49 no.4)；在《第二钢琴协奏曲》(op.83) 的慢板乐章中（第 59—62 小节），勃拉姆斯借用自己的艺术歌曲《渴求死亡》(op.86 No.6) 的曲调片断；最有代表性的是《G 大调小提琴奏鸣曲》(op.78) 第三乐章，其主要主题引用的是克劳斯·格罗特《雨之歌》和《回声》(op.59 no.3、4) 开头的旋律动机（例 2），后来也有人称它是《雨之歌》奏鸣曲。

例 2:

a、勃拉姆斯《G 大调小提琴奏鸣曲》第三乐章第 1—2 小节

b、《雨之歌》的第 1—9 小节

c、《回声》的第 1—7 小节

从谱例显示来看，三个片断的旋律、节奏、小节数以及伴奏形式的运用几乎完全吻合。勃拉姆斯曾要求他的朋友在演奏时去体会歌曲《雨之歌》音乐中所描写的温柔美妙的雨夜，说那才是演奏这首小提琴奏鸣曲准确的心情¹。

其实，这种歌曲引喻的手法体现了整个十九世纪音乐的一种普遍性的创作实践。例如：舒伯特“流浪者幻想曲”的慢乐章，就直接以他自己的歌曲《流浪者》主题为创作基础；在

¹ Gottlieb Billroth: Billroth and Brahms, p.183.

他的五重奏《鳟鱼》里使用的是自己的艺术歌曲《小鳟鱼》的主题旋律。而舒曼最著名的歌曲引用的例子是在至少自己的三首器乐作品中引用了贝多芬的歌曲《致远方的爱人》（op.98），它们分别是《C大调钢琴幻想曲》的第一乐章、《F大调弦乐四重奏》（op.41 no.2）的终曲和《第二交响曲》²。还有肖邦的《第一钢琴谐谑曲》（op.20），乐曲的中段音乐是以一首波兰的圣诞歌曲《安睡吧，婴孩耶稣》为基础，肖邦根据这首歌曲写成一段明朗安静的音乐，来表达对和平生活的回忆³。

歌曲本身就是音乐与诗歌或文字相结合的一种体裁，音乐承载着对文字内容和意境传达的意义。因此，这些被引用于器乐作品中的歌曲以及歌曲原本所表现的形象和意境并非仅仅被用来激发作曲家的创作灵感，它们对于器乐作品的理解是同样至关重要的⁴，它们就像一种暗示，在器乐作品中具有阐释音乐内容的意义。

一. 第二乐章中的民歌主题

在C大调钢琴奏鸣曲 OP.1 的行板乐章的乐谱前面，勃拉姆斯不但直接引用民歌主题，还指示了主题来源，并将文字的第一节附在整个主题音符下面（例 3）。这种做法间接地引起听者与演奏者欲将把剩下的三段文字与音乐中的三个变奏相联系的兴趣。

例 3:

² 详细研究见 Hull: "Brahms the Allusive", p.62-65 和 Nicholas Marston:《Schumann:Fantasie op.17》, p.34-37, Cambridge 1992.

³ 钱仁康：“器乐中的声乐和声乐中的器乐”，《钱仁康音乐文选》续编，钱亦平编，第 567 页，上海音乐出版社，2004。

⁴ Dillon Parmer: "Brahms, Song Quotation, and Secret Programs", *19th-Century Music*, Vol.19, No.2, p.162.

勃拉姆斯在行板乐章中引用的这首民歌原本不是“古老的德国情歌”，而是德国音乐学者楚卡尔马利奥（A.F.Zuccalmaglio,1803~1869）创作的民俗歌曲（Volkstümliches Lied）。1829年他仿照民歌的风格写了这首歌曲的歌词和曲谱，并用“瓦尔德布吕尔”（Wilhelm von Waldbrühl）的笔名把这首歌曲作为真正的民歌编入一本歌集中；后来他又把它收入到与克雷茨什默合编的《包含原始曲调的德国民歌集》（1838~1840）中，注明这首歌是“下莱茵地区的民歌”（例4）⁵。

例4：

歌词中的每段文字采用独唱和合唱轮流交替的叙述形式，其中前两段是对客观事物的描写——月亮缓缓升起，月光照亮了勒文堡，并用这些对月光的表述来诱惑两个相爱的人，最后一段点明了诗歌的中心形象——一对忠诚的爱人。小蓝花、玫瑰和少女在每段结尾作相同的描述出现，仿佛暗指诗人的一种寻找（例5）。

例5：民歌《月光》的歌词

月亮悄悄地冉冉升起，
青青的一朵小花，
穿过银白色的小云爬上天空，
青青的一朵小花。

⁵ 钱仁康：“勃拉姆斯与德国民歌”，《钱仁康音乐文选》续编，钱亦平编，第59页，上海音乐出版社，2004。

幽谷里的玫瑰，
大厅里的少女，
啊，美丽的玫瑰！

她（月亮）乘着蓝风上云霄，
青青的一朵小花，
直等到望见勒文堡，
青青的一朵小花。
幽谷里的玫瑰，
大厅里的少女，
啊，美丽的玫瑰！

请透过她的小窗，
青青的一朵小花，
照一照我的小娇娘，
青青的一朵小花。
幽谷里的玫瑰，
大厅里的少女，
啊，美丽的玫瑰！

请看看我和她二人，
青青的一朵小花，
没见过这么忠诚的心，
青青的一朵小花。
幽谷里的玫瑰，
大厅里的少女，
啊，美丽的玫瑰！⁶

通过对《月光》这首民歌歌词的节数和第二乐章中主题陈述次数的对照，可以非常清晰地看出他们之间有着非常直接的联系：这首歌曲的歌词共有四节，而《C大调钢琴奏鸣曲》第二乐章的变奏曲也分为四段，即一个主题和三个变奏，整个乐章的结构状况图标如下：

⁶ 关于歌词的翻译，笔者参考的是钱仁康：“勃拉姆斯笔下的标题性音乐”，见钱亦平编《钱仁康音乐文选》续编，第71页，上海音乐出版社，2004。

段落	主题	第一变奏	第二变奏	第三变奏	CODA
小节	1—12	12—26	26—56	56—71	72—85
调性	c	c	c ^b B c ^b B ^b A c	C	C

《月光》是一首有四段歌词的分节歌，勃拉姆斯依照歌曲的结构布局，为这个主题写了三个变奏，主题和变奏加起来也是四段，相当于歌曲中的四段歌词。

根据乔治·博尔斯的观点，“整个音乐的创作，都紧随诗歌的发展。”这种联系不仅体现在音乐的整体结构的安排上，更是细微到对音乐本身写作处理的细节上。

在第二乐章变奏曲的主题中，勃拉姆斯采用的完全是歌曲的织体，配合“月亮悄悄地冉冉升起，穿过银白色的小云爬上天空”两句歌词的音乐是单声部旋律，而配合“青青的一朵小花”等衬词的音乐是四部和声。单声部旋律和四部和声相互呼应，就像民歌中的领唱和合唱（见例3）。

当主题进行到第11小节的时候，调性突然被转到^bE大调，对照勃拉姆斯在乐谱下所附的歌词，这一小节正好唱到“啊！美丽的”。所以可以确定，这里的转调是为了强调歌词的内容。

在乐句形式的安排勃拉姆斯采用逻辑上的二分法：(1)独唱旋律占1—2小节，合唱部分占3—4小节；(2)单声部旋律力度为中强 (*mezzoforte*)，多声部合唱为很弱 (*pianissimo*)；(3)前两小节为假设句，后两小节为结论句⁷。并且自始至终在低沉的低男中音音域显示，证明了作曲家考虑到歌词所表达的内容，有意将主题安排在钢琴上与低男中音相对应的音区演奏，由此来刻画一个向自己心爱的姑娘倾诉心意的男士。

说到倾诉爱意，据说1839年，21岁的马克思曾从艾尔拉赫所编的《德国民歌集》（1835）中找到这首《月光》，把它抄在一本纪念册上，赠给他的女友燕妮。马克思在每段歌词末尾的衬词“玫瑰花”后面，用括号写上了燕妮的名字，用以倾注对她真挚的爱情⁸。完成这首奏鸣曲OP.1的五年后，勃拉姆斯本人又一次把它写在送给舒曼夫人的手抄曲集中。

第二乐章第一个变奏中，暗淡的小调式伴着或低沉不详的三连音的动机（第12小节），或节奏上二对三的不对称，或那不勒斯的离调，勃拉姆斯利用流动的节奏和逐渐上升的旋律线，营造着月亮悄悄冲上云霄的神秘境界，表达出第二节歌词的意境：“她（月亮）乘着蓝风上云霄，直等到望见勒文堡。”

第二个变奏在旋律设计上，勃拉姆斯使主题旋律在低音部和高音部交替出现，陪衬着温柔妩媚的三连音，体现了一对情人的形象（见例6），正应了诗意的需要：“月光穿过那爱人

⁷ Dillon Parmer: “Brahms, Song Quotation, and Secret Programs”, *19th-Century Music*, Vol.19, No.2, p.180.

⁸ 同注5，第60页。

的小窗，照一照我的小娇娘。”

例 6:

在临近这个变奏的结尾（第 47—49, 51—53 小节），两串极其美妙的和弦在高音区奏出，仿佛描写幽淡的月光和两人那幸福的爱情。在第 46 小节和第 50 小节，继续着第 42 小节这个音节的重复回荡，好似诗人的思绪仍旧徘徊流连在心爱的姑娘身上。

第二变奏的调性变化最为频繁，主题先是从 c 小调开始，紧接主题陈述之后，以及在暂时转调在 g 小调和最后回到 c 小调之前，旋律均出现在 bB 大调（第 30—33, 38—41 小节）来表现月光洒满恋人的窗台。随后转到了一个深情而温暖的 bA 大调（第 42 小节），仿佛要借那透进窗户的月光表达对爱人的诱惑和热情的呼唤。整个变奏的主题色彩背景以 c 小调为主体，在保证调性具有统一性的同时，又穿插进三次大调的转调，以造成调性色彩的丰富对比效果，致使整个调式的安排强有力地支持文字节奏的递增。

在结构方面，勃拉姆斯在第二变奏中作了很大的扩充，主题在这里被重复了两次并被扩大。两条旋律线条之间的张力这次被用不同的方式在这个变奏中体现，一条十六分音符的三连音线条分别为单声部乐句（27—29 小节）和双声部乐句（30—34 小节）伴奏着，并根据主题旋律两次出现进行对位，两次出现的位置是相反的。当第二次主题旋律被移到了高音区，三连音线条转移到低声部，但是保持相同的调性变化（从 c 小调转到 bB 大调）。为了增强文字发展的力度，第二变奏中，与诗中 *stollen*（幽谷里的玫瑰，大厅里的少女，啊，美丽的玫瑰！）相对应的乐句分成了两句，分别是第 42—45 小节和第 46—53 小节。第一句仍然在固定的音区位置，第二句则是第一句的复制，而且后半句被延伸成三小节，并带有一点半即兴式的进行。

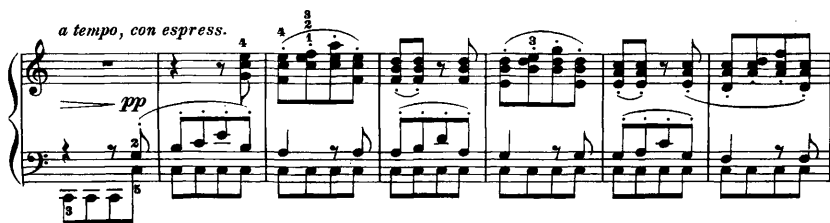
第三变奏开始从小调变为 C 大调，色彩特别的明朗。这里的音乐歌颂了他们忠诚的爱

情，因为这一段的歌词是：“请看看我和她二人，没见过这么忠诚的心。”诗人将诗歌的描述重点从升起的月亮转移到一对恋人纯洁的爱情。主要主题被陈述两遍之后，调性从C大调来到了 \flat A大调，但只停留了两个小节（第63—64小节），又转回到C大调，并且依然在音色低沉浑厚的音域。勃拉姆斯使整个变奏始终以大调的调式和 *forte* 的力度进行。

为了与歌词契合，这个变奏的主题旋律陈述以八度的形式在低声部构成一个旋律线条，相对应的另一条深情的旋律则在女高音声部飘荡（第56小节起），高低两声部自由的对位，像是一对爱人的对唱，而且音乐情绪也开始变得热情奔放。紧接着，“两颗忠诚的心”最终结合了，这样的持续直到第69小节处，重唱被一连串三连音音型的和弦打断，这些快速急切的和弦将音乐推到了高潮，之后逐渐减弱，逐渐平息地进入尾声。

尾声的两条旋律线之间构成严格的对位，和声也完全是勃拉姆斯日后创作中特有的那种美得快要融化掉的七和弦。低音区的C音不断地反复，就像夜晚教堂敲响的钟声。在音乐终止之前，乐章开头的主题句再一次回响在这里，单音的主题变成了平行六度，并且逐个半音地向下解决，从 \flat B到A，到 \flat A，再到G，节奏也慢慢从 *Adante* 松弛到 *Adagio*。尽管民歌的歌词中并没有与第二乐章章尾声相对应的段落，但是，歌词中最鲜明的主题形象在这里被又一次被赋予了与之匹配的音乐形式——两条对位的旋律相互模仿着最初的动机——月光下一对爱人通过尽情歌唱互诉情忠（见例7），直到所有的声音消失到几乎听不到。

例 7:



第二乐章的变奏曲式的确是一个音乐与诗歌完美结合的典范，勃拉姆斯将先前确定好的音乐进行的逻辑，通过变奏将之整合成全新的音乐与文字的统一。除了在结构上主题与三个变奏分别对应民歌中的四段歌词，在艺术处理上，旋律婉转如歌。从主题和第一变奏透露出逐渐提升的不同的暗示月亮冉冉升起的声音到后两个变奏的爱人之间的双声部对唱，使人犹如亲临歌词中唱出的月光洒落、安静而又充满了爱情、飘扬着恋人歌声的美妙景象。

二. 其它乐章中的诗歌内涵

C大调钢琴奏鸣曲中,除了有勃拉姆斯明确附加歌词和直接引用了民歌的主题旋律来点明音乐的思想内容之外,还有第一乐章和第四乐章的主题来源没有在乐谱上被直接公开,并提示对其音乐的表现意图的理解,而是通过和朋友的书信和谈话表白作品当中的创作构思以及精神内涵。它们实际上是具有隐晦的标题性内涵。

其中,C大调钢琴奏鸣曲的第一乐章创作于1953年的春天,根据权威的勃拉姆斯传记作家马克斯·卡尔贝克的记载:勃拉姆斯在创作第一乐章的主题时,心中想到的是一首德国民歌的歌词“*Auf! Hinaus in das Leben*”(“起来!出去投入生活”)。这首歌词是十九世纪德国诗人基尔的一首抒情诗:

起来! 出去投入生活,
投入勇敢的生活,
伴着最亲爱的人,
一同走向狂风暴雨,
那里有爱的火焰在我心中燃烧。⁹

.....

从第一节诗句看来,整首诗的基本主题刻画了一种勇敢面向生活的精神境界。因此,第一乐章的主部主题具有一种进行曲式的雄健的音乐气质,包括音乐的节奏也和诗的韵律非常的统一,钱仁康先生曾尝试将歌词配到乐谱下(例8):

例 8:

Allegro



Auf! Hin- aus in das Le - ben. hin- aus in das mu - ti - ge Le - ben.
(起来! 出去投入生活, 出去投入勇敢的生活。)

这个主题后来在第四乐章又一次变形出现,成为基本回旋主题(例9)。

⁹ 钱仁康:“勃拉姆斯笔下的标题性音乐”,见钱亦平编《钱仁康音乐文选》续编,第69页,上海音乐出版社,2004。

例 9:



整首奏鸣曲从这个主题开始并且用这个主题结束，由此可见，诗歌的主题气质贯穿全乐章，致使主部主题成为这首奏鸣曲格言式的主导思想。

勃拉姆斯的朋友阿尔贝特·迪特里克说：勃拉姆斯告诉他在创作时喜欢回忆些诗歌，然后旋律就会很自然在脑海中出现。而且勃拉姆斯还说：当自己创作 C 大调钢琴奏鸣曲最后乐章的第二插部的旋律时，心中所想的是罗伯特·彭斯的诗“Mein Herz ist im Hochland”（“我的心在高岗上”）：

我的心在高岗上，
我的心不在这里！
我的心在高岗上，
在森林地区！
我在那里猎取牙獐和麋鹿，
我的心在高岗上，
我要回到那里。¹⁰

与前一首诗对照，两首诗的气质同样盛气凌人，将这首诗配以音乐来看（钱仁康先生配）（例 10）：

例 10:

(Mein Herz ist im Hoch-land, mein Herz ist nicht hier! Mein Herz ist im Hoch-land, im
(我的心在高原上, 我的心不在这里! 我的心在高原上, 在
wal -des Re- vier!)
森 林 地 区!)

¹⁰ 同注 9，第 72 页。

可见第四乐章无论是在音乐本身还是相关的诗歌内容都是和第一乐章一脉相承的，而且将之表现得更加具体和鲜明。

与第二乐章的爱情主题相比，第一乐章和第四乐章所体现的诗歌形象偏重于勇敢雄健的气质。而且创作手法的着重点不像第二乐章一样在于音乐与诗歌细节方面的契合，如：曲式结构与诗歌段落的完全一致、旋律音调以及音乐织体对诗歌形象的描绘等等，而是借用诗歌中文字所刻画出来的精神气质来决定和设计出一个主导性的主题性格贯穿全乐章。因为激发第一乐章和第四乐章创作灵感的两首诗歌在性格方面非常相似，因此，第一乐章的主部主题到第四乐章再次变形出现作为基本回旋主题，使整首奏鸣曲更具统一性和完整性。

三. 与同时期声乐作品中相同的手法

勃拉姆斯 C 大调钢琴奏鸣曲第二乐章应该是三首钢琴奏鸣曲中最先完成的一个乐章，在创作同期，勃拉姆斯主要完成了艺术歌曲 Op.6 no.1—4 四首歌曲的创作。除了通过对照诗歌内容来分析第二乐章的音乐创作手法来理解文字描绘的景象或者情感以外，还可以对照同时期艺术歌曲的一些相同的音乐处理手法。通过比较，不难发现它们之间存在的共同点，这是勃拉姆斯早期明确透露音乐内容的证据，同时也更加证明了第二乐章中标题性质的存在，

第一，用特定的织体形式来营造特定的情感。

勃拉姆斯最早的声乐作品《回家》Op.7 No.6 的歌词里，诗人乌兰德¹¹写道：“令人战栗的独木桥，崩塌的悬崖，毁灭的世界和坠落的天空，都不能阻挡我追求爱人前进的路！”勃拉姆斯在这首歌曲的钢琴伴奏中从头至尾使用连绵不断的三连音和声性节奏音型来营造这种内心的激动不安以及雄壮的男子气概（例 11a）。这与《C 大调钢琴奏鸣曲》第二乐章的第三个变奏结尾的扩展句（第 69 小节起）如出一辙，同样表现对爱情的忠诚坚定（例 11b）。

¹¹ 乌兰德（1787-1862），德国诗人，施瓦本浪漫诗派重要代表，以叙事谣和浪漫曲见长，曾研究中古文学，作品有：《诗集》、《祖国诗集》、《关于诗歌和传说的历史文集》。

例 11:

a、《回家》Op.7 No.6

Welt, geh nicht un - ter. Him - mel, fall' nicht ein,

cresc.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line with lyrics in German: "Welt, geh nicht un - ter. Him - mel, fall' nicht ein,". The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part features a steady accompaniment with a *cresc.* marking.

b: C 大调钢琴奏鸣曲第二乐章第 68—71 小节

rubato
p
cresc.

rit. e pesante
f molto rit.

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system shows measures 68-71. The right hand has a melodic line with a *rubato* marking and a *p* dynamic. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking. The second system shows measures 72-75. The right hand has a melodic line with a *rit. e pesante* marking. The left hand has a bass line with a *f molto rit.* marking. The key signature is C major, and the time signature is 3/4.

类似情况还有两首歌曲，它们的创作时间同奏鸣曲 OP.1 第二乐章也恰好在同年同月，其中多偏爱使用三连音的形式。在歌曲《后果》Op.6 No.3 中，勃拉姆斯用连续三连音形式的伴奏织体（尤其在右手声部）来体现诗人“狂热的思绪已经迷乱”，“砰砰跳动的心”怀着对已故爱人的思恋（例 12）；

例 12: 《后果》 Op.6 No.3

Op. 6. № 3.

Poco agitato.

1. Sie ist ge - gan - gen, die Wonnen ver -
 2. Und hab ich den Tag mit Andacht be -

san - ken, nun gli - hen die Wan - gen, nun ringen die
 gon - nen, tag - ü - ber ge - lebt in stil - lem Ent -

在《好哇!》Op.6 No.4 中,勃拉姆斯也用跳动的三连音和弦或三连音双音来表现对美好春天的感受(例 13)。

例 13: 《好哇!》 Op.6 No.4

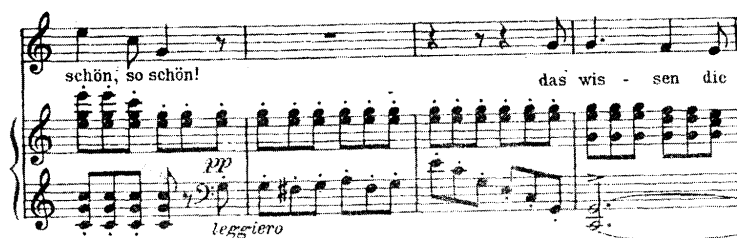
Op. 6. № 4.

Con moto.

1. Wie ist doch die Er - de so

sempre pp

leggiero e staccato



同月份创作的另一首歌曲《春天》Op.6 no.2, 歌词中诗人想要传达的信息是:“春天来到四处尽美,你可能会碰到你的真爱”。歌曲中的钢琴伴奏素材与奏鸣曲 OP.1 第二乐章最后一个变奏的开始部分,更是如出一辙。(见例 14)

例 14:《春天》Op.6 no.2

Op. 6. Nº 2.

Con moto.

mf con espressione

p dolce ed espressivo

1. Es lockt und säu - seit
2. Es zieht ein We - hen
3. Es weht der Wind den

sostenuto

dim. *pp* *p dolce*

看来三连音音型是勃拉姆斯至少在早期创作时期比较偏爱的一种节奏形式,它不仅出现在艺术歌曲的钢琴伴奏中用来烘托歌曲的音响色彩,而且还作为一种特定的织体形式来体现歌词中不同的形象和情感状态。而在 C 大调钢琴奏鸣曲第二乐章中勃拉姆斯会频繁使用这种歌曲创作的艺术处理手法,其目的在于表达与音乐相关诗歌内容。

第二、用特定的和声、调式、调性来指示特定的事物，

在 C 大调钢琴奏鸣曲第二乐章里面，被强调的主题就是美丽和诗人的恋人，同样的手法在勃拉姆斯同年（1852 年）某些歌曲作品里也可以窥见一斑。例如：《西班牙歌曲》，Op.6 No.1（海泽）中，当提到“我的 GELIBTS”时（第 5 小节），原本代表棕色皮肤的伊比利亚少女的[♯]F 小调，片刻性地被转到它的关系大调 A 大调上面。这跟我们前面提过的奏鸣曲的行板乐章中在第 11 和 12 小节正好唱到“啊！美丽的玫瑰”的时候，调性也短暂性地从 c 小调转到关系大调[♯]E 大调是相同的。

当时勃拉姆斯试图探索和声的可能性，并将它作为一种手段去揭示文字背后的精神状态和心理状态¹²。歌曲《口号》Op.7 No.2 完成在同年（1852）的七个月之后，在这首歌曲里勃拉姆斯第一次使用大量的主调设计为诗歌的中心内容配乐。他将年轻姑娘的角色放在小调的主音，而远方爱人的角色则放在上主音（音阶的第二音）或是下属音（音阶的第四音）。然后连续地在这些调性范围内转调，避开根音位置的主和弦的和声，充分地用音乐将诗歌中的心理变化表述出来。直至年轻姑娘依托小溪和鸟儿送去对爱人的祝福，调性最终得以解决回到主音大调上。这标志从此勃拉姆斯开始意识到和声功能的潜力并运用调性手段来传达心理状态，表现歌词意境。

¹² Bozarth: "Brahms's Lieder ohne Worte", p.353.

第三章 第二钢琴奏鸣曲第二乐章中隐晦的诗意内涵

也就在同月（1952年11月），勃拉姆斯完成了更为精致的另一首诗歌与音乐的综合作品，变奏曲式的行板——“F小调钢琴奏鸣曲 OP.2 的第二乐章。这个乐章仍然是以诗歌作为音乐创作的题材，勃拉姆斯特地选用了一首真正的情歌《我很痛苦》（见例 5），这是一首典型的冬之歌，手稿现保存于海德堡大学。尽管在乐谱上勃拉姆斯并未透露有关音乐内容的信息，但是 1853 年 8 月 21 日，他在给克拉拉·舒曼的书信中抄送了这首诗的开头八行，随后题写道：“致‘F 小调行板’。这份具有意义的书信足以证明隐藏在这个乐章音乐之后的“标题性”内涵。

勃拉姆斯抄寄给克拉拉的这首诗作者是瑞士诗人克拉夫特·冯·托根贝格（Count Kraft von Toggenburg），诗歌的完整内容如下：

冬日的森林萧条，
荒凉的土地让我痛苦。
在冬日里，
花朵不能绽放，
鸟儿不能歌唱。
一个女人像寒冬般地毁掉我。
没有缘由的离我而去，
我快乐的生活全部灭亡。

如果能够找到带给我快乐的人，
我会毫不犹豫地痛苦中解脱。
这位高贵的女士彬彬有礼，
有她的陪伴是我的期望，
她有玫瑰色的脸颊，
红红的小嘴，
飘逸的长发，
白皙的颈部，
纤细的蛮腰，
这正是我想象中完美的爱人。

我要怀着美好的希望放声高歌，
 假如我能离苦得乐，
 都是因为有了她。
 她能让我伤痛的心欢笑，
 愁苦的忧虑消散。
 能够得到她真实的安慰，
 我的余生将充满欢乐！¹

诗歌开篇第一句就点明中心主题：“Mir ist leid”（我很痛苦），接下去的文字为诗人产生的这种感受进行了细致详细的解释，并且写到他进行不同的尝试和方式，试图让自己远离孤独带给他的煎熬，解决自己的痛苦。然而自然界留给他的只有冬日的荒凉；对爱人憧憬的奢望只能增添他的苦恼，诗人只希望：“Ich wil singen, mere vf gvt gedingen”（怀着美好的希望歌唱），幻想着能够摆脱现境，找到他梦中的爱人。可这只是虚拟的意境，最终所有的努力只会变得更加荒唐。

这次，勃拉姆斯没有像 C 大调钢琴奏鸣曲的行板乐章一样为诗谱曲，音乐结构中也没有反映出诗歌的段落结构，而是自己创造了一个主题，并将之进行三次变奏，下面是本乐章的段落结构图：

段落	主题	第一变奏	第二变奏	第三变奏
小节数	1—18 小节	19—36 小节	37—67 小节	68—87 小节
调性	b e C e b D ^b E g b	b e C e b D ^b E g b	G e C ^b B D d b	B

在乐章中加上主题音乐共分为四个部分，而诗歌只有三节，两者的段落结构并不相称。所以我们无法像 C 大调奏鸣曲第二乐章一样，逐段音乐对应歌词的办法去研究音乐与文字的密切关系。

这个乐章创作的主要特点是旋律的形态和调性变化营造的色彩效果，勃拉姆斯在其中大量运用对不协和的减和弦的解决或转调来控制音乐的发展。通过这两个方面，勃拉姆斯将诗歌中主人公的孤独、痛苦、矛盾、希望、绝望这些一连串变化的情绪和心理的痛苦在第二章这四段音乐中表现得淋漓尽致。

主题部分，开始是一小节主导动机加一小节合唱式的回应，如同第一钢琴奏鸣曲 OP.1 第二乐章的领唱和合唱式的主题形态。这正是诗歌开头诗人痛苦的宣告，减缩、孤单的四音

¹ 诗歌内容译自 Dillon Parmer: “Brahms and the poetic Motto: A Hermeneutic Aid?”, *The Journal of Musicology*, Vol.15, No.3.

动机建立在严肃的 b 小调主调上，但马上接过来的是减弱而且不安的七和弦。主题从 B 音开始，暂停在下方的 $\sharp A$ 上，紧接着女高音从 G 音进入。

主题第一句（第 1—8 小节）的调性进行为： $b-e-C-e-b$ ，每次调性转换只做一小节的短暂停留，而且又按照原路返回最后落在主调上，这种和声安排是为了表现诗人试图从自然界寻找安慰，但是努力的结果是徒劳的。

主题的第二句（第 9—18 小节）继续追寻相似的模式进行着，这次走到了 $\flat E$ 大调以及它的属，第一句里最初构成音乐张力的 $\sharp A$ 音在第二句则换成同音异名的 $\flat B$ 音，左手的旋律被倚音装饰，如同诗人对春天鸟儿歌声的幻想。 $\flat E$ 大调很快转到 g 小调，右手的属七和弦也浑然不觉地回来，经减七和弦结束到最终的半终止的属九和弦，刺耳的 G 音重新回响在和弦当中（ G 在和弦中作为九音），听起来是那么的惨淡。和声在瞬间游移变化很巧妙的反应了诗歌中表达的情感世界的瞬息变迁，梦想是那么的脆弱和虚幻，甚至连这短暂的停留都要打扰（例 15）。

例 15：第二乐章主题部分

Andante con espressione ($\text{♩} = 40$)

sempre ben marcata ed espress. la melodia

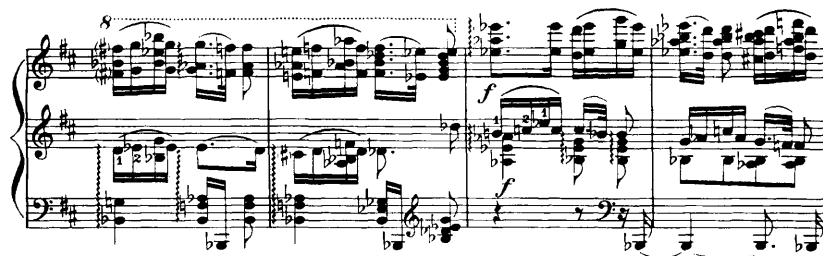
p dolce *cresc.* *f rit.* *lunga*

第一个变奏，乐句的结构、调性变化、节奏以及旋律轮廓与主题部分完全相同，只是在第一个变奏的（第 19—36 小节）前半部分中，在右手声部每个音的后半拍增加了一个始终

不断重复、未解决的而且冷漠的 G 音，这个音盘旋在所有和声之上，它无休止的重复表示了诗歌中所描写冬日的荒凉和诗人生活的无趣。到了后半部分，G 音被^bB 音代替，并也一直持续到变奏最后的半终止音[#]F 的出现。

随后的第二个变奏：一开始和声就频繁地作调性变化：G（第 37 小节）、e（第 39 小节）、C⁷（第 41 小节）、^bB（第 42 小节），这些变化关系到诗人的意愿，他多想逃离痛苦，哪怕只是望着心爱的人，而且诗人幻想着多种的方法来缓解这些消极的因素。可是，紧张而不协和的减七和弦时而还在鸣响（第 43、46、47、54 小节中），一次又一次地重申这些只是诗人虚拟的期望，恍如一梦，音乐与诗歌的情节结合得恰如其分²。突然，减七和声被解决在明亮而欢欣的 D 大调（第 56 小节）——乐章原调的关系大调上，似乎诗人现在已经成功解脱自己，离苦得乐。两个小节宏大的音响反复，令人振奋。无疑，想到那位身份高贵的爱人会给诗人送去安慰，带来鼓舞。尤其当他想到爱人的高贵形象时，乐章第 50 小节开始出现明亮荣耀的重唱，高声部在^bE 调上做平行的模仿（这也是对主题部分第 13 小节的回忆）（例 16）。但欢娱中总含有一丝不安，D 大调上和声的解决并非意味着诗人心中理想的国度，等待他的还是一样的苦痛，临近第二变奏的结尾，主题动机“Mir ist leid”（我很痛苦）再次闯入，吟唱在 d 小调上，诗人的希望变成了幻影。

例 16:



第三个变奏，勃拉姆斯选择了悲伤的 b 小调的平行大调——B 大调，因为诗歌的第三节里，诗人从中流露出主人公的意愿：想怀着美好的希望放声歌唱！希望自己的爱人能够给他的生活带来快乐，也许真是迫切的期望得到了回应，减和弦中的 G 两次被强行向上解决

² Bozarth: "Brahms's Lieder ohne Worte", p.357.

到[#]G（第 69 和 71 小节），而且音乐主题原来的形态中第 5 小节 C 大调和低声部的两音动机 C—G 在这里再现了（第 72 小节），下一小节跟着重复一次，G 被换成更具有推动性的[#]G，并持续影响到第 75 小节 B 大调的终止式。第三变奏的第二部分从第 76 至 83 小节，音乐发展势头进一步壮大，织体的密度也在不断增加，仿佛试图抓牢并保留在 B 大调上直到第 84 小节乐章最后的高潮，似乎成功已经势在必得。然而最后的属和弦又一次悬而未解，期盼快乐也没有真正来到，只留得忧暗的 G 解决到[#]F 的声音。

在奏鸣曲 OP.1 第二乐章三个变奏结束之后跟随一个文字内容无关的尾声，本乐章的三个变奏之后虽然没有尾声，Attacca 之后紧接一个完整的 b 小调 Scherzo——Trio——Scherzo 的结构，算是对行板乐章末尾的半终止提供了调性上的解决。而且从严格意义上讲，Scherzo 的旋律形态、和声进行以及音乐格局安排完全来源于第二乐章的主题部分，实际上它完全具有作为主题的第四个变奏的功能³。诗人的心情到此刻，已经由期望、绝望过渡到充满讥讽与自贬。第一个 Scherzo 以齐奏的形式结束在 b 小调的完满终止上，将在这之前的紧张的减和弦得以解决。

从对第二乐章主题和三个变奏的所设计的旋律形态以及调性色彩看来，音乐是直接而强有力地体现了诗歌内容所体现的思想感情。

在旋律和织体方面，第一，由于诗歌的整体色调是冷淡凄凉而且孤单，勃拉姆斯将此作为音乐刻画的主旨，为此塑造了四音动机，从四个音排列的音程关系到所处的小调式准确地营造出了诗歌主题的氛围。而且这个主题动机稳定不变的出现于乐章的每个段落，从而奠定了一贯串始终的基础背景。

第二，织体强度和密度的递增。主题部分的旋律形态为单声部织体，描写了冬日的荒凉。到第一变奏主题以八度齐奏的形式开始变化，并且在右手声部添加了一个具有节奏性效果的持续不变的重复音，在这个变奏第二部分，连重复音也转成八度甚至和弦形式，体现了诗中主人公因为失掉爱人，满心彷徨不安和生活变得毫无生趣。第二个变奏结构有所扩充，在右手上方声部增添了新的对应旋律，并加厚了和声的音响。这是因为对爱人的回忆，失落的心又渐渐温暖起来，渐渐变得心潮澎湃。直到第三个变奏，高低两个音区完全转化成饱满的和弦织体，音乐力度不断提升，织体节奏的密度也趋渐增强，音乐进入感情的高潮。犹如诗歌中所写的“我要放声高歌”，好像是在抒发美好的理想，歌唱光明的前景。乐章结束的最后三个小节，宏大的音响突然嘎止于一串减弱的单声部分解七和弦，声音逐渐消失，意味着希望的破灭。

调性和和声方面第二乐章也是准确地根据诗歌的感情层次充分地发挥了其表现意义和色彩作用。总结其中主要的特性表现手法如下：

第一，调性功能的对称安排。例如主题中的两个乐句，调性的进行是：b—e—C—e—b，一个循环式的用法。以此表现出诗中主人公想要摆脱痛苦，尝试寻找安慰，最终失落的这样

³ 同注 2，第 358 页。

一个心理状态的循环。

第二，不协和减和弦的大量使用。从主题部分到之后的三个变奏，减和弦出现和使用的频率最高，勃拉姆斯利用减和弦特有的色彩来增强音乐内部的张力，表现诗歌中冬日的凄凉以及内心的绝望。

第三，调性的主次变化与对比。因为诗歌意境的关系，勃拉姆斯将小调作为整个乐章的主要色彩背景。而在表现主人公寻求安慰（第二变奏第一部分）、回忆爱人高贵形象（第二变奏第二部分）以及憧憬美好等部分时（第三变奏第二部分），则先后使用了^bB大调、D大调和B大调。既表现了诗歌中心理状态的变化，又在调性色彩和功能方面产生对比的效果。

第四章 第三钢琴奏鸣曲中的诗歌内涵

一. 第二乐章的诗歌主题——《年轻的爱》

F小调钢琴奏鸣曲第二乐章同第一奏鸣曲的第二乐章一样，也是早于其它三个乐章完成创作的，当时应该可以被作为一首独立的个性小品。整首奏鸣曲被完成后，1853年12月26日，勃拉姆斯将用镌版印的F小调钢琴奏鸣曲的样稿寄给巴尔托夫·森夫（Bartolf Senff）¹，由他后来将这首奏鸣曲作为作曲家的第5号作品出版。随作品手稿寄给巴尔托夫·森夫的还有的一封信，信中最后一段写到：

我有个要求，请您出版时将下面括号中史特瑙（Sternau）的诗句安排在第一个行板乐章的乐谱之前。这样做，对于这个行板乐章的理解是必要的，而且更为方便！

（夜幕降临，月光旖旎，两颗相爱的心连在一起，沉浸在幸福之中。）²

勃拉姆斯在出版时要求将《年轻的爱》的前三行诗摘引到乐谱上，还将整首诗分别寄发给克拉拉和一些朋友。毫无疑问，他是想听者对第二乐章的音乐有一个预先的知晓，可见勃拉姆斯信中附加的诗句是欣赏和理解这个行板乐章重要的参考。虽然他只是抄写了前两句，作为这个乐章音乐创作的诗歌模型，就已经透露出史特瑙这首诗本身具有的浪漫情怀（例17）。

例 17：诗歌《年轻的爱》³

夜幕遮翳，月光旖旎，
心连并蒂，永沐福祉。
细叶婆娑，芳气迢递，
蔷薇香溢，天使将至。

¹ 巴尔托夫·森夫也是勃拉姆斯声乐歌曲 OP.6 的出版商。

² 转译自“Johannes Brahms to Barolf Senff”，Ed.by Styra Avins:《JOHANNES BRAHMS: Life and Letters》，p.31,Oxford University Press,1997。

³ 诗歌源自 Kalbeck: *Brahms*, 1:120-1,由 Dillon Parmer 在“Brahms and the Poetic Motto:A Hermeneutic Aid?”,*the Journal of Musicology*, Vol.15,No.3,p.360 转译为英文，中文为笔者所译。

吻君初一，交颈千重，
锦瑟玉露，两两滴滴。

欢情不减，窗外日迟，
细叶婆娑，芳气迢递，
蔷薇香溢，天使将至。

这同样是一首以爱情为主题的抒情诗，描写的是月光下的爱情二重唱。在弥漫着玫瑰芳香的月光涟漪的夜晚，两个年轻人窃窃私语，互诉着衷情，纵享爱情的幸福。整首共分三节，其中第三节是第一节内容的重复再现。

从结构方面来看，第二乐章的曲式结构完全与诗体结构相同。乐章中第三部分音乐也是第一部分的重复再现，为 ABA' 的复三部曲式。第二乐章的曲式结构分析图表如下：

段落	A			B				A'			CODA
	a	b	a	c	d	c	d	a'	b'	a'	
小节	1-10	11-24	25-36	37-67	68-76	77-91	92-104	105-115	116-130	131-144	145-192
调性	^b A	^b A	^b A	^b D	^b D	^b b	^b D	^b A	^b A	^b A	^b D

音乐与诗歌形式上的统一首先明确了勃拉姆斯对这个乐章的创作构思和表现意图，也告诉了我们它的标题内容。音乐第一部分（单三部曲式）的第一段上下游移的两条旋律线，展示着诗中写到的夜幕低垂，月光洒地的静谧境界；中段则是轻盈妙曼的歌唱性主题。第二部分音乐速度转慢，也是包含两个段落。第一段交替的二连音和弦，仿佛是两人的窃窃私语，不断亲吻爱人那种让人碎心的温柔；第二段是热情的歌唱主题。之后便是第一部分的再现，

关于第二乐章音乐与诗歌的结构关系，勃拉姆斯音乐研究者们持有不同观点。迪特雷夫·克劳斯（Detlef Kraus）强调施特瑙的诗与音乐细节的对应，而乔治·博扎斯（George Bozarth）则更倾向于整体性的对应，他认为这一乐章的创作完全来自于整首诗歌形式与形象，下面是两位学者的对乐章与诗歌两者结构的比较图示⁴：

⁴ 图示来自 Dillon Parmer: “Brahms and the Poetic Motto: A Hermeneutic Aid?” *the Journal of Musicology*, Vol.15, No.3, p.358.

Piano Sonata in F Minor, II, comparative formal plan.

Thematic Scheme	Measure Numbers	Verses as Laid Out by Kraus	Tonal Scheme	Strophes as Out Laid by Bozarth	Overall Design
a	1-10	Der Abend dämmert	I	Strophe 1	A
b	11-24	das Mondlicht scheint			
a	25-36				
c	37-52	Da sind zwei Herzen	IV	Strophe 2	B
d	53-67	in Liebe vereint			
c1	68-76	Und halten sich selig			
		...			
d	77-91				
c1	92-104				
a	105-15		I	Strophe 3	A
b	116-29				
a	130-43				
c2	144-56		IV	—	Coda/B'
e	157-63				
c2	164-78				
c2	179-86				Adagio
a	187-91				

图示的左半部分显示的是克劳斯对勃拉姆斯创作步骤的分析，他将第二乐章按照乐句的构成细分成若干个小的音乐素材，再将诗歌中的文字逐句对应到每个音乐素材当中去。克劳斯认为勃拉姆斯这个乐章采用的是为诗谱曲的歌曲创作方式，每句词均可配到乐谱里，诗词意境与音乐表现是统一的。右半部分博扎斯的结构分析显然比较简单明了，这与笔者之前的结构分析图表相同。将第二乐章分析成一个 ABA 的三部曲式结构，正好与诗歌的三个诗节吻合，外加一个结束部，每部分的调性骨架分别为：I IV I IV。但笔者并不认同博扎斯将结束部（Coda）也可作为 B 部分的再次出现。因为这两部分在旋律形态，乐句构成方面均无太大关系，应当是一个独立部分，关于这点会在下一节作详细分析。

F 小调钢琴奏鸣曲第二乐章除了在结构方面与诗歌统一外，音乐旋律的构造、织体、和声以及变奏的结合，均完美地传达了诗中的意境、形象和含义。诗歌《年轻的爱》描述的是月夜里的两个年轻的爱人，并赞美了让他们享受的爱情的喜悦。乐章中，勃拉姆斯利用一些艺术处理手法，很好地捕捉到诗歌中的很多形象，譬如：飘拂的的微风、夜晚的氛围和年轻人强烈的热情等等。

第一部分的第一段，开始是以一串三度下行的旋律在^bA 大调上奏出黄昏的降临。当要表现月光洒落时，音乐织体变得开阔，高声部上行，低音下沉至属和弦的半终止，很好地展示了夜幕低垂的静谧境界（例 18）。

例 18: F 小调钢琴奏鸣曲第二乐章第 1—10 小节

Andante espressivo.
cantando espr.

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfängen. Sternau.

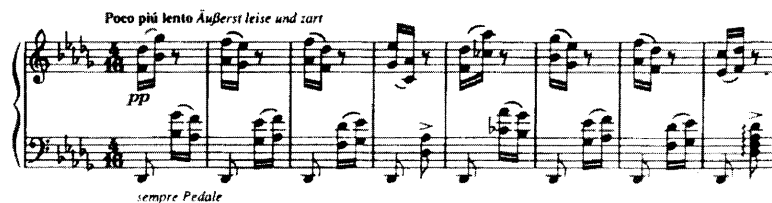
跟着第二段，调性游移到^bC 大调上，织体层次加厚。高低两条旋律之间增添了新的声部，连绵不断的十六分音符烘托得两条旋律更加流畅，分别在自己的音区纵情的歌唱着“爱情的幸福”。同时，交错缠绕的旋律又表现了“两颗相爱的心连结在一起”。还有中间声部连续的伴奏音型作为旋律的音乐背景是一种心潮起伏的体现（例 19）。

例 19:

而第一部分结束前音乐扩展部分结束在上下翻滚的琶音形式，也是一种较典型的方式，勃拉姆斯通常喜欢用在表达幸福喜悦的歌曲中。

乐章第二部分第一段中，双声部六度双音的相互联结，也将诗歌的主题——亲密的爱很精美地用音乐诠释出来（见例 20）；而一对爱人丰富而又强烈的热情在音乐中是用高声部的连续上升的旋律和低声部热情的三连音来表现（第 68 小节）。到了第 100 小节调性从^bD 大调转到^bd 小调，似乎预示着黎明来临，两人离别时刻就要来到的一丝留恋。

例 20: F 小调钢琴奏鸣曲第二乐章第 37—44 小节



随着起初的旋律再次出现，第三部分（再现部）对第一部分进行变化再现。第一段左手的伴奏织体用了两行乐谱的时间徘徊在 E 音上，而且第 109 小节那苦乐参半的小调调和第 110、111 两小节中呼唤似的旋律正好描述出诗歌内涵的的双重色彩，享受幸福但又不得不离别。第三段再现第一段的主题旋律，低音背景从起初上下翻滚的分节琶音，变成在主调的主音上颤动而犹豫不定的碎小的二连音，仿佛恋人离别前的依依不舍。

结束部，歌唱性的主题拉宽节奏，进入最终的高潮，描写一对情人在月光下纵情地歌唱青春与爱情的幸福。而在结束部中，最特别的是第 179—182 小节的低音声部的处理手法，很有艺术趣味和意味。四分音符的八度音程连续半音下行的处理。勃拉姆斯通过这种处理的含意之处是来表达诗中尚未完全表现的主人公仍然沉浸在对爱情的幻想状态（例 21），我想这就是这个乐章尾奏处理的富有含义之处。

例 21:



这种手法在勃拉姆斯同期创作的艺术歌曲中也可以找得到，歌曲《爱情与春天》(I)

(Liebe und Fröling) Op.3 no.2 钢琴伴奏部分尾声的上方声部，二分音符也是以小三度音程的形式连续半音下行的处理手法，同样来表达歌曲中尚未完全表现的主人公沉入于对爱情的日思夜想的状态，并且为下一首歌曲《爱情与春天》(II)中，主人公要向爱人表达：“你是我的春天……”的热情的反衬与准备⁵(见例 22)。这首歌曲是在 1853 年 7 月创作的，因为第三奏鸣曲的行板乐章是在其他三个乐章创作(1853 年 10 月)之前完成的，创作时间应该与歌曲大概相仿，所以会出现类同的处理手法。

例 22:



从《年轻的爱》这首诗整体语境来看，诗歌中爱的主题贯穿于内容发展的始终。从第三人称的观察角度到第一人称的陈述，均透漏了爱人沉迷在转瞬即逝的爱的想象里。第一段表现了两个年轻人在月光旖旎的夜晚里相会，中段对他们的热情越来越强的描述同时又使诗歌的整个氛围产生魔力般的变化。最后一段描写了时间流逝，黎明正在等待着来临，然而他们的爱恒久不变，使诗歌意境里包含着静与动的结合。第二乐章同样存在诗歌主题的陈述与发展相同的变化，而且其运用与发展的安排完全与诗歌的意境相融合。

其一，a 主题是典型的陈述，它在第 1—10 小节重复两次，整个主题完全就像是对诗歌意境的陈述。并且在第 25—34 小节以及第 105—139 小节再次变化出现，但旋律音调本身并没有本质上的变化。

其二，在中间部分和结尾部分，音乐主题发生了丰富的变化和发展。其中最明显的变化就是中段的部分，第一个主题形象是女高音和男低音的对话，到了第二部分，高低两层旋律被合二为一，以单旋律的音调出现在高音声部。到了结束部，主题面貌已经换成崭新而成熟的曲调，分别在高音区和中音区重复两遍。到了 157 小节，旋律开始在新主题的基础上进一步展开，直到 164 小节，结束部的主题再次出现，只是勃拉姆斯增加了和声的浓度，乐句也加以扩展。旋律经过长时间的变化运行，尤其是结束部过后，最初的 a 主题很难保持不受影

⁵ 桑桐：“勃拉姆斯歌曲中的艺术手法选析（一）”，《音乐艺术》，2007 年第 2 期。

响。第 174—175 小节的高潮处出现了 a 主题的动机形态，直到最后再次出现在总结性的柔板尾声里，旋律的节奏被放宽一倍，织体被扩大，通过 IV—I 终止在^bD 大调。

可以说，第二乐章中主题对比的交替出现以及它们最终的合并与在高潮中的扩大，将诗中人物之间情感表达的轨迹和心理状态的发展体现得非常到位。

二. 第二乐章尾声的民歌主题

——《我站在午夜的黑暗中》

第二乐章结束部往往被用来充当一个没有文字内容和内涵的尾声，这与 C 大调钢琴奏鸣曲 OP.1 的行板乐章中的尾声有异曲同工之处。但是，这个尾声虽然没有与诗歌内容相对应关系，我们却可以通过另外一种途径去研究和读懂它。1862 年，阿道夫·舒柏林（Adolf Schubring）经过多次分析勃拉姆斯的早期作品后，提出将第三钢琴奏鸣曲的第二乐章尾声参考德国民歌《我站在午夜的黑暗中》（‘Steh’ ich in finst’rer Mitternacht）分析的建议⁶。舒柏林在他的文章中指出：“这个尾声的旋律与德国民歌《我站在午夜的黑暗中》极其相似。而且稍加比较就可以证实这一观点，尽管它们旋律的音程结构并不完全相同，但两段都具有共同点的调式、旋律轮廓、拍子和节奏形⁷。”（见例 23）

例 23:

a、勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 OP.5，第二乐章，144—148 小节



⁶ Walter Frisch: Brahms and Schubring: "Musical Criticism and Politics at Mid-Century", *19th-Century Music*, VIII13 (Spring 1984), p.271-281.

⁷ Adolf Schubring, "Schumanniana Nr. 8: Die Schumann'sche Schule: IV. Johannes Brahms," *Neue Zeitschrift für Musik* LVI (1862), 109-12; reprinted as "Five Early Works by Brahms," trans.

b、德国民歌《我站在午夜的黑暗中》第 1—12 小节

Andante

Steh' ich in finst' - rer Mit - ter - nacht so ein - sam auf der fer - nen Wacht: so denk' ich an mein fer - nes

6

Lieb, __ ob mir's auch treu und hold ver - blieb, so denk' ich an mein fer - nes Lieb, __ ob mir's auch treu und hold ver - blieb.

《我站在午夜的黑暗中》这首感伤的民歌描述的是一位年轻的士兵，深夜独自望着异国的土地，思念起与他天各一方的爱人，也不知道爱人的心是否仍旧忠诚于他的那种及孤独又担忧的心理状态。歌词的意境具有追忆性的特点，现将歌词翻译如下：

我站在漆黑的午夜中，
如此孤单的远望，
远方的爱人，
是否对我依旧忠诚、纯洁。

当我不得不去参军。
她是那么深情的亲吻我，
用丝带装饰我的帽子，
哭着将我拥入怀中。

她依然爱我，
对我好，
都令我欢喜雀跃。
感觉到对她真心的爱情，
让我的心在寒夜里温暖的跳动。

此时应着台灯的柔光，
你可能进到自己的小屋，
向神为你做夜地祈祷，
也为远离你的我。

假如你伤心哭泣，
因为我正被危险包围。
请让心平安，
上帝会眷顾我这个热血战士。

钟声敲响，
巡逻工作临近，
让自己消磨在这些时间里，
在安静的小屋中睡个好觉，梦中有我。⁸

清楚了这首民歌的音乐内涵，就不难理解为什么勃拉姆斯偏偏采用它的开头旋律作为 F 小调钢琴奏鸣曲第二乐章结束部的主题旋律。勃拉姆斯之所以借用这首民歌主题旋律的创作意图，也是因为歌曲内容本身的关系。第二乐章附加的诗句告诉我们，音乐抒写的是两个年轻人月夜中互诉衷情，享受幸福的快乐。第四乐章勃拉姆斯附加的标题又是“回顾”，音乐表现了归来后失去爱人的年轻男子对曾经美好爱情的回忆。结束部引用的民歌则讲述了一段年轻男子独自身在异地，怀念爱人的情景。再将三个部分的情节联系起来，结束部隐含的情节在整首奏鸣曲中，尤其是两个行板乐章（第二乐章和第四乐章）的标题内容之间正好起到了一个承前启后的过渡作用。这样既可以解释尾声具有的追忆性的特点，也可以使之后的另一个具有标题性内涵的行板乐章“回顾”的衔接更具有说服力，包括为什么勃拉姆斯选择将乐章结束在^bD 大调上。因为比起^bA 大调，^bD 大调的色彩在一定程度上更合适代表士兵对爱人的回忆，这就是勃拉姆斯用意之所在吧。

⁸ 中文歌词译自 Dillon Parmer: “Brahms, Song Quotation, and Secret Programs”, *19th Century Music*, Vol.19, No.2, p.165-166.

三. 第四乐章《回顾》

F 小调钢琴奏鸣曲第四乐章是一个单主题的间奏曲（*Andante molto*），勃拉姆斯在乐谱上明确地赋予这个乐章的标题就是“Rückblick”（“回顾”）。因此卡尔贝格就提出勃拉姆斯钢琴奏鸣曲 OP.5 的第四乐章可以以史特瑙的同名诗歌《回顾》（*Bitte*）为依据来理解音乐，他也是第一个提出这个观点的学者。

《回顾》是史特瑙创作的另一首抒情诗的题目。勃拉姆斯曾把这首三节诗抄写在自己的笔记本上⁹，而且紧跟在前一首史特瑙的诗歌《年轻的爱》之后（勃拉姆斯对史特瑙的诗独有情钟，1862 年~1863 年曾把他的诗《致故乡》谱写成了一首四重唱歌曲——OP.64 No.1）：

如果你知道时光飞逝，
春花会萎谢，
绿树会凋零，
你就不会这样冷若冰霜，
会对我笑脸相迎。

在那短暂的一年里，
爱的愉悦与幸福
日益滋长，
谁知悲情将至，
痛得我几乎停止心跳。

不要如此无情地望着我，
迷幻的韶华苦短，
爱的幸福与欢乐，
忆起你时已无泪！¹⁰

在《回顾》这首诗歌中，诗人回忆的是神圣而幸福快乐的短暂爱情，它仅仅持续了一年。

⁹ 这本勃拉姆斯手抄诗的笔记本现保存于维也纳国家图书馆，编号：HIN55-734。

¹⁰ 中文诗歌译自 Dillon Parmer: “Brahms and the Poetic Motto: A Hermeneutic Aid?” *the Journal of Musicology*, Vol.15, No.3, p.366.

当年轻的男子返回家乡之后，发现两人的爱情已经凋零而痛苦不堪。诗歌的情绪与《年轻的爱》（第二乐章乐谱摘引此诗诗句）相比，是一个从歌唱爱情和幸福到沉浸在痛苦隔离的巨大心理转变。两首诗歌的场景也从夏日的甜蜜变成冬日的孤凉，凋零的枯树取代了玫瑰的芳香。诗中主人公热情的心跳几乎停止，幸福的眼泪已经流干。卡尔贝格认为：浏览过后，你会发现音乐构思与设计确切地体现了诗意的理念，体会到音乐表现与诗歌本身的关系是多么的紧密！¹¹所以这些形象和意境充分地证明《回顾》这首诗可以归属在第三钢琴奏鸣曲第四乐章的音乐与文学性的综合体中，而且诗歌的内容也能够作为理解第四乐章标题内涵的辅助性的指导，进一步加强对第四乐章音乐的悲剧性的理解。

诗歌《回顾》中的文字也几乎能够被配到勃拉姆斯的音乐中去，看得出第四乐章音乐创作的句法、形式、织体、和声和旋律都受到诗歌内容的影响，其中主题旋律的主要处理手法为：

第一部分主题的处理，开始的双音^bD-F在第二乐章结尾是作为^bD大调明亮的主音和三音，在这里它的身份转变为^bB小调的三音和五音，体现的完全是另一种色调，用来表现已经退色并消失的爱情，剩下的只有回忆。就连开始旋律的模式都是从第二乐章搬过来的，依然是一个连续的三度下沉，但在这里不是代表月光洒落，而仅仅是一种对旧时相会气氛的回忆。只是在这个乐章里变化成三度双音的形式，交错缠绕地构成主调^bB小调主和弦的和声音响（例24）。

例 24: F 小调钢琴奏鸣曲第四乐章第 1—4 小节



左手低音部分滚动着消弱无力的命运似的三音动机，低音这个动机从 F 音到^bB 主音，它们之间形成一种空洞的纯四度关系。乐章一开始就强调稳固的主和弦，其实是预言了诗中年轻男子目前的情形，他和爱人之间的爱情是不可挽回的。

中间部分的第二句，从第 19 小节到 23 小节这一句，其创作手法很特别。双手声部分别为纯五度的旋律进行，并且相互之间构成一个倒影逆行的关系，始终在主音上构成的减七和弦内原地不动地重复（见例 25）。纯五度的空洞和减七的刺耳，其用意都在于表现诗句“An dem verstummt des Herzens Schlag”（心脏痛的几乎停止跳动）。这一乐句结束在一个不完美终止，然后一切变得沉静。勃拉姆斯这种纯五度连续平行的使用，也预示了印象主义时期创

¹¹ Kalbeck: Johannes Brahms, I, p.121.

作特点的雏形¹²。

例 25: F 小调钢琴奏鸣曲第四乐章第 17—27 小节

The musical score for Example 25 consists of two systems of piano music. The first system (measures 17-21) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *una corda*, *legatiss.*, *pp sempre*, and *accel.*. The second system (measures 22-27) continues the piece, with dynamics including *rit. dim.*, a first ending bracket labeled '1', and *a tempo pp trem.*. The notation includes various articulations and fingerings throughout.

再现部分，主题再一次出现，仿佛是对之前心情的扼要重述。只是低音部分的三连音动机偶尔会被五连音式的震音代替，更加深刻地表现出男子的无奈与无助。

结尾部分的第 38 小节开始，低音部分伴着持续始终的不祥的属音到主音的动机，高声部，勃拉姆斯则通过大小调和声混合呈现的和弦方式，当中还夹杂着降二音—— $\flat C$ ，将诗人心中刻骨铭心的痛描绘得淋漓尽致。紧接着主题旋律的前半句在第 43—49 小节分别在高音和低音部分再次出现，仍然是那么孤独、无情、只有孤零零地单旋律，并且固执地继续在固定的主调下沉，但最后无终而止。仿佛代表男子心灰意冷，彻底绝望，只能听到自己心痛的声音（例 26）。

¹² 同注 4，第 364 页。

例 26: F 小调钢琴奏鸣曲第四章第 40—53 小节



仔细观察的话,可以发现这个“Rückblick”(“回顾”)与第二乐章第一部分的模式的确非常相似。从第二乐章的 A 大调开始穿过下属 D 大调,到达第四章的 B 小调,调性转换的跨越了两个乐章之长的时间跨度。最后随着 B 小调旋律的开始,第二乐章似乎找到了自己最初的暖昧的投影。而且,第四章还同样是较缓的行板乐章。我想之所以命题为“回顾”,勃拉姆斯是想通过相同音乐形式的变化再现来表达诗中主人公对昔日时光——第二乐章所描绘的二人的甜蜜爱情的怀念吧。

与第二乐章比较,在结构安排上,第四章也是一个很清晰的三部结构外加一个结尾,四个部分分别为:1—12小节、13—23小节、25—37小节和38—53小节。

在调性方面,第四章上来给听者最明显的感受就是调性色彩的突转,从之前 D 大调突转到关系小调 b 小调,一个全新的调性,并且这个转调一直持续在整个乐章的主题以及低音动机的部分。

在织体处理上,第二乐章a主题三度下行的旋律结构到第四章已经减缩地只剩核心动机(第1—4小节),原先起伏波荡的伴奏部分也变成宿命似的三连音形式和主题再现时不详的震音(第25—29小节)。第四章情绪经过一定的积聚,在25—33小节里面通过力度的渐增,音域的扩延和织体密度的加大,在同名大调上将音乐推到一个凯旋式的高潮(33—37小节),哀伤的情绪变得更为激动。与第二乐章令人欣喜的高潮不同的是,第四章的凯旋中预示着最终的无可奈何,伴着命运动机在低音区反复地砸打,短暂到达的大调被瓦解再次回到同名小调。但与第二乐章相似的是:两个乐章的a主题均在尾声再次出现,让乐章结束在主题的陈述上面¹³。好像是勃拉姆斯特地为了强调这个富有表现力的主题,让它们重复出现在两个结尾。

最后,从与F小调整首奏鸣曲所包含的标题性内涵相对应的诗歌安排顺序来看,诗歌《年轻的爱》描述的是月夜里的两个年轻的爱人,赞美了让他们享受的爱情的喜悦。在二段

¹³ Kraus: Das Andante aus der Sonate op. 5, p.34.

式加一个尾声的行板乐章中，勃拉姆斯用音乐捕捉到很多诗歌中的形象：飘拂的微风、夜晚的氛围和年轻人强烈的热情。在勃拉姆斯手抄诗集册里有这首诗歌的全文，紧随其后的是施特瑙的另一首诗题为《回顾》的诗歌。与前者相比，第二首诗《回顾》告诉我们的是年轻的男子返回家乡之后，发现两人的爱情已经凋零。第四乐章的音乐因素是变形的与之相呼应的第二乐章的 A 部分的主题。在文字与音乐的上下文之间，引用的民歌内容暗示了第三个文本就是年轻的男子离开的太久了。这个暗示不仅传达了施特瑙这两首诗所叙述内容之间的一个关系，也提供了一个线索去理解两个乐章相对的表情轨迹的意义。把这三块内容联系在一起，就会体会到引用这首诗歌来完善作品内容以及引中喻意的诠释价值。

结 论

虽然勃拉姆斯是在浪漫主义时代发扬古典音乐传统的作曲家，但从他的实践创作来看，它也并非标题音乐的反对者。通过研究发现，勃拉姆斯音乐中含有标题性内容已不是偶得一见的现象，它甚至出现在不同形式的大量器乐作品中。而本文通过对他三首钢琴奏鸣曲的音乐分析，可以得出以下几个结论：

首先，我们不应将眼光始终停留在对勃拉姆斯片面的认识上，在一个音乐与其他艺术不断融合的浪漫主义时期，勃拉姆斯的一些作品在“纯音乐”的形式之下，也同样具有明确的意图和具体的构思，即具有标题性内涵。

其次，勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中标题性内涵之所以存在，与浪漫时期的综合艺术潮流，勃拉姆斯本身对民歌的热爱和自身的文学修养，以及同期艺术歌曲的大量创作均有着密不可分的关系。

再次，勃拉姆斯钢琴奏鸣曲里透露其作品意图的方式主要有引用民歌主题，摘用诗句，诗歌，附加文字标题，或通过书信向朋友表白作品的内容。这些都是公开透露作品标题内容的方式，与李斯特声称的标题或文字前言的作用和意义是等同的。事实足以证明了文字对他音乐内在的理念具有阐释的作用以及提示的功能，它帮助我们更加清楚地理解音乐所要表达的内容，并揭示了勃拉姆斯之所以采用的独特的创作手法的缘由，如何使用特定的音乐旋律、结构、织体以及和声来表现那些描述性情节。

最后，通过完成本文，也使我们意识到勃拉姆斯的很多方面有待我们去分析研究，进一步探入有关勃拉姆斯音乐风格的更多更广的层面。