前 言

约翰•勃拉姆斯(Johannes Brahms 1833-1897) 的音乐构思严谨，充满了深邃的内省和哲理的思辩。纵观他的一生，钢琴作品是他所有创作的起点。勃拉姆斯钢琴音乐集中表现出音乐大师的情绪性与逻辑性的完美结合，以及对精雕细刻技艺的高超驾驭能力。其中的晚期钢琴小品集（作品 116-119 号）是作曲家最后的钢琴作品，现已成为研究勃拉姆斯钢琴音乐创作的重要方面。这些钢琴小品具有传统的和声体系、严谨的结构、规范的织体、如歌的旋律等丰富多样的特征，它们都体现了德国音乐传统的基本特点。

近年来越来越多的人正在重新认识勃拉姆斯，现有的研究多是人物传记或作品分析之类的经验性描述，论述他晚期具体作品的文章还不多。至于勃拉姆斯钢琴音乐里的最后四部钢琴小品集，则更少被研究者们提及。而国外研究勃拉姆斯作品的著作相对我国而言要多些，但被引进国内的书籍仍然较少。目前被引进国内且被翻译的一些研究勃拉姆斯作品的专著，以及一些西方音乐史说相当珍贵，是笔者研究的重要依据。

由于中、德两国的文化差异，要想更深刻地理解勃拉姆斯的音乐作品的内涵，首先要进入 19 世纪的德国背景中去，挖掘出作品本身与德国音乐传统之间的关联才有切身的体会。本文是对勃拉姆斯晚期钢琴音乐的专题研究，着眼于晚期钢琴小品与德国音乐传统的联系进行探讨。全文的整体结构分三部分，第一部分从勃拉姆斯钢琴音乐创作概述入手；第二部分通过比较研究，体现晚期钢琴小品的风格特征；第三部分是全文的重点，对晚期钢琴小品与德国音乐传统的联系进行深层次探讨。希望本论文的研究能为众多演奏者更深透地进行表演提供参考的依据。

一、 勃拉姆斯音乐创作概述

（一）音乐创作概况及其在欧洲音乐史上的地位

约翰•勃拉姆斯(Johannes Brahms 1833-1897)，德国作曲家、钢琴家，是十九世纪下半叶德国音乐创作的代表性人物之一，在世界音乐文化发展史上占有特殊而重要的地位。勃拉姆斯的创作和生活与十九世纪下半叶极其复杂的德奥社会现实有着密切而深刻的联系，是极具德国音乐传统特色的作曲家。他的音乐创作继承了巴赫、贝多芬的古典传统，同时又吸取了舒伯特、门德尔松、舒曼等作曲家的浪漫主义精华，并从中确立了自己的创作方向，创作了许多既有独特个性，又表现了强烈民族性格和爱国主义情怀的优秀作品。

勃拉姆斯的音乐创作领域非常广泛，在交响乐、管弦乐、协奏曲、室内乐、钢琴曲、声乐曲等方面均有建树。其主要作品有：交响曲 4 首、管弦乐曲 5 首、协奏曲 4 首以及大量的室内乐、声乐和钢琴音乐等。其最突出的成就表现在交响乐和室内乐创作上，但钢琴音乐创作几乎贯穿他的整个创作生涯，从而在钢琴音乐艺术领域也做出了重要的贡献。

1863 年勃拉姆斯定居维也纳。在这海顿、莫扎特和贝多芬工作过的音乐之都，勃拉姆斯开展了广泛的音乐活动。维也纳是有着悠久的古典主义音乐传统的大本营，这里的音乐气氛显然更有利于勃拉姆斯的发展。他似乎感到与德奥古典传统贴得更紧了，许多重要作品就产生于此后的三十多年。

生活在十九世纪下半叶的布拉姆斯，他的音乐创作虽然产生在门德尔松与舒曼等人之后，但仍然倾向于较保守的状态。这与他诞生于北德地区以及其所接受的教育有密切的关系。勃拉姆斯所向往的是德国十六世纪以来历代大师的作品，并希望在此传统上走出自己独特的路子。勃拉姆斯一生博览群书，有很高的文学修养，对诗歌、小说和戏剧尤感兴趣。尽管他的音乐与其他大师们的音乐相比，往往显得更为厚重,但却始终保持深刻的抒情性，体现“古典”与“浪漫”的完美结合。这与他在尊重传统的同时，亲近浪漫主义的文学、对德国民谣有着浓厚的兴趣、以及天生的性情等，有着相当重要的关系。

“勃拉姆斯曾先后被划入古典派、浪漫派、浪漫派的古典派、非浪漫派的浪漫派、保守派和激进派等。这种前后自相矛盾、迥然不同的分类，确实是音乐史中绝无仅有的。”注1 迄今为止，勃拉姆斯似乎也没有被肯定地划入到音乐史的某个派

别，因为这方面的争论依然存在。但笔者认为：强行把勃拉姆斯划入到特定的某一个派别中的做法是不可取的。之所以历来难以划分，的确是因为他的作品中既体现了古典主义风格特点，同时又展示了独特的浪漫主义精神，两个方面结合得非常完美。如果说，巴赫将巴洛克时期的音乐发展到了顶峰，贝多芬在古典主义时期达到登峰造极的地步，那么，勃拉姆斯则是在浪漫主义时期独树一帜。他坚持探索一条在古典的“纯音乐”体裁范围内将古典精神与浪漫主义情怀相结合的创作路线，从而成为在后期浪漫主义时期与瓦格纳不同而又互相补充的另一个潮流的领袖人物。

（二）钢琴音乐的创作概况

勃拉姆斯的钢琴音乐创作大致沿着“奏鸣曲、变奏曲和钢琴小品”的轨迹发展，可以分为三个阶段：

早期钢琴作品主要有三首奏鸣曲（OP.1、OP.2、OP.5）、一首谐谑曲（OP.4）、四首叙事曲（OP.10）和一首钢琴协奏曲（OP.15）等。从一开始勃拉姆斯的创作就显露出反潮流的倾向，主要表现在以创作古典音乐体裁的奏鸣曲为代表，力求恢复古典传统，强调较为宏大的构思与逻辑发展的乐思，表现了自己追求古典美的艺术理想。舒曼在评论勃拉姆斯奏鸣曲时曾说：“勃拉姆斯的出神入化的天才演技把钢琴变成了一个众声汇合、时而哀怨的呜咽、时而响亮的欢呼的管弦乐队，这愈发增加了我们的美妙感受。”[注2]，他的三首钢琴奏鸣曲有很强的交响性，庞大的气势，表达了想用交响乐形式来展示自己的深刻情感的意愿。其中大量运用三度、六度、八度音程以及浓重的和弦，很少在高音区出现像肖邦、李斯特那样的纯钢琴化的晶莹透亮的华彩经过句。

中期钢琴作品主要有 5 首钢琴变奏曲（OP.9 舒曼主题、OP.21-1 自作主题、OP.21-2 匈牙利之歌变奏曲、OP.24 亨德尔主题、OP.35 帕格尼尼主题）、10 首钢琴小品（OP.76、OP.79）、21 首匈牙利舞曲（无作品号）、圆舞曲集（OP.39）。这一时期的创作以钢琴变奏曲为代表，展示了他力求在一个作品中体现情绪多方面变化的创作思路，也正是通过变奏曲这种曲式注入了浪漫主义情感。在这些作品中，有属于性格变奏的《亨德尔主题变奏曲》、变奏中更带有炫技性效果的《帕格尼尼主题变奏曲》，特别是前者，更是被公认为自贝多芬以后在此领域中最高水平的杰作，堪与巴赫的《哥尔登堡变奏曲》及贝多芬的《狄亚贝利变奏曲》媲美。

勃拉姆斯晚年之前创作的钢琴小品为数不多，影响有限；晚期钢琴小品不仅数

量更多，包括 4 部小品集（Op. 116-119）共 20 首小品（具体创作情况见下文），而且体现了作曲家在晚年更加表现出追求古典主义与浪漫主义的统一，表现富于深刻内涵的情绪内容以及表达晚年隐忍、内省的心理状态。这些钢琴小品，集中表现出音乐大师的情绪性与逻辑性的完美结合，以及对精雕细刻技艺的高超驾驭能力，现已成为研究勃拉姆斯晚期音乐创作的重要方面。

（三）晚期钢琴小品的创作背景

从 1889 年到逝世前一年的 1896 年，勃拉姆斯每年夏天都在维也纳城西两百公里处的矿泉疗养地的巴德·伊舒尔(Bad Ischl)度过，并在此潜心于创作，于 1892—1893 年间写下了最后的钢琴独奏作品——特性小品(作品 116-119 号)。

在十九世纪下半叶欧洲音乐文化发展史上，勃拉姆斯是一个特殊而又复杂的人物。勃拉姆斯曾说过“德意志的统一和巴赫作品全集的出版，是我一生中最大的两件事”。注3 由此可见，作为一个德意志爱国者，他时刻关心着国家的命运。

十九世纪的德国，政治风云动荡，三十年战争之后，一直到勃拉姆斯生活的七十年代之前，德国虽然在文化方面取得了令世人瞩目的成就，但在经济、科学方面还远远落后于其他欧洲大国。1871 年的祖国统一，使勃拉姆斯的心情无比欣喜与激动。但随着时间的推移，勃拉姆斯越来越意识到祖国的统一，并没有根本改变 1848 年以来的社会状态，人民的生活仍然非常艰难困苦。勃拉姆斯对现实不满，又找不到解决的出路，晚年逐渐形成了那个时代知识分子普遍的消极心理状态。他的创作通过表现作曲家个人的内心世界，曲折地反映出那个时代的社会风貌。

勃拉姆斯晚年的钢琴音乐创作，之所以主要倾注于写作短小钢琴作品的另一个原因就是：在 1890 年完成第二号弦乐五重奏（OP.111）后，他开始感觉到自己的创作力正在急速衰退之中，有时候在缺乏灵感时甚至连一行音乐也写不出来。到 1891 年写出竖笛三重奏和竖笛五重奏后，自 1893 年起，就完全停止了大型作品的创作，致力于整理过去的作品，以及写作一些随机性质的小品。但是，勃拉姆斯晚期的钢琴小品决不仅是“创作疲劳”的产物，恰恰相反，由于艺术经验的成熟，晚年思考的深邃，它们却成为他最成熟的钢琴作品的一部分。他从钢琴小品中寻找到另一种表达自己宽广思想的形式，从中体现的是“真正的勃拉姆斯”，揭示了他的晚年的精神与风格特点。

二 、 晚期钢琴小品所体现的风格特征

（一）与德国其他作曲家钢琴小品的若干异同

在勃拉姆斯创作钢琴小品之前，德国的钢琴小品音乐创作，早已形成了优秀的音乐传统。包括舒伯特、门德尔松、舒曼等人都采用过这一体裁，创作出了许多重要的作品。应该说，勃拉姆斯的钢琴小品深受他们的影响。但是仅有继承的一面，当然是远远不够的。勃拉姆斯在这样一个有着深厚传统的基础上写作钢琴小品，在继承音乐传统的同时必须拓展新的思路。

如果把勃拉姆斯的钢琴小品和前辈们的钢琴小品作一比较的话，不难发现：勃拉姆斯的钢琴小品和舒伯特的即兴曲、门德尔松的《无言歌》一样，结构简洁明晰，织体自由，能不断涌现优美的旋律，很少追求外在的炫技，喜欢把钢琴视作一种适合于个人内心感情的乐器，每一首都写得朴实而有特点：有的沉思冥想，有的热情洋溢，是真挚动人的心灵诗歌。但是同时我们也能看到，相对舒伯特小品中出现的即兴性而言，勃拉姆斯有意识地将即兴成分减弱了；与门德尔松的《无言歌》相比，器乐化的创作思维更加强了，内容也更深刻。与舒曼的标题性钢琴小品集相比，勃拉姆斯和舒曼走的是不同的道路，勃拉姆斯的晚期钢琴小品音乐是无标题的。他不像舒曼那样通常以标题启发想象，表达周围人和事在作者心中的感觉和印象，“在勃拉姆斯整个创作生涯中，鲜明地体现出他力求在创作中保持纯音乐的特色。”注4。他也不爱把独立的钢琴小品按照一定的构思组合成套、以精练的笔触勾画出情景、人物或某种感情特征。但是如果我们透过表面现象，深入音乐形象的深处，却不难发现其中不少篇章有着“弗洛列斯坦”与“约瑟比乌斯”般两极性格的表现，显示出与舒曼创作精神上的内在联系。

勃拉姆斯的钢琴小品固有的一个显而易见的特点是它的无标题性。除了OP.116号用了“幻想曲”的标题外，其余全是无标题的小品集，而且尽管OP.116号用了“幻想曲”的标题（但为何赋予这个名称，至今也是一个谜），其中的7首小品也没有标题；虽然在OP.117号的第一首开头也引用了两行诗词，与诗歌产生了联系，但仅从作品内容上看，并非是真正意义上的标题音乐，并未通过音乐来描绘故事或形象的具体内容，也没有让音乐受到诗歌形象的制约。之所以会这样，我们将在以下作进一步的探讨。

二 、 晚期钢琴小品所体现的风格特征

（一）与德国其他作曲家钢琴小品的若干异同

在勃拉姆斯创作钢琴小品之前，德国的钢琴小品音乐创作，早已形成了优秀的音乐传统。包括舒伯特、门德尔松、舒曼等人都采用过这一体裁，创作出了许多重要的作品。应该说，勃拉姆斯的钢琴小品深受他们的影响。但是仅有继承的一面，当然是远远不够的。勃拉姆斯在这样一个有着深厚传统的基础上写作钢琴小品，在继承音乐传统的同时必须拓展新的思路。

如果把勃拉姆斯的钢琴小品和前辈们的钢琴小品作一比较的话，不难发现：勃拉姆斯的钢琴小品和舒伯特的即兴曲、门德尔松的《无言歌》一样，结构简洁明晰，织体自由，能不断涌现优美的旋律，很少追求外在的炫技，喜欢把钢琴视作一种适合于个人内心感情的乐器，每一首都写得朴实而有特点：有的沉思冥想，有的热情洋溢，是真挚动人的心灵诗歌。但是同时我们也能看到，相对舒伯特小品中出现的即兴性而言，勃拉姆斯有意识地将即兴成分减弱了；与门德尔松的《无言歌》相比，器乐化的创作思维更加强了，内容也更深刻。与舒曼的标题性钢琴小品集相比，勃拉姆斯和舒曼走的是不同的道路，勃拉姆斯的晚期钢琴小品音乐是无标题的。他不像舒曼那样通常以标题启发想象，表达周围人和事在作者心中的感觉和印象，“在勃拉姆斯整个创作生涯中，鲜明地体现出他力求在创作中保持纯音乐的特色。”注4。他也不爱把独立的钢琴小品按照一定的构思组合成套、以精练的笔触勾画出情景、人物或某种感情特征。但是如果我们透过表面现象，深入音乐形象的深处，却不难发现其中不少篇章有着“弗洛列斯坦”与“约瑟比乌斯”般两极性格的表现，显示出与舒曼创作精神上的内在联系。

勃拉姆斯的钢琴小品固有的一个显而易见的特点是它的无标题性。除了OP.116号用了“幻想曲”的标题外，其余全是无标题的小品集，而且尽管OP.116号用了“幻想曲”的标题（但为何赋予这个名称，至今也是一个谜），其中的7首小品也没有标题；虽然在OP.117号的第一首开头也引用了两行诗词，与诗歌产生了联系，但仅从作品内容上看，并非是真正意义上的标题音乐，并未通过音乐来描绘故事或形象的具体内容，也没有让音乐受到诗歌形象的制约。之所以会这样，我们将在以下作进一步的探讨。

常大量使用三度、六度、八度音程的附加声部，有时还穿插了复调化的中间声部（如Op, 118 No.2 的中段第 49——76 小节）；不少乐曲织体上采用近似乐队思维的方式进行创作，特别是扩大了低音区的音域，有 4 首小品的低音部最低音达到了钢琴的极限——大字二组的 A 音、降 B 音（如：《随想曲》Op. 116 之 1 第 173 小节 A_2 音、《间奏曲》Op. 117 之 2 第 83 小节**降** B_2 音、《间奏曲》Op. 118 之 1 第 41 小节 A_2 音、《狂想曲》Op. 119 之 4 较多地方出现**降** B_2 音），另有 11 首的最低音出现在大字一组的 C 音或 D 音上，因而常给人以听觉上深邃、丰满的感觉。这样当然也就要求演奏者在演奏时，为了顾及到低音部分的音响，在钢琴音色层次的控制上要多花费心思。结构上则特别注重简练，减少了以往作品过于艰涩的段落，曲式上几乎惯用清晰的三段式；织体写法也很规范，虽然短小却用细致地塑造出鲜明的音乐形象。音乐形象中凝聚了内在的崇高气质，深沉、博大的胸怀以及古典主义的智慧之美。由于以上这些特点，使得他的晚期钢琴小品在钢琴艺术史上，占有了一席较为独特的位置。

勃拉姆斯晚期钢琴小品全部使用的是浪漫主义的钢琴小品体裁，展现了音乐随笔的境界。其中除了作品 116 之一、之三、之七“随想曲”、作品 118 之三“叙事曲”、之五“浪漫曲”、作品 119 之四“狂想曲”外，其余 14 首都用“间奏曲”这种体裁。“间奏曲”原来是歌剧的幕间音乐，或是两幕之间穿插的独幕喜歌剧或幕间剧，后在舒曼与勃拉姆斯的笔下成为独立的乐器作品，失去了“间奏曲”原有的含义。从体裁选择的角度来看，勃拉姆斯的随想曲、狂想曲大多更富有活力，热情洋溢，而间奏曲则柔和抒情，发人深省，富于幻想。这不由得令人想起舒曼笔下冲动、激情的“弗洛列斯坦”和恬静腼腆、内向温柔的“约瑟比乌斯”。

三　晚期钢琴小品与德国音乐传统的联系

除了德国人以外的钢琴学生，在初次接触勃拉姆斯的作品时，往往会觉得对他的许多音乐作品难以理解，不像李斯特、肖邦作品那样能很快得到听众的共鸣。这是勃拉姆斯创作中的一个复杂而又矛盾的现状。这种情况在我国国内的钢琴教学中也经常出现：由于文化传统的差异，中国学生在初次接触勃拉姆斯的钢琴作品时，都会发现他的钢琴小品读谱较为简单，技巧上也不是特别复杂，几乎都能顺利地弹奏。可是当乐曲达到熟练状态之后却发觉无论如何也弹不出“勃拉姆斯的味道”！

这是为什么呢？要回答这个问题，我们必须从研究德国音乐文化入手，只有较深入地了解了德国音乐传统对勃拉姆斯的影响，才能从根本上弄清勃拉姆斯独特的音乐魅力从何而来。

我们知道，文化是随着人类的产生而产生，随着人类的发展而发展，有人类才有文化。从古到今，人类在社会发展中不断地创造着文化，文化的发展是人类社会发展的历史积累的成果。“文化”一词源于拉丁文“colere”[注5]，这个词的第一要义是培植、创造的概念，后来延伸到精神生活中，艺术、宗教、科学、社会、历史……等都属于文化的范畴。世界文化丰富多采，各民族有各自的民族文化。越是具备民族特点的文化，才能成为世界文化中富有特色的一支。因此，无论物质生活还是精神生活，在人们的举止、心理和行动的规范上，以及信仰、习俗的方式上，都形成了每一个民族文化各自的特点和风貌。十九世纪的德国是欧洲的一个重要国家，德国文化在整个欧洲文化中也是独树一帜的。它所具有的丰富文化底蕴和它所产生的一大批文化名人，对德国乃至世界都发生过重大的影响。与欧洲其它国家相比，德国人的民族性格也很有特点。德国人追求有深度的抽象思维，追求完美，强调文化底蕴、崇尚纯净，讲究秩序。德国人常给人造成“近似于呆板、缺乏灵活性”的印象，之所以有这样印象还是因为德国独特的民族特点：德意志民族稳重、深沉、肃穆，内敛胜于外表，思考强于表现，与法国人善于表现其谈吐不凡、举止优雅、喜爱感官享乐的性格比起来，德国人则更喜欢“藏而不露”的表达方式。

勃拉姆斯对德国文化、特别是德国音乐文化的喜爱，从他私人藏书室中有关德国文学、艺术的书籍达到850册、有关音乐方面的书籍更是达到了2000多册这一点就能看出。好学深思的勃拉姆斯，坚定地沿着德国音乐传统的道路，创作了许多格调高尚又富有哲理意味的作品。这位体内流着纯正北德血统的德国人，甚至比他的音乐前辈们更具典型的德意志民族性格：谨慎、自律、稳重、内省、追求深度、内敛盛于外表……等，这些多用于形容德国人性格的形容词，几乎都可以说是他的性格写照。这样的性格促使他在创作作品时，自然而然形成了“镇定的外表与多情的内涵” 相结合的表现形式。他对音乐表现的目标是揭示深层的意境与文化底蕴，而不是外在表象的炫耀与展示。他有意识地采用多种手法继承德国音乐文化传统，又吸取了浪漫主义的精华，创作出有个性的、表达强烈民族情感的优秀作品。在他的晚期钢琴小品中完全证明了这一点。

笔者认为：只有立足于德国音乐传统的角度，对勃拉姆斯的作品进行深入地解读，才能更准确、深切地理解其作品的内涵，也才能理解它所运用的艺术手法的内在根据。勃拉姆斯晚期钢琴小品创作与德国音乐传统的联系，突出地表现在以下四个方面：

（一）与德国维也纳古典乐派的联系

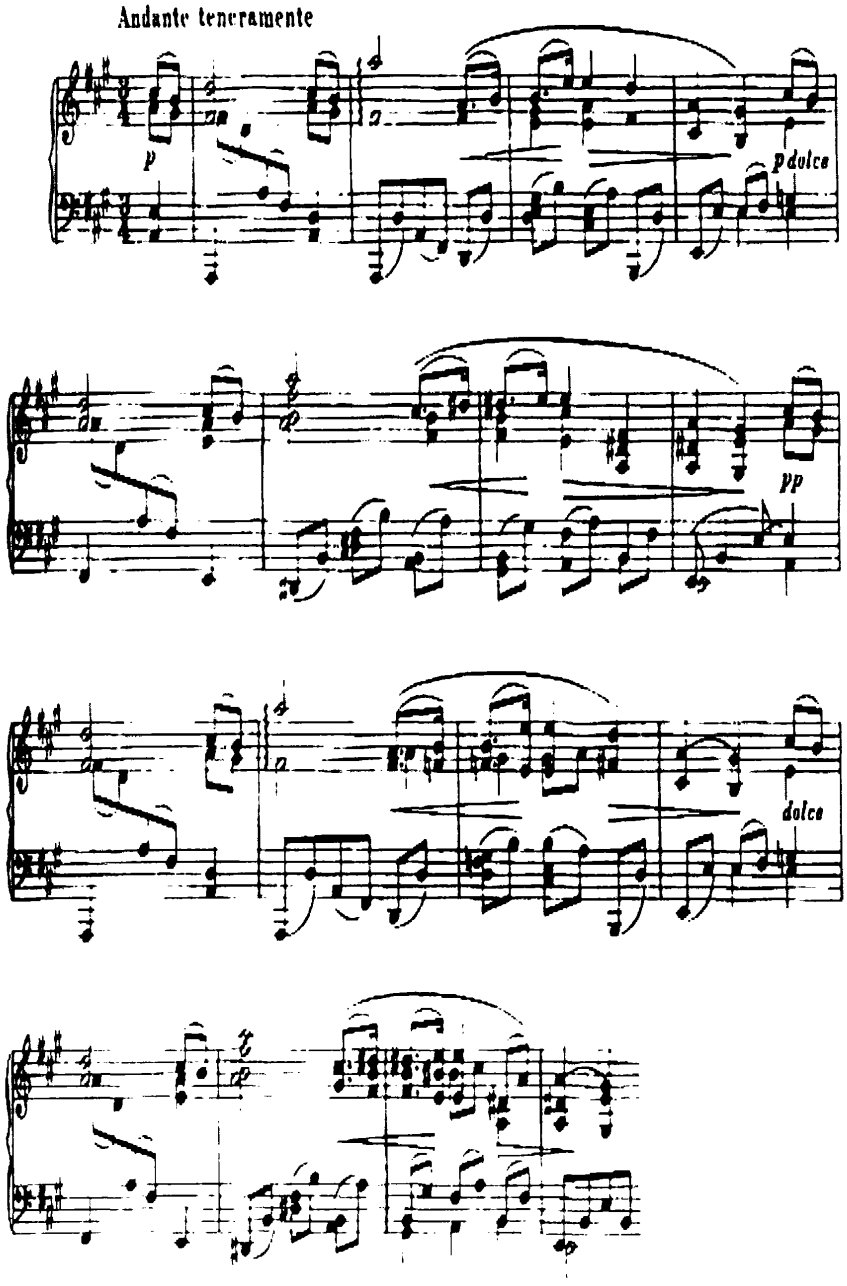
“勃拉姆斯是一位追求古典精神的作曲家，他在创作中力图维护德奥的传统，和同时代的作曲家相比，他在这方面表现得更积极更自觉。”[注6] 的确如此，勃拉姆斯的晚期钢琴小品在以下几个方面都能体现出与维也纳古典乐派的联系：

1. 强调和声的调性功能联系

勃拉姆斯晚期钢琴小品中基本和声语汇的组合方式，直接来源于维也纳古典乐派作品。勃拉姆斯与古典乐派作曲家一样，强调和声的功能联系。之所以这样说，并不仅是指在他的作品中大量运用了大小三和弦、大小七和弦、减七和弦、增六和弦等古典乐派的常见和弦，更重要的是他在具体的和声语汇组织中重新强调了功能性的和声语言结构。他的和声思维方式是相当传统的。这一思维方式导致了在他的小品中并不强调浪漫派的半音线条化和声思维，几乎完全看不到在李斯特晚期及瓦格纳作品中很多见的结构复杂的色彩性和弦。和声语汇比起同时代的其他作曲家显得更为简洁、朴素。勃拉姆斯不仅在具体的和声进行中强调功能性，而且还在调性发展的布局、调性领域的总体上，同样强调功能性的联系。

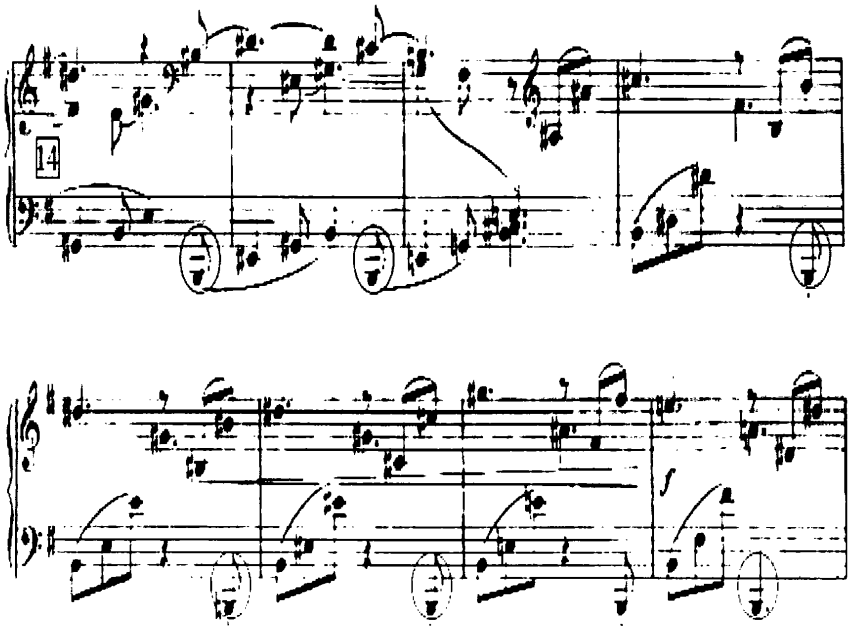
如《A 大调间奏曲》（作品 118 之 2），是一首典型的功能性和声语汇写成的钢琴小品，在乐曲第一部分中 1—16 小节的功能性语汇结构交待得清晰明显。主要采用了 A 大调的主、下属、属以及 DD、SD 七和弦等五个和弦，构成了基本和声语汇，一开始就表现了功能性特点（见谱例 1）。

谱例 1：



作品 116 之 5 的《e 小调间奏曲》，全曲只有 43 小节，首尾段落用功能性语言明确主调——e 小调。 中段（14-30 小节）同主音 E 大调的写法更有特点（见谱例 2）：长时间属功能延长的情况，我们经常在贝多芬奏鸣曲的再现部之前可以看到，但将整个中段全部作为属功能延长的写法为数不多。这首小品属功能的延长表现在再现部之前的 17 个小节中，都出现了标志着属功能的低音 B 的存在。再现部减缩到 8 小节后，从 e 小调的下属和弦开始，短暂地经过 G 大调的主和弦、F 大调的主和弦、最终到达 E 大调的完全终止。综观全曲会清楚地发现：全曲从头至尾几乎只强调了主、下属、属三个主要的骨干和弦。由于同主音大小调功能相同，三个段落可以看成是典型的主—属—主的功能性布局，结合“小调—同主音大调”交替手法，传统的功能性和声语汇思维方式在此一目了然！

谱例 2：



又如《d 小调随想曲》（作品 116 之 1），这首钢琴小品尽管从表面上看来属于三部性结构，但从调性的布局上看，却体现了古典乐派器乐音乐领域中被视为最重

要的结构形式——奏鸣曲式调性布局的原则（见表 1）。全曲的主调是 d 小调，第一部分（1—58 小节，相当于呈示部）的 1-20 小节（相当于主部）围绕小调， 21-36 小节（相当于连接部）转为 F 大调， 37-55 小节（相当于副部）有一系列的减七和弦，最后出现 F 大调终止式。中间部分（59—131 小节，相当于展开部）从调性上有发展，可以看到其中有 E、升 G、降 B 调性因素，之后在降 b 小调准备再现。第三部分（132—207 小节）可理解为倒装再现的再现部，先是连接部，然后是副部的再现，并结束于 d 小调属和弦，最后是主部回到主调 d 小调上。副部的调性体现了传统的奏鸣曲式“平行大调—小调”先对比后统一的调性布局（详见下表）。但由于这首乐曲结构的特殊性，乐曲的每一部分都没有充分展开，因此完全把它视为奏鸣曲式似乎也有不妥之处，笔者倾向于将该曲看作是包含有奏鸣曲式调性布局的三部曲式，可能更恰当一些。

表 1：

第一部分（呈示部） 1-58 小节	主部（1-20）小节 --d 小调	连接部（21-36）小节 --F 大调	副部 37-55 小节 —F 大调终止式
第二部分（展开部） 59-131 小节	经过 E 大调--升 G 大调--降 B 大调--降 b 小调（准备再现）		
第三部分（倒装再现） 132-207 小节	连接部（132-147）小节--降 b 小调	副部（148-176）小节 --降 b 小调	主部（176—207）小节 --d 小调

再如《E 大调间奏曲》（作品 116 之 6），全曲是插部类型的复三部曲式。第一段在 E 大调上，带有对比复调性质的两条旋律线在音程上不超过八度，温柔的旋律让人陶醉，洋溢出深邃的情感，表现了作曲家内心的思绪。作曲家把第二段写成了在#g 小调上的展开性插部，第三段综合再现，回到 E 大调。三个段落的调性布局虽然是大三度关系，但还是清晰地体现了传统的“主调—属调—主调”的功能性布局（见表 2）。

表 2：

第一部分	第二部分	第三部分
E 大调——主调	升 g 小调——属调	E 大调——主调

2. 结构的严谨性与织体的规范性：

由这一点，我们可以明显地看到勃拉姆斯作品中体现德国文化中讲究秩序、规

范的特点。勃拉姆斯的晚期钢琴小品充分展现了他对上述传统的继承。

单、复三部曲式结构是维也纳古典乐派作品中最常见的曲式结构之一。也正是由于这种段落的对称、平衡的结构，显示了勃拉姆斯在曲式结构布局的严谨性。我们只要进行曲式结构上的初步分析就能看到：这二十首钢琴小品除了 OP.119 之 4 是拱形结构（也可以看作是三段体的一种变形）外，其余十九首全部都是非常严谨的三段体曲式结构，略微有点不同的只是再现段可能出现一些变化而已。其次，在句法结构方面，勃拉姆斯也继承了古典乐派的传统，常常使用较为工整的句法结构，在句与句之间讲究对称与平衡，即便是后来有一些变化：也正如有的学者所指出的："以海顿、莫扎特的中、晚期，贝多芬的早、中期风格为代表的古典主义盛期，在句法结构方面，从单纯而无变化的规整句子，逐渐到以极度精致和敏锐的均衡感，有时是不规则的乐段但写作时貌似规则的乐段"[注 7]。勃拉姆斯作品与他们的情况很相似。

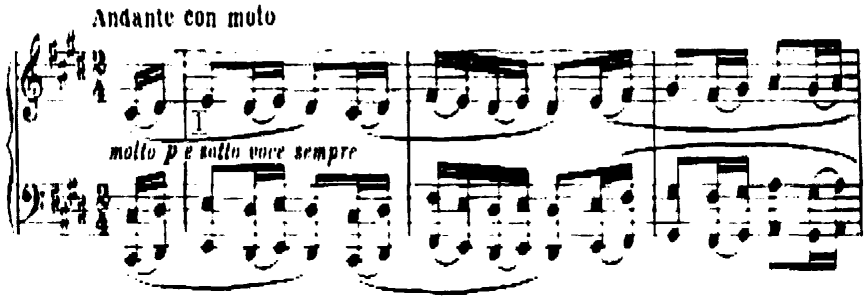
大多数同时代浪漫派作曲家则与勃拉姆斯结构严谨的特点完全不同。他们的钢琴小品，为了情绪的充分发挥，乐句的长度往往不受控制，不惜出现前后两个乐句经常完全不对称、甚至相差很远的情况。而勃拉姆斯在晚期钢琴小品中乐句对称性的处理上，即便有时有不对称的情况，前后乐句的小节数也相差无几，表现出结构处理的理智性。

在织体方面，勃拉姆斯也摒弃了浪漫派喜爱织体结构过分复杂化的做法，而选择用简洁、规范的织体，经常使用的织体就是极普通的和弦式与分解和弦式。在大多数情况下一首乐曲只选用两种织体（有的甚至只有一种织体，如作品 118 之 1），往往开始段落是一种织体，中间段落是另一种织体，再现部分的织体或是与开始部分相同，或是两种织体的结合，形成综合再现。

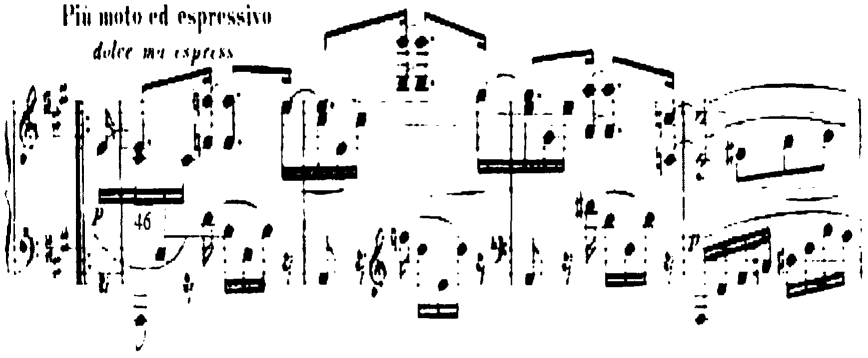
如《升 c 小调间奏曲》（作品 117 之 3），为典型的复三部曲式。第一段是加上变化重复的单二部结构，升 c 小调，主题旋律由双手齐奏完成；第二段是带再现的单三部结构，A 大调，以模进手法贯穿整个中部；再现段又回到单二部结构，回到主调，只是省略了重复。在乐句的对称上，第一段为完全重复的 4 个乐句加尾声，其小节数的安排为：5+5+5+5，5（尾声），形成完全对称的乐句进行；第二段有 6 个乐句的完全重复，每个乐句都是 5 小节，也运用了完全对称的手法；再现部略微作了一下调整，先出现 3+3 两句模进手法的过渡，接着的再现由原来的 5+5+5+5，

5（尾声）变为 5+6+5+5，6（尾声），只是在原有基础上增加一小节的补充。在织体的安排上，全曲只用了和弦式（包括音程、八度）与分解和弦式两种织体形式：第一段主要是八度音程与单音组合的织体形式（见谱例 3），两只手相互交换八度音程与单音的配合，仿佛低声的喃喃自语，低音区的两个八度进行更让人感到有一丝绝望；第二段左手分解和弦、右手八度音程加单音的形式贯穿整个乐段（见谱例 4），而且旋律始终使用切分节奏，敏感而阴郁心绪变化的感觉被表现得恰到好处。再现段部分改动了第一段里左手单一的伴奏音型，采用分解和弦加上八度音程的形式。

谱例 3：



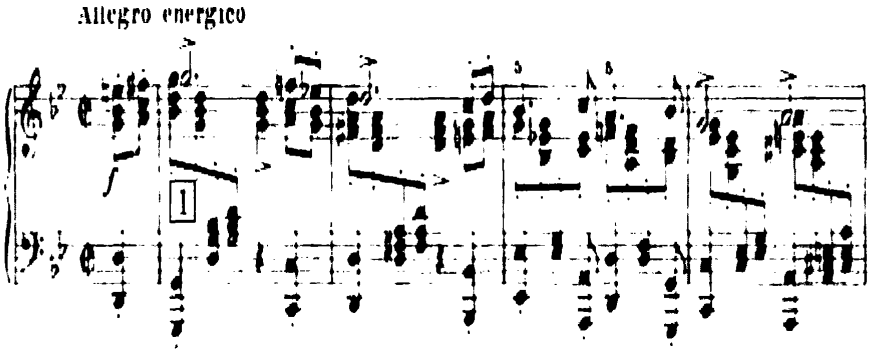
谱例 4：



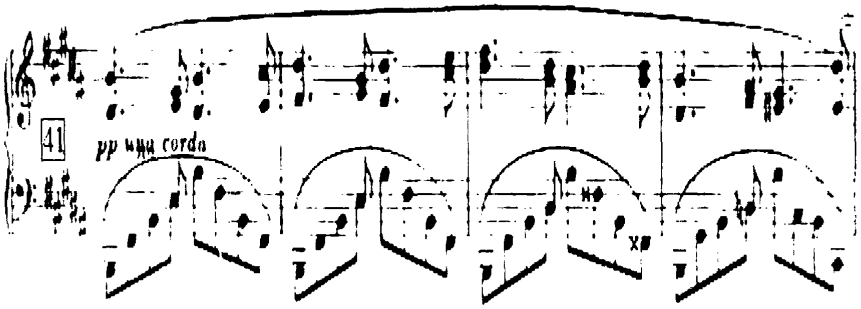
再如《g 小调叙事曲》（作品 118 之 3），三段曲式，第一段通过短促的断奏来表现有力的(energico)气势，具有英雄风格，热烈而奔放；中间部分转成升号系统

大三度关系的 B 大调，旋律的气息宽广，在情绪上变得安静柔和；再现部回到 g 小调，几乎完全再现。在乐句的组织上，第一段（单三部曲式）共有 6 个乐句加尾声，除尾声外，6 个乐句小节数的安排为：5+5，7+5，5+6，非常明显是以 5 小节的乐句为中心进行乐句的安排；中部共 4 个乐句，每个乐句都是 8 小节，8+8+8+8 的规整性使得乐句完全对称。在织体的安排上，全曲也只用了和弦式与分解和弦式两种织体形式：第一段和再现段，全部采用和弦与八度，通过短促的八分音符的断奏，推动旋律的进行（见谱例 5）；中部，右手旋律加附加声部，左手伴奏则改成琶音音型，节奏基本以八分音符为一组（见谱例 6）。全曲的曲式结构安排严密而细致，井井有条。

谱例 5：



谱例 6：



3．有节制的音量力度变化：

勃拉姆斯晚期钢琴小品在音乐上的音量力度变化也表现得较为节制，不采用浪漫派作品中（特别是李斯特）常出现的夸张性（ppp—fff）的力度对比。在勃拉姆斯的20首钢琴小品中，全部的音量力度变化普遍控制在较小的变化以内（pp—ff）。其中pp-f 有10首,p-ff 有3首,p-f 有3首,pp-p 及pp-ff 各2首。从这一统计中看得出，虽然勃拉姆斯的这些钢琴小品与贝多芬在功能性和声语汇上接近，但与贝多芬经常在音乐中采用强——弱突变的音响，以表现戏剧性矛盾冲突的效果也并不一样。相反，勃拉姆斯钢琴小品中的这种音乐轻响幅度的控制手法，倒是同莫扎特的手法有一些相似，只是勃拉姆斯的钢琴小品的音乐更注重浪漫色彩、感觉更像是阅历无数的长辈在苦口婆心的述说。由此，我们看出作曲家对古典乐派传统的继承还是有取舍的。勃拉姆斯有意识的对音乐的音量力度变化进行节制，这样的方法与他追求理性、严谨的古典精神的做法是一致的。

通过以上实例分析可以说明，勃拉姆斯在晚期钢琴小品中选择使用传统的和声语汇思维，严谨的曲式结构，规范的织体。这些手法都直接来源于他的非标题性音乐创作思维，充分体现了与德国维也纳古典乐派风格与创作手法的联系。同时应该指出，勃拉姆斯在创作中的严谨来自于他个人性格的严谨，而他的严谨本来就与德国民族性格、德国人善于哲学思考的习惯是一致的。由此看来，由于深受当时社会的影响，勃拉姆斯无力改变现状，而作为音乐家又不善从社会学方面去思考、找到解决社会问题的途径，因此唯有用严谨的音乐语汇表达自己深邃的思维状态、从而在艺术领域里达到内心的平衡了。

(二)与德国合唱传统——众赞歌的联系

一个作曲家在音乐作品中虽然写下的是音符，但从中仍然表达了某种意念，甚至可能在很大程度上反映了作曲家的伦理观念，勃拉姆斯的情况正是如此。他的诞生地北德地区是属于路德新教教派的。勃拉姆斯虽然不是教徒，但是“同柴科夫斯基和当时许多其他非教徒一样，勃拉姆斯接受了基督教的伦理观念，并把《圣经》作为文学作品欣赏。”注8

勃拉姆斯创作了很多合唱、重唱曲，其中采用圣经或其它宗教性歌词的为数不少。从这部分作品中所反映出宏大效果和庄重的气氛，正是德国新教圣咏深厚传统

的反映。如由勃拉姆斯创作于19世纪下半叶，作为新教音乐的一部杰出作品的《德意志安魂曲》（经过多年断断续续的写作，最后完成于1868年）：这首宗教音乐作品与传统的用拉丁语写的安魂曲不同，歌词取自路德的德译本圣经，整部作品精细构思、感情深厚、至为感人。众所周知，莫扎特也曾写过著名的《安魂曲》，在这部《安魂曲》里，莫扎特运用了丰富的复调手法（参见其中第四、第六、第七、第十、第十一、第十二乐章中的声乐赋格段），表现了莫扎特对于巴洛克风格特点的吸取。《德意志安魂曲》虽然也用了复调手法（尤其是在第六、七两个乐章中），但是勃拉姆斯的复调手法并没有强调其不同声部之间节奏的交织与音乐的动势，反倒是总体上深厚、浓重的和声效果更为突出一些。也就是说，《德意志安魂曲》的整个写法是更加偏向于和声化的。无论是《德意志安魂曲》还是勃拉姆斯创作的其他经典合唱曲作品，都直接来源于古老的德国众赞歌——新教圣咏的传统。

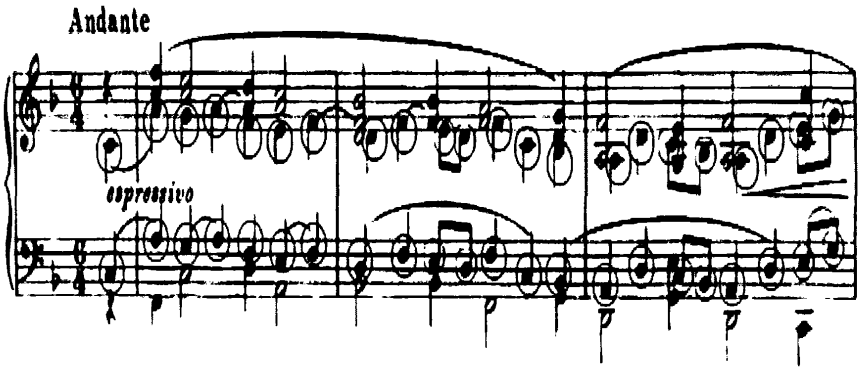
自从十六世纪宗教改革新教兴起以后，在德国大多数普通居民中，就逐渐形成了热爱合唱音乐的欣赏习惯，以家族或社区为单位举行经常性的合唱排练、演出和比赛，形成独特的音乐文化传统（据1930年所作的一个德国社会调查资料记载：在一个人口为一万人左右的地区中，即自发建有俱乐部161个，平均每60人有一个，俱乐部的主要活动之一就是合唱及乐器合奏）注9，因为正是在合唱形式中，德国人的民族性格——崇拜权威，将个人溶化在集体中，在整体活动中获得个人力量的发挥——得到充分体现。德国十六世纪以后形成的众赞歌，就是深受广大德国人民喜爱的声乐形式，它成为德国音乐传统的重要组成部分。众赞歌采用四声部和声性织体，使用德国民族语言演唱，具有浓郁的民族风格和世俗因素。德国众赞歌与以帕里斯特里那的弥撒曲创作为代表的意大利天主教复调音乐有着很大的区别：后者以复调手法为主，和声为次。在相当一部分帕里斯特里那创作的教会音乐作品中，和声进行几乎是停顿的，强调的是声部交织的效果；而德国众赞歌的合唱更强调和声性效果，强调主旋律声部地位，突出和声的纵向结构。显然，《德意志安魂曲》的创作手法源于德国众赞歌的传统。

勃拉姆斯的晚期钢琴小品创作正是与《德意志安魂曲》的创作一脉相承，直接受到了德国众赞歌传统的影响。表现在勃拉姆斯晚期钢琴小品中有相当一部分乐曲的表现形式，与德国众赞歌中要求的强调和声的纵向结构的合唱效果类似。这些表现手法完全继承了德国民族的欣赏习惯与音乐文化传统。而这，正是使他的部分钢

琴小品听起来音响厚重、效果浓郁的主要原因。

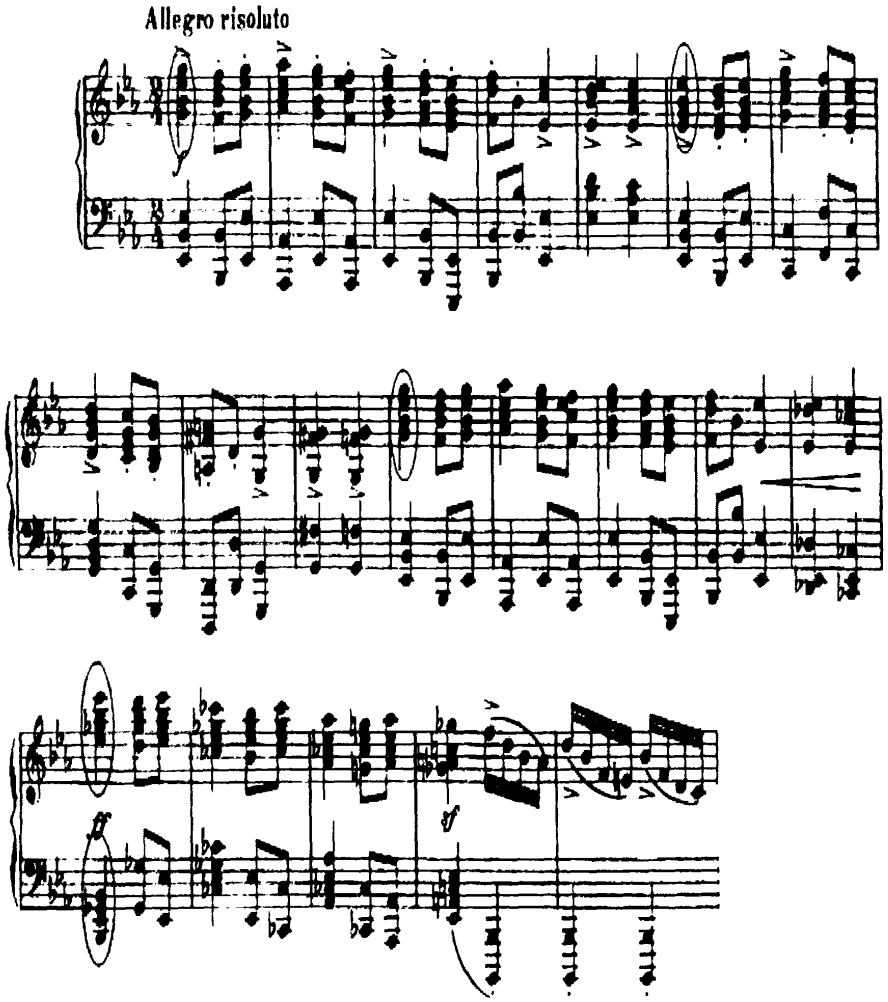
如《F 大调浪漫曲》（作品 118 之 5），三段体结构。中段以固定的附点四分音符加分解和弦组成，首尾段落则是强调和声纵向结构的写法。第一次呈示主题时（见谱例 7），主旋律呈八度，隐藏在和弦中间，右、左手各一个音，似乎是女低音和男高音声部在演唱主旋律一样。高音部以下行的线条与中声部的主旋律形成六度音程进行，“男低音”声部作为和声的低音与之配合，音乐的纵向联系就此形成，整体效果就像是一首委婉的合唱曲。

谱例 7：



又如《降 E 大调狂想曲》（作品 119 之 4），是勃拉姆斯晚期钢琴小品中唯一一首拱型结构（A-B-C-B’-A’）的乐曲。A 段主题（见谱例 8）在乐曲的首尾各出现了一次。这个主题的写法非常有特色，只用和弦式织体，节奏简洁。主题的第一个和弦是密集排列（加重复音）的主和弦，一开始就突出了和声的浓度；主题每句的第一拍都是这一写法。第四乐句的首拍还出现了上下共八个音的和弦。纵向结构既集中又有浓厚度，表现出果断的、坚定的性格，与德国合唱中的庄严、肃穆表现一致。作为作品 119 的最后一首，同时也是勃拉姆斯晚期钢琴小品的最后总结，以稳健、严肃的写法出现，似乎对全部小品作了一个总结。

谱例 8：



从德国音乐史上看，这类音响效果浓烈的和弦式织体写法，在巴赫、亨德尔、贝多芬的作品中是很常见的，但在浪漫主义的特性小品中集中体现这种和弦织体与音乐的纵向联系的情况不多。因此，通过以上的实例分析我们可以看到：这种特别强调和声的纵向结构，注重通过和声色彩的变化，渲染情绪的变化，正是勃拉姆斯晚期钢琴小品继承德国合唱音乐传统的突出表现，深刻体现了与德国人民音乐欣赏习惯的联系。而这，也正是使这些作品受到德国人民普遍欢迎的原因之一。因此，我们在演奏时一定要特别注意把握作品总的和声效果的表现力，触键时要把和声效

果弹得更为浓重一些，并仔细倾听和声效果内部的变化，这里往往可能通过和声的变化，细致地表现出作曲家的心声。

（勃拉姆斯晚期钢琴小品中属于上述类型的有：作品 116 之 2《间奏曲》，作品 116 之 3《随想曲》，作品 116 之 5《间奏曲》，作品 116 之 6《间奏曲》，作品 118 之 3《叙事曲》，作品 118 之 4《间奏曲》，作品 118 之 5《浪漫曲》，作品 118 之 6《间奏曲》，作品 119 之 4《狂想曲》）

（三）与德国民歌、艺术歌曲的联系

德国著名诗人海涅在著名的《论浪漫派》一书中说到："德国的浪漫派不是别的，就是中世纪文艺的复活。这种复活表现在……（德国的）艺术和生活里。"注 10 说得简单一些,海涅的这席话实际上告诉我们，德国浪漫派区别于其他国家浪漫派的基本特点就是"复古"。德国浪漫派在文学方面的表现是强调发掘中世纪的民间传奇文学、以发展民族民间艺术，作为生活和创作的基础。在音乐艺术领域里，则相应表现为将现存的、遗留下来的民歌加以整理和改编。"在 19 世纪的音乐家中，没有一个人能像勃拉姆斯那样紧密地与民歌相结合。"注 11 勃拉姆斯少年时的经历，使他直接接触了德国的民间音乐(包括乡村舞曲、其他德国舞曲、合唱歌曲、流行的歌曲等)，这为以后他的创作与民族民间音乐的血肉联系打下了坚实的基础。在众多的德国浪漫乐派的作曲家中，只有他才是真正意义上的德国民歌的收集、整理、研究、加工的专家。经他整理编曲的民谣作品共有近 200 首（早期《15 首儿童民谣》、42 首《德国民谣》，中期 56 首《德国民谣》 ，晚期七集 49 曲《德国民谣集》)。他不仅用民歌滋润自己的创作，还直接从事民歌的编曲，为民歌配上适度的和声，却从不违背民歌自身的情趣。比起舒伯特和舒曼，勃拉姆斯对民谣的运用和编曲，更堪称是对西欧浪漫主义音乐的独特贡献。

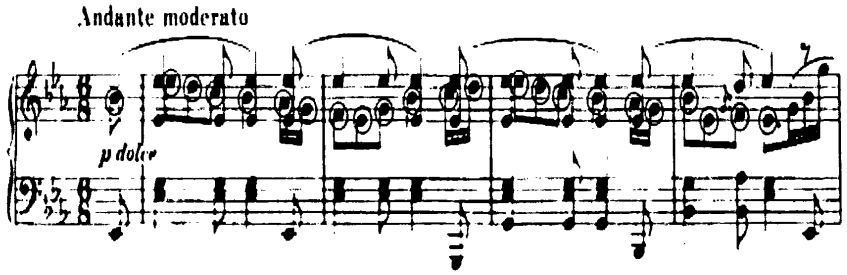
"在十九世纪末的欧洲,法国的艺术歌曲或俄罗斯浪漫曲的声望都不如德国的艺术歌曲，这一领域的主要代表作曲家就是勃拉姆斯。"注 12 勃拉姆斯作为艺术歌曲大师舒伯特和舒曼的继承人，在艺术歌曲这个领域中也获得了巨大的成功。他创作的艺术歌曲达 260 余首，可见艺术歌曲在勃拉姆斯的创作中占据了很重要的地位。尽管他的作品延伸了舒伯特和舒曼的路线，但他在创作艺术歌曲时始终坚持一种思路,那就是采用了大量德国民歌音调的因素,使艺术歌曲更接近于民歌的写法。

“勃拉姆斯的艺术歌曲深受民歌的影响，表现在旋律大多向民歌一样用纯朴的自然音阶、歌曲形式大多是民歌型的分节歌、对歌词的选择也着眼于能够体现民间语言特色的诗歌。”注 13　勃拉姆斯的艺术歌曲走的是倾向于民歌风格的道路，表达方式是比较淳朴、亲切的，而不同于舒曼艺术歌曲中常见的倾向于忧伤的抒情。“在勃拉姆斯看来，歌曲的本质是歌唱旋律和低音。”注 14　他最早的歌曲（作品 3、6、7 号，1853—1854 出版）已经指明他未来艺术歌曲作品的主线，甜美的旋律里也透出严肃质朴的气质，出现了许多民歌般音调的旋律。

对民歌的热爱同样显示在勃拉姆斯的钢琴音乐创作中，他常在钢琴作品中以德国民谣为主题，早在早期的《C 大调第一钢琴奏鸣曲》第二乐章的创作中，就以德国民谣为主题写出了三个变奏和结尾。这些旋律亲切、质朴、平易、清新，与民歌特点相吻合，使作品的本体特征自然而然地带有德国气息。联系到勃拉姆斯晚期钢琴小品音乐可以发现，其中许多作品也吸收了民歌因素，并体现出具有和他的艺术歌曲一样的高度艺术性。有了写作民歌和艺术歌曲的基础，写作歌唱般的旋律对勃拉姆斯来说易如反掌，即使在器乐作品中，他的旋律灵感也油然而生。

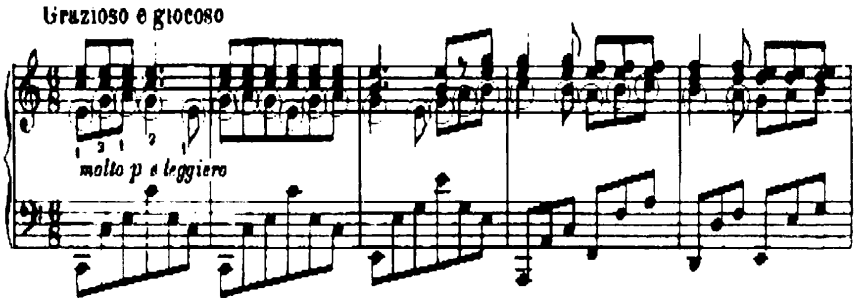
如《降 E 大调间奏曲》（作品 117 之 1），引用了浪漫诗人黑尔达的诗《不幸母亲的摇篮歌》中的诗句：“安详的睡吧，睡吧！香甜而优美地！看见你哭泣，母亲心如刀割。”注 15　作曲家并没有在音乐中有任何关于场景的描写，只是用音乐表达出了摇篮曲所应有的情绪，因此是以摇篮歌的民谣诗体裁为基础，并不是写成标题音乐，而是明显倾向于民间化道路。这首小品与民歌的特点一样：主题旋律（见谱例 9）的骨干是由主三和弦构建而成，在骨干音前后加一些经过音或小的音型，起拍音用主三和弦中的一个音作为开始，音乐宁静安详而温柔，旋律非常抒情、甜美，气息悠长；传统和声与旋律相配合，风格上十分协调；6/8 拍的节奏抒情徐缓，没有明显的速度上的自由处理，无大幅度的渐快、渐慢，也没有特别夸张的力度对比；就像一首无词的民歌一样单纯、韵味十足。

谱例 9:

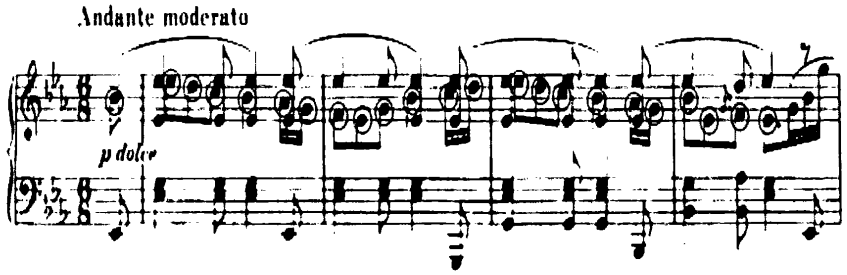


又如《C 大调间奏曲》（作品 119 之 3），是一首综合运用民歌与艺术歌曲相结合手法的典型实例：乐曲的第一段（1——24 小节）温雅而游戏式地展示出主题旋律，这个主题旋律充分表现了德国民歌旋律建构在三和弦上的特点 （见谱例 10）。放在中音区建立在主和弦音基础上的旋律，表达了开朗喜悦的心情。左手的伴奏声部几乎只运用大段的分解和弦组成；中段共 16 小节，一开始的旋律继续隐藏在中声部中，但在第 5 小节短暂离调的同时，速度立刻加快，音域一下子拉开，这个调整总共只用了 7 小节，之后速度和音域马上又控制了下来，音乐变得平稳安静，这样的处理效果十分像艺术歌曲中需要表达情绪展开的中段；最后的再现部，旋律的节奏有所扩大（41——44 小节）（见谱例 11），伴奏方式更接近艺术歌曲，除了左手有大段的分解和弦之外、还出现了跳动的低音与上方琶音和弦的组合，以及由右手弹奏的密集的切分节奏型。整个一首乐曲前部分比较像民歌、而中后部分则更像艺术歌曲手法的发展。两者结合得恰倒好处，使作品增加了趣味性。

谱例 10:

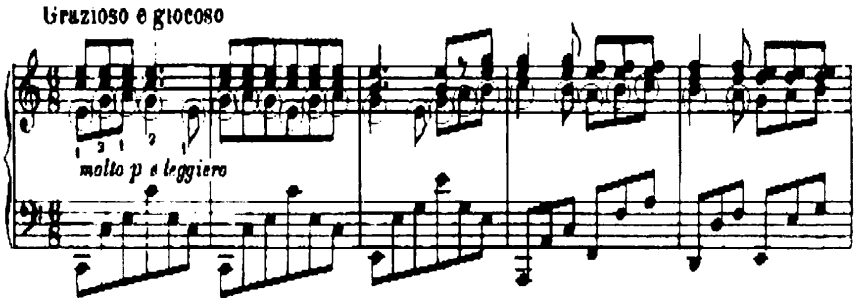


谱例 9:



又如《C 大调间奏曲》（作品 119 之 3），是一首综合运用民歌与艺术歌曲相结合手法的典型实例：乐曲的第一段（1——24 小节）温雅而游戏式地展示出主题旋律，这个主题旋律充分表现了德国民歌旋律建构在三和弦上的特点 （见谱例 10）。放在中音区建立在主和弦音基础上的旋律，表达了开朗喜悦的心情。左手的伴奏声部几乎只运用大段的分解和弦组成；中段共 16 小节，一开始的旋律继续隐藏在中声部中，但在第 5 小节短暂离调的同时，速度立刻加快，音域一下子拉开，这个调整总共只用了 7 小节，之后速度和音域马上又控制了下来，音乐变得平稳安静，这样的处理效果十分像艺术歌曲中需要表达情绪展开的中段；最后的再现部，旋律的节奏有所扩大（41——44 小节）（见谱例 11），伴奏方式更接近艺术歌曲，除了左手有大段的分解和弦之外、还出现了跳动的低音与上方琶音和弦的组合，以及由右手弹奏的密集的切分节奏型。整个一首乐曲前部分比较像民歌、而中后部分则更像艺术歌曲手法的发展。两者结合得恰倒好处，使作品增加了趣味性。

谱例 10:



(四)与德国浪漫乐派的联系

纵观西欧各国音乐的发展历史会发现，各国的浪漫乐派都受到了浪漫主义文学运动的影响，重主观、轻客观，喜欢描写和歌颂大自然、特别注重艺术效果。饱含热情、孜孜不倦地追求，渴望综合不同艺术的特点成了浪漫主义音乐的重要特征之一。期望革新的作曲家们，力图突破音乐自身的界限，音乐语言上也有不少新的发展创造。

虽说勃拉姆斯是浪漫主义时期偏于保守的作曲家，但生活在浪漫主义晚期，他不得不面对当时的整个时代潮流。他从另一方面引入了新的艺术思维，体现钢琴音乐中古典和浪漫的动态结合与发展。

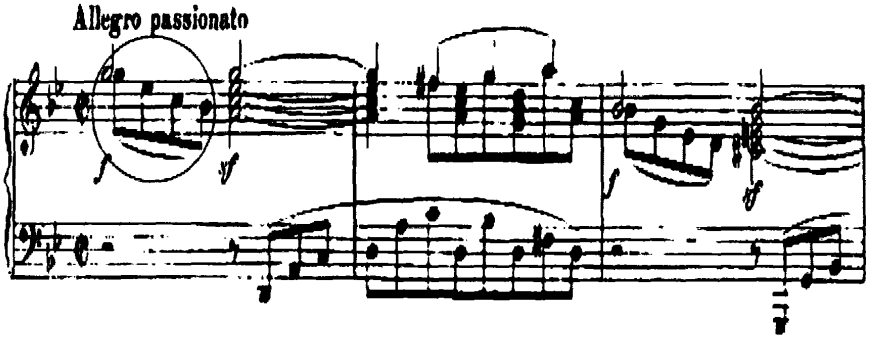
舒曼在一篇预言性的文章《新的道路》中说：可以从勃拉姆斯身上认识浪漫派，称他是“一个把时代精神加以理想表现的人物。”注 16 的确如此，前面曾讲到的以民歌作为自己创作的源泉，就是勃拉姆斯对德国浪漫派精神的严格体现之一。另一方面（如前所述，见本文第 5 页），在勃拉姆斯之前，舒伯特倡导了浪漫主义钢琴小品的创作；韦伯奠定了德国浪漫主义歌剧创作的基础；门德尔松首创了小型钢琴体裁无词歌；舒曼创办了《新音乐杂志》，并开创了标题钢琴小品集的创作；每个人都从不同角度创造了浪漫派音乐创作新的开端。对勃拉姆斯来说，前辈们不断的革新性形成了一种优秀的音乐传统。 “一个伟大的作曲家常常在某一方面存在着‘革新的’一面。” 注 17 摆在勃拉姆斯面前的问题是，作为一位追求古典精神的作曲家，在融合浪漫主义精神的同时，创作出什么类型的新型音乐语汇？其实，勃拉姆斯的晚期钢琴小品音乐中就体现了其创新性的音乐思维观念——我们可以称之为独特的“器乐化和声思维”。

我们在贝多芬以来的众多古典作品中，都看到为了明确调性所采用的 T——S——D——T 的和声语汇组合方法，而勃拉姆斯在晚期钢琴小品的创作中，有近半数的小品却采用了在其他浪漫派作曲家作品中非常少见的“器乐化和声思维”。这种和声思维构思的特点是：一开始调性不明确，出现的只是下属、属功能甚至是其他调性的变和弦，使主和弦的出现滞后，甚至直到结尾时再出现，同时将过程中所有的和声进行，都严格控制在主要调性领域之内。

如《g 小调随想曲》（作品 116 之 3），全曲分为三段，乐曲的第一个和弦就使用了下属（II7）和弦，后三小节分别是属和弦、DD 导七和弦、属和弦（见谱例 12），

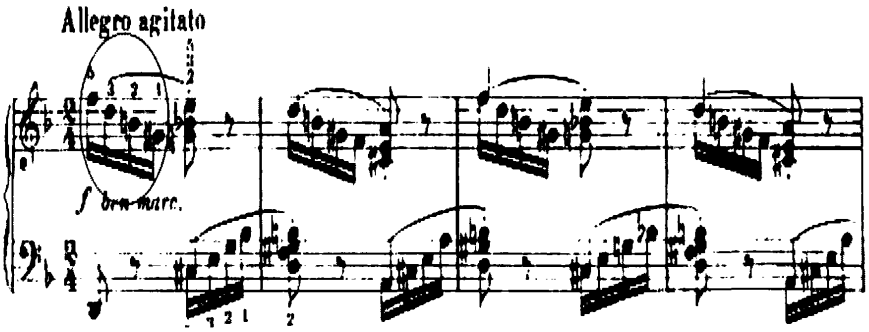
4 小节的重复之后，又是 4 小节的模进；第一段的后半部分是前面第一部分的变化重复；整个一段居然没有运用一个 T——S——D——T 的连接，只有在段落最后的终止上才出现了主和弦，再现部同样如此。这种特殊的安排使乐思给人连绵不断的感觉，甚至想明确划分乐句或是弄清在哪儿是半终止都很困难。但是，乐曲并未造成音乐思维的杂乱，依然是非常有规律，从听觉的角度看调性似乎一直是比较明确的，所有和弦都控制在主调之中，严格地在 g 小调领域里活动。

谱例 12：



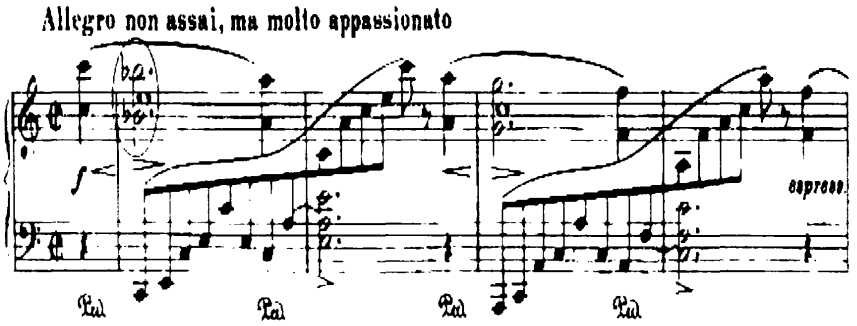
再如《d 小调随想曲》（作品 116 之 7），整首乐曲的调性用了“主—属—主”的布局，三段体。与《g 小调随想曲》一样，作曲家摒弃了在音乐一开始就使用主和弦的传统方法，出人意外地直接使用了减七和弦（见谱例 13）进入，第 9 小节出现了半终止之后，第二个乐段是第一个乐段的平行乐段（构成复乐段）。特别要注意的是，实际上乐曲的整个第一部分连明确的主和弦都没有出现过，音乐就直接进入了乐曲的中部，并直接转入到属调。第一段的主题旋律改变织体与节奏，再加上三对二的节奏手法，便形成了中段的旋律。段落之后的再现部使用的手法仍然如此，就连尾声部分乐句的进行中也不安排明确主和弦，直至乐曲的最后才出现全终止，交替在同主音大调 D 大调的主和弦上。这种写作方法非常像古典作品中展开部的写法，一开始就发展、不停地展开，临到要再现了才交代一个明确的调性。因此，我们在分析这首《d 小调随想曲》时，感觉似乎就像是在分析一首古典奏鸣曲的展开部。

谱例 13:



《a 小调间奏曲》（作品 118 之 1），也是一首勃拉姆斯独特的器乐化和声思维的范例。乐曲短小精致，单三曲式，全曲从开头到结尾一直只用了一种织体形式（右手八度或柱式和弦，左手分解和弦）完成全曲，乐曲充满了激情，音乐一直奔流不息。主题以平行大调 C 大调 IV 级的属七和弦开始（见谱例 14），致使调性从开头就不明确。乐曲在和声上频繁采用变化音及减七和弦，通过模进手法发展，直到尾声来临前才出现主和弦，真正确立了 a 小调的调性；尾声的结束部分用属持续音 E 与主持续音 A 来加强、巩固音乐的调性。

谱例 14:



从这部分作品中我们能感受到，勃拉姆斯在浪漫主义潮流中影响下，也有其内心矛盾的冲撞与充满激情的一面。尽管没有像舒曼那样的激烈，但还是显示出了作为一名身在浪漫主义时期的作曲家的普遍激情。但是，勃拉姆斯的这种激情与大部分其他作曲家的表现不在同一层面上：他的激情更加内在，是深藏在内心的一些激动，而不是外在的狂放、冲动。通过以上的例子不难发现，这类独特的“器乐化和声思维”的钢琴小品无论再怎样表现激情，勃拉姆斯却都能靠理智为乐曲画上终止式的句号。

如果我们将勃拉姆斯的独特的“器乐化和声思维”，再进一步放在浪漫派和声风格发展的大环境下进行思考，不难发现：它实际上与瓦格纳的“无终旋律”手法非常类似，后者只是将这一手法做到了极致，用于歌剧的整个一幕而已。为了体现后期浪漫乐派所要求的个人情绪的无限制发展，两者同样为实现浪漫主义的理想而进行手法上的创新。勃拉姆斯在这一方面实际上与瓦格纳走的是同一条道路。至少从和声角度上，我们可以这样认为：勃拉姆斯的“器乐化和声思维”是从早、中期浪漫派到瓦格纳之间的不可或缺的一个中间环节。

（勃拉姆斯晚期钢琴小品中属于上述类型的有：作品 116 之 1《随想曲》，作品 116 之 3《随想曲》，作品 116 之 7《随想曲》，作品 118 之 1《间奏曲》，作品 118 之 6《间奏曲》，作品 119 之 1《间奏曲》，作品 119 之 2《间奏曲》）

结　语

本文通过上述对勃拉姆斯的晚期钢琴小品创作特征的分析，着重研究了这四部作品与德国音乐传统的密切联系。从中我们可以充分认识到：正是作曲家由于在创作中深深扎根于德国民族音乐传统、深刻表现了德国音乐文化的内涵以及作曲家深邃的思考状态与严谨的艺术作风，从而成为德国人民珍爱的艺术瑰宝，同时也为世界钢琴小品音乐的历史宝库增添了优秀的成果。

当前我国钢琴教育的发展很快，但是也出现了一些令人忧虑的情况，主要表现在：重视纯粹炫技性的演奏技巧训练，过于轻视音乐的文化内涵实质。有的学生将乐曲背得滚瓜烂熟之后，却很少了解自己所演奏的乐曲的音乐文化背景。久而久之造成的结果就是：不少青年学生的演奏技巧突飞猛进，手指跑得飞快，但对其所演奏的作品却根本不了解，有的甚至连作曲家的国籍都可能都不知道。面对这样的情况，如何才能表达出作曲家乐曲中想表达的思想内容呢？

音乐教育界许多有识之士早已指出：想要真正演奏好作品，必须要了解作曲家的文化背景，需要有比较广泛的文化知识，具有比较深邃的历史观念，知道整个历史发展的来龙去脉，懂得尊重其他国家的文化传统。不具有这样的文化底蕴，仅仅在钢琴上炫耀技巧是不够的，其结果是可能培养出大量炫技型的匠人，难以培育出大师级的演奏家。

上述观点引申到勃拉姆斯的晚期钢琴小品的演奏，笔者认为：我国的钢琴演奏专业学生要弹好勃拉姆斯的晚期钢琴小品，不能仅仅从演奏技术方面着眼，而应首先了解德国文化与德国的音乐传统，才能了解勃拉姆斯音乐的本质特征。发现这些钢琴小品在创作手法上与德国音乐传统的紧密联系，才能感觉到勃拉姆斯的思考深度，才能与勃拉姆斯产生内心的共鸣。而目前由于中德文化传统的差异，中国学生有关德国音乐文化知识了解比较缺乏，要完全做好这一点是有相当难度的。当然，我国目前音乐理论界对德国音乐文化传统的研究工作还不够，也是重要的原因之一。本文写作的主要目的正是为了在这方面进行探索，给学生们以一些帮助。笔者相信，唯有长期坚持不懈地这样做了，才能真正从中德文化交流的更高层面上演奏出勃拉姆斯音乐的精髓，也才能提升我们自身的文化视野，使得我们对勃拉姆斯钢琴作品的认识、研究以及向中国听众介绍勃拉姆斯的钢琴作品时，获得更全面、更深刻的文化价值与成果。