

第一章 对谱面文本的分析

第一节 曲式结构

勃拉姆斯晚期钢琴小品多为三段体结构，这是他钢琴曲创作中最为喜爱的结构形式。它们貌似简短，却蕴藏着复杂的曲式。其中，有的具有奏鸣曲式的特点，有的是加入其他古典体裁的三部曲式。

虽然组织这些作品结构的方式各具特点，但乐曲中都蕴含了丰富多变的乐思，往往通过贯穿全曲的主题材料，使各乐段在旋律、织体、节奏、或和声等方面有着紧密的联系，融统一与对比于一体。

勃拉姆斯晚期钢琴小品充满着对比强烈又交错复杂的浪漫主义情感，却以古典主义紧凑均衡的曲式结构和精炼统一的题材来体现。它们篇幅虽短，却小中见大，犹如画框内的崇山峻岭气势恢宏；又如小瓶中的纯浓烈酒蕴情深邃。

1. 小品中的奏鸣曲式特点

在勃拉姆斯的创作初期，正值浪漫主义钢琴音乐的鼎盛时期，钢琴特性小品、钢琴标题小品或套曲、单乐章的奏鸣曲等音乐体裁蔚然成风，但他却逆流而上，以钢琴奏鸣曲作为他音乐生涯的起点，从一开始就写了三首钢琴奏鸣曲。它们是《C大调奏鸣曲》（作品1号）《升f小调奏鸣曲》（作品2号）和《f小调奏鸣曲》（作品5号）。每部作品的第一乐章都为奏鸣曲式。这反映了勃拉姆斯毕生追求的艺术理想，为捍卫古典传统形式而奋斗。虽然早就放弃了奏鸣曲的创作，但是在这些晚期钢琴小品的创作中，依然流露了他对早期古典传统曲式的热情，并在新的领域中寻求突破。从体裁来看，小品的规模显然限制了对传统结构模式中各个要素的铺陈和展开，因此，勃拉姆斯只保留了代表传统曲式要素的典型特征，而在其他诸如调性布局、段落连接以及和声上加以变化发展，使丰富的乐思得到有机的统一，从而让古典曲式迸发出新的生命力。

勃拉姆斯在小品中以简练的手法运用了奏鸣曲式的结构布局，使丰富的乐思更加精练、集中，展现了他炉火纯青的作曲技法。晚期小品中的作品117之2和118之1都具有奏鸣曲式²的特点。

² Camilla Cai, "Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works", Boston University, 1986, p.308, p.312

作品 118 之 1, 在短短的 71 个小节(含反复)中浓缩了类似呈示、展开、再现和尾声各个部分的特征。其调性布局是传统的,但由于乐段之间不明显的终止式,使整首乐曲听来浑然一体。“呈示部”只有短短的 10 小节,乐句俨然就是一个动机的展开,旋律上并没有标准的两个对比的主题和过渡,因此很难一眼看出奏鸣曲式的构思。然而,通过第 7-8 小节属到主的终止式确立的 C 大调,暗示了具有传统调性关系的两个主题:因为第一主题 A 的高音旋律虽然在 C 大调的下属调 F 大调上,但是低音声部由跨越四个八度的 a 小调分解大和弦构成,而且在第一小节的第八个音上, a 音被刻意突出,第二小节的 a 小调和弦又被加上重音标记, a 小调的调性得以明确。第一主题的 1-4 小节中,两个声部之间存在着很大的调性张力。第二主题 B 为 C 大调(8-10 小节)。作品中,这种含蓄的转调结合反复记号显示了奏鸣曲式呈示部的特征。“展开部”也仅有 10 小节,以第一主题 A 为材料模进展开,和声变化频繁,最后结束在属音 E 上,没有作任何的准备,便进入再现。到了第 21 小节,“再现部”回到主调。“尾声”从第 31 小节开始,属音 E 在低音区持续了四小节(31-34 小节)后,经过下属音 D(37-38 小节)到达稳定的同名大调主和弦上。从展开到再现不稳定的终止式在尾声得到强调,同时又是全曲的终止式,使和声安排具有了整体性的构思。这首作品虽然以固有的八度旋律以及大音程的分解和弦,表现出雄浑的气势,但演奏者心中如果装有奏鸣曲式的结构,并注意种种调性张力和转调衔接,就更能揭示磅礴气势下的情感细节。

作品 117 之 2 表现了晚年勃拉姆斯孤独寂寥的忧伤之情,与作品 118 之 1 相比,情绪刻画更为敏感细腻,但他同样运用奏鸣曲式结构和对比统一的特点。呈示部降 b 小调上忧都不安的第一主题 A(1-9 小节)由一系列左右手交替的叹息动机构成。主题 A 在第 9 和第 10 小节重复后,由连接部(10-22 小节)将叹息动机一路继续下去,但调性变换频繁。每进入新的和声,就出现新的感情转折点,刚到达 \flat b 小调的属小调 f 上(第 17 小节),随即又从高音 \flat G 开始,由叹息动机形成下行音阶,阴暗凄凉,通过等音 \flat E (\flat b 小调的升三级音,同时也是 \flat D 大调的降二级音)又不着痕迹地转到了关系大调,也就是第二主题的 \flat D 大调上。沉思哀怨的第二主题 B(23-38 小节)的旋律沉稳,宛如合唱,其实也是从第一主题的叹息动机演化而来。展开部(39-51 小节)较为短小,采用主题 A 的材料,依然弥漫着伤感情绪,被扩大时值的叹息动机,加重了哀伤之情,结束在不稳定的属音上(48-49 小节),作为再现前的预备。再现部再现第一主题 A 时,并没有直接回归到明确的主调,而是用倚音 \flat C(第 51 小节第三拍)模糊了调性。虽然这种手法使主调具有离调的性质,但并不影响再现的调性回归,反而给人以含蓄和隐遁之感。这一次的连接部结尾(67-72 小节)

就不像在呈示部中那样低沉，而是以激越的音调发出震撼人心的呐喊。左手低音在属音上反复出现，继而在构成右手旋律的和弦中完成属到主的解决（72—73小节），转调的过程既是连接部的终止，又是第二主题 B 的开始，衔接自然。第二主题兼有尾声的功能，在合唱动机和低音的叹息动机之上，又加入了凄婉的宣叙调。长达 11 小节（73—83 小节）的属音 F 强调了全曲的终止式，具有和声上的整体性。

2. 加入其他古典体裁的三部曲式

往往在看似简单的 ABA 曲式中，勃拉姆斯融合了其他体裁的要素，如变奏曲、卡农、萨拉班德等这些他酷爱的传统体裁。

变奏是勃拉姆斯创作中一个重要的原则，这在他的钢琴奏鸣曲、变奏曲中到处可见，这个创作手法在他的性格小品中同样重要。在结合变奏手法时，勃拉姆斯并没有遵照传统的“主题与变奏”的模式进行创作，即，没有明确的主题段，而是直接对第一句旋律的材料进行变奏³。每次变奏以乐句为单位。例如，作品 116 之 2 的 A 段是对第一句乐句（1—8 小节）进行的变奏。由于 B 段左手节奏型强调第二拍的切分节奏，与 A 段以强调第二拍的萨拉班德的节奏相吻合。因此，可以看作是对主题材料的另一种变奏，强调贯穿 AB 两段的动机。在分句中运用变奏，以动机扩展来构建乐句内部结构的这种形式，一方面保留了其传统的要素，一方面发展了变奏手法的新理念。（见谱例 1）

谱例 1 作品 116 之 2 A 段

³ 同注 2， p.346

B 段（19—23 小节）

不仅如此，为了在 ABA 的三部曲式中实现统一贯穿的整体，除了运用统一的动机之外，往往在过渡段综合体现前后段落的要素特征，甚至会以简洁的手法延迟再现，造成 ABA 曲式在长短上不平衡的假象，在这种情况下，勃拉姆斯会采用其他要素，如和声、织体等来平衡作品。粗看之下，作品 116 之 2 不像是 ABA，因为 A 段再现前第 51—65 小节的乐段，用了同名大调 A 大调，而且旋律也有变化。然而，这些都是对 A 段再现（66 小节开始）的预示，或者在回归 A 段前的又一次意犹未尽的情感释放，使得“迟到”的 A 段给人格外内省和温柔的感觉。（见谱例 2）

谱例 2 作品 116 之 2（51—67 小节）

从这些作品中的结构中可以看到，勃拉姆斯采用标志性的要素来象征整体曲式构架，在紧缩的篇幅统一的材料中体现出严谨、均衡，富有逻辑的古典主义的精神。同时，衔接处又

以 19 世纪浪漫主义的和声语汇前后贯通。乐曲就在寥寥数笔中蕴含了丰富的音乐内容和强烈而炽热的情感而不失整体性，保有古典的精髓。可见，勃拉姆斯在方寸之间，游刃有余地体现了他精湛的手法技艺和深邃的情感世界。

第二节 和声

尽管勃拉姆斯的小品结构体现古典主义精神，然而作为一个浪漫主义时代的作曲家，勃拉姆斯也无法脱离于他的时代。因此，在保留古典风格的同时他又运用浪漫主义的音乐语汇，表露蕴藏他内心深处浪漫主义的真情。

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，除了以古典主义稳固的主属关系为其和声骨架外，又融入了浪漫主义的风格。为了避免古典时期采用近关系转调来明确段落结构的模式，勃拉姆斯不仅运用了半音系统来强调和声线条化的发展，而且段落之间的调性布局也多以浪漫主义的三度调性关系为主，并且在过渡中弱化属一主的模式。作品中甚至出现了模糊调性的雏形。这些手法融汇在小品中，尤为巧妙而又自然。

1. 弱化属一主的终止式

属一主的终止式能使分段的结构清晰可见，但在勃拉姆斯的钢琴小品中，为了强调全曲的流畅性，段落过渡之间的终止倾向常常是不明显的。甚至在全曲的终止中，也运用变格终止来弱化属一主的强终止感，给人意犹未尽的感觉。

a. 弱化段落之间属一主的倾向性

在这些以三段体为结构框架的小品中，勃拉姆斯为了实现乐句或段落之间流畅平稳地过渡，经常使属一主的过程转瞬即逝。属音或属和弦往往只作了象征性地暗示，继而平滑地回到主调。

作品 118 之 1，在仅有 10 小节（11-20 小节）的展开部中，旋律先以第一主题为材料，从 11-17 小节展开模进，低音声部从第 17-20 小节又以半音线条（a-[#]a-b-[#]b-[#]c-d-[#]d-e 音）推进至属音 e。属音 e 没有得到任何地强调，便进入再现 a 小调主和弦的第一转位，不露声色地完成了属一主的终止式。此处，勃拉姆斯并不需要明确的终止感，以形成全曲一气呵成的气势。（见谱例 3）

谱例 3 作品 118 之 1 (9—22 小节)

b. 强终止中的变格因素

勃拉姆斯不仅很少强调段落之间过渡的终止式,而且在结束全曲的终止中也加入了变格的因素,减弱其原有的稳定感。

作品 119 之 3 (C 大调) 的尾声中⁴,全曲的终止式中出现的 A 音 (第 66 小节第三拍),不仅呼应了开始主题旋律中声部的 A 音,又为属一主的终止式带来了变格终止的因素,在演奏中略微地突出 A 音,减弱了主调的稳定性,为作品增添了轻盈灵巧之感。(见谱例 4)

谱例 4 作品 119 之 3 (66—70 小节)

⁴ Charles Rosen, *Brahms the Subversive*, *Brahms Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1990, p.119

2. 三度转调

勃拉姆斯晚期钢琴小品的规模虽小,却充满了各种强烈的对比和丰富的乐思,以反映作曲家热情洋溢而又内向沉稳的双重性格。然而对古典精神顶礼膜拜的他,始终在音乐作品中贯穿均衡、统一的原则,使各种对比因素在平衡协调中达到结构上的整体感。但是身处浪漫时期的勃拉姆斯也不会墨守成规,在和声上全然照搬传统的 I-IV-V-I 的模式。为了使乐曲浑然一体,勃拉姆斯在调性布局上,多以三度作为段落之间的调性关系,包含中音或下中音,即从主调出发的对称三度。这种结构的进行,虽然游移于稳定的和声骨架之外,但是,由于与主或属的共同音,使和声进行或转调灵活多变又富有色彩变化,并能自然便捷地回归主调。

在晚期小品的三部曲式中,AB 段落之间往往为三度的调性关系,其中还包括了向下的三度,即六度进行。例如,作品 116 之 6 的 A 段为 E 大调,庄严肃穆。B 段为 $\sharp g$ 小调,凄婉悲切,与 A 段的调性关系呈三度关系。不仅如此,A 段中第一乐句 a (1-8 小节)和第二乐句 b (9-14 小节)的调性关系也为下行三度(即上行六度),并且第一乐句结尾的和弦预示了第二乐句的调性 $\sharp C$ 大调(E 大调的六级音),使乐句前后之间的衔接连贯顺畅。因此,在高八度上承接了第一乐句结尾和弦的第二乐句,虽然在意境开阔的高音区上继续发展,但并不需要过于明亮的色彩加以突出。第二句在前一句结尾和声的铺垫中可以柔和地进入,继而通过由波浪行进的低音声部和流动的中声部,把 A 段推至高潮句中(13 小节)悬而未决的重属和弦($\sharp C: VII^{\circ}_2/IV$),最后三个和弦转而又在低八度 p 的力度中重现,使音乐陷入了迷茫与冥思的意境之中。由意味深长的延长记号延伸开去的第三乐句,有意识地省略了第一乐句的前两小节,让音乐浑然不觉地回到第一乐句 a。所以在演奏中,不应过分强调第三乐句的起句,避免段落间清晰的划分。此外,A 段结束在 E 大调的三级和弦,预示了 B 段的调性,却用了第二转位,冲淡了提前出现的主和弦印象。

3. 不稳定的主调调性

常用于左手伴奏音型的分解和弦,却被勃拉姆斯用来模糊或削弱和声的力度和倾向。例如作品 119 之 1⁵,幽怨哀吟,开头的分解和弦式旋律,A 音未升高,给人以 D 大调的印象,第 4 小节出现 b 小调的导音 A 升高,b 小调逐渐确立,但继续三度下行后,却到了 $\sharp f$ 小调上(第 12-16 小节)。这种简单而又大胆的手笔彻底打破了主调的逻辑性和稳定性。此后的两小节中都是如此。每增加一个音符就暗示了新的和声,使音乐的进行充满了神秘和悬念。这

⁵ 同注 2, p.281

种逆行分解和弦的手法运用在此曲最后第 65—66 小节的终止式中，浑然不觉地完成了由属九到主和弦的连接。而高音停留在五音升 F 上的最后一个主和弦是不完美终止，既使哀怜的情绪延留弥漫，又呼应了曲首的第一音，做到首尾呼应。演奏者在弹奏时，细心聆听和声在色彩上的细微变化，体味绵绵不断的惆怅与幽思，捕捉细腻情感世界中的瞬息变迁。（见谱例 5）

谱例 5

作品 119 之 1（1—5 小节）

勃拉姆斯不仅在短小的乐句中模糊调性，还运用于整个段落中，直到乐段最后出现确立调性的和声。例如作品 116 之 3 的 A 段到最后确定 g 小调，用分解的和弦模糊调性，中间没有属到主的终止式，只有导音[#]f 来暗示调性，到乐段结束才有明确的主和弦，从而体现音乐中跌宕起伏的激情。

4. 从不协和到协和

勃拉姆斯在旋律中运用不协和到协和的模式，使乐曲具有内在的张力，并成为统一全曲的重要原则⁶。如作品 116 之 6 B 段中的旋律化倚音及其解决成为不协和到协和解决的主要模式。粗略地一看，似乎用法自由，因为并非所有的不协和音都落在强拍上。然而，3/4 拍中却暗含了 2/4 拍拍号，从 25 小节的第一拍起较有规律地运用了倚音—解决的模式。虽然是 3/4 拍，演奏家的内心仍应该有这种从不协和到协和的感觉。为了乐曲的流畅性，要弱化

⁶ 同注 2，p.377

标明的以及隐含拍号中的强拍感。(见谱例 6)

谱例 6 作品 116 之 6 (25—27 小节)

上述这些各种手法,不仅赋予了全曲流动、畅达的整体感,而且各个部分也更为紧密相连,体现了勃拉姆斯在精巧创意之中的严密构思。在古典严谨的框架结构中,勃拉姆斯有节制而含蓄地表达了情感,并保持各要素的均衡统一。可以说,勃拉姆斯的钢琴小品是 19 世纪以来德国浪漫主义钢琴小品传统的发展与创新。

第三节 织体与旋律

出于对古典精神的缅怀,勃拉姆斯比同时代的作曲家更多地运用复调织体和传统的对位手法,以表达他深沉内敛的情感。他还强调中低音区的声部,旋律时常出现在男高音区。在旋律的构成上,他偏向分解和弦、三度、六度、八度以及大和弦。因而即便是在他晚期的钢琴小品中,也时常出现音响丰满、织体繁复,具有合唱及交响乐气势的风格,甚至体现了以舒曼和贝多芬为典范的史诗般的宏伟性。

1. 对位手法的运用

对位手法作为他创作钢琴音乐的显著特征,渗透于小品的创作中。比如,在作品 118 之 4 (见谱例 7) 中,集中展现了各种对位技巧:模进、卡农、二重对位⁷、倒置等⁸。这首乐曲笼罩在雾霭重重的不祥气氛中,由 ABA 的三段体构成。A 段又可分为 a (1—15 小节)、b (16—39 小节) 和 a' (40—51 小节)。a 的右手主要动机由上声部的附点四分音和下声部的三连音构成。左手以相同的两声部织体(三连音往往是倒影)与右手作卡农式的模进,似乎魅影相随,造成不安定的效果,也符合乐曲总的情绪 *Allegro un poco agitato*。轻柔飘渺的 B

⁷ 二重对位——即可转位的二声部对位,它的构成法是在现有旋律上增加一个位于上方或下方同样合适的第二旋律。

⁸ 同注 2, p.352

段(52—99小节)也运用了卡农手法,但去除了三连音,因为三连音作为b段(16—39小节)的基本素材已大量出现过。不仅如此,作曲家运用单一的附点四分音来作左右手的卡农模进,材料简练却不松散,连续不断的切分节奏依然保持着原有的紧张度。附点四分音符是贯穿全曲的核心因素需要加以突出,但是在演奏中很容易被三连音的音响掩盖。因此,演奏者要特别注意两个声部的平衡,突出附点四分音符,弱化三连音,以免破坏乐曲的整体性。

谱例7 作品118之4

A段(1—4小节)

不仅如此,勃拉姆斯在复调织体中运用对位手法时还将古老的形式如众赞歌、定旋律、假低音等融入其中,形成了他个性化的音乐语汇在他浪漫主义的小品中,折射出传统的光辉。

2. 众赞歌的织体形式

众赞歌⁹意为教会的素歌,即合唱歌曲,是基督教会众合唱的赞美诗。这种体裁虽不是勃拉姆斯音乐创作的中心,但他也写有大量有伴奏和无伴奏的、宗教性和非宗教性的合唱曲。

《德意志安魂曲》就是他在合唱创作方面的高峰,以此跻身于继巴洛克以来德国伟大的宗教音乐大师。晚期的钢琴小品中结合此类体裁,显示了勃拉姆斯对传统的继承与回顾。

作品116之6的A段运用巴洛克时期的声乐体裁众赞歌的织体形式,使作品显得庄严、

⁹ 钱亦平、王丹丹,《西方音乐体裁及形式的演进》,上海:上海音乐出版社,2003年,第289页

肃穆，与 B 段自怨自艾的悲歌在情绪上形成鲜明对比。同时 A 段又采用了自由的二重对位技法，即第 3—4 小节（第 3 小节的第三拍到第 4 小节第一和第二拍）的右手外声部旋律是第 1—2 小节（第 1 小节的第三拍到第 2 小节第一和第二拍）的右手内声部旋律的倒影¹⁰。这种技巧使织体在内外声部的出没更为灵活，每条旋律线都自成一體，可以使演奏者在每次主题的反复中进行不同的变化，表现层次微妙的情感起伏。（见谱例 8）

谱例 8 作品 116 之 6（1—9 小节）

又如，作品 116 之 3 的 B 段，同样运用了众赞歌的织体形式。整个乐段气势雄浑而沉稳，似乎在 A 段的急流勇进中寻求心灵上的安宁与平静。所以在演奏时，整个段落的速度稍微地拉宽(*Un poco meno Allegro*)，为突出不同音区的旋律线条给予足够的时间，使音乐赋予空间感。与 A 段形成鲜明对比。

3. 定旋律 (*cantus firmus*)

定旋律¹¹是指现成的旋律，多半用长音符写成，用作声乐（带乐器或不带乐器）、器乐重奏、键盘乐器复调作品的基础。中世纪和中世纪以后广泛应用素歌旋律作为定旋律。作曲家们用作定旋律的素材还有世俗歌曲、路德众赞歌、音阶和代表歌词中元音的唱名法音节。应用定旋律的做法目前主要保留在根据赞美诗曲调而作的管风琴曲中。

勃拉姆斯擅长用巴罗可时期的定旋律的固定构思来统一全曲。作品 118 之 6 中，旋律取自于哥里高里圣咏中“末日审判”(*dies irae*)主题，共出现十一次，但每次表述都有很大的不同，而且所处的音区位置也不同。主题一开始先在高音区以单旋律的形式奏出，阴郁寂寞。

¹⁰ 同注 2，p.325

¹¹ 《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社，1988 年，第 119 页

两小节，从低音区开始的分解和弦，如一股瑟瑟的阴风袭人而过。进入属调的同一主题（17—20 小节），在低音区双手齐奏，情绪陷入沉思。再现前（59—62 小节），右手不但以八度奏出这一旋律，而且在中声部加入了和弦，和弦为开始左手分解和弦的紧缩形式，描绘了惨烈悲壮的场面。最后这一主题在尾声发展为左右手齐奏八度加厚的旋律，发出最后的呐喊，最后终于在 *lento* 的分解和弦中升华，结束了这一史诗般悲剧的小品。除 17—20 小节和 37—40 小节旋律移至属调外，旋律没有较大的变化。在运用定旋律的过程中，勃拉姆斯对材料不断地进行发展变奏，赋予了这种固定主题新的技法。（见谱例 9）

谱例 9 作品 118 之 6

1—4 小节：

4. 假低音 (fauxbourdon)

15 世纪假低音¹²是指一种简单的三声部和声，其中高声部的素歌伴以两个低声部，一个主要与高声部作平行六度的进行，另一个由歌唱者唱出，在旋律的下方四度。这一古老的作曲技法在勃拉姆斯晚期钢琴小品中散发出迷人的魅力。作品 118 之 5 的 A 段运用了众赞歌的体裁，右手部分为假低音的织体写法¹³，旋律大多由和弦的第一转位构成，注重横向流动。其中，勃拉姆斯同样结合了对位的手法。比如，第 1 小节到第 3 小节的织体在第 9 到第 11 小节中，内外声部运用了二重对位。两条旋律和谐交融，既使 A 段分为前后两句，又使这两句乐句有着不可分割地联系。因此，在演奏中既要突出主要旋律线条，也要保持其他旋律声部的连贯发展。(见谱例 10)

谱例 10 作品 118 之 5 (1—12 小节)

¹² 同注 11, 第 257 页

¹³ 同注 2, p.348

5. 三度叠置的和弦与各种低音的织体

无论是左手和弦，还是右手的旋律都能反映勃拉姆斯丰满的音响。他不仅喜欢在伴奏或旋律上加厚八度，而且还时常填入三度、五度或七度的和弦（双三度）。作品 116 之 5 就是运用此类三度和弦的特例，并且结合和声的“不协和—协和”来强调弱拍。左右手为“镜像”的织体写法，右手的八度上方嵌入了三度，而左手则在八度的下方嵌入了三度。（见谱例 11）

谱例 11 作品 116 之 5（1—4 小节）

此外，音乐中常有厚实浓郁的低音声部。例如作品 118 之 1 的第 39 小节（见谱例 12），密集三度被安排在左手开放式分解和弦的底部，不仅明确提示了 A 大调的调性，而且在音响上与最后小节的高音和弦形成鲜明对比。这里尽管是一个逐渐消逝的尾声，却蕴含了非凡的气势。又如，作品 119 之 3，25 小节，在低音区八度重复高音声部的旋律，使整个织体的色彩变暗，不但与 A 段明亮的主题形成鲜明的对比，而且为以后的发展作了铺垫。此外，还有一些其他的形式¹⁴，如低音区以和弦的密集位置重复右手的音响，作品 119 之 4，第 16—18 小节的第一拍，这些都反映勃拉姆斯喜欢在低音声部加厚织体。

谱例 12 作品 118 之 1（39—41 小节）

6. 醇厚的男高音声部

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，我们可以看到，重要的旋律较多出现在男高音的声部，而且表现的手法也各有特点¹⁵。其中，有出现在中音区的旋律，如作品 116 之 7 的 B 段（21

¹⁴ 同注 2，p.422

¹⁵ 同注 2，p.419

—46小节)以及作品116之6的B段中31—35小节;也有被包围在柱式和弦中间的旋律,如作品119之3的主题(1—11小节),虽然旋律的位置略微高于小字一组c,但也符合勃拉姆斯要强调中声部旋律的特点;另外还有出现在八度叠置中的男高音旋律,如作品116之6的A段第1—8小节右手中声部的旋律,作品118之5的A段左手中声部的旋律,作品118之4左手中声部的附点四分音。这些都体现了勃拉姆斯处理旋律特有的方式。由于繁复的织体,男高音声部往往被淹没在厚重的音响中,难以获得其应有的地位。因此,演奏时声部间的平衡就显得尤为重要。演奏者在弹奏男高音声部的手指时,往往要给予更多的力量,而其他声部则要相对减弱音量,突显出男高音声部浓郁的音响效果,表现勃拉姆斯音乐中的旋律特点。(见谱例13)

谱例13 作品116之7(21—28小节)

7. 分解和弦构成的旋律

分解和弦一般是以伴奏音型的面貌出现,而在勃拉姆斯手中却经常被提升为旋律乐句中不可分割的组成部分。有些小品的旋律虽然也和贝多芬一样运用了分解和弦。不同的是,贝多芬往往是一个分解和弦的直线进行,如射箭飞天,甚至长达数个小节,而勃拉姆斯的分解和弦不仅在音高上起伏变化,而且和声内涵丰富。这些和声织体化的旋律常起到动力推进的作用。

例如作品116之7,全曲几乎全是由分解和弦组成,乐句短小,每一拍变换和声。A段通过左右手交替且反向进行的分解和弦来表现张力和激动不安的情绪。

勃拉姆斯笔下的分解和弦除了有旋律化的特点外,作为伴奏音型,也经常表现为开放式的大音程。在作品116之7的B段中,高低音声部大起大伏的伴奏音型,是衬托全曲炽烈

情感的重要因素。

从作品中可以看出，勃拉姆斯不愧为音乐织体熟练的手艺人，不仅继承了传统形式，投射出他对巴赫、贝多芬等先驱们的崇敬之情，而且结合浪漫主义织体饱满的写法，从而形成了他独特的音响风格。音乐评论家胡涅克写到勃拉姆斯时说：“他是巴赫以后最伟大的对位大师，是贝多芬以后最伟大的建筑大师。在织体最松散的小型乐曲中，他可以像青铜那样坚定不移，却又像黏土那样柔顺可塑。”



第四节 节奏

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，有着丰富的节奏变化，它们不仅自成一体，而且纵横交错，形成节奏运动的多层结构。这个结构最基本的层面是节拍，它们构成乐曲最基本的脉动。也就是说，拍号和小节线是乐曲中既定的前提，而其他各种节奏运动是在这永恒的基本脉动中灵活变化的。和声的进行、旋律的起伏、织体的疏密等因素，都会影响节奏的变化。

勃拉姆斯在节奏方面传承了许多舒曼的表现手法，如切分、复节奏、错置的重音、拍号的双重性等，这些都成为他在创作中刻画细腻而丰富情感的主要手段之一。

勃拉姆斯常用的节奏手法有如下几种：

一、赫密奥拉比例（hemiola）

勃拉姆斯运用各种手法来构建与基本脉动错位的节奏层次。在复节奏中，他偏爱以赫密奥拉比例的形式打破原有的脉动。按照中世纪和文艺复兴时期的理论，赫密奥拉比例¹⁶代表两层意义的 3/2 之比，其中之一为两拍中三个音的节奏关系，即  对  之比。在继承传统模式的基础上，勃拉姆斯又扩展了类型多样、构思精巧的节奏组合。从分拍乃至段落间的对比，二对三的变形渗透于各个节奏的层次脉络。以个性化的手法，体现他惊人的创造力。

1. 拍号的双重性

在勃拉姆斯晚期二十首作品中，运用了六种基本拍号：3/8 拍和 3/4 拍，6/8 拍和 6/4 拍，2/4

¹⁶ 《外国音乐辞典》，上海：上海音乐出版社，1988 年，第 344 页

拍和 ♩ 。他以赫密奥拉比例的模式,对这些拍号中的单位拍或分拍进行二个或三个的组合,使原有的拍号隐含了其他拍号¹⁷。例如,他经常在标明 $3/4$ 拍的拍号中结合赫密奥拉比例,表示隐含的 $6/8$ 拍,反之亦然。

作品 117 之 1 的 $6/8$ 拍在某些乐句中就隐含了 $3/4$ 拍。这首作品的主题取材于苏格兰民谣,全曲洋溢着静谧、祥和之感。当 A 段的主题第三次(13 小节)出现在高音区时,在 $6/8$ 拍的脉动中加入 $3/4$ 拍的脉动,增加了些许的动力感。而且也正因为勃拉姆斯注意到了这一不可避免的动力感会延续到下一小节,所以特意在第 15—16 小节写上 *poco a poco rit.* 渐慢术语,以便回到 17 小节正常的 $6/8$ 的脉动。而第 13—14 小节隐含的 $3/4$ 拍的脉动又预示了 B 段的节拍。这种具有双重性的拍号是勃拉姆斯风格的标志之一。(见谱例 14)

谱例 14 作品 117 之 1 (13—20 小节)

2. 变拍号中的赫密奥拉比例

勃拉姆斯在拍号中运用赫密奥拉比例原则,使贯穿在不同乐段的拍号产生对比的节奏脉动,与符合各段速度术语的提示保持一致。虽然在晚期的二十首钢琴小品中,较少有同一首作品的各个段落运用不同拍号(只有三首作品用了三个或三个以上的拍号作品:作品 116 之 2、作品 116 之 7 和作品 118 之 5),但是即便在变拍号中同样蕴含着二对三的原则¹⁸。

例如,作品 116 之 2 的拍号变化是 $3/4$ 拍— $3/8$ 拍— $3/4$ 拍;作品 116 之 7 的拍号有五次变化 $2/4$ 拍— $6/8$ 拍— $2/4$ 拍— $3/8$ 拍— $2/4$ 拍;作品 118 之 5 用了 $6/4$ 拍— $2/2$ 拍— $6/4$ 拍三个拍号。其中,作品 116 之 2 和作品 118 之 5 的拍号变化,都用等值标记说明段落之间速度的

¹⁷ 同注 2, p.374

¹⁸ 同注 2, p.373

比例关系，分别是 $\underline{J}=\underline{J}$ 和 $\underline{J}=\underline{J}$ 。从勃拉姆斯提示的等值标记来看，是将基准拍进行分拍，如作品 116 之 2（见谱例 1）中，把 A 段的 3/4 拍的四分音符均分为两个八分音符，而 B 段落的 3/8 拍看成四分音符中均分的三连音，这样 A 段和 B 两段以二对三的节奏模式在速度上形成慢—快—慢的对比，使原先孤独寂寥情绪中又掺杂着不安与动荡之感。此外，A 段的旋律在中音区哀婉，而 B 段的旋律却在高音区如婉转流泻，使人游走于现实与梦境中，亦真亦幻。

另一种情况是对基准拍进行分组¹⁹。例如，作品 116 之 7 中虽没有等值记号的提示，但各个段落以八分音符作为基准拍，因此每次拍号的变化就是对基准拍进行不同的分组。这样，不仅明确了段落间的速度比例，也揭示出内在的速度快慢。（详见“速度”一节）

二、切分节奏

除了用赫密奥拉比例形成与基本脉动的错位，切分节奏也是勃拉姆斯表现节奏的重要手段。在他晚期钢琴小品中有各种类型的切分节奏，如先现型、延留型、交叉型和用重音符号标明型，扩展了舒曼跨小节的切分节奏，体现了勃拉姆斯性格中激情洋溢一面。

1. 先现型

例如作品 117 之 3 的 B 段（46—75 小节），右手在弱拍上先现的 E 音，呼应了 A 段弱拍开始的旋律，统一全曲，听来流畅自然。（见谱例 15）

谱例 15 作品 117 之 3（46—49 小节）

2. 延留型

例如作品 116 之 7 的 A 段的第二乐句（11—20 小节），右手的旋律延迟了四分之一拍。这样不仅与第一句形成对比，更增添乐曲动荡不安的情绪。（见谱例 16）

¹⁹ 同注 2，p.374

谱例 16 作品 116 之 7 (9-12 小节)

3. 交叉型

作品 116 之 1 中 21—36 小节, 左右手交叉形成切分节奏。如果弹奏时只注重半音的线条, 而忽视 3/8 拍的脉动中左右手交叉的节奏, 难以体现苦苦挣扎又摇摆不定的感觉。(见谱例 17)

谱例 17 作品 116 之 1 (17—32 小节)

4. 用重音符号标明型

作品 116 之 3 的 A 段第 1 和第 3 小节中, 右手的旋律不仅在第 2 拍上由旋律变为和弦, 还用 *sf* 表示切分。由此迸发一股激情昂扬的气势, 不断的为乐曲增添新的动力。(见谱例 18)

谱例 18 作品 116 之 3 (1—3 小节)

三、动力性节奏型

晚期的钢琴小品中, 这种来自于巴洛克时代的“无穷动”节奏, 是统一全曲的要素。

同时勃拉姆斯对于这一节奏型的运用也来自于舒曼的影响。在舒曼的作品中，充沛有力的同一节奏也是非常典型的，整首乐曲或乐曲的某一段里，只有一种简单的节奏动机在顽强地搏动着。

这种节奏型有时用来强调拍号的基本脉动，比如作品 116 之 1 八分音符的节奏，贯穿乐曲的始终，表达了勃拉姆斯为恢复古典主义传统坚定不移信念和斗志昂扬的精神。（见谱例 19）

谱例 19 作品 116 之 1（1-8 小节）

有时这种动力性的节奏型又用来打破固有的拍号的基本脉动²⁰。如跨小节的短长型（弱一强）：作品 116 之 5（见谱例 11）。跨小节的节奏型形成新的脉动，与乐曲原有的 6/8 拍的强弱规律形成对比。类似的还有作品 117 之 2。另外还有小节内的短长型：如作品 116 之 2（见谱例 1）和作品 118 之 5A 段的萨拉班德节奏。演奏这些作品时，节奏的基本脉动和交错的动力性节奏缺一不可，否则失去了必要的内部张力。

四、不规则节奏与结构分句的关系

在几首乐曲中，勃拉姆斯运用非规则节奏或分句打破固有的拍号的基本脉动，突破了传统方正的四小节加四小节的分句²¹。例如，作品 119 之 4，由于重音记号没有与脉动保持一致，使得五小节的结构组合自由。1-5 小节是 2+3，21-25 小节是 3+2，56-60 小节又是 4+1。不但如此，第一和第二小节构成了 2/2 拍的脉动，第三、第四和第五小节构成了 3/4 拍的脉动，均打破拍号固有的拍号的基本脉动，在进行曲般的节奏中加入了不稳定感，推动乐思的变化发展。

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，不仅呈现了形形色色的节奏变化，而且有着错落有致的层次对比，他以多维的空间来网织节奏的脉络，以简炼的手法蕴藏丰富的音乐内容。在与基本脉动的对比统一中，实现音乐的张弛感，表达内心丰富的情感。

²⁰ 同注 2，p.376

²¹ 同注 2，p.379

第二章 对谱面上演奏提示的分析

第一节 乐器

钢琴自诞生以来（1709年由意大利人巴尔托洛梅奥·克里斯托弗利（1655-1731年）制成），经过了两百多年的改良和完善，最终登上“乐器之王”的宝座。在这两百年多年的演进中，人们常忽视钢琴构造上的革新换代。然而，乐器的发展却直接影响了作曲家的创作和演奏家的演奏风格。因此，当我们在研究勃拉姆斯晚期钢琴小品时，不仅要分析其作品在曲式、和声、织体、节奏上的特征，还应当了解勃拉姆斯当时所用乐器的结构材料、音量大小、音色特点、琴键轻重、踏板功能等等。由于这些都会直接反映在作品的织体安排、表情记号及踏板等记号中，所以，了解作曲家所喜爱的乐器，能更深刻地领悟其所采用的独具匠心的手法以及创作意图。

19世纪，钢琴上用以张弦的支架从木质的换成了铁铸的，机件变为复式杠杆装置，琴槌头上的包裹的麂皮由毡取代，琴弦不仅被加长而且被交叉排列，键盘音域扩大到七个半八度，钢琴的表现力大大提高²²。而勃拉姆斯却偏爱用承袭了“维也纳式”钢琴机件灵活，琴键触感较浅而轻，制音系统灵敏，共鸣不强，音量偏小，但音色清晰透亮等特点的斯特莱雪（Streicher）牌钢琴²³。这种钢琴几乎伴随了勃拉姆斯的一生。由于斯特莱雪的琴弦是直弦排列，因而没有洪亮的声音，低音清晰柔和，很少有泛音的干扰，并且消失得快。和现代钢琴的声音比，声音之间不会互相干扰，独立性强，即使低音有持续音或连接的音符，听众也可以明确的辨认出所弹的音符。所以，即便勃拉姆斯在低音重复旋律、用和弦加厚织体或运用其他效果，也不会象现代的钢琴上产生厚重感。因此，在现代钢琴上演奏尤其要注意声部的平衡。另外，与音量宏大、音色饱满、触键较重、具有琴弦粗、音板共鸣较强的英国琴相比，这种钢琴的琴键浅而灵敏，所以手指触键不需要过多的重量。

可见，钢琴的音量大小，音质特点，琴弦的性能优劣（张力、重量、韧度），以及琴键的轻重都是理解勃拉姆斯的钢琴作品重要因素，影响着弹奏者在现代钢琴上的演奏趣味，有举足轻重的作用。

当然，我们了解了乐器的构造，并不意味着要在音响上刻意地模仿当时乐器的音响。因

²² 同注1，第108页

²³ 同注2，p.407

第二章 对谱面上演奏提示的分析

第一节 乐器

钢琴自诞生以来（1709年由意大利人巴尔托洛梅奥·克里斯托弗利（1655-1731年）制成），经过了两百多年的改良和完善，最终登上“乐器之王”的宝座。在这两百年多年的演进中，人们常忽视钢琴构造上的革新换代。然而，乐器的发展却直接影响了作曲家的创作和演奏家的演奏风格。因此，当我们在研究勃拉姆斯晚期钢琴小品时，不仅要分析其作品在曲式、和声、织体、节奏上的特征，还应当了解勃拉姆斯当时所用乐器的结构材料、音量大小、音色特点、琴键轻重、踏板功能等等。由于这些都会直接反映在作品的织体安排、表情记号及踏板等记号中，所以，了解作曲家所喜爱的乐器，能更深刻地领悟其所采用的独具匠心的手法以及创作意图。

19世纪，钢琴上用以张弦的支架从木质的换成了铁铸的，机件变为复式杠杆装置，琴槌头上的包裹的麂皮由毡取代，琴弦不仅被加长而且被交叉排列，键盘音域扩大到七个半八度，钢琴的表现力大大提高²²。而勃拉姆斯却偏爱用承袭了“维也纳式”钢琴机件灵活，琴键触感较浅而轻，制音系统灵敏，共鸣不强，音量偏小，但音色清晰透亮等特点的斯特莱雪（Streicher）牌钢琴²³。这种钢琴几乎伴随了勃拉姆斯的一生。由于斯特莱雪的琴弦是直弦排列，因而没有洪亮的声音，低音清晰柔和，很少有泛音的干扰，并且消失得快。和现代钢琴的声音比，声音之间不会互相干扰，独立性强，即使低音有持续音或连接的音符，听众也可以明确的辨认出所弹的音符。所以，即便勃拉姆斯在低音重复旋律、用和弦加厚织体或运用其他效果，也不会象现代的钢琴上产生厚重感。因此，在现代钢琴上演奏尤其要注意声部的平衡。另外，与音量宏大、音色饱满、触键较重、具有琴弦粗、音板共鸣较强的英国琴相比，这种钢琴的琴键浅而灵敏，所以手指触键不需要过多的重量。

可见，钢琴的音量大小，音质特点，琴弦的性能优劣（张力、重量、韧度），以及琴键的轻重都是理解勃拉姆斯的钢琴作品重要因素，影响着弹奏者在现代钢琴上的演奏趣味，有举足轻重的作用。

当然，我们了解了乐器的构造，并不意味着要在音响上刻意地模仿当时乐器的音响。因

²² 同注1，第108页

²³ 同注2，p.407

一、“中性”弹奏法²⁶

从谱面上观察，没有 *legato*, *leggiero* 或 *marcato* 等术语标注的乐段，在作品中占据的比例较大，可以看做“常规乐段”。为了要与某些特殊效果，特别是真正的 *legato* 作出对比，就可用勃拉姆斯的“中性”弹奏方法，奏出似连非连(*detachment*)，清晰分明而又不太厚实的声音，辅以一些浅踏板。这是勃拉姆斯在他钟爱的斯特莱雪钢琴上追求的声音，既有别于古典时期盛行的断奏风格，又不同于浪漫主义后期非常连奏的风格。

例如，作品 116 之 4 的 1—18 小节（见谱例 20），没有标上 *legato* 的术语，但标有许多连线，用来划分长短不一的动机和乐句。这里的声音毋需弹得过于饱满，但是要透亮分明，并用浅踏板加以润色。同一首作品第 37—47 小节的左手伴奏中，尽管在十六分音符上标有连线，但是声音要分明，不宜太连贯（特别在低音区）。第 36—43 小节右手的八度旋律，最好也按“中性”弹奏法，加以浅踏板，这样可以与第 44 小节起标有 *ben legato* 乐句的饱满音响形成对比（见谱例 23）。

谱例 20 作品 116 之 4（1—17 小节）

²⁶ 即“central style”见 Camilla Cai, “Brahms’s Pianos and the Performance of His Late Piano Works”, Boston University, 1986, p.459

勃拉姆斯的“中性”弹奏法不仅用于似连非连的乐段，也可用于似断非断的断奏乐段。例如，作品 119 之 4 的 1—18 小节除了用跳音记号标示断奏（staccato）外，没有其他表示运音法的术语，这就说明这一乐段只要求清晰而独立的声音，而不是十分短促、尖锐的跳音。（见谱例 21）

谱例 21 作品 119 之 4（1—7 小节）

此外，勃拉姆斯的“中性”弹奏法还包括小连线之间连中有断、断中有连的处理。他对连线的运用是经过精心琢磨和反复推敲的。一方面他继承了古典作曲家借之于弦乐弓法的手法，保留了古典时期小连线的特点：划分动机，刻划乐句中的语气，同时连线的长度基本不跨小节线。另一方面，他又注重浪漫主义风格中表达宽广气息的长线条乐句，在作品中也运用跨小节的长连线。有时，他把这两种连线叠置使用，表示大乐句中包含着小乐句或强调长乐句中的语气。比如，作品 118 之 2（见谱例 22）的第 1—28 小节。又如作品 117 之 3 的 1-9 小节中，大小连线珠联璧合，在不失小语气的前提下，又使乐句富有悠长的气息。类似的还有，作品 119 之 2 第 1—2 小节、作品 118 之 5 的第 10、11、16 小节。

谱例 22 作品 118 之 2（1—8 小节）

另外，左右手不同的连线划分，也需要有层次对比，例如作品 117 之 3，86-92 小节。演奏者常忽视左手的分句，不假思索地用一个踏板踩满两个小节，而失去了左手的声部线条。从乐谱上看，标有 *legato* 的乐段往往是长连线，而“中性”弹奏法中的连线短小且标注精细，

需要句读分明，才能取得明显对比的效果。

二、特殊效果的弹法²⁷

勃拉姆斯除了在工作中标注各种断连奏记号外，有时在乐段中会标上 *legato*、*leggiero* 或 *marcato* 等意大利术语，与没有意大利术语的乐段做出区别。通过层次多样的声音变化，表达作品中细腻的情感变化。

1. 标有 *legato* 的弹法和“中性”弹法

在勃拉姆斯的晚期小品中，有些乐段不仅有表示连奏的连线，还刻意另外标注 *legato*。这就要求在加强乐句连贯性的同时，增加踏板的泛音效果。例如，在作品 116 之 2 的 AB 两段，除了在速度、力度上形成对比之外，声音的连贯程度也有所不同。没有标注 *legato* 的 A 段，只有划分乐句的小连线，说明这里要运用“中性”的弹奏方法，这样可以保持清晰的分句，表现出 A 段哀婉的语气。相比之下，标有 *legato* 的 B 段，就要求高音旋律更为连贯，并用连续的长踏板加以烘托，表达了作曲家绵绵不尽的忧思和惆怅。类似的还有，作品 116 之 6 中标有 *ben legato* 的 A 段、作品 116 之 3 的 9—12 小节上的 *molto legato*，同样都需要完全连贯和声音饱满的线条，和没有术语标注的地方加以区别。

有些作品中，勃拉姆斯特别在标有 *legato* 术语的地方标注了踏板记号。例如，作品 116 之 3，第 79-80 小节，作曲家特别加上了踏板记号；作品 116 之 4，第 44 小节，标注了 *col ped.* 来支持 *ben legato*（见谱例 23）。可见，在勃拉姆斯的作品中，*legato* 就是需要更多手指上的连贯和踏板的烘托。当代演奏实践中，往往会勃拉姆斯忽视 *legato* 对这层特别含义的解读，没有区分连线和 *legato* 之间不同的触键层次。

²⁷ 同注 2，p.461-464

2. *leggiero*

leggiero 表示触键轻巧。在作品 119 之 3 的 A 段得到充分体现，描绘了作品轻盈欢愉的性格。

3. *marcato*

marcato 表示强调的，着重的，加重音的²⁸。在勃拉姆斯的晚期小品中常用于辉煌的乐段。比如作品 116 之 7，第 76—92 小节，*ben marcato* 提示了演奏者乐曲结尾部分被缩小时值的主题更为果断有力、勇往直前的性格，表达了作曲家坚定不移的斗志。然而，*marcato* 不一定都用于气势恢宏的乐段。比如作品 119 之 4，153—167 小节的 *marcato*，虽然力度记号为 *pp*，但同样要求手指触键短促有力，音乐仍保持精神抖擞的性格特征。所以说，力度并不影响 *marcato* 的音乐内涵。（见谱例 24）

谱例 24 作品 119 之 4（150—161 小节）

对以上“中性”和“特殊”的弹奏方法，勃拉姆斯在他编写的 51 首练习曲中进行了研究和说明，显示了术语之间的差异和不同的含义。练习曲主要探索了五种弹奏方法（其中第 2、第 3 种是“中性”弹法）²⁹：

1. 标有 *ben marcato* 术语的乐段中，常常有断奏，并强调语气。
2. 标有 *staccato* 的记号，表示触键不要太尖锐
3. 在乐段中标记明确断连奏记号，不标注任何表示运音法的术语。

²⁸ 《外国音乐表演用语词典》（第二版），北京：人民音乐出版社，1994 年，第 145 页

²⁹ 同注 2，p.460

4. 标有 *ben legato* 术语的乐段，要求手指触键连贯，并与浅触键予以区别

5. 标有 *ben legato* (o *leggiero*) 术语表示乐曲能用两种方法练习。标有 *leggiero* 的用浅触键练习，这种乐段往往没有许多小连线，有时甚至用断奏来弹奏。

在有些练习中，勃拉姆斯综合以上的各种触键方法，如用右手弹奏 *legato*，左手弹奏没有连线的 *leggiero*。从乐谱上来看，这三种用术语标明的弹法和断连奏记号明确的常规弹法相比，后者更着重划分短小的乐句。

在讨论上述运音法的记号或术语时，我们还要考虑勃拉姆斯当时用的钢琴的特点。由于勃拉姆斯当时的钢琴比现代的钢琴要轻，琴键上下轻巧灵活，触键也浅，发出的音响效果也是不同的，但勃拉姆斯追求的声音却是我们可以借鉴的。在我们现代的钢琴上突出表现丰富的声音层次和微妙细腻的变化，使小品也迸发出光影交错的神韵。

第三节 力度

浪漫主义时期，极端、夸张的力度幅度成为浪漫主义风格在音乐上的一个具体表现。许多与勃拉姆斯同时代的作曲家在创作中追求宏大的气势和交响化的效果，甚至是强烈的对比，所以力度范围可以从 *pppp* 至 *fff*。然而，勃拉姆斯仍以古典传统为典范，在力度记号上的运用十分严谨，并且在轻响幅度的变化上也很有控制。

力度记号通常可分为三类³⁰：绝对（absolute）力度记号、相对（relative）力度记号和逐渐变化（gradual）的力度记号。第一类绝对力度记号是指在乐谱上用 *f* 或 *p* 等表示某一乐章、乐段或乐句的强弱程度。第二类相对力度记号是指在标有绝对力度记号 *f* 或是 *p* 的乐段中，对某些音符的突出强调，常用 *sf*、*fp* 或 *>* 等记号来表示。英文中，由于这些记号被统称为 *accent*，而中文却简单地直译为“重音”。这容易误导演奏者弹成重音，忽略了整个乐段的强弱程度以及上下文的关系。其实，这些记号应理解为语气强调音，而且还有层次之分，如 *sf* 的语气就比 *>* 的语气强烈。当然，它们的实际强度应视乐句上下文的关系而定。第三类逐渐变化的力度记号是渐强渐弱标记。常用意大利术语 *crescendo*、*diminuendo* 或用渐强渐弱的记号表示。

³⁰ Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p.57

1. 绝对力度记号的范围及其原因

在勃拉姆斯晚期 20 首钢琴小品中，从 *pp* 到 *f* 的有 10 首；从 *p* 到 *ff* 有 3 首；从 *p* 到 *f* 有 3 首；从 *pp* 到 *p* 有 2 首；从 *pp* 到 *ff* 有 1 首。这些乐曲力度变化的范围基本在 *pp* 到 *ff* 之间，但只有在作品 118 之 6 中，勃拉姆斯稍微扩展了力度范围，弱音区至 *ppp*（第 5 小节左手的力度标记）。勃拉姆斯不追求极端力度的做法一方面显示了他追随古典作品中力度的表现手法，用来体现晚期作品更为隐忍、内敛的色调；另一方面反映了斯特莱雪（Streicher）钢琴对勃拉姆斯创作的影响。这种钢琴的音量比较纤细轻巧。而他经常在斯特莱雪上练习，久而久之便在头脑中形成了这种钢琴的声音概念，因此在创作中所用的力度记号的变化幅度也就比较适中。其实，这种幅度变化在十九世纪的钢琴上也显得不足，因为斯特莱雪钢琴的音量比当时贝森多弗（Bösendorfer）的钢琴的音量还要轻。然而，贝森多弗的音量和现代钢琴的音量又差一个等级。所以，在现代钢琴上演奏勃拉姆斯的作品时，要考虑到用含蓄的声音来表现他丰富的情感，特别是他的晚期小品。

2. 相对力度记号

虽然勃拉姆斯在绝对力度记号上的用法节制，但在相对力度记号上，他还是用了许多强调语气的相对力度记号。在这一点上他学习了贝多芬的运用手法。在贝多芬的作品中往往能见到各种层次的强调语气，除 *fc* 之外，贝多芬对许多相对力度记号都有所探索³¹，如：*sf*、*ffp*、*mfp*、*rinforzando*、>、▼等等，其中 *sf* 用得较多，>和▼用得较少。所以，相对力度记号成为贝多芬一种独特的表现手段。勃拉姆斯在运用强调语气的手法上受到贝多芬很大的影响，如：用组合性的相对力度记号，*fp* 和 *fpp*，*sfp* 和 *sff*。*fp* 和 *fpp* 表示 *f* 的后面紧接着 *p* 或 *pp*。*sfp* 表示强调语气 *sf* 之后接着 *p*。*sff* 也是同样的道理。在理解这些记号时，先要分清它们运用的背景，就不会发生歧义了。

我们不但对勃拉姆斯作品中运用的相对力度记号的含义有正确的理解，而且要明确的把握有些记号所表示的层次范围。其中具有代表性的是 *sf* 和 >³²。*sf* 是以绝对力度为背景，强调单和弦或单音。而重音记号 (>) 往往落在强拍上，强调乐曲的基本脉动，推动发展。例如作品 118 之 3 的开始部分（1—7 小节）和作品 116 之 3 的 B 段（第 46 小节）。两者有时会出现同一段落，体现出强调语气不同的层次。如，作品 116 之 7，47—61 小节（见谱例

³¹ 同注 27，p.87

³² 同注 2，p.449

25)。这一段中，>是对脉动的强调，*sf*则是在渐强中把情感不断推升到*f*，表现更为强烈的语气。（见谱例 25）

谱例 25 作品 116 之 7（47—61 小节）

另外，*rf*和*sf*在强调层次上也有所差别³³，*rf*没有*sf*来得强烈。从运用*rf*的三首作品中可看出，每首乐曲的整体力度范围没有超过*f*的力度层次，也没有*sf*的标记。勃拉姆斯曾把作品 118 之 2 第 78 小节的*sf*改成了*rf*（见谱例 27）。由于处于*pp*的力度背景之下，*sf*在音量上可能会显得过于夸张，因而勃拉姆斯用*rf*来替代。这就说明了*rf*在语气强调的程度不及*sf*。在勃拉姆斯的晚期作品中有四处用了*rf*，作品 117 中有三例（作品 117 之 1，作品 117 之 2），作品 118 中有一例（作品 118 之 2），沿袭了古典时期的用法。古典时期，*rf*分

³³ 同注 2， p.448

别是 *rinforzando* 和 *rinforzato* 的缩写形式³⁴。*rinforzando* 有在很短的时段内渐强的含义，而 *rinforzato* 则单纯地表示强调语气。作品 117 之 2 第 74 小节，*rf* 具有 *rinforzato* 的含义，表示强调语气，但强调的程度不强（见谱例 26）。此外，勃拉姆斯还运用 *rf* 另一种表示 *rinforzando* 传统的用法：极为短促的渐强。作品 117 之 2 第 69 小节，这个记号用在由装饰音式的和弦跳进到强拍的地方，两个和弦之间可以有假想的渐强。作品 117 之 1 第 53 小节，*rf* 暗示了左手琶音和弦的效果。作品 118 之 2 第 78 小节，左手分解八度的八分音符带来了一种扩张的效果，也是渐强。

谱例 26 作品 117 之 2（70—74 小节）

3. 逐渐变化的力度记号和术语

勃拉姆斯不仅运用了相对力度记号中不同的层次对比，而且也赋予了逐渐变化的力度标记各种层次变化，使乐曲形象更为饱满。勃拉姆斯常组合使用术语 *cresc.* 或 *dim.* 与逐渐变化的记号，这说明术语与记号有不同的含义³⁵。这种组合用法在舒曼和其他作曲家的作品中就早有先例。

³⁴ 同注 30, p.89

³⁵ 同注 2, p.450—458

术语往往比记号出现得少，但应用的跨度较长，而术语之后逐渐变化的记号则强调了整个乐句中局部特殊的地方。例如，作品 116 之 1 第 29—36 小节，在渐强（*cresc.*）的术语之后，第 33—34 小节和第 35—36 小节出现了两组渐强渐弱的记号，这并不说明渐强的术语在第 32 小节就已经结束，而是一直延续到了第 36 小节。跨越了八个小组的 *cresc.*，赋予乐句悠长的气息，而不是在四小节后就嘎然而止，结尾的两组记号则是细化了结束部分渐强的表情。两种标记结合运用使乐曲的情绪更为丰满（见谱例 28）。又如，作品 116 之 3 第 24—28 小节；作品 119 之 3 第 52—55 小节；作品 118 之 2 第 20—29 小节等。

谱例 28 作品 116 之 1（25—41 小节）

渐强 *cresc.* 或渐弱 *dim.* 的术语较少和逐渐变化的记号叠置使用，除非记号具体地表示某个声部的力度变化。例如，作品 116 之 1 的第 45—53 小节，逐渐变化的术语和记号强调了右手旋律情绪的发展，而左手在 46—48 小节用了渐弱的记号，这样既在不同声部有了鲜明的层次变化，又不会使左右下行八度的音程在低音区产生浑厚的音响，符合勃拉姆斯当时钢琴声音清晰的要求。又如，作品 116 之 1 第 120—122 小节。

勃拉姆斯在乐谱中有详尽的力度标记，使作品呈现出层次多样的力度变化，大大丰富乐曲的表现力。因此，在演奏时，对于作品的力度变化要有整体的把握，各个乐句间的比例要适度，即便是同一乐句的左右手也应该有层次变化，而不是只做到望文生义，否则会使乐曲中的力度变化呆板生硬。当然，在处理力度变化的同时，还要考虑到演奏勃拉姆斯作品时的整体音量。虽然，随着乐器的更迭和审美趣味的变迁，我们不可能也没必要还原勃拉姆斯当时的声音，但通过解读乐谱，还是能在演奏中体现勃拉姆斯在力度记号上特有的风格特征。

术语往往比记号出现得少，但应用的跨度较长，而术语之后逐渐变化的记号则强调了整个乐句中局部特殊的地方。例如，作品 116 之 1 第 29—36 小节，在渐强（*cresc.*）的术语之后，第 33—34 小节和第 35—36 小节出现了两组渐强渐弱的记号，这并不说明渐强的术语在第 32 小节就已经结束，而是一直延续到了第 36 小节。跨越了八个小组的 *cresc.*，赋予乐句悠长的气息，而不是在四小节后就嘎然而止，结尾的两组记号则是细化了结束部分渐强的表情。两种标记结合运用使乐曲的情绪更为丰满（见谱例 28）。又如，作品 116 之 3 第 24—28 小节；作品 119 之 3 第 52—55 小节；作品 118 之 2 第 20—29 小节等。

谱例 28 作品 116 之 1（25—41 小节）

渐强 *cresc.* 或渐弱 *dim.* 的术语较少和逐渐变化的记号叠置使用，除非记号具体地表示某个声部的力度变化。例如，作品 116 之 1 的第 45—53 小节，逐渐变化的术语和记号强调了右手旋律情绪的发展，而左手在 46—48 小节用了渐弱的记号，这样既在不同声部有了鲜明的层次变化，又不会使左右下行八度的音程在低音区产生浑厚的音响，符合勃拉姆斯当时钢琴声音清晰的要求。又如，作品 116 之 1 第 120—122 小节。

勃拉姆斯在乐谱中有详尽的力度标记，使作品呈现出层次多样的力度变化，大大丰富乐曲的表现力。因此，在演奏时，对于作品的力度变化要有整体的把握，各个乐句间的比例要适度，即便是同一乐句的左右手也应该有层次变化，而不是只做到望文生义，否则会使乐曲中的力度变化呆板生硬。当然，在处理力度变化的同时，还要考虑到演奏勃拉姆斯作品时的整体音量。虽然，随着乐器的更迭和审美趣味的变迁，我们不可能也没必要还原勃拉姆斯当时的声音，但通过解读乐谱，还是能在演奏中体现勃拉姆斯在力度记号上特有的风格特征。

关系或是四分音符等于四分音符，或是四分音符等于附点的四分音符。由于 B 段的中声部主旋律含有 3/4 拍的节拍，因此选择前者为好。否则如果选用后者的话，B 段的速度显得很急促，不符合音乐的性格，也难以突出对比。两段的速度比例找对了，就能揭示出内在的速度快慢。（见谱例 29）

谱例 29 作品 116 之 7

另外，作品 119 之 2 用音符时值的方式写出了乐段间的比例关系。这首作品拍号并未改变，A、B 两段都以四分音符为基本脉动，两段的速度标记也都是小行板（Andantino）。然而，B 段八分音符的内在律动比 A 段的十六分音符律动慢一倍，这是一种用音符时值来表示的比例关系。许多演奏者在处理 B 段时，为了和 A 段有点激动（un poco agitato）的性格有所区别，就把这段的速度放慢来体现出这段优雅（grazioso）的性格。其实，毋需多此一举。

勃拉姆斯晚期小品中，乐句之间明显的自由速度不是太多。对于乐句之间的速度变化，作曲家会明确地用术语来标明，甚至有些术语是组合搭配地使用³⁷。演奏者在确定这类速度变化时，往往需要联系上下文，找到来龙去脉，把握变化的“度”，在表现情感的同时，不失去音乐内在的逻辑性。

1. piu lento

piu lento 在勃拉姆斯晚期钢琴小品的谱面中一般都用于渐慢（rit.）的后面，意味着持续渐慢以后的速度。

³⁷ 同注 2, p.436-442

如：作品 117 之 3 的 A 段最后六小节，渐慢后进入 *più lento* 的速度。在作品 118 之 2 中，渐慢后 46-48 小节的 *più lento* 回忆了开始的主题，第 57-64 小节的 *più lento* 以缓慢的速度突出了庄严的圣咏。（见谱例 30）

谱例 30 作品 118 之 2（53-62 小节）

2. *sostenuto*

有时，渐慢后面跟着 *sostenuto*。这个术语一般解释为“保持”，但对勃拉姆斯来说，这是用来描绘速度，并特别富有表情，而不是单纯表示“保持”的演奏方法。它意味着比既定的速度稍慢，但不像 *più lento* 或 *lento* 这么慢。在作品 116 之 6 的第 53-57 小节和作品 118 之 3 的第 71-78 小节中（见谱例 31），这个术语放在在 *rit.* 与 *in tempo* 的中间，那就说明要在它涵盖的时间长度中放慢速度，这和 *rit.* 表示渐慢的速度是有区别的。

有时勃拉姆斯也会独立使用这个术语，未与其他速度术语连用，而它“放慢”的含义仍然不变。如，作品 116 之 6 的第 6—8 小节。（见谱例 32）

谱例 32 作品 116 之 6（5—9 小节）

在晚期的钢琴小品中，sost.几乎没有用来表示“保持”的演奏方式。如，作品 117 之 2 的第 26—27 小节，勃拉姆斯将 *sostenuto* 与其他表情术语连用，依然保持其特有的含义。这里 *espress. e sostenuto* 同 *legato* 一起出现，说明并不表示“保持”的演奏方式，而是含有极大的表情张力。

3. *ritartando*.

ritartando (*rit.*) 常用在乐句、乐段结束的地方，速度变化范围较为短小，一般在一、二个小节左右。有时勃拉姆斯在 *rit.*后面写上 *in tempo*，明确告知何时回到原速；有时 *rit.*单独出现，后面没有 *in tempo*，演奏者就要自行判断，何时回到原速；有时 *rit.*和其他表情术语或 *string.*, *calando*, *smorzando*, *sost.*连用，在演奏处理上就要根据上下文关系来确定如何运用。

如，作品 116 之 5 的 24 小节的 *rit.*，作曲家在第 29 小节写了 *in tempo*，演奏者就不能在第 25 小节出现新音型时就回到原速，而是要严格遵守作曲家的意思。

又如，作品 117 之 2 的 A 段结尾处（37—38 小节），虽然其后没有标注任何表示速度的术语，但由于在第 38 小节开始了新的乐句，因而可以判断为回到原速。

再如，作品 117 之 1 的第 52—55 小节的用法是：第一次的 *rit.*刚出现一个小节后，就被第 53—54 小节的 *espress.*乐句（回到原速）打断，尔后再次出现 *rit.*直到曲终。在两次 *rit.*的乐句中插入回到原速的 *espress.*乐句，出奇不意地打破原来会显得过于拖沓的渐慢，增添了新的动力和饱满的情绪，把听众的思绪引向更遥远奇幻的梦境。（见谱例 33）

谱例 33 作品 117 之 1 (49—57 小节)

4. Tempo I, Tempo primo, in tempo

在这三个术语中,前两者用于结构分段,第三个则对应于局部,在 *in tempo* 前面往往有 *rit.*。

再现 A 段时,勃拉姆斯会写上原先的速度标记或是标上 *Tempo I*。有时,再现 A 段也会用其他一些术语表示。如:作品 117 之 1 的 A 段是 *Andante moderato*, B 段是 *più Adagio*, 而再现 A 段时却是 *Un poco più Andante*。这就产生以下的问题:

1)比 *Andante* 慢些,即比 B 段快但比 A 段慢。

2)接近 *Andante* 的速度,比 A 段快。

这时,如果我们比较 A 与 A',就会发现 A'中的内在节奏律动增加,织体也变得复杂。因此,第一种的选择比较有说服力。

Tempo I 或 *Tempo primo* 都表示再现 A 段回到原先的速度,而小写的 *in tempo* 反映的是局部,前面往往有 *rit.*或 *poco rit.*。在作品 116 之 5 和作品 118 之 3 的 *in tempo* 处,正好是 A 段再现,但这个记号应和 *Tempo I* 有不同的理解。作品 116 之 5 的 *in tempo* 对应于从第 24—28 小节的 *rit.*。而作品 118 之 3 中从第 74—77 小节的 *poco a poco in tempo* 对应于第 71—72 小节的 *rit.*, *rit* 后面是 *poco sosten.*, 表示保持 *rit.*后的速度(见谱例 31)。在作品 119 之 2 的第 71—72 小节中,同时体现了这两个术语的用法,起先看上去多余,但每个记号显示出各自的含义。72 小节弱拍上的 *in tempo* 是回到 70 小节 *poco rit.*之前的速度,72 小节的 *tempo primo* 才是回到开始 A 段的速度。

二、隐含的弹性节奏

浪漫主义的作曲家，出于丰富的个性情感表达的需要，往往在同一首乐曲内运用较多的速度变化，或者弹性节奏变化(tempo rubato)。浪漫时期的其他钢琴家如肖邦和李斯特等除了在谱面上标注 rit, a tempo, accelerando 等速度变化的术语外，还经常在特别有表情之处写上 tempo rubato。tempo rubato 的要旨就是一只手保持基本的节奏脉动，另一只手旋律上的伸缩推拉等微妙的弹性变化。尽管勃拉姆斯早年的奏鸣曲中曾出现过 rubato 的标记，但从他的晚期小品来看，表示速度变化的术语到处可见，而 tempo rubato 的字样却不见了。其实勃拉姆斯的 tempo rubato 的含义常常隐含在用音符写出的复合节奏和切分节奏中。钢琴家在演奏中不能单纯从音符或节拍的表面意义上来“照本宣科”。从这一点上来看，勃拉姆斯更多的继承了德国浪漫主义大师舒曼的手法。

如作品 116 之 2 的 B 段（见谱例 1），假如使用乐谱中右手提示的谱例，就会听上去平淡无味。而运用左右手交错的节奏型，能显示右手旋律中节奏的拖拉伸缩，体现出情绪上微妙的变化，给予演奏者个性化的发展空间。作品 116 之 4 中的第 22—24 小节，作品 118 之 6 的第 52—53 小节都是通过交错的节奏型，暗含了速度上的弹性变化。

勃拉姆斯钢琴小品中速度的变化除了从术语上得到提示外，还要注意由交错的节奏型产生的细微变化，但这些都以保持统一的整体速度和基本的脉动为前提，掌握好尺度和分寸，自然地表现出速度变化的细微层次，生动地演绎乐曲中细腻而丰富的情感世界，同时又不失去勃拉姆斯严谨古典的风格。

第五节 踏板

在勃拉姆斯的晚期钢琴小品中，踏板的标记较为少见。凡按常规用法的踏板，他一般都不标注，但在乐谱上特意标注的踏板记号，都有重要的含义。这些标记大多表示特殊的用法，而不是常规的、普通的用法。

勃拉姆斯在这些作品中的踏板用法主要有三种类型³⁸：

1. 最常见的是 Ped. 标记，用于长达数小节的和弦，具体地指明踏板踩下的地方往往没有结束标记。

³⁸ 同注 2, p.423-429

比如, 作品 117 之 1, 56—57 小节 (见谱例 33); 作品 117 之 2, 第 83—85 小节; 作品 117 之 3, 第 41—45 小节; 作品 118 之 1, 第 40—41 小节; 作品 118 之 3, 第 11—12 小节; 作品 118 之 4, 第 129—133 小节; 作品 119 之 4, 第 29—30 小节。这些作品中的踏板大多用于乐曲或乐段的结尾, 表示相同的和声需要持续一小节以上, 以求达到结束时余音袅袅的效果。然而在作品 118 之 1 的第 40—41 小节中 (见谱例 12), 40 小节延迟出现的踏板标记却表明, 不要保持第 39 小节第一个低音 A 的音响, 因为此处的力度是 *p*, 密集的三度被安排在左手开放式分解和弦的底部, 低音声部已足够厚实。试想, 在勃拉姆斯的斯特莱雪钢琴上, 作曲家已觉得加进踏板后会使得音响浑浊, 更何况在现代钢琴上。然而第 40 小节低音 A 上的踏板却能与最后小节的高音和弦形成音响上的空间感。

2. 在整首作品或乐段中运用踏板的两种情况。

a. *col Ped.* 是指在这个乐段中可以使用踏板, 但具体用法由演奏者决定。

标有 *col Ped.* 记号的乐段, 在音响上比其它乐段更为丰满、连贯和流畅。如作品 116 之 4, 第 44—47 小节就强调 *ben legato* 的含义 (见谱例 23)。又如作品 117 之 1, 从 38 小节再现的 A' 段与开始的 A 段相比, 在稍缓的速度中用踏板连接内声部旋律与伴奏的高声部和弦, 使层次更加丰厚。又如, 作品 117 之 2 的速度和表情术语是 *Andante non troppo e con molto espressione*, 作曲家在开始处标明 *col ped.* 是想让演奏者不要太分明地勾勒旋律线条, 而要演奏者通过踏板使分解和弦产生模糊朦胧的声音, 似乎把旋律线条托起在半空中, 为音乐增添了惆怅、孤寂和隐遁的意味。

b. 运用踏板记号来加强特殊的和声或节奏效果。

作品 116 之 5 的 A 段 (见谱例 11), 踏板的用法与和声上的“不协和—协和”保持一致, 强调贯穿 A 段错位的节奏脉动。有时又运用踏板来预示调性。如作品 118 之 1, 第 1 小节第 3 拍的踏板强调了 a 小调的第一主题主和弦的第一转位, 也预示了第二主题 C 大调的调性。又如作品 118 之 4 的 B 段, 踏板强调了强拍上的主要动机。

3. 对于相同的乐句, 通过踏板的不同处理, 来表示不同的演奏意图

作品 116 之 3 中, 第 9—12 小节与第 79—82 小节旋律相同, 第 21—23 小节与第 91—93 小节也是如此。但是在第 9—12 小节和第 21—23 小节的乐句中, 勃拉姆斯并没写踏板标记, 却写上了 *molto legato* 的字样, 而再现的第 79—80 小节和第 91—92 小节乐句则加进

了踏板记号，因为作曲家想强调更为激情洋溢的效果，表示不同的演奏意图。（见谱例 34）

谱例 34 作品 116 之 3

（8—12 小节）

此外，勃拉姆斯所标明的踏板结束的标记，也有其特别的含义。有时是为了结束特殊的音型，如重复的动机等；有时是为了结束那些容易被误认为长踏板的短踏板。

然而，谱面上的这些踏板记号对于十九世纪的音乐作品来说太少了。所以，演奏者除了理解乐谱上特殊的用法外，还要运用没有在乐谱上反映出来的常规用法。比如踏板踩在强拍上，并依据和声的变化而换踩踏板。同时，还要考虑钢琴的因素，由于勃拉姆斯当时用的钢琴与现代的钢琴有很大的区别。现代钢琴的低音更为混浊，所以出于对勃拉姆斯作品风格的考虑，运用踏板时要顾及到他所钟爱的斯特莱雪钢琴的清晰声音。

结 语

本文通过对勃拉姆斯晚期钢琴小品(作品 116-119 号)的音乐文本和谱面提示进行分析,揭示隐藏在音乐符号、音乐标记和音乐术语背后作曲家想要表达的意图,从中找到体现勃拉姆斯古典和浪漫的艺术精神的具体演奏手段,解读作曲家如何从巴赫、贝多芬那里继承古典的传统,又追随时代的特征,向舒曼学习了许多浪漫主义的语汇,并将浪漫主义的情感约束在古典主义的形式中。钢琴学习者研究谱面标记中传递的信息,可以对如何演奏勃拉姆斯晚期作品的具体手段有比较直接地认识,从而在演奏上更为准确地把握作品,找到切实可行的方法,使演奏既符合作曲家的风格特征,又有富于个性化的表达方式。正如钢琴家傅聪所认为:“一个好的演奏家,总是令人觉得原作的精神面貌非常突出,真要细细琢磨,才能在转弯抹角的地方,发现一些特别的韵味,反映出演奏家个人的成分。”因此,本文试图提供一些学习的角度和研究的方法,使音乐作品在保有原貌的基础上,焕发出时代的精神。