

## 第一章 勃拉姆斯生平及《第二交响曲》

### 第一节 勃拉姆斯生平及创作分期

19 世纪德国政治动荡，资产阶级的革命浪潮揭开了德国文学艺术上的伟大时代。19 世纪上半叶，贝多芬、舒伯特、门德尔松等音乐家对欧洲音乐的繁荣做出了巨大贡献，到 19 世纪中、下叶，德国资产阶级逐渐走向衰落，浪漫主义音乐家正寻求新的表现内容和技法之际，勃拉姆斯却站在古典作曲家的行列中，成为德国古典作曲家中的“最后一人”，与古典大师巴赫（Bach）、贝多芬（Beethoven）齐名，被称为德国音乐史上的三“B”作曲家。

勃拉姆斯的生平与创作道路按照时间因素划分为童年和青少年、青年、迁居维也纳及晚年勃拉姆斯四个阶段。

童年和青少年勃拉姆斯（1833——1847 年），诞生于德国汉堡，父亲是汉堡军乐队的一位职业演奏员，母亲有较高的文化素养。7 岁勃拉姆斯遇到了除父亲外的第一位老师克赛尔（Cossel）开始学习钢琴，后来，克赛尔把 10 岁的勃拉姆斯介绍给自己的老师马克森（Marxsen）学习钢琴和作曲。马克森对勃拉姆斯赞赏有加，据说，在门德尔松去世后，他说过：“一代宗师去了；但另有一个大师正在兴起，这就是勃拉姆斯”<sup>1</sup>，可见马克森对还是青少年的勃拉姆斯就有了很高的评价和期望。总的来说，勃拉姆斯的童年生活非常困窘，连他自己都曾感慨地说：“过去像我这样艰难地过日子的人，恐怕并不多”<sup>2</sup>。

青年勃拉姆斯（1848——1861 年），这时期的勃拉姆斯结识了匈牙利小提琴家雷门尼（Remenyi）和约瑟夫·约阿希姆（Joachim），1853 年约阿希姆将勃拉姆斯引荐于舒曼，并得到了舒曼的赏识和举荐，这使得年轻的勃拉姆斯顺利地登上乐坛。这一时期勃拉姆斯的主要作品有三首钢琴奏鸣曲、三首钢琴四重奏、四首钢琴叙事曲、D 大调和 A 大调管弦乐小夜曲，及《d 小调第一钢琴奏鸣曲》等。这些作品的整体风格体现了明朗乐观，洋溢着对德国民族、民间艺术的热爱。

迁居维也纳时期（1862——1886 年），是作曲家创作逐渐走向成熟的时期。1862

<sup>1</sup> 李近朱.《德奥古典作曲大师中的最后一人——介绍德国作曲家勃拉姆斯》[M].北京：人民音乐出版社，1986：2.

<sup>2</sup> 李近朱.《德奥古典作曲大师中的最后一人——介绍德国作曲家勃拉姆斯》[M].北京：人民音乐出版社，1986：3.

年，勃拉姆斯迁居维也纳，先后担任过合唱指导（1863——1864年）和“音乐之友”协会的乐队指挥（1872——1875年），完成了《德意志安魂曲》，《女低音狂想曲》，圆号三重奏等作品。1875年以后的十年里，勃拉姆斯完成了他诸多的大型作品，包括他的四部交响曲，第二钢琴协奏曲及小提琴协奏曲等。在勃拉姆斯的创作中，交响音乐占有重要地位，他的四部交响曲都没有标题，并且严格遵循了古典主义的传统，四部交响乐是德国交响乐发展史上的里程碑，标志着勃拉姆斯的创作达到了新的高度。

晚年勃拉姆斯（1887——1897年），生活优裕、安宁。这一时期他潜心研究室内乐和改编民歌，编著了《德意志民歌集》和《单簧管五重奏》等作品。1895年，克拉拉·舒曼病逝。此后的他感到心力交瘁，焚烧了自己不少书信和手稿，1897年4月3日，勃拉姆斯在维也纳寓所中逝世，终年六十四岁。勃拉姆斯选择舒曼式的“F—A—E”三个音构成的格言作为自己晚年生活的归宿：“自由—然而—孤独”<sup>1</sup>。

## 第二节 《第二交响曲》的创作背景

勃拉姆斯的《第二交响曲》创作于1877年。作曲家仅仅用了四个月时间就完成了这部作品的创作，这与《第一交响曲》创作十年的时间相比，大大缩短了创作时间。1877年6月，勃拉姆斯在卡林西亚州沃尔特湖畔的小镇珀特沙赫避暑，在致朋友——出版商弗里兹·希姆洛克的信中写道：“这地方令人陶醉，再也没有比这里更迷人的地方，真可谓通向更加美丽、更加壮观景色的门槛”<sup>2</sup>。这段文字我们可以看出作曲家此时的心情格外舒畅。同年6月，勃拉姆斯忙于将他的《c小调第一交响曲》改编为钢琴曲、忙于写经文歌《为什么会有亮光》（op.74/1）、二重唱《爱德华》（op.75/1）和他的《D大调第二交响曲》。

从克拉拉·舒曼1877年9月24日致赫尔曼·莱维的信中可以看出，勃拉姆斯1877年9月中旬动身去巴登—巴登附近的里奇腾哈尔看望克拉拉·舒曼之前就已经在这首新交响曲上有了相当大的进展。勃拉姆斯《D大调第二交响曲》在手稿上没有日期，但是依据勃拉姆斯所用的不同种类的谱纸（第一乐章用了一种谱

<sup>1</sup>李近朱.《德奥古典作曲大师中的最后一人——介绍德国作曲家勃拉姆斯》[M].北京：人民音乐出版社，1986：8.

<sup>2</sup> 马克斯·卡尔贝克.《约翰内斯·勃拉姆斯》[M].柏林，1912：148.

纸，第二、三乐章用了另一种谱纸，末乐章用了第三种谱纸），及最初的页码标注，赖因霍尔德·布林克曼认为“勃拉姆斯在第一乐章的记谱完成之前就已经开始写第二乐章的总谱，第三乐章是在第二乐章完成后进行的，而第四乐章是在第三乐章完全被记录下来之前开始的”<sup>1</sup>。这就意味着勃拉姆斯在珀特沙赫时也在同时写所有四个乐章。《第二交响曲》的总谱完成于1877年10月底。不久后，作曲家将这部交响曲改编成了双钢琴曲。1878年1月10日在莱比锡勃拉姆斯本人指挥了这部新交响曲的首演。

《第二交响曲》是一部抒情性的交响乐作品，描写了一幅德奥地区民间的风俗画。这部作品是勃拉姆斯四部交响曲中最具明朗和田园情趣的作品。评论界将这部作品形容为“愉快的”，“热情奔放的”，“容易领悟的”以及“充满生活之快乐的”<sup>2</sup>作品，其次，也强调了这部交响曲的民歌风味，表现出了作曲家对大自然的热爱，体现了他积极地生活态度。

<sup>1</sup> 赖因霍尔德·布林克曼.《约翰内斯·勃拉姆斯的第二交响曲：晚年的牧歌》[M].慕尼黑, 1990: 13.

<sup>2</sup> 康斯坦丁·弗劳罗斯.《约翰内斯·勃拉姆斯的D大调第二交响曲, op.73: 导论与分析》[M].美茵兹和慕尼黑, 1984: 177.

## 第二章 核心主题动机分析及与各乐章的联系

### 第一节 主题动机的概念表述

传统的音乐分析理论将主题定义为“含有相对完整性的能够表现出乐曲性格面貌的乐思，在整首乐曲中决定着音乐发展的主要内容”。动机是乐思的最小单位，是决定主题性格面貌的主导因素。本文中主题动机的概念是基于传统分析理论对二者概念的结合，可以定义为“能够表现相对完整乐思的最小单位”。

“动机”[Motive]一词来源于拉丁文的“移动”[Movere]和“运动”[Motus]<sup>1</sup>。音乐理论中“Motive”一词最早是在18世纪布罗萨尔[S·Brossard]的《音乐词典》中出现的。动机概念的研究最早可以追溯到18世纪的“音步”概念，在这一概念中将动机视为曲式结构中的最小结构单位。由于对该理论的研究并不完善，各家理解角度存在差异，较难形成统一的意见，但多以曲式学中的一个结构等级单位出现。直至20世纪，随着新音乐分析学的发展，理论家们对动机内涵做了进一步研究，赋予了动机“胚胎”、“良种”的功能意义，将其视为形成音乐作品主题及整体的“最小核心细胞”，主要表现在对全曲结构的内在逻辑性和控制力上。持有此观点的代表理论家有：阿诺德·勋伯格、鲁道夫·雷蒂、约翰·怀特等等。

阿诺德·勋伯格认为动机一般出现在乐曲的开始处，通过音程和节奏的结合形成一个难忘的形状或轮廓，基本动机至少要包含一个音程或节奏特征的单位。在作品中，几乎每个音型都与基本动机存在某种联系，所以我们可以把基本动机看作乐思的“胚芽”。“因为它至少包含了后面的每一个音型的一些要素，我们可以把它看作“最小公倍数”。而因为它被包含在后面的每一个音型中，它又可以被看作“最大公因数。”<sup>2</sup>此外，勋伯格还提出了节奏特征型、音程特征型、和声特征型和“展开式变奏”等概念，但终究没有形成完备的体系。

鲁道夫·雷蒂的动机理论突破了勋伯格在动机分析中的视角，不再仅仅限于个别主题层面，而是扩展到整个作品当中。他认为一个主题可以提取出几个动机音高，用这些音高与后面出现的音乐现象进行分析，得出动机不仅对于不同主题，甚至是对整部作品都具有潜在的控制能力。

<sup>1</sup>[苏]B·霍若波娃.论音乐主题法[J], 向方, 高燕生, 译.天籁, 1988,4:29.

<sup>2</sup>[德]阿诺德·勋伯格.《作曲基本原理》[M].吴佩华, 顾连理, 译.上海: 上海音乐出版社, 2005:9.

约翰·怀特编写的《音乐分析》一书中将动机定义为具有主题同一性的最小单位，书中肯定了动机在作品内部具有的结构生成能力。此外，他还提出动机的质量是由动机本身的节奏、音高、或二者结合产生的“内在性质”决定的。

本文中对于动机的概念定位，首先在结构上承认动机是从属于主题的一个次级单位；其次，将主题视为动机生成的结果，动机本身蕴含着一种结构的生成力和控制力。

## 第二节 《第二交响曲》核心主题动机的分析

主题动机贯穿在德奥古典主义音乐创作体系中占有核心地位，身处浪漫主义时期的勃拉姆斯和同时期的李斯特、瓦格纳的音乐相比，较多的保留了古典音乐的痕迹，特别是在主题动机贯穿方面，将主题动机的贯穿发展运用到传统四乐章交响曲的奏鸣曲式中。勋伯格强调勃拉姆斯的音乐整体上延续了古典主义曲式结构原则，但作品内部乐句呈现不规则性和不匀称性，勃拉姆斯将简洁精炼的主题动机不断深入发展从而构成整部作品，勋伯格将这种做法称为勃拉姆斯的“革新性”。勃拉姆斯《第二交响曲》就是一个很好的范例，这部作品中各个乐章的主题材料几乎都是源自于两个核心主题动机（即第一乐章呈示部的主部主题动机），这个主题动机简洁、短小而精炼，在随后的音乐发展中采用重复、移位、逆行、音程变化等手法，最终形成一部完整的交响作品。

勃拉姆斯《第二交响曲》第一乐章的主部主题调性为D大调，共有23小节，是一个开放性结构的乐段，由两个乐句加一个小结尾构成。主部主题由第一乐句前三小节出现的两个核心动机发展而成：第一动机（动机I）是由大提琴和低音提琴奏出的四音动机，第二动机（动机II）是由圆号声部奏出的四音动机。

谱例 1:

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Second Symphony, marked "Allegro non troppo". The score is in D major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The main theme is introduced in the first measure. The score is annotated with labels: "核心主题动机 II" (Core Theme Motif II) is indicated above the treble staff, and "核心主题动机 I" (Core Theme Motif I) is indicated below the bass staff. Motif I is further divided into "动机 I a" and "动机 I b". The tempo marking "Allegro non troppo" is written above the treble staff. The dynamic marking "p" (piano) is written below the bass staff. The word "dolce" (dolce) is written above the treble staff. The score shows the first few measures of the main theme, illustrating the development of the two core motifs.

## 一、第一动机（动机 I）的分析

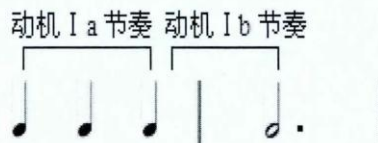
谱例 2:



调性：D 大调

音高、节奏组织特征分析：动机 I 是由低音弦乐发出一声轻柔的低吟，推开了第一乐章的大门。该动机由围绕主音的助音式片断 a，及下行四度跳进的片断 b 构成。旋律呈小的反波（浪）型线条，其中片断 a 的助音形式像是一个钟摆动作，旋律起落幅度较小，由弦乐组轻轻奏出平稳的音符，音乐情绪表现了先高后低，如激动——平静，紧张——和缓的过程，总体呈现较为舒缓的状态，像是在悠闲的漫步。其次，除去音高因素以后，抽取其节奏模式，动机 I a 为均等型节奏，这种节奏型以较宽松的组织 and 较缓慢的速度进行陈述，使得音乐具有叙事的形象特点和较为平静的抒情情调。从整体的节奏型来看，节奏也表现出了紧张到舒缓的情绪，这四音动机的节奏型在乐章的开头出现，奠定了整个乐章抒情的音乐基调。从节奏的构成因素（发音位、持续量、消音点）来分析，它的节奏集合模型<sup>1</sup>为  $4[1, 2, 3, 4^{(-6)}]$ 。

谱例 3:



<sup>1</sup> 节奏集合模型摘自赵晓生老师编写的《传统作曲技法》。节奏集合模型是将节奏从音乐诸要素中抽象出来，成为数字模型，进行独立的考察与研究。节奏集合模型表示的是节奏的发音位、持续量与消音点三要素，即在第几个最小时值单位上发音，在第几个节奏位置上消失，发音位持续的时值长度。



## 二、第二动机（动机 II）的分析

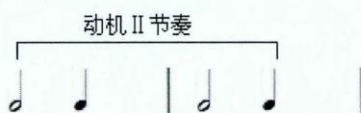
谱例 4:



调性：D 大调

音高、节奏组织特征分析：动机 II 由柔和的圆号声部奏出，是 D 大调主和弦分解跳进形成的大起大落的旋律线条，分别是三度跳进，八度跳进及四度跳进构成的四音列，其中最后两个音为 A—D 进行，可以看做动机 I b 的逆行，因此也可看出动机 II 中含有动机 I b 的因素。动机 II 的旋律线条呈大的顺波（浪）型，表现的情绪为先起后伏，如平静——激动——平静，和缓——紧张——和缓的过程，其与动机 I 第 2 小节的长音同时出现，以柔和，甜美的三和弦奏出，仿佛激活了全曲的活跃分子，将要把听众带入一种田园诗般的气氛中，由此，拉开了富于幻想色彩的主部主题。整体来看，旋律为 D 大调主和弦的分解形式。除去音高因素以后，提取其节奏模式，节奏类型为顺分型，这种相同的顺分式节奏在稍慢或中速的情况下连续进行，有着连绵不断的气势，表现出了如歌式的音调。从节奏的构成因素来分析，它的节奏集合模型为  $4[1^{(-2)}, 3, 4^{(-5)}, 6]$ 。

谱例 5:



整体来看，两个核心主题动机形成了声部对位的关系。勃拉姆斯《第二交响曲》的两个核心主题动机并不是由一个旋律声部进行演奏，而是由两个声部形成的对位关系进行演奏。首先由大提琴和低音提琴奏出了核心主题动机 I a，其次低音弦乐演奏的动机 I b 在下方形成一个低音面，圆号声部演奏的动机 II 在此部分进入并展开，在它上方形成一个围绕三度音程渐渐升高的旋律，使二者很好的融为一体。

### 第三节 核心主题动机与各乐章主题的联系

美国理论家鲁道夫·莱蒂（Rudolph Reti, 1885—1957）经过对贝多芬大量作品进行分析后，于1951年出版了《音乐中主题的过程》（Musical Digest）一书，莱蒂在书中对主题联系与动机联系的关系进行了一定篇幅的阐述。从专著中我们可以发现，莱蒂对于主题联系的观测主要分为两种：一种是整体观测，它强调对各主题基本线条的观照，即主题轮廓的联系；一种是局部观测，强调对主题中各动机或片段的观照，即动机联系<sup>1</sup>。下面运用莱蒂的两种观测方法对勃拉姆斯《第二交响曲》中各主题轮廓进行分析，查看各主题与核心主题动机有无联系，且主题间是否存在关联，从而证明核心主题动机在整部作品中的内在逻辑性和控制力（结构生成力）。

#### 一、核心主题动机与第一乐章主题联系

勃拉姆斯《第二交响曲》第一乐章中核心主题动机的不同变体在主部主题、连接部主题、副部主题中进行贯穿，通过这些变体使得三个主题轮廓间存在一定的联系。下面将主部主题与其他主部进行轮廓对比，通过主题间的轮廓对比证明各主题间存在的联系。

首先展示第一乐章主部主题核心动机轮廓（1—3小节）：

谱例 6：

核心主题动机 II

核心主题动机 I

上例为核心主题动机，其音高和节奏特征已在第二章第二节中进行陈述，因此这里不再赘述，下面将核心主题动机轮廓与主部主题、连接部主题和副部主题进行轮廓对照，寻找其与各主题间存在的联系。

主部主题（1—24小节）：

<sup>1</sup>鲁立.莱蒂“主题的过程”分析方法研究[D].上海：上海音乐学院：2009



谱例 7:

核心主题动机 II      动机 I 变体   动机 I a 节奏   动机 II 节奏

Allegro non troppo

核心主题动机 I      动机 I 变体<sup>e</sup>

动机 II 变体   动机 I 节奏      动机 I a 节奏   动机 II 节奏

动机 I 变体      动机 I a 变体      动机 I 变体

动机 II 节奏      动机 I a 变体   动机 I a 节奏 (同前) (同前)

动机 II 节奏      动机 I a 节奏

*dim. sempre*

将谱例 6 与谱例 7 进行对照,能够看出核心主题动机 I、II 及其变体在第一乐章主部主题中的进行情况,1—3 小节呈现了两个核心主题动机,4—5 小节上方旋律声部为原型主题动机 I 的移位倒影形式,在第 5 小节处下方旋律同时进入了原型主题动机 I 移位形式,并且持续到第 8 小节,第 6 小节上方旋律为动机 I 片段 a 的节奏贯穿,只保留了原型动机的节奏因素,7—8 小节为动机 II 的节奏贯穿,第 9—12 小节低音旋律开始进入动机 I 的移位形式,10—11 小节高音旋律同时进入动机 II 的移位形式,接着在 12 小节进入动机 I a 的变体形式,13—17 小节低音

旋律演奏动机 I 的移位变体形式, 其中 14 小节为动机 I a 的节奏贯穿, 15—16 小节为动机 II 的节奏贯穿 17—18 小节内声部包含了动机 II 的节奏贯穿, 同时在 18—19 小节中同时进入了动机 II 的节奏贯穿, 21 小节的高音旋律又出现了动机 I a 的变体形式, 22—23 小节高音旋律为动机 I a 的节奏贯穿, 24 小节上下声部均为动机 I a 的节奏贯穿。因此, 可以看出主部主题几乎每一小节都含有核心主题动机的材料。

连接部主题 (44—46 小节):

谱例 8:



通过与主部主题轮廓进行对照发现二者之间存在关联, 首先连接部主题保留了核心主题动机 I a 的音程特征, 对片断 a 进行节奏紧缩式的移位; 其次还保留了核心主题动机 I b 的进行方向, 音程结构由下行四度缩小为下行三度, 节奏也进行了紧缩, 且音高方面进行了移位。45—46 小节为动机 II 的变体形式, 它也是由 D 大调的主和弦构成, 不同的是它改变了音乐中音的出现顺序, 但没有改变动机 II 的本质。两种动机变体与核心主题动机存在一定联系, 从而使主部主题与连接部主题轮廓也存在了一定联系。

副部主题 (82—85 小节):

谱例 9:



将副部主题与核心主题动机进行对照发现两者存在联系, 首先运用筛选音符的方法将副部主题的次要音级提取出来 (分别为第一小节中的 D 音), 勾勒出该部分的线条轮廓; 其次再与核心主题动机进行对照, 发现作曲家几乎完全重复了核心主题动机的音高轮廓, 只是在动机 II 变体中省略了一个 A 音。在 85 小节处出现了动机 I a 的移位形式。因此, 可以看出副部主题中存在核心主题动机的材料。同



时, 在将副部主题的动机 I a 的轮廓与连接部动机 I a 轮廓进行对照, 发现二者几乎完全相同, 也证明了副部主题音高轮廓与连接部主题音高轮廓存在联系, 因此也证明了上述三个主题间存在联系。

展开部主题 (双簧管、长笛声部 187—192 小节):

谱例 10:

动机 I 变体

动机 II 变体

将展开部主题与核心主题动机轮廓进行对照, 发现展开部主题中, 首先双簧管声部对主部主题核心动机 I a 进行移位、倒影和重复扩展, 获得了与动机 I 无本质区别的变体形式; 其次, 长笛声部对核心主题动机 II 进行移位, 主题轮廓与核心主题动机轮廓相同。因此可以看出, 第一乐章展开部主题材料也是源于核心主题动机的材料。

通过对第一乐章四个主题轮廓进行对照, 发现主部主题、连接部主题、副部主题和展开部主题均源自两个核心主题动机, 四个主题旋律轮廓相似, 存在一定的关联性和同一性, 无本质区别。

## 二、核心主题动机与第二乐章主题联系

《第二交响曲》第二乐章为三部曲式, 首部由两个部分构成, 分别为 A 和 B (小赋格) 两个主题, 中部由两个部分构成, 下面通过对这些主题与核心主题动机进行对照, 看其是否与核心主题动机存在关联。

## 首部 A 主题:

中提琴 1——2 小节:

谱例 11:



为了更好的与核心主题动机进行轮廓对照, 现已将 A 主题旋律进行移调, 由 B 大调移到 D 大调, 上例中 1—2 小节旋律提取主要音级后查看, 均为动机 I a 的变体形式。

长笛 3——4 小节:

谱例 12:



为了更好的与核心主题动机进行对照, 也将此旋律进行移调, 再将这部分旋律轮廓与核心主题动机轮廓进行对照, 发现该部分的轮廓是主部主题动机 I a 的轮廓倒影扩展形式。

B 主题 (小赋格主题 17——19 小节):

谱例 13:



将上方旋律进行移调, 发现其旋律轮廓与核心主题动机旋律轮廓具有同一性, 首先是主部主题核心主题动机 I b 的倒影形式, 其次对后两小节主要音级进行提取 (D—E—D—E—D), 为 a 的扩展倒影形式。通过对比发现, 该主题与核心主题动机存在一定的关联性, 二者无本质区别。



### 三、核心主题动机与第三乐章主题联系

第三乐章为三部曲式，首部由三部分构成，下面通过对乐曲中的主要主题轮廓与第一乐章核心主题动机轮廓进行对照，看是否存在一定的关联。

首部 A 主题（1—4 小节）：

谱例 14：



将上方主题轮廓与第一乐章核心主题动机进行对照，发现该主题轮廓与核心主题动机轮廓存在一定关系，通过音符的重复和缩小音程的手法对原型动机进行变化，但总体旋律轮廓与核心主题动机轮廓相同，二者存在统一性，无本质区别。

第一插部主题（33—34 小节）：

谱例 15：



上方主题轮廓与核心主题动机轮廓进行对照，发现该主题源自主部主题，首先是核心主题动机 I a 的倒影扩展形式，其次是动机 I b 的倒影紧缩形式。

通过对第三乐章首部 A 主题、第一插部主题与第一乐章核心主题动机轮廓进行对照发现，这两个主题均源自第一乐章核心主题动机，三者存在一定的联系。

### 四、核心主题动机与第四乐章主题联系

第四乐章为奏鸣曲式，下面通过对该乐章的主部主题、副部主题、结束部主题和展开部主题进行分析，查看这些主题与第一乐章核心主题动机是否具有同一性和关联性。

主部主题（1—2 小节）：

谱例 16:



上例为该乐章的主部主题，其材料与展开部主题相同，通过对主要音级进行筛选的方法提取其中的主要音级，发现该主题轮廓源自核心主题动机 I，二者的旋律音高轮廓具有同一性，且存在一定的关联。

副部主题（86—87 小节）：

谱例 17:



该主题音高轮廓与第一乐章核心主题动机进行对照，发现副部主题是源于第一乐章核心主题动机 I a 的材料。首先是动机 I a 的倒影扩展形式，其次是动机 I a 的移位形式。因此，该主题与主部主题存在一定的关联性，二者无本质区别。

结束部主题（114 小节）：

谱例 18:



该主题是核心主题动机 I a 变体构成，通过对动机 I a 进行移位紧缩，形成了其变体形式，其音高轮廓源自第一乐章主部主题轮廓，而这具有同一性，存在一定的联系。

通过对四个乐章中的主要主题音高轮廓进行分析，发现各乐章中的某些主题均与核心主题动机构成的主部主题存在一定的联系，音高轮廓相似。因此，可以证明核心主题动机在该乐章各主题间的贯穿，且四乐章主题均存在一定的联系，具有同一性。

### 第三章 《第二交响曲》核心主题动机的贯穿发展

#### 第一节 核心主题动机的贯穿技法分析

在调性音乐的共同写作时期，主题动机和调性布局是表达乐思的主要手段。勋伯格论著的《作曲基本理论》的第一部分“主题的构造”中对主题动机进行了专门的论述，并且引用了大量的实例说明二者的关系。书中勋伯格将动机的发展手段归结于动机本身的重复和变奏，下面从重复和变奏两种技法对主题动机的音高轮廓和节奏进行分析论述。主题动机音高组织的贯穿发展是动机发展的重要技术之一。通过对作品主题动机的音高组织进行分析，考察以后出现的音乐现象是否存在相同或相似的动机音程组成和音高轮廓，从而论证主题动机音列的发展和繁衍情况。

##### 一、核心主题动机重复技法的贯穿

勋伯格在《作曲基本原理》一书中对动机的发展手法进行了阐述，他认为动机的发展在于重复和变奏。如果一部作品从开始到结束始终贯穿着动机及动机的重复，则会使作品产生单调感。解决这一问题的最好方法就是进行动机变奏，但这些变奏都不能够产生与动机原型过于不同的动机形式，因为如果改变了动机所有的特征，产生一些与其不相干的材料特征，就会破坏动机的基础形式，使音乐没有了逻辑性。

动机的重复可以是原样的重复，变化的重复或者发展了的重复。原样重复亦即精确的重复，是精确的重复保留原型动机所有的特征和联系。如果严格保留着原型动机的特征型与音之间的关系的话，那么移位、逆行、倒影、缩小和扩大同样可以被认为是原样重复。在诸多作曲、曲式教材中，有依据与主题材料远近程度对音乐发展的手法进行分类的，如斯波索宾的五分法；也有以主题的运动作为分类标准的，如四分法。本文所研究的对象是动机，因此，在发展手法的分类上采用勋伯格的重复、变奏理论。

##### （一）单一的重复技法运用

重复包括原样重复、移位、转位<sup>1</sup>（倒影）、逆行、扩展与紧缩、贯穿等。这里

<sup>1</sup> “转位”摘自于勋伯格《作曲基本原理》的14页，该书中转位指代倒影，其中倒影包括严格和非严格的。



讲的单一的重复技法运用是指在音乐进行中，仅使用一种重复技法于动机材料中，形成与原型动机关系较近的动机变体。

### 1. 动机移位贯穿

移位，是指动机对节奏、音程、节拍、轮廓进行严格的保留，只在动机上下运动方向上有变化。下面分别列举了作品中出现的核心主题动机 I 和动机 II 的移位形式。下方材料为第一乐章展开部双簧管声部，是对核心主题动机 I 的上行四度移位。

双簧管声部（256——257 小节）：

谱例 19：



下方材料取自第一乐章展开部圆号声部，其中 183——184 小节是对核心主题动机 II 的上行十度移位，移位后仍然保留了原型动机的节奏、节拍、音程和轮廓特征。

圆号声部（183——184 小节）：

谱例 20：



### 2. 动机片段移位贯穿

动机片段移位贯穿是指通过对动机局部片段进行移位获得的。下方材料取自第一乐章副部主题大提琴声部，其中 85 小节材料是对主题动机 I a 的上行移位，移位后仍保留原型动机 I a 的节奏、节拍、音程和轮廓特征。

第一乐章大提琴（82——85 小节）：

谱例 21：





下方材料分别取自第一乐章展开部第一部分的圆号声部，其中圆号声部 186 小节核心主题动机 I b 的移位形式。

第一乐章圆号声部（185—186 小节）：

谱例 22：



### 3. 动机片断移位重复扩展贯穿

动机片断移位重复扩展贯穿是指动机片断部分通过移位和重复片断后面两音的手法进行扩展，从而获得不同于原型动机片断材料形式。

下方材料取自第一乐章展开部，该声部的旋律是动机 I a 变体，首先通过对动机 I a 的上行六度移位，其次对最后两个音进行重复，构成动机片断的连续形式。

双簧管 II 声部（236—238 小节）：

谱例 23：

动机 I 移位重复扩展



下方材料取自第一乐章展开部，单簧管 II 声部的旋律同上个例子一样，首先通过对动机 I a 的进行移位，其次对最后两个音进行重复，构成片断的连续进行。

单簧管 II 声部（236—238 小节）：

谱例 24：

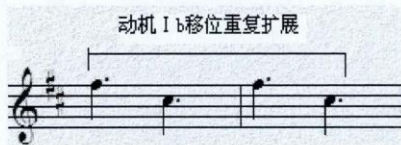
动机 I a 移位重复扩展



下方材料取自第一乐章展开部第一部分展开部第三部分双簧管 I 声部，双簧管 I 声部的 236—237 小节是主题动机 I b 的移位重复扩展形式。

双簧管 I 声部（236—237 小节）：

谱例 25:



## 4. 带前缀的动机移位贯穿

这里所提出的带前缀的动机移位是指在原型动机前反复呈现原型动机的片段移位,从而扩展和巩固了原型动机的音乐形象。下方材料取自第一乐章展开部长笛和双簧管声部,266、267 小节由主题动机 I 中 a 的连续移位构成,268—269 小节为主题动机 I 材料。从旋律的进行方向和每小节的头音可以看出,旋律是由围绕 F、E、D 音形成的助音式构成,且主要音级呈下行音阶状(F—E—D 音)。

长笛、双簧管声部(266—269 小节):

谱例 26:



## (二) 多种重复技法结合运用

多种重复技法结合运用就是指两种以上的重复技法相结合并作用于动机中,使动机产生某些变化。通过整理,共总结出三种结合方式,分别为动机的片断移位与倒影结合贯穿、动机的移位与逆行结合贯穿、动机音程扩大、缩小与移位结合贯穿。

## 1. 动机的片断移位与倒影结合贯穿

动机的片断移位与倒影结合贯穿是指动机片断通过运用移位和倒影两种重复技法来改变原型的动机片断形式,从而进行贯穿发展。下方材料分别取自第一乐章展开部第一部分小提琴 II 声部、第一乐章展开部双簧管声部,其中小提琴 II 声部的 187—188 小节和双簧管声部的 187—189 小节就是通过移位和倒影相结合的手法对主题动机 I a 的材料进行变化。

小提琴 II 声部(187—188 小节):

谱例 27:

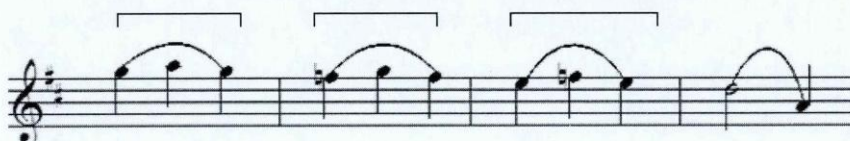
动机 I a 倒影移位 动机 I a 倒影移位



双簧管声部 (187—190 小节):

谱例 28:

动机 I a 倒影移位 动机 I a 倒影移位 动机 I a 倒影移位



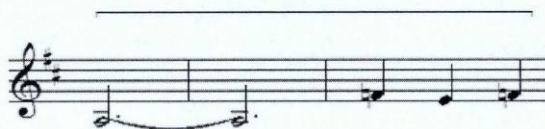
## 2. 动机的移位与逆行结合贯穿

这里先对逆行手法进行解释,它是指动机对节奏、音程、节拍、轮廓进行严格的保留,只是在动机的左右运动方向上有变化。动机的逆行与移位结合贯穿是指动机片断通过运用逆行和移位两种重复技法来改变原型动机形式,从而在作品中进行贯穿发展。下方材料分别取自于第一乐章展开部大提琴声部和第四乐章中提琴声部,其中大提琴声部 188—190 小节和中提琴声部的 79、81 小节通过逆行和移位相结合的手法对主题动机 I 进行贯穿。

第一乐章大提琴声部 (188—190 小节):

谱例 29:

动机 I 移位逆行

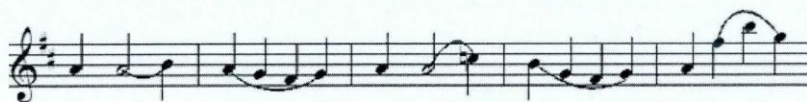


第四乐章中提琴声部 (78—82 小节):

谱例 30:

动机 I 移位逆行

动机 I 移位逆行





### 3. 动机音程扩大、缩小与移位贯穿

这种贯穿手法是指通过对原型动机首先进行移位变化，其次在动机内部音程因素上进行扩大或缩小，从而获得与原型动机相异的材料形式。所谓音高变化是保留了原型主题动机的节奏特征，在音程结构上产生变化。勋伯格在《作曲基本原理》一书中对动机的音高变化方式进行了总结：“1）改变各音原来的次序与方向；2）增删音程；3）用辅助音填满音程；4）裁减（借助删节或浓缩的手法）；5）重复特征型；6）把特征型转移到其它拍子上”<sup>1</sup>。

扩大音程与移位贯穿是原型动机内部音程进行扩大且进行移位的手法。下方材料与上方材料取自同处，小提琴 I 声部 86—89 小节的旋律从外形轮廓来看均为动机 II 的变体形式，其中 86—87 小节首先是对原型动机的下行三度的移位，其次第二音和第三音间的音程由原来的八度扩大为十度。

扩大、缩小音程与移位贯穿手法是指原型动机内部中同时存在扩大和缩小两种音程变化且进行移位的手法。如下例中 87—88 小节中的动机 II 变体，首先对其进行下行五度的移位，其次第二音和第三音间八度音程缩小为五度音程，第三音到第四音间音程由四度音程扩大为五度音程，从而获得与原型动机相异的材料形式。

小提琴 I 声部（86—89 小节）：

谱例 31：

动机 II 移位扩大音程      动机 II 移位扩大音程

## 二、核心主题动机的节奏变奏

变奏，即变化的重复，通过对动机各项特征要素进行变奏，产生动机的变体和新的材料，如节奏变奏等，在这些技法中动机的某项特征要素有不同程度地改变，与初始动机的关系相对较远，甚至通过不同的变奏手法相结合获得新的动机。下面对《第二交响曲》中原型动机存在的节奏变奏贯穿进行分析总结。

“‘节奏’是音乐中赋予生命的要素。我们倘将‘和声’譬作心脏，将‘曲调’

<sup>1</sup>阿诺德·勋伯格.《作曲基本原理》[M].上海：上海音乐出版社，2007.12.



譬作肺脏，则节奏可说是音乐机构中的肌肉组织。<sup>1</sup>”节奏是音乐构成最原始的基础，在一部作品中，常常会有一个或多个具有代表性的节奏型贯穿其间，对全曲音乐形象的塑造具有决定性意义。节奏特征在动机特征要素中是最易于被听觉感受到的，也是动机作为控制整体材料逻辑性、统一性的重要手段之一。节奏变奏是指在节奏上进行变化，保留动机的音程特征。



### （一）核心主题动机的节奏分析

本文从运动的出发点这一角度对作品的节奏进行分析，探寻主题动机节奏在整部作品中的贯穿发展。在主题动机材料分析一节中，已经对两个主题动机的节奏进行分析，并且对它们的节奏集合模型做了解释说明，下面把两个主题动机的节奏特征相关数据整理为表格形式。

主题动机 I：

节奏集合模型：4[1, 2, 3, 4<sup>(-6)</sup>]

图表 1：

节拍	单位时值	音型模式
3/4		 (动机 I a) (动机 I b)

核心主题动机 II：

节奏集合模型：4[1<sup>(-2)</sup>, 3, 4<sup>(-5)</sup>, 6]

图表 2：

节拍	单位时值	音型模式
3/4		

通过表格我们可以一目了然的看出两个动机节奏的几方面参数，这些参数可以帮助我们了解主题动机节奏的各各数据，并且在下面分析各主题节奏时，可以根据这些参数来查看或论证原型动机节奏的控制力和发展力。

下面本文将从这一角度对勃拉姆斯《第二交响曲》的各乐章主题的节奏进行全面分析，以此来观察和论证动机节奏特征控制和发展能力。

<sup>1</sup> [美]该丘斯.《音乐的构成》[M].缪天瑞,译.北京:人民音乐出版社,2005:80.

## (二) 动机 I a 不均等式节奏扩展贯穿

这种贯穿手法是指动机片断每个发音点的持续量不同，打破了原型动机片断的均等型节奏形态，获得原型动机扩展的形式。通过分析，共总结了四种不均等式的节奏贯穿形态，分别为：前后节奏扩展、前长节奏扩展、后长节奏扩展和中间节奏扩展四种节奏形态。

### 1. 前后节奏扩展

前后节奏扩展是指动机片断变形的节奏形态是两头音符时值长于中间音符的时值，改变了原有的节奏形态，并对片断整体进行扩展的形式。

下方材料取自第一乐章副部主题的大提琴声部，82—83 小节是动机 I a 的扩展形式，两头的音符为二分音符，中间音符为八分音符，形成了两头时值较长中间时值较短的节奏形态。

大提琴（82——83 小节）：

谱例 32：

动机 I a (前后节奏扩展)



下方的材料取自第三乐章首部大管 I 声部，1—3 小节规模扩展为原型动机片段 a 的三倍，将最后两个八分音符合并为一个四分音符，是对主题动机 I a 的扩展形式，且助音式中的两头音所占时值为中间音的两倍，构成了两头长中间短的结构。

大管 I 声部（1——3 小节）：

谱例 33：

动机 I a (前后节奏扩展)

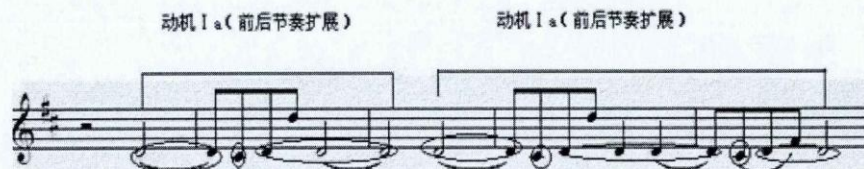


下方材料取自第四乐章呈示部副部主题小提琴 II 声部，材料中存在两个主题动机 I a 的扩展形式，与原型动机相比，两个变体均为片断 a 增加发音位和持续量

获得的，延长了两端音的时值，并缩小了中间音的时值，形成了片断 a 扩展形式。

小提琴 II 声部（78—82 小节）：

谱例 34：



## 2. 前长节奏扩展

前长节奏扩展是指对动机片断变形的节奏形态中前音的时值与后音相比较长，改变了原型动机片断的节奏形态，并形成扩展的形式。

下方材料取自第一乐章呈示部连接部的小提琴声部，其中 44 小节为核心主题动机 I 的变体形式，首先核心主题动机 I 片断 a 的节奏由原型的均等型节奏变为前长后短的节奏形态，其次，核心主题动机 I 中最后一音也有长音变为短音，节奏整体形成了前长后短的结构。

小提琴：（44—45 小节）：

谱例 35：



下方材料取自第四乐章结束部主题的小提琴 I 和长笛声部，其中 114—115 小节是由原来的前短后长变为前长后短的形式。

小提琴 I 和长笛声部（114—115 小节）：

谱例 36：



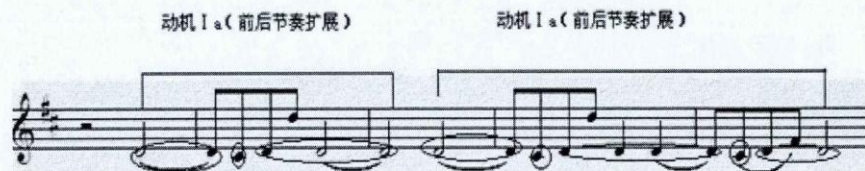
下方材料取自第一乐章展开部中提琴声部，183—186 小节为通过增加持续量的方法对动机 I a 进行扩展，其中形成了前音时值长于后音时值的前长后短的节奏



获得的，延长了两端音的时值，并缩小了中间音的时值，形成了片断 a 扩展形式。

小提琴 II 声部（78—82 小节）：

谱例 34：



## 2. 前长节奏扩展

前长节奏扩展是指对动机片断变形的节奏形态中前音的时值与后音相比较长，改变了原型动机片断的节奏形态，并形成扩展的形式。

下方材料取自第一乐章呈示部连接部的小提琴声部，其中 44 小节为核心主题动机 I 的变体形式，首先核心主题动机 I 片断 a 的节奏由原型的均等型节奏变为前长后短的节奏形态，其次，核心主题动机 I 中最后一音也有长音变为短音，节奏整体形成了前长后短的结构。

小提琴：（44—45 小节）：

谱例 35：



下方材料取自第四乐章结束部主题的小提琴 I 和长笛声部，其中 114—115 小节是由原来的前短后长变为前长后短的形式。

小提琴 I 和长笛声部（114—115 小节）：

谱例 36：



下方材料取自第一乐章展开部中提琴声部，183—186 小节为通过增加持续量的方法对动机 I a 进行扩展，其中形成了前音时值长于后音时值的前长后短的节奏



谱例 40:



## 3. 后长节奏扩展

与前长节奏扩展相反,后长节奏扩展是指动机片断变形的节奏形态为后音的时值与前音相比较长,改变了原型动机片断的节奏形态,并形成扩展的形式。

下方材料取自第一乐章副部主题中提琴声部,89—90 小节为主题动机 I a 的扩展,将该片断的中间音 C 扩展为两个四分音符,尾音 D 扩展为附点二分音符,变为前短后长的节奏扩展形态。

中提琴:(86—90 小节):

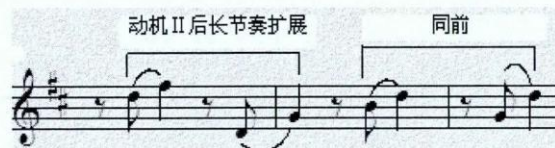
谱例 41:



下方材料取自第一乐章呈示部副部主题,小提琴 I 声部 86—87 小节的旋律从外形轮廓来看,是由两个动机 II 的变体构成,这种变体的节奏有原型的前长后短变为前短后长形式,并且每个发音点的持续量与原型动机节奏发音点的持续量相比较为短小,形成了紧缩的节奏形态。

小提琴 I 声部(86—88 小节):

谱例 42:



## 4. 中间节奏扩展

中间节奏扩展是指动机片断的中间音时值增加,是相对于两头音时值较长的节奏形态。下方材料取自第二乐章首部双簧管 I 声部,其中 10—12 小节为动机 I

a 中间音进行扩展的形式。

双簧管 I 声部 (10—12 小节):

谱例 43:

动机 I a 中间节奏扩展

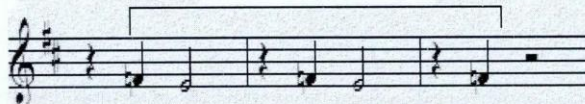


下方材料取自第二乐章首部大管 II 声部, 其中 8—12 小节为动机 I a 的前长后短式节奏扩展形式。

大管 II 声部 (10—12 小节):

谱例 44:

动机 I a 中间节奏扩展



### (三) 动机 I a 均等式节奏贯穿

这种贯穿手法是指动机片断每个发音点的持续量相同, 打破了原型动机片断的节奏形态, 获得与原型动机片断不同的节奏形态。通过分析, 共总结了三种均等式节奏贯穿形态, 分别为均等式扩展贯穿、重叠贯穿、紧缩贯穿。

#### 1. 动机片断均等式节奏扩展贯穿

这种贯穿手法是指动机片断保持每个发音点发音位的持续量相同, 并且扩展了整体规模。

下方材料取自第二乐章首部主题中的长笛声部, 该旋律中的 2—3 小节是动机 I 片断 a 增加两个相同持续量的发音点, 因此形成了片段的扩展形式。

长笛声部 (2—3 小节):

谱例 45:

动机 I a (均等式节奏扩展)





## 2. 动机片断均等式重叠节奏贯穿

这种节奏贯穿方式是指两个动机片断相互重叠，形成一条旋律线，其中每个动机片断的节奏的发音点的持续量相同。

下方材料取自第四乐章结束部Ⅱ的弦乐组、长笛声部，从音高旋律层面观察，旋律可以分为上下两层，分别为#F—G—#F—B音构成的主题动机Ⅰ形式和#D—#C—#D—#C音构成的主题动机Ⅰ片断a的形式。其中每个部分的节奏均由相同的持续量发音点构成。

小提琴Ⅰ、长笛声部（138——141小节）：

谱例 46：

动机 I 均等式重叠节奏

动机 I 均等式重叠节奏

## 3. 动机片断均等式紧缩节奏贯穿

与均等式扩展节奏手法相比，这种贯穿手法是指动机片断保持每个发音点发音的持续量相同，并且紧缩了动机片断整体规模。

下方材料取自第一乐章展开部，下图的小提琴Ⅰ声部的旋律都是由动机Ⅰ片断a节奏紧缩形态构成的，且发音位的持续量相同。

小提琴Ⅰ声部（236——242小节）：

谱例 47：

动机 I 均等式紧缩节奏

动机 I 均等式紧缩节奏

#### （四）动机均等式紧缩节奏

这种贯穿手法主要是指原型动机变体中发音点的持续量相同，但与原型动机节奏相比发音点持续量较短，且整体规模较为短小。

下方材料取自第三乐章首部 B 主题，小提琴 I 声部开始两小节是首部 A 部分双簧管旋律的变形，除去旋律中重复的音，获得 #F—G—#F—B 的音列，是原型动机 I 变体形式。该变体中发音点持续量相同，节奏中各音符的时值较原型动机短小，形成了紧缩的结构形态。

小提琴 I 声部（33——34 小节）：

谱例 48：



### 第二节 核心主题动机原型及变体在各乐章中的贯穿方式

核心主题动机在《第二交响曲》的各乐章中通过不同的变体形态进行贯穿发展，经过分析总结将乐曲中核心主题动机原型及变体贯穿发展组合进行分类，下面对其进行一一陈述。

#### 一、核心主题动机的横向呈述

##### （一）按顺序的横向呈述

这种呈述方式改变了原型动机在多个声部中对位式的呈述，将二者在横向的旋律中按照顺序进行结合。下例为第一乐章副部主题材料，横向旋律主要由核心主题动机 I a 的变体与动机 II 的变体构成。

大提琴声部：（82——84 小节）：



谱例 49:



## (二) 改变顺序的横向呈述

核心主题动机改变顺序的呈述贯穿是指改变了核心主题动机间结构顺序,形成一种新的横向结构组合。下例是第一乐章展开部长笛声部 191—194 小节,该部分旋律首先展现的是核心主题动机 II 的移位形式,其次连接的是核心主题动机 I 的变体形式,改变了两个动机呈现顺序。

长笛声部 (191—194 小节):

谱例 50:



下图取自第一乐章再现部 302—305 小节,首先在 302—303 小节为核心主题动机 II 的高八度反复,其次 304—305 小节为核心主题动机 I 片断 a 的移位倒影形式和扩展形式,二者在横向位置上进行颠倒,改变了原形主题的陈述顺序。双簧管声部 (302—305 小节):

谱例 51:



下图材料选自第二乐章小赋格主题,首先是主部主题核心主题动机 I 片断 b 的倒影形式,其次对后两小节主要音级进行提取 (D—E—D—E—D),为片段 a 的扩展倒影形式,二者结合后改变了核心主题动机 I 原来的结构,交换了两个片断的位置。

圆号声部 (17—19 小节):

谱例 52:



## 二、核心主题动机片断重叠贯穿

这种贯穿形态主要是指在旋律的横向进行中，几个动机片断的原型或变体同时重叠存在于同一旋律线。

材料取自第二乐章首部 B 主题，该声部旋律中是核心主题动机 I 的变体，其中由两组片断 a 的变形构成，一是由 G—#F—G 音，二是片断 a 的倒影形式，由 G—A—G 音构成，两个片断重叠存在于旋律中。

大管声部（19—20 小节）：

谱例 53:



下方材料取自第四乐章结束部 II 的小提琴 I 和长笛声部，从音高层面观察，旋律可以分为上下两层，分别为 #F—G—#F—B 音构成的核心主题动机 I 的变体形式和 #D—#C—#D—#C 音构成的主题动机 I 片断 a 的变体形式，两种变体形式同时重叠存在于这条旋律中，形成了上下两层动机变体。

小提琴 I、长笛声部（138—140 小节）：

谱例 54:





### 三、核心主题动机片断并列扩展贯穿

核心主题动机片断并列扩展贯穿是指两个或多个动机片断形成并列形式，从而扩展了原型动机的规模。下面材料取自第二乐章中部小提琴 I 声部，47 和 48 小节分别由三个核心主题动机 I 片断 a 变体构成，47 小节由①D—#C—D 和②#F—G—#F 和 #F—E—#F 并列联合构成，形成了比原型动机规模稍长的旋律形态。小提琴 I 声部（47 小节）：

谱例 55：



下图材料取自第四乐章副部主题小提琴 I 声部，其中 78—79 小节由两个核心主题动机 I a 的变体并列形成，分别为①#F—G—#F；②E—D—E，且整体规模长于原型动机。

小提琴 I 声部（78—79 小节）：

谱例 56：



### 四、动机嵌入式贯穿

动机嵌入式贯穿是指核心主题动机及其变体嵌入在旋律中，通过提取主要音级的方法将其找出，形成一种与原型动机相异的新形式材料。

下方材料取自第二乐章首部主题材料，材料中将核心主题动机 I a 的倒影形式嵌入其中，形成了与原型动机不同的旋律形态。

长笛声部（2—3 小节）：



谱例 57:



下方材料取自第二乐章首部的赋格主题，旋律以 D 音为持续低音，将动机 I a 的倒影形式嵌入其中并形成了新的旋律线条。

圆号声部（18—19 小节）：

谱例 58:



下方这部分材料取自第四乐章呈示部的结束部，提取其中主要音级发现，其二分时值的音符构成了核心主题动机 I a 的变体，嵌入在旋律中，形成了与原型动机不同的旋律形态。

小提琴 II、双簧管声部（138—141 小节）：

谱例 59:



### 五、双动机对位式纵向结合贯穿发展

双动机对位式纵向结合贯穿发展就是两个动机先在一组或多组乐器中演奏一个动机，在此动机临近结束时由另外的乐器组演奏第二动机，既能将两个动机有规律的分隔，又能使二者自然地交融，形成统一的整体。下例为第一乐章主部主题 1—4 小节，呈现出的为核心主题动机 I、II 的构成方式，在第二章第二节已对其进行分析，这里不再赘述。

谱例 60:

in D 3/4

Violoncell

Kontrabaß

动机 II

动机 I

动机 I

下例为第一乐章呈示部主部主题材料，其中 9—11 小节大提琴和低音提琴奏出低音旋律的动机 I 变体，10 小节处伴随弦乐的低音持续旋律，圆号声部进入了动机 II 变体，持续两小节结束。

谱例 61:

4 Hörner

in E 4/4

Violoncell

Kontrabaß

动机 II

动机 I 变体

动机 I 变体

## 六、动机片断的纵向结合贯穿发展

### (一) 单一动机片断紧缩与扩展的纵向结合

这种贯穿方式是指构成核心主题动机的片断在纵向上进行结合，且两个片断

分别为紧缩和扩展的变体形式。

下例为第一乐章再现部 424—425 小节材料，高声部旋律为长笛声部，低声部旋律为中提琴声部，该材料为核心主题动机片断 a 的两种不同变体的纵向叠加形式。

长笛、中提琴声部（424—425 小节）：

谱例 62：



下例为第四乐章 78—79 小节，上方旋律为小提琴 I 声部演奏的动机 I a 的扩展形式，下方旋律为大提琴声部动机 I a 的紧缩形式，二者在纵向上进行结合，增加了旋律的多变效果。

小提琴 I、大提琴声部（78—79 小节）：

谱例 63：



## （二）双动机片断的纵向结合贯穿发展

这种贯穿发展方式是指核心主题动机 I 中的两个片断在纵向上的结合。下方材料取自第一乐章 236—237 小节，其中上方旋律为双簧管声部演奏的动机 I b 的变体形式，下方旋律为小提琴 I 声部演奏的动机 I a 的变体形式，二者在纵向上进



行结合贯穿发展。

双簧管、小提琴 I 声部 (236—237 小节):

谱例 64:

谱例 64 展示了双簧管和小提琴 I 声部在 236—237 小节的音乐片段。上方乐谱标注为“动机 I b 变体”，下方乐谱标注为“动机 I a 变体”。

下例取自第一乐章展开部材料,其中 246—249 小节的小提琴、中提琴声部为核心主题动机 I a 的紧缩移位变体形式,其他声部为核心主题动机 I b 的倒影变体形式,两个片断声部形成纵向结合形式。

谱例 65:

谱例 65 展示了从第 244 小节开始的管弦乐配器。乐谱中多次标注了“动机 I b 变体”和“动机 I a 变体”，分别指向不同的声部组合。

## 七、动机与片断构成的双动机纵向结合贯穿发展

核心主题动机纵向结合贯穿是指两个核心主题动机在纵向上进行叠加，改变了原来一前一后声部对位的构建方式，获得立体化的音响效果。下例是第一乐章展开部材料，258—259 小节中双簧管、单簧管和圆号声部是核心主题动机 II 的移位形式，小提琴 I、II 和中提琴声部是核心主题动机 I a 的节奏紧缩形式，两部分同时进行，形成了纵向的叠加形式进行贯穿。

谱例 66:

The musical score for Example 66 is a page from a symphony score, likely the first movement of the Second Symphony. It shows the orchestral parts for measures 258 and 259. The instruments listed on the left are Fl. I., Hb., Kl., Fg., Tr. (D), Vl. I., Br., Vc., and Kb. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The woodwind parts (Flute I, Horn, Clarinet, Bassoon) are playing a melodic line labeled '动机 II 变体' (Motif II variant) with dynamics ranging from *ff* to *ff marc.*. The string parts (Violin I, Trombone, Viola, Cello/Double Bass) are playing a rhythmic pattern labeled '动机 I a 变体' (Motif I a variant) with dynamics ranging from *p* to *ff marc.*. The string parts include markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is annotated with 'zu 2' and '1.2.' in various places.

下例为第一乐章展开部 290—298 小节材料，其中 290—291 小节圆号声部和小号声部为核心主题动机 II 的变体形式，小提琴声部为核心主题动机 I a 的扩



展形式，二者纵向结合，形成一种贯穿形式。292—293 小节为圆号声部与小号声部的动机 II 变体形式，大号声部在 292—293 小节演奏动机 I a 的变体，小提琴 I、II 声部 292 小节演奏动机 I 变体，五条旋律分别为动机 II 变体、动机 I a 变体与动机 I 变体的纵向结合。

谱例 67:

谱例 67 展示了《第二交响曲》中主题动机的贯穿发展。乐谱包含以下声部：圆号 (Hr.)、小号 (Trp.)、大号 (Pos.)、小提琴 I (Vl.)、长号 (Br.) 和低音提琴/大鼓 (Vc. Eb. Bass.)。乐谱中多次出现“动机 I 变体”和“动机 II 变体”的标注，并伴有力度记号如 *p*、*cresc.*、*sf* 和 *pp*。乐谱下方标有 *mf p dim.* 的演奏指示。

#### 八、核心主题动机或片断纵向模仿结合贯穿发展

核心主题动机或片断纵向模仿结合贯穿是指核心主题动机及其变体或片断纵向上进行演奏，形成的一种纵向交替的结构形式。

下例取自第一乐章展开部 222—232 小节，首先 230—231 小节是圆号声部片断 a 的移位形式，持续到 231 小节结束，接着与长号声部演奏的片断 a 变体错开两拍后进入大号演奏的片断 a，三个声部形成了纵向对位式的模仿结合。



## 谱例 68:

Musical score for Example 68, featuring Horns (Hr.), Trumpets (Trpt.), and Trombones (Pos. u. Bth.). The score shows a variation of Motif I across these instruments.

下例选自第四乐章 66—71 小节弦乐组, 66—69 小节为小提琴 II 与中提琴声部错开两拍的交替演奏核心主题动机 I 变形, 70—71 小节是小提琴 I 与中提琴错开两拍的交替演奏。

## 谱例 69:

Musical score for Example 69, featuring Violins (Vi.), Brass (Br.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score shows a variation of Motif I across these instruments with various performance markings.

从上述分析中看出,《第二交响曲》中核心主题动机原型、变体及片断通过横向和纵向的变化结合,获得了多种音乐的展开形式,分别为核心主题动机的横向呈述、动机片断重叠贯穿、动机片断并列扩展贯穿、动机嵌入式贯穿、双动机对位式纵向结合贯穿等八种形式,避免了一味的原型动机贯穿给音乐带来的单调和乏味感,赋予音乐以动力。

## 结 语

《第二交响曲》是勃拉姆斯创作的成熟时期完成的，与《第一交响曲》创作十年的时间相比，这部交响曲仅仅用了四个月的创作时间，充分体现了作曲家对创作交响曲技法方面的娴熟，摆脱了贝多芬给其创作留下的阴影。此外，这部作品也是四部交响曲中最赋予田园诗般性格的作品，主题动机对整部作品的发展形成有着重要的作用，其中它的统一性功能是不可忽视的。

在西方音乐的分析与研究中，有关主题动机理论的研究相对较少，对其系统规范化的研究就更为缺少。同时，这一理论的形成阶段在音乐史中也没有给出确切的答案，而且对于主题动机概念的理解也不尽相同，这使得本人在分析作品的过程中产生了一些困扰。因此，本文中对主题动机的分析角度是采用的勋伯格对其的概念界定。

本论文主要从三个方面对勃拉姆斯《第二交响曲》主题动机贯穿发展进行研究：一、对其生平和《第二交响曲》创作背景进行叙述；二、对《第二交响曲》核心主题动机材料的音高、节奏组织进行分析总结，并从其与各乐章主题是否存在联系这一角度进行论证，体现它的统一性功能；三、从核心主题动机的贯穿技法和方式两个方面论证其是如何贯穿于整部作品之中。

通过对《第二交响曲》核心主题动机音高、节奏组织材料的分析，以及对核心主题动机音高轮廓与各乐章主要主题音高轮廓进行对照，表现出了各乐章主题间存在的同一性因素，并且证明了核心主题动机在各乐章中的控制力和生成力。

核心主题动机在《第二交响曲》中运用不同的技法和方式进行贯穿发展，避免了原型动机贯穿带来的单调感。经过分析总结，作曲家主要运用重复和变奏两种贯穿技法，并且通过横向、纵向以及两者结合的多种贯穿方式进行发展，使核心主题动机以多种形态及方式渗透到音乐作品中去。

通过分析论证，勃拉姆斯《第二交响曲》核心主题动机在整部作品中具有统一性功能，并且作曲家通过多种写作手法将其变化贯穿于作品中，使得整部作品成为一个有机整体。同时，通过对核心主题动机在整部作品中贯穿发展的分析，可以更好的认识作品整体与细部的逻辑联系，更好的对作品形式与内容整体把握。

最后，由于笔者的理论水平有限，在分析的深度上还存在一定的局限与不足，

并且对主题动机在作品中的贯穿发展分析的还不够透彻，希望今后通过不断的学习，加强这一领域的探索与研究。