

前言

1、关于选题

约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833—1897）是德奥浪漫主义时期的一位重要作曲家。他的创作几乎涉及除歌剧之外的所有音乐体裁：交响曲、协奏曲、室内乐、钢琴曲、合唱、重唱、艺术歌曲等。勃拉姆斯崇尚古典，对前辈大师顶礼膜拜的程度在当时确属屈指可数之列。他不但是位认真的收藏家，是位文艺复兴和巴罗克声乐作品的指挥家，是位最早订阅巴赫、亨德尔和许茨作品的作曲家之一，而且还亲自抄写早期意大利和德国作曲家的作品。勃拉姆斯身处浪漫主义时代，对古典甚至是早期作品的热爱与研究使他找到了如何用更为严谨的创作风格来约束浪漫主义丰富情感的过渡宣泄。这种限制与约束使他的音乐从表面上看比同时代作曲家更为均衡，更具古典风格，这导致在传统观念上，人们视勃拉姆斯为保守的传统主义者，德国古典作曲家中的最后一人。但事实上，自勋伯格在 1933 年庆祝勃拉姆斯诞辰一百周年的电台演讲中，把勃拉姆斯称为改革者之后，西方许多音乐学者重新开始研究勃拉姆斯。卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus）、查尔斯·罗森（Charles Rosen）、乔治·博扎思（George S. Bozarth）、爱德华·科恩（Edward T. Cone）、沃尔特·弗里希（Walter Frisch）、戴维·布罗德贝克（David Brodbeck）、戴维·卢因（David Lewin）、迈克尔·马斯格雷夫（Michael Musgrave）等音乐学者都在勋伯格理论的基础上，对勃拉姆斯音乐进行分析，阐述了自己的见解。可以说，如今对勃拉姆斯的研究仍是国际音乐学界的一个热点，学者们不仅再次肯定了勋伯格的观点，进而对勃拉姆斯在音乐史中的地位做出了全新的评价。

如今，西方音乐学界不再把勃拉姆斯看成是位保守主义作曲家，而认为他的创新与瓦格纳在十九世纪下半叶获得的成就具有同等重要的地位，都对二十世纪音乐产生了重要的影响。与西方音乐学界对勃拉姆斯的研究相比，我国在这一领域的研究的确处于滞后的状态，这导致本文所需查阅的资料几乎都是来自外文。本文不仅涉及对勃拉姆斯生前以及去世后德奥音乐界状况的重新梳理、重新审视，而且还涉及到从全新的视角分析勃拉姆斯的作品以及对勋伯格等新一代作曲家的影响。观察勋伯格观点及其影响，是进入重新审视勃拉姆斯音乐的一个重要渠道。本文所做的就是在当代西方音乐学家所做的基础上继续求索，研究的视角既有历史的角度，又有音乐本体的角度；

研究的视野既从十九世纪一直延续到二十世纪，又从勃拉姆斯音乐一直延续到勋伯格音乐。从理论以及具体的技法上深入分析勃拉姆斯的音乐作品，对他音乐中的创新精神加以论证，从而给勃拉姆斯一个全面、公正的历史定位。相信这对我国音乐学界来说是一个有价值的研究课题。

2、资料及研究现状

在我国，涉及对勃拉姆斯研究和介绍，主要见诸于音乐通史，专著、辞典和有关文章。从时间上看，分成二十世纪五十至六十年代，八十年代和九十年代这几个阶段。

1955 年冬至 1956 年春，德意志民主共和国的哈里·哥德施密特教授来中国讲学，内容是“十五世纪中叶以来德国音乐的发展”。他以历史唯物主义观点讲述德国音乐发展的历史，将勃拉姆斯置身于 19 世纪下半叶德国的政治、社会以及阶级等背景下来观察。把重视民间音乐和继承古典传统作为衡量作曲家进步与否的标准之一，认为“19 世纪的（德国）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”，在交响曲中“结合了古典精神与民族意识”。结论是勃拉姆斯是“德国古典音乐大师中的最后一人”，“因为在他以后的作曲家均不能保持这种优秀传统了”。同时，又从政治态度上来评价勃拉姆斯，认为勃拉姆斯是“保守的民主主义者”，这是因为勃拉姆斯既拒绝帝国主义的倾向，又对无产阶级的历史作用缺乏认识。哥德史密特的观点通过听他讲课的来自我国各地音乐和艺术院校的教师，带到了书刊杂志和课堂（1958 年对此讲座的记录加以整理，1982 年出版，书名为《德国音乐》），支配着我国音乐学界对勃拉姆斯的认识。最直接的影响，见于张洪岛主编的《欧洲音乐史》（成书于六十年代，1983 年出版）。此书沿用了哥德史密特的说法，亦把勃拉姆斯定位为“德国古典作曲家中的最后一人”。认为“他的音乐和德国、奥地利民间音乐生活、民间音乐的联系，他的音乐和德国古典传统的联系，他保持并发扬这两方面的健康精神；同时，我们也要看到勃拉姆斯创作的保守方面，这是和他的世界观分不开的。（第 273 页）”

1980 年之后，一扫文革的阴霾，我国对西方音乐的研究活跃起来。由人民音乐出版社正式出版上述两书。可以说，后来对勃拉姆斯的研究和介绍是以它们为出发点的。八十年代陆续出版的非通史类型的著述，以人物和作品介绍为主，均可看到哥德史密特观点的影响，例如：杨民望著《世界名曲欣赏》“德奥卷”（1984 年上海音乐出版社

出版)中,介绍了勃拉姆斯的四部交响曲以及《海顿主题变奏曲》、《D大调小提琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》。在肯定勃拉姆斯交响音乐的艺术价值的同时,对其创作的评价是“依靠德国古典大师——自巴赫、莫扎特、贝多芬和舒曼的传统,创作出足以同十九世纪末德国音乐中开始出现的一些颓废现象相对抗的包罗万象的作品来”(第336页)。李近朱著《德奥古典作曲大师中的最后一人》(1986年人民音乐出版社出版)包含作曲家的生平、创作道路、创作特征以及主要作品介绍。此书的标题就直接沿用了《德国音乐》和《欧洲音乐史》对勃拉姆斯的历史定位。此外,八十年代最重要的一篇文章是《大百科全书》音乐、舞蹈卷中的勃拉姆斯条目。此条目由李柏年执笔,基本吸收歌德米斯特的主要观点,比较清晰地勾勒出勃拉姆斯的生活和创作。文章的结论说:“尽管时代和阶级给他的创作带来局限,但他仍能在这种情况下继承古典传统吸取浪漫主义精华,写出有创造性的、表达了强烈民族感情和爱国思想的优秀作品,并成为十九世纪下半叶德国音乐文化中一位杰出的代表。”可以说这篇文章是对我国二十世纪五十至八十年代对勃拉姆斯研究的一个总结。

到了1990年以后,情况有了很大改变。各种西方国家的辞典、通史、专著被翻译出版,信息量大大增加。通过更广泛地研究西文文献,接触到国际上较新的研究成果;仔细地研究音乐作品,能够进入到写作技法的层面。在肯定勃拉姆斯继承古典传统的同时,开始注意到他在写作技法上革新的一面。主要反映于九十年代受到音乐学界关注的音乐通史写作。蔡良玉的《西方音乐文化》(1999年人民音乐出版社出版)中说:“虽然他在创作中强调传统的秩序,但没有脱离浪漫主义的潮流”(第383页),“在钢琴音乐中,变奏和变奏技巧是勃拉姆斯成就最突出的地方”(第384页)。但是,对人物总的评价还是认为勃拉姆斯的创作与柏辽兹、李斯特很不相同。他的出发点是对古典音乐的崇尚和继承,而不是改革。沈旋、谷文娴、陶辛的《西方音乐史简编》(1999年上海音乐出版社出版)在谈及钢琴音乐时,提出变奏曲是“表达他音乐思想的最佳载体。往往采用一个现成主题,在发展过程中不断赋予新的内容”(第215页);论及交响曲时同样指出勃拉姆斯“发展出一种精美的变奏技术,使主题异化和变形。”这些分析已经初步涉及到勃拉姆斯新颖的写作技法。

从以上对我国勃拉姆斯研究的回顾,可以看到,我们还没有像西方主要的音乐学者那样,把关注的目光移到作为改革者勃拉姆斯这一点上来。

在国外的有关勃拉姆斯文献中,无论是新版《格罗夫音乐和音乐家词典》,还是

其它研究勃拉姆斯的外文资料中都会提及勋伯格在 1933 年的讲话。在新版《格罗夫音乐和音乐家词典》的勃拉姆斯和勋伯格条目中不但提及勋伯格的《改革者勃拉姆斯》一文，而且还讲述到勃拉姆斯改革技法的具体体现，即展开式变奏（developing variation），以及对勋伯格创作的影响。迈克尔·马斯格雷夫（Michael Musgrave）的《勃拉姆斯》（*Brahms*）一书中不但对勃拉姆斯生前德奥音乐界所发生的一系列事件进行回顾，而且对勃拉姆斯的音乐作品以及作品中的创新技法进行分析。马斯格雷夫的另一本书《勃拉姆斯资料文献集》（*A Brahms Reader*）中收集了勃拉姆斯生前及去世后人们对他的不同评价。勋伯格的论文集《风格和思想》（*Style and Idea*）中收录了他那篇著名《改革者勃拉姆斯》的文章，此书共包含十个章节，104 篇文章，内容涉及音乐理论、民族民间音乐、十二音音乐、现代音乐以及对不同作曲家的评论等。勋伯格有关展开式变奏的理论散见于他的这些文章中。而沃尔特·弗里希（Walter Frisch）对勃拉姆斯就展开式变奏专门写了一本《勃拉姆斯和展开式变奏的原则》（*Brahms and the Principle of Developing Variations*），书中就展开式变奏在勃拉姆斯作品中的运用作了全面的分析。在卡尔·达尔豪斯（Carl Dahlhaus）《勋伯格和新音乐》（*Schoenberg and the New Music*）中论述了“什么是展开式变奏”（What is ‘developing variation’?）；达尔豪斯的另一本书《浪漫主义和现代主义之间：研究晚期十九世纪音乐中的四个问题》（*Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*）再次讨论了严格模进和展开式变奏的区别。弗里希的另一本书《勋伯格的早期作品》（*The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*）中，对勃拉姆斯的展开式变奏在勋伯格早期作品中的运用进行了论述。此外，由乔治·博扎思（George S. Bozarth）主编的《勃拉姆斯研究》（*Brahms Studies*）中收集了查尔斯·罗森（Charles Rosen）、爱德华·科恩（Edward Cone）、戴维·卢因（David Lewin）、弗里希、马斯格雷夫等的文章，这些学者从不同的角度对勃拉姆斯进行研究，都在勋伯格《改革者勃拉姆斯》一文的基础上进一步进行研究，进一步挖掘勃拉姆斯创新技法。由弗里希主编的《勃拉姆斯和他的世界》（*Brahms and His World*）一书中收集了戴维·布罗德贝克（David Brodbeck）、弗里希等人对勃拉姆斯进行研究的文章，他们分别从历史、音乐作品等不同的角度来研究勃拉姆斯。此外，还有许多研究勃拉姆斯的论文散见于《19 世纪音乐》（*19th-Century Music*）及其它一些杂志中。

相比而言，目前国外的音乐学界对勃拉姆斯音乐中创新精神及创新技法关注较

多，成果亦较丰富。他们都注意到勋伯格《改革者勃拉姆斯》一文的重要性，都在勋伯格分析的基础上，进一步挖掘勃拉姆斯音乐中的独创性，并联系勋伯格的早期音乐，甚至是他的十二音系列来重新审视音乐史的发展。这些研究为本文的写作铺设了良好的基础，他们的成果也为本文提供了极大的帮助。

第一章 勃拉姆斯生前身后的评价史轨迹

“勃拉姆斯自己并不喜欢被称为古典主义者¹。”然而，在他生前和逝后一直被定为“古典主义者”、“传统价值的守护人”。尽管这种评价并非贬义，但却强调了勃拉姆斯音乐中的传统因素。一般在评价一位历史人物时，除了注意到他突出的艺术成就和深远的影响，还会评判他是否是那一时代重要思潮或风格的代表人物。身处浪漫主义思潮占统治地位的十九世纪，勃拉姆斯自然属于“反潮流”。“反潮流”是一种历史现象，勃拉姆斯并不是唯一体现这种现象的作曲家。问题在于，关注他的音乐风格特征，给予他特定的历史定位之时，突显了其对传统的承袭，忽略了他在音乐上的创新，错误地把他作为保守主义者，而没有看到他对音乐历史进程的推动作用。出现这一现象并非偶然，与当时德国音乐界的状况，与他所处环境密切相关。要重新评价勃拉姆斯，回顾历史是不可缺少的一步。

第一节 舒曼的追随者

勃拉姆斯是以“舒曼的追随者”的姿态踏入当时的音乐创作领域的，这和他对舒曼的崇敬以及舒曼对他的赏识分不开。

勃拉姆斯五十年代初的器乐作品（钢琴奏鸣曲 op 1.2.4.5）都是采用古典体裁。在浪漫主义盛行钢琴小品的时代，作曲家普遍把钢琴作为抒发个人转瞬即逝情感的乐器，而年轻的勃拉姆斯却热衷于古典的、均衡的纯器乐音乐，这是非同寻常的。1853年9月，在小提琴家约瑟夫·约阿希姆的竭力推荐下，勃拉姆斯拜访了舒曼，演奏了自己的《C大调钢琴奏鸣曲》。舒曼和克拉拉立即被勃拉姆斯热情洋溢的作品所吸引，马上觉察出这位略显笨拙年轻作曲家的天分和潜力。令勃拉姆斯吃惊的是舒曼在随后10月的《新音乐杂志》上发表了一篇题为《新的道路》文章（参见附录1），肯定了勃拉姆斯的创作方向，并预言了勃拉姆斯的光辉的未来。

虽然《新音乐杂志》是由舒曼在1834年创刊的，但早在十年之前他已辞去了该杂志的主编一职。勃拉姆斯的出现使封笔十年之久的舒曼再次为《新音乐杂志》写文

¹ Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) P398

章，赞扬勃拉姆斯，并希望以此能帮助这只雏鹰展翅高飞。可以说，是舒曼的这篇文章使勃拉姆斯进入了聚光灯下，成为音乐界关注的对象。

1853年12月初，勃拉姆斯出席了在莱比锡举办的音乐创作和交流会。期间他演奏了自己的《降E小调钢琴奏鸣曲》（op.4）中的《谐谑曲》乐章和《C大调钢琴奏鸣曲》（op.1）的《行板》乐章。12月17日勃拉姆斯在莱比锡进行了公开表演，首次在公众面前亮相，演奏了整首《C大调奏鸣曲》及《谐谑曲》。《新音乐杂志》上立刻刊登了对于勃拉姆斯的评论²。著名的《新音乐杂志》的评论家费迪南德·格利克（Ferdinand Gleich）评论道：“原以为舒曼的对他那令人鼓舞的称赞言过其实……然而勃拉姆斯的公开表现消除了所有的疑惑，……总有一天他将成为舒曼所期许的人——艺术史上一位划时代的人物。”³格利克这样既肯定勃拉姆斯的创作才能，又把他视作舒曼的追随者，是当时评论界普遍的看法⁴。

就在勃拉姆斯登上乐坛之初，目光犀利的评论家已经注意到勃拉姆斯音乐的独创性。1855年，理查德·波尔（Richard Pohl）对勃拉姆斯已发表的作品1-9进行悉心研究后，阐述了勃拉姆斯的个性⁵，并驳斥了格利克有关勃拉姆斯跟随舒曼的评价。

2 《新音乐杂志》刊登对勃拉姆斯作品的评价：无论如何，那篇文章使得这位年轻人陷入了非常困难的境地，因为要证明舒曼的观点是正确的，那么勃拉姆斯必须满足极高的要求。当这个削瘦的满头金发的年轻人登台时……几乎没有人怀疑这个年纪轻轻就已经创造如此丰富的世界的天才……当这个年轻的天才……展示他的诙谐曲，闪光涌现，火花迸发，还有当行板悲哀的音调，紧密地包围着我们时，我们都感到：‘对，这是一个真正的天才，舒曼是正确的’。转引自同上 p214

3 格利克的评价：我们衷心赞成舒曼对谦逊的、极富天赋的年轻艺术家的看法。勃拉姆斯在那晚演奏的乐曲强劲有力，充满激情。这些作品表现了一位如此年轻就那么成熟的罕见的天才；不自觉地艺术家丰富的头脑中涌现的创造力。我们发现自己遇见了一位极富天才的艺术家，上帝恩赐给人类的艺术家。勃拉姆斯作品极为独立的形式，其构思给人们留下了难以忘怀的美感，从而使人们忘却了其外表略显粗糙和生硬。音乐的转调总会产生引人注目的，新鲜的效果。这些转调常常令人惊讶，但总是正确的、具有艺术上的合理性。勃拉姆斯的精神总是与舒曼的天才紧密联系在一起。他肯定将稳健地沿着“新的道路”前进。转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* Yale University Press, First published in 2000, p215

4 此外，汉斯利克也认为：勃拉姆斯是当代一位重要人物，可能是我们同时代作曲家中最令人感兴趣的一位。他创作的形式和特征最接近舒曼，尽管这只是一种内在的联系，而非真正形式的模仿……他和舒曼的音乐的共同处首先在于纯洁与内在的高贵品质。勃拉姆斯音乐不追求掌声和欢呼，也不沉醉于孤芳自赏的情感中。一切都是诚挚和真实。勃拉姆斯的音乐和舒曼音乐一样都顽固地坚持自己的主观性，趋向于深沉，拒绝外部世界，舒曼凭借丰富优美的旋律内容超越了音乐中自省的成份。勃拉姆斯常常与之相媲美的是大量运用纯粹的形式变化。这是勃拉姆斯最大的优点，富有想像力地革新了从舒曼音乐中继承来的卡农和赋格……因此他的天赋决定了变奏与他的性格最为适合。它首先要求形式的丰富性以及情绪的一贯性，而这正是他最主要的优点。转引自同上 p220

5 波尔认为：“勃拉姆斯是最具天才、最富独创的舒曼的追随者。”在一定程度上这种看法是正确的，但是我很遗憾……舒曼的风格无法进一步发展了……毫无疑问，他（勃拉姆斯）非常重要的个性很有价值，但这只是体现在他的独创性中，而非模仿……勃拉姆斯[然而]并没有模仿舒曼。他在自己的本性和创造性活动中，展示了自己与舒曼音乐的内在联系，这种内在联系不仅仅是认

第二节 “纯器乐音乐”的代表

如果说舒曼的《新的道路》一文使勃拉姆斯成为当时音乐评论界关注的人物，那么，一个偶然的事件：庆祝《新音乐杂志》25 周年的活动把勃拉姆斯推到了派系争论的中心。

1859 年由舒曼创刊的《新音乐杂志》举办纪念活动。此时的主编弗朗茨·布伦德尔（Franz Brendel）是位竭力支持李斯特的人，数年后，他把《新音乐杂志》办成了宣传李斯特音乐的机构。这次纪念活动，布伦德尔没有邀请一些与舒曼交往甚密的朋友，如舒曼的妻子克拉拉、约阿希姆以及勃拉姆斯等。同时布伦德尔还在大会上提出，建议用“新德意志乐派”一词来代替当时流行的称呼“未来音乐”。他认为“新德意志乐派”是由瓦格纳、李斯特和柏辽兹领导的，代表了整个后贝多芬时代音乐的发展。在他看来，这个乐派集先前各个历史阶段之大成，即从新教的教堂音乐起，包括巴赫和亨德尔的音乐在内，都被称之为旧德意志乐派。意大利影响下的维也纳大师时代是古典主义时期，是理想主义和现实主义并重的时代。贝多芬再次紧紧抓住德意志北方的独特性，开创了新德意志乐派。这使勃拉姆斯突然意识到当时音乐界的新偶像是瓦格纳和李斯特，他们代表着新潮流，新方向。年轻气盛的勃拉姆斯对布伦德尔的提议非常不满。

在布伦德尔发表演讲（1859 年 6 月）后的第二个月（8 月），勃拉姆斯就写信给约阿希姆说他的手常常发痒，忍不住就要去和他们争吵，写点什么文章来反对李斯特。于是起草了一份《宣言》，与约阿希姆一起反复修改，并四处邀请著名人士签名支持。不幸的是这篇《宣言》还没有发表就泄露到柏林的《回声杂志》，1860 年 5 月 6 日《回声杂志》刊登了只有勃拉姆斯、约阿希姆等四人签名的《宣言》（参见附录 2），其他二十多位愿意签名的音乐家还没有来得及签上名字。导致这篇《宣言》还在酝酿时就被公开的这一过程到现在为止还是研究勃拉姆斯的一个疑点。更为不幸的是这篇《宣言》在还没有发表时就落入对方阵营著名作曲家、理论家卡尔·弗里德里克·韦茨曼（Carl Friedrich Weitzmann）手里。他于宣言在柏林发表的前两天（5 月 4 日），以匿名方式模仿勃拉姆斯的宣言，在《新音乐杂志》上发表了一篇措辞严厉的文章《模

同，而且勃拉姆斯在展现这种内在联系时没有丝毫勉强或借用舒曼的音乐；但勃拉姆斯有一种因素是舒曼所没有的，这种因素使我们相信，只要有机会使他得到充分的发展，他将会找到自己的路……他越能够使自己摆脱典型的舒曼特性，将来的前景就越广阔……同上 p216

仿宣言》（参见附录3）。《宣言》发表后的几天，《新音乐杂志》又刊登了攻击嘲笑的《公开抗议》（参见附录4）。这使得只有26岁的勃拉姆斯意识到自己是多么孤立脆弱，自此之后，热情的他变得缄默，即使在以后面对瓦格纳刻薄攻击的言语，也只是在给朋友的信中才发泄一下心中的怨气。

勃拉姆斯原本走的是一条在传统基础上不断创新的音乐创作道路，卷入乐派之争，让当时的音乐界人士对他产生了偏见，而奥地利音乐美学家、批评家汉斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）对他的支持则决定性地加深了这种偏见。

19世纪40—50年代，李斯特的交响诗，瓦格纳的歌剧在欧洲乐坛占有重要的地位。他们的理论著作也在音乐美学领域产生了很大的影响。1854年汉斯利克出版了著名的《论音乐的美——音乐美学修改新议》一书，标志着“一种新的抗衡力量已经登上了音乐历史舞台⁶”。汉斯利克在书中批判了当时欧洲音乐哲学思想主流的“情感论”，矛头直指瓦格纳和李斯特。汉斯利克认为情感的表现不是音乐的内容，音乐的内容就是乐音的运动形式。而音乐作品的美是一种为音乐所特有的美，即存在于乐音的组合中，与任何陌生的、音乐之外的思想范围都没有什么关系。

勃拉姆斯是在1856年结识汉斯利克的，1862年9月来到维也纳。此时，勃拉姆斯与新德意志乐派的冲突在人们的脑海中记忆犹新。他预料自己的作品在维也纳演出必将遭到非难。如果得到汉斯利克的认同，就意味着会赢得支持的基础。同年11月在维也纳的初次演出中，汉斯利克作为钢琴家担任了勃拉姆斯《G小调第一钢琴四重奏》（op.25）的钢琴声部，这对勃拉姆斯是极大的鼓舞。汉斯利克在所写的音乐评论中也给予勃拉姆斯热情的支持⁷。此后，汉斯利克在批判瓦格纳的同时，竭力赞扬勃拉姆斯的作品，并且“一直想把勃拉姆斯的室内乐和交响曲理解成他自己理论的证据，依次得出结论，即无言的音乐肯定不可能有‘音乐之外的’内容”⁸。尽管勃拉姆斯并不同意汉斯利克的观点⁹，但认为汉斯利克在音乐评论方面有非凡的能力，两人一

6 于润洋，《现代西方音乐哲学导论》湖南教育出版社，2000年1月，第23页

7 汉斯利克认为：勃拉姆斯的创作很难归入那种马上能启发并抓住听众的作品，无法使听众随着作品的起伏而沉醉。作品深奥的风格，对于流行效果不屑一顾，加上高难度的创作技法，使作品的流行需要一个相当长的过程，比舒曼以乐观的预言作为临别赠言后人们所期待的要缓慢得多，……从两首非凡的钢琴奏鸣曲到《F#小调变奏曲》，以及之后的《钢琴四重奏》和亨德尔变奏曲，这些作品在技法的娴熟灵活的运用方面取得了多么巨大的进步！在自我控制和清晰曲式方面获得多么巨大的进步！转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* p220

8 [德]格奥尔格·克内普勒著，王昭仁等译《19世纪音乐史》，2002年，第630页

9 勃拉姆斯在结识汉斯利克后写信给克拉拉·舒曼，讲道：“汉斯利克是一位音乐作家。我曾想阅读……他的著作《论音乐的美》，但是在浏览过程中立即发现了许多糊涂的概念，我就把它放下

直保持着亲密的友谊。

另一位评论家阿道夫·舒伯林(Adolf Schubring)也关注勃拉姆斯的发展。他全面地研究了勃拉姆斯早期创作之后,1862年在《新音乐杂志》发表了自己的文章。这篇文章是作为该杂志的主编布伦德尔在1860—1862年编辑舒曼学生的系列评论“舒曼支持者”的重要组成部分。舒伯林把勃拉姆斯作为舒曼的继承者着手研究,全面评价了 op. 1 到 op. 18 的所有作品。他把这些作品分为三个部分: opp. 1-6; 7-10; 以及 11-18。他主要关注的焦点是主题进行,这是维也纳古典传统的一个主要特征。

当他对《C大调奏鸣曲》op. 1 深入研究后,认为勃拉姆斯的主题创作是来自贝多芬¹⁰。把勃拉姆斯与贝多芬联系起来,这一观点非常重要,因为争当贝多芬继承人的现象存在于19世纪的几位大作曲家身上,例如柏辽兹、瓦格纳等。事实上,勃拉姆斯从最初的创作开始,例如他早期的几首钢琴奏鸣曲,就力图从贝多芬晚期奏鸣曲出发,创造出自己的风格来。尽管包括他后来的钢琴曲在内,“只继承了某些贝多芬某些乐章中的非钢琴性质”¹¹,或者如同舒曼在《新的道路》一文中所说,是“披上面纱的交响曲”。但直到70年代以后,对勃拉姆斯创作(特别是交响曲)的评价不断地与贝多芬传统联系在一起,可以说,围绕这一点的争论持续不断,从未停止。

勃拉姆斯《德意志安魂曲》的一个未完成的版本,1—3乐章,在1867年12月纪念舒伯特的音乐会上上演。汉斯利克的评价是:“一个非常重要的、极为杰出的作品,在宗教音乐领域中依据贝多芬晚期风格创作的极为成熟的作品……”¹²而瓦格纳对这部作品的标题感到极为不快,因为“德意志安魂曲”暗示了独特的、德意志的表达方

了……”。多年之后,勃拉姆斯又给克拉拉写道:“所有的一切都如此的简单、美好而令人愉快……我曾有过多少次机会愉快地、甚至激动地同他相处。然而我宁可说,他在专业方面具有非凡的能力,我们似乎是朝着极为不同的方面看问题的……”。而勃拉姆斯在去世前几个星期曾对施佩希特说:“我相信,汉斯利克与我的音乐从未建立起真正的关系。”王昭仁等译《19世纪音乐史》,第630页

10 舒伯林认为:发现勃拉姆斯运用海顿和贝多芬的旧的主题技法,但是他的作品给人的印象却又完全不同。模仿甚至明显地出现在七、九、十一度上,通过这种方法使作品具有了非同一般的特性,双重对位通过增加填充声部变得冗长和膨胀,或至少是失去了那种适合精致音乐的一目了然的简洁。由于勃拉姆斯早在第一部分就运用了最自然的、最令人愉悦的复杂主题,因此他必须经常依靠强有力的、粗犷宏亮的音响效果,从而产生发展中所必须的张力,……他反复地突破美的极限,因此在勃拉姆斯奏鸣曲式的第一乐章中,他带给我们的是真正的雄伟,独创性,但是却又过分的臃肿,充满了鲜明的对比。Musgrave, *A Brahms Reader* p223

11 亨利·朗《西方文明中的音乐》, p555

12 汉斯利克还认为:“和声和对位技法是勃拉姆斯取自巴赫流派,然而被赋予了现代气息,对听众来说,从动人的哀悼直到消除对死亡的害怕,这种烘托式的表达几乎掩盖了和声和对位技法[第二乐章葬礼进行曲]。” Musgrave, *A Brahms Reader* p224

式。

1876年11月6日在卡尔斯鲁厄首演了勃拉姆斯的《C小调第一交响曲》(op. 68)。那年正是瓦格纳的乐剧《尼伯龙根指环》第一次完整上演的时候。这不仅使这部交响曲成为勃拉姆斯自创作以来被议论得最多的一部作品,而且也使原本就已非常敏感的两派之间的矛盾更进一步恶化。因为勃拉姆斯的《第一交响曲》代表着他专注于交响曲的传统,代表着把器乐和人声构建的交响曲带回到纯器乐的交响曲的尝试,代表着能够不借助人声,却能与贝多芬《第九交响曲》的形式和力量相媲美。从这点上说这个作品具有某种历史意义。此时几乎所有的评论家如弗里德里克·克莱桑德(Friedrich Chrysander)¹³、艾尔弗雷德·多尔夫尔(Alfred Dorfell)¹⁴、波尔¹⁵以及勃拉姆斯在维也纳的主要反对者鲁道夫·赫希(Rudolf Hirsch)都发现《第一交响曲》沿袭了贝多芬的传统,都认识到最后乐章的主要主题与贝多芬《第九交响曲》中的欢乐主题有联系。在汉斯利克看来勃拉姆斯的这首交响曲的末乐章非常接近贝多芬,离开了贝多芬的晚期,勃拉姆斯的这首交响曲就不可能完成。这与门德尔松和舒曼的交响曲不同,他们并没有完全依照贝多芬的交响曲进行创作。然而,勃拉姆斯却通过宽广的美妙旋律,大胆独创的转调,以及复调结构感,让人回忆起贝多芬的风格,不仅如此,勃拉姆斯的交响曲还继承了贝多芬音乐中强烈的伦理特征,有欢乐也有严肃。当然汉斯利克还指出了勃拉姆斯交响曲的不足之处,就是倾向于过度的伟大和庄重,困难和复杂,却牺牲了感观上的美妙。评论家波尔也认为这部交响曲是扎根于贝多芬的音乐之上,而且勃拉姆斯似乎已经将其发展到了极至。

13 克莱桑德的评价:参照贝多芬,联系……第九交响曲,这是如此明显,我们只能认为,像勃拉姆斯这样一位艺术家,不可能进行空虚的,毫无建树的模仿,这必定是有意而为之。而且正是这种意图,这种艺术愿望,赋予这个作品历史意义。……,这种把器乐和人声构建的交响曲带回到纯器乐的交响曲的尝试显得很有意义。同时,它意味着能够通过纯器乐的手法使这些效果得到进一步的扩展。同上 p227

14 多尔夫尔的评价:这个作品对听众产生的影响极为强烈,是我们记忆中新近创作的任何一首交响曲都无法与之相提并论。舒曼在他的全盛时期也没有获得如此成就。对作品分析和评论是以贝多芬的第九和舒曼的第二交响曲为出发点的。为了达到这一点,勃拉姆斯全副武装,勇敢无畏地走自己的路。正如他的两位前辈,勃拉姆斯同样遭到了猛烈的攻击,而且他对人类精神存在的领域拥有同样宽阔的视野……关于连续不断的创造力,我们将为第一乐章鼓掌;第二乐章凭借它的热情和期望,与第一乐章不相上下。第三乐章如果我们能够听得更久一些,我们将更高兴。它为音乐提供了情绪的平衡,但当乐章结束时,音乐持续得不够长就消失了。在末乐章,我们几乎敢于大胆地猜测作曲家遇到了困难。在此他放弃了独立性,转而依靠贝多芬,以便为他的新潮获得新的力量。我们不认为借助于贝多芬的音乐是偶然的,但是我们相信作曲家完全意识到了这一点。然而,他遇到的是他无法超越的人。同上 p227

15 波尔的评价:勃拉姆斯使自己与贝多芬之间建立了最稳固、直接的联系,他也将运用同样的方法来处理交响曲,这是可以预见的;但是勃拉姆斯将转向哪个方向,如何创作必将出现的第二交响曲,这时我们在第一交响曲留下深刻印象之后,最想知道的事。同上 p226

勃拉姆斯《第一交响曲》的发表不仅完全赢得了汉斯利克等人的支持，而且还表露了自己的创作道路，即沿着贝多芬交响曲的路线继续展示纯器乐创作的可能性，也表明了他有能力向纯器乐音乐进行挑战。在汉斯立克理论的支持下，勃拉姆斯成为纯器乐创作的代表，成为与瓦格纳乐派相对立乐派的领导人物。

第三节 与瓦格纳乐派的对立

有关勃拉姆斯《第一交响曲》的一些文章清楚地说明了这个作品受欢迎程度，以及观众认同的程度。而理查德·瓦格纳和他的追随者则认为作品具有墨守成规的特性。他们不仅否认在贝多芬之后创作交响曲的可能性，同时还否认纯器乐音乐存在的合理性。认为只有以具体诗歌为题的李斯特的单乐章交响诗能够在当时生存。

勃拉姆斯从未攻击过瓦格纳，即使是在与约阿希姆讨论《宣言》时，也只是用尖刻的措辞提到李斯特。他坚决要求不要提及瓦格纳，甚至还希望瓦格纳能在这份《宣言》上签名。而李斯特在谈到勃拉姆斯时总是礼貌而温和，认为勃拉姆斯只不过是古典音乐的一个微不足道的模仿者，而瓦格纳对勃拉姆斯的敌意则比较明显地表露出来。

瓦格纳既不认同勃拉姆斯的创作能力，也不承认勃拉姆斯在交响音乐领域取得的成就具有深远的意义，而仅仅将他归为“作曲者”。在1879年6月发表的文章《作诗和作曲》中说：“创作，创作，即便你没有一点灵感。为什么还称为‘创作’，不过就是拼凑在一起……我认识一位著名的作曲家，你可以在化装舞会上见到他，今天伪装成民谣歌唱家……明天戴上亨德尔的哈里路亚假发，下一次又是犹太人的恰尔达舞曲演奏家，再后来又是完成了No. 10的天才交响作曲家（指的是由彪罗指挥的《胜利者之歌》，《匈牙利舞曲》和第一交响曲）。”¹⁶

至于勃拉姆斯的《第二交响曲》（op.73），上演于1877年。科西玛·瓦格纳在日记中记录了理查德·瓦格纳指责勃拉姆斯模仿约翰·施特劳斯：“在这个交响曲中，所有无足轻重的内容都被管弦乐放大，它的震音主题来自施特劳斯的圆舞曲的引子，我

16 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* Yale University Press, First published in 2000, p232

们觉得非常震惊¹⁷。

勃拉姆斯在《第一交响曲》之后，继续创作了《第二交响曲》以及一些管弦乐作品。这些作品的成功上演无疑是对瓦格纳理论的最佳反驳，但却进一步加剧了瓦格纳和汉斯利克之间的争论。可以说当时的整个评论界正是在这种状况下迷失了方向，无法正确地评价勃拉姆斯的作品。而瓦格纳对勃拉姆斯的批评超出了纯粹的音乐范畴。他藐视社会对勃拉姆斯作品的支持。勃拉姆斯吸引了受到过高等教育的自由主义阶层，他们良好的音乐修养使其强调音乐历史知识的重要性，认为无论是传统音乐还是错综复杂的室内乐都应该在有教养的家庭中经常上演。而勃拉姆斯的成就似乎可以与他所交往的那些杰出科学家和学者的成就相媲美。但瓦格纳的音乐运用戏剧概念、象征意义、以及质朴的织体节奏，这些属于更为平民化的浪漫主义阶层。面对瓦格纳犀利的讽刺，汉斯利克在听完《第二交响曲》后却认为这个作品是一个伟大的、无以伦比的成功。它仿佛是和煦的阳光，焕发出活力和清新，温暖着内行和外行，它属于所有期待好音乐的人们。这个新的交响曲避免了同时代创作中的不幸趋势，不强调前所未有的新颖性。既不偷偷地窥视外国艺术领域，也不厚颜无耻地，甚至是鲁莽地从诗歌或绘画中求取素材。汉斯利克认为这就是纯音乐的观念、纯音乐的结构、纯音乐的必然结果。这无可辩驳地证明了在贝多芬之后，人们仍然可以创作交响曲，而且是在旧的形式中、旧的基础上创作。

1883年既是勃拉姆斯《第三交响曲》上演之际，也是瓦格纳去世的那年，两派之间的争论并未停息。当时，在勃拉姆斯和瓦格纳的追随者之间已经形成了不可逾越的鸿沟。有关李斯特和瓦格纳音乐的评论和宣传越来越多，汉斯利克把这些称为“具有军队命令式的号召”，而勃拉姆斯依然保持缄默，专心创作他的器乐音乐。此时在维也纳的瓦格纳拥护者，开始支持安东尼·布鲁克纳的创作，目的就是反对勃拉姆斯。布鲁克纳比勃拉姆斯年长九岁，在1860年创作了《第一交响曲》。以汉斯立克为主，卡尔贝克(Kalbeck)以及站在勃拉姆斯这边其他评论家，与德意志报纸(*Deutsche Zeitung*)的西奥多·赫尔姆(Theodor Helm)，维也纳晚报(*Wiener Abendpost*)的汉斯·帕姆加特纳(Hans Paumgartner)，以及德意志大众报(*Deutsches Volksblatt*)的奥古斯特·戈勒里奇(August Gollerich)展开论战。

戈勒里奇批评勃拉姆斯的《第三交响曲》过分直白。出生于六十年代的另一位作

17 同上

曲家胡戈·沃尔夫（Hugo Wolf）对勃拉姆斯的批评在后期走向了极端。在沃尔夫看来，在交响曲领域中，贝多芬的真正继承者是李斯特，而勃拉姆斯是原始时代的遗物，是位对时代潮流麻木不仁的作曲家。当人们充满惊讶的眼睛，关注着激荡在革命的浪潮的瓦格纳时，勃拉姆斯却熟视无睹，依然在创作缺乏独创性的交响曲，创作舒曼、柏辽兹，这些贝多芬之后音乐革命运动的领袖们早已创作过的交响曲。在他看来勃拉姆斯的《第三交响曲》完全是一个失败，而勃拉姆斯本人则是一位对艺术发展进程根本没有影响的作曲家。他还认为勃拉姆斯的《第四交响曲》只是展现了独特的艺术加工的天赋，是毫无思想的创作艺术，是建立在贝多芬、门德尔松、舒曼作品之上的充满了无聊，空洞和虚伪的交响曲中，勃拉姆斯完全无法超越自己的平庸。

在汉斯利克看来，勃拉姆斯的《第三交响曲》让人想起贝多芬第二个时期健康向上的声音，而不是贝多芬最后时期晦涩的性格。作品到处都流露出舒曼和门德尔松晚期的浪漫主义色彩。管弦乐配器也比勃拉姆斯以前的作品更为新颖，更富魅力。作品还运用了独创性的转调能以及勃拉姆斯非常喜欢、非常擅长的对立节奏，最为重要的是这个作品的价值在于没有为了追求这种效果而牺牲作品的可理解性。对于《第四交响曲》，汉斯利克更是满怀热情地表达了对作品的钦佩之情。¹⁸

事实上，《宣言》的发表已经使勃拉姆斯踏上与瓦格纳乐派对立的不归之路，而勃拉姆斯交响曲问世，以及汉斯立克的支持更是加深了两派之间的矛盾，就连瓦格纳的去世也没能结束这场由不同音乐观带来的派系之争，勃拉姆斯的作品依然成为瓦格纳追随者攻击的目标，当时所有音乐评论家似乎只有两种选择：支持勃拉姆斯或是支持瓦格纳。

18 汉斯利克认为：在过去三十或四十年中创作的交响曲有哪一部能与勃拉姆斯的交响曲相比呢？不过如今正在创作的交响曲比人们想像的要多。……在莱比锡能列出了至少十九首在去年初次上演的交响曲。勃拉姆斯的影响刺激了交响曲的创作，似乎打破了门德尔松和舒曼之后乐坛的长期沉寂。然而并不是每个稍具才华，能创作少量的钢琴作品和歌曲的作曲家都能进入这个领域。交响曲要求娴熟地掌握创作技法。这是器乐作曲家最严峻的考验和最终的使命。勃拉姆斯是独一无二的……所有[这些优点]在第四交响曲中随处可见。事实上，它们似乎还获得了自己地位，也许不仅仅是在旋律创新方面，而且是在实现技法方面……它们独立于任何直接的模式，但是绝不否认自己与贝多芬之间的完美联系，比起舒曼，勃拉姆斯在这一点上尤为显著，……作为音乐家的研究对象，没有任何其它的现代作品能如此内涵丰富。[这]末乐章如同一口黑井。我们凝视它越久，反射的星光更为耀眼。 Musgrave, *A Brahms Reader*, p231

第四节 年轻一代心目中的勃拉姆斯

勃拉姆斯生命的最后几年，人们逐渐意识到所谓的瓦格纳和勃拉姆斯之争，实际上是戏剧音乐和器乐音乐之争，戏剧音乐不能替代器乐音乐，反之亦然。对于音乐分析家来说，瓦格纳在歌剧领域中创造固然影响深远，而勃拉姆斯对古典交响曲和器乐音乐传统的承袭和创新，作品的紧凑、结构的集中，同样具有特别重要的意义。与此同时，年轻一代作曲家在勃拉姆斯和瓦格纳音乐语汇的直接影响下逐渐成熟。尽管仍然存在将这两个 19 世界的音乐巨人相对立、相比较的现象，但已很少卷入乐派之争，日趋冷静。

有三位音乐家的见解值得重视，他们是德国音乐家菲利普·斯皮塔（Phillipp Spitta, 1841-1894），年轻的奥地利指挥家费利克斯·魏因加特纳（Felix Weingartner）和评论家海因里希·申克尔（Heinrich Schenker, 1868-1935）。

斯皮塔的见解集中于形式结构问题，他认为在纯音乐发展的道路上勃拉姆斯证实了古典形式中仍然有新内容可说。有些作曲家以为他们已经打破了传统曲式结构的束缚，从而实现了自由。但事实证明这些结构并不完美，如果他们渴望达到令人满意的效果，仍然要利用这些曲式。只要音乐中的陈述和对比依然存在，他们就别无选择。放弃曲式他们只会做得更糟，还不如那些头脑清楚的人，利用过去的遗产，或如同韦伯、舒伯特、舒曼那样在松驰贝多芬严谨结构的同时，通过其它重要的特征来弥补这种不足。音乐艺术必须在一种集中的、不可分解的、牢固的整体中进行。同时他还认为在勃拉姆斯之后，一定会出现其他作曲家进行类似的创作。

魏因加特纳原本属反勃拉姆斯阵营，在他看来，勃拉姆斯的音乐是做作的，是机械的拼凑在一起，这种音乐不能激起人们内心深处的情感。但是，1896 年他遇见勃拉姆斯，聆听了勃拉姆斯的《第二交响曲》后，完全改变了自己的看法，他表示勃拉姆斯注定要击败瓦格纳。

勃拉姆斯于 1897 年逝世，申克尔为此写了悼词。¹⁹在悼词中盛赞勃拉姆斯，认为

19 申克尔的悼词：“勃拉姆斯作品的精神或多或少地可以用下面这些话来加以概括。首先，他证明了决不能将纯音乐视为一个永远丧失了的领域。当然贝多芬的确是划定了这块领域的界线，他对这一领域的统治是真正的黄金时期，这将不再出现；但是舒伯特，门德尔松，和舒曼表明在贝多芬的领地上进行自由表达仍有可能。所需要的只是……人们对自己个性的认识和进行自由思考的决心……勃拉姆斯的室内乐作品将与贝多芬作品一样永垂不朽。他的四重奏、五重奏、和六重奏使他获得极大的成功，……勃拉姆斯如同海顿、莫扎特、舒曼以及所有伟大艺术家那样，成为

他的室内乐作品将与贝多芬的作品一样永垂不朽，他的创作如同海顿、莫扎特、舒曼以及所有伟大艺术家那样，拥有美妙的旋律，具有纯净、简洁朴素的特点。虽然在勃拉姆斯生前，人们未能充分地欣赏他那简洁优美的音乐，但是现在每个人都将会发现他不但将旧有形式时代化，而且还超越这种形式。申克尔对勃拉姆斯的关注成为后人燃起对勃拉姆斯更大兴趣的催化剂。

19 世纪末，在德奥音乐创作领域最重要的年轻作曲家是理查德·施特劳斯和古斯塔夫·马勒，他们都直接受到勃拉姆斯音乐的影响。

施特劳斯也许早在 19 世纪 80 年代初就通过他的父亲，一位具有“保守”倾向的慕尼黑管弦乐团圆号演奏家，了解到勃拉姆斯。1884 年 1 月施特劳斯在柏林听了勃拉姆斯《第三交响曲》的排练后，写信给他父亲，认为作品配器方面是如此的含糊不清、杂乱无章，至于旋律主题创作方面，他只能辨认出第一和最后乐章中的两个连贯的四小节主题。但是，当施特劳斯反复聆听了这个作品后改变了看法，他发现每听一遍就会更进一步喜欢这个作品，到后来几乎达到了狂热。从 1884 年开始，施特劳斯在迈宁根担任彪罗的助手。次年 10 月 25 日由彪罗执棒首演了勃拉姆斯的《第四交响曲》。与彪罗一样，施特劳斯毫无保留地加以推崇，宣称此曲在观念和创新意识上都是无可挑剔，形式结构极为精湛。但是后来施特劳斯的兴趣转向交响诗，继而进入歌剧领域，似乎成了瓦格纳理所当然的继承人，对勃拉姆斯的兴趣也就减弱了。

与施特劳斯不同，马勒一直致力于交响曲领域的创作。虽然他把音乐以外的影响因素带入了他的交响曲中，而且他交响曲的长度和管弦乐的编制远远超过了勃拉姆斯的作品，但是与施特劳斯相比，他和勃拉姆斯有更多相似的因素，这不仅体现在对民歌的热爱，尽管他们的处理方法完全不同。此外他比施特劳斯更接近勃拉姆斯，自从他在 1884 年第一次遇见勃拉姆斯后，在勃拉姆斯的最后几年中，他都定期去拜访勃拉姆斯，相互之间非常熟悉。正是由于这个原因，以及他对勃拉姆斯音乐的研究，似乎持有一种极为矛盾的态度，时而狂热，时而批评。他认为就作品的整体形式而言，

创作最纯净、最简洁朴素、最美妙的旋律的大师之一。最近出现将勃拉姆斯视为“深思者”，这一诽谤性的形象很快将被欢快的旋律魔法师所取代——我们时代的莫扎特。他的室内乐的任务就是唤起公众的这种感觉。在勃拉姆斯生前，人们未能充分地欣赏他那简洁优美的音乐。现在每个人都将会发现……有人还会说‘他还抛弃了我们自己的时代：我们不应该在后贝多芬时代的交响曲中轻率地运用旧的形式。’对，从某种意义上说，说这种话的人是正确的。但是人们不得不钦佩大师在这方面的天才和直觉；他发现在他自己的生活中没有什么戏剧主题可以展现，而且他知道就长远来看，他缺乏贝多芬构思交响曲中突变和灾难事件的能力，他作出正确的选择，将旧有形式时代化，并有所超越，而不是出于困惑以及病态的野心，矫揉造作地、断断续续地拼凑出长篇交响曲，就像布鲁克纳。”同上，p238

勃拉姆斯的交响曲要比布鲁克纳交响曲更为优秀，勃拉姆斯的作品非常紧凑，内容丰富而又具有深刻性。而布鲁克纳的作品则常常具有断断续续的特点，这极大地破坏了作品的整体魅力。虽然马勒承认勃拉姆斯作品在这方面的杰出成就，但在某些方面他还是认为无法与贝多芬、瓦格纳相比，即无法产生至高深远的影响。赞成马勒这一观点的还有意大利出生的德国音乐家布鲁奇奥·布索尼（Ferruccio Busoni）。他在德国音乐界非常活跃，因为他热爱巴赫，倾向于古典音乐，所以更喜欢勃拉姆斯，也由于勃拉姆斯是他创作中最的早支持者之一。即便如此，他和马勒一样，他发现勃拉姆斯的作品不会产生深远的影响，因为勃拉姆斯只是在致力于形式的构建。

对于施特劳斯、马勒同时代的作曲家来说，在讨论勃拉姆斯时仍然会将他和瓦格纳对立起来，也就是所谓的纯音乐和戏剧音乐之间的对立。他们还把这两位作曲家分别看成保守和进步的象征。但是对于出生在十九世纪七十年代作曲家来说，情况就大不相同了。年轻的作曲家们更多关注的是两位作曲家音乐语言中的潜力。此时他们对室内乐特别感兴趣，在这个领域勃拉姆斯被公认为是重要的现代大师，正如德国作曲家、音乐学家胡戈·莱希滕特里特（Hugo Leichtentritt）在1922年的文章中所说：“大约从1880年开始所有的德国室内乐都以某种方式受惠于勃拉姆斯。”²⁰可以说，对室内乐音乐的关注将勃拉姆斯重新推到了注视的焦点。

对于勃拉姆斯在器乐方面的精湛技艺，许多年轻作曲家在学过程中就已经非常了解。和勋伯格一样，出生在七十年代的作曲家亚历山大·冯·策姆林斯基（Alexander von Zemlinsky, 1871-1942）、马克斯·雷格尔（Max Reger, 1873-1916）等都认为勃拉姆斯是音乐进程中一位重要的典范人物。策姆林斯基是十九世纪九十年代初维也纳音乐学院最具天赋的学生之一，还是维也纳音乐家协会的成员。众所周知，勋伯格一生唯一的一位老师就是他。在勋伯格早年的学习创作过程中，深受策姆林斯基的影响。而策姆林斯基又是位勃拉姆斯的崇拜者，他说过：“尽可能地按照‘勃拉姆斯’的方式进行创作，被认为是特别值得称赞的”²¹。在策姆林斯基早期的管弦乐作品中，表现出明显的勃拉姆斯式的倾向，例如在《第二交响曲》的木乐章中运用帕萨卡利亚。而当时勃拉姆斯对他的早期作品评价很高，并把他的《A大调弦乐四重奏》op.4和《D小调单簧管三重奏》op.3推荐给自己的出版商弗里茨·西姆洛克（Fritz Simrock）。

20 转引自 Frisch, “The ‘Brahms Fog’: On Analyzing Brahmsian Influence at the fin de Siecle”. *Brahms and His World*, Walter Frisch (Editor), Princeton University Press, 1990, p81

21 同上 p82

1922 年维也纳杂志上刊登了策姆林斯基和他的学生卡尔·韦格爾的两篇回忆文章（见本文的附录 5）。这两篇文章不仅说明了勃拉姆斯对策姆林斯基的影响，更反映出勃拉姆斯对当时整个音乐界的影响。

此外当时另一位七十年代出生的勃拉姆斯崇拜者雷格爾，在勃拉姆斯去世后的最初几年，他的作品比任何其他作曲家的作品都更为突出。他的作品常常在勋伯格协会的个人音乐会上演出。雷格爾室内乐中丰富的复调和音乐的发展都体现了勃拉姆斯的影响，同时他也和勃拉姆斯一样都热衷于变奏曲的创作。1894 年的四月马克斯·雷格爾写了一封信给他的朋友阿德尔伯特·林德纳（Adalbert Lindner），21 岁的他坚定地捍卫勃拉姆斯，抵制他的反对者。他说道：

勃拉姆斯的成就如此之大，以致于一切真正具有智慧，感觉敏锐的作曲家们都必须承认他是现今依然在世的作曲家中最伟大的，除非他们想自欺欺人。……即使莱斯曼如此费力地破坏勃拉姆斯和勃拉姆斯的雾（套用塔帕特的原话），勃拉姆斯的雾还将继续存在。与呈白热化的瓦格纳和施特劳斯相比，我更喜欢他。²²

由于雷格爾是胡戈·里曼（Hugo Riemann）的学生，而里曼比勋伯格的老师策姆林斯基更早认识勃拉姆斯，所以雷格爾比其他作曲家更直接地接触到勃拉姆斯式的传统，在 1893 年，年轻的雷格爾向林德纳炫耀道：

前些天，勃拉姆斯的一位亲密朋友把我的第二小提琴奏鸣曲 [op. 3] 末乐章的主题，误认为勃拉姆斯最近完成的一个作品中的主题。甚至连里曼也说，我对勃拉姆斯的了解已经非常非常透彻了。……我们时代的作曲家，我指的是依然健在的作曲家中，勃拉姆斯是唯一一位我们可以从他的作品中学到东西的作曲家。²³

在 1896 年夏，当时雷格爾和勃拉姆斯还没有过任何私下接触，他就鼓起勇气将自己的《管风琴组曲》op. 16 寄给勃拉姆斯，这个作品中充满了巴赫式的对位。雷格爾也请求勃拉姆斯接受一首献给他的《B 小调交响曲》。勃拉姆斯回答道：“当然，没必要征求我的同意！但是我忍不住要笑了，因为你和我讨论这样一个问题，还在信中附上一首作品，写有如此令人吃惊的大胆的题词！”雷格爾似乎并没有完成这个交响曲。第二年勃拉姆斯去世后，雷格爾寻求不同的方法来表达他的敬意。在 1897 年的秋天，他开始创作一首《C 小调钢琴五重奏》，虽然题词是献给评论家阿瑟·斯莫利恩（Arthur Smolian），但是据林德纳的说法“事实上从一开始就是献给勃拉姆斯的。”

22 同 17

23 同上 p82

在雷格尔看来勃拉姆斯是位具有革新精神的作曲家。所以当里曼把勃拉姆斯形容成“艺术发展大道上的一个停靠点”时，他极为愤怒，反驳道：“勃拉姆斯的不朽，决不仅仅在于他倾向古老的大师们，事实上勃拉姆斯知道如何基于自己独具个性的精神，表现蕴育全新的精神状态！”²⁵虽说，雷格尔意识到了勃拉姆斯的革新精神，但却没有清晰地说明这种革新精神具体体现在哪里。

事实上，在当时不仅是策姆林斯基和雷格尔崇拜勃拉姆斯，还有许多作曲家都发现勃拉姆斯音乐中的许多可取之处。沃尔特·尼曼（Walter Niemann）在1912年的一篇文章中写道“到处都有勃拉姆斯的影子”。²⁶尼曼是一位忠实的勃拉姆斯拥护者（后来成为他的传记作者），他粗略地调查了不少于五十位欧洲作曲家的钢琴音乐都受到了勃拉姆斯的影响。而本文最后的附录（6），即献给勃拉姆斯的音乐作品表，则充分说明他在当时的影响如同笼罩在维也纳音乐界的厚重的“雾”。

此外，当时维也纳有许多来自东欧，尤其是捷克和匈牙利的年轻音乐家，维也纳是他们实现抱负和接受教育的地方。但是他们最终的目标是致力于发展民族音乐，他们几乎都在经历了一个受勃拉姆斯影响的阶段后，为了寻求民族风格而摆脱了勃拉姆斯的语汇。例如：捷克作曲家莱奥什·亚纳切克（Leos Janacek, 1854-1928）、约瑟夫·苏克（Josef Suk, 1874-1935）和日登内克·菲比赫（Zdenek Fibich, 1850-1900）。有一次在莱比锡音乐学院，亚纳切克甚至宣布勃拉姆斯使他感到陈旧。而匈牙利作曲家贝拉·巴托克公开地推崇勃拉姆斯的音乐。因为他毕生从事的是古典传统的创作，他完全陶醉于传统方式的运用和传统形式的变化。正是由于他非常了解音乐文献，使他对勃拉姆斯产生无比的尊敬。他把勃拉姆斯、贝多芬和门德尔松小提琴协奏曲作为自己创作小提琴协奏曲的典范。

进入世纪末，在瓦格纳和勃拉姆斯两位大师影响下成长起来的年轻一代对交响曲创作的重新定位逐渐在改变人们对勃拉姆斯看法，当时无论是音乐评论家还是作曲家都意识到勃拉姆斯纯器乐音乐的重要性以及作品中简洁的整体感，但也许是瓦格纳和勃拉姆斯两派之争的硝烟还未散尽，他们还都把勃拉姆斯置于瓦格纳对立面进行讨论，也没有发现勃拉姆斯音乐中创新的一面。而到了二十世纪，与勋伯格同时代的年

24 同上 p93

25 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* Yale University Press, First published in 2000, p257

26 Frisch, “The ‘Brahms Fog’: On Analyzing Brahmsian Influence at the fin de Siecle”. *Brahms and His World*, Walter Frisch (Editor), Princeton University Press, 1990, p81

轻作曲家都在勃拉姆斯的影响下逐渐成长。虽说策姆林斯基、雷格尔和勋伯格在当时都非常了解勃拉姆斯的作品，都在同一氛围中感受着勃拉姆斯的影响，也都意识到勃拉姆斯的重要性，但只有独具慧眼的勋伯格通过深入地分析，大胆地说出了勃拉姆斯的创新之处，真正开启关于勃拉姆斯理论的新篇章，与同时代的作曲家相比，这就是勋伯格的伟大之处。正如他在给汉斯·罗斯鲍德（Hans Rosbaud）信中提到那次电台节目时所说：

在此我可能有些话要讲，而且也只有我能讲。尽管与我同时代的，以及比我年长的作曲家们也经历了勃拉姆斯的时代，但是他们并不‘现代。’而年轻的勃拉姆斯们无法通过第一手资料来理解勃拉姆斯的传统，不管怎么说，他们主要倾向于‘反叛。’相反我想的却是作曲的理论，而非名人逸事！²⁷

勋伯格明确指出对勃拉姆斯的研究和重新评价并不是立足于对传统的“反叛”，而是要在理解勃拉姆斯传统的同时，深入到作曲理论技法的研究。笔者将在下两章中，分别从理论和技法领域对勃拉姆斯创新的一面加以论证。

27 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* Yale University Press, First published in 2000, p257

第二章 对勃拉姆斯的重新评价

勃拉姆斯晚年的巨大影响被认为是像“雾”一样笼罩着德奥音乐界。勃拉姆斯去世后，他的音乐得到更为广泛的流传和接受。同时还展开了对他资料的收集整理工作，为更深入全面地研究提供了可靠的依据。自 1933 年勋伯格提出“改革者勃拉姆斯”的见解以来，对勃拉姆斯研究成了国际音乐学术界的一个热点。众多学者的参与，使研究达到更深的层次和更广的层面。人们已经完全抛开上一世纪纠缠于乐派之争的偏见，冷静地思考勃拉姆斯音乐的成就，对他作出正确的历史定为。

第一节 勃拉姆斯资料的收集整理

勃拉姆斯去世后，在德奥建立了两个社团，即维也纳勃拉姆斯协会（the Wiener Brahms Gesellschaft）（1904-1914）和德国勃拉姆斯协会（the Deutsche Brahms Gesellschaft）（1906-1937），它们的主要任务是收集和整理勃拉姆斯的资料。维也纳协会的目标是获取勃拉姆斯的手稿，他的藏书以及住宅中的物品，将它们永久地保留在爱好者协会（Gesellschaft der Musikfreunde）的档案馆中。设在柏林的德国协会比维也纳勃拉姆斯协会要大得多，而且有更多国际会员，更多的经费来源，从而能够实现更为远大的计划。德国协会获得了当时勃拉姆斯所有已发表作品的著作权，获得演奏这些音乐的专有权，还收集到了大量的信件。在学者马克斯·弗里德兰德（Max Friedlander），指挥家弗里茨·斯坦巴克（Fritz Steinbach）以及发行人汉斯·西姆洛克（Hans Simrock）等人的领导下，完成了由马克斯·卡尔贝克（Max Kalbeck）撰写的勃拉姆斯“标准”传记，以及十六卷通信集，并出版了一些勃拉姆斯生前没有发表的作品。卡尔贝克的传记在 1904 和 1914 年之间陆续问世，共八本，该传记所有卷本都经过仔细的修订，发行量很大。它成为那个时代著名作曲家去世后出版得最及时、信息量最大的一本传记，同时也马上成为有关勃拉姆斯生平 and 作品最权威的著作。虽然卡尔贝克是勃拉姆斯社交圈的成员，但他直到 1874 年才认识勃拉

姆斯，为了完成将收集到的资料汇总工作，以及填补那时出版回忆录中的空白，他至少向127位熟悉勃拉姆斯的人收集过资料，并给其中的一些人送去了很长的调查问卷。此后卡尔贝格和理查德·巴思(Richard Barth)以及安德烈亚斯·莫泽(Andreas Moser)又编辑了勃拉姆斯和作曲家海因里希·冯·赫尔措根贝格(Heinrich von Herzogenberg)、诗人约瑟夫·维克托·威德曼(Joseph Viktor Widmann)、阿道夫·舒伯林(Adolf Schubring)以及小提琴家约瑟夫·约阿希姆(Joseph Joachim)等人的信件。从那以后，直到勃拉姆斯诞辰一百周年，即1933年，年轻一代理论家完成的主要工作是编辑勃拉姆斯的作品集，由奥伊泽比乌斯·曼迪切夫斯基(Eusebius Mandyczewski)和年轻的汉斯·盖尔(Hans Gal)来负责。二十七册的约翰内斯·勃拉姆斯作品全集(*Johannes Brahms Samtliche Werke*)在1926年和1928年之间陆续面世，其中包括许多没有发表的小型作品和一些已经发表的作品的不同版本。许多作品的第一稿是由勃拉姆斯亲自修改的。可以说，勃拉姆斯作品集的问世比任何一位著名作曲家去世后作品集的发表都要来得快。此外，勃拉姆斯的一些朋友也发表了一些长短不一的回忆录，他们主要有里夏德·冯·德·利恩(Richard von den Leyen)、里夏德·冯·帕格尔(Richard von Perger)、里夏德·费林格(Richard Fellinger)以及卡尔贝格的回忆录。在他们看来，勃拉姆斯不仅仅是一位伟大的作曲家，而且还象征着德国艺术和文化的精髓，代表精神上的和纯音乐上的价值。

两部最重要的通信集分别发表于1927年和1935年，前一部是勃拉姆斯与克拉拉·舒曼的信件集，后一部是与西奥多·比尔罗特(Theodor Billroth)的信件集。在1933年前后，许多简短的回忆录发表在杂志的特刊上，这使得在勃拉姆斯诞辰一百周年时，他的大量信件都已公布于众。在以后的几年里，很少出现引人注目的第一手资料，但是补充发表的资料还是在一点一滴不断地出现。

在世纪之交之时，勃拉姆斯的艺术已经牢牢地立足于德国音乐界。现代音乐会生活、快速的通讯工具以及勃拉姆斯传记的发表使他的音乐不仅在德奥，而且在英国和美国赢得了最广泛的听众。当时这些地方的音乐会由移居而来的德国音乐家所主导。虽然在开始时，勃拉姆斯的音乐被认为很难理解，但是他的朋友定期到这些地方去演出，在他们的帮助下，培养了一大批忠实的听众，建立了强大的支持者基地。尽管勃拉姆斯不断地接到访问的邀请，但他从来没有接受过。而是他在美国定居的德国朋友，带去了勃拉姆斯的音乐，也促进这个国家交响乐文化的发展。

还要注意的，随着新一代作曲家把创作的目光重新转向室内乐时，立即发现勃拉姆斯音乐中有着大量他们感兴趣的内容。这一切都为进一步研究勃拉姆斯打下良好的基础。

勋伯格和后人对勃拉姆斯的重新评价都与当时迅速建立的勃拉姆斯协会以及对勃拉姆斯资料的收集和整理密不可分。他们正是在丰富可靠的第一手资料基础上，深入剖析勃拉姆斯的音乐写作技法之后，才提出各自的看法。可以说，勋伯格和后继者们不仅推翻了人们头脑中固有的观点和评判习惯，还开启了二十世纪音乐分析学的新途经。

第二节 勋伯格提出“改革者勃拉姆斯”

1933 年勃拉姆斯诞辰一百周年之际，勋伯格在电台做讲座时首次明确提出勃拉姆斯是一位伟大的改革者。1950 年，勋伯格把电台讲座的内容加以修订，并翻译成英文发表。立即在音乐界引起巨大反响。这篇名为《改革者勃拉姆斯》的文章收入他的《风格与思想》一书中¹。勋伯格有关评价勃拉姆斯的真知灼见，除了这本文集外，还散见于其它论文和著作中。如他在美国洛杉矶的加利福尼亚大学讲课时编写的教材《作曲基本原理》（1967）、《和声的结构功能》（1954）、《对位初步练习》（1963）、《和声的理论》（1978）²。在论及勋伯格有关勃拉姆斯的一系列理论时，必须涉及他的相关著作，才能作出全面的考察和理解。

笔者对勋伯格有关勃拉姆斯评价的论述归纳如下：

勋伯格认为音乐的改革就在于音乐表现手法的发展。勃拉姆斯正是在音乐语汇这个领域作出了重大的创新，因此，是一位伟大的改革者。

他的讨论同样是从勃拉姆斯和瓦格纳的比较着手，但不像 19 世纪的音乐家那样把两人对立起来，而是置于相同的位置加以比较。勋伯格把斯特劳斯和马勒以及雷格尔这一代作曲家作为他讨论的出发点，认为他们都是在勃拉姆斯和瓦格纳的共同影响

1 此书共包含十个章节，104 篇文章，内容涉及音乐理论、民族民间音乐、十二音音乐、现代音乐以及对不同作曲家的评论等

2 本人现在所能看到的只有吴佩华译、顾连理校的《作曲基本原理》和茅于润译的《和声的结构功能》

还要注意的，随着新一代作曲家把创作的目光重新转向室内乐时，立即发现勃拉姆斯音乐中有着大量他们感兴趣的内容。这一切都为进一步研究勃拉姆斯打下良好的基础。

勋伯格和后人对勃拉姆斯的重新评价都与当时迅速建立的勃拉姆斯协会以及对勃拉姆斯资料的收集和整理密不可分。他们正是在丰富可靠的第一手资料基础上，深入剖析勃拉姆斯的音乐写作技法之后，才提出各自的看法。可以说，勋伯格和后继者们不仅推翻了人们头脑中固有的观点和评判习惯，还开启了二十世纪音乐分析学的新途经。

第二节 勋伯格提出“改革者勃拉姆斯”

1933 年勃拉姆斯诞辰一百周年之际，勋伯格在电台做讲座时首次明确提出勃拉姆斯是一位伟大的改革者。1950 年，勋伯格把电台讲座的内容加以修订，并翻译成英文发表。立即在音乐界引起巨大反响。这篇名为《改革者勃拉姆斯》的文章收入他的《风格与思想》一书中¹。勋伯格有关评价勃拉姆斯的真知灼见，除了这本文集外，还散见于其它论文和著作中。如他在美国洛杉矶的加利福尼亚大学讲课时编写的教材《作曲基本原理》（1967）、《和声的结构功能》（1954）、《对位初步练习》（1963）、《和声的理论》（1978）²。在论及勋伯格有关勃拉姆斯的一系列理论时，必须涉及他的相关著作，才能作出全面的考察和理解。

笔者对勋伯格有关勃拉姆斯评价的论述归纳如下：

勋伯格认为音乐的改革就在于音乐表现手法的发展。勃拉姆斯正是在音乐语汇这个领域作出了重大的创新，因此，是一位伟大的改革者。

他的讨论同样是从勃拉姆斯和瓦格纳的比较着手，但不像 19 世纪的音乐家那样把两人对立起来，而是置于相同的位置加以比较。勋伯格把斯特劳斯和马勒以及雷格尔这一代作曲家作为他讨论的出发点，认为他们都是在勃拉姆斯和瓦格纳的共同影响

1 此书共包含十个章节，104 篇文章，内容涉及音乐理论、民族民间音乐、十二音音乐、现代音乐以及对不同作曲家的评论等

2 本人现在所能看到的只有吴佩华译、顾连理校的《作曲基本原理》和茅于润译的《和声的结构功能》

将勃拉姆斯与瓦格纳置于相同的位置进行比较,而且再次提出相同的问题,他认为瓦格纳“为了使他的主题适合记忆,不得不使用模进或变化模进,也就是一些没有变化或略微有一点变化的反复,与第一次出现的内容没有本质上的区别,仅仅是完整无缺的移调⁶”,但勃拉姆斯不是如此,为了避免完全相同的重复,“总是使用不同的形式来重复主题中的段落、动机和其它结构成分,如果可能的话就采用展开式变奏(developing variation)。⁷”这时勋伯格提出一个非常关键的词,即展开式变奏。虽然勋伯格始终没有解释何为展开式变奏,但散落在不同文章中的这些只字片语如同警句式地提醒我们它是勃拉姆斯音乐创新的关键和核心。

何谓 developing variation,就笔者对这一词汇在我国翻译和运用的考察,发现有以下几种对应的汉语名称:在吴佩华翻译的《作曲基本原理》中译为发展的变奏;姚恒璐的《二十世纪作曲技法分析》中译为展开性变奏⁸;杨燕迪的《二十世纪西方音乐分析理论述评》中译为发展性变奏⁹。在没有既定的译名之前,本人认为翻译成展开式变奏更为合适。虽说勋伯格在《改革者勃拉姆斯》中没有提到展开式变奏,但他在《作曲基本原理》中写道:“主调音乐可以称之为‘发展的变奏’风格¹⁰”。在一篇题为《巴赫 1950 年》(此文与《改革者勃拉姆斯》一文一样,都编入《风格和思想》一书中。)的文章中,他写道:

创作主调旋律风格的音乐作品,即作品中有一个主要主题,配以和声,同时也以和声为基础,这样的作品通过被我称为的“展开式变奏”来产生它的素材,这意味着一个基本单元的特征通过变化产生所有的主题表述。这种表述一方面有利于流畅、对比、变化、逻辑和完整,另一方面有利于性格、情绪、表情及各种必不可少的区别,从而才能清晰地表达作品的思想¹¹。

如果说他在此阐述了展开式变奏与主调音乐的关系,那么勋伯格在《作曲基本原理》中对展开式变奏的诠释也是从宏观的角度来看待展开式变奏在主调音乐创作中的重要地位。此时,勋伯格用展开式变奏来涵盖主调音乐创作的所有一切。

通过以上阐述,我们可以把勋伯格的音乐散文和展开式变奏理解为主调音乐中的

6 同上 p. 129

7 同上 p. 129

8 姚恒璐,《二十世纪作曲技法分析》上海音乐出版社,2000,第307页

9 杨燕迪,“二十世纪西方音乐分析理论述评”,《音乐艺术》1995年第4期,第55页

10 阿诺德·勋伯格著,吴佩华译,《作曲基本原理》上海文艺出版社,1984年,第10页

11 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) P397

主题构建和发展。起始的主题尽可能简洁，通过快速的变化，逻辑分明的发展，运用长短不一的结构，从而代替毫无动力的重复。他也正是以此为衡量尺度来评判勃拉姆斯的改革和创新的。

事实上，在勋伯格所有的理论著作中都没有明确地解释何为展开式变奏，但他却在 1894 年、1897 年亲自运用这一技法创作了三首钢琴作品以及《D 大调弦乐四重奏》等，甚至还在 1946 年，向芝加哥大学的校长提议，开设一门“展开式变奏”的课。可以说，勋伯格深刻地意识到展开式变奏在音乐创作中的重要性。笔者通过查阅勋伯格不同的著作，对勋伯格散落在各种著作中的展开式变奏概念进行了梳理。总结为以下几点：从宏观角度上讲，它是主调音乐创作的一种观念。从微观角度上，它能创造一种连续的“散文式”发展，可以形成乐节的不规则进行，可以避免单调冗长的反复，可以进行快速地发展。从某种方面讲，展开式变奏和音乐散文是相同的发展过程的两种不同的描述。展开式变奏提供了创作音乐散文的手法。只有运用展开式变奏，才能使音乐具有散文般的自由，摆脱结构上的限制。可以说，勋伯格在《改革者勃拉姆斯》一文中的分析以及在《作曲基本原理》中的一些相关解释已经揭示了作为创作技法的展开式变奏的本质和意义。这种创作观也是勋伯格自己创作观的一部分，体现在他以后的十二音技法中。

勃拉姆斯的主题创作是勋伯格最为关注的内容，展开式变奏是构建勃拉姆斯独具特色主题的主要技法，所以在勋伯格没有明确地、透彻地界定展开式变奏的范围的前提下，它似乎有时可以指宏观的，有时可以指微观的，有时可运用在主题构建中，有时可运用在全曲的整合中。不仅如此，有关勃拉姆斯音乐中和声、节奏的分析也只是点到为止，没有做全面系统的分析。可以说勋伯格有关勃拉姆斯的创新性是一个悬而未解，具有启发性的理论，勋伯格并没有全面、系统地进行阐述。由此可见勋伯格并不是一位逻辑缜密的理论家，而是位“思维活跃的作曲家，直觉多于理性……并善于用概念性的语言来表述他的发现。”¹²虽然他的理论著作有很多，但却不如申克尔（Heinrich Schenker）那样完整。更为不幸的是他提出的问题远远超过了他所作的回答，而他的有些观点前后不一致。弗里希（Walter Frisch）称勋伯格并不是一位有条理的理论家，他的观念并不能轻而易举地形成统一的、全面的音乐理论，从而被

12 Musgrave, “Schoenberg’s Brahms”, *Brahms Studies*, 1990, p. 125

许多美国学者所接受¹³。虽说勋伯格的分析理论没有形成一种自圆其说的体系，但正是勋伯格的这个悬而未解的理论吸引了众多的理论家纷纷踏入这个领域，正是他这种敏锐的洞见和启发性的分析为以后的理论家指出了一条崭新的道路，勋伯格有关勃拉姆斯的理论尤如一棵还未盛开的大树，而此后的理论家则是这棵大树上的千枝万叶。他们在充分肯定勋伯格对勃拉姆斯发现的基础上，进一步挖掘勃拉姆斯的创新精神。

事实上，勋伯格并没有全盘否认勃拉姆斯继承传统音乐的一面。因为“在舒伯特死后，所有的作曲家中勃拉姆斯是唯一的一个把秘鲁的珍品几乎完整无缺地带回家的人。与他同辈的音乐家中没有一个人像他那样接近贝多芬的理想，没有一个人像他那样能够重建真正的交响乐思维。”¹⁴的确勃拉姆斯崇尚古典，毕生的创作以纯器乐音乐为主。众所周知，他对前辈大师顶礼膜拜的程度在当时确属屈指可数之列。他不但是位认真的收藏家，是位文艺复兴和巴罗克声乐作品的指挥家，是位最早订阅巴赫、亨德尔和许茨作品的作曲家之一，而且还亲自抄写早期意大利和德国作曲家，例如帕莱斯特里那、洛蒂、伊萨克和森夫尔最早的作品。但勃拉姆斯身处浪漫主义时代，对古典甚至是早期作品的热爱与研究使他希望用更为严谨的创作风格来约束浪漫主义丰富情感的过渡宣泄。这种限制与约束使他的音乐从表面上看比同时代作曲家更为均衡，更具古典风格，但这并不代表他的音乐具有“倒退现象¹⁵”。此外，从勃拉姆斯作品受欢迎程度看，可以说是万古流芳。不但在他身前大受欢迎，在身后更是日益受到重视，由此我们不得不承认勃拉姆斯作品的巨大魅力。而与他同时代的作曲家约瑟夫·加布里埃尔·赖因贝格尔 (Josef Gabriel Rheinberger) 以及海因里希·冯·赫尔佐根贝格 (Heinrich von Herzogenberg) 等也喜欢器乐音乐，也根据古老的曲式结构进行创作，但都由于缺乏巨大的创造力，而被人们遗忘。事实上，勃拉姆斯的音乐具有双重性，我们几乎难以在 19 世纪找到一个比他在传统与革新相结合上更为完美的范例¹⁶。他在继承传统的同时又对传统手法进行独创性的改革，可以说，勃拉姆斯的音乐是基于传统之上的创新，是用创新激活了传统。

勋伯格没有全面地评价勃拉姆斯的音乐。在他心目中的勃拉姆斯并不是人们所熟悉的勃拉姆斯，一位热爱民歌、热爱舞曲、创作了许多动听旋律的作曲家。在他的眼中，勃拉姆斯创作了一些精致、复杂的作品，它们象征着古典音乐的经典，象征着他

13 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 30

14 [美] 保罗·亨利·朗著，顾连理等译《西方文明中的音乐》2001年，第554页

15 同上

16 [德] 格奥尔格·克内普勒著，王昭仁等译《19世纪音乐史》2002年，第629页

理解中传统的终结。由此，勋伯格忽略了勃拉姆斯的其它方面。正是由于他没有像一般的评论家那样全面客观地看待勃拉姆斯的音乐，从而看到了未来，看到了音乐发展的方向。更为准确地说，他看到了历史朝着他自己想要看到的、他自己音乐发展的方向。

第三节 继勋伯格之后理论家们的相关论述

在勋伯格之后许多音乐分析家、评论家再次关注古典作品结构中变形和变奏的作用，关注勃拉姆斯作品中主题进行的重要性。

勋伯格的德国学生约瑟夫·鲁夫（Josef Rufer），在1926年成为勋伯格在柏林的普鲁士艺术学院的助手。他在《十二音作曲法》（Composition with Twelve Notes）一书的绪论中描述了勋伯格与德国器乐传统之间的联系，特别提及了结构的完整性，尤其是在构建一个完整的调性作品时基本动机的运用。他所引用的例子，主要来自贝多芬，其中只有一个是来自勃拉姆斯的。此书第三章中论述了大型作品中的展开式变奏，鲁夫解释了动机的反复是如何成为创作的基础，以及动机如何进行持续不断的变化。可以说这章中的大部分内容都类似于勋伯格的做法¹⁷。鲁夫的文字描述仅仅涉及到第一乐章的呈示部和发展部，其余部分的分析是由一些谱例组成，谱例呈现了所有乐章的不同主题，并用虚线将一些音连接起来。然而，他所指出的联系和变化有很大一部分难以令人信服。鲁夫几乎只关注结构，忽视了速度、节奏、节拍和和声织体。他的分析仍然误解并滥用了勋伯格主题进行的观念。

勋伯格的另一位学生埃尔温·施泰因（Erwin Stein）发现勃拉姆斯《第四交响曲》第一主题中的三度系列是乐章之间最重要的构建原则。他非常欣赏勃拉姆斯式的创作观念，即素材的简洁性预示着素材的可塑性，用不同的语言描绘相同的事。

著名哲学家、社会学家特奥多·阿多诺（Theodor Adorno）1933年居住在法兰克福，肯定听过勋伯格有关勃拉姆斯的电台讲话，他在欧洲和美国与勋伯格相交多年，非常熟悉勋伯格的作品。随后他在1940-1941年间写了一篇长文《勋伯格与进步》，该文后来被收录到《新音乐的哲学》（Philosophy of New Music）中。《新音乐的哲

17 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 21

学》是由论述勋伯格（《勋伯格与进步》）和斯特拉文斯基（《斯特拉文斯基与倒退》）的两篇论文和一篇“导论”构成。于润洋先生在《现代西方音乐哲学导论》中对阿多诺的《新音乐的哲学》进行了解读。由于于润洋先生主要是从现代音乐的社会本质、精神内涵以及现代音乐的形式、技法特征等方面来探讨代表二十世纪西方音乐中相互对立的两个极端人物勋伯格和斯特拉文斯基，所以没有涉及勋伯格与传统，与勃拉姆斯之间的联系。事实上，阿多诺在文章中有一段文字是讲述勃拉姆斯如何处理主题的发展以及作品的整体性¹⁸。虽然阿多诺和勋伯格得出的结论是相同，认为勃拉姆斯音乐的精华在于作品中的整体性和简洁性，但他扩充了勋伯格的观点：阿多诺没有局限在单一的主题结构中，他关注的是一种“全局的”发展，这种发展延伸至整个乐章或整个作品中。可以说，最早提出勃拉姆斯的主题素材在作品大范围里起作用的评论家就是阿多诺。此外，他还揭示了勋伯格是二十世纪作曲家中的第一个把握并推动西方音乐艺术的“历史发展趋势”。趋势之一就是对音乐素材的不断改变或更新。

1885 年生于塞尔维亚的音乐学家鲁道夫·雷蒂（Rudolf Reti）写了一本名为《音乐中主题的作用》（The Thematic Process in Music）的书。雷蒂既不是勋伯格的学生，也不是勋伯格的亲密朋友，只是在 1910—1930 年期间和勋伯格有过接触。此书没有提到勋伯格，但是涉及了类似的问题。雷蒂认为从格里高利圣咏到德彪西和巴托克的每一部伟大作品，都是从单一动机或更为精确地说，在一个动机核心的基础

18 阿多诺认为：在勃拉姆斯的音乐中，发展是对主题素材的处理和变化，这占据了整个奏鸣曲。主观化（Subjectification）和客观化（objectification）交织在一起。勃拉姆斯的技法综合了两种倾向，使抒情的间奏曲和学究式的结构结合在一起成为一个有意义的整体。尽管勃拉姆斯仍然在调性的总体框架中进行创作，他在很大程度上拒绝遵循传统的模式和基本原则，实现了作品的整体性，这种整体性每时每刻不停地更新发展，但是其发展不是随意的。因此他成为普遍简洁性的提倡者，在音乐中摒弃相似的瞬间，从而发展了极端的多样性，这是主题素材发展的结果，并保留了主题本身所具有的特征。实际上，这是他最伟大的成就。无论这些素材潜伏得有多深，没有任何内容是非主题性的；没有任何内容无法理解成派生于主题材料。勋伯格发展了贝多芬和勃拉姆斯音乐的趋势；通过这种方式，他继承了古典中产阶级音乐的遗产——从某种意义上，它们之间的联系非常类似于辩证唯物主义与黑格尔之间的关系……通过主题动力和传统“调性”语言之间的一种平衡来实现动机—主题处理的完整性，这体现在贝多芬的作品中，更体现在勃拉姆斯作品中。主观性的创作手法迫使传统的语汇被再次运用，将传统语汇作为插入语汇，但并没有改变它。语汇的变化是由浪漫主义瓦格纳流派实现的，代价是牺牲了客观性和音乐本身的约束力。这种变化打破了艺术歌曲中动机—主题的完整性，取而代之是主导动机和标题内容。勋伯格是第一位揭示材料的普遍整体性和简洁性原则的音乐家，而材料的普遍整体性和简洁性被瓦格纳认为是新的，主观性的和已被释放的特征。勋伯格的作品提供了确切证据，证明了越因此而坚持瓦格纳倡导的音乐语言的唯名论，越能够通过理性的方式更好地掌握这种语言。转引自 Musgrave, *A Brahms Reader*, p259

上有机地发展起来的，从而使作品中所有看似对立的主题统一起来。他的分析很少涉及节奏和和声。他还试图更为详尽地解释德奥传统中占主导地位的不是曲式结构，而是整体性，但这种整体性在每个作品中的体现各不相同。他的术语“主题变化”就相当于勋伯格的“展开式变奏”。雷蒂与勋伯格不同之处在于，他从更为宽广的角度去研究相互联系的框架，而勋伯格专注于在极为详尽的层面上研究主题的进行。虽然，雷蒂也提到主题进行，但他真正感兴趣的是作品中更大范围的主题对比。他认为勃拉姆斯管弦乐技法总是运用这种模式，即从主题中切割下一些组合，改变它们的速度和节奏，接着整合它们，并使它们与其它主题联系起来。勃拉姆斯常常将来源于同一作品第一主题的一些组合加以不同程度的强调，再用这些组合描绘作品的次要部分，将这些次要部分融入交响曲的副部主题。雷蒂对勃拉姆斯作品分析得很少，但他为展现他所假设的那种主题之间的关系，例举了勃拉姆斯的《钢琴狂想曲》op. 79, no1. no2 以及《第二交响曲》，从作品中选择一些音符来证实他的观点。凯勒说：“看了雷蒂的书之后，我们会觉得如果没有勋伯格，雷蒂的作品将不可能问世”¹⁹。

奥地利音乐评论家汉斯·凯勒（Hans Keller）是战后勋伯格的一位主要支持者。他在 1956 年提出了一种“功能”分析的方法，凯勒本人也承认这种方法参考了勋伯格和雷蒂的论述。他也认为“一个伟大的作品可以被解释为从一个基本的主题发展而成，而这一主题能包容一切”²⁰。

勋伯格、雷蒂、凯勒的分析方法被凯勒的学生艾伦·沃克（Alan Walker）继承下来，他的《音乐分析的研究》（A Study in Musical Analysis）（1962）专门论述一些公认的音乐名著如何实现主题的连贯和统一。而在他 1958 年发表的文章《勃拉姆斯和序列主义》中得出最为激进的结论，这个结论是建立在他对勋伯格思想的回应上。沃克运用勃拉姆斯的作品发展了凯勒的思想，在《勃拉姆斯和序列主义》一文中他讲道：

我试图在这篇文章中说明两个问题。第一是使勋伯格发明了他的十二音系列理念早已被勃拉姆斯有意识地表现在他的作品中；第二是二十世纪的序列技法能够使我们以一种新的，更有意义的角度来看待伟大作曲家的音乐，尤其是勃拉姆斯的音乐。《改革者勃拉姆斯》揭示了作曲家相对不为人知的方面，但是更令人焦急的是文章未能通过讨论得出一个合乎逻辑的结论。例如，勋伯格非常了解勃拉姆斯的《E 小调交响曲》，

19 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations* p21

20 同上 p23

指出第一和第四乐章之间的重要联系，让我难以相信的是他已经研究到了这一步，却没能确认贯穿整个作品序列音乐的萌芽。序列音乐实际上就是二十世纪作曲家有意识地完成十九世纪之前的作曲家们凭着直觉完成的创作活动。这是深思熟虑的整合过程。所有伟大的艺术作品都体现了一种整体性，无论这种整体性的实现是通过瞬间的灵感、努力的工作、还是孤立地运用序列主义技法，都无关紧要……严格序列主义的出现是一种逐渐的演变，而不是一种突然的革命，仔细地研究巴赫、莫扎特、贝多芬和勃拉姆斯的音乐将发现许多橡树果，随后勋伯格的这棵橡树就是从这些果子上成长出来。勃拉姆斯的音乐最能证明这一事实，其原因多种多样，但主要是因为他是最早有意识运用这种音乐思维进行创作的作曲家之一。事实上，他的整合技法接近音乐的表层，在我举例时，让勃拉姆斯的音乐为我引出结论，这将是件相对简单的事²¹。

在沃尔克看来勋伯格是第一位明确阐述十二音序列原则的人，而勃拉姆斯是第一位窥见十二音技法的人。

以上这些评论家都在勋伯格理论的基础上，从各自的观点出发对勃拉姆斯音乐进行分析。正如凯勒所说：“实际上，没有哪位音乐分析家不受勋伯格的启发，运用创造性的语言重新进行思考。”²²事实上，除了以上提到的这些评论家之外，还有许多评论家都在不同的文章中再次肯定了勋伯格的这一发现，并从中得到启发，更为深入地分析了勃拉姆斯的音乐。但这些理论家都没有对展开式变奏的概念作明确的解释，只有达尔豪斯用思辩的思维，独到的见解，在《勋伯格和新音乐文章》（Schoenberg and the New Music Essays）一书中写了一篇《何为展开式变奏？》（What is ‘developing variation’？）他说道：

展开式变奏的概念是勋伯格音乐思想的核心内容之一，在最近的几十年中它备受世人的关注。其本质具有一定的模糊性，且很容易被遗忘：也就是说它并不仅仅是某种创作技巧的名称，同时也是一种观念，即便是勋伯格自己也无法将它明确地定义为一种“技巧”，还是一种“呈示风格（style of presentation）”，或是“[音乐]主题的展开”²³。

可以说这种定义仍然是建立在勋伯格的基础之上。由于本文主要是探讨勃拉姆斯的创新技法，所以只从具体的技法层面上来讲述展开式变奏。回顾整个西方音乐史的

21 Musgrave, *A Brahms Reader* Yale University Press, First published in 2000, p259

22 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 18

23 Carl Dahlhaus, “What is ‘developing variation’?” *Schoenberg and the New Music Essays*, Cambridge University Press, 1987. P.128

发展过程，主调音乐创作为主导的整个时期是从1720左右开始一直延伸至1950年，从维瓦尔蒂一直到亚纳切克。而在这漫长的两个多世纪中，主调音乐创作中的各种技法不断地推陈出新，不断地加以完善。重复、变化和发展始终是主题创作中必不可少的组成部分。重复是为了巩固所呈现的内容，变化是为了强调已有的内容，而展开则是为音乐的继续进行增添新的活力。勋伯格在1831年写的《论作曲》(For a Treatise on Composition) (1931)中讲到：“重复是音乐曲式技法的最初阶段，变化和发展则是相对较高的发展阶段。”(p. 265)重复固然重要，但没有变化和发展，音乐将陷入停滞状态。音乐只有在变化和发展中不断稳固已有的内容，同时在不断融入的新鲜血液中，持续向前发展。这样的作品将更具流动性、更具统一性。在勋伯格看来，最早使发展和变化相结合的作曲家是巴赫(J. S. Bach)。勋伯格认为巴赫是最伟大的对位艺术家，同时他那“流畅均衡的旋律”使他成为展开式变奏的发明者；维也纳古典主义者继承并发展了这些技术²⁴。十九世纪浪漫主义作曲家延续了这一技法，而勃拉姆斯则将展开式变奏推向顶峰。勃拉姆斯的展开式变奏在前人的基础上，勇于开拓创新，形成一种独具个人特色的技法。我想之所以有那么多理论家来关注这个问题，正是由于他们和勋伯格一样都意识到展开式变奏是主调音乐创作重要组成部分，而主调音乐创作则跨越西方音乐历史长河的主要部分。关注展开式变奏就是关注主调音乐创作，了解它不仅能使作曲家掌握创作技法的灵魂，分析它能使音乐史论家洞悉西方音乐发展脉络。

就笔者认为，展开式变奏是个复合术语，由展开(developing)和变奏(variation)两层含义组合而成。相对展开而言，变奏更容易理解。众所周知变奏是一种古老的技法。它是以反复为原则，以音乐原形和修辞原则为基础演化而成的。它是一种音乐的修辞学，用不同的方法讲述同一件事，用不同的形式来表现相同的主题。重复和装饰是它主要的手法。从本质上讲，变奏是一种并列结构，利用反复的优势加强主题，给人留下深刻印象。这和修辞学一样，利用语言的丰富性和多样性来讲述一个主题，这不仅避免了文字的重复，而且使主题更具说服力，更为重要的是演讲者和创作者在不同的变化中找到了乐趣。这也许是因为有许多作曲家喜欢用变奏曲这一体裁的原因吧。作曲家在不同的变奏中挖掘了主题的内在潜力，而此时音乐的重点都在于变化，在于统一。主题所关注的是如何使它更为重要，更引人注目，从而忽略了对比与展开。

24 Schoenberg, *Style and Idea*, p 118

发展过程，主调音乐创作为主导的整个时期是从 1720 左右开始一直延伸至 1950 年，从维瓦尔蒂一直到亚纳切克。而在这漫长的两个多世纪中，主调音乐创作中的各种技法不断地推陈出新，不断地加以完善。重复、变化和发展始终是主题创作中必不可少的组成部分。重复是为了巩固所呈现的内容，变化是为了强调已有的内容，而展开则是为音乐的继续进行增添新的活力。勋伯格在 1831 年写的《论作曲》(For a Treatise on Composition) (1931) 中讲到：“重复是音乐曲式技法的最初阶段，变化和发展则是相对较高的发展阶段。”(p. 265) 重复固然重要，但没有变化和发展，音乐将陷入停滞状态。音乐只有在变化和发展中不断稳固已有的内容，同时在不断融入的新鲜血液中，持续向前发展。这样的作品将更具流动性、更具统一性。在勋伯格看来，最早使发展和变化相结合的作曲家是巴赫 (J. S. Bach)。勋伯格认为巴赫是最伟大的对位艺术家，同时他那“流畅均衡的旋律”使他成为展开式变奏的发明者；维也纳古典主义者继承并发展了这些技术²⁴。十九世纪浪漫主义作曲家延续了这一技法，而勃拉姆斯则将展开式变奏推向顶峰。勃拉姆斯的展开式变奏在前人的基础上，勇于开拓创新，形成一种独具个人特色的技法。我想之所以有那么多理论家来关注这个问题，正是由于他们和勋伯格一样都意识到展开式变奏是主调音乐创作重要组成部分，而主调音乐创作则跨越西方音乐历史长河的主要部分。关注展开式变奏就是关注主调音乐创作，了解它不仅能使作曲家掌握创作技法的灵魂，分析它能使音乐史论家洞悉西方音乐发展脉络。

就笔者认为，展开式变奏是个复合术语，由展开(developing)和变奏(variation)两层含义组合而成。相对展开而言，变奏更容易理解。众所周知变奏是一种古老的技法。它是以反复为原则，以音乐原形和修辞原则为基础演化而成的。它是一种音乐的修辞学，用不同的方法讲述同一件事，用不同的形式来表现相同的主题。重复和装饰是它主要的手法。从本质上讲，变奏是一种并列结构，利用反复的优势加强主题，给人留下深刻印象。这和修辞学一样，利用语言的丰富性和多样性来讲述一个主题，这不仅避免了文字的重复，而且使主题更具说服力，更为重要的是演讲者和创作者在不同的变化中找到了乐趣。这也许是因为有许多作曲家喜欢用变奏曲这一体裁的原因吧。作曲家在不同的变奏中挖掘了主题的内在潜力，而此时音乐的重点都在于变化，在于统一。主题所关注的是如何使它更为重要，更引人注目，从而忽略了对比与展开。

24 Schoenberg, *Style and Idea*, p 118

个时代音乐创作潜在的统一性在于瓦格纳、李斯特和勃拉姆斯面对的问题从本质上是相同的，但这没有反映在体裁的统一性或一致性上，……他们采用的不同的方法，解决主题内容短小和曲式趋向于大型扩展之间的矛盾。”²⁹的确如此，如果勃拉姆斯在器乐作品中大量地运用严格模进，作品就显得调性散漫、华而不实，而瓦格纳在他的歌剧中运用展开式变奏就无法突出角色，无法抓住听众的注意力。所以从本质上讲，展开式变奏属于勃拉姆斯的技法范畴，而严格模进更能体现瓦格纳的乐剧。当然，勃拉姆斯在作品中也运用严格模进，瓦格纳也在他的乐剧中运用展开式变奏。只是勃拉姆斯音乐技法中的展开式变奏的重要性决不亚于瓦格纳的严格模进。的确，瓦格纳运用主导动机，配合戏剧内容实现乐剧的宏伟目标。每当特里斯坦的形象出现在瓦格纳脑海时，他仿佛就已听到代表特里斯坦的音乐。勃拉姆斯却不必借助于戏剧内容，在他的纯音乐创作中，运用展开式变奏实现结构的整合。虽然他们所采用的方式不同，但最终都是以内容决定形式的方式来解决这一问题，即音乐形式依赖并跟随于原始主题。

笔者认为由勋伯格引发对展开式变奏的讨论至今仍是个体有待进一步探讨的课题。展开式变奏的概念仍有一定的模糊性。首先它是泛指还是特指，是指观念还是指具体的创作技法。即便从具体的技法层面上来讲述展开式变奏的话，它也有多层含义。勋伯格分析的勃拉姆斯创作中似乎只是指主题创作，而在弗里希的《勃拉姆斯和展开式变奏的原则》(Brahms and the Principle of Developing Variations)一书中已经把这一概念扩展到和声、节奏、曲式中。此外，从小范围上讲，运用展开式变奏可以构建动机、主题；从大范围讲，运用展开式变奏使跨越几个乐章的不同主题达到整合整个作品的目的。要具体地探讨展开式变奏以及勃拉姆斯音乐中其它的创新技法必须结合具体的音乐作品，所以笔者在下一章中将从勃拉姆斯的具体的作品入手，从勋伯格对勃拉姆斯技法分析出发，进一步探讨展开式变奏以及勃拉姆斯音乐中其它的创新技法。

29 同上 p. 48

第三章 勃拉姆斯音乐创作的核心：展开式变奏

如前所述，音乐的创新主要反映于推动写作技法的发展，勃拉姆斯最具创造性的手法，即音乐创新的核心是展开式变奏。在文章第二章从理论上探讨了展开式变奏的概念和技法特征。我们注意到，十九世纪中叶以后，音乐中普遍存在主题内容短小与曲式趋向大型化的矛盾。勃拉姆斯运用展开式变奏就是为了解决这一矛盾。他的做法是从一个简洁的素材开始，此时，这个素材并不重要，重要的是它能够发展后续音乐，能够运用展开式变奏的技法逻辑地变化、发展，在不断加入新的因素、融入新鲜血液的同时，构建起主题，发展成呈示部，音乐在保持内在统一的情况下，对包含几个乐章的大型套曲起到一种“结构整合”¹作用。在本章中，笔者将依据勃拉姆斯的几首器乐作品来探讨展开式变奏在主题构建、呈示部写作以及对全曲结构整合的作用。同时，通过与古典作曲家及勃拉姆斯之后作曲家作品中的相应写作手法的比较，从历史的角度来审视勃拉姆斯这一技法的创新性。

第一节 主题构建

主题是音乐创作的关键之一。勃拉姆斯的展开式变奏手法首先用于他的主题构建。勋伯格在《改革者勃拉姆斯》一文中，以勃拉姆斯《A小调弦乐四重奏》（op. 51. No. 2）的第二乐章行板为例。来观察主题的动机形态及其后续发展。

谱例 1：勋伯格分析勃拉姆斯的《A小调弦乐四重奏》（op. 51. No. 2）第二乐章

1 大范围的主题研究——大跨度上的结构整合（structural integration）引用自 Musgrave, “Schoenberg’s Brahms”, *Brahms Studies*, Edited by George S. Bozarth, Oxford Press, 1990, p125

第三章 勃拉姆斯音乐创作的核心：展开式变奏

如前所述，音乐的创新主要反映于推动写作技法的发展，勃拉姆斯最具创造性的手法，即音乐创新的核心是展开式变奏。在文章第二章从理论上探讨了展开式变奏的概念和技法特征。我们注意到，十九世纪中叶以后，音乐中普遍存在主题内容短小与曲式趋向大型化的矛盾。勃拉姆斯运用展开式变奏就是为了解决这一矛盾。他的做法是从一个简洁的素材开始，此时，这个素材并不重要，重要的是它能够发展后续音乐，能够运用展开式变奏的技法逻辑地变化、发展，在不断加入新的因素、融入新鲜血液的同时，构建起主题，发展成呈示部，音乐在保持内在统一的情况下，对包含几个乐章的大型套曲起到一种“结构整合”¹作用。在本章中，笔者将依据勃拉姆斯的几首器乐作品来探讨展开式变奏在主题构建、呈示部写作以及对全曲结构整合的作用。同时，通过与古典作曲家及勃拉姆斯之后作曲家作品中的相应写作手法的比较，从历史的角度来审视勃拉姆斯这一技法的创新性。

第一节 主题构建

主题是音乐创作的关键之一。勃拉姆斯的展开式变奏手法首先用于他的主题构建。勋伯格在《改革者勃拉姆斯》一文中，以勃拉姆斯《A小调弦乐四重奏》（op. 51. No. 2）的第二乐章行板为例。来观察主题的动机形态及其后续发展。

谱例 1：勋伯格分析勃拉姆斯的《A小调弦乐四重奏》（op. 51. No. 2）第二乐章

1 大范围的主题研究——大跨度上的结构整合（structural integration）引用自 Musgrave, “Schoenberg’s Brahms”, *Brahms Studies*, Edited by George S. Bozarth, Oxford Press, 1990, p125

第2短句包含e和d；除了弱拍（八分音符的e）以及c#和b两个音以外，它就像是第1短句的移位（见上面的§），比第1短句高一度。它还提供了一个四度音程f。



第3短句包括两个e，第二个比第一个高一度。

第4短句显然是c移位后的变形。

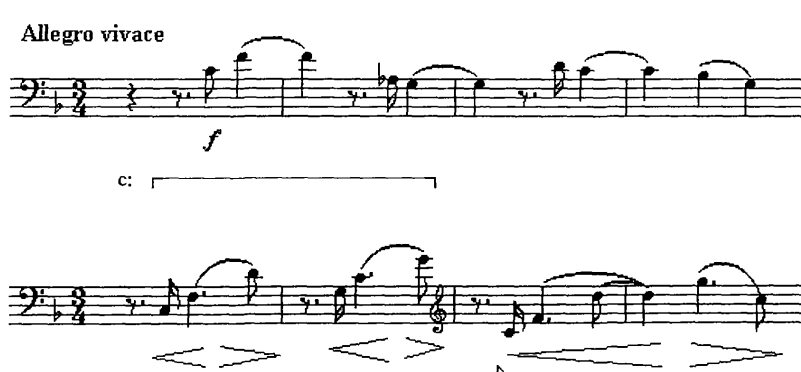
第5短句看起来像前一短句的一个变化，只包含c，并用f与前一短句相连。

第6短句由e、d和b组成，包含一个半音b#，这个起连接作用的半音可以被认为是音型a的第二个音。在整个主题中这个b#是仅有的一个来源可能引起争议的音符²。勋伯格认为整个主题，乃至整个乐章是来自上升或下降的二度音程。一个音程或者一些音阶片段会出现在每一个主题中，但它们也可能不是主题素材。勋伯格意识到他的分析会遭如上质疑，因而分析了一系列作品来证明自己的观点。例如本文其它章节将会涉及的《四首严肃的歌曲》（op. 121）中的第四首《死亡多么冷酷》（见本文第五章的第三节）。这里我们再列举勋伯格用同样的方法来分析勃拉姆斯的《F大调大提琴奏鸣曲》第一乐章（op. 99）。

谱例2：勃拉姆斯的《F大调大提琴奏鸣曲》第一乐章（op.99）

a:  b: 

Allegro vivace



这也是一个8小节的乐段，音乐进行断断续续，有一系列动机连缀而成，动机之间都用休止符分割开来。仔细审视，从音高组织上看，这个主题是由最初的动机（a）所包含的四度音程变化展开而成。8小节的主题内部所包含的各种因素之间的关系可以这样来理解：动机b包含在一个五度之内，五度是起始动机四度音程的转位；动机c是从最初的两个音扩展成三个音，将四度音程及其转位而成的五度音程结合在一起。

2 Schoenberg, *Style and Idea*, P431

可以说，这个快速发展的主题是由四度音程衍展生成。

以上所列举的这两首勃拉姆斯作品，勋伯格的分析首先是把它们主题的起始动机都归为音高层面的“音程”关系。但是，音乐创作中的各种因素，例如动机技法、节奏组合、和声及对位关系等，不可能完全孤立来看。在涉及主题构建时，时值问题、节拍安排、节奏组织常常不可避免。勋伯格也注意到这两个主题旋律所包含的自由、不规则的节奏进行（勃拉姆斯在节奏方面的创新，将在本文的第五章具体讨论，这里仅涉及与主题构建有关的问题）。当勋伯格在被问及为什么他的《管弦乐变奏曲》（op 31）的主题又难听又难以理解时，他说“新音乐在第一次亮相时，人们总是觉得不动听。”随后，他引用了勃拉姆斯的《F大调大提琴奏鸣曲》说：“你们也许以为我引用的是一个现代的、极端的例子，但是你们错了，这是勃拉姆斯《F大调大提琴奏鸣曲》（op.99）的开始部分。年轻的听众可能不知道直到勃拉姆斯去世的时候，这首奏鸣曲仍然不流行，而且被认为难以理解……在那时很少在3/4拍中用切分节奏，这种节奏给人一种错觉，似乎第2个短句是4/4拍”³他所强调的就是节拍和节奏问题。

勋伯格用重组勃拉姆斯的《A小调弦乐四重奏》行板乐章的小节划分，来说明节奏组合在主题写作中的重要作用。勃拉姆斯原来的主题是：

谱例 3：勃拉姆斯《A小调弦乐四重奏》（op. 51. No.2）的第二乐章。



第2小节第2拍在重复它之前的节奏型，即一个八分音符和一个四分音符（E-D音）之后，发展出两个八分音符（升C-B音）的新节奏型。第4小节重复前一个节奏型，到第5小节又引出另一个新的节奏型，即三连音，使得整个主题外形是方整的8小节乐段，内部则形成流动的、不断注入新的节奏型。以下是勋伯格将节拍重组，重新划分小节线：

3 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, P. 4

谱例 4：勋伯格重新划分勃拉姆斯《A 小调弦乐四重奏》(op. 51, No.2) 的第二乐章主题的小节线。



前三个短句变成 6/4 拍子，每一小节的节奏型相似，甚至有模进关系；第 4 和第 5 短句变成 4/4 拍子。这种分句法的依据是每小节的重音都安排在相同的位置，造成平衡对称的感觉。（加星号的第 6 小节与前面几小节的分句法不同）。然而这种均衡的要求是十八世纪的审美标准，它不符合勃拉姆斯创作的理念。只有把音高与时值两方面结合起来才能看到勃拉姆斯展开式变奏在主题构建发面的精髓，事实上，我们在分析展开式变奏手法的运用时，仍然会碰到旋律（音高）与节奏（时值）究竟孰轻孰重的问题。就勋伯格把《A 小调弦乐四重奏》(op.51, no.2) 的主题解释为“一个二度音程的派生物”（P. 431），把《F 大调大提琴奏鸣曲》(op.99) 主题解释为四度的产物，从中可以看到对勋伯格来说音程才是主题最主要的素材。他对音乐作品的分析有别于一般的分析，但也正是这种有别于一般的分析才使他发现了这种展开式变奏的技法。如果用常规的分析方法来分析《A 小调弦乐四重奏》(op.51, no.2) 第二乐章的主题，那么一定从最初的四个音组成的动机出发，动机中的音程和节奏成为一种特定的模式，而后续小节就被理解成动机中音符的增加或减少，排列的模进或倒置等等。而勋伯格的分析方法更为抽象，完全不顾传统的一般听觉习惯，可以说他的方法是一种浓缩分析的结果。虽然勋伯格没有给展开式变奏下定义，但从他所列举的这两个例子中我们可以看到他把展开式变奏定义成用某种音程作为音乐发展的标志，即从一个音程中产生最初的动机形式，并加以变化，之后产生各种不同的后续形式。而达尔豪斯在勋伯格理论基础上又为如何确立展开式变奏抽象的程度提出他的看法：“在对一个作品的‘基本单位’下定义时，要考虑如何恰当好处地确定定义的抽象程度，……是从音程结构出发，还是从旋律轮廓或具体的节奏音型出发，要根据具体的情况来决定

谱例 4：勋伯格重新划分勃拉姆斯《A 小调弦乐四重奏》(op. 51, No.2) 的第二乐章主题的小节线。



前三个短句变成 6/4 拍子，每一小节的节奏型相似，甚至有模进关系；第 4 和第 5 短句变成 4/4 拍子。这种分句法的依据是每小节的重音都安排在相同的位置，造成平衡对称的感觉。（加星号的第 6 小节与前面几小节的分句法不同）。然而这种均衡的要求是十八世纪的审美标准，它不符合勃拉姆斯创作的理念。只有把音高与时值两方面结合起来才能看到勃拉姆斯展开式变奏在主题构建发面的精髓，事实上，我们在分析展开式变奏手法的运用时，仍然会碰到旋律（音高）与节奏（时值）究竟孰轻孰重的问题。就勋伯格把《A 小调弦乐四重奏》(op.51, no.2) 的主题解释为“一个二度音程的派生物”（P. 431），把《F 大调大提琴奏鸣曲》(op.99) 主题解释为四度的产物，从中可以看到对勋伯格来说音程才是主题最主要的素材。他对音乐作品的分析有别于一般的分析，但也正是这种有别于一般的分析才使他发现了这种展开式变奏的技法。如果用常规的分析方法来分析《A 小调弦乐四重奏》(op.51, no.2) 第二乐章的主题，那么一定从最初的四个音组成的动机出发，动机中的音程和节奏成为一种特定的模式，而后续小节就被理解成动机中音符的增加或减少，排列的模进或倒置等等。而勋伯格的分析方法更为抽象，完全不顾传统的一般听觉习惯，可以说他的方法是一种浓缩分析的结果。虽然勋伯格没有给展开式变奏下定义，但从他所列举的这两个例子中我们可以看到他把展开式变奏定义成用某种音程作为音乐发展的标志，即从一个音程中产生最初的动机形式，并加以变化，之后产生各种不同的后续形式。而达尔豪斯在勋伯格理论基础上又为如何确立展开式变奏抽象的程度提出他的看法：“在对一个作品的‘基本单位’下定义时，要考虑如何恰当好处地确定定义的抽象程度，……是从音程结构出发，还是从旋律轮廓或具体的节奏音型出发，要根据具体的情况来决定

勋伯格采用的是改写的方法。除了上文提及的重组勃拉姆斯《A 小调弦乐四重奏》行板乐章主题的节奏安排，重新划分小节线之外，他还改写该主题的旋律。

谱例 5：勋伯格重新改写勃拉姆斯的《A 小调弦乐四重奏》的第二乐章的主题



改写过的旋律删去发展的细节，只剩基本框架。其完整的模进，规整的句式，使原有主题面目全非，回归到勃拉姆斯的前辈——维也纳古典乐派，甚至是更早的前古典时期的旋律风格。

不同历史阶段对主题构建的要求是不尽相同的，我们可以举维也纳古典乐派的大师莫扎特为例。瓦格纳、勋伯格都曾说过莫扎特的某些音乐，甚至主要主题有“拼凑”（padding）的情况⁷。Padding 可以理解为结构上的补白和拼凑，写作中的冗词赘句。我认为在莫扎特的《E 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》（K304）第一乐章的第一主题以及《C 大调第四十一交响曲“朱庇特”》（K551）第一乐章的第一主题都可以看到这样的情况。这些主题中的某些部分看似完全无意义，实际上，如此安排是必然的。因为，在莫扎特的时代，作曲家在相互抵触的美学原则中求得平衡，一方面是追求独创性，同时又保留了许多习俗惯例。在那时，曲式与旋律的细节是同时形成，当时的音乐形式是由对称的、平衡的部分构成，这种形式类似诗歌中采用的模式，与后来追求的“音乐散文”形态形成鲜明的对照。莫扎特为《C 大调第四十一交响曲“朱庇特”》第一乐章第一主题写的延伸部分的作用，是为了与主题的开始部分保持平衡。只有考虑到它与音乐开始阶段的联系，才能发觉它的审美意义。

到了十九世纪下半叶，在功能不同的各部分之间保持平衡的观点逐步被动机发展的原则取代。这里，以舒曼的《A 小调钢琴协奏曲》（op.54）的第一乐章主题为例。在勃拉姆斯的一生中，舒曼对他的影响不容忽视，分析舒曼这部作品的主题有助于我们理解勃拉姆斯创新的传统基石。

7 Dahlhaus, “Issues in Composition”, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Translated by Mary Whittall, p. 43

谱例 6：舒曼的《A 小调钢琴协奏曲》第一乐章的主题



在这个主题中，第 3、第 4 小节是第 1 小节的模进，之后主题在一个八度的跳进中，不但把主题推向一个小高潮，而且还引入新的节奏型（切分）和音程（半音）。这个 8 小节的主题大大地减少了古典主义时期的那种重复，取而代之的是用新素材来推动音乐的进行。而这种新素材的引入是在不知不觉中产生，并不是如同古典主义时期那样，新素材是在完全割裂、并置的情况下进入。从舒曼的这个主题中，我们似乎已经看到勃拉姆斯主题构建的一些方法，但勃拉姆斯比舒曼更为进步。舒曼的这个主题基本上还是建立在 4/4 拍的节拍模式上，虽然有新素材的引入，但不如勃拉姆斯那样大胆。第 6 小节可以说是第 5 小节的模进，第 7 小节最后三个八分音符可以看成是第 2 小节最后三个八分音符的倒置。

从以上这些例子中，我们可以看到勃拉姆斯的音乐是建立在前辈们的基础上，吸取他们的精华，又开创性地将新材料的引入与变化和展开结合在一起。勃拉姆斯的主题中，动机在发展或延续中没有出现任何空洞乏味的内容，既没有将动机仅仅从形式上扩展成有规律的诗节似的主题。也没有将不同的动机素材毫无联系地并置在一起，而是逐渐地、逻辑地发展动机，使主题在既有统一性，又有对比性的进行中更为流畅，同时又为音乐的后续发展奠定了基础。

对于十九世纪末之后音乐作品中的主题写作，理查德·施特劳斯也注意到“为创作提供素材的旋律动机很少超过 2 到 4 小节，其余部分则是详尽的阐述、发展、创作的技法。”⁸ 这正是用展开式变奏构建主题的基本原则。十九世纪末、二十世纪初的作曲家，在写作大型作品的主题时，往往就是运用这样的原则。例如理查德·施特

8 同上 p. 40

谱例 6：舒曼的《A 小调钢琴协奏曲》第一乐章的主题



在这个主题中，第 3、第 4 小节是第 1 小节的模进，之后主题在一个八度的跳进中，不但把主题推向一个小高潮，而且还引入新的节奏型（切分）和音程（半音）。这个 8 小节的主题大大地减少了古典主义时期的那种重复，取而代之的是用新素材来推动音乐的进行。而这种新素材的引入是在不知不觉中产生，并不是如同古典主义时期那样，新素材是在完全割裂、并置的情况下进入。从舒曼的这个主题中，我们似乎已经看到勃拉姆斯主题构建的一些方法，但勃拉姆斯比舒曼更为进步。舒曼的这个主题基本上还是建立在 4/4 拍的节拍模式上，虽然有新素材的引入，但不如勃拉姆斯那样大胆。第 6 小节可以说是第 5 小节的模进，第 7 小节最后三个八分音符可以看成是第 2 小节最后三个八分音符的倒置。

从以上这些例子中，我们可以看到勃拉姆斯的音乐是建立在前辈们的基础上，吸取他们的精华，又开创性地将新材料的引入与变化和展开结合在一起。勃拉姆斯的主题中，动机在发展或延续中没有出现任何空洞乏味的内容，既没有将动机仅仅从形式上扩展成有规律的诗节似的主题。也没有将不同的动机素材毫无联系地并置在一起，而是逐渐地、逻辑地发展动机，使主题在既有统一性，又有对比性的进行中更为流畅，同时又为音乐的后续发展奠定了基础。

对于十九世纪末之后音乐作品中的主题写作，理查德·施特劳斯也注意到“为创作提供素材的旋律动机很少超过 2 到 4 小节，其余部分则是详尽的阐述、发展、创作的技法。”⁸ 这正是用展开式变奏构建主题的基本原则。十九世纪末、二十世纪初的作曲家，在写作大型作品的主题时，往往就是运用这样的原则。例如理查德·施特

8 同上 p. 40

第二节 呈示性段落

十九世纪中叶以后，音乐形式大型化已成为一种基本趋势。戏剧音乐领域有结构极大扩展的乐剧；器乐音乐领域大型综合性的单乐章体裁和多乐章套曲也迅速发展。上一节已经论及这一时期的主题材料越来越简洁。达尔豪斯在《作曲问题》一文中，引用尼采的格言：如果人们想要认识真正的瓦格纳——“我们时代最伟大的音乐微型艺术家”，就必须忘记作为“露天艺术家”的瓦格纳⁹，来比喻简洁音乐动机与形式结构巨大之间的矛盾。不同的作曲家面对不同的音乐体裁找到了各自解决这一矛盾的有效途经。李斯特在交响诗和其它标题性器乐作品中创用“主题变形”手法，瓦格纳的乐剧大量运用“主导动机”和“严格模进”手法；勃拉姆斯不回避古典的传统器乐体裁：奏鸣曲、室内乐和交响曲，利用展开式变奏手法来构建主题自身，整合一个乐章，乃至达到大型套曲的统一。面对这样一些对写作技法的发展创新，当然不应该作熟优熟劣的价值判断。由于李斯特，尤其是瓦格纳对于西方音乐发展的巨大影响已广为人知，早有定论；而勃拉姆斯向来被认为是传统主义者，他的写作技法在十九世纪七十至八十年代甚至被认为是落伍的，然而，他不依赖音乐以外的标题或文学因素，直接面对纯器乐音乐，同样也解决了简洁主题与大型结构之间的矛盾，这正是学者们重新评价勃拉姆斯，将其定位为“改革者”的重要原因，如今这仍是一个值得研究的课题。

在论述与瓦格纳处于同一时代的勃拉姆斯同样具有创新精神，同样对于西方音乐发展具有不容忽视的巨大影响时，必须涉及两人之间的比较。因为他们在大型结构乐曲中的写作技法既有相同，又有差异。相同之处是把古典时期作为展开因素的手法转化为陈述性因素；不同之处是体裁不同，具体技法也不同。

瓦格纳作品中的主题延展常常采用“严格模进”（转调模进）的手法，例如《唐豪塞》序曲中表现唐豪塞痛苦的心情。

9 同上 p. 40

第二节 呈示性段落

十九世纪中叶以后，音乐形式大型化已成为一种基本趋势。戏剧音乐领域有结构极大扩展的乐剧；器乐音乐领域大型综合性的单乐章体裁和多乐章套曲也迅速发展。上一节已经论及这一时期的主题材料越来越简洁。达尔豪斯在《作曲问题》一文中，引用尼采的格言：如果人们想要认识真正的瓦格纳——“我们时代最伟大的音乐微型艺术家”，就必须忘记作为“露天艺术家”的瓦格纳⁹，来比喻简洁音乐动机与形式结构巨大之间的矛盾。不同的作曲家面对不同的音乐体裁找到了各自解决这一矛盾的有效途经。李斯特在交响诗和其它标题性器乐作品中创用“主题变形”手法，瓦格纳的乐剧大量运用“主导动机”和“严格模进”手法；勃拉姆斯不回避古典的传统器乐体裁：奏鸣曲、室内乐和交响曲，利用展开式变奏手法来构建主题自身，整合一个乐章，乃至达到大型套曲的统一。面对这样一些对写作技法的发展创新，当然不应该作熟优熟劣的价值判断。由于李斯特，尤其是瓦格纳对于西方音乐发展的巨大影响已广为人知，早有定论；而勃拉姆斯向来被认为是传统主义者，他的写作技法在十九世纪七十至八十年代甚至被认为是落伍的，然而，他不依赖音乐以外的标题或文学因素，直接面对纯器乐音乐，同样也解决了简洁主题与大型结构之间的矛盾，这正是学者们重新评价勃拉姆斯，将其定位为“改革者”的重要原因，如今这仍是一个值得研究的课题。

在论述与瓦格纳处于同一时代的勃拉姆斯同样具有创新精神，同样对于西方音乐发展具有不容忽视的巨大影响时，必须涉及两人之间的比较。因为他们在大型结构乐曲中的写作技法既有相同，又有差异。相同之处是把古典时期作为展开因素的手法转化为陈述性因素；不同之处是体裁不同，具体技法也不同。

瓦格纳作品中的主题延展常常采用“严格模进”（转调模进）的手法，例如《唐豪塞》序曲中表现唐豪塞痛苦的心情。

9 同上 p. 40

切，只不过是永无止境地重塑一个基本音型(basic shape)。或者换句话说，音乐作品中只有来自于主题，涌现于主题的内容，这些内容全可以追溯到主题；说得更严重点，除了主题，别无它物。”¹⁰的确，在勃拉姆斯的音乐中，运用展开式变奏的各种手法使一个动机在不知不觉中生成一个主题，用变奏、对位等各种技法使第一主题与第二主题紧密相连，用独特的节奏型、暗示性的音程使主题贯穿整个乐章、甚至整个作品。与同时代的瓦格纳相比，勃拉姆斯的前卫和进步在于面对主题的简洁性和曲式的大型化之间的矛盾时，即没有回避交响曲的创作，也没有借助于文学内容的帮助，而是用展开式变奏解决了这一矛盾。勃拉姆斯的展开式变奏不仅用于主题、呈示部，甚至贯穿整个作品。而展开式变奏的各种技法又都是基于传统的技法之上，勃拉姆斯对其进行独创性的整合，从而形成自己独特的风格。

勃拉姆斯没有写过歌剧，他主要的成就，除了大量声乐音乐之外，在器乐音乐领域：交响曲、室内乐、钢琴音乐。他的一生始终对奏鸣曲式感兴趣，采用奏鸣曲套曲写作的作品包括最初的三首钢琴奏鸣曲：《C大调钢琴奏鸣曲》(op.1)、《#F小调钢琴奏鸣曲》(op.2)、《F小调钢琴奏鸣曲》，以及《B大调钢琴三重奏》(op.8)，早期的《D小调钢琴协奏曲》(op.15)、《降B弦乐六重奏》(op.18)，中期的《G小调钢琴四重奏》(op.25)、《A大调钢琴四重奏》(op.26)、《F小调钢琴五重奏》(op.34)、《G大调六重奏》(op.36)、《E小调大提琴奏鸣曲》(op.38)、《C小调弦乐四重奏》和《A小调弦乐四重奏》(op.51, no.1, no.2)、《G大调小提琴奏鸣曲》(op.78)、《第一交响曲》等，晚期的《第二》、《第三》、《第四》交响曲以及《F大调大提琴奏鸣曲》(op.99)、《A大调小提琴奏鸣曲》(op.100)、《D小调小提琴奏鸣曲》(op.108)、《单簧管奏鸣曲》(op.120, no.1, no.2)等。这些作品展示了勃拉姆斯一生的创作历程。勃拉姆斯曾经鼓励他唯一的私人作曲学生古斯塔夫·詹纳(Gustav Jenner)认真研究贝多芬的奏鸣曲式，并要求特别注意主题在乐章构思中所起的影响。在跟随勃拉姆斯学习期间，詹纳学会了奏鸣曲结构必须从一个主题中合乎逻辑地发展而成，也就是“如果作曲家只是在奏鸣曲的外在形式下把一些主题结合在一起，他并不是在创作奏鸣曲；相反，奏鸣曲式必须是由主题产生的”¹¹。由此可见，在勃拉姆斯的观念中，音乐结构是呈现主题的发展历程，奏鸣曲式的精髓是主题，而非它的形式。

在采用奏鸣曲式写成的乐章中，呈示部主要是承担陈述主题的作用。勃拉姆斯最

10 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) P.290

11 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, p 34

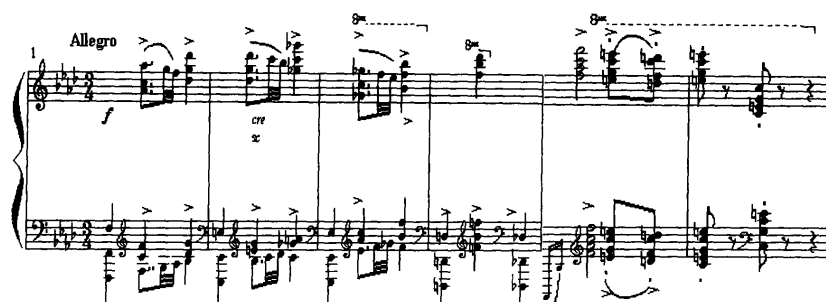
关注的是呈示部，他将展开式变奏用于呈示部进行，其曲式作用相当于瓦格纳和李斯特作品中的转调模进，即将以前更多是作为发展性的手段转化为呈示性功能。他对于这种手法的运用有一个不断实验、不断纯化的过程。最初用于钢琴奏鸣曲，接着用于室内乐领域，然后用于大型的交响曲。呈示部是他实验各种手法的主要段落。在早期的作品中，他喜欢运用各种变形的手法对主题进行阐述，乐句间、段落间界限分明。在中期的作品中，他运用展开式变奏手法使呈示部中的两个主题紧密相关，节奏、节拍也成为进行展开式变奏的手法之一，音乐逐渐变得更为流畅。在晚期的作品中，勃拉姆斯的音乐更趋简洁、精练。他运用展开式变奏技法已达到炉火纯青的地步。展开式变奏不仅结合了和声、节奏、节拍，更是影响到曲式结构的层面。正如弗里希所说：“在呈示部中，勃拉姆斯的技法最具独创性、最引人注目；正是在呈示部中，展开式变奏的原则得到了鲜明的体现，从中我们可以把握勃拉姆斯创作风格和技法的演变”¹²。

《F小调钢琴奏鸣曲》是勃拉姆斯最初发表的三首钢琴奏鸣曲之一。它不仅具有贝多芬式的激情，也融合了舒伯特式的浪漫，而更为重要的是此曲已经显露了勃拉姆斯创作技法的主要趋势。众所周知，变奏是他喜爱的技法之一。这一技法虽然古老，但随着时代的变迁，随着众多作曲家对它的不断革新，在浪漫主义时期仍不失其特有的魅力。不仅如此，不同作曲家对它都有着各自独特的解读方法。他们往往在体现时代的精神面貌，抒发各自的情怀的同时，努力挖掘变奏内在的潜力。可以说，在这首乐曲中最主要，也是最重要的技法就是变奏。虽然这是勃拉姆斯最初的作品之一，其中难免流露出稚嫩的创作技法，但他在此曲中对主题进行复调的处理，不仅为乐曲以后的各种变奏进行埋下绝妙的伏笔，而且也展露了勃拉姆斯对变奏独特的诠释方法。

音乐在激昂 I-II 级和弦进行中开始，经过一系列的模进在属和弦上结束主题的最初陈述。（谱例 2）这个动机看似简单，却蕴涵了三个声部，具有复调的性质。首先是高声部的 bA-G-F-bD（动机 a），其次是 bA-G-F-G（动机 b），最后是低声部的 F-G-bA-bB（动机 c）。这三个素材分别在以后的音乐中频频出现。首先出现在第 7 小节的是由动机 b 作为高声部的旋律，低音的伴奏音型在持续的三连音以及一个四分音符上进行。（谱例 5）5 小节之后，由于增加了一个高声部，动机 b 由主旋律变为第二声部。当最初的主题在 17 小节再现时，原先高声部的主题移到低声部，低声部的动机 c 缩短

12 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, p 121

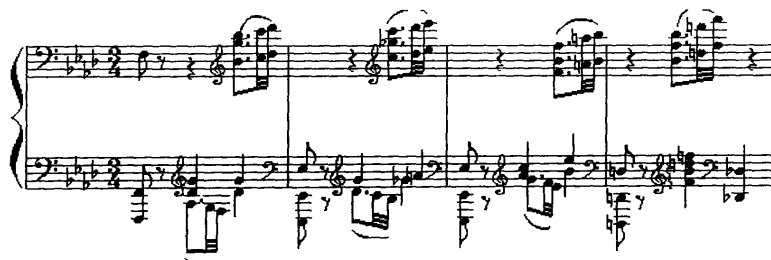
谱例 2 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 1—6 小节：



谱例 3 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 7-10 小节：



谱例 4 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 17-20 小节：



后，移高了四度，在高声部再现。如果把这段音乐与贝多芬的《热情奏鸣曲》以及舒伯特的《D 大调钢琴奏鸣曲》(D894) 作品中的开始部分作一比较，就会发现，在贝多芬和舒伯特的奏鸣曲中，音乐的进行往往具有这样的一种模式。首先是主题的呈示，之后是主题的模进，然后是主题的分裂、分裂后的模进。但勃拉姆斯并没有如此。音乐在陈述完主题的后并没有进行模进，而是对主题中的素材再次进行完整地陈述。如果说贝多芬和舒伯特的这种进行具有强烈的动力性，那么勃拉姆斯的音乐则拥有更多的统一性。开始的动机在强烈的、丰满的和弦推动中冲向半终止。停顿之后的第 7 小节突然转入极弱，这个乐句虽然来自最初的动机，但此时节奏变得平稳，持续的三连

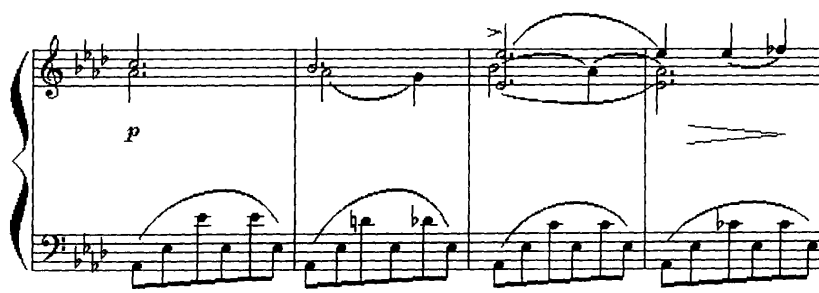
音和一个四分音符的节奏使伴奏具有黑米奥拉的特点。音乐在渐慢和减弱中结束了这一乐句。休止之后的主题再次以饱满的热情、丰满的音响出现。

在主题之后的连接段落（23 小节）中，勃拉姆斯继续运用最初的动机 a，只是这次把它放在左手作为伴奏音型来处理。而右手音型是来自动机 b，勃拉姆斯为了让人们记住这是来自开始主题，作了一系列的模进。（谱例 5）39 小节的第二主题转入了谱例 5：勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 23-26 小节：



降 A 大调，这是一个多声部的抒情主题，但它的每个声部依然是来自最初的动机（谱例 6）。由于整个呈示部中每个段落的素材都来自主题，段落的结尾都有停顿，且都停在属和弦上，所以阿尔诺·米彻科（Arno Mischka）认为：“如果段落之间的长度没有区别，如果在每段的结尾处，没有动力不断的出现，迫使音乐继续往前发展，那么乐章的形状可能不仅是由变奏原则来决定，而且是用变奏它自己的形式来形成的。¹³”的确，开始的动机主导了这个乐章。但我认为，也许勃拉姆斯就是想要创造一种内涵丰富的主题，并由此来展开整个作品。在贝多芬的《热情奏鸣曲》中，开始主题是由空洞的、主和弦上的八度构成的，而李斯特《B 小调奏鸣曲》的主题则是运用强烈的、尖锐的八度下行构成。这些主题都缺乏可挖掘的内涵，从而迫使音乐不断地向

谱例 6：勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第 39-42 小节：

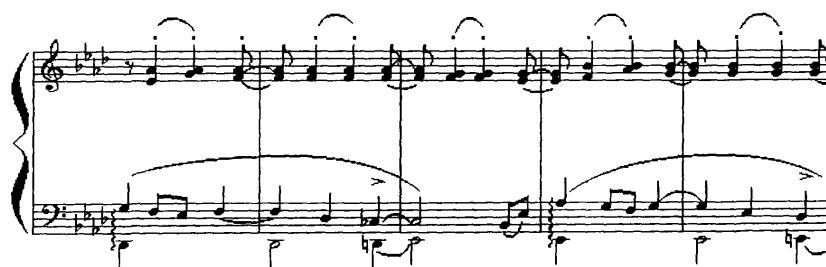


13 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984. P. 38

外扩展。而勃拉姆斯的这段音乐进行侧重于变化，放弃了类似于贝多芬和李斯特的展开的手法。其实就当时勃拉姆斯所处的环境来讲，他是完全了解贝多芬和李斯特的音乐，而他之所以没有运用类似的手法进行创作，我想他是在摸索一条完全属于自我的创作风格。

虽然勃拉姆斯的主题构建与贝多芬《热情奏鸣曲》不同，但这两首作品的两个插段从表面上看具有两个共同点，首先都在降D调上进行，其次材料都是来自第二主题。但它们的发展手法完全不同。贝多芬插段的前4小节完全和第二主题一样，之后它没有像呈示部那样在高八度上出现，而是提高了六度进行发展。可以说这个主题的性格没有改变，它的出现使人马上想起呈示部的第二主题。而勃拉姆斯的插段则完全不同（见谱例7）。它可以说是来自第二主题，其实更为精确地讲是来自最初的动机，但事实上它是来自早已写完的第二乐章的第二主题。此外，这个插段进行并不能让人联想到第一乐章的第二主题。因为插段的旋律是由左手来演奏，音乐更为内省、深沉。而第二主题的旋律是在高声部（见谱例6）。由于在不同音区，旋律的进行也不同，致使这两个抒情旋律的色彩完全不同。可以说勃拉姆斯是在努力挖掘主题的内在潜力，并对其进行变奏。这不得不使我想起沃尔特·弗里希说过的一段话，即变化指的是在保留主题的基本形状，尤其是它的音高轮廓或音型的同时，从根本上改变它的调式及特征：速度、节奏、节拍、和谐度、力度、清晰度——所有这些因素都可能会有变化，但是主题仍然清晰可辨。打个类似的比方：裹在主题外面的衣服可以千变万化，但不会影响它的基本生理结构，即它的肌肉和骨头¹⁴。所以我认为阿道夫·舒伯林（Adolf Schubring）把这一乐章称为是单一主题是非常合适的。

谱例7：勃拉姆斯《F小调钢琴奏鸣曲》第一乐章的第91-95小节）



勃拉姆斯对贝多芬的作品非常熟悉，从贝多芬的奏鸣曲中他学到了许多东西，例

14 Frisch, *Brahms and the principle of Developing Variation*, p.42

如主题简洁，段落分明，主题之间的联系等。这些特征也反映在这个乐章中，但此乐章的动机非常独特，具有丰富的内涵。勃拉姆斯分解了动机的各个素材，使其在不同的段落以新的形式，以更为丰满姿态出现。虽然勃拉姆斯尽其所能去展示它，对它进行变奏，但确忽略了对它的展开，可以说他更多的是关注如何挖掘主题可能变化的不同形态。由于过分强调非常清晰地展现“变化”，因此未能协调和声、旋律和曲式的进行过程，导致这些主题之间太过于封闭、不够流动，使这个乐章听上去有点生涩。难怪有些评论家认为段落之间有明显的“粘合”痕迹，甚至认为音乐的进行比较生硬，有点笨拙。但我认为勃拉姆斯是在挖掘变奏这一古老技法的潜力，是在摸索不同的动机进行的可能性，是在挑战传统模式，是在探索新的音乐进行。对于刚踏入创作领域的勃拉姆斯来说，也许这次的试验并不算很成功，但至少是创作了一个独特的动机。

在室内乐作品中，《G 小调钢琴四重奏》(Op.25)是在呈示部中运用展开式变奏手法的一个较早的例子。这是一部众多评论家关注的作品。1862 年 11 月首演于的维也纳，汉斯利克对它的评价是：“主题没有多大意义。勃拉姆斯通常更为注重这些主题的对位进行，而不是它们的实际内在内容。四重奏中的主题非常的单调乏味。在音乐的发展过程中，它们被赋予各种富有想象力的变形，但是由于缺乏意义深远的主题，整个作品要取得良好的效果是不可能的。¹⁵”与他的看法相同的还有约阿希姆。早在一年以前，约阿希姆就写信给勃拉姆斯，认为第一乐章主题中缺乏真正的变化，或创新之举，尽管他也承认“勃拉姆斯对音乐的处理使得主题变得非常庄重。¹⁶”从谱例 8 中我们可以看到全曲是在平均的四分音符、空洞的八度齐奏中开始的。事实上第 2 小节是第 1 小节的倒置模进，而第 3 小节是第 2 小节的模进。由此克劳斯·维拉塔 (Velten) 认为这些灰暗忧郁的旋律似乎为了实现一个特别的意图：“勃拉姆斯在展现动机的时候，没有任何明确的节奏。从而使听众的注意力完全被音程的内容所吸引。¹⁷”而这些音程中最为重要的是二度音程，即在第 1 小节中的一个上升音程 (F#-G)，以及这以后的下降音程 (Eb-D 等)。

15 同上 p 66

16 同上

17 同上

谱例 8 勃拉姆斯《G 小调钢琴四重奏》第一乐章 (Op. 25) 开始主题

勋伯格是第一位发现勃拉姆斯作品中具有革新精神的评论家，自然对勃拉姆斯作品研究非常的深刻，对这个作品的评价是：“1、我喜欢这个作品，2、这个作品很少被演奏，3、它的演奏总是非常的糟糕，因为钢琴家越杰出，演奏的声音就越响，你根本无法听到弦乐中的任何内容。我希望能同时听到每个声音，因此我完成了这个作品。”¹⁸ 由于勋伯格认为这个作品具有内在的交响性，所以在 1937 年把它改编成管弦乐作品，以此来揭示它丰富的内涵。弗里希更是从洛杉矶勋伯格学院的档案中找到一页草稿，勋伯格在上面非常潦草地抄了《G 小调钢琴四重奏》的开始主题、用遗憾口气地写道：“真不幸是由勃拉姆斯创作的……勋伯格只是将它改编成管弦乐。”这句话不但表达勋伯格对勃拉姆斯的钦佩之情，而且还说明勋伯格对勃拉姆斯的了解程度。

18 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, p 74

正是因为当年的勃拉姆斯非常欣赏约翰·斯特劳斯的《蓝色多瑙河》。他在给斯特劳斯的继女写一些幽默的言辞中引用了《蓝色多瑙河》的开始几小节，然后诙谐地写到“真不幸，这不是由约翰·勃拉姆斯创作的”。而勋伯格的话完全是模仿勃拉姆斯语气。

这首作品还引起了达尔豪斯的关注，他认为这一乐章的呈示部是运用展开式变奏手法的典型之作，他的具体分析是：“主要段落（第 1-27 小节）的材料来自极为简洁的两个动机，就它们本身而言，没有重要的意义：第一个动机由四个音符组成，第二个动机则由两个音符组成。主题的第一部分是建立在动机的音型上，既由 D-B \flat -F \sharp -G 构成的第 1 小节，这个小节在第 5 小节进行移调，而第 1 小节和第 5 小节分别在 2-3 小节及 6-8 小节发生自由倒置，两个片段之间就是一组同时演奏的双音（第 4 小节：F \sharp -C \sharp -E-D）。主题的第二部分仅包含了一个下行二度，这个二度继续进行重复和模进（第 11-13 小节），以各种节奏类型出现：二分音符（第 11-13，20）以及附点二分音符（第 17-18），八分音符（第 13-15）和四分音符（第 15-16）。”¹⁹虽说达尔豪斯认为这个呈示部是勃拉姆斯用展开式变奏进行创作的一个典型例子，但他的分析仅仅停留在 20 小节之内。此外除了主题之外也很少涉及到其它因素。的确这个长达 10 小节主题几乎每一小节都有二度进行，不仅如此，许多评论家认为大提琴演奏的第二主题也是来自于第一主题，这个主题开始于第 50 小节。的确，这个主题开始的几个音

谱例 9 勃拉姆斯《G 小调钢琴四重奏》op. 25 第一乐章的第二主题第 50-59 小节：

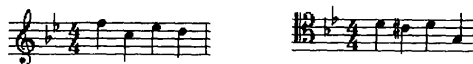


(F-G-G \sharp -A) 以及后续部分都包含大量的二度，从而使这个主题从某种程度上说与第一主题有着密切的联系，而不只是变奏。但是不久音乐又回到了第一主题，第 56 和 57 小节似乎又是全曲第 2 小节的倒置（见谱例 9）。虽然这两个主题都有二度音程这个特征，但它们的节奏完全不同，这致使它们的性格也完全不一样。如果说第一主题

19 Dahlhaus, “Issues” p. 46

是条灰暗忧郁的旋律，那么这是条充满激情的旋律。只是第一主题某些内容总是阴魂不散地出现在第二主题中。由此达尔豪斯对这段呈示部的总结是：勃拉姆斯把创作的简练推到了极致，用最小的主题内容构建最大的音乐作品。²⁰

谱例 10：



事实上，不仅在第二主题中有第一主题的内容，在最初短短的 50 小节中，第 1 小节的主题就出现了四次：第 1 小节、第 21 小节、第 27 小节以及第 41 小节，所以我们甚至可以说整个呈示部、甚至是整个第一乐章充斥了二度的进行。无论是勋伯格还是达尔豪斯都如此关注这个作品，我想他们和勃拉姆斯本人一样，都知道开始主题中的二度本身并无多大意义，它的全部意义在于指出发展更大形式的途径。通过一个二度音程的各种倒置、模进产生第一乐章的呈示部，甚至是整个乐章。但他们的分析只注重旋律，孤立地看待音乐进行中某一素材，忽视了其它因素，节奏、和声等。而弗里希则从总体布局来分析，认为勃拉姆斯通过高度清晰地呈示主题，有限地发展了简洁的动机²¹。我认为这个乐章的确如同勃拉姆斯同时代人提出的那样，音乐注重的是对位的进行，主题没有完全地展开，展开式变奏的技法没有与节奏、和声等因素相结合，所以只能说是对展开式变奏技法的一次尝试。不成功主要原因我认为有以下几点：一、主题的结构还是呈现封闭状态。第 10 小节上，无论是旋律还是和声都用完满的结束。这导致新的内容难以进入。二、主题缺乏可挖掘的内容，呈单一状态。第一小节之后，都如同达尔豪斯所讲那样，不是变化就是模进。不如作品 Op. 26 那样，主题中就包含两个动机，为以后的音乐进行各种发展打下良好基础。三、节奏过于呆板，不够流动。主题中几乎只有四分音符的音乐进行。但无论如何，勃拉姆斯在此初次尝试了运用展开式变奏的技法使呈示部的两个主题密切相关，与勃拉姆斯早期的作品相比，例如《F 小调钢琴奏鸣曲》(op. 5) 还是有很大的进步。正如弗里希所说：“呈示部的陈述相当笨拙，但是这个过程暗示了真正展开式变奏的方法²²”。

勃拉姆斯有许多作品都是成对地出现。例如：两首《弦乐四重奏》(Op. 51) 发表于 1873 年；《第一交响曲》和《第二交响曲》分别于 1876 和 1877 年发表；两首《单

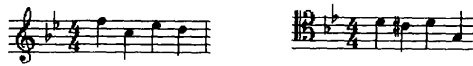
20 Dahlhaus, "Issues" p. 49

21 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, P. 74

22 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, P. 70

是条灰暗忧郁的旋律，那么这是条充满激情的旋律。只是第一主题某些内容总是阴魂不散地出现在第二主题中。由此达尔豪斯对这段呈示部的总结是：勃拉姆斯把创作的简练推到了极致，用最小的主题内容构建最大的音乐作品。²⁰

谱例 10：



事实上，不仅在第二主题中有第一主题的内容，在最初短短的 50 小节中，第 1 小节的主题就出现了四次：第 1 小节、第 21 小节、第 27 小节以及第 41 小节，所以我们甚至可以说整个呈示部、甚至是整个第一乐章充斥了二度的进行。无论是勋伯格还是达尔豪斯都如此关注这个作品，我想他们和勃拉姆斯本人一样，都知道开始主题中的二度本身并无多大意义，它的全部意义在于指出发展更大形式的途径。通过一个二度音程的各种倒置、模进产生第一乐章的呈示部，甚至是整个乐章。但他们的分析只注重旋律，孤立地看待音乐进行中某一素材，忽视了其它因素，节奏、和声等。而弗里希则从总体布局来分析，认为勃拉姆斯通过高度清晰地呈示主题，有限地发展了简洁的动机²¹。我认为这个乐章的确如同勃拉姆斯同时代人提出的那样，音乐注重的是对位的进行，主题没有完全地展开，展开式变奏的技法没有与节奏、和声等因素相结合，所以只能说是对展开式变奏技法的一次尝试。不成功主要原因我认为有以下几点：一、主题的结构还是呈现封闭状态。第 10 小节上，无论是旋律还是和声都用完满的结束。这导致新的内容难以进入。二、主题缺乏可挖掘的内容，呈单一状态。第一小节之后，都如同达尔豪斯所讲那样，不是变化就是模进。不如作品 Op. 26 那样，主题中就包含两个动机，为以后的音乐进行各种发展打下良好基础。三、节奏过于呆板，不够流动。主题中几乎只有四分音符的音乐进行。但无论如何，勃拉姆斯在此初次尝试了运用展开式变奏的技法使呈示部的两个主题密切相关，与勃拉姆斯早期的作品相比，例如《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 5) 还是有很大的进步。正如弗里希所说：“呈示部的陈述相当笨拙，但是这个过程暗示了真正展开式变奏的方法²²”。

勃拉姆斯有许多作品都是成对地出现。例如：两首《弦乐四重奏》(Op. 51) 发表于 1873 年；《第一交响曲》和《第二交响曲》分别于 1876 和 1877 年发表；两首《单

20 Dahlhaus, "Issues" p. 49

21 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, P. 74

22 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, 1984, P. 70

的交替中流动地进行。之后，大提琴奏出后半部分的主题。它与前一部分紧密相连，似乎是自然而然地从前半部分中衍生出来。它的前 2 小节是由平稳的八分音符构成，但第 3 小节(乐谱的第 7 小节)呼应了第 2 小节的第 2 和第 3 拍(G#-A-C#等于 B-C#-E)，只是把原来由半小节组成的动机压缩成一拍中的三连音。大提琴演奏完主题结束后，这个规整的 8 小节主题又再次重现，只是这次先由小提琴演奏前 4 小节，钢琴演奏主题的后 4 小节，之后进行小规模的模式、变化和发展。之后，主题的前半部分再次由钢琴在高八度上，用双手厚实的八度来演奏。音乐通过模式得到了发展，并在 37 小节推向高潮。在这个主题中蕴涵了许多可供以后音乐发展所需的内容。首先有二度、三度的音程，其次有二连音和三连音交替的节奏。而舒伯特(Giselher Schubert)在《主题和双主题：勃拉姆斯交响曲中的问题》一文中把这首作品的音乐发展归结为由二连音和三连音的节奏引发的²³。

谱例 12：动机 1、2



第二主题从 53 小节开始，先是钢琴演奏出一个新的、带有装饰音的动机(谱例 13)。与第一主题的动机有所不同，它是在强拍上开始的。但事实上，这个上行四度的动机来自第一主题的第二动机。如把第一个 F#音省略不看，后面的 G#-A-C#-B 就是动机 B-C#-E-D 的模式。勃拉姆斯为了让听众想起第一动机，让大提琴演奏对第一动机的三连音进行一个自由颠倒的模式。钢琴声部在第二次模式时，突然改变了方向，由一个跨小节的#G(第 55 小节)引发了新动机的产生。从 57 小节开始的新动机以其独特的节奏，打乱了乐谱上原有 3/4 拍的正常进行。这个由附点节奏和跨小节的切分音符构成的动机只持续了 3 小节，钢琴声部的音乐又转向平稳的八分音符进行。八分音符是属于动机 2 的范畴，可是勃拉姆斯并没有让钢琴声部出现动机 2 的音型，却是安排了动机 1 的音型在 60 小节中出现(B-#A-B)。事实上，我认为第一主题和第二主题最大的联系就是在节奏的安排上。第一主题中三连音和二连音界限分明，在前 4 小节中主要以三连音构成，而后 4 小节主要以二连音构成。但在第二主题中，二连音和

23 Giselher Schubert, "Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms" *19th Century Music* p. 14

的交替中流动地进行。之后，大提琴奏出后半部分的主题。它与前一部分紧密相连，似乎是自然而然地从前半部分中衍生出来。它的前 2 小节是由平稳的八分音符构成，但第 3 小节(乐谱的第 7 小节)呼应了第 2 小节的第 2 和第 3 拍(G#-A-C#等于B-C#-E)，只是把原来由半小节组成的动机压缩成一拍中的三连音。大提琴演奏完主题结束后，这个规整的 8 小节主题又再次重现，只是这次先由小提琴演奏前 4 小节，钢琴演奏主题的后 4 小节，之后进行小规模的模式、变化和发展。之后，主题的前半部分再次由钢琴在高八度上，用双手厚实的八度来演奏。音乐通过模式得到了发展，并在 37 小节推向高潮。在这个主题中蕴涵了许多可供以后音乐发展所需的内容。首先有二度、三度的音程，其次有三连音和三连音交替的节奏。而舒伯特(Giselher Schubert)在《主题和双主题：勃拉姆斯交响曲中的问题》一文中把这首作品的音乐发展归结为由三连音和三连音的节奏引发的²³。

谱例 12：动机 1、2



第二主题从 53 小节开始，先是钢琴演奏出一个新的、带有装饰音的动机(谱例 13)。与第一主题的动机有所不同，它是在强拍上开始的。但事实上，这个上行四度的动机来自第一主题的第二动机。如把第一个 F#音省略不看，后面的 G#-A-C#-B 就是动机 B-C#-E-D 的模式。勃拉姆斯为了让听众想起第一动机，让大提琴演奏对第一动机的三连音进行一个自由颠倒的模式。钢琴声部在第二次模式时，突然改变了方向，由一个跨小节的#G(第 55 小节)引发了新动机的产生。从 57 小节开始的新动机以其独特的节奏，打乱了乐谱上原有 3/4 拍的正常进行。这个由附点节奏和跨小节的切分音符构成的动机只持续了 3 小节，钢琴声部的音乐又转向平稳的八分音符进行。八分音符是属于动机 2 的范畴，可是勃拉姆斯并没有让钢琴声部出现动机 2 的音型，却是安排了动机 1 的音型在 60 小节中出现(B-#A-B)。事实上，我认为第一主题和第二主题最大的联系就是在节奏的安排上。第一主题中三连音和二连音界限分明，在前 4 小节中主要以三连音构成，而后 4 小节主要以二连音构成。但在第二主题中，二连音和

23 Giselher Schubert, "Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms" *19th Century Music* p. 14

谱例 14：勃拉姆斯《第二交响曲》第二乐章的第 1-12 小节：



这个主题由大提琴奏出，低沉舒缓音调、连绵不断的旋律，述说着勃拉姆斯内心深处的浪漫情怀。这条旋律的节奏依然如同上面的作品一样，无视乐谱上的 4/4 拍，但并不是说所有的节奏都游离于 4/4 拍，音乐在第 3 小节又回到了既定的拍子上，但不久之后又再次脱离，以下是本人重新划分的小节线。

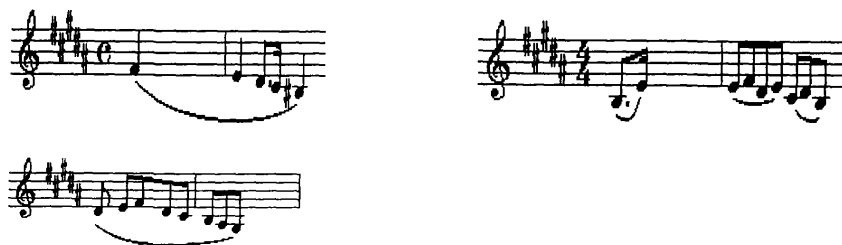
谱例 15：本人为勃拉姆斯《第二交响曲》柔板主题重新划分小节线：



当然勃拉姆斯的节拍更具流动性，本人在此只是想说明勃拉姆斯并没有让节奏在一种固定的规律中脱离既定的节拍，而是在既定的节拍和新的节拍模式之间摇摆。此外，更具魅力的是主题的生成能力。开始的动机（见谱例 14）从主题下行进入到 B \sharp 上，然后是反复停留在 B 上，而总谱上的根音一直停留在属音上。之后，第二动机开始，它和第一动机一样都是下行进行。第二动机的出现不仅暂时让人感受到乐谱上 4/4 拍，而且主音也出现在根音上。此后，出现在第 4 和第 5 小节中的 F \sharp 非但没有解决到主音，而且还产生了另一个新的动机。这个动机再次打破了乐谱上的节拍。但它仍然与第 1 和第 2 动机紧密相连，都是下行进行，只是此时音乐下降到 B，而不是 B \sharp 。第一动机中的 E 和 B \sharp 是出现在第 1 和第 2 拍上，而第 3 动机中的这两个音是出现在第 3

和第1拍上。从以下的谱例中，我们不难看出这三个动机的共同特征：从E开始下降到B#或B。

谱例 16：动机 1、2、3、



第3动机在模进之后似乎想进入B大调的属调，但仍然没有成功。勃拉姆斯的这个主题与前面我所提到的作品相比，最大的进步在于，他始终没有让音乐出现一个明确的V-I终止，从而使音乐打破了段落分明的一贯作法，在不断的期待中发展。即便在《A大调钢琴四重奏》中，音乐在第8和第9小节的开始处有明确的V-I结尾（见谱例11）。而在这个作品中，当人们还在等待一个明确的终止时，长笛在第12小节的最后一拍上又重新开始陈述这个主题。勋伯格在《作曲基本原理》中说道：“不加变化的重复容易产生单调，而关系疏远的要素的并置则又容易变成毫无意义的东西，特别是当缺乏一些起统一作用的要素时。变化必须限制在性格、长度与速度所要求的范围内：这里必须强调动机型的连贯性。”²⁴可以说，勃拉姆斯对这个主题的处理正是恰到好处体现了这种动机型的连贯。

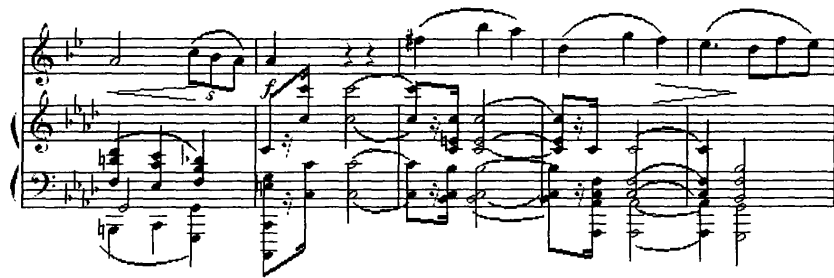
这个主题在第二次陈述并不完整，主题充分发展了第2动机。从17小节开始它转变成一个四声部的赋格段落。之后在27小节，弦乐再次奏出了第2动机，并通过模进，把音乐推向高潮。为了延续这个高潮，勃拉姆斯避免在29小节把C#解决到F#，取而代之的是，低音逐步上升到D#，之后又回到C#。直到第二主题在33小节进入，F#根音才出现。第二主题不但解决了和声的紧张度，而且还说它的出现似乎是由前面音乐引发而成的。由此可见，在这个作品中，勃拉姆斯把在前一个作品中，主题的构造的原则运用到结构层面。在前一个作品中，主题是由一个动机结尾引发另一个动机产生的。而在这个作品中，勃拉姆斯把这种原则扩展到了结构层面，第二主题的出现从某种角度上讲，是由第一主题引发的。

24 阿诺德·勋伯格著，吴佩华译，《作曲基本原理》上海文艺出版社，1984年，第23页

创作于1894年的《F小调单簧管奏鸣曲》(op. 120. no. 1)是勃拉姆斯晚期室内乐运用展开式变奏的代表作之一。全曲在钢琴僵硬的八度上开始。虽然最初展现出的这个音型不像是一个真正的主题,实际上是从一个简短的动机上逐渐变化、展开而成,并且为后续音乐提供发展空间。全曲在上行四度(C-F-Eb-Db)后就开始运用逐渐下降的三度,即C-Eb-Db, Bb-Db-C,最后是F-Ab-Gb三个音。由于没有和声的支持,所以调性一直的模糊不清,直到单簧管吹奏出第一个音,钢琴声部才确立了F小调。单簧管的主题是一个规则的、8小节乐句,采用传统的和声进行,结束时停留在F小调的属和弦上(第12小节)。我们不难看出,这个单簧管主题基本上是建立在三度进行上,也就是来自最初的钢琴主题。这种三度进行的主题,在勃拉姆斯的音乐中经常出现(如《德意志安魂曲》、《第四交响曲》等)。随后,这个在属七和弦上的半终止音型又自然而然地引出由单簧管吹奏的略有变化的最初钢琴主题(第13小节),音乐按顺序向下缩减(F#-Bb-Ab, Db-G-F, Eb-Db-F-Eb-Db),在第18—20小节再次出现这个音型,可以说,钢琴主题的进入并不引人注目,但勃拉姆斯运用展开式变奏挖掘了主题的潜在魅力,为后续音乐指出了方向,为全曲的发展打下良好的基础。

谱例 17: 勃拉姆斯《F小调单簧管奏鸣曲》(op. 120. no. 1)





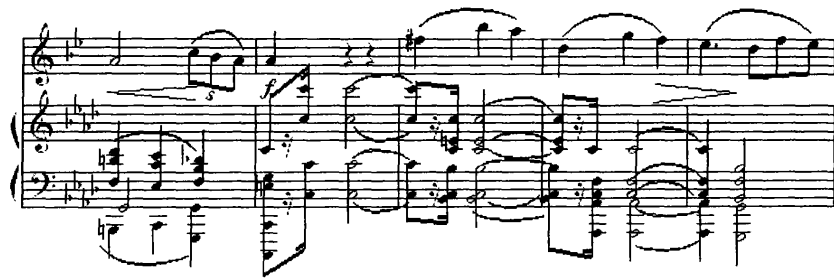
钢琴在第 38 小节处再次以变化的形式奏出最初的主题，此时它所强调的是下行音阶式的进行（Ab-Gb-F），随后单簧管也对此音型作出了呼应（第 44—45 小节）。当单簧管在第 53 小节采用附点节奏，在 C 小调，即 F 小调的属上来结束呈示部第一主题时，事实上，这个附点节奏就是呈示部第二主题的节奏特征所在。勃拉姆斯正是运用展开式变奏使新主题的进入在不知不觉中，而整个呈示部也正是运用展开式变奏在简洁的主题上逐渐发展形成，这个主题不但衍生出众多的内容，而且使音乐在流畅、不断地变化中形成。

对勃拉姆斯早期、中期、晚期代表作的分析，使我们清晰地看到他将在动机和主题中所运用的展开式变奏观念运用到呈示部、节奏的处理中，这不仅反映了他创作风格逐步迈向成熟，更为重要的是他从早期注重主题的变化，转变到晚期把展开式变奏的观念扩展到音乐构建的不同层面，从而使音乐变得更为统一、更为流畅。在此可以用勋伯格的话来阐述勃拉姆斯的创作：“主题根本不是独立自决的。相反，它严格地受制于后面必须得出的结局。没有后面的结局，它可能一点意义也没有。”²⁵ 勃拉姆斯正是通过展开式变奏将短小的主题延展到呈示部中。如果说李斯特和瓦格纳将严格模进从发展性手法转变为呈示性手法，是对音乐技法发展作出重大贡献，那么勃拉姆斯在呈示段落中运用展开式变奏也具有同等的价值。

第三节 全曲的整合

李斯特的交响诗以及瓦格纳的乐剧都是在结合文学的基础上，大量地运用主题变形和主导动机手法，这不仅解决了主题的简洁性和曲式的大型化之间的矛盾，而且还

25 阿诺德·勋伯格著，吴佩华译，《作曲基本原理》上海文艺出版社，1984 年，第 118 页



钢琴在第 38 小节处再次以变化的形式奏出最初的主题，此时它所强调的是下行音阶式的进行（Ab-Gb-F），随后单簧管也对此音型作出了呼应（第 44—45 小节）。当单簧管在第 53 小节采用附点节奏，在 C 小调，即 F 小调的属上来结束呈示部第一主题时，事实上，这个附点节奏就是呈示部第二主题的节奏特征所在。勃拉姆斯正是运用展开式变奏使新主题的进入在不知不觉中，而整个呈示部也正是运用展开式变奏在简洁的主题上逐渐发展形成，这个主题不但衍生出众多的内容，而且使音乐在流畅、不断地变化中形成。

对勃拉姆斯早期、中期、晚期代表作的分析，使我们清晰地看到他将在动机和主题中所运用的展开式变奏观念运用到呈示部、节奏的处理中，这不仅反映了他创作风格逐步迈向成熟，更为重要的是他从早期注重主题的变化，转变到晚期把展开式变奏的观念扩展到音乐构建的不同层面，从而使音乐变得更为统一、更为流畅。在此可以用勋伯格的话来阐述勃拉姆斯的创作：“主题根本不是独立自决的。相反，它严格地受制于后面必须得出的结局。没有后面的结局，它可能一点意义也没有。”²⁵ 勃拉姆斯正是通过展开式变奏将短小的主题延展到呈示部中。如果说李斯特和瓦格纳将严格模进从发展性手法转变为呈示性手法，是对音乐技法发展作出重大贡献，那么勃拉姆斯在呈示段落中运用展开式变奏也具有同等的价值。

第三节 全曲的整合

李斯特的交响诗以及瓦格纳的乐剧都是在结合文学的基础上，大量地运用主题变形和主导动机手法，这不仅解决了主题的简洁性和曲式的大型化之间的矛盾，而且还

25 阿诺德·勋伯格著，吴佩华译，《作曲基本原理》上海文艺出版社，1984 年，第 118 页

与第四乐章间奏曲（谱例 2）的开始部分相比较，我们不难发现它们之间的共同点，虽然它们的伴奏的织体不同，调性也不一样，第四乐章的旋律变成在降 B 小调上，不时被低音三连音打断，近似阴森的葬礼进行曲。但它们却都以下行三度作为乐章的开始。此外，在行板的第二主题中，音乐的进行有所渐慢（Poco piu Lento），节奏变为 4/16 拍，调性转成降 D 大调，旋律在左右手的交替十六分音符上进行（谱例 1）。这个旋律在 144 小节再现时却是 3/4 拍的形式（谱例 4），而到了尾声处（谱例 5）再次出现，不仅表情记号变为柔板，节奏也进一步被拉长。其实在这个尾声还包含了另一个素材，即我们在前面提到过的与间奏曲第四乐章主题（见例 2）非常相似的这个乐谱例 3 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的 Poco piu lento 第 37-42 小节：



谱例 4 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的第 144-146 小节：



谱例 5 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的尾声：



与第四乐章间奏曲（谱例 2）的开始部分相比较，我们不难发现它们之间的共同点，虽然它们的伴奏的织体不同，调性也不一样，第四乐章的旋律变成在降 B 小调上，不时被低音三连音打断，近似阴森的葬礼进行曲。但它们却都以下行三度作为乐章的开始。此外，在行板的第二主题中，音乐的进行有所渐慢（Poco piu Lento），节奏变为 4/16 拍，调性转成降 D 大调，旋律在左右手的交替十六分音符上进行（谱例 1）。这个旋律在 144 小节再现时却是 3/4 拍的形式（谱例 4），而到了尾声处（谱例 5）再次出现，不仅表情记号变为柔板，节奏也进一步被拉长。其实在这个尾声还包含了另一个素材，即我们在前面提到过的与间奏曲第四乐章主题（见例 2）非常相似的这个乐谱例 3 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的 Poco piu lento 第 37-42 小节：



谱例 4 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的第 144-146 小节：



谱例 5 勃拉姆斯《F 小调钢琴奏鸣曲》行板的尾声：



而非古典主义式的。与古典主义时期那种运用短小的、具有动力性的动机进行发展的奏鸣曲（特别是海顿和贝多芬）相比，可以说是貌合神离。而事实的确也是如实。全曲的首次上演是在 1863 年 1 月由勃拉姆斯亲自演奏。而此曲的第二和第三乐章早在 1853 年克拉拉就已在莱比锡演奏过。

总之，此曲中的许多创作技法来自维也纳古典乐派，例如短小动机、段落的安排、主题分裂或模进等。此外他同时代的作曲家，如舒伯特和李斯特对他的影响也是不可低估的。众所周知，勃拉姆斯非常喜欢舒伯特的音乐，亲自演奏他的作品，甚至还编辑他的作品。舒曼的家是他最早了解舒伯特音乐的地方，在那里他演奏过舒伯特的《A 小调奏鸣曲》（D845）、《D 大调奏鸣曲》（D850）和《降 B 大调奏鸣曲》（D960）。而舒伯特的《流浪者幻想曲》中那贯穿全曲的动机音型，以及末乐章再现、延续第一乐章的内容等都对勃拉姆斯的创作产生影响。此外，勃拉姆斯在行板尾声中的处理也许得益于李斯特《B 小调奏鸣曲》中把不同的主题变成一个宽广的旋律。毕竟这是勃拉姆斯的最初作品，要想形成个人独特的风格只有在向前辈们学习后，逐步探索、研究才能奠定自己的风格。这首作品中独特的动机安排已部分证明了舒曼对他的称赞。可以说，这是首富有浪漫主义气息的作品，乐曲并不强调主题动力性的展开，而是注重旋律内容的表达。虽然这首作品中心动机没有得到真正的发展。在他以后的作品，尤其是晚期的交响曲、室内乐中，例如：《第三交响曲》、《第四交响曲》等完美地体现了发展与变奏相结合的技法，从而进一步地浓缩、整合作品的素材。

在把展开式变奏原则作为整合大型器乐套曲的主要手段之前，勃拉姆斯首先利用艺术歌曲这种小型的抒情性体裁做试验，把这一技法扩展到和声、节奏等技法层面。这里分析勃拉姆斯为霍尔特（Holt）抒情诗谱写的《五月之夜》，此曲创作于 1866 年 4 月，是首典型的从单一主题出发，运用展开式变奏将主题发展成一首完整歌曲的作品。勃拉姆斯曾经和乔治·亨舍尔（George Henschel）在描述创作过程时引用过这首作品。勃拉姆斯对亨舍尔说：

不努力工作不可能产生真正的创作，你称之为创造的东西，比如一种想法，一个观点，仅是凭空产生的灵感，这不是我所能控制的，也不是我的功劳。对，灵感是一份礼物、一份天赐的礼物，我甚至会去轻视它，直到我用我的努力工作来实现它。同时，做这些时不必匆匆忙忙。这如同播种；它会在不知不觉间发芽，不受我们的控制。例如，当我发现一首歌的第一短句，谱例：（见谱例 7 的第 3 和第 4 小节）

我可能会合上这本书，然后去散步，做一些其它的事，也许一连几个月都不去考虑它。无论如何，没有什么损失。然后，如果我再次接触这个主题，它肯定就会定形：这时，我可以开始真正的工作了。²⁶

歌曲分为三段，每段各四句。现将中文、德文和英文的译文列在下面：

五 月 之 夜

当银色的月亮透过那灌木丛，
把朦胧的月光洒在草地上，
夜莺在轻声歌唱，
我在林中忧愁地徘徊。

在枝叶深处，有一对鸽子，
在倾吐甜蜜情意。我赶快回过身，
藏入黑暗的树荫，
眼里滴出了泪水。

呵，微笑的脸庞，就像那朝霞，
照亮我的心灵，你却在哪里？
呵，我孤独地哭泣，
我眼中热泪滚滚流下。

Die Mainacht

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt,
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut,
Und die nachtigall flötet,
Wand' I ich traurig von Busch zu Busch.

（勃拉姆斯没有运用原歌词的第二段）

Überhullet vom Laub girret ein Taubenpaar

26 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 33

Sein Entzücken mir vor; aber ich wende mich,
Suche dunklere Schatten,
Und die einsame Träne rinnt.

Wann, o lächelndes Bild, welches wie Morgenrot
Durch die Seele mir strahlt, find' ich auf Erden dich?
Und die einsame Träne
Bebt mir heisser die Wang' herab.

The May Night

When the silvery moon gleams through the shrubbery,
And spreads its drowsy light over the lawn,
And the nightingale sings,
I wander sadly from bush to bush.

Covered over by foliage, a pair of doves coo
Their delight before me; but I turn away
To seek deeper shadows,
And the solitary tear flows.

When, O smiling image, which like dawn
Stream through my soul, will I find you on earth?
And the solitary tear
Trembles hotter down my cheek.

第一段的音乐在 bE 大调上，第二段转入 B 大调，最后一段又回到主调。每段的开始如下：

谱例 7：第一段



谱例 8：第二段



谱例 9：第三段



从谱例中可以看到每段的开始完全一样，都是从属音到主音，只是第二段音乐转入 B 大调。这不仅使歌曲具有很强的统一性，同时也让人感到这首歌是从最初的动机核心出发，逐渐地、逻辑地向前发展。第一段音乐分为四句，第一句虽然只有 3 小节，但勃拉姆斯把它平分为由两个六拍（即一个半小节）组成的短句，旋律的进行也非常规整，从降 B-G，再从降 B-降 E。第二句可以说是第一句略有变化的模进。第三句和第四句的节奏仍然是建立在第一句的基础上，但旋律有所发展。原本六拍的旋律在第三句变成七拍，到了第四句时，更是扩展成十拍，在此，勃拉姆斯展示了这种节奏型逐步发展的过程。

歌曲的第二段以第一段模式为基础，第一句从 B 大调的属音开始上升到主音的上三度，之后钢琴突然以主旋律的姿态出现，回应“那对可爱的鸽子”。调性也从 B 大调转入降 E 小调。第二、三句的音乐如同歌词所述说的内容那样，充满暗淡的色彩，声乐旋律下降到小字组的降 B。紧接在后面第四句非但没有延续暗淡的小调，而是把降 B 提高八度，逐渐推向高潮的降 E，突出了歌词中“眼里淌出了泪水”这一句。值得注意的是和声的进行，II7-V7，之后音乐并没有解决，而是用了一个延长记号，之后音乐又回到了第一段。

歌曲第三段的前两句与第一段的两句非常相似，只在伴奏声部有所变化。而第三句的旋律和第二段中第四句相似（见谱例中的第 27-31 小节和第 39-44 小节），这也

许是原诗的内容促使勃拉姆斯做出了这样的处理。（请参见德文原诗中第二段的第四句和第三段的第三句）这使得音乐在第三段中融入了第二段的内容，加强了整体性，而这种进行由于有歌词的依托显得非常合乎逻辑。第三段中，第三句歌词比第四句歌词要短，勃拉姆斯利用歌词跨行没有分句的优势，把第四句的“bebt”借用到第三句来，从英文的译文中看，正好是由第三段的“trembles”呼应第二段的“flowed”（见谱例中的第 31 小节和第 43 小节）。勃拉姆斯在 45 小节中运用那不勒斯和弦把原有的高潮再推进半音，变成降 F，之后音乐进入属七和弦，48 小节的主音出现终于解决了从第二段音乐中留下的问题。

事实上，无论是第二段中的高潮（第四句）还是第三段中的高潮（第三句）都是来自第一段的第二句（谱例 10）。从中我们可以看到，谱例中的 b 实际上是把谱例中的 a 进行扩展，从原来的降 B-降 D 延伸为降 B-降 E 的进行。

谱例 10: a（第一段的第三句，第 9-10 小节）



b（第二段的第四句第 27-29 小节和第三段的第三句第 39-41 小节）



可以说，在这首作品中勃拉姆斯运用以下几种方法使作品的三段紧密相连：

- 1、每段开始时运用相同的音型和相同的节奏模式。
- 2、和声的悬置：第二段高潮的属七和弦直到歌曲的最后才得以解决。
- 3、第三段的音乐中融入了第二段的高潮，并把它进一步发展成更大的高潮。而事实上，这一高潮最初是来自第一段的第三句。

勃拉姆斯在这个小型的歌曲中实现了主题、节奏、和声、曲式的整体性。在以后的创作中，他把这种整合观念带入到大型作品的创作中。

《第三交响曲》是勃拉姆斯四首交响曲中最短的一首，全曲演奏的时间仅需半小时左右。每个乐章的长度接近于相等。紧凑的结构和平衡的比例似乎有意强调贯穿整个作品的处理。从四个乐章的调性安排上说，第一和第四乐章的调性是在 F 大调和 F 小调；第二和第三乐章的调性是在 C 大调和 C 小调，也就是说首尾乐章在 F 调上，中

间两个乐章在外乐章的关系调上。如果把第二乐章 C 大调理解成奏鸣曲式中第二主题的调性安排，那么勃拉姆斯把传统奏鸣曲式的调性安排放置到整个交响曲的四乐章中。这种调性布局“不仅在勃拉姆斯自己以前的任何四乐章作品中没有运用过，而且在古典主义和浪漫主义的作品中也从未有过先例”。²⁷事实上，在许多具有奏鸣曲风格的古典主义作品中，调性安排常常是：第二或第三乐章中至少有一个下属调或属调，而且这种安排常常出现在慢乐章中。当然在贝多芬晚期以及早期浪漫主义的作品中，作曲家用调性的安排会远离这种布局，采用三度关系来替代，“但是没有哪位作曲家谱写过任何作品，其布局类似勃拉姆斯第三交响曲。”²⁸第一乐章自然结束在主调上，我们可以把随后出现在 C 大调行板上的 C 音看成是延续前面 F 大调乐章的属音。而 C 小调第三乐章则是延长并变化了行板的 C 大调。也许用这样的比喻来形容前面三个乐章的关系，有人会觉得牵强，那么第四乐章的开始就证实了这种推测的可行性。末乐章是在一个没有伴奏的、带有神秘色彩的主题上开始的。主题的第一个音是 C 音，随后的 4 小节音乐在 C-F 音之间摆动（见谱例 11），并没有一个明确的调性。主题在第 5 小节变得舒展些，C 作为 F 小调的属才有所明朗，但事实上，这里始终没有出现真正的属—主，来确立 F 小调。第四乐章的大部分调性是建立在 F 小调上的，只有到该乐章的结尾才出现 F 大调。可以说，勃拉姆斯运用这些大规模的调式进行，有效地将传统单乐章奏鸣曲式的和声张力贯穿到交响曲中。

谱例 11：勃拉姆斯《第三交响曲》末乐章的开始部分

27 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 129

28 同上

IV

Allegro

2 Flöten
 2 Oboen
 2 Klarinetten in B
 2 Fagotte
 Kontrafagott
 I. II in C
 A. Hörner
 III. IV in F
 2 Trompeten in F
 3 Posaunen
 Pauken in F-C
 Violine I
 Violine II
 Bratsche
 Violoncell
 Kontrabaß

除了上述各乐章的调性安排外，勃拉姆斯《第三交响曲》联系全曲的另一技法就是：乐曲最初的三个音 F-降 A-F 贯穿发展，这个音型不仅形成了 A-降 A 之间的冲突，这种冲突直到全曲结束时，才得以解决，而且从某种角度上讲，我们可以把 F-降 A-F 音型理解成“主导动机”，这个音型以不同的形式出现在以后的各个乐章中，末乐章尾声的出现更是使整个交响曲具有统一性。此外从当时创作的时代背景来看，这个“主导动机”音型还包含了另一层含义。1883 年 3 月，在莱比锡举办了全德音乐协会的第二十次音乐艺术家大会，目的是为了促进新德意志乐派，音乐节上不但演奏了瓦格纳、李斯特的作品，还上演了勃拉姆斯的小提琴协奏曲。勃拉姆斯认为将他的音乐与新德意志乐派的艺术并置在一起，真是极大的讽刺，于是他没有前往参加。他来到科隆，参加更合他心意的下莱茵河音乐节，在那里演奏了他的《第二交响曲》等，并公开庆祝了他的生日。就在这一年的夏天，他创作了《第三交响曲》。勃拉姆斯没有去参加新德意志乐派的音乐节还有另一个原因就是，对前一年（1882 年）的 7 月瓦格纳在致弗里德里克·舍恩（Friedrich Schon）的公开信中尖锐的评论表示不满。评论中写到：

正如真理已经消失，救世主的十字架像商品似的兜售在街头巷尾，德意志音乐的天才也变得鸦雀无声，因为他们被职业贩子拖着满世界转，伪装成专家的那些贫乏的白痴还在庆祝音乐的发展。²⁹

勃拉姆斯对此感到非常伤心。由于瓦格纳对汉斯·冯·彪罗在巡回演出中突出勃拉姆斯的作品，从而引起听众好评，这导致他发表了以上这些犀利的言论。他认为音乐会受到好评，只能表明公众的鉴赏力变得如此低俗，我们的子孙可能会保留九首勃拉姆斯的交响曲，而只会保留两首贝多芬的。³⁰

面对瓦格纳如此恶毒的攻击，勃拉姆斯只是私下给朋友写信时才发泄一下心中的不满。在回信给彪罗时，他拒绝了去拜罗伊特参加帕西法尔的首演，他写到：“从（八月）四日至六日，我已经答应呆在伊舍尔，并进行访问。真是遗憾，本来这整个月我除了去朝拜这个伟大预言者（瓦格纳）外，没有任何其它的安排，谁叫他如此友善地指明了我的未来……我在这里住的很愉快，好像是在刻意模仿瓦格纳！”³¹这不只是体现了勃拉姆斯晚年宽阔胸怀，更为重要的是勃拉姆斯想用另一种方式回击瓦格纳的这种恶毒攻击，即运用他们技法进行创作，从而产生了《第三交响曲》。

29 Brodbeck, David. “Brahms, the Third Symphony, and the New German School”, *Brahms and His World*, Walter Frisch (Editor), Princeton University Press, 1990, p 66

30 同上

31 同上

勃拉姆斯的《第三交响曲》第一乐章第一主题之后的连接段落（第 15-30 小节）就是一个严格模进。它使调性从 F 大调转到降 D 大调。而这个模进的开始是通过第 22 小节低音处的突然降半音来实现。这个模进既回应了乐曲开始三个音（F-Ab-F）的调性暗示，也强调了 A-Ab 的冲突。笔者在前面已经提到就严格模进这一技法而言，可以说是属于瓦格纳和李斯特的创作技法范畴之内，勃拉姆斯在此曲中运用严格模进，从技法上讲类似于瓦格纳，但所处的位置以及所起的作用既不同于古典乐派作曲家们的运用，也不同于瓦格纳的运用。它位于两个主题的连接处。勃拉姆斯的这种做法表达了“他对所欣赏作曲家风格的称赞，同时又有力地展现了该风格的某种可行的变化，”而这种做法“可以归入勃拉姆斯正常创作习惯的范畴之内。”³²

此外，三个音 F-Ab-F，在乐曲中的变化运用多少让人想起李斯特的主题变形，而弗里希把尾声中的再现称为：“构成了勃拉姆斯最动人的主题变形之一，因为这个变形看起来真正包含了从主题最初出现开始，跨越整个交响曲的所有主题、和声、节奏以及曲式的进行。”³³而布朗（A. Peter Brown）把这首交响曲称为“听起来如同一个延伸的交响诗”。如果把勃拉姆斯对这首作品的创作放置到当时的历史背景中，就可以看到他不仅了解当时不同的创作技法，而且还通过具体实践进一步对这些技法进行更为深入的研究，用具体的作品来证实这些技法所蕴涵的巨大潜力。《第三交响曲》可以“将这个作品看成音乐批评的研究”，也可以说是勃拉姆斯“决定按照新德意志乐派的游戏规则来战胜他们”³⁴的一个实例。

勃拉姆斯创作这首作品的 1883 年恰好是瓦格纳去世的那年。瓦格纳的去世对当时的艺术界来说是件重要的事，我想对于勃拉姆斯来说也是件重要的事。直到十九世纪八十年代初，勃拉姆斯一直坚定地充当反对瓦格纳的音乐家们精神上的领袖。勃拉姆斯把这个音型处理成具有“主导动机”的含义，我想有几个原因。首先，当时瓦格纳对歌剧领域的影响的确可以说是令人生畏。而交响曲则属于勃拉姆斯的创作范围，他把瓦格纳在歌剧中所用的手法移植到交响曲中，一方面也许是表达了勃拉姆斯对瓦格纳的敬意，另一方面他也用这种方式来回敬瓦格纳对他所作的藐视性评价。

现在我们回到对《第三交响曲》的观察分析。乐曲开始处为 F-Ab-F 所配置和弦如下：

32 同上 p 72

33 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, 1984, P. 142

34 同 42 p 75

勃拉姆斯的《第三交响曲》第一乐章第一主题之后的连接段落（第 15-30 小节）就是一个严格模进。它使调性从 F 大调转到降 D 大调。而这个模进的开始是通过第 22 小节低音处的突然降半音来实现。这个模进既回应了乐曲开始三个音（F-Ab-F）的调性暗示，也强调了 A-Ab 的冲突。笔者在前面已经提到就严格模进这一技法而言，可以说是属于瓦格纳和李斯特的创作技法范畴之内，勃拉姆斯在此曲中运用严格模进，从技法上讲类似于瓦格纳，但所处的位置以及所起的作用既不同于古典乐派作曲家们的运用，也不同于瓦格纳的运用。它位于两个主题的连接处。勃拉姆斯的这种做法表达了“他对所欣赏作曲家风格的称赞，同时又有力地展现了该风格的某种可行的变化，”而这种做法“可以归入勃拉姆斯正常创作习惯的范畴之内。”³²

此外，三个音 F-Ab-F，在乐曲中的变化运用多少让人想起李斯特的主题变形，而弗里希把尾声中的再现称为：“构成了勃拉姆斯最动人的主题变形之一，因为这个变形看起来真正包含了从主题最初出现开始，跨越整个交响曲的所有主题、和声、节奏以及曲式的进行。”³³而布朗（A. Peter Brown）把这首交响曲称为“听起来如同一个延伸的交响诗”。如果把勃拉姆斯对这首作品的创作放置到当时的历史背景中，就可以看到他不仅了解当时不同的创作技法，而且还通过具体实践进一步对这些技法进行更为深入的研究，用具体的作品来证实这些技法所蕴涵的巨大潜力。《第三交响曲》可以“将这个作品看成音乐批评的研究”，也可以说是勃拉姆斯“决定按照新德意志乐派的游戏规则来战胜他们”³⁴的一个实例。

勃拉姆斯创作这首作品的 1883 年恰好是瓦格纳去世的那年。瓦格纳的去世对当时的艺术界来说是件重要的事，我想对于勃拉姆斯来说也是件重要的事。直到十九世纪八十年代初，勃拉姆斯一直坚定地充当反对瓦格纳的音乐家们精神上的领袖。勃拉姆斯把这个音型处理成具有“主导动机”的含义，我想有几个原因。首先，当时瓦格纳对歌剧领域的影响的确可以说是令人生畏。而交响曲则属于勃拉姆斯的创作范围，他把瓦格纳在歌剧中所用的手法移植到交响曲中，一方面也许是表达了勃拉姆斯对瓦格纳的敬意，另一方面他也用这种方式来回敬瓦格纳对他所作的藐视性评价。

现在我们回到对《第三交响曲》的观察分析。乐曲开始处为 F-Ab-F 所配置和弦如下：

32 同上 p 72

33 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, 1984, P. 142

34 同 42 p 75

姆斯才将其解决。同时音乐还在第 284 小节开始再现了前面行板乐章中部的主题。全曲最初的 F-Ab-F 音型分别出现在不同的声部中。例如：第 73-74 小节的圆号声部；第 297-302 小节的长笛声部，而在这个长笛声部下面，主和弦和降 D 和弦同时出现，这似乎又在暗示行板的变格终止。最后在 301 小节处，Ab 升高了半音，从而彻底解决了从乐曲开始一直贯穿全曲的 A-Ab 的冲突。

勃拉姆斯把《第三交响曲》的四乐章置身于奏鸣曲式的调性安排，同时运用 A-Ab 之间的冲突，贯穿全曲的 F-Ab-F 音型，使作品在充满张力的进行中持续不断地向前发展。

众所周知，勃拉姆斯作为一位学者型的作曲家不仅了解同时代作曲家的作品，而且对某些早期作曲家及体裁也表现出浓厚的兴趣，例如非常关注巴赫、布克斯特胡德等早期作曲家，而他们创作的变奏曲、恰空等更是他研究的主要对象之一。从这些前辈作曲家们创作的作品中，他不仅学到了不同体裁特有的外在特征，而且还掌握了它们内在本质的精华，并将其吸收、融化为自己的创作技法。勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章的创作正是体现了这一点，此外末乐章的主题也是连接全曲各乐章的最好范例之一。首先来关注一下这个末乐章的主题创作，它采用的是固定低音，而在交响曲末乐章中采用固定低音这一手法早在贝多芬的《第三交响曲》和《第九交响曲》的末乐章就出现了。此外也有可能得益于勃拉姆斯自己创作的《海顿主题变奏曲》，在这首作品中最后一段尾声就是用帕萨卡里亚舞曲风格写成，其固定低音反复了十八次。首先来比较下勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章与贝多芬《第三交响曲》末乐章，它们既有相同之处，又有不同之处。首先我们来看贝多芬第三交响曲末乐章的主题（谱例 12）和勃拉姆斯末乐章的主题（谱例 13）。两个主题的音型结构完全不同。勃拉姆斯的主题是用上行，音阶式，节奏平稳的进行。而贝多芬的主题是跳跃的、节奏逐渐加密的。此外贝多芬的主题是由二部曲式组成，共 40 小节，引自他自己的《钢琴变奏曲》Op. 35。

谱例 12 贝多芬《第三交响曲》末乐章主题：



姆斯才将其解决。同时音乐还在第 284 小节开始再现了前面行板乐章中部的主题。全曲最初的 F-Ab-F 音型分别出现在不同的声部中。例如：第 73-74 小节的圆号声部；第 297-302 小节的长笛声部，而在这个长笛声部下面，主和弦和降 D 和弦同时出现，这似乎又在暗示行板的变格终止。最后在 301 小节处，Ab 升高了半音，从而彻底解决了从乐曲开始一直贯穿全曲的 A-Ab 的冲突。

勃拉姆斯把《第三交响曲》的四乐章置身于奏鸣曲式的调性安排，同时运用 A-Ab 之间的冲突，贯穿全曲的 F-Ab-F 音型，使作品在充满张力的进行中持续不断地向前发展。

众所周知，勃拉姆斯作为一位学者型的作曲家不仅了解同时代作曲家的作品，而且对某些早期作曲家及体裁也表现出浓厚的兴趣，例如非常关注巴赫、布克斯特胡德等早期作曲家，而他们创作的变奏曲、恰空等更是他研究的主要对象之一。从这些前辈作曲家们创作的作品中，他不仅学到了不同体裁特有的外在特征，而且还掌握了它们内在本质的精华，并将其吸收、融化为自己的创作技法。勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章的创作正是体现了这一点，此外末乐章的主题也是连接全曲各乐章的最好范例之一。首先来关注一下这个末乐章的主题创作，它采用的是固定低音，而在交响曲末乐章中采用固定低音这一手法早在贝多芬的《第三交响曲》和《第九交响曲》的末乐章就出现了。此外也有可能得益于勃拉姆斯自己创作的《海顿主题变奏曲》，在这首作品中最后一段尾声就是用帕萨卡里亚舞曲风格写成，其固定低音反复了十八次。首先来比较下勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章与贝多芬《第三交响曲》末乐章，它们既有相同之处，又有不同之处。首先我们来看贝多芬第三交响曲末乐章的主题（谱例 12）和勃拉姆斯末乐章的主题（谱例 13）。两个主题的音型结构完全不同。勃拉姆斯的主题是用上行，音阶式，节奏平稳的进行。而贝多芬的主题是跳跃的、节奏逐渐加密的。此外贝多芬的主题是由二部曲式组成，共 40 小节，引自他自己的《钢琴变奏曲》Op. 35。

谱例 12 贝多芬《第三交响曲》末乐章主题：



谱例 13 勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章主题：

的第五乐章夏空，其特点是三拍子的舞曲，强调第二拍，重复型乐句，中段在同名大调上。固定主题可以变化、倒置、改变调性、或移到上声部，典型的固定主题是4小节的长度，固定主题的构建目的是让每个音型的结尾能产生下一个变奏³⁶。虽然勃拉姆斯的主题与其有许多不同之处，但吸收了巴赫固定主题构建的目的，把这种能贯穿发展的形式融入到了这首交响曲中。

勃拉姆斯是巴赫狂热的崇拜者，而这一作品也恰好是他对西方早期音乐偏爱的最好一个例证，同时也印证了他是位研究巴赫音乐的专家。此外，雷蒙德·纳普(Raymond Knapp)在他的《勃拉姆斯第四交响曲终曲：主题的陈述》一文中，转述了西格弗里德·奥克斯(Siegfried Ochs)书中讲述发生在1882年1月7-12日勃拉姆斯和汉斯·冯·彪罗(Hans von Bulow)在柏林的故事。彪罗自认为非常了解巴赫的作品，而勃拉姆斯指责彪罗演奏巴赫的作品太少。勃拉姆斯不仅告诉彪罗巴赫有两百多首康塔塔，而且亲自演奏了其中一首的末乐章，指出是夏空形成了乐曲中的高潮，整个作品就是建立在固定低音上(谱例15)。受此启发后，勃拉姆斯说：“找个时间就这样主题创作交响乐，你觉得怎样？但是这样做太过于累赘，太直白了。你必须运用半音手法对这个作品的某些方面作些修改。”³⁷这段轶事非常符合我们所知道的勃拉姆斯，一位有渊博的知识，又有创造力的作曲家。但仅凭此逸事来断定《第四交响曲》固定低音的起源是没有任何说服力的。此外勃拉姆斯也非常了解巴洛克时期其它作曲家的作品。这些作品都有可能是勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章创作的来源。例如从勃拉姆斯的藏书中可以看出来他非常喜欢布克斯特胡德(Buxtehude, 1637-1707)的作品。在其藏书的第一册中，布克斯特胡德的条目在书页中比其它的条目写得大，在藏书的第二册中，布克斯特胡德的被列在书页的第一位。

谱例15 巴赫《康塔塔 No150》的最后5小节



以上这一事件是发生在1882年，而勃拉姆斯创作第四交响曲是在1884-1885年。从中我们可以得知勃拉姆斯化了很长一段时间来思考《第四交响曲》的末乐章。如果把勃拉姆斯的第四交响曲末乐章的主题(谱例13)与巴赫《康塔塔 No150》的这个主

36 同上 P 4

37 Knapp : The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject 19th-Century Music 1989, P 4

的第五乐章夏空，其特点是三拍子的舞曲，强调第二拍，重复型乐句，中段在同名大调上。固定主题可以变化、倒置、改变调性、或移到上声部，典型的固定主题是4小节的长度，固定主题的构建目的是让每个音型的结尾能产生下一个变奏³⁶。虽然勃拉姆斯的主题与其有许多不同之处，但吸收了巴赫固定主题构建的目的，把这种能贯穿发展的形式融入到了这首交响曲中。

勃拉姆斯是巴赫狂热的崇拜者，而这一作品也恰好是他对西方早期音乐偏爱的最好一个例证，同时也印证了他是一位研究巴赫音乐的专家。此外，雷蒙德·纳普(Raymond Knapp)在他的《勃拉姆斯第四交响曲终曲：主题的陈述》一文中，转述了西格弗里德·奥克斯(Siegfried Ochs)书中讲述发生在1882年1月7-12日勃拉姆斯和汉斯·冯·彪罗(Hans von Bülow)在柏林的故事。彪罗自认为非常了解巴赫的作品，而勃拉姆斯指责彪罗演奏巴赫的作品太少。勃拉姆斯不仅告诉彪罗巴赫有两百多首康塔塔，而且亲自演奏了其中一首的末乐章，指出是夏空形成了乐曲中的高潮，整个作品就是建立在固定低音上(谱例15)。受此启发后，勃拉姆斯说：“找个时间就这样主题创作交响乐，你觉得怎样？但是这样做太过于累赘，太直白了。你必须运用半音手法对这个作品的某些方面作些修改。”³⁷这段轶事非常符合我们所知道的勃拉姆斯，一位有渊博的知识，又有创造力的作曲家。但仅凭此逸事来断定《第四交响曲》固定低音的起源是没有任何说服力的。此外勃拉姆斯也非常了解巴洛克时期其它作曲家的作品。这些作品都有可能是勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章创作的来源。例如从勃拉姆斯的藏书中可以看出来他非常喜欢布克斯特胡德(Buxtehude, 1637-1707)的作品。在其藏书的第一册中，布克斯特胡德的条目在书页中比其它的条目写得大，在藏书的第二册中，布克斯特胡德的被列在书页的第一位。

谱例15 巴赫《康塔塔 No150》的最后5小节



以上这一事件是发生在1882年，而勃拉姆斯创作第四交响曲是在1884-1885年。从中我们可以得知勃拉姆斯化了很长一段时间来思考《第四交响曲》的末乐章。如果把勃拉姆斯的第四交响曲末乐章的主题(谱例13)与巴赫《康塔塔 No150》的这个主

36 同上 P 4

37 Knapp : The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject 19th-Century Music 1989, P 4

体现了十九世纪对于半音进行的偏爱。

比较勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章主题创作与前辈作曲家们的差异是为了说明具有渊博的知识的勃拉姆斯并没有躺倒在前人的遗产中。而是对前人的作品进行改革，使其成为符合自己作品的需求。末乐章上升音阶式的固定低音暗示了第一乐章主题的三度进行，巧妙地联系了第一乐章。当然末乐章的第 28 和 29 变奏也展示了一系列的下降三度。在此，勃拉姆斯不但将展开式变奏技法变得更为隐蔽，更为灵活，同时也使其扩展到整个作品的构建中。

如果说勃拉姆斯在以上这些作品中运用各种手法使作品在乐章间形成各种联系，从而使作品更具整体感。那么，他在晚期创作中则进一步把这种创作思维带入到不同的作品中。勃拉姆斯最后的钢琴作品之一《幻想曲》op. 116 被一位评论家称为“多乐章作品（multipiece）”，很多人都强调指出《幻想曲》op. 116 是一个连贯的整体³⁸。这套《幻想曲》，由七首独立的小品组成，每首乐曲分别命名为随想曲或间奏曲。这七首小曲的曲式结构基本上以三段体为主。事实上，从以下这张图表中我们可以看出，奏鸣曲式的结构似乎可以套用于这七首小品。首先，第一和第七首，无论在调性、曲名，甚至在速度上都是相同的，所以可以认为是奏鸣曲式中的呈示部和再现部。而第二首的调性为 A 小调，恰好是前一首调性的属调，同时在性格上也与第一首形成鲜明的对比，这非常符合奏鸣曲式呈示部中第一主题和第二主题的安排。而第三、四、五、六可以看成是奏鸣曲式中的展开部。第三首随想曲的调性转入 G 小调，可以说和呈示部形成远关系的调性对比。而第四、五、六三首可以视为一个比较稳定的段落，类似于展开部中的插部。我认为勃拉姆斯是在一个整体的构思中完成这组钢琴作品的。

图表：

1	2	3	4	5	6	7
呈示部	呈示部	展开部	展开部	展开部	展开部	再现部

38 Stanley Sadie Edited, “Brahms”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol 26, P.191

随想曲	间奏曲	随想曲	间奏曲	间奏曲	间奏曲	随想曲
D 小调	A 小调	G 小调	E 大调	E 小调	E 大调	D 小调
有活力的急板	行板	热情的快板	柔板	优美的行板兼伤感的小间奏曲	温柔的小行板	激动的快板

勃拉姆斯对多乐章作品的整体安排，可以说早在他年轻时就有这样的想法，只是当时的他，在掌控整个作品的能力上还有所欠缺。而到了晚期，勃拉姆斯的各种技法已趋成熟，运用调性安排，贯穿全曲的音型、音程等，使作品更具凝聚力。从外表上看，这些作品由多乐章构成，但其本质可以说是一个连贯的整体。这也再次证实达尔豪斯的话：那个时代音乐创作潜在的统一性在于瓦格纳、李斯特和勃拉姆斯面对的问题从本质上讲都是相同的，但这没有反映在体裁的相同和一致性上，因为在解决问题的过程中，他们各自形成自己特有的体裁。³⁹瓦格纳和李斯特借助于诗歌、乐剧来解决日趋庞大作品的整体性问题，而勃拉姆斯凭借着自己渊博的历史知识以及超凡卓越的创造力，在没有任何文学因素的帮助下，运用展开式变奏的技法观念，在纯器乐中解决了作品的整体性问题。与瓦格纳相比，勃拉姆斯的进步在于勇于直面问题，勇于在传统的体裁上进行创作，他不但挖掘了传统体裁的潜力，而且也解决了那个时代音乐创作的共同问题。

39 Dahlhaus, “Issues” p. 48

随想曲	间奏曲	随想曲	间奏曲	间奏曲	间奏曲	随想曲
D 小调	A 小调	G 小调	E 大调	E 小调	E 大调	D 小调
有活力的急板	行板	热情的快板	柔板	优美的行板兼伤感的小间奏曲	温柔的小行板	激动的快板

勃拉姆斯对多乐章作品的整体安排，可以说早在他年轻时就有这样的想法，只是当时的他，在掌控整个作品的能力上还有所欠缺。而到了晚期，勃拉姆斯的各种技法已趋成熟，运用调性安排，贯穿全曲的音型、音程等，使作品更具凝聚力。从外表上看，这些作品由多乐章构成，但其本质可以说是一个连贯的整体。这也再次证实达尔豪斯的话：那个时代音乐创作潜在的统一性在于瓦格纳、李斯特和勃拉姆斯面对的问题从本质上讲都是相同的，但这没有反映在体裁的相同和一致性上，因为在解决问题的过程中，他们各自形成自己特有的体裁。³⁹瓦格纳和李斯特借助于诗歌、乐剧来解决日趋庞大作品的整体性问题，而勃拉姆斯凭借着自己渊博的历史知识以及超凡卓越的创造力，在没有任何文学因素的帮助下，运用展开式变奏的技法观念，在纯器乐中解决了作品的整体性问题。与瓦格纳相比，勃拉姆斯的进步在于勇于直面问题，勇于在传统的体裁上进行创作，他不但挖掘了传统体裁的潜力，而且也解决了那个时代音乐创作的共同问题。

39 Dahlhaus, “Issues” p. 48

近，进行得比较慢。²

虽然在此，勋伯格没有进一步阐述游移和弦，也没有为勃拉姆斯的和弦进行给出一个相应的名词，但在他的《和声的结构功能》一书的“扩张的调性”一章中，分别引用了瓦格纳和勃拉姆斯的和弦进行。尤为引人注目的是他不仅在《改革者勃拉姆斯》一文和《和声的结构功能》一书的“扩张的调性”一章中都分析勃拉姆斯《C小调弦乐四重奏》op.51, No. 1 和声进行，而且还都在这两处表达了对勃拉姆斯在和声创新方面的敬佩。所以由此，我们可以认为勋伯格把瓦格纳和勃拉姆斯的两种和声创作都归入调性的扩张。虽然两位作曲家的和声创作同属于一类，但他们之间的侧重点不同。瓦格纳侧重于运用游移和弦，即和声的发展目的模糊不清，在各个可能的目标之间波动；而勃拉姆斯则喜欢快速地远离主调。这种和弦的目标并不模糊，只是在本应当稳定的时候，快速地移动。事实上，这种不同的处理归根结底是由不同的旋律创作导致的。瓦格纳的主题常常采用原型和模进，即主题直接在其它音高上进行完整反复。而勃拉姆斯的主题则运用“展开式变奏”的方法，往往形成一些不规则的乐句，创造出一种连续“散文式”的发展。瓦格纳的游移和弦更适合他那原型和模进的主题，而勃拉姆斯快速远离主调的和弦则适合展开式变奏的主题。

浪漫主义时期的和声思维在古典主义的和声功能逻辑关系上大步向前，大量运用变格进行、阻碍终止、附属调性、自由运用和弦外音等等，使调性变得暧昧、模糊不清。勋伯格在扩张的调性中指出“扩张的调性”的概念是根据音乐以外，即诗歌、戏剧、情感等因素的影响而产生的。远关系的变和弦以及和弦的连接都被理解为仍在某一调性之内。这种进行不一定都构成转调或建立不同的领域。它们的作用主要是为了使和声富于变化，所以它们常常出现在极短的篇幅之内，甚至只在一个小节中，虽然为了便于分析，有时把它们归纳在同一领域中，但它们的作用在很多情况下只是经过性的，也只是暂时的。³随后例举了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的1—16小节。可惜勋伯格在此的分析只有两句话。但他在本书的“为不同的结构目的而采用的各种进行”一章中总结性地评价了前奏曲的和声：它是写在t和T的交替基础上，其转调的范围最远只到达bM（降中音大调）和bSM（降下中音大调）——只要我们能认识到，这些看起来好像离得很远的片段只不过是具有多重意义的和弦上

2 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) p.405

3 勋伯格 《和声的结构功能》第91页

近，进行得比较慢。²

虽然在此，勋伯格没有进一步阐述游移和弦，也没有为勃拉姆斯的和弦进行给出一个相应的名词，但在他的《和声的结构功能》一书的“扩张的调性”一章中，分别引用了瓦格纳和勃拉姆斯的和弦进行。尤为引人注目的是他不仅在《改革者勃拉姆斯》一文和《和声的结构功能》一书的“扩张的调性”一章中都分析勃拉姆斯《C小调弦乐四重奏》op.51, No. 1 和声进行，而且还都在这两处表达了对勃拉姆斯在和声创新方面的敬佩。所以由此，我们可以认为勋伯格把瓦格纳和勃拉姆斯的两种和声创作都归入调性的扩张。虽然两位作曲家的和声创作同属于一类，但他们之间的侧重点不同。瓦格纳侧重于运用游移和弦，即和声的发展目的模糊不清，在各个可能的目标之间波动；而勃拉姆斯则喜欢快速地远离主调。这种和弦的目标并不模糊，只是在本应当稳定的时候，快速地移动。事实上，这种不同的处理归根结底是由不同的旋律创作导致的。瓦格纳的主题常常采用原型和模进，即主题直接在其它音高上进行完整反复。而勃拉姆斯的主题则运用“展开式变奏”的方法，往往形成一些不规则的乐句，创造出一种连续“散文式”的发展。瓦格纳的游移和弦更适合他那原型和模进的主题，而勃拉姆斯快速远离主调的和弦则适合展开式变奏的主题。

浪漫主义时期的和声思维在古典主义的和声功能逻辑关系上大步向前，大量运用变格进行、阻碍终止、附属调性、自由运用和弦外音等等，使调性变得暧昧、模糊不清。勋伯格在扩张的调性中指出“扩张的调性”的概念是根据音乐以外，即诗歌、戏剧、情感等因素的影响而产生的。远关系的变和弦以及和弦的连接都被理解为仍在某一调性之内。这种进行不一定都构成转调或建立不同的领域。它们的作用主要是为了使和声富于变化，所以它们常常出现在极短的篇幅之内，甚至只在一个小节中，虽然为了便于分析，有时把它们归纳在同一领域中，但它们的作用在很多情况下只是经过性的，也只是暂时的。³随后例举了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的1—16小节。可惜勋伯格在此的分析只有两句话。但他在本书的“为不同的结构目的而采用的各种进行”一章中总结性地评价了前奏曲的和声：它是写在t和T的交替基础上，其转调的范围最远只到达bM（降中音大调）和bSM（降下中音大调）——只要我们能认识到，这些看起来好像离得很远的片段只不过是具有多重意义的和弦上

2 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) p.405

3 勋伯格 《和声的结构功能》第91页

进行也没有出现。当和声进行清楚地趋向于从属功能解决到主功能时，瓦格纳却出人意料地用“阻碍进行”回避它，从属功能进入下属功能。当然，瓦格纳的这种处理与他的音乐故事有关，音乐中暗示出来的期待、渴望，却又总是找不到解脱，象征着特里斯坦和依索尔德心中的期待和渴望。转调、离调是古典主义时期和浪漫主义时期的音乐中广泛采用的手法，瓦格纳具有特色的游移和弦往往是从一个调性出发，运用各种复杂的离调，在某一调性空间作短暂的停留，转瞬即逝，又进入到另一个调性空间。但像《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲这样频繁地运用转调、离调，以致于使调性产生极度不稳定的作品实属罕见。《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲不仅是瓦格纳和声精华所在，也象征着瓦格纳半音和声的成熟，这种极度的半音化甚至威胁原有的功能关系和稳定的调性结构，但仍然是在大小调功能和声的框架之内，仍然是在它极限的边缘之内⁵。

事实上，瓦格纳这段和声的运用是和他的主题创作密不可分的。瓦格纳这段音乐的和声可以称为用“悬而未决的和弦”或“游移和弦”构成的典型范例。旋律从A小调开始，经过模进后，和声否定了A小调的属，暗示出了C大调的属，然后又进入E小调的属。和声暗示出来的目标从不得到肯定，总是转入另一个调性，从而完全否定暗示的目标。瓦格纳音乐中的“原型和模进”正是配上“悬而未决的和弦”或“游移和弦”才使主题的表达更为清晰。如果没有如此流动的和声作陪衬，主题也就得不到持续的发展。

有关勃拉姆斯的和声，勋伯格在《改革者勃拉姆斯》中明确地指出：勃拉姆斯的《C小调弦乐四重奏》第一乐章（op. 51 no.1）的第11—23小节是他在和声方面重大创新的一个例证。

5 桑桐 《和声论文集》第401页

谱例 2: 选自勋伯格的《改革者勃拉姆斯》中勃拉姆斯的《C 小调弦乐四重奏》(op. 51 no.1) 第 11—23 小节。



同时他又说道:

将主要主题建立在如此丰富的和声上,这对于当时的听众来说似乎是一个大胆而艰巨的创新。

但是这个中段与瓦格纳式的许多段落相比,毫不逊色。在勃拉姆斯之后甚至是最具革新精神的作曲家也小心翼翼地避免在作品的开始部分就远离主调。但是这里转调至 B 小调的属 (在 *), 随后, 突然地、随意地、急促地转向主调, 这是非常少见的。

以笔者的拙见, 这段音乐如果结合主题的创作来看和声, 将会更为深入地了解勃拉姆斯的音乐创作。勃拉姆斯这首作品的主题属 aba 的三部性结构。a 段在第 7 小节处停留在 C 小调的属音上。勃拉姆斯为了使 b 段出现在 F 小调上, 把第 7—8 小节属调上的半终止在低整整一度上进行重复, 这样第 11 小节开始的 b 段就在下属的小调上开始。音乐在 18 小节上出现了一个减七和弦, 18 小节的根音#F 在第 19 小节进入

6 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) p.402

谱例 2: 选自勋伯格的《改革者勃拉姆斯》中勃拉姆斯的《C 小调弦乐四重奏》(op. 51 no.1) 第 11—23 小节。

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows measures 11-14 with chords labeled: tr: IV, tr: I, IV, I, and II. The second system shows measures 15-18 with chords labeled: tr: I, IV, tr, and tr. The third system shows measures 19-23 with chords labeled: tr: V, b min: I, V, tr, V, I, and V. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures featuring triplets and slurs.

同时他又说道:

将主要主题建立在如此丰富的和声上,这对于当时的听众来说似乎是一个大胆而艰巨的创新。

但是这个中段与瓦格纳式的许多段落相比,毫不逊色。在勃拉姆斯之后甚至是最具革新精神的作曲家也小心翼翼地避免在作品的开始部分就远离主调。但是这里转调至 B 小调的属 (在 *), 随后, 突然地、随意地、急促地转向主调, 这是非常少见的。

以笔者的拙见, 这段音乐如果结合主题的创作来看和声, 将会更为深入地了解勃拉姆斯的音乐创作。勃拉姆斯这首作品的主题属 aba 的三部性结构。a 段在第 7 小节处停留在 C 小调的属音上。勃拉姆斯为了使 b 段出现在 F 小调上, 把第 7—8 小节属调上的半终止在低整整一度上进行重复, 这样第 11 小节开始的 b 段就在下属的小调上开始。音乐在 18 小节上出现了一个减七和弦, 18 小节的根音#F 在第 19 小节进入

6 Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) p.402

C小调的属音。我们以为勃拉姆斯就此把音乐带入到C小调的a段中。最令人惊讶的音乐出现了，在后面2小节中，和声又回到了F#，它听起来象是一个关系非常远的B小调的属音。随后，在下一小节勃拉姆斯又突然地回到属音G，音乐迅速地下降到主调，在C小调上开始了a段。弗里希把这几小节形容为：勃拉姆斯带我们走近深渊，甚至我们的身躯也已经大半悬空。然后，他突然把我们拉回到C小调。⁷

谱例3 勃拉姆斯的《C小调弦乐四重奏》(op. 51 no.1)

事实上，和声之所以能够这样快速地变化与旋律的构建密不可分。B段最初由三个音的动机组成，这三个音可以说贯穿了整个b段的各个声部。当勃拉姆斯在19小节到达真正的属音G时，这个动机出现在第二小提琴声部中，从最初的F-bD-C下降为B-G-#F。接着勃拉姆斯继续把这个动机原封不动地运用在中提琴声部，从而再次强调了危险的#F。在22小节仍然由这三个音的动机，下降成G-bE-D，带我们回到C小调。由于和声的快速变化，使得这首作品在当时上演时，并没有得到应有的评价。甚至被伊沃·基(Ivor Key)认为是首不太雅致，非常刺耳的作品。他抱怨道：“这个四重奏显得非常粗糙，第一乐章中有许多地方我们可以说它根本就没有旋律……这里缺乏生动的旋律，有的只是组合怪异的音乐。”⁸《C小调弦乐四重奏》在当时遭遇这样的评价实属正常，艺术上具有里程碑式的任何作品，初次露面时都会遭受如此的待遇，这只能说明它对听众的要求太高。

不仅是以上这段音乐，这首作品第二主题的和声进行也非常大胆。第二主题的素材来源于第一主题，在此勃拉姆斯用更为流动的、更为丰富的和声进行支撑这个紧张不安的动机进行。第二主题首先出现在降E小调上。而当这个主题再次出现时，即从43小节开始，音乐进入到降A小调。从第45小节开始突出了中提琴声，4小节的半音上行，在第49小节之前，音乐已经到达了远关系的D大调，但随后又马上进入D小调。当D小调的属音A音出现时，勃拉姆斯把这个A音分裂成Bb和Ab，从而又回到降E小调的属和弦。勃拉姆斯并没有马上解决这个属七和弦，而是运用各种手法对此加以延长。他在62小节处还引进一个新的主题，直到75小节才出现真正的主和弦。

此外，勋伯格在《和声的结构功能》“扩张的调性”一节中又引用了勃拉姆斯的《弦乐五重奏》(op.111)以及《D小调钢琴协奏曲》(op.15)，以此来说明勃拉姆斯

7 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 114

8 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 116

Quartett Nr. 1

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell

Serenen Freunde Dr. Theodor Billroth in Wien geweiht

Johannes Brahms, Op. 51 Nr. 1
Vervollständigt von

Allegro

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell

主题如何快速地进入某个调性领域。虽然在此，勋伯格只是研究了勃拉姆斯的和声进行，但如果我们把这些作品与《E 小调大提琴奏鸣曲》(op.38) 第一乐章的第二主题相比，就不难发现它们的相似性。《E 小调大提琴奏鸣曲》(op.38) 第一乐章的第二主题是勋伯格用来说明展开式变奏的典型例子。他在《作曲基本原理》中讲到：这一旋律的所有动机型与短句都是从开始的三个音符、甚至是开始两个音符逐渐发展出来的。⁹这三个例子的共同点是：主题不断地发展，通过反复最初主题的后半部分，从而引发一个天衣无缝的发展。和声有目的地通过无数调性领域，冒险地、快速地进行变化，主题的发展和宽广和声领域的拓展密切相关。

勃拉姆斯常常将不协和的和声放置在听众以为将得到解决的地方，从而出人意料地否定了这个解决。例如在《C 大调间奏曲》(op.119 no.3) 中的第 6 小节（见谱例 4）。当我们以为和声将会得到解决时，出现不协和的 Eb。勃拉姆斯在第 9 小节把音乐转到 A 小调，但这种转调只是暗示性的，随后在第 10 小节又转成 A 大调，接着音乐似乎在肯定 A 大调。事实上，他根本没有运用一个清晰的 V—I 的进行。每次试图解决时都被一个不协和和弦打断，这种不协和随处可见，即使是得到解决也为时过晚，并不起到功能性作用。勃拉姆斯总是在该得到解决的地方让听众的期望落空，这既成为勃拉姆斯独特的创作技法之一，也成为区分勃拉姆斯作品和舒曼、门德尔松、舒伯特等人的标志之一。

9 勋伯格《作曲基本原理》第 72 页

谱例 4: 勃拉姆斯《C 大调间奏曲》(op.119 no.3) 第 5—12 小节



虽然勋伯格认为瓦格纳音乐中和声的大胆游移和勃拉姆斯音乐中和声快速变化都属于扩张调性,并没有多大区别。但与瓦格纳相比,勃拉姆斯更具独特创造。他的和声展示了如何使音乐在人们希望稳定的地方进行大胆的移动,而实现这样的效果不需要音乐以外的任何因素。这正如勋伯格自己在“扩张的调性”中讲到:因为瓦格纳的这些创造是为了戏剧性的表现,所以把这些方法应用在“绝对”音乐里时就在瓦格纳的后人中引起了几乎是“革命性”的运动。¹⁰而与瓦格纳所处同一时代的勃拉姆斯就已经在纯音乐中实现了这一目标。

综上所述,在勋伯格看来瓦格纳的和声进行往往是暗示了许多目标,但却没有得到应有的解决,和声总是避免一个调性的明确陈述,故而可以称为“悬而未决”或“游移和弦”。而勃拉姆斯的和声是有目的的,最终也是得到解决的,只是在进行中非常大胆地、快速地、甚至是冒险地通过无数调性领域。事实上,无论是瓦格纳还是勃拉姆斯的和声都与他们的主题的构建、动机的发展紧密相关,都是服从于他俩各自的主题构造。虽然,勋伯格认为这两种不同的和声技法都属于扩张的调性,但这显然是有问题的。看了勋伯格的分析,达尔豪斯明确地提出不同的观点:

10 勋伯格 《和声的结构功能》第 122 页

勋伯格在作曲的时候总是试图将把不同流派的音乐技法融合起来，而他分析作品的理论结论正是来源于这种理论倾向，因此勋伯格在他的“扩展的调性”概念中既包括了勃拉姆斯式的丰富的基础低音，又包括了瓦格纳的调性破坏（undermining）。这个概念的弱点是它掩盖了瓦格纳和勃拉姆斯式技法之间的重要区别。勋伯格通过分析勃拉姆斯的作品建立了他的理论，但正是他对这种分析所进行阐述，表明他对瓦格纳作品的分析是有问题的。

如果从完整意义上来考虑“扩展调性”这一概念，它的基本原理之一是：听众的调性意识非但没有因为瓦格纳式的向远关系调性领域进行转调，遭到破坏或变得悬而未解，听众的调性意识反而由此得到了加强。因为只要结构（formal）或乐句相联，即音乐的内在连贯性没有变得不可辨认，听众的调性意识经受了考验，迫使自己去感受哪怕是最远的调性进行之间的关系。勋伯格和洛伦茨（Alfred Lorenz）都认为，在瓦格纳的音乐中，调性的关系能够使所有的和声进行围绕一个调性中心展开，在更广阔的上下文中这种调性关系具有结构性。考虑到这一点，不愿听到瓦格纳和声作为“向心力”跨越很长的段落，意味着拒绝一种正确理解曲式的途径。¹¹在此，达尔豪斯完全否定了勋伯格对瓦格纳和声处理的解释。在达尔豪斯看来，瓦格纳的和声与勃拉姆斯的和声是有区别的。他对瓦格纳和声的解释是：

因为它们迅速地连续变化，而且经常是“狂想式的”，调性或暗示调性的片段并不总是与一个不变的中心调性有关，我们不能把它们设想成围绕这样一个中心调性同时组织起来的音组；它们应该被认为是一系列的调性链接在一起，第一个调性和第三个调性之间除了第二个调性以外，没有必要有任何其它的联系。在这个理论的指导下，瓦格纳运用和声实现的独特功能，是确立一种先后顺序，而不是上下层次结构。¹²

接着，达尔豪斯从曲式结构的角度上来重新分析《特里斯坦》的第一幕。此段音乐勋伯格在《和声的结构功能》中已经分析过。勋伯格认为这段音乐始终在 B 小调上。而达尔豪斯却认为：

这个段落采用模进反复，一种线形的连续进行。……因此调性的片段聚合在一起，不是通过坚持以单个潜在调性作为参照中心来实现的，它的实现依赖模进反复的线形进行，并结合了对单个音符的和声的重新阐述，这些单个音符是特定和弦所共有的，

11 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Translated by Mary Whittall, University of California Press, 1980, p. 66

12 同上

从而调和了远关系调性或暗示调性的片段。因此，人们以为第 3 小节的 Ab 将变成 F 小调的中音，而第 5 小节的 B 将变成升 G 小调的中音；然而实际上 Ab 是降 A 小调和弦根音，而 B 则作为 B 小调和弦的根音。¹³

由此可见，达尔豪斯认为瓦格纳的这段音乐是转调的。在他看来，瓦格纳的和声与他的曲式观有关。他接着说：

古典的调性能够跨越很长的段落勾勒形式，而瓦格纳打破了这种形式使之成为简洁的调性片段。这些调性片段以线形的方式前后连接，如同链条上的铁环，而不是聚集在一个共同的中心调性周围。这决不是审美上的缺陷，也没有放弃和声的功能，实际上它与一种形式观密切联系，这种形式观不注重用清晰可辨的方式将分散的段落组织起来，它强调的是用动机之间的联系编织更为稠密的关系网。正如瓦格纳在《未来的音乐》中描述的那样，他把音乐形式想象为类似于编织体的模式，而不是一种建筑结构。人们可以把他它视为一种动态的形式，在它的进行过程能够把听众吸引到音乐的内部，而对于建筑结构式的形式，人们只能在外部观察。¹⁴

达尔豪斯认为瓦格纳的那些离调、变和弦不具有向心力，不能够与一个稳定的调联系起来，不能融入这个稳定的调中。所以也就不属于扩张的调性。相反，勃拉姆斯的和弦能确立一个调性中心，这也与形式有关。他说道：

差异性和一致性的相互补充，表现了一种对形式的看法，这种看法努力实现完全的、绝对的整体性，这种整体性不是遵循预先准备好的计划，而是自然而然地形成的；必须常常迫使那些与之相矛盾的素材融入整体，才能实现作品的整体性。勃拉姆斯和声的结构功能最明显的是，他似乎采用了瓦格纳和李斯特式的呈示部进行，然而接着却改变了这种进行，从而使它们为自己的形式观（idea）服务。¹⁵

随后，达尔豪斯分析了勃拉姆斯的《G 小调钢琴狂想曲》op.79 no.2。他把乐曲最初部分的和声进行也用线性的观点来分析，解释为类似于瓦格纳式的游移和弦。虽然音乐暗示出来的调性有 D 小调；F 大调；G 大调，但它们都能与 G 小调联系起来。一方面 G 小调可以说是它们共同的“分母”，另一方面建立在四度上的半音进行，D-Eb-E-F-F#-G，指向 G 小调，由此构成了连续和弦进行的旋律框架。也就是既可以视为线性的连接，又可以视为聚集在 G 小调周围。G 小调在第 5-8 小节完成了一个严

13 同上 p. 68

14 同上 p. 69

15 同上 p. 69

格模进，变成一个上行大三度的调性，这扰乱了听众的调性意识：中心调性被线性调性所取代。达尔豪斯认为此曲的第一主题没有明确陈述 G 小调，但第二主题是在属调上，即 D 小调。这是因为：

开始部分的模进结构和调性的不稳定性来源于奏鸣形式狂想曲的形式范畴自身的矛盾性。开始允许调性以狂想曲的方式流动 (float)，然后，又用奏鸣曲式的传统模式将调性固定下来。尽管，主题让我们想起瓦格纳和李斯特呈示部的乐句结构和调性，即模进结构和“散漫的 (wandering)”调性的相互关系……狂想曲的开始部分初看起来是“游移 (roving) 的”，或者用勋伯格的术语是“散漫的”，不屈从于任何规则。需要从调性角度加以解释，因为这是个奏鸣曲式的作品。属调中第二主题出现之后，我们可能在形式意识的影响下，回过头去认为作品的开始部分就是主要主题，并发现分散的调性片段暗示了 G 小调，它们结合起来构成一个调性。听众对形式传统规则的理解和认同影响了他对和声的领会；“狂想曲”服从于“奏鸣曲式”。¹⁶

谱例 5：勃拉姆斯《G 小调狂想曲》Op.79 No. 2

16 同上 p. 71

Molto passionato, ma non troppo allegro.

The musical score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the tempo instruction "Molto passionato, ma non troppo allegro." and the marking "m. s." (mezzo sostenuto) above the treble staff. The second system includes the markings "rit." (ritardando) and "in tempo". The third system also includes "rit." and "in tempo". The fourth system features a forte dynamic marking "f" and a mezzo-forte marking "mp". The fifth system continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

总之，达尔豪斯从作品总体结构，即形式构建上认为勃拉姆斯和瓦格纳的和声进行还是不同的。尽管这些和声有时在某一局部看似相同，但他认为和声最终要结合作品的形式结构，为不同的形式结构而服务。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》序曲采用的是自由结构原则，和声为配合这种形式也就相应地运用线性的方式。而勃拉姆斯的狂想曲采用的是奏鸣曲式，和声也就相应地配上以一个调性为中心的结构功能调性，只是偶尔局部会运用瓦格纳式的线性调性。

对于达尔豪斯的分析，查尔斯·罗森（Charles Rosen）在一篇题为《破除传统的勃拉姆斯》发表了自己的意见：

卡尔·达尔豪斯在评论勃拉姆斯的《G 小调狂想曲》Op. 79 No. 2 时犯了一个有趣的错误。我马上告诉自己，卡尔·达尔豪斯是本世纪最具煽动性和最具才智的音乐评论家；因此，勃拉姆斯的作品居然会误导这位杰出的、感觉敏锐的评论家，这使我们更感到惊讶。错误出现在达尔豪斯有关“扩张（expanded）的”和“散漫（wandering）的”调性的讨论中。达尔豪斯认为瓦格纳和李斯特最早使用“散漫的”或“流动（floating）的”调性，同时他希望能够证明这种进行在勃拉姆斯的音乐中也有。他试着用《G 小调狂想曲》Op. 79 No. 2 的开始部分来证明这一点，虽然他意识到这个例子并不充分，因为这段音乐经常出现在 G 小调上。事实上，达尔豪斯自己基于线性的观点，找到了很好的理由来解释为什么这些小节出现在 G 小调上。¹⁷

罗森并不认为《G 小调狂想曲》开始部分的音乐是用游移的弦写成的，也不认为这段音乐与瓦格纳的和声创作手法相同。他重新分析了这段音乐，指出音乐最初的 2 小节听起来像模进，但并不时真正的模进。许多细微的地方有变动（见谱例 5）：开始处的低音由四度变成六度，右手开始处的五度变成一个减五度。其次，这 2 小节虽然都是 V-I 的进行，但它们的解决都令人吃惊。他认为勃拉姆斯的模进是种变化模进，当然与早期音乐中的模进不同。勃拉姆斯的这种变化模进最终的目的是更为根本性地改变和声的属性。

罗森指出勃拉姆斯这首作品的开始部分的奇妙之处在于，所有的结尾都可以称为“弱结尾”。音乐开始时就运用变格终止，G 小调的 V 没有解决到 I，而是解决到 VI。随后在第 3 和第 4 小节中运用减七和弦解决到 G 大调（见谱例 5）。第 5 至第 8 小节是第 1 至第 4 小节高三度的模进。和弦停留在 VI 的属上。第 13 小节的和弦停留在 V

17 Rosen, "Brahms the Subversive", *Brahms Studies*, Edited by Bozarth, Oxford Press, 1990 p105

总之，达尔豪斯从作品总体结构，即形式构建上认为勃拉姆斯和瓦格纳的和声进行还是不同的。尽管这些和声有时在某一局部看似相同，但他认为和声最终要结合作品的形式结构，为不同的形式结构而服务。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》序曲采用的是自由结构原则，和声为配合这种形式也就相应地运用线性的方式。而勃拉姆斯的狂想曲采用的是奏鸣曲式，和声也就相应地配上以一个调性为中心的结构功能调性，只是偶尔局部会运用瓦格纳式的线性调性。

对于达尔豪斯的分析，查尔斯·罗森（Charles Rosen）在一篇题为《破除传统的勃拉姆斯》发表了自己的意见：

卡尔·达尔豪斯在评论勃拉姆斯的《G 小调狂想曲》Op. 79 No. 2 时犯了一个有趣的错误。我马上告诉自己，卡尔·达尔豪斯是本世纪最具煽动性和最具才智的音乐评论家；因此，勃拉姆斯的作品居然会误导这位杰出的、感觉敏锐的评论家，这使我们更感到惊讶。错误出现在达尔豪斯有关“扩张（expanded）的”和“散漫（wandering）的”调性的讨论中。达尔豪斯认为瓦格纳和李斯特最早使用“散漫的”或“流动（floating）的”调性，同时他希望能够证明这种进行在勃拉姆斯的音乐中也有。他试着用《G 小调狂想曲》Op. 79 No. 2 的开始部分来证明这一点，虽然他意识到这个例子并不充分，因为这段音乐经常出现在 G 小调上。事实上，达尔豪斯自己基于线性的观点，找到了很好的理由来解释为什么这些小节出现在 G 小调上。¹⁷

罗森并不认为《G 小调狂想曲》开始部分的音乐是用游移的弦写成的，也不认为这段音乐与瓦格纳的和声创作手法相同。他重新分析了这段音乐，指出音乐最初的 2 小节听起来像模进，但并不时真正的模进。许多细微的地方有变动（见谱例 5）：开始处的低音由四度变成六度，右手开始处的五度变成一个减五度。其次，这 2 小节虽然都是 V-I 的进行，但它们的解决都令人吃惊。他认为勃拉姆斯的模进是种变化模进，当然与早期音乐中的模进不同。勃拉姆斯的这种变化模进最终的目的是更为根本性地改变和声的属性。

罗森指出勃拉姆斯这首作品的开始部分的奇妙之处在于，所有的结尾都可以称为“弱结尾”。音乐开始时就运用变格终止，G 小调的 V 没有解决到 I，而是解决到 VI。随后在第 3 和第 4 小节中运用减七和弦解决到 G 大调（见谱例 5）。第 5 至第 8 小节是第 1 至第 4 小节高三度的模进。和弦停留在 VI 的属上。第 13 小节的和弦停留在 V

17 Rosen, "Brahms the Subversive", *Brahms Studies*, Edited by Bozarth, Oxford Press, 1990 p105

来看待和声创作的观点。所以他们的分析并没有完全的背道而驰。达尔豪斯更多的是从总体的形式角度区分瓦格纳和勃拉姆斯。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲采用的是自由的曲式模式，而非奏鸣曲式。这就形成在前奏曲中没有两个具有对比性的呈示主题，以及奏鸣曲式中常见的展开和再现。音乐围绕着代表歌剧中主要角色的几个主题进行展开。此时，音乐借助歌剧的内容，抛弃了传统的结构框架，和声也就顺应这种形式，变得大胆地在不同调性之间游移。而勃拉姆斯创作的是纯器乐作品，虽说题名为《G 小调狂想曲》，但还是根据奏鸣曲式的原则进行创作的，所以和声最终还是得支持、符合这种形式结构。无论是达尔豪斯还是罗森都指出勃拉姆斯这首作品的第二主题是在 D 小调上。罗森还进一步指出：

这些弱化的结尾带有勃拉姆斯的典型风格：当他运用主-属调关系时，他倾向于弱化它们之间的关系，这不仅在小范围中使用，而且也有大规模的运用。……也许这种做法在别的作品中已有先例，因为勃拉姆斯作品中的任何技法几乎都有先例，他是位博采众长的作曲家，我确信如果还有什么技法我不知道有人使用过，那只是因为我的涉足的作品还不够多。然而，勃拉姆斯在呈示部中把属小调作为第二个调来使用，以及其运用的深度，在我看来是极具独创性的。¹⁹

罗森的分析更为细致，并提出一个全新的观点：勃拉姆斯的创新是改良性地运用传统技法，对它们进行控制，使它们的关系相互错位，相互排斥。他在利用传统的同时又在颠覆传统。综上所述，无论是达尔豪斯还是罗森都认识到了与瓦格纳相比，勃拉姆斯更具创新精神。瓦格纳借助戏剧内容的帮助，打破了传统的形式框架，在旋律上，大量地运用严格模进，与此同时，和声也就相应地可以大量运用频繁地转调、离调，从而造成调性的游移。勃拉姆斯在没有戏剧的帮助下，在没有打破传统的形式框架下，创新地运用传统和声。此外，勃拉姆斯不仅在以上的和声进行中表现出这种独创性，还把这种精神带入到低音和旋律关系的错位上。

19 同上 108

第二节 旋律与和声的错位

一般而言，在古典和浪漫主义时期，旋律与和声是相互依存的。旋律往往暗示它自己的和声，而和声既要考虑到旋律，又要顾及到本身的进行，所以和声具有纵横两方面的因素。而在勃拉姆斯的许多作品中，他常常使纵横关系错位。当然正如罗森所说，勃拉姆斯的任何技法都有先例，只是他在运用这种技法时所产生的效果往往使人感到震惊。以下本人所列举的谱例参考了罗森的《破除传统的勃拉姆斯》（*Brahms the Subversive*）。勃拉姆斯《第三交响曲》的开始部分（谱例 9）是旋律与和声错位最为典型的作品。第 1 小节为 F 大调的主和弦，第 2 小节是一个减七和弦。第 3 小节仍回到主和弦上，旋律也开始进入。出人意料的是紧随其后的旋律也进入了 F 小调。虽然第 2 小节的减七和弦已经暗示出 F 小调，但当旋律在第 2 小节（全曲的第 4 小节）就直接进入到小调，不要说是在当时，即使在如今，我们已经知道勃拉姆斯的这部作品，也为勃拉姆斯在作品的开始处就如此大胆地运用这种技法感到震惊。如果追究这种技法的来源，可以发现在舒伯特的《C 大调五重奏》op. 163 的开始部分和勃拉姆斯的如出一辙（见谱例 10）。但舒伯特《五重奏》由于外声部没有变化，所以比勃拉姆斯的效果要弱些。

谱例 9：勃拉姆斯的《第三交响曲》

he was not on the best of terms on account of his divorce.

Finally it may be mentioned that the Viennese publisher Albert Gutmann would gladly have accepted the Symphony, but that the composer remained true to Simrock who had picked the sitting parts for the first performance.

Frol. Dr. Wilhm. Altman.

I

Allegro con brio
Johannes Brahms, Op. 90
1833-1897

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
Kontrabaß
I II in C
4 Hörner
III IV in F
2 Trompeten in F
3 Posaunen
Pauken in F-C
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Finally it may be mentioned that the Viennese publisher Albert Guttmann would gladly have accepted the Symphony, but that the composer remained true to Simrock who had printed the string parts for the first performance.

Prof. Dr. Wilh. Altmann.

Symphonie No 3.

I

Johannes Brahms, Op. 90

1823-1807

Allegro con brio

2 Pflöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
Kontrabaß
I. II. in C
4 Hörner
III. IV. in F
2 Trompeten in F
3 Posaunen
Pauken in F-C
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß



谱例 12: 勃拉姆斯的《G 小调叙事曲》op.118 no.3 第 41—44 小节。



此外，勃拉姆斯的《C 大调间奏曲》(op. 119 no. 3) 引入再现部的那些小节也非常独特。如果我们根据全曲开始时的节奏来判断再现部从哪里开始的话，那么，一定会认为是从第 45 小节开始的。但当音乐进入到第 47 小节时，我们就意识到第 45—48 小节是第 41—44 小节的回应，再现早在第 41 小节就开始了。事实上，我们无法判断勃拉姆斯真正的再现是从哪里开始。如果假设 41 小节是再现的开始，那么第 44 小节才出现属和弦，而且这个属和弦也是错位的。第 44 小节的根音 G 属音开始是以 E 小和弦的身份亮相的，尽管后面的音乐马上表示这个音符具有不同的含义，这个 G 音不属于 E 小和弦，而是属于后面的属和弦。这个属和弦看似是为后面的再现做准备，但事实上再现部已经开始了。勃拉姆斯再次颠倒了传统的进行，V-I 的出现是在再现部开始后才出现，进一步模糊明确的古典结构感。

谱例 13: 勃拉姆斯的《C 大调间奏曲》op. 119 no. 3 第 41—48 小节



以上几个例子分别说明勃拉姆斯非常擅长运用和声与旋律的错位进行,这种技法的运用极大地松弛维也纳古典风格中那严谨的和声与旋律之间的关系。当然,这一技法来源于勃拉姆斯的前辈们,但勃拉姆斯更为大胆地运用它们,使这一技法成为他独特语汇的一部分。事实上,旋律与和声的错位还包括节奏的技法,本人将在下文就这一问题进行论述。

第五章 节奏方面的创新

虽然勋伯格在《改革者勃拉姆斯》一文中没有提及勃拉姆斯钟爱的赫米奥拉(hemiola),即三对二的节奏音型,但这并不代表他不知道。在另一篇文章《音乐评价的标准》(Criteria for the Evaluation 1946)中,勋伯格明确地指出:“当勃拉姆斯要求钢琴家一只手演奏二连音或四连音,而另一只手演奏三连音时,人们很不喜欢,并说这使他们感到头昏脑胀。但是这可能是许多当代乐谱中复节奏结构的开端。”¹然而有关这一内容并没有激发勋伯格更大的兴趣,他对此也谈得很少。勋伯格真正感兴趣的是勃拉姆斯音乐中高度灵活流动的节拍模式,这种节拍模式不但能暂时模糊乐谱上的小节线,而且使作品中的动机能持续发展。而弗里希则认为勋伯格所进行的音乐分析中最具启发性的是对节拍和节奏的研究。²

《改革者勃拉姆斯》一文中,勋伯格在分析勃拉姆斯《A小调弦乐四重奏》行板主题时,注意到了节拍移位的问题。他指出主题是建立在二度音程上,同时也解释了8小节的主题由6个短句组成(见第49页)。“第一短句实际上是在第2小节的第1拍上结束。若想充分理解第2短句节拍移位的艺术价值,人们必须意识到甚至是那些伟大的作曲家,即勃拉姆斯的前辈们,也可能像例1(见展开式变奏中的第49页)那样继续音乐的发展,把第2短句放入第3小节中。而勃拉姆斯却试图将最初的三个乐节放入到三个6/4拍的小节中。……在勃拉姆斯的乐谱中,这种潜在的美被置于八小节中,如果说八小节是一种美学原则,那么尽管这个结构非常自由,却保留了这一原则。”³

对于这段音乐的分析,笔者在前文中已有阐述,再次关注勋伯格的分析,是想指出对于勃拉姆斯音乐中节拍的模糊性,勋伯格是第一位重要的评论家,他还暗示这种

1 Schoenberg, *Style and Idea*, p131

2 Frisch, "The Shifting Bar Line: Metrical Displacement in Brahms", *Brahms Studies*, Edited by George S. Bozarth, Oxford Press, 1990, p. 139

3 Schoenberg, *Style and Idea*, p435

模糊性构成了勃拉姆斯艺术中根本的、革新的因素。⁴但是，勋伯格的论述只停留在主题层面，没有从整个作品的结构层面来看待模糊节拍的作用，也没有系统研究勃拉姆斯是如何在创作生涯中逐步完善这种模糊节拍的运用。关注以上这些问题有助于我们深刻了解勃拉姆斯独特的音乐语汇，以及形成这种语汇的过程。同时把这一技法放置到整个音乐历史发展过程中，将有助于我们清晰地了解到它的来龙去脉。

节奏和节拍是构成音乐作品的一个重要因素，它们依附于音乐进行中的其它因素，例如音高、和声进行等。事实上，音高对于音乐的形成具有毋庸置疑的作用，尤其是在共性写作时期（common-practice）的音乐中。笔者在前文中已论述过勃拉姆斯音乐中动机、短句、乐句、主题的构建。在此，笔者只是从另一个角度来考察音乐，节奏-节拍对于形成勃拉姆斯独特的音乐语汇所起到了哪些作用，这些作用是如何形成、发展、甚至于如何影响整个作品。

在《改革者勃拉姆斯》中，勋伯格指出在勃拉姆斯早期作品中，经常出现不对称、不同长度的短句组成，有时各个短句的小节数不能等除四、八，甚至是二。例如《弦乐六重奏》（op. 18）的主题是由十小节组成，它可划分为 $3+2+2+2+1=10$ 。此外还指出了第2首《弦乐六重奏》（op. 36）的主题是由17个小节组成。事实上，在勃拉姆斯其它的早期钢琴作品中也有这样的现象。在《F小调钢琴奏鸣曲》op. 5中，第一乐章的呈示部分分割成一系列组合清晰的乐句，它们分别是由6、5、5、6、8、8、17、7、7小节组成。勃拉姆斯在这些作品中似乎更愿意打乱乐句的长度，而这些不同长度的乐句也形成勃拉姆斯早期音乐语汇的一个重要特征。但这和节拍的移位有着根本的区别。在勃拉姆斯的作品中，节拍移位的类型基本可以分为以下几种。一、用重音或重新组合音型等方法来破坏既定的节拍，产生与既定节拍不同的节拍模式。二、仍然运用既定的节拍模式，由于破坏原有的强弱格式，造成重新划分小节线的听觉效果。三、旋律和其它声部不在相同的节拍模式中。在早期的作品中，勃拉姆斯只是短时间的分别运用以上几种类型。而在成熟期的作品中，勃拉姆斯大规模地运用这些节拍移位，而且有时往往是把以上几种类型混合在一起同时出现，可以说节拍移位已成为勃拉姆斯创作手法的主要特征。以下笔者将分别从三方面来讨论节拍移位，即在早期作品中的运用；这一技法的渊源以及成熟期作品中的运用。以下本人所列举的某些谱例参考了弗里希的《流动的小节线：勃拉姆斯音乐中节拍的移位》（The Shifting Bar Line:

4 Frisch, "The Shifting Bar Line: Metrical Displacement in Brahms", *Brahms Studies*, Edited by George S. Bozarth, Oxford Press, 1990, p. 140

第一节 勃拉姆斯早期作品中的节拍移位

在勃拉姆斯最初的钢琴作品《C大调钢琴奏鸣曲》末乐章中就出现了改变节拍性质的进行。在这首回旋曲末乐章的G大调插段中（第42小节开始），原有的9/8拍似乎被6/8拍所替代。从谱例1中可以看到这个主题分两句，第1句由四小节组成，而第2句由五小节组成。两句都是从主和弦进行到属和弦。如果按照6/8拍来划分，第44和48小节的第1拍是由连线连接过来，并不适合作为6/8拍的开始音乐。如果按照12/8拍来划分，那么第50小节就是多余的。

谱例1：勃拉姆斯《C大调钢琴奏鸣曲》末乐章第42—50小节

The image shows a musical score for Example 1, which is the final movement of Brahms' C major Piano Sonata. The score is in G major and 9/8 time. It features two systems of music. The first system includes measures 42-45, with markings 'con espressione', 'f', and 'dolce'. The second system includes measures 46-50, with markings 'p' and 'f'. Above the staves, there are vertical bar lines and labels indicating the meter: '6/8 拍' (6/8 measure) and a question mark '?'.

在这段插段中，6/8 和 9/8 拍是交替出现。第 50-60 小节，音乐恢复到正常的节拍中，之后又出现类似谱例中改变节拍性质的进行。可以说勃拉姆斯在此所运用的改变

节拍性质的进行是为了后面插段中（第 107 小节）明确的 6/8 拍打下伏笔。从 107 小节开始，音乐频繁地在标有 6/8 和 9/8 拍的拍号之间转换，不再出现前面所述的潜在的改变节拍性质的进行。可以说这个作品是勃拉姆斯初次尝试改变节拍性质的作品。

在《舒曼主题变奏曲》（op. 9 中），勃拉姆斯也在音乐的进行中打乱既定的节拍，但所用的方法与前一作品不同。这首作品由主题和十六个变奏组成。在变奏 6 的第 20 小节中，乐句的划分跨越了小节线，延伸至下一小节的第 1 拍。更为重要的是低音 B 出现在第 20 小节的第 5 拍，紧跟其后一小节中的第 1 拍却是休止，第 2 拍才出现 C 音（见谱例 2）。随后的两小节中，无论是根音、和声进行，还是旋律的分句都是在既定拍子的第 2 和第 5 拍上进行变化。这造成从听觉把原有的小节线移后 1 拍，只是这种节拍移位只停留了 3 小节。随着八分音符根音在第 23 小节的增加，原有的 6/8 拍在第 25 小节带有重音的强拍中得以恢复。

谱例 2：勃拉姆斯的《舒曼主题变奏曲》第 6 变奏第 19-26 小节

6/8 拍

The image displays a musical score for piano, specifically Example 2 from Brahms's 'Schumann Theme Variations', Op. 9, Variation 6, measures 19-26. The score is written in 6/8 time and is divided into two systems. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. The score illustrates a complex rhythmic structure where the 6/8 time signature is maintained, but the phrasing and accentuation create a sense of a shifted meter, as described in the accompanying text.



以上两个作品都属于勃拉姆斯早期作品范畴，可以说，在早期作品中，这种技法在他的作品中较为罕见。在《C大调钢琴奏鸣曲》中，勃拉姆斯运用6/8拍代替原有的9/8拍，从而造成模糊节拍的感觉。也就是运用上述所讲的第一种方法，产生与既定节拍模式不同的节拍类型。而在《舒曼主题变奏曲》中，勃拉姆斯运用节拍重音的移位，同时结合和声的进行以及乐句的划分，形成与原有6/8拍错位的节拍感，即第二种方法。但无论是在《C大调钢琴奏鸣曲》中还是在《舒曼主题变奏曲》中，节拍的移位都是暂时的，对整个作品的影响也是微乎其微的。

第二节 前人节拍处理方式对勃拉姆斯的影响

在所有十九世纪作曲家中，勃拉姆斯是位历史意识最强的作曲家。他的个人收藏保存在维也纳的音乐爱好者协会，其中包括许多当时印刷出版的乐谱，如巴赫、亨德尔、许茨等人的作品，还有许多作品是勃拉姆斯亲手抄写的。汉考斯(Virginia Hancock)指出勃拉姆斯经常把有趣的节奏和节拍进行划出来。在他的手抄本中，还用红笔把海因里希·伊萨克(Heinrich Isaac)的《茵斯布鲁克，我必须离开你》中隐藏的二拍子标出来，这个二拍子被既定的三拍子所掩盖。此外，勃拉姆斯还喜欢用各种节拍来对没有小节线的早期作品进行实验性的配置。也许正是勃拉姆斯年轻时热衷于研究文艺复兴时期的音乐，欣赏早期音乐中具有弹性的节拍，致使他在《安魂曲》(op. 45)、《命



以上两个作品都属于勃拉姆斯早期作品范畴，可以说，在早期作品中，这种技法在他的作品中较为罕见。在《C大调钢琴奏鸣曲》中，勃拉姆斯运用6/8拍代替原有的9/8拍，从而造成模糊节拍的感觉。也就是运用上述所讲的第一种方法，产生与既定节拍模式不同的节拍类型。而在《舒曼主题变奏曲》中，勃拉姆斯运用节拍重音的移位，同时结合和声的进行以及乐句的划分，形成与原有6/8拍错位的节拍感，即第二种方法。但无论是在《C大调钢琴奏鸣曲》中还是在《舒曼主题变奏曲》中，节拍的移位都是暂时的，对整个作品的影响也是微乎其微的。

第二节 前人节拍处理方式对勃拉姆斯的影响

在所有十九世纪作曲家中，勃拉姆斯是位历史意识最强的作曲家。他的个人收藏保存在维也纳的音乐爱好者协会，其中包括许多当时印刷出版的乐谱，如巴赫、亨德尔、许茨等人的作品，还有许多作品是勃拉姆斯亲手抄写的。汉考斯(Virginia Hancock)指出勃拉姆斯经常把有趣的节奏和节拍进行划出来。在他的手抄本中，还用红笔把海因里希·伊萨克(Heinrich Isaac)的《茵斯布鲁克，我必须离开你》中隐藏的二拍子标出来，这个二拍子被既定的三拍子所掩盖。此外，勃拉姆斯还喜欢用各种节拍来对没有小节线的早期作品进行实验性的配置。也许正是勃拉姆斯年轻时热衷于研究文艺复兴时期的音乐，欣赏早期音乐中具有弹性的节拍，致使他在《安魂曲》(op. 45)、《命

在贝多芬之后，舒曼继续探索既定节拍和错位后节拍之间的张力。以上这个例子选自舒曼的《大卫同盟舞曲》中第 16 首。八小节的乐句可分为匀称的两句。强有力的 G 大调和弦出现在作品的开始处，使得原本是弱拍的第 3 拍听起来像是强拍。乐谱上方的虚线小节线比既定小节线整整前移一拍。之后舒曼使音乐继续跟随这种节奏音型。当第二次运用这种节奏音型时，舒曼在第 3 小节处多加了一拍，改变了前面的节奏音型，似乎想要恢复既定的节拍，同时也使这一短句结束在 A 小调上。事实上，第 4 小节并没有完全恢复既定的节拍，只出现四个强有力的八分音符，它似乎又有点像 2/4 拍。音乐随后就开始重复第 1 乐句的陈述。在这短短的四小节中，舒曼既运用节拍移位的方法，又运用不同的节拍暗示，致使既定的 3/4 拍几乎完全被这些节奏进行所掩盖。虽然舒曼运用不同的节拍进行导致这短短的四小节变得让人有些迷惑不解，但从整体上看这个乐句，它分为 4+4。前后两句所用的节奏音型也几乎相同，即两小节运用 3/4 拍，然后运用 4/4 拍，最后是 2/4 拍。这样的进行不仅又使人想起勃拉姆斯《A 小调弦乐四重奏》行板主题，它们的共同特征是：都保留了外在八小节规则的结构，而内在的节拍却是自由的，这种自由正是由外在的规则来取得平衡的。

谱例 4：舒曼的《狂欢节》(op.9) 中“帕格尼尼”



舒曼的另一种节拍移位技法就属于以上这个例子。这首《帕格尼尼》共分两段。在第一段中左右手始终处于谱例中的这种错位。左手的重音始终强调自己节拍顺序，比既定的 2/4 拍提前一个十六分音符。而右手在既定拍子中与左手进行节拍错位。这种长时间的节拍错位还出现他的《钢琴协奏曲》(op. 54) 最后乐章中。这个（第 461 小节开始）段落共有 40 小节，主题尽情地在 3/2 拍中述说，全然不顾乐谱上的 3/4 拍。

尽管我们可以从勃拉姆斯的前辈们中找到许多节拍错位的例子，但它们都与勃拉姆斯的节拍错位不同。如果说海顿运用节拍的错位是为了达到某种诙谐效果，那么贝多芬利用错位节拍的张力使其作品更具内在的激情。勃拉姆斯作品中的节拍移位与海顿、贝多芬的不同，与舒曼作品中长时间的节拍错位也不同，它们往往比较短，往往

与主题动机的发展紧密相关。同时这种节拍移位经常出现在呈示部的结束处和段落之间的连接处。勃拉姆斯对节拍的处理比前辈们更为冷静和克制,更具逻辑性和合理性。

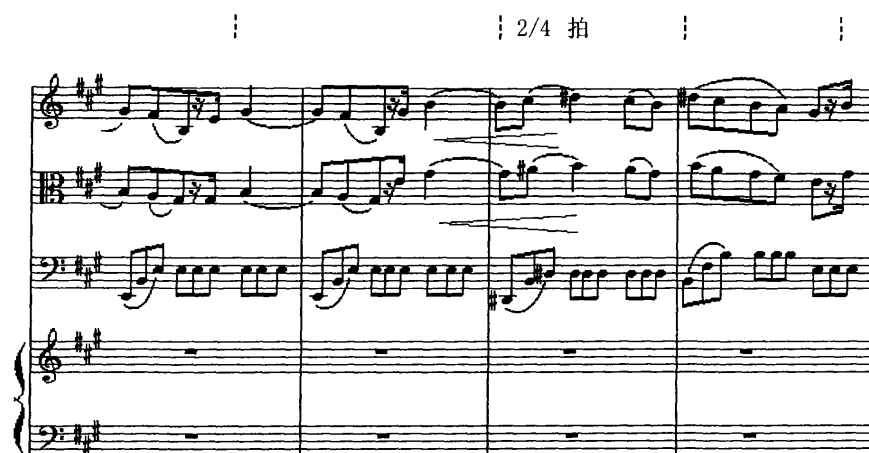
第三节 勃拉姆斯成熟期的节奏一节拍运用

勃拉姆斯在十九世纪六十年代之后创作的许多大型器乐和声乐作品中都运用节拍移位技法。这种技法不仅成为勃拉姆斯音乐语汇的一个主要组成部分,而且使动机发展、曲式进行更为流畅。首先来看《A 大调钢琴四重奏》(op. 26) 第一乐章呈示部中,第 104-110 小节的节拍的移位比早期作品更为复杂。从谱例中可以看到第 104 和 105 小节中的黑米奥拉节奏把音乐带入到第 106 小节的 E 大调。事实上,从 104 小节开始,弦乐声部已经不在 3/4 拍上进行,小提琴声部的连线预示了音乐 2/4 拍的性质,中提琴和大提琴则起到呼应的效果。虽然大提琴的分句仍然属于 3/4 拍的范畴,但它的和声进行却从属于上声部的 2/4 拍进行。可以说第 104 和 105 小节是为后面更为谱例 5 勃拉姆斯的《A 大调钢琴四重奏》op. 26 第一乐章第 104-110 小节





复杂的节拍移位做好准备。尽管所有的旋律、和声都在第 106 小节的第 1 拍强拍上结束，新的主题动机在第 2 拍和第 3 拍上开始。但是第 2 拍上的 B-E 采用附点节奏，并作为弱拍进入到下一个音升 G。而这个升 G 占据了一拍半，越过了小节线，呈现出强拍的特征，同时也掩盖了第 107 小节原有的强拍。正如谱例上方虚线所示，随后的两小节，主题仍在移位后的三拍子中进行。勃拉姆斯并没有让这样的进行维持多久，从第 108 小节最后一拍开始至第 110 小节，旋律又回到了 2/4 拍。而第 110 小节的最后一拍，勃拉姆斯再次运用附点节奏，对于二拍子来说，这一拍似乎是多余的，但事实上它作为弱拍，把后面的音乐又引回到正常的三拍子中。当然，谱例上虚线的划分是把附点节奏作为弱拍，旋律重音作为第 1 拍来看待。这种划分并不适合勃拉姆斯的音乐，因为作为伴奏的大提琴声部始终坚持乐谱上的拍子，在每小节的强拍处都有琶音出现。由于主题和伴奏都坚持自己固有的节拍框架，这使它们之间产生冲突，形成一种张力。



复杂的节拍移位做好准备。尽管所有的旋律、和声都在第 106 小节的第 1 拍强拍上结束，新的主题动机在第 2 拍和第 3 拍上开始。但是第 2 拍上的 B-E 采用附点节奏，并作为弱拍进入到下一个音升 G。而这个升 G 占据了一拍半，越过了小节线，呈现出强拍的特征，同时也掩盖了第 107 小节原有的强拍。正如谱例上方虚线所示，随后的两小节，主题仍在移位后的三拍子中进行。勃拉姆斯并没有让这样的进行维持多久，从第 108 小节最后一拍开始至第 110 小节，旋律又回到了 2/4 拍。而第 110 小节的最后一拍，勃拉姆斯再次运用附点节奏，对于二拍子来说，这一拍似乎是多余的，但事实上它作为弱拍，把后面的音乐又引回到正常的三拍子中。当然，谱例上虚线的划分是把附点节奏作为弱拍，旋律重音作为第 1 拍来看待。这种划分并不适合勃拉姆斯的音乐，因为作为伴奏的大提琴声部始终坚持乐谱上的拍子，在每小节的强拍处都有琶音出现。由于主题和伴奏都坚持自己固有的节拍框架，这使它们之间产生冲突，形成一种张力。

成熟期中最具舒伯特风格的作品。⁵

和《A 大调钢琴四重奏》(op.26) 一样, 此曲中的节拍移位也是出现在呈示部结束的地方。勃拉姆斯在第 74 小节处把音乐从升 C 小调转回到 F 小调, 同时也引入了一个主题。这个主题先以方整的形式出现, 即 4+4 (74-77 和 78-81)。很快这种匀称就被打破。勃拉姆斯在第 82 小节处只运用了主题中的对应动机, 即附点节奏中逐步下降的三度。随后这个动机在第 83 小节处变为三个相等的八分音符 (见谱例 6), 在此, 钢琴声部最初的八分音符失去了它原有弱拍的特征, 听起来具有强调或加重的效果。这个钢琴声部似乎在形成它自己的 9/8 拍。当这种组合的音乐继续发展时, 既定的小节线似乎在向右移动, 在第 83 小节处是移动了半拍, 但到了第 86 小节变成完整的一拍。事实上, 勃拉姆斯在第 85 小节处使钢琴声部与弦乐声部叠加在一起时, 听众心中的节拍感已完全被模糊。不仅如此, 小提琴声部原本逐步下降的三度 (Db-Cb-Bbb), 在第 85 小节渐渐变为带有三度、四度的下行 (Db-Bb-Ab 和 Db-Ab-G)。在此, 勃拉姆斯通过音程、节拍的变化充分展示了展开式变奏的艺术魅力。

随后, Db-Ab-G 这三个音在第 86 小节扩展成三个四分音符, 紧跟其后的是一个四分休止符。这种音型持续了 4 小节, 它似乎在恢复既定的 4/4 拍。非常遗憾的是它与乐谱上的 4/4 拍并不吻合, 它把小节线整整移后了一拍。第 90-95 小节中, 乐谱上的第 3 拍也变为休止符, 这使乐谱上的第 2 和第 4 拍听起来像是第 1 和第 3 拍, 而原本重拍的第 1 和第 3 拍听起来像是弱拍的第 2 和第 4 拍。从而进一步加强移位后的 4/4 拍。

5 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 84

成熟期中最具舒伯特风格的作品。⁵

和《A 大调钢琴四重奏》(op.26)一样,此曲中的节拍移位也是出现在呈示部结束的地方。勃拉姆斯在第 74 小节处把音乐从升 C 小调转回到 F 小调,同时也引入了一个主题。这个主题先以方整的形式出现,即 4+4 (74-77 和 78-81)。很快这种匀称就被打破。勃拉姆斯在第 82 小节处只运用了主题中的对应动机,即附点节奏中逐步下降的三度。随后这个动机在第 83 小节处变为三个相等的八分音符(见谱例 6),在此,钢琴声部最初的八分音符失去了它原有弱拍的特征,听起来具有强调或加重的效果。这个钢琴声部似乎在形成它自己的 9/8 拍。当这种组合的音乐继续发展时,既定的小节线似乎在向右移动,在第 83 小节处是移动了半拍,但到了第 86 小节变成完整的一拍。事实上,勃拉姆斯在第 85 小节处使钢琴声部与弦乐声部叠加在一起时,听众心中的节拍感已完全被模糊。不仅如此,小提琴声部原本逐步下降的三度 (Db-Cb-Bbb),在第 85 小节渐渐变为带有三度、四度的下行 (Db-Bb-Ab 和 Db-Ab-G)。在此,勃拉姆斯通过音程、节拍的变化充分展示了展开式变奏的艺术魅力。

随后, Db-Ab-G 这三个音在第 86 小节扩展成三个四分音符,紧跟其后的是一个四分休止符。这种音型持续了 4 小节,它似乎在恢复既定的 4/4 拍。非常遗憾的是它与乐谱上的 4/4 拍并不吻合,它把小节线整整移后了一拍。第 90-95 小节中,乐谱上的第 3 拍也变为休止符,这使乐谱上的第 2 和第 4 拍听起来像是第 1 和第 3 拍,而原本重拍的第 1 和第 3 拍听起来像是弱拍的第 2 和第 4 拍。从而进一步加强移位后的 4/4 拍。

5 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 84

音乐呈现出有规律的 2+2+2 的结构。删除后的五重奏，不但破坏了这种匀称的结构，同时也加快了动机的发展，进一步瓦解了既定的节拍框架。这就是勋伯格经常称赞勃拉姆斯创作手法进步的地方：朝着摆脱音乐思维中形式局限的方向发展。⁷

这段音乐与前述的《A 大调钢琴四重奏》op. 26 相比，最大的区别在于伴奏不再坚持乐谱上的节拍，没有正常节拍的衬托，也就没有任何内容与移位后的 4/4 拍相冲突，听众也就感觉不到此时的节拍已经被移位。这种破坏节拍背景，消除节拍标志，造成节奏、节拍的游移不定、模糊不清，成为勃拉姆斯成熟时期音乐创作的一个重要特征。

让我们再次审视这段音乐中的节拍移位，思考它对整个作品的作用。在第一个反复记号中，钢琴声部的动机音型 F-G-Ab，在移位后的节拍音型中逐步向上模进。之后音乐突然回到了呈示部，节拍框架也整齐了。同样第二个反复记号中，当钢琴声部在第 96 小节处继续它移位后的模进时，小提琴则在第 96 小节的第 1 拍，以既定的拍子形式奏出主要主题，宣布发展段的开始。虽然我们通过阅读乐谱能发现此时是两种拍子叠加在一起，但从听觉效果上讲，我们无法同时辨认两种不同的节拍模式。当小提琴的主要主题出现时，钢琴声部的错位节拍模式就成为切分节奏。可以说，此时的节拍移位已成为主题发展的一种手法、变化主题的方法之一。

在《A 大调钢琴四重奏》op. 26 中，勃拉姆斯的节拍移位是暂时的，而在《F 小调钢琴五重奏》op. 34 中，节拍移位的规模变得更大，形式变得更为复杂。自由、流动的节奏使音乐变得更为流畅，大规模的节拍移位拓展了主题发展的空间，模糊了段落之间的界限。

节拍移位出现在呈示部结束地方的作品还有《C 小调弦乐四重奏》(op.51, no.1) 的第一乐章以及第三乐章。《第二交响曲》第一乐章的第 136-156 小节中，勃拉姆斯再次将既定的小节线移后一拍。

笔者在前面提到节拍移位常常出现在勃拉姆斯六十年代之后的作品中，那么，关注勃拉姆斯在交响曲中如何运用的节拍移位的技法就显得非常必要。在四首交响曲中，《第三交响曲》被弗里希称为节拍移位方面的“百科全书”。首先，第一乐章开始处的两个和弦 (F-Ab) 并没有明确的节拍含义，虽然乐谱上的节拍标志是 6/4 拍，可主题直到第 6 小节为止都更适合 3/2 拍的三拍子。第 7 小节才确立了 6/4 拍的二拍

7 Schoenberg, *Style and Idea*, p417

音乐呈现出有规律的 2+2+2 的结构。删除后的五重奏，不但破坏了这种匀称的结构，同时也加快了动机的发展，进一步瓦解了既定的节拍框架。这就是勋伯格经常称赞勃拉姆斯创作手法进步的地方：朝着摆脱音乐思维中形式局限的方向发展。⁷

这段音乐与前述的《A 大调钢琴四重奏》op. 26 相比，最大的区别在于伴奏不再坚持乐谱上的节拍，没有正常节拍的衬托，也就没有任何内容与移位后的 4/4 拍相冲突，听众也就感觉不到此时的节拍已经被移位。这种破坏节拍背景，消除节拍标志，造成节奏、节拍的游移不定、模糊不清，成为勃拉姆斯成熟时期音乐创作的一个重要特征。

让我们再次审视这段音乐中的节拍移位，思考它对整个作品的作用。在第一个反复记号中，钢琴声部的动机音型 F-G-Ab，在移位后的节拍音型中逐步向上模进。之后音乐突然回到了呈示部，节拍框架也整齐了。同样第二个反复记号中，当钢琴声部在第 96 小节处继续它移位后的模进时，小提琴则在第 96 小节的第 1 拍，以既定的拍子形式奏出主要主题，宣布发展段的开始。虽然我们通过阅读乐谱能发现此时是两种拍子叠加在一起，但从听觉效果上讲，我们无法同时辨认两种不同的节拍模式。当小提琴的主要主题出现时，钢琴声部的错位节拍模式就成为切分节奏。可以说，此时的节拍移位已成为主题发展的一种手法、变化主题的方法之一。

在《A 大调钢琴四重奏》op. 26 中，勃拉姆斯的节拍移位是暂时的，而在《F 小调钢琴五重奏》op. 34 中，节拍移位的规模变得更大，形式变得更为复杂。自由、流动的节奏使音乐变得更为流畅，大规模的节拍移位拓展了主题发展的空间，模糊了段落之间的界限。

节拍移位出现在呈示部结束地方的作品还有《C 小调弦乐四重奏》(op.51, no.1) 的第一乐章以及第三乐章。《第二交响曲》第一乐章的第 136-156 小节中，勃拉姆斯再次将既定的小节线移后一拍。

笔者在前面提到节拍移位常常出现在勃拉姆斯六十年代之后的作品中，那么，关注勃拉姆斯在交响曲中如何运用的节拍移位的技法就显得非常必要。在四首交响曲中，《第三交响曲》被弗里希称为节拍移位方面的“百科全书”。首先，第一乐章开始处的两个和弦 (F-Ab) 并没有明确的节拍含义，虽然乐谱上的节拍标志是 6/4 拍，可主题直到第 6 小节为止都更适合 3/2 拍的三拍子。第 7 小节才确立了 6/4 拍的二拍

7 Schoenberg, *Style and Idea*, p417

Symphonie No 3.

Johannes Brahms, Op. 90
1881-1887

I

Allegro con brio

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
Kontrafagott
1. II in C
4 Hörner
III, IV in F
2 Trompeten in F
3 Posaunen
Pauken in F-C
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Edition Peters Nr. 523 4580

Finally it may be mentioned that the Viennese publisher: Albert Oulmann would gladly have accepted the Symphony, but that the composer remained true to Simrock who had printed the string parts for the first performance.

Prof. Dr. Wilh. Almann.

In the letters of Brahms to Wöllner and Joachim we can see how the composer entreated himself from the difficulty of having promised the first Berlin performance to Wöllner, wishing at the same time to entrust it to Joachim, with whom Berlin-Friedenau, March 1926.

II

Andante

2 Flöten
2 Oboen
Klarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner in C
3 Posaunen
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

谱例 9: 勃拉姆斯《第三交响曲》第二乐章

此外, 6/4 拍被移出既定节拍框架的进行也出现在这个乐章中。如从第 50 小节开始, 音乐逐渐强调 6/4 拍中第 6 拍和第 3 拍, 伴奏声部也呼应这种进行, 直到第 59 小节才暂时恢复了既定的 6/4 拍, 可是第 60 小节的第 6 拍又被强调成第 1 拍, 从而再次开始移位后的节拍模式, 把既定 6/4 拍中的第 6 拍和第 3 拍视为重音第 1 和第 4 拍。由于没有正常的拍子与之相冲突, 无法让移位后的节拍产生切分效果。所以除非看指挥或乐谱, 否则, 我们的听觉是无法辨认的。这个移位和前面几个作品一样, 也出现在呈示部结束处。

《第三交响曲》第二乐章的节拍“问题”与第一乐章不同。从行板主题的开始就引出了旋律和伴奏错位的进行。从谱例 8 中可以看到旋律的分句结束在小节中的第 4 拍上, 而伴奏的第 4 拍却是第 2 个音型的开始, 和声的变化也支持了这一进行。在整个呈示部中, 第 4 拍趋向于取代节拍中第 1 拍的节拍框架。尤其从第 29 小节开始, 所有的声部, 以及重音都支持移位后的 4/4 拍。第 80 小节开始是再现部的准备, 首先是由单簧管安静地奏出主题中的第一动机。由于这个动机是从第 4 拍开始, 它的第一个音用连线越过了小节线, 之后分别在长笛、低音管上奏出这个动机。虽然和声有变化, 但根音始终停留在 C 上。当低音管在第 84 小节处把原有的 D-B 扩大成八分音符时, 长笛和双簧管也在这一小节的第 4 拍上奏出这个变形的音型。此时听众也许会以为勃拉姆斯是想运用各种手法变化这个动机, 而随后第 86 小节奏出主题的后半部分, 我们才意识到变形的音型事实上是再现部的开始。音乐在第 87 小节也恢复了正常的强弱拍进行以及最初乐句划分。

我们无法听出变形的音型事实上就是再现部的开始的另一个原因是和声的进行。在第 84 小节处, 根音虽然是 C, 但和弦却是 D7。而在第 85 小节的第 2 拍, 和弦突然转变成 C 大三和弦。勃拉姆斯不仅避免了 C 的属音出现, 而且也模糊了再现部的出现。在此, 无论是主题、节拍以及和声都是在逐渐的进行中展开的, 当它们最终融合时, 听众才意识到再现部的开始。

勃拉姆斯在《第三交响曲》的第一乐章中, 主要是运用 3/2 和 6/4 拍的冲突, 而在第二乐章中, 则主要是运用既定的 4/4 拍和错位的 4/4 拍。虽然两个乐章所用的方法不同, 但它们都在相同的地方, 即展开部的结束, 再现部的开始处, 结合主题、和声以及曲式使音乐进行达到高潮。可以说, 在这个作品中, 节拍移位已完全成为勃拉

姆斯发展音乐的一种重要手法，融入到他自己特有的音乐语汇中去。

在《改革者勃拉姆斯》中，勋伯格除了分析勃拉姆斯的《A 小调弦乐四重奏》(op.51. no. 2) 的行板之外，还关注到他的另一首声乐作品《死亡多么冷酷》。此曲是《四首严肃的歌曲》(op. 121) 中的第三首，歌词选自《圣经》。讲述了人们面对死亡的两种截然不同观点：健康和快乐的人害怕死亡，病重和贫穷的人欢迎死亡。勃拉姆斯运用大小调的转换，如第 18 小节把音乐从小调转到大调；主题动机的变化，如最初刺耳的下降三度在结尾（第 31 小节）处变成快乐的上升六度，淋漓尽致地表达了两种不同的人对死亡的态度。（谱例：《死亡多么冷酷》）弗里希称：“这是勃拉姆斯作品中最有意义的主题变化之一，实际上是一个音型变化。……它保留了基本动机的内容，却赋予其新的表现特征。勃拉姆斯变化了三度的轮廓，却保留了它的音程，这体现了他试图把最具特色两种创作动力结合在一起，即他毕生追求的主题变化和晚年倾向于由高度约束音程所构成的主题。”⁸

谱例 10：勋伯格分析勃拉姆斯的《死亡多么冷酷》

谱例 11：勃拉姆斯的《死亡多么冷酷》

勋伯格为这首歌曲的第一部分划分了短句。从谱例 9（勋伯格分析的谱例）中可以看到，共十二小节的第一部分分为七个短句，每个短句的长度不同。此外，勋伯格还用字母 a-f 标出不同的动机形式。a 代表最初下降的三度，b、c、d 分别是不同形式变化后的 a。b 代表上升的三度；c 是带有经过音的三度；d 是 a 的倒置，变为六度。而歌曲下方两行乐谱则表示 a 通过反复和模进产生一系列的下降三度 e，形成七度。而在第 8 小节处的 f 则表示持续四小节的上升三度，代表动机形式 b 的一个大规模扩展。虽然勋伯格注意到勃拉姆斯作品中不同长度的短句划分以及由音程衍生出的各种不同音型，但他没有意识到节奏在其中所起的作用。虽然他指出：“逻辑感和简洁感以及创造力建立了如此自然流动的旋律，只要每一位音乐爱好者期盼从音乐中获取的不仅仅是甜蜜和美妙，那么，他们都会对此感到钦佩，”⁹但他没有指出流动的旋律正是由移位以及错位的节拍所造成的。事实上，这首歌曲的第一部分不仅短句长短不同，而且每个短句重音所在的位置也不一样。这就导致既定的 3/2 拍总是处于模糊不定的状态中。在此引用弗里希重新设置节拍后的这段音乐。（谱例）

8 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, the University of California, P. 152

9 Schoenberg, *Style and Idea*, p435

COMPOSERS

Ex. 47

1. st. phrasen 2. st. phrasen 3. st. phrasen

O Tod, wie bit - - ter, wie bit - -

4. st. phrasen

- (er bist du, wenn an dich ge-den-ken ein Mensch, ge-den-ken ein Mensch, der

124

BRAMSE THE PROGRESSIVE

5. st. phrasen 6. st. phrasen 7. st. phrasen

gu - te - - Ti - ge und ge - ang hat und oh - de - Sor - ge - le - ber

8. st. phrasen

und dem es wohl geht in al - len Dia - gen und noch wohl es - sen mag!

3. 死亡, 你多么痛苦

O Tod, wie bitter

(伪经《耶稣的智慧》第四十一章)

(Jesus Sirach, Kap. 41)

Op. 121 No. 1

Grave

O Tod, o Tod, wie bit - - ter, wie bit - -
死 亡, 死 亡, 你 多 么, 你 多

ter bist du, wenn an dich ge - den - ket ein Mensch, ge - den - ket ein Mensch.
么 痛 苦, 当 有 人 思 念 着 你, 思 念 着 你

gu - te Ta - ge und ge - nug hat und oh - ne Sor - ge le - bet;
带 来 最 美 好 的 日 子 和 无 忧 无 虑 的 生 活;

und dem es wohl geht in al - len Din - gen und noch wohl es - sen mag! O
使 一 切 事 业 一 帆 风 顺, 有 吃 有 喝 乐 陶 陶! 死

poco cresc.

125

谱例 11: (弗里希重新设置的节拍)

1 2 3

O Tod O Tod wie bit - ter, wie bit - ter
bist

4

du, wenn an dich ge - denk-et ein Mensch, ge-denk-et ein
Mensch, der

5 6

gu - te Ta - ge und ge - nug hat und oh - ne Sor - ge - le - bet

从谱例 11 中可以看到由于弗里希把每个短句中的重音放在每一小节的第一拍，从而导致节拍模式的不断更改。第一短句和第二短句的长度不同，所以第二短句具有 4/2 拍的效果。而当第二次出现“wie bitter”并添加“bist du”时，音乐又回到了 3/2 拍。此外，第二短句和第三短句中的“bitter”是表达对死亡的绝望之情。勃拉姆斯在此把伴奏的进入都放在这个歌词上，更加重了这种痛苦。既定的节拍也就变得模糊不清。此后节拍的模式继续缩小，从 2/2 拍变为 1/2 拍。声乐和钢琴声部从第 5 小节开始出现了卡农式的模进，节拍模式变得更为模糊。第 5 小节钢琴声部中的两个四分音符 B 听起来像是弱拍，而随后出现在声乐声部的，具有回应作用的两个 E 音也具有弱拍的效果。弗里希的节拍模式自然无法表达勃拉姆斯这段音乐中节拍的流动感。事实上，勃拉姆斯是想在这首歌曲的开始部分用模糊节拍的效果造成巨大的节拍张力，虽然歌曲的中间段落比较安宁，节拍也扩展成 4/2 拍，但开始时的那种张力直到歌曲的最后才得以解决。从第 31 小节开始所有的强拍都在每小节的第一拍，与小节线相一致。这时的“wohl”，虽然类似前面的“bitter”，但它的延伸并没有打破节拍的框架，只是使这个短句变成五小节。随后的勃拉姆斯安排了一个对应短句，进一步加强和稳

定乐谱上的节拍。

可以说，勃拉姆斯的节拍移位从早期短时间的运用到晚期结合主题以及和声大规模使用，充分体现他不断创新的精神。虽然勋伯格没有仔细分析勃拉姆斯独特的节奏-节拍处理，但他在《改革者勃拉姆斯》中还是明确地指出：他的影响早已促使音乐语汇朝着无约束的方向发展。¹⁰二十世纪对节奏的处理是朝着无规律、无逻辑、极其自由、带有偶然性的方向发展。这种朝着摆脱既定结构方向发展的自由随机节奏事实上是对传统节奏构建的极端扩展，是节奏发展的必然结果。虽说勃拉姆斯音乐中节奏-节拍处理与二十世纪音乐中的节奏-节拍处理相去甚远，但至少有一点是可以肯定的，勃拉姆斯音乐中的节奏-节拍处理启发了现代作曲家，推动节奏-节拍的发展迈向二十世纪。

¹⁰ Schoenberg, *Style and Idea*, p. 440

定乐谱上的节拍。

可以说，勃拉姆斯的节拍移位从早期短时间的运用到晚期结合主题以及和声大规模使用，充分体现他不断创新的精神。虽然勋伯格没有仔细分析勃拉姆斯独特的节奏-节拍处理，但他在《改革者勃拉姆斯》中还是明确地指出：他的影响早已促使音乐语汇朝着无约束的方向发展。¹⁰二十世纪对节奏的处理是朝着无规律、无逻辑、极其自由、带有偶然性的方向发展。这种朝着摆脱既定结构方向发展的自由随机节奏事实上是对传统节奏构建的极端扩展，是节奏发展的必然结果。虽说勃拉姆斯音乐中节奏-节拍处理与二十世纪音乐中的节奏-节拍处理相去甚远，但至少有一点是可以肯定的，勃拉姆斯音乐中的节奏-节拍处理启发了现代作曲家，推动节奏-节拍的发展迈向二十世纪。

10 Schoenberg, *Style and Idea*, p 440

被分为如雾般的勃拉姆斯和如白热化的瓦格纳两大截然不同的流派。虽然当时的许多学者和音乐家被欧洲乐坛光芒四射的瓦格纳所吸引，但勃拉姆斯的雾笼罩了德奥所有的音乐学院，勃拉姆斯本人在音乐学院的威望也是瓦格纳无法与之相提并论的（本文在第一部分中已有所论述）。当时音乐学院的年轻的作曲家并不认同瓦格纳的创作，他们非常喜欢模仿勃拉姆斯的音乐，尤其是一些独特的创作技法，例如：稠密的织体、独特的节奏模式等。十九世纪九十年代初，被认为是维也纳音乐学院最具天赋的学生之一泽姆林斯基说道：“尽可能地按照勃拉姆斯的模式作曲，被认为是值得称赞的”。²而沃尔特·尼曼则说：“到处都有勃拉姆斯的影子……至少有五十位欧洲作曲家的钢琴作品受到勃拉姆斯的影响”³。身处这种氛围之中的勋伯格自然也就不可避免地受到勃拉姆斯的影响。

此外，勋伯格的早期创作之所以受到勃拉姆斯如此大的影响的另一个原因是他怀着崇敬的心，通过自学了解到前辈大师的音乐。也许正是因为他缺乏正规的学院式教育，使他能够不受其影响，自由地联系前辈作曲家的技法。在这点上似乎与勃拉姆斯非常相似。勃拉姆斯毕生都自觉地强调他本人的平民百姓出身和艰苦的青少年时代。因此，他能够以极大的自豪感宣称，他所受的基本教育是通过自学得来的。在他的一生中唯一接受正规教育的时期是跟随爱德华·马克森（Eduard Marxsen 1805-1887）学习阶段。之后，勃拉姆斯通过自学研究前辈作品，在汲取精华的基础上开创了自己的独特创作风格。可以说，勃拉姆斯从巴赫、贝多芬等人的作品中找到了自我，而勋伯格从勃拉姆斯身上汲取了养分，开创了德奥音乐的新纪元。在《风格与思想》一书中的一篇《民族音乐》（National Music 2, 1931）里，勋伯格试图去解释他是如何继承庄严的德国音乐传统。他一一列举了对他创作产生过影响的作曲家。“我的老师主要有巴赫和莫扎特，其次是贝多芬、勃拉姆斯以及瓦格纳。从巴赫那里我学到了……（有三个观点）；从莫扎特那里……（有五个观点）；从贝多芬那里……（有五个观点）；从瓦格纳那里……（有三个观点）；从勃拉姆斯那里是：

1、我无意间从莫扎特音乐中学到的许多技巧，尤其是不对称的小节划分，乐节的扩展和缩减。

2、最初音型的可塑性，当清晰的表达需要更多的空间时，不要吝啬，也不要放

2 Frisch, Walter. "The 'Brahms Fog': On Analyzing Brahmsian Influence at the fin de Siecle". *Brahms and His World*, Walter Frisch (Editor), Princeton University Press, 1990, p82

3 同上, p81

弃自我；把每个音型都带入到最后。

3、有条理的记谱。(Systematic notation)

4、简洁，但丰富多彩。”⁴

可以说，这些前辈作曲家中，勃拉姆斯、瓦格纳对他的影响要比莫扎特和巴赫大。而相对于瓦格纳来说，勃拉姆斯的时代更为直接，因为在勋伯格成长和早期的创作过程中，勃拉姆斯的音乐美学观统治了整个维也纳。

有关勋伯格创作时期的划分，一般把 1893 年至 1908 年的创作定为第一时期。关于这一点，乌尔里克·蒂姆 (Ulrich Thieme) 在他 1979 年的毕业论文《勋伯格的早期创作研究》(Studien zum Jugendwerk Arnold Schonbergs) 中做了一些初步工作。蒂姆敏锐地分析了许多没有发表的音乐以及发表的作品。他把这一时期分为三个阶段：到 1895 年为“自学的初期”；1895 到 1897 这一阶段受到勃拉姆斯和德伏夏克的影响；最后阶段是 1898-1899，与瓦格纳和斯特劳斯紧密相关。但是弗里希写的《阿诺德·勋伯格的早期作品 (1893-1908)》一书中对勋伯格早期创作的分法与蒂姆不同。共分为三个时期，第一时期从 1893-1897，称为勋伯格以及勃拉姆斯的传统；第二时期从 1899-1903，称为扩展的调性，扩展的形式；第三时期从 1904-1908，称为“更为明确地沿着自己的方向前进”。勋伯格在整个早期音乐创作中，主要有以下这些作品：弦乐六重奏《升华之夜》(op. 4) 1899；5 个独唱、朗诵、合唱与乐队的《古雷之歌》1900-1901；戏剧配乐《佩利亚斯和梅丽桑德》(op. 5) 1902-1903；《第一弦乐四重奏》(op. 7) 1904-1905；《第一室内交响曲》(op. 9) 1906；《第二室内交响曲》(op. 38) 1906-1908；《第二弦乐四重奏》(op. 10) 1906-1908；以及一些歌曲和没有编号的作品。虽然不同的理论家对勋伯格早期创作的划分不同，但他们都注意到勋伯格的作品中，尤其是《升华之夜》、《第一弦乐四重奏》以及《第二弦乐四重奏》深受勃拉姆斯的影响。可以说勋伯格不仅从理论上阐述了勃拉姆斯的创新精神，更是从实际的创作中去模仿、学习勃拉姆斯的创作技法。由于受到乐谱的限制，笔者以下通过分析弦乐六重奏《升华之夜》(op. 4) 和《弦乐四重奏》op. 7 来了解勋伯格如何运用勃拉姆斯的创作技法。

弦乐六重奏《升华之夜》

4 Schoenberg, *Style and Idea*, p 174

弦乐六重奏《升华之夜》(op. 4)是勋伯格器乐创作中的第一个杰作。这首作品既是室内乐又是标题音乐。在六重奏创作之前,勋伯格就标题音乐的创作已经作了三次尝试,每次都只是一个片段。一次是写于1898年交响诗《幸运的汉斯》(Hans im Glück),只留有一个简短的13小节草稿(缩谱)。从1898年的夏天开始,勋伯格写了交响诗《春之死》(Frühlings Tod)中的一个较长片段,此交响诗改编自尼克劳斯·雷瑙(Nikolaus Lenau)(席勒的诗)。第三个片段在风格和方法上与《升华之夜》最为接近,是弦乐六重奏《死角》(Toter Winkel),作品改编自马斯塔夫·法克埃德(Gustav Falkede)的诗。《死角》的手稿没有标明日期,但很可能写于1898年或1899年初。

5

在前几次的尝试中,勋伯格最初点燃的创作火花未能在那些改编的诗歌中得到维持,直到1899年春天和夏天,作曲家在成功地运用里查德·戴默尔(Richard Dehmel)的诗创作了歌曲后,促使他尝试并完成六重奏《升华之夜》op. 4。虽然《升华之夜》的亲笔手稿标注的日期为1899年12月1日,但其中大量的修改没有给出具体的日期。

戴默尔这首诗歌《升华之夜》(Verklärte Nacht)是在1895年11月与依达·奥尔巴赫(Ida Auerbach)初恋后构思的,除了含义深刻外,还直接反映了作者的那段经历。在11月30日的一封信中,他写道:“当我牵着你的手漫步在大街小巷时,你是否感觉月光穿越云层洒落下来?你,我,还有一切的一切都散发着柔和的光”⁶。戴默尔对《升华之夜》的结构引以自豪,并声称从中发现了“新的民谣形式,它与旧的形式完全不同;这种形式允许以各种不同的方式描述一个灵魂的整个生命和人们的命运”⁷。事实上,戴默尔用“升华之夜”作为整个诗集《女性与世界》(Weib und Welt)中的第一首诗。

《升华之夜》的主题素材是通过持续不断的变化展开的,显然这种进行是采用勃拉姆斯的展开式变奏。整首作品可分两部分,开始至第229小节的D大调为第一部分,余下的为第二部分。两大部分中的段落趋向于相互独立,通过明显的减慢段落(例如第28小节),延长记号(第49小节),节拍的变化(第74—75小节),或转调(第100—104)等清晰的特征来实现。下面我将六重奏各个段落的主题的基本单元排列出来,

5 Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* The Regents of the University of California, 1993 P110

6 同上

7 同上

弦乐六重奏《升华之夜》(op. 4)是勋伯格器乐创作中的第一个杰作。这首作品既是室内乐又是标题音乐。在六重奏创作之前,勋伯格就标题音乐的创作已经作了三次尝试,每次都只是一个片段。一次是写于1898年交响诗《幸运的汉斯》(Hans im Glück),只留有一个简短的13小节草稿(缩谱)。从1898年的夏天开始,勋伯格写了交响诗《春之死》(Frühlings Tod)中的一个较长片段,此交响诗改编自尼克劳斯·雷瑙(Nikolaus Lenau)(席勒的诗)。第三个片段在风格和方法上与《升华之夜》最为接近,是弦乐六重奏《死角》(Toter Winkel),作品改编自马斯塔夫·法克埃德(Gustav Falkede)的诗。《死角》的手稿没有标明日期,但很可能写于1898年或1899年初。

5

在前几次的尝试中,勋伯格最初点燃的创作火花未能在那些改编的诗歌中得到维持,直到1899年春天和夏天,作曲家在成功地运用里查德·戴默尔(Richard Dehmel)的诗创作了歌曲后,促使他尝试并完成六重奏《升华之夜》op. 4。虽然《升华之夜》的亲笔手稿标注的日期为1899年12月1日,但其中大量的修改没有给出具体的日期。

戴默尔这首诗歌《升华之夜》(Verklärte Nacht)是在1895年11月与依达·奥尔巴赫(Ida Auerbach)初恋后构思的,除了含义深刻外,还直接反映了作者的那段经历。在11月30日的一封信中,他写道:“当我牵着你的手漫步在大街小巷时,你是否感觉月光穿越云层洒落下来?你,我,还有一切的一切都散发着柔和的光”⁶。戴默尔对《升华之夜》的结构引以自豪,并声称从中发现了“新的民谣形式,它与旧的形式完全不同;这种形式允许以各种不同的方式描述一个灵魂的整个生命和人们的命运”⁷。事实上,戴默尔用“升华之夜”作为整个诗集《女性与世界》(Weib und Welt)中的第一首诗。

《升华之夜》的主题素材是通过持续不断的变化展开的,显然这种进行是采用勃拉姆斯的展开式变奏。整首作品可分两部分,开始至第229小节的D大调为第一部分,余下的为第二部分。两大部分中的段落趋向于相互独立,通过明显的减慢段落(例如第28小节),延长记号(第49小节),节拍的变化(第74—75小节),或转调(第100—104)等清晰的特征来实现。下面我将六重奏各个段落的主题的基本单元排列出来,

5 Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908* The Regents of the University of California, 1993 P110

6 同上

7 同上



5a 第一小提琴声部（第 104—105 小节）



5b 第一小提琴声部（第 111 小节）



从以上的谱例中可以看到《升华之夜》的显著特征之一就是主题的基本核心显得非常简洁，常常仅有 1 个小节。这些短小的主题单元使得这个作品第一部分具有某种扣人心弦的、紧张的气氛，这与勋伯格早期的器乐作品完全不同。此外，六重奏第一部分还有两个特别典型的特征：主题常常成对出现（在例子中用“a”和“b”来标注）。动机 1a 在 2 小节的 D 小调主音后进入，它从下中音逐步下降到主音，弱拍开始，第二和第四拍上为附点节奏。这一附点节奏一直延续到动机 1b 的出现。事实上动机 1b 可以看成动机 1a 的延续，有许多相似的内容。首先，动机 1b 和动机 1a 一样，动机 1b 也有一个弱拍，之后是一个四分音符的强拍，然后是一个附点节奏。同时动机 1b 也有主音到下中音的特征，只是在此这两个音并非用阶梯式的下行来连接，而是改为从强拍开始的一个上行大跳。

动机 2a 代表女主角激动的心情，在情绪上与动机 1 具有显著的差别，但是它们之间的关系仍然密切。首先动机回到了 1a 的低音区，其次，动机 1a 中的六度下降，即 Bb-D，在此表现为一个不相连的大跳。附点节奏再次出现在第二拍上，但现在小节的第一拍以及前面的弱拍都是空拍。节奏的变化，尤其是强拍中暂时的停顿，以及增加了导音 C#，使动机 2a 的跨度和不协和程度都有所增加。这些都完美地体现了情绪的变化，代表着女人开始倾诉她悲伤的故事。

在第 31 小节中，动机 2a 中的两个四分音符，导音到主音，即 D-C#提高了八度，并被压缩成一个附点音型，然后又从 C#跳到 F，为 2b 的自然进入打下伏笔。在第 34 小节，动机 2b 仍然保持了附点节奏以及导音到主题半音进行，不仅如此还在开始处

增加了 A-G# 的半音, 从而形成一对半音动机, 即 A-G# 和 D-C#。动机 2b 的独特之处在于它是第一个从强拍开始的主题单元, 并长达 2 小节。2b 的另一个明显特征是最初的半音变化后紧跟着一个减五度的大跳, 而这在后面的主题中得到了回应。

音乐在第 41—49 小节达到了戏剧性的高潮并逐渐下降。动机 3a 在降 B 小调上出现, 它标志着第一次真正脱离 D 小调。但是仍与前面的主题素材保持着密切的联系。如同动机 2b 一样, 它开始于强拍, 有一对半音动机, 即 Db-C; A-Bb。其中第二个半音进行再次将主音和导音合并在一起。此外, 小节前两拍中包括熟悉的附点节奏, 随后是一个二分音符。综观前面出现的主题素材, 可以发现 1a, 2a 和 3a 都出现在低音区, 随着段落的展开, 音区逐渐升高。

除了动机 a 类相互间有联系外, 动机 b 类主题素材之间也紧密联系。动机 3b 包含了一组下降的半音, 即 F-E-Eb, 随后用一个旋转音型推动音乐进入高潮。而动机 4b 继续了 F-E-Eb 的半音下降, 但是在这之前是一个向上的大跳, 然后又是一个旋转音型。动机 5b 实际上和动机 4b 一样, 只是在节拍和调性上作了一些必要的变化。此外, 动机 a 类和动机 b 类之间也有联系, 2b, 4a 和 5a 的最初三个音之间存在着密切的联系: 先是下降的半音, 然后是减五度或增四度的大跳。然而, 这三个主题素材之间在节奏方面存在着重要的差别。动机 2b 是第一个开始于强拍的主题, 而在动机 4a 中, 强拍上是一个空拍。在动机 5a 中, 勋伯格恢复了动机 1 类中的弱拍特征。因此从某种意义上看, 可以说动机 3a-4a-5a 颠倒 1a-2a 节奏进行, 从没有弱拍到恢复弱拍。

谱例 2: 勋伯格《升华之夜》第二部分动机

6 第一大提琴声部 (第 230—231 小节)



8 第二中提琴和大提琴声部（第 266 小节）



9a 第一小提琴声部（第 278—280 小节）



9b 第一中提琴声部（第 280—281 小节）



10 第一大提琴声部（第 294 小节）



11 第一小提琴声部（第 320 小节）



勋伯格在《升华之夜》的第二部分中引入的新主题相对较少，主要是因为第二部分有许多来自第一部分的主题的重述或再现。与第一部分的主题相比，第二部分的新主题更宽广，半音较少。动机 6 和 7a 描述的是男主角，它们之间的依然联系紧密。动机 6 的最后三个音是上升的音阶式进行，即 D-E-F \sharp ，而动机 7a 相同的地方也是如此，只是调性改变后变成 A \sharp -B-C \sharp 。与此同时，这两处的伴奏分别运用下降的半音进行。在第 232 小节第二中提琴伴奏声部中，三个音符组成的半音下降音型成为这个主题三度上升的对位。在第 256 小节的第一大提琴声部中，用相反方向的半音下降，D \sharp -D-C \sharp 来支撑主题。

动机 7a 和 7b 都与第一部分中的许多主题有联系，这些主题都将一个不协和的大跳（A \sharp -E \sharp ）和一个半音（E \sharp -F \sharp ）连接在一起（在 2b，4a 和 5a 中都有）。动机 8 回到了 1a 和 3a 的音区和节奏。动机 9b 显然是来自动机 1a 逐步下降的六度，尽管调性不同，还是完全反复在相同的音高上（Bb-D）。动机 10 直接让人想起动机 2b。

8 第二中提琴和大提琴声部（第 266 小节）



9a 第一小提琴声部（第 278—280 小节）



9b 第一中提琴声部（第 280—281 小节）



10 第一大提琴声部（第 294 小节）



11 第一小提琴声部（第 320 小节）



勋伯格在《升华之夜》的第二部分中引入的新主题相对较少，主要是因为第二部分有许多来自第一部分的主题的重述或再现。与第一部分的主题相比，第二部分的新主题更宽广，半音较少。动机 6 和 7a 描述的是男主角，它们之间的依然联系紧密。动机 6 的最后三个音是上升的音阶式进行，即 D-E-F \sharp ，而动机 7a 相同的地方也是如此，只是调性改变后变成 A \sharp -B-C \sharp 。与此同时，这两处的伴奏分别运用下降的半音进行。在第 232 小节第二中提琴伴奏声部中，三个音符组成的半音下降音型成为这个主题三度上升的对位。在第 256 小节的第一大提琴声部中，用相反方向的半音下降，D \sharp -D-C \sharp 来支撑主题。

动机 7a 和 7b 都与第一部分中的许多主题有联系，这些主题都将一个不协和的大跳（A \sharp -E \sharp ）和一个半音（E \sharp -F \sharp ）连接在一起（在 2b，4a 和 5a 中都有）。动机 8 回到了 1a 和 3a 的音区和节奏。动机 9b 显然是来自动机 1a 逐步下降的六度，尽管调性不同，还是完全反复在相同的音高上（Bb-D）。动机 10 直接让人想起动机 2b。

到高音 Bb，然后在第 8 小节到达高音 F。比较勃拉姆斯的《A 小调弦乐四重奏》(op51 no2) 的行板主题，可以发现两个主题都在 8 小节中，都运用不规则的乐句划分，显然勋伯格的这个主题得益于勃拉姆斯的创作，但勋伯格这个主题的发展比勃拉姆斯的主题更快，尤其是最后 2 小节。贝尔格在分析勋伯格的这个主题时，对它进行了改写。改写的方法如同勋伯格改写勃拉姆斯的主题那样，改写后的主题充满大量

谱例 3：选自勋伯格的《作曲基本原理》



的模进，节奏变得更为单一，乐句变得更为方整，当然这样的主题容易被广大的听众所理解。

谱例 4：贝尔格改写勋伯格的《弦乐四重奏》op. 7



贝尔格还对自己的改写解释道：

事实上，这里处理了初始的不对称，有利于 2 小节结构的确立，这样即使是最笨

拙的听众也能接受。动机和节奏的发展进行得优雅而又缓慢，避免了任何变化。可以想象，听众可能对十六分音符感到迷惑，因为这些十六分音符出现在谱号为 2/2 拍的快速进行的乐章中，它们完全没有必要... 八分音符的进行保持不变，而和弦每半个小节变化一次。然而，对于这个变化后的主题还有可能不能被人理解，因而紧跟其后的是一个完全反复，这个反复出现在主调上。这应该能够确保音乐被普遍地理解，同时又非常的流行。要做到这一点只能删除所有的复调，代之以想象得到的最简单的伴奏。

10

相信运用贝尔格的主题，勋伯格的这个作品不致于在初演时引来一片嘘声。1907 年，这首作品上演时，同时代的作曲家无法接受它，甚至连勋伯格的支持者马勒也对这部作品不感兴趣。他说道“我曾经指挥过瓦格纳的作品……我自己也创作过复杂的音乐，乐谱长达三十行，甚至更多；但是这个乐谱仅有四行，而我却看不懂。”¹¹

事实上，勋伯格的这个主题并不像马勒所说的那样复杂。音乐在没有放弃逻辑性和清晰性的同时，抛弃了单调的反复，从而使音乐更为流动。在前 6 小节中，节奏并没有大的变化。第 2 小节的 F-E-bB-D 音型在第 3 小节以倒置的形式出现，第 4 小节又再现了这个音型，只是此刻不再如同第 2 小节那样出现在第一、第二拍上，而是出现在第三和第四拍上。音乐只在第 7 和第 8 小节才加快了节奏，加入了许多十六分音符。再来比较下勋伯格为这个作品而写的最初手稿。手稿的主题发展得更快，把八小谱例 5：勋伯格《弦乐四重奏》op. 7 的手稿¹²



节的内容浓缩成 6 小节。音乐在第 2 小节就到达了高音 A，紧接着又快速地下降到 Bb，而这个 Bb 长时间的停留似乎想弥补前面匆忙的发展，之后又迅速地推进到高音 Bb 和 F。相比最后发表的主题，手稿的主题显得太仓促。最后发表的主题更具逻辑性、更为冷静。音乐从 D 开始，先上升到 F（第 2 小节），随后又下落到 E（第 3 小节），再

10 Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variations*, p167

11 同上 p163

12 同上 p168

上升到 A（第 5 小节），最后从 Bb（第 6 小节）发展到 F（第 8 小节）。音乐的每次展开都至少在 2 小节之内，逐步地、有目的地进行到高潮。这个主题的发展不禁让人想起勋伯格曾经在《音乐中的心和脑》（Heart and Brain in Music 1946）文中的话：

从一开始手头上就有充足的动机形式以及它们的衍生物，是太多了，而不是太少。因此，创作的任务就是延迟音乐发展的进程，使普通听众记住前面出现的音乐，以便理解后面的音乐。一个主题的性格、速度、表达的内容、和声的进程以及动机的内容都展示了离心的倾向，将这个主题局限在一定的范围内并使之平衡：这就是当前的任务。¹³

在这个单乐章的作品中，勋伯格运用对位技法使开始主题中三个完整独立的旋律声部在以后的音乐中以不同的形式出现。从下面的谱例 6 中可以看到，开始的主题由第一谱例 6：勋伯格的《弦乐四重奏》op. 7



13 Schoenberg, *Style and Idea*, p61



小提琴的旋律（声部1）、中提琴的震音琶音（声部2）以及阶梯式的低音线构成（声部3）。当这三个声部在第30小节的降E小调上出现时，开始的排列顺序颠倒了。原来的声部次序1、2、3变为3、2、1。第65小节开始，音乐又回到了主调，此时第一小提琴和中提琴用八度奏出声部1的旋律，第二小提琴用十六分音符奏出主题的变奏，声部3此时变成用三连音来演奏。主题再次在字母I后的第38小节开始时又变化了声部的排列。第二小提琴和中提琴用八度演奏声部1；第一小提琴用三连音、八度跳跃的形式演奏声部3；而大提琴用八分音符、倒置的形式也演奏声部3。主题在字母O后的第5小节开始恢复了原有的顺序，只是中提琴不再演奏震音，取而代之的是与低声部形成十度，奏出声部3的倒置。可以说，勋伯格在这个早期作品中就避免了机械的反复，通过系统地运用对位的各种技法来变化他的主题素材。而主题素材正是在这种变化中体现出它极大的潜力。1912年勋伯格的学生安东·韦伯恩钦佩地写道：

勋伯格的主题创作艺术在 op. 7 中得到了极大的提高。我们惊奇地观察勋伯格是如何从一个动机成分中发展出一个伴奏音型，如何引入主题，如何在主要的段落之间建立相互连接。一切都与主题有关！可以说，在这个作品中没有一个音符不是来自主题的。这是无与伦比的。如果说它和某个作曲家有关，那就是约翰内斯·勃拉姆斯。

14

的确勋伯格这个作品如同他自己前面所说那样：将他那个时代所有的成果融为一体。有李斯特式的大型曲式、瓦格纳式的游移和弦以及勃拉姆斯式的主题发展。可以说勋伯格的早期创作试图从融合前辈们的各种创作精华中摸索出属于自己的创作风格。当勋伯格到达创作的成熟期时，不再模仿前辈们的表面创作特征，而是从这些表面特征中看到了他们的特性思维，并融化为自己的创作思维。可以说，他从勃拉姆斯的创作中吸取了主题材料的简洁性以及展开式变奏的原则，这都体现在他以后的十二音技法中。而勃拉姆斯也从过去以及他那个时代的创作模式中广泛地吸取养分，与勋伯格一样，勃拉姆斯也没有简单地套用他所学到的风格，而是研究并拥有了某些基本的创作原则，例如主题的不断变化，节奏的移位，游移的和声等技巧，从而形成一种独特的、具有吸引力的音乐语言。可以说这两位作曲家的创作都深深地扎根于过去，从过去的精华中开创自己的风格。他们没有依赖音乐遗产生存；而是从音乐遗产中站起来，创造了完全属于他们自己的音乐。

当作曲家们在前辈们的作品中寻找灵感时，他也许可以学到前辈们的创作风格，但不一定真正理解前辈们各具特色的创作思想。风格如同一个作品的外表，思想才是创作的内在原则。这一观点不仅体现在勋伯格《风格和思想》一书中，也体现他和勃拉姆斯的创作中。最后再次引用勋伯格自己的话来说明这一观点：

听了某些著名音乐家的观点，我们会以为作曲家们都不是在表现他们的思想，而只是追求一种风格的建立，这样音乐学家就有内容可以分析了。就我看来，我承认我们可以通过研究已经创作完成的作品乐谱、及其或多或少值得注意的音型或乐节的连接，发现作曲家的个人特色。但是这种个人的特色只是表面特征（无疑对这些外表、风格的模仿也是艺术创作的成果。），必须适应真正富有特色的思想，忽略这个事实，将会导致一个结果非常可怕的错误！敏锐的耳朵能够听出这些特征，包括那些看不见的，而聋人看到的最多也不过是表面的风格。¹⁵

第二节 对其他现代作曲家的影响

勋伯格的理论最早是体现他的早期作品中，之后这些理论直接体现在他的学生

15 Schoenberg, "Why No Great American Music?" *Style and Idea* p177-178

上：阿尔班·贝尔格（Alban Berg）、安东·韦伯恩（Anton Webern）、埃贡·韦勒斯（Egon Wellesz）以及埃尔温·施泰因（Erwin Stein）。贝尔格早期的歌曲在形式和风格上深受勃拉姆斯的影响，他在1908年为勋伯格而创作的，未发表的十二个主题变奏曲，基本上可以说是首勃拉姆斯式的作品。勃拉姆斯是贝尔格喜欢的作曲家之一，他非常钦佩勃拉姆斯的交响曲、三重奏，尤其是 opp. 8 和 101，这些作品经常在贝尔格的家中演奏。可以说，勃拉姆斯作品对贝尔格的影响持续很长，他坚持严谨的结构构建，甚至在表现主义歌剧领域中也是如此。韦伯恩的音乐不像贝尔格那样富有戏剧因素，受勃拉姆斯的影响在很多方面显示出被勋伯格观点所左右。他第一首发表的作品是为管弦乐而写的《帕萨卡利亚》，显然受到勃拉姆斯《第四交响曲》末乐章的影响。由于他对十五世纪音乐很感兴趣，所以把勃拉姆斯置于一个更为宽广的历史角度上加以研究。韦勒斯对作品中主题的发展进行特别敏感，他强调勃拉姆斯在勋伯格年轻时代的维也纳所处的主导地位，以及勃拉姆斯在勋伯格发展十二音音乐道路上所起的作用，在《勋伯格十二音序列的起源》中坦率地评论“对勋伯格的一生起决定性影响的作曲家，并被他推崇为现代作曲家之首的就是勃拉姆斯。”¹⁶

随着勃拉姆斯的交响曲越来越多地被法国指挥家编入演出表，人们通过音乐会逐渐了解勃拉姆斯的作品，并开始喜欢他的作品，尽管最常演奏的作品仍然是《第二交响曲》。瑞士作曲家奥涅格（Arthur Honegger, 1892-1955）在1950年指出“如今人们认为勃拉姆斯与贝多芬或柏辽兹一样伟大”。此外，另一位法国音乐界激进的作曲家埃德加·瓦雷兹（Edgard Varese, 1883-1965）提出他在勃拉姆斯创作理念中找到适合现代作曲家的特征。瓦雷兹在教学中，总是要上一系列的管弦乐配器课，其中包括运用勃拉姆斯《第一交响曲》来对创作下定义，即“将不同的素材组合起来”。他认为管弦乐配器在现代音乐创作中的概念已经消亡。因此，所谓的管弦乐配器，必须回到它最初的含义中去；必须成为素材本身的主要部分。就这一点而言，他把里姆斯基-科萨科夫视为一位拙劣的管弦乐大师，把勃拉姆斯视为一位优秀的大师。因为创作本身就是管弦乐配器。你不可能创作一个作品，然后说你要给它配器；两个过程必须是同时完成，因为管弦乐配器是对音乐内容的反映。¹⁷

另一位法国作曲家彼埃尔·布列兹（Pierre Boulez, 1925— ）提出了引人注目的

16 转引自 Musgrave, “Schoenberg’s Brahms”, *Brahms Studies*, Edited by Bozarth, Oxford Press, 1990, p125

17 同上 p277

不同观点。他对瓦格纳、马勒和第二维也纳乐派非常感兴趣，但却声称勃拉姆斯的音乐是乏味的，是可以预见的，认为勃拉姆斯不是一位改革者。至于对勋伯格的态度，可参见他的一篇文章《勋伯格死了》。在布莱兹看来，勃拉姆斯当然更是完全死了。但是，美国指挥家、音乐学家罗伯特·克拉夫特（Robert Craft, 1923—）回忆道，在布莱兹年轻的时候用勃拉姆斯的风格，以勋伯格的音乐来配和声，用斯特拉文斯基的音乐作伴奏。

美国作曲家埃略特·卡特（Elliott Carter, 1908—）对勃拉姆斯的兴趣更为出乎意料。卡特是二十世纪二十年代后期和三十年代的一位作曲家，他非常了解在美国盛行勃拉姆斯音乐。虽然卡特把勃拉姆斯列为“保守作曲家”，并将其与作为“改革者”的贝多芬相对，但他仍然承认勃拉姆斯音乐的品质，认为这么一位作曲家是不能仅用好或坏这样两个词来评价。在斯特拉文斯基的推荐下，卡特研究了勃拉姆斯的 51 首键盘练习曲（51 Übungen für Klavier），并说：“我发现它们非常有趣，因为它们有许多类似于三对五以及其它的一些内容。所以我猜想我的钢琴协奏曲来源此的灵感决不亚于其它的作品。”¹⁸这不仅反映了日后卡特作品中节奏特征的渊源，更是解释了斯特拉文斯基对勃拉姆斯感兴趣的缘由。

战后现代主义的终结，以及二十世纪的录音技术使得人们对过去大量的音乐产生新的兴趣，对过去音乐的态度也发生重大的转变，勋伯格 1933 年的电台讲话后，无论是评论家，还是分析家和演奏家都承认勃拉姆斯卓越的创造成就，他日益被视为不仅仅是一位古典主义的追随者，而是通过他对过去音乐的研究和理解预见这一新世界的先锋，他也许是一位处于萌芽状态的后现代主义。英国音乐评论家贝扬·诺斯科特（Bayan Northcott）在 1991 年的一篇《以前和未来的大师》（Once and Future Master）的文章中认为勃拉姆斯对过去音乐的分析是史无前例的，而正是这种分析以及他个人的修养使他窥见到了未来。第一个真正的现代作曲家不是斯特拉文斯基、勋伯格、德彪西或瓦格纳，而是勃拉姆斯。他的音乐不仅展示了过去，还预示了勋伯格或埃略特·卡特，不仅预见了现代主义的一些问题，而且还解决了它们。

同样彼得·伯克霍尔德（J. Peter Burkholder）在《勃拉姆斯和二十世纪古典音乐》（Brahms and Twentieth-Century Classical Music）中认为现代主义音乐运动应该上溯至勃拉姆斯。虽然在瓦格纳、施特劳斯、德彪西等作曲家手中音乐语汇经受了巨大的变

18 同上

革，不协和和弦、新的音阶调式以及富有特征的节奏模式等等，但这些变化都不重要，重要的是创作目的的变化，这也是二十世纪作曲家最关心的问题。作曲家是什么，应该做些什么，为什么要做，音乐的价值在于什么，作曲家如何获得成功等等，从勃拉姆斯时代开始，这些问题就倍受严肃作曲家的关注。勃拉姆斯用自己的音乐解释如何为熟悉传统音乐的音乐会听众进行创作，证实创新的音乐语汇同时可以忠实巴赫、莫扎特、海顿和贝多芬的传统。这就是勃拉姆斯音乐中最激进的方面，敢于直面问题。所以勃拉姆斯根本不需要人们把他从发展的遗迹中拯救出来，他是十九世纪晚期作曲家中最现代，也是被人们模仿最多的一位，他对音乐的处理成为后代作曲家最典型的创作技法。勃拉姆斯也就理所当然成为对二十世纪古典音乐影响最大的一位作曲家。在这些方面，未来的音乐不属于瓦格纳，而是属于勃拉姆斯。

此外波兰作曲家维托尔德·卢托斯瓦夫斯基（Witold Lutoslawski, 1913—）承认勃拉姆斯式的末乐章曲式对他的第一交响曲有直接的影响。他的第一交响曲“托卡塔”末乐章完全以勃拉姆斯的第一和第三交响曲末乐章的大型奏鸣曲式为原型。匈牙利的捷尔吉·利盖蒂（Gyorgy Ligeti, 1923—）承认以勃拉姆斯的音乐为典范，以独特的勃拉姆斯式风格作为自己圆号、小提琴以及钢琴三重奏的范例，并将作品题献给勃拉姆斯。

时代的变迁，潮流的更替，伟大的传统音乐并没有被现代主义音乐吞没，实际上传统音乐通过欣欣向荣的音乐会活动、广播以及唱片得以重生。对勃拉姆斯作品的第二次收集编辑工作的结果是出现更为全面的参考资料，这使得人们能够进一步关注他的创作、精神和文化。在勃拉姆斯诞辰一百五十周年的日子（1983年）里，美国也建立了勃拉姆斯协会，旨在进一步研究勃拉姆斯的生平、音乐以及其历史地位。如今无论是分析家、评论家和演奏家都承认纷纷肯定勃拉姆斯卓越的创造成就，不断地从勃拉姆斯的创作中找到自己想要找的内容，从而再次充分肯定他在历史中的地位和价值。

结 论

十九世纪中叶以来，作曲家们面临的一个重要问题是主题内容短小与形式结构趋向大型化之间的矛盾。面对不同的体裁类别，勃拉姆斯与当时被称为“新德意志乐派”的李斯特、瓦格纳一样，找到了具有自己特点的，有效的解决方法。李斯特、特别是瓦格纳的创新成就以及对于西方音乐发展的巨大影响，已经有定论并得到普遍认同。勃拉姆斯的创作不涉及戏剧音乐和标题音乐，他的领域除了合唱和艺术歌曲外，主要是传统的器乐音乐体裁：钢琴曲、室内乐和交响曲。他不借助音乐以外的因素，从表面上看，对于传统的惯例和表现手段的摒弃甚至走向颠覆并不明显。因此，相当长一段时间内被评价为“传统主义者”，和显然是带有贬义的“保守主义者”。他的写作技法在十九世纪七十至八十年代甚至被认为是落伍的。

自勋伯格 1933 年提出“改革者勃拉姆斯”的新评价以来，西方众多学者对勃拉姆斯进行了更广范围和更深层次的研究，硕果累累，其中不乏精辟独到的见解。笔者针对我国对勃拉姆斯研究的相对滞后，对勃拉姆斯的历史定位尚停留在“德国古典音乐大师中的最后一人”的情况，在西方学者研究的基础上继续探讨，首先阐明了传统上将勃拉姆斯评价为“古典主义者”的历史缘由；然后梳理西方有关重新评价勃拉姆斯主要观点；最后把研究集中在勃拉姆斯音乐创新的具体技法。在论述过程中力求提出自己的看法。

音乐的创新很大程度上反映于推动写作技法的发展。勃拉姆斯解决主题内容简洁与乐曲规模大型化这一矛盾的主要手段，亦即他音乐创新的核心是“展开式变奏”。其特点是：从一个简洁的素材开始，此时，这个素材并不重要，关键的是它具有后续发展的潜力。在不断加入新的因素、融入新鲜血液的同时，构建起主题，发展成呈示部乃至整个乐章，音乐在保持内部统一的情况下，对包含几个乐章的大型套曲起到整合作用。

在主调音乐时期，主题写作是音乐创作的关键之一。由于 19 世纪以后，在功能不同的各个部分之间保持平衡的观念被动机发展的原则取代，主题内容必须新颖独到。主题起始内容的作用就是充当严格意义上的动机，为音乐的发展提供素材，以推动音乐的发展。勃拉姆斯构建主题时，动机在发展或延续中没有出现任何空洞乏味的

内容，既没有将动机仅仅从形式上扩展成有规律的诗节似的主题，也没有将不同的动机素材毫无联系地并置在一起，而是逐渐地、逻辑地发展动机，使主题在既有统一性，又有对比性的进行中更为流畅，同时又为音乐的后续发展奠定了基础。

顾名思义，展开式变奏是一种发展音乐的手段，在古典主义时期，类似这种功能的技法，一般都用于音乐的详细阐述和展开，很少出现于呈示部。勃拉姆斯将这种具有展开性功能的手法转化为呈示性手段。他运用展开式变奏手法使呈示部中的两个主题紧密相关，节奏、节拍也成为进行展开式变奏的手法之一，音乐逐渐变得更为流畅。

在整合全曲以及多乐章套曲方面，展开式变奏更表现为一种发展的过程，它赋予基本动机及其引发的材料以一种它们本身独立存在时所不具备的意义。音乐作品的某一瞬间本身无足轻重，它的全部意义在于指出了发展更大形式音乐的途径。音乐作品是在一个动机生成另一个动机的进行中逐渐完成的。音乐的展开既具有逻辑性，又具修辞性。可以说：“音乐作品中所发生的一切，只不过是永无止境地重塑一个基本音型(basic shape)。或者换句话说，音乐作品中只有来自于主题，涌现于主题的内容，这些内容全可以追溯到主题；说得更严重点，除了主题，别无它物。”¹ 勃拉姆斯运用调性的安排，贯穿全曲的音型、音程等，使作品更具凝聚力。从外表上看，这些作品由多乐章构成，但其本质可以说是一个连贯的整体。

在和声上方面，勃拉姆斯在没有戏剧的帮助下，在没有打破传统的形式框架下，改良性地运用传统和声技法，使它们的关系相互错位，相互排斥。可以说，他在利用传统的同时又在颠覆传统。此外，勃拉姆斯通过和声与旋律的错位极大地松弛了维也纳古典风格中严谨的和声与旋律之间的关系。

勃拉姆斯的节奏创新是通过破坏原有的强弱格式，形成重新划分小节线的听觉效果；用重音或重新组合音型来破坏既定的节拍，产生与既定节拍不同的节拍模式；将旋律和其它声部放置于不同的节拍模式中，模糊节拍效果，造成巨大节拍张力，在使音乐变得更为流动的同时，也形成其独特的音乐语汇。

虽然勃拉姆斯的作品体现了令人敬畏的传统，但是二十世纪作曲家们还是开始承认勃拉姆斯成就的独立性。虽然他的语汇与现代作曲家相去甚远，但他们还是从勃拉姆斯的音乐中找到自己想要的内容。

¹ Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975) P.290

勃拉姆斯凭借着自己渊博的历史知识以及超凡卓越的创造力，在没有任何文学因素的帮助下，运用展开式变奏的技法观念，在纯器乐中解决了作品的整体性问题。勃拉姆斯的创新性在于勇于直面传统的体裁，不但挖掘了传统体裁的潜力，也解决了那个时代音乐创作的共同问题。