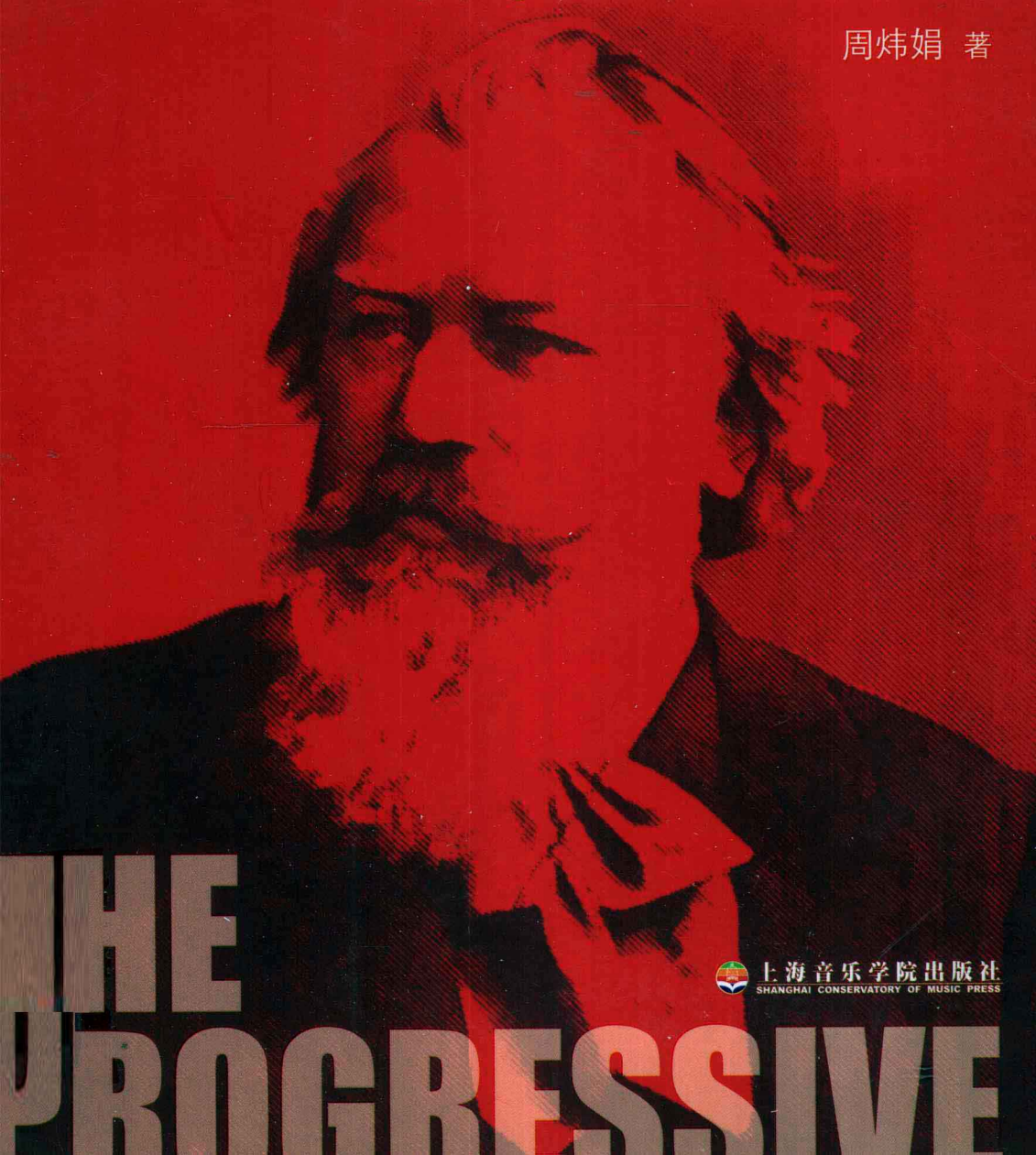


BRAHMS

改革者勃拉姆斯

周炜娟 著



THE

PROGRESSIVE



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

THE 改革者勃拉姆斯 PROGRESSIVE

周炜娟 著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

改革者勃拉姆斯/周炜娟著. —上海:上海音乐学院出版社, 2010.6

ISBN 978-7-80692-540-9

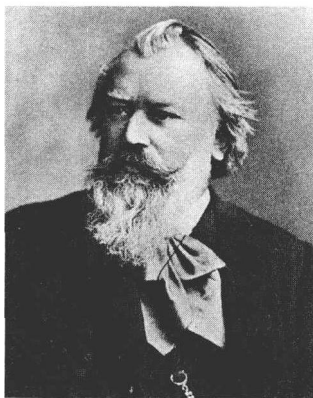
I. ①改… II. ①周… III. ①勃拉姆斯, J. (1833 ~ 1897) - 生平事迹②勃拉姆斯, J. (1833 ~ 1897) - 音乐 - 艺术评论 IV. ①K835.165.76 ②J605.516

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 091618 号

书 名	改革者勃拉姆斯
作 者	周炜娟
责任编辑	李 绚
封面设计	徐 炜
出版发行	上海音乐学院出版社
地 址	上海市汾阳路 20 号
印 刷	江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本	787 × 1092 1/18
印 张	12
字 数	12.6 万字
版 次	2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷
印 数	1 - 1,300 册
书 号	ISBN 978-7-80692-540-9/J.514
定 价	32.00 元

前 言

约翰内斯·勃拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833—1897年) 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, 是位文艺复兴和巴洛克声乐



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。

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, 西方许多音乐学者开始重新研究勃拉姆斯。卡尔·达尔豪斯 (Carl Dahlhaus)、查尔斯·罗森 (Charles Rosen)、爱德华·科恩 (Edward T. Cone)、沃尔特·弗里希 (Walter Frisch)、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,分别从历史、音乐作品等不同的角度来研究勃拉姆斯,分析其作品,阐述自己见解。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,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。进而对勃拉姆斯在音乐史中的地位做出了全新的评价。

在我国,涉及对勃拉姆斯的研究和介绍,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20世纪50至60年代,80年代和90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,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。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。哥德施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,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》。

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。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,均可看到哥德施密特观点的影响。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。人们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;通过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,人们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,对勃拉姆斯总的评价还是认为他的创作与柏辽兹、李斯特很不相同,其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。可以说,在众多的中文书籍中,勃拉姆斯常常被视为保守的传统主义者、德国古典作曲家中的最后一人。这一评价不仅不全面,最为重要的是忽视了勃拉姆斯音乐中的创新精神。事实上,勃拉姆斯的音乐既有传统的方面,又有创新的方面。

本书分前言和六个章节。第一章回顾了勃拉姆斯生前发生的一些重要事件,例如勃拉姆斯在1860年发表的著名《宣言》等,知晓勃拉姆斯在当时是如何卷入激烈的派系之争,知晓他如何成为以汉斯立克为首的纯音乐创作的代表人物,成为瓦格纳新德意志乐派攻击的目标,才能对当时音乐评论界对勃拉姆斯的评价作一正确的判断。在勃拉姆斯去世后,虽然人们逐渐意识到他对纯器乐创作的影响,但还留有旧的观念。第二章主要涉及勃拉姆斯去世后人们对他的重新评价。其中尤其重要的是1933年勋伯格在纪念勃拉姆斯诞辰一百周年的电台讲座上首次指出勃拉姆斯是一位伟大的改革

者。勋伯格对勃拉姆斯的大胆评价不仅打破了勃拉姆斯在人们观念中固有的形象,而且还掀起了西方音乐学界重新审视勃拉姆斯音乐的热潮。此后,一些著名的音乐学者,如卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus)、查尔斯·罗森(Charles Rosen)等纷纷涉足这个领域,从不同的角度对勃拉姆斯进行研究。第三、四、五章通过具体的技法将勃拉姆斯与同时代的瓦格纳相比。瓦格纳通过结合文学等因素找到了新的创作道路,而勃拉姆斯在没有抛弃传统的基础上,运用展开式变奏等技法再次挖掘了传统器乐音乐的强大生命力。第六章阐述了勃拉姆斯对勋伯格及现代作曲家的影响。

本书试图以全新的视角审视勃拉姆斯生前身后的创作环境,通过理论研究对勃拉姆斯进行重新评价,通过音乐分析及比较同时代作曲家的技法,揭示其音乐中的创新,从而为国人全面地评价勃拉姆斯做出微薄的贡献。

目 录

前言

第一章	历史回顾：勃拉姆斯生前身后的评价史轨迹	1
第一节	舒曼的追随者	
第二节	“纯器乐音乐”的代表	
第三节	与瓦格纳乐派的对立	
第四节	年轻一代心目中的勃拉姆斯	
第二章	对勃拉姆斯重新评价：理论研究	30
第一节	勃拉姆斯资料的收集整理	
第二节	勋伯格提出“改革者勃拉姆斯”	
第三节	继勋伯格之后理论家们的相关论述	
第三章	勃拉姆斯音乐创新的核心：展开式变奏	50
第一节	主题构建	
第二节	呈示性段落	
第三节	全曲的整合	
第四章	和声技法方面的创新	111
第一节	调性的扩张	
第二节	旋律与和声的错位	

第五章 节奏方面的创新	137
第一节 勃拉姆斯早期作品中的节拍移位	
第二节 前人节拍处理方式对勃拉姆斯的影响	
第三节 勃拉姆斯成熟期的节奏—节拍运用	
第六章 勃拉姆斯对现代音乐的影响	164
第一节 对勋伯格的早期音乐的影响	
第二节 对其他现代作曲家的影响	
结 语	187
附录1 新的道路	190
附录2 宣言	191
附录3 韦茨曼的模仿宣言	192
附录4 公开抗议	193
附录5 回忆	194
附录6 献给勃拉姆斯的作品	197
参考文献	202

第一章

历史回顾：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。

^① Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, (London, 1975), 第398页。

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》上发表了一篇题名为《新的道路》的文章,肯定了勃拉姆斯的创作方向,并预言了勃拉姆斯光辉的未来。

新的道路^①

我衷心支持这些精英分子,随着他们的前进,我认为经过酝酿,迟早会出现一个人,或者说必定会出一个人,他注定要以最理想的方式来表达时代的精神。他不是循序渐进地掌握炉火纯青的技艺,而是像罗马女神密涅娃那样全副武装地从天帝朱庇特的头中突然跳出来。他已经出现了,一个新生命躺在摇篮里,周围守卫着高贵的女神和勇敢的骑士,他就是来自汉堡的约翰内斯·勃拉姆斯。在那里他默默无闻地坚持创作……最近,一位令人尊敬的著名音乐大师把他推荐给

^① 转引自 Musgrave, *Brahms* (Oxford University Press, First published in 2001), 第18页。

我。肩负历史使命者所应具备的一切特性全都体现在他的身上。坐在钢琴前,他开始展现一个个美妙的世界……有奏鸣曲,或者说是被掩盖的交响曲;有歌曲,这些歌曲的歌词,即使听不懂,你也能理解其内涵,尽管它们旋律相当深奥;还有独立的钢琴作品,这些作品具有超凡脱俗的特性以及富有魅力的形式。还有小提琴和钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏。所有这些作品都各不相同,似乎每个作品都源于一个崭新的创作灵感。

当他挥舞起神奇的魔棒,在大型管弦乐团和合唱团的有力支持下,我们将有幸一睹其美妙的精神世界。愿上帝助他为此而变得更为强大。当他的音乐第一次传遍世界,他同时代的人将会尊敬他。等待他的将会有伤害,但也会有掌声和桂冠,我们欢迎这位伟大斗士的到来……

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^①。

^① 转引自 Musgrave, *Brahms* (Oxford University Press, First published in 2001), 第214页。

无论如何, [那篇文章]使得这位年轻人步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……几乎没有人会怀疑这个年纪轻轻就已经创造如此丰富世界的天才……当这个年轻的天才……展示他的诙谐曲, 闪光涌现, 迸发火花, [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。”

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, 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。他的转调总会产生引人注目的新鲜效果。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, 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。”^①像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。

此外, 汉斯利克也认为: 勃拉姆斯是当代的一位重要人物, 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

^① 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* (Yale University Press, First published in 2000), 第215页。

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的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;勃拉姆斯与之相媲美的是常常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最适合他的性格。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。^①

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至9进行悉心研究后,阐述了勃拉姆斯的个性,并驳斥了格利克有关勃拉姆斯跟随舒曼的评价。他评论道:

无论谁问这个问题都将马上得到这样的回答“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的整个倾向中,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

^① 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* (Yale University Press, First published in 2000), 第220页。

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……勃拉姆斯没有免除舒曼所面临的危险,他的思维也有一种微妙的倾向,倾向于不确定和模糊性,具有浪漫主义的个性……还有,他与舒曼同样坚信应该不加辨别、不加抵抗地顺着天才的冲动和瞬间的灵感进行创作……他有时引入一些片段……既没有先行的内容,也没有后续的内容,而且称它们为灵感也不太合适。他的创作风格前后不一致、有缺陷……他应该被认为是一位还未成熟的艺术家。^①

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

^① 转引自 Musgrave, *A Brahms Reader* (Yale University Press, First published in 2000), 第216页。

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,他们代表着新潮流和新方向。年轻气盛的勃拉姆斯对布伦德尔的提议非常不满。

1859年8月,在布伦德尔发表演讲后的第二个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。于是他起草了一份《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》,其他二十多位愿意签名的音乐家还没有来得及签上名字。

宣 言^①

下列署名的人士,长期以来十分遗憾地关注着某一乐派的活动,这个乐派以布伦德尔编辑的《新音乐杂志》为喉舌。

上述这份杂志坚持宣称,严肃音乐家们在本质上与该杂志所支持的潮流保持一致,并认为领导这一运动的大师们所创作的作品具有很高的艺术价值。该杂志还声称就总体而言,尤其是在德国北方,对所谓“未来音乐”的支持与反对之争已经尘埃落定,并以其胜利而告终。

下列署名的人士认为他们有责任反驳这种歪曲事实的言论,并且明确表示,至少他们自己不认同布伦德尔的杂志所主张的观点。他们只会谴责或者批评所谓新德意志乐派的领导

① 由于《宣言》是由德文写成的,所以笔者在弗里希的《勃拉姆斯和他的世界》(*Brahms and His World*)以及马斯格雷夫的《勃拉姆斯》(*Brahms*)中看到不同的英译文。引文主要是按照弗里希的英文翻译成中文。

者和追随者们的作品背离了音乐最本质的精神,这些新德意志乐派的人有的在实践他们的观点,而另一些人则不断试图强行确立越来越多新奇的、荒谬的理论。

约翰内斯·勃拉姆斯

约瑟夫·约阿希姆

尤利乌斯·奥托·格林

伯纳德·舒尔茨

导致这篇《宣言》还在酝酿时就被公开的事件原因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《模仿宣言》。《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》。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。

韦茨曼的模仿宣言

胆颤心惊的编辑先生!

一切都已经水落石出了,应该发动政变,整个新音乐乐派都应该彻底铲除,尤其是魏玛和莱比锡应该从音乐世界的地图上完全抹去。为了实现这个目标,有人写了长篇书信,寄给世界各国思想纯正的精英人物,详尽彻底地、咄咄逼人地反对犹如瘟疫一般传播越来越广的未来音乐。这一精英团体的核心人物