

东北师范大学

硕士学位论文

从勃拉姆斯晚期钢琴作品op. 116-op. 119看其创作风格及演奏

姓名：赵爽

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：陈国红

201012

摘 要

约翰内斯·勃拉姆斯是 19 世纪浪漫主义时期德国的作曲家，在世界音乐史上占有重要的地位。他的浪漫主义音乐作品中处处体现着古典主义的传统原则，始终坚持以古典主义形式创作音乐，与他同时代的音乐家相比，他的创作思想最接近贝多芬的创作理念。勃拉姆斯的伟大艺术造诣使他把浪漫主义时期的精髓和古典主义时期的完美融合在一起，用最简单的手法，展现了最纯洁的音乐。

晚期二十首钢琴小品（Op.116—Op.119）是浪漫主义时期这一体裁中不可多得的艺术瑰宝。勃拉姆斯创作这几首钢琴小品的灵感受舒伯特、舒曼、门德尔松等人的作品的启发，并把钢琴小品这一体裁谱写得淋漓尽致。在勃拉姆斯的钢琴小品中，其结构简单明了，织体自由，每首钢琴作品都创作的朴实而有特点。但在一些作品中还可以看出其内容和形式与舒曼的创作有着内在的联系。这些作品把勃拉姆斯内心的独白和对生活的体会描绘得栩栩如生、淋漓尽致。

勃拉姆斯钢琴小品还有一个显著特点就是无标题性。他的创作手法细腻、形象丰富、具有戏剧性，这些小品几乎是由随想曲和间奏曲组成的。随想曲富有活力，激情洋溢，把他外向性格的一面展露出来。间奏曲则温和抒情，富于幻想，展露他内向性格和复杂的思想情感的一面。勃拉姆斯钢琴小品的创作很多都是根据民歌改变而来，旋律通俗易懂，平易近人。用最朴实的音乐语音，展现了最本质的音乐灵魂。他非常清楚的知道如何用最简单的旋律，触动听众的心灵深处。

本文将从这几首钢琴小品入手，对他独特的音乐创作风格、乐曲的演奏和作品的分析进行具体细致的研究。

关键词：勃拉姆斯；钢琴小品；古典主义；浪漫主义；创作风格

Abstract

Johannes Brahms, a German composer in the period of Romanticism in 19th century, played a significant role in the history of world music. His romantic music works is reflected in the classical tradition, always adhere to the principle of music is classical form creation, and his contemporaries, musicians, compared with the creation of the closest Beethoven's creation concept. Brahms great artistic attainments makes him marrow the romantic period and consummate anastomosing the classical period be in using the simplest gimmick, to have displayed the purest music together.

Late twentieth piano sketch (Op. 116 - Op. 119) is romantic period in this style rare art treasures. Brahms creation of this a few piano sketch inspired by Schubert, Schumann, Mendelssohn the work of the person such as inspiration, and the piano sketch this genre compose incisively and vividly. In Brahms's piano skit, its structure simple, woven free, every piano works all creation guileless and features. But in some works still can see the contents and forms and Schumann's creation have internal relations. These works the Brahms inner monologue of life and the experience of depict lifelike, incisively and vividly.

Brahms piano, simple literary or artistic creation still has a notable characteristic being a nothing title. His creation gimmick is exquisite, that the image enriches, has dramaticism, these short, simple literary or artistic creation almost is to be composed of caprice and intermezzo. Caprice is rich in vigour, intense emotion is permeated with, come showing his exhibition of extroversion character. The intermezzo is mild express emotion, is rich in fantasy, show one aspect showing his introversion character and complicated thought emotion. Brahms piano short, simple literary or artistic creation's creating many all is to be based on folk song change but come, melody is popular and easy to understand, amiable and easy of approach. Brahms piano sketch the creation of many are produced according to the change of folk songs and melody straightaway and approachable. How his very clear knowing uses the simplest melody, touches audience's deep in one's heart.

The article from the plays the piano, for his unique style of music and playing and work out specific analysis of careful study.

Key words: Brahms; piano pieces; Classicalism; Romanticism; composing style

引 言

正当 19 世纪欧洲音乐家们追求激情的表达，追求音乐与文化、美术相结合的“综合艺术”风格的同时，有一个人却坚持着古典主义的创作风格与传统。这个洪流中的孤岛，这个令同时代人瞩目的音乐家就是勃拉姆斯，是“浪漫时期的古典主义作曲家”。勃拉姆斯表面严肃拘谨，实际上却幽默风趣。虽然经常穿梭于上流社会，却总是因为自己的出身低微，对上流社会女性有种自卑感。早年相片中，他十分俊美，金发碧眼，晚年则留起大胡子，似自暴自弃。一生中财务状况良好，不似音乐家莫扎特、贝多芬或舒伯特般拮据潦倒。

被人称作“贝多芬之后最后一位古典音乐大师”的勃拉姆斯，在德国音乐史上有着令人难以置信的崇高地位。人们时常把他与巴赫和贝多芬相提并论，把他们比作“三个主要支柱”，因为三个人姓名中的第一个字母都是“B”，就干脆简称他们为“三B”。

勃拉姆斯是 19 世纪后期德国音乐界的领导者，他在音乐上取得的高度成就，是当时任何一个作曲家都无法企及的。20 世纪乃至今日，德国也仍然没能再产生出像勃拉姆斯这样的作曲家。勃拉姆斯的艺术给人的印象是有条不紊的古典式的完美。这位浪漫主义最后阶段的作曲家，是在舒伯特之后最接近古典时期音乐家的精神的。虽然他听到了当代的进步人士的激昂口号“向前看，忘掉过去”，而自己却变成一个歌唱过去的歌手，也许他相信通过歌唱过去，可以为未来服务。他经过不懈的学习，发现这种理论可以从过去世代的大音乐家那里学到。因此，他对古代音乐极感兴趣，他搜集的书籍和手抄本与他进行的研究成果，简直就等于是音乐学论文一样严谨翔实。但他同时还学到：要使想象力驯服，就需要妥协和牺牲。勃拉姆斯的每首作品中，都带有过去时代的精神。他的敏感性使他能够很快地觉察过去时代中最优美的东西。由于他对现代抱以对立的态度，他要求表达过去的美好印象的心情就总是十分迫切，而这种心情也就随即跃然纸上，成为后世景仰的一部部鸿篇巨制。

第一章 作者简介及国内外研究现状

一、作者简介

约翰内斯·勃拉姆斯 1833 年 5 月 7 日出生于北德的港口城市——汉堡，他成长的环境十分穷困，父亲是一个音乐修养很好的职业乐师，他把坚毅的性格和艺术上的造诣遗传给了儿子，也给了他一副强健的体魄，这对勃拉姆斯富有创造性的一生起了很大的支撑作用。他的母亲有较高的文化素养，性格活泼而多愁善感，她用坚定的决心培养勃拉姆斯在音乐上的造诣。因此年幼的勃拉姆斯得到了良好的专业教养。7 岁时开始随奥托·科塞尔学习钢琴，他培养了勃拉姆斯作为钢琴家所需要的早期熟练技能。13 岁时，开始在声誉卓著的马克森指导下进行理论上的训练。马克森除了交给他专业的作曲理论知识和钢琴技能之外，更重要的是唤起了他对德国的古典音乐与德国民间音乐的关注，特别引导他对巴赫、贝多芬的作品和德国民歌的兴趣。19 岁时勃拉姆斯成为小有名气的钢琴演奏大师并进行旅行演出。^①

1853 年，勃拉姆斯和雷门尼(匈牙利小提琴家)在德国北部演出，这期间他对匈牙利的民间音乐有了深入的了解，同时结识了小提琴家约阿希姆，并成为好朋友，约阿希姆与李斯特有交往，就把雷门尼和勃拉姆斯介绍给了李斯特。虽然勃拉姆斯钦佩李斯特，但他并没有被李斯特的声望所迷惑。就在这一年，勃拉姆斯与舒曼会面，舒曼十分欣赏勃拉姆斯的才华，这是他人生中重要的转折点。这时，勃拉姆斯的作品有早期的《降 e 小调谐谑曲》Op.4、《升 f 小调奏鸣曲》Op.2、《C 大调奏鸣曲》Op.1、《f 小调奏鸣曲》Op.5。他与舒曼一家结下了亲密的友谊。在他跟随舒曼学习的时候，内心暗自爱上了舒曼的妻子克拉拉。在舒曼生病住院之后，勃拉姆斯协助克拉拉照顾舒曼和他的孩子，舒曼死后，勃拉姆斯克制住自己的感情，离开了克拉拉。他终生未婚，把自己的爱情留给了大他 14 岁的克拉拉。这一时期，他创作了大批富有理想色彩和青春活力的作品，洋溢着对大自然和民间艺术的热爱。

1856 年，勃拉姆斯往来于汉堡与代特莫尔德大公国之间，他在汉堡担任女生合唱团的指挥，在代特莫尔德担任宫廷音乐教师兼指挥。1860 年，血气方刚的勃拉姆斯反对李斯特和瓦格纳提出的未来音乐的观点，他的观点得到了音乐界保守派的支持。

1848 年—1860 年期间，勃拉姆斯创作了一批充满朝气与青春活力的、富于理想色并显露出作者对德国民歌和德国北部叙事诗的爱好的作品，对祖国大自然的浓浓之情。1860 年，勃拉姆斯作为纯音乐的代表，反对新德意志学派，不完全赞同汉斯立克的形式主义理论。

1862 年，勃拉姆斯结束了多年来奔走于德国的动荡生活，离开汉堡，第一次来到维

^① 于润洋，《西方音乐通史》，上海音乐出版社 第 264 页

也纳。他静下心来创作，进入了音乐创作的成熟期。在这里聚集着意大利、德国、匈牙利等很多民族音乐的艺术精华，让他取之不尽用之不完。第二年他被任命为维也纳合唱团指挥，尽管他很快就辞职了，但是还是在维也纳久居下来。在这里，他结识了瓦格纳和钢琴家卡尔·陶西格，陶格西促使勃拉姆斯写出了第二部伟大的变奏曲集——《帕格尼尼主题变奏曲》Op.35。这一时期的勃拉姆斯因其盛名接受了许多荣誉称号：当选为柏林艺术学院院士，获得剑桥大学和布雷斯劳大学的博士学位等等。他也不再攻击瓦格纳，潜心研究其作品并表示赞赏，这表现出他崇高的艺术精神和博大的心胸。1868年，勃拉姆斯完成了《德意志安魂曲》Op.45，此曲的公众喝彩非常高，他本人也由于此曲的宏大和庄严而被欢呼为爱国者。1871年勃拉姆斯创作的作品：《海顿主题变奏曲》Op.56a、双钢琴“原典”版 Op.56b、两首管弦乐序曲《学院节日》Op.80、《悲剧》Op.81。他受到一位以前的学生伊丽莎白·冯·赫尔措根贝格的感染，创作了《降B大调第二钢琴协奏曲》Op.83、《八首钢琴小品》Op.76、《两首狂想曲》Op.79以及唯一的《小提琴协奏曲》。1892年他又写出了传世之作：由Op.116、Op.117、Op.118、Op.119组成的20首钢琴小品。勃拉姆斯在最后的创作中，把钢琴作为单簧管的合作乐器，创作了《f小调和降E大调两首单簧管与钢琴奏鸣曲》Op.120，这些是他最后的器乐作品。

勃拉姆斯晚年的生活优裕安详。他常常想离开世俗，摆脱内心的孤独和空虚，到大自然中找循慰藉。这个时期，勃拉姆斯失去了创作热情，随着舒曼的妻子克拉拉的病逝，勃拉姆斯的内心世界彻底崩溃了，1897年4月3日因肝癌于维也纳逝世，同贝多芬和舒伯特一样，被安葬在维也纳中央公墓。

二、国内外研究现状

在国内，勃拉姆斯的作品引进得比较晚，对他的研究主要在著作、工具书、辞典、音乐史和一些文章里。大部分研究主要介绍其作品的体裁及其风格，其中介绍得较多的是四部交响曲和艺术歌曲；对钢琴作品的研究，主要集中在早期的几首奏鸣曲、主题变奏曲和帕格尼尼主题曲上，而对于晚期的“性格”小品研究相对较少。德国教授哈里·哥德施密特来中国讲学时，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。教授认为：没有人能像勃拉姆斯一样把古典音乐与民歌紧密的结合在一起。还认为他是“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”。我国各地听他讲课的教师又将哥德史密特教授的观点带到了书刊、杂志和课堂当中，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，认为“他的音乐和德国、奥地利民间音乐生活与民间音乐的联系，与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。”^②

专著类的研究还有于润洋主编的《西方音乐通史》，介绍了勃拉姆斯钢琴音乐的特

^②张洪岛主编的《欧洲音乐史》，1983年出版

征。周薇编著的《西方钢琴艺术史》，简要介绍了勃拉姆斯钢琴作品的创作体裁、创作技巧及风格。《勃拉姆斯钢琴音乐》Denis Matthews 著，于少蔚译，从奏鸣曲、变奏曲、短小作品这三个方面对勃拉姆斯的钢琴作品作以介绍。

论文网上的一些有关勃拉姆斯的研究资料：南京师范大学田璟华硕士论文《浅论勃拉姆斯音乐的浪漫主义特性》；上海音乐学院施雯关于《帕格尼尼主题变奏曲》的研究；华中师范大学牟林芳的硕士论文《勃拉姆斯钢琴音乐的美感特质及艺术思维》；上海师范大学张爽的硕士论文《论勃拉姆斯晚期钢琴小品与德国音乐传统的联系》；西安音乐学院李园硕士论文《勃拉姆斯钢琴独奏作品的创作特征初探》；上海音乐学院周炜娟的博士毕业设计《论勃拉姆斯音乐的创新——重新评价勃拉姆斯》；《浪漫主义的古典主义者》朱雅芬编译等等。这些论文对笔者的写作都有一定的参考价值。

在国外，对勃拉姆斯的研究非常热情。音乐学界对勃拉姆斯音乐中的创新精神及创新技法关注较多，成果较为丰富；有少部分书籍在国内音乐学界得以借鉴和应用。一些有关勃拉姆斯的著作和文章，如德国的格奥尔各·科内普勒编著的《19 世纪音乐史》、菲尔·G·古尔丁编著的《古典作曲家排行榜》、斯特朗克的《音乐史参考文献》6 卷、美国的帕特丽夏·法罗斯·哈蒙德编著的《钢琴艺术三百年》，都对勃拉姆斯的生平，风格及钢琴作品作以介绍。在 1933 年庆祝勃拉姆斯诞辰一百周年的电台演讲中，勋伯格评价这位大师不仅是古典主义音乐的捍卫者，更是一名大胆的改革者。这引起了查尔斯·罗森、爱德华·科恩、迈克尔·马斯格雷夫等音乐界学者的研究。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。对勃拉姆斯的研究热至今没有衰退。

音响资料有卡钦(Julius Katchen)演奏的《勃拉姆斯钢琴独奏作品》(Brahms Works for Solo Piano); 克劳迪奥·阿劳(Claudio Arrau)演奏的《勃拉姆斯钢琴作品》(Brahms piano works); 鲁道夫·费尔古斯尼(Rudolf Firkusny)演奏的《勃拉姆斯钢琴作品》(Brahms Piano Works); 威廉·肯普夫(Wilhelm Kempff)演奏的《勃拉姆斯钢琴作品 116~119 号》(Brahms: Fantasien Op.116/Intermezzi Op.117/Klavierstücke Op.118 & 119)等等。

第二章 钢琴作品介绍及创作风格、背景

一、钢琴作品介绍

勃拉姆斯的钢琴创作是沿着古典奏鸣曲原则、古典变奏曲原则的道路开始探索的。后来他走向民间歌曲、舞曲、钢琴小品和特性钢琴小品的创作方面，这里有作者思想和社会环境的根源。以下是对他各个时期钢琴创作的几点归纳。

（一）早期钢琴作品（奏鸣曲时期）

1851年—1860年，勃拉姆斯主要的钢琴作品有：《C大调钢琴奏鸣曲》Op.1；《降e小调谐谑曲》Op.4；《升f小调钢琴奏鸣曲》Op.2；《f小调钢琴奏鸣曲》Op.5；四首《叙事曲》Op.10。

勃拉姆斯在二十岁时创作了三首大型的钢琴奏鸣曲，得到了舒曼的赏识，并通过舒曼而扬名世界。但是他很快又回到了巴赫的风格，这位身处浪漫主义顶峰时期的青年作曲家，从创作一开始就显露出反潮流的倾向。在李斯特、瓦格纳力图扩大音乐表现领域、借用标题形式、采用新的形式、新的表现手法进行试验的年代里，勃拉姆斯仍然深入钻研奏鸣曲、变奏曲、赋格、卡农等古典曲式。他提倡纯音乐，反对李斯特的标题音乐，他要为恢复古典传统而奋斗。

（二）中期钢琴作品（变奏曲时期）

1861年—1863年，主要作品：《舒曼主题变奏曲》Op.9；《舒曼主题变奏曲》Op.23；《亨德尔主题变奏与赋格》Op.24；《帕格尼尼主题变奏曲》Op.35；圆舞曲和匈牙利舞曲；《f小调奏鸣曲》Op.34b；《圣安东尼变奏曲》Op.56b。

勃拉姆斯在所有的古典曲式中，对变奏曲情有独钟，创作出了自贝多芬以来最精美的曲集。他的两部大师级的钢琴独奏作品《亨德尔主题变奏与赋格》Op.24和《帕格尼尼主题变奏曲》Op.35都是建立在已经被原作曲者用过的简单主题之上。《帕格尼尼主题变奏曲》标志着他不再关注年轻时拥有的强大技巧，在后来的作品中，技巧纯粹是为了音乐观念服务的。勃拉姆斯写的这些部变奏曲集，在继承古典变奏曲风格特点方面，在情绪、性格、乐思的发展，在发挥钢琴艺术表现方面都有所创造。勃拉姆斯最早的变奏曲以装饰音变奏为主，主题始终鲜明，以后逐步走向性格变奏，并不断地从巴赫、贝多芬的变奏曲中汲取营养，同时在变奏曲这一古老的曲式上，注入了丰富的浪漫主义情感，在这一曲式的写作上达到了极致。其中《舒曼主题变奏曲》是他根据舒曼主题、匈牙利民歌、古老的主题、亨德尔的主题、帕格尼尼的主题写成的。同时他还把这种变奏特点运用到管弦乐当中。

（三）晚期钢琴作品（小品时期）

1878 年—1893 年，主要作品：八首《钢琴曲》Op.76；两首《钢琴狂想曲》Op.79；七首《为钢琴而作的幻想曲》Op.116；三首《间奏曲》Op.117；六首《钢琴曲》Op.118；四首《钢琴曲》Op.119。

勃拉姆斯这一时期的创作主要以小品为代表。这些钢琴作品深沉、典雅，他把许多复杂的思想和生活的激情注入单乐章小品中，虽然会使人感到不够大气豁达，但在这些小品中也有许多优秀的篇章。作品表现出那种时而狂热，时而深沉的戏剧性，创作之手法细腻、形象丰富，吐露出作者复杂的思想情感，与早期作品有着很大的差别。这些作品把作者内心的独白和对生活的体会描绘得栩栩如生、淋漓尽致。

二、创作背景

（一）成长背景

勃拉姆斯生长在一个贫困的家庭里，但是他却接受着与这种生活环境截然相反的教育，他的父亲自学学会了所有的弦乐器和吹奏乐器。母亲受过良好的教育，虽然身患残疾，但是身为德国贵族旁支后裔的她拥有出众的文采。她的母亲比父亲大 17 岁，由于年龄相差悬殊，加上经济上的拮据，使得夫妻俩经常吵架。父亲经常责骂他，再加上生活的困窘，给勃拉姆斯的心理留下了阴影，就是在这种家庭氛围中度过了童年的生活，这些使得他成年后的性格孤僻、内向、不善于与人交流。

虽然家庭经常爆发战争，但幸运的是勃拉姆斯的父母非常注重对子女的教育。勃拉姆斯对钢琴非常感兴趣，父亲不顾微薄的收入将他送到名师弗里德里希·科赛尔那里学习，科赛尔老师对勃拉姆斯的评价极高。在他的指导下，勃拉姆斯开始学习莫扎特、贝多芬、舒伯特、巴赫等人的作品结构。通过刻苦学习，他的音乐造诣更加成熟，并疯狂地爱上了古典主义的音乐。这几年的创作中，他严格运用了古典主义的曲式结构，在交响乐的创作中模仿贝多芬的气势宏大和情绪多变的风格，以深刻的人道主义和热烈的爱国精神出发，成为了继贝多芬以后西欧交响乐的典范。与此同时，在他成名后马上创作了《降 B 大调第二钢琴协奏曲》，献给了他的老师马克森。

勃拉姆斯少年时亲身接触了德国的民间音乐，收集了大量的德国民歌，并对其进行研究和整理。勃拉姆斯对民谣的运用和编曲，可以说是对欧洲浪漫主义音乐的独特贡献。

勃拉姆斯对民歌的喜爱在其钢琴音乐的创作中也总有显现。他常在钢琴作品中将德国民谣作为主题，这些旋律质朴、亲切、平易近人，与民歌特点相符合，带有纯朴的德国民间气息。从勃拉姆斯晚期钢琴小品中，不难看出大量的传统德国民歌因素。在此基础上，勃拉姆斯写作歌唱般的旋律就更加易如反掌。

性格孤僻的勃拉姆斯不善于交际，好友也只有几位，对他影响最大的是舒曼和克拉拉这两位音乐家。他独居隔离的生活使他不可避免地脱离了当时的浪漫主义音乐主流，而始终坚持着古典主义音乐的创作，维护着自己的古典主义理想。

（二）时代背景

勃拉姆斯出生于 1833 年 5 月的德国，这时候德国政治动荡，内乱不断。三十年的战争之后，一直到勃拉姆斯生活的七十年代之前，德国虽然在哲学和文化方面取得了令世人瞩目的成就，但在经济、科学方面还远远落后于其他欧洲大国。1848 年的德国各地爆发了革命，当时社会状态仍然和三十年战争一样，人民的生活水深火热、民不聊生。年轻的勃拉姆斯为了减轻家庭负担，开始过着以音乐为职业的独立生活。1848 年革命失败以后，勃拉姆斯结识了年轻的匈牙利流亡小提琴家爱德华·列明尼，从他那里接触到了革命的思想，并得以熟悉匈牙利丰富的民族民间音乐。这一时期，他以流畅的笔触创作出了一批旋律明快的作品，表达出作者对大自然的热爱。第二年在钢琴四手联弹《回忆俄罗斯》中，引用了代表匈牙利革命的《拉科齐进行曲》片段表达了他对革命的同情。1853 年是勃拉姆斯最幸运的一年，20 岁的勃拉姆斯经小提琴家阿希姆的介绍认识了当时音乐界的名人舒曼和克拉拉。他那时候的作品和演奏活动深受舒曼的赏识，并在舒曼主编的《新音乐杂志》上发表了《新的道路》一文。^⑨舒曼在热情地推荐了这位后起之秀的同时，也深深地影响到了勃拉姆斯的创作。在勃拉姆斯的作品里，可以经常发现青年人所特有的热情、幻想、苦闷和斗争的情绪。1858 年至 1859 年，勃拉姆斯在代特莫尔德担任合唱指挥，接触到了许多不同历史时期的合唱作品，为后来的合唱创作产生了一定的影响。

十九世纪七十年代到八十年代，是勃拉姆斯创作的成熟期和繁盛期。由于德国的统一，他从相对隔离封闭的状态走了出来，定居在维也纳，并吸取意大利、捷克斯洛伐克、匈牙利、德国等国不同艺术的精华，静心地创作。1871 年德意志帝国的统一，勃拉姆斯并没有预料更加残酷的统治会接踵而来，以愉快喜悦的心情写下了《凯旋之歌》。但是他很快就发现了黑暗的社会现实，这令他感到了深深的焦虑和不安。因而，在这一时期的作品中，他曲折地反映了这种心情。其中有四部交响曲对十九世纪下半叶德国交响曲音乐的发展做出了巨大的贡献，尤其是在 1855 年完成的《第四交响曲》反映出勃拉姆斯犹豫孤独的情绪甚至有悲观隐退的思想。

到了十九世纪九十年代，勃拉姆斯的创作只局限于一些经文歌和室内乐。德国统一后的残酷现实使得勃拉姆斯逐渐形成了那个时代知识分子普遍的消极心理状态。自 1893 年起，他完全停止了大型作品的创作，致力于整理过去的作品，并写作一些随机性的小品。但其中像《b 小调单簧管五重奏》和两首单簧管奏鸣曲等仍是他一生中的重要作品。由于勃拉姆斯在音乐创作上的成就，他被选为柏林艺术学院院士，被授予汉堡市“荣誉公民”、剑桥大学和布雷斯劳大学博士等荣誉。

（三）社会文化背景

在德国的浪漫主义洪流中，直接影响勃拉姆斯音乐创作理念的因素主要体现在文学

^⑨ 于润洋，《西方音乐通史》，上海音乐出版社 第 265 页

方面。浪漫主义文学的艺术特点有多种,下面分别概括介绍。首先,注重个人感情的自由抒发,带有强烈的主观性。浪漫主义作家认为古典主义宣扬的理性观束缚了文艺的发展,于是把抒发情感置于创作的首要地位,强调对内心世界进行深入的挖掘探讨。同时,他们把爱情作为人的内心世界的一个重要方面来看待,还进一步发展了对梦境的探索。梦境既有现实生活的折射,也有大量非理性的精神表征。其次,浪漫主义文学对各种艺术形式作了卓有成效的研究探索,其中最引人注目的是对民间文学的重视以及诗体长篇小说的创造。在德国和英国,浪漫主义就是从搜集民间文学开始的。浪漫主义作家从民歌民谣、民间传说中提取素材,学习表现手法,采用民间口语、民歌韵律创作,大大丰富了文学的表现手法。最后,浪漫主义文学惯用对比和夸张的手法,大力提倡想象,爱好忧郁感伤的情调。总之,浪漫主义文学是西方近代文学两大主流体系之一,对整个西方文学和艺术产生了深远的影响。由于浪漫主义强调创作的绝对自由,彻底摧毁了统治欧洲几千年的古典主义的清规戒律,是西方文学艺术在近代史上的又一次“文艺复兴”。

对勃拉姆斯音乐创作产生很大影响的德国浪漫派诗人海涅,在其著名的《论浪漫派》一书中说到“德国的浪漫派不是别的,就是中世纪文艺的复活。这种复活表现在德国的艺术和生活里。”海涅提倡从生活中提取创作的养分。在他的诗作中,最多的就是那些根据德国民歌风格创作出来的带有乡土气息的抒情诗。而在音乐艺术领域里,艺术家们将现存遗留下来的民歌加以整理和改编,大量应用到乐曲的创作中。勃拉姆斯就从海涅的观点中获益匪浅,他从德国民歌中汲取营养,将这些未经艺术化的、纯朴的素材带进的高雅的艺术殿堂。

概括来说,浪漫主义音乐有如下一些特点。第一,强调音乐要与诗歌、戏剧、绘画等其他艺术相结合,提倡一种综合艺术,提倡标题音乐;强调表现个人的主观感觉,作品中常常带有作者自传的色彩。单乐章题材的器乐曲繁多,主要是器乐小品,如即兴曲、夜曲、练习曲、叙事曲、幻想曲、前奏曲、无词曲以及各种舞曲——玛祖卡、圆舞曲、波尔卡等。在众多的器乐小品中,钢琴小品居多。这些空前广泛的音乐体裁无疑是人类艺术史上的一大宝库。第二,民族性和人民性是浪漫主义音乐家的主要思想。他们在吸收民族民间音乐的同时,自然地流露出反对外族侵略和民族压迫,反对封建统治和民族分裂的爱国情怀。同时,他们的作品中力求真实地表现普通人的精神面貌、社会道德、审美观和理想,使作品中充满人情味,更容易被普罗大众所理解和感知。第三,抒情性和幻想性是他们的个人标签。与崇尚理性的古典主义不同,浪漫主义崇尚感性,注重揭示人类精神和内心世界,这就促进了抒情体裁音乐的巨大发展。现实的残酷与理想的美好激烈碰撞,作曲家们自然会自由幻想,任由想象力在民间传说和神话故事中任意驰骋、潇洒浪漫。这一特点也自然深受人们的喜爱和欢迎。

然而,勃拉姆斯创作的大多数音乐,同此时期主流的浪漫主义文化自由奔放的情绪相比起来,就显得有些复古和拘束了。由于他十分崇尚巴赫、亨德尔、海顿、贝多芬等前辈大师,因此还是将创作植根于古典音乐的传统之中。尽管他将德国民间淳朴的旋律融合到作品中,他早期的奏鸣曲、变奏曲还是被人们看作是与“新的浪漫音乐”背道而驰的“复古音乐”。当然,情况并非绝对,勃拉姆斯的作品中,特别是他晚期的一系列

钢琴小品，还是或多或少地带有浪漫主义的元素和特征。与大多数浪漫主义音乐家不同的是，勃拉姆斯仍然以无标题的纯音乐的形式来抒发他复杂的情感，这体现出他在浪漫主义大潮中的一种对传统音乐的独特坚守和敬仰之情。

三、创作风格

（一）早期钢琴作品风格特征（奏鸣曲时期）

这一时期，勃拉姆斯的三首奏鸣曲都有如下共同的风格特征：

1、这三首奏鸣曲深受贝多芬作品的影响。音乐创作中充满激情，气势宏伟，如交响乐一样力求表现出力量。

2、交响化。这三首奏鸣曲都是以壮丽的音响开始，就像交响曲开始那样，以庞大的气势来展示深刻的主题思想。

3、具有浪漫主义的热情。其中炫技是浪漫派音乐的重要特点之一，通过炫技来表现浪漫主义那种个性情感的宣泄。并且这个特点在勃拉姆斯所处的年代中是一种潮流。

4、对德国文化的喜爱及德国民歌的运用。他比音乐前辈们更具典型的德意志民族性格，谨慎、自律、稳重、内省、追求深度、内敛盛于外表等，这些多用于形容德国人性格的形容词，几乎都可以说是他的性格写照。

5、追随古典音乐大师，勃拉姆斯在创作的一开始就借鉴着古典的创作手法、对位、变奏等。他的钢琴奏鸣曲中，奏鸣曲式大多效法贝多芬中晚期奏鸣曲的奏鸣曲式。

（二）中期钢琴作品风格特征（变奏曲时期）

勃拉姆斯写的这些部变奏曲集，在继承古典变奏曲风格特点方面，在情绪、性格、乐思的发展，在发挥钢琴艺术表现方面都有所创造。勃拉姆斯最早的变奏曲以装饰音变奏为主，主题始终鲜明，以后逐步走向性格变奏，并不断地从巴赫、贝多芬的变奏曲中汲取营养，同时在变奏曲这一古老的曲式上，注入了丰富的浪漫主义情感，在这一曲式的写作上达到了极致。

（三）晚期钢琴作品风格特征（小品时期）

勃拉姆斯在创作这几首钢琴小品之前，深深受到了舒伯特、门德尔松、舒曼等人音乐作品的影响，在这基础上继承并发扬了这一钢琴小品体裁。这些晚期钢琴小品的体裁几乎是随想曲和间奏曲。随想曲大多富有活力，激情洋溢，代表他外向性格的一面，而间奏曲则柔和抒情，富于幻想，代表他内向性格的一面。这段时间勃拉姆斯钢琴小品的显著特点之一就是无标题性。在勃拉姆斯的这些钢琴小品中，结构简单明了，织体自由，很少有特别多的外在炫技部分，如三首《间奏曲》Op.117等，每首钢琴作品都创作的朴实而有特点。但在一些作品中也不难发现，其内容和形式仍然显现出与舒曼创作的内在联系。

勃拉姆斯钢琴小品的创作很多都是根据民歌改编而来，旋律通俗易懂，平易近人。

他从年轻时代起，就开始记录和整理德国民歌（德国民歌淳朴、严谨，结构整齐简练，节奏单一表现出了德意志人民稳重的性格）。他力图“同时从德、奥古典音乐传统与城市民间音乐中吸收营养，然后熔化成自己独特而完整的个性风格。”^④在整理这些民歌的过程中，他积累了丰富的素材，在其影响下，勃拉姆斯更加追求内在的情感表现；在他的钢琴小品中，不单单包含了德国的民歌因素，还有匈牙利民间音乐的影子。如：OP.118—6《间奏曲》就具有匈牙利民间音乐的特点。第一段旋律柔和抒情，稍微有一些淡淡的哀愁，主题缓慢、犹豫而缠绵。第二段主题情绪激昂，表现出匈牙利人民热情奔放的性格。第三段再现了主题旋律，通过八度奏出来，使旋律听起来不再单薄。他用最朴实的音乐语音，展现了最本质的音乐灵魂。他非常清楚的知道如何用最简单的旋律，触动听众的心灵深处。

在勃拉姆斯众多的晚期钢琴作品中，他经常运用浪漫主义的情感和语言来表现自己丰富的内心世界，达到了古典主义与浪漫主义的完美结合。他将浪漫主义情感有机的融入了古典主义的作曲技法中。舒曼听过勃拉姆斯演奏后评价到：“整个音乐充满了热烈的精神，把人带入一种从未有过的迷人境地。”^⑤他的钢琴作品中包含了很多浪漫主义因素：个人的情感因素、民族因素、丰富的和声语言等等。

^④ 于润洋 《西方音乐通史》 上海音乐出版社 第 266 页

^⑤ 鲍常光，《浅谈勃拉姆斯晚期钢琴作品 118 的演奏》，钢琴艺术，2006 年 8 月

第三章 作品分析与演奏

一、节奏

节奏在勃拉姆斯晚期钢琴小品里，起着重要和突出的作用。它们不仅特色鲜明，而且具有一种惊人的创造力，纵横交错的节奏使他的音乐生动起来。以节拍为基本层面的多层结构，构成乐曲最基本的脉动；和声、织体和旋律等，都会影响节奏的变化。他还借鉴了舒曼钢琴作品中节奏的一些表现手法，例如：切分、拍号的双重性、交错的重音、复节奏等等，这些都成为他在创作中刻画细腻而丰富情感的主要手段之一。他可以创造出十分深刻细致和难以捉摸的节奏。勃拉姆斯常用的节奏表现手法有以下几种：

（一）切分节奏

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中有许多类型的切分节奏，他把舒曼的跨小节切分节奏扩展开来，使乐曲更富有激情。

交叉节奏是一种历史悠久的技巧，在文艺复兴时期和巴洛克音乐中会经常被运用，舒曼也常常应用这种节奏。他通过跨小节的切分法把重音转移，在节奏上营造出强烈的动力感。勃拉姆斯利用二对三或三对二的交叉节奏扩充了舒曼的跨小节的切分法，将其节奏进行拓展。像 Op.118—5 中的变化呈现出连续不断的效果，影响了整个结构。Op.119—3 的第 23—29 小节中，右手旋律在最后一拍上用 *sf* 表示切分，为乐曲增添了新的动力，使乐曲具有激情昂扬的气势。例如：

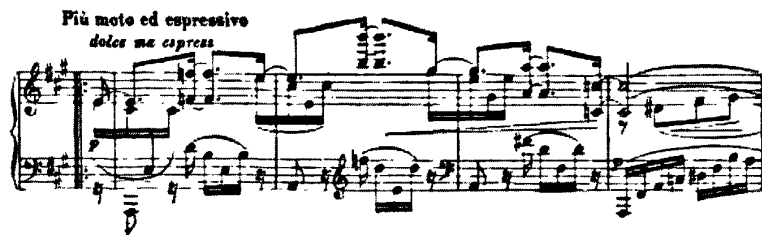
谱例 1：Op.119—3（第 23—29 小节）



弱起节奏在他的作品里也经常被用到。例如 Op.117—3 B 段中的第 46—49 小节，弱拍上出现的小字一组 e 音，与 A 段从弱拍开始的旋律形成了呼应，使全曲听起来即统

一又流畅自然。例如：

谱例 2: Op.117—3 (第 46—49 小节)



延留音的运用。例如 Op.116—2 的第 51—52 小节，右手的旋律延迟了四分之三拍，增添乐曲动荡不安的情绪。例如：

谱例 3: Op.116—2 (第 51—52 小节)



在 Op.117—1 中的 B 段里，右手用了大量的切分节奏不停地在中高音区进行交换，左手是平均十六的节奏型，以短琶音的形式出现在低音区，对乐曲进行了铺垫，使旋律内在紧张度突出出来，仿佛作曲家在喃喃自语一般。例如：

谱例 4: Op.117—1 (第 21—27 小节)



(二) 赫米奥拉比例手法

赫米奥拉比例 (hemiola) 可以解释为：本来应该是三拍子却使用了二拍子节奏的简短乐段。它源自希腊文 **hemiolios**，其字义可理解为 one and a half，也就是一又二分之一，即 3:2 这个比例。在一个固定时值的范围内，音乐的拍子由原本三分变为二分，或

由二分变为三分,所造成的节奏现象,即称为 Hemiola 节奏。在十九世纪的作曲家中,舒曼和勃拉姆斯最常用这个节奏手法。用他惊人的创造力体现出个性化的创作手法。

勃拉姆斯非常喜欢用三连音和三对二的赫米奥拉手法进行创作,而且对舒曼的跨小节切分节奏进行扩充。比如:Op.116—1 开始部分,左手和弦的跨小节切分节奏使节拍重音改变到每小节第三拍上,和声也随之变化。例如:

谱例 5: Op.116—1 (第 1—7 小节)



第 29 小节最高音声部奏出的是该乐章的主题,这个动机经过延伸发展,变成了赫米奥拉节奏部分:音型由原先的两两一组变成以三个为一单位,使音乐的前进韵律变得更加紧凑,然后再延长音符的时值而制造松缓的效果,再导入该段落的尾声部分。类似这种素材,以赫米奥拉节奏呈现的手法,在勃拉姆斯的作品中屡见不鲜。

Op.118—2《A 大调间奏曲》中的第 49—56 小节,双手采用三对二的节奏,左手采用卡农手法,调性从 A 大调转成 f 小调,音乐优美而带有忧郁的情绪,仿佛在内心轻轻的诉说。例如:

谱例 6: Op.118—2 (第 49—56 小节)



在勃拉姆斯晚期二十首钢琴小品中,一共运用了六种基本拍号:2/4 拍、2/2 拍、3/8 拍、3/4 拍、6/4 拍、6/8 拍。Op.117—1 是 6/8 拍,在第 13、14、15 小节里隐含了 3/4 拍,用 3/4 拍代替了 6/8 拍,使旋律抒情,节奏平缓,增加了些许的动力感,来推动音乐,使音乐增添一丝趣味。似乎在安慰受伤的心灵,音乐流畅,洋溢着静谧、祥和之感。例如:

谱例 7: Op.117—1 (第 13—20 小节)



(三) 动力性的节奏型

动力性的节奏型来自于巴洛克时代的“无穷动”节奏，它对统一全曲的节奏起着重要的作用，有时这种节奏型是用来强调拍号的基本脉动，勃拉姆斯对于这一节奏型的运用深受舒曼的影响。例如 Op.116—1 中，从开始至结束，八分音符的节奏一直贯穿着乐曲，这种简单的节奏动机不停的脉动着，使整首乐曲听起来有着坚定无比的信念和斗志昂扬的精神。例如：

谱例 8: Op.116—1 (第 1—8 小节)



有时这种动力性的节奏型又用来打破固有拍号的基本脉动。例如小节内的短长型：如 Op.116—2 和 Op.118—5 中 A 段的萨拉班德节奏；跨小节的短长型（弱—强）：Op.116—5 和 Op.117—2，通过跨小节的节奏型贯穿全曲，与乐曲原有节拍的强弱规律形成对比。演奏时，要注意节奏的脉动与动力性节奏相结合，不要失去了乐曲的内部张力。

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，不仅有形形色色的节奏变化，而且呈现着错落有致的层次对比，在与基本脉动的对比统一中，实现着音乐的张弛感。他以简炼的创作手法蕴藏着丰富的音乐内容，表达内心丰富的情感。

勃拉姆斯的钢琴作品的节奏表现手法里没有出现 Rubato。Rubato 是专业音乐的表情术语，指的是弹性速度，是速度处理的手法之一，它属于变化速度系列，可以让节奏自由些，但是不能无休止的让节奏自由发展下去，演奏时必须保持基本的速度。Rubato 是浪漫乐派作曲家创作时经常使用的一种节奏表现手法，使作品更具有特色，突出个性，表达个人情感。然而，在勃拉姆斯晚期这二十首钢琴小品中却没有采用这种节

奏表现手法,他作品当中的节拍依旧遵循古典主义时期那严谨的、不自由的原则来发展节奏,在这当中再进行多样化的创作。

二、速度与力度

(一) 速度

速度是音乐进行的快慢,是根据乐曲的内容、风格而决定的,大致可以分为慢速、中速和快速三类。音乐的速度用文字或速度记号标记,写在乐曲开端的上面。如乐曲中间速度有改变,则要记上新的速度术语。速度术语一般用意大利文表示,也有用本国文字同意大利文兼用的。

速度范围,如 *largo*, *adagio*, *moderato*, *andante*, *allegro*, *presto* 等。这些术语既提示演奏的速度,又包括了乐曲的情绪内容。一般的速度标记还要看音乐中的其他要素,如乐曲中音符的多少与疏密程度,速度与拍号的关系,和声与织体编排,断奏与连奏在乐曲里的应用情况,节奏的组合,力度的表现,乐章或乐段间的速度对比,曲式结构等方面。每个作曲家会根据实际情况对乐曲速度的快慢进行选择,各个时期的音乐风格对速度也会有影响。因此,相同的速度标记在具体的演奏时可以产生出不同的速度效果。

在浪漫乐派时期,许多作曲家用节拍器来注明作品的基本速度,方便了演奏者,但是表演会变得生硬刻板。勃拉姆斯在他晚期的钢琴小品中或某些乐段前都用速度或性格术语来提示作品的速度,他不赞同用节拍器确定乐曲的速度。

勃拉姆斯会在乐段或乐句之间作速度变化标记,为的是在作品中表达丰富的浪漫主义情感。在他的晚期小品中,明确地用术语来标明乐句之间的速度变化,乐句之间的自由速度并不是太多。有些术语是组合搭配着使用的。

演奏者在遇到这些速度变化时,要看好前后的乐句和乐段,在有拍号变化的乐段之间,找到不同速度的比例关系,联系上下文,找到来龙去脉,保持乐曲的整体感和结构感。注意乐段之间的速度比例关系是非常重要的。勃拉姆斯晚期钢琴小品中,有八首作品的乐段都标注了新的速度术语,有三首作品的拍号也随之改变。

1、*Tempo I* (早先的速度)、*Tempo primo* (第一主题的速度)、*in tempo* (前面的速度)

在这三个术语中, *Tempo I* 或 *Tempo primo* 表示再现 A 段回到主题的速度。*in tempo* 表示的是一部分,在它前面往往有 *rit.* 或 *poco rit.*。在 *Op.116—5* 和 *Op.118—3* 的 *in tempo* 处是 A 段的再现,但这个记号应和 *Tempo I* 有所区别。*Op.116—5* 中第 29—34 小节的 *in tempo* 与第 24—28 小节的 *rit.* 形成对应。例如:

谱例 9: Op.116—5 (第 24—34 小节)



Op.118—3 中的第 74—77 小节的 *poco a poco in tempo* 与第 71—72 小节的 *rit.* 形成对应, *rit.* 后面紧接着的是 *poco sosten.*, 意思为保持 *rit.* 后的速度。例如:

谱例 10: Op.118—3 (第 71—77 小节)



在 Op.119—2 的第 71—72 小节中, 这两个术语同时出现, 72 小节最后面弱拍上的 *in tempo* 意思为回到前面第 71 小节 *poco rit.* 之前的速度, 73 小节的 *tempo primo* 意思为回到乐曲开始 A 段的速度。例如:

谱例 11: Op.119—2 (第 71—73 小节)



2、ritardando. (渐慢)

ritardando (缩写 rit.) 速度变化范围比较短小, 经常用在乐句或乐段结束处, 一般有一、二个小节左右。在勃拉姆斯晚期钢琴小品中, 有的 rit. 后面写上 in tempo, 这时就要回到原速 in tempo; 有的 rit. 后面没有接 in tempo 而单独出现, 这时演奏者就要想好什么时候回到原速; 还有的时候 rit. 与 string (加紧速度)、calando (渐弱、渐安静)、smorzando (逐渐消失的) 连用, 演奏者则要根据乐句的前后关系来确定怎样运用。Op.116—5 中的第 24 小节标出 rit., 在第 29 小节又标明 in tempo, 演奏者应该注意音乐进行到第 25 小节时还要继续前面的 rit., 不能因为出现新乐句就马上回到原速, 而是要到第 29 小节时回到原速。例如:

谱例 12: Op.116—5 (第 24—29 小节)



还有一种情况, 在两次 rit. 的乐句中插入 espress. (回到原速) 的乐句, 巧妙的打破了显得过于拖沓的 rit. 渐慢, 增添了新的动力, 使听众的情绪更加饱满。

如: Op.117—1 的第 52—53 小节出现了 rit. 之后, 紧接着第 53—54 小节出现了 espress. (回到原速), 然后又一次出现 rit., 最后结束乐曲。例如:

谱例 13: Op.117—1 (第 52—54 小节)



3、piu lento (更慢的)

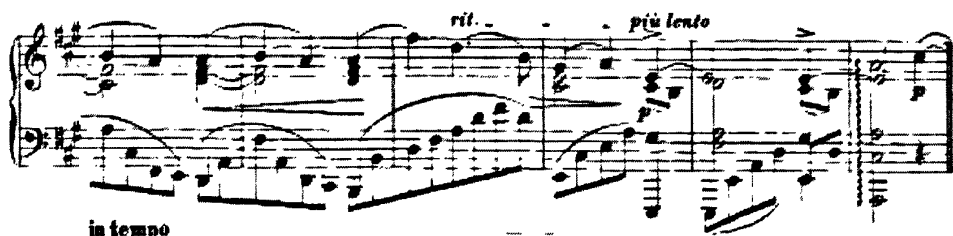
在勃拉姆斯晚期钢琴小品的谱面中 *piu lento* 意味着持续渐慢之后更慢的速度，一般都用于 *rit.* 的后面。如：Op.117—3 的 A 段最后六小节，渐慢后进入 *piu lento* 的速度。例如：

谱例 14: Op.117—3 (第 41—46 小节)



在 Op.118—2 中，*rit.* 渐慢后第 46—48 小节的 *piu lento* 回想了开始的主题。例如：

谱例 15: Op.118—2 (第 46—48 小节)



4、sostenuto (保持、较安静而声音饱满)

rit. 渐慢后面跟着 *sostenuto*，这个术语一般解释为保持，勃拉姆斯来在他的小品里运用不是单纯表示保持的演奏方法而是用来描绘速度，富有表情的。它比既定的速度稍慢，但不像 *piu lento* 或 *lento* 这么慢。

如：在 Op.118—3 的第 71—78 小节中，*sostenuto* 在 *rit.* 与 *in tempo* 中间出现，表明

在这些小节中把速度放慢，与 *rit.* 表示渐慢是不同的。例如：

谱例 16: Op.118—3 (第 71—78 小节)



5、tempo rubato (自由的速度)

浪漫主义时期的作曲家，由于他们的情感极其丰富，个性突出，因此在同一乐曲内运用了很多的节奏和速度变化，即 *tempo rubato*。演奏 *tempo rubato* 时要注意基本的节奏脉动要保持住，另外的旋律上要有伸缩快慢等微妙的变化。比如肖邦、李斯特等作曲家经常在谱面上注明 *rit. a tempo accelerando* 等表情术语，而且还在特别有表情的地方上注明 *tempo rubato*。

在勃拉姆斯早年的奏鸣曲中曾出现过 *rubato* 的标记，但从他的晚期小品来看，*tempo rubato* 的字样却没有有了，而表示速度变化的术语却随处可见。他的 *tempo rubato* 经常隐藏在一些切分节奏与复合节奏当中。可以看出，勃拉姆斯更多的继承了舒曼的创作手法。演奏者在演奏中不能单纯从音符或节拍的表面意义上来理解。如 Op.116—2 中的第 51—86 小节，Op.118—6 的第 52—53 小节，通过交错的节奏型，在速度上产生了弹性变化。例如：

谱例 17: Op.116—2 (第 51—86 小节)



(二) 力度

浪漫主义音乐时期,许多作曲家在创作中为了追求宏大的气势和交响化的效果,以极端而又夸张的力度记号来表现其创作的激情,力度的处理极其复杂,其力度范围可以从 *pppp* 至 *ffff*,甚至是更强烈的对比,使音乐的层次感相当丰富。然而,勃拉姆斯仍坚持古典主义的创作传统,基本不会有太夸张的力度处理;在力度记号上的运用十分小心严谨,从弱到强并没有太大的对比,强不会很强,弱也不会很弱,而且力度变化以阶梯式的渐强和渐弱为主,很少有突强或突弱的出现,在轻重的对比和变化上也十分的小心,加以控制。

力度记号可以分为三种：绝对力度记号(absolute)、相对力度记号(relative)、变化力度记号(gradual)。

1、绝对力度记号(absolute)

绝对力度记号是指在乐谱上用 f 或 P 等表示某一乐章、乐段或乐句的强弱程度。

在勃拉姆斯晚期的钢琴小品中，他不追求极端的力度，在音乐上的音量力度变化表现得较为节制，可以看出他把古典主义作品当中的力度表现手法放到自己晚期作品中，表现出此时作品的内敛及隐忍的一种情绪。在勃拉姆斯的 20 首钢琴小品中，全部的音量力度变化普遍控制在 pp—ff 范围之内。其中 pp—f 有 10 首，p—ff 有 3 首，p—f 有 3 首，pp—p 及 pp—ff 各 2 首。但是在 Op.118—6 中，勃拉姆斯把力度范围稍微扩展，弱音区至 PPP。虽然勃拉姆斯的这些钢琴小品与贝多芬在功能性和声语汇上很接近，但与贝多芬经常在音乐中采用的强—弱突变的音响，用来表现戏剧性矛盾冲突的效果并不一样。勃拉姆斯的钢琴小品更注重浪漫色彩、丰富的感觉，好像是在倾听长辈娓娓道来的述说。勃拉姆斯钢琴小品中的这种音乐轻响幅度的控制手法与莫扎特的手法有一些相似，这不难看出他对古典乐派传统的继承还是有取舍的。

2、相对力度记号(relative)

相对力度记号指的是在标有 f 或 P 的绝对力度记号的乐段里，把一些音符加以强调或突出，英文称作“accent”，中文译为“重音”，常用 fp、fpp、sf、sfp、sff、>等记号来表示。这些很容易让演奏者误把它们弹成重音，进而忽视了乐曲的强弱对比关系。这些力度记号演奏起来要有层次感，它们可以用来强调语气，比如：sf 比>的语气要强烈些。当然，它们的实际强度应视乐句上下文的关系而定。

在相对力度记号的运用上，勃拉姆斯没有像在绝对力度记号上那样节制，他借鉴了贝多芬的运用手法，用了许多相对力度记号用来强调语气。在贝多芬的作品中能見到各种层次的强调语气，如：mfp、sf、ffp、rinforzando（加强）、>（重音记号）、顿音记号等等，其中 sf 运用得比较多，>（重音记号）和顿音记号运用得比较少。因此，在贝多芬的钢琴作品中相对力度记号成为了一种独特的表现手段。

勃拉姆斯用了许多组合性的相对力度记号，如：fp（f 后面紧接着 p）、fpp（f 后面紧接着 pp）、sff（sf 后面紧接着 f）、sfp（sf 后面紧接着 p）等等。

此外，对有一些相对力度记号的层次范围要把握好，比如：sf 和>，在相对力度记号里它们是具有代表性的。sf 强调的是单音或者是单和弦。而>（重音记号），则强调的是乐曲的基本脉动，在强拍上推动乐曲的发展。例如 Op.118—3 的第 1—7 小节，Op.116—3 的 B 段的第 46 小节。例如：

谱例 18: Op.118—3 (第 1—7 小节)



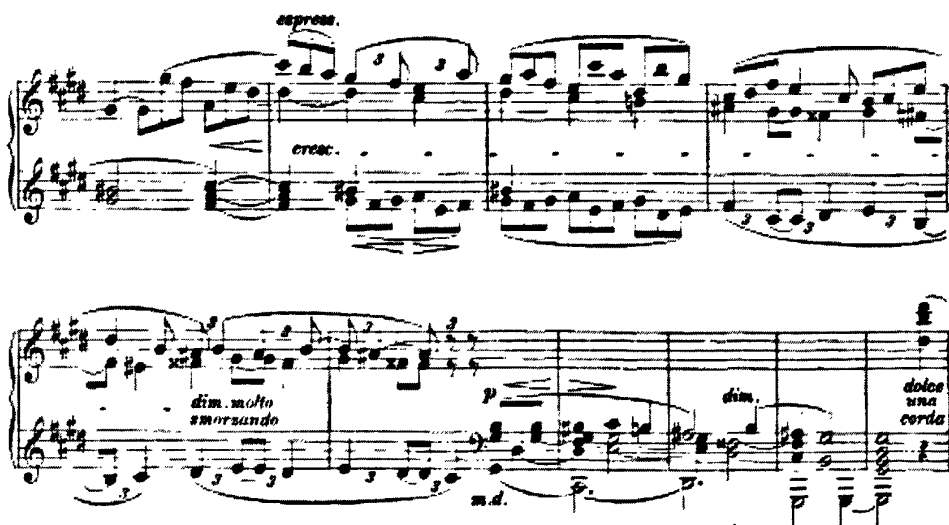
此外, *rf* 和 *Sf* 也有所差别, *rf* 没有 *Sf* 来得强烈。勃拉姆斯的晚期钢琴小品沿袭了古典时期的用法, 这些作品中有四处用了 *rf*: Op.117—1、Op.117—2 中有三例, Op.118—2 中有一例。古典时期, *rf* 是 *rinforzando* 的缩写形式, *rinforzando* 指的是在一个短小片段突然加强音量或者急骤地渐强。*rf* 还有一种缩写形式: *rinforzando*, 它单纯地表示强调语气。

3、变化力度记号

变化力度常用意大利术语 *crescendo* (渐强) 或 *diminuendo* (渐弱) 的记号表示。

变化力度记号的运用, 使乐曲形象更加饱满, 层次变化更为丰富。勃拉姆斯常组合使用 *crescendo* 或 *diminuendo*。这种组合用法早在舒曼及其他作曲家的作品中就有先例。例如:

谱例 19: Op.116—4 (第 28—36 小节)



在力度的把握方面, 有些作品的力度变化在 *pp* 到 *f* 之间, 那么就是以弱为主, 没有很强的部分出现, 这样对演奏者在表现力度的层次感上增加了困难。因此我们在演奏

每一首作品的力度变化时,可以适度的整体加大它的力度,因为强和弱是相对而言的,都是在这首作品内相对比而得出的。它的力度范围,只是一个作品内的力度层次区分。

比如,在三首间奏曲 Op.117 中,这首作品的力度变化并不是非常多,力度层次感也不是特别强,不是很激烈的作品,因而如何去表现才能使它更赋予丰富的色彩就是比较困难的。就作品整体而言出现了仅仅 pp、p、f 三个力度术语,我们在弹奏时只要把这三个力度层次鲜明的表现出来就可以了。当然也不能有太过的表现,比如把 f 弹成 ff 就太过了。同时,在作品中出现的 cresc.及 dim.都必须控制在整首作品的力度范围内,渐强不能超过它的最强部分,渐弱也不能弱过这首作品的最弱力度。

三、和声

和声是音乐表现的重要手段之一。巴赫所在的巴洛克时期运用的和声音乐是以低声部为主导和声的纵向发展;到了以贝多芬为代表的古典主义时期,则是以主题旋律为音乐的主导形式;到了浪漫主义时期,内声部的旋律与和声的发展逐渐代替了旋律在低声部的位置。可见,勃拉姆斯无论从和声的运用、复调音乐的写作手法和旋律的进行方式上都在向着浪漫主义靠拢。

勃拉姆斯的音乐里使用大小调体系的功能性和声,沿用了古典乐派的和声理念,但他不是简单地继承,而是在这基础上扩充进了许多不协和和弦,不但打破了传统和声的进行模式,而且还把自己经常用的和声进行模式增加进来。勃拉姆斯晚期的二十首钢琴小品,不仅在和声上吸收了浪漫主义的音乐元素,而且丰富了和声的功能和色彩。

(一) 减七和弦的大胆使用。

古典主义时期不协和和弦在乐曲里是不经常使用的,但是在浪漫主义时期,作曲家们却经常使用色彩和声,比如:属七和弦和减七和弦。

在勃拉姆斯晚期的二十首钢琴小品中,他大胆的运用了减七和弦,增加了乐曲中情绪的紧张度。例如:在 Op.118 这六首乐曲中,几乎每首作品里都有减七和弦的踪影,这在古典时期的作品里是非常少的。

Op.116—1 第 37 —55 小节,减七和弦在 C 大调与 F 大调上交替进行,与主题旋律形成了鲜明对比。例如:

谱例 20: Op.116—1 (第 37—55 小节)



(二) 传统和声的调性功能

勃拉姆斯的和声思维方式是相当传统的,与古典主义作曲家一样,在调性发展的布局、调性领域的总体上强调和声的功能联系,这一思维方式导致了几乎完全看不到在李斯特晚期及瓦格纳作品中很多见的结构复杂的色彩性和弦。和声语汇比起同时代的其他作曲家显得更为简洁、朴素。在他的作品中大量运用了大小三和弦、大小七和弦、减七和弦、增六和弦等古典乐派的常见和弦,更重要的是他在具体的和声语汇组织中重新强调了功能性的和声语言结构。例如:Op.118—2,是一首典型的功能性和声语言写成的钢琴小品,主要采用了A大调的主、下属、属、DD、SD、七和弦等几个和弦,构成了基本和声语汇。例如:

谱例 21: Op.118—2 (第 1—16 小节)



四、织体

(一) 和弦式的织体

在织体方面，勃拉姆斯用简洁规范的织体形式代替了浪漫派复杂化的织体结构，他经常使用的织体是极普通的和弦式与分解和弦式的形式。在大多数情况下一首乐曲只选用两种织体，有的甚至只有一种织体。往往开始段落和再现段的是一种织体，中间段落是另一种织体，或者开始段和再现段是两种织体的结合而形成综合再现。

例如：Op.117—3 此曲只用了和弦式与分解和弦式两种织体形式：第一段主要是单音和八度音程组合的织体形式。第二段以右手八度音程加单音与左手分解和弦的形式出现在整个乐段。例如：

谱例 22: Op.117—3 (第 1—5 小节)



谱例 23: Op.117—3 (第 46—56 小节)



他喜欢在旋律和伴奏上加入八度，还经常填进三度、五度或七度的和弦。例如：Op.116—5，右手的八度上方加入了三度，左手则在八度的下方加入了三度，并且结合了不协和—协和的和声来强调弱拍。

谱例 24: Op.116—5 (第 1—4 小节)



(二) 低音式的织体

勃拉姆斯喜欢丰满的音响，各种低音类型的织体经常出现在他的音乐中。例如 Op.118—1 的第 39 小节，左手分解和弦的底部是密集的三度音程，在音响上与末尾小节的高音和弦形成鲜明对比，尾声逐渐消失，气势非凡。例如：Op.119—3 的第 25 小节，低音区重复了八度，整个乐曲的织体色彩变得暗淡，与上一段明亮的主题形成了鲜明的对比，为乐曲后面的发展作了铺垫。例如：

谱例 25：Op.119—3（第 25 小节）



除此之外，还有些低音类型形式，比如：在低音区，和弦以密集的形式出现，重复右手音响，在低音声部加厚织体。例如：

谱例 26：Op.119—4（第 16—18 小节）



(三) 横向与纵向的织体形式

1、横向

勃拉姆斯一改古典主义惯用的级进式的旋律，很多主题都用三六度音程、八度以及和弦构成，多出现在中低音区，线条浓厚，很少能听到高音区的晶莹透亮的华彩经过句。例如：Op.118—1，主题旋律的线条宽广，气息悠长，渲染气氛。右手的旋律以三个八度为一个基本小乐句，一个大乐句则会长达 10 小节，音乐带有饱满的热情。

勃拉姆斯晚期钢琴小品音乐典型的特点多声部旋律同时进行。虽然音乐内容主题鲜明，结构短小、精炼，但是表现方式却不单一。旋律进行常在多个声部中隐藏，使音乐织体十分饱满，听觉上也显得色彩丰富。复调式的写作手法让声部间互相融合，典型的作品是 Op.118—5。

2、纵向

勃拉姆斯钢琴作品一般的主题旋律都不会是单线条，比如 Op.118—1 开始左手的伴奏以琶音为主，Op.118—3 的中间段落是左手分解和弦的伴奏、Op.118—6 整首乐曲的左手伴奏是跨度很大的减七和弦琶音，它与主旋律交织在一起。这种伴奏型曾在贝多芬

时代出现过，但是在织体的安排上却比古典主义时期作品的难度要大很多。

（四）对位手法

对位手法在勃拉姆斯的钢琴作品中会经常被用到，模进、倒置、二重对位、卡农等对位手法常常出现在他的小品中，例如：

谱例 27: Op.118—4（第 1—11 小节）



（五）复调和对位

勃拉姆斯钦佩巴赫的复调技术，把运用复调作为表现乐思的一种重要手段。在音乐创作中，他尤其喜欢运用对位法，既有纵向的带有绚丽色彩的和声外，还有横向的旋律联系，在作品中两条旋律线时常会同时存在。例如：

谱例 28: Op.118—5（第 1—17 小节）

Andante

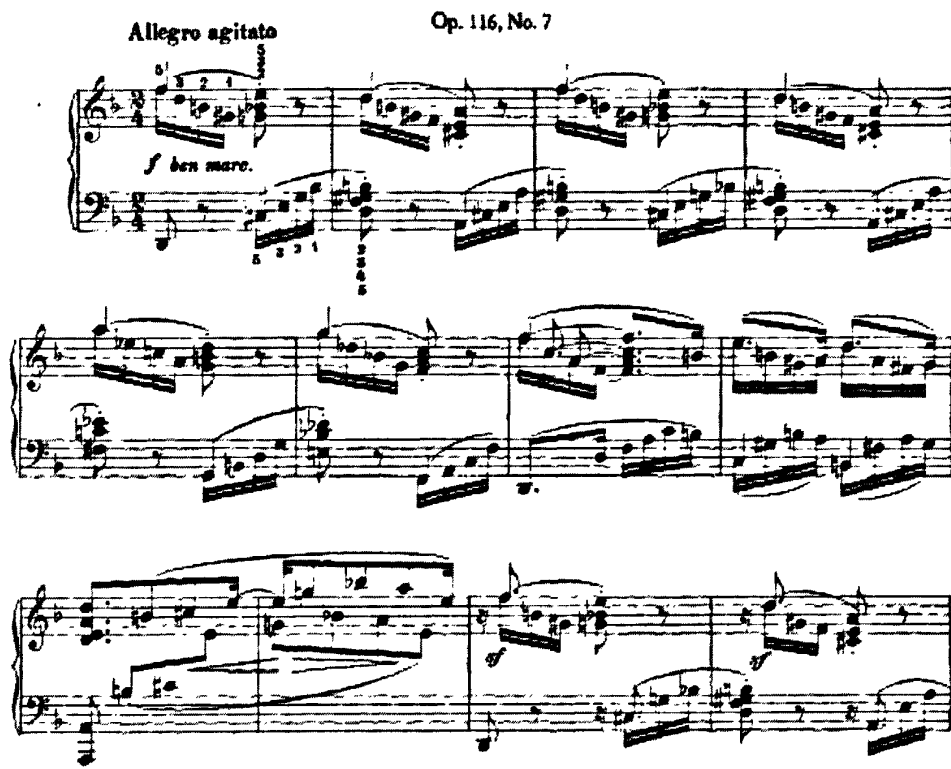
espressivo

五、旋律

（一）旋律出现在男高音声部

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，很多重要的旋律都出现在男高音的声部，还有出现在八度叠置中的男高音旋律，由于织体复杂导致男高声部被厚重的音响掩盖，很难发挥其应有的作用。所以，在演奏过程中要把声部之间的平衡掌握好，这点很重要。在演奏男高音声部时，指尖力量要集中，触键要深，其他声部要控制触键力度，从而突出男高音声部浓郁的音响效果。例如：

谱例 29：Op.116—7（第 1—10 小节）



（二）分解和弦构成的旋律

在勃拉姆斯的创作中，分解和弦常常成为旋律乐句中不可缺少的组成部分。贝多芬也十分喜欢运用分解和弦构成旋律，他习惯用一个分解和弦以直线条的形式来发展旋律。勃拉姆斯的分解和弦不但和声内涵丰富，而且在音高也起伏跌宕。这些和声织体化的旋律在乐曲中常常起到动力推进的作用。分解和弦在勃拉姆斯的钢琴作品中还具有伴奏的功能，这种伴奏音型常常以开放式的大音程出现在乐曲中。例如：Op.116—7，第 21—28 小节，高低音声部上下起伏，大起大落，这种伴奏音型衬托出乐曲的炽烈情感。

谱例 30: Op.116—7, (第 21—28 小节)



(三) 两条旋律同步进行

有时两条旋律会同时出现在勃拉姆斯的钢琴小品里，两条旋律和谐而交融，有时内声部的旋律主干音是上声部的下方六度音，它们不会单独在乐曲中出现，上声部的下行线条由于内声部的缠绵起伏的旋律线而显得柔和。两条旋律交错起伏，紧紧围绕主题，深刻的体现出乐曲的内涵。

勃拉姆斯对巴赫、贝多芬等前辈的崇敬之情非同一般，他不仅继承了古典创作的传统形式，而且把浪漫主义创造手法中的织体与旋律结合起来，使其创作更加饱满，更具有自己独特的音乐魅力。

六、踏板

踏板在勃拉姆斯晚期钢琴小品中很少见，一些常规用法的踏板，他一般都不标注。但是在乐谱中若出现了踏板记号那就是非常重要的，它们都有其特殊的用法，与我们常用的踏板是有区别的。

下面介绍的是这些踏板用法的几种类型。

第一种，Ped. 这是最常见的踏板标记，指明踩下踏板处没有结束的标记，这种踏板一般用于数小节长的和弦。

比如，Op.117—1, 56—57 小节；Op.117—2, 第 83—85 小节；Op.117—3, 第 41—45 小节；Op.118—3, 第 11—12 小节；Op.118—4, 第 129—133 小节；Op.119—4, 第 29—30 小节。这些踏板多数用在乐段或乐曲的结束处，让相同的和声持续，使乐曲在结束时产生出余音回绕的效果。例如：

谱例 31: Op.117—1 (第 56—57 小节)



谱例 32: Op.117—2 (第 83—85 小节)



谱例 33: Op.117—3 (第 41—45 小节)



第二种,在乐段中使用的踏板 *cot Ped.*,这种踏板使用时在音响上听起来往往比其它乐段更加流畅、连贯,具体用法要由演奏者来决定。例如:Op.117—2,乐曲开始的地方标明了 *cot ped.*,目的是让演奏者不要把旋律线条演奏的太清楚明了,要产生朦胧而模糊的声音效果,为音乐增添了落寞、惆怅和隐遁于世外的深深刻意境。例如:

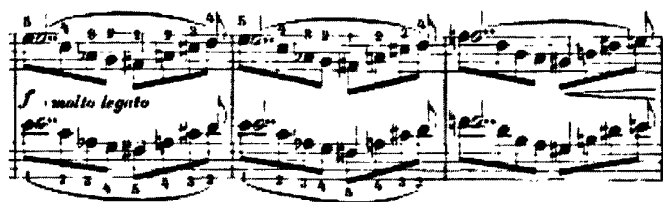
谱例 34: Op.117—2 (第 1—8 小节)



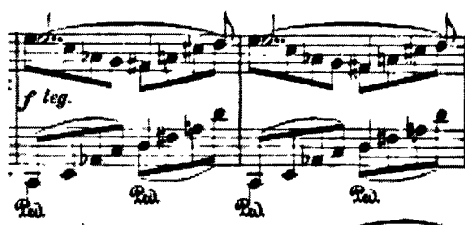
第三种，运用踏板对相同乐句进行不同处理，从而表现出不同的演奏意图。

例如：在 Op.116—3 中，第 9—11 小节与 79—80 小节旋律相同，但是勃拉姆斯并没有在第 9—11 小节的乐句中写出踏板标记，而写上了 *molto legato*，在第 79—80 小节中却标明了踏板符号。例如：

谱例 35: Op.116—3 (第 9—11 小节)



谱例 36: Op.116—3 (第 79—80 节)



七、触键与音色

在勃拉姆斯晚期钢琴小品中，他对每个乐句的断奏和连奏记号都作出了详细地标明，对各种长短连线也频繁的使用。勃拉姆斯同时代的人中，多数人从事着对新的色彩性音色的发现工作，而勃拉姆斯则是“形式”上的佼佼者。但是，勃拉姆斯对色彩也决非总是封闭的态度，在他的钢琴奏鸣曲中十分注意管弦性的宏大效果，舒曼曾说勃拉姆斯的钢琴奏鸣曲“更像蒙着面纱的交响曲”，这表明勃拉姆斯在音色的表现上能有所意识。这种感觉在他后期的作品中更加明显，在他最后的几首钢琴小品中变得更加醇美丰富，各种力度的变化，触键的深浅不同，音色的变化，从而大大增强了乐曲的表现力。下面以 Op.117 为例。

(一) 力度

从 Op.117 (三首间奏曲) 来看，这首作品没有过多的力度变化，比较平稳，乐曲出现了 *pp*、*p*、*f* 三个力度术语。不过，在弹奏时还是要尽可能的表现出力度的变化，要通过手指触键来达到满意的声音效果。处理稍弱的部分时，手指下键的速度要变慢，也可以采用指腹弹奏的方法使声音更柔和绵软；而处理稍强的部分时，下键速度要较快，改用以指尖触键为主。

(二) 旋律音的音色要突出

整首作品中旋律音的音色要做到突出，旋律在和弦内声部。

例如: Op.117—1 呈示段:

谱例 37: Op.117—1 (第 1—7 小节)

Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen seh'n.

Andante moderato

p dolce

Op.117—2 中段:

谱例 38: Op.117—2 (第 31—38 小节)

rit.

p dolce

espress. e sostenuto

rit.

p dolce

Op.117—3 呈示部:

谱例 39: Op.117—3 (第 1—12 小节)



以上这些主旋律的声部出现在和弦内部,这提高了演奏的难度,手指要同时弹奏和弦与旋律,甚至和弦外音也要弹奏出来。演奏者要突出和弦内声部,但是旋律音并没有明显的标记出来,这是比较困难的。应该弄清旋律音的位置,再把旋律音单独演奏,再加进其他的和弦音。弹奏时要注意掌关节撑住,把重量落在弹奏旋律音的手指上,并控制好音色,用耳朵去听,听旋律音与伴奏织体的层次对比。

(三) 声音色彩的变化

勃拉姆斯是一个非常含蓄的人,常常给人欲言又止的感觉;他的音乐从来都是内向型的,也从不将内心的感情平白直接的体现在作品中,往往点到即止,但音乐中的感情基调却是自然清晰的,绝非晦涩难懂。

Op.117 第一首是摇篮曲式的旋律,开始的呈示部表现了一种回忆和想象,平静祥和。演奏者要把握好声音的平稳进行,手臂力量放下去,音色既不要太亮也不要太暗,让和弦织体非常平稳的行进。中部则表现了一种无奈的感觉,似乎有些伤感,在弹奏和弦时,下键要有力度,但不能太快,声音听起来要厚实,音色出来的感觉是较为沉重而暗淡的。再现部表现了对其所梦想的事物的强烈渴望,再次感受到童年往事的纯真质朴,希望美梦成真。触键略重一些,声音稍显结实明亮。第 9 小节回到了呈示部,手指触键平稳,声音色彩暗淡些,表现出作者的心境,或许是看透万物,从幻想又被拉回到了现实,悲凉伤感之情重又跃然琴键之上。

第二首抒发了一种淡淡的温馨之情,时而又有失落之感。温馨之“淡”出现在呈示

部和再现部，旋律音的触键慢而深，使声音具有平淡祥和的色彩，音色明亮、柔和。中段的音乐有较大的起伏，音色沉重，手指触键要比前面干净利落，表现出失落而又无奈感觉。

第三首表现出忧郁与不安的心情。呈示部与再现部表现出忧郁的情绪，演奏时手指触键不要高抬指，以贴键弹奏为主，手臂力量下沉，使声音听起来悠远绵长。这两段尾声的和弦声音要结实，表现了激昂悲壮、悲愤难当之情。中段要带着焦躁不安的情绪来演奏，在弹奏时手指触键速度要快，旋律音突出，高低音的对比明显，在听觉上给人带来动荡不安的感觉。

结 语

勃拉姆斯作为 19 世纪德国重要的浪漫派作曲家，他热爱巴赫，把贝多芬奉为偶像，古典主义音乐时期的大师们对他有着深刻的影响，他对其曲式、结构等等都非常喜爱，同时运用了大量的浪漫主义手法来表现古典主义的精髓。本文通过对勃拉姆斯晚期钢琴小品的研究，从节奏、速度与力度、和声、织体、旋律、踏板、触键与音色等几方面入手，研究了钢琴音乐。

勃拉姆斯与同时代的其他作曲家不同，具有自己鲜明的风格特征。在古典传统的基础上有所突破与创新，他不反对随着时代发展而出现的新的创作手法，相反，他对这些带有时代气息的新鲜元素相当敏感，并把它们运用到自己的作品当中。他创作的作品中音乐自身的含义远远大于技巧的展示，音乐不属于灵巧的类型，也没有那么炫技、豁达的气势，更多的却是深沉、厚重与淳朴的气质。他的音乐中充满着诗意，不追求音乐华丽的外表，追求的是音乐的深刻思考和内涵。

参考文献

- [1]【美】Patricia Fallows-Hammond 著.《钢琴艺术三百年》.西南师大出版社,1998年6月.
- [2]【奥】爱德华·汉斯力克著.杨业治译.《论音乐的美》.人民音乐出版社,2003年7月版.
- [3]【英】马休斯著.于少蔚译.《勃拉姆斯钢琴音乐》.花山文艺出版社,1999年4月,第一版.
- [4]【美】约瑟夫班诺维茨著.朱雅芬译.《钢琴踏板法指导》.上海音乐出版社,1992年8月.
- [5]【美】迪安艾尔德著.叶俊松译.《钢琴家论演奏》.人民音乐出版社,1992年2月.
- [6]【英】马库斯·威克斯著.苏福忠译.《音乐》.生活·读书·新知三联书店,2002年.
- [7]【奥地利】爱德华·汉斯力克著.杨业治译.《论音乐的美》.人民音乐出版社,2003年7月版.
- [8]【美】约瑟夫·霍洛维兹著.《阿劳谈艺录》.人民音乐出版社,2005年5月,北京.
- [9]【法】保·朗多米尔著.《西方音乐史》.人民音乐出版社,1989年3月版.
- [10]【美】保罗·贝克.曼叶平译.《音乐简史》.中国友谊出版社,2005、6月.
- [11]张洪岛主编.《欧洲音乐史》.人民音乐出版社出版,1994年4月,北京第5次印刷.
- [12]谭君编.《音乐鉴赏》.科学出版社,2008年3月,第一版.
- [13]钱人康编著.《欧洲音乐史话》.上海音乐出版社.
- [14]周薇编.《西方钢琴艺术史》.上海音乐出版社,2003年2月,第一版.
- [15]司徒璧春、陈朗秋编著.《钢琴教学法》.西南师范大学出版社,1999年11月.
- [16]赵晓生著.《钢琴演奏之道》.上海世界图书出版公司,1999年7月.
- [17]徐民奇、周小静编著.《音乐审美与西方音乐》.高等教育出版社,1990年10月.
- [18]方立平著.《圣殿的巡礼》.百家出版社,1997年11月,第一版.
- [19]张世谷、潘一飞编著.《西方钢琴音乐概论》.人民音乐出版社,2006年2月.
- [20]张前、王次昭著.《音乐美学基础》.人民音乐出版社,1992年5月.
- [21]吴祖强编著.《曲式与作品分析》.人民音乐出版社出版,1984年1月北京3次印刷.
- [22]李岚清.《音乐笔谈》.高等教育出版社,2004年9月,第一版,第五次印刷.
- [23]蔡馥茹.《浪漫主义三人行——舒曼,克拉拉与勃拉姆斯的故事》.钢琴艺术,2006年3月.
- [24]张爽.《论勃拉姆斯晚期钢琴小品与德国音乐传统的联系》.硕士论文,上海师范大学.
- [25]周炜娟.《论勃拉姆斯音乐的创新——重新评价勃拉姆斯》.博士论文,上海音乐学院.
- [26]林逸聪主编.《音乐圣经》.华夏出版社,1993年9月版.
- [27]朱雅芬.《浪漫主义的古典主义者》,《钢琴艺术》.人民音乐出版社,2004年,第3期.
- [28]田璟华.《钢琴音乐里的“交响”——浅析勃拉姆斯钢琴音乐》,《音乐天地》.2006年,第1期.
- [29]蔡师师.《从勃拉姆斯钢琴小品 Op. 118 看其音乐风格与特征》.硕士论文,东北师大.
- [30]陈静.《浅谈勃拉姆斯创作中的情感因素》.黄河之声.
- [31]牟林芳.《勃拉姆斯钢琴音乐的美感特质及艺术思维》.硕士论文,华中师范大学.
- [32]俞琳霖.《勃拉姆斯晚期钢琴小品中古典性与浪漫主义的两重性》.上海音乐学院.

[33]鲍常光.《浅谈勃拉姆斯晚期钢琴作品 118 的演奏》.钢琴艺术, 2006 年 8 月.

[34]于润洋主编.《西方音乐通史》.上海音乐出版社, 2001 年 5 月.

后 记

研究生的学习生活即将结束，我能够拥有今天的成绩要感谢我的老师们，尤其感谢导师陈国红老师，她对于学术严谨而认真的态度，让我受益匪浅；导师严谨朴实的教学态度给了我很深的影响；同学们的关心与友爱，也使我倍感温馨。在这即将毕业的时刻，所有的这一切都依依不舍，它将会成为我人生永恒的记忆。

在这里我还要感谢学院的所有领导和老师，感谢在百忙之中抽出时间审稿和参加论文答辩的专家们，感谢你们对本文提出的意见与建议，使我更快地意识到自己写作过程中出现的问题和不足之处，并加以改正。还要感谢研究生班的同学们，在平时交流、探讨学术问题时，彼此都毫无保留而共同分享着学习的快乐与幸福！同时，我也要感谢自己，顺利地完成了硕士研究生的高等教育。这一路近似完美的学生生涯，付出的努力，流过的汗水只有自己知道。在风雨中，我学会了自强、独立、乐观、执着，这些增加了我的人生阅历，增进了我对人生的认识，同时我也为自己这份坚持感到无比骄傲和自豪。

非常诚挚地感谢那些帮助过我的老师、朋友、同学还有亲人，包括未在后记中提到的人们。在告别这些学习、工作和生活的同时意味着新的学习、工作和生活的开始。对我来说，这段研究生学习也许是我最后的校园生活，这让我倍感珍惜！因此，在今后的工作、学习和生活中，我始终会以最积极乐观的心态、永不放弃的奉献精神，守住这片伟大的精神殿堂，以此来回报帮助过我的人们。