

西南师范大学

硕士学位论文

勃拉姆斯几首钢琴作品的研究

姓名：周雪丰

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：张碚;吕德玉

20040501

勃拉姆斯几首钢琴作品的研究

学科专业：音乐学

研究方向：音乐理论与教学研究

指导教师：张碚 吕德玉

研究生：周雪丰

内 容 摘 要

有人称勃拉姆斯为保守的音乐家，也有人说他是先行者。勃拉姆斯继承了古典的宝藏，并赋予其更多的诗意。他的音乐既淳朴无华又妩媚动人，既严肃庄重又亲切温柔。他那潜藏着的浪漫主义情感，是由谨慎掩盖的记忆滋养起来的，优美而敏感。

勃拉姆斯的作品并非一直使用典型的古典结构，且曲中洋溢着浪漫情怀。但他追求均衡、对称的音乐形态所带来的古典美。

绪论阐释研究的视角和方法，即用综合并分析的方法，从作品本身及其与主体的审美关系来进行研究。

第一章介绍勃拉姆斯生平，简要评析其作品产生的背景。

第二章以结构为主线，对几首作品进行了曲式分析。

第三章综述勃拉姆斯几首钢琴作品的创作风格、手法，及其对古典的继承和整体型创新与局部渐进式创新。

关键词： 勃拉姆斯 风格 结构 继承 创新

Several Piano Works Research of Brahms

Major: Musicology Specialty: Musical theory Education

Supervisor: Zhang bei , Lv deyu Author: Zhou xuefeng

Abstract

Some people say that Brahms is a conservative musician, some people think that he is a forerunner. Brahms inherited quintessence of classicism completely and enhanced the classical tradition to a new and poetic realm. His music is simple, lovely, grave and warm. His romantic feeling was hided in the balanced classical form. It is graceful and sensitive.

When studied several piano works of Brahms, I found that structures which he used are not always in regular form. Romantic sense was shown here and there. But aesthetic sense of classicism runs through his works.

In preface, I interpreted direction and method which I used in this article. I synthesized and analyzed characteristic of these works. I researched the aesthetic relation between subject and these works too.

I introduced Brahms' life and background in the first chapter.

In the second chapter, I analyzed the structure of them and seek the way to annotate these works.

I used the third chapter to summarize style and writing skill of these works. It is demonstrate that Brahms' creation in composing is based on classical aesthetic principles.

Key words: Brahms ; style ; structure ; inherit, create

绪论

“天下大势，分久必合，合久必分”，历史如此，而人类的认识也有一个过程，是相对的，是逐步的，是在不断的否定和发现中进展和深化的。早在二十世纪二、三十年代王光祈先生进行比较音乐研究之始，就进行了中、西音乐的比较，称中华民族特性是一种“谐和 Harmonie 态度”。众多的文献都认为西方音乐传统源于古希腊，毕达哥拉、赫拉克利特、亚里斯多德等也提及了“和谐”，但这并非西方文艺思想的主流，且西方的“和谐”更多地侧重于比例、秩序等形式。历经两千余年的儒、道等思想虽潜藏在我们心中，“乐而不淫，哀而不伤”，“美”和“善”、“文”和“质”的统一虽是历代音乐家的追求，但其内涵却不断演进。随着东西方音乐文化的融合，“和”这一概念具有了更多的包容性，不仅包括了形式的和谐，还是人的外在形式与内在理性情感的和谐统一，是人与自然的谐和，是人与社会的谐和[1]。

著名学者季羨林认为：东方的思维模式是综合的，其特点是，整体概念，普遍联系，认识中的模糊色彩较突出；西方的思维模式是分析的，则正相反，其认识中的确定性质、因素和形式是研讨的焦点[2]。这是宏观的思维方式和研究方法，但在具体研究时怎样做才能触及音乐的“道”呢？怎样理解由潜藏在内心的不同文化背景所至的审美理想呢？下文将对勃拉姆斯的几首钢琴作品作些探讨。

本文将从客体和主体两方面来展开研究。创作活动中，作者是主体，音乐材料是客体；演奏时，表演者是主体，作曲家及其作品是被研究的客体；欣赏时，欣赏者为主体，表演场景、活动、内容等是客体……由此推知，作品本身（指音符组合）是客体，作者、演奏者、研究者、欣赏者、评论者等可以成为主体。

从主体上看，多年逐渐形成的审美习惯、趣味和理想存在于音乐传统中，表现于音乐形式（如音律、音阶、旋法、节奏等）和内容方面（即对题材的选择以及对于这些题材的运用及感情反映）。对不同的人，具体的旋律形态各有其美的标准，同样的节奏样式在我们心中的节奏内涵却不同，再现三段体和曲牌体在三部结构之“三”的概念上也有不一样的理解。但中国人和包

括德国人在内的西方人，对形式美的鉴赏和追求上有诸多一致。对称均衡、调和对比、多样统一、节奏韵律等是东西方都讲究的。当西方音乐影响我们之时，东方音乐也“报之以琼浆”。在我们的视野中，勃拉姆斯的作品既熟悉又陌生，音乐是无国界的，但音乐中也蕴涵着不同的文化背景。五千年华夏文明之海纳百川的胸襟在很大程度上来自于和的审美理想，“和”非同也，其包容性足以使我们领略其作品中蕴涵的浓厚情感、内心独白、动力感……下文将以和的精神，用分析并综合的方法来展开研究。

第一章 勃拉姆斯生平

德国诗人海涅曾说：“大陆属于法国和俄国，海洋属于英国，无可争辩，我们占有思维的天空。”德国是一个森林国家，造就了日耳曼人身材魁梧，足智多谋，行动敏捷的特征，是天然的好战民族和勇士，加之历史上多战乱，德意志人练就了尚武好战的精神，逐渐形成了一种高傲自负的民族荣誉感和优越感。与其他文化的人相比，德意志人有种不可抑制的向远方发展的冲动，灵魂深处始终潜伏着一种不安全感。德国人富于沉毅精神，深于内心生活，思维严谨，复调中潜藏着的不懈的律动感赢得了他们的特殊喜爱。

勃拉姆斯 1833 年 5 月 7 日出生于德国汉堡（Hamburg）的贫民窟。他的成长环境穷苦，其父是当地一位职业乐师，其母有较高的文化素养。他自幼随父学习音乐，7 岁随弗里德里希·卡索(Friedrich Cossel)学习钢琴，10 岁时公开演奏贝多芬钢琴五重奏中的钢琴部分以及莫扎特的一首钢琴四重奏，同年，他转向爱德华·马克森(Eduard Marxsen)学钢琴和作曲。同时，他在另一所学校接受法文和拉丁文的基础教育，并开始喜爱德国浪漫主义的文学作品。马克森让他详细研究贝多芬、舒伯特、莫扎特和巴赫的作品结构，他被古典形式吸引。由于童年生活的困窘，他 12 岁开始廉价教琴，13 岁在酒吧弹奏舞曲。然而，他却在想象的世界中找到了避风港——书籍（他积累知识养分的来源）。他一生博览群书，有很高的文学修养，对诗歌、小说和戏剧尤感兴趣。

1849年，勃拉姆斯接触并喜欢上了匈牙利民间音乐。1853年，他和匈牙利小提琴家雷门尼（Remenyi）在德国北部巡回演出，与匈牙利小提琴家约阿希姆（Joachim）相识并结为好友。同年他结识了李斯特。当他见了舒曼后，舒曼在《新音乐报》上对勃拉姆斯给予了高度评价：“我期望出现一个把时代精神加以理想表现的人物，”“这人果然来了。他就是一位名叫约翰内斯·勃拉姆斯的青年。”舒曼和克拉拉成为勃拉姆斯的好友，舒曼精神失常后，勃拉姆斯的友谊使克拉拉度过了精神上的危机，他一直克制着感情的发展，把这种友谊维持到克拉拉去世。这一时期，他创作了大批富理想色彩、青春活力的作品，洋溢着对大自然、民间艺术的热爱。民谣在勃拉姆斯的作品中是公认的重要因素，他常借冥想民谣的歌词得到音乐灵感。1860年，血气方刚的勃拉姆斯和约阿希姆等签署了一份宣言，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，保守派期待一位反对新德意志派和李斯特的旗手。他突然意识到自己正置身于乐派分明的德国音乐圈中，从那时起，他隐退了。这种派别斗争在19世纪相当尖锐，现在看来，两者是相辅相成的，总合起来表现出德国音乐的全貌，历史就是在分与合中延续着。浪漫主义与古典主义不是对立的，浪漫主义追求的个人创作的独特风格的目标，在古典时期已有萌芽，古典时期作曲家的个人意识、生活体验都融入了音乐中，浪漫主义取代了古典主义对理性追求的统治地位，更强调了个性化。德意志民族对理性的信仰和天生的严谨性格，使早期的德国浪漫主义也是较理性的。狂飙运动是浪漫主义的序言，古典主义则为其前的狂飙运动和其后的浪漫主义之间架起了一座桥梁。

1862年，勃拉姆斯迁居维也纳，他的创作逐渐走向成熟，成熟时期的勃拉姆斯不再攻击瓦格纳，还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。德国北方的忧郁苦涩融和了南方奥地利的优美绮丽，这使他的作品更为精美优雅，富有独特的古典风韵。七、八十年代，他重新驰骋于大型音乐体裁领域，这一时期的作品，有深刻、广阔的内容，宏伟严谨的形式，达到了他本人以及当时众多作曲家创作的一个高峰。他因其盛名接受了许多荣誉称号：当选为柏林艺术学院院士，获得剑桥大学和布累斯劳大学的博士学位等等。

作曲家在晚年潜心研究民歌和创作室内乐，生活安宁，自由然而孤独，1897年4月3日逝世于维也纳，6月14日移葬荣誉墓穴。[3]

第二章 勃拉姆斯几首钢琴作品的曲式分析

这几首曲子是从勃拉姆斯的主要钢琴独奏作品中选出来的（见下表[4]），从体裁上看，既有用典型的古典体裁如奏鸣曲、变奏曲，也有富浪漫特征的叙事曲、狂想曲、幻想曲。从纯音乐的角度看，下文将提到的在乐章前题诗的现象又使其具有了标题音乐的特性。从作品的完成时间看，勃拉姆斯在钢琴独奏曲的创作上，有明显的阶段性。1851至1862为第一阶段，1878至1879为第二阶段，1892至1893为第三阶段。勃拉姆斯既是作曲家，同时也是钢琴演奏家。越靠近晚期的作品，其演奏技术的难度越趋于简单；写作手法趋于简练；情感表达日益内敛；个性越发明显。这些反映在对体裁的选择和运用上，也体现在对传统曲式结构的继承和创新之中。

作 品 时 间	勃拉姆斯主要钢琴独奏作品列表
1851-1853年	《C大调奏鸣曲》OP.1；《降e小调谐谑曲》OP.4；《升f小调奏鸣曲》OP.2； 《f小调奏鸣曲》OP.5
1854年	《叙事曲》OP.10（四首）；《舒曼变奏曲》OP.9
1857年	《变奏曲》OP.21 之一
1861年	《亨德尔主题变奏曲与赋格曲》OP.24

1862 年	《帕格尼尼主题变奏曲》OP.35 (两首)
1878 年	《钢琴曲》OP.76 (八首)
1879 年	《钢琴狂想曲》OP.79 (两首)
1892 年	《为钢琴作的幻想曲》OP.116 (七首); 《三首间奏曲》OP.117
1893 年	《钢琴曲》OP.118 (六首); 《钢琴曲》OP.119 (四首)

一、f 小调奏鸣曲 OP.5 的曲式分析

完成于 1853 年的 f 小调奏鸣曲 OP.5 所用的奏鸣曲体裁突破了古典时期的相互形成对比的 3、4 个乐章的传统结构, 全曲有五个乐章。在风格上重视情感表达, 它旋律优美、和声色彩浓郁、节奏富于变化。一乐章里, 其饱满的和声, 贯串的主题, 英雄性音调凸显出青年时期的勃拉姆斯的明朗、乐观、激情。而同样采用下行音调的二乐章则充溢着诗意与浪漫, 谱上题有斯特劳 (Sternau) 的诗。我因不懂德文, 现将英译诗句抄录下来: “Through evening’s shade the pale moon gleams, While, rapt in love’s ecstatic dreams, Two hearts are fondly beating.” 大意是: 透过夜幕, 月亮散发出淡淡的柔光, 当沉醉在令人欣喜的爱的梦境中, 两颗心正温柔地跳动。也许作曲家自己也沉醉了, 也许他为了精致、均衡地结构作品, 第三乐章的谐谑曲结束后, 他用第四乐章再次“回顾”了二乐章的行板主题。作为终曲的五乐章用了回旋曲式。

第一乐章 (奏鸣曲式)

呈示部			
主部(单三部)	连接	副部	结束部
1-22	23-38	39-55	56-72
f-c-f:v	bA-bD-bB-f-bA:V	bA-bG-bd-bD-bA:I	bA-bD:I

展开部		
展开主部材料	主副主题变形	展开主部材料
73-88	89-119	120-131
#c: DD	bD-bG:I	bG-f:V

再现部				
主部	连接	副部	结束部	结尾
132-145	146-161	162-178	179-201	202-223
f: I-V	F:V	F:I	F:V7-I	F:V-I

第二乐章 (复三部曲式)

I (单三)			II (双三部曲式)				III (单三)			尾声	
A	B	A1	C	D	C1	D	C2	A2	B1	A3	
1-11	12-25	26-37	38-53	54-68	69-76	77-92	93-106	107-116	117-130	131-144	145-192
bA:I	bA:VIV-I		bD:V-I	bb-bD:V	bD:I	bb-bD:I	bD:I	bA:V-I	bA:V	bA:V-I	bD:I

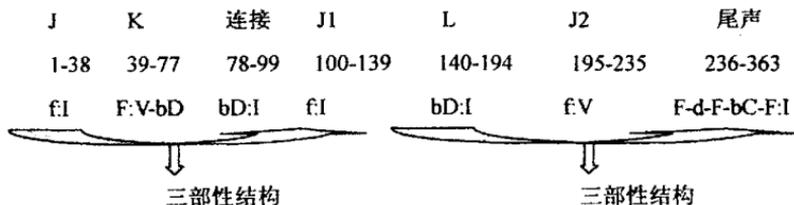
第三乐章 (复三部曲式)

I (单三)			II (单三)				III (再现 I)
E	F	E1	G	H	GI	连接	E F E1
1-36	37-69	70-99	100-135	136-156	157-190	191-214	
f-bb:I	bD-C:V	f:V-I	bD:I	be-bD:V	bD-bd-bD:V-I	bD-be-f:IV	

第四乐章 (单三部曲式)

A	I	A	尾声
1-8	9-24	25-35	36-53
bb-f:v-I	f-bb	bb:v-I	bb:IV-I

第五乐章（回旋曲式）



此曲中，各种乐思得到了更严格、灵活的处理，对比得到更有效的安排 [5]，且满载着年轻气胜的勃拉姆斯的激情，具有宏大的气势。半音下行的音调在各声部和一、三、五乐章都常出现，二、四乐章则由下行的三度音调为旋律主体。一、三、五乐章以 f 为主调，二、四乐章分别主要采用了降 A 和降 b 调。四乐章是在降 b 小调上回顾二乐章的行板主题，渲染了悲剧气氛。套曲具有 ABCBD 形态的结构对称性和均衡感。

五个乐章的套曲多产生于 18 世纪后半叶之后，风格较富生活气息。各乐章主题有联系的现象早在 18 世纪就有，贝多芬把它作为音乐形象戏剧性发展的手段来使用 [6]。此曲所用的主题变形手法（见谱例一、一乐章第 1 小节，五乐章第 20 小节）、单主题原则、以单三部曲式构成主部、复调发展手法增强（见谱例二、五乐章 164 起的卡农运用、195、253 等小节的对位）等已成为从 19 世纪的浪漫派音乐开始以来的奏鸣曲式具典型意义的特征。莫扎特、海顿的钢琴奏鸣曲中就鲜于见此手法。

主题贯串是 f 小调奏鸣曲激情与气势的来源之一，它是以主题变形原则为基础，即“新”主题与原主题间有较隐蔽的关系，如一乐章主部的中段材料（且称之为 B 材）是首段（称之为 A 材）动机的属方向的节奏扩大，

谱例一

Allegro maestoso

谱例二

连接部是由节奏减缩和在上方四度上扩大节奏而形成；副部在内声部用了扩大的 B 材；展开部中看似“新”的材料，仍是 B 材的发展；五乐章的 K 部也因长短格的节奏和副部相联系。二乐章中也用了主题变形手法，其尾声旋律就是 C、D 段的主题变形。各部分虽然以同一材料为基础，却有完全不同形象的内容[7]。

一乐章以单三部曲式构成主部，使因用短小动机而具较强动力性的主要乐思得到很充分的呈示，同时又显现出作曲家高超的作曲技巧——用多种变化手段来充实简炼的材料。单三部的第二段如第七小节（见谱例一），即是由第一段的动机增值派生出来的，16 小节的连接材料则沿用了第一小节的下行级进音调，但由于调性从 f-c-C-f、音区从高音区到中低音区、力度从 f 到 pp 等变化，“新”“旧”主题在统一中又体现出了对比，共同呈现出因复杂的联觉对应而致的哲理诗似的主部乐思。

二、帕格尼尼主题变奏曲 OP.35 之一的曲式分析

帕格尼尼主题变奏曲 OP.35 之一完成于 1862 年。主题及其一系列变化

反复按照统一的艺术构思而组成乐曲。此曲采取了 19-20 世纪常用的严格变奏与自由变奏结合的做法。变奏手法丰富多样，主题轮廓逐渐模糊直到再现，组合成两个三部曲性结构的叠加。OP.35 被勃拉姆斯称为练习曲，目的之一是把钢琴风格和技巧加以整理和规范，要求快速横向八度移位而不要节外生枝是勃拉姆斯钢琴技巧的基本内容之一[8]，OP.35 之一的变奏 2、4、5、6、7、8、9、12、13、14 中，就包含了解八度、八度断奏、连奏、远跳等技术。它是采用单主题的变奏曲。按变奏与主题关系的远近，即主题在该变奏中明显的程度，可把曲子分为六部分，形成近似：ABA1CA2 终曲的带回旋曲式特征的变奏曲。

主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	变奏八
a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I	a:V-I
严格变奏			自由变奏			装饰变奏		
A			B			A1		
变奏九	变奏十	变奏十一	变奏十二	变奏十三	变奏十四	终曲		
a:V-I	a-A:V-I	A:V-I	A:V-I	a:V-I	a:V	a:V-I		
自由变奏				装饰变奏				
C				A2				

勃拉姆斯的织体的变奏手法表现得特别丰富而多样化，虽也用严格变奏，但更多采用自由变奏。这显示了他作曲技法的高超，在 f 小调奏鸣曲中的主题变形，实质上就是变奏手法。帕格尼尼的这个主题被他充分运用，衍生出十四个变奏，另外还作了 OP.35/2 又有十四个变奏，也体现出他的创作风格。

三、钢琴狂想曲 OP.79 的曲式分析

在停写钢琴曲十四年后，1878 年他写出了作品 76，1879 年相继写出了狂想曲作品 79，但他很难找到合适的标题，曾向好友征询：“您知道还有更好的标题吗”[9]，在其后的时期，他也常为标题犹疑，甚至只标出“钢琴曲”的标题。是否作曲家已觉得传统的体裁不足以表达其乐思呢？是否因为他徘徊于已有的体裁类型而尚未创造出新的体裁？还是他固有的古典主义的审

美原则使他不愿跨出这一步？这些假设还有待在将来的研究中证实。从音乐形态看，这两首狂想曲不同于通常所指的根据民间音乐的主题写成的自由幻想曲，没有即兴演奏的特征，它们组织结构明晰典雅，而令人兴奋、令人感动的主题旋律却证明了狂想曲的曲名，这同时印证了勃拉姆斯浓郁德国气息的创作风格，这两首作品具明显的奏鸣曲式特征。

《b 小调狂想曲》是带三部性特征的叠加的奏鸣曲式，因为它两端的部分用奏鸣曲形式写成，中部运用展开的副部材料，形成类似 ABAB'ABA 的结构。

(一) 勃拉姆斯作品 79 之一 (叠加的奏鸣曲式)

I (奏鸣曲式)						
呈示部			展开部	再现部		
主部	连接部	副部	展开主部材料	主部	连接	副部 (扩展成单元)
1-16	17-29	30-39	40-66	67-89	90-93	94-131
b: V - T b-#F-D d: VII-T			be-bG-d-bG	b: V-T	T	B-b-B: V

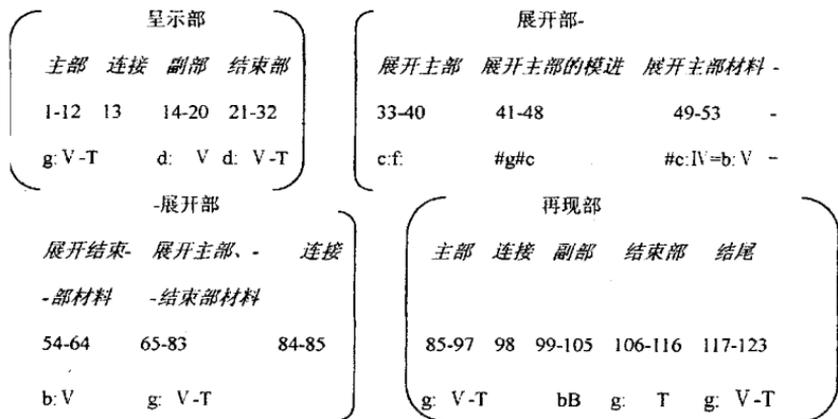
II (奏鸣曲式, 再现 I)					
呈示部			展开部	再现部	结尾
主部	连接部	副部	展开主部材料	主部	副部材料兼做结尾
132-147	148-160	161-170	171-197	98-220	221-236
b: V-T	b-#F-D d: VII-T	be-bG-d-bG	b: V-T	T.P.B: T	

这种曲式结构是比较少见的，曲子的基础是两个对比的形象，即主部和副部的主题对比。第 94-131 小节实际上是前个奏鸣曲式结构的再现副部，但又因其篇幅（有 38 小节）较呈示部长（有 10 小节），因此乐思得到充分的发展，显示出较强的独立性。它在调性上呈现出明显的奏鸣曲式的调性布局特征：前一个奏鸣曲式结构中，主部 b 小调和副部 d 小调的矛盾、对比；再现部中主部 b 小调，副部是同主音的 B 大调。后一个奏鸣曲式结构，呈示部、展开部是对前面的重复，再现主部的 b 小调和再现副部的 b 小调、及结束时

的同主音 B 和弦统一，这获得了调性上的回归。作品 79 之一超越了古典奏鸣曲规范，是双主题三部性结构，同时带有复三部、奏鸣曲式的特征，具幻想性。

前一个结构体再现的副部因其独立性，又起到三部性结构的中部(插部)的展开、对比作用，复三部的中部以其调性的统一叠加到奏鸣曲结构中；它有典型的奏鸣曲的调性布局。因此，这就成为介于复三部和奏鸣曲式之间的边缘结构。主部是激烈的，调性不稳定，副部是抒情的，富于歌唱性的形象，具有浪漫气息。

(二) 勃拉姆斯作品 79 之二 (奏鸣曲式)



《g 小调狂想曲》带有叙事曲的意味，贯穿全曲的三连音象故事的背景，时而悠扬，时而神秘，主题、副题的陈述、矛盾的激化、情节展开等等，都能从乐曲中体会到。呈示部中，主部主题拥有优美的和弦性旋律。

主部从 g 小调开始，立即转入 d 小调、C 大调 V 级和弦（在第四小节）。第二句 5-8 小节则是旋律的上方大三度模进。第三句 8-12 小节是由以三连音节奏和八度、和弦构成另一个动机，在 12 小节终止于 g 小调：V-T，低音延用该动机，经过一小节的连接，进入副部。副部 14-20 在 d 小调上进行，副部旋律抒情，表现性强。副部结束在 d 小调 V 级和弦，并由其分解形式一

一下行琶音进入结束部。结束部用了持续的三连音，同样以下行琶音结束。

结束部从 d 小调开始，并以 V-T 结束在 d 小调。

展开部很长，具有多样的色彩，展开极充分。其首先展开主部主题，采用模进的手法。32-40 小节是对主部主题的展开，40-48 小节是对前一段的模进。48-53 小节展开主部主题材料，其内部仍采用模进手法。展开部一开始就在 c 小调和 f 小调上交替，在上方增五度模进发展后，进入 b 小调开始的展开结束部。65 小节起展开主部动机，同时在中声部用结束部织体，在连绵的三连音的背景衬托下，主题动机模进发展，力度的变化显示它的若即若离。83 小节终止于 g 小调的 T 和弦，经两小节的连接，低声部仍为结束部的三连音，高声部用下行分解和弦。

再现部由 g 小调的 V 级开始，86-97 再现主部主题。同样经过一小节连接进入副部。副部在 g 小调上再现，从而，调性得到统一。117-123 小节的尾声近似于展开部最后的连接，只是旋律由上声部转到下声部，120、121 小节在节奏上作了扩展，以缓冲前面持续的不安定因素，也为其后爆发性的结束打下伏笔。

勃拉姆斯的狂想曲用了浪漫主义早期音乐喜用的奏鸣曲式，成功地融合了带随想曲、叙事曲风格的内容。作品 79 体现了作者深沉、含蓄、典雅、富于技巧、手法细腻、形象丰富的艺术风格，作品富于动力，饱满的激情隐藏在均衡的结构中，旋律展开的激情和歌唱旋律的柔情相映，从头至尾贯穿着一种非常深厚的情感。

四、间奏曲 OP.116.NO.6 的曲式分析

间奏曲 OP.116..NO.6 完成于 1892 年。间奏曲原指 16、17 世纪意大利正歌剧的两幕之间演出的轻松愉快的喜剧表演，而勃拉姆斯的间奏曲则是独立的钢琴特性曲。他为 OP.116 起名为《钢琴幻想曲》，这七首作品充满了深深的悲哀和克制的喜悦。NO.6 是富歌唱性的单三部曲式，虽篇幅短小，却犹如一个缩小的大世界，从温和燃烧到热忱漂浮的内心独白体现了感情矛盾，深沉而敏感的个性，折射出老年时期勃拉姆斯的成熟而带有些忧郁的思想和情感。

这首小品犹如作曲家的内心独白，是较典型的勃拉姆斯的晚年作品。从前面的钢琴独奏作品列表可知，他的晚年作品仅用了短小结构，但所表达的情感很精练，和声语言更丰富，声部层次却未减少，此曲大量运用复调手法。和中青年时期相比，这些作品有更多的成熟思考和内心独白，是后期勃拉姆斯的精品之一。第一小节内声部的#B是导向#C的半音经过音，给人一种企盼与怀旧的浪漫联想。B段以三对二节奏为基础，如男女声二重唱般的旋律深情而优美，似宁静中的回忆[10]。

间奏曲 OP.116.NO.6 (单三部曲式)

A 8+ 6+ 10 E: I g	B 6+ 5+ 7 g: V-I	A 14 E:VI	结尾 8 E: VI
-------------------------	------------------------	-----------------	------------------

OP.116/6 则从头到尾运用复调手法。见谱例三 1-4 小节，和声由主进行到属，以在 E 大调上以 B、A、#G、#F、E 为旋律骨干，在内声部先有以 B、#B、#C、B 为主线的对位旋律。从二小节第三拍起，前面的对位旋律在上方大六度处以倒影形式#G、#F、#E、#F 进行模仿，同时，在低声部以低八度的 B、#B、#C、B 进行模仿。A 段的其余部分是在此基础上模进、发展。B 段用卡农手法带来流畅的二重唱般的旋律，见谱例四 25-27 小节。和声简化了，织体减薄了，但依旧用复调手法来表现连绵不断的对白式的“交谈”。

谱例三

The musical score for Example 3 consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked *P dolce e ben legato*. The second system is marked *sosten.* and includes dynamic markings *p*, *espr.*, and *cresc.*, along with the instruction *col Ped.* at the bottom. The piece is in E major and 2/4 time.

谱例四

第三章 勃拉姆斯钢琴作品的创作风格和创作手法

勃拉姆斯的早期作品明朗、乐观。成熟时期的作品气象恢宏，富有激情。晚年的作品较含蓄内向，带消极退隐的灰色情调。勃拉姆斯的音乐风格感情表现鲜明，深刻严肃，思维严格精炼，纯朴高雅，有崇高的激情和思想。

一、民族气息和古典、浪漫风格的结合

1、浓郁的民族气息

勃拉姆斯少年时的经历，使他直接接触了德国的民间音乐（包括乡村舞曲、其他德国舞曲、合唱歌曲、流行的歌曲等），他在创作中有时采用原来的民间旋律，有时在这些音调基础上创造接近德国民间生活的音乐旋律。勃拉姆斯的创作，在形象的构成和音调的基础方面是德国的，也吸取了维也纳多种民族的民间音调（如匈牙利）。在他的创作中，德奥的民间音乐有机地与匈牙利和斯拉夫（捷克、斯洛伐克、塞尔维亚）的民歌、舞蹈的因素相结合。这些表现在从直接与生活中的音乐相联系的作品（圆舞曲、匈牙利舞曲、许多歌曲）一直到室内合奏曲和交响乐曲中[11]。他的作品中包含着民间音乐的亲切、质朴、平易、清新的因素。勃拉姆斯是德奥传统的继承者，其音乐扎根于民间，作品的本体特征自然带有德国气息。

其作品大多没有直接借用德国民歌，只在德国民歌的基础音调上创造了主题旋律。德国民歌的旋律具有功能和声表层意义，传统和声与其配合，风格十分协调。德国民歌以大小调式为主，功能和声基础是属、主关系，旋律骨干常是主三和弦，在骨干音前后加一些经过音或小的音型，起拍一般用主

三和弦中的一个音作为开始，常用四度起拍，德国民歌常用模进形式发展。德国民歌中少有很大的自由速度、渐快、渐慢。“德国民歌总是经过一种统筹全局的权衡，所以没有那种畸重畸轻的现象，而且从头至尾总是贯彻着一个一定的思想，所以具有一种非常深厚的情感。”“自从十五世纪以来，德国民歌已经主要地变成了抒情歌曲，而且时常是带有一些忧郁而为世人所称道。”[12]无疑，这几首作品的旋律富有德国气息，如 OP.79 之二和 OP.5 第二乐章。

2、古典与浪漫意味的结合

他主观上是古典传统的保护者，他既不同意汉斯立克的“纯音乐”见解，也不走新浪漫派的创作道路，而是回到早期浪漫派和维也纳古典乐派去。但客观上他却和浪漫主义的内容和风格不可分割，是用传统的结构原则表达浪漫的内容。

勃拉姆斯是一个复杂、矛盾的人物。阿诺尔德·勋伯格（A·Schonbeg, 1874—1951）视勃拉姆斯是一位进步的作曲家，勃拉姆斯 19 世纪的手和勃拉姆斯的狂热者们则说勃拉姆斯具有向后看的本性[13]。“从布拉姆斯的创作实践来看，他实在不是标题音乐的反对者。尽管他的大量器乐作品全都没有公开的标题，但有些篇章确实是标题音乐性质的音诗和音画。他还常常在作品中附加文字，引用诗句，或在与朋友的通信和谈话中，透露作品的标题内容。”[14] 当表层之下显示出了新的结构时，这种来自音乐评论界的对抗才得以消失。勋伯格对勃拉姆斯的认识只是这众多变化的标志之一。从历史的观点看，时代的重大的共同点要比同一时代的大师们的个人特点重要。勃拉姆斯和瓦格纳被当时的人们认为大不相同，一个是较保守，是目光向着过去的怀疑论者；一个则较新颖，有进取精神，勇于作新的尝试。但他们之间的鲜明的差异现在已逐渐变得黯淡，代之而起的是两人之间逐渐明显的、带十九世纪后半叶风格的、主要的特质——嗜用饱满的和弦，后期浪漫主义和声，与德国歌曲的旋律性传统的一定结合但同时有一种新的旋律表情的强度，对管弦乐队功能的某种了解，还有普遍、强烈滋长着的一种忧郁的情绪[15]。勃拉姆斯的作品结构严谨、凝练，具有严肃深刻的内涵和严谨、完美、均衡的形式，具有完整的严密性。他追求内在的感情的深刻表现，严肃的构

思,深沉的内涵,厚重的织体,反对浮华的表面效果,其风格质朴、温柔、深邃、浓厚、怀旧、严峻、耐人寻味。作品有的富有哲理性,有的较通俗(如圆舞曲等)。

二、创作手法特征

1、对古典形式的继承

(1) 结构

作品中大多数句、段都较分明,结构样式也多为范型,如 OP.5 第一乐章就是典型的奏鸣曲式结构,有清晰的呈示部、展开部、再现部及其下级结构:主部、连接部、副部、结束部。其作品段落终止明显,结构感强。

但勃拉姆斯更多是忠于古典主义的均衡、对称等审美原则。奏鸣曲 OP.5 通过主题变形、贯串,第四乐章“回顾”二乐章主题,以三乐章为对称轴,这都表现出均衡的美。

(2) 旋律

勃拉姆斯常用三、六度重复或加强旋律线,以符合古典审美观的谐和的支声部来丰富旋律的和声效果,坚定不移地忠于古典主义传统,见 OP.35/1 的变奏一、变奏五和 OP.5 二乐章 38 至 53 小节。

这几首作品的旋律富有德国气息(见谱例五 OP.79/2 的 1-4 小节、OP.5 二乐章 1-4 小节),结构形态连贯、统一、对比、平衡,音响协和,有很好的听觉适宜性(对当代中国人而言)。事实上,我们听起来大多也觉得旋律悦耳。因为其一,中国的传统文化也讲求统一、对称、均衡等形式美。其二,从学堂乐歌起,德国民歌的旋律已在中国得以传播,这是形成听觉习惯的基础,历经近百年而融入我们的传统中,这也是“和”的包容性所致。

谱例五

OP.79/2 的 1-4 小节

Molto passionato, ma non troppo Allegro.

Op. 79 N° 2.

OP.5 二乐章 1-4 小节

① Andante espressivo

p

legato

④

*

(3) 调性布局

其作品大多在调性布局上符合古典审美原则，有用 T-D-S-T 的富典型古典奏鸣曲式特征的调性布局，如 OP.79 之 2 的调性： $g \rightarrow d \rightarrow c \rightarrow g$ ，还有如 OP.5 第一乐章的呈示部的调性布局为：T—D(f—bA)，而再现部中则为 T—D(f—F)，再现时既统一于同主音的调，又有大小调的对比。同样的情况在 OP.79 之一中也有，呈示部是 $b-d$ ，再现部虽是 b 小调，但用辟卡迪三度，即以 b 为根音的大三和弦来终止全曲。这类调性布局无疑也体现出和的审美原则。

和声以大小调体系为主，但和弦形态大多较饱满，很多时候和声节奏较密。

2、“整体”型创新与局部渐进式创新

(1) “整体”型创新

孤立分析他的旋律、和声、织体、节奏等，其创作手法中有一些小的创新，但滴水汇成江河，当它们被很好地组织起来时，即应验了整体大于部分之和的结论。从主观感受而言，其作品具有鲜明的个性色彩。为什么勃拉姆斯的音乐在感情气质上是充分的浪漫主义，而在形式上、处理上以及部分音乐语言上则是古典主义的。原因一，古典、浪漫是相对的而不是对立的。原

因二，从包括现代音乐在内的音乐的基本要素（音高、音强、音色、音长）及其组织形式来看，用中国传统的整体思维来归纳，则可假设其音响结构（包括对文本的内心听觉和实在音响）的美在于全景，在于音组合的差异直接影响表达的内容，勃拉姆斯的创新是在继承传统的基础上的，融古典、浪漫于一体的“整体”型创新。

作品 79 之二饱满的和弦和频繁变换的和声是全曲的骨架，织体以三层为主，有时有四层，二层及其以下的极少，是织体浓厚的钢琴曲。贯穿全曲的是三连音、三对二的节奏。在作品的 21-31、54-82、106-121 小节中，在三层结构的中音区，迅速的助音式旋律按三连音结合而成，纵向的饱满音响与横向的连绵旋律交织而带有对位和声的特点，这形成一种音乐进行的内在动力。当织体从二声部（相对古典）渐变为三声部，当均分节奏（相对古典）因纵向结合而不等分时，多种渐变在一个短小的时空中被组合起来，几个小矛盾也因在狭小的时空中不能解决，其能量无法充分释放。因此，这类厚重的织体在听觉的联觉对应中和兴奋、急躁、激动等情绪与态度相联系，也与紧张相关的联觉对应。复杂节奏和短音使人感觉不平静，以相似的速度、节奏为中介，兴奋、急躁、激动等情绪体验便与音乐有了发生联觉对应的可能，而“深刻思想”包含着某种紧张感、复杂感，这和由复杂节奏所致的听觉的紧张感和复杂感有了联觉对应关系[16]，使人产生联想，进而在主体的思想中产生相应的精神内涵。作品 79/2 具有一种非常深厚的情感，抒情而带有一些忧郁，似动荡的心灵历经压抑、痛楚而后迸发出更强烈的生命力，激发起人的勇气和自我尊严感。在这样的情绪体验与感受基础上，当主体设入经验后，主观意识和情感共存，形而上性质的东西得以显现，这就是精神内涵[17]。有的人在欣赏作品 79 之二时会由然而生崇高感，崇高已不仅属于情感范畴，更多属于精神范畴。在欣赏过程中，由于主体的积极参与，作品本体的结构、和声、旋律等被赋予了音乐和非音乐的内涵。感受作品的音乐表现是在主体与客体间经由联觉对应→感知→情感升华→产生精神内涵的动态过程中完成的。

上文用综合→分析→综合的研究方法，表述了从具体技法分析→形而上意义显现的过程，此曲的浪漫情感气质表现得很充分。这是在局部渐进创新

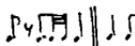
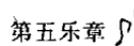
基础上的整体型创新。

(2) **局部渐进式创新**。此处的渐进是相对维也纳古典乐派的范型而言。

①织体

勃拉姆斯钢琴作品织体浓厚,复杂多变,如 OP.5 第二乐章 117-130 小节、第一乐章 7-15 小节,在中、低声部用同音反复(类似乐队织体特征);在 OP.5 第五乐章 199-207 小节用对位模仿形成的织体;在 OP.116.NO.6 第一、三段用八度加浓的对位织体等(见谱例三)。这些作品演奏起来虽很困难,却没有炫技的效果。但这种多声部厚重的织体所营造的音响效果是丰满的,具交响性。然而,又不同于贝多芬的英雄式的宏大音响,勃拉姆斯作品尤其是晚期作品相对来讲,更有一种随意的效果。它们接近于有思想的成年人的情感,不是单纯地抒发浪漫之情,而具有哲理诗的意味。从这个角度看,其作品具有晚期浪漫派音乐的特征。

②节奏

勃拉姆斯的钢琴作品节奏富于内在的紧张性和动力性,如 OP.5 第一乐章的长短组合节奏型  第五乐章  OP.116.NO.6 和 OP.79 之 2 的富德国气息的弱起节奏。有和弦式复倚音和大量应用交叉节奏,如 OP.79 之二。OP.116 之六这首小品犹如作曲家的内心独白,是较典型的后期勃拉姆斯的精品之一。作品有更多的成熟思考和内心独白, B 段以三对二节奏为基础(见谱例四),这种交叉节奏因其重复地、交替地重合与错位,易激发与犹疑、深思等相关的较复杂的联想。交叉节奏的应用易模糊音乐与非音乐内容的界限,因此,其节奏也是在古典基础上的渐进发展。

③结构

勃拉姆斯的早期作品如 f 小调钢琴奏鸣曲 OP.5 就因五个乐章的结构和第二乐章的题诗等显现出浪漫主义的特征,成熟时期所作的作品 79 之一的结构显露出一种叠加的奏鸣曲式原则(实质上勃拉姆斯进行了创新)。

④复调

他在作品中有时用从对位法中引出的和声,淡化和声功能,不单纯追求和声本身的效果,强调横向声部的独立性,如 OP.116.NO.6。勃拉姆斯常用

复调手法来润饰作品。在 OP.5 一乐章 80 小节中声部有对位旋律，五乐章从 164 小节起运用卡农、在 195、213、253 等小节用了对位法。在这个乐章中，F、bE、bD、bA 的和弦主题（其下行形态与均分节奏源于二乐章）出现于 140 小节，在其后很长的篇幅里进行了展开，如 164-170 小节用卡农发展（见谱例一），185-194 小节用单旋律卡农形式，195-198 小节用对位织体等等。作品从 236-309 小节一直用卡农、减值对位等方法发展着，310-347 小节离调发展，349 小节起进入尾声。此部分在篇幅上显得长大，但因演奏速度快，在时间比例上却和整体很均衡，且因多用对位法写成，音乐连绵不断，形成了较明显的高潮，体现出了充分性与分寸性的辩证统一。这也是浪漫主义时期的特征性写法，在贝多芬的钢琴奏鸣曲 OP.81a 的一乐章中也采用了对位的展开手法，不同的是，勃拉姆斯用得更充分一些，随意一些，这也证明了他更善于诗意式的音乐表达。OP.116/6 则从头到尾运用复调手法。和声简化了，织体减薄了，但依旧用复调手法来表现连绵不断的对白式的“交谈”。

⑤和声

作者还常用先现音营造延迟、凝滞的音响效果，给人一种深思、犹疑的感觉。见谱例五 OP.116/6 的 1-6 小节。在强位上的外音（第一小节第一拍、三小节第一拍、五小节第一拍）会刺激听觉，使人产生对下面将出现的声音的期待。期待产生心理体验上的紧张感，当在各自的最后一拍进行到 II、V/V、III 时（见谱例三），使人产生相对的满足感，从蓄积动力到紧张感释放，体现出音乐进行的动力性与平衡性原则。这是在局部的应用，从整体看，较明显的满足感产生于段的结束，而直到全曲结束，主体才得到真正的心理体验的满足。

⑥主题发展

主题变形原则的应用见本文 10-11 页。在 f 小调奏鸣曲 OP.5 中，由于主题变形程度的不同，可使源于同一主题材料的旋律（指广义的带织体的旋律）具有不同的审美主体赋予音乐并从音乐中体验到的精神内涵。（见谱例六）第二乐章(a)38-45 小节、(b)69-72 小节和(c)145-149 小节，它们都是以向上方四度跳进为母体变形而成。a 是六度旋律用 4/16 拍以二音连接方式在主持续音上连绵发展，b 是用 3/8 拍将母体发展成舒展的旋律，c 则用 3/4 拍以弱起

节奏在属持续音上形成和弦形态的饱满的旋律。这儿既有保持、延续的发展倾向，也因c的精神内涵的改变体现出对比，给人自然、流畅、满足的感受。

谱例六

Poco più lento *Very soft and delicate*
(*Außerst leise und zart*)

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55 57 59 61 63 65 67

68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100 102 104 106 108 110 112 114 116 118 120 122 124 126 128 130 132 134 136 138 140 142 144

145 147 149 151 153 155 157 159 161 163 165 167 169 171 173 175 177 179 180

在创作 OP.79 的前后时期，他驰骋于大型体裁的作品，这是他创作的成熟时期，1876、1878、1883 年他分别完成了第一、二、三交响曲和其它作品。也许是构思大型作品的习惯思维影响了 OP.79 的创作，勃拉姆斯用了多层织体创作这两首钢琴曲，两首作品开头的情绪都象是展开部，而没有呈示性特征，这种音乐进行超出了心理期待，因为一般的作品都是用稳定的陈述开始的。作品开头动荡不定的模进倒很符合狂想曲的特征，但第二主题的抒情性又使其接近幻想曲。如果说曲子开始时是“意料之外”，那么，主题再现可谓“意料之内”了。这体现着新颖性与可接受性的原则。

⑦格言动机

他用格言动机，op.5 第五乐章 39-40 小节的旋律音是 F、A、E，这和约阿希姆的座右铭 *Frei aber einsam*（译为“自由然而孤独”）的三个词的第一个字母一样，在《简明牛津音乐史》中未标出此座右铭的具体出处，而在《勃拉姆斯的钢琴音乐》中则具体到了这两小节。这种象征性的手法无疑是浪漫主义音乐常用的。

结语

前文论述的目的是要将分析结果融进具体的处理、练习中，然后从整体上定位、把握作品，并反思演奏再创造（这一过程既包括演奏也包括欣赏）的成败得失，进而提高演奏、鉴赏水平。

具体作品是在主体的演奏、欣赏等活动中才显现其主要价值。我们研究作品不可避免会涉及主体，就研究活动本身而言，也显现出主体与作品间不可分割的联系。但对主体及其与作品关系的研究是个艰深的课题，我仅在此做引玉之砖，初浅地探讨。我们在研究、演奏、欣赏勃拉姆斯这些作品时，主体有再创造的空间。因为经过演奏的作品不可能完全是作曲家的作品，即使作曲家健在。首先，从创作规律看，作曲家沉浸在创作激情中时，灵感频现，灵感的由来目前虽无定论，但较多认为是潜意识起的作用，因此，可以说作者自己所想不完全与作品一致。其次，现有的记谱法不足以表达作曲家的意图，中国音乐传统的记谱法更甚。从另一方面看，记谱法的不完全导致了对作品的多次加工和筛选，使其能顺应各个时期、民族，上千年经久不衰的民歌体裁不正是集体加工的范例吗？其次，记谱法的不同也是导致中西不同的音乐传承方式的原因之一，西方以作曲家为主，中国以表演流派为重。西方近现代产生许多表演流派，有以作曲家为主体力求忠实于原作的；有以展现演奏家的二度创作为主的；有用古乐器、场合追求那个时代音乐效果的等等。中国传统音乐是在长期直觉经验基础上的积淀和发展，“口传心授”证明了中国哲学的重直觉不重论证的特征，也是表演流派形成的重要原因。“心授”是一个整体概念，是综合的思维模式在教学活动中的概括体现，是在反复涵咏、推敲，潜移默化中，自然而然地传承技艺和艺术精神，所谓“移

步不换形”（梅兰芳语）。第三，受表演者自身因素（民族、性别、年龄、成长环境等）的影响，对同一作品有不同的理解，不同倾向。俗话说“言不尽意”，作品本身就有缺失，经演奏者有意或无意地改动，听众（同样受自身因素影响）再选择接受，这些都证明了倾向性的存在。除了典型的作品—表演—听众的音乐活动外，前面提到的口传心授在强调渐变（西方强调对比）的中国传统音乐中，间接起到了作品、表演一体化的作用（起根本作用的是中国传统的哲学思想、美学思想）。中国古代文人音乐的自娱就是表演与听众、作品与表演与听众一体化。事实上，得到人们广泛承认的优秀的音乐表演是既忠实于原作又充分显示出演奏者个性的辩证统一。时代性“解释”只要不损害原作的基本精神，就可使音乐“常绿常新”，只要把握好尺度，不少经典作品都是经过几十年、上百年的演奏实践，才放射出今天的光辉的[18]。

这几首作品的曲式结构都是用三部性原则构成的，运用了典型的西方音乐曲式原则。三部性原则运用广泛的原因之一在于第一部分和第三部分间主体照应和调性回归带来的平衡感。从某种角度说，最能体现三部性原则的结构是奏鸣曲式。典型的奏鸣曲式是由呈示部、展开部、再现部组成的三部性结构，其特征表现为戏剧性、英雄性、史诗性、悲剧性、交响性。它具有心理刻画性质的、富于哲理的内容，积极的主题材料展开，交响戏剧性的发展，特殊的哲理思考。它长于表达较深刻的哲学思想及内心感受，长于体现矛盾冲突和戏剧斗争。主题对比的鲜明和发展的剧烈是这种曲式结构的主要特征。

曲体结构表明作曲家的思路和布局，奏鸣曲式是长于表达戏剧冲突的。奏鸣曲 OP.5 的第一乐章、作品 79 的两首狂想曲都用奏鸣曲式写成，OP.79 之一超越了古典奏鸣曲规范，是叠加的奏鸣曲式，OP.79 之二有长大的展开部，OP.79 之一具幻想性，OP.79 之二具叙事性。勃拉姆斯的作品风格具双重性，一方面表现粗犷，有矛盾冲突；另一方面则较含蓄。其含蓄美表现于丰富的和声语言和隐伏的旋律中，潜藏在厚重的织体中，特征是思想成熟、情感内敛。

它们都是纯音乐、无标题音乐。然而，于近现代中国音乐有巨大影响的

浪漫乐派和民族乐派在中国有其文化基础，浪漫乐派的标题性、文学性、抒情性、民族性、英雄性、幻想性等，也是中国传统音乐所具有的，中国音乐历来与文学结合紧密。文学性的解释与想象虽不尽人意，但作曲家、演奏者限制不了听众自由的遐想，从某种程度上讲，这对理解、表达作品有积极意义。正如涅高兹所说“对天生富于创造性想象力的人来说，任何音乐都是标题性的（所谓的纯音乐、标题音乐也是如此），同时却又不需要任何标题，因为它用自己的语言清楚地说出了全部内容。”这也是和的审美理想的体现，在和的审美理想中观照作品的文本或音响对我们的演奏实践很有意义。中国传统常用渐变的结构原则为基础，音乐结构层次强调统一，变化要柔和、自然。讲究的是既不过分也无不及的分寸。

段落衔接与转折对东、西方音乐风格的表现都极其重要，要充分运用作曲家标注的渐慢、渐快等速度变化记号来渗透中国的音乐思想。可用渐变来制造转换情绪的机会，来做出对比上的统一。因此，对音的强弱安排很重要，它是连成旋律线、适合中国听众的重要方面。既然勃拉姆斯作品的旋律满足我们的听觉适宜性，演奏中突出旋律也是宜于中国听众的，因为传统的单声性思维善于捕捉横向的旋律线。（有的形态特征在钢琴演奏中无法进行中西融合，如旋法、律制、记谱法、调式等，从另一方面看，这些是凸显民族性的重要因素。）小提琴家梅纽因说：“演奏者的任务在于建立乐曲与演奏者自己的意识之间的平衡。他不断地努力想把自己的实质充实到别人所创造的形式里去。”钢琴家傅聪则认为：“一个好的演奏家，总是令人觉得原作的精神面貌非常突出，真要细细琢磨，才能在转弯抹角的地方，发现一些特别的韵味，反映出演奏家个人的成分。”演奏如此，欣赏如此，我们研究的目的是在此。不同的人有不同的理解，不同的联想，但对于音乐的“感情的心理基础，在不同的时代可以被人们进行再解释，而表现这些情感的作品可以发挥使不同时代的听众都能产生强烈体验的作用。音乐作品可以超越一个社会或一个历史时期而持续存在，其原因正在于此。”[19]

我们对勃拉姆斯几首钢琴作品的研究的目的是使其有利于演奏、欣赏的再创造，我们的研究范围界定在作品本身及其与主体的审美关系中。勃拉姆斯的作品富有民族气息，将古典与浪漫风格融为一体，在继承传统的基础上

通过对音乐要素的精心组织来进行“整体”型创新，用古典的形式原则表达了充满力量的宁静、愉快的镇定、抑止住的深情，其音乐所带给我们的审美感受不言而喻。同时，他不为潮流所淹没的对古典、经典美的不懈追求也使我想到了陈寅恪先生的名言：独立之精神，自由之思想。

注 释

- [1] 《中国美学史》（先秦两汉编），李泽厚，刘纲纪著，安徽文艺出版社 1999，86-95.
- [2] 《世纪碰撞》，黄会林，左衡编选，北京师范大学出版社 1999，63-77.
- [3] 《德奥古典作曲大师的最后一人》，李近朱著，人民音乐出版社 1986.
- [4][9] 《勃拉姆斯》，[德]约翰纳斯·弗尔纳尔著，苏德馨译，中国广播电视出版社 2000，240-268，133.
- [5][8][10] 《勃拉姆斯钢琴音乐》，[英]马休斯著，于少蔚译，花山文艺出版社 1999.
- [6][7] 《音乐作品分析教程》，钱仁康，钱亦平著，上海音乐出版社 2001，266，179.
- [11] 《外国音乐名作》第三册，[苏]列维克著，张洪岛译，音乐出版社 1958，264.
- [12] 《德国民歌的音调》，第 57 页，[德]梅耶尔著，廖尚果译，音乐出版社.
- [13] 《永恒的旋律——音乐与社会》，[奥]库尔特·布劳考普夫著，孟祥林，

刘丽华译, 上海音乐出版社 1992, 132-133.

- [14] 《布拉姆斯笔下的标题音乐》, 第 3 页, 钱仁康, 载于《音乐艺术》2002 年 1 期.
- [15] 《音乐美学若干问题》, [德]恩·迈耶尔著, 姚锦新, 蓝玉菘译, 人民音乐出版社 1984, 105.
- [16] 《音乐美学教程》, 张前主编, 上海音乐出版社 2002, 104-132.
- [17] 《作为意向存在的音响经验实事》, 韩钟恩, 载于《中国音乐学》2004 年 1 期.
- [18] 《音乐美学导论》, 叶纯之, 蒋一民著, 北京大学出版社 1988, 135.
- [19] 《论音乐的特殊性》, [波]卓菲娅·丽莎著, 于润洋译, 上海文艺出版社 1982, 41.

参考文献

- 《勃拉姆斯》, [德]约翰纳斯·弗尔纳尔著, 苏德馨译, 中国广播电视出版社 2000.
- 《勃拉姆斯》, [英]保罗·霍尔姆斯著, 王婉容译, 江苏人民出版社 1999.
- 《勃拉姆斯钢琴音乐》, [英]马休斯著, 于少蔚译, 花山文艺出版社 1999.
- 《德奥古典作曲大师的最后一人》, 李近朱著, 人民音乐出版社 1986.
- 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》, 中国大百科全书出版社, 1989.
- 《西方文明中的音乐》, [美]保罗亨利朗著, 顾连理, 张洪岛, 杨燕迪, 汤亚汀译, 贵州人民出版社 2001.
- 《西方音乐史》, [法]保朗多尔米著, 朱少坤, 周薇, 王逢麟, 余熙译, 人民音乐出版社 2002.
- 《西方音乐史》, [美]格劳特·帕利斯卡著, 汪启璋等译, 人民音乐出版社 1996.
- 《简明牛津音乐史》, [英]杰拉尔德·亚伯拉罕著, 顾奔译, 上海音乐出版社 1999.

- 《中国古代音乐史稿》上、下册，杨荫浏著，人民音乐出版社 1981.
- 《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》edited by Stanley Sadie,1980.
- 《德国民歌的音调》，[德]梅耶尔著，廖尚果译，音乐出版社.
- 《音乐美学若干问题》，[德]恩·迈耶尔著，姚锦新，蓝玉菘译，人民音乐出版社 1984.
- 《音乐美学导论》，叶纯之，蒋一民著，北京大学出版社 1988.
- 《论音乐的特殊性》，[波]卓菲娅·丽莎著，于润洋译，上海文艺出版社会 1982.
- 《论音乐的美》，[奥]爱德华·汉斯立克著，杨业治译，人民音乐出版社 1980.
- 《中国钢琴文化之形成与发展》，卞萌著，华乐出版社 1996.
- 《音乐分析基础教程》，彭志敏著，人民音乐出版社 1997.
- 《音乐的分析与创作》，杨儒怀著，人民音乐出版社 1995.
- 《曲式与作品分析》，吴祖强编著，人民音乐出版社 1962.
- 《论曲式与音乐作品分析》，人民音乐出版社 1993.
- 《音乐作品分析教程》，钱仁康，钱亦平著，上海音乐出版社 2001.
- 《申克音乐分析理论概要》，于苏贤著，人民音乐出版社 1993.
- 《西方美学史》，朱光潜著，人民文学出版社 1979.
- 《中国哲学简史》，冯友兰著，北京大学出版社 1996.
- 《中国美学史》（先秦两汉编，魏晋南北朝编），李泽厚，刘纲纪著，安徽文艺出版社 1999.
- 《琴道与美学》，李美燕著，社会科学文献出版社 2002.
- 《艺术的起源》，[德]格罗塞著，蔡慕晖译，商务印书馆 1984.
- 《音乐美学教程》，张前主编，上海音乐出版社 2002.
- 《演艺妙语》，叶涛主编，上海文艺出版社 1995.
- 《现代西方音乐哲学导论》，于润洋著，湖南教育出版社 2000.

后 记

在本文的写作中，我得到了张碚副教授、吕德玉教授的悉心指导，张友刚教授、刘之副教授、郑建鸥副教授等也给我提出了很好的建议和意见，我在此向他们致谢！

周 雪 丰

二〇〇四年四月