

## 第一章 勃拉姆斯生平概述及性格解析

勃拉姆斯是 19 世纪西方音乐史上最伟大的作曲家之一，世人将其与巴赫、贝多芬一起并称为“三 B”。勃拉姆斯的交响曲在形式上严格遵循古典主义传统：采用四乐章结构以及古典主义时期交响曲的惯用曲式；应用古典主义的对位技巧，体现出复调思维的深刻性；采用具有逻辑性的主题发展手法，作品气势宏伟。然而，勃拉姆斯身处浪漫主义思潮蓬勃发展的十九世纪，因此在他的作品中同时体现出强烈的浪漫主义特质：浓郁而丰富的音响色彩，新颖的和声进行，丰沛的内在情感等。可以说，勃拉姆斯的作品在古典主义外壳的包裹下蕴藏浪漫主义内涵。影响音乐创作的因素包括作曲家所处社会环境、生活经历、作品创作背景、作曲家性格特征等等，在诸多因素综合影响之下，作曲家形成自己在创作风格上的鲜明特征。

### 第一节 生平概述

约翰内斯·勃拉姆斯，1833 年 5 月 7 日生于汉堡，德国作曲家，是贝多芬及舒伯特在大型室内乐及交响乐方面的继承者，舒伯特和舒曼在钢琴小品及歌曲方面的继承者，在合唱方面是文艺复兴及巴洛克复调音乐作曲家的继承者。勃拉姆斯用民歌、民间舞蹈及 19 世纪中后期音乐语言创造性地将三个世纪的音乐实践结合起来。他的作品充满克制的激情，有对前人的模仿和追随，这些作品在他的有生之年就得到广泛流传。

勃拉姆斯在家中排行老二，是长子。他的父亲是汉堡市立乐队里的低音提琴演奏员，母亲出自良好的家庭，有教养，喜好德国文学。勃拉姆斯幼年的生活并不富裕，但是他的父母很善于安排生活，在简陋的住宅里养上几只会唱歌的鸟儿，它们唱着来自大自然的歌声，也许就在这时，幼小的勃拉姆斯心中已经开始孕育美好的旋律了。他六岁起开始跟随父亲学习基本的音乐知识。勃拉姆斯性格内向，在学校里经常遭到别人的恶作剧，回到家中，他就自得其乐地玩排列玩具兵的阅兵典礼。他将玩具兵不断地作各种队形组合。众所周知，勃拉姆斯作品有一个很重要的音乐展开手法——变奏，这与作曲家童年的爱好不无关系。勃拉姆斯先随父亲学习钢琴，1841 年开始师从科塞尔老师，这位老师从不把浪漫派作曲家放在眼里，而是严格地以巴赫和贝多芬为教学准则来指导学生。1843 年勃拉姆斯师从一位非常严厉的老师——马克森，他除了要求勃拉姆斯以巴赫、莫扎特、贝多芬等人为楷模以外，还引导他学习德国民谣，教他用民间音调写作变奏曲。这

段时期的学习，使勃拉姆斯深刻了解了音乐中节奏的错综复杂，同时培养了根据一个主旋律进行各种变奏的能力以及对日耳曼民歌的爱好。而这些恰恰是他在自己毕生的创作中所一直遵循的重要原则。

1848年欧洲革命失败后，有位参加过革命的著名小提琴家爱德华·莱门伊来到了汉堡并与勃拉姆斯相识。莱门伊来自匈牙利，他让勃拉姆斯得以了解匈牙利丰富的民间音乐。勃拉姆斯20岁时遇到了舒曼与克拉拉夫妇，舒曼像对待自己的儿子一样关心和帮助勃拉姆斯，向音乐界推荐勃拉姆斯的作品，并且打破多年的沉默，用他最后一篇论文，在《新音乐杂志》上热情赞扬勃拉姆斯的才华。勃拉姆斯视舒曼夫妇为恩人，为了报答他们对自己的鼓励和培养，勃拉姆斯将自己全部的精力投入到创作中。1862年他离开德国，迁居维也纳，虽然此后他经常往返于各地并回德国演出，但是维也纳已成为勃拉姆斯的第二故乡。1897年4月3日，勃拉姆斯在维也纳逝世。

## 第二节 个性与创作特征

勃拉姆斯的个性中体现出强烈的矛盾性，他一直掩埋自己的情感，生性害羞，却拥有充满热情的灵魂；他喜欢用刻薄的语言当众讽刺别人，却在几乎同一时间创作出既抒情又温柔的美妙音乐；他内心世界丰富的情感使其具有深刻的浪漫主义倾向，却在作品中固执地遵循着古典主义的原则。在时代背景和生活经历影响下，勃拉姆斯个性中体现出以下主要特征：

### 一、斗争性

勃拉姆斯个性和其音乐作品中都体现出强烈的斗争性，《第一交响曲》蕴含“通过斗争走向胜利”的哲理，这一个性特征的形成受诸多因素的影响：

第一，勃拉姆斯具有强烈的爱国主义思想和民族主义精神，他关注祖国的命运，渴望祖国统一。早在普法战争爆发之前，普鲁士和奥地利——德意志联邦中两个最大的国家——就为争夺德国的领导地位而进行长期的斗争，1870年，普法战争爆发，这场规模巨大的战争在此后的半个世纪影响着整个欧洲的局面，长期的战争带给勃拉姆斯强烈的心灵震撼。《第一交响曲》曲折地反映了这一重大历史事件，作品中体现出不屈不挠的抗争和寻求突破的强烈愿望，包含了探求理想、摆脱痛苦、走向光明的哲理信念。

第二，勃拉姆斯的个人遭遇也对这一个个性的形成的形成产生重要影响。19世纪中期，“新德国乐派”盛行，当初由舒曼创办的《新音乐杂志》渐渐成为“新德国乐派”的代言者，然而，克拉拉、勃拉姆斯这些已逝的创始人的亲友都被排挤在外，甚至没有受邀参加1859年底的25周年庆典。与此同时，勃拉姆斯开始

知道什么才是自己最欣赏的音乐，明确了自己的艺术目的。但他的艺术主张在当时不合潮流，李斯特和瓦格纳是当时主要音乐潮流的代表人物。反对李斯特风格的勃拉姆斯决定发表一篇抗议宣言，宣称自己不拥护“新德国乐派”的主张。然而，在发动音乐家签名的过程中，宣言不幸落入“敌人”手中，并被柏林的《回声杂志》提前刊登了出来，而此时只有四位音乐家在宣言上签了名字。结果当然是勃拉姆斯遭到大众的耻笑，这一事件无疑在勃拉姆斯心中留下抹不去的阴影。但同时，这次失败的经历也导致了另一种结果，勃拉姆斯更加固执地坚守着自己的阵地，似乎与周围的一切都保持一种“敌对”状态，准备随时投入战斗一般。

第三，贝多芬的创作理念带给勃拉姆斯巨大的影响，却在另一方面成为他难以逾越的障碍。无论是后世还是当时，人们在对勃拉姆斯进行评价时，使用最多的字眼之一便是“贝多芬第二”，可见贝多芬对勃拉姆斯的影响之深，而这种影响的根源应该追溯到勃拉姆斯幼年接受音乐教育伊始。童年的勃拉姆斯师从克塞尔和马克森，二人严格按照古典主义传统教授勃拉姆斯。在马克森那里，勃拉姆斯还“首次得以详细研究贝多芬、舒伯特、莫扎特以及当时不受重视的巴赫的作品结构”<sup>①</sup>。幼年的学习经历在勃拉姆斯心中深深埋下古典主义的种子，而被誉为“乐圣”的贝多芬将古典主义音乐形式发展至登峰造极的地步，因此贝多芬带给勃拉姆斯的影响尤为深远。当勃拉姆斯开始自己的作曲生涯后，幼年在心中埋下的种子萌芽开花，贝多芬带给他的影响在作品当中显露出来，主要体现在严谨的音乐发展手法、宏大的作品结构以及作品中所蕴含的巨大的戏剧张力等等。当人到中年的勃拉姆斯迁居维也纳之后，人们对两人之间的比较已经甚嚣尘上，面对公众的评论，勃拉姆斯表现出的不是欣喜，而是满心的苦恼。因为他承认，贝多芬在交响曲创作方面达到了常人难以企及的高度，成为矗立在他面前难以逾越的高山。而他的理想并不是被当作“贝多芬传人”被赞扬，他希望拥有自己独一无二的风格和魅力。在一次有关贝多芬的谈话中，勃拉姆斯说道：“你不知道这个家伙怎么阻碍了我前进”后来又说：“在维也纳有一些蠢蛋把我当作贝多芬第二。”<sup>②</sup>，当有人指出其《第一交响曲》第四乐章的主部主题与贝多芬《第九交响曲》“欢乐颂”主题有着惊人的相似之处时，他的回答是：“不错，而更惊人的是居然有蠢货能听出来。”<sup>③</sup>上述种种行为都表明同一个事实：勃拉姆斯极力想在自己的作品中有所突破，他拒绝作贝多芬的影子。《第一交响曲》从某种意义上反映了十几年来勃拉姆斯寻求自我突破的心路历程

## 二、悲剧情怀

在勃拉姆斯的作品中，有一种贯穿始终、挥之不去的悲剧情怀。这是勃拉姆

<sup>①</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999年1月，第10页。

<sup>②</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999年1月，第146页。

<sup>③</sup> 勃拉姆斯《第一交响曲》总谱前言，湖南文艺出版社，2002年4月，第六页。

斯真实心境的写照，在骨子里他是一个悲观的人。在他 1858 年 2 月给克拉拉的信中写道：“我从不曾或者说很少快乐过，我从不曾感到非常快乐，而只是徘徊于满足和沮丧之间”<sup>①</sup>悲剧情结的形成受以下因素影响：

第一，早年生活经历。勃拉姆斯出生在汉堡的贫民区，与勃拉姆斯熟识的弗洛恩斯·迈（Florence May）后来曾探访他的出生地，并留下对这里穷苦生活的记录：

“……这间房子坐落在狭小阴暗的庭院中，……一进去就难掩一阵令人凛然打颤和沮丧的情绪。楼梯口面对一处狭窄的空间，半是厨房，半是客厅，锅灶和孩子的床铺挤在一起；进去第二道门则通往起居室，是有窗的卧房，但实在小得不像个房间，角落或橱柜里都没有任何其他东西”。<sup>②</sup>

通过以上的描述，勃拉姆斯幼年生活的穷苦可见一斑。为了维持生计，只有 13 岁的勃拉姆斯便开始每晚在酒吧演奏。在那里，酒醉的混乱场面比比皆是，弹奏“粗俗音乐”的勃拉姆斯经常被妓女围绕在身边，成为她们招揽顾客的工具，这一切都令只有十几岁的勃拉姆斯感到厌恶甚至窒息。在这样的环境中，勃拉姆斯度过了生命中最初的二十年，而这恰恰是一个人世界观、人生观形成的重要时期。可以想见，清苦的家境加上污秽的工作环境，必定不会使一个少年快乐起来。早年便在心中投下阴影的悲剧情怀根深蒂固，主导他的生命。

第二，德国统一后的严酷现实，令勃拉姆斯感到失望。普法战争的胜利以及德国的统一令勃拉姆斯感到无比欣喜，但令勃拉姆斯不曾想到的是，统一并没有给祖国带来和平，德国面临着更加严酷的现实。这无疑带给勃拉姆斯巨大的打击，使之陷入深深的悲伤和强烈的挣扎。十九世纪后半叶德奥知识分子思想中的深刻矛盾和挣扎伴随着勃拉姆斯的人生，并在其《第一交响曲》中充分体现。

### 三、犹豫敏感

勃拉姆斯时常表现出由于信心不足导致的犹豫不决甚至自我怀疑，这种个性有没有出于天性的成分我们不得而知，但从其生活经历可以对这一个性的成因作一番推测。1853 年 9 月，20 岁的勃拉姆斯登上了前往杜塞尔多夫的火车，开始了对音乐界举足轻重的大师——舒曼的拜访之行。舒曼及夫人克拉拉热情地款待了勃拉姆斯，并为这个年轻人的音乐才华所打动，克拉拉还在自己的日记中称勃拉姆斯的音乐完美到犹如受到上帝的差遣一般。一个月之后，舒曼就在自己创办却已十几年都没有发表过文章的《新音乐杂志》上发表了一篇名为《新的方向》的评论，这也是舒曼最后一次公开发表评论。文中，舒曼对勃拉姆斯的音乐才华大加赞颂，称其“注定要以最高尚和理想的方式来表达时代的精神，他将会登峰造极……”。当时的勃拉姆斯虽然在钢琴演奏方面小有名气，但在作曲方面只是

<sup>①</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999 年 1 月，第 60 页。

<sup>②</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999 年 1 月。

一个初出茅庐的年轻人，他甚至还从未将自己的作品公开发表过。这时的他面对音乐界泰斗如此毫无保留的赞扬，除了欣喜的同时，势必会感到诚惶诚恐，压力倍增。他在随后写给舒曼的信中说道：“大众正颂扬你纡尊降贵地夸赞我，这将大大地增加音乐界对我作品的期望，我真不知如何公平地看待这些作品；而这也驱使我以最审慎的态度来选择个人作品的出版。……你会明白我正费尽心血尽可能地不使你蒙羞”。另外，羽翼未丰的年轻人就被抬高至如此地位，自然会招来同行的嫉妒。这意味着在勃拉姆斯此后的职业生涯中，将注定承受超出常人的压力，将背负着由世人的期望而带来的巨大的思想包袱。种种压力导致勃拉姆斯常常表现出犹豫不决，不能正确地评价自己的作品，需要借助别人的眼光增加自信。对一部作品的创作往往改了又改、慎之又慎，曾经将已创作出的手稿丢弃再捡回。久而久之，犹豫不决成为勃拉姆斯性情中摆脱不掉的重要因素。

#### 四、压抑克制

人们常引用勃拉姆斯的话对始终贯穿其生命和音乐的主导旋律进行总结，那就是：“控制你的激情。”“对人类来说，激情不是自然的东西；它往往是个例外，是个赘瘤。”它必须很快地消退，否则就必须把它切除。“在欢乐中保持平静；在痛苦中保持平静。”<sup>①</sup>但在笔者看来，并不能因此简单的认为勃拉姆斯天生冷静、缺乏激情。经过分析可以发现，勃拉姆斯的冷静与理智更多的是一种对于激情的自我克制，从另一个角度说明勃拉姆斯实际上是内心世界情感丰富的人。

自从20岁的勃拉姆斯来到杜塞尔多夫拜访舒曼一家之后，便与大师一家建立了近乎亲情般的深厚友谊。然而，不幸很快便降临，1854年2月的一个深夜，饱受精神分裂症困扰的舒曼再也无法忍受，跑出家门投莱茵河自尽。虽然被一叶小舟就回了生命，却再也无法恢复清醒，被送往精神病院度过余生。舒曼的妻子克拉拉承受着巨大的打击，处于绝望的边缘。此时的她无法与相濡以沫十四年的心爱丈夫相见，又无任何经济来源抚养六个小孩，更何况克拉拉此时还怀有身孕。勃拉姆斯得知这一消息后，第一时间赶到杜塞尔多夫，并留下来陪伴克拉拉。在生活上，他给与克拉拉无微不至的照顾，更重要的是，勃拉姆斯时常借音乐慰藉克拉拉受伤的心灵。他为克拉拉弹奏自己的作品，热情的音乐打动并软化了克拉拉那颗矜持的心。她在日记中写道：“勃拉姆斯不多话，但他的表情流露出与我同悲的心绪，……从这位年轻人身上，我深感他的牺牲，对于任何一个人而言，此时陪在我身边，就是一种牺牲”。几个月之后，舒曼的病情好转，生下孩子的克拉拉在恢复体力后，开始了巡回演出。她总是随身携带勃拉姆斯的作品，将他的音乐作为重要的演出曲目。与此同时，勃拉姆斯的内心正经历着情感风暴，与克拉拉的分离令他发觉了自己对这位“师母”的情感依赖。他想利用自己钟爱的

<sup>①</sup>吴继红 编著：《勃拉姆斯》，东方出版社，1997年1月，第31页。

徒步旅行的方式缓解对克拉拉的思念，却丝毫没有作用，不得不在中途提前回到杜塞尔多夫，他宁愿在那里等候克拉拉，也不愿“在黑暗中四处游荡”。终于，在1854年12月15日，勃拉姆斯给克拉拉写信，表白了自己的爱意：“如果我争得上帝允许，亲自从我的口中说出我爱你若狂，而不是写这封信来告诉你，那该有多好。眼中的泪水让我再也说不下去了……”<sup>①</sup>能够眼含热泪表达如此炽烈的爱意，足见勃拉姆斯的内心其实激情澎湃。

那么，是什么原因导致勃拉姆斯选择用理智的躯壳将自己包裹起来的呢？最重要的原因仍然来自于对舒曼及克拉拉不同寻常的感情。从勃拉姆斯写给克拉拉的信中可以得知，他对这位令人尊敬、学识丰富、品位不俗的师母的确心生爱慕之情，但是联系当时的情境，恩师舒曼病情日渐严重，克拉拉由于无法与心爱的丈夫相见陷入巨大的痛苦中。勃拉姆斯对舒曼夫妇怀有同样深厚的感情，他深知无论自己心中蕴藏着怎样浓烈的情感，都不可以在此时去发展一段通常意义上的爱情。在精神病院度过两年时光后，舒曼于1856年7月逝世。对于勃拉姆斯与克拉拉来说，生活都进入一个新的时期。他们决定到瑞士休息一段时间，这次旅行被称作两人“感情的试金石”。最终，面对开启的爱情大门，他们选择了止步不前。至于原因，根据有关勃拉姆斯传记中的分析，是由于对于心怀理想的年轻人来说，浪漫的恋爱与现实的婚姻是全然不同的两回事。勃拉姆斯可以像一个中世纪的骑士那样那样沉浸在对淑女遥不可及的仰慕中，却无法回到现实面对娶比自己年长14岁的女人并抚养7个孩子的现实；对于克拉拉来说，她认为一生应仅有一次不可替代的伟大爱情，如果失去爱人，她愿意用整个余生来祭奠这份感情。带着各自的理由，两人从这场爱情考验中取得胜利，相约并如约——用一生的时间——成为彼此最亲密的朋友。但从此之后，勃拉姆斯再也没有像对克拉拉那样对别的女人打开心房。有人说，与舒曼一家人的相处令勃拉姆斯筋疲力尽，将他的热情耗尽，令他变得内省并将“令人情绪激奋飞扬的浪漫主义抛诸脑后”，在笔者看来，与“抛诸脑后”相比，“埋在心底”的说法似更为确切。如果果真将浪漫情怀抛得无影无踪，就不会在日后的作品（包括《第一交响曲》）中体现出强烈的浪漫主义特征。

从对克拉拉的感情中撤离出来后，勃拉姆斯又经历了几段真心付出的爱情，其中包括与哥廷根一位大学教授的女儿——阿嘉特·冯·希布尔德（Agathe von Siebold）的恋情。他于1858年夏天来到哥廷根度假，与这位同他年龄相仿的女孩相遇并产生爱意。此后的几个月，两人感情日渐身后，勃拉姆斯对阿嘉特的爱已到神魂颠倒的地步，两人甚至在一个秘密仪式中交换了婚戒，但这段恋情最后以失败告终。后来，勃拉姆斯搬到靠近汉姆（Hamm）的地方定居，他在这里度过

<sup>①</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999年1月。

了一段欢乐时光。并认识了来自维也纳的女孩贝尔塔·波鲁布斯基（Bertha Porubszky）。她用维也纳的民谣温暖了勃拉姆斯的心，使得音乐圣城在他的心中具有双重的魔力。

尽管勃拉姆斯身旁不乏年轻美丽女子，勃拉姆斯也并非不被她们所打动，但是，他从不曾对谁许下承诺，总是在适当的时候冷却自己的激情，重新回到理智与冷静。

通过以上分析，一个真实而立体的勃拉姆斯呈现出来，一方面，在他身上体现出强烈的斗争性，桀骜不羁，固执任性；另一方面，悲剧情怀时常占据他敏感柔弱的心灵。有人说，他之所以咆哮是用来代替哭泣，从某种意义上来讲，这正是勃拉姆斯内心世界最真实的写照。

## 第二章 《第一交响曲》解读及分析

勃拉姆斯的音乐追求内在情感的深刻表现,反对浮华的表面效果,风格质朴、严峻,富有哲理性。勃拉姆斯热衷于无标题音乐的创作,在音乐中抒发某种主观情绪,表现某种精神意境。《第一交响曲》充分体现出上述创作特征,并在很大程度上体现出个性特征对音乐创作的影响。现通过总谱解读和音乐特征总结对《第一交响曲》进行分析。

### 第一节 第一乐章解析

#### 一、总谱解读

##### 引子

对于引子有“Un poco sostenuto”的要求,意为“连绵不断的”。引子中包含以下音乐元素:

1、上行级进。分别在1-4小节与25-28小节由小提琴与大提琴声部同时奏出。(谱例1)

2、下行级进。主要在1-4小节与25-28小节由木管声部与中提琴声部同时奏出(谱例2),另外还出现在1-4小节的圆号3、4声部。下行级进与上行级进音型以对位的方式同时出现。

3、大跳音程。9-10小节与13-14小节中,在木管与弦乐声部同时出现了下行减七度大跳音程;21-24小节,弦乐声部出现由小六度与大三度音程构成且音区不断攀升的旋律。(谱例3、4)

4、辅助音“波动音型”。11-12小节与15-18小节均出现加入辅助音的“波动音型”。(谱例5)

连绵不绝的上行级进旋律象征摆脱痛苦、走向光明的强烈渴望,利用对位方式奏出的下行级进音型体现出悲观与失望,二者纠结在一起形成痛苦而强烈的内心挣扎。不同走向的大跳音程体现心潮的起伏跌宕,辅助音“波动音型”令人联想到作曲家敏感柔弱的心灵。以上四种音乐元素构成了第一乐章宏大引子的主体,同时也成为整个乐章乃至整部交响曲音乐发展的动机原型。



谱例 1

Violine I  
*f espress. e legato*

Violine II  
*f espress. e legato*

Bratsche  
*f espress. e legato*

Violoncell  
*f espress. e legato*

Kontrabaß  
*f pesante*

No 425 E E 4558 Ernst Eulenburg Ltd

谱例 2

Un poco sostenuto 1853 - 1897

2 Flöten  
*f legato*

2 Hoboen  
*f legato*

2 Klarinetten in B  
*f legato*

2 Fagotte  
*f legato*

Kontrafagott

1 II Horn in C

谱例 3

Fl.  
Hb.  
Kl.  
Fg.  
K. Fg.

## 谱例 4

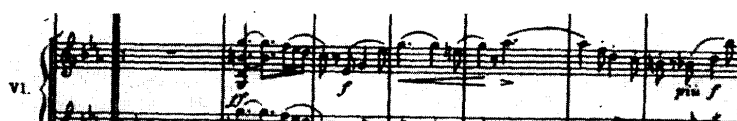
## 谱例 5

## 呈示部

呈示部由对位级进的方式引入,4小节后主部主题在一提声部出现(谱例6)。这一主题显然从引子中的大跳音型演变而来,音调激昂、充满活力,是斗争性的有力体现。主部主题第一次在c小调出现,随后在上五度的g小调重复。接着,大跳音程、辅助音音型交替出现。第70小节,主部主题第二次出现并伴以下行级进音型。第88小节开始连续出现乐队全奏的短促、坚定的和弦,一提奏出的高音具有不断上升的趋势,促使音乐张力不断增强(谱例7),至第97小节达到顶点而后渐渐回落,音乐情绪也随之平静下来,进入主部与副部的过渡段。第130小节副部主题出现(谱例8),这个主题是下行级进与跳进的结合,双簧管奏出的旋律在弦乐及其它木管长音轻柔的衬托之下显得甜美且略带忧伤。随后出现双簧管与单簧管的对话,一连串下行趋势的长音之后,圆号及其它木管也加入到对话中来。155与156小节,圆号奏出两记低沉但有分量的长音,调性也随之由大调转为小调,阴霾再次覆盖天空,呈示部的尾声开始。尾声音乐结合了贝多芬

“命运”交响曲“三短一长”节奏型与级进音型等诸多元素，充满戏剧性张力（谱例 9）。利用“命运”动机中的长音形成上行半音阶，并且标有重音记号，由小提琴坚定、果断地奏出，音乐张力便在一次次的突破过程中不断增加。与此同时，其它声部出现主部主题经过倒影后的旋律，同样跌宕起伏且具有爆发力。最后由一连串坚定、强壮的和弦作为呈示部的终结。

谱例 6



谱例 7

Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass parts of Example 7, showing a complex texture with multiple voices.

谱例 8

Horn part of Example 8, showing a melodic line with a long note and a half-step ascent, marked with a forte dynamic.

谱例 9

Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass parts of Example 9, showing a complex texture with multiple voices. The score includes markings for 'ALGO' and '170'.

## 展开部

展开部开始首先用 *ff* 力度奏出主部主题的变形，随后力度骤然降至 *pp*，在小提琴与中提琴持续震音和大提琴、倍司声部连续出现的下行分解和弦的同时，长笛与双簧管以八度关系吹出缥缈悠长的旋律并变得越来越孱弱无力。在迷茫与无力中度过 27 小节之后，呈示部尾声动力十足的“命运”动机再次出现，这也成为在展开部中占主导地位的音乐元素。在对呈示部尾声的展开过程中加入了诸多其它音乐要素，包括圣咏般的旋律、同音反复构成的“命运”动机音型、辅助音“波动”音型等等，音乐在多种元素交织发展的过程中显得庄严、坚定。在此之后，音乐情绪又一次陷入低谷。激昂的“命运”动机变为具有疑问、失望、叹息口吻的级进音型，随着力度与音区的一再降低，音乐情绪渐渐萎靡不振，仿佛身陷泥沼之中。当整个音乐世界被黑暗与无力完全包围时，木管声部再一次出现“命运”动机的身影，第一次由单簧管吹出，带有极不确定的语气，力度为 *p*；两小节之后双簧管在上方小二度再次吹出“命运”动机音型，语气稍加肯定，力度为 *mp*；单簧管在第二次的基础上升高小三度第三次吹出“命运”动机音型，力度为 *mp* 并作渐强；随后双簧管在第三次的基础上升高大三度第四次奏出“命运”动机音型，力度为 *mf* 并作渐强。此后“命运”动机的出现频率及力度持续增加直至最终再一次占据统治地位。重新振作后的“命运”动机显得更有气势，乐队在 *ff* 力度全奏，定音鼓大力敲击“命运”动机节奏型，管乐奏出上行级进音型，弦乐出现三音一组连续演奏的十六分音符，如旋风般呼啸而过，大有席卷一切之势（谱例 10）。“命运”动机取得全面胜利，昂首挺进再现部。

## 谱例 10

425-4

### 再现部

呈示部主部主题经历了两次呈现，再现部中则省略了第二次主部主题的呈现而变得更加简练。第 462 小节，对呈示部尾声的再现即将在 c 小调结束时，突然闯入铜管乐器嘹亮的 C 大调主和弦，整个世界顿时被照亮，圆号坚定的长音表现出不可动摇的意志（谱例 11）。然而就在音乐以强大的动力勇往直前时，却在最高点戛然而止，随即进入第一乐章尾声。

#### 谱例 11

### 尾声

尾声将音乐情绪重新带入迷茫、失望之中，充满了不确定感，主要由反向对位级进和“命运”动机音型组成，呈示部主部主题在最后时刻再一次出现，不过没有了以往的犀利，显得拖沓、无力，矛盾没有得到解决，在寂静、彷徨中第一乐章结束。

## 二、音乐特征

### （一）、桀骜不驯、力求突破

首先体现在主部主题的旋律特征方面。主部主题极具爆发力和抗争性，包含上行六度大跳音程，制造出“腾空而起”的效果，从小字一组的降 E 跃至小字二组的 G 后，并没有按照惯例回落，而是继续上行，用更加执拗的重音奏出降 A，并长时间保持。如果说“腾空而起”的一刻令人感受到寻求突破的渴望，那么接下来的降 A 音则尽显桀骜不驯的本色。随后的主题发展更加强了上述音乐性格：主部主题出现 4 小节后，在上方五度对其进行重复，且标有 *piu f*（更强）的力度标记，接着在高音区连续出现近乎声嘶力竭的具有“呐喊”般语气的长音。随后的减七度下行大跳亦表现出不容置疑的口吻。主部主题在第 70 小节第二次出现，第 89 小节开始连续的上行趋势和弦进行，开始为“一长两短”的形式，而后全部成为步步紧逼的长音，每一次长音都标有重音记号，表现出咄咄逼人的气势。

呈示部的尾声，“命运”动机节奏型与上行级进音型的结合成功地表现了寻

求突破的渴望与强大不可侵犯的命运之间的激烈冲突。音乐进行过程中，下行级进的八分音符与反向进行的长音之间形成大跳关系，造成情绪上的跌宕，长音之间又形成了上行级进关系，犹如迈着坚定的步伐，一次次向极限进行挑战，大有越挫越勇的气势。与此同时，在其它声部，主部主题的身影再一次出现，带有上行趋势的分解和弦进行同样表现出永不懈怠的进取精神。

## （二）、“命运”动机的大量使用。

勃拉姆斯《第一交响曲》又被称做贝多芬“第十交响曲”，人们用这种方式表明勃拉姆斯在音乐风格上对于贝多芬的传承性。对于这一点在其《第一交响曲》中的体现，除了通常被提到的第四乐章类似“欢乐颂”音调的主题之外，同样重要的还有第一乐章中类似贝多芬《第五交响曲》命运动机的“三短一长”节奏型的运用。

### 呈示部：

伴随着主部主题的呈现，“命运”动机出现在圆号、定音鼓、小号及弦乐声部，分别出现三种不同的乐器组合和力度要求：46-48 小节，圆号，力度为 *f*；70-77 小节，定音鼓+弦乐，力度为 *p-cresc.-mf*；78-83 小节，圆号+小号+定音鼓，力度为 *mf-cresc.-f*。分析“命运”动机在主部中的三次集中体现可以看出，这一动机贯穿主部始终，并且往往与主题同时出现，从而在作品的开始就暗示了其“命运”抗争的使命。

从第 157 小节开始，音乐进入结束部，在这里，“命运”动机贯穿始终，并且从 *p* 在短短一小节时间内迅速崛起至 *ff*，以席卷之势“横扫”结束部，带着胜利者的姿态昂首挺进展开部。

通过解读总谱可以发现，在呈示部中拥有强大势头的“命运”动机几乎出现在展开部绝大部分的篇幅中。展开部从第 189 小节开始，至第 342 小节结束。“命运”动机在第 229 再次出现，此后便再也没有从展开部中消失过。

### “命运”动机在展开部中的经历可以划分为几个阶段：

第 229-251 小节：生命力极旺盛，同时也是作品斗争性的强烈体现。一方面，“命运”动机所特有的三短一长节奏型始终在弦乐、铜管与木管声部以坚定的语气交替出现；另一方面，在弦乐声部，动机中的长音形成了代表抗争的上行半音阶。这两股势力势均力敌，不分伯仲。从配器手法来看，可以感觉到“命运”动机势力的上升。在第 232 及 242 小节，两次出现圣咏般的音调，似象征胜利的欢欣。每一次圣咏的出现都同样伴随着“命运”动机。此动机的第一次出采用木管加圆号的组合，第二次采用弦乐、圆号加小号的组合。从乐器配置上来看，后者的冲击力明显高于前者。尽管三种木管用 *ff* 同时演奏，但木管乐器的音色特性决定了其不可能具备铜管乐器的强度及冲击力。

第 252-260 小节：僵持、喘息，木管和弦乐连续奏出带喘息音调的辅助音型，给人一种筋疲力尽的感觉，这种感觉的产生来自于在每一次辅助音型出现时力度的起伏变化。

第 261-289 小节：经历了之前的喘息与僵持，“命运”动机渐渐显得“体力不支”，逐渐消沉下去。此时占主导地位的是木管与弦乐声部具有“自我分裂”意味的上、下行半音阶反向进行。一次次衰弱下去的“命运”动机最后只剩下定音鼓与大提琴躲在远处“苟延残喘”。

第 290-320 小节：重新崛起。经过前一段的逐渐沉寂，“命运”主题到达第 290 小节时曾一度消失。音量逐渐下降，弦乐声部将逐渐下行的长音用八分休止符隔开，巧妙地将一种“无力地喘息”的形象刻画出来。随后，“命运”动机便在这种无力而混沌的氛围中再次出现。先是用单簧管，4 小节后换为双簧管，如此交替两次。如果对这段音乐的情境加以联想的话，在笔者脑海中呈现出的是以下画面：整个世界陷入黑暗和死寂（293-296），就在这时，远处出现一道转瞬即逝且极其微弱的光（297），在黑暗与泥泞中挣扎的灵魂由于这道微光的闪现而从心底燃起一丝希望，从而被注入新的力量。这道光越来越近，一次次出现（301、305、309），于是，奋力挣扎中的“命运”动机便获得越来越多的能量，原本孱弱的躯体变得越来越强壮，终于冲破层层阻挠与压制，如醒狮一般重新崛起。同样的音型，由于在主奏乐器、力度及音调特征方面的差异而呈现出全然不同的性格。

从第 312 小节开始，“命运”动机完全苏醒过来，前段时间的消沉恰恰为接下来的爆发积蓄了力量。圆号与小号在 *f* 力度上加入并持续渐强，双簧管与长笛同时演奏的“命运”动机音型由两小节一次逐渐变为每小节一次，并且同样由 *f* 力度开始做持续的渐强。力度的增加，“命运”动机出现频率的逐渐提高，都为第 321 小节的最终爆发进行了有效的铺垫。

第 321-342 小节：这一段音乐中，“命运”动机在所有的声部分别以不同的形式出现，可以说是取得了全面的胜利。最终，胜利的号角形成排山倒海的气势，将音乐带入再现部。

第一乐章最后时刻出现了慢速的尾声，与乐章开始长大的引子形成呼应。在这个尾声中，“命运”动机在圆号和定音鼓声部再一次出现，但是已没有了以往的霸气，显得呆滞无力。

### （三）、生生不息的律动感。

这主要得益于整个乐章中大量出现的八分音符连续进行。无论是呈示部的主题呈现，还是展开部的乐思发展，都因为有了这一节奏支柱的伴随而显得生生不息。现举几例：

1、第 42 小节，主部主题第一次出现，二提及中提琴声部出现持续的八分音符，力度为 *f*，并要求奏跳音。

2、第 70 小节，主部主题第二次前半段，小提琴及中提琴利用声部之间的衔接形成八分音符的连续进行，力度由 *p* 开始并作渐强，要求奏跳音。

3、第 78 小节，主部主题第二次后半段，铜管与定音鼓利用声部的衔接形成八分音符持续进行，力度由 *mf* 开始并作渐强。

4、第 105 小节，主部与副部的连结段，大提琴声部出现连续的八分音符，力度由 *p* 开始并作渐弱。

5、第 125 小节，副部前的经过句，中提琴声部出现持续的八分音符，力度由 *p* 开始，后相继作渐强及渐弱。

6、第 177 小节，*k. fg+Vc. +Kb* 与 *V12+V1a* 形成三短一长“命运”动机的交替演奏，八分音符的持续进行，力度为 *ff*。

7、第 197 小节，展开部第二句，中提琴在 *pp* 力度上奏出连续的八分音符并持续 27 小节之久，直至“命运”动机再一次出现。

从以上举例可知，无论从出现的频率还是时机来看，都说明八分音符的连续进行是第一乐章常用且重要的音乐元素。在一本关于勃拉姆斯的传记中有过这样一段话：“勃拉姆斯在长期的生活中形成了一种哲理，足以使他应付变化莫测的风云，他是一个十分明智的人，没有什么可以改变的，没有什么可以遗憾的，他必须做的就是继续前进，不被风浪所压倒”，<sup>①</sup>第一乐章体现出的勇往直前成为这段描述的真实写照。

#### （四）、抗争与彷徨并存

尽管上述种种音乐特征表明第一乐章生机勃勃和桀骜不羁的音乐性格，但这并不能将灵魂深处的彷徨、失意和不安所掩盖，犹豫不决的口吻不时出现。引子中，当饱含着挣扎与悲怆、近乎呐喊的第一句戛然而止，木管和弦乐的拨奏出现轻柔的下行减七度音程，无论从力度要求、乐器配置还是旋律走向，都与先前的音响形成巨大的反差，从而造成落寞与失望的感觉。紧接着出现辅助音构成的“波动”音型，接连出现的力度起伏仿佛象征着心灵的颤抖。

当音乐进入展开部，强大的第一主题变形过后，小提琴声部 *pp* 力度的震音营造出缥缈的氛围，带给人不安的心绪，低音弦乐器与高音木管乐器展开带有疑问、迷惑语气的对话。随后，木管乐器吹出渐渐“陷落”的长音，情绪逐渐消沉下去，随后而至与“命运”的激烈抗争。

当第一乐章以不容置疑的坚定和弦结束再现部后，彷徨与迷茫再度袭来，由于速度放慢，原本倔强的上行半音阶变得孱弱无力，与此同时，更加强势的下行

<sup>①</sup>吴继红 编著：《勃拉姆斯》，东方出版社，1997年1月，第51页。



半音阶将情绪拖入深渊，第一乐章就在这迷茫中无力地结束。

通过以上分析可知，第一乐章的音乐具有强大的爆发力、充斥着桀骜不驯的抗争、表现勇往直前的精神，但前进的过程始终伴随着无法摆脱的迷茫与失落，第一乐章将矛盾呈现出来，并没有得到解决。

## 第二节 第二乐章解析

### 一、总谱解读

第二乐章在第一乐章尾声所营造出的感伤而安静的氛围中开始，第一主题由大管和一提琴奏出，感情真挚而内敛，尽管总体听来气息悠长，但仔细分析便知，这其实是由两小节一组的短句构成（谱例 12）。短句之间由休止符相隔，正是这无声的瞬间，将听者的心弦紧紧抓住，有人形容仿佛看到“带泪的笑容”，我个人认为这一形容非常贴切。第二主题由音色甜美的双簧管奏出，优美的旋律将人们带入幻境，值得注意的是，这一旋律又一次使用了三短一长的节奏型（谱例 13）。如果说第一乐章因为“任性而具有爆发力”的特征而显得动力十足甚至有些好斗的话，第二乐章则显得深沉而内敛。

第一主题宽广且深邃，似包含哲理性的思考，音乐从 *p* 开始，两小节过后转为 *pp*，随后经过一小节大幅度的渐强迅速聚集力量至 *f*，至此音乐进入一片崭新而广阔的天地，就在乐思尽情徜徉之时，连续的渐弱又将激情迅速冷却，在由上行半音阶与“命运”动机节奏型相结合的具有疑问口吻的旋律中，回到 *pp* 力度，紧接着又由于 *rf* 的出现带来另一次怦然心动。在短短十几小节的第一主题中经历了频繁的表情、力度变化，这是勃拉姆斯敏感的内心世界的真实写照，由此也可从这位“古典主义的卫道者”身上感受到强烈的浪漫主义气息。通过研究第一主题的力度层次布局可以发现，音乐情感脉络走向为：平静而深沉地娓娓道来——心房骤然收缩，敏感到不忍触碰——内心深处涌起一阵冲动，热情膨胀——激情渐渐消退，不断自问——恢复平静——又一次的躁动冲击心房——渐渐平静却一次次地心潮暗涌。

第二主题由音色甜美的双簧管奏出，优美的旋律将人们带入幻境，这一旋律虽然又一次使用了具有“命运”动机特征的三短一长节奏型，但由于速度、旋律走向以及主奏乐器的改变而体现出全然不同的音乐性格。第一主题在平静安详的表面下仍然蕴藏着强烈的情感起伏，相比之下，第二主题则归于彻底的宁静。这个甜美的主题将作者连同听者的灵魂一起带入梦境，也许，只有当沉浸在梦幻中时才可以让这颗饱受折磨的心灵得到片刻的安歇。或许在进行音乐诠释时可以抱有一种合理的想象：这是作者内心世界中对于爱情的体验，甜蜜得令人沉醉，充

满了憧憬与希望，然而也略带感伤的情怀。随后出现的小提琴上行旋律令人联想到他在给克拉拉的信中表现出的仰望凝视：“但愿我能整天呼唤你亲爱的名字，永不停止赞美歌颂你”<sup>①</sup>（谱例 14）。

第 38 小节开始木管吹出长音引导并由连续十六分音符组成的急促旋律（谱例 15），先由双簧管演奏，随后单簧管接入，弦乐声部配以缺少第一个十六分音符的切分音型，造成在慌乱之下逃离的效果。表现“慌乱”的主要手段便是弦乐声部的伴奏音型，巧妙之处在于十六分休止符的运用。试想，如果使用完整的切分音型，虽然动力感依然存在，但势必会显得过于四平八稳，而十六分休止符的缺失则恰当地表现出内心的忐忑和脚步的踉跄。第 49 小节开始，伴奏音型在进行过程中不时出现渐强、突强等力度变化，这一现象或可用以解释心情的愈加躁动不安。最终，这种不安和慌乱由于弦乐声部越来越强的齐奏蔓延至身体的每个细胞。正如海水有涨潮亦有退潮时，极度的慌乱过后，音乐情绪渐渐平息下来，同样是弦乐声部，此时有了可以放下一切的从容、淡定，由八分音符级进构成的平稳的旋律令人从心底释怀。随后，在弦乐一连串的拨奏之后，迎来了第二乐章的最高潮，这段旋律辉煌而宽广，只有悟透生命真谛的灵魂才会被如此的欢欣所笼罩。

在第二乐章的尾声，小提琴 solo 在高音区奏出感人的旋律（谱例 16），像是美丽的少女在向爱人倾诉衷肠。这段音乐如此唯美，这也许正是勃拉姆斯理想主义和完美注意爱情观的完美诠释。最后，木管和弦乐声部交替奏出下行阶旋律，前后呼应如对话一般，尽管包含了淡淡的忧伤，但是总体感觉恬静温馨，第二乐章就结束在这如诗如梦般的幻境中。

谱例 12



谱例 13



<sup>①</sup> [英]保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999年1月，第49页。

谱例 14

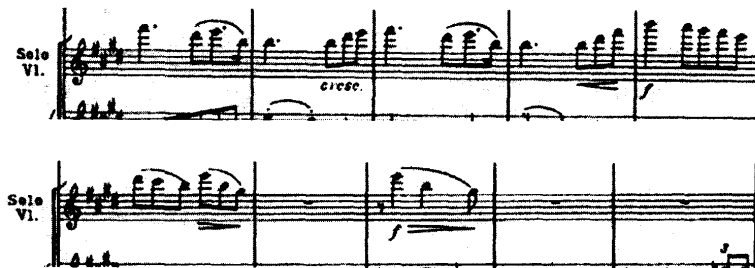
Two staves of Violin (VI.) music. The top staff begins with a dynamic marking of *pp*. The music consists of flowing sixteenth-note passages with various articulations and dynamics.

谱例 15

A multi-staff orchestral passage. The top system includes Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Violins (VI.), Clarinets (Cl.), Basses (Cb.), and Bassoons (Fg.). The bottom system includes Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Violins (VI.), and Basses (Cb.). Measure numbers 64 and 65 are indicated. Dynamic markings include *pp dolce* and *espress*.

谱例 16

A single staff for Solo Violin (Solo VI.). The music features a melodic line with a dynamic marking of *espress* at the end.



## 二、音乐特征

### (一)、梦幻唯美、清冷孤寂

当第一主题旋律响起，音乐便立刻被梦幻的气息所笼罩，这个主题深沉、舒展，蕴藏了丰富、细腻的情感，紧扣听者的心弦；第二主题采用“命运”动机三短一长的节奏型，旋律扬起与回落的交替使人感受到心潮的起伏，双簧管本身的甜美音色又使得这一主题听上去令人陶醉，犹如在梦幻中对甜美爱情的憧憬和向往。第二乐章结尾，第二主题旋律由小提琴 solo 再次奏出，这段优美、真挚的旋律在小提琴的高音区出现，显得格外纯净与令人心醉。

第二乐章另一个重要的写作手法是在其它声部的陪衬下，出现一件木管乐器的 solo。主要体现在第二主题呈现以及第 39 小节开始的长音引导的十六分音符连续进行。当双簧管陈述第二主题时，其它木管声部及圆号以带有起伏的连续四分音符进行支撑，并在大管声部出现了下行半音阶的旋律走向；第 39 小节，在弦乐声部连续切分节奏型的伴奏下，双簧管在持续 4 拍半的长音之后吹出一段由连续十六分音符构成的旋律，而后，单簧管将这段旋律承接并延续下去，切分节奏型第一个十六分音符的缺失似造成急促喘息的感觉，加上独奏声部急速的十六分音符连续进行，使这段音乐表现出“逃离”的特征。利用上述配器手法写成的各段落，虽然具有情绪上的差异，但在音乐意境方面体现了共同的特征：清冷内省、略显孤寂。

### (二)、敏感而克制

典型的体现是第一主题的表达，正如本章第一节所述，第一主题经历了异常丰富的情感变化。从这个变化的过程中，看到作者敏感、丰富的内心世界，也体现了对于情感的克制和隐忍。

当第一主题在弦乐厚实的和声支持下缓缓展开时，舒展的旋律带给人们一片广阔的天地，然而两小节后，力度突然由 *p* 降至 *pp*，正是这种情感的骤然收缩将勃拉姆斯坚强躯壳下柔软的内心彻底暴露。随后这颗敏感的心灵重新积蓄能量，在一小节时间内由 *pp* 渐强至 *f*，从一提声部上行半音阶旋律看出内心的坚韧与顽强，当积蓄起的能量在第 5 小节得到释放，音乐获得一种如释重负的轻松感，

但随后的乐思徜徉并没有持续多久，三小节之后，激情消退，带有“命运”动机节奏型的上行半音阶一次次作渐弱，情感便在这个过程中一再被压抑，但是这颗敏感的心灵似乎并不甘心就此消沉，于是两小节之后以一记突强再一次表现了内心的冲动，随之而来的又是无力与失望。

从第一主题频繁的力量消长过程中，可以感受到感情在释放与克制之间的挣扎，这是一场灵魂深处的自我斗争，正是通过这场斗争，找到了内心深处的宁静安详，并在随后的第二主题体现出来。

上述音乐特征构成了第二乐章的感情基调，这一乐章拥有唯美、真挚、梦幻般的主题旋律，但在特定配器手法的使用下，主题常常由于形单影只而显得悲凉；这一乐章不乏澎湃的激情，但紧随其后的总是一再的自我克制和压抑。这一乐章体现了作曲家性格中多情、敏感而矛盾的特征。

### 第三节 第三乐章解析

#### 一、总谱解读

第三乐章采用复三部曲式，2/4拍，优雅的小快板。主题首先由单簧管奏出（谱例 17），清新流畅，仿佛使人沐浴在午后温暖的阳光下，舒适惬意，大提琴声部以拨奏音型相伴。第 11 小节，弦乐声部出现类似第一乐章主部主题的分解和弦音型，同时木管奏出附点节奏构成的下行音阶（谱例 18），随后大跳音程的出现令人联想到顽皮嬉笑的场景（谱例 19）。第 19 小节，主题在一提声部第二次出现并插入新的元素将主题延伸。它们分别是 22-25 小节二提与中提声部出现的下行半音阶和 30-32 小节二提与中提声部出现的上行半音阶。第 45 小节，木管声部奏出具有匈牙利民间音乐特点的旋律，这条频繁出现大跳音程的旋律在弦乐声部动感十足节奏型的伴奏下显得活泼诙谐。随后主题再一次出现，同样由单簧管演奏，与第一次不同的是，在一提和中提声部加入十六分音符的连续进行，增添了音乐的流动性。

第 71 小节进入第三乐章的中部，这段音乐充满管乐与弦乐的对话，并且采用“命运”动机节奏型（谱例 20）。起先音乐情绪较平静，力度为 *p*，随着对话的深入力度逐渐增强，情绪渐渐激动起来，参与对话的乐器也逐渐增多。渐强的过程中不时出现 *sf*，一次次的撞击释放越来越多的能量，最终在 *ff* 力度上的乐队全奏将第三乐章的音乐情绪推至顶峰。随后，燃烧的激情迅速冷却，在 4 小节拨弦的引导下，音乐平静地进入再现部。

再现部并不是对第一部分的简单重复、单纯模仿，在主题陈述的同时加入了中部使用的“命运”动机音型，并且再一次出现新的旋律作为对于主题的延伸和

丰富，第三乐章临近尾声时，弦乐声部最后一次奏出第一主题，由于音乐在中低音区进行，失去了以往的明媚与温暖，显得深沉而略带忧伤，随后在附点节奏音阶的反向进行中进入平静的尾声。尾声使用中部出现的“命运”动机对话的方式，在“*piu tranquillo*”要求下显得静谧而圣洁，小提琴声部最后奏出舒展的旋律，随后在寂静中结束第三乐章。

## 谱例 17

Klarinetten in B

## 谱例 18

10 79

Fl.  
Hb.  
Kl.  
Tr.  
Hrn.  
Esa  
Vl.  
Br.  
Vc.  
Kb.

谱例 19

Musical score for Example 19, showing staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fr.), Horn (Hrn. (E♭)), Violin (Vl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dolce*, *mp dolce*, *pp*, and *pizz.*

E. E. 4558

谱例 20

Musical score for Example 20, showing staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fr.), Horn (Hrn. (E♭)), Violin (Vl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *arce* and *p*. A measure number '70' is visible at the beginning of the Flute staff.

E. E. 4558

## 二、音乐特征

1、拨弦的使用。第三乐章使用复三部曲式写成，在第一部分以及后来的再现部中，大提琴及倍司声部大量使用拨弦奏法，并将力度始终控制在  $p$  以下，轻巧的拨弦衬托在悠扬的主题旋律之下，为音乐带来生机。

2、附点节奏的使用。第三乐章大量使用连续的附点节奏型，例如，第 11-18 小节，先是在木管声部将流畅的下行大调音阶与附点节奏型相结合，随后又利用附点节奏型奏出上下翻腾的大跳音程，值得注意的是，小提琴声部将附点的时值处理成十六分休止符，巧妙的刻画出嬉笑顽皮的音乐性格。

3、节奏变化丰富的分解和弦音型。第 11-18 小节，在高音区主题旋律与低音弦乐器的拨奏音型之间形成一个中空地带，用以填补这一空间的音乐元素是弦乐器上、下交替的分解和弦音型；第 19-22 小节，主题旋律转至一提声部，在其上方音区出现单簧管奏出的连续三连音分解和弦。

4、利用声部之间的衔接巧妙的形成连续的上行十六分音符。以 11-14 小节为例，若将弦乐各声部分别演奏，只是附点与前、后十六分节奏型相结合的分解和弦，但是若从总体上分析便可发现，四个声部的衔接形成了连续进行的十六分音符，这足以说明勃拉姆斯创作上精雕细琢的严谨作风，也正是由于这样的巧妙安排，使得此处活泼生动的同时多了一份行云流水的畅快。

上述音乐元素的使用，为第三乐章营造出轻松、惬意的氛围，这在整部作品中难得一见。第三乐章虽然短小，但在调节音乐气氛、带来新鲜、清新的音乐元素方面发挥了重要作用，它将作品从第二乐章宁静且略带伤感的情绪中带出来，为最终出现在第四乐章的欢欣和胜利进行铺垫。

## 第四节 第四乐章分析

### 一、总谱解读

第四乐章采用省略展开部的奏鸣曲式写成，从篇幅上看，第四乐章几乎占据整部作品长度的二分之一，从某种程度上说明这一乐章的重要性。

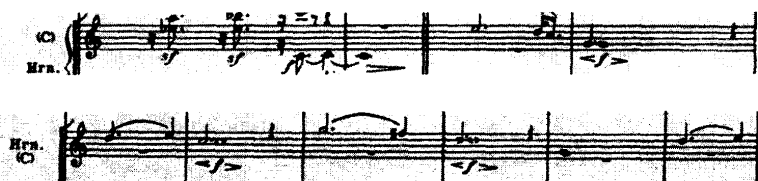
第四乐章再一次由一个长大的引子导入，在结构上与第一乐章形成呼应，这个引子由承载了截然不同感情的两部分构成。第一部分为 1-29 小节，低音大管与中、低音弦乐器同时奏出下行音阶，伴随力度的增加，脚步越来越沉重，仿佛一步步迈向深渊。在定音鼓的轰鸣中，闯入极具爆发力的长音，而后延伸为连绵的旋律，仿佛将长久以来郁结在心中的苦闷彻底释放。这段音乐包含了强烈的矛盾挣扎和内心冲突，象征作曲家对人生的体验。然而，暂时的释放过后，失望与无助再一次袭来，弦乐似乎想用渐行渐快的拨弦进行一种摆脱或称逃离，却再



一次被悲伤所笼罩,这是开始旋律在c小调的再现,由于转为小提琴低音区演奏,另外中提琴的加入增添了声音的浓度与厚重感,音乐变得悲怆、苍凉。弦乐声部第二次出现急剧加速的拨弦过后,三十二分音符构成旋风般的音阶伴随着管乐释放出的巨大能量席卷整个世界。当力量的积聚达到顶点时,定音鼓滚奏以 *ff* 力度闯入并迅速渐弱,将引子带入第二部分。

这是一段由圆号模仿阿尔卑斯号吹出的旋律(谱例 21),在C大调主和弦第二转位的和声支持下,悠长宽广的旋律带来春的气息,先前的不安、挣扎、惶恐变为此刻的春意盎然,预示着历经苦难的灵魂即将迎来光明。大自然赋予作曲家新的能量,同时也带给他内心的平静,音乐与灵魂同时得到升华。随后长笛在高八度重复了这段旋律,令人更加真切地感受到银装素裹的冰雪世界。第 47 小节,大管与长号吹出圣咏般的旋律(谱例 22),音乐顿时变得庄严、神圣。引子的结尾,管乐在各个声部交替出现阿尔贝斯号旋律的身影,并伴以音区和力度的递增与递减,在引子中最后一次体现心潮的起伏。

谱例 21



谱例 22

## 呈示部

呈示部 C 大调的主部主题朴实而充满欢欣,没有任何的变化音(谱例 23)。

这个令人深受鼓舞、振奋人心的主题被认为是对贝多芬“欢乐颂”主题的模仿。虽然勃拉姆斯本人并不喜欢这样的评价，在创作过程中也尽量避免与贝多芬作品的雷同，但一直以来深受贝多芬音乐风格影响的勃拉姆斯极有可能在潜移默化之中接受了贝多芬作品中的某些象征意义，并在自己的作品中体现出来，第四乐章主部主题便可看作是这种影响之下的产物。主题段落由四句构成，进行至第三句时，大管与中提琴声部再一次出现第一乐章中下行半音阶的动机音型。主部主题在第 62、78、94 小节以不同的乐器组合三次出现，第三次对主题作了较大的变形和发展，在这个过程中，“任性而具有爆发力”的特征再一次显露出来，主要体现在大量 *sf*、重音记号的运用以及上行大跳音程的使用。第 114 小节，阿尔卑斯号的旋律再一次出现，随后副部主题进入。

副部主题流畅婉转，同时在低音弦乐器保持着四音一组下行音阶的连续进行（谱例 24）。这是引子开始时出现的动机音型，好似勇往直前的坚定步伐，为音乐的发展提供了内在动力。但是这坚定的步伐在行进过程中也曾出现迟疑，在第 134 小节变成表现怀疑与叹息的下行半音阶。好在这个自我怀疑的过程并不长，8 小节之后便重新恢复生机，并且释放出超越以往的能量。第 156 小节开始，木管悠扬、柔弱的旋律与弦乐强势的三连音音型形成对话，力量的悬殊使三连音音型占据绝对优势，并在随后占领了呈示部结束之前的绝大部分篇幅，最后由一连串坚定、不容置疑的和弦结束呈示部。

## 谱例 23

谱例 23展示了勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章主部主题的一个片段。乐谱包含三个小提琴（vi.）声部的乐句。第一声部以 *poco* 力度开始，演奏下行半音阶的动机音型。第二声部紧随其后，形成对位。第三声部在乐句后半部分加入，并带有 *pizz.*（拨弦）记号，与另外两个声部形成复调织体。

## 谱例 24

The image shows two systems of musical notation for a symphony orchestra. The first system includes staves for Violin I (VI.), Brass (Br.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The notation is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. Key markings include 'animato' above the first staff, 'dol.' (ritardando) above the second staff, and 'p' (piano) below the third and fourth staves. The second system continues the same instrumentation and includes 'cresc.' (crescendo) markings below the staves, indicating a build-up in volume.

## 再现部

虽然第四乐章省略了展开部，但在再现部中运用了大量音乐发展手法，使再现部兼具展开部特征。呈示部主部主题的第一次呈现采用弦乐+圆号的乐器配置，再现部中扩展为乐队全奏，木管乐器吹奏跳跃的四分音符，使音乐更具活力。主题第二次出现时，弦乐声部出现引子中加速拨弦段落音乐元素，增添了音乐进行的紧迫感。主部主题第三次出现后，弦乐声部出现连续的十六分音符下行音阶，时而凶猛湍急，时而轻盈流畅，最终在激流的撞击中形成呼啸之势，弦乐与木管争相演奏的辅助音型犹如急促的喘息，发展至第 279 小节形成长时间咆哮式的爆发。八小节音乐情绪逐渐平复，阿尔卑斯号的旋律再度响起，随后出现副部主题在主调上的完整再现。

副部再现结束后，第一乐章主部主题的身影再一次出现，音乐最后一次陷入迷茫，弦乐声部弱力度的八分音符震音营造出浓雾弥漫的场景，第四乐章主部主题的变形在管乐声部出现，似有冲破迷雾的欲望，在一阵紧似一阵的上行大跳音程的冲击下，迷雾散尽，音乐终于昂首加速奔向胜利的彼岸，第 408 小节，铜管全部加入，*ff* 力度长音和弦将整个世界照亮，引子中圣咏般的旋律再度响起（谱例 25），音区的改变和更多铜管乐器的加入使之在庄严的同时更显高亢和嘹亮。最后，以乐队全奏的方式连续奏出象征胜利的 C 大调主和弦，在凯旋与胜利中结束全曲。

## 谱例 25

## 二、音乐特征

第四乐章成为作曲家“摆脱苦难、走向光明”哲理思想的有力体现，在这一乐章中主要使用了以下创作手法：

## (一)、引子和尾声的使用

与第一乐章相同，第四乐章再一次使用了长大的引子和具有总结性的结尾，从而在结构上与第一乐章形成呼应。第四乐章引子同样具有“资源库”的意义，即引子中的音乐元素成为主体部分音乐发展的基本素材。例如，主部主题是由引子一开始小提琴声部的旋律变形而来；第 208 小节在对主部主题的变形发展过程中出现引子中拨弦音型的身影。

首、尾乐章在引子的写作手法方面具有相似性，但两个乐章的尾声却体现了截然不同的情感特征。第一乐章的尾声弥漫着疑惑、不安、迷茫的气息，似乎一切问题都没有得到解决，在彷徨中结束，第四乐章的结尾却唱着胜利的欢歌，迈着雄劲的步伐以不可阻挡之势冲向胜利的彼岸。这样的安排也可看作是“通过斗争走向胜利”的一种体现。

## (二)、对于民谣的使用

舒曼的学生，也是勃拉姆斯的好友阿尔伯特·迪特里希 (Albert Dietrich) 曾这样评价勃拉姆斯的作品：“他所有的作品都有一抹民谣的色彩，我深信这是他的音乐最令人着迷之处”。<sup>①</sup>在其《第一交响曲中》，对民谣最充分的体现就在第四乐章。在长大引子的第二部分，圆号模仿阿尔卑斯号吹响了勃拉姆斯在阿尔卑斯山间听到的民谣旋律。八小节后，同样的旋律由长笛在高八度奏出。如上文所述，阿尔卑斯号的旋律随着乐器和音域的变化从不同的侧面向人们展示了大自然的魅力。如果说，圆号向人们展示了阿尔卑斯山脉的绵延雄浑，长笛则令人联

<sup>①</sup> [英] 保罗·霍尔姆斯 王婉容 译：《勃拉姆斯》，江苏人民出版社，1999年1月。

想到冰雪世界的银装素裹。

### (三)、变奏手法的运用

变奏是勃拉姆斯作品中极其重要的音乐发展手法，第四乐章中对变奏手法的运用主要体现在主部主题的发展过程。第 62 小节，主部主题第一次由一提声部陈述，16 小节之后，第二次主题陈述在长笛声部出现，第三次主题则由一提与长笛同时演奏。三次主题陈述除了体现出主奏乐器的区别之外，还在以下方面体现出发展与变迁：

第一，不同的力度要求。对小提琴奏出的第一次主部主题的力度要求是  $f$ ；虽然从谱面上无法确定第二次长笛的准确力度要求，但根据其它声部的力度要求并联系长笛本身的乐器特性，可以断定第二次主题陈述与深沉、庄严的第一次陈述相比较，显然轻巧了很多；第三次主题陈述则用  $ff$  力度体现出了全面的爆发。

第二，不同的乐器配置。第一次主题陈述主要使用弦乐加圆号的乐器组合，在陈述进行到中间时加进大管声部，尾声时加进双簧管；第二次主题陈述时在原来的基础上加进定音鼓，形成弦乐+木管+圆号+定音鼓的乐器配置；第三次主题陈述时在第二次的基础上加进低音大管与小号，形成全奏的形式。由此可见，主部主题的三次陈述过程中，在乐器配置方面使用了逐次递增的手法。

第三，第三次陈述时的主题变形。第二次的主题陈述在旋律方面基本上与第一次保持一致，但在主题第三次出现时产生了强烈的变形。表现在，连续的大跳音程的运用，不协和和弦的使用，由十六分音符组成的快速上、下行音阶的出现等等。

### (四)、巧妙的展开手法。

通过对第四乐章进行曲式分析可以发现，这一乐章使用省略展开部的奏鸣曲式写成，但这并不意味着这一乐章缺少音乐发展。相反，第四乐章拥有极其丰富的音乐展开手法，而这些手法的运用是在再现部中进行的。再现部的主部主题同样分三次呈现，具有展开意味的是第二及第三次主题呈现。进入第二次主题前两小节，调性从原来的 C 大调转为降 E 大调，随后又在整个第二次主题陈述过程中进行了频繁的调性变迁，大致为：降 E 大调——降 b 小调——B 大调——升 f 小调——b 小调——C 大调。作者通过大、小调交替的调性布局，从另一个侧面体现出斗争的曲折性。

再现部第三次主题出现之后，出现了大篇幅的发展段落。在笔者看来，这段音乐最有力地体现出在风雨中搏斗的场景。主要表现在：

(1)、大量急速进行的下行十六分音符音阶。通过阅读总谱可以发现，在这一长大的发展段落中，十六分音符音阶出现在绝大部分的篇幅中，且都为下行趋势。作者通过这样的安排成功地渲染出疾风骤雨的环境。

(2)、大跳音程的运用。在这段音乐中，大跳音程往往与重音记号并存，并且存在一种普遍现象，即上行大跳各音之间形成具有支撑关系的上行四度音程，这无疑表现出了一种必胜的信念和破竹之势。

(3)、辅助音音型在低音区的连续使用。这段体现在风雨中奋力搏斗景象的音乐发展至高潮时，出现了在第一乐章引子中使用过的音乐元素——三音一组的辅助音音型。但是，同样的音型在此时具有了全然不同的音乐形象，这是由于节奏、音区以及音乐语气的变化造成的。先由木管乐器奏出，三小节由第一小提琴奏出。演奏过程中随着音区的逐渐升高，出现频率也由每小节一次提高到每小节两次。在低音区反复出现的辅助音型之间由八分休止符相隔，令人联想到激烈搏斗中急促的喘息。

(4)、定音鼓的使用。定音鼓在情绪渲染方面发挥重要的作用，它与疾风骤雨般的下行音阶同时出现，好似振聋发聩的雷声。

(5)、突强的运用。如果说飞速的下行音阶和定音鼓的轰鸣营造了风雨交加、电闪雷鸣的自然环境，那么管乐带有 *sf* 的长音则体现出斗士在“扼住命运咽喉”那一刻的勇猛和无畏。

通过以上手法的综合运用，不仅完成了主题的发展，还使这段音乐成为勃拉姆斯《第一交响曲》“通过斗争走向胜利”原则的最有力体现。

第四乐章再一次体现出强烈的斗争性，但是与第一乐章斗争性相比较，体现出不同的特征：第一乐章体现更多的任性和执拗，第四乐章体现出必胜的信心；第一乐章是矛盾的呈现和斗争的开始，第四乐章则是矛盾的解决的斗争的胜利。

### 第三章 音乐诠释

指挥应在全面了解作曲家个性特征及创作特点的基础上,对作品进行宏观把握和细节处理,力求将作曲家的原意准确、充分地体现出来。

#### 第一节 速度的定位

在对音乐作品的演绎过程中,速度的把握至关重要,采用准确、合理的速度是成功演绎音乐作品的基础。对于规模宏大的交响曲而言,恰当的速度关系有助于作品有机结构的形成,提高作品表达的合理性和完整性。

##### 第一乐章

引子标有“Un poco sostenuto”,意为“绵延不断地”,开始部分悲剧性与斗争性并存,定音鼓用坚定的八分音符为音乐提供了节奏支柱,也暗示了不可动摇的悲剧性宿命;弦乐声部不断突破极限的上行级进旋律又体现了不屈不挠的抗争,建议引子速度为八分音符=76。如果速度过慢,音乐便失去生气,显得步履维艰,抗争性便无从体现;如果速度过快,音乐的悲剧性就无从表达,显得过于轻松甚至轻浮。

呈示部主部主题是极具突破性和抗争性的旋律,伴以连续八分音符形成的节奏支柱,充满生机活力。呈示部打合拍,即每小节打两拍,主部建议速度为100拍/分钟。呈示部副部主题由木管吹出,木管声部的音色特征与旋律中的下行半音阶旋律走向,使副部主题带有淡淡的忧伤,因此在副部进行的过程中将速度稍微放慢,并在呈示部尾声出现之前三小节开始将速度进一步拉宽,这样做的目的有二:第一,在一定限度内适当的放慢可以更准确地体现音乐性格;第二,适当的缓和与松弛与随后呈示部尾声的紧张度形成强烈的反差,从而形成巨大张力。当呈示部尾声开始,回到原速,音乐重新充满力量与抗争性。

展开部在速度方面与呈示部主部总体上保持一致,仅在290-320小节,即“命运”主题沉寂-崛起的过程中稍作变化。如上文所述,“命运”动机在展开部中经历了辉煌——衰落——重新崛起的过程,第290小节,“命运”动机的“战斗力”削弱到极点,随后开始酝酿再一次的爆发。在黑暗与混沌中,“命运”动机节奏型构成的旋律首先在第297小节的单簧管声部重现,它显得无力而微弱,因此要求演奏时将速度放慢,表达某种不确定的口吻,同样的音型四小节后在双簧管声部再一次出现,随着力度的增加,速度稍微加快,随后的十几小节中,“命运”动机音型出现的频率和力度逐渐增加,速度就在这一过程中作相应的提升,至第

321 小节回到原速，形成另一个高潮。

再现部的速度把握原则与呈示部大致相同，需要注意的是，第一乐章有慢速的尾声，因此在尾声前三小节作渐慢，为接下来的音乐做情绪上的铺垫和速度上的过渡，将尾声的出现做得合理和自然。

### 第二乐章

第二乐章速度指示为 *Andante sostenuto*，意为稍慢的行板。从这个速度标记中可以读出以下信息：第二乐章应将速度放慢，但同时要具备“行板”的特质，不应要求速度过慢而使音乐失去流动感，建议速度为八分音符=80。

第二乐章尽管弥漫着无法摆脱的伤感，但与此同时，憧憬、遐想乃至激情也是第二乐章不可忽视的情感元素，如果速度过于拖沓，上述丰富的情感便无从表达，音乐中就只有“苦难深重”和“顾影自怜”。从上文通过分析总结出的音乐特征可知，第二乐章音乐具有浓厚的浪漫主义色彩。在对浪漫主义音乐进行诠释的过程中，弹性节奏是重要的表现手法。所谓弹性节奏，是指一些“选好换气点、没有在谱子上记录出来的速度、节奏变化”<sup>①</sup>正是这些变化体现出细腻的情感，激情的释放和消退在节奏的伸缩之间得以展现，而这也正是第二乐章必不可少的表现手法。

以第一主题为例，当主题响起，音乐宽广、舒展，但两小节后，突然压低音量，变得克制和隐忍。将第二、三小节之间的间隔稍微拉宽，并且很小心地进入第三小节，体现出一种无奈，同时让人们看到那颗包在坚强躯壳下的柔弱、敏感的心。第5小节开始，音量在一小节之内由 *pp* 渐强至 *f*，随着力度的大幅增加，激情得以迅速升温和释放，大提琴和倍司声部的三连音为音乐带来推动力，第6-8小节速度有所提升，进入第9小节，激情逐渐消退，伴随力度的减弱，一提琴部连续奏出三次上行半音阶构成的旋律，在这个过程中作适当的渐慢，以便更加贴切地展现出“带泪的笑容”。

第二乐章在合理的前提下大量使用弹性节奏，不丧失应有的律动，也决不平淡和呆板。使用弹性节奏的目的在于更充分地表达激情的消长，力求做到最自然、真挚的情感流露。

### 第三乐章

这一乐章为优雅的小快板，是整部交响曲中最为轻松、惬意的时刻，应采用较流畅的速度，与绵延的第二乐章形成鲜明的对比，建议速度为四分音符≈84。伯恩斯坦在一次录音中将第三乐章速度定为四分音符≈72，今天人们无法探究这样做的真实意图何在，只能推测也许是为了体现某种悲剧情怀而避免过分的轻松，但客观地讲，速度的过分拖沓使音乐失去了应有的生机活力，乐章之间在情

<sup>①</sup> CNKI 学术定义搜索



绪上没有形成足够的对比，也无法为第四乐章的辉煌胜利提供某种情绪上的铺垫，使最终的胜利在逻辑上缺乏合理性。因此，建议第三乐章音乐进行整体上保持流畅清新的风格，暂时从凝重、伤感的情绪中抽离出来，犹如沐浴在和煦春风和明媚的阳光中，待音乐进入标有“*piu tranquillo*”的尾声时，速度稍稍减缓，阴云重新笼罩，音乐恢复平静，在静谧和神秘中进入第四乐章。

#### 第四乐章

第四乐章引子由两部分组成，第一部分为柔板，非常缓慢地开始，速度约为八分音符=63，需要指出的是，第20小节标有“*a tempo*”，意为回到原速，按谱面理解，这里指的原速应为乐章开始时的速度，但如果真的采用乐章起始时的速度，三十二分音符连续跑动所制造出的疾风骤雨般的效果便无法营造，因此将这段音乐的速度提到八分音符=108。引子第二部分从第30小节开始，稍慢于行板，相比第一部分而言则更加流动，速度约为四分音符=60。

第四乐章主体部分为不太快但充满生机的快板，速度约为四分音符=116，力求做到脚步坚定且不失庄严。当再现部中第三次响起主部主题时，为给音乐发展增加动力，同时由于谱面标有“*animato*”标记，速度较之前有所提升。再现部结束之前，通过八小节渐快，将音乐带入走向最终胜利的尾声。尾声虽无速度变化的标记，但在第408小节圣咏般的旋律再次响起时，应将节奏放慢，以此体现庄严与神圣。随后音乐恢复原速，势不可挡冲向胜利的彼岸。

## 第二节 情感把握

通过上文对勃拉姆斯本人的性格解析以及对其《第一交响曲》音乐特征进行归纳，可以发现作曲家人物性格与音乐性格存在某种内在联系，而这也为指挥者的音乐诠释提供了依据。

### 第一乐章

#### （一）、任性而有爆发力

这是第一乐章最重要的特征之一，体现了桀骜不羁、力求突破的性格。对主部主题进行陈述时，特别强调具有“突破性”的长音，如第44小节的降A、第48小节一提的A，使用下弓，压力大、弓速快，这一方面为腾空而起的旋律在更高的平台形成稳定的支点，更重要的是，这几个音在体现桀骜不羁的情感特征方面具有画龙点睛的作用，因此应特别强调。

呈示部的尾声，弦乐部分的附点四分音符全部使用下弓，强调音头、弓速快。虽然谱面上只写有 $ff$ ，并无力度变化，但在演绎过程中建议长音力度逐次增强，以此体现任性执拗、愈挫愈勇的性格和不断寻求突破的决心。

发展部的大部分篇幅中都由呈示部尾声的音乐元素构成，因此，上文提到的处理方式在展开部同样适用。归纳起来，即强调“三短一长”中的长音，使其具有爆发力，并在上行级进的过程中保持力度的递增。

## （二）、内在动力

上文提到，第一乐章带给人们生生不息的律动感，主要表现手法是弦乐声部八分音符的连续进行，它们与具有爆发力的主题同时出现，作为背景，为充满戏剧张力的音乐进行提供内在的动力。

演奏这一音型的过程中防止以下现象的出现：

- 1、演奏拖沓，失去弹性；
- 2、演奏不整齐；
- 3、声音不集中，没有分量。

任何一种现象的出现都会削弱这一音型的表现力，排练过程中应针对以上可能出现的问题做出相应的要求和改进。在指挥手势方面，注意给点的准确、清晰。

另外，对力度的控制同样重要，防止喧宾夺主，淹没主题，过响的音量会使得音乐显得嘈杂，更令这一音型丧失了提供内在动力的功能和意义。但是对音量的控制并不意味着压抑和软弱，通过集中而有分量的跳音体现十足的紧张度，令人感受岩浆在地表之下流动时所蕴藏的巨大能量。

第 70 小节，主题在木管声部再一次出现，连续八分音符形成的节奏支柱在弦乐声部交替演奏中完成，在声部衔接的过程中很容易出现力度不均的现象，排练时提醒演奏员注意互相倾听，完成自然流畅的承接，更重要的是，随后的渐强应做到音量均匀、成比例的增长，防止由于声部的交替造成音响断层。

## （三）、“命运”动机的贯穿

“命运”动机以不同的形式贯穿第一乐章并体现出多变的性格。

第 46 小节，“命运”动机伴随主部主题第一次出现，由圆号用 *f* 力度吹出。对圆号声音的要求是庄严坚定、有分量，音量上做到与第一主题的势均力敌，避免被高亢有力的第一主题淹没，失去其存在的意义。“命运”动机在第 70 小节第二次出现，虽然顺应整体音量降低的要求采用 *p* 力度，但要求做到每一个八分音符都清晰可辨，音色仍然集中，保持紧张度和内在的张力。“命运”动机第三次出现从第 78 小节开始，这次将前两次的主奏乐器结合，先交替后汇集，力度由 *mf* 渐强至 *f*，演奏过程中注意两件乐器音量的平衡，并保持渐强幅度的一致。主部主题的每一次出现，都有“命运”动机的如影随形，也许这就是勃拉姆斯所说来自贝多芬的摆脱不了的阻碍和影响，也许这就是极具突破性的主部主题所要突破的对象，但此时的“命运”动机是强大的，需要经过卓绝的战斗才能将其打败，因此需通过对音量和音色的要求将“命运”动机的威严与咄咄逼人体现出来。

展开部的结尾是与命运斗争“厮杀”的重要战场，通过“三短一长”音型与上行级进的结合体现了突破进取的强烈愿望与“命运”动机的强大控制力。在“厮杀”的过程中弦乐声部不时出现圣咏般的旋律，但“命运”动机不甘示弱，一直在管乐声部出现，要求小号的每一次演奏都具有穿透力和爆发力，做到出其不意，冷峻而具威胁性，似乎提醒斗争并没有结束。

第 261 小节，僵持过后的双方拼尽所有的力气，用近乎咆哮的方式将“厮杀”推向极致，结果便是第 269 小节开始显露的筋疲力尽、两败俱伤。前后差异除通过力度变化表现之外，弦乐在运弓、揉弦方面都须体现出变化。第 261 小节的 F、第 265 小节的降 A 都伴随快速运弓和大量揉弦，第 269 小节的降 D，弓速明显减慢，几乎没有揉弦。

第 273 小节开始，随着音域的整体下降，激情消退，小提琴上行半音阶带有疑问、怀疑的口吻，紧随其后的下行半音阶则给出令人失望的回答，音乐就在沮丧、无力中一步步陷入泥沼，在这个过程中，“命运”动机以微弱的音量用定音鼓与大提琴交替演奏的形式贯穿始终。上文提到对第 70 小节定音鼓的要求是微弱但有紧张度且清晰可辨，此时同样演奏很轻的音量，但不要求具有集中的音色，而是利用完全松散的音色造成无力和若隐若现的效果。这样做的目的在于与“命运”动机重新崛起后定音鼓的再一次“发威”形成尽量大的反差，从而在音乐发展过程中形成巨大张力。

#### （四）、敏感与柔弱

尽管第一乐章绝大多数篇幅被斗争、进取所主导，但在勇往直前的过程中，敏感、无力、怀疑的口吻不时出现，也正因为如此，我们可以感受到更加真实的勃拉姆斯，正因为如此，我们可以感受到勃拉姆斯与贝多芬本质上的区别。有人说，贝多芬像神一样崇高、不可接近，而勃拉姆斯具有凡人的真实性。在勃拉姆斯的音乐中，我们可以感受到凡人的喜怒哀乐，他有快乐，也有悲哀，他会害怕犹豫，也会勇敢坚强，而这些每一个凡人身上都具备的情感特征在勃拉姆斯的作品中出现，便会使人感到勃拉姆斯就在每一个人身边。

引子中第 11、12 小节的辅助音音型，准确地表现了内心世界的犹豫不决，柔弱敏感。弦乐的每一次长音都伴随着渐强，要求揉弦速度着力度的递增由慢而快逐渐加紧，以此将心灵的颤抖和纠结准确地体现。

### 第二乐章

#### （一）、细腻而丰富的感情

对于第一主题的处理，毫无疑问应该凸显丰富而细腻的力度、表情变化，建议有二：第一，在渐强的过程中，要求弦乐揉弦的频率着力度的增强而逐渐加快，可以更加充分地体现出内心的纠结与挣扎，形成足够的张力；第二，准确地

把握每一次渐强及渐弱的不同幅度。第5小节的渐强力度范围是 pp-f, 而第9小节的渐弱力度范围是 f-p, 显然, 在激情消退的过程中并不是马上回到原点, 而是通过两次渐弱在第11小节再次成为 pp。第15、16小节出现的两次力度起伏, 虽没有明确的力度变化标记, 但是根据音乐情绪的总体走向来看, 力量是逐渐消退的, 因此, 第16小节的力度变化幅度应略小于第15小节。

### (二)、有层次地体现主奏乐器

对于出现某件乐器独奏的段落, 将伴奏声部音量压轻, 避免喧宾夺主, 使主奏乐器从旋律的呈现到情绪的表达都可以清楚地被听众感受到, 此举对于营造孤寂、凄美的氛围具有重要意义。

### (三)、实现声部之间在各方面的自然衔接

对于具有不同声部间对话、呼应意味的段落, 在演奏的过程中实现声部之间音量、情绪上的自然衔接非常重要, 提醒演奏员注意互相倾听, 完成音乐语言的自然承接与传递。

## 第三乐章

第三乐章由单簧管行云流水般的优美旋律开始, 担任伴奏任务的是大提琴的拨弦, 二者的组合营造出轻松惬意的氛围。指挥时, 往往仅关注单簧管的主题旋律, 手势过于连贯, 忽略大提琴声部给点的要求, 从而造成演奏不整齐且缺少弹性, 因此在指挥时给单簧管演奏员足够的空间进行表达, 将主要精力放在对大提琴声部拨弦的控制上会产生更好的效果, 理想的状态是做到手势的点、线结合。

较高音区的主题旋律与较低音区的伴奏背景中存在中空地带, 将其填充的素材除了常用的长音或者固定节奏型之外, 还会有更加重要但容易被忽略的动机音型, 例如, 第22小节的下行半音阶、第30小节的上行半音阶, 二者之间又形成某种呼应, 因此应将其强调, 令听者感受到它们之间的联系。

第19小节, 主题旋律在小提琴声部第二次出现, 与此同时, 黑管吹出三连音分解和弦, 上下翻飞的轻盈旋律成为第三乐章轻松惬意场景的充分体现, 演奏过程中对黑管声部给与特别的强调, 防止弦乐的主题旋律音量过响将其淹没, 保证具有穿透力的音色。

## 第四乐章

如果说第一乐章的引子包含了丰富的音乐元素, 成为整部作品音乐发展的“资源库”, 那么, 第四乐章的引子则包含了丰富的情感, 这当中有挣扎、有彷徨、有沉寂、有奋起、并最终找到了内心的平静, 似乎是人到中年的勃拉姆斯风雨兼程前半生的真实写照, 对引子的诠释力求做到准确、细腻。

引子以低音大管和中、低音弦乐声部的下行音阶开始, 随后小提琴和高音木管乐器奏出带有上行大跳音程的旋律, 不同的旋律走向交织在一起, 形成音乐张

力的同时更揭示了内心深处激烈的自我挣扎。尽管从 *p* 音量开始，但是要求保持情绪上的紧张度，声音弱而不虚，连贯且充满韧性，揉弦速度由慢而快；第二小节 *f**p* 标记表明音乐情绪上有着强烈而迅速的转变，第一小节最后一拍渐强所积蓄的力量要在第二小节第一拍得到充分的释放，着重强调定音鼓的作用，滚奏频率快，声音坚定、威力十足，弦乐上弓开始，到第二小节转为下弓，迅速运弓至弓尖后换为上弓，就在不留痕迹的换弓过程中完成 *f*-*p* 的转变。短短三小节之间包含了极大的爆发力和极度的无力，形成巨大的张力和反差，展现出作曲家极度敏感的内心世界。

两小节渐弱后，音乐陷入沉寂，只有弦乐隐约的拨奏。音量虽轻，但手势不虚，打分拍，清晰地给点，保证拨奏的整齐。第八小节开始加速，仍旧打分拍，到第十小节转为正常图示。

第 20-29 小节，旋风般急速跑动的三十二分音符制造出疾风骤雨般的效果，似乎象征着由内心世界的挣扎、斗争所带来的狂躁不安。随着力度的变化，音乐情绪也是几起几落。显著的特点是音量强、弱转变非常迅速，充满戏剧性，准确把握情绪的瞬间爆发和迅速消退至关重要。

狂躁不安的内心在第 30 小节找到了最终的平静，阿尔卑斯号旋律本身大气、流畅，此外，弦乐声部震音形成的背景营造出静谧的氛围，听者仿佛被连绵雄伟的阿尔卑斯山脉所环抱。置身于大自然中，心胸顿时开阔，随后长笛高八度吹出的阿尔卑斯号旋律好似沁人心脾的清泉，将心灵洗净，使人神清气爽。演奏过程中防止弦乐背景音量过响，减弱音器，弓速放慢，尽量连贯，换弓不留痕迹；独奏乐器——圆号和长笛，音色须有穿透力，坚定而庄严，气息通畅、饱满。

呈示部主部主题在弦乐低音区奏出，宽广、流畅，语重心长。作曲家对这一主题的乐句划分耐人寻味，打破惯用的模式，常常在弱拍换弓，并不对逻辑重音进行强调。因此，要求弦乐避免因换弓出现重音，除第 72-73 小节渐强及 *sf* 外，主部主题自始至终平稳流畅、连绵不绝。与第三乐章主部主题相似，在极富歌唱性的主部主题进行的同时，大提琴和倍司声部出现拨奏，指挥时如果仅仅关注主部主题的表达而忽略了低音弦乐声部的伴奏音型，势必导致拨弦的不整齐和缺乏弹性，因此这里同样需要点、线结合的手势。第 70 小节，大管和中提琴声部出现第一乐章引子中下行半音阶旋律，一方面，利用“主题贯穿”的方式使作品形成有机的整体，另外，象征失望、伤感的下行半音阶的出现再一次体现出作曲家性格中挥之不去的悲剧色彩，因此，下行半音阶旋律应清晰地呈现出来，不模糊，不被主题旋律淹没。

第 78 小节，主部主题第二次出现，由长笛作为主奏乐器，之前的语重心长变为灵活轻巧，但在轻松的背后酝酿着全面的爆发，第 94 小节，以乐队全奏的

形式用 *ff* 力度第三次奏出主部主题并出现变形。第 102 小节，小提琴声部出现两小节一组的下行分解和弦，与此同时，低音管乐与低音弦乐声部同时奏出类似第一乐章主部主题的上行分解和弦，虽然小提琴声部占有音区上的优势，但低音管乐以及低音弦乐声部利用音色的厚度和具有突破性的上行旋律走向同样形成咄咄逼人的气势。进行乐队处理时，保证两种音型音量平衡、气势相当，形成针锋相对的两股势力，这也是作曲家个性中斗争性的体现。

副部旋律婉转舒缓，每小节打两拍，副部进入 12 小节，动力性因素再次出现，图示变为每小节四拍，以方便切分节奏的预示，两小节回到两拍图示，大提琴和倍司声部再次出现具有叹息口吻的下行半音阶旋律，10 小节，恢复四拍图示，大量附点节奏和三连音音型的使用使呈示部尾声动力十足，突出圆号声部的三连音音型。

上文提到，省略展开部的第四乐章利用再现部进行充分的主题发展，主要体现在主部主题的第三次呈现。第 234-241 小节，抓住每一次引导下行音阶的四分音符，好似斗士紧紧扼住命运的咽喉，弓速快，压力大。第 244 小节音乐再次出现迷茫和彷徨的意味，弦乐声部十六分音符组成的下行音阶突然由坚定果断变得轻柔灵巧，木管声部交替奏出象征犹豫不决的辅助音型，这时每小节打两拍，突出木管声部，弦乐声部音量压低，13 小节，回到四拍图示，所有管乐声部都标有“*marc.*”，意为果断、有力的，音乐情绪几经沉浮后，最终恢复斗志，昂首向前，第 265 小节开始的呐喊在第 268 小节转为长时间的咆哮，这里对定音鼓特别强调，保证在急速滚奏的同时音色的集中、坚定和巨大穿透力。第 277 小节第三、四拍将音乐节奏稍微拉宽，饱满的气息和巨大的张力为随后彻底的爆发积蓄足够的能量。

第 366 小节，再现部结束，随后，音乐被一种神秘的气息所笼罩，第 372—373 小节的和声进行制造出富于迷幻色彩的音响，加之弦乐持续的弱力度震音，使得整个世界好似笼罩在迷雾中，定音鼓从第 375 小节开始的滚奏似为冲破迷雾积蓄力量，经过 8 小节加速进入第四乐章尾声。尾声每小节打两拍，动力十足的伴奏音型与坚定不可动摇的和弦预示着最终的胜利即将到来。第 403-406 小节，谱面上对小号的力度要求只有 *p*，建议在演奏过程中作渐强，即从 403 小节开始经过四小节渐强达到第 407 小节的 *ff*，以此表现冲破阴霾、重见阳光的景象。

## 结 语

音乐诠释的过程带有一定程度上的主观性，不同的诠释者对于同一部作品的演绎方式往往不尽相同，但每一种诠释方式都不应脱离作曲家的本意和风格，须在尊重作曲家原意的基础上表现诠释者的个性。如何将谱面上的符号转化为富有生命力的音乐是每一个诠释者的使命，寻找合理的视角是成功演绎的基础。本文试图探讨勃拉姆斯人物个性与其《第一交响曲》所表现出的音乐性格之间存在的某种内在联系，并将其作为音乐诠释的线索和依据。勃拉姆斯性格具有多元化的特征，外表坚强凶悍，内心敏感柔弱。酝酿和创作《第一交响曲》的十几年，勃拉姆斯经历了与外部环境和内心世界激烈斗争，他在不断寻求自我突破的过程中从鲁莽走向成熟；同样是在这十几年间，勃拉姆斯经历了情感上的起伏波折，他的内心世界不缺乏激情，但由于种种原因他选择将激情藏在理智背后，用压抑和隐忍掩饰自己的情感；他从不曾感到真正快乐，总是徘徊在满足与沮丧之间，悲剧情结始终占据他的心灵。在勃拉姆斯《第一交响曲》中，上述种种情感特征和生活经历被一一体现，音乐中包含大幅度的力度变化，浓郁的音响色彩，高超的对位技巧和极富歌唱性的旋律。或许可以这样说，这部作品是勃拉姆斯十几年人生以及心路历程的总结，通过对总谱的解读和分析，找到人物性格与音乐性格的契合点并对其进行准确的处理，便可将一个立体的勃拉姆斯和一部宏伟的音乐巨著同时呈现到听众面前。