

勃拉姆斯第三钢琴奏鸣曲的音乐特性与演奏难点分析

第一章 勃拉姆斯的生平与概述

第一节 勃拉姆斯的生平简介

1833年5月7日，约翰内斯·勃拉姆斯出生在德国汉堡的一个贫民区里。父亲约翰·雅各布·勃拉姆斯早年在汉堡公民自卫队里担任圆号手，后期又掌握了低音提琴演奏技艺，勃拉姆斯母亲克里斯蒂安娜·勃拉姆斯为人善良，喜好德国文学，年长勃拉姆斯父亲17岁。勃拉姆斯7岁开始学习钢琴，10岁作为钢琴演奏者第一次公开演出，15岁开始为了维持生计，经常在娱乐场所演奏钢琴并创作沙龙音乐，这段经历使得勃拉姆斯过早的接触到成人之间无拘无束的享乐场面，对其性格发展产生了不可磨灭的影响。

1851年勃拉姆斯结识了匈牙利小提琴家爱德华·赖门伊，并离开汉堡与其一起进行巡回演出。1853年行至汉诺威，赖门伊将勃拉姆斯介绍给汉诺威管弦乐团的首席小提琴约阿希姆，两人结下深厚的友谊。约阿希姆给李斯特写信向其介绍勃拉姆斯，但与李斯特绅士潇洒的态度不同，勃拉姆斯无礼地在李斯特演奏新创作的b小调奏鸣曲时睡着，这次冒犯使赖门伊离他而去。同年9月，勃拉姆斯接受约阿希姆的提议，带着自己两首完整的钢琴奏鸣曲和一首谐谑曲前往杜塞尔多夫拜见舒曼夫妇，得到了舒曼夫妇的赏识和器重。10月28日，舒曼在《新音乐时报》宣布勃拉姆斯为“出类拔萃”之人，将“带着桂冠万步当世”，并慷慨地介绍他给各个音乐界人士，还帮助其出版了早期作品。半年后，舒曼不幸病发进入精神病院，勃拉姆斯一直帮助照看着家中的克拉拉与孩子们直至1856年舒曼去世，勃拉姆斯遂离开杜塞尔多夫。也许是从小家庭模式潜移默化的影响，勃拉姆斯对年长自己14岁高贵知性的克拉拉产生了深厚的感情，并保持了终生的超然的友谊关系。

1857年勃拉姆斯担任德特莫尔德宫廷的钢琴师和合唱指挥，1859年创作了d小调第一钢琴协奏曲。1860年，勃拉姆斯公开发表了反对以李斯特为主的“新德意志乐派”宣言。1863年，勃拉姆斯定居音乐中心维也纳，任维也纳歌剧院指挥。1864年，勃拉姆斯为纪念过世的母亲，完成了德意志安魂曲，此作品于1869年首次完整演出，引起了音乐界巨大的轰动。1876年至1885年，勃拉姆斯完成了他四部交响曲并成功公演。1886年，勃拉姆斯被选为维也纳音乐家协会荣誉会长。

1895年10月，勃拉姆斯与克拉拉在法兰克福最后一次见面，1896年5月20日克拉拉离世。勃拉姆斯未来得及赶上参加葬礼，在克拉拉的墓前拿出为克拉拉而作的《四首严肃地歌》哭泣。1897年4月3日上午近9时，勃拉姆斯在其维也纳住所中离开人世，遗体埋在维也纳中央墓地，葬在贝多芬和舒伯特的墓旁。

第二节 勃拉姆斯的钢琴作品创作简述

勃拉姆斯的创作领域很广，涵盖从艺术歌曲到合唱，从管弦乐到交响乐，键盘乐到室内乐几乎所有的领域。他的创作最早是从钢琴音乐开始的，中间中止过十多年的时间，后期又回到钢琴创作上，按创作体裁可大致分为以奏鸣曲为主，以变奏曲为主，和以钢琴小品为主的三个方面。

勃拉姆斯一生只创作了三首钢琴奏鸣曲，分别是C大调第一钢琴奏鸣曲，升f小调第二钢琴奏鸣曲，和最后一首f小调钢琴奏鸣曲。最著名的也是至今在舞台上演奏率仍然很高的f小调第三奏鸣曲，完成时他只有20岁，也许是因为他对自己延续贝多芬以来的古典主义传统的写作要求和自我期待很高，使得写作耗费了相当大的精力，也许是第三奏鸣曲已经接近他对这一体裁发挥的极致，勃拉姆斯在此后的四十余年里再未在钢琴上创作过这个体裁的独奏作品。

变奏曲是最能体现作曲家作曲技术的体裁之一，勃拉姆斯在C大调和[#]f小调奏鸣曲里分别有一个乐章采用变奏曲写法。勃拉姆斯一生共创作了五首钢琴独奏的变奏曲，分别是舒曼主题变奏曲op.9，原创主题变奏曲op.21之1，匈牙利歌曲变奏曲op.21之2，亨德尔主题变奏曲op.24和帕格尼尼主题变奏曲（含两首）op.35。其中最著名的是亨德尔主题变奏曲，主题来源于亨德尔为羽管键琴而作的降B大调组曲的最后一段，勃拉姆斯将其发展成拥有二十五个变奏和一段辉煌赋格的光彩夺目的大型变奏曲，与巴赫的哥德堡变奏曲，贝多芬的狄里贝亚变奏曲并称为三大变奏曲。

勃拉姆斯后期创作的钢琴小品有六部，分别是op.76八首钢琴曲，op.79两首狂想曲，op.116七首幻想曲，op.117三首间奏曲，op.118六首小品与op.119四首小品。此时的勃拉姆斯将丰富的写作技巧，深厚浓郁的情感和对生活真切的感悟都浓缩进了这些充满抒情与幻想性的作品中。

第二章 第三奏鸣曲曲式结构与音乐特性分析

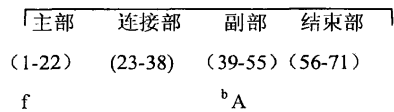
第一节 曲式结构分析

一、第一乐章-奏鸣曲式

第一乐章以节奏鲜明的主部主题开篇，f小调，和弦跨度很大，气势庄严宏伟。七小节主题完整陈述后转入极弱，气氛低沉，前后戏剧性对比强烈。副部主题在关系大调 bA 大调上，旋律来自主部动机，性格截然不同，气息绵长，充满歌唱性。展开部以主部主题材料进行引入，对主题动机进行展开，运用三对二等复杂节奏，具有多声部复调性的特点。展开中心材料仍然来自主部动机，旋律在低声部延绵起伏，高声部持续在每拍后半拍进的特殊节奏型，形成独特的韵味。主题动机在经过几次离调假再现之后，真正的再现又增添了动力性元素，主题动机在双手以八度形式接连紧密出现。奏鸣曲式的调性回归从连接部就开始，在同主音的F大调上进行完整再现，乐章在恢宏的尾声中结束。

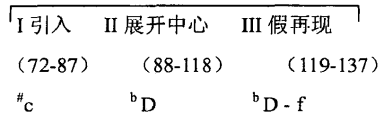
呈示部

(1-71)



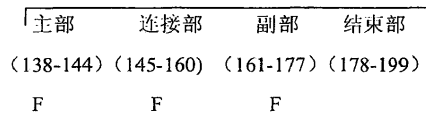
展开部

(72-137)



再现部

(138-199)



尾声

(200-223)

F

图 2-1

二、第二乐章-复三部曲式

这个行板是一首描绘爱情的诗篇，灵感来自诗人史特璘的诗《年轻的爱情》。A 段是一个写在降 A 大调的单三，a 段温暖的旋律似在描绘朦胧的月夜，b 段高低声部两条旋律线表现了月光下的恋人在互诉衷肠。中段 B 为三部曲式，降 D 大调。c 段的主题结构方整，情感细腻真挚而动人，经过三次织体的丰富变化生动刻画出这对恋人感情经历的波澜起伏，爱情在尾声中得到升华，最后回顾开始的主题，结束在降 D 大调高亮的主和弦里。

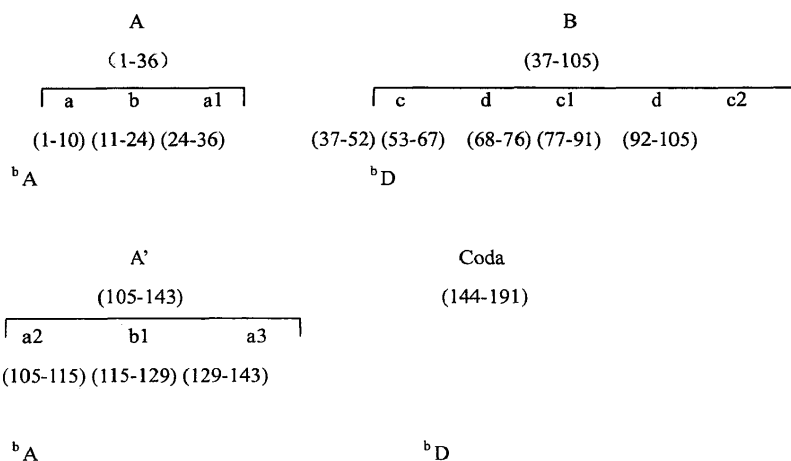


图 2-2

三、第三乐章-复三部曲式

三乐章是个带有三声中部的复三部曲式，原样再现。A 段其实是一首具有德国乡村风格的圆舞曲，音乐形象生动，不断变化。时而大琶音扫弦紧接生机勃勃八度断奏，粗犷狂野，时而轻巧的小连线加伴奏的切分节奏，诙谐幽默。B 段是一首温暖人心的圣咏，在近关系大调降 D 大调上唱出，速度与 A 段一致。B 段结尾引入舞曲的的动机，通过主题动机材料写成的动力性连接句完成转调，回到 A 段舞曲再现。

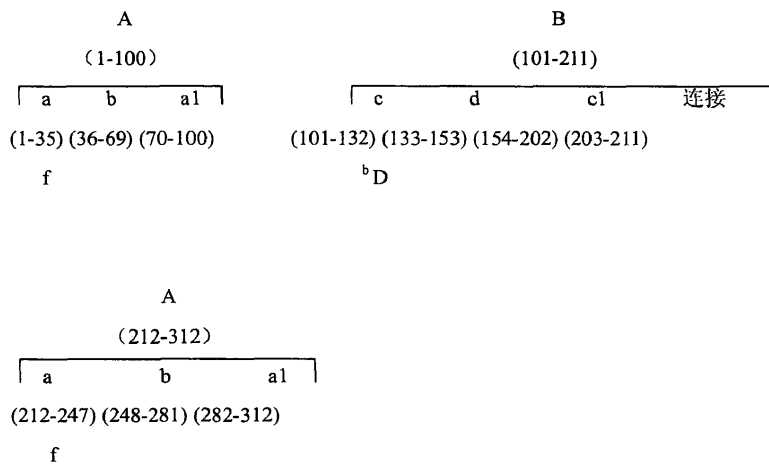


图 2-3

四、第四乐章-再现单三部曲式

这一乐章是一首篇幅短小的间奏曲，从勃拉姆斯而后的作品中可以看出他对这一体裁的喜爱。这首间奏曲有一个《回顾》的标题，与第二乐章形成前后应和，表达了爱情逝去的痛楚。用降 b 小调写成，色彩暗淡，充满哀怨和悲痛的色彩。A 段为转调乐段，a 句三度下行动机和三连音震音加休止符的运用表达了强烈的孤独感，b 句转到属调 F 大调。B 段为展开型中段，将两个动机做了小范围的展开，调性没有稳定停留，延续五小节重复同一个减七和弦，充分刻画出内心的矛盾和挣扎感。A 段变化再现，收拢乐段，三连音震音动机转化成五连音，调性回到同主音降 B 大调。尾声中对两个主题动机进行最后一次回顾，从 ff 到 pp 的进行，似乎放弃挣扎，最终无力地望着爱情远去。

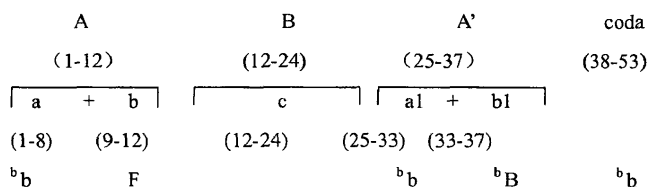


图 2-4

五、第五乐章-回旋曲式

末乐章是充满交响性的辉煌的终曲，运用很多色彩丰富类似乐队配器的写法，在钢琴上

奏出管弦乐队的音响效果。主部 A 采用 f 小调，主题动机贯穿始终，动力性十足。两小节变换一次力度记号，层次鲜明，更重要的是变换音色，如管弦乐队的不同声部不同乐器在演奏。插部 B 在同名大调上，像一首抒情的艺术歌曲，旋律异常亲切深情。连接部的性格幽默而充满自信，要求对节奏包括休止的控制十分精确。插部 C 以低声部模仿钟声的八度开头，是一首降 D 大调圣咏，运用了卡农的写法。主部 A 第三次出现是减缩再现，加入了插部 C 的主题动机，运用卡农和增时的手法，将情绪推到高潮。尾声具有华彩性质，依然采用插部 C 的圣咏主题，引入部分低声部八分音符对主题做减时，同时高声部主题节奏保持不变，具有复调的特点。全乐章在对主部主题的恢宏再现中结束。

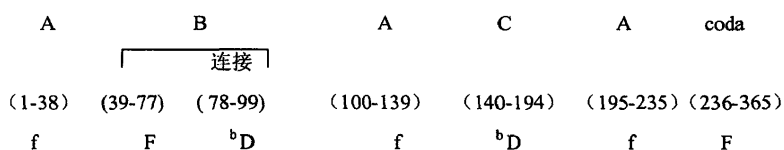


图 2-5

第二节 作品的音乐特性分析

一、作品中运用的主题展开手法

勃拉姆斯唯一的私人作曲学生古斯塔夫·詹纳在学习期间曾经被要求认真研究学习奏鸣曲式，特别是注重主题在乐章构思中的作用和影响。“奏鸣曲结构必须从一个主题中合乎逻辑地发展而成”，“如果作曲家只是在奏鸣曲的外在形式下把一些主题结合在一起，他并不是在创作奏鸣曲；相反，奏鸣曲式必须是主题产生的”。

由于此曲是勃拉姆斯早期的作品之一，其中不免会流露出稚嫩的创作手法，但他对主题展开方法的诠释可显露出此后其创作的大量精彩的钢琴变奏曲的技法趋势。所以，第三奏鸣曲里勃拉姆斯正在摸索着主题动机进行的各种可能性。本文将以第一乐章的呈示部与展开部为例，探讨一下勃拉姆斯的主题展开手法。

勃拉姆斯为第三奏鸣曲的第一乐章创作了一个简单又内涵丰富的主题动机。开篇高声部的 ^bA-G-F-^bD 既为主题动机 A，包含三个级进下行音和一个上行音程；^bA-G-F-G 可以看做是动机 B，前三个音级进下行，第四个音级进上行。两个动机叠在一起进行了三个小节的模进，有力地推动了主题的向前发展。而同时低声部的 F-G-^bA-^bB 中 F-G-^bA 三个音可以算是动机 A 前三个音的倒影。

谱例 2-1

紧接着由左手三连音伴奏的极轻的段落,右手的高声部旋律 $\flat E-D-C-D$ 来自主题动机 B。勃拉姆斯很快将其节奏变得平稳,结合伴奏的一组三连音加一个四分音符的三短一长节奏型营造出不安的暗涌般的氛围。

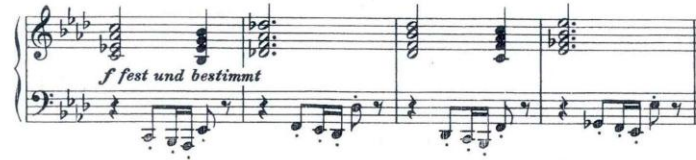
谱例 2-2

主题动机第三次出现是在低音区,左手在原调演奏动机 A。此时的高声部出现与低声部形成呼应的 $\flat B-C-\flat D$ 正是来自前面提到的主题动机 A 的倒影。动机与倒影的先后紧密出现并作反向进行,强烈地表现出音乐的张力。

谱例 2-3

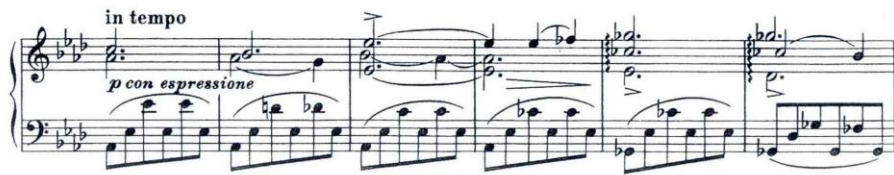
主题动机继续在连接部中进行展开。这一次把动机 A 冲动的符点节奏型转变成坚决果断的前八后十六节奏型,由左手奏出。巧妙的是此处右手音型也来自最初动机 A,却与低声部的音乐性格非常不同,显得深厚而绵长。

谱例 2-4



抒情的副部主题也是由主题动机进一步扩展写成的。从副部一开始的高声部 C-^bB-^bE, 到次高声部 ^bA-G-^bB, 再到后加进来的中声部不易察觉的 ^bE-^bD-^bG (勃拉姆斯在此处标有重音几号), 全部都是来自主题动机 A。

谱例 2-5



主题动机在结束部的出现比较模糊, 四个音被分割成两个短句, 只有前一句那下行三个半音的音型让人回忆起主题的轮廓。

谱例 2-6



在展开部当中的引入部分, 勃拉姆斯把呈示部的一处内容(见例 2) 两手倒置发展写成。由左手演奏主题动机 B, 用八度的形式增强低音的丰满。另一条由动机 A 形成的新的曲折的旋律声部, [#]C-[#]B-[#]A-[#]D, 隐藏在继续表现不安的右手八度三连音音型中。

谱例 2-7



展开部中心再次对动机 B 进行了篇幅很长的一次发展, 同样运用了模进的手法。

谱例 2-8



值得一提的是，此处的旋律音 C-^bG-F-^bE-F-^bD，隐约蕴藏了第二乐章的副部主题。
^bD-^bG-F-^bE-F-^bD。且两处同为降D大调。

谱例 2-9



此曲的第二第四章是早先完成的，也许可以做这样一个假设，勃拉姆斯是在回味第二乐章的美妙旋律时，欲将其运用到发展部材料中，进而从中提炼出一个动机，形成第一乐章的主导动机的。这一点与古典时期海顿、贝多芬的先构思出短小的动力性主导动机，再进行合理化发展的写作手法有所不同。

年轻的勃拉姆斯充分挖掘了这个由主题旋律转化而来的主题动机的内涵，运用在这首奏鸣曲第一乐章的各个段落，变换着不同的节奏形态、旋律轮廓、音量和音域，使其具有了丰富生动的音乐形象和斑斓的色彩。

二、作品中包含的标题性音乐色彩

勃拉姆斯一向是作为纯音乐的代表，但这并不妨碍他用标题或文字来描绘说明作品包含的感情。事实上，勃拉姆斯有时也会写出没有标题的标题性音乐作品，并且，他还会通过各种方式揭示标题的内容。

在第三奏鸣曲中，大致有四个含有标题性音乐色彩之处，每处勃拉姆斯都用了不同的方法来揭示它的标题性内容。

1. 作品第二乐章的题诗

勃拉姆斯在把此曲的手稿寄给出版商巴尔托夫·森夫的时候附上了一封信，信中最后一段写到“我有个要求，请您出版时将下面括号中史特瑙 Sternau 的诗句安排在第一个行板乐章

的乐谱之前。这样做，对于这个行板乐章的理解是必要的，而且更为方便！”

（夜幕低垂，皓月当空，在此，两颗相爱的心，互相依偎，紧紧拥抱。）

勃拉姆斯在此摘录了诗人史特瑞《年轻人的爱情》的前三句，并且据说他还把整首诗分别寄给了他的一些朋友们。可推测这首诗歌对此乐章的意义。

诗歌全篇以爱为主题，描绘月色弥漫下两个相爱的年轻人相互诉说着衷情。诗歌描绘的情景似乎与 20 岁时尚未与克拉拉相遇的青年勃拉姆斯的心境相吻合，充满了对精神恋爱的美好向往。

乐章开始一串三度下行的旋律描绘了静谧的月夜，左手此时的伴奏也是以三度的形式出现，随旋律的走向而起伏。

谱例 2-10



高声部的旋律表示女主角的开场，独自一人唱着心事，此时中声部与低声部的连续同音十六分音符表现出女主角心潮起伏的景象。五小节后低声部又出现一条旋律，仿佛是男主角的安慰，抚平女人内心的焦急与不安。女高声部与男高声部两条曲折的旋律线如同男女主人公正在缠绵悱恻地诉说着爱恋。勃拉姆斯特意只给左手低声部每拍一个稳定的四分音符根音，对比右手不安的伴奏织体，象征了男主角值得依偎的温暖怀抱。

谱例 2-11



个人认为，二乐章中部的第一乐段是将爱情诠释得最美好的地方。双手都是双六度音程进行，右手上行与左手下行衔接，而后右手下行与左手上行联接。你说一言，我回一语，既有倾听的空间，又彼此紧密相连，亲密无间。每小节第一拍左手的根音要有重量，能托起整

个和声；每个乐句以左手上行琶音作收束，像是表达生活里一方有力的扶持和支撑。Poco più lento,四拍子的节奏，乐句方整，像是到了暮年的老夫妻回首一路走来的坚实爱情。所以笔者觉得勃拉姆斯在此憧憬的爱情更像是一种存在于理想中的精神恋爱。

谱例 2-12



2.二乐章的尾声

二乐章结束部的开头旋律曲调据音乐评论家阿道夫·舒布林 Adolf Schubring 的研究，有可能取自德国的一首民歌《我站在午夜的黑暗中》。这首民歌也是爱情题材，歌曲讲述了一位年轻的士兵思念远方的爱人，不知爱人的心是否依然不变。

谱例 2-13



勃拉姆斯依然沿用四三的节拍，首句的旋律轮廓和节奏型也清晰可见，但是采用了降D大调，可能对于二乐章开始的降A大调，结束部转成近关系调降D更为合适。改编后的民歌听起来像是一首略带忧伤的合唱。

谱例 2-14



3.四乐章的标题

勃拉姆斯直接为这首间奏曲附上一个小标题《回顾》，原文 Rückblick。回顾在这里有两层涵义，一层是来自史特瑙的同名诗歌《回顾》（也有一说白《要求》），这一观点是由勃拉

姆斯的作家朋友马科斯·卡尔贝格提出来的。

勃拉姆斯有一个专门抄写诗词的本子，他曾把史特瑙的《回顾》抄写在这个本子上，而且紧跟在《年轻的爱》之后，可见他对史特瑙的喜爱。诗歌诉说了爱情变冷时的苦楚：“如果你知道时光飞逝，春花会凋谢，绿树会凋零，你就不会这样冷若冰霜，会对我笑脸相迎。”

四乐章以双音三度下行作为开始句，让人很容易想到同样是行板的第二乐章的开头，也是连续的三度下行。这里也是回顾的另一层涵义，对第二乐章的回顾。

从诗歌的内容上，第二乐章以两个年轻人的甜蜜爱情开始发展，到尾声对爱情的回忆和感伤，再到第四乐章爱情不再的苦涩，也可以理解成一个整体。四乐章采用降b小调，情绪开始就笼罩在灰暗里。第一个音^bDF曾在二乐章末尾作为明亮的主和弦的主音和三音，在这里成为听起来有些低落的三音和五音。这次的三度下行主题没有了低声部的应和，左手时而短促的三个三十六分音符震音加一个八分音符更是凸显了没有爱人陪伴的孤寂和苦楚。而后双手齐奏三短一长的节奏型，八分音符换成加重音的四分音符七和弦，仿佛愤懑痛苦的嘶喊。

谱例 2-15



谱例 2-16



四乐章同二乐章一样，都结束在对主题的回顾上，最后消失平静。

4. 末乐章的副题

末乐章变奏曲的插段 B 开头有句打动人的旋律 F-A-E，正巧与勃拉姆斯的好友约阿希姆的人生格言“frei aber einsam”“自由而孤独”的三个单词首字母相吻合。可以大胆猜测这一次勃拉姆斯也许语言文字转化为旋律元素，F-A-E 化成音符，写成了末乐章变奏曲插段 B 的动人旋律。这一把文学因素化作音乐旋律的密码似的创作方法其实是舒曼的常用手法，有趣的是在勃拉姆斯此前创作的两首钢琴奏鸣曲和一首谐谑曲中均没有用过类似的手法，而此乐章

恰恰就是在勃拉姆斯见过舒曼之后几个月内创作完成的,以此可推测这是舒曼带给勃拉姆斯的影响中一个小的方面。

谱例 2-17



三、作品中交响性的体现

交响乐在勃拉姆斯的创作中占有很重要的地位。勃拉姆斯对于主题的展开,调性的布局,结构的原则等都具有相当高的才能。这些才能很自然的流露在他创作的钢琴作品里,当然也包括早期的钢琴奏鸣曲。他的音乐语言织体庞杂,气势恢宏,具有交响乐式的思维。舒曼本人也说过“这些奏鸣曲更像是改头换面的交响曲”。^④

勃拉姆斯常常在钢琴作品中使用跨度很大的和弦,追求有厚重的低音和明亮的高音结合的音响。音乐织体充满变化异常丰富,愿意使用难度较大的三度六度八度甚至双三双六双八的音程进行。复杂的对位技法和变奏展开技法等写作手法更是给音乐增添了交响乐的音响效果。

第三奏鸣曲的第三乐章写法就具有很强的交响化特点。尽管这首火热的舞曲符点二分音符等于 84 的速度已经较快了,勃拉姆斯还是给左手写了跨越键盘上相当程度音域的伴奏。并且在每小节的根音都用八度在增强和声厚度,同时右手的旋律也是采用和弦与八度结合的形式,演奏时不用过分看重谱面标记的跳音记号,而是在舞曲的律动里尽可能把和弦音响发出去、发满,让琴弦充分振动,做到在钢琴上营造宏大的管弦乐队式的音响效果。

谱例 2-18



作品末乐章的写法更是像一份乐队缩谱。开头以八分音符的柱式和弦为主要音型,双手跳进进行,第 7 小节左手八度低音在厚重的大字一组,右手高音在明亮的小字三组,标记却

^④ 【英】 Denis Matthews 《勃拉姆斯钢琴音乐》, 于少蔚译, 花山文艺出版社, 1999 年版, 第 25 页

是 pp，要求奏出像由很远方传来的声音，是非常具有交响特点的写法。演奏时一定要纵向听好每一个和声，确定触键时根音旋律音的分量比重，脑中要想象管乐队吹奏的效果。

谱例 2-19

Allegro moderato ma rubato

The musical score for Example 2-19 is written for piano and bass. It begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *rit.* (ritardando). The tempo is marked *Allegro moderato ma rubato*.

25 小节的 *agitato* 左右手需要不同的音响。右手第一次出现连串十六分音符，具有炫技的性质，此时要追求非常钢琴化的音响。左手由连续上行的双三度与双八度构成，仍具管乐器合奏的音色。右手的密集下行与左右的推进上行形成强烈的对比，织体的交错与多种乐器音响效果的结合加强了此处的交响色彩。

谱例 2-20

The musical score for Example 2-20 is written for piano and bass. It features a highly technical passage with rapid sixteenth-note runs in the right hand. Dynamic markings include *f* and *ff molto agitato*. The left hand has a more rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Allegro moderato ma rubato*.

78 小节开始是一个很精彩的段落。左手有两个声部，男高声部有长达 12 拍的保持音，像一支大管在吹奏；男低声部每三拍有一个轻轻断奏的八分音符，像低音贝斯的拨弦。右手是小提琴和中提琴组击弓时发出的声音。演奏时要把自己放在指挥的角度，要有良好的掌控力，准确的节奏感，敏感的听觉和高超的手指技巧。

谱例 2-21

The musical score for Example 2-21 is written for piano and bass. It features a complex texture with many chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present. The tempo is marked *Allegro moderato ma rubato*.

插部 C 的写法像一首温暖圣洁的合唱。开头四小节左手八度模仿遥远的钟声，同时右手三个声部歌声缓缓进入，两小节为一小句，八小节为一大句向前发展。第一句音乐舒缓延绵，要用指肚触键，手臂带动手指；第二句左手也加进合唱中来，和右手一起把音乐从 *pp* 一层一层向 *f* 推进，演奏时手指贴在琴键上，每一个音都要做抬腕和手臂的动作，把力量揉进琴键。整个合唱充满光明和爱的力量，使人不禁想到了贝多芬的第九交响曲。164 小节开始速度可以处理得多一点流动性，男声先唱插部主题，右手晚一小节开始唱同样的主题，采用了复调的卡农手法。

谱例 2-22

谱例 2-22 展示了钢琴伴奏的片段。乐谱包含两个系统，每个系统有高音谱表和低音谱表。第一系统低音谱表上方标有 *pp legato sempre*，第二系统低音谱表上方标有 *mf*。乐谱中使用了大量的和弦、八度音程以及连奏线。指法数字（如 5, 4, 3, 2, 1）和力度记号（*pp*, *mf*）清晰可见。乐谱下方有一些装饰性的符号，如星号 * 和类似“S”的符号。

谱例 2-23

谱例 2-23 展示了钢琴伴奏的片段。乐谱包含两个系统，每个系统有高音谱表和低音谱表。第二系统低音谱表上方标有 *mf*。乐谱中使用了和弦、八度音程以及连奏线。指法数字（如 4, 3, 2, 1）清晰可见。乐谱下方有一些装饰性的符号，如星号 * 和类似“S”的符号。

第三章 对于第三奏鸣曲演奏的几点建议和思考

第一节 实际演奏建议

对于这样一部近四十五分钟的篇幅较大的作品首先要搞清楚宏观的架构,对曲日的整体性有一个把握。然后再深入研究各个段落乃至句子的具体情况,分析谱面,找出重点难点进行有针对性的练习。最后再重新整合,才能充分做好表演的准备。

一、第一乐章

难点一是双手弹奏的大跨度和弦

由于勃拉姆斯追求的宏大交响乐效果,使得有些地方的分句比较细碎,和弦跨度太大,给演奏者造成了一定的困难。

比如开头六小节的和弦,基本的要求是和弦弹奏的准确性。左右手同时弹奏大跨度的和弦,距离从大字一组一直进行到小字四组,而且速度较快,对准确性有很高的要求,对于手指机能较好或手较大的演奏者演奏起来都不会很轻松。这时需要手上有很好的把位感,就是指弹完一个和弦手指要迅速地摆到下一个和弦的位置上。在弹奏之前手腕和手臂都是松弛的,手指贴近键盘抓好把位,在弹奏瞬间发力,手掌要做好支撑的工作,把力量都迅速输送并集中到指尖上,弹完后手指主动去找下一个和弦的位置。并且要注意把和弦内音弹全,耳朵把每一个和声听好。此外不可忽视每小节的第一个音,它们形成另一条下行的旋律线,与主题的行进成相反的趋势。演奏时要用足够的力度勾出这一条线,但声音不可以干涩,要用气息帮助连接,下键快且深,奏出浑厚而有力的音色。此外,第二第三拍的和弦音色也不相同。第二个和弦要求把大臂的力量稳稳落在琴键上,和声丰满;第三个和弦音是从琴键上抓起来的,手指一二三关节都要硬,小指触键爆发直接,在最高点发出金属般透亮的声音。两和弦间两个三十二分音符的旋律音一定要性格鲜明快速准确地完成,避免下键犹豫,不清晰,对不齐等现象。最后,要对六个小节的长度如何发展做出设计,安排好整句的布局,保持住内在的冲劲,一句紧接下一句,将力量一步步推至顶点爆发出来。不可每小节都一样,失去整体方向感,或者在句子之间把气息散掉了。

谱例 3-1

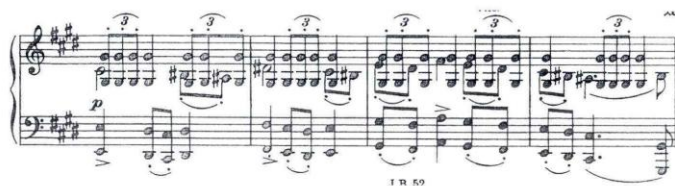


难点二是对复杂节奏如二对三的把握

运用复杂节奏是勃拉姆斯常用的写作手法，尤其是他钟爱的赫米奥拉 Hemiola，即三对二的节奏型。其实单纯的三对二并不难，但此曲的旋律和其他声部分散在不同的节奏模式里对演奏造成了一定的困难。

例如 79 小节开始，右手中声部的旋律被三连音节奏的八度伴奏笼罩着，一只手要同时完成多个声部和三对二的复杂节奏。我建议先拆开练，把八度的三拍子律动找到，每组三连音的第一个音稍稍加重，尽量自然，不必弹得一板一眼；再用内心听觉把中声部加进去一起练习，找像转圆圈一样的感觉，直到熟悉三对二的节奏，最后进行弹奏练习，多个声部融合，自然地均匀地演奏。这里的八度是一种背景气氛，需要持续平稳地流动，所以运用手指八度的弹法比较合适。中声部的触键要深，适当在旋律起伏处采取“抠一抠”的弹法；二三指贴和琴键，找好与弹奏八度的大指和小指的角度。注意要自然放松，充分的表现中声部的旋律，旋律的倾向性要清晰的做出来，否则很容易被八度伴奏给掩盖住。注意不能过于认真、较劲的演奏每个音符，那样声音就会死板，没有表现力，区分不出声部的层次与色彩，音乐也将失去流动性。处理好右手的技术问题，左手还有一条与右手不平行的旋律线，也需要拆开练。弄清楚两条旋律线各自的起伏，在哪里是高潮，在哪里是转弯，两条线纠缠在一起此起彼伏，有松有紧。两手还要呈现不同的音色，左手声音稍横向一点，大指比小指触键更深一些，留意每小节会有一个四分音符要加重语气，这样四三拍的律动感才能更好表现。这一段要慢下性子来研究，不可急躁或偷懒。

谱例 3-2



二、第二乐章

难点一是把这个描写爱情的慢乐章弹出勃拉姆斯式的柔情，但声音又不能太过细弱婉转。比如 *Poco più lento* 段落，描写男女之间的甜蜜对话。不要使用太多的指尖，要用靠近指肚的位置触键，以求音质的质感柔和；每个小连线的语气不能轻描淡写，第一个音要带着重量落下去，句子是一起一伏相互应和，延绵进行，不可以每句都相同，听起来四平八稳。踏板不要太短会干涩，也不要踩满两个音把小二度混在一起，要在第二个音刚刚发声的时候抬起，才能表达爱意绵绵的充盈感。左右手的音色最好区分开，右手多用手腕，表现女主角的柔美，左手沉稳厚实，根音用臂的力量落下，声音才能托起中声部与高声部的对话。每四小节一次句尾的琶音听好慢拨，与右手的和声融在一起，仿佛表达男主角对女主角的爱与包容。

谱例 3-3



难点二是长句子的弹法。由于勃拉姆斯追求交响化的特点，有时长句子延绵长达一页谱，处理不当容易弹得气短。例如尾声的合唱，163 小节开始，已经走到 ff ，这里的和弦要带着气息，用慢而深的下键，富有歌唱性地表达出来。左手先用手指八度，慢慢加进小臂的力量，最后用整个大臂的重量，把声音推出来。在换和声的地方胳膊要提前准备横向运动，接住新的和声，不要让和声掉下来，使丰满的和声一直烘托着上声部的旋律。音乐到高潮时双臂要打开，身体前倾，像扑上去把感情都推揉进琴键里一样。

谱例 3-4



三、第三乐章

三乐章的难点其实是找好这个三拍子谐谑曲的节奏。这首谐谑曲颇有德国民间舞曲的味

道。正拍旋风般大琶音要深下键，加踏板让琴弦充分震动起来，然后别着急赶速度，时间上稍稍绷住一下，八度架子摆好，后两拍清晰明确地快下键，手腕保持弹性，不使用踏板。第三拍弹完手指迅速离键，抬高小臂准备下一小节的落键。总之，找到这种特点鲜明的节奏律动就可弹出舞曲的劲道。

谱例 3-5



四、第四乐章

四乐章是篇短小的间奏曲，表达对爱情逝去的回顾和痛楚，全曲贯穿一个三短一长的动机，如何将这一含有三个同音的动机的发展变化演奏出来是此乐章的难点。

开始时这一动机要保证弹奏快速清晰，动作要简化到最小，手腕手臂的任何动作都是多余的，只通过手指的第三关节快速运动和指尖集中触键来完成。由于既要保持灰暗的气氛，又要透过右手三度下行主题进行听清左手这一动机，踏板最好踩到一半。

谱例 3-6



音乐行至痛苦的 *ff* 这一动机由双手齐奏，需要施加手臂的重量来达到要求的音量效果。手臂从高处落下，手指各关节支撑住，力量直接通到指尖，三个同音之后的和弦手掌要拱起支撑，如同站起来。踏板迅速放掉，准确留出十六分空拍，音乐紧张度就会出来。

谱例 3-7



结尾处动机最后一次出现，渐渐消失远去，前两组节奏不要变，到最后一组时再做渐慢。

手指在琴键上拢起要像捂着这个动机一样把声音控制在 pp 里。

谱例 3-8



五、第五乐章

第五乐章的写法仿佛是个交响缩谱，充满想象力，对音色变化的要求很高。

难点就是将不同的音响效果弹奏出来，这一点在前面关于交响性的研究已经讨论过，就不再赘述。我想在这里讲一处关于歌唱段落的弹法。例如 39 小节。

弹奏这种抒情歌唱的段落，旋律音要透过和声充分地歌唱出来。但不要怕拍指会切断歌唱而故意把手指粘在琴键上，这样容易造成声音只是连但没有表现力。要敢于把手指抬起来，每个音带着重量落在琴键上，诀窍是要感受音和音之间的关系，听好前一个音的余音减弱的程度，再弹响下一个音之前就要在心里先听到它。加上气息和踏板的合理运用，弹奏出来那种纯洁真诚的声音就会饱满动人。这一段的左手不要弹成普通的伴奏，这里是另一种火热的情绪在内心燃烧，弹奏时要懂得巧妙地在右手的旋律长音时做出适当起伏，起到烘托情感的作用。

谱例 3-9



第二节 演奏之后的思考

音乐是听觉的艺术，在本论文的最后，我还想再谈一点自己对听的重要性的认识。

演奏者练习的过程就是不断地使自己弹奏的音乐贴近心中想要的音响效果的过程。平常在练习的时候，要时刻保持听到自己在弹什么。没有打开耳朵的练习比不练习还要糟。“演奏家在自己的双手接触琴键之前，必须有意识想象并通过自己的内心听觉加以塑造。”^①内

^① [俄]根纳季·齐平《演奏者与技术》，董茉莉 焦东建译，中央音乐学院出版社，2007年6月版，第149页

心的感觉转化成外部的、现实而完美的动作，原先有意识想象的一切就会成为现实。”^④在下一个音弹响之前先在内心里听到它是一个很重要的练习方法，所有的触键方法也都是为了做出听觉上追求的音响效果。不善于听则会导致对音乐的追求降低，弹得好跟不好没有太大区别。其次，用录音设备录下自己的演奏，相对客观地再次聆听和评价自己的演奏，可以明确下一步的练琴方向，对演奏的提升非常有帮助。此外我认为，平时没有养成全神贯注听自己演奏的习惯，在登台表演时更容易出现不适感紧张感，演奏者会对突然的精力集中状态感到不自在，倾向于感受到例如舞台的布置，台下的观众情况等干扰演奏的因素，直接影响演出水平。如果平日练琴时就习惯于集中注意力听自己的演奏，在登台表演时也能第一时间将精力投入到自己的音乐当中去。

^④ [俄]根纳季·齐平 《演奏者与技术》，董茉莉 焦东建译，中央音乐学院出版社，2007年6月版，第149页