



第一章 勃拉姆斯钢琴音乐的美感特质

勃拉姆斯钢琴音乐美的存在，是勃拉姆斯创作活动物化于作品之中的审美体验，它所反映出的美感特质也是通过勃拉姆斯的创作行为而表现。欲分析勃拉姆斯钢琴音乐的美感特质，就不得不从他的钢琴音乐本体入手，从他钢琴音乐的创作特色谈起。

第一节 勃拉姆斯钢琴音乐的大目录

勃拉姆斯钢琴音乐涉及的范围较广泛，不仅指他先后创作的一系列钢琴独奏曲，如奏鸣曲、叙事曲、变奏曲、谐谑曲、圆舞曲、钢琴小品等，还包括协奏曲以及室内乐、歌曲中的钢琴部分。其中奏鸣曲、变奏曲和钢琴小品三个方面有突出的表现，共同体现了勃拉姆斯钢琴音乐的特色，它们构成了勃拉姆斯钢琴音乐的大目录。当与勃拉姆斯其它体裁的钢琴音乐联系在一起时，着三种体裁就延伸为宽泛意义上的勃拉姆斯钢琴音乐的三个方面。

从创作的阶段上看，勃拉姆斯在他 20 岁时创作了三首大型的钢琴奏鸣曲：《C 大调奏鸣曲》Op.1、《升 f 小调奏鸣曲》Op.2 和《f 小调奏鸣曲》Op.5。勃拉姆斯带着这些作品拜访了舒曼夫妇，受到舒曼的大加赏识，并由此名声大震。这些曲目是勃拉姆斯早期的钢琴创作中有代表性意义的作品，至今仍是钢琴家们的保留曲目。勃拉姆斯也只写了这三首钢琴奏鸣曲，在他完成了《f 小调奏鸣曲》后就永远告别了这一形式的创作，但在此之后的 40 多年中，勃拉姆斯把他大部分的时间都用于追求室内乐和管弦乐的奏鸣曲原理上，虽再未写过或他本人再未认可过一首钢琴奏鸣曲，但“奏鸣曲”已经超出了体裁的局限而扩展到勃拉姆斯其它形式的钢琴音乐中，如他在“狂想曲”中采用了奏鸣曲式。

勃拉姆斯在钢琴音乐创作阶段的中期，对变奏曲形式产生了兴趣，创作出著名的《舒曼主题变奏曲》Op.9、《亨德尔主题变奏曲》Op.24、《帕格尼尼主题变奏曲》Op.35。他几乎将这时所有的钢琴创作都致力于变奏曲上。

变奏曲创作阶段之后，勃拉姆斯暂停了钢琴独奏作品的写作，在他重新开始钢琴音乐的创作时放弃了大型作品的形式，写出几组钢琴小品：Op.76 和 Op.79。对于这种小型作品的创作，勃拉姆斯在晚期阶段作了更深一步的探索，



如晚期创作的“特性钢琴小品集”Op.116~119。它们极具抒情性和内省性，汉斯立克曾将其中的作品冠之以“独白”的标题，它们代表了勃拉姆斯作品的精华，欲理解这些作品，就必须对勃拉姆斯以前的所有创作有所了解。

由此可见，勃拉姆斯钢琴奏鸣曲、变奏曲和钢琴小品已远远超出了它们各自体裁的意义，它们不仅是勃拉姆斯不同创作阶段的代表性作品，而且突破了“体裁”与“阶段范围”的单一指向，几乎涵盖了勃拉姆斯全部的钢琴音乐。这三个方面是勃拉姆斯钢琴音乐的纲领性目录，联系它们的创作特征，可认知勃拉姆斯钢琴音乐总体上的美感特质。

第二节 勃拉姆斯钢琴音乐三方面的特征分析

一、奏鸣曲方面的创作特征

勃拉姆斯的三首奏鸣曲体现出古典的乐思或形式，这与他早年的作曲教师马克森（Marxsen）让学生模仿古典奏鸣曲的教法有关。《升f小调奏鸣曲》是他真正的第一首奏鸣曲，他却将更具有古典意义的《C大调奏鸣曲》作为第一号作品。勃拉姆斯明确运用着以往的形式：使用第一节拍小节的呈示部反复；第一主题直接引出连接部；织体在整体上更简约、更有条理，这些都是勃拉姆斯有意识地紧随前人的形式。而正当弱冠之年的勃拉姆斯年轻气盛，在他早期的创作中时常欲展示个性而显露出“大胆的精神”，因此受到舒曼称之为“年轻的鹰”^①的赞誉。实质上，这“大胆的精神”是勃拉姆斯置身浪漫主义时期形成的浪漫主义情趣和气质，并与古典的乐思和形式结合。卡尔·盖林格（Karl Geiringer）客观的说：“我们处处都可发现丰富的罗曼蒂克的想象力与一种受到古典派模式影响的形式感之间的冲突。”

勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中浪漫主义气质表现之一：炫技的手法。浪漫主义时期用华丽的炫技手法表达情感是一种时尚的潮流。勃拉姆斯具有浪漫色彩的《升f小调奏鸣曲》第一乐章的开始，来势凶猛，八度如同雄狮般怒吼，勃拉姆斯在乐谱中还标有“狂怒的”字样；第二乐章是一组变奏，勃拉姆斯利用键盘的全部音域将一个简单的主题极力展开。勃拉姆斯《f小调奏鸣曲》也体现了他娴熟的炫技手法，以致有些版本建议省略掉其中一些八度的根音使织体简

^① 引自舒曼1853年在《新音乐杂志》上发表的介绍勃拉姆斯的文章《新的道路》



化，以便做到节奏上的准确：



勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中浪漫主义气质表现之二：调性发展的戏剧性。浪漫主义时期调性发展的鲜明特征为：在不破坏其结构的基础上把调性和声尽可能地加以发展，运用远关系转调或转调到任意调等。勃拉姆斯《f小调奏鸣曲》第一乐章的展开部用相距甚远的升c小调和降G大调展开第一主题；第二乐章中的降B大调插段是该降A大调行板乐章在重属调上的延伸，最后又强有力的在降A大调的下属调降D大调上结束。《f小调奏鸣曲》的结尾是勃拉姆斯一处令人惊讶的手笔，既表现了他作品中戏剧性的调性关系，又显示出他“大胆的精神”。

勃拉姆斯钢琴奏鸣曲中浪漫主义气质表现之三：与李斯特的不谋而合。勃拉姆斯《C大调奏鸣曲》中将全曲的开头部分改写为终乐章回旋曲的主部主题：



李斯特在写标题音乐中所用的“主题变形”手法恰是如此，而两人当时尚未谋



面；勃拉姆斯《升f小调奏鸣曲》的谐谑曲实质上是建立在同一调性之上的一组节奏变奏，这又是一个李斯特式的手法；勃拉姆斯《f小调奏鸣曲》第二乐章附有三行浪漫意境的小诗，带有间奏曲的第四乐章加上了“回顾”的副标题。用摘抄的诗句作为慢板乐章的序言以及在乐章间冠以标题都是浪漫主义的手法，可以说这是勃拉姆斯一生中第一次也是唯一一次与李斯特风格上的强烈契合。勃拉姆斯早期作品中的这些热情与活力曾赢得李斯特的欢迎，也是由于其中具有与李斯特类似的精神——浪漫主义精神。

二、 变奏曲方面的创作特征

浪漫主义时期曾掀起重新发现巴赫的浪潮，挖掘和系统地评价巴赫的作品为这一时期作出了重大的补偿，连李斯特这样彻底的浪漫主义者也热衷于对巴赫的发现，勃拉姆斯更是原原本本地向巴赫学习。他对变奏曲产生了兴趣，越来越显示出他维护古典主义理想的倾向。勃拉姆斯共创作了5首钢琴独奏的变奏曲，其中仍流露出浪漫的气息，Op.9就是出于对舒曼一家的敬意，同时也是安慰面对舒曼精神分裂困境的克拉拉，带有较明显的舒曼的浪漫风格。但他在后来的创作中控制了自由度，越来越维系古典主义思想并将之实施于他的写作手法、结构形态和作品风格中。

1、应用更加严格的对位法。勃拉姆斯在其早期创作的《C大调奏鸣曲》第一乐章展开部中对卡农的运用有些个性表现的成分，而在变奏曲的创作中，勃拉姆斯在运用对位技法时更为谨慎、严格。舒曼曾对勃拉姆斯《舒曼主题变奏曲》Op.9十分赞赏，在他的一封信中首先提到了勃拉姆斯的对位技法：“从整个变奏曲（指《舒曼主题变奏曲》Op.9）中可以明显的看出，你深入地研究了对位法。”^⑥在勃拉姆斯变奏曲的创作阶段，展示了他将旋律线隐入内声部的倾向，如《亨德尔主题变奏曲》第20变奏。内声部旋律化，既体现出勃拉姆斯运用对位技法的严谨与娴熟，又是一种含蓄的情感表达，更常见于他以后的创作，尤其是晚期的作品中。

2、讲究均衡统一的结构形态。“均衡”是古典主义中的重要原则，古典主义结构形态是趋向集中、关闭的形式：鲜明的轮廓，逻辑性的进行，有秩序的

^⑥ 摘自舒曼在恩德尼希精神病院时写给勃拉姆斯的一封未发出的信



结构原则。勃拉姆斯将变奏曲作为塑造结构形式原则的支点，自然而然地遵循着古典主义式的均衡，不仅运用严格的对位手法，更忠实于变奏曲的结构。他自己对变奏曲式思考的结论：“变奏曲应当更简洁一些，更严格一些。”^③ 变奏曲要求遵照主题的和声基础将一种修饰或结构贯彻进行，每个变奏中形成特点的同时还要兼顾作品的整体结构。《帕格尼尼主题变奏曲》的主题共 12 小节，前 4 小节与后 8 小节分别加以反复而形成 24 小节，勃拉姆斯在整个变奏曲中大体上保持着这一结构，只是在各卷（这首变奏曲分两卷）的最后变奏中加以终曲式的扩展。

在大型变奏曲中，各变奏段的顺序安排需依靠由简至繁的渐进效果决定其先后，而各种对比的安排既要有渐进的感觉又要避免零乱不一。从《亨德尔主题变奏曲》中可以领略到勃拉姆斯对于古典主义中秩序的把握：主题为降 B 大调，经过在第 2~4 变奏中小调调性上的起伏，为第 5、6 变奏出现的同主音小调（降 b 小调）作了调性准备；勃拉姆斯又沿用了传统式的变奏段配对，节奏明快的第 7、第 8 变奏形成一对，旋律柔和的第 11、第 12 变奏为一对；至 18 变奏，似管弦乐效果的喧闹平息下来，第 19~22 变奏的平静与之对比，而在接近最后的赋格变奏时，第 23~25 变奏坚定的节奏为赋格的到来预备。整首变奏曲中的对比与统一在古典主义的秩序中不失均衡。

3、朴实而严肃的作品风格。勃拉姆斯选择了亨德尔的主题作为他一部大型变奏曲的主题，除了其中有可以用以变奏的结构动机外，也是因为亨德尔的曲调中具有典型的巴洛克的时代风格，勃拉姆斯得以抛开在前几首奏鸣曲主题中的主观意蕴，而表达古典的、朴素的音乐思想。勃拉姆斯跨越古典时期到巴洛克时期，寻找到适合他自身朴实风格的创作。《帕格尼尼主题变奏曲》也出于类似的目的，勃拉姆斯称之为“练习曲”，注重技巧的发挥而有炫技的特点，但它与 19 世纪大多数炫技性的作品不同，不是为表现演奏起来比听上去更难的外在效果，而是把一种钢琴风格——朴实而严肃的风格与技巧加以整理和规范，例如他在其中结合运用二重对位，不单是练习技巧，同时是为解决音乐和肌肉的问题。

^③ [美]Sam. Morgenstern 编 茅于润等 译《作曲家论音乐》北京，人民音乐出版社，1986，P115 “变奏”



三、钢琴小品方面的创作特征

自 1878 年后（完成了 Op.76 八首“钢琴曲”），勃拉姆斯晚期的钢琴音乐创作主要倾注于写作短小的钢琴作品。尽管在 1881 年完成了《降 B 大调钢琴协奏曲》有关钢琴的大型作品，但在独奏作品方面，他早期规模更宏大、整体性更强的钢琴创作已一去不返了。在 Op.76 之后所有的钢琴独奏曲都属于小品的体裁，勃拉姆斯从钢琴小品中找到另一种表达他宽广思想的方式。Op.116~119 成为他最成熟的钢琴作品，这些钢琴小品体现的是“真正的”勃拉姆斯，揭示了他的精神和性格深处，既让人看到了勃拉姆斯从古典主义中得不易的成就，又使人认识到一个更为熟悉的作曲家。他也从公众世界退回到内心世界，这些钢琴小品就是一个缩影——一个浓缩了勃拉姆斯以往成就的世界。

1、浓缩的古典主义成就。勃拉姆斯晚期钢琴小品通常被看作他的内心“独白”，其中从未放弃过他一直追随的古典主义。“独白”并不是纯粹主观的情感，而是融合了古典主义并将之升华。Op.118 No.2 包含着不少对位手法，整部作品中对位与变奏都随处可见；出版 Op.116 时是两个“组曲”的形式，第一组三首是随想曲—间奏曲—随想曲，第二组四首，但前三首依次是 E 大调—e 小调—E 大调，显然是在讲究对称性；Op.117 No.2 采用了奏鸣曲式，并运用了莫扎特惯用的小调作调性回归，在结尾处将降 D 大调转入同主音小调。这些都只是勃拉姆斯继续使用“古典”的痕迹，他的本意并不局限于此，他放弃了宏大的形式在于短小作品可以更加集中乐思，意味着细节的增殖。勃拉姆斯在最后的钢琴小品中特别注重简练，少了以往艰涩的段落，乐句的和声、节奏都更简洁，曲式上也惯用清晰的三段式。这些短小的作品细致的塑造出乐章的形象，凝聚着强大的力量，深含着古典主义的理智。

2、浓缩的浪漫主义成就。Op.116 被勃拉姆斯冠以“幻想曲”的总标题，克拉拉评价说是“梦幻般、充满着深厚感情的作品”^④，但它与早期的短小作品 Op.10（叙事曲）中浪漫的气质大为不同。早期作品中年轻的勃拉姆斯意图上接近舒曼的幻想色彩，而在晚期的钢琴小品中，虽然仍可瞥见他年轻时的浪

^④ 摘自 William Murdoch 著《勃拉姆斯》P260



漫，但已是成熟的勃拉姆斯经过润色的“浪漫”。勃拉姆斯依旧表现出对小调的热情：Op.76 中 7 首有 6 首为小调，Op.79 又是小调的组合——这也是浪漫主义时期“怀旧情怀”的惯有表现。勃拉姆斯此时炫技性的段落已经极为有限，而侧重于内省性的表达，痛苦但不沉重、哀伤但不绝望，是勃拉姆斯经过取舍后再凝练的浪漫主义情感，也是对勃拉姆斯晚期作品的最佳诠释。

勃拉姆斯钢琴小品中的标题有着独特的意义。自从 Op.76 开始，勃拉姆斯对拟定标题越发感到困难，他向朋友们征求意见，对于 Op.79，伊丽莎白^⑤建议使用“狂想曲”的名称，并附言：“就让这两首对我而言无名的乐曲披上你狂想曲这件朦胧的外衣吧！”^⑥而“狂想曲”是类似即兴而作，通常指根据民间音乐主题写成的自由幻想曲。Op.79 中的两首狂想曲中没有即兴的特征，相反的，都受着形式结构的影响：第一首接近奏鸣曲终曲的回旋曲式，一开始又出现了二重对位，是勃拉姆斯在晚年对巴赫的温习；第二首结构布局、乐段反复和结尾处理都显示出奏鸣曲的特征。勃拉姆斯钢琴小品的标题不是它们原本的意义：间奏曲往往是柔和、发人深省的；随想曲是热烈、刚健有力的；狂想曲则比前两者规模更大些。其中融合了古典与浪漫的双重含义，同时体现着勃拉姆斯在这两方面的成就。

第一章总结

奏鸣曲、变奏曲和钢琴小品突破了创作体裁和阶段的一般概念，是勃拉姆斯钢琴音乐的大目录，从三个方面体现着勃拉姆斯钢琴音乐“古典与浪漫整合”的美感特质：奏鸣曲中勃拉姆斯在古典形式上表现“大胆的精神”，注入浪漫主义的气质；变奏曲方面他则收敛了自己的胆气，再现了古典主义的风骨；在浓缩他人生精华的钢琴小品中，兼取古典与浪漫之长。这一美感特质，既是勃拉姆斯钢琴音乐独特风格的形成基础，又是对其进行美学探究的出发点。

^⑤ 伊丽莎白·冯·赫佐根伯格 (Elisabeth von Herzogenberg)，勃拉姆斯终生的密友。

^⑥ 伊丽莎白·冯·赫佐根伯格于 1880 年给勃拉姆斯的一封信。



第二章 勃拉姆斯钢琴音乐在文化发展中的比照

勃拉姆斯是浪漫主义者中贝多芬精神的继承者，他也推崇巴赫并学习巴赫的复调音乐，在音乐史上似乎早有定论：勃拉姆斯是个传统主义者，他“不像李斯特或瓦格纳那样面向未来，却似门德尔松那样留恋过去，与古典传统紧密结合。”^① 指挥家彪罗称他与巴赫、贝多芬为德国乐坛的“三B”，这次善意的联系加深了勃拉姆斯复古、保守的印记，掩盖了勃拉姆斯音乐中的浪漫主义因素，从而忽略了勃拉姆斯音乐中的二重性。勃拉姆斯钢琴音乐中存在与古典主义和浪漫主义音乐同质的因素：他对巴赫、贝多芬的继承，受舒伯特、舒曼的影响。他的钢琴音乐实质体现着继承与发展，从勃拉姆斯与瓦格纳对“传统”的见解上的异质对比中，便可认同他们具备同样的创新意识。即便是与古典主义和浪漫主义的同质比较中，勃拉姆斯的钢琴音乐同样有着继承延续中的变异——延异。在古典主义的历史纵轴、浪漫主义的时代横轴，以及与瓦格纳对比形成的第三轴的三维空间中，确立了勃拉姆斯钢琴音乐的坐标。勃拉姆斯从中作出了对“传统”的诠释，既有对传统的认同和离异，又有对时代的顺应和淘漉，甚至预示了未来，体现出历史的革新性。

第一节 古典主义流脉中勃拉姆斯的延异

勃拉姆斯直到 20 岁时对于他同一时期的作曲家的作品还是知之甚少，师从马克森使他深入地洞察到贝多芬和巴赫的艺术。自从巴赫、贝多芬吸引了他，他的创作理想就随同古典主义一致发展。他沿着这一思路在充分挖掘主题、组织材料上展示出才华，又以他自律的本性和见树木又见森林的整合能力在传统中延异。勃拉姆斯是古典主义线索上的作曲家，贝多芬之后对于古典的延续，没有人能像勃拉姆斯一样创作出如此感人的作品。勃拉姆斯是贝多芬的继承者。

勃拉姆斯最早出版的作品钢琴奏鸣曲 Op.1，在开篇借鉴了贝多芬伟大的奏鸣曲 Op.106：

^① 保·朗多米尔著《音乐历史》P264

舒伯特也可谓这样，但他是贝多芬同一时期的晚辈，并非贝多芬的继承人



勃拉姆斯又将自身的音色融于整体，他对主题的创作显然是经过深思熟虑的。但在第六小节从 C 大调转到 G 大调，第九小节跳进到降 B 大调和弦，正好也是“黎明”奏鸣曲的显著的发展进程，曾让勃拉姆斯受到“抄袭贝多芬”的指责。勃拉姆斯声明：“让其他人做他们想做的吧：我的‘大师’是贝多芬。”从他的创作中可以看出他具有判断力的眼光和谦逊的态度，真诚地向大师学习。

勃拉姆斯钢琴音乐中的奏鸣曲式大多效法贝多芬中晚期奏鸣曲的奏鸣曲式，除 f 小调钢琴奏鸣曲有五个乐章，其它主要的器乐作品中都是三或四个乐章，并且每一个至少有一个乐章是奏鸣曲式；呈示部结构清楚，主题对比鲜明；慢乐章为三段体，但更接近舒伯特艺术歌曲的风格。

勃拉姆斯不断向贝多芬学习，其组织材料的能力，发展乐思的潜质都可与他的前辈匹敌，而最终决定他创作特性的因素是气质问题——或者说是个性特征。贝多芬在他的音乐领域中始终是个最积极的人，他从不向命运低头，敢于冒险，以坚决的斗志创造奇迹，他的音乐都是在主张，总是戏剧化的、爆发性的。在音乐表现的积极性上，勃拉姆斯不同于贝多芬，他太谨慎，从不去主动迎接挑战，而是处处防范，勃拉姆斯擅长运用抒情性的音调回避斗争，这同时也是他的天分。贝多芬会在汹涌的气势中终止他的音乐，反复利用一系列戏剧化重锤般的和弦或节奏上的变化加以强调。勃拉姆斯只在 d 小调钢琴协奏曲中曾经用过这种方式，之后则更青睐平缓、细水长流般的旋律或复调手法。这一种不太容易使人振奋的方式，较适合他谨慎的本能和他对极端的回避。

勃拉姆斯走向衰老的同时他的谨慎也在滋长，从他作品中“速度”的这条线索上，可以窥见这一进程。在浪漫色彩较浓的早期作品中充满了 presto、allegro、molto adagio。在他更成熟一些的作品中，总体上还是稍快或稍慢的速度，但已显示出要求“适度”的倾向，采用了 vivace ma troppo presto、agitato(allegretto non troppo)的速度。他亦将速度变化的这一进程应用于谐谑曲



中，他早期作品中的谐谑曲乐章里是贝多芬和舒伯特式的四三拍或八六拍乐章，速度稍快，而他后来的作品中较多的采用了慢的、典型的勃拉姆斯式的谐谑曲或准谐谑曲风格：有时为三拍子，但更多的是方正的节拍，节奏由松散变得紧凑。这些变更为作曲上的奏鸣曲式的发展作出了重要的贡献，可谓一场曲式上的革命，也为勃拉姆斯的这类作品提供了变化多样的因素。

勃拉姆斯钢琴音乐中充斥着抒情性音调，其戏剧性处于最小值，而勃拉姆斯充分利用自由节奏和对位法给予的契机，保持了贯穿于四个大的乐章之中持续的趣味。他从巴赫那里继承了对位技法的古典传统，在其早期钢琴作品中就已揭示出对位思想，逐渐成为这位二十岁的年轻人杰出的创作工具。这样的篇章始于C大调奏鸣曲，虽说不如勃拉姆斯成熟时期的作品那样流畅，但仍然出色，第一乐章中的展开段激烈的卡农使人出乎意料：



勃拉姆斯此后的三四年时间里沉浸在对对位法的进一步研究与掌握中，自巴赫以后，再无哪位大作曲家可以超越。但他的有些作品被看作是练习一些专门的艺术性技法，显得沉闷无趣。然而，检验真正的对位法作曲家不在于他触及对位技法的深奥程度，而在于他作品中表现出举重若轻。例如《亨德尔主题变奏曲》的赋格，勃拉姆斯是引入了从亨德尔主题的开头部分而获得该主题的节奏动机，通过对这些强有力的节奏动机的模仿展开全曲：



不同于巴赫在《平均律钢琴曲集》48首中的赋格中配以各种对位技法：各种转位、扩大、二重对位，或是一个属持续音上的一段长结尾。而勃拉姆斯只利用



点滴恰如其分的材料，用单纯的手法将变化置于最严格的对位技法写作中，这是勃拉姆斯音乐的微妙之处，显示了他不过而立之年已具备的日臻娴熟的作曲技艺。

第二节 浪漫主义流脉中勃拉姆斯的延异

勃拉姆斯的钢琴音乐中有着巴赫和贝多芬的最强烈的影响，他对古典主义延异的同时，对浪漫主义也采取了同样的态度。曾有一些艺术家 1853 年云集阿尔特堡（Altenburg）讨论，发觉勃拉姆斯降 e 小调谐谑曲与肖邦降 b 小调谐谑曲的相似之处。这些只是所谓的相似之处，浪漫主义的热情充斥于这一时期的许多作品中，如今很少将勃拉姆斯和肖邦相提并论。但这种舆论批评在较早的时期里为触发人们思想中的同类对照作了准备，在对照中，舒伯特和舒曼对勃拉姆斯的影响更突出重要。

勃拉姆斯深深的钦佩舒伯特富于表现力的旋律、奇迹般诗意的转调，他从舒伯特那里继承了一些和声色彩的变化与对位技法的运用，不同之处在于：舒伯特往往营造出即兴创作的效果（他的魅力也在于此），而勃拉姆斯常常显示出更强烈的理性。舒伯特通过音乐寄托对光明的憧憬和希望，“我的作品之所以存在，是由于我对音乐的理解和我的苦难。”^③舒伯特的精神在勃拉姆斯晚期作品的一些间奏曲中随处清晰可见，不仅是舒伯特精神在勃拉姆斯作品中的回声，而且已被勃拉姆斯吸收消化为自己风格中的因素，这些间奏曲恰恰也是勃拉姆斯最个性化的作品。

对乐句的处理，舒伯特的乐句是基于德国民歌自身的方正性，常采用方正的结构最规正的处理：两小节一句的四乐句或四小节一句的四乐句。而勃拉姆斯非常乐于处理非方正性乐句，在任何情况下都是轻车熟路。不同长度的乐句、部分重叠的乐句、以不同速度进行的旋律线的复合，这些都是对位法作曲家惯用的手法，勃拉姆斯尤其喜欢五小节的乐句，如海顿主题变奏曲，降 E 大调钢琴狂想曲，A 大调钢琴四重奏慢板乐章。

勃拉姆斯与舒曼家庭的密切关系使他也深受舒曼的影响。勃拉姆斯从舒曼那里学习到将浪漫的诗意和幻想性贯穿到钢琴音乐中，《舒曼主题变奏曲》Op.9

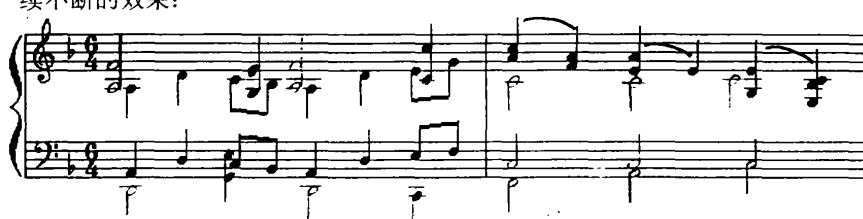
^③ Joseph Machlis 著《音乐欣赏》W. W. Norton & Company, New York, 1977 第四版 P74



中十分推崇舒曼的风格：第二段左手的断奏有模仿舒曼《交响练习曲》中的第一变奏的迹象。

舒曼对简洁的、格言式的音乐动机十分偏爱，在他 1830 年发表的《阿贝格变奏曲》Op.1、1834 年的《狂欢节》Op.9 都是用短小的动机进行发展。1853 年舒曼、勃拉姆斯和迪特希里（Dietrich）以约阿希姆（Joachim）的格言 F.A.E.（自由-然而-痛苦）写作小提琴与钢琴奏鸣曲。勃拉姆斯受舒曼音乐创作中格言写作的启发决定需用一个音乐格言，并为自己选择了 F.A.F.（自由-然而-快乐）。两个格言（尤其是第二个）一次又一次的在他的音乐中滋长，F.A.F.，建构了一个省略了一音的三和弦的琶音，代表一种主题的类型，也成为勃拉姆斯的偏爱。《f 小调奏鸣曲》的回旋曲式终乐章 F 大调第一插段旋律的模进，取自 FAE 这几个音符为主题的开始；其晚期作品 Op.118 No.1 的结尾转为 F 大调，其中的音程变为 FAF，勃拉姆斯直至晚年对这一格言仍旧念念不忘。琶音式格言主题通常会比音阶式旋律缺乏表现力，但它们有备于进行对位的处理。勃拉姆斯因此也越来越喜爱用琶音式格言动机，他作品中由此生成的出色音调也证明了勃拉姆斯旋律上的创造力。琶音式格言动机在他诸多创作习惯中最引人注目，又最不幸地成为不易被识别的个人特征。

交叉节奏也是勃拉姆斯的习惯之一，它是一种历史悠久的技巧，早在文艺复兴和巴洛克音乐中就十分常见，在舒曼的音乐中也常常被应用。舒曼通过跨小节的切分法，有意地将重音转移，营造出节奏上强烈的动力感。勃拉姆斯利用三对二或二对三的交叉节奏扩充了舒曼的跨小节的切分法，将舒曼强烈的节奏悸动拓展。像钢琴浪漫曲 Op.118 No.5 中的变化影响了整个结构，呈现出连续不断的效果：



音色和形式在音乐的世界里处于相对的两极，与勃拉姆斯同时代的人中，多数从事着对新的色彩性音色的发现，而勃拉姆斯是“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，也是继承了舒曼钢琴音乐创作中多层面的立体交响感。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表现上能想象或意识到最精致的色彩主题。这种感觉上的才能在他后期的作品中更加明显，在他最后的钢琴小品中变得醇美。

关于他的和声，在他的一些纯粹的、直接由块状和弦组成的作品与他大多数更流畅、更富色彩性的作品风格形成鲜明的对比。如：浪漫曲 Op.118 No.5，和叙事曲 Op.10 No.3。Op.10 No.3 是一个十分新颖的小品，两只手距离很大，见它的开始：



而他对和声演变的首要贡献不是去开创新的和声语汇，而是去立法、规范。舒伯特和舒曼的和声都表现在突然而频繁的转调和在大小调之间的快速变换，他们凭借直觉在转调、色彩性和声领域中有所发现，勃拉姆斯在此基础上，将他自身更高一筹的音乐逻辑的才能运用于色彩性的对位上。勃拉姆斯的和声相当丰富，但仍是传统和声的程式，丰厚的和弦不时同粗略的复调结合对比，既适合古典大师们的和声体系，又扩大了这一体系的资源，建立了新的、可行的规范。

勃拉姆斯钢琴小品是他的交响曲和许多杰出作品中所有技艺的尝试与缩影，但这不单指他对材料、形式、对位法的精通，也体现出勃拉姆斯观念的变化。从对大型作品的努力和责任中解脱出来，他变得悠闲、谨慎，甚至感情脆弱。年轻时代的激情被岁月消磨，最终揭示出一个温和又浪漫的勃拉姆斯，以往他从没有这样揭示自己——仅仅在他的歌曲中保留有些许痕迹。这些小品中，勃拉姆斯不再像他的较大型的器乐作品中那样徘徊在贝多芬的影子里，形成了属于勃拉姆斯自身的小型作品。相比之下，舒伯特的“即兴曲”、“音乐瞬间” 始创了类似歌曲曲式的小型器乐曲，将小型器乐曲作为写作声乐曲的模板；舒曼的小型性格曲，如《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》，用标题将这



些乐曲置于浪漫时期的美学范畴，标题同时也是乐曲的灵感来源；勃拉姆斯的钢琴小品不借鉴其它而是依据内心需要，让自身的风格自然发展。这些钢琴小品的标题被勃拉姆斯重新理解，其意义加以改变，更能体现他钢琴音乐的钢琴特性。在他完成了 Op.118 和 Op.119 后写信给辛姆洛克：“这次我完全不能说它们是内心独白或即兴演奏，这些都无法达到最佳效果。也许它们只能叫作‘钢琴曲’！”^③

盖林格认为德国民歌是勃拉姆斯的旋律之父，是勃拉姆斯旋律的典型特征。即使不知道他的一些旋律的确凿出处，几乎也都被认为是源自民歌。舒伯特、舒曼都只是从民间音乐中借用一些音调，甚至以往的贝多芬、巴赫对民间音乐的运用上都无法与勃拉姆斯抗衡。勃拉姆斯自称是“真正的德国人”，他强烈的爱国热情促使他收集整理出版德国的民歌，他的钢琴音乐情系着德国本民族的民歌传统，《C 大调奏鸣曲》行板乐章的 c 小调主题取自一首古老的德国情歌：Minnelied；其钢琴音乐也十分钟情于异国的民间音乐，如匈牙利舞曲^④。勃拉姆斯在他的钢琴音乐中对德国民族性底色的强化和对其他民族民间性质素的醇化，造就出勃拉姆斯鲜明的民族性风格，他完全称得上德奥作曲家中最具纯粹民族性的人。

第三节 勃拉姆斯与瓦格纳对待传统的比较分析

19 世纪 50 年代以后，勃拉姆斯和年长于他 20 岁的瓦格纳走向对立的两极：勃拉姆斯和他的追随者约阿希姆（Joseph Joachim）反对在当时已具有撼人优势的李斯特、瓦格纳派的“标题音乐”，并带头在 1860 年声明的名单签名，坚持“纯音乐”的创作，形成勃拉姆斯派和瓦格纳派之间不可协调的审美分歧。面对瓦格纳的乐剧与勃拉姆斯对传统的维护，当时的社会公众用“未来的艺术作品”这一外衣，轻易地将两者的进步性作了区分：勃拉姆斯不像瓦格纳那样有优势，被描绘为是落后的作曲家。

人们总是十分敏锐的意识到和真正感兴趣的是勃拉姆斯精通以往的音乐，

^③ 摘自勃拉姆斯 1893 年自维也纳写给辛姆洛克的信

^④ 确切地讲，勃拉姆斯匈牙利舞曲实质上是“吉普赛舞曲”，因当时欧洲人吉普赛音乐即匈牙利音乐的错误观念影响很深。



但事实上，以往的音乐作品同是两位作曲家学习的对象，他们不同的生活经历和各自创作中不同的知识背景造成两者显著的差异。

瓦格纳性格外向，对于历史知识的获得主要靠读、听，或偶尔弹奏一下（巴赫的《平均律钢琴曲集》就是他永远的喜爱之一）。对于瓦格纳，传统的因素常常是为服务于特定的效果，例如乐剧《名歌手》（die meistersinger）具有明显的历史性趋向：第一幕以模仿教堂的赞美诗作为开场；管弦乐序曲具有鲜明的复调特性，瓦格纳将之称为“实用的巴赫”；他又把整个作品叫作“巴赫的继续”。但是，既不是巴赫的复调，也不是贝多芬的展开技法给予瓦格纳乐剧的创作以重大影响。瓦格纳更愿意用启发性的、粗略的方式，暗示就足够了。

对于勃拉姆斯，研究历史上或他同时期的作曲家的音乐首当其冲，他不仅私下里而且公开的在他的音乐会活动和创作作品中借用过去的音乐，最初对古典大师的学习已经形成他创作整体中的一部分；他也不像瓦格纳那样几乎从不听取他人的创作意见，勃拉姆斯十分注重朋友和同行的建议，对给予他作品的批评也不置疑。研究其他作曲家的音乐为挑战自身的创作提供了材料，从而也推进勃拉姆斯继续向以往作曲家学习的进程。

在两者的藏书中，尽管瓦格纳的比勃拉姆斯的数量更多，但明显缺乏勃拉姆斯的音乐学上的广度和深度。瓦格纳更多的保留了历史的、神话的、哲学的和一般的人文主义的文学作品。关于音乐的书籍，有少量的音乐史、理论书籍、赞美诗集、传记文学和巴赫、亨德尔、格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬等等一些作曲家的作品集。但是，德国音乐以及有关德国音乐的书籍两者的藏书中都占很大比重。

19世纪爆发席卷欧洲的民族主义运动。在德国，普法战争期间的1870-1871年德国民族主义达到了顶峰，勃拉姆斯和瓦格纳都支持普鲁士，热情期待第二帝国的建立，祈望政治上分裂的德意志民族的统一。他们热爱和平的民族本质共同体现出他们的民族主义倾向，两人都以诚恳的兴致对待德国的遗产：瓦格纳主要致力于德国的民间神话，勃拉姆斯主要对德国的民歌感兴趣，两者对这些遗产都进行了系统广泛的应用，这是他们艺术观念与艺术表现中的一致性。

虽然勃拉姆斯和瓦格纳的创作都具有浪漫主义音乐的感情色彩，但他们的表情手法却相反：勃拉姆斯强调感情的深度，倾向于选择器乐曲的形式表现抽



象的感情，他也一直没有涉足歌剧的领域；瓦格纳则强调表情的广度，他希望直接具体的表现感情的活动，醉心于戏剧的创作。勃拉姆斯看来，音乐的体裁形式诸如奏鸣曲、交响曲、歌曲、钢琴曲等主要是音乐的表现方式与规则，而不只是结构框架。勃拉姆斯主要通过表情的深度表现和声的进行，从而抛弃了形式上的恢弘，与采用华丽的视觉形象的瓦格纳形成了鲜明的对比。勃拉姆斯最突出和典型之处在于强调客观现实性（瓦格纳则将这一点的作用置于第二位）：尤其是他的密集的、明显区别于他人的织体结构，丰厚的和声（不同于李斯特-瓦格纳色彩和声——以半音和声为基础，不协和和弦时常不解决而延续运用的和声迹象），暗示力量的、清晰的节奏-旋律特征（通过鲜明的赫米奥拉节奏表现）等等，都是以现实性为前提。但勃拉姆斯的音乐中确实存在表情的晦涩艰深，也曾因此遭受冷遇，这在于他在运用这些客观的历史经验时并非只是保持传统，而是通过不断地实践，从根本上重新解释和改变传统。他的历史知识为他提供了有形的材料，并借以实现对传统的变化。这种变化在他不同层次的创作中都有发生，规模有大有小。理解到这一点，才能意识到勃拉姆斯钢琴音乐中的情感表现是一种美轮美奂的真实。

传统留给勃拉姆斯较瓦格纳更深的印记，勃拉姆斯作为作曲家的实力很大程度上存在于他重新解释传统的思想中，存在于他的音乐中渗透出古典与浪漫的整合。他的确正如舒曼所预言的一样从事着“新的道路”，以他在今天的优势而不是19世纪晚期的偏见，音乐语言的创新中勃拉姆斯无须站在第二位。

第二章总结

“相比较而存在”。从比较中看出勃拉姆斯钢琴音乐在主题、曲式、对位、乐句、节奏、和声、音色以及体裁上的各种表象，其中不乏从巴赫、贝多芬那里继承的古典主义质素，也折射出从舒伯特、舒曼身上吸取的浪漫主义质素，勃拉姆斯历经选择、淘漉、继承、革新，最终以勃拉姆斯个性化的形态——古典与浪漫的整合公之于众。与他同时期而处于对立阵营的瓦格纳相比，他们是历史传统在浪漫主义时期的不同表现。在音乐文化的发展中，勃拉姆斯钢琴音乐决非“落后”，勃拉姆斯重新解释了传统而进行着“新的道路”，他既是历史之子，也是未来之母。



第三章 勃拉姆斯钢琴音乐的艺术思维

钢琴音乐是勃拉姆斯创作的起点，1851年《e小调谐谑曲》Op.4是他最初的作品。钢琴音乐也可谓勃拉姆斯创作的尾声，晚年的勃拉姆斯主要致力于钢琴小品的写作。在此期间，勃拉姆斯曾中断过写作钢琴独奏曲，但从未间断对钢琴的眷恋，始终关注着钢琴音乐。因此，勃拉姆斯的钢琴音乐是他的又一部传记，体现着勃拉姆斯创作的典型特征、总体的艺术风格、独特的美感特质，最重要的，也是更深层次的内涵在于他渗透出勃拉姆斯的艺术思维。通过分析他的艺术思维对勃拉姆斯钢琴音乐进行美学研究：解析其中的原因，发现革新性的问题，进行审美价值评判，是认识其美感特质基础上的深化。

第一节 主观—客观的一体化观照

通过勃拉姆斯钢琴音乐可以窥见其主观性的一面，即他钢琴音乐中的音乐风格。理论上对音乐风格的介定是音乐家的创作个性通过独特的艺术形式在他的全部创作中反映出来的基本特色，是音乐家长期的艺术实践中形成的，是音乐家成熟的标志。风格决不是纯形式上的东西，是由特定生活环境中的人所表现出来的，风格是形式与内容的一种综合。

勃拉姆斯钢琴音乐风格的主观表象之一：古典与浪漫的二重性。勃拉姆斯的血液中流淌着贝多芬的理性，也同样流淌着舒曼的抒情性，他的奏鸣曲与他的钢琴小品一样从未排除过鲜明的抒情性因素。勃拉姆斯维系古典主义的理想，不畏所受的批驳，他的勇气促使他将古典的因素与浪漫的结合，是贯穿于他一生创作的音乐风格。

勃拉姆斯钢琴音乐风格的主观表象之二：音乐语言的弗晰性。勃拉姆斯钢琴音乐中晦涩隐匿的内心语言，感情若隐若现，造成了他的音乐语言的弗晰性，不像贝多芬那样自信激昂的热情，也没有格里格一般的平易近人，致使他的钢琴音乐中除匈牙利舞曲、圆舞曲广为流传，而他的奏鸣曲、钢琴协奏曲却不易亲近。柯勒斯（Colles）博士曾说：“所有勃拉姆斯伟大作品的背后其实都有一个故事，只是它不像柏辽兹或李斯特那样戏剧化地呈现出来，这故事纯属勃拉



姆斯个人的隐私，所以他只有藉勃拉姆斯作品本身才能听到。”^① 因此，这些主观表象的音乐风格之后是勃拉姆斯潜意识的世界，对他的创作动机进行心理分析，寻找与之一体联系的客观因素，是一个不可或缺的步骤。

勃拉姆斯的钢琴音乐可谓他一生的传记，它独特的音乐语言风格记录了勃拉姆斯性格个性、感情生活等复杂的心理活动形式，它们都从整体上服从于勃拉姆斯本人的独特个性心理结构，而勃拉姆斯本人的心理结构无疑来源于社会思潮与时尚。因此，勃拉姆斯钢琴音乐风格的主观表象源自三个客观因素：

一、勃拉姆斯内心的情感世界。从有关他的生平传记看勃拉姆斯内心的情感世界，他是一个十分重感情的人，不论是亲情、友情或爱情，在他的作品中都有体现。然而，勃拉姆斯的个性似乎总存在着某种矛盾，使人难以理解。克拉拉谈到他时也说：“对我而言他几乎就像 25 年前那样是个谜，或者说是个陌生人。”如果照佛洛伊德的理论，艺术创作就是潜意识的升华作用，那么勃拉姆斯的音乐中应存有隐藏于他内心的冲突，他的理智与感情的交战、感性上的驱动与理性形式的抑制的二元对立。这是勃拉姆斯钢琴音乐风格中表现出的二重性的原因之一，也是在他作品中时有的艰涩暧昧而导致弗晰性的根源。

二、勃拉姆斯对作曲上取得成就的自我期许。勃拉姆斯对他创作有着极高的期许，这又不得不让人再次提及他的老师马克森（Marxsen）。马克森本人曾随莫扎特的学生和贝多芬、舒伯特的好友学习作曲，而对古典乐派和早期浪漫乐派的音乐有极深刻的理解。他告诉并要求勃拉姆斯作曲必须以贝多芬的成就为榜样，他不仅影响了勃拉姆斯写作变奏曲的技巧，更建立起勃拉姆斯对自己作品极高的自我期许：继承贝多芬所开创的浪漫派音乐，并超越贝多芬。因此，勃拉姆斯钢琴音乐从一开始就具有贝多芬影响下的古典精神，和力争超越古典而大胆尝试的浪漫精神的二重性，在他早期钢琴奏鸣曲中表现了“大胆的精神”——开创性和宏大的气势，但也存在有不尽人意的粗陋和狂乱：为了追求管弦乐的洪亮效果进行的拙重的延伸，或类似在《f 小调奏鸣曲》终乐章和第一乐章发展部中出现的几处临时凑合的伴奏音型。勃拉姆斯旨在追求完美，但期许超越的心理也造成他音乐语言的弗晰性。

^① Joan Chisell, Concerto in Symphonic Guise, in Philips CD Guide



三、西方音乐文化的潮动。“诚于中而形于外”，勃拉姆斯钢琴音乐风格存在于勃拉姆斯的主观世界中，在内体现了勃拉姆斯的性格个性，但音乐风格不完全是主观的，勃拉姆斯钢琴音乐风格的形成在外体现了外部客观世界的作用。勃拉姆斯所处的 19 世纪是个充满矛盾的时代：政治上分裂的德国形式与要求和平统一的民族夙愿相互冲突；顺应时代变迁、以浪漫主义为参照的观念，与复兴传统、以回归古典为指归的观念同时并存。西方音乐文化的基本精神是“求真”、“求全”，对音乐形式的研究和完善之上力求完美无缺，这种重视实体的文化精神从巴赫到贝多芬一直延续，已成为群体审美意识在勃拉姆斯心理结构中的历史积淀。勃拉姆斯的理想与早期大师们在作品中的理想一致，追求完美无缺，但现实中他时常是在尊重传统和超越传统的观念中，造成勃拉姆斯遵循与超越双向逆反的二重性格，凝铸在他的钢琴音乐中。

勃拉姆斯性格的二重性展示的是一个完整的人格，是一体化的，决非分裂于两极的变态的“二重人格”，勃拉姆斯的个性与他所处的历史时期、生活环境影响并形成他的世界观。勃拉姆斯是规则制度的支持者，伟大的古典主义传统的战士非他莫属，但勃拉姆斯不同于贝多芬在资产阶级上升时期那样彻底地战斗，他内敛的性格使他退回到内心世界；定居音乐之都维也纳，这里丰富的音乐资源造就了他对待音乐的兼容性。贝多芬可谓音乐家中的斗士，勃拉姆斯则称得上是音乐家中的哲人。无论面对的是支持还是反对，勃拉姆斯都能毫不拘泥的留守自己的空间，维系他的个性，这才是勃拉姆斯的伟大所在。勃拉姆斯喜爱巴赫、贝多芬的作品，也喜爱瓦格纳的作品，无论主观还是客观的冲击，他自由的选择了折衷主义的二重模式，是一位中间道路的传道者。他扮演的角色并不使人激动，而是以镇定的外表从事“新的道路”。

第二节 传承—新变的动态性把握

新与旧的辩证关系是历史中表现出更具决定性的因素之一，就此而言，音乐与其他的社会文化现象一样不例外。但将勃拉姆斯与历史联系时，总是十分敏锐的意识和注重他对传统的倾向，这也是历史的缘故。然而，现实距离 19 世纪的争论已经久远，对勃拉姆斯认识上的观念也随之演变，已经去掉了勃拉



姆斯身上“落后的”、“保守的”这些否定意义的标签，不再只用正面和负面、好与坏的价值评判来认知。传统是与时俱进的范畴，只有对既有文化价值接受的同时认同新的文化价值，传统才能发展。勃拉姆斯钢琴音乐在这一方面突出表现出传统与新变的动态意义，不仅在传统基础上有革新，在对传统的解构与重构中又成为现代音乐的先声，体现出勃拉姆斯钢琴音乐创作历程中显形与隐性的动态变化。

一、 传统基础上的革新性。

勃拉姆斯对传统的倾向性源自对巴赫、贝多芬古典质素的继承和舒伯特、舒曼浪漫质素的影响。但勃拉姆斯不是在自己的音乐中对以往进行单纯的追溯或模仿，而是在变革的思想意识下形成自身的风格，确立勃拉姆斯钢琴音乐的特性。看待勃拉姆斯的历史的、陈旧的观点，不是过于笼统的概括了全局，就是总在强调他与别人明显的类同之处，而忽略了他们的不同之处。勃拉姆斯曾受到汉斯·彪罗不友好的评论，彪罗在其专著《第十个贝多芬》中写道：“他（勃拉姆斯）是个模仿大师。”但从第二章中比较论述的结果证明，勃拉姆斯钢琴音乐在传统的基础上有着鲜明的革新性，在变革中发扬了传统而确立了他的个性风格，就此再举一例展开说明：

勃拉姆斯《C 大调奏鸣曲》Op.1 的开头部分与贝多芬《汉马克拉维亚》Op.106 (Hammerklaver) 奏鸣曲的开头有着相似性；且它的主题从 C 大调转至降 B 大调也与贝多芬《黎明》第一乐章雷同，这些所谓的相似性已被人谈论了许久，而勃拉姆斯本人聪明地知道它们只是表面上的，除了是对《汉马克拉维亚》和《黎明》中意义深远的手法予以肯定外，它本身是个完整体。勃拉姆斯在紧抓住前人的形式概念，在其发展部进行了革新，将如歌的主题进行卡农（见第二章谱例）

如歌的主题本身是无法自然而然地分成几个部分展开的，古典作品中，尤其在海顿、莫扎特和贝多芬的作品中，除非主题有一些成熟的足以独自成长的节奏型胚胎，对动机的处理手法很少运用在它们如歌的主题上。然而，勃拉姆斯用对位法与乐思结合，开辟了一条展开手法的新路，这也成为勃拉姆斯以后的交响曲作品中的一个长处。这种手法不只限于卡农和赋格段中，像这首《C 大调奏鸣曲》的发展部的高潮中，勃拉姆斯作出了革新的尝试。



二、 现代音乐的先导性。

音乐发展的每一阶段，破与立都同时存在，我们应该努力避免按照惯性思维评价音乐的变革。对于勃拉姆斯的音乐，最早认清其具有革新的一面并作了公正评论的是十二音音乐的创始人、现代音乐的革命家之一的勋伯格。他在1933年纪念勃拉姆斯百年诞辰的演讲的基础上发表了题为《进步作曲家勃拉姆斯》的论文，勋伯格从他本人面临的音乐问题中已借鉴过的许多地方来证明勃拉姆斯具有跨越时代的革新性。依照勋伯格对勃拉姆斯革新性的评论，勃拉姆斯钢琴音乐中所表现出来的和声用法以及主题乐句的结构，展示出勃拉姆斯在现代音乐上的先导性：

1、和声音乐上的先导性。现代音乐从某种意义上说，将传统的和声体系逐渐解体而走向极至，终结了传统和声体系的历史使命。传统和声音乐的发展史，首先是巴赫、亨德尔所处的巴洛克时期，低声部主导和声的纵向发展；其次，维也纳乐派代表的古典主义时期，高声部（旋律）逐渐成为音乐的主导，致使和声的横向前进；最后在浪漫主义音乐中，和声的低声部和旋律退出原先的主导地位，内声部渐渐成为和声活动的中心。整体上看，传统和声音乐的发展具有一种逐渐展开的趋势。但现代音乐的发展方向却完全相反，和声形式逐渐返回起点，具有显著的“压缩”的倾向。传统和声音乐是在把单音分解成为泛音的理论上创立发展，而现代和声的目的在于重新统一分解的单音，具有复古的倾向。可以说现代音乐趋向于超越巴赫、亨德尔，达到真正的复调音乐时代，勋伯格的作品就体现了巴赫和亨德尔的音乐思想。现代音乐“压缩”的原则逐渐取代了和声作为结构原则的地位，使大型音乐体裁演变成轮廓分明、短小精悍的曲风，现代音乐同时具有能量高度压缩的特点。

勃拉姆斯钢琴音乐隐藏着“压缩”的趋势：勃拉姆斯对复调的青睐在他早期的钢琴作品中就已经显露，逐渐又将偏好至于内声部，在他创作变奏曲的阶段“内声部旋律化”成为它的习惯之一，例如《舒曼主题变奏曲》Op.9；勃拉姆斯钢琴音乐中的对位手法不是照搬巴赫，同时吸收了舒曼创作中色彩性因素，合乎逻辑的发展成为勃拉姆斯自己的色彩性对位；他晚期的创作，例如Op.119 No.1充满了不谐和音，勃拉姆斯也为之注释：“每一个节奏和每一个音符听来就像渐慢演奏的乐段，好像想把忧伤从每个单独的音符和节奏中吸出



二、 现代音乐的先导性。

音乐发展的每一阶段，破与立都同时存在，我们应该努力避免按照惯性思维评价音乐的变革。对于勃拉姆斯的音乐，最早认清其具有革新的一面并作了公正评论的是十二音音乐的创始人、现代音乐的革命家之一的勋伯格。他在1933年纪念勃拉姆斯百年诞辰的演讲的基础上发表了题为《进步作曲家勃拉姆斯》的论文，勋伯格从他本人面临的音乐问题中已借鉴过的许多地方来证明勃拉姆斯具有跨越时代的革新性。依照勋伯格对勃拉姆斯革新性的评论，勃拉姆斯钢琴音乐中所表现出来的和声用法以及主题乐句的结构，展示出勃拉姆斯在现代音乐上的先导性：

1、和声音乐上的先导性。现代音乐从某种意义上说，将传统的和声体系逐渐解体而走向极至，终结了传统和声体系的历史使命。传统和声音乐的发展史，首先是巴赫、亨德尔所处的巴洛克时期，低声部主导和声的纵向发展；其次，维也纳乐派代表的古典主义时期，高声部（旋律）逐渐成为音乐的主导，致使和声的横向前进；最后在浪漫主义音乐中，和声的低声部和旋律退出原先的主导地位，内声部渐渐成为和声活动的中心。整体上看，传统和声音乐的发展具有一种逐渐展开的趋势。但现代音乐的发展方向却完全相反，和声形式逐渐返回起点，具有显著的“压缩”的倾向。传统和声音乐是在把单音分解成为泛音的理论上创立发展，而现代和声的目的在于重新统一分解的单音，具有复古的倾向。可以说现代音乐趋向于超越巴赫、亨德尔，达到真正的复调音乐时代，勋伯格的作品就体现了巴赫和亨德尔的音乐思想。现代音乐“压缩”的原则逐渐取代了和声作为结构原则的地位，使大型音乐体裁演变成轮廓分明、短小精悍的曲风，现代音乐同时具有能量高度压缩的特点。

勃拉姆斯钢琴音乐隐藏着“压缩”的趋势：勃拉姆斯对复调的青睐在他早期的钢琴作品中就已经显露，逐渐又将偏好至于内声部，在他创作变奏曲的阶段“内声部旋律化”成为它的习惯之一，例如《舒曼主题变奏曲》Op.9；勃拉姆斯钢琴音乐中的对位手法不是照搬巴赫，同时吸收了舒曼创作中色彩性因素，合乎逻辑的发展成为勃拉姆斯自己的色彩性对位；他晚期的创作，例如Op.119 No.1充满了不谐和音，勃拉姆斯也为之注释：“每一个节奏和每一个音符听来就像渐慢演奏的乐段，好像想把忧伤从每个单独的音符和节奏中吸出



几个七拍乐句之后，到达旋律的高潮并要收束。多数音乐家可能感到这里在期待着一个展开，但是何种方式会成为勃拉姆斯式的呢？他将循环中的两个不均等的部分都加倍，起初的 3 2 2 变成 3 3 2 2 2 2。在两个三拍的小节中，旋律进行了史无前例的升腾；在四个两拍的小节旋律又下降并在相同的律动中结束。这是一次艺术史上都罕见的情感的彻底宣泄。



从这一实例看出：勃拉姆斯是基于最少单位的素材出发，尽可能采取有机的结构引出富于变化的结果。“散文音乐”的不规整性是靠最少的素材实现最大限度的多样性，勋伯格的 12 音技术也是基于这个基本观念，仅由 12 音排列的一个音列为基础，并充分运用由此产生的一切可能性创作出富于变化的音乐。勃拉姆斯不规则性乐句结构的创作原理与勋伯格 12 音技法的根本手法殊途同归，勃拉姆斯是“散文音乐”的开路先锋，从这个意义上来看，勃拉姆斯对现代音乐的先导性意义极为重大。

三、创作过程中的动态变化。

以动态的眼光审视勃拉姆斯的钢琴音乐，在勃拉姆斯钢琴音乐的创作历程中有一张外在的、显性的动态形式图，以及一张基于内心的、隐性的动态趋势图。

从勃拉姆斯钢琴音乐创作早、中、晚期的阶段性的动态变化，勾勒出显性的形式图。勃拉姆斯早期的钢琴奏鸣曲中有许多浪漫主义的幻想和色彩，他不时表现出的“大胆的精神”不失为年轻时在追赶时代的潮流。然而，这种早时的勃勃雄心不断消减、隐退，在他中期的变奏曲创作阶段更加明确了这一变化趋势，《舒曼主题变奏曲》Op.9 中的延伸和压缩的自由度比后来的《亨德尔主题变奏曲》和《帕格尼尼主题变奏曲》都要大些。最终，勃拉姆斯在表现他内



心世界的钢琴小品中找到归宿，年轻时的激情多已经在这时退让给内省的精神领地，勃拉姆斯更加谨慎，精工细做，这时的他总是将逻辑性置于戏剧性之前。

勃拉姆斯钢琴音乐体现的显性的动态形式有一个隐性的根本动因：他内心情感生活的驱使。前文已分析过勃拉姆斯崇尚完美的性格，造成他超越前人的心理期许，同时，在他刚步入音乐生涯时就受到舒曼极高的赞誉也是一个沉重的压力，驱使勃拉姆斯以尖锐批判的眼力不断的超越与革新。勃拉姆斯总归是一个谨慎自律的人，他为实现超越而激发了“大胆的精神”很快又被自律的意识限制，退回到维护古典主义的形式理想，退回到巴赫的风格，退回到他内敛的精神深处。勃拉姆斯的创新精神不同于贝多芬，他不会去冒险，而是在贝多芬创新的基础上又作更具体细致的变革。在从追求完美到谨慎自度的动态趋势下，勃拉姆斯钢琴音乐内含着他用理性约束激情的动态趋向。

第三节 二元对置—异相对比的审美性把握

一、勃拉姆斯钢琴音乐中结构的异相对比

解析勃拉姆斯钢琴音乐，可以鲜明的体验到其中的古典主义均衡和浪漫主义气息。若对其进行解构，可见它二元的结构构成。从前文对勃拉姆斯钢琴音乐作品素材、创作手法以及创作思维的剖析中，也都呈现出二元对置的结构形态。

1、创作素材的二元结构：勃拉姆斯钢琴音乐中选用的体裁一方面是将古典音乐体裁作为指导范型，诸如奏鸣曲、谐谑曲、变奏曲、赋格等，但另一方面，勃拉姆斯时时避免模仿常规，力图摆脱陈旧的束缚：他喜爱浪漫时期短小作品的形式，融入了丰富的技法；他的谐谑曲近似他间奏曲的风格；他将变奏曲演变成不同于贝多芬的“性格变奏”；他的赋格曲也是不同于巴赫而类似现代自由的赋格风格。

2、创作手法的二元特征：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，但他周围的音乐家的写作技法同样影响着他，如舒曼的大块和弦和三对二的交叉节奏、约阿希姆的格言动机等前文论及的许多技法，激发了勃拉姆斯的兴趣，形成了他的创作习惯。



3、创作思维的二元对置：勃拉姆斯钢琴音乐常被认为是古典乐派优秀传统的继续，有严谨的结构、凝重的织体和深沉的理性。但勃拉姆斯又从另一方面引入了新的艺术思维，他借鉴舒伯特艺术歌曲的风格，舒曼浪漫抒情的因质以及民间音乐清新通俗的气韵，建构起他音乐中哲理性与世俗性结合的二元创作思维。

在这些二元的结构中，勃拉姆斯萦回于沿袭传统与摆脱过去二者之间，他对新确认的价值肯定的同时，又对处于消亡中的价值予以肯定，二者兼重中有偏重，偏重而又不偏废，勃拉姆斯因时求变，因变致新，他音乐结构中的二元对置在新变的动势中形成异相的整合，在勃拉姆斯钢琴音乐古典与浪漫整合的美感特质中又体现出它的审美价值，同样是异相对比中的音乐美。

二、对勃拉姆斯钢琴音乐的审美评判

勃拉姆斯钢琴音乐的审美价值凝结了勃拉姆斯创作的天才、进步的思想、丰富的情感和精湛的技巧，是物化于钢琴作品中潜在的价值，从音乐美的各个方面体现了古典与浪漫整合的美感特质：

1、形态美。形态美是音乐给人以听觉上的美感。勃拉姆斯钢琴音乐似乎在听起来有艰涩深邃的印象，但明白了勃拉姆斯在作品背后为传承与新变探索新路的艺术思维后，再聆听他的音乐则更加耐人寻味。它记录的是一种兼容而深刻的音乐语言，其中的和声、节奏、对位、主题发展等等都是勃拉姆斯历经对古典的继承与淘漉，对浪漫的选择与革新，是千锤百炼之后的精华。

2、情态美。勋伯格说勃拉姆斯“一刻也没有放弃过美与情感”，勃拉姆斯钢琴音乐中的情态美是他寄托于形态美的各种情思。勃拉姆斯内心丰富细腻的情感变化，尤其他热情但又压抑的矛盾心理都反映在音乐之中。不论是他的奏鸣曲、变奏曲或钢琴小品都是勃拉姆斯内心的语言，他用抒情的旋律、复调手法或特征性的节奏将他不同层次、不同程度、甚至难以言状的矛盾整合于音乐中。

3、意态美。这是勃拉姆斯钢琴音乐中从乐技到境界的升华。早期作品中时常出现“炫技性”的创作，但勃拉姆斯对古典传统的维护和他的自律性，使他对音乐的表现指向内蕴于深层的意境、意韵，而不是外在的炫耀与展示。勃拉姆斯通过心灵的体验，在将自由与规范、古典与浪漫的整合中获得精神的超



越，使音乐从自由王国走向必然王国，实现了意韵美。

4、风格美。勃拉姆斯钢琴音乐正是由于古典与浪漫的整合的美感特质确立了自身独特的风格，它是勃拉姆斯审美理想和创造的追求，勃拉姆斯钢琴音乐中兼容的情感与理性、理想与现实、古典与浪漫是造成勃拉姆斯独特性的基础。他独树一帜的音乐风格的融入，也使得音乐流派中千人千面，更加丰富。

第三章总结

勃拉姆斯钢琴音乐的艺术思维即将音乐思维的兼容性和音乐艺术的整合性相结合。其二重性的音乐风格是勃拉姆斯内心世界、自我期许和社会时代等客观因素的主观表象，在主观和客观的一对关系上体现出一体化；“古典与浪漫的整合”这一特质，又动态的反映出勃拉姆斯钢琴音乐传承与新变的关系，勃拉姆斯不仅对传统有所突破，同时也是现代音乐的先导，他的创作历程也是动态变化的；勃拉姆斯钢琴音乐中可以解构出二元对置的结构，勃拉姆斯将它们会通交融达到异相对比，在形态、意态、情态和风格上都反映了整合的美，升腾出它的审美价值。



结 语

从全部音乐史中综合评判勃拉姆斯，不可否认他维护传统、忠于传统的坚定性，但这并不能妨碍再认识他的独创精神。再次引用勋伯格对勃拉姆斯的评价：“认识到这一点是很重要的，即在所有人都信奉‘表现’时，勃拉姆斯证实了他在一个世纪无人问津的领域里是一个革新者，他并没有放弃美与情感。”一个伟大的作曲家常常在某一方面存在“革新的”一面，问题是如何透过表面现象去认识其根源，这无比重要。

再从勃拉姆斯纵贯创作生涯的钢琴音乐中来评判勃拉姆斯，又不可否认他既遵循传统又追随时代的特征。他高超技艺与刚正不阿的品格，加上他不惜一切代价追求逻辑上的无懈可击，使他时时的重复使用勃拉姆斯式的手法并将感情规范化。纵观勃拉姆斯钢琴作品时，常会一再现勃拉姆斯式的三度和六度、勃拉姆斯的织体或三比二的交叉节奏、二重对位，又如“多情的”“内省的”描述性词语，它们在其钢琴作品中的积聚，凝结成勃拉姆斯钢琴音乐“古典与浪漫的整合”的美感特质。在勃拉姆斯生活的那个时代，在一个越来越醉心于和声及其复杂化的时代，他清楚而明智的意识到通过约束泛滥的情感进行规范的必要性。他极具判断力的眼光使他既从巴赫、贝多芬那里继承古典的传统，又在舒伯特、舒曼身上学习到浪漫的新物，以他个人的方式和包容的心建立起情感的理性规范，是一种简约、完美的典范。因此勃拉姆斯对自己总是过高的要求，从不允许质量低下或略欠完美的作品问世。他曾说：“作曲易，别掉一个音难！”

从勃拉姆斯钢琴音乐以其创作特点展示出独特的美感特质和艺术思维，确立了它在音乐文化发展中存在的地位，它的音乐美中既包含着潜在的价值又体现出它的现实价值。潜在价值是勃拉姆斯钢琴作品中丰富多样的技艺、真实内敛的情感以及整合的创作思维，没有这些潜在价值，勃拉姆斯的钢琴音乐也无法存在，但从社会文化的角度而言，如果社会不需要它，对它无所“求”，它的价值同样无法存在。确切地说，它没有了现实价值，其本身也非现实的存在。



在勃拉姆斯钢琴音乐中体现的整合性，正是社会历史对它的动态需求，勃拉姆斯的艺术思维兼容了传统与新变，无论是他的个性或是时代赋予他的惯性，体现于钢琴音乐中的古典和浪漫是动态的结合与发展的结果。回顾传统并不意味着保守、退步，更何况音乐只有变化，没有进化。勃拉姆斯借用整合的方式描绘着音乐中的变化，被勋伯格发现，被后人认同。或许可以说，勃拉姆斯音乐的现实价值远远不止这些，而这些只是从他的钢琴音乐出发，只涉及它的美学意义和文化学意义，随着历史的前进和现代音乐的发展，勃拉姆斯音乐的现实价值会被社会更深入地认识，这必定是一个更广阔的前景。

纵然，勃拉姆斯从未说过他写作了未来的音乐，恰恰总还有一些人在强调勃拉姆斯“保守性”的一面，而且，一直以来，勃拉姆斯扮演的都是并不使人激动的历史角色，但最终还是历史将勃拉姆斯镇定的外表层层剥开，显露出内中闪耀的光芒。