

第一章 浪漫主义音乐

第一节 浪漫主义音乐阐述

一 词源及用法

浪漫主义音乐大约是指从 1790 至 1910 年这一时期的欧洲音乐（因此有时称此为浪漫主义时期）。

浪漫主义一词在字面上源于 Romance，是方言拉丁语，那是古代法兰西方言。从此词派生出法语 romantic 或 romant、德语 Roman、英语 romaunt，用以指诗或传奇，那是罗曼语文学中最重要的部分；既然这种文学最主要的特征是冒险和放纵的想象，反过来浪漫主义一词又变成指这些作品的取材、构思和风格上的冒险性质。因此一开始就与基于古典格律的，有条条框框限制的文学形成对比。形容词“浪漫派”（Romantic）早在 1659 年首次出现于英国（在法国和德国是在十七世纪末），在十八世纪时已普遍使用，通常作为“野性的”（wild）或“幻想的”（fanciful）的同义词（约翰逊博士）。值得注意的是一直到十九世纪时派生词“浪漫主义”（Romanticism）才被用来指艺术和思想的一种潮流。虽然在凯鲁比尼的《埃莉扎》（1794 年）中有 romanesque（浪漫的，此处用法与“奇怪的”有关）字样出现，但它使用于音乐的最早年代现在已不能确切知道。无论如何，“浪漫主义”这个词在德国的普遍使用是从霍夫曼（E.T.A.Hoffmann）以后，在他的一篇关于贝多芬器乐作品的文章中讨论了贝多芬的浪漫主义。在浪漫主义定位之后，便出现了许多浪漫派作曲家，成就了许多浪漫主义音乐作品。这些作品都共同反映出了浪漫主义音乐作品的典型特征，它继承了古典主义传统，并在此基础上有了新的探索。

二 浪漫主义音乐文献综述

刊名/专著名	关于浪漫主义的阐述
牛津简明音乐词典	<p>浪漫主义：比起形式或结构上的考虑，他们更注重感情和形象的表现，因而浪漫主义成为古典主义的对立面。……非现实性的因素又</p> <p>在一些音乐作品中反映出来，如韦伯的《魔蛋射手》和柏辽兹的《幻想交响曲》中“女巫的安息日”。³</p> <p>古典主义：具有规则性本质的音乐，明晰和平衡是其特点。在形式美和感情表达之间，相比之下更注重前者。⁴</p>
中国大百科全书《音乐·舞蹈》	<p>19世纪初中叶近半个世纪间，发生在欧洲的一种新的音乐潮流和创作风格，它的影响一直延续到19世纪后半夜。特征之间有许多共同点，同时又具有音乐艺术所独有的特色。这些特征是：1，强调个人主观情感的表现。浪漫主义音乐则把个人的命运和感受视为最重要的内容，音乐有时带有明显的自传性质，要求进一步解放个性和获得更大的精神自由。2，对大自然景物的表现占有愈来愈重要的地位。同启蒙运动时期的古典主义音乐相比，浪漫主义音乐中的自然景物的表现具有更为浓厚的主观感情色彩。3，在音乐中追求民族民间的内容和情趣。本民族的或其他民族的古老民间传说、故事，质朴单纯的民间音乐素材，在他们的创作中占据重要位置，从而使他们的音乐获得了某种清新、质朴的气质和格调。与古典主义音乐相比，浪漫主义音乐在这方面的追求是更加自觉的。4，在音乐的体裁样式和一系列表现手段方面都有自己的特色。在体裁方面特别重要的是出现了具有浓厚浪漫气质的新的器乐独奏体裁，诸如即兴曲、夜曲、叙事曲、谐谑曲、音乐会练习曲、幻想曲、各种富于民族民间色彩的圆舞曲、无词歌等，其中有相当一部分是带有标题音乐性质的。⁵</p>

³ 同 1, 976

⁴ 同 1, 233

⁵ 胡乔木. 中国大百科全书《音乐·舞蹈》[M]. 北京:中国大百科全书出版社, 1992. 364-365

<p>外国音乐辞典</p>	<p>音乐中的浪漫主义时期可以从 1820 年前后算起，至 1920 年前后结束。最广义地说来，从古典主义时期到浪漫主义时期的转变，可以说是从共性到个性的重点的转移，是从保守到自由的重点的转移，是从抽象到诗意的重点的转移。浪漫主义时期发生的风格与技术变化可以清晰地三方面看出：（1）和声，变化音迅速发展（变化音性质暧昧，给人以遥远和紧张的感觉，因而受到浪漫派作曲家的重视）。（2）乐队，从柏辽兹对于乐队表现戏剧性与诗意的可能性抱有新的看法，迅速发展巨型乐队。（3）乐器演奏技巧，跟上了变化音和声和大乐队的发展；钢琴和管风琴的性能大为扩展，为独奏家提供了具有更大的音域与音量的工具。</p> <p>旋律风格的变化（小型曲式更为抒情，大型曲式更为华丽）；节奏风格的变化（有些作曲家采用相互抵触的节拍和自由节奏速度，使节奏更加夸张）；以及曲式上的变化（浪漫派作曲家更多地追求织体的前后连贯，主题更加“有机”地发展和演化，交响诗中隐约与标题，乐剧中音乐与戏剧冲突的关系更加密切）。⁶</p>
<p>欧洲音乐史</p>	<p>浪漫主义音乐具有自己的一些风格特征。首先，在作品中重视和反映民族的特点，在民间艺术中寻求创作素材。其次，在作品中塑造了想象中的人物形象，这是由于当时的现实和他们的理想相对立所决定的。他们联系现实生活，用幻想的题材和形象来体现自己的理想和愿望。</p> <p>侧重感情，理性属于次要地位，对整个世界和现实生活的各种现象，都通过个人的主观感受来表现。因此抒情性、自传性和个人心理刻画就成为浪漫主义音乐的主要特征之一。</p> <p>很重视音乐与其他艺术的结合，为了作品能更直接地被听众理解，他们创造了标题音乐这种新的体裁。</p> <p>浪漫主义的音乐创造了许多适应它的内容要求的体裁形式。像多乐章或单乐章的标题交响乐、交响诗和音乐会序曲，像单乐章的随想曲、狂想曲、间奏曲，像各种器乐小品，还有标题性的小品套曲或小品集；并且发展了室内性的抒情歌曲和声乐套曲。</p>

⁶ 汪启璋、顾连理编译. 外国音乐辞典[M]. 上海:上海音乐出版社, 2005. 651-652

	<p>浪漫主义作曲家也在创作手法上作了许多革新。在主题的音调上加强了抒情的因素，在器乐作品主题中贯穿了歌曲的音调，在声乐作品的器乐伴奏里也增加了诗意的形象刻画。在音调中突出于民族民间因素的联系，加强和声和调性关系的色彩变化：像三度的调性关系、同主音大小调的转化等，适应美容的要求，出现了混合曲式以及单乐章奏鸣曲式，也对古典奏鸣曲式做了自由的处理。⁷</p>
--	---

笔者选取了四部在业内较有权威性的著作，分别为牛津简明音乐词典、中国大百科全书《音乐·舞蹈》、外国音乐辞典与欧洲音乐史。它们的出版年限都较新，因此已对前人的浪漫主义特征作了详细而又准确的分析。不难看出，虽然这几部作品中在对浪漫主义音乐特征进行叙述的过程中，有一些部分存在着不同的分歧，但在几个比较大的方面，大方向还是相同的。即反映出，浪漫主义时期，音乐的特征与古典主义时期是两种不同的音乐形式，不管在旋律，节奏或趋势和声上面，都有很大的区别。浪漫主义时期的音乐独树一帜，很有特点，作曲家在新的时期，也更注重表达自己内心的情绪与感想。因此在旋律方面，四部著作都说明了其注重情感与形象的表现，较古典主义时期更具抒情性与歌唱性。例如中国大百科全书《音乐·舞蹈》中就说明了其“音乐有时带有明显的自传性质，要求进一步的解放个性和获得更大的精神自由”。另外在交响乐作品中，乐队编制也进行了改革，扩大发展，说明在强弱的对比方面也有了很大的改观。节奏在浪漫主义时期也更加地自由，具体自由的方面在这几部著作中也有提到，例如自由节奏，相互抵触的节拍（即三对二的交叉节奏等等）。调式调性也更加自由，因为一切围绕的都是浪漫主义时期抒发个人情绪的主旨而来，色彩更加丰富，同主音大小调转换，各种各样的大胆的转调，变化音的迅速发展等等都比古典主义时期进一步发展了。关于主题，也是可圈可点，几部著作中都提到了浪漫主义时期，作曲家热爱塑造一个形象，再依据这个形象来进行下面的创作。这种形象大多是幻想的理想主义，用这种特定的形象来抒发内心的情感，表达自己的愿望。

⁷ 张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京:人民音乐出版社, 1983. 173-174

第二节 浪漫主义音乐特征总结

综上所述，浪漫主义时期的音乐风格特征是承袭了古典主义音乐的优良传统，并在此基础上有了新的探索。音乐形式上，它突破了古典主义音乐均衡完整的形式结构的限制，有了更大的自由性，单乐章题材的乐曲也出现了很多。和声上增加了不协和音的运用，常常使用七和弦与九和弦以及半音法和转调，增强了和声的色彩性。经过笔者总结与概括，浪漫主义音乐风格特征大致可以总结成如下几个方面：

一 旋律

浪漫主义时期的音乐注重情感的表现，旋律非常具有抒情性与歌唱性，强调个人主观情感的表现。作品具有幻想性，描写大自然的作品很多，因为大自然比较平静，没有矛盾，是理想的境界。作品常以不同国家的民歌作为创作源泉加以创作。乐队编制规模扩展，更多地重视乐器的个性色彩，追求音色的圆润与精致，音响效果更富有戏剧性，音乐的强弱变化也更加复杂。

二 节奏

浪漫主义时期的音乐节奏在各个方面都变得更加自由，灵活与夸张。切分音，不规则重音，不规则节奏层出不穷，促进了使用不均衡的乐句长度、节奏、甚至小节长度以获得特殊效果，和产生一种使节奏模糊的倾向。交叉节拍与自由节拍也被更广泛地运用在浪漫主义时期的作品当中。

三 和声

浪漫主义时期音乐和声调性变化更加丰富，具有色彩性。常使用副三和弦，远关系转调，等音变换转调，调性模糊等等。使用变化音和附加音，大量增加

没有准备的和不予解决的不协和和弦，以及七和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦的使用，调性和声扩展了。加六度和弦这样以前作为例外和偶然使用的和弦，现在有了突出地位，减七和弦也被赋予了一个特别的作用，标题音乐开始出现，使得作品色彩更加地丰富。

四 主题

浪漫主义时期的音乐常常具有多个主题，多个主题对比强烈，每个主题完全不同，性格形成鲜明的对比，有的柔美，有的坚定。主题更加发展变化，主题的变奏更加自由，不进行严格变奏，而是性格变奏。

五 情感

浪漫主义时期的音乐追求情感的表达，特别是表达个人的情感。强调音乐要与诗歌，戏剧，绘画等音乐以外的其他艺术相结合，提倡一种综合艺术。提倡音乐的标题性。重视民族，民间音乐，从中汲取营养，作品具有民族特色。作曲家怀有强烈的民族自豪感。强调个人主观感觉的表现，作品常常带有自传性质。

十九世纪浪漫主义音乐充满着梦想与激情，表达了当时的人们要求无拘束地表现感情，渴求未知的与不可知的事物。它充满了生与死的深刻思想，人类的命运必将自己主宰，神与大自然，对自己祖国与民族的骄傲，对自由的期望以及善对恶的最后胜利。

第二章 勃拉姆斯与《狂想曲》

第一节 勃拉姆斯生平与《狂想曲》的创作背景

一、遵循古典主义的结构原则

勃拉姆斯是德国著名的音乐家，作曲家与钢琴家。他生于1833年5月7日的德国汉堡，浪漫主义时期。他的父亲是一位可以演奏很多种乐器的职业乐师，并自然而然地成为了勃拉姆斯人生中第一位音乐老师，启蒙着他的音乐之路。他的父亲崇尚古典主义音乐，因此在教授儿子学习的过程中，也是有所偏向古典主义曲目的，小小的勃拉姆斯从小便得到了正规的音乐熏陶。在他稍大一点的时候，他的父亲推荐了一位老师，勃拉姆斯便开始跟随老师科赛尔（Cosel）学习钢琴，这是在他七岁的时候。科赛尔发现了勃拉姆斯的天赋，便推荐他继续跟随新老师爱德华·马克森（Eduard Marxsen）学习钢琴，作曲。他的老师爱德华也是一位非常遵循古典主义音乐的老师，他的教学仍旧有所偏向，常常教授一些德国古典主义时期的作曲家的作曲技法与作品。因此在老师的教学背景下，受他的深刻影响，勃拉姆斯从小就侍奉贝多芬等古典主义时代音乐家为典范，严格遵守德国传统的古典音乐。⁸在这种教育下，勃拉姆斯本身也对古典主义音乐为之深深地着迷，他练习的作品也都是贝多芬等古典主义作品，作曲的方向也是严格遵循古典主义结构原则的。因此在舒伯特等等很多浪漫主义的作品层出不穷的时候，在这样一个浪漫主义时代，勃拉姆斯并没有迷失自我，而是始终坚持自己的古典主义理想，坚持走自己的道路，充满着理性，是一个严格的古典主义者。

由于勃拉姆斯的作品及人品在音乐史上有着极重要的位置，又加之他的名字的第一个字母为“B”字，正巧与巴赫、贝多芬同为“B”字开头，所以人们称他

⁸胡乔木. 中国大百科全书《音乐·舞蹈》[M]. 北京:中国大百科全书出版社, 1992.

们为“三 B”。而这也正符合勃拉姆斯在音乐史上的地位——这是指挥家汉斯·冯·彪罗对他的评价。很容易可以看出，其他两位作曲家都是古典主义时期很有名的人物。勃拉姆斯也是一样，虽然生于浪漫主义时代的 19 世纪，这一时代是浪漫主义作品风靡全球的时代，各种作曲家如李斯特，舒曼等等浪漫主义大师前仆后继的时代，但是勃拉姆斯仍坚持反其道而行。他崇尚贝多芬以及巴赫，反对瓦格纳与李斯特，很难看出他是与门德尔松与舒曼是同时代的浪漫主义人物。十九世纪初，在法国革命的影响下，伟大古典主义时期作曲家路德维希·范·贝多芬曾在音乐领域为追求精神自由而奋勇搏击。勃拉姆斯深深地知道，在面对贝多芬这样一位音乐巨匠时，他是非常自惭形秽的。他在给朋友的一封信中写道：“在我身后，时时刻刻都能听到这位巨人的坚实的步履，你体会不到我是一种怎样的心情。”因此，他自己是非常非常渴望达到他的偶像贝多芬一样的精神与境界的。在老师的谆谆教诲与自己的刻苦努力下，他 15 岁时就有所成就，举办了自己的个人独奏音乐会。那时，他已经称得上是以为不折不扣的小演奏家了，他的演奏受到了人民的一致欢迎，大家都觉得他是一位不可多得的音乐人才，这其中也包括以后对他影响很大的罗伯特·舒曼（Robert Schumann）。但是鉴于他所受到的教育与他对贝多芬等古典主义大师的高度崇拜的热忱，他所演奏的曲目也都是巴赫，莫扎特，贝多芬等等这些古典主义时期的人物的作品。儿时的教育给了勃拉姆斯很深刻的影响，在他的思想中，只有古典主义时期的规整与理性的音乐才是最正统的，这在他以后的创作生涯中影响很大，他在写作过程中总是运用理性的古典主义结构原则。在他以后的创作中也不难发现，虽然他的作品都是一些非常具有个性的音乐作品，乐思充满着丰富的情感，但是他的作品大都是古典主义的结构原则，充满着理性。

二 受浪漫主义时代的影响

但是对于出生在浪漫主义时代的勃拉姆斯来说，他的作品并不仅仅是只有古典主义情绪的，对他自己来说，虽然他很坚守古典主义，但勃拉姆斯自己并不喜欢被称为古典主义者⁹。虽然从小到大的教育给了他根深蒂固的影响，但是对于他来说，古典主义的框架必须坚守，整体框架与结构属于古典主义的严谨与均衡的结构，但是其中的乐思，主题动机却是可以抒发自己内心激烈的想法的。因此在他的作品当中，给人的感觉不是一沉不变的乏味的重复，而是又不乏激情而炽热的情感，多变的乐思反映了勃拉姆斯这个创作大师另一个不太容易被人发现的另一面。就想《狂想曲》这首作品一样，虽然这两首小曲的写作都是运用规整的古典主义架构来写作的，不具有浪漫主义时期“狂想曲”特定的即兴演奏的特征，但是短短的两首小曲中蕴含了细腻真挚的感情表达与众多细节的浪漫主义因素，当然这与勃拉姆斯的成长大环境中经历过的以下几点是分不开的。

1. 生长于浪漫主义环境

勃拉姆斯生于浪漫主义时代，这是毋庸置疑的。虽然伴随他长大的老师都是坚守古典主义音乐的所谓的“陈旧派”，但是他的出生在浪漫主义时期的生长环境也给了他很大的影响。勃拉姆斯在小时候生活不是很富裕，常常需要自己靠演出或教授私人学生来赚取生活费。在他十几岁的时候，他就跟随作为职业乐手的父亲到处演出，在酒店里弹琴或教授学生。在这一段艰难的岁月中，勃拉姆斯深入了解到了德国民间音乐，并为之非常喜爱，这对他以后的创作也是影响很大的。在这一段时期内，勃拉姆斯也创作出了大量的曲目。其中有很多作品的选材与动机的组成都是来源与德国民间音乐。例如在勃拉姆斯演出的过程中，有一位出色的小提琴家对他注意很久，这便是爱德华·赖门伊（E·Remenyi），他是匈牙利小提琴家，他对勃拉姆斯的琴技大加赞赏，并向他介绍匈牙利民间音乐，展示自己民族的魅力。勃拉姆斯为之所动并表示出了

⁹ Schoenberg, style and idea, ed. Leonard Stein, (London 1975), p398

极大的兴趣，因此创作出了二十一首广为传唱的匈牙利舞曲。在他的创作生涯高峰时刻，他来到了维也纳，担任维也纳歌唱学院的指挥，并同时创作与演出。维也纳对勃拉姆斯也影响很深，他创作的大量圆舞曲与声乐曲也是在这种情况下写出来的。最后，勃拉姆斯也是一直生活于维也纳，直至 1897 年 3 月的逝世。

19 世纪浪漫主义时代，浪漫主义作品，特别是浪漫主义文学得到了长足的发展，表现为启蒙运动提到的理性主义思想得到了怀疑，一大批新兴革命作家出现了，这时也出现了许多想象力丰富而又个性化的作家的作品频繁出现，影响很大，人们也引起热议。勃拉姆斯是一个非常热爱书籍的人，他的藏书也非常多，书籍的范围从古至今十分广泛，对于浪漫主义时期的文学作品，他是非常喜爱的。在这之中，勃拉姆斯尤其喜欢德国的著名作家——霍夫曼的小说。霍夫曼是一名非常伟大的作家，出生在浪漫主义时期的他也深受浪漫主义文学的影响，因此他的作品中充满了想象，经常出现很多荒诞，怪异，令人十分不解但又充满着好奇趣味的形象。

接触了浪漫主义文学的勃拉姆斯，他的内心是充满了浪漫与幻想的。他喜爱霍夫曼的小说，尤其喜爱其中的具有幻想色彩的形象。在他心中，用这些理想的形象来表达自己内心深处的想法是再好不过了。这些生动形象，充满了想象力的浪漫主义文学深深地影响了勃拉姆斯，勃拉姆斯在喜爱这些浪漫主义文学的同时，潜移默化地把这种思想融入了他的创作过程中，因此他的那些作品，虽然架构在古典主义的框架下，但是其中也充满了浪漫主义情怀。他在创作过程中常常也树立自己一个幻想中的形象，不断汲取浪漫主义文学的精髓，在旋律和色彩上始终做到新颖独特，融入了浪漫主义的创作手法。

在 19 世纪浪漫主义时代，德奥音乐得到了长足稳定的发展，到达了一个顶峰，在他的创作作品中，有很多是旋律优美意境深远的圆舞曲与歌曲，这与当时充满浪漫主义的维也纳轻音乐得到了长足的发展也是有很大关联的。他的圆舞曲也是大家耳熟能详的，可以当做小曲来哼唱的。

2, 受舒曼, 克拉拉的影响

浪漫主义时期出现了许多伟大的作曲家, 他们的作品犹如一个个精灵一样, 充满了浪漫与歌唱性。例如舒伯特, 他被誉为歌曲之王, 创作了大量的经久不衰的艺术歌曲, 每个艺术歌曲都非常优美动听, 并配以合适的钢琴伴奏。他的器乐作品也是非常有名的, 并且受他声乐作品的影响, 器乐作品中许多优美的旋律甚至可以改变成为声乐作品来演唱。

对于勃拉姆斯来说, 出生在这个时代, 他在生活与创作当中也结交了许多对他的人生至关重要的人, 他在生活学习过程中也结交了许多良师益友, 其中最被人经典歌颂的就是勃拉姆斯与舒曼及其他妻子克拉拉的伟大的友情与爱情。勃拉姆斯与舒曼以及舒曼的夫人克拉拉是一生的挚友, 由李斯特介绍勃拉姆斯与舒曼认识。舒曼在欣赏过勃拉姆斯的作品与演奏后, 也对勃拉姆斯大家赞赏, 其深厚的情谊是他们一生中最忠实的情结。舒曼是浪漫主义时期德国伟大的作曲家, 钢琴家, 指挥家与音乐评论家, 被人称为“诗人音乐家”。他的音乐中充满了浪漫主义特有的因素, 极具想象力与创造力。克拉拉与舒曼在克拉拉的父亲坚决反对下, 不断努力终于结婚了。勃拉姆斯在二十岁那一年与舒曼相识, 在舒曼家中第一次见到了他的妻子克拉拉, 便对她产生了疯狂的爱慕之情。舒曼在与勃拉姆斯初次见面并欣赏了他的演奏后, 极力推荐他, 并为著名的音乐刊物写的《新道路》一文中非常之称赞, 并帮助他出版了他的钢琴奏鸣曲作品一和作品二, 从此勃拉姆斯作为一位严肃的作曲家和钢琴家为世人所知。勃拉姆斯曾在短时间内称为了舒曼的义子, 他与克拉拉住在同一个家庭里, 这种深厚的友谊便不断发展。在舒曼逝世后, 勃拉姆斯与克拉拉舒曼之间的关系还是一如既往。勃拉姆斯一直对克拉拉有着崇高的爱慕之情, 他也有过许多亲密的女友, 但是始终没有结婚。可以看来, 舒曼与浪漫主义作曲家舒曼, 克拉拉的关系是非比寻常的。舒曼与他的妻子克拉拉都是伟大的浪漫主义时期作曲家, 勃拉姆斯在与他们长时间的相处与对克拉拉的爱慕中, 想必在他的创作过程中也受他们很多影响, 运用浪漫主义手法来创作作品。

晚年的勃拉姆斯的创作更加地自由, 充满了浪漫主义的光辉。例如他的写于1891-1893年间的“幻想曲集”的作品, 这部作品是一个非常宏大的作品, 共分为四集, 总共有二十首之多。分别为作品116号, 三首随想曲与四首间奏曲;

作品 117 号，包括三首间奏曲；作品 118 号，包括一首叙事曲，一首浪漫曲与四首间奏曲；作品 119 号，包括三首间奏曲与一首狂想曲。这些作品的主体框架是属于古典主义的严谨均衡，但是均为浪漫主义时期的典型性格小品的体裁。克拉拉对此部作品也极为赞叹，称赞其为“珍珠似的钢琴小品——暗淡而尊贵”。在这些作品中，勃拉姆斯显示出了超凡的控制力，使古典主义与浪漫主义融合得天衣无缝，他追求古典主义规整的形式，然而作品中融汇着浓浓地醇厚抒情气质，他追求作品的内在，反对虚华无实的表面形式，使古典主义与浪漫主义这两者可以达到平衡，这在他晚期的作品中有诸多体现。

第二节 《狂想曲》作品分析

一 《狂想曲》创作背景

《狂想曲》OP.79 是勃拉姆斯创作成熟时期的代表性钢琴作品，作于十九世纪七十年代中后期，这是在勃拉姆斯将创作重点放在室内乐和交响乐上，在停止写作钢琴曲十四年后所作的，因此是在他的创作过程中的鼎盛时期所完成的。那个时候，勃拉姆斯处于人生的创作鼎盛时期，在当时的社会上反响十分强烈，声名也十分显赫。

《狂想曲》创作时间是 1879 年，在 1880 年时发表出版。其中包括两首作品，分别是 b 小调第一狂想曲（作于 1878 年）和 g 小调第二狂想曲（作于 1879 年）。作为一部有着充沛丰富感情的钢琴作品，经常被大家所演奏与练习，更是音乐会中的常弹曲目。这首作品是献给勃拉姆斯的挚友伊丽莎白·冯·赫尔左根伯格夫人的。“狂想曲”一词源于希腊文，原文是指用器宇轩昂的语调来

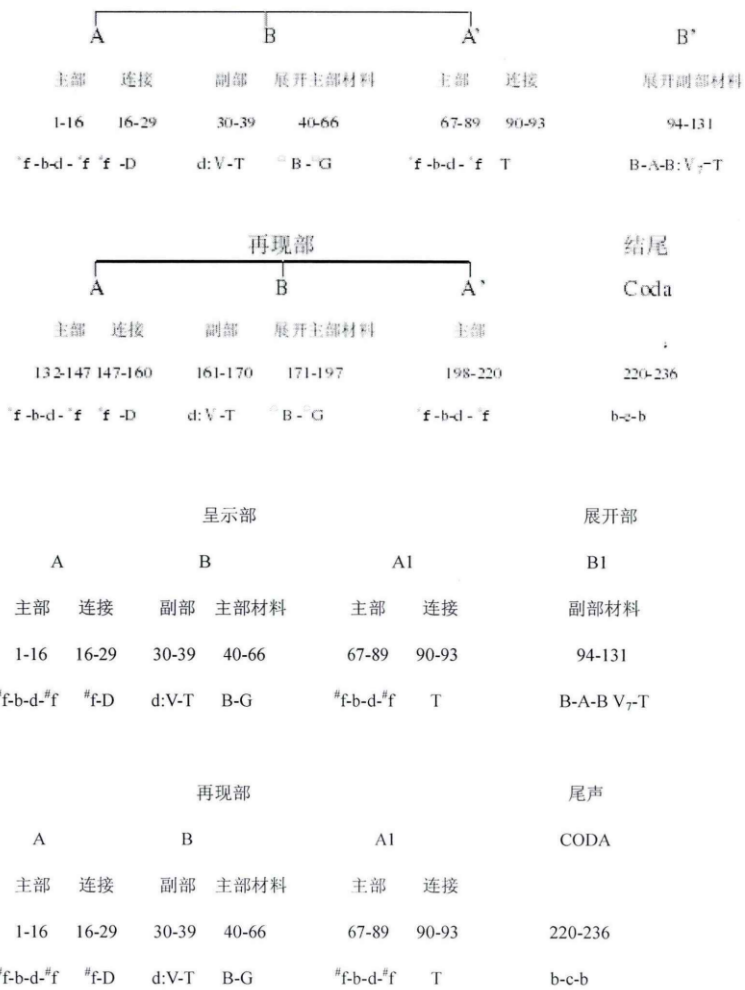
朗诵一段史诗，在作曲家的创作过程中，它作为一个作品的体裁，被广泛用于各个时代的创作当中。虽然不同作曲家的“狂想曲”有着不同的特征，但是总体都是属于热情奔放，感情充沛的幻想曲，节奏旋律都灵活多变，富于对比性。其中比较有名的就是李斯特创作的 19 首匈牙利狂想曲，李斯特所创作的十九首钢琴曲《匈牙利狂想曲》，在他的钢琴作品中占有特殊重要的地位。这些作品不仅为狂想曲这个音乐体裁创作树立了杰出的音乐典范，而且发挥了钢琴的音乐表现力。李斯特的作品《匈牙利狂想曲》都具有鲜明的民族色彩，是因为这部作品的取材是以匈牙利和匈牙利吉普赛人的民歌和民间舞曲为基础，然后进行艺术加工而成的。这些乐曲结构精炼、乐思丰富活跃，音乐语言与音乐表现方法同匈牙利乡村舞蹈音乐和城市说唱音乐有密切联系，乐曲的形式虽然不时的变化，可是音乐形象始终鲜明而质朴，体现了自然美和艺术美的完美统一。¹⁰浪漫主义时期的“狂想曲”多为性格小品，一般没有固定的曲式结构，整部作品都十分自由，即兴性较强，一般有叙事的作用。但是勃拉姆斯的作品 71 中的两首狂想曲，虽然题为“狂想曲”，但是这部作品跟其他的狂想曲不太一样，这首作品中没有即兴演奏的特征，不同于大家理解的那种自由的幻想曲。它的结构是属于曲式结构严谨，段落划分清晰的古典主义结构特征——可见下图两首作品的图示分析，但是它里面浓郁的德国民族气息，内在的醇厚艺术意境与令人兴奋激动的主题旋律印证了“狂想曲”的曲名。

二 《狂想曲》作品分析

1, b 小调第一狂想曲

《b 小调第一狂想曲》是一部回旋奏鸣曲式。呈示部与再现部都是用奏鸣曲的曲式来写作的。呈示部中 A 段是由主部与连接部组成，为 1 至第 29 小节，B 段采用了两种材料，分别为副部与 A 段中的主部材料，A1 段是 A 段的重复

¹⁰ <http://zhidao.baidu.com/question/261239947.html>



2, g 小调第二狂想曲

《g 小调第二狂想曲》是一部波浪般壮阔，绵延不绝又充满着热情，洋溢着情感的一首曲子。这首曲子比第一狂想曲更为有名，也是在音乐会上被多次演奏的一首著名的名曲。这首曲子中在一开头的地方，有很多次的左手跨越右手，对此，还留下来了一部另外的绘画作品。这是一部很有名的画作，为威利·冯·贝克拉特所作，画上是勃拉姆斯的一幅肖像，他吸着雪茄，左手正在

跨越过右手弹着钢琴。这部著名的画作，当时的勃拉姆斯就是在弹这首《g 小调第二狂想曲》。¹¹

第二狂想曲为奏鸣曲式。呈示部有多个主题 A、B、C，展开部采用呈示部的主题材料，变为 A1，C1，再现部再现呈示部的多个主题，仅仅出现了调性上面的变化。最后以尾声结束全曲。.

g 小调第二狂想曲图示：

呈示部				展开部			
A	B	C		A1	C1	A1+C1	
主部	连接	副部	结束部	展开主部	模进	展开结束部	展开主部与结束部
1-8	9-13	14-20	21-32	33-40	41-53	54-64	65-85
g	D-g-D:V	d	d	c-f ^b E:V ₇	b	b-g	g:V
再现部				CODA			
A	B	C					
主部	连接	副部	结束部				
86-93	94-98	99-105	106-116				116-123
g	D-g-D:V	d	d				g:V-T

¹¹ Denis Matthews, 于少蔚译. 勃拉姆斯-钢琴音乐[M]. 石家庄: 花山文艺出版社.1998, 101

第三章 《狂想曲》中的浪漫主义因素

第一节 旋律中的浪漫主义因素

一 抒情歌唱性的旋律

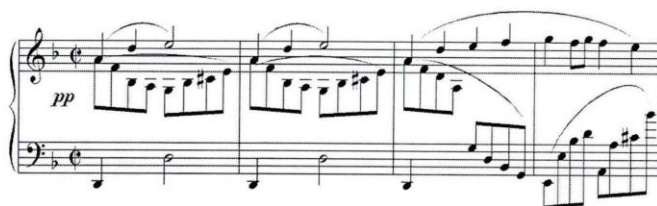
浪漫主义时期十分注重旋律的抒情性和歌唱性，更加细腻并且赋予强烈的色彩性。在浪漫主义时期，声乐作品得到了长足的发展，作曲家们写作了一大批有代表性的声乐套曲。作品更加表达自己内心的情感，抒发个人主义情感。器乐作品相应地也受到了声乐作品的影响，在这部作品中有很多体现。

b 小调第一狂想曲中的 30—36 小节（谱例 1），这首曲子的呈示部中的主部是一段下行的主题，气势庞大，犹如狂风骤雨般，和弦的织体也是三个音或四个音的，和声非常的厚实，就像一交响乐团在齐奏一样。右手是主题部分，尖锐地连续下行音中夹杂着非常快速的三连音一带而过，其中有非常多地转音大跳，并且是八度连续跳进，表现了非常紧张的情绪。随着右手激动不安的旋律，左手像是木管组在回应，右手左手交替进行，展现了浪漫主义时期特有的激动不安地旋律线。并且左手的回应右手的几个三个音在一起的地方，并不是简单地伴奏，它也是右手旋律的一部分，两只手交替融合。到第 5 小节时，左右手进行了一次旋律的互换，左手开始弹奏主题，这时右手也不是单纯地伴奏声部，也是要与左手一起融合在一起的了。这一段的旋律，充满了紧张不安的感觉，从第 9 小节开始，旋律慢慢上升到一个高潮，情绪也慢慢被推进，好像被压抑的苦痛在不停地反抗，内心中的激动进一步释放，最后冲上高潮。

在一系列强而有力的 A 段主题过后，出现了更加柔美，一点一点上升的旋律 B 段。这段旋律源自于一首浪漫的德国民歌，具有浓郁的民族特色。它与 A 段的形象是非常不同的，它的旋律非常平静且表现出了淡淡的哀伤，这正是浪漫主义时期常出现的，抒情性与歌唱性都得到了很好的展现。并且这一段的音

响效果也与 A 段大相径庭，它的表情记号是 *pp*，是十分平静内敛的。右手是主旋律，主旋律哀怨而又连绵不绝，像是一位姑娘在哀声叹息，虽然它中间有断句，但是一直是连绵不绝的感觉。像是长笛低低的气声一直在持续，伴随左手弦乐组来回交织，显示出了作者勃拉姆斯精湛地运用钢琴音乐来交响化的熟练手法。

谱例 1:



中段出现的一段柔美赋予幻想性的旋律也可以很好说明这一点（94——98 小节）（谱例 2），左手采用跨度较大的宽广的分解和弦，主音与属音持续进行，分上下两部分，中段部分是主旋律。右手在高音持续音的作用下，旋律安静地展开。旋律中的半音缠绕展开，一唱三叹，右手主旋律在来回不断地交织，缠绕，忧伤的旋律中透出无奈与痛楚。谱例上也明确告诉我们这一段要弹得更加温柔（*molto dolce espress.*）。在这一段当中，勃拉姆斯采用的是古典主义时期的支声部复调思维，一直是六度音重复，但是这样更增加了旋律中的色彩性，丰富了单一旋律的厚度，使高低旋律交替进行，犹如两架大提琴来回交织，无比美妙。

谱例 2:

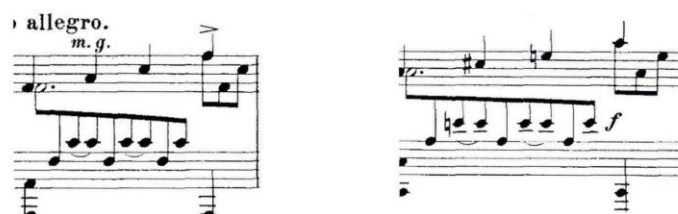


再现部与呈示部在谱面上是差不多的，但是是进一步的展现，因此旋律上面其实表达的是更进一步的意思，最后进入尾声，尾声是一段不断冥想的过程，右手全部三连音表达出来。一直不断缓缓推进，一直到最后慢慢消失，在第 230，

231 两个小节中，两只手的旋律互相呼应，右手上行纯四度，在 B 大调上面，左手下行，构成了两个增六度，两只手大胆地运用不同调性交织，最后慢慢轻缓，阴郁悲伤地结束全曲。

在第二狂想曲中，自然也有很多优美旋律的体现。与第一狂想曲激动紧张的情绪相比，第二狂想曲显得更为优雅，并且是演奏会中更易被演奏的曲目。它大气而奔放，虽然是以古典主义规整格式写作而成，但是其中的旋律也蕴含着浓浓的浪漫主义情怀。

在呈示部开始的部分，作曲所标记的表情记号为十分激动地，洋溢地，不太快的快板（*Molto passionato, ma non troppo allegro*）。开始的两个高点，及 f 与 a 音上面都标了重音记号，但是从演奏者演奏的情况来看，有部分在这两个音上面作了短暂的停留，增加了旋律的趣味性。



一段抒情延绵的 A 段过后，转变成性格完全不同的连接部，连接部像一段军队进行曲，充满着果敢的情绪与坚毅的品格。中间也出现了很多大跳，例如第 10—11 小节，就有从小字一组的 G 跳到小字 2 组的 G，随着音的跳跃，情绪也上升了另一个高度。B 段又进入了一个柔情的段落，旋律一唱三叹，缠绕进行。例如第 13 小节中，几次解决都是到了升 g，最后才到了 g，显示了勃拉姆斯超强的音乐控制力。从演奏情况来看，这一段普遍被演奏者进行了拉宽处理，不是完全按照谱面上面的节奏来完全演奏，而是有了“被拉伸”的感觉，整个节奏十分地自由。C 段转入了左手旋律，从一开始的很弱，一点一点地进行加强，旋律一点一点地进行下去，推向最后。

展开部部分可以分为两段，第一段开始采用主部主题，沿袭了主部旋律，并且加以发展。旋律部分仍然是跟开头部分一样需要两只手合作完成，旋律的走向也都是超过五度的大跳进行，第二段采用 B 段主题，也是右手三连音织体与左手前八后十六附点音型合作成交叉节奏而完成。

再现部与呈示部十分相像，是呈示部的变化再现。最后短小的尾声，通过改变音型造成渐慢的效果，两个音不断交织重复，使音乐走向结束。

在第二狂想曲全曲的旋律中可以看出，虽然是多个声部同时进行，但是不同声部的旋律感是十分不同的。主旋律声部较为突出，十分明亮，形成了一个主线，三连音织体伴奏声部十分柔和，像个孩子，而有时出现的低音声部则十分低沉，使整部作品显得更加厚重更为浓厚。

二 强弱变化更加复杂

在《狂想曲》中，强弱变化是十分大的。虽然在古典主义时期，在不同段落之间也有强弱变化，但是对比都不是非常强烈，也不太会出现在短暂的一个小节或一个音中作明显的强弱变化。在浪漫主义时期，由于作品的创作更加自由与大胆，强弱等不同的变化便成为了作曲家抒发感情的一个很好的工具，不难发现，在浪漫主义作品中，经常出现的强弱变化形成了戏剧性的对比。在《狂想曲》中也有诸多体现。

在第一狂想曲的中段部分，这一段是一段非常柔美的段落，其中大小调不断转变，在转变过程中会落在一个音D上面，有很多在一个音上面做强弱的例子（94—98），并且在这一段的某几个小节中，有在很短的一句中，一个小节中做渐强渐弱（谱例3）。

谱例 3:

The image displays a musical score for Example 3, consisting of piano and violin parts. The piano part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The violin part is written in treble clef with the same key signature. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *din.* and the violin part with a dynamic marking of *dolce*. The second system shows the piano part with a dynamic marking of *fp* and the violin part with a dynamic marking of *dolce*. The third system shows the piano part with a dynamic marking of *m.g.* and the violin part with a dynamic marking of *dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

如谱例 3 中的第一行，笔者举了三个小节的例子，可以看出，在勃拉姆斯第一狂想曲中，细致的强弱变化非常之多。例如在 D 音上，一个音就经历了从弱到响，再从响到弱的快速变化。这种变化在钢琴上面是很难表现出来的，因为钢琴不是像弦乐器可以揉弦，所以不能通过揉弦与运弓来在一个音上作强烈的强弱变化，因此在这里，更多的是需要我们演奏者通过触键，来把它表现出来，并且左手伴奏也加以配合。

在谱例 3 的第二和第三行，是在一个小节或两个小节之内的明显强弱变化。旋律部分与伴奏织体这个时候已经不是分得很开的了，而是融合在一起，这里的强弱变化也非常复杂，短时间内就有从但是通过这一点，我们可以看到，勃拉姆斯已经非常注意在细节的方面表现出自己内心强烈的情感，运用浪漫主义手法来抒发出来。

除了这些局部的渐强渐弱外，整首曲子内部也有很多强弱变化。如在第二狂想曲中，不同段落之间的对比十分强烈，有很多甚至是从 *ff* 到 *ppp* 的变化，造成的音响效果也十分的震撼。例如第一狂想曲的开头部分是 *f* 的强度，随后到了 B 段后（30 小节）突然转入 *pp*，随后在一点点的渐慢后马上回到原速 *f*，一路不断渐强，最后到达 *ff*。而在第二狂想曲中，一句中的强弱可以从 *ff* 到达 *ppp*，跨越非常大。

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves: the upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) at the beginning and *ff* (fortissimo) later in the system. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings include *p dim.* (piano, decrescendo), *ppp* (pianissimo), *m.g.* (mezzo-giochiato), and *sotto voce* (under voice). The piece concludes with the instruction *col Ped.* (con Pedale).

三 丰富的织体

在《狂想曲》中，织体是非常丰富多变的。时而厚重无比，时而轻柔单薄，并且二者形成了强烈的对比。其中有众赞歌式的织体。众赞歌是在教堂中演唱的合唱曲目，在基督教中演唱赞美诗。众赞歌式的织体即和声非常丰富，和弦都是由很多个音的柱式和弦组成。听起来气势磅礴，雄浑有力，使人感到很丰满的感觉。例如在狂想曲中的 A 段段落（1-29 小节），整个乐曲如波浪般绵延不绝，加上不停变换的和声，使这一段气势恢宏地完成，在这里，众赞歌式的织体形式起到了主要的作用。

接下来就是与这种织体形式完全对比的另外一种，转为单音，零零散散地织体连接（30-38 小节）。这一段，带有德国民间音乐的曲调，非常忧郁，完全没有了第一段恢宏蓬勃感。转为了忧郁寂寞的小调。想象一下，走在秋天的满是落叶的小路上，零星的织体像一个一个的叶子缓缓飘落，多么寂寞寂静。所以这一段的织体表达与上一段形成了强烈的冲击，这两段形成这么大的对比也跟勃拉姆斯对织体的熟练大胆的运用，有着不可分割的密切联系。

第二节 节奏中的浪漫主义因素

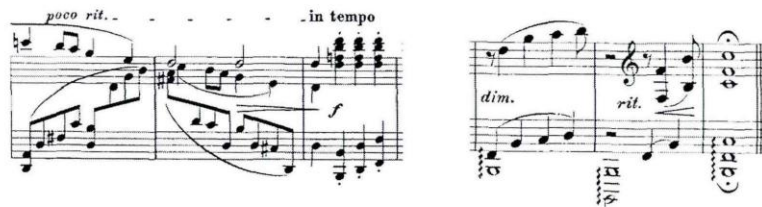
古典主义时期，节奏以规整均衡为主，非常单一，一般不会出现自由节奏，非常规整。而在浪漫主义时期，作曲家为了抒发自己的个人感情，节奏便成为了一个很好的途径，各种古典主义时期不常出现并且不常采纳的灵活多变的节奏都层出不穷。浪漫主义时期常常采用不规则节奏，例如不规则重音，切分音与常常出现的渐慢等等。当然这些小细节在《狂想曲》中也有许多体现，有许多著作也对此作出了评价——“在他那个时代，没有一个德国作曲家能够创造

出像他那样深刻细致和难以琢磨的节奏了。”¹²

一 多次渐慢 rit 的出现

在第一狂想曲当中,渐慢得到了很好的体现。在很多地方都有这种随心所欲的渐慢,极大程度上抒发了作者心潮澎湃而又多变的浪漫主义情怀。在这首曲子中,凡是在一段完整的旋律结束后都会出现几小节的渐慢,第一这表现了这一段的完整性,用于与另外一段新的旋律进行区分,第二表现了作曲家时而寂静时而澎湃的复杂心态。这一段渐慢的程度不同演奏家有着不同的发挥,每个演奏家都有着少许的差别,但是这一段总体都是可以由演奏者根据自己的感觉自由发挥的,总体只要做到与前面协和发展,不会拖拉显得与前面分节就可以。这一点跟浪漫主义作品中,不同的演奏家或者作家对不同的作品抒发不同的个人感情很有关联。(谱例 4)

谱例 4:



在第二狂想曲中,这种随处的渐慢变得更多更频繁出现了。在这里渐慢不仅仅是一段结束后的专利了,而是随处可见,经常一句话就会出现一次短暂的渐慢,并且渐慢的程度也经常随着作曲家一句结束后的感情而发生变化。很多地方都是一句完了就出现了渐慢。(谱例 5)

并且在渐慢发生之后,在第二狂想曲的第二部分 B 段,节奏回到了原速。这里虽然标注的是回原速,但是通过演奏或听取录音之后会发现,这里的速度似乎要比 A 段要快一些,虽然这种不正常的感觉与织体或旋律有很大改变有

¹² 保罗朗多尔米,朱少坤译.西方音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1999.265

关，但是这还是极大程度上说明了不同段落之间的落差感，这与前面的渐慢作出的贡献也息息相关。

值得注意的还有最后的结尾部分，结尾部分虽然没有明确表示渐慢，但是勃拉姆斯很聪明地通过旋律与织体显示出了这种渐慢的感觉。首先，从谱面上来看，织体由之前的八分音符变为了四分音符三连音，值得注意的是第二狂想曲全曲的织体都是由三连音贯穿而成，这里在结尾处采用，更加显示了作者的回归原始的缜密性。接下来，四分音符三连音又变为了四分音符，在节奏上面同样的音型以这样的节奏型出现，也呈现了渐慢的感觉。在这种渐慢过后，马上出现了强度为 *ff* 的两个柱式和弦跳音，与前面温柔的旋律形成了鲜明的对比，这也是勃拉姆斯的另一个用意。

谱例 5:

Molto passionato, ma non troppo allegro.
m.g.
rit. - *in tempo*
rit. - *in tempo*

The musical score consists of three systems of piano and forte parts. The first system is marked 'Molto passionato, ma non troppo allegro.' and 'm.g.' (mezzo-gioco). The second system is marked 'rit.' (ritardando) and 'in tempo'. The third system is also marked 'rit.' and 'in tempo'. The score features various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and triplets, as well as dynamic markings like *f* and *ff*.



二 不规则节奏的采用

浪漫主义的标志性节奏型是 Rubato(自由节奏),但是勃拉姆斯在《狂想曲》这部作品中却没有过分采用这种自由节奏,这首作品的整体还是采用古典主义时期的规整三段式。虽然整体没有大的弹性节奏,但是勃拉姆斯通过在严谨节拍的原则下产生更加多样化的节奏的方式,来改变整首作品,增加了其创新性,使用更多的小细节来表现浪漫主义丰富的多样化的节奏。

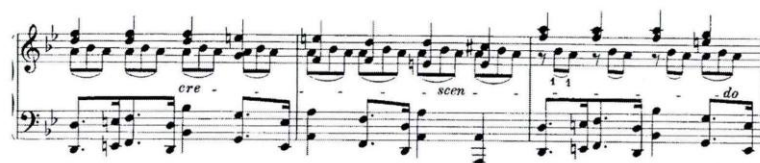
首先,两首狂想曲都出现了很多弱起的地方。如第一狂想曲,一开始的速度标记的是“激动的急板”,同时开头左手每一句都是弱起,第一拍都是休止符开始,并且配合右手的附点加很快的三连音音型,大大增加了音乐的不确定性与内在蠢蠢欲动的动力感。不仅仅在开头段落有这种弱起的节奏,在 43—47 小节中,也是出现了一连串的弱起出现,随着同样音型不断重复,并且音量不断加大,最后把这一段推上高潮。

第二狂想曲中开头也是采用了弱起开始,第一句结束于第 4 小节的第三拍上面。第二句继续跟随,从第 4 小节的第四拍开始,也是弱起,最后也是停在了第 8 小节的第三拍上面。在这首作品当中,还有很多这种弱起的地方,乐曲的开始都不是从一个小节的正拍上开始的。

在第二狂想曲中,值得注意的还有贯穿全曲的是右手伴奏织体中的三连音,其中有很多“三对二”的交叉节奏,这是勃拉姆斯比较爱用的一种节奏(谱

例 6)。这种交叉节奏在舒曼的作品中也很常常出现，但是它其实是一个远在巴洛克时期就流行的一种特殊节奏，但是在浪漫主义时期，却被常常采用此种节奏。在这部作品中，看似整体都为四四拍的规整节奏型，但是里面却充满了三连音织体与附点，切分的合奏，更加增加了音乐当中的动力紧张性。例如开始，织体就是为三连音伴奏织体，这时还没有出现带附点的音型。但是到了展开部开始，一直是这种三连音持续发展的同时，左手出现了前八后十六的附点音型，与右手伴奏声部形成了交叉节奏，错位的感觉。右手是规整的三连音进行，左手是主旋律，但是在节奏上还是四拍子的感觉，从而形成了三对二的交叉节奏。在连绵不断的三连音衬托下，主题从开始的一点点呈现，一直不断持续发展，越来越紧张，越来越激动，并且音量也不断增大，最后的动机持续发展，最后达到这一段的高潮。

谱例 6:



第三节 曲式中的浪漫主义因素

浪漫主义时期的和声更加大胆，调性更加复杂，并且标题音乐开始兴起。在《狂想曲》中也有诸多体现。尽管勃拉姆斯是一位坚守古典主义的作曲家，但是生长在浪漫主义时期的他，内心也充满了丰富的浪漫主义情怀，他的内心深处是存在很多浪漫主义的点滴的，所以在保留古典主义的同时，也会融入许多浪漫主义语汇在里面。就像本曲，虽然本曲是以古典主义和声为主的主属关系为主的，上行许多八度推进，但是在和声运用当中，勃拉姆斯比古典主义时期的作曲家，例如贝多芬要更进了一步，其中融入了许多浪漫主义时期

的风格特点。

一 具有标题音乐的特质

勃拉姆斯是一个非常崇尚古典主义的作曲家，但是从他的创作实践来看，他不是浪漫主义特有的特质——标题音乐的反对者。尽管他的大量器乐作品都是无题的，常常简单化的全都没有公开的标题，但有些篇章确实是存在着标题音乐性质的音诗和画面。在他的某些特别的作品中，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。这些作品实际上就是“标题性音乐”或“没有标题的标题音乐”。¹³

《狂想曲》是勃拉姆斯献给挚友伊丽莎白（Elisabeth von Herzogenberg）。对于作品的名称，起先勃拉姆斯本人并不确定。在出版前第一首以“随想曲”为题，第二首则只有乐曲开头的演奏表情记号指使“十分激动地，热情洋溢地”。勃拉姆斯曾将手稿寄给极为最信赖的朋友，包括克拉拉·舒曼（Clara Schumann）和伊丽莎白，以征询她们的意见。1880年的冬天，由于出版的需要，作品必须定名，勃拉姆斯写信给伊丽莎白“你知道还有比《两首钢琴狂想曲》更好的题目吗？”收到的回答肯定、简洁。于是勃拉姆斯将这部作品定名为《狂想曲》，并题献给知音伊丽莎白。¹⁴

从这可以发现，虽然对于现在的我们来说，《狂想曲》这几个字真的不能被算为真正的标题，但是从这也能看出，勃拉姆斯在这里确定的“狂想曲”更多的是想要表现一种标题，而非作品的体裁。狂想曲一般带有即兴性，常常采用单乐章的曲式结构来完成。但是在勃拉姆斯的这两首作品当中，我们看到的却是构思简洁，曲式对称的奏鸣曲式结构。因此笔者判断，这里勃拉姆斯在信中所写“你知道还有比《两首钢琴狂想曲》更好的题目吗”的话语，更多地不是说明这部作品的体裁，而是以标题的性质来定名为“狂想曲”，并且作品中充沛的感情表达与细腻的写作手法也充分说明了“狂想曲”此名的特点。由此看出，在勃拉姆斯内心是存在着标题音乐的内心的想法与画面的，从这个坚定的古典主义者身上，我们也看到了浪漫主义的一些关于标题音乐的因素特点。

¹³ 钱亦平. 钱仁康音乐文选[M]. 上海:上海音乐出版社, 2004. 63

¹⁴ 代百生. 古典形式篱苑里的激情宣言[J]. 钢琴艺术, 2003, 8: 7-10

二 调性变化十分丰富

在浪漫主义作品中，曲目调性转变十分的丰富多彩，并不完全尊崇古典主义时期的一到四到五最后再到一的单一进行方式。加入了丰富多彩的调性转变以后，整首曲目中的形象色彩也更加丰富起来了。在《狂想曲》中，我们也不难看到许多丰富多彩的非常规的调性变化。

1 转调

b 小调第一狂想曲转调：

呈示部				展开部		
A		B		A1		B1
主部	连接	副部	主部材料	主部	连接	副部材料
1-16	16-29	30-39	40-66	67-89	90-93	94-131
$\#f-b-d-\#f$	$\#f-D$	d:V-T	B-G	$\#f-b-d-\#f$	T	B-A-B V ₇ -T
再现部				尾声		
A		B		A1		CODA
主部	连接	副部	主部材料	主部	连接	
1-16	16-29	30-39	40-66	67-89	90-93	220-236
$\#f-b-d-\#f$	$\#f-D$	d:V-T	B-G	$\#f-b-d-\#f$	T	b-c-b

如图所示，在 b 小调第一狂想曲之中，呈示部的主部是以升 f $\#$ 小调开始的，但在进行的过程当中就不断地出现转调的变化，非常引人注目。连接部从原本的升 f 小调转到了明亮的 D 大调，色彩转换快速且干脆。副部从连接部的 D 大调转到了同主音大小调 d 小调，呈示部的最后又是从 B 大调转换为 G 大调。这种转调非常频繁，并且远关系转调非常多，但是整首乐曲听起来却非常有气势磅礴的感觉。听众感觉到的更多是一种扑朔迷离的神秘感觉，内心紧张却又充满斗志。

g 小调第二狂想曲转调：

呈示部				展开部			
A	B	C		A1	C1	A1+C1	
主部	连接	副部	结束部	展开主部	模进	展开结束部	展开主部与结束部
1-8	9-13	14-20	21-32	33-40	41-53	54-64	65-85
g	D-g-D:V	d	d	c-f ^b E:V ₇	b	b-g	g:V

再现部				CODA	
A	B	C			
主部	连接	副部	结束部		
86-93	94-98	99-105	106-116	116-123	
g	D-g-D:V	d	d	g:V-T	

在 g 小调第二狂想曲中，呈示部的主部为 g 小调开始，连接部转到了 D 大调，副部转到 d 小调。展开部的转调也快速和频繁，从开始的 c 小调到 b 小调模进，展开部的结尾又回到 g 小调。作品的转调部分也是非常之多的，其中包含大量的远关系转调。

2 离调

在狂想曲整首作品当中也出现了许多离调的部分，调性是很不稳定的。在 b 小调第一狂想曲之中，呈示部的主部是以 b 小调开始的，但在进行的过程当中就不断地出现离调的变化，非常引人注目。第 1 小节是升 f 小调，第 2 小节变为 b 小调，第 6 小节出现了 d 小调，第 9 小节又转到升 f 小调，第 10 小节固定在升 f 小调上面。仅仅前面几个小节就运用如此多的离调，增加了乐曲的不稳定性和激动不安的情绪，像是要冲破束缚。这一点使原本的情绪变得更加生动而紧张，必须说勃拉姆斯在调性运用上已经驾轻就熟，这种大胆的离调在浪漫主义时期也是大胆的。

在 g 小调第二狂想曲中，呈示部的主部为 g 小调开始，第一句（1—4 小节）的结束却停在了 G 大调当中。接下来，第二句（5-8 小节）为第一句的模进进行，继续从 G 大调开始，但是最后却结束在 B 大调。扑朔迷离的离调在一开始就完全显现，这一点与第一狂想曲的开头部分十分相像。勃拉姆斯在开头部分就频繁运用这些离调，模糊了作品本来的调性，给人扑朔迷离之感，形象也随之变换迅速，增加了整部作品的色彩性。另外值得一提的是，在这首作品中也很常用到减七和弦，突出了音乐紧张的情绪感。并且在结尾处也反复出现了短暂的离调用以推迟出现最后的主和弦，这样强调了结尾的期待感与延续感。

3 复调

勃拉姆斯非常注重复调技术，这一点也是他非常尊崇古典主义巴洛克时期的表现，在他的作品当中，很多地方都出现了复调旋律，这个是非常符合古典主义的传统的。但是在复调中，他不是仅仅使旋律声部变为了简单的几个声部，在复调的几个不同声部中，他又非常重视各个声部的旋律性，每个声部单独抽出来都可以独立变为一首优美动听的小曲。如谱例七，共存在三个不同的声部，中间声部为主声部，旋律时上时下，一唱三叹，很有浪漫主义时期舒伯特的艺术歌曲的意味，左手低声部起配合的一个部分，与右手声部为大六度，但是这个声部单独抽出来也是有旋律的。在写作时，他很注重竖向的声部，每个和弦都是瑰丽的和声，但是横向每一个声部单独抽出来都是一个完美的小曲。经常存在好几个声部。（谱例 7）。

谱例 7:

右手上方持续着属持续音升 F，右手内声部与左手的声部分别是两条不同

旋律，层次分明，又相辅相成，六度音交叠使音乐更富有美妙和谐的感觉。并且左手的声部单独听也是一个不错的旋律，不禁会让人分不清它的旋律究竟是右手声部还是左手声部。他们两者是不可分开的，右手内声部的旋律正好是左手旋律的上方六度，并且从来没有单独在乐曲中出现过。

值得注意的是，这部作品运用了频繁的转调，和声对位也十分复杂，因而整体感觉给人的是一种模糊不清，音乐层次有些混乱的感觉，因为在整部作品当中，和声是十分醇厚的，速度也是有的，它的音响在某些时候往往盖过了绚丽的旋律部分，我们能够感觉到的往往是某种激动或者追逐的气势。从而更突出了浪漫主义时期，作曲家通过各种手法抒发自己内心矛盾的思想感情。

第四节 主题中的浪漫主义因素

古典主义时期的作品，一首曲子中的各主题都具有内在的统一性，基本不会发生大的改变。在《狂想曲》中，虽然不能说各个主题之间没有任何联系，但是也没有所谓的统一性，主题材料是精炼统一的，但是主题与主题之间的形象存在着强烈的对比，因此很大程度上有些带有作曲家的即兴作曲的感觉。

一 主题的对比

浪漫主义时期的作品材料丰富多彩，在一部短小的作品中，往往不会只出现一个单一的主题，经常是多个主题组合在一起。这其中的主题，基本是没有什么关联的，并且主题与主题之间对比十分强烈。在《狂想曲》中虽然各段主题的材料都有联系，例如 NO1 中半音材料贯穿全曲，NO2 中三连音伴奏织体贯穿全曲，但是每段之间的性格都发生了强烈的变化，有的气势恢宏，有的柔美阴郁，其之间的对比十分强烈。

第一狂想曲中开头呈示部呈现给我们的是一幅壮丽的战争场面，为小调。

速度是 *Agitato*，表情记号为激动地相当快地，而且饱含激情。从谱面上来看，音出现地十分紧凑，夹杂着快速的三连音一带而过，全部为前八后十六的不稳定节奏型。织体伴奏也都是以不停换位置的和声音为主，大跳非常多，表现了激动不安的情绪，恢弘的下行音，附点与三连音的结合都表达出作曲家强烈不安与激动狂躁的情感。从不同演奏家的演奏录音情况来看，几乎所有人处理这一段都是以很激烈紧凑地，激动的情绪完成此段。但是随即而来的展开部转为了大调，这一段的感觉是非常温柔安静地，像一把大提琴缓缓地奏出美妙的乐章，与前面激动不安的主题好像没有关系了，完全变化为另外一个新的形象，像是在慢慢地诉说着什么。从谱面上来看，音写得也松散了许多，并且几乎没有和弦，只是左手单音，右手单音加上一个简单的持续音升 F 组合而成，抒情而又感动的情绪占了大部分内容，使人得以短暂地放松，这与呈示部形成鲜明地对比。到了再现部，情绪又回到了开头呈示部的情绪，并且更加紧张，推向了一个高潮，似乎忘记了展开部短暂地温柔状态。不仅在大段落中，主题之间出现了对比鲜明的形象，呈示部内部同样也存在着强烈的对比。例如主部是比较激烈的，副部中其实就出现了展开部的材料，引用德国民歌，与展开部一样也是很安静地，带有淡淡的悲伤的情绪，安静抒情的情绪与主部主题也形成了鲜明的对比。

第二狂想曲中，虽然都是以三连音进行的，从头到尾似乎是一气呵成，并没有什么大的变化，但是在主题与主题之间，其中也存在着丰富的情绪转变。例如第二狂想曲呈示部为例，内部出现了多个主题，这些主题之间的对比也非常强烈，一共可以分为三个不同的主题。A 段是主部主题，以三连音伴奏织体为基础，左手右手共同交织构成主旋律，并有很多左手跨越右手的动作，整个形象使人想到了绵延不绝的山脉，短暂地渐慢后又模进进入了下一句的述说，极其富有延展性与流动性。连续三个上方大三度的模进更体现旋律宽广性。连接部比 A 段有了新的形象变化，这一部分变为了果断坚定的军队形象，全部为柱式和弦，虽然谱面上没有标注为跳音，但是从演奏者的演奏情况来看，这些柱式和弦的处理几乎都为很尖锐的，很短促的重音来演奏。并且节奏也稍稍比前面 A 段主题要快一些。右手与左手交替三连音八度和弦不断奏出，具有很强的节奏性与果断性，具有进行曲的性质。B 段又发生了变化，与前两部分都不同了，右手旋律部分不断想回归主调，但是回归了两次，有种犹豫不决但又

忧郁的形象。例如谱例中所见，第一次 lasila 到了升 sol，第二次接下去还是到了升 sol，直到第三次才到了 sol，并接连下去，半音全音之间不断缠绕，有些淡淡的无奈的意味。



最后主旋律到了左手，和右手的节奏发生了错乱，两者交替，从弱一直慢慢渐强，一直试探，最终琶音结束此段。

二 主题的变奏

在古典主义的时期，作曲家创作了许多优美动听的旋律，但是在在一首完整的曲目中，往往主题是非常单一的，整个奏鸣曲式中只有一个统一的主题。但是在浪漫主义作曲家中，主题的出现时非常灵活的，例如在李斯特在创作的曲目《帕格尼尼主题变奏曲》当中，就对主题做了非常大的改动。一开始是很传统的帕格尼尼主题出现，后面分别对此主题进行了大小调转换，节奏，甚至最后的主题变形得非常厉害，不仔细分析很难分析出它与一开始原来的主题的有关关系。在勃拉姆斯的创作当中，特别是在晚期的几首钢琴小品作品当中，他也采用了这种主题变形的手法，并且对主题做了很大的变化，他并没有遵循古典主义时期严格的变奏手法，他采用性格变奏，将主题进行大小调转换，节奏改变等等使原本单一的主题变成了丰富多样的主题，让它以崭新的面貌重新出现了。

勃拉姆斯在创作《狂想曲》时，采用的主要还是严格的主题变奏，再次出现主题动机时往往也是原样出现，并没有发生太大的改变。例如在第二狂想曲

中，三连音伴奏的织体贯穿全曲，不管旋律声部有什么改变，这种三连音都是一直存在的，并且全曲充满了模进，重复的音型。但是其中还是有一些不是完全严格变奏的，这一点在第一狂想曲当中也有一些体现。



第一狂想曲的前三小节中，右手旋律部分构成了第一个主题，这个主题在全曲中出现多次，右手出现完以后，主题转到左手，完整地再现了这个主题。在这一方面，勃拉姆斯是采用了严格的变奏手法的，但仔细观察不难发现，这个主题动机在其他地方也有出现，并且形象改变了很多。



来看右手高音声部，不难发现，这八个音是从主题一当中提取而出的，但是节奏，旋律等等完全改变，只保留了主题一当中的主要音。

总体来说，在主题方面，勃拉姆斯还是非常遵守自己的古典主义严格变奏的，只在小的地方出现了一些性格变奏。但是具有浪漫主义气息的是，不同主题之间存在着情绪，音响以及形象上的强烈的变化，表达了作曲家心中强烈的情感与冲撞的矛盾。

第五节 情感中的浪漫主义因素

一 丰富充沛的情感表达

在勃拉姆斯这首《狂想曲》当中，充满了充沛的情感表达，很难用一句话来定义其创作特征或者需要表达的思想。有很多地方都赋予浪漫主义特有的丰富充沛的情感表达，它有着独特的旋律结构，无与伦比的表达风格与暴风雨般的热忱。其中运用了大量的切分音，大的跳跃，优美深沉的旋律，完全是浪漫主义表达情感的方式。浪漫主义相对于古典主义的情感表达更加大胆，在这两首中也有很多这样的例子。

在第一狂想曲中，第1小节开始是下行的八度与很快的三连音组合而成，速度也是激动地，表达了作曲家强烈的感情，但是这种暴风雨般的热情没有持续多久，在16小节时马上转为了安静温柔又带有淡淡忧愁的乐段。从40小节开始，音乐慢慢开始激动，旋律也左右手交替着上升，在一连串的分切过后，最后终于到达顶点。从94小节开始又突然换了一种情绪，伴随着一连串半音的缠绕，好似来到了像花园般美丽的世外桃源，旋律也从原来的小调转为了大调，似乎在经过一场战争后来到了另一个美好的世界。之后第一段又再现了，情绪上比第一段更加紧张，不安。最后右手是一连串的分切音，有点淡淡的悲伤中结束此曲。这首曲子可以说中间的情绪变换非常大起大落，时而像是战争，时而像是神秘的世外桃源。

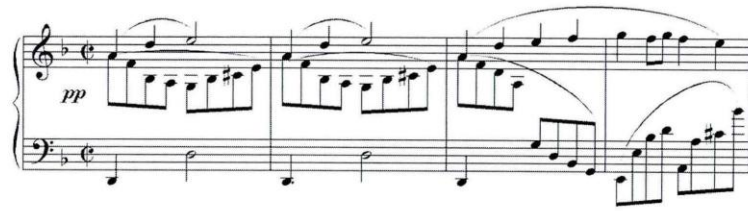
在第二狂想曲中也有许多不同于古典主义的情绪对比。主要体现在呈示部。第1小节是宽广的旋律，像是遨游在海洋中。第9小节变得坚定起来，像行军的部队的脚步。第14小节突然转为流动的旋律，旋律也慢慢上升。21小节深沉的旋律一点点上升，下降，不停在翻滚，各种情绪都纠缠到了一起，最后推上高潮。仅仅在呈示部一个段落中就充满着这么多紧张激动的情绪，这是在古典主义时代不曾出现的。而正因如此，这首第二狂想曲才成为了古今中外演奏家与曲目分析家津津乐道的一首著名的曲目，伟大画师才偏偏在勃拉姆斯弹奏这首激动人心的曲目中为他留下了难忘珍贵的画像。虽然曲调是悲情的，

但是留给人们的感情是积极向上的。

勃拉姆斯的写作之所以充满着紧张，内在的纠结，这和他生活的环境是分不开的。勃拉姆斯的一生不是在富贵中度过的，他的一生简朴，坎坷而不平凡，13 岁的时候便要为自己的生活而四处奔波，他出生的年代是一个不平静的年代，创作的时期也正是处于 1848 年革命失败到德国统一的这一个时间段上面。与莫扎特或斯卡拉蒂这些生活较富裕的音乐家不同，他从小家庭条件一般，常常需要通过演奏钢琴与教授私人学生来维持生活。勃拉姆斯是一位非常具有民族自豪感的作曲家，他非常期盼德国可以早日得到统一，但是反动统治下的社会颠沛流离的现实，就像一座沉重的大山深深地压在他的身上，在这个颠沛流离的年代，复杂的政治背景让勃拉姆斯的心情变得十分地纠结而矛盾。勃拉姆斯有着强烈的民族自豪感与爱国主义，但是悲痛，沉重而紧张的情绪始终笼罩在他的心上。他把心中所想全部深刻地表现在了他的作品里面，抒发了自己强烈希望德国命运得到好转的思想感情。《狂想曲》蕴含了他心中无限地悲伤，愤怒，惆怅，彷徨而又不甘被压制的思想感情，成为了浪漫主义时期抒发个人思想的典范之作。

二 质朴的民间音乐为素材

勃拉姆斯是一位爱国主义作曲家，在他的作品中，他非常喜爱选用民间音乐来作为素材进行创作，这与浪漫主义时期选材广泛性达成了共识。在第一狂想曲中，上文已叙述过，它的 B 段源自一首德国民歌，优美如歌的旋律时而上升，时而下降，回旋不绝，缠绵忧伤。力度记号也是处于非常弱（pp）的状态，十分平静。



勃拉姆斯十分崇尚民族传统，因此他与李斯特一样，十分热爱选用民族歌谣或曲调作为素材。他非常具有民族自豪感，他的作品中也包含着德奥民族乐派和其他民族民间音乐的曲调。勃拉姆斯把民歌作为他的理想，这一点在他的许多作品中都有着明显的体现，其中最为著名的是他的作品《g 小调匈牙利舞曲第五号》。这首脍炙人口的曲子曾经被编为各种器乐的演奏用曲，十分受人们爱戴与喜欢。他的曲式并不复杂，仅仅采用简单的三段体方式来演绎，但是其中速度的变化，旋律的装饰性，节奏的自由使这首小曲更富有情感与表现力。它表现了浓郁的吉普赛生活和风光，表现了匈牙利人民的积极向上，热情自豪的感情。

同在浪漫主义时期的李斯特也创作了 19 首匈牙利狂想曲，这些与勃拉姆斯的作品难分高下，但是他们都是怀着浓厚的民族热忱，充满着积极向上的爱国热情来创作的。不难看出，勃拉姆斯很善于通过各种方式来抒发自己浓浓的爱国热情，采用了质朴而令人难忘的民族民间曲调来创作，这正是他创作风格的一大特点。这一特点也与浪漫主义时期，作曲家为表达自己的爱国热忱与民族精神，选用民间音乐来作为自己作品的素材紧紧相连。勃拉姆斯的作品《狂想曲》虽然整首作品的结构式采用理性思维，非常规整的段落写作而成，但是采用了非常具有抒情浪漫的德国民歌来作为素材，增添了作品的气质，具有戏剧性的效果。

第四章 在古典主义的形式里闪耀着浪漫主义的光辉

通过以上论述，我们不难发现，勃拉姆斯的这首作品《狂想曲》虽然是依照古典主义严谨的曲式结构写成，但是里面不乏很多浪漫主义的因素在。它激动，紧张的外表下蕴含了一颗深沉，醇厚而又具有浪漫气质的内心，很难用一句话来概括完整。这与他的生长环境有着很大的关系，虽然受到的是传统的古典主义时期教育，但是脱离不了浪漫主义大方向的时代背景。

第一节 勃拉姆斯的历史地位

勃拉姆斯是一位生长在浪漫主义中晚期的伟大作曲家，历年来，大家都对其有着不同的争议。历史上对勃拉姆斯的评价大致有以下几种：浪漫主义时期的古典主义者、浪漫主义时期的开拓者、浪漫主义时期的反潮流都等等。但是这些评价十分具有片面性，因为他们都是从不好的地方来描绘表述的。勃拉姆斯是一位很成功的作曲家，他有着自己的思想，并且写作风格独树一帜。因此，我们对勃拉姆斯的评价应该是中立的，而不能带有任何贬义的色彩。

一 反潮流而行，坚决反对瓦格纳李斯特？

勃拉姆斯与爱德华·汉斯力克（Hanslick·E）是很好的朋友。汉斯力克是奥地利著名的音乐评论家，对浪漫主义时期的作曲家有所批判，这其中就包括以瓦格纳与李斯特为首的“魏玛学派”。“魏玛学派”的代表人是李斯特，他强调情感的表达，强调作品的标题性。但是汉斯力克对此十分地批判，他认为音乐应该追求音乐本身的美感，强调“纯音乐”，认为音乐本身的东西是最具有美感的，强调“自律美学”。勃拉姆斯曾在1860年对世人公开提出自己反对“魏

玛学派”，并与汉斯力克成为了很好的朋友。这更让世人对勃拉姆斯有了误解，认为他守旧，不懂得追寻新事物，“反潮流”而行。

其实不是，勃拉姆斯被歪曲化了。他并不是一味地照搬原来的东西，原原本本跟在古典主义大师们的身后进行创作，而是也融合了许多新的东西，突破了古典主义并且加以创新。勃拉姆斯虽然与汉斯力克是很好的挚友，但对他的思想与著作并不是完全赞同的。在他与汉斯力克刚认识的时候，他便对他的思想有所排斥，表现为他写给克拉拉的一封信中这样写道：“汉斯力克是一位音乐作家，我曾经想阅读它的著作《论音乐的美》，但是在浏览的过程中发现了许多糊涂概念，我就把他放下了。”其实，勃拉姆斯始终认为汉斯力克的说法有所偏颇，并说明自己的音乐从未与他的音乐建立起真正的关系。他在写给克拉拉的另一封信中这样写道：“他在专业方面具有非凡的能力，但是我们似乎是朝着极为不同的方面来看待问题的。”¹⁵

通过这些话语，我们可以清晰的看出，人们对于勃拉姆斯的误解之深，他并不是完全同汉斯力克一样，坚决排斥瓦格纳和李斯特的，相反，他尊重他们的创作风格。对于勃拉姆斯从小受到的古典主义教育来说，他坚持的是古典主义的精神，规整的结构与严谨的作风。他不喜欢没有节制没有束缚的感情流露，他认为感情可以表达并且应该表达出自己内心的情感，但是应该换一种方法，严谨而理性加以约束地表达出来。这才是勃拉姆斯真正的想法，并且他一直朝着这个方向努力，创作出一大批优秀而独树一帜的精彩的作品。

二 浪漫的古典主义者

勃拉姆斯在浪漫主义充斥的时代中，他始终坚持自己的创作风格，充分运用古典主义的大框架，加点浪漫主义的创新性来加以创作。他的音乐创作是十九世纪欧洲文化艺术的一个奇特现象，他的音乐是对古典主义的剥离，对浪漫主义音乐元素的吸收，形成的独特风格。正是他的作品中深刻的内涵与手法的

¹⁵ 李园. 勃拉姆斯钢琴独奏作品的创作特征初探[D]. 西安: 西安音乐学院, 2007

创新，使得他在音乐史上占有一席之地。¹⁶对于勃拉姆斯来说，他始终坚持自己，没有固步自封，也没有发展成为所谓的极端个人主义。他运用古典主义的结构原则写出浪漫主义的情感，并淋漓尽致地表达了出来他的心中所想，因此，笔者更愿意称他为浪漫的古典主义者。

勃拉姆斯从小接受的都是德国古典主义音乐的教育，他的父亲和各位老师也对他影响重大。但是他出生的时代是浪漫主义中晚期，这个对他的影响也不容小觑。因此，在他的作品中是兼有古典主义特征和浪漫主义情感的。他在结构上运用严格的奏鸣曲式的古典主义均衡的写作架构，有秩序有条不紊地进行着。段落的划分也十分清晰，终止感也很明确，结构感强，这正是勃拉姆斯最喜爱的一种写作方式，可以使音乐组织结构明晰并有条理。但是在旋律方面他运用变化音与大范围的强弱变化来突出戏剧性的效果，并且加进了他热爱的德国民歌作为他写作的材料与源泉。歌唱性的旋律与丰富的肢体使得他的作品可以跟浪漫主义时期炫技大胆的李斯特相媲美。在节奏方面，勃拉姆斯在宏观上面遵循古典主义写作技法，在《狂想曲》这两部作品当中，没有出现浪漫主义时期特有的自有节奏，即 *Rubato*。这种节奏在浪漫主义时期广泛被运用，从而成为了浪漫主义时期节奏的一个特有的标志。在节奏方面，勃拉姆斯宏观上还是遵循古典主义的大方向的，但是在微观上面，他融入了许多浪漫主义时期的小细节。例如切分音，不规则的三对二交叉节奏，他创造出了各种各样的新颖的节奏型。这种节奏型的运用，使得原本没有自有节奏的作品变成了另一种风格，全曲充满着紧张与内在的动力感，不同于古典主义时期的作品。在和声调性方面，勃拉姆斯在转调方面是十分大胆的，具体可见上文所述。在一个很短的段落当中，勃拉姆斯都注重色彩的变化，导致许多转调。并且他喜爱模糊调性，使得调性变得不那么明显，减七和弦等等都用的十分到位。在主题方面，g 小调第一狂想曲中，勃拉姆斯选取了一个小的精简的主题加以发展，全曲都是运用这一个小主题进行严格地变奏。B 小调第二狂想曲中，整首曲目的织体都是三连音，三连音贯穿了整首曲子，成为整首曲目主题发展的统一要素。但是在每一段落中，不同主题之间对比也十分强烈。B 小调第二狂想曲中的呈示部就是一个很好的例子，总共出现了四个不同的主题，或快或慢，或激动或舒缓，但是对比强烈，这很好地印证了浪漫主义时期主题发展形象对比鲜明的特

¹⁶ 田晶. 勃拉姆斯《钢琴狂想曲》op.79 研究[D]. 内蒙古: 内蒙古师范大学, 2009

点。

第二节 古典主义与浪漫主义的融合

勃拉姆斯的作品中，在各个方面都显示出了古典主义与浪漫主义的高度融合。但是不管旋律，节奏还是和声调式，主题，这些都是为一个方面来奠定，即情感。勃拉姆斯的作品《狂想曲》中正是形成了古典主义与浪漫主义的情感统一。

勃拉姆斯在写作过程中，并没有采取浪漫主义的结构来写，也没有像其他的作曲家所作的狂想曲中具有即兴演奏的特征。这和他所受到的德国古典主义教育有关，在作品当中，我们只能看到 A, B, A 的段落式的结构，十分均衡，对称。但是严谨结构的原则下，传递出了真挚的浪漫主义情感。他是理性而又严谨地表达着情感，他表达的是一种约束着，而不会杂乱无章的情感。勃拉姆斯的音乐使我们联想到许多画面。紧张的旋律使我们联想到战争，但是士兵们都是坚毅的，充满着爱国主义热忱的。柔缓的旋律使我们联想到清新的空气，仿佛在战争后，来到了世外桃源，让人心旷神怡。忧伤的旋律，即选材与德国民歌的那一段又让我们联想到阴郁的雨天，心情低落，一位美丽的少女坐在窗边思念她的丈夫……这些不断变化的旋律，既有着紧张地不安，又有着静静的忧愁，又有着舒缓的心旷神怡，都是因为勃拉姆斯善于在细节中，抒发自己的情感。他有节制地，并且严谨地传递出了他的情感，并找到了古典主义与浪漫主义的一个最合适的交融点。古典主义与浪漫主义是分割十分严格的两个时代，但是勃拉姆斯把他们巧妙地融合了起来，使得原本格格不入，差距非常大的两个时代很好地融合在一起。他是浪漫主义时期的一个特殊的人物，他在音乐史上也是占有着举足轻重的地位。

一 运用古典主义严谨结构原则

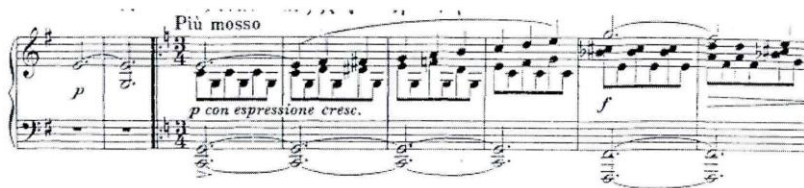
勃拉姆斯一生中创作了大量的乐曲，他们的题材也十分广泛，但是这些曲目的曲式结构大都采用了古典主义严谨的结构原则来写作。例如本文所写的两首《狂想曲》，便都是采用奏鸣曲式来严格写作的。以他其他的钢琴作品为例，也都是按照这种规整的结构来写作的。在他的创作作品中，还有叙事曲以及奏鸣曲和晚期的一些钢琴小品等等。以他的叙事曲 op.10 -1 来看，这是一首严格的 A, B, A1 的单三部曲式，A1 是 A 的变化再现，最后补充终止结束此曲。他的叙事曲与其他浪漫主义时期的叙事曲有所不同，他并不是冠以标题，并把每一个标题用音乐描绘出来。他更多地是用整体的音乐来感知这个故事的意境，似乎更上升一部，因此他不会把他们冠以标题，而是还是用严格的结构写出。另外，以他的奏鸣曲《C 大调第一钢琴奏鸣曲》为例，这个也是十分符合古典主义时期奏鸣曲的。他的四个乐章的安排也是第一乐章为快板乐章，第二乐章为慢板乐章，第三乐章是快板乐章，第四乐章为急板乐章，与古典主义时期的奏鸣曲如出一辙。在勃拉姆斯晚期的时候，创作了一些钢琴小品，例如在 1891-1893 年间的“幻想曲集”，二十多首曲目。大多数都是采用 A, B, A 三段体来写作，都是十分规整的。

勃拉姆斯在写作的过程中也始终追寻均衡二字。他的作品风格十分内敛，像一位上流社会的绅士，客观理智地表达着自己的音乐。抒发感情也是十分地有节制，悲伤与欢快都是在细节处表达，不会有无节制的感情流露。例如在《狂想曲》中，这时他的作品创作已趋于成熟，他所表达的更多是内敛的感情，有时还流露出悲伤与阴郁之感。在他晚期的二十多首钢琴小品中也有所体现，这时，正是他将要离开人世之际，并且克拉拉与好友伊丽莎白的相继去世，更添加了他的悲伤情绪。因此，最后勃拉姆斯所创作出的作品大都带有淡淡的忧伤，悲伤的情绪占主要的地位。

二 抒发浪漫主义的情感

勃拉姆斯否认自己与汉斯力克有完全相同的想法，的确，人们在这方面对勃拉姆斯有所误解。他只是不习惯无节制地表达自己的情感，但是并不反对李斯特与瓦格纳，相反地，在他的音乐里，他也积极表达自己的情感。通过演奏或者聆听这些作品，我们也不难感受到其中的真挚而又充沛的情感表达。

勃拉姆斯充分地运用了浪漫主义音乐元素，这一点不仅在《狂想曲》中有了很好的体现，在他的其他作品中也有着充分地表达。强弱的力度加大，大范围突强与突弱，旋律的歌唱性大大增强等等，在他的作品中都有着体现。例如他的二十几首《匈牙利舞曲》，旋律十分优美富有歌唱性，其中的第五首被世人广为流传，曾被改编为各种各样的乐器演奏版本。并且把支声部复调思维很好地融入进了他的作品，例如《C大调第一钢琴奏鸣曲》的第一乐章有一段是这样的，见图示：



左手是固定低音的持续，右手高声部与低音声部，两个声部齐奏，形成美妙的二声部旋律，伴随着属音 G 的持续，更有着梦幻的感觉。

勃拉姆斯更爱利用钢琴音乐产生交响化的语言，即增加伴奏织体的厚度，增加柱式和弦的数量与强化节奏感来达到此目的。除了在《狂想曲》中表现得淋漓尽致外，在他的其他作品中也鲜明地体现了出来。例如他的两首钢琴奏鸣曲——《C大调第一钢琴奏鸣曲》与《升f小调第二钢琴奏鸣曲》中，两首作品的风格都是十分浑厚，有些模仿贝多芬的。运用了这些浑厚的织体伴奏，并加以深化，增加切分音，不规则重音等等，更体现了交响化的特点。有时感受到长笛的悠扬，有时又感受到大提琴的忧郁，有时是整部交响乐队齐奏轰鸣，带给我们的是丰厚的听觉盛宴。

在和声中，勃拉姆斯常常采用模糊调性与弱化属音到主音的倾向性来写

作，这更贴近浪漫主义时期的音乐。例如在很多地方结束时，并不是常规地属到主结束，而是加入了变格终止来增加乐曲最后的色彩性。他并不满足于只是运用近关系转调来写作，而是充分利用浪漫主义的写作手法，例如半音系统与三度转调来抒发自己的浪漫情感。模糊调性甚至在浪漫主义时期也是非常新颖的，这一点勃拉姆斯成为了浪漫主义的开拓者。这些小细节用在他的作品中，尤为巧妙，充满情趣。

勃拉姆斯是古典主义与浪漫主义时代的集大成者，他吸收了两个时代各自优秀的产物，从而形成了一套他自己独特的创作手法。他的作品中虽然古典与浪漫主义的因素都存在，但是是不相冲突的，而是相辅相成的。两者结合在一起带给我们的是无比复杂微妙的情感，使原本格格不入的两种流派形成了很好的平衡。

结 语

古今中外，有许多人对勃拉姆斯作出了评价，而笔者对他的评价却是一一浪漫的古典主义者。笔者认为对勃拉姆斯不能单单把他认为成具有古典主义特征的作家，而应该对他乐曲中的浪漫主义特征也加以分析。

贝多芬等古典主义大师对其的影响使他形成了古典主义结构原则的写作手法，但是生长在浪漫主义大时代的他，受到浪漫主义文学与舒曼等挚友的影响，乐思又是极富细腻真挚的感情色彩的。他从小接受了古典主义教育，但是他没有固步自封，也没有病态地不接受浪漫主义事物，而是选取古典主义优秀的方面来加以创作。勋伯格曾这样评价勃拉姆斯：“所有人都在崇尚表现时，勃拉姆斯则证实了他在一个世纪无人问津的领域里是一位革新者。”他是通过另外一种独特的方法来融入浪漫主义社会，创作浪漫主义作品的。

古典主义与浪漫主义相融合，交替出现，在许多作曲家的作品中都同时并存，这是因为它符合了人的自然本性的两种基本动力：一方面，人需要节制，要求那种经过净化和受控制的感情；另一方面，人又要求无拘束地表现感情，渴求未知的和不可得的事物。生长在浪漫主义大环境的勃拉姆斯，一生中交友广泛，舒曼等一大批浪漫主义作曲家也对其影响巨大。但是他没有忘记理性，而是有选择地，有节制地表达自己的感情。并且积极选用浪漫主义的音乐语言来融入自己的古典主义架构中。他将古典主义与浪漫主义相融合，这在浪漫主义时期是引领先驱的。而勃拉姆斯正是凭借自己独特的创作手法，在他用古典主义浪漫主义融合创作出一大批新鲜的作品时，也赢得了人们的经久不衰的赞叹。