

引言

舒曼于曾经说过，“我认为……突然会，也必须出现一个人，他将以某种理想的方式完善表达我们的时代……此人已经降临，他就是约翰·勃拉姆斯。”

在过去的 100 多年间，乐评界对勃拉姆斯的评价一直有较大的分歧，有人说他是古典主义音乐最后一人，有人说他是不朽的音乐家，也有人说他是不够资格被称为艺术家的人，但是无论评价如何变化，勃拉姆斯总是唯一可以和巴赫、贝多芬这两位音乐界的神明并称为德国“三 B”的作曲家。

勃拉姆斯的创作与 19 世纪下半叶极为复杂矛盾的德奥状况密切相联，作品具有鲜明的个性，表达出强烈的民族情感和爱国激情，他对自己的音乐事业孜孜以求，曾经焚毁早期不满意的作品，力求使自己的音乐创作更加完善。大多数人认为勃拉姆斯的音乐是晦涩的、压抑的、缺乏足够的激情，但是谁也不能否认他音乐中情感的深刻性以及气势上的宏伟，勃拉姆斯的音乐具有坚实硬朗的精神，同时饱含人世的沧桑感，他不愿向人倾诉自己的个人感情，内心充满种种纠葛不清的矛盾，这些错综复杂的情绪在勃拉姆斯的音乐中被清晰地表达出来，证明了勃拉姆斯深厚的创作功力，因此在勃拉姆斯逝世以后的百余年间，他的音乐依然在世界各地流传，并且受到更为崇高的评价。

勃拉姆斯早期一直在马克森的指导下刻苦钻研古典主义音乐，以古典主义音乐精神为自己的信仰，他用三首传统的钢琴奏鸣曲作为自己音乐创作的起点，并以这些作品赢得了舒曼的欣赏。在舒曼的帮助下，勃拉姆斯发表了自己的第一批作品，三首钢琴奏鸣曲和一首谐谑曲，引起了人们对勃拉姆斯的注意。勃拉姆斯用钢琴独奏作品敲开了成功之门。随着勃拉姆斯的音乐创作日渐成熟，在钢琴独奏作品的创作领域中，他更多地选择浪漫主义音乐体裁，在其早期作品中就有叙事曲，到了中晚期，更是创作了大量浪漫主义音乐体裁的钢琴小品，难道勃拉姆斯在钢琴独奏作品的创作中逐渐远离了自己的音乐信仰——古典主义音乐精神吗？如果没有，那么勃拉姆斯的这些钢琴独奏作品到底具有怎样的独特之处呢？本文将带着这样的问题展开探索。

1 古典主义音乐与浪漫主义音乐的交点人物——勃拉姆斯

1.1 时代背景

浪漫主义音乐时期通常是指 19 世纪前后的一百多年（1790 年~1910 年）。

浪漫主义原指用罗曼语（Roman）书写的故事，继而专指长篇小说和骑士故事，后来包括传奇小说。浪漫主义在艺术上的兴起最早见于 18 世纪的文学作品中。

从 19 世纪初期开始，音乐中的浪漫主义精神逐渐成为一种主导潮流，引导支配着大多数作曲家的创作方向，它所包含的内容范围是从贝多芬的晚期作品，罗西尼的歌剧，舒伯特的艺术歌曲到勋伯格“不协和音解放”之前的早期作品，以及理查德·施特劳斯被“现代主义”所拒绝的作品。与音乐史上任何一个时期一样，浪漫主义音乐也经历了兴起，繁荣与消颓的过程，它通常被分为四个阶段：早期（19 世纪 10~20 年代），杰出人物是韦伯，舒伯特；盛期（19 世纪 30~40 年代），杰出人物是柏辽兹，舒曼，门德尔松，肖邦；中后期（19 世纪 40~80 年代），杰出人物是李斯特，瓦格纳，勃拉姆斯；晚期（或称浪漫主义之后，19 世纪 90 年代~20 世纪初期），杰出人物是布鲁克纳，马勒，理查德·施特劳斯等。

音乐中的浪漫主义与文学诗歌领域中的浪漫主义运动有所不同，它缺乏后者所具有的鲜明的创作纲领和理论化的美学主张，还没有形成一个具有统一艺术思想纲领的创作集团，但是它作为一种音乐流派，仍然具有一些共通的特征。

浪漫主义音乐作品的创作素材很多来源于民间传说和神话史诗，作曲家常用幻想的题材和形象来表现自己的情感和理想，音乐中重视体现民族的特点，但是由于作曲家在处理音乐时往往过分夸大幻想的因素，对过去进行美化虚构，渲染宗教神秘主义，往往使得音乐逐渐脱离现实生活。在音乐的体裁样式和一系列表现手法的方面都具有鲜明的特点，体裁方面最重要的是出现了具有浓厚浪漫主义气质的新兴乐器（特别是钢琴）的独奏音乐体裁，诸如夜曲，即兴曲，叙事曲，谐谑曲，专门为音乐会创作的练习曲，无词歌等，其中相当一部分具有标题音乐的特性。

18 世纪的法国大革命虽然并没有成功，但是为下一个世纪的人们挣脱束缚反抗压迫提供了一种方式，唤醒了音乐家们寻求自由，表现个性的精神。从贝多芬开始，音乐家与社会形成了新的关系，他们不再是雇主的奴仆，所创作的音乐不再是按照雇主的要求为特定的目的和场所完成的作品，成为了“自由”音乐家。这时期的主要音乐受众由十分有教养的宗教人士和贵族转变为富有的中产阶级，

主要的音乐实践形态是公开的音乐演奏会，这对音乐的发展主要产生两方面影响：好的方面是——为了争取听众，获得听众对自己音乐的欣赏理解，作曲家们努力使音乐听觉效果辉煌华丽，使得演奏音乐所需要的技巧具有相当的难度，这就推动了作曲技法和演奏技巧的发展；而不好的方面——由于没有了雇主的束缚，作曲家可以自由地表达自己的思想，许多作曲家不再像古典主义音乐时期的作曲家那样用理性对自己的情感加以节制约束，音乐更多的凭借“内心的冲动”而创作，具有浓厚的主观感情色彩，甚至显现出一些自我崇拜的倾向，音乐离听众和现实越来越远。

1.2 勃拉姆斯的生平、思想及地位

1.2.1 勃拉姆斯的生平简介

约翰尼斯·勃拉姆斯(Johannes Brahms), 1833年5月7日出生于德国汉堡市。他的父亲是一位乐师, 擅长多种弦乐器以及管乐器, 先后在汉堡市军乐队以及一些小酒店中演出以谋生。勃拉姆斯六岁时随父亲学习小提琴, 同时进入小学接受文化教育。1840年起, 跟随科塞尔(Cosel)学习钢琴。三年后, 科塞尔把勃拉姆斯介绍给自己的老师马克森(E·Marxsen, 1806~1887), 马克森除了教勃拉姆斯演奏钢琴以外, 还教他如何作曲, 引导他学习德国古典作曲家的作品, 使他对巴赫、贝多芬以及德国民间音乐产生了浓厚的兴趣, 这些对他日后的音乐创作产生了非常重要的影响。1882年, 勃拉姆斯创作了《降B大调第二钢琴协奏曲》献给马克森, 以表达自己对他的感激之情。

勃拉姆斯的童年生活是困苦的, 他自己曾经说过: “过去像我这样艰难的过日子的人恐怕并不多”。因为家境贫困, 勃拉姆斯十三岁便辍学在酒店弹伴奏, 不久以后开始帮助父亲在剧院里演出, 同时教授自己的私人学生。在这段艰苦的岁月中, 勃拉姆斯创作了近150首作品, 这些作品包括舞曲、管弦乐改编曲、进行曲等等, 大多数是供沙龙消遣的小品, 这些为了谋生计而写出的作品, 虽然没有什么太大的价值, 但是通过创作它们, 勃拉姆斯锻炼了自己的创作能力, 广泛接触了德国乡间以及城市中流传的音乐, 为他将来的创作奠定了一定的基础。

1848年, 十五岁的勃拉姆斯首次登台公开演出, 他不同凡响的钢琴演奏技巧开始引起人们的注意。1851年, 勃拉姆斯遇见了匈牙利小提琴家爱德华·赖门伊(E·Remenyi, 1830~1898), 赖门伊是犹太裔, 他向勃拉姆斯展现了当时被看作匈牙利民间音乐的吉普赛音乐的迷人之处, 引起了勃拉姆斯对这种音乐极大的兴趣, 并且这种兴趣贯穿其一生, 他创作了二十一首匈牙利舞曲以及大量根据匈牙

利民间曲调所写成的作品。1853年，二十岁的勃拉姆斯离开汉堡市，随同赖门伊一起作巡回演出。在汉诺威，他们遇见了同样来自匈牙利的小提琴家约瑟夫·约阿希姆（J·Joachim, 1831~1907），他很欣赏勃拉姆斯的钢琴演奏及其作品，两人成为相互敬重的好友，不久他将勃拉姆斯引荐给李斯特和舒曼。后来，勃拉姆斯为了表达两人之间深厚的友谊，将作品Op. 77（小提琴协奏曲，1879年）和Op. 102（大提琴·小提琴双重协奏曲，1887年）献给约阿希姆，两部作品均由阿希姆首演，勃拉姆斯亲自指挥。

1853年，勃拉姆斯在魏玛与李斯特首次见面，他惊叹于李斯特炫目的演奏技巧，然而却并没有认同李斯特及其所代表的魏玛学派（或称新德意志学派）的创作精神。

勃拉姆斯在见过李斯特后不久，带着自己的钢琴奏鸣曲和谐谑曲去拜见了舒曼。舒曼非常欣赏勃拉姆斯的钢琴演奏风格以及作品，他曾经在《新音乐报》上称赞勃拉姆斯为“年轻的鹰”。在舒曼的推荐下，出版商在1853年首次出版了勃拉姆斯的钢琴奏鸣曲Op. 1和Op. 2以及一些歌曲，不久以后，勃拉姆斯便成为广为人知的作曲家，勃拉姆斯与舒曼夫妇也因为彼此之间对音乐和生活的态度都相知相通，因而产生了非常真诚深厚的友情。

1857年至1860年勃拉姆斯担任德特莫尔德宫廷的音乐指导，期间曾经担任汉堡女子合唱团的指挥。1862年勃拉姆斯离开德国，来到维也纳定居，维也纳成为勃拉姆斯的第二故乡。在维也纳，1863年勃拉姆斯应邀担任维也纳歌唱学园的指挥，第二年便辞去指挥职务，主要从事教学和创作，专心于变奏和复调技巧的探索研究，完成了《德意志安魂曲》，《女低音狂想曲》，圆号三重奏等作品，同时还以演奏家的身份举行音乐会。60年代末，因为《德意志安魂曲》（Ein Deutsches Requiem）的首演成功，勃拉姆斯享有了杰出作曲家的声誉。1872年至1875年担任“音乐之友”协会的交响乐队指挥。1875年以后陆续完成了他的大型作品，包括他的四部交响曲，钢琴协奏曲，以及小提琴协奏曲等。

晚年的勃拉姆斯享有极高的声誉，但是由于他的性格沉静严肃，不喜爱社交，一直独居，他潜心整理和改编了许多民歌，编著了《德意志民歌集》。1896年他的好友克拉拉·舒曼逝世后，由于悲伤以及过度的疲劳，他的健康受到重创，于1897年3月病逝于维也纳。

1.2.2 勃拉姆斯的思想及地位

1860年，勃拉姆斯公开提出了自己反对“魏玛学派”统领天下的观点，这个态度的提出使他成为当时德奥音乐争论中反对瓦格纳和李斯特音乐派别的旗帜人

物，同时使人们对他有一种误解，认为他是站在爱德华·汉斯利克一边的，此外，爱德华·汉斯利克与勃拉姆斯的密友关系进一步的加深并巩固了人们对勃拉姆斯音乐思想的误解。

爱德华·汉斯力克（Hanslick·E, 1825~1904），奥地利音乐评论家，他的代表著作是《论音乐的美—音乐美学的修改刍意》，20世纪的音乐美学家把这本著作视为“自律美学”的代表作品。早期的汉斯力克非常尊崇瓦格纳，但是后来他则尖锐的批判否决了19世纪中叶以瓦格纳和李斯特为代表的“魏玛学派”，对当时盛行的“情感论”，音乐“文学标题性”等主张进行置疑和批评，转而推崇门德尔松，舒曼，勃拉姆斯的音乐作品，赞扬这些作品展现出“纯音乐”的美，是真正的音乐。汉斯利克总是力图将勃拉姆斯的室内乐和交响乐化解为他自己理论的论据，他想证明的论点是“没有标题的音乐肯定不会产生‘音乐以外’的内容。”

然而事实并非如此。首先勃拉姆斯并没有像众人以为的那样完全赞同他的好朋友汉斯利克的形式主义理论，虽然他与汉斯利克始终保持着很不错的友谊，但是这并不代表他完全肯定汉斯利克所持的音乐观点。初识汉斯利克时，勃拉姆斯就在给克拉拉·舒曼的一封信中写道：“汉斯利克是一位音乐作家。我曾经想阅读……他的著作《论音乐的美》，但是在浏览过程中立即发现了许多糊涂概念，我就把它放下了……”，三十多年以后，勃拉姆斯在给克拉拉·舒曼的另一封信中写道：“我曾经有过多少次机会愉快地甚至激动地同他相处。然而我宁可以说，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看待问题的……”，后来，勃拉姆斯在去世前的几个星期说：“我认为，汉斯利克与我的音乐从未建立起真正的关系。”通过这些话语可以看出，勃拉姆斯对汉斯利克所持的音乐观点始终是抱有怀疑态度的。其次，勃拉姆斯的作品不需要任何标题，听众也能从他的音乐当中发觉那种“音乐之外”的内容，这种内容遍布于他的音乐当中，他曾经向克拉拉·舒曼说过：“我一向只写半句话，听众应该以此去联想后面的话……”。其实勃拉姆斯并没有彻底否定魏玛学派的创作精神主旨，他对魏玛学派的代表人物李斯特以及瓦格纳的才能和创作是十分尊重的，只是因为他不喜欢没有节制约束以至于泛滥的感情流露，他认为感情应该是理智的加以约束的，这样才能将精神通过严谨的形式表现出来。

勃拉姆斯虽然坚守古典主义音乐精神，但是他的作品听起来却不是那么保守，比如他并不采用传统的“对位法”来处理旋律线条，偏爱自由组合的丰富的复调组织，另外，他肯定了节奏如同旋律与和声一样是音乐的基本元素，这点具有一定的前瞻性，这种肯定对二十世纪音乐的发展影响十分深远。

历史上对勃拉姆斯的评价可以分为几种：浪漫主义时期的古典主义作曲家；浪漫主义音乐时期的保守者；反潮流作家、逆潮流而动的人；浪漫主义时期的开

拓者等等，其实，这些评价并不全面，他既没有固步自封，也没有滑向个人主义的另一极端，他的身上体现出浪漫主义音乐的时代特点与古典主义音乐精神的相交。这是因为一方面，勃拉姆斯的成长生活年代处于浪漫主义音乐的中晚期，因此，这个时期音乐的时代风格特点对他肯定有一定的影响；另一方面，他的第二位钢琴老师马克森除了教他钢琴演奏以外，一直引导他学习德国古典作曲家的作品，使他对巴赫、贝多芬产生浓厚的兴趣，并且以古典主义音乐精神为自己的信仰。这样浪漫主义音乐的时代特征与古典主义音乐精神在勃拉姆斯身上得到了一定的交融，而勃拉姆斯就是两者的相交点，他将古典主义与浪漫主义这两种看似对立的音乐精神很自然的融合在一起，他是浪漫主义音乐与古典主义音乐的交点人物，是浪漫主义音乐时期的一个特殊现象。

1.3 勃拉姆斯创作领域概览

勃拉姆斯的创作领域主要涉及钢琴和室内乐、管风琴、声乐、交响乐及管弦乐。

1.3.1 钢琴

① 钢琴独奏作品

这部分内容将在第二章第一节中具体列举。

② 钢琴协奏主要作品

《d小调第一钢琴协奏曲》(Piano Concerto No. 1 in D minor), Op. 15

《降B大调第二钢琴协奏曲》(Piano Concerto No. 2 in B Flat Major), Op. 83

1.3.2 室内乐

室内乐是勃拉姆斯的骄傲，除了贝多芬以外，恐怕是无人能及的，代表作品有：

① 弦乐四重奏 Op. 51 (String Quartets)

第一号，c小调 (No. 1 in c minor)

第二号，a小调 (No. 2 in A Major)

第三号，降B大调 (No. 3 in A flat Major)

② 单簧管五重奏，a小调，Op. 115 (Clarinet Quintet in B minor for Clarinet and String Quartet)

③ 钢琴三重奏 (Piano Trio)

第一号，B大调，Op. 8 (No. 1 in B Major for Piano, Violin and Cello)

作的。

《11 首圣咏前奏曲》，Op. 122，作于 1896 年 5 月 20 日克拉拉·舒曼去世之后。

1.3.3 声乐

① 艺术歌曲

勃拉姆斯是继舒伯特，舒曼之后著名的艺术歌曲作家，他写有 260 多首歌曲，歌曲内容常为自然风光，爱情生活等，晚年则多采用探索死亡等较灰暗的题材。他的歌曲很少具有前奏和尾奏，钢琴伴奏描绘性较弱，主旋律优美突出，旋律线常常由三和弦及其周围的音串连而成，形式多采用分节歌和变化分节歌。

勃拉姆斯共出版了 200 多首艺术歌曲，主要代表作品有：

Op.3~1 《爱的忠诚》(Liebestreu, 赖尼克诗, 作于 1853 年);

Op.19~5 《致风鸣琴》(An eine Aeolsharfe, 默里克诗, 作于 1859 年);

Op.59~8 《你的蓝色眼睛》(Dein blaues Auge, 格罗特诗, 作于 1873 年);

Op.69~8 《莎乐美》(Salome, 作于 1877 年);

Op.84~4 《徒劳小夜曲》(Vergebliches Standchen, 作于 1881 年);

Op.94~1 《四十年华》(Mit Vierzig Jahren, 吕克特诗, 作于 1884 年)。

② 民歌曲集

勃拉姆斯对民歌有着深厚的兴趣，他的不少创作就是源于民歌，他还从事民歌改编，编著了不少民歌曲集。

代表作品有：《儿童们的民歌》(一共有 14 首，1858 年发表，赠与舒曼的孩子们)；

《28 首德国民歌》；

《德意志民歌》(一共有七卷，49 首歌曲，1894 年发表)。

③ 大型声乐套曲

代表作品有：

1) 《德意志安魂曲》，Op.45，共有七个乐章。前面已经提到过，勃拉姆斯正是凭借这部作品的成功首演赢得了杰出作曲家的美誉。从 1857 年开始创作，至 1861 年完成 4 个乐章，1865 年~1866 年，为了表达其对母亲去世的哀悼之情，又创作了两个乐章，1868 年完成女高音独唱的第七乐章。这部作品的内容是关于宗教的，截取马丁·路德翻译的圣经中的给人以慰藉以及沉思探索性的段落作为歌词，一方面继承了亨德尔的创作传统，另一方面管弦乐华丽，和声色彩丰富，以重墨浓彩的笔调描绘出人类对美好境界的向往和对命运的思索。

2) 《4首严肃的歌》，OP.121，萨金特(Sargent)配器，作于1896年。

3) 《女低音狂想曲》的歌词来源于歌德的诗歌，是有关世俗内容的，其中《女低音狂想曲》全名是《女低音，男声合唱及管弦乐队的狂想曲》。

④ 合唱曲集

合唱代表作品有：

2首经文歌(OP. 29，作于1860年)；

3首《神圣的女声合唱》(OP. 37，作于1859—1863年)；

5首《男声合唱士兵之歌》(OP. 41，作于1861—1862年)；

男声合唱《3首歌曲》(OP. 49，作于1859—1861年，包括《夜曲》)；

女声合唱《12首歌曲和浪漫曲》(OP. 44，作于1859—1874年)；

《6首歌曲与浪漫曲》(OP. 93a，作于1883—1884年)；

《白昼之歌》(OP. 93b，作于1884年)；

《德国节日纪念经文》(OP. 109，作于1866—1888年)。

1.3.4 交响乐及管弦乐

① 交响乐：

第一交响曲，C小调，Op. 68，作于1855-1876年(Symphony No. 1 in C minor)；

第二交响曲，D大调，Op. 73，作于1877年(Symphony No. 2 in D major)；

第三交响曲，F大调，Op. 90，作于1883年(Symphony No. 3 in F major)；

第四交响曲，E小调，Op. 98，作于1885年(Symphony No. 4 in e minor)；

② 管弦乐：

海顿主题变奏曲，Op. 56a(还被改编为双钢琴作品，作品号Op. 56b)

(Variations for Orchestra on a Theme by Haydn)；

学院节庆序曲，Op. 80，作于1880年(Academic Festival Overture for Large Orchestra)；

悲剧序曲，Op. 81 (Tragic Overture for Orchestra)；

21首匈牙利舞曲，无编号(Hungarian Dances)；

小提琴与大提琴双重协奏曲，a小调，Op. 102 (Double Concerto in A minor for Violin, Cello and Orchestre)。

2 浪漫与古典的交融——勃拉姆斯钢琴独奏作品及其创作特征

2.1 勃拉姆斯的钢琴独奏作品

勃拉姆斯的钢琴独奏作品创作分为早期和中晚期，共创作六十余首作品，涉及奏鸣曲，叙事曲，狂想曲，变奏曲，狂想曲，钢琴小品等音乐体裁，钢琴独奏作品是勃拉姆斯所有创作的起点，是他成功的开始，因此在其创作中占有十分重要的地位。

2.1.1 早期（1852年-1865年）

早期的勃拉姆斯变换使用不同的音乐体裁，从古典主义音乐体裁到浪漫主义音乐体裁，然后再回至古典主义音乐体裁，尝试着不同的音乐表现形式。由于他早年一直在马克森的指导下刻苦钻研古典音乐，因此他最早发表的一组作品是三首奏鸣曲和一首类似于奏鸣曲的一个乐章的《降e小调谐谑曲》，在这之后，勃拉姆斯停止了奏鸣曲的创作，转而尝试浪漫主义音乐体裁——叙事曲，创作了《叙事曲》Op. 10，共有四首，接着又改用另外一种古典主义音乐体裁——变奏曲，变奏是他偏爱以及擅长的表现手法，早期共发表六首变奏曲，30岁左右，勃拉姆斯停止了变奏曲的创作，一如他当年舍弃奏鸣曲的创作。1865年创作了《圆舞曲》Op. 39之后，勃拉姆斯专注于交响乐，艺术歌曲，四重奏以及合唱歌曲的创作，钢琴独奏作品方面停笔。

主要作品有：

① 奏鸣曲三首：

《C大调第一钢琴奏鸣曲》Op. 1（1852年-1853年）；

《升f小调第二钢琴奏鸣曲》Op. 2（1853年）；

《f小调第三钢琴奏鸣曲》Op. 5（1853年）；

② 谐谑曲一首：

《降e小调谐谑曲》Op. 4（1852年）。

③ 叙事曲四首 Op. 10（1854年）：

爱德华，d小调

Andante, D大调

间奏曲，快板，b小调

Andante con moto B大调。

④ 变奏曲七部：

- 《舒曼主题变奏曲》 Op. 9 (1854 年);
《原创主题变奏曲》 Op. 21 Nr 1 (1856 年);
《匈牙利歌曲变奏曲》 Op. 21 Nr 2 (1853 年);
《亨德尔主题变奏曲》 Op. 24 (1861 年);
《帕格尼尼主题变奏曲 1》 Op. 35 Heft 1 (1862 年-1863 年);
《帕格尼尼主题变奏曲 2》 Op. 35 Heft 2;
《主题与变奏》(由十首匈牙利舞曲组成, 依次分别是 g 小调, d 小调, F 大调, 升 f 小调, 升 f 小调, 降 D 大调, F 大调, a 小调, e 小调, E 大调)。
⑤ 圆舞曲一首, Op. 39 (1862 年-1863 年)(这首圆舞曲还有一个简化版)。

2.1.2 中期 (1878 年-1880 年)

在钢琴创作停滞十余年以后, 1878 年, 勃拉姆斯重新开始钢琴独奏作品的创作发表。此时 46 岁的勃拉姆斯已经是一位成熟深沉的中年人, 与早年相比, 创作风格大有不同, 他开始大量采用浪漫主义音乐体裁, 继续创作不加任何标题的音乐。音乐的风格情绪与早年相比少了贝多芬式的热情与勇往直前, 更加的内敛, 沉静, 厚重。勃拉姆斯在中晚期一共创作了 20 多首首钢琴特性小品。在 1880 年发表了二首狂想曲后, 勃拉姆斯在钢琴创作领域再次停笔长达十余年之久。

主要作品有:

① 八首钢琴小品, Op.76 (1871 年~1878 年), 由四首随想曲和四首间奏曲组成。

② 二首狂想曲, Op.79 (1879 年)

Adagio b 小调;

Molto passionato g 小调。

2.1.3 晚期 (1891-1893)

1891 年—1893 年, 勃拉姆斯再次恢复钢琴领域的创作。此时, 勃拉姆斯的生命已经濒临尽头, 他的好友伊丽莎白·冯·赫佐根伯格去世, 这些增加了勃拉姆斯的悲观情绪, 因此这一时期的作品大多采用小调, 音乐带有一种悲伤痛苦之感。结构上依然大多使用严谨的三段体, 旋律线更加清晰流畅, 伴奏织体与中期作品相比更为简朴明了化。

① 幻想曲, Op.116 (1892 年), 包括四首间奏曲和三首随想曲。

② 三首间奏曲, Op.117 (1892 年)。

③ 六首钢琴小品, Op.118 (1893 年), 包括四首间奏曲, 一首叙事曲和一首

浪漫曲。

④ 四首钢琴小品，Op.119（1893年），包括三首间奏曲和一首狂想曲。

2.1.4 其他

① 改编曲七首：

这七首作品没有编号的作品，都是根据其他作曲家的作品改编而来的练习曲，在保持原作精神的基础上，对技巧提出了更高的要求：

《f小调练习曲》（第一钢琴练习曲），根据弗雷德里克·肖邦作品改编；

《C大调回旋曲》（第二钢琴练习曲），根据韦伯同名作品 Op.24 改编；

《急板》（第一稿，第三钢琴练习曲）；

《急板》（第二稿，第四钢琴练习曲）；

这两首练习曲都是根据巴赫作品 BWV1001 改编；

《d小调恰空》（第五钢琴练习曲），根据巴赫同名作品 BWV1016 改编，左手练习曲；

《降E大调即兴曲》（第六钢琴练习曲），根据舒伯特即兴曲 Op.90—2 改编。

② 复调音乐：

二首吉格舞曲；

二首萨拉班德舞曲。

③ 华彩乐段七个：

华彩段---为约翰·塞巴斯蒂安·巴赫《d小调钢琴协奏曲》BWV1052 所作；

两个华彩段---为沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特《G大调钢琴协奏曲》KV453 而作；

华彩段---为沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特《d小调钢琴协奏曲》KV466 而作；

华彩段---为沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特《c小调钢琴协奏曲》KV491 而作；

两个华彩段---为路德维希·凡·贝多芬《G大调钢琴协奏曲》Op.58 而作；

华彩段---为路德维希·凡·贝多芬《c小调钢琴协奏曲》Op.37 所作。

④ 练习曲五十一首

五十一首钢琴练习曲 WoO6，其实这套练习曲集勃拉姆斯早在 1863 年就开始构思了，但是直至 1893 年才正式出版发表。这套练习曲并非用于音乐会演奏，它是集钢琴演奏家、作曲家、钢琴教师于一身的勃拉姆斯总结出的一些训练手指技能的方法，从中可以发现勃拉姆斯作品中的一些常见的技巧片段，这些练习曲几乎全都没有标注速度表情等术语，练习时，可以采用不同的速度以及音量，也可

以转换到其他调性来练习。

2.2 钢琴独奏作品的创作特征

2.2.1 始终采用古典主义音乐的曲式结构

① 具有典型的古典奏鸣套曲结构的三首奏鸣曲

古典奏鸣套曲的结构特征是：一般有3个（省略第3乐章）或者4个乐章，第1乐章为奏鸣曲式，第3乐章是谐谑曲（Scherzo），第4乐章为终曲（Finale），4个乐章在速度上的安排是第1乐章——快板，第2乐章——慢板，第3乐章——快板，第4乐章——快板乐章。

《C大调第一钢琴奏鸣曲》和《升f小调第二钢琴奏鸣曲》完全符合上述古典奏鸣套曲的结构特征。

稍有特别的是《f小调第三钢琴奏鸣曲》，它有5个部分，但是第4部分很短，只有54小节，而勃拉姆斯也以“幕间曲”为它定名，与其说它是一个乐章，不如说是间奏更为合适，因此，实际上这首奏鸣曲也是4个乐章，并且符合古典奏鸣套曲的结构特征。

② 具有古典曲式结构特征的叙事曲、狂想曲和钢琴小品

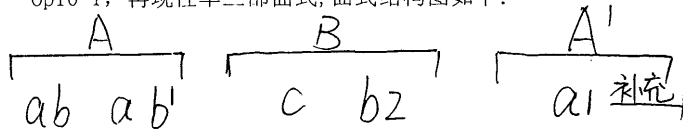
浪漫主义音乐作曲家常常以全新的、自由的方式对古典主义音乐体裁进行处理，这样就产生了许多新的形式自由的没有固定结构的浪漫主义音乐体裁，比如叙事曲，狂想曲和钢琴小品。

1) 叙事曲

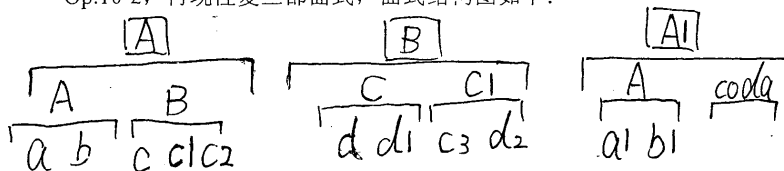
叙事曲这个名词源于意大利文 ballata，原意为一种舞蹈歌曲，后来才派生出叙事曲的含义，早期意大利叙事曲的特征是主歌（piedi 和 volta）与副歌（ripresa）的交替出现。叙事曲在浪漫主义时期被肖邦作为一种专门的体裁进行音乐创作，但是肖邦的叙事曲与西欧各民族的叙事曲并不具有直接的传承关系，因为肖邦的叙事曲是钢琴曲，同时使叙事曲成为具有戏剧性和交响性规模的体裁。肖邦的钢琴叙事曲是一种把回旋曲因素和奏鸣曲式以及变奏曲式的原则相结合从而形成的一种全新的具有较大规模的音乐体裁。

而勃拉姆斯的叙事曲结构规模则比较小，为简明严谨的再现性二、三部曲式。

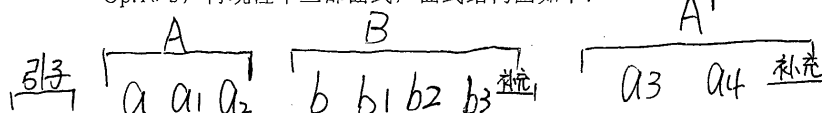
Op10-1，再现性单三部曲式，曲式结构图如下：



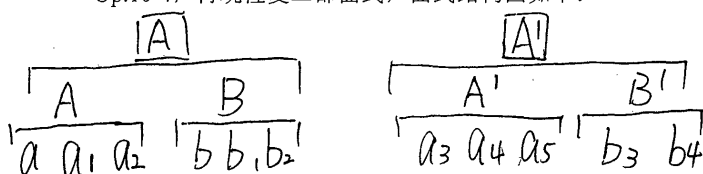
Op.10-2, 再现性复三部曲式, 曲式结构图如下:



Op.10-3, 再现性单三部曲式, 曲式结构图如下:



Op.10-4, 再现性复二部曲式, 曲式结构图如下:



2) 狂想曲

狂想曲没有特定的曲式结构, 具有即兴和叙事的特性。

勃拉姆斯的《二首狂想曲》是题献给好友伊丽莎白 (Elisabeth von Herzogenberg) 的, 有 b 小调和 g 小调两首作品, 这两首作品的曲式结构明显不具备狂想曲自由的结构特性, 反而具有 A, B, A 的三部性特征, 它使作品在不同主题的发展呈示中总是保持一种能够体现古典主义音乐精神的均衡性。这两首狂想曲由伊丽莎白首演。

狂想曲 b 小调的曲式结构很像回旋奏鸣曲式:



狂想曲 g 小调的结构类似于奏鸣曲式:



3) 钢琴小品

钢琴小品也是一种没有固定框架结构的浪漫主义音乐体裁, 而勃拉姆斯的钢

琴小品多为严整的三段体结构，比如作品 Op.76 中的八首钢琴小品就都是精炼严谨的三段体结构。

采用浪漫主义音乐的体裁写出的作品，同时具备古典主义音乐的曲式结构特征，勃拉姆斯轻松自如的将浪漫主义和古典主义交融在一起，同时也反映出他对音乐创作形式极端自由化持不赞同的态度。

2.2.2 体现古典精神特征的音乐性格

勃拉姆斯所处时代的音乐作品具有的最显著的特征是主观性，音乐注重个性化心理以及个人主观情感的刻画与表达，与古典主义追求平衡、理智不同，浪漫主义音乐趋向于标新立异，表达出热烈、狂放不羁的感情，音乐的创作灵感，大多来源于作曲家的内心世界，比如由大自然引发的感悟，触景生情，由美术、诗歌、戏剧等姊妹艺术带给作曲家的启迪，还有神话故事和民间文学引起的幻想等等。

勃拉姆斯成长生活于浪漫主义音乐时期，毫无疑问的，他也具有这个时期的作曲家的热情，他发表的第一批音乐作品——三首奏鸣曲和一首谐谑曲就体现出一种热烈率真充满生气的音乐性格，但是由于勃拉姆斯早年一直在马克森的指导下刻苦钻研古典主义音乐，他以古典主义的音乐精神为自己的音乐信仰，他崇尚理性，倾向于客观理智的观察表现生活，有节制的表达感情，因此随着勃拉姆斯音乐创作风格的成熟，音乐性格趋向于内敛沉静厚重，同时显现出勃拉姆斯所特有的阴郁气质，晚期的作品更是体现出一种沉重甚而悲观的情绪。

① 早期的热烈直率

1) 初出茅庐的勃拉姆斯以三首钢琴奏鸣曲引起了人们对他的注意，这三首奏鸣曲具有贝多芬式的热情直率和勇往直前。

三首奏鸣曲的第一主题的旋律线都是上扬的，演奏提示均为强奏，展示出积极向上无所畏惧的音乐性格。作品经常使用断奏的奏法，使音乐具有冲劲和活力，营造出一种热烈的氛围。

例 1: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》Op.2 第一乐章



2) 《降 e 小调谐谑曲》一开始的演奏提示就是快速疾驰的并且热情如火的 (Rasch und feurig), 主题旋律常用断奏的八度双音或和弦强有力的奏出, 果断坚决且热烈:

例 2: 《降 e 小调谐谑曲》 Op.4



② 成熟时的理性内敛

这种直率的不加修饰控制的直率热烈的情绪犹如昙花一现般, 仅仅出现在勃拉姆斯发表的第一批作品中 (三首奏鸣曲和一首谐谑曲), 音乐创作风格成熟的中晚期, 阴郁内敛厚重成为音乐固有的性格。

1) 在早期创作的叙事曲 (Op.10) 中, 勃拉姆斯的特有的阴郁气质就开始显现出来。

a. Op.10-1 用音乐叙述浪漫诗人黑尔达 (Herder, 1744~1803) 《各民族之声》诗集中的苏格兰叙事诗《爱德华》中的意境。虽然勃拉姆斯用这个故事作为标题, 但他并不是像标题音乐那样, 将故事的各个场面描绘出来, 他所描写的是这个故事中的精神。乐曲一开始是行板, 是按照诗句写的, 但之后就只是着重描述诗中的情绪。中段是激烈的快板, 紧凑的三连音烘托出紧张的气氛, 再现部充满阴森不安的情绪, 音乐加入新的不完全三连音的动机, 最后这种情绪慢慢低沉消失, 音乐在恐怖性的气氛中结束。

b. Op.10-2, 音乐以缓缓的行板开始, 旋律如梦般的柔和, 中段速度加快, 其间转调至 B 大调, 双手一齐断奏, 音乐呈现打击乐一般的音乐风格, 制造恐怖紧张的氛围。再现部前半部分依然停留在 B 大调, 后来回归至 D 大调。结束部分比较短小, 使音乐具有不确定性和疑问性。

c. Op.10-3, 舒曼认为这首叙事曲是对叙事曲 Op.10-2 结束部分的不确定性和疑问性的解决和解答。符点和切分节奏使全曲的旋律来回晃动。开始部分旋律线主要是由单音构成, 双手一齐连奏的十六分音群 (第 8 和 9 小节, 24 和 25 小节, 36 和 37 小节) 似妖魔一般在来回摇晃的旋律中时隐时现, 最后 10 小节转为升 F 大调, 开始为营造阴暗的环境作准备。中段转至升 d 小调, 用三和弦构造旋律线,

应用持续音作为伴奏织体，烘托背景，隐藏在三和弦里的旋律线在 24 小节比较清晰，后面的旋律线则是偶尔昙花一现后，立刻被灰暗的背景淹没。再现部回归至 b 小调，最后的 12 小节转回升 d 小调，使音乐在阴暗的氛围中结束。

d. Op.10-4，音乐具有间奏曲的性质，开始段落的旋律明朗柔和，伴奏织体是流畅的分解和弦加和弦外音。第二段转至升 F 大调，不规整的节奏型——三对二是音乐的动力因素，旋律线隐藏在不断重复的三连音中，伴奏织体为单调的八度，五度分解双音，具有忧郁的性格。

2) 《狂想曲二首》

以《狂想曲二首》定名的 Op.79 表现出的是十分理智内敛的情感，不同于李斯特具有狂放性格的匈牙利狂想曲，音乐性格虽然激情奔腾，但是这种激情总是受到理性制约的，是有控制的理性的激情。

第一首 b 小调狂想曲从激动的情绪 (Agitato) 开始，B 段初始的 9 小节性格温柔沉静，具有抒情性，与 A 段激动的性格形成鲜明对比，但其后通过对 A 段主题进行变奏从而推动音乐发展，第 49 至 61 小节，主题素材在左右手间不断萦绕追逐，逐渐把音乐推向顶点。B1 段转调至 B 大调，采用 B 段开始的 9 小节作为主要音乐素材，伴奏织体是加入外音的分解和弦，出现在中声部的主旋律性格温柔，音乐在宽广开阔的氛围中行进。A2、B2、A3 与 A、B、A1 相比，除了在结尾部分有所不同，没有其他的变化，尾声共有 15 小节，音乐激动的情绪逐渐被阴郁的情绪替代，最后结束在灰暗中。

第二首 g 小调狂想曲，呈示部有四个性格不同段落分明的主题，A 部用三连音推动音乐发展，位于高声部的主旋律性格显得沉稳冷静。B 部左右手均为断奏的不完全的三连音，呈现出一种比较热情的音乐风格，这种热情不久就被性格柔和的 C 部取代，C 部的主旋律中不断出现相同或相似的半音性三连音，伴奏织体是加入外音的分解和弦，表现出一种欲罢不能的阴郁情绪。D 部断奏的旋律音和符点节奏形成音乐的动力因素，之后音乐不断提高音区位置，伴奏织体采用三连音加密，低声部旋律不断密集，音乐力度不断增强，这些使音乐的情绪越来越激动强烈，最终将音乐推向高潮。展开部没有加入新素材，第一段频繁转调，中间段采用 D 段素材，最后综合运用前面两种主题的素材。尾声一共有 8 小节，将激动的情绪向平静过渡，最后突然强奏的两个和弦似乎是经过激烈思想斗争后得出的两个坚强的结果，显示出一种坚定的决心。

3) 钢琴小品

晚期的勃拉姆斯一共创作了 20 首钢琴小品，此时他的生命已经临近尽头，好友伊丽莎白·冯·赫佐根伯格的去世，这些都增加了勃拉姆斯的悲观情绪，因此这一时期的作品大多采用色彩阴暗的小调，带有一种悲伤痛苦之感。

2.2.3 体现浪漫主义时代风格的音乐语言特点

① 贝多芬对勃拉姆斯的影响

1) 动机、乐句

由于勃拉姆斯视贝多芬为偶像，他发表的第一批作品更多的体现出对贝多芬的继承模仿，例如勃拉姆斯发表的第一首作品《C大调第一钢琴奏鸣曲》就直观明显地体现出贝多芬对勃拉姆斯的影响，这首奏鸣曲很容易让人联想到贝多芬奏鸣曲 Op. 106，两者的第一乐章第一主题乐句在鲜明的节奏律动及昂扬坚强的和声效果等方面近乎相同，另外，《C大调第一钢琴奏鸣曲》与贝多芬的《C小调主题及三十二首变奏曲》相比，除调性和节拍有别之外，两者主题乐句的音乐走向、动力十足的节奏以及棱角分明的性格都非常相似。

例 3: 《C大调第一钢琴奏鸣曲》第一乐章



例 4: 贝多芬奏鸣曲作品 Op. 106 第一乐章:



例 5: 贝多芬《C小调主题及三十二首变奏曲》



2) 在勃拉姆斯的早期作品中常常可以发现四音重复动机:

这些动机在听觉效果上非常像贝多芬第五交响曲《命运》第一乐章一开始由单簧管和弦乐齐奏出的四音动机，即著名的“命运敲门声”。

a. 三连音(一组或几组相同音的重复)+一个单音(八分音符,或更长时值),

例 6: 《C大调第一钢琴奏鸣曲》第二乐章



b. 3 个或 3 个以上 (3 的倍数, 类似于三连音) 连续断奏的相同或相似的和弦 + 另一个同样为断奏的和弦 (有时时值与前面的和弦相同, 有时则长于前面的和弦的时值)。

例 7: 叙事曲 Op10-1



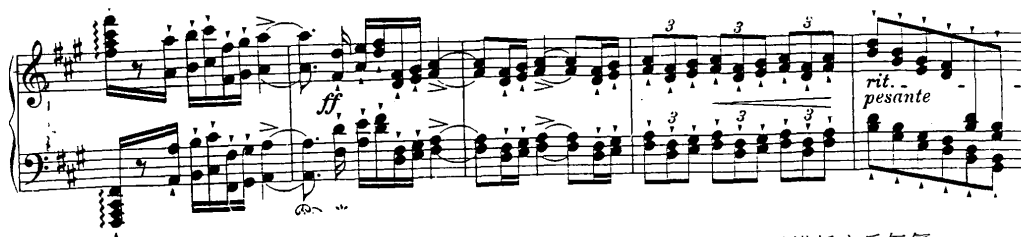
3) 勃拉姆斯经常把这种动机进一步发展:

a. 双手在不同音区齐奏相同或相似曲调

例 8: 《降 e 小调谐谑曲》:

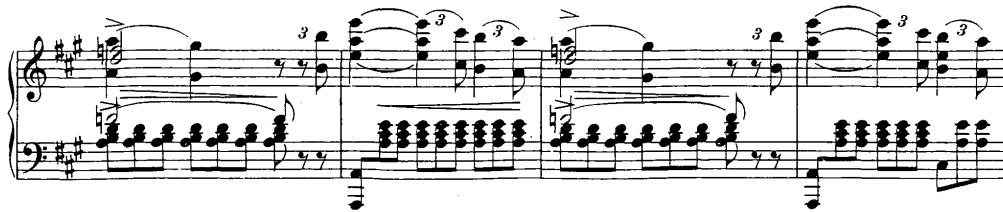


例 9: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》第一乐章



b. 用重复断奏的相同和弦或加入外音的分解八度双音作背景烘托音乐气氛, 用双音 (八度, 三度等) 断奏推动旋律发展

例 10: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》Op. 2 第一乐章



这种贝多芬“命运音型”及其发展出的乐节在勃拉姆斯的成熟的中后期创作中就几乎销声匿迹了,这说明勃拉姆斯开辟出了自己的音乐创作道路,并没有对贝多芬一味地进行模仿。

4) 继承贝多芬注意加强复调音乐思维和主调音乐思维相结合的创作理念

勃拉姆斯经常使用复调卡农手法,使主题在不同声部不断萦绕追逐,音乐具有重唱的听觉效果,强化主题形象,或者使音乐出现几条同时存在的旋律线。

例 11: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》Op. 2 第一乐章



例 12: 《降 e 小调谐谑曲》:



伴奏织体常常是复调织体与和声织体的综合运用。

例 13: 《C 大调第一钢琴奏鸣曲》第一乐章



② 常常使用切分节奏，复节奏，不规整的节奏对位，大量使用三，六，八度等双音程以及复装饰音，这些使勃拉姆斯的钢琴独奏作品常常具有交响乐的恢弘气势和浑厚音响。

例 14: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》第三乐章



③ 使用浪漫主义音乐语言

音乐语言在浪漫主义音乐时期有了很大的发展，勃拉姆斯吸取了这些浪漫主义音乐语言的优点，在他的作品中，旋律的抒情性大大加强，常常使用 *espressivo* 作为演奏提示语，乐句结构的伸缩性也很大，力度的强弱对比鲜明，基于音乐情绪的表现需要，速度常会渐慢或渐快加紧。

例 15: 《降 e 小调谐谑曲》

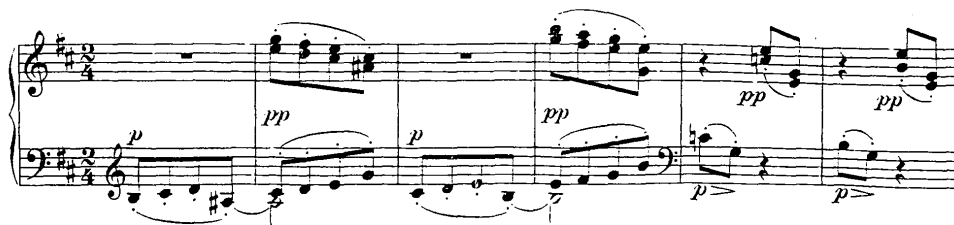


2.2.4 偏爱并擅长使用变奏手法

勃拉姆斯作有六部变奏曲，其中最为著名的是《亨德尔主题变奏曲》，作品 Op. 24，这部作品在音乐史上的地位可以与贝多芬的《迪利贝亚变奏曲》相媲美。

除专门的创作有变奏曲之外，变奏也是勃拉姆斯最喜欢使用的创作手法，勃拉姆斯常常通过改变主题的音区位置，节奏，调性，伴奏织体等推动音乐的发展。例如《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》第三乐章就是对第二乐章进行节奏等方面的变奏而来。

例 16: 《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》第二乐章



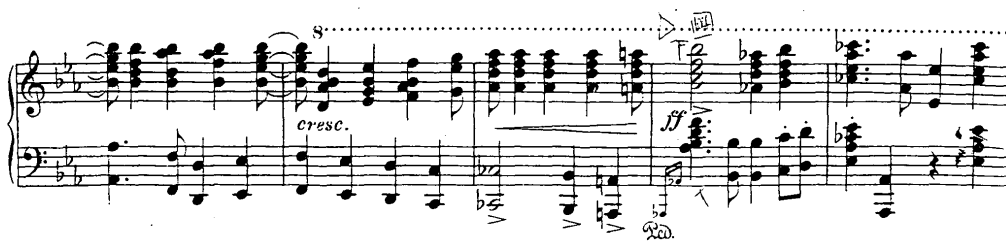
《升 f 小调第二钢琴奏鸣曲》第三乐章



甚至三首奏鸣曲也是通过对两个主题的变奏展开的。虽然勃拉姆斯十分崇敬贝多芬，三首奏鸣曲中有比较明显的模仿继承贝多芬奏鸣曲的印记，但是在音乐展开方面，与贝多芬有着很大的区别，贝多芬奏鸣曲的副部经常出现多主题，展开部加入新素材，从而扩大作品的结构，而勃拉姆斯奏鸣曲的副部总是只有一个主题，展开部从未加入过新鲜素材，音乐是通过对呈示部主、副部主题的变化而展开的，可见其对变奏手法的偏爱以及擅长。

例 17: 《C 大调第一钢琴奏鸣曲》第一乐章

展开部的中心段落一共有 48 小节，在这里，勃拉姆斯没有加入新鲜素材，而是通过对呈示部的两个主题进行变奏从而展开：



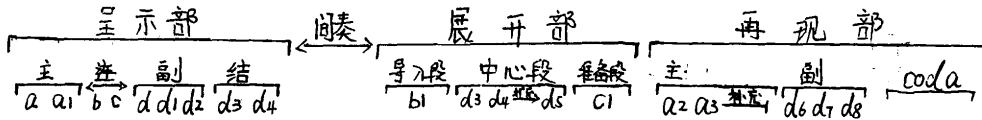
3 创作特征个案分析——第二钢琴奏鸣曲

3.1 创作背景及作品简介

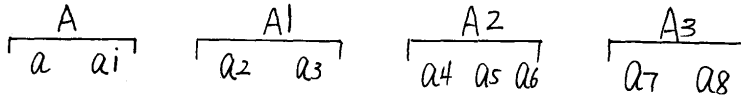
《升f小调第二钢琴奏鸣曲》创作时间实际要比《C大调第一钢琴奏鸣曲》早，后者主要显露出粗犷刚直的性格，前者则更多的把热情刚强和温柔感伤这两种情绪融合在一起，因此具有更为鲜明的勃拉姆斯早期创作的特征：热情，勇往直前，直率中融合质朴不加修饰的温柔情绪。

3.2 曲式结构分析及图示

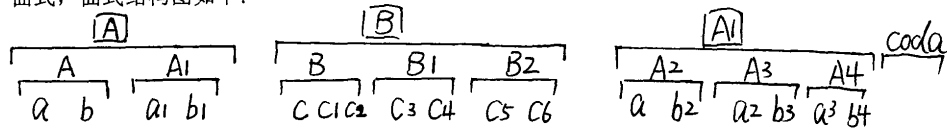
第一乐章，快板乐章，奏鸣曲式，3/4拍，升f小调，曲式结构图如下：



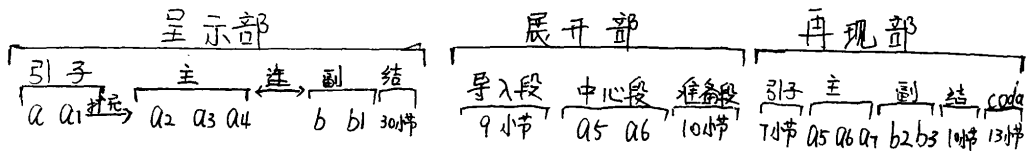
第二乐章，慢板乐章，变奏曲式，b小调，2/4拍，曲式结构图如下：



第三乐章，谐谑曲 (Scherzo)，快板乐章，6/8拍，b小调，再现性的复三部曲式，曲式结构图如下：



第四乐章，终曲 (Finale)，快板乐章，升f小调，4/4拍，奏鸣曲式，曲式结构图如下：



3.3 作品分析及演奏提示

3.3.1 第一乐章

呈示部:

主部主题是一个由两个乐句构成的乐段，一共有 15 小节，音乐性格具有典型的贝多芬式的热烈，勇往直前。

a 句开头的两小节双手一齐断奏，在一开场便模仿打击乐，营造出宏大的氛围，弹奏时应注意力量的爆发性，双手弹奏时要整齐，力度通透，干净而果断。

紧接着的 4 小节突然变弱，然后渐强，引出两小节双手一齐断奏的下行半音节，旋律线一直上扬，音乐大有排山倒海之势，弹奏时注意不要因为力度渐强而抢拍子，节奏是平稳坚定的；

a1 句用三连音使节奏加紧然后渐慢渐弱，最后归于沉寂，欲扬先抑，结束在升 f 小调的属和弦上，情绪是悲痛沉重的。

连接部一共有 24 小节，两个乐句。

b 句前 5 小节调性在升 c 小调和升 f 小调之间游移，第 21 小节至 23 小节离调至 a 小调，第 24 小节至 27 回归 f 小调，从 28 小节至连接部结束，转调至升 c 小调，采用模仿复调手法，演奏时应注意主题的清晰。在第 23 小节、25 小节和 27 小节，左手部分出现和声音程的断奏重复，作为音乐的动力因素，要运用腕部轻盈敏捷的弹奏。

c 句的主要旋律在左手，右手用分解和弦作为伴奏织体推动音乐的发展，弹奏时声音要保持连贯平滑，连接部一直保持弱奏（pp），以弱衬强，使副部主题的出现更加引人注目。

副部主题是由 3 个乐句组成的乐段，一共有 29 小节，与主部主题一样，副部主题音乐性格也是英勇的，积极向上的。

d 句是升 c 小调，第 47 小节和第 48 小节离调至升 g 小调，力度常在在两小节内由 p 渐强到 ff，注意弹奏时要有爆发性。

d1 句第 50 小节、51 小节和 53 小节是升 c 小调，第 52 和 54 小节是 e 小调，第 55 小节和 56 小节是升 g 小调，最后 1 小节再次离调至 e 小调，演奏时，情绪应该是火热激动的。

d2 句第 58 小节是 E 大调，第 59 小节至 61 小节是 e 小调，第 62 小节至第 68 小节，除第 64 小节离调至 F 大调以外，都是 d 小调，这部分是复调织体与和声织体的混合运用，一方面采用模仿复调手法强化主题，另一方面，由相同和弦不断重复组成的断奏的具有敲击性风格的三连音是音乐的动力因素，制造一种热

烈的情绪。

结束部采用副部主题素材，一共有 12 小节，两个乐句，升 c 小调。主要织体是相同和弦的重复断奏，在第 69 小节和第 70 小节中，同一个和弦重复断奏了 13 次，非常像“敲门声”，表现出一种急切、激动、热烈的情绪，第 70 小节、71 小节、77 小节和 78 小节双手在不同音区齐奏相同和弦，强化曲调，将音乐推向高峰，演奏时声音要响亮通透，空拍要干净。

展开部：

导入段一共有 9 小节，采用呈示部连接部分的素材，调性不断游移，每小节所在的调性都不同，调性依次是 D 大调，d 小调，A 大调，a 小调，升 g 小调，b 小调，d 小调，a 小调，E 大调。主旋律在右手，伴奏织体是分解和弦织体和持续音的简单和声织体。

d3 句第 93 小节在 A 大调上，第 94 小节 a 小调上，第 94 和 95 小节是 b 小调，后 4 小节在升 c 小调，A 大调，b 小调之间游移；d4 句是在 A 大调，b 小调，升 c 小调之间游移。第 109 小节至第 112 小节是扩充，采用支声复调手法，调性在升 c 小调和升 g 小调之间游移，弹奏时注意旋律线的清晰。

d5 句的调性游移在升 f 小调，升 c 小调，b 小调之间。主要旋律在右手，伴奏织体是加入和弦外音的分解和弦，节奏型是三连音，与呈示部副部主题的伴奏织体相比，这种伴奏织体使音乐行进的更加流畅，具有抒情性，弹奏时应注意力度的控制。

准备段回归至升 f 小调，双手要连贯整齐地弹奏升 f 小调的属七分解和弦，最后 2 小节用五连音和三十二分音符加紧节奏，推动音乐更加顺畅的向前流动。

展开部没有新鲜素材的加入，通过对主部、副部主题变化，推动音乐发展。

再现部：

呈示部主部主题 a2 句最初 2 小节在升 c 小调上，后面 6 小节是 c 小调；

a3 句是升 f 小调，第 133 小节第三拍起至第 135 小节离调至 G 大调，140 小节之 143 小节是补充，升 f 小调。这里双手一齐断奏的下行半音阶（130 小节和 131 小节）与呈示部分主部主题的 2 小节（第 7 和第 8 小节）下行半音阶几乎完全相同，132 小节至 135 小节采用卡农的复调手法，旋律在两个声部相互追逐，加剧音乐的紧张性和热烈气氛，强化了曲调的印象，演奏方法基本同前。

副部主题一共有 29 小节，3 个乐句。

d6 句调性在升 c 小调和升 f 小调之间转换；

d7 句调性在升 f 小调，a 小调，e 小调之间转换；

d8 句的调性在升 c 小调，a 小调，F 大调，降 B 大调之间游移。伴奏织体是复调织体与和声织体的综合运用。采用模仿复调手法强化曲调，节奏型为三连

音的和弦的重复断奏，是音乐发展的动力因素，同时起到烘托背景的作用。

结束部一共有 20 小节，逐渐向升 f 小调回归，结束在升 f 小调主和弦上。在第 173 小节和 174 小节，176 小节和 177 小节两次出现重复断奏 13 次的和弦，使音乐向新的高峰行进。

尾声部分一共有 20 小节，第 179 小节至 181 小节，旋律隐藏在右手节奏型为三连音的半分解和弦中，伴奏织体是加入和弦外音的分解和弦。第 182 小节至 189 小节旋律由双手齐奏的三连音的强位置上的音串连而成，190 小节和 191 小节出现了熟悉的敲击声，192 小节和 193 小节左右手在不同音区一齐断奏相同双音，使第一乐章在恢弘激动的气氛中结束，最后弱奏的两小节为慢板的第二乐章埋下了伏笔。

3.3.2 第二乐章

第二乐章调性转换频繁，多用小调，旋律线时常被打断，演奏力度多为 pp，甚至出现 ppp（第 44 小节），表现出一种矛盾的，阴柔的音乐性格，与第一乐章英勇热烈的情绪形成了鲜明的对比。

主题 A 和 A1，A2 三个部分都是 b 小调。一共有 19 小节，2 个乐句。

a 句第 4 小节至第 6 小节离调至 e 小调，a1 句调性在 F 大调，g 小调，降 E 大调之间徘徊，最后 1 小节回归 b 小调，结束在减七和弦上。前 12 小节主旋律分布在左右手两个声部，一呼一应，弹奏时注意旋律的连贯性不要把旋律线打断了。后面 6 小节主要旋律在左手，用支声复调织体作为伴奏织体。

A1 部分一共有 18 小节，2 个乐句。

a2 乐句第 22、23 小节和 24 小节离调至 C 大调，

a3 句调性在 g 小调，降 E 大调，d 小调之间游移，最后结束在 b 小调减七和弦上。

a2 句右手声部升高一个八度，同时在右手加入重复断奏的单音，仿佛是远处的钟声，起到烘托背景的作用。左手旋律部分改用八度、六度、四度、五度双音与和弦，起到增厚和声的作用。

a3 句右手仍然有用于烘托背景的断奏音，不同的是由单音改为八度双音，省略根音的三和弦或省略三音的七和弦，节奏改为切分节奏，这样就增厚了和声，同时成为音乐发展的动力因素。

A2 部分一共有 31 小节，3 个乐句。

a4 句先后离调至 e 小调，F 大调，d 小调，伴奏织体是复调织体与和声织体的综合运用，低音声部用持续音烘托背景，运用卡农手法不断重复模仿主旋律，

产生一唱三叹的听觉效果，强化了主旋律印象，演奏时音量要控制在 pp，声部之间要衔接紧凑。

a5 句先后离调至 g 小调，c 小调，d 小调，结束在 D 大调主和弦上，综合运用支声和模仿两种复调手法，演奏时音量要逐渐增强，情绪上扬，推动音乐向高峰发展。

a6 句在 b 小调和 d 小调之间徘徊，最后结束在 b 小调的属七和弦上。旋律线由隐藏在三连音弱位置的音串连而成，重复左手主旋律，形成二重唱的听觉效果，强化了曲调印象，弹奏时应注意旋律的清晰，右手旋律线的切分节奏是音乐发展的动力基础。三连音使节奏加紧，弹奏时力度要不断增强，同时渐慢，将音乐推至高峰。

A3 部分一共有 20 小节 2 个乐句，B 大调。

a7 句第 72 小节离调至 C 大调，第 73 小节离调至升 g 小调，使用对比复调手法，两条不同的旋律线相互配合，增强音乐的表现力，使曲调形象更加鲜明，内容更加突出，弹奏时应注意两条旋律线都要清晰。

a8 句第 76 小节至 79 小节离调至升 d 小调，第 80 至 82 小节离调至 A 大调，第 83 小节离调至升 f 小调，最后 5 小节回归 B 大调，结束在 B 大调的属音上。

a8 句综合运用和声体与复调体两种织体，在使用对比复调手法的同时，左手有时用三十二分音符的流畅连贯的分解和弦推动音乐发展，有时与右手齐奏相同的和弦，将音乐带到了第二次高峰。

3.3.3 第三乐章

第三乐章许多地方都是双手在不同的音区齐奏同样的或极为相似的曲调，尤其是在**第一**部分从头至尾全都是左右手的齐奏，具有大合唱的听觉效果，营造出恢宏的气势。

第一部分，b 小调，第 5、6 小节离调至 C 大调，第 13、14 小节离调至降 E 大调。

A 部一共有 8 小节，2 个乐句；

A1 部一共有 13 小节，2 个乐句。这部分主题是通过第二乐章主题素材进行节奏和奏法上的变化得来的，全部为断奏，具有敲击性风格，弹奏时要果断热情，要弹奏出集中通透的声音。

a 句与 b 句，a1 句与 b1 句之间力度的变化（a 和 a1 句是 ff，b 和 b1 句是 pp）形成鲜明的对比，具有很强的戏剧性。

第二部分，D 大调。一共有 41 小节，其中 c1 句转至 G 大调，第 29 小节至 35

小节转至 d 小调。c3 句是 e 小调，c4 句是升 f 小调，第 43 小节至 47 小节是 d 小调，c5 回归 D 大调，c6 句是 C 大调，第 53 小节和 54 小节是 d 小调，第 55 小节至 62 小节回归 D 大调。B 部分一共有 14 小节，3 个乐句，B1 部一共有 12 小节，2 个乐句，B2 部一共有 15 小节，2 个乐句。主要通过改变音高位置和调性对主题进行变奏。

第 63 小节至 70 节是间奏部分，b 小调。

第三部分是 b 小调。第 83 小节和 84 小节离调至 C 大调，从 89 小节至 92 小节离调至 g 小调，尾声处经由 E 大调回归至 b 小调。A2 部第一句与 A 部第一句完全一样，A3 部和 A4 部旋律在左手，以颤音作为主要伴奏织体。主要通过改变音高位置和伴奏织体对主题进行变奏，演奏时颤音要弹清楚。

3.3.4 第四乐章

呈示部：

引子部分一共有 25 小节，2 个乐句，升 f 小调，先后离调至 E 大调，G 大调，e 小调，最后结束在升 f 小调的属和弦上。音乐以双手齐奏开始，应用持续音作为背景烘托，乐句内部力度变化频繁，形成忽远忽近的音响效果，弱奏的华彩乐句制造出一种神秘的气氛，此处演奏时要注意力度的控制。主部主题的素材在这里预示出来。

主部主题一共有 36 小节，3 个乐句，f 小调，先后离调至升 g 小调，升 d 小调，最后结束在升 f 小调主和弦上。主要旋律在右手，以分解的三度、五度、六度、八度双音作为伴奏织体。第 55 小节至 61 小节用六连音加紧节奏，符点节奏增加了音乐的内在张力，推动音乐向前行进，演奏时要注意节奏的稳定。

连接部一共有 11 小节，采用主部主题素材，调性向 e 小调过渡。运用模仿复调手法，使旋律在不同声部相互追逐，演奏时要注意旋律线的清晰，强化旋律印象，营造热烈的氛围。

副部主题一共有 42 小节，2 个乐句。从第 73 小节至 83 小节是 e 小调，第 84 至 108 小节先后离调至 c 小调，降 B 大调，降 b 小调，然后经由 a 小调过渡至 A 大调。主要旋律在右手，左手的伴奏音型是发展的和声织体，演奏时应注意突出独立的低音声部。第 89 小节至 94 小节用双手齐奏的三连音加紧节奏，同时这些三连音弱位置的音被省略，类似于切分节奏，成为音乐发展的动力因素。

结束部分有 30 小节，调性先是在 B 大调和 b 小调之间游移，然后经由升 c 小调，升 f 小调，升 d 小调逐渐到达升 g 小调。

展开部没有加入新鲜素材，音乐通过对呈示部的主部主题和副部主题的调性

变化展开。

导入段一共有 9 小节，开头 2 小节是升 d 小调后 7 小节是升 g 小调。

中心段一共有 35 小节，两个乐句，作者通过不断变化调性推动音乐的发展。第 154 小节至 157 小节是 g 小调，第 158 小节至 163 小节先后离调至升 d 小调和升 c 小调之间游移，第 164 小节至 167 小节是经过句，将调性过渡至后面的降 A 大调，第 172 小节至第 188 小节，调性在降 A 大调和降 E 大调之间徘徊，第 187 小节和 188 小节是过渡句。

准备段一共有 10 小节，调性经由升 g 小调转至升 c 小调。

再现部：

引子部分，一共有 7 小节，升 f 小调，是对呈示部引子的紧缩。

主题部分，一共有 21 小节，两个乐句，调性在升 f 小调，升 g 小调，升 c 小调之间转换。

连接部被省略。

副部主题一共有 38 小节，两个乐句，调性在升 g 小调，升 c 小调，升 f 小调，d 小调，G 大调，b 小调之间转换。

结束部分一共有 10 小节，C 大调。

尾声一共有 13 小节，升 F 大调。

3.4 奏鸣曲创作特征总结

通过以上的实例分析，可以得出勃拉姆斯的奏鸣曲具有以下几点特征：

- ① 作品的曲式结构基本是严格的古典奏鸣套曲结构；
- ② 展开部不加入新鲜素材，常常将主部和副部的主题变化后，采用复调手法将两个主题并置，直观的体现音乐的矛盾冲突；
- ③ 常用改变主题音区位置、节奏、调性、伴奏织体等变奏手法推动音乐发展；
- ④ 音乐语言不是中规中矩的古典主义音乐语言，是不对称的，不规整的，更富于激情和表现力，是散文诗的语言；
- ⑤ 常常使用切分节奏，三连音，不规整的节奏对位，作为推动音乐发展的动力因素；
- ⑥ 经常使用三、六、八度等双音程以及复装饰音，这些使勃拉姆斯奏鸣曲具有交响乐的恢弘气势和浑厚音响，
- ⑦ 创作时加强复调音乐思维和主调音乐思维的结合。

结束语

勃拉姆斯的音乐天分被舒曼发现时，他只有二十岁，此后他努力不懈没有辜负舒曼对他的期望。

勃拉姆斯的身上同样具有艺术家的双重性格，一方面他十分敏感，易冲动，富于激情，另一方面，他又沉静内敛，腼腆温柔，这种气质在他的作品中可以看出，他的作品不仅有热情洋溢的旋律，也有柔情内向的曲调，另外，曲折多磨的生活经历使他还具有一种阴郁的独特气质。他杰出的作曲技巧和谦虚的自我批评，使他成为当时最伟大的器乐作曲家之一。

勃拉姆斯热爱巴赫，同时把贝多芬奉为偶像，古典主义音乐时期的大师们对他有着深刻的影响，但是这些并不能说明勃拉姆斯是保守的，勋伯格曾经说过：“认识到这一点是很重要的，即在所有的人都崇尚表现时，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。要是他回到莫扎特的立场上来，他会成为一位先驱的。”

浪漫主义音乐时期，勃拉姆斯没有跟随大流，人云亦云，他始终坚持着古典主义音乐精神，音乐作品的结构具有规范性，他总是内敛、有节制的表达自己的情感。而另一方面，在不放弃古典主义音乐精神的前提下，他也尝试浪漫主义音乐的创作元素，比如浪漫主义的音乐体裁、音乐语言等，他并没有将浪漫主义音乐同古典主义音乐对立起来，他力图将两者完美地交融在一起，比如古典主义音乐的结构与浪漫主义音乐的体裁相融合，古典主义的音乐体裁与浪漫主义的音乐语言相交融等，因此，他是将古典主义音乐与浪漫主义音乐交融在一起的具有独特气质的交点人物，他的钢琴独奏作品始终洋溢着浪漫与古典密切交融的魅力，经久不衰！