



风格叙事与历史语境

——作为“音乐史事件”的勃拉姆斯《C小调第一交响曲》

2013-3-3 来源：《音乐探索》 作者：伍维曦 人气： [Emus论坛](#)

《音乐探索》2013年第1期

[上海音乐学院](#) 音乐学系 伍维曦

谨以此文纪念约翰内斯·勃拉姆斯诞辰180周年。

一、“音乐史事件”与风格叙事

音乐史学作为以历史学和艺术史的视角与方法研究以风格衍进为核心内容的音乐文化现象的人文学科，在观念结构与研究视阈上无疑与历史哲学和具体艺术史（文学史、美术史）门类有着密切的关联与共性，犹如音乐学内的其他分支与相关的人文社会学科的关系一样。“音乐史学是音乐的历史的写作。其研究反映出[不同时期的]音乐著作对过去音乐的认识的不断变化。... 音乐史也像其他艺术的历史一样，具有和一般历史学共同的基本任务与目标对象（例如考证实料、编年叙事、断代分期、变化与成因、人物传记等等）”，^[1]在此意义上，音乐史和其他艺术史所关注的具有典型性形式语汇和重大社会文化内涵的作品及其所体现的风格，虽然具有当下性和现实意义，但就历史学的视角观之，亦具有了历史事件的基本属性，而其所依循的有形载体（如乐谱、文献乃至相关的图像、实物、音响等），也具有了历史学研究中的“编年史素材”的性质^[2]。我们可以称具有这种性质的音乐史研究对象为“音乐史事件”。

^[3]

然而，艺术史学因其研究对象——艺术作品和艺术风格——的特殊性，终究有着不同于一般政治史、经济史、社会史等领域的史学理论范畴。即“除去诸如年代、流传、归属和版本等文献学问题外，在艺术史学家的视野中，对基本的史学问题的审视不可避免地受审美观念所左右。并且，有关艺术作品的批评性评价——对特定艺术家、流派或时期的艺术风格与结构以及在更广泛的层面上对作品的意义的阐明——具有特别重要的意义。对诸如风格和结构这样的范畴的界定首先受到审美观念的影响，甚至就连一些缺乏确凿实料证据的文献学问题，也离不开审美：对艺术作品的[风格的]判定可以弥补相关文献的缺失。”^[4]

无疑，对于以风格及其衍化为核心研究对象，以通过基于特定形式法则与创作手法的审美判断说明作品的风格特征及其历史意义为基本任务的艺术史学科而言，艺术作品的物化载体是最重要的基础性编年史素材。对于文学史而言，这载体便是作品文本；对于美术史而言是图像；而对于音乐史而言，乐谱这一虽不承担音乐的感性形式但却能最大限度地记录和还原音乐作品的形式要素的载体，便具备了某种“类文本”的特质。乐谱甚至将特定音乐作品从其实际的具体音响存在中剥离出来，赋予作品一种形而上的永恒性，并以此超越了其音响存在形式，成为音乐史学家可以直接面对的编年史素材。从这个意义上看，音乐史和文学史具有更大的相似性，作为时间艺术的音乐以乐谱“类文本”为其载体（当然也要借助于文献、图像、乐器和表演图像等相关编年史素材），音乐史叙述系统中的风格特质主要是通过对这些“类文本”的分析、研究和比较而得出的。

在肯定了乐谱作为音乐史风格衍进系统中最基本的编年史素材之后，音乐史和其他艺术史学科基于历史学研究视阈的共通性范畴——“风格叙事”便由此浮现。风格是“一种体现表现谈话方式和表情模式的术语，尤其指艺术品被创造的方式。”^[5]在音乐中（在其他艺术门类中也是如此），某位作曲家、某一时期、某一地域、某一社会或体现某一社会功能的音乐的特性都可以称为“风格”。对于艺术史的研究来说，风格是一个联系艺术语言与文化语境的关键性要素。一种艺术风格产生与成立的物质基础，在于具体艺术语言及其在具体艺术品中组合方式的变化，艺术家是这一变化的执行者；而这些变化出现及其最终得以确立的原因，则必须从艺术品产生的社会背景、文化心态和审美趣味中去寻找，必须把具体艺术风格与更为宏大的精神文化因素相结合。如果说在一般历史著作中，历史叙事是在历史家消化了编年史素材（包括大量考证的技术性工作）后，在特定史观指导下对重大历史事件和现象进行叙述与阐释，那么风格叙事便是艺术史学家在对特定作品的文本、类文本（或图像）进行了详细的形式分析后，结合其他属性的编年史素材，基于自身美学和历史观念，对艺术作品的风格特征及其内涵与外延所做的概括与解释。通过风格叙事，艺术作品及其所产生的形式语境与文化背景，在历史学-艺术史学的架构下实现了融合。^[6]

在此，我们选择了西方音乐史上的一部经典作品，亦可称之为重大音乐史事件和风格叙事对象的范例——德国作曲家勃拉姆斯的《C小调第一交响曲》（作品68号）作为例证，用作品的乐谱、文献等编年史素材来构建一个“历史事件”的发生过程，并在风格叙事的前提下对作品的历史意义加以阐释，由此既体现音乐史研究中的风格范畴的特殊性，亦彰显其与其他艺术史研究的共通性。

二、《C小调交响曲》的音乐史事件意义与风格叙事

1. “交响曲危机”与《C小调交响曲》产生的历史语境

在对一部重要的里程碑式的音乐作品运用历史学和艺术史方法进行研究时，必须将这一作品像历史事件一样，置于其所产生的“语境”（或称“关联域化”）中进行“还原”和“重置”（contextualization）。^[7]在这一意义上，任何伟大的艺术品都不是偶然或主观的产物，而是特定历史语境中的各种因素和力量共同作用的结果。对于勃拉姆斯的《C小调交响曲》而言，其本身的形式语言及其所反映的文化信息在其风格特质所显露的精神内涵中实现了交融与贯通，而要理解这种关联性，必须首先面对这一“音乐史事件”所产生的历史语境，即19世纪上半叶浪漫主义音乐思潮影响下的德国交响音乐所面临的技术问题与精神困境。^[8]

如果深入观察19世纪上半叶欧洲浪漫主义音乐主流的创作与观念，可以发现：如何将18世纪后半叶-19世纪初形成的古典主义形式语言与19世纪的特殊时代性内容相结合，创造出融合形式与观念的有机完整的系统，一方面继承古典主义音乐遗产（特别是贝多芬）的传统，一方面又创造出不因袭前人、但在形式的完美和精神的深刻方面不输于前人的杰作，成为摆在从舒伯特和韦伯开始的几代代浪漫主义音乐家（尤其是德国浪漫主义音乐家）面前的重大任务。在柏辽兹、肖邦、多尼采蒂等非德奥系的作曲家的创作中，我们均能感受到这种跃跃欲试的冲劲与焦灼（《幻想交响曲》中的梦境与雷声、《降B小调钢琴奏鸣曲》特异的结构和迅捷短小的终乐章、《拉美莫尔的露琪亚》中露琪亚发疯后的超级咏叹调将这种心理具象化了），而在以“古典”音乐正统自居的德奥系音乐家那里，这种使命感就变得生死攸关了，成为他们能否延续这种正统地位并对其他阵营保持话语权的关键。^[9]在19世纪上半叶德国浪漫主义音乐创作与理论的旗手——勃拉姆斯的精神导师罗伯特·舒曼的作品与言论中，这种古典主义形式与浪漫主义内容之间的矛盾体现得最为突出，在他一些采用古典体裁（而非19世纪新兴的小型体裁）、但又力图在形式和风格上有所创新的作品中，这一矛盾似乎无法回避而又难以解决。^[10]

而在为解决这一难题而进行的各种攻坚战中，交响曲的创作对19世纪的德国音乐

家无疑具有决定性的战略意义。[\[11\]](#)这不仅是因为在18世纪的德国古典作曲家那里，交响曲（包括协奏曲等各种形式的交响音乐）的形式与内涵达到了无以复加的高度而成为公认的经典性标杆，更由于交响曲因其特殊的演出形式和在古典主义晚期所取得的巨大成就，成为具有极大社会影响力和话语传递性的纯音乐艺术形式，并且随着商品经济的发展、城市文化的繁荣、音乐会机制的成熟以及“保留曲目”（*repertoire*）的出现，交响曲的重大社会文化功能不仅没有衰减，反而有进一步发展的态势，其在19世纪欧洲音乐舞台上的地位也许只有歌剧能相抗衡。

然而，从贝多芬去世到勃拉姆斯的第一交响曲问世之间五十年的德国交响曲状况，从总体上看不仅让同时代人极为失望，甚至还出现了某种“危机”与“困境”。这种局面借用一篇1863年刊登于《大众音乐报》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）上的乐评的话来说：

“贝多芬以来的交响曲可曾有所‘进步’？这一体裁的形式方面是否有所扩展？其内涵就我们所说的贝多芬之于莫扎特的意义上是否更为广阔和重大？通盘考查之后——包括舒伯特、门德尔松、舒曼所创造的一切意图上是新的和划时代的作品——对于这个问题的答案是：没有。”[\[12\]](#)

贝多芬交响曲的主要成就，无疑在于以古典主义的基本语汇和形式为基础，奠定了一种伟大的纪念碑式的交响曲风格，并赋予其深刻的精神性内涵与巨大的面向公众的表达空间（“贝多芬的作品对音乐家和听众提出了智力与情感的双重要求”[\[13\]](#)）。

而贝多芬的交响曲成就在19世纪面临一种两难的悖论，即一方面被视为不可逾越的巅峰，一方面又成为音乐家们力图触及的最高境地：

“到这世纪的后半叶，欧洲人将交响曲视为一种高品位的文化成就的观念被对这一体裁的奥地利-德国历史的迷恋所滋养着。一般而言，基本的看法被这样的英雄传奇所强化：从贝多芬的巅峰凌迟下落——贝多芬被视为长期追求、终于确立的器乐音乐的不朽性的现代观念的化身... 而紧随其后的却是延续数十年的危机。

这种被大量外部因素所刺激的交响曲危机催生了无数的解决途径：散布在不同的层面、不同人群之中。而其结果却是：到世纪中叶，在不断荣耀过去的同时，并没有一种中心性的权威能够确立某种主流并以最佳方式延续传统。”[\[14\]](#)

在这些力图解决危机的人群中，德国音乐家占有中心地位（尤其是19世纪前半期的情况更是如此）。在舒伯特和门德尔松之后，舒曼的四部交响曲代表了1850年之前的德国浪漫主义音乐家对于贝多芬交响曲传统的理解（用他自己的话来讲，“德国人谈论交响曲时，他们说的就是贝多芬”），尽管从贝多芬的标杆的意义上看，这些作品比起舒伯特的“伟大”、门德尔松的“苏格兰”和“意大利”可能更加远离18世纪的交响曲模式。在舒曼看来，19世纪四十年代之前的交响曲创作，大多是对贝多芬早期风格的苍白模拟，很少有作曲家（包括舒曼本人）达到贝多芬交响曲的风格标与精神高度。[\[15\]](#)

那么这种让人困惑的贝多芬式的“伟大交响曲”的标准是如何认定的呢？前面注释中提及的芬克的想法代表了一般公众和知识分子的态度：

“伟大的交响曲必定有其基本特质，即：极为丰沛的、具有最大潜能的发展空间，犹如破晓前的晨光。也就是说，音乐自身的要素——旋律、节奏、和声、性格；一种自为整体的圆熟；艺术形象的清晰、完整和优美，亦不乏独特的奇幻性；以及这些形象在运动中的整合——凡此种种，都必须以一种内在于和专属于交响曲的最高形式来呈现，犹如永远鲜活的生命冲动。所有这些因素都必须相互交织、环环相生，而

非借助外力或偶然性。它们必须相互支持、强化、需求、决定，直到饱含养分的新鲜果实瓜熟蒂落。” [16]

而这样的基本印象并不排斥浪漫主义运动所带来的艺术观念的变化，即交响曲除了是具备严谨形式和丰富内涵的公众性大型音乐体裁之外，也具备个性化与私密性的“伤感小说”般的特质：

“这是一种通过心理活动的过程一致性加以发展，并以音调来讲述的叙事。这种戏剧性发展着的故事可以征服某种特殊的、而又为大众所分享的心理状态。在一些重要的冲动的刺激下，它个性化地表达普遍性的基本情绪——从各方面来看，就像某种代议制民主——通过一件被整体所吸收的乐器。” [17]

在后贝多芬交响曲创作中，宏大的、英雄性的“纪念碑风格”与浪漫主义的个性化和抒情性成为最难以平衡的两种因素。浪漫一代的个性因素怎样和贝多芬这个18世纪人的精神世界相契合，实际是衡量德国浪漫主义音乐家能否体现其和古典主义一脉相承的正统性的试金石。通过作为音乐评论家（而非作曲家）的舒曼，我们获知了到19世纪中叶形成的一部优秀的德国交响曲所应当具备的特征：

（1）后贝多芬的德国交响曲必须具备强烈的伦理内涵，需要在获得道德严肃性和民族特性的支撑的同时，也保持自身的特殊效果（例如娱情或嬉游）；（2）在个别缺乏远见和灵活性的作品中，“传统形式”已经蜕化成了无聊的公式，因而继承贝多芬绝不意味着形式上的因循守旧；（3）作品的形式，无论它们与传统的关系如何，都需要透过强烈的、或隐或明的表现内容来予以深化，以使交响曲各乐章服从于统一的创作意图。 [18]

根据这一比较抽象、宏观的标准，19世纪中叶经历着交响曲危机的德国音乐界也逐渐形成了基于贝多芬经典的“伟大交响曲”的较为具体的风格标准：即如同《“英雄”交响曲》的庞大的、扩展性的规模（每个乐章都应如此）；乐思的呈现必须最终根植于管弦乐的媒介，犹如《第九交响曲》第一乐章开头那样，造成所谓的“纪念碑式”的效果，并表达着某种“审美观念”；必须遵循贝多芬第五交响曲式的严谨而富于逻辑性的“主题与动机发展”方式（此为德奥交响曲的核心技术，同时也包含着丰富的文化内涵与风格要素）。 [19]

尽管对艺术品的价值评断不可能量化，但依照这几条标准审视舒曼之前的19世纪德国交响曲创作，确实可以理解：为何包括舒曼本人在内的批评界对这些作品并未做出过高评价，更谈不上将其与贝多芬的范例相比较了。此外，浪漫主义时期新兴的一些出现在交响曲中的创作倾向（如更加注重主题的旋律性及其对艺术形象的塑造作用、更为灵活的、非功能化的和声语汇、标题性的构思以及更为丰富的配器手法）确实带了新的风格效果，而这些手法也并不是导致这一时期交响曲“失败”（当然是就最高意义而言）的原因，但它们确实没有和上述的贝多芬式的风格要素进行十分有效的综合与融汇；在贝多芬创作技法中占有重要地位并且在其音乐风格的形成中发挥了关键性作用的对位技术在这一时期的德国交响曲中很少得到有效地运用，而从19世纪后半叶的实践来看，这一细节对于从纯技术层面解决“交响曲危机”是有其重要意义的。

舒曼去世后，德国音乐中的交响曲危机继续存在着（这一时期的德国交响曲从数量上看尽管庞大，但在音乐史上几乎尽为平庸之作 [20]），并且在解决这一危机的路线上很快出现了分化。当勃拉姆斯甫出道时，由舒曼创立、作为德国浪漫主义音乐理论阵地的《新音乐杂志》上，这种路线之争已经趋于表面化：事实上，当舒曼因为病情淡出音乐界后，这份杂志的观点发生了一些微妙的变化——自从音乐评论家弗朗茨·布伦德尔（Franz Brendel, 1811-1868）自1845年接替舒曼担任主编以来，《新音乐杂志》越来越多地成为以李斯特和瓦格纳为代表的“新德意志乐派”的舆论阵地，

而以另一位批评家阿道夫·舒布林（Adolf Schubring, 1817-1893）为代表的意在捍卫“舒曼乐派”的创作与批评路线的言论时而出现在《新音乐杂志》上，二者针锋相对。[\[21\]](#) 在1863年12月发表于《新音乐杂志》上的题为“舒曼人”（Schumannianer）的系列文论的一篇中，舒布林写道：

“我是一个舒曼人，因此我要将我有关这一群体的文论发表在拥有尽可能广泛读者群的音乐期刊上。但是怎样才能做到这一点呢？要知道根本没有一家音乐期刊代表着音乐的中心——舒曼的路线。我自思量：莱比锡的《新音乐杂志》当然是拥护极端的左派；但它毕竟是舒曼所创立的，也一定可以为舒曼人留出一席之地，就算是出于对创立者的感激吧。我随即就这样做了，可没想到误解随即而生。拉起舒曼的大旗对我毫无助益。由于我的舒曼人是出现在《新音乐杂志》上，人们便认定我是个新德意志人了。” [\[22\]](#)

作为一位睿智的批评家，舒布林在勃拉姆斯的风格形成过程中发挥过重要作用，他曾指出舒曼和勃拉姆斯早期创作中主题发展技巧和动机整体性未能很好运用贯彻这一关键技术问题（这也是交响曲创作的内在技术难题之一），并以此为圭臬对勃拉姆斯的早期创作（作品1-18）进行了绝非盲目崇拜的建设性评价（也涉及他早年在节奏和句法处理上的问题），见证并驱动着作曲家从青涩的天才走向自信的成熟。[\[23\]](#) 对此，勃拉姆斯十分感激。[\[24\]](#) 但在路线之争中，舒布林是一位立场明确的“舒曼人”，对新德意志乐派总体上持否定的态度。上述引语十分清楚地勾勒了五、六十年代的音乐界的对立情形，也表明《新音乐杂志》的立场（在后舒曼阵营看来）已发生了根本的转变：舒布林将代表李斯特一系的言论称为“极端的左派”（the extreme left），这很可以说明舒曼去世后他的嫡系对于德国音乐中的大胆革新倾向的看法以及当时的舆论对于舒曼精神遗产理解的极端差异。而杂志的主编布伦德尔则以一条编辑脚注回应了舒布林的挑战：

“编者按：由于误解已经产生，我们不能对此不闻不问，以致某些人发出上述的那些评论，我们希望籍此纠正之。我们的杂志并不代表极端的左派；而是居于中道，同时也愿意给予前任以适当的位置。该文作者无视多年以来，我们的杂志决定性地捍卫着舒曼的路线，也正因为此我们在这里才受到越来越多的针对我们赞赏新德意志乐派的指责。这里确实是舒曼的地方，就像20年前的今天一样... 我们不是出于什么感激才刊载[舒布林的]文章，而是完全基于对其有权发表自身言论的认识。” [\[25\]](#)

这很好地表明了“新德意志人”的立场，在他们看来，李斯特和瓦格纳才是舒曼精神的真正传人。可以说，在捍卫和发展舒曼开启的浪漫主义音乐总路线的基本前提下，究竟以何种方式、由哪个阵营来继承和推进19世纪前半期的德国音乐（在当时的语境中也就是继承德国古典-浪漫音乐的主流），成为两派争论的焦点。需要注意的是，勃拉姆斯从一开始就涉及到这一争论，并很快成为“舒曼乐派”的第二代核心人物：这一地位从某种意义上说是舒曼本人亲自确定的，并通过舒布林的批评以及克拉拉·舒曼等这一阵营的核心人物的努力而不断得以强化。对于勃拉姆斯而言，要承担起这一旗手的重任，就必须完成由舒曼所发起并为之奋斗过的解决古典形式和时代性内涵的矛盾的未竟之功（克服“交响曲危机”正是其中的关键之役）。而若以交响曲创作为例，在解决这一矛盾的具体实践中，勃拉姆斯不得不面对两大基本问题：一是对贝多芬的交响曲遗产的继承与创新，既要对前者的创作技法和风格特征做出充分的正面的回应，同时又不能如舒曼所批评的那样流于“无聊的公式”，必须给旧瓶注入新酿；二是还必须面对“新德意志乐派”的挑战，以不同于后者的方式完成前一项任务，并力图通过交响曲作品证明自己才是贝多芬-舒曼精神的真正传人。[\[26\]](#) 这两大问题实际上具有某种同一性，但它们的交织却使得勃拉姆斯面对的情况变得空前复杂而

艰巨：“新德意志乐派”虽然在主观上也极力声称自己是贝多芬（包括可能未必承认之的舒曼）的接班人，但其在具体的创作实践中实际上避开了贝多芬创作中的重点体裁与形式——无论是李斯特的交响诗、标题交响音乐及钢琴作品还是瓦格纳的音乐戏剧实验，都是在维也纳古典乐派的器乐传统之外另谋蹊径，他们以一种革命性的方式劈开了困扰舒曼那一代人的绳结；但这种方式却是勃拉姆斯所不能亦不愿采用的（因为这种方式并不能真正破解作为纯粹“德意志现象”的交响曲所面临的困局）。这一态度深刻地影响了作曲家个人风格的形成：勃拉姆斯一开始便决定做一个传统与当代之间的特殊的“妥协者”，并终身坚持这种品性。^[27] 惟其如此，他在被无数人目为保守派后数十年，其创造性的精髓（相对于“新德意志乐派”更加含蓄精微）也终于为勋伯格这样的慧眼所承认赞赏。

通过回顾19世纪中叶之前（也即勃拉姆斯的创作道路开始之前）德国音乐家为解决古典形式和时代精神之间的矛盾以及这一矛盾的重要表现形式“交响曲危机”所做出的努力，以及舒曼去世之后在德国音乐界隐约浮现的路线之争和勃拉姆斯所处的位置，便不难理解他的《C小调第一交响曲》所能够凝聚的重大风格塑造潜能及社会文化内涵容量。以当时的历史条件和勃拉姆斯将要承受的“大任”观之，这部作品对于作曲家个人风格的最终确立和“交响曲危机”的解决、对于贝多芬传统与舒曼遗产在19世纪后半叶的继承与传递，无疑具有关键意义。

2. 《C小调交响曲》的酝酿与创作过程

《C小调交响曲》是勃拉姆斯全部创作中酝酿与构思时间最长的作品，也可能是19世纪交响曲文献中创作周期最长的杰作之一。从某种意义上讲，当勃拉姆斯于1853年在杜赛尔多夫谒见了舒曼之时，他便注定要完成一部具有历史意义的交响曲，以此证明后者是在年10月28日的《新音乐杂志》上发表的那段著名的断言。在这篇精神崩溃前发表的名为《新的道路》（*Neue Bahnen*）的最后评论中，舒曼称年轻的勃拉姆斯为“一位出类拔萃的人物”，在以他特有的夸张而富于激情的语言评价了其钢琴和室内乐作品后，舒曼指出：

“如果他把他的魔杖指向合唱队或管弦乐队，那么他借助于群众的力量，一定会在我们眼前展示出精神世界的更神奇的奥秘。但愿他的高度的天才使他在这方面也获得巩固的地位。而他的谦逊就是他成功的保证。艺术上的同道们都祝贺他第一次踏进音乐界，在这里他将来也许会受到创伤，但桂冠和优胜的棕榈枝也一定在等待他。我们谨对这位英勇的战士表示竭诚的欢迎。”^[28]

这篇音乐史上广为人知的文献不仅宣告了勃拉姆斯创作道路的开端，而且在很大程度上成为了舒曼对其艺术接班人的思想遗嘱。前者将他为之奋斗而未竟成功的追求——“把时代精神加以理想表达”以及用管弦乐队“展示出精神世界的更神奇的奥秘”托付给了这个初次蒙面的年轻人。虽然勃拉姆斯在此后数十年的创作表明舒曼并没有错识英才；可这位“宙斯头脑中的雅典娜”却经历了极为艰难的成长过程，远不是像舒曼所说的那样“突然全副武装地呈现”。这一方面归诸于“他的谦逊”，另一方面，自然也由于这崇高的期许同时也是巨大的心理负担。要完成舒曼为之设定的目标——创作出一部伟大的里程碑式的德国交响曲，勃拉姆斯必须超越舒曼乃至贝多芬巨大而复杂的精神遗产。从这时起，直到1877年《C小调交响曲》初版的25年间，勃拉姆斯的重要器乐作品都不同程度地、以不同的方式去接近和指向这一宏伟的目标。他不断地锤炼着自己的技巧和语汇，同时也努力将自己的个性和德国古典-浪漫音乐风格相融合，并且最终形成了基于古典主义交响乐和室内乐传统而又独具个性的形式观和具有鲜明时代性内涵的创作观。勃拉姆斯的“谦逊”实则只是一种姿态，在他内心深处，也许是从受到舒曼的鼓舞伊始，便萌生了一种继承贝多芬“正统”、将德国音乐的不朽主流加以延续的舍我其谁之感，正如勋伯格所观察到的那样：

“一位来访者恭维地说：‘你是在世的最伟大的作曲家之一。’勃拉姆斯是多么地恨这个‘之一’。谁都知道它的意义是‘有些人比你伟大，还有些人和你差不多。’

但最使他不快的是那些告诉他‘我崇拜瓦格纳，他是革新派；你勃拉姆斯是学院派、古典主义者’的人。我不记得他说如何用他的冷漠和傲慢来对付这些人。” [29]

要成为贝多芬之后的“唯一”，仅仅模拟是不行的，还必须有所创新，而这创新还必须得到音乐界与公众的承认。对勃拉姆斯来说，这种创新比起李斯特和瓦格纳的创新要困难得多，也更为隐晦和更易被曲解或忽视。勃拉姆斯式风格的形成，不仅有精神和内容层面的因素，更有其特殊的作曲技术与创作手法的支撑，如果我们将《C小调交响曲》视为一场大战的最后的决定性堡垒，那么在攻克它之前，作曲家分别从两条路线去接近这一战略目标：一是从钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、室内乐的创作去探索交响曲的结构思维（尤其是奏鸣曲式的处理）和动机发展方式；二是从小夜曲-乐队变奏曲的创作去探索乐队织体的写法。

早在1854年春，勃拉姆斯就完成了一部《D小调双钢琴奏鸣曲》。从钢琴音乐向交响音乐的发展有一个过程，这部作品可以被视为作曲家早年的一种转变的努力。 [30] 在完成这部习作后，他告诉约阿希姆：“两架钢琴已经确实不能让我满足了。” [31] 在1855年，他随即将这部奏鸣曲的第一乐章加以配器，使之成为一部交响曲。但从钢琴家向管弦乐作曲家转变的技术困境随即出现。从1855年-1857年，勃拉姆斯为此付出了艰苦的劳动。这部交响曲的雏形最终以一种折中的形式出现，这就是《D小调第一钢琴协奏曲》（作品15）——作曲家的第一部重要的大型乐队作品。 [32] 从这首协奏曲第一乐章气象万千而略有些紧张或浮夸的纪念碑式效果可以感受到其原型对于贝多芬交响曲传统（尤其是贝九）的呼应，同时也展现出“一种任何人都不能逾越的不均衡”，“表现了作曲家建功立业的理念还不成熟”。 [33]

勃拉姆斯对于自己的交响曲曾产生过深深的困惑和怀疑——1860年完成的两部小夜曲（作品11和16）中，“尽管可以发现不容混淆的‘勃拉姆斯之声’，却不难看出这些作品确实具有习作性质” [34]。舒曼的遗孀和他的至友在是年6月21日的信中对他说：“像你这样的人需要等待大自然展现它的魅力，然后从中得到灵魂的滋养；这是我从你的来信中感觉到的。像这样乌云密布的天空也许能带来一部交响曲。” [35] 1862年上半年，勃拉姆斯完成了一部《C小调交响曲》的第一乐章，并将其寄给克拉拉和指挥家阿尔伯特·迪特里希（Albert Dietrich, 1829-1908），这年7月1日，克拉拉在给约阿希姆的信中引用了这部作品的第一主题Allegro的开头，并且评价：“音乐确实有些粗砺，但我很快就适应了。这个乐章有许多优美的段落；主题处理的手法非常娴熟，而且正变得越来越个性化。素材的交织非常有意思；从灵感萌生的第一刻起，音乐就以势不可挡的起伏之态前行；听众可以享受每一个音符，却不用意识到其中运用的手法。” [36] 克拉拉所引用的片段和后来作品68的38-42小节完全一致（当时的这个第一乐章还没有后来那个长大的引子），这个未曾公开的乐章成为勃拉姆斯的第一部交响曲产生的起点。《C小调交响曲》这一音乐史上的重大事件正式开始了。

但勃拉姆斯并未就此一鼓作气，将交响曲写完，而是进入到一个更为漫长（但目标更明确）的酝酿阶段。从这时起到1874年的十余年间，他的朋友克拉拉、迪特里希、约阿希姆（Joseph Joachim, 1831-1907）、指挥家莱维（Hermann Levi, 1839-1900）、作曲家布鲁赫（Max Bruch, 1838-1920）和音乐学家施皮塔（Philip Spitta, 1841-1894）都不断鼓励、督促或要求他尽快将作品公演付梓。然而，勃拉姆斯的谦逊、严于律己或者说那种基于自我使命感的野心使其迟迟没有考虑将这部交响曲最终完成。在1870年初给莱维的信中，他说出那灵魂深处的魔咒：

“我永远也创作不了交响曲。... 你不知道被那位巨人所困扰是什么感觉。” [3]

71

而在这期间，勃拉姆斯已经创作了许多名垂史册的优秀作品，从中我们可以发现他如何去接近他的第一部交响曲，解决面临的技术问题。尤其是六十年代前半期这个托维（Donald Tovey, 1875-1940）所称的勃拉姆斯的“第一个成熟期”，他完成了《降B大调六重奏》（作品18）、两部《钢琴四重奏》（作品25、26）、《G大调六重奏》（作品36）、《圆号三重奏》（作品40）等一系列室内乐作品，尤其是杰出的范例《F小调钢琴五重奏》（作品34）不仅标志着勃拉姆斯的作曲技术达到了一个新高度，并对他后来的某些交响音乐（如《第三交响曲》）产生了直接的影响。他已经“完全成为大型器乐形式与主题-动机发展——也即勋伯格所说的‘发展式变奏’的大师” [38]。这些作品不仅奠定了他作为那个时代和贝多芬之后最优秀的德国室内乐作曲家的地位，也为日后交响音乐的大量产生做了充分技术准备。

而1860年代后期产生的另一系列的作品：《德语安魂曲》（作品45）、《女低音狂想曲》（作品53）、《胜利之歌》（作品55），则从音乐风格反映特定的民族与阶级意识形态的角度为勃拉姆斯交响曲战役的胜利进行了储备。尽管他的四部交响曲都是纯器乐的，但这些由交响乐队伴奏的大型合唱作品中所表露出的将贝多芬交响曲的普世内涵与社会功能与1870年前后德国的社会意识和公众感受（在很大程度上也是勃拉姆斯个人的意识与感受）相结合的努力，成为1876年《C小调交响曲》的问世的重要文化背景与创作语境。这对于要在社会认同性和交流性上继承贝多芬交响曲传统的勃拉姆斯而言，其重要性绝不亚于个性化的语汇与手法。 [39]

进入七十年代，由无数创作“战役”构成的勃拉姆斯第一交响曲之战行将结束。而在这一艰巨过程的终点之前出现的是《C小调弦乐四重奏》（作品51之1）和《海顿主题变奏曲》（作品56）。前者的调性和动机处理手法都与第一交响曲有着直接的关系 [40]；而后者被认为是作曲家第一部的完全交响化的作品，尤其是“声部对位式的运动性”造成了一种紧张、灵活多变、富于细部变化与流动性的管弦乐织体 [41]。

从1874夏季开始，勃拉姆斯开始着手完成这部期待已久的交响曲，并和乐谱出版商希姆洛克（Fritz Simrock）商议好了后续的出版事宜。1875年的盛夏，作曲家在卢根（Rügen）全力以赴的进行交响曲的创作。1876年夏秋之际，勃拉姆斯在德国中部城市里希滕塔尔（Lichtenthal）对作品进行最后的修改。在10月24日写给希姆洛克的信中，他在就作品版权讨价还价之后说到：“很遗憾您不是一位指挥，不然的话您将拥有一部交响曲。它将在[11月]4日在卡尔斯鲁厄（Karlsruhe）首演。” [42] 为了保证作品的按时完成，作曲家给自己设定了一个最后期限，即：1876年11月4日在卡尔斯鲁厄由奥托·德索夫（Otto Dessoff）指挥当地宫廷乐队的首演——这是一个勃拉姆斯经过仔细权衡、精心选定的地点和场合，以确保能在一个“有着好朋友、好指挥和好乐队的小城”初次聆听这部苦心孤诣之作 [43]。这一对勃拉姆斯如此重要的首演并非在一个大的音乐中心城市和某个更为重要的公众性的场合，实际上反映了作曲家的某种谨慎心理和对任何导致失败的可能性的恐惧。 [44] 事实上，直至总谱分两次寄出之前，勃拉姆斯仍在不断地进行修改，“在抄谱进行首次排练前压缩了中间两个乐章。” [45] 在卡尔斯鲁厄首演的第二天，乐队首席卡尔·魏尔（Carl Will）在给作曲家的信中这样写道：

“... 我以写信的方式向您表达谢意，代表宫廷乐队感谢您本人在作品彩排中给予的支持。我们尤其要感谢您向我们证明：和所谓的妄言相反，交响曲并不会走向终结，只要富有知识和才具的人存在，就会不断去探寻他们的内心，并有能力以他们自己的音乐语言加以表达。继续吧，亲爱的朋友，以您习惯的方式将您的情感与思想显

示给我们。我们保证会满怀欣悦地迎接您的每一个新成果。”^[46]

这话尽管有些应景之意，但却借一位亲身演绎了这部交响曲的平常人之口，道出了自“交响曲危机以来”德国音乐家的普遍心态以及作品产生和被接受的历史语境。

作品在首演后又分别在曼海姆、慕尼黑、威尼斯、莱比锡、剑桥和伦敦（两次），并远赴美国纽约和波士顿上演，所向成功。^[47]而勃拉姆斯并未将马上总谱交给希姆洛克，而是继续对作品进行修改（尤其是1877年初对第二乐章的结构进行了较大的调整^[48]），最后，第一交响曲的乐谱于1877年10月出版印行。

勃拉姆斯“第一交响曲最初的接受状况尽管从总体上说是乐观的，但听众的态度并非是狂热的。而人们几乎无一例外地认为最后一个乐章是勃拉姆斯的创作中最强有力的。”^[49]而著名指挥家彪罗（Hans Von Bülow）将作品誉为“第十”的说法，显然代表了在公众心目中，作曲家和贝多芬的隐性关联要远胜过他和舒曼的直接联系。^[50]勃拉姆斯不得不以沉默去面对他最关心的问题：人们怎样看待这部作品和贝多芬的关系？他的第一交响曲的历史地位是怎样的？这其实也涉及到他和贝多芬在德国交响曲发展历程中的关系以及他本人的历史地位。汉斯力克在维也纳首演后的评论尽管在新德意志乐派人士看来可能是夸大的（瓦格纳很早就宣称交响曲这种体裁在贝多芬后已经“死了”），但无疑代表了相当一部分德国批评家（未必只是“舒曼人”）的看法：

在整个音乐界，很少对一位作曲家的第一交响曲如此翘首以待... 然而，公众对一部新交响曲的期待越高、要求越急切，勃拉姆斯便越是小心翼翼、深思熟虑... 这部新交响曲是如此重要和复杂，如此出类拔萃、鹤立鸡群，绝非意涵浅显外露之作... 然而，即便是一个门外汉，也会立即意识到这是一部交响曲文献中最与众不同的杰作之一... 勃拉姆斯不仅就他个人的精神的和超验的表现方面、而且以其总体上的阳刚之气度与高度的严肃性唤醒了贝多芬的交响曲风格。勃拉姆斯仿佛一心营造交响音乐中的伟大与严肃、艰巨与复杂，甚至为此舍弃了外在的感官之美... 勃拉姆斯的新交响曲是全民族都可以为之骄傲的财富，是充盈着真挚的愉悦与耕耘的丰收的取之不尽的源泉。^[51]

纵观《C小调交响曲》酝酿与创作历程、作曲家本人的创作态度以及作品问世后的评论，我们不难发现：这部交响曲对于勃拉姆斯和19世纪中后期的德国音乐生活来说，绝非一部孤立的音乐作品，而是一件具有重要意义的“音乐史事件”。和他之前所有的德国交响曲作曲家不同，勃拉姆斯将这部作品的创作视作一场旷日持久、步步为营的长征。为了从创作技巧与精神特质上承袭、甚至超越贝多芬以来的沉重遗产，这位年方弱冠即被舒曼宣布为天才的音乐家，却选择了一条如此艰难曲折但又异常丰富多彩的路途来完成他无法回避的历史使命。他在1876年之前的几乎所有重要的室内乐、合唱与乐队作品，除了自身的价值之外，都最终指向《C小调交响曲》这一战略意图。作为后来者，我们似乎不用怀疑勃拉姆斯是成功了；但我们所要探究的是，

《C小调交响曲》是如何通过技巧、语汇和手法的革新创造出了19世纪德国交响曲的新格局，而这种革新所造成的具有主流历史地位的风格又在多大程度上体现了勃拉姆斯那个时代的社会文化心理和意识形态因素。如果这一“二元一致性”成立，那么它在作曲技术发展及与交响曲精神内涵衍化方面的必然性又在哪里？

3. 《C小调交响曲》的风格塑形与“交响曲危机”的解决

如前所述，自19世纪初期以来，在古典交响曲传统的确立和浪漫主义音乐思潮演进的相互作用下，处于新的历史时期的德国音乐家在创作一部“伟大的交响曲”时的内在形式要求及由此所造成的风格特质已经大致浮现。而所谓“交响曲危机”的出

现，除却基于外在在社会文化心理的对19世纪七十年代之前近半个世纪的德国交响曲所做出的接受和评判之外，还在于这些交响曲自身在很大程度上无法达到或背离了“伟大的交响曲”的形式技巧和由此而被预期的某种理想化的风格塑型——即通俗而论，既具有贝多芬史诗性交响曲的精神高度，同时又具有典型的19世纪德国气质的作品。

通过回顾勃拉姆斯的《C小调第一交响曲》的酝酿与创作过程及作曲家本人在19世纪中后期德国浪漫主义音乐主流发展中的位置，我们可以发现他已经明确而自觉地意识到了这一问题，并力图通过第一交响曲来进行回答。在1877年初版本中，勃拉姆斯毫不回避地触及并解决了这样一些一度困扰他之前的德国浪漫主义音乐家的创作技术与风格塑造命题：（1）德国交响曲的体裁性和题材性的内在关系，即通过无标题的传统四乐章套曲形式去呈现具有时代性特征的严肃精神，而非像新德意志乐派那样通过外在的标题化手法和对传统形式的自由改创来表达不同于古典主义时期的内容；（2）对德国交响曲的核心结构因素——奏鸣曲式等结构手法的处理和运用，勃拉姆斯不同于李斯特，并不追求奏鸣曲式等结构本身的复杂化和变异，而是力图在清晰的传统结构框架中，和具体的创作语境相结合，通过个性化的技巧（如主题旋律的造型、复杂的节奏语汇和变化多端的织体类型、在呈示性段落中大量运用展开手法等），造成全新的表情与结构特点；（3）对于之前的德国音乐家感到棘手的主题展开和动机发展技术，勃拉姆斯通过其六十年代的实践已经完全掌握和解决，在对微小主题素材的变化发展方面，他达到了、甚至超过了古典作家的技术水准；（4）被之前的浪漫主义作曲家所忽视的、作为德国器乐音乐固有传统的对位技术，在勃拉姆斯的交响音乐中获得了前所未有的重视，使主调织体呈现出更为普遍的对位化倾向，并与他运用得心应手的动机发展手法相融合；（5）不同于许多19世纪作曲家在乐队法上大做文章，勃拉姆斯一方面坚持采用海顿式的乐队编制，但更为细腻地挖掘各声部（尤其是低音区）和各乐器（尤其是木管组和圆号）的表现性能，使之与丰富的织体变化和圆熟的对位形态相结合，造成绵密厚重而又气势撼人的审美效果，同时也呼应着德国音乐文化中固有的“森林情结”、“田园色彩”；（6）而属于19世纪浪漫主义音乐新语汇的典型手法（优美抒情的悠长旋律、不对称的乐句结构、在和声功能布局上以三度、六度关系替代明确的主-属进行、高度半音化的局部和声进行）也被他充分吸收运用（在很大程度上已经成为某种个性化语言）。凡此种种，使《C小调交响曲》上接贝多芬的中晚期交响曲的英雄性和史诗性，又不乏浪漫主义德国音乐忧郁、伤感、幻想、犹疑的典型气质，这种被古典主义形式和“伟大”精神笼罩、却深深植根于19世纪德国人内心敏感世界的表情与性格，成为这部作品风格塑型的技术基石。

然而，倘若我们要从音乐作品本身的时间进程中去理解《C小调交响曲》建筑在这一系列风格要素之上的艺术形象，进而去感知作曲家有意或无意地赋予这一“音乐史事件”的精神内涵以及其中所包含的复杂情绪，最终在其所产生的历史语境中去理解和诠释作品可能具有的意义，就还须进入音乐本身的“叙事”结构之中来完成这一基于其核心风格要素的理解与诠释。 [52]

第一乐章

当听众首次聆听《C小调交响曲》第一乐章时，一定会对其中过多以至于有些矫饰的、战战兢兢的矛盾和紧张印象深刻。19世纪的评论家大都注意到作品的艺术形象与乐思演进和贝多芬《第五交响曲》的联系 [53]。然而，和《英雄》、《命运》以及其他古典交响曲都不相类，勃拉姆斯的第一交响曲显示出前所未有的英雄性与抒情性、公众性与私人性的混杂与对照（但不是对立），并造成了一种近乎扭曲的挣扎效果。这种挣扎的源动力来自德国古典交响曲的核心创作技术——对微小动机细胞的无限丰富的发展变化及其贯穿运用；而在这种空前复杂的主题发展系统之上，这一乐章的结构却是在当时看来十分规范而常见的奏鸣曲式；只是因为无所不在的动机式对位线条

的植入而带来的织体的极端复杂化和充沛的动力性。

[图表1: 《C小调交响曲》第一乐章结构图示]

引子 (1—37) : c

[a-b-a1-b1]

呈示部 (38-188)

第一主题部 (38—89) : c-C-g-G-c

[A- B -A1]

连接部 (90—120) : c-C-f-F-c-降E-降B-降e

第二主题部 (121—160) : 降E-降e

结束部 (161—189) : 降e

发展部 (189—338) : B-b-B-c-降b-降G-降b-A-C-降A-c-b-d-c

[展开第一主题部、第二主题部及结束部动机材料]

再现部

第一主题部 (339—373) : c-C-g-G-c

连接部 (374—394) : c

第二主题部 (395—429) : C-c

结束部 (430—473) : c

尾声 (474—511) : c-降b-F-c-C

第一乐章的引子中，建筑在动机主题上的对立性一开始就被置于显眼的位置，两条相反而行的半音化“动机线条从低音声部挣扎而出”，[\[54\]](#)这个勃拉姆斯权威研究家卡尔贝克 (Max Kalbeck, 1850-1921) 所说的“勃拉姆斯式的命运动机”，[\[55\]](#)依靠半音进行的拉动，将巨大的疑问与艰险和盘托出：

[谱例1: 《C小调交响曲》第一乐章1-3小节（钢琴谱）][\[56\]](#)



“勃拉姆斯在无数情况下，借助于奋力向上和向下的旋律形象来表达积极奋发和听天由命之间的冲突，来描绘内心气愤和自我克制之间的冲突——他的中心冲突”，[\[57\]](#)引子开头所呈现的这个极端复杂而费解的表情及其之后的内心世界对于作曲家的性格和创作而言都具有典型性。在具有战斗般史诗性气质的乐队全奏呼啸而后，第29小节的圆号声部以近乎凄凉的忧伤表情将音乐带入到呈示部 (Allegro)，这时我们已经明确无误地认识到：这将是一部“伟大的”“德国的”交响曲。

动机性主题的发展与对位性组合成为随后音乐形象势不可挡的前进的源泉，并造成了一个表情特殊的“非呈示性的呈示部”。第一主题部[\[58\]](#)不同于我们在之前大多数德国交响曲 (包括贝多芬的范例) 中感受到的明确意象，“仅仅是一个听起来无论如何不像主题的动机核的派生物”，[\[59\]](#)错综复杂、怪石嶙峋、曲折万端。在引子开头浮现的两个对立的半音线条在38-40小节再次被肯定，随后衍生出了该乐章的基本素材并以一种高度对位化的织体型加以呈示，尤其是其中的三音上行主题和四音下行主题，对于第一乐章乃至全曲都有着核心的动机性能：

[谱例2-a: 《C小调交响曲》第一乐章38-49小节（钢琴谱）]

[谱例2-b: 《C小调交响曲》第一乐章38-40小节基本框架][60]

[谱例2-c: 《C小调交响曲》第一乐章42-46小节基本框架][61]

这些基本素材在第一乐章中所发展变形而产生的“织体型”在不同结构位置的贯彻出现，赋予乐章前所未有的整体一致性，也将紧张的、“非呈示性”的性格发展到极致；而在第一主题中所呈现的高度复杂的对位性，也成为第一乐章无处不在的织体特征，再加上以三度为主体的和声关系和极具个性的节奏音型的使用，造成极其细碎、流动、恍惚的近乎神经质的表情，这种表情与动机性主题的连贯发展的逻辑性和严整的奏鸣曲式结构相对立，决定了第一乐章特殊的艺术形象与风格走向。

由于呈示部并非像一般意义上的古典交响曲第一乐章那样去通过性格明确和外廓清晰的第一主题（以及与之相对比的第二主题）的去揭示较为具体的戏剧矛盾，而是呈现一种极度紧张的情绪化的态势。因而，第一乐章的发展部也就不像传统的古典奏鸣曲式一样，具有明显不同于呈示部的形象特征，而是对先前“呈示部”中所呈现的紧张性以及确立的史诗基调的深化与丰富。事实上，在呈示部后半程（第二主题部和结束部之间），之前的第一主题部素材由于充分的发展已经显露出些微的疲态，而忧郁伤感的第二主题部宛若挥之不去的愁云呜咽怅惘。此刻勃拉姆斯通过对下行动机的变形处理和力度、速度与织体的突变赋予了音乐新的动力，明确了发展部的基调（在再现部中这一突变依然具有类似的功能）：

[谱例3: 《C小调交响曲》第一乐章149-169小节（总谱）]

在第一乐章乃至全曲之中，占据核心地位的下行动机（在引子开头即已浮现、在呈示部第一主题中予以确立），既不同于《英雄交响曲》第一乐章开头的分解和弦动机那样，意味着某种激进而未知的明亮的冲动；亦不似《命运交响曲》中阴森的四音动机那样象征着毁灭与破坏的力量。我们隐约感受到：勃拉姆斯只是将这个下行主题视为某种不可抗拒的神圣的宿命，极力展现其伟大的气势和不可阻挡的动能，并对其保持着某种复杂隐秘的敬畏之情（犹如他对贝多芬和古典传统）。在贝多芬的伟大交响曲中通过主题发展而造成的那个为了未知的胜利努力奋斗的“自我”，在勃拉姆斯这里被转化成了某种神秘的不可抗拒的命运之力，而音乐家自身这一在“伟大”交响曲中不可缺位的主体则化身为那些具有强烈抒情意味的对比成份、以观察者和思考者的身份审视和修饰着这一宿命（例如90-110小节中英雄性格与怀疑心理的对峙、153-161小节沉思后的勃然奋起、288-320小节从暧昧浑沌中逐渐导向通往再现部的属持续音的戏剧性变化以及420-430小节异样的沉寂被强有力的来自于核心动机的下行素材所中断）。这隐隐昭示着法国大革命那一代人和19世纪后半叶的德国小布尔乔亚知识分子的差异：贝多芬的不依靠外力而存在的、纯然理想主义的强大“自我”，在浪漫主义的德国音乐家那里已经因为现实的境况（无论是艺术创作的原因还是社会环境的变化）发生了分裂。勃拉姆斯不像贝多芬那样毫无顾忌地“战斗”，但他却更为世故、对最终的结局了然于心。《C小调交响曲》第一乐章以它特殊的斑斓纷繁的意象表明：经历了交响曲危机之后的德国资产阶级，已不再是历史的创造者，而只是记录者。透过尾声中478-494小节第一次出现真正完整的陈述式主题，[\[62\]](#)以及紧随其后的苍茫暮色般的主持续音，勃拉姆斯将以一种什么样的态度去解决“交响曲危机”，我们似乎有所领悟了。

第二乐章

勃拉姆斯的挚友、指挥家莱维在聆听这部交响曲的慕尼黑演出后于1766年12月22日写给克拉拉·舒曼的信中提到了对于第二和第三乐章的“疑虑”（见前引文）。确实，这两个乐章尽管优美动人，但和贝多芬式的伟大范例相比，显得力量不足。然而这种“薄弱”却可以视为作曲家刻意造成的“策略”，并体现出他对《C小调交响曲》的创作“立意”。正如我们对第一乐章所做的风格叙事所揭示的那样，作曲家并非通过套曲的逻辑进程去展现斗争的真实而残酷的过程，作为交响曲情绪基调和形象塑造最为关键的第一乐章只是向我们展示了不可抗拒的神秘的宿命以及面对这一伟力时艺术家“自我”的丰富敏锐的内心感受（也可以说这造成了《C小调交响曲》的主要矛盾与张力），这便决定了第二和第三乐章不可能包含巨大的发展潜能与斗争精神，而是去展现第一乐章所呈现的主要矛盾的其他方面。事实上，从套曲的整体布局和主要艺术形象的发展来看，第二乐章和第三乐章具有完全不同的结构地位：“如果考虑中间两个乐章的主题性格，下行主题变形的意义就更为显著。尽管这两个乐章的性格和首尾两个乐章形成了极大的对比，曾经被莱维批评为分量过轻，但它们与作品整体的素材关联性仍然强烈，主题展开性仍然是基础性的。第三乐章因其向终乐章的转移功能极具魅力；而第二乐章则在更具自足性的同时，和第一乐章保持着密切的关系。”[\[63\]](#)

这种独特的结构思维赋予作品某种隐晦的具象感和标题性，也决定和推动着作品内在的叙事过程，体现了勃拉姆斯对交响曲套曲内部关系的探索。

第二乐章的1876年首演版和1877年初版有较大不同，勃拉姆斯在1877年5月间对这个乐章进行了较大幅度的修改。改动包括：从回旋曲改为三部曲式，删掉了第一插部和主题的中部再现，第一插部的素材则被置于乐章结构中较为边缘的位置，还有一些细部也进行了修饰与调整。这一乐章的定稿最终比初演版本“在结构上更加紧凑与丰富”，在细节上亦更为精致有力。

[图表2：《C小调交响曲》第二乐章1876年出演版本与1877年初版本结构对

1876		1877	
<i>A (aba)</i>	1-15	<i>A (axba)</i>	1-27
Bridge	16-27	Bridge	28-38
Episode 1	28-46		
<i>A (ba)</i>	47-56		
Episode 2	57-84	= Middle Section	39-66
<i>A (aba)</i>	85-99	<i>A (ax'ba)</i>	67-100
Coda	100-25	= Coda	101-28*

*last chord extended

慢乐章从风格意义上典型地实现了勃拉姆斯交响音乐的既传统又求新的特质，其不同于古典交响曲的特质在于勋伯格所谓的“音乐散文”的写法：在保持再现三部曲性结构这一古典-浪漫交响曲第二乐章常见构架的前提下（尽管作曲家曾经想使用较为特别的回旋曲式），作曲家力图避免通过简单的重复和预定的原则陈述主题 [65]，从而赋予音乐的进行与形象的塑造极大的不确定性。A部分中包含的5个基本主题素材：

[谱例4：《C小调交响曲》第2乐章1-22小节（缩谱）]

第二乐章平稳的表情与第一乐章构成对照，在前者中占据主导的激动、忧郁以及对峙的因素在这里被平息了，但这种平稳并非最终的解决，而只是某种间歇性的遐想。 [66] 室内化的织体、造成流动性的对位语言、渐进式的趋向高潮和以E大调为主的较少变化的调性布局（和主调呈三度关系），都造成了沉思、冥想但略显乐观的基调。

而在主要形象的发展进程中，第二乐章并非像《英雄交响曲》中独立的葬礼进行曲，却是对第一乐章的延伸与回顾。通过乐章开头调性上呼应C大调以及第3-4小节低音声部的“C#-C-B”的半音进行，回顾了第一乐章的核心素材。而第4-5小节的基本

动机更是与第一乐章第38小节呈示部第一主题部的开头极为近似（并在该乐章第9小节得到再次呼应），同时也将乐句的非方整性这一特色再次贯彻。而在充分回忆了第一乐章的气氛与基调后，在第18小节萌生了一个全新的主题形象，不用说，它让我们想起第一乐章121小节起始于大提琴声部的第二主题部。显然，在第一乐章中顺服于主题动机紧张感的抒情性在第二乐章中占据了主导，而后者与前者之间的关系一开始就并非对立的，只是在慢乐章中变得更加简单而平稳了。

配器的风格意义在这一乐章有了更为突出的体现（尤其是对圆号、木管和弦乐声部的使用） [67] 在中部（原来回旋曲结构的第二插部），单簧管和双簧管交替呈现的悠长复杂的旋律，将乐章的情绪予以深化，并且昭示着在德国交响音乐风格中具有象征意味的田园情致。

[谱例5：《C小调交响曲》第二乐章35-45小节（木管部分）]

This musical score excerpt covers measures 35 to 45. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. (A)), Bassoon (Fag.), and Horn in E (Hr. (E)). The key signature is C minor (three flats). A box labeled 'B' is positioned above measure 38. In measure 38, the Oboe part begins with a melodic line marked '1.', 'legato', and 'p dolce'. The Bassoon part has a dynamic marking of 'p' in measure 35 and 'sf' in measure 38. The Horn part has a dynamic marking of 'p' in measure 35.

This musical score excerpt covers measures 41 to 45. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. (A)), Bassoon (Fag.), and Horn in E (Hr. (E)). The key signature is C minor. In measure 41, the Oboe part begins with a melodic line marked '1.'. In measure 42, the Clarinet in A part has a dynamic marking of 'p dolce'. The Oboe part has a dynamic marking of 'p' in measure 43.

第二乐章从中部向再现部的过渡写法，与第一乐章发展部回归再现的手法有异曲同工之妙。显示出作曲家织体构造的高度灵活多变性。最后通过第65小节的E大调的ii⁷和弦，在没有任何属准备的情况下，从定音鼓上的“E”极其戏剧性地回到了66小节E大调的主三和弦。再现部充斥着细腻而微妙的变化，对位手法的使用时原来的第一部分变得繁复华丽，犹如一幅被镶上了绚烂花边的画作。尤其是84-91小节的插入，不仅中断了A的再现，而且造成某种“风格用典”的效应：一个来自第一乐章半音动机的素材在浪漫主义交响曲中加入了巴洛克风味，但随即风逝。 [68] 第一部分的结尾在此以极为伤感的扩充的方式予以完整再现。而第二乐章的尾声不独是对该乐章的总结，还再次重申了第一乐章中的核心下行动机（122-124小节）并予以其完满的和声解决。在又一次表明这乐章与第一乐章的关联性：尽管作品开始所提出的巨大疑问并未得到回答，但这疑问中所包含的焦虑与痉挛在很大程度上被包含着细腻淡漠的忧伤的慢乐章所抚平，从而保证音乐的叙事进入到一个新的境地。

第三乐章

第三乐章伊始，作品的情绪基调为之一变。在保持“纪念碑式”的史诗性格的前提下，第一乐章中的紧张、怀疑之情被一种乐观明朗的氛围所代替，第二乐章的散文式笔法在此也化为更为方整明确的诗行式外形 [69]。这实际意味着全曲情绪基调从黯淡向光明、犹疑向肯定的转移。乐章本身的细部结构具有高度的对称性（第一部分的“a”、“b”内部都具有成对变化反复的结构）：

[图表3: 《C小调交响曲》第三乐章基本框架]

A (1-70)

a b a1 (压缩)

B (71-108)：三声中部

c c1 (c的发展)

A (109-164)

a+b综合

动机发展技术在中间两个乐章被大量运用。“正如第三乐章通过主题变形引向终乐章，第二乐章则以此回顾第一乐章”。[70]暗示第一乐章下行动机的素材除了在第11小节初度涌现，其后又在乐章中反复出现外：

[谱例6-a: 《C小调交响曲》第三乐章11-18小节（木管声部）]

Musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet) from the third movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 11-18. The score shows a melodic motif in the woodwinds, marked 'p dolce'.

又在第118-123小节更为明显地闪现。

[谱例6-b: 《C小调交响曲》第三乐章115-123小节（木管部分）]

Musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet) from the third movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 115-123. The score shows a melodic motif in the woodwinds, marked 'p' and 'dolce'.

和标准的古典交响曲（尤其是贝多芬式的“伟大”交响曲相比），这个乐章基本上没有谐谑曲的性格，但又迥异于第二乐章的抒情意味。短小匀称中继续保持着前行的动力，而史诗性格通过三声中部中略具战斗性格的描写依然得以贯穿。这种性格，联系第三乐章从属于第四乐章的布局，再次体现出勃拉姆斯第一交响曲的特殊“立意”：在第一乐章中已经极力渲染的“战斗”是不可避免的，但其真正的血腥激烈的

过程却被轻轻回避了。这场被描绘为波澜壮阔的“斗争”其实缺乏某个明确的来自自身内部的决定性的力量，而是经过怀疑、冥想与憧憬，借助某种“前定的”外在推力走向了胜利与凯旋。

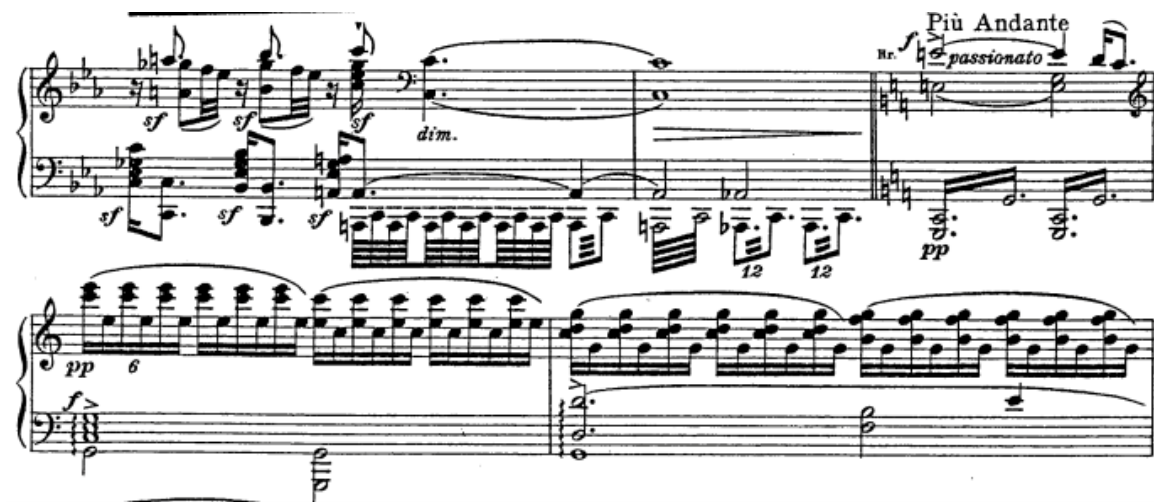
第四乐章

第四乐章无疑是整部交响曲的重和最关键的部分，在一定程度上决定了这部作品的成败与其风格及艺术形象的最终走向。许多学者认为，这个乐章是勃拉姆斯在创作过程中耗时最久和最为踌躇的一个部分，也是作曲家在最大程度上既要继承贝多芬精神但又与贝多芬交响曲（尤其是第五和第九）“一决高下”的用意所在：在后贝多芬时代，“终乐章”问题对于勃拉姆斯这样的音乐家无疑是“生死攸关的”。我们认为：正是通过对终乐章的处理，勃拉姆斯最终实现了对贝多芬古典交响曲的继承与超越，19世纪浪漫主义风格语境下的小资产阶级德国音乐家所努力追求的时代精神与古典形式融合的意识也在这一乐章得到了完满的体现。甚至于作品所隐含的1870年代德国知识分子所普遍具有的意识形态因素（尽管可能不是作曲家的主观的明确表达），也因为有了第四乐章而更为鲜明和突出。

“贝多芬第九交响曲终乐章之后所能听到的最具戏剧性的开头”，[\[71\]](#)托维如是评价《C小调交响曲》第四乐章庞大的引子。但勃拉姆斯在构筑这个惊人的宏大引子时，似乎有意回避了对贝九终乐章引子的任何模拟与承袭，尽管这样做的原因是因为他太熟悉其前驱了。

引子开头的四音下行动机来自前一乐章三声中部回归再现时的素材，再一次呼应了作品的动机整体性。而下行动机这一全曲核心细胞，在第四乐章中也以不同的形式反复出现，并被赋予了更新的情绪内涵，象征着对整部交响曲的基本性格——从怀疑走向胜利——的升华。这个在局部结构上完全独立完整的引子由两个对比性部分构成，其第一部分（Adagio）具有和第三乐章第一分类似的“成对反复的”结构特征，而c小调的暗淡成分被逐渐驱散。第二部分（Piu Andante）则是一个再现的单二部曲式，出现在明亮的C大调上，饱含庄严气象，犹如旭日方升之辉光：

[谱例7：《C小调交响曲》第四乐章（缩谱）29-33小节]



这里，作曲家引入了一个预示着巨大胜利即将来临的“号角式”的下行动机（第31小节）（勃拉姆斯曾在1868年给克拉拉的信中提及），这是一个在19世纪德国交响曲中极具象征意味的素材（往往和神圣的自然相关联），同时又暗示着下行的核心动机的存在。而在引子的第二部分中具有对比性的素材出现在第47小节：

[谱例8：《C小调交响曲》第四乐章（缩谱）45-51小节]



这个柱式和弦（转至d小调）具有圣咏的表情，似乎喻示着某种宗教性的情感（这在全曲中是第一次出现），亦包含有重要的情绪内涵，暗示着总结性的意念。“此刻，音乐的表现性格并无突变，但这性格本身变得具体了。” [72] 前三个乐章中因为犹疑、冥想与回忆而积累的巨大动能在此似乎找到了宣泄与塑型的通途。于是，在引子结束后，我们听到了从容明快而又朴实无华的C大调上的第一主题：

[谱例9：《C小调交响曲》第四乐章（总谱）61-73小节]



这个主题一定让人觉得几分耳熟（汉斯力克说“快板主题简洁优美的进入让人想起了《第九交响曲》的‘欢乐颂’，它的情绪不断升腾，势不可挡，直至终结” [73]），但这绝不是借用或模拟，而是完全属于勃拉姆斯自己：这个主题（骨干音为“C-B-A-G”）正是作为全曲核心细胞的四音下行动机变化衍生的产物。以勃拉姆斯的聪明，绝不会将贝多芬空城计式的招数（例如《第九交响曲》中的合唱部分）用第二次，而这个正大庄重的颂歌式主题出现的原因，从技术层面上来自于《C小调交响曲》自身的风格旨向与乐思的发展；从精神层面上则与“贝九”一样，牢牢地扎根于作品产生的历史语境。如果联系作品所产生的特殊年代，这个主题以及之前音乐的全部进程足以在听者心中造成波澜壮阔的交集百感：贝多芬之后“伟大交响曲”的战斗终于胜利了，一个新的时代诞生了。

[图表4：《C小调交响曲》第四乐章结构图示]

引子（1-61）

A（1-30） B（31-61）

c- C -d-C

呈示部（62-185）

第一主题（62-93） 连接部（94-117） 第二主题群（主题a118-132；主题b133-141）

C -G -e-g-e

结束部（142-185）

-G-e

再现部（186-366）

第一主题（186-219） 连接-发展部（220-300） 第二主题群（主题a301-316；
主题b317-325）

C-Eb-B

C-c-g-a-f-c-C

C-c

结束部（326-366）

f

尾声（367-457）

C

在颂歌主题出现之后，第四乐章的整体基调已经被激动和狂喜所弥漫。其后的部分的作用，完全在于巩固和重申这一伟大的胜利。斗争性的气氛以及犹豫、忧郁的情绪消失了。在这个没有发展部、但却在呈示部与再现部中充分发展了主题动力的乐章（尤其是再现部中的连接部，已经具备奏鸣曲式发展部的规模与功能），除了革新19世纪中期以前的交响曲终乐章的曲式之外，还有其特殊的隐性意涵：最终的辉煌胜利之获得，其动力并非来自“主题动机”自身的挣扎和奋斗，而是得自于某种外部因素：不经过发展部直接进入再现部蕴含着这一观念，即：这种胜利尽管十分完美，却是没有悬念的，是预先注定的天命，是在某种强有力的外力的作用下，顺理成章地完成的。在这个意义上，勃拉姆斯的第一交响曲确实显示出和贝多芬以及舒曼的最大不同：后者努力通过交响曲去探寻那个未知的伟大目标，音乐的发展蕴含着对前途的疑问与冲力；而前者却如同一个事后的记录者，他的音乐展现的只是这一艰苦卓绝的宏伟过程及其必然的归宿。这并非斗争本身，而是一座沿着预先设计好的蓝图被宣告落成的纪念碑。

三. 风格叙事背后的社会文化内涵：德国浪漫主义与民族主义

勃拉姆斯的《C小调第一交响曲》无疑是“德国的”，正如圣-桑的《管风琴交响曲》是“法国的”一样，我们若从19世纪以来德国交响曲的评价准绳出发，断乎不会称后者为“伟大的交响曲”。^[74]如果我们承认《C小调交响曲》确实解决了19世纪中叶以来困扰德国音乐家的“交响曲危机”，正式终结了德国交响曲创作中的“后贝多芬时代”，实现了作曲家所处的时代的精神内涵与古典交响曲形式的完美融合并最终确立了一种新的交响曲范式，那么我们就不能只局限于作品的创作语汇和风格要素中的技术性成分来理解这部杰作的意义。诚然，《C小调交响曲》在对古典交响曲形式的核心技术的继承和创新方面取得了突破性的成就，并确实以此为基础，造就了一种符合那个时代对“伟大的德国交响曲”的预期的纪念碑式的史诗风格与效果，但这种风格塑形在社会文化层面的完成以及作品作为音乐史事件的重要意义并非仅由作曲家本人的创作水准和高超技巧来决定，而是不可避免地受到作品所产生的时代的影响与制约，或者说，是《C小调交响曲》中体现的勃拉姆斯对德国古典交响曲形式的卓越理解和作品中所反映的具有普遍意味的社会文化心理的结合，共同完成了这部作品在音乐史上的定位。风格叙事的研究在处理了音乐作品的形式要素和创作手法对特定音乐风格形成的具体作用之后，不可避免地会上升到对这种风格在特定历史语境中可能具有的意义的追索，而这种意义在很大程度上回答了该作品为什么会成为音乐风格主流的原因，并且实际涉及到了对伟大作品的精神内涵与艺术价值的诠释与判断。

如果伟大的艺术作品都有其特定的“立意”，^[75]如果《C小调交响曲》有着基于特定的历史语境的核心精神，那么这种建立在艺术形式之上但并非形式本身的内容性成分究竟是什么？这种内容无疑深刻地影响着作品的风格指向与历史价值。

对此，有的西方学者认为，对《C小调交响曲》的整体形式与风格特征有着重要的

意义的动机一致性手法以及作为核心素材的下行动机暗含着作曲家对克拉拉·舒曼的隐秘爱情，是对其青年时代的激情的纪念与回顾，[76]是“勃拉姆斯的克拉拉交响曲，就像舒曼的《D小调交响曲》”。[77]诚然，这部作品中包含着勃拉姆斯自身的成长经历和音乐创造力不断成熟的过程，第一乐章中的犹疑与焦虑也分明透着即将超越贝多芬的符咒的作曲家内心的激动与慨然；然而，一部被认为是里程碑的作品的意义与内涵难道只限于艺术家的个人层面吗？勃拉姆斯确实为成为继贝多芬之后最重要的德国交响曲作曲家而艰苦奋斗，而这一努力也并非只具有音乐形式和技巧本身的意义，而是包含着如何为交响曲这一“纯粹德意志现象”注入新的生机与血液，使之具有贝多芬式的“伟大交响曲”的精神高度并承载某种明确的意识形态因素。交响曲在19世纪的德国之所以成为如此重大的公众性艺术体裁，除了其自身可以具备的复杂形式和庞大规模之外，还在于其被赋予了古希腊悲剧式的社会文化功能，即表达特定的理想化的立场和观念的“人民的教师”。如果作曲家如此重视并为之殚精竭虑的第一交响曲只是表达某种私密的不可言说的情感，那么势必将极大的削弱作品可能具有的“纪念碑”意义，这对于一心继承贝多芬的勃拉姆斯来说是不可想象的[78]；即便以某种实证性的“索引”方法去推断作品核心主题与舒曼《D小调交响曲》的关联，也很难让我们将《C小调交响曲》的史诗性气质和末乐章颂歌般的热烈气氛与某种柏拉图式的爱情相联系。并且，历史研究的终极目的并非还原事实，而是揭示事件背后的思想；伟大的艺术作品的意义也并不完全受制于其创造者的主观意图，而必须通过在特定社会文化环境中的接受和反馈才能够最终确立，而这便是我们从历史语境的视野去理解作为“音乐史事件”的作品意义的途径。

要理解《C小调交响曲》所蕴含的风格特征对于诠释作品意义的重要性，我们就必须将德国浪漫主义音乐观念和作为19世纪德国主流意识形态的民族主义思潮相联系，那么勃拉姆斯的第一交响曲产生于德国统一事业最终完成的1870年代也就不是一种偶然现象了，作品中的史诗性气概和凯旋式的结局显然与德意志第二帝国建立这一19世纪德国历史上最重要的事件有着某种微妙的联系。

和19世纪大多数来自市民阶层的德国知识分子一样，外出旅行也随身携带俾斯麦言论集、并终生对后者敬仰备至的勃拉姆斯对这一历史事件表现出无比的自豪与欣悦。[79]在决定德国统一进程的关键一役——1871年普法战争中，他曾给朋友写信表示要参与志愿军和法国人作战。[80]而在战争胜利之后，他立即创作了以《启示录》第19章为歌词的合唱与乐队作品《胜利之歌》（Triumphlied，作品55）。[81]这部作品被题献给了已经成为德国皇帝的普鲁士国王威廉一世，作曲家在献词中写到：

“最至高无上、最有权势的、最为仁慈的皇上和主子：

最近几年的功绩是如此之伟大和辉煌，以至于对一个没有机会为德意志而进行伟大斗争的人来说，尤其有必要表达出他从内心感到自己能经历过这样一个伟大的时代是何等的幸运。

我完全是在充满感激和喜悦的情绪波动之下，尝试通过《胜利之歌》将这种感情表达出来。

我的音乐是以《约翰启示录》为基础的，尽管不难看出这部曲子所要表达的欢欣鼓舞之情，不过我还是无法抑制自己的这种愿望：通过一种外在标志——如有可能，最好是将陛下您的大名署在封面上，从而彰显出促使这部作品产生的特殊缘由和所要达到的目的。

于是，我以极其敬畏的心情冒昧地讲出我的恳求：在印刷出版《胜利之歌》时，荣幸地将其奉献给陛下。

陛下最恭敬的臣民：

约翰内斯·勃拉姆斯” [82]

而前民主德国音乐学家格奥尔格·克内普勒教授曾在其名著《19世纪音乐史》中也指出了这种外在的政治形势和社会背景对作曲家创作的深远影响：

“这几年有可能给布拉姆斯的发展带来高潮，而就某个方面而论也确实给他的发展带来了高潮，其原因并不在于布拉姆斯的内在发展，而在于政治形势，也就是说，随着德意志帝国的形成，这几年立即成为发生突变的转折点。对法战争取得胜利和德意志帝国宣告成立的1871年给布拉姆斯以极大的满足。他认为，在德国的历史上开创了一个新纪元。[...]他对德国历史上的这一新阶段寄托着厚望。43岁的布拉姆斯终于准备在以后几年当中着手完成他的第一交响曲，并准备在一年以后完成第二交响曲，[...]第一交响曲的第一乐章在15年前就已经脱手，虽然当时还没有重要的慢板前奏。布拉姆斯敢于在此刻从事交响曲的写作，无疑与在那些年里由于军国主义的胜利所带来的‘喜悦’和德国统一而出现的爱国热潮有关。作为贝多芬的后继者的布拉姆斯非常理解，必须把形式和内容扩大到最大的程度，也必须把听众的范围和主题的范围扩大到最大的规模，也就是说把主题的处理转向民族和人类。” [\[83\]](#)

在勃拉姆斯的时代，德意志民族主义已经成为一种主流的意识形态——这是莫扎特所难以想象的，也是贝多芬所无法理解的；勃拉姆斯和大多数德国人一样是这种民族精神的积极拥护者，《胜利之歌》绝不是像《威灵顿的胜利》一样的应景之作，而是作曲家激情澎湃之余自然流露的心声。在勃拉姆斯完成《胜利之歌》和《C小调第一交响曲》的1870年代，确实是德国民族主义取得空前胜利的时期，在大多数人来看，自法国大革命以来鼓舞着德意志民族的政治理想得到了实现，自中世纪以来德国愚昧、落后、分裂的形势至此完全改观。尽管对于德国资产阶级来说，他们的胜利是依靠容克贵族这样的外部力量（而非自身的斗争）而赢得的，但他们也完全有理由站在民族主义的立场上去讴歌和庆祝这一伟大成就。

作为贝多芬和舒曼的后辈，勃拉姆斯这一代人对于德国的前途以及古典精神的最终归宿已经不再迷惘挣扎，他们的目标更加坚定而明确，他们的社会理想也更加务实。法国大革命所带给德意志民族的某种世界性的理想已经过时了，而德意志民族至上的意识形态伴随新德国的产生做了浪漫主义德国交响曲的成人礼。如果说在贝多芬式的“伟大交响曲”中展现的崇高精神还借着严谨而刚劲的古典形式蒙着普世主义的面纱，如果说舒曼在他那些不算成功的交响曲“习作”中苦于如何应对古典形式与时代精神的矛盾，那么在勃拉姆斯的第一交响曲中所表露的便是一种“纯粹德意志现象”的力量了，而作品中浓厚的抒情性正代表了德国浪漫主义音乐面对这种力量时的典型姿态：第一乐章的惊惧、迟疑和软弱是如此动人，而末乐章的庄严与热烈又显得这样坚定而纯朴。由此，我们似乎能够理解《C小调交响曲》音乐进程的特殊意味：回避对正面斗争的描写，以强有力的象征宿命的下行动机贯穿全曲，最终走向不可逆转的胜利——终乐章在以辉煌的号角和庄重的圣咏预示胜利之后，出现在弦乐和圆号声部的那个颂歌主题让我们想起的不仅是威廉一世和俾斯麦在凡尔赛宫镜厅中宣布帝国成立的场景；更是这个民族和她的人民千百年来所遭受的深重苦难和坚忍不拔的意志！这部作品不同于《胜利之歌》肤浅而直白的赞颂，而是以更为深思熟虑、取精用宏的笔触去塑造处在这一伟大历史进程之中的德国交响曲所要表达的精神内涵；它绝不只是献给皇帝和宰相的，而是献给那个马丁·路德和闵采尔的国家、献给那些为争取信仰和权力而艰苦奋斗过的市民和农民。尽管作曲家使这种精神超越了对具体历史事件的呼应，而上升到了永恒的高度，但这种价值的形成和我们对它的理解其实并不能脱离其所生长的土壤，而正是这种土壤赋予勃拉姆斯的音乐与巴赫、贝多芬同样不朽的人民性。

舒曼那一代德国音乐家使古典器乐体裁“浪漫主义化”——赋予其形式与内容当下性——的努力，在他的学生勃拉姆斯这里——尤其是通过《C小调交响曲》——不仅在形式和技法上，而且在内容和精神上，最终取得了成功。只有当具有主流意识形

态地位的时代精神进入到为它预备的、建筑在完美形式之上的艺术风格的容器中时，不朽的音乐作品才得以产生。在这个意义上，勃拉姆斯作为继承了德国古典传统的浪漫主义者（不管他是否愿意承认这一点），正如威尔第作为继承意大利歌剧传统的浪漫主义者一样，其对于政治与社会形势的时代特性的敏锐，并不亚于他在艺术创造上的天才。

[1] Stanley, 2001

[2] 历史学研究所依存的各种“证据”——也即史料——就只是历史家用以叙述的素材，我们可以称之为“编年史素材”。这种素材并不等于历史和历史著作，更不是“曾经存在的事实”——因为这些素材本身，也是经过主观印记加工的而留下的、对于过去的事件的（不同程度）扭曲的记录。历史家的任务，在于透过和运用这些记录构成对历史事件的叙述和解释（参见：伍维曦，2012a）。

[3] 参见：伍维曦，2012b

[4] Stanley, 2001

[5] Pascall, 2001

[6] 参见：伍维曦，2012a

[7] 参见：刘经树，2009；2011

[8] 本文中的“德国音乐”是指广义的19世纪所有德语地区的音乐文化现象及创作活动，也即一般所说的“德奥音乐”。此外，本文中所指的“浪漫主义”，是就一般意义上的音乐史分期的主流而言，涉及到音乐作品的形式、观念及风格，而不是在19-20世纪德语音乐学研究语境中所指的“浪漫主义”。因而本文没有采用德国音乐史著述中常用的“古典-浪漫时期”的提法（参见：刘经树，2012，92）或将从巴赫至瓦格纳的德国音乐通称为德国古典音乐发展的若干阶段（参见：哥德施米特，1959）或者从一种较为具体而狭隘的语境中使用“浪漫派”这个术语（参见：克内普勒，2002，338、348、533），即在18-19世纪德国音乐文化的语境中，从德国文化的本位出发强调这一时期德国音乐的共通性与连贯性，而是基于18世纪后半叶和19世纪德国艺术音乐在形式语言和生成的社会文化背景上的差异，去运用“古典主义”和“浪漫主义”的分期术语。当然，在一般意义上的古典主义和浪漫主义的音乐风格与音乐文化的中心和发源地的德国，此二者之间的存在的千丝万缕的联系，比起德国之外的地区要复杂得多。对于许多19世纪德国音乐人士的具体言论，是需要将其置于所产生的语境内去加以考察和理解的。对此本文亦极力加以注意，并且将主要研究视野和对象局限在19世纪德国的社会文化环境之中，并且避免在和非德奥的音乐文化进行对比时，牺牲或忽视这种文化语境的特殊性。

[9] 需要注意的是，尽管19世纪的德国音乐家强调这种德国音乐文化在全欧的中心与正统地位，塑造了从巴赫至贝多芬的广义的“古典音乐”的主流传承，但这种话语权的确立实际上在19世纪初才刚刚开始。我们必须注意到在整个19世纪德国历史上影响巨大的民族主义观念对这一进程的影响，在很大程度上，正是这种观念改变了维也纳古典乐派以来德国音乐国际性的基本属性，而赋予其“民族的”首要标签。从这个意义上讲，舒伯特至瓦格纳的19世纪德国浪漫主义音乐构成了一个巨大的、非边缘性的“德国民族乐派”。参见：车新春，2010。

[10] 参见：伍维曦，2011。

[11] 例如E.T.A.霍夫曼在1809年写道：交响曲是“可以言说的器乐的歌剧”；而起同时代的词典编纂家戈培尔（E.L.Geber）在1813年的《大众音乐报》（Allgemeine Musikalische Zeitung）上将交响曲形容为：“新兴艺术的极致，所有器乐形式中最高级和最卓越的。”1838年，评论家芬克（Gottfried Wilhelm Fink, 1783-1846）在一部百科全书的辞目中，提出了“伟大交响曲”（grosse Symphonie）的范畴，亦即由海顿所确立、莫扎特与贝多芬加以发展的“器乐音乐的最高形式”，在芬克看来，这种形式只能是一种“纯粹的德意志现象”（参见：Frisch, 2003, 1-2）。

[12] 转引自：Frisch, 2003, 12

[13] Alexander Ringer, “The Rise of Urban Musical Life Between the Revolutionaries, 1789-1848”, 转引自：Frisch, 2003, 19

[15] 正如舒曼本人在1839年所言：“我们发现有太多亦步亦趋的模仿，但（除了几个例外）绝少真正的保持和掌握这一微妙形式精神统一性和前后相继不断变幻乐思的特质。大量近期的交响曲都落入序曲的风格，尤其是它们的第一乐章；慢乐章之所以存在是因为必须要有慢乐章，谐谑曲也只是徒有虚名而已；而未乐章已经完全忘记了前面乐章所包含的东西。”（转引自：Frisch, 2003, 4）

[16] 转引自：Frisch, 2003, 2

[17] 转引自：Frisch, 2003, 3

[18] 参见：James Hepoloski, "Beethoven Reception: Symphonic Tradition", Jim Samson, 2002, 427

[19] 参见：Frisch, 2003, 15-17

[20] 据统计，在1851-1877年间在德国出版的交响曲新作品共有80部之多（参见：Frisch, 2003, 7-10）。

[21] 参见：Frisch, 1983; Grey, 2001

[22] 转引自：Frisch, 1983, 272

[23] 参见：Adolf Schubring, "Five Early Works by Brahms(1862)", Walter Frisch 英译, Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 2009, 195-215

[24] 参见：Frisch, 1983, 274-280

[25] 转引自：Frisch, 1983, 272

[26] 对此，勃拉姆斯的同时代批评家有明确认识。汉斯力克在1862-63年（即作曲家正式开始构思第一交响曲的年代）左右的一篇评论中说：“此时此刻的勃拉姆斯是一个意味深远的现象，并且也可能是所有作曲家中最有趣的现象。出于对舒曼音乐的形式与性格的尊重，他坚定地、毫不犹豫地延续着这一传统，尽管在很大程度上这种延续只存在与某种内在的关联而非形式的模仿方面。只有像勃拉姆斯这样的人才能在最为艰难的境况下抵御舒曼精神的影响力对今日音乐生活如此不可抗拒和决定性的渗透。”（Kevin Karnes英译，转引自：Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 2009, 219）

[27] 参见：弗洛伦斯，1985

[28] 舒曼，1960，129-131页。

[29] 勋伯格，2011，204页。

[30] 参见：Frisch, 2003, 30。勃拉姆斯在给克拉拉的一封信中提到：“为乐器谱曲确实有所不同，我对它们的特点只是不经意地在脑子里记忆，只是用悟性去聆听或者为某一种人们完全熟悉的乐器谱曲，比如为钢琴，我非常清楚我要谱写什么和为什么如此这般谱写，也是有所不同的。”（转引自：诺伊齐奇，2008，191页）

[31] 转引自：Frisch, 2003, 30

[32] 有的学者（如Christopher Reynolds）认为这部未完成的《D小调交响曲》的谐谑曲乐章作为基本素材被保留在了《德语安魂曲》的第四乐章中。（参见：Frisch, 2003, 30-31）

[33] 诺伊齐奇，2008，193页。

[34] 诺伊齐奇，2008，191-192页。

[35] 转引自：威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》引言”，1页，路旦俊译，见：勃拉姆斯《C小调第一交响曲》（总谱），湖南文艺出版社，2002年。

[36] 转引自：Frisch, 2003, 33；参见：前引书，2-3页；Musgrave, 1983, 120。

[37] 威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》引言”，4页。

[38] Frisch, 2003, 33

[39] 参见：Leon Botstein, 1999, 60-61；Frisch, 2003, 19-20；35-36

[40] 参见：Frisch, 2003, 37-38；基斯，1999，51

[41] 参见：Frisch, 2003, 38-42

[42] Styra Avins, 1997, 497

[43] 1876年10月11日（约）勃拉姆斯致德索夫的信。见：Styra Avins, 1997, 497-498

[44] 勃拉姆斯曾为克拉拉演奏过交响曲的钢琴版，克拉拉在日记中写道：“我无法掩饰极度的失望之情；我觉得它比不上其他一些作品，如f小调五重奏、六重奏或钢琴四重奏。尽管这部交响曲有着出色的技巧，可我觉得它缺少旋律。我拿不定主意是否告诉他这一点，不过我应该等到乐队演奏后再作决定。”（转引自：威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》引言”，4-5页）

[45] 威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》，5页。

[46] Draheim(ed.), Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe, 175.转引自：Styra A vins, 1997, 498

[47] 参见：Pascall, 1981, 655; Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 2009, 287-304

[48] 克拉拉在1877年2月12日给勃拉姆斯的信中提到：“你在无意之中修改了《柔板》乐章，而这正是我所希望的。在第一和第四乐章之间，耳朵需要休息片刻，旋律上要稍微平静一些。我对第三乐章的结尾处不是太满意，因为它太短了。如果说我对最后一个乐章（或者说结尾处的急板）有什么评价的话，那么我要说这段急板在音乐上没有能充分发展它前面的乐思。急板部分的高潮似乎不是从整个乐章发展而来，而像是另外加上区的一个辉煌的结束。”（转引自：威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》引言”，6页）有关第二乐章的结构变化和作品整体风格的问题将在后文讨论；而克拉拉对终乐章的意见实际上也涉及到了勃拉姆斯对这部作品的创作立意以及作品的整体精神内容。

[49] Leon Botstein, 1999, 61。指挥家赫尔曼·莱维在聆听了1876年11月7日由作曲家本人在曼海姆指挥的演出后，于12月22日写信给克拉拉谈到：“演出极为成功。[...]最后一个乐章是他迄今为止创作出的最伟大的交响音乐，我其次喜欢的便是第一乐章。不过我对中间两个乐章仍心存疑虑。这两个乐章尽管也非常优美，可我觉得它们用在某首小夜曲或组曲中似乎更合适，而不是用在一部结构宏大的交响曲中。”（转引自：威廉姆·阿特曼，“《勃拉姆斯第一交响曲》引言”，5页）尽管这之后第二乐章做了修改，但应该说中间两个乐章的基本性格与表情仍然如莱维所说的那样，与首尾两个乐章有很大不同，这个问题亦涉及到作品的叙事策略及其与德国交响曲传统的关系，详后文。

[50] 参见：Swanfford, 1997, 404

[51] 转引自：Swanfford, 1997, 415

[52] 关于《C小调交响曲》的具体分析，参见：Hermann Kretzschmar, “The Brahms Symphonies(1887)”, Kevin Karnes 英译, Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 2009, 233-240; Michael Musgrave, 1983, 117-133; Malcolm MacDonald, 1990, 246-250; Leon Botstein, 1999,64-65; Jan Swafford, 1999,404-412; Walter Frisch, 2003, 45-65; 李伯年, 1982; 韩锺恩, 1997; 李长松, 2002; 张璟, 2002、2005; 谭雅如, 2007。

[53] 例如Hermann Kretzschmar在1887年的分析文章中称这部作品和命运交响曲一样，展示了“灵魂从挣扎和艰难的境遇中走向澄明升华与欣悦自由的过程”（转引自：Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 2009, 234）。

[54] Siegfried Kross, “Thematic Structure and Formal Processes in Brahms's Sonata Movements”, see George S. Bozarth (ed.),1990,436

[55] 参见：Niemann, 1929, 330; Swafford, 1999, 405-406

[56] Brahms Symphony No.1, arr. By Otto Singer II（钢琴谱），Peters 版。

[57] 克内普勒, 2002, 650页。

[58] 由于《C小调交响曲》第一乐章的第一主题和第二主题不同于一般德国古典-浪漫交响曲，由明确的单一动机或方整的乐段来构成，而是具有高度散碎、复叠的性质，因而我们称其为“主题部”。

[59] Siegfried Kross, “Thematic Structure and Formal Processes in Brahms's Sonata Movements”, see George S. Bozarth (ed.),1990,437

[60] Musgrave, 1983, 120

[61] Musgrave, 1983, 121

[62] 参见: Frisch, 2003, 51

[63] Musgrave, 1983, 125

[64] Pascall, 1981, 665-667

[65] 参见: Frisch, 2003, 52

[66] 在《C小调交响曲》1876年维也纳首演后, 汉斯力克如是评论: “在聆听第一乐章时, 听众被一种热切的情感表达、浮士德式的冲突和丰富多彩的对位艺术所吸引。而那段流动的行板则以其悠长华丽的歌曲淡化了这种情绪, 在这一乐章的演奏过程中, 经历了令人意想不到的休止。” (转引自: 基维, 2010, 129)

[67] 参见: Frisch, 2003, 54

[68] 参见: Frisch, 2003, 55

[69] 参见: Frisch, 2003, 56

[70] Musgrave, 1983, 126-127

[71] 转引自: Frisch, 2003, 58

[72] Giselher Schubert ed. *Brahms 1.Sinfonie*, p.69.转引自: Frisch, 2003, 59

[73] 转引自: 基维, 2010, 129。众所周知, 勃拉姆斯对于这种说法的回应是“傻瓜也看得出这一点。” (Swanford, 1990, 404)

[74] 参见: 青藤, 2004

[75] 参见: 杨燕迪, 2004

[76] 参见: Musgrave, 1983, 128-130

[77] 前引, 130

[78] 从音乐作品所反映的总体性格和艺术形象的塑造上, 勃拉姆斯第一交响曲的“私人性”显然不如其后三部同类作品, 尤其是《F大调第三交响曲》(作品90, 1884年)。

[79] 参见: Styra Avins, 1997, 413; Swafford, 1999, 357-358; 598-599

[80] 参见: 霍尔姆斯, 1999, 126页

[81] 作曲家在1871年2月末给朋友Karl Reintaler的信中, 以无比激动地口吻谈到了这部作品的创作和演出问题。这封信的开头是: “我对德意志有一种真正的、无可抗拒的渴求!” (参见: Styra Avins, 1997, 422-423)

[82] 诺伊齐奇, 2008, 8-9页。

[83] 克内普勒, 2002, 637页。

参考文献 (以作者或编者姓氏字母为序):

车新春: “19世纪上半叶的德意志音乐文化与民族思潮”, 上海音乐学院博士论文, 2010年, 上海

康斯坦斯·弗洛伦斯: “勃拉姆斯的两重性”, 顾耀明译, 《音乐艺术》1985年第3期

哈利·哥德施米特: 《德国音乐》, 多人译, 音乐出版社, 1959, 北京

彼得·基维: 《纯音乐: 音乐体验的哲学思考》, 徐红媛等译, 湖南文艺出版社, 2010年, 长沙

基斯: 《勃拉姆斯室内乐》, 杨轶译, 花山文艺出版社, 1999年, 石家庄

韩锺恩: “对音乐分析的美学研究——并以[Brahms Symphony No.1]何以给人以美的感受、理解和判断’为个案”, 《中央音乐学院学报》1997年第2期

保罗·霍尔姆斯: 《勃拉姆斯》, 王婉容译, 江苏人民出版社, 1999年, 南京

格奥尔格·克内普勒: 《19世纪音乐史》, 王昭仁译, 人民音乐出版社, 2002年, 北京

李伯年: “从第一交响曲看勃拉姆斯和德奥古典传统的联系”, 《人民音乐》, 1982年第7期

李长松: “古典音乐的继承与维护——勃拉姆斯的《C小调第一交响曲》”, 《苏州

大学学报（工科版）》，2002年第6期

刘经树：“系统就是历史——音乐结构史导论”，《中央音乐学院学报》2009年2期

——：“从文本批评迈向关联域化——后现代音乐学的一种趋势”，《星海音乐学院学报》2011年3期

汉斯·A·诺伊齐奇：《勃拉姆斯》，王庆余、胡君宣译，人民音乐出版社，2008年，北京

青藤：“狂喜的圣诗：圣·桑的第三交响曲”，《音乐爱好者》2004年6期

罗伯特·舒曼：《舒曼论音乐与音乐家》，陈登颐译，音乐出版社，1960年，北京

谭雅如：《勃拉姆斯〈第一交响曲〉分析及诠释》，华东师范大学硕士论文，2007年，上海

伍维曦：“19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形式与时代精神的矛盾——以舒曼《交响练习曲》为例”（上、下），《天籁》（天津音乐学院学报）2011年第1、2期

——：“历史学、艺术学与音乐史学——音乐史研究中的历史学视阈及其与艺术史的关系”，《中国音乐》2012年第1期（a）

——：“音乐史事件与历史叙事——音乐史学中的‘可能性叙事’探讨并以马肖的《圣母弥撒》为例”，《中国音乐学网》2012年4月（b）

阿诺德·勋伯格：《风格与创意》，茅于润译，2011年，上海音乐出版社，上海

杨燕迪：“音乐理解的途径：论“立意”及其实现”（上、下），《黄钟》2004年第2-3期

张璟：“勃拉姆斯交响曲中的‘主题贯串’及第一交响曲两个前奏的‘资源库’意义”，《黄钟》2002年1期

——：“Motto：一种独特的动机技术——以勃拉姆斯《第一交响曲》第一乐章为例”，《黄钟》2005年3期

周炜娟：《论勃拉姆斯的创新》，上海音乐学院博士论文，2005年，上海

Styra Avins (selected and annotated): *Johannes Brahms: Life and Letters*, transl. By J.Eisinger and Styra Avins, Oxford University Press, 1997

Leon Botstein (ed.): *The Complete Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, W.W.Norton & Company, 1999

George S. Bozarth (ed.): *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, Clarendon Press, 1990

George S. Bozarth & Walter Frisch: “Brahms”, *NGDMM*, 2001

Walter Frisch: “Brahms and Schubring: Music Criticism and Politics at Mid-Century”, *19th Century Music*, Vol.7, No.3, 1983

——：*Brahms: The Four Symphonies*, Yale University Press, 2003

Walter Frisch and Kevin C. Karnes (ed.): *Brahms and His World*, revised edition, Princeton University Press, 2009

Thomas Grey: “Brendel, (Karl) Franz”, *NGDMM*, 2001

Malcolm MacDonald: *The Master Musicians: Brahms*, J.M. Dent & Sons Ltd, 1990

Michael Musgrave: *A Brahms Reader*, Yale University Press, 2000

——：“Brahms’s First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin.” *Musical Analysis* 2, 1983, 117-133

Walter Niemann: *Brahms*, transl. by C.A. Phillips, Alfred. A. Knopf, 1929

Robert Pascall: "Style", *NGDMM*, 2001

Leon Plantinga: *Schumann as Critic*, Da Capo Press, 1978

— : *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*,

W.W.Norton & Company, 1984, New Yor

Jim Samson(ed.): *The Cambridge History of Nineteenth Century*, Cambridge Uni
versity Press, 2002

Glenn Stanley: "Historiography", *NGDMM*, 2001

Jan Swafford: *Johannes Brahms: A Biography*, Vintage Books, 1999

Leo Treitler: "History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony", from *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*, Indianan University Press, 2011

Robert Pascall: "Style", *NGDMM*, 2001

— : "Brahms's First Symphony Slow Movement: The Initial Performing Version,"
Musical Times 122, 1981, 664-667

44

顶一下

分享到:

文章录入: 银弦 [博客](#) 责任编辑: mus

[【评论】](#) [【收藏】](#) [【分享】](#) [【打印】](#)

关于 的论文

音乐史事件与历史叙事

网友评论: (评论内容只代表网友观点, 与本站立场无关)

数据载入中, 请稍后……



中国音乐学网 上海 徐汇区

[+ 加关注](#)

《音乐研究》2013年第3期目录_中国音乐学网
《音乐研究》2013年第3期目录(5月15日出版,
总第160期): <http://t.cn/zHiYM46>



5月29日 21:38

转发 | 评论

第三届全国音乐传播论文征集活动_中国音乐学网
第三届全国音乐传播论文征集活动 发起单位：中国大众音乐协会、中国音乐家协会音乐传播学会
主办单位：《音乐研究》《人民音乐》《中国音乐》
《音乐传播》杂志。详见：<http://t.cn/zHiYAGt>

5月29日 21:34

转发 | 评论

- Loukas

TA 的粉丝 (2712)

全部»

热门

- 1 风格叙事与历史语境
- 2 古罗马音乐文化史的意义、性质与基本内…
- 3 人民的教师与“卡塔西斯”——试论古希…
- 4 每个人都是浮士德——李斯特《b小调奏鸣…
- 5 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 6 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 7 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 8 诗意地栖居——帕特的回归之路
- 9 伊利亚·穆辛：俄国指挥艺术的一代…
- 10 弥撒套曲体裁性的确立与现存14世纪的弥…
- 11 结构主义与音乐
- 12 贝多芬《庄严弥撒》中的仿古与象征手法

热图



《圣母弥撒》的情…



蒙特威尔第与格鲁…



"新艺术"音乐的基…



"新艺术"时期的…

推荐

- 1 古罗马音乐文化史的意义、性质与基本内…
- 2 人民的教师与“卡塔西斯”——试论古希…
- 3 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 4 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 5 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 6 诗意地栖居——帕特的回归之路
- 7 伊利亚·穆辛：俄国指挥艺术的一代…
- 8 弥撒套曲体裁性的确立与现存14世纪的弥…
- 9 结构主义与音乐
- 10 贝多芬《庄严弥撒》中的仿古与象征手法
- 11 《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的…
- 12 中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西…



博客

[关于我们](#) · [联系我们](#) · [广告服务](#) · [免责声明](#) · [诚聘英才](#) · [投稿指南](#) · [网站地图](#)

Copyright © 2004-2010 Musicology.CN. All Rights Reserved 立足学术，面向公众，推广和传播高雅艺术与和谐文化。

上海音乐学院音乐研究所 南京艺术学院音乐学研究所 联合主办 中国音乐学网版权所有

[快速荐稿通道](#) 沪ICP备05005711号 