

舒伯特钢琴奏鸣曲第一乐章呈示部和声结构分析

郑 霏 (华东师范大学 200000)

舒伯特具有现实意义的20首钢琴奏鸣曲中,有14首第一乐章呈示部主部副部主题都在预期的调上(详见下表),也就是说这14个乐章的呈示部都有两个调区域,且副部主题的调不是在属调上就是在关系大调上。

表格 1 舒伯特钢琴奏鸣曲第一乐章各部分调性表

首	调		呈示部		发展部	再现部		尾声	
			主部主题	副部主题		主部主题	副部主题		
1	E	D.157	E	B	F	E	E	E	
2	C	D.279	C	G	#c	F	C	C	
3	E	D.459	E	B	B	A	E	E	
4	a	D.537	Op.164	a	F	E	d	A	a
5	^b A	D.557	^b A	^b E	^b E	^b A	^b A	^b A	^b A
6	e	D.566	e	G	E	e	E	E	E
7	^b E	D.568	Op.122	^b E	^b B	c	^b E	^b E	^b E
8	[#] f	D.571	[#] f	D	^b E	-	-	-	-
9	B	D.575	Op.147	B	E	b	E	A	B
10	C	D.613	C	^b E	^b A	-	-	-	-
11	f	D.625	f	^b A	[#] D	-	-	-	-
12	A	D.664	Op.120	A	E	[#] f	A	A	A
13	a	D.784	Op.143	a	E	F	a	A	A
14	C	D.840	C	b	A	F	a	C	C
15	a	D.845	Op.42	a	C	d	a	a	A
16	D	D.850	Op.53	D	A	^b B	D	D	D
17	G	D.894	Op.78	G	D	g	G	G	G
18	c	D.958	c	^b E	^b A	c	C	c	c
19	A	D.959	A	E	C	A	A	A	A
20	^b B	D.960	^b B	F	[#] c	^b B	b	^b B	^b B

由上表可知,五个呈示部主部主题和副部主题调性关系为非传统调性的奏鸣曲是:D.537(a小调-F大调)、D.571(#f小调-D大调)、D.575(B大调-E大调)、D.613(C大调-^bE大调)和D.840(C大调-^b小调)。前四个都属于近关系转调,只有D.840第一乐章呈示部主部主题和副部主题的调性关系为远关系调。

由此我们得出这个结论,舒伯特钢琴奏鸣曲第一乐章的和声结构总体是传统的,主要分为两个调区域,副部主题基本都始于属调或者关系大调上。

不过在较传统的和声结构框架下,舒伯特对和声还是有着极

大的探索。如a小调奏鸣曲D.537和#f小调奏鸣曲D.571呈示部有两个调,但它们的副部主题都出现在一个非传统的调,都是从i转到VI。

另有三首奏鸣曲的呈示部有三个调区域而不是两个,这是舒伯特走向浪漫时期的一个重要标志。

第一个例子是D.575,B大调奏鸣曲,它的呈示部有三个主题(彼此相关但不同),也是三个相关的调区域,即B大调、E大调、升F大调(I-IV-V)。值得注意的是副部主题始于下属调而不是属调。

D.840,C大调奏鸣曲的呈示部副部主题也出现在一个不被期待的调性上,即^b小调,I-vii。在一段简洁的间插段(71-86小节)后,副部主题再次出现,不过这次出现在G大调,即属调上I-V。也就是说,这首奏鸣曲的呈示部拥有两个主题但出现了三个调区域,C大调-^b小调-G大调,即I-vii-V。

最后一个例子是D.960,^bB大调奏鸣曲,它的呈示部也有三个调区域。主部主题在^bB大调上,连接部始于^f小调,副部主题在F大调上,也就是I-^bvi-V的关系。由于这个连接部的主题材料十分独立,也可以认为这三个调区域各自有一个主题。

舒伯特喜欢用经过性的色彩和声,起码有11首奏鸣曲第一乐章的副部主题组较频繁的使用半音阶或离调,但需要注意的是即使如此,这些呈示部大多都传统的结束在属调上,只有三个例外,那就是D.537,a小调奏鸣曲呈示部结束在F大调上;D.566,e小调奏鸣曲呈示部结束在G大调上;D.840,C大调奏鸣曲呈示部在G大调完全终止后又增加了一段连接部最后在反复记号之前停在了发展部(A大调)的属音上。

可见,就对和声的探索方面,舒伯特是个革新者,起码是改革者,但对于呈示部在奏鸣曲式快板乐章中的功能和结构方面,他还是个传统主义者。

注释:

这里的调性分析都是指各部分开始处的调,不包含当中的转调和离调。

作者简介:

郑霏,女,华东师范大学音乐系博士研究生专业:艺术语言学
研究方向:钢琴艺术 导师:侯润宇教授。

2. 我国民族唱法与美声唱法的差异

(1) 共鸣器官运用的差异

美声唱法需要注重整体共鸣;即头腔共鸣、喉咽腔共鸣、口腔共鸣、鼻腔共鸣、胸腔共鸣等所有共鸣腔体,达到同时并用、充分发挥各腔体共鸣优势。在发音清晰基础上讲究宽、洪、粗、大,从而形成上下垂直柱状的共鸣通道的发声方法。而民族唱法所需共鸣效果则不同,较单一、清淡,共鸣器官主要运动口腔共鸣、鼻腔共鸣和头腔共鸣。胸腔共鸣和咽喉腔共鸣几乎不用。这是由于民族唱法中的咬字和润腔等技法的使用与美声唱法有所不同造成的。美声唱法常在换声点上采用混合共鸣方法,在高音处发a音时加入o音的成份,达到声音更集中更富穿透力。而民族唱法共鸣腔管短且细,较少使用混合声,经常用真声或假声,相比美声唱法声区要求不是很严格,更注重风格以及演唱时的声情并茂。

(2) 演唱艺术追求的差异

音色的丰实性是表情达意的重要手段,是声音造型得以塑造

形象的表现工具。美声唱法十分强调声音的美感,陶醉于技巧性的突破。在歌唱技巧娴熟的情况下,使音质清纯饱满,气息控制持久,达到声音宽阔柔韧的演唱风格。美声唱法音色不同,魅力就不同,犹如绘画的调色板,五彩纷呈各具特色。我国的民族唱法保持了传统的美德,具有甜美、委婉、清灵、飘逸、明亮水润的嗓音色彩,就如同中国传统的水彩画;而美声唱法追求繁复与华丽的西方审美取向,嗓音效果略带柔和饱满的掩盖色彩,仿佛西方的传统油画。

总之,虽然两种唱法之间存在着许多差异,我们却在共性中看到了二者融合的可能。这两者之间并没有截然反差,相反还有共通的地方。我们要从主观上打破这种歌唱观念的局限,不要人为地制造一堵墙,说两者是不可兼得的。所以我国的声乐艺术要结合美声唱法的科学发声原理,达到扬长避短与取长补短。使民族风格与科学的歌唱方法的演唱紧密结合,讲究科学性,更好地揭示内涵,表现精神,体现洋为中用,使两种唱法相互学习、相互借鉴,赋予人们更多的审美方式。