

舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感

译著／约翰·里德(John Reed)
校／康荣



舒伯特第一首完整的钢琴奏鸣曲写于1817年3月,即他20岁生日之后的两个月。相对而言,舒伯特钢琴奏鸣曲的创作起步较晚,因为那时他已经写了5首交响曲和至少11首弦乐四重奏。然而,键盘奏鸣曲也许是所有传统形式中最具个性化且最具挑战性的:由于缺少歌词和其他附加音乐标题的支持,所以作曲家只能赤手空拳地面对作曲规则。尽管弦乐演奏是当时常见的一种家庭娱乐,但就舒伯特贫困的家庭状况而言,是否能够考虑像钢琴那样的奢侈品也是值得怀疑的。据说,舒伯特的第一架钢琴是其父在1814年为奖励他成功地创作第一首弥撒曲而送给他的。1815年初,舒伯特即尝试创作了第一首钢琴奏鸣曲。

奏鸣曲危机

舒伯特不自信、羞怯的性格有着更深刻的原因,它源于当时社会和政治的变革。浪漫主义者需要扩展音乐情感的表现范围,让创造性的想像和愿望自由驰骋,奏鸣曲也无可避免地受到影响。新的时代要求新的音乐,在这种音乐里,直觉和自发(性)的要求超过了古典的秩序和理性。这些新的要求是如何与传统曲式的结构相适应的呢?不管怎么说,有一个人似乎知道答案,这个人就是贝多芬。当他的《c小调奏鸣曲》(悲怆)完成并出版时,舒伯特还在摇篮中。贝多芬对于这个新世纪(19世纪)前25年的任何一位作曲家来说都是一个令人生畏的巨人,他的阴影笼罩在每位作曲家的肩上。通过把这首革命性的作品与海顿的《C大调奏鸣曲》(Hob.XVI:50,有时叫《英国》奏鸣曲,它只比《悲怆》早写四五年)相比,可以发现某些本质的思想和改变的速度。它们都是伟大的作品,且表面相似,例如,它们都是三乐章,并且都使用了主题贯穿的手法。但是它们又分属不同的时

代:海顿的音乐仍属于18世纪纯音乐的结构,尽管他的节奏感一直都是无可挑剔的,然而他的音乐没有情感的联想,没有相关的隐喻的含义。他的第一乐章不像贝多芬第一乐章那样,似乎表现出一种要与混沌、骚乱的社会抗争的不屈不挠的精神。

有人或许会过于简单地认为,奏鸣曲作曲家所面临的问题是如何使形式和情感达成新的平衡,而不是回复到幻想曲完全连续的结构。贝多芬用那创造性的生命辉煌地掌握的正是这个问题,也正因为如此,舒伯特更明显地感受到这一点,他尊敬贝多芬,但他那创造性的天性警告他,跟在大师身后亦步亦趋是危险的。据说,舒伯特曾对好友斯帕恩(Spaun)说:“谁还能在贝多芬之后有所作为?”舒伯特的奏鸣曲常常显示出他对贝多芬成就的尊敬,但是,他们俩的想像力是用完全不同的方式表现出来的。他们都处在一个充满暴力和革命的年代去面对人生情感的混沌,但贝多芬能通过他那独特的融合天赋把这种混沌融入到一种持续的结构里,使每一小节之间都有必然的逻辑性;而舒伯特的乐章有时则显现出一种惊人的明暗两极。正如奥地利著名钢琴家阿尔弗莱德·布伦德尔(Alfred Brendel,1931—)在一篇有启发性的文章里所写道的:“即使在贝多芬最无序的乐章里,他选择(或者说情不自禁)表现出秩序,而舒伯特在他著名的《A大调钢琴奏鸣曲》行板乐章的中部,却令人惊奇地接近无序”(《音乐的思考和思考之后》《Musical Thoughts and After Thoughts》,伦敦,1976,p.64)。他们俩作曲的方法也截然不同:贝多芬像一个雕刻家,将原稿的无用之处凿去,有时需要很多年,直到最后创作的音乐和预想达成一致;而舒伯特像一个画家,他虽然添加、精练、润饰,但是仍力求保持原

稿的新鲜和直接。

形式与情感之间的联系是舒伯特毕生关注的问题，这在他的幻想曲中也有所反映。贝多芬的两首“幻想式”奏鸣曲(Op.27)于1802年出版，而舒伯特现存最早作品——为钢琴二重奏而作的《幻想曲》(多伊奇编号D.1)写于1810年春。舒伯特这首没有完成的作品冗长而散漫，它至多不过是一系列独立段落的松散集合；但在离开学校之前，舒伯特又写了两首这样的幻想曲，其中《c小调幻想曲》(D.48)是一首完整的作品，它的四个乐章都基于一个单主题。1822年，他创作了著名的《流浪者幻想曲》，这时他已完全驾轻就熟地运用了这种方法。事实上，舒伯特对幻想曲的发展所做的贡献在历史上要远远超过他在奏鸣曲方面的影响。例如，《流浪者幻想曲》、为钢琴二重奏而作的《f小调幻想曲》(1828)和为钢琴和小提琴作的《C大调幻想曲》(1827)中，他第一次用这种方式创作了完整的四乐章作品。特别是《流浪者幻想曲》，经由李斯特的推崇，直接导致音诗和单乐章奏鸣曲的产生。别具意味的是，舒伯特1813年创作的《c小调钢琴幻想曲》由戈特哈德(J.P.Gotthard)作为一首“大奏鸣曲”出版，而他的另两首奏鸣曲却被分成几个部分出版，《G大调奏鸣曲》的第一乐章就是作为一首“幻想曲”出版的。在19世纪20年代，术语“奏鸣曲”和“幻想曲”好像能广泛地互换，关于它们之间如何选择，大都不以曲式或风格为据，而更多地取决于出版商的策略。这就是为何将在下部分讨论这个问题的原因。

社会和经济背景

对我们来说，如果追溯到19世纪20年代，那么这十年中显见的是，贝多芬创作了他第三个时期的伟大作品，而舒伯特所有作品也完全成熟，这些年代必然代表了音乐史上某些高峰。然而，当时的评论家却不这样认为。18世纪由贵族维持艺术的旧体系已不复存在，新的庇护者是职业化和

商业化的新兴中产阶级，他们认为奏鸣曲保守、不时髦。伴随拿破仑时代而生的民主政治，在新的音乐爱好者所想聆听、想演奏的音乐和舒伯特称之为“最高艺术”——奏鸣曲、交响曲和传统室内乐的形式之间，形成了一条迅速加宽的鸿沟。不错，当时买得起钢琴的人都购买了一种新式钢琴。据说一位有钱的银行家给他五个女儿每人买了一台钢琴！但是新钢琴的演奏群体想弹一些比奏鸣曲简单的作品、一些“效果辉煌但技巧不难”的作品，就像出版商渴望说明的那样。那时也是大师们旅行演出的时代，如胡梅尔(Hummel,1738—1837)、卡尔克布雷纳(Kalkbrenner,1785—1849)、菲尔德(Field,1782—1837)、塔尔贝格(Thalberg,1812—1871)等，他们也不弹奏鸣曲，不在任何公众场合弹。他们的节目单主要包括歌剧主题的改编曲，一些平庸的标题小品和即兴曲，流行歌剧的声乐谱。因此，当时的音乐文献里充满了对公众品位低下的抱怨，如比利时评论家弗朗索瓦·费蒂斯(Francois Fétis)在1830年写道：“在过去几年里，奏鸣曲的名声不太好。某种玷污了音乐的庸俗趣味业已用幻想曲、变奏曲调、随想曲等类轻松的乐曲取代了严肃形式。”贝多芬因他中期的伟大作品而仍受人尊敬，但是在19世纪20年代，他因年纪和耳聋变得孤独，由于他满足于追随不同寻常和巨人般的做法而误入歧途，被看做是一个怪人。至于舒伯特，除了维也纳和几个城市外，仍默默无闻，而且即使在这些地方他也仅仅是作为一名家庭音乐作曲家(创作歌曲、二重奏、进行曲和舞曲一译注)为人所知，并且这些作品几乎就是他生前出版的所有作品。从1825年起，才仅有两个出版商彭劳尔(Pennauer)和阿塔里尔(Artaria)对他的奏鸣曲表示出一些兴趣，稍后有汉斯林格(Haslinger)。不过在出版舒伯特写于1826年的《G大调奏鸣曲》(D.894)时，汉斯林格谨慎地下了一个双保险的赌注：他把这首乐曲分成四个

乐章，并把第一乐章重新命名为《幻想曲》。

令人吃惊的还有：贝多芬的奏鸣曲仅有两首在他生前公开演奏过，而舒伯特连一首都没有。事实上那时还没有独奏音乐会。键盘斗士们在自己筹办的音乐会上，在大厅里面对大量观众演奏，但是所演奏的曲目是迎合观众口味的，并聘请客座艺术家。独奏音乐会好像是1838年由莫舍勒斯(Moscheles)在伦敦、1839年李斯特在罗马开创的。李斯特曾在一封给贝尔乔佐索(Belgioioso)公主的信中提到这种新做法所带来的荣耀：“我已经冒险开了一系列我个人的独奏音乐会，并模仿路易十四的风格，骑士般地向观众宣称：这是我的音乐会！”

因此作为一个奏鸣曲作曲家要想建立好名声，唯一的希望就是不断地发表作品。在18世纪，任何一个年轻的作曲家都可能期望通过出版一套键盘奏鸣曲而开始为世人所知，而出版资金通常由他们自己解决。莫扎特就是通过写六首一套的奏鸣曲开始在巴黎生活的。海顿高产的奏鸣曲是以六首或三首为一套出版的。贝多芬的作品2号(包含他最初的三首奏鸣曲)于1796年出版，他的作品10号则于两年后出版。由于舒伯特尊敬他的伟大前辈们，并且关心“最高艺术”，这就使得他无可避免地要效法前辈。

1815—1817年的奏鸣曲

奏鸣曲与交响曲几乎一成不变的四乐章不同，它的形式常常更灵活。奏鸣曲常有二、三、四个乐章，而且它们的组合也给作曲家很大的发挥余地。贝多芬在探索的时候仅仅制定了自己的规则，而舒伯特则似乎发现这种让创造性得以展示的自由有几分抑制作用。从他作于1815年的最初两个奏鸣曲的现存乐章中可看出它们原本计划是四乐章的作品，两首均无终曲。尽管在中间乐章里有时暗示了伟大的笔触，但其风格和结构仍是19世纪之前的。至于所谓《五首小品》(D.459&D.459A)，其实根本就不是一首真正的奏

鸣曲，而是由出版商在 1843 年把几个独立的乐章组合在一起的。然而，当舒伯特在 1816 年底放弃教职而搬到市中心开始成为一名自由作曲家时，他给自己定下的第一个目标就是创作较好的三首一套的钢琴奏鸣曲。1817 年春、夏季，他至少写了五首奏鸣曲，然而仅有两首完整地留存下来：一首是 a 小调 (D.537)，一首是 B 大调 (D.575)。其中几首可以感觉到贝多芬的影响，例如《e 小调奏鸣曲》(D.566)，它强烈地使人联想到贝多芬用相同调性写的二乐章的作品 Op.90；而《降 E 大调奏鸣曲》(D.568)，以琶音为基础的主题动机和哀歌似的慢板乐章，清晰地显示出它与《英雄》的联系。这两首奏鸣曲的原稿上题有《第一奏鸣曲》和《第二奏鸣曲》的字样，但舒伯特对它们并不满意。e 小调没有终曲，而降 E 大调是同 1817 年降 D 大调 (D.567) 完全不同的一个版本，它可能创作得更晚。在舒伯特创作于 1817 年的奏鸣曲中，最具舒伯特个性惟一完整保存下来的四乐章作品，是作于 8 月份的最后一首奏鸣曲——《B 大调奏鸣曲》(D.575)。此曲调性自由、旋律抒情流畅、结构稳定，带有舒伯特独特的音乐个性。它可能是舒伯特计划的三首一套中的第三首，但是许多年后才有出版商被说服出版此曲。

1818—1823 年的奏鸣曲

在这些中期年份里，舒伯特把时间和精力都投入到成为一名有声望和财富的歌剧作曲家。因此，这时期的器乐作品极少，但留存下来的几首是他未完成的杰作，如《B 小调交响曲》和《C 小调弦乐四重奏》。这些年里，舒伯特所创作的器乐曲都是以贝多芬有机发展的确实可靠的感觉为依据的；也就在此时，舒伯特的思想正接受超验思维方式的影响，并且这时他的私生活也导致他产生了更严重的恶习。他在这一时期所写的三首奏鸣曲显示出一种把新的感情强度和精简的形式结合在一起的表现能力。

1818 年夏，舒伯特在匈牙利杰利

茨 (Zseliz) 的埃斯特哈齐 (Esterhazy) 家族当家庭教师。他在一封给朋友的信里提到他发现自己“像神一样地创作”。此外，他还写了一首三乐章的《f 小调奏鸣曲》(D.625)，基本上是完整的。阴郁的色调，强烈的感情和强劲的推动力使人不可避免地想到它是按《热情》奏鸣曲去构思的。1819 年整个夏天，舒伯特是在朋友兼赞助人米歇尔·弗格尔 (Michael Vogl，男中音歌唱家，舒伯特歌曲的著名诠释者) 的陪伴下，在风景如画的斯提尔 (stry) 度过的。在上奥地利 (译注：奥地利北部一省) 的群山中，舒伯特的思想和艺术之花绽开；他开始创作了他的第一首大型室内乐作品《鳟鱼》五重奏，此作在形式和情感上都是完全的和通常所认为的舒伯特风格；还有一首奏鸣曲 (可能是 A 大调，D.664) 是献给当地铁器制造商天资聪颖的女儿约瑟芬·凡·科勒的，乐曲明朗而抒情、简洁而有分寸，它与阴郁的《f 小调奏鸣曲》完全不同。舒伯特在这首奏鸣曲宁静、沉思的行板乐章中好像第一次表达出对大自然的神秘感情，而且正是这种情感赋予他灵感，使他创作出最伟大和最超凡的作品。

作于 1823 年 2 月的《A 小调奏鸣曲》(D.784) 是另一首简洁、有力且带有焦虑情绪的作品。开始的适中的快板乐章有一种情感的宣泄，第一主题以优美的单旋律开始，第二主题是 E 大调，而活跃的结束部中跑动的三连音呈现出与随后抒情的 F 大调曲调相似的对照。然而最有创造性的是慢板乐章，这里，潜在不安的情绪通过右手旋律与打破一致的低音间的对话被极好地表现出来。只要把这首乐曲同较早 (1817 年) 创作的同一调性的奏鸣曲相比就能看到：舒伯特在各乐章和情感统一之间取得的均等有多大的进展。

1825—1826 年的奏鸣曲

1823 年，舒伯特的歌剧创作希望破灭了，而且严重的疾病也把他击倒了，这些致使他改弦易辙：他放弃了舞

台创作的雄心，决定专注于器乐、各种形式的奏鸣曲和大型交响曲的创作。舒伯特在 1824—1826 年写的钢琴二重奏和钢琴独奏曲，在规模和风格上都与以前迥然不同。其中期奏鸣曲所具有的严格和简洁的结构特性被现在扩展的篇幅、从容的速度和内省的音乐所代替，以适应他自己对人和自然的想像。这个新定向促使他一方面于 1825—1826 年创作出伟大的《C 大调交响曲》，另一方面也创作了一系列展现出同样广阔和崇高气质的钢琴奏鸣曲。在这些奏鸣曲里，我们可以发现他的一些完全发展成熟的风格特征：呈示部和展开部之间表面上的不同被模糊；第二主题常常是第一主题的变奏；旋律的创作是声乐化而非器乐化的；舒伯特对舞曲节奏的喜爱不仅反映在行板乐章和诙谐曲乐章，而且也体现在首尾两个乐章。

1825 年春，舒伯特写了两首奏鸣曲，一首是 A 小调 (D.845)，一首是 C 大调 (D.840)，它们显示出这些特质。后一首有两个绝妙的乐章和一个有力的小步舞曲乐章，但舒伯特在 270 小节之后放弃了终曲的创作。《A 小调奏鸣曲》引起了出版商彭劳尔 (已在维也纳建立了自己的事业) 的兴趣，并于年底以《第一大奏鸣曲》(Premiere Grande Sonata) 的名字出版。一位匿名作者在《莱比锡音乐汇报》(Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung，可能由 G.W.Fink 编辑) 上发表了对上述作品的评论，该文行文伊始是一段有趣的观察：“当今许多音乐小品冠名为幻想曲，尽管它们所含的幻想成分极少，如果说还有一点点的话，它们被这样称呼仅仅是因为这样的标题好听，以及作曲家的想像力拒绝适应任何常规的形式。而另一方面，一首作品很明显地是幻想曲，含有最多和最明确的幻想成分，但它因一度的命名而被称为奏鸣曲……它在其范围内进行得如此自由和独创，以至于把它称做幻想曲可能是不公正的。在那方面，可能只有贝多芬钢琴奏鸣曲中最伟大和最自

由的作品能与之相比。”

1825年8月,舒伯特在加斯泰恩(Gastein)度假时写了《D大调奏鸣曲》(D.850)这首乐曲比春天创作的那首更辉煌、更有力,尽管它的活力最终导向相当沉思性的舞曲终曲。第二年春,这部作品在奥地利版的说明里所标的副题是《第二大奏鸣曲》。出版商彭劳尔的《第三大奏鸣曲》(Troisième Grande Sonate),即1817年《降E大调奏鸣曲》(D.568)直到舒伯特去世六个月之后才出版。这个副题几乎肯定来自舒伯特的手稿,手稿表明《降D大调奏鸣曲》原件的这次修改一定是1826年完成的。但由于手稿已经遗失,所以此判断仅仅是猜测而不能被证实。

舒曼喜欢舒伯特于1826年10月创作的《G大调奏鸣曲》(D.894),他认为这首作品的形式和精神都是最完美的。这首作品抒情、沉思、近乎梦幻般的清晰和流畅,小步舞曲是一个带有迷人的三声中部的庄严舞曲,而回旋曲终曲则呈现出一种诙谐的单纯和敏感。

1828年的奏鸣曲

仅仅在我们20世纪,在演出的常备曲目中,除了贝多芬的钢琴奏鸣

曲外,舒伯特的钢琴奏鸣曲也能占有席之地,这得感谢钢琴家施纳贝尔(Schnabel,1882—1951,奥地利著名钢琴家)、肯普夫(Kempff,1895—1991,德国著名钢琴家)、布伦德尔和其他的优秀诠释者。在19世纪,像这种自我暴露的作品是不适合在音乐厅演奏的。据说这些奏鸣曲不是为公众演奏、而仅仅是为家庭消遣而写的,从历史上看这是真的。马勒和其他晚期浪漫派作曲家已经改变了这一切,因此作于1828年的最后三首奏鸣曲c小调(D.958)、A大调(D.959)和降B大调(D.960)现在被誉为早期浪漫主义音乐的顶峰。就在不久前,最常被演奏的仍是舒伯特作于1825和1826年的奏鸣曲,而最后三首因其篇幅长、技术难以及有点危险的内省性而使人们产生某些质疑。现在,既然我们已更好地理解了它们,那么正是那些引起人们质疑的特性才使舒伯特这些最后天才的奉献受人尊敬。例如它们“超凡的长度”,以及它们对情感的骚乱与诗意的安静之独特的融合。

在这三首乐曲中,调和古典主义形式和浪漫主义情感的长期斗争达到了某种和谐。它们回复到传统的四乐章的形式,但是它们的规模扩展了、内

容也充实了,这与舒伯特宽广和诗意的想像力恰相适应;它们也超出了过去关于舒伯特依赖贝多芬的争论。19世纪对舒伯特不利的评论建立在这种断言上,即他在钢琴奏鸣曲的创作上试图模仿贝多芬是失败的。从某种意义上讲,最后三首奏鸣曲是对已故大师的献礼。在与贝多芬作品的对照中,有许多相似之处已被指出,但它们仅仅只是表面相似。似非而是地说,舒伯特是借用贝多芬的音乐语言去表达他自己最深沉的思想和情感。正如艾迪斯·弗格尔(Edith Vogel)——贝多芬和舒伯特两位作曲家的杰出拥护者所言:“舒伯特似天堂中的贝多芬!”这个速写似的句子让我们认识了一个事实,那就是这些最后的奏鸣曲使形式与情感取得了新的联系,而这正是舒伯特超凡的思维方式的独特表达。

(此文译自《舒伯特钢琴奏鸣曲》[威兼·肯普夫演奏]唱片封套,D.G.423 496-2)

作者简介:约翰·里德,《新牛津音乐指南》(丹尼斯·阿诺德主编)“舒伯特”条目的撰稿者,著有《舒伯特的最后年月》(1972)。

(译者单位:武汉音乐学院研究生部)

(上接第6页)

音量也相对来讲弱一些,但音量的变化更是由触键的轻重而决定,大家总是片面地用左踏板,只在p、pp和ppp时用。其实在弹奏mp、mf,甚至f时,为了音色上的追求,也可以运用左踏板,而弹奏p、pp甚至ppp时,要想保持清亮的音色,也不必踩左踏板,很多人一遇到p以下的乐段时就踩左踏板,mp以上的乐段时就放左踏板,这样片面地运用左踏板实际上限制了音色变化的可能性。

每次大师班之后,我总是被图雷克对巴赫音乐深刻而又真挚的理解所折服,也被图雷克朴实无华,为艺术而献身的人生观所深深打动。我想,像图

雷克这样的艺术大师,尤其是她对巴赫深刻的研究及“天人合一”般的诠释,正是中国的音乐工作者、学生及爱好者所迫切需要的。我知道,图雷克近年来忙于著书,已基本上不奔波于各地巡回演出。但我还是抱着试试看的心情,向她说明了西方古典音乐在中国的成长,及中国的音乐界对巴赫进一步认识的迫切需要,并希望她近年来可以抽出时间访问中国。她一面点着头,一面告诉我:中国是东方文化的发源地之一,她对中国也一直充满着向往,一直想访问中国,但从来没有实现,现在忙于写作,已基本谢绝大部分的演出邀请。像这样的长途跋涉,她实

在是抽不出时间来。她指了指她的头,又拍了拍心口,深切地说:“对于中国人民的感情,我不但这里知道,在这里也很清楚。”

我与我的教授米考夫斯基最近聊起图雷克,他直率地告诉我:“我认为早在20年前图雷克就应该被介绍到中国去。”我深深地希望中国的音乐工作者、学生及爱好者们能够从录音及文字资料中更多地了解图雷克,更深入地理解巴赫。

(作者单位:原中央音乐学院学生)