

对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的重新审视

杨婷婷 (南京艺术学院 流行音乐学院, 江苏 南京 210013)

[摘要]舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲 c 小调 (D.958)、A 大调 (D.959)、和 bB 大调 (D.960) 现在被誉为早期浪漫主义音乐的代表之作, 但因其篇幅巨大、以及与贝多芬某些作品的相似性使人们产生了某种质疑和忽略。本文试从作品规模、作曲家在创作风格和个性上的双重性及模仿背后的独特性三个方面, 通过具体的分析阐释, 使得人们从新的视角, 更全面深入地了解这三首作品的艺术价值。

[关键词]舒伯特; 钢琴奏鸣曲

[中图分类号]J624.1

[文献标识码]A

[文章编号]1008-9667- (2006) 03-00-

钢琴奏鸣曲的创作贯穿了舒伯特整个创作生涯。1828 年, 在舒伯特生命的最后时光里, 他以六周的时间迅速完成了最后三首大型钢琴奏鸣曲 c 小调 (D.958)、A 大调 (D.959)、和 bB 大调 (D.960)。这三首作品现在被誉为早期浪漫主义音乐的代表之作, 但因其篇幅巨大以及与贝多芬某些作品具有相似性而使人们产生了某种质疑和忽略。本文试从作品规模、作曲家在创作风格和个性上的双重性以及模仿背后的独特性三个方面, 通过具体分析与阐释, 使人们从新的视角更全面深入地了解这三首作品的艺术价值。

一、庞大篇幅背后的倾诉

公众对舒伯特的奏鸣曲的态度似乎一向趋于平淡, 著名钢琴家阿尔弗雷德·布伦德尔在解释这一现象时说道: “原因之一是因为这些奏鸣曲, 尤其是晚期的这三部作品的篇幅使大多数钢琴家望而生畏。”^[1]的确, 这三首奏鸣曲在篇幅上的显著特点是规模宏大, 长度超凡。舒伯特奏鸣曲的规模大大地超过了海顿和莫扎特同类作品, 如: 《c 小调奏鸣曲》(D.958) 的末乐章长达 717 小节, 这种空前的长度使它成为历来奏鸣曲作品中最长的乐章之一。究竟是什么原因促使舒伯特在最后的这三首作品中使用如此庞大的篇幅呢? 这与舒伯特的音乐风格有关。舒伯特的奏鸣曲很像马勒的交响曲, 缺少一种安全感。贝多芬这位古典风格大师总是告诉聆听者音乐的走向, 而且总是充分证明为什么要朝那里走, 而舒伯特作曲从来不是这样: 他是在漫游, 他的情感在奔涌, 想象在驰骋。他以独特不可混淆的方式娓娓道出了无人能模仿的心声, 就好像与即将离别、也许永久不能再见的朋友交谈一般。著名钢琴家阿劳曾经说过: “舒伯特需要这口长长的气息, 作品的长度根本不是一个正确的准绳, 作曲家的风格需要这样的扩散。”接着, 阿劳又毫不客气的说: “人们听的不耐烦是因为他们的注意力集中不了那么久, 听一首作品时想到长度, 这件事本身已经说明他没有深入地、敞开地听。”

世人每每批评舒伯特作品平淡而冗长, 殊不知此特性是根植于他对音乐崇高的敬意及对生活的眷恋。作曲家的生命力、身心健康状态总是要在创作中留下痕迹的, 也很大程度上影响着他的创作思想。1828 年, 已属于舒伯特的病重期, 他头痛不已, 时常有头晕目眩呕吐的症状, 舒伯特对死亡的焦虑和恐惧在音乐中展露无遗。有些演奏家在演奏《bB 大调奏鸣曲》时往往省略对庞大的呈示部的重复, 阿劳解释说: “这些重复正意味着死神的勾

收稿日期: 2006-05-22

作者简介: 杨婷婷 (1980-) 女, 江苏南京人, 南京艺术学院流行音乐学院教师。研究方向: 钢琴演奏与教学。

引,使作曲家带领我们重新进入这忧伤而美丽的感情之中。”如在歌曲《菩提树》中唱到的那样:“如今我远离故乡,转眼又许多年,但仍常听见呼唤,到这里来寻找平安,到这里来寻找平安。”这就是何以他在音乐中不厌其烦地远溯因果、反复穷诘的原因。这些雄心勃勃器乐作品的“美妙长度”,包含着新颖的叙事策略,以及对听众时间感的全新控制。

二、抒情背后的狂乱

提到舒伯特,人们脑海中往往出现的第一个词就是——抒情。的确,舒伯特本人的艺术气质是抒情型的,充满了幻想和诗意。他的很多作品流露出特有的纯朴和简炼,温婉与亲切,令人心醉,渗透着一种发自肺腑的动人心扉的抒情性。这种强烈的抒情性直接开辟了整个浪漫主义时期最主要的风格特点。但是这并不意味着音乐中就没有冲突,在他的晚期作品中,抒情的背后隐藏了巨大的内在矛盾,音乐呈现出多面性,大大增强了音乐的戏剧因素。晚期作品《A大调钢琴奏鸣曲》(D.959)第二乐章的小行板就是个典型的例子:

这一乐章为 $\sharp f$ 小调,三段体。主题抒情,忧郁,整个乐章仿佛充满了无可挽回的失落与孤独。开头下行的半音进行,好像一声叹息。音乐在第19小节突然由 $\sharp f$ 小调转到A大调这是奏鸣曲第一乐章开始的调性,但在停留了仅6个小节后又回到了 $\sharp f$ 小调上,A大调的出现仿佛是对过去的一段回忆,是对家的眷恋,然而回忆很快就被眼前的现实所取代了,见谱例1:

谱例1 《A大调钢琴奏鸣曲》(D.959)第二乐章 小行板 1-32小节:



如果说乐章一开始左手摇摆的节奏让人联想到船歌的话,那么这时船开始遇上了风暴,这无疑也是舒伯特内心的风暴。音乐从85小节的c小调一路经过了 $\sharp c$ 小调、e小调、F大调四次转换到达了 $\sharp F$ 大调(104小节),频繁的调性转换带领听众迷失在这场更加阴森、危险的风暴里。舒伯特内心的焦虑和迷惘在这里显露无疑。一连串 $\sharp c$ 小调强烈的和弦(120-123小节)把音乐推向了最高潮,这些和弦如同黑夜里把人突然惊醒的尖叫声,使得音乐更加激烈,充满了挣扎。随后,和弦慢慢演变成了旋律,最终在159小节回到乐章开始处的主题。

这一乐章无疑是舒伯特情绪对比最为强烈的乐章之一,当沉思与恬静达到了崇高抒情的最巅峰时,爆发了一段最骇人的痛苦,甚至是野性。两种力量的对抗在此乐章中被表现的淋漓尽致,一扫往日亲切温和的抒情歌王形象。

在音乐背后,我们看到了心被爱和痛苦撕碎了的舒伯特,在一则日记中他说道:“痛苦使人智力敏锐,使感情坚强,而快乐则使人智力疏忽,使感情软弱。我的作品是我的知识和痛苦的结晶。”^[2]而在另一封写给朋友的信中,他却说:“悲愁是可耻的,它会偷袭一颗高贵的心,在它侵袭你的心灵之前,就应该把它从你身边赶走,并让他见鬼去吧!”^[3]他性格上与创作上的双重性,在他的音乐中都体现出这种矛盾斗争。“他那些充满死亡悲哀的作品和具有极大生命力的作品通常是并肩出现的,这不能说是一种偶然的现象。”^[4]

伊丽莎白·诺曼·麦凯(Elizabeth Norman McKay)是最新的、最翔实的舒伯特传记作家,她研究了关于舒伯特双重性格的看法,然后说舒伯特可能具有循环型气质,也就是一种轻度的躁狂性抑郁症。^[5]她认为这是舒伯特的家族病,可以解释为什么人们都说他情绪变化无常,他的创造性,他的行为,也能在很大程度上解释他生活的阴暗面。舒伯特过

度饮酒，常常在聚会上爽约，或突然消失。他不修边幅的外表，他的灵感奔涌期与毫无建树期（或创作活动很少的时期）的鲜明对照，似乎都可以诊断为我们今天所说的抑郁症。我们平常了解到的舒伯特，都只看到了他宽宏、谦逊、单纯的一面，而忽视了他傲慢、不负责任、纵乐的一面。人们总是想把舒伯特的双重性格归结到他的社会关系和职业关系上，然而我们应最终归结到他的音乐上。他性格上的双重性似乎跟他音乐中出现的强烈对比十分吻合。在舒伯特的作品中，总在探索着二重性，苦与乐总是以奇特的方式相遇着。他常常从一个地方（某一种心态），不经过任何过渡地就转到另一个完全出人意料的陌生领域，深切的痛苦和爽朗的生活乐趣既无联系又无约束地并存在舒伯特的作曲中，犹如并存在他心目中一样。这是在无所作为的时代中，一个清醒的、活跃的、遭受折磨而具有同情心的人身上所表现出来的冲突。——这些就是舒伯特音乐的典型特征，到他生命接近尾声的时候，这些特征变得更加神秘，也更加令人不安，然而这就是一个真实的舒伯特。

三、模仿背后的个性

贝多芬（1770—1827）与舒伯特（1797—1828）在维也纳这座城市里共同生活了30年，但他们是属于两个时代的人，政治上的巨大变动，艺术风格上的变化，以及舒伯特个人的经历与思想性格，都使两人的创作风格在很多领域大相径庭，贝多芬是英雄精神显赫的歌手，而舒伯特却是感情无比细腻的抒情诗人。与此同时，我们也不能忘记舒伯特对贝多芬的几乎是偶像式的崇拜：贝多芬的逝世，使他在心灵深处受到了极大的震动，也给了他灵感。在舒伯特的很多作品中，我们都可以看到贝多芬的影子，甚至有些段落惊人的相似，比如这首《c小调奏鸣曲》第一乐章的开始部分，有人认为这有模仿抄袭的嫌疑，然而下文即将向你展开一幅新的画面，由此说明舒伯特在靠近他偶像的同时又是如何保持自己的独创性的。

《c小调奏鸣曲》（D.958）第一乐章开始的主题和贝多芬c小调32首变奏曲非常相似。这一主题非常具有贝多芬气质，它带有英雄性的音调，强有力的和弦，铿锵有力的节奏，突然的停顿又赋予了此主题一种挑衅的紧张感。

下面我们来对比一下这两个主题，先看下面谱例：

谱例2. 贝多芬《c小调32首变奏曲》主题1—8小节：



贝多芬的主题只有8小节，短小，紧凑，但内在力量的深刻性，是音乐文献上少有的。这一获得巨大戏剧性发展的变奏曲主题，只是一个乐句结构的乐段，整个主题以开始的动机作为基本乐思的核心展开而成。上声部以鲜明的附点节奏和快速音阶向上冲击，连续变化模进，配合低声部半音阶和弦下行，形成强烈的戏剧效果，仿佛一段不断增长的斗争力量，音乐到第6小节形成高潮后结束。

舒伯特的主题（见谱例3）看似和贝多芬的主题出如一辙，调性、拍子、和声进行、旋律模进、情绪风格都有贝多芬主题的影子。

谱例3. 舒伯特《c小调奏鸣曲》第一乐章 快板 1-20小节



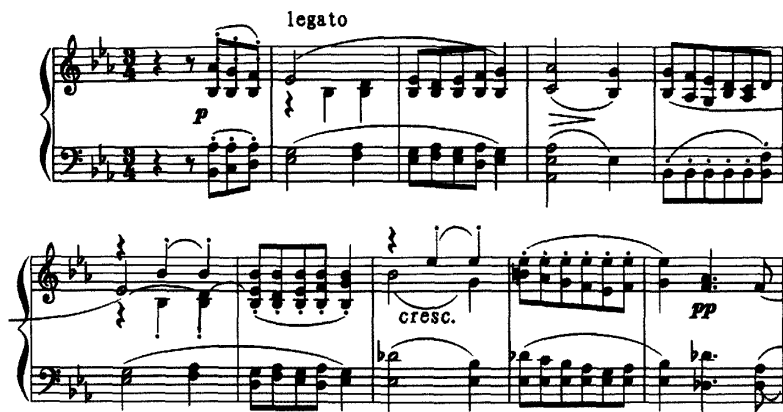
舒伯特在第一小节简化了贝多芬旋律化的主题，去除了引发贝多芬主题旋律的第一拍上的休止符以及在接下来的几小节中，把贝多芬主题左手低音部分的下行半音阶移至到了内声部，并且在左手低音部用一个持续的主音c支撑起了厚重的和弦，使得整个主题与贝多芬的相比有一种更为强大有力的坚韧性格。在两个主题中，第三小节的E音都引发了一联串的半音的进行，并且都在 $\flat A$ 上达到了最高点，两个主题都特别的强调了这一路发展而达到的最高音。

第6小节，贝多芬在和声以及旋律进行上跨出了决定性的一步，G音的到来，第一次震动了主题，紧接着下一拍上 $\flat A$ 出现了，贝多芬用sf和厚重的和声来达到强调此音的目的。在这第二次对主题剧烈的冲击后，音乐悄悄地接近了尾声。

然而，在舒伯特的主题中，第6小节并无剧烈的冲击， $\flat A$ （小字二组）是在第7小节出现的，然而这一次的出现只是临时的，在通过一串不太和谐的琶音下行和弦后到达了半终止（第8小节），同样的节奏音型在接下来的4小节中持续着，伴随着左手与右手的反向进行，紧张感越发的增强了，这时通过跳进又一个 $\flat A$ （小字三组）以ff的力度出现了，显著雄壮，威风凛凛（12小节）。这个 $\flat A$ 带领着一个跨越四个八度的下行音阶像一阵狂野的旋风打破了主题原有的节奏型，并且即使使原有的c小调主题变为了 $\flat A$ 大调。接下来，跟随下行音阶的终点 $\flat A$ （大字组）而来的一个安静的段落更加坚定了 $\flat A$ 大调的调性。然而很快，又有一个由 $\flat A$ 延伸而来的大浪席卷而来，调性从而又回到了c小调上。

通过分析和对比，可见：贝多芬对 $\flat A$ 的强调在于让其起到一个结束主题的关键作用，而舒伯特对 $\flat A$ 强调的用意正相反：它让主题延伸了，音乐由此大大的发展了，并且紧接着下行 $\flat A$ 大调音阶的抒情音调，成为其后副部以及整个奏鸣曲其他乐章发展的基础。在第21小节中，舒伯特为此主题写了一个变奏，然而这个变奏不同于贝多芬在他的《32首变奏曲》的任何一首，它更加赋予动力，副部的主题，异常优美抒情，它建立在 $\flat E$ 大调上，并且在第62小节突然转到了 $\flat D$ 大调上。这里，舒伯特完全抛弃了贝多芬，开始拥有了具

有自己个性的主题,这些在《c小调奏鸣曲》第一乐章快板副部主题中的第39—48小节表现得非常明显,如谱例4:



由此,我们可以看出舒伯特在模仿贝多芬的主题同时,也鲜明的融入了自己的思想。曾经有人问道:“像贝多芬这样一个艺术家,谁能与他比肩?”在这里,舒伯特为我们作出了一个有力的回答。

这部作品就像是对这位永恒大师的缅怀。布伦德尔指出:“舒伯特和贝多芬联系紧密,他重演了贝多芬,然而,他完全不是在跟随、抄袭大师。相似的主题、织体无论如何是掩盖不了舒伯特自己的声音的。原型被隐藏了,变形了,超越了。”^[6]他找到了他这一代年轻人感受生活的一种表达方式。

在贝多芬创作了32首伟大的奏鸣曲之后,后来的作曲家似乎只能望曲兴叹了。但舒伯特的这最后三首奏鸣曲似乎丝毫不逊色于它们,反而更富有诗意,更细腻,与大自然、与人性距离更近。

舒伯特最后的这三部奏鸣曲达到了他本人毕生钢琴作品创作的巅峰,它们都是极其内省的作品,也是极其纯粹的音乐。在这里,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。它们恢复了四乐章的形式,但是它们的规模扩展了、内容充实了。一切表面效果都被彻底摒除,舒伯特在病魔缠身的最后岁月里超越了所有肉体上的痛苦,将音乐升华为灵魂的自白。它们也超出了过去关于舒伯特依赖贝多芬的争论,从某种意义上讲,最后三首奏鸣曲是对已故大师的献礼。在与贝多芬的作品对照中,有许多相似之处已被指出,但它们仅仅是表面上的相似,舒伯特是借用贝多芬的音乐语言表达着他自己最深沉的思想和情感。在那个时代,只有少数人能了解他对音乐创作的许多创举和革命性的做法,可见他并不是为特意讨好当时听众而写作的。随着时间的推移,相信舒伯特的钢琴作品会得到越来越多的理解和承认,因为这些超越了时代的杰作,不仅属于过去,它们也属于今天,更属于未来。

参考文献:

- [1]戴维·杜巴尔.键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录[M].顾连理,译.百家出版社,2001:76.
- [2]米歇尔·奥纳凯.舒伯特传——桉木之歌[M].刘健宏,管筱明,译.湖南文艺出版社,2000:176.
- [3]奥托·恩立希·多伊迟.致约瑟夫·冯·施鲍恩的信[G].舒伯特:传记文献,1825,2(1):262.
- [4]格奥尔格·克内普勒.19世纪音乐史[M].王绍仁,译.人民音乐出版社,2002:443.
- [5]克里斯托弗·吉布斯.舒伯特传[M].秦立彦,译.广西师范大学出版社,2002:98.
- [6]Alfred Brendel, Schubert's Last Sonatas[M]. in Music Sounded Out, New York: Farrar Straus Giroux, 1991: 138.
- [7]Charles Fisk 《Returning Cycles》 University of California Press, 2001.
- [8]Edited by Brian Newbould 《Shubert the progressive—History, Performance practice, Analysis》 Published by Ashgate Publishing Limited, England, 2003.

(责任编辑:范晓峰)