

[文章编号]1008-7389(2001)01-0053-11

古典主义形式和浪漫主义情感的复合体

——舒伯特的最后三首钢琴奏鸣曲

王 岚

[摘要] 本文以舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲为研究对象,着重分析了它们的结构形式,指出它们是如何在古典主义结构形式的基础上,融入了浪漫主义情感表现的音乐语言,并力求使二者复合一体的风格特征。

[关键词] 舒伯特 钢琴奏鸣曲 形式 情感 复合体

[中图分类号] J609.9

[文献标识码] B

舒伯特是19世纪初以来第一位以艺术歌曲创作闻名于世的伟大音乐家。作为早期浪漫主义的代表人物之一,他在器乐领域里的创作成就也有着堪与其声乐创作相媲美的重要地位。

他的钢琴奏鸣曲的创作虽然相对起步较晚^[1],但却和他的歌曲创作一样直到他生命的终结。他在生命的最后一年(1828)创作的c小调(D.^[2]958)、A大调(D.959)和降B大调(D.960)三首大型钢琴奏鸣曲,不仅使其钢琴奏鸣曲创作走向巅峰,而且作为其钢琴音乐的“天鹅之声”,鲜明地体现出他晚期器乐创作中力求把古典主义形式和浪漫主义情感相结合的风格特征。

本文拟以这组钢琴奏鸣曲为研究对象,从形式和内容的关系出发,分析它们作为古典主义形式和浪漫主义情感的复合体的具体原因所在,以为更深入地了解和认识舒伯特及其音乐创作,做点尝试性的工作。

一、三首作品的古典形式特征

从宏观的层面上看,舒伯特在钢琴奏鸣曲的创作中并不想破坏或改造这种古典体裁,相反却基本上保持了它的形式特征。

1. 从“章数”看,这三首钢琴奏鸣曲统一都是四个乐章。一般地讲,古典奏鸣曲常用二、三、四个乐章;而浪漫主义作曲家为了实现曲式的连续性,常把奏鸣曲应有的多个乐章融为一体(如李斯特《b小调钢琴奏鸣曲》)。从“章序”看,它们也是“古典”的:即慢板乐章都处于“第二”的位置,随后是小步舞曲或谐谑曲乐章;而具有浪漫主义风格的做法是将慢板置于其它乐章之前(如贝多芬《月光奏鸣曲》的慢板位于第一乐章,《第九交响曲》的慢板位于第三乐章,柴科夫斯基《第六交响曲》的慢板位于第四乐章)。

2. 从曲式类型看,这三首作品每个乐章的曲式都基本符合古典套曲对曲式的要求。见下表。

表 1.

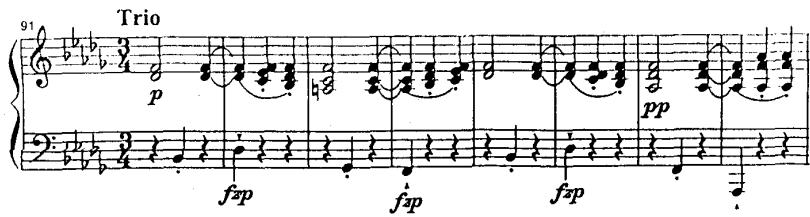
	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
古典格局	奏鸣式	三部式/省略展开部的奏鸣式/回旋式	三部式	奏鸣回旋式/回旋式/奏鸣式
c小调 (D.958)	奏鸣式	省略展开部的奏鸣式	三部式	用插部代替展开部并具有回旋特性的奏鸣式
A大调 (D.959)	奏鸣式	三部式	三部式	奏鸣回旋式
降B大调 (D.960)	奏鸣式	三部式	三部式	ABC(AABC(A Epi A)BCA)

从体裁类型看,在四个乐章的古典套曲中真正具有体裁要求的是第三乐章,它相当于古组曲中加在萨拉班德与吉格之间的“加沃特”和“小步舞”之类的乐章,这可以看作是“洛可可风格”在古典套曲中的遗痕。古典风格的第三乐章主要使用小步舞曲或谐谑曲;而浪漫风格远不限于这两种体裁。舒伯特在这三首奏鸣曲中沿用了“小步舞曲”和“谐谑曲”的体裁名称,并且标记了速度和表情术语。见下表。

表 2.

	c 小调 Mv. III	A 大调 Mv. III	^b B 大调 Mv. III
体裁	小步舞曲	谐谑曲	谐谑曲
速度	快板	快板—稍慢—快板	快板
表情	无具体指示	活跃地	精致、活跃地

值得一提的是,舒伯特在基本保持第三乐章的形式和功能的前提下,吸收了当时维也纳流行的民间舞曲的风格,而使这两种常用体裁之间的差异缩小了。一方面,舒伯特的小步舞曲比 17、18 世纪温文典雅的宫廷小步舞曲更接近民间舞曲;另一方面,他的谐谑曲又缺少贝多芬那样的激情和力量,更显轻快与活泼。正如奥地利著名钢琴家、舒伯特钢琴奏鸣曲的诠释者保尔·巴杜拉-斯科达(Paul Badura-Skoda, 1927 ~)所说:“他的谐谑曲乐章经常不过是一首圆舞曲的变形而已”。^[3]如《降 B 大调奏鸣曲》的第三乐章就可以冠以“圆舞曲”的名称,不论是活泼生动的呈示部,还是优美抒情的三声中部,都使用了圆舞曲及其它民间舞曲的节奏型。见下例。

例 1.a 《^b B 大调奏鸣曲》第三乐章呈示部呈示段主题例 1.b 《^b B 大调奏鸣曲》第三乐章三声中部

舒伯特第三乐章所具有的民间舞曲风,不仅体现在音乐语言的质朴和素材类型的多样上,也体现在速度处理的非单一性上。他在《A 大调奏鸣曲》谐谑曲乐章的中部使用了比呈示部稍慢的速度,进而在基本性格一致的前提下产生了“快 - 慢 - 快”的对比(见表 2)。

3. 从速度和调性看,古典套曲四个乐章的速度转换与调性转换是同步的。即:从“速度”看,第一、三、四乐章均为快板,第二乐章是慢板;从“调性”看,第一、三、四乐章都用主调,第二乐章则用从属调,这就使“调性”和“速度”两者各自构成的三部性关系相同步。相比之下,浪漫派作曲家常常把谐谑曲乐章放在慢乐章之前(如肖邦的三首钢琴奏鸣曲均如此),这样就打破了原来速度和调性关系上的一致性,而使调性和速度的进程不同步。见下表。

表 3.a

舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的速度与调性关系图

	Mv. I	Mv. II	Mv. III	Mv. IV
古典 - 同步性	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>
c 小调 (D.958)	T	D		T
	c	^b A		c
A 大调 (D.959)	<i>Allegro</i>	<i>Andantino</i>	<i>Allegro vivace</i>	<i>Allegretto</i>
	A	^b f		A
^b B 大调 (D.960)	<i>Molto moderato</i>	<i>Andante sostenuto</i>	<i>Allegro vivace</i>	<i>Allegro</i>
	^b B	^b c		^b B

表 3.b

肖邦三首钢琴奏鸣曲的速度与调性关系图

	Mv. I	Mv. II	Mv. III	Mv. IV
浪漫 - 异步性	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
	T		D	T
c 小调 (Op. 4)	<i>Allegro maestoso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Presto</i>
	c		^b A	c
^b b 小调 (Op. 35)	<i>Grave / Doppio movimento</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Lento March Funebre</i>	<i>Presto</i>
	^b b	^b e	^b b	^b b
b 小调 (Op. 58)	<i>Allegro maestoso</i>	<i>Molto vivace</i>	<i>Largo</i>	<i>Presto, non tanto</i>
	b	^b E	B	b

如表 3.a 所示,舒伯特的三首奏鸣曲总体上保持了古典式的速度与调性的同步性,但是慢板乐章的具体调性选择却显示出浪漫主义风格。

4. 关于主题贯穿。虽然美国当代著名音乐理论家查尔斯·罗森(Charlsc Roscn, 1927 ~)指出,主题贯穿是西方音乐中的一种“司空见惯”的现象^[4],但在古典奏鸣套曲中,主题贯穿只限于“乐章内部”。相比之下,浪漫派作曲家往往通过不同乐章使用同样的主题——或一成不变或有所变化,而求得与浪漫主义情感表现和美学要求的一致(如柏辽兹的主导动机)。舒伯特虽然早在 1822 年的《流浪者幻想曲》中就已使用同一主题在不同乐章间的变形贯穿,但在最后三首钢琴奏鸣曲中,他却选择了古典式的主要贯穿。

综上所述,可以说舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的形式,在宏观层面上是继承了古典传统的。

二、三首作品的浪漫主义情感及其与古典形式的复合

虽然舒伯特的奏鸣曲在整体形式上保持了古典主义传统,但他终究是一个浪漫主义者;对于锐意革新的浪漫主义者来讲,表现自我才是最重要的。浪漫主义者崇尚自由和感性,注重主观情感的抒发和个人思想的表达。这三首作品在哪些方面体现出这些浪漫主义的情感特征,并且又是如何与古典主义形式复合一体的呢?

1. 保持古典套曲的基本格局,但以宏大的规模或超凡的长度,为浪漫风格的情感表达提供了广阔的空间。

这三首奏鸣曲在篇幅上的显著特点是规模宏大,长度超凡。试将其中的最后一首即《^bB 大调奏鸣曲》,同海顿、莫扎特最后一首钢琴奏鸣曲及贝多芬最后一首四乐章钢琴奏鸣曲作一比较。见下表。

表 4.

乐曲	小节数	快板乐章	慢板乐章	舞曲乐章	终曲乐章
海顿《 ^b B 大调奏鸣曲》Hob. XVI/52	116	54	/	307	
莫扎特《D 大调奏鸣曲》k.576	160	67	/	189	
贝多芬《B 大调奏鸣曲》Op. 106	411	187	175	400	
舒伯特《 ^b B 大调奏鸣曲》D. 960	365	138	122	540	

从上表可见,舒伯特奏鸣曲各乐章的规模远远超过了海顿和莫扎特的,尤其是作为套曲“结论性”终曲乐章的规模,甚至超过了贝多芬钢琴奏鸣曲中规模最大的《^bB 大调奏鸣曲》(Op. 106)的末乐章。不仅如此,舒伯特《c 小调奏鸣曲》的末乐章更长达 717 小节,这种空前的长度使它成为奏鸣曲作品中最长的乐章之一。形式的扩张,意味着内容的充实,亦即意味着舒伯特所表达的情感更为绵绵不绝、所发挥的想象更加广阔。

浪漫主义早期的器乐作品在篇幅上呈现出两种截然不同的倾向:一种是“小型化”倾向。各种新兴的钢琴小品不断涌现,它们以篇幅短小、形式精炼、形象单纯、性格鲜明为特征。另一种是“大型化”倾向。奏鸣曲、交响曲和弦乐四重奏等古典体裁在浪漫主义时期也不断延续。虽然浪漫主义作曲家在创作中沿用这些古典形式,但是他们常常任凭无法遏制的情感之波冲击理性的藩篱,从而打破了古典主义适度的情感与均衡的结构之间的平衡。气息宽广的线条思维,连续不断的主题发展,便成为这时期大型器乐曲创作的特征之一。

但是对舒伯特来说,情感的奔涌或想象的驰骋仍是有节制的。在三首奏鸣曲中,没有浮夸华丽的装饰,没有空洞无物的炫技,更没有生造而成的形式“无定型”结果^[5]。正如上节所讲,舒伯特奏鸣曲各乐章的结构类型都清楚明晰,基本符合古典奏鸣曲式对各乐章的曲式要求。因此,舒伯特在这个方面很好地实现了古典主义形式与浪漫主义情感的复合。

2. 重视旋律的表现力,但以“器乐旋律声乐化”的处理方式,使钢琴能像人声般地“唱”出所要表达的浪漫主义情感。

舒伯特作为西方音乐史上最杰出的旋律作曲家之一,首先还是体现在他的歌曲旋律中。他创作的旋律有的具有民歌般的淳朴和单纯,有的洋溢着不可言喻的甜美和忧郁,还有的充满了紧张的戏剧性……可以说,没有哪一种意境或情感不在舒伯特的歌曲旋律中得到自然而完美的体现。因此,舒伯特的器乐旋律不可避免地带有歌曲性,并且具体表现为“可歌性”(指旋律的线条、气质、性格及其与歌曲的相似)和“能唱性”(指旋律的具体音区、音域等与人声声部的演唱可能相应)。如《A大调奏鸣曲》第四乐章主部主题和《降B大调奏鸣曲》第一乐章主部主题,不论从旋律的线条、气质、性格(速度、力度等表情术语),还是从音区、音域或织体上看,都犹如为抒情女高音而作、且用钢琴伴奏的艺术歌曲。如下例。

例 2.a 《A 大调奏鸣曲》第四乐章主部主题的旋律声部



例 2.b:《^bB 大调奏鸣曲》第一乐章主部主题旋律声部



此外,作品中有些旋律和舒伯特某些歌曲作品的旋律十分相似。如上例 2.b,其旋律优美抒情、性格深沉含蓄,使人想起他的歌曲《你是我的安慰》。又如在这首奏鸣曲的悲剧性的行板乐章里,中段开始的旋律与他晚期声乐套曲《冬之旅》中的《菩提树》相似。见例 3。

例 3.a 《^bB 大调奏鸣曲》第二乐章中部主题



例 3.b 歌曲《菩提树》



诚然,这种歌曲性的器乐旋律,在海顿、莫扎特和贝多芬的奏鸣曲、交响曲中早已出现,但它们通常用于慢乐章,或是作为奏鸣曲快板乐章的副主题;并且维也纳古典乐派力求使歌曲性主题服从于器乐性的处理原则,也就是说,那些旋律的歌曲性只是在呈示的时候得以呈现,之后便加入了器乐性的展开。相比之下,舒伯特不仅把歌曲性旋律作为各乐章(包括快板乐章)的主部主题,而且在以后的发展中仍力求保持歌曲性旋律的完整和优美。可见,这种抒情的歌曲性旋律不仅是舒伯特器乐创作受其歌曲创作影响的证明,而且也是浪漫主义早期音乐中器乐和声乐相互渗透的一种反映。这说明“器乐作品的声乐化”,是从浪漫主义一开始就有了的一个能区别于古典风格的具体标志^[6]。

然而,与舒伯特歌曲性旋律相配合的节奏形态和织体形态,又较明显地保持着古典风格:整齐、单一、持续性和非弹性化(不同于肖邦的 rubato),这使他的音乐具有类似古典音乐在节奏或织体方面的“块状”特征。上文已提到,舒伯特奏鸣曲中的歌曲性旋律,常常是作为各乐章的主题来呈示的,因此,他在保留了古典套曲的整体格局和各乐章曲式结构的同时,用自己特有的、并且也是浪漫主义时尚的歌曲性旋律,统一了套曲及其各乐章对主题的不同要求,这既使舒伯特的作品带上了个性,同时又在这方面与古典主义形式复合起来。

3. 继承古典的变奏手法,以为浪漫主义的情感表达服务。

正是由于舒伯特的歌曲化旋律及其抒情特质不宜于作古典式的动机展开,因此,他的发展不像贝多芬那样常常建立在短小而极具潜力的主题核心基础上,并做纯器乐式的交响性处理;而是在乐曲开始就展现出一个完整而鲜明的基本抒情形象,其后的发展仅仅是在细节上略加改变,所以这种变奏在本质上保持了原有形象及其完整性。例如《c 小调奏鸣曲》第一乐章展开部中的一组固定旋律变奏,就鲜明而典型地体现出这种变奏手法的特性(见例 4)。又如,在最后两首奏鸣曲的慢板乐章中,

呈示部主题从主调开始,随后只是移到平行调上。这种类似“固定旋律变奏”的异调配置手法,通过大小调性的并置对比,既获得色彩上的明暗对照,又突出了内心情感上的微妙变化。因此,舒伯特的变奏,实质上是在保持或基本保持主题完整的前提下,而做的一种多方位、多角度或多侧面的“展现”而已。

从音乐历史上看,变奏是一种古老而广泛存在的现象,所不同的只是各时期的变奏方式、方法和目的不同罢了。对于身处浪漫主义早期并具有强烈时代意识的舒伯特而言,他的变奏方式与古典的明显不同:它不是即兴的(如古典及巴洛克时期在音乐生活中的即兴演奏),也不是炫技的(浪漫主义时期常见,以致于门德尔松不得不以《庄严变奏曲》与之抗衡),更不像贝多芬那样把主题作为一个原始胚胎,在广泛而多样的变奏中揭示出这个胚胎的完整生命过程(如他的《c 小调变奏曲》)。舒伯特的变奏是有限制、有前提和有特定目的的。所谓“有限制”,是指他要最大限度地保持被变因素的原始面貌和基本性格、而又不致形成“变奏曲式”的印象或结果;所谓“有条件”,是指舒伯特的变奏通常是在主题、尤其是具有歌唱性的主题或材料片段上进行;因此,舒伯特有限变奏的“目的”就一目了然了:他借用“变奏”这种通用手法,在有限的前提下,把既带有自己个性又体现时代风格的浪漫化曲调或主题,做“强调”而非“变形”的处理,既加强其歌唱性和完整性,又获得抒情性或多样性,从而把自己所要表达的浪漫主义情感和古典的处理方式,有选择而有效地结合起来。

例 4.《c 小调奏鸣曲》第一乐章展开中心第二阶段主题及各变奏

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (measures 119-120) shows the main theme in C major. Staff 2 (measures 121-122) is labeled '变奏1' (Variation 1) and shows a variation in G major. Staff 3 (measures 123-124) is labeled '变奏2' (Variation 2) and shows a variation in F major. Staff 4 (measures 125-126) is labeled '变奏3' (Variation 3) and shows a variation in E major. Staff 5 (measures 127-128) is labeled '变奏4' (Variation 4) and shows a variation in D major. The music features complex sixteenth-note patterns and dynamic markings like 'f' (fortissimo).



4. 基本保持古典风格的节奏、音型或律动,但偏好具有某种表情意义的持续节奏或音型,为浪漫主义式的“同心态表达”服务。

在这三首作品中,舒伯特有时在乐曲的某一部分或某个段落中,长时间地贯穿使用同一节奏型(包括织体类型),它们类似舒伯特某些艺术歌曲中的钢琴伴奏,起到渲染意境、烘托气氛的造型性作用。《降B大调奏鸣曲》行板乐章的呈示部主题就是鲜明的一例。见例5。

例5.《^bB大调奏鸣曲》第二乐章呈示部

Andante sostenuto

再如《降B大调奏鸣曲》第一乐章呈示部主部主题,它的性格沉静、优雅如歌,但在结束的第8小节处,却出人意料地在^bB大调属和弦背景下,在极低音区引入一个颤音演奏的降六级音(^bG),而后在第9小节才解决到属音(F)上。这个颤音像是一个正常进行中闯入的不祥因素或阴影,它伴随着主题的每一次再现(包括尾声)而出现,增加了主题的戏剧性,预示着悲剧性的结局:这,正是舒伯特所要表达的浪漫主义情感之一,它依旧存在于合乎规范的古典形式中。

例6.《^bB大调奏鸣曲》第一乐章呈示部主部主题第8小节

顺便指出,这种关于同一节奏型或织体的持续,是浪漫主义情感表达的一种方式,它是与浪漫主义连绵不绝的情感状态相适应的。在肖邦的《夜曲》《波兰舞曲》和《练习曲》中,持续的音型或节奏型不仅作为特定体裁的标志,而且代表同一种情感或情绪的长时间延续。舒曼在晚期创作中甚至用这样的节奏型贯穿整个作品。

舒伯特及其他浪漫派作曲家采用的持续节奏型,与古典风格中无特定隐喻感的固定节奏律动显然不同,但是舒伯特最常用的持续音型——三连音和同音反复——又恰是古典风格作品中具有“公共性质”的织体类型。显而易见,舒伯特的神来之笔,又是借用了古典主义形式与浪漫主义情感相合一的产物。

5. 在古典风格基础上,将浪漫主义性格小品及幻想曲体裁渗入奏鸣曲中,造成内容或情感状态的丰富多样。

适宜表达浪漫派情感并能充分发挥他们创造性的性格小品,在浪漫主义早期得到蓬勃发展,舒伯特的适时之作——《音乐瞬间》和《即兴曲》,就像他的艺术歌曲一样,体现了他的浪漫主义精神。不难看出,他在大型钢琴奏鸣曲的创作中,也自觉或

不自觉地吸纳了这类新型体裁(包括结构自由的幻想曲),而使乐曲的内容丰富,规模扩大。譬如,《c 小调奏鸣曲》的末乐章之所以不同于一般末乐章的舞蹈性格并且规模巨大,除了运用前述那种变奏性发展方法外,还因为它吸纳了多样的吸性格小品的特点,而使乐曲呈现出丰富多彩的风格。其中主部主题以快速六拍子、带连线的八分音符而具有意大利塔兰台拉舞曲的特点(见例 7.a);副部主题以密集的音型、进行曲的节奏,类似于舒曼《大卫同盟曲集》(Op.6)的性格(见例 7.b);而插部主题则因为使用了肖邦夜曲式的分解和弦音型,而获得了梦幻般的抒情效果(见例 7.c)。

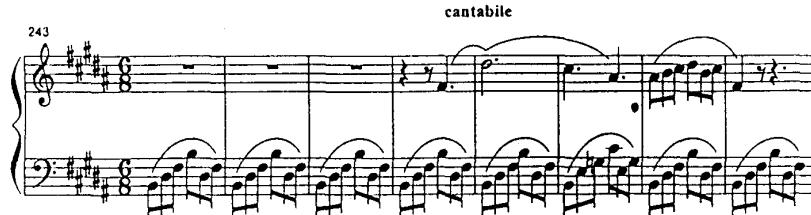
例 7.a《c 小调奏鸣曲》末乐章主部主题



例 7.b《c 小调奏鸣曲》末乐章副部主题



例 7.c《c 小调奏鸣曲》末乐章插部主题



另外,这三首奏鸣曲中的幻想曲特性也是屡见不鲜的。例如,从基本气质上看,《A 大调奏鸣曲》在奏鸣曲的基础上溶入了很多幻想曲的成分,这一方面表现在整体音乐的抒情柔美,另一方面表现在材料(织体或音型)种类的丰富多变及其构造特点上。尤其是第一乐章,从音乐处理看更接近于幻想曲:仅就其主部而言,在短短 15 小节的初次陈述中,竟使用了 10 种不同音型!

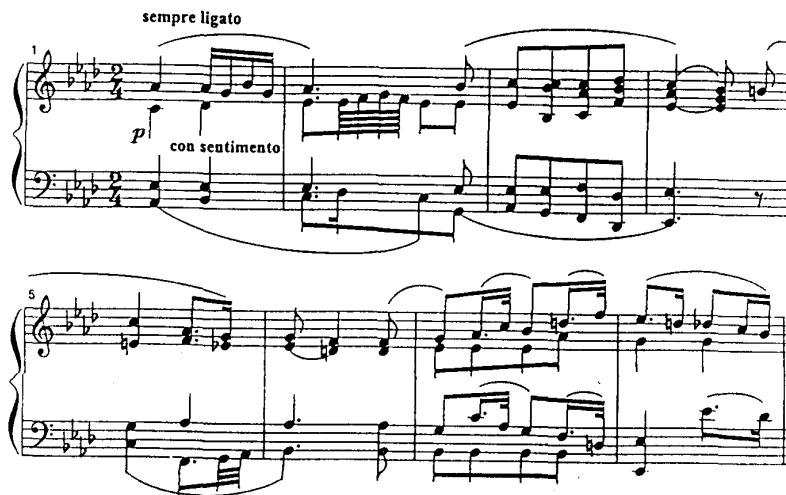
规范奏鸣曲及其古典形式并不完全适合浪漫派的情感表达。面对这个事实,舒伯特(许多同时代的人,如门德尔松也如此)在奏鸣曲中兼融了最能发挥浪漫主义优势的、性格多样的抒情小品风格,这种为古典主义形式注入浪漫主义活力的做法,正是舒伯特器乐创作中的复合思维的体现。

6. 在保持古典奏鸣曲式所要求的对比基础上,强调奏鸣式乐章呈示部中主副部关系的浪漫式结合。

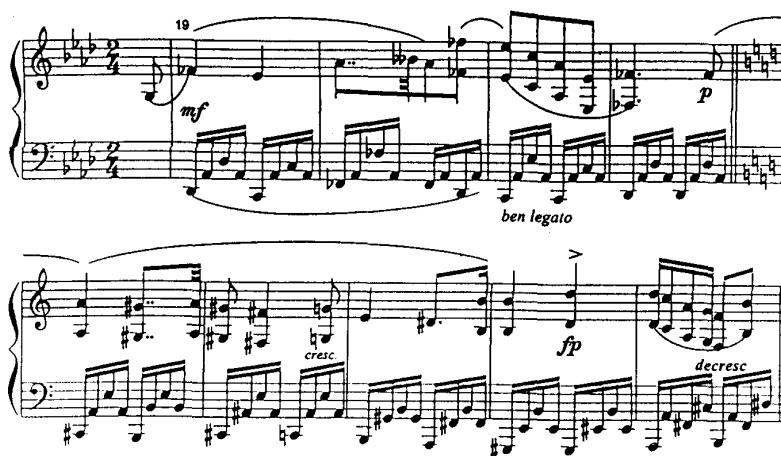
舒伯特的奏鸣曲以抒情风格为主,但这不是维也纳古典乐派的抒情风格,而是注入了细腻心理描写的浪漫派个性化抒情风格。因此,舒伯特在使主副部的基本形象互相接近的同时,分别强调每个形象的个性。然而,两个主题在性质上的接近并不意味着它们之间没有冲突,这里舒伯特不像贝多芬那样直接显示出人与命运的抗争,或者两个敌对势力的斗争,而是揭示两个主题的内在矛盾,揭示出 19 世纪人的复杂、矛盾的内心世界。所以,他所表达的戏剧性不是“情节的”,而是“情感的”。这种情感上的强烈冲突,在他最具戏剧性的《c 小调奏鸣曲》的第二乐章中表现得淋漓尽致:主部主题的性格沉静、含蓄,左手合唱与进行曲相融合的织体使音乐具有内省的特点(见例 8.a),由于没有连接部,副部和主部的对比显得更加直接。第一副题以德奥音乐中代表“希望”和“热情”的上行六度开始,分解和弦的织体加速了情感的流动和情绪的高涨,表现出激动的性格(见例 8.b)。第二副题的音调来自第一主题,但连续的六连音织体(后发展到左右手同步进行)和尖锐的力度对比(1 小节之内从很弱到很强),使久抑内心的情感如火山般公开爆发(见例 8.c)。在短短的 42 小节里,使情感经历了一个由“沉静内省”——“激动不安”——“公开爆发”的过程,这种主副部间情感的对比之强烈、转变之迅速,即便是在贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲中也是

不多见的。

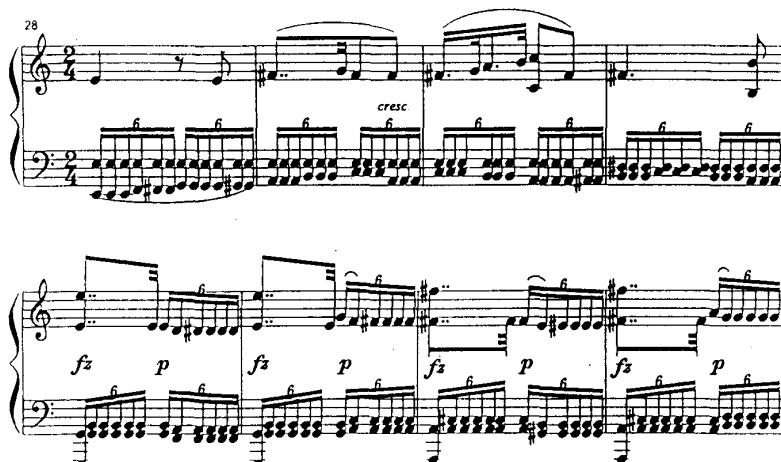
例 8.a《c 小调奏鸣曲》第二乐章主部主题

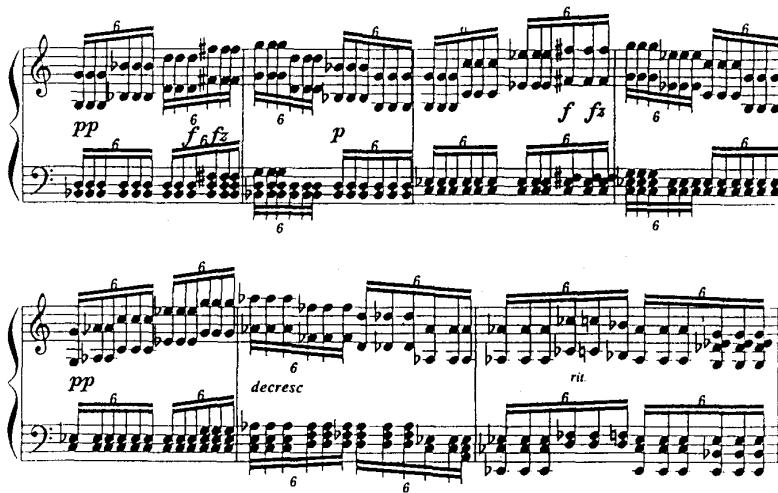


例 8.b《c 小调奏鸣曲》第二乐章第一副题



例 8.c《c 小调奏鸣曲》第二乐章第二副题





舒伯特主副部主题的结合方式,凸显出他的浪漫主义本质。浪漫风格奏鸣曲的主副部主题以“主观性”和“客观性”的方式结合:“主观性”代表作曲家所面对的现实世界,“客观性”代表作曲家自己的理想。正因为浪漫主义作曲家难以在现实和理想的天秤上找到平衡的砝码,所以两个主题的对比差异更大,以充分表现出他们的内心冲突——与生活中的矛盾相抗争遭到失败所引起的内心冲突。

但是舒伯特奏鸣曲中代表现实和理想、痛苦和希望的主副部主题,在调性关系上仍基本保持了古典关系,在速度上仍保持了一致。无疑,舒伯特又在古典主义形式与浪漫主义情感之间找到了平衡点。

7. 在保持古典风格大小调功能和声语言的基础上,进一步扩大和声语汇、拓展调式调性,以其丰富独特、甚至具有一定“超前”意义的和声手法,加强音乐的表现力,适应浪漫主义情感的需要。

总的来说,舒伯特的和声语言是建立在古典风格大小调基础上的。但这并不意味着舒伯特在此方面无所创新,相反,正像德国音乐学家、理论家里曼(Hugo Riemann, 1849~1919)所断言的那样,舒伯特以其和声、调式和调性思维方面的独创性使舒曼、李斯特和勃拉姆斯在这方面都成为他的继承人^[7]。当然,纯粹的古典和声及其功能原则是难以满足浪漫主义及其情感表现需要的,因此,在保持古典原则的基础上,扩大和声语汇、拓展调式调性,以增强包括色彩性在内的和声表现力,就成为包括舒伯特在内的早期浪漫主义和声实践的重要内容之一,而这些实践的主要成果在舒伯特的这三首作品中都可见到。

(1) 关于同主音大小调的渗透。对于浪漫主义风格来说,单一的调性思维或纯粹的调式结构已远不能满足其丰富的情感表现需要,为此,在某一调式为主的基础上,借用其它调式尤其是同主音调式的因素,便成为在当时创作中一种普遍的和声现象。以舒伯特《A 大调奏鸣曲》第一乐章主部主题为例(见例 9),前 7 小节进行在稳定而单一的 A 大调及其调内和声上,而第 8 小节的第二拍到第三拍出现了一个“V₇—IV₆^{b7}”的进行,并且在小下属和弦上形成一个相对稳定的句逗,这个“小下属和弦”,就明显来自主调的同主音小调。

例 9. 舒伯特《A 大调奏鸣曲》第一乐章主部主题



(2)关于线性进行。线性进行,作为一种以音阶式进行为主的“同类音程的同向进行”,是浪漫主义及其以后和声进行的一一个重要类型。这种进行以其突出的线性感、明确的方向感和强烈的功能性,既成为一种具有突出表现力的和声手法,又成为具有有效结构力的组织手段。这里仍以《A大调奏鸣曲》为例,这个长度为 15 小节的段落,一头一尾分别停留在 I 和 V 两个和弦上,构成了古典式的主属框架,在这个过程中,舒伯特明显使用了一个隐伏而不间断的线性声部(见例 10),这个声部,不仅以均匀且连绵不绝的线性进行填充了首尾的主属音程空间,又把这个具有“幻想曲”特性的主部及其丰富多变的音型(见前文)有力地统一起来。

例 10.

A single staff of piano music in A major. Below the staff, numbered labels indicate specific measures: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 8, 10, 11, 11, 12, 12, 13. These numbers correspond to the harmonic analysis provided in the text, showing the progression of chords over time.

(3)关于功能扩展、尤其是“双属”扩展。如果说,同主音大小调的渗透着重在于丰富调式音级,那么扩大功能则是在扩大调性。虽然在舒伯特之前关于“重上属”功能(DD)的引进或使用已屡见不鲜,但对于“重下属”功能(SS)来说,则相对少见。而浪漫主义为了满足日益强烈的情感表现需要,在和声上也涉足这一领域。如例 9 中的 10~11 小节,第 10 小节内部 a 小调 IV^b 和 A 大调 IV^{b7} 两个和弦的对置,这除了继续体现同名大小调的渗透和低声部“F—#F”的半音进行外,IV^{b7} 作为一个副属和弦在下一小节进到 SS 上的 bVII,从而实现了向“重下属”功能的扩展。

(4)关于特定的和声语汇。前面曾指出,例 9 的首尾是建立在主、属框架上的,值得注意的是,第 10 小节的属七并非原位和弦,而是第二转位,这样,当从 16 小节起主部主题开始变化重复时,这个 V_{4/3} 就和第 16 小节的主和弦,形成“V_{4/3}—I”的特定进行。这种进行,利用 V_{4/3} 的低音满足了前 15 小节线性进行的需要(这个和弦的低音 b 是线性进行的终点,见例 10),而这种连接又形成了不同于“V,—I”的和声语汇,它在这个乐章中多次出现(如 21~22 小节)。虽然这种特定进行和“V,—I”相比,在功能性上明显要弱,但它除了满足和声上的线性逻辑,并形成和声语汇上的一定特色外,还以其相对柔和的音响效果增强了音乐在表现或情感表达上的细腻感。

(5)关于非功能性的远关系调性对置。正如德沃夏克指出的那样,舒伯特的和声与转调的独创性是“超凡”的^[8]。对于今天高度发展的和声实践与和声理论来说,舒伯特创作中的多声处理,仍是“传统而规范”的;但放之于古典主义尚未结束、浪漫风格初显端倪的当时来讲,舒伯特的多声语言,则无疑带有明显的“创新”性质,尤其是他擅长使用的远关系调性对置,包括被后来和声理论称为“重同名”关系的调性对置,在舒伯特时代是罕见而新颖的。例如《c 小调奏鸣曲》第一乐章展开部中那组带有固定主题变奏特性的插部性段落(见例 11),固定主题是长度为 3 小节(或 7 拍)的一个低声旋律,粗略地看,它稳定地建立在 D 大调上;但细致地看,这个旋律的核心音调是开头两拍用一个简单节奏构成的辅助音动机,接下去的三四两拍是该动机向上小二度的移位,也就是说,如果一二拍在 D 大调上,三四拍则可看成是同一音型在 D 大调的“高位重同名大调”——^bE 上的对置。而这种相同音型在高低位重同名大调上的对置,直到几乎 100 年之后的肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫等人的创作中才最终形成风格。又如这首奏鸣曲的第二乐章,呈示部主部是^bA 大调,若按传统调性布局,副部应是其属大调或同主音小调,但这里副部有的却是主调的下属小调^bd,更具独创性的是,此副部再现时的调性是^bd 的重同名调 d,这种相同部分在重同名关系调上的对置,即便是在浪漫主义后期都较少见。这些例子说明人们关于舒伯特在和声、调性方面的“超前性”说法是有道理的。

当然,例 11 中的低音旋律也可用另一种方式来解释,即把标有“+”号的音级分别看作是 D 音上方或下方的辅助音,故此段旋律也就是用这种方式对 D 大调所做的装饰。这种解释印证了前文所指出的,舒伯特的和声、调性手法是在古典基础上的进一步丰富和拓展,而这种结果既遵循了舒伯特对古典形式及其原则的保持,又满足了他的浪漫主义情感的表达需要。

例 11.



综上所述可以看出,舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲在形式上“基本”保持了古典奏鸣曲的“体裁 - 结构”原则,但他又在诸如结构比例、旋律风格、展开手法及和声调性等多方面对其做了必要而适度的丰富和拓展,使古典奏鸣曲的形式能更好地满足并适应浪漫主义丰富、细腻而多变的情感内容。因此,这三首奏鸣曲是古典主义形式和浪漫主义情感的完美结合,它们不仅表明了舒伯特对“最高艺术”^[9]的不懈追求,而且也体现出浪漫主义艺术家在此方面的“终极化追求”之一,即:谋求“经典形式”与“个人情感”间的融合与调谐。

正如保罗·亨利·朗格在其名著《十九世纪西方音乐文化史》中所言,人们加在舒伯特名字后的“歌曲之父”的称呼,妨碍了他们对一位杰出的器乐家作出正确的评价,舒伯特钢琴奏鸣曲的魅力,直到 20 世纪才逐渐为人们所认识。在他生前,仅有三首^[10]被幸运地公开出版。虽然最后三首钢琴奏鸣曲曾因篇幅长、技术难以及有点内省的危险而使人产生某些疑惑,但是它们现在却被誉为是早期浪漫主义音乐顶峰的代表之一^[11]。通过上述分析,我们加深了对它们的理解:正是那些引起人们质疑的特性,如超凡的长度,歌曲性的主题,以及把细腻的情感表现与规范的结构形式的融合,才是他的独创性之所在,才使舒伯特这些天才的最后奉献受到越来越多的瞩目,进而使人们认识到作为一个器乐作曲家的舒伯特的伟大之处!

[作者单位:武汉音乐学院作曲系 430060]

注释:

- [1]他的第一首完整的钢琴奏鸣曲写于 20 岁,即 1817 年 3 月。那时他已完成了 5 首交响曲和至少 11 首弦乐四重奏。
- [2]D 为多伊奇编号。奥托·E·多伊奇是为舒伯特作品编目的最重要的权威。他的编目是以作品的创作时间为序。
- [3]见迪安·艾尔德:《钢琴家论演奏》人民音乐出版社 1992 年版,第 220 页。
- [4]见 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven, The Norton Library* 1972。
- [5]勃拉姆斯认为浪漫主义的梦想与憧憬最为有害的后果就是“无定型”。见朗格著:《19 世纪西方音乐文化史》,张洪岛译,人民音乐出版社 1982 年版,第 218 页。
- [6]“利德(即艺术歌曲)是 19 世纪最具代表性的体裁之一,……甚至最道地的浪漫派的器乐也受到利德的抒情精神的支配,而不受以莫扎特、海顿的晚期作品、特别是贝多芬的作品所代表的交响乐戏剧性的主宰。”见唐·格外劳特、克·帕利斯卡合著《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社 1996 年版,第 597 页。
- [7][8]见《德沃夏克论舒伯特》一文,《钱仁康音乐文选》(下册)第 44 页,上海音乐出版社 1997 年版。
- [9]舒伯特把奏鸣曲、交响曲和传统室内乐奉为“最高艺术”。见约翰·里德《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式和情感》,此文是作为威廉·肯普夫演奏的舒伯特钢琴奏鸣曲 CD 的封内说明(英文版)。笔者译。
- [10][11]同[9]。

参考文献:

- 1 [美]格劳特、帕利斯卡合著:《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社 1996 年版。
- 2 [美]朗格著:《十九世纪西方音乐文化史》张洪岛译,人民音乐出版社 1982 年版。
- 3 李哲洋主编:《最新名曲解说全集》,全音乐出版社 1972 年版。
- 4 [前苏]盖克拉乌斯:《舒伯特的钢琴奏鸣曲》,陈宝廷摘译,《音乐艺术》1983 年第 2 期。
- 5 约翰·里德:《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式和情感》。