

武汉音乐学院

硕士学位论文

舒伯特《钢琴奏鸣曲》曲式研究——以三个时期各三首作品为例

姓名：唐慧君

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：钱仁平

20100601

【摘要】本文主要研究对象为舒伯特三个时期的各三首钢琴奏鸣曲，即早期三首《a 小调钢琴奏鸣曲》(D. 537)、《B 大调钢琴奏鸣曲》(D. 575)、《^bE 大调钢琴奏鸣曲》(D. 568)，中期三首《a 小调钢琴奏鸣曲》(D. 784)、《a 小调钢琴奏鸣曲》(D. 845)、《D 大调钢琴奏鸣曲》(D. 850)，晚期三首《c 小调钢琴奏鸣曲》(D. 958)、《A 大调钢琴奏鸣曲》(D. 959)、《^bB 大调钢琴奏鸣曲》(D. 960)。

文中首先对舒伯特钢琴奏鸣曲三个阶段的创作历程进行简要梳理，并对各时期作品风格特点进行概述。本文主要从宏观和微观两方面对舒伯特的钢琴奏鸣曲进行探析。宏观上，主要以三个时期钢琴奏鸣曲各乐章的组合原则为主要方式进行归类。并对三时期乐章数量变化、乐章间调性呈示数量及调性关系、曲式结构的安排、变体曲式的运用等方面的变化进行归纳；微观上，主要对三个时期奏鸣曲的主题旋律特征、主部呈示段的结构、主副部之间关系等方面的变化进行阐述。末章主要阐述了舒伯特钢琴奏鸣曲和声素材的运用。

【关键词】舒伯特钢琴奏鸣曲 曲式结构 主题特征 历史演变

【Abstract】 The study of this thesis is Schubert's piano sonatas in his three periods. Three in the early period, "Piano Sonata in a minor" (D.537), "Piano Sonata in B flat" (D.575) , " Piano Sonata in E down" (D.568).Three in the mid-period, "Piano Sonata in a minor" (D.784), "Piano Sonata in a minor" (D.845), "Piano Sonata in D flat" (D .850).Three in the later period, "Piano Sonata in c minor" (D.958), "Piano Sonata in A flat" (D.959), " Piano Sonata in B down " (D.960).

This thesis introduces Schubert's creation process of piano sonatas in his three stages, and summarizes the different styles and features of them.. The analysis of Schubert's piano sonatas in the thesis is both macro and micro. Macroscopic, it mainly classifies the piano sonata music by its combination. And it generalizes the changes of the amount of movements in these three periods, the relationship between the tonality and the amount of the tonality, the arrangement of form structure, and the usage of changing form. Microscopic, it mainly elaborates the characteristics of the theme melody, the structure of the exposition in the main part, and the changes of the relationship between the main part and the secondary part, etc. At the end of the thesis it elaborates the usage of harmonic material by Schubert.

【Key words】 Schubert's Piano Sonata Form structure Theme Features Historical evolution

前言

一、本课题研究的原因及意义

弗朗兹·舒伯特(Franz Peter Schubert, 1797.1.13-1828.11.19)处于古典主义与浪漫主义的交汇时期。他的钢琴奏鸣曲与古典传统奏鸣曲有着一脉相承的关系,同时也是浪漫主义奏鸣曲的开始。虽然他的钢琴奏鸣曲处在如此重要转折点位置,但是在当时却并未受到人们的重视,原因有二:一、舒伯特的钢琴奏鸣曲长期笼罩在贝多芬的钢琴奏鸣曲光环之下。舒伯特于1815年开始创作钢琴奏鸣曲时贝多芬已写下27首,此时正值贝多芬钢琴奏鸣曲如日中天之时;二、他的钢琴奏鸣曲被自己的艺术歌曲所掩盖。与他自己所创作的600多首艺术歌曲相比较,他的钢琴奏鸣曲产量相对较少。同时,当时的人们更注重和喜爱他的艺术歌曲。

本文主要以舒伯特《钢琴奏鸣曲》三个时期各三首作品为主要研究对象,从宏观和微观两方面对其曲式结构进行探析。分析其钢琴奏鸣曲时在探索、成熟、巅峰三个时期是如何变化发展,同时彰显出对古典乐派钢琴奏鸣曲的继承,及对浪漫派钢琴奏鸣曲的开创。通过对舒伯特《钢琴奏鸣曲》的研究,引起大家对舒伯特《钢琴奏鸣曲》创作技巧的高超及其作品情感深度的关注;揭示出舒伯特在对古典形式的追求与忠诚的同时透露出随想性、自发性的魅力等浪漫主义的突出要素。对舒伯特钢琴奏鸣曲的深入探索,使人们对舒伯特钢琴奏鸣曲的创作作进一步的认识,澄清过去偏颇的观点,更全面、客观地认识舒伯特在此领域所作的贡献。同时也可以让更多的音乐爱好者及学习者了解舒伯特钢琴奏鸣曲的音乐风格特点,运用于今后的学习与工作中。

二、与本课题相关的研究现状

随着人们对他作品的深入认识和研究,他的钢琴奏鸣曲被世人所公认,甚至是各种钢琴演奏会中的热门曲目。随着理论和钢琴界对舒伯特《钢琴奏鸣曲》的深入研究,新的认识和观点也在不断地产生,对其评价和争论也一直展开着。

国外,《新格罗夫音乐和音乐家辞典》的弗朗兹·舒伯特的词条中有其“钢

琴音乐”的论述；[苏]盖克拉乌克里斯著《舒伯特的钢琴奏鸣曲》里面有对舒伯特部分奏鸣曲的详细介绍和论述；菲利普·瑞德克利夫(Philip Radcliffe)所写的 BBC 音乐导读系列丛书中的《舒伯特钢琴奏鸣曲》；奥地利钢琴家巴杜拉一的《斯科达讲学札记·一关于贝多芬与舒伯特的作品 53 号钢琴奏鸣曲》；日本作曲家丸山桂介 渡边学而的《弗兰兹·舒伯特——深入探讨作曲家的对话之五》。

国内，中央音乐学院的钢琴系陈比纲教授写有《舒伯特钢琴奏鸣曲浅论》；武汉音乐学院王岚在《音乐研究》2001 年第 4 期上发表的硕士学位论文《舒伯特的钢琴奏鸣曲‘未完成问题’研究》；王岚在《星海音乐学院学报》2001 年第 1 期发表的《古典主义形式与浪漫主义情感的复合体——舒伯特的最后二首奏鸣曲》；王岚发表于《钢琴艺术》，2001 年第三期是译，约翰·里德(John Reed)为威廉·肯普夫演奏的舒伯特钢琴奏鸣曲而写的唱片封套《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式和情感》；上海音乐学院颜咏的硕士学位论文《舒伯特的最后三首钢琴奏鸣曲》；陈乐燕发表在《中国音乐学》2009 年第一期《舒伯特降 B 大调钢琴奏鸣曲第一乐章‘Motto’，研究》；刘军华发表在《黄钟》2003 年的增刊的《舒伯特 A 大调钢琴奏鸣曲 Op. 120/D. 664 第一乐章音乐特征及弹奏要点》；周倩发表在《黄钟》2005 年第四期的《舒伯特钢琴奏鸣曲 Op. 120 中的多维音乐结构》。

以上所列举的主要都是从舒伯特作品产生的历史或是对作品的详细地分析或是对某一作品中某一特点的具体阐述，而较少有对舒伯特《钢琴奏鸣曲》发展过程思维的整体把握。虽然舒伯特在世时间不长，但是奏鸣曲的创作从 1815 年直到他生命的终结，由此可见，奏鸣曲在他生命中的重要性。对有着浪漫主义憧憬的舒伯特来说，既要掌握已经牢固形成的古典奏鸣曲的传统，又要寻找符合新的世界观、新的感情体系的道路殊非易事。他痛苦地摸索，进行种种试验，从他的笔尖下，时而出现明显模仿别人的奏鸣曲，时而出现风格独特、有大胆创造性的作品。

三、研究思路

本文以舒伯特《钢琴奏鸣曲》为研究对象，对其中三时期各三首代表作为主要对象进行分析、研究。笔者以文献参考和理论分析为主要分析方法，结合自

己的学习实践，利用音响资料，借助音乐学、文献学等学科，对音乐作品的创作背景和作曲家所处的时代背景以及音乐本体中曲式结构、主部主题旋律及结构、主副部的关系、展开部的发展手法、和声、等方面进行了深入细致的研究，并总结其艺术特征，把握其发展过程整体思维。

第一章 概述

第一节 背景

弗朗兹·舒伯特(Franz Peter Schubert 1797.1.13-1828.11.19)作为早期浪漫主义潮流的代表人物之一,处于古典主义与浪漫主义的交汇时期。众所周知他被大家誉为“歌曲之王”,但去除艺术歌曲之外,还进行了宗教音乐和歌剧的创作,在室内乐、交响曲、钢琴等器乐领域也留下了大量的艺术精品。

舒伯特出生于维也纳,家境虽然贫寒,但其父亲是一名小学音乐教师,使他在学习钢琴、小提琴等方面创造了一个良好的音乐环境。在整个艺术生涯中,就其父亲自身而言并不希望舒伯特从事作曲自由职业者,而是希望他能有一份固定工作和收入。1808年舒伯特凭借其出色的嗓音考入维也纳皇家礼拜堂少年唱诗班,1812年萨里耶里学习作曲,开始写作弦乐四重奏和钢琴作品。1817年,舒伯特不顾家人的反对辞去了教师工作,成为了一名自由作曲家。舒伯特一生几乎没有头衔或职位,除了1818年和1824年,两次在埃斯特哈奇伯爵家担任短期的音乐教师外。

在舒伯特辞去教师职务去维也纳当一名真正的“自由艺术家”¹期间时常与朋友同住,都同为志趣相投的青年人。舒伯特对待友人非常亲切,也很合群。虽然不同的时期朋友不同,但他一直都是这个圈子的中心,他们共同成立了“舒伯特协会”,²似乎一生都只跟一群朋友联系在一起。这个朋友圈子里有音乐家、诗人、画家、哲学家等。在这个协会里,画家吟诗,诗人作曲,音乐家画画,他们互相熏陶、互相影响,并经常举行家庭式的小型音乐会,互相交流。舒伯特的很多作品都是在这个协会上首演的,很显然,他创作的很多作品都是受到了这些浪漫主义者的影响。1828年舒伯特在朋友们的帮助下,举办了首次也是他最后一次个人音乐会。音乐会给他带来了比较丰厚的收入,但由于多年的疾病与不安定,使他在同年11月与世长辞。在舒伯特逝世前几年,德奥音乐界对他的音乐才能

¹引自于润洋《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2003年,第224页。

²同1

有所耳闻，但当时罗西尼歌剧和帕格尼尼的小提琴音乐的光环笼罩着维也纳。因此，舒伯特的作品并未得到重视，也并未获得真正的关注。

第二节 舒伯特钢琴奏鸣曲的创作概况

钢琴奏鸣曲在舒伯特的创作中占有极为特殊的重要地位，从 1815 年开始直到他生命终结为止，创作奏鸣曲的上作从未间断过，形成了贯穿舒伯特整个创作生涯的一条不间断的细流。在这些作品中，他坚持不解地进行探索，耗费了巨大的创作精力。期间经历了由探索-逐渐成熟-走向巅峰的三个时期，本节就其《钢琴奏鸣曲》分期问题进行进一步的讨论。

表 1³

分期	D 编号	调 性	乐章数	作曲年代
早 期	157	E 大调	未完成 3	1815. 2
	279	C 大调	未完成 3	1815. 9
	459	E 大调	未完成 2	1816. 8
	537	a 小调	3	1817. 3
	557	^b A 大调	3	1817. 5
	566	e 小调	未完成 3	1817. 6
	567	^b D 大调	未完成 3 (D. 568 的第一个版本)	1817. 6
	568	^b E 大调	4	1817. 6
	571	*f 小调	未完成 1	1817. 7
	575	B 大调	4	1817. 8
	613	C 大调	未完成 2	1818. 4
	625	f 小调	未完成 2	1818. 9
	655	*c 小调	未完成 1	1819. 4
	664	A 大调	3	1819/25?
	769A	e 小调	未完成 1	1823 左右

³ 参考“新格罗夫”所列舒伯特钢琴奏鸣曲目录

中 期	784	a 小调	3	1823. 2
	840	C 大调	未完成 4	1825. 4
	845	a 小调	4	1825. 5
	850	D 大调	4	1825. 8
	894	G 大调	4	1826. 10
晚 期	958	c 小调	4	1828. 9
	959	A 大调	4	1828. 9
	960	^b B 大调	4	1828. 9

舒伯特《钢琴奏鸣曲》的总数量，各种文献说法不一，非常混乱。而具有演奏价值的舒伯特钢琴奏鸣曲，实际是 21 首。由于本文的研究对象是能完满地表达音乐内容、体现出舒伯特创作思想和风格特征的那些作品，所以采用的标准值是“21 首”。在 21 首钢琴奏鸣曲中，被各类辞书和乐谱都公认为“完成的”作品是 11 首⁴。这 11 首钢琴奏鸣曲为：D. 537、D. 568、D. 575、D. 664、D. 784、D. 845、D. 850、D. 894、D. 958、D. 959、D. 960。本文后面的章节主要就其 11 首完整的钢琴奏鸣曲中，三个时期各三首为例进行分析、讨论。本节将以三个时期为划分依据，对其《钢琴奏鸣曲》进行简要概述。

一、早期（1815-1819）——探索阶段

从表 1 所列的作曲日期我们可以看出，该阶段舒伯特一共创作了十二首钢琴奏鸣曲，但其中有 9 首是未完成的作品，完成的作品只占早期总数的 1/4。这些未完成奏鸣曲的乐章有的其实是单个的钢琴小品，出版商将其拼凑起来成为一首奏鸣曲。甚至，有些乐章完成了一部分或整个都已遗失，有些只写了几个主题片断。但是却充分说明了在早期，舒伯特对奏鸣曲这种体裁还只是处于音乐创作的尝试、探索阶段。

舒伯特钢琴奏鸣曲题材的创作与其它题材相比较而言相对较晚，最早的钢琴奏鸣曲是从 1815 年 2 月开始，此时舒伯特刚满 18 岁，而此时贝多芬却已着手写到其 32 首奏鸣曲中的 27 首。1815 年舒伯特共写了 2 首奏鸣曲，1816 年又写了一首。尽管这三首由于种种原因而为未完成的作品，但舒伯特却并没有放弃，在 1817 年 3 月-1817 年 8 月为止，短短的半年中却写了 7 首奏鸣曲。有趣的是 D. 567

⁴王岚《舒伯特钢琴奏鸣曲的-未完成问题》《音乐研究》2001 年 12 月第四期

《D 大调钢琴奏鸣曲》在写到第三乐章是未完,但随后被改成了《E 大调钢琴奏鸣曲》D. 568。1817-1818 这两年间,舒伯特留下了 5 个奏鸣曲式乐章没有写下再现部,它们都停在了展开部的末尾。也可能是舒伯特认为这些作品是他探索奏鸣曲写作的习作,而再现部只是简单的抄写工作。早期所写的作品很多,但完成的却甚少。当然这其中不乏一些优秀、动听的作品,但从整个钢琴奏鸣曲的创作历程看来该阶段更多的只是学习和探索。

二、中期(1823-1826)——逐渐成熟

D. 664 《A 大调钢琴奏鸣曲》作于 1819/25?年,由于该曲的创作年份说法不一,且又介于早期末与中期初之间,其风格,创作手法相对早期作品来说较为成熟,因此放置在中期的第一首加以介绍。全曲由 3 个乐章组成,各乐章简洁有力,是一首令人喜爱的奏鸣曲,它是舒伯特钢琴奏鸣曲创作第一个时期最优秀的一首作品。D. 784 《a 小调钢琴奏鸣曲》作于 1823 年 2 月间,人们认为这部作品反映舒伯特的钢琴奏鸣曲创作在形式与情感的平衡统一以及音乐展开、结构布局等各个方面都已日趋成熟并显示出独特个人风格,预示着他已即将进入一个新的创作阶段。

该阶段还创作了 D. 840、D. 845、D. 850、D. 894 四首作品,除 D. 840 为未完成作品之外,其它皆为完全的作品。该三首作品都由四乐章构成,写作精巧流畅,此时舒伯特钢琴奏鸣曲写作技巧已经成熟。同时这也是他的歌剧创作幻梦破灭后重新专注于器乐写作,从而使自己的创作生涯绽放出更为绚丽之花、生长出更为丰硕之果的阶段。

三、晚期(1828)——走向巅峰

1827 年初,舒伯特心中的音乐巨人贝多芬逝世,舒伯特以一位持火把者的身份参加了贝多芬的葬礼。葬礼上当文学界的朋友提出“这位艺术家……谁能与他比肩?”时,在舒伯特的内心形成了巨大的震动和影响。1828 年 3 月舒伯特在友人们的帮助下举办了他有生以来第一次也是最后一年的音乐会,并加快了创作的步伐,同年 9 月创作出了 D. 958、D. 959、D. 960 三首巨作。

这些钢琴奏鸣主题呈述、简朴的织体、色彩性的和声、变奏展开的手法、运用民间歌舞的因素,这种力求多方面地刻画一个音乐形象的表现手法是浪漫主义音乐的特征标志。它们使奏鸣曲恢复为四个乐章,将其规模、内容大大扩展充实,

以与自己宽广而极富诗意的想象力和独特的思维方式、表现方式相适应。它们在古典主义严谨形式和浪漫主义丰富情感之间实现了高度的和谐统一，而这几首奏鸣曲也因此被誉为代表了早期浪漫主义音乐的巅峰之作。

第二章、舒伯特钢琴奏鸣曲宏观上的创作特征——对三个时期钢琴奏鸣曲各乐章组合原则的归类

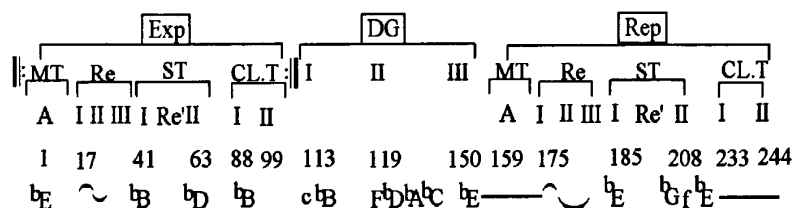
第一节 奏鸣原则曲式结构的乐章

一、早期三首作品中奏鸣原则曲式结构乐章

1、奏鸣原则构成的规范化曲式结构

D.568 第一乐章

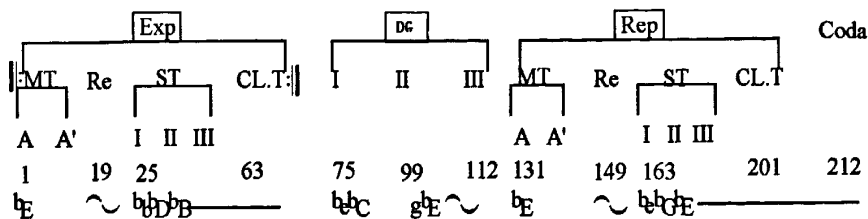
图 1



该奏鸣曲完成于 1817 年 6 月,这是舒伯特 1817 年写作的一连串奏鸣曲中的第三首作品,由四乐章构成。第一乐章为典型的奏鸣曲式,中庸的快板 (Allegro moderato)、 bE 大调、3/4 拍子,共由呈示部、展开部、再现部三部分构成。呈示部中,主部由贝多芬常用的分解和弦进入。在贝多芬的作品中主部主题的分解和弦常为上行或下行的和弦分解,而舒伯特此处虽同为和弦分解,但呈现为 U 形。体现了对前人的继承,但又不乏自己的个性。主部与副部为五度关系典型的主属调布局,再现部中主部副部均回归主调,都符合典型奏鸣曲式的调性布局。

D.568 第四乐章

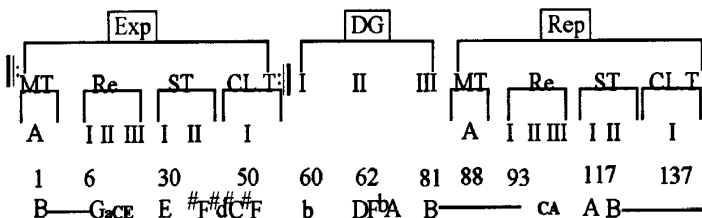
图 2



该乐章为中庸的快板（Allegro moderato）、 $\flat E$ 大调、6/8 拍子，由奏鸣曲式写成的终曲。中间部分主要使用了主部主题的结构，但其丰富的乐思却不断地从即兴的音型中涌出。主题的呈示由 6/8 拍子之轻快的节奏开始，副部在主调的属小调 $\flat b$ 上呈示。插部主题以级进音型为主，伴奏为分解和弦在不同的调上呈示，该部分转调频繁由 $\flat e-\flat C-\flat a-\flat C-g-\flat E-G-a-D-\flat E$ 。再现部依照常规进行，从主调的主部主题逐次进行再现，副部由主调的同主音小调进入，最后回归主调。

D.575 第一乐章

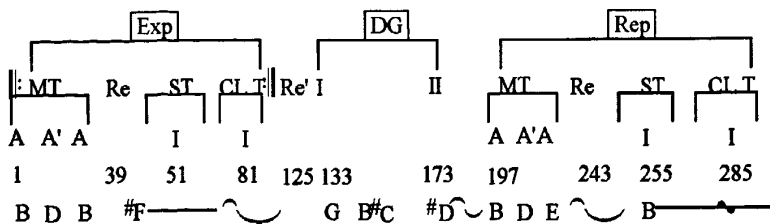
图 3



D.575 是舒伯特在 1817 年 8 月所写的作品，在这一年中，舒伯特至少写过六首奏鸣曲，且都集中于 3 月至 8 月这半年之中。本曲为 1817 年所写六首中的最后一首。该乐章为从容的快板（Allegro ma non troppo）、B 大调、4/4 拍子。该乐章为典型的奏鸣曲式，由呈示部、展开部、再现部三部分构成。主部主题避开了以前的歌调风主题，为分解和弦，以齐奏的导入开始。副部主题在其下属调 E 大调上进行，有别于古典主义时期副部常在属调上发展。二八后休与附点节奏与三度、二度的音程关系相结合勾画出抒情可爱的副部主题。展开部由主部主题引入，由 b 小调进入。再现部由主调进入，副部 A 大调开始逐渐回到主调最后在主调上结束。

D.575 第四乐章

图 4

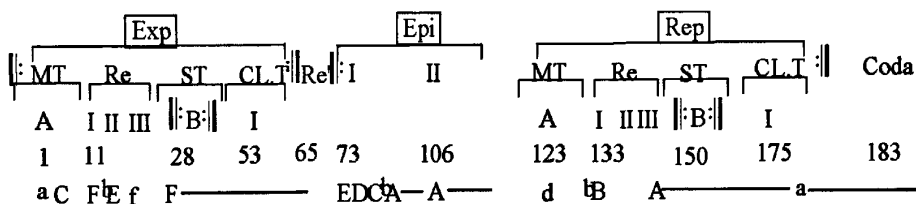


该乐章为典型奏鸣曲式，适度的快板（Allegro giusto）、B 大调、3/8 拍子。主部主题由齐奏进入，有上行级进、抑扬格的 a 动机与下行级进扬抑格的 b 动机结合而成。副部主题在主调的属调[#]F 上发展，该副部主题为歌唱的抒情旋律。该呈示部中主、副部主题的安排，无论从调性布局上还是从主题性格上与贝多芬奏鸣曲式乐章的典型手法相似，具有古典主义风格。展开部继续沿用副部主题，再现部中两个主题回归主调，结构与呈示部一致。

2、奏鸣原则构成的变体曲式结构

D.537 第一乐章

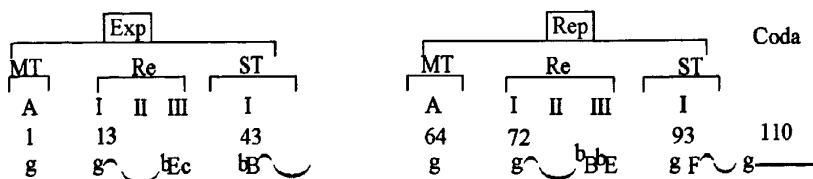
图 5



D.537 是舒伯特 1817 年的六首奏鸣曲所完成五曲中，最早在 3 月完成的作品。其第一乐章使用奏鸣原则构成，但其主部再现时在主调 a 小调的下属调上呈示形成移调再现形式。

D.568 第二乐章

图 6



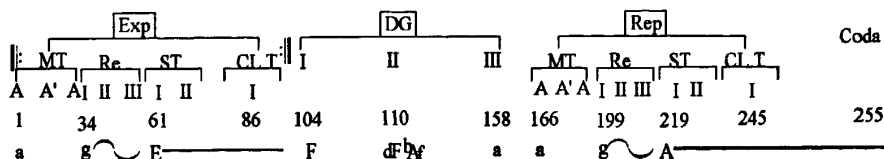
该乐章为省略展开部的奏鸣曲式。适度的行板（Andante molto），2/4 拍子。平稳的主题在 g 小调上进行，副部主题设置为十六分音符刻画的和弦在主调的关系大调上进行。再现部中的主部副部均回归主调，尾声使用主部主题的素材在主调上进行最后的收束。

二、中期三首作品中奏鸣原则曲式结构乐章

1、奏鸣原则构成的规范化曲式结构

D.784 第一乐章

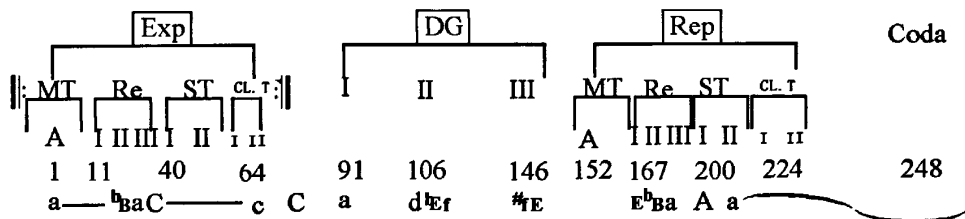
图 7



D.784 是在 1823 年 2 月完成, 1817 年至 1823 年间舒伯特较少有钢琴奏鸣曲的创作——仅有 D.664 及一些断章和草稿。进一步说明该段时间舒伯特处在奏鸣曲创作的瓶颈时期, 经过多年努力, 舒伯特终于再度出结果作出别开生面的奏鸣曲。⁵D.784 第一乐章为奏鸣曲式, 适度的快板 (Allegro giusto)、a 小调、4/4 拍子。主部主题以长时值的二分音符为主、扬抑格, 给人以沉稳平静之感。副部主题主要以等分的四分音符与等分的二分音符相交替, 级进为主的圣咏式风格。在调性上体现为远关系的调性布局。展开部主要使用主部主题进行构建, 该部分转调频繁, 但以 F 调为主。再现部中两个主题回归主调, 结构与呈示部一致。

D. 845 第一乐章

图 8



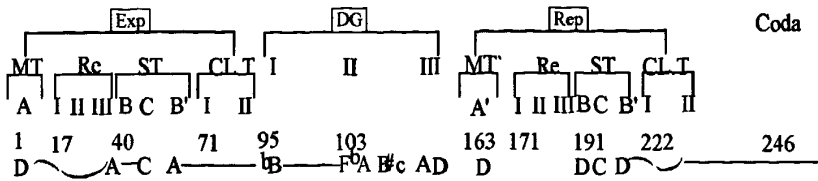
该乐章为奏鸣曲式, 中板、a 小调、2/2 拍子。主部主题由圆滑的曲调与柱式和弦两种因素构成。副部主题为等分型的八分音符发展而成, 该部分在主调的关系大调上发展。结束部第一部分以 c 小调奏出主部主题, 既巩固了副部调性, 又强调了主部主题。结束部第二部分引入副部材料。展开部以结束部二的素材引入, 而后并非动机式的发展手法, 而是以某一旋律为基础在不同调上进行呈示。

⁵ 引自《作曲家别 名曲解说 珍藏版—舒伯特》音乐之友社授权 美乐出版社出版, 第 160 页

再现部主部主题以错开三拍，卡农的方式再现。副部由主调的同名大调进入，而后回归主调。

D. 850 第一乐章

图 9

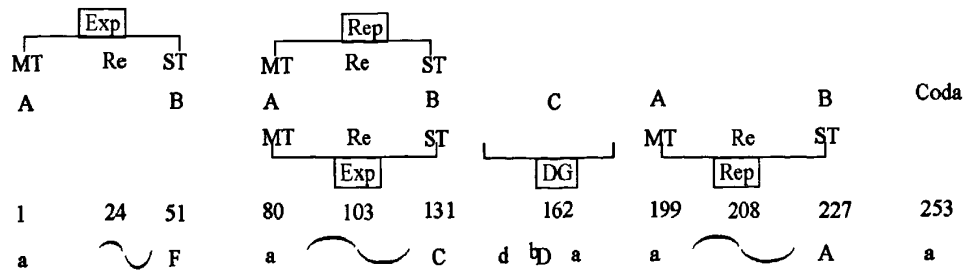


D.850 是继 D.784 两年后的在 1825 年中写出的第三首钢琴奏鸣曲这些作品都显示出艺术家觉醒后充分发挥个性的作品。D.850 第一乐章为奏鸣曲式，活泼的快板（Allegro vivace）、D 大调、4/4 拍子。浑厚的和弦几小节后和与之相对比的三连音型构成主部主题的主要素材。副部主题在主调的属调 A 大调上以轻快地节奏进行着。展开部以主部主题的和弦动机与三连音型相结合在不同的调性转换中发展。再现部基本与呈示部一致，主副部回归主调。尾声以主部主题素材在主调上发展而成，与呈示部中的主部相呼应。

2、奏鸣原则构成的变体曲式结构

D.784 第三乐章

图 10



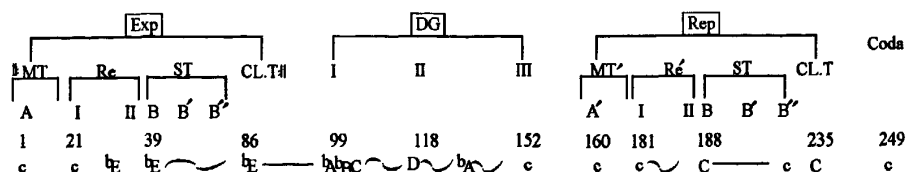
该乐章由相同原则的曲式结构相继组合发展而成。首先是呈示部中主部与副部的完整呈示，两主题分别为 a 小调和 F 大调。该部分第一次再现时，主部仍在主调 a 小调上，副部则在 C 大调上，符合奏鸣曲式的调性布局原则。呈示部第二次再现时主部仍在主调上呈示，此时副部回到主调的同主音大调，尾声部分回到主调，同样符合奏鸣曲式调性布局原则。总的结构由省略展开部的奏鸣曲式与完整的奏鸣曲式组合而成。

三、晚期三首作品中奏鸣原则曲式结构乐章

1、奏鸣原则构成的规范化曲式结构

D.958 第一乐章

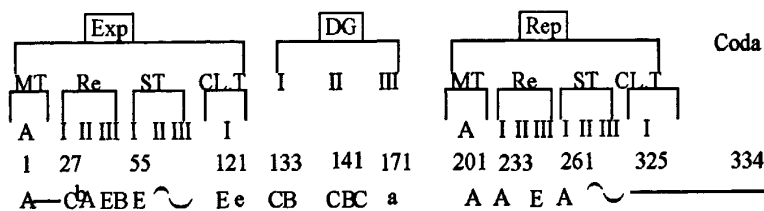
图 11



D.958 是舒伯特晚期三首钢琴奏鸣曲中的一首，于 1828 年 9 月完成。这首《c 小调钢琴奏鸣曲》显示出舒伯特在晚期中对“贝多芬颂”的总结。D.958 第一乐章为奏鸣曲式，快板（Allegro）、c 小调、3/4 拍子。主部主题既有对贝多芬音调的模仿，同时又保持了自己独特的声音，运用了模进的延展手法，一气呵成。副部主题的主要音调由主部 $bB-bE$ ， $bE-bA$ 的上行四度发展而来。呈示部中，主副部为平行大小调关系。整个乐章以平行大小调、四度、五度调性布局为主，无不体现出对古典主义风格的继承。

D.959 第一乐章

图 12



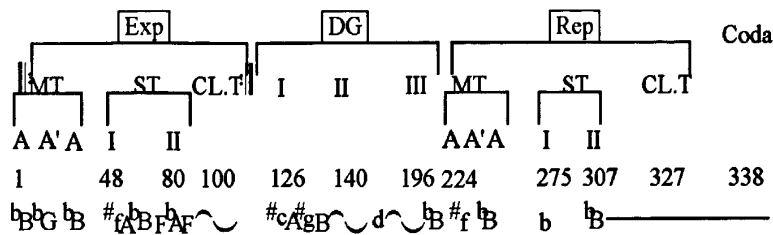
D.959 是舒伯特 1828 年 9 月所写的“三连作”中的第二首。该首钢琴奏鸣曲相对于 1819 年作曲的“A 大调”，也有人将本曲称为“大 A 调”。这是因为两区经常被拿来比较演奏而在不知不觉中所产生的俗称。⁶D.959 第一乐章为奏鸣曲式，快板（Allegro）、A 大调、4/4 拍子。主部主题由厚重的长时值柱式和弦引入，而后逐渐缩小其时值。副部主题主要由同音反复与级进的音程相结合，断奏的演奏手法使其抒情且不乏活跃，主副部为典型的主属调。展开部继承了副部主题衍

⁶ 引自《作曲家别 名曲解说 珍藏版—舒伯特》音乐之友社授权 美乐出版社出版，第 179 页

生出来的小结尾素材进行进一步展开，由 C 大调开始。再现部两主题皆在主调上再现。尾声以主部主题以 PP 的力度配在高音域，优美动人。

D.960 第一乐章

图 13



D.960 是舒伯特晚期“三连作”中的最后一首，在舒伯特的钢琴奏鸣曲的创作上画上了一个句号。如果说 D.958 是对“贝多芬颂”的一种继承和总结，那么 D.960 就完全彰显出舒伯特自己的风格。华尔特·乔治在其著作中曾说：“在舒伯特的钢琴作品中，散发出皇冠光芒者，首推 B 大调奏鸣曲。这也是贝多芬以后写的最优美的一首奏鸣曲。”⁷ D.960 第一乐章为奏鸣曲式，适度的中板（Molto moderato）、 $\flat B$ 大调、4/4 拍子。主部主题右手以柱式和弦为主，级进进行，安静、优美，如朗朗的歌唱。第八小节在低音域 PP 力度上奏出的颤音让人印象深刻。副部包含两个主题，第一副部主题首先由次中音声部在 $\sharp f$ 小调上进行，而后转入高声部。副部第二主题为柱式和弦与三连音式的分解和弦相结合，在 F 大调上呈示。展开部前半部分以三连音为主要发展素材，后半部分以八分音符为主要素材，低音声部颤音的出现使主题逐渐恢复本来面貌。再现部主部主题由主调进入，中间段落落在 $\sharp f$ 调上是 $\flat G$ 调的等音调，副部主题以 $\flat$ 小调回归而后逐渐回归主调。

2、奏鸣原则构成的变体曲式结构

无

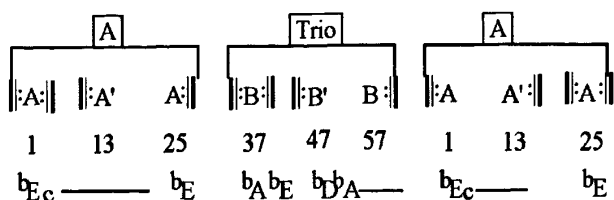
⁷ Walter Georgie Klaviermusik,1976,Atlantis,p.281

第二节 再现原则曲式结构的乐章

一、早期三首作品中再现原则曲式结构乐章

D.568 第三乐章

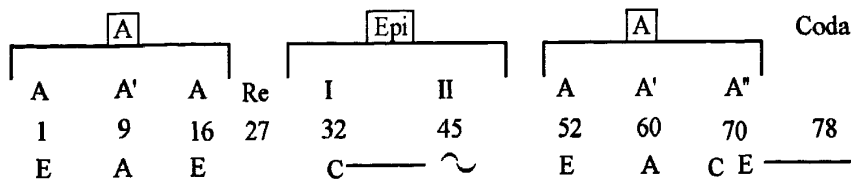
图 14



该乐章为三声中部，原样再现的复三部曲式。小步舞曲、稍快板、主调为 bE 大调、3/4拍子。呈示段如图14所示，为展开中段的三段式，各12小节。第一段首先由缺乏主音的主和弦引出轻快的舞曲主题，该主题既有等分型的四分音符使其富有律动性，同时也加入附点节奏又使其不乏活跃感。第二段主要使用第一段中的附点节奏使其在第一段的基础上更加富有动感。第三段在呈示段的基础上把主题旋律往上加八度形成八度齐奏，使主题旋律的到了更好地突出和强调。呈示段由 bE 调进最后在 c 小调上终止，而再现段为单一调性乐段统一于 bE 大调。中部在 bA 大调上发展，其主要素材同样为附点节奏，与呈示部的中段发展手法相同，该附点节奏把全区很好地统一起来。

D.575 第二乐章

图 15

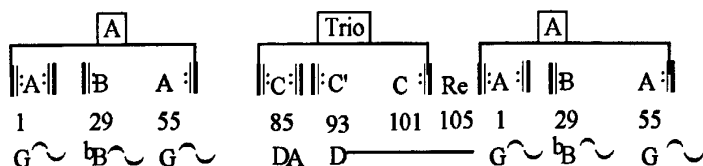


该乐章为插部中部，变化再现的三部曲式。行板、E大调、3/4拍子。主题为温和的歌谣风格，在E大调上奏出，共持续了8小节。第二段高声部以同音反复，等分型的节奏组合为主，起到很好的律动作用。低声部则以十六分音符的和弦分解为主，在A大调上持续了8小节。第三段在第一段的基础上内部得到扩

充，最后在主调上收拢终止。中部是一个展开性段落，它开始于感情突然爆发的 *ff* 力度，爆发 5 小节后立即变成了 *P* 的力度。这种力度的突变使其富有戏剧性，在他后期奏鸣曲慢板乐章中可发现。中部主要以十六分音符的断奏音型为主，同时将呈示部中的经过句以左右手对话的形式加以发展。再现部在呈示部的基础上进行变化，再现部的第三段与呈示部的第三段相比较，该段是从 C 大调进入，但最后结束于主调，并在主调上收拢终止。

D.575 第三乐章

图 16

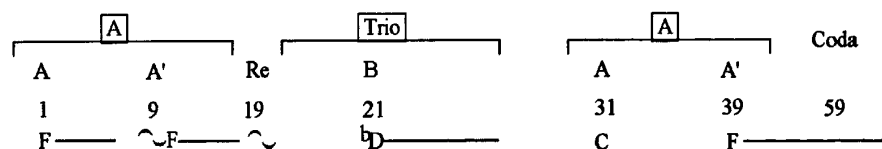


该乐章为三声中部，原样再现的三部曲式。稍快板、G 大调、3/4 拍子。从图 16 我们可以看出该三部曲式呈示部、再现部各 55 小节，而中部则只有 21 小节，仅为呈示部的 1/2。有种两头大中间小的不平衡感。呈示部为三段式，从天真无邪的八度齐奏主题开始，而后柱式和弦的加入，使这一主题得到充实。第二段主要是左右手的对话构成，依然保持其舞曲性格。三声中部的高声部与次中音声部为较为宽广的音型，中声部则为八分音符音型与主要声部交替。

二、中期三首作品中再现原则曲式结构乐章

D. 784 第二乐章

图 17

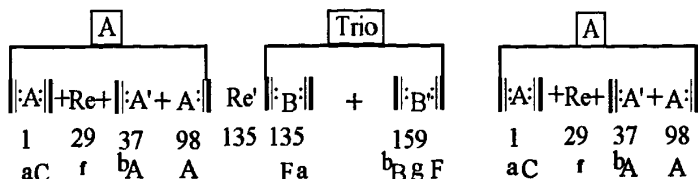


该乐章为三声中部，变化再现的三部曲式。行板、F 大调、2/2 拍子。呈示部为二段式，呈示段主题前半部分是抒情性的，在 *P* 的力度下奏出。后半部分则有一个非常特殊的附随音型，在 *PPP* 的力度下奏出。前后两部分不同的性格构成了主题，它们互相矛盾着。在呈示部与三声中部之间有一个小连接，该连接主要使用了主题后半部分的附随音型。中部主要用三连音作为主要素材在 $\flat D$ 大调上发展。再现部的第一个段落材料基本保持了呈示段，但其高声部做了变化，以

三连音引入, 其它声部基本与呈示段保持一致。即起到呼应的作用, 同时又很好地与中部融合。在调性上, 该段在 C 大调上呈示, 直到第二个段落的再现时才回到主调, 这与以往典型的三部曲式略有不同。

D. 845 第三乐章

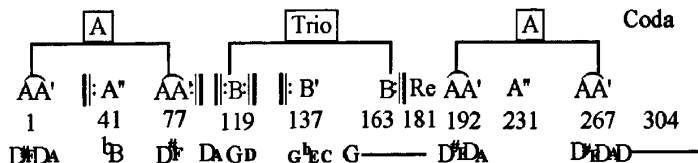
图 18



该乐章为三声中部, 原样再现的三部曲式。该谐曲、活泼的快板、a 小调、3/4 拍子。从图 我们可以得出该呈示部有 134 小节, 而中间部分则 47 小节。呈示部为三段式, 平均下来每段约占 40 小节, 而如此长度的乐段在古典主义时期甚为少见, 其长度的变化说明了舒伯特风格的变化。呈示部主题逆分型的节奏组合方式, 抑扬格, 使其主题具有语言性的特点。中部速度为稍微渐慢, 其旋律为纯朴的舞曲风在 F 大调上奏出, 该部分和弦的配置变的更为丰富。从上图我们可以看出较前面几首三部曲式, 该乐章调性变化更为频繁, 体现了不稳定的因素。

D. 850 第三乐章

图 19

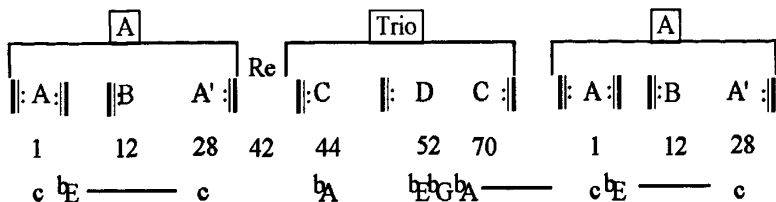


该乐章为三声中部, 变化再现的三部曲式。该谐曲、活泼的快板、D 大调、3/4 拍子。呈示部中以活跃的主题开始, 而后以该主题为基础进行展开。其附点节奏为主要展开的素材, 以附点节奏和弦的形式在不同的调性之间徘徊。呈示段和再现段都以复乐段的形式出现, 使其规模得到扩大, 呈示部共由 119 小节发展而成, 而中部 62 小节, 仅为呈示部的 1/2, 这种中间短小, 两头长大的布局方式在舒伯特的三部曲式里面较为常见。三声中部主要以四分音符的柱式和弦采用齐奏的方式进行发展, 与呈示部的附点节奏柱式和弦在性格上形成对比。再现部从素材、调性上基本保持呈示部的原样, 但其中段与再现段不再反复。而后加入尾奏, 以平静的气氛结束乐曲。

三、晚期三首作品中再现原则曲式结构乐章

D. 958 第三乐章

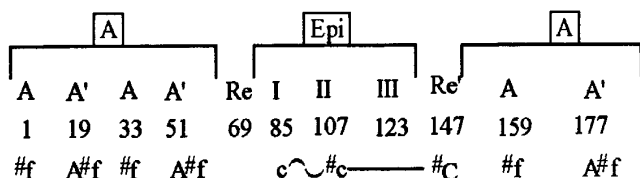
图 20



该乐章为三声中部，原样再现的三部曲式。小步舞曲、快板、c 小调、3/4 拍子。在等分型的八分音符的伴奏下，纯朴的主题旋律以八度齐奏的形式奏出。中段以柱式和弦与八分音符的分解和弦交替进行，轮流出现的柱式和弦跳跃地进行。三声中部与呈示部则以舒伯特常用的长时值休止符来隔开，此处使用了两小节休止来断开。但是三声中部的小步舞曲又采用了顶针的手法，使呈示部与中部很好地平稳地连接在一起。该部分由 bA 大调进入，第 2、3 拍上加入的断奏和弦使其舞曲风格更为强烈。该部分分别在 bA 大调、 bE 大调、 bG 大调上，上展开，最后又回到 bA 大调很自然地过渡到了主调引出再现，照例从头再奏小步舞曲。

D.959 第二乐章（缩减再现）

图 21

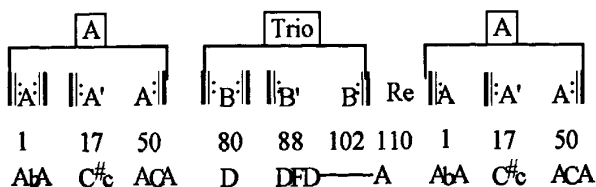


该乐章为插部中部，缩减再现的三部曲式。小行板、 $\#f$ 小调、3/8 拍子。呈示部为展开性中句，不带再现的二段式。呈示段为单一调性乐段，在主调上收拢终止。主题始于忧伤的音调，其中使用了大量的叹息音调。中句无论从音高上还是从节奏型上与呈示句相同，但此时在主调的关系大调上发展，这种发展手法，主要造成音色上的对比，其素材并无明显的界限且很好地融合在一起。而后，在此基础上对该二段式重复一遍，加深其印象。狂乱的中间部分使用了当时高超的钢琴技巧，它撇开了规则的束缚，与呈示部相结合表现出强大的戏剧力量，这在三部曲式中是较少见到的。十六分音符、三十二分音符各种快速的音群同时或轮流出现。在频繁的转调中，震音、半音阶使其更为华丽。再现部为缩减再现，对

呈示部中的二段式并未重复，最后在减弱的琶音中结束。

D.959 第三乐章

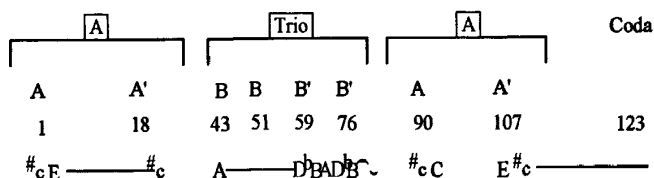
图 22



该乐章为三声中部，原样再现的三部曲式。诙谐曲、活泼的快板、A大调、3/4拍子。呈示部主题主要以柱式和弦在不同的音区跳动着，给人轻松、活泼、欢快之感。呈示部为展开性中段的三段式，呈示段由8+8等长型的两乐句构成。该段第二句在第一句的基础上，首先以跳动的柱式和弦引入，而后高声部为等分型的八分音符的级进进行，低声部为四分音符构成的分解和弦。中段在呈示段第二句后半句的基础上，以等分型八分音符级的进进行为主要素材进行展开。再现段第一乐句结束于D大调与呈示段第一乐句结束于b小调相区别，第二乐句在C大调作了6小节扩展，回到A大调之后，结尾也由原来的2小节扩展成10个小节，使主调调性得到巩固。三声中部由D大调进入，该调在呈示部就早已得到预示。该部分主要以断奏飞跃的形式，形成高低声部间的对话，主要在D大调及同主音小调上交替，在进入再现部前有4小节的连接，该连接很自然地由D大调过渡到A大调，平稳地引出对诙谐曲的再现。

D.960 第二乐章

图 23

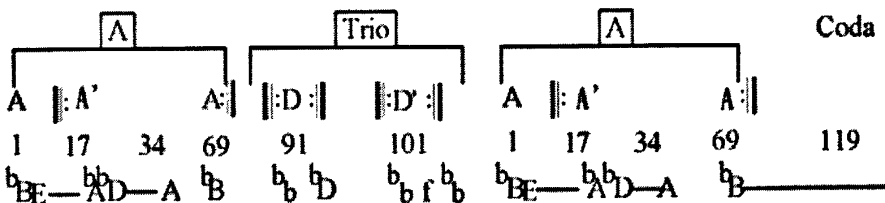


该乐章为三声中部，变化再现的三部曲式。持续的行板、#c小调、3/4拍子。该主题的核心素材为顺分型的节奏组合，扬抑格。主要由二分音符与附点节奏采用同音反复与下行二度相结合。低声部伴奏为两个八度间的跳进，中间用一快速的三十二分音符把相隔两个八度的八分音符连接起来。整体上，高低声部相加为三个八度。第一句由主调进入，低音声部为主持续音。第二句与第一句发展手法相同，低声部此时为属持续音，使主调得到进一步巩固。第二段在第一段的基础

上, 把它移至 E 大调上进行。舒伯特巧妙地运用了同一旋律在不同调上配置, 旋律的线条基本保持不变, 但和声发生了改变。该手法在舒伯特的作品中使用的较为频繁, 这与他的主题形态及发展手法密切相关。三声中部由 A 大调进入, 其主要旋律以柱式和弦的平稳进行为主, 低声部此时以十六分音符作为伴奏音型。而后在中部的第二段中, 该十六分音符进入中声部, 低声部为八分音符的伴奏音型。其旋律是中部第一段的高八度进行。再现部又回到此主题优美的歌调, 仍以主调 $\sharp c$ 小调进入, 但其固定音型由中间的三十二分音符变成了平稳的八分音符, 并且在小节的第三拍加入了弱起的十六分音符, 它们共同构成了呈示部再现固定动机的新的节奏特征。

D. 960 第三乐章

图 24



该乐章为三声中部, 原样再现的三部曲式。诙谐曲、优雅活泼的快板、 $\flat B$ 大调、3/4 拍子。呈示部一进入为 $\flat b-a-\flat b$ 下行的辅助音构成, 该素材非常明显来自于该奏鸣套曲的第一乐章弱起之后的三个音, 体现了材料的贯穿。呈示段第一句前四小节为平稳进行, 5-8 小节则是八度大跳的谐谑曲风格。第二句把主题旋律移低两个八度进行, 伴奏移高一个八度, 左右声部得到交换, 这个变化重复的乐句获得了新的色彩。中段第一句首先使用 5-8 小节的素材保持其节奏, 缩小音程关系并与第三小节的素材相结合发展了四小节。而后在中声部则引入第一小节下行的辅助音进行展开, 第一句结束。第二句是在第一句的基础上的把它前半句移至 $\flat A$ 大调后半句移至 $\flat D$ 大调上发展。而后继续运用主题素材在 $\flat D$ 大调上持续, 最后在 A 大调上终止。再现段第一句为原样再现, 第二句是对呈示段中相应部分的上行四度模进, 但仍在主调 $\flat B$ 大调上。三声中部在主调的同主音小调上进入, 该部分虽记谱为 3/4 拍子, 但由于快小节的连音使它有了另一种节奏组合即: 二分音符、二分音符、四分音符、四分音符的 3/2 拍子的韵律。左手的伴奏在每小节的第一拍中加入了 fzp 的强音与右手相结合, 塑造了一种切分音与小节重音之

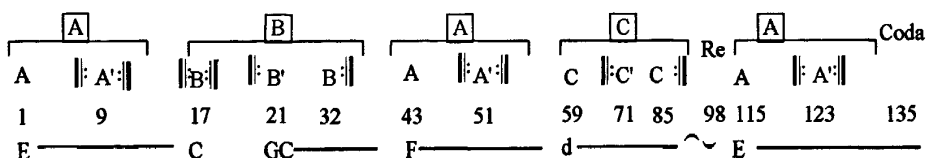
间摇摆不定的奇妙感觉，强调出节奏的趣味。

第三节 循环原则曲式结构的乐章

一、早期三首作品中循环原则曲式结构乐章

D. 537 第二乐章

图 25

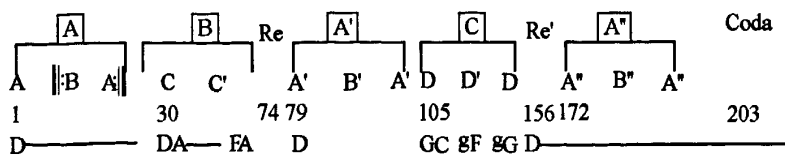


该乐章为回归曲式。近似小行板的稍快板、E 大调、2/4 拍子。主部主题为顺分型的节奏组合与级进音程相结合，呈现出纯朴抒情的主题形象。低声部主要以八分音符的等分型节奏组合为伴奏，衬托这一抒情的主题。插部 B 由 C 大调进入，十六分音符承接着一一种装饰性旋律当中，内声部则为主题片段。主部的第一次再现并未在主调上而是在其上主音调 F 大调上呈现，也正是因为这关键的一点，该循环原则构成的是回归曲式。插部 C 由 d 小调进入，该部分为展开性中段的三段式。主要由四分音符与附点节奏为主要素材，该素材来自于主部主题的后半部分（3-4 小节）。主部的第二次也是该乐章中的最后一次再现回到主调，但其伴奏音型进行了变化，同时又给人不一样的新鲜感。

二、中期三首作品中循环原则曲式结构乐章

D. 850 第四乐章

图 26



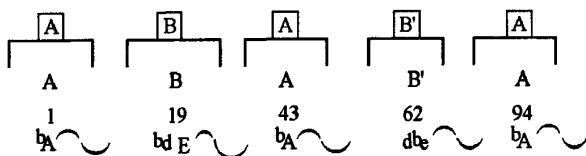
该乐章为五部性回旋曲式。中庸的快板、D 大调、4/4 拍子。该乐章主部主题首先由低声部的伴奏导入，一个半小节，在高声部奏出附点节奏和断奏的四

分音符,使其轻快、可爱。而后以这一素材为基础继续往后发展。第二句的前两小节与第一句相同,后半部分则引出新的三连音节奏,为后面的发展做好了铺垫。中段马上承接这一三连音素材,以和弦分解的形式继续发展。插部 B 所使用的素材主要为上行的十六分音符与下行的三连音。该部分由 D 大调进入,但马上又转入 A 大调进行。主部的第一次再现调性回归主调,但其材料进行了更为细致的音型装饰变化。插部 C 由 G 大调进入,其主要素材为断奏的八分音符。该部分较前面几部分而言,织体加厚,转调频繁,逐步推向全区高潮。主部的第二次再现由原来的附点节奏变为十六分音符为主,低声部的伴奏音型由原来的四分音符变为八分音符,其发音点得到加密。该乐章给人以轻快洒脱之感,尾声部分运用的是第二次再现的主部主题,但在结束的倒数第三小节又回到附点节奏,似乎是对主部的最初呈示的完满呼应。

三、晚期三首作品中循环原则曲式结构乐章

D958 第二乐章

图 27

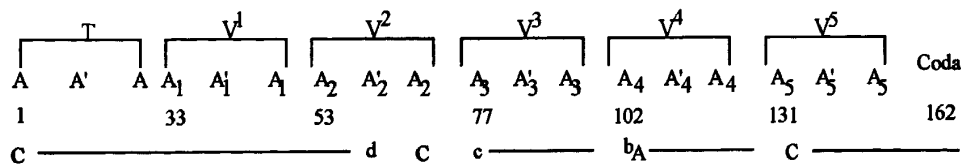


该乐章为双三部曲式,慢板、 $\flat A$ 大调、2/4拍子。本章的调性的选择与贝多芬的《悲怆奏鸣曲》相同,主部为具有舒伯特风格的四声部织体的优美而具有冥想性的歌调。主部的第一次再现主题旋律基本相同,但其次中音声部由原来的较为宽松的节奏变为密集的十六分音符,是对其骨架音的装饰变奏。低声部则刚好相反,保持其骨架音,节奏变得相对简单。往后的发展中,次中音声部与低声部互换位置并逐步变化。主部的第二次再现,主题旋律基本不变,低声部则变为十六分音符的和弦分解,加强其律动性。中间部分迸发出的激情与主部的平静的情绪形成了鲜明的对比,该部分主要在 $\flat d$ 小调、E 大调上发展。而中间部分的第二次出现由 d 小调进入,伴奏变成了十六分音符的对位声部。在 $\flat e$ 小调中形成复对位发展,音乐情绪进一步高涨,对位声部由单音变成八度音程。而后的素材基本是对中间部分 B 第一次出现的再现,主要经历了 f 小调、g 小调、 $\flat a$ 小调,很自然地引出主部的 $\flat A$ 大调。

第四节 变奏原则曲式结构乐章

D. 845 第二乐章

图 28



该乐章为变奏曲式，是舒伯特钢琴奏鸣曲中唯一使用变奏曲的乐章。稍快的行板、C 大调、3/8 拍子。主题展开性中段，变化再现的三段式。主题旋律由低声部进入，逆分型的节奏组合，抑扬格。高声部为属音的同音反复，与主题旋律节奏型相同，两者的结合是该主题有别于歌唱性主题而具有动感。变奏一是在主题的基础上对其低音声部进行十六分音符的细化。变奏二第一段低声部为等分型的十六分音符，高声部音符更为细化，为华丽而急速的三十二分音符。中段在 d 小调上呈现，而呈示段与再现段的变奏皆在主调上呈现。变奏三在主调的同主音小调上发展，该部分主要运用附点节奏变奏，使其主题更加具有动力。变奏四在 $\flat A$ 调上发展，右手为三十二分音符六连音的快速音群，左手则为附点节奏变奏主题。变奏五回到主调，一边以三连音来刻画和弦，一边带着微妙的和弦变化而变奏而去。

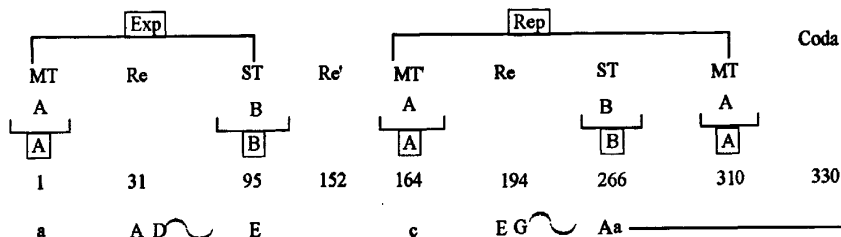
第五节 几个原则相结合乐章

一、早期三首作品中几个原则相结合曲式结构乐章

1、奏鸣与循环原则的组合

D. 537 第三乐章（五部回旋奏鸣曲式）

图 29



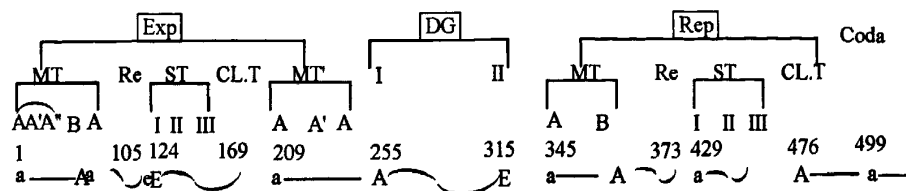
该乐章为循环与奏鸣两原则结合而成的五部回旋奏鸣曲式。活泼的快板、a小调、3/8拍子。这是早期四首奏鸣曲中最初写成的终曲乐章。由于主部与插部的交替进行，而最后回到对主部的再现使它符合循环的原则。但是由于插部的素材相同，发展手法相似，但其调性不同。主部与插部第一次呈示时各自调性分别为a小调-E大调，符合奏鸣曲式主部与副部调性布局的原则。在材料的分配上，该主部主题为齐奏的上行音阶导入，其表情温和。副部主题在E大调上呈示，欠缺安定性的副部主题与温和的主部主题互相衬托、对比。在再现部中最典型的调性服从原则是副部回归主调，但此处副部并未回到主调而是在G大调上呈示，但是同时与呈示部中副部调性不同，同样也是符合奏鸣曲式调性服从的原则。且最后的结束部在A大调和a小调上呈示，进一步确立和巩固了主部调性。主部的第一次再现在c小调上呈示，而第二次再现回归主调。

二、中期三首作品中几个原则相结合曲式结构乐章

1、奏鸣与循环原则的组合

D.845 第四乐章

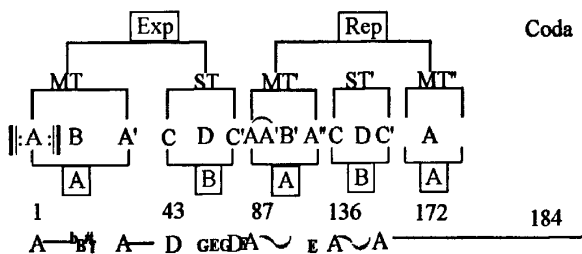
图 30



该乐章为回旋奏鸣曲式，活泼的快板、a 小调、2/4 拍子。主部主题由等分型的八分音符构成，其属音 e 为目的构成了一条向心式的旋律。其对位声部则为等分型的四分音符构成，两声部相结合构成了轻快的主部主题。副部主题提供了短暂而富有英雄性的色彩，与主题形成对比。在后面的发展中对比的形象或互相并列，或交织在一起且较多地使用远关系转调。而后速度逐渐加快，主题从变得更为积极。展开部以八度音程的下行级进进行导入，所有的主题都源自一个自然音阶的四音动机组，并以此为基础在不同的调上逐步发展。该乐章无论从调性的布局来看还是从中间展开的素材来看，都符合奏鸣曲式的布局原则，但由于主部主题的两次再现，使其具有循环的特点。

D. 850 第二乐章

图 31



该乐章为五部性回旋奏鸣曲式，加快的速度、A 大调、3/4 拍子。该主部主题以强调第三拍的独特节奏唱出，旋律优美动听，音响丰富。犹如天籁之音勾画出一幅美丽的画卷，又似是作者自身的内心独白，在主题旋律的背后隐藏着隐隐的忧伤。该主部为三段式，这在贝多芬的作品中甚为少见，与浪漫主义时期注重对人物内心的感性抒发而造成如此冗长的篇幅密切相关。切分节奏的连续使用与连音线结合，使副部主题非常具有动力，与抒情的主部主题相矛盾着。该副部为三段式，与贝多芬以某一核心动机为主进行逐步“阶段性”展开相区别。由于副部主题在呈示部中与主部调性不同，而再现部中又回归主调，符合奏鸣曲式调性服从的原则。而主部的两次再现又使其具有循环原则，该乐章把奏鸣与循环两种

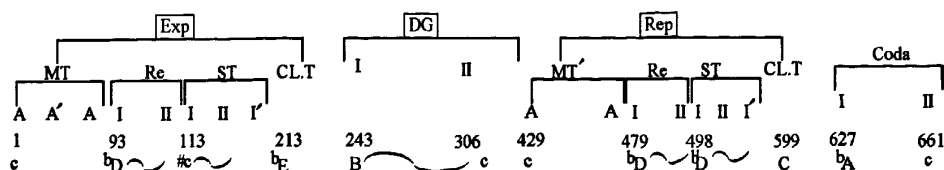
原则很好地结合在一起。

三、晚期三首作品中几个原则相结合曲式结构乐章

1、奏鸣与循环原则的组合

D.958 第四乐章

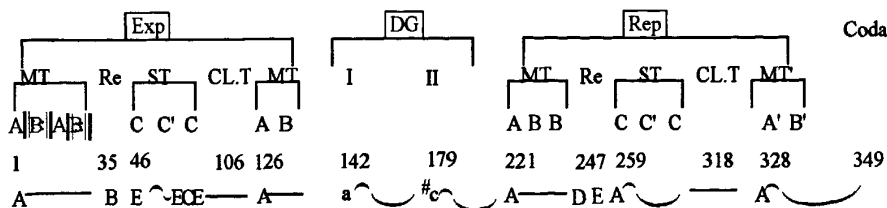
图 32



该乐章为带“回旋特点”的奏鸣曲式，快板、c 小调、6/8 拍子。该乐章长达 717 小节，是舒伯特钢琴奏鸣曲中最长的乐章。该乐章整体上是以前奏原则为主，主部为三段式，c 小调的主部主题是两个 8 小节的平行乐句组成的 16 小节的完整乐段，它具有意大利的塔兰泰拉舞曲的性质见，两乐句见有个 g²-g¹ 的八度音程大跳，并以 fz-p 的力度加以凸显，八度大跳的因素为后面的多次出现埋下伏笔。副部开始于[#]c 小调，他是^bD 大调的同主音小调。之前的连接段已经为副部的出现作好了调性和主题材料的准备，中断的塔兰泰拉节奏在伴奏的和弦中又重新开始。副部主要使用他常用的同旋律异调配置的手法发展。再现时主部回归主调，副部由^bb 上进入，符合奏鸣曲式调性服从原则。由于呈示部中并未有主部的再现，因此其回旋原则并不明显，但是在尾声中主部主题在主调上部分再现，又使全曲存在回旋的特点，但总体上以奏鸣原则为主。

D.959 第四乐章

图 33

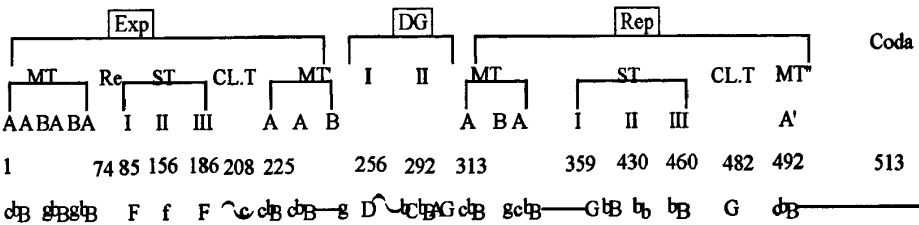


该乐章为奏鸣回旋曲式，稍快板、A 大调、4/4 拍子。该主部为二段式，1-16 小节是对主部的最初呈示，17-34 小节是在最初主部二段式基础上的变奏重复。主部主题的核心素材为切分型的节奏，以柱式和弦的形式呈示。内声部为八分音

符的和弦分解，低声部为二分音符的主音到属音的上行级进，各声部的结合使其音响非常丰富。主部变奏重复部分，主题由次中音声部进入，高声部引入新的素材（三连音）奔驰而过，为副部的伴奏素材埋下伏笔。副部由E大调进入，为三段式。副部主题以逆分型的节奏组合为主，具有语言性的特点，断奏的演奏技法，使其又不乏活跃感。主部第一次再现，主题旋律为八度音程，低声部沿用了三连音的分解和弦。展开部用主部主题引入，而后主要主部主题素材与副部主题素材进行展开。再现部中主部为缩减再现，A段只再现一次。副部回归主调，主部的第三次再现以主部的最初呈示为基础略作变化。第349小节进入尾声部分，速度提升为急板，以三连音的音符作出高潮，最后以强奏的柱式和弦结束全曲。

D.960 第四乐章

图 34



第六节 三个时期宏观特征演变之总结

一、乐章数量由早期二、三、四乐章的多样化到四乐章的确立。

从表 1 中我们可以看出舒伯特的钢琴奏鸣曲早期作品中由三个乐章构成的占多数,其中也有两个乐章构成的。究其原因,多数未完成的作品或者由于历史原因导致部分乐章丢失;中期以三乐章和四乐章构成为主,如 D. 784、D. 664 这两首为三乐章的完成作品, D. 845、D. 850 为四乐章的完成作品;晚期的三首作品都为四乐章的完成作品。

二、乐章间调的数量、调性关系的变化:由早期的两调或三调呈示到两调呈示的确立,调性关系多样化到乐章之间调性的小三度关系的确立。

早期作品乐章间调性关系、几种调性呈示特点不够明确,如: D. 568 四个乐章的调性分别是 E-g-E-E 为两调呈示的主调与上中音小调的大三度关系; D. 575 四个乐章的调性分别是 B-E-G-B 三调呈示的主调与下属调、下中音调的纯四度、小六度/大三度关系; D. 537 三乐章则为 a-E-a 两调呈示的主调与属音大调的纯五度关系。中期作品乐章间调性关系暂未明确,但每首作品为两调呈示:如 D. 784 三乐章为 a-F-a 两调呈示的主调与下中音大调大三度关系, D. 845 四乐章为 a-C-a-a 两调呈示的主调与关系大调的小三度关系, D. 850 四乐章为 D-A-D-D 两调呈示的主调与属调的关系纯五度关系;晚期的作品多为两调呈示、调性关系为主调与如: D. 958 四乐章为 c-bA-c-c 的两调呈示的主调与下中音大调的小三度关系。 D. 959 四乐章为 A-f-A-A 两调呈示的平行大小调的小三度关系。 D. 960 四乐章为 bB-c-bB-bB 两调呈示的主调与上中音小调的 (*c = bD) 小三度关系。

三、曲式安排的变化(以四乐章的奏鸣套曲为例):三个时期奏鸣套曲的第一、三乐章曲式安排均保持不变,二、四乐章由曲式安排的多样化到曲式安排的统一化。

第一乐章，三个时期均为奏鸣曲式。第二乐章：早期曲式使用的多样化。有非规范化的曲式，如 D. 568 为省略展开部的奏鸣曲式。有再现原则的如 D. 575 的三部曲式；中期曲式使用还是较为多样。D. 845 为变奏原则构成的变奏曲。D. 850 为循环与奏鸣两原则混合而成的五部性回旋奏鸣曲式。晚期曲式的使用较为统一，多为三部曲式。如 D. 959 为三部曲式， D. 960 为三部曲式。第三乐章，三个时期均为三部曲式。第四乐章，早期两首奏鸣套曲的第四乐章皆为奏鸣曲式。中期有混合曲式如 D. 845 第四乐章为回旋奏鸣曲式。循环原则构成的如 D. 850 第四乐章的回旋曲式。晚期三首奏鸣套曲第四乐章皆为回旋与奏鸣结合而成的混合曲式。

四、变体曲式的运用由奏鸣原则变体曲式运用到循环原则变体曲式的运用。

早期变体曲式运用多为对奏鸣原则曲式乐章的变化，如 D. 537 第一乐章为奏鸣曲式乐章，在规范化的奏鸣曲式的基础上对其主部再现时的调性进行了变化——主部再现时并未回归主调，而是在主调的下属调上。D. 568 第二乐章为奏鸣曲式乐章，但其展开部被省略。中期的变体曲式同样是对奏鸣原则曲式乐章的变化，但此时不是简单的省略或调性的改变，而是在同一曲式结构进行交织重叠反复中的组合发展。如 D. 784 的第三乐章中首先以省略展开部的奏鸣曲式构成该乐章的前半部分，而中前面省略展开部的奏鸣曲式的再现部与后半部分又组合成一个完整的奏鸣曲式。晚期由奏鸣原则写成的乐章⁸为规范化的奏鸣曲式，变体曲式乐章仅为 D. 958 第二乐章使用循环原则构成的双三部曲式。

五、从早期到晚期各乐章整体长度整体趋势由短到长：

表 2

乐曲 小节数	第一乐章	平 均 小 节	第二乐章	平 均 小 节	第三乐章	平 均 小 节	第四乐章	平 均 小 节
D. 575	146 小节	202	82 小节	102	192 小节	147	316 小节	265
D. 568	258 小节	小节	122 小节	小节	102 小节	小节	213 小节	小节
D. 845	311 小节	289	181 小节	189	316 小节	323	449 小节	330

⁸ 此处只包括由单一的奏鸣原则写成的奏鸣曲式乐章，而不包含使用奏鸣原则且包含两种以上原则构成的混合曲式乐章

D. 850	267 小节	小节	198 小节	小节	330 小节	小节	212 小节	小节
D. 958	274 小节	333	115 小节	163	118 小节	181	717 小节	546
D. 959	360 小节	小节	202 小节	小节	212 小节	小节	382 小节	小节
D. 960	365 小节		138 小节		212 小节		540 小节	

从上表中我们可以看出三个时期第一、四乐章均为逐渐递增的生长过程，第二、三乐章中期相对较长，但晚期与早期相比较晚期作品长度均长于早期作品。

六、三个时期各乐章基本都保持速度与调性变化的同步性：

表 3

套曲	乐章	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
D. 537	调性	a 小调	E 大调	a 小调	无
	速度	从容的快板	近似小行板的稍快板	活泼的快板	无
D. 575	调性	B 大调	E 小调	G 大调	B 大调
	速度	从容的快板	行板	诙谐曲、稍快板	适度的快板
D. 568	调性	$\text{E}^{\flat}$ 大调	g 小调	$\text{E}^{\flat}$ 大调	$\text{E}^{\flat}$ 大调
	速度	中庸的快板	适度的行板	小步舞曲、稍快板	中庸的快板
D. 784	调性	a 小调	F 大调	a 小调	无
	速度	适度的快板	行板	活泼的快板	无
D. 845	调性	a 小调	C 大调	a 小调	a 小调
	速度	中板	稍快的行板	诙谐曲、活泼的快板	活泼的快板
D. 850	调性	D 大调	A 大调	D 大调	D 大调
	速度	活泼的快板	加快速度	诙谐曲、活泼的快板	中庸的快板
D. 958	调性	c 小调	$\text{A}^{\flat}$ 大调	c 小调	c 小调
	速度	快板	慢板	小步舞曲、快板	快板
D. 959	调性	A 大调	$\text{f}^{\sharp}$ 小调	A 大调	A 大调
	速度	快板	小行板	诙谐曲、活泼的快板	稍快板
D. 960	调性	$\text{B}^{\flat}$ 大调	$\text{c}^{\sharp}$ 小调	$\text{B}^{\flat}$ 大调	$\text{B}^{\flat}$ 大调
	速度	适度的中板	持续的行板	诙谐曲、活泼的快板	从容的快板

从表 3 中可以得出除早期 D. 575、D. 568 两首钢琴奏鸣套曲之外，其它的奏

鸣套曲皆由两种调性进行布局，且都为第二乐章进行调性与速度的变化，第三、四乐章均回归主调，且基本回到相近的速度。

第三章、舒伯特三时期钢琴奏鸣曲微观上创作特征

第一节 三个时期钢琴奏鸣曲的主题的写法

“主题”一词源于德国，最初是一个音乐术语，指乐曲中最具特征并处于优越地位的那一段旋律——主旋律。它表现一个完整的音乐思想，是乐曲的核心，在音乐写作的各种水平上称为发展基础的个性化的素材。

一、主题旋律特征之比较

主题的作用转入主调音乐时期以后，旋律作为音乐织体中个性化的声部，保持着主题体现者的地位。而舒伯特被世人公认为“歌曲之王”，他那优美的旋律不仅仅体现在艺术歌曲中。在他的奏鸣曲中，舒伯特都将作品中的旋律性发挥的淋漓尽致。

1、早期三首作品第一乐章主部主题

D.537 第一乐章主部主题

例 1

D537第一乐章主部主题



该主部主题在 a 小调上呈现，前半部分以柱式和弦级进，后半部分为分解的减七和弦。前半部分为逆波浪形，旋幅为七度，中音区，音域为 g^1-f^2 具有声乐性。后两小节分解和弦为旋幅为十四度，中高音区，音域为 g^1-f^3 具有器乐性的特点。

D.568 第一乐章主部主题

例 2



该主题以主和弦的分解进入，与贝多芬的惯用手法相似，体现了舒伯特对前

人的继承。从例2我们可以看出该主题仍然以分解和弦和级进为主，但其间偶尔加入跳进。旋律旋幅为十一度，主要在中低音区进行，音域为 $g-c^2$ 具有声乐性。

D.575 第一乐章主部主题

例 3



该主部主题以齐奏导入开始，避开歌唱性主题改用动机性主题。从谱子的表面上看前两节似乎有许多跳进进行，但其实是一个简单的对主和弦的分解，后三小节主要以附点节奏进行下行级进。在力度上变化较为频繁，旋幅为十四度，中高音区，音域为 $b-a^2$ 。

2、中期三首作品第一乐章主部主题

D.784 第一乐章主部主题

例 4



该主部主题以二分音符为主，期间有少量的附点和八分音符，节奏型较为单一。以上行五度跳进导入，体现了对这一进行的强调。而后还是以级进和分解和弦为主要形式，表现了对早期旋律主要形式的继承。其旋幅为十二度，音区为中的音区，音域为 $a-e^2$ 。

D.845 第一乐章主部主题

例 5



该主部主题音程关系较为多，包括级进、跳进、同音反复、分解和弦。有对早期常用音程关系的继承，也有新的音程关系的出现，似乎是一种承上启下作用的预示。

D.850 第一乐章主部主题

例 6



以浑厚的柱式和弦导入，紧接一个十五度大跳进行音区上的转换，而后为两组模进平稳进行，连续的和弦与对比的三连音形成主部主题的主要素材。其旋律外形主要为鱼跃型与平稳级进型相结合。

3、晚期三首作品第一乐章主部主题

D.958 第一乐章主部主题

例 7



本曲以贝多芬常用的 c 小调进入，该主题是对贝多芬《三十二首变奏曲》的模仿，充分表达了舒伯特对前人的怀念及敬意。该主题以柱式和弦从低音区引入，运用了模进的延展手法，一气呵成。主题的主要音级（第 1-7 小节）为上行的 C-D-E-F-^bF-G-^bA 进行，第 1-6 小节的低音始终由主持持续音控制，而后的发展中一直延续着 ^bA-G 的进行。总的看来前三小节进行平稳，第四小节第一拍与第二拍有个鱼跃型的大跳使其音区得到转换，而后又继续平稳发展。

D.959 第一乐章主部主题

例 8



长时值的柱式和弦引入，前五小节在和弦音的最上层为 A 音的同音反复，但其和弦在不停变换造成了色彩上的对比，给人没有呆滞而是新鲜感。该主题只要通过逐渐缩小其和弦时值作为主要发展手法。往后柱式和弦变成了从 D 开始的下行三连音的分解琶音，与前面的柱式和弦形成了原型与变奏的关系。该主题主要在中音区进行，音域较窄。人声的音域且有八度音的重复，使其明亮、集中，造成齐唱感。

D.960 第一乐章主部主题

例 9



该主题音程关系以二度级进为主，均匀的节奏与和弦式的陈述使其一开始就让人沉浸于歌唱性的美妙动听且含蓄的意境之中。该主题主要在中音区，音域较窄，把“器乐作品声乐化”的特点发挥的淋漓尽致。

表 4

第一乐章主部主题		早期			中期			晚期		
		D.537	D.568	D.575	D.784	D.845	D.850	D.958	D.959	D.960
	音程描述	级进音程与分解和弦	分解和弦级进为主，偶有跳进	分解和弦级进为主	跳进、级进、分解和弦	级进、分解和弦、跳进	大跳和级进	级进与大跳，和弦与音阶	同音反复与二度级进	二度级进为主
	外形描述	逆行波浪+锯齿型	波浪型	锯齿型	波浪型	波浪型	鱼跃型+平稳级进	鱼跃型+小波浪型	直线型为主	小波浪型
	音区描述	中音+高音区	中音区为主	中音+高音区	中音区为主	中音区为主	中音+高音区	中音+高音区	中音区	中音区
	音域描述	$\#g^1-f^3$	$g-c^2$	$\#b-a^2$	$a-e^2$	e^1-e^2	d^1-d^3	c^1-g^2	$\#f^1-a^1$	a^1-d^2

小结

从上述对九首作品第一乐章主题旋律的分析中我们可以看出：“器乐旋律声乐+器乐化”逐步走向“器乐旋律声乐化”。早期以级进、分解和弦为主；中期则新加入了跳进的音程，使主题旋律相对更为活跃，晚期则又以级进为主，但相对早期更为平稳；在音域上早期的音域最为宽广，而后逐渐变窄；在音区上早期高音、中音平分秋色，中期以中音区为主，晚期则进一步确立中音区的主导地位。以上三方面相结合说明了其主题由“器乐旋律声乐+器乐化”到中期的“器乐旋律器乐化”最后在“器乐旋律声乐化”停留和巩固。器乐化的旋律在海顿、莫扎特、贝多芬的奏鸣曲中常用于快板乐章中，舒伯特的早期作品则体现了对前人的继承同时又想有自己特点的矛盾中开始了奏鸣曲的创作，中期作品则是一个逐渐

转化的过程在两者的选择上纠结和斗阵。而声乐化,歌曲性的主题在古典主义时期作曲家的作品中也有出现,但常出现于慢板乐章,或者副部主题之中,那么他的晚期作品在这方面相比较而言则做出了一定的创新,也使“舒伯特式”的风格得到确立和巩固。

二、主题结构之比较

主题呈示段主体方向“由‘等长重复型’乐句走向‘不等长延伸型’乐句”

结构形式是否由等长的乐句组合而成,还是由不等长的乐句组合而成并无好坏之分,但是究其原因必与其发展手法、风格特点密切相关。

早期作品以 D.537、D.568 第一乐章主部呈示段为例:

D.537 第一乐章主部呈示段为并行进入的两句式,5+5 的等长结构。

例 10

主题第一句由 a 小调进入,就其旋律线浪由二度先下后上级进与分解和弦两

种因素构成,在节奏上由三种因素  构成。第二句前三小节是对第一句的原样重复,后两小节保持等分的十六分音符的节奏因素及分解和弦的旋律线浪,仅改变了其音高,使其在 C 大调上发展。

D. 568 第一乐章主部呈示段为并行进入的两句式,8+8 的等长结构。

例 11



第一句停在主调 $\flat E$ 调的 $K'_4 - V$, 第二句以 $K'_4 - V_7 - I$ 进行结束。就其旋律线浪主要由分解和弦、跳进与同音反复的结合、级进下行三种因素构成。

就其节奏主要由四种因素构成: ① ② ③ ④。第二句是在第一句的基础上高八度重复, 使主题得到强调, 最后两个音与第一句不同, 使其更好地在主调上收束。

中期作品以 D.784、D.850 第一乐章主部呈示段为例:

D.784 第一乐章主部呈示段为重复型两句式 (变化重复), 4+4 的等长结构。

例 12



该主题就其旋律线浪主要由上行五度跳进与下行辅助式进行的结合、下行分解和弦两种因素构成。就其节奏因素主要由 ① ② 两种因素构成。第一句为 2+2 的两乐节构成, 第二句保持了第一句的节奏型, 但其音程关系及其进行方向有所改变。首先第一乐节 $a^1 - e^2$ 的五度跳进变为 $a - f^1$ 的六度跳进, 度数拉宽、音区降低, 而后下行辅助音变为上行辅助音。第二乐节前半部分为第

一句相同部位的倒影，后半部分则又回到原样进行。

D.850 第一乐章主部呈示段为重复型两句式（变化重复），4+7 的不等长结构。

例 13

该主题就其旋律线浪主要由十五度大跳，同音反复的两组模进、下行级进。就其节奏主要由①②③三种节奏因素构成。其主要发展手法：首先第二句的前三小节维持原构，而后对素材 2 进一步发展一小节使该句得到扩充，而后对素材 3 三连音进行了进一步的展开，因此较第一句而言要长，构成了 4+7 的不等长结构。

晚期作品以 D.958、D.960 第一乐章主部呈示段为例：

D.958 第一乐章主部呈示段为延伸型两句式，6+14 的不等长结构。

例 14



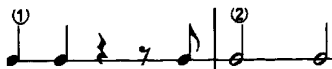
该主题主要有同音反复的柱式和弦及上行的级进进行两种素材构成。就其节奏而言由  两种主要素材构成。第一句 1-6 小节的低音始终由主持续音控制，其右手声部有一组 C-D-E-F-G 主题的主要音级进行。第二句在节奏素材上首先对素材 2 加密其发音点，而后引入新的节奏素材但主要是对节奏素材 2 的发展。在音程关系上始终保持了潜在的 2 度音程，在第二句中主要以 $\flat A-G$ 的下行二度得以体现。

D.959 第一乐章主部呈示段为延伸型两句式，6+10 的不等长结构。

例 15



该主题就其节奏而言主要由-



两种因素构成。

就其主题旋律，高声部为平稳的柱式和弦，最上层为同音反复，由于和弦性质的不同造成其色彩上的对比，而其低音声部隐含了一组由主音 A-B-[#]C-D-E 的上行二度级进。第二句一开始引入了新的三连音节奏，但其分解和弦像是对第一句中柱式和弦的横向陈述，而后又以柱式和弦做为回应。低音声部同样保持了潜在的上行级进进行：E-F-[#]F-G-[#]G-A-^bB-B-^bB-A。

小结

在本文所选的舒伯特三首早期作品中，不等长的主题呈示段是存在的，如 D.575 第三乐章。但等长的主题呈示段却占据了 2/3 以上，主要以“重复型”的陈述方式为主。而等长结构的主题在贝多芬的作品中较为频繁地出现，从这个方面也体现出舒伯特早期作品对贝多芬的继承。本文所选的中期三首作品等长与不等长主题的呈示段平分秋色，主要以“重复型”的陈述方式为主。如 D.845 主题的呈示段第一、四乐章为不等长结构，二、三乐章为等长结构；D.850 主题的呈示段第一、三乐章为不等长结构，二、四乐章为等长结构。其乐句虽为不等长，但其长度相差不大，如 D.845 第一乐章主题的呈示段，两乐句长度仅相差两小节；D.850 第三乐章主题呈示段三乐句相差也不过两小节。晚期三首作品中主题呈示段等长不等长结构同样所占比例差不多，但其不等长的结构的乐句长度对比相差相对较大，同时以“延伸型”的陈述方式为主。如 D.958 第一乐章主部主题呈示段为 6+14 的结构，两句相差 8 小节。D.959 第一乐章主部主题呈示段为 6+10 的结构，两句相差 4 小节。等长与不等长结构，重复型与延伸型陈述方式在晚期作品中都得到体现。综上所述，它们共同体现了舒伯特主题形式由单元化走向多元化。

第二节 三个时期钢琴奏鸣曲奏鸣曲式结构原则乐章的具体对比

一、奏鸣曲式结构原则乐章主副部之间的关系

奏鸣曲式是奏鸣曲中必不可少的乐章,在奏鸣曲的第一乐章或者连同末乐章通常都必须采用奏鸣曲式结构原则。奏鸣曲式:在调性上和材料上矛盾对比、同时又统一两个主题之间的特殊关系以及它们在整个乐曲发展中所表现的积极展开为基础的一种复杂的复合曲式。⁹从上述对奏鸣曲式的定义我们可以获知:1、主部与副部为奏鸣曲式的重要组成部分;2、这两主题在调性和材料上矛盾对比且统一。既然主副部在奏鸣曲式中占有如此重要的地位,且互相依赖,缺一不可。那么,本节主要阐述、分析主副部之间的关系,从中发现它们在舒伯特的钢琴奏鸣曲中所呈现出来的特点。

早期

D.537 第一乐章——奏鸣曲式

该奏鸣曲式主部为并行进入的两句式,共10小节,由a小调进入。主部由级进进行和分解和弦为主要音程关系,其发音点较密,以极细的音符形成的减七和弦的分散音型展开乐曲。

副部为复奏乐段,共24小节,由F调进入。从例16中我们可以看出副部主题的基础乐段;第一句节奏相对宽松,以三度、四度音程关系为主,主要采用模进的手法。第二句则以级进与同音反复为主。复奏乐段在基础乐段上进行加花装饰性变奏,第二句则在此基础上还进行了三小节的扩充。

例 16



⁹ 引自《音乐的分析与创作》上册,杨儒怀著,2003年9月第2版,第486页



D. 568 第一乐章——奏鸣曲式

该乐章主部为并行的两句式，共 16 小节，在 bE 大调上呈示。

例 17



主部主题（见例 17）由分解的主和弦，四分音符，齐奏的形式进入。以该种素材作为主部主题的素材在贝多芬的钢琴奏鸣曲中较为常见，这里似乎是舒伯特对贝多芬的模仿。但这种模仿并不是照抄，贝多芬以此种形式作为主题时常用附点等节奏，直线上行的分解和弦，给人向上，不可抑制的力量。而舒伯特此时则是呈现为 U 形的一个分解和弦，四分音符的齐奏给人一种从容不迫之感。而后附点式的节奏与下行六度大跳及断奏的演奏技法又给主题注入了活力与动力。

该副部由两个主题构成，在 bB 大调上呈示。第一副部主题（见例 18），为并行进入的两句式乐段结构，两句都为 2+2+4 的综合型句法。该副部主题以级进

进行为主，两拍附点与八分音符的结合一起勾画出抒情如歌的第一副部主题。

例 18



第二副部主题见例 19，以八分音符和两拍切分节奏为主，级进进行与六度大跳相结合，伴奏声部为等分型的分解和弦，又不乏律动感与第一副部主题相比较，该副部主题动力较强。该副部主题分别在 $\flat D$ 大调、 c 小调、 $\flat B$ 大调上呈示。两副部主题共 46 小节。

例 19



D.575 第四乐章——奏鸣曲式

该乐章主部为展开性中段，原样再现的三段式，主调为 B 大调，共 36 小节。

例 20



主部首先由两小节的引子引入见例。该引子为上行级进进行，逆分型的节奏组合方式，抑扬格，为主题的出现埋下了伏笔。主部第一段为延伸型的两句式，由引子的素材 a 进入并与材料 b 相结合。材料 b 为下行级进、顺分的节奏组合方式、

扬抑格。第一句为 a、b 动机结合发展而成，其旋法为小波浪型。第二句在第一句的基础上进一步发展，最后以 $K^4_6-V_7-I$ 收拢终止。展开性中段同样以引子的素材引入，在 D 大调上进行变化发展。该段右手声部以八度齐奏为主，左手则以柱式和弦加以衬托。再现段在主调 B 大调上的原样再现。

副部由该乐章的第 51 小节进入，共 30 小节，为复奏乐段。

例 21



副部主题主要由等分的八分音符和顺分的节奏组合方式相结合，音程关系上级进与大跳相结合，副部主题旋法为大山型抒情如歌，与动机式主部主题相对比。该两种性格的主题分配方式为典型的贝多芬主题的分配手法，体现了舒伯特对前人的继承。基础乐段为并行两句式，在副调 $^{\#}F$ 大调上结束，其复奏乐段结束调性与基础乐段相同。但其复奏乐段的第二句相对基础乐段的第二句缩减了 2 小节。

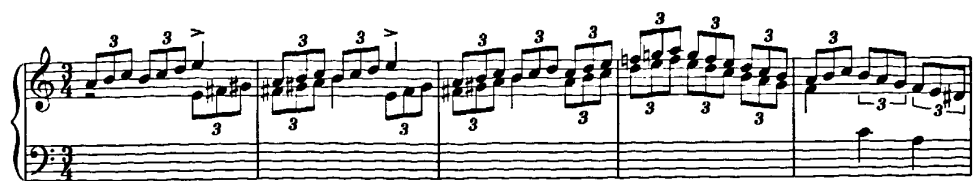
中期

D.784 第三乐章——奏鸣曲式

该乐章是采用奏鸣原则写成的，与典型的奏鸣曲式相比较而言，它在其基础上进行重叠反复一次。由省略展开部的奏鸣曲式与一完整典型的奏鸣曲式相结合而成。在最初的呈示部中主部由重复型的两个大乐句构成，共 23 小节，由 a 小调进入。主部主题是由三连音级进进行构成，奔驰不休。由主调的主音进入，两

声部间以双手对话为中心，整体上构成等分型  的节奏组合方式，从头至尾，从容不迫却又无法停止。

例 22



副部由该乐章的第 51 小节进入,共 26 小节。为展开性中句,不带再现的二段式,在 F 调上呈示。副部主题为大山型歌谣性的抒情主题。首段为并行进入的不等长两句式,由 F 调进入第二句终止处转入 $\flat B$ 大调的转调乐段。中句运用的前乐段结束部分的素材加以变化(见例),且进行进一步发展,第二句为中句的平行乐句,在副部调性 F 调上以 V_9-I 进行收拢终止。

例 23



D.845 第一乐章——奏鸣曲式

主部为重复型的两句式,在 a 小调上呈示,共 10 小节。主部主题以级进和和弦的分解为主,等分型与顺分型的节奏组合方式相结合构成了主部主题。

例 24



主部主题以八度齐奏的方式导入,使主题异常鲜明。在第一句的后两小节同

样以齐奏的方式,但此时则以柱式和弦进行呈示,与前两小节但旋律的八度齐奏形成对比。第二句是在第一句基础上上行二度的模进进入的,而后乐句内部进行 $^{b5}vii^{\flat}/V-V$ 的离调使其内部扩充两小节,从而构成了不等长的两乐句。

副部由该乐章的第40小节从C大调进入,由两个阶段发展而成,共22小节。副部主题由等分型的八分音符构成,非常具有律动性。其旋律以和弦的分解为主要发展方式,两者相结合,构造出一个轻快、富有舞蹈性的副部主题。

例 25



副部第一阶段由重复型的三乐句构成,第一句在C大调上呈示,第二句则在d小调上进行,第三句又回到C大调,该三句从材料上看为重复型关系,但从调性的布局上看又具有三部性的特点。第二阶段分解和弦式等分型的织体转入低声部,而高声部则以柱式和弦加以衬托,该阶段主要在d小调上呈示。

D.850 第一乐章——奏鸣曲式

该主部为重复型两句式,由D大调进入,共9小节。主部主题由高音区的一个二分音符的柱式和弦导入,而后则以一个15度的大跳进入中低音区,音区上的迅速变换很快唤起人们的注意。后续的发展则以平稳的级进与同音反复为主要音程关系,节奏型则以相对较为密集的八分音符与三连音为主,在力度上进入时为f,乐句快结束是则为p,同一主题内部形成前后音程、节奏、力度三方面较大的对比。第二句前三小节与第一句前三小节基本相同,但其色彩有所对比,此时该主题在主调的同主音小调-d小调上呈示,在主部的最后两小节转入F大调,是在F大调上的收拢终止。

例 26



副部从该乐章的第 40 小节进入, A 大调, 三段式, 共 31 小节。副部主题其音程关系主要以跳进为主, 顺分型的节奏组合方式。副部的呈示段为变化重复的两句式, 第一句由八度齐奏导入, 其主题休止符出现较为频繁, 不连贯, 多呈现出片段的特点。第二句的骨干音与第一句相同, 第一句中出现的四分音符此时则以下行辅助音, 三连音的节奏形式加以代替。低声部也以原来的单一声部变为和声音程。展开性的中段保持了呈示段中的三连音与附点式的节奏型, 但此时变为复附点, 动力得到加强。其织体加厚, 情绪得到进一步推进。再现段副部主题由低音声部进入, 高声部为等分型的三连音。第二句同样为是对第一句的变化重复, 与呈示段的发展手法相同。由于乐句内部有连续的重导七和弦的里调进行使第二局得到扩充, 最后引出 K_6-V_7 在 A 大调上开放终止。

晚期

D.958——奏鸣曲式

该乐章主部为不等长的两个乐句发展而成, 由 c 小调进入, 共 19 小节。

例 27



从材料上看, 表面上该主题似乎是对贝多芬式音调的模仿。然而, 舒伯特却

保持了自己独特的声音。他运用了模进的延展手法，一气呵成，音乐紧随由贝多芬式的标题动机引起的冲动，跨越整体的两个大的起伏，构成了这一主部的轮廓。主题的主要音级进行（第 1-7 小节）为上行的 C-D-E-F-^{*}F-G-^bA，第 1-6 小节的低音始终由主持续音控制，从第 7-19 小节一直延续着 ^bA-G 的进行。

副部主题（第 40-53 小节）副部主题的主要音调由主部（10-12 小节）^bB—^bE，^bE—^bA 的上行四度发展而来。

例 28



副部共进行了两次变奏：

第一次变奏（54-67）是在副部主题的基础上右手旋律变成了八度，左手变成了流畅的三连音。乐段内部虽为不等长两句式的非对称结构，而变奏一与副部主题本体间却为对称结构，。它们互相调和，达到了不同寻常的古典平衡之美。

第二次变奏（68-85）右手变为十六分音符的节奏型，其音符密度加厚紧张度加大，然而副部主题隐藏其中。该部分转入 ^be 小调，与副部主题本体在色彩上形成对比。

例 29



D.959 第一乐章——奏鸣曲式

该主题由延伸型的三乐句构成，主调为 A 大调，共 26 小节。主部第一句为 1-6 小节，高声部由全音符的柱式和弦导入。而后按顺分型的节奏组合方式逐步发展。低声部为相应的和声音成。第二句 7-16 小节，继续保持了第一句柱式和弦的素材，同时也部分地方对其变形，引入新的节奏型，进行横向上的三连音式的分解和弦。第三句 17-26 小节，顺分型的柱式和弦由低音声部引入，高声部则多为八度音程及三连音的分解和弦，在素材上起到了综合的作用。该三句除此之外还有一个内在的联系，也就是低声部都有个潜在的级进线条，第一句为

A-B- $\sharp$ C-D-E, 第二句为 E-F- $\sharp$ F-G- $\sharp$ G-A- $\flat$ B-B- $\flat$ B-A, 第三句 A-B- $\sharp$ C-D-E-D- $\sharp$ C-B-A, 从潜在的级进线条看第三句是对一、二句的综合。

例 30 D.959 副部主题



副部从该乐章的第 55 小节进入, E 大调, 由三个阶段发展而成, 共 58 小节。第一阶段即本体从 55-82 小节, 该部分为三部性结构。呈示段落从第 55-65 小节, 为重复型的两乐句构成。副部主题主要由同音反复与二度音程为主与逆分型的节奏组合方式相结合使其具有语言性的特点。第二句在第一句的基础上高八度进行, 使这一副部主题得到更好地突出和强调, 加深其印象。中段基本使用了副部主题的同音反复与下行级进的音程, 偶尔的跳进使其音区进行自由转换, 该部分伴奏织体以八分音符的分解和弦为主。中间段由 G 大调进入, 在后半部分转回 E 大调, 其低音声部为属音的持续, 体现了对副部主要调性-E 大调的巩固。再现段为缩减再现, 只再现呈示段的一句, 并在副部主题的基础上低八度发展。第二阶段从 83-104 小节, 该阶段是对副部中的展开阶段, 前两小节一进入便有个 E-F- $\sharp$ F-G- $\flat$ A-B 的上行半音级进, 这种半音进行在展开阶段中贯穿始终。如: 第 91-100 小节在 E 大调从 E-F- $\sharp$ F-G- $\sharp$ G-A-B, 它将这个半音的进程拉开另一个从主音到属音的半音进行的展开。第 95 小节开始加入主部主题中的琶音进行, 但其低音仍还是含有一个上行的半音级进进行。第三阶段为结束句, 从 105-112 小节。以八分音符与三连音的分解和弦为主, 起到对前面主副部素材的总结。最后以整小节休止作为副部与结束部划分的标志。

D.960 第一乐章——奏鸣曲式

该乐章主部为展开性中段, 变化再现的三段式。主调为 $\flat$ B 大调, 共 43 小节。主部主题由柱式和弦开始, 四分音符的等分型节奏组合与附点二分音符的结合, 级进的音程关系, 描绘出平稳、朗朗的歌唱的画面。中声部为等分的八分音符作为衬托, 加强其律动感。呈示段为复乐段, 基础段由两乐句构成。第一句 1-4 小节, 是对主题的最初呈示。第二句 5-9 小节, 该乐句的第一小节是对第一句第二小节的上行二度模进, 第二小节则是对第一句第一小节的变化发展——把前两个

音符的音程度数拉宽。在基础乐段结束处,以 *pp* 的力度在低音区出人意料地引入 $\flat VI$ 级的颤音,它使得音乐神秘而又多意。该颤音在该乐章多次出现,起到贯穿、连贯各部分的作用。复乐段在基础乐段上第二句部分变化,结束时以主调的 V_7-I 开放终止。中段前 7 小节基本保持了呈示段的旋律线,节奏型。但其调性转入了 $\flat G$ 大调,同时左手的伴奏织体也变为十六分音符,发音点加密其情绪得到更好的推进。后半部分发音点越来越密右手声部由八分音符逐渐变换成十六分音符,调性仍为 $\flat G$ 大调,其低声部的主持续音加强、巩固其调性。再现段为八小节,是对呈示段的缩减再现。

例 31 D.960 副部主题

副部由该乐章的第 48 小节进入,副部共由两主题构成, $\ast f$ 小调进入,共 51 小节。副部第一主题(第 48-79 小节)运用了变奏发展的手法,首先在 $\ast f$ 小调由次中音声部引入,而后转入 A 大调。第二句(第 63-66 小节)装饰并在节奏上加强了前乐句(第 59-62 小节),其中还运用了舒伯特晚期作品中常用的那不勒斯和弦。音乐继续发展,保持了下行的旋律线,但其节奏变的相对复杂——小附点、复附点节奏型的出现使其动力加强,低声部变为十六分音符的分解和弦,经过 $\flat B$ 大调转向 F 大调。第二主题由第 60 小节, F 大调进入。高声部为轻快的三连音分解琶音,断奏的演奏技法,使其翩翩起舞,低声部为柱式和弦加以衬托。而后在材料的发展上主要采用左右手的对调,并使其经过 $\flat B$ 最后又回到 F 大调,并在 F 大调上完满结束。

小结

主副部的变化：

1、结构的变化：由“段”¹⁰与“阶段性”相结合到“段”与“段”的结合。

早期奏鸣原则的作品主部多以乐段为主要结构，而副部则为阶段性发展。这一形式在贝多芬的奏鸣曲式乐章中较为常见，如：D.575 第一乐章，D.568 第一、二乐章。中期奏鸣原则的作品主部还是以乐段为主，副部中前期则还是以阶段性发展为主要方式，如：D.845 第一乐章、D.784 第一乐章。但到中晚期副部则由阶段性转换为乐段、三段式等结构，如 D.850 第一乐章则是以三段式的形式发展而成的。晚期奏鸣原则的作品主部同样还是以乐段结构为主，但其发展手法与早中期不同。早中期多为重复型的陈述方式，以等长型两句式居多。晚期作品中主部多为延伸型的陈述方式，这样使乐句间长度对比加大，其乐句间多为潜在的隐伏因素使其贯穿在一起。而早中期的乐句间的联系相对较为明显。副部则同样以“段”为基础如 D.958 则以副部主题“段”为基础进行两次变奏，D.960 第一乐章则由第一、二两副部主题“段”构成，但在呈示部中并没有进行“阶段性”展开。

2、主副部长度变化的整体趋势逐渐变长，而两部分的篇幅比例逐渐平衡。

见表 5

	作品号	主部小节数	主部平均	副部小节数	副部平均	主副部长平均数
早期	D.537 第一乐章	10 小节	小节数	25 小节	小节数	比例
	D.568 第一乐章	16 小节		47 小节		
	D.575 第一乐章	5 小节		20 小节		
中期	D.784 第一乐章	33 小节	20 小节	25 小节	27 小节	1: 1.35
	D.845 第一乐章	10 小节		24 小节		
	D.850 第一乐章	16 小节		31 小节		
晚期	D.958 第一乐章	20 小节	31 小节	47 小节	55 小节	1: 1.77
	D.959 第一乐章	26 小节		66 小节		
	D.960 第一乐章	47 小节		52 小节		

从上表我们可以得出：在早期作品中主部为 10 小节左右，而中后期则都在

¹⁰ 此处的“段”主要是指乐段、二段式、三段式等结构，主要是为了与后面的“阶段性”相区别。

前者的基础上成倍增长。其长度的变化与其创作风格的变化密不可分,早期他的奏鸣曲多从对海顿、莫扎特、贝多芬的作品开始,相对较为理性。但却又不是完全的模仿,理性之中又夹杂着浪漫主义时期的感性。中期的作品主部的长度跨度较大,如表5中所示,短则10小节,长则33小节。而副部的长度表中所示的三首作品其长度对比不大,由于主部长短不一,相差较大,而副部长短所差无几,那么我们可以得出中期三首作品主副部的比例各不相同且相差较大,从该方面可看出此时作品创作中的不稳定逐步走向稳定的过程。晚期主部通常都为二十小节以上,比早期的8-10小节至少是两倍以上。主部篇幅增长副部也随之变的更长,因此主副部之间的比例相对变化较小,从上表中我们可以看出中晚期主副部比例相对于早期作品而言较为平衡。但晚期无论是主部还是副部其长度均大于早中期的作品,主副部的扩大与它的风格密不可分,此时浪漫主义情结更为明显,对人物内心的刻画,更为抒情感性的特点使它相对于古典主义时期那种英雄性、号召性的理性表达是一种鲜明的对比。

3、主副部调性关系的变化:主调与下属方向调结合的频繁出现到主调与属调结合的确立。

奏鸣曲式呈示部中主部与副部最典型的调性布局通常是:关系大小调或主属调的结合。而舒伯特早期的作品中,主部与副部以主调与下属方向调为调性布局的作品较为常见。如:D.537第一乐章主部是a小调进入最后在C大调上结束的转调乐段,而其副部则主要在主部的下属调F大调上发展;D.568第四乐章主部调性为 $\text{E}^{\flat}$ 大调,副部虽然最后在 $\text{B}^{\flat}$ 大调上结束,但是却由 $\text{b}^{\flat}$ 小调进入而后转入 $\text{D}^{\flat}$ 大调,该两下属调占据了副部的大部分篇幅;D.575第一乐章主部在B大调上呈示,副部则由E大调进入,尽管后面出现其属调 $\text{F}^{\sharp}$ 大调,但其持续时间相对较短。中期主副部的调性布局逐渐往主属方向发展,如D.784第三乐章,该乐章主部与副部第一次为a小调与F大调的主调与下属调结合,第二次则为关系大小调。往后发展在D.850第一乐章中主部与副部为D大调与A大调典型的主属调结合。晚期主部与副部的调性布局则变为主属结合:如D.960第四乐章,主部主要调性为 $\text{B}^{\flat}$ 大调,副部则主要为F大调;D.959第一乐章与第四乐章其主要调性为A大调与E大调的主属调性布局。诚然,在早期作品中也有主属关系的调性布局,同时平行大小调的调性布局在三个时期都有出现,但本文只是就早期主与下属的频

繁出现而言阐述了晚期作品中主与下属调性布局几乎不再出现,那么主与属的调性布局得到确立。

二、 展开部的相对静止、短小

奏鸣曲式的中间乐部称之为“展开部”。¹¹展开部主要由呈示部中的主题材料发展而成,但与呈示部相比较却又有明显的对比。展开部通常由三大部分发展而成,分别是:引入部分、展开的基本部分、准备再现部分。展开部是对主题材料进行深刻而复杂的变形、演化、发展的场所,是奏鸣曲式发展最为紧张的部分。在奏鸣曲式中,展开部充当着重要的角色。它具有一切二、三部曲式的展开中段的性质,并表现出更为充分和广阔的空间。¹²然而在舒伯特的奏鸣曲式乐章中,展开部的篇幅却表现地相对静止和短小。

早期

D. 575 第一乐章中的展开部由三大部分构成:第一部分为引部分,该部分较为短小,主要是把主部主题移至 b 小调上的主和弦上呈示(见例 32),与主部主题形成色彩上的对比。第二部分是对主部主题附点二分音符的二重八度与附点是例 32



节奏的的进一步展开。长时值的二重八度在后面的发展中变为八度与柱式和弦的结合,其节奏保持。附点式的节奏变为复附点节奏,同时两发音点间的音程距离拉大,增加音区的对比也增强其动力。此时这一核心素材分别在 D、F、^bA 大调上展开。第三部分低音声部继续运用附点节奏发展,其高声部则引入连接部出现的三连音节奏,两者相结合在主调 B 大调主属和弦上发展,最后引出再现部。

D. 568 第一乐章中展开部由三大部分构成:第一部分为引入部分,它主要采用的是呈示部中结束部的素材。第二部分(见例 33)左手声部首先是对分解和

¹¹ 引自《曲式学基础教程》 谢功成著 人民音乐出版社 1998 年 1 月第 1 版 第 262 页。

¹² 引自《音乐的分析与创作》 杨儒怀著 人民音乐出版社 2003 年 9 月第 2 版 第 518 页。

弦的展开,这一材料来自于主部主题的分解和弦,在其基础上时值得到缩减。右手声部则主要使用等分型八分音符的柱式和弦伴奏。该展开的中心部分首先由 F

例 33

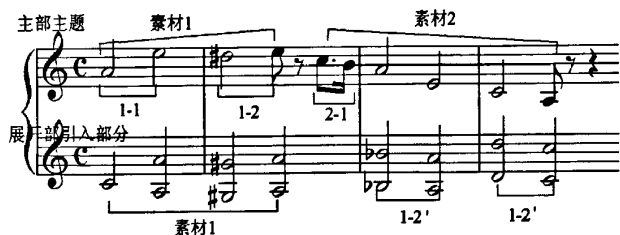


调进入而后经过 $\flat D$ 、 $\flat A$ 大调。而后以次为基础移至由 $\flat A$ 大调进入,而后经过 $\flat C$ 、 $\flat G$ 大调。第三部分为准备再现部分,主要运用了副部主题二的素材跳进的音程与切分节奏的结合,级进与八分音符的组合。该部分在主调 $\flat E$ 大调上进行,但其低声部有属音的持续,体现了属准备的特点。

中期

D. 784 第一乐章展开部由三个部分发展而成。第一部分运用主部主题的素材 1 发展而成(见例 34)首先把素材 1 整体移入 F 大调,然后运用素材 1 的 1-2 采用倒影的手法发展。第二部分首先是对主部的中段中 21-25 小节的变化发展,

例 34

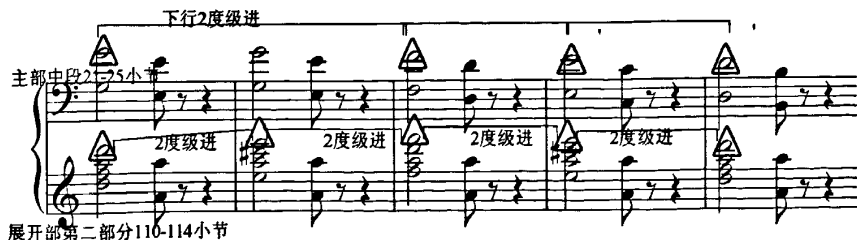


保持其节奏模式。在其原型潜在的下行级进在展开部中变为两音间上行与下行级进的结合。而后主要运用主部主题中的素材 2 的 2-1 附点节奏,这一舞蹈性节奏



的持续使用,使展开部的情绪与呈示部忧郁的单音旋律形成

例 35



强烈的反差。第三部分回头过渡继续使用这一舞蹈性节奏,但在主调的属和弦上持续进行。

D. 850 第一乐章展开部由三个部分构成。第一部分运用主部主题素材 1 在 $\flat B$ 大调上引入。第二部分首先把素材 1 与 2 结合起来发展了 11 小节,而后主要对素材 2 的三连音的级进进行展开,其间主要把这一三连音的素材在各自调上进行下行的音阶,连续不断地高低声部交替发展,宛若一气呵成。在该部分中调性明确,分别经历了 F、 $\flat A$ 、B 大调、 $\sharp c$ 小调。第三部分高声部运用素材 2,低声部则运用素材 1,两素材进行纵向上的结合,该部分主要在主调的属调 A 大调上发展,无论从材料上还是从调性上的都体现了回头过渡的特点。

晚期

D. 958 第一乐章展开部由三个部分构成。第一部分由 $\flat A$ 调进入,建立在 $\flat A$ 调的三音即:主部核心音调之上的展开句,它分别以 C 音(第 103 小节)、D 音(第 106 小节)、E 音(第 109 小节)为出发点展开。经过的调有 $\flat A$ — $\flat B$ —C—D。第二部分以 D 音为出发点,以半音的形式结束在主调 c 小调的属音上(见例 7)。该阶段主要以 D— $\sharp C$ —D 的下行二度的辅助音为材料,采用模进、倒影等手法进行发展。

例 36





第三阶段（152-159 小节）这部分的低声部运用了主部主题的典型节奏型，右手继续了前一部分半音音阶的进行，主要音级左手从 $G^b A-A^b B-B$ 上行进行，右手从 $B-A^b A-G$ 下行进行，最后共同到达 c 小调的属七和弦，使展开部的内部更好地融合在一起。

D. 960 第一乐章展开部由三个部分构成。第一部分运用主部主题与副部第一主题作为引入部分（见例 37）。第二部分主要运用副部第二主题发展而成，可分为

例 37





三个阶段：第一阶段是副部第二主题的模式与流浪节奏的分解和弦的结合分别在A大调、 $^{\sharp}g$ 小调、B大调、 $^{\flat}b$ 小调上发展；第二阶段，舒伯特将第一部分中加入的流浪节奏的分解和弦作为发展的主要素材，以上下行的音阶走句的形式使分别在 $^{\flat}D$ 、E、C、 $^{\flat}A$ 、 b 、 d 调上进行；第三阶段，在第二阶段的基础上形成了更加完整的主题，主要在 d 小调上发展。展开部第二部分的三个阶段形成了一个环环相扣、紧密连贯的发展方式。第三部分主部主题素材在高声部出现，其低音声部继续使用第二部分高声部的素材，同时低音声部颤音的频繁出现与主部中 $^{\flat}VI$ 的颤音相呼应，都无不体现出回头过渡的特点。

上述所列举的展开部通常为呈示部的 $1/2$ ，特别是在末乐章中展开部所占比例相对更少。它在整个篇幅中的短小与它发展手法相对静止是密切相关的。从上述分析中我们发现，展开部还是由比较典型的三个部分构成。但是，由于呈示部中对主副部的普遍展开，而并不集中到展开部再进行展开。因此，在舒伯特的钢琴奏鸣曲中展开部反而显得“静止”和“短小”。呈示部中主副部普遍展开的这种手法舒伯特并不是首创者，但是如此频繁地运用于作品中舒伯特可以说是第一人。呈示部的普遍展开导致展开部中相对“短小”、“静止”的写作，那么使整个奏鸣曲式乐章形成了中间短小，两边长大的“不平衡”结构。当然，有时由于呈示部展开的普遍化，导致了展开部的省略而形成的“平衡”结构。它们都形成了具有舒伯特个性特征的写作。

第四章 舒伯特钢琴奏鸣曲和声素材的运用

第一节 功能和声下的音阶进行到功能和声下的线化进行

音阶是指:调式中的音,按照高低次序(上行或下行),由主音到主音排列起来。它在作品中的使用主要是为了更好地巩固调性。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种重要类型。

在舒伯特钢琴奏鸣曲中,功能和声贯穿始终。但早中期在功能和声的基础上旋律声部加入音阶进行进而巩固调性。如:

早期作品 D. 279 第一乐章 64-68 小节为例

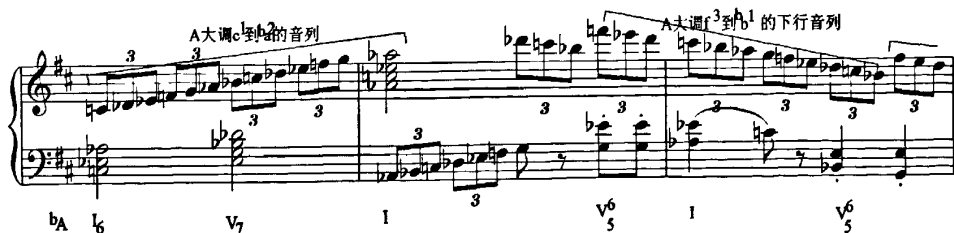
例 38



例 38 中其主要调性为 G 大调,后面出现了其同主音小调和弦,高声部则为 G 大调和 g 小调的音阶式进行。

中期作品以 D850 第一乐章 117-122 小节为例

例 39

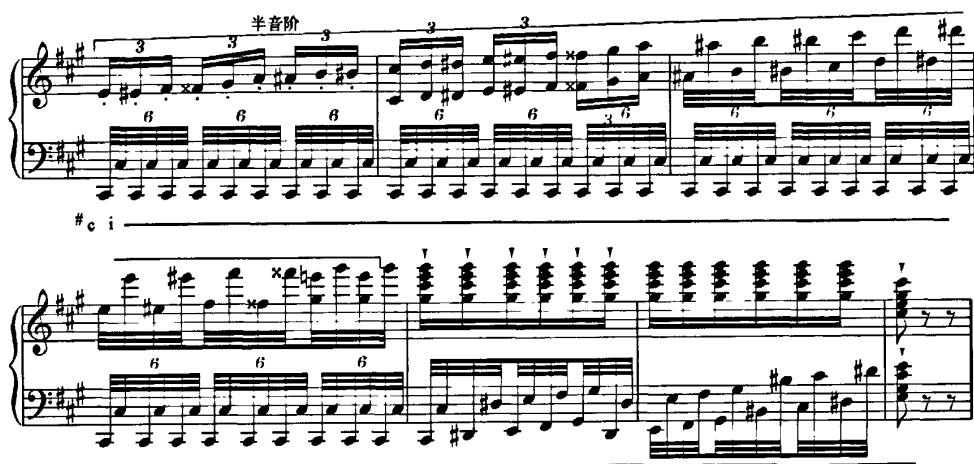




例 39 中主要调性为 $\flat A$ 大调，主要在其主属和弦间交替进行。高声部则主要为 $\flat A$ 大调内的上行或下行的音列，它与前面早期主音到主音的音阶式进行相区别。

晚期作品以 D. 959 第二乐章 116-122 小节为例。

例 40



例 40 中以 $\sharp c$ 小调为主要调性，前四小节为主持续音巩固其调性。高声部则为上行的半音阶构成的线化进行。

第二节 调性布局

调性布局从某种层面上体现了作曲家的风格特点,把握作品的调性布局是对作品分析必不可少的一步。

一、四、五度关系的调性布局

四、五度关系的调性布局是古典和声中常用的调性布局方式。在舒伯特的钢琴奏鸣曲中也得到较为频繁的使用。四、五度关系调性布局主要体现在奏鸣曲式乐章主副部的调性关系上。如 D. 850 第一乐章主副部分别为 D-A 大调五度关系调性布局, D. 568 第一乐章主副部分别为 $\flat E-\flat B$ 的五度关系调性布局。以上所举例子都为最直接的主属五度关系调性布局。在舒伯特钢琴奏鸣曲中并非只有如此直接的使用,还常常使用四、五度关系,但通常副部在主部的属调或下属调的同主音大调或同主音小调。如 D. 784 主部调性为 a 小调,它的属调应为 e 小调,但副部却在 e 小调的同主音大调上发展。如 D. 537 第三乐章主部为 a 小调,副部则为 D 大调,副部调为主部的下属大调。这种调性布局的使用既符合主副部的调性布局,又使其两主题在调式上形成对比,体现了舒伯特既继承了古典和声调性布局,又在此基础上进行了进一步的拓展。

二、三度关系的调性布局

三度关系的调性布局在古典和声中并不常用,因为古典和声属于大小调体系力度性的强功能和声,多为为了建立或巩固某一特定的调性,而三度关系的调性布局则不具备这一功能。三度关系调性布局主要是强调色彩性的对比,但与二度关系调性布局相比又相对要柔和。如例 41

例 41 D. 784 第 137 -153 小节



例 41 由 F 大调进入而后转入小三度关系的 $\flat A$ 大调,最后转入大三度关系的 A 大调,呈现为非对称关系。而 D. 959 第 201-242 小节的 A-F-A 大

调的三度关系调性布局却体现了对称的特点。

三、二度关系的调性布局

二度关系调性布局常常富有戏剧性，且具有强烈的色彩的对比。而该种调性进行在舒伯特的钢琴奏鸣曲中可以说无处不在。如早期作品 D. 568 的展开部（见例 42）

例 42 D. 568 第 73-114 小节



上例中调性布局多为二度关系，分别为 E 大调-D 大调-C 大调- $\flat$ A ($\sharp$ G) 大调-A 大调。这种下行为主的二度关系的布局其紧张度是可想而知的。再如晚期作品 D. 958 的展开部（见例 43）

例 43 D. 958 第 99-124 小节



例 43 为连续的上行大二度调性关系，其紧张度逐渐递增。开始的 $\flat$ A 大调与结束的 D 大调形成了增四度的音程关系，使其紧张度，戏剧性进一步加大。

四、五度关系古典和声的调性布局在舒伯特的作品中运用熟练，主要体现在对结构的控制上。而二度、三度的调性布局主要体现在乐章的各个结构的内部，增强其戏剧性、色彩性的对比，特别是二度关系的调性布局的使用的尤为频繁。

第三节 持续音在作品中的使用

持续音作为一种重要的和声技法,它的使用给乐曲带来独特而具有魅力的效果。这一技法在很多作曲家的作品中都有所体现,但却并未得到理论家,理论研究者的重视。在舒伯特的钢琴奏鸣曲中,这一技法的到充分地体现和运用。持续音的定义:其它声部做各种和声的进行的同时,在低音声部延续或重复的音叫做持续音,其功能是使低声部独立为一个单声部。¹³

主持持续音的作用是为了促进促进主功能的稳定,所以常用于作品的开始、结尾或作品一个部分的结尾。而属持续音主要加强和突出属功能的不稳定性,用以扩展属功能,所以常用于终止之前。持续音的形式可以是单个的音,也可以是音程或和弦。浪漫主义时期持续音的形式有纯五度持续音、功能性持续音等。

一、单音形式的持续音在作品中的使用

单音作为固定低音在低声部中的延续或重复在作品中是较为常见的,特别是古典主义时期,这种持续音的形式屡见不鲜。那么在舒伯特的作品中仍然继承了该方法。如 D. 537 第一乐章 53-62 小节, 见例 44

例 44



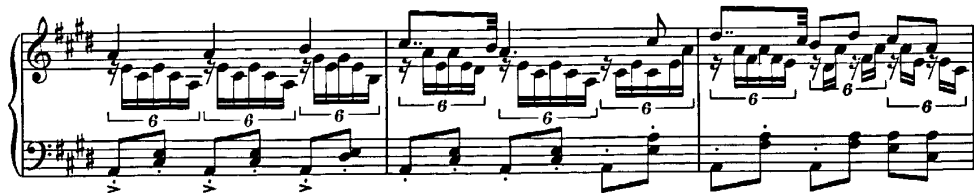
该部分主要调性为 F 大调,低音声部为 F 大调的主持续音,等分型的八分音符组合而成。既巩固了 F 调同时又加强其律动性,断奏的演奏技法为其注入活跃

¹³ 引自《和声学教程》 伊·斯波索宾 人民音乐出版社 2000 年第一版 第 433 页。

的个性。

晚期作品中同样也有以单音形式的持续音的使用,如 D. 960 第二乐章 51-53 小节, 见例 45

例 45



该部分的主要调性为 A 大调,它是把主音与该处和弦内的两个音以八分音符的节奏组合起来,既强调了对主要调性的巩固,同时有形成单音与音程的色彩对比。

二、“八度音程”¹⁴的持续音在作品中的使用

八度音程作为持续音在低音声部持续,不仅有持续音做为一个独立声部的作用,同时它的音程的跨度之大,使乐曲音域得到扩大,音响更为丰富。在舒伯特的作品中也广为使用,如 D. 960 第二乐章 9-13 小节, 见例 46

例 46



上例中主要调性为^bc 小调,低声部的属持续音纵向跨度为两个八度,且在持续的这几小节中始终保持统一的节奏。该种八度音程的持续在该首作品中频繁出现,如 22-25 小节, 26-29 小节。

三、五度持续低音的使用

五度持续音的使用在民族主义的作品中出现频繁,如格里格的作品《民歌》、《哈林》里以长音式的织体或分解式原形织体呈现出来。而五度持续音在舒伯特的作品中的使用,如 D. 845 第三乐章的 92-96 小节见例 47。

¹⁴ 此处的八度不仅仅指单音程的八度,也包含复音程:两个或两个以上的八度。

例 47



该部分在 a 小调上呈现，低声部基本保持着固定的节奏组合，主音与属音的交替使用构成了主属的五度持续音。

小结：在舒伯特的钢琴奏鸣曲中，无论以主、属单个音作为持续音还是以八度音程作为持续音都是非常常见的。而主属的五度持续低音的使用相对较为少见，但这也反映出舒伯特对古典主义时期持续音技法的熟练及对浪漫主义时期持续音技法的尝试、开创。

结语

舒伯特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，但却和他的歌曲创作一样直到他生命的终结。奏鸣曲式在兴盛了两百年后，在贝多芬手中达到了巅峰。进入十九世纪浪漫主义时期，音乐风格开始多变，个人内心体验替代了维也纳乐派崇尚群体性的情感表达，充满幻想和抒情的旋律音调替代了海顿的理性语汇和贝多芬的英雄气质。由于奏鸣曲式表达浪漫主义时期音乐家的思想感情、艺术观和世界观，颇有难度，各种新的体裁便随之大量出现。然而这一时期，舒伯特在继承贝多芬的基础上，迎难而上。舒伯特对贝多芬并没有只是停留在简单的模仿，而是更多地融入了自己的个性。

本文主要从宏观和微观两方面对其作品进行分析：

一、宏观上主要通过对舒伯特钢琴奏鸣曲早、中、晚三个时期的各三首作品以结构原则为基础对其进行归类。

1、乐章数量由早期二、三、四乐章的多样化到四乐章的确立

2、奏鸣套曲乐章间调性呈示数量、调性关系的变化：由早期的两调、三调呈示到两调呈示的确立，调性关系多样化到乐章之间调性的小三度关系的确立

3、曲式安排的变化：（以四乐章的奏鸣套曲为例）：三个时期奏鸣套曲的第一、三乐章曲式安排均保持不变，二、四乐章由曲式安排的多样化到曲式安排的统一化。

上述宏观上变化的三点都体现了舒伯特的钢琴奏鸣曲从风格、特点不确立的摸索阶段到形成有舒伯特式独特个性的成熟、巅峰阶段。

4、从早期到晚期各乐章整体长度整体趋势由短到长，表现出舒伯特奏鸣曲对古典时期的继承而形成相对理性的阶段到无所拘束，不受篇幅限制的写作方式阶段。他那超凡的长度、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。

5、三个时期各乐章基本都保持速度与调性变化的同步性。这一古典主义时期典型的创作特点贯穿了舒伯特钢琴奏鸣曲的整个过程，体现了舒伯特对古典主义

时期创作技法的继承。

二、微观上主要通过对舒伯特钢琴奏鸣曲早、中、晚三个时期的各三首作品主题旋律特征、主题结构、奏鸣曲式结构原则乐章主副部之间的关系、展开部进行了详细地分析、比较。

1、九首作品第一乐章主题旋律的分析中我们可以看出：“器乐旋律声乐+器乐化”逐步走向“器乐旋律声乐化”。

2、主题呈示段主体方向“由‘等长重复型’乐句走向‘不等长延伸型’乐句”。

3、主副部结构的变化：由“段”与“阶段性”相结合到“段”与“段”的结合。

以上三点都体现了对古典主义时期风格特点的继承到逐步走向对浪漫主义风格特点的开创。

4、由于主副部的普遍展开，导致了展开部的相对“静止”和“短小”。舒伯特钢琴奏鸣曲中所体现的普遍展开的音乐发展的观念，在布鲁克纳和马勒的创作中得到了继续，柴科夫斯基的创作中也受到这种方式的影响。

浪漫派和这之后的作曲家大多采用更为宽松的作曲形式创作，使用这种程式化的结构原则来创作越来越少。但奏鸣曲体现了“事物对立矛盾的双方经过冲突达到统一”的“对立统一”法则。这一法则正是古希腊哲学广泛存在于西方思维经验之中的普遍法则，亦是奏鸣曲的哲学基础。¹⁵

舒伯特创作他的奏鸣曲是出于自己无法抑制的创作冲动，并非为了公演。这些作品从根本上具有的一种与个人的亲密性，以及有时不受篇幅限制的写作方式使这些作品具有独特的魅力的。舒伯特的钢琴奏鸣曲在当今音乐生活当中的活跃表现从另一个方面说明了它们所具有的持久的艺术价值。

¹⁵ 引自赵晓生著《传统作曲技法》上海出版社出版 2003年7月第1版 第383页

参考文献

一、相关著作:

- 1、杨儒怀著 《音乐的分析与创作》(上)[M] 人民音乐出版社 2003年9月版
- 2、谢功成著 《曲式学基础教程》[M]人民音乐出版社 1998年1月第1版
- 3、于润洋著 《西方音乐通史》[M] 上海音乐出版社 2002年8月第2版
- 4、钱仁康 钱亦平著 《音乐作品分析教程》[M]上海音乐出版社 2001年5月第1版
- 5、音乐之友社编 《作曲家别 名曲解说 珍藏版——舒伯特》[M] 音乐之友社授权 美乐出版社出版 2002年5月初版发行
- 6、赵晓生著 《钢琴演奏之道》[M]上海音乐出版社 2007年8月第1版
- 7、杨儒怀著 《曲式结构的理论基础论文集》[M]上海音乐学院出版社 2007年4月
- 8、彭志敏著 《音乐分析基础教程》[M]上海音乐出版社 1997年第1版
- 9、张洪岛主编 《欧洲音乐史》[M]人民音乐出版社 1983年10月第1版
- 10、钱仁康著 《欧洲音乐史话》[M]上海音乐出版社 1989年第1版

二、主要相关译著:

- 1、【英】克里斯托弗·H·吉布斯著 《舒伯特传》[M]秦立彦译 广西师范大学出版社 2002年5月第一版
- 2、【德】汉斯·根德·霍曼著 《谈弹舒伯特》[M]陈汪译 上海音乐出版社

三、相关论文:

- 1、周倩:“舒伯特钢琴奏鸣曲 Op. 120》中的多维音乐结构” [J]《黄钟》(武汉音乐学院学报)2005年第4期
- 2、王岚:“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” [J]《星海音乐学院学报》2001年第1期
- 3、约翰·里德(John Reed):“舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感” [J] 王岚译 《钢琴艺术》, 2001年第3期

- 4、颜咏：“舒伯特的最后三首钢琴奏鸣曲” [D]上海音乐学院出版社 2007 年
- 5、杨婷婷：“对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的重新审视” [D]南京师范大学 2004 年

后记

光阴似箭，三年的研究生学习生涯即将结束。首先，我要特别感谢我的导师钱仁平教授，他严谨细致、一丝不苟的作风一直是我工作、学习中的榜样；他循循善诱的教导和不拘一格的思路给予我无尽的启迪；在生活中对我无微不至的关怀和帮助，同时使我懂得了许多待人接物与为人处世的道理。感谢张璟主任在考研期间在学习上对我无私的帮助。感谢博学严谨的彭志敏教授，对他的景仰由来已久。刘永平教授的现代复调课，郑荣达教授的律学课，冯坚老师的计算机音乐课以及汪申申教授的西方音乐史文献研读课都让我受益匪浅。

最后要感谢三年中陪伴在我身边的同学、朋友，感谢他们为我提出的有益的建议和意见，有了他们的支持、鼓励和帮助，我才能充实的度过了三年的学习生活。感谢所有关爱我的亲人在我人生道路上给予的理解、支持和帮助。