

831540

索取号: J605/8.155

密级: 一般

南京师范大学

硕士学位论文



对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的重新审视

作者:	<u>杨婷婷</u>
院系:	<u>音乐学院</u>
指导教师:	<u>司徒璧春 教授</u>
学科专业:	<u>音乐学</u>

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 \flat B 大调 (D.960) 现在被誉为代表了早期浪漫主义音乐的顶峰, 但因其篇幅巨大、深刻的内省性, 以及与贝多芬某些作品的相似性使人们产生了某种忽略和质疑。本文以舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲为研究对象, 从作品规模、作曲家在创作风格和个性上的双重性, 模仿背后的独特性, 以及对古典主义形式的创新性等几个方面, 通过具体的分析阐释, 使得人们从新的层面, 更全面深入地了解这三首作品的艺术价值。

关键词: 舒伯特 最后三首钢琴奏鸣曲 重新审视 艺术特色

Abstract

The last three piano sonatas of Schubert: c minor (D. 958), A major (D. 959), and ^bB major (D. 960) represent the summit of the early romantic music nowadays. But because its enormous scale, deep introspection and the similar to Beethoven's some works, it makes people produce a certain neglect and query. This dissertation regards the last three pianos sonata of Schubert as the research object. Through the concrete analysis of the scale of the works, the dual nature of the style of composing and composer's individual character, the uniqueness in the shade of imitation of Beethoven's works, and the innovation of classical form, it would make people understand the great artistic value of these three works in an overall and profound manner from a new point of view.

Keywords: Schubert The last three piano sonatas Reexamine
Artistry

学位论文独创性声明

本人郑重声明：

- 1、坚持以“求实、创新”的科学精神从事研究工作。
- 2、本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。
- 3、本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。
- 4、本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。
- 5、其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

作者签名：_____

日 期：_____

学位论文使用授权声明

本人完全了解南京师范大学有关保留、使用学位论文的规定，学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名：_____

日 期：_____

对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的重新审视

前言

弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert 1797—1828）出生于维也纳，在同样醉心于艺术的朋友们的帮助下，他通过歌曲和舞曲为自己赢得了名声，而这一形象使后人对这样一位伟大的音乐家造成了许多误解。

误解之一是：一般参考书在他的名字后面往往加上“歌曲之父”的称呼，这严重妨碍了人们对一位杰出的器乐作曲家作出正确的评价。¹在他短暂的31年生涯中，舒伯特留给了后人600多首艺术歌曲，然而，他的9部交响曲、近100首合唱作品，20多首室内乐作品，30多首宗教作品，几部歌剧以及大量钢琴小品，却被后人忽视了。

同样受到冷落的还有他的钢琴奏鸣曲。舒伯特一生总共写作了21首钢琴奏鸣曲，其中包括10首未完成的作品。²由于舒伯特的音乐大多是写给周围的朋友、乐迷或崇拜者们欣赏、演奏的，所以较少有公开演出的机会，知音始终寥寥；再加上十九世纪中期是钢琴协奏曲蓬勃发展的年代，于是这些富有诗意、但并不追求表面效果的作品几乎遭到了冷遇。的确，他的同时代人想不到舒伯特的重要意义，他的一些最重要的作品，不是不为人们所知，就是不为人们正确理解。³德沃夏克在谈到这些奏鸣曲时说：“从全部奏鸣曲来看，我只能说喜欢它们甚至超过了他的钢琴小曲。但遗憾的是，音乐会上从没有人演奏过它们。”直到二十世纪初期或中叶，舒伯特的钢琴奏鸣曲终于在音乐会演出的常备曲目中占有了一席之地，这得感谢奥地利著名钢琴家施纳贝尔（Schnabel, 1882—1951），肯普夫（Kempff, 1895—1991）、布伦德尔（Brendel, 1931— ）和其它一些优秀的诠释

¹ 保罗·亨利朗《西方文明中的音乐》贵州人民出版社 2001 版 780 页

² 舒伯特动笔写过的钢琴奏鸣曲总数应是 23 首，但有两个片段作品（D655 和 D769a）篇幅皆不超过一个呈示部，所以从实践性意义上来说应是 21 首。

³ 《德沃夏克论舒伯特》选自《钱仁康音乐文选》（下册）上海音乐出版社 1997 年版 第 44 页

者，人们越来越深刻地认识到舒伯特音乐中所具备的超凡的、超人的、超前的、超时代的创造精神。

误解之二是：人们往往被他太美丽的旋律所打动而忽视了其深刻的乐思。我们在聆听《鳟鱼》或《野玫瑰》时感受到的舒伯特，只是他的一个侧面。舒伯特的形象迷失在一个感伤主义的气氛中：他有爱但从来不能赢得女孩芳心；他创作的优美音乐除了被忠实的朋友注意之外，一律遭受冷遇；他死的如此之早……当然，舒伯特一生确实受尽了辛酸困苦，但我们仍可以从他的某些作品中看到无比强大的生命力。不为人知的伟大作品不断出现，不仅给人们带来了惊喜，也带来了更大，更深远的影响。舒伯特去世后十年，在舒曼发现了他的《C大调交响曲》（又名《伟大交响曲》）时曾说道：“不熟悉这部交响曲，就根本不了解舒伯特，在这首交响曲中包含的绝不只是一支优美动听的旋律，也绝不只是表达已经被音乐家表现过成千上万次的喜乐和悲哀的情绪……”，¹舒曼的乐评，标志着舒伯特被接受过程中一个阐释的至高点。没有其它作曲家或评论家，像舒曼那样意识到，并尊重和赞扬舒伯特的天才。

误解之三，来自于舒伯特对贝多芬的崇拜。他常常把贝多芬的作品作为自己创作的楷模，他经常借用贝多芬的主题，模仿他的程式，人们往往误以为舒伯特在盲目抄袭贝多芬。舒伯特生不逢时，因为贝多芬已经把奏鸣曲式发展到了尽头，人们总是用贝多芬奏鸣曲式的观点去解释他，对舒伯特钢琴音乐和其它器乐作品的几乎每篇评论都会提到贝多芬。莱比锡的《大众音乐报》就常常这样做，它在1820年第一次评论舒伯特的时候说道：“《a小调钢琴奏鸣曲》（Op.42）的自由和创造性，大概只能拿贝多芬最伟大、最流畅的奏鸣曲来相比”。然而，这篇评论马上警告舒伯特，不要用这位独一无二的天才做自己的榜样：“贝多芬似乎是自成一类的，尤其是在他的中期和晚期，因此不应该选他作为一个绝对榜样，因为任何想如他那样成功的人都必须做他自己。”²。舒伯特的确对贝多芬充满了偶像崇拜的心理，以致在维也纳经常见到贝多芬也不敢上前同他讲话，但是，在这

¹舒曼《论音乐和音乐家》古·扬森译 陈登颐译 音乐出版社 1960年6月第一次印刷 29页

²克里斯托弗·吉布斯《舒伯特传》秦立彦译 广西师范大学出版社 2002年5月第一版 第一次印刷 151-152页

位巨人面前，舒伯特的艺术冲动却从不畏缩。他怀着艺术家的良知，尽量靠近这个偶像，同时也保持着自己的独立性，发展着自己的艺术个性。

目前国内音乐学界对舒伯特的研究，大多集中在他的艺术歌曲研究、艺术歌曲的钢琴伴奏研究以及钢琴小品的研究上。对舒伯特钢琴奏鸣曲，尤其代表着他钢琴作品创作巅峰的最后三首大型钢琴奏鸣曲 c 小调 (D.958)、A 大调(D.959)、和 \flat B 大调 (D.960) 的研究甚少。这些作品因其篇幅巨大、其中情感的骚乱与诗意的安静之独特的融合、以及与贝多芬作品的某些相似性，使人们或多或少地存在着某种程度上的误解。

本文旨在抛开对上述三种误解的基础上，从新的层面重新审视这三首大型钢琴奏鸣曲，针对人们对这三首作品容易产生的误解，展示舒伯特在器乐创作上与艺术歌曲相比毫不逊色的一面，以显示这三首作品在舒伯特钢琴创作领域所达到的颠峰地位以及对浪漫派钢琴奏鸣曲的开创性作用。

文章的第一章为这三首作品的概述以及创作背景的介绍。第二章从 4 个方面来阐述作品的艺术特色：作品冗长背后的倾诉、抒情背后的狂乱、模仿背后的个性以及对古典形式背后的创新。第三章论述舒伯特钢琴音乐审美价值的拓展：一方面是通过比较舒伯特与印象主义风格的音乐在和声色彩性，旋律片段性，从而得出两者的联系，另一方面是从历史的角度，来阐明人们对舒伯特认识的发展以及舒伯特音乐的发展。

第一章 舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲概览

一. 作品概览

舒伯特短暂的一生正好跨越钢琴奏鸣曲最伟大的时期，古典形式在这一题材中的有机统一和表现力达到了顶峰，在贝多芬之后，钢琴音乐似乎无法继续在奏鸣曲的形式上表现出严密的乐思和深刻的社会性主题，任何一位严肃的作曲家都面临着奏鸣曲的挑战；社会生活带来的巨大影响使大部分作曲家放弃了对理性的崇尚以及对重大历史题材的关注，转而将音乐的重心投入到个人情感、主观体验的表现，以及更深层的内心自我寻觅中去。人们倾向于表达和捕捉瞬间的情感，热衷于幻想而不去追求奏鸣曲中的严密逻辑，钢琴奏鸣曲的威望已开始衰微。流行的趣味和对经济效益的重视都对奏鸣曲这种题材产生了抵触。在这种情况下，艺术歌曲领域的创作给予了舒伯特一个浪漫主义感情的新世界，虽然这种感情上的需要和古典奏鸣曲中的种种限制形成了结构与内容上的矛盾，然而这一系列复杂的因素却激发和鼓舞了舒伯特对这一传统音乐体裁进行了创造性的探索，他开始寻求新的艺术语言，表达新的精神情感，从而赋予了钢琴奏鸣曲传统四乐章形式以新的内容和浪漫主义特征。

钢琴奏鸣曲的创作贯穿了舒伯特整个一生的创作生活，并在其中展现了舒伯特多方面的个性。在他早期的钢琴奏鸣曲中，虽然有许多旋律宽广流畅、极富抒情性的动人乐章，但似乎受到漫无边际、飘逸四散的思绪所支配，显得松散冗长，对此，他在晚期的钢琴奏鸣曲中做了很大的修正。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 \flat B 大调 (D.960)。这三部作品，达到了空前的规模，具有亲切，真诚的音调和巨大的艺术力量，既充满了浪漫主义的激情，又不失古典主义的戏剧性和连续性的发展。抒情的旋律风格同宏大的构思、严谨的曲式逻辑、美仑美奂的调性布局以及和声细节的色彩变化都更加融为一体，使其

钢琴奏鸣曲的创作走向了巅峰。

尽管一个作曲家的创作实践本身是连贯的，不能拦腰截断，但从内容到手法还是存在着一个渐变过程的，总的说来，舒伯特钢琴奏鸣曲风格的演变过程是从早期的歌唱性、抒情性逐渐演变到晚期的英雄性、戏剧性。本文论述的在这三部奏鸣曲，象征着舒伯特创作的一个新的阶段，就像跨出樊篱往前推进而达到了一个完全自主的领域。舒曼认为，这三首奏鸣曲很明显的放弃了音响和技巧的炫耀，迥异于以往所作之奏鸣曲。熟悉钢琴华丽音效的舒伯特似乎因洞悉死亡的接近而更专注于对复杂内心世界进行描述。¹

《c 小调奏鸣曲》(D.958) 在贝多芬死后的第一年内完成。整个作品的创作风格以及结构带有贝多芬的痕迹，比如强有力的紧张感，鼓动人心的力量与宏大的结构等。其主题运用与结构细节就象对这位永恒大师的缅怀，全曲始终贯穿着英雄式的壮丽，与世人所熟悉的舒伯特大相径庭。

第一乐章：快板	c 小调	奏鸣曲式
第二乐章：慢板	bA 大调	歌谣三段体
第三乐章：快板	bE 大调	小步舞曲
第四乐章：快板	c 小调	回旋曲

《A 大调奏鸣曲》(D.959) 这是这最后三首重篇幅最长、规模最大、风格也最华丽的一首。第一乐章结构复杂，各主题副题交错进行，在结尾完全合一；第二乐章为歌谣式的独白，孤独的主题在冷清的琴音里游走；第三乐章借活泼的语言道尽感伤、虚无以其与对生命的嘲讽；第四乐章一切愁苦烟消云散，充满青春的朝气和昂扬的精神。

第一乐章 快板	A 大调	奏鸣曲式
第二乐章 小行板	#c 小调	三段体
第三乐章 活泼的快板	A 大调	谐谑曲
第四乐章 小快板	A 大调	回旋曲

¹舒曼 《论音乐和音乐家》 古·扬森译 陈登颐译 音乐出版社 1960年6月第一次印刷 28页

《 \flat B 大调奏鸣曲》(D.960) 这是舒伯特自贝多芬之后最完美的奏鸣曲，且是舒伯特钢琴曲之冠。它的祥和宁静，切肤痛楚，仿佛是舒伯特向尘世的告别。乐曲虽遵循古典机构，但其表现出的自由度与主题动机的巧妙安排显示出舒伯特已突破外在的拘束而尽显大师之尊。

第一乐章 中板	\flat B 大调	奏鸣曲式
第二乐章 行板	\sharp c 小调	三段体
第三乐章 优美活泼的快板	\flat B 大调	谐谑曲
第四乐章 不太急的快板	\flat B 大调	不规则的奏鸣曲式

二. 创作背景

舒伯特的横空出世既是他个人的偶然现象，更是历史发展到 18、19 两世纪之交的必然。舒伯特生活的主要时代，正是 19 世纪初封建复辟时代，统治维也纳的是文化上的专制，政治上的高压，一片白色恐怖，给社会留下的是满目创痍，经济萧条。此时，法国大革命精神的影响已悄然逝去。从整个社会总体来看，自由，平等，博爱，理性的王国已经不再吸引这一代年轻人了，取而代之的是对现实的不满，对美好未来的幻想。德奥知识分子也产生了分化，有些作家，艺术家因为在现实社会中找不到实现自我的途径和希望，有沉重的压抑感，于是就转向古代，到古代题材中寻找慰藉，抒发人生惆怅。有的则仍然对资产阶级革命时期的理想进行讴歌。还有一类虽然对现实失望，却并不颓唐，而是面对现实，幻想未来的美景，但又看不清前景，便常到梦幻，自然中寻求精神寄托，给浪漫主义艺术增添了积极因素，舒伯特就属于这类艺术家。

1828 年，舒伯特似乎进入了一个创作的高峰期，在连续几个月的时间里，舒伯特始终保持着一种乐思泉涌，紧张而又畅快的创作热情，最让人不可思议的是，这些作品虽然是在极短的时间内创作而成的，但确是深思熟虑的且达到最高艺术境界的完美作品。岁月凝聚在这几个月中，他生命的这一最后时代对他来说是经验最丰富的时代，它使舒伯特把握住了自己天才的本质。在这一年，他创作了二十首艺术歌曲、三首四手联弹的钢琴作品，一首弦乐五重奏(C 大调, D. 956)、一首钢琴三重奏、四首较大型的宗教音乐、弥撒及清唱剧各一部、一首未完成的

歌剧，一首交响曲的草稿（编号为 D.936A，D 大调），以及本文要论述的这三首大型钢琴奏鸣曲。从表面上看，人们似乎无法把这样一位创作精力旺盛的作曲家¹和一位病入膏肓的病人联系起来。然而，这却是事实，舒伯特生命中的转折点发生于 1822 年夏末，此时他染上了梅毒，这种在当时相当于现今艾滋病的疾病。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，所以在这一疾病不断吞噬着舒伯特健康的同时，也很大程度上影响着他的创作思想。

舒伯特在最后的三首钢琴奏鸣曲上标的时间是 1828 年 9 月，但现存的草稿表明，它们的构思期包括整个夏天或更长时间。他把它们标成一组，并打算题献给胡梅尔——一位在聆听舒伯特艺术歌曲演唱时流泪的钢琴家。（但出版发行时，由于胡梅尔已去世，出版社特别将此作品呈献给崇敬舒伯特的作曲家舒曼）。这一阶段，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，这些全都是梅毒第二阶段发病的征兆。舒伯特不得不取消许多社交活动。在一封写给他朋友奥波德·库贝尔维则的信中，我们可以瞥见舒伯特的内心世界：“一句话，我觉得自己是世界上最不幸、最悲惨的人了。想想这样一个人吧，他的健康已经再不会好转，他对此已经完全绝望，这使局面更加恶化，而不是改善；……他最灿烂的希望已经破灭，爱和有的快乐最多只能给他带来痛苦，他对一切美好事物的热情几乎就要消失。我问你，难道他还不算悲惨，不幸吗？”¹

这三部钢琴奏鸣曲就是在这样的情况下诞生的。

第二章 对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲艺术特色的重新审视

一. 冗长背后的倾诉

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

¹ [英] 克里斯托弗·吉布斯 《舒伯特传》秦立彦译 广西师范大学出版社 2002 年 5 月第一版 第一次印刷 119 页

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。试将其中的最后一首《^bB 大调奏鸣曲》（D.960）与海顿、莫扎特以及贝多芬的最后一首钢琴奏鸣曲作一比较：

表 1.

乐曲 \ 小节数	第一乐章	第二乐章	第三乐章	末乐章
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 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

从表中我们可以看出,舒伯特奏鸣曲的规模大大地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》（D.958）的末乐章更是长达 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。另一例来自《A 大调奏鸣曲》D.959 的回旋曲终曲,日本音乐学者寺西春雄在评论时曾说:“主题反复几乎没有变样,况且在进入尾奏前,还有几处缺乏沈思的休止符,以致越发觉得复杂冗长。既然篇幅那么大,在前三乐章处理的相当好的情况下,如果此回旋曲能够较为简洁的话,相信会使此奏鸣曲更受欢迎。”²

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,没有一种安全感。贝多芬这位古典风格大师总是告诉听者音乐的走向,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,这就是何以他在音乐中不厌其烦

¹戴维·杜巴尔《键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录》顾连理译 百家出版社 2001年11月第一版 第一次印刷 76页

²李哲洋主编《最新名曲解说全集》全音乐出版社1972年出版 143页

地远溯因果、反复夸诩的原因。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，对生活的眷恋以及对后世欣赏其作品者的爱意，他的大篇幅作品就象和听众一起作长途旅行，舒伯特的焦虑和恐惧在音乐中展露无遗。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、敞开心扉地听。”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。”¹ 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通了整个浪漫主义时期最主要的风格特点。在舒伯特的钢琴奏鸣曲里，也随处能够听到可与他艺术歌曲媲美的抒情旋律，最具代表性的是他 1819 年创作的早期作品《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.120) 第一乐章，完全是一首抒情女高音的独唱。歌唱、抒情似乎是舒伯特的本能，他像其他浪漫主义者一样，使抒情的形象大大地个性化，注入了细腻的心理描写。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：

1 约瑟夫·霍洛维茨 《阿劳谈艺录》顾连理 译 人民音乐出版社 2001 年 6 月 第二次印刷 133 页

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：

The image shows a musical score for the second movement of Schubert's Piano Sonata in A major, Op. 107. The score is in 3/4 time and marked 'Andantino'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 1 and ends at measure 18. The second system starts at measure 19 and ends at measure 28. The third system starts at measure 29 and ends at measure 32. The key signature changes from F# minor to A major at measure 19. Dynamics include *p*, *fp*, and *pp*. Fingerings and articulations are indicated throughout. The word 'A大调' is written below the score at measure 19, and 'simile' is written below the score at measure 30.

舒伯特似乎有一个奇妙的能力，让大调听起来更绝望（19小节），同样的旋律在八度上重复了一次（33小节—68小节）。接着，主题的旋律消失在右手一段单独的全音阶进行中，左手从开始一直延续了68小节的固定摇摆音型也消失了，留下了4小节的空白，情绪越发紧迫起来，右手从缓慢的十六分音符变成了三连音，左手以一个七和弦重新进入，2小节之后，十六分音符的三连音又变成了三十二分音符。（见谱例2）

谱例 2 《A 大调钢琴奏鸣曲》(D.959) 第二乐章 小行板 73—79 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了这场更加阴森、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。

谱例 3 《A 大调钢琴奏鸣曲》(D.959) 第二乐章 小行板 101—123 小节

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高峰时，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，一扫往日永远亲切温和的抒情歌王形象。

同样的对比出现在他的最后一部钢琴奏鸣曲《 \flat B 大调奏鸣曲》D.960 的开始段落中，这首作品以其独特的个性魅力登上舒伯特最具才华的珍品之列。第一乐章呈示部主题性格沉静，优雅如歌，但在主题结束的第八小节处，却出人意料地在 \flat B 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（ \flat G），在而后的第九小节才解决到了属音 F 上。这个标明用极弱的力度演奏的阴森的颤音像是一个在正常进行中闯入的不祥因素或阴影，抒情的倾诉被它突然打断了，他虽伴随着主题的每一次出现，但又是游离于主题之外的，像一个迷人的诱惑或者危险，使人感受到一种内心的惊慌和暗藏着的戏剧性。舒伯特珍视的身体健康，

他一直忍受着的病痛，最终变成了生与死的较量，一种令人不安的狂暴力量，打断了他的抒情诗般的生活。

谱例 4. 《 $\flat B$ 大调奏鸣曲》D.960 第一乐章 中板 1—10 小节：

在音乐背后，我们看到了一个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。”¹ 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！”² 他性格上，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里的作品通常是并肩出现的，这不能说是一种偶然的现象。”³

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。⁴ 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

¹ 米歇尔·奥纳凯 《舒伯特传——椴木之歌》刘健宏 管筱明 译 湖南文艺出版社 2000 年 10 月第一版 第一次印刷 176 页

² 致约瑟夫·冯·施鲍恩的信，1825 年 7 月 21 日于林兹，见奥托·恩立希·多伊迟《舒伯特：传记文献》第二卷，第一册，第 262 页

³ 格奥尔格·克内普勒《19 世纪音乐史》王绍仁 译 人民音乐出版社 2002 年 4 月第一次印刷 443 页

⁴ 克里斯托弗·古布斯 《舒伯特传》秦立彦 译 广西师范大学出版社 2002 年 5 月第一版 第一次印刷 98 页

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、纵乐的阴暗面。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。这是一个无所作为的时代中，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，贝多芬是英雄精神的显赫歌手，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，在他的心目中，这位古典主义大师高踞于奥林匹克高峰之上，他对贝多芬是那样的尊崇，以致在维也纳常常看到他，也不敢跟他讲话。贝多芬的逝世，使他在心灵深处受到了极大的震动，这令他沮丧，令他恐惧，也给了他灵感。贝多芬是找到了通向古典主义最后境界的音乐家，并且从美的境界进入到了崇高的境界，在这个领域中像“趣味”这样的尺度已经无效了，因为伦理的意志力已经凌驾于他的感情和情绪的气氛之上了，贝多芬就这样创造了自己的英雄风格。在这首《c 小调奏鸣曲》中可以看出，舒伯特被贝多芬那强有力的紧张感，动人的力所震撼，在音乐的表面设计上，表现出了一种新的严肃态度、主观性、严厉

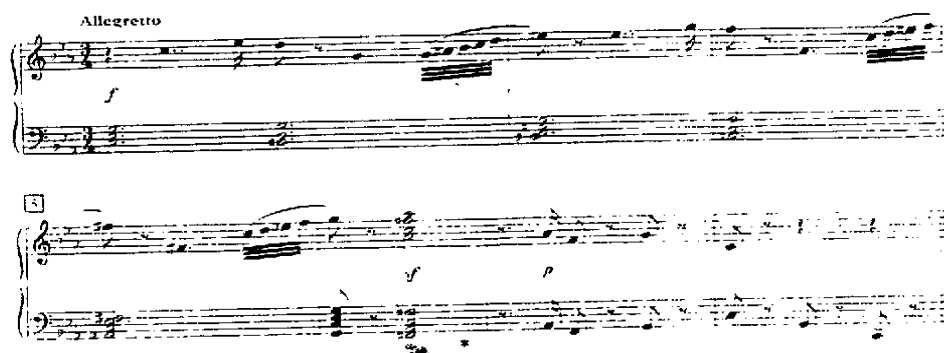
的自我审视，于其说贝多芬崇高的音乐美学震慑了舒伯特，不如说是他的意志力感动了舒伯特，这些都超越了温馨的“舒伯特之夜”的快乐原则。贝多芬向他显示，音乐可以超越优美进入崇高。晚年的舒伯特，改变了在此之前过分依赖于自然泉涌而出的直观即兴的乐念，开始深入研究贝多芬的若干作品，并专门研究了古典乐派的奏鸣曲做法。在舒伯特的很多作品中，我们都可以看到贝多芬的影子，甚至有些段落惊人的相似，比如这首《c小调奏鸣曲》第一乐章的开始部分，有人认为这有模仿抄袭的嫌疑，然而下文即将向你展开一幅新的画面，由此说明舒伯特在靠近他偶像的同时又是如何保持自己的独创性的。

《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：

谱例 5.

贝多芬《c小调32首变奏曲》主题1—8小节：



The image shows a musical score for the first 8 measures of the theme from Beethoven's Op. 32, No. 1 in c minor. The score is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. It shows the piano and bass staves with dynamic markings like 'f' and 'p'. The first measure starts with a forte (f) dynamic, and the piece ends with a piano (p) dynamic. A box around the first measure indicates the starting point of the theme.

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。

谱例 6. 舒伯特《c 小调奏鸣曲》第一乐章 快板 1-20 小节

The image shows a musical score for Schubert's Sonata in C minor, Op. 10, No. 3, first movement, measures 1-20. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features a piano introduction with a strong bass line in the left hand and a more active melody in the right hand. The score is divided into four systems, each with a measure number in a box (1, 5, 9, 13). Dynamics include 'f' and 'ff'.

舒伯特的主题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。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个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。

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，音乐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，紧张感越发地增强了，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 $\flat A$ 带领着一个跨越了四个八度的下行音阶像一阵狂野的旋风般打破了主题原有的节奏型，并且立即使原有的 *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。（见谱例 7）

谱例 7. 《c 小调奏鸣曲》第一乐章 快板 副部主题 39—53 小节 *c*

发展部的大胆创新更是惊人，在第 119 小节，在右手分解和弦的衬托下，左手引入一个新的主题，它在低声部以半音级进的形式好似蠕动般持续着，时而又跳至高声部，从 142 小节起，伴随着右手十六分音符的半音下行音阶，主

题在这里显得阴森模糊，力度逐渐减至 *ppp*，在右手不息上下行半音阶的盘旋中，左手突然出现了呈示部第一主题的节奏型（152—159 小节）。这个段落显示了舒伯特最为大胆的创新。（见谱例 8）

谱例 8. 《c 小调奏鸣曲》第一乐章 快板 发展部主题 140--159 小节

The musical score consists of seven systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 140, 143, 146, 149, 152, 155, and 158. The right-hand part features a continuous chromatic scale in the upper register, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment with various patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings include *pp* at measure 140, *ppp* at measure 146, *ppp legato* at measure 149, *cresc.* at measure 152, and *pp* at measure 155. The piece concludes with a final chord in measure 159.

由此，我们可以看出舒伯特在模仿贝多芬的主题的同时，也鲜明的打上了自己的标志。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。”¹ 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。舒伯特那份幻想的特质和大胆的转调,表情丰富的和声甚至在某种程度上超越了贝多芬。我们在这里既看到了贝多芬对舒伯特的威慑,又看到了贝多芬对他的鼓舞,舒伯特敢于跟随这位巨人的脚步,步入令人目眩的高峰,又安然返回,呈现给世人属于他自己个性的作品。

四. 古典形式背后的创新

1. 与艺术歌曲的联系

舒伯特的艺术歌曲在他的创作中起着主导作用，因此他的钢琴作品也深受其艺术歌曲的影响。这首先表现在旋律的声乐性上，例如《A 大调奏鸣曲》(D.959) 的第四乐章（见谱例 7），以及《^bB 大调奏鸣曲》(D.960) 的第一乐章。（见谱例 4）

谱例 9. 《A 大调奏鸣曲》(D.959) 的第四乐章 小快板 1—16 小节



¹ Alfred Brendel 《Schubert's Last Sonatas》 in Music Sounded Out(New York:Farrar Straus Giroux.1991) P.138



这种声乐化的钢琴旋律从中庸的速度、不大不小的音程、折中的调性以及呼吸起伏的长度等特点看来，都与艺术歌曲相近。它与贝多芬典型具有器乐性特点的旋律明显不同，贝多芬的主题往往建立在一个动机上，而舒伯特的主题经常是一条长长的赋予歌唱性旋律线。然而，这与声乐性很强的莫扎特的钢琴旋律相比，也是有很大的区别的。莫扎特的旋律多半受歌剧的影响，无论在其钢琴协奏曲中还是独奏曲中，旋律都淋漓尽致地表现剧中性格迥异的人物形象，细致入微地刻画各种人物的心理状态，而舒伯特的钢琴音乐旋律则受艺术歌曲的影响，纯粹是个人的抒怀，内心的表白。

此外，在舒伯特的艺术歌曲中，钢琴伴奏的地位被提升到了前所未有的高度，他笔下的钢琴伴奏不仅是单纯的和声性辅助，对旋律起到衬托作用，而且是创造特定意境的有力手段，它们烘托了气氛与情绪，使伴奏变“写景”为“写意”。在舒伯特的钢琴作品中，也运用了大量艺术歌曲钢琴伴奏的语汇，从而丰富了音乐的表现力。

舒伯特钢琴音乐与艺术歌曲的关系，除了在旋律的声乐性特点以及钢琴伴奏语汇运用上有许多相近之处外，更为重要的是，钢琴音乐的情感内容以及主题形象都与艺术歌曲有关，比如歌词中常见的对大自然的热爱、对命运的忧伤、对爱情的渴望以及个人漂泊流浪的孤独感等。

下面就通过《c小调奏鸣曲》(D.958)第一乐章发展部的主题与《冬之旅》声乐套曲来说明此种联系：

谱例 10 《c小调奏鸣曲》(D.958) 第一乐章发展部 119—121 小节

♯8

121

谱例 11 《凝结》 1—7 小节 (选自<冬之旅>声乐套曲第 4 首)

Ziemlich schnell. (相当快)

Ich
32

谱例 12 《菩提树》 3—6 小节 (选自<冬之旅>声乐套曲第 5 首)

Mäßig. 中板

pp
cresc.
fp

声乐套曲《冬之旅》是根据奥地利诗人威廉·缪勒的同名组诗谱写而成的，它创作于 1827 年，也就是创作这三首大型钢琴奏鸣曲的前一年。全套曲由 24 首相互联系的歌曲组成，在这部充满了血和泪的作品中，舒伯特倾注了自己全部的情感。整部套曲富有强烈的哲理性，漫长的冬日象征着苦难无边的人生，死亡始终没有降临，象征着人们必须在黑暗中继续徘徊，挣扎而得不到解脱，而这也恰恰正是舒伯特当时自身的心理，疾病正吞噬着这位作曲家的生命，他的家庭从来没有全力支持过他对音乐的追求，他在相当一段长的时间里，没有自己固定的居所，他总是暂住在这个朋友或那个朋友的家，缪勒这部作品中流浪汉的形象使舒伯特的内心产生了强大的共鸣和感触，所以他开始谱曲叙述这个濒临绝望、失望心碎、狂暴麻木的磨坊工人在冰天雪地里饮尽寒夜北风的滋味。死亡的阴影在他脑中愈加明显，一个在寂寞旅行的流浪汉，不断进入幻觉的绝望心境，最后跟随了神秘老人的死亡号召，这一切都显出了舒伯特的悲抑哀愁、绝望凄然。

在《凝结》这首歌曲中，主人公回忆同心爱的人携手一起游过的青草地，如今他已经找不到那个地方了，那里的青草已经枯萎，鲜花也早已凋谢了，凝结在心里的只有爱人的幻影了。在《菩提树》这首歌曲中，主人公回忆幼年时曾在井旁的菩提树下做过不少美好的梦，而今他在凛冽的寒风中紧闭双眼向前迈着艰难的步伐时，似乎又听到了那棵菩提树的沙沙声，好似呼唤他回到它的身边。

我们看到《c 小调奏鸣曲》(D.958) 第一乐章发展部的主题同《凝结》的开始部分，以及《菩提树》的风声动机非常相似。这个神秘的音调仿佛飘荡在空旷的无人之地，仿佛一个人在荒野中孤独的前行，寻找着自己。这个音调从 D 大调一路经过 \flat A 大调、 \flat D 大调，最后到达 c 小调，也就是此奏鸣曲的主调，仿佛一路在摸索中寻找，右手从 142 小节开始的来回的上下行半音阶盘旋，更增加了这种寻找的艰难程度，仿佛前行中风雪迷蒙了流浪者的双眼，左手半音进行仿佛天边神明的召唤，让人倍感阴森孤独。这种情绪和《冬之旅》中的情绪相呼应着，可以说舒伯特在这首奏鸣曲中再一次刻画了一个流浪者的形象，而这迷失寻找的形象不是他人，正是舒伯特自己。(见谱例 8.)

舒伯特的艺术歌曲使诗变成了音乐，在这里我们看到了他使钢琴音乐又变成

了诗。

除了在音调，情绪上舒伯特受到了艺术歌曲的影响外，在奏鸣曲的结构中，舒伯特也大胆引用了歌曲创作的 A.B.A 形式，如《 \flat B 大调奏鸣曲》(D.960) 的第一乐章的呈示部的主部主题就是极为典型的一个例子。他的主题篇幅很大，句子很长，成为独立的一部分，有头有尾，在主题动机中就已经包含了让他展开、发展和再现的因素。主部主题仿佛一首抒情歌曲，A 段建立在 \flat B 大调上，B 段建立在 \flat G 大调上，在第 34 小节处，渐渐发展至此段的高潮，接着又回到主部主题 A。这是舒伯特一个特有的创作思路，其主题起于一点，形成高潮，再回到起点，形成终止。这在古典主义的创作中是很少见的。在古典主义的创作手法中，主题建立往往非常集中，最典型的例子是贝多芬第五交响曲，整个交响曲表现的就是主题核心的 4 个音符。此外，一般古典主义的开始主题或动机很少有终止和解决，总是给人一种悬念，等待结尾，只有在乐章和段落结尾处才有终止。例如贝多芬的钢琴奏鸣曲《黎明》，主题动机意志停留在属音上，没有终止和解决并不停的发展下去。

这种在器乐曲中运用声乐元素的创作手法后来成为浪漫主义钢琴音乐创作的一大特点，可以说是舒伯特开创了这一手法，并且使这两种因素达到恰倒好处的平衡。

2. 和声、调性上的创新

总的说来，舒伯特的和声语言是建立在古典风格大小调功能语言的基础之上的，但这并不意味着舒伯特在此方面无所创新，相反，正如德国音乐家、理论家里曼 (Hugo Riemann, 1849—1919) 所断言的那样，舒伯特以其和声、调式、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，在这一方面，没有人能超过舒伯特。¹ 纯粹的古典和声原则是难以满足舒伯特情感表现需要的，所以舒伯特在保持调性和声系统不崩溃的情况下尽可能地去扩大和声语汇，拓展调式调性，以增强和声表现力。在他笔下的和声语言以及调性的运

¹ 《德沃夏克论舒伯特》，《选自钱仁康音乐文选》(下册) 上海音乐出版社 1997 年版 第 44 页

用不再是死板的公式，而展现出变幻无穷的色彩。

首先我们来看在《 $\flat B$ 大调奏鸣曲》(D.960) 的第一乐章中这样一个转调的例子：

谱例 13. 《 $\flat B$ 大调奏鸣曲》(D.960) 的第一乐章 44—48 小节



音乐从 $\flat B$ 大调通过属七和弦和一系列的减七和弦转到了 $\sharp f$ 小调，舒伯特的转调总是有一个合理的准备过程，不像贝多芬经常通过一个和弦就突然转调，但是，尽管有所准备，舒伯特的转调也会使大家出乎意料，本来是属七和弦，应该转到 F 大调上，然而，通过减七却转到了 $\sharp f$ 小调上， $\flat B$ 大调和 $\sharp f$ 小调之间找不到任何联系。在当时，所有的教师都说舒伯特不能学作曲，转调太随便，太放肆了。在今天，用减七和弦转调不算什么，在浪漫主义后期它已可作为中介转到任何别的调上，但是在古典主义和浪漫主义交汇的那个时代，用减七和弦转调是一个轰动。在音乐转到副部的 $\sharp f$ 小调之后，又继续再转到 A 大调、 b 小调、A 大调、 b 小调、A 大调、 d 小调、 $\flat B$ 大调，这在古典主义时期是绝对不允许的。按常规，古典主义的呈示部就应分两个部分，主部和副部就是主调和属调的关系，而舒伯特的呈示部有三个部分，且在中段进行了一系列的转调最后才又回到属调 F 大调上，可以说他开创了崭新的奏鸣曲的创作模式。这种 3 个主题的呈示部在后来布鲁克纳的交响曲中也能看到。

下面我们再通过分析舒伯特对此部作品呈示部和再现部的调性安排，来说明舒伯特对古典主义的突破和创新：

表 2

呈示部			发展部			再现部		
第1主题	第2主题	第3主题				第1主题	第2主题	第3主题
$\flat B$ 大调	$\sharp f$ 小调	F 大调				B 大调	b 小调	$\flat B$ 大调

作为呈示部和再现部第一部分到第二部分的调性, $\flat B$ 大调 — $\sharp f$ 小调, $\flat B$ 大调 — b 小调, 都是相隔甚远的两个调性, 也就是它们之间并没有紧密的调性关联。乍看之下, 舒伯特如此安排, 似乎有违常理。然而当我们仔细研究第二主题和第三主题的调性时, 便会发现舒伯特这样安排是有其道理的。第二主题和第三主题的调性 $\sharp f$ 小调 — F 大调, b 小调 — $\flat B$ 大调, 调性虽然不相近, 但它们都有一个共同的特性, 就是主音之间相差半音, 也即小二度关系。由表 2 我们可以看出, 舒伯特并不想使他的音乐如古典时期那般直截了当的从主调移到属调, 而是采取了迂回的路线, 使属调并不预期而至, 用与属音相差半音的调性作中介, 造成一种不协和的紧张状态, 使这种充满张力的关系意志延续到进入第三部分的属调主题才舒缓, 这是一种舒伯特所惯用的创作手法, 在他的艺术歌曲中, 也经常用到, 带有一种美好的幻想世界被残忍的现实所干扰的象征意义。

第三章 舒伯特钢琴音乐审美价值的拓展

一. 舒伯特与印象主义

1. 和声色彩性

人们往往过多的关注到舒伯特对浪漫主义时期的开创性影响, 他以其自然的, 发自内心的情感流露, 成为浪漫主义学派的第一人。他的钢琴小品深深影响了浪漫主义的作曲家。不仅如此, 舒伯特音乐中的色彩性与印象主义也有着不可忽视的联系。

赵晓生曾在谈论舒伯特时说道: “舒伯特注重不断变化着的敏锐色调, 这一点和德彪西有些类似。”只是德彪西更注重外界的光线, 是自己看到以后的感受, 他能把水上的波光, 天空里的云彩, 雨中的花园, 透过树叶的阳光等, 全部转变为音乐的表现。而舒伯特在音乐色彩上的变化完全是他内心的感受, 与外界没有关系, 他的颜色是外界所看不见的, 是心绪的色调变化, 所以显得更加深沉、内在、捉摸不透。《c 小调奏鸣曲》第一乐章发展部就是一个例子。(可参见谱例 8) 左手的主题动机从 $\flat d$ 小调到 c 小调再到 g 小调, 都是相同的音型, 然而每

句都涂上了不同的色彩。在右手下行半音阶的衬托下，一切似乎又变的模糊不清，整个乐段就象一幅印象主义的画，神秘而模糊，色彩不断在变化之中，忽明忽暗，闪烁不定。

2. 旋律片段性

在印象主义音乐中，我们可以看到许多不同的音乐碎片，在舒伯特的音乐中也可以发现这种块状的旋律片段。“在他心目中，人生只是一连串情绪的波动，一连串的形象，”¹这种特点在他同时代的作曲家中是很少见的“他的基本乐思或是延伸的旋律，或是变化和自由地扩散的旋律片段”²他的音乐若有所思、欲言又止，一句话还没说完，另一句话已前来覆盖，一条条旋律线上升、下落、消失。例如：在 $\flat B$ 大调奏鸣曲的呈示部中，共有5个主题（主部2个，副部3个），每个主题都是独立的旋律片段。在印象主义音乐中，意境也常常是一个个碎片，我们很难在其中找出彼此相联系的旋律片段。所以，尽管印象主义的音乐创作是以反浪漫主义的姿态而引人注目的，但在研究了其艺术思想和音乐风格后，我们可以看到它们仍有浪漫主义的某些技法特征，因而被认为是浪漫主义的延续。³

可见，舒伯特在和声色彩性和旋律片段性上的独特创作个性，无疑给后来的印象派作曲家们带来了一些灵感与启示。

二. 对舒伯特认识的发展

1828年舒伯特去世之后，无论是听觉世界的舒伯特，还是认知世界的舒伯特，经过一百多年的沉淀，只有局部的形象，没有整体的评价。“舒伯特”这个词的意义在不断演变，这不光是因为人们对已有作品进行了正常的重新估量，还因为作品本身及其环境在不断变化。

19世纪初，德奥音乐界虽对他的才能略有所闻，但那时的维也纳正被罗西尼歌剧和帕格尼尼小提琴音乐会的光环所笼罩，对贝多芬都仅仅是一种心理或礼仪上的尊重，而舒伯特在生前并未获得真正的关注。

¹《保尔·朗陶尔米——舒伯特与贝多芬的比较研究》傅雷家书 1984年版 三联书店

²杰拉尔德·亚伯拉罕《简明牛津音乐史》上海音乐出版社 1999年12月第一次印刷 704页

³沈旋 谷义娟 陶辛《西方音乐史简编》上海音乐出版社 328页

20 世纪初，在狭隘的地方性浪漫精神影响下，常常出现从舒伯特的歌曲和交响曲中摘取旋律编成小歌剧的现象，人们往往盛赞他写旋律的才能，把他描绘成天真的比德迈式¹人物。

舒伯特在欧洲的通俗形象，在 1986 年弗利兹·雷纳（Fritz Lehner）导演的德国电影《我的热泪》（*Mit meinen heissen Tranen*）中再次得到了强烈的表达。舒伯特音乐的亲切形性似乎更加深了这种形象，然而不管他的音乐放在舞台上或者屏幕上时是多么地面目全非，从他艺术中得到的真实的光环与价值，无疑超越了小歌剧或电影中讲述的陈腐的生平故事。

20 世纪 20 年代，舒伯特研究的德国大学者奥托·恩立希·多伊迟（Otto Erich Deutsch 1883—1967）对他的音乐作品进行了全新的编目和校订，出版了舒伯特最重要的两部杰出研究专著：《舒伯特：传记文献》（*Schubert: A documentary Biography*）、《舒伯特：友人回忆录》（*Schubert: Memories by his friends*），这些文献用资料汇总的方式，按历史顺序把舒伯特的生活经历，作品清单完整的展示在了世人面前。舒伯特的全部作品在 1885-1997 年间也陆续出版了，共有四十巨册。如今我们终于可以鸟瞰他创作活动的全貌了，他的创作几乎接触到了音乐的一切领域。可是，人们还远远没有挖掘尽舒伯特本人的真实性格和作品中的深意。舒伯特的音乐在情感和种类上的丰富性，以及文献资料的缺乏，以及关于他性格双重性的描述，使得他的形象在今天变得难以捉摸，琐碎多面。这种形象的可塑性让我们注意到，变化的看法总是反映着变化的时代的，到了 20 世纪末，经过两次世界大战的浩劫，一个更复杂的舒伯特，如今更能代表人们的心理，这也是为什么现在他的最后三首奏鸣曲、晚期室内乐以及声乐套曲，在今天地位是地位最高的原因。当代著名钢琴家布伦德尔在谈到舒伯特的奏鸣曲时曾经说道：“我听他的作品时有一种小孩子在森林里迷路，听任无法控制的种种力量摆布的感觉。犹如我们今天生活于其中的世界，周围全是些不容易解决或根本无法解决的问题，要多悲观有多悲观。这些乐曲中提出的质问和凄凉的转调似乎同现在这个时代密切相关。”²

¹ 19 世纪时期早期或中期，思想肤浅艺术平庸，审美趣味迎合市民的一种媚俗的艺术风格。

² 戴维·杜巴耳《键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录》顾连理译 百花出版社 2001 年 11 月第一版 第一次印刷 76 页

结语

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。它们回复了四乐章的形式，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真论，从某种意义上讲，最后三首奏鸣曲是对已故大师的献礼。在与贝多芬的作品的对照中，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。

舒伯特晚期的一些作品在他在世时已经让听众费解了，他所使用的和弦转换出人意料，完全置古典主调和声系统于度外。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。我们由浪漫派大作曲家舒曼写于1829年11月的一封信里，可稍稍窥探到当时的人对舒伯特作品的困惑迷茫，舒曼在演奏一首舒伯特的二重奏作品后写道：“乐曲结束时，两位演奏者和听众的目光相对，无话可说，不知是沉醉于乐曲之中一时说不出话，还是不知道如何思考到底舒伯特用意何在……”¹当时的乐评人在评价舒伯特最后一首弦乐四重奏时用了“现代”一词，的确，舒伯特的现代性在于他置身19世纪初期就有“唯我”的特征。这最后的三首奏鸣曲，在遵循古典主义形式的同时，更多的是对古典主义的解构，舒伯特的创作在某种程度上脱离了社会与时代专制下的美学取向，从他身上，我们更多地看到了时代变迁解体的征兆。在此之后的浪漫主义钢琴奏鸣曲，都是在此基础上发展起来的。所以，舒伯特的这最后三首奏鸣曲，现在被认为代表了早期浪漫主义音乐的顶峰。

2

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

¹ [英] 佩基·伍德福特《舒伯特》黄正乔译 江苏人民出版社 1999年1月第一版第一次印刷 182页

约翰·里德《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》钢琴艺术 2001年第三期

为这些超越了时代的杰作,不仅属于过去,它们更属于今天,更属于未来。

参考文献

译著类:

1. [美] 保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》顾连理译 杨燕迪校 贵州人民出版社 2001年第一版
2. [德] 格奥尔格·克内普勒《19世纪音乐史》王绍仁译 人民音乐出版社 2002年4月第一版 第一次印刷
3. [英] 杰拉尔德·亚伯拉罕《简明牛津音乐史》上海音乐出版社 1999年12月第一次印刷
4. [英] 佩基·伍德福特《舒伯特》黄正乔译 江苏人民出版社 1999年1月第一版第一次印刷
5. [德] 弗里德里希·迪克曼《舒伯特》孙劲松译 中国广播电视出版社 2000年5月第一版 第一次印刷
6. [法] 米歇尔·奥纳凯《舒伯特传——桤木之歌》刘健宏 管筱明译 湖南文艺出版社 2000年10月第一版 第一次印刷
7. [英] 克里斯托弗·吉布斯《舒伯特传》秦立彦译 广西师范大学出版社 2002年5月第一版 第一次印刷
8. [美] 戴维·杜巴尔《键盘上的反思——世界著名钢琴家谈艺录》顾连理译 百家出版社 2001年11月第一版 第一次印刷
9. [美] 约瑟夫·霍洛维茨《阿劳谈艺录》顾连理译 人民音乐出版社 2001年6月 第二次印刷
10. [德] 罗伯特·舒曼《论音乐和音乐家》古·扬森译 陈登颐译 音乐出版社 1960年6月第一次印刷

中文著作类:

11. 林逸聪《音乐圣经》 华夏出版社 2000年1月第一版
12. 周薇《中国艺术教育大系 音乐卷/西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 2003年2月第1次印刷

13. 于润洋主编 《中国艺术教育大系 音乐卷/西方音乐通史》 上海音乐出版社 2002 年 8 月第 2 版
14. 叶松荣 《欧洲音乐文化史论稿——中国人视野中的欧洲音乐》 福建人民出版社 2001 年 8 月第一次印刷
15. 沈旋 谷文娴 陶辛 《西方音乐史简编》 上海音乐出版社
16. 赵晓生 《钢琴演奏之道》 世界图书出版公司 1999 年第一版

英文著作类:

17. Edited by Brian Newbould 《Shubert the Progressive — History, Performance practice, Analysis》 Published by Ashgate Publishing Limited, England 2003
18. Charles Fisk 《Returning Cycles》 University of California Press 2001
19. Brian Newbould 《SCHUBERT—The music and the man》 University of California Press 1997
20. Ernst Hilmar 《Franz Schubert in his time》 , Amadeus Press ,Portland, 1988
21. Peggy Woodford 《Schubert his life and times》 Published in The Tow Continents Publishing Group Ltd.,USA, 1978

论文类:

22. [捷] 德沃夏克 《论舒伯特》，选自《钱仁康音乐文选》(下册) 上海音乐出版社 1997 年版
23. [苏] 盖克拉乌克里斯 《舒伯特的钢琴奏鸣曲》陈廷宝 摘译音乐艺术 1983 年 3 月
24. [奥] 巴杜拉-斯科达 《关于贝多芬与舒伯特的作品 53 号钢琴奏鸣曲》中央音乐学院学报 1998 年 1 月
25. [美] 斯蒂芬·缪勒 《贝多芬和舒伯特——古曲主义和浪漫主义的典范》 钢琴艺术 199 年 4 月
26. [法] 保尔·朗陶尔米 《论舒伯特—舒伯特与贝多芬比较研究》

27. [美] 奥托·比巴 《舒伯特在维也纳音乐生活中的地位》
28. 约翰·里德《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》 钢琴艺术 2001年第三期
29. 王岚《舒伯特钢琴奏鸣曲数量考证》 中国音乐学 2001年4月
30. 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》 星海音乐学院学报 2001年3月

后记

关于论文的选题，完全源于听舒伯特音乐时的感动，当置身于舒伯特的音乐中时，所有繁复的，具像或抽象的分析性的文字都变的如此黯然失色。当让那些音符用自己来展现它们生命力时，我们才能找到真正的舒伯特，或许在其中也找到自己。

此外，我还要感谢南京师范大学音乐学院对我7年来的培养。特别感谢我的导师司徒璧春教授，在专业上的悉心培养和思想上的谆谆教诲。是她，一步步地带我走进了钢琴音乐的圣殿，让我体会到了音乐的无穷魅力；是她，在百忙之中与我商讨、批阅论文；是她，教会我如何成为一个称职的音乐工作者，这些都使我一生受用，感激之情无以言表。

另外还要感谢陈小兵、郑世连、有德乡等领导对我的关心。感谢管建华、蒲亨强、吕振冰、冯德钢、刘一心、忻雅芳等老师给我在课业上的帮助。

未尽之言，于心颂念。