

姓名：刘彭

学号：2007040217

专业：音乐学

邮箱：lp378@126.com

手机号：13964121218

所在学院：音乐学院

单 位 代 码	10445
学 号	2007040217
分 类 号	J624.1

山东师范大学

硕士学位论文

论文题目 舒伯特 a 小调钢琴奏鸣曲 (Op. 42) 研究

学科专业名称 音乐学

申请人姓名 刘 彭

导师姓名 葛晓明 副教授

论文提交时间 2010 年 4 月 7 日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如果没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

导师签字：

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期：2010 年 4 月 7 日

签字日期：2010 年 4 月 7 日

目 录

中文摘要·····	I
英文摘要·····	III
引言·····	1
第一章 舒伯特钢琴奏鸣曲创作及《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 概述·····	7
第一节 舒伯特及其钢琴奏鸣曲创作·····	7
第二节 《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 创作简介·····	11
第三节 《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 的创作手法特征·····	12
第二章 《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 的音乐结构分析·····	19
第一节 第一乐章·····	20
第二节 第二乐章·····	29
第三节 第三乐章·····	36
第四节 第四乐章·····	40
第三章 《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 的演奏分析·····	44
第一节 音乐发展的动力性特征在演奏中的正确把握·····	45
第二节 抒情气质在演奏中的充分表达·····	55
第三节 各种演奏标记的正确诠释及踏板的运用·····	60
结语·····	69
注释·····	72
参考文献·····	74
攻读硕士学位期间发表的学术论文·····	77
致谢·····	78

舒伯特《a 小调钢琴奏鸣曲》（Op. 42）研究

中文摘要

长久以来，舒伯特一直以“歌曲之王”的地位在欧洲音乐史上备受瞩目，他的六百多首艺术歌曲更是以其优美动听的音乐旋律和高度的艺术性根植于人们心中，但是随着人们对舒伯特一生音乐创作的深入研究和不断挖掘，这位伟大的音乐家在器乐创作领域的成就开始更多的被人们关注和认识，除了他的音乐瞬间和即兴曲等钢琴小品早已成为钢琴教学和演奏中不可缺少的内容以外，他的钢琴奏鸣曲也越来越多地走进钢琴教学和舞台演奏。

本文以舒伯特的《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op.42)为研究对象，深入细致的分析了作品本身的结构特征，音乐特点，创作手法以及在演奏中应把握的技巧要领和风格演绎。

首先，文章简介了舒伯特这位与贝多芬同时代的伟大作曲家的生活年代和时代背景，揭示了作曲家在短暂的创作生涯中所表现出的音乐个性特征是怎样与时代的特点紧密相连。接下来文章对舒伯特的器乐作品特别是钢琴作品的创作进行了简要的介绍，并以舒伯特钢琴奏鸣曲的创作为重点，以不同阶段的创作特点为分割，对舒伯特钢琴奏鸣曲创作的数量以及结构特征和音乐风格进行了整体的梳理和大致的概述。然后，对《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op.42)进行了较全面的分析和研究。

《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op.42)创作于 1825 年 4 月，于 1826 年 3 月出版，是舒伯特生前出版的第一首钢琴奏鸣曲作品，也是舒伯特的

盛年之作。这首作品一经问世便以其深刻的哲理性和独创性博得了大家的一致好评。对于这首作品的分析和研究,本文主要是从以下几个方面来进行论述的:

首先,文章对这首奏鸣曲的四个乐章进行了音乐本体的分析。分别从曲式结构,调式调性,和声特点,音乐发展手法等方面进行了较为细致的阐述。如这首奏鸣曲的第二乐章,这是一个用变奏曲式写成的乐章,这一乐章也是舒伯特创作的所有钢琴奏鸣曲中唯一使用变奏曲的乐章,此外,第四乐章的回旋曲式也以独特的曲式特点配合了音乐发展的需要,使音乐发展的流动性更强,充满了活力。

其次,文章对这首奏鸣曲的创作特征,包括主题的创作手法,链式衍生发展手法的运用,整小节休止以及变和弦连续进行对音乐发展所起的作用等进行了逐一阐述。独特的创作手法使这首奏鸣曲形成了特有的风格,问答式的主题构成,极具调性色彩的二度模进,非方整性乐段的运用等都使音乐的发展充满了不断向前的动力和活力。

接下来,笔者结合自身对作品“二度创作”的演奏实践,列举出了在演奏中应着重把握的若干问题。如:音乐发展的动力性特征在演奏中的准确把握、如何正确理解舒伯特音乐语言的抒情性、怎样控制不同的节奏速度以及踏板的使用等等。

最后,以简要的版本比较挖掘了这首作品在不同的演奏家手中所体现出的独特风格特点和艺术魅力。

关键词: 舒伯特 a 小调钢琴奏鸣曲 音乐结构特点

演奏分析

Schubert' s "a minor Piano Sonata" (Op.42) research

Abstract

For a long time, Franz Schubert continuously attracted much attention in the European music history as a “king of songs”. And along with the deep research of Schubert’s music and creation in his life, this great musician's achievement in the instrumental music pays attention by the people, his piano sonata also more and more enters the piano teaching and the stage performance.

This article take Schubert “a Minor Piano Sonata” as the object of study, analysis the work's structural feature, music characteristic, the creation technique as well as the skillful main point thoroughly and carefully which should grasp in the performance.

"a Minor Piano Sonata" created in April, 1825, published at March, 1826, is the first piano sonata work which Schubert published before death, it was also Schubert's work in the prime of life. As soon as this first work is published, it has won everybody's consistent high praise by its profound philosophical and the originality.

This article is mainly carries on the elaboration from the following several aspects: First, the article has carried on music main body analysis to this sonata's four music movements. Next, the author continuously elaborated the article to this sonata's creation characteristic one by one.,

including the subject creation technique, the development technique's utilization of chain derivation, the entire section stopped as well as the chord changed which played on the role to music development. Then, the author unifies oneself to the performance practice that the work “two degrees creations” and enumerates certain questions which should grasp emphatically in the performance. Finally, the author excavates the unique style characteristic and the artistic charm manifests in the different performer hand by the brief edition comparison.

Key word: Schubert 《a Minor piano sonata》 the characteristic of musical feature performance analyzes

引 言

一、研究目的及意义

弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert, 1797——1828），这位生活在维也纳古典主义和浪漫主义交汇时期的 19 世纪浪漫乐派奠基人，他的一生在艺术歌曲创作领域取得的辉煌成就直到今天也是无人能及。因此，长期以来，人们对于舒伯特本人及其音乐创作方面的认识和研究大多停留在作为一位歌曲作家在艺术歌曲领域的成就，而对于这位伟大的音乐家在某些其它艺术领域的创作成就却直到其逝世多年以后才开始有了新的认识，比如器乐作品的创作方面。

作为一位真正的器乐音乐的作曲家，舒伯特一生创作了大量的管弦乐作品和室内乐作品，并且在钢琴作品方面的创作也是非常的丰富，他所创作的即兴曲和音乐瞬间等钢琴小品类的经典之作成为浪漫派小品的先驱，在今天的钢琴教学和演奏中已经是必不可少的组成部分，而他创作的幻想曲也得到了公众较早的认识和重视，其他诸如舞曲、奏鸣曲等钢琴作品也开始逐步受到大家的关注。但是由于舒伯特所处的年代也正是伟大的音乐家贝多芬无限辉煌的时期，所有器乐创作领域的成就仿佛都只属于贝多芬一人，甚至于连舒伯特也本人也曾对自己的好友斯帕恩（Spaun）说：“谁还能在贝多芬之后有所作为？”¹，因此对于舒伯特器乐作品的艺术价值的真正认识，特别是他的钢琴奏鸣曲，已是这位伟大的音乐家逝世 100 多年以后的事情了。1928 年，在舒伯特逝世 100 周年的时候，唐纳德·托维一篇题为《调》²

的文章，开始了人们对于舒伯特奏鸣曲的认识和态度的根本性转变。直到今天，对于舒伯特钢琴奏鸣曲的分析和研究依然在继续着，大家开始以新的视角来重新审视和挖掘舒伯特钢琴奏鸣曲的独特艺术价值所在。

舒伯特的钢琴奏鸣曲创作虽然起步较晚，但是却跟他的声乐作品创作一样一直持续到其生命的终结，他的一生一共创作了二十几首钢琴奏鸣曲，其中有 11 首是相对完整的，其余的有些是末乐章遗失、有些是在创作过程中更改调性而未完成、有些是奏鸣曲式乐章在再现部停笔、还有一些是某些乐章根本没有完成。在这 11 首完整的奏鸣曲中，《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op.42)是舒伯特生前出版的第一首钢琴奏鸣曲作品，作品一经推出就以其深刻的哲理性和独创性受到了一致的赞扬和认可，成为舒伯特钢琴奏鸣曲中的精华之作。这首奏鸣曲采用了四个乐章的写作形式，并且在作品的第二乐章唯一一次使用了变奏曲的题材，成为这首奏鸣曲标志性的特色之一。本文从它的结构框架、艺术创作特点、音乐发展的具体手法以及各乐章之间的音乐风格变化到作品所要表达的音乐家内心丰富的情感世界和深刻的思想性进行了由浅入深的阐述，并通过对作品的演奏分析使演奏者在对作品进行二度创作时能够更加细致准确的表达作曲家的创作意图。

本文选取舒伯特这首创作成熟时期的代表作《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op.42) 进行详尽的分析与研究，无论是从教学应用还是从演奏实践的角度都有一定的实际意义。

二、与该课题相关的研究现状与资料概述

针对本课题的研究,笔者进行了大量的资料搜集整理工作后发现在对舒伯特创作作品的研究中,艺术歌曲的研究占据了绝对的优势,研究成果也颇为丰富,而关注于他的器乐作品特别是钢琴作品的研究却相对较少。目前国内对于舒伯特创作的所有钢琴奏鸣曲进行逐一分析的整体性论著还没有问世,对于他的奏鸣曲在教学演奏方面的指导丛书更是少之又少。现有的资料大都出自与钢琴音乐研究或是对舒伯特本人生平音乐创作的研究有关的一些论文或著作,并且十分的零散和有限,近年来也开始陆续出现从不同的角度和层面对舒伯特奏鸣曲创作的总体的共性特征进行分析和研究的文章,而针对某一首奏鸣曲展开具体深入的分析研究并且使之更好的体现于作品的二度创作和课堂教学开始成为众多钢琴演奏者和教学者以及热爱舒伯特音乐的人们共同关注的课题。

笔者现有搜集的国内有关舒伯特奏鸣曲研究的资料有:

书籍类:

《钢琴艺术博览》(吴国翥、高晓光、吴琼编著,奥林匹克出版社)对舒伯特 11 首完整奏鸣曲的各乐章进行了简要的分析并对各乐章的主题特征与发展手法做出了重点阐述。

《西方音乐史卷》(于润洋编著,上海音乐出版社)对舒伯特钢琴奏鸣曲总体的风格特征进行了概括性的论述,并指出其晚期的几首作品堪称是浪漫主义音乐的动人篇章。

《钢琴演奏之道》(赵晓声著,上海世界图书出版公司)在琴韵这一部分中的“维也纳古典主义风格”里对舒伯特的 23 首完整的与

未完成或部分草稿的钢琴奏鸣曲进行了浏览性地介绍,并对舒伯特奏鸣曲通行的版本做出了重要的提示。

《西方钢琴艺术史》(周薇编著,上海音乐出版社)把舒伯特的钢琴奏鸣曲创作划分为三个时期,并详尽叙述了每一时期的创作特点及代表作品,使舒伯特钢琴奏鸣曲创作风格由以抒情性、歌唱性为主到戏剧性和英雄性的转变清晰可见。

《钢琴音乐家手册》(高士彦编著,世界文物出版社)

论文类:

《舒伯特中期五首钢琴奏鸣曲研究》(徐敏,上海师范大学硕士学位论文)文章以舒伯特中期具有代表性的五首奏鸣曲为主线,通过对这五首奏鸣曲的音乐本体分析和作品介绍,论证了舒伯特的奏鸣曲创作风格从早期的以抒情性风格为主演变到中后期的偏重于戏剧性风格的过程。

期刊类:

《舒伯特钢琴奏鸣曲数量考证》(王岚,中国音乐学,期刊,2001年第4期)文章通过对不同辞书,不同论著和乐谱中出现的各种舒伯特奏鸣曲数量的说法进行分析和研究,挖掘出多年来人们对于舒伯特奏鸣曲数量众说纷纭的根源,从而在根本上解决了长期以来人们对于舒伯特奏鸣曲数量问题的模糊认识。

《舒伯特钢琴奏鸣曲的创作》(彭鹏,南京艺术学院学报,1998年第3期)文章以简介的形式对舒伯特创作的二十几首钢琴奏鸣曲按照创作时间的先后顺序进行了逐一的概述。

《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》（约翰·里德著，王岚译，康荣校，钢琴艺术，2001 年第 3 期）文章通过海顿，贝多芬以及舒伯特三位音乐家在各自的钢琴奏鸣曲创作过程中所表现出的形式与情感的不同，深刻揭示了舒伯特在他的钢琴奏鸣曲创作中体现出的形式与情感所取得的新的联系正是这位伟大的音乐家超凡的思维方式的独特表达。

此外，由于笔者自身的研究能力有限，大量关于舒伯特音乐创作和作品研究方面的第一手资料多是外文原著，很难在短时间内搜集和整理完成，而现有能搜集到的也多为传记类的译著，如《弗朗兹·舒伯特及其时代》（卡尔·柯巴尔德著，冷杉、钟莉译，辽宁教育出版社，2003 版）；《舒伯特》（音乐之友社编，作曲家别 名曲解说 珍藏版，林胜仪译，台北美乐出版社，2002 版）；《舒伯特》（希尔马著，王剑南译，人民音乐出版社，2005 版）；《舒伯特传》（奥纳凯著，刘健宏译，湖南文艺出版社，2000 年 10 月版）；《19 世纪音乐史》（格奥尔格·克内普勒，王绍仁译，人民音乐出版社，2002 年 4 月译）等。还有一些国外的关于舒伯特奏鸣曲研究的文章的译文散见于各类期刊，如《舒伯特的钢琴奏鸣曲》（盖克拉乌克里斯，陈廷宝摘译于《钢琴艺术》1983 年 3 月）；《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》（约翰·里德著，王岚译，康荣校《钢琴艺术》2001 年 3 月）；《舒伯特在维也纳音乐生活中的地位》（奥托·比巴 A·高德尔（Arthur Godel）于 1985 年发表的博士论文《舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲（D958-960）-----产生历史，草稿和誉清稿，作品分析》）等。

纵观这些资料与文献，多是对舒伯特奏鸣曲创作风格，特点以及方法的分析和研究，而真正对这些作品在教学和演奏中有指导意义的演奏分析的文章却很匮乏，因此，本论文着重把演奏分析部分作为文章的重点，力求从实践角度出发，对演奏者和教学提供一些有益的帮助，也为进一步深入探讨舒伯特的音乐作品搭建新的平台。

三、本课题研究思路

本文将以技术研究手法为主，辅以文献资料的分析和比较对作品的结构框架、创作手法特征等进行细致的分析和研究，并以音乐本体分析和演奏分析为主要论述部分，对舒伯特《a 小调钢琴奏鸣曲》（Op.42）进行较全面的研究，在合理把握舒伯特钢琴奏鸣曲整体创作特征的同时，尽量还原作者的创作意图和思路，为演奏者在二次创作中更好的理解和把握这一作品的风格和深刻的思想性提供依据。

第一章 舒伯特钢琴奏鸣曲创作及《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42)

概述

第一节 舒伯特及其钢琴奏鸣曲创作

弗朗兹·舒伯特(Franz Schubert, 1797.1.13~ 1828.11.19), 这位 18 世纪末 19 世纪初奥地利伟大的音乐家, 一生都处在维也纳古典主义与浪漫主义的交汇时期, 虽然与贝多芬属于同一时代, 却有着与贝多芬截然不同的社会背景与性格特点。当舒伯特踏入社会开始其短促一生的艺术创作时, 法国大革命的浪潮已经完全消散, 代之以封建王朝在整个欧洲大陆上的复辟, 尤其是在奥地利, 用恩格斯的话说“革命的激流和拿破仑的三次侵袭对任何国家都没有象对奥地利那样不留丝毫痕迹”。以铁血宰相梅特涅为首的奥地利王室, 是欧洲保守和封建势力的典型代表, 他压制着一切自由思想和言论, 整个国家处在警察和密探的严密控制之下, 进步的知识分子感到窒息, 当时市民阶级的知识分子不可能有什么革命的信念和伟大的理想, 他们只能在自己的幻想和梦境中寻求安慰。舒伯特就是这一社会时期的典型代表人物。因此, 舒伯特音乐中所反映的思想情绪与古典时期的海顿、莫扎特、贝多芬等作曲家那种充满人道主义信仰和乐观精神的音乐有着根本的区别。³此外, 舒伯特的个性也与贝多芬有着鲜明的反差, 贝多芬刚强热情, 舒伯特则偏重女性化的温柔细腻; 贝多芬具有着清晰明确的哲学家思维, 舒伯特则纯粹是幻想抒情性的诗人气质; 贝多

芬的音乐充满英雄性的气概，而舒伯特的音乐则伤感凄凉，忧郁惆怅。

舒伯特一生的音乐创作主要集中于 1813—1828 年，交响乐、艺术歌曲、室内乐皆是如此。但是由于长久以来舒伯特在交响乐和钢琴音乐创作方面的成就始终笼罩在贝多芬巨大的身影之下，并且舒伯特的奏鸣曲在他在世的时候又鲜有出版⁴，以至于人们在相当长的时间内只关注于舒伯特在艺术歌曲上的巨大成就而忽视了他其他艺术领域里创造的宝贵价值。因此，直到 20 世纪，人们对舒伯特在钢琴奏鸣曲创作上的独特成就才开始有了渐渐的认识和了解，对其钢琴奏鸣曲的研究也就随之开始。

舒伯特在钢琴奏鸣曲上的创作相对于他的艺术歌曲来说开始较晚，但是却一直持续到其生命的终结，他创作的钢琴奏鸣曲既秉承了古典奏鸣曲宏大的音乐组织布局和大型的曲式结构形式又具有非常明显的浪漫主义音乐风格特征。可以说，钢琴音乐中纯粹的浪漫主义气息正是从舒伯特开始的。⁵ 迷人宽广的旋律，突破古典的和声束缚，打破调式远近关系的限制，丰富的节奏和细腻的音色变化，这些都成就了舒伯特钢琴奏鸣曲独特的艺术风格和魅力。他的第一首钢琴奏鸣曲 D157 创作于 1815 年 2 月，当时舒伯特刚满 18 岁，到他最后一首钢琴奏鸣曲创作完成是在 1828 年 9 月。在这 13 年的创作生涯中，舒伯特对钢琴奏鸣曲的发展和贡献是巨大的。这其中当然也包含着舒伯特在钢琴奏鸣曲的创作上经历了不成熟到成熟的过程，同时也是一个学习和成长的过程。由于人们对于舒伯特钢琴奏鸣曲的研究起步较晚，在相当长的一段时间里，对于舒伯特钢琴奏鸣曲的创作数量众说

纷纭,但目前学术界较为倾向于认为舒伯特的钢琴奏鸣曲数量具有现实意义的为 21 首。⁶

在舒伯特创作的过程当中,并未像贝多芬一样对自己的作品进行筛选。虽然在早期的一些作品当中,舒伯特并不满意,但是也并未隐藏这些作品。对待作品,他总是有区别的看待:不成熟的习作、帮助他提高学习技巧的作品、为朋友或学校所写的应时之作、展现他才能的成熟作品等等。⁷ 在舒伯特死后,人们经常把他的奏鸣曲作为单独的钢琴曲出版,从而导致了人们不能确定他的钢琴奏鸣曲数量。在我们今天能够演奏的钢琴奏鸣曲中,除了完整的作品外还包括一些未完成的作品,另外有一些舒伯特可能感到不太满意的早期作品。

目前收录舒伯特钢琴奏鸣曲乐谱最完整、最具权威的版本是德国慕尼黑的亨乐版 (G. HENLE VERLAG MÜNCHEN),此乐谱分为三册,其中第一、二册收录了 11 首完整的奏鸣曲,它们是 a 小调 D537、^bE 大调 D568、B 大调 D575、A 大调 D664、a 小调 D784、a 小调 D845(Op.42)⁸、G 大调 D894、c 小调 D958、A 大调 D959、^bB 大调 D960,其余的奏鸣曲由于末乐章遗失、末乐章未回到主调、在创作过程中更改调性而未完成、奏鸣曲式乐章在再现部停笔或某些乐章根本未完成等原因被归到第三册——《早期和未完成的奏鸣曲》,共 10 首,它们是 D157、D279、D459、D557、D566、D567、D571、D613、D625、D840。在这第三册的附录中还列出了 4 个片断: D154、D277A、D655、D769A。

图表 1-1: 舒伯特 21 首钢琴奏鸣曲简要情况介绍表

奏鸣曲 编号	D 编号	调性	乐章数	作曲年代
第一首	157	E 大调	3 乐章 (第 4 乐章未写或遗失)	1815.9 (初稿 D154,1815.2)
二	279	C 大调	3 乐章+D346	1815.9
三	459	E 大调	5 乐章	1816
四	537	a 小调	3 乐章	1817.3
五	557	^b A 大调	3 乐章 (末乐章 ^b E 大调)	1817.5
六	566			
七	567	^b D 大调	3 乐章+D506	1817
八	568	^b E 大调	4 乐章(早期版本 ^b D 大调 D567 末乐章未完)	1817
九	571	[#] f 小调	4 乐章 (第 1、4 乐章没写再现 部)	1817
十	575	B 大调	4 乐章	1817.8
十一	613	C 大调	3 乐章 (第 1、4 乐章写到再现 部之前)	1818.4
十二	625	f 小调	4 乐章 (第 1 乐章未写再现部, 第 4 乐章再现部未写完)	1818.9
十三	664	A 大调	3 乐章	1819
十四	784	a 小调	3 乐章	1823. 2
十五	840	C 大调	4 乐章 (小步舞曲主部未完, 第 4 乐章展开部未完)	1825.4
十六	845	a 小调	4 乐章	1825.5
十七	850	D 大调	4 乐章	1825.8
十八	894	G 大调	4 乐章	1826.10
十九	958	c 小调	4 乐章	1828.9
二十	959	A 大调	4 乐章	1828.9
二十一	960	^b B 大调	4 乐章	1828.9

第二节 《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 的创作简介

1823~1826 年间可以说是舒伯特创作的逐步成熟期,在此期间创作了 5 首奏鸣曲,分别是 a 小调 D784、C 大调 D840、a 小调 D845(Op.42)、D 大调 D850、G 大调 D894。此时的舒伯特在创作的风格上有了很大的变化。1822 年 11 月舒伯特创作了一首 C 大调《流浪者幻想曲》D760 (Op.15),这首乐曲采用了连续写作的形式将 4 个乐章统一在一起,同时又反映出奏鸣曲的结构特点,从此,这种形式成为舒曼、肖邦、李斯特等浪漫主义盛期钢琴曲的先驱,也是舒伯特钢琴音乐创作风格走向成熟的转折点。

a 小调钢琴奏鸣曲 D845(Op.42)创作于 1825 年 4 月,于 1826 年 3 月出版,是舒伯特出版的第一首钢琴奏鸣曲,并且大获成功。人们对奏鸣曲音乐中所表达出的深刻的哲理性和独创性备加赞扬,可以说无论是从思想上还是技巧上都已经达到了炉火纯青的地步,不愧为舒伯特的盛年之作。更有意思的是,这首奏鸣曲是舒伯特为献给鲁道夫大公所做,众所周知,鲁道夫大公是贝多芬著名的庇护人,贝多芬曾多次呈现作品与这位大公,而舒伯特将自己的作品呈现给一位如此官高权重的贵族在舒伯特的作品中则是一个很特殊的例外,虽然当时更具体的情况我们不得而知,但从中足以看出舒伯特对于贝多芬本人的崇拜和热爱已到了非同一般的程度,以至于不只是在音乐创作上深受贝多芬的影响,在内心世界甚至是思想意识上也在或多或少的受着影响。这首奏鸣曲以主题材料的统一和形式的集中而著名,采用了四个

乐章的庞大结构，昭示了舒伯特有意效仿贝多芬的勇气。第一乐章是全曲最具特色的一个乐章，不仅仅有着旋律的灵感，而且包含了各种音型元素，两个主题的相互牵动，伴随着基本音型的延伸发展，具有很玄奥的寓意；第二乐章是舒伯特钢琴奏鸣曲中唯一使用变奏曲的乐章，使用了很多复调的写法，以舒伯特独特的流畅主体写成。谐谑曲乐章有一个温和、梦幻般的曲调，它与主部充满动力的节奏形成鲜明的对比，不像贝多芬那般庄严堂皇，而是寻求性格的节奏和唐突的强弱变化。终曲是一首自然畅快的回旋曲，其中乐句的构成充满着变奏的原则，所有的主题都源自一个自然音阶的四音动机组，具有舒伯特一贯的轻松流动性风格。

这首奏鸣曲曾受到舒曼的高度赞扬，他写道：“这首奏鸣曲这么简单地建立在两个主题的基础上，却如此独特地把他们结合起来又形成对比，不愧为神来之笔，令人叹绝。”⁹

第三节 《a 小调钢琴奏鸣曲》（Op. 42）的创作手法特征

一、主题的创作手法

主题不仅是乐曲结构的核心部分，更是音乐形象的集中体现，它给予了听众最直接的感受。因此，主题的创作手法，直接体现了乐曲最具特色的技术手段。作为浪漫主义乐派的杰出代表之一，舒伯特钢琴奏鸣曲的主题兼有抒情性与歌唱性的特点。在本钢琴奏鸣曲的主题创作中，他使用了一些独具特色的创作手法。

1. “问—答”式的主题构成

问答式主题的构成与赋格曲中对题与答题有些类似,可以使主题的不同部分之间既形成一定程度的对比,又有着较强的统一性。如第一乐章的主部主题便使用了“问—答”式的主题构成:

谱例¹⁰:



在这里,前两小节的主部动机呈现出一个下行的叹息型的音调,随后的两小节与主动机形成“问—答”式结构,在旋律进行的方向上同主动机相对比。这样一来,主部主题的不同材料便构成了一个不可分割的整体。

2. 非方整性的主题结构

非方整性的主题结构是本奏鸣曲主题创作中较为突出的形式。与古典乐派的奏鸣曲相比,贝多芬在其奏鸣曲主题的创作中比较热衷于对称的方整性写法,而舒伯特则喜用非方整性的主题结构,其内部蕴含有更为艺术与精巧的平衡点。如第三乐章的主题创作便体现了典型的非方整性的创作手法。

谱例(见下页):



主题的第一部分(a)是一个包含两个乐句的非方整性乐段(5+5),第二部分(b)也是一个非方整性乐段(5+7),这两个非方整性的乐段的内部都是通过对核心动机材料的变奏和模进来取得结构上的平衡。

第四乐章的主题也使用了非方整性的创作手法,在这个里舒伯特通过对结构段落之间的重复来消除乐段内部非方整性结构所带来的不平衡性,从而达到使主题在更高一级的结构中实现平衡的目的。

二、链式衍生的创作手法

乐曲内部各部分之间的联系是否具有良好逻辑性是衡量其是否成功的重要标志之一。链式衍生的创作手法则是达到此目的有效手段。链式衍生是承递式发展中的一种,指的是在乐曲的结构中某一部分的‘结束音’(一个音或一个音组)或“结束主题”同时又是与其相

邻的另一个音乐部分的开始部分,这样使得两个不同的部分通过共同的材料紧密且有机地连接在了一起,不会使音乐由于新材料的出现而产生突兀感,使音乐获得承前递后的发展。这种创作手法,在以前古典主义时期典型的奏鸣曲式中是不常见到的,不能不说是个创新。在本奏鸣曲中,舒伯特不仅使用了在乐章内部的各部分之间使用了链式衍生的创作手法,而且还在不同的乐章之间也使用了的链式衍生的创作手法。

1、乐章内部的链式衍生

在第一乐章,位于第 26 小节连接部的开始和弦(a 小调主和弦),恰恰是主部主题的终止和弦,这样就形成了这两个部分之间的链式衍生关系。

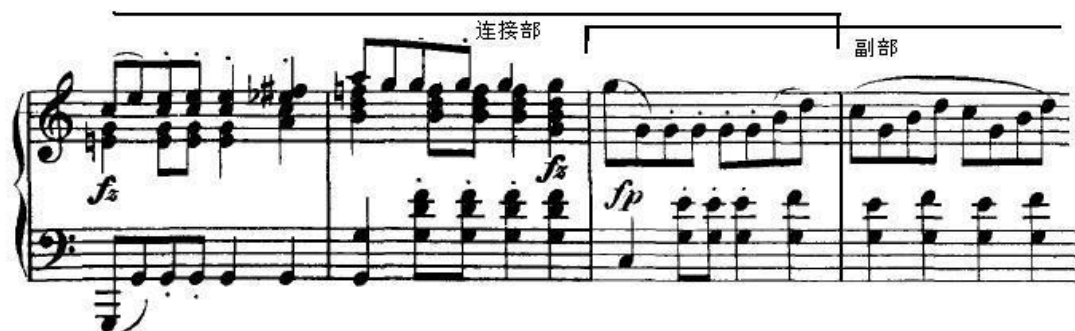
谱例:

The musical score example consists of two systems of piano notation. The first system shows the end of the main theme (labeled '主部') and the beginning of the transition section (labeled '连接部'). The main theme ends with a chord in A minor (F#-C-E). The transition section begins with the same chord (F#-C-E) in A minor, demonstrating chain derivation. The score includes dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, *ff*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *ff*, and *p*. The second system continues the transition section with further harmonic and melodic development, including dynamic markings *fz* and *p*.

另外,副部主题同连接部之间也使用了链式衍生的创作手法,二者之间的链式衍生关系主要表现在以下三个方面:<1>在和弦进行上,第 39 到第 40 小节恰好构成 V_7-I 的正格强功能进行,功能连

接较为紧密。<2>在节奏上，这两个小节节奏的相异性较小，低声部甚至完全相同。<3>在旋律上呈现出“鱼咬尾”式的写作手法。

谱例：



2、乐章之间的链式衍生

在乐章之间使用链式衍生创作手法，在宏观上加强了奏鸣曲内部不同部分之间的统一性。其中，第一乐章、第二乐章与第四乐章的主题动机之间有着较为明显的链式衍生关系。

谱例：

第一乐章主题动机：



第二乐章主题动机：



第四乐章主题动机：



从以上的谱例中我们可以清楚的了解到，这三个乐章的主题动机都来源于由三个音组成的级进下行的音列。因为这三个乐章的结构都呈现出再现式的特点，所以我们也可以说这三个乐章之间由链式衍生的创作手法相统一。

三、整小节休止的作用

休止在乐曲中除了表示声音停止外，有时还担负着连接乐曲的段落结构的作用，甚至有时还拥有着深刻的表情意义，正所谓“无声胜有声”。

舒伯特在本奏鸣曲中运用了较多的休止，其中对整小节的休止最为有特点。在第一乐章副部的第二部分出现了两次整小节的休止，使之前音乐通过离调模进的不断发​​展所积聚的力量突然瓦解，音乐段落之间有了较短的过渡，并为新段落较为自然的开始做好了情绪上的准备。谱例：



四、变和弦的连续进行

变和弦的频繁使用是舒伯特奏鸣曲创作中的一大特色,也是舒伯特这位浪漫主义作曲家抒发感情的重要手段之一,变和弦的最大功能是增强音乐的色彩效果,使之表现能更富意味。在各种变和弦中,最受舒伯特偏爱的有增六和弦,增三和弦,那不勒斯六和弦¹¹以及减七和弦等,减七和弦由于其特殊的不和谐音响色彩,总是用于表现特定的情景;而那不勒斯六和弦,主要用于加强至小调主音的半音进行¹²。其中减七和弦是舒伯特最惯常使用的转调和弦,减七和弦的极不稳定性使作曲家可以随心所欲的转换音乐发展所需要的任何调性。

在这首《a 小调钢琴奏鸣曲》中,作曲家也是毫不例外的体现了这一特色,其中,变和弦的连续进行更是本奏鸣曲较为独特的和声应用手法,具有典型的浪漫派和声的特点。不仅增强了音乐的色彩性,而且也为音乐的发展提供了动力。在第一乐章主部主题的第二乐段中出现了变和弦的连续进行。其中,主要是对 $b^5 I$ 、 $b^1 II$ 与 $b^3 DDVII_7$ 三个变和弦的相互交替。

谱例:

变和弦连续进行

$b^5 I$ — $b^1 II$ $b^5 I$ — $b^1 II$ $b^5 I$ — $b^1 II$ $b^3 DDVII_7$

第二章 《a 小调钢琴奏鸣曲》的音乐结构分析

在舒伯特的 20 部钢琴奏鸣曲中，有 11 部都是四个乐章的布局。在 1825 年 4 月创作的《C 大调钢琴奏鸣曲》(D.840) 之后的所有的钢琴奏鸣曲都是由四个乐章构成的，而且他的这种四乐章的奏鸣曲套曲结构与交响曲套曲完全一致。这显示出了舒伯特开始将其构思建立在一种交响式的思维之上，并且“暗示出舒伯特开始将钢琴奏鸣曲从起居室搬到音乐厅”¹³。这也是舒伯特钢琴奏鸣曲创作的一个较为突出的特征。

《a 小调钢琴奏鸣曲》也是由四个乐章构成，其四个乐章依次为：

第一乐章，中板 (Moderato)，倒装再现的奏鸣曲式；

第二乐章，行板，稍活跃地 (Andante, Poco mosso)，变奏曲式；

第三乐章，谐谑曲/活泼的快板 (Scherzo. Allegro vivace)，复三部曲式结合奏鸣原则；

第四乐章，回旋曲/活泼的快板 (Rondo. Allegro vivace)，奏鸣回旋曲式。

在这四个乐章中，最为特殊的应该是第二乐章，因为这是舒伯特全部钢琴奏鸣曲中唯一的一个用变奏曲式写成的慢板乐章。

此外，这是舒伯特全部钢琴奏鸣曲创作中各乐章主题之间统一性最强的一部钢琴奏鸣曲。

第一节 第一乐章

《a 小调钢琴奏鸣曲》的第一乐章为中等速度的奏鸣曲式，中板（Moderato），4/4 拍，a 小调，延续了奏鸣曲这种音乐体裁在经过古典主义时期的完善之后所形成的典型结构¹⁴。本乐章在篇幅上虽然并不十分庞大，但却有着极其深邃的内涵，可以说是舒伯特在其奏鸣曲创作中期阶段的突出代表。主体材料的高度统一和形式的相对集中是本乐章最显著的两个特点，其中，链式衍生的创作手法是使本乐章保持音乐材料统一的重要手段。下面我们就通过对本乐章各个部分的详细分析来了解本乐章的创作手法和特点。

1、呈示部：本乐章的呈示部（第 1—90 小节）结构较为精炼，基本沿用了古典奏鸣曲式呈示部的典型结构形式，但亦有所创新。从音乐上来说，本乐章的呈示部具有较强的动力性，这种动力性突出的表现在对动机的不断发展之上，发展的手法主要是模进。但与古典时期经常采用强调功能性的四五度离调模进所不同的是，舒伯特在本曲中大量使用强调色彩性的二度离调模进。另外，从和声上来说，突出副属和弦的应用也是本部分的突出特点之一。

①主部 本乐章呈示部的主部主题为典型的单二部结构，可以清楚地划分为两个部分，第一部分（第 1—10 小节）是一个非方整型的乐段（4+6）。第二部分（第 11—26 小节）为一个方整型的乐段（8+8）。

谱例：

主部主题中包含有两个主要的动机，第一个出现在主部第一乐段的第 1、2 小节，建立在主和弦之上，抑扬格，既陈述了调性又带有很强的动力性，下行走向的旋律呈现出一个近乎叹息型的音调，本乐章以后的很多部分都是由对这个动机的发展而构成。低声部在低八度的位置上反复此动机，以强调其进行的效果。

随后的两小节在旋律进行的方向上同主动机相对比，其旋律与低音反向进行的柱式和弦织体使得主部主题的动力性进一步的增强。接着舒伯特运用了模进的延展手法，对主动机进行二度上的模进。最后这个乐段通过具有浪漫派和声特征的 $\text{VII}_7/\text{VII}-\text{DDVII} \overset{6}{\text{S}}-\text{V}$ 的和弦连接终止到属和弦上，其中低音以半音连续级进下行的方式 ($5-\sharp 4-4-3$) 进行到属音。

主部主题第二个主要动机出现在第二乐段的第 11 至第 12 小节，

也是建立在主和弦之上，抑扬格，低音始终由属持续音控制，左右手相互交替的较为活泼的节奏型与柱式和弦同分解和弦相互交替的和声织体给乐曲带来了新鲜的血液。随后，这个动机在经过两次高八度反复之后开始进行变奏式发展。在和声上，具有很强色彩性的变和弦的连续进行也为音乐的发展提供了动力。最后主部主题以主调性 $\text{b}^3\text{DDVIII } \frac{6}{5}-\text{K } \frac{6}{4}-\text{V}_7-\text{I}$ 的强功能性的复式和声终止式终止，巩固了主调的调性。

②连接部 本曲的连接部开始于第 26 小节，结束于第 39 小节。

谱例：

连接部主要建立在由主属和弦相互交替而形成的动机之上，这个动机与主部主题第二主动机的后半部分在节奏上相似。旋律与低音同时进行八度跳进，并且与顿音式的柱式和弦交替进行，使音乐显得极富动力。这个动机在进行了一次完全反复后，通过离调模进的手法将调性转至主调的关系大调 C 大调之上，这也为副部主题的出现调性上做好了准备。

③副部 本曲的副部（第 40—62 小节）也是单二部结构，以求与主部在结构规模上达到相平衡的目的。第一部分从第 40 至第 51 小节，为一个非方整型的乐段（4+8）。第二部分从第 51 至 62 小节，也是一个非方整型的乐段（4+8）。

谱例：

The musical score for the Subsection (副部) is presented in four systems of piano notation. The first system is marked '副部 d' and 'C:'. The second system is marked 'C:'. The third system is marked 'E'. The fourth system is marked 'E'. The score includes various dynamics such as *f*, *fp*, *f*, *p*, *pp*, and *cresc.* (crescendo). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

本曲副部主题所使用的主要动机，直接来源于连接部动机的变形，并在其基础之上进行了一定程度的变化，使动机的节奏型变得更为活泼。副部主题的第一部分便是基于这个动机及其离调至 D 大调上的模进与扩充。副部的第二部分亦是基于动机的模进发展，这个动机来源于副部主题动机的变形，对此动机的多次离调模进将呈示部推向了高潮。其中，位于第 54 小节向 d 小调的离调模进安排的最为巧

妙，前乐曲 A 大调的结尾主和弦恰好是向 d 小调离调的 d 小调的属和弦，这样就形成了一个强调功能性和声的离调循环圈。由于副部主题基本上可以说是对副部主题动机的多次连续模进所构成，因此显得非常连贯与紧凑，一气呵成。为了获得与结束部的连贯性，本曲的副部并无明显终止。

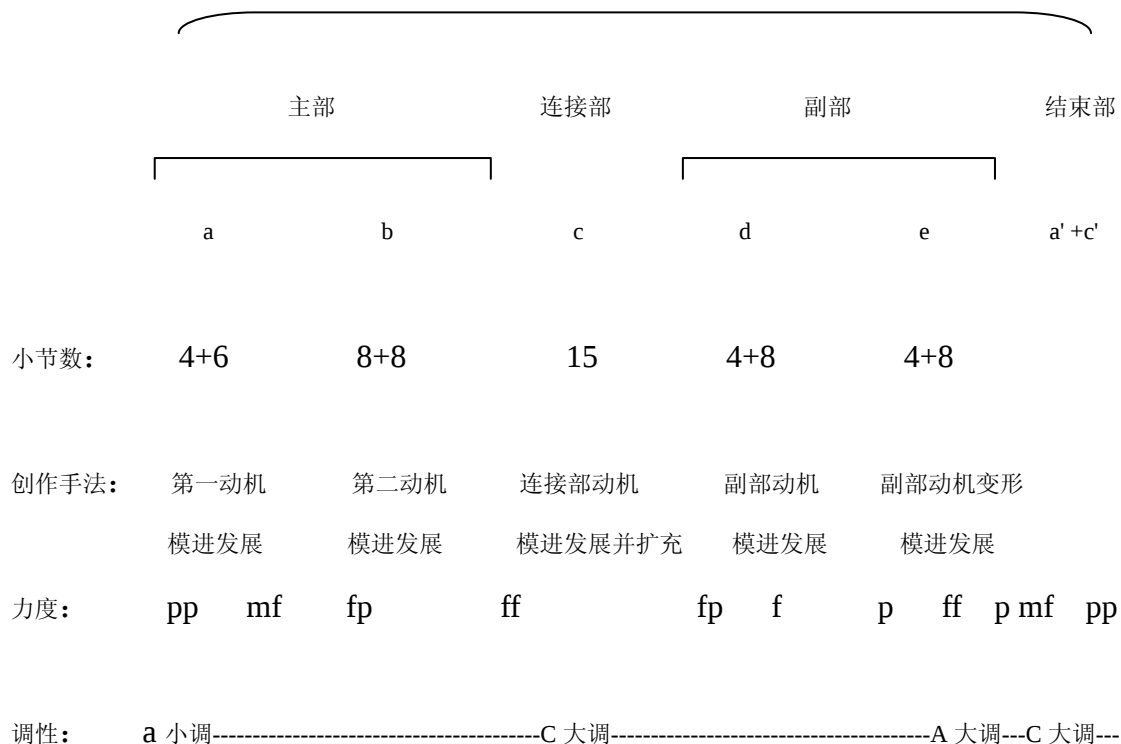
同时，副部主题与主部主题也形成了鲜明的对比，这种对比突出表现在：<1>在调性上，副部主题建立在主调的关系大调 C 大调之上，直接造成了副部主题与主部主题在调性色彩上明与暗的鲜明对比。<2>在节奏上，由顿音与跳进相结合的副部动机节奏型的连续流动所产生的活泼性同主部主题具有沉思特质的节奏产生的严肃性之间有着深刻的对比。<3>在旋律走向上，副部主题以昂扬的上行为主，而主部主题则以具有叹息感的下行为主。

④结束部 在结束部之前，在第 60 小节与第 62 小节分别有一个长达四拍与七拍的休止，不仅增加了音乐的动力，而且使听众产生对新乐段的渴望。舒伯特在创作中晚期的奏鸣曲时，经常用较长的休止将乐章中不同的部分隔开，清晰的轮廓构成了音乐自由发展的前提。

本曲的结束部包含两个结束主题，似乎是对呈示部的回顾和道别，第一个结束主题（第 64—76 小节）的材料主要来源于主部主题的动机，首先再在 c 小调上出现，随后对其进行了一次向 d 小调的离调模进，紧接着对第一部分进行反复的同时还应用了复调式的发展手法。第二个结束主题（第 77—84 小节）来源于连接部动机的变形与主部主题动机变形的结合。

最后，呈示部通过 V_7-I 的正格进行终止于 C 大调。至此，我们已经可以清晰的了解到该曲呈示部的发展脉络：

呈示部



2、展开部：本乐章的展开部（第 91—150 小节）规模适中，构思精巧，大体可以划分为三个部分：①展开部的引入部分（91-105），②展开部的发展部分（106-144），③属准备与假再现（145-150）。

在本曲展开部的引入部分，所使用的材料主要来源于呈示部主部主题动机，即“叹息”音型的变形，并通过模进的手法对其进行发展。这个音型曾经在结束部中出现过，因此它也是呈示部与展开部相联系的桥梁。这个音型与主部主题动机的联系主要在于：<1>近似的音程关系与节奏，<2>相同的和声织体。

谱例：



在这个部分舒伯特使用了双重调性的调性安排手法，给人带来一种奇妙与新鲜的听觉感受。所谓双重调性，是指一段音乐既可以用一种调性来解释，也可以用另一种调性来解释。拿这个部分来说，既可以用 C 大调来解释，亦可以用 a 小调来解释。为了达到此目的且使音乐流畅而自然，舒伯特不仅在和声织体上仅采用低音低八度反复旋律的线条型织体，而且还故意回避了 a 和声小调的特性音^{#5}，甚至在这个长达 15 小节的乐句中除了最后的终止外在句内看不到一个明显的终止。最后引入部分通过 $DDV_{III_7}-K \frac{6}{4}-V_7-I$ 的复式终止式结束到 D 大调之上。

展开部的发展部分是整个发展部的主体部分，调性的发展较为丰富。发展的主要脉络为：

C 大调/a 小调—D 大调—f 小调—^{#f} 小调—a 小调

另外，力度的变化对音乐发展的影响也较为明显，由弱至强的力

度安排为音乐高潮的出现提供了渐进的动力。本部分力度变化的基本顺序为：

ppp—pp—fp—f——ff—p

发展部分的开始仍然由链式衍生的手法引入，主要可以划分为两个不同的发展阶段。这两个发展阶段虽然都以呈示部的主部主题作为发展材料，但通过不同的发展手法，使音乐产生了截然不同的性格特征。

第一个发展阶段（第 106—120 小节）开始于 D 大调，音乐主要通过复调技法中的对位式手法来进行发展，在主部主题的第二动机作为低声部的上方，直接叠入主部主题的第一动机作为旋律，并各自进行了一些扩充式的发展，这样就形成了典型的对比复调：

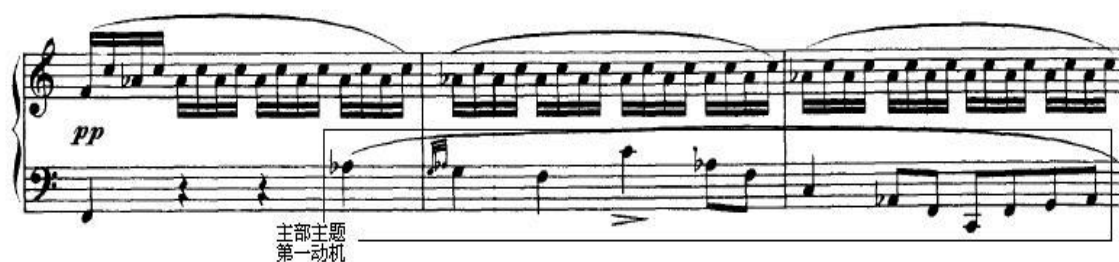
谱例：



随后的部分首先通过变奏的手法将这个乐节反复了几次，然后通过第 113 小节 D 大调的 bII 和弦作为中介和弦，将调性转至 f 小调之上。在经过建立在 f 小调上的两次变奏之后，第一发展阶段通过 $V_7 - I$ 的正格终止结束。

第二个发展阶段（第 121—144 小节）开始于 f 小调，采用的是音区转换的发展手法。在这里，主部主题的第一动机，从旋律声部转移至低声部，原来旋律声部的位置上则出现了一个持续音型，这个音型由 f 小调主和弦的分解所构成，十六分音符的连续流动所构成的节奏型显得轻巧而欢快，这不仅在音乐性格上同低声部做出了鲜明的对比，而且在一定程度上冲淡了“叹息”音型所造成的沉闷感，使得音乐带有了一丝奇妙的色彩：

谱例：



随后的部分在此基础上进行了旋律与低音相交替的分裂式的发展，旋律以上行为主，低音则以下行为主。在第 131 小节，音乐随着两次旋律有力的上行推进至本乐章的高潮。值得注意的是在第 132 小节，调性通过等音转调的方式转到了 $\sharp f$ 小调上（ $VI_6/f = V_6/\sharp f$ ），这种半音关系的转调具有很强的色彩性，是浪漫乐派音乐发展的重要手法之一。第二发展阶段的最后一小节为 $\sharp f$ 小调的 V_7 和弦，为假再现的出现做好了属准备。

在展开部的最后一部分出现了建立在 $\sharp f$ 小调上的假再现，主部主题动机以模仿复调织体呈现，短短四小节之后便进入了再现部的属准备之上。

3、再现部：本乐章的再现部（第 152—311 小节）为变化再现，对呈示部的材料不论在织体还是和声上都进行了一定程度的变化。主部的第一乐段沿用假再现的模仿复调织体，并在这个基础上对主部主题动机又进行了一定程度上的发展。第二乐段将调性移至 c 小调之上，对原有材料进行了一定程度的变奏。其中，在第 173—178 小节上向[#]f 小调的离调可以说是本曲的神来之笔，在转换调性色彩和增强对比方面起到了重要的作用。在经过一系列调性的发展之后，主部的调性回归到主调 a 小调之上。再现部的连接段基本没有改变，只是在最后的部分将调性向 A 大调方向推动。

副部主题的再现也没有太大的变化，只是其调性并没有按照古典奏鸣曲式的惯例回归至主调，而是移至其平行大调 A 大调之上，直到最后的几小节调性才逐渐回归至 a 小调上。调性色彩的变化不仅使主副部之间的对比更为明显，而且使副部的再现产生了一些新鲜感。

再现部的结束部（第 224—311 小节）首先将两个结束主题移至主调 a 小调上再现，随后对两个主题进行了变奏与动机交替相结合的较大规模发展。在最后的第 310—311 小节，V₇—I 的正格终止与较强力度的结合给了本乐章一个圆满的结尾。

第二节 第二乐章

本乐章是由一个主题和五个变奏构成的变奏曲，行板（Andante），3/8 拍，C 大调，这也是舒伯特在其钢琴奏鸣曲的创作中唯一使用变奏曲的乐章，是他对古典奏鸣曲式进行创新的一次具有革命性尝试。

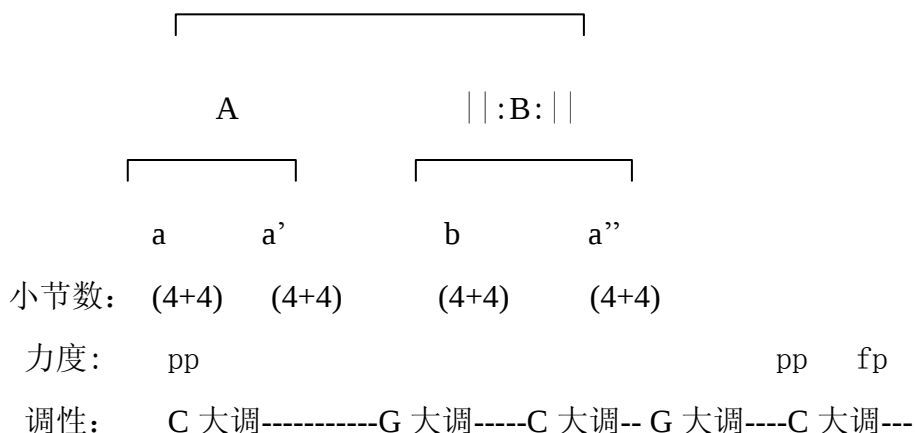
整个变奏曲既保持了主题的基本结构与情绪，又使用了各式的华彩式装饰变奏来发展主题，使其得到全面的发展与深化。另外，在布局方面，变奏曲各个部分的排列与组合呈现出了较强的逻辑性，变奏的发展不仅体现出递进增长的关系，而且还具有阶段性发展的特点。

变奏曲的主题（第 1—32 小节）开始于 C 大调，再现单二部曲式。第一部分（第 1—16 小节）为一个复乐段。第二部分（第 17—32 小节）是一个方整型乐段（4+4）与第一部分再现部分的组合。

谱例：

主题的曲式图如下（见下页）：

主题（再现单二部曲式）



主题第一部分的复乐段建立在对 E—F—D—E—C 五音列所构成的核心动机的展开上，展开的主要手法是变化反复，弱起与顿音相结合的节奏型，使音乐优雅中带有一丝轻巧的气息。简洁的三声部对位化和声织体与清晰有序的节奏，为以后部分的变奏留下了较大的空间。值得注意的是，在复乐段第一乐句的开始处，舒伯特在高声部安排了一个属持续音，而将五音列动机所构成的旋律巧妙地隐藏在中声部，直到复乐段第二乐句的开始处才将此动机移高八度至高声部呈现，并对其进行了变奏处理。这样使得两个乐段之间既有统一的因素，又有对比的特征。本部分最后通过 V_7 —I 的正格终止结束在 G 大调上。

主题的第二部分包含有两个乐段，第一乐段为对比乐段，第二乐段为再现乐段。主题的四个部分恰好以起承转合的原则组合而成。第一乐段使用了新材料，四声部对位化的和声织体加强了音乐的厚重感，逐步上行的旋律动机与第一部分下行的五音列动机形成了鲜明的

对比。经过第二乐段对第一部分的变化再现后，主题部分最后通过 $\text{II}_7 - \text{K} \frac{6}{4} - \text{V}_7 - \text{I}$ 的复式终止稳定的结束在 C 大调上。

变奏 I（第 33—54 小节） C 大调；高声部使用柱式和弦的和声织体，低声部采用十六分音符流动的分解和弦，并且使用上下助音与经过音来装饰骨干音，由于节奏加密，音乐变得流畅而活跃。在和声上，本部分基本上延续了主题的和声框架。第一部分在保持主题旋律的基本节奏外，加入了一些装饰性的跳进辅助音。和弦排列法由密集转为开放，突出了旋律的进行。第二部分的对比乐段，和声织体转变为三声部对位化织体，并且进一步活跃了内声部的节奏。再现乐段则对低声部的分解和弦进行了八度加厚处理。

变奏 II（第 55—79 小节） C 大调；本部分对主题在节奏与结构上都进行了较大幅度的变化。在节奏上，主题旋律改为三十二分音符的快速流动，音乐显得更为活泼。低声部由和弦骨干音分解所构成的半分解和弦为主，直接为快速流动的旋律提供了和声上的支撑。在结构上，舒伯特并没有沿用主题发展的结构框架，而是将主题中第一部分的五音列动机同第二部分级进上行的动机分别进行变奏后融合到一个乐段当中，并以此乐段为基础，在以后的部分对其进行分裂式发展。这种发展方式不仅极大地增强了音乐的动力性，而且会使听众对旧材料重新产生新鲜感。

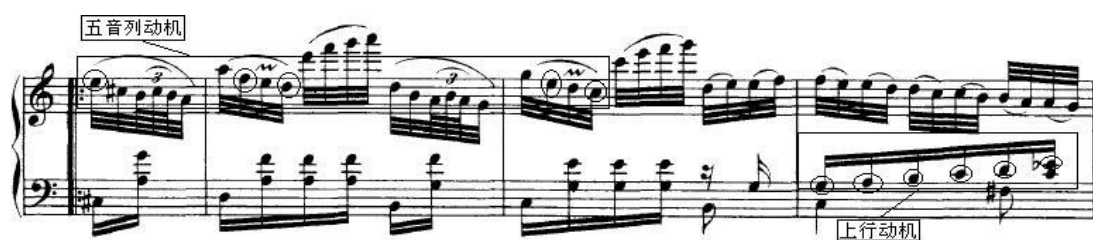
第一部分与主题动机的联系：

谱例：



第二部分与主题动机的联系：

谱例：



变奏III（第 80—105 小节） c 小调；本部分的调性在 c 小调上，这是本乐章五个变奏中唯一的一个采用小调式的变奏。调性的变化，直接改变了音乐的色彩，使音乐欢快的情绪黯淡下来。第一部分的第一乐句依然使用三声部对位化织体，对主题的五音列动机进行了拉伸式的变奏处理，并突出了附点式的节奏型。

谱例：



第二乐句将主题动机移至低声部反复，并使用模进的手法进行发展。高声部则以和声效果较为浓重的柱式和弦进行形成波浪式的流动加以衬托。

谱例：



第二部分的对比乐段把主题第二部分中的上行动动机移至低声部进行发展。大量使用的附点式节奏型与以跳进为主的旋律相结合，给音乐的发展带来源源不断的动力。

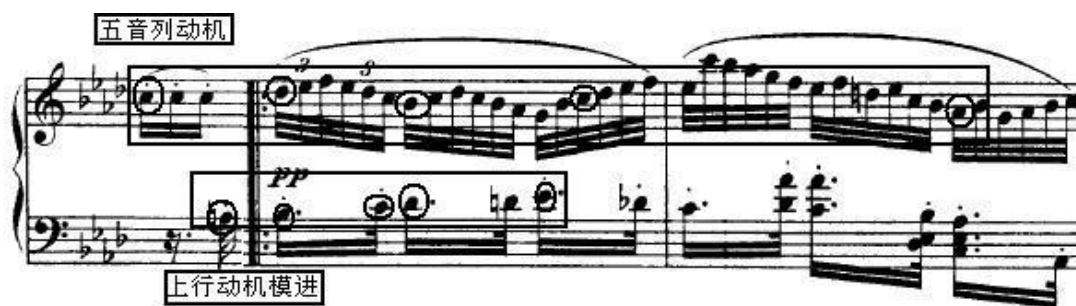
谱例：



变奏IV（第 107—137 小节） A 大调；本部分基本上是以复调手法来进行发展的。第一部分的第一乐句使用的是二声部对比复调织体，高声部以三十二分音符波浪型的流动所构成，由主题的五音列动

机为骨干音，音乐的情绪再次热烈起来。低声部则延续了变奏III中低音的附点式节奏，以主题的上行动机的模进为基础。高低声部节奏所形成的动与静的对比使音乐别有一番情趣。

谱例：



第二乐句的低声部开始在低八度的位置上对旋律进行加厚处理，进一步强调了旋律进行的效果。

第二部分的对比乐段采用了三声部对比复调织体，高声部仍以三十二分音符波浪型的流动所构成，由主题的上行动机作为骨干音。中声部为切分式节奏的分解和弦，低声部则为属持续音。在发展手法上，本乐段采用了对上行动机进行模进与分裂式发展相结合的综合发展方式。

谱例：



再现乐段的后半部分对旋律进行了加厚处理，级进上行的柱式和弦将音乐推向了有力的终止。为了与变奏V的连接更为自然，第133—137小节出现了一个长5小节的连接段，在这个连接段内将调性转回C大调，并且在第137小节出现了向最后变奏的属准备。

变奏V C大调；主题变奏的最后部分是本乐章发展的最为庞大与辉煌的部分，类似于大型乐曲的终曲。调性回归至主调，节奏也进行了富有新意的重新组合，高低声部都以富有活力的三连音为主，音乐情绪略显激动。在结构上，最后部分基本沿用了主题的结构，发展的手法也同主题类似，从这个角度来说，最后部分也可以看做主题的变化反复，从而使整个变奏曲呈现出ABA的再现式结构。

谱例：

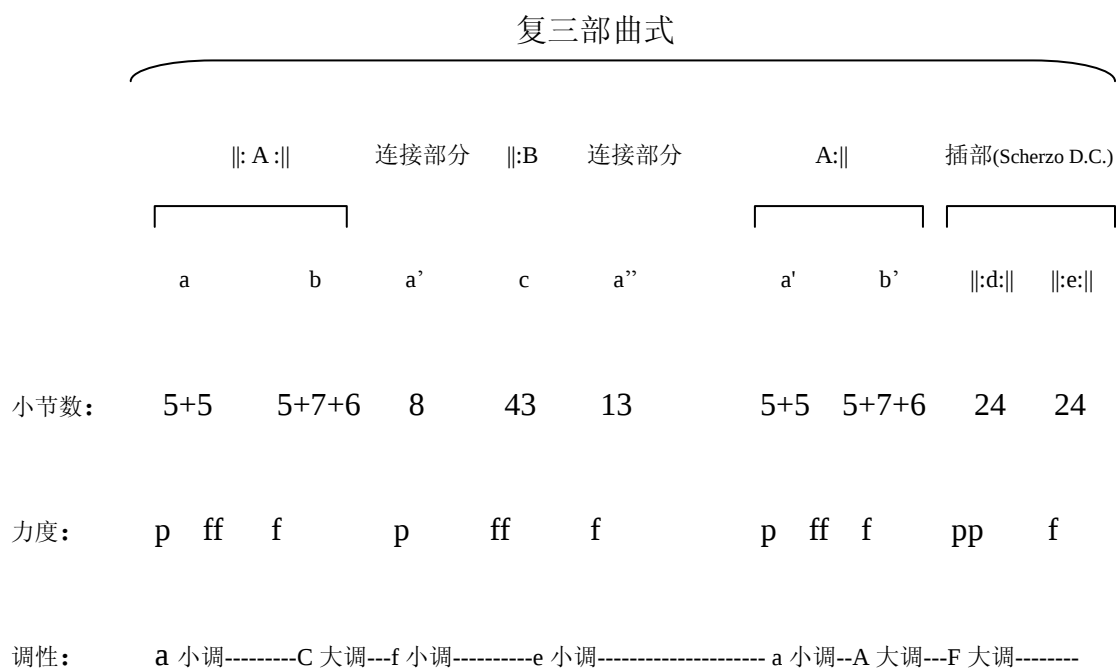


第172—189小节是本曲的尾声，其材料基本上是对主题材料的回顾。由主调的下属调性F大调开始，最后正格终止于主调C大调，这样的调性安排，使得尾声在功能上具有了变格辅助终止的意味。

第三节 第三乐章

本乐章为复三部曲式的谐谑曲，活泼的快板（Allegro Vivace），3/4拍，a小调，虽然音乐的发展依然充满着强烈的动力性因素，但

是在音乐情绪的变换上与第一乐章的恢宏坚定还是有着明显的区别，整个第三乐章的音乐风格更加轻巧跳跃并且在速度上也是本奏鸣曲的四个乐章中最快的，而且其内部有着较强的音区对比。本乐章的曲式图为：



本乐章建立在奏鸣曲的主调 a 小调上，主题（第 1—28 小节）开始于由两个弱起的八分音符级进上行至一个二分音符的节奏动机。整个第三乐章可是说都是建立在对这个节奏动机的展开上，主体材料的统一性非常高。

谱例：



主题发展的步骤大体是：<1>第 1—5 小节首先对节奏动机进行初步呈示，随后反复两次以加深印象，并形成了一条具有梦幻色彩的旋律。在和声上，主属和弦的相互交替巩固了主题的调性。<2>第 6—10 小节对主题动机进行模进，低音使用柱式和弦织体。<3>第 11—22 小节出现了新材料，流动性较强的节奏型与柱式和弦长音节奏的相互交替为音乐的发展带来了新的动力。<4>第 23—28 小节使用了主题动机的变形，并通过正格终止结束于 C 大调之上。

谱例：主题部分

谐谑曲的三声中部(第 37—179 小节)的开始部分运用主题节奏动机的基本形式进行了重新安排，由高音区转到低音区并予以加厚处理。音区的对比再加上调性的变化，使其得到了全新的色彩。

谱例：



三声中部的第二部分进行了较大规模的扩充式发展，发展的基础依然建立在对主题节奏动机的逐步展开上。舒伯特将主题节奏动机的继续发展进行了精心的处理，处理的手法主要是改换音区和离调模进。切分式的旋律与柱式和弦的反向进行，赋予了音乐较强的动力性，使音乐呈现出了辉煌的色彩。从第 66 小节开始，调性通过等音转调的方式转到了属调 e 小调上，属调的出现，为再现部分的出现作好了调性上的准备。

第 136—183 小节出现了一个建立在 F 大调上的中等速度的插部。上行为主的旋律，以主属和弦相交替的色彩明朗的和声背景，加之清晰明朗的节奏，使得音乐的情绪温和而舒缓。在旋律的不断推动下，第 152 小节出现了本乐章的最高音 A，音乐在此达到了高潮。

谐谑曲的再现部分为第 93—135 小节，属于变化再现。第一部分的前半部分在主调上再现，后半部分与第二部分则在同主音大调 A 大调上再现。

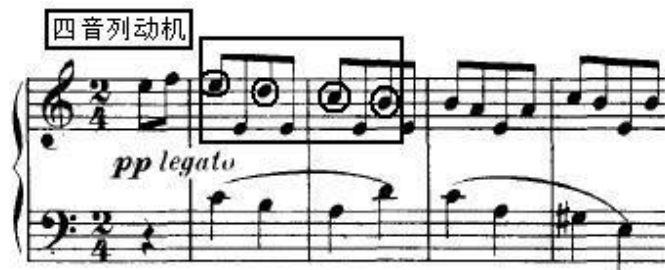
第四节 第四乐章

本奏鸣曲最后一个乐章是回旋曲，活泼的快板（Allgero Vivace），2/4 拍，a 小调，音乐中充满了积极向上的活力。在本回旋曲中包含了主题与四个插部，虽然规模较为庞大，但结构组织手法却相对简单，所有的主题都源自一个自然音阶的四音列机组，乐句的构成充满着变奏的原则。

本曲的主部（第 1—46 小节）是一个乐段，由三个并列的乐句构成。其中。这三个乐句都是开始于对四音列的呈示，随后以不同的方式加以展开。第一乐句（第 1—14 小节）与第三乐句（第 33—46 小节）的结构较为相似，第三乐句只是在中声部位置加入了一条级进上行的旋律（四音列动机的反向进行）。第二乐句（第 15—32 小节）则发展的较为剧烈，主部的高潮也在此处出现。这样的结构安排，体现出典型的三部性原则。

主题旋律拥有一个简洁的形式，由八分音符连续进行的简单节奏与以跳进为主的旋律相结合，使音乐显得精致而轻巧。主部展开的方式基本上是模进和变奏，其中最有特点的是对四音列动机的反向进行

谱例：



谱例：



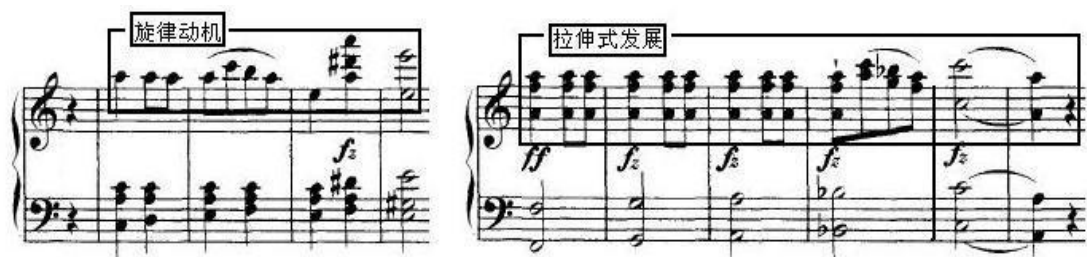
第一插部（第 47—90 小节）继续在主调上展开，不再沿用主部中的弱起节奏。主要包含两个部分，第一部分（第 47—64 小节）是一个包含两个乐句的乐段，开始部分为对四音列动机的进一步展开，主要对其进行了改换音区与变奏处理。

谱例：



在旋律中级进与跳进的对比，在节奏上连音与顿音的对比，在和声上疏与密的对比，使本部分所包含的内容色彩斑斓、异常丰富。第二部分（第 65—90 小节）对第一乐句后半部分出现的材料进行了拉伸式的发展：

谱例：



随后的部分对这个拉伸后的动机进行了两次离调模进，最后回到主调。第 81—90 小节主属和弦的连续交替进行预示着主部的再次出现。

主部的第一次再现（第 91—142 小节）对主部的材料进行了重组与扩充。首先，在保持主部第一部分原有节奏与和声框架的基础上，将第三乐句中声部位置上的级进上行的旋律（四音列的反向进行）移至高声部位置，并将调性转至属调 e 小调之上。其次，改变了主部第二部分的声部位置，将八分音符的快速进行从高声部移至低声部上，四音列动机则在高声部出现，并对其进行了三次离调模进。

谱例：



本部分最后通过复式正格终止结束在 e 小调上。

第二插部（第 143—208 小节）的材料主要来源于对第一插部的变奏，将其第一部分中的柱式和弦织体转换为分解和弦织体，在节奏上沿用了流动性较强的八分音符的连续进行，使得音乐的色彩更加明朗，情绪也更为热烈。然后，舒伯特在后半部分以这个变奏了的主题形式作为基础，进行了大规模的离调模进与分裂式发展。其中以第 169—177 小节对四音列动机所使用的卡农式复调发展手法最有特点。

谱例：



主部的第二次再现（第 209—254 小节）除了将第三部分的调性转至 A 大调外，基本上是完全再现。

第三插部（第 255—314 小节）开始于 A 大调，复乐段结构。所使用的材料仍然是对四音列动机的继续展开，与主部在调性色彩上的强烈对比也是促使音乐进一步发展的重要手段。复乐段的两部分的开始乐句都是对四音列动机的正反两方向各呈示一次：

谱例：



随后的部分都对其进行了展开，展开的手法也近似，主要是模进与变奏。但在调性的发展上复乐段的两部分具有较大差异性，第一部分主要在 E 大调上发展，而第二部分则主要在 e 小调上发展，调性色彩对比明显。复乐段的调性在经过充分的发展后在最后部分转回了 A

大调。

主部的第三次再现（第 315—358 小节）开始于下属调性 d 小调，对下属调性的重视，是浪漫主义时期音乐最重要的特点之一。本部分在保持主部的基本节奏外，对高声部上分解和弦织体的音程进行了扩大处理，使音乐的内部蕴含有一股深邃的力量，本部分最后通过正格终止结束于 a 小调。

第四插部（第 359—314 小节）是对第一插部的完全反复。

主部的第四次再现（第 397—549 小节）的综合性很强，对本曲所出现的动机做了总结性的回顾，最后本乐章通过 V—I 的正格终止结束。

第三章 《a 小调钢琴奏鸣曲》（Op. 42）的演奏分析

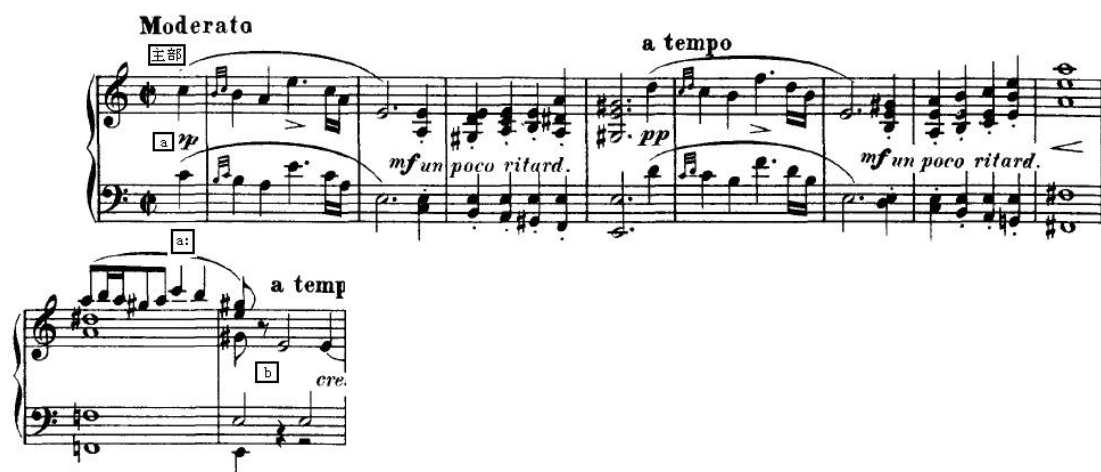
任何一首音乐作品的艺术魅力最终都要通过“二度创作”的表现形式来完美体现，因此对作品深入细致的分析与研究也为更好的完成“二度创作”提供了有效扎实的理论基础。一部作品能否完美的展现于舞台之上，除了演奏者对作品本身结构内容和风格的准确把握，更要通过正确的演奏方法和娴熟的演奏技巧来实现。如何在对作品诠释的过程中充分发挥钢琴丰富强大的表现力，使作品的演奏更加生动准确、音乐形象的体现更加完美是每个演奏者在实践中需要共同探讨的问题。

第一节 音乐发展的动力性特征在演奏中的正确把握

《a 小调钢琴奏鸣曲》的音乐材料高度统一，音乐发展凸显出强烈的动力性特征。作曲家通过主题音乐的性格对比，各种极具动力特点的节奏类型，不同的音乐发展手法，调式调性的色彩变化以及丰富的和声配置和多变的力度层次使这一性格特征充分的贯穿于音乐发展的每个阶段。

1、主题音乐动机中的动力性特征。第一乐章呈示部第一主题的音乐动机在性格中体现出的强烈对比在音乐上形成了鲜明的动力性冲突，为音乐的发展埋下了深刻的动力性因素。

谱例：



首先，音乐以连贯流畅的形式在 *pp* 的力度上奏出略带叹息的音调，音乐在语气上表现出一种忧郁凄凉的性格，接下来的柱式和弦在 *mf* 的力度上反向进行，并以进行曲式的坚定对第一乐句中表现出的犹豫和软弱做出了强有力的抗争。演奏者在处理这两句不同性格的乐句时应分别从力度、音色及音乐的语气入手，第 1—2 小节的语气要

连贯且稍有迟疑，左右手的力度均匀一致，在 *pp* 的力度下控制好音与音之间的连接，指尖的触键轻巧细腻，运用轻推下键的方式配合手腕的柔和带动，声音的表达要充分但不生硬，随之而来的柱式和弦演奏则需要运用大臂的力量贯通至手指发力，声音饱满而坚定，这样的对比既能体现出主题动机两部分截然不同的性格特点，又能以问答的形式形象的表达出作曲家内心世界矛盾冲突的两面性，并以答句的坚定有力明确了作曲家解决问题的坚定信心更胜过矛盾冲突所带来的忧虑，清晰的勾勒出这一主部主题动机的双重性格特征，并为音乐的进一步发展提供了双重动力。

动力性十足的音乐元素还被作曲家直接运用在本曲第三乐章的主题动机中。使音乐形象以鲜明的动力性姿态出现并持续发展：

谱例：



简单的同音反复开始于弱拍弱位并且紧接着在强拍的强位上出现了长达两拍的和弦进行，这样的强弱对比，单音与和弦的厚度对比，八分音符与二分音符的长短对比都使得这一简短动机在听觉上产生了强烈的切分感和动力性，演奏者在把握这一特点时应充分体会以上各种对比的分析，以轻巧跳跃的指尖有弹性的完成两个八分音符的同音反复并连贯的衔接好三和弦的进行，这里的三和弦在和声音响上应该是收拢性的感觉而非开放性的感觉，指尖对和弦音的把握要有一种

把声音握在手心里的感觉。整个第三乐章的音乐发展始终积极的围绕这一动力性动机逐步展开，直至结束。

2、动力性的节奏变换贯穿始终。整首奏鸣曲中的节奏运用为音乐的发展提供了充足的动力。

①、附点节奏：附点节奏的动力性特点在音乐的发展中是毋庸置疑的，舒伯特在《a 小调奏鸣曲》中对附点节奏的运用可谓充分至极，这不仅体现在某些乐句和音乐片段中，更被发挥极致的运用到本曲第二乐章的整个第三变奏中，在第二乐章的变奏 III 中，变奏的主动机直接以附点节奏的形像示人，并且左右手同时以这种节奏型为发展手法，使音乐的展开始终建立在强劲的动力之上，直至结束。接下来的变奏 IV 依然部分的延用了附点节奏的音型，虽然不是直接代表了主题动机的音乐形象，也为继续推动音乐的发展提供了源源不断的动力。

谱例：



在变奏 III 的主题对比部分，作曲家还进一步强化了附点节奏的动力性，以八度音程的形式在左右手交替进行连续的附点节奏，并且

始终在 *ff* 的力度上进行，同时配合跳跃性的和弦连接，使这一部分的音乐发展在音响上产生了震撼性的效果。

谱例：



这就对演奏者在附点节奏下快速演奏八度音程的技术提出了很高的要求。在此，笔者愿与大家一起探讨一下关于八度音程演奏技巧方面的问题。

八度音程的演奏历来是钢琴演奏技巧中备受重视的一部分内容，大量的练习曲谱和指导性丛书分别从理论和实践两方面对这一技术的练习提供了极其有益的帮助。首先，八度技巧的基本要求是整个腕部作为一个统一的整体来工作。在弹奏八度时，手指略微伸展为最宜，这可以保证在手腕部拉紧的情况下使手指保持最大的坚实性。¹⁵ 然后，拇指和小指很好的相互支撑，积极地挥动产生于肩部或肘部，而手腕只是在需要时才给予适时的补充。有了上述理论性的指导，我们在练习时就可以有效的避免走弯路和错路，有很多的练习者在演奏八度时手臂和肘关节的参与不够积极而手腕却成了积极的发力部分，这种方法虽然在某些时候（连续弹奏时间短并且力度要求较弱）可以暂

时性的完成部分内容，但长时间大力度的连续八度进行就会显现出它的弊端，这种方法不仅阻碍了手臂的挥动有效地传递到指尖，而且也容易造成手臂的僵硬紧张，并且利用手腕的抖动来进行八度音程的演奏，在表现上也无法完成较强的力度和较快的速度。有了正确的方法，在实践中我们还可以通过多种有效的途径来进行练习，例如：我们可以先通过跨度小一点的音程（比如六度音程）来体会大小指的指尖在一定的跨度下对琴键的把握，通过慢一点的速度来协调两大关节和手臂手腕以及手指之间的相互关系，等彻底掌握这两大因素之后再慢慢加大跨度和速度。在笔者多年的演奏实践和教学实践中，几乎每位作曲家的练习曲里都有专门进行八度技巧训练的内容，比如莫什科夫斯基《钢琴技巧练习曲 15 首》中的第 9 首；车尔尼《钢琴练习曲 50 首》（作品 740）中的第 38 首，49 首；斯克里亚宾《钢琴练习曲 26 首》里面的多首作品都是八度技巧练习的优秀之作，其它就不一一列举了。

②、切分节奏：切分节奏以其打破常规的强弱特点一直以来被作曲家视为音乐发展中不可缺少的动力因素。在这首奏鸣曲中，切分节奏的特殊动力性因素就被深深的根植于音乐发展的每个角落。

在第一乐章主部主题的第二个音乐动机中，结尾处的变和弦在两个八度间以切分节奏的形式反复推进，并且把本就已经处在强拍位置上的变和弦以 *sf* 的力度继续加强，把切分节奏的超强动力性发挥到了极致，音乐形象也随之被推向高潮。

谱例：



在第二乐章的变奏 IV 中左手在新的对比性的音乐材料进入时也运用了带有切分节奏的音型来有力的推动了右手的波浪型旋律进行

谱例：



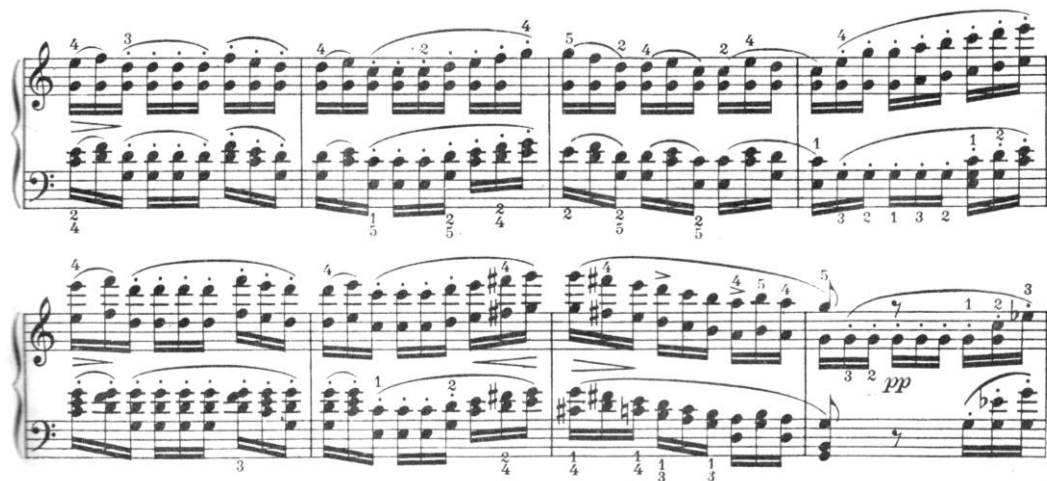
还有很多地方的音乐发展在节奏型上虽然不属于典型的切分节奏型，但是在音响上产生了与切分节奏同样效果的动力感。比如第三乐章的动力性主题，前面已经详尽的分析了它的主题动机内部蕴含着的强劲的动力，其实这种强劲的动力正是来自于主动机的节奏型中所蕴含的切分因素。另外，第三乐章中部左手的声部也融入了切分节奏的因素，连续使三拍子的第二拍成为强拍，从而为推动音乐的向前发展提供了充足的动力。

谱例：（见下页）



③、其它典型节奏的运用：除了附点节奏和切分节奏这两大动力性极强的节奏型的充分运用，作曲家还利用丰富的节奏变换，左右手交叉进行的复节奏形式，以及整小节休止的特殊效果对音乐的发展提供了充足的动力。例如在第二乐章的整个变奏 V 中，作曲家采用了三连音这种特殊的节奏型为音乐的发展增添了新鲜的动力。

谱例：



以三连音的节奏型进行连续的同音反复，轻巧跳跃的音乐形象分别以单音，音程，八度，和弦的形式在 *pp* 的力度上逐渐展开，随后又以超强的力度对比继续推进，直至变奏结束。在音乐发展上与变奏 III 的附点节奏，变奏 IV 的切分节奏形成了对比，音乐情绪也随之变

的更加激动和高涨。

变奏 IV 中左手还出现了复节奏的形式，也是作曲家独具匠心的节奏处理，

谱例：



右手是以三连音节奏型为半拍的六连音音型，左手是连续的十六分附点节奏，这种节奏的不对称性使演奏的难度大大增加，因此演奏者在处理这一部分时应把左右手的音型和节奏分别掌握好，并且要求演奏者本身具有良好的节奏感和控制能力，还要在实际演奏中充分运用耳朵敏锐的听辨能力，同时，右手的旋律进行在重音和乐句上的划分也应该有明确的呼吸感，这样才能使左右手的这种交叉节奏结合得更加紧密，从而使旋律的线条更加流畅、层次更加分明。

此外，整小节休止的运用也是舒伯特在音乐发展中的一种特殊手法，这种突然的停顿有时常常带来更加激烈的爆发，从而使音乐的动力性更加突出。

谱例：（见下页）



3、不同的音乐体裁以其独有的风格特点给音乐的发展提供了源源不断的新鲜动力。在这首奏鸣曲中，舒伯特在第二第三第四乐章分别采用了不同的音乐体裁，第二乐章是变奏曲题材，并且是舒伯特奏鸣曲创作中唯一使用变奏曲题材的乐章。五个变奏部分在音乐发展上既相互衔接又相互独立，变奏 I 简短精巧，主要以左手部分围绕主题动机中的骨干音所作的流畅性的变化与变奏主题中节奏型的音乐形象形成对比，因此变奏 I 的左手部分是演奏的重点，特别是左手改用八度进行时在力度上形成的强烈对比是演奏者在演奏第一变奏时应重点突出的。变奏 II 则改用了轻快活泼的二连音音型和四连音音型的交替，左手保持了较固定的伴奏音型，加上短小的波音和装饰音的处理，使音乐听起来充满了轻快跳跃的气氛。二连音的演奏在语气上要讲究细腻，切不可偷工减料弹成全部连音的效果，在演奏时应强调前一个音对后一个音的连带效果，即前一个音的下键深度要大一些，重量完全放松下来并一直保持到后一个音的手指落键，再用手腕轻轻的带动离键，不可处理成前后两音一样重，使后面的音符出现生硬的效果，连续进行的两连音演奏则需要配合手腕的弹性和对手指的带动作

用。其次，变奏 II 中的小波音和装饰音也是在演奏中需要精心处理的语气，舒伯特内心世界敏感丰富，在音乐的表达上也体现了这一性格特质，因此演奏中能否细致把握这些细节的处理是演奏者正确把握作品风格的体现。接下来的三个变奏分别以不同特点的节奏形式来进行音乐的变化发展，在动力上呈现了逐步递增的趋势，音乐情绪起伏变化逐渐加大，把作曲家内心世界越来越强烈的矛盾冲突展现了出来。第三乐章是谐谑曲题材，诙谐幽默的曲风加上主题动机轻快活泼的动力使第三乐章充满了戏剧性的效果。第四乐章的回旋曲题材连贯流畅，主题音乐与四个插部交相呼应，通过调性色彩的转换，音乐材料的对比，音乐形态的改变等一系列不同的创作手法带给了第四乐章完整流畅又充满动力的清新风格。

4、其它动力性发展手法的运用。在这首奏鸣曲中，音乐的发展始终充满着充足的动力，这不仅表现在以上所述的几个主要方面，还体现在作曲家在力度对比，调性转换，变和弦的频繁使用上。这首作品在力度的对比上堪称一绝，无论是短小的动机和乐节之间，还是较大的乐句和乐段之间，强烈的力度对比随处可见，舒伯特对这一音乐表现手法在刻画性格冲突上的青睐不言而喻。其次，大小调的不断转换形成的调性色彩对比和变和弦的频繁使用也是舒伯特作为浪漫乐派先驱人物在音乐创作上所显现出的重要特征。同主音大小调，平行关系大小调，远近关系转调，暂时性的离调，这些调式调性的转换在本首奏鸣曲的每个乐章都有体现。正如《钱仁康音乐文选》中提到的：“在舒伯特的钢琴作品中，也许比在其他作品中更有一种斯拉夫的特

点，他是惹人注意地将这种特点带进专业音乐的第一人，这个特点就是：大小调在同一乐段内奇特地互相交替”。¹⁶ 例如第一乐章展开部发展部分的调性变换就十分丰富，C 大调/a 小调—D 大调—f 小调— $\sharp f$ 小调—a 小调，其中 f 小调到 $\sharp f$ 小调的转换就运用了半音关系转调的手法，这种色彩性极强的转调手法也是浪漫乐派音乐创作的重要标志之一。因此，作曲家大量的使用转调以及变和弦带来的不只是色彩上的对比和改变，还从音响上产生了强烈的新鲜感，从而使音乐的发展充满丰富的动力。

第二节 抒情气质在演奏中的充分表达

舒伯特作为音乐史上十九世纪浪漫乐派的先驱人物，其一生的音乐创作都是在古典主义的根基下充分发挥浪漫主义的抒情气质，他的音乐作品总是以优美动听的旋律和浪漫抒情的风格打动人，李斯特曾把他称之为“前所未有的最富诗意的音乐家”，这种浪漫抒情的音乐气质不只表现在舒伯特的声乐作品中，在钢琴作品和其它器乐作品的创作中也显得尤为突出。

舒伯特本人的艺术气质是抒情型的，充满幻想诗意的浪漫主义气息，而古典主义奏鸣曲的原则是表现对立矛盾的统一，要把浪漫主义的内容装进古典主义的形式，这是一种新的尝试¹⁷。在他的奏鸣曲中，任何一个短小的片段都能挖掘出舒伯特内心细腻敏感的情绪变化，美丽而富于歌唱性的旋律无处不在，即使是在动力性极强的音乐发展中，在变换丰富的立体和声交织中，在多声部旋律线条的变化中，这

种抒情气质的体现也从未中断过。正如德国音乐史学家史耐德所言：“舒伯特无可匹敌的抒情天才根源于朝往另一世界的奋力挣扎”¹⁸，这对于演奏者正确理解和把握舒伯特音乐作品中的抒情特征具有极其重要的指导意义。要在演奏中完美诠释作曲家音乐语言中的“抒情性”就必须准确把握舒伯特式抒情的特有气质，平凡简单的旋律常常蕴含着深刻细腻的内心情感和激烈的矛盾冲突。在这部《a 小调钢琴奏鸣曲》中，第一乐章的主题动机从一开始便以叹息的音调埋下了抒情的种子，开始处富有深刻表现力的同度短句一下子就把人们的注意力吸引住了。其中预示了声乐套曲《冬之旅》的某些悲哀的“深思独白”的性质和意境¹⁹。随后作曲家以这一动机为基调展开了或平静，或激动或犹豫或坚定的充分抒发，在这些简单质朴的音乐语言中，没有大量华丽的装饰，也没有看似起伏较大的大跨度音程进行，在 **Moderato** 的速度下以力度对比音区对比的形式和丰富的节奏音型变化以及变和弦的充分运用抒发着作曲家内心世界丰富的情感交织和强烈的矛盾冲突。

首先，重复音在舒伯特的音乐作品中是很具有代表性的一种表达方式，舒伯特在这首奏鸣曲第一乐章的音乐发展中大量使用了同音反复即重复音的手法，这种深受贝多芬影响的表达方式已经不能简单的理解为纯技术上的需要，而是一种更深层次的精神领域的表达，有时是力量的象征，如在第一乐章的 26 小节开始的音乐动机，在 **ff** 的力度下左右手同时反向进行八度音的重复；

谱例：（见下页）



有时又体现着内心的犹豫不决，如从第 10 小节开始右手以切分节奏进行的同音反复；

谱例：



有时表达着内心的激动不安预示着更强烈情感的爆发，如第 40 小节的音乐动机中蕴含的同音反复；

谱例：（见下页）



有时则只是一种音乐的过渡，为进一步的发展做出情绪上的铺垫。同样的音型特点来抒发不同的情绪类型，这就要求演奏者在处理这些细节时通过音响的控制和音色细微的变化来准确把握，为了表现出声音的清晰透明，演奏时需要用快下键轻推的触键方法，并结合不同的触键角度，赋予每个相同的音符不同的生命力。在这样的情况下，如果仅仅用手指的伸展，手腕的移动，就很难保证好每个音良好的发音效果。因此，运用前臂，肘部，与大臂来调整触键角度与控制力度，这样才能确保演奏的安全性，从而使音色更润泽有变化。

其次，突然的，强烈的力度对比也是舒伯特的音乐中特别常见的特点，这一点在这首奏鸣曲中也是随处可见，各种力度层次的表现变换丰富且对比强烈，除了带给音乐的发展以强烈的动力之外，也是舒伯特式抒情方式的重要表现之一。另外，流畅型的音型与节奏型的音型对比也是舒伯特表达内心情绪的一种方式，并且从主题动机的一开始就运用了这样的对比，一直贯穿在音乐的发展过程中。流畅型的音型以大量长的，连奏的旋律线条为主，这也是舒伯特音乐创作中浪漫主义风格的一个重要体现。舒伯特所处的年代，键盘音乐中在多数快

板和舞曲形式的作品中，仍然使用半连奏（非连奏），正如莫扎特先前所抱怨的，舒伯特也厌恶一些钢琴家“可憎的敲击”的演奏风格，而他自己的演奏则被称为是“充满了灵魂与感受的”，“非常歌唱的”。因此，舒伯特在其作品中很细致的做了连线的标记，演奏者在处理这些连线时不仅需要从手指技术的角度做到连贯衔接，更要从音乐的角度去正确的理解和把握作曲家这种手法所表现出的抒情性气质。在本首奏鸣曲第二乐章的变奏 II 中，作曲家充分运用了小连线的细腻语气不仅带来了音乐上轻巧跳跃的风格变化，更从音乐表现上抒发了作曲家内心丰富细腻的情感变化。

谱例：



变奏 IV 中又使用了大量长线条的连奏，幻想性的特质以类似华彩的形式体现出来，是舒伯特音乐抒情风格的又一体现。

诚然，舒伯特音乐的抒情性在表现方式上是多样的，演奏者应仔细揣摩作曲家的创作意图，深入理解其内心深处情感的细微变化，从而以不同的角度进行情感诠释。

第三节 各种演奏标记的正确诠释及踏板的运用

舒伯特音乐作品中的各种演奏标记以当时的时代背景和钢琴特点为依托，在某些演奏方法上与今天的处理会有些不同，现择取几个主要的方面加以说明，以便演奏者在把握舒伯特作品的音乐风格时能够更加准确生动。

1、跳音的演奏：在舒伯特的作品版本中，跳音与顿音在演奏上的不同常常被忽略，而实际上在今天的演奏标记中这两者还是有一定区别的。顿音是表示音符在演奏了 $1/4$ 时值后放开，而跳音则表示音符在演奏了 $1/2$ 时值后放开，并且这两者在演奏的技巧和产生的音响效果上也有着较大的不同，顿音的演奏要求短促且有重量感，落键手指比较扎实，而跳音则要求充分运用指尖、手腕、小臂或大臂的反弹力量来完成，突出的是其弹跳性。但是不同的年代以及不同的钢琴结构使这两种标记所要产生的实际效果在今天的演奏中还是有一定差别的。在这首奏鸣曲中，舒伯特大量运用了带小圆点的跳音标记，有些是单音，有些是和弦，笔者认为，对于这些跳音的处理不能只是简单孤立的从技术的角度去理解，而是应该结合所处乐段或乐节音乐情绪的发展需要来有所区别的对待，例如在第一乐章主题呈式部的第二动机中，连续的变和弦进行都标有跳音的记号，

谱例（见下页）：



但是这一部分的力度要求是 ff，并且为了配合突出 sf 力度上的和弦，这些带有跳音标记的和弦就应处理得比正常意义上的跳音多一些力度，应该是介乎跳音与顿音之间的一种断奏的效果，在保持手腕良好弹性的前提下增加一部分手臂的力量，并且控制和弦的指尖要形成一个整体的框架，但是在接下来连接部的音乐动机中标有跳音点的和弦进行演奏起来就应该是另一种情绪的表达，

谱例：



为了在力度上与单音重复中的跳音形成强烈的对比，这一部分的和弦跳音应尽可能的控制力度，只运用手腕的弹性完成即可。因此，跳音与顿音的处理除了应该结合作曲家所处的时代背景和当时的钢琴结构，更重要的是以音乐的发展表现相关联，这样就能更加准确地把握不同作曲家的音乐风格。

2、装饰音的演奏与处理：在舒伯特所处的年代，在演奏中添加

装饰音的方式已逐渐消失，并且舒伯特在其某些声乐作品中添加的装饰音还曾遭到过毫不留情的抨击，有人就曾经在一篇 1820 年的音乐会评论中这样写到，演唱者“不应当在舒伯特歌曲的结尾处受装饰音的困惑，因为他实在是处理得太糟糕了”。但是对于当代版本中已存在的这些舒伯特曾标记的装饰音，我们还是应该继续客观的遵从原创。

装饰音的演奏方式在 18 至 19 世纪间逐渐的改变，新的演奏方式逐渐代替了旧的演奏方式，这反映出当时创作风格的改变。但是很长一段时间来，旧的和新的方式并存，并且有些地方不可能确认哪种是所期望的方式。旧的方式是指所有的装饰音应当在拍子上演奏，与所装饰的主要音符共同占有时值，直到 19 世纪末，装饰音才在拍子之前演奏。就目前所知，舒伯特自己没有关于装饰音的任何注释。与他同时代的作曲家和比他更早的作曲家相参考，如克莱门蒂（Clementi）（1801），克拉莫（Cramer）（1810），胡梅尔（Hummel）（1828）等，结果反映出旧的方式仍然在使用，而舒伯特有时也会使用新的方式。当时的编订者反映了那时的习惯，在今天的版本中，我们依然将所有的装饰音遵照舒伯特那时盛行的惯例来处理，即所有的装饰音都应当在拍子上演奏，除了一些另外标记的情况。

在这首奏鸣曲中，出现了三种装饰音的标记，分别是滑音，颤音（tr）和短波音（）。这三种装饰音的实际演奏效果在这首奏鸣曲中是一致的。这是因为直到古典主义的晚期， 和 tr 仍被交替的用来标记由上方辅助音开始的颤音，至少要求有 4 个音符和结尾音（也

被称为尾缀, 无论是否标记都应当添加)。书写为:  或 ,

弹奏为:  或 。长时值的颤音可以根据演奏者的选择有更多次的颤动, 书写为:  弹奏为:

 或 。但是在舒伯特的音乐创作中也使用由图克(Turk)和克莱门蒂(Clementi)所诠释的新方式的颤音。它被称为经过的或临时颤音, 他们出现在以二度音程进行的旋律线中。临时颤音由主要音符开始, 以不切断旋律的连贯性, 并且临时颤音有时也用小音符标记, 但无论任何形式的标记, 装饰音都要从主要音符的拍子上开始, 并且应演奏得很快很优雅。因此, 在这首奏鸣曲中出现的所有带颤音和波音标记的音符在标记上沿用了古典主义晚期交替使用的习惯, 在演奏上又以经过的或临时的新的颤音演奏方式来表达, 所以在处理这些带有波音和颤音标记的音符时应统一演奏为: 。当临时颤音用小音符来表示并且出现在句子的开始处时, 这样的装饰音被称为滑音或反波音。在这首奏鸣曲中, 第一乐章主题呈示部分的第一主题动机中出现的装饰小音符就属于这一类型的滑音。

谱例:



但其实际的演奏效果仍是临时颤音的处理方法。当舒伯特需要在一个段落中添加滑音时，他有时只在句子的开始处标记小音符，之后便使用波音记号（）来表示。这一装饰音的写作方式在第一乐章再现部结尾处的一部分乐段中尤为明显。

谱例：



因此演奏者在理解和把握这首奏鸣曲中出现的这几种装饰音标记时应有清晰的认识。此外，在奏鸣曲第四乐章还多次出现了标有 *tr* 的装饰音，谱例：



在实际的演奏中依然应演奏成临时颤音的效果。这是因为在这首奏鸣曲的第四乐章，演奏速度较快，tr 的时值较短，并且由于舒伯特深受古典主义时期旧的装饰音写作手法的影响，tr 和颤音的标记经常交替使用，因此在这首奏鸣曲中第四乐章出现的这些 tr 的标记应理解为与临时颤音相一致的演奏效果。

3、踏板正确运用：踏板的运用是钢琴演奏的灵魂，运用踏板既是一种艺术也是一门学问。由钢琴家朱雅芬教授翻译，上海音乐出版社出版的著名美国钢琴家、教育家约瑟夫·班诺维茨所著的《钢琴踏板法指导》中写到：“适宜的踏板法是一位具有艺术才能和高超理解力的钢琴家的标志。踏板法……为音色、为洪亮度、为延续某些音……是一门艺术，但它必须基于历史的考虑以及对作曲家意图的理解”。因此，即使是同一首作品在不同演奏者的诠释下也会有着不完全相同的踏板运用。使用踏板的目的首先是使音响得到适当的修饰，能够更加的优美动听，延长发音的持续性。但是很多时候由于演奏者不正确的使用踏板或者有意识地把踏板当成一种保护伞，反而使踏板的使用影响了声音的清晰，掩盖了节奏和声音上的模糊和错误，并且带来了音响上的混浊不清。踏板的使用方法有很多种，有的属于音后踏板，可以最大限度的把泛音延长到最大限度，还有一种是与声音同时发挥作用，并且以音后踏板的形式继续连接下去，一般使用在强调和弦连接的部分，根据音乐情绪的不同产生或恢宏或朦胧或柔美的音效。另外，在声音产生之前就踩下踏板做好准备的情况也有。因此，准确细致的应用踏板是每位演奏者应慎重考

虑的,用哪种踩踏方式可以获得音乐所需要的音响是使用踏板的唯一标准。正确理解作曲家的创作意图以及准确把握作品的音乐风格是保证踏板使用效果的重要前提。舒伯特的钢琴作品中很少标记踏板,这是因为舒伯特时代的钢琴与我们现在使用的钢琴相比,触键更轻,声音少了很多混响,并且使用了可以达到连奏效果的延音踏板。但在实际的演奏中,为了更好的配合音乐发展的需要,更加深入准确的演绎作品的音乐风格和把握音乐情绪,笔者建议演奏者可以适当运用弱音或延音踏板来更好的完成音乐的表达。在这首奏鸣曲中,音乐的发展以动力性地进行为主,除了第一乐章和第二乐章分别以中板和行板的速度演奏外,其余两个乐章分别是带有极强动力性的谐谑曲风格和轻快活泼的回旋曲风格,所以整首作品在演奏中并不需要格外强调和依赖踏板的运用就可以做到对风格的准确把握和演绎,因此,演奏者在处理这首作品中的踏板运用时应遵循宁少勿多,宁无勿有的原则在个别地方或某一部分的乐句乐段中加入踏板来更好更细致的配合音乐发展的需要。例如:在第一乐章的主题动机中出现的和弦连续进行,谱例:



演奏者可以在第一个和弦的声音出来之后踩下右踏板并连续以切分踏板的方法辅助下面的和弦连结,使音响更加丰厚饱满,与前面乐句中的单旋律线条在力度和和声音响的厚度上形成鲜明对比,但切忌踏

板使用不够清晰造成音响上的混浊。另外，在接下来的第二主题动机中的切分节奏和弦连接，

谱例：



由于每一个处在切分节奏上的和弦都要求以 *sf* 的力度突出加强，因此，在这个切分和弦弹出来之后也可以运用右踏板延长泛音的功能实现对这一切分和弦的突出作用。还有，在第三乐章谐谑曲的插部，突然拉宽的旋律进行和左右手简单的单旋律线条加上 *pp* 的力度要求，使音响产生了一种类似“空间性”的效果，在这一部分的演奏中演奏者可以通过右踏板的制音效果把一个个零散的声音个体组合于一个宽广的空间范围内，通过无数泛音的共存来实现一个幻想式的音响效果。

诚然，右踏板的使用所带来的音响效果大多数时候是很容易被演奏者接受并掌握的，但是音响结构是多彩且丰富的，要想完美的呈现多层次的音响效果，仅仅依靠右踏板的使用是远远不够的，在很多时候，音响的需要使得演奏者应该更多地去考虑在细致运用右踏板的同时结合使用中踏板和左踏板，这样才能为多层音响结构的色彩表现提供更多的可能。在这首奏鸣曲中，由于作曲家运用了极其丰富的力度层次来配合音乐的发展，充分增强了音乐的动力性也使得音乐形象更

加生动立体，因此在有些地方，弱音踏板的使用也可以很好的起到力度控制的辅助作用。

如在第一乐章展开部的第一发展阶段，如歌的旋律在 *ppp* 的力度上缓缓展开，左右手对力度的控制和音响上歌唱性的连贯要求使得这一部分在演奏时仅仅依靠手指的能力很难做到完美演绎，这时便可以充分运用弱音踏板对力度的控制作用，使整个乐段的聲音和音色更加统一均衡，旋律的连贯性更好，更富于歌唱的效果。

谱例：



至此，笔者已对舒伯特《a 小调钢琴奏鸣曲》从理论和实践两方面进行了深入的研究。这首奏鸣曲无论是从结构框架还是从风格演绎都体现出舒伯特成熟时期的创作特点，是一部深受舒伯特本人和广大音乐爱好者喜爱的伟大作品，也是舒伯特生前出版的仅有的三首奏鸣曲之一。作品体现出的果断，坚定的男性性格与舒伯特本人细腻敏感具有女性特质的性格特点有着很大的反差，反映出作曲家在长期的生活压力下忧郁、压抑最终导致爆发的心理历程，有人把这首奏鸣曲比喻为舒伯特的“悲怆”，无疑从另一个角度深刻的诠释了这首

作品独特的艺术风格和作曲家内心深处丰富的情感变化。

结 语

在对舒伯特《a 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 42) 进行研究的同时, 笔者还尽可能的搜索了这首作品的音响资料进行了比较和欣赏。总的来说, 现今能查到的舒伯特钢琴作品的音响资料有不少, 皮雷丝、肯普夫、鲁普、普莱亚、内田光子、傅聪、布伦德尔等都曾演奏过舒伯特的钢琴作品, 但能见到正式出版的演奏版本却寥寥无几, 笔者仅就几个具有代表性的钢琴家对舒伯特钢琴作品及这首《a 小调钢琴奏鸣曲》的演奏与风格演绎进行一下粗浅的比较分析, 以供读者参考。

钢琴演奏家傅聪, 曾在多场音乐会中演奏过舒伯特的钢琴奏鸣曲, 这首《a 小调钢琴奏鸣曲》就曾被傅聪誉为舒伯特奏鸣曲中的巅峰之作, 他的演奏完全遵循作曲家的原意, 要求忠实于原作, 对标记和句子的表现都做的比较明显。第一乐章的演奏速度比大家习惯听到的中板要略快一些, 一些抒情的乐段处理的极其细腻, 具有鲜明的舒伯特“女性”气质。第二乐章的变奏体裁演奏的令人惊叹, 每个变奏之间的衔接相当的自然含蓄, 力度层次的变化也颇为丰富。第三第四乐章的处理体现出了这首奏鸣曲典型的性格特征, 深刻的哲学思想, 带有革命性的阳刚之气, 这些在舒伯特的音乐作品中很少流露出的男性化特质在傅聪娴熟的钢琴技巧和深刻的音乐领悟下被演绎的淋漓尽致。

威廉·肯普夫, 这位德国当代钢琴家的代表人物, 一直被公认为

是贝多芬、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯钢琴作品的权威演奏家。肯普夫虽然拥有超人的音乐天赋，但他早年并没有像同时代的鲁宾斯坦那样受到太多重视，而是直到六十五岁之后才逐渐在世界乐坛上崛起。他的演奏含蓄细腻，织体清晰，亲切高贵，音色如歌，分句和速度自然而合理，没有丝毫的矫柔造作、追求外在效果的倾向。他录制了舒伯特全部钢琴奏鸣曲的唱片，在舒伯特的音乐中展现出了高度浪漫的歌唱语法，双手在键盘上灵巧的飞跃，声音饱满通透，演奏充满了激情和活力，令人体会到难以言喻音乐感受。

而布伦德尔，则是演奏舒伯特的大师，他有极宽的演奏幅度，不仅深入研究作品的内涵，而且极具挖掘作品浪漫抒情气质的能力，他在处理装饰音与华彩乐段方面总能寻找到最佳的效果，其演奏以注重音色的细微变化为最大特色。舒伯特和海顿的作品，都是他演奏中的上乘之作，其中的优雅与抒情性无人能及。布伦德尔是德奥演奏家中极少数能把歌唱性和对结构的把握结合得天衣无缝的钢琴家，他的特点可以用“高雅的行云流水”来形容，但其作品的表现领域严格限定在古典——浪漫主义时期的德奥作曲家。布伦德尔演奏的舒伯特音乐音色纯美，拿捏到位的节奏弹性变化使音乐一开始就从骨子里透出一种美感。他认为舒伯特是一个“梦游者”，既不会有一成不变的逻辑，也不会有突然掉下悬崖这种突如其来的动机。布伦德尔在他的谈话录中说到舒伯特和贝多芬作品的特性时提到：“贝多芬作曲时，总是在发展自己的素材，即使在幻想中也不会忘记发展；而舒伯特则相反，发展中也仍在幻想。”布伦德尔演奏舒伯特的作品，音乐有如讲故事

一般娓娓道来，感情也随着音乐的起伏而上下跌宕，当音乐结束时，听者才从梦境里解脱出来。

舒伯特被认为是维也纳古典主义学派的最后一人与浪漫主义学派的第一人。他和贝多芬共同奠定了浪漫主义钢琴音乐的基石，也是贝多芬的忠实继承者。著名的舒伯特研究家爱因斯坦（Alfred Einstein 1880-1952）曾将他称之为“浪漫主义的古典主义者”²⁰。

的确，舒伯特在钢琴奏鸣曲创作上不仅体现出了自己不可替代的风格特点，更开创了奏鸣曲作为一种特定的音乐体裁独特的创作途径，他的钢琴奏鸣曲作品在经历了二百多年的岁月洗礼后，愈发显示出其深邃的艺术魅力，实在是艺术宝库中不可多得的珍品！

注 释

- 1、引子约翰·里德著，王岚译，《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》，《钢琴艺术》，2001年第3期，10页
- 2、Donald Tovey, *Tonality, Music and letters* 9, 1928
- 3、引自周薇著《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年版，109页
- 4、舒伯特在世时仅有三首奏鸣曲出版。分别是：a小调 D845 于 1826 年由维也纳的 A·Pennauer 出版社以“第一号大奏鸣曲”的标题出版；D大调 D850 在 1826 年由维也纳的 M·Artaria 出版社出版；G大调 D894 在 1827 年由 Haslinger 出版社出版。
- 5、引自周薇著《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003年版，110页
- 6、参见王岚，《舒伯特钢琴奏鸣曲的数量考证》，《中国音乐学》季刊，2001第4期，46页
- 7、引自《舒伯特传》，【英】克里斯托弗·H·吉布斯著，秦立彦译，广西师范大学出版社 2002 年 5 月第一版，第 65 页。
- 8、D 为多伊奇编号。奥托·E·多伊奇（Otto Erich Deutsch 1883-1967）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，而 Op 编号则是出版商按照作品出版的先后顺序进行的编号。
- 9、转引自《舒伯特的钢琴奏鸣曲》，【前苏联】盖克拉乌克里斯著，陈廷宝摘译，《音乐艺术》1983 年第四期，64 页

- 10、本文所参照的谱例源自人民音乐出版社出版的《舒伯特钢琴奏鸣曲集》（全两册），1982 年版
- 11、那不勒斯六和弦：音阶第四级上含小六度和小三度的六三和弦，属于下属功能组的和弦，如：a 小调中的那不勒斯六和弦就是：D、F、降 B 三个音组成的和弦。
- 12、参见文章《半音化的历史进程》(五)，桑桐著，发表于《音乐艺术》1997 年第 1 期
- 13、Robert Winter: “Schubert” [2.5.4], Ed. Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians II
- 14、一般来说，第一乐章是快板，奏鸣曲式、第二乐章是慢板或行板、第三乐章是小步舞曲或谐谑曲，第四乐章是回旋曲。
- 15、引自《钢琴演奏技巧》，【匈】约瑟夫·迦特著，人民音乐出版社，1983 年 3 月版，95 页
- 16、引自《钱仁康音乐文选》(下)之《德沃夏克论舒伯特》一文，上海音乐出版社 1997 年 11 月第一版，44 页。
- 17、引自周薇著《西方钢琴艺术史》，上海音乐出版社，2003 年版，111 页
- 18、引自《舒伯特》，史耐德著，陈凤凰译，台湾全音乐谱出版社出版，116 页
- 19、转引自《舒伯特的钢琴奏鸣曲》，【前苏联】盖克拉乌克里斯著，陈廷宝摘译，《音乐艺术》1983 年第四期，63 页
- 20、作曲家名曲解说《舒伯特》美乐出版社 2002 年版，第 10 页

参考文献

（一）著作类

- 1、【奥】卡尔·柯巴尔德著，冷杉、钟莉译《弗朗兹·舒伯特及其时代》 辽宁教育出版社，2003
- 2、【德】汉斯·根德·霍曼著，陈泓译《谈弹舒伯特》 上海音乐出版社 2002
- 3、【波】约·霍夫曼著，李素心译《论钢琴演奏》 人民音乐出版社 2003
- 4、【匈】约瑟夫·迦特著，刁绍华、姜长斌译《钢琴演奏技巧》 人民音乐出版社，1983
- 5、【美】保罗·亨利·朗著，顾连理译，杨燕迪校《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001
- 6、【美】约瑟夫·班诺维茨著，朱雅芬译《钢琴踏板法指导》，上海音乐出版社，1992
- 7、周薇著《西方钢琴艺术史》 上海音乐出版社， 2003
- 8、吴国翥、高晓光、吴琼编著《钢琴艺术博览》 奥林匹克出版社，1997
- 9、赵晓生著《钢琴演奏之道》 世界图书出版公司， 1999
- 10、童道锦、孙明珠 编选《钢琴教学与演奏艺术》 人民音乐出版社，2003
- 11、于润洋编著《西方音乐通史》（修订版） 上海音乐出版社，2003

(二) 论文期刊类

- 1、王岚,《舒伯特钢琴奏鸣曲的数量考证》,《中国音乐学》季刊,2001年第4期
- 2、杨婷婷,《对舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的重新审视》,南京师范大学,2005年硕士毕业论文
- 3、颜咏,《舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲研究》,上海音乐学院,2007年硕士毕业论文
- 4、郭丽娟,《舒伯特降B大调钢琴奏鸣曲(D960)的创作特征与演绎分析》,河南大学,2007年硕士毕业论文
- 5、王鲁宁,《浅谈贝多芬与舒伯特的创作风格》,济宁师范专科学校学报,2003年第4期
- 6、步玉琴,《舒伯特钢琴中的浪漫主义色彩》,绍兴文理学院学报,2004年第2期
- 7、郝思震,《论舒伯特的钢琴音乐创作》,艺术百家,2006年第6期
- 8、黄雅芸,《论舒伯特的钢琴音乐作品》,艺术百家,2006年第1期
- 9、唐艺,《浪漫主义钢琴音乐的奠基人——舒伯特》,钢琴艺术,1997年第6期
- 10、苏琳,《对舒伯特音乐的重新审视——听赵晓生老师讲座有感》,钢琴艺术,2006年第4期
- 11、蔡梦,《舒伯特钢琴小品中的抒情性因素》,钢琴艺术,2000年第3期
- 12、陈旭,《舒伯特〈降B大调钢琴即兴曲〉的演奏》,钢琴艺术,2004

年第 11 期

- 13、徐洁,《舒伯特及其钢琴音乐》,钢琴艺术,2005 年第 11 期
- 14、余雄,《论舒伯特的钢琴奏鸣曲》,音乐探索,2006 年第 1 期
- 15、刘军华,《舒伯特 A 大调钢琴奏鸣曲 D664 第一乐章音乐特征及演奏要点》武汉音乐学院学报,2003 年增刊
- 16、周倩,《舒伯特〈钢琴奏鸣曲 OP.120 中的多维音乐结构〉》,武汉音乐学院学报,2005 年第 4 期
- 17、魏莲,《舒伯特的钢琴作品创作》,中小学音乐教育,2006 年第 12 期
- 18、彭鹏,《舒伯特钢琴奏鸣曲的创作》,南京艺术学院学报,1998 年第 3 期
- 19、【前苏】盖克拉乌克里斯著,陈廷宝摘译,《舒伯特的钢琴奏鸣曲》,《音乐艺术》,1983 年第 4 期
- 20、约翰·里德著,王岚译,《舒伯特钢琴奏鸣曲的形式与情感》,《钢琴艺术》,2001 年第 3 期

(三) 乐谱类

- 1、《舒伯特钢琴奏鸣曲集》(共二册),人民音乐出版社,1982 年版
- 2、《舒伯特钢琴作品演奏指导》,美国阿尔弗莱德出版公司权威版本,上海音乐出版社,2006 年版

攻读硕士学位期间发表的学术论文

《胡戈·沃尔夫艺术歌曲钢琴伴奏的地位与特色》，发表于《齐鲁艺苑》2009 年第 6 期

致 谢

在山东师范大学攻读硕士学位的三年时光即将过去，通过这三年的学习，我在自身已有的基础之上有了很大的收获，理论知识结构更加完善，演奏技能得到了进一步的锻炼，对音乐的理解感悟也有了更深的体会。

回顾这三年的学习时光，我收获的点滴进步都是与导师葛晓明副教授的付出和鼓励分不开的，他不仅在专业演奏技能上给予了我悉心的指导和帮助，更引领我进入了一个研究形的学习领域，培养了我独立学习，独立思考的能力。导师渊博的知识，严谨的治学态度以及勤勉的工作作风无一不成为我日后工作学习中的榜样。

另外，山师音乐学院的其他诸位老师也分别在我三年的学习期间给予了我无微不至的关怀和帮助。宋莉莉教授、陈一鸣教授、负责研究生工作的严炯老师以及音乐学院钢琴教研室的各位老师，所有这些老师的教诲和鼓励使我得以较圆满顺利地完成学业，在此请允许我表达深深的谢意和敬意。我深知一段学习的终点同时也是一个全新的起点，我将在今后的工作中坚持不断的学习深造，更加坚定的努力前行！