

武汉音乐学院

硕士学位论文

沿革·创新·拓展——舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的和声技法
研究

姓名：钱海霞

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：朱爱国

20070605

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文（沿革·创新·拓展——舒伯特最后三首钢琴奏鸣曲的和声技法研究）是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：钱海霞 日期：2007 年 5 月 10 日
导师签名：朱超 日期：2007 年 5 月 10 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院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使用本授权书）

论文作者签名：钱海霞 日期：2007 年 5 月 10 日
导师签名：朱超 日期：2007 年 5 月 10 日

[内容摘要] 弗兰兹·舒伯特作为浪漫主义开创者，在毕生的音乐创作中，除艺术歌曲外，钢琴作品也是他重要的创作体裁。而其中被誉为是代表了早期浪漫主义音乐的顶峰之作的《c 小调钢琴奏鸣曲》(D. 958)，《A 大调钢琴奏鸣曲》(D. 959)，和《^bB 大调钢琴奏鸣曲》(D. 960)三首大型钢琴奏鸣曲是在舒伯特逝世前的 1828 年创作的。这最后三首奏鸣曲在结构形式上基本保持了古典奏鸣套曲的结构原则，但又体现了他逐步突破古典主义传统而迈向浪漫主义的精神。而在和声的运用上，舒伯特也同样体现出这一历程，既体现了古典方式的沿革，又显露出对传统方式的创新，同时，表现出朝着新方向的拓展。本文拟就这三首作品来分析舒伯特在和声上所体现的古典精神与浪漫风格的融合。

[关键词] 舒伯特 钢琴奏鸣曲 和声技法

[abstract] As an inaugurator of the romanticism, Franz Schubert writes many piano melodies besides art music. In 1928, Schubert created three sonatas named “C minor piano sonata” (D.958), “A major piano sonata (D.959)” and “^bB major piano sonata (D.960)”, which are praised as the top works of forepart romanticism music. The three sonatas not only keep structure principle of classic sonata but also represent his spirit of breakthrough from classic to romanticism. In harmony using, it also represent evolution of classic, creation of tradition and prolongation of new direction. In this paper, based on the three Schubert’s sonatas, we will analyze the fusion of classic and romanticism in harmony.

[key words] Schubert Piano sonata Harmonic technique

引 言

弗兰兹·舒伯特（Franz·Schubert, 1797—1828），伟大的奥地利作曲家，浪漫主义音乐的开创者，对后来浪漫主义音乐的发展起到了极其重要与深远的影响。虽然他英年早逝，却在他有限的生命中，创作了大量杰出的音乐作品，给后世留下了大量的音乐财富。在舒伯特毕生的音乐创作中，除艺术歌曲外，钢琴作品也是他重要的创作体裁，但是直到 20 世纪下半叶后，人们才开始重新认识舒伯特钢琴作品中独有的热情、抒情与即兴性。

舒伯特一生总共写了 21 首钢琴奏鸣曲，其中包括 10 首未完成的作品。由于十九世纪中期正是钢琴协奏曲蓬勃发展的年代，于是舒伯特这些集内在幻想性、抒情性为一体，凄凉、伤感、忧郁、惆怅的音乐作品被人们所忽视，德沃夏克曾说：“从全部奏鸣曲来看，我只能说喜欢他们甚至超过了它的钢琴小品。但遗憾的是，音乐会上从没有人演奏过它们。”^[1]直到二十世纪初期和中叶，音乐会上才出现了这些奏鸣曲。这些也应该得力于那些著名的钢琴家和一些优秀的诠释者。人们越来越深刻的认识到舒伯特音乐中所具备的超凡的创造精神。

目前国内音乐界对舒伯特的研究，大多集中在他的艺术歌曲、艺术歌曲的钢琴伴奏以及钢琴小品研究上的。对于舒伯特的奏鸣曲，尤其是代表着他钢琴作品创作巅峰期的晚期三首大型钢琴奏鸣曲 D.958、D.959 和 D.960 在和声运用与技法上的研究并不多见。而这三首奏鸣曲在浪漫主义时期，无论从整体的曲式结构上，还是在和声写作手法上都拥有着独特的开拓和创新，其精细的结构和组织、开放的节奏和调性、丰富的色彩、强大的张力、深刻的思想、人性的光芒、惊人的创造力，都体现出舒伯特在同时期音乐创作中的独创性、开拓性与前瞻性，以至对舒曼、李斯特和勃拉姆斯等作曲家都产生过深刻的影响。本文着重对舒伯特晚期的这三首奏鸣曲中的和声手法进行了较为全面系统的分析与研究。

第一章 舒伯特晚期三首钢琴奏鸣曲概述

第一节 舒伯特的浪漫主义思想

弗兰兹·舒伯特(Franz·Schubert, 1797—1828), 1797年生于维也纳, 1828年卒于维也纳, 奥地利作曲家。舒伯特一生全在贫穷的生活中度过, 父亲是一所小学的校长, 起初他在父亲所在的学校教书, 1817年起, 成为一名自由的艺术家。从此, 他就靠出卖作品的微薄稿酬、几次巡回演出以及朋友的接济度日, 一直到他生命的晚期。他八岁随父、兄学习提琴和钢琴, 1812年开始随萨里埃里学习作曲, 总共写下十四部歌剧, 九部交响曲, 一百多首合唱曲, 六百多首歌曲等近千件作品。其中最著名的有《未完成交响曲》、《C大调交响曲》、《死与少女》四重奏、《鱒鱼五重奏》、声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》、《冬日的旅程》、《天鹅之歌》、《钢琴奏鸣曲》、《钢琴即兴曲》等。

舒伯特出世于18、19世纪之交, 他生活的主要时代, 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疮痍, 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。此时, 浪漫主义运动作为一种文艺思潮, 从文学波及到音乐。但由于当时欧洲各国之间经济政治发展的极不平衡, 各国的浪漫主义思潮从思想感情、艺术风格到历史作用, 都表现出很不同的倾向性。德奥知识分子也产生了分化, 一部分作家、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。以史雷格尔兄弟等人为代表的德国消极浪漫主义应运而生。“这种文艺来自基督教, 是一朵从基督教的鲜血里萌生出来的苦难之花。”^[2], 他们的作品一味鼓神秘化、无理性, 回避现实, 向幻境逃遁。在艺术上十分病态; 他们与梅特涅统治相联系, 赞美中世纪和天主教, 直接维护封建残余势力, 在政治上有反动倾向。有的则仍然对资产阶级革命时期的理想进行讴歌。还有一部分艺术家虽然对现实失望, 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。

我们常认为贝多芬既是古典主义的集大成者, 也是浪漫主义的开创者, 和贝多芬同一时代的舒伯特身上也具有贝多芬的这种两重性。舒伯特扎根于古典主义, 开辟了浪漫

主义，他的创作手段和形式对中、晚期的浪漫主义音乐有着一定的影响：(1)摆脱了古典主义的束缚，首创了钢琴即兴曲及艺术歌曲两种艺术形式，并将艺术歌曲配上钢琴伴奏，使之成为不可分割的一部分；(2)在他短短的31年生涯中，创作的作品数量之多、体裁之广是许多作曲家望尘莫及的。浪漫乐派的作曲家们喜欢写钢琴幻想曲，这种体裁的兴起就是从舒伯特的《C大调幻想曲》开始的，门德尔松在继舒伯特之后也创作了多首钢琴幻想曲。舒伯特的作品中体现的抒情性、幻想性、和声色彩性、民族性为中、后期浪漫主义音乐家都提供了学习的依据。

第二节 晚期三首奏鸣曲的创作背景和历史地位

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年起直到他生命终结为止，舒伯特钢琴奏鸣曲的创作历程跨越了他一生中最为重要的后十余年。

相对而言，舒伯特钢琴奏鸣曲的创作起步较晚，因为于他开始创作钢琴奏鸣曲的第一年——1815年，那时他已经写了5首交响曲和至少11首弦乐四重奏。他初期的钢琴奏鸣曲作品——包括作于1815年的4首作品，即《E大调钢琴奏鸣曲》(D.157)，《C大调钢琴奏鸣曲》(D.279)，以及仅存部分片段的《大调钢琴奏鸣曲》(D.154)和《a小调钢琴奏鸣曲》(D.277a)；作于1816年的《E大调钢琴奏鸣曲》(D.459)；作于1817年的6首作品。——真正完整的第一首应该算1817年3月写的《a小调钢琴奏鸣曲》(D.537)。

1818-1823年之间，舒伯特把主要精力投入到歌剧的创作中，梦想成为跻身上流社会的作曲家，因为歌剧在当时是最具影响力的音乐艺术形式之一。其间，舒伯特共创作了8部歌剧，但都未获得预想中的成功。尽管如此，这一时期他仍创作了《f小调钢琴奏鸣曲》(D.625)，《A大调钢琴奏鸣曲》(D.664)等优秀作品。作于1823年2月间的《a小调钢琴奏鸣曲》(D.784)被认为：反映出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。

1825-1828年，是舒伯特的歌剧创作幻梦破灭后重新专注于器乐写作的时期，在这生命的最后旅程中，舒伯特艰难痛苦却又满怀希望与热情。他在钢琴奏鸣曲创作方面的一系列优秀传世之作均完成在这一时期，而其中被誉为是代表了早期浪漫主义音乐的顶峰之作的《c小调钢琴奏鸣曲》(D.958)，《A大调钢琴奏鸣曲》(D.959)，和《^bB

大调钢琴奏鸣曲》(D. 960)三首大型钢琴奏鸣曲是在舒伯特逝世前的 1828 年(即舒伯特生命的最后时刻)创作的。

这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。(由于出版发行时,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,舒伯特进入病重期,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?”^[3]舒伯特的这三部钢琴奏鸣曲就是在这样的情况下诞生的。这些钢琴奏鸣曲篇幅长大,结构严谨,气质崇高而内省,速度从容而富于变化,充满活力与幻想,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,最重要的是,他使奏鸣曲恢复了传统的四个乐章,但将其规模、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。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。

虽然舒伯特去世以后,他的奏鸣曲同他的许多其他作品一样很久才逐步得到承认和演出,但是舒伯特音乐作品中旋律创作之丰富多样以及这些旋律所具有的天使般的优美纯洁是没有任何人可以与之媲美的。可喜的是,近现代以来,经历了浪漫主义时期著名作曲家舒曼、李斯特等人的竭力推崇介绍,以及 20 世纪中叶德国音乐学家多伊奇(Otto Erich Deutsch 1883-1967) -- 一舒伯特研究方面国际公认的权威——的努力,目前舒伯特作品均已根据其专著《舒伯特全部作品主题目录》而采用他的以字母 D 开始的编号(即多伊奇编号,如 D. 537; D. 760 等)进行了严谨的研究整理。20 世纪 20 年代,多伊奇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。由于多方面的努力,舒伯特的音乐创作引起人们日益广泛的关注。这一现象在钢琴领域反映尤甚:近几十年来,

在钢琴教学、演奏和各种重大比赛以及音乐会中，舒伯特的钢琴作品特别是他的奏鸣曲占有越来越大的比例和越来越重要的地位；而一批优秀钢琴家如奥地利钢琴演奏家施纳贝尔(Schnabel 1882 — 1951,)、德国钢琴演奏家肯普夫(W. Kempff 1895--1991,)等人的大力演奏与正确诠释则使这种艺术现象更为广泛；与此同时，各种舒伯特钢琴音乐出版物包括乐谱和音像制品也不断推出，一版再版。

有关专家学者认为这种艺术现象是人们对古典主义、浪漫主义音乐风格的一种怀旧、回归和认同；也有人认为是对舒伯特音乐作品特别是器乐作品艺术价值的又一次重新认识、挖掘，等等。无疑，上述各方面的社会思潮、观点和本文前面谈到的舒曼、李斯特、多伊奇以及和施纳贝尔等人的历史性贡献，在形成、拓展这一艺术现象方面都发挥了一定的作用和影响，但我们更应从舒伯特那些具有独特风格、将古典主义奏鸣曲形式和浪漫主义抒情性以及个人音乐语言完美结合而创作的钢琴奏鸣曲本身去寻找根本原因。

第三节 晚期三首钢琴奏鸣曲的结构分析

在舒伯特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，在舒伯特生命的晚期，他以六周的时间迅速完成了晚期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。抒情的旋律风格同结构宏大的构思、严谨的曲式逻辑、新颖独特的调性布局以及和声细节的色彩变化诸多因素，使这三首钢琴奏鸣曲的创作走向了巅峰。

舒伯特最后三首奏鸣曲的曲式图：

| | 第一乐章 | 第二乐章 | 第三乐章 | 第四乐章 |
|--------------|------|------------|------|----------------------|
| c 小调(D. 958) | 奏鸣曲式 | 省略展开部的奏鸣曲式 | 三部曲式 | 用插部代替展开部并具有回旋特征的奏鸣曲式 |
| A 大调(D. 959) | 奏鸣曲式 | 三部曲式 | 三部曲式 | 奏鸣回旋曲式 |

| | | | | |
|----------------------|------|------|------|----------|
| \flat B 大调(D. 960) | 奏鸣曲式 | 三部曲式 | 三部曲式 | 不规则的奏鸣曲式 |
|----------------------|------|------|------|----------|

速度、调性及长度关系图:

| | 第一乐章 | 第二乐章 | 第三乐章 | 第四乐章 |
|----------------------|-------------------|----------------------|-----------------|-----------------|
| c 小调(D. 958) | Allegro | Adagio | Allegro | Allegro |
| | C (274) | \flat A (115) | C (115) | C (717) |
| A 大调(D. 959) | Allegro | Andantino | Allegro vivo | Allegretto |
| | A (360) | \sharp f (202) | A (192) | A (382) |
| \flat B 大调(D. 960) | Molto moderato | Andante sostenuto | Allegro vivo | Allegro |
| | \flat B (365) | \sharp c (138) | \flat B (122) | \flat B (540) |

从上图中，我们可以看出：

1、这三首奏鸣曲都是以四乐章写成，这是古典奏鸣曲的常用形式。浪漫主义作曲家通常把奏鸣曲应有的多乐章融为一体从而实现曲式的连续性。同时，这些奏鸣曲乐章之间的排序也是符合古典主义的：慢板乐章都在第二乐章。

2、从体裁上来看，这三首奏鸣曲也遵循了古典风格：在第三乐章使用小步舞曲或谐谑曲。值得注意的是，舒伯特在保持了第三乐章的形式和功能的前提下，也吸收了当时维也纳流行的民间舞曲风格，使他的的小步舞曲更接近民间舞曲，而谐谑曲又更显轻快。

3、从速度和调性来看，舒伯特的这三首作品仍然体现出古典主义的布局原则：一、三、四乐章都采用快板，并且都用主调来写成，而第二乐章则采用慢板，但并不像古典主义常用的那样用属调完成，而是采用了具有浪漫主义风格的调性来写。

因此，我们可以从以上分析中得出这个结论：舒伯特最后三首奏鸣曲是用古典形式来构架的。同时我们从图二中又可以看出，舒伯特所写的这三首作品在规模上与古典主义作曲家有所突破，不管是《 \flat B 大调奏鸣曲》末乐章的 540 小节还是《c 小调奏鸣曲》末乐章的 717 小节，空前的长度体现出舒伯特内心情感的绵长以及浪漫情怀的不可截

制。

让我们来分别看看这三首奏鸣曲的构成：

《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，很强的动机发展，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像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

第一主题与贝多芬的《二十一变奏曲》类似，音乐一开始就充满张力，使人想起贝多芬：



同时，可以看出，这一主题采用了：2+2+1+1 的结构方式来进行主题呈现的，这种动机型的主题呈现方式在舒伯特的音乐中是很少见的。而第二主题转入^bE大调，显出舒伯特自己风格来：



2 个 14 小节的长句以悠长的气息展开，与第一主题形成鲜明的对比。以歌唱性的音乐结束，失神、恍惚，像冬之旅。

展开部主要是发展第一主题，再现部在同名 C 大调上出现，接着再现第一主题，随后在稳重的情绪中结束。

第二乐章：慢板 ^bA 大调 歌谣三段体

第二乐章篇幅较短，主题非常风趣地呈现出来，流畅的主部主题有着丰富的表情，频频转调及连续三连音，使色彩变化多，给人平稳、舒展优美的感觉，产生了舒伯特作品独特的效果。

第三乐章：快板 ^bE 大调 小步舞曲

第三乐章以常见的小步舞曲形式写成，结构为单三部曲式。呈示部的主题在恬静、纯朴的气氛中，非常流畅，仿佛把人带进大自然中吮吸着新鲜的空气。中段有明显的强

弱对比，节奏明快，但始终被柔弱的情绪所包围。再现段是由第一段的旋律以及第一段的典型节奏构成。

第四乐章：快板 c 小调 回旋曲

第四乐章回到 c 小调，用回旋曲式写成。全曲旋律优美，是舒伯特内心生活的写照，体现出丰富的想象力，也表达了对美好生活的憧憬。

《A 大调奏鸣曲》(D. 959) 这是这晚期三首中篇幅最长、规模最大、风格也最华丽的一首。这首奏鸣曲，作于 1829 年，身后作为遗作出版。由完美的四个各有特色近乎独立的乐章构成。

第一乐章 快板 A 大调 奏鸣曲式：

第一乐章结构复杂，各主题副题交错进行，在结尾则完全合一。第一主题登场后，修饰再现，第二主题以 E 大调展开，呈示部最后以 E 大调结束。展开部以 C 大调始，以第二主题发展材料作发展，再现部则仍是 A 大调反复，第二主题也回归主调。尾奏利用第一主题的材料，最后形成三连音分解和弦效果。

第二乐章 小行板 $\#c$ 小调 三段体

这一乐章为歌谣式的独白，主题呈示后，以八度音程或以和声伴奏反复，进入 C 小调、 $\#C$ 小调快速音群的中段，最后回到主调上结束。

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

第四乐章是这首奏鸣曲里面很重要的一个部分，结构为：A（A 大调）—B（E 大调）—A（A 大调）—A'（发展部）—A（A 大调）—B（A 大调）—A（A 大调）—尾奏。它把第一乐章那些如歌的主旋律、第二乐章那种平静舒缓的忧伤以及中间无法抑制的剧烈冲突、第三乐章那种满不在乎的谐谑全都丢弃，回归到一种与世无争，但又不是无欲无求的境界。诺贝尔文学奖得主奥地利女作家耶利内克非常喜欢这首奏鸣曲，她形容这首作品，尤其是第四乐章，根本就是“一群白鹭上青天---不知所往”。强调了舒伯特复杂的内心冲突。

《 $\flat B$ 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，又满含痛楚，仿佛是舒伯特向尘世的告别。乐曲虽遵循

古典结构，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

这一乐章在原则上还是非常典型的具有呈示部、发展部及再现部的奏鸣曲式，但是它在呈示部中三个主题的结构，展开部中的三度调性循环都比较引人注目。一般而言，奏鸣曲的呈示部通常具有相对比的两个主题，然而舒伯特在 D. 960 奏鸣曲第一乐章的呈示部，却意外的安排了三个主题：

第一主题



第二主题



第三主题



在这里，第二主题很像是一个过渡句，然而，在这么长的空间里（48—79 小节），除了过渡的功能外，相对于头尾的两个主题，它一样具有独立的旋律结构以及发展。因而，我们在这里把它看成是第二主题。在第一乐章的呈示部的主部主题中，舒伯特也大胆引用了歌曲创作的 A. B. A 形式，这主要是受其艺术歌曲的影响。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，而舒伯特则在保持古典框架的基础上融入了自己的浪漫风格，形成了他特有的创作方法。

第二乐章 行板 c小调 三段体

第一段在柔音踏板声中奏轻快的旋律引出主题，中段为A大调，体现情感起伏，回升到 $\sharp c$ 小调，第三段重现后，以 $\sharp c$ 大调进行尾奏。

第三乐章 优美活泼的快板 $\flat B$ 大调 谐谑曲

以轻妙的主题开始，进行曲部分左手风格节奏有明显强音，右手切分音配合产生趣味效果。谐谑主部反复，通向尾奏。

第四乐章 不太急的快板 $\flat B$ 大调 不规则的奏鸣曲式

第一主题部以C小调始，其中第一主题发展以 $\flat B$ 大调开始，转成F大调后，进入第二主题部。第二主题部为第一主题延伸，呈示部结尾具塔兰泰拉舞曲风格。省略发展部后直接进入再现部，主题以发展式再现，尾奏变成急板。

总的来说，舒伯特的最后三首奏鸣曲在结构形式上基本保持了古典奏鸣套曲的结构原则，但在结构比例以及旋律风格以及展开手法上作了必要的丰富和拓展，使其浪漫主义情感与古典主义形式完美的结合。而在和声调性方面，舒伯特也同样体现出这一融合方式。

第二章 晚期三首奏鸣曲的和声技法研究

第一节 半音体系的变和弦

调式的发展表现为调式音列中乐音数量的增加和变音的应用^[4]。从艺术特征手法来看，浪漫主义是要逐渐突破古典主义的严整和理性，而变和弦的应用主要是为了加强半音化的声部进行与紧张的和声效果，让调性更加丰饶，色彩也更为绚丽。从和声发展的逻辑来看，变和弦也让传统和声中的功能性减弱，同时带来色彩性的加强。

舒伯特在这三首作品中大量使用各种形式的变和弦。这些变和弦除了集中在属功

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，而舒伯特则在保持古典框架的基础上融入了自己的浪漫风格，形成了他特有的创作方法。

第二乐章 行板 c小调 三段体

第一段在柔音踏板声中奏轻快的旋律引出主题，中段为A大调，体现情感起伏，回升到 $\sharp c$ 小调，第三段重现后，以 $\sharp c$ 大调进行尾奏。

第三乐章 优美活泼的快板 $\flat B$ 大调 谐谑曲

以轻妙的主题开始，进行曲部分左手风格节奏有明显强音，右手切分音配合产生趣味效果。谐谑主部反复，通向尾奏。

第四乐章 不太急的快板 $\flat B$ 大调 不规则的奏鸣曲式

第一主题部以C小调始，其中第一主题发展以 $\flat B$ 大调开始，转成F大调后，进入第二主题部。第二主题部为第一主题延伸，呈示部结尾具塔兰泰拉舞曲风格。省略发展部后直接进入再现部，主题以发展式再现，尾奏变成急板。

总的来说，舒伯特的最后三首奏鸣曲在结构形式上基本保持了古典奏鸣套曲的结构原则，但在结构比例以及旋律风格以及展开手法上作了必要的丰富和拓展，使其浪漫主义情感与古典主义形式完美的结合。而在和声调性方面，舒伯特也同样体现出这一融合方式。

第二章 晚期三首奏鸣曲的和声技法研究

第一节 半音体系的变和弦

调式的发展表现为调式音列中乐音数量的增加和变音的应用^[4]。从艺术特征手法来看，浪漫主义是要逐渐突破古典主义的严整和理性，而变和弦的应用主要是为了加强半音化的声部进行与紧张的和声效果，让调性更加丰饶，色彩也更为绚丽。从和声发展的逻辑来看，变和弦也让传统和声中的功能性减弱，同时带来色彩性的加强。

舒伯特在这三首作品中大量使用各种形式的变和弦。这些变和弦除了集中在属功

能与下属功能范围中——主要有升高和降低调式 II 级音的属变和弦（包括在属音上构成的各种和弦，以及在导音上构成的各种和弦）。在下属音上构成的变和弦主要有升高和降低根音的 II 级和弦（ $\sharp II$ ， $\flat II$ ）以及升高与降低根音的 VI 级和弦（ $\sharp VI$ ， $\flat VI$ ）。这些和弦经常作为下属功能特性的和弦替代过于自然音的 IV 级三和弦，达到丰富下属功能音响的目的。同时也造成了大小调式之间更密切的结合与渗透。同时，为了延伸和扩展调式变音，舒伯特也大量的在离调中用到了变和弦。建立在变音体系上的各种和弦结构，既丰富了调性色彩，也使诸多调性关系间的自由转换更加方便、流畅。

一、下属增六变和弦

增六和弦是一个明亮而又有紧张度的和弦，色彩艳丽，表情饱满。许多古典作品中都能找到它的踪迹，尤其是下属增六和弦，由于它对属和弦的强烈倾向而被大量使用于终止处。舒伯特在这三首作品中除了将其使用于终止处外，还在结构内部频繁使用，尤其是作为经过或辅助形态和弦使用。

例 1 (D. 958 MVI 1-7)

上例中，VI 级增六和弦主要是强调了声部的经过性进行。在内声部形成了 A-- \flat A--G 的半音级进，也强调了对 C 小调属音的导向作用。

例 2 (D. 958 MVI 111-112)

上例中，增六和弦产生于下属变和弦 $\flat II$ 级，这一和弦结合了拿波里和弦与增六和弦的双重音响，而且，舒伯特还在这里将其作为中介和弦替换到了下中音调的属变和弦 $\flat vii_2$ ，而后序进到属七并解决到主来完成调性的确立过程。从横向线条来看，增六充当了半音进行中的经过和弦，很自然的完成了声部的半音化。从纵向来看，色彩的紧张度

自不必说，由于变和弦的参与，带来的意外效果和意境转换也可想而知了。

二、属变增六和弦

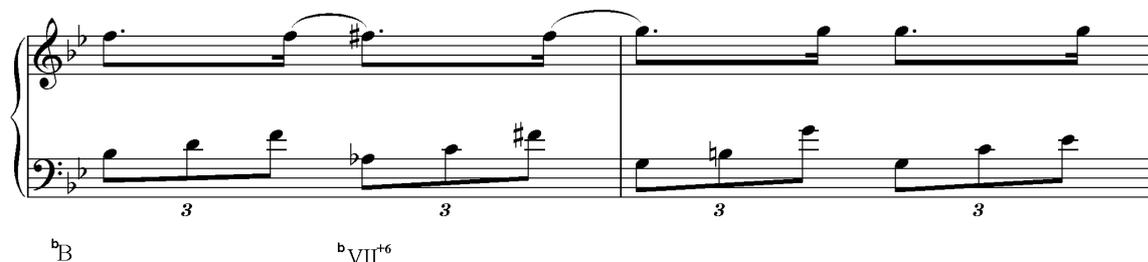
属七和弦降低五音的方式是“法兰西增六和弦”结构在属功能上的体现。这一调式变音带来了属七五音的明确指向性。在下列中，这一结构既体现了横向进行半音化以及同级不同构和弦的色彩对比，同时也突出了纵向的紧张度。

例 3 (D. 958 MVI : 119-121)



上例中，D 大调的属变和弦带来的增六度，既引起三个声部横向半音化的效果，也和后面的自然形态的属七和弦在一小节内对置，从声部进行与色彩上看来都是极具浪漫色彩的。

例 4 (D. 960 MVIV 478-479)



与上例一样，这里的增六和弦使左手声部呈现出两条反向进行的半音线条，既流畅又富于张力。

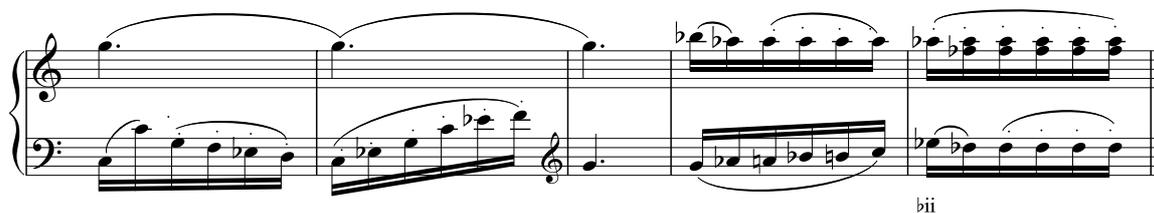
三、拿波里和弦

拿波里和弦是一种色彩性和弦，由于拿波里乐派的经常运用而得名。拿波里和弦是建立在降 ii 级上的大三和弦，常用其第一转位，它属于下属功能组和弦。通常后接属和弦用于终止式中，有时也会前接它的属七和弦。

这一和弦频繁的出现在这三首作品中，除了形成声部的半音进行，还常作为中介和

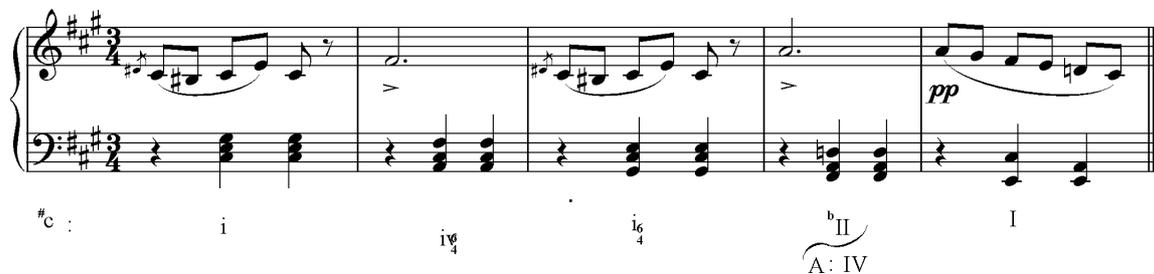
弦进行转调。

例 5 (959 MVII 88-91)



在例 5 中，我们可以看到舒伯特在这里用的是 bII 级小三和弦，这一拿波里和弦的应用形式是在十九世纪后期才得以确立的，而舒伯特已在他的作品中有“预见”的应用了。

例 6 (D. 959 MVIII 47)

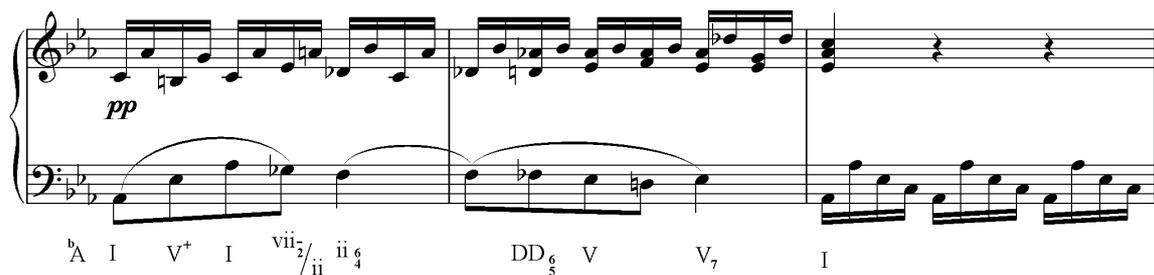


上例中，c 小调中的拿波里和弦不仅带来色彩的转换，同时作为转调的中介和弦，使音乐在意境的转换上起到了“转”和“承”的作用。

四、含有增五度的属变和弦

增三和弦的音响和增六一样具有扩张效果，这一和弦最开始是来自于和声小调的三级，由于其结构的特殊性及其音响的紧张而少被古典作曲家使用。舒伯特却利用其倾向性将其延伸至其他音级中。首先，基于对传统和声中主和弦的强调，增五度被引入属和弦中，即升高属和弦的五音。这样构成的直接效果就是，使属和弦更加自然的倾向到主和弦。因为升高的五音无论是从听觉还是逻辑上都应该到达调式的中音，即主和弦的三音。

例 7 (D. 958 MVI 131)



这一结构也同样被引用到了属七和弦,即升高属七的五音带来的增五度,这一变音使属七原本倾向性不明显的五音立刻变得积极,也就让属七和弦的所有音级都具有了明确的指向意义。而我们同时也能发现,由于升高了五音,属七在构成增五度的同时,也构成了五音和七音之间的减三度,也就是增六度。

例 8 (D. 958 MVIII 44-48)

上例中,升高五音的属七与自然形态的属七并置使用,除了引起音响的对比,同时也带来旋律声部的半音化进行。

例 9 (D. 958 MVI 208-210)

上例是增六和弦在副属和弦中的扩展用法,这一用法除了进一步扩展了音响的紧张度,也直接带来调性的扩张。例中,下属和弦的属七在得到第一个调式变音^bB后,又将五音降低得到第二个变音[#]G,这个减三度音程非常自然的加强了调式下中音的倾向。

五、含减五度的变和弦

和增五度变和弦的使用一样,减五度和弦是音响紧张化的产物。在自然大调与和声小调中,减五度只有一个,那就是调式导音和下属音之间的三全音程。这独一无二的音程也确立了以这一音程为核心的属七和弦的特殊和无可取代性。而在其他音级上构成含减五度的变音和弦,除了带来音响上的紧张色彩外,同时也会带来调性的不稳定和游移。这主要是因为减五度即三全音的结构力的特殊性产生的。舒伯特在这三首奏鸣曲中用到

的此类变和弦主要是调式自然音级的一般性变化（与离调性变和弦相区别）：

例 10 (D. 958 MVIII 45-49)

例 11 (D. 960 MVI 66-67)

上例中的 iii^- 与例 10 中的 $\#i^-$ 都是顺应声部的半音进行而产生的，而这一减三和弦所带来的紧张感与自然和弦的协和感相映成趣，这种用法在舒伯特的作品中是很常见的，也就是说，舒伯特的音乐主要强调声部和旋律的流畅性，对于古典和声中的功能性是既传承又力图突破。

六、含大七度的属七和弦

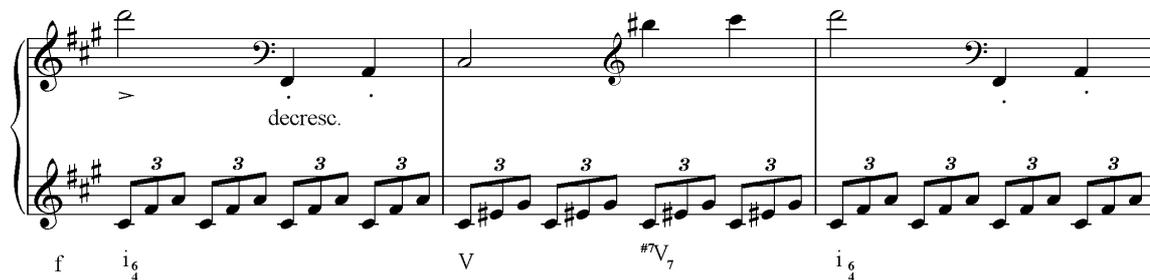
属七是古典和声中具有绝对重要地位的和弦，由于其结构的唯一性以及它对主和弦的有力倾向性，被古典作曲家们频繁的使用。

在舒伯特的这三首作品中，无论是结构内部，还是音乐终止处，对属七这一有重要调性促成意义和弦的强调是显而易见的，但在传承这一用法的同时，舒伯特也有意的将变音融入其中，构成非大小七结构的属七和弦。除前面讲过的降低五音或升高五音的增六度的属七外，还有以下两种：

1、升高七音的属七和弦

升高七音的属七改变了属七的特征性音程：减五度变为纯五度，小七度变为大七度，虽然有一个不谐和音程被消解了（减五度），但原来的小七度变为大七度后，音响上变得有张力了，原来的小七度是一个具有收缩性质，内敛的音程，它倾向于主音和中音（见

例 14 (D. 959 MVIV 201-203)

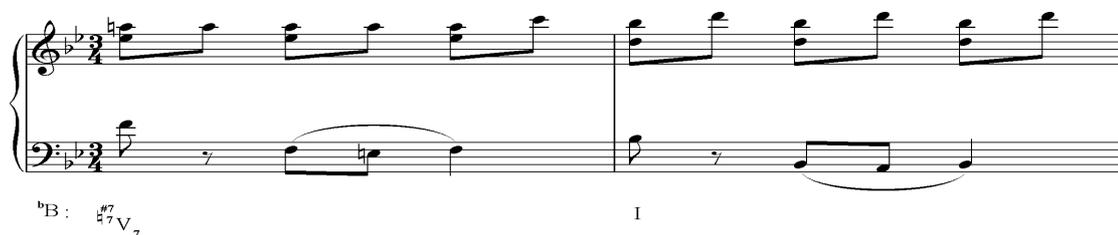


例 14 中升高七音的属七是属和弦与主和弦之间的经过性和弦，尤其是升高的七音，在突然提高的音区中出现，显得引人注目，这在传统和声中并不常见，而其后到主和弦五音的解决却是自然而合乎逻辑的。

2、自然与升高七音并存的属七和弦

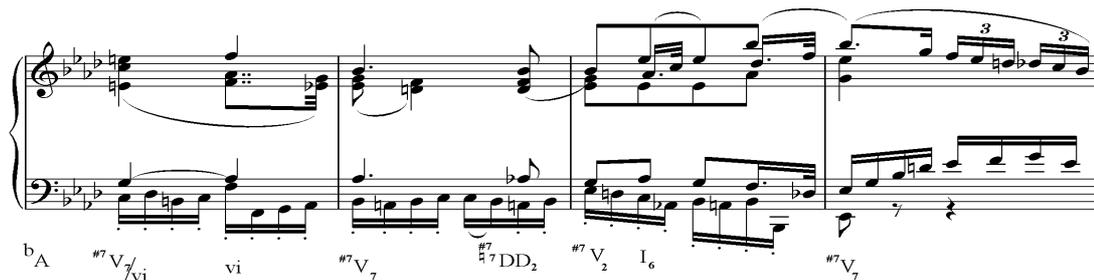
在属七和弦中同时出现升高和自然七音就会使这一和弦同时含有大七度和小七度，这是在浪漫主义后期才开始应用的变和弦，而舒伯特却在自己的作品中应用到，其浪漫主义的风格可以窥见一斑。

例 15 (D. 960 mMVIII 83-84)

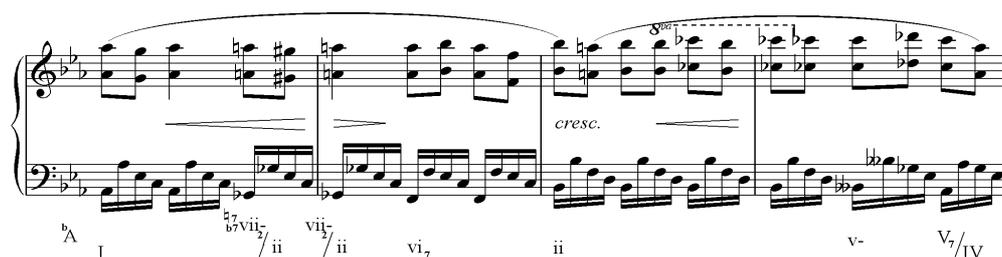


在上例中，属七升高的七音是以辅助音的形式出现在低声部，并和内声部自然形态的七音对峙，形成两个具有不同倾向力的声部，不过升高的七音由于其短暂的发音时间，又是以辅助音形态出现，所以，并没有形成很强的色彩效果，而是像“点描”一样给音乐进行了润色。

例 16 (D. 958 mv2 99)



例 17 (D. 958 MVI 134-137)

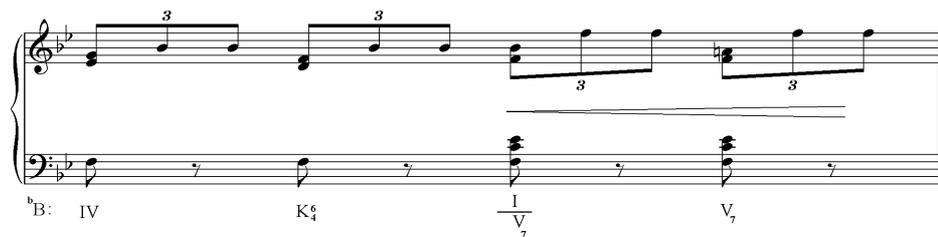


以上两例中，都是离调性属七和弦中同时含有升高和还原七音的结构形态。我们可以发现，以上三例中，这一极具浪漫主义色彩的和弦结构并不是以独立形态出现的，也就是说，升高的七音都不是以持续的、明显的形式出现的，它们都是以经过和辅助形态出现的。依此看来，舒伯特还是非常谨慎的发挥着他浪漫的天分，在大局上还是以传统的古典和声为主。

七、复合和弦

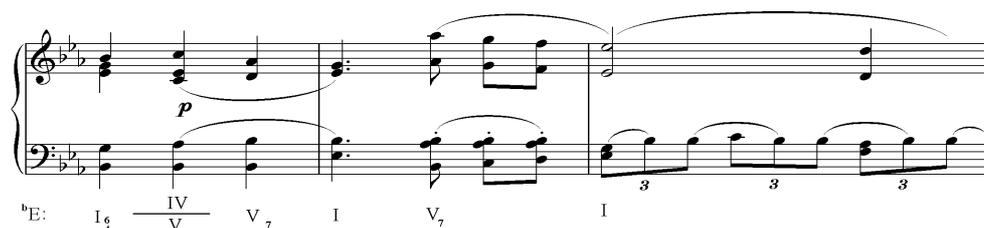
复合和弦是浪漫主义为了加强音响的紧张度以及结构的系统性而使用的，这种和弦常常可以看成是高叠和弦的特殊形态---具有复合因素的高叠和弦。但是作曲家常常将其分层排列，带来音响的分离，产生特有的音响性质。舒伯特在其作品中虽主要遵循传统的和声结构法则，但这种浪漫之花已不时的绽放在其中。

例 18 (D. 960 MVI 325)



例中第三拍在上下两个层次中，复合了主和弦与属七和弦，并在其后引出真正的目的和弦----属七。虽然右手声部从性质上可以看成是属七的先现，但实际的音响却构成了复合的主和属七，使听觉上的紧张和不知所往的状态在最后一拍的属七上得到满足。

例 19 (D. 958 MVI 52-54)



上例的第二拍的左手声部显然是属七和弦的暗示——小七度音的特征框架，而右手声部则是下属和弦与其复合，本来看似一个高叠和弦——属十一和弦的结构，由于其明显的分层排列，呈现出鲜明的复合和弦特征。

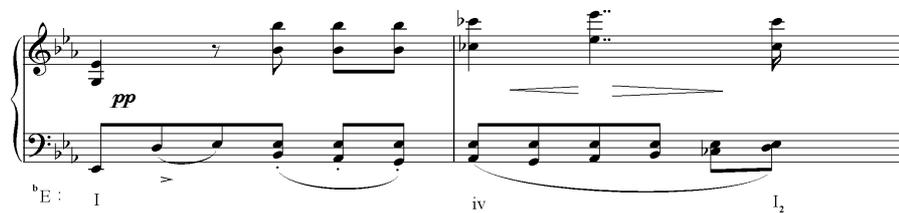
第二节 调式综合的派生和弦

对于浪漫主义风格而言，单一的调性思维或纯粹的调式结构已远不能满足其丰富的情感表现需要，为此，在某一调式为主的基础上，借用其他调式尤其是同主音调式的因素，便成为在当时创作中的一种普遍的和声现象。同主音大小调和弦的相互交替或直接代替，都为和声色彩注入了斑斓变幻的色调，且产生了调性的模糊作用。这一用法在舒伯特的这三首作品中俯拾皆是，舒伯特将其用得挥洒自如，淋漓尽致。而这一素材的应用在这三首作品中分为三种方式：

一、同主音大小调和弦的替代进行

将同名调式的和弦替代调式同级自然和弦，这一用法最早来源于“辟卡迪”终止式，即在小调音乐的终止处用大主和弦替代小主和弦来终止，从而产生意外且新奇的效果。而舒伯特却将这种调式交替的思维扩展到各级和弦，并不再局限于只在终止处使用的这一用法，音乐中随处可见，“意外”不断发生，听觉的期待一次次落空同时又对新的音响产生满足。而这种用法最多的体现在下属组和弦上，即大调用小下属和弦。这种对和声大调色彩的强调是浪漫主义和声语言的体现。

例 20 (D. 958 MVI 86—91)



例 21 (D959 MVI 85)



上两例中，和声大调的小下属和弦与主和弦构成变格进行，替代了本该出现的大下属和弦，丰富了变格和声语言的色彩，并给音乐带来朦胧忧郁的气息。

例 22 (D. 960 MVII 76-77) 弗兰兹·舒伯特 (Franz·Schubert, 1797—1828)



例 22 中，用了与上例相似的和声素材，即小调用同名大调的大下属和弦，可以看成是上例和声思维的辐射。理所当然的，这种辐射性的和声思维也扩展到了其它的音级中，如下例中 G 大调小 I 的使用，使调式最重要的主和弦也改变了结构，带来和“辟卡迪”终止式相对的音响效果。

例 23 (D. 960 MVIV 396)



二、同主音大小调和弦的并置使用

同主音大小调和弦的并置使用带来音响色彩的直接对比，既鲜明又自然。它使音响呈现出明暗交替的色泽，同时在听觉上也造成调性及和弦功能的漂移。

例 24 (D. 958 MVIV 50—55)

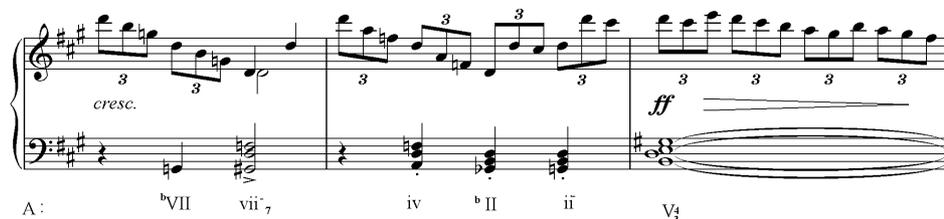


上例中，调式的小 I 与自然的大 I 并置使用，调式立即变得含糊，色彩却因此而丰满。

例 25 (D. 959 MVI: 95-98)



例 26 (D. 959 MVI: 11 —12)



例 25 和 26 中都是大调自然和弦与同主音小调和弦的并置使用，它们出现在各级和弦中，轻易就完成了色彩的变幻，随即带来让人无法辨认的调式感，尤其是例 26 中第二小节连续的下属变化和弦，一气呵成，色彩斑斓。

三、同主音综合调式和弦作转调中介：

对于浪漫主义而言，将同主音大小调和弦作为中介和弦是调性扩张和调性模糊的有效方法。

例 27



例 27 中，前调由同主音小调的 bVI 作中介和弦等换到后调的主和弦，由于出现在主和弦之后，且是主和弦下方大三度和弦，色彩非常鲜明，让人已经听不到原来的调性色彩，而是被新调的色彩所吸引。

第三节 独特的调性布局与转调方式

一、调性布局

舒伯特运用不同的调性、调式之间的变化和对比进行转调、离调的手法，是他这三

首奏鸣曲丰富和声、展开主题、塑造形象的重要手段。他最为独特的手法是突破了固定的近关系转调概念，大大地扩大了他的音乐表达范围。传统的远关系调在他看来都是近关系调，他可以没有任何准备随意使用，同名大小调的转换更是司空见惯。

1、模糊的调性呈示

模糊的调性呈示是通过主和弦的隐蔽、调中心的暗示手法来达到的。

例 28 (D. 958 MVIV 393)

The musical score for Example 28 is presented in a grand staff format. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various intervals. The bass clef part provides harmonic support with chords. Below the bass staff, chord symbols are indicated: vii_7/vii , V_7 , V_7/vi , and IV . The piece concludes with a fortissimo (*fz*) dynamic.

在上例中，应用了古典和声中不常用的 vii_7/vii （或者，也可以看成是 vii_7/IV 的等音记谱），同时，这个减七和弦的解决出乎意料的进行到了属七上，而传统和声中重要的属七和弦也并没有到预期中的主功能和弦，而是下行三度到了副属七和弦上，紧接着，这个六级上的属七也意外的进行到了四级和弦上。连续的意外进行，既是旋律线条综合的合理结果，又是使音乐不断推向发展的必要手段。上述手法使乐曲中的调性呈现出模糊、游弋的状态。

在调性的呈示显现出暗示性、模糊性特征的同时，舒伯特还赋予各调性之间有预示的变换以及稍纵即逝的调性色彩，使奏鸣曲的调性还具有有一种动荡不安的特征，使音乐具有有一种特殊的“展开”性质。舒伯特对调性转换较为自由、随意，然而，交接却非常自然，音乐仍具有持续的激情。这种在古典结构中不可能达到的组合境界，在这里通过调性交换与材料变化完美地达到了。

例 29 (D. 959MVII 73-84)

The musical score for Example 29 is presented in a grand staff format. The treble clef part features a melodic line with prominent triplet figures. The bass clef part consists of sustained chords that provide a harmonic foundation. The key signature is two sharps (F# and C#).



在这个片断中，舒伯特采用了在属持续音上属七和导七的连续模进。在古典和声中，不协和和弦是调性中的不稳定因素，它们往往要有准备，并需要解决。而上例中这组属七与导七和弦一直未解决，并持续了较长的时间，因此可以说，在音乐的这个片断中，不协和和弦已变中心成份，由不稳定、依附型，转变为稳定、独立型，调性也因此而变得动荡。

但是从整体上看，这组具有调性暗示的不协和和弦的进行始终在 G 长音上进行，结合声部的半音下行运动，水到渠成的引出音乐的中段调性的主音 C 来。因而，舒伯特此举既打破了古典的和声模式，但又巧妙的综合了古典的法则

图 1



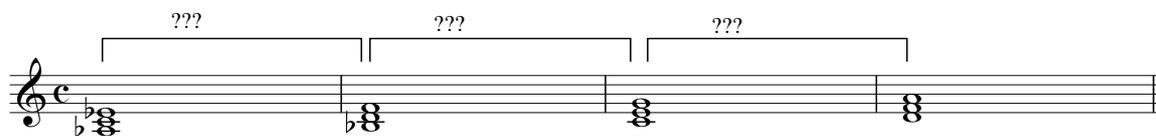
3、多种调关系的呈示

舒伯特看似随意自由的调性转换其实是有调性安排的，它们的关系如下：

(1) 二度关系的调性布局

二度关系的调性进行富有戏剧性，且具有强烈的调性色彩对比。这种调性转换，会产生非常鲜明的色彩变换，这种关系的调性布局在传统的和声中也是比较少的，而舒伯特在他的奏鸣曲中却用得随意而自然。

图 2 (D. 958 MVI 99—113)



这组连续上行大二度关系的调性进行带来的意境与色彩的转换是可想而知的。而且从开始的^bA到最后的D，刚好形成一个三全音的框架，其紧张度也可见一斑。这种全音的进行也含有我们现在所熟悉的印象主义和声的色彩。类似的进行在另外一例中体现得更加别具匠心。

图3 (D. 960 MVI 126—156)



上例中，从开始到最后形成一组封闭式的调性布局，最开始的[#]c到最后的^bD是一对同主音调的同音异名记谱，而中间的调性结构则呈现出连续三组大二度上行的平行大、小调的进行。色彩既有强烈的对比，也有融合的统一。

(2) 三度关系的调性布局

比较二度调性的强烈对比性，三度调性布局要柔和得多，这一手法在古典主义的和声进行中并不是常常用到，因为我们知道、古典和声属于大小调体系力度性的强功能和声，在这个和声体系中，一切和声进行、也都是为了建立或巩固某一特定的调性。和声的进行也以四度为主，这一点从古典和声的典型语汇V-I的终止式进行中即可看出，舒伯特这位浪漫主义的开创者在这一点上是极尽所能的发展和打破了传统。以至三度调性转换几乎成了他的特性调性布局。

图4 (D. 959 MVI 1—35)



上例中，两边的调性都是小三度关系，中间则是大三度关系（其中^bA—E实际上也

是大三度的等音记谱)，仍然呈现出封闭性的调性布局，而且，两头的调性是两对同主音调的呼应，进行了调式的置换（A 换成了 a，c 换成了 C），让调性既呼应又巧妙的转换。这是在第一乐章的主要主题中应用的调性，比较古典的奏鸣曲式有着极大的不同。

（3）四、五度关系的调性布局

四、五度调性是古典和声中最常用且最典型的转换方式，舒伯特却在这一传统的手法中略加变化，带来不同寻常的色彩变换。也再次体现出他对传统的传承和突破。我们可以从 D. 960 第一乐章的调性布局上得以窥见这一点：

图 5 (D. 960 MVI)

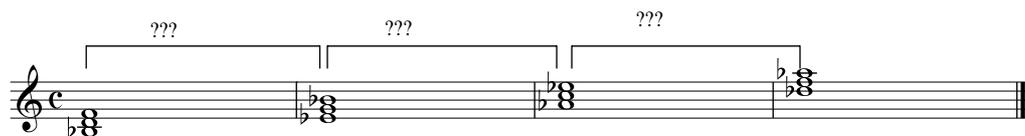


可以很明显的看出，舒伯特仍然遵循着古典奏鸣曲的原则：呈示部的第一主题和第三主题是属与主的关系，第一主题在 $\flat B$ 大调上呈示，而第三主题在其属调 F 大调上呈示。再现部则呈现出调性回归原则——第一主题和第三主题都在主调 $\flat B$ 上进行。然而，与传统不同的是：舒伯特在第一主题与第三主题（即传统奏鸣曲式中的主部和副部）之间插入了第二个主题（这一主题虽从性质上看象连接部，但从织体、节奏、调性与旋律形态来看，都具有独立的主题意义。）使原本非常古典的调性布局变得曲折和紧张起来。这个初看显得自由而不合逻辑的调性进行，其实是非常巧妙的起到了色彩转换与装饰作用。从上图中，我们很容易发现：呈示部和再现部中的第二主题都是以半音进行的方式装饰了其后的第三主题。这一调性安排立刻使典型的古典框架变得饶有意味起来。舒伯特并没有采用古典时期传统的手法：直接由主调进入属调，而是迂回装饰一下才进入。这种富于张力的调性呈示显示出舒伯特独有的个性。

在 D. 960 第三乐章中，四度关系的转调虽然非常直接，但其变格风格的贯穿却体现出舒伯特对古典风格的突破。

这一乐章是首非常短小的谐谑曲，其主部一开始的和声进行是：I --- IV 的变格进行，它像一个“主导动机”，在这一乐章的不同结构位置上连续或贯穿的出现。而这一变格风格并不只停留于此，其后的调性转换关系也延伸了这一点：

图 6 (D. 960 MVIII)



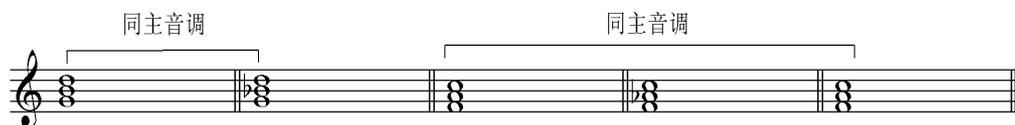
上图中的连续上行四度的调性转换，在功能和声中是非常规范且有动力的，最重要的是，它实际上是“主导动机”的变格关系在调性上的体现。

(4) 同主音调的布局

舒伯特的和声转调意识，不仅表现在大小调关系的频繁转换上，而且突破了固有的近系转调模式，喜欢通过主音从大调到小调或由小调到大调的关系交替变化的方式，达到转入远系调的目的。他的作品里大量地使用这种手法给予调性、音响以丰富的色彩变化，转调的扩展又使得他的色彩得到了进一步的扩大。同主音调的转换在舒伯特的这三首作品中得到充分的应用，并在作品中体现出重要的调性控制以及色彩转换的作用。

在 D. 960 第四乐章的 101 到 185 小节中，舒伯特连续使用了同主音调的转换来发展：G 和 g 调，F 和 f 调。调性色彩的明暗交替，功能有意识的不对称带来听觉的美感。

图 7 (D.960 MVIV 展开部 101-185)



在 D. 960 中，第一乐章的呈示部第一主题调性序进如下：

第一主题：

图 8 (D.960 MVI 呈示部第一主题)

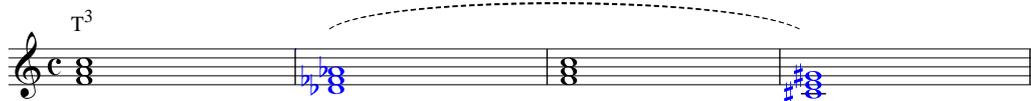


从以上描述中可看出，这一主题转换是以富于色彩性的三度展开的。开始 20 小节在主调 $\text{b}B$ 大调上进行，而后转入下方大三度的 $\text{b}G$ 大调，在第 34 小节回到主调后又持续了 22 小节，第 46 小节处再次转入下方减四度调 f 小调。在这里，我们可以把 $\text{b}G$ 等换成 f ，就会发现整个第一主题的调性布局都是以三度关系进行的，只是用了一对等音记谱的同主音调来装饰主调。这一手法体现出浪漫主义的转调风格。

与之呼应的是第一乐章的第三主题，其调性序列如下：

第三主题：

图 9



从上图中我们可以发现，这一主题虽然是在主调的上属调上展开的，但是整个主题的调性布局却严格的模仿了第一主题：先转入下方大三度调 bD ，而后回到 F 调，后又转入下方减四度调 $^{\#}c$ 调。同样的，我们也能看出，这里的 bD 是同主音调 $^{\#}c$ 的同音异名调。这一布局既保持了主题的统一性，也体现出三部曲性结构的的呼应关系。

二、转调方式

多样化的离调与转调手段，必然造成调性领域的不断变化和发展，舒伯特在使用变和弦及各种扩展调式音级的手法的同时，也将其应用到调式转换之中，带来调性的扩张和调式的模糊。

1、通过减七等和弦转调

减七和弦由于每个音之间的等距离以及原位与转位之间的同一性，应用于转调之中是非常灵活与流畅的。而在古典主义时期，这一转调手法并不常用，尤其不会像舒伯特这样，长时间、频繁的使用。而舒伯特在转调中的自如写意有一部分原因就是借助了减七和弦这一特殊和弦结构。

图 10 D960 MVI 再现部 261—323



音乐在转到第二主题的 b 小调之后，又继续再转到 e 大调、 g 小调、 bB 大调、 bE 小调、 bG 大调、 bE 大调，整个第二主题的调性发展都是通过减七和弦的等和弦转换来完成的。而且，这种减七和弦的构成不仅是在调内导音上，也延伸到了离调性质的各级副属导七和弦。其中包括了：

- (1) 前调导七 = 后调导七 (如：c、e、f)
- (2) 前调导七 = 后调副属导七 (如：a、d)

(3) 前调副属导七 = 后调导七 (如: b)

这种减七和弦的不断转换造成音乐的调性动荡,从听觉上也是紧张不断,解决不断,使听众处在流转的音响变幻中。

2、通过变和弦转调

变和弦的应用带来调性色彩的丰饶,也扩展了调式和声语言,而用变和弦来转调,则会带来调性的模糊,削弱音乐的终止力度。

例 6 D959 MVIII 47

例中,拿波里和弦带来了前调的模糊,以大三和弦的明亮色彩引入了 A 大调主和弦。

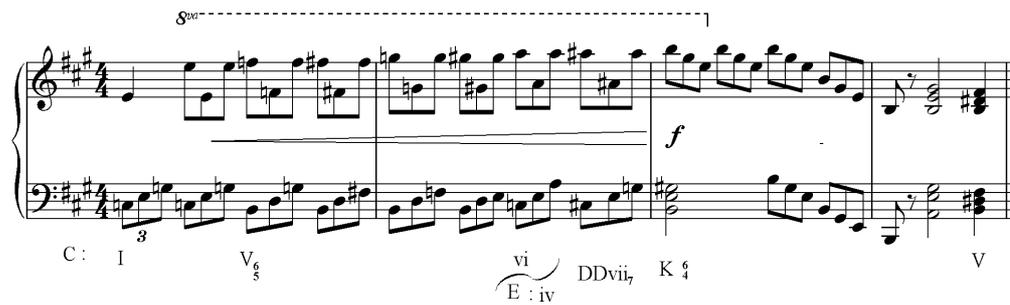
例 30 958MV1 111-112

例中两处转调均采用前调 ^bII 增六与后调 ^bvii 大小七和弦进行等换,这一中介和弦在前、后调中都是变和弦,它们的应用使前调不知所终,后调又不知所从,调性扑朔迷离,但是新调在其后所出现的属七和弦与主和弦的终止中得到了明示。舒伯特再次向我们展现出他的浪漫,但是又不失传统的特性。

3、通过综合调式和弦转调

这种转调方式在舒伯特的作品中随处可见,它使看似远距离的调性变成了近关系,调性之间的转换随意可行。

例 31 (D. 959 MVIII 102)



4、转调模进

转调模进使音乐有逻辑的进行着发展，并且积累着高潮。

例 32 (D. 960 MVI 331-333)



第四节 标新立异的和弦序进方式

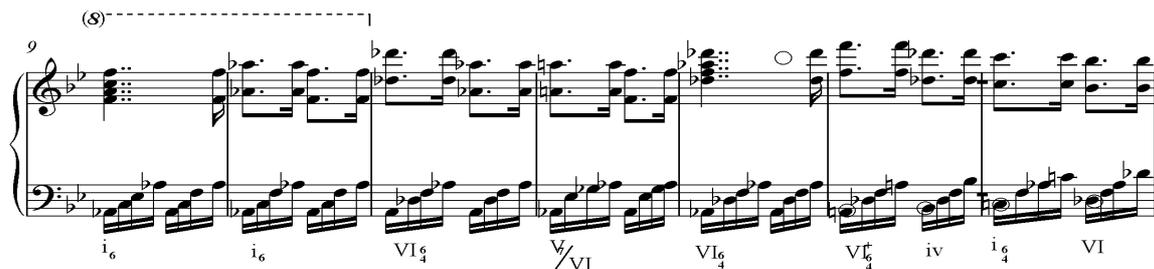
利用各种非常规的和弦连接与具有“意外性”的和声进行使多声结构横向运动的内涵得以有效地拓展，从而将以大小调音阶为主要材料来源的传统和声体系进一步延伸，视野更加开阔、形式更为多样的多声音乐的创作领域之中。

一、线性进行

线性进行是浪漫主义及其以后和声进行的一种重要类型。这种进行以其突出的线条感、明确的方向感和强烈的功能性，既成为一种具有突出表现力的和声手法，又成为具有有效结构力的组织手段。

例 33 (D. 960 MVIV 168—181)





从低声部可以看出，音乐从小调的主音出发，经过连续的半音上行到达属音，形成对属音连绵不断的推动力，方向感与线条感极好的融合在一起。

二、意外进行

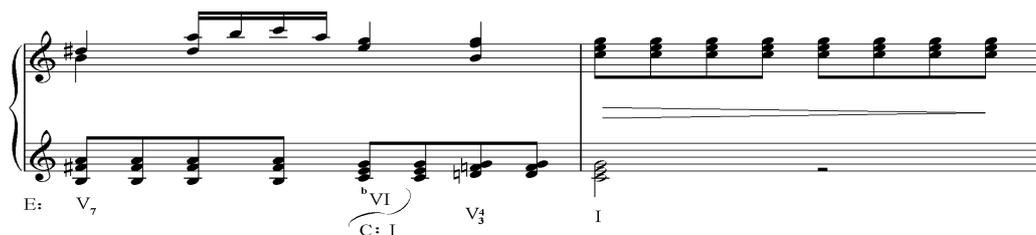
意外进行也就是常见的阻碍进行，这是早在古典作品中已是经常使用的和声进行方式，用于正格终止之前取得延长终止式和延迟和弦出现的作用。这一手法使乐曲中的调性呈现出模糊、游弋的状态。关于属七和弦进入主和弦的正格进行，我们都非常熟悉与习惯，而属七和弦的其它趋向，首先是常见的阻碍进行，这是早在古典作品中已是经常使用的和声进行方式，将它用于正格终止之前，取得延长终止式和延迟主和弦出现的作用。舒伯特虽沿用了这种传统的方式，但把它作为一种独立的和声进行，而并非作为正格进行的先声。它的应用大都是为了代替或隐蔽主和弦、为了调性的转换、为了突然的效果。

例 34 (D. 958 MVIV 393-398)



这里，vi 级的副属和弦代替了本该出现在属七后的主和弦。而这一和弦本身也没有进行到所属的主和弦上，V 级和弦同样意外的替代了 vi 级和弦。

例 35 (D. 959 MVI 152-153)



上例中，从大调属七和弦进入 bV1 级和弦的和声进行，源自同主音小调的阻碍进行，但因发生于大调和声中，故其意外的效果较小调要强。这一进行从贝多芬开始较为常用，

是一种富于戏剧性内涵的和声进行。

三、功能扩展

同主音大小调的渗透着重在于丰富调式音级，那么扩大功能则在于扩大调性。在这三首奏鸣曲中，舒伯特除了大量的用到重属与副属外，还用到了“重下属”，这是他在下属功能上的扩展，也是他独特和声语言的深化。

例 36 (D. 958 MVII 12—16)

例中，以下属和弦形成变格终止，而值得注意的是，在下属之前用到了重下属和弦相互呼应，我们会发现，舒伯特在这里是用的“小下属和弦”，也就是说，即使是重下属和弦，舒伯特也偏爱和声大调。这一变格进行的突显代表了浪漫主义发展的新趋向。

四、持续音

从表现意义上讲，持续音具有背景作用；而从结构意义上讲，它也具有加强调性稳定感，求得平衡统一的作用。古典音乐中的持续音主要包括主持持续音和属持续音，主要用于低声部，一般都有一定的模式。主持持续音常运用在段落的开始和终止中；属持续音更多用于三部性曲式再现之前的部分，即所谓的“属准备”。持续音的形式可以是单音，也可以是音程与和弦，其节奏一般分为长时值音或不同的节奏型等等。浪漫主义作曲家在继承了这些基本手段的基础上，又开发了更多的手段。其主要有：纯五度持续音，这种手段主要运用于具有民族风格的音乐中；功能性持续音，如小调 III 级持续音和大调 II 持续音等。在晚期浪漫派音乐中，持续音进一步扩展。而在舒伯特的这三首作品中，主要是继承了古典和声中的主和属持续音的使用。

例 1 (D. 958 MVI : 1—6)

例 37 (D. 958 MVIV 257—273)



从谱例中可看出，舒伯特用的持续音是非常古典的属持续音和主持音，意在强调调式和调性。

第五节 传统终止式的拓展

终止式的和声构成形式，总是代表着一个特定历史时期和声语言的典型特征，它犹如和声全貌的一个缩影，成为浓缩整体和声的规范^[5]。一直到维也纳古典乐派，终止式的和弦几乎一律采用属七到主的进行来终结全曲，而舒伯特在这三首作品中已开始尝试强调变格终止，并在变格终止中引进和声大调以及下属功能变和弦，于是，这一变格终止的内容被进一步扩展了。

例 38 (D. 959 MVII 197-200)

例 39 (D. 960 MVII 133-138)

以上两例中，终止和弦有着极大的相似，都是以下属七和弦进行到主和弦完全终止，下属七和弦与下属三和弦的并置使用形成了色彩鲜明的变格补充终止。但低声部始终是主音的持续，下属和弦在这里主要充当着辅助式的进行作用。

例 40 (D. 959 MVI 354-356)

A: bII $bII+6$ I

变格终止在这里进一步发展了,拿波里和弦的加入,使调式有了新的色彩和模糊性,而之后的增六和弦使音乐到达新的高潮,并在这一和弦上形成停顿,让音乐悬而未决,产生出无限的疑惑,这样也使最后主和弦的出现显得连贯而自然。同时应注意的是,舒伯特使用的这种变格终止,不再是作为补充性质出现的,而是作为独立的,完整的和声终止式出现的。

结 语

自 1828 年舒伯特去世之后，已有一百多年，无论是人们听觉世界的舒伯特，还是认知世界的舒伯特，其意义都在不停的变化。人们对舒伯特的作品本身的重新认识以及环境的不断变化都赋予了“舒伯特”这个词以新的意义。而舒伯特钢琴奏鸣曲的魅力也正在被人们所认识，虽然最后三首钢琴奏鸣曲曾因篇幅长、技术难以及有点内省的危险而使人们产生疑惑，但是它们是早期浪漫音乐顶峰的代表，是舒伯特逐步完成古典主义到浪漫主义转变的例证^[1]。本文就是想通过对这三首作品的和声技法的研究来表明舒伯特对传统的沿革，创新与拓展，对古典与浪漫的完美融合，也让我们再次领略舒伯特的伟大之处！

注释:

- [1] 《德沃夏克论舒伯特》选自《钱仁康音乐文选》(下) 上海音乐出版社 1997 年出版 第 44 页
- [2] 《想象力世界——浪漫主义文学》邹纯芝 著 海南出版社 1993 年出版 第 42 页
- [3] 《舒伯特传》[英]克里斯托弗·吉布斯 著 秦立彦 译 广西师范大学出版社 2002 年出版 第 119 页
- [4] 《和声的理论与应用》(下) 桑桐 著 上海音乐出版社出版 1988 年出版 第 322 页

参考文献:

著作

- 1 《音乐分析基础教程》 彭志敏著 人民音乐出版社 1997 年
- 2 《和声艺术发展史》 吴式锴著 上海文艺出版社 2004 年
- 3 《论西方的三种和声体系》 [苏]尤·霍洛波夫著 罗秉康译 人民音乐出版社 1987 年

结 语

自 1828 年舒伯特去世之后，已有一百多年，无论是人们听觉世界的舒伯特，还是认知世界的舒伯特，其意义都在不停的变化。人们对舒伯特的作品本身的重新认识以及环境的不断变化都赋予了“舒伯特”这个词以新的意义。而舒伯特钢琴奏鸣曲的魅力也正在被人们所认识，虽然最后三首钢琴奏鸣曲曾因篇幅长、技术难以及有点内省的危险而使人们产生疑惑，但是它们是早期浪漫音乐顶峰的代表，是舒伯特逐步完成古典主义到浪漫主义转变的例证。本文就是想通过对这三首作品的和声技法的研究来表明舒伯特对传统的沿革，创新与拓展，对古典与浪漫的完美融合，也让我们再次领略舒伯特的伟大之处！

注释:

- [1] 《德沃夏克论舒伯特》选自《钱仁康音乐文选》(下) 上海音乐出版社 1997 年出版 第 44 页
- [2] 《想象力世界——浪漫主义文学》邹纯芝 著 海南出版社 1993 年出版 第 42 页
- [3] 《舒伯特传》[英]克里斯托弗·吉布斯 著 秦立彦 译 广西师范大学出版社 2002 年出版 第 119 页
- [4] 《和声的理论与应用》(下) 桑桐 著 上海音乐出版社出版 1988 年出版 第 322 页

参考文献:

著作

- 1 《音乐分析基础教程》 彭志敏著 人民音乐出版社 1997 年
- 2 《和声艺术发展史》 吴式锴著 上海文艺出版社 2004 年
- 3 《论西方的三种和声体系》 [苏]尤·霍洛波夫著 罗秉康译 人民音乐出版社 1987 年

- 4 《音乐理论》 [美]兴德米特著 罗忠镕译 人民音乐出版社
- 5 《西方音乐通史》于润洋主编 上海音乐出版社 2003 年出版
- 6 《舒伯特》[英]佩基·伍德福特 著 江苏人民出版社 1999 出版
- 7 《舒伯特钢琴奏鸣曲集》人民音乐出版社 1982 年出版
- 8 《简明牛津音乐史》(英)杰拉尔德·亚伯拉罕著, 顾茂译, 钱仁康、杨燕迪校订, 上海音乐出版社 1999 年出版
- 9 《西方文明中的音乐》(美)保罗·亨利·郎著, 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译, 杨燕迪校, 贵州人民出版社 2001 年出版
- 10 《和声应用教程》谢功成 马国华 董忠良 赵德义 著 人民音乐出版社 1995 年出版

论文

- 1 舒伯特《钢琴奏鸣曲 Op. 120》中的多维音乐结构 <<黄钟>> (中国. 武汉音乐学院学报) 周倩 2005/04
- 2 论舒伯特的钢琴奏鸣曲 《音乐探索》 余雄 2006/01
- 3 论舒伯特的钢琴奏鸣曲 《艺术百家》 黄雅芸 2006/01
- 4 简论舒伯特的钢琴奏鸣曲 《齐鲁艺苑》 蒋晓苏 2003/04
- 5 贝多芬、舒伯特钢琴奏鸣曲的风格解析 《兰州交通大学学报》 孙海燕 2005/02
- 6 舒伯特钢琴奏鸣曲的创作 《南京艺术学院学报》(音乐及表演版) 彭鹏 1998/03
- 7 奥地利钢琴家巴杜拉-斯科达讲学札记—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》 崔静媛 潘一飞 1998/01
- 8 贝多芬和舒伯特—古典主义和浪漫主义的典范 《名家与名曲》[美]斯蒂芬·缪勒 马腾译 冷佳整理

后 记

经过一年来的辛苦，这篇学位论文终于得以完成。回想读硕士研究生的这三年，确实是让自己的观念和眼界都进步和开阔了许多。

首先需要感谢的是恩师朱爱国副教授。跟朱老师这么一路学过来，他的睿智和严格都让我受益匪浅，和声进入了以前未曾想见的新的境地，也窥探到了研究和声的门径。在跟随朱老师学习的过程中，感觉心智和能力都得到极大的锻炼，甚至在为人处世方面也受到一些影响。这些都使我一生受用，感激之情无以言表。

另外还要感谢学院里的许多老师——博学严谨的彭志敏教授，对他的景仰由来已久。激情潇洒的周进博士，非常感谢他对我在配器课业上的悉心指导。刘永平教授的复调课和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是让我受益匪浅的。还有周耘教授、傅丽娜老师、张瑾老师等等，总之，感谢学院的老师们给了我这个学习和进步的机会，非常感谢你们！