

中文摘要

弗朗兹·舒伯特是德奥艺术歌曲创作的杰出代表，他在短暂的一生中创作了600多首歌曲（Lieder），可以说是一个人完成了艺术歌曲的革命。舒伯特创作的声乐套曲《冬之旅》取材深刻，结构紧密，把作曲家天才的灵感和成熟的技巧与作曲家特有的创作心理高度地融合在了一起。

在舒伯特声乐套曲《冬之旅》的创作中，作曲家运用了流浪者这一他贯常采用的主题形象，并把自己由于抑郁症所带来的爱、痛和死亡的心理倾注于所塑造的主人公身上。本文尝试着从作曲家的创作心理、所处的时代环境和人文背景等方面入手，着手分析造成上述现象的深层次原因，并进一步对音乐本体进行研究和分析，以期找出两者之间最佳的结合点，从而为准确把握声乐套曲《冬之旅》的演唱风格和鉴赏提供一些有益的帮助。

关键字：舒伯特；《冬之旅》；流浪者情节；固定概念；爱、痛苦和死亡

Abstract

Franz • Schubert (1797 – 1828), is a brilliant representative composer of the Austrian art songs and in his short life of 31 years composed more than 600 “*Lieder*”. It is said that he brought the revolution of Lieder to the end solely on his own. *Winterreise*, one of his vocal cycles, drew from profound sources and was of a close-knit structure, which integrated the genius and mature skills of the composer and his peculiar composition psychology.

The *Winterreise*-cycle adopted the thematic image of “vagrant” which is Schubert’ s favorite and he poured his affection of love, sorrow and his death complex which was caused by depression on the protagonist. This thesis attempts to give an analysis of the deep-rooted factors underlying Schubert’ s composition from his composition psychology, the situation of his times and the related humanistic milieu; furthermore, the songs themselves will be studied and analyzed. By finding out the proper connection between these two kinds of analyses, the thesis hopes to render some help in the accurate and correct understanding of its singing style and appreciation.

Key words: Schubert, *Winterreise*, the “vagrant” complex, definite concept, “love, sorrow and death”

前言

台湾学者金庆云在她的《冬旅之旅》中写到：“如果我们只能举出一位作曲家为德文艺术家的代表，那必然是舒伯特（Franz · Schubert ,1797-1828）。如果我们只能举出一部作品为他歌曲的代表，那也应该是联篇歌集《冬之旅》（*Winterreise*,D911）。”德国艺术歌曲兴盛时期在历史上大致经历了三次。第一次是13世纪前半叶宫廷“恋诗歌人”盛行的时代，第二次是16世纪文艺复兴时期多声部艺术歌曲的时代，第三次是从格鲁克开始经历了海顿、莫扎特、贝多芬等作曲家的创作，才迎来了19世纪从舒伯特起开始的浪漫主义艺术歌曲的全盛时期。舒伯特赋予德国艺术歌曲（Lied）特有的浪漫主义精神，首创了浪漫主义的音乐语言，开创了新颖多样的旋律，赋予伴奏以鲜明的形象和诗一样的意境，实现了诗和音乐的完美结合。

舒伯特在他短暂的一生中，创作了数量庞大（多达600多首）的艺术歌曲，他的创作使得艺术歌曲具有了生动的形象和鲜活的生命。舒伯特在艺术歌曲的创作中，写有两部声乐套曲：《美丽的磨坊女》（1824）和《冬之旅》（1827），另有出版商哈斯林格在舒伯特去世后收集了他的14首歌，整理而成的所谓的第三部套曲《天鹅之歌》。前两部套曲的歌词选用的都是诗人威廉·缪勒的诗作。

在上述的声乐套曲之中，以《冬之旅》篇幅最为庞大，其结构严谨而又取材深刻，共有24首歌曲组成。作曲家把他独特的心理体验和敏感的情感变化融入到他天才的创作灵感之中，“使它们超越了‘供人欣赏’的艺术层面，是一部真正把艺术歌曲投入‘灵魂之独白’境界的真挚、深刻的歌曲集。”（金庆云：《冬旅之旅》，万象图书，1995）

在舒伯特的艺术歌曲中，描写失意的流浪者是他最重要的艺术形象。舒伯特似乎有着与生俱来的“流浪者情结”，从两首《流浪者》、《流浪者对月抒怀》、《流浪者夜歌》等歌曲到《流浪者钢琴幻想曲》，包括他两部仅有的声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》，都运用了流浪者这一主题。另外，在舒伯特的音乐创作中，还始终贯穿着“爱、痛苦和死亡”这一固定概念式的主题，本文尝试着从作曲家的创作心理、时代环境和人文背景等方面入手，着手分析造成上述现象的深层次原因，尤其是它们对舒伯特声乐套曲《冬之旅》的创作所带来的影响。在

作曲家笔下的所有的流浪者之中，《冬之旅》中的流浪者所流露出的离群遁世、迷恋死亡，是流浪者形象中最严肃、最深刻的一个，作曲家以舍去外在表象，直剖内心灵魂的取材视角，使作品达到了前所未有的深度和广度。

就演唱方面而言，笔者在前一阶段的研究生学习过程中，《冬之旅》独唱音乐会已先后于上海师大、常熟理工学院举行了两场，《美丽的磨坊女》的音乐会也在不久前成功举办。和仅从欣赏者的角度理解比较而言，我个人对于舒伯特创作的声乐套曲，又有着更加深刻而强烈的自我感受。作为一个失恋的流浪者，主人公彻骨的痛苦与孤独，深刻的失望和厌倦，和间或出现的希望与憧憬在他的套曲中每每出现。而所有的这些情感的表达都必须借助于歌者细微、敏感的歌唱以及和钢琴伴奏之间精心而又默契的配合。歌唱时如何把握住主人公细微、敏感的心理变化，如何真实而又艺术性的体现歌曲的风格特征，对于舒伯特艺术歌曲的演唱来说无疑有着深刻的意义。

一、声乐套曲《冬之旅》的创作心理分析

(一)、《冬之旅》创作中的“流浪者情结”

舒伯特似乎有着与生俱来的“流浪者情结”，失意的流浪者是舒伯特艺术歌曲中最重要的艺术形象之一。⁽¹⁾从两首《流浪者》、《流浪者对月抒怀》、《世界上的流浪者》、《流浪者的夜歌》等歌曲到《流浪者钢琴幻想曲》，包括他两部仅有的声乐套曲《美丽的磨房女》和《冬之旅》，都运用了流浪者这一素材做为主题。这种潜伏在舒伯特身上的“流浪者情结”始终伴随着他，影响着他的音乐创作尤其是艺术歌曲的创作，这种情形尤其是在19世纪20年代表现的更为明显。

舒伯特笔下的流浪者形象是在不断发展的，早在1816年，在舒伯特只有19岁的时候，就为施米特·冯·吕贝克的诗《流浪者》谱了曲，诗中描写了一个流浪者在荒山里盲目寻找他那永远无法找到的幸福的情形，流浪者问到：“啊，故乡，你在何方？”“幸福，你在何处？”，他听到只有伤感的回答：“流浪者的幸福，就在故乡”。而歌曲中“在我眼中，阳光冷峭，花枝萎谢，生命衰老。空虚的声音对我说：我做客在天涯海角。”一段的旋律，更是被舒伯特用在了1822年创作的《流浪者钢琴幻想曲》的主题中。但此时流浪者的主题形象结合了具有民间曲调风格的进行曲和舞曲，使得音乐趋于热情奔放、雄健有力。同样，舒伯特采用诗人威廉·缪勒的诗创作的两部声乐套曲《美丽的磨坊女》（1823）和《冬之旅》（1827），也都是以流浪者为主题，但在这两部声乐套曲中，流浪者的形象和音乐风格存在着显著的差别。“《美丽的磨坊女》开头是一段漫游般的欢乐歌曲，磨坊之歌描绘了爱情在苏醒，他的假象和希望，他的欢乐和悲伤……《冬之旅》却不是这样，他选择的题目本身已经说明作曲家已经产生了巨大的变化，他曾长期患病，曾有苦难的经历，对他来说，生活的玫瑰色已经褪去，他的冬天已经来临”。⁽²⁾

《冬之旅》中的流浪者从一开始就已经是一个受尽了冷遇和挫折，经历了坎坷和痛苦的人，他的一出现，就已经是一个心境苍老、悲哀失落的孤独者。整部套曲没有完整的故事，故事和流浪者的心境一样，还没有开始仿佛就都已经结束了。在风雪交加的严冬里，裹满的只是黑暗清冷、严峻凄凉的气氛。在套曲里，

一、声乐套曲《冬之旅》的创作心理分析

(一)、《冬之旅》创作中的“流浪者情结”

舒伯特似乎有着与生俱来的“流浪者情结”，失意的流浪者是舒伯特艺术歌曲中最重要的艺术形象之一。⁽¹⁾从两首《流浪者》、《流浪者对月抒怀》、《世界上的流浪者》、《流浪者的夜歌》等歌曲到《流浪者钢琴幻想曲》，包括他两部仅有的声乐套曲《美丽的磨房女》和《冬之旅》，都运用了流浪者这一素材做为主题。这种潜伏在舒伯特身上的“流浪者情结”始终伴随着他，影响着他的音乐创作尤其是艺术歌曲的创作，这种情形尤其是在19世纪20年代表现的更为明显。

舒伯特笔下的流浪者形象是在不断发展的，早在1816年，在舒伯特只有19岁的时候，就为施米特·冯·吕贝克的诗《流浪者》谱了曲，诗中描写了一个流浪者在荒山里盲目寻找他那永远无法找到的幸福的情形，流浪者问到：“啊，故乡，你在何方？”“幸福，你在何处？”，他听到只有伤感的回答：“流浪者的幸福，就在故乡”。而歌曲中“在我眼中，阳光冷峭，花枝萎谢，生命衰老。空虚的声音对我说：我做客在天涯海角。”一段的旋律，更是被舒伯特用在了1822年创作的《流浪者钢琴幻想曲》的主题中。但此时流浪者的主题形象结合了具有民间曲调风格的进行曲和舞曲，使得音乐趋于热情奔放、雄健有力。同样，舒伯特采用诗人威廉·缪勒的诗创作的两部声乐套曲《美丽的磨坊女》（1823）和《冬之旅》（1827），也都是以流浪者为主题，但在这两部声乐套曲中，流浪者的形象和音乐风格存在着显著的差别。“《美丽的磨坊女》开头是一段漫游般的欢乐歌曲，磨坊之歌描绘了爱情在苏醒，他的假象和希望，他的欢乐和悲伤……《冬之旅》却不是这样，他选择的题目本身已经说明作曲家已经产生了巨大的变化，他曾长期患病，曾有苦难的经历，对他来说，生活的玫瑰色已经褪去，他的冬天已经来临”。⁽²⁾

《冬之旅》中的流浪者从一开始就已经是一个受尽了冷遇和挫折，经历了坎坷和痛苦的人，他的一出现，就已经是一个心境苍老、悲哀失落的孤独者。整部套曲没有完整的故事，故事和流浪者的心境一样，还没有开始仿佛就都已经结束了。在风雪交加的严冬里，裹满的只是黑暗清冷、严峻凄凉的气氛。在套曲里，

主人公是以一个失恋的流浪者的身份出现的。在套曲的第一首《晚安》中，他默默地在大雪弥漫的夜晚离开了故乡，离开了嫁给了有钱人的心上人。“我永远是个陌生人，永远是个流浪汉，……这都是命运的安排，爱情都在改变，这也是命运的改变，从地角到天边……”。此时，失恋和流浪成了主人公最忠实、最可信赖的伙伴。在《菩提树》中，舒伯特运用了自己最惯常使用的调性语言（即同主音大小调的转换），结合奥地利民间音乐的因素，生动地表现了一个身在异乡的流浪者对故乡深深地眷恋之情。台湾学者金庆云是这样评价它的：“（套曲里）前四首中一切的条件都在逼迫他逃离，这里出现的是拉住他的吸引力……在音乐里却如此强大，象是对整个人性、整个自然的召唤，教他只能‘闭着眼睛’走过，来抗拒这种引诱。”⁽³⁾因此，套曲中所表现出的流浪主题，对于作曲家来说，更多的是其内心无奈的一种反映。一方面是对自由的极端渴望，渴望着政治自由、职业自由、爱情自由和精神自由，另一方面，现实的艰辛和痛苦又无时无刻不在折磨着他那颗敏感而脆弱的心。所以，流浪是被迫，影射出的是作曲家身不由己的选择。很显然，潜藏在舒伯特歌曲创作中的“流浪者情结”，实质上来源于他对于自由的强烈不满和孜孜不倦的追求。

那么，究竟是什么原因使得舒伯特对自由如此地强烈不满，乃至构成了他独特的“流浪者情结”的呢？托马斯·曼曾经说过“人不只是经历着他个人的生活，象一个个体那样，而且，自觉地或者不自觉地也在经历着他的时代以及同时代人的生活。”⁽⁴⁾当1789年法国大革命爆发的时候，舒伯特还没有出生，他没能象贝多芬一样感受到自由和民主的空气；而由于他的英年早逝，又错过了震撼整个欧洲的1848年的革命风暴。“舒伯特生活的这个时代，正是一个资产阶级革命青黄不接的时代。大革命的高潮过去了，而新的革命高潮还没有到来”。⁽⁵⁾弥漫在这两次革命之间的是梅特涅专政制度下的白色恐怖，失望和幻灭是那个时代的特点。1820年，舒伯特在和他的朋友塞恩等人的一次聚会后，一起遭到了当局的拘捕。“据说，塞恩当时怒斥警察，说不怕他们的纠缠，还说政府愚蠢地干涉了他的秘密。此外，‘小学教师的助手’舒伯特和其他三个人也骂了警察。”⁽⁶⁾这一事件生动的说明了梅特涅统治下的维也纳压抑、紧张的政治气氛，同时，事件的发生也对舒伯特本人造成了不小的影响。这一事件，使得舒伯特原来的朋友圈

子的核心成员也发生了很大的变化，新成员在艺术观点、价值观念上存在着众多的分歧，尤其是其中的一些人已经开始越来越习惯于奴从，这让追求思想解放、艺术自由的舒伯特感到极大的失望。

现实生活中自由空气的凝滞，逼迫着舒伯特把对自由的追求倾注到艺术创作中去。作曲家对于流浪者题材的偏爱，源于现实生活中的压抑、失望和幻灭。同时，音乐作品中的流浪也真实地反映了作曲家在精神世界中的徘徊。流浪题材的屡屡使用，说明作曲家试图通过艺术创作来寻觅自己的精神家园。套曲中，《菩提树》下枯井边的甜蜜回忆和现实中扑面的冷风之间的对比；《春梦》中美好春天的幻梦和醒来后听到乌鸦凄惨的鸣叫之间的反差；《旅店》中悲凉命运的永久归宿和《勇气》里徒劳振奋的激情等等，可以说都是作曲家心路徘徊的历程。“他的思想和情感充满了矛盾，有时走到了绝望的边缘，似乎前面就是深渊，有时则又对未来充满了希望，似乎不远的将来就是光明；有时他感到在命运面前只能屈从、听天由命了，有时则又从内心产生一种挣扎的热情。舒伯特就是这样在光明和黑暗、希望和失望、现实和幻想之间徘徊。”⁽⁷⁾

奥地利时代生活上的变化，必然会导致音乐内容的变化。因此，舒伯特的音乐中几乎听不到贝多芬交响乐中的呐喊，他的音乐不宣告也不昭示，非宗教也非英雄，取而代之的是所有普通人都经历过的世俗之爱。他是个弱者，没有勇气向命运大声呼喊，也没有能力去和命运抗争。那些追求幸福而不可得的流浪汉，痛苦失意的恋爱者，渴望春天和光明的梦幻者，孤独悲哀的可怜人等，都成了舒伯特音乐中的主人公。其中，由于流浪者的形象最符合作曲家的创作需求，因此流浪者也就成了他笔下描写最多的主题之一。他把自己和同时代的大多数知识份子精神上的忧郁、压抑、痛苦、孤寂和绝望无一遗漏的倾注于他所塑造的流浪者身上，表现出一种近乎绝望的个人诉求。

（二）、《冬之旅》中的爱、痛苦与死亡

在舒伯特的声乐套曲《冬之旅》中，流浪的起因源于流浪者爱情的失败，但是到了后来这原因却越来越模糊，越来越不明显。“他一意地离群逃世，走向死亡，似乎已经没有原因，只是一味偏执。见风吹旗转的愤怒（风信旗），以泪融冰的虚妄（冻泪），无理由的逃亡（回顾），严冬里见到的花叶（春梦），都还是自知的错觉。第二部分以霜降为白头（白发），以一叶为赌注（最后的希望），乃

子的核心成员也发生了很大的变化，新成员在艺术观点、价值观念上存在着众多的分歧，尤其是其中的一些人已经开始越来越习惯于奴从，这让追求思想解放、艺术自由的舒伯特感到极大的失望。

现实生活中自由空气的凝滞，逼迫着舒伯特把对自由的追求倾注到艺术创作中去。作曲家对于流浪者题材的偏爱，源于现实生活中的压抑、失望和幻灭。同时，音乐作品中的流浪也真实地反映了作曲家在精神世界中的徘徊。流浪题材的屡屡使用，说明作曲家试图通过艺术创作来寻觅自己的精神家园。套曲中，《菩提树》下枯井边的甜蜜回忆和现实中扑面的冷风之间的对比；《春梦》中美好春天的幻梦和醒来后听到乌鸦凄惨的鸣叫之间的反差；《旅店》中悲凉命运的永久归宿和《勇气》里徒劳振奋的激情等等，可以说都是作曲家心路徘徊的历程。“他的思想和情感充满了矛盾，有时走到了绝望的边缘，似乎前面就是深渊，有时则又对未来充满了希望，似乎不远的将来就是光明；有时他感到在命运面前只能屈从、听天由命了，有时则又从内心产生一种挣扎的热情。舒伯特就是这样在光明和黑暗、希望和失望、现实和幻想之间徘徊。”⁽⁷⁾

奥地利时代生活上的变化，必然会导致音乐内容的变化。因此，舒伯特的音乐中几乎听不到贝多芬交响乐中的呐喊，他的音乐不宣告也不昭示，非宗教也非英雄，取而代之的是所有普通人都经历过的世俗之爱。他是个弱者，没有勇气向命运大声呼喊，也没有能力去和命运抗争。那些追求幸福而不可得的流浪汉，痛苦失意的恋爱者，渴望春天和光明的梦幻者，孤独悲哀的可怜人等，都成了舒伯特音乐中的主人公。其中，由于流浪者的形象最符合作曲家的创作需求，因此流浪者也就成了他笔下描写最多的主题之一。他把自己和同时代的大多数知识份子精神上的忧郁、压抑、痛苦、孤寂和绝望无一遗漏的倾注于他所塑造的流浪者身上，表现出一种近乎绝望的个人诉求。

（二）、《冬之旅》中的爱、痛苦与死亡

在舒伯特的声乐套曲《冬之旅》中，流浪的起因源于流浪者爱情的失败，但是到了后来这原因却越来越模糊，越来越不明显。“他一意地离群逃世，走向死亡，似乎已经没有原因，只是一味偏执。见风吹旗转的愤怒（风信旗），以泪融冰的虚妄（冻泪），无理由的逃亡（回顾），严冬里见到的花叶（春梦），都还是自知的错觉。第二部分以霜降为白头（白发），以一叶为赌注（最后的希望），乃

至坟场不容的自怜（旅店），则已经逾越了浪漫青年的神经质，而表现出妄想狂的症状”（金庆云：《冬旅之旅》，1995年，29页）⁽⁸⁾。因此，在舒伯特创作《冬之旅》的过程中，他的身上似乎潜藏着一种近乎病态的、神经质的心理。透过它，我们不难发现，他的创作过程好象始终受着一种“固定概念”的影响，或者说是一种“固定思维模式”的影响，这种“固定概念”似乎有着一种强制性的力量（这种力量也同样贯穿在他其他的众多作品的创作过程中），从而迫使着他自觉或者不自觉地朝着一个方向进行倾斜。

许多作曲家在艺术创作中，都会受到“固定概念”的影响。如贝多芬的“固定概念”是“从苦恼到喜悦”；普契尼的“固定概念”是“爱即死”，在舒伯特的艺术歌曲创作中，“爱、痛苦和死亡”可以看成是他的“固定概念”。舒伯特在《我的梦》中写到：“……有多年时间，我觉得在极端的悲伤和极端的爱之间辗转……年复一年，我唱着歌。每当我想歌唱爱，它却变成了痛。而当我想歌唱悲伤，他却变成了爱。爱和痛就这样撕扯着我”。⁽⁹⁾《冬之旅》里流浪者的痛苦是由于刻骨铭心的爱引起的。在《晚安》中，前两段的第一乐句采用下行音阶的进行，直到调式的主音，而第三段开始句的后部分则变成了上扬的旋律线。这情形就象是爱与痛苦的不断交织和互换，有时甚至还有激奋。《晚安》的第四段运用了d小调的同名大调，那种由爱产生的温暖而朦胧的感觉，也许只有经历了深刻的爱恋的人才最能够理解。1824年，舒伯特创作了《d小调四重奏》，采用了他早年创作的歌曲《死神与少女》的主题，其中的死亡意味较之歌曲更为明显。苏珊·约恩斯探讨了《美丽的磨坊女》中肉欲与死亡之间的联系，也就是主人公的性欲如何导致他自杀早死，他还把这一联系扩展到了舒伯特本人的生活——舒伯特的性病威胁到他的未来（《舒伯特、穆勒和〈美丽的磨坊女〉》，剑桥，1997年）。而在《冬之旅》的创作中，舒伯特则最终把爱、痛苦与死亡发挥到了极至。这种心灵上的折磨，让作曲家由理智逐步走向了仿佛只有在精神病人身上才有的癫狂。的确，《幻景》中无端的紧追跳跃的鬼火；《虚幻的太阳》中对三颗太阳的诅咒；《在村庄里》的恍如梦游的景象；《勇气》中的自立为神等发生在常人身上已经无从理解。

伊丽莎白·诺曼·麦凯是舒伯特研究的最新最翔实的作家，她研究了凯纳关于舒伯特“双重性格”的看法，认为舒伯特可能具有循环性气质（指兴奋和压抑

交替出现的气质)，也就是一种轻度的躁狂抑郁症。⁰⁰⁰⁰（舒伯特的循环性气质也许对于我们弄清纠葛在他心中的爱、痛和死亡会有很大的帮助。）让我们来了解一下舒伯特的“双重性格”：舒伯特的“双重性格”表现为维也纳式的粗鲁的、追求纵欲的快活和一种深沉的忧郁。他外表看起来是享乐主义者，骨子里却是个诗人。麦凯认为这与舒伯特的家族病史有关。另外，他的正式场合的社交和与“酒馆虫”长夜痛饮之间的对立；林茨教育圈子的高贵道德目标与维也纳无聊协会的愚行之间的对立；早晨潜心独立创作与晚间享乐的对立；作品题材中的“高雅”与“通俗”的对立；音乐风格中的古典与浪漫的对比等等，都说明在他身上所具有的循环性气质。还有，舒伯特喜欢酗酒，鲍恩菲尔德（“舒伯特之夜”成员之一，文学家）说他“有时候喝得人事不知”；舒伯特还喜欢别的刺激：“他常常抽烟斗，喝浓咖啡；在19世纪20年代里，他的放浪、固执、喜怒无常、不负责任以及偶尔的傲慢，其迹象越来越明显”（克里斯托弗·H·吉布斯：《舒伯特传》，101页）。从上述的舒伯特的表现来看，也可以诊断为他患有今天所说的躁狂抑郁症。

存在人本主义理论用依赖和独立来解释抑郁症：当失去朋友、工作和健康后抑郁症就有可能发生。《冬之旅》创作于1827年，舒伯特在1822年患上了淋病，此后，他的病情经常反复，有时有所好转，有时又变的更糟。舒伯特的健康显然因此受到了极大的损害，无法治愈的疾病让他更加接近死亡，他的生活和思想也因此发生了巨大的改变。而这一切在他的艺术创作（尤其是在《冬之旅》）中都得到了体现。舒伯特在他以后的信中反复出现了“悲惨”这个字眼，在1824年舒伯特写给他的好朋友库贝尔维泽的一封信中，他不但提到了自己的健康问题，而且又谈到了朋友圈子（读书会）令人失望的现状，以及自己糟糕的事业。“……我觉得自己是世上最不幸、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，他对此完全绝望，……我失去了宁静，留下的是心痛”，接下来他又写到，“我们的协会（读书会）加入了一大堆酗酒、吃香肠的人。协会已经苟延残喘，因为一两天就要解散了……我和他（马克西米利安·莱德斯多夫，有思想但特别忧郁的钢琴家）各自的事业都很糟糕……”（克里斯托弗·H·吉布斯：《舒伯特传》，2002年，119页）。健康的失去，朋友圈子的解体，事业上的无人欣赏等注定给舒伯特带来了抑郁症的病理特征。抑郁症的进一步发展，会给病人造成

自杀的倾向，自杀虽然没有出现在舒伯特的现实生活中，但在他的潜意识里至少产生了精神上自杀的念头，这在他的两部声乐套曲中都被证明。《美丽的磨坊女》中流浪者最终投身于小溪的怀抱，而在《冬之旅》里，主人公更是多次地迷恋死亡。《鬼火》中，欢乐和痛苦象河水流进大海一样被埋葬；《乌鸦》形影不离的伴随，是为了把流浪者的尸体作为它的食粮；《最后的希望》寄托于一片枯叶，最终却飘零地上；《路标》里，为了寻找安宁，一意孤行地离开人间；《旅店》更是把自己的归宿置于荒凉的墓园。

爱、痛苦和死亡如影随行的伴随着舒伯特，让他在抑郁症的陷阱里越陷越深。反之，舒伯特在《冬之旅》创作过程中的神经质的、病态的心理，又更加使得他无法在爱、痛苦和死亡之间得到协调和平衡。和存在主义对抑郁症的分析不同，精神分析把抑郁症看成是自我惩罚的一种形式。舒伯特的抑郁心理来源于“超我”相对于“本我”的一种把握不了的约束，一种由于纵欲、同性恋以及由此造成的性病而引起的罪恶感。梅纳德·所罗门提供了各种证据说明舒伯特对婚姻的不感兴趣以及他的同性恋倾向，这包括“他的放浪生活众所周知，很少有人提到他对女性之爱感兴趣，他与男性之间热烈的友谊，他与男性同居的居住方式，舒伯特-朔贝尔圈子中男性间的狂热关系，以及通信、回忆录和日记中很多的隐隐约约的暗示”（《舒伯特、穆勒和〈美丽的磨坊女〉》，剑桥，1997年）等等。在舒伯特身上，存在着灵魂的分裂，一个灵魂朝上高飞（“超我”的灵魂）；另一个灵魂由于对享乐和纵欲的渴望，把他使劲往下拉，拉到道德沦落的泥潭里（“本我”的灵魂）。堕落的灵魂诱惑着年轻的舒伯特纵情的享乐，但是这享乐却把他带上了歧途，至少带走了他的健康。舒伯特的向上高飞的灵魂会不时的俯视着不断堕落的灵魂，有时会试图伸出援助之手，有时又对它充满羞耻和不屑。舒伯特的向上高飞的灵魂带他享受世间的真情、亲情和爱，堕落的灵魂在给他感官带来刺激的同时，却受到来自前者的谴责和惩罚。这情形就象第六首《泪河》和第八首《回顾》中节奏的对比，同样是四三拍子的节奏，前者的节奏舒缓连贯，象绵绵不断的情思，向人们传达出的是一种深切无助的爱带来的令人心碎的感伤；而《回顾》中连续使用的十六分节奏加上密集的和弦音，象阵阵旋风，十分地急促和狂躁。踏在脚下的冰雪仿佛是燃烧的火焰，连屋顶上的乌鸦也抛掷着雪球前来追赶。这挥之不去的心理阴影象硕大无边的扭曲异形，用恐惧和报复来撕扯着舒伯特脆弱

敏感的心，让他还没来得及享受爱给他带来欢娱的时候，就又陷入了深深地痛苦当中。

二、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱分析

（一）、不同于歌剧的艺术歌曲的演唱风格

同歌剧一样，艺术歌曲也是西方声乐艺术宝库中的明珠，与歌剧强烈的戏剧性不一样，艺术歌曲展示的是声乐艺术的柔美。歌剧表现出群体的力量，艺术歌曲则更多地表现个人的细腻情感，艺术歌曲在 19 世纪以后逐渐发展成了能与歌剧平分秋色、分庭抗礼的声乐体裁形式。但在演唱风格上，艺术歌曲和歌剧之间又有着显著的分别。

第一，艺术歌曲深受文学的影响，是文化和音乐发展结合的产物。因此，艺术歌曲在演唱上较之歌剧更注重文化的内涵，强调诗歌本身的神韵。德奥艺术歌曲的传统虽然可以追溯到 13 世纪“恋歌诗人”的时代，但真正的兴盛则是从舒伯特开始，经过舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、理查·斯特劳斯等人，形成了 19 世纪浪漫主义艺术歌曲的全盛时期。因此，从某种程度上说，艺术歌曲包含浪漫主义的内容，更是艺术文化发展的产物。其中，浪漫主义哲学和浪漫主义诗歌（尤其是浪漫主义诗歌），最直接的影响了艺术歌曲的创作。人们习惯于把雨果的《〈克伦威尔〉序》称为浪漫主义的纲领，因为它掀起了浪漫主义文学的巨大声势。早期的浪漫主义文学受政治和爱国主义的影响，如克尔纳的《琴与剑》、普拉顿的《特里斯坦》等，他们的诗歌语言无懈可击，艺术性也极强；其后，歌德、席勒和浪漫派所写的抒情诗也同时发生；而舒伯特的忧郁厌世情绪的产生也受到那一时期诗歌的影响，如拜伦的愤懑诗歌和莱奥巴尔迪的悲观诗歌就表现出这种厌世情绪（这两位诗人都是舒伯特同时代的人）。同时，法国大革命带来的中产阶级知识分子理想上的幻灭，使得他们更多地借助于文学作品，并藉此从中抒发自己的情感，这些因素在客观上促成了浪漫主义艺术歌曲和浪漫主义诗歌的联姻。这种艺术在文学上的成功嫁接，成为了当时的中产阶级重要的文化食粮，从历史发展的阶段看，说艺术歌曲是当时文化人抒发内心感受、表达个人情感的通俗歌曲也毫不过分。

敏感的心，让他还没来得及享受爱给他带来欢娱的时候，就又陷入了深深地痛苦当中。

二、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱分析

（一）、不同于歌剧的艺术歌曲的演唱风格

同歌剧一样，艺术歌曲也是西方声乐艺术宝库中的明珠，与歌剧强烈的戏剧性不一样，艺术歌曲展示的是声乐艺术的柔美。歌剧表现出群体的力量，艺术歌曲则更多地表现个人的细腻情感，艺术歌曲在 19 世纪以后逐渐发展成了能与歌剧平分秋色、分庭抗礼的声乐体裁形式。但在演唱风格上，艺术歌曲和歌剧之间又有着显著的分别。

第一，艺术歌曲深受文学的影响，是文化和音乐发展结合的产物。因此，艺术歌曲在演唱上较之歌剧更注重文化的内涵，强调诗歌本身的神韵。德奥艺术歌曲的传统虽然可以追溯到 13 世纪“恋歌诗人”的时代，但真正的兴盛则是从舒伯特开始，经过舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、理查·斯特劳斯等人，形成了 19 世纪浪漫主义艺术歌曲的全盛时期。因此，从某种程度上说，艺术歌曲包含浪漫主义的内容，更是艺术文化发展的产物。其中，浪漫主义哲学和浪漫主义诗歌（尤其是浪漫主义诗歌），最直接的影响了艺术歌曲的创作。人们习惯于把雨果的《〈克伦威尔〉序》称为浪漫主义的纲领，因为它掀起了浪漫主义文学的巨大声势。早期的浪漫主义文学受政治和爱国主义的影响，如克尔纳的《琴与剑》、普拉顿的《特里斯坦》等，他们的诗歌语言无懈可击，艺术性也极强；其后，歌德、席勒和浪漫派所写的抒情诗也同时发生；而舒伯特的忧郁厌世情绪的产生也受到那一时期诗歌的影响，如拜伦的愤懑诗歌和莱奥巴尔迪的悲观诗歌就表现出这种厌世情绪（这两位诗人都是舒伯特同时代的人）。同时，法国大革命带来的中产阶级知识分子理想上的幻灭，使得他们更多地借助于文学作品，并藉此从中抒发自己的情感，这些因素在客观上促成了浪漫主义艺术歌曲和浪漫主义诗歌的联姻。这种艺术在文学上的成功嫁接，成为了当时的中产阶级重要的文化食粮，从历史发展的阶段看，说艺术歌曲是当时文化人抒发内心感受、表达个人情感的通俗歌曲也毫不过分。

敏感的心，让他还没来得及享受爱给他带来欢娱的时候，就又陷入了深深地痛苦当中。

二、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱分析

（一）、不同于歌剧的艺术歌曲的演唱风格

同歌剧一样，艺术歌曲也是西方声乐艺术宝库中的明珠，与歌剧强烈的戏剧性不一样，艺术歌曲展示的是声乐艺术的柔美。歌剧表现出群体的力量，艺术歌曲则更多地表现个人的细腻情感，艺术歌曲在 19 世纪以后逐渐发展成了能与歌剧平分秋色、分庭抗礼的声乐体裁形式。但在演唱风格上，艺术歌曲和歌剧之间又有着显著的分别。

第一，艺术歌曲深受文学的影响，是文化和音乐发展结合的产物。因此，艺术歌曲在演唱上较之歌剧更注重文化的内涵，强调诗歌本身的神韵。德奥艺术歌曲的传统虽然可以追溯到 13 世纪“恋歌诗人”的时代，但真正的兴盛则是从舒伯特开始，经过舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、理查·斯特劳斯等人，形成了 19 世纪浪漫主义艺术歌曲的全盛时期。因此，从某种程度上说，艺术歌曲包含浪漫主义的内容，更是艺术文化发展的产物。其中，浪漫主义哲学和浪漫主义诗歌（尤其是浪漫主义诗歌），最直接的影响了艺术歌曲的创作。人们习惯于把雨果的《〈克伦威尔〉序》称为浪漫主义的纲领，因为它掀起了浪漫主义文学的巨大声势。早期的浪漫主义文学受政治和爱国主义的影响，如克尔纳的《琴与剑》、普拉顿的《特里斯坦》等，他们的诗歌语言无懈可击，艺术性也极强；其后，歌德、席勒和浪漫派所写的抒情诗也同时发生；而舒伯特的忧郁厌世情绪的产生也受到那一时期诗歌的影响，如拜伦的愤懑诗歌和莱奥巴尔迪的悲观诗歌就表现出这种厌世情绪（这两位诗人都是舒伯特同时代的人）。同时，法国大革命带来的中产阶级知识分子理想上的幻灭，使得他们更多地借助于文学作品，并藉此从中抒发自己的情感，这些因素在客观上促成了浪漫主义艺术歌曲和浪漫主义诗歌的联姻。这种艺术在文学上的成功嫁接，成为了当时的中产阶级重要的文化食粮，从历史发展的阶段看，说艺术歌曲是当时文化人抒发内心感受、表达个人情感的通俗歌曲也毫不过分。

第二，在创作风格特征上，歌剧和艺术歌曲之间也个性鲜明。与歌剧脚本的作者不同，抒情诗人写诗并不是单纯为了音乐家谱曲，他们只是为了寄托情怀，并希望诗能够永恒存在，由于除此以外没有别的目的，所以诗歌体现了诗人创作的最高技巧。而歌剧脚本的作者，不过是戏剧情节的改编者、机械的歌词设计者，他们的目的不在文学，而更注重音乐所带来的效果。歌剧调动它所能调动的一切手段——布景、动作、声乐、管弦乐等的总和，追求着激动人心的瞬间，所有的这些都在助长着追求热闹场面的风气，而艺术歌曲则承载着最细致的情感差别、最微妙的思想交流和最精致的感情传达。艺术歌曲的作曲家们完美地结合着诗和音乐，以致于每个字都能在一个乐音中找到对应的、相互依存的关系。其中的音乐不是给诗句增加了多少新的表现手段，而是引起了用文字只能部分表达的情绪，给诗意的表达富于一种新的特征。

所以，在演唱风格的把握上，艺术歌曲和歌剧之间有着明显的不同：首先，由于时代文化的原因，艺术歌曲的歌词主要采用了19世纪浪漫主义诗人的抒情诗歌（声乐套曲《冬之旅》的歌词就是舒伯特采用诗人威廉·缪勒的诗谱写的），而诗歌在语言的文学性、细腻变化的情感表现以及深远的歌曲意境上有着更高要求，从而使得艺术歌曲演唱时，必须充分注意到并处理好轻声和弱声的关系，把握好乐句的渐强与渐弱；其次，艺术歌曲属于室内乐的范畴，她不象歌剧咏叹调那样需要洪大的音量和强烈的戏剧性的对比，所以，演唱艺术歌曲时，必须有节制地控制好音量，并根据歌曲的需要变化地运用音色；在伴奏上，艺术歌曲和歌剧之间也有着根本的不同，前者全都是采用钢琴作为伴奏，并且钢琴部分具有和声乐同等重要的地位，有时甚至还会起到主导的作用，而歌剧采用的是庞大的管弦乐队伴奏，更多的是追求一种戏剧性的效果。因此，在艺术歌曲的演唱上，“多样的音色、清晰的吐字、细致的语调，就成为衡量演唱者艺术表现和演唱水准的重要标尺”。^⑫

（二）、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱

1、声乐套曲《冬之旅》的总的风格特征

演唱舒伯特声乐套曲《冬之旅》时，除了需要注意上述艺术歌曲演唱时所应具有的特性以外，更要结合舒伯特当时的创作心理，充分挖掘套曲自身所具有的

第二，在创作风格特征上，歌剧和艺术歌曲之间也个性鲜明。与歌剧脚本的作者不同，抒情诗人写诗并不是单纯为了音乐家谱曲，他们只是为了寄托情怀，并希望诗能够永恒存在，由于除此以外没有别的目的，所以诗歌体现了诗人创作的最高技巧。而歌剧脚本的作者，不过是戏剧情节的改编者、机械的歌词设计者，他们的目的不在文学，而更注重音乐所带来的效果。歌剧调动它所能调动的一切手段——布景、动作、声乐、管弦乐等的总和，追求着激动人心的瞬间，所有的这些都在助长着追求热闹场面的风气，而艺术歌曲则承载着最细致的情感差别、最微妙的思想交流和最精致的感情传达。艺术歌曲的作曲家们完美地结合着诗和音乐，以致于每个字都能在一个乐音中找到对应的、相互依存的关系。其中的音乐不是给诗句增加了多少新的表现手段，而是引起了用文字只能部分表达的情绪，给诗意的表达富于一种新的特征。

所以，在演唱风格的把握上，艺术歌曲和歌剧之间有着明显的不同：首先，由于时代文化的原因，艺术歌曲的歌词主要采用了19世纪浪漫主义诗人的抒情诗歌（声乐套曲《冬之旅》的歌词就是舒伯特采用诗人威廉·缪勒的诗谱写的），而诗歌在语言的文学性、细腻变化的情感表现以及深远的歌曲意境上有着更高要求，从而使得艺术歌曲演唱时，必须充分注意到并处理好轻声和弱声的关系，把握好乐句的渐强与渐弱；其次，艺术歌曲属于室内乐的范畴，她不象歌剧咏叹调那样需要洪大的音量和强烈的戏剧性的对比，所以，演唱艺术歌曲时，必须有节制地控制好音量，并根据歌曲的需要变化地运用音色；在伴奏上，艺术歌曲和歌剧之间也有着根本的不同，前者全都是采用钢琴作为伴奏，并且钢琴部分具有和声乐同等重要的地位，有时甚至还会起到主导的作用，而歌剧采用的是庞大的管弦乐队伴奏，更多的是追求一种戏剧性的效果。因此，在艺术歌曲的演唱上，“多样的音色、清晰的吐字、细致的语调，就成为衡量演唱者艺术表现和演唱水准的重要标尺”。^[12]

（二）、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱

1、声乐套曲《冬之旅》的总的风格特征

演唱舒伯特声乐套曲《冬之旅》时，除了需要注意上述艺术歌曲演唱时所应具有的特性以外，更要结合舒伯特当时的创作心理，充分挖掘套曲自身所具有的

第二，在创作风格特征上，歌剧和艺术歌曲之间也个性鲜明。与歌剧脚本的作者不同，抒情诗人写诗并不是单纯为了音乐家谱曲，他们只是为了寄托情怀，并希望诗能够永恒存在，由于除此以外没有别的目的，所以诗歌体现了诗人创作的最高技巧。而歌剧脚本的作者，不过是戏剧情节的改编者、机械的歌词设计者，他们的目的不在文学，而更注重音乐所带来的效果。歌剧调动它所能调动的一切手段——布景、动作、声乐、管弦乐等的总和，追求着激动人心的瞬间，所有的这些都在助长着追求热闹场面的风气，而艺术歌曲则承载着最细致的情感差别、最微妙的思想交流和最精致的感情传达。艺术歌曲的作曲家们完美地结合着诗和音乐，以致于每个字都能在一个乐音中找到对应的、相互依存的关系。其中的音乐不是给诗句增加了多少新的表现手段，而是引起了用文字只能部分表达的情绪，给诗意的表达富于一种新的特征。

所以，在演唱风格的把握上，艺术歌曲和歌剧之间有着明显的不同：首先，由于时代文化的原因，艺术歌曲的歌词主要采用了19世纪浪漫主义诗人的抒情诗歌（声乐套曲《冬之旅》的歌词就是舒伯特采用诗人威廉·缪勒的诗谱写的），而诗歌在语言的文学性、细腻变化的情感表现以及深远的歌曲意境上有着更高要求，从而使得艺术歌曲演唱时，必须充分注意到并处理好轻声和弱声的关系，把握好乐句的渐强与渐弱；其次，艺术歌曲属于室内乐的范畴，她不象歌剧咏叹调那样需要洪大的音量和强烈的戏剧性的对比，所以，演唱艺术歌曲时，必须有节制地控制好音量，并根据歌曲的需要变化地运用音色；在伴奏上，艺术歌曲和歌剧之间也有着根本的不同，前者全都是采用钢琴作为伴奏，并且钢琴部分具有和声乐同等重要的地位，有时甚至还会起到主导的作用，而歌剧采用的是庞大的管弦乐队伴奏，更多的是追求一种戏剧性的效果。因此，在艺术歌曲的演唱上，“多样的音色、清晰的吐字、细致的语调，就成为衡量演唱者艺术表现和演唱水准的重要标尺”。^[12]

（二）、舒伯特声乐套曲《冬之旅》的演唱

1、声乐套曲《冬之旅》的总的风格特征

演唱舒伯特声乐套曲《冬之旅》时，除了需要注意上述艺术歌曲演唱时所应具有的特性以外，更要结合舒伯特当时的创作心理，充分挖掘套曲自身所具有的

风格特征。骨子里流淌着“流浪者情结”的舒伯特，在精神的追求上却不折不扣地在追随着一个人，这个人是他心中的楷模，他就是贝多芬（这从众多的文献记载中都可以得到证明）。贝多芬向他展示，音乐可以超越优美，进入崇高。苦难、斗争和英雄主义使我们联想到贝多芬，但痛苦和逆境以及肉体和精神上的折磨，对于舒伯特也是如影随形。和贝多芬相比，至少舒伯特在生前缺少大众的追捧，这对舒伯特来说，无疑是一种失落和打击。声乐套曲《冬之旅》创作于舒伯特逝世的前一年，而就是在他着手创作《冬之旅》的前后，伟大的贝多芬在维也纳逝世。贝多芬的死，以及自己长时间纠葛在爱、痛苦和死亡之间的煎熬，使得舒伯特在进行《冬之旅》的创作时，体现出一种前所未有的严肃态度、主观性和严厉的自我审视。因此，《冬之旅》的创作，表现的不再是《美丽的磨坊女》中有着天真幻想的多情青年，更超越了“舒伯特之夜”的快乐和热情。此时的舒伯特，在美学意图上似乎比以往任何时候都更加接近贝多芬，严肃而深刻。他不再为欢乐而歌，不再为获取利益而歌，也不再为取悦朋友而歌，他在为自己、为未来而歌。他自己称《冬之旅》是一个“恐怖”的歌集，尽管他在朔伯尔家激动的演唱并没获得朋友们的赞扬，但舒伯特说“我喜欢这些歌曲超过一切歌曲，你们将来也会喜欢的”。⁽¹³⁾

舒伯特在爱、痛苦和死亡之间无法取得平衡，躁狂抑郁症的特征使得他一方面在亢奋的激情下忘我的创作，一方面又受到死神不断的威胁。这种现实的客观存在如同一种幻觉萦绕在舒伯特的周围，浸透于他的创作。因此，《冬之旅》表现的不再是故事，更多地是一种氛围和感觉。他“放弃了任何外在的，在他可以轻易达到的美感，一意孤行地走入一个未知的新天地。那里没有吸引人的东西，只是直直走进人的心灵和命运”。⁽¹⁴⁾也许“没有吸引人的东西”的说法是错误的，也许他的朋友们不喜欢他的歌在当时是事实。但正是这种一意孤行和神经质的癫狂，促使舒伯特和流浪者一起一步步地走向死亡，这种由死亡而产生的深刻美感，激起了今天的人们源自心灵深处的巨大震撼。欣赏者们透过套曲中雪地、冰河、乌鸦、枯树、坟场等等的表象，洞察到的是一个深入肺腑的透视图。在那里，我们看见的是敏感细腻的心理变化，是流浪者悲情命运的悸动，是蕴涵了无穷魅力的死亡之歌。

2、调式调性及曲式结构的丰富自由对演唱的作用

风格特征。骨子里流淌着“流浪者情结”的舒伯特，在精神的追求上却不折不扣地在追随着一个人，这个人是他心中的楷模，他就是贝多芬（这从众多的文献记载中都可以得到证明）。贝多芬向他展示，音乐可以超越优美，进入崇高。苦难、斗争和英雄主义使我们联想到贝多芬，但痛苦和逆境以及肉体和精神上的折磨，对于舒伯特也是如影随形。和贝多芬相比，至少舒伯特在生前缺少大众的追捧，这对舒伯特来说，无疑是一种失落和打击。声乐套曲《冬之旅》创作于舒伯特逝世的前一年，而就是在他着手创作《冬之旅》的前后，伟大的贝多芬在维也纳逝世。贝多芬的死，以及自己长时间纠葛在爱、痛苦和死亡之间的煎熬，使得舒伯特在进行《冬之旅》的创作时，体现出一种前所未有的严肃态度、主观性和严厉的自我审视。因此，《冬之旅》的创作，表现的不再是《美丽的磨坊女》中有着天真幻想的多情青年，更超越了“舒伯特之夜”的快乐和热情。此时的舒伯特，在美学意图上似乎比以往任何时候都更加接近贝多芬，严肃而深刻。他不再为欢乐而歌，不再为获取利益而歌，也不再为取悦朋友而歌，他在为自己、为未来而歌。他自己称《冬之旅》是一个“恐怖”的歌集，尽管他在朔伯尔家激动的演唱并没获得朋友们的赞扬，但舒伯特说“我喜欢这些歌曲超过一切歌曲，你们将来也会喜欢的”。⁽¹³⁾

舒伯特在爱、痛苦和死亡之间无法取得平衡，躁狂抑郁症的特征使得他一方面在亢奋的激情下忘我的创作，一方面又受到死神不断的威胁。这种现实的客观存在如同一种幻觉萦绕在舒伯特的周围，浸透于他的创作。因此，《冬之旅》表现的不再是故事，更多地是一种氛围和感觉。他“放弃了任何外在的，在他可以轻易达到的美感，一意孤行地走入一个未知的新天地。那里没有吸引人的东西，只是直直走进人的心灵和命运”。⁽¹⁴⁾也许“没有吸引人的东西”的说法是错误的，也许他的朋友们不喜欢他的歌在当时是事实。但正是这种一意孤行和神经质的癫狂，促使舒伯特和流浪者一起一步步地走向死亡，这种由死亡而产生的深刻美感，激起了今天的人们源自心灵深处的巨大震撼。欣赏者们透过套曲中雪地、冰河、乌鸦、枯树、坟场等等的表象，洞察到的是一个深入肺腑的透视图。在那里，我们看见的是敏感细腻的心理变化，是流浪者悲情命运的悸动，是蕴涵了无穷魅力的死亡之歌。

2、调式调性及曲式结构的丰富自由对演唱的作用

演唱和赏析《冬之旅》时，除了了解作曲家的创作心理以及套曲自身所具有的风格特征以外，通过分析作曲家为自己的创作所选择的载体，也能给歌唱者带来暗示和提醒。例如，我们通过套曲在调性以及曲式上的变化，就能够感清晰地感受到作曲家内心的丰富情感。同时，了解调性和曲式的丰富变化，对于歌唱者把握音乐的风格也能起到很好的引导作用。

从套曲在调性上的总体布局来说，调性布局的发展形态的变化与乐思的发展以及情绪的变化有关。首先，在二十四首歌曲中，有十六首歌曲是小调。因此，可以说套曲是建立在小调的基础之上的，或者说整部套曲的基调是接近伤感和忧郁的。在以大调写成的另外的八首歌曲中，大部分是现实世界中的幻觉、回忆甚至是梦游，如：第五首《菩提树》，第十一首《春梦》，第十三首《邮车》，第十七首《在村中》，第十九首《幻景》以及第二十三首《虚幻的太阳》等；在另外的两首大调写成的歌曲中，流浪者先是在平静中痴迷地走进自己的栖息处，以坟墓做《旅店》（第二十一首），紧接着却又因回光返照般的自立为神而慷慨振奋（第二十二首《勇气》），这两首歌曲之间的对比，恰如其分的呈现出舒伯特的循环性气质对于音乐创作上的影响。其次，套曲的各首歌曲之间调性的连接跳动剧烈。仅有第六首《泪河》和第七首《在河面上》同为e小调，第十四首《白发》和第十五首《乌鸦》同为c小调。除此以外的歌曲之间，调性的连接均是跳动的、不平滑的。⁽¹⁵⁾ 调性上的跳动和不平滑，也恰恰体现了作曲家内心情感的起伏和不稳。

从套曲中歌曲局部的调性变化来看，首先，同名大小调之间的转换是舒伯特最常用的手法之一。在套曲的第一首《晚安》中，前三段在d小调上，第四段则转到了D大调上。此时，D大调在舒伯特的笔下好象具有了一种无法抗拒的魔力，大调本应是明朗的特征，而在这里却被表现地更加含蓄朦胧（大调在舒伯特的笔下常常能被运用地如此神奇），仿佛流浪者在暮色中弱隐弱现的身影。也许歌词正表达了这样一种情境：“我不愿惊醒你的梦，让你静静安眠，不让你听到脚步声，轻轻把门儿关……”。在第五首《菩提树》中，歌曲由E大调开始，是流浪者甜蜜的回忆。前奏是连续的十六分三连音，如同微风吹拂着树叶，故乡美好的风光和曾经拥有的梦想温暖着游子的心。而当这一切被深夜还在流浪的现实所取代时，音乐则进入了前调的同名调e小调，接着，音乐再次进入到E大调时，流浪者仿佛听到了故乡对他发出的声声召唤。在第八首《回顾》中，调性从g小调

开始，快速地左右手交替弹奏的十六分音符和和弦，显示了流浪者内心一种莫名的恐惧，他唯一要做的就是以慌不择路的奔跑，来逃避看似乌鸦的追赶，而实则是心魔的趋使。而当昔日恋人和美景闪现在主人公的眼前时，音乐随之进入了G大调。在第十一首《春梦》中，当五月的春天和温暖爱情在流浪者的梦境中出现时，采用的是最具温暖特征的A大调，而当雄鸡的报晓和乌鸦的哀鸣惊醒了他，惟有黑夜的寒冷弥散在他周围时，歌曲随之转入了a小调。

这种同名大小调的交替在后面的歌曲中还会不时的出现，它似乎隐约地在给我们提供着某些暗示：第一，同名大小调的交替体现了作曲家创作时的心理，与作曲家循环性气质密切相关（这种温暖和阴柔的调性色彩的对比，不正和舒伯特兴奋与抑郁的循环气质相吻合吗？）；第二，套曲虽然是以小调为主，忧郁、伤感和失望是其主要的色调，但是作曲家频繁地采用同名大调，显示了他那颗永不熄灭的热爱世界、热爱自然和热爱人类的赤子之心以及内心深处对美好生活的不懈向往与追求。因此，在演唱同名大小调转调歌曲前后的两个段落时，要充分理解作曲家的意图，根据音乐的需要改变歌唱的情绪和音色。如，为了更好地表现《菩提树》转同名小调时面对现实的无奈，要求歌唱者演唱时音色要稍暗，音量适度地控制；同样，为了表现《春梦》被惊醒时的惊恐时，则必须把前一段明亮温暖的音色加以改变，用更多的气流冲击，并加强吐字的力度。在套曲中，每一次的同名调转调都有自己的理由，所以，歌唱者在演唱前必须认真、仔细地揣摩和研究。

其次，离调、调式交替在舒伯特声乐套曲《冬之旅》的创作中也被大量的运用。离调是对主调稳定性的局部背离和对主调中心的短暂性迁移，它的运用使得音乐的进行变得更加丰富和生动。离调在套曲里随处可见，其方式也多种多样，绝大部分是运用附属和弦向其临时主和弦的解决进行。作品中大量离调的使用，是作曲家自我表达的一种手段，借助于离调的创作手法，作曲家内心丰富的情感体验和敏感细腻的心理变化最终得以充分地体现。而在调式交替的使用上，除了同主音大小调交替外，还有关系大小调之间的调式交替，也有自然、和声以及旋律调式之间的调式交替。如，《晚安》、《泪河》中的关系大小调之间的交替，《凝结》中和声、自然小调的调式交替等等，这些调式交替的手法的运用，体现了浪漫主义创作风格在调式变化中的基本特征。

《冬之旅》中多样化的调式的运用，体现了舒伯特在强调传统调式调性间逻辑关系的同时，更注重色彩的运用；既利用调性之间的转换，更强调调性间的明暗对比。因此，多样化的调式的运用，为多样化的音色使用和丰富多变的演唱处理提供了很好的平台，为生动地表达歌词的意境和内涵，深刻地描绘流浪者复杂多变、敏感细腻的心理活动提供了最为有效的方法。通过了解舒伯特的《冬之旅》在调性上的丰富变化，会使我们对《冬之旅》的演唱有着更为全面的认识和把握，从而为更准确地再现音乐自身的魅力提供了可能。

就曲式结构来说，在由二十首歌曲组成的舒伯特的另一部声乐套曲《美丽的磨坊女》中，严格的反复歌或称多节歌（旋律完全相同，歌词加以变化）有八首之多。单一的曲式结构描绘着青春、幻想、山林、溪流、爱情、流浪等主题，透露出的是近乎单纯的浪漫主义青年的热情、理想和失望。而在声乐套曲《冬之旅》中，二十四首歌曲里只有少数的几首是严格的反复歌的形式，如《泪河》、《休息》等。其他的反复歌则形式自由，有的是偏向于改变调性加以变化，如《晚安》；有的是通过缩减A部分的内容进行不完全反复，如《白发》；套曲中带再现的三段体曲式结构的歌曲（即A-B-A的曲式结构）也常有出现，不同的是A段在重复的时候，多加以变奏、扩张、升华，如《在河面上》、《回顾》、《乌鸦》、《在村庄里》、《风暴的早晨》、《路标》、《旅店》等；除此以外，歌曲大多是以更为自由的曲式结构构成的，如《冻泪》中A-B-C-C的结构形式，《鬼火》里A-A-B的形式，《春梦》、《最后的希望》中的A-B-C的结构，《孤独》中的A-B-B的形式，《勇气》中A-B的结构型等等。和《美丽的磨坊女》相比较，单单在曲式结构上，声乐套曲《冬之旅》就如此丰富、自由而多变，显示了作曲家不仅需要借助于诗歌，更从音乐本身的形式结构中寻求突破，惟有如此才能够表达出自己更丰富的情感体验和更复杂的心路历程。由此可以看出，舒伯特有意识地把歌曲创作的形式与音乐表现的内容最恰当地结合在一起，使诗歌、音乐、心理体验三位一体，达到了高度的和谐与统一，通过它，舒伯特在创作中所体现的主观、深刻和严肃达到了自己在歌曲创作中前所未有的高度。

3、舒伯特声乐套曲《冬之旅》中的钢琴伴奏和演唱的关系

和舒伯特创作的其他的艺术歌曲一样，在声乐套曲《冬之旅》中，舒伯特遵循着人声与伴奏之间理想统一的原则。舒伯特的钢琴伴奏，不屈从于人声，不象

《冬之旅》中多样化的调式的运用，体现了舒伯特在强调传统调式调性间逻辑关系的同时，更注重色彩的运用；既利用调性之间的转换，更强调调性间的明暗对比。因此，多样化的调式的运用，为多样化的音色使用和丰富多变的演唱处理提供了很好的平台，为生动地表达歌词的意境和内涵，深刻地描绘流浪者复杂多变、敏感细腻的心理活动提供了最为有效的方法。通过了解舒伯特的《冬之旅》在调性上的丰富变化，会使我们对《冬之旅》的演唱有着更为全面的认识和把握，从而为更准确地再现音乐自身的魅力提供了可能。

就曲式结构来说，在由二十首歌曲组成的舒伯特的另一部声乐套曲《美丽的磨坊女》中，严格的反复歌或称多节歌（旋律完全相同，歌词加以变化）有八首之多。单一的曲式结构描绘着青春、幻想、山林、溪流、爱情、流浪等主题，透露出的是近乎单纯的浪漫主义青年的热情、理想和失望。而在声乐套曲《冬之旅》中，二十四首歌曲里只有少数的几首是严格的反复歌的形式，如《泪河》、《休息》等。其他的反复歌则形式自由，有的是偏向于改变调性加以变化，如《晚安》；有的是通过缩减A部分的内容进行不完全反复，如《白发》；套曲中带再现的三段体曲式结构的歌曲（即A-B-A的曲式结构）也常有出现，不同的是A段在重复的时候，多加以变奏、扩张、升华，如《在河面上》、《回顾》、《乌鸦》、《在村庄里》、《风暴的早晨》、《路标》、《旅店》等；除此以外，歌曲大多是以更为自由的曲式结构构成的，如《冻泪》中A-B-C-C的结构形式，《鬼火》里A-A-B的形式，《春梦》、《最后的希望》中的A-B-C的结构，《孤独》中的A-B-B的形式，《勇气》中A-B的结构型等等。和《美丽的磨坊女》相比较，单单在曲式结构上，声乐套曲《冬之旅》就如此丰富、自由而多变，显示了作曲家不仅需要借助于诗歌，更从音乐本身的形式结构中寻求突破，惟有如此才能够表达出自己更丰富的情感体验和更复杂的心路历程。由此可以看出，舒伯特有意识地把歌曲创作的形式与音乐表现的内容最恰当地结合在一起，使诗歌、音乐、心理体验三位一体，达到了高度的和谐与统一，通过它，舒伯特在创作中所体现的主观、深刻和严肃达到了自己在歌曲创作中前所未有的高度。

3、舒伯特声乐套曲《冬之旅》中的钢琴伴奏和演唱的关系

和舒伯特创作的其他的艺术歌曲一样，在声乐套曲《冬之旅》中，舒伯特遵循着人声与伴奏之间理想统一的原则。舒伯特的钢琴伴奏，不屈从于人声，不象

他的大部分前人那样，只为旋律提供和声背景作辅助性的陪衬，也不象现代作曲家那样从管弦乐的角度出发，把声乐拉入到交响音乐的框架中来。在声乐套曲《冬之旅》中，我们可以时常地发现，钢琴伴奏会使歌曲处在一个整体的情绪和意境中，而声乐则向我们展示出它的不同的景象。比如在《晚安》中，钢琴自始至终以固定的节奏保持着均匀的脚步，而声乐却有回忆、有现实、有告别、有疑问。这看起来似乎有些矛盾，但事实上却说明在舒伯特的艺术歌曲创作中，尽管伴奏十分重要，单从旋律的角度而言，声乐仍旧具有相当的完整性。因此，即便没有伴奏，演唱起来也会给人以相对完整的审美感受。这种说法固然不是否认钢琴伴奏在舒伯特艺术歌曲中的作用和地位，而是比较而言，因为在舒伯特以后的一些艺术歌曲的作曲家们，许多人都懂得艺术歌曲的真谛，但由于自己对于文学艺术的偏爱，而逐步打破了这种平衡，因此也就背离了艺术歌曲的精神实质，从而终结了真正的艺术歌曲。

在声乐套曲《冬之旅》中，钢琴伴奏有时是创造特定意境的有力手段。《晚安》中贯穿始终的疲惫的脚步声，《风信旗》中风吹动旗子发出的呼啦啦的声响，《鬼火》里轻盈跳跃的鬼火，《邮车》前奏中发出的阵阵号角等等，都是通过钢琴伴奏部分刻画出来的。但是舒伯特并不满足于外在的景物的描写，在这部作品中，钢琴伴奏更多得是和演唱一起深入到作曲家的灵魂深处，深入到他的性格之中的。在《菩提树》中，钢琴伴奏以连续快速的三连音的节奏用音画的方式向我们展示风吹动树叶的景象，并由此引发了游子对于故乡的美好回忆。在这里，钢琴伴奏的目的并不是向人们描绘丰富生动的图景，而是在向异地远游的流浪者发出源自灵深处的呼唤，它试图用美好的事物来慰藉和安抚流浪者伤痕累累的心灵。在《春梦》里，歌曲在描述梦境中出现的美景时，钢琴伴奏为了配合温暖明亮的歌唱，采用的是清晰明亮的和弦分解的伴奏型，当深夜的寒风把流浪者从梦中惊醒时，钢琴伴奏则是短促有力的八分节奏的柱式和弦。在歌曲的中段，歌唱部分结束了一个短小的乐句后，钢琴伴奏以十六分三连音的节奏进行了八度音跳跃的补充，把流浪者内心的惊恐强烈的展现出来，达到了伴奏和声乐部分的完美呼应。在接下来慢板的第三部分，钢琴伴奏以延时的节奏配合流浪者喃喃的自语，表现出流浪者梦醒之后内心的寂寥和伤感。

4、声乐套曲《冬之旅》的演唱技巧

他的大部分前人那样，只为旋律提供和声背景作辅助性的陪衬，也不象现代作曲家那样从管弦乐的角度出发，把声乐拉入到交响音乐的框架中来。在声乐套曲《冬之旅》中，我们可以时常地发现，钢琴伴奏会使歌曲处在一个整体的情绪和意境中，而声乐则向我们展示出它的不同的景象。比如在《晚安》中，钢琴自始至终以固定的节奏保持着均匀的脚步，而声乐却有回忆、有现实、有告别、有疑问。这看起来似乎有些矛盾，但事实上却说明在舒伯特的艺术歌曲创作中，尽管伴奏十分重要，单从旋律的角度而言，声乐仍旧具有相当的完整性。因此，即便没有伴奏，演唱起来也会给人以相对完整的审美感受。这种说法固然不是否认钢琴伴奏在舒伯特艺术歌曲中的作用和地位，而是比较而言，因为在舒伯特以后的一些艺术歌曲的作曲家们，许多人都懂得艺术歌曲的真谛，但由于自己对于文学艺术的偏爱，而逐步打破了这种平衡，因此也就背离了艺术歌曲的精神实质，从而终结了真正的艺术歌曲。

在声乐套曲《冬之旅》中，钢琴伴奏有时是创造特定意境的有力手段。《晚安》中贯穿始终的疲惫的脚步声，《风信旗》中风吹动旗子发出的呼啦啦的声响，《鬼火》里轻盈跳跃的鬼火，《邮车》前奏中发出的阵阵号角等等，都是通过钢琴伴奏部分刻画出来的。但是舒伯特并不满足于外在的景物的描写，在这部作品中，钢琴伴奏更多得是和演唱一起深入到作曲家的灵魂深处，深入到他的性格之中的。在《菩提树》中，钢琴伴奏以连续快速的三连音的节奏用音画的方式向我们展示风吹动树叶的景象，并由此引发了游子对于故乡的美好回忆。在这里，钢琴伴奏的目的并不是向人们描绘丰富生动的图景，而是在向异地远游的流浪者发出源自灵深处的呼唤，它试图用美好的事物来慰藉和安抚流浪者伤痕累累的心灵。在《春梦》里，歌曲在描述梦境中出现的美景时，钢琴伴奏为了配合温暖明亮的歌唱，采用的是清晰明亮的和弦分解的伴奏型，当深夜的寒风把流浪者从梦中惊醒时，钢琴伴奏则是短促有力的八分节奏的柱式和弦。在歌曲的中段，歌唱部分结束了一个短小的乐句后，钢琴伴奏以十六分三连音的节奏进行了八度音跳跃的补充，把流浪者内心的惊恐强烈的展现出来，达到了伴奏和声乐部分的完美呼应。在接下来慢板的第三部分，钢琴伴奏以延时的节奏配合流浪者喃喃的自语，表现出流浪者梦醒之后内心的寂寥和伤感。

4、声乐套曲《冬之旅》的演唱技巧

(1)、声音和气息的运用

声音是歌曲演唱的唯一载体，是艺术歌曲塑造音乐形象，表达细腻情感的最有利的手段，它能够最直接地表现诗歌的韵律和内涵，并和钢琴伴奏一起承担着艺术歌曲所固有的形式。由于艺术歌曲具有细致、感性、哲理、幻想以及音乐上的民族性等特点，因此，在声音的运用上就有着严格的规范和要求，也就是说，声音的运用必须符合歌曲的风格特征。同样，也正是因为艺术歌曲自身所具有的上述种种特点，艺术歌曲在演唱上也会牵扯到更多样的呼吸的运用。就声乐套曲《冬之旅》而言，它所反映的是一个饱受世事沧桑、受尽人生挫折的失意的流浪者的形象，所以在声音的使用上，较适合于成熟、浑厚的声音歌唱。而在歌唱呼吸的要求上，则要求演唱者对气息有较高的控制能力，能够灵活、松畅地运用，并充分注意句法的连贯、语意的统一和呼吸之间的关系，协调好钢琴伴奏和演唱呼吸之间的配合等等。在歌曲的总体布局中，演唱在声音的处理上，也应该有整体的把握。从《晚安》中的凄凉、失望到《风信旗》中偏执、激愤，从《回顾》中慌不择路的奔跑到《休息》中身心疲惫的歇足，从心中《最后的希望》的破灭到《勇气》中的自立为神，从《菩提树》、《春梦》中温暖的回忆和梦境到《路标》、《旅店》中的绝望和消沉等等，在声音的使用上无不需歌唱者细心的体会。套曲中，不同的情绪表现需要演唱者施以不同的音量、音色和力度，歌曲表现美好景象时，音色应明亮而温暖，在表现失望和疲倦时，声音则相对低沉和晦暗。

声乐套曲《冬之旅》里，歌唱者声音的变化和气息运用的多样，更多的是在同一首歌曲中体现出来的。《鬼火》里（见附谱例三），当钢琴伴奏以轻盈跳跃的三连音的节奏，模仿闪烁的鬼火展开了引子之后，声乐用叙述性的语言描写着：“在那深邃地幽谷下面，一团鬼火闪闪发光”，此时流浪者似乎在经历了众多磨难后变得冷漠起来，尽管自己跟随鬼火来到了深崖底下。因此，此时的演唱是稍理性的，音量中等，气息深而稳定。而对于如何找到出口，流浪者自己也是不在意的，他看起来似乎有些麻木，所以演唱时，音量和前一句无须太大对比（费舍尔·迪斯考的演唱声音的对比就稍显得夸张），但是音色还是应相对地更加柔和。在歌曲的中段，当流浪者发出感慨：“我常常迷失方向，但哪条道路都一样，人间欢乐、痛苦，都象鬼火一样变化无常”，此时，流浪者看似对欢乐和痛苦漠不关心，而事实上，他的心中已逐渐从冷漠、无奈转化成了痛苦和伤悲。所以在演

唱上，开始的从主音到属音的上行音阶要有一种内在的张力，吸气快且深，力度是强的基础上的渐强。但接下来的自语式的回答则是流浪者幽怨的心理表达，在演唱上要听到上一乐句的结束，再从容、平静地呼吸，采取弱声的演唱技巧，并适当地加入一些假声以取得音色上的变化。中段的最后两小节是流浪者自己对内心痛苦的感慨，声音的运用上必须加以配合采用渐强的方法，以取得和上一句之间的对比。末段的开始，演唱部分立即由 b 小调转入了 e 小调，作曲家也在乐谱上记写了 f 的标记。此时，歌唱者要加大气流的流量，增强气息的支持，配合歌唱者声音上的变化，表现流浪者内心起伏激动的情感。末段在向人们解答前部分的疑惑，流浪者沿着河流前进，河流是要流入大海，而流浪者的痛苦终究也会同流浪者的肉体一起被埋葬。因此演唱者在末段中的声音运用应该是更为敏感的，强弱、力度的变化如同流浪者的内心感受，是不断地变化着的。

(2)、咬字、吐字的要求

舒伯特的艺术歌曲和古典乐派艺术歌曲作曲家拘于形式的匀称与逻辑美有所不同，他更注重表现作曲家主观的浪漫情怀。因此，舒伯特的艺术歌曲的歌词所采用的都是浪漫主义诗人创作的诗歌，而语言恰恰又是表达诗歌韵律、展现诗歌内涵的最有效手段。舒伯特艺术歌曲和诗歌语言之间的关系非常密切，德奥诗歌中所特有的抑扬顿挫在某种程度上给了舒伯特旋律创作上以无限灵感。诗歌语言的特点是德语自身的特点所造成的，德语和其他语言相比较有两个比较大的特点。一是德语的元音特别多，单元音中除了五个元音外还有三个变元音，而这八个元音又有长元音和短元音之分，这是德语语音的一个重要特征，是区别词义的重要手段。另外长短元音的区别不仅在于发音时间的延续长短不同，还在于口型的大小不同。所以，在《冬之旅》的演唱上，长短元音的演唱与口型必须仔细准确，注意它们之间的细微差别，以保证元音的纯正。除了上述单元音以外，还有三个复合元音，发复合元音时，首音一定要清楚并稍重一些，尾音则较轻，不能拖长。德语的另外一个特点是辅音丰富，共有 20 个辅音字母，另有四个辅音组合。在发辅音时，要求快而清晰，不能含糊和太多的预备，复合辅音要求第一个发的轻，重音在第二的辅音上。当一个单词中间有元音且是以辅音结尾，则延长元音，让末尾的辅音一带而过，并尽可能地不占用前面的时值，从而保证吐字清晰的同时，保持乐句线条的连贯。另外，套曲的演唱风格、歌曲所表现出的特征

除了和作曲家的创作心理有关以外，与句意的连贯、乐句的分句以及歌唱中的断音和连音等也密切相关。但是，歌唱的语言清晰和说话的语言清晰要求是有所区别的，说话的语言清晰往往是缺乏旋律线的，歌唱的语言清晰要建立在歌唱连贯性的基础上进行，我认为应该借鉴意大利语在歌唱中的连贯性来演唱德语歌曲，避免过分的追求“字”的清晰而影响了音乐语言的旋律。因此，演唱好声乐套曲《冬之旅》，歌唱者必须有意识地培养高雅的艺术品位和良好的语言素养。

5、几首歌曲的分析

(1)、《晚安》（见附录一）

《晚安》，是整部套曲的第一首歌曲，它奠定了整部套曲的色调。在严冬的冰雪中，在一个未经选择的夜晚，流浪者踏上了既没有明确路线又没有最终目的地的旅程，流浪者拖着在旅行前就已经疲倦的脚步孑然独行，他从始至终没有伙伴，没有交谈，有的只是自我的心理体验。

在《晚安》中，歌曲全部的情绪基调，全都在六小节的前奏中确定了下来。整个歌曲的伴奏型和前六小节中的节奏型是一致的，在中板的速度下，稳定而近乎单调的八分音符在固定的节奏型的支配下，固执地贯穿在整首歌曲中。那连绵不断的八分音符就象是流浪者一次次踏在雪地上的脚步；而连续的近乎单调的动态律动，又何尝不是流浪者行尸走肉般的拖曳而行？是的，歌曲中疲倦行走地身影，也许就是歌曲留给我们最深刻的印象，但是透过流浪者的背影，我们更能够深深地感受着他的内心世界——对爱情的失望，对自由的渴望和对生命的绝望。

《美丽的磨坊女》的第一首歌曲《漫游》，采用的是色调明朗的降E大调，在节奏、旋律上都没有什么变化，是一首严格的反复歌，右手钢琴伴奏中连续的十六分节奏，体现的是流浪汉单纯快乐的情绪。但在《晚安》中，这种单纯的快乐已经不复存在，这从两首歌曲第一句的旋律线的进行就可以看出。歌曲《漫游》第一句前半部的旋律线是跳进的、上行的线条，欢乐而活泼。这是由于流浪者所遇到的困难和挫折在故事的一开始都还没有出现，他对自己旅途中能够实现对自由的追求和对自然的热爱抱有极大的希望和幻想，因此，他的心中充满了欢愉和希望。而在《晚安》中，从前奏开始就是一个d小调的下行旋律线，歌唱进来时，下行的旋律线条还进行了一次重复。下行的旋律线承载的是流浪者无奈和伤感的情绪，反映出的是主人公内心的失落和抑郁。在一定的程度上，《晚安》的前奏

除了和作曲家的创作心理有关以外，与句意的连贯、乐句的分句以及歌唱中的断音和连音等也密切相关。但是，歌唱的语言清晰和说话的语言清晰要求是有所区别的，说话的语言清晰往往是缺乏旋律线的，歌唱的语言清晰要建立在歌唱连贯性的基础上进行，我认为应该借鉴意大利语在歌唱中的连贯性来演唱德语歌曲，避免过分的追求“字”的清晰而影响了音乐语言的旋律。因此，演唱好声乐套曲《冬之旅》，歌唱者必须有意识地培养高雅的艺术品位和良好的语言素养。

5、几首歌曲的分析

(1)、《晚安》（见附录一）

《晚安》，是整部套曲的第一首歌曲，它奠定了整部套曲的色调。在严冬的冰雪中，在一个未经选择的夜晚，流浪者踏上了既没有明确路线又没有最终目的地的旅程，流浪者拖着在旅行前就已经疲倦的脚步孑然独行，他从始至终没有伙伴，没有交谈，有的只是自我的心理体验。

在《晚安》中，歌曲全部的情绪基调，全都在六小节的前奏中确定了下来。整个歌曲的伴奏型和前六小节中的节奏型是一致的，在中板的速度下，稳定而近乎单调的八分音符在固定的节奏型的支配下，固执地贯穿在整首歌曲中。那连绵不断的八分音符就象是流浪者一次次踏在雪地上的脚步；而连续的近乎单调的动态律动，又何尝不是流浪者行尸走肉般的拖曳而行？是的，歌曲中疲倦行走地身影，也许就是歌曲留给我们最深刻的印象，但是透过流浪者的背影，我们更能够深深地感受着他的内心世界——对爱情的失望，对自由的渴望和对生命的绝望。

《美丽的磨坊女》的第一首歌曲《漫游》，采用的是色调明朗的降E大调，在节奏、旋律上都没有什么变化，是一首严格的反复歌，右手钢琴伴奏中连续的十六分节奏，体现的是流浪汉单纯快乐的情绪。但在《晚安》中，这种单纯的快乐已经不复存在，这从两首歌曲第一句的旋律线的进行就可以看出。歌曲《漫游》第一句前半部的旋律线是跳进的、上行的线条，欢乐而活泼。这是由于流浪者所遇到的困难和挫折在故事的一开始都还没有出现，他对自己旅途中能够实现对自由的追求和对自然的热爱抱有极大的希望和幻想，因此，他的心中充满了欢愉和希望。而在《晚安》中，从前奏开始就是一个d小调的下行旋律线，歌唱进来时，下行的旋律线条还进行了一次重复。下行的旋律线承载的是流浪者无奈和伤感的情绪，反映出的是主人公内心的失落和抑郁。在一定的程度上，《晚安》的前奏

和第一乐句引领了歌曲的情感趋向。下行的旋律线条客观上表达了流浪者失落和沮丧的心境，它甚至是整部套曲的注脚，由此带来的这种情感体验弥散在整部套曲之中。

叙述性的语言在相同的旋律下重复一次以后，歌曲随着 Was 引导的疑问句的出现（为什么不愿离开，为什么要留恋？），乐句在结尾时和前两段出现了不同，先是出现了 d 小调二级和弦上的分解上行，接着转向了旋律小调特性音级解决到调式主音的进行，这一同头异尾的变化，仿佛在流浪者平静的心湖上激起了层层涟漪。

当歌曲进行到第四段时，调性转向了同名 D 大调，谱面上的力度记号是 pp。为了充分表达作曲家创作的意图，在演唱进入以前，钢琴就要控制好力度，节奏上应该有些许的延展，尤其是对于音色的运用，朦胧、温暖的音色是演唱和钢琴共同的追求。轻柔的音量好象是爱人梦中的呓语，寂静的夜色中，仿佛能听到轻轻的脚步和吱呀的关门声。主人公把告别的语言写在门上，也许是不忍打搅爱人的美梦，也许是留住不被亲口拒绝的美好回忆。

在歌曲中几乎没有太大变化的前奏、间奏和尾奏，串起了整首歌曲。与其说它们表现的是流浪者行走时单调的步伐，不如说是流浪者心灵深处的消沉、缄默与疲惫在音乐上的表露。尾奏中 p 到 pp 的渐弱处理，则形象的再现了流浪者渐行渐弱的脚步声和渐行渐远的疲倦背影，给人以遐想的自由和空间。

(2)、《风信旗》（见附录二）

如果说《晚安》中还流露出流浪者对心中爱恋的人存有怀念和幻想的话，那么在第二首歌曲中，他的心上人对于他来说就象是恋人屋顶的风信旗，随着风向的改变而弃他而去。于是，流浪者的心中不再是《晚安》中的淡漠和疏离，而是象精神病人发病一样，因为看见了风信旗在风中的飘忽不定，忽然间引起了心中潜在的激奋和偏执。这种在偏执狂身上才可能出现的情感体验恰恰出现在了作曲家的笔下，这可以从歌曲前十个小结的钢琴部分得出结论。在歌曲的前十个小节里，钢琴似乎毫无理由地、固执地坚持着单调的八度音的重复，其中还包括和演唱部分的完全地同音重复。这种狂乱的偏执表面上是由屋顶随风乱舞的风信旗所引起，实则是作曲家借助流浪者来宣泄和放纵内心压抑的情感。

钢琴从一开始在强有力的力度下，以 d 小调的主和弦进行上行和下行的分

解，把流浪者的心绪忽然从《晚安》的麻木中惊醒起来。附点音符后以辅助音的形式出现的三个十六分音符，第四、第五小节 a 和 b 两个音上激烈的颤音等，则是用音画的方式生动的再现出风中喇喇作响的旗子的形象。激烈的、捉摸不定的风的方向不过是流浪者紊乱心绪的外象。

舒伯特不仅大胆地使用同音重复的和声手法，注重节奏的变化，同时也把力度强弱之间的强烈对比推到了极致。如，歌曲的第 10 小节到 14 小节，15 小节到 22 小节的力度变化标记是由 p 开始经过 cresc 的过程到达 f。24 到 28 小节除了钢琴伴奏中记写了的 pp 的力度标记外，还特别在歌唱部分写出前人从未用过的标记法——leise（轻）来提起演唱者的注意，并在接下来 29 到 34 小节中使用 laut（大声地）和前一句造成对比。这种对比在下面紧接着的乐句中又再一次的出现，而且为了宣泄“有谁来关心我的痛苦”，舒伯特还在半音旋律线的短乐句后，又加入了一次上方的大二度的模进，使语意上的重复在情感的表现上更近了一层，音乐也借此推向了最后结束句的高潮，解释了内心痛苦的原因是 ihr kind ist eine reiche braut（少女做了财主的新娘），钢琴伴奏在演唱即将结束的属音下方，快速地从 a 半音阶上行到 e，仿佛一下把埋藏在心中的愤怒、激愤和委屈通通宣泄了出去。所有的这些安排只是为了表达作曲家自己的极度的主观感受，这种纵横交错的不和谐美，打破了古典的秩序、理性和抑制，呈现的是浪漫主义以自我为中心的自由无拘的宣泄，为整部套曲带来了戏剧性的因素和张力。

(3)、《路标》（见附录四）

在经历了一段艰辛的流浪旅程以后，音乐中再次出现了流浪者疲倦的脚步声。在速度的标记上，作曲家采用的是和第一首《晚安》同样的速度，中板，四二拍子，但不同的是流浪者的心境。如果说在《晚安》中，流浪者的脚步声仅仅反映了流浪者的疲惫，但至少他的心中还有留恋。而到了《路标》时，脚步则是完全被动的，它所传递的信息是流浪者彻骨地失望，流浪者再也不愿对未来充满哪怕是一丝一毫的憧憬或幻想。这脚步拖着他走向他永远也不想走回来的目的地——死亡，只有在那里，流浪者才能找到属于自己心灵的安宁。

《路标》中，音乐一进来，就是脚步的动机，踉跄但却固执。它和后面的四分音符加八分音符节奏构成了整首歌曲的节奏框架。歌曲的第一段 g 小调，是流

浪者的自问：“我为什么要舍弃别人走过的道路，越过积雪和荒岩？”这是他自己也无法确切回答的问题，也许仅仅是因为自己的偏执，也许本来就是冥冥之中注定有一种无形的力量把他拖向死亡之域，引向自己多舛命运的结局。

第二段转到了前调的同名大调G大调，在和第一段前两句的旋律线和节奏型基本吻合以后，音乐忽然转向了e小调，旋律线也随之做了一个纯四度的跳进上行，然而，这上行旋律线在挣扎了一次以后，瞬间又被下行的旋律所替代。流浪者开始时企图想要回答第一段中提出的问题，但当他要回答，才发现发现自己的离群遁世本就毫无理由，因此也无须再做无谓的解释。这种顽固的、一意的逃离已经深深地渗透在他的血液之中，洗刷不尽、挥之不去。钢琴伴奏在乐句结束后以孱弱的气息继续拖着麻木的脚步，同时把调性引到歌曲开始的g小调上来。

歌曲的第三段是第一段的变奏，首先出现变化的是第二乐句的后部分，在suche（寻找）上是一个小六度的大跳音程。流浪者的精神世界里已没有休息和安宁，他在“寻找”安宁，但他果真是在“寻找”安宁吗？对于他，死亡世界中的安宁就象巨大的磁场在吸引着他，向他召唤，使他沉迷，这安宁就在不远之处，已无须路标的指引。流浪者在这里用高音大声的呼喊，分明是掩耳盗铃般的欺骗自己。死亡对流浪者来说有着巨大的吸引，挣扎是徒劳的，“寻找”安宁不过是对自己的嘲讽而已。

钢琴伴奏在第三段结尾时，发出的脚步声愈发沉静，死一般的沉寂弥漫在流浪者的周围。声部越来越稀薄，旋律线变成了直直地线条，流浪者仿佛已经被钩去了七魂六魄，沿着路标所指引地无人能还的死亡之域，步入了那无边的黑暗之中。

结语

综上所述，声乐套曲《冬之旅》所显现出的舒伯特特殊的创作心理，既有外部因素的影响，更有内部因素的主导；既有时代环境的原因，又蕴涵着舒伯特自身气质的特点。声乐套曲《冬之旅》无穷的艺术魅力根源于作曲家丰富而又复杂的创作心理，正是这种特殊的创作心理在有意和无意之间影响着舒伯特的艺术创作。

在演唱舒伯特声乐套曲《冬之旅》的过程中，绝不能对他特殊的创作心理视而不见，相反，只有充分了解、体会作曲家的创作心路，才能深刻把握住套曲演

浪者的自问：“我为什么要舍弃别人走过的道路，越过积雪和荒岩？”这是他自己也无法确切回答的问题，也许仅仅是因为自己的偏执，也许本来就是冥冥之中注定有一种无形的力量把他拖向死亡之域，引向自己多舛命运的结局。

第二段转到了前调的同名大调 G 大调，在和第一段前两句的旋律线和节奏型基本吻合以后，音乐忽然转向了 e 小调，旋律线也随之做了一个纯四度的跳进上行，然而，这上行旋律线在挣扎了一次以后，瞬间又被下行的旋律所替代。流浪者开始时企图想要回答第一段中提出的问题，但当他要回答，才发现发现自己的离群遁世本就毫无理由，因此也无须再做无谓的解释。这种顽固的、一意的逃离已经深深地渗透在他的血液之中，洗刷不尽、挥之不去。钢琴伴奏在乐句结束后以孱弱的气息继续拖着麻木的脚步，同时把调性引到歌曲开始的 g 小调上来。

歌曲的第三段是第一段的变奏，首先出现变化的是第二乐句的后部分，在 *suche*（寻找）上是一个小六度的大跳音程。流浪者的精神世界里已没有休息和安宁，他在“寻找”安宁，但他果真是在“寻找”安宁吗？对于他，死亡世界中的安宁就象巨大的磁场在吸引着他，向他召唤，使他沉迷，这安宁就在不远之处，已无须路标的指引。流浪者在这里用高音大声的呼喊，分明是掩耳盗铃般的欺骗自己。死亡对流浪者来说有着巨大的吸引，挣扎是徒劳的，“寻找”安宁不过是对自己的嘲讽而已。

钢琴伴奏在第三段结尾时，发出的脚步声愈发沉静，死一般的沉寂弥漫在流浪者的周围。声部越来越稀薄，旋律线变成了直直地线条，流浪者仿佛已经被钩去了七魂六魄，沿着路标所指引地无人能还的死亡之域，步入了那无边的黑暗之中。

结语

综上所述，声乐套曲《冬之旅》所显现出的舒伯特特殊的创作心理，既有外部因素的影响，更有内部因素的主导；既有时代环境的原因，又蕴涵着舒伯特自身气质的特点。声乐套曲《冬之旅》无穷的艺术魅力根源于作曲家丰富而又复杂的创作心理，正是这种特殊的创作心理在有意和无意之间影响着舒伯特的艺术创作。

在演唱舒伯特声乐套曲《冬之旅》的过程中，绝不能对他特殊的创作心理视而不见，相反，只有充分了解、体会作曲家的创作心路，才能深刻把握住套曲演

唱的真正内涵，正确演绎歌曲自身的风格特征，从而为二次创作提供指导性的意见。总之，正是由于套曲中始终蕴藏着作曲家特殊的创作心理，才因此促成了这部伟大作品的恒久不衰、魅力永存。

注释：

- (1) 荣格把那些染上情绪色调的思想丛，称之为情结。
- (2) 克里斯托弗·H·吉布斯：《舒伯特传》，广西师范大学出版社，2002年，162页。
- (3) 金庆云：《冬旅之旅》，万象图书出版，1995年，90页。
- (4) (美)加德纳·墨菲，约瑟夫·柯瓦奇著：《近代心理学历史导引》，林方、王景和译，商务印书馆，1980年，398页。
- (5) 于润洋，“舒伯特歌曲的时代内容”，《音乐艺术》，1979，1期，14页。
- (6) (英)贡不里希，“舒伯特与他那个时代的维也纳”，《艺术与人文科学，贡不里希文选》，1989，272页。
- (7) 于润洋，“舒伯特歌曲的时代内容”，《音乐艺术》，1979，1期，第16页。
- (8) 注：括弧内的歌曲名部分有些系笔者加入。
- (9) Otto Erich Deutsch: *Schubert: A Documentary Biography*, 226-228页。注：舒伯特一生中所保留的文字不多，这是他在母亲去世10年后写下的几页文字，题目《我的梦》是他的哥哥费迪南写在最后一页底下的。
- (10) Elizabeth Norman McKay: 《弗朗茨·舒伯特传》(Franz Schubert :A Biography), 牛津, 1996, 133-163页。

唱的真正内涵，正确演绎歌曲自身的风格特征，从而为二次创作提供指导性的意见。总之，正是由于套曲中始终蕴藏着作曲家特殊的创作心理，才因此促成了这部伟大作品的恒久不衰、魅力永存。

注释：

- (1) 荣格把那些染上情绪色调的思想丛，称之为情结。
- (2) 克里斯托弗·H·吉布斯：《舒伯特传》，广西师范大学出版社，2002年，162页。
- (3) 金庆云：《冬旅之旅》，万象图书出版，1995年，90页。
- (4) (美)加德纳·墨菲，约瑟夫·柯瓦奇著：《近代心理学历史导引》，林方、王景和译，商务印书馆，1980年，398页。
- (5) 于润洋，“舒伯特歌曲的时代内容”，《音乐艺术》，1979，1期，14页。
- (6) (英)贡不里希，“舒伯特与他那个时代的维也纳”，《艺术与人文科学，贡不里希文选》，1989，272页。
- (7) 于润洋，“舒伯特歌曲的时代内容”，《音乐艺术》，1979，1期，第16页。
- (8) 注：括弧内的歌曲名部分有些系笔者加入。
- (9) Otto Erich Deutsch: *Schubert: A Documentary Biography*, 226-228页。注：舒伯特一生中所保留的文字不多，这是他在母亲去世10年后写下的几页文字，题目《我的梦》是他的哥哥费迪南写在最后一页底下的。
- (10) Elizabeth Norman McKay: 《弗朗茨·舒伯特传》(Franz Schubert :A Biography), 牛津, 1996, 133-163页。

⁽¹⁾ 躁狂抑郁症：是以情感活动过分高涨或低落为其基本症状的精神疾病。

⁽²⁾ 尚家骥：《欧洲声乐发展史》，华乐出版社，2003年，164页。

⁽³⁾ Schubert. *Die Erinnerungen Seiner Freunde*. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1966, p.160.

⁽⁴⁾ 同(3),第33页。

⁽⁵⁾ 根据 SCHUBERT, *WINTERRISE*. Op.80. *SCHUBERT ALBUM BAND I* C.F.PETERS
莱比锡版

参考文献:

- 1、保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,杨燕迪、汤亚汀等译,贵州人民出版社,2001。
- 2、柯蒂斯·戴维斯,耶胡迪·梅纽因:《人类的音乐》,人民文学出版社 2003。
- 3、克里斯托弗·H·吉布斯:《舒伯特传》,广西师范大学出版社,2002。
- 4、钱仁康:“试论舒伯特”,《音乐艺术》,人民音乐出版社,1979。
- 5、罗曼罗兰:《音乐散文集》,冷杉、代红译,中国文联出版公司,1999。
- 6、何平、邱晓枫:《外国作曲家及其音乐名作》,华乐出版社,1999。
- 7、格雷厄姆·约翰逊:侯申编译,《舒伯特艺术歌曲全集》,《爱乐》连载。
- 8、于润洋:“论舒伯特歌曲的时代内容”,《音乐研究》,人民音乐出版社,1997。
- 9、爱德华·狄肯森:《音乐译文》,“歌曲的艺术——音乐与诗的关系”1980,4期。
- 10、金庆云:《冬旅之旅》,万象图书股份有限公司,1995。
- 11、贡不里希:《艺术与人文科学》,“舒伯特与他那个时代的维也纳”浙江摄影出版社,范景中编译,1989。
- 12、尚家骧:《欧洲声乐发展史》,华乐出版社,2003。
- 13、刘文荣:《西方文化之旅》,文汇出版社,2003。
- 14、李维渤:《西洋声乐发展概略》,世界图书出版公司,1999,12月。
- 15、李汉松:《西方心理学史》,北京师范大学出版社,1988。
- 16、(美)加德纳·墨菲,约瑟夫·柯瓦奇著:《近代心理学历史导引》,商务印书馆,
- 17、王玲:《变态心理学》,广东高等教育出版社,2002,8月。
- 18、Otto Erich Deutsch: *Schubert: A Documentary Biography*, Eric Blom 译,伦敦,1946。
- 19、Schubert: *Memories By His Friends*, Rosamond Ley、John Nowell 译,伦敦,1958。
- 20、Elizabeth Norman Mckay: *Franz Shubert : A Biography*, 牛津,1996。
- 21、Brian Newbould: *Shubert:: The Music And The Man*, Bokly,1997。

参考乐谱:

- 1、SCHUBERT, *WINTERRISE*. Op.80. *SCHUBERT ALBUM BAND I* C.F.PETERS 莱比锡版。
- 2、舒伯特歌曲集,《冬之旅》,邓映易译配,人民音乐出版社,1979,8月,北京。

附录一

冬 之 旅 WINTERREISE.

1.

Gute Nacht.

晚 安

Wilhelm Müller

威廉·缪勒作词

Mäßig. (中板)

The piano introduction consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a 4/4 time signature. The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment.

The vocal line for the first two lines of lyrics is written on a single treble clef staff. It begins with a repeat sign and contains the melody for the first two lines of the song.

1. Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie - der aus. Der
 我 永 远 是 个 陌 生 人, 永 远 是 流 浪 汉. 回
 2. Ich kann zu mei-ner Rei - sen nicht wäh - len mit der Zeit, muß
 那 旅 行 的 好 时 光, 不 能 任 我 挑 选, 我

The piano accompaniment for the first two lines of lyrics is written in a grand staff. It features a steady, rhythmic accompaniment with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment.

The vocal line for the last two lines of lyrics is written on a single treble clef staff. It contains the melody for the final two lines of the song.

Mal warm mir ge - wo - gen mit manchem Blu - men - strauß. Das Mädchen sprach von
 想 起 美 丽 的 五 月, 大 地 鲜 花 开 遍, 那 母 亲 准 备
 selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es zieht ein Mon - den -
 只 能 踏 上 旅 途, 在 这 黑 暗 的 夜 晚, 唯 有 蒙 胧 的

The piano accompaniment for the last two lines of lyrics is written in a grand staff. It features a steady, rhythmic accompaniment with a *legato* marking. The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment.

Lie - be, die Mut-ter gar von Eh, das Mädchen sprach von Lie - be, die
 嫁 妆, 少 女 情 意 纏 綿, 那 母 亲 准 备 嫁 妆, 少
 schat-ten als mein Ge-fähr-te mit, es zieht ein Non-den - schat-ten als
 月 影, 是 我 亲 密 的 旅 伴, 唯 有 蒙 朧 的 月 影, 是

Mut-ter gar von Eh - nun ist die Welt so trü - be, der
 女 情 意 纏 綿, 但 如 今 世 界 多 凄 凉, 大
 mein Ge - fähr-te mit, und auf den wei - Ben Mat - ten such
 我 亲 密 的 旅 伴, 在 铺 满 白 雪 的 草 地 上, 把

sp *sp*

Weg gehüllt in - Schnee, nun ist die Welt so trü - be, der Weg gehüllt in
 雪 到 处 迷 漫, 但 如 今 世 界 多 凄 凉, 大 雪 到 处 迷
 ich des Wil - des - Tritt, und auf den wei - Ben Mat - ten such ich des Wil - des
 野 兽 来 追 赶, 在 铺 满 白 雪 的 草 地 上, 把 野 兽 来 追

Schnee.
 漫.
 Tritt.
 赶.

sp *sp*

Was soll ich länger wei - len, daß man mich trieb hin - aus? Laß ir-re Hunde
 2. 为 甚 么 不 愿 离 开, 为 甚 么 要 留 恋? 就 让 那 野 狗

heu - len vor ih-res Her-ren... Haus! Die Lie-be liebt das Wan- dern-Gott
 嗷 叫, 在 她 家 大 门 前! 这 都 是 命 运 安 排, 爱

hat sie so ge-macht- von einem zu dem an- dern Gott hat sie so ge-macht.
 情 都 会 改 变, 这 也 是 命 运 安 排, 从 地 角 到 天 边。

Die Lie-be liebt das Wan- dern-fein Liebchen, gu-te Nacht,- von
 那 爱 情 都 会 改 变, 亲 爱 的, 晚 安, 从

ei - nem zu dem an - dern-fein Liebchen, gu - te Nacht!
地 角 走 到 天 边, 亲 爱 的, 晚 安!

Will dich im Traum nicht stö - ren, wär
我 不 愿 惊 醒 你 的 梦, 让

schad um dei - ne Ruh, sollst meinen Tritt nicht hö - ren-sacht, sacht die Tü - re
你 静 静 安 眠, 不 让 你 听 到 脚 步 声, 轻 轻 把 门 儿

zu! Schreib im Vor - ü - ber - ge - hen ans Tor dir: gu - te Nacht, da -
关! 临 走 之 前: 在 你 门 上, 我 写 着: 晚 安, 你

mit du mö-gest se - hen, an dich hab ich ge-dacht.
 一 定 能 够 知 道, 我 曾 把 你 怀 念.

Schreib im Vor-ü - ber - ge - hen ans Tor dir: gu - te Nacht, da-
 贴 走 之 前, 在 你 门 上, 我 写 着: 晚 安, 你

mit du mö-gest se - hen, an dich hab ich ge-dacht, an dich hab ich ge-
 一 定 能 够 知 道, 我 曾 把 你 怀 念, 我 曾 把 你 怀

un poco rit.

pp un poco rit.

dacht.
 念.

a tempo

p

pp

dimin.

附录二.

2.

Die Wetterfahne.

風信旗

Ziemlich geschwind. (相当快)

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp.

A single staff of music for the first line of the vocal melody, featuring eighth and sixteenth notes.

Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus.
当微风吹动我的爱人家屋顶上的风信旗。

The piano accompaniment for the first line of the vocal melody, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. It includes trills and a piano (*p*) dynamic marking.

A single staff of music for the second line of the vocal melody, featuring eighth and sixteenth notes.

Da dacht ich schon in meinem Wahne, sie piff' den ar-men Flücht-ling aus. — Er
在我的心中立刻想到,是她吐流浪者别再幻想。那

The piano accompaniment for the second line of the vocal melody, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. It includes a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking.

hätt es e-her be - mer-ken sol-len, des Hau - ses auf - ge - steck - tes Schild, so
流 淚 者 如 果 能 早 些 看 見 那 房 頂 上 的 風 信 旗, 他

hätt er nim - mer su - - chen wol-len im Hau-sein-treu-es Frau-en-bild.
一 定 不 會 走 到 這 里, 來 尋 找 忠 誠 的 好 姑 娘。

leise (輕)

Der Wind spielt drin-nen mit den Her-zen wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
那 微 風 吹 動 多 變 的 心 靈, 象 風 信 旗 變 幻 無 常,

laut (大聲)

Was fra-gen sie nach meinen Schmerzen? ihr Kind ist ei - ne rei - - che Braut.
少 女 給 財 主 去 作 新 娘, 有 誰 來 關 懷 我 的 悲 傷?

leise (輕)

Der Wind spielt drin-nen mit den Her-zen wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
 那 微 风 吹 动 多 变 的 心 灵, 象 风 信 旗 变 幻 无 常.

laut (大 声)

Was fra-gen sie nach meinen Schmer-zen? was fra-gen sie nach meinen
 少 女 給 財 主 去 作 新 娘, 少 女 給 財 主 去 作

Schmerzen? ihr Kind ist ei-ne rei-che Braut.
 新 娘, 有 誰 来 关 怀 我 的 悲 伤?

9. Irrlicht. 鬼火

Langsam. (慢板)

In die tief-sten
在那深远的

p

Fel-sengrün-de lock-te mich ein Irr-licht hin: Wie ich ei-nen Ausgang fin-de,
岩谷下面, 一团鬼火闪闪发光, 当我追随鬼火前进,

liegt nicht schwer mir in dem Sinn, liegt nicht schwer mir in dem Sinn.
总要迷失方向, 总要迷失方向,

Bin ge-wohnt das Ir-re-ge-hen, 'sführt ja je-der Weg zum Ziel: unsre
但我常常迷失道路, 哪条道路都一样: 人常

20. Der Wegweiser.

路 标

Mäßig. (中板)

The piano introduction consists of two systems of music. The first system shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system shows a grand staff (treble and bass clefs) with a *pp* dynamic marking. The music features a steady accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Was vermeid ich denn die We - ge, wo die andern Wandrer gehn,
我为甚么定要 舍弃别人 走过的道 路,

The first system of the vocal part includes a treble clef staff with the vocal line and a grand staff with piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

su - che mir versteck - te Ste - - - ge durch ver - schneite Fel - sen -
为了 寻找 荒山 小 径, 越 过 积 雪 和 山

The second system of the vocal part includes a treble clef staff with the vocal line and a grand staff with piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

höhn? — su - che mir ver - steck - te Ste - - ge durch ver - schnei - te Fel - sen -
岩? 为了 寻找 荒山 小 径, 越 过 积 雪 和 山

The third system of the vocal part includes a treble clef staff with the vocal line and a grand staff with piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. A *cresc.* marking is present in the piano part.

höha, durch Fel - sen - höhn? Ha - be
 岩, 积雪和山岩? 不是

Ja doch nichts be - gan - gen, daß ich Menschen soll - te scheun, daß ich
 为 了 曾 经 犯 罪, 使 我 离 开 人 间, 使 我

Menschen soll - te scheun, — welch ein tö - rich - tes Ver - lan - gen treibt mich
 离 开 人 间, 只 是 为 了 愚 蠢 的 愿 望, 驱 流

in die Wü - ste - nei - en, treibt mich in die Wü - ste - nei - en?
 在 那 曠 野 荒 山, 在 那 曠 野 荒 山,

Weiser
 每 条

ste - hen auf den We - gen, wei - sen auf die Städ - te zu,
路 口 都 有 路 标, 把 那 城 市 来 指 点,

und ich wand-re son-der Ma - - Ben, oh-ne Ruh, und su - che
我 却 不 停 地 寻 找 安 宁, 远 远 离 开 人

Ruh, und ich wand-re son-der Ma - Ben, oh-ne Ruh, und su - che
间, 我 却 不 停 地 寻 找 安 宁, 远 远 离 开 人

Ruh, und su - che Ruh. Ei-nen
间, 离 开 人 间。 我 已

Wei-ser seh ich ste - hen un-ver - rückt vor mei-nem Blick; ei-ne
看 见 一 个 路 标 永 远 立 在 我 面 前, 我 要

Stra-ße muß ich ge - hen, ei - ne Stra-ße muß ich ge - hen, die noch
 走 向 那 条 道 路, 我 要 走 向 那 条 道 路, 没 有

cre - - - - - scen - - - - - do

kei - - - - - ner ging zu - rück. Ei - nen
 人 能 再 回 还. 我 已

f p pp

Wei - ser seh ich ste - hen un - ver - rückt vor mei - nem Blick; ei - ne
 看 见 一 个 路 标, 永 远 立 在 我 面 前, 我 要

pp cre - - - - -

Stra-ße muß ich ge - hen, die noch kei - - - - - ner ging zu -
 走 向 那 条 道 路, 没 有 人 能 再 回

scen - - - - - do f p

rück, die noch kei - ner ging zu - rück.
 还, 没 有 人 能 再 回 还.

pp

后记

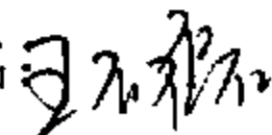
时光荏苒，岁月如梭。三年的研究生学习就此画上了句号。虽然人在每一个阶段都可以取得进步，虽然人生有众多的关键性阶段，但是对我来说，这三年的学习和生活是我一生中最大的收获。在这即将离别的时刻，我愈发感觉到能够得到师大这么多好老师的谆谆教导是一件多么幸运的事。

研究生学习的三年里，我的导师俞子正教授根据我的声音特性以及情感表现上比较细腻的特点，帮助我选择了艺术歌曲作为演唱和研究的方向，这使我受益匪浅。在舒伯特艺术歌曲的演唱上，俞老师深刻独到的见解也对我的演唱起到了指导性的作用。另外，在论文写作过程中，俞老师也给了我很大的帮助。对此，我难以用语言来表达对恩师的感激之情，感谢吾师在我学习过程中自始至终的悉心指导和教诲！

此外，我还要感谢所有关心我的学院领导以及老师和同学们！

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名  日期: 2005.5.10.

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名:  导师签名:  日期: 2005.5.10

本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海
师范大学硕（博）士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：徐懿 杨倩

主席（工作单位、职称）：周平（上海音乐学院
教授）

委员：

张萌
钱大维

导师：