

青岛大学

硕士学位论文

舒曼赋格曲的写作方法、创新特色和现实意义的研究

姓名：李文菁

申请学位级别：硕士

专业：作曲与作曲技术理论（复调）

指导教师：张旭冬

20090612

摘 要

本文以舒曼《四首钢琴赋格曲》op.72和《赋格形式的钢琴小曲7首》op.126为研究对象，主要从主题、结构、创作技法三方面对作品进行详细地分析，侧重总结舒曼赋格曲的音乐语言特点，参照历史背景资料和现存文献对其创作手法、音乐风格进行分析、探讨。客观的阐发舒曼对复调音乐的继承性和创造性，以及对复调音乐发展史的影响。

引言概述了舒曼的生活背景和学习经历，总结了他独特的创作理念和创作风格。

本论文共分两大部分：

第一部分、由两部分内容构成，分别对《四首钢琴赋格曲》op.72和《赋格形式的钢琴小曲7首》op.126进行概述与分析。

第二部分、分为两部分内容。

一是对舒曼的复调音乐语言进行分析、归纳和讨论。从赋格主题的构造特征、答题与对题、曲式结构、织体形式、和声语言这五方面总结了舒曼对复调音乐的继承性和对音乐风格的独创性。

二是结语部分：对舒曼复调音乐的创作评价与研究展望。通过从不同的角度对这两部作品进行分析和讨论，我认为舒曼晚期创作的赋格曲是他最后创作时期不可忽视的组成部分，对于系统研究舒曼作品是有一定的参考价值的。通过对这两部赋格曲的总结、归纳，我们不仅清晰地看到了舒曼如何继承和发扬了传统复调，更让我们深刻体会了他与时俱进的创造性，他为复调音乐的发展赋予了新的意义，也为复调音乐在19世纪的延续和20世纪的复兴起到了不可磨灭的贡献！

关键词：舒曼；复调；赋格曲

Abstract

In this paper, two fugues of Schumann's: <four fugues> Op.72 and <7 piano pieces in the form of fugues>Op.126 were focused as the our research objects, detail analysis were gave on these two fugues mainly on three aspects: theme, structure and creation skill, we focal points out the characaters of musical language in Schumann's fugues, made comments to his production skills and musical styles according to the historical data and now avaiable references. Futhermore, through the comparison of Schumann with Bach, Bethoveen and the musicians live in the same period as Schumann, we revelent the succeeding and creation abilitys of Schumann on polyphonic music, and more importantly, his essential effects on the development of polyphonic music.

Introduction parts ponits out the living backgrouds and learning experiences of Schumann, gave a conclulsion of his unique creation thinking and style.

This paper can be divided into two main parts.

First part were made up with two small components which gave general intrductions and detail analyses of Schumann's <four fugues> Op.72 and <7 piano pieces in the form of fugues >Op.126 separatly.

Second part were made up with two components.

In first component, we invetigated, concluded and disscussed the musical language in Schumann's fugues, succeeding and originality of Schumann on polyphonic music were summarized from five aspects: structure characters of fugue theme, countersubject and answer, format construction, texture shape and harmonic language.

Second component are the evaluations and prospections of further researchs on Schumann's polyphonic music, by making analyze and disscussion from different sides on Schumann's fugues, we not only have distinct understanging of how Schumann succeded and developed traditional polyphonic music, but also greatly realized Schumann's deep insight and astonishing creation abilitys. he gave a new life to the development of polyphonic music and took the indelible effects on polyphonic music's lasting on 19 centruy and recovery on 20 centruy. this is the real meaning of studies on Schumann's piano fugues.

key words:

① Schumann

② polyphonic music

③ fugue

缩语和记号说明

一、乐曲结构记号：

T Theme 主题

Ep Episode 间插段

Ep I 第一间插段

Ep II 第二间插段

Stretto 紧接段

⊥ 倒影主题

CODA 结束句

Cad. Cadence 终止式

a,b,c 动机音型

1, 2, 3... 小节数（结构图表及谱例中的）

二、调性记号：

C、D、E、F、G、A、B、 调中心音（主音）

例：A——A 大调

a——a 小调

三、和声记号

I、II、III、IV、V、VI、VII 和弦级数

T 主和弦=I

D 属和弦=V

S 下属和弦=IV

学位论文独创性声明

本人声明，所呈交的学位论文系本人在导师指导下独立完成的研究成果。文中依法引用他人的成果，均已做出明确标注或得到许可。论文内容未包含法律意义上已属于他人的任何形式的研究成果，也不包含本人已用于其他学位申请的论文或成果。

本人如违反上述声明，愿意承担由此引发的一切责任和后果。

论文作者签名：李文菁 日期：2009年6月12日

学位论文知识产权权属声明

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关的职务作品，知识产权归属学校。学校享有以任何方式发表、复制、公开阅览、借阅以及申请专利等权利。本人离校后发表或使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，署名单位仍然为青岛大学。

本学位论文属于：

保密 ☐，在 年解密后适用于本声明。

不保密 ☒。

（请在以上方框内打“√”）

论文作者签名：李文菁 日期：2009年6月12日

导师签名：张明 日期：2009年6月12日

引言

一、舒曼简介

罗伯特·亚历山大·舒曼(Robert Alexander Schumann, 1810~1856), 1810年6月8日出生在萨克森一个叫做茨维考的小镇上。父亲是一个体面的市民和书商, 像罗伯特一样, 有着内敛、害羞和与世无争的性格特点。他极为热爱文学, 常常写作浪漫小说。因此, 在父亲的熏陶下, 罗伯特渐渐萌生读书、写诗的兴趣, 这对他以后的音乐创作和音乐评论打下了坚实的文学基础。同时, 他那充满诗人般抒情和幻想的气质也在他的音乐作品中显露无疑。而由于舒曼是一个从业余爱好者的水平到自学成才的作曲家, 因此他对自己受教育的过程产生了苦涩的自卑感; 又由于他在当时的种种革新(来自音乐形式、内容和思想的方方面面)而遭到长期以来的批判与谴责¹, 使他长期在众多同行的耻笑和排挤下身心疲惫。这些注定了舒曼对音乐有着执着追求的一生充满波折和坎坷。

舒曼的博学影响了他人的人生与审美, 其中让·保尔²的作品就给了他创作的许多启发。这位小说家曾写道: “声音能像黎明那样发光, 太阳也能以声音的形式升起。声音寻求在音乐中冉冉升起, 而色彩就是它的光线。”^[1]因此, 舒曼决心用音乐来表达自己的对世间万物的情感体验, 用音乐来写照他的心灵与情感。1833年, 他创办了《新音乐杂志》, 更是延续了他独特的浪漫主义创作路线与充满理想和精神的作品风格。作为一个出色的音乐评论家, 他不仅勇敢的站出来对那些在音乐中存在的虚假做作毫不留情的加以抨击, 更是给了许多青年才俊崭露头角的契机和帮助。同时, 他用大量文章和实际创作推动了复兴巴赫音乐的历史年轮,^[2]并使原本充满理性思想的赋格曲变得更感性、更真切。体现了具有19世纪浪漫主义风格赋格曲的新面貌和新思想。

舒曼对音乐的这种忠诚和对新人的爱护, 得到了许多友人的支持和称赞, 并逐渐乐于传播他的作品。随着身体被病魔口益吞噬, 他的音乐却慢慢取得进展, 直到去世后, 他才被视为不朽的人——德国伟大的作曲和音乐评论家。

¹诸如当时欧洲的学院派人士就极为讨厌他的作品, 大家常会指责他的音乐怪诞、不正统、无法无天, 甚至有些人会恶语相向: 亨利·福瑟吉尔·乔利(伦敦《雅典娜神殿》的评论家)就曾这样说, 舒曼作品通篇都是几乎没什么价值的想法, 并通过狰狞怪诞或单调乏味的任性来掩盖内在的创造力的贫乏, 这是极为堕落的表現! 瓦格纳也说过: 他是个被扭曲的天才...他对舒曼的《格诺费娃》评价是完全平庸而粗糙的东西(马丁·格雷戈尔·德林和迪特里希·马克编, 苏黎世译, 《柯西玛·瓦格纳日记》, 1976年, 第1卷, 第894、909页); 尼采也曾这样评价他: “他的作品《曼弗雷德》是错误的, 是一种误解, 到了无理的边缘——舒曼的趣味从根本上来讲是平凡的趣味”(乔吉·柯利和马奇诺·蒙蒂纳利编, 《尼采评论全集》, 第196页)。
²让·保尔(Jean Paul, 1763~1825)是德国小说家, 是一位伟大的浪漫主义者和空想家。其小说风格与歌德、席勒完美严谨的古典传统不同, 重视自我感觉, 淡化形式结构, 对19世纪20~30年代的欧洲青年艺术家有着深刻的影响。

二、研究缘起

鉴于上述对舒曼创作背景和创作理念的概论,我们已经清晰的了解到舒曼音乐的指导思想和创作路线。当与他同时代的作曲家正在延续写作古典的奏鸣曲、交响曲和变奏曲时,他却在创作《间奏曲》、《大卫同盟舞曲》、《克莱斯勒偶记》、《狂欢节》等稀奇且具有典型浪漫主义特征的音乐,这并非形式框架中的内容和乐思,而是用精神日记的方式记录下的奇思怪想的音乐瞬间,而这种极具个性的创作早已渗透在了他所涉及的所有体裁音乐中。所以,我们有理由将研究注意力集中于他的音乐技法和革新意义上,观察他如何将作品赋予了更为丰富的内容和新颖的形式。

因此,我选择了分析舒曼在 1845 年创作的《四首钢琴赋格曲 op.72》和 1853 年创作的《七首钢琴小赋格 op.126》,这是在他创作的成熟期写的两部作品,也是在他对“赋格”一直保有偏见以来重新审视并开始重视的表现³。当新音乐渐渐成长、主调音乐成为时代主流的时候,复调音乐已不再被关注,甚至被多数人已遗忘,但他却敏锐的洞悉和深刻的认识到复调技法仍在实际创作中起着至关重要的作用。当他重新审视自己的作品时,他惊然于他那充满丰富的想象力、内心细腻的情感表达和具有幻想色彩的乐思中无不充斥着复调思维——特性的主题旋律、多变的节奏、错综复杂的织体形态、色彩斑斓的和声进行、调式调性的罗列与对置构成了他奇妙而美不胜收的音乐。舒曼曾激动地告诉妻子克拉拉:“我经常听到许多我也解释不了的东西。几乎我所创作的所有歌曲都是不自觉地运用卡农,然后我也发现了这是我的模仿,我还常常在事后发现了倒置和反向运动的节奏等等,这真是太神奇了!”^[3]。于是,他从 1845 年 1 月起,他与妻子一道开始研究赋格曲,并努力通过“勤奋的钻研赋格”来抗拒病魔^[4]。舒曼用实际创作和评论来告慰青年音乐家,不要以浅薄的炫技来讨好观众,也不要片面和扭曲新音乐的真正含义,因为复调音乐在欧洲音乐自始至终都有着重要的地位与影响。他曾有这样一句忠告:“勤学苦练杰出大师们的赋格曲,尤其是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的。以《平均律钢琴曲集》为你每天的面包,你必能成为优秀的音乐家。”^[5]。由此看来,这两套赋格曲应是舒曼极为用心和充满希望的创作,他以含蓄、较规整的格式体现了形象各异的主题,用普通节奏型和常规技法体现出个性化的织体,用和声的色彩化对位和调式调性的变幻刻画了戏剧性的旋律,用心灵的写照和真情的流露赋予了复调音乐新的意义。阿尔本·贝尔格曾在舒曼看似简单的作品中洞察了其中的复调特征,他在分析舒曼的《梦幻曲》中写道:“舒曼的这

³ 舒曼于 1831 年跟随莱比锡王家剧院年轻的指挥海因·多恩学习对位法和写作二、三声部的赋格曲,而固执己见的舒曼不能接受“把赋格曲理解为音乐的观点”,坚持认为音乐中的“意识”就意味着音乐的“死亡”,就“没有诗意”。后来,在他回忆起这段日子的时候,他才认识到了这位老师给予他的“良好影响”。《罗伯特·舒曼》巴巴拉·迈尔/著,人民音乐出版社,39 页。

首作品远不是那么简单，它不仅在和声上精妙得令人诧异，而且还是一部‘严格意义上的四声部作品’...”^[6]。

舒曼各类体裁形式的作品涉及广泛，数量多。但主要还是致力于钢琴和声乐作品的创作上。从交响曲到协奏曲、室内乐，他将多种形象各异、短小独立的小曲编织在一起。个性化的音乐语言在他的钢琴作品中体现的淋漓尽致。而生来就富有诗意的他，可以在不经意间流露出或纯真、可爱或多愁善感的优美旋律，从而凝结成具有浪漫情怀的艺术歌曲。然而，在通过分析他鲜为人知的几部赋格曲的过程中，我们不仅清晰的看到了他如何继承和发扬了传统复调，更让我们深刻体会了他与时俱进的创造性，并对复调音乐的发展赋予了新的意义，也为复调音乐在 19 世纪的延续和 20 世纪的复兴起到了不可磨灭的贡献！这正是研究钢琴赋格曲作品 op.72 和作品 op.126 的意义所在。

三、研究现状

目前，在国内还未发现有关舒曼赋格曲的系统性研究，因此，本文是目前所知的国内第一篇研究舒曼赋格曲的论文。本文可参考的资料主要来自新格罗夫大字典中有关舒曼的记载，国内外出版的各版本的《西方音乐史》，还有《BBC 音乐导读》、《舒曼传记》、《舒曼日记》和他的部分书信等，并查阅了自 20 世纪以来相关的英文杂志评论。本文在认知前人与今人的研究成果基础上，初步探索了舒曼赋格曲的研究领域，目的在于能够更好的对舒曼整体音乐创作的研究有宏观的把握，进而通过对个案的分析来深化对舒曼创作技术理论的认识，经过对其复调音乐范畴的研究，再扩展到他的整体音乐创作的探讨中。根据现有文献资料的整理，未发现有关这两套作品的文字分析。本人以复调音乐理论与技术为依据，通过切实创作中的感悟和体会对这两套作品进行了分析和总结。

四、研究方法

本文将舒曼创作的乐谱文本、音响资料及文字论著组成研究材料，通过前人对舒曼作品的研究内容和评论明确了当前的研究现状，选用恰当的研究方法进行具有可行性的分析、总结。因此，本文的研究将以复调音乐的理论与技术为基础，通过对舒曼这两套赋格作品的十一首乐曲进行分析，并与同时期或其前、后期作曲家的关联，概括出他的复调写作特点；通过对其创作技术的发展及创作理念的总结，确立了他对复调音乐的继承与延续、革新和影响。所以，本文依照前言——作品分析——复调音乐的风格变化——创作评价的程序进行写作，无论在对乐曲的分析还是最后总结中，将舒曼的复调音乐语言——主题、调式调性、和声、节奏、旋律、织体等分析作为侧重点，目的在于获得更有说服力的分析结果。对

舒曼在 20 世纪初音乐的发展中所作出的贡献予以恰当的评价和定位。

第一章 舒曼 op. 72 与 op. 126 赋格曲分析

1.1 作品 op. 72 的概观与分析

1.1.1 作品概观

这部作品写于 1845 年,大病后的舒曼总是“精神紧张,神经虚弱”^[7],唯有跟孩子们在一起时才略感轻松和愉快。然而,无论痛苦和快乐都会使他“失去控制”^[7],于是,他选择以巴赫创作的《二十四首前奏曲与赋格》为范本和教材,同妻子一起开始研究并尝试创作赋格曲,同时也为纪念巴赫。他试图通过“勤奋的钻研赋格”^[4]来抗拒病魔,以平衡失控的情绪和找回安静的生活。《四首钢琴赋格曲》作品 op. 72 就在此时创作完成。

这四首赋格曲的主题旋律有的忧郁、迷茫,有的坚定、有力。每首乐曲在调式调性的布局及结构划分上都严格遵循了传统赋格曲的模式。表面看,简单的节奏型、清晰可见的织体形态和不多见的变化模仿似乎反映了他并不轻车熟路的写作功底,而经过细致地分析后发现,他那带有 19 世纪欧洲浪漫主义气质的音乐特征在他的复调思维中显露无疑。诸如,充满七和弦的模进进行,大跳与级进、自然音与变音的频繁变换,横向调性的自由链接或纵向调式调性的重迭,全部以自由对题作为对位声部,和声层的突然加厚等,他以传统的赋格形式作骨架,用并不复杂、具有浪漫色彩的作曲方式写出了当时的真情实感,流露出在忧郁和痛苦中仍旧看到了希望和充满生机的信念。他将内容、乐思和形式融洽的合为一体,他的音乐要反应深刻的心态,在他看来远比用多余的装饰和复杂织体的意义重要的多。

下面将四首乐曲从头至尾按组合逻辑进行分析,主要着眼于作品的主题、结构和创作手法,进而总结出他在继承巴赫赋格曲的创作理念与构成原则的基础上,如何以独特的创作思维来表现作品的含义和怎样运用复调技术载体特征来表达作者的思想感情。

1.1.2 No. 1 d 小调四声部赋格曲

d 小调 6/8 拍 四声部单主题赋格曲

这是一首节奏简单、线条清晰、富有情感的赋格曲，乐曲的节奏型主要由连续八分音符的三连音和附点四分音符构成。全曲调式调性的布局主要采用平行大小调进行色彩对比。结构特点是，呈示部中用下属调主题作了一次补充；全曲用了三个较大间插段，通过对主题材料的变化（采取扩大、倒影、逆行的形式）来丰富织体的发展。乐曲中变化音的频繁更迭表现了情感的波动，使主题旋律深情、动人。

结构布局图示 1.1

呈示部			中间部		再现部+Coda	
T		T (补进) (28)		T (76)		
T				T		
T		T		T		
T	Cod	EPI	T	EPII	T EPIII	

d a d a d g G—C F C F d d a g——d

首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.1



如图所示，这是由八分音符的三连音变化发展而构成的单一性主题。首先在中音部 d 小调的属音弱起进入，经过一个主四六和弦的分解进行后（从旋律最低音 a 行至 f）下行级进到主音，紧接着上六度跳进到 VI 级音，稍有折回，在一个八分休止符后上四度跳进到主题的最高点 d，将情绪带入高潮，但乐曲未在这个中心点停留，而是如同蜻蜓点水般，只是稍稍触及便下跳五度至 IV 级音 g，强拍

处的重复音推动了旋律螺旋式的向低音区发展。主题在第二至四小节采用两次下三度自由模进，后在 d 小调主音结束。旋律的跳进进行和下行模进体现了主题忧郁、柔美的性格特征。

1. 呈示部（第 1—22 小节）：

主题先从中音部进入在 d 小调上陈述，随后在主题的上方四度属调上（a 小调）进行守调答题。在答题结束处，将此布局以低八度形式在低音部和次中音部重复呈示，使主题在四声部各陈述一次后，经过两小节的连接，主题又在高音部补充进入一次。与常规写法不同的是，主题是在下属调上进行了补充陈述，调性的改变使这深情的旋律增添了几分如怨如诉的感怀。

对题的音调素材主要由主题中的三连音动机音型发展而来，并运用了延留音形式，由此使纵向音程更好的推动了旋律的发展。

2. 第一间插段（第 23—28 小节）：

主题的开头部分先后在中音部、次中音部、中音部进行了下五度、上四度的模仿，旋律自然的过渡到了下属调的同名大调 G 大调上，随后进入到属调的平行大调 C 大调上。调式调性的改变，使主题的性格由原来的含蓄变得更加明朗。高音部的旋律是由附点四分音符的半音下行级进构成，分别形成下五度、上六度的模进进行。低音部自主题补充进入时就已休止，因此赋格曲在步入中间部前保持了长达十五小节的三声部对位形式，主题旋律在长音的陪衬下，更加凸显了跌宕起伏的情绪，时而轻声诉说，时而低沉吟唱，主题动机在不同的声部描绘出丰富的感情色彩。

谱例 1.2



3. 中间部：（第 29—40 小节）：

主题分别在高音部、低音部和次中音部进行陈述，延续了第一间插段的大调色彩，将调式调性建立在主、属调的平行大调上。有意思的是，除主题以外的其它对题声部，都采取节奏单一的长时值音作平行式下行级进，似乎表达着给我们忧郁的心灵以安慰的情感。如第二十九至三十一小节，中音部与次中音部形成平行三度的声部进行，且在次中音部中形成高八度逆行旋律线；第三十四、三十五小节，

上方两声部组成平行六度的下行级进，主题的旋律更为清晰、透明。直到第三十七小节，乐曲织体由疏变密，伴随着低音部的半音下行，上方两声部则反向螺旋式上升，步入乐曲的高潮。

谱例 1.3

29



4. 第二间插段（第 41—46 小节）：

此部分仍采用主题开始的动机材料在上方两声部作下四度后六拍的模仿，伴有两次下二度模进，与之对应的低音部则以长持续音的形式作沉稳的下行级进，使中间部的大调色彩逐渐过渡到柔和的 d 旋律小调上，为主题的再现做了恰当的铺垫。

谱例 1.4



5 再现部（第 47—76 小节）：

(1)、主题再现段(第 47—57 小节):

这是一个庞大的再现部,其中包含第三间插段。织体的变化也丰富多彩,主题先后在中音部、低音部和高音部作了完整陈述(第四十七至五十七小节),在中音部的对题里伴有主题动机的扩大模仿(第五十一至五十七小节的中音部),这种稍缓的附点四分音符的流动,将线条化的主题片段予以强调,突出了乐曲的抒情性。而级进下行的长时值音(第四十七至五十小节的低音部和第六十六至六十六十九小节的高音部)与主题的旋律线形成鲜明对比,带出一丝无奈而感慨的语气,使充满幻想和戏剧化的情绪得以充分的抒发。对题中连续出现的延留音(第四十七至四十九小节),则不仅增加了和声色彩,更赋予了旋律进行的动力性。此段落重现了呈示部中的调式调性。

谱例 1.5



(2)、第三间插段(第 58—65 小节):

次中音部采用主题开头片段变化发展并下二度模进进行,高音部与中音部采用装饰化动机音型上二度交叉模进进行,在第五十九、六十一、六十三和六十五小节的后三拍,高音部与次中音部形成倒影片段,同样在第六十至六十三小节,低音部与高音部也形成倒影片段,这种细微的织体变化勾勒出旋律的立体层次感,犹如不同的声音在亲切地交谈,此起彼伏的和声聚成一股力量,向一个目标进取,直至这个目标的出现——主题在第六十六小节处再一次变化再现。其中,调式调性也发生了细微的变化,即出现了向下属调方向的离调,但很快又回到了

主调上。

谱例 1.6



(3)、尾声（第70—76小节）：

低音部在低八度附加一主持续音声部（第七十小节至结束），便进入由主题的开头部分在三个内声部自上而下构成紧接模仿形式的尾声（分别为相隔一小节，下五度、下四度的模仿形式），尾声的织体由密变疏，而音程加厚，主题旋律渐渐消失，主题最后一次出现是夹在转为七和弦和主持续音的中间（低音部），最终收束在 d 调的大主和弦上，明亮而饱满。值得关注的是，尾声部分出现了同主音大小调的同步进行，即自第七十小节至结尾，中音部与低音部在 D 大调上陈述，而高音部与次高音部则在 d 小调上进行，这种纵向上的调式对比犹如不同感情色彩的语汇相交融，使音乐的表现力更为丰富。

谱例 1.7



纵观全曲，作者在旋律的时空组合上，进行了精心地安排，使复调织体层次

清晰、立体感强。而平行大小调的横向连接与同名大小调的纵向结合又使调式调性得到鲜明的对比,这不仅突出了乐曲的个性,在一定程度上也使其风格更为协调、整体更具统一性。

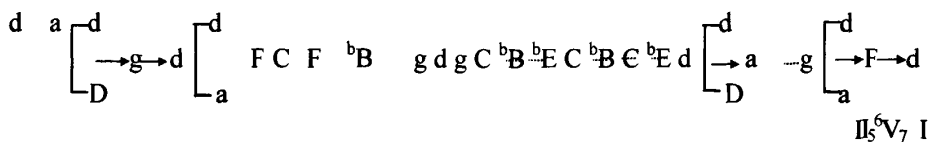
1.1.3 No.2 d 小调三声部赋格曲

d 小调 4/4 拍 三声部单主题赋格曲

这是一首三部曲性的三声部赋格曲，拥有较大的再现部和尾声，在呈示部后面有五个间插段，其织体的复杂多变充分地将呈示部中所表达的音乐形象作了进一步的发展。这首乐曲的调式调性布局在传统赋格曲的轮廓下，又增添了灵活、自由、大胆的色彩对比，例如同主音大小调的重叠、交替，远关系调的横向连接，这是企图冲破原有平衡秩序的一种动力感，充分体现了浪漫主义精神。

结构布局图示 1.2

呈示部		中间部		再现部		Coda	
T (23)		T (44)		L (82)		T	T (100)
T		T	T	T		T	
	T EPI		T EP II	T	EP III EP IV		T T (扩大)



首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.8:



如谱例所示，主题首先由长、短节奏时值组构四度关系的动机音型进入，而后通过连续的八分音符级进进行和装饰变化来构成主题。主题首先在中音部 d 小调上陈述，以主音的全音符形式强音奏出，向下四度进行到属音，之后，四音组模进和重复，且有相同时值的休止间隔，第二小节与第三小节的动机形成下三度模进，这使得主题轮廓清楚、层次分明，旋律线条犹如波浪，迂回曲折地向前推进，演绎了主题坚决、有力的性格特征。

在主题旋律中，虽然空间和时间上都有较大的距离（动机之间往往以大跳断开），但这并没有使主题旋律陷入支离破碎，相反，通过对题声部的节奏补充以及和声的紧密联系，造成情绪的起伏变化，既增加了戏剧色彩又深化了它的抒情性，使乐曲在表情上也更为浓郁，更感动人心。

1. 呈示部（第 1—18 小节）：

主题先从中音部进入，经过一个半小节的小连接（第五、六小节），答题在上方五度 a 小调上进行守调答题，而后又转入低音部陈述主题。对题中的材料多由延留音和级进的八分音符构成，与主题和答题声部造成间歇的不一致，使复调织体形成运动感。值得注意的是，升 F 音的出现使主题在低音部进入后，与上方两声部的对题形成同主音大小调的对置，即 D 和声大调与 d 小调在同一时间和空间内构成色彩对比。还有一显著特征是，中音部与高音部的对题与低音部的主题旋律形成平行六度和平行十度的进行，有力地加强了主题律动感，突出了主题铿锵有力的形象。乐曲在呈示部的最后转入下属调 g 小调。

谱例 1.9



2. 第一间插段：（第 19—23 小节）：

中音部在此进入休止状态，只有高音部与低音部回到主调上作二声部对位，高音部的材料来自小连接中动机音型（第六小节前半部分）的变化发展，而低音部的材料完全来自主题的动机音型。纵向看，两声部的对位织体错落有致，横向看，二者又分别形成上三度模进，这种织体的构造刻画了问答式的对比复调关系，自然而流畅的进入到中间部。

谱例 1.10



3. 中间部：（第 24—44 小节）：

主题与答题依次在中音部和低音部陈述后，经过一个间插段，主题第二次在中音部进入，无论是在音高位置还是织体变化、调式调性布局等方面都与第一次有着鲜明对比。具体比较看，主题首先在中间部 d 小调的属音进入，在主属调的交替中陈述，高音部的对题采用连续的八分音符作波浪式进行，对主题起到补充和陪衬的作用。我们不难看到，当主题进入展开之时，仍先以 d 小调进行主题变形展开，这样好像使呈示部多了一次在主调上的“补充”，此写法可谓不拘一格。而自第三十小节开始至四十小节，便形成了主题紧接模仿段落。主题已转入平行大调上（F 大调）作陈述，两个外声部采用第一对题中的动机音型（第八、九小节）作相隔十三度的平行进行，与夹在中间的主题旋律线形成倒影片段，并伴随着下三度模进进行。这种既充满音乐逻辑又体现自由浪漫精神的创作理念，延续了巴洛克时代风格的主要特征，而在这庄严宏伟、华丽气派的掩盖下，我们仍可体会到作者在试图寻找新的平衡美感。

第二间插段穿插在中间部的发展中，高音部采用不完整主题材料，在答题末尾处、上方十二度 C 大调上进入，下方两声部采用平行三度或平行六度的进行。这是此作品中常用的织体形式。这种以同步节奏依附于主题的对题写法借以强化纵向和声的力度感削弱了三部性对位结构，但同时扩大了音响效果，这或许是作者用来渲染气氛的有意安排。

谱例 1.11



4. 小连接（第 42—44 小节）：

旋律采用第七小节的对题材料，自上而下进行了下四度、下八度后两拍距离的动机式自由模访，跳动的重复音使旋律的进行更具有律动性。变化音的瞬间出没造成调式调性的不稳定发展，使乐曲增添了灵动的色彩感。

谱例 1.12



5. 再现部：（第 45—82 小节）：

根据主题进入方式的不同与调式调性的安排，我们可将再现部划分为三部分。

（1）、首先，主题在低音部 g 小调的主音位置开始陈述，四小节后，答题在上方五度的次中音部提前进入，回归主调。在答题中，平行三度的声部进行与问答式的织体结构，还有各声部的模进进行，成为此部分的显著特征。

(2)、第三间插段与答题的尾部重叠进入，采用主题与对题的材料进行变化发展，形成此起彼伏流水式的织体结构。此部分进入大调式与远关系调的色彩对比发展中，主要经历了C大调、降B大调和降E大调。不稳定和弦的出现，使乐曲造成了很大的紧张度，加之旋律的逐渐密集，最终将音乐推向高潮。

(3)、再现部的高潮出现在第六十二小节，即主题第三次采用倒影的形式在高音部进入。以延留音、重复音与装饰音为显著特征的旋律织体汇集于此，使声部的进行既保持了各自的独立性，又保持了整体的统一性。在此部分，继续沿用第三间插段的调式色彩，先后经历了C大调、降B大调。

谱例 1.13

The musical score for Example 1.13 consists of five systems of piano music. The first system starts at measure 45, marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the polyphonic texture. The third system shows a melodic line in the right hand with a first ending bracket leading to measure 62. The fourth system begins at measure 62, marked with a first ending repeat sign. The fifth system continues the music. The score is written in G major and features complex polyphonic textures with multiple voices and a prominent bass line.

6. 第四间插段：（第 67—82 小节）：

这是整首赋格曲中最庞大的间插段落，有两个显著的织体特征。首先是第六十九小节至七十三小节，在高潮逐渐结束后，在上方两声部出现织体结构紧凑的模仿段落，即采用小连接中的动机音型作倒影紧接模仿，低音部作自由进行，使节奏间歇有致、连绵不断，给人以新面貌的感受。第二个特征体现在第七十六小节至八十一小节，高音部与低音部构成柱式和声层级下行，中音部采用模进的装饰下行，衬托其中。旋律戏剧性的下滑至低音区，在浑厚的八度音程持续音上方，连续的八分音符作上下模进的装饰进行，犹如风中摇曳的叶片，交替着，慢慢地平息，平息。在我们心里激起一个更深情的感怀。这时，主题悄然地在低音区进入，乐曲步入尾声。

第四间插段的调式调性大胆且随意（见结构布局图），大小调式的相互交替和调性的不断变幻，反应了这首乐曲的精神实质，即在充满力量的色彩中带着几分忧郁的优雅。舒曼运用调的不同音色将乐曲变得更为玄秘，正如他所说：“作曲家每能于不知不觉中选择最适当的调，譬之画师之配和色彩本不必加以思索。”这种思想恰如其分的印证了他自然流露地、发自内心的创作理念。

谱例 1.14

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 67, featuring a complex interplay of voices with sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this texture, with a 'cresc.' (crescendo) marking appearing in the lower right. The third system shows a more dramatic shift, with a melodic line in the upper voice descending and a bass line featuring a circled octave pedal point, indicating a sustained low-frequency vibration.

7. 尾声：（第 82—100 小节）：

因为这首赋格曲的再现部没有从主调开始（从下属调开始的），且在中间又离调到其他调性上去，所以当再现部乐意未尽时，尾声以紧接模仿、和动机式伸展的写法对再现部作了补充，延续了乐思的情绪。此段旋律织体变化丰富，时而密集时而宽广。

首先从第八十二小节至八十九小节来看，乐曲在主、属调上展开，变化了的主题材料在各声部紧接出现，因此在强音位奏出的全音符构成了一条隐伏的斜向旋律线条，拓展了一定的空间感。由此看来，舒曼在保留了传统复调的形式——横向线条的纵向对置的同时，还开拓了斜向旋律的空间发展。

谱例 1.15

80

Inmer stark.

随后，以动机式伸展的写法，将前后部分的主题旋律加以连接，起到了过渡作用。从第八十九小节至九十三小节，旋律在下属调方向展开，高音部由一连串的八分音符以两种动机音型下行模进，而下方两声部则由四分音符构成的和声化音型与之呼应，二者形成不同装饰旋律的对置，乐思依次下行，至主题再次从低音部进入。

当乐思下行至主题在低音部进入时，乐曲的整个气势已经积累得非常浑厚。上方两声部的旋律很简单，在主、属调中展开，高音部只是一个往上逐步级进的装饰进行，以主和弦的琶音进行构成隐形旋律线。中音部伴随几个音型化的点缀，而低音部的主题则以八度音程的强音形式在 F 大调上扩大再现，直到最后三小节，才将旋律统一到 d 小调中。由此看来，主题与对题无论在织体构成还是调式调性的安排上都形成了鲜明的对比。主题与上方两声部的旋律线呈反方向进行，音域变得更为宽广，音的时值逐渐拉长，和弦式的音型化进行使织体加厚，主调色彩显而易见，充分体现了较强的情感浓度。

谱例 1.16



纵观全曲，舒曼对这首赋格曲旋律的雕琢装饰较多，一个实际上应该十分简洁的旋律常被各种方向的音符进行所包裹，这种横向的立体层次感体现了十七世纪巴洛克的风格主义特征。同时，舒曼在保留了“正统”复调的外壳——横向线条的纵向对置的同时，积极的挖掘了新的创作思路——斜向旋律的空间发展。这在整个 19 世纪来说，有此想法的舒曼的确是个思想前卫的人，他所具有的个性思维的写作使他的艺术思维活动正向着宏观与微观世界发展，或许这是因为他不断追求心理活动的反映的结果。舒曼这种大胆的探索和执着追求的精神是值得我们思索的。

1.1.4 No. 3 f 小调四声部赋格曲

f 小调 4/6 拍 四声部单主题赋格曲

从下面图示中可以看出，这是一首三部曲性的四声部赋格曲。其中，含有一个副呈示部和一个规模较大的间插段，这对基本乐思的进一步展开起到了很好的推动作用。全曲节奏单一，纵向和谐，旋律无变化模仿，给人以宽广而悠扬的感觉。

调式调性的布局传统且规范，主题从主调开始，结束时又回到主调，在一定程度上与属调和下属调取得平衡。当乐曲展开时，用平行大调来增强色彩上的对比和变化。而在第二间插段和再现部中出现的自由调性段落，使和声进行更为玄秘，造成了捉摸不定的效果，给本来是单纯自然调式的赋格带来了更多的动力性因素，使乐曲的发展更具有了戏剧化的特点。

结构布局图 1.3

呈示部		副呈示部	中间部	再现部+Coda	
T (10)		T (22)	T (45)	T	T T (58)
T		T T	T T	T	完整再现 T T
T		T	T		
T Cod		EPI	T EPII	Cod	变化再现 T
f c f c		f $\flat$ b f c $\flat$ A	$\flat$ D $\flat$ A $\flat$ b f	f $\flat$ b f	

首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.17



如图所示，主题由一个固定的节奏音型贯穿始终，如歌的旋律在 f 小调上由一串串平缓而带有装饰音型的曲线螺旋上升。旋律委婉，气息悠长，具有温柔温雅之气质。

1. 呈示部：（第 1—10 小节）：

主题首先在中音部进入，采取先上后下再上的顺序在各声部陈述一次，两次答题都在主题的上方五度属调上进行完全答题。部分对题声部与主题形成小三度平行进行（第八小节），带有装饰性的向上音调的主题所构成的华彩式织体，加之对题中长时值音的附点节奏型，体现了巴洛克歌剧中常用于表现人物内心独白的手法^[8]。主题与答题分别在各声部呈示后，经过两小节的小连接进入到了副呈示部中。

谱例 1.18



2. 副呈示部：(第 11——18 小节)：

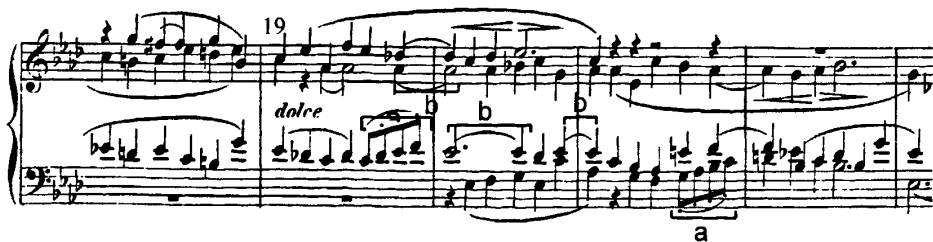
这是一段功能完备的副呈示部。主题与答题的进入次数与呈示部相同，但在进入顺序和调性安排上有所区别。主题从高音部自上而下进入到次中音部，后上五度又折回到中音部进行答题。此部分已由原来的属调答题改为下属调答题。第一次答题在下属调（降 b 小调）上，第二次答题又回到了属调上，调性的改变造成了乐曲情绪上的细微变化。对题延续了主题的旋律风格，节奏对比并不明显，采用主题中装饰模进的音型和呈示部中对题的长时值音的附点节奏型进行变化发展，加之对休止符的合理运用，使声部间的疏密变化更为自然、明确地表现了主题形象。

3. 第一间插段：(第 19—22 小节)：

旋律在副呈示部结束后进入到第一间插段。虽然只有四小节的长度，无论在织体构建还是调式调性方面都有了明显的改变。新增添的因素有，旋律中出现了由八分音符构成的连跳音（称之为组织 a），这种短小且级进的动机音型和对题中的延留音（称之为组织 b）与主题旋律相结合，在低音部和次中音部形成不完全模仿，获得轻快的旋律感，其它声部则以原来的节奏型与之对位。间插段的过渡使得乐曲在副呈示部中高涨的情绪逐渐趋于平静，中间部的主题自然而流畅地进入展开部分。

间插段的调式调性由副呈示部末尾的 c 小调直接进入到主调的平行大调（降 A 大调）上，并一直延续到中间部。这种鲜明的调式色彩变化给人以全新的感受。

谱例 1.19



4. 中间部：(第 23—33 小节)：

主题按照赋格曲的声部数目进入四次，并增加一次补充进入，前四次的进入顺序与副呈示部相对置（参看结构布局图），主题延续了第一间插段的调式色彩，在主调的平行大调上进行陈述，两次答题先后在下属调的同名大小调上进行完全模仿，最后补充进入的主题又返回到主调上陈述。

中间部的织体发展也变得丰富起来。由八分音符构成的短小且级进的连跳音型（组织 a）在各对题声部中交替进行，既构成了声部间的片断模仿，又形成了横向的模进。它与主题旋律和长时值的延留音（组织 b）相联接或形成纵向对位，由此来构成音响上的颗粒性和延展性的对比。如同三拍子的舞步由微微的小摆动变得更加轻盈起来，让我们的情绪随着演员们那华丽的旋转而愈加激动。

谱例 1.20

The musical score for Example 1.20 consists of three systems of piano music. The first system begins at measure 23 and features the word 'dolce'. The second and third systems continue the piece. Brackets labeled 'a' and 'b' are used to identify specific musical motifs: 'a' for a short, eighth-note leaping pattern and 'b' for a longer, sustained note pattern. The score is in a key with three flats and a 3/4 time signature.

5. 第二间插断段：(33—45 小节)：

这是赋格曲中片幅较长的间插段，具有综合发展的性质。从构成旋律的材料看，既有主题、对题和第一间插段中的动机音型，同时又增加了新的因素：即由八分音符的跳音与连音构成半音化的小动机（称为组织 c），间断式的下行级进（第三十九、四十小节）。

根据乐曲的织体构成特点和调性的变化发展，我们大致可将此段落划分为两部分。第一部分是从第三十三小节至三十八小节，采用了与中间部相同的织体模式，即沿用组织 a 的动机音型进行了两次自上而下（即依次在高音部、中音部、低音部和中音部、低音部）、后三拍的简单模仿，伴有横向的模进进行，模仿跨度由高音部至低音部可达十八度之大，在第三十七小节，组织 a 又上行十七度辗转至高音部进行模仿，通过上二度模进将旋律推向了高潮点。这种极具冲击力和内在张力的音乐进行与呈示部的主题旋律形成鲜明对比，突出了乐曲的个性化发展。基于旋律多次在各声部的不同位置进行模仿，舒曼在此部分采用调性不明确的写法，用调性的色彩变化推动乐曲向前发展。

当间插段的第一部分乐曲进行到高潮点时，下方两声部顿然消失，此时主题在中音部主调上（f 小调）悄然进入，时断时连的八分音符（含有组织 a 和组织 c）被巧妙的组织在高音部，与主题形成穿插呼应，两条清晰且带有不同表性色彩的旋律线逐渐交汇，相互融合。随后，音高材料有所变化的主题又以八度音程的形态在低音部属调上（c 小调）进入，旋律在高音部形成上十五度、后三拍的紧接模仿，且伴有上四度模进，在第四十小节与四十二小节的上方两声部旋律相互调换了位置，形成转位，使乐曲织体又逐渐变得丰富起来。而在紧接模仿后，乐曲又突然停留在主调的属和弦上，伴随着高音部的模进旋律，连续的八分音符在与之交错中下行级进，两条旋律线呈反向进行，逐渐拉宽、拉远，与第三十九、四十小节的织体形态形成对置。最后下方旋律线发展为主持续音，并在低音部伴有属音的重复进行。而上方旋律线变为转位三和弦与低音部的属音进行相对应，最终结束在了主调的属七和弦上，给人以无尽的遐想。

由此可见，第二间插段是构成赋格曲中最自由、最具活力的变化段落。其发展过程鲜明的勾画出了由简而繁、由纯而复的音乐发展过程，从而构成了合乎逻辑、丰富多彩的高潮段落的大框架。

谱例 1.21

The image displays a page of musical notation for a fugue by Robert Schumann. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins at measure 33. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The texture is polyphonic, with multiple voices entering and interacting. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The second system continues the development of the themes. The third system shows a transition to a new key, indicated by a key signature change to two flats (B-flat major or D-flat major). The fourth system concludes the section with a final cadence. The overall style is characteristic of the Romantic era, with a focus on harmonic richness and melodic invention.

6. 再现部: (46—58 小节):

如结构布局图所示,再现部是由一个小连接将其分成两部分。第一部分是主题与答题依次在中音部和高音部上的完整再现,分别在主调和下属调上完成,对题偶尔附和,使乐曲在材料结合与织体构成上趋于明朗,主题旋律如漂在静静的水面上,微风拂来便泛起小小的涟漪,即使声音很微弱,我们也可以清晰地听到那动人的旋律。

小连接处采用四分音符,构成连续下行的三和弦和七和弦,以下二度模进为骨架,这在十九世纪欧洲音乐中应用极广,是当时典型的和声语汇。声部由于

上方两声部形成平行小三度的半音化下行，加之下方两声部也布满临时变音，因而使此乐节的调性产生了一定的游移性，这种抽象构思引发的色彩性旋律，赋予了音乐无穷的表现力，正是浪漫主义音乐特征之所在。可见，即使在作品的小连接处，舒曼都将其赋予了丰富的思想感情。

从第五十二小节起，音乐一气呵成，直到结尾形成一个连贯的大乐句，主题对原有的音高位置已稍加变化，使装饰进行增加了更多的跳动音程。有所改变的主题旋律采用模进和模仿的手法在四个声部中形成相互追逐、呈反向进行的织体形式，低音部则由主调的属持续音进行到主持续音，最后在主和弦间断的重复中结束，使音乐在连绵不断的思绪中渐渐消失。最后两小节为乐曲的尾声，采用和声性终止。

谱例 1.22

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble and a bass staff. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system features a *dim.* (diminuendo) marking and a dashed oval grouping the first two measures. The third system is labeled 'coda' and concludes with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

综观全曲，节奏和音色的对位具有更显著的作用，作者通过较夸张、大胆的手法来表现了情绪的波动，情感的抒发。虽然只有两个简单的节奏型（四分音符与八分音符构成的节奏型）构成全曲，却赢得了丰富的织体语言，加之合理的调性色彩的对比，赋予了整个乐曲更为生动、深刻的意义。这恰是舒曼善于这样细致而中肯地传达自己被艺术所引起的诗意的情绪和思想。

1.1.5 No. 4 F大调四声部赋格曲

F 大调 4/4 拍 四声部单主题赋格曲

这首赋格曲具有朝气蓬勃、清新挺拔、振奋向上的豪放性格。全曲以主题旋律为核心材料，在中间部和再现部进行了一系列的变化发展。值得注意的是，乐曲在中间部之后进入了一个规模庞大的间插段，通过由主题发展而来的动机音型和音节间的不断模仿，构成了一段篇幅较大、结构精细、布局巧妙的织体网络。通过层层剥离，图穷匕见，在错综繁复的线条中，一条隐形的斜向旋律线浮出水面。可见，此间插段是即中间部之后的再发展，与呈示部和再现部形成了鲜明对比。

此曲调式调性的发展主要建立在平行大小调的主、属和下属调的变化上。在再现部中,出现了局部的不同调式调性的纵向对置,突出了乐曲的色彩对比性。

结构布局图 1.4

呈示部	中间部	EP	再现部	Coda
T	(17) T	T (30)	(56) T	T T
T	T	$a+b+a+b+a$	stretto	
T	T		T	
T				

F C F C dg d g d a-d a-e a-g-d

{

F D-F
g VI. SI_l7. D₇. I

首先来看下赋格的主体部分:

谱例 1.23



如图所示,这是由 a、b、c 三组动机构成的赋格主题, a 是个性化较强的动机音型, b 中带有模进, c 可看作是 a 的倒影扩大再发展。主题旋律的节奏形态较突出,以音阶式的断奏进行为主,在情绪上颇具古典风格的雅致美感。

主题由高点音 C 弱起开始,逐渐展开乐思,作平稳渐进的进行,直到动机 b 最后一音才突然向下五度跳进到主题旋律的最低点 D,而后反向级进,进一步发展了乐思。这里唯一存在的“五度跳进”音程成为乐曲以后发展中的基本组织材料。

1. 呈示部: (第 1—17 小节):

从结构布局图不难看出,主题首先从中音部 F 大调上陈述,然后在上方四度的高音部中进行守调答题,紧接着主题又在次中音部进入、后在低音部答题,第二次主题与答题的进行仍建立在主、属调的关系上。对题旋律在进一步发展了主题中各动机元素的同时,又加入了切分音和延留音的新动机材料,乐曲在进行中时断时连,使各旋律在指尖的控制中显现了更多的灵动感。

2. 中间部: (第 18—30 小节):

此曲在呈示部的结尾处直接进入到中间部,主题中的动机 a 与动机 c 在音高和节奏方面发生了不同程度的变化。从结构布局图上看,主题首先在高音部陈述,答题下五度在中音部进行完全模仿,中间隔有一小节的小连接(第二十一小节)。在第二十六小节,主题第二次在次中音部进入,答题在上方十一度、后四拍的高音部紧接模仿。整段乐曲在主调与下属调的平行小调(d 旋律小调与 g 旋律小调)上交替进行。

谱例 1.24:



3. 间插段：（第 31—55 小节）：

呈示部中的主题动机 a 是构成这一间插段的主要材料。我们可以把由它发展而来的动机音型根据旋律线的长短和节奏模式的变化分为两种线型材料，a1 代表原有的动机 a（包括开头音可跳进的动机音型），a2 代表对动机 a 连续模进一次的小乐节。a1 与 a2 在四声部中分别展开模仿，由这两种音型模仿构成的小段落交替的推动着乐曲的发展，它们成为此展开部分的脊梁骨，是结构的主要支持力。

这种在不同高度形成追逐的旋律织体构成了多姿多彩的对位线条，这些线条的链接并非杂乱无章的拼凑或堆砌，而是经过严密思考、错落有致的分布在各声部中，有效地利用了空间疏密对比来反映情绪的变化发展，使此曲展现出充满生机和力量的全新面貌。我们将这两种形态的动机开头音相连接，便会发现一条隐形的旋律线穿梭在各声部中（如图所示，圈起的音符构成隐伏旋律线），

此段落的调性构造也十分简明，没有明确的终止式，整段以“下属—属—主”为轴心发展（见结构布局图），使恒定的旋律（指 a1 与 a2）与不断衍变的对位在平行小调中取得了逻辑性的协调与平衡。

谱例 1.25



4. 再现部：(第 57—76 小节)：

主题在高音部和次中音部构成下八度、后两拍的紧接模仿。调式调性形成对置，上方声部在 F 大调上陈述，模仿声部却在下属调的平行小调（g 小调）上进行，直至六十小节，四声部形成十分具有色彩感的和声化旋律并停留在了主调的属七和弦上，这种“欲说又止”的戏剧化语汇使乐曲的发展充满情趣。

随后，主题以切分音的形式在高音部变奏再现，而值得注意的是，在主题下方八度、后两拍的次中音部却进行了先扩大后紧缩的变化模仿，继而又在上四度、后两拍的中音部构成扩大模仿。变奏的主题旋律仍在 F 大调上进行，与下方 g

旋律小调形成色彩上的鲜明对比。此时，旋律节奏逐渐放慢，时值变长，两外声部自六十六小节起形成持续音和平行声部进行，只有次中音部的连续八度大跳推动着乐曲缓慢前进。

谱例 1.26



当乐曲进入 coda，主题再次在高音部清晰、柔和的奏出，而随着和声层的不断加厚，音响的逐渐丰富，加之波音的修饰，让人无不感受到结局的来临。完全整齐的和弦性写法，显示了乐曲结构的真正结束。伴随着主题旋律线的上下起伏，强弱的夸张对比，使乐曲表现出一种激动地情绪，这让我们即使在单调的织体中也能体会到丰富的感情色彩。而值得注意的是，舒曼在乐曲即将结束时，特意拉长了主调的属七和弦，使音乐在充满不舍与留恋的情感中突然戏剧般、短而急促的结束在主和弦上。这一细微的处理，使我们的思绪有如进入幻想意境中，即使音乐已结束，慷慨激昂的主题旋律也仍在脑海中依稀可见。

纵观全曲，这种集歌曲性和语言性的旋律体现了舒曼具有浪漫主义气息的创作特点，恰好反映了他在十九世纪的大背景下，用浪漫主义思想继承并很好的发展了复调音乐。让我们既看到了传统又感受到了独特的浪漫主义复调音乐的光彩。

1.2 作品 op. 126 的概观与分析

1.2.1 作品概观

舒曼自开始学习研究赋格曲后，严谨的作曲让他在 1844 年遭受的病痛中解脱了出来，从 1845 年至 1851 年，舒曼创作了大量的各种题材和体裁音乐作品。可以说，作品 op. 72 是他克服磨难、获得新生的见证。

但好景不长，随着友人门德尔松的逝世，原本沉默寡言的他变得更不爱说话。收入的不景气使家庭逐渐陷入困境。1852 年，他丧失了工作能力，开始产生幻觉，时而听到天使在为他口述音乐，时而又惊恐于恶魔的威胁。直到 1853 年，他与 20 岁的勃拉姆斯相识，这位年轻有为的天才作曲家便成为他最后一位向世人举荐的才子。毫无疑问，勃拉姆斯的出现给了舒曼惊喜，也给了他许多美好的回忆。这使此时的舒曼倍感愉悦。于是在这一年里，他创作了三部小提琴协奏曲（op. 131, op. 134, op. 2），一部室内乐《童话故事》（op. 132），三首为少年而作的钢琴奏鸣曲（op. 118）和《早晨的歌 5 首》（op. 133），当然还有《赋格形式的钢琴小曲 7 首》（op. 126）^[9]。他的这些作品写照了他对过去美好时光的回忆。而自此以后，舒曼的音乐沉默了，直至他 1856 年去世。

可以说，这部《赋格形式的钢琴小曲 7 首》（op. 126）是舒曼毕生钢琴作品的凝练与升华，作品虽小，却能让人深刻的感受到，舒曼在饱受精神疾病的折磨时所表现出的坚韧性格，感受到他那正直的心灵、无私的奉献和充满爱的一生。他用独特的音乐语言强调了复调音乐存在的重要性。“在许多大作曲家中，舒曼是一位能以音乐来发现如何回忆、回顾的人。”^[10]这套可谓是他封笔之作的赋格曲恰证实了这一点。

下面我们将这七首小赋格曲逐一进行分析，通过分析作品的主题、结构和创作手法来探讨舒曼对传统赋格曲的继承性与创造性。

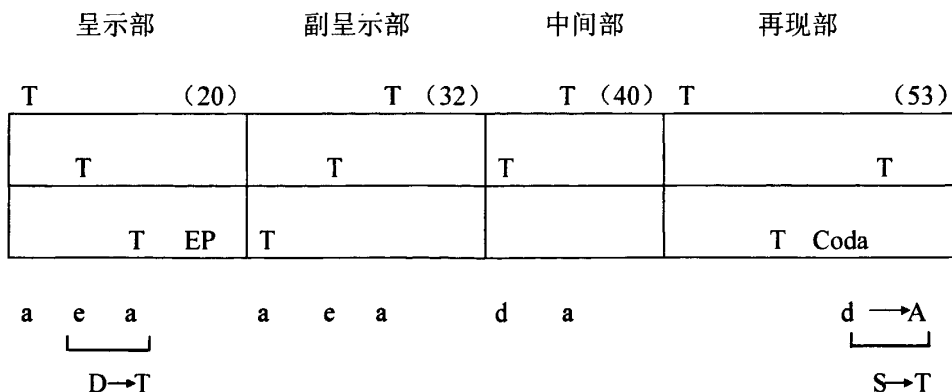
1.2.2 No. 1 a 小调三声部赋格曲

a 小调 6/8 拍 三声部单主题赋格曲

从赋格组成上看,这是一首具有呈示、展开与再现完整格式的三声部赋格曲。而从整体调性布局上看,却又带有五部回旋结构特征: $\parallel : a+e+a : \parallel : +d+a : \parallel$ (如布局图 1.5 所示)。明显标志是,在中间部的发展过程中主题从下属调开始陈述,然后回到主调答题,因此就构成了回旋性布局。尾声部分从下属调进入,采用“皮卡迪三度”使整个乐曲结束在大主和弦上,这种变化了的结束感,与呈示部形成了强烈对比,引起了人们的无限遐想。

由此可见,这首赋格曲的整体结构是受巴赫赋格曲的构成原则启发而创作的,这在巴赫的《平均律钢琴曲集》上集第 6 首和第 13 首的结构中依稀可见。而于此同时,舒曼的赋格曲又融入了自身的特点和变化,如上述尾声部分的处理,还有在下文的具体分析中要提到的主题的写作特点和技法运用等,都体现了舒曼赋格曲在表现内涵上独有的神韵与气质。

整体布局图示 1.5



首先来看下赋格的主题部分:

这是用旋律小调写作的赋格曲主题。由单一动机构成,乐思集中,采用三音一组的八分音符作平稳渐进的音阶式进行,旋律线条柔和。主题动机采用三拍子的节奏型,使旋律的进行具有动荡摇曳的舞曲性特点。

谱例 1.27



1. 呈示部：（第 1—12 小节）：

在呈示部中，声部进入的顺序采取了顺次向下的形式。首先，主题从高音部进入，在主调 a 旋律小调上陈述，经过一个小尾声后（第四小节），答题在第五小节的中音部属调 e 旋律小调上进入，采用完全答题。因此，第一次出现的对题是在小尾声后进入的。对题中采用较长时值的进行并伴有跳进进行，对题的旋律线也与答题的进行采取不同的方向，两者形成“动”与“静”的对比。而在形成一定对比的同时，对题又延续了主题的风格，并与答题在调式调性上保持了一致。答题结束后，又引出一个尾声，主题在低音部再次进入，与之对应的上方两声部中出现的对题都是新的旋律，均属自由对题。

谱例 1.28



2. 间插段：（第 13—20 小节）：

间插段的音调素材是根据主题与对题开头部分的两种素材发展而成。这两种材料的拼接与交叉进行，使声部的结合获得疏密的变化，凸显了主题的动机音型。

各声部采用主题中的素材进行了比较自由的模仿形式。首先在中音部出现一组动机音型后，自身作下行二度模进，高音部在第十四小节处作上四度模仿，低

音部在第十四、十五小节与高音部形成倒影对位，在第十五、十六小节又与中音部形成同向十度进行。这种动机式的模仿在各个声部交替出现，形成此起彼伏的进行，使情绪上更为活跃。在第十八至二十小节，高音部的动机音型作下三度模进进行，低音部则灵活的作上三度模进进行，二者采取齐奏和反向进行，中音部只是做了简单的音型点缀，逐步引入到副呈示部。

间插段的调式调性也进行了简单的变化，即从下属调（d 小调）开始，经过两小节的发展又转回到了主调（a 小调）上。下属调的短暂进入，使间插段增加了色彩上的对比，进而促进了乐曲的发展。

谱例 1.29



3. 副呈示部：（第 21—32 小节）：

与呈示部相比较，不同处表现在：副呈示部中声部进入的顺序采取自下而上的形式，并伴有自由对题的进行，在第二十四至二十五小节，高音部的对题对低音部主题陈述的结尾部分，进行了上八度后一小节时间距离的模仿。对题与主题的同时进行，在纵向上增加了和声音响，进一步丰富和补充了主题的音乐形象。

相同之处表现在调式调性的安排上，仍是由主调开始，答题进入属调，最后又回归主调，并未采取常见的对置形式。

4. 中间部：（第 33—40 小节）：

在副呈示部结束后，没有经过间插段，而是直接进入中间部。此段落是在低音部的属持续音上进一步展开的，具有展开与向再现部过渡的双重作用。而主题则以不同的变体形式进入，顺序也较自由，且只在中音部和高音部陈述了两次。调性布局并未复杂化，先是在下属调 d 旋律小调上陈述，答题时又回到主调。在第三十九和四十小节，高音部与中音部的同向十度齐奏及具有变化的节奏处理，

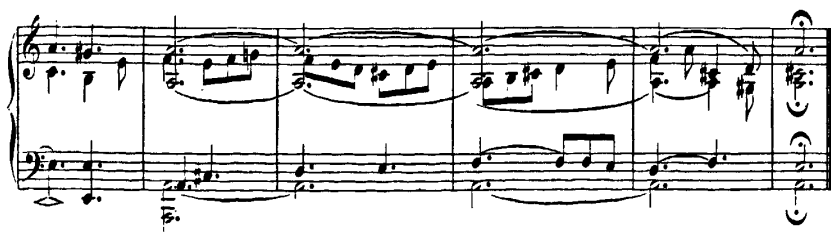
使逐渐向上级进的旋律速度变缓，力度加强，将乐曲推向了高潮。

谱例 1.30



5. 再现部: (第 41—53 小节):

主题首先在高音部主调 (a 旋律小调) 的三音位置完全再现, 经过一个小尾声, 主题又在低音部的属音位置再现。在第四十六小节, 中音部的对题与主题形成平行六度的进行, 这与间插段的末尾部分 (第二十小节) 形成呼应。值得注意的是, 主题最后一次在中音部进入的时候, 调式调性转入到了下属调 d 旋律小调上, 并且增加了声部的数目: 高声部与低音部采用八度音程的属持续音, 次中音部模仿了再现部中的对题部分, 最终整首赋格曲结束在了大主和弦上。这种结束方式既延续了传统皮卡迪和弦的组构原则, 体现了大主和弦的特色, 又巧妙地将 d 小调旋律主题嵌入其中。谱例 1.31



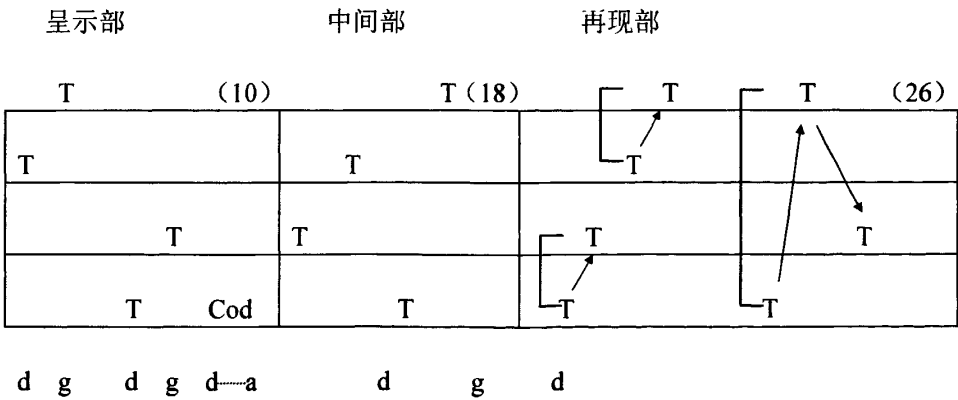
纵观全曲, 整首赋格曲的结构简单、传统且严谨, 主题形象鲜明, 间插段的设计少, 调式调性主要建立在主、属和下属调上。而别具风格的是, 再现部结尾处调式调性的变化与呈示部形成了鲜明的对比, 既具有总结整个乐曲的作用, 又赋予了再现部新的发展意义。在赋格曲传统意义的基础上, 体现了浪漫主义时期对主观感情的崇尚。

1. 2. 3 No. 2 d小调四声部赋格曲

d 小调 4/4 拍 四声部单主题赋格曲

这首赋格曲的整体布局仍可分为呈示、展开、再现三部分。而不同于第一首赋格曲的是:首先,声部数目增加,使得声部间的密度增加,从而获得更为丰满的音响效果;其次,这首赋格曲短小精悍无间插段,使整首乐曲从头至尾一气呵成;第三,在和声应用方面,多采用不协和和弦或带变音的和弦处理(如减三和弦、减六和弦、减七和弦等),加强了旋律进行的动力性和色彩感;第四,全曲只运用了主调与下属调(采用下属调答题),唯有在中间部的开始部分涉及了属方向调,这在传统赋格曲中较为少见;第五,赋格曲的结尾部分采取紧接模仿的处理,进一步丰富了主题的表现力,也使这首短小的赋格曲更具总结性和统一性。

整体布局图示 1.6



首先看赋格的主体部分:

谱例 1.32



如上方谱例所示：根据节奏型的不同，将主题划分为两个材料。首先，是以连贯的八分音符作半音化的下行级进，第二小节则采用前八后十六的节奏型作装饰进行。两种材料构成的主题旋律风格各异，这种连贯的半音级进和跳跃性的装饰音风格赋予了主题“动”、“静”结合的特点，起点音在高音位置逐渐向下优雅的展开，到达低点音后，上行四度跳进，以轻快的步伐级进进行。下面按赋格结构顺序加以分析。

1. 呈示部：（第 1—10 小节）：

主题在中声部 d 小调陈述之后，高音部进入下属调 g 小调答题（3—4 小节）。之后，主题又在低音部进入，返回到主调陈述（5—6 小节）。接着，在次中音部 g 小调上作第二次答题（7—8 小节），最后旋律终止在 d 小调的主和弦上。呈示部中自由对题的材料来源于主题的节奏型，个别地方使用变化音，以便对应主题和答题中的半音化进行，使纵向上更加协调、自然。

当主题与答题在四个声部中依次陈述完毕后，经过两小节的小连接，使乐曲由主调自然过渡到了属调 a 小调上。为主题的进一步发展做好了调性铺垫。

2. 中间部：（第 11—18 小节）：

主题在中间部进入的次数与呈示部完全相同，而声部进入的顺序和调性布局则完全不同。主题首先从两个内声部分别进入（参看整体布局图）：主题在属调 a 小调上展开（11—12 小节），答题转回主调（13—14 小节）。之后，主题与答题在两个外声部相继进入，完成了主调转向下属调答题，这与呈示部中的调性布局相呼应（参看整体布局图）。各声部中的自由对题与主题和答题的旋律疏密相间，旋律线错落有致，节奏也快慢相宜。

3. 再现部：（第 19—26 小节）：

主题在此部分以不同的组合方式在各声部中再现，主题的进入可分为三组：第一组中，主题先在低音部进入，接着答题在上方八度、后两拍的次中音部进入，形成上八度的紧接模仿，停留在 d 小调的主和弦上（19—21 小节）。在第二组中，主题在中音部进入，即在上一答题的结束音上进入，与之形成三度音程，纵向关

系协调、自然，而后，答题仍在上方八度，后两拍的高音部进入，再次形成上八度的紧接模仿，停留在属功能和弦上(21—23 小节)。主题这种自下而上的台阶式进入将全曲推向了高潮。在第三组中，主题的前半部分动机材料在低音部、高音部和次中音部又一次形成紧接模仿，主题在低音部进入时有下属方向的离调，最终结束在了 d 小调的主和弦上。

谱例 1.33



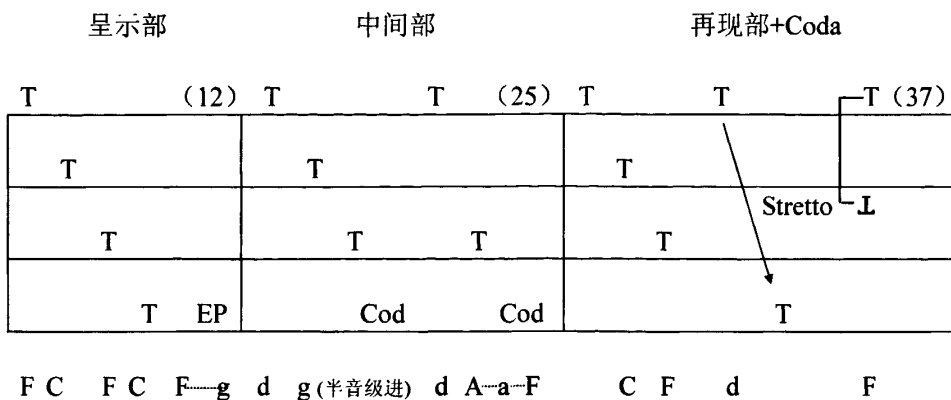
纵观全曲，可见舒曼赋格曲的创作思维很大程度上受到浪漫主义时期音乐思潮的影响。他喜欢属和弦与增减和弦的运用，他的音乐充满了个人情感，比十八世纪的赋格作品更具抒情格调。所以他的这首作品在力求保持传统赋格结构的同时，又丰富了调性的变化，使他独到的个性得以体现。由此可见，他的创作是建立在古典主义与浪漫主义高度对立而统一的美学意义之上的。

1.2.4 No. 3 F 大调四声部赋格曲

F 大调 4/4 拍 四声部单主题赋格曲

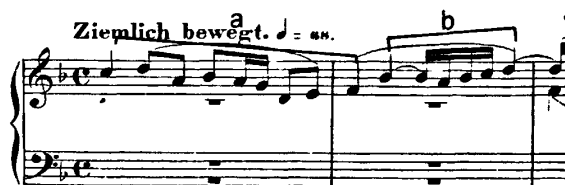
这首赋格曲的调性布局也采取了常规的三部性结构原则，但增加了大调式和小调式的对比。此外，还有结构较单纯的和弦（如大、小三和弦）与比较复杂的和弦（各种变和弦、减七和弦）之间的对比，自然音、流畅的声部进行与带有变音的或各种增减音程跳进的声部进行的对比。这种和声织体与复调织体的充分融合，增加了旋律的色彩变化，造成了音响上的大起大落，也渲染了一定的情绪。这是该赋格曲构思写作的基本特点。

结构布局图示 1.7



首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.34



如图所示，这是由 a、b 两个动机构成的对比性主题。动机 a 中，音符时值较长，且带有三次四度跳进，加之旋律线较长，因此动机 a 占据了整个主题的主导位置。动机 b 简短且富有动力性，由连续的十六分音符组成。这首赋格主题的旋律线呈“凹”形曲线，动机 a 跳跃式螺旋形的向低音区发展与动机 b 形成的直线上行级进，赋予了此主题忧伤、焦虑的感情色彩，具有戏剧性的形象特征。下面按赋格结构顺序加以分析。

1. 呈示部：（第 1—12 小节）：

主题首先在高声部的 F 大调上陈述，答题在第三小节中音部 C 大调上进入，采取守调答题。答题在主题结束音（即 VI 级音 D）的延留音处进入，此时，对题延用了主题中动机 b 的素材，与之形成上三度模进进行，第四小节处形成上四度模进。在这里，留音的处理，具有向前推进乐曲发展的作用。三者衔接清晰、自然。在第五小节，主题重新在次中音部的 F 大调的五级音上进入，陈述完毕后，

紧接着最后一次答题在低音部属调上进入。在第八小节处，次中音部与中音部构成上八度、后一拍距离的模仿，高音部作变化重复。连续的十六分音符级进进行在四个声部中相互结合、错落有致，使基本乐思保持了不间断性的展开，也使各声部紧密地联系在一起。

主题自上而下四次进入后，开始了一个四小节长度的间插段。其素材来自主题中的动机 a 和对题中的附点音符节奏型（一拍半的节奏）。首先，在低音部采取主题开始的动机音型，在 F 调的主音位置进入，接着下十六度、后一小节在低音部 C 调上进行模仿，然后又上十二度、后一小节在低音部 g 调上进行模仿。随后，高音部与中音部又形成低八度、后两拍的紧接模仿（11、12 小节）。最后停留在 g 调的 I 6 和弦上，使得旋律进行更具向前推进的力量。其次，对题中的材料多用于次中音部和低音部作流动进行，形成一个自由声部，在这里主要起到补充、衬托的作用。第三，在此间插段中，就织体而言，有整体上的调倾向性，即由 F—g。而这种大调式与小调式的转化，又增加了色彩上的对比，为乐曲在中间部的进一步展开做了较多铺垫。参见下图所示：

谱例 1.35



2. 中间部：（第 13—25 小节）

乐曲在这部分的发展中，纵向上的对位逐渐密集，和声织体的运用明显增多。如第十四小节，主题在低音部首次陈述，下方三声部则构成同向六和弦的级进进行，形成了浓厚的主调色彩。在乐曲的发展过程中所出现的带有变音的和弦，如第十三小节的减三和弦、第十四、十八小节的减七和弦等进行，成为全曲和声进行过程中张力最大、音响最密集、情绪最为紧张的和声高潮。参见下图所示：

谱例 1.36



主题在不同于呈示部中的其它音高位置进入，使调性色彩的变化更为丰富，也使乐曲更具戏剧化的发展。与上两首赋格中间部的调式调性处理不同的是，这里采用了主调的平行小调 d 及下属调的平行小调 g 来发展乐曲，通过调式及调性的变幻，使主题重新进入时增添了新的色彩。

在中间部，部分休止的处理也恰到好处。如第 16—19 小节，高音部出现长达四小节的休止，使多声部织体获得了更加清晰、明快的效果。第十八、十九小节在低音部出现上行半音阶，是乐曲和声变化展开的不稳定部分，与次中音部上三度模进进行纵向结合，逐步增强了旋律的紧张度，继而引向高潮点。表达了具有幻想性、戏剧性的音乐形象。参见下图所示：

谱例 1.37



中间部的结尾处（第 23—25 小节）运用紧接模仿的写作手法，采用主题中动机 b 的材料，先后在高音部、次中音部和中音部作下七度和上四度、后一拍的模仿。第二十三小节，主题材料分别在高音部和次中音部作上三度的模进进行，之后，又在次中音部和中音部作下二度模进进行，低音部始终伴随四度音程分解式进行，最后自然的进入到再现部主调的属持续音上。参见下图所示：

谱例 1.38



2. 再现部: (26—37 小节)

再现部中,前三次主题的进入也是采用自上而下的顺序,调性也都建立在主属调上。低音部出现一个长达六小节的属持续音。与呈示部不同的是,再现部中有两次主题的补充进入。在第三十二小节,主题在高音部补充进入,低音部在后一小节距离上作紧接模仿。第三十五小节,高音部与次中音部的主题采取自由同步倒影的形式进入。由此看来,再现部中的织体写法比呈示部中有了更多的变化和发展。参见下图谱例:

谱例 1. 39



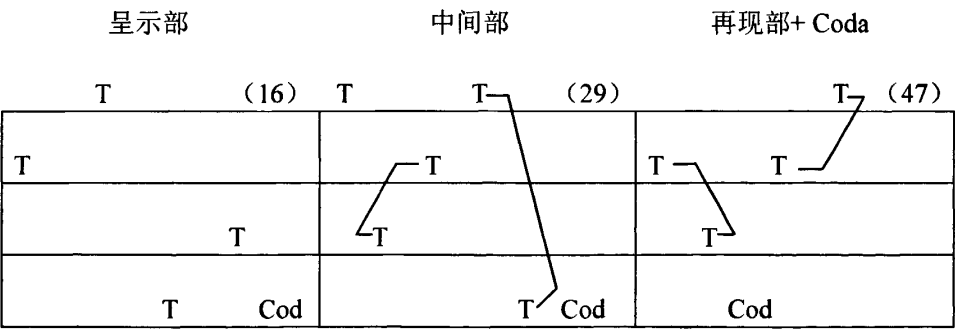
1.2.5 No. 4 d小调四声部赋格曲

d小调 4/4拍 四声部单主题赋格曲

这首赋格曲从调性布局上看具有三部性的结构特点，但从前后的比例上看，因为尾声部分篇幅较长，又可将整体结构划为四部分。与前一首赋格曲一样，具有不同调式调性的变化和对比，增减和弦及变音的广泛运用，和声织体与复调织体的相互融合等特点。这些特点已成为舒曼赋格作品中丰富和声、展开主题、塑造形象的重要创作手法。

与前几首赋格不同的是，这首乐曲多在中间部和再现部中采用紧接模仿，没有复杂织体的变化。各声部间都有较长时间的交叉休止，突出了主题旋律，使十六分音符的连续进行更加清晰，充分展现了主题的形象。

结构布局图示 1.8:



d a d a d— a g F ^bB F d a d a d

首先来看赋格的主体部分：

这首乐曲的主题以鲜明的形象和突出的个性给人留下了深刻的印象。从结构看，它具有一定的“规模感”：主题动机 a 中的七度大跳和四分音符强音同动机 b 与 c 十六分音符连续的级进进行形成鲜明对比，体现了夸张又表现了结构。

谱例 1.40



如图所示,这是由三个动机构成的对比性主题,在 d 小调上陈述。动机 a 由简短而有力的节奏型构成,开头以十六分音符的主音弱起,上跳至属音,级进到 VI 级音后下跳七度至导音,这种极具表现力的音调营造了一种恢弘的气势。在简短的十六分休止后,动机 b 在动机 a 最后一音的上方五度,即 d 小调的下属音位置作连续十六分音符的下行级进,停留在主音位置,同样是一个十六分休止的间隔,动机 c 在动机 b 的上方五度,即属音位置采取十六分音符的连续进行,至第三小节第二拍的主音处结束。动机 c 的开头部分是对动机 b 的上二度模进,因此,动机 c 可看作是动机 b 的延续和发展。在主题陈述后、小连接及对题的开头部分旋律对动机 c 进行了一次重复,这使得动机 c 与高音部中的答题形成鲜明对比,也使得前后的音调素材得以统一,旋律自然流畅。

从主题的横向比较看,动机 a 形成“拱形”旋律线,起伏带有明显的收拢性特征,主题中的高音点与低音点尽在动机 a 中得以体现,而动机 b 与动机 c 的旋律线则是由连续的十六分音符构成平稳的级进进行。这种在结构上形成的对比,营造出主题特有的一种情绪。

1. 呈示部:(第 1—16 小节):

主题首先在中音部主调 d 小调上陈述,答题在主题的小尾声后进入(即高音部第四小节的末尾音弱起),在属调 a 小调上进行守调答题。然后,主题和答题又依次在低音部和次中音部进入,分别在主属调上陈述。

对题中的素材一方面来自动机 b 中的材料,另一方面是由八分音符构成的跳音进行连续性跳进,这种轻快、充满活力的旋律在各声部间穿插进行,使音乐的发展更具律动性,也使音乐形象更为生动。如图所示:

谱例 1.41



当主题依次在四声部陈述完毕后,主题在次中音部和低音部形成两小节不完整的紧接模仿(第 14—15 小节),有创意的是,这既可看作是赋格曲进入中间部的连接部分,又可视作呈示部的补充部分,且以双调——主、属调构成紧接段形式,具有了“双补”的作用。如图所示:

谱例 1.42



2. 中间部：（第 16—29 小节）：

主题首先在高音部下属调 g 小调上作完整陈述，对题仍沿用呈示部中对题的材料，在第十八小节，中音部和低音部的跳音形成齐奏，多以平行十度进行为主。经过一小节的小尾声后（第十九小节），主题在次中音部和中音部 F 大调上形成紧接模仿，随后，主题又在高音部降 B 大调和低音部 F 大调上作紧接模仿，至中间部的末尾小节转入 d 小调。从纵向和声看，调式调性的转换处无明显的和弦终止，而是随着主题在各声部中的进入而实现自然的变化。正如舒曼所说：“作曲家每能于不知不觉中选择最适当的调，譬之画师之配合色彩本不加以思索。”但仔细看来，在作曲家“随心所欲”的安排下，调式调性的变化还是有结构框架和规律可循的。对照结构布局图看，中间部的主题主要是在下属功能调上展开发展，且在主调（d 小调）和下属调（g 小调）的平行大调上进行调式色彩变化，与呈示部形成鲜明对比。

3 再现部：（第 29—39 小节）：

这部分采用两组密接和应，每组都由两个声部对主题进行变化模仿。首先，主题在两个内声部再现，次中音部在中音部下四度、后一小节处作紧接模仿；经过一个小连接后（第 33 小节两拍），进入第二组紧接模仿，高音部在次中音部上五度、后一小节处进行模仿。这种形式的出现，造成部分小节的调性重叠。如，在第三十一小节，主题继续在高音部 d 小调上陈述，次中音部的答题则在 a 小调上进入。这使结构统一中又包含了调性的对立，体现了辩证法的美学思想。

谱例 1.43



3. 尾声：（第 40—47 小节）

尾声部分主要采用主题中的两个动机构成自由模仿结构，在声部间交替出现，交相呼应，写法洒脱，形成此起彼伏的进行，使情绪上尤为活跃。在第四十、四十一小节处，高音部的对题采用下二度模进的琶音进行，使气势恢宏的主题不失婉柔、优雅。整个尾声在 d 小调上陈述，使乐曲的结构更具统一性，进一步加深了主题的形象。

谱例 1.44

1.2.6 No. 5 a 小调四声部赋格曲

a 小调 4/4 拍 四声部单主题赋格曲

这是一首温文尔雅、速度从容的赋格曲。采用传统的调式调性布局,可将乐曲划分为呈示、中间、再现三部分。乐曲的高潮部分设计在再现部中,因为在此部分安排了三对声部主题同步再现,由平行三度和平行六度进行构成。不单突出了主题形象,且渲染了热情高涨的情绪。

结构布局图示 1.9

呈示部					中间部		再现部			
T		(17)			T		(28)		T (45)	
T							T		T	
							T		T	
T					T				T	
							T		T	
T							T		T	

a e a e C G a e a

首先来看赋格主题部分：

谱例 1.45



如谱例所示,主题多以四分音符和八分音符构成,第一个动机在主调a小调Ⅲ级音下行级进到主音后,上四度跳进到下属音位置,间隔一个八分休止,第二个动机在弱拍位上重复下属音开始,上行级进到Ⅵ级音后下五度跳进到Ⅶ级音位

置,中间两个动机形成节奏相同的“弱起音组”,采用下二度模进手法。这种上四下五的跳进音程,尤其是向上四度的“号角”音响,是巴赫作品中的一个重要“基因”,这样的旋律结构大大加强了主题前进的动力。表现了主题富有情感,纯朴而带有歌唱性的特点。

1. 呈示部:(第1—17小节):

主题采取自下而上的顺次进入,在a小调上陈述。答题在主题下方四度作精确移位,在属调e小调上完全答题。对题采取对主题开头部分的模仿,横向上形成下三度模进,起到强调补充的作用。最后结束在a小调的主和弦上。

2. 中间部:(第19—28小节):

这是一个较为简短的中间部,主题与答题只在次中音部和高音部进行了两次完整的陈述,分别在主、属调的平行大调C大调和G大调上来展开乐思。在中间部进入前的小连接中(17、18小节),主题在高音部变化陈述了一部分,中音部和低音部在后两拍距离进行同步十度模仿,这使得音响效果更为宽广、厚重。紧接着,主题依次在次中音部和高音部进行完整陈述,伴有对题的模仿进行。在中间部的最后两小节,高音部与低音部又形成不完整主题的紧接模仿,与开始的两小节相呼应。这种主题、答题及对题形成的不间断的模仿,使主题材料在各声部连绵不断地向前推进。

谱例 1.46

3. 再现部:(29—45小节):

这首赋格曲再现部的规模比呈示部大。主题首先在次中音部和低音部同步再现,呈平行三度进行,对题在高音部弱拍位置由三连音构成,向下级进,伴有下三度模进。实际上,此材料(指三连音)只是将低音部四、五度音程用级进音符

填满而已。但这种节奏的变换,使对题对主题起到了很好的补充作用,尤如声乐中柔美的伴唱,温雅而不俗气。紧接着,答题在高音部和中音部进入,仍以同步平行三度进行,主题从低音声部到高音声部的转变,使庄严而不甚响亮的旋律变得愉快且容光焕发。随后,主题又在两个内声部呈平行六度同步再现,旋律感并不明显,低音部伴有主持续音,从而使高音部弱拍位置上的三连音得以凸显,使主题与对题再次形成不同的形象对比,使乐曲情绪得到充分渲染。最后,主题在低音部再现,次中音部的对题由单音进行,逐步加厚至双音进行,使旋律在将近结束时饱满而有力。当主题最后一次在低音部陈述完毕停留在主音后,乐曲并未结束,而是又在两个内声部追加了两小节的对主题开头材料的重复,两外声部作主持续音处理,使旋律渐渐地淡化、消失。这种意味深长的“余音袅绕”体现了浪漫主义的幻想色彩。

谱例 1.47



由这首作品可见,貌似平淡无奇,朴实无华的小赋格曲,经过作者独具匠心、创造性的劳动,在司空见惯的传统赋格体裁、形式上创作出与众不同、具有浪漫主义情怀的作品。另外,舒曼虽力图将主调音乐与复调音乐进行很好的融合,从而淡化了复调织体中各旋律的线状交织,体现了与以往不同的、主调织体化的赋格曲风貌。

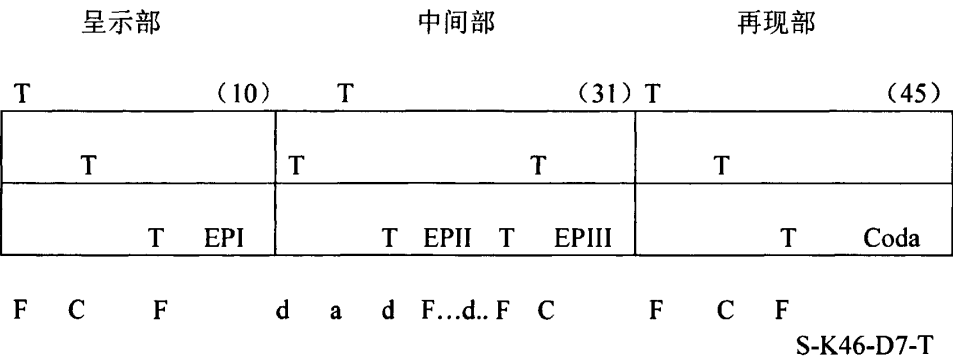
1.2.7 No. 6 F大调三声部赋格曲

F大调 12/16拍 三声部单主题赋格曲

这是一首中间部和尾声规模较大的赋格曲。全曲节奏简单、统一，由快速、均匀流动的十六分音符和持续跳动的八分音符纵向结合，在每小节强拍与次强拍位置由重音形成的节拍支点音，使旋律的进行更有节奏感，且勾画出一道隐伏线条，使单声旋律中形成“复调思维”，主题在流畅的十六分音符疾驰中又充满了抒情性，丰富了主题结构。

这首赋格曲中多次出现间插段，但意义各有不同。主题材料接连在纵向上的模仿及横向上的模进使流动性的旋律不单烘托出主题的特性，且更富有动力。

结构布局图示 1.10



首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.48



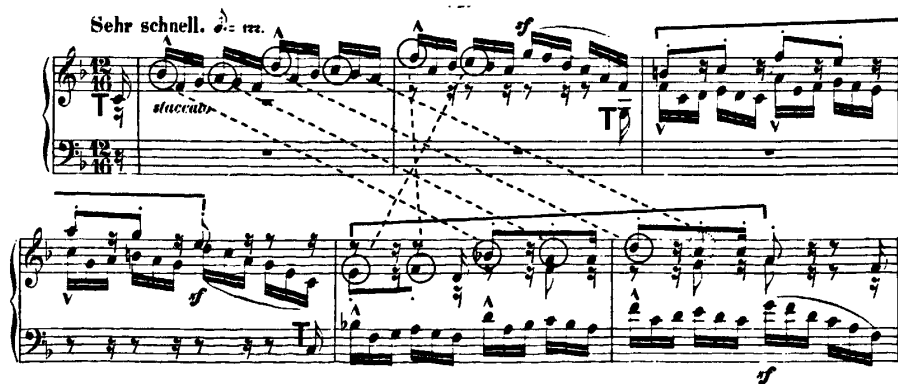
如图所示,这是由单一动机构成的主题,乐思集中,材料统一。主题在 F 大调的属音位置弱起,上行七度跳至下属音,后又下跳至主音,使强拍位的下属音悬空。以此音开始的六拍子为一单位,分别进行上三度、上三度、上二度的连续三次上行模进,每组的第一音(即强拍音)都处于悬空位置,将其分裂出来联成一体不难看出,舒曼把主题(单旋律)分出两层均有着高度清晰独立性的旋律线,我们将最上层重音与次重音位置的线条当作隐形线条(支撑音为 F 大调 II 级七和弦的分解形式)。从听觉上说,分解和弦的显性效果是直接的,并使隐藏的层次移动真正推动了音乐的前进,使音乐的波动性亦随之强化。

这个主题呈收拢性的拱形线条,由最低点音弱起,作螺旋型上升,至最高点 F 音,后旋转而下,连贯且富有律动,乐曲表现出欢快的情绪。其中,清晰而宽广的隐伏线条与快速的级进音型形成鲜明的节奏对比,使旋律优美而华丽。

1. 呈示部:(第 1—7 小节):

主题与答题从高音部自上而下顺次进入。建立在主属关系调上,即主题在 F 大调上陈述,答题在主题下方四度的 C 大调上进行完全模仿。对题采用主题中的音调材料进行重组,跳动的八分音符仍以六拍子为单位,点缀在织体中。第七、八小节与第四、五小节的对题形成下五度的乐句模进,并伴有动机式的上三度模进进行,且含有主题变奏。如图所示:

谱例 1. 49



2. 第一间插段:(第 8—10 小节):

呈示部结束后, F 大调的主音在低音部弱起进入,采用主题开始部分的音调材料与低音部构成下七度、后六拍的卡农模进(横向上形成下二度模进),最后

进行到 d 小调的属和弦上。简短的第一间插段具有承上启下的作用，使大调式旋律自然的过渡到了小调的色彩上。

3. 中间部：（第 10—25 小节）：

这是一首有较大规模中间部的赋格曲，可根据调式调性的发展分为两部分，由第二间插段将其相隔。第一部分主题与答题在 F 大调与 C 大调的平行小调上陈述，依次在中声部、高声部、低声部进入，伴有平行三度声部进行，形成具有伴唱的支声音乐特点，加重了需强调的旋律语气。第二部分主题又回到平行大调（主、属调）色彩上，首先主题在低音部进入，答题在上方五度中音部进行完全模仿，与呈示部中主题进入的顺序相反，在音响效果上形成鲜明对比。

中间部的对题中出现长时值音，如第二十至二十三小节的高音部和二十四小节的低音部，它们是支持乐曲构造的骨架，具有重要的结构作用，使乐曲在发展到高潮后渐渐地平息下来，预示了再现部的来临。

谱例 1.50



4. 第二间插段：（第 17—19 小节）：

此段落主要以声部间的简单模仿与横向旋律的模进进行构成复调织体。采用主题和对题中的动机材料加以变奏形成不同的听觉感受。接着中间部前半部分的 d 小调逐渐发展、过渡到后半部分的 F 大调上，旋律自然而流畅。

谱例 1.51



5. 第三间插段：(第 26—31 小节)：

较前两个间插段相比，这是一个富有动力性的段落，开始在 F 大调的重属小调上进入，它既是中间部的再发展，又是再现部的准备阶段。调性主要建立在 F 大调上，后两小节进入属调 C 大调，并在低音部的属持续音上期待着主题在主调的再现。

谱例 1.52



6. 再现部：(第 31—37 小节)：

主题进入的顺序及调性分布与呈示部完全相同，即仍采用自上而下的顺次进入和主属调布局。不同的是，纵向织体更为丰富了，下方两声部均有对题相伴而行。对题中综合运用了主题四度旋律音程、间插段中的长时值音和第一对题中的跳动八分音符作为材料进行变化发展。从第三十六小节后，乐曲一直处于主调的控制之下，最终完全终止在 F 大调的主和弦上。

7. 尾声：（第 38—45 小节）：

旋律织体采用主题开头材料，形成卡农模进结构：在低音部与高音部（三十八至四十小节）形成下七度模仿、下二度模进；在中音部与高音部（四十一至四十三小节）形成上六度模仿、上二度模进。主题在最后三小节的高音部完整陈述后，按传统的和声功能进行（S-K₄⁶-D₇-T），结束在 F 大调的主和弦上。

谱例 1.53



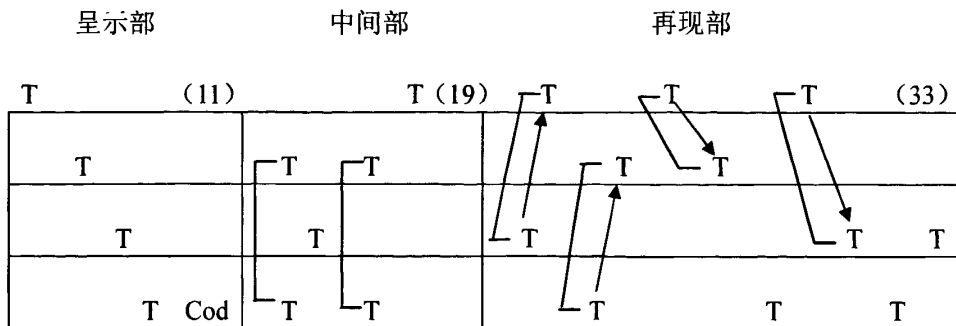
纵观全曲，这首赋格曲的隐形旋律贯穿始终，使单声部旋律中融入复调色彩。舒曼多次将主题材料在对题中重组、变奏，发挥了他善于用简单的手法制造精彩效果的能力，如同走进丛林深处，薄雾笼罩着水流、鸟鸣、虫啼声。

1.2.8 No. 7 a 小调四声部赋格曲

a 小调 4/4 拍 四声部单主题赋格曲

这是一首具有三部性调布局的赋格曲。全曲结构简单、无间插段：呈示部中的主题采取自上而下的顺次进入，中间部与之反向，形成自下而上的顺次进入；有特点的是，此曲再现部规模较大，共有 11 次主题陈述，采取主题成对进入，相互间形成紧接模仿，使声部间的织体更有立体感，变化更为丰富。舒曼在这种简容易见的调性布局的框架中，通过频繁、灵活的使用变化音使纵的关系复杂化，扩大了和声结构，增强了色彩的变化，加强了乐曲的丰满性，使旋律线富有生机和动力。

结构布局图示 1.11



a e a e C G C G a e a

首先来看赋格的主体部分。

谱例 1.54



如图所示，这首赋格主题调性具有大小调同构素质的特点：第二小节的主题旋律体现了大调色彩，而第三小节的旋律又带有爱奥尼亚调式特征，但主题整体是建立在 a 自然小调上的。

主题以弱起开始，以级进为主，形成切分节奏型。动机的变化发展采用了模进的方法。主题的旋律起伏轮廓清楚、层次分明，开始从高音区 c 音逐渐迂回下行至低音区，自始至终作平稳渐进的级进进行。体现了一种庄严、崇高且温暖动人的性格特征。

1. 呈示部：（第 1—11 小节）：

主题首先在高音部 a 小调的 III 音位置弱起进入，螺旋下行至属音位置（第三小节第三拍），经过一个八分音符的小连接，使答题在第三小节的第四拍弱位上进入，自然地过渡到了属调 e 小调上完全答题。对题的音调素材主要由主题中“_____”的动机音型和四度音程跳进发展而成，与主题形成既对比又统一的关系。除常见的长短时值、跳进与级进的普通对比外，对题还采取切分节奏形成不

协和的留音（如第六小节），使对比更加明显且具有很好的推进旋律发展的作用。而统一面又体现在除了与主题的风格上、调式调性方面保持一致外，有时采取同向进行，如第六小节中音部与次中音部、第八小节次中音部与低音部的主题动机形成的平行三度，强调了某种情绪的表达。

主题在四声部陈述完毕后，经过两小节的连接进入到中间部。在中音部伴有一次上三度模进，使旋律自然、平和的过渡到新的主题音高位置。

2. 展开部：（第 11—19 小节）：

主题在中音部与低音部 C 大调上同步进入，构成平行十度进行，衬托出高音部柔美、动人的歌唱性旋律。在第十六小节，主题又一次在次中音部与低音部形成平行六度进行，而此时的高音部伴有长时值的属持续音，之前华丽的歌唱性旋律渐渐褪色，新的主角孕育而生。富有律动性的主题渐渐浮出水面，大方而平稳的进行着。直到十八小节，主题在高音部明亮的奏出，重现了庄严而崇高的气质。

值得注意的是，主题在此段是以变奏方式展开的，与原型相比，这里的展开主题渗入了 a 小调，即平行小调成分，在和声上也有向 a 小调离调的倾向（如谱例 1.55 所示，第十二与十三小节之间的和声处），但整体仍在主调 C 大调上。主题的变形显然是在原主题的音级移位的框架中进行的。这里的变形主题共分四种，其中有两次重复出现。有意思的是，第十五小节处 G 大调属七和弦进主和弦之后，所强调的 G 音与其说是 G 大调的主音，不如认为是 G 混合利底亚调式的主音。纵观展开部，主题变形虽不能说是明显的调式展开，但其中却含有调式变化展开的因素。这在 19 世纪其他作曲家的赋格曲写作中是少见的。

谱例 1.55

11

变形主题展开

a小

C大

G混



3 再现部：（第 20—33 小节）：

这是一个规模较庞大的再现部，旋律线逐渐密集，情绪随之高涨，乐曲在此段进入高潮。主题的再现多达 11 次，以主题与答题的成对再现为主要组构形式，每对声部形成七度音程关系的紧接模仿，共出现四段，使声部间更为紧凑，情绪更为紧张，也使乐曲的结构更具统一性。下面将这四个紧接段的写作特点及其相互关系作简要分析：

Stretto	I	II	III	IV
存在声部及模仿关系	次中音部与高音部形成上七度、后两拍的紧接模仿。	低音部与中音部形成上七度、后两拍的紧接模仿。	高音部与中音部形成下五度、后两拍的紧接模仿。	高音部与次中音部形成下七度、后两拍的紧接模仿
调式调性	a 自然小调	e...b	a	a
小节数	19—21	21—23	23—25	27—29

由上方表格可见，第一紧接段与第二紧接段构成下移四度的关系，分别在主、属调上再现。主题旋律在进行模仿时，其时值、方向以及节奏都保持了一致。参见结构布局图 1.11，第三、第四紧接段与前两个紧接段构成复对位变体关系，且主题在主调上变形再现。直到第三十一小节，各声部突然变得稀疏，音符时值变长，节奏逐渐缓慢下来，两个外声部形成和声功能性进行，原型主题在次中音部作了最后的陈述，带有几分淡淡的优雅，最终结束在了 a 小调的主和弦上。

谱例 1.56

The musical score for Example 1.56 consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Ends with the annotation "a自小" (a self-small).
- System 2:** Starts with the measure number "20". It contains two boxed annotations: "a小" (a minor) and "e小" (e minor).
- System 3:** Starts with the measure number "23". It contains two boxed annotations: "b小" (b minor) and "a小" (a minor).
- System 4:** Starts with the measure number "26". It includes the dynamic marking "cresc." (crescendo) and a "T" marking.
- System 5:** Starts with the measure number "30".

纵观全曲,这首赋格最突出的特点在于其空间性。舒曼用心的做了总体规划,从主题、对题声部的组合方式、空间距离的相互关系来看,无不展现了时空一体化的立体构造,使音乐有机地组织成既丰富又统一的整体。

第二章 综论与结语

2.1 舒曼赋格曲的写作特征

2.1.1 赋格主题的构造特征及艺术表现

“主题”作为赋格曲的最核心部分，是由极具表现力的音调和节奏型构成，是整首乐曲的中心素材和艺术表现源。它的个性化特征既概括了音乐的核心本质，也体现了作者最根本的构思。通过对舒曼 Op. 72 和 op. 126 中的 11 首赋格曲主题的细致分析，有利于我们在宏观上把握全曲。下面，我们将主题的形象、结构组织和线条等方面进行这两部赋格作品的概括和总结。

首先，将每首赋格曲的主题特征简述如下：

OP. 72_I：，这是由八分音符的三连音变化发展而构成的单一性主题。旋律的跳进进行和下行模进体现了主题忧郁、柔美的性格特征。

OP. 72_II：主题首先由长、短节奏时值组构四度关系的动机音型进入，通过连续的八分音符级进进行和装饰变化来构成主题。主题轮廓清楚、层次分明，旋律线条犹如波浪，迂回曲折地向前推进。表现了主题坚决、有力的性格特征。

OP. 72_III：主题温柔文雅、气息悠长，由一个固定的节奏音型贯穿始终，如歌的旋律在 f 小调上由一串串平缓而带有装饰音型的曲线螺旋上升。旋律线条的起伏轮廓清晰、层次分明，带有模进的特点。

OP. 72_IV：这是由 a、b、c 三组动机构成的赋格主题，a 是个性化较强的动机音型，b 中带有模进，c 可看作是 a 的倒影扩大再发展。主题旋律的节奏形态较突出，以音阶式的断奏进行为主，在情绪上颇具古典风格的雅致美感。主题中唯一存在的“五度跳进”音程成为乐曲以后发展中的基本组织材料。

OP. 126_I：这是用旋律小调写作的赋格曲主题。由单一动机构成，乐思集中，采用三音一组的八分音符作平稳渐进的音阶式进行，旋律线条柔和。主题动机采用三拍子的节奏型，使旋律的进行具有动荡摇曳的舞曲性特点，富有动力感。

OP. 126_II：根据节奏型的不同，将主题划分为两个材料。主题旋律先以连贯的八分音符作半音化的下行级进，后采用前八后十六的节奏型作装饰进行。两种材料构成的主题旋律风格各异，赋予了主题“动”、“静”结合的特点。这是一首富于歌唱性的主题，起点音在低音位置逐渐向下优雅的展开，到达低点音后，上行四度跳进，以轻快的步伐级进进行。

OP. 126_III: 这是由 a、b 两个动机构成的对比性主题。旋律线呈“凹”形曲线, 动机 a 的这种跳跃式螺旋形的向低音区发展与动机 b 形成的直线上行级进, 赋予了此主题忧伤、焦虑的感情色彩, 具有戏剧性的形象特征。

OP. 126_IV: 这是由三个动机构成的对比性主题。动机 a 由简短而有力的节奏型构成, 其极具表现力的音调营造出了一种恢弘的气势。动机 b 作连续十六分音符的下行级进。动机 c 可看作是动机 b 的延续和发展。从主题的横向比较看, 动机 a 形成“拱形”旋律线, 起伏带有明显的收拢性特征, 主题中的高音点与低音点尽在动机 a 中得以体现, 而动机 b 与动机 c 的旋律线则是由连续的十六分音符构成平稳的级进进行。这种在结构上形成的对比, 营造出主题特有的一种情绪。

OP. 126_V: 此主题多以四分音符和八分音符构成。中间两个动机形成节奏相同的“弱起音组”, 采用下二度模进手法。这种上四下五的跳进音程, 尤其是向上四度的“号角”音响, 使旋律结构大大加强了主题前进的动力。表现了主题富有情感, 纯朴而带有伤感的歌唱性特点。

OP. 126_VI: 这是由单一动机构成的主题, 乐思集中, 材料统一。伴有上行模进二度的连续三次上行模进, 舒曼把主题(单旋律)分出两层均有着高度清晰独立性的旋律线, 我们将最上层重音与次重音位置的线条当作隐形线条, 从听觉上说, 分解和弦的显性效果是直接的, 并使隐藏的层次移动真正推动了音乐的前进, 使音乐的波动性亦随之强化。这个主题呈收拢性的拱形线条, 由最低点音弱起, 作螺旋型上升, 至最高点 F 音, 后旋转而下, 连贯且富有律动, 乐曲表现出欢快的情绪。其中, 清晰而宽广的隐伏线条与快速的级进音型形成鲜明的节奏对比, 使旋律优美而华丽。

OP. 126_VII: 主题仍以弱起开始, 以级进为主, 形成切分节奏型。动机的变化发展采用了模进的方法。主题的旋律起伏轮廓清楚、层次分明, 开始从高音区 c 音逐渐迂回下行至低音区, 自始至终作平稳渐进的级进进行。体现了一种庄严、崇高且温暖动人的性格特征。这首赋格主题的调性具有大小调同构素质的特点: 第二小节的主题旋律体现了大调色彩, 而第三小节的旋律又带有爱奥尼亚调式特征, 但主题整体是建立在 a 自然小调上的。

通过以上分析, 舒曼的赋格曲主题类型既具有长式主题——由两个或多个动机构成, 通过模进的方式, 形成乐段式结构: OP. 72_I, OP. 72_II, OP. 72_IV, OP. 126_IV, OP. 126_V, OP. 126_VI, 也包含短式主题——以单句或短小的音调构成: OP. 72_III, OP. 126_I, OP. 126_II, OP. 126_III, OP. 126_VII。

通过分析主要乐思的设计, 可将舒曼赋格曲所具有的主题特征概括为以下三方面:

- ①、简练鲜明的符号性: OP. 126_I , OP. 72_III, OP. 126_II , OP. 126_III。
- ②、重复变化的论证性: OP. 72_I , OP. 72_II , OP. 72_IV, OP. 126_V , OP. 126_VI。
- ③、弱起音组的动力性: OP. 72_I , OP. 126_IV, OP. 126_VI, OP. 126_VII。

舒曼赋格曲的主题形象及艺术表现充分表达了他的内心情感,唤起了音乐以外的诗情画趣。赋予主题更丰富的表情色彩。

2.1.2 答题与对题

(1). 答题是赋格的主要特征之一。舒曼这两部赋格曲作品继承了巴赫、贝多芬的创作形式,即在呈示部采用完全答题和守调答题这两种规范化的传统形式进行写作。见以下归纳:

图表 2.1

答题方式	作 品
完全答题	Op. 72: No. 3 Op. 126: No. 1、No. 5、No. 6、No. 7
守调答题	Op. 72: No. 1、No. 2、No. 4 Op. 126: No. 3、No. 4
下属调答题	Op. 126: No. 2

由图表所见,除了上述两种常见的属调答题外,舒曼还尝试了下属调答题的方式,作品 Op. 126 中第二首就是典型的例子:主题在中声部 d 小调陈述后,高音部进入下属调 g 小调上答题,主题与答题的衔接自然、流畅。

(2). 对题在赋格曲中虽起着对比、衬托的作用,但也是一个相当重要的成分。舒曼赋格曲中很少有固定对题,通常选取主题中的材料进行变化发展,有时则完全采用新的旋律来伴随主要乐思的出现。舒曼的对题在声部中主要以三种形态出现:一是对主题进行模仿;二是同主题构成完全对位的对比声部;三是与主

题形成一领众和或彼此互应的支声音乐声部（例如 op. 126_V 的再现部第中主题第三次在中音部和次中音部同步再现时，对题在高音部弱拍处伴有三连音的级进进行）。

舒曼特别注意声部间的疏密变化和情感体现，所以他在对题中常用与主题形成对比的节奏型、相反的旋律线、相对立的音高组织、简单或华彩旋律型的修饰、音量变化的强烈对照等手段，来把握整首乐曲的规模感、空间感和层次感，使原本充满理性思想的赋格曲变得更感性、更真切。体现了具有 19 世纪浪漫主义风格赋格曲的新面貌和新思想。

2.1.3 间插段的特征

舒曼赋格曲中的间插段多以模仿模进为典型特征，对主要乐思起到过渡的作用。

①、取材：舒曼赋格曲的间插段多在呈示部中的主题、对题和小连接中选取动机材料，或将其重新组合，加以模进。

②、调性：在调性关系的发展上，舒曼多采用渐变的离调方式，使平稳的过渡到主要乐思的新调上去。

③、织体：舒曼在间插段中多采用模进或卡农模进的织体，使短小的动机音型环环相扣，与主要乐思气息悠长、旋律完整而发展平稳的陈述段落形成对比。舒曼还通过适当的删减声部而取得音响的浓淡变化。

2.1.4 紧接段的特点

紧接模仿在赋格曲的写作中占有重要的地位，其作用主要在于使主题获得紧凑、集中的音响效果，以加强音乐的紧张性。舒曼的这两套赋格作品运用了紧接段写作的曲子有：Op. 72: No. 1、No. 2、No. 4；Op. 126: No. 2, No. 4, No. 7。所有的紧接段都出现在赋格曲的再现部。其中，较有特点的是：Op. 72 No. 1 和 Op. 126 No. 7。

Op. 72 No. 1 再现部中的紧接段（第 51—57 小节）：低音部和中音部构成上八度、后两拍的扩大紧接模仿，高音部和中音部构成同度、后两拍的扩大紧接模仿。这种形成节奏对比的主题模仿，使充满幻想和戏剧化的情绪得以充分的抒发。

Op. 126 No. 7 的再现部共有四个紧接段，主题旋律在进行模仿时，其时值、方向以及节奏都保持了一致。第一紧接段与第二紧接段构成下移四度的关系，分

别在主、属调上再现；第三、第四紧接段与前两个紧接段构成复对位变体关系，且主题在主调上变形再现。充分展现了时空一体化的立体构造，使音乐有机地组织成既丰富又统一的整体。（详见谱例 1.56）

2.1.5 曲式结构

在赋格曲的创作中，舒曼本人很喜欢用包含两种乐思对比的三部曲式进行写作。这里的“两种乐思”是指，乐曲的发展以中间部作为对比，两端构成呼应的音乐素材的安排。调式调性的变化发展也成为划分乐曲结构的一个重要因素。通常在呈示部与再现部形成主、属调的主要乐思，而在中间部则发展为平行大小调或远关系调，形成不同音乐情绪的对比。

舒曼以传统的三部曲式为基本骨架进行创作，但较有特点的是，他将部分乐曲的再现部实现了再发展，也就是说它已不同于十分规矩的再现方式了，即对呈示中的主题和调式调性又进行了变化发展。例如，作品 op. 126 中的第三首和第七首，作品 op. 72 中的一至四首。还有，他将部分尾声扩大化，把乐曲一截为三，造成了一种模棱两可的三部曲式。例如，作品 op. 126 中的第四首和作品 op. 72 中的第二首。最特别的是，他把作品 op. 72 中第四首赋格曲的间插段扩大到了极致，这种革新，早在巴赫就已进行过尝试了，《平均律钢琴曲集 I》中的第三首就是一例，但在当时并不那么典型。

在舒曼的赋格曲写作中还体现了回旋性的调性布局，作品 op. 126 中的第一首就是一例。从赋格组成上看，这是一首具有呈示、展开与再现完整格式的三声部赋格曲。而从整体调性布局上看，却又带有五部回旋结构特征： $\parallel :a+e+a : \parallel :+d+a : \parallel$ （如布局图 1.5 所示）。明显标志是，此乐曲无间插段，且在中间部的发展过程中主题从下属调开始陈述，然后又回到主调答题，因此就构成了回旋性布局。

舒曼曾说，音乐的内容是沉淀在曲式中的，不懂曲式就不懂音乐。这种观点在他脑海中是十分强烈和严谨的。因此，在对巴赫赋格曲的学习中，他很好地掌握了传统的赋格曲曲式结构。而在作品中所体现的某些形式上的变化，又印证了他曾第一次大胆的提出：内容和乐思决定形式的观点，^[11]他的赋格作品呈现了 19 世纪表现主义美学的特征。

我们通过分析舒曼赋格曲的曲式形态，可以客观的看到，他并非是很多人所指责的那种要终止音乐发展的人，也并非是提出新音乐、引领新音乐发展的无厘头，他用辩证的思想来看待传统与创新，用严谨、科学、勇敢的态度来进行创作。他对音乐的执着追求是我们年轻人应借鉴和学习的地方。

2.1.6 音乐织体

自巴赫时代起,主调织体与复调织体就以相结合的方式存在了。这不单使横向上的旋律相互交织,也使纵向上具有了丰满和声的支持。舒曼同样采用这两种织体形式创作了这两套赋格曲。下面就这两种织体形式来总结舒曼的赋格织体的几个特点。

1. 主调音乐织体形式

舒曼的赋格曲在某些段落中体现了主调音乐的复调化现象。主要由两种形式构成。

一是主题旋律与音型化对位声部的结合。其中,既有以三、六度平行声部构成的隐伏旋律线,又有纯粹的华彩和声进行。舒曼将这两种不同时期(前者代表巴洛克风格,后者是19世纪的浪漫主义风格)的伴奏音型很好的融入到了作品中。例如作品 op. 72_II 的中间部第32小节处,主题旋律在高音部进入,下方两对题声部则先后构成平行三、六度的装饰进行,且每小节强拍位置构成一条隐伏旋律线。再如作品 op. 72_IV 中的 coda,下方三声部以连续的和声进行伴随高音部的主题旋律时起时伏至结束。

二是柱式和声的结构形态。乐曲常在间插段或结尾处,形成纵向加厚的和声进行,伴随着主要乐思同起同落,同急同缓、达到某种情绪渲染的作用。例如 op. 72_III 再现部中的小连接部分。

2. 复调音乐织体形式。

这种织体创作理念贯穿了舒曼赋格曲的始终。通过对这十一首乐曲的本体分析,现总结出他在构建复调音乐织体中的以下特点:

(1). 他不喜欢重复对题旋律,于是他的细致雕琢让与主题相对的每各声部都具有了相对独立的意义,这使得由自由对题构成的各阶段的乐曲织体都充满了新鲜感。而这里的所谓“自由”,也不是些毫无干系的旋律,它们(自由对题)只是将提取的主题素材通过不同的音高和节奏相互组合,而产生神似形不同的旋律线。即原对题或某一对题的变体形式。

(2). 舒曼特别善于运用延留音、切分节奏和附点音符进行写作,这让各声部旋律的强音与分句享有充分的自由,构成的织体错落有致。

(3). 舒曼在赋格曲的中间部、间插段和再现部中还较多的运用模仿形式来丰富音乐织体。他常选用主题中的动机音型或由主题变化发展成的新旋律作为素材,在各声部间构成模仿,横向上形成模进,有时在声部间构成紧接段,还伴有

扩大、倒影、逆行、紧缩等变化形式。这些因素形成了乐曲发展的推动力。

(4). 舒曼还善于安排声部间的疏密变化, 恰当的穿插休止或增厚和声层, 加之强弱的对比, 自然的突出了乐曲的情绪变化。

(5). 频繁更替的变音增加了纵向和声的色彩化, 使充满幻想的旋律交织成万花筒般的织体, 让人不禁联想到诗歌、绘画……和各种不断变幻的情景。

由此可见, 舒曼赋格曲的织体在遵循传统形式的同时, 加入了更为主观和自由的创作思想, 在延续了巴洛克时代具有抽象性的基础上又加入了浪漫派的描写性, 更为细致地强调了旋律的起伏和织体的变幻, 单从各乐曲的尾部织体就可看到充满浪漫的飘逸感。

2.1.7 和声语汇

1. 和声模式

在 18 世纪, 赋格曲的和声进行多以横向四度进行的模式存在, 以加强力度的持续。舒曼在自己的赋格曲中得到了很好的借鉴。尤其在呈示部与再现部中运用颇广。常用的进行公式为:

$I - II - V - I - II - V - I$;

$I - II - V - I - II - VI(I) - IV(II) - V - I$

2. 和弦外音:

传统赋格曲的和声语言结构较为简单, 一般很少出现减和弦, 主要是通过和弦外音——经过音、辅助音、延留音和倚音进行色彩变化。

舒曼在此基础上, 丰富了延留音和倚音在对题声的应用。更多的减和弦在声部进行中偶尔出现, 有时甚至连续出现, 此进行且多用于间插段和中间部, 既突出了情绪的变化也推动了乐曲戏剧性的发展。例如, op. 72_1 的中间部, 当主题在次中音进入时, 低音以长时值的半音级进下行, 与上方声部造成不协和音效果, 但又很快的进行到协和音上, 因此, 舒曼和声语言的色彩变幻较之巴赫时更为大胆, 增加了和声表现力。

3. 调式调性布局:

传统赋格曲的调性布局的一般规律是, 在具有格律性的乐曲——赋格曲、创意曲中, 呈示段和再现部中的调性关系普遍建立在主、属调上, 有时也会出现下属调。而在中间部, 主题多会在平行大小调中变化发展。

现将 Op. 72 和 Op. 126 的每首赋格曲的调式调性综合如下:

Op. 72 No. 1: d 小调

Op. 72 No. 2: d 小调

Op. 72 No. 3: f 小调

Op. 72 No. 4: F 大调

可见, Op. 72 中的四首赋格曲采用近关系调性布局构思。

Op. 126 No. 1: a 小调

Op. 126 No. 2: d 小调

Op. 126 No. 3: F 大调

Op. 126 No. 4: d 小调

Op. 126 No. 5: a 小调

Op. 126 No. 6: F 大调

Op. 126 No. 7: a 自然小调

可见, Op. 126 中的七首赋格曲是按照下属调方向排列而成, 未涉及属方向调。

具体到每首赋格曲中看, 舒曼仍以传统调性布局为框架, 但调式调性的变换更频繁了, 远关系调也常穿插在中间部的发展中。有的段落出现连续性的离调, 或几个声部出现同主音大小调的重迭, 或不同调式旋律交织的现象(如 op. 126 no. 7, 主题调性具有大小调同构素质的特点: 第二小节的主题旋律体现了大调色彩, 而第三小节的旋律又带有爱奥尼亚调式特征)。舒曼轻而易举的就能写出优美、舒适的曲调来, 似乎一切情感的表达都在他的掌控中。正如他所讲到的, 一切色彩的变换都是自然流露的, 不加刻意安排或修饰的。可见, 他是依据他的天才灵感而进行创作, 这赋予了他的赋格曲独特的性格特征。

综上所述, 舒曼的这两套赋格曲运用了相同的创作手法却表达了不同的思想感情, 他那带有 19 世纪浪漫主义气质的音乐特征在他的复调思维中显露无疑。这两部作品均处于舒曼音乐生涯中的两个“特殊”历史时期——Op. 72 四首赋格曲的主题旋律透露了一种忧郁、迷茫, 又时而坚定有力的情绪, 从他的音乐中可一听到与病魔抗争的痛苦声音, 也能感受到他那充满生机和希望的信念。而 Op. 126 是在他去世前完成的作品, 七首赋格曲短小简练, 但充满了他对过去美好时光的回忆。

2.2 结 语

2.2.1 创作评价

作为一个 19 世纪浪漫主义时期的革新家、评论家和伟大的作曲家，舒曼创作中的一个重要基础，无疑是欧洲音乐文化的优秀传统。他以先辈们已有的成果为基础，大胆的提出了新的音乐创作理念：即不同艺术的相互交融，他将音乐同诗歌、绘画和浪漫主义美学联系紧密，例如他力图让诗歌呈现音乐的性质，而音乐又呈具诗歌的特点；他用朦胧和暧昧取代古典主义的清晰，用暗示、借喻或象征代替古典主义的明确陈述。纯粹的个性、强烈的主观性使舒曼受到强烈的社会舆论，但他凭着对新艺术的执着追求和自己的创作、评论，书写了欧洲音乐发展的新篇章！

如果说巴赫的复调音乐代表一个姓名、一种符号、一种情感的高度凝练，那么舒曼就是释放这份情感的人。毋庸置疑的是，巴赫对舒曼风格的影响在 1842 年以后的作品中特别明显，当他认真学习和钻研了贝多芬和巴赫的音乐后，使他的音乐创作变得更为矜持、内省、充满诗意和亲密温馨。舒曼以他独特的、敏锐的眼光将 18 世纪的“巴洛克音乐”与“歌曲性音乐”^[12]这两种风格在钢琴赋格曲中加以融合，在传统的赋格曲创作框架中形成了新的音乐语言。舒曼用敏感的心在细致地雕琢着旋律，不经意间的“变化”将瞬间的情绪毫无顾虑地表达出来，他那变幻莫测的和声、自由而非同寻常的不协和音和惯用的切分音节奏，让这一具有理性的体裁充满了戏剧色彩，充满了诗情画意。在他的这两套赋格作品中，我们看不到 19 世纪典型的庸俗而浮华的炫技，而是更多地感受到了他用坚韧的意志谱写的浪漫主义情怀，在他对位精妙的内声部和丰厚的织体中体现了更高的钢琴语汇的文学修养。

音乐史上的 19 世纪，是一个充满创新和挑战的世纪，是各种创作技法逐步孕育而生、作曲家努力需求突破自身，寻求个性化发展的时代，是音乐创作思想转折的重要时期。从舒曼的复调音乐创作中可看出，他是一个既立足于传统又突破传统的人，所以，他是 19 世纪音乐发展史上的一个承前启后的“链接点”。他生前除了“良师益友”的妻子外并无多少追随者，但他既坚持传统又具有革新意义的创作技法和思想，以及作品中丰富的内容和新颖的形式，无不使他成为 20 世纪声名卓著、影响广泛的音乐家之一。

2.2.2 研究展望

本文通过对舒曼两套钢琴赋格曲作品 op. 72 和作品 op. 126 的分析、研究，总结了他在复调音乐创作上的特点和风格，得出他对复调音乐在 19 世纪浪漫主义时期的承续与创新的实质性结论，并强调了舒曼对复调音乐在 20 世纪的复兴所产生的积极推动作用。

一直以来，在国内外的学术领域中，大家对舒曼的声乐套曲和部分钢琴作品的研究抱有很大的热情，而对赋格形式的作品研究相对较少，无论是对舒曼本人的著述还是其他研究者对其复调音乐的分析与描述都较为简单、片面。这也从另一个侧面反映出了该领域研究的局限性。本文通过立足于舒曼的这两部赋格作品的分析，我们可清晰地看到他所具有的独特的复调音乐的魅力，而这种强大的复调结构和复调思维在他的其它钢琴作品中——丰富而复杂的和声里也有所体现，但这个事实并没有被人广泛的认识到（从目前国内外的研究现状看）。所以，我们对这一课题的深入研究才具有了现实的迫切性和必要性。这为以后进一步把握和研究舒曼的其它音乐作品提供了一定得借鉴和参考。

通过聆听舒曼的音乐，阅读他的日记和有关他的文献及评论，使我渐渐地走近了舒曼，通过对他的钢琴赋格曲这一音乐体裁的个案分析和小范围内的综合研究，让我对他的音乐有了更深刻的领悟和体会，这对舒曼整体音乐创作的宏观把握起到重要的作用。更为有意义的是，这为以后继续研究舒曼的钢琴作品奠定了基础。

主要参考文献

- [1]、Walker, Alan, ed. Robert Schumann, the Man and His Music. London, 1976
- [2]、哈罗德·C·勋伯格 (Harold C. Schonberg) 著, 冷杉等译, 《伟大作曲家的生活》, 人民音乐出版社 2007 年版, 179 页
- [3]、Sams, Eric. The Songs of Robert Schumann. New York, 1969
- [4]、理查德·马里亚·维尔纳主编, 《日记》第二卷, 380 页
- [5]、唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕里斯卡 合著, 《西方音乐史》, 人民音乐出版社 2006 年版, 620 页
- [6]、哈罗德·C·勋伯格 (Harold C. Schonberg) 著, 冷杉等译, 《伟大作曲家的生活》, 人民音乐出版社 2007 年版, 621 页
- [7]、沃尔夫冈·波蒂歇, 《文章和书信中的罗伯特·舒曼》, 第 413 页
- [8]、林华: 《我爱巴赫》P151, 上海音乐出版社 2004 年版
- [9]、迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩著, 《牛津简明音乐词典》(第四版), 人民音乐出版社
- [10]、《阿多诺全集》, 第 13 卷, 格雷特·阿多诺和罗尔夫·蒂德曼编, 法兰克福, 1971 年, 第 351 页
- [11]、巴巴拉·迈尔著, 杜新华译, 《罗伯特·舒曼》, 人民音乐出版社 2004 年版
- [12]、引自 A. 韦尔克梅斯特所著《高贵的音乐艺术之价值、用途和滥用》, 序言 (法兰克福, 1691)

攻读学位期间的研究成果

在硕期间，本人发表的论文有：

一、《复调音乐在歌剧〈原野〉中的应用》，载于全国音乐类核心期刊《戏剧丛刊》2008 年第 1 期。

二、《20 世纪 90 年代以来的中国复调音乐教学研究新动态》，载于省核心期刊《齐鲁艺苑》2008 年第 3 期。

致 谢

舒曼是我深为景仰和喜爱的作曲家，然而真正使我走近他，较为系统和深入的了解他的音乐作品，还是在考入青岛大学师从张旭冬教授攻读作曲与作曲技术理论硕士学位之后。在张老师的指导下，我选取舒曼创作的两套钢琴赋格曲作为自己学习和研究的主要方向，并于 09 年三月份，完成了此课题的学位论文。

在此，我要特别感谢我的导师张旭冬教授，是他引领我步入音乐创作的神圣殿堂，开阔了我的视野，丰富了我的思路；感谢张老师对我慈父般的教诲和鼓励。正是由于他的启蒙，我才能在探求音乐创作的长河中一帆风顺。

我衷心感谢青岛大学音乐学院传授我知识的每一位老师：张以慰教授、祁慧民教授、王静怡教授、于青老师、李一老师等。正是因为由于他们的大力支持和无私奉献，我才能克服困难，一往无前。我非常感谢我的学友韦辉、舒展、袁歌、宋佳等，她们与我同甘共苦，使那些充满曲折的日子变得温馨快乐。

最后，我要感谢我的父母和丈夫，他们是我拼搏奋斗中最坚实的后盾。感谢所有关心和帮助过我的人！