

福建师范大学

硕士学位论文

贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究

姓名：黄海澜

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：叶松荣;洪奕哲

20090801

摘 要

贝多芬是一位享誉世界的音乐家，他所取得的伟大成就，远远超过了一般音乐家所能企及的高度。他是世界音乐发展历史上里程碑式的人物，他犹如世界音乐长河中航班灯塔式的标致性代表。他一生创作了 256 部作品，其中最具有代表性的是他的交响乐，其次就是他的 32 首钢琴奏鸣曲。

他的 32 首钢琴奏鸣曲是钢琴艺术的高峰，因此受到许多音乐理论家、作曲家及演奏家的广泛重视，所取得的研究成果颇为丰富。理论界把贝多芬一生的创作分为三个时期，即早期、中期和晚期。笔者要研究的是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格。笔者认为赋格是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的最为重要的特征之一，是构成晚期作品风格的主要元素。他将赋格这种复杂的技术继承并进行新的创新与发展，为后来的作曲家在赋格创作上开辟了新局面。赋格的大量采用体现了贝多芬晚期钢琴奏鸣曲创作思维的转变，并对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲产生了重要的作用和影响，使贝多芬晚期钢琴奏鸣曲无论在创作技术上还是风格上都呈现了不同于前两个时期的特点。而国内外对于贝多芬赋格研究尚不全面，他们更多将对贝多芬赋格的研究停留在创作风格特征与演奏手法上，而对深入研究赋格对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的作用以及影响的研究成果并未出现。正因如此，笔者将贝多芬的赋格作为研究的对象，深入到音乐本体中，并结合音乐分析学、以及哲学和比较学的综合知识，运用思辩性与实证性相结合的办法进行研究，通过考察贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格的作用，并尝试在钢琴奏鸣曲和与其关联的赋格中进行描述找寻答案，使人们能更好的理解贝多芬晚期作品的真谛，提供了一个新的维度。

关键词：贝多芬， 晚期， 赋格， 意义

Abstract

Beethoven is a world-renowned musician. The remarkable achievements he made are much greater than what the ordinary musicians are dreaming of. He is a milestone figure in the history of the development of world music, and the typical representative in the long river of music like lighthouse for navigation. He created 256 works in his whole life, of which symphony was representative, his 32 piano sonatas following closely in significance.

The 32 piano sonatas he made are the peak of the piano art, which draw a lot of attention from many music theorists, composers and performers. The researches of them are quite excellent as well. The theoretical circles divide Beethoven's creation into three periods: early period, mid period and late period. The writer is mainly focusing on Fugue in Beethoven's late piano sonatas. Fugue is the important feature of his late works, and also it is one of the factors that make the works of Beethoven's late period difficult to be understood. He inherited the complex technology on fugue and made further innovation and development, which opened up a new situation for later composers to create fugue. Extensive use of fugue reflected the change in Beethoven's creative thought, which had an essential role and influence on his piano sonatas afterwards. It made the sonatas in Beethoven's later years incarnate the characteristics different from those in his first two periods both in creative technology and style. The study on Beethoven's fugue is not fully yet. Researchers pay more attention to creative style and performance skill than the role and influence of fugue. In this case, author of this essay takes Beethoven's fugue as object of study, setting it into music ontology, combining with music analytics as well as philosophy and comprehensive knowledge on the study of comparative. By inspecting the role of fugue in the sonatas in Beethoven's later years, speculative and empirical approach is applied in this research to seek for the keys of sonata and related fugue. In this way, we can enjoy a better understanding of the true meaning of Beethoven's works in his later years from the view of a new dimension.

Key words: Beethoven; late period; fugue; significance.

中文文摘

贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲是人类音乐史上的经典之作，它是音乐发展史上里程碑式的代表。它记录了从古典主义走向浪漫主义转变的时代印证，更是记录了贝多芬从青年走向晚年的心路历程。尤其在晚年时的五首作品的艺术性和革新的创作手法，更是成为人们研究和了解贝多芬的重要作品，也许只有深厚的音乐修养与丰富的生活阅历并对生活有感悟力的人才能真正走进贝多芬内心的世界，了解贝多芬音乐的真正含义。从笔者整理的资料来看，对于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲研究，国内外学者多则重于风格特征及演奏手法等方面的研究，而对于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中重要特征之一的创作手法，即赋格的研究并不多。在笔者的眼中，赋格的采用是贝多芬晚期钢琴创作技术最为重要的特征之一，也是三个时期中最为突出的特征之一。它的采用是构成贝多芬晚期作品艰深难懂的原因之一。只有理解好赋格才能更好的理解贝多芬晚期作品的真谛。

全文由以下几个部分组成：

第一章包括三个部分，一是研究缘由，二是研究现状，三是研究的目的和意义。缘由主要有两个方面：缘由之一是笔者在学习和演奏中深感这个时期作品的难度，总在面对这个时期作品时感到无法深入。缘由之二是笔者既是一位学习者也是一位钢琴教师，无论从学习还是教学的角度都需要对音乐的本体进行深入的研究，而目前针对赋格这项重要特征的研究成果很少。研究现状是从笔者已经掌握和收集的资料中对贝多芬晚期作品赋格研究进行分类和整理。而研究的目的和意义对笔者确立研究的目标和框架，理清研究的思路起到一定的导向作用。

第二章中，笔者从两个方面进行阐述，首先，笔者对赋格的源起与发展的角度出发，对赋格这种音乐创作形式从萌芽到形成到走向成熟进行梳理。在这一节中笔者详细分为两个部分：一是赋格的起源与初步形成，二是赋格规则的确立与发展。在这两个部分中作者详细介绍了赋格从早期的宗教音乐中的一种模仿手法到成熟时期成为独立音乐体裁的发展过程。由最早简单的单纯模仿到成熟时期具有明确规则的创作手法。其次，贝多芬对赋格的继承和发展。贝多芬一生都在研究赋格，并在晚年时候体现出他对赋格的格外偏爱。这节笔者分为两个部分：一是贝多芬对赋格的传承，二是贝多芬对赋格的变异。在传承这个部分，笔者对贝多芬前人的赋格进行了分析，并结合贝多芬晚期创作特点进行继承性的总结。变异部分是针对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格所展现的与众不同的革新方面进行总结。在贝多芬的笔下，可以看到贝多芬对这种古老的创作体裁的继承与发展。在他晚期的钢琴奏鸣曲中的赋格既看到了他对赋格规则的遵从，更看到了赋格经过贝多芬的革新绽放出新的生命力和表现力。

第三章主要从以下四个方面进行阐述：一、赋格与三种曲式的融合。二、赋格段与主调音乐的相互融合。三、赋格段彰显戏剧性之特征。四、赋格曲与赋格段突出了音乐内容的哲理性。在分析“赋格与三种曲式的融合”中，笔者从曲式学的角度出发，分析了贝多芬晚期四首作品中出现的三种不同类型的曲式与赋格的结合，体现了贝多芬在这个时期采用赋格的广泛性与丰富性。而更为重要的是，赋格与三种曲式的融合改变了以往曲式的结构。在分析“赋格段与主调音乐的相互融合”中，笔者从音乐织体的角度出

发，分析了赋格与主调音乐相互融合的表现力，从而达到了强调音乐主题乐思的作用。在分析“赋格段彰显戏剧性之特征”中，笔者结合这两种不同类型的音乐体裁在贝多芬的笔下成为展现出不同的音乐个性特征的反差与对比。其中戏剧性是贝多芬作品的重要特征之一，笔者通过对晚期作品的分析详细论述了赋格的采用是构成贝多芬在晚期中产生戏剧性的又一重要的手段。在分析“赋格曲与赋格段突出了音乐内容的哲理性”中，首先从奏鸣曲式本身所具有的辩证统一性进行简要的概述。其次，深入赋格体裁，对构成庞大赋格的内部、赋格三个基本构成部分及在作品中赋格与主调音乐相互结合的辩证统一性进行了阐述，论证了赋格的采用突出和加深了贝多芬晚期钢琴奏鸣曲哲理性的原因之一。

经过对赋格的分析和总结，结论部分笔者指出赋格对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲产生了重要的影响。正是因为赋格的采用才使得贝多芬晚期的作品与以前的作品有了很大的不同：一、赋格改变了晚期钢琴奏鸣曲结构。从音乐曲式学的方面总结赋格在贝多芬晚期作品中的独特意义。二、赋格更加突出了贝多芬英雄性的情感特征。英雄主义特征是贝多芬一生所具有的品质，从贝多芬赋格创作手法的运用总结，更加突出了贝多芬英雄性情感的表现涵义。三、赋格与主调音乐相互反衬彰显戏剧性。戏剧性是贝多芬表达内心细腻感情的重要手段之一，而晚年贝多芬在此基础上加入了赋格与主调音乐的对比，产生了在音乐风格、情绪、节奏甚至织体上的迥异而达到加强音乐戏剧性的效果，使得作品更具有紧张感、动力性，达到丰富音乐情绪相互转换的手段。四、赋格天才式的革新具有展现贝多芬浪漫主义创作思维的典型象征。晚期作品中已经出现许多浪漫派作曲家所采用的手法，而贝多芬将看似已经具有不可再有新创举的赋格进行打破传统，采用为情感需求所服务的理念。他的创新一直被浪漫派甚至现代的作曲家所采用，更为重要的是赋格技法的浪漫化更是体现贝多芬浪漫主义创作思维的展现。

第一章 绪 论

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)是世界最伟大的音乐家、钢琴家和作曲家。这位对世界音乐史发展和音乐创作技术在过去、现在和未来起到巨大推动和深远影响的音乐家,一直是贝多芬同时代和后来音乐史学家、音乐理论家、作曲家等学习和研究的对象。在他创作的作品中,无论在音响的理念、素材、和声、节奏及织体方面的运用,还是在音乐速度和力度上的独特处理都体现了他与众不同的才华。他在许多方面的创新,开启了后来音乐家在音乐创作上的发展空间。

一、选题缘由

选择《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究》这个课题,源于以下两个方面:

1. 笔者对贝多芬的钢琴奏鸣曲十分热爱,也演奏过他不同时期的钢琴奏鸣曲,并对作品进行深入的分析。但在学习、演奏与分析中,体会到理解贝多芬晚期钢琴奏鸣曲时尤为困难,特别对其内在的真正内涵难以理解和把握。晚期作品常让钢琴演奏者感到望而生畏,甚至不知所云。因此,只有单纯的演奏技术而没有丰富的音乐理论研究,那么在表现音乐的内涵和深度上定显得苍白无力而缺乏生命力,这将影响对贝多芬晚年钢琴奏鸣曲作品的理解和把握。

2. 作为演奏者,对于音乐的本体需要有一定的理解和研究,需要有分析作品的能力,不能只停留在只知其外不晓其里的水平中。“要深入到音乐文本自身,也即声音层面上的乐音结构体本身,因为任何精神性的内涵只能通过对音乐文本本身的透视才得以阐释。”^①因此,要能真正理解贝多芬晚年时期的精神世界就必须深入该时期作品的本身,而赋格又是贝多芬晚期作品最重要的特征之一,也是构成晚期作品与众不同的重要原因之一。只有通过对作品本体,尤其是这一时期创作特征的重要现象进行深入的研究,才能真正把握作品的精神内涵。

二、研究现状

(一) 国外研究现状

据笔者所掌握的材料来看,目前,即使在国外这样一个对贝多芬已经有长期研究的国家在对贝多芬赋格方面具有深入的研究较少。苏联钢琴学派的奠基人之一的阿·鲍·戈登威尔就曾在其著名的《贝多芬32首奏鸣曲注释》中就说到:“贝多芬的赋格是一个尚待研究的课题”^②。目前研究贝多芬音乐本体的著作和文章不计其数。其中已有许多被翻译成中文,已被熟知的资料主要有:戈登威捷尔著,刁培华、陈复君译《贝多芬32首奏鸣曲注释》(世界图书出版社,1999年),克里姆辽夫著,丁逢辰译《论析贝多芬32首钢琴奏鸣曲》(台北大吕出版社,1989年)、罗曼·罗兰《贝多芬:伟大的创造性年代》(三联书店,1998年)、罗曼·罗兰的《贝多芬》(人民音乐出版社,1999年)、胡赫《贝多芬》(人民音乐出版社,2006年)、魏纳·莱奥著 张瑞译《器乐曲式学》(人

^① 于润洋著:《悲情肖邦》2008年6月,上海音乐出版社,导言部分第9页。

^② 阿·鲍·戈登威捷尔著,刁培华、陈复君译,《贝多芬32首奏鸣曲注释》,世界图书出版社,2000年9月,第263页。

民音乐出版社, 1984 年)、贝多芬的朋友如: 韦格斯、里斯、申德勒、勃罗依宁等的回忆录, 路德维希·范·贝多芬著、杨孝敏译的《贝多芬书简》(广西师范大学出版社, 2002 年)、唯民编的纪念贝多芬诞生 220 周年出版的由各时代、各国的音乐家撰写纪念贝多芬的文献集成《贝多芬论》(人民音乐出版社, 2006 年)等一系列的有关贝多芬的传记、分析的文献。除此以外, 西方的一些作曲家如舒曼、瓦格纳、李斯特等先后以不同的角度研究过贝多芬的创作思想、艺术观和各类体裁的音乐创作特征的文章。另外还有各类音乐学家编著的音乐史中, 对贝多芬生平、创作时期和创作风格的介绍。以上著作从贝多芬的生平、创作技巧、音乐语言等方面都进行了总体性、技术性的研究。

(二) 国内研究现状

贝多芬是最早被中国人认识的音乐家之一, 同时又是对中国人影响最深的西方作曲家。第一位将贝多芬这位音乐伟人引入中国的是在 1906 年我国音乐家李叔同, 是他将日本音乐家石原小三郎所著的《西洋音乐史》编译成中文介绍给了中国人民。此后在很长的一段时间里, 陆续有了许多有关贝多芬传记进入中国, 为中国人了解西方音乐, 了解贝多芬打开了大门。

在六七十年代, 由于中国政局的状况, 对贝多芬的研究进入了停滞不前的状态, 直到上个世纪的八十年代的改革开放的中国才开启了真正意义的学术研究时代, 而经过一二十年的研究, 出现了一些具有学术价值的书籍和文章, 有: 钱仁康的《贝多芬的交响乐》(人民音乐, 1980 年第 3 期)、廖乃雄的《论音乐美的鉴赏》(学术月刊, 1980 年第 6 期)、赵鑫珊的《贝多芬音乐与德国古典哲学、文学和自然科学传统》(音乐艺术, 1983 年第 2 期)、《贝多芬的音乐创作与康德哲学》(文艺研究, 1983 年第 3 期) 和《贝多芬之魂》(上海音乐出版社, 1997 年)、张洪模的《国外贝多芬研究新探索》(中央音乐学报, 1987 年第 1 期)、于润洋的《关于西方音乐特征的历史透视和反思》(人民音乐, 1998 年第 8 期) 和《贝多芬思想、创造中的人道主义》(人民音乐出版社, 1991 年)、李伯年的《贝多芬创作中的辩证思维》(中央音乐学报, 1986 年第 3 期)、于越红的《贝多芬音乐创作的哲理分析》(中国音乐学, 1998 年第 4 期)、郑兴三的《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》(厦门大学出版社, 1999 年) 等等以不同角度对贝多芬创作分期、创作思想的探讨和研究。

从以上的研究贝多芬资料的整理来看, 这些成果多建立在侧重贝多芬的思想史、艺术观、传记性和音乐本体性的研究。对于他在复调技法方面的研究资料还不多, 尤其专门以围绕贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格创作特征的著作还未出现, 而复调音乐技术的采用正是他晚期钢琴奏鸣曲风格的关键所在。在历年的一些研究论文中, 以研究生论文篇幅对赋格进行专门细致、深入研究的论文几乎没有, 尤其除了有技术性分析之外, 从宏观整体看赋格在贝多芬晚期作品中的作用和影响的论文更是没有涉及。

目前, 专门研究贝多芬赋格并已发表(并不止包括钢琴奏鸣曲方面)的文章有以下几篇: 上海音乐学院博士田艺苗的《贝多芬后期作品中的赋格曲》(音乐艺术, 2004 年第 4 期), 这篇文章是对贝多芬晚期作品(包括钢琴奏鸣曲、《大赋格曲》、《弦乐四重奏》和《庄严弥撒》等作品)中所采用的赋格的创作特征进行综合的分析和总结。日本音乐家诸井三郎的《贝多芬的赋格》(乐府新声, 1985 年第 2 期), 这篇文章建立在对贝多芬

《大赋格曲》和《弦乐四重奏》赋格创作特征的研究上。中央音乐学院博士刘小龙的《贝多芬晚期弦乐四重奏的技术风格特征》(中央音乐学报, 2007年第2期)、武汉音乐学院音乐理论家彭志敏的《回归与超越——论贝多芬晚期弦乐四重奏探微》(黄钟学报, 1989年第2期), 这两篇文章以研究贝多芬晚期弦乐四重奏为目标, 分析贝多芬弦乐赋格的创作特征。中央音乐学院邹建平《贝多芬与20世纪赋格的写作》(音乐艺术, 1998年第1期)则是将研究目标放在贝多芬赋格创作特征与20世纪作曲家继承贝多芬赋格方面的比较。匈牙利音乐理论家魏纳·莱奥著, 由张瑞译《器乐曲式学》(人民音乐出版社, 1984年)从曲式分析学的角度对贝多芬32首钢琴奏鸣曲进行曲式分析的研究等(在这本曲式学书中, 对赋格也只是进行简要性的分析, 并无详细展开)。综上所述, 就目前情况来看专门针对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中赋格的创作特征与深入研究赋格对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲产生的作用与影响的文章并未出现。基于以上存在的不足, 笔者选择《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究》为题, 希望能在前人研究的基础之上, 以更有针对性和更加深入的分析, 对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格做进一步的研究和总结, 而前人的研究成果都是辅助笔者深入研究贝多芬赋格的依据和基础。

目前, 国内外学者对贝多芬的研究多集中在早、中期, 而涉及到贝多芬晚期的研究较少。对于晚期的研究也多停留在创作风格、演奏手法和作品分析等方面, 对晚期赋格特征的研究极少。以论文的形式专门研究赋格的《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究》为例, 以晚期四首作品中(晚期共有五首钢琴奏鸣曲, 其中就有四首采用了赋格)的赋格进行分析与比较赋格在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的创作特征、作用与影响算是管中窥豹。笔者认为对赋格深入的研究对理解和演绎贝多芬晚期钢琴奏鸣曲具有一定的启迪意义, 它能帮助我们能从新的角度理解贝多芬晚期作品的内涵。

为了研究好这个课题名, 笔者对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲做了许多深入的学习和研究的工作。首先, 对大量的资料进行细致的阅读和研究。其次, 对乐谱中的赋格技法进行了技术和思想上的分析和概述, 试图从多个角度来理解和分析晚期作品中采用赋格的作用和产生的影响。

三、研究目的和意义

虽然贝多芬离开我们已经有182年, 但他的作品到今天依然是人们精神世界的圣餐。他的创新精神和创作中的人道主义对今天的作曲家都具有深远的启迪意义。他对命运的不屈服精神对于今天的人们也具有教育意义, 尤其在当今数字音频技术、多媒体网络传播技术盛行的今天。在追求光怪陆离的个性音响理念的时代, 严肃音乐似乎离我们越来越远, 大量的新音乐都并非注重音乐性、深刻性而是转向追求奇异、刺耳而又极端化的表现。当今, 音乐与图像的结合使得音乐由原来的听觉艺术转向了视觉艺术。由音乐引发的思想性功能似乎在退化, 在现代音乐注重音响而非思想性的年代里, 像贝多芬音乐所折射出的精神内涵和他坚忍不拔的个性所能带给人们激励和慰藉的功能仍然是人类文化遗产中最为珍贵的财富, 它的产生足以让人类感到自豪。因此, 一直以来, 对他的研究仍在不断继续。人们需要从他的作品中获得创作上和心灵上的滋养。在贝多芬的三个时期的研究中, 前两个时期已经研究的较为深入、透彻和全面, 而晚期作品的研究成果还不够丰富和全面, 尤其是他晚期的赋格创作。而且众多大音乐理论家也一直提出目

前对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究还有待深入的问题。

贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲是人类音乐宝库中的璀璨明珠，赋格的采用增加了晚期作品的深邃和哲理性，而研究这一时期的赋格有助于演奏者能更加走进贝多芬的内心世界，了解贝多芬从早中期的痛苦、矛盾、斗争走向最后的超凡脱俗的精神世界。笔者希望在总结前人已有成果的基础上结合自己的努力，从一个不同的角度对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格做进一步的分析和探讨，希望本课题是对前人研究的一个补充和延续，也为目前擅不丰富的贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的赋格研究添加微薄一笔，从这点上看本课题应具有一定的理论意义和现实意义。

第二章 贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中赋格创作的承继性

一、赋格的源起与发展概述

(一) 赋格的起源与初步形成

“赋格”在英语和法语中是 Fugue, 在德语中是 Fuge, 在意大利和西班牙语中是 Fuga, 《牛津简明音乐辞典》对赋格 (Fugue) 的定义是一种对位法写作的作品体裁。它最少由两个声部构成, 比较常见的是三个声部的赋格或四个声部的赋格。赋格的主要特点是互相模仿的声部相继的进入。它是复调音乐的一种形式, 最集中地体现了复调音乐的思维和特征^①。赋格原是指“遁走”、“逃逸”之意, 有的音乐辞典把赋格称为“遁走曲”。赋格是建立在模仿对位 (imitative counterpoint) 的基础之上, 是模仿对位最高和最为成熟的表现形式。运动性和建筑性是赋格的重要特征。赋格曲是复调音乐领域中一种独立的音乐体裁形式, 它经历了一个复杂漫长的发展阶段, 是随着复调音乐的历史诞生而演变并最终发展为成熟的音乐创作的体裁类型。

赋格最早产生于单音音乐, 它是历尽漫长的单音音乐阶段之后, 在民间多声部音乐的基础上发展起来的, 它是复调音乐的最高形式。赋格的主要特点是相互模仿的声部在不同的音高和时间的相继进入, 并按照对位法组织在一起。

赋格源于复调音乐发展较早的欧洲的宗教音乐, 最初只是作为作品中的一个创作手法出现在公元 13 世纪的法国圣母院乐派的二声部以及三声部、四声部平行复音奥尔加农作品中的模仿对位手法。到 14 世纪“新艺术”时期,^②模仿对位逐渐成为具有一定的音乐发展意义和结构作用的一种音乐创作手法, 开始出现了二部的卡农式的模仿手法中等, 为后期赋格的发展奠定了基础。

随着 15、16 世纪文艺复兴的到来, 音乐伴随文学艺术的发展达到了前所未有的高峰, 出现了众多乐派, 有佛兰德乐派、尼德兰乐派及罗马乐派。他们扩展音乐体裁, 研究并发展多声技法的创作, 寻找更为严密的创作手法, 运用完全模仿风格, 以及初步构建赋格的基本结构原则。此时, 作曲家在创作利卡切尔、坎佐纳等乐曲中, 也都以分段曲式和类似赋格的模仿手法进行乐曲的展开而逐渐勾勒出了赋格的结构方式和初步形态。^③同时记谱法改革、音乐理论的完善, 将音乐艺术推向了繁荣, 从而推进了赋格艺术的发展, 迎来了复调史上的第一个黄金期。

赋格从起源到初步形成历尽漫长的时光, 从 9 世纪复调音乐产生到 13 世纪初见端倪到 16、17 世纪在乐曲中出现赋格的初步的模仿形态经历了几百年的岁月。而后, 经过后来音乐家的发展, 逐渐形成具有独立意义的形式, 并展现出更为丰富的创作技巧。

(二) 赋格规则的确立与发展

进入 17 世纪前后的巴洛克时期, 赋格在巴赫、亨德尔等作曲家的努力下, 终于迎

^① 陈铭志:《赋格学新论》, 2005 年 10 月, 上海音乐出版社, 第 1 页。

^② 14 世纪是欧洲音乐发展的蓬勃时期, 此时以法国为代表的新艺术派突破了古艺术在节拍、节奏方面的偏见, 进行了大胆的革新, 这些革新都为复调音乐的迅速发展创立了有利的条件。

^③ 陈铭志著:《赋格学新论》, 2005 年 10 月, 上海音乐出版社, 第 2 页。

来了欧洲复调发展史上的第二个高峰期。在这个高峰期,赋格得到了长足的发展。赋格最终基本成为一种具有独立表现意义的复调音乐结构形式。巴赫的《十二平均律》与拉莫的《和声论文》的问世,代表复调音乐在创作和理论上的高峰。在巴赫著名的《c小调帕萨卡利亚》后半部分的二重赋格第一主题是由帕萨卡利亚主题经过31次之多变化而来的,足见赋格技术在巴赫时代已推向登峰造极的地步。而亨德尔在赋格方面的贡献主要在声乐方面。在器乐创作上,是巴赫成就了赋格,在他的笔下,赋格成为作曲家难以攀登的高峰。并且他确立了赋格的各种因素并将其规则逐渐清晰明确。首先,赋格的主题具有自身的特点。其次,确立赋格明确的调性。赋格已经不再只是以模仿手法存在于乐曲之中而成为独立形式。因此,在创作发展史上只要谈起赋格,人们总将它的名字与巴赫紧密相连,正如谈起钢琴奏鸣曲就和贝多芬有着密不可分的关系一样。这不仅仅由于他创作了大量的作品,更重要的是,在他的笔下,赋格具有了特性而成为倍受关注的体裁类型。在他的众多作品中,无论何种风格特性的作品都展示出了娴熟的技法,为人们提供各种情感形象用复调体裁表现的典范,因而被誉为“复调诗人”。他所创作的《创意曲集》、《平均律钢琴曲集》、《赋格的艺术》、《法国组曲》、《英国组曲》等等,这些作品中的赋格不但有着严密的结构,而且富有深刻的表情和动人的情感,都为后人留下复调音乐作品的典范,成为不可超越的一座丰碑。

在巴赫之后,海顿、莫扎特将赋格扩展到了歌剧等大型乐曲的结构内部或作为套曲中的一个乐章,这两位大音乐家所追求的就是把音乐从像赋格这样复杂的、严谨的多声形式中给解放出来,他们把赋格的技法吸收到奏鸣曲中来,扩大奏鸣曲的表现形式,丰富奏鸣曲的表现力,促进了奏鸣曲的发展。

虽然巴赫把欧洲古老的复调音乐发展到最高顶峰,但进入古典时期,由于复调音乐开始不能满足人们的情感需求而不再是作曲家们所追求的音乐形式,此时主调音乐开始盛行,复调音乐则走入了冷寂状态。许多作曲家不再热衷于创作复调音乐而转入了主调音乐创作的新时代开始到来。代表了欧洲百年传统的、强调“统一”原则创作的复调音乐不再受大多音乐家的青睐。而正是由于贝多芬继承了巴赫赋格创作的精神,并将赋格进行革新,使复调音乐再次绽放出新的光彩,为复调音乐的发展做出了卓越的贡献。戈登威捷尔甚至认为贝多芬的赋格风格对现代作曲家的影响要比巴赫赋格风格大得多。^①

在贝多芬十一岁时期进入了剧院的乐队里工作,并跟随剧院的指挥奈弗学习巴赫的《平均律钢琴曲集》,并把这本曲集作为终身研究的教材。当贝多芬第一次见到巴赫的作品时,就惊叹道:“他不是小溪,而是大海。”这句话形象的道出了乐圣贝多芬对巴赫的赏识和赞叹。不仅如此,在贝多芬创作的大量作品中有多处运用了以巴赫的姓氏“BACH”为“四音动机”运用于他创作的作品之中。这证明了贝多芬“以巴赫的名字为题”表达对“巴赫致敬”的意义,足以可见巴赫在贝多芬心中的份量与地位。

贝多芬于1792年开始进行复调音乐的创作,他曾随古典乐派的代表之一的海顿学习对位法,后又向著名作曲家,“对位法权威”约翰·格奥尔格·阿尔布雷希兹布格(J·G·Albrechtsberger, 1736—1809)继续深造,他的赋格给贝多芬留下了深刻的

^① 阿·鲍·戈登威捷尔著,刁蓓华、陈复君译,《贝多芬32首奏鸣曲注释》,世界图书出版社,2000年9月,第263页。

印象。到了晚年，贝多芬还向阿尔伯莱兹伯格学习对位，他更加深入研究巴赫的所有作品，并全面继承了巴赫的创作技巧。尤其到了他的晚年，更显出对巴赫的热爱，在晚期越来越多的作品中都使用了复调技法。从以下列表中，可看出赋格在他晚年钢琴奏鸣曲中采用的广泛性：

[表 1]

作品编号	调性	节奏	赋格出现的位置	赋格所在的乐章	曲式
OP101	A 大调	2/4	发展部	第四乐章	赋格段
OP106	降 B 大调	4/4	发展部	第一乐章	赋格段
OP106	降 B 大调	4/4	独立乐章	第四乐章	赋格曲
OP109	E 大调	2/2	变奏曲中的变奏五	第三乐章	赋格段
OP110	降 A 大调	6/8	独立乐章	第三乐章	赋格段

不仅如此，除了本论文要阐述的晚期钢琴奏鸣曲中的其中四首之外，在交响曲、弦乐四重奏、弥撒等等作品中都有大量的赋格段或赋格曲出现。也有专门写赋格的《大赋格曲》。尤其在贝多芬创作的最重要的作品类型——交响曲中赋格语言的交响化以及在结构形式上突破性的发展，更是直接继承了巴赫的赋格精神。他是 18、19 世纪，在赋格形式方面进行创新发展，使其达到历史上又一个顶峰时期的集大成者。^①

二、贝多芬对赋格的继承和发展

在本论文分析的四首奏鸣曲中，不仅能看到贝多芬对前人在赋格创作上的继承，更能感受到他在赋格创作上的发展。笔者将从赋格的结构、模仿手法、主题特征等方面阐述贝多芬在晚期赋格在钢琴奏鸣曲方面的继承。

（一）贝多芬对赋格的传承

1. 遵循严密格律的赋格结构

从赋格发展的历史来看，赋格从模仿对位中形成发展的基础到二、三部卡农式模仿及到了具有赋格的大致模型再到巴洛克后期的巴赫才将它作为一种独立的体裁和形式时，才确立了由巴赫规范的赋格结构，使赋格结构具有严密的格律，为赋格的成型和发展规范了一条结构方面的准则。在他之后的作曲家延续着巴赫在赋格结构的规定延展赋格的创作，这也包括了贝多芬在赋格创作方面的遵循。

首先，在赋格的基本结构方面，贝多芬遵循巴赫对赋格基本组成要素的进入次序，采用巴赫已经定型了的主题呈示的陈述方式。它是主题在不同调上反复依次轮流出现。具体来说，最早进行主题陈述，一般主题的陈述都在主调上。随后会在主题的上方或下方出现相同的旋律而被称为答题，答题即是对主题声部的模仿，但调性作了改变，通常都是在移高五度或者移低四度的调上出现，或者答题在下属调上出现，即出现在主题移高四度或移低五度的调上回答主题，是主题旋律在属调或者下属调上的答句，它可以看成是主题的发展。他规定了主题声部与主题模仿声部是模仿关系，而主题的模仿声

^① 于苏贤著：《复调音乐教程》，2001 年 8 月，上海音乐出版社，第 269 页。

部和主题发展的声部的关系是对比关系。这个准则一直沿用到现在仍依然遵循的准则。除了主题和答题之外,有另一个声部会伴随着主题或答题的对位旋律,被称为对题。它一开始是伴随答题,但也会随着主题出现而伴随对题。它有两种形式,一种为一直采用的旋律是固定对题,还有一种会出现的新材料被称为自由对题,用一个简单图式来表示赋格的三个基本组成部分,见下表:

[表 2]

主题	对题	或		答题
	答题		主题	对题
C 大调	G 大调或 F 大调		C 大调	G 大调或 F 调

赋格不同于普通的模仿就是体现在这种基本循环中依次出现,答题在属或下属调上出现这种规范化进入方式都是在巴赫时代被确立,这种程序不能破坏。在这一点上,贝多芬遵循了该原则并一直采用。

其次,从赋格曲的整体结构来看,贝多芬遵循对巴赫对赋格曲结构的划分。在巴赫时代,他在赋格曲的创作上已经渗入主音音乐的写法,其体现之一就是对于赋格曲的整体结构的划分上。他规范了一首完整的赋格曲应具有三个主要部分,呈示部、中间部和再现部。中间部相当于奏鸣曲式的展开部,是作为赋格转调发展的部分。它的规则类似于奏鸣曲式的基本构架,但内部结构有很大的不同,如赋格的发展部比较短等。它只是复调音乐的一种固定的创作形式,而并非是一种曲式。

呈示部是赋格曲的开始部分,它是主题、答题依次在各声部作最初的陈述。呈示部主、答题进入的次数是根据声部的数目而定的。若将呈示部中所陈述的主、答句采用各种方式加以展开,进一步推进音乐的发展,而被定为中间部。中间部通常会用主题的某个材料或者不断转调来展开乐思。中间部后出现的段落为再现部,它是主题的最后陈述。它具有总结的性质,它总结了呈示部的内容,又体现着中间部的发展特点,只是在调性上是以主调为主构成赋格曲的再现部分。如果缺乏后两个部分,只有呈示部和自由展开部分只能被看作是赋格段,而不具备赋格曲的结构模式。贝多芬在晚期奏鸣曲 OP106 的最后的整个乐章都采用赋格曲,这首赋格曲遵循了巴赫创立的这个原则。除了这三个基本结构,还有重要的段落——间插段(这段落笔者在本章的下一节关于贝多芬在间插段方面的创作有作分析,因此在这里也略加阐述),它是出现在主题每一次重新出现进入之前的段落。它在结构上起补充和联系的作用,它常富有动力性,由于间插段很少保持在一个调性内,所以它对音乐的情绪有着重要的推动作用。

2. 主题特征个性化

在巴洛克时期灿烂群星的众多作曲家所写的大量丰富作品中,巴赫的赋格所独有的一个特点:主题高度艺术性和个性!^①正是巴赫赋予赋格主题以鲜明、丰富的个性特征才将已出现了几百年的复调手法散发出迷人的光芒。在他创作的《平均律钢琴曲集》中,每一首主题都富有生命力,主题的形象各式各样,形态丰富多彩,根据主题的长短,可分为动机型、乐节型和乐句型。周薇老师在它的《西方钢琴艺术史》中写到:“巴赫用

^① 陈铭志著:《赋格学新论》,2005年10月,上海音乐出版社,第3页。

以建造‘赋格大厦’的材料——主题，不仅各具个性而且寓意深刻，……每首赋格都是主题个性的逻辑发展和表达。它们在织体、形式和处理上各有千秋，令人叹绝。……巴赫的赋格不仅在主题的戏剧性展开中给人以时间艺术的感觉，同时也在多层次的高潮造型上给人以空间艺术的感觉。”^①

在具有个性的贝多芬创作中，他继承巴赫主题个性化特征的创作特点，积极赋予个人在赋格主题中力求有独到的魅力，使在当时已经处于相对冷寂的赋格重新泛发出新的生命力。在他晚期的四首钢琴奏鸣曲中，主题均呈现出具有巴赫精神的鲜明个性的主题特征。

从这四首奏鸣曲中出现的赋格的主题个性各具特色，有动机性的；抒情性的；舞蹈性等的特点。归纳起来，最能体现晚期四首钢琴奏鸣曲作品的主题特点有以下两点：

(1) 主题具有动力性与模进的特点。贝多芬赋格的主题相比于前人的主题会显得更加具有动力性与模进特征。下例是贝多芬 OP101、OP106 赋格主题：

[谱例 1] 贝多芬 OP101 赋格主题 (a)



[谱例 2] 贝多芬 OP106 赋格主题 (b)



从以上谱例就可以看出，贝多芬将模进与动机式相结合而达到突出主题的形象，使赋格则具有向上或向下运动、发展与延伸的趋势，是蕴涵伸展动力型的模进。从创作的角度来看，主题相当于整部作品的种子，而整部作品就在种子上生根发芽，种子的优劣决定了作品的优劣。从分析作品的角度来看，主题分析是一种能及时捕获、准确判断、全面理解、整体把握作品的方法，……揭示作品在主题作用下所获得的局部与整体、表层与背景、形式与内容多方面的有机统一即“多态一致性”^②

^① 周薇著：《西方钢琴艺术史》，2003年2月，上海音乐出版社，第37页。

^② 彭志敏：《20世纪音乐分析文集》，上海音乐出版社，2007年6月。

贝多芬的动机式的模仿并不像早期复调音乐中的螺旋式模仿那样主要运用于间插段或经过句等附属部分,而是一种重要的音乐展开手法。^①(a)中的第三小节是第一二小节向下小二度的模进。(b)中的主题也是一个降B调的下行音阶,随后向下小三度模进一个下行音阶。贝多芬则强调主题主干音符和节奏型在整合后的不断出现,它多次的出现对音乐起到了强调和引人注目的目的,他将赋格主题每次的出现都作为一个新的起点而引向更深层的展示而使他的音乐更具动力感和延伸性。

(2) 具有浪漫主义语境的主题。贝多芬的晚期已经是属于古典主义时期和浪漫主义时期的交接点,虽然在他的创作手法上是古典的风格,但新的社会变化、文学绘画发展中所展现的新兴的浪漫主义风格以及浪漫主义音乐早期崛起的代表人物的交往等,都影响了他的音乐创作,这些因素使贝多芬晚期的音乐创作已呈现出了浪漫主义的曙光。也可以说,贝多芬音乐的浪漫主义风格的形成,其实是德国浪漫主义美学哲学思潮的一个部分。这些浪漫主义美学的崛起大约在1795到1804年,与浪漫派风格出现的时间同出一时。浪漫派诗人偏重幻想性、注重内心情感的表达都成为孕育贝多芬包括赋格在内的主题具有浪漫主义风格。在晚期的作品中,如OP101、OP110中带有的幻想性,乐曲的精妙记谱法与浓厚的欢喜更使人预见到舒曼的音乐章法。^②而OP109被克里姆姆夫评为“晚期贝多芬的亲切浪漫性的突出典范”。这些主题的外形虽然像传统的赋格,音调上有巴洛克时代庄严、明静、均衡、和谐风格的烙印,却已经透出了浓郁的浪漫主义情调的印记。

3. 延续传统的赋格创作手法

作为复调创作的一种形式,赋格从产生到定型到发展历尽众多作曲家的变革和改进,它由最早的模仿手法演变成为具有更多形式的创作手法。从最早期的法国圣母乐派的二声部或三、四声部平行复音奥尔加农到“新艺术”时期弥撒曲、狩猎曲中,人声的二部卡农模仿演唱等音乐形式一直到贝多芬之前,赋格由单一的模仿变化成为更多形态的创作手段。它将复调赖以形成和发展的基础——模仿对位从单一形态转向更为丰富的技术手段,在规范的创作中体现丰富性,提高了赋格的表现形式。

在贝多芬之前,赋格已经发展成为有完全模仿、变化模仿、局部模仿和变型模仿等技术手法来丰富模仿声部的模仿形式。完全模仿是对主题声部陈述之后的答题模仿除了调性变化之外,从节奏到旋律音的走向都呈完全、一致的交替,这在贝多芬晚期作品中随处可见。例如第29首奏鸣曲,作品106号的赋格,主题和答题就是完全模仿。它们除了调性上按照已经被巴赫定型的规则做主——属的调性安排之外,主题与模仿声部在节奏、织体、度数方面都是严格模仿。这样的例子可以在他作品中找到多处。

此外,变化模仿、局部模仿在贝多芬的作品中也多处采用。变调模仿是变化模仿的手段之一,即变调是模仿声部在主题调性的十度、十二度位置上做模仿及再现。如106第一乐章的赋格段里,贝多芬采用两个声部按不完全协和音程——十度、六度、三度——重叠起来的手法,是尼德兰^③时代老对位作曲家经常采用的,而巴赫却用得较少。^④

^① 田艺苗:《贝多芬后期作品中的赋格曲》,《音乐艺术》,2004年4月。

^② 郑兴三:《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,厦门大学出版社,1999年4月,第447页。

^③ 在文艺复兴时代,尼德兰学派是当时欧洲最重要的学派之一。它以复调音乐驰名于世,它的许多手法和艺术原则对世界音乐的发展有不小的影响。

变型模仿在巴赫时期较少使用,而贝多芬除了采用以上的模仿手法之外,还更多的采用局部模仿之外的另一个特征就是变型模仿。这是由于受到了主调音乐创作思维的影响,使赋格不再只是具备注重严谨的模仿技术。例如,作品 106 第一乐章的赋格段,主题开始于降 E 大调,答题在下方下属调上,即降 A 大调上出现,在对题展开部分,主题连接的对题音程为小六度,而答题连接的对题却为纯四度。这种因模仿度数改变引起的变形模仿的例子在贝多芬晚期作品中有也多处出现。

贝多芬晚年时期体现出对复调音乐的热爱体现在无论是钢琴奏鸣曲还是交响乐中都有大量的赋格段落出现,他从青年时期就开始学习和采用复调素材,他向前人获取创作的源泉,尤其是巴赫。人们在他的作品中可以看到贝多芬对前人在赋格创作的继承。

(二) 贝多芬对赋格的变异

从音乐文献中可以看到,贝多芬虽崇敬巴赫,并愿意从音乐风格、音乐素材到创作手法都回归巴赫,但他不愿与他人雷同的个性驱使他又超越巴赫。他不但只是单纯的继承巴赫的创作技巧,更是继承巴赫创新的精神。他如巴赫一样具有革新精神,在继承的基础上加以创新,使得自巴赫以来赋格的创作开创了新的局面,并赋予了它新的生命活力。

笔者在本节从拓展赋格的结构规模、主调织体与复调织体互相融合的更为自由入手,分析贝多芬在赋格创作上的发展。在拓展赋格结构这一点,笔者将从整体与局部角度出发进行分析。首先,在整体上是拓展了赋格的总体结构。其次,在局部上赋格的每个组成部分都进行了扩展,尤其在引子和间插段都已经超越了前人所赋予的意义。

1. 拓展赋格的结构

(1) 拓展了赋格曲的整体结构。贝多芬在钢琴奏鸣曲的创作中加入赋格,在这以多乐章的套曲形式中,使赋格的结构更加庞大。在实质上,贝多芬将赋格的原则与奏鸣曲式的精神相结合。在赋格的创作中运用了奏鸣曲式的创作结构,对赋格结构上的突破是贝多芬赋格创作中最为重要的现象。在 OP106 中的第四乐章的赋格中,整个赋格的结构被扩大到可以近似于奏鸣曲式容量的规模,见下表:

[表 3]

引子	A	B	C	D	E	F	A´	尾声
1-15	16-52	85-149	150-158	159-249	250-278	279-335	336-366	337-400
	主部	主部展开	插部	副部	展开部	插部	再现部	

根据此图的分析,这个赋格的乐章虽不构成“奏鸣曲式”,但可以看作是一个相当于“奏鸣曲式”容量的曲式,但因其再现部并没有出现完整的呈示部副部,并在调上回归的特征而并不是严格的“奏鸣曲式”,只是从整体规模上相近于具有了奏鸣曲式中结构规模和框架。在这个赋格中,每一个部分都得到极力的扩充,使每个部分都得到完满

注：该段引自：阿·鲍·戈登威捷尔著，刁蓓华、陈复君译，《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》，世界图书出版社，2000 年 9 月，第 224 页译注。
① 阿·鲍·戈登威捷尔著，刁蓓华、陈复君译，《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》，世界图书出版社，2000 年 9 月，第 224 页。

的发展。贝多芬将每个部分扩充到最大限度,使音乐的容量和张力得到了巨大的发展。仅主题的陈述就有 36 个小节,较与其他赋格主题多为 4 到 8 小节相比,这首赋格尽显它的庞大容量。整首赋格具有主部,主部展开、插部,后两个部分可以看成是奏鸣曲式的连接部,还有展开和再现部。每一个部分在容量上都不少于一个奏鸣曲式所涵盖的容积,同时具有长达 90 个小节具有对比性的副部主题。从它分布容量上似乎相近于奏鸣曲式的主部、副部、展开部和再现部的程序规则。因此在规模上具备了接近奏鸣曲式的庞大特征特点。

(2) 拓展赋格内部组成部分的规模。由于整体结构的扩展必然导致每个部分都得到扩充,而将局部扩展产生意义性的突破主要体现在两点:

第一,体现在引子部分。在贝多芬的创作中,引子已经不再是简单的只起到速度或音乐开始的提示意义。OP106 中的引子规模非常宏伟,共有 15 个小节。这个引子具有独特无比的即兴性前奏,这段前奏是一个天才的大胆的草稿。^①一开始显得犹豫不决,经过发展,音乐进入巨大的巨流中。这个引子已经包含了丰富的节奏组合、乐思的展开,表达完整的结构规模、和频繁的四次转调(F——降B——B——A)的庞大布局。这样的结构因其也具备了音乐结构中的“主题陈述——矛盾激化——完满解决”的完整结构模式而形成小型序曲的特点,它超出引子以往多以只有起到速度、情绪提示等的意义更具有短小乐曲的形式。而真正更像引子的是 11 到 15 小节的连续四个小节的缠音。这个速度型的引子和 OP101 一样,采用属和弦进入赋格主题的主和弦。在贝多芬作品里,总能常见到音乐的开始部分由属进入主的和声布局。在这两首奏鸣曲中的赋格的引子属主连接进入都使听者对音乐的发展怀有了期待感和悬念感,而从属进入主和弦的解决使音乐的走向由意外、等待、想象得到解决与缓和的过程,也为音乐的重新发展寻找到了新的途径和出路。

第二,体现在间插段。贝多芬加大了赋格间插段的写作规模,在创作上也显得非常自由,赋予继巴赫之后间插段全新的意义,对音乐也起到了推动作用,从而有利于乐曲的大规模的展开。在 OP106 长达 198 小节的第一中间声部,共有 7 个间插段,约 150 个小节,而最大的间插段为 79 个小节(从 107—186)^②,这种间插段大规模的拓展,将乐曲的结构扩展到如此庞大的结构,或许只有天才型的贝多芬才能做到。这样大规模、复杂、多样的间插段除了起到在结构上的补充和联系作用之外,对音乐的发展也起到了推动作用,在整部作品中也发挥了重要的拓展结构的作用。

2. 主调织体与复调织体互相交融

主调和复调织体的融合也是贝多芬晚期复调音乐的根本特征,是前期所保留的主调创作习惯与后期复调写作风格的交汇,也是交汇中自然形成的创作思维。^③这种融合的织体形式灵活,兼有主、复调织体这两种的表现力,并为音乐发展中主复调织体的自如切换提供了准备。笔者认为“复调音乐主调化”和“主调音乐复调化”是贝多芬晚期作品中很重要的特点,两种不同织体的相互渗透使严谨的传统赋格发展具备了新动力,使

^① 阿·鲍·戈登威捷尔著,刁蓓华、陈复君译,《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》,世界图书出版社,2000 年 9 月,第 239 页。

^② 参见邹建平《贝多芬与 20 世纪赋格的写作》,《音乐艺术》,1998 年 1 期。

^③ 田艺苗:《贝多芬后期作品中的赋格曲》,《音乐艺术》,2004 年 4 月。

主调音乐又具有了赋格音乐的特征,这种变革对在他之后的作曲家具有启迪的意义。

贝多芬所处的时期是主调音乐盛行的年代,时代的变化和人们对艺术理念的追求使人们厌倦过于严谨的、讲究精确对位的复调音乐。此时,他们追求音乐旋律更加有流动感、歌唱性和具有更强推进力。例如,贝多芬将主题节奏采用规整的节奏型。而复调音乐为保持各个独立声部的相互独立性和更适合对位而要求回避这种节奏型,而贝多芬显然是受了主调音乐的影响,采用整齐划一节奏对峙,使主题大多都缺乏节奏上的对比。

另外,对题和声化也是贝多芬的创举,使刻板的赋格具有了主调音乐的歌唱性。在传统复调中,对题应具有严格的模式和要求。而贝多芬为使音乐有新的突破,瓦解了对题的传统意义,使对题不再只是简单的对位,而是为了让对题获得与主题平等发展的机会,而非单纯为了对位而限制了对题发展的特点。在贝多芬之后的作曲家一直沿用他在对题方面的革新并沿用至今。

天才贝多芬将两者有效结合的重要意义在于:他将赋格的复调织体与主调音乐的织体相互交融为赋格的发展提供了新的空间,而正是由于主调织体的融合使他的赋格音乐乐思的发展而更具有动力性。他注重赋格在主调音乐中的展开作用和表现力,而不拘泥于结构和对位的严谨和完美。减弱了精确对位的赋格和赋格与大段的主调音乐之间的衔接,让听者感受到两者音乐的自然过渡和非精密对位,而没有感受到明显的主、复调相互的转化而带来的断裂感,使音乐既获得宣泄又有深邃的双重表现力和音乐发展的连续性,为作曲家获得更多的表现音乐的手段开辟了新的思路。因此,在贝多芬的笔下,赋格再次谱写出了新的篇章。

主、复调织体的相互融合最大作用就是丰富音乐织体的结构模式。由于主调织体的和弦分解、柱式和弦等的融入作为伴奏,使音响更加丰满,对音乐的展开和推动都具备了更为丰富的手段。关于二者相互融合的例子归纳为两种形式的交织,这两种形态在四首作品中均有体现,笔者对其进行了归纳,并结合以下四首作品中的其中两首的一个部分来做分析,笔者将二者的融合分成两种:

第一种,交织型的主、复调织体。所谓交织型是指用主调织体衬托复调主题。OP101的第四乐章,这是一个民间性与复调性相互融合渗透的乐章。在四个小节的引子后,进入主题的陈述,经过28个小节之后,开始进入长20小节的主调音乐织体,而主调音乐采用了主题的十六分音符动机式的模仿再进入副部主题。而在第一结束句时候,仍使用了音型式的动机性模仿,而左手却变成主调音乐和弦化的伴奏织体使音乐发展十分连贯。这个主要主题的第一动机在两个高声部之间形成呼应和暗示,它似乎是一种活泼的风俗性舞蹈。到第二结束句时,贝多芬采用了他惯用了音阶式跑动音型,加强了音乐的动力性。在反复后的最后8小节衔接到展开部这一段的最后两个小节,用E—C两个音符组成的双动机以双八度的形式出现,在休止符以后便是赋格,这赋格的主题是由末乐章主部主题的第一动机构成的。而展开部一开始是对主题的模仿,a小调,对题转向下属调,到167小节,主调织体再次出现,15小节进入发展部的结束句。

第二种,连接型的主、复调织体。所谓连接型是指前者是较为严格的赋格陈述之后紧接主调音乐的进入。OP110中的二个赋格,织体的交织是其主要的特点,它由主题的复调织体到主调织体的插部,再从复调织体到再现部及尾声的主调织体,这构成了这两

种织体的循环和对比,从而符合了音乐发展的需要。第一赋格段主题是贝多芬内心的独白,是贝多芬以坚韧的意志力历经层层磨难后冲破内心的挣扎而获得心灵上的慰藉和宁静的过程。

[谱例 3] 赋格 1



在这首赋格 2 中,并不像巴赫时代的赋格有一个完美又完整的结束,而是在经由主题的减值,加上动机的有机组合,再经过素材的发展而将乐曲推到最高点,到了音乐情感发展到最高点而无法再发展满足贝多芬情感需求时,他便选择了放弃赋格的形式,转而采用主调音乐。运用主调音乐厚实而又丰满的和声产生洪流般的音响满足贝多芬此时对音响上的满足。

[谱例 4] 赋格 2



在这二首赋格中,主调与复调的融合打破了单一体裁的规整性,二者产生的作用导致了织体的宽松和变化,丰富了音乐的多变性。主、复二者相互融合使音乐具有了绵延的推动力,使听者在接受音乐活动的过程中体验到不同情绪,不同结构的对峙,达到了满足人类丰富的内心情感的需求。

由以上的分析可以看出，贝多芬在赋格创作技术上既有对前人成果的研究与继承，又有在刻苦的实践中博采众长，在汲取前人的成果上发展赋格。尤其在赋格与奏鸣曲的完美结合上开启了音乐创作中新的时代。此时的赋格已经具有主调音乐的旋律感，严谨的对位已经不是其最为重要的特征，它与主调音乐织体相互渗透、相互交织，打破了赋格音乐的严肃感、均衡感和厚重感，使其具有更加流动的主调音乐旋律达到丰富音乐表现力的功能。

第三章 赋格在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的作用

这是本章的重点,是笔者深入研究的部分,它也是本论文的重点章节。在这个章节中,笔者围绕“赋格与三种曲式的融合”、“赋格段与主调音乐的融合”、“赋格段彰显戏剧性之特征”、“赋格曲与赋格段突出了音乐内容的哲理性”这四个方面来进一步探讨赋格在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的作用。

一、赋格与三种曲式的融合

赋格与不同曲式相互融合是贝多芬晚期钢琴奏鸣曲的特点之一。他在赋格中交叠入其它曲式作为子结构,或者整体曲式上的多向交融,他在结构内部中常常刻意的回避明确的终止式,使乐章与乐章直接的衔接并无明显的分界使整首作品中的各个乐章结合得天衣无缝。在本论文中阐述的四首奏鸣曲中,赋格与以下三种曲式相互融合:

(一) 赋格段与奏鸣曲式的融合

从表1可以看出,四首钢琴奏鸣曲中有两首是采用了奏鸣曲式与赋格段融合的形式奏鸣曲。一首在作品OP101中的第四乐章,另一首则在OP106的第一乐章中。OP101是晚期作品的第一首,这首作品及其明显地表达了贝多芬晚期创作的根本倾向性——自由式、即兴式、心理式、深刻的哲理性、对复调与对位的爱好、浪漫主义的艺术思维。^①在这首作品中可以看到贝多芬对奏鸣曲式的极力完善和发展,使奏鸣曲式更富有生命力和尽善尽美。而OP106是他32首钢琴奏鸣曲中属于最庞大的作品,它的平均演奏时间可长达四十五分钟。这样庞大而又艰深的钢琴奏鸣曲令许多演奏家望而生畏,演奏它甚至被看作是一次穷尽人类演奏极限的精神冒险,在贝多芬之后也只有极少数最了不起的大钢琴家才敢进行这样的尝试,它是贝多芬钢琴作品构思中最伟大的一部巨作。同时,它也被看成是贝多芬将钢琴奏鸣曲加以交响化处理的最完美的榜样,贝多芬对该作品的大胆创新,使得当时最完善的钢琴(Hammer-Klavier)^②都无法满足其演奏的可能性。它是钢琴音乐最后的语言,安·鲁宾斯坦对这首奏鸣曲的评价:这是“巨人、宏伟的奏鸣曲”,“是钢琴上的《第九交响曲》。”^③

“奏鸣曲式”是一种大型曲式,是奏鸣曲主要乐章常用的一种曲式结构。这个曲式是在莫扎特时期走向成熟,呈现了主部常采用开放性的乐段结构,因而增强了继续有力发展的动力、连接部常采用主题材料的某个动机或片段组成,而且结束部也具有主题性格。往往为了表达音乐的张力而加强了音乐的对比,甚至出现戏剧性的转折等革新。

在古典时期,奏鸣曲的曲式布局多分为三个乐章。而到了近代,奏鸣曲则被扩充到四个乐章,各乐章各具特点,它们的基本特点和结构布局一般为:第一乐章——快板,奏鸣曲式;第二乐章——慢板,变奏曲式、复三部曲式或自由奏鸣曲式;第三乐章——小步舞曲、谐谑曲,复三部曲式;第四乐章——快板或急板,奏鸣曲式或回旋曲式。另有小奏鸣曲,系指形式短小、内容单纯、易于演奏的奏鸣曲。一般有二、三个乐章,

^① 郑兴三:《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,厦门大学出版社,1999年4月,第446页。

^② 晚年的贝多芬在创作上有超越时代的许多手法和对音响性质的要求远远高于当时最完善的的 Hammer—Klavier 钢琴,即使到了现代,用最好的钢琴演奏这部作品都让许多演奏家望而生畏。

^③ 郑兴三:《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,厦门大学出版社,1999年4月,第465页。

第一乐章用没有展开部（仅有过渡）的奏鸣曲式。奏鸣曲在经历了几百年的发展后才被定型为专供器乐演奏的独奏曲。

最完整的“奏鸣曲式”包含有以下五个部分：引子、呈示部、展开部、再现部和结束部。在晚期的这两首作品中，贝多芬都将赋格段落放在第一乐章奏鸣曲式的展开部中，呈示部和再现部均为主调音乐。OP101 第四乐章的奏鸣曲式有 108 个小节大篇幅的段落，而 OP106 贝多芬把卡农式赋格段引入展开部，这个赋格段的结尾所具有的技巧性预示着李斯特甚至斯克里亚宾等后来音乐家、作曲家的创作风格。在这首钢琴奏鸣曲中，人们都能感受到两者相互的完美结合与交融，这两种不同种类的音乐形式的相互交融丰富了音乐发展的表现手段。不仅如此，由于作曲家采用与主调音乐截然不同的复调手法作为展开部从而达到强调主题发展并且具有音乐的不间断性，使整个音乐具有一气呵成之感，并且使乐段与乐段之间或乐章与乐章之间没有明显停顿或终止的过渡，达到保证音乐发展的一致性。

除此之外，根据表 3 所分析的 OP106 第四乐章，这是一首大型的赋格，其结构异常庞大，按照曲式的分类来看，也已经具备了相适于奏鸣曲式的结构特点。它由一个幻想性的引子和三重赋格的结构形式构成，它每个部分都得到了最大的扩充，每个段落得到了最大可能性的发挥。在这个乐章中，可以看到贝多芬的晚年在曲式变革中更为自由和大胆。他将赋格作为奏鸣曲的最后乐章，笔者认为：整部作品就像一个整体，也是贝多芬精神的写照，贝多芬的每一部大型器乐作品都是他自身心路历程在某个片段的折射、缩影和写照，都是他自传性与理想性的绝妙交融。从整首奏鸣曲的乐思发展来看，似乎正体现着贝多芬的人生历程：由青年时期对人生、命运、人类充满着憧憬、激情、歌颂到中年时期反思、愤怒、痛苦再到超越、虔诚到老年时期走向最后的超脱，肯定并再次充满信心的心路历程。郑兴三写到：“贝多芬在这丰富而精炼的赋格曲中，以巧妙的对位手法，努力在痛苦地寻找英勇而充满信心的结局。”^①赋格作为整体的结束正体现着贝多芬历尽岁月的洗礼得到精神上的升华。整部作品似乎在总结贝多芬的一生，晚年的贝多芬追求理想主义王国失败，历尽痛苦得到精神上的解脱，是贝多芬一生的总结，体现在作品中即为乐思发展到最后的总结。正如丹第^②在他的《作曲法讲义》中所说的：“……在某些作品中，特别是明显带有结论性质的，往往采用赋格曲形式来结束。”^③

（二）赋格段与变奏曲式的融合

晚期的四首钢琴奏鸣曲除了大量采用赋格技法之外，而另一种曲式——变奏曲式的采用也是贝多芬晚期作品的重要特征，变奏思维是贝多芬晚期又一重要现象。早在贝多芬年轻时就有许多以变奏曲体裁而创作的作品，例如，他在中期的第 10、26、57 号作品中出现变奏曲式的采用。他一生一共创作了 66 首作品中都运用了变奏曲的写法。晚期也有两首，即 OP109 和 OP111 也采用了变奏为原则的奏鸣曲，而且这两个变奏都放在

^① 郑兴三：《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1999 年 4 月，第 479 页。

^② 丹第是法国作曲家、音乐教育家和音乐理论家，1872 年进入法国巴黎音乐学院学习对位、赋格、作曲和管风琴。他创作了大量的作品，体裁多样，多表现大自然风光和民间生活场景。他创作的《法国山歌交响曲》是他最受欢迎的杰作之一。不仅如此，他还积极投身于创立民族音乐协会和法国第二所高等音乐学校，培养了萨蒂在内的对法国音乐有重大影响的音乐家。

^③ 转引自：诸井三郎著，冷津译《贝多芬的赋格》，《乐府新声》，1985 年第 2 期。

了末乐章中,成为整个奏鸣曲音乐发展到最后的收笔之作。这两首钢琴奏鸣曲采用赋格段与变奏曲式的结合的形式,是贝多芬变奏曲最好的典范之一。

正因为此,贝多芬也被他人称为“变奏曲大师”,变奏曲的创作贯穿着贝多芬的一生。晚年他专门以变奏曲式创作了《迪亚里贝变奏曲》,他是贝多芬用最为简短的主题、乐思和最为丰富的变形来实现他在音乐变奏上的最高理想。贝多芬在最小的音乐动机中展现他对音乐最为丰富的音乐构想,这首变奏曲因而被十九世纪的音乐学者毕罗(Hans Von Buelow)称为“贝多芬艺术的小宇宙”。

“变奏”这一词,是源出于拉丁语 *variatio*,它原本的含义是变化,即主题的不断演变、反复而构成的曲式。它最早从古老的固定低音变奏曲发展而来,随着作曲家们的革新与发展,到近代发展的形式更为丰富,有严格变奏和自由变奏,并且所用的变奏手法也各有特点。通常,在变奏的创作中作曲家可采用新创主题,或者采用已经出现的现成曲调,然后保持主题的基本结构或采用主题的动机而加以自由、即兴的发挥。变奏曲的主题一般都具有个性的旋律、较为鲜明简洁的节奏、清新的和声语言、清晰的调式、调性和明确的音乐结构的特点。它的结构原则为:首先是主题的完整叙述,然后是它在主题的基础上出现具有新个性特征的主题并加以一系列不断变化重复并展开。

这首钢琴奏鸣曲由六个变奏组成,节奏和风格上的迥异而显得创作上较为自由,每首变奏都改变节拍和音乐速度,这六个变奏构成的第三乐章是整首奏鸣曲的重心所在。节拍由第一二变奏的 3/4——第三变奏的 2/4——第四变奏的 9/8——第五变奏的 2/2——第六变奏的 3/4。根据节拍的不同,音乐的节奏与个性也显得各不相同,每个段落都具有独特的个性,在节拍的安排上似乎体现贝多芬在音乐节拍安排上的一个轮回,他从第一二变奏的 3/4 拍经过发展后在最后一个变奏中又回到了一开始的 3/4 拍中。赋格段出现在第五个变奏中,其余五个变奏也均为主调音乐,音乐旋律异常优美,它是贝多芬晚期最为甜美的作品之一。第一变奏具有优美性,第二变奏轻松愉快、第三变奏活泼快乐、第四变奏深沉宁静,第六变奏诗意柔美,具有抒情性。而采用赋格的第五变奏的性质是紧张的、严峻的和具有跳跃性的。它与前后五个主调音乐相互结合,使作品在音乐发展上、织体对比上都呈现出丰富的对比性。频繁音的连法以及模进的显示,取用了巴洛克时代的 2/2 拍子样式,其厚重的对位式手法及声部的明了所展现的激烈表情与前后的变化形成了锐利的对比。^①

(三) 赋格段与回旋曲式的融合

回旋曲式是源于古代欧洲民间的轮舞歌曲,属于“循环曲式”范畴,其中领唱与副歌相互交替出现,领唱的歌词每次均不相同,而副歌的歌词则每次都相同。^②随后,经过多年的发展,回旋曲式不仅采用于歌唱形式,也开始形成了也适用于器乐演奏的一种曲式。由于回旋曲式适宜表现活泼欢腾的情景,因此,作曲家常在重奏曲、交响曲、协奏曲等大型的乐曲中需要以热烈气氛为结束时,则较多采用了回旋曲式这种类型的体裁进行创作。

晚期五首钢琴奏鸣曲中只有一首采用了回旋曲式,即作品 OP110。OP110 因缺少主

^① 郑兴三:《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,厦门大学出版社,1999年4月,第492页。

^② 钱仁康 钱亦平:《音乐作品分析教程》,上海音乐出版社,2004年4月,第134页。

题的第三次出现而被魏纳·莱奥将它定为较低等级的回旋曲式。^①贝多芬将 OP110 的赋格段放在了回旋曲式的两个插部中（即 B 和 B1），在第二段赋格结束后用欢快的主调音乐来结束全曲。OP110 末乐章从宏观看是回旋曲，它的两个主部（A、A1、）为主调音乐，两个出现的插部（B 和 B1 部分）为复调音乐，其结构见下表：

[表 4]

引子	A	B	A1	B1	尾声
		赋格段		赋格段	

在回旋曲式结构中间插入其他的子结构，使得回旋曲不断膨胀，使音乐的发展得到充分的体现，而这是贝多芬在赋格创作上最为重要的革新，同时也是贝多芬赋格创作的最重要的现象。^②贝多芬在这个时期奏鸣曲的创作不断扩大着能够承载音乐容量的可能性，在这首作品中既有采用不同音乐形式相互交融又产生了新的音乐原素达到丰富和发展音乐的可持续性。

从以上几首奏鸣曲中出现的赋格段与各种曲式的相互融合有效的丰富了全曲的曲式结构。贝多芬一生的创作都处于尽其所能的革新中，他采用一切可能采用的模式扩大音乐的表现形式，将赋格与不同曲式相互结合是贝多芬获取创作灵感和表达内心情感的重要手段之一。在这几首奏鸣曲中，贝多芬运用赋格作为音乐的展开或对比的手段，丰富了整部作品的曲式结构。这二者在写作上完美的融入，使各部分相互进入，融合的了无痕迹。复调音乐的采用，使作品的结构不再单一，不同织体的丰富必然带来音乐表现的丰富性，使整首作品既有主调音乐的丰满感又有复调音乐的均衡感。这些作品中两种方式的完美结合展现贝多芬到晚年在创作上已进入登峰造极的境界，也体现着贝多芬在一生的创作中，对创作手法的扩展与丰富，为能达到和丰富音乐的表现力寻找更多种的可能。

贝多芬的一生是不断革新和努力的一生，他以积极战胜传统并创造新的权威。他是继巴赫之后第一个把被人遗忘的赋格这一复调音乐的体裁带入了古典奏鸣曲中，使其恢复了生机。这说明了单一曲式远远填补不了贝多芬喷涌不断的创作热情。他将创作手段扩展到传统形式之外，依着他的情感需要和灵感而改变创作的形式。从他晚期的创作作品中可以看出，他倾向于曲式结构的完全自由，摆脱一切传统的规则。在贝多芬的心目中，任何形式都不应该被固定化和模式化。贝多芬在以上这些曲式中加入了赋格段使奏鸣曲的曲式扩大成不再是单一的一种曲式，从而打破了传统的曲式形式，扩大了整部作品的曲式结构。笔者认为：天才是不会固守旧有模式的人，天才为人类开启了新的模式，而被天才所打破和革新后的形式，往往会成为下一个时代的新形式。贝多芬就是这样天才人物，他革新音乐的创作手段，丰富音乐的表现性，拓展人们对音响的新理念。人类音乐的发展正是由于像贝多芬这样的天才推动着。贝多芬用他的音乐来构筑自我的理想世界，他始终都在创作中寻找着自我革新、自我发展，并赋予他们所创造的新形式以新

^① 参见魏纳·莱奥著张瑞译：《器乐曲式学》，人民音乐出版社，1984 年 6 月，第 281 页。

^② 田艺苗：《贝多芬后期作品中的赋格曲》，《音乐艺术》，2004 年 4 月。

的生命力和全新意义启迪着一代代音乐家。

二、赋格段与主调音乐相互融合

赋格段与主调音乐的融合是贝多芬后期创作的根本特征,是前期所保留的主调创作习惯与后期复调写作风格的交汇,也是交汇中自然形成的创作思维。^①贝多芬所处在主调音乐时期,复调音乐以其严谨与刻板不能满足作曲家对表达个人情感而被遗忘,贝多芬将这种古老的音乐形式加以革新后极尽其力的加以展开和利用,使其成为丰富音乐织体和能充分表达内心情感的有效魔法石。

笔者在贝多芬晚期奏鸣曲的创作中体会和分析复调音乐创作思维在其时代的重要意义,它与主调音乐的相互交融使音乐织体充满着无限的活力与动力,它成为贝多芬在晚年最为有效的与合乎逻辑的展开乐思的方法之一。

(一) 强调主题乐思

乐思是音乐思维的载体,是构成音乐作品的素材,它的规模可大可小——小至动机,大至有完整结构的主题。^②如前所述,赋格是相同旋律在不同调性上的循环出现,第一出现的即为该作品的主题。主题乐思的确立给演奏者提供了对音乐风格的提示,并对具有特点的主题产生印象,而主调音乐与赋格相互融合,经过多次的进入和出现,起到不断强化主题的目的,使音乐具有动力性,二者的轮流出现在织体的调性上形成了多层次、多调性的连贯不断的发展,给人以深刻印象,起到有效突出与强调主题乐思的作用。笔者以作品 OP101 号为例进行阐述:

作品 OP101 第四乐章奏鸣曲式的呈示部和再现部均为主调音乐,而展开部是赋格。主调音乐主题采用双手卡农风格的动机形式,而后进行了左右手的相互交替形式出现,这是一个充满着精神能量的有力主题,这个主题富有饱满的情绪,具有贝多芬式的“命运节奏”的特征。和声上构成了主——属的连接,整体的感觉稳定有力,在 A 大调上。而后主题出现了下行的模式,紧随着 3 个小节的十六分音符音阶式的上行表示着贝多芬向命运挑战的决心。在呈示部,这个动机一直伴随出现,或以模仿或以柱式和弦为衬托体现着“命运动机”。在 205 小节的再现处,也采用了与呈示部相同的手法。而尾声采用了加长的创新性手法,它更像是一个小型的发展部而结束。在这个乐章的主调音乐的两个部分中,主题一直再被提醒,一直再被强调,那么,赋格的插入就更加突出了这个主题。赋格主题采用了 C 大调,上方相对的答题则并未采用严格的学院派在属调上出现,而是出现在了六级音的下属调上,并很快进入 F 大调后转入 d 小调^③。(见谱例 1)而对题并没有采用新的音乐素材,而是取用了主题的倒影卡农,即下行的音阶式。主题、答题与对题三者或完全出现主调主题的“命运节奏”或采用“命运节奏”的一个缩影相互融合,形成一个富有生命的有机体。而这个主题采用了赋格的形式,所以主题进行了多次的出现和论证。各个部分错落有致,精巧严密,音乐的发展起到层层地推进,整个末乐章展现了贝多芬在晚期音乐创作的构想。

^① 田艺苗:《贝多芬后期作品中的赋格曲》,《音乐艺术》,2004 年 4 月。

^② 钱仁康 钱亦平:《音乐作品分析教程》,上海音乐出版社,2004 年 4 月。

^③ 参见鲍尔·罗尤奈《浅析 A 大调钢琴奏鸣曲》(作品 101 号)江晨译,《钢琴艺术》,2006 年第 3 期。

赋格是以模仿声部的先后进入的模式,每个声部在进入时,旋律一致,只是调性发生改变,各个声部层层叠叠,是有规律的叠置,这种模仿一直贯穿到乐思表达结束。而赋格主题就是乐曲或乐段的主要乐思的呈示,它通过调性转化的手段不断重现乐思,使不同的旋律在规定内的调性上展示,从而突出了主题。陈铭志在他的《复调论文集》里的其中一篇文章——《赋格段在音乐作品中的运用》写到:“赋格段中富有动力性的展开乐思的方法,犹如水中投石,激起层层浪圈,形成多层次的连贯不断的发展,给人以深刻的印象。……通过多次的进入,就可能把人们的注意力集中在一个主要乐思上一——主题上。”^①主题的不断被强调即意味的音乐的动力性发展,主题与答题之间虽然在不同调性上出现,但两者之间往往采用新的音乐材料丰富其两者体现着对比,使音乐更具有推动性。

在 OP101 和 OP106 中,这两首奏鸣曲的赋格段将基本乐思集中发展和将主题形象的继续深入刻画,将音乐推向更加矛盾和动荡不安的段落,它积极的推动音乐向前发展,推向被解决的局面。它常采用主题动机进行发展,而赋格的声部有效重新出现起到主题不断重复,又因调性的改变而推动音乐走向更深刻的变化当中。

(二) 作为高潮段的预备段

将赋格段作为高潮段之前的预备段是推动音乐前进的十分有效的一种创作手法,它的采用会成为更加积极地将音乐引向更具有矛盾性、戏剧性的预备性段落。贝多芬擅长在创作中找寻各种途径来表达个人内心对音乐的设想,他运用赋格的复调性织体所具有的音乐均衡性衬托起主调音乐。笔者将预备段分为两种类型:一种是层层递进型;另一种为戏剧冲突型。这两种形态分别体现在 OP106 第一乐章和 OP110 这两首奏鸣曲中。

作品 OP106 第一乐章的呈示部在有力的、充满阳刚之气的旋律中结束,而随后出现了赋格段落,它是这首奏鸣曲的发展段的前半部分所采用的素材。赋格主题短小、轻盈。此时两个小节的主题个性展示,第一小节是纯四度关系,第二小节对题跨越到六度,音乐呈向上发展的趋势。随后又是两个小节对题的六度模进。答题是按照严谨的属或下属调上进行答题,这一段音乐就在赋格主题的相互配合中发展,由三个声部发展到四个声部,塑造出了一个激情战斗的形象,充满着英雄气概。在这个段落中力度最强虽然到达 sf,但从整体来看且多以 p 的音乐力度向前发展。以三声部出现时最强力度只到 f,虽然马上就进入 p,贝多芬在这个段落似乎尽力的避免音响的厚度,但发展到四个声部时,音乐开始更加动荡不安起来,历尽一番挣扎,赋格终于被瓦解,在再现段开始转向主调音乐。再现段一开始就出现了像是整个乐队发出的巨响,主题厚实有力。主题由降 B 大调通往降 G 大调,再由 b 小调迂回地返回降 B 大调出现,这种大胆的和声构造并配以强有力节奏和紧密旋律线运动,使其成为极其宏大而惊人的音乐,充满了动力性的运动感。^②在这个赋格段到主调音乐的出现,体现着音乐发展的层层递进的关系,从轻巧跳动的音乐到赋格的主、答句的相互模仿推进到最后主题像山洪暴发一样的出现,最终走向了完满的解决。

OP110 第三乐章从内容与形式上看,是属于独树一帜的杰出作品,它是一首扣人心

^① 陈铭志:《复调论文集》,2002年10月,上海音乐出版社,第77页。

^② 郑兴三:《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》,厦门大学出版社,1999年4月,第468页。

弦的音乐。它的末乐章很独特，音乐一开始是个很自由的序曲，整首作品采用了较低等级的回旋曲式与赋格相结合的模式写成。它被罗曼·罗兰评为是“内心苦难的现实写照最终以胜利为结束”^①（见谱例3、谱例4）

在主题开始前有一段即兴式前奏，随后进入主题A。主题纯朴而又深情，它与B的赋格段在风格上相近，充满了纯洁而又抒情的色彩。两个赋格段在写法上也很独特，B1将B赋格的主题进行倒置，赋格段中的三个声部各具风格，构成三个优美抒情的出色旋律的相互交融，经过17个小节后，音乐织体开始有所丰富。

在音乐旋律方面作曲家并没有进行音域幅度的拉宽，贝多芬只采用扩大、浓缩、呼应等等的手法表现了自己内心对现实的坚定决心。在力度方面，这一段只有规整的两个类型的力度标记，即两个p和两个cresc。贝多芬在这段中一直营造低低私语的意境，将音响控制在p的范围，整段安静动听。B1中在力度方面唯一的变化的两个cresc记号，尽管有渐强记号的出现，但作曲家并未标有任何比p更强的力度提示。尾声在第174小目的节开始，在尾声中贝多芬用了21个力度标识，其中4个f，2个ff和15个sf。这个尾声没有经过任何的铺垫忽然跃升到狂热的巅峰之中，此时赋格织体因无法满足音乐情感的容量已经瓦解成主调音乐，此时主题大大发展了。左手低音八度进行与右手华彩音型表现出最高度的戏剧式威力。整个尾声感受到积极向上的热力，具有雄伟壮丽的性质。

而且，从这四首奏鸣曲中可以看出，主调音乐与复调音乐织体上的不同，造成了这两者相互比较的差异性，二者的结合使音乐具有紧张度，音乐的情绪更为活跃，听觉上也更加有张力。相互的差异必然导致对音乐的进一步的推动，也极大的丰富了音乐的表现力。

三、赋格段彰显了戏剧性之特征

赋格段除了扩大了曲式结构，推动了音乐的发展之外，也有增强音乐的戏剧性的效果。众所周知，在十七世纪之前的音乐创作被称为“复调音乐时代”，而十七世纪以后的海顿时期就改用主调音乐的方法创作，其作曲法即所谓的“和声法”，就是在一个主要旋律上配和声的方法。故十七世纪后，在音乐的性质上称为纯音乐时代。而在音乐的表演上被称为器乐时代，在作曲史上称为“主调音乐时代”。贝多芬为寻求音乐的情感容量，在主调音中加入了复调音乐，达到增强了音乐所包含的情感容量，彰显了音乐的戏剧性。

在钢琴奏鸣曲中采用赋格手法并非是在贝多芬的晚期作品中才出现，早在他的早期的Op10之2中的末乐章就开始采用了这种的对位形式的创作方式，但还不能算是采用了严格的赋格形式，只能说是体现了贝多芬初显的复调精神。

除了钢琴作品采用复调手法之外，在他最有代表性的交响乐中，也多处可见赋格的使用。在交响乐中，最早使用的是《第一交响乐》的第二乐章。而《英雄交响乐》是贝多芬处于两个时代的产物，既有古典主义的严谨、庄严、宏大，又有浪漫主义最大限度的情感扩展的特性。英雄的主题第五次以赋格段形式出现，英雄成为了“力量”的象征，

^① 郑兴三：《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1999年4月，第497页。

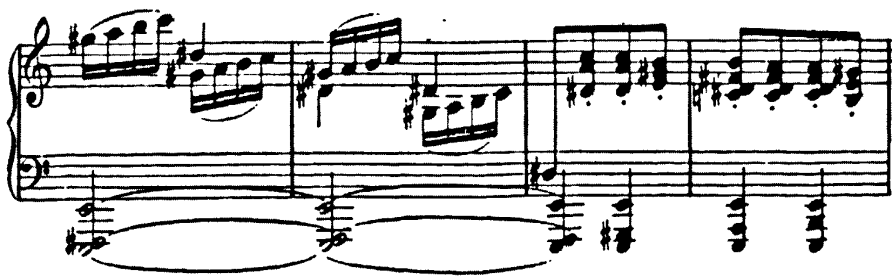
“正义”的象征，而英雄史诗般的气质正是来源于赋格段技法展衍的力量。使用赋格段最多的是《第九交响乐》，这首和被称作贝多芬《钢琴（第九）交响曲》的 OP106 一样，使用了大篇幅的赋格，其中的一、二、四乐章都留下了赋格段的使用典范。贝多芬将赋格段用于其交响乐中，留下了主、复调音乐结合的典范，并将赋格精神赋予了时代的全新的意义。^①

（一）赋格作为动力性乐段

这些奏鸣曲中有四处出现赋格段，其中有两处是出现在发展部中，即作品 101 的第四乐章和作品 106 的第一乐章。众所周知，发展部作为音乐最具备动力性的乐段是够成作品最具戏剧性的部分，由于晚期作品规模比以往更为宏大，因此，展开部分也随之相应扩大。结构规模的扩展也扩展了作品的戏剧性规模，使音乐包含了更加宽广的饱满度。而且，在展开段中，由于调性的频繁变化、和声的积极变换和运用主题动机材料的不断展开使音乐的戏剧性得到淋漓尽致的表现。

作品 101 第四乐章是按照严格的奏鸣曲式创作的。它由属音的颤音开始，主题是素有贝多芬式的“命运节奏”出现，在今天，已经成为全球表达悲壮的语言和表情，揭示了生存的基础和本质，也是一种暗中统治一切事物的力量。^②此时的主题开始几小节中已经有复调式的呼应了，已具备有“主调音乐复调化”的明显的特征。展开部运用了同样的“命运节奏”，其中还结合了呈示部结尾的八分音符断音的节奏动机加以展开。主题在 C 大调上，答题由于贝多芬的反规则采用而使音乐转向了下属方向，即 F 大调，随后再向 d 小调转移。这首作品展开部并没有频繁的转多个调。而对题的素材是主题的倒影卡农的模仿，音乐结构显得精致严密。“命运节奏型”动机在赋格段中不断地被强调和扩大，使得被突出了主题的主要乐思形成了多层次的连贯不断的发展而把音乐推向了高潮。整个发展段的赋格以“命运节奏”在不同调上的层层递进表现逐渐增长的人声喧闹的音响而活跃了该奏鸣曲第四乐章所具有风俗性画面的活力。在展开段的结尾出现了不协和音：

[谱例 5]



^① 参见贵州师范大学的刘丽娜的硕士论文《理性在激越的情感中呐喊——论贝多芬一、三、九交响乐中赋格段的技法》。

^② 鲍尔·罗尤奈著，江晨译《浅析贝多芬 A 大调钢琴作品（作品 101）》，《钢琴艺术》，2006 年第 3 期。

“……一般说来,不协和音被响亮的奏出,协和音被柔和的奏出,因为前者唤起我们的情感,而后者,使我们安静。”^①因为那些不协和和弦本身,就把它最大的美给予了那些曾经似乎以毁灭相威胁的不规则的东西^②。贝多芬所使用的“不协和音”往往由于自身的尖锐与刺耳的音响效果而被赋予了更为深刻的情感内涵。“不协和音”被贝多芬艺术化、合理化的运用,使音乐让人产生了震动、激奋、挣扎的情绪。虽然这种创作方式因其刺耳、不完满、不协和的感觉不被当时还在追求以和协为美的时代的听众所接纳,但这依然不能阻挡贝多芬在富有矛盾性的展开段进行革新的音乐理念。而且事实上,这些音乐的基本素材往往由于自身的尖锐、刺耳的音响效果而被赋予了更为深刻、更为矛盾、更为复杂的情感需要。这也是体现贝多芬的内心与现实世界的矛盾冲突、内心情感的压抑、面对不幸的痛苦的发泄。

贝多芬将 OP106 第一乐章的展开部的赋格段赋予一个神采奕奕、自信满满的勇士形象,而他却像一个久经沙场的统帅一样自如得掌控着音乐发展的方向。在调性上他总出人意料地将调性转入远关系调,在这赋格段里贝多芬采用了把两个声部按不完全的不协和音程——十度、六度和三度——重叠起来的手法将音乐带入了气势宏伟的音响洪流中,音乐充满了斗争的英勇气概,它犹如勇往直前进攻的军队,它的威力是无止境的,号声的号召越来越近,越来越响,一直到非同一般的、无法控制的力量爆发^③。

赋格由于模仿的特点使主题不断变化出现使其更具活力的特点而常被作曲家用以作为展开部。由于这首赋格段较少严格性,在展开段与主调织体段交替出现,而赋格各声部频繁在不同调上出现形成了兔起鹘落的音乐效果,整首作品在二者的转换中充满动力,因此造成展开部(或整个奏鸣曲式)推向高潮的有力手段。这两首奏鸣曲都将赋格段放在了展开部都达到了强调主调音乐主题发展的不间断性和戏剧性的作用。

(二) 赋格与主调音乐风格比较

在作品 109 号和作品 110 号中有三段赋格段,其中,作品 109 号的赋格段以变奏曲形式展现具有活力的音乐个性,而 110 号中的两段赋格段具有抒情性的情感特征。这两首奏鸣曲与它们相连的前后出现的主调音乐在风格上有着截然不同的音乐个性。

OP109 是贝多芬晚年最为抒情性、浪漫性的杰作。它用最柔美的抒情形式表达了贝多芬内心最为温柔的情感,它让人们看到了不但具有英雄性的贝多芬,更看到了具有最柔软、细腻情感的贝多芬。罗曼·罗兰在分析奏鸣曲 OP109 时曾指出:这首奏鸣曲是“幻想和爱情的游戏”。^④贝多芬富有的极其强烈的和丰富的诗意和抒情明显的体现在了这首作品的创作中。

OP109 的第三乐章是由一个二段式的主题,6 个变奏加一个尾声构成。赋格段出现在第五变奏中,虽然变奏乐段大致保持与主题具有相同的和声进行,但和弦的进行与前述作品比较而更具丰富性与复杂性。这 6 个变奏描绘了不同的个性特征。第一变奏温柔

^① 转引自:福建师范大学陈苗的硕士论文《贝多芬钢琴奏鸣曲“英雄性”情感特征表现的初步研究》中的引用段。

前句该作者引用了 C.P.B 巴赫的《演奏键盘乐器的真谛》,后一句引自弗郎索瓦·拉格内的《法国音乐与意大利音乐的比较》。

^② 同上。

^③ 克里姆辽夫著,丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》,上海音乐出版社,1989 年 6 月,第 216 页。

^④ 克里姆辽夫著,丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》,上海音乐出版社,1989 年 6 月,第 226 页。

优美，富有歌唱性。第二变奏轻快活泼，第三变奏是活泼的快板，第四变奏具有沉思性，宁静而又梦幻；第五变奏带有泼辣的赋格风格；第六变奏的音乐美妙又具有诗意般的画面。

从以上各个变奏特性来看，赋格段的个性与前后乐段在音乐个性、力度等方面具有强烈的对比性。第四变奏在速度上比主题稍慢了一些，音乐抒情而又折射出高雅、宁静的气氛，具有浪漫主义音乐的气质。而第五变奏的赋格段首先在速度上就是个快板，变奏一开始就改变变奏四的 *pp* 弱音记号而使用了 *f* 强音，而低声部甚至用了 *sf* 的力度在展现音乐具有动力性的特征，主题个性的率真、明亮的个性表露无疑，与变奏四产生了在力度、音乐形态上的反差。

[谱例 6]



罗曼·罗兰评价它为“这儿意志确信自己的力量，证明自己的优势，毫不客气地是爱情的主题服从自己，使它适应对位结构的要求”。^①而变奏六又是与变奏四类似的抒情性乐段。它的主题出现的似乎有点隐若现，像在寂静的深夜倾听着内心的声音而低声述说。这段具有深情温婉的音乐是贝多芬在经历人生沧海桑田之后从内心低声吟唱出的心灵的歌声。这三段变奏由松变紧再到松，音乐上的松与弛，力度上的张力体现了音乐的戏剧性发展。力度变化的意义就在于：力度越大音乐的紧张感就越强，反之就越弱。在贝多芬作品总能看到大篇幅的强力度记号，而更为显著的是突然的强音与突然的弱音频繁交换的特征，而这个特征正是贝多芬使音乐具有戏剧性上的重要成就之一。晚年时期的戏剧性的张力虽然已不能与他在早中期时期相比，由于贝多芬在晚年开始降低了戏剧性的矛盾冲突，矛盾激化变得短暂、简约之后很快就开始转向矛盾的解决而进入最为深刻和感人的陈述篇章。从这些篇章中，我们读到了贝多芬的内心深处怀抱着对人类的热爱和渴望达到心灵超脱的愿望。

^① 克里姆姆夫著，丁逢辰译《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》，上海音乐出版社，1989 年 6 月，第 231 页。

OP110 是一首富于感情的安静作品,它充满了贝多芬晚年期间所特有的深沉、抒情的情绪。从整个奏鸣曲的结构意义中,第一乐章音乐具有温柔抒情性,第二乐章是活泼明快的诙谐曲,第三乐章在带有回旋性的乐曲结构,而赋格作为插部出现在第三乐章的插部中,整首作品给人悲伤之感。

这两个赋格段柔美透着悲伤,也带有梦幻感,主题优美动听,它们经过扩大、浓缩、呼应、应答,十分精致和动人,力度也一直在 p 上徘徊。(见谱例 3、谱例 4)

这两个赋格段经过发展到厚实到无法再发展的时候转而发展成主调音乐,主调音乐仍然运用赋格段的主题,经过发展,赋格段把音乐由甜美引入高亢,左手大篇幅的八度加厚,并且将主题声部出现在左手的低音部分。音区的低沉与八度的厚实相结合,厚实了音乐的饱满度。音乐的张力再次体现了音乐戏剧性的一幕。在力度上转向 f、sf,巨大的力度反差体现音乐的巨大变化,两个赋格段之间的主调音乐在赋格的衬托下,使音乐的张力得以缓解,怀有激动之情的贝多芬在片刻安静的喘息后,再次迎来新的赋格段。

贝多芬在晚期作品中使用了主、复调音乐的不同风格的相互对比彰显了音乐的戏剧性,增强了音乐的对比度,在形式上也获得了和奏鸣曲更为密切的融合,也深深地影响着 20 世纪众多音乐家在复调音乐方面的创作。

四、赋格曲与赋格段突出了音乐内容的哲理性

哲学,用简单的话可描述为它是体现出隐含在事物中深层的含义,让人们去体会、思考并获得启发,并以用来完善自己的精神修养与帮助他人完善思想的学问。音乐,是人类创造的一种艺术形式,自诞生起就与哲学建立了密不可分的内在联系。哲学使音乐和情感上升到了理论的高度。而音乐哲学,是指从哲学的高度对音乐艺术总体的音乐本质、音乐内容与形式、音乐表现力与音乐表现方法、音乐内在结构即构成诸因素的内在特性及其内在规律,进行哲学思考和研究的基础理论学科。^①

在音乐中表达哲学的最好方式就是赋格。曾经有人问肖邦,音乐中的哲学是什么?肖邦回答到:“赋格”。赋格这个迄今为止被认为是音乐艺术中最富哲理性和思辩性的音乐形式为贝多芬晚期作品在情感方面的深度给予重要的一笔而成为留给人类最为经典的作品,正如凯鲁比尼说的:“一切写得美好的音乐作品,即使它没有赋格曲的特征和形式,但至少应该具有赋格的精神”^②。作曲教授廖宝生老师写到:“赋格如同一篇逻辑严密的论文。”^③作者甚至把赋格比喻成“一篇用音乐逻辑思维阐述的论文”。如何才是一篇好论文呢?叶松荣教授写到:“一篇好的论文,广博与深刻是密切联系的……它包含有四层含义,即追求深度的哲学思辩的研究范式;理论的深化与拓展;树立严谨的逻辑性;在简单的问题探讨中蕴涵着无限的思想张力。”^④而贝多芬正是运用他哲理性的音乐让人们提高到一个独特的深层世界的人。贝多芬用其具有辩证色彩的哲理性谱写生命中的矛盾与对立,并最终将矛盾得到解决的这一过程。

^① 王耀华、乔建中主编《音乐学概论》,高等教育出版社,2005年7月,第23页。

^② 杨通八、张韵璇:《和声复调文集》,上海音乐出版社,2004年9月,172页。

^③ 廖宝生:《赋格:用音乐逻辑思维阐述的论文》,《黄钟》,2000年4期。

^④ 参见叶松荣:《广博·深刻·特色·创新——中国西方音乐史研究生学位论文写作中的质量意识探讨》,《中国音乐学》,2009年1期。

在众多作曲家中,只有贝多芬被称作是“谈论哲学最多的一位作曲家。”^①从贝多芬三个时期的作品中能明显的感受到他晚期的作品风格已经不同于以往的风格。如果说早、中期的作品主要表白了这位英雄内心具有满腔的革命热情和坚忍不拔的革命信念,那么在他的晚期,这位英雄则以深入到自己的内心深处,通过描述内心的情感,深入剖析个人内心的灵魂,将中期的思想、感情上升到了哲学的高度,此时的音乐创作开始转变成真正的“个人写作”。复杂的织体纵横交错、浮动波折的旋律线条和大段的具有神秘、深刻的内省性乐段都能深刻感受到此时贝多芬崇高的心灵。

晚期的贝多芬面对种种苦难而承受着过重的精神压力而更加需要精神上自我麻醉,贝多芬通过对上帝的幻想而平衡内心的痛苦以求得到解脱。面对众多的苦难和不幸,贝多芬晚期作品的创作才体现出和前期的作品迥然不同的面貌。贝多芬虽然不是哲学家,但却具有哲学家的思维与思想。他在大学时期就悉心听过哲学课。贝多芬一生热爱康德,并把康德视为自己的精神导师。据史料记载,贝多芬早年在波恩大学旁听,即认真研读康德的道德哲学、逻辑学和形而上学。后来,还曾陆续地研读过康德的《实践理性批判》和《人本学》等著作,并在日记中曾多次提到康德,贝多芬还在谈话簿上曾写下这样一句关键性的话:“我们心中的道德律,我们头顶上的星空。康德!!!”,贝多芬在康德的名字后连续的三个惊叹号,是对康德无比崇拜的表示,也是对这位哲学家那囊括天地人神的哲学思想发出的啧啧赞叹。^②甚至在贝多芬去世后,人们在他的遗物中竟发现了康德的名著《自然通史和天体论》等,足见贝多芬一生对这位德国精神先导的崇敬之情。康德的哲学对贝多芬的音乐也有着深远的影响,它拓展了贝多芬的精神世界,使贝多芬的音乐中也充满了康德哲学中探天索地祭人敬神的宏伟精神。^③在贝多芬的音乐中可以见到他对“命运”、“人类”、“道德”、“上帝”的感受和深沉思索,这贝多芬所思索的也正是康德哲学的基本的问题。

奏鸣曲式就体现着对立统一的辩证关系。奏鸣曲在古典音乐史上随着各个乐派的不同也有着不同的发展,它成型于18世纪末。它的日趋完善是由于海顿、莫扎特、贝多芬等西欧古典作曲家的不断创新和改革使其成为音乐创作中一种高度发展的专业曲式。成熟的奏鸣曲式有三个部分,即呈示部、展开部和再现部。呈示部中有相互对置的主题,第一主题往往具有动力性,而副部主题往往以抒情性为多,这两个主题相互促进,相互发展,使音乐具有张力。除了音乐个性的对比之外,调性上也相互对比,往往是在属调或平行调进行对比。之后经过展开部的不断转调,体现矛盾性、斗争性之后,在再现部回归回原来的调性。展开部愈复杂愈庞大,再现部的回归就愈让人满意。同理,若没有再现部的回归,那么展开部一系列变化和发展也使去其意义。在他的呈示部中,矛盾没有立即得到解决,终是需要得到暂时的统一后在新的变化下才能衍生出新的统一局面,使原来矛盾在最后的斗争中回归统一、和谐。从哲学的辩证法角度看奏鸣曲,体现出奏鸣曲的结构具有对立与统一的原则:把矛盾、对立转化为统一,把不和谐转为和协,得到最后的解决。因此,奏鸣曲式是一种富于辩证性的结构,它的曲式过程体现出矛盾的发生、发展与解决的运动,因而适用于以表现戏剧性冲突或哲理思辩为音乐内容的作

^① 赵鑫珊:《贝多芬之魂》,上海三联出版社,1997年1月,第6页。

^② 赵鑫珊:《贝多芬之魂》,上海音乐出版社,1997年12月,第272页。

^③ 同上。

品。^①

而贝多芬将赋格这种也具有辩证性形式的曲式吸收进奏鸣曲中，成为晚期作品的重要组成部分就更突出和加强了音乐的哲理性，这主要表现在以下几点：

（一）赋格结构的辩证关系

对立统一是唯物辩证法的根本规律，它揭示人类社会、自然界和人类思维领域的任何事物都包含着内在的矛盾性，矛盾会推动事物的发展，并在发展中产生新的事物并最终相互促进、相互依存，它是唯物辩证法的实质和核心。从作品 106 的钢琴奏鸣曲中的末乐章赋格因其结构庞大、复杂已具有呈示部、展开部和再现部分的结构格局。根据魏纳·莱奥的曲式分析可图解为：^②

[表 5]

引子	呈示部		展开部	再现部	尾声
	主部	副部	主题与对题的展开	主题与对题的再现	
	主题	对题	第三主题的呈示与展开		
			主题与第三主题的统一		

如上表所示，呈示部和再现部是以单一的形式出现，这两个部分只包含了主题和对题的两个材料，而展开部却以成组成块的方式进入，并相互结合共同发展。第三主题的出现，原主题与对题的展开等都体现事物的运动与发展，体现贝多芬在音乐发展布局上的对立统一关系：呈示部和再现部在音乐材料上一致，都只有主题与对题，而展开部却用了多材料相互组合、分裂又有统一的形式表现事物发展的斗争性，并且在发展部又派生出了新的主题，而这两个主题在相互促进、相互磨合、相互冲突、相互转化、相互融合并再到最后回归。在调性上，呈示部和再现部调性一致，调性变化不大，而展开部却历经大胆的转调再到最后调性的回归。如果用一个比喻来表现这首赋格的话，我们可以把呈示部比作一个树种（A），而发展部可看作是树种经历阳光、风雨努力生长，将自身的能量发挥出来，最后树种经过磨练、斗争、矛盾产生新的元素而成为新的事物（B），再又回到自身的统一中（A'），这正体现大自然的生命轮回。因此，一个事物的存在一定经历矛盾的斗争性和同一性，他们相互制约，相互联系，没有发展部的斗争性，就一定不会有再现部的同一性。同一性要受斗争性的制约，而斗争性寓于同一性之中。那么，这正吻合了辩证法中的对立统一的原理。

（二）赋格中主题、答题、对题中辩证关系

笔者将其分类论述，以作品 106 号第一乐章展开部赋格为例子进行论证，见下谱例：

^① 高为杰、陈丹布编著：《曲式分析基础教程》，2000 年 6 月，第 232 页。
^② 参见魏纳·莱奥著：《器乐曲式学》，人民音乐出版社，1984 年 6 月，第 271—273 页。

[谱例 7]

主题（降 E） 对题（包含有主题材料的对题）



答题（降 A）

1、主题与答题。赋格的顺序先由主题最先出现，作曲家在创作构思中先设定好它的调性，主题个性往往都很鲜明，它很好的表达了作曲家对该作品的构思。随后出现的是上方五度或者四度相同旋律的答题来对应主题。它可是看作是对主题的模仿，但却又具有不同调性色彩的特点。这在音乐个性及旋律形态上看它们之间的关系又是统一的，但从调性上看它们因不在同一调性而具有不同的色彩却又是相互对立。谱例中的主题延续采用前四小节的动机，主题在降 E 大调上，答题模仿主题的动机音型，但调性发生改变，转入下属调降 A 大调上。

2、答题与对题。而对题因与答题是对位部分而属于对立关系，对题是主题声部的延续，它们常采用不同个性特征的音乐形态的材料相互对立，它们或是选用新素材，或是选用主题与答题的结合，尽管如此，但它们却相互和谐共存又形成了统一。它既很好的填补了主题特征的延续和补充又与答题和谐共存。在调性上，若对题是伴随主题进入，那么它的调性往往跟随主题，此时对题的调性就与答题相互对立；若对题伴随答题进入，在调性上则与答题相一致，此时它们的调性关系就体现出了统一。谱例中的答题和对题较为自由，答题出现的对应上方为对题，而这个赋格的答题在主题未陈述完就直接进入，因此，这时的对题仍具有对主题的延伸和补充的作用。对题仍在降 E 大调上，而答题在降 A 大调，二者在调性与旋律上没有模仿特征，但是二者却和谐相融，虽对立但却统一。

3、对题与主题。对题作为主题声部的延续，相当于赋格中的第二主题。它是赋格写作中的重要技巧，它的音乐特征往往与主题、答题非常不同。它可以是对主题的对比，又可以是对主题的烘托。在贝多芬的改革下，尤其其对对题的传统意义进行了瓦解。在传统复调中，对题具有严格的模式和要求，而在贝多芬的晚期作品中就开始出现有的对题有如和声化的特征，其传统对位意义已经很小，甚至有的对题都开始出现曲调化的特征。尽管如此，但没有改变其创作的原理，即对题与主题在风格上虽然相互对比却又保持一致，它对主题的功能是主题发展的另一个侧面，丰富主题的形态特征，而且在纵向的和声上也强调协调和一致。总之，这三个组成部分无论纵向还是横向上形成一个有机的整体，既体现了相互矛盾与对比，又相互融合、统一的局面。谱例中对题与主题紧密相连，形成你中有我，我中有你的格局，但在第二小节第二拍将对题进行展开发展，与主题动机对比，但也可看成是主题动机的补充。

（三）主调与复调间的辩证的关系

综观这四首奏鸣曲，除了其音乐结构的内在表现具有辩证艺术之外，主调音乐与赋格之间的乐章连接也反映了对比与统一的关系。

首先，它们的辩证关系体现在音乐织体方式上。主调音乐是“和声性”音乐类型，而赋格是“多声性”音乐类型，赋格在各个声部上都是具有独立意义的旋律。主调音乐的特征是有多个声部为伴奏的形式烘托和陪衬主要旋律，主调音乐因其“和声性”形态注重音乐的纵向联系。而赋格属于复调音乐的最高形式，它有最为完整和严密的格律。它是几个旋律声部在运动中按照对位的方法结合在一起的多声部的音乐。复调音乐因其“多声性”的形态注重音乐的横向联系，因此是属于不同的两种音乐体裁。不同种形态的体裁和织体相互联系体现了对立的关系。但从笔者以上对贝多芬晚期创作中赋格的分析中可以发现，贝多芬在此时并没有生搬硬套了巴赫赋格的特点，而是将赋格进行“主调化”的变格，而对于主调音乐贝多芬也采用了“复调化”的革新。笔者认为，这是贝多芬有意的将两种不同织体相互渗透，产生你中有我，我中有你的辩证关系，使虽然类型与织体的相互对立却并没有妨碍两者在音乐发展上最后走向和谐统一。

其次，它们的辩证关系还体现在音乐风格与二者连续性上。在这四首奏鸣曲中，因乐曲发展得到最大极限而最后瓦解走向新的音乐形式，即复调，有展开段或插段采用了赋格，并且贝多芬往往运用这二者的交替出现产生不同情绪和风格的置换。从这几首作品中常看到，贝多芬或用主调音乐体现活力的一面，则就会用赋格体现安静的一面，若赋格活泼主调音乐则抒情。这样就造成了音乐情绪与风格上的对立。它们或在主调音乐表现激昂、乐观、具有战斗力的情绪，到赋格段时却进入沉思、冥想和探索，例如作品OP109。主调音乐表现了贝多芬抒情、柔美、恬静的个性时候意外加入赋格段落表现音乐的活泼、朝气和动力，这是贝多芬被人们所熟知的个性。但二者从音乐的发展的连续性来看又体现着相互的统一，晚期贝多芬采用赋格的形式在情绪上与主调音乐对立，但是从晚期作品中主复调作品二者没有明显的分界线可以看到是贝多芬在二者相互结合上力求达到统一。作品110第二赋格结束后立刻转向了主调音乐，而主题依然采用赋格主题，虽然音乐情绪上拉开了力度上的强烈对比，但是从音乐的连接上它们却了无痕迹的结合在了一起，两个部分没有任何的停顿与过度，赋格之后，主调音乐将赋格主题进行八度加厚的处理方式，相互融合统一在一起。虽然造成音乐情绪上的对峙，但在音乐的发展却完美融合。贝多芬采用这样的创作方式，正是当一种类型无法满足他对感情表达时候能自如的切换成另一种模式。这些都体现了贝多芬在音乐创作上一直追寻多样化的创作方式，尽其可能的用最丰满、最有效、最大能量的手段来表现音乐的容量，努力丰富音乐的表现力

观其贝多芬的一生就是矛盾的一生，他的内心充满着对现实的抗衡和矛盾，这样的个性必然使他的作品呈现出尖锐的冲突。观其众多的史料、书信、日记等随处可见他所描述人性中的对立面和矛盾性，在这些文字中可以感受到贝多芬“绝望与希望”、“光明与残酷”、“欢乐与痛苦”的双方对立的搏斗，最终走向“和谐与统一”。从整首作品的整体布局来看，它们之间相互联系，并且合乎逻辑的相互转换，贝多芬在这相互的转换中获得平衡和慰藉。在他的作品中，总能听到他因斗争、矛盾而痛苦，最后取得了胜利

和欢乐为主导贯穿全曲。两种音乐类型相互对立却又最后统一体现了贝多芬一生历尽了挣扎、斗争最后走向解脱。正是这样的辩证观念创作出的作品展现了他晚期作品超前的内在统一性和完整性，是辩证的音乐思维在内容与形式上的体现。

贝多芬晚期的五大奏鸣曲，它们自成体系，都具有深刻内涵的音乐思想，严密的逻辑、表达自由细腻的音乐形式和对复调与对位的发展运用。在音乐气质上也改变了以往的英雄性，而显得更加诗意化和梦境化。Op101 是转折点，它以“系列形象的抒情性基础”表达了后期创作最为根本的倾向。

在整个西方音乐史上，贝多芬最大成就就是让音符说哲学，陈述哲学，使音乐成了最富于哲学性质的艺术。^①贝多芬将赋格与奏鸣曲两种极具有哲理性的音乐体裁结合，二者相互融合，更加深了音乐的深刻，使晚期作品的哲理性胜于任何时期的作品。贝多芬运用最具哲学特质的赋格阐述内心对现实的批判与期望。而他对巴赫的崇敬之情促使贝多芬到了晚期愈来愈倾向巴赫，他需要用哲学性的音乐语言给自己以勇气和力量，需要在精神痛苦，苦心求索后寻求解脱和超越。而巴赫便成为贝多芬晚期创作的灯塔，在晚期的钢琴奏鸣曲中出现的大量的赋格形式，将晚年历经磨难和沧桑的贝多芬内心的独白和哲理性的思考表现无疑。笔者认为这或许就是贝多芬在晚期时候选择了采用大量赋格片段的原因吧。赋格的采用使他的晚期作品呈现了一切钢琴创作中最深刻和最微妙的音乐内涵，音乐思想中带有的一种感情深度和几乎预示性的升华体现着贝多芬对人生、命运所具有的非凡的洞察力。贝多芬把奏鸣曲与赋格的形式相结合看作是自己的历史使命和民族任务。^②贝多芬通过这种方式也表达对德国民族音乐奠基人巴赫的敬意。

^① 赵鑫珊：《贝多芬之魂》，上海三联出版社，1997年1月，第10页。

^② 郑兴三：《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》，厦门大学出版社，1999年4月，第447页。

结 语

赋格对贝多芬晚期钢琴奏鸣曲创作风格的影响

从贝多芬三个时期的创作来看，每个时期都有各自的特点，体现着贝多芬在三个时期的创作中对时代、人生和意义、真理的思考和阐述。早期的作品受到海顿、莫扎特、克列门蒂影响，在作品中都留有他们影响的痕迹。中期的贝多芬大胆创新，挣脱原有的奏鸣曲模式，采取扩展连接部、力度对比更加夸张的手法充分展示贝多芬是名副其实的创新性的伟大人物。

在贝多芬晚年时期，由于贝多芬对复调音乐的大量使用，也使在晚期的钢琴奏鸣曲无论在风格还是技术上都发生了新的变化，出现了在技术上和以往不同的创作技法。尤其在赋格创新性的使用，对晚期钢琴奏鸣曲产生了影响，在贝多芬的这些作品中可以看到他在表达音乐的形式上更为灵活、自由。在进入人生晚年的贝多芬钢琴奏鸣曲音乐中仍能读到这位音乐巨人以往所饱含着的对生命的激情，又有对人生的深刻思索。赋格是这一时期作品最为主要和显著的特征，在贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中广泛而又集中的出现深深改变了这个时期作品的风格，其表现如下：

一、赋格改变了晚期钢琴奏鸣曲结构

在贝多芬的早中期的创作中，虽然对奏鸣曲进行创新，但对奏鸣曲即定的规则较为遵守。他遵循奏鸣曲每个章节的排列规则。在奏鸣曲的最末乐章基本采用奏鸣曲式、回旋曲式、变奏曲式快板或急板的形式结束乐曲。而晚期 OP106 的结尾采用完整的赋格替换奏鸣曲或变奏曲等曲式作为末乐章，不得不说是奏鸣曲结构形式上的变革。它改变了人们旧有创作模式，丰富了在音乐创作中结构模式的思维。

二、赋格更加突出了贝多芬英雄性的情感特征

贝多芬的一生是不断与命运抗争的英雄，面临多舛的命运他从来都以坚定的意志和英雄的气概与之搏斗。在他三个时期的作品中，能清晰的再现经历和目睹历史旋涡中与命运搏斗终于最终战胜命运的生命历程，人们在他的作品中能感受到贝多芬英雄性的形象。在早中期作品中贝多芬采用了多种手法表现他英雄的一面，这些创作特征在晚期都仍然沿用，例如，将张扬个性或积极向上的动机展开、连续的上行、下行的半音、具有规律性的强音等展现贝多芬的英雄气概。而赋格的采用更加有效的突出了贝多芬的英雄性情感，赋格片段大量使用持续性的强音、递进式的音阶和具有“命运节奏”模仿动机突出贝多芬内心对命运坚不可摧的意志。持续性的强力度幅度成为标明作曲家音乐思想变化强烈与否的标志，也成为作品中重要的表情因素。例如作品 OP106 第四乐章的赋格，sf 的记号居然有百次之多，甚至每个小节都标有三个 sf 共持续了 9 个小节。这样大篇幅的强音记号在前两个时期的作品中没有出现过。这首经过“交响化”处理的钢琴奏鸣曲用赋格所表现的宏伟音响体现了作曲家那坚不可摧的意志和英雄的气魄与智慧。作品 OP101 第四乐章发展部的赋格运用主题动力型的动机下形和上形模进形式，从稳定到不稳定，从疑惑到解决表明“英雄”战胜自身，不向命运妥协的精神。同时钢琴的发展也

为贝多芬追求音响的饱和度提供了普遍的可能性。晚期钢琴奏鸣曲在赋格的烘托下向人们展现了贝多芬犹如一位身披着战袍的英雄骑士依然驰骋在为人类命运奋斗的疆土上，用音乐的武器陈述着自己对命运、政治的不满和担忧。

三、赋格与主调音乐相互反衬彰显戏剧性

贝多芬的创作技法在不同阶段的采用有其一定的连贯性，正如晚年时期的贝多芬选择回归“寻找”巴赫，他从巴赫赋格的创作中学习其精髓，并找寻出一条具有创新的方法使他在借鉴的基础上有了新发现与创新。早中期的贝多芬常运用迥然不同的主副部个性特征、调性之间的对比、突强与突弱的力度对比表现音乐的戏剧性。戏剧性矛盾冲突的背后隐含着贝多芬最为成熟、也最独特的“力度”因素。^①这些手法在贝多芬晚期作品中也随处可见，而在此基础上，赋格的采用与主调音乐的对比更加反衬了二者对比后所彰显出的戏剧性效果。赋格的采用增加了奏鸣曲的情绪对比内涵和丰富风格转换的方式，是贝多芬在晚年创作中挖掘更具动力性手法的象征。赋格与主调音乐的采用，使音乐总在激奋和欢快中转入深思，或在安静抒情时爆发出对生命的激情。贝多芬在晚期钢琴奏鸣曲中思想的喷发或情绪的宣泄忽而转入内心自白与哲理化的思索中，音乐显得含蓄、内省，增加了以往创作中情绪对比的内涵，也有起到呈现不同风格的音乐类型相互娴熟自如转换的作用，二者间在风格、织体、节奏等方面的对比使音乐更发展性、戏剧性。

四、赋格天才式的革新具有展现贝多芬浪漫主义创作思维的典型象征

众所周知，赋格在巴赫时代就已走向登峰造极，人们不能相信继巴赫之后还有哪位音乐家可以在赋格音乐创作的最顶峰上再开辟出一条新路，而贝多芬做到了。他将最古老的音乐体裁进行浪漫化的革新，将显得过于严谨与刻板的赋格由最早像数学式的逻辑排列而转向为情感服务的功能，将赋格用逻辑性与情感性相互交融。他将情感视为第一需求，他扩大了用赋格来表现情感的功能与作用，并给予了赋格新的特征，更是体现了贝多芬晚期作品趋于浪漫性的典型意义。

贝多芬晚年处在古典主义走向结束，迎来浪漫主义开端的重要时期，在他的作品中所展现出既有古典主义时期的精髓又有浪漫主义的创作思维。此时的贝多芬在曲式创作方面的自由性、打破古典传统的奏鸣曲式调性中近关系转调的原则而采用了向二、三度远关系调偏离的手法以及变幻莫测的和声语汇等都体现了贝多芬浪漫主义创作特征。而赋格在天才贝多芬的笔下被革新为具有浪漫主义风格的体裁，贝多芬既延续巴赫这位赋格大师的衣钵又为严谨的赋格予以新的浪漫主义的光彩。首先，赋格的主题线条更具有浪漫主义，赋格浪漫化的主题也为晚期作品中浪漫主义色彩的呈现添上关键的一笔。其次，贝多芬虽然遵循赋格的格律但又将其自由化，体现在赋格结果的扩大、赋格主题出现不完整进入、对题继续延续传统只为对位服务的功能，对位的意义已经被瓦解。这也正是贝多芬赋格不过于刻板、便于大力发展更具动力性而更加能满足人类对情感需求的重要原因之一。贝多芬降低传统对题严格对位的创作方式也一直被后世的作曲家沿用至今。贝多芬也在赋格上的创新从而确立了“对位大师”的地位。最后，正如贝多芬改变

^① 叶松荣：《欧洲音乐文化史论稿》，福建人民出版社，2001年8月，第186页。

了钢琴奏鸣曲主副部调性上主属或主下属转调的既定规则而采用后来浪漫派常用三度转调方式，将赋格在答题调性也做出了违反既定规则的做法成为后来浪漫派乃至现代作曲家的惯用手法。

尤其到了 20 世纪，又再次迎来复调音乐盛行的时期，许多作曲家纷纷回到巴洛克、古典时期寻找创作的源泉，因此在 20 世纪的作品中可以看到许多“贝多芬方式”的继承。被称为“坚定的贝多芬主义者”的巴托克在他赋格作品中也都随处可见对贝多芬赋格的继承方式。贝多芬在赋格中采用主复调结合的方式被后世作曲家司空见惯的采用。甚至到了 21 世纪的今天，有关贝多芬赋格的创作仍是研究的新命题，也一直再受到人们的关注。

贝多芬的一生是创造性的一生，在每个时期都留下了创新的举措。晚期的贝多芬没有因为种种的不幸而停止对创作进行变革与创新的征程，他一方面要做只能活一次的血肉之躯而饱受苦难的贝多芬，另一方面，他又要关注着对人生、宇宙的思考，彻底完成对他所处的时代精神的阐述，做一个更加伟大和真实的人。他从前人，特别是巴赫等先辈伟大的音乐作品中继承对复调音乐的旗帜，并将它集中化、创新化、高度化的体现。正是由于贝多芬的借鉴和发展，才使赋格重新泛发出新的生命力，绽放出新生命的赋格与奏鸣曲相互结合构成贝多芬晚期风格与众不同的特征。理解好了“贝多芬式的赋格”才能真正走进贝多芬晚期艰深难懂而又深刻优美的音乐世界中。

参考文献

一、著作

- 1、于润洋 《贝多芬思想、创造中的人道主义》人民音乐出版社 2004 年
- 2、于润洋 《悲情肖邦》上海音乐学院出版社 2008 年
- 3、于润洋 《西方音乐通史》上海音乐出版社 2001 年
- 4、叶松荣 《欧洲音乐文化史论稿》福建人民出版社 2001 年
- 5、叶松荣 《中外音乐欣赏教程》文化艺术出版社 1994 年
- 6、叶松荣 《断裂与失衡——中西视野下的西方 20 世纪“新音乐”创新的局限性分析》中央音乐学院出版社 2008 年
- 7、唯民编 《贝多芬论》(译文集)陈洪、李其芳、严宝瑜等译,人民音乐出版社 1991 年
- 8、赵鑫珊 《贝多芬之魂》上海音乐出版社 1997 年
- 9、傅雷 《傅雷谈音乐》湖南文艺出版社 2001 年
- 10、张前 《音乐美学教程》上海音乐出版社 2002 年
- 11、杨儒怀 《音乐的分析与创作》人民音乐出版社 1995 年
- 12、钱仁康 钱亦平 《音乐作品分析教程》上海音乐出版社
- 13、矛原、庄曜 《曲式与作品分析》人民音乐出版社 2007 年
- 14、杨通八、张韵璇 《和声复调文集》上海音乐出版社 2004 年
- 15、桑桐 《和声的理论与应用》上海音乐出版社 2000 年
- 16、黄虎威 《转调法》人民音乐出版社 1996 年
- 17、赵晓生 《钢琴演奏之道》世界图书出版社 1999 年
- 18、杨青 《作曲基础教程》高等教育出版社 1996 年
- 19、谢颖 《二十世纪钢琴大师》上海音乐出版社 2003 年
- 20、吴祖强 《曲式与作品分析》人民音乐出版社 2002 年
- 21、刘延立、沈永华 高凌翰编译 《西方音乐漫话》人民音乐出版社 1996 年
- 22、郑兴三 《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》厦门大学出版社 1999 年
- 23、张式谷 潘一飞 《西方钢琴音乐》人民音乐出版社 2006 年
- 24、李近朱 《乐圣贝多芬》上海音乐出版社 1998 年
- 25、廖辅书 《瓦格纳论音乐》上海音乐出版社 2002 年
- 26、张泽民 《李斯特论肖邦》高士彦 虞承中 郭芋译,人民音乐出版社 2003 年
- 27、《怎样提高钢琴演奏水平》(合集)(1--6) 华乐出版社 2005 年
- 28、沈旋 谷文娴 陶辛 《西方音乐史简编》上海音乐出版社 1999 年
- 29、张洪岛 《欧洲音乐史》人民音乐出版社 1995 年
- 30、周薇 《西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 2003 年
- 31、朱世端 《中国音乐中复调思维的形成和发展》人民音乐出版社 1996 年
- 32、张韵璇 《复调音乐分析教程》上海音乐出版社 2004 年
- 33、陈铭志 《赋格学新论》上海音乐出版社 2007 年
- 34、钱仁康 《欧洲音乐简史》高等教育出版社 1991 年
- 35、[美]Patricia Fallows-Hammond 编著 冯丹 姚纯青译 《钢琴艺术三百年》1998 年
- 36、[苏]阿·鲍·戈登威捷尔著 《贝多芬 32 首奏鸣曲注释》刁蓓华、陈复君译,1999 年
- 37、[苏]克里姆辽夫著 《论析贝多芬 32 首钢琴奏鸣曲》丁逢辰译,1994 年
- 38、友余 《键盘上的奇迹》文化艺术出版社 1998 年
- 39、[苏]涅高慈著 《涅高慈谈艺录》焦东建、董茉莉译,人民音乐出版社 1963 年
- 40、[苏]涅高慈 《论钢琴表演艺术》汪启璋、吴培华译,人民音乐出版社 2004 年、
- 41、[苏]斯波索宾 《和声学教程》人民音乐出版社 1991 年 8 月
- 42、[法]罗曼·罗兰 《贝多芬:伟大的创造性年代》陈实、陈原译,三联出版社 98 年
- 43、[法]罗曼·罗兰 《贝多芬》傅雷译,人民音乐出版社 1978 年
- 44、[奥]丰尔尼 《贝多芬钢琴的正确演义》斯科达注释、张奔明译,上海音乐出版社 2007 年
- 45、[波]卓菲娅·丽莎 《音乐美学译著新篇》于润洋译,中央音乐学院出版社 2003 年
- 46、[美]马克利斯 《西方音乐欣赏》人民音乐出版社 2008 年

47. [美]霍罗维兹《阿劳谈艺录》顾连理译,人民音乐出版社 2001 年
48. [德]胡赫《贝多芬》人民音乐出版社 2006 年
49. [奥]汉斯立克《论音乐的美:音乐美学的修改谘议》杨业治译,人民音乐出版社 1980 年
50. [匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》张瑞译,人民音乐出版社 1984 年
51. [美]约瑟夫·班诺唯茨著 朱雅芬译《钢琴踏板法指导》上海音乐出版社 1993 年

二、论文

1. 叶松荣《广博·深刻·特色·创新——中国西方音乐史研究生学位论文写作中的质量意识探讨》中国音乐学 2009 年 1 期
2. 龙本裕造《贝多芬的独创性》张新林译,解放军艺术学报 2000 年第 4 期
3. 冒小英《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲内省性风格的成因》苏州大学学报 2006 年
4. 田艺苗《贝多芬后期作品中的赋格曲》音乐艺术 2004 年
5. 刘小龙《贝多芬晚期旋乐四重奏的技术风格特征》中央音乐学报 2007 年 2 期
6. [日]诸井三郎《贝多芬的赋格》冷津译 乐府新声 1985 年 2 期
7. 邹建平《20 世纪赋格中的戏剧性处理》黄钟 1998 年 2 期
8. 何萧洪《巴赫音乐的创作特征及意义》湖南科技学院学报 2007 年 2 月
9. 徐孟东《对 20 世纪音乐中复调复兴的认识与思考》杭州师范学院学报 1998 年 1 期
10. 于苏贤《20 世纪赋格的多元化发展》中央音乐学报 1998 年 2 期
11. 邹建平《20 世纪赋格主题的特征》中央音乐学院学报 1999 年 2 期
12. 邹建平《贝多芬与 20 世纪赋格的写作》音乐艺术 1998 年 1 期
13. 刘雪莎《贝多芬对钢琴奏鸣曲的改革和创新》齐鲁艺苑 2005 年 3 期
14. 张静薇《试论巴赫的赋格及其深远的影响》音乐研究与教育 06 年 1 期
15. 徐孟东《中国复调音乐形态新的发展与变异(上下)》音乐艺术 1999 年 4 期
16. 彭志敏《回归与超越——论贝多芬晚期弦乐四重奏谈微》黄钟学报 1989 年 2 期
17. 关武《贝多芬音乐的哲学内涵析》星海音乐学院学报 1984 年 4 期
18. 卢艺《改革的典范——贝多芬钢琴奏鸣曲风格特征初探》钢琴艺术 2006 年 7 月
19. 鲍尔·罗尤奈《浅析 A 大调钢琴奏鸣曲》(作品 101 号)江晨译,钢琴艺术 2006 年 3 期
20. 闵敏《贝多芬晚期五首钢琴奏鸣曲的创作特征和演奏研究》[西南大学硕士]. 2006
21. 林晓云《贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的变奏曲与赋格》[厦门大学硕士].2005
22. 林苗《贝多芬钢琴奏鸣曲“英雄性”情感特征表现的初步探究》[福建师大硕士].2004
23. 刘莉娜《理性在激越的情感中呐喊——论贝多芬一、三、九交响乐中赋格段的技法》[贵州师大硕士].2006

三、网上参考文献

1. <http://baike.baidu.com/view/84452.htm> 百度百科“赋格”词条
2. <http://baike.baidu.com/view/150268.htm> 百度百科“拉莫”词条
3. <http://baike.baidu.com/view/112611.htm> 百度百科“新艺术”词条

致谢

自古多情伤别离！每年的这个时候，又有一批学子离开校园，重新回到工作的岗位中，我的内心充满了不舍。对于工作后能再次回到纯净的校园接受一次精神与知识上的提升不能不说是人生的一大幸事。回首研究生期间的学习和生活，我感到的无比的充实和快乐。在学习期间，对那些引导我、勉励我、启发我的人，我心中弥漫着感激。在论文付梓之时，对关心和帮助过我的老师、同学致以衷心的感谢！

感谢导师叶松荣教授、洪奕哲副教授的悉心指导和帮助。在学习期间，洪奕哲老师精湛的琴艺、丰富的教学方法及认真负责的教学态度深深感染与启发了我。他不仅拓宽了我演奏的曲目，更加深了我对音乐理解的深度，大大提高了我的演奏水平。此篇论文从开题至完稿、定稿，都凝集着叶松荣老师的心血。叶老师严谨的治学、平易近人的个性、谦和的品质与渊博的知识感染和影响着我。从论文的选题、开题得到了叶老师的帮助和指引，使我有了更加清晰的思路进行研究与写作。此后，叶老师不厌其烦、一丝不苟、字斟句酌的进行一次次的修改与指导。在叶老师的帮助下，我巩固了理论知识，拓宽了思维的模式，增强了研究的能力，提高了写作的水平。正是在叶老师的辛勤、严谨的审阅中，此篇论文得以完善。在学习的道路上，能得到两位老师的指导深感荣幸。

在音乐学院的学习期间，我系统的学习了音乐的各方面的相关知识，在此也向各位授课老师表示感谢！感谢你们给我打下的基础，正因为你们的辛勤工作才使我得以顺利而圆满地完成硕士研究生的学习与生活，谢谢！