

西安音乐学院

硕士学位论文

门德尔松《六首钢琴前奏曲与赋格》OP. 35音乐风格与教学研究

姓名：何璇

申请学位级别：硕士

专业：钢琴教学与演奏

指导教师：林珊琳

20100101

中文摘要

浪漫主义最初的几十年是古典主义与浪漫主义的交汇期，这个时期的第一代作曲家还存有古典主义理念，作曲家试图将古典形式与浪漫情感相协调，他们吸收应用了古典时期的许多因素，延续了前人的创作手法。尤其在门德尔松于 1829 年指挥演出了巴赫的《马太受难曲》后，浪漫主义的作曲家纷纷效仿前人创作了清唱剧、赋格作品等，在形式上出现了大量复古的创作。门德尔松的赋格曲是浪漫时期音乐转型过程中的产物，是作曲家在古典形式下表达内心情感的作品。本文试图从四个方面就门德尔松的《六首钢琴前奏曲与赋格》OP. 35 进行分析，希望能对这套作品有一个较全面和客观的认识。

论文的第一章介绍门德尔松的音乐生平及艺术观形成的环境因素，对门德尔松本人的音乐成长道路和音乐创作的背景环境有一个较全面的认识。

第二章阐述了前奏曲与赋格的源流，从“前奏曲”、“赋格”和组合成套的“前奏曲与赋格”两部分分别概述起源与发展；再谈门德尔松的“前奏曲与赋格”，概括他创作这种体裁的美学价值及结构特征。

第三章从古典特征和浪漫风格两方面对门德尔松的《六首钢琴前奏曲与赋格》OP.35 进行分析和研究，论证了这套作品的音乐风格特征——具有古典与浪漫风格的二重性。

最后一章笔者详细地分析了门德尔松《前奏曲与赋格》OP.35 中的第一首，从这首作品的曲式、演奏等方面给予教学提示。

关键词

门德尔松 前奏曲与赋格 古典主义 浪漫主义 音乐风格

Abstract

Romantic first few years is the intersection of classical and romantic period, this period there was also the first generation of composers classical philosophy, composer of classical forms of trying to coordinate with the romantic feelings, they absorb the application of the classical period many factors, and continued the previous creative expression. Mendelssohn in 1829, especially in command and performed Bach's "Matthew Passion", the Romantic composers to imitate their predecessors created a cantata, Fugue and other works, there a lot of retro in form creation. Mendelssohn fugue is a romantic musical product of the transition process is the composer in the classical form of the expression of inner emotional work. This article tries to four to Mendelssohn's "Six Preludes and Fugues" OP.35 analysis, hoping this works a more comprehensive and objective understanding.

In the first chapter is devoted to Mendelssohn's life and art of the Concept of environmental factors on the growth path of Mendelssohn's own music and background music environment, a more comprehensive understanding.

The second chapter of the Prelude and Fugue in origin, from the "Prelude," "Fugue" and the combined set of "Prelude and Fugue," two is an overview of the origin and development; after the return to Mendelssohn's "Prelude and Fugue," he summed up the aesthetic value of creation of this genre and structural characteristics.

The third chapter features from classical and romantic style of the two aspects of Mendelssohn's "Prelude and Fugue" OP.35 analysis and research, demonstrates the features of this style of music works - with the duality of classical and romantic style.

The final chapter the author provides a detailed analysis of Mendelssohn's "Prelude and Fugue" OP.35 the first of the first, from the first work of musical form, performance, and other issues of teaching tips.

Keywords

Mendelssohn Prelude and fugue Classicism Romanticism Music style

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中作了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：_____ 签字日期： 年 月 日

西安音乐学院学位论文使用授权说明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件及电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容与纸质论文的内容相一致。处在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（或者刊登）论文的全部或部分內容。论文的公布（或者刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：_____ 导师签名：_____ 签字日期： 年 月

引 言

“前奏曲与赋格”套曲形式在巴洛克时期达到顶峰，古典时期迅速衰退几近消失。至19世纪浪漫主义，主调音乐占主导地位，复调音乐此时只作为一种古老的形式出现，不再担当主角。

浪漫主义初期出现了许多令人尊敬的音乐家，他们既不是真正的浪漫主义者，也不是古典主义者。这些作曲家在调性关系及古典的一些原则上遵循前人的创作手法，但大量浪漫时期音乐语汇的运用以致破坏了古典主义的结构框架。门德尔松属于这类作曲家，他的音乐作品继承了前人的创作手法，带有明显的复古倾向，浪漫主义初期的音乐风格又潜移默化地熏陶和影响着他，使他的作品具有古典与浪漫的双重音乐风格特征。

目前国内外对“前奏曲与赋格”作品的研究多围绕着巴赫的《平均律钢琴曲集》—48首“前奏曲与赋格”及二十世纪肖斯塔科维奇的《24首前奏曲与赋格》而进行的，对浪漫时期的“前奏曲与赋格”探讨较少。就门德尔松而言，人们可能更多的去了解他的“无词歌”，而对于他的“前奏曲及赋格”几乎不被关注。门德尔松创作了两套共9首“前奏曲与赋格”，作为浪漫时期鲜有的“前奏曲与赋格”套曲形式的作品，在音乐史上有着重要意义，可以窥见浪漫时期复调作品的风格特征及创作手法。

随着研究范围的扩大和研究深度的增加，浪漫主义时期的复调作品更多进入人们的视野。本文以门德尔松的《六首前奏曲与赋格》OP.35为研究对象，对其风格特征的探究及教学个案分析进行论述，将该课题研究引起各位专家学者的思考，以期起到“抛砖引玉”的作用。

第一章 门德尔松的音乐成长与环境影响

一. 门德尔松的音乐生平

费列克斯·门德尔松 (Felix Mendelssohn), 1809年2月3日出生于德国汉堡一个富裕的犹太家庭, 殷实的背景和富有文化教养的家庭给门德尔松的音乐成长提供了良好的基础。母亲是他的钢琴启蒙老师, 而对门德尔松最具影响的是他的作曲老师策尔特¹。策尔特引导门德尔松学习德国古典作曲家的作品, 欣赏和分析巴赫等人的创作, 这些对他的音乐成长产生了重大的影响。

1820年, 门德尔松接受正规的音乐学习, 在老师策尔特的介绍下认识了大诗人歌德并与其建立了深厚的友谊。“歌德深邃、博大的思想, 强调现实主义与浪漫主义相结合的艺术主张和推崇古典美的艺术趣味, 对门德尔松的哲学观、美学观的形成起到了不可忽视的作用。”²良好的文学基础给门德尔松的音乐提供了大量的创作素材, 他17岁时为莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》配乐, 创作完成了《仲夏夜之梦序曲》, 开创了交响乐的新体裁——标题协奏序曲。

《马太受难曲》由巴赫创作于1724~1727年间, 这部代表着巴赫的宗教音乐最高成就的作品在作曲家生前被冷落, 死后近百年无人问津。门德尔松在与蒂鲍³见面近一年后有了公开上演《马太受难曲》的想法, 于1829年在柏林歌唱学院指挥上演了这部作品, 引起了巨大的轰动, 为19世纪复兴巴赫起到了推动作用, 成为了音乐史上一件标志性的大事。此外门德尔松还精心排练演出了亨德尔的合唱清唱剧《以色列人在埃及》, 为19世纪复兴亨德尔做出了巨大的贡献。

在指挥《马太受难曲》的演出获得成功之后, 门德尔松于同年4月开始了欧洲之行, 欧洲游历给门德尔松的音乐创作带来了丰富的灵感。1835年, 门德尔松应邀前往莱比锡担任万特豪斯音乐厅的指挥, 于当年晚秋完成了《圣保罗》的创作。

晚年的门德尔松依然活跃于舞台, 并于1843年4月创办了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院, 为德国的音乐教育事业做出了巨大的贡献。1847年5月, 门德尔松挚爱的姐姐范尼·门德尔松的忽然离世给门德尔松以沉重地打击, 于同年11月4日逝世, 年仅38岁。

二. 影响门德尔松艺术观形成的环境因素

¹ 策尔特 柏林歌唱学院的院长、著名的教育家 1758~1832。

² 引自汉斯·克里斯托夫·沃布斯 著《门德尔松》人民音乐出版社 第6页

³ 蒂鲍 德国著名法学家, 1772~1840. 发表《论音乐艺术的纯洁性》一书, 期望通过反思古音乐而把新艺术从想象的原罪中解放出来。

1 . 社会因素

门德尔松生活、创作生涯正处于 19 世纪早期德国浪漫主义阶段。从 18 世纪末到 19 世纪，欧洲经历了资产阶级革命的兴起、浪漫主义思潮的影响、法国大革命等多次社会政治变革，影响了大众对艺术的价值观。这些变革在社会风气上主要表现为中产阶级的兴起，他们对音乐兴趣的提高及音乐形式的多样化。18 世纪末，社会的中坚力量由贵族转向更加广大的平民群众，音乐演出逐渐摆脱了贵族的资助，音乐家不再是雇主的奴仆，成为较自由的音乐家。剧院向大众开放，音乐演奏会的公开化使得中产阶级有机会接触到专业的音乐表演，音乐逐渐成为中产阶级文化中的一部分。此外，广泛的印刷乐谱、音乐杂志的诞生都为宣传音乐起到了很好的推动作用。

法国大革命之后，浪漫主义风潮形成，浪漫主义作曲家对大革命后的状况不满，也使得在长期的斗争中积蓄的狂躁的情绪，试图通过各种方式宣泄出来，此时的音乐创作多表现为人性情感，抒发个人情感是浪漫主义最突出的特征。在创作上，浪漫主义作曲家强调创作的自由，用情感的表达挣脱古典时期的严谨规整的布局，更多的表现自我，表现人性，描绘大自然，用音乐感染和教化人类。

2 . 音乐环境

浪漫主义最初的几十年是古典主义与浪漫主义的交汇期，这个时期的第一代作曲家还存有古典主义理念，作曲家试图将古典形式与浪漫情感相协调，他们吸收应用了古典时期的许多因素，延续了前人的创作手法，诸如：复调对位手法，音乐结构外形等。这时各种音乐风格特点的重合，反映出浪漫主义不是对古典主义的反叛或者对传统的背离，而是作为一种环境使古典主义在某些方面得以延伸，并以新的方式将其传承。尤其是在门德尔松于 1829 年指挥演出了巴赫的《马太受难曲》后，浪漫主义的作曲家纷纷效仿前人创作了清唱剧、赋格作品等，在形式上出现了许多复古的创作：贝多芬作为一位主调写作及发展和声的中心人物在晚期运用了大量的复调写作手法、舒伯特在器乐上的写作则力求古典式的明晰性、舒曼所写的赋格式诗意小品及卡农式练习曲，都创造出来一种复调音乐。门德尔松的赋格曲是浪漫时期音乐转型过程中的产物，是作曲家在古典形式的模式下表达内心情感的作品。

3. 老师的影响

门德尔松的老师策尔特是柏林歌唱学院的院长，门德尔松 9 岁跟随他学习和声与作曲，11 岁开始创作，12 岁时就已经创作了九首赋格小曲。策尔特教授门德尔松古典音

乐的传统技法，对他的影响非常大，使得门德尔松严格遵循古典主义的创作手法，古典理念作为一种意识形态渗入到门德尔松的思想当中。

策尔特对卡尔福德里奇和约翰·菲利普基波格的作品都有很深的研究，他们与巴赫是同时代的人。卡尔福德里奇以收集和演奏巴赫的作品而闻名，并创立了柏林歌唱学院，对传播巴赫的作品做出了突出的贡献；约翰·菲利普基波格是巴赫的学生，他主张作品中使用数字低音和采用众赞歌体裁的写法。策尔特学习他们的创作技法并与自己的教学方法相结合，传授给年轻的门德尔松数字低音的写法及赞美诗等体裁的古典音乐作品。“从门德尔松少年时代起，巴赫的作品就是他每天的食粮”。⁴

此外，策尔特保守的创作也束缚了门德尔松活跃的创作激情，使他的作品非常注意古典的理性与和谐，但也处处可以看到作曲家被模式框架所约束。

⁴ 引自汉斯·克里斯托夫·沃布斯 著 《门德尔松》 人民出版社 第 27 页

第二章 前奏曲与赋格的源流和发展

一 . 前奏曲、赋格的起源与流变

前奏曲：

前奏曲，亦称序曲，是一种放在结构严谨的乐曲或套曲之前，作为引子部分的短小篇幅的器乐曲，有“序”的功能。到19世纪，前奏曲已经脱离了引子的功能，发展成为独立的部分。

“前奏曲”一词源于拉丁文 Prael(意为“前”)和 ludus(意为“表演”)，原意是“在……前面的演奏”。早期的键盘乐器大都依附声乐曲，而前奏曲是唯一一种不依赖声乐的器乐曲体裁形式。最初的前奏曲是在文艺复兴时期用琉特琴即兴演奏的音乐，在较大的作品演奏前充当引子部分。键盘演奏者在键盘上活动手指的练习，他们常常快速即兴地弹奏音阶或者分解和弦，短小的即兴练习逐步演变成了前奏曲。

16世纪的前奏曲依然具有即兴性，发展为有清晰和声的两手交替弹奏的快速乐段，并运用了大量的完整和弦及快速的音阶走句，此形式为巴洛克键盘形式奠定了重要的基础。16世纪下半叶，前奏曲发展成一种新的形式——托卡塔，托卡塔亦叫“触技曲”，和前奏曲一样也是在键盘上即兴自由地演奏。

17世纪至18世纪初，前奏曲通常会放在组曲、赋格曲或舞曲的前面演奏，并发展成为一种普遍形式。由雅各普雷托里亚斯⁵创作的三首作品，是组合“前奏曲与赋格”成套的雏形。德国最重要的巴洛克键盘形式之一就是在一个短小的前奏曲后面紧跟着—首赋格，最具代表性的是：巴赫的两册《平均律钢琴曲集》，48首作品都是将“前奏曲”连缀“赋格”组合而成，这时的前奏曲依然保留了“前奏”的意义，但是在织体、风格、体裁等多个方面都较之前要丰富许多，并已超出了最初引子的涵义。

赋格：

赋格是建立在“卡农”基础上严格模仿的对位法，是复调创作手法之一，有二声部、三声部、四声部等等。其特征是一个单音旋律的主题在不同的声部中反复出现。

“赋格”一词起源于拉丁文“fuga”，有“追逐”的意思，描绘的是赋格中的音犹如“追逐”和“遁走”。赋格作为理论术语最早出现在1330年，源于“模仿技术”，在“模仿”中运用相同的音乐素材进行重复。赋格的创作在亨德尔时期有所提升，在巴赫时期达到顶峰。

⁵ 雅各普雷托里亚斯 德国作曲家、管风琴家 1586~1651。

赋格分为两个部分：一：呈示部；二：展开部。简单的说“呈示部的主题进入的次数与其赋格的声部次数相同。”主题是无伴奏的单旋律，在此基础上不断发展音乐，可以是完全按照主题，也可以在主题的模式上有所发展。

呈示部由主题在主调上的某个声部的第一次单独进入开始，接着在属调或者下属调的第二个声部对主题进行的模仿叫做答题，持续进行的第一主题与答题相对应的部分叫对题。之后，主题与答题在各个声部依次进入。展开部可以划分为中间部和再现部，一般在主调的平行调上进入，常采用扩大、缩小、倒影等手法来创作，没有规定具体进入的次数。

最早的赋格追溯到13世纪，当时的赋格仅仅是一种模仿，是赋格的最初形式。到15世纪晚期，作曲家们才有较成熟的模仿意识创作一定结构的作品。“赋格”首次被德国作曲家沃克恩斯⁶用于创作一些“模仿”的片段，他全部采用同音模仿，可以看作是赋格的最初级阶段。与后期的赋格完全不同，此时的赋格有清晰的目的以明确保留最初的主题。

16世纪的复调音乐，赋格主题的一个特点就是与其他主题相重叠的节奏。此时出现了真正的赋格写法，最明显的例子就是“经文歌”，“经文歌”的每一句都是遵循主题在各个声部的模仿出现。“经文歌”、“尚松”常常和“利切卡尔”、“幻想曲”、“坎佐那”或“随想曲”联系在一起，这些都可以说是赋格的前身，但最接近的是“利切卡尔”。“利切卡尔”以平衡的乐句和成对的模仿在不同声部出现⁷。最初的“利切卡尔”和“赋格”没有太大的区别，只是“利切卡尔”的主题不及“赋格”的鲜明、丰富，音乐走向较平稳，并采用的是中世纪教会调式。意大利经文歌模式的赋格通常都是建立在一个主题上的作品，处理方式和一些设计手法越来越趋于赋格的标准模式。此时的赋格出现了半音阶主题，常在小调上创作的。

17世纪的作曲家经过不断探索，使赋格的发展在逐渐成熟。如：荷兰的斯韦林克⁸在他的单主题幻想曲中运用了主、属调上的模仿，预示了之后成熟的赋格曲有明确的主属调的组织结构；帕赫贝尔⁹在主题上做了改进，形成插部。赋格在巴洛克时期达到了创作的顶峰，它构成巴洛克时期最主要也是最基本的器乐形式。

二.“前奏曲与赋格”套曲的形成与发展

把“前奏曲与赋格”或者“托卡塔与赋格”、“幻想曲与赋格”等组合成套的形式都来源于“托卡塔”体裁形式的演变发展。“托卡塔”是一种特殊的赋格，分为即兴自

⁶ 沃克恩斯 德国作曲家 1377~1445。

⁷ 引自周薇著《西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 第81页

⁸ 斯韦林克 荷兰作曲家兼管风琴家 1562~1621。

⁹ 帕赫贝尔 德国作曲家兼教堂管风琴师 1653~1706。

由的演奏段落和严格对位的写作风格两个段落，并在段落间突出了对比效果，炫技性很强，采用了各种模进和模仿对位的手法。当两种对比段落发展到一定程度时，即兴自由部分形成了独立的托卡塔，严格对位部分形成独立的赋格。托卡塔有时又被称为“带赋格的前奏曲”，仅仅作为赋格的前奏部分，与独立的赋格曲形成“托卡塔与赋格”。这种形式在巴洛克的晚期发展得越来越重要。

17世纪末，德国的布克斯特胡德¹⁰扩大了托卡塔的整体结构，在他的管风琴作品中，经常可以看到以一首前奏曲开始，然后用赋格式的段落与即兴的技巧性段落相交替¹¹。布克斯特胡德结合前奏曲与赋格的形式影响了后代许多作曲家，例如：J.C.F 费舍尔和 J.S 巴赫。

德国键盘作曲家 J.C.F 费舍尔（1656~1746）在古钢琴组曲的开始加上前奏曲，进一步扩大了组曲的规模。1702年，由他出版了一套20首在不同调上创作的“前奏曲与赋格”——《阿里阿德涅管风琴新曲》，每首都非常短小，其中几首采用了教会调式。这套作品对巴赫的创作产生了重大的影响，巴赫的《平均律钢琴曲集》显然是受到了费舍尔的启发。《平均律钢琴曲集》中的“前奏曲与赋格”不仅仅在创作想法上与费舍尔相似，而且赋格主题的写法也很相近。

J.S 巴赫是复调音乐的集大成者，他将前人所奠定的几乎每一种复调键盘乐体裁都发展到顶峰¹²。《平均律钢琴曲集》是巴赫创作复调作品中的最高杰作，被誉为“钢琴音乐的旧约圣经”。他要求在钢琴上把八度平均等分为12个半音，并可以自由的转调。这套作品按照半音音阶的顺序在24个大小调上创作，取代了过去的教会调式。

“前奏曲与赋格”在巴洛克时期达到创作颠峰之后便逐渐衰退，组合成套的“前奏曲与赋格”的创作在古典时期几乎消失，只有单独的赋格作品。古典时期作曲家的创作特征即他们创作的赋格并不是单一的作品，而是大型作品中的一部分，常是奏鸣曲式发展至结尾的一个片段。此时创作的前奏曲非常少，键盘演奏员仍在正式作品前弹奏一些传统的短小的练习以吸引观众们的注意。

在19世纪浪漫初期，早期的音乐重新唤起了作曲家们的关注与兴趣，许多作曲家受巴赫的影响又开始创作复调音乐，并汲取了浪漫时期主调和声式的创作手法，使古老的复调形式的作品散发新时代气息，以贝多芬晚期创作的大型曲式作品中的赋格为代表。浪漫时期并没有出现大量成套的“前奏曲与赋格”作品，此时成组的“前奏曲与赋格”中较为著名的也只有门德尔松的《六首前奏曲与赋格》Op.35。

近现代作品中按照传统“前奏曲与赋格”模式的写法，最具特色的要属肖斯塔科维奇创作的《24首前奏曲与赋格》。这套作品被誉为《二十世纪的平均律钢琴曲集》，每一

¹⁰ 布克斯特胡德 德国著名的管风琴家和作曲家 1637~1707。

¹¹ 引自周薇著《西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 第142页

¹² 引自周薇著《西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 第31页

首都是独立的作品，采用五度上行平行大小调交替的顺序排列。

20 世纪的音乐作品形式和手法已发展的非常丰富，运用了多种创作手法，采用了多种音乐体裁，体现了作曲家的新古典主义风范。例如：欣德米特的《调性游戏》，这首作品不局限于“前奏曲与赋格”的基本模式，而是在前奏曲、赋格之后增加了间奏曲和一首后奏曲，其中赋格曲有十二首，与十一首间奏曲穿插进行。前奏曲与后奏曲的构成完全是倒影逆行的形式，十一个间奏曲的创作涉及了托卡塔、圆舞曲、谐谑曲等各种传统题材因素，按照音序一的顺序排列。

三. 门德尔松的“前奏曲与赋格”

据新格洛夫音乐辞典介绍：门德尔松共创作了 17 首赋格曲，而“前奏曲与赋格”只有两套，其一是为钢琴而作的《六首前奏曲与赋格》OP.35，作于 1827~1837 年；另一套是为管风琴创作的《三首前奏曲与赋格》OP.37，作于 1836~1837 年。这两套作品为“姊妹篇”，是作曲家在按照传统结构的基础上融入浪漫主义的创作手法，形成了自己独特音乐风格的作品。

1. 音乐美学风格

门德尔松的“前奏曲与赋格”体现了“古典”与“浪漫”对立统一的价值观：一方面：他强调浪漫主义音乐家的精神，另一方面，他崇尚巴赫，在形式上坚持古典技法。

门德尔松的“前奏曲与赋格”反应了 19 世纪左右“前奏曲与赋格”的共同审美价值——唯心主义促进了音乐作为无形的表达，作曲家把这种形式规定在一个严格的框架内去探求自由的新的声音。浪漫主义的“前奏曲与赋格”与巴洛克时期的“前奏曲与赋格”有着相似之处——通常都是在并不绝对的主题下允许其灵活发展，尽管有些地方依然“巴洛克”，但其他方面更多地体现了浪漫主义的价值观，比如：抒情性、多变的情绪、半音的浪漫化等；在赋格部分，旋律占主导地位，对位居于其次。这与“巴洛克”的标准有一定的差别：浪漫时期的“前奏曲与赋格”有着丰富多变的声部，旋律在基本结构的模式下得到了最大自由的发展，对位仅作为一种复调手法存于作品中。

2. 音乐结构特征

门德尔松创作的两套《前奏曲与赋格》在结构上都较前人创作的要复杂很多。OP.37 中的第一首与第三首前奏曲都在 100 小节以上，其中第一首的前奏曲采用了赋格结构的原则，在回旋性质的调性布局上创作；第三首采用的是四声部二重赋格曲，由两个主题构成。

Op.37	体裁	调性	拍号	声部
第一首	前奏曲	c 小调	4/4	四声部单主题赋格
	赋格	c 小调	12/8	四声部单主题赋格
第二首	前奏曲	G 大调	4/4	三声部
	赋格	G 大调	4/2	四声部单主题赋格
第三首	前奏曲	d 小调	2/2	四声部二重赋格曲
	赋格	d 小调	2/2	四声部单主题赋格

《三首前奏曲与赋格》OP.37 结构图

《前奏曲与赋格》OP.35 的 6 首作品中有 4 首赋格都在 100 小节以上，最长的一首达到了 170 小节（Op.35-4）。从这四首赋格中，我们不难看出，第五首、第六首的主题部分都比较长，较长的主题可以使音乐有更广阔的空间变化发展。第四首是一首双主题的赋格，两个主题不断地发展与结合，形成了较大的规模。第一首的主题虽然只有 2 个半小节，但由于其速度缓慢，且由八分音符与四分音符相结合的 3 个动机组成，尾声增加了圣咏部分，作品的篇幅增大。

Op.35	体裁	创作年代	调性	篇幅	声部	力度范围
第一首	前奏曲	1836-6	e	46	三声部	p~ff /sf
	赋格	1827-6-16	e—E	133	四声部单 主题赋格	pp~ff /sf
第二首	前奏曲	1836-12-6	D	49	三声部	p~ff /sf
	赋格	1834-7-30/ 1835-1-11 又改 编为管风琴曲	D	73	四声部单 主题赋格	pp~f /sf
第三首	前奏曲	1836-12-8	b	74	二声部	pp~ff /sf
	赋格	1832-12-21	b	88	四声部单 主题赋格	p~ff
第四首	前奏曲	1836-10-7	降 A	67	三声部	p~ff /sf
	赋格	1835-1-6	降 A	170	四声部二 重赋格	pp~f /sf
第五首	前奏曲	1836-11-19	f	73	三声部	pp~ff /sf
	赋格	1834-12-3/ 1835-12-30 为 克拉改编	f	167	四声部单 主题赋格	pp~ff /sf
第六首	前奏曲	1837-1-3	降 B	48	二声部	p~ff
	赋格	1836-11-27	降 B	108	四声部单 主题赋格	p~ff /sf

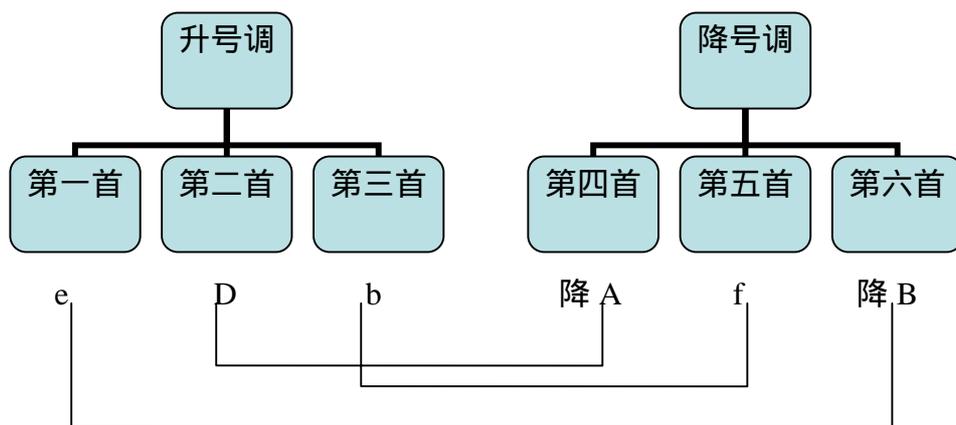
《六首前奏曲与赋格》OP.35 结构图

第三章 《六首钢琴前奏曲与赋格》OP. 35 音乐风格探析

一. 创作背景

门德尔松不论是为钢琴创作还是为管风琴创作的《前奏曲与赋格》都继承了巴赫的风格特点，他采用巴赫的对位手法于 1827 年创作了《六首前奏曲与赋格》OP.35 中的第一首赋格。1835 年，门德尔松计划要创作一组赋格套曲并在赋格之前加入练习曲，此时他已创作了 5 首赋格。1836 年 10 月，门德尔松决定把在赋格之前加练习曲的计划改为采用前奏曲体裁，于同年年底创作了最后一首赋格及四首前奏曲。1837 年 1 月 3 日，门德尔松创作完成了此套作品中的最后一首——降 B 大调前奏曲，一周后，他把这套作品的手稿寄给了海特，并于年底正式发行。

门德尔松仔细筛选并重新排列把一系列没有联系的赋格曲组成了一组和谐悦耳的音乐，利用前奏曲与赋格曲之间主旋律与和声的特殊关系保证了此套作品的连贯性。他效仿巴赫“前奏曲与赋格”的创作模式，把各个作品按照一定的关系组合排列。但他没有像巴赫一样按照半音音阶的顺序在 24 个大小调上创作，只写了六首，调性依次为：e 小调、D 大调、b 小调、降 A 大调、f 小调、降 B 大调，前三首为升号调的作品，后三首为降号调的作品。从中间的 4 首作品来看，我们不难发现：降 A—f--D—b 是按照下方三度关系排列的。其中 f 小调是降 A 大调的关系小调，b 小调是 D 大调的关系小调，D 是 f 的下方三度音，这中间存在一定的关联。另外，我们还可以看到，门德尔松这套作品组合的奇妙之处：第一首 e 小调与最后一首降 B 大调、第二首 D 大调与第四首 f 小调、第三首 b 小调与第五首降 A 大调构成的都是三全音关系。



调性关系：构成三全音关系

二. 音乐风格特征——古典与浪漫风格的二重性

1. 体现古典特征的音乐性格

门德尔松成长生活于浪漫主义时期，他潜移默化的受到浪漫时期音乐风格的影响，其作品流露出浪漫主义气息。由于门德尔松早年一直在老师策尔特的教授下努力学习古典音乐技法，理性的表达情感，追求古典音乐中对位和谐的原则，因此在门德尔松的作品中处处可以看到模仿前人创作手法的特征。

(1) 巴洛克时期的风格特征

巴洛克时期的作品中，上行四度的写法往往用来营造悲叹的氛围。门德尔松因为好友汉斯泰的去世而创作了《六首前奏曲与赋格》OP.35 中的第一首赋格，主题 A、B 动机中的骨干音形成的都是四度上行（E-A）（A-D）的音程关系，音乐伤感、悲凉。

谱例 1 第一首赋格主题



若干年后，门德尔松为这首赋格谱写了前奏曲，为了保持统一的情绪，前奏曲旋律中的头两个音（B-E）也是构成向上四度的关系，主旋律呈现暗淡的音乐风格。

谱例 2 第一首前奏曲

门德尔松《前奏曲与赋格》第三首赋格曲主题短小动机后，运用了波形6音走句，弱起节奏有助于增加动感，小短句的跑动让人联想到巴洛克舞蹈的风格特点。

谱例 3 第三首赋格主题



(2) 巴赫对门德尔松的影响

a. 主题

门德尔松从小接受严格的古典创作技法的学习，以巴赫、海顿等人的作品作为学习的模板，他的许多作品折射出巴赫作品的影子。

在整套作品中，可以看到巴赫对门德尔松的重要影响，例如：门德尔松第二首赋格曲，这首作品很容易让人们联想到巴赫《平均律钢琴曲集 I》中的第 5 首赋格。两首作品除了节拍和节奏不同，主题动机都是从主音（D）到七级音（B）后采用附点下行，门德尔松的主题可以看成是在巴赫主题上的缩减形式。

谱例 4 第二首赋格主题



谱例 5 巴赫《平均律钢琴曲集 I》第 5 首 赋格主题



b. 节奏组合法

在巴赫的“前奏曲与赋格”中，我们可以看到很多节奏的组合非常有意义。以《平均律钢琴曲集 II》的第二首赋格 17 小节为例，四个声部有各自独立的节奏，低音声部此时整小节休止，以十六分音符为单位的高声部是附点（3+1）与八分音符（2）和十六分音符（1）的节奏循环，中声部出现一次跨节拍切分的非均等分割的节奏。

谱例 6 巴赫《平均律钢琴曲集 II》第 2 首 第 17 小节



高声部: 2+2 + 2+1+1 + 3 + 1 + 2+2

中声部: 2+1+1 + 1+1+3 + 1+2 + 1+1+2

次中声部: 1+1+2 + 2+2 + 2+2 + 2+1+1

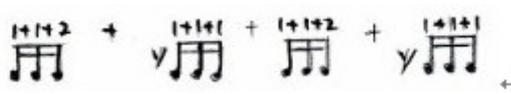
综合节奏: (3 1 3 1 3 1 3 1 3 1)

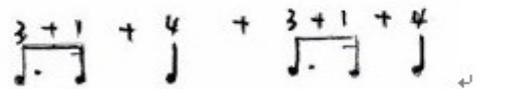
同时出现的音数: (3 1 3 1 3 1 3 1 3 1)

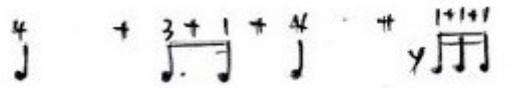
这四个声部组合的节奏是以十六分音符均匀进行的，而单独地看其中的各个声部，均未有此节奏。这种四个声部共同组合的结果是巴赫在创作手法上的重要贡献之一，对门德尔松的复调创作也有影响。在门德尔松的这套《前奏曲与赋格》OP.35 中，我们也可以看到相似的特征，如：第三首赋格中的第 66 小节。

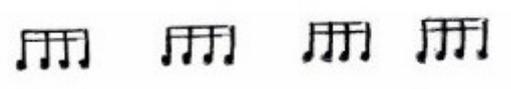
谱例 7 第三首赋格 第 66 小节



高声部：

中声部：

次中声部：

综合节奏：

同时出现的音数： $(3\ 1\ 1\ 1\ 2\ 1\ 1\ 2\ 3\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2\ 2\ 2)$

以上实例可以证实门德尔松在某些意义上“继承”了巴赫的节奏组合形式。

c. 装饰音

巴洛克时期的音乐极富装饰性，又由于古钢琴的结构特点无法将长时值音符保持，因而使用了大量的装饰手法。在巴赫的《平均律钢琴曲集》中可以看到的装饰音有：颤音、波音、倚音、回音等等。装饰音是复调音乐中高贵、华丽风格的体现，与其他对位声部相结合的形式形成了巴洛克独具特色的风格特征，代表着巴洛克时期的审美理念和美学思想。

门德尔松的创作中使用了这种复调对位装饰音的手法。第四首前奏曲中，右手部分采用的是复调形式的写法，第三小节和第五小节出现颤音，第五小节颤音部分是在第三小节的基础上构建的上行五度模仿。第 31 和 33 小节还运用了三倚音的写法，既要注意复调对位，又要清晰地弹奏装饰音。

谱例 8 第四首前奏曲 第 3 小节和第 5 小节



谱例 9 第四首前奏曲 第 31 小节和第 33 小节

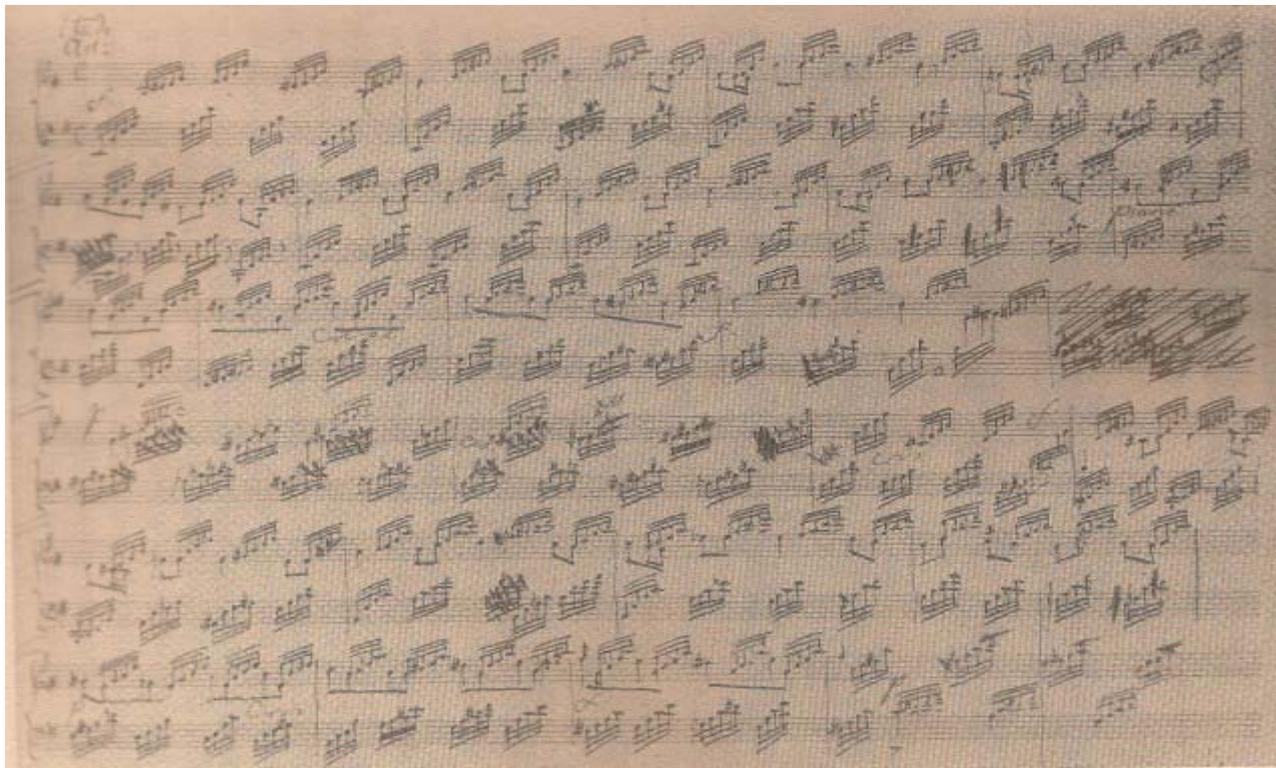


d. 练习曲风格

巴赫创作的《平均律钢琴曲集》中的前奏曲形式自由，已经远远超出了引子的意义，一些前奏曲具有练习曲风格的特点，比如：《平均律钢琴曲集 I》中的第五首和第二十一首。

门德尔松最初创作这套作品时，原打算把赋格曲与练习曲组合在一起，直到 1836 年才决定把练习曲改为前奏曲。迄今我们仍然能够在东京的版本中，找到印有标题为“练习曲”的第一首作品的手稿，从而更加确信门德尔松的“练习曲与赋格曲”是这套作品的最初组合设计形式。第一首前奏曲可以称之为“琶音练习曲”，这是一首训练琶音弹奏技法的优秀作品，旋律优美，极富表现力，弹奏者在训练时不至于枯燥乏味。

谱例 10 第一首 印有“练习曲 (etude)”的手稿 (东京版本)



第三首前奏曲是一首急板练习曲风格的作品，以分解琶音断奏的技法为主，果断的

触键、强烈的力度对比，双手快速齐奏三连音式的琶音跳音，给演奏者带来很大的困难。

谱例 11 第三首前奏曲

3. **PRÆLUDIUM.**
Prestissimo staccato.

Komponiert 1838.

cresc.

f

soa - do

(3) 贝多芬对门德尔松的影响

门德尔松不仅仅局限于学习 18 世纪的作曲技法，19 世纪早期如贝多芬、韦伯等人的创新手法也是他常常模仿学习的对象，在他的不少佳作都体现出贝多芬的创作精神和手法的踪迹。

以门德尔松第四首赋格曲为例：这是一首四声部二重赋格，第一个主题出现了三次四度上行（A-D/B-E/C-F），并在不断向上的过程中采用了分割形式，每一次四度上行后反之下行，构成“抛物线”状。对照贝多芬奏鸣曲 OP.110 中的赋格段，我们可以看到两首主题存在相似的乐句走向。

谱例 12 第四首赋格 第一主题

Con moto, ma sostenuto.

p

谱例 13 贝多芬奏鸣曲 OP.110 赋格段

Fuga.
Allegro, ma non troppo.

p

sempre p

(4) 克莱门蒂对门德尔松的影响

门德尔松还跟随克莱门蒂的高徒莫谢莱斯学习过创作技法。克莱门蒂被誉为“钢琴技巧的鼻祖”，他的创作中偏爱运用音阶及琶音经过句等技法，对后世的作曲家有很大的影响。如克莱门蒂《名手之道》中的第7首和门德尔松第一首前奏曲（参见谱例2），两首作品都是由琶音音型组成，快速的琶音跑动支撑着背景音乐。

谱例 14 克莱门蒂《名手之道》第7首



第二首前奏曲中，内声部的波形音型一直贯穿于全曲，级进的快速走句在内声部要求弹奏得清晰均匀，给演奏者增加了技术上的难度。这种波形音型在克莱门蒂《名手之道》中也有出现，例如其中的第6首作品。

谱例 15 第二首前奏曲



谱例 16 克莱门蒂《名手之道》第6首



2. 体现浪漫风格的音乐特点

(1) “无词歌”风格的流露

浪漫主义音乐表现手法的一种重要形式是在旋律和织体上用器乐模仿声乐。门德尔松擅长写作抒情高雅、优美动人的旋律，他探索到了一个将器乐与声乐相融合的平衡点：即利用具有歌曲特征主题创作的器乐体裁——“无词歌”。这种手法渗透到了他之后创作的所有器乐作品中。

“无词歌”的旋律优美动听，伴奏以流动的织体为主。门德尔松将此写法运用到《前奏曲与赋格》OP.35 的整体创作中，作品中处处可见如歌的旋律技法，流动的伴奏音型。第四首前奏曲中，优美的旋律中略带伤感之情，表现从容不迫的歌唱性和抒情性。这种分解琶音的流动音型，是一种典型的声乐伴奏织体。（参见谱例 8）

第六首前奏曲开始部分，右手运用柱式和弦，在高声部奏出悠扬浩瀚的旋律。左手由分解和弦构成的双音采用不断向上跳跃的奏法，这也是一种典型的声乐曲伴奏音型。乐句的结构伸缩性很强，具有明显的浪漫主义特征。

谱例 16 第六首前奏曲



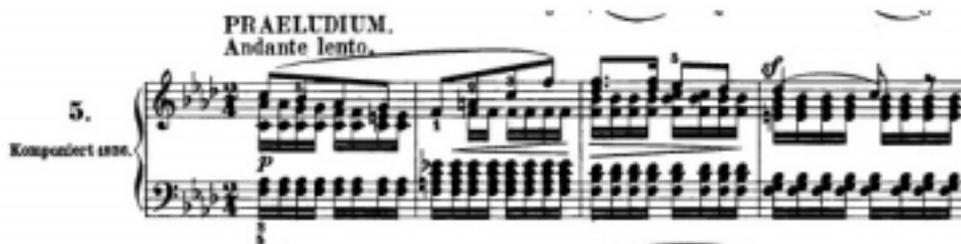
(2) 浪漫时期的创作特征

A. 伴奏织体

音乐织体在浪漫时期有了很大的发展变化，门德尔松在创作上吸取了新织体的优点，使旋律的抒情性大大加强。

a. **固定音型**：门德尔松在第五首前奏曲中采用了新的节奏音型作背景音乐，运用统一的节奏型，均匀的十六分和弦持续行进。固定节奏音型的使用，使情绪更加稳定，这是浪漫时期的音乐创作手法之一。

谱例 20 第五首前奏曲



b. **流动音型**：门德尔松创作的钢琴作品常以大量的分解和弦为背景，流动的音型为推动旋律线条的整体走向做了很好的铺垫，使乐句的伸缩性加大，音乐更富表现力。（参见谱例 8）

B. 和声调式

丰富的和声在门德尔松的作品中显得尤为突出，他通过运用和弦外音以及调性转换等手法获得新鲜的和声效果。作品中多处出现了浪漫时期常用的半音化进行的色彩对位，如：第一首赋格曲中第 24~25 小节，半音化的对位呈现在双手的交替部分（D-E #C-D D-#C-C-B）（G-F F-E-E-D），音乐含蓄而深情；第 82 小节，左手是按半音阶下行的顺序进行的（#D-D-#C-C-B），使和声进行富有动力和情感色彩。

谱例 21 第一首赋格 第 24~25 小节



谱例 22 第一首赋格 第 82 小节



在第一首赋格中还使用了同主音大小调交替使用的手法：作品最初由 e 小调进入，圣咏部分转到同主音的 E 大调上，并持续至结尾。此外，这首作品中还采用了主、复调相结合的方式：作品进入再现部之后，已经完全的主调化了，旋律线条清晰明朗，与乐

曲开始的复调部分形成鲜明的对比。这是浪漫主义时期赋格的一种新型写法，给原本规整稳重的赋格注入了新鲜的活力，丰富了对比功能。

(3) 丰富的力度变化

浪漫时期作曲家频繁地运用力度的变化，喜爱突如其来的力度对比，造成的戏剧性冲突使音乐更富生命力。

门德尔松在这套作品中力度运用得非常丰富，且变化频繁。如第三首前奏曲中第43~45小节，由 *ff* 进入 *pp* 仅仅用了3小节，强烈的力度对比使音乐更加情绪化。

谱例 17 第三首前奏曲 第43~45小节



我们还可以看到门德尔松偏爱使用“*sf*”记号，“*sf*”记号的运用使旋律重音更加起伏，如：第一首前奏曲中第6~7小节。

谱例 18 第一首前奏曲 第6~7小节



此外，“*sf*”记号的出现还有诙谐的音乐效果，与“*p*”记号的交替使用产生戏剧性的冲突与对比，如：第三首前奏曲中的第16~19小节。

谱例 19 第三首前奏曲 第16~19小节



(4) 多样的速度变化

浪漫时期的音乐作品强调个人的抒情性，自我性。门德尔松的这套作品也体现出较为丰富的速度变化，以第一首赋格曲为例：赋格中出现了三次加速度标记，由“行板”开始，经过三次不断加快的速度，达到“快板”，再经过圣咏部分——庄重的“众赞歌式”使音乐拓宽，最后回到“行板”。这首作品速度变化之多，听众可以强烈的感受到作曲家内心的矛盾冲突。

谱例 23 第一首赋格 第一次加速度 第 30 小节



谱例 24 第一首赋格 第二次加速度 第 39 小节



谱例 25 第一首赋格 第三次加速度 第 58 小节

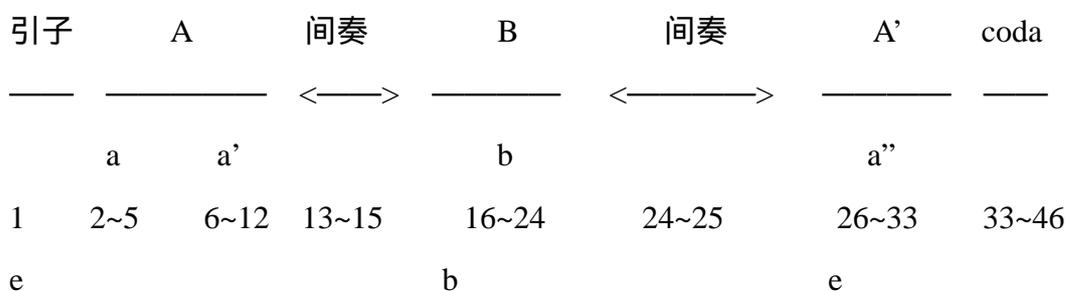


第四章 教学分析—《前奏曲与赋格》Op. 35-1

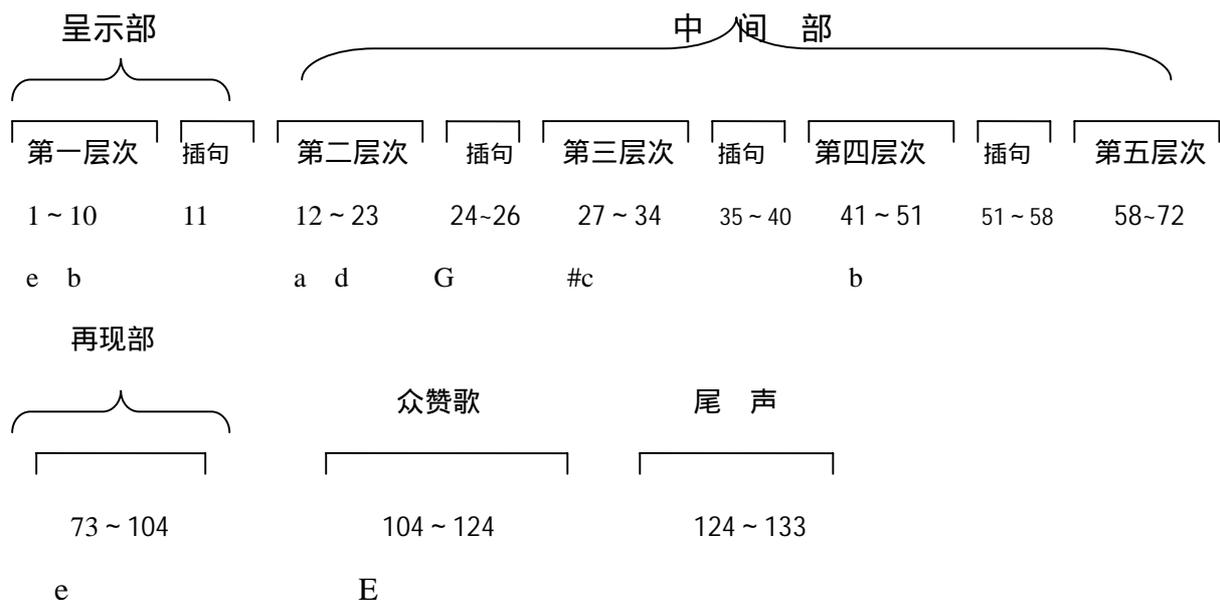
这首作品是门德尔松模仿巴赫的手法创作完成的。早在 1827 年 6 月 16 日，门德尔松完成了两首 e 小调赋格的钢琴作品，其中一首被选入了 Op.35 中的第一首赋格，是一首四声部单主题的作品，并于 1836 年 6 月为这首赋格配套创作了前奏曲。前奏曲与赋格两者虽然相隔长久，但是在创作技法上却没有太大的差异。

一. 曲式结构分析及图示

前奏曲，单三部曲式，4/4 拍，e 小调，曲式结构图如下：



赋格，四声部单主题赋格，4/4 拍，e 小调，曲式结构图如下：



二. 作品分析与教学提示

1. 作品分析

(1) 前奏曲

这首作品是一首单三部曲式，中段采用了在主调的属关系调上展开创作的手法，全曲运用同一素材，有明显的练习曲风格。

1 小节引子，e 小调，由分解琶音的三十二分音符伴奏音型构成，速度很快，曲风轻快明朗，引入 A 部分。

a 句由弱起节奏进入，主旋律出现在中声部，4 小节。(B-E) 呈现四度音程关系，犹如叹息。第 5 小节，a' 句由 (B-E) 引入的主题旋律再次出现，乐句是在第一次主旋律基础上扩充了 3 小节，共 7 小节。第 11 小节主旋律中出现两连音音阶下行，给人再一次悲叹的感觉。

三小节的间奏，曲调由之前的 e 小调逐渐转入 b 小调，音乐呈现一种下行级进的走向。

从第 15 小节开始，B 部分在 b 小调上呈现，采用和 A 句相同的素材。两小节之后，音乐在 B 句开头的基础上做了上行七度的模进，并由此展开。这段音乐结束在开放性终止的 DVII 上，造成不稳定感。

第 24 小节的间奏部分持续两小节，随即进入再现段，回到最初的主题，调性也回到 e 小调。从第 29 小节开始，音乐较之前有所变化，在原主题的基础上发展开来，可以清楚的看到旋律呈上行趋势的走向：升 D—E—F—G，之后再现第一段主题中的两连音下行，回到主和弦上。

尾声部分共有 14 小节，从第 33 小节开始，分为两个部分：第一部分从 33~41 小节，采用 a 素材；第二部分从 41~46 小节，以主和弦 (E-G-B) 三个音为主旋律，不断上行，呈现在各个音区。

(2) 赋格

在 19 世纪 20 年代，门德尔松一直跟随策尔特学习对位法，这首作品是老师用传统的写作方法训练门德尔松的成果，反映了他对巴赫作品的充分而又浪漫的理解。

呈示部：

呈示部的主题一共出现四次，依次从低声部、次中音声部、中声部和高声部进入，调性分别为 e 小调\ b 小调\ e 小调\ b 小调，至 11 小节结束。这首作品的主题部分由 3 个动机构成，动机 A：E---#D；动机 B：F---D；动机 C：C---A。其中的 B 动机，采用的不是常规的古典技法，打破了规整的语句，每一句末尾的延音持续到下一拍的强拍位上。

每一次强拍位出现的音都是一个较高音，弱拍上的低音与强拍上的高音相结合形成一种努力向上的感觉。

主题的创作并不鲜明，出现了三全音音程关系，不协和的减五度音程向上飞跃，使音乐充满了紧张度。主题不断地分隔开，经过3层阶梯达到顶峰。主题的结尾音并没有回到主和弦上，而与主音形成了大二度的关系(E-F)；答题进入时的第一个音与主题的延续部分也构成大二度(A-B)；第3小节的第一个音(#D)是主音的上方#VII(E-#D)，这几点都使音乐的不稳定感加强。一句主题在几处都不协和，可能是为了描绘好友的去世造成的伤痛，虽然这种描绘或许被作曲家浪漫化了，但它表明了门德尔松的情感和心理历程，影响了这首赋格曲的写作。

中间部：

从第12小节开始，主题第二次进入，一直持续到第22小节，调性转为主调的下属调a小调。此次旋律的出现与第一次主题的出现有所不同，旋律中的第二拍前八后十六音型构成一个下行三度(C-A)，而第一次主题是音阶下行二度的关系(G-F)。在第15小节，我们同样可以看到，低声部旋律的第一个音与第二个音构成的是二度关系(D-E)，而第一次主题呈现的是三度音程关系(E-G)。这两种形式的主题动机的变体发展将一直贯穿于整首赋格曲中。第24~26小节是三小节的插句，音乐特别的唯美，有典型的浪漫主义风格。

谱例 26 门德尔松《前奏曲与赋格》OP.35-1 赋格 第12小节的主题



谱例 27 门德尔松《前奏曲与赋格》OP.35-1 赋格 第15小节的主题



第27小节，出现主题的第三次进入，共9小节。从第29小节开始，门德尔松使用了一连串的渐快标记以加快音乐流动的速度，一直到第58小节，共出现了3次加速度。33小节开始，左手采用十六分音符的流动音型，没有明确的对位性格，呈现和声风格的

乐句走向型。第 38 小节，左右手交替弹奏源自 B 动机节奏的柱式和弦式音型。

主题的第四次进入从第 41 小节开始到第 51 小节，采用的是主题倒装的形式：第二个音在第一个音的下方三度，随后音阶上行。这一部分为了增加音量，出现了大量的八度形式。

第 58 小节，我们可以看到乐曲出现第三次也就是最后一次渐快的标记，采用了十六分音符强化节奏，每次旋律的出现只有主题的头四个音，为主题的缩减形式，主题的“碎片”运用得非常频繁，多为级进的音阶，穿插采用了琶音音型。

从第 58 小节到第 62 小节，共有 4 次主题倒置的形式。在第 59 小节中，主题的出现使用了 sf 记号，此时的音乐已经由最初的行板发展至快板，力度越来越强。主题倒装的形式从 41 小节一直持续到展开部的结束处第 72 小节。

再现部：

再现部从 73 小节开始，共 32 小节，回到乐曲主题的基本形式，主旋律不再是单音，增加了多个声部，出现大量的柱式和弦。这一部分开始完全主调化了，旋律更加突出，和声更加丰富，有助于音乐的展开。这是整首作品的高潮部分，较之呈示部要更热情，整体更壮大。力度从 ff 开始，出现大量的八度，伴奏声部为十六分音型跑动，穿插使用了琶音音型，总体倾向很明显是和声性的。

在 83 小节至 89 小节中，低声部的旋律线条为：#D-D-#C-C-B-C-#C-D-#D-E。其中第 83~88 小节，出现长达 7 小节的属持续低音“B”，为和声提供了强有力的低音支持。第 82 小节的八度下行，音量要逐渐增强，推动音乐的发展。

第 93 小节开始，右手为四分音符的大和弦，出现了大量的 sf 记号，“一音一止”的节奏感让人感受到爆发力。

第 91~104 小节中，左手出现了大量的八度，全部是运用主题动机 C 的走向“上行+下行”轮回进行，完全采取了和声手法。级进式的低音使原本分散、跳跃的主题看起来更加流畅了，此段一般处理成渐快的效果。

第 100~104 小节，右手部分的和弦终止，只剩左手强有力的八度进行。

圣咏段：

圣咏段从第 104 小节开始，共 20 小节，新鲜的赋格主题，旋律自由，八度持续平稳的进行，由五个句子展开构成，音乐中的升腾感使人想起了步入云端、指向天国的教堂尖顶，我们可以理解为是对门德尔松好友的逝去的一种精神超脱。这一段右手采用的是众赞歌的写法，全部由柱式和弦构成，犹如一首丰满的合唱曲。

圣咏段的调性发生了变化，从之前的 e 小调进入同名大调 E 大调，解决了主题中不和谐音的问题。门德尔松显然受到巴赫创作风格的影响，增加了这段众赞歌，使音乐更

加神圣。门德尔松曾说过：“任何鸣响着巴赫的音乐的空间便成了教堂。”¹³

在乐曲的结尾部分，第 124~133 小节，音乐以大调的形式呈示了最初的主题，速度也回到了行板。贯穿整首乐曲的三全音在乐曲主题最后一次出现时终于消失了。

2. 教学提示

(1) 前奏曲

A. “歌唱性”：

“歌唱性”是门德尔松音乐中显著特征之一。这首作品的主旋律较单一，没有复杂的变化发展，但是极富“歌唱性”，在中声部持续进行，清晰明朗。“歌唱性”乐句的划分对作品的理解及表达起到了重要作用。A 乐段可将乐句划分为（4+7）两部分，第二乐句是在第一乐句基础之上的拓展。门德尔松在每一个乐句中采用相同的进入手法，即在弱起小节上进行四度上行。四度上行符合歌唱的起始句特点，有助于音乐的推动与发展，可以看成是最明显的“歌唱性”分句。

弹奏“歌唱性”作品时，要将肩、手臂、手腕、手指全部放松，整体处于最自然的状态，手臂随着旋律线条有起伏的“舞动”，手指尽可能的弹出内心的歌唱，做到优美温暖而不过分。

B. “三只手技术”：

门德尔松运用了当时很流行的一种创作手法——“三只手技术”，塔尔贝格¹⁴在 19 世纪 30 年代创作了这种技法：由两手的大拇指交替弹奏中声部如歌的旋律，其他手指演奏高低声部的琶音音型，犹如三只手紧密有致的演奏，具有炫技的特点。罗伯特·舒曼在 1837 年 8 月 11 日的《新音乐杂志》就当时的现象描述：“现在许多年轻的即兴作曲家、练习曲家热衷于早期织体的创作，与现代的钢琴相结合融汇出一种新的效果。一条主旋律被其他声部包围着，各种琶音巧妙的排序围绕着旋律。这种形式通常被称为‘三只手技术’，如歌的旋律在钢琴上主要由交替的大指以及低音与高音的琶音织体支持着。”¹⁵

演奏这种技术应突出三声部的层次感，抓住隐藏在中声部的旋律，将旋律声部用指肚触键，增大手指与琴键的接触面积，采用慢下键的奏法，从而使主题在伴奏旋律中“脱颖而出”。伴奏部分全部由十六分的琶音音型构成，节奏要始终如一均匀的律动，应快速、均匀的把琶音音型弹奏准确，注意手指的伸张，手位的把握，靠手指尖灵敏地触键，

¹³ 引自汉斯·克里斯托夫·沃布斯 著 《门德尔松》人民音乐出版社 第 162 页

¹⁴ 塔尔贝格 奥地利钢琴家、作曲家 1812~1871。

¹⁵ 引自 <Mendelssohn Studies>Hg.von R.L.TODD. P186

保证颗粒性。外声部的琶音跑动使音乐充满了活力，洋溢着青春的气息。

(2) 赋格曲

A. 主、复调结合：

这是一首主、复调相结合的作品，呈示部与展开部是复调形式的写法，尤其是呈示部，严格按照巴赫的对位手法来创作，进入再现部后完全的主调化了。学习作品前需要标出主题并分析作品的结构。

复调音乐训练了手指的独立性和控制力，弹奏这类作品既要突出整体效果，又要保证各个声部层次清晰。练习时需依靠敏锐的听觉捕捉每个声部的“旋律线”，不论是主题还是对位声部，让学生按照横向与纵向相结合的方法训练。横向练习：先弹奏高低两个外声部，在获得清晰的听觉印象后再加入中声部，目的是为了熟悉各个声部的旋律发展走向；纵向练习：以每小节为单位单独训练，按照对位进行将各个声部综合弹奏，仔细聆听多个声部混合在一起的音响效果。

进入再现部，音乐按和声走向持续进行，大量的柱式和弦产生出厚重的声音，伴奏部分采用的多为快速跑动的波形音型的和琶音音型。弹奏时需从之前的复调思维转换进入主调的色彩，音乐处理方式丰富。

B. 速度：

速度是绝定音乐风格最重要的因素之一。浪漫时期的音乐作品速度相对较自由，常出现时快时慢的节奏及加速度符号等标记。

这首作品中出现了三次加速度的记号，分别为：“一点点的渐快”，“持续渐快”，“加速至强有力的快板”。笔者认为：第三次“加速至快板”中的“快板”不及浪漫时期常用的快板速度，只是音乐较之前更加流动，情绪更为热情。基于此作品是遵循巴赫手法而创作的，我们在弹奏时应尽量遵循当时时代的风格特征：巴洛克时期的节奏缓慢。如果将此作品弹的很快，显然是不合适的。演奏者在弹奏时需要很好的理解和把握速度的变化。

C. 指法：

人们在弹奏作品时往往忽视指法的运用，殊不知指法的训练也是一项演奏技术，科学的指法能够为弹奏作品带来方便。

这首作品中多次运用了过指指法，过指指法分为上过指和下过指，在复调作品中常常出现，起着连奏的作用。作品中第 16、32、40、64、126 等小节都出现了 5、4 指的过指指法，有点类似于我们运用的穿指技术，只是这种过指是在使用 5 指指法之后向上跨 4 指或者是在弹奏 4 指之后从下穿 5 指。此外，作品中还出现了同音换指的奏法，如

第 21 小节，B 音由 3 指快速的换为 4 指，以保证乐句的连贯。

演奏者对于过指指法和同音换指指法的弹奏常感觉绕手，我们可以参选勃拉姆斯《练习曲》中的 2a 作品或肖邦《练习曲》第二首来加以训练。

D. 踏板：

直观谱面，作品中几乎没有踏板记号，但这并不意味整首作品就不使用踏板。为了音色的需要，人们在弹奏时需合理的运用踏板，尽量把音色做到纯净精致，注意不要将踏板踩得太深太长，保证清晰的声部进行。笔者就此首作品将踏板的使用进行了归类：

(1) 和弦踏板：作品的再现部出现了大量的和弦，由于和声转换较快，可以根据左手的厚重低音踩换踏板，如：第 38~39 小节。

(2) 持续低音：作品中第 83~89 小节，低声部采用了属持续低音。低音有力地支持了整个和声，需用连音踏板保持低音。这一段需频繁的运用踏板，可根据“一低音一换踩”的原则使用。

(3) 渐强踏板：这是一种常用的踏板使用方式，可以在小范围内随着力度的增强而运用，如：第 56~57 小节。

(4) 短踏板：手指够不着的地方所使用的短踏板，这是我们在弹奏复调作品时常常会出现的情况。当作品中要求连奏而用手指难以完成时，需要运用踏板将对位线条连奏，可以将踏板踩的很短。谨慎的运用踏板，避免各声部因踏板而模糊。

E. 八度和大和弦：

作品的再现部和众赞歌出现了大量的八度和大和弦，如第 93 小节开始左手部分是尖锐短促的八度，圣咏段右手是深厚洪亮的大和弦，第 91 小节的主题是强奏连贯的歌唱性和弦等等。

弹奏这些八度和大和弦时，应注意手指的扩张与手掌的支撑，手臂手腕自然放松，将手臂的力量传送到手指尖，掌关节支撑起手型架子，借助坚实的手掌，弹奏出饱满的音色。在练习时要象练习单音练习一样将每个音都分开练习，仔细倾听每个音的声音，获得好的音质后再将它们合在一起弹奏。由于大和弦的音都较多，因此需要每个演奏者去研究每一个和弦音需要的力量大小，适当的突出外音并与内音保持良好而匀称的音响关系。

结 语

舒曼曾经说过：“最空洞的头脑以为躲在赋格背后可以掩盖它的虚弱，但是写一首真正的赋格却是一位大师的事。”¹⁶赋格——复调音乐中的最高级形式，运用了各种对位技术对主题进行逻辑化的论证，按照音乐审美要求构成的结构形体。“前奏曲与赋格”组合成套的形式来源于“托卡塔”的演变发展，巴赫将这种复调键盘乐体裁发展到顶峰。

浪漫主义时期形成于 19 世纪初，此时的音乐力求打破古典时期循规蹈矩的形式，更多的表达人内心的情感，强调个人的抒情性，这不仅表现在主调音乐中，复调音乐也同样如此。门德尔松遵循巴赫的手法创作了这套《六首前奏曲与赋格》OP.35，并融入了自身的风格形成独具特色的复调作品：作品中可以感受到门德尔松“无词歌”风格的流露，看到前人诸如巴赫、贝多芬、克莱门蒂等人的创作手法，体会到浪漫时期丰富的和声及转调的运用……门德尔松没有完全照搬巴赫的手法，只是在对传统作品借鉴的基础上表达自己内心的情感与想法。门德尔松擅长优美高雅旋律的写作、主复调结合转换的手法及大小调色彩的对比在他的赋格作品中都有体现，“古典的形式与浪漫的内容相结合”形成了“门德尔松式的前奏曲与赋格”风格特点。

门德尔松的“前奏曲与赋格”反应了 19 世纪左右“前奏曲与赋格”的共同审美价值——作曲家把这种形式规定在一个严格的框架内去探求自由的新的声音。在被人们视为最严谨、最拘于形式的赋格曲中，门德尔松释放了浪漫主义激情，给予了赋格形式上的最大自由，使这种古老的复调形式浪漫化了。从这套作品中可以窥见浪漫时期复调作品的音乐风格特征，为“前奏曲与赋格”的创作领域提供了更广阔的空间。

¹⁶ 引自保罗·亨利·朗著《西方文明中的音乐》 贵州人民出版社 第 494 页

参 考 文 献

著作类：

- [1]于润洋.西方音乐通史[M].上海音乐出版社, 1998
- [2]沈旋 谷文娴 陶辛.西方音乐史简编[M].上海音乐出版社.1999
- [3]周薇.西方钢琴艺术史[M].上海音乐出版社,2003
- [4] (美) 保罗.亨利.朗 顾连理等译.西方文明中的音乐[M].贵州人民出版社,2001
- [5] (法) 保罗.朗多米尔 朱少坤等译.西方音乐史[M].人民音乐出版社,1989
- [6] 外国音乐辞典[Z].上海音乐出版社,2008
- [7] 简明牛津音乐词典[Z].人民音乐出版社,2002
- [8] 钢琴艺术百科辞典[Z].中国大百科全书出版社,2001
- [9]音乐圣经[Z].华夏出版社
- [10] 音乐词典词条汇辑——西洋音乐的风格与流派[Z].人民音乐出版社编辑部,1990
- [11] (英) 威.史.洛克斯特罗 黄秀全等译.《门德尔松》[M].人民音乐出版社,1987
- [12] (德) 汉斯.克里斯托夫.沃布斯 金纪言译.门德尔松[M].人民音乐出版社, 2008
- [13] 罗小平.门德尔松[M].人民音乐出版社, 1998
- [14] (德) 罗伯特.舒曼 陈登颐译.舒曼论音乐与音乐家[M].人民音乐出版社, 1960
- [15] (英) E.普劳特 段平泰译.赋格写作教程[M].上海音乐出版社,2007
- [16] (美) 瓦尔特.辟斯顿 唐其竟译.对位法[M].人民音乐出版社,1984
- [17] 陈铭志.赋格曲写作[M].上海音乐出版社, 1999
- [18] The new Grove Dictionary of Music and Musicians ,Macmillan Publishers Ltd,1980
- [19] Vitercik ,Gregory John.<The early works of Felix Mendelssohn> Gordon and Breach Science Publishers S.A
- [20] Todd.R.L:<Mendelssohn Studies>Hg.von R.L.TODD.Cambridge 1992
- [21] Young,P.M:Introduction of the music of Mendelssohn.London 1949

论文类：

- [1] 吴蕾.论门德尔松钢琴作品的艺术风格与创作思想[D].华中师范大学 2005 年硕士学位论文
- [2] 韦辉.门德尔松赋格曲研究[D].青岛大学 2009 年硕士学位论文
- [3] 刘娅.门德尔松钢琴作品<严肃变奏曲>(OP.54)探究[D].东北师范大学 2008 年硕士学位论文
- [4] 沈加佳.门德尔松第一钢琴协奏曲的分析与研究[D].上海师范大学 2008 年硕士学位论文
- [5] 程倩.希曼诺夫斯基钢琴前奏曲研究[D].山东师范大学 2001 年硕士学位论文
- [6] 赵杰.简述钢琴前奏曲的起源与发展及斯克里亚宾< 24 首前奏曲>OP.11 的演奏诠释 [D].西安音乐学院 2008 年硕士学位论文
- [7] 邵红纓.西方钢琴前奏曲的艺术发展演变[D].福建师范大学 2006 年在职硕士学位论文
- [8] 张玉洁.浪漫主义音乐的感悟者——门德尔松[J]. 济宁师范专科学校学报,2005.12
- [9] 程鹿峰.门德尔松：浪漫与古典的完美结合[J].世界文化,2009.11
- [10] 张鹰.门德尔松：热情的旋律流泻不止[J].中国教育报,2002.04
- [11] 党冬梅.门德尔松音乐思想初探[J].艺海,2008.08
- [12] 张维国.最幸福的音乐家——门德尔松及其主要作品简介[J].音响技术,1995.02
- [13] 唐丽娟.钢琴前奏曲的历史追踪及演奏探讨(一、二、三、四)[J].钢琴艺术,2000.04、05、06,2001.02
- [14] 郭海洁.钢琴前奏曲的源与流(上、下)——从巴洛克到 20 世纪[J].钢琴艺术,2007.01、02
- [15] 张薇.键盘音乐中的前奏曲[J].音乐爱好者,2008.12
- [16] 卞刚.略论钢琴前奏曲[J].钢琴艺术,1998.01
- [17] 陈铭志.“前奏曲与赋格”套曲的写作(上、下)[J].音乐艺术,2006.01、02
- [18] 贺锡德.音乐作品中常见的体裁和形式——托卡塔、赋格曲和创意曲[J].音响技术,2003.01
- [19] 陆民德.巴赫的赋格曲[J].南京艺术学院学报,1985.12
- [20] (日) 诸井三郎 冷津译.贝多芬的赋格[J].乐府新声,1985.02
- [21] 田艺苗.贝多芬后期作品中的赋格曲[J].音乐艺术,2004.04
- [22] 潘洁.从巴赫<平均律钢琴曲集>看巴洛克时期赋格曲的结构思维[J].南京艺术学院学报,2004.08
- [23] 叶东瑛.从巴赫到肖斯塔科维奇——论<平均律钢琴曲集>对后世钢琴音乐的影响[J].钢琴艺术,2000,04

- [24] (苏) B.扎杰拉斯基 王建清、邹向平译.古典赋格原则的变革[J].音乐探索,1986.07
- [25] 黄海澜.浅论巴赫的“赋格”创作特征[J].宁德师专学报,2008.04
- [26] (日) 诸井三郎 冷津译.十九世纪以后的赋格[J].乐府新声, 1983.04
- [27] 张静薇.试论巴赫的赋格及其深远影响[J].内蒙古艺术,2006.01
- [28] 罗新民.复调音乐节奏的一般特征[J].音乐探索,1989.07
- [29] 苏明媚.浅谈 JS 巴赫的钢琴作品对复调音乐发展的贡献[J].大众文艺,2009.05
- [30] 孙建滨.巴赫平均律钢琴曲的分析与教学[J].齐鲁艺苑,2004.01
- [31] 顾于菲.巴赫键盘音乐中的巴洛克风格[J].徐州师范大学学报,2000.12
- [32] 周红生.巴洛克时期键盘音乐特点及力度处理[J].荆楚理工学院学报,2009.06
- [33] 秦文霞.从<平均律钢琴曲集>看巴赫的键盘音乐[J].黄河之声,2008.03
- [34] 陈声钢.从演奏巴赫平均律看巴赫作品的风格及特点[J].天津音乐学院学报,2003.02
- [35] 任达敏.肖斯塔科维奇和他的<24 首前奏曲与赋格>[J].钢琴艺术,1996.04
- [36] Amy Christine Britton :《A Study of Felix Mendelssohn's Piano Fugues》 Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati 2008

致 谢

此论文从选题、论证、写作、修改及定稿，都凝结了我的导师林珊琳老师太多的心血与汗水，在她的指导、帮助下我迈出了艰难的一步。林老师一丝不苟的治学态度、对专业永远热爱和专研的精神深深的感染和激励着我。三年来，林老师不仅在钢琴演奏上给我以精心指导，使我在对音乐作品的处理，演奏技术等方面都取得了长足的进步，同时还在思想、生活中给予我无微不至的关怀，在此谨向林老师致以诚挚的感谢和崇高的敬意。

同时，我要感谢我含辛茹苦的父母，是他们的善良和坚强教会了我做人的道理；是他们无私的爱让我敢于迎接一切挑战。

感谢所有在我攻读研究生期间给予我关心与帮助的老师、同学们。此外，还要感谢我的本科老师——郝洁老师对我的悉心教导和支持。

最后，万分感谢各位教授在百忙之中抽出时间对我的论文进行评阅和指导。