

音乐理论与技术

21750 70

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.3/

TLJd-3

总登
记号

123993

H3.3

赋格曲写作

陈铭志

上海文艺出版社



中央音乐学院图书馆	
书号	2500.78
总记登号	123993

赋 格 曲 写 作

陈 铭 志

上海文艺出版社

责任编辑：陈学娅

封面设计：于文盛

赋格曲写作

陈 铭 志

上海人民出版社出版

(上海绍兴路74号)

总发行所上海发行所发行 上海市印十二厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 6.75 字数 175,000

1980年10月第1版 1980年10月第1次印刷

印数：1—5,200册

书号：8078·3115 定价：0.66元

绪 论

赋格曲是一种独立体裁的乐曲，它建立在模仿复调音乐的基础上。乐曲一开始，主题（一个或两个）就在各个声部依次进入，在乐曲的发展过程中，主题又不断地在各声部多次出现，这就是赋格曲的写作特点。

赋格曲的名称来自拉丁文 *Fuga* 的译音，原文是逃跑、遁走的意思。

赋格曲中，根据声部数目的多少可分为二声部、三声部、四声部赋格曲等。其中以三声部、四声部的赋格曲最为常见，五声部和二声部的赋格曲比较少见。如巴赫的《平均律钢琴曲集》48首赋格曲中，三声部赋格曲有27首，四声部赋格曲有18首，五声部赋格曲有2首，二声部赋格曲只有1首。

当一首赋格曲有两个主题时，称之为二重赋格曲。而根据三个或四个（几乎没有）主题写成的赋格曲，则称之为三重、四重赋格曲。

赋格曲的形成经过了漫长的时期。它是从公元9世纪到17世纪，通过许多音乐家在艺术实践中不断地探索，逐步发展而形成的一种复调音乐结构的乐曲。赋格曲作为一种独立的曲式来说，直到18世纪，在巴赫的音乐创作中，才达到较完善的境地。巴赫丰富了赋格曲的内容。他力求加强主题的个性，突出其表现作用。在他的《平均律钢琴曲集》中，每首赋格曲的主题形象十分鲜明生动，形式也非常丰富多样。其中，有优美的舞曲特点和带有诙谐性质的主题（如上集中第1、3、15首赋格曲的主题等），也有抒情歌曲性质的主题（如上集中第8、22首和下集中第6首赋格曲的主题等），还有富有歌剧和清唱剧体裁特点的、庄严的、英雄气概的主题

(如上集第5首赋格曲的主题等)。在结构上,巴赫创造了赋格曲展开部和再现部的调性布局;在和声上,他扩大了和声手法的运用。在他的赋格曲中,可以看到在调式的不同音级上运用减七和弦以及由留音形成的各种七和弦,进一步加强了赋格曲的表现可能性。在巴赫以后的时代里,赋格曲更多地用于大型乐曲结构的内部或作为套曲中的一个乐章,并根据内容的表现要求进一步突出了主题的形象意义。而且,在调性布局和织体写法上都有了更大的发展。

赋格曲写作中最明显的特征是乐思展开的不间断性。各个声部相互间应形成此起彼伏的进行,节奏连绵不断,音乐一气呵成。在终止的范围内至少有一个或两个声部(指三声部以上的赋格曲)仍在继续进行,使整个乐曲形成连贯性的发展。

赋格曲有它的特殊结构组织,但在曲式上的变化是非常多样的。我们在音乐作品中,可以看到有些赋格曲具有二部曲式、三部曲式或回旋曲式的特点,而在另一些赋格曲中,又可看到具有奏鸣曲式的特征。曲式的多样性主要是由赋格曲中的调性布局显示出来的。如果一首赋格曲的主题多次在主调上出现,而在间插段中变换调性,这样的调性布局,就具有回旋曲式的特点了(如巴赫的《平均律钢琴曲集》上集第4首、第8首等)。

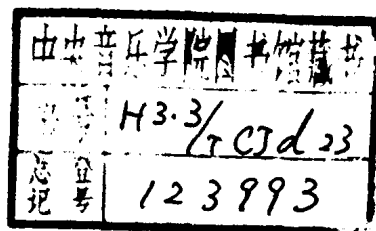
当赋格曲在曲式上无较大的发展时,通常称之为小赋格曲。一般地说,在小赋格曲中主题进入的次数较少,中间部省略或者有一些发展(但发展不大),整个篇幅比较短小,处理上也比较自由。它也是一种具有独立曲式的乐曲,但从“小赋格曲”这个名称来说,其含意是不太确切的。因有些作品符合这个名称,而有些作品虽然在名称上也叫做“小赋格曲”,但在篇幅和曲式上却丝毫不亚于赋格曲。如在巴赫的《e小调前奏曲与小赋格》中,小赋格曲的规模与一般的赋格曲无甚差别,篇幅相当长大(一百零四小节),发展也非常充分,甚至比一般赋格曲的规模还要大一些(可参看巴赫的《小前奏曲与赋格》第二部分第7首)。

总之,在音乐创作中,无论是室内乐(钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏

等)的写作,或者是交响乐的写作,复调音乐的思维都具有重要的意义,它可以使音乐的织体充满动力与活力。而在掌握复调音乐的思维中,赋格曲的写作,由于它所具有的合乎逻辑的展开乐思的方法,因此有它的特殊意义。所以,对学习作曲的人来说,认真地研究和掌握赋格曲的写作技术是非常重要的。

本书根据赋格曲的结构特点,结合教学上先按结构程序分别学习,再进一步掌握赋格曲整体写作的要求,在编排上采取以下的顺序:

1、主题,2、答题,3、对题,4、呈示部,5、间插段,6、中间部,7、紧接模仿,8、再现部与尾声,9、赋格曲的整体布局(指单主题的赋格曲),10、二重、三重赋格曲,11、声乐赋格曲,12、赋格段的写作,共十二章。要求学生在学的过程中,先掌握每个部分的写作特点以及它在赋格曲结构中的作用,然后写作完整的赋格曲,整体地掌握赋格曲的结构特点(包括各种形式的赋格曲)、调性布局、高潮的安排以及声部的处理等方法,而且具有在不同的作品中采取不同的方法写作赋格曲的能力。



目 次

绪论	1
第一章 主题	1
第二章 答题	14
第三章 对题	26
第四章 呈示部	38
第五章 间插部	49
第六章 中间部	64
第七章 紧接模仿	82
第八章 再现部与尾声	95
第九章 赋格曲的整体布局	106
第十章 二重、三重赋格曲	120
第十一章 声乐赋格曲	148
第十二章 赋格段的写作	180
结束语	204

第 一 章

主 题

§1 主题的一般特性

在赋格曲的写作中,并不是任何一个旋律都可以作为主题的。赋格曲的主题,应具有鲜明的形象和突出的个性,它的旋律型必须有明显的特征。这样,当主题每次重新出现时才容易辨认,并能识别它在发展过程中所起的任何变化。

主题的开始部分,尤为重要,也是最能引起注意的部分,故常常把最富有表现力的、个性较突出的音调与节奏型放在开始部分,使主题一开始就给人以深刻的印象。下例是一个赋格段的主题。

例 1

丁善德:《长征交响乐》



上例中,主题一开始就出现一个富有特性的动机型,这个动机型第一次重复时,用休止隔开,使主题的开始部分更显得鲜明、突出,容易记忆。主题的后半部分,紧凑连贯,一气呵成,富有强烈的动力感,充分地表达了所揭示的内容。

主题开始采取跳进进行,也是引起注意的一种方法。跳进是音调进行中具有特性的因素,跳进后常向相反的方向进行。倘要继续向同方向进行时,则跳进后作级进进行可取得旋律曲线的平衡。如下例,主题开始作向下的四度跳进,然后用休止隔开,继续作跳进进行,而且总是跳进后取反向进行。第二小节开始处,四度下行

跳进后,再继续同向进行时采取级进的处理。

例 2

饶余燕:《赋格曲》



在开始部分为了加强主题前进的动力,常常从弱拍或强拍的弱位上形成一组音的进入,我们可称这一组音为“弱起音组”。弱起音组的时值常是相等的,而且比较短促,下例即具有这样的特点。主题从强拍的弱位上开始,由时值相等的三个音形成“弱起音组”推向次强拍 F 音,在 F 音的后面又有两个极为短促的三十二分音符形成一个“弱起音组”继续起推动的作用。

例 3

巴赫 I₁



(谱例右上方的 I₁ 指《平均率钢琴曲集》上集第一首,下同。)

从上例中,我们可以看到“弱起音组”所起的动力作用,它使音调的进行更富有弹性。

为了使主题更加集中、概括地表达一个完整的乐思,主题不宜太长。过分冗长的主题个性不易突出,且容易感到烦琐、平淡乏味。一般地说,速度较慢的赋格曲主题可短一些。速度较快的赋格曲主题则可以长一些,但通常不超过八小节(如例 1)。在声乐赋格曲的写作中,应根据歌词决定主题的长短(声乐赋格曲中,主题常包含一句歌词)。

主题的音域也不宜过分宽广,一般在八度左右(器乐曲中可适当地放宽一些)。特别是在声部数目较多的赋格曲(如四部以上的赋格曲)中,音域太宽广了,声部的进行容易混乱不清。

一首赋格曲的主题能否作紧接模仿的进入,并不是一个必要的条件,但如果具备这个条件则更利于乐曲的发展。下例是在同一主题中从不同的节拍位置上形成的紧接模仿。



§ 2 主题的结构组织

一首赋格曲的主题大多是由较小的乐汇组成的。这种较小的乐汇一般称为动机。一个动机可以由二个、三个音或甚至更多的音组成。一个主题可以根据一个动机发展而成，也可以由二个或三个动机构成。

I. 单一动机构成的主题 主题可根据一个动机作各种变化发展。单一动机的变化形式非常多样，大致可归纳为以下几种：

1. 保持原始动机的基本节奏型改变其音调进行。这样，即使是在音程与方向上都作了改变，但原始动机的基本面貌和个性却仍能保持下来。



上例第二、三、四小节都是第一小节的动机的变化形式，在音调与节奏上都作了一些改变，但保持了原始动机的基本形态。

2. 根据一个动机作装饰性的变化。如下例动机由三个音组成，在发展中作装饰变化，象是在这个动机的四周围绕着一圈非常

精致的曲线花纹。

例 6



在例 2 中, 我们也可以看到由一个四度跳进形成的动机通过装饰变化构成的主题。

3. 动机的变化发展可采用模进的方法, 即变换音高位置。模进的音程可自由处理, 如下例第一次模进比原始动机高四度, 第二次模进比第一次模进又高了二度。

例 7



动机作模进变化时常变动时值(扩大或缩小)或变动方向, 动机型也可以有伸缩性。如下例:

例 8

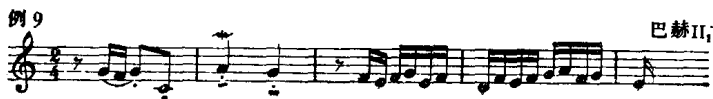


上例中, 动机由开始的三个音组成。第一次变形时移高二度, 时值缩短了一倍。第二次变形时, 又移高了二度, 仍是采取紧缩的形式, 但多了两个八分音符。在第三次变形时, 新的因素加多了, 而且是下行进行, 因此可看成是动机的反向进行。

单一动机构成的主题乐思比较集中, 相互间无甚对比的因素, 主题材料的统一性占优势。

II. 两个动机构成的主题 一首赋格曲的主题可由两个动机组成。两个动机的结构组织、长度各不相同, 相互间对比的因素比较明显。

例 9



先后出现的两个动机各自也可作重复。如下例第一个动机重复一次后再出现第二个动机。



下例中，两个动机各自重复一次。



两个动机也可作交替重复出现，即两个动机先后出现后又按照原来的次序重复出现(这种写法一般地说较少见)。



两个动机重复出现时也可作变化处理。如例 11 即是采用模进的处理。

III. 含有三个动机的主题 一般地说，音调素材的统一性较差，需注意前后的联系，要使其自然流畅。但也应该看到，动机较多的主题更利于赋格曲的发展。

下例的主题是由三个动机组成的。第一个动机出现后又按照原形重复一次，使坚强有力的音调更加突出，富有鲜明的表现力。第二个动机出现在第六小节第二拍的四分音符上，并采取连线的处理来加强节奏的动力感，然后作八分音符的下行级进。第八小节中出现的第三个动机，则采取十六分音符的进行，通过时值的逐步紧缩，更增长了激动、紧张的情绪，进一步加强了主题所表达的内容。

例13

朱践耳、施咏康：《白毛女》弦乐四重奏



根据主题的结构组织特点，通常将主题分为两种类型：

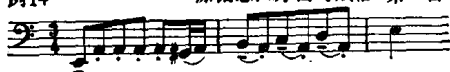
第一种类型称为单一性的主题，即是由一个动机的变化发展而构成的主题。

第二种类型称为对比性的主题，即是由两个（或两个以上的）动机构成的主题。对比性的主题又常常把个性化较强的动机型放在主题的开始部分。后面部分出现的动机型在个性方面（包括音调、节奏形态）并不太突出，甚至是音阶式的进行，但在情绪上则常常是比较活跃的，而且富有动力性。如例1开始部分的动机形态非常突出，而后面部分特别是最后部分采取了音阶式的带有模进的进行，就没有开始部分那样突出，但却富有强烈的动力感。

赋格曲的主题并非必须由几个动机组成，有时主题就是一个完整的独立结构不能再划分动机。如下例：

例14

陈铭志：《序曲与赋格》第二首



另外，必须注意，方整性的或对称的上、下句歌曲式的旋律结构是不适于作为赋格曲的主题的，特别是器乐曲的赋格曲主题。

§ 3 主题的线条

I. 线条的起伏类型 一首赋格曲的主题象较长的旋律一样，也需要有线条的起伏。同时，线条也需要有起伏的层次。线条的起伏根据音乐形象以及线条发展的要求，大致有以下几种类型：

1. 逐浪推进。主题线条的起伏犹如波浪迂回曲折地逐步向前推进。如下面的图示：



下例主题的线条起伏即具有这种特点。主题从最低的 A 音开始逐步向上推进到最高的升 F 音，然后又渐渐地迂回下降。整个线条的起伏轮廓清楚、层次分明。



这种波浪形的线条起伏有一个明显的特点，即在进行到达一定高度时，总要折回一下，然后再向前推进。这样，可使线条的力度逐渐增长，如例 8。

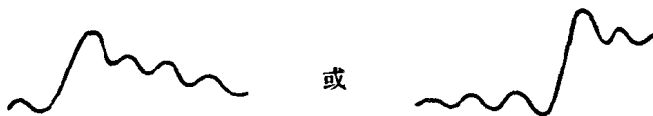
2. 逐渐下降。主题的线条起伏有时一开始就处于高音区，然后再迂回下降到低音区。如下面的图示：



下例主题从 C 音开始（这个音也是主题线条中最高的一个音），然后逐步下行，在线条的起伏进行中还带有模进的特点。



3. 突起渐进或渐进突起。主题的线条起伏有时开始突然有一个向上的跳进，然后作平稳渐进的进行，或者在平稳的进行中突然出现一个向上的跳进进行。如下面的图示：



我们可以在下例 a 中，看到第一种图示，b 则属于第二种图示。



根据上面的原则也可以作相反的处理。如下例开始先是向下跳进直到低点音 d 音,然后再向上进行。



4. 拱形线条。当线条直线上行后又直线下行,并建立在级进进行的基础上,即形成拱形线条。这种线条的起伏属收拢性的。如下面的图示:



下例主题从 E 音开始向上进行,到达主题的最高音 A 音后,又向下级进回到 E 音上。



II. 高点与低点 线条起伏中的最高音称高点,最低音称低点。低点与高点在音区上形成鲜明的对比(可参看以上诸例)。

高点是主题线条中的高潮点,它出现的部位有不同的情况,它们的作用也不一样。

1. 高点的位置靠近主题开端的部位,或主题从高点音上开始时,高点音便成为乐思展开的起点音,线条的起伏常是作螺旋形的向低音区发展。在表现意义上,造成从急到缓的情绪。如例 16 主题从高点音 C 音开始,逐步下降到低点音降 B 音上,然后在低音区上作起伏进行,最后结束在 D 音上。

2. 高点位于主题的中间部分时,常常形成主题情绪发展的一个中心点。下例主题从 a 音开始,逐步向上进行,在中间部分到达高点音 f 音,地位非常突出(占了一个半小节的地位),成为乐思发展的中心点,然后采取下行模进到结束。



3. 高点出现在主题的结尾或靠近结尾部分。这样,整个主题就在结尾处形成高潮。



上例的主题先出现一个动机,休止一拍后线条形成音阶式的起伏进行,直到靠近主题结尾的地方才进入高点音(升G)然后下行结束。

一般地说,高点与低点均不宜重复。如果重复,高点或低点的重复音应在节奏上处于次要的地位,时值上也要相应地短一些。



III. 隐伏线条 在线条的起伏进行中,高音区的音与低音区的音在各自的渐进进行里有可能形成各自的线条。这样,就在一个线条内包含了高、低两个声部线条的进行,一般称为隐伏线条。如下例,用黑线划出的是属于低音区的音,其它可看成是高音区的音。



如果将上例分开来记谱,就可以形成一个二声部的对位结构。

例 24



主题音调作跳进(特别是带有模进进行的跳进),隐伏线条就更为明显。如下例,主题作跳进进行并采取下行模进。

例 25



有时,主题中跳进离开的音均落在强拍或次强拍上,形成节拍支点音,将这些支点音连起来,就会形成一个节拍支点音的隐伏线条。

例 26



主题的结构中含有隐伏线条可以使主题更加丰富。同时又可把这些隐伏线的音型,加以变化而用于乐曲的其它部分作为发展的素材,形成内在的联系。这在后面的章节中将加以阐述。

§ 4 主题的调式、调性

主题的开始音绝大多数是调式音阶中的主音或属音。从调式音阶的其它音级上开始的主题比较少见。无论是以七声大、小调式构成的主题,或是以五声调式构成的主题,大都是如此。在巴赫的《平均律钢琴曲集》中,我们可以看到除下集中第 13 首(主题从调式音阶的 VII 级音上开始的,参看例 21)、第 21 首(主题从调式音阶的 II 级音上开始的,参看例 16)外,其它都是从主音(有 27 首)和属音(有 19 首)上开始的,这主要是让主题一开始,在调性上就非常明确。

主题可以是单一调性的,即主题中没有转调,这是比较常见的。