

赋格学新论

陈铭志 著



上海音乐学院出版社



赋格学新论

陈铭志 著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

赋格学新论/陈铭志著.—上海:上海音乐学院出版社,
2007.1

ISBN 978-7-80692-260-6

I. 赋… II. 陈… III. 赋格曲—研究 IV.J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 007736 号

书 名: 赋格学新论

作 者: 陈铭志

责任编辑: 沈庭康

封面设计: 徐 诚

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海汾阳路 20 号

印 刷: 上海师范大学印刷厂

开 本: 850×1168 1/16

印 张: 11.25

字 数: 260 千

版 次: 2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

印 数: 1-3,100 册

书 号: ISBN 978-7-80692-260-6/J.253

定 价: 30.00 元

出版前言

赋格是西方作曲技术中最艰深的一种。尽管这种形式在我们今天的音乐创作中直接运用已不多见,但由于这门技法的种种规则,概括地表达了西方音乐创作技法的根本原理,因此无论什么时代,无论什么地区,它都是作曲学生必修的课程。

然而鉴于我国音乐教育界长期受到种种思潮干扰,赋格在一部分人的心目中始终是顽固保守的代名词。幸而这种短浅之见也随着动乱结束而去,20世纪80年代初期广大作曲青年迫切学习赋格技法的热潮,使当时陈铭志教授的课堂人满为患,新学的学生、进修的教师、补课的作曲家济济一堂,共读赋格,一时竟成音乐教育界之蔚为大观。为了适应课堂教学的需要,陈铭志教授根据当时的形势,编写了一本《赋格曲写作》。这本书由上海音乐出版社出版后,多次印行,得到各地音乐艺术院校的支持,纷纷用作教本或辅助材料,至今畅销不衰。

《赋格曲写作》之所以受到读者的欢迎,正是它的简明和实用,然而作为对这门学科的研究,以它薄薄的篇幅,以当时的学术氛围,都是不可能在其中展开的。随着我国社会的发展和文化的繁荣,出版一部详尽而全面地阐述赋格写作中各种技法运用的专著实属必要,因此,本社约请陈铭志教授写了这本《赋格学新论》。

陈铭志教授是我国复调音乐的权威,不仅著有种种有关复

调音乐的论著,而且也创作了大量复调作品。对这门技法的深刻见解和创作经验,五十多年来他在课堂上向学生作了详尽的传授。如果说《赋格曲写作》是他教学成果的一册简介,本书则是一本详注;前者若谓大纲举要,后者正是宏论专著。在这本《赋格曲新论》中,陈铭志教授把他各个时期的讲稿,都毫无保留地奉献给读者了。

本书出版之际,传来陈铭志教授主持多年的上海音乐学院作曲系复调课程荣获国家教学成果二等奖和上海市精品课程荣誉称号的喜讯。我们相信,作为这一课程精华部分总结的这本《赋格学新论》的问世,将会有助于我国音乐学术界、教育界对西方传统创作技法的深入研究和借鉴传承。

林 华

2006年5月

绪 论

赋格(英 Fugue), 复调音乐的一种形式, 它最集中地体现了复调音乐思维和特征。“赋格”一词为意大利语“Fuga”的译音, 原词为“遁走”、“逃逸”之意, 故赋格又被称为“遁走曲”。赋格建立在模仿对位(imitative counterpoint)的基础之上, 是模仿对位最高和最为成熟的表现形式。

作为一种兼具体裁和曲式特点的独立的复调音乐表现形式, 赋格经历了一个复杂漫长的发展阶段: 早在公元 1200 年前后, 赋格赖以形成发展的基础——模仿对位已在法国圣母院乐派(School of Notre Dame)的二声部以及三、四声部平行复音奥尔加农作品中初见端倪; 该时期少数三声部经文歌(motet)中也可寻找到它的存在。14 世纪“新艺术”时期, 在意大利的狩猎曲(caccia)与法国的猎歌(chace)中模仿对位技术逐渐获得比较系统的发展——如在意大利狩猎曲中, 人声作二部卡农式模仿演唱, 器乐则作为第三声部进行伴奏, 形成对比结合; 而在同时期的意大利牧歌(Madrigal)和经文歌里, 模仿开始具有一定的音乐发展意义和结构作用。15 世纪末至 16 世纪, 作曲家们更进一步地认识到模仿在复调音乐结构方面的重要性, 于是, 模仿最终成为复调音乐构成中最主要的因素之一, 这在佛兰德作曲家尼古拉斯·贡伯特(Nicolas Gombert, 约 1490 ~1556)的创作中得到充分体现——他写的大量经文歌、弥撒曲、圣母颂歌以及尚松作品中, 经常采用连续模仿手法, 从而建立了 16 世纪经文歌创作中

普遍运用的完全模仿风格(through imitative style),也即完全依据模仿进行手法发展和建构整部作品,这就为赋格的形成奠定了基本的结构原则。此外,该时期意大利作曲家如加布里埃利叔侄(A·Gabrieli;G·Gabrieli)、梅鲁洛(Claudio Merulo)等人为管风琴创作的“利切卡尔”(Ricercar)、“坎佐纳”(Canzona)以及为器乐所写的“坎佐纳”(Canzona da sonar)等体裁形式的乐曲,也都以其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赋格的结构方式和初步形态。

大约在公元1600年前后,通过许多作曲家在艺术实践中的不断探索,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。而在这以后,赋格——特别是为键盘乐器而写的赋格——主要在德国获得发展和演进,其标志便是代表这种体裁形式创作最高成就的巴赫(J·S·Bach)赋格中的一些典型特征已逐渐出现在该时期一些德国作曲家的赋格创作中,如简短精炼的单一主题、四五度模仿、固定声部、主题与插部的交替更迭、转调原则、呈示部中主题在主调属调的轮流进入,等等。

当然,赋格作为一种独立的体裁和曲式,一直到巴洛克后期在巴赫(J·S·Bach)的音乐创作中才真正得到充分的发展并达到比较完善的境地。这主要在于巴赫的数百首赋格与前人以及许多同时代人的作品相比较,展示出了更为精深高超的对位技巧、更加严谨明晰的曲式结构、更为大胆超前的和声处理等。比如,在结构上,巴赫创造了依据调性原则安排赋格不同部分(呈示部、中间部、再现部等)以使主题乐思获得更充分发挥,乐曲得到更具动力的展衍的布局方式;在和声方面,他有效地扩展和声手法,经常在调式的不同音级上运用减七和弦以及由留音造成的各种七和弦,从而大大丰富了赋格的和声音响与表现性能。此外,还有一点也许值得我们特别加以注意,即在巴洛克时期灿若

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：主题的高度艺术性和个性！他努力刻画赋格主题个性特征，竭力突出自身的表现作用，如在被后世奉为“音乐圣经”的《平均律钢琴曲集》中，每一首赋格的主题形象都十分鲜明生动，形态也非常丰富多样——既有优美典雅的舞曲特点和充满诙谐意趣的主题（例如上集中的第1、3、15首赋格主题等），也有抒情如歌、流畅起伏的主题（如上集中的第8、22首，下集中的第6首赋格主题等），还有富于正歌剧和清唱剧体裁特点与庄严风格的英雄性主题（如上集中的第5首赋格主题等）……此外，巴赫继承发展了17世纪各种器乐表现形式的传统与结构特征，使其赋格作品呈现出不同的风格类别——利切卡尔式的、坎佐纳式的、托卡塔式的，以及主题器乐化的，等等。

在巴赫之后的古典主义时期，赋格逐渐更多地被用于大型乐曲的结构内部或作为套曲中的一个乐章，并根据表现内容的需要努力突出主题的形象意义，而且，在调性布局和织体形式上也都有更大的发展。在这些方面，贝多芬作出了极为突出的贡献，他在后期创作的许多钢琴奏鸣曲（如第29、31首奏鸣曲等）、弦乐四重奏以及其它大量作品中，都包括有形态多样、各具特色的赋格乐章或赋格段，从而进一步丰富发展了赋格的形式与表现力，成为继巴赫之后的又一位赋格创作大师。

19世纪，在浪漫主义思潮弥漫整个文学艺术领域的年代里，赋格由于其严谨的格律性、论证性、逻辑性以及由此而产生的比较冷静客观的哲理意味，而不再受到崇尚感性与诗意、注重主观情感宣泄和表现的浪漫派作曲家的喜爱，赋格的创作也因此进入一个相对衰落沉寂的阶段。尽管如此，仍然有一些作曲家对这种历史悠久的复调音乐形式表现出浓厚的兴趣，创作了许多形态各异、既继承了巴洛克时期赋格风格气质又洋溢着内

在的浪漫主义激情诗意的赋格。如曾亲自指挥巴赫的《马太受难曲》、使之再度复兴的门德尔松(F·Mendelssohn),模仿《平均律钢琴曲集》写了6首前奏曲与赋格(Op.37),手法简洁,风格朴素;勃拉姆斯(J·Brahms)的赋格创作,更多地秉承了巴赫的精神气质和对位技巧,展示了他有意识地追随巴赫创作、甚至力图返回16、17世纪音乐传统的愿望——这在他于1856~1857年间为管风琴写的2首前奏曲与赋格(a小调、g小调)以及降a小调赋格中得到确切的印证;弗兰克(C·Franck)为钢琴创作的《前奏曲、众赞歌与赋格》(1884)中长达222小节的赋格乐章规模宏大、结构复杂,将巴赫的复调音乐传统与浪漫主义的和声语言成功的融为一体;此外,舒曼(R·A·Schumann)、雷格尔(M·Reger)等人也都写有数量不等颇具特色并在织体、对位、和声等方面有所创新的优秀赋格作品。

20世纪,在艺术理论领域长期占据主导地位的形式——自律论音乐哲学思想作用下,复调音乐获得复兴。表现主义、新古典主义等近现代音乐重要流派纷纷将目光投向各种古老的复调音乐表现体裁,几乎所有在20世纪音乐史册上享有盛名的作曲家都创作有不同形式的赋格作品,从而使赋格创作在19世纪相对沉寂衰落近百年之后再次焕发出勃勃生机,涌现了它在巴洛克时期形成演进并得到迅速广泛流行后的又一个发展高峰,产生出大量风格迥异、形态丰富且极具个性特征与现代风貌的赋格作品。具有代表性的作品如拉威尔(Maurice Ravel)的《e小调赋格》(钢琴组曲《库泊兰的坟墓》第2首)、巴托克(Bela Bartok)的《为弦乐、打击乐和钢片琴所作的音乐》第一乐章、斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)的《圣诗交响曲》第二乐章、贝尔格(Alban Berg)的歌剧《沃采克》第二幕第二场音乐“幻想曲与赋格”、巴伯(Samuel Bamuel Barber)的《钢琴奏鸣曲》(Op.26)第四乐章,等

等。特别值得关注的是一些作曲家以巴赫的《平均律钢琴曲集》为典范,按照不同的调性排列顺序与结构组合原则创作了赋格套曲集。如新古典主义的代表人物,德国作曲家兴德米特(Paul Hindemith)根据自己创立的作曲理论体系,创作有《调性游戏》(《Ludus Tonalis, 1942》,其特点为:一、不再按以传统调式、调性原则区分大小调,二、不再遵循前奏曲与赋格固定搭配交替出现的赋格套曲结构程序,而是由 12 首赋格与 11 首间奏曲交替组合、并在套曲首尾两端安排前奏曲与后奏曲各 1 首(后奏曲以逆行倒影的形式重复了前奏曲的主部内容)而成。《调性游戏》以精湛的对位技术和冷静客观的纯音乐韵味而被人们公认为真正体现了巴赫赋格的“神”,作品中带有鲜明的民族风格;但又博采众长、吸纳其它近现代音乐流派精华的苏联作曲家肖斯塔科维奇(D·D·Shostakoviitch),在巴赫逝世二百周年之际,出于对大师的热爱与崇敬,创作了《24 首前奏曲与赋格》,将巴赫赋格的传统和写作技术与俄罗斯复调音乐学派理论水乳交融般地结合在一起,继承和发展了古老的赋格艺术;20 世纪 50 年代初以《管弦乐队协奏曲》而蜚声国际乐坛的波兰当代作曲家卢托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski),以大胆探索、勇于创新的精神,写出了极富时代风韵和个人音乐语言特点的《前奏曲与赋格》套曲集(1972),创造出赋格和赋格套曲自巴洛克时代问世数百年来从未有过的新的形态与格局:将连续 7 首前奏曲作为套曲的前半部分,后半部分则由 1 首具有六个相继呈示的主题然后加以综合并置发展的赋格构成;与此同时,另一位苏联当代作曲家谢德林(Rodion Shchedrin),追随兴德米特、肖斯塔科维奇的足迹,按照《平均律钢琴曲集》模式创作了深深刻有现代印记的《24 首前奏曲与赋格》(1963~1970)……可以说,上述现代作曲家在赋格(包括赋格套曲)创作

方面所作出的不懈努力与巨大贡献,最终形成其数百年发展历程中的又一次高峰。

尽管经历了漫长的发展、兴衰、变化、演进过程,以及在 20 世纪的又一次创作高峰,从而使赋格形态发生了极其丰富的变异,但赋格精神、赋格的基本构成原则——运用模仿原则和各种对位技术对主题 (虽然赋格主题和对它的理解已经发生了极大的变化)进行逻辑化的发展论证,从而构成合乎音乐审美要求的结构形态——却未发生本质的变化,充分展示了这种产生于巴罗克时期的艺术形式在随社会历史进步的过程中所具有的持久生命力和呈现出的周期性发展规律。

目 录

绪 论	1
第一章 主题的构成	1
第一节 主题的个性特征	1
第二节 主题的结构组织	3
一、单一性主题	3
二、对比性主题	5
三、独立性结构	7
四、方正性结构	8
第三节 主题的调式、调性	9
一、开始与结束常用的调式音	9
二、调性的变换	10
第四节 主题中的变化音	12
第五节 主题的线条	15
一、线条的起伏类型	15
二、高点与低点	16
三、隐伏线条	17
第二章 答题的意义	19
第一节 答题在赋格曲结构中的地位	19
第二节 传统赋格曲中的答题	20
一、属调答题	20
二、下属调答题	25

第三节 近现代赋格曲中的答题	26
一、调性的组合关系	27
二、自然调式的交替	28
三、大小调式的转换	29
四、主题调式的变形	29
第四节 五声音调赋格曲的答题	31
一、答题与主题的宫音系统不同	31
二、答题与主题属于同一宫音系统	33
 第三章 对题的作用	 34
第一节 对题出现的地位	34
第二节 对题的写作	36
一、对比方面	36
二、统一方面	38
第三节 对题的类型	39
一、固定对题	39
二、变奏式对题	43
三、自由对题	45
第四节 对题的音调素材	46
 第四章 呈示部的组合	 49
第一节 呈示部的定义	49
第二节 呈示部中声部进入的顺序	49
一、二声部赋格曲的呈示部	49
二、三声部赋格曲的呈示部	50
三、四声部赋格曲的呈示部	53
第三节 呈示部的调性	55

一、传统大小调体系的赋格曲呈示部中的调性布局 ...	55
二、近现代赋格曲呈示部中的调性布局	57
第四节 呈示部的补充进入	66
一、目的	66
二、处理	72
第五节 副呈示部	72
一、调性布局	72
二、表现意义	73
三、声部安排	76
 第五章 间插段的功能	77
第一节 间插段的形态	77
第二节 间插段的作用	78
第三节 间插段的音调素材	79
第四节 间插段的织体	81
一、模进形式	81
二、卡农式模进	83
三、转位形式	85
四、动机式的模仿形式	87
五、自由对位形式	88
第五节 间插段的声部数目	90
第六节 间插段的调性与和声进行	91
第七节 间插段的写作步骤	91
一、选择间插段的素材	91
二、根据已选定的动机写作间插段	92
 第六章 中间部的格局	100

第一节 传统赋格曲中间部的调性布局	100
第二节 中间部中主题进入的顺序	103
第三节 中间部的调性布局	106
一、欧洲传统赋格曲写作中中间部的调性安排	106
二、近现代赋格曲写作中中间部的调性转换	108
第四节 五声(或五声性)音调主题的调性处理	110
一、主题保持相同的调式与旋律进行而调性不同 ...	110
二、调式结构改变,主音不变	110
三、调式结构与主音都作改变	111
 第七章 紧接模仿的特性	117
第一节 紧接模仿的概述	117
第二节 紧接模仿的处理	120
一、音程关系	120
二、节拍安排	122
三、组合形式	123
第三节 紧接模仿出现的部位与作用	127
 第八章 再现部的回归	135
第一节 再现部的含义	135
第二节 再现部的调性	136
第三节 再现部的织体	140
一、主题采取扩大或倒影的形式进入	140
二、再现部采取紧接模仿的处理	141
三、再现部是呈示部的变体重复	141
四、再现部采取紧接模仿与转位对位结合的写法 ...	142
五、再现部作动机式的发展	143

六、再现部中采用间插段	143
第四节 尾声	143
第五节 持续音	146
 第九章 单一主题赋格曲的整体布局	153
第一节 特性	153
第二节 主题的进入	153
第三节 声部结合中的疏密变化	158
第四节 调式、调性的重叠	160
一、旋律线的重叠	161
二、交接式重叠	163
第五节 高潮的处理	163
一、旋律进行方面	164
二、和声应用方面	164
三、节奏方面	165
第六节 曲式	168
一、单一调性的赋格曲	168
二、二部曲性的赋格曲	171
三、三部曲性的赋格曲	175
四、回旋曲性的赋格曲	182
五、奏鸣曲性的赋格曲	189
 第十章 多主题赋格曲	192
第一节 多主题结合的特点	192
第二节 二重赋格曲	193
一、两个主题同时进入	193
二、两个主题分别进入	196

第三节 三重赋格曲	209
第四节 多种变换的多主题赋格曲	216
一、调性的安排	216
二、织体的形态	217
三、速度的变换	217
 第十一章 声乐赋格曲	222
第一节 声乐赋格曲的类型	222
第二节 词曲结合的一般特点	223
第三节 各部分的处理	226
一、呈示部的处理	227
二、中间部的处理	227
三、再现部的处理	231
第四节 声乐赋格曲在创作中的运用	231
 第十二章 小赋格曲样式	258
第一节 小赋格曲的命名	258
第二节 结构形态	258
第三节 调性安排	259
一、三部曲式的调性布局	259
二、单一调性为中心的结构形态	260
三、音高水平循环式的组合	262
四、同宫音系统内的调性安排	265
 第十三章 赋格段的表现性	268
第一节 赋格段的形态	268
第二节 赋格段的结构处理	270