

李小诺 著

赋之一格

赋格段的结构功能与表现功能

*The Structural
and Expressive Functions
of Fugato*

赋之一格

赋格段的结构功能与表现功能

李小诺 著

*The Structural
and Expressive Functions
of Fugato*

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

赋之一格: 赋格段的结构功能与表现功能 / 李小诺
著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2019. 3

ISBN 978 - 7 - 5598 - 1636 - 8

I. ①赋… II. ①李… III. ①赋格曲—作曲法—研究
IV. ①J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 038326 号

出 品 人: 刘广汉

责任编辑: 刘孝霞

助理编辑: 李 昂 徐 妍

封面设计: 胡 斌

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市五里店路9号 邮政编码: 541004)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 65200318 021 - 31260822 - 898

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

(临沂高新技术产业开发区新华路1号 邮政编码: 276017)

开本: 890mm × 1 240mm 1/32

印张: 5.25 字数: 150 千字

2019 年 3 月第 1 版 2019 年 3 月第 1 次印刷

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社发行部门联系调换。

序

李小诺是我 1993 年担任硕士研究生导师以来的第三位硕士，她 1998 年考入上海音乐学院攻读作品分析专业硕士学位，2001 年答辩并获硕士学位。同年考入上海音乐学院博士生班继续从我学习，2004 年如期毕业并获博士学位。之后，她边在上海音乐学院工作，边进入华东师范大学心理学专业博士后流动站进行研究。

这本《赋之一格——赋格段的结构功能与表现功能》是她进入学术领域的初期作品，也是我担任导师以来的初期摸索，记录了我们在学术探讨上共同努力的过程。我的第一位硕士冯智全于 1997 年毕业，他的硕士论文题目是《论肖邦音乐的混合曲式结构》，我们意图通过肖邦在叙事曲、谐谑曲、幻想曲、波兰舞曲等体裁中使用混合曲式的实例，来论证肖邦是最早运用混合曲式的作曲家之一。这是一个很大胆的结论，我们通过 9 首作品的分析来予以论证。我的第二位硕士张楠于 1999 年毕业，他论文的题目是《论勋伯格的自由无调性音乐创作》，这在 1999 年时是一个比较难啃的骨头。答辩委员会主席谭冰若先生的评阅意见提到：“对勋伯格以及其他现代派作曲家的无调性和十二音序列音乐在国内虽有介绍，但对勋伯格从传统性走向无调性十二音序列的演化和发

展，特别是对自由无调性以及它与表现主义思潮的关系则鲜有深入和系统性的研究，张楠的论文《论勋伯格的自由无调性音乐创作》以自由无调性和它与表现主义的关系等为中心，对此做了较全面和深入的研究，对我们了解和进一步研究勋伯格的创作风格（特别是在他转入十二音体系创作之前）有一定参考价值。”

冯、张二位硕士论文的题目都由他们自己提出。李小诺硕士论文的题目由我提出，原定《赋格段的结构意义与表现意义》。我的考虑之一是，作为作品分析专业的学生，对于赋格段进行研究是有意义的；考虑之二是李小诺那一届的入学考要考和声和复调写作，小诺的考试成绩属优等，有一定基础；考虑之三是李小诺进校后，适逢复调教学大师陈铭志先生为作曲系和音乐学系开设的最后一轮大课《赋格曲写作和分析》，小诺随班听了整整一年半的课，收获很大，这无疑为赋格段的研究打下了坚实的基础。

题目定下后，我们做的工作是：收集、甄别、布局。“收集”即由小诺广泛收集相关曲目；“甄别”即对收集的曲目逐一进行“甄别”：是赋格还是赋格段？将不是赋格段的例子都在“甄别”后予以剔除，最后选得 122 例；“布局”即对这 122 例赋格段从结构意义和表现意义的角度进行考量，对论文进行谋篇布局。

正因为这是我所带的几十位研究生的最初几位，我们双方都格外努力。小诺回忆说，当时我任音乐学系主任，我的办公室就在她宿舍楼下，每晚不到十点我不会回家，因此她随时有问题，就可以随时下楼与我商量。而我也想在前面两位学生取得好成果的基础上再接再厉，我回忆直到答辩前几天，我们还就一系列的细节进行调整、修改。

答辩于 2001 年 6 月 20 日在新落成的 18 层教学大楼 217 房间进行。那是一个风和日丽的日子。那时因研究生稀少，答辩更为严格，每一位

研究生的答辩时间为半天。答辩主席为陶辛（时任副教授），评委的强大阵容为：陈铭志教授、杨立青教授、沈旋教授、朱钟堂教授、杨燕迪教授和我。从这个安排可以看出那时的体制是导师也进入答辩委员会，并且与现在不同的是，每一位答辩委员都要为论文写书面评阅意见。从现在找到的档案材料看，每一位答辩委员都发表了真知灼见，尤以陈铭志先生为最。现将他的评阅意见全文引用如下，从中感受这位先辈大师对于学术的精当把控和严谨立场。

论文选题很好，研究视角独特新颖，论述清楚，文笔比较流畅，对赋格段概念的阐述和其在各种音乐作品中的结构功能的分析研究都论述得明确而清晰。特别是作者的论述、分析都建立在大量音乐作品实例研究基础上，这就使得此文能更多的从音乐本体角度来认识、理解、注释赋格段的功能与表现意义。

下面提出几点看法供作者参考：

根据文章第二章的内容，赋格段实际上也可具有“再现功能”，而且这在不同时期的中外作品中都有反映和实际运用，因此可否在第二章增加一节“赋格段的再现功能”，可将该章第二节第三部分“用于主题再现的赋格段……”分割出来，稍加整理，辟为第四节。

第三章第七节“特殊结构的赋格段”概念似乎不太确切、严谨，因其中所举各例（如巴赫、格拉祖诺夫等）仍属于前六节中赋格段与其他曲式的结合的应用，我认为是否可去掉第七节的标题和文字，将第 68 页第二行“如果赋格段的规模较大……这样就更接近赋格曲了。”后面的文字都去掉，然后接第 64 页第四部分“如巴赫的《前奏曲与赋格》……”

第 33 页第四部分第一行“赋格段运用于变奏曲式，多作为一

种变奏手法出现在其中的一个变奏中”，红线划出的地方应改为“主要以复调变奏形态”较为明确。

第 49 页 b) 展开副部主题这个段落的第三行“副部则根据整个作品所表达的体裁、题材的内容……”稍欠妥当，因为作品不是表达体裁。

陈铭志

2001 年 6 月 16 日

答辩委员会建议论文题目改为《赋格段的结构功能与表现功能》，虽一词之改，却将此项课题的研究提到了一个恰当的高度。而陈铭志先生的“赋之一格”更是将赋格学研究的形式之美感和美学之快感用极其精妙的词做了形容，可以说这是陈先生对自己毕生从事的事业的享受、满足和热爱之表述。

在论文付梓之际，仅以此祝贺李小诺和表达对前辈大师的怀念。

钱亦平

2019 年 1 月 8 日

目 录

引 言 /001

第一章 赋格段概念的界定 /006

第一节 对赋格段概念的界定 /006

第二节 对赋格段概念含义的剖析与思辨 /010

第三节 赋格段与赋格的区别 /013

第四节 赋格段与移调模仿的区别 /018

第二章 赋格段的陈述功能 /022

第一节 赋格段的陈述特点 /022

第二节 赋格段的呈示型陈述功能 /024

第三节 赋格段的展开型陈述功能 /029

第三章 不同曲式类型中的赋格段 /039

第一节 复三部曲式中的赋格段 /039

第二节 变奏曲式中的赋格段 /054

第三节 回旋曲式中的赋格段 /062

第四节 奏鸣曲式中的赋格段 /066

第五节 回旋奏鸣曲式中的赋格段 /099

第六节 自由、混合曲式中的赋格段 /104

第七节 特殊结构的赋格段 /119

第四章 赋格段的运用与音乐思维发展的周期性 /127

第一节 产生（巴洛克时期） /127

第二节 发展（古典主义时期） /129

第三节 衰落（浪漫主义时期） /134

第四节 低谷（印象主义时期） /138

第五节 复兴（二十世纪） /139

结 语 /142

附录：主要分析参考曲目 /144

主要参考文献 /150

后 记 /153

引 言

在音乐创作中，赋格段作为一种灵活、自由的写作手法，具有很强的表现力。因此，在各种体裁（如独奏曲、协奏曲、交响曲、合唱曲、歌剧音乐、舞剧音乐、室内乐等）及不同（较大型的）曲式结构的主调音乐作品中，采用赋格段来陈述主题和展开乐思已成为一个较常见的表现手段。

一、前人对赋格段的研究成果

对于赋格段的写作和运用，前人作过一些很重要的研究。如陈铭志先生的“赋格段在音乐作品中的应用”（载《音乐艺术》，1980年第4期）一文，从作曲技术方面论述了赋格段的结构处理、出现的部位和作用，涉及含赋格段的中外作品十八例。又比如朱世瑞著《中国音乐中复调思维的形成与发展》（人民音乐出版社，1992年）一书，下篇第五章第三节“大型作品中的赋格段写作”，从“主题写作特点”和“陈述结构的曲式功能特点”两方面，对当代中国创作的大型音乐作品中的赋格段写作进行论述，涉及六部当代中国创作的含有赋格段的大型作品。

二、本研究所涉及的音乐文献资料状况

除参阅以上提到的有关赋格段的论文及论著中所涉及的作品以外，

本研究又对同时期的含有赋格段的一百三十余部中外作品（曲目见附录）进行分析、归纳，从不同的角度对其进行探索和研究。

三、赋格段研究的音乐学意义

长期以来，作为作曲技术理论的和声、复调、曲式、配器四门技术课程，是支撑作曲学科的基础，人称“四大件”，至今仍是作曲学科领域中的重要基础技术课程。

十九世纪中期，随着音乐学作为一门独立学科的建立，其多门分支学科也逐渐形成和完善。上述学科便作为音乐学的一个分支——体系音乐学^①，或音乐理论^②（理论音乐学^③），或应用音乐学^④中的组成部分——进入了音乐学的研究领域，并和音乐史学、音乐民族（民俗）学、音乐美学、音乐心理学、音乐哲学等等成为并驾齐驱的重要学科分支。但是，作为音乐学领域的“四大件”，其研究任务、方式与作曲学科有何异同，是近些年来摆在人们面前的一个问题。这一问题自音乐学学科的兴起，特别是十九世纪后期音乐分析从作曲学科领域进入音乐学学科领域以后，便时常困扰着作曲家们和音乐学家们，需要音乐学家们去探索。

① 参见俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997年，第6页。

G. 阿德勒（G. Adler）于1885年在“音乐学的范围、方法和目的”一文中首先对现代音乐学提出了一个比较全面的分类体系，他把音乐学分为历史音乐学和体系音乐学两大类，每个门类中又各自划分了多个分支。

德国音乐学家维奥拉（W. Wiora）1961年在德文的14卷大百科全书《音乐的历史与现状》（简称“MGG”）中将音乐学的各学科分为三大类：音乐史、体系音乐学、音乐民族学和民俗学。

② 参见俞人豪：《音乐学基础知识问答》，人民音乐出版社，1997年，第6页。

德国音乐学家里曼（H. Reimann）提出的学科分类体系：1）音响物理学；2）音响生理学；3）音乐美学；4）音乐理论；5）音乐史研究（含比较音乐学）。

③ 参见俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997年，第6页。

④ 参见俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997年，第6页。

德国学者德列格（H.H. Draeger）把阿德勒体系中统属于体系音乐学的几个门类——音乐民族学、音乐社会学和应用音乐学——分离出来，使之成为与体系音乐学平行的类别。（上文提及的科目则属于应用音乐学门类。）

这个问题的解决对于完善目前的音乐学学科无疑具有重要的意义。

作为复调范畴的赋格段的研究也是如此。本著从音乐学的角度对赋格段进行的研究,是将其作为体系音乐学研究中的一个问题,结合音乐史学,从研究任务、研究方式和方法上,采取与作曲技术理论研究不同的角度和侧重点,为音乐学学科的建设 and 完善尽自己的微薄之力,做一点粗浅的考察和探索。

无论是作曲学科还是音乐学学科,对于赋格段的研究必定有其共同的方面,如赋格段的确定、赋格段的性质、赋格段的结构等。从作曲学科来说,主要是对赋格段的主题、答题、结构类型、声部进行、调性布局等写作技术和应用方法进行探讨和论述,以阐明其运用的(技术性的)方式和方法。所以在对其陈述功能的研究上,较为注重赋格段主题与全曲(乐章)主题的关系(即主题材料的来源及主题的独立性与稳定性的处理)、声部进入的层次、调性布局、所处部位的规模设计等写作技术方面的问题。在对其与整体结构的关系研究上,重视赋格段的“进入”和“转出”的处理手法。一般来说,赋格段是用在两个主调段落之间的“插部”,在写作上须作特殊处理才能使主、复调段落之间的衔接完成得自然、通畅。对“进入”的研究包括音乐如何在写法上从原先的主调段落转入复调段落的赋格段,转入前的终止式,转入后的赋格段的主题声部,有几个并几次进入以及主、答题间的音程(调性)关系等,对于应用于乐曲中部的赋格段来讲,此种研究尤其重要。对“转出”的研究较之“进入”更为必要,因为赋格段进入时的声部一般较少(有时甚至只有一个声部),还有可能在前面主调段落结束后单独进入,而赋格段转出时则一般要求与其后的主调段落自然地融为一体,所以在手法和织体等方面情况较复杂。赋格段的“离去”无论是应用于乐曲的呈示部位还是展开部位,都应密切关注。所以说,从作曲技术角度研究赋格

段与整体结构的关系时，对“转出”的处理研究（换言之，是对转出细节的注意）可能更为侧重。

就音乐学学科来说，研究探讨的重点不是赋格段本身写作技术方面的问题以及它与前后衔接的“转入”和“转出”的细节问题，而是更关注赋格段的陈述功能（包括呈示型陈述功能和展开型陈述功能）特性以及它在总体结构中的部位、结构意义和表现意义。

赋格段作为一种来源于赋格的写作手法，继承了赋格的思维方式，具有构成赋格的必须要素，其结构无论从横向规模上还是从纵向声部层次上都有较大的灵活性；其主题既可以是完整独立的稳定旋律，也可以是不稳定的有较大发展潜力的短小动机；还可以根据需要进行自由的调性布局设计。因此，从音乐学角度对赋格段的陈述功能及其与整体结构关系的研究是对其技术性的写作处理作出的梳理与总结。

音乐是一种特殊的语言，有其自身的表达方式和规律，根据作品内容表达的需要采取不同的表达方法和陈述方式。在担负主题呈示任务，对（主要）音乐形象进行最初的展示时，一般采用较清晰稳定的陈述语言（呈示型陈述），即具有调性较稳定、结构较规整独立、主题材料较单纯简洁等特点；在担负主题的展开任务，对音乐形象进行深刻的挖掘及全面的剖析和展现时，往往采用不稳定的、具有较强动力性和戏剧性的陈述语言（展开型陈述），其结构与表现的特征与前者几乎完全相反。赋格段作为一种写作手法，在实际应用时具有极大的灵活性和表现作用，既可以是结构简单、主题独立明确的呈示型段落，又可以是具有较大发展规模的展开型段落。对赋格段陈述功能的研究，是研究其由于所担负的陈述功能的不同，而具有的不同结构形态和特征；换句话说，也就是研究赋格段以何种不同的面貌和形态来附和各種陈述功能的需要，以及赋格段不同的陈述功能所具有的独特的表现作用。

赋格段是一种“手法”，又是一种来源于赋格的特殊结构，它相当于赋格的一部分，一般插入于较大型的（主调音乐）曲式结构中。这些曲式结构类型一般是遵循一定的曲式原则而形成的，所以它们的局部结构一般都在这些曲式原则的规定下而具有各自的结构特点、功能和表现作用。对赋格段的结构功能和表现意义的研究，则是把赋格段这一“小”的局部结构放入乐曲（或乐章）“大”的整体结构中，研究其在不同曲式结构类型中，怎样在具体曲式结构原则的规定下，充当曲式中的局部结构，以及由赋格段所充当的局部“小”结构的特殊（不同于其他手法的）结构意义和对音乐内容的独到的表现意义。

笔者对赋格段从产生到运用状况的考察，以音乐历史发展为线索，结合音乐史学研究成果，研究赋格段产生的背景，以及它的应用状况、写作特点与各时期音乐思想、音乐思维方式及音乐风格的关系。从赋格段产生、发展的“源”与“流”的演变过程中得到的启示，能帮助我们分析诸音乐手段、音乐要素的发生、发展的规律，进而认识它们的现实面貌与其原始状态之间的不可否认的、内在的、必然的联系。培养我们对客观事物及现象的本质认识的辩证思维方法，有助于提升我们对音乐创作中的新技法与新流派的正确认识。

鉴于以上对赋格段的研究目的和意义，本著试图从音乐学的角度，在分析、总结前人的有关著述并对赋格段概念做出归纳界定的基础上，从音乐陈述功能方面，研究其所具有的呈示型陈述功能和展开型陈述功能特征；从音乐结构功能方面，研究其处于各种大型曲式类型中的不同结构部位而具有的结构功能意义和形象表现意义；并（结合音乐史学）以音乐纵向的发展历史为脉络，梳理出赋格段产生、发展及应用（主要是在主调音乐中）的状况梗概，阐述从中反映出的音乐思维方式的演化和变迁。

第一章 赋格段概念的界定

赋格段这一概念，在不同的音乐论著中各有论述，它们对这一概念所做出的界定也存在较大的差别。笔者对中外几部主要的音乐辞书中有关赋格段的概念进行了比较、归纳，并结合自己的分析实践做出了界定。在此基础上，笔者对赋格段中包含的赋格因素从“质”与“量”两方面进行剖析，以揭示赋格段的概念含义，从而明确赋格段与赋格及其他类似的复调音乐结构的联系与区别。

第一节 对赋格段概念的界定

《新格罗夫音乐与音乐家词典》(第一版, 1980年)^①中, 对于“赋

① Edited by Stanley Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Sadie, Macmillan Publishers limited 1980, Vol.7, p.7. 原文为: (It: 'fugued', 'fugue-like'). A term generally used for an imitative passage that is in some way less strict or less weighty than a true fugue. The use of the word arose in the 17th century with the growing tendency to systematize contrapuntal discipline. Opinions have differed as to what criteria should now distinguish fugato from fugue. One of the most academic distinctions is based on the interval of entry at the outset. According to this, true fugue always has its second entry at 4th or 5th to the first one (see FUGUE and ANSWER); by this definition, the term 'fugato' is applied to any piece, however fugal in other ways, whose second entry is not at the 'correct' interval. A broader usage applies the term fugato to comparatively short fugal passages occurring in otherwise non-contrapuntal movement (e.g. the slow movement of Beethoven's (转下页))

格段”与“赋格”的区别及“赋格段”的概念总结性地阐述了三种观点。一是根据主题与答题的调性关系来确定,即答题在主题四度或五度调性关系上进入的为赋格,在其他调性关系上进入的则为赋格段。这种界定在当今看来显然是不全面的,从赋格段的实际运用情况来看,也是不准确的:虽然主题、答题可以自由地进行调性布局是赋格段的重要结构特征,但是答题以(与主题)五度、四度调性关系出现也是常见的,尤其是用赋格段形式对主题进行呈示时;再者,该论述没有具体阐明赋格段的结构、规模和应用,仅从主题、答题的调性关系上对赋格段进行了局限性的规定,而这种规定不论在以后的理论著述中,还是实际应用中均被否定了。与这一观点相比,第二种观点则规定得较为宽泛,认为赋格段是出现在非对位乐章中的一个相对较短的赋格化的片段(fugal passage)。第三种观点是对赋格段更宽泛的描述,认为赋格段是类似赋格(fuga-like)的作品。依照这种说法,赋格段的主题(subject)没有明确的主题(theme)意义(形象),而且(或者)听起来是非正规的,这与具有强烈的主题化发展过程的真正的赋格相反。这两种说法虽点出了赋格段的基本特点——“赋格化”或“类似赋格”,但没有说明与赋格的本质区别及联系,对赋格段的结构、规模与应用也没有明确的阐述和界定。《新格罗夫音乐与音乐家词典》(第二版,2012年)^①中,对赋格

(接上页) Seventh Symphony, bars 183—214). a still wider definition distinguishes fugato as a fugue-like piece in which the subject is not a very definite theme (e.g. Bach, *Der hilft unsrer Schwachheit auf* BWV226, third section, ‘*Der aber die Herzen forschen*’) and/or is not heard very regularly (*Lobet den Herrn alle Heißen* BWV230, BARS 77—99), As opposed to true fugue, which is a strongly thematic process. (ROGER BULLIVANT)

① Edited by Stanley Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition), London: Sadie, Macmillan Publishers limited 2001, Vol. 9, p.315. 原文为: (It: ‘fugued’, past participle of fugare). A term that generally refers today either to a piece of music that resembles fugue in some ways but lacks certain necessary characteristics of a true fugue, or to a loosely fugal passage within a predominantly non-fugal movement. The term contrapunto fugato is found occasionally in 16th- and 17th-century music, most commonly in the (转下页)

段的论述做了较大的改动，补充了对其出现和发展运用的概述，但对赋格段的结构仍没有做详细的描述。

《新牛津音乐指南》对赋格段的概念是这样论述的：“赋格段是一个非赋格的作品中置入的一个赋格式（fuga style）的段落。例如莫扎特《魔笛》序曲的快板（*allegro*）部分，以赋格的形式开始，很快进入奏鸣曲式乐章，而不是以赋格的结构形式构架作品”。^①这一界定与《新格罗夫音乐与音乐家词典》中的第二种观点有些相似，在点明了赋格段的基本特点——赋格式的——同时，指出了赋格段的应用范围——在非赋格的作品中，并且也指出赋格段以赋格的形式开始，但又不是赋格的结构。与前文相比，这一界定侧重论述赋格段出现的结构部位和基本结构样式，但叙述过于简单、笼统，缺乏对其结构特征的全面描述。

《音乐百科词典》中，孟文涛先生对赋格段作了如下描述：“主调音乐作品中用不完全的赋格结构写成的模仿型复调音乐的段落”。^②这一界定指出了赋格段的应用范围——主调音乐作品中，但对其结构形式作出的界定却没有阐明其本质。赋格段的开始处所表现出的结构特征与赋格是相同的，即主题、答题、对题都必须一一出现，而笔者认为这一界定所提到的“不完全的赋格结构”没有准确体现赋格段的这一根本特点。该界定中也没有论及赋格段概念的类型（属性）。

（接上页）context of a single line, written above a cantus firmus, in which a brief theme is brought back several times in different ways. The modern use of the term, as a noun and with the two meanings given above, was first proposed in the treatise *L'arte armonica* (1760) by Giorgio Antoniotto, an Italian-born theorist and composer living in England. Because there has been since the late 18th century far from universal agreement among musicians about the necessary and sufficient conditions for 'true' fugue, there has also been and remains disagreement about what does or does not merit the designation *fugato*. See *Fugue*, especially § 7. (PAUL WALKER)

① Revised Edition Kennedy: *The Oxford Dictionary of Music*, New York: Oxford University Press 1994, Vol. 1, p.731.

② 参见缪天瑞主编：《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998年，第182页。