

2500.60

赋格曲

詹姆斯·希格斯著

人民音乐出版社



風格

赋 格 曲

[美]詹姆斯·希格斯著
唐 其 竟 译

人 民 音 乐 出 版 社

一九七八年·北京

James Higgs

FUGUE

本书根据H. W. GRAY CO. 纽约版译出

1045

赋 格 曲

[美]詹姆斯·希格斯著
唐 其 竟译

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版
(北京朝内大街 166号)

新华书店北京发行所发行

850 × 1168毫米 32开本 99千文字 4.5印张
1962年6月北京第1版 1978年4月北京第2次印刷
书号: 8026 · 3409 定价: 0.76元

出版说明

本书作者詹姆斯·希格斯是十九世纪英国的管风琴家，伦敦牛津大学音乐学士，曾与J. E. 勃里治合编过巴赫的管风琴音乐，著有一些论赋格曲和转调方面的专书。

这本赋格曲入门书是为了已具备复对位知识的读者弹奏、分析或练习写作赋格曲而写的。为了适应专业音乐工作者及业余音乐爱好者了解和研究西方音乐创作手法参考之需，特据原纸型予以重版。

原 序

这本賦格曲入門书是为了那些欣賞、彈奏賦格曲的人們，以及希望写作賦格曲的学生而写的。对于他們說来，把这种曲子分析和归納成基本声部的能力是头等重要的；而这种能力我确信，認真学习完这本书就可以获得。

我們假定学生已具备复对位的知識和写作它的技巧，并且熟悉各种“模仿”的方法；如果还缺乏这些重要的音乐知識，那末他們可以先学习正在写作中的《复对位和卡农曲的初步》。

在本书的緒論一章中，曾就一首普通四声部的声乐賦格曲的結構予以一般的概念和解釋，其中包括了絕大多數常用術語的定義，繼而便分章闡述賦格曲最重要的几个部分，如主題、答題、对題等等。为了闡明各章起見，从賦格曲大师的作品中选載了大量的譜例。我誠懇地建議学生們自己也去搜集类似的譜例，越多越好，但应从最好的作品中去选，然后可参照本书的方法加以分类整理。

本书中所講的法則在許多情況下都可破格应用。特別是在处理答題这一重要問題上更是如此；但即便如此，相信列入本书中的例子一般講来是可以証明书中各項法則的妥当性。

希望載于书末的，用分行譜印出的賦格曲，能有助于清楚地理解賦格曲的結構以及讀譜練習。为了解釋前面所載的賦格曲而附刊的一些图解，相信能提供一种賦格曲分析的新方法。这些图解

已經証明是很有用的，它能使賦格曲的結構設計清楚地展現在學生們的腦際。很希望學生們按照上述方法把所研究的賦格曲寫成分行譜并作圖解。

在實際練習寫作賦格曲時，為簡便起見，建議最初不寫帶有歌詞的賦格曲，但仍然希望把各個聲部限制在聲樂的音域中，並按照聲樂的对位手法來處理。

限于這本入門書的範圍，對於許多賦格作曲的高深應用當然未予叙及，復賦格也只順便提到，而對於聲樂合唱的賦格式處理則根本沒有涉及。

我欣然接受布里治博士所賜的寶貴启示與許多友好的建議，趁此序言結束之時銘志我由衷的感謝之忱。

詹姆斯·希格斯

目 次

原 序.....	I
第一章 绪论.....	1
第二章 主题.....	6
第三章 答题.....	14
第四章 对题.....	37
第五章 插句.....	51
第六章 密接和应.....	62
第七章 声部回答的次序——转调——长音.....	75
第八章 赋格曲的整个结构.....	84
译名对照表.....	132
译后记.....	134

第一章 緒論

§1. 賦格是一種樂曲，由一種叫做“主題”的短小題材或樂句，按照某些模仿的規律發展而成。這個主題時時在賦格曲的各聲部中重現，樂曲是多少聲部的——二、三、四或更多的聲部，它便須在多少聲部中時時重現。

為方便起見，簡要地解釋一下賦格曲的各个部分的性質以及有關賦格曲的一些術語。為此，在此把一首普通四聲部的聲樂賦格曲的几个最具特性的方面加以敘述。

§2. “主題”，是一個有一定性格和一定調性的樂思，長短約為四至八小節，出現在某一個聲部，例如，在低音部。在這個主題的結束處，另一聲部——根據上例則可在次中音部——接着便在高一個五度的調性中重複該主題。後者就叫做“答題”。

須要注意，如果主題開始出現在高方聲部，而由低方的聲部作答題，那末答題就應當出現在低一個四度的地方，也就是出現在高一個五度的轉位音程的地方。

§3. 廣義地說，答題就是移位到屬調上的主題，雖然在某些情況下，答題須略加調整。

§4. 如果答題是主題的準確移位，則此答題叫做“完全答題”，而这首賦格曲也就叫做“完全賦格曲”；如果答題是原主題略加調整后的形式，調整的目的是為了使答題保持在一定的調性中，這樣的答題叫做“守調答題”，而該曲即叫做“守調賦格曲”。

§5. 當答題在第二個聲部（據上例即在次中音部）中出現時原來的第一個聲部（即低音部）使用一個對位曲調與答題配對。這個

对位曲調可能在此后伴随主题（或答题）一齐出现，也可能此后不伴随它。如须伴随，就须用复对位法来写这个对位曲調，而这种对位曲調就叫做“对題”^①。上述这种有正规对題的賦格曲比起那沒有正规对題的賦格曲来，一般在結構上更多雕琢，而在演奏时也更有趣味。

§6. 在答题的結束處，两个已經进入的声部常常构成一个“小結尾”，这样就使得第三个声部的进入稍稍延迟一二小节；当第三个声部載主题进入时，它便与主题的初次出现处相距一个八度的位置。同样，第四个声部在距离第二个声部的一个八度的位置上重复一次答题。

§7. 当各个声部依次进入的时候，前面的声部往往仍在繼續进行，而以新的对位曲調丰富和声；但有时前面的一个声部或前面几个声部也可能在第二次进入的主题或答题結束以前便休止了。

§8. 賦格曲的第一部分，通常在各个声部依次唱出主题及答题后即告結束，但偶然也在主题初次出现的那个声部中让主题再现一次。这样便使得第四个声部（也就是最后一个声部）能載轉位的对題来和这一再现的主题相配。凡上所述，就构成賦格曲的“呈示部”。

§9. 在呈示部之后常继以“对呈示部”。在对呈示部中，主题和答题进入的次序与在呈示部中的相反。即答题領先，而主题应答；在呈示部中凡是載主题的声部此时即轉而載答题，反之亦然。在对呈示部中，各声部进入的距离縮短，它預先显示着“密接和应”的形成，且常常只有部分的声部（而不是賦格曲中所有的声部——

① 因它和主题相配，也可譯作“配題”。——譯者注。

譯者注)出現。

在完全賦格曲(參看§4.)中,主題與答題的區別要看答句在什麼音程上出現。如前所述,答題即是主題的上方五度調中的移位;繼答題出現的聲部就與主題首次出現之處相距一個八度,即在答題的上方四度之處。因此,答題的音程就構成了前後呼应的諸聲部的關係。而在調性賦格曲中,辨明答題時還要注意到它經過調整後的形態。

§10. 上述的題材大都是從主題與對題的原始形式中引出來的,倘若頻繁無已地運用這些題材,就將讓人厭膩;為了免除這種厭膩的效果,通常引入“插句”來隔離賦格曲的主要部分。雖然,插句是和樂曲的主要部分形成對比的,但它仍然需要和樂曲的其餘部分保持統一連貫;構成插句的材料最好是選擇前面曾經用過的題材的片斷,比如主題的一部分,對題或偶然出現的對位曲調中的一部分,用來作成模進式的發展,或作成自由模仿或卡農式模仿的發展。如果這些模仿的音程與宜作嚴格處理主題的音程(按即通常為上五度或下四度——譯者注)不同的話,那末樂曲即可因此而增加一些變化。插句需要有充分的長度,使人期望主題的再現;但不應當過於強調,以至於遮蓋了賦格曲中的主導樂思。

§11. 當主要的聲部群(即主題與答題群)第二次進入時,就不必象在呈示部中那樣準確地安排聲部間的音程關係,也無須那樣嚴格地處理主題與答題的次序了。在這個“中段”中,常常開始為主題的某些變形,或者改變一下處理主題的方法,來使樂曲富於變化。主題可處理成倒行,又可再作該倒行形式模仿;原形的主題也可用倒行的答題,反過來,倒行的主題也可以用原形的答題。單獨的主題或答題,或是主答題一併,都可作“擴大”或“縮小”的處理。

§12. 上述的(§11.)樂段結束後,常繼以另一插句,這一插句與前一插句一樣,也是由以前曾經出現過的樂思所構成的,但在題材的選擇及(或)處理上均應與前一插句有所不同。

§13. 第二个插句之后，繼以乐曲的主题群的第三段，这段也常常是末段，它多由密接和应組成；就是說，前后呼应的主答题的声部进入的距离縮短了，紧凑了，主题与主题結合成一种意外的迭置，把全曲推向高潮。在这一段里，“长音”的运用常常是一个显著的特点，一些巧工細琢的組合便建筑在这种长音之上。

§14. 上述賦格曲的諸“分段”或插句并不用正式的終止式把它們隔离开来：完全（或“最后”）終止式除用于全曲的結束外，別的地方根本就极少用到；完全終止式的和声进行（从“属”到“主”的进行）虽也常用，但这种进行用于乐曲的进程之中时，并不是标志着休止，而通常是另一声部的起迄点。

§15. 以上所述的便是一首“单賦格曲”的一般面貌，但也要知道，此外也有其他各种类的賦格曲，比如：

1. 声乐的、器乐的、声乐与器乐混合的。

2. 賦格曲有严格的与自由的区别：所謂严格的，即主题声部与答题声部之間的音程关系：上五度或下四度，乃是一貫保持的；所謂自由的（有时又叫做模仿式賦格曲），即主答题声部之間的音程可以变化，并可将主题片断地加以处理。

在各种賦格曲的进程中，無論是严格的或自由的，答句可在一个八度的地方出現，答题也可以領先；这时，次一声部将在上方四度处进入。絕大多数賦格曲在呈示部中是一貫保持严格的，但在呈示部以后就变成了自由模仿。

3. 賦格曲可在一个主题上构成，如上述；但也可在两个或两个以上的主题上构成。后者叫做“复賦格曲”，它的两个主题可作以下两种处理：（1）在乐曲的开头就一齐进入，并且同时发展下去，或是（2）先单独处理一个主题，如在单賦格曲中一样；然后再引入第二主题，而构成另一个呈示部，往下再根据預定的設計把两个主

題組合起来。

4. 賦格曲的主題可由自然音阶构成,也可由半音阶(变化音)构成。

5. 賦格曲由于答题之不同而区别其性质,比如有完全(即准确)答题、守调答题、倒行答题、扩大的答题或缩小的答题。

6. 有着正规对题的賦格曲也由于所用的对位之性质不同而有所区别,最常用的音程是八度(或十五度)、十度、十二度,有时也用别的音程。

第二章 主題

§16. 賦格曲的主題应当具有便于被記憶的特点。



又要具有适当的长度, 确定在一个調性或調式內, 表达着一个足以引人入胜的完整乐思:

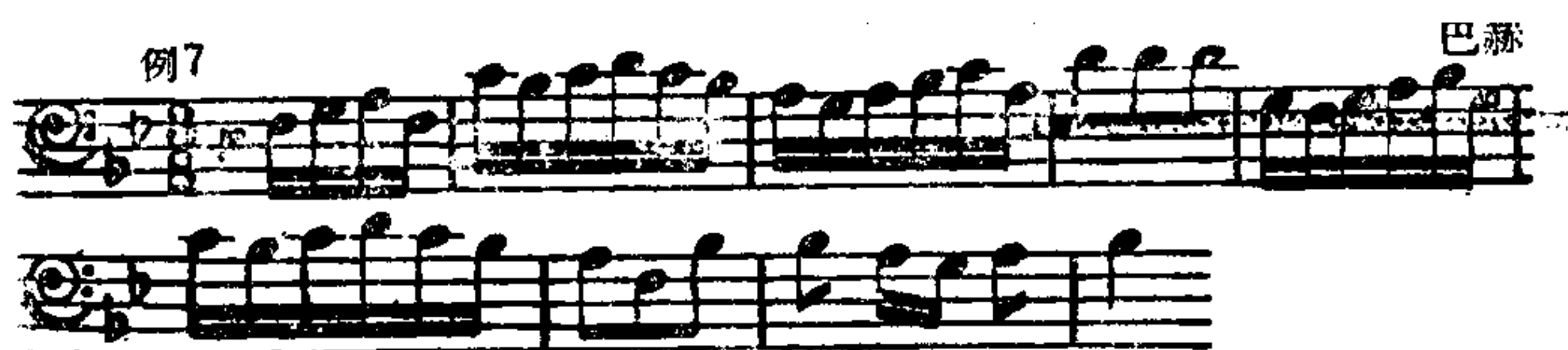


§17. 絕大多數的賦格曲的主題是保持在主調之內的, 在主題內, 唯一适当的轉調是主調与屬調之間的轉調。

§18. 例 5 和例 6, 表示在主題內, 由主調开始, 轉到屬調去:



§19. 例 7 表示主題由屬調开始, 而轉到主調:



§20. 有时, 主题的开始与结束都在属调中:



§21. 赋格曲主题的音域不宜太宽. 在声乐赋格曲中, 主题很少超过一个八度. 需要这个一般限制的理由, 是当主题在不同的音域作赋格式的处理时, 如果不加限制, 就会使诸声部在它们方便的音域之外进行. 下面是声乐赋格曲主题的例子. 例9的音域是四度, 例10的音域是六度, 例11的音域是八度.



§22. 当声部的数目众多时, 比如超过四个声部时, 一般为方便起见, 要把主题的音域和主题的长度一并加以限制, 特别是在声乐赋格曲中为然; 一个音域宽闊的主题, 如果在五个或六个声部的赋格曲中去处理它, 就不如在较少声部的赋格曲中去处理它来得更清楚; 因为声部数目众多, 各声部就缺乏活动的余地; 如果主题

很长,那末处理声部众多的赋格曲就势必令人感到腻烦.

§23. 器乐赋格曲的主题有时具有相当的长度和较宽的音域,主题的結構常常是模进式的:

例12 巴赫



例13 巴赫



例4也是一个有着宽闊音域的器乐赋格曲主题的例子.

§24. 絕大多數的主题是从音阶的主音或属音上开始的;从音阶的其他音級上开始的主题,并非沒有,但是很少:

例14 从音阶第二音开始 巴赫



例15 从g小調第三音开始 馬特生



例16 从c小調第六音开始 巴赫(?) 下略



例17 从第七音开始 巴赫



例18 从降半度的第七音开始 巴赫



§25. 按照旋律的一般法則, 賦格曲主題可从拍子中的任何部位开始, 而結束常常在一个强拍上. 在声乐賦格曲中, 主題至少应当随着歌詞中的一个分句或一个細分句而一齐結束, 而最常見的是主題包含了一个整句:



§26. 主題必須便于构成密接和应; 也就是說, 主題要能够在較原有的距离为短的时值内迭合起来:



§27. 如果能把主題分解为几个不同的乐句, 然后把乐句构成“模进”, 或者构成較严格的“模仿”是有好处的. 用这种方法构成的插句可使乐曲富于变化, 且又保持乐曲的統一性. 巴赫把下面一个主題的最后几个音符处理为插句的素材:



§28. 学生們最好練習着分析一些主題, 以便能决定主題的限度. 在許多情况下, 次一声部常常在主題的最后一个音上进入:

