

对位与 赋格教程

(下册)

泰奥多尔·杜布瓦著

人民音乐出版社

对位与赋格教程

下 册

〔法〕泰奥多尔·杜布瓦著

廖 宝 生译

人 民 音 乐 出 版 社

一九八二年·北京

对位与赋格教程

下 册

[法]泰奥多尔·杜布瓦著
廖 宝 生译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京胶印二厂印刷

787×1092毫米 16开本 201面乐谱及文字 13印张

1962年3月北京第1版 1982年3月北京第1次印刷

印数: 1—5,230册

书号: 8026·3683 定价: 2.20元

目 次

第四部分

赋 格

概 述.....	1
其它的说明及应用的和声.....	4
一首四声部赋格曲的一般布局.....	4
主 题.....	8
答 题.....	9
对 题.....	18

第四部分 赋 格

概 述

赋格是一种乐曲，在赋格中，对位法的一切要素和技巧，与赋格本身所特有比较近代和比较自由的各种手法，都可以同时并用。

虽然在赋格里，想像力和创造力可以发挥很大的作用，但赋格曲绝不是一种着重于灵感性的创作，它主要是一种写作艺术及逻辑发展达到最高阶段的音乐作品。

赋格的主题，应以各种可能的方法加以组合，使之明显清晰，而且应该使人们够能从这些主题中获得它所提供的全部精华。

这类写作中最完美的范例，是由J. S. 巴赫遗留给我们的。他在这些作品中所用的那种结构布局，那种力量，那种音调的意境，以及那种令人赞赏的幻想力，都是为后人所望尘莫及的。

我们不能说：一首交响曲，一首奏鸣声，一首三重奏或者一首四重奏等等（指这些套曲中的奏鸣曲式的乐章——译注），就是赋格曲，我们可以断言，这些作品确是赋格曲的一些现代化的变体。而且，一首交响曲的发展部（应系指交响曲中奏鸣曲式乐章的发展部——译注），和一首赋格曲的发展部之间，即使不在形式上，也在实质上具有很多相似的地方。

凯鲁比尼（Cherubini）曾说过这样一句话：“一切写得美好的音乐作品，即使它没有赋格曲的特性和形式，但至少它应该具有赋格曲的精神”。这是千真万确的。对一个青年作曲家来说，没有比学习赋格曲更好的锻炼了。在赋格曲中，他将学会如何有力地、主次分明地和巧妙地来表现和发挥他的乐思。

赋格曲的严格体裁，不可能妨害作曲家的想像力。因为如果他能够在一定的范围内（像在严格的对位写作中那样——译注），写作自如，那么，当他有了广阔的园地，和一切自由大胆的作法（像在自由写作中那样——译注）都被允许的时候，就能“下笔千言”了。

我们只要研究一下贝多芬、莫札特、门德尔松、舒曼、瓦格纳、弗兰克和勃拉姆斯等大师们的作品，就会感觉到，他们都是从这种巨大的、结实的、精雕细琢的研究中刻苦锻炼和大力充实起来的。

如果一个作曲家对于对位与赋格的写作手法不够熟悉的话，他则难于从事写作交响乐，清唱剧与室内乐；总之，他在音乐创作中的一切最高级形式的作品方面就不能获得成就。

在这里,我将尽量说明一首赋格曲的各个不同的部分,究竟是由那些要素组成,分析它们,并说明它们彼此之间的关系。

下面首先列举它们的名称,然后再作简略的说明:

- | | |
|---------|--------|
| 1.主题 | 6.密接和应 |
| 2.答题 | 7.持续音 |
| 3.对题 | 8.新主题 |
| 4.小结尾 | 9.自由声部 |
| 5.间奏或插句 | |

1. 主 题

主题是作者所选择的主要乐旨,并且在这个乐旨的范围之内,引出赋格曲所有其他的要素,并把它们组合起来。主题应当简短、性格化,转调不能超出邻近调性的范围,而且要结束在调的主音或属音上。

2. 答 题

答题不过是将选定的主题按照某些规则使它在属音调上再现而已。

答题的确定,常会引起一些疑难,甚至会发生错误。有时可以有几种解释或不同的处理,都是可容许的。细致问题上,我试图确切地指导学习者学习。

3. 对 题

对题是在主题每次出现时,伴随着主题同时出现的第二乐旨。

为了可以和主题互相转位和可以放在任何一个声部上,它必须应用复对位写作。有时为了处理的便利,以及为了和声的纯正,它可能稍作些改变。

为使对题获得在节奏、音值和形态上的多样化,有必要使得对题有一个与主题完全不同的音乐形象,但并不因此引起风格上的矛盾。

可能有数个对题。在这种情况下,为使全部的转位都可以应用起见,它们都必须用复对位写作,以便使对题和对题,或每一个对题与主题之间都能互相转位。

4. 小 结 尾

小结尾往往是为了填充主题最后的音与答题开始之间的空隙,由几个音来组成的。

作曲家常用由这些音所组成的音型作为发展写作的基本素材。

5. 间 奏 或 插 句

所谓‘间奏’,实在说也就是赋格的自由部分,它用以连接赋格中各个其他的部分。由作曲家

随意从主题、对题或小结尾中选择其中某些要素或某些片断，以本身的素材，或以另外的片断相结合；应用两个或好几个声部的模仿模进^{注①}，或卡农在任何音程上以二重、三重四重对位来组成。

可以在所选择的片断中，引用原有的音值，或把这些音值加以扩张，紧缩或者还可以用反向进行等手法。

一切学识，技巧，以及想像力都能够在间奏中表现出它们的丰富优越性来。

6. 密 接 和 应

密接和应是赋格曲中的一部分，在这个部分中，有如stretto(意文：紧缩的、加速地)词的含义那样，将最能引人入胜的技巧，使之逐渐地集合起来和连接起来。

如果可能的话，在一开始，就使答题在主题中的任何一个地方(任何一拍上)进入(然而彼此不要相距太远)，并且不断使之更加接近，直到答题变为主题的自然卡农为止。

有如在答题上做密接和应一样，我们同样也可以对题上做密接和应。

还必须注意的是：有许多主题不含有真正的密接和应(主题与答题的卡农)；在这种情况下，我们只可能满足于使它们紧密地连接起来，并巧妙地使之作多次的进入。

7. 持 续 音

持续音一般都放在低音部，是在属音或主音上的一种连续的长音。在持续音上可以出现各种不同的组合，例如：主题与答题的密接和应、模进、模仿以及卡农等等。

有时一个短促的持续音，会在密接和应之前出现。但低音部持续音的真正的位置，是在靠近赋格尾部，密接和应部分中。

主持持续音一般都位于乐曲的结束部分，它有如在一座巨大的建筑物的顶端加以装饰那样。但主持持续音并不是非用不可的。

而且，在一首赋格中，并没有一种持续音是非用不可的，这要看乐曲的结构和篇幅的长短以及它总的形态如何而定。

这里所讲的持续音，并不是指那些没有持续音性质的，而且总是在上声部内声部只有一个极小音值的那些持续音而言。

在持续音上面，对一些规则的严谨性要放宽到什么程度，将在后面的章节中讲述。

8. 新 主 题

当主题不适宜作多种多样的组合，或要增加一些丰富的材料时，有时可以在密接和应进入稍

注①：为了使赋格具有一种与和声完全不同的形态，对于那些互相并列的模进，应该非常谨慎地使用，并且不要把它拖得太长。

前的地方引进一个与第一主题一起出现的新主题。这个新主题本身所具有的一些形态,都和第一主题完全不同,其对题亦然;并且它还提供可以和第一主题及第一对题互相结合的一些有趣的发展。

这样,我们在统一中就获得很大的变化。

9. 自由声部

所谓自由声部,就是那些并不是作为赋格中任何一个基本要素被引用的声部,它只起补充和丰富和声的作用而已。

其它的说明及应用的和声

在进一步详细阐述我们刚才简略地分析过的每一种要素之前,我将介绍一首普通的具有一个对题的四声部赋格曲的一般布局。

我并不主张把赋格曲以一种绝对的形式固定下来,因为它不可能是那样地严格。

然而,有几个基本的特点,必须加以注意,而且这些特点也就是这种作品的基础本身。我在下面要特别加以说明的就是这样的几点。

我要附带说明的是:声乐体裁(style vocal)是最难处理的,在赋格的研究和写作中,必须当作一个专题来探讨。

诚然,器乐体裁(style instrumental)是比较容易处理的;每个声部的声域几乎是不受什么限制的,至少在高音区是如此。而且对音程的选择,简直可以说是仅仅受到审美能力的约束。声乐体裁比较适合于产生柔和、精确、质朴、优美和纯净的效果。

我之所以选用有一个对题的四声部赋格曲作为赋格写作布局范例的理由,是因为在常用的赋格中,这是最典型的一种。

所有必要的变化,一有机会将在后面加以阐述。

我还必须说明:在赋格中所应用的和声,(即使在严格的赋格中)也有象在对位法中(指严格写作的对位——译注),受到那么多的限制。它具有一种相对的自由手法,这种自由手法是由人们所常用的半音体系以及某些主题本身的结构来证明其为合理的。例如:

减五度和弦及其转位,减七和弦及其转位,都可以不必预备就能自由使用。

属七和弦及其转位(第二转位除外),同样都要为七度音或根音作预备,最好是用七度音)才可使用。

至于在另一些和弦上,人们只需为不协和音先作预备,(第二转位总是除外),如果这种转位包含一个与低音部构成纯四度的音,则依然属于禁用之列。

一首四声部赋格曲的一般布局

1. 主题首先由一个声部奏出;单独地出现或由对题伴随着出现均可。

2.答题紧接着主题在具有不同的音域的另一个声部上进入。例如：如果主题是用女高音声部^⑩奏出，则答题必须用女中音声部或男低音声部回答；而不用与女高音相似的男高音部的音域回答。

3.答题必须由它的对题伴随着出现。

4.继之，主题和答题在两个尚未陈述过主题和答题的声部上出现，则总是和它的对题一起配合着。

5.那些既不是主题或答题，又不是对题的声部，都是一些用以补充与丰富和声的自由声部。

但这些自由声部只能在主题、答题或对题所必需的第一次进入之后才可能出现。

6.这四次的进入：主题、答题、主题、答题，便构成了所谓的“呈示部”。

7.在第二和第三次进入之间，可能出现一个很短的插句，——这是一种重新引出主题的小结尾；但在大多数的情况中，我认为更好的是使四次进入连续不断地奏出。

8.呈示部在赋格中是一个极其重要的部分，它有力地确定各种素材，并且决定一首赋格曲的特性，节奏以及总的风格。

9.许多大师们用上一个副呈示部，由一个间奏把它和呈示部分开。这个副呈示部出现在两个尚未进行的不同的声部上，以跟随着主题的答题开始，而在这两个不同的声部中所用的材料，都是各该声部未曾出现过的（既在呈示部中只出现答题而未出现过主题的声部，则在副呈示部中，就该出现主题，而不再出现答题。反之亦然。——译注）对题总是伴随着主题或答题出现，但为了避免单调起见，最好不用副呈示部。

10.不论有无副呈示部，在这赋格的第一部分之后，用上一个相当长的间奏是不可缺少的。这是为了在大调上或关系小调上引进主题，并由它的答题跟随着；继之，必须把主题在其他的两个有关系的调性上出现，并用一些效果越来越生动有趣的间奏来隔开。

11.如果要引进一个新主题的话，那么，最适宜的地方是在这两个有关系的调性中的一个上面奏出，使新主题代替了旧主题，并且必须能够在后来与原主题互相结合。

12.总是以各种不同的素材来构成新的间奏，并且逐渐地在属音上引进一次休止符，在这休止符的前面，可以放上一个短促的持续音（不过，这个休止符有如持续音一样，不是非用不可的）。

13.在这里放上一个可以应用各种不同方式的密接和应。

14.并不是紧接着就应用主题和答题的自然卡农（Canon naturel）——这种作法几乎总是在作者的构思中存在着的（然而，我们在前面已经说过，许多主题并不存在自然卡农）——而是可以把这种作法保留到以后再用，并且为密接和应的开头设想使主题的某一拍上出现几次答题的进入，以及在答题的某一拍上出现几次主题的进入。但必须注意防止使密接和应的开始和一个新的呈示部相似，也就是说，要避免在各个进入之间，相距过远，并且避免在答题进入前主题的中断，以及主题进入前答题的中断。

注：这里所谈的虽然是器乐，但仍用声乐的声部名称，——译注。（下同）

15. 为使密接和应(stretto)这个词名副其实,如果主题在这里适用这种处理的话,则应该通过使一些进入越来越接近,并用一些插句把它们隔开的方法,使这些插句本身始终呈现出一种生动活泼的效果。

16. 如同主题那样,也可将对题处理成密接。

17. 作为密接和应一部分的插句或间奏,应该越来越活跃热烈和紧凑。

在这里,以反向作扩张紧缩或进行的主题,同时可与原形的主题或对题互相结合。也就在这里,如果已引进一个新主题的话,那么要力求应用这赋格曲的一些原始素材,作它容许做到的结合;但所有这些结合,必须避免拖得太长,并切忌写得单调乏味。

下面谈到持续音。在持续音上,我们可以从曾经用来写作赋格的各种题材中,提取一些素材来作各种卡农模仿等等。不过,这种持续音有如一切的持续音一样,并非一定需要的。

如我们在前面已经讲过那样,音乐的情趣在某一程度上的自由是可允许的,尤其是在密接和应中,在持续音上以及在接近赋格尾部的地方;但它总是依然要保留着那些素材的风格和特性。

结尾部分可以在主持持续音上完成;但也可以用其他的方法作成。

密接和应部分的长度大致上不应超过赋格总长度的三分之一。

以上就是有关一首赋格曲的形成与发展的一般规律。我必须再次声明,不能把这些规律看作是绝对的,它只是在这种困难的习作上,可以对学习者起一些指导的作用而已。因此,试举例说明下面这些做法都是容许的:在最后的两个关系调上取消一次主题的进入从一开始就引进一个自由声部(这个自由声部不是用复对位形式的,但却可容许和主题组织在一起,并且可以用来作为发展用的素材——使人听到的是用对题伴随着主题在最后一次应用的关系调上,如有必要的话,为了使声部流畅和在和声上的纯净也可以将对题略作改变等等。

转调应该很有限制,无论如何都不应该使主题在各个关系调以外的任何一个调性上出现。

而且,不应该重复一个已经出现过的组合。

我不拟谈及写法上的优美,而只再提醒大家一下:必须避免写得呆滞繁重;而且一个声部,如果目的不是为了在进入时使人感到清楚动听,则绝对不应沉默(休止)。^⑩

现在需要回到我在前面已讲过的那些主要的素材上,以便加以补充分析关于答题和对题的问题,并进行彻底研究,等等。

在本书的各个课题中,当我提供了一切必需的解说以后,我将举出一些说明人们可以如何创作一首赋格曲中的各个不同部分的例子;然后在末尾再举出一些完整的、具有二、三、四或更多

注:作者杜布瓦在这里是着重于从锻炼赋格写作的角度来提出这样严格的要求。学习者在学习了本教程以后,进行创作时,对这个规定可以放宽,不必严格遵守。在实际创作中,许多五声部四声部的赋格,只用四个或三个声部出现的时间往往很长,而真正以五声部和四声部出现的时间却很短。请读者参阅巴赫《48首曲与赋格》一卷第四首“C小调赋格曲,便是明显的一例。——译者

声部赋格曲的范例。

当然，我在这里只讨论到已经定了型的“学院派”赋格(Fugue d'école)的形式，而且并非指那些只具有赋格风格的赋格段；或者只是多少带点儿正规性的那些模拟式赋格(Fugue d'imitation)；虽然，这些也是从学院派赋格中脱胎而来，然而，它简直可以说是象一些脱离了父母管教的孩子一样，它们形成了学院派赋格与自由写作之间的过渡形式。

主 题

如果主题不是一开始就从主音进到属音，或从属音进到主音，如果它又不是以属音开始，而且并无转到属调的任何迹象时，我们称之为纯正赋格。



在相反的情况下，我们称之为守调赋格。



有如我们将在下面看到的那样，所有上述的主题，都是可在它们的上方或下面用答题作成一种卡农式密接和应来组成的。

现在我来举出几个缺乏这种密接和应的主题。

我们不难了解，如果作曲家一旦脱离了这个约束，则他就能给予他的主题一种更自由的、更随意的和更独立的形态。因为这样一来，他所采用的旋律音调就不受任何妨碍了。因此，除了一些为数不多的例外，我们可以说，最美丽动听的和最有特徵的主题，并不一定都来提供这种密接和应的。





答 题

前面已经讲过，答题只不过是按照某些规则将主题建立在属调上而已。下面就是这些规则，并在这些规则之后，附有重要的说明：

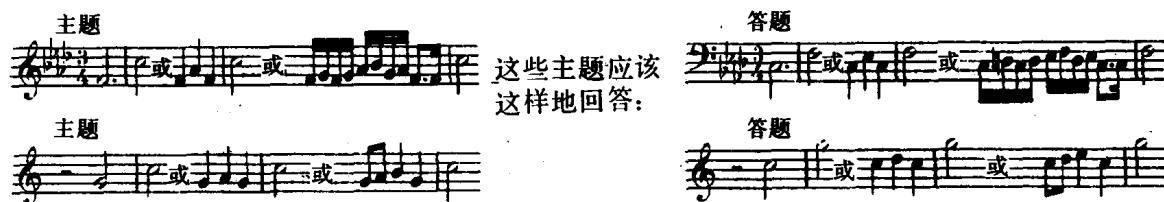
如果是纯正赋格，答题则严格地一音一音移在属调上。

如果是守调赋格，则须注意以下各点：

1 — 如果主题以主音开始，则答题应以属音开始；反之，如果主题以属音开始，则答题应以主音开始。



2 — 如果一开始，主题就直接地从主音进到属音，或相反地，从属音直接进到主音；则答题对于下面所提出的那些并不是一开始就从主音进到属音，或相反地，不是从属音进到主音的必须从属音进到主音，或相反地，从主音进到属音。





其答题应该是:



3 一如果主题既不以主音, 而又不以属音开始, 则应以属音上的调性回答主音上的调性; 反之, 应从主音上的调性回答属音上的调性。



4 一当主题在进行中, 同样也必须从属音上的调性回答主音上的调性; 反之, 则从主音上的调性回答属调上的调性。除非这些调性只不过是一种经过性质的。在这样的情况下, 则简单地、并准确地从相同的音程度数回答之。见下例:



5 一在主题的进行中, 当可能发生怀疑是否转调的时候, 或在明显发生转调的地方, 应优先采用最能提供自然悦耳音调的那个答题。

附注I: 给答题带来的那些变动, 称为“改变” (Matation)。

如果主题有好几次从主调转到属调, 或从属调转到主调, 则可能使答题有好几次“改变”。

附注II: 如果主题容纳一个以卡农构成的密接和应, 则答题也应当可以产生这种卡农。在这情况下, 大部分是变得容易作到的, 只要稍加思索和探讨即可形成。

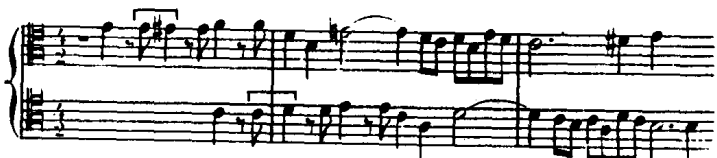
我之所以说大部分, 是因为有时会遇到并不与密接和应完全协调的真正答题的原故: 下面马斯涅 (Massenet) 的主题就明显地指出了这一点



其答题是:



但在作密接和应时必须去掉#D



同样必须注意到：仅通过密接和应来作为建立答题的基础，是会使人走入歧途的。假定事实上是可能发生的事，学习者把密接和应当作这样写法：



如果用这种写法作为答题的话，将是错误的，因为它不是守调的。

因此，对附注Ⅱ所讲的，应该特别谨慎，不要滥用。

附注Ⅲ：如果主题包含一些进到关系调性上的经过性转调（暂时离调），那么，在这方面答题的形态仍须依随着主题。

试将上面所举的主题，依照上述的规则和附注加以分析，并找出答题。

下面开始的三个例子都是纯正赋格的主题，它并没有呈现任何困难的地方，只需要作严格的回答即可。

1. 主题

答题

由答题提供的
密接和应

2. 主题

答题

由答题提供的
密接和应

3. 主题



由答题提供的
密接和应

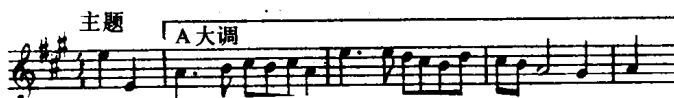


下面五个例子有很多特殊的地方，我将逐一加以说明：

1.

主题

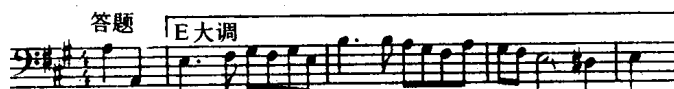
A 大调



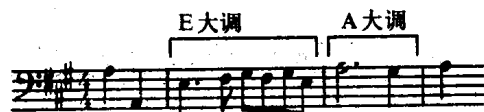
上面这个主题一开始就从属音进到主音，因此它必须以从主音到属音的进行回答，然后再把所有继续在 A 调上那一部分主题用 E 调回答。这里只有一次“改变”，那是在刚开始的地方。

答题

E 大调

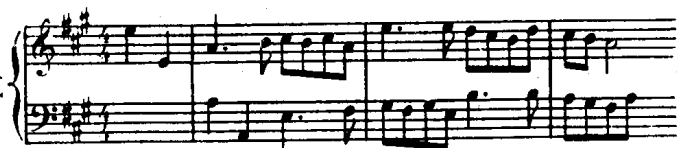


这里要注意，从第二到第三小节的那个片断回答，因为这里并无转调；但如果主题改为下面那样的形式：则这里却有两次“改变”，就应以 E—A 来回答 A—E。



此外，试看下面依照这样不同方式作成的主题和它们构成密接和应的回答：

第一种方式



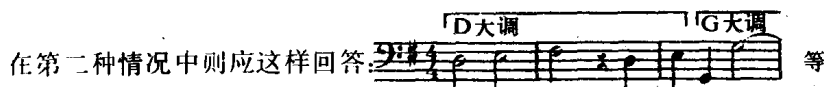
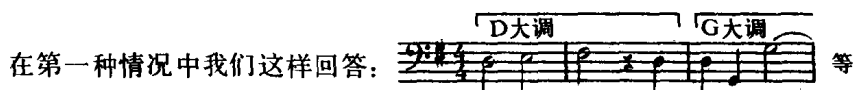
密接和应在将近结束之前停止。

第二种方式

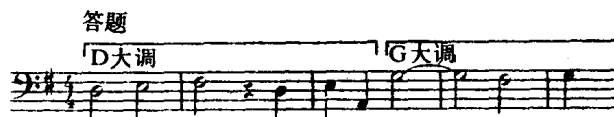




在上面这个一开始就用G音的主题中，我们可能在发生转向D调的地方有所怀疑，的确，这个主题可作如下的分析：



然而，这两种作法全都失去了音乐的情趣，我们正应该在类似的情况中必须依照音乐的韵味，在旋律形态上加以研究，作出下面的答题。



这里两次“改变”：开始时的一次“改变”和落在G音上那个段落的一次“改变”。



我们还可以把第二次的“改变”理解成这样：

但这么一来，我们看到旋律的形态遭受到多大的损失。

下面就是密接和应：

