

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.3/

TCJ0130

总记
登号

148742

上册

复调音乐

段平泰 著

人民音乐出版社

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2500.195
总记号	148742

资料

复 调 音 乐

上 册

段 平 泰

人 民 音 乐 出 版 社

复调音乐

上册

殷平泰

•

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

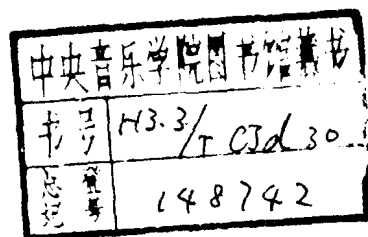
北京振兴印刷厂印刷

787×1092 毫米 16开 360千文字 18.5印张

1987年10月北京第1版 1987年10月北京第1次印刷

印数:00,001—3,335册

书号:8026·4585 定价:4.95元



目 录

绪 论	1
-----------	---

上 册

第一篇	第一章	支声手法	13
第二篇	第二章	旋 律	38
第三篇	第三章	对比二声部辅助教材——分类对位	50
	第四章	对比二声部	67
	第五章	模仿二声部	124
第四篇	第六章	对比三声部	194
	第七章	模仿三声部	223
第五篇	第八章	对比四声部及更多声部	244
	第九章	模仿四声部及更多声部	259

绪 论

§1 旋律、单声音乐和多声音乐

旋律是表现音乐形象的重要因素。

用独唱或独奏来表现一个单旋律，是一种单声部陈述手法。这样的乐曲称为单声音乐。齐唱和齐奏（不管有多少声部）的乐曲，也属于单声音乐。

若是除了这一单旋律以外，还需以各种方式加入其他乐音，则成为多声部陈述手法，这样的乐曲，归入多声音乐的范畴。

从多声部音乐的陈述方式上来看，手法是非常多样的。

§2 多声手法之一——支声手法

在多声音乐中，尤其在民族民间多声音乐中，常发生这样的情况，即两个或更多声部在演唱（奏）同一旋律时，将这个旋律在各个声部中作了不同的变化。因之，它们合起来的音响，已再不是简单的齐唱（或齐奏），而发生了质变，较之原来的单旋律，更加丰美，好似浮雕从平板的画面上凸现起来一样，增强了立体感，效果也就大不一样了。这种由一个旋律变奏分支而成的多声部陈述的方式，称为支声手法（或称衬腔手法、包腔手法……等）：

靖西僮族民歌



0 - 1

红军不怕远征难·遵义会议放光辉



0 - 2

(女声重唱) (女声合唱)



0-3

俄罗斯民歌：我的大地 库拉科夫斯基改编



在支声手法中，所有的声部同时表达同一音乐形象。或者，更确切、更具体地说，所有的声部都同时演奏（唱）同一旋律的不同变体。

§3 多声手法之二——主调手法

当只有一个主要旋律在某声部中进行时，另外安排一些次要的声部来伴随，扶持这个主要音乐形象，称为主调手法。根据次要声部的陪衬方式，可分为两种类型：

1、和弦手法

即这些次要声部的节奏和主要旋律基本一致，形成一个一个的和弦连接，仅以和声的功能序进和音响色彩陪衬主要旋律：

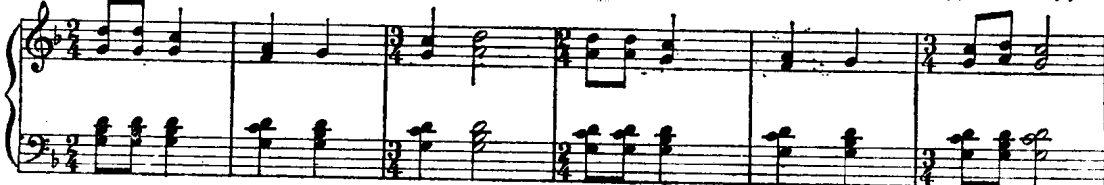
0-4

贵州侗族大歌：嘎也



0-5

蒋祖馨：庙会·二人舞



0-6

贝多芬：第七交响乐



2. 织体手法

将那些次要的声部，用或疏或密的节奏，取各式各样的音型，形成各种织体写法的伴奏或伴唱，来烘托主要旋律：

0-7

川江船夫号子：上滩号子

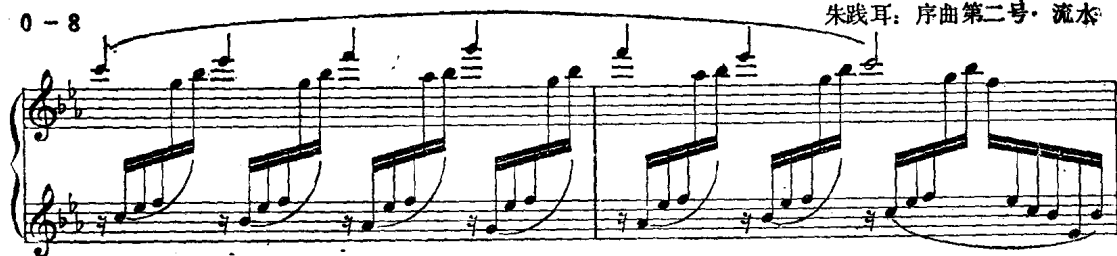
领唱

男高音

男低音 I
II

0-8

朱践耳：序曲第二号·流水





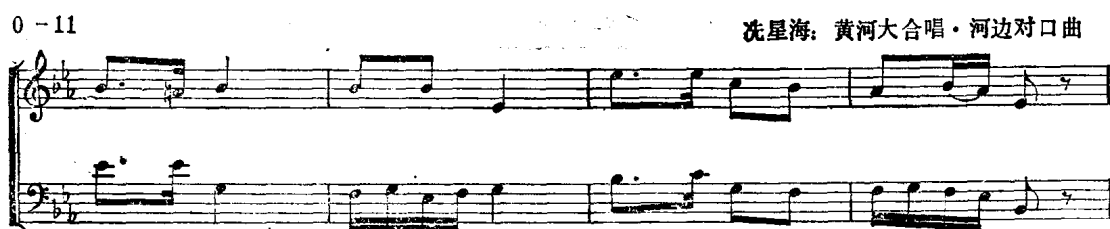
以上这两种主调手法，是我们在和声课中早已熟悉了。

§4 多声手法之三——复调手法

在多声音乐中，如果将两个或更多的各自独立的旋律结合在一起同时进行，则称为复调手法，复调手法亦可分为两种类型：

1、对比手法

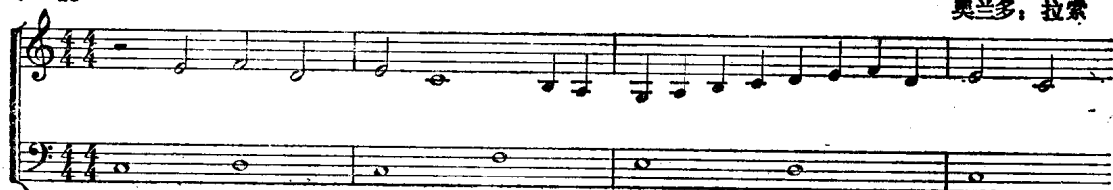
由不相同的旋律结合在一起，形成音乐形象的对比：





0-13

奥兰多：拉索



0-14

巴赫：第十五首大合唱



0-15

鲍罗丁：在中亚细亚



对比可由各方面的因素造成，如节奏、音区、音色、调式、音型、旋律线、风格等等。因此，对比手法的表现范围是很宽广的，可以是简单一般的对比，也可以是非常强烈的对比，如喜和怒、哀和乐的不同情绪，正反人物不同的形象，甚至不同的地区或民族风格等等。

2、模仿手法

0 - 16

福建畚族民歌



0 - 17

云南佤族民歌 芭豆花开



0 - 18

冼星海：黄河大合唱·保卫黄河



0-19

跑马溜溜的山上 江定仙编曲



0-20

帕勒斯特里那：经文歌



0-21

奥兰多·拉索：经文歌



0-22

亨德尔：弥赛亚

0-23

贝多芬：钢琴奏鸣曲 Op.101

0-24

比捷：阿莱城姑娘组曲

在模仿手法中,虽然各个声部表现的都是一样的(或基本相同的)音乐形象,但在写作技术上的可能性却极为多样。如:可以由不同数目的声部参与(二部模仿、三部模仿……),可以采用不同的音程距离上模仿(如上五度模仿,下八度模仿……),可以在不同的时间间隔上模仿(如一小节间隔的模仿、两小节间隔的模仿……)等等,还有许多其它的可能。这就使模仿手法的表现可以做到非常细腻,其所能适应的范围也很宽广。比如在音乐中表现追逐、跟随的行动,描写回声、倒影的现象,造成此起彼伏的场面,烘托风起云涌、波澜壮阔的气氛……,对模仿手法说来,都是非常擅长的。

从以上可以看出:在模仿手法中,这些声部既需同时,却又需参差地表现几个同样的音乐形象,也可说:几个同样的旋律对比着出现。

§5 从音乐表现上看几种多声手法之间的关系

前面,我们通过一些典型的例证(包括民间音乐、中外专业音乐的片断),将多声手法作了简单明确的分类,就是:

- 1 支声手法
- 2 主调手法
 - a 和弦手法
 - b 织体手法
- 3 复调手法
 - a 对比手法
 - b 模仿手法

但是我们应该知道,做这样的划分只是为了理论分析和写作技术训练的需要。实际上这些手法之间并没有绝对的界限,在音乐作品中实际运用的各种手法,往往不能这样精确的区分。比如在支声手法中,某一声部过于强调了变奏,就会倾向于对比手法,在伴奏的织体中交错采用了主要旋律的音调,就具有了模仿手法的意义……。种种类似的情况颇不罕见,这都是为了音乐表现的正常需要。因而在实际音乐创作中,我们决不可因其手法上的模棱两可而加以垢病。

另外,我们也应了解,当超过两声部时,这些手法就可以综合应用。如:两个声部对比,第三个声部和其中之一作支声的结合;两个声部模仿,第三个声部用织体写法来陪衬这两个主要旋律等等。甚至可以将更多的手法交织、揉合在一起,这样就可以同时发挥更多手法的特征,使音乐的表现力更为丰富。

§6 从技术上看,几种多声手法之间的关系

在这些多声手法中,主调手法和复调手法均以和声学的理论原则(在专业音乐的教学体系中是以三度叠置为主)为基础,

和弦手法实际上就是和声课中和声图式的直接体现。

织体手法就是将和弦序进转化为各种节奏型和音型。这些都是我们在和声课中已然解决了的。

在对比手法中,除仍要遵循和声学原则之外,又引进了新的因素——两个(或几个)旋律各自的独力性和它们相互间的对比。

至于模仿手法,则除了仍需保持良好的和声结合与声部间的对比关系之外,又增加了声部间的模仿关系。

因之,这四种手法,从技术上说,是一种递进累加的关系,所以在学习的过程中,需有一定的先后顺序。

只有支声手法却别具一格,其中和音的形成是根据另外的原则(同一旋律的不同变体结合在一起)而产生的,因此就没有必要拘泥於和弦结构和序进的原则。

但是,我们也应该了解,各种手法,尽管在技术训练上有深浅难易之分,然而在音乐表现上却无高下精粗之别,切不可由于学习上的循序渐进而在创作上重此轻彼。必须根据音乐表现需要,选取最恰当的技术手法。

§7 主调音乐和复调音乐、和声学和对位法

虽然在教学顺序上是主调手法在前复调手法在后,但在欧洲音乐的发展过程中却是复调音乐在先。在漫长的单声音乐之后,经过了一个所谓“平行调”(主要表现在四、五度音程的平行上)的阶段,约于十五、六世纪进入了复调音乐时期,帕勒斯特利那(1525—1594)、奥兰多·拉索(1535—1594)等为当时的代表人物。由那时的复调音乐引申出来的、将旋律重叠结合起来的规律和法则,即是最早的对位法。

在研究多声部旋律的互相结合时,必然会遇到一些更细致的问题——如声部与声部纵的结合中出现的各种音程形成了各种不同的和弦,这些不同的和弦相互连接中产生各种不同的序进效果等等。研究这些规律,就逐渐形成一门新的学科——和声学。在音乐史上也正是在这样一个过程中逐渐进入了主调音乐时期(约自十七世纪始)。

§8 严格复调音乐和自由复调音乐、严格对位和自由对位

主调音乐盛行了,但复调音乐并未被淘汰,它的地位不但没有被主调音乐所取代,反而在主调音乐的基础上(具有明确的和声概念)有了新的发展。约在十八世纪达到了复调音乐的新的最高潮,巴赫(1685—1750)堪称当时的代表人物。另外,复调音乐的各种手法也常常被应用在主调音乐的各种体裁、形式的作品中,渗透结合,使音乐创作显出更丰富多彩的局面。

根据上述不同历史时期创作的情况,一般称十五、六世纪的复调音乐为严格复调音乐,称那时的对位法为严格对位;称十八世纪以来的新的复调音乐为自由复调音乐,称这时的对位法为自由对位。

因此,所谓严格和自由的区分并不是指规则的繁难与宽松,而是全面的表示不同历史时期的不同风格。如严格复调音乐常标志着宗教的内容、声乐的体裁、应用古教会调式等,自由复调音乐则包括后来的以至迄今为止的一切广泛内容的复调作品、一切声乐器乐的体裁、应用大小调体系,具有明确的和声概念等等。

技术课教学的目的是训练写作的基本功。在这个前提下,自然不必要全面去探讨历史风格等问题,因而作为严格对位法的教学,往往只偏重研究、学习纯净的声乐体裁中旋律结合的基本规律和具体法则,而自由对位则是这些规律在更广泛的声、器乐体裁中、在各种不同形式和风格的写作中进一步体现。这个关系略略近似和声学中和声图式和织体写法的关系。

§9 关于外来文化的学习

毋庸讳言,作为音乐写作手法的对位法这一技术科目原是在总结西欧的音乐写作方法当中形成的。为了发展我们自己民族的音乐艺术,我们必须学习、掌握这一门技法。但是,不同民族的音乐文化却又是具有不同的民族风格的,所以当我们把这种写作技法运用于我们自己的创作时,就跟引进国外的一些自然科学技术有不同的性质。

这个问题可以从两方面看。一是中外可以相通属于音乐艺术的基本规律的部分。这里面又包括两层意思,一层是指一些概括性的、原则性的共同的规律,如各种多声手法的表现特点,它们的技术可能性等等;第二层意思是指在具体运用中的一些共通的法则,如可动对位中和声关系应如何处理、对比声部的节奏应如何要求等等。这些方面是我们必须认真学习、熟练掌握,并且需要在创作中结合我们自己的特点来运用。

另外一方面,在这些技术科目的教学当中不可避免的要接触到许多与外国音乐的语言、风格直接联系的材料。如从所用的音阶,调式直到具有特定风格的音调,旋律……都是和我们不尽相同的。这部分内容我们在实际创作中当然很难直接吸取。与这些特点相联系的某些有关技法的具体规定或禁令(如某音必须半音上行,某音必须级进解决等等),也必须根据我们自己民族的音阶、调式、旋律、音调的具体情况作出相应的改变和调整,才能达到为我们自己的创作服务的目的。

总之,在技术课的教学,应该力求照顾到上述两个方面,既要求能保持这一学科本身的系统性、规律性,又能适应我们民族风格上的具体要求。这样才能在民族音乐的文化发展中,充分发挥出技术课的作用。

§10 复调手法的应用、复调乐曲

掌握了上述各种复调写作手法(这在本书上集中解决)之后,就可以在任何体裁、形式的大小作品中应用,如四重奏中用些模仿手法,歌剧中用些对比手法等等。从交响乐到儿童钢琴曲都可以找到其中有运用复调手法的成份,然而并不是任何一部作品中都一定要运用复调手法。因此复调课程中并不包括所有这些体裁、形式的写作问题。当

然，在进行技术手法教学时，也必然会接触到各式各样的作品并对它们进行较细致的分析。

另外，有些特定体裁和曲式的乐曲是必须用复调手法来写作的，如赋格（小赋格、赋格段）、卡农、创意曲、复调变奏曲以及某些前奏曲和舞曲等。这些乐曲的写法应该包括在复调音乐课程中，本书下集的全部篇幅将用来讨论这方面的问题。

第 一 篇

第一章 支 声 手 法

(一) 简 述

§1 支声手法与民间音乐

支声手法源出于并广泛流行于民间音乐中。我们的民间合唱曲、民间器乐曲、说唱和戏曲……中，存在着大量的支声现象，目前专业创作中也时有运用支声手法的范例。这些都值得我们很好的去学习和研究。

我们可以在处理民间素材时，将这种手法直接用作保持浓烈的民间色彩的有效手法。我们更应该熟悉这种即兴式、生动纯净的民间音乐语汇，用来丰富我们的音乐构思和表现方法，使音乐创作更为绚烂多采。

这里单辟一章，专门讲述这种独特的手法。

§2 支声现象中的变化与统一

绪论中我们已经了解，在支声手法中，所有声部同时表达同一音乐形象，同时演唱（奏）同一旋律的不同变体。如果所有声部都演唱（奏）完全一样的旋律，当然也是表达同一音乐形象，不过那就是齐唱或齐奏的单声手法，不在我们讨论的范围之内了。

在支声手法中，各个声部的旋律，只能是轮廓上大致相象和类似的。因此它们不但应该“时而相聚、合而为一”，而且还必须“时而支分、互为变奏”。在支分时声部间可能形成短暂的对比关系。但由于每个声部还须时时记住自己的表现作用——表现什么形象内容、变体是依据哪一个旋律，所以这种对比的关系只能是短暂的，不可能发展出另一个音乐形象，变奏出另一个对比旋律来（象在对比手法中那样）。

这短暂的对比性的分支，只能是为了更有效地促成下一步的汇合。在支声手法这种特定的表现意义上，形成了它的变化与统一。

(二) 二声部支声手法

§3 支柱音

在支声二声部中，是同一旋律的两个不同变体同时出现。