

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.3/
7CJd 18

总记
登号

146443

H3.3

记号

146443

资料

该丘斯音乐理论丛书之七

应用对位法

(上 卷)

创 意 曲

柏西·该丘斯著

陆 华 柏 编译

人民音乐出版社

中央音乐学院图书馆藏	
书号	2500.101
原书 记号	146443

资料

该丘斯音乐理论丛书之七

应用对位法

(上 卷)

创 意 曲

[美] 柏西·该丘斯 著

陆 华 柏 编译

人民音乐出版社

Percy Goetschius
Counterpoint Applied

本书根据美国 G. Schirmer 1930 年版译出

该丘斯音乐理论丛书之七
应 用 对 位 法

(上 卷)

创 意 曲

〔美〕柏西·该丘斯 著

陆 华 柏 编译

*

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

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 80 千文字 4 印张

1986 年 8 月北京第 1 版 1986 年 8 月北京第 1 次印刷

印数: 0,001—5,235 册

书号: 8026·4502 定价: 1.25 元

编 译 者 序

本书根据柏西·该丘斯的《应用对位法》第二部分译出。该书共分五个部分：第一部分，二声部复调音乐的基本原则；第二部分，创意曲形式；第三部分，合唱曲加工法；第四部分，赋格；第五部分，卡农。各部分均有相对独立性。目前全面论述创意曲这方面的书籍、资料似尚少见，特译出供教学或自学复调音乐及弹奏复调音乐作品者的参考。

当然，读这样的书，是需要有一定的预备知识和写作技能的。诚如著者在原序里所说：“实际教学经验使我确信，对位写作练习的准备工作没有比掌握我在《作曲的素材》（或同等详尽的论著）中的和声课程，以及在《曲式学》中研究的课程更为重要了。这些课程中，特别是和声学，必须学得极为透彻……。”目前把创意曲作为一个独立部分来研究，还必须受过一点严格对位与自由对位写作的训练。

出生于美国的德籍音乐理论家该丘斯（1853—1943），对我国音乐界并不陌生，缪天瑞同志曾以多年努力系统翻译介绍了他的很多著述，颇具影响。若干年前，天瑞同志曾告诉我，他因羁于杂务，希望我把这本《应用对位法》继续译出来，并将他所藏原本及部分译稿寄我。我当时作了一些翻译此书的准备工作，可惜这一切均毁于“文革”浩劫。我现在是另找原书，重新编译的。

关于学习《应用对位法》的重要参考乐曲，原序末列有一书目，兹照抄于下：

巴赫：《平均律钢琴曲集》：卷 I*与卷 II*；二声部及三声部《创意曲》*；《管风琴作品》（彼得斯版本全集）卷 II, III, IV, V 及 VI。

门德尔松：《钢琴曲》作品 35 及作品 7；《管风琴曲》作品 37 及作品 65。

除此之外，还时常会参考到——

巴赫：《赋格的艺术》、《法国组曲》*、《古组曲》*及其它古钢琴作品。

亨德尔：《古钢琴组曲》*；

克连格尔：《48 首卡农与赋格》；

以及亨德尔、门德尔松、巴赫、贝多芬、勃拉姆斯等人的神剧与同类合唱曲。

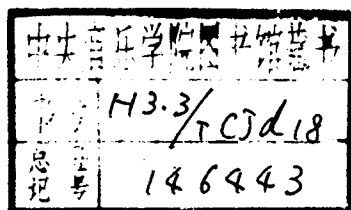
星号(*)为编译者所加，指学习创意曲这一部分必备的参考乐曲。

建议读者在阅读本书正文之前，可先翻阅一下编译者加的“附录”(J. S. 巴赫二声部创意曲形式分析二例)，俾对一首创意曲内容与形式的概貌先有个初步了解——感性认识，再进而研究它的各种细节，这样或许较好。

这个编译本，根据内容遇到的情况对原文(主要是涉及参照的章节与谱例)作了增删或改动。译文及编译内容不妥之处，希望读者指正。

陆华柏

1984 年 5 月于南宁



目 录

编译者序.....	(III)
引 言.....	(1)
第一章 二声部创意曲.....	(8)
第二章 三个旋律声部的对位结合.....	(53)
第三章 三声部创意曲.....	(67)
第四章 多于三声部的创意曲.....	(88)
第五章 自由复调形式——作为序曲的创意曲—— 幻想曲、托卡塔等等	(99)
附录: J. S. 巴赫二声部创意曲形式分析二例.....	(113)

引 言

形式分析与写作练习

§1. 复调体裁乐曲主要根据复调音乐或对位写作所运用的原则的严格程度,区分为三类,即:创意曲(Invention)、赋格曲(Fugue)与卡农曲(Canon)。

在写作卡农的过程中,主题的处理是极端严格的。写赋格,运用对位方法没有那么拘泥,不过要参照这一类乐曲所独有的某些特殊条件。写创意曲,只是一般地运用复调音乐写作原则(模仿等),细节上则有很多自由;并且,大都同样注意到曲式(结构设计)的一些较明显的事项以及一般表面效果。

这样看来,创意曲(出自 17—18 世纪音乐实践之一所使用的名词)可说是复调音乐曲式三种主要类别中最简单和最少束缚的一种。

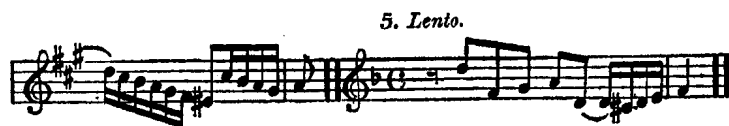
§2. 创意曲的构造要素是:(1)动机(Motive); (2)动机的模仿(Imitation)或再现; (3)对位结合声部; 及(4)插句(包含终止)。

动 机

a. 动机是有意识地准备把它作为(并用于)复调乐曲发展、构成(或创作——“创意”)的基础和原型的一个简短旋律句子。它是结构上的“主题”(“theme”)。

为此目的,动机在和声安排上须简单而正规,在旋律构成上无瑕疵;同时还要有足够的特点并含有深意,能激发人去写作和保持趣味。因此,动机宜带有几分显著的旋律特色,节奏上也可以有适度的不规则性,——因而在一些有效果的动机里常用连音线。

就下列诸动机的构造仔细检验上述细节:



2. *Moderato.* 3. *Adagio.* *2)

*1) *3)

4. *Allegro.* 5. *Allegretto.* 6. *Moderato.*

*3)

7. *Lento.*

8. *Allegro.* 9. *Largo.*

*4)

10. *Moderato.*

11. *Andante.* 12. *Andante.*

巴赫 巴赫

13. *Allegretto.* 14. *Allegro.*

巴赫 巴赫

15. *Lento.* 16. *Allegro.*

巴赫 巴赫
G Major.

17. *Andante.* 18. *Allegro.*

巴赫 巴赫



*1)最后的音,其选择和历时长短都可任意选择。

*2)速度标记不可忽视;它可影响对位的节奏。

*3)时值随意;以后的情况都是这样。

*4)动机中止于此音,它的时值,以及该声部继续出现何音,直到模仿进入之前,都可随便。

主题句子的长度主要牵涉到下面几个名词在理论上的区别:——

音型(Figure)(大约为三个到六个音的小音群);

动机(至少一小节长,两个或三个音型的组合,并多少带有不确定的终止印象);

主题(Subject)(用完整乐句形式[Phraseform],带有确定的终止)。

例1中某些音型恰当地说是主题,不过为了方便,一般同样也可用“动机”这个名词。

写作动机,最重要的规则,是它最初的音或最初的一些音,须明白无误地具有主和弦印象:——

参看例1第1,2,5,7条——用主音开始;例2第1,4,5,6,7,9,13,14,15,21,23,24条也都这样。此外,例2第2,3,8,10,11,12,17,22,26条——用属音开始,立即或很快接以主音。在例2第19,25条,很迟才接主音,不过主和弦印象是清楚的。例2第18条,令人迷惑,因为完全不见主音。例1第4,6条,开始于中音,很快接以主音,——这是完全清楚的。例2第16条,再一次令人迷惑,因为在开头的中音(它有e小调代替G大调的印象)之后,长时间不见主音。例1第3条,用主音下面的邻音开始,这完全清楚。例2第20条,令人迷惑,因为用了中音上面的邻音开始,它虽非强声,也有bB大调印象,本来是F大调。

模仿或主题成分

b. 模仿,或动机的相继再现,构成复调音乐组织的所谓主题结构。与§2d项比较,并看下例:

例 3 1.

五度模仿 注意 巴赫

动机

以后用同度模仿 注意 巴赫

动机

*1)为了成为纯五度“严格”模仿,动机的每个音都要用这个音程来回答,于是模仿会在*F大调,正如动机在B大调。不过现在情况并非如此:第一个音和第二个音(b, *c)用纯五度(*f, *g)回答;但次一个音,*d,却是以减五度#a回答的,因而改变了音程连接的性质。后面的*g(答以*d)也一样。

*2)这个“以后”的下文，不是作为动机立即的模仿。不过“模仿”可用广义的说法，即不仅指特别参照前面某声部一些音的复述，而是就整个布局，动机在不同时间、不同声部的一般再现。

对 位

c. 这个名词用于动机每次相继模仿或再现时，作为它的对位结合声部而创作的一切进行(说法或许稍不准确)。

在前导声部奏完了它的动机之后，动机的模仿在另一声部奏出，这时前导声部的进行并不中断，甚至也不暂作休止，而是一往直前，并使它的旋律线明显地与模仿相独立。然而动机-旋律的这种写作却必须构成模仿的一种和谐的对位结合声部。因此它的写法必须限定依照二声部复调音乐的规则。一般称它为“对位动机”，或简称“对位”。

插 句 成 分

d. 复调组织里任何一个声部不见动机，或者仅有动机的片断音型之一的那些部分，使用插句进行这个名词。在有效果的复调音乐里，这样的成分作为主题部分的一种陪衬物显然是必不可少的；因为持续的动机-模仿的单调性必须时时加以解除。不过同样明显，插句进行既不可用得太多，也不可写得太长；并且它必须密切保持主题部分的性质。

因为后一理由，插句大多是这样得来的：(1)直接得自动机本身，即用同一动机的某片断部分；(2)间接利用任何动机的对位结合声部的全部或一部分；或(3)使用全新音型，其条件是严格估计了动机的精神，或者属于在这首作品里时时再出现的一般前后文。最后，(4)插句进行，在开始接触到动机之后，可以用逐渐的和一贯

的方式使其发展成为或多或少具有独立性质，——不过，要是变得十分陌生就很难认为正当。插句成分的例证，参看例 6, 7, 8。

第一章

二声部创意曲

§3. 创意曲可以象任何主调音乐作品一样，根据所谓部式(Part-form)或歌式(Song-form)设计来构成。不过用一个真正的，界限分明的部(Part)所必需的终止来加强抑止主题发展的流动，这对于复调体裁来说是有矛盾的；因此，创意曲的结构设计通常是用一种群式或链式，它们的一些部分称为“段落”(Section)最为确切。

a. 复调音乐设计的“段”与主调乐曲式的“部”的不同点，一般说来前者在性质上少正规一点和少确定一点；在结束上是用简短的较不明显的终止式；对于其它部分，较少保留结构上的关系(只注意一般的旋律设计)。因为这些理由，“段”的数目也是完全随意的。

b. 一般，各连续的段承担稍不同的处理方法，或动机的某个特别材料的发展。不过，这样虽然产生了一些独立性，在段与段之间却必须具有一定分量的逻辑的连结和关系，因此习惯是时时回到前面段里的某种结构特点；因而至少主调音乐设计的观念，在复调音乐里是同样有效的，——特别是创意曲，它在内容上和旨趣上，比起更高级的复调音乐来，更接近于平常的(主调音乐的)“歌

式”。

第 一 段

§4. 创意曲的第一段,或称“呈示段”(Exposition),大多呈现出在 §2 里列举的一切构造上的要素。

a. 动机可以由两个声部的较高声部或较低声部(很少)作初次陈述;一般单独出现,虽然有时为了较好地确立和弦、调及节奏也可伴以少许不重要的辅助音。

比较巴赫二声部《创意曲》第 1,3,4,8 首与第 7,13 首——各首的第一小节。

b. 在一首创意曲里,初模仿 (first Imitation) 差不多总是用八度音程;虽则偶尔也选用五度或其它音程,以适合于和声计划,——其实任何音程都是许可的。

在巴赫二声部《创意曲》第 1,3,4,7,8,及 13 首里,初模仿是用较低的八度;在第 10 首里用五度;在巴赫《英国组曲》第六首“序曲”的第二乐章里,用四度;同样的情况见于巴赫《古组曲》II “辛弗尼亚”(Sinfonia) 的第三乐章(3—4 拍子)。

c. 呈示段的细节一直到这里,可参看下面例 4,小节 1—4。在主题设计发展的下一步,一般是主题在第一(即前导)声部之外的声部立即再现,作为前面陈述的再模仿(re-imitation)。这个新模仿的音程是可以任意选择的,虽然最常用的是八度或五度。这时另外的(第二)声部则继续它的进行,作为动机的对位结合声部。并参看 §5a. 举例:

例 4

*1)给动机第二次再现写的这个“对位”，酷似前面的对位结合声部(小节3-4)。它是如此的自然与诱人，不过太象第一个对位了，以致不得不提醒学习者它的过于单调，要警惕不能把这个办法当作一条规则。动机的几次再现充分提供了一致性与对称性的必要条件；同样必要的变化条件则大部分靠对位结合声部，它可以在动机的累次出现时采用或多或少不同的形式。另一方面，也要防止在这方面的滥用。在动机的两个(或三个)连续陈述之际，宜于坚持其一定的对动机(Counter-motive)——即“对位”，在后面一些段里时时回到前面这样的对动机来。

此外参看：巴赫二声部《创意曲》第1首，前面六拍；动机的第二次再现(小节2)是五度再模仿。第7首，前面六拍(例8)情况相同。第8首，小节1—3，用三度。

d. 在动机的第二次再现(即第三次陈述)之后再接上什么，不能作详细规定，可参照整个第一段的一般意向，其中包含下列这些内容：——

动机的陈述；

模仿与连续再现，作为必要的主题基础；

变化(插句及其它方面)的显示；

转到进入本段结束的调;

稳定这个调; 以及

同一调里一个显著的终止。

e. 上面的例子, 直到关节处, 最必须的条件也许是变化。这可以得自(1)用模进(Sequence)代替模仿, ——即, 在同一声部再奏动机一次或两次, 以代替在对立声部出现; 或者(2)用顺流而下的主题线, 作插句式的进行。

二者之一的前者是模进(参看 §5c), 以例表明于下:

例 5

*1) 动机不在其它声部再作模仿, 而作为模进再现。在同一声部较低音级上。为了不扰乱前面陈述的平顺结束, 第一个音略去了。引起巴赫选择模进的这个特殊音程的线索, 将在 §5a 讲述。并参看 §4g。

*2) 这个“对位”与前面的不同。温习例 4; 注 *1)。它保留在下面的模进里。

并参看巴赫《平均律钢琴曲集》卷 II, 序曲 10 的最初 11 个小节; ——2 小节的动机, 简略地伴以辅助音; 接以八度模仿; 然后是再模仿, 再一次用八度; 然后是一个模进, 在三度上面, ——直到此处, “对位”显然是不同的; 然后是另一个模进, 也在三度上面, ——“对位”如前, 不过是在较低的八度。