

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H33/
总记 26637
H33/465428

中央音乐学院编译室译

实用複調音樂 初步教程

科欽柳夫著

音樂出版社

一九五六年·北京

中央音樂學院編譯室譯叢

實用複調音樂 初步教程

帕夫柳欽科著

朱世民譯

26.37.

音樂出版社

一九五六年·北京

С. А. Павлюченко
Руководство к практическому
изучению основ исполнительской
полифонии

本書根據 Мухомов 1953 年版譯出

中央音樂學院編譯室譯
實用視聽音樂初步教程

編輯者 中央音樂學院編譯室
原著者 [蘇] 帕夫柳欽科
翻譯者 朱 世 民

◆

書號: 232 開本: 787×1092 耗 1/25

頁數: 58 印數: 4 16/25 樂譜: 106 面

一九五六年一月第一版北京第一次印刷

印數: 1—2,855 冊

定價六角九分

北京市書刊出版業營業許可証出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單舊道頭三三號

新華書店總經售

◆

序

这一教本的目的是爲了幫助學生掌握創意複調音樂的基礎。在實際學習寫作賦格曲之前，這是一個必經的階段。

由於音樂院和音樂中學中缺少此種教材，因此就大大阻礙了學生研究複調音樂的普遍性。應該指出，複調音樂是音樂思維的重要形式之一，它不僅在複調音樂作家的創作實踐中，即在其他創作風格的作曲家（包括絕大多數的俄羅斯樂派的作曲家在內）的創作實踐中，也佔有重要的地位。俄羅斯古典音樂創始者之一格林卡，爲了掌握當時的複調音樂技巧，曾從事頑強的學習，並熟練地把複調音樂技巧運用到自己卓越的創作中去。李姆斯基-柯薩科夫也曾系統地努力發展自己的複調音樂寫作技巧。在偉大的俄羅斯作曲家柴可夫斯基的大部分作品中，都貫穿着複調樂性。塔涅耶夫則不僅從事研究複調音樂，及在自己的創作中廣泛運用它，他並寫有巨著‘嚴格轉移對位法’一書，在這部著作中，他對所謂‘轉移對位’所固有的法則，作了精闢的、具有科學的循序性的敘述，並指出其實際應用的方法。塔涅耶夫的另一著作‘卡農’是‘嚴格轉移對位’的補充教材。格拉祖諾夫和拉赫瑪尼諾夫在自己的創作中也大量運用了複調音樂的發展方法。

俄羅斯作曲家遺留了許多光榮的傳統，傳統之一就是熱愛古典及民間複調音樂，以及在創作中民間複調音樂因素的廣泛運用。正如蘇共黨中央屢次指出的，蘇聯作曲家的使命，是要遵循偉大的先驅者的遺訓並發展古典音樂的傳統。但是儘管如此，複調音樂的實際習作，這種辛勞的學習，是遠落後於理論的學習的。我們推薦的這本小小的教本是爲了部分地彌補這種缺陷。本書沒有全面研究習作賦格形式的宏大目的，可說是僅限於習作複調音樂寫法的基礎而已。因此本書不包括：

甲、作為複調音樂作品基礎的完整樂思——主題構成的研究；乙、賦格曲的中間部分（展開部分）研究，但展開部分中常用的最主要的主题發展方法是要學習的；丙、具有兩個或三個主題的賦格曲（所謂‘二重’‘三重’賦格曲）的陳述段結構研究，但其基礎——轉位對位是要學習的。

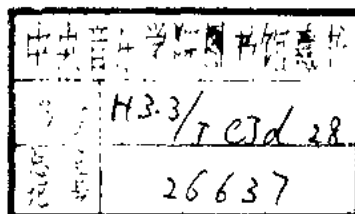
在用本書實際學習創意複調音樂基礎時，應同時在教師指導下對創意複調音樂基礎進行比較深刻的分析學習。因此本書的理論部分祇限於扼要的敘述，其目的不在於作深刻的科學研究，而祇是在學生的實際學習寫作中提醒某些重要的特點。

在理論部分的舉例中，引用了各作曲家複調樂曲的片段，特別是約·塞·巴赫的作品，因為巴赫的作品是所有用複調音樂表現手法寫作的作曲家們的宗師。

在習題部分中每一習題後都附有習題答案範例。這些範例形式雖小而頗為完整，都是些或多或少單獨運用某一複調音樂手法的實例（答例儘量求其多而有變化）。單獨習用某一複調音樂手法有助於這手法的掌握，並在以後寫作賦格曲或複調音樂片段時，有助於運用的自如。

每一種習題前所附的結構公式不應理解為抽象的、公式化的東西。這些公式的目的在於使學生對整個音樂習慣的結構有一個概念。同時其最主要的任務是在具體形式中實現作品一切要素在和聲調性、節奏、力度、情感等方面的有機聯繫。

全部習題按次序排列。次序不宜更動。選擇習題主題時最好先選較簡單而短小的。我們認為這樣可以逐漸鞏固實際寫作的能力。



目次

序

理論部分

緒論	5
第一章 複調音樂構成法	5
第二章 各種模仿	8
第三章 模仿進行的要素與結構	13
第四章 主題與答句	16
第五章 對題, 結尾部, 終止	20
第六章 模進	20
第七章 間句	22
第八章 複對位	27
第九章 固定對題	32
第十章 聲部轉位間句	33
第十一章 模進中的複對位	34
第十二章 單卡農, 對位卡農	35
第十三章 卡農式模進, 無終卡農	37
第十四章 密接和應	45

實習部分

習題一	47
習題二	50
習題三	52
習題四	55
習題五	58
習題六	61

習題七	65
習題八	71
習題九	75
習題十	76
習題十一	87
習題十二	91
習題十三	94
習題十四	98
習題十五	104

緒 論

複調音樂是由兩個或兩個以上獨立發展的曲調在一定的對位(即同時)結合原則上構成的。對位法是說明：如何使一個曲調的音與其他一個或數個曲調的音相對，並在這種情況下，產生何種和弦。

創意複調音樂是運用各種不同程度複雜的手法：各種模仿、卡農、模進、複對位(轉位對位、移位對位)來處理曲調材料的複調音樂。寫作創意複調音樂需要創造性、靈活性。拉丁文 *inventio* 的意義就是創造。

創意複調音樂的寫作方法——各種模仿、卡農、複對位、模進等等——是在所謂‘嚴格對位’時代產生並發展起來的。

現存的複調音樂形式有下列數種：

1. 賦格曲 是最高的創意形式，複調音樂主題發展的原則在賦格曲中表現得最充分。
2. 小賦格曲 與普通賦格曲的區別在於結構規模較小，構成的組織亦較為簡單。
3. 賦格段 按賦格曲的法則陳述主題，但以後用主調音樂發展，一般是主調音樂作品如交響曲、奏鳴曲、序曲等中的一段。
4. 創意曲 以任一創意手法或以兩種及兩種以上創意手法為基礎的獨立複調音樂作品。

第一章 複調音樂構成法

為了使兩個或兩個以上在對位上可結合的曲調構成複調音樂，這些曲調應在構造方面各有區別。構造的不同區別可用各種寫作手法獲得之，其中最基本的、最重要的是：

1. 音調進行距離大小與曲調進行方向的不同。

曲調進行方向有下列各種：

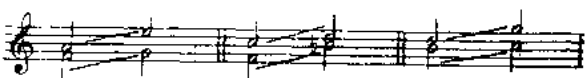
例一 甲、連續(平行)上行：



連續(平行)下行：



乙、同向(即同一方向,不同音程)上行：



同向下行：



丙、反向互離：



反向相聚：



反向交錯：



丁、斜行互離：



斜行相聚：



斜行交錯：



2. 用对位法結合的曲調在拍節上的不同。
3. 曲調結構(動機、樂句)長短的不同与力度(強弱)頂點的不一致。
4. 声部不同時的出現或退出及不同時的休止。
5. 模仿。

除上述基本方法以外,尚須指出:

6. 声部音區的不同(例如鋼琴複調音樂)。
7. 声部音色的不同(例如管弦樂、合唱、管風琴複調音樂)。
8. 交錯拍子(poeymetre)与複節奏(poeyrhythme)。

所有上述手法,不可能全部或大部分集中在一個音樂例子中。實際上這也是不必要的。一般地作曲家就在基本的手法中選用二三種。但在模仿複調音樂中可以同時運用全部五種基本手法,例如:

例二 主要主題 格林卡:賦格曲

輔助主題 主要主題

輔助主題 下略

由上例中可見:

1. 主要主題與輔助主題曲調進行方向不同,音調進行距離大小不同。此外主要主題與輔助主題的音調音域寬窄不同;主要主題的最低音到最高音是九度,輔助主題是四度。
2. 在每一小節中各声部的節奏不同。
3. 曲調結構(動機、樂句)長短不同,主要主題佔一小節或一小節有餘,而在輔助主題中加進了一些休止符,把曲調進行分為數小段。

4. 各声部不同时的出现与休止。

5. 模仿：在第五小节出现的低声部模仿高声部，到第六小节高声部又模仿中声部。

不要以为复调音乐仅仅可以用不同时出现，不同构造的对位结合的曲调来写作，在复调音乐中也常常可以遇到平行的，同方向进行的声部，节拍一致，各声部同时出现与退出，但这是在不破坏复调音乐性质的原则下运用的。各声部的和弦进行主要是在终止时出现。

第二章 各種模仿

模仿是复调音乐中主题发展的主要手法。主题或曲调片段先在一个或两个以上声部出现，称作模仿。

在作曲中有几种或多或少常用的模仿种类，兹分述如下：

1. 根据第一声部主题之第一音与另一声部模仿该主题之第一音中间之音程，可分为：

甲、八度模仿：

例三

巴赫：二声创意曲



乙、四度或五度模仿：

例四

鲍罗丁：‘伊戈爾王’



五度



模仿

例五

俄羅斯民歌，选自李姆斯基-柯薩科夫編的民歌選集



丙、同度模仿：

例六

鮑羅丁：‘伊戈爾王’



例七

柴科夫斯基：‘黃雨根尼·奧涅金’



例八

二度模仿

巴赫：詠歌詩帶變奏曲



例九

鮑羅丁：‘伊戈爾王’

三度模仿

三度模仿



例一零

六度模仿

巴赫：弥撒调带变奏曲



例一一

格林卡：‘伊凡·苏维琴’

七度模仿



丁、二度，三度，六度，七度等模仿：

例一二

巴赫：托卡塔



九度模仿

2. 根據在另一声部中模仿主題之音調進行是否完全相同，可分為：

甲、移高或移低四度或五度之完全模仿——見第四章：主題與答題（‘導句’與‘從句’）。

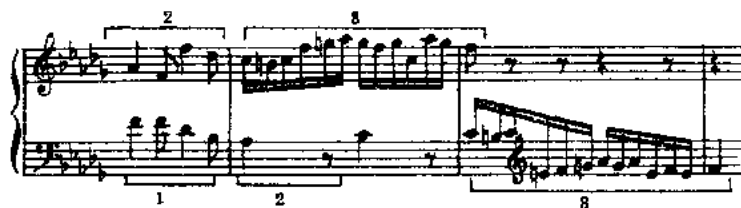
乙、移高或移低四度或五度之守調模仿，或稱不完全模仿（見第四章）。

丙、音調不完全相同之模仿。

例一三

格林卡：‘伊凡·苏维琴’





例一四

柴科夫斯基：‘意大利隨想曲’



3. 根據模仿聲部拍節之變化，可分為：

甲、緊縮模仿

例一五

塔涅耶夫：合唱‘普洛米修士’



緊縮



模仿

下略

乙、擴張模仿:

例一六

巴赫:‘平均律鋼琴’第一冊,第八首賦格曲

擴張模仿

不同節奏之模仿

主題

丙、不同節拍之模仿(見上例)

4. 根據模仿聲部中所有主題音調進行方向的變化:反方向模仿或稱‘倒影’模仿:

例一七

巴赫:二聲部聖曲

常常可以遇到在一個模仿例子中,同時集中了幾種寫法,茲舉例如下,其中:

甲、兩端聲部越八度而構成五度模仿,同時是完全模仿,是反方向,並且是擴張模仿;

乙、低声部與中聲部構成八度模仿,同時是守調模仿,並是反方向的;

丙、高聲部與中聲部構成五度模仿,同時是守調模仿與緊縮模仿;

例一八

巴赫：‘賦格的藝術’，第七首賦格曲



第三章 模仿進行的要素與結構

在模仿進行中，各聲部照例不是同時出現，而是相繼——出現，就是說，某一聲部先開始，然後第二、第三聲部等相繼出現。同時各聲部出現的次序是隨意的。

試以複調音樂中最簡單的二部對位來說明模仿進行要素與結構之主要特點。

在創意形式中每一加進模仿進行的聲部，概在主音或屬音上出現。作為罕見的例外，聲部初現時也可自主音或屬音之輔助音級開始（例如巴赫的‘平均律鋼琴’第二冊第十三及第二十一首賦格曲，塔涅耶夫的‘四重奏曲’作品第十六）。主題由其他副音級開始的例子更為罕見（例如李斯特b小調鋼琴奏鳴曲中的賦格曲，‘主題’由VI級音開始）。

在某一聲部初現的主題稱為：proposita（意大利文），即‘主句’，而在賦格曲，小賦格曲及賦格段中則稱為：Dux（拉丁文），相應地主題在模仿聲部再現時稱為：Risposta（意大利文），即‘應句’，而在賦格曲、小賦格曲中即稱為：Comes（拉丁文）。

應句（模仿聲部）可用三種方法出現：

甲、在起句（即主題在某一聲部初現）結束時，例如：

例一九

鮑羅丁: '伊戈爾王'



例二零

格林卡: 賦格曲



乙、主句結束後或早或晚稍遲出現。在這種情況下，起句的繼續進行，至應句出現為止，稱為小尾聲。小尾聲的目的在於：一方面結束起句，另一方面創造使應句出現的必要的節奏-音調條件：

例二一

古利連夫: 賦格曲



例二二

亨德爾: 賦格曲

