高等音乐(师范)院校作曲技术理论公共课系列教材

FUDIAO YINYUE JIAOCHENG

复调音乐教程

（上册）

段平泰 著

中央音乐学院出版社

高等音乐(师范)院校作曲技术理论公共课系列教材

FUDIAO YINYUE JIAOCHENG

复调音乐教程

（上册）

段平泰 著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

复调音乐教程. 上册/段平泰著. —北京：中央音乐学院出版社，2013.3

高等音乐(师范)院校作曲技术理论公共课系列教材

ISBN 978-7-81096-352-7

Ⅰ.①复… Ⅱ.①段… Ⅲ.①复调—高等学校—教材 Ⅳ.①J614.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 085442 号

复调音乐教程（上册） 段平泰著

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：787×1092 毫米　16 开　　印张：21.75
印　　刷：北京画中画印刷有限公司
版　　次：2013 年 3 月第 1 版　　2013 年 3 月第 1 次印刷
印　　数：1—3,000 册
书　　号：ISBN 978-7-81096-352-7
定　　价：65.00 元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031
发行部：（010）66418248　66415711（传真）

出版说明

复调音乐的教学与研究在中国已经有半个多世纪了。作为中央音乐学院复调教研室首位主任，萧淑贤教授为开拓这一教学领域做出了巨大的贡献，并在20世纪五六十年代培养出一大批作曲和理论人才。萧淑贤先生退休后，段平泰先生接任复调教研室主任。段先生为复调音乐教学的健康发展，特别是“文革”后排除各种各样的干扰、确保复调音乐教学在传统的根基上扎扎实实地进行起到了很大的作用。段先生的学风严谨、教学和研究没有丝毫的浮夸和造作，他的工作作风和学术观点实际上起到了抵制盲目改良西方传统理论的作用。

《复调音乐教程》最初是段先生的教学讲义，在多年的教学中，一直被作为中央音乐学院作曲系以及其他专业音乐院校的复调专业教程。尽管之前的版本是在较为“动荡”的年代撰写的，在当时的环境下，有些谱例的选择也存在一些局限，但是其学术的权威性、严肃性，概念的准确性以及作者在音乐艺术上的素养仍然清晰可见。其中，严格对位与民族化旋律的结合，显示出段先生的对位写作功底和对民间音乐的深入了解。段先生曾经根据唐诗创作了七首无伴奏两声部复调歌曲（此作品收录在《段平泰作品选》第一集中，中央音乐学院出版社出版），表现出优美的对位旋律和多种多样对位技巧的结合。那是一种巧妙的结合，显示出复调音乐写作中的境界！只有到达这种境界才能真正体会音乐中的美妙，才能写出美妙的音乐！

此书分为上下两册，上册从简单的支声手法写作一直讲到四声部及更多声部的繁复对位；下册则主要讲解复调音乐写作中最复杂的赋格写作。由于此教材在复调音乐课程中的重要性，因此对于它的改版就显得很重要，也更详细地向读者展现了学习复调音乐写作过程中的诸多事项。

作为复调音乐写作的经典教材，读者能从学习中打下坚实的复调音乐写作基础，在音乐创作、丰富音乐表现手法等方面添砖加瓦！

目　　录

绪　论 …… (1)

第一篇

第一章　支声手法 …… (14)
（一）简　述 …… (14)
（二）二声部支声手法 …… (14)
（三）三声部及更多声部中的支声手法 …… (33)
（四）支声手法的应用 …… (38)
作　业 …… (40)

第二篇

第二章　旋　律 …… (41)
（一）复调写作中的旋律 …… (41)
（二）复调课基本技术锻炼中写作旋律的要求 …… (51)
作　业 …… (54)

第三篇

第三章　对比二声部辅助教材——分类对位 …… (55)
作　业 …… (77)

第四章　对比二声部 …… (78)
（一）从实际作品中观察对比的性质 …… (78)
（二）作为基本技术锻炼的简单对位 …… (87)
（三）繁复对位 …… (97)
作　业 …… (146)

试读结束：需要全本请在线购买：　www.ertongbook.com

第五章　模仿二声部 …… (147)
（一）模仿的形成和表现 …… (147)
（二）模仿手法的结构规律 …… (149)
（三）繁复对位 …… (194)
（四）无终卡农和卡农式模进 …… (210)
作　业 …… (227)

第四篇

第六章　对比三声部 …… (228)
（一）一般概述 …… (228)
（二）对比三声部的简单对位 …… (232)
（三）繁复对位 …… (245)
作　业 …… (262)

第七章　模仿三声部 …… (263)
（一）模仿三声部的简单对位 …… (263)
（二）繁复对位 …… (280)
作　业 …… (284)

第五篇

第八章　对比四声部及更多声部 …… (285)
（一）简单对位 …… (285)
（二）繁复对位 …… (293)
作　业 …… (303)

第九章　模仿四声部及更多声部 …… (304)
（一）简单对位 …… (304)
（二）多重模仿 …… (314)
（三）繁复对位 …… (335)
作　业 …… (338)

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。

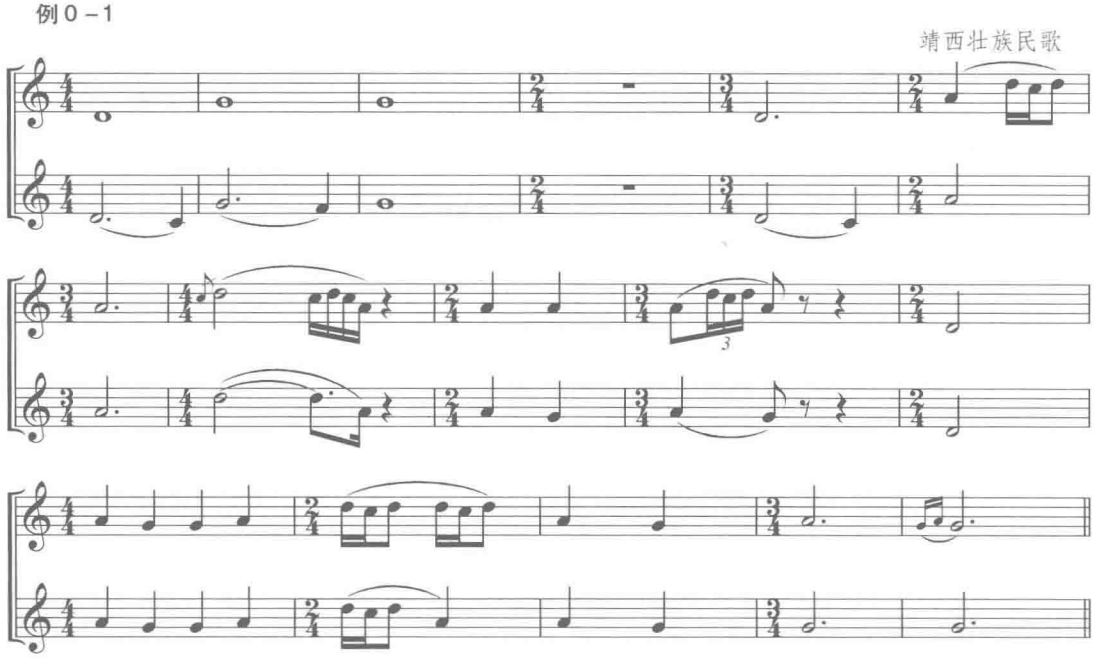
若是除了这一单旋律以外，还需以各种方式加入其他乐音，则成为多声部陈述手法，这样的乐曲，归入多声音乐（这也是本书所要叙述的）的范畴。

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

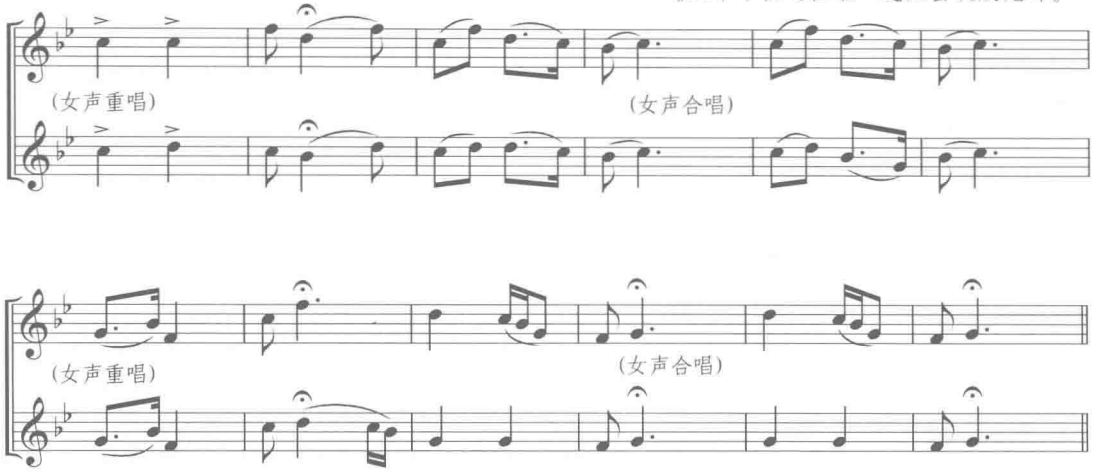
在多声音乐中，尤其在民族民间多声音乐中，常发生这样的情况，即两个或更多声部在演唱（奏）同一旋律时，将这个旋律在各个声部中作了不同的变化。因之，它们合起来的音响，已再不是简单的齐唱（或齐奏），而发生了质变，较之原来的单旋律，更加丰美，好似浮雕从平板的画面上凸现起来一样，增强了立体感，效果也就大不一样了。这种由一个旋律变奏分支而成的多声部陈述的方式，称为支声手法（或称衬腔手法、包腔手法……），如：

例 0－1



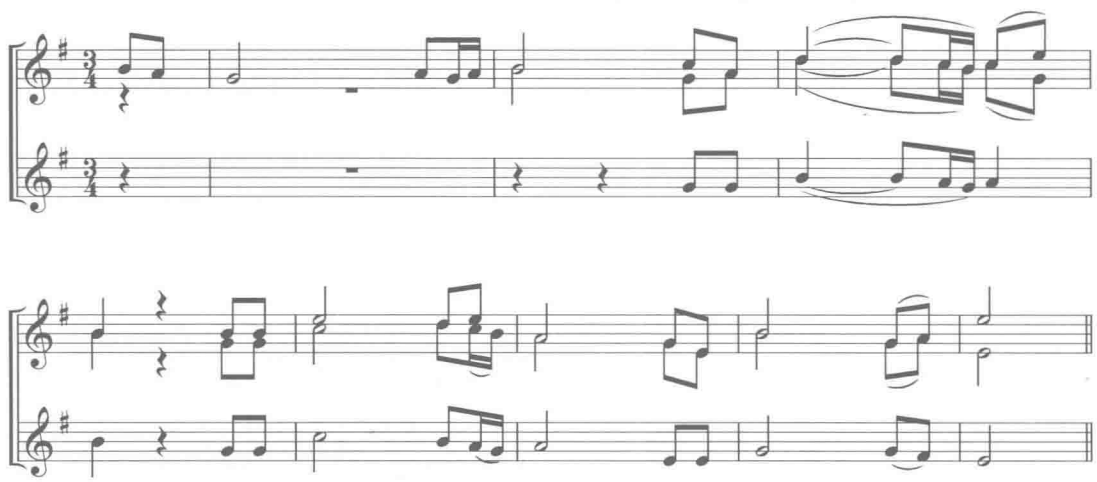
例 0 -2

《红军不怕远征难·遵义会议放光辉》



例 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：

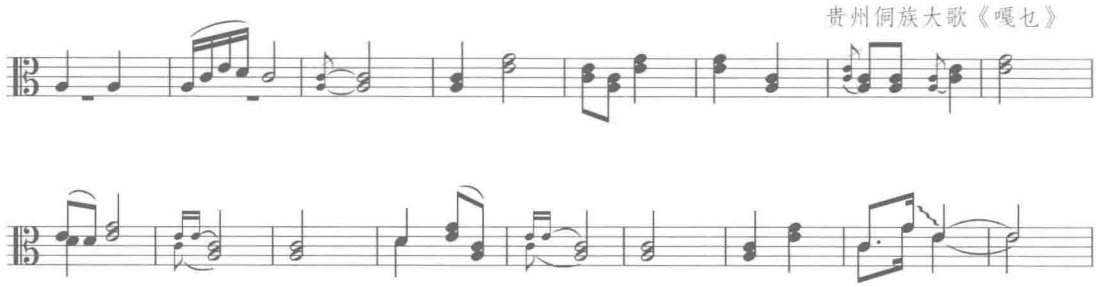
（1）和弦手法

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，如：

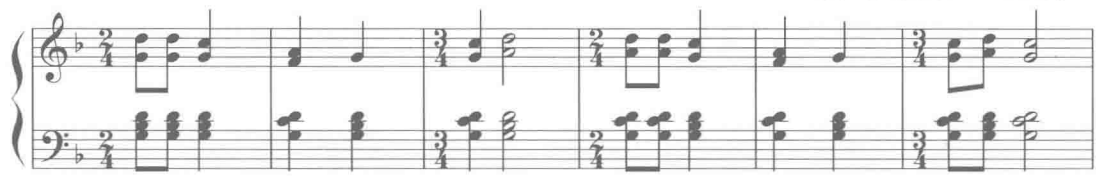
例 0－4

贵州侗族大歌《嘎乜》



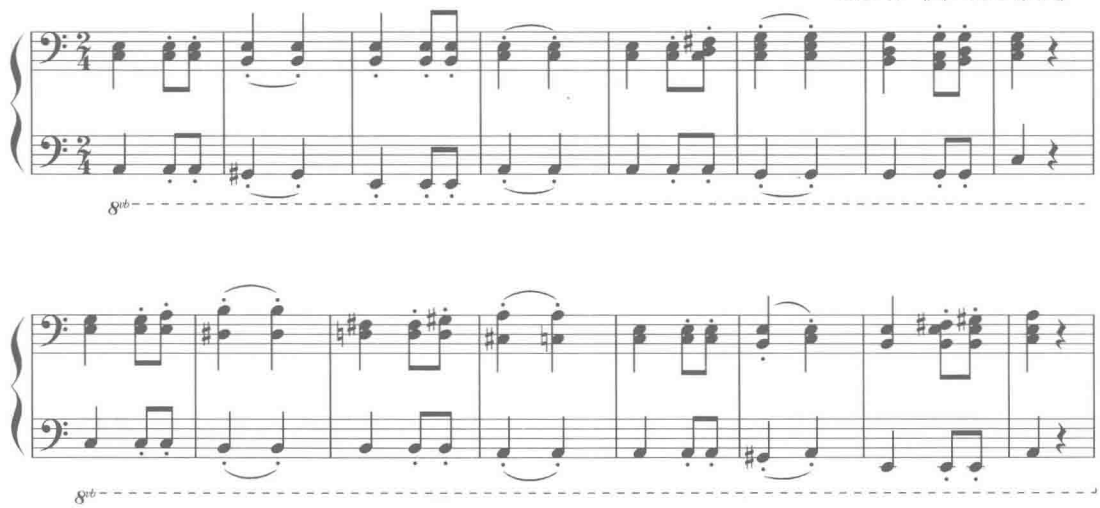
例 0－5

蒋祖馨《庙会·二人舞》



例 0－6

贝多芬《第七交响乐》

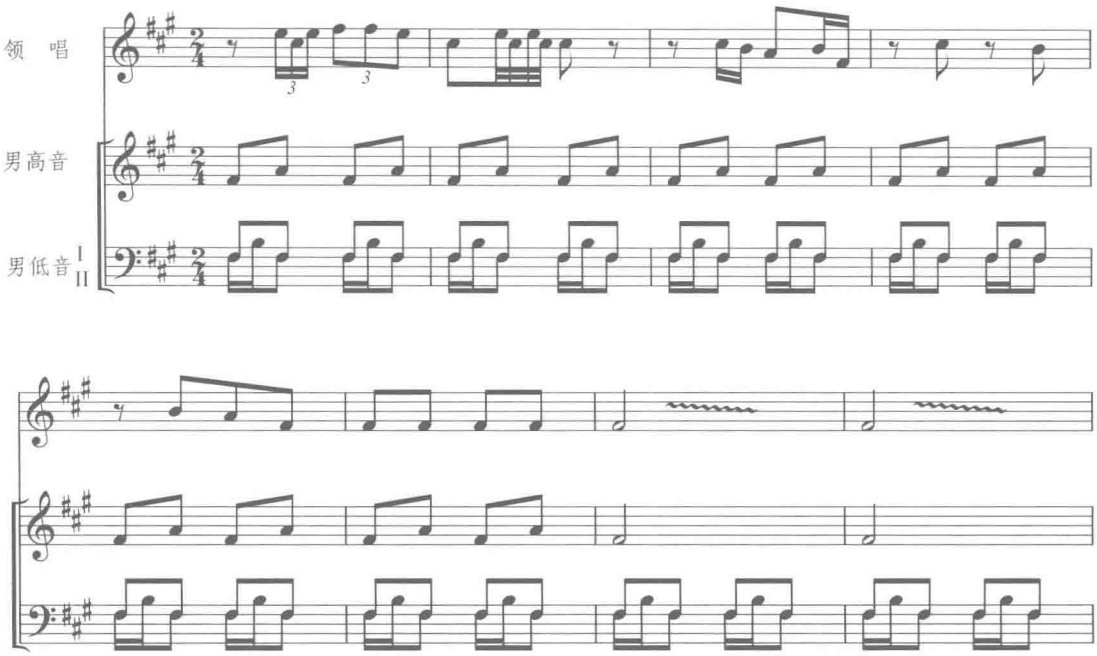


（2）织体手法

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，如：

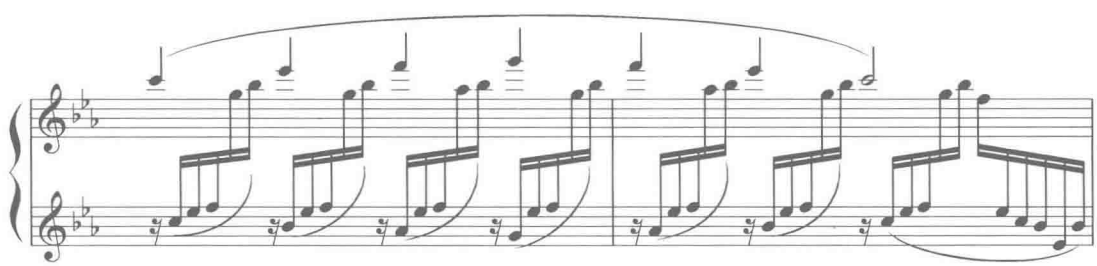
例0－7

川江船夫号子《上滩号子》



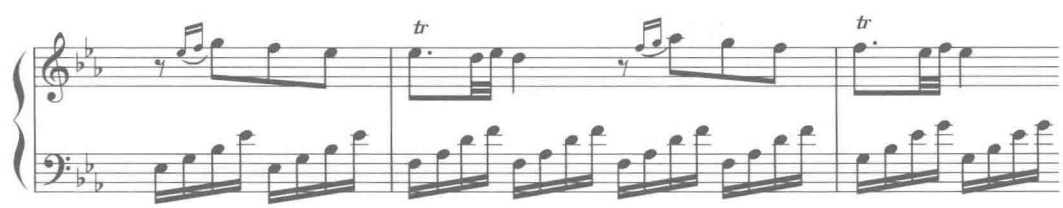
例0－8

朱践耳《序曲第二号·流水》



例0－9

莫扎特《第四钢琴奏鸣曲》



以上这两种主调手法，是我们在和声课中早已熟悉了的。

4. **多声手法之三——复调手法**

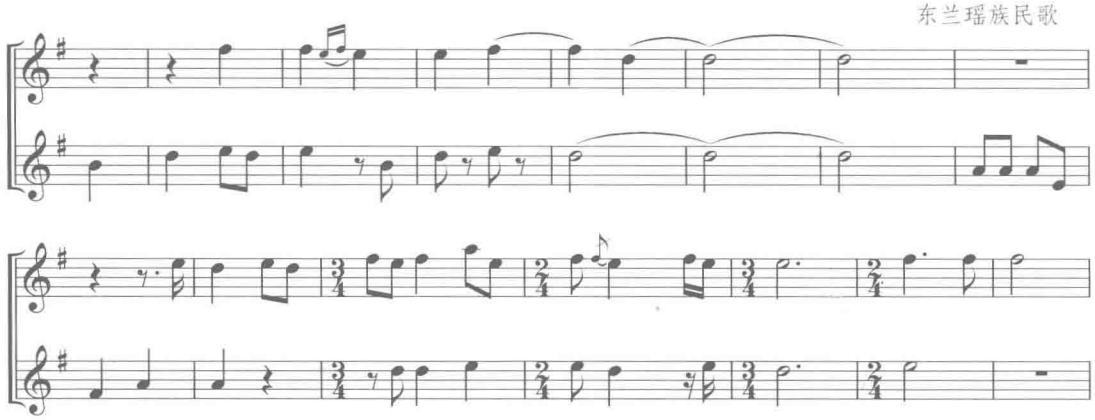
在多声音乐中，如果将两个或更多的各自独立的旋律结合在一起同时进行，则称为复调手法。复调手法亦可分为两种类型：

（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，如：

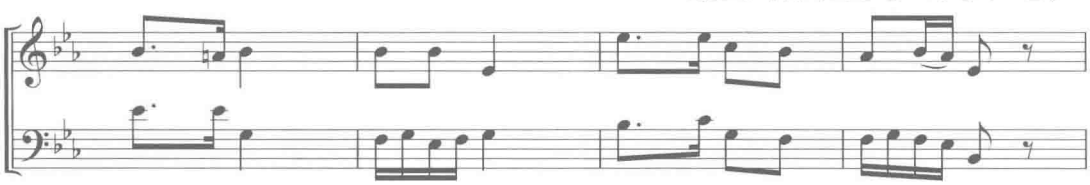
例 0－10

东兰瑶族民歌



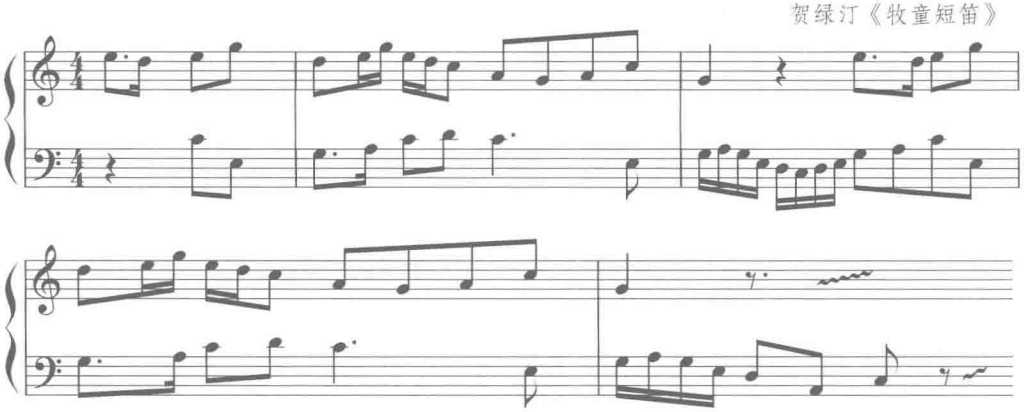
例 0－11

冼星海《黄河大合唱·河边对口曲》



例 0－12

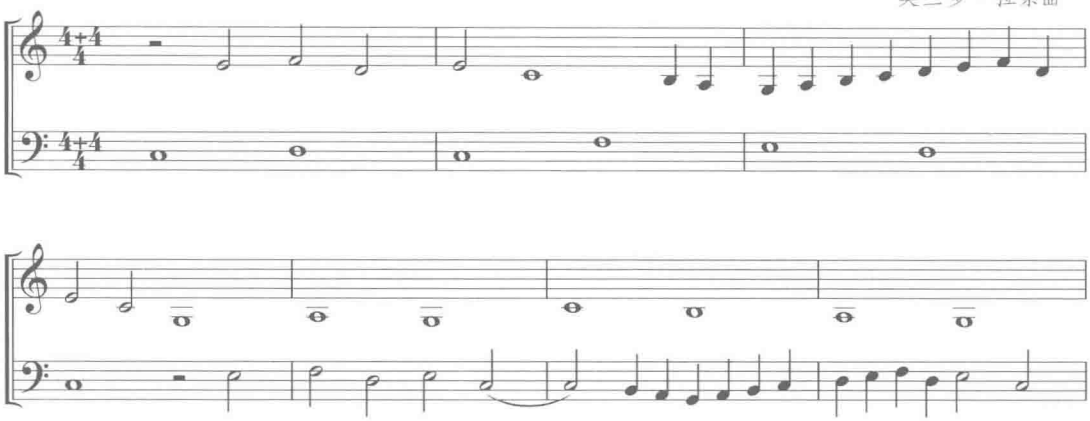
贺绿汀《牧童短笛》



试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com

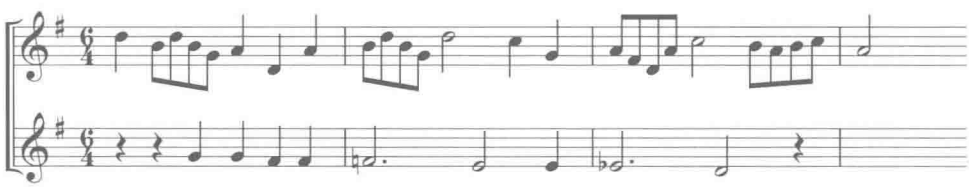
例 0 – 13

奥兰多·拉索曲



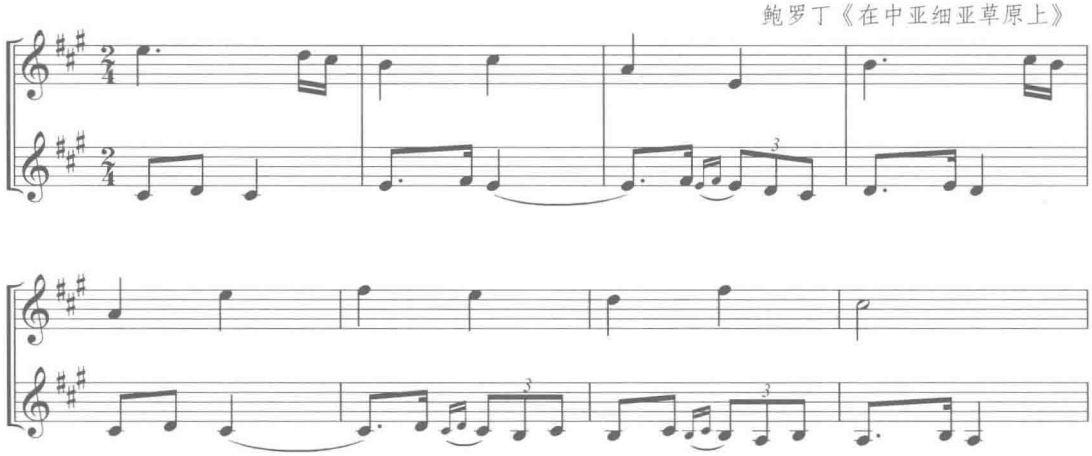
例 0 – 14

巴赫《第十五首大合唱》



例 0 – 15

鲍罗丁《在中亚细亚草原上》



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。

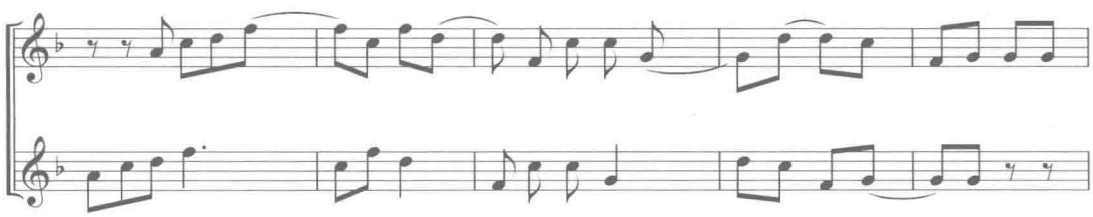
总的说，在对比手法中，这些声部同时表现相互独立而各不相同的音乐形象，即几个不同程度对比着的旋律同时出现。

（2）模仿手法

相同或类似的几个旋律结合在一起，但不像在支声手法中那样各个声部都合而为一，而是保持各自的独立性。一般的情况是让它们有先有后地呈现，如：

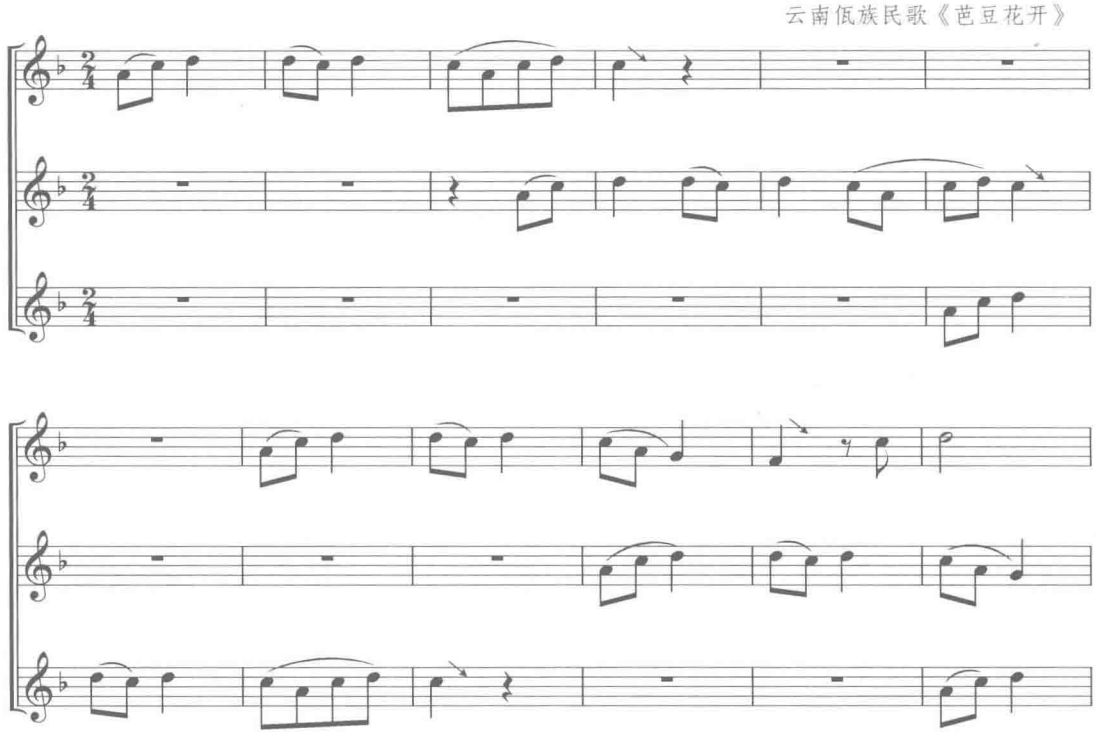
例 0－16

福建畲族民歌



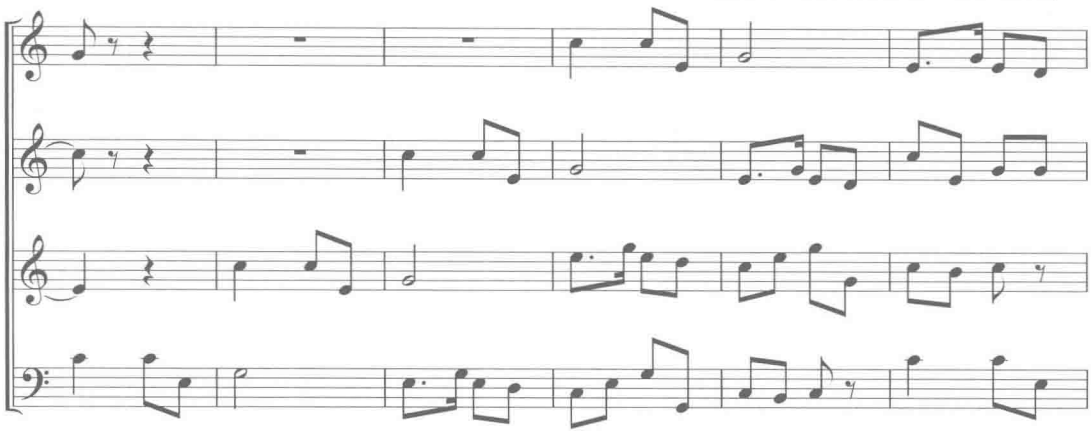
例 0－17

云南佤族民歌《芭豆花开》



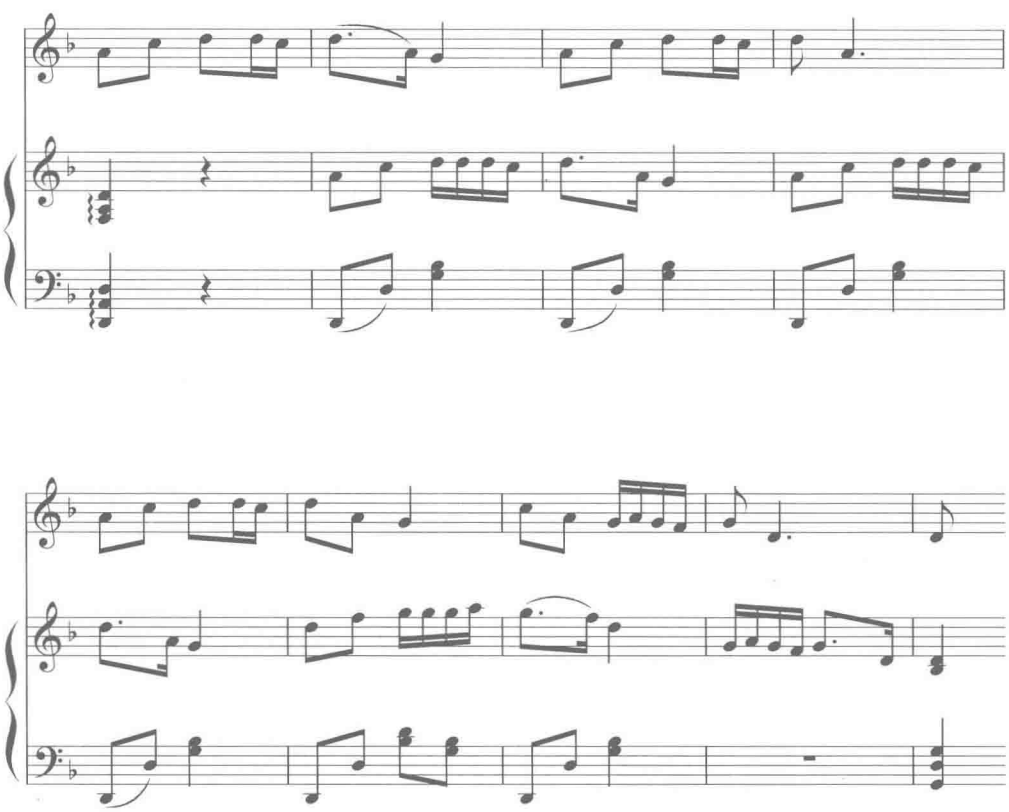
例 0 – 18

冼星海《黄河大合唱·保卫黄河》



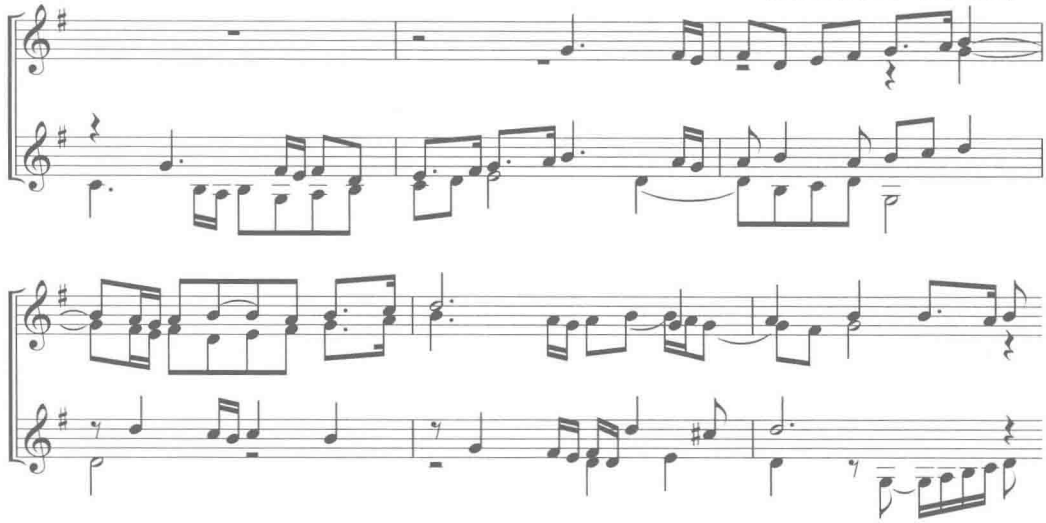
例 0 – 19

江定仙编曲《跑马溜溜的山上》



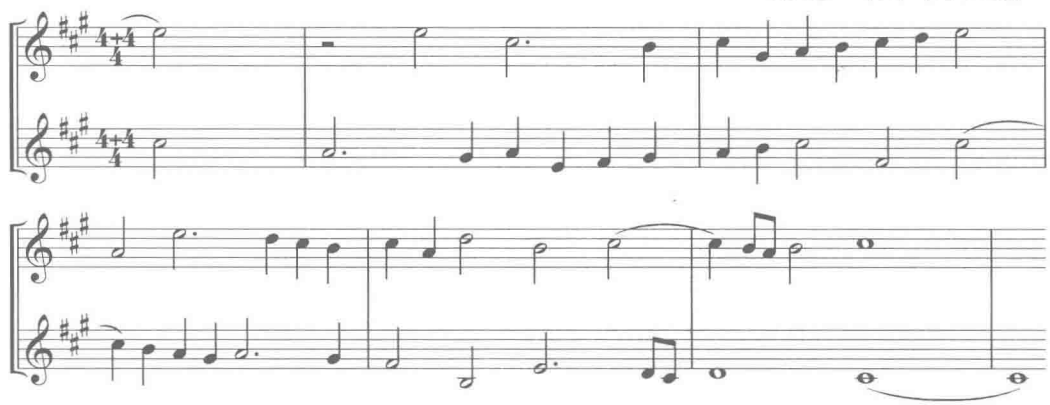
例 0 – 20

帕勒斯特里那《经文歌》



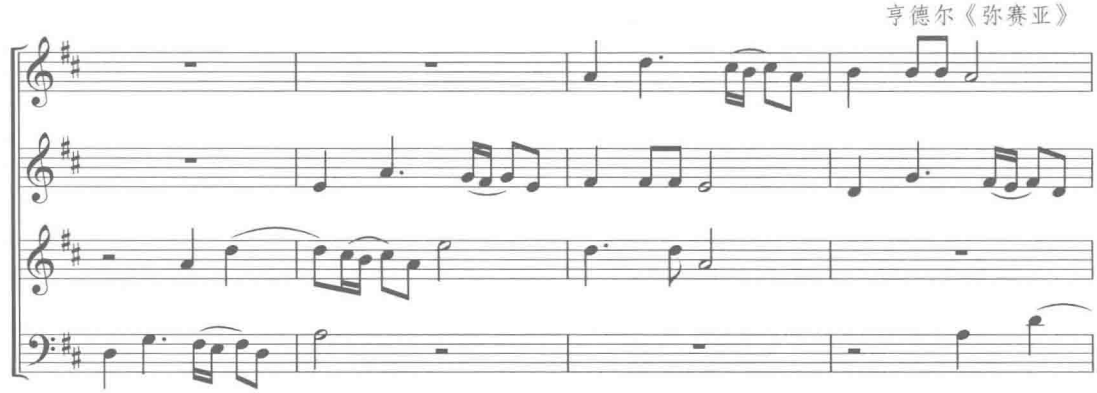
例 0 – 21

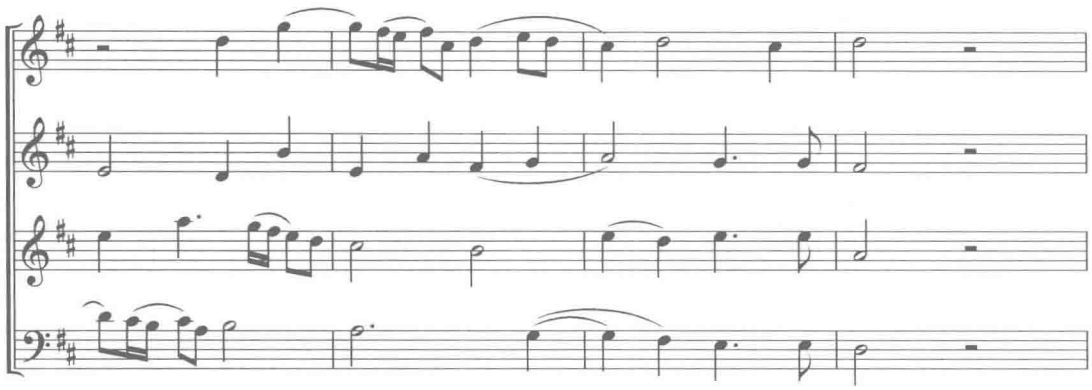
奥兰多·拉索《经文歌》



例 0 – 22

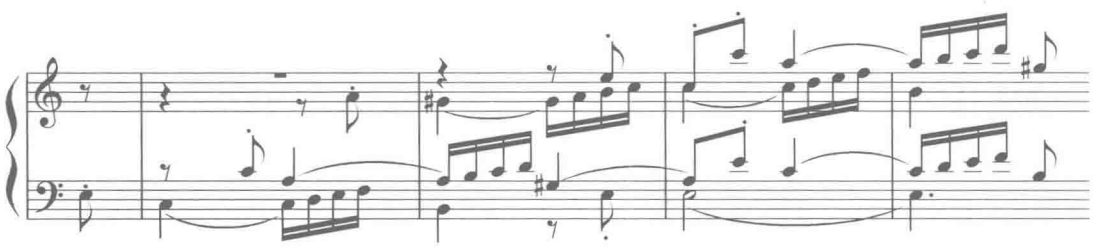
亨德尔《弥赛亚》





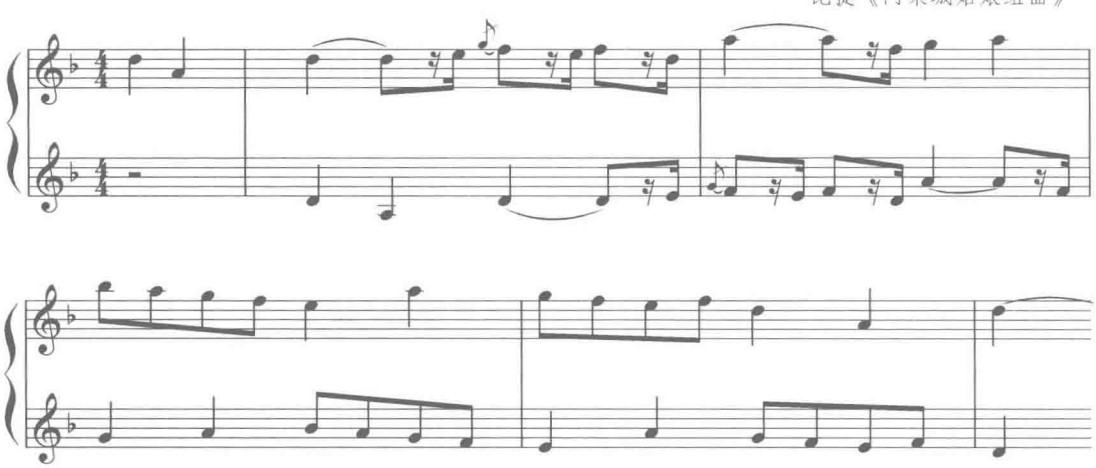
例 0 –23

贝多芬《钢琴奏鸣曲 Op.101》



例 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同样的（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进行模仿（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，造成此呼彼应此起彼伏的场面，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），将多声手法做了简单明确的分类，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、糅合在一起，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）

试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com