

Chongchang Gailun

重唱概论

● 孙来法 著

重唱概论

孙来法 著

安徽人民出版社

安徽人民出版社

Chongchang Gailun

重唱概论

◎ 孙来法 著

安徽人民出版社

责任编辑：周子瑞

装帧设计：宋文岚

图书在版编目（CIP）数据

重唱概论/孙来法著. —合肥：安徽人民出版社，2005

ISBN 7-212-02779-0

I.重... II.孙... III.重唱—歌唱法—研究

IV.J616.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第155035号

重 唱 概 论

孙来法 著

出版发行：安徽人民出版社

地 址：合肥市金寨路381号九州大厦 邮编：230063

发 行 部：0551-2833066 0551-2833099（传真）

经 销：新华书店

制 版：合肥市中旭制版有限责任公司

印 刷：合肥华星印务有限公司

开 本：787×1092 1/16 印张：19.75 字数：400千

版 次：2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

标准书号：ISBN7-212-02779-0

定 价：38.00元

本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换

内 容 提 要

本书以欧洲声乐发展的历史和我国多声部民歌为线索，从纵向上分析重唱声乐艺术的发展与音乐历史发展的内在联系，从横向上对我国多声部民歌的重唱演唱形式加以阐述，从而对重唱声乐艺术的特殊规律加以总结。

声乐艺术是一门实践性极强的学科，本书从声乐艺术的特殊性出发，坚持理论与实践相结合的原则，选用一定数量的不同时期的具有代表性的重唱曲目，使本书在实际教学中具有可操作性。

一点感想

代序

我们不能想象在话剧或者其他的表演艺术形式里有几个角色同时在大声说话或朗诵，那样必然是一片混乱，而歌唱却能够做到，不同的人物可以通过歌声在同一时空表现出不同甚至是完全不同的心情，并且让听众清晰地感受到这些不同的心情所形成的戏剧性，我们在莫扎特、威尔第的歌剧和几乎所有的歌剧中经历过这样激动人心的艺术感受。而在歌剧诞生之前遥远的年代里，欧洲的重唱水平已经达到了它的顶峰并一直延续至今。

我们也同样在各族人民的民间歌曲海洋里领略过许许多多个性鲜明的重唱歌谣，在青山绿水间或熊熊篝火旁，那些朴素而美丽的多声部重唱常常是那样的震撼人心。

重唱是歌唱艺术中十分重要的部分，它具有和独唱不尽相同的独特的艺术魅力。如果说独唱是人们抒发内心世界丰富的情感诗歌，那么重唱就是人们相互间情感的倾诉和交流，藉此，人们与大自然的交流有了欢乐或悲伤的情节，有了激动人心的心灵的交融。

尽管我们十分喜爱重唱艺术，尽管我们深深了解它的艺术价值，也在各个专业音乐院校开设了重唱课程，但是，长期以来，它好像远远不如独唱受到更多的重视，从教材建设到理论研究，都显得十分薄弱，因而制约了这门艺术的发展，至少在全国高等师范院校的音乐专业中，开设重唱课程的学校实在是凤毛麟角，学生的重唱经验实在有限。所以，当我看到这部《重唱概论》的书稿时，确实有好些感动和一种由衷的高兴。

孙来法老师是一位年轻有为的声乐教师，好学勤奋，多年来潜心研究歌唱艺术，凭着他对歌唱事业的热爱和努力，编写出这部《重唱概论》。我不想说他填补了国内空白之类的大话，但本书内容丰富、条理清晰，真的是十分的不容易，它必然会有利于声乐教学和研究，也会使我国高等师范院校的声乐课程结构更加完整。

正如孙来法老师在编后记中说的那样，希望更多的声乐工作者共同来关心重唱艺术在我国的发展，促进声乐艺术百花园的欣欣向荣。

俞子正

2003年10月于上海

在这盛世的大好时光，诞生
这本专著，是我们爱乐者和
音乐人士共同所需要的。它将
对我们的事业有所贡献！

汤不群 2003.12.

目 录

第一章 重唱综述

- 一、重唱的声音类型..... (1)
- 二、重唱的主要组合形式..... (2)

第二章 欧洲重唱艺术发展概述

- 一、16世纪以前重唱的发展..... (3)
- 二、巴洛克音乐中的重唱..... (7)
- 三、18世纪声乐作品中的重唱..... (8)
- 四、浪漫主义时期的重唱..... (12)

第三章 我国多声部民歌中的重唱艺术

- 一、我国多声部民歌重唱的主要类型及其特点..... (15)
- 二、汉族多声部民歌的重唱..... (16)
- 三、壮族多声部民歌的重唱..... (20)
- 四、布依族多声部民歌的重唱..... (37)
- 五、侗族多声部民歌的重唱..... (42)
- 六、毛南族多声部民歌的重唱..... (46)
- 七、仫佬族多声部民歌的重唱..... (50)
- 八、彝族多声部民歌的重唱..... (51)
- 九、傈僳族多声部民歌的重唱..... (54)
- 十、拉祜族多声部民歌的重唱..... (56)
- 十一、景颇族多声部民歌的重唱..... (61)
- 十二、羌族多声部民歌的重唱..... (65)
- 十三、藏族(阿尔麦人)多声部民歌的重唱..... (69)
- 十四、苗族多声部民歌的重唱..... (72)
- 十五、“锹族”多声部民歌的重唱..... (84)
- 十六、畲族多声部民歌的重唱..... (90)
- 十七、瑶族多声部民歌的重唱..... (95)
- 十八、土家族多声部民歌的重唱..... (125)
- 十九、高山族多声部民歌的重唱..... (129)
- 二十、蒙古族多声部民歌的重唱..... (132)

二十一、俄罗斯族多声部民歌的重唱·····	(136)
-----------------------	-------

第四章 歌剧中的重唱

一、巴洛克时期歌剧中的重唱·····	(138)
二、莫扎特歌剧中的重唱·····	(139)
三、韦伯歌剧《奥伯龙》中的重唱·····	(142)
四、罗西尼歌剧《塞维利亚的理发师》中的重唱·····	(142)
五、多尼采蒂歌剧中的重唱·····	(143)
六、贝利尼歌剧《清教徒》中的重唱·····	(146)
七、梅耶贝尔歌剧中的重唱·····	(148)
八、格林卡民族歌剧中的重唱·····	(149)
九、瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的重唱·····	(150)
十、威尔第歌剧中的重唱·····	(151)
十一、比才歌剧《卡门》中的重唱·····	(154)
十二、柴可夫斯基歌剧中的重唱·····	(154)
十三、斯美塔那歌剧《被出卖的新嫁娘》中的重唱·····	(156)
十四、理查德·施特劳斯《玫瑰骑士》中的重唱·····	(157)
十五、马斯卡尼歌剧中的重唱·····	(157)
十六、普契尼歌剧中的重唱·····	(158)
十七、重唱对歌剧艺术表现的作用·····	(159)

第五章 重唱曲目

一、嘎哦丽泰·····	(163)
二、掀起你的盖头来·····	(170)
三、阿拉木汗·····	(182)
四、在银色的月光下·····	(185)
五、松花江上·····	(189)
六、我的中国心·····	(197)
七、祖国，慈祥的母亲·····	(201)
八、我和我的祖国·····	(209)
九、致音乐·····	(214)
十、听！听！云雀·····	(218)
十一、老人河·····	(222)
十二、故乡的亲人·····	(228)
十三、缆车·····	(232)

十四、蓝色的多瑙河.....	(238)
十五、紫藤花.....	(257)
十六、你是我，我是你.....	(263)
十七、饮酒歌.....	(269)
十八、让我们离开巴黎.....	(288)
十九、微风轻轻吹拂的时光.....	(296)
二十、再会吧，大地.....	(300)

第一章 重唱综述

重唱是声乐表现的形式之一，是一种多声部的演唱形式。一般说来，在重唱中每个声部由一人担任，各声部在作品中的地位通常没有明显的、悬殊的主次之分，而往往有各自的个性。重唱有同声重唱与混声重唱两种类型。同声重唱是指各声部都由男声或女声演唱，混声重唱即指各声部由男女声混合演唱。

重唱的形式按声部（即演唱者）的多少，分为二重唱、三重唱、四重唱、五重唱（一般不超过十重唱）等，其中男、女声二重唱最为常见。若重唱的每个声部由两个人演唱，则称为“双重重唱”或“双重唱”，如由两个人演唱同一声部的二重唱称为“双二重唱”，由两人演唱同一声部的四重唱称为“双四重唱”等。重唱的声音类型主要有女高音、女中音、女低音和男高音、男中音、男低音等，在演唱中为适应不同的组合形式而相互搭配。

一、重唱的声音类型

女高音：女高音是人声的最高声部，音域一般从中央c到小字三组的c。女高音具有清澈、明亮、柔和的音色和强烈的穿透力。在重唱中，女高音常担任最高声部的演唱。

女中音：女中音的音域一般从小字组的a到小字二组的a，音色比女高音温和醇厚，较女低音明亮。在重唱中，女中音一般演唱内声部，它的加入能使音乐更加充实丰满。

女低音：女低音是女声中的最低声部，音域一般从小字组的f到小字二组的f，音色温和、结实，给人以宽厚稳健的感觉。

男高音：男高音是男声的最高声部，音域一般从中央c到小字三组的c，音色柔和、清新、明亮，穿透力极强。

男中音：男中音的音域一般从小字组的a到小字二组的a，音色较男高音宽厚而低沉，比男低音温和明朗。在重唱中，男中音与女中音一样，一般担任内声部，能使音乐更为充实丰满。

男低音：男低音是人声的最低声部，音域一般从小字组的e到小字二组的e，音色浑厚、深沉、坚定。男低音在重唱中担任基础声部。

二、重唱的主要组合形式

女声二重唱:	{ 女高音 女低音	男声二重唱:	{ 男高音 男低音	男女声二重唱:	{ 女高音 男高音
女声三重唱:	{ 女高音 女中音 女低音	混声三重唱:	{ 女高音 女低音 男高音		
混声四重唱:	{ 女高音 女低音 男高音 男低音	男声四重唱:	{ 男高音 (1) 男高音 (2) 男中音 男低音	女声四重唱:	{ 女高音 (1) 女高音 (2) 女中音 女低音

歌剧表演中，在刻画主要角色，尤其是男女主人公的性格特征方面，二重唱成为最普遍也是最重要的表现手段。以二重唱为中心，三重唱、四重唱以至八重唱、九重唱的运用，成为推动歌剧艺术情节展开、戏剧冲突的重要手段。在歌剧以外的声乐表演中，重唱多以混声形式出现，各个声部都不是孤立的，而是配合协调的整体。因此，重唱的声乐表演者演唱时要注意音量、音色、演唱技巧以及舞台形象等方面的协调一致，注意整体风格的把握。非主旋律声部为了音乐进行的需要，唱起来往往“不大顺口”，对演唱者的音准要求较高，因此要特别注意把音准唱好。重唱是以唱为主，台位变化不大，不需要过多的动作，但要有好的形体姿态，丰富而符合作品风格的表演手段，如适当的手势、面部表情与眼神等，通过声音与表演的结合来完美地表现声乐作品。

第二章 欧洲重唱艺术发展概述

重唱作为声乐艺术的一种表现形式，一般是为适应多声部声乐作品的演唱需要而出现的，但不能排除在多声部声乐作品诞生之前重唱艺术就以某种原始形式存在的可能。如果要探究重唱诞生的确切年代，那恐怕是件极其困难的事情，就像众多音乐史料无法确证复调音乐诞生的具体年代一样。

一、16世纪以前重唱的发展

重唱这种声乐艺术形式最早可追溯到古希腊时期。

古希腊是欧洲文化艺术的发源地。古希腊音乐对于后世音乐的影响，并不在于某首乐曲的流传，而在于引导和激发了音乐的发展和繁荣。

正如现代人把音乐当成人类心灵的诗歌一样，古希腊人将各种美德都归为音乐，他们认为音乐具有感召心灵的神奇威力。柏拉图甚至建议把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来，使其成为典范的模式、神圣的模式；毕达哥拉斯认为音乐是由数学规律支配的音高和节奏体系，是能影响宇宙的一种力量；亚里士多德则认为音乐能影响人的意志和性格。音乐的教化作用、陶冶品性的作用，被提高到一个无与伦比的高度，音乐教育也成为当时真正的国家大事。

在古希腊具有至高无上地位的音乐艺术中，声乐荣幸地占据了头把交椅，虽然音乐理论在这一时期亦取得了不凡成绩，但这一成就大多是通过声乐形式得以展现的。正如所有古代音乐一样，希腊音乐主要是单声部音乐，由于希腊人尚无法了解现代和声的含义，因此他们并不认为两个不同旋律的同时进行是富有音乐性的。

古希腊的声乐作品主要是合唱，只限于齐唱或八度重唱。八度重唱的出现，可以说是重唱最原始、最朴素的形式。

欧洲中世纪复调音乐的产生，从格里高利圣咏到奥尔加农再到经文歌，尤其是经文歌这一复调音乐体裁的出现，使声乐形式发生了很大变化。音程关系已不仅局限于八度的重叠，和声的发展使重唱更加富于艺术色彩的变化。从平行的五度、八度开始，直至各种不协和音调的出现，重唱从和声结构上慢慢地走向完整，四声部的经文歌屡见不鲜。此时歌词的内容也从取材于《圣经》的题材慢慢向世俗化过渡。

意大利诗人但丁的《神曲》的诞生，标志着欧洲文艺复兴运动帷幕的拉

开，声乐艺术开始向近代过渡。作为以往最主要和最广泛的音乐形式，声乐艺术是文艺复兴运动最大、最直接的受益者。它开始与宗教分离，趋向世俗化、平民化，人文主义思想如春雨浸润了声乐这块板结的土地，并使之开花结果。

文艺复兴时期声乐艺术取得的伟大成就之一就是复调音乐的发展完善使主调音乐应运而生，重唱与大型合唱的多声部音乐进入辉煌时期，声乐品种由单一走向多元。

14世纪是文艺复兴运动的初期，此时的世俗歌曲已十分活跃，既是对游吟诗人歌曲的继承和发展，更表现了新的题材和情感，反映和迎合了市民的兴趣，生活气息日渐浓郁，成为市民在家庭、集会中的主要娱乐形式。这一时期，声乐作品的题材和篇幅都大大扩展了，旋律更富于个性，和声的意识与运用更加自觉，多声部的声乐作品逐渐增多，甚至出现了四重唱、五重唱。

纪尧姆·德·马肖（*Machaut GaiL Laumr de* 约1300-1377年）是文艺复兴时期法国最重要的“新艺术”（14世纪前半叶法国的音乐风格）作曲家。他除了创作了许多单声部歌曲外，还写了几十首复调的维勒莱、四旋诗、叙事歌，在这些作品中明显地显露了新艺术的倾向，这使他的声乐作品与古代社会的歌曲有着迥然不同的风格。

马肖的叙事歌有二、三、四声部的，还有人声与乐器的不同组合。他的典型组合是男高音独唱或二重唱加两个下方的器乐声部。二重唱中两个声部的歌词各不相同，被称为二重叙事歌。《当特修斯——我不急于想》是其中的一首代表作，这是一首四声部的二重叙事歌。马肖选了佩恩的一首诗作为第一段歌词，自己写了另一首诗由第二个旋律声部演唱，两个声部之间像是在友好地交谈。两个声部音域相同，旋律素材可以互换使用，两个声部的叠歌也相同：

“自从见到我的意中人，我不要再看别人。”这首作品典型地体现了马肖的创作风格。

14世纪意大利有三种代表性的复调声乐作品，分别是牧歌、狩猎曲和巴拉塔。牧歌是当时人们最喜爱的歌曲体裁，一般为二声部，但也有三声部的。低声部用乐器伴奏，旋律优美舒展，风格清新诙谐，具有很强的抒情性。在创作手法上，牧歌的织体比经文歌简单朴素，结构一般分曲身和曲尾两部分，高音部是独立的旋律部分，低音部为高音部的和声基础，在结束的地方常采用装饰性的花唱经过句。《我曾凤凰》是当时牧歌体裁中的优秀代表作品，两个声部都配以相同的歌词，运用模仿的手法进行。它的篇幅较长，像是加长了的歌谣，内容多为田园诗、爱情诗或讽刺诗，取材于神化故事和寓言故事。

狩猎曲是以同度卡农方式演唱的两声部声乐作品，通俗性的旋律配以生动描绘性的歌词，刻画狩猎或其他活泼性的场面。这种音乐体裁在1345-1370年间较为流行，成为当时社交、宴会和娱乐场合中极受欢迎的音乐形式。

巴拉塔原指为舞蹈伴唱的歌曲，在13世纪时是合唱叠歌的单声部歌曲，到

14世纪时发展成二、三声部。

弗朗西斯科·朗迪尼 (Landini Francesco 约1325-1397年) 是14世纪最著名和最具影响的作曲家, 他现存的作品有90首二声部巴拉塔, 42首三声部巴拉塔, 1首狩猎曲和10首牧歌。

15世纪以后, 欧洲音乐进入了尼德兰时代。这一时期形成的尼德兰乐派, 曾延续了几个世纪, 对复调音乐的最终形成起了巨大作用, 对欧洲音乐的发展以及对海顿、巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、李斯特等音乐大师都产生过重要与广泛的影响。

尼德兰时代音乐形式主要有两种: 轮唱和重唱(四重唱或五重唱)。创作手法类似数学公式, 缺乏个性和表现力, 最适用于在宗教典仪上演唱, 只是后来, 经过法国和意大利音乐家的加工改造, 才逐渐融入了叙事和抒情的成分。

牧歌是16世纪意大利最重要的世俗音乐体裁, 为室内声乐作品, 一个人演唱一个声部。此时的牧歌与14世纪的牧歌无直接的传承关系, 通常是根据一些知名诗人的短诗谱成, 题材相当宽泛, 常常以表达爱情或其他不同情感为主题, 一般选自田园诗。歌词以单段为多, 优美抒情、格调高雅、感情充沛、韵律自由, 多采用描绘性和象征性的手法, 具有很强的表现力, 并带有感伤的色彩。16世纪上半叶的牧歌大多是四声部, 中叶以后五声部已成为惯例, 六声部也较为常见, 有时多达十个声部之多。其重唱的音乐风格受15世纪的费罗托拉的影响, 或用复调, 或用主调, 织体多样而清晰, 突出和声效果, 最重要的是音乐创作能够与诗歌的内容相吻合, 并力求把歌词情感与意境出色地传送给听众。牧歌是一种室内声乐, 通常在高层次的社交场合演唱, 特别在文学艺术团体的集会、王室组织的消遣活动和舞台活动中。下例是一首选自1557年四声部牧歌第二集的牧歌, 它每一个细节都服从于彼特拉克十四行诗的感觉和感情。

奇普里阿诺·德·罗勒, 牧歌: 《给我平静》

Da-te-mi pa - ce, da-te-mi pa - ce, o du - rimiei pen-sie ri:

Da-te-mi pa - ce, da-te-mi pa - ce, o du - rimiei pen-sie - ri:

Da-te-mi pa - ce, da-te-mi pa - ce, o - du-rimiei pen-sie - ri:

Da-te-mi pa - ce, da-te-mi pa - ce, o - du-rimiei pen-sie - ri:

克劳迪奥·蒙泰威尔第 (Monteverdi Claudio 1567-1643年) 是意大利牧歌的代表作曲家之一, 在音乐史中的地位可与同一时期莎士比亚在文学史中的地位相媲美。他十分精通16世纪牧歌的写作技巧, 在他创作的作品中大量引入了近代调性和强烈的和声感, 从多声部牧歌转向独唱和二重牧歌, 既形成了牧歌创作的新形式, 也为其以后创作歌剧的朗诵调和咏叹调做了有益的尝试。从1589年到1638年的前后四十年间, 他一共创作了八卷牧歌, 收于《牧歌集》中。他把16世纪的牧歌技巧与主、复调声部的写作技巧完美地结合起来, 大量运用重唱形式 (其音乐织体往往背离声部均等这一手法而变成由低声部作为和声支持的二重唱), 充分展示牧歌的艺术魅力, 这表明蒙泰威尔第正在迅速而且极其自信地朝着17世纪的新风格转移。

16世纪出现无伴奏的二重唱, 被称为“比契尼恩” (Bicinim)。在16世纪后半叶的英国民族音乐中, 出现了一种用一组维奥尔琴伴奏的独唱或二重唱歌曲, 被称做“康索特歌曲”。威廉·伯特 (1543-1623年) 在他的发表于1588年的《诗篇、十四行诗和歌曲集》中以精湛的模仿对位提高了这种形式的艺术性。

在文艺复兴时期的宗教音乐作品中, 重唱的表现形式仍旧得以广泛地运用。众赞歌《我们的父》是16世纪德国路德教派众赞歌经文歌的代表作品, 是一首典型的二声部歌曲。在帕莱斯特里那所作《马尔切洛斯教皇弥撒曲》的《信经》中, 三重唱“惟一圣子”暗示了三位一体的实质。在拉索的经文歌《我做孩子的时候》中, “既成了人”部分就采用了六个声部的重唱。威尼斯乐派的杰苏阿尔多和加布里埃利利用重唱来表达强烈的思想感情。如加布里埃利的经文歌《在教堂里》是他的《神圣交响曲》中的一首作品, 是以复合唱的原则创作的, 以“哈利路亚”为词的合唱的叠歌将音乐的各个段落分开, 形成回旋式的音乐形式, 叠歌的音乐材料不变, 而叠歌之间的段落音乐则不断变化, 时而是独唱, 时而是重唱, 时而是器乐段落。乐队伴奏的女中音与男高音的二重唱与叠歌第三次呼应, 它出现在女高音段与叠歌、男低音段与叠歌两次呼应对比及一个器乐段落之后, 作品充满了丰富的音色和音响的对比, 孕育了巴洛克时期的协唱风格的发展。

由于复调音乐的声乐作品, 在音域上大大扩展了, 而且许多曲目加入了装饰性花腔、切分音等在当时技术要求较高的内容, 因此, 以往的自然发声法在新曲目面前就显得相形见绌、自惭形秽, 这就要求歌唱者必须研究新的歌唱方法, 树立新的歌唱理念, 从而适应时代的需求。正是由于这一直接的原因, 给声乐教育形成了极大的刺激, 创造了有利的契机, 并促使歌唱与教育从此紧密地结合在一起。由于多方面的原因, 意大利始终居于世界声乐教育的中心地位。

二、巴洛克时期音乐中的重唱

正当整个欧洲忙于迎接一个新社会时，音乐艺术领域也发生了一场革命。文艺复兴的风云还未终结，又迎来了一个新时期——巴洛克时代。

用表示17世纪浮华建筑风格的“巴洛克”这一名词来给一个音乐时代命名虽未必准确，但巴洛克音乐已约定俗成地代表了一个特定的音乐历史时期，即17世纪至18世纪上半叶历经150年的欧洲音乐文化。

巴洛克音乐时代是文艺复兴运动在新的历史环境中的继续。文艺复兴时期先进的音乐艺术理念和优秀成果毫无例外地被巴洛克时代所传承，对巴洛克音乐来说，文艺复兴时期的音乐是孕育了自己的母亲。然而，巴洛克音乐时代的历史地位和独特贡献是别的时代所不能替代的，这是因为：作为当时社会主要矛盾在上层建筑领域的反映，巴洛克音乐主要反映了市民音乐与贵族音乐的矛盾；巴洛克时代已开始形成主调音乐，普遍采用数字低音，诞生了现代意义上的和声学 and 大小调体系，因此，它成为欧洲音乐史上的一座里程碑；巴洛克时代造就了蒙泰威尔第、吕利、亨德尔、巴赫等一批音乐巨匠，产生了奏鸣曲、协奏曲等新的音乐体裁；巴洛克音乐显示了自己独特的风格魅力，更为丰富而热烈的感情，戏剧性的语言，绘画与幻想般的表现手法等。

清唱剧（Oratorio）是正式形成于16世纪末的一种类似歌剧的大型教堂声乐体裁（也供圣乐音乐会演唱，并在大斋节和剧院停演的季节用以代替歌剧），但它有一个叙述故事的人，更强调合唱（合唱既可用于叙述故事，也可用来总结或评论情节），并且没有舞台动作和服装布景。大部分清唱剧是宗教内容的，以圣经故事为基础，具有浓厚的宗教情感和教化色彩。清唱剧的原文来自oratory，是指毗邻教堂的祈祷厅，清唱剧这类作品最初是在那里表演的，其名称便由此而来。

对话体宗教剧（Dialogue）是清唱剧来源之一，它是由在宗教音乐中加入角色之间的戏剧性对白而形成的。类似的做法在16世纪还形成了对话体劳达和对话体经文歌。即在一些劳达和经文歌中，也像当时的某些牧歌那样，加入了戏剧性的叙述和对话的内容。例如在维亚达纳作于1602年的经文歌《儿子，你为何这样做？》中，玛利亚和若瑟询问耶稣，然后他们形成一首三重唱。这种经文歌的形式在当时很常见，也可在仪式中演唱。

重唱是清唱剧展开故事、叙述情节、塑造人物的重要手段之一。清唱剧的代表作曲家之一，意大利作曲家贾科莫·卡里西米（Carissimi Giacomo 1605-1674年）的著名清唱剧《耶费他》，用二重唱来描述战斗场面。在卡里西来以后，带合唱的拉丁文清唱剧被“通俗清唱剧”——意大利文清唱剧所取代，以独唱和二重唱为主，合唱略有保留，形式上更接近歌剧。

在亨德尔（Handle, George Frideric 1685-1759年）的清唱剧中，许多合唱风格的音乐都借用其二重唱音乐改写而成，如清唱剧《弥赛亚》中的合唱“我们都像羔羊误入歧途”、“我们使每一个人转向他自己的路”就改编于他自己创作的一首意大利二重唱；合唱“因为一个孩子已经为我们诞生”的音乐也取自同一首意大利二重唱的另一部分。

康塔塔是巴洛克时期的一种重要的声乐体裁，它与清唱剧相似，通常由一系列的宣叙调、咏叹调、咏叙调、二重唱和合唱组成，但其内容既可以采用宗教题材，也可以采用世俗题材，既可以是抒情性的，也可以是近似戏剧性的。

17世纪的康塔塔有两大类：一类是为某一特定的重要场合（如一些庆典或纪念活动）而作的，大多是带有合唱和管弦乐队伴奏的女高音独唱加通奏低音；另一类则是小型的多在私人社交场合演出的室内康塔塔，尤其是室内二重唱（两个同样的高声部凌驾于一个数字低音之上）受到人们的喜爱。英国康塔塔的代表作曲家佩普什（Johann Pepusch 1667-1752年）于1698年在伦敦出版了一部歌曲集，其中包括各种独唱、二重唱和三重唱；作曲家斯蒂法尼的二重唱风格影响了后世的许多作曲家，其中包括巴赫和亨德尔。

17世纪与18世纪之交的罗马天主教音乐生动地表现了巴洛克时代“严格”与“自由”这种新旧风格之间的区别，此时教堂音乐最繁荣的中心是博洛尼亚及圣彼得罗尼奥大教堂。1657-1674年曾在此任乐正的毛里齐奥·卡扎蒂（约1620-1677年）在1641-1678年间出版了约50本宗教声乐集，一部分是1670年的《无伴奏弥撒曲》，采用略微现代化的“古风格”；另一部分是作于同一年的《四声部圣母尊主颂》，却采用新风格的华丽二重唱和旧风格合唱交替的做法。1674年接任乐正之职的乔瓦尼·保罗·科隆纳（1637-1695年）走出惯用的用弦乐器来重叠人声声部的做法，让它们各自演奏（演唱）不同的声部。其创作于17世纪80年代的《带器乐协奏的九声部弥撒曲》是庆祝圣彼得罗尼奥节的宏伟作品之一，由《慈悲经》和《荣耀经》两部分组成。在《慈悲经》中，五个器乐声部以及九个人声声部都有单独的赋格主题进入。

维也纳的教堂音乐以安东尼奥·卡尔达拉弥撒曲为代表，以合唱为主的乐章内不仅有独唱和重唱的段落，而且还有独立完整的独唱咏叹调和二重唱。

三、古典主义时期音乐作品中的重唱

巴赫声乐作品中的重唱

巴赫（Bach, Johann Sebastian 1685-1750年）的最高成就是复调音乐。在他的声乐作品当中，数量最多的是康塔塔，流传下来的有200多首，从形式上分