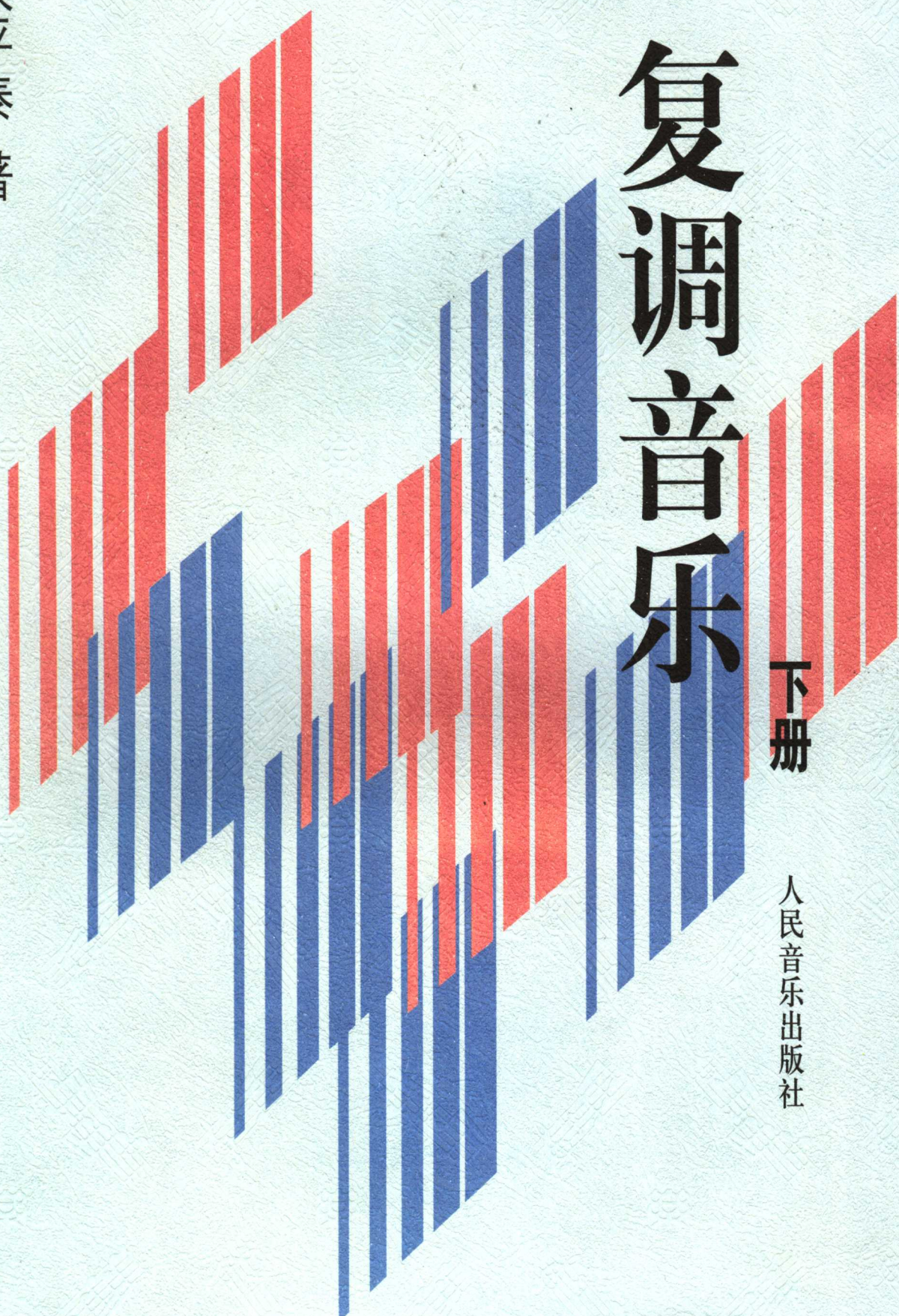


段平泰 著

复调音乐

下册

人民音乐出版社



复调音乐

下册

段平泰著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

复调音乐. 下册 / 段平泰著. — 北京 : 人民音乐出版社, 1987. 10

ISBN 7-103-00879-5

I. 复… II. 段… III. 复调 IV. J614. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 068285 号

责任编辑: 叶传汉

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787 × 1092 毫米 16 开 9 印张

1987 年 10 月北京第 1 版 2006 年 8 月北京第 8 次印刷

印数: 16,656—19,675 册 定价: 13.20 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

目 录

下 册

第六篇	第十章	赋格概述.....	(1)
	第十一章	赋格的呈示部分.....	(6)
	第十二章	赋格的中间部分和再现部分.....	(52)
	第十三章	赋格的调布局和结构的其它方式.....	(63)
	第十四章	其它类型的赋格.....	(66)
第七篇	第十五章	赋格的应用.....	(71)
第八篇	第十六章	其它复调乐曲.....	(118)
		全书结束语.....	(139)

第六篇

第十章 赋格概述

§ 1 在西欧专业音乐发展的复调音乐时期，赋格是很重要的一种乐曲。后来主调音乐兴盛，奏鸣曲式发展，赋格曲在音乐创作中所占的比例大为减少，其地位已不能和当日可比；但它并未遭到淘汰，而是吸取了主调音乐的营养而又有了新的发展。直至如今，仍不断地有作曲家写作完整的赋格；至于在作品中局部的引入和应用赋格，则更是极普遍的事。由此可见，赋格在今天并未丧失其表现内容的能力，仍具有其它乐曲所不能取代的特征，依然能为现代群众所理解、接受和需要。

所以，学习赋格，在今天仍是很必要的，因为我们不仅应该了解一切优良传统的音乐文献，而且还应该能掌握赋格的写作技术手法，能够用更多的方式来表现音乐内容，表现现代生活，古为今用，增添我们现代艺术上的花色品种。

§ 2 同时，我们的学习又必然是一个借鉴的过程。

在传统的赋格教本中，有关赋格写作的许多技术规则，都是和西欧古典音乐的风格紧密相联系的。这些规则都是从创作实践中总结而来的，而这些创作实践全部基于欧洲的音阶、调式(主要是大小调)、旋律法、和声习惯、历史风格和内容等等。如果把这些具体的技术规则取来作为我们创作时不可改变的唯一标准，显然是不正确的。然而，要借鉴，就要学习，而且还得踏实地研究，透彻地理解。只是在创作时，则应该结合我们的具体情况，作一番民族化的改造。

也就是说，我们一方面必须根据外国的作品，^①认识、了解西洋赋格的一切具体的技术方面的详细规则，在学习的各个阶段，尽量找出它们在音乐表现方面的基本的，可与我们共通的规律。不仅要知其然，更要知其所以然。这样，我们才可能作到另一方面——即根据上面的理解，再结合我们自己的音阶、调式、旋律习惯、内容等等具体情况，有意识的遵守某些规律，或打破某些规则的束缚。只有这两个方面都作到了，才可能创作出既合乎赋格的规律，又具有鲜明民族风格的作品，达到洋为中用的目的。

^① 本篇课程内容所依据的作品，尽量选自巴赫《平均律钢琴曲集》及肖斯塔科维奇《24首前奏曲和赋格曲》，主要是为了学生准备乐谱较为方便。通过这两部作品，即可包罗不同时代特征的、艺术水平较高的大量技术例证。待下一篇中再广泛地选取其它作家的作品作为谱例。

§3 在具体深入地学习以前，先作一些简略的介绍和分析，对赋格曲的领域作一次鸟瞰，得到一个概括、全貌的认识，这对以后各阶段细节问题的研究，会有较大的帮助，使学习的效果提高。

§4 赋格的特征

赋格曲是用模仿式和对比式的复调手法来呈示，并进一步揭示音乐形象（即主题，有时也包括对题）的一种固定声部数目的复调乐曲，具有重唱或重奏的特性，和主调音乐乐曲迥然不同。

卡农曲的性质和赋格曲有某些类似。十六世纪以前它们之间并没有严格的区分，有时卡农曲也就叫作赋格。十七世纪以来二者才逐渐分开发展。卡农曲不论应用扩大、缩小、倒影、逆转……等各种变化，都须从头到尾保持精确的模仿；而赋格曲一方面是比较自由的脱离了精确的模仿，另一方面音乐形象的表现却更加集中、典型，一般的旋律凝固成形，成为主题，同时向音乐形象的对比（主题和固定对题的对比，第一主题和第二主题的对比……等等）、主题材料的展开、调布局的安排、结构的变化……等等方面发展。比较起来，赋格曲能够更集中的，更不受约束、自由地表现音乐内容。

§5 赋格曲的分类

一般根据主题材料的数目而分成两大类：

(1) 单主题赋格。又可分为两类：

(a) 不带固定对题的单主题赋格——音乐是从各方面来阐明、揭示这单一的音乐形象（即主题），如巴赫《平均律钢琴曲集》第一卷、第一首赋格曲（以后简称巴I₁）。

(b) 带固定对题的单主题赋格——除主要的音乐形象外，加入一个、两个、甚至三个次要陪衬的形象（即第一、第二、第三固定对题），如巴I₁₁（带一个固定对题），巴I₁₂（带两个固定对题），肖斯塔科维奇《24首前奏曲和赋格》第十首赋格（以后简称肖₁₀）（带三个固定对题）……等等。

(2) 多主题赋格。两个主题称为二重赋格，三个主题称为三重赋格……等等。亦可再分成两类：

(a) 一同呈示的多主题赋格——两个或几个音乐形象同时对比的出现，一致的展开，如巴赫I₁₉前奏曲。

(b) 分别呈示的多主题赋格——先集中表现一个主题，然后再陆续表现其他主题，最后才将这些主题结合在一起。这实际上是综合(1)和(2)(a)的两种特征，以致引起结构上的变化，形成对置的展开、统一的终结（好象二声部时提及的先分别出现、最后再结合在一起的对比手法，类似 $A-B-\overset{A}{B}$ 这样的图式结构），如肖₂₄。

§6 由于带固定对题的单主题赋格最为多见，通过这一类型就可以得到赋格曲的最基础的知识，故我们首先重点研究这一类型，这一阶段的习作亦以此类为主。

§7 在音乐理论书中也常根据其它原则分类。如按照声部数目可以分为二声部赋

格，三声部赋格，四声部赋格……等；根据不同历史时期的风格又可以分为严格的赋格、自由的赋格；还可能有什么分类的办法。本书采用§5中的分类方式，是因为这和音乐形象、内容联系得最为紧密，对于指导写作技术意义更明确。至于其它分类办法，待涉及某些具体情况时再作说明。

§8 我们先取巴L₁作简单分析，通过这首乐曲，大致了解赋格曲的一般结构，并结合听音乐，得到一些感性认识。

呈示部分：——由开始到第31小节，停留在主调（F大调）和属调（C大调）中。

呈示部：——由开始到第13小节，是所有（三个）声部都轮流参加的主题陈述段落，由主调开始，终止在主调的I₁和弦上。

主题：——由开始到第4小节，主调，由中声部单独呈示，完整的乐句，好似开宗明义，点出文章的主题。

连接句（或小结尾）：——第4小节，中声部，连在主题之后，引向后面的固定对题。

答题：——第4到8小节，转入属调，由上声部来回答，和主题呼应，也就是上五度的守调模仿。实际上答题也就是主题，只不过音高或调性不同而已，故可视为属调的主题。

固定对题：——第5到8小节，中声部新出现的和答题形成对比的次要的音乐素材，服从答题的调性，故也转入属调。

连接句：——第8到9小节，由上、中两声部担任，引回主调。

主题：——第9到13小节，主调、下声部，由于这是一首三声部的赋格曲，所以第三次主题陈述的终止，通常标志着呈示部的结束。

固定对题：——第10到13小节，这次在上声部，伴随主题，回到主调。

自由声部：——第10到13小节，中声部，一般的陪衬旋律，当然也在主调了。

间插部（或称间奏、插部）：——第13到17小节，非主题陈述段落，这里是由下声部固定对题的素材和上两自由声部构成，好象是一个大型的连接句，通过属调，作呈示部和对呈式部之间的过渡。

对呈示部（或称副呈式部）：——第17到31小节，自主调开始，终止在主调的第一级原位和弦上。也是主题陈述段落，好象再来一次呈示部，不过某些方面（这里是声部进入顺序）有所不同，和呈示部遥遥相对。

主题：——第17到21小节，在上声部，和以前一样，下面佐以固定对题，这里固定对题由两个声部合力分担是不常见的情况，后面仍有小结尾。

答题：——第21到25小节，中声部，固定对题在上声部。

主题：——第25到29小节 } 主题重叠到一起，成为二声部的卡农式模仿，这称
主题：——第27到30小节 } 为紧接部。注意，由于两个主题重叠，使它们各自的
固定对题都不得不作一些改变，和省略。

中间部分：——第31到64小节，开始脱离了以前的两个基本调(主和属)，引进其它的调式或移入新的调性，进行展开。

间插部：——第31到34小节，用模进手法引向平行小调。

主题陈述段落：——第34到46小节，平行小调，这里所有三个声部都参加了。如从声部数目上看，象是一个d小调的呈示部，也可以称之为中间部分的第一组主题进入。

主题：——第36到40小节，上声部 } 都在d小调，是一个三声部的八度卡农式
主题：——第38到42小节，中声部 } 模仿，又形成紧接部，也有片段的固定对
主题：——第40到44小节，下声部 } 题以及自由声部。

长音：——第36到40小节，下声部，平行小调的属长音，用主题的开始部分(第34—35小节)引出，在紧接部的前半加强了d小调的属功能。

间插部(?)：这里并没有间插部，但是第44到46小节的那个稍微扩展了的d小调终止式，以及第46小节上声部的音阶式的过渡句，仍起了一些承先启后、隔开并联结前后两组主题进入的间插部的作用。

主题陈述段落(第二组主题进入)：——第46到56小节，在平行小调的下属调(g小调)，和前一组主题进入对峙。

主题：——第46到50小节，下声部 } 主题都开始作一些华彩变化，仍形成紧接
主题：——第48到52小节，中声部 } 部，可视为前一组主题进入的八度三重对位
主题：——第50到54小节，上声部 } 的变形结合，也有一个类似的终止式(第54到56小节)，但没有长音。

间插部：——第56到64小节，用卡农式模进及模进手法引回主调，直趋再现部分。

再现部分：——第64到72小节，最终回到主调。回顾全曲，主题至今还未曾去过下属大调，故再现部分开始时降低第七级音，取得下属色彩，以求达成调性的平衡。

主题陈述段落：——第64到68小节，只有两个声部参加，故可以称为再现部分的第一对主题进入，不过在这首赋格曲中，再现部分也就只有这一对主题进入。

主题：——第64到68小节，上声部、主调，但将新加入的华彩音E音降低，产生了到下属调的离调。

主题：——第65到68小节，中声部，虽然和答题一样是下四度（十一度）的模仿，但仍然停留在主调上，因为没有将 $\flat B$ 音还原，故未进入属调，所以仍可称之为主题。这次主题没有奏完就中断了，恰好停在主调的主音上（68小节）。

这一对主题进入，构成了全曲最后一次、也是最重要的紧接部，所以，不仅模仿的时间距离更为密集（拉近到相距只一小节），而且模仿的音程距离也变得较为复杂（成为十一度了）。以前几次的紧接部都是两小节的八度模仿。

结束部：——第68到72小节，是一个更加扩大的主调的终止式，用以结束全曲。

§ 9 从运用的音乐素材这方面看，整首赋格由主题段落和非主题段落交替陈述而构成，略具主调音乐中回旋曲式的意味。不同的是，非主题陈述段落常常是由主题或对题的局部材料发展变化而来，不论幅度长短如何，它一般只具有连接过渡的性质，并不形成真正的前后对比并置的完整独立段落。有的赋格可能根本没有非主题陈述段落。

§ 10 从调布局这方面看，许多赋格都是三部性的（如前例），我们学习的开始阶段即以此类为主，但也有二部性、奏鸣性、回旋性调布局的赋格（这以后也要研究）。由于赋格曲在音乐素材上的限制——缺乏真正独立的阶段性对比的新素材（如§ 9所述），所以它和主调音乐在曲式结构上的紧密联系，就集中地表现在调布局方面。

§ 11 从技术手法方面来看，一切赋格曲都必须应用对比式和模仿式的复调手法，但由于可能广泛采取旋律的各种变化，可能采用各种方式的模仿，各种类型的繁复对位，就使得每一首赋格曲都能够表现出与众不同的特色。

§ 12 从赋格的应用来看，它可以是一首完整独立的乐曲；但更常作为套曲的一个乐章，甚至作为大型乐曲的一个部分（将在下一篇中专门讨论）。

§ 13 综前所述，我们可以明了，赋格（或赋格曲）这一名词的含义确实比较广泛，它既有曲式结构、体裁的意义，也说明了手法的特征，但不论从哪一个方面看，都不是一种固定的公式。

肖，少先队号角式的主题，使人感到欢乐的儿童的声音；

11-3



肖，用俄罗斯牧笛（一种小双簧管）式的主题描写了俄罗斯大自然的音响；

11-4



格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》第四幕终场中出现了以这样的主题开始的一段赋格段；

11-5

Mosso $\text{♩} = 66$ (起风了) 小提琴 I *pp*

小提琴 II *pp*

中提琴 *pp*

这就是描写当夜那一场暴风雪的景象。

梅图斯的歌剧《青年近卫军》第二幕第二场中的八重唱，用赋格段来表现几位青年近卫军庄严崇高的宣誓，它的几次主题是这样的：

11-6 略慢而富有表情的

娜丽亚

万尼亚 *p*

奥列格 *p*

pp

f

当然，主题的内容必须适于作赋格格式的处理（这通过第十章 § 8 的分析，我们已经概括的了解了），也就是说当写作主题时，一定要经常记住，这是为赋格曲而创作的。

§ 6 主题的形式结构，常是一个乐句，可能用某种终止式来结束，音调应该丰富一些，一般避免反复和模进（如果主题本身已经比较单调，或具有反复、模进，那么在整首赋格中再一遍一遍的出现，听起来未免令人腻烦），如：

11-7

(a) 巴 I₄

(b) 巴 I₅

(c) 巴 I₆

(d) 巴 I₈

(e) 巴 I₁₁

(f) 巴 II₂

(g) 巴 II₅

(h) 巴 II₉

(i) 肖 I₄

(j) 肖 I₁₃

(k) 肖 I₁₈

但是，反复和模进的情况也还是时有所见，有时是因为反复或模进的单位长度很小，听起来并不感到噜嗦，如：

11-8 巴 I₁

(a) 

(b)  巴 I₃

有时模进好象只不过是装饰音所造成：

11-9 巴 I₁₅

(a) 

(b) 

(c)  巴 II₆

(d)  巴 II₁₀



有时模进为旋律的华采装饰遮掩起来了，如：

11-10 巴 I₂₁

(a) 



(b)  巴 II₁₃

有时模进或反复非常有特色，听起来毫不腻烦，如：

11-11

(a) 巴 I₂

(b) 肖₂

Detailed description: Example 11-11 consists of two musical staves, (a) and (b). Both are in 4/4 time and G major. Staff (a) shows a melodic line with eighth-note patterns and slurs, labeled '巴 I₂'. Staff (b) shows a similar melodic line with eighth-note patterns and slurs, labeled '肖₂'.

这都是节奏强烈的、跳动的舞蹈性主题。

总之，如果能够避免繁琐、单调的效果，反复和模进也并不是不可用的。

这一个乐句的主题有时也会被休止符分割为两段，如：

11-12

(a) 巴 I₇

(b) 巴 I₁₃

(c) 巴 I₁₆

(d) 巴 II₁₃

(e) 巴 II₂₀

Detailed description: Example 11-12 consists of five musical staves, (a) through (e). Staves (a) and (b) are in treble clef, 4/4 time, G major. Staff (a) is labeled '巴 I₇'. Staff (b) is labeled '巴 I₁₃'. Staves (c) and (d) are in bass clef, 4/4 time, G major. Staff (c) is labeled '巴 I₁₆'. Staff (d) is labeled '巴 II₁₃'. Staff (e) is in bass clef, 4/4 time, G major, and is labeled '巴 II₂₀'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and rests.

甚至分割得更为细碎，如：

11-13

(a) 巴 II₁₁

(b) 巴 II₁₂

Detailed description: Example 11-13 consists of three musical staves, (a) through (c). Staves (a) and (b) are in treble clef, 4/4 time, G major. Staff (a) is labeled '巴 II₁₁'. Staff (b) is labeled '巴 II₁₂'. Staff (c) is in treble clef, 4/4 time, G major, and is unlabeled. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.



但不论如何，主题应该是一个完整的乐句。

有时主题形成小小的ABA的三部结构，如：

11-14



下例也类似：

11-15



11-17

(a) 

(b) 

也可以是变音体系的，如：

11-18

(a) 

(b) 

有的理论家就据此分为自然音赋格和变化音赋格两类。

§ 11 以上所述各项要求，对于主题、答题、平行调主题等来说，都是完全一致的。但是，远非所有的赋格主题都必须全面的符合这一切原则，可能有的赋格主题符合这几项原则，有的符合那几项原则。

§ 12 主题应该有明确的调式调性，或者至少能够暗示出良好的调功能和明确的和声进行。如果主题本身的调式调性不明，必然影响到整首赋格调布局的清晰性。

由于呈示部分只有主题和答题，呈示部不应超出主调和属调这两个基本调的范围之外，因此在绝大多数的情况下，主题和答题只能在主调和属调上。

如果主题在主调，则答题一般就在属调上，但也可能仍在主调。

而主题本身还可以转调，如由主调到属调，则答题一般就应该由属调转到主调。

§ 13 下面先研究不转调的主题和它的答题。

最简单的情况是主题在主调上，答题精确的移上五度或移下四度，即一音不改的移到属调上。这称为完全答题，或真实答题，如：

11-19

(a) 主题 

答题 