

*Modern Counterpoint
and Fugue*

现代对位
及其赋格

刘永平 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

Modern Counterpoint and Fugue

现代对位 及其赋格

刘永平 著

图书在版编目 (CIP) 数据

现代对位及其赋格 / 刘永平著 - 上海: 上海音乐出版社, 2017.11

ISBN 978-7-5523-1404-5

I. 现… II. 刘… III. ①对位 - 研究 ②赋格曲 - 研究 IV. J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 171672 号

书 名: 现代对位及其赋格

著 者: 刘永平

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 杨海虹 李 煞 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 22.75 插页: 4 谱、文: 364 面

2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-1404-5/J.1297

定价: 118.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

前 言

20 世纪的西方音乐,进入了复调音乐的复兴时期。在流派纷呈、风格多元的现代音乐中,复调思维及其对位技术成为重要的组织逻辑和表现方式。据此,现代音乐史一般被认为是脱离主调、更新复调的转变;是一个脱离主调音乐,回到复调音乐的独立运动。

复兴的本质是创新。历经一个多世纪的衰微而重新兴盛的 20 世纪复调音乐,并不是单纯的“复古”,而是一种创新的发展,是根植于传统加以演变或变异产生新思维和新技法的成果体现。为此,本书通过对 20 世纪最具代表性作曲家及其作品的探索研究,试图从中归纳、总结和凝炼出具有某种程度包容性、适应性和规律性的现代复调思维及其对位技术。

关于“现代”一词,这并非是一个绝对的概念,而是相对于“传统”而言的。从传统到现代虽然是连续的,并无明确的分界,但人们通常把进入 20 世纪看作是现代的开始。所谓“现代音乐”,若从广义上讲,是泛指 20 世纪作曲家创作的一切音乐作品的总称,这其中无论采用何种风格、何种形式或何种技法,甚至包括爵士乐、摇滚乐、流行歌曲等大众音乐,都可以被列入这一范畴。然而,本书所研究的“现代音乐”,则特指 20 世纪专业音乐创作领域具有独特风格的现代艺术音乐,也称之为“现代的古典音乐”等。然而 20 世纪作曲家创作的属于在此之前的,如古典乐派或浪漫乐派等传统风格的作品,则不属于本书研究之列。

本书主要探讨了四个方面的问题。首先是理清了复调、对位、赋格等概念特征,及其演进历史、织体形式和表现功能。这是深入研究现代音乐中复调思维规律、对位技术规则及其赋格形式变异的重要前提和理论基础;其次是定义了现代对位的本质属性。现代对位作为复调乃至多声部音乐的写作技术和组合方式,主要是指多声部线状织体中各层次及其构成

要素之间非一致性关系,通过强调旋律线条中某种要素的对位关系及其写作规则,来构成独具特色的复调风格;再则是确定了现代对位技术的类型。现代对位并不完全取决于旋律线条之间的音高、节奏或句法的对比,而是在旋律线条的纵向结合中,通过确定某种音乐构成要素,诸如调性、节拍、音列、织体、音色等非一致性关系,来形成不同内涵和标准的对位技术类型;最后是分析了现代对位技术在赋格中的实际应用。20 世纪的现代赋格,仍保持着周期性的模仿原则,它是通过应用现代对位技术对主题等核心材料加以逻辑化组织和发展的结果。尤其在强调各声部线条中音乐要素之间的对位关系基础上,更加突出音色、力度和织体等音响因素的表现力,以此来展现赋格的逻辑和精神。

本书各章节的内容是根据现代对位的技术逻辑及其在 20 世纪现代音乐中的发展脉络,结合分析在赋格体裁中的实际应用来安排的,其内容涉及了两个部分:一个部分是关于现代对位技法,即包括对位与赋格概论、线性对位、多调性对位、多节拍对位、十二音对位、单声复调、偶然对位、微型复调等;而另一个部分则是关于现代赋格分析的,即对采用现代对位技法的赋格作品作实例分析。这些赋格作品风格样式各有不同,并且大多是由 20 世纪代表性作曲家诸如欣德米特、斯特拉文斯基、巴托克、席曼诺夫斯基、克热内克、贝尔格、布里顿、鲁托斯拉夫斯基、里盖蒂等创作的。

鉴于书中探讨的是原创于西方的现代对位技术及其赋格音乐体裁,而中国现当代新音乐创作中对此的借鉴和应用,以及在复调语言民族化探索方面所取得的创作成果则暂未涉及,拟另作相关专题研究。

总之,本书通过探讨 20 世纪现代音乐的复调思维、对位技术及其在赋格中的应用,力求从流派繁多、主张各异的“个性写作”中,寻找出有规可循的某些“共性因素”。其目的在于试图构建一种有一定理论高度,又有实际应用价值,并且相对完整的现代复调音乐技法体系,为我们的专业音乐创作、作曲技术理论研究和高级专门人才的培养,提供一些有价值的参考和借鉴。

目 录

前 言

第一章 对位与赋格概论·····	001
第一节 对位的内涵与逻辑·····	002
一、对位的内涵特质 ·····	002
二、复调的发展轨迹 ·····	004
三、对位与复调的关系 ·····	005
第二节 赋格的特征与精神·····	007
一、赋格的结构特征 ·····	007
二、赋格的历史演化 ·····	009
三、赋格与其他概念的关系 ·····	014
四、赋格的精神 ·····	016
第二章 线性对位·····	020
第一节 线性对位的技术逻辑·····	020
一、线性对位的概念涵义 ·····	020
二、库特的“线性”观念·····	023
三、勋伯格对“线性对位”的质疑 ·····	025
第二节 线性对位的历史渊源·····	028
一、自然音调式的“线条型对位” ·····	028
二、功能调性的“和声型对位” ·····	030
三、线性和声的对位化 ·····	031
第三节 线性对位的组织规则·····	033
一、线性对位的音高组织 ·····	033

二、线性对位的写作规则	039
第四节 线性对位的赋格分析	042
一、欣德米特《调性游戏》赋格 9 分析	042
二、斯特拉文斯基《圣诗交响曲》第二乐章赋格分析	046
第三章 多调性对位	051
第一节 多调性对位的本质特征	051
一、多调性对位的概念定义	051
二、多调性对位的最初实验	053
三、多调性对位的广泛应用	054
第二节 多调性对位的发展脉络	055
一、传统复调的多调性因素	055
二、多调性对位的产生缘由	057
三、对多调性理论的质疑	057
第三节 多调性对位的处理原则	059
一、建立明确的调性中心	059
二、采用自然调式音阶	060
三、注重调性关系的对比	062
四、追求整体的和声音响	064
第四节 多调性对位的赋格分析	065
一、席曼诺夫斯基《第一弦乐四重奏》Op.37 第三乐章赋格分析	065
二、巴托克《为弦乐、打击乐与钢片琴而作的音乐》第一乐章赋格分析	067
第四章 多节拍对位	071
第一节 多节拍对位的一般特性	071
一、多节拍对位的律动关系	071
二、多节拍对位的早期运用	073
三、多节拍对位的产生背景	074
第二节 多节拍对位与复节奏	076

一、节拍与节奏的区别	077
二、复节奏的组合样式	077
三、多节拍对位与复节奏组合	079
第三节 多节拍对位的构成方式	080
一、不同节拍的错位结合	081
二、相同节拍的错位结合	082
三、不同节拍的同位结合	083
第四节 多节拍对位的赋格分析	086
里盖蒂《钢琴练习曲》第一卷第六首“华沙之秋”赋格分析	086
第五章 十二音对位	094
第一节 十二音对位的概念特征	094
一、十二音对位的概念定义	094
二、十二音对位的结构特征	095
第二节 十二音对位的音列陈述	099
一、单一音列的同时陈述	099
二、相同音列的同时陈述	102
三、不同音列的同时陈述	105
第三节 十二音对位的和声基础	108
一、音程的不协和分类	108
二、和弦的紧张度类别	109
三、八度重复与调性渗透	110
第四节 十二音对位的赋格分析	112
一、克热内克《第七弦乐四重奏》Op.96 第三乐章赋格分析	112
二、贝尔格歌剧《沃采克》第二幕第二场的赋格分析	116
第六章 单声复调	120
第一节 单声复调的思维特征	120
一、单声复调的概念内涵	120
二、单声复调的思维方式	122

第二节 单声复调的技法来源	124
一、民族音乐中的“支声调”	124
二、传统音乐中的“复合式曲线”	126
三、现代音乐中的“音色旋律”	128
第三节 单声复调的织体构成	130
一、音区转换法	130
二、音节缩减法	131
三、音序纵横法	133
四、音点分合法	134
第四节 单声复调的赋格分析	136
一、帕特拉英科《七首前奏曲与赋格——为独奏双簧管而作》 Op.27 第 1、2、7 首赋格分析	136
二、布里顿《序曲与赋格——为十八件弦乐器而作》赋格分析	142
 第七章 偶然对位	147
第一节 偶然对位的内涵特征	148
一、偶然对位的本质属性	148
二、偶然对位的主要特征	150
第二节 偶然对位的产生发展	152
一、“有限制的偶然”的发明	152
二、早期音乐中“不确定”因素	154
三、其他作曲家的独特用法	156
第三节 偶然对位的定位结构	158
一、定位结构的组织方式	158
二、定位和声的偶然对位	158
三、定位旋律的偶然对位	163
第四节 偶然对位的赋格分析	170
鲁托斯拉夫斯基《序曲与赋格——为十三件独奏弦乐器而作》 赋格分析	170

第八章 微型复调	178
第一节 微型复调的属性特征	178
一、微型复调的概念界定	178
二、微型复调的织体特征	179
第二节 微型复调的音色风格	182
一、微型复调的技法首创	182
二、微型复调的音色创新	186
第三节 微型复调的卡农技术	188
一、单卡农组的微型复调	188
二、复卡农组的微型复调	193
第四节 微型复调的赋格分析	196
里盖蒂《安魂曲》第二乐章“慈悲经”赋格分析	196
附录一 现代赋格分析实例目录	204
附录二 现代赋格分析部分谱例	207
参考文献	351

第一章 对位与赋格概论

进入 20 世纪以来,在流派纷呈、风格多元的西方现代音乐创作中,复调思维与对位技术已成为构成音乐的重要逻辑基础。正如韦伯恩在《目前新音乐道路》(*Der Weg zur neuen Musik*, 1933) 一书中所说:“我们看到一个脱离主调,回到复调的独立运动,以及为使音乐凝聚力更深刻和更明显的努力;复调体现出音乐的一种凝聚力,这种凝聚力以各声部之间的旋律关系为基础;我们在复调中观察到尽可能广泛的一种凝聚力,它与尼德兰作曲家们的艺术技巧被视为相同——这种努力不断地取得成果,一种新型的复调正在发展。”^①

“现代音乐史一般被认为是脱离主调,更新复调的转变。”^②但这种更新的复调并非是单纯的“复古”,而是根植于传统加以演变或变异的结果,是从外界引入或在内部产生某种新事物而形成有益变化的一种创新,从而使复调音乐以多样化的形式进入了一个新的复兴时期。

然而,面对 20 世纪风格多样化、写作个性化的现代艺术音乐,能否从中发现某种带有普遍性和有规可循的组织逻辑及其对位技术,无疑是一个值得探究的问题。因为,作为人类有意识思维活动及智慧结晶的音乐作品,其结构组合形态皆有基本规律可循,20 世纪的现代音乐自然也不例外,也可从中探索发现某种具有包容性、适应性和规律性的对位技术逻辑和复调织体形式。否则,“如果音乐只有个性没有共性,没有任何规律、逻辑可言,那么一切文化技术的传承和借鉴又都没有意义,一切又都无从谈起。”^③

① Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(15). Edited by Macmillan Publishers Limited, 1980. P70-72.

② 同①。

③ 张韵璇著:《复调教学三题》,载《2007 第二届全国音乐院校复调音乐学术研讨会论文集》,第 485 页。

对位与赋格是作曲技术理论的重要组成部分,是写作和分析不同风格体裁音乐的重要技法和形式。明确和厘清对位与赋格的概念特征、演进历史和织体类型,是深入探讨 20 世纪现代音乐复调思维规律及其对位技术与赋格形式的重要前提和基础。

第一节 对位的内涵与逻辑

一、对位的内涵特质

“对位”是“Counterpoint”的中文译名,也称“对位法”(源于拉丁文“Punctus contra punctus”),由“Conter”(对应)与“Point”(点)两个词组成,以表示“点对点”“音符对音符”,后又扩展为“旋律对旋律”或“旋律配合法”,意指“一个独立声部附加在另一个声部上,则称其为对原声部的对位。更为通常的用法是以此名词表示同时进行的几个声部的组合,各声部都有它自己的重要意义,但在整体上又形成一个紧密配合的织体”。^①

据载,“对位”一词最早出现于 14 世纪 40 年代,廷克托里斯(Johanes Tinctoris, 1435-约 1511)在《对位艺术》(1477)中认为,“对位是一种适度和理性的在在一起的鸣响,通过把一个声部相对另一个声部而设置”^②。“在 15 世纪末,‘对位’一词通常就是单纯对位的同义词:两个线条以音对音的织体运动,声部间只能使用协和音程。对位是由对应着某一预先存在的单声部线条(固定旋律‘Cantus firmus’)而增加的音符构成。”^③

历史上不同时期的作曲家其对位手法可谓大相径庭。中世纪作曲家的对位是在节奏方面进行了较多的探索,用对位来处理不同节奏组的重叠。14 世纪末由于各种节拍和切分节奏的产生,致使对位更具复杂性。文艺复兴时期的对位主要考虑声部之间的相互关系,作曲家通过采用各种模仿技术来表现对位技巧的变

① [英] 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编:《牛津简明音乐词典》(第四版),人民音乐出版社,2002 年版,第 258 页。

② 周耀群著:《约翰内斯·廷克托里斯与文艺复兴音乐观念的转变》,《中央音乐学院学报》,2007 年第 4 期,第 22 页。

③ [美] 托马斯·克里斯坦森编:《剑桥西方音乐理论发展史》,任达敏译,上海音乐出版社,2011 年版,第 464 页。

化。巴洛克时期的对位在突出主题旋律的基础上,对不协和音的处理更加自由,特别是在和声、节奏和配器的处理上使音色更丰富多彩。古典时期之初作曲家除写作宗教音乐外,大都避免使用对位。尤其是从维也纳乐派晚期到浪漫乐派,作曲家采用的是基于主调音乐和调性对比的对位,因受曲式与风格的影响使其更趋特色。

事实上,对位的艺术就是旋律相互结合的艺术。但就其本质来讲,多声音乐织体中相同或不同的构成要素及其相互关系,才是对位最重要和最具内在活力的组成部分。据《新牛津音乐辞典》记载:“对位也可定义为声部之间的不一致性要素,和声是一致性要素。不一致性可源于一系列要素,其中最重要的是节奏对比与不协和。……促成对位的另一些要素是音色和乐器,还有音阶和调性。”^①同理,在辟斯顿(Piston Walter, 1894-1976)的《对位法》(1950)一书中也有类似的解释:“对位一词原来的含义是不一致的意思。在音乐织体中的各种要素之间的一致性与非一致的相互作用,就构成了音乐中的对位成分。”^②这一观点某种意义上对于深入理解和揭示现代对位的内涵及其技术逻辑,提供了全新的观察视角和理论依据。

因此,所谓“现代对位”是指现代音乐中各声部间其音乐构成要素呈非一致性对应关系的复调写作技法。具体来说,20世纪现代音乐中的对位,其特点是各声部的旋律线条,在音高关系、调性中心、节拍律动、音列形式以及音色织体等方面,分别以非一致性对应关系来决定各自对位技术的内涵和标准。相比较而言,传统对位则是遵循“在纵向统一的基础上求得横向对比”的写作原则。也就是各声部整体上保持旋律的调式、节拍、和声乃至风格是相同的,而各声部层次上旋律的音调、节奏和句式则是不同的。

由此可见,现代对位本质上已不单纯是旋律的对比,而是注重旋律线条之间某种音乐构成要素及其组合方式内在的非一致性关系,其目的在于形成整体上的音色音响效果。事实上,这种写法已超出了原来对位的含义——“旋律的结合”。正如库恩(Clemens Kuhn, 1945-)在《音乐分析法》(1992)中所说:“18世纪时期,‘对位’即作曲,而今仅被称作‘手法’,地位明显降低。和声学的重要性已大大超过对位学,因此引起困惑。在分析一部作品时,往往过分强调大小调和声而

① *The New Oxford Companion to Music*. General Editor Denis Arnold Volume 1 Oxford New York Oxford University Press, 1983. P501.

② [美]瓦尔特·辟斯顿著:《对位法》,唐其镜译,人民音乐出版社,1984年版,第1页。

忽视了线条。本人认为,线条与和声应享受同等待遇,其实,线条甚至更为重要。”^①这尤其是在 20 世纪的现代音乐中。

二、复调的发展轨迹

“复调”是“Polyphony”的中文译名,也称“复调音乐”(该词源于希腊语 Polyphonia),由两个不同构词成分组合而成,“poly-”表示“多”“复”等,“-phony”表示“音”“声”之义。20 世纪初(约二三十年代)将其译为“复音音乐”,或“多声(部)音乐”。这两个不同译名与如今通用的“复调音乐”(或简称“复调”)都源属于同一个词汇“Polyphony”,但对这个词的不同译名所表达的概念内涵,则体现了复调音乐不同阶段的发展历史。

公元 9 世纪以前,代表欧洲文化的古希腊和古罗马音乐都是“单声(部)音乐”。850 年才出现了“多声(部)音乐”,但从多声音乐的“奥尔加农”(Organum)到 13 世纪的“狄斯康特”(Discantus),因各声部的节奏大多是同步性的,所以它们还不是真正意义上的“复调音乐”,这或许是将其称之为“复音音乐”的主要缘故。事实上,作为早期复调音乐的“萌芽”,其织体形态也同时倾向于后来发展而成的“主调音乐”(Homophony)。因此,《新格罗夫音乐与音乐家辞典》关于“Polyphony”的解释是:“起初含有多个声部的音乐,与其相对的是单声部音乐(Monophony)。”^②而没有将这个词解释成“复调音乐”并与“主调音乐”相对。

14 世纪中叶开始是进入复调音乐发展的重要时期,尤其是“对位”的首次提出,用以说明复调音乐是根据一系列规则同时发声的结合。因此,按照一系列对位规则写作的“复音音乐”或“多声(部)音乐”,才最终演变成真正的“复调音乐”,并由此发展到 18 世纪中叶。如同《牛津简明音乐词典》所表述的,所谓复调音乐是“几个同时发声的人声或乐器声部对位性地结合在一起的音乐,与单声部音乐(只有一个旋律)和主调音乐(一个声部是旋律,其余声部为伴奏)相反”。^③

我们知道,“单声部音乐”(Monophonic,希腊语),若从古希腊音乐到格里高

① [德] 克列门斯·库恩著:《音乐分析法》,钱泥译,上海音乐出版社,2009 年版,第 27 页。

② Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(4). Edited by Macmillan Publishers Limited, 1980. P833.

③ [英] 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编:《牛津简明音乐词典》(第四版),人民音乐出版社,2002 年版,第 907 页。

利(天主教皇, Pope Gregory, 590-604 在位)圣咏(或称素歌),则持续约一千四百年(600B.C.-800A.D)。但从9世纪开始,西方音乐出现了革命性的转变,即发现了“多声部音乐”(Polyphonic, 希腊语)。尤其是复调音乐的产生最大限度地扩展了音与音之间、旋律与旋律之间、横向与纵向之间的关系,时间和空间也由此产生了错综复杂的变化,也才使音乐有丰富的内涵。从此多声部音乐经历了复调音乐与主调音乐风格的交替发展。

从15世纪文艺复兴时期(1450-1600)到18世纪巴洛克时期巴赫去世(1750)主要是复调音乐风格。在此期间复调音乐经历了三个高峰:一是法国佛兰德乐派的精致且技艺高超的对位法,如奥克冈(Johannes Ockeghem, 约1410-1497)把自创弥撒固定旋律配置到任何一个声部中,来构建复杂的对位织体。二是以意大利作曲家帕莱斯特里纳(Giovanni da Palestrina, 1525-1594)风格为代表的教会声乐复调,成为文艺复兴时期的典范。三是德国作曲家巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)集大成的复调音乐在和声、节奏及配器的处理上,体现了与以往截然不同的对位手法,成为巴洛克复调音乐的真正象征。

从18世纪中叶的古典乐派到19世纪末的后期浪漫派则发展成主调音乐风格。主调音乐是在大小调功能和声基础上有一个旋律声部浮现在表层,借以反映明确的个性和主观意识,它与世俗生活的联系更为紧密。各种和弦对旋律的支撑,是为了创造出新音响,其紧张度与色彩成为运用和声技术的主要准则。

进入20世纪以来是复调音乐的复兴时期。现代作曲家逐步摆脱了以往调式功能和声体系和法则,进而探索新音乐风格来符合更强烈的个性化要求,他们大多从横向的旋律“线条”来思考,突出的是“对位”,并着眼于由旋律线条紧密结成的规整织体,体现了“回到巴赫”和早期复调音乐关于技巧、秩序和脱俗的思想。

三、对位与复调的关系

现如今,“对位”与“复调”常常被混淆,以至于把两者看作是同义词,或把研究复调音乐技术的学科称作“对位法”,甚至为了替代各自的单纯称谓,而把对位和复调统称为“复调技法”。

事实上,若从多声部音乐发展历史来观察,对位与复调本质上是两个不同的概念。对位是手段,复调为目的;对位偏重的是技术写法,复调偏重的是风格类型;理论家倾向于强调对位纵的方面,而作曲家则对复调横的方面更关注。因此,

如果说对位是构成复调的技法,是依照复调的风格类型,将多个旋律线条在纵向上加以有机结合的某种对位技术规则 and 标准写法。那么复调则是对位形成的一种结果,是通过采用对位技术将各旋律线条加以和谐处理,而构成的某种复调织体结构和体裁形式。

现代音乐中的对位与复调,已不完全取决于旋律线条之间的对比,各声部层次构成要素的用法及其相互关系的处理原则,超出了原来仅是不同旋律结合的含义,而是依附于旋律线条之上通过强化某种要素之间的“不一致性”对位关系,来获得独具特色的新型复调风格。

针对现代音乐中的对位与复调,也存在着一些新的观念。德国音乐学家埃格布莱希特(Eggebrecht,1919-1999)“对20世纪的音乐在复调与对位之间划等号表示怀疑,因为在对位中,一系列的独立声部产生于同时发音的条件下,而现代音乐中声部的独立主要用于形成新的音响。”^①法国作曲家布列兹(Pierre Boulez,1925-2016)在他的《当今音乐的思索》(*Penser la musique aujourd'hui*,1963)一书中指出:“作品的声部没有被取消,而是被新颖地解释为遵守某些共同准则的各种事件的群集。”“他把复调解释为一种各种结构的结合,其中彼此间应相互负责任。”^②

德国作曲家津默曼(Heinz Werner Zimmermann,1930-)鉴于现代音乐的发展趋势,并根据自己的创作实践,于1971年“建议在复调之间作一个区别。当声部之间是模仿关系时,即是‘同质的’(Homogeneous)复调;如果没有模仿关系,或者某一个声部没有参加模仿,那么就产生了‘异质的’(Heterogeneous)复调;在‘多体的’(Polystylistic)复调中,作品的构成不再是各个独立的声部,或者是可辨别的声部组,而是由不同的音乐片段即相当多样的组织方式所形成。”他认为“多体复调”形式是新出现的一种符合某种现代音乐意识的类型,未来发展的趋势将不只是曲调声部的互相结合,而是各种乐曲或不同风格、体裁的作品互相结合^③。

① Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(15). Edited by Macmillan Publishers Limited, 1980. P70-72.

② 同①。

③ 同①。

总之,现代音乐中的复调,广义上是通过“横向”(时间)与“纵向”(空间)及其相互关联中表现出来的,其横向是指旋律、线条及音高的连续,它驱动着音乐整体的时间进程;其纵向是指两个或更多个层次的同时性发声而形成的音响空间。纵横同时存在,缺一不可。而现代音乐中的对位,狭义上则是指复调织体的写作技术与组合方式,以此构成同时鸣响的线状复合体中各声部层次及其要素之间的非一致性关系。

第二节 赋格的特征与精神

作为音乐内在活力的重要组成部分,对位几乎存在于一切音乐之中,换句话说,在绝大多数音乐作品中,都或多或少地含有对位因素。然而,一部作品完全由对位技术构成、把模仿作为程序化发展手法、组织化程度最高的就是“赋格”。因此,赋格作为一种复杂而又严谨的复调体裁形式,在西方音乐发展史上有着极为显赫的地位,至今仍是研习理论作曲不可或缺的重要内容。

一、赋格的结构特征

“赋格”,或称“赋格曲”,是英文“Fugue”的中文音译名,包括意大利文 Fuga、法文 Fugue、德文 Fuge 等,它们都源自于拉丁文“Fuga”,意为“遁走”“追逸”或“飞翔”。因此,起初曾被译作“遁走曲”或“追逸曲”。

何为“赋格”?其定义在不同的著作中各有不同的表述,以至于《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(第七版)认为界定赋格特征本身就很困难了:“虽然赋格在西方音乐史有极为显赫的地位,自中世纪起也在不断发展进步,但现在的学者对其明确的特征仍没有达成广泛的共识。这是因为所有称为赋格的作品,除了广义上讲都使用对位技法之外,没有任何相同点。固有的结构不是赋格的特点。”^①

但相比较而言,能完整反映和说明赋格共性特征的,则是《牛津简明音乐辞典》(第四版)对赋格的定义,其中写道:“赋格是一种用对位法写成的作品体裁,有特定的声部数目。赋格的主要特点是相互模仿的声部相继地进入,第一次声部

^① 叶思敏著:《赋格研究的新动向——格罗夫辞典各版“赋格”条目注释比较》,《音乐艺术》,2002年第1期,第98-101页。