音乐自学丛书·作曲卷

复调音乐基础教程

赵德义 刘永平 著

人民音乐出版社

定价：21.50 元

ISBN 7-103-01553-8

9 787103 015537 >

音乐自学丛书·作曲卷

复调音乐基础教程

赵德义 刘永平 著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

复调音乐基础教程 / 赵德义、刘永平著. -北京：人民音乐出版社，1997.12

（音乐自学丛书·作曲卷）

ISBN 7-103-01553-8

Ⅰ.复…　Ⅱ.①赵…　②刘…　Ⅲ.复调-教材　Ⅳ.J614.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（97）第 06179 号

责任编辑：吴　朋

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.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

850 × 1168 毫米　32 开　13.25 印张

1997 年 12 月北京第 1 版　2001 年 6 月北京第 4 次印刷

印数：8,331 — 13,350 册　　定价：21.50 元

出 版 说 明

为了满足没有机会和条件就读音乐学院，但又有意学习有关音乐基础知识的读者的要求，我社编辑出版了一套《音乐自学丛书》（包括《作曲卷》和《音乐学卷》两个分卷）。这套丛书的作者，均系在音乐学院任教多年并且有着丰富的课堂教学经验的教授、讲师及有关专家。

《音乐自学丛书·作曲卷》共10册，系一套供读者自学作曲技术理论的基础教程，内容包括基本乐理、和声学、曲式学、复调音乐、配器法、歌曲写作、音乐分析等音乐院校开设的主要课程，既有一定的理论深度，又通俗易读。除作为音乐函授大学以及电视大学音乐专业理论作曲学科的教材外，亦可作为音乐院校和音乐师范院校师生的辅导教材和必备参考书。

前　　言

复调音乐就其本质而言，可以说是旋律的艺术，是若干多姿多彩的旋律线交织结合表情达意的艺术。创作一段通顺流畅的旋律是困难的，创作一段能与若干同时进行着的曲调和谐结合相得益彰的旋律，困难会更大。然而学习复调写作的乐趣正寓于这些困难之不断克服中。

《复调音乐基础教程》在编写时充分考虑到了这一点，力求把学习复调写作中可能遇到的困难化解到最小的程度，以便帮助学习者在较短时间内掌握对位法的技术要领并在实际创作中加以运用，是作者梦寐难忘的目标。

《复调音乐基础教程》分上、下两篇。上篇——对位法，共十章。简明扼要地阐述了对位旋律的写作原则，以及各种对比式、模仿式写作手法。这里涉及单对位和复对位，涉及倒影和逆行，还涉及卡农与变形模仿等。训练的重心摆在二声部，这是复调写作入门的基础。当然三声部、四声部写作在上篇里也占有相当的分量。至于四声部以上的复调写作内容，则全部省略，因为它们已不那么常用。下篇——复调音乐体裁，共九章。重点分析各种对比式复调小曲、卡农曲、创意曲及赋格曲的结构形式和写作要领。目的是解决对位法如何在不同体裁的复调乐曲中实际运用的问题。下篇最后两章为支声复调和复调写法在主调音乐中的运用。前者是一种民间风格的多声音乐形式，创作中很常见，学习者不可忽视。后者则着重介绍主调织体中的复调因素，主、复调织体的交替、综合写法等。在上、下篇之后另有附录一篇，即

习题选答。就一般情况而言，复调练习中的创作成分大大多于和声练习，虽不便作对错之分，却常有优劣之别。所谓“答案”当然不可能是“唯一正确”的，仅仅是为学习者提供参考而已。

*　　*　　*　　*

在使用本书的时候，我们希望教学中要特别注意突出它四个方面的特点。

一、多元调式基础，即把复调写作的教学建立在各种不同的调式基础之上。事实上，现在的复调教学多建立在单一的调式基础上，或者是西方大、小调式，或者是中古诸调式，或者是我国民族五声、七声调式。诚然，它们之间的风格差异是显而易见的，但其复调的写作原理却是一致的，甚至写作形式也是基本一致的。完全不必要把它们之间的差异强调到不适当的程度。

二、力求贴近创作。本教程舍弃了从分类对位入手的传统教学模式，起步即从对位旋律写作的原则开始，接着讲述不同类型旋律之间的组合及其对比性质。这样做大大缩短了教学与创作之间的距离，加强了教学的趣味性和实用性。从本书第十一章起，练习的形式改用指定主题创作复调乐曲。

三、让对位技术的学习，面向多种音乐体裁形式的创作。复调音乐这门课在很长时间里称“对位与赋格”。开宗明义，对位法的学习是为创作赋格曲服务的。显然这是具有一定时代特征的做法。考虑到现今音乐创作的实际，我们认为必须让对位法的学习不仅面向赋格曲，还要面向创意曲，各种复调小曲，甚至使用更为广泛的主调音乐。这样做不但突出了对位法的实用性，而且更容易使学习者领悟到它的强大生命力。

四、“榜样的力量是无穷的”。最好的老师往往是那些在恰当的时候能拿出恰当实例的人。本书的谱例和范例均经过精心设

计和挑选，教学中向学生透彻地剖析谱例和范例是非常重要的环节。范例是最为雄辩的，因为它是活生生的，有感情形象的，可资模仿效法的。熟悉范例肯定比死记硬背条文、公式有益得多。

*　　*　　*　　*

勤学苦练、锲而不舍是学习任何知识与技术的要诀。学习复调写作同样如此，需要多读、多想、多听、多写，循序渐进、坚持不懈。那种急于求成、不下苦功，或浅尝辄止、企图侥幸的心理是不可取的。俗话说："有志者，事竟成。""功夫不负有心人。"当你通过本书的学习，掌握了对位法的基本技巧，能比较熟练地将复调手法应用到自己实际创作中的时候，那油然而生的喜悦足以补偿研习过程中所付出的辛劳。

《音乐自学丛书·作曲卷》书目

· 基本乐理教程
· 中国传统乐理基础教程
· 和声学基础教程（上册）
· 和声学基础教程（下册）
· 歌曲写作教程
· 曲式学基础教程
· 和声应用教程
· 复调音乐基础教程
· 音乐分析基础教程
· 配器法基础教程

《音乐自学丛书·作曲卷》

主　编：谢功成
童忠良
曾理中

责任编辑：吴 朋
封面设计：步 功

目　　录

上篇　对位法

下篇 复调音乐体裁

上　　篇

对　位　法

复调音乐是多声部音乐的一种，与主调音乐相对应。主调音乐的特征在于它只有一个声部是主旋律，辅之以若干声部构成的伴奏织体，共同完成音乐形象的塑造。其写作技法的基础主要是“和声学”。而复调音乐的特征在于若干相对独立的旋律相结合，并通过旋律之间的对比、交织与呼应来表达乐思。其主要写作技法集中于“对位法”。

“对位”一词的原义为“点对点”。后来经过引申，不仅包括“点对点”，还包括“音对音”与“线对线”。这样对位的概念既涵盖了不同节奏型的相辅相成问题，又涵盖了不同音高和不同旋律线的相辅相成问题。

在历史上，对位与和声是同源的。其初始形式为“奥尔加农”(Organum)，即公无9世纪末出现在欧洲宗教音乐中的所谓“平行调”。后来经过几百年的音乐实践，至18世纪复调音乐进入了最为辉煌的时期，同时开始了朝主调音乐的历史性的转变。

意大利音乐理论家福克斯(1660 — 1741)是第一位把复调音乐写作技术科学化、系统化的人。他所著的《对位津梁》(另译为《到达帕那萨斯山的阶梯》)一书是带有里程碑意义的对位法教科书。然而，我们现在的对位教学已与历史上的对位法教学有很大

的不同了。这主要表现在：它不再以分类对位作起步，而直接以对位旋律写作开始；它不仅限于大调式和小调式，还包括各种民族调式；它不仅限于声乐化，即严格写作风格，还包括器乐化，即自由写作风格。总之，它更接近于创作实际。

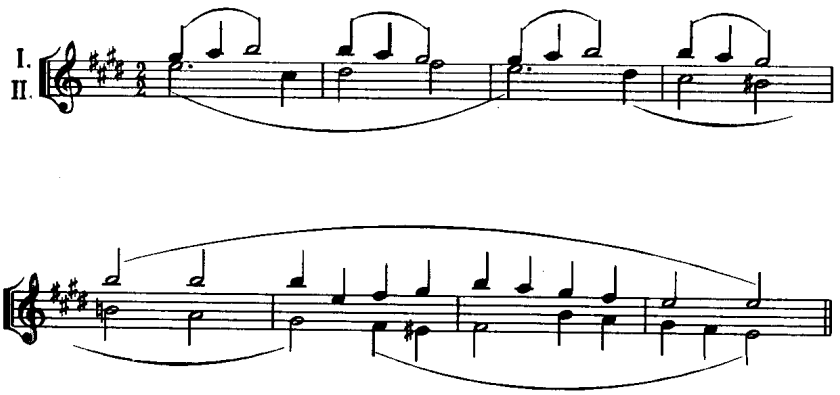
但是对位法的核心问题和最基本的写作原则是相同的，即对比式写作、模仿式写作，以及单对位与各种复对位等等。这便是有关对位法各章节的主要内容。

第一章　对位旋律写作原则

二声部对位是多声部复调写作的基础。其中对比式二声部写作又是基础的基础，同时也是创作实践中使用最为广泛的形式之一。学习者练习写作对比式二声部时，首先要创作或选择一个完整的旋律作依据，或者作主题，这个旋律我们称之为“指定旋律”(其意义相当于“固定调”)；而为指定旋律写作的另外一个旋律，则称之为“对位旋律”(其意义相当于“附加调”)。对位旋律与指定旋律，地位大体平等，各自具有相对的独立性。它们是不同的旋律，这就包含着“对比”，但是这种“对比”又是建立在协调、平衡和相得益彰的基础之上，是融洽的结合。例如：

例 1－1

巴托克《匈牙利民歌》



例 1－1是匈牙利作曲家巴托克编写的小提琴二重奏曲，第一

小提琴演奏的声部是一首匈牙利民歌，音调非常朴素，音域仅五度，结构分上下两句，上句4小节，由四个乐节组成，下句亦4小节，是一个一气呵成的句子。显然，这个旋律在这里是作为“指定旋律”，它与上方声部不同，但二者结合十分融洽。如若进而考虑二者为什么能如此融洽地相结合，可以发现两个声部之间的三种基本关系处理得很好，这就是音高关系、节奏关系和句幅关系。

第一节　音高关系

音高关系即指对位旋律与指定旋律之间和声音程的性质及其和声基础。

一、音程的性质

1．同度、八度

音响极为协和，常用于乐曲的开始和结束，以加强调性的稳定感。中间也可有节制地使用，但使用过多会削弱二声部的特点，该音程忌平行。

2．三度、六度

音响较为协和，且丰满有力，特别是用在强拍效果更好。这种音程可连续使用，但一般不宜超过三次。

3．纯四度、纯五度

音响协和，五度的用法比同度、八度自由些，但不宜平行；四度有不稳定感，需一个声部下行二度解决到三度或五度。若是民族调式纯四度可较自由运用。

4．二度、七度

音响不协和，其中小二度、大七度音响刺耳，称“尖锐的不协和音程”。大二度、小七度不协和音响稍和缓，称“柔和的不

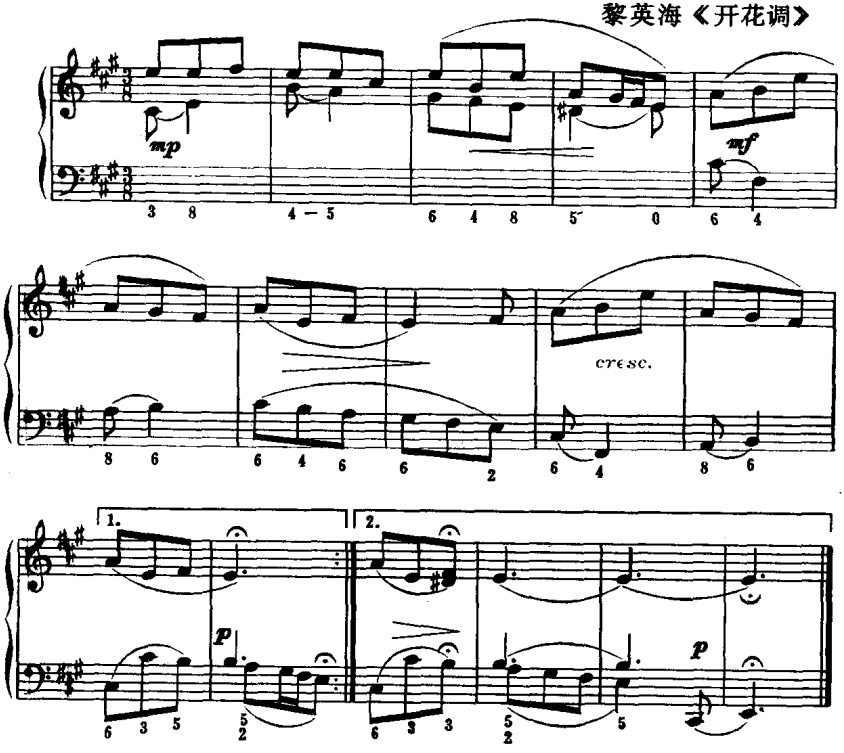
协和音程”。它们只是有条件的少量使用，但在某些民谣风格浓郁的音乐中，常将大二度作为准协和音程加以强调，以求获得某种色彩效果。

5．增四度、减五度

音响不协和，通常不独立使用，也不宜多用。

总之，原则上任何音程均可使用，只是由于各种音程的性质不同，音乐的风格和调式基础不同，需采用不同的方式方法。下例是二声部对比式复调，上声部的民歌为指定旋律，下声部是对位旋律，两者建立在良好的音程关系上。例如：

例 1－2

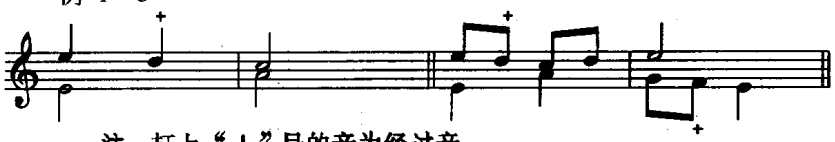


二、不协和音程的处理

不协和音程的处理，主要着眼点在于其中所包含的不协和音的安排。这里所说的不协和音有两种：一种是和声性不协和音，即不协和和弦中的某一个音(如七和弦的七音)，另一种是对位性不协和音，即由旋律装饰形成的和弦外音。使用不协和音程可增强音乐的动力和色彩的变化，推动乐思的发展，但由于它缺少和声上的协调性，故通常只能依附于协和音程，其中一个音可自由进行，另一个音则要处理(即“解决”)。具体处理方式如下。

1．经过音：位于弱拍或弱位，夹置于不同的协和音程之间，呈上行或下行级进。如：

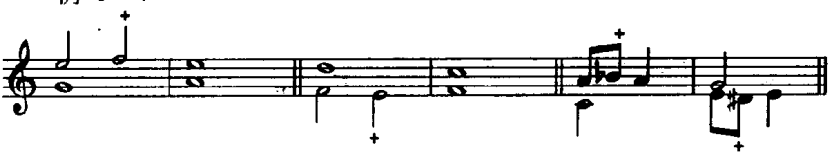
例 1－3



注：打上“＋”号的音为经过音。

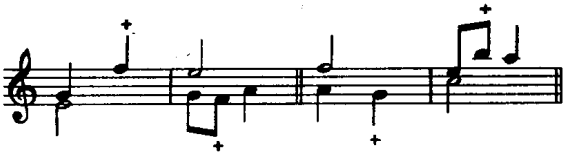
2．辅助音：位于弱拍或弱位，夹置于两个相同的协和音程之间，呈先上后下或先下后上级进状态。如：

例 1－4



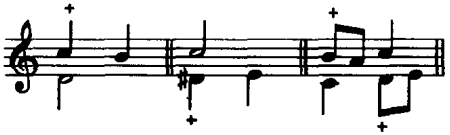
3．换音：位于弱拍弱位，夹置于两个不同的协和音程之间，呈先跳进后反向级进，或先级进后反向跳进状态。如：

例 1－5



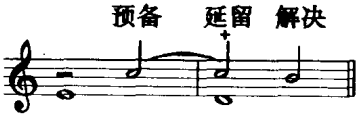
4．倚音：位于强拍或强位，需级进下行或级进半音上行解决到协和音程上。如：

例 1－6



5．延留音：位于强拍或强位。由预备、延留和解决三个部分构成。预备音与延留音呈连音形式(或同音反复)，延留时构成不协和音程，然后下行级进解决到协和音程上。如：

例 1－7



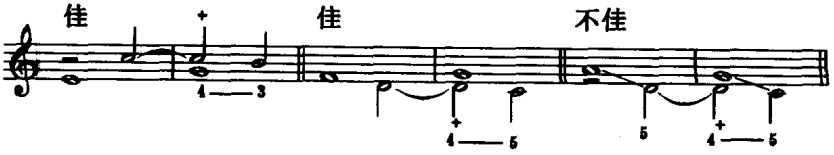
任何不协和音程均可作为延留音处理，如以下各例所示。

(1) 二度延留音，用在下方声部解决到三度，如用在上方，则会削弱声部的独立性，故不宜。如：

例 1－8

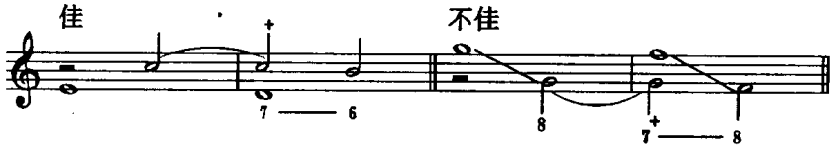
(2) 四度延留音，上下声部均可用，解决到三度或五度，用在下方要避免以纯五度作为预备音程，不然会出现平行五度的不良效果。如：

例 1－9



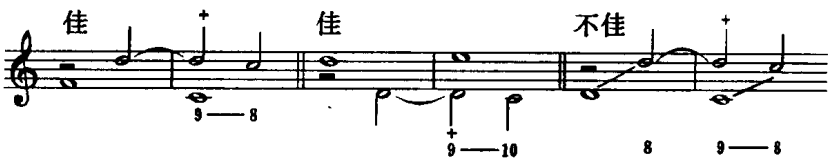
(3) 七度延留音，通常用在上方声部，解决到六度。若用在下方要避免以纯八度作为预备音程，不然会出现平行八度的不良效果。如:

例 1－10



(4) 九度延留音，上下声部均可用，解决到八度或十度。若用在上方应避免以纯八度作为预备音程，不然也会出现平行八度的不良进行。如:

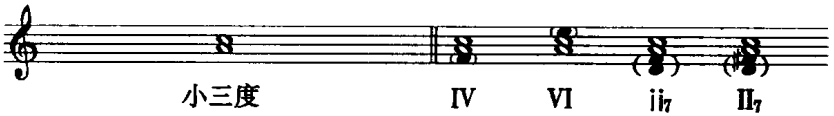
例 1－11



三、音程与调式和声

写作二声部对位，应该具备一定的和声知识，这是因为对位旋律与指定旋律相结合，所构成的音程往往与和声有着密切的关系，该音程所暗示的和弦往往有多种可能，它们都是省略了一两个音的不完全和弦，如下例 A 音与 C 音构成的音程就可能是四个不完整的和弦(黑符头为省略音)。

例 1－12



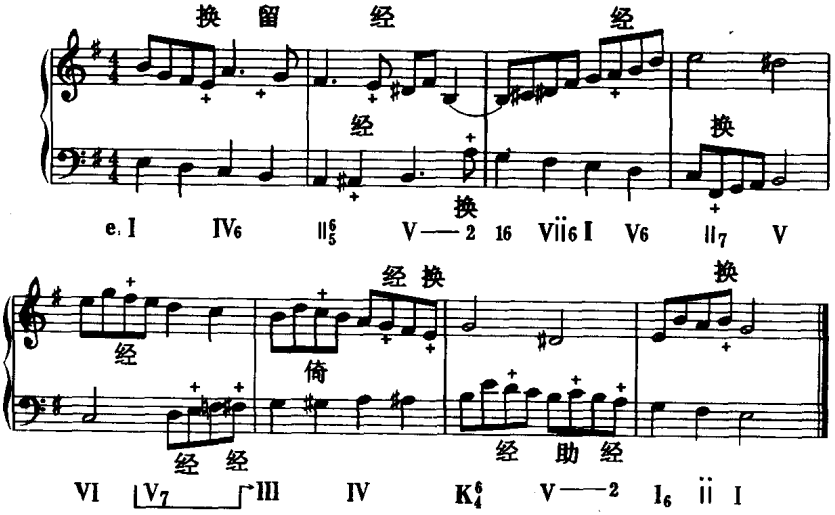
鉴于此，为指定旋律写作对位旋律时，应遵循以下原则。

1．要基于传统调式和声，在明确和弦结构及和声序进的前

提下，安排协和音程与不协和音程的连接，处理好协和音与不协和音的关系，以保证明晰的和声效果。

2．调式、调性统一，指定旋律若是西洋大小调，对位旋律也应是西洋大小调；指定旋律若是民族调式，对位旋律也应是民族调式，以保证音乐风格的一致。如：

例 1－13



从上例我们不难看出，对位旋律(下声部)正是按调式和声的原则来使用各种音程和处理各种不协和音的，使两个旋律在纵向统一的基础上，求得了横向的对比。

综上所述，在处理音与音的关系时，一是注意以协和音程为主，而且要多用不完全协和音程；二是柔和的、尖锐的不协和音程可以使用，但一定要有处理，不能独立使用；三是在和声意义比较突出的位置(强拍、强位)要多注意音程使用的合理性，而在和声意义不那么突出的地方(弱拍、弱位)，则应更多地注意旋律进行的流畅性。

第二节　节奏关系

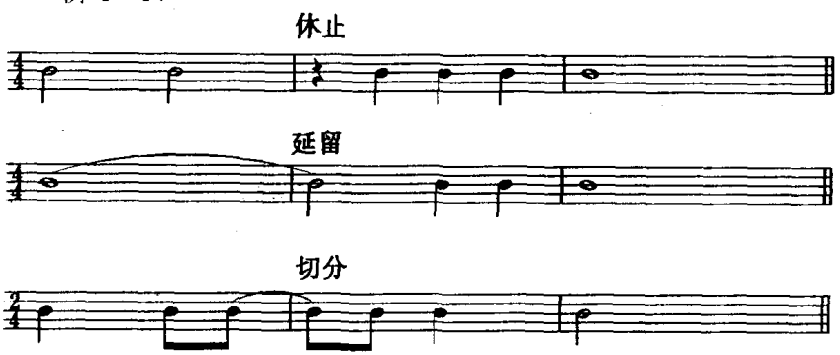
节奏关系即指对位旋律的节奏型及其与指定旋律的组合形式。

一、节奏型

节奏是对位的精髓，强拍上的节奏决定着声部的独立性和对位的清晰性，仅就旋律的强拍而言，它可能呈现四种形态。

1．让板(A 型)：在强拍上运用休止、延留或切分所造成的强拍无强音，称“让板”。

例 1－14



2．均分(B 型)：强拍上音符的时值与前 1 小节弱拍上音符的时值相同，称“均分”。

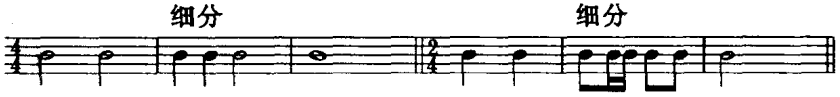
例 1－15

3．停留(C 型)：强拍上音符的时值长于前 1 小节弱拍上音符的时值，称“停留”。

例 1－16

4．细分(D 型)：强拍上音符的时值短于前 1 小节弱拍上音符的时值，称“细分”。

例 1－17



二、节奏型组合形式

如果从对位旋律同时与指定旋律相对比而存在、相结合而发展的角度，来判断四种节奏型之“复调性”的强弱，则很容易发现“让板”(A 型)的复调性最强，因为它不但使声部的进入清晰，同时给予其他声部留下了较大的活动余地，“均分”(B 型)次之，“停留”(C 型)又次之，“细分”(D 型)给其他声部留下的活动余地最小，故复调性最差。

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
A	B	C	D	A	A	A	B	B	C
+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
A	B	C	D	B	C	D	C	D	D

以上为四种节奏型的组合，共有十种形式，其效果大体如下：

(1) 的效果拙劣，有如“掉板”；(2)的效果尚可。当旋律成反向进行时，效果清晰；(3)的效果较差，有停滞、等待的感觉，如若上下声部停留的时值长短不一，则不良效果会得到缓和；(4)

的效果粗劣；有如“跛步”；(5)、(6)、(7)、(8)效果良好；(9)的效果尚可；(10)的效果清晰。

综上所述，效果良好的组合可分为两类：

一类为强拍无强音与强拍有强音的组合，另一类为均分与停留或细分的组合，以下是第一类组合的典型实例。

例 1－18

田 丰《娄山关》

A
T
B

哦

雄 关 漫 道 真 如

哦

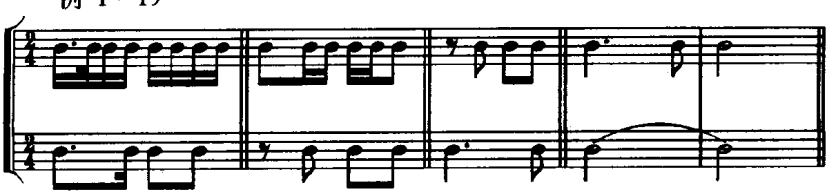
铁 而 今 迈 步 从 头 越

三、节奏的繁简相对

对位旋律无论采用哪一种节奏型，都必须坚持繁简相对的原则，“繁”指起奏点的密度大，“简”指起奏点的密度小，具体做法有三种：上繁下简、上简下繁和繁简交替。

1．上繁下简

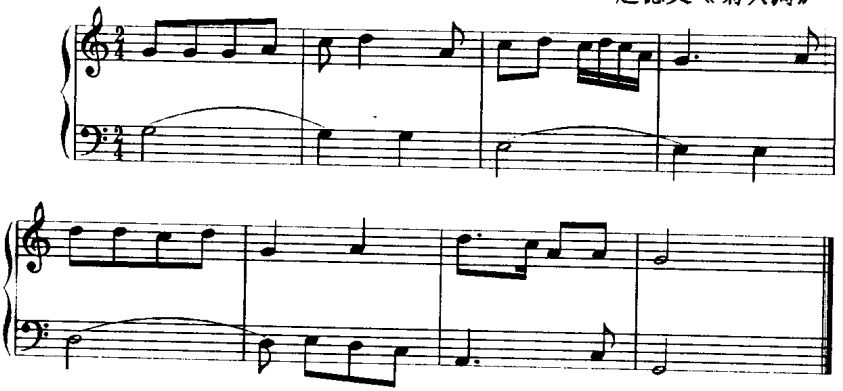
例 1－19



下方是节奏“上繁下简”的实例:

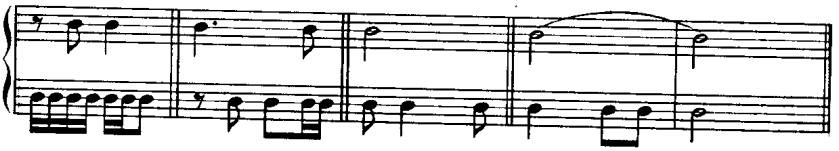
例 1－20

赵德义《喇叭调》



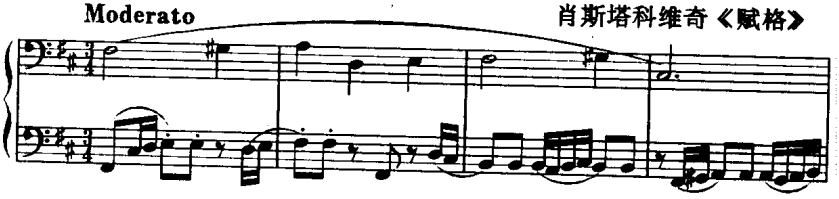
2．上简下繁

例 1－21



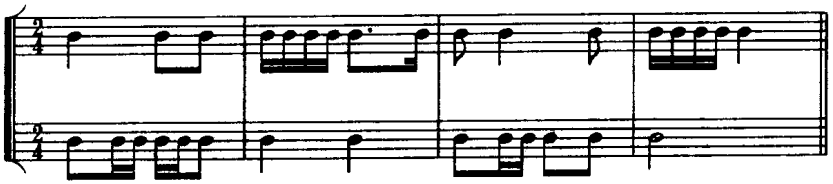
下方是节奏“上简下繁”的实例:

例 1－22



3．繁简交替，即上述两种形式轮番使用，在实际写作中，这是最常用的形式。

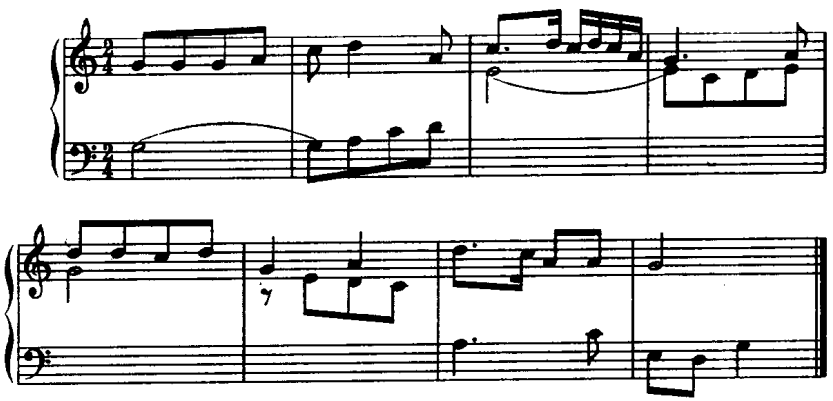
例 1－23



下方是简繁交替的实例，该片段为8小节，第1、3、5、7小节为下简上繁；第2、4、6、8小节则为下繁上简，形成了“你停我走，你走我停，你动我静、你静我动”的对位效果。

例 1－24

赵德义《喇叭调》



第三节　句幅关系

句幅关系即指对位旋律与指定旋律句逗的长短线条走向及其组合方式。

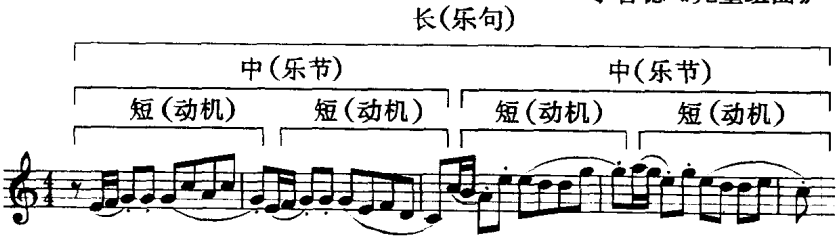
一、旋律线的长短

旋律在运动和发展过程中依据句逗，往往可划分出长短不同的线条来，就其相对长度而言，可分为长线条、中线条和短线

条三种：长线条通常表现为一个乐句，中线条为一个乐节，短线条则为一个动机。

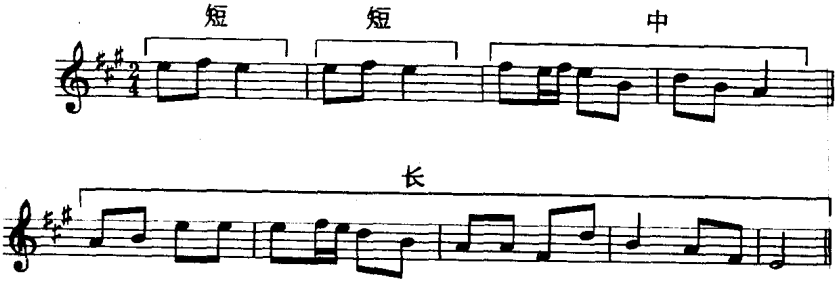
例 1－25

丁善德《儿童组曲》



上例为4小节的乐句，从中可看出长、中、短三种线条相对的长度关系。

例 1－26



上例中旋律的发展过程就包含了短、中、长线条。

二、线条的组合形式

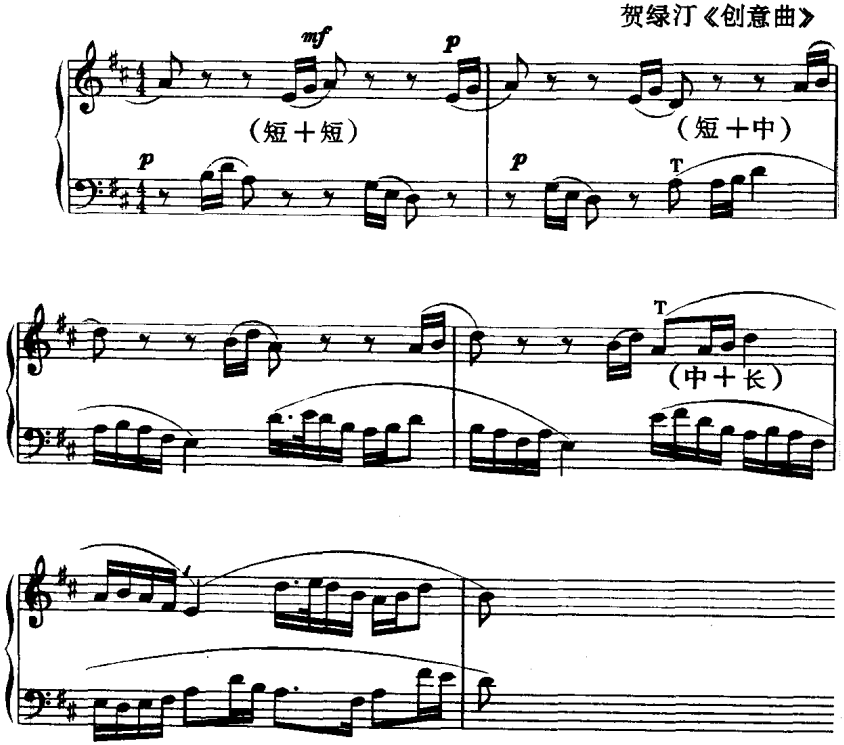
将三种长度不同的旋律线相互结合，会出现六种形式：

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
长	长	长	中	中	短
＋	＋	＋	＋	＋	＋
长	中	短	中	短	短

六种形式大体效果为：长对长缺乏句幅对比，可能会带来拖泥带水之感，在模仿式写作中尤不可取；长对中、长对短、中对短效果清晰；中对中效果尚可；短对短如若连续使用过多，则易产生零碎感，以上无论对位旋律与指定旋律采取哪种组合形式，均要坚持起落交错的原则（“起”指句逗的开始音，“落”指句逗的结束音），避免“同起同落”，下例充分说明了这一点。

例 1－27

贺绿汀《创意曲》



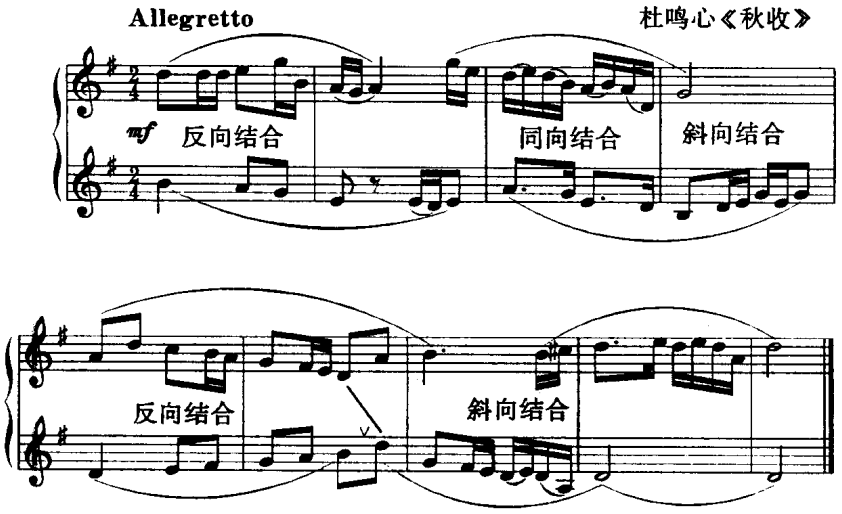
三、声部进行

旋律就其进行的方向或趋势而言，有上行、下行、平行三种，走向不同的旋律线相互结合也有六种形式：

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
上	上	上	下	下	平
+	+	+	+	+	+
上	下	平	下	平	平

六种形式的大体效果是：上对上、下对下、平对平称“平行进行”。这种进行在较短小的片段中可以使用，但连续使用则效果不佳会削弱声部的独立性。上对下称“反向进行”，效果很好。上对平、下对平称“斜向进行”，效果亦佳。总之，在两条旋律线的结合中，无论长度、方向，其同类结合均不如异类结合的对位效果好。

例 1－28

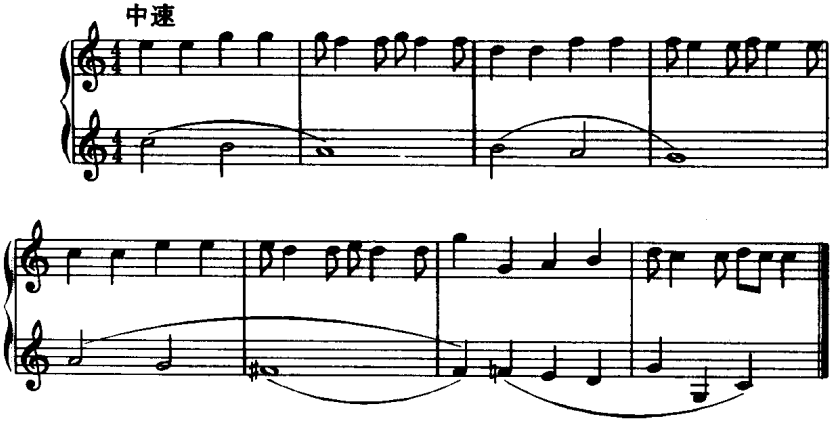


上例以陕北民歌为指定旋律，其下方为创作的对位旋律，两者前 4 小节以同向和斜向进行为主，后 4 小节则以反向进行为主，两个旋律对比的清晰度很高。

第四节　写作示范

一、指定旋律选自捷克民歌《跳吧，跳吧》

例 1－29



首先分析指定旋律的特点：情绪活泼热情，舞蹈动感很强；C 大调调性明确；节奏以四分音符与八分音符为主，结构是方整的。

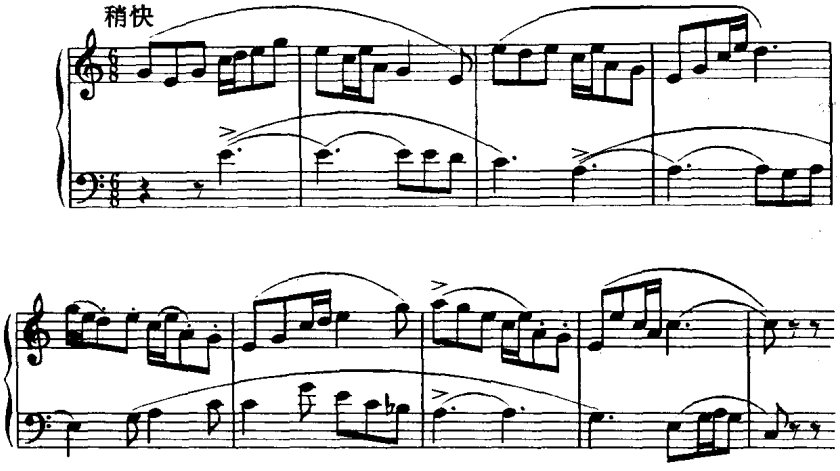
据此考虑对位旋律的创作要求：宜用歌唱性的旋律，宜用较舒展的节奏，还可以通过少量变化音增添调式色彩的变化等。

第一步动笔写出第 1 、 2 小节的对位旋律。第二步是以 1 、 2 小节的旋律作音调核心，加以发展，写出第 3 、 4 小节和第 5 、 6 小节。而第 7 、 8 小节的旋律则必须考虑到终止的需要，安排能体现 V_7—I 的音调。

最后一步是唱(或奏)对位旋律，检查一下是否统一、平衡、流畅，是否有不同于指定旋律的自身特点和相对独立性。

二、指定旋律为自创的带有苗族铜鼓舞风格的曲调

例 1－30



首先分析指定旋律的特点：歌唱性和舞蹈性都很强，线条的起伏很大，节奏点的密度也大，句法格式上几乎将所有的强拍都占满。结构方正。C 宫调式很明确。

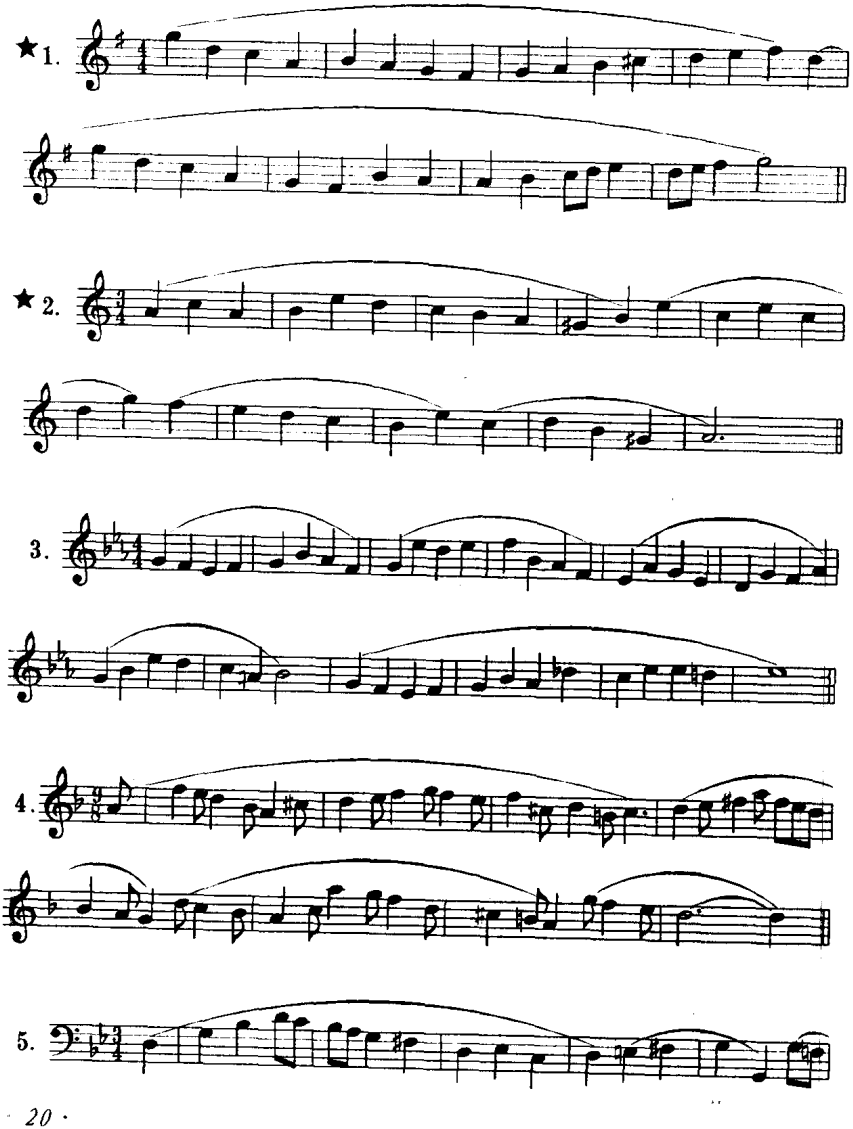
据此考虑对位旋律的写作要求：宜用较舒展的节奏，较平稳的线条，句法格式以弱起为佳，避句同起同落等。

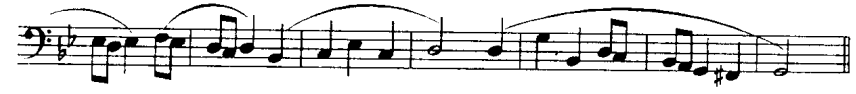
先创作出对位旋律的第一个乐节；它从次强拍开始，且以长音形式出现，级进音调，其落音 C，正与指定旋律第二句开头的 E 音相对，使之起落交错。接下去写第二个乐节。它实际上是前一乐节的变化模进，这样做有利于巩固和强化对位旋律自身的个性。第 5 至 8 小节的写作，考虑了高潮的布局,这有利于对位旋律自身的完整性。最后是一个短小的终止式,突出一下活泼的情绪。

最后是检查对位旋律从总体上是否符合事先拟定的要求，是否完整，与指定旋律的结合是否相得益彰等等。如有不满意之处，略加调整即可。

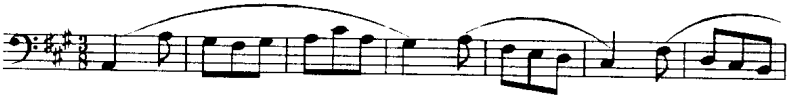
练　习　一

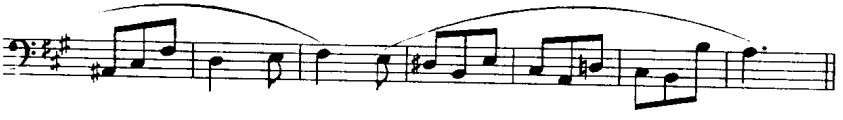
为下列指定旋律作对位旋律。



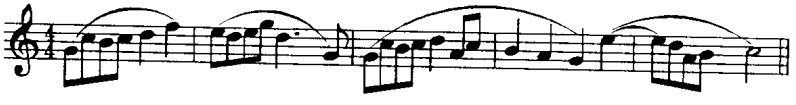


6.

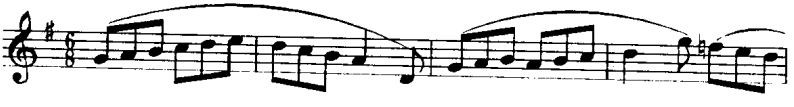




7.

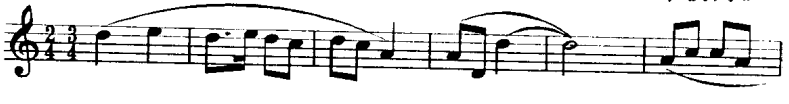


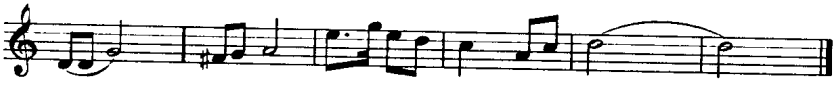
8.



《康板调》

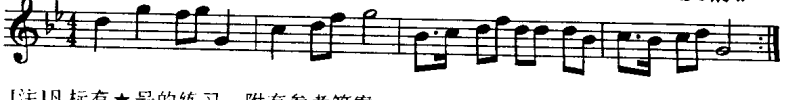
9.





《友情》

★10.



[注]凡标有★号的练习，附有参考答案。

第二章　对位中旋律的类型

旋律通常是陈述和发展乐思的主线，是塑造音乐形象的主要手段，因此被称之为“音乐的灵魂”。复调音乐就其本质而言，就是旋律的艺术，是若干旋律巧妙地结合在一起表情达意的艺术 。因此，在创作指定旋律和为之写作对位旋律之前，区分对位中旋律的不同形态及其对比性质，对于学习复调音乐无疑是非常重要的。

第一节　对位中旋律的不同形态

任何旋律，均由音高、音值和音质(即音色、织体、力度等)三种基本要素构成，音的高低形成旋律线；音的长短和强弱形成节奏；而音的品质则加强了音乐的表现力。对位中的旋律由于音高、节奏、织体等方面的差异，通常可归纳为四种不同形态。

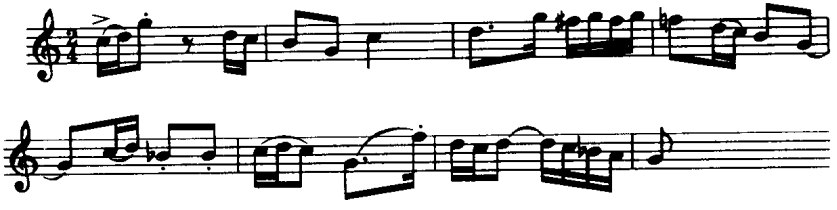
一、主题性旋律形态

这类旋律的特点是，音调和节奏性格鲜明，形象集中，使人过耳不忘，旋律的长度适中，多为一个完整的乐句，像格言一般言简意赅，耐人寻味，因而通常作为复调乐曲的主题，是乐曲发展的核心。

从主题性旋律的构成材料(或动机)上看，它可以是单一的，也可以是包含两种、甚至三种材料的，例如:

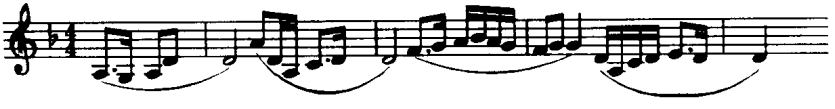
例 2－1

冯海云《赋格曲》



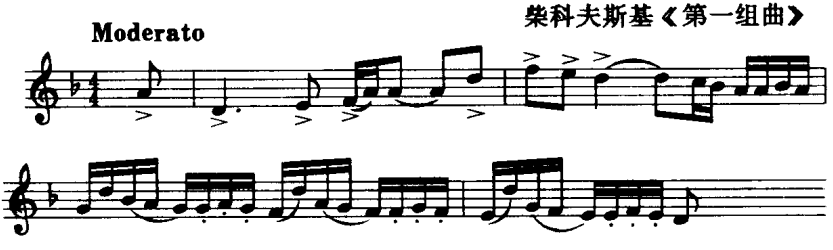
例 2－2

于苏贤 《赋格曲》



例 2－3

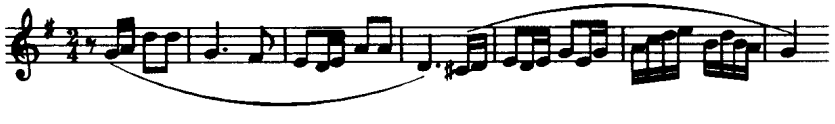
柴科夫斯基《第一组曲》



例 2－4

罗忠镕《a羽调赋格曲》

例 2－5



由于主题性旋律往往是复调音乐发展的基础，是音乐形象和风格的集中体现，因此，写作主题性旋律时，一是注意音调和节奏，要有鲜明的特点，特别是旋律开头部分更是如此；二是旋律

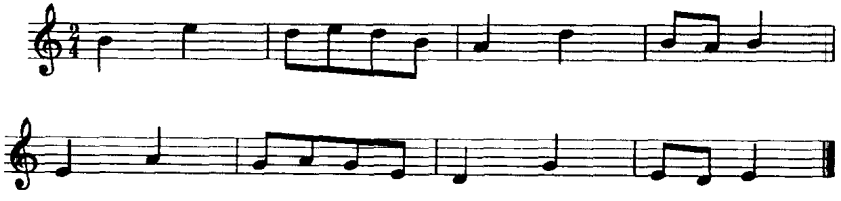
的音域不宜过宽，为自身发展和其他声部的活动留有余地；三是旋律的长度要适中，避免无目的延伸，同时要尽可能少用那种方正性和并行性结构的旋律。

二、一般性旋律形态

这类旋律的特点是，曲调简洁而自然，节奏平稳，疏密相间，结构平衡，多半类似民歌或歌曲中的声乐化旋律，例如：

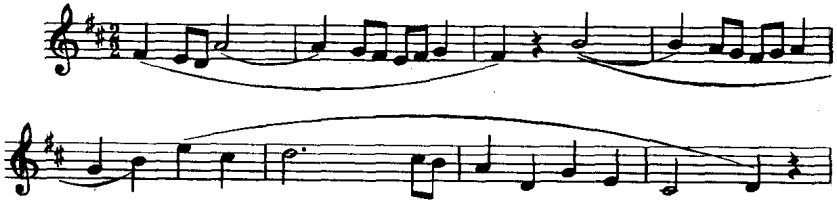
例 2－6

巴托克 《五声音阶小曲》



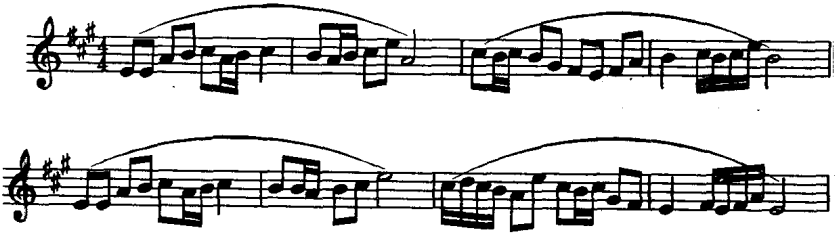
例 2－7

科达伊《复调小曲》



例 2－8

杨庶正《织网歌》



以上均为复调乐曲中的旋律，前两条来源于民歌，后一条则

是创作的声乐化旋律，它们均具有一般性旋律的特点。

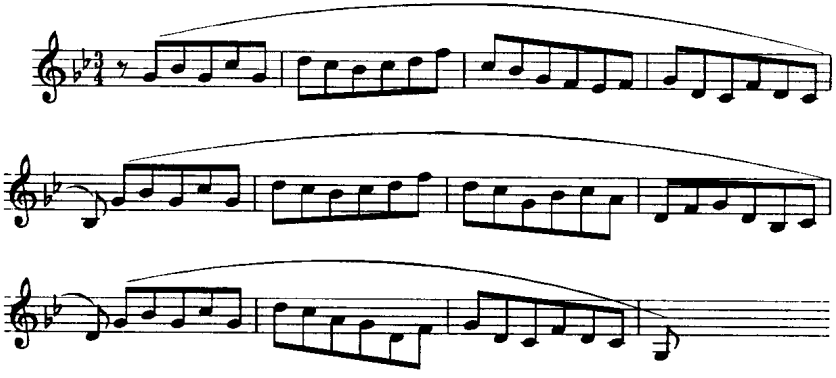
写作一般性旋律时，一是要明确旋律的进行方向，以旋律的高点和低点组成有起伏的线条轮廓，避免旋律无目的徘徊；二是旋律的结构不仅可以使用连贯的句法，亦可使用对称性、方正性的句法，但要为其他旋律进入留有余地；三是旋律的调式、调性要明确，音乐的风格要统一。

三、衬托性旋律形态

这类旋律的特点是，节奏律动性强，音调流畅，句法连贯，线条起伏有致，常描绘某种场景，或渲染某种情绪，起着陪衬、烘托主旋律的作用，例如：

例 2－9

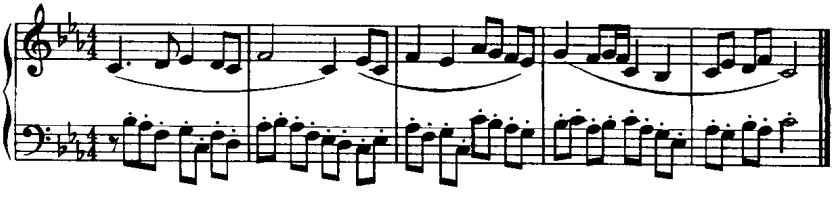
桑　桐《东蒙民歌钢琴小曲》



上例是衬托性旋律的典型实例，它只能依附于主旋律而存在，自身独立性较弱。

例 2－10

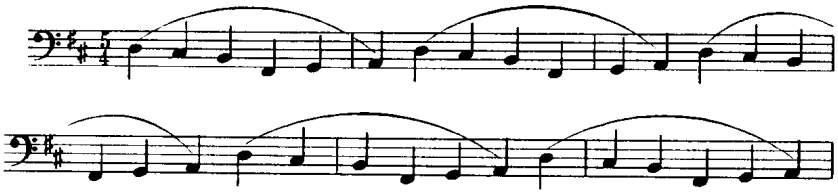
穆索尔斯基《鲍里斯·戈杜诺夫》



从上例二声部复调中不难看出，八分音符的连续进行，就是起衬托作用的对位旋律。

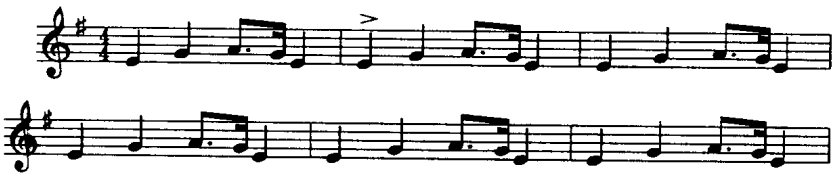
此外，伴随着主旋律反复出现，富有形象意义和旋律性的固定音型，也是一种衬托性旋律形态。如下例:

例 2－11



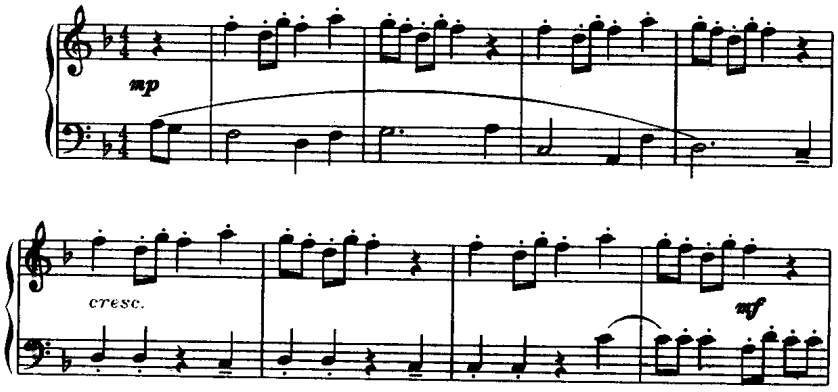
例 2－12

朱中庆《嘉陵江号子》



例 2－13

朱晓宇《戏曲组曲》



例 2－13 的上声部就是一个不断反复的固定音型，它以轻巧

活泼的音调依附于悠长的主旋律之上。

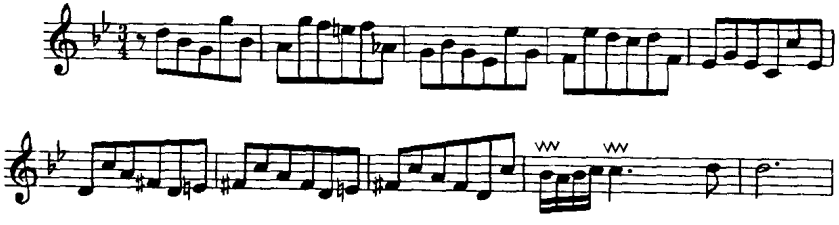
写作衬托性旋律，首先应注意保持节奏律动的一致，节奏型不宜多变，以免“喧宾夺主”；二是为了旋律进行的不间断性，不宜采用长时值音符或休止符，三是以级进为主，跳进为辅形成流畅而有起伏的旋律线条，避免旋律四平八稳，毫无生气。

四、隐伏性旋律形态

隐伏性旋律，也称“隐伏声部”或“复合式曲线”。其特点是，在单一线条之中蕴含着两个声部的进行。换言之，隐伏性旋律从谱面上看，只是一个单声部旋律，而在听觉上则如同两个线条的多声部织体。例如：

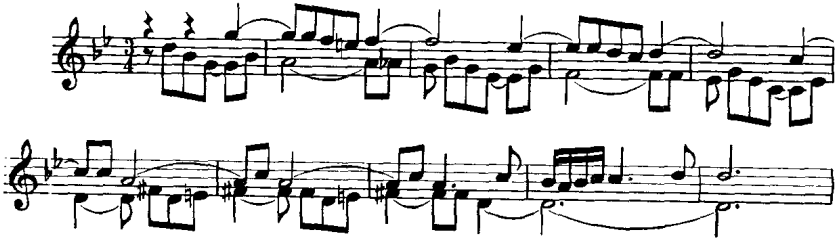
例 2－14

巴　赫《小序曲》



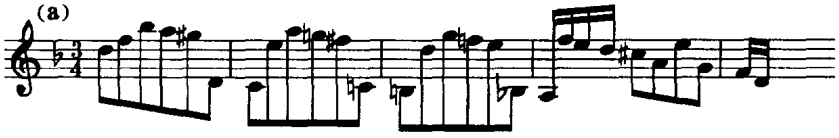
上例是一个含有两个线条进行的单声部旋律，若将其拆解后重新组织，便会形成二声部(见例 2 －15)，使单旋律中的每一个音在节拍位置不变的前提下，都具有二重作用，一方面作为旋律横向延伸，另一方面作为和声纵向保持。

例 2－15



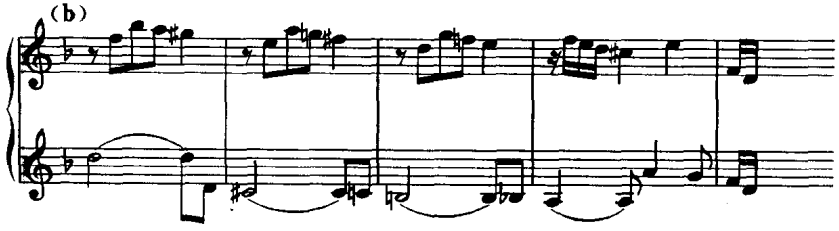
隐伏性旋律内含的两个声部，从复调的织体上看，可分为对比式和模仿式两种结合。下例隐伏性旋律所含的两个层次，若将其拆解，并分声部记谱，便不难看出是不同线条的对比式结合。

例 2－16



拆解形态:

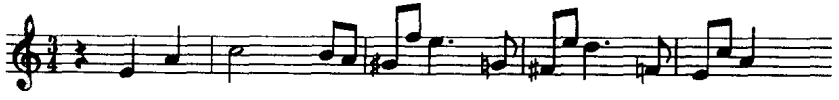
例 2－16



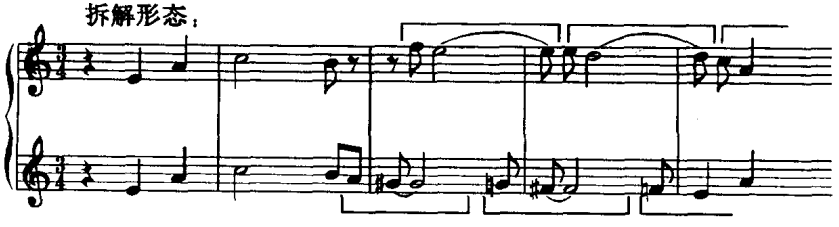
模仿式结合的特点是隐伏性旋律中的两个线条有着统一的“动机”材料，你呼我应，有问有答，下例是隐伏性旋律及其拆解形态，其内部的模仿关系一目了然。

例 2－17

格林卡《赋格曲》



拆解形态：



以上四种旋律形态，并非是一种具有严格逻辑性的分类，仅仅是从实用的角度和方便教学的角度所做的粗略划分，因为一般性旋律也常被作为主题使用，而衬托性旋律有时也用隐伏声部形态写作。

第二节　对位中旋律的组合形式

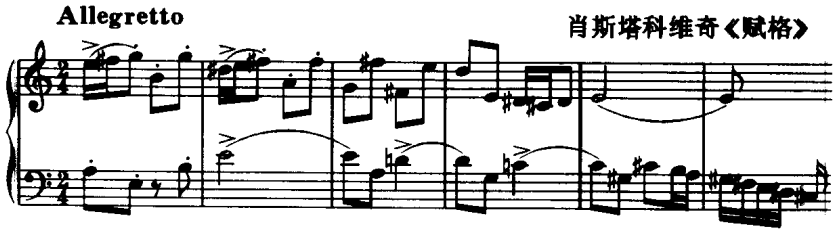
在二声部对位写作中，不同形态旋律共有两类十种组合形式。

类	种	旋律结合	表现特性	对位效果
同形态	1	主题性 ＋ 主题性	同	可
	2	一般性 ＋ 一般性	同	可
	3	衬托性 ＋ 衬托性	同	不佳
	4	隐伏性 ＋ 隐伏性	同	可
不同形态	5	主题性 ＋ 一般性	异	佳
	6	主题性 ＋ 衬托性	异	佳
	7	一般性 ＋ 衬托性	异	佳
	8	隐伏性 ＋ 主题性	异	佳
	9	隐伏性 ＋ 一般性	异	佳
	10	隐伏性 ＋ 衬托性	异	可

一、相同形态旋律的结合

两个主题性旋律相结合，或两个一般性旋律相结合，若想获得清晰的对位效果，要力求避免节奏的同步和线条的同起同落，使其既相互对比又相互补充。两个衬托性旋律相结合，由于都难于具备表达主要乐思的功能，故不宜独立使用。两个隐伏性旋律的结合，应力求节奏律动有较大的差异，这样方可取得好的对位效果。如下例:

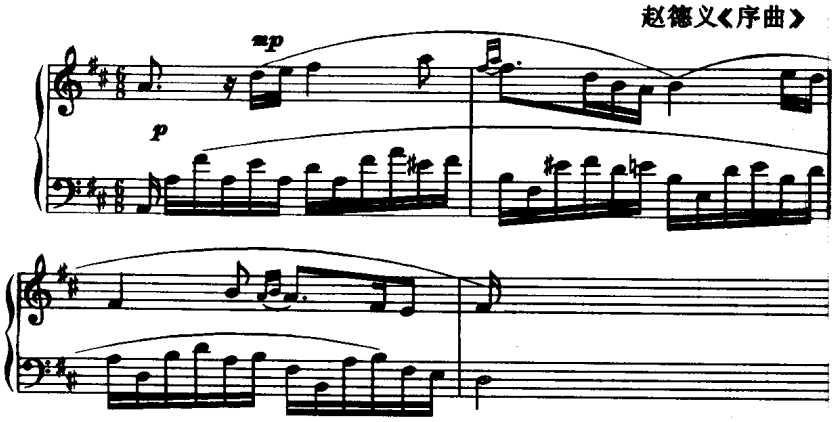
例 2－18



二、不同形态旋律的结合

此类结合因其中只有一个旋律处于主导地位，表达乐思。两者的形态差异大，特点鲜明，所以易获得较清晰的对位效果。

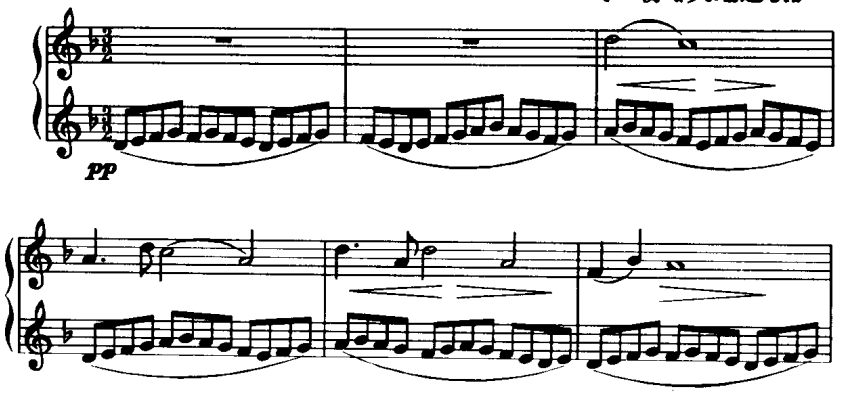
例 2－19



上例下声部为规律性和层次感很强的隐伏性旋律，它以欢快、活泼的曲调，与上声部非隐伏性的歌唱旋律相结合，产生了良好的对位效果。

例 2 — 20

马　勒《大地之歌》



上例的上声部是主题性旋律，下声部是衬托性旋律，不同特性结合，加强了两者的对比关系。

第三节　旋律的对比性质

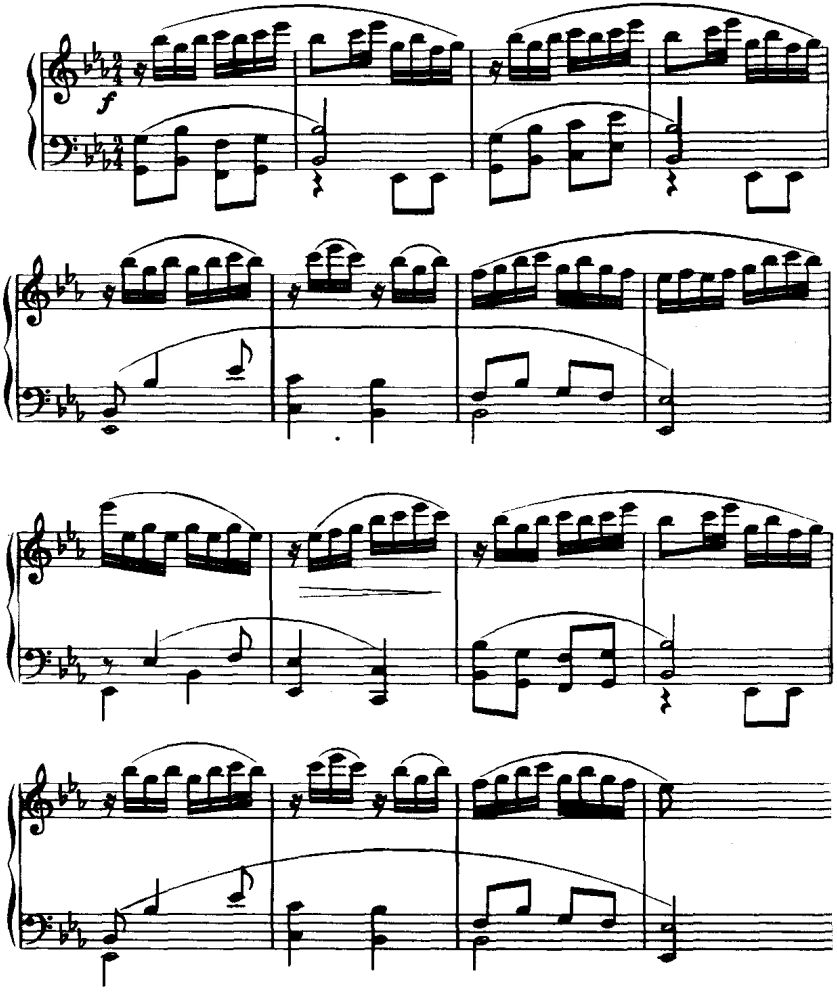
在二声部对位写作中，不同特性的旋律不仅组合形式多样，并且每种形式中两个声部的对比性质也有不同，既有同一个音乐形象不同侧面之间的对比，也有不同音乐形象之间的对比，其对比性质，从弱至强大致有四种类型。

一、装饰性派生对比

如果指定旋律是表达主要音乐形象的主题，对位旋律是主题的某种变体，即称为装饰性派生对比。写作此类二声部，对位旋律的音调应取自主题材料，集中主题的特点发展而成，并且在节奏律动上与主题形成繁简鲜明的对比。例如:

例 2－21

瞿　维《花鼓》

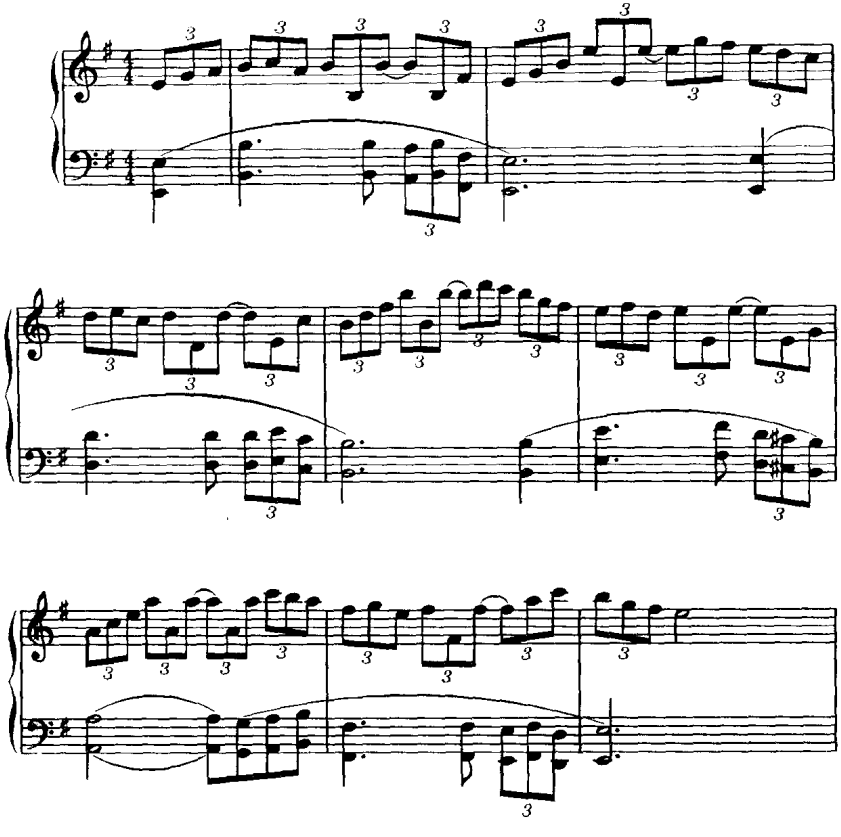


上例的主题在下声部，而上声部是用十六分音符写成的对位旋律，以活跃的节奏，造成了热烈而欢腾的情绪。可以看出，对位旋律并非新材料构成，而是主题材料的集中与加花，具有很强

的依附性，其声部的对比度并不大。

例 2－22

刘永平《浪漫曲》

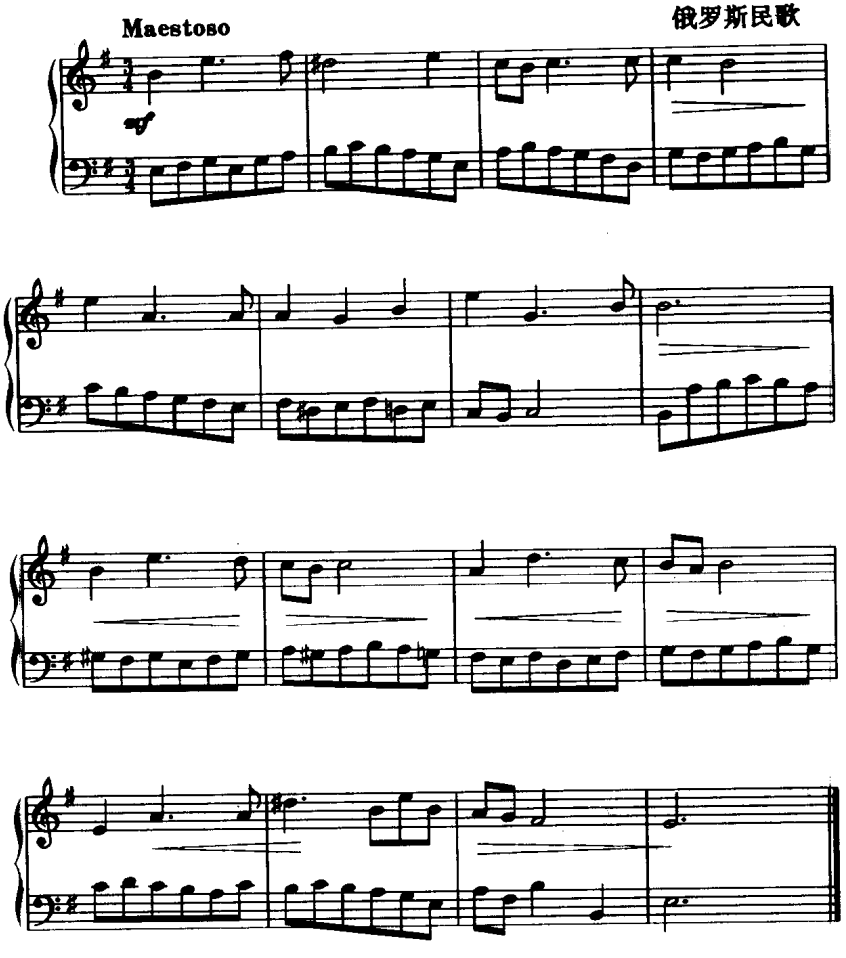


上例的手法与前例相同，主题在下声部，上声部的对位旋律是由主题派生的变体。

二、背景性派生对比

指定旋律表达主要乐思，对位旋律只是起烘托和陪衬作用，即为背景性衬托对比，写作此类二声部，音调流畅、节奏均衡的对位旋律应处于下声部。

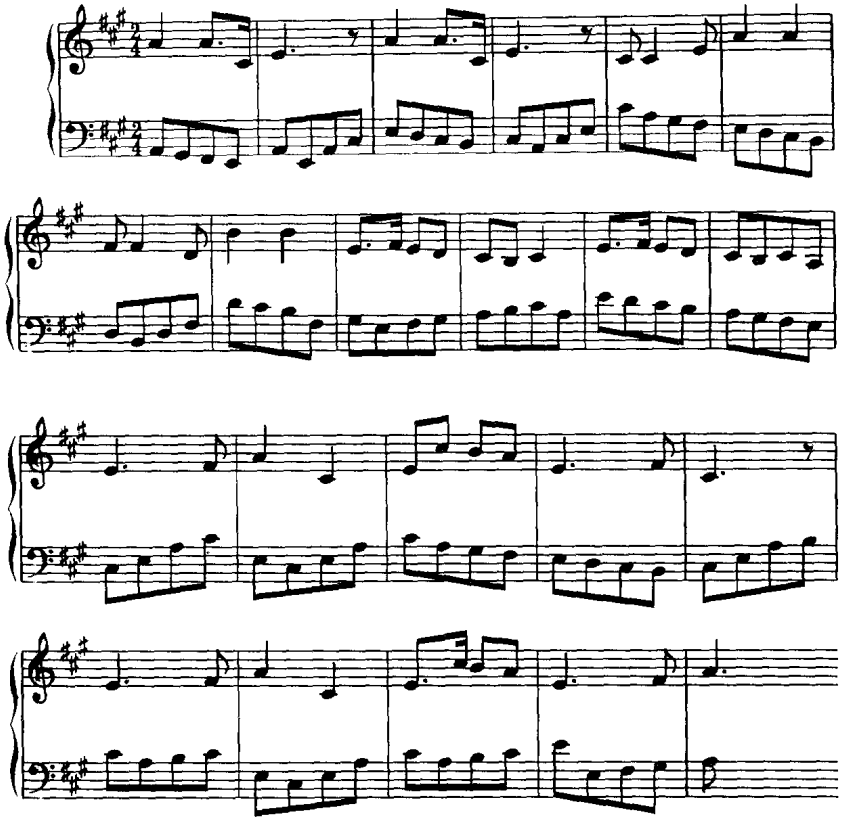
例 2－23



这是一个典型的具有背景性派生对比的二声部对位。下声部以八分音符节奏律动的衬托性旋律，与上声部的歌唱性旋律相结合，表现了一种思绪绵绵的情怀。

例 2－24

钢琴协奏曲《黄河》



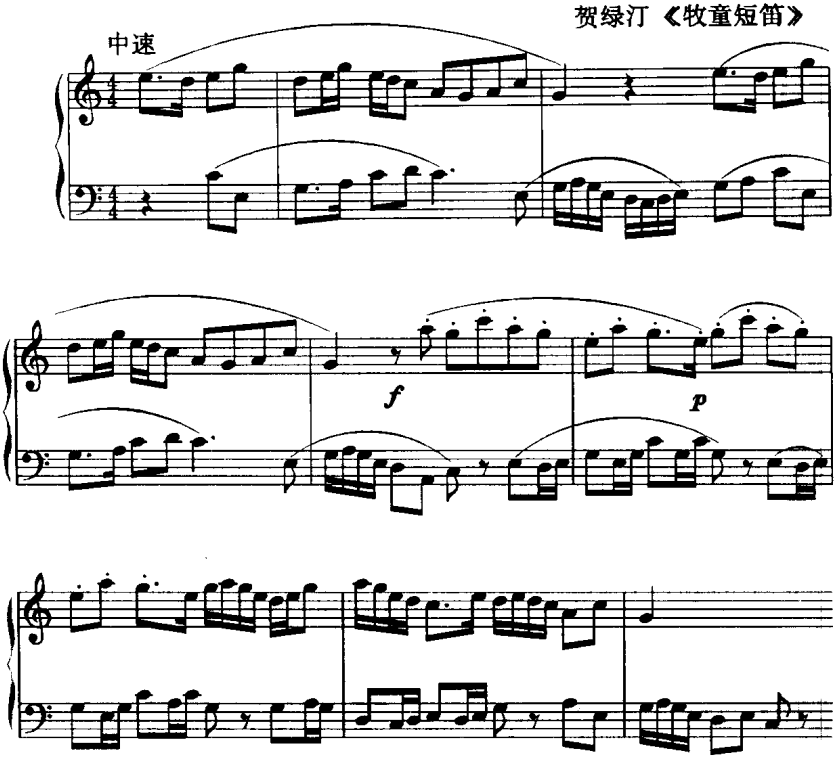
上例是钢琴协奏曲《黄河》第四乐章的片段，主题性旋律在上声部，而下声部是以均匀的八分音符进行在低声部作为音响背景，突出了主题的音乐形象。

三、互补性并置对比

在二声部对位中，当性格较一致，地位较平等的指定旋律和对位旋律同时表达一个音乐形象时，这种结合称为互补性并列对比，在这种对位中两个声部的句法做了不同步处理。

例 2－25

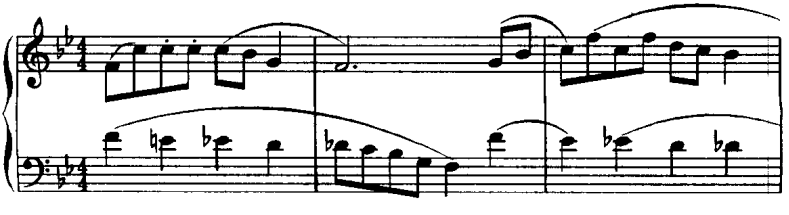
贺绿汀《牧童短笛》

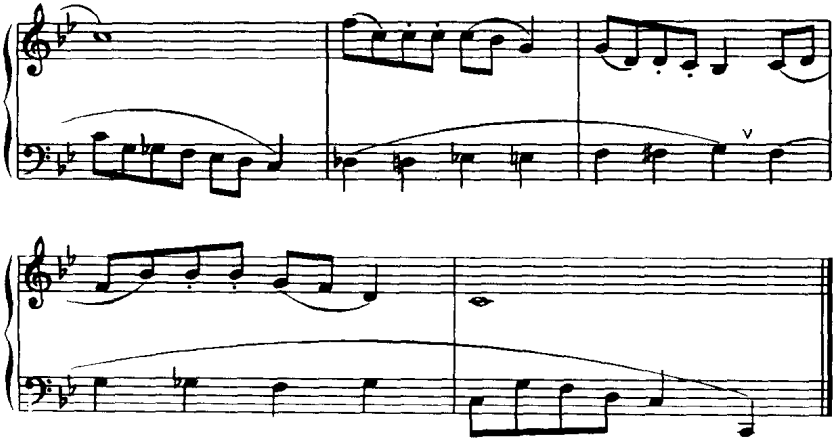


上例描绘了一幅“牧童晚归横牛背，短笛无腔信口吹”的优美画面，其中两个性格相同的旋律通过音调和节奏上的互补并置，共同描绘了这一生动而富有诗意的画面。

例 2－26

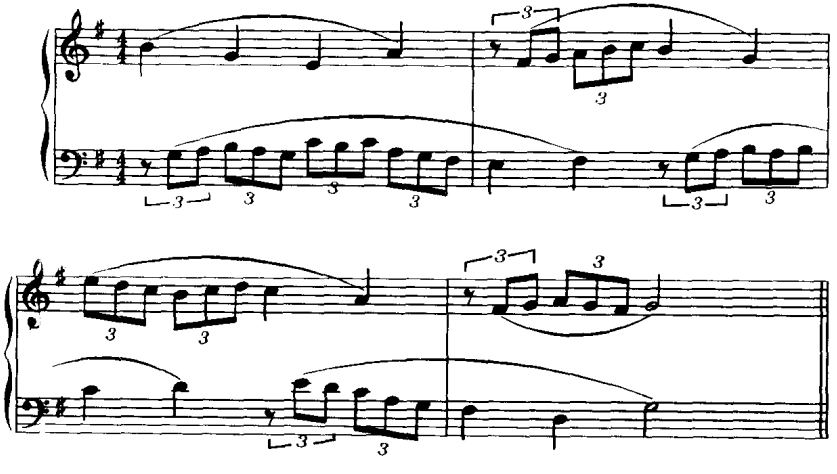
王　非《别伤心》





上例是一首二声部钢琴复调小曲，上声部由自然音五声调式构成的旋律，和下声部由变化音构成的曲调，以互补的关系共同表现了一种忧伤的情绪。下例仅从旋律形态上就可看出两个声部的互补关系。

例 2－27



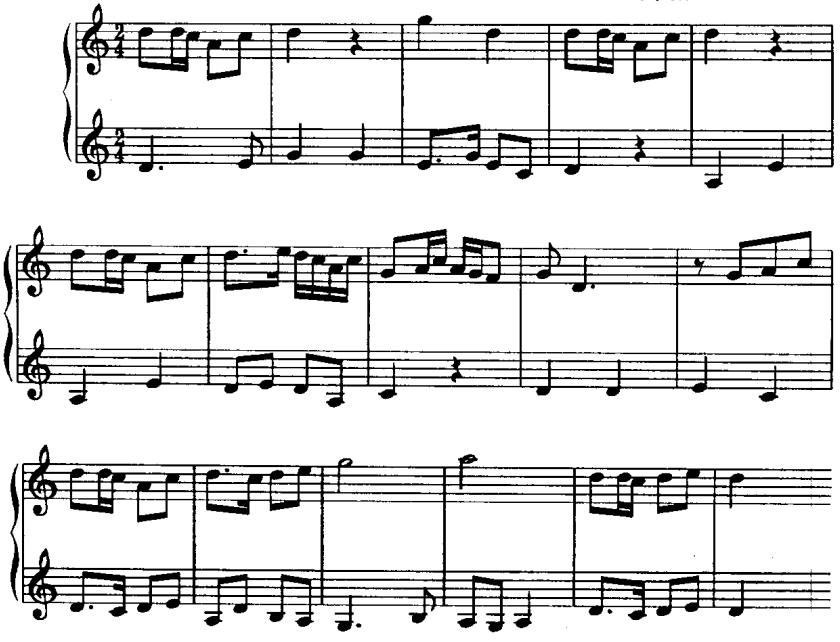
四、对抗性并置对比

在二声部写作中，当两个旋律分别描绘一个画面或场面中的

不同形象时，称为对抗性并置对比。这类对位形式，通过强调音调、节奏的特点和音色、音区、风格的不同，使两个旋律个性突出，从而形成强烈的对比。

例 2－28

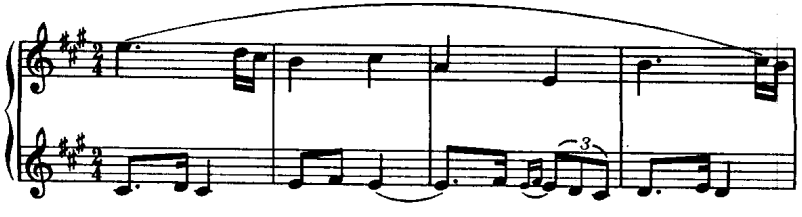
舞剧《白毛女》

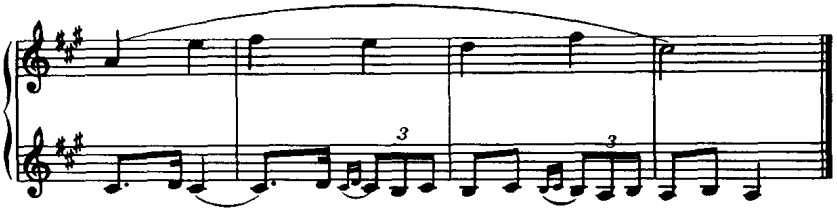


上例下声部是歌曲《三大纪律八项注意》的旋律，上声部是歌曲《军队和老百姓》的旋律，显然，这是描写军民欢歌跳舞的场面，两个个性突出的主题分别表现两个不同的形象。

例 2－29

鲍罗丁《在中亚细亚草原上》

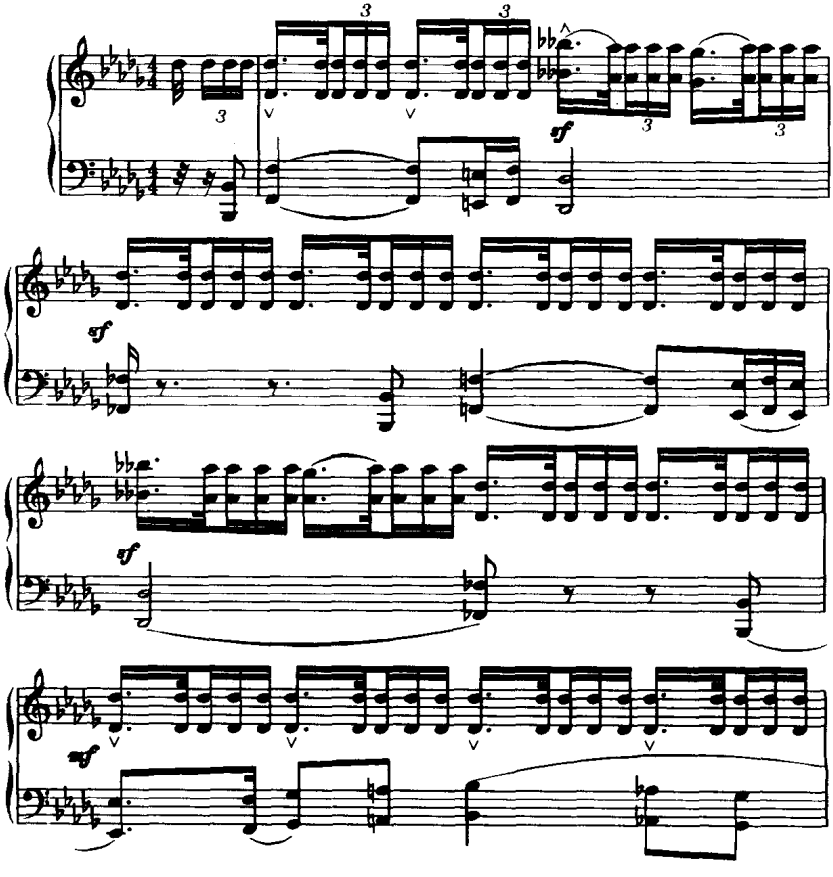


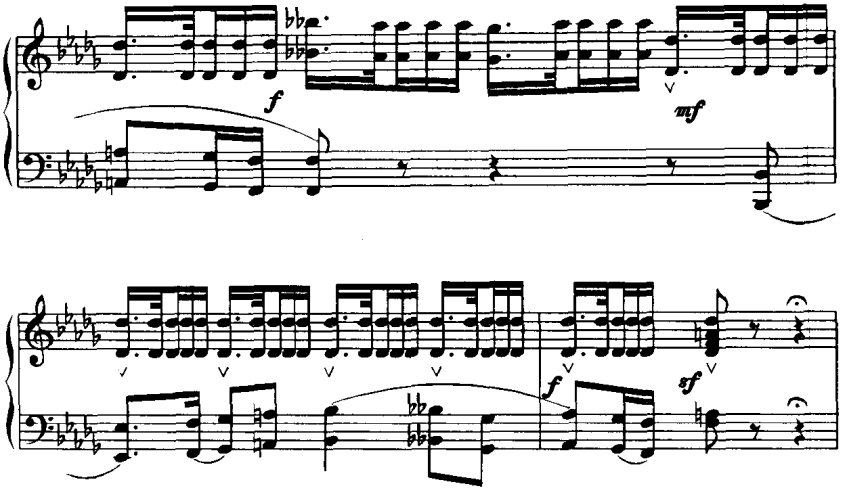


上例的上声部是代表俄罗斯军队的主题，下声部是代表东方商队的主题，两个性格不同，风格各异的旋律相结合，描绘了军队保护商队在中亚细亚草原上行进的景象。

例 2－30

穆索尔斯基《两个犹太人》



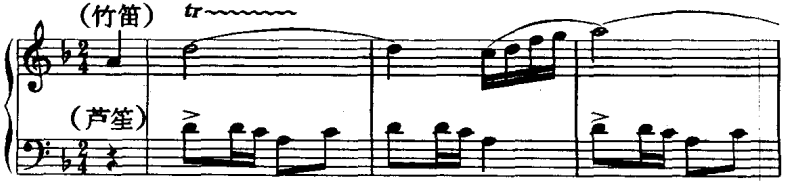


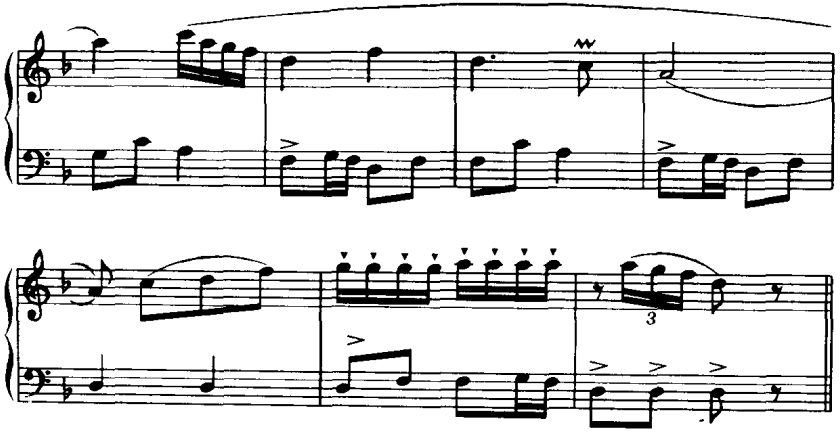
上例是对抗性并置对比的典型实例，下声部是“富人”主题；它以浓厚的低音，迟缓的节拍，刻画了妄自尊大、傲慢粗暴的富人形象。上声部是“穷人”的主题，它以尖锐的高音、急促的节奏、描绘了胆小卑贱、颤抖畏怯的穷人形象。这两个主题的个性十分突出，形成了强烈的且带有戏剧性的对比。

第四节　写作示范

一、指定旋律(下方声部)选自贵州苗族芦笙舞曲。

例 2－31





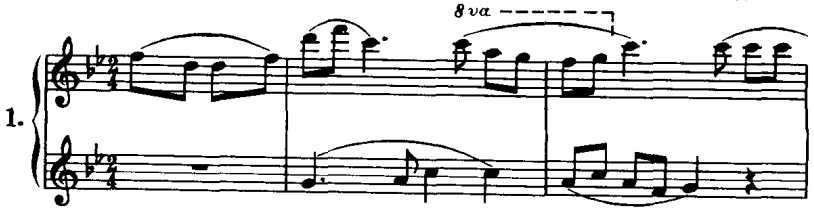
首先分析指定旋律的特点：D 羽调式；一般性旋律形态；节奏点较密；两小节一个句逗；结构规整；情绪热烈。

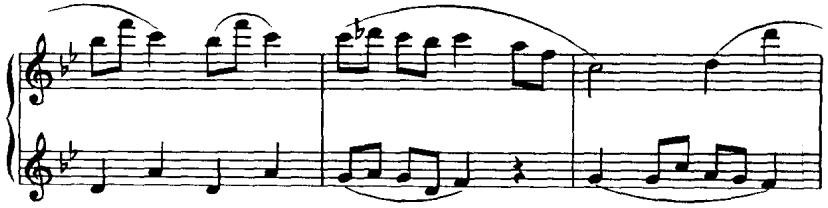
据此可以设想一个节日欢庆的场面，小伙子们手抱芦笙，边吹边舞，即指定旋律的形象。对位旋律的创作则着重描绘姑娘们翩翩起舞的形象，曲调优美，句幅悠长，句法格式以弱起为主等。具体的写法是：先写开始的两个音(属到主音)作为动机，然后加以引伸成为 8 小节气息悠长的乐段。最后 3 小节为补充句。为了突出竹笛的演奏特点，旋律中加上了颤音与吐音。

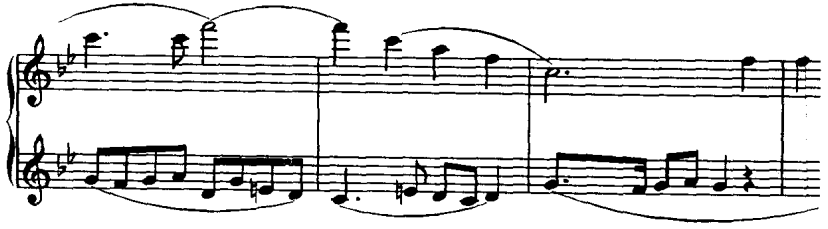
练　习　二

一、分析下列音乐片段旋律结合的特点。

丁善德《长征交响曲》

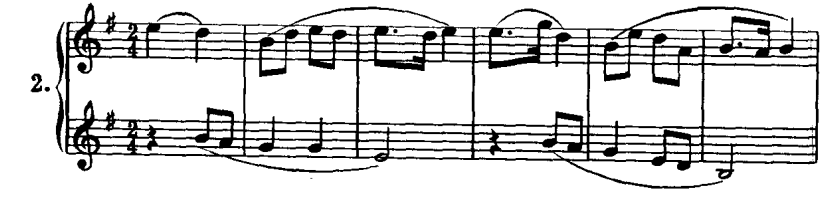


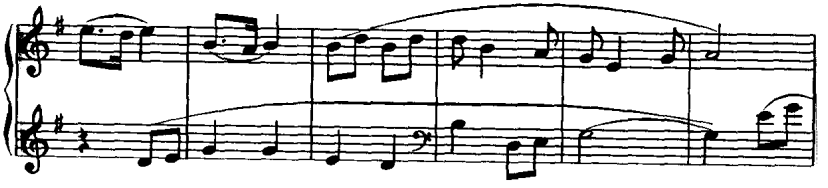


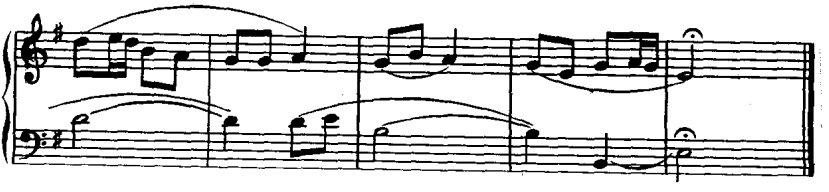


赵德义编曲《采茶扑蝶》

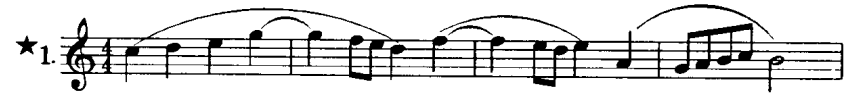
2.

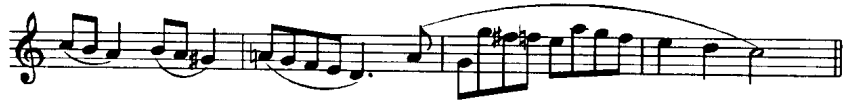


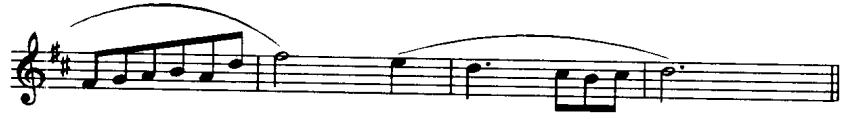


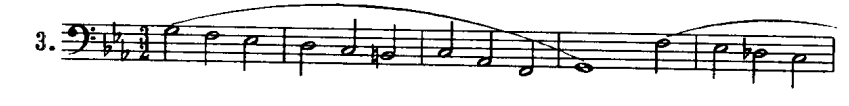


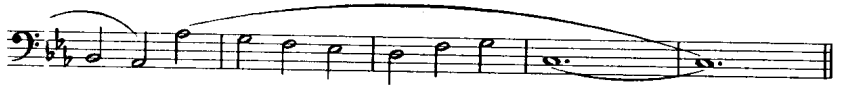
二、为下列指定旋律写作对位旋律。

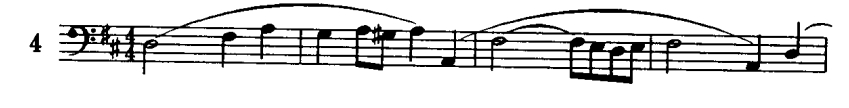


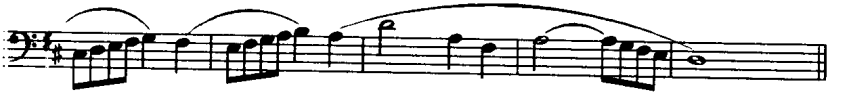




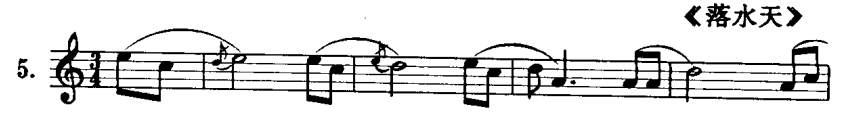




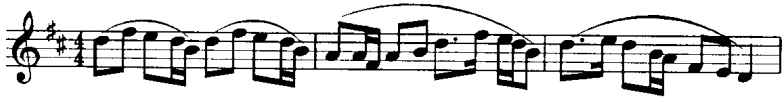


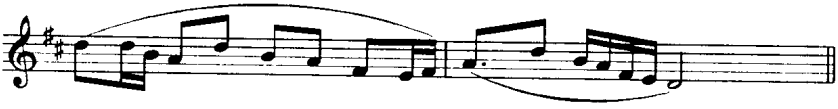


《落水天》

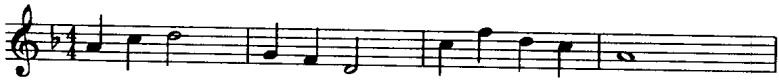


6.





★7.



第三章　二声部复对位

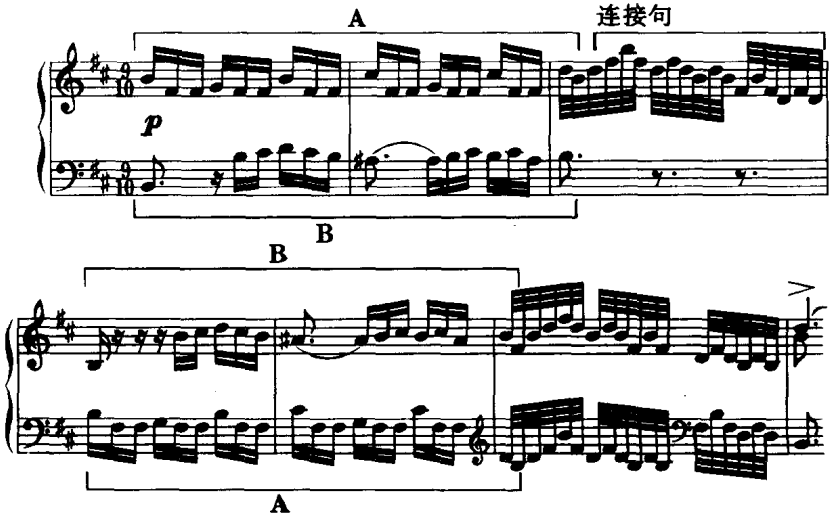
复对位写法，在复调音乐发展中有着重要意义。由于它是把已经陈述过的材料加以转位处理，使音乐增添了新的含义，故创作中很常用。

第一节　复对位的基本概念

什么是复对位？在说明这个问题之前，让我们先看一个例子

例 3－1

巴　赫《创意曲》



将上例第 1 、 2 小节同第 4 、 5 小节对照可以看出：上声部的旋律(A)在连接句后低了八度，成了下声部；同时，下声部的旋律(B)高了八度，成了上声部，转位后的两个旋律均无改变，因此，我们便称第 4 、 5 小节的音乐是第 1 、 2 小节音乐的复对位。

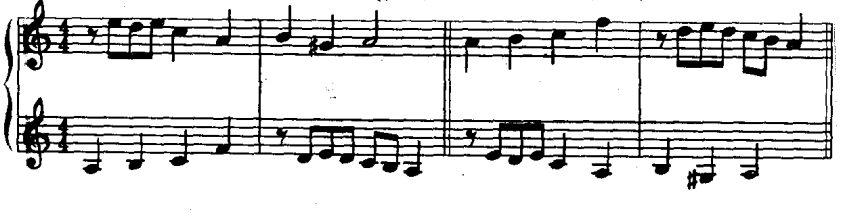
复对位是相对于单对位而言的，前两章所涉及的二声部写作由于它们不考虑两个声部交换位置的问题，故称之为单对位。而复对位则不同，它是一种多声部可以自由地转换位置，而声部间仍能保持正确关系的对位手法，又称“可转位的对位”。

显然，这里的“转位”与乐理中的音程“转位”有所不同。乐理中音程的转位，仅仅指构成音程的某个音移高或移低八度。而在复对位中，这种情况，仅是其中的一种，称为八度复对位。除此以外，还可以采用其他距离的声部转位。如按十二度关系转位，称十二度复对位，按十度关系转位称十度复对位，余类推。

在写作过程或分析复调音乐时，为了能快速准确地判断出声部转位的音程度数，以便知道是哪一种复对位形式，可参用下方公式，即：上声部下移度数+下声部上移度数 - 1=复对位度数。例如：

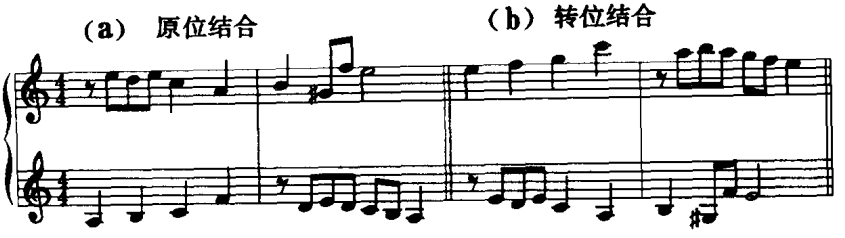
例 3 - 2

(a) 原位结合 **(b) 转位结合**



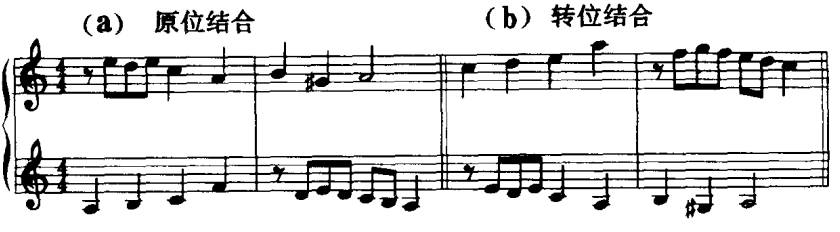
在上例转位结合中，原位上声部下移八度成为下声部，而原位下声部又上移八度成为上声部，两者之和减 1 ，为 15 ，即确定为十五度复对位(八度复对位的一种表现形式)，用公式表示为： 8+8−1=15 。

例 3－3



上例声部转位的结果是：8+12−1=19 (即十二度复对位的一种表现形式)。

例 3－4



上例声部转位的结果是：8+10−1=17(即十度复对位的一种表现形式)。

从理论上讲，二声部复对位可用任何音程度数，但并不是每一种音程度数都有实用价值，有些音程度数如九度、十一度、十三度等在写作中很少使用，因为声部转位后，音程变化较大，难以驾驭。因此，唯有八度复对位、十二度复对位最为常用。

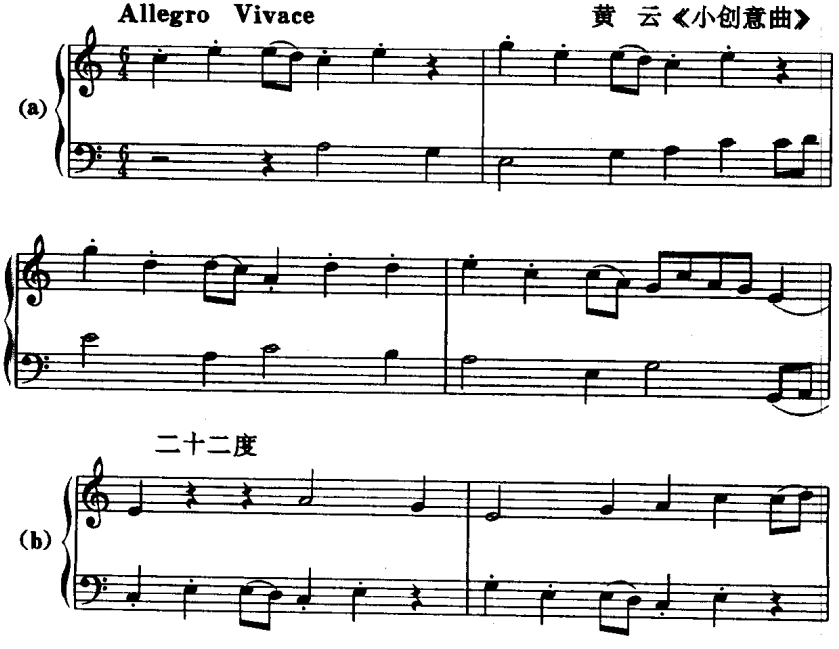
第二节　八度复对位

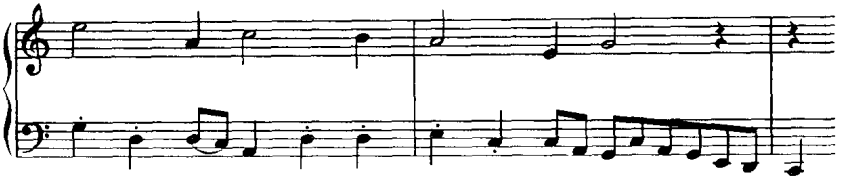
两个声部以八度、十五度、二十二度或二十九度的音程度数转位的对位形式，统称八度复对位。它可以是上声部下移八度，

也可以是下声部上移八度。如果上声部向下，下声部向上同时移动八度或更大的距离，亦属八度复对位的范畴。如下图所示：

原位	转位一	转位二	转位三	转位四	转位五
A B	(A) B A	B A (B)	B (A) (B) A	B (A) (B) A	B (A) (B) A
	A下移八度	B上移八度	A下移八度 B上移八度	A下移十五度 B上移八度	A下移八度 B上移十五度

例 3－5



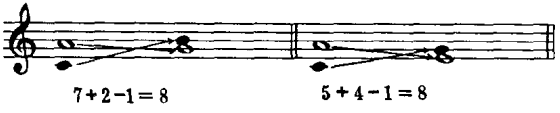


上例从第 5 小节开始，上声部下移十五度，下声部上移八度，形成二十二度音程转位，即为八度复对位。

以上原位与五种转位是保持原调的八度复对位。而其他凡两声部移动度数之和相加减 1，结果为 8、15、22、29 的也是八度复对位。

如:

例 3－6



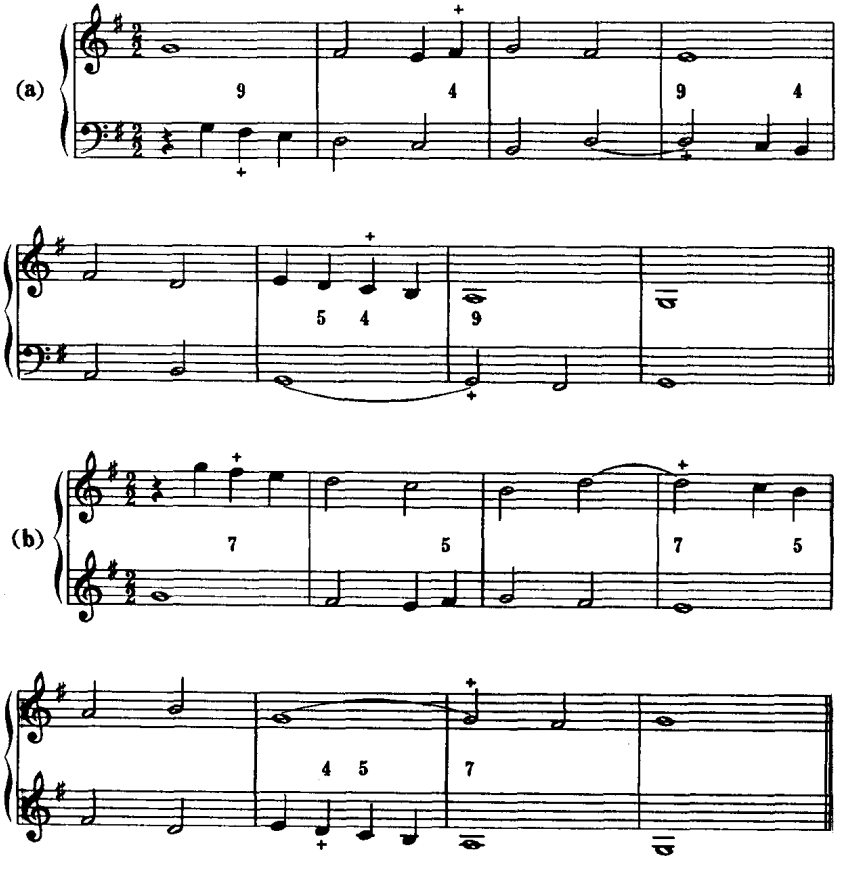
在八度复对位中，原位结合的两个声部其音程关系在转位结合中，均发生了变化，但是音程的性质并不改变：完全协和音程转位后仍为完全协和音程，不完全协和音程转位后仍为不完全协和音程，不协和音程仍为不协和音程。

原位音程	一度	(二度)	三度	(四度)	五度	六度	(七度)
八度转位音程	八度	(七度)	六度	五度	(四度)	三度	(二度)

从上表可看出，上下声部做八度转位处理时，各种音程的基本性质都保持不变。唯有纯四度音程，要将其看做不协和音程，

避免原位结合时的平行四度，以及在强拍上自由使用纯四度。如下例原位结合中的纯四度均作为经过音处理，转位后变成五度在弱拍上出现。

例 3－7



第三节　十二度复对位

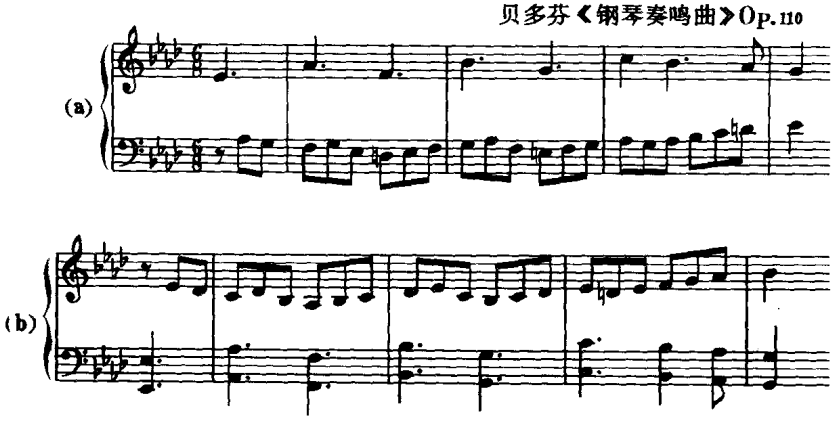
两个声部以十二度、十九度或二十六度的音程度数转位的对位形式，统称十二度复对位。它可以是上方声部下移十二度，或

下方声部上移十二度；或上方声部下移八度，同时下方声部上移五度；或上方声部下移五度，同时下方声部上移八度等。如图所示：

原位	转位一	转位二	转位三	转位四
A B	(A) B A	B A (B)	B (A) (B) A	B (A) (B) A
	A下移十二度	B上移十二度	A下移八度 B上移五度	A下移五度 B上移八度

例 3－8

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.110



上例中的十二度由上声部下移八度，下声部下移五度构成。

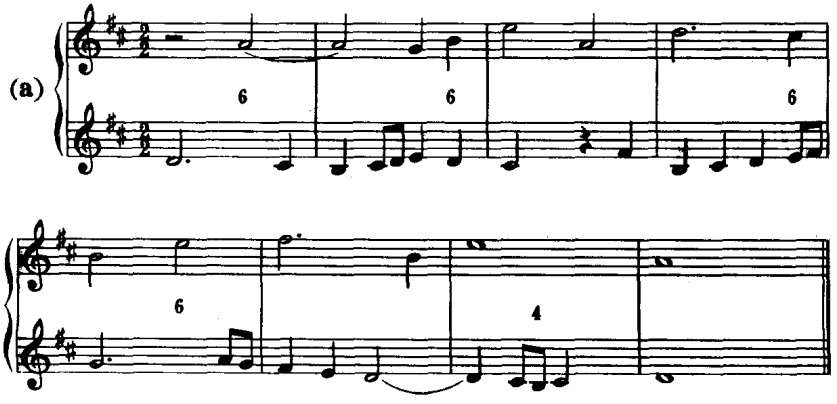
十二度复对位中，原位结合的音程关系在变形结合时，不仅音程度数发生了变化，音程性质也有所不同。

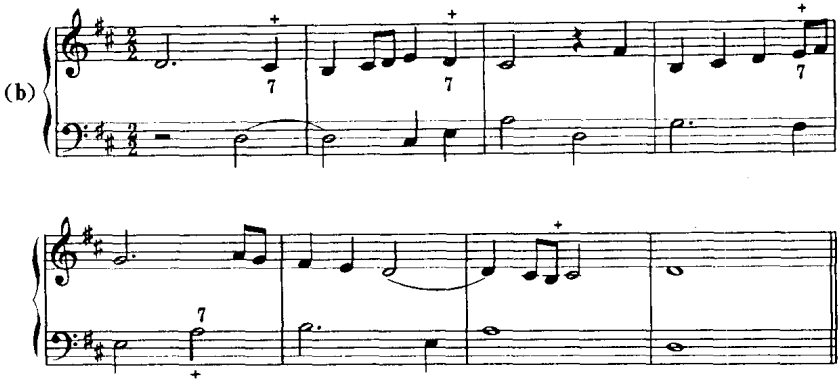
原位音程	一度	(二度)	三度	(四度)	五度	六度
十二度转位音程	十二度	(十一度)	十度	(九度)	八度	(七度)

原位音程	(七度)	八度	(九度)	十度	(十一度)	十二度
十二度转位音程	六度	五度	(四度)	三度	(二度)	一度

从上表可看出，原位结合作十二度转位后， 协和音程四度、六度、十一度分别变成了不协和音程九度、七度、二度；反之，不协和音程二度、七度、九度又分别变成协和音程十一度、六度、四度。因此，写作十二度复对位时，必须将原位中的六度、四度作为不协和音程处理，而在主要节拍位置上多用三度、五度和八度。

例 3－9





上例原位结合中所用的六度和四度均以经过音和辅助音的形式出现，因此，当转位结合时尽管变成了不协和音程，但仍然为正确的用法。

在复调音乐中，复对位是乐思发展的重要手法，其中八度复对位多用于呈示部，有进一步肯定乐思的含义。十二度复对位多用于中部，有展开乐思的作用，其他复对位由于技术难度大，并不多见，这里通过以下图示可了解到音程变化的对位关系，供学习者参阅(图表见下页)。

复对位一览表

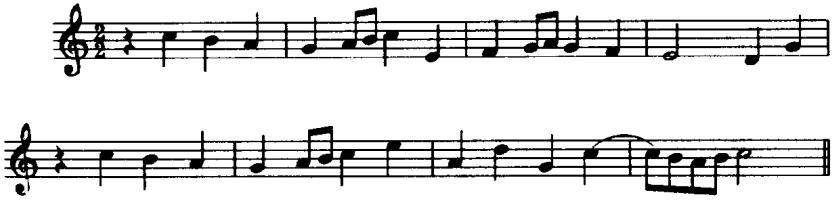
种类	名称	复对位度数	原位与转位之间的音程对应关系
1	八 度	8 15 22 29	△ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
2	十二度	12 19 26 33	△ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
3	十 度	10 17 24 31	△ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
4	十一度	11 18 25 32	△ △ △ △ △ △ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
5	九 度	9 16 23 30	△ △ △ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 9 8 7 6 5 4 3 2 1
6	十三度	13 20 27 34	△ △ △ △ △ △ △ △ △ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
7	十四度	14 21 28 35	△ △ △ △ △ △ △ △ △ △ △ △ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

注：上表各种复对位是依其常用程度做顺序排列的，表中“△”下方的音程及其转位 在使用时需要做不协和音程处理。

第四节　写作示范

指定旋律如下:

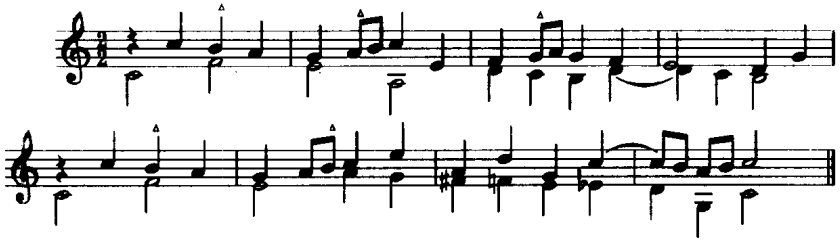
例 3－10



上方旋律的特点是：坚定豪迈的情绪，八分音符为主的节奏律动，由上下两句构成；C 大调调性明确等。

如果要求为上方旋律写作一个对位旋律，并包括八度复对位的可能性，则应考虑写作时多使用三度、六度，同时将四度、五度作为经过音处理。试写作如下:

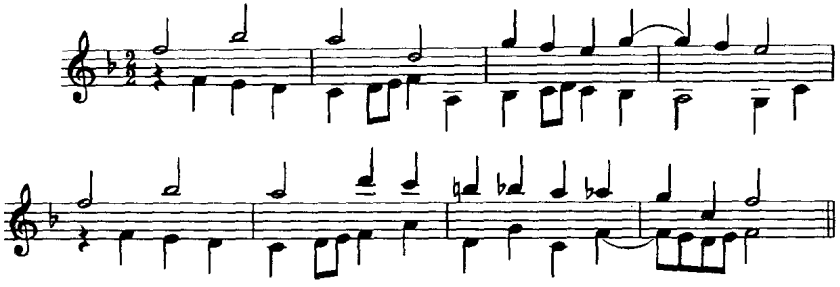
例 3－11



注：上例中有△处是作为经过音处理的四度与五度音程.

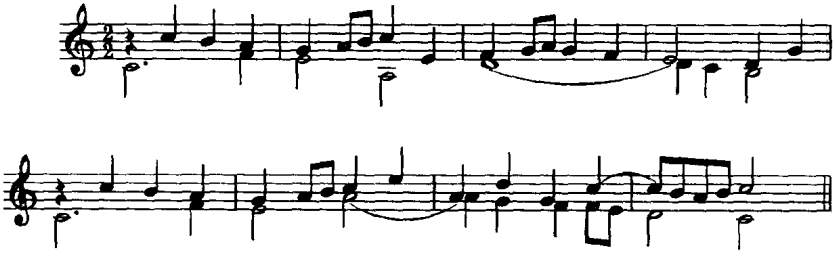
现将上方声部下移五度，下方声部上移十一度，即为转入 F 大调的八度复对位形式(5+11−1=15)。

例 3－12



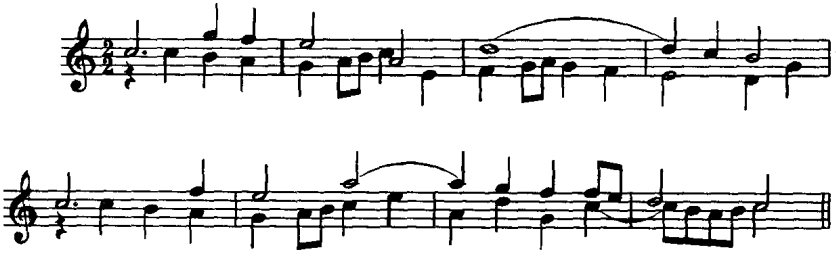
如果要求对位旋律既包含八度复对位又包含十二度复对位的可能性，则上方的对位旋律必须加以调整，即更加强调三度音程，而将六度也作为不协和音程处理。调整的结果如下：

例 3－13



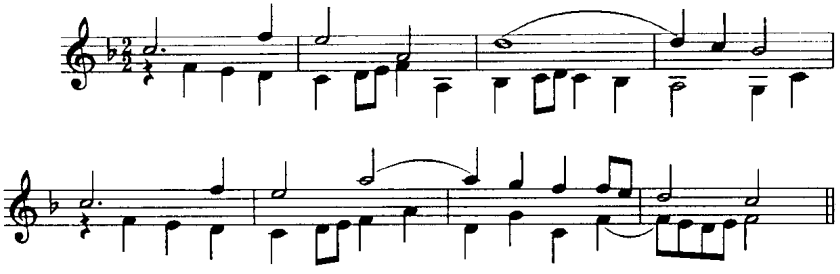
写作八度复对位(下方声部上移八度)：

例 3－14



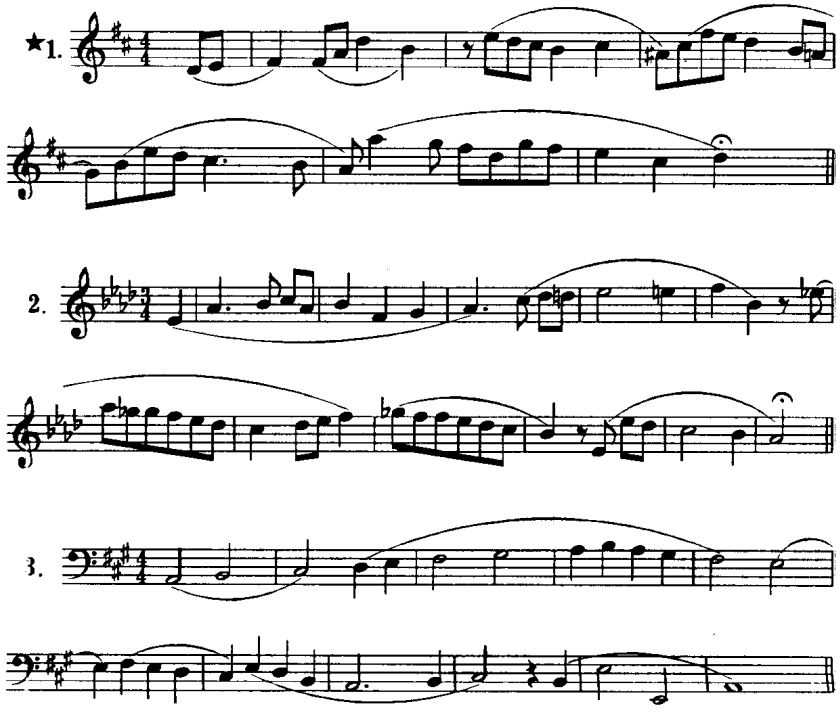
写作十二度复对位(下方声部上移八度，上方声部下移五度)，这时应将对位旋律的调性服从指定旋律。如：

例 3－15



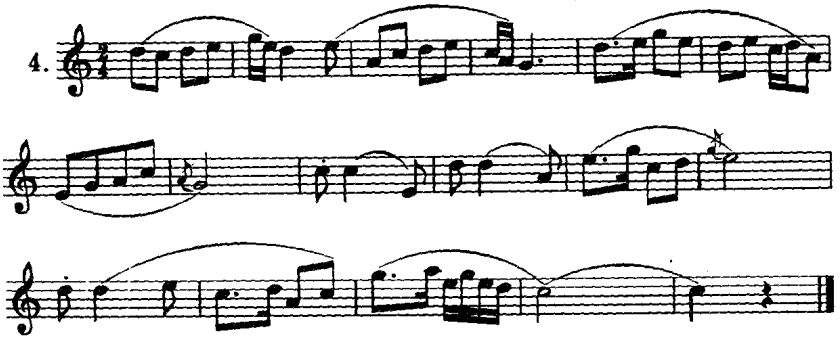
练　习　三

一、按八度复对位的要求，为下列指定旋律写作对位旋律。



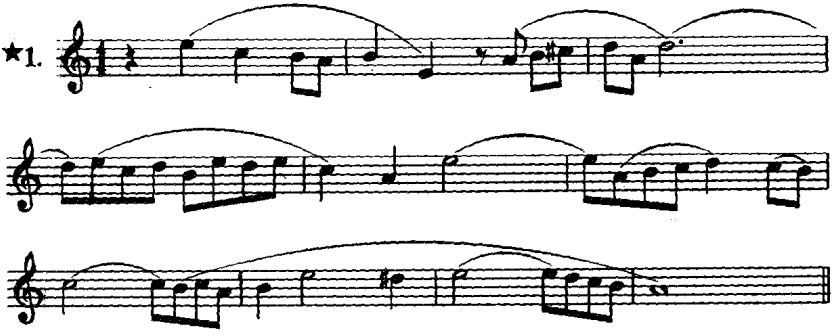
冼星海《二月里来》

4.

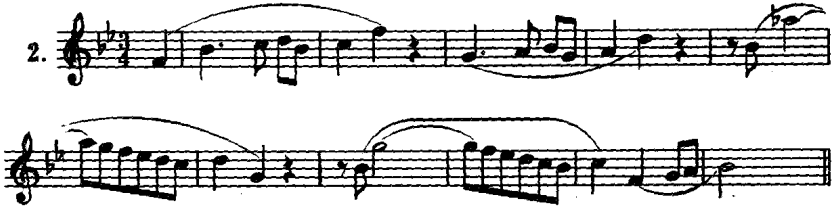


二、按十二度复对位的要求，为下列指定旋律写作对位旋律。

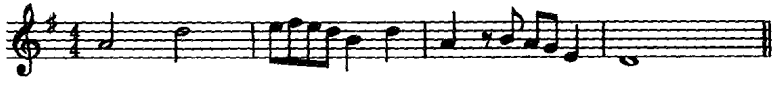
★1.



2.



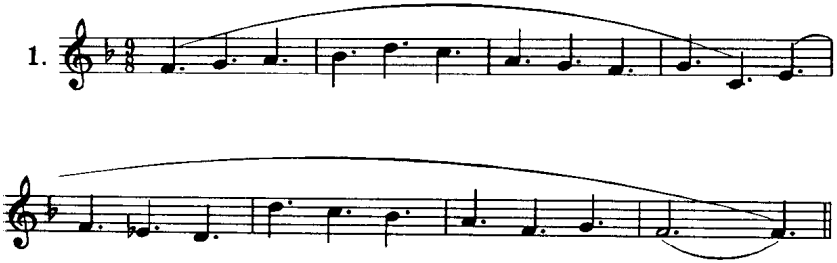
3.



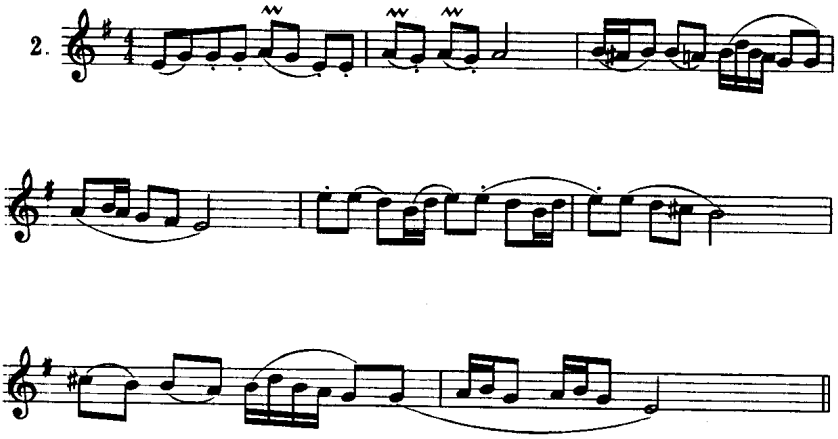
三、分别按八度复对位和十二度复对位的要求，为下列指定

旋律各写作两个对位旋律。

1.



2.



第四章　倒影与逆行

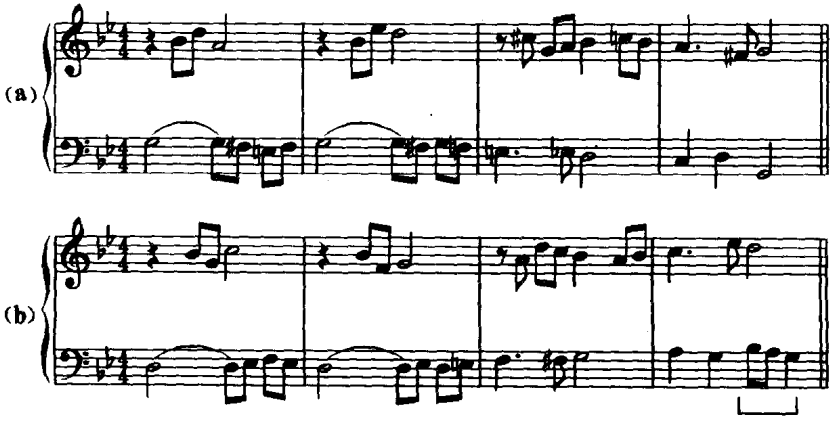
在对位中，如果原形结合中的旋律，在变形结合中改变了进行的方向，如上行变为下行，或前进变为后退，那么，就可形成新的对位形式，其具体的写法，我们分别向读者介绍。

第一节　倒　影

倒影是指原形结合中的旋律作等距离上下翻转，使音乐形成反向进行的一种对位手法。翻转后的音乐虽产生一种新意，却又与原来的材料保持着统一，其特点有如湖边的树，江中的帆，其倒影比原物更有诗意。

一、原形与倒影

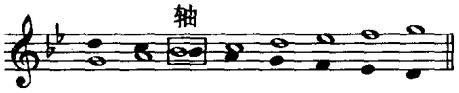
例 4－1



上例是对比式的二声部(a)，以它作为原形将两个旋律同时倒转过来，就形成了与原形结合截然相反的形态(b)。

那么，它是怎样将两个旋律做倒影处理的呢？原来是以g小调的III级音为“轴”翻转的结果。

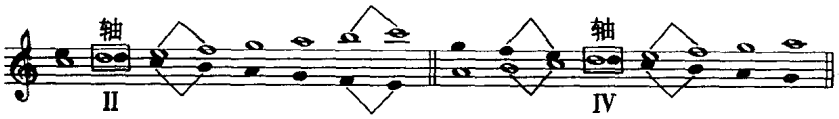
例 4－2



二、倒影的轴

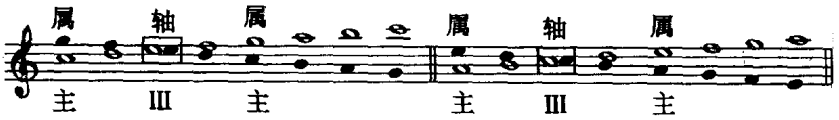
“轴”是指原形与倒影的交叉音级。从理论上讲，任何音级均可作为轴，不同的轴可将同一旋律倒转出不同的变形来。但在创作实践中，并非每个音级都常用做倒影的轴，在大、小调体系中，大调常以II级音，小调常以IV级音为轴。主要原因是以该音级为轴时，倒影后的旋律能精确保持原形旋律的音程关系，音阶的全音、半音位置相同(下方图示中“∧”表示半音位置)。

例 4－3



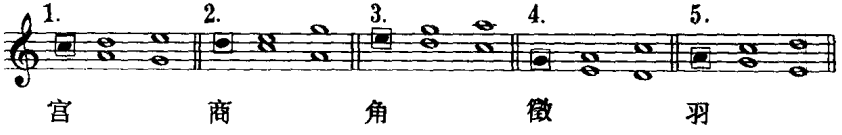
此外，在大、小调中还常用III级音为轴，其特点是调式中最重要的主、属音在倒影时位置互换。如:

例 4－4



在五声调式的体系中，宫、商、角、徵、羽任何一个音均可以作为轴，不同的轴在不同的调式中，作倒影可以产生不同的旋律和调式。示意如下：

例 4－5



上例每小节的第一个音为轴，其他音处于上行与下行的倒影状态。如果我们既把它看做五个单音，也看做五种调式，那么就可得出如下规律：

1．以宫音为轴作倒影时，宫音、宫调式不变。商音、商调式变为羽音、羽调式(或反之)。角音、角调式变徵音、徵调式(或反之)。

2．以商音为轴作倒影时，商音、商调式不变。角音、角调式变为宫音、宫调式(或反之)。徵音、徵调式变为羽音、羽调式(或反之)。

3．以角音为轴作倒影时，角音、角调式不变。徵音、徵调式变为商音、商调式(或反之)。羽音、羽调式变为宫音、宫调式(或反之)。

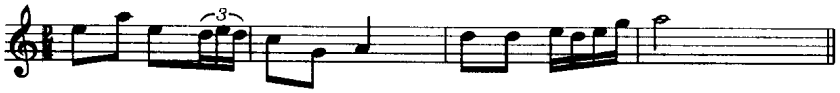
4．以徵音为轴作倒影时，徵音、徵调式不变。羽音、羽调式变为角音、角调式(或反之)。宫音、宫调式变为商音、商调式(或反之)。

5．以羽音为轴作倒影时，羽音、羽调式不变。宫音、宫调式变为徵音、徵调式(或反之)。商音、商调式变为角音、角调式(或反之)。

上述五条规律综合列表如下:

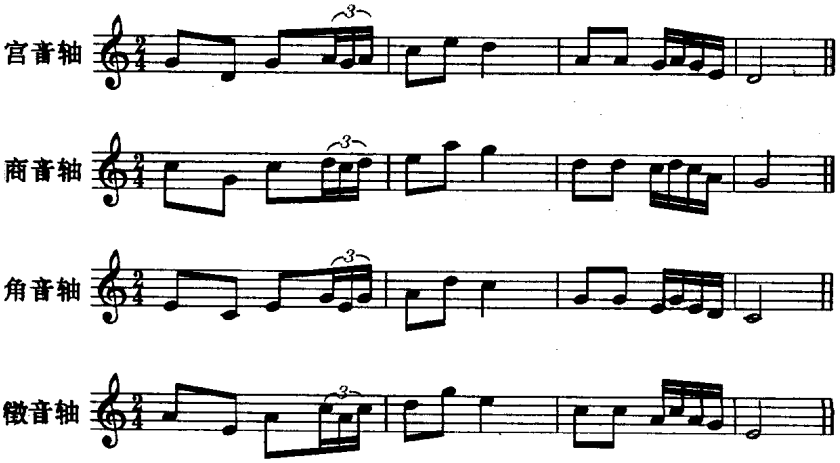
音调式	宫	商	角	商	角	徵	角	徵	羽	徵	羽	宫	羽	宫	商
轴	宫 音			商 音			角 音			徵 音			羽 音		
调式音	宫	羽	徵	商	宫	羽	角	商	宫	徵	角	商	羽	徵	角

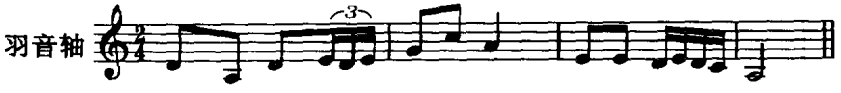
例 4－6



上例是一个单声部的旋律，以不同音级为轴进行倒影，其结果如:

例 4－7





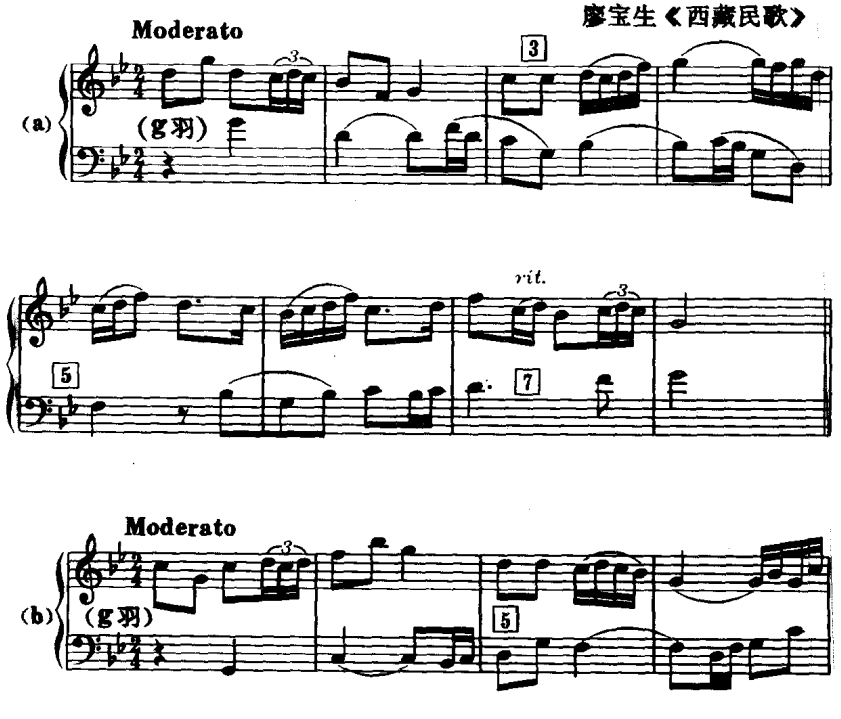
显然，用不同的轴倒影出来的旋律有不同特点，创作中可依需要选用，这里需注意的是五声调式中，应把小三度当做级进对待，这样倒影时才容易保持五声风格，避免偏音和变音出现。

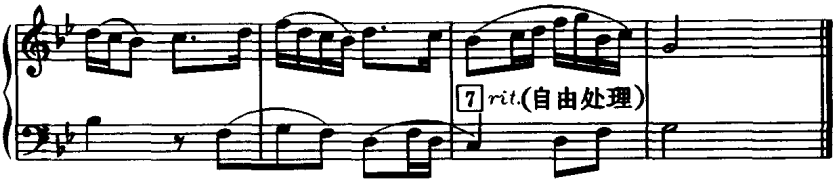
三、倒影的形式

倒影为原形结合提供了新的变形结合方式，在实际音乐中，较常用的有两种形式。

1．变形结合中，两个声部均做倒影处理。

例 4－8

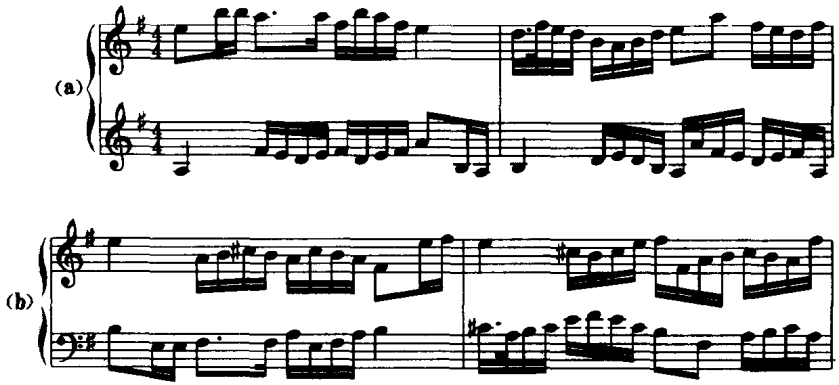




上例为 g 羽调式，两个声部均以羽音为轴作倒影，其结果除改变了原形旋律上行或下行的方向外，旋律各音之间的音程关系、节奏型均保持不变。

例 4－9

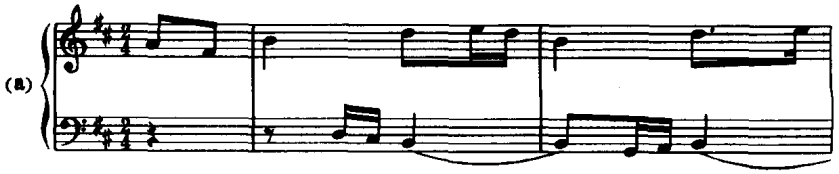
黄　阮《小创意曲》

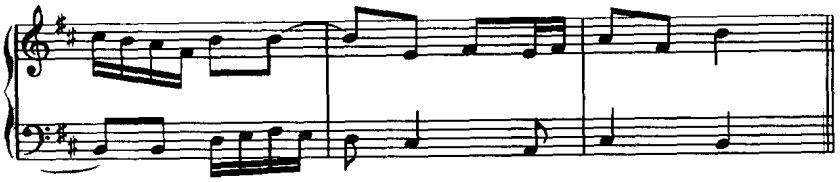


上例前两小节是原形结合(E 商调)，后两小节是以商音为轴的倒影，不仅调性改变了(E 商转至 B 商)，而且还做了复对位处理。

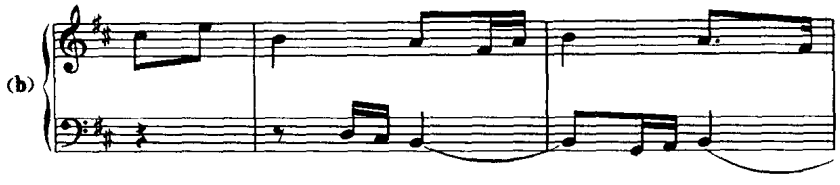
2．变形结合中，一个声部保持不变，另一个声部作倒影。

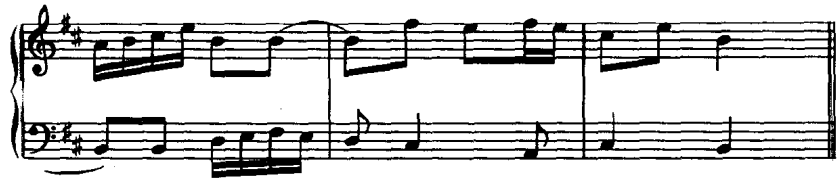
例 4－10





(b)





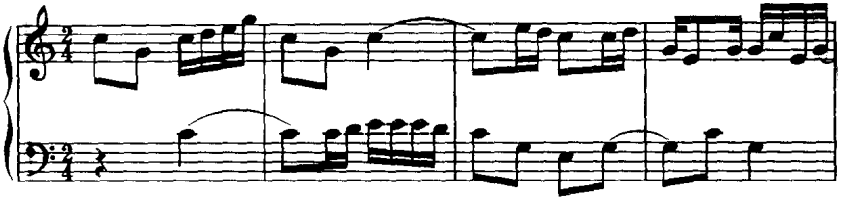
上例变形(b)就是将原形(a)上声部以主音 B 为轴的倒影，而下声部保持不变，写作这种倒影对位，若要保证倒影后仍有良好的声部关系，可根据原形及其倒影来同时写作对位旋律，然后分别使用即可。

第二节　逆　行

在对位中，将原形结合中的旋律作等距离前后翻转，使音乐反其“道” 而行之，这种技法称为逆行。在逆行对位中，虽改变了原形旋律前进的方向，但旋律中各音之间的横向音程关系则保持不变，其特点犹如镜子中映照出来的物体一样，在统一中求得了对比。

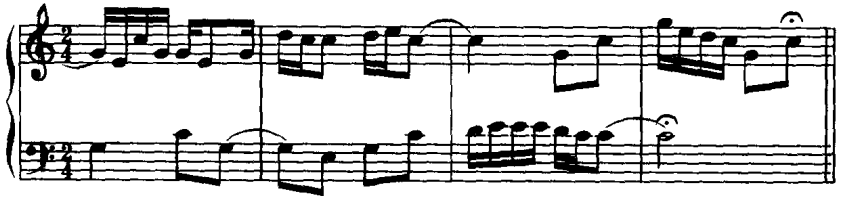
一、原形与逆行

例 4 - 11 (a)



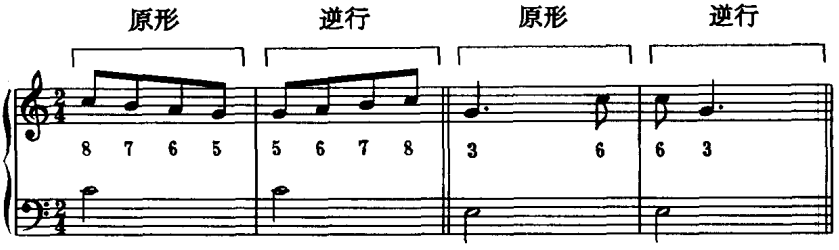
上例(a)是二声部对位的原形结合，将两个声部同时逆转过来，就形成了与此音乐进行截然相反的形态(b)，即原形是从头演奏到尾，逆行是从尾演奏到头。

例 4 - 11 (b)



将上例(a) 、(b)对照，我们还可以发现，在逆行对位中，不仅改变了原旋律进行的方向，某些节奏形态和音程的结合也改变了。如对称性节奏型（♩♫、♬♬、♪ ♩ ♪等）逆行后形态不变，非对称性节奏型（♩♫、♩.♫、♩. ♪ 等）逆行后则有所变化；时值相同的音(即一音对一音)结合，逆行后音程关系不变，若一音对数音，逆行后音程关系则变化较大(见下例)，因此，为了保证逆行时横向旋律的流畅和纵向和声的正确，在写作原形时应充分注意这一点。

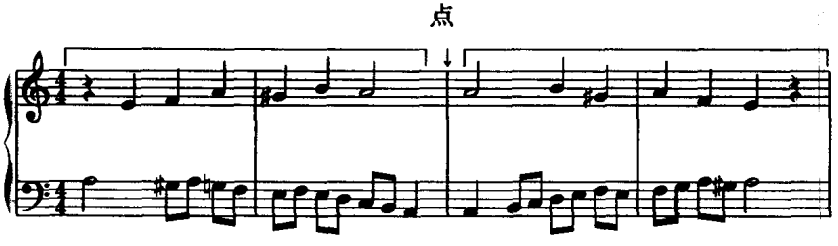
例 4－12

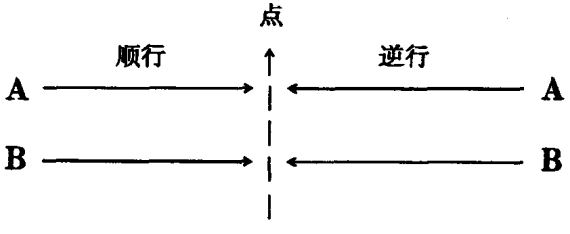


二、逆行的镜相点

“镜相点”是指原形与逆行折返的交叉位置。写作逆行对位，必须在原形的结尾处，设一个“镜相点”，旋律中的每个音与镜相点的距离和顺序在逆行后仍保持一致，如下例后两小节就是前两小节的逆行，每个音与镜相点的距离同原旋律完全相同。

例 4－13





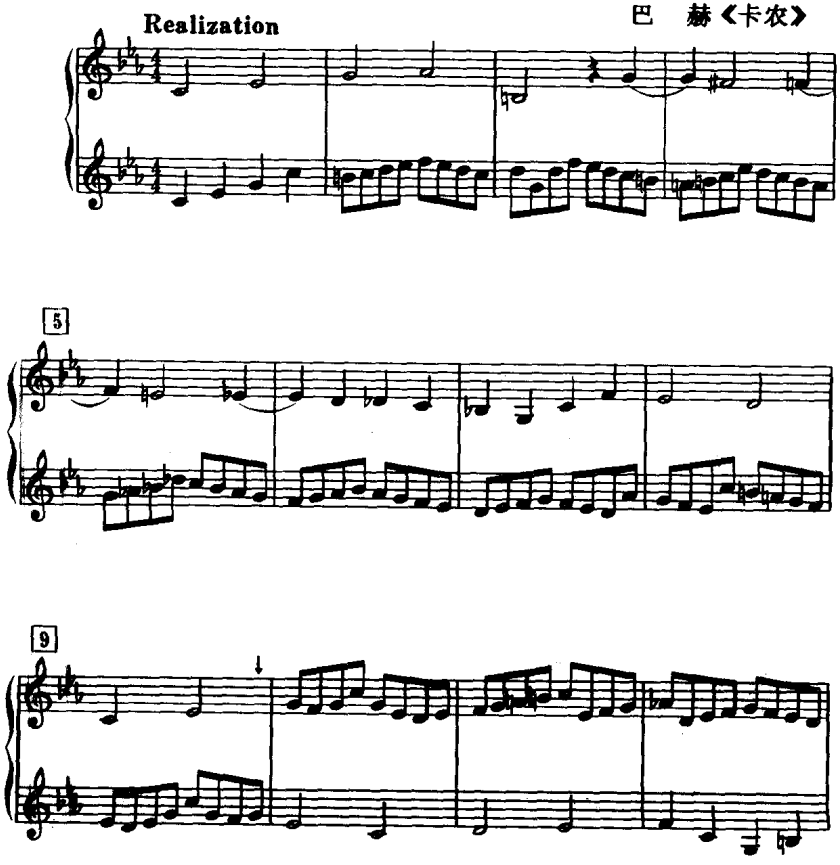
从上图可以看出， 镜相点处于一段完整音乐的中心，选择哪一节拍位置作为镜相点，不仅决定着原形的篇幅，也决定着逆

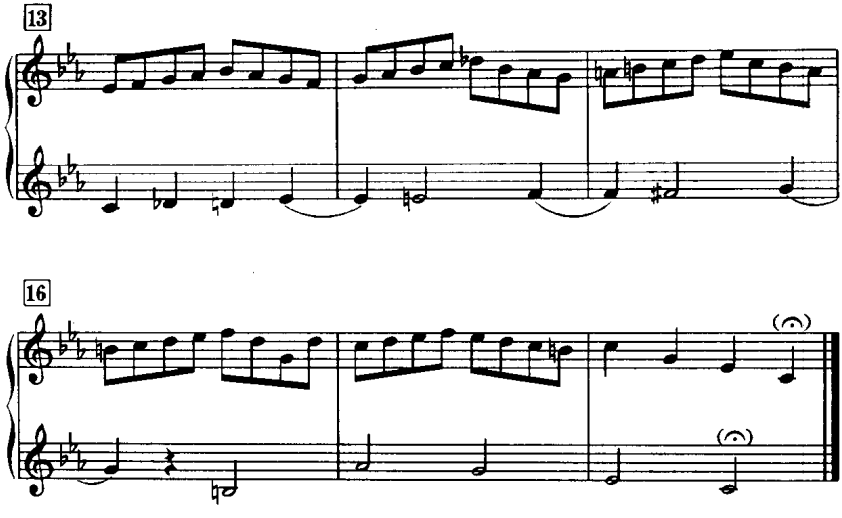
行的长度，因此，镜相点既可设在动机与动机之间，也可设在乐句与乐句之间，甚至是乐段与乐段之间，如果是在一个动机或一个乐句之中，应特别注意旋律衔接的连贯性。

三、逆行的形式

逆行为原形旋律提供了新的发展手法，在音乐创作中，它以多种形式出现，既有多声部的，也有单声部的；既有单对位形式，也有复对位形式。

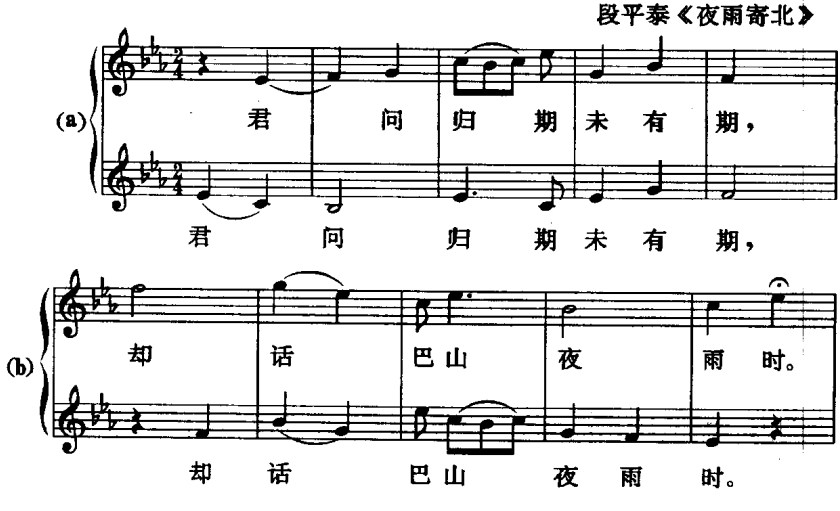
例 4－14





上例是一个二声部的逆行对位，音乐从第 10 小节开始逆行，并做了复对位处理，由于时间上的逆转，节奏的颠倒，音调大为改观，单凭听觉不易辨出原形与逆行之间的联系。

例 4 - 15

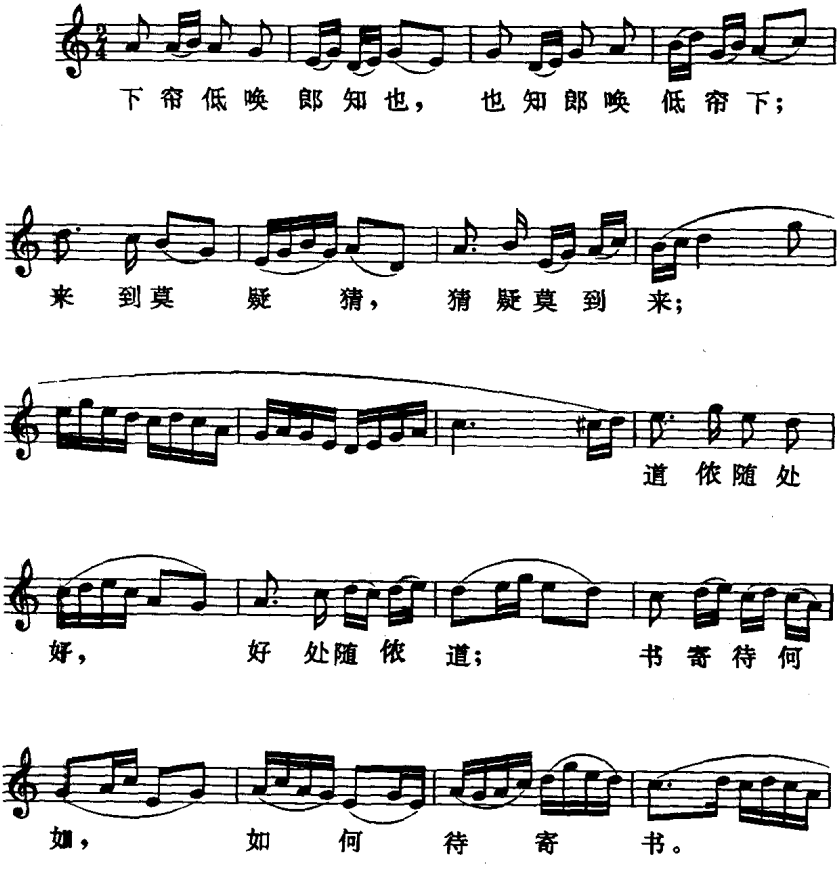


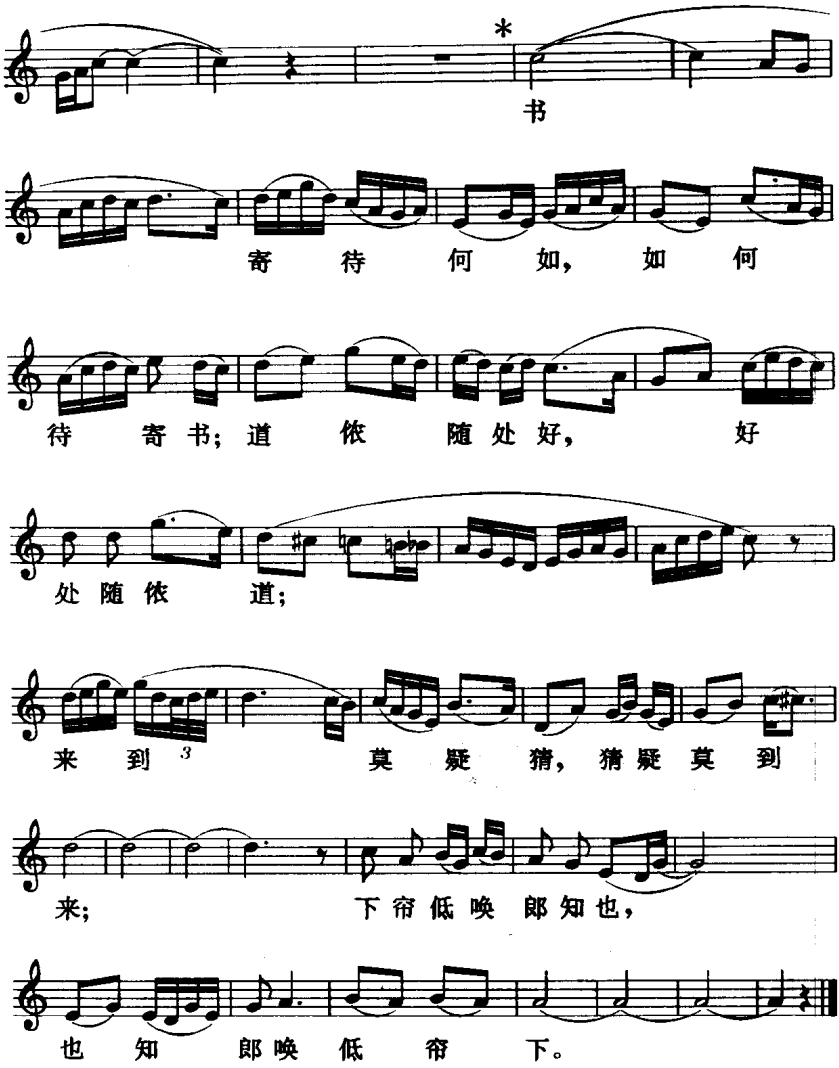
此例与例 4 - 17 采用了完全相同的手法，前 5 小节从头唱到尾，后 5 小节从尾唱到头，同时做了八度复对位处理，两个逆行的旋律与原形一样流畅动听，谐和相依，不失古调韵味。

从下例中，我们发现它的第二部分不仅旋律而且歌词都是第一部分的逆行，只不过节奏上稍有变化。

例 4 - 16

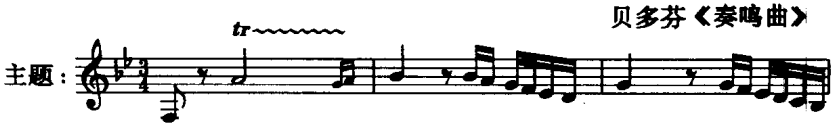
洗星海《回文》

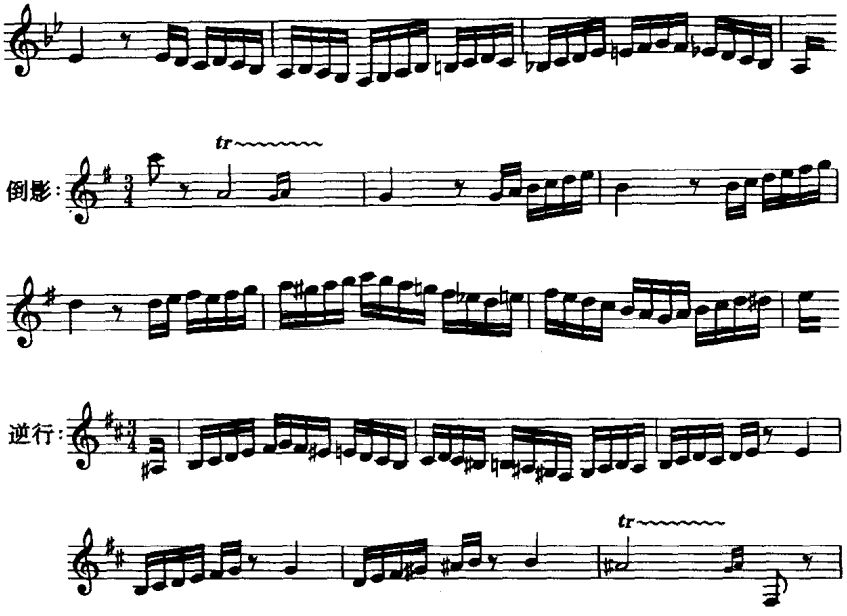




例 4－17

贝多芬《奏鸣曲》

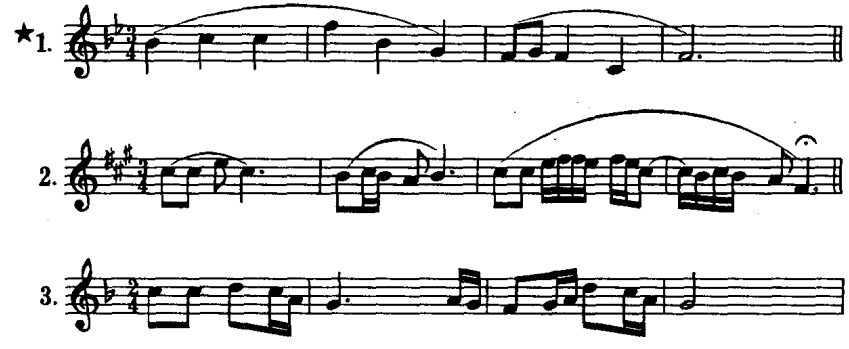




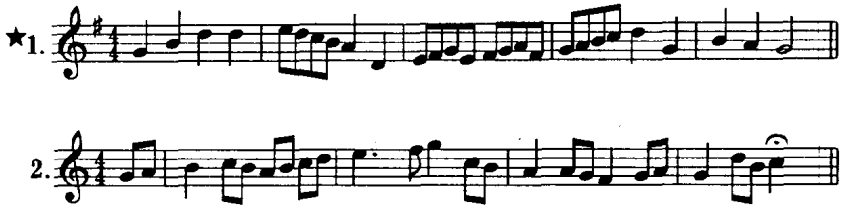
上例是贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 106 中的赋格主题(6 小节)，贝多芬将它做了倒影和逆行处理，并使主题由原来的 ♭B 调，分别转到了 e 小调和 ♯F 大调。

练　习　四

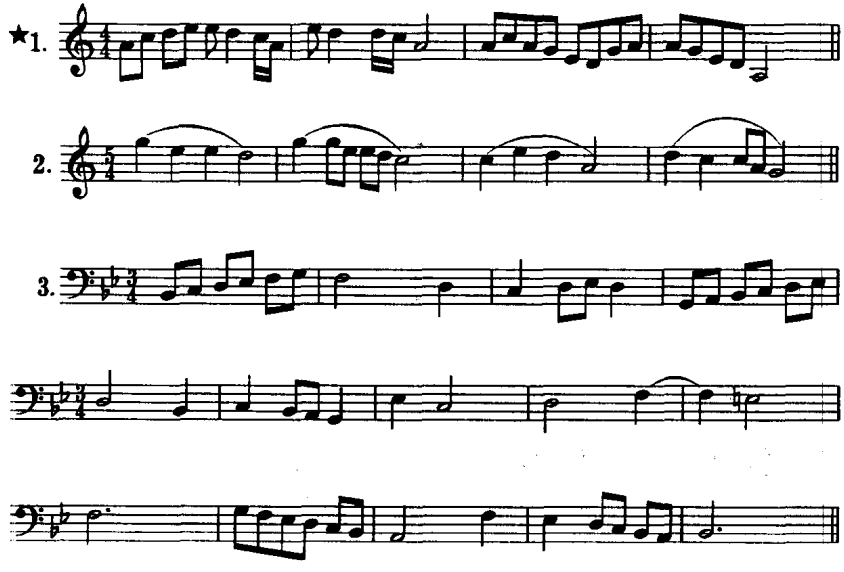
一、分别以宫、商、角、徵、羽音为轴，为下列曲调写作倒影。



二、以调式的 II 级音为轴，为下列曲调写作倒影。



三、为下列指定旋律写作对位旋律，然后写作倒影对位。



四、按照例 4 - 14 的格式创作复调小品两首，其中一首用大小调式，另一首用民族调式。

第五章　二声部模仿

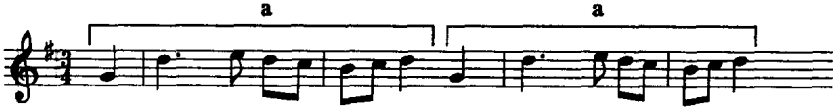
二声部模仿是多声部模仿写作的基础，同时也是创作实践中最常见的形式之一。模仿写作主要研究的是相同旋律如何结合的问题，由于二声部模仿在横向上具有同一旋律相继进入的特点，在纵向上每小节又是不同旋律片段的结合。因此，前几章涉及到的对比式复调音乐写作原则，均适用于模仿式复调音乐。

第一节　模仿的基本特点

一、模仿与反复、模进的区别

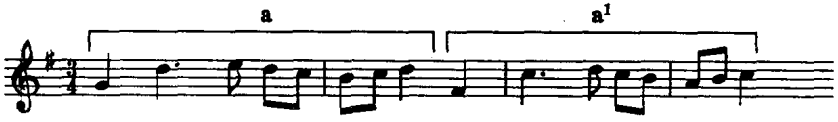
相同的旋律(或动机)在同一声部相继出现称“反复”。例如:

例 5－1



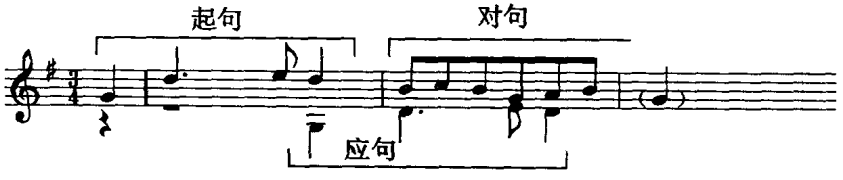
相同的旋律(或动机)在同一声部相继出现，而音高的位置有所移动，则称“模进”。

例 5－2



相同的旋律(或动机)在不同声部相继出现，则构成“模仿”。其中先出现的旋律片段，称“起句”，继而在另外声部进入的旋律片段称“应句”，起句延伸并与应句相重叠的曲调片段，称“对句”。对句既是起句的自然延伸，又需与应句成良好的对比关系。例如:

例 5－3



二、模仿的条件

同一旋律构成的模仿有三个必要的条件：一是起句和应句要在不同声部(两个声部以上)；二是起句和应句要有音程上的距离(以“度”计算)；三是起句和应句须有时间上的距离(以节拍或小节计算)。

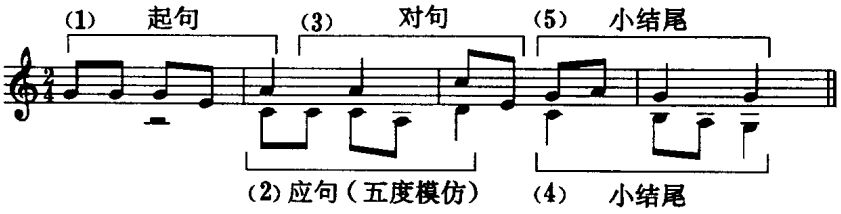
若以第一个条件对模仿分类，有二声部模仿、三声部模仿等；若以第二个条件分类，有同度模仿、八度模仿、五度模仿等。第三个条件一般不作为分类的依据，但有两点需要提示：首先，模仿的时间差距以一至两小节为宜，过长或过短均会减弱模仿的效果。其二，起句与应句通常应保持句法格式上的统一。旋律从强拍起，模仿应从强拍开始；反之，从弱拍开始。否则，会扰乱节拍轻重的规律性。

三、模仿的写作步骤

写作模仿通常分五个步骤：(1)创作起句 —— 力求特点鲜明，但不必过长。(2)安排应句 —— 可作为上方声部，也可作为下方声部；可作为八度模仿，也可用其他音程距离。(3) 创作对句 —— 在应句的上方(或下方)，按对比式原则写作，这是起句的

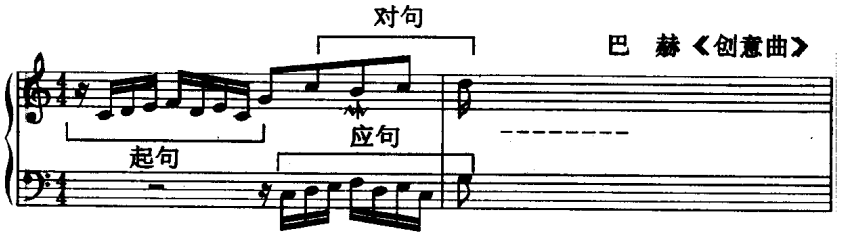
延伸部分。(4) 若不再模仿便转入小结尾。(5)写作开始声部的小结尾，并与前者形成对比关系。下例就是根据上述五个步骤写作的片段模仿形式。

例 5－4



下面是巴赫的例子。在二部创意曲第一首的开头，使用了八度模仿:

例 5－5



第二节 原形模仿

当应句声部以同样的节奏和音调模仿起句时，称为“原形模仿”，原形模仿可在任何度数上进行，但以八度、四度和五度最常见。

一、同度或八度模仿

例 5－6

海　鹏《对花》

同度模仿

例 5－7

Andante con moto

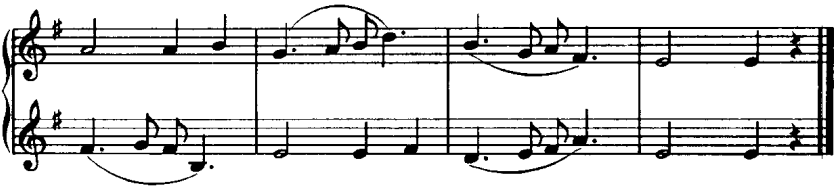
八度模仿

二、四度或五度模仿

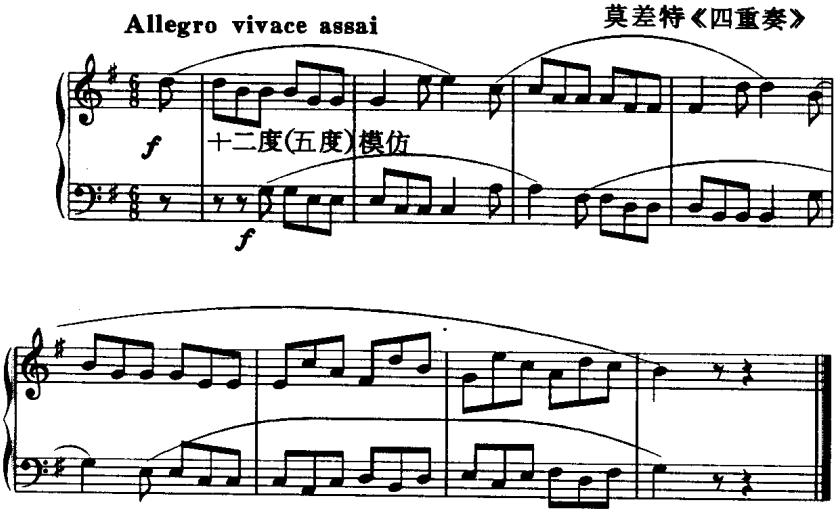
例 5－8

Moderato

四度模仿

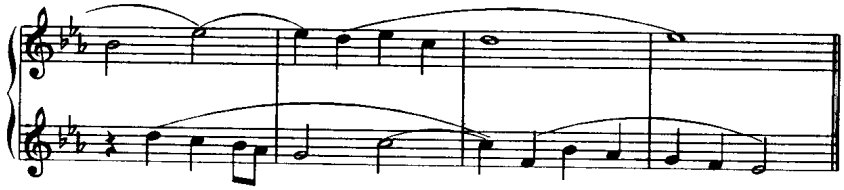


例 5－9

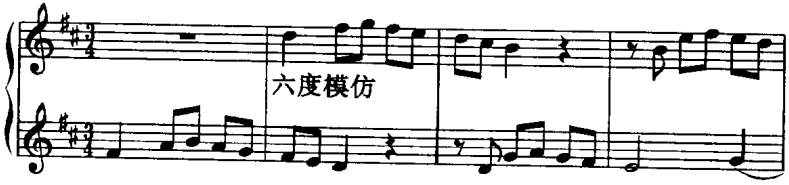


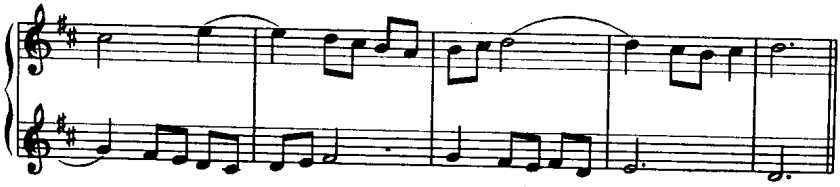
三、三度或六度模仿

例 5－10



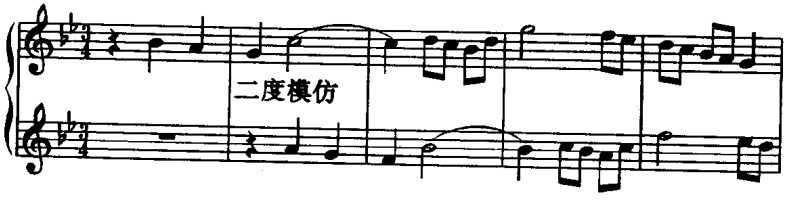
例 5－11

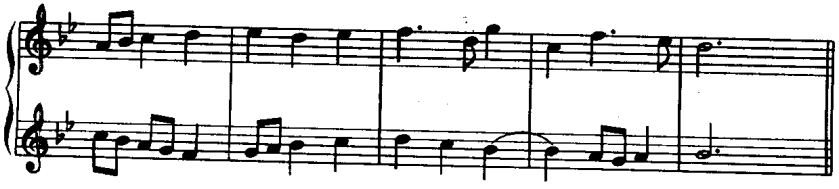




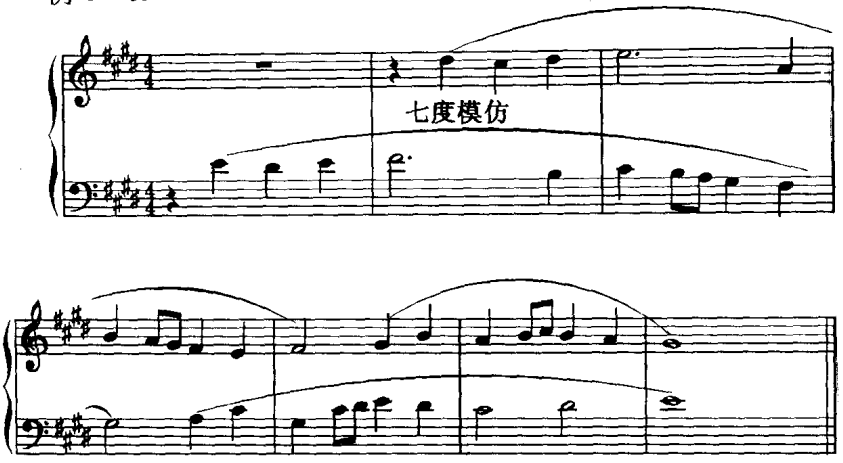
四、二度或七度模仿

例 5－12



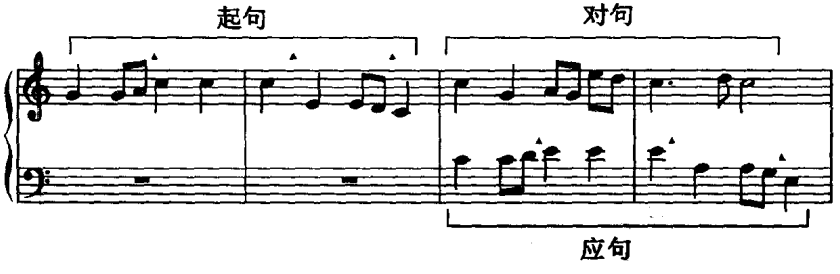


例 5－13



以上不仅同度或八度模仿保持在统一的调式自然音范围之内，其他音程关系的模仿也未构成转调，因为模仿声部的音程间隔是不精确的(指音数)，只是音级的间隔(指度数)保持着一致，若是采用五声调式写作，要特别注意小三度应作为级进看待，以保持风格的协调。如下例:

例 5－14



第三节　变形模仿

当应句以不同的音调或节奏模仿起句时，称为“变形模仿”。变形模仿的写法多种多样，但写作步骤仍为一起句，二应句，三

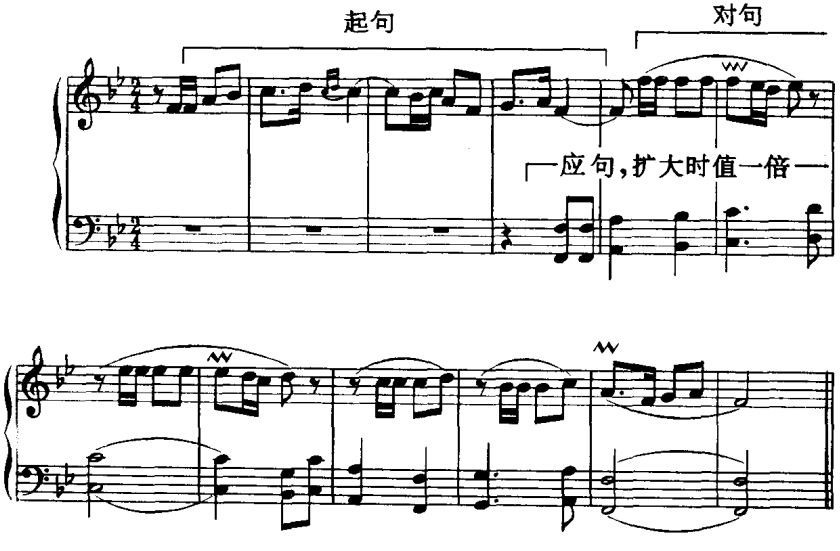
对句的顺序。常用的变形模仿有以下五种。

一、扩大模仿

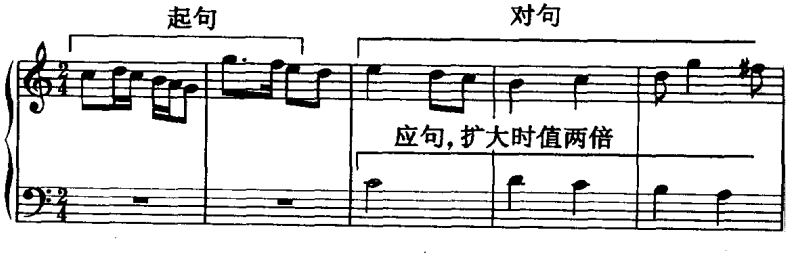
即应句模仿起句时，每一个音的时值按一倍或两倍的比例加以伸长，形成旋律句幅上的短与长的变化。

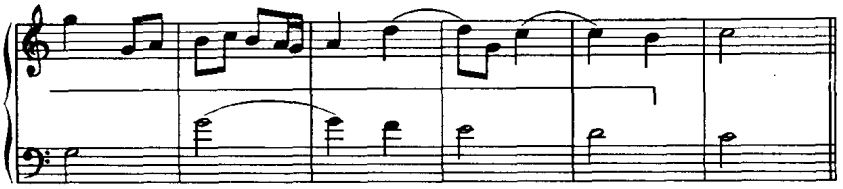
例 5－15

刘福安《新疆民歌风格》



例 5－16



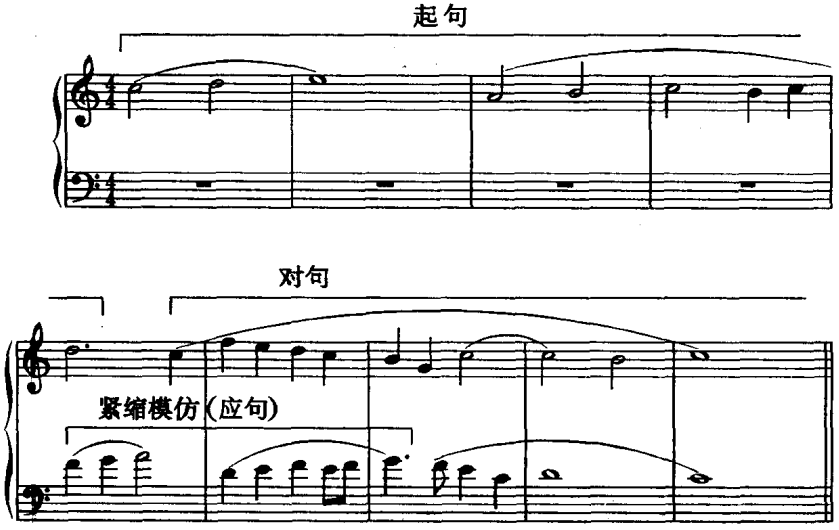


上例应句声部以扩大两倍的节奏形式模仿起句，并且与起句相比，应句的旋律长度呈递增形式。采用这种手法时，音乐的篇幅不宜过长。

二、紧缩模仿

即应句模仿起句时，其节奏按比例加以缩短，形成旋律句法长度上(长与短)的变化。

例 5－17

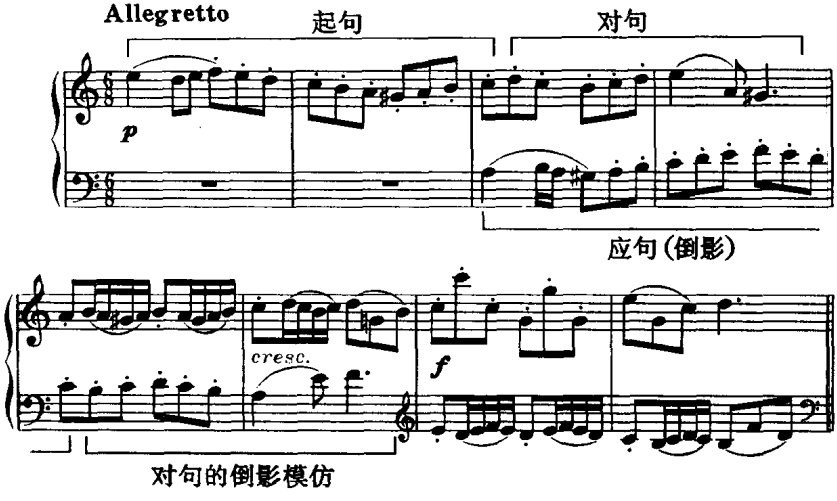


上例应句声部以缩短一倍的节奏形式模仿起句。与起句相比，应句的旋律长度呈递减状态，显然这种模仿的篇幅也不宜太长。

三、倒影模仿

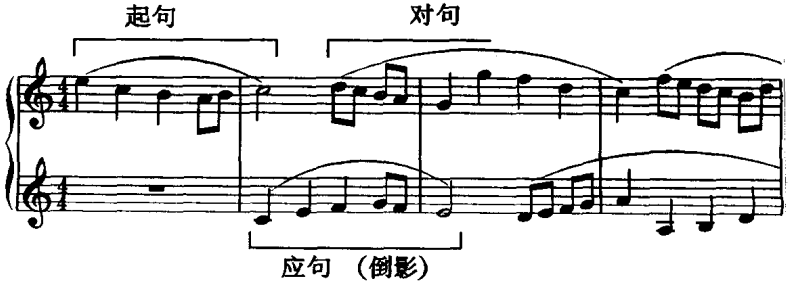
即应句模仿起句时，其旋律以某音为轴加以倒转，形成旋律方向上(上行与下行)的变化。

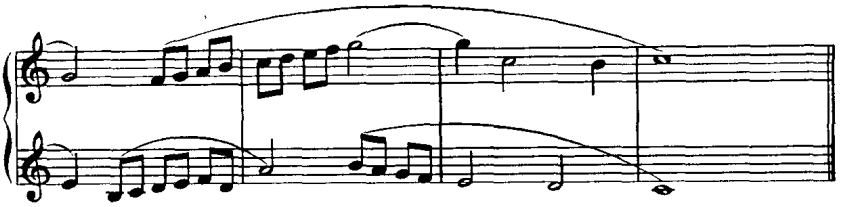
例 5－18



上例是以 a 小调的Ⅲ级音 C 为轴作倒影模仿。起句以属音开始，应句由主音开始，具有主属音对换的特点。下例则以Ⅱ级音为轴作倒影模仿，其特点是应句横向的音程关系与起句完全相同。

例 5－19

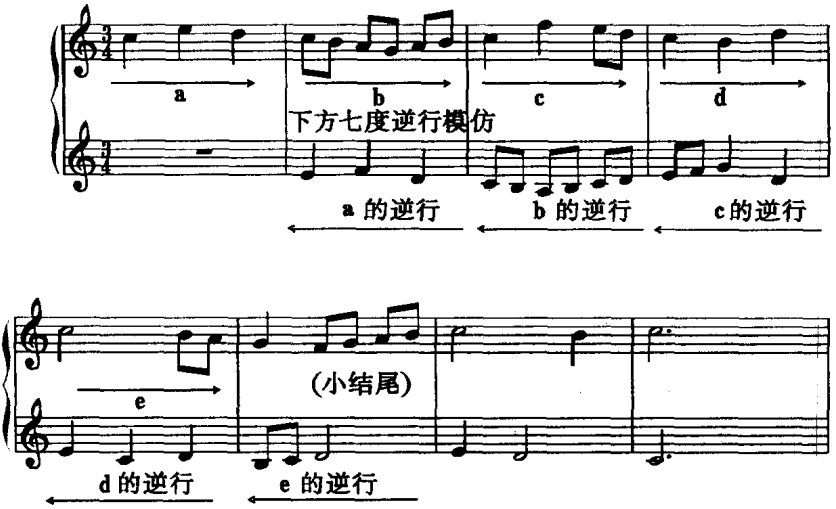




四、逆行模仿

即应句模仿起句时，其旋律按乐句或乐节加以首尾倒置，形成旋律方向上(前进与后退)的变化。

例 5－20



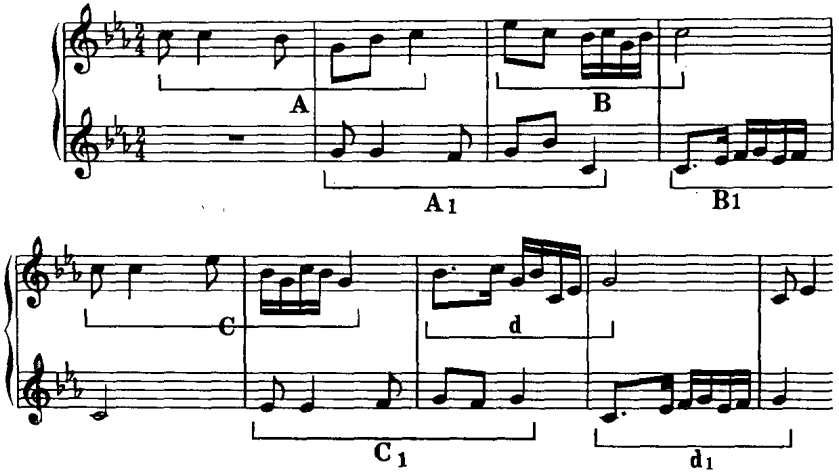
上例应句是以 1 小节为单元作逆行七度模仿的，其写作步骤为逐小节推进。逆行后的旋律仍保持着连贯和流畅。

五、节奏模仿

即应句模仿起句时，在保持节奏不变的基础上改变旋律的音高，以求得旋律音调的变化。

例 5－21

吴　歌《归来红日满车窗》



上例应句的节奏与起句基本相同，虽音调有较大的变化，但相互间的模仿关系仍非常明显。

第四节　综合模仿

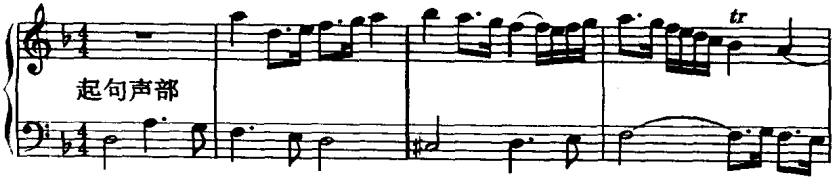
当应句声部采用两种以上手法模仿起句时，即称之为综合模仿。这种模仿形式既可以综合不同的原形模仿手法，也可以综合不同的变形模仿手法，还可以综合原形与变形模仿手法，其写法可谓多种多样，但大体可分为两种类型。

一、一体综合

即不同的模仿手法同时合并一致，模仿起句。

例 5－22

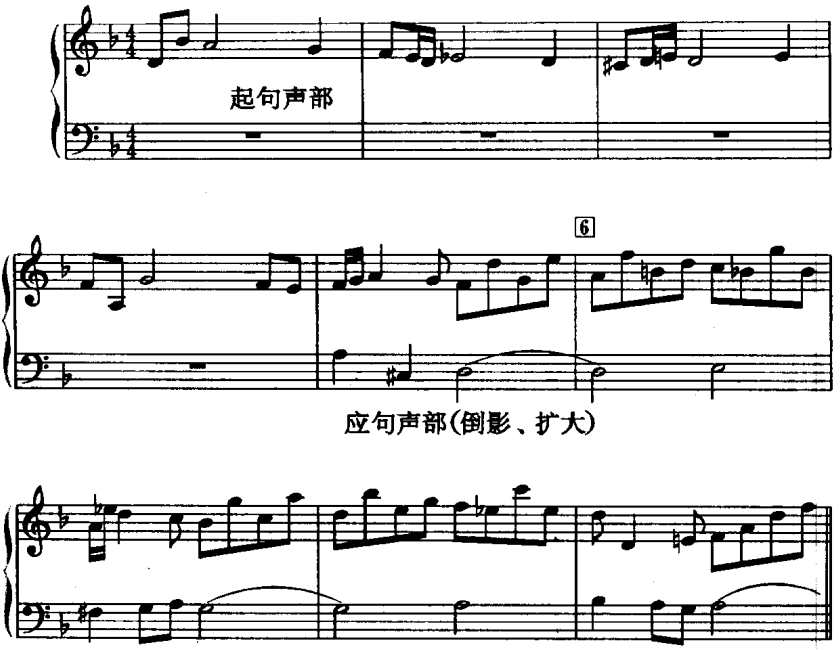
应句声部（倒影、紧缩）　　巴　赫《赋格的艺术》



显然，上例的上声部是综合倒影和紧缩两种手法模仿起句声部的，而下列的下声部则是综合倒影和扩大两种手法模仿起句声部的。

例 5－23

巴　赫《赋格的艺术》

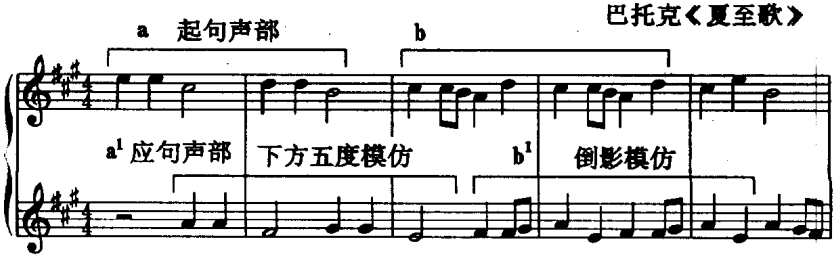


二、分体综合

即不同的模仿手法前后交替分别模仿起句。

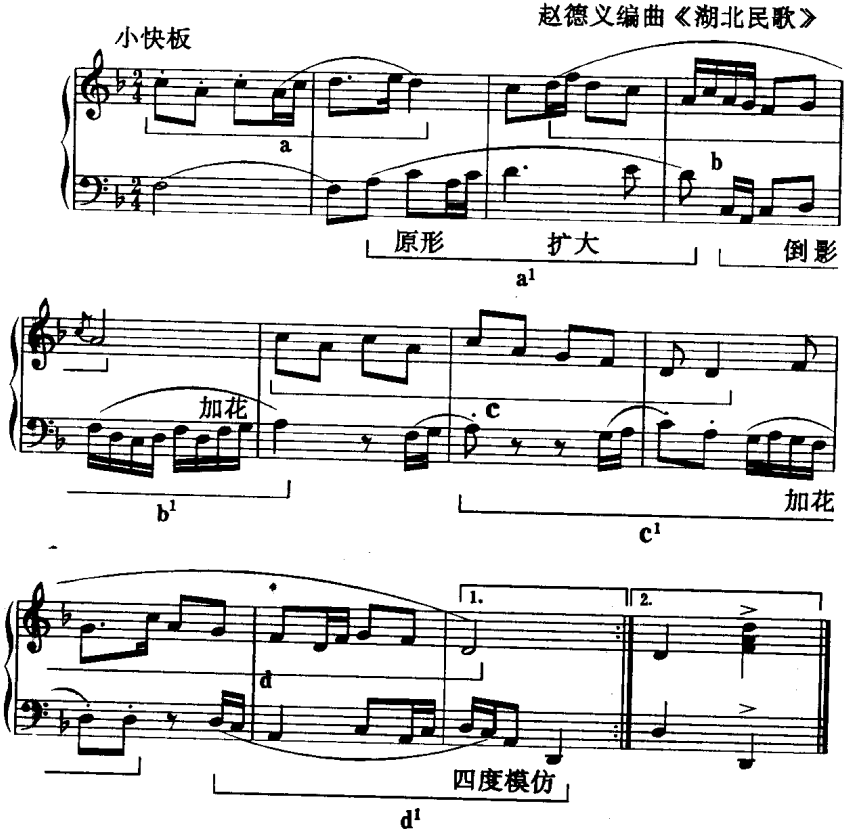
例 5－24

巴托克《夏至歌》



上例前 2 小节是五度模仿，后 3 小节是以 A 为轴的倒影模仿，两种手法前后交替出现。

例 5－25

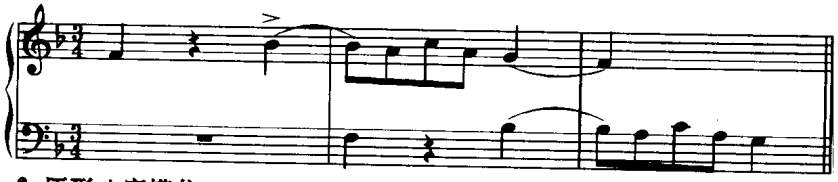


上例采用了原形、扩大、倒影等多种模仿手法，属于较自由的综合模仿形式。

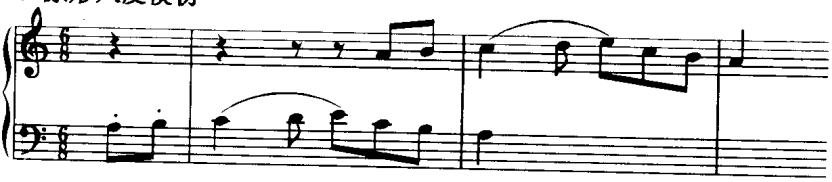
练　习　五

一、将下列模仿句的开头发展 6 - 8 小节长度。

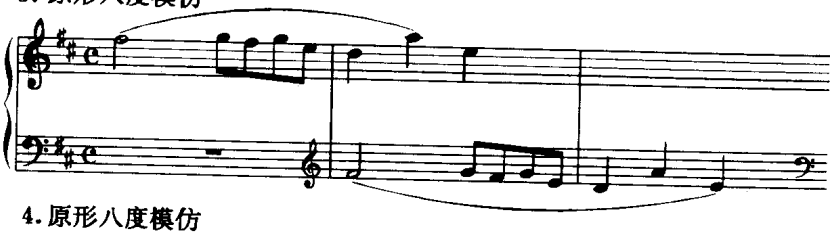
1. 原形八度模仿



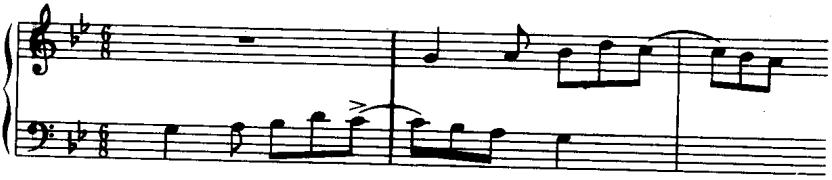
2. 原形八度模仿



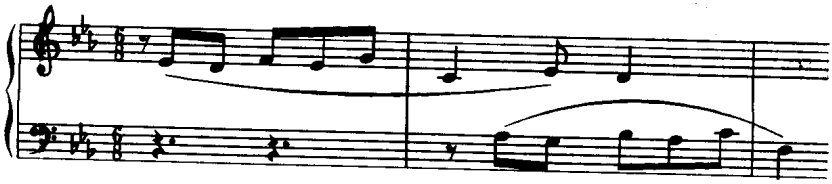
3. 原形八度模仿



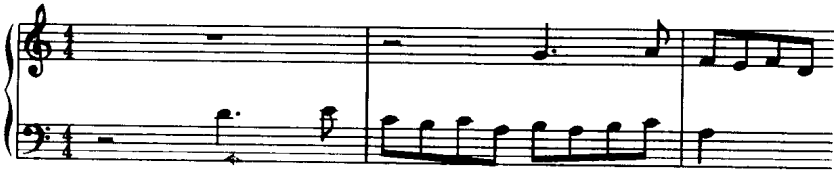
4. 原形八度模仿



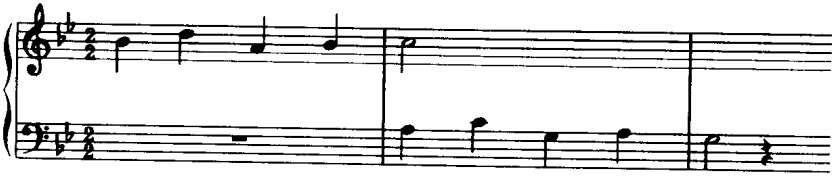
5. 原形五度模仿



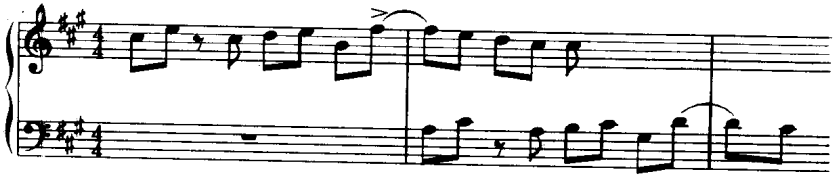
6. 原形四度模仿



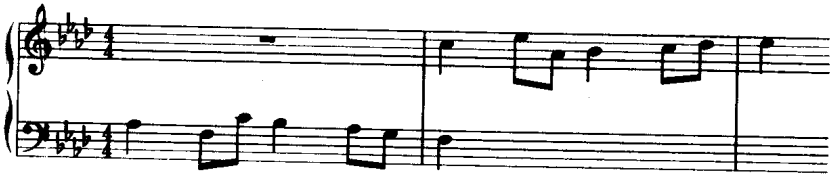
7. 原形九度模仿



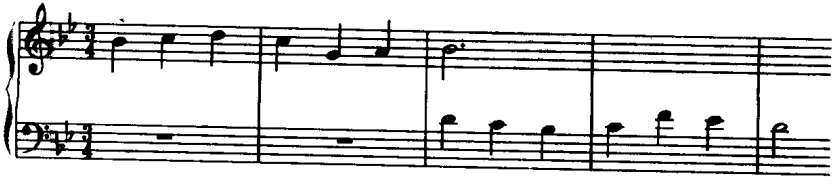
8. 原形十度模仿



9. 倒影模仿

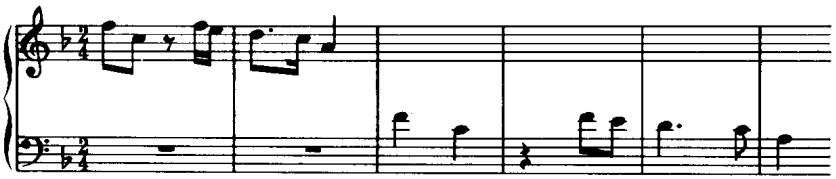


10. 倒影模仿

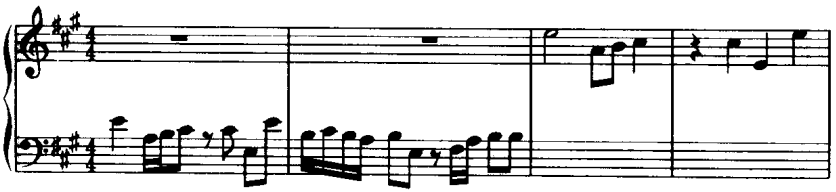


二、用扩大模仿，将下方动机发展成 16 小节左右的完整段落。

1.



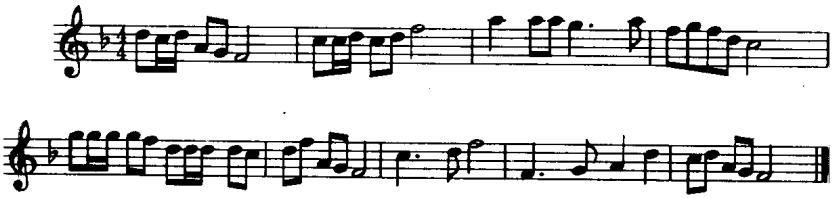
2.



三、运用综合模仿，将下方民歌编配成钢琴小曲。

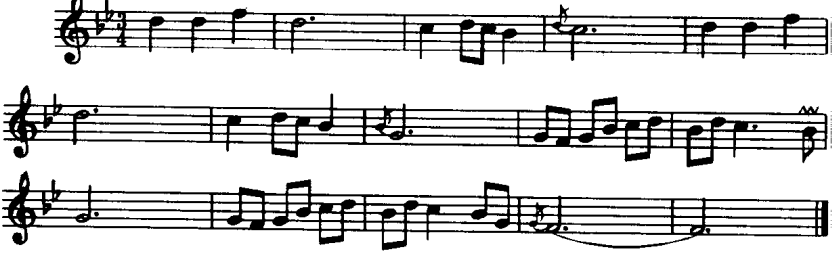
1.

内蒙民歌《小黄鹂鸟》



2.

鄂西民歌



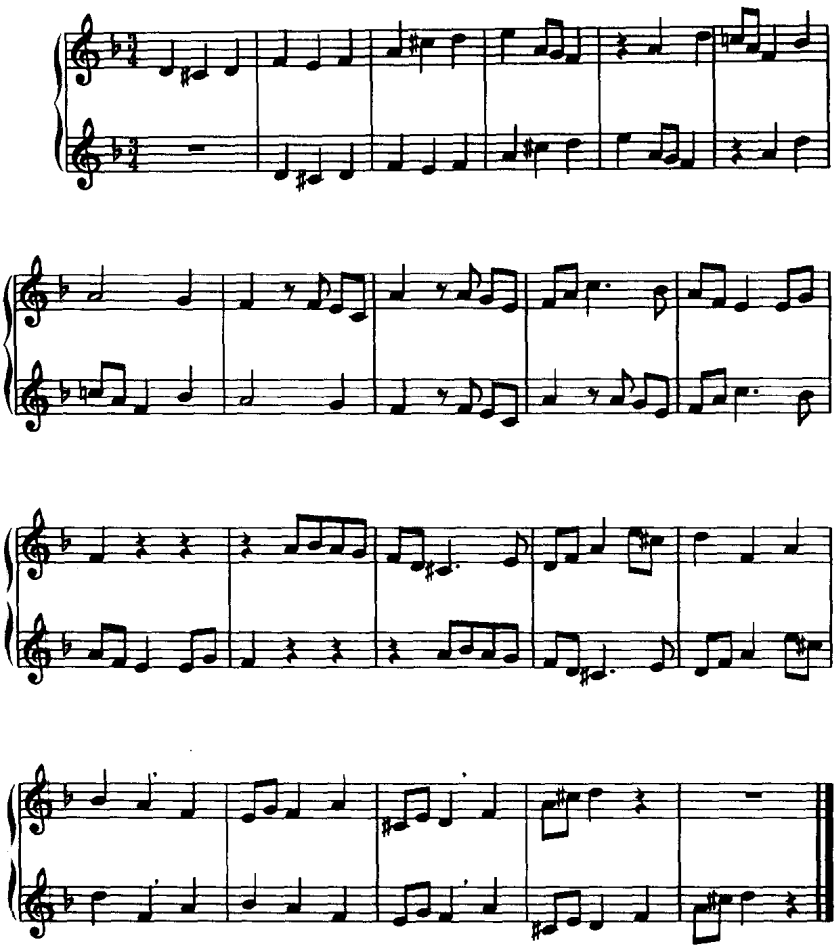
第六章　卡　　农

在模仿式写作中，如果应句声部仅模仿起句声部的局部，接着便转入对比式写作，称“片断模仿”或“局部模仿”。若应句声部从头至尾连续不断地模仿起句声部，则称为“卡农”。卡农的形式多种多样，非一般模仿所能概括，为使读者明了，下面先从其基本特点讲起。

第一节　卡农的基本特点

卡农来自希腊文 canon，原意为规则，卡农虽然是基于模仿构成的对位形式，但它的含义和作用与模仿有所不同，模仿主要指的是一种灵活自由、结构短小的对位手法，前一章所讲的二声部模仿基本属于此类。而卡农不仅有手法的含义，更多是指一种严格有序、以连续模仿为特征的复调乐曲，且常作为复调音乐体裁的名称。由于卡农写作可以使乐曲有效地达到内容和结构的统一，在乐思的陈述、音乐的发展和结构的扩大等方面有着重要的作用，因此在音乐创作中被广泛运用。

例 6－1



上例为二声部卡农，两个声部相隔 1 小节，彼此呼应、如影随形，直至全曲结束。

分析上例卡农可发现有三个明显的特点：一是在音乐表现上，由于同一曲调在不同声部先后进入，相互追逐，此起彼伏，显得紧张而热烈，故多用于描绘战斗、劳动和喜庆的场面；二是

在节奏处理上，采用“你长我短、你停我走”的节奏安排，不仅造成了节奏律动的对比，也使声部的线条起落更加清晰；三是在旋律进行上，为达到“你出我进、你起我落”的呼应效果，旋律多采用简短的乐节式的进行。总之，写作卡农应运用各种手法造成两个声部旋律线条的对比，如不注意这个问题，就会使卡农平淡、枯燥，缺乏生气。

第二节　卡农的写作步骤

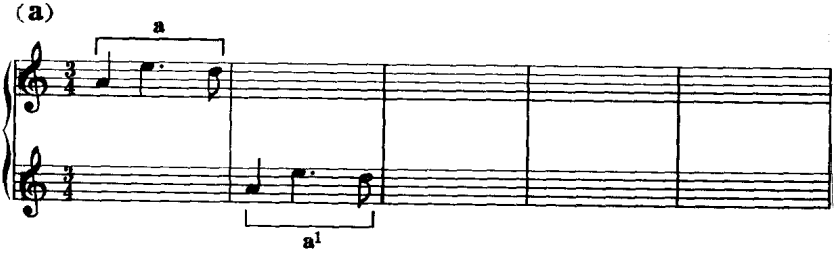
卡农写作既要求纵向上具有良好的和声关系，也要求横向上具有自然流畅的旋律，还要求斜向上具有丝丝入扣的模仿效果，为此，这里介绍两种不同的写作步骤。

一、声部横纵交错写法

所谓声部横纵交错写法，就是先写一个旋律片段为起句，然后将起句移至应句声部，接着在应句旋律片段上再发展起句声部，如此不断地写下去。例如：

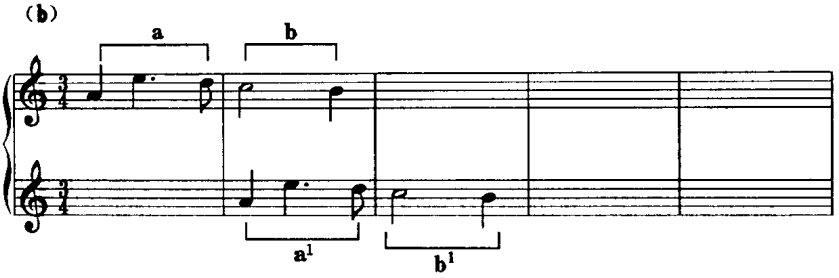
先写作起句声部 a 旋律片段，然后将其移到应句声部上为 a^1 (设：同度模仿、间隔 1 小节)：

例 6－2



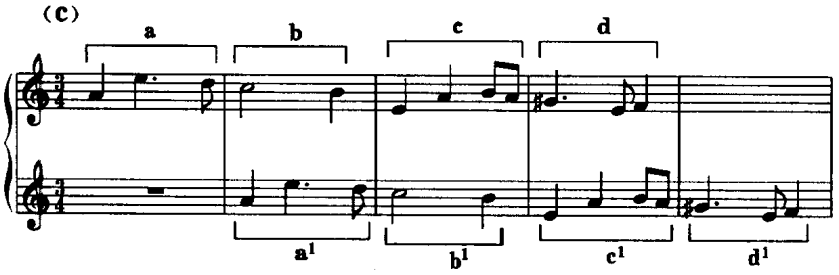
接着以应句 a^1 为参照，在与其保持良好对位关系的基础上，写出 b 旋律片段，同时再将 b 移至应句声部上为 b^1：

例 6－2



按照上述方式继续写出 c 、 c^1 、 d 、 d^1 等，直至全曲结束:

例 6－2



以上写作步骤是卡农基本训练的有效方法，特别是写作非八度卡农、变形卡农以及更多声部的卡农，更是一种不可忽视的方法。

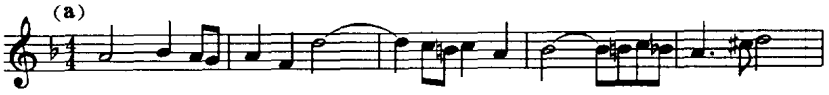
二、声部重叠调整写法

所谓声部重叠调整写法，就是先创作一个完整的单声部曲调，然后以卡农的形式将两个相同的旋律重叠结合，若声部间在音高或节奏关系上有不妥之处，再加以调整旋律，最终保证纵向与横向具有良好的对位关系。

首先创作一个单声部旋律(注意相邻小节的节奏形态不宜相同):

例 6－3

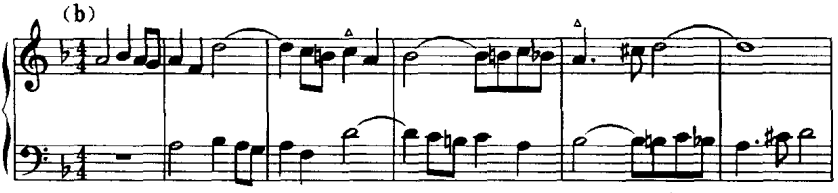
(a)



然后将两个相同的旋律，以某种音程距离和时间距离作卡农式结合：

例 6－3

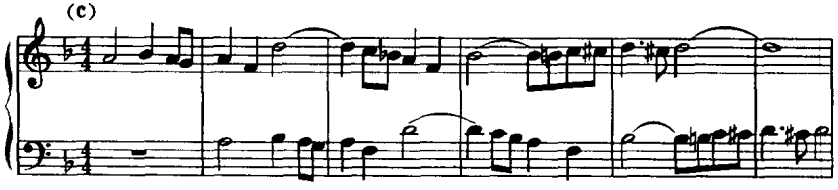
(b)



结合之后，可发现△处音高关系不佳，需做调整。调整后如下：

例 6－3

(c)



上述卡农写法，比前一种更灵活自由，容易做到旋律的自然流畅。总之，以上两种不同的卡农写作手法并不是矛盾的，平时练习中可多用第一种步骤，以便打好基础，创作时可将两种方法结合起来使用。

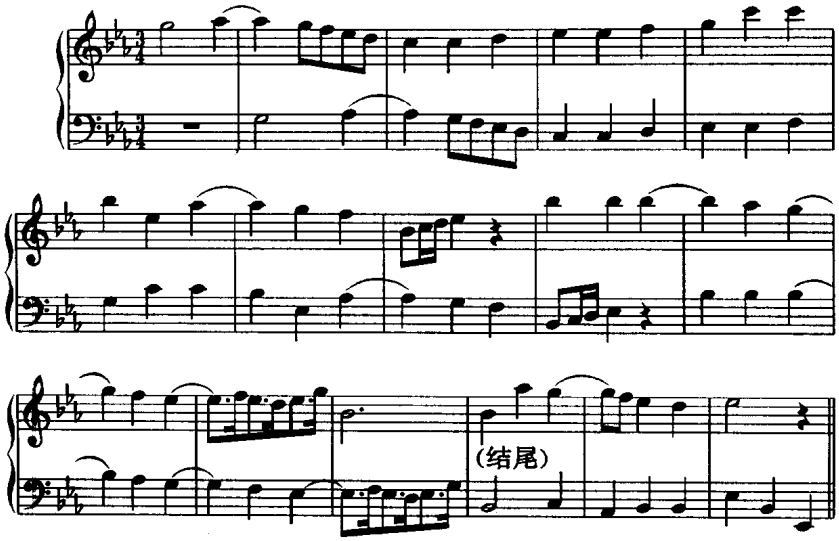
第三节　有终卡农

在卡农写作中，当起句和应句声部已感到乐思完整，不需要继续模仿或反复时，可将应句声部中止模仿，并随之以小结尾作

收束。这种卡农称“有终卡农”。

例 6 -4

莫差特《四重奏》

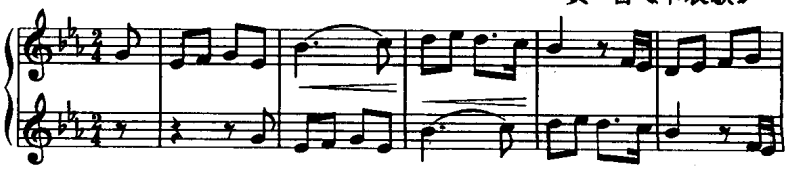


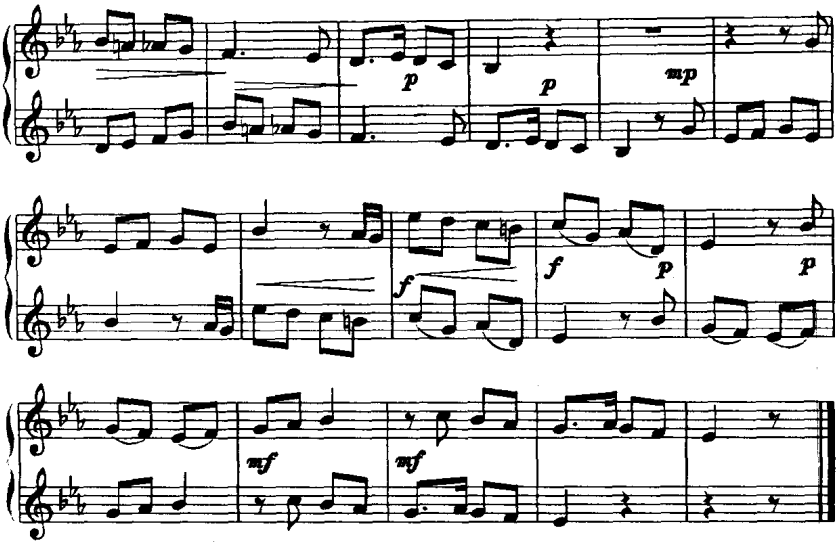
上例应句声部从第 2 小节进入，以低两个八度的音程模仿上方声部的旋律，第 12 节开始停止模仿进入结尾部分，并终止在 ♭E 调上。

有终止卡农常采用两种方式使起句和应句同时结束，一种是模仿到结尾时，转入对比式写法以终止卡农，如例 6 - 1 。另一种是从头至尾模仿不变，最后在主音上结束卡农，如下例:

例 6 - 5

黄　自《卡农歌》

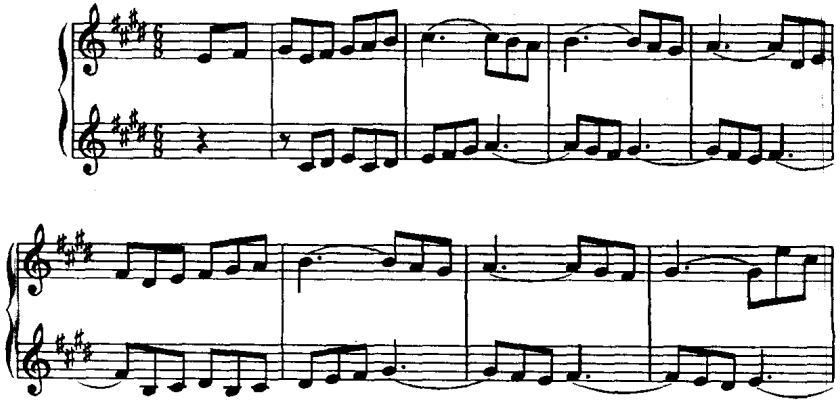


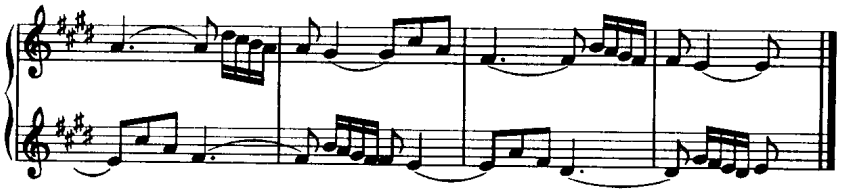


上例分为两个部分，每个部分均连续模仿到半终止和终止。

写作有终卡农，不仅可采用八度、五度、三度等原形模仿；也可以采用倒影、扩大、紧缩等变形模仿。由于这类卡农写作十分困难，必须以逐乐节推进的办法进行，以保证音乐的流畅和对位的工整。

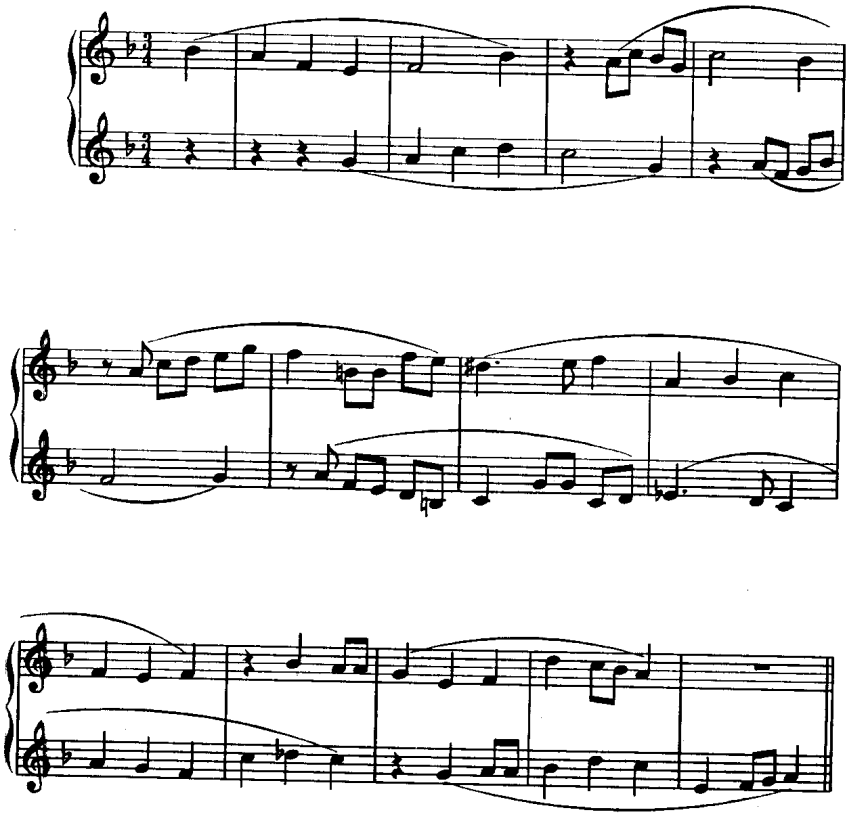
例 6－6





上例是下方三度原形模仿的有终卡农，而下例则是以 A 音为轴的倒影模仿的有终卡农。

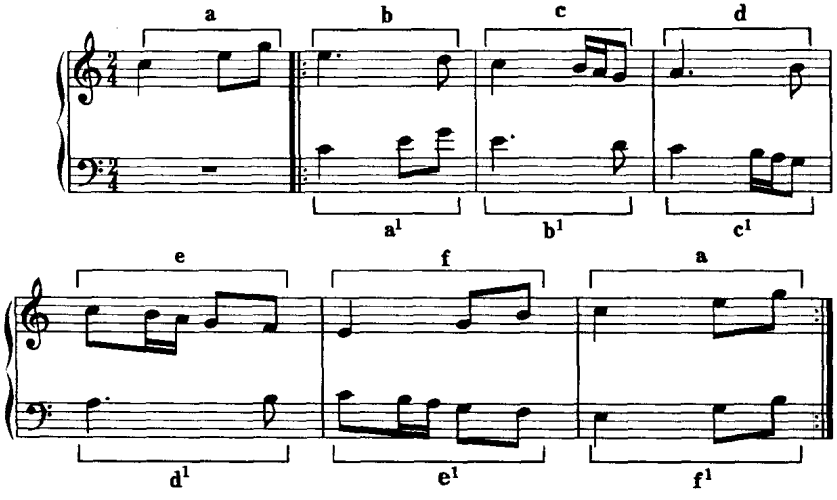
例 6 - 7



第四节　无终卡农

应句声部自始至终模仿起句声部，并可无穷地循环反复，称无终卡农。

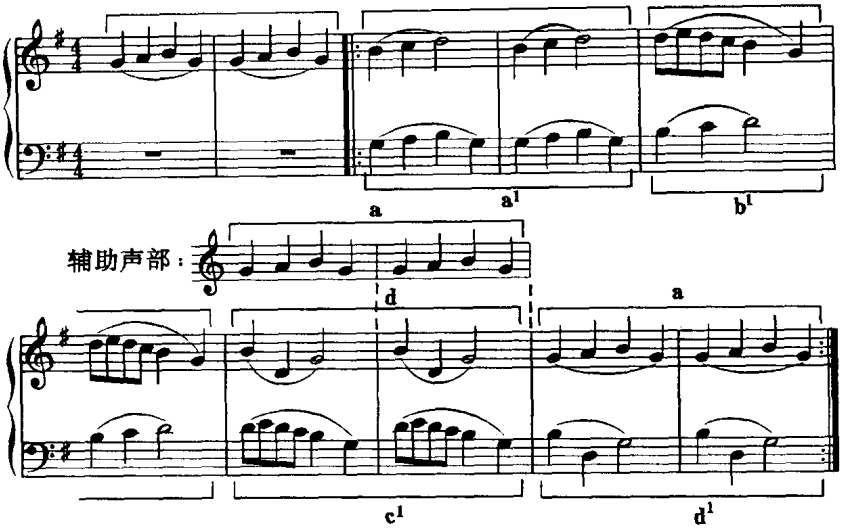
例 6－8



分析上例即可发现，起句声部的第 1 小节 a 与第 7 小节的 a 其旋律是相同的，而且起句声部中的 f 不仅与 e^1 有着良好的对比关系，在应句声部作为 f^1 出现时，与 a 也保持着良好的关系。

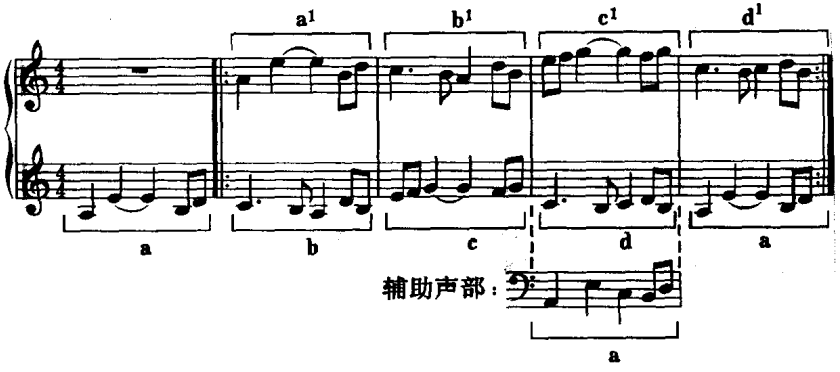
显然，写作无终卡农与有终卡农并无很大区别，关键是处理好乐曲的结尾与反复的交接。为此，写作时通常求助于“辅助声部”，即在回头之前在附加的辅助声部写出 a 旋律片段，作为创作对句的参考。运用辅助声部应注意下列各点：(1)起句为高声部时，辅助声部应放在上方；反之，放在下方。(2)若写八度无终卡农，a 旋律片段可照抄；若写作五度卡农，a 则必然相应移高或移低五度。

例 6－9



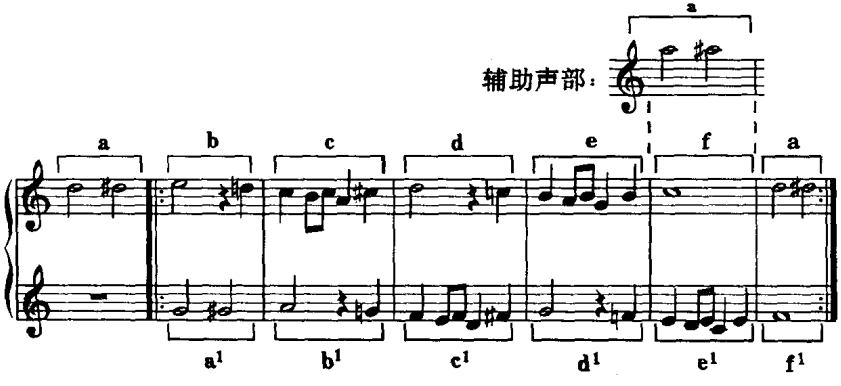
上例为八度无终卡农，当写到第 7 、 8 小节时，先抄 c^1 。然后在上方写出辅助声部 a ，再根据前后旋律的流畅连贯及上下声部对比关系写作 d ，最后将 d 与 a 抄写到第 9 、 10 小节，画上反复记号，即写成无终卡农。

例 6－10



上例也是八度无终卡农，与前例所不同的是起句声部在下方声部，故辅助声部也设在下方。

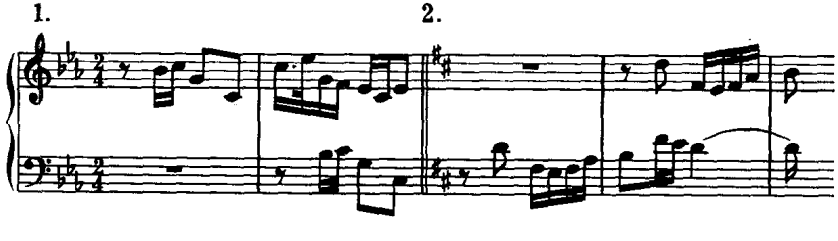
例 6－11

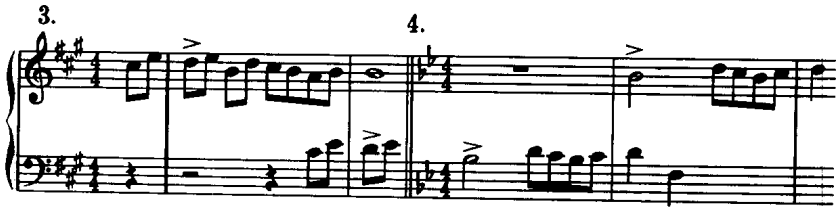


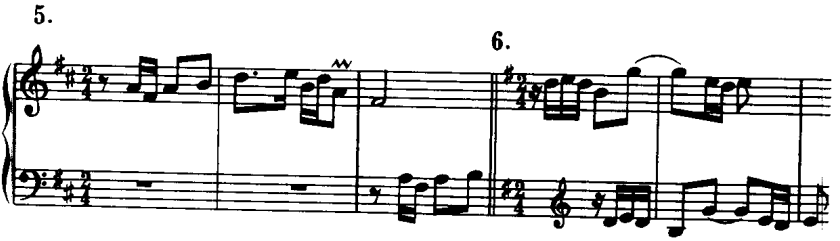
上例为五度无终卡农。当写到第 6 小节时，应先抄上 e^1，然后在辅助声部上写出移高五度的 a 旋律片段(因为是五度卡农)，再创作 f，最后将 f 与 a 一起移低五度抄在第 7 小节上，画上反复记号，即写成无终卡农。

练　习　六

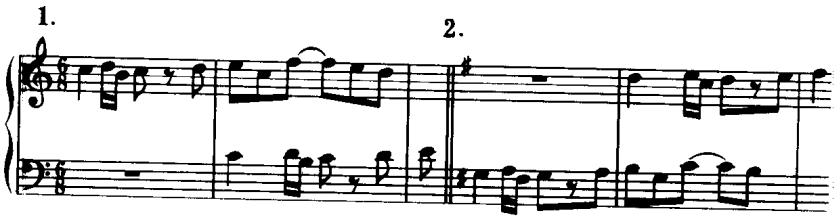
一、写作八度有终卡农，8 — 10 小节长度。

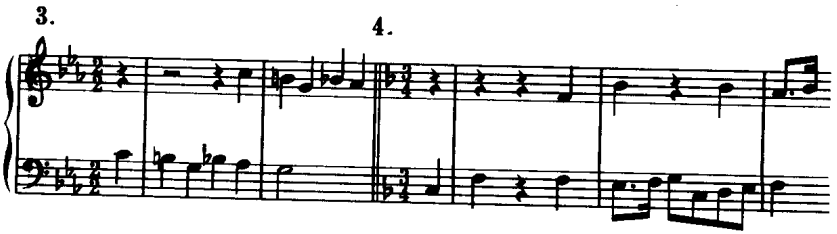






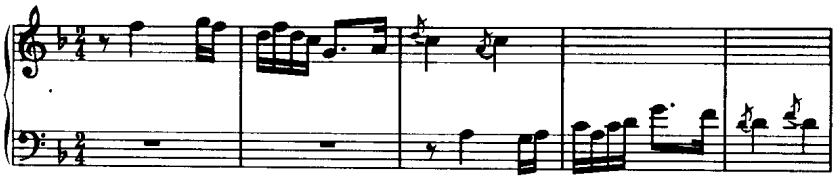
二、写作八度、五度无终卡农， 8 — 12 小节长度。



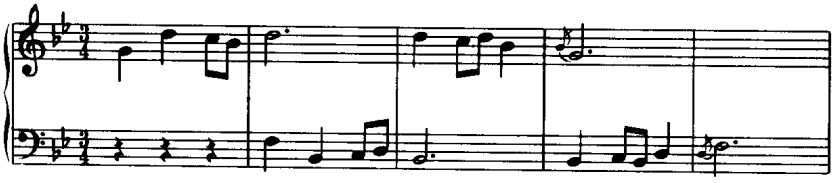


三、写作倒影卡农，8 — 16 小节长度。

1.



2.



第七章　模　　进

模进是以某个旋律片段为核心材料，通过不断地巩固、渲染和强调，来揭示音乐形象的一种创作手法。它不仅常用于单声部音乐或主调音乐中，在复调音乐中也被广泛运用，是陈述和发展乐思的重要手法之一。

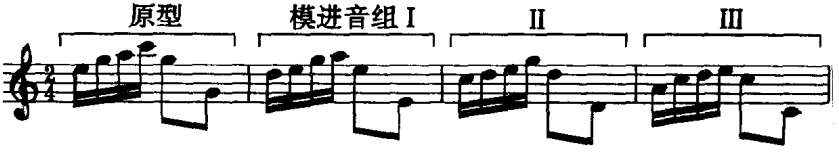
第一节　模进的基本特点

一、模进的结构形式

一个旋律片段(或动机)在不同高度上移位重复称“旋律模进”。例如:

例 7－1

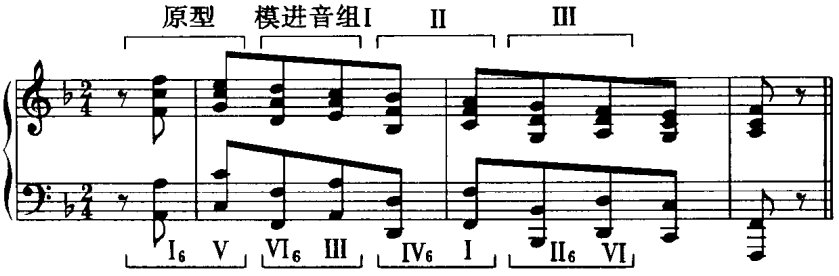
古曲《渔舟唱晚》



主要旋律声部(或动机)与其伴奏声部(和声进行)同时在不同高度上移位重复称“和声模进”。例如:

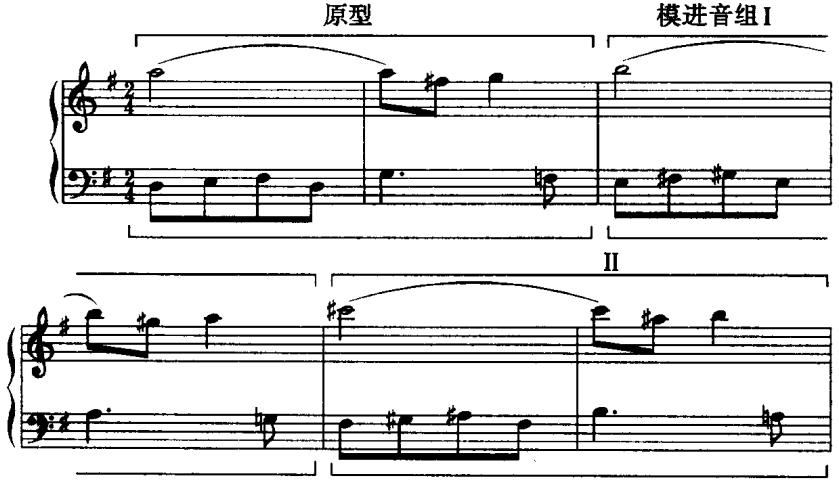
例 7－2

柴科夫斯基《第四交响曲》



相互对比或相互模仿两个旋律型(或动机)同时在不同高度上移位重复则称“复调模进”。例如:

例 7 — 3



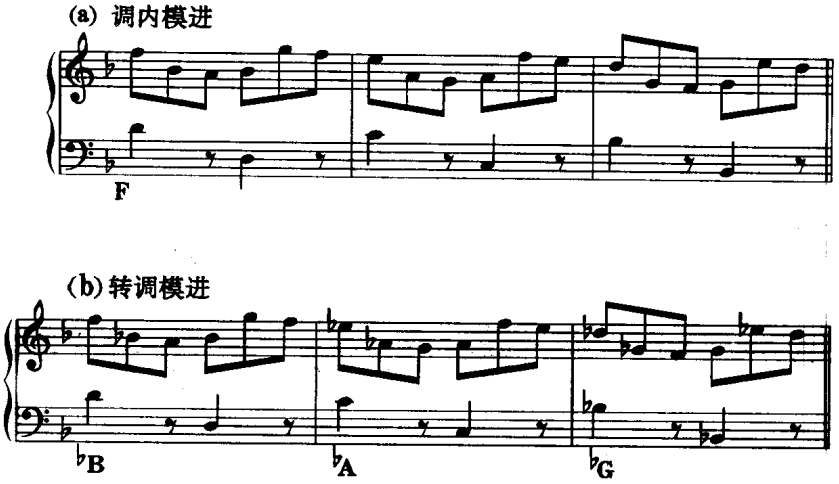
以上三种织体的模进，其开始部分均为“模进原型”，在新的高度上移位重复部分均为“模进音组”。无论写作哪一种模进形式，模进原型一般不宜过长，过长使人印象不深刻；模进音组也不宜过多，过多则有“啰嗦”之嫌。如果原型结构较长，模进不

宜超过两次，若较短则可模进四次左右。

二、模进的基本条件

构成上述三种模进形式，均具备三个基本条件：一是模进的“方向”，即上行模进或下行模进，上行模进使音乐趋于紧张并逐步达到高潮；下行模进则使音乐趋于松弛并逐渐平缓。二是模进的“步伐”，即模进原型与模进音组之间的音程距离。如移低二度或三度，移高二度或三度等。三是模进的“调性”，即调内模进和转调模进。若模进音组是精确的(指音程的音数)移位重复，即构成转调模进；若模进音组是不精确的(指音程的度数)在调式自然音上作移位重复，则构成调内模进。

例 7-4



上例是二声部复调模进，其结构的基本条件是：下行模进方向、二度模进步伐，其中(a)的模进是在F大调自然音上进行为调内模近。(b)则为转调模进。

在复调音乐中，将模进手法与其他对位织体相结合，可形成

不同的复调模进，常见的有卡农模进、对比模进和复对位模进三种。

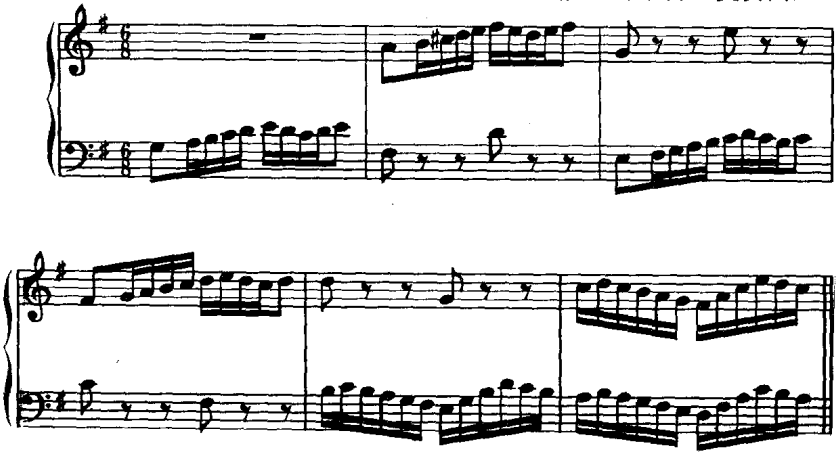
第二节　卡农模进

一、一般特性

同一旋律型以模仿的关系相继移位重复称卡农模进。卡农模进是一种写作技术较为复杂的展开性手法，它以不断地模仿和有规律地在新的高度上重现，使音乐的发展有很强的紧凑感和紧张性，因此被广泛运用于复调音乐之中。

例 7－5

巴　赫《哥尔德堡变奏曲》

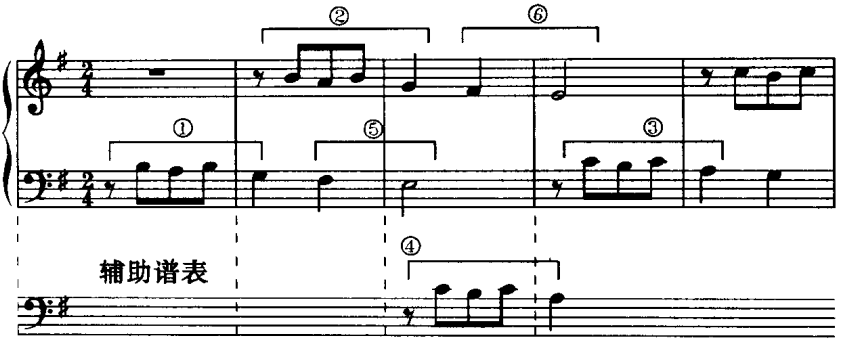


上例卡农模进的结构是：模仿距离九度，模仿时差 1 小节，模进原型 2 小节，模进步伐为下行三度。

二、写作步骤

卡农模进的写法与无终卡农十分相似，所不同的是无终卡农好像是“原地踏步”，而卡农模进则是“步伐向前”，其具体写作步骤如下图所示：

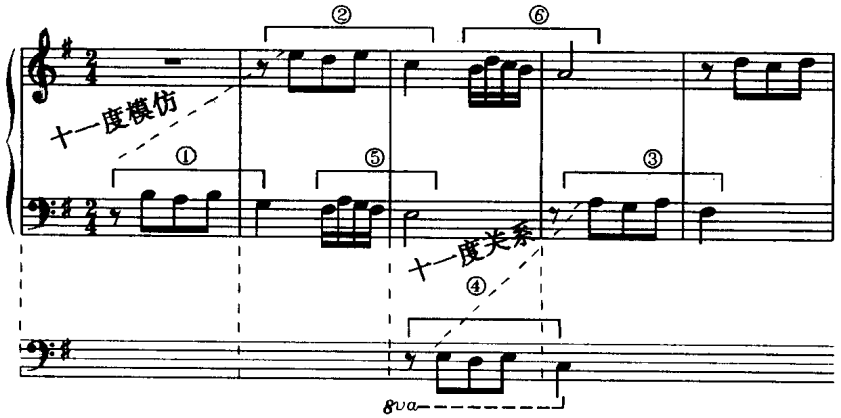
例 7－6



上例的条件是：起句 3 小节长度，应句为八度模仿，上行步伐二度，对于每一具体步骤解释如下：①创作起句动机。②应句，时差二拍，八度模仿。③将起句动机依模进步伐的要求写在谱上。④在辅助谱表上，写出移高的动机。⑤依据②、④步骤的动机，完成起句的后半部分，使之与上下声部均有良好的对比效果。⑥将⑤步骤完成的曲调照抄，余类推。

如果应句声部不打算用八度模仿，而使用其他度数的模仿，则辅助声部的音位需作相应的变动。举例如下：

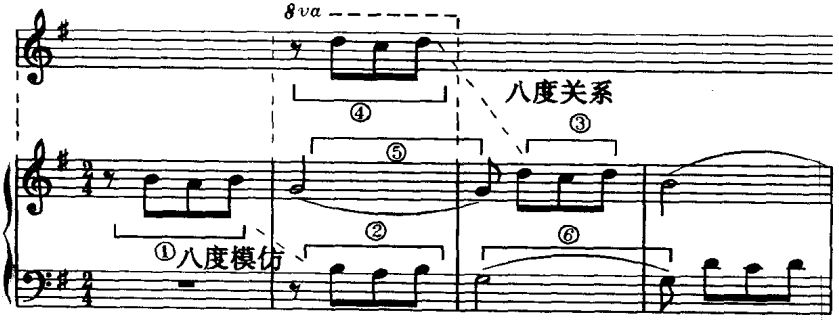
例 7－7



上例八度模仿后变为十一度(四度)模仿，且上行的模进步伐改为下行二度。辅助声部音高的位置应调整到与③保持十一度(四度)的位置，而⑤只要能与④和②保持良好的对比关系即可。

如果起句声部的动机不打算用 3 小节长度，而改为 2 小节，应句声部在下方，而不是在上方，写作上又会有什么变化呢？请看下例:

例 7－8



观察上例即可明白：(1) 起句声部在上方，则辅助声部亦应在上方。反之，起句声部在下方，辅助声部亦应在下方。(2) 应句与起句的模仿关系应与在新的高度上的起句同辅助声部的模仿关系保持一致。(3)⑤是关键，它的写作必须考虑与②④成良好的对比关系，且又是①旋律的自然延伸，并形成句逗感。

事实上，如果卡农模进的起句短一些，写作的难度会减少一些，而音乐的紧凑感反而会更为突出，如下例:

例 7－9

巴　赫《创意曲》

八度模仿

辅助声部

八度关系

8va

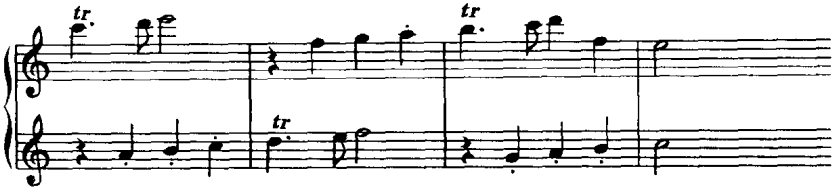
上例中的写作步骤与辅助谱表，仅仅是一种推断。对于像巴赫这样技巧卓越的大师，许多环节，也许已省略掉了。

三、实例分析

同一旋律型在卡农模进中由于移位步伐的大小和重复的是否精确，可形成调内卡农模进和转调卡农模进，例如：

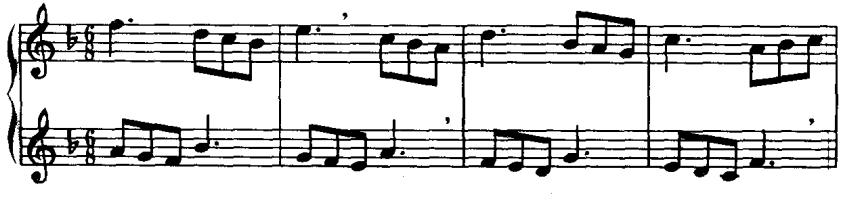
例 7－10

莫扎特《朱彼特交响曲》

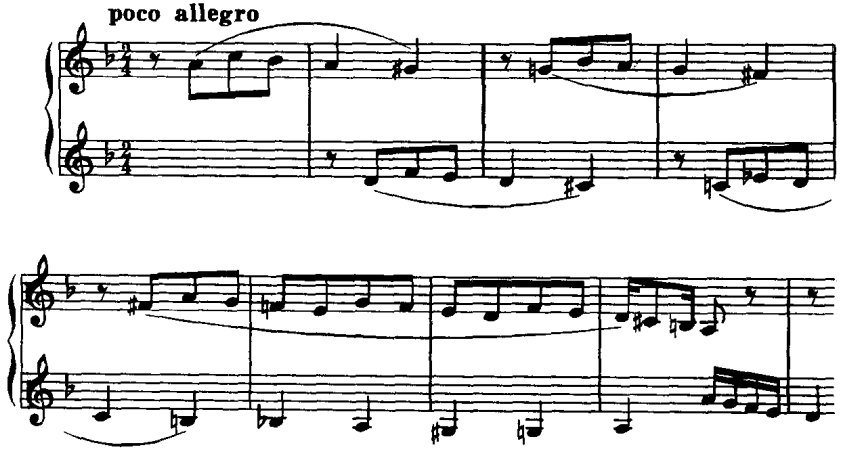


上例为调内卡农模进，因为下行二度模进的步伐和模进音组中的音程距离与原型不尽相同，事实上它是建立在C大调自然音级上的移位重复，并未形成转调，下例同理。

例 7－11



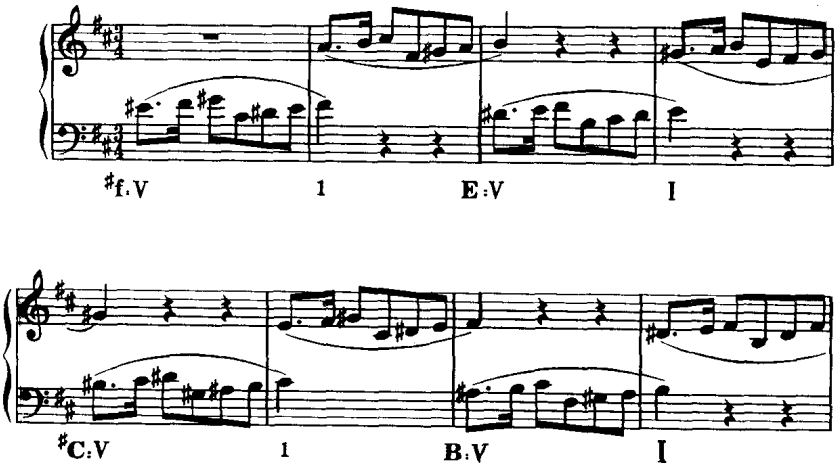
例 7－12



上例不仅是转调卡农模进，而且是双调叠置的转调卡农模进。它的模进原型为 2 小节，起句是 a 小调，应句是下方五度模仿为 d 小调，两个声部分别下行二度步伐精确地模仿和模进，先后转到 g 小调和 c 小调，最后以对比式结合归结到 d 小调上。

例 7－13

舒柏特《未完成交响曲》



上例也是转调卡农模进，从转调的关系上可看出，它的下行模进步伐有二度，也有三度，各声部的模进音组均按各自原型的音程关系严格模进。

第三节　对比模进

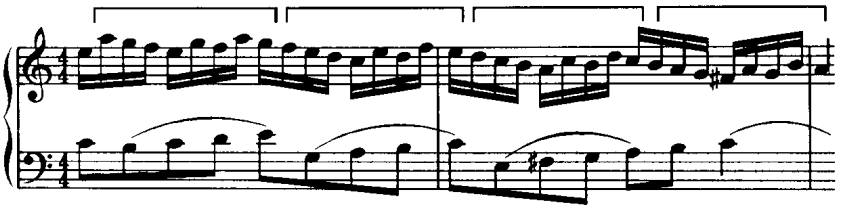
一、一般特性

对比模进是指两个不同的旋律型同时移位重复的一种对位手法，它的特点是不仅纵向上音高和节奏保持着良好的对位关

系，横向上模进的原型与音组的衔接也很连贯流畅，形成一个完整的乐句或乐段。

例 7－14

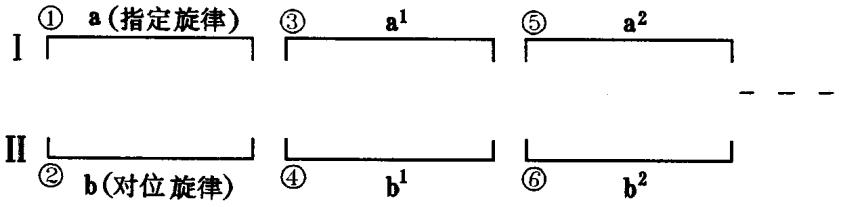
巴　赫《创意曲》



上例对比模进的结构是：模进原型为两拍，两个旋律型以下行三度步伐模进，使整个段落一气呵成。

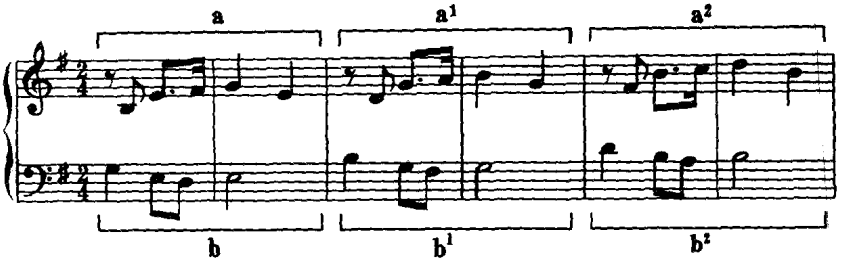
二、写作步骤

对比模进的写法就是将单对位与模进相结合，两个旋律型纵向上相互对比，横向上同时以相同的步伐下行或上行模进，具体写作步骤如下图所示：



下例是根据上图形式写成的对比模进范例，它的具体步骤和条件是：①先创作一个 2 小节的旋律型为指定旋律 a；②根据指定旋律写作对位旋律 b；③指定旋律从上行三度步伐模进 a^1；④对位旋律以相同条件模进 b^1；⑤指定旋律以上行三度步伐再模进；⑥对位旋律也再模进，依此类推。

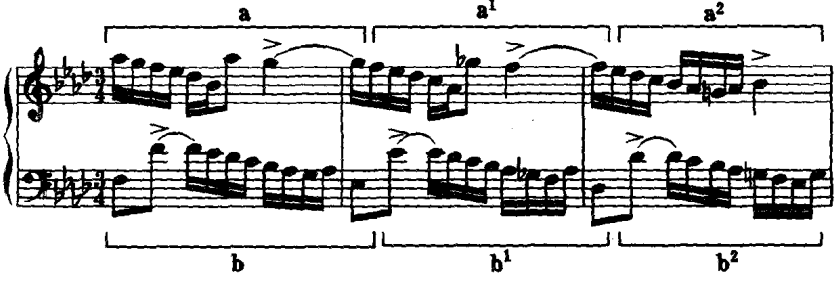
例 7－15



三、实例分析

例 7－16

巴　赫《创意曲》

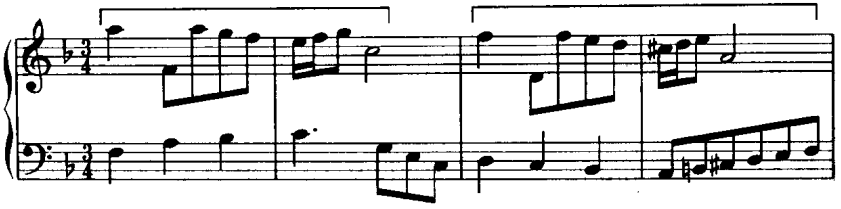


上例第 1 小节是由两个对比旋律型构成的模进原形，并且建立在 f 小调上。它以下行大二度步伐模进并转到了 ♭e 小调和 ♭D 大调上。

在对比模进中，除了两个旋律型同时移位重复外，另有一种形式是一个声部模进，而另一个声部则不模进，作自由进行，如下例：

例 7－17

巴　赫《小步舞曲》



上例的上声部是 2 小节的原型及其下行三度模进，而下声部则是一个没有模进的对位旋律，这种写法是对比模进的一种变化形式，在复调音乐中也是很常用的。

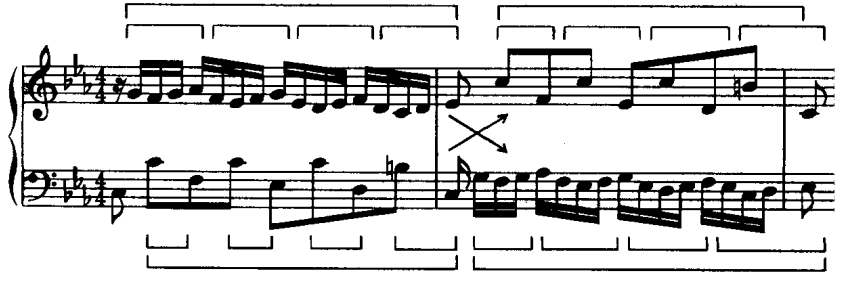
第四节　复对位模进

一、一般特性

两个相互对比的旋律型同时移位重复后，紧接着又相互倒换声部位置，称复对位模进。这是一种将复对位与对比模进融为一体的对位手法，在复调音乐中原位结合的模进常以八度关系做转位处理，从而形成转位结合的模进。

例 7－18

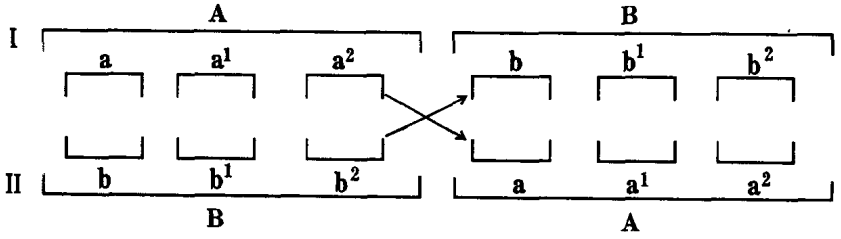
巴　赫《序曲》



上例第 1 小节为模进的原位结合，其中，两个长度为一拍的旋律型采用下行二度步伐连续模进三次。从第 2 小节开始，两个声部互换位置，上声部下移八度，下声部上移八度，形成十五度音程转位，即八度复对位模进。

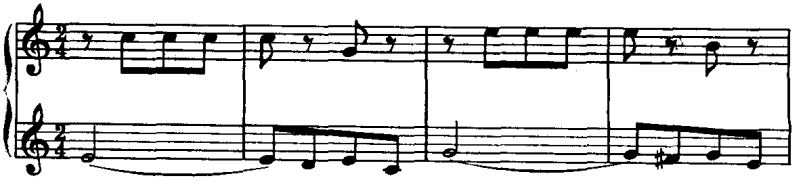
二、写作步骤

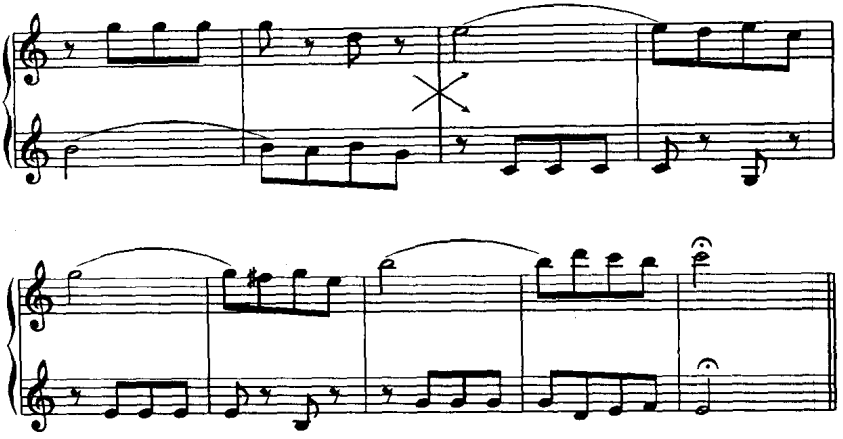
写作复对位模进，就是将对比模进与复对位相结合，纵向上相互对比，横向上同时模进，然后做复对位处理，具体写作步骤如下图所示：



下例是根据上图形式写作的复对位模进的范例，它的具体步骤和条件是：①先创作一个 2 小节的动机，然后上行三度模进两次；②根据以上动机写作对位旋律型，并以相同的条件也模进两次，这样就完成了模进的原位结合；③将原位结合的上声部下移八度；④再将原位结合的下声部上移八度，这样就形成了模进的转位结合。此外要注意原位与转位的衔接，保证旋律的流畅性。

例 7－19

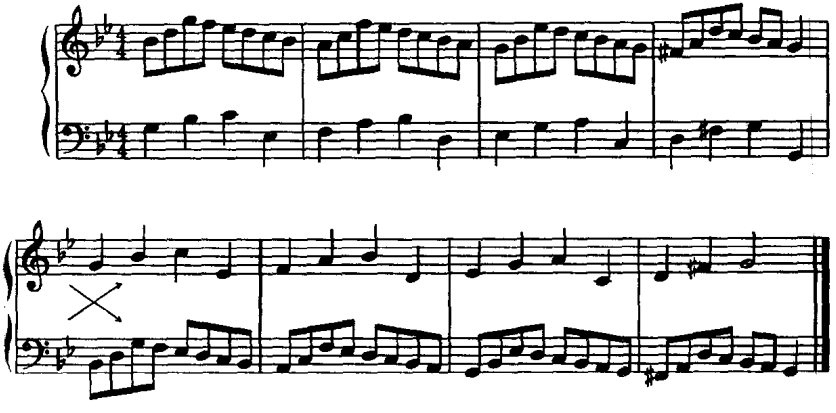




三、实例分析

例 7－19

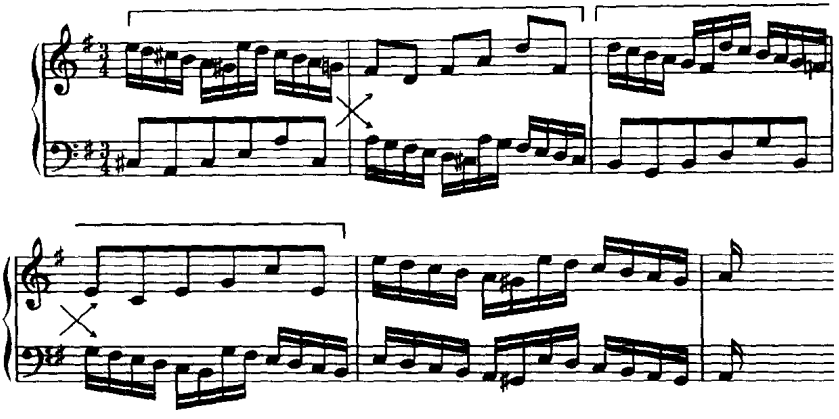
亨德尔《帕萨卡里亚》



上例模进原型为 1 小节，并以下行二度步伐移位重复三次，构成 3 、 4 小节长度的原位结合，从第 5 小节开始，上声部下移十五度，下声部上移八度，形成八度复对位模进。从整个段落来看，原位结合中的模进及其复对位均处在同一调性之中。

例 7－20

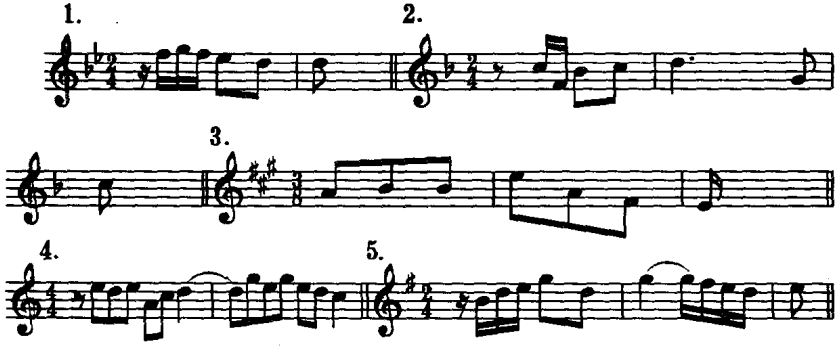
巴　赫《赋格》

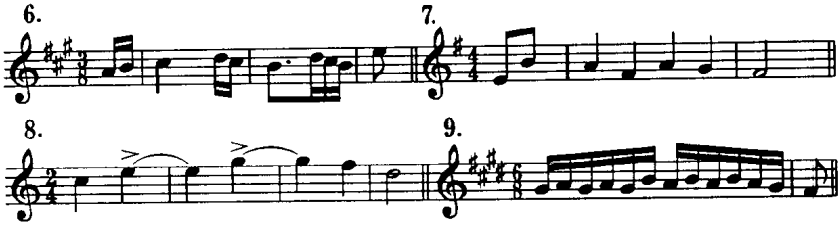


上例是复对位模进的另一种形式。第 1 小节为两个对比旋律型。第 2 小节是其复对位形式。它们作为模进的原形结合，并在第 3 、 4 小节做了下行大二度模进。这种处理显然与前几例相反，不是先模进，后复对位，而是先复对位再模进。

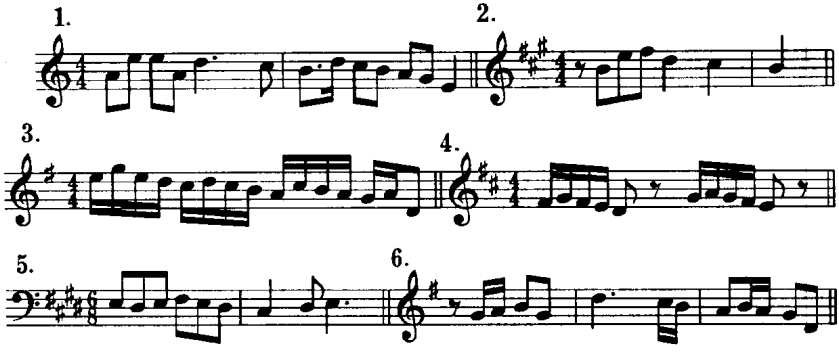
练　习　七

一、用下列动机写作卡农模进，条件自拟。





二、用下列动机写作对比模进和复对位模进。



第八章　多声部对比式写作

三个和三个以上的具有相对独立意义的不同旋律相互结合，称多声部对比式复调。其写作方法常以某一个旋律作为指定旋律(或称主题)，然后按对比式写作原则创作另外两个或两个以上的对位旋律。

在多声部对比式复调中，由于在音调对比、节奏变化、和声应用以及声部组合等方面有更多的可能，因此，织体的形式和音乐表现力比二声部对比式写作更丰富。然而，需要指出的是，如果采用四声部以上更为复杂的多声部结合，各声部旋律的独立性则难以突出，并且在听觉上也难以辨别，故在实际写作中应用的并不广泛。

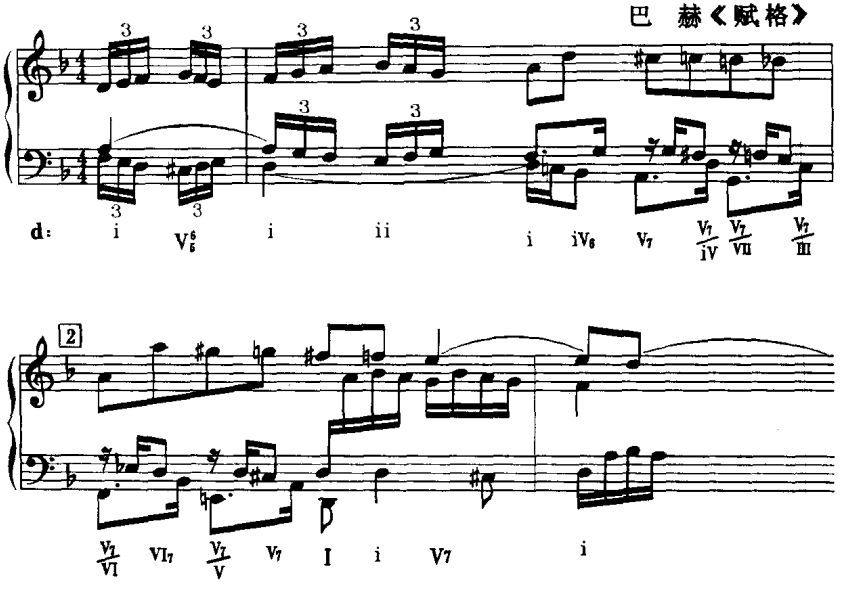
第一节　和声基础

一、和弦的运用

如果说在二声部写作中，和声音响只能以音程的形式表现出来，那么在多声部写作中，则有可能同时奏出完整的三和弦、七和弦或不完整的七和弦。因此，在为指定旋律写作对位旋律时，就必然要考虑调式功能、和弦结构以及和声进行的逻辑，以保证纵向的统一协调。当然，这样做并不意味着是为指定旋律配和声，或只把思路局限在和弦连接上，而是仍然需要按复调的思维

来写作对位旋律，以突出横向的对比。

例 8－1



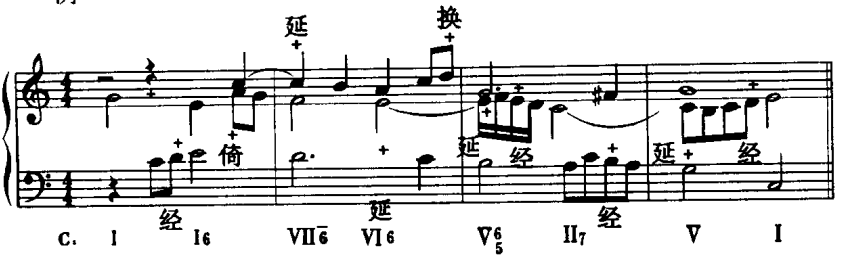
上例为三声部对比式复调，三个相互对比的旋律同时建立在统一协调的和声背景上。

二、和弦外音

写作对位旋律在注重纵向和声关系的前提下，多使用和弦外音，是摆脱过分突出和弦式进行，保证各声部线条化的有效方法。

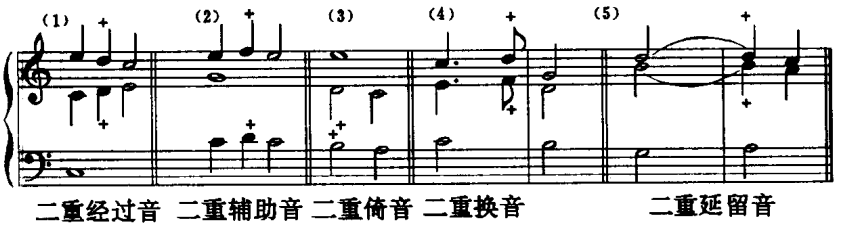
在多声部中使用和弦外音，比二声部更多样、更复杂，除可以继续使用单音形式的经过音、辅助音、延留音、换音、倚音外，还可以使用二重或三重的经过音、辅助音、延留音等，使用的规则与二声部相同，以下用三声部举例:

例 8－2



上例中各声部主要是交替地使用了单音式的和弦外音，所造成的不协和音响，不仅强调了声部间的对位性，也增强了音乐发展的动力。

例 8－3



上例是各种二重和弦外音的典型用法，三重和弦外音以及不同和弦音的混合使用，其形态和处理方式与此相同。

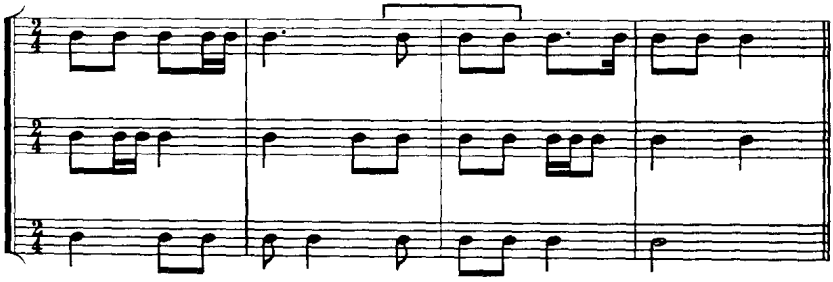
第二节　节奏组合

在多声部对位中，为指定旋律写作对位旋律，其节奏组合原则与二声部相同，力求繁简相对。但由于声部的数目增加，使节奏组合的形式也随之更为多样，总体说来就是“同步”与“异步”的关系，所谓“同步”就是指每个声部均采用相同的节奏，而异步则是指不同节奏的组合。

一、节奏同步组合

各声部采用相同的节奏律动，这种情况只能偶尔出现，并且在时间上是短暂的，否则就会丧失对位的特点，而不成其为复调。下例中所出现的同步节奏关系是可以使用的。

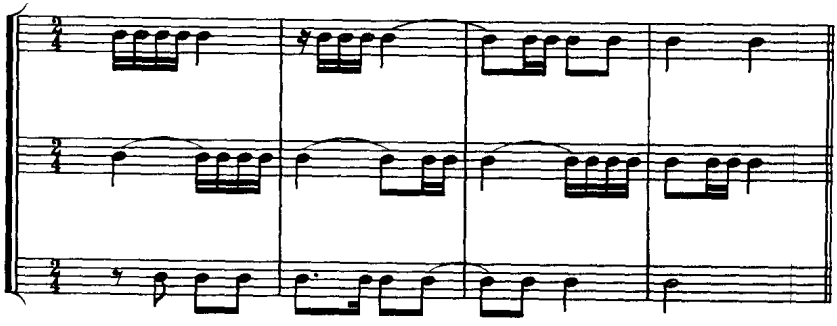
例 8－4



二、节奏异步组合

各声部采用完全不同的节奏，会造成声部间更加鲜明的对比，线条的层次也会更加清晰，最具有复调性，因此，这是写作多声部对位必须遵循的原则和不断追求的目标。如:

例 8－5

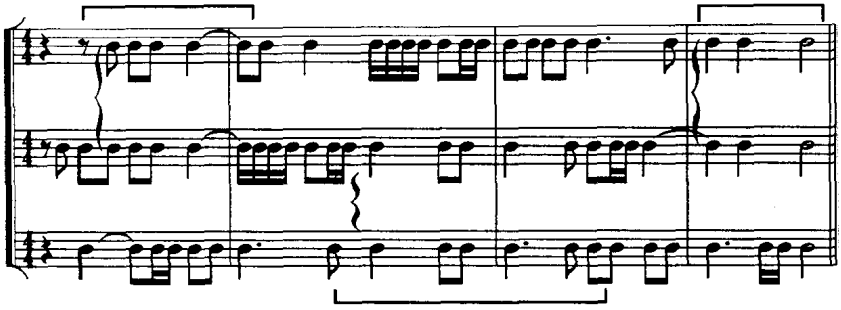


三、节奏同、异组合

在实际音乐中，将同步和异步的节奏混合起来加以使用也是较为多见的，具体形式是某两个声部节奏相同，与其他声部的节

奏构成异步的关系。

例 8 -6



上例中开始和结尾的上两个声部节奏相同，与下声部构成异步的节奏关系；中间部分则是下方两个声部节奏同步，与上声部形成异步的关系，造成了总体上的节奏律动对比。

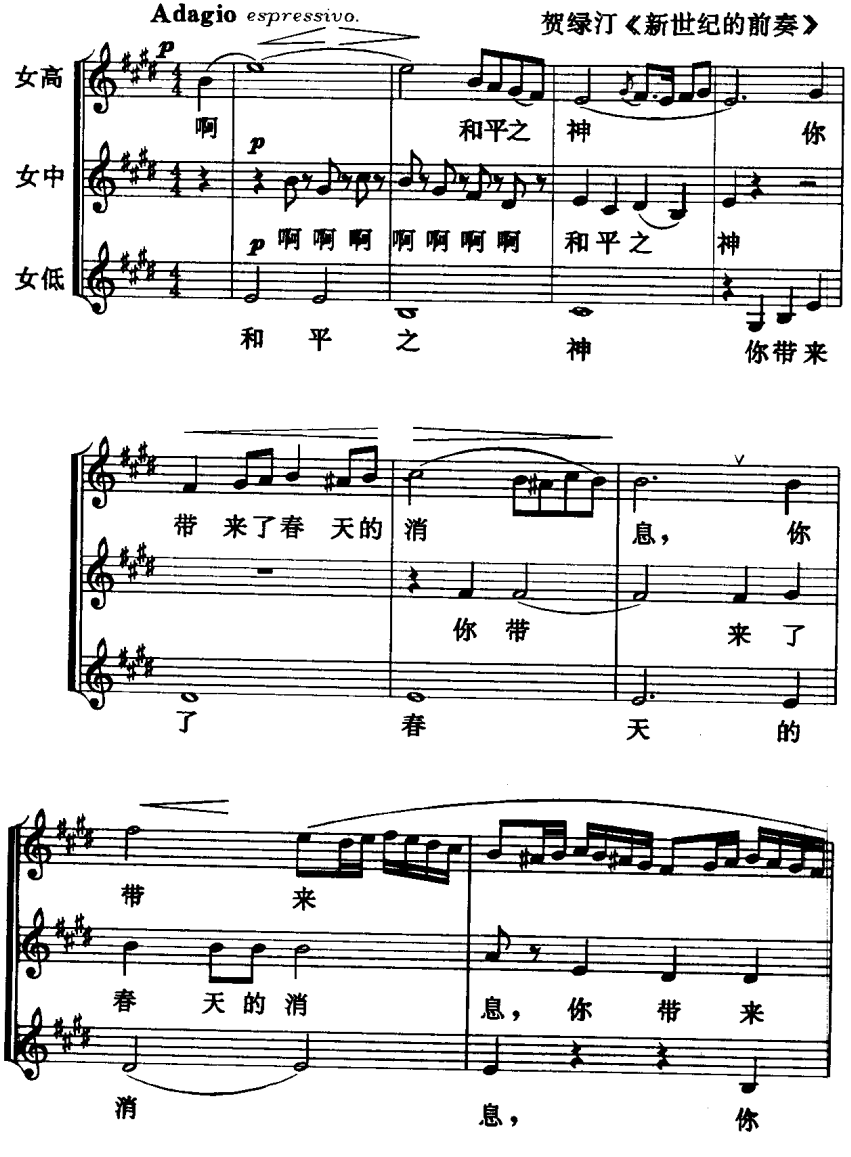
第三节　织体类型

多声部对比式写作，原则上讲，每个声部都应该是相对独立的、地位平等的和作用相同的，然而在实际音乐中，除上述基本表现形式外，为了塑造典型的音乐形象和表现特定的音乐情绪，地位平等的各声部并非起着同样的作用，有着同样的表现意义；这样就出现了多种织体形式的多声部对比式写作，声部的数目越多，其表现形式也就越多，若以三声部为例，大致有三种。

一、主题与两个对位旋律的结合

这类织体的表现特点是，指定旋律作为主题，地位突出，特点鲜明。其他两个对位旋律起衬托、呼应和补充的作用。

例 8－7


Adagio espressivo.
贺绿汀《新世纪的前奏》
女高
女中
女低
p
啊 和平之 神 你
啊啊啊 啊啊啊啊 和平之 神
和 平 之 神 你带来
带 来了春 天的 消 息， 你
你 带 来 了
了 春 天 的
带 来
春 天 的 消 息， 你 带 来
消 息， 你

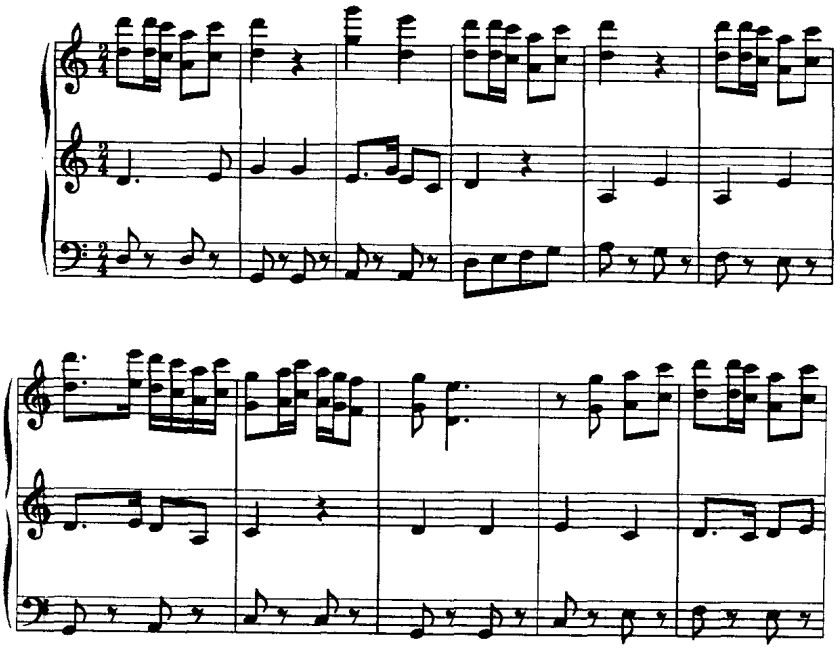
上例虽然三个声部都具有独立性，但从音乐的表现上看，个性突出的女高音声部是主旋律，其他两个声部起呼应补充的作用。

二、两个主题与一个对位旋律的结合

指定旋律和一个对位旋律都具有主题的意义，是以不同的性格表现两个音乐形象，而另一个对位旋律同时呼应和补充两个主题声部。

例 8-8

舞剧《白毛女》



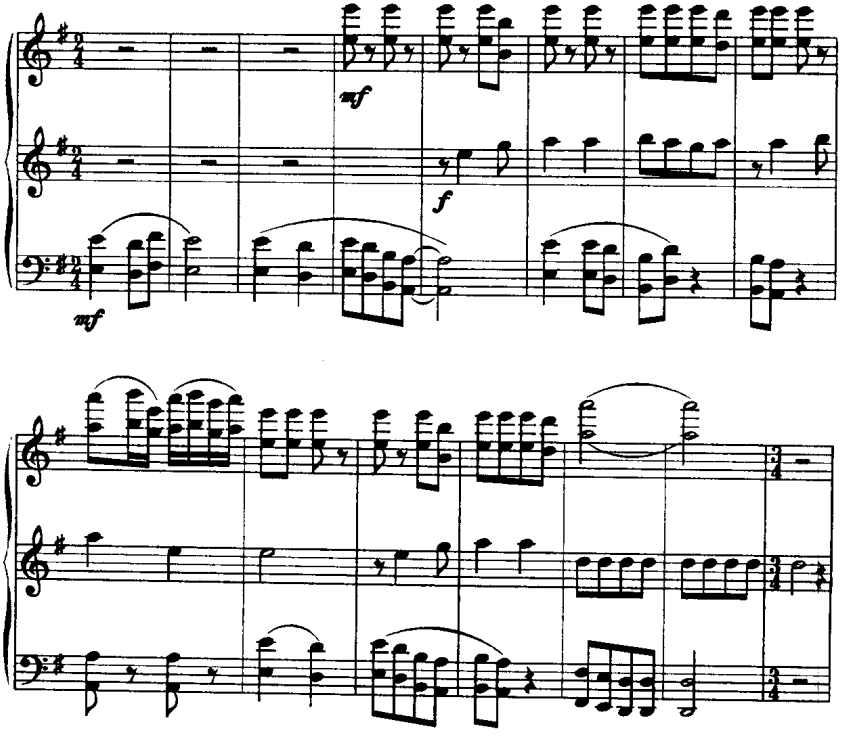
上例是舞剧《白毛女》中表现军民联欢场面的音乐片段，上声部以歌曲《军队和老百姓》的音调作为“民”的主题；中声部以歌曲《三大纪律八项注意》的音调作为“军”的主题，下声部在节奏上与和声上对以上两个主题加以支持和衬托。

三、三个主题的结合

指定旋律与两个对位旋律均具有主题意义，各自以不同的性格代表着不同的音乐形象。

例 8－9

丁善德《长征交响曲》



上例是《长征》交响曲第二乐章“红军，各族人民的亲人”中的一段音乐，上声部是欢快活泼的藏族舞“堆谢”主题，中声部是热情洋溢的瑶族舞曲，下声部是抒情的西藏民歌，此段音乐到高潮时，又加入了《三大纪律八项注意》的红军主题，四个主题此起彼落，生动表现了红军和各族人民亲如一家的热烈欢腾的场面。

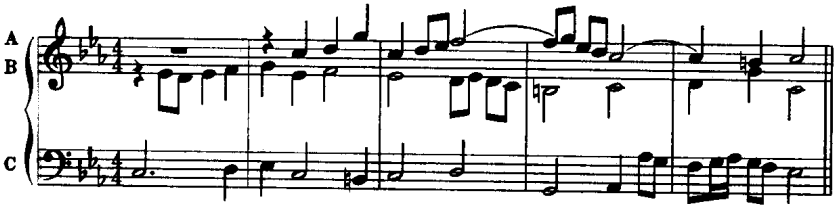
第四节　复对位

三个或三个以上相互独立的旋律不仅可依据单对位的原则互相结合(如前一节所述)，也可以依据复对位的原则互相结合，从而使不同的旋律除原位结合外，通过互换声部位置，产生新的转位结合，形成多声部复对位写作。多声部复对位的转位结合其形式多少，与声部的数目密切相关，三声部复对位原位与转位共有六种结合，而四声部复对位则有 24 种，以此类推。下面是三声部复对位原位与转位的 6 种结合形式:

原位结合	转位结合				
A	B	A	B	C	C
B	A	C	C	A	B
C	C	B	A	B	A

从理论上讲，写作三声部对位可用任何音程度数转换声部位置. 如八度、十度、十二度等，但其中最有实用价值的是八度复对位，因为八度复对位易保证调式、调性的统一，写作技术便于掌握。

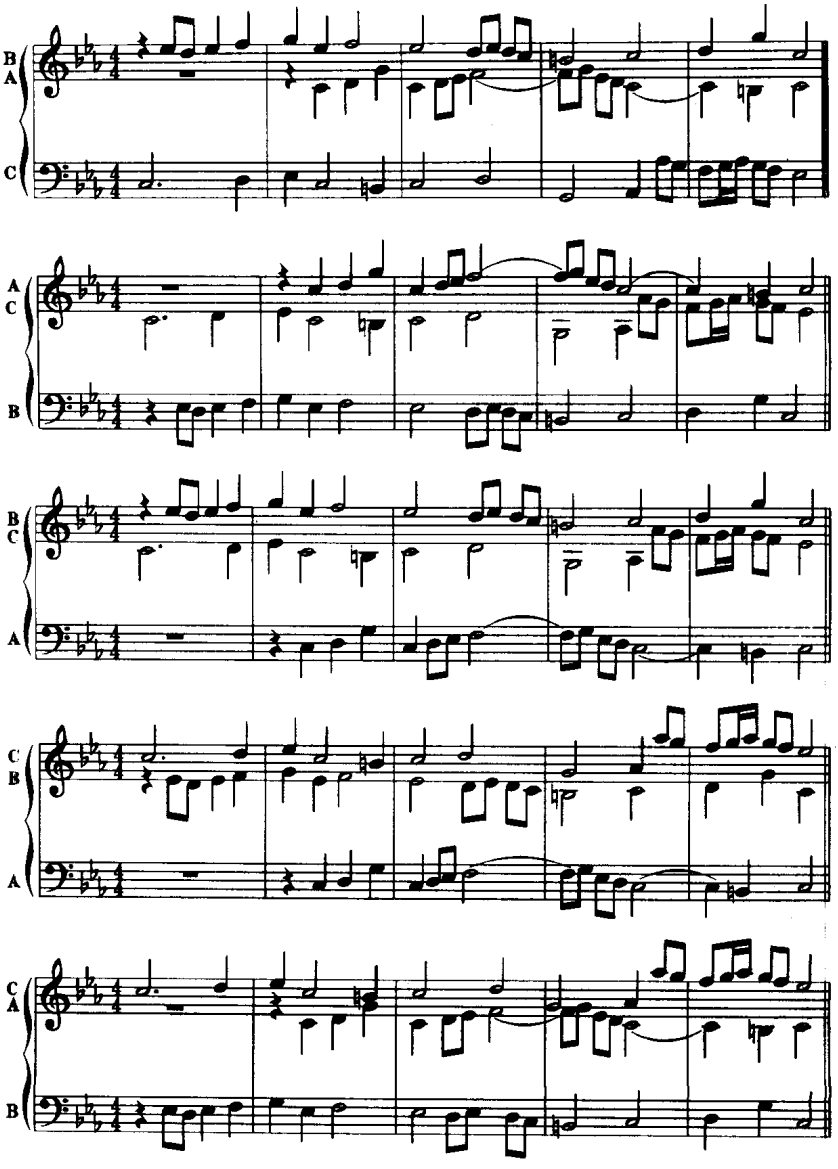
例 8 - 10



上例是三声部复对位的原位结合，各声部以八度音程(含十五

度、二十二度等)相互倒换位置，形成下列五种转位结合。

例 8 - 11

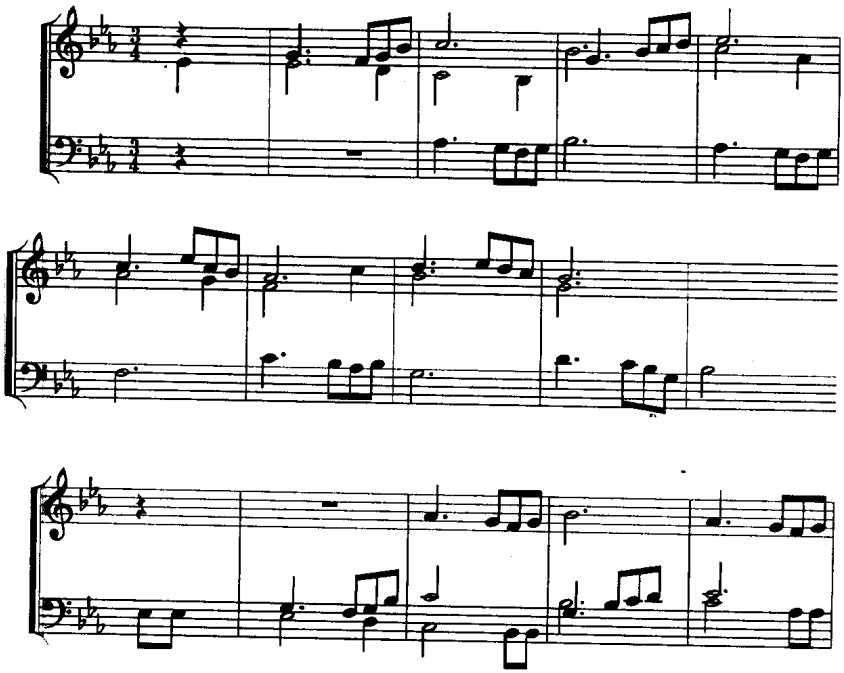


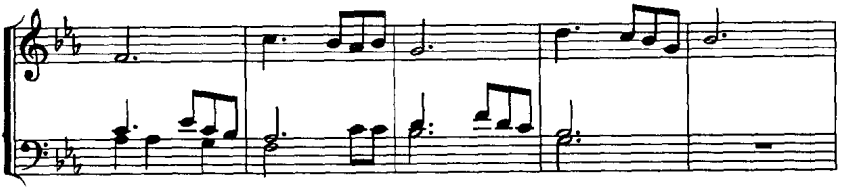
从上例可以看出，写作三声部复对位，除二声部八度复对位写作中的处理原则仍然适用外，还应特别注意两点：一是完整三和弦中的五音作为留音、经过音或助音处理，避免转位后产生四六和弦的音响，特别是在强拍上；二是省去五音的三和弦即可重复根音，也可重复五音，不协和和弦的七音与九音仍以做解决处理为宜。

尽管多声部复对位有多种转位结合，但在实际运用中应根据音乐的需要而有所取舍，如下例瞿希贤的《红军根据地大合唱》，其中三声部复对位仅用了一次转位形式。

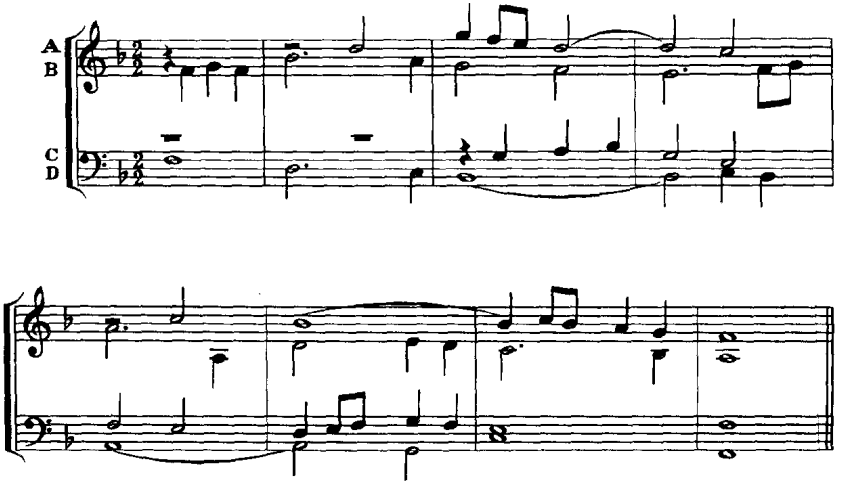
例 8－12

瞿希贤《红军根据地大合唱》





例 8－13



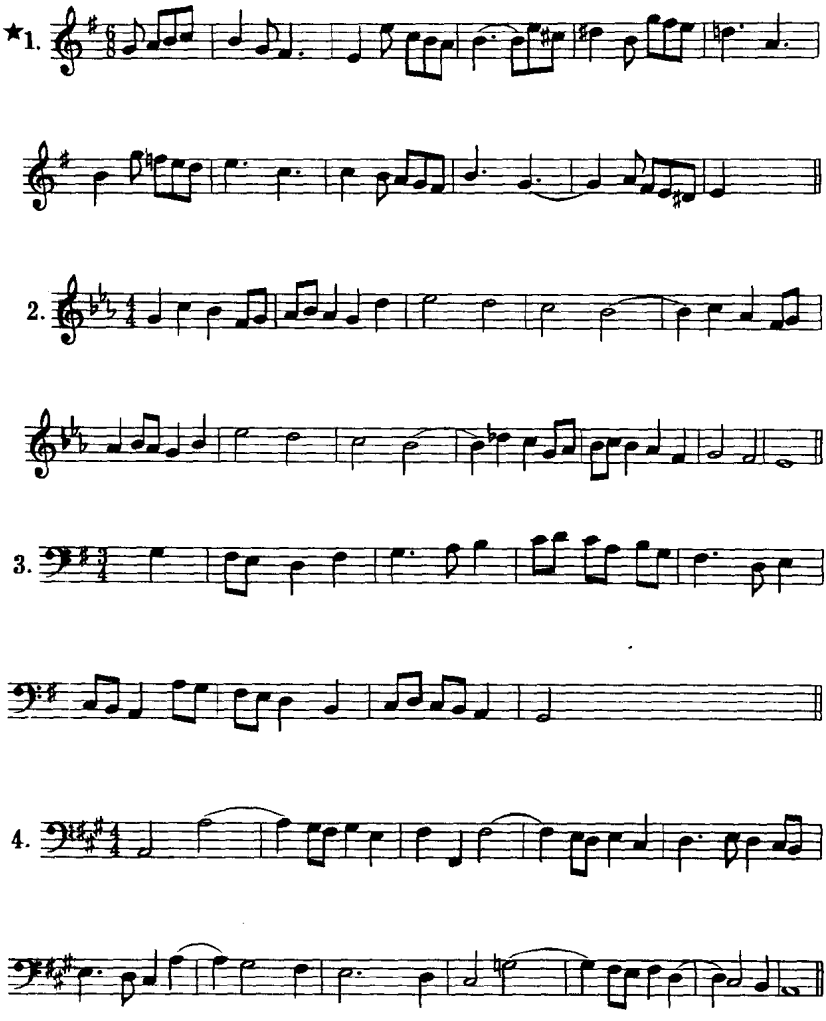
上例是四声部八度复对位的原位结合，其中包含了 23 种转位结合的可能，其排列组合如下:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
A	A	A	A	A	A	B	B	B	B	B	B	C	C	C	C	C	C	D	D	D	D	D	D
B	B	D	D	C	C	A	A	D	D	C	C	A	A	B	B	D	D	A	A	B	B	C	C
C	D	C	B	B	D	C	D	A	C	A	D	B	D	A	D	A	B	B	C	A	C	A	B
D	C	B	C	D	B	D	C	C	A	D	A	D	B	D	A	B	A	C	B	C	A	B	A

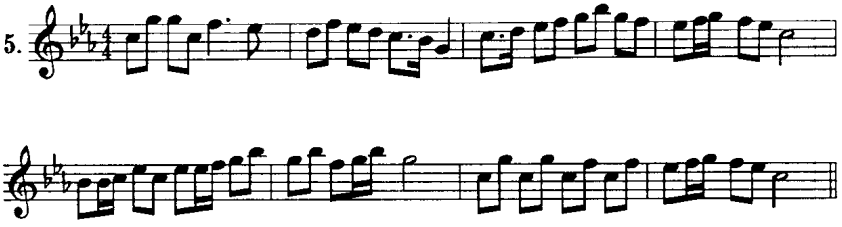
原形　　变形结合

练　习　八

一、以下列曲调为指定旋律，写作对比式三声部、四声部。

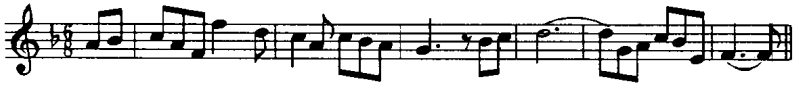


5.

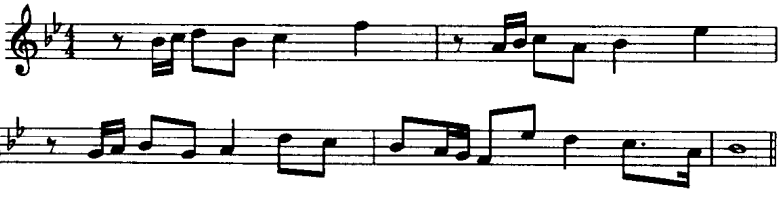


二、以下方曲调为指定旋律，按八度复对位的要求，写作对比式三声部。

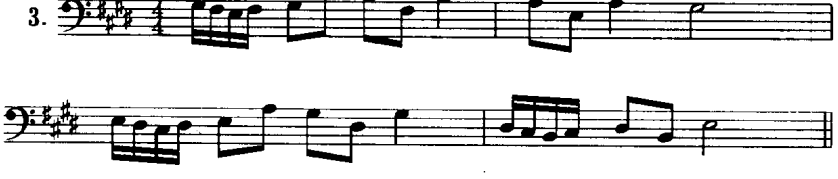
★1.



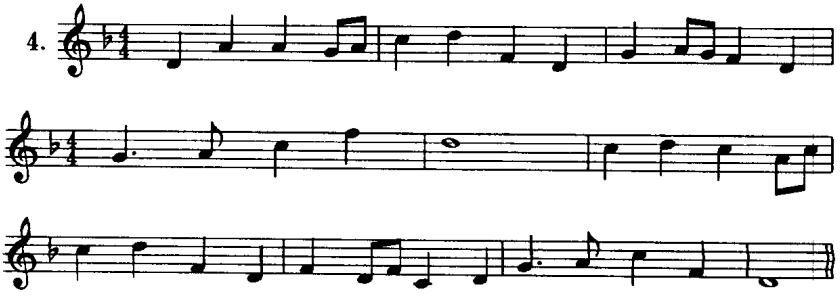
2.

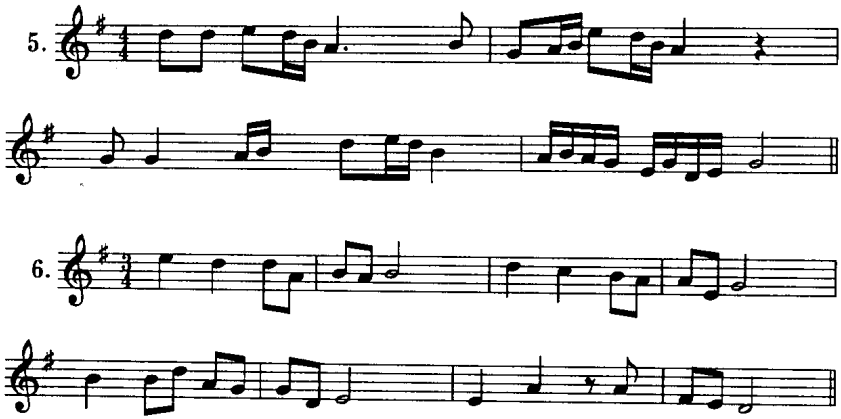


3.



4.




5.
6.

第九章　多声部模仿

同一个旋律在三个或三个以上声部相继出现，称多声部模仿。在多声部模仿中，先出现的声部为起句，后出现的声部依次为第一应句、第二应句、第三应句等。写作多声部模仿，其原则与二声部模仿无本质区别，只是由于声部的数目增加，使声部的结合形式更为多样。同时，多声部对比式写作中的和声原则，同样适用于多声部模仿的写作。

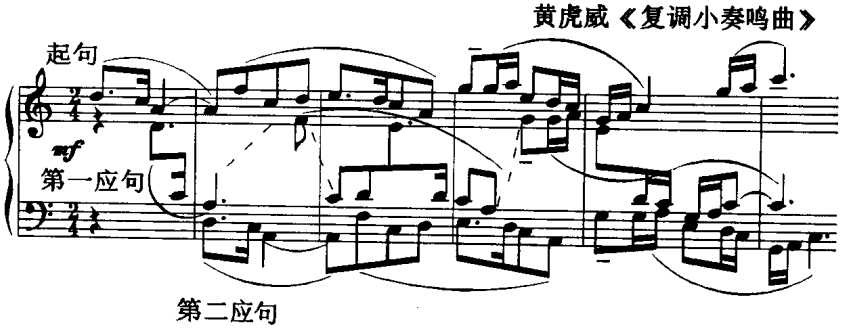
第一节　原形模仿

在多声部模仿中，若各应句声部以相同的音调和节奏模仿起句声部，即为原形模仿。从原形模仿中的起句与第一应句，第一应句与第二应句，第二应句与第三应句等之间构成的模仿关系上看，通常有两种处理方式。

一、采用相同的音程距离

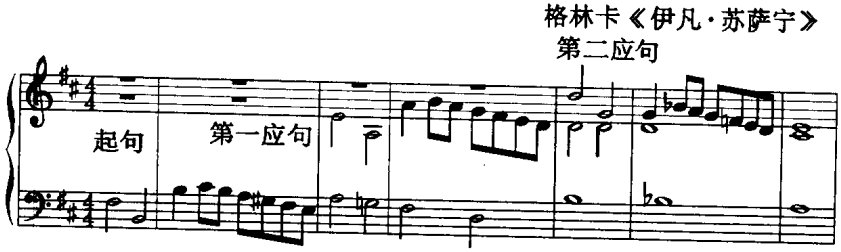
即声部间均构成八度，或五度、三度及其他音程的模仿关系。而无论采用哪一种音程关系，其性质是相同的。不过，八度模仿使用最为普遍。例如:

例 9－1

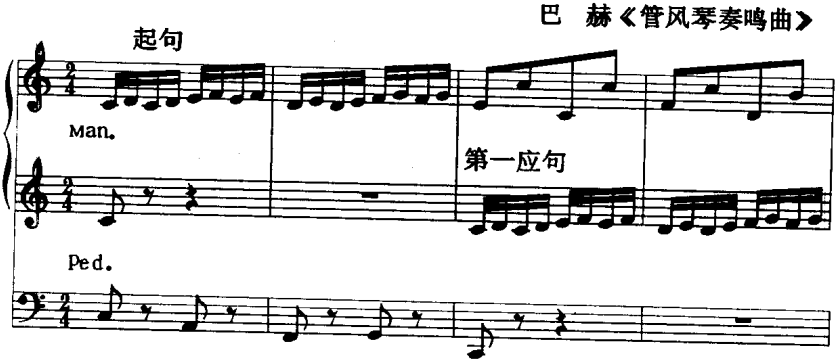


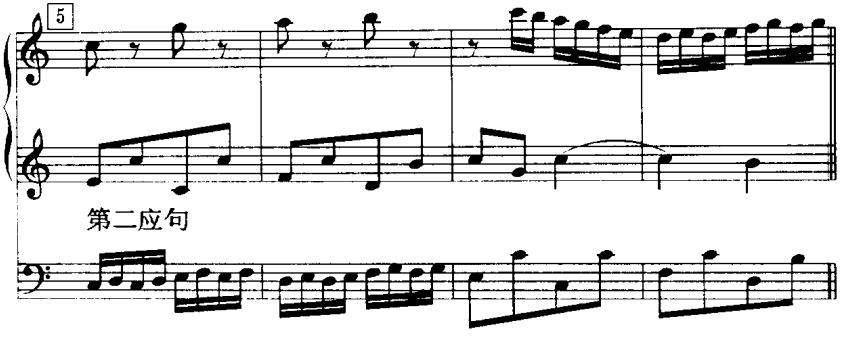
上例中，各声部的距离均为八度，这是最常见的模仿关系。而下例是七度模仿关系。

例 9－2



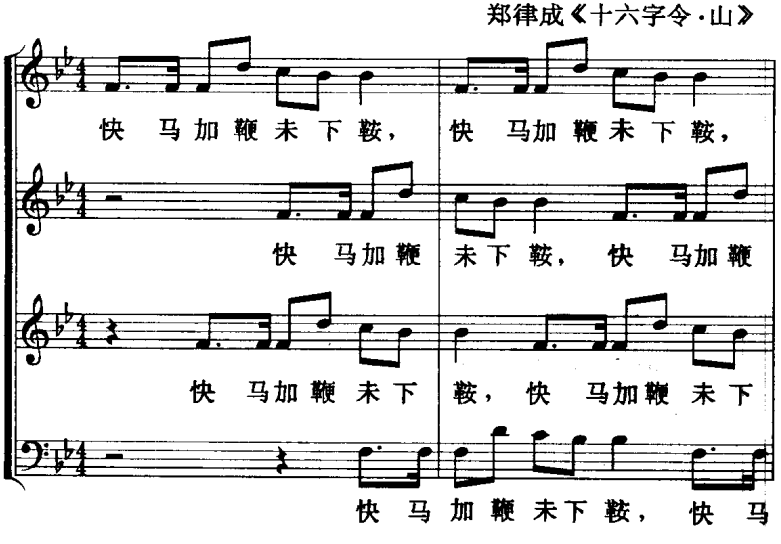
例 9－3

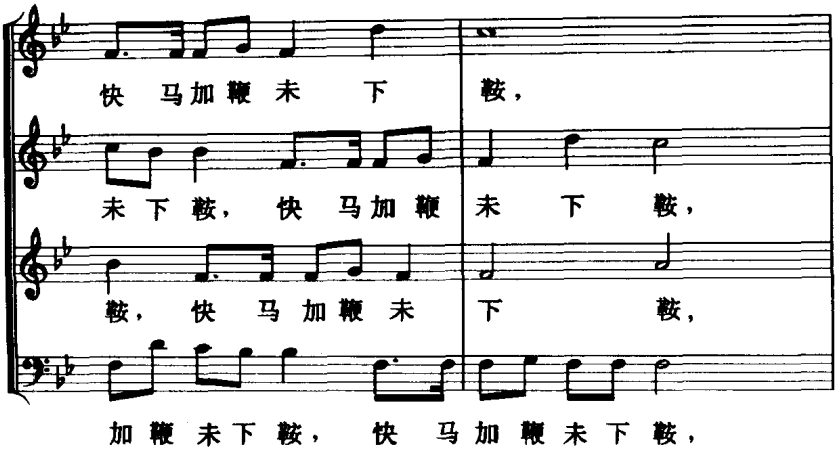




上例中的模仿关系稍有变化。其中起句与第一应句之间为同度模仿，第二应句与第一应句之间为八度模仿关系。

例 9－4



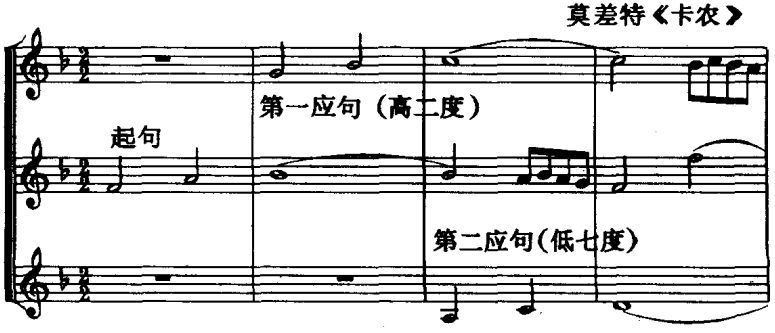


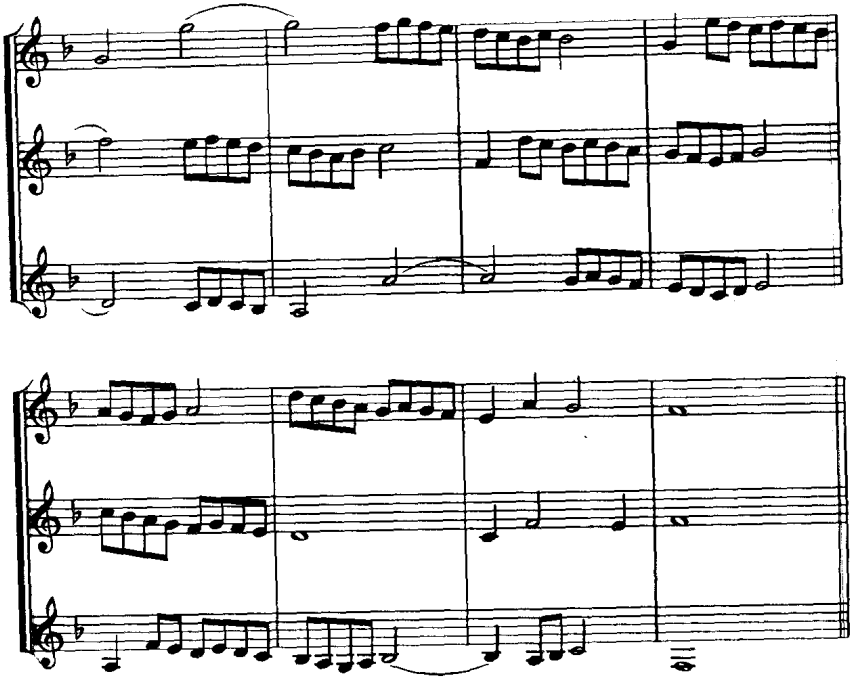
例 9－4 是四声模仿的实例，其中包括了同度和八度模仿。由于声部进入的时间差距仅为一拍，非常紧凑，音乐效果像倒海翻江卷起的狂澜汹涌澎湃，表现了红军大无畏的英雄气概，具有强烈的艺术感染力。

二、采用不同的音程距离

即声部间分别构成八度、五度、三度，或其他音程的模仿关系。

例 9－5

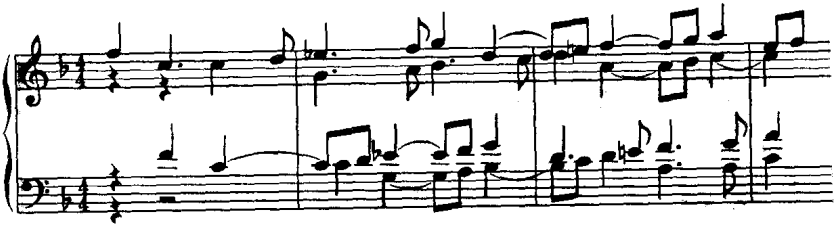




上例是三声部模仿，声部间采用了不同音程的模仿关系。上方一对声部为二度模仿，上声部与下声部为七度模仿。

例 9-6

巴　赫《赋格的艺术》



上例为四声部模仿，第一、三声部和第二、四声部均为八度模仿关系，而中间两个声部则为下方四度模仿关系，可看做两对二声部四度模仿的组合。

第二节　变形模仿

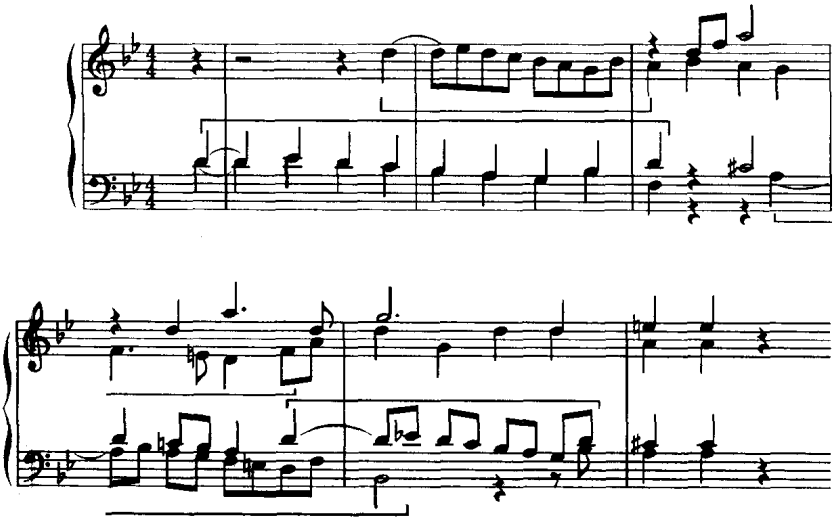
在多声部模仿中，若各应句声部以不同的音调和节奏模仿起句声部，称为变形模仿。变形的方式有多种，如扩大、紧缩、倒影等等。依变形手法的使用方式，大体可分为两类。

一、采用相同的变形手法

即起句声部出现后，其他应句声部均采用某一种(如扩大、或紧缩、或倒影等)变形手法。

例 9－7

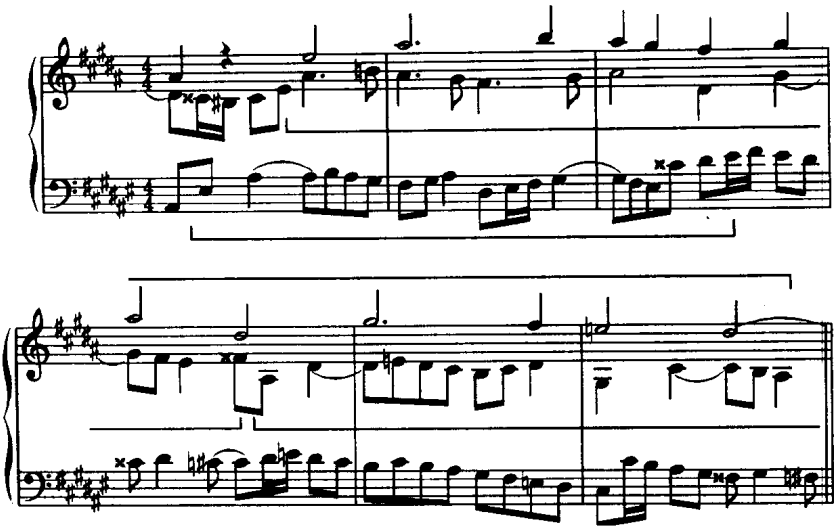
塔涅耶夫《普洛米修斯》



上例中，由四分音符组成的起句旋律在男低音和男高音声部出现后，紧接着其他声部均以紧缩模仿的形式加以呼应。

例 9－8

巴　赫《平均律钢琴曲集》I.8



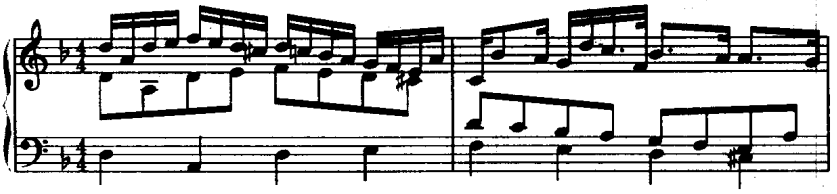
上例是三声部变形模仿，主题处于低声部，高声部以扩张一倍音值的形态来模仿主题，而中声部则采取自由扩张音值的形态进行模仿。

二、采用不同的变形手法

即起句声部出现后，应句声部分别采用扩大、紧缩、倒影等变形手法加以模仿。

例 9－9

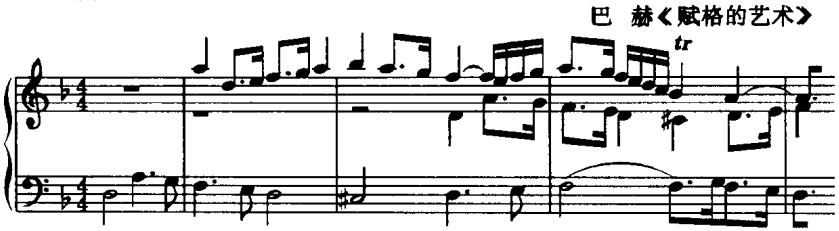
克伦格尔《卡农曲》



上例的中声部是主题，低声部以扩张的形式模仿主题，高声部则以紧缩的形式模仿主题。此片段的特点是三个声部同时重叠

在一起，而不是相继出现。

例 9－10



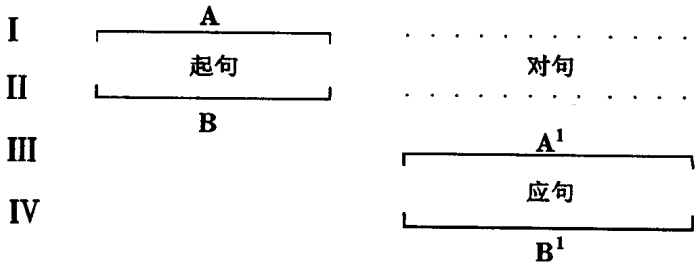
例 9－10 中，低音声部为原形主题(起句)，上方声部为第一应句，以倒影和紧缩的形态模仿主题。中间声部为第二应句，仅以紧缩的节奏形态模仿主题。

第三节　二重模仿

以同时陈述的两个不同的旋律片段作起句，随后在另外两个声部各自模仿其中一个旋律片段作应句，从而形成两个二声部模仿的结合，这种写法称“二重模仿”。如果这种模仿是连续不断的，则称“复卡农”。二重模仿是将模仿与对比合为一体的复调写作形式。通常用在四声部复调作品中。二重模仿有两种格式。

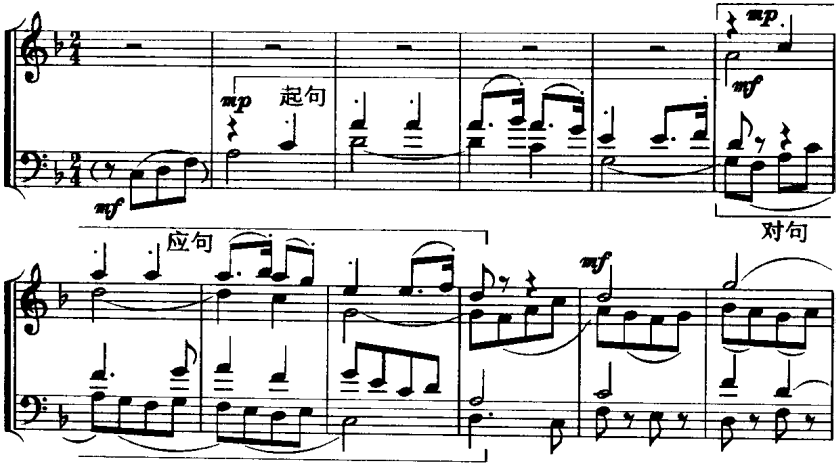
一、对比在前，模仿随后

即两个相互对比的旋律作为起句在两个声部中出现后，接着在另外两个声部分别加以模仿，作为应句、起句的伸延部分仍称为对句。 图示如下：



例 9－11

何占豪《烈士日记》

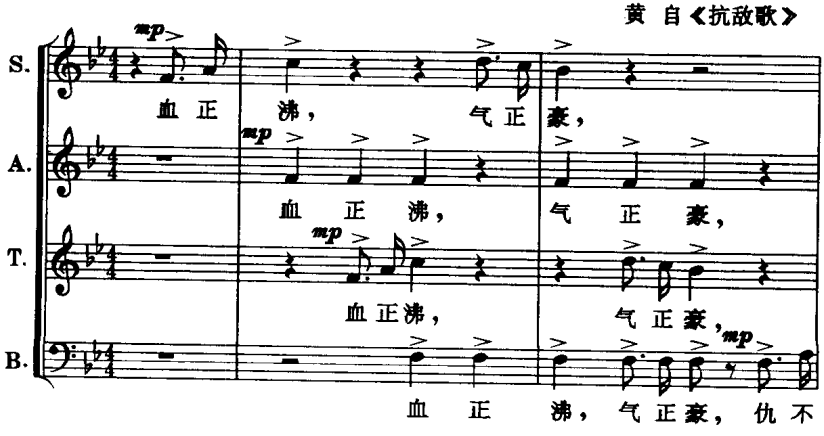


上例是弦乐四重奏《烈士日记》中的片段，两个主题先由大提琴和中提琴奏出。4 小节后两个小提琴声部分别在高八度上加以模仿，是“对比在前，模仿随后”的典型实例。

下例中，女高音和女中音唱出了两个相互对比的旋律动机，1 小节后，男高音和男低音在同度上和低八度上进行模仿，表现了一种慷慨豪壮的爱国热忱。

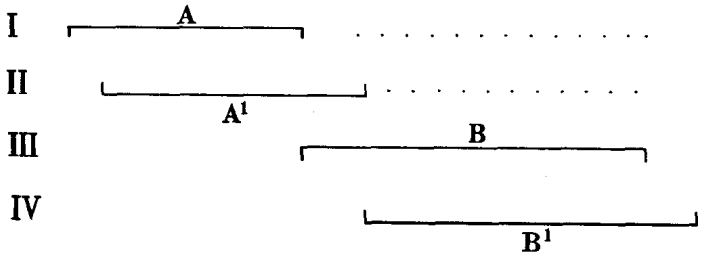
例 9－12

黄 自《抗敌歌》



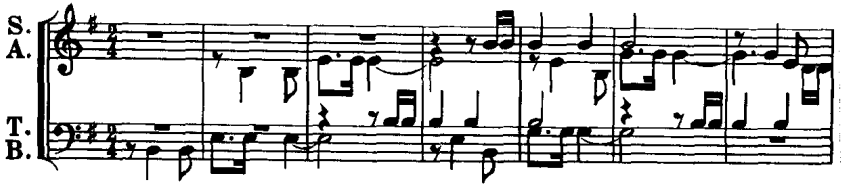
二、模仿在前，对比在后

即两个相互模仿的旋律先出现，接着与之相对比的另两个相互模仿的旋律在另外两个声部中出现。这个形式也具备一定的二重模仿的性质，如下方图示：



例 9－13

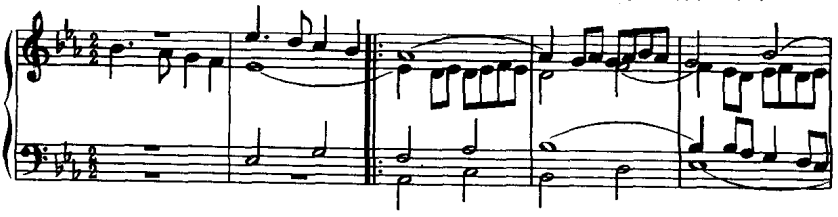
郭道康《毛主席创办〈湘江评论〉》

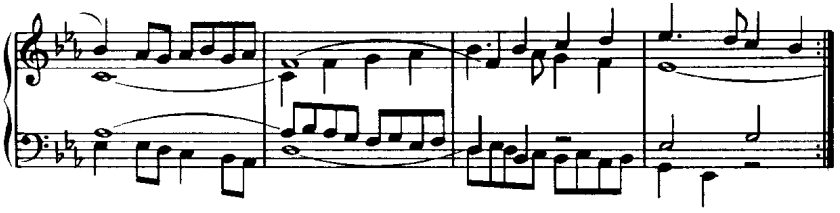


上例是“模仿在前，对比在后”的典型用法。男低音声部与女低音声部构成八度模仿关系，随后男高音声部与女高音声部同样构成八度模仿，并与前者形成对比式的结合。

例 9－14

莫差特《卡农》



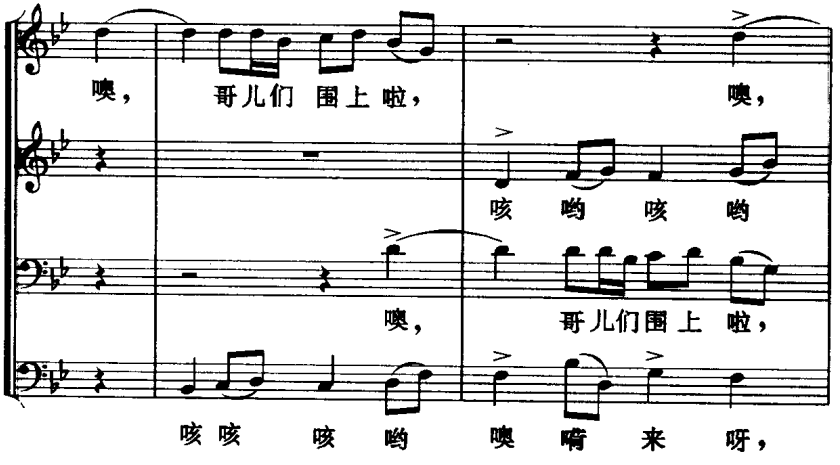


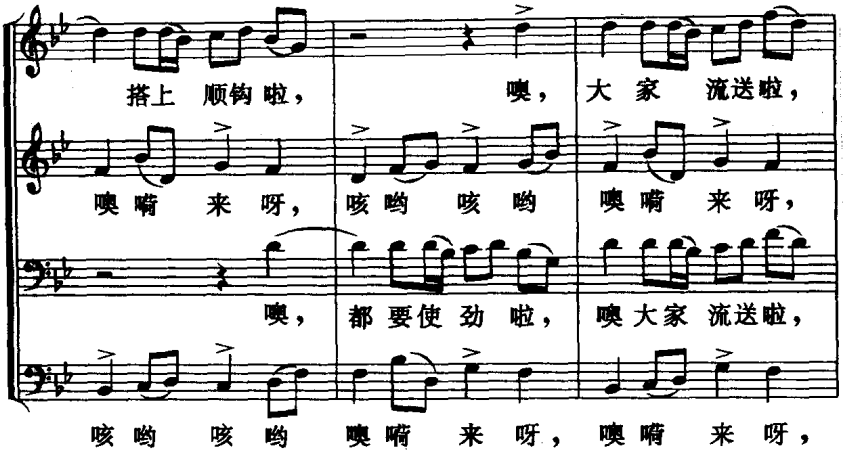
上例起句声部出现后，应句声部高四度模仿，且同时第二个旋律进入，并低五度模仿。

在二重模仿中，两个相互对比的二声部模仿，不仅可以采用原形的模仿手法，也可以采用变形的模仿手法，还可以将原形与变形结合一起加以运用。

例 9－15

郑律成《流送合唱》

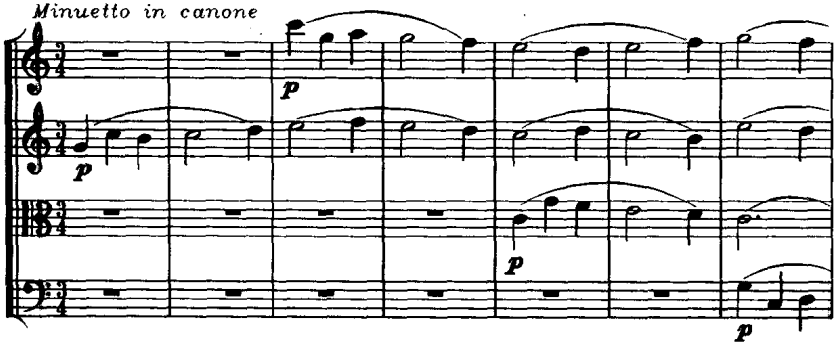


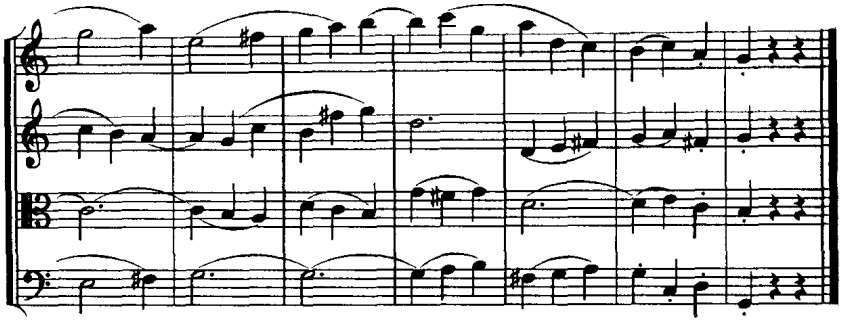


上例是无伴奏合唱《流送合唱》中的二重模仿片段，其中女高音与男低音声部为对比式关系，并共同组成起句。男高音与女中音声部则共同组成应句。但其模仿关系并不相同，一为八度模仿、一为十度模仿，表出了伐木工人唱着号子热情劳动的场面。

例 9－16

莫差特《弦乐四重奏》

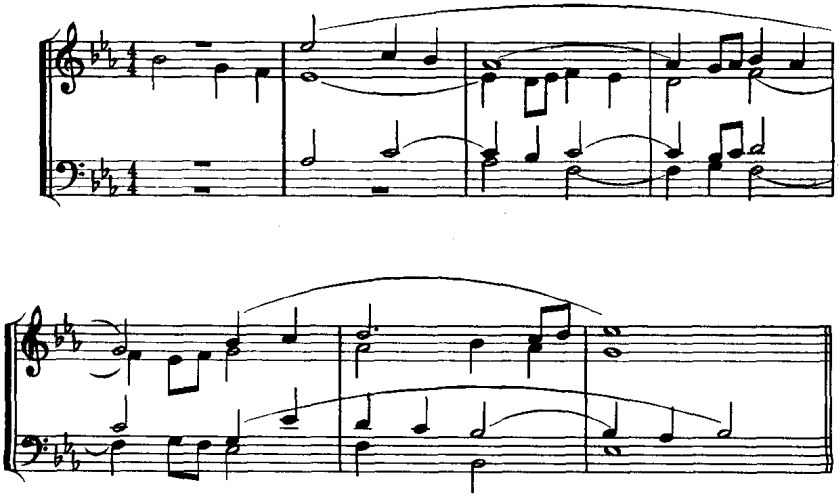




上例采用了变形二重模仿，先出现的两个声部是倒影关系，后出现的两个声部也是倒影关系，虽然前后旋律不同，但模仿时均以 E 音为轴进行倒影。

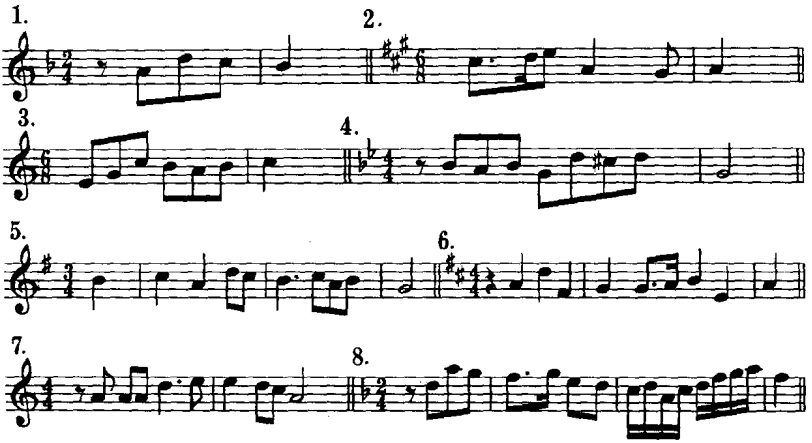
下例二重模仿则是采用原形模仿与变形模仿为一体的音乐片段，上两个声部为四度原形模仿关系，下两个声部为倒影模仿关系。

例 9－17

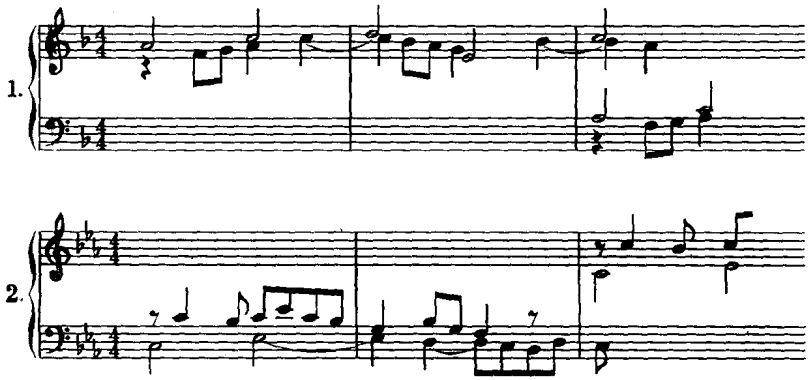


练　习　九

一、用下列动机、短句，写作三声部和四声部原形模仿、变形模仿。



二、用下列动机、短句，写作二重模仿。



第十章　多声部综合织体写作

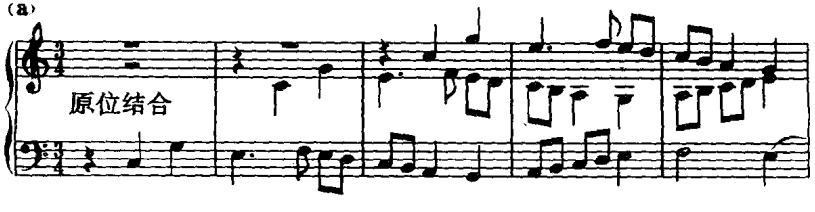
在多声部音乐中，除了可以采用某一种对位手法写作复调音乐外，还可以将不同的对位手法(如复对位、倒影、模仿等)综合在一起加以使用，形成更为丰富的复调音乐织体，这种写法称多声部综合织体写作。

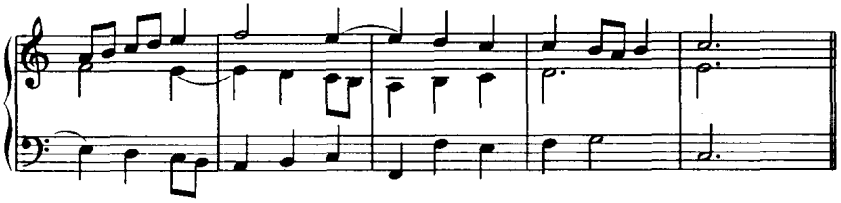
多声部综合织体在实际音乐中形式繁多，形态各异，运用得非常自由和灵活，最常用的有四种类型。

第一节　模仿与复对位

这种综合织体的特点是，将原位的多声部模仿在转位结合中做声部换位处理，使其模仿中有复对位，复对位中有模仿。写作这种复调织体，必须将模仿的写作原则与复对位的写作原则结合在一起加以考虑，特别是写作模仿的原位结合时，其声部的纵向和声基础，必须基于复对位原则，以保证原位结合与转位结合均有良好的声部关系。

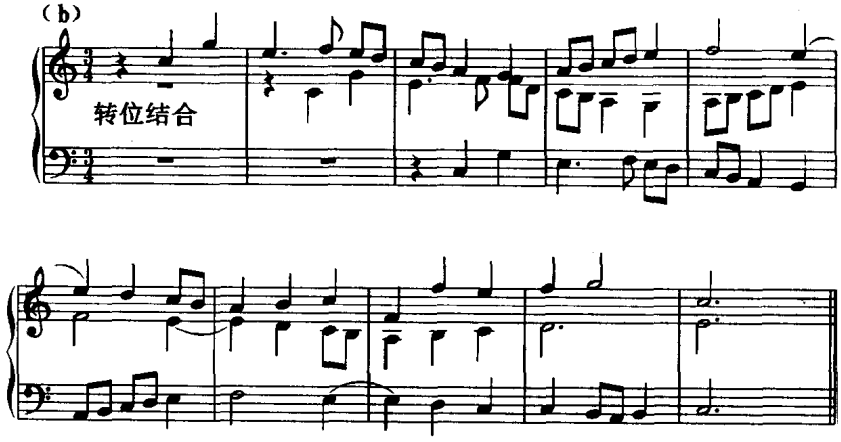
例 10－1





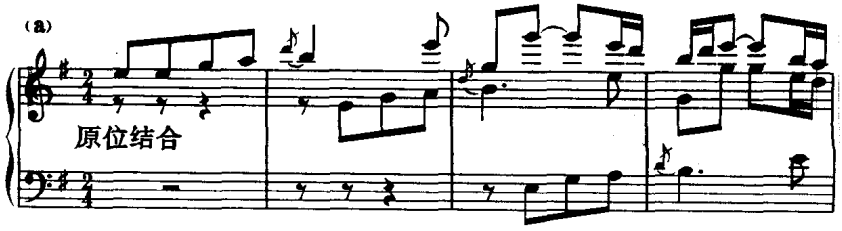
上例是模仿与复对位综合织体的原位结合，各声部间均为八度模仿关系，并且采用八度复对位的音程处理原则，即各种音程转位后其性质均保持不变，使声部的纵向结合，不仅在原位中且在转位中也都保持着良好的对位关系。如下列转位形式:

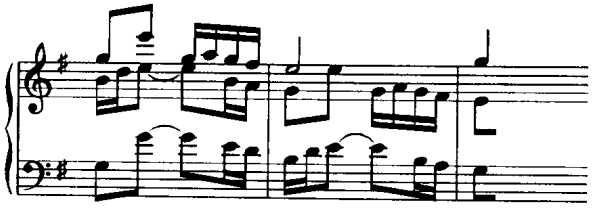
例 10－1



例 10－2

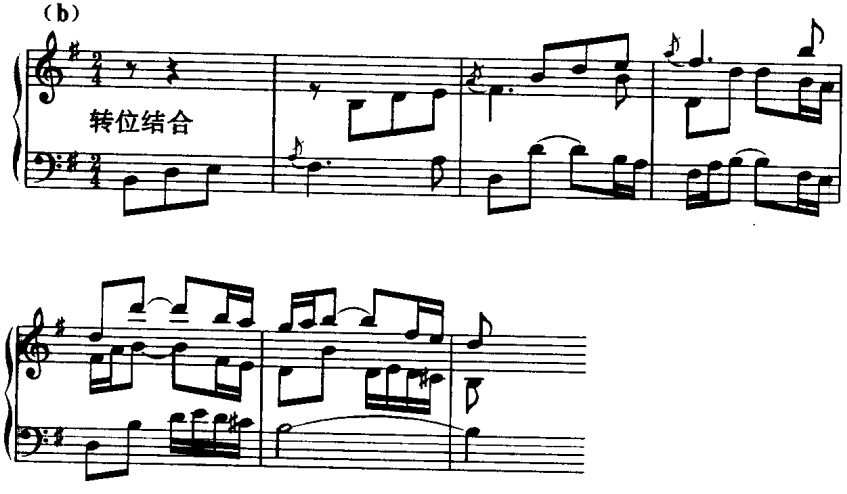
魏作凡《赋 格》



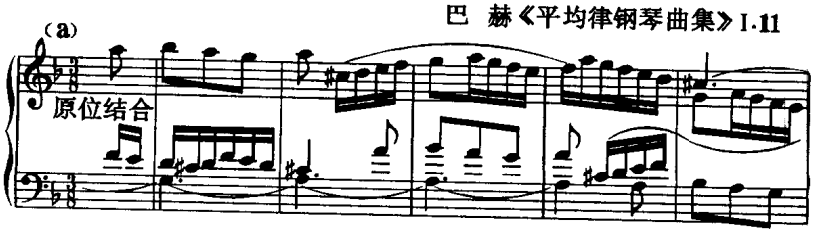


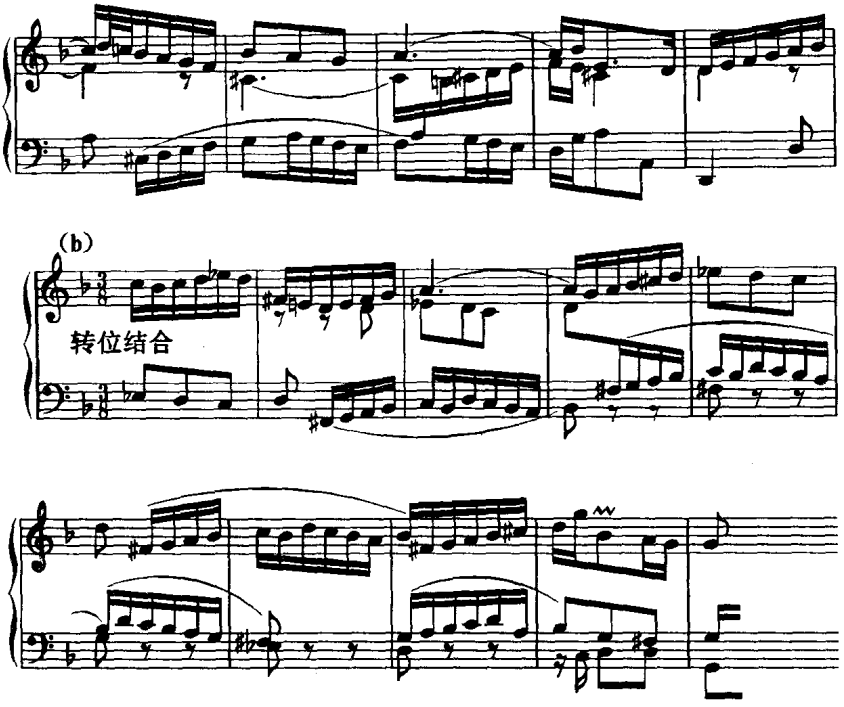
上例是三声部八度模仿的原位结合，而下例是其八度复对位的转位结合，并由 e 羽调转到了 b 羽调上。

例 10－2



例 10－3





此模仿复对位片段，与前例采用了完全相同的手法，原位结合是在 d 小调上，声部由上至下作八度模仿，而在转位结合中各声部进入变为由下至上的八度模仿，调性转到了 g 小调上。

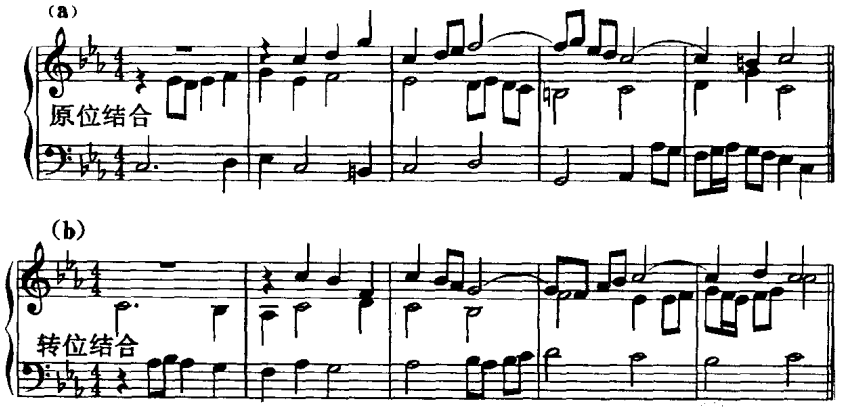
以上实例均采用的是原型模仿和八度复对位形式，其实也可以采用变形模仿(如扩大、紧缩、倒影等)手法和非八度复对位形式，以适应音乐创作的需要。

第二节 倒影与复对位

这种综合织体的特点是将原位的多声部对比式结合或模仿式结合，在转位中不仅做复对位的处理，同时也做倒影处理，使其“你中有我，我中有你”，从而加强音乐的展开性，写作该复

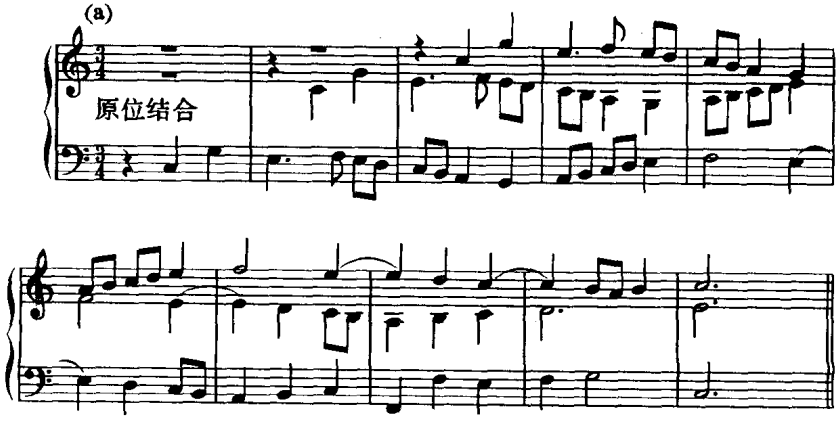
调织体，必须将复对位的原则和倒影的原则结合在一起加以考虑，特别是写作原位结合时，其声部的纵向和声基础，必须基于复对位原则，同时选择以何音为轴进行倒影。

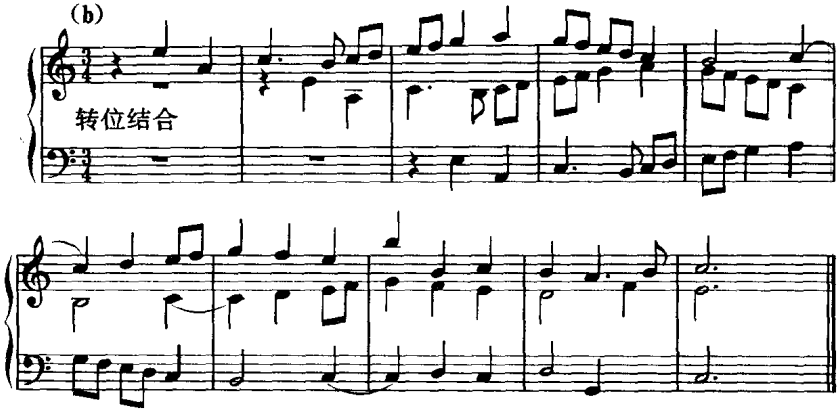
例 10－4



上例为对比式三声部倒影与复对位织体，(a)为原位结合，(b)为转位结合。在转位结合中声部均以主音 C 为轴进行倒影，并做八度复对位处理。

例 10－5

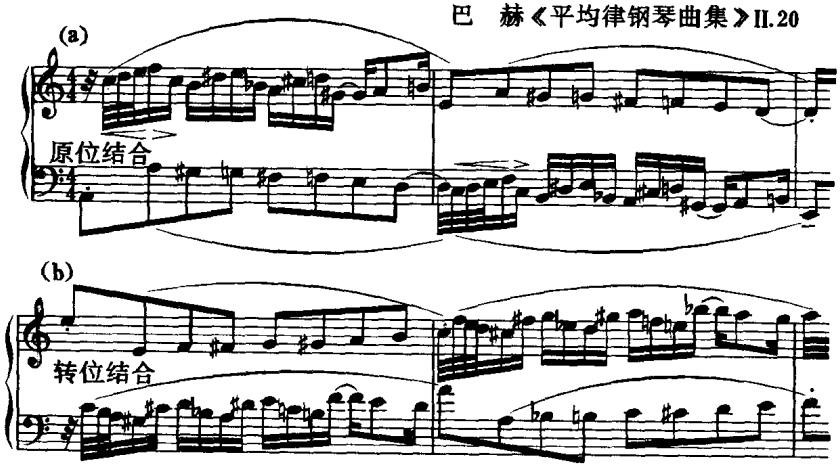




上例是模仿式三声部的倒影与复对位综合织体，前部分的原位结合为八度模仿，后部分的转位结合是在八度复对位的基础上，以 D 音为轴进行倒影。

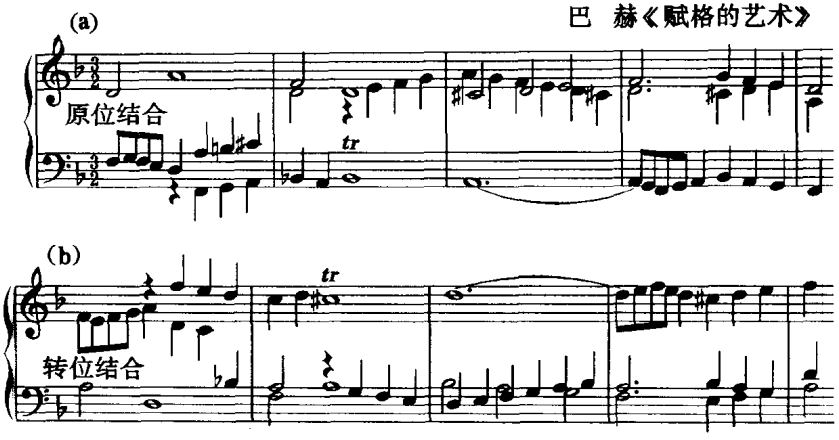
例 10－6

巴　赫《平均律钢琴曲集》II.20



上例的前 2 小节为原位结合，其中第 2 小节是第 1 小节的八度复对位；而后 2 小节则又是前部分的转位结合，并以 C 音为轴倒影。

例 10 - 7

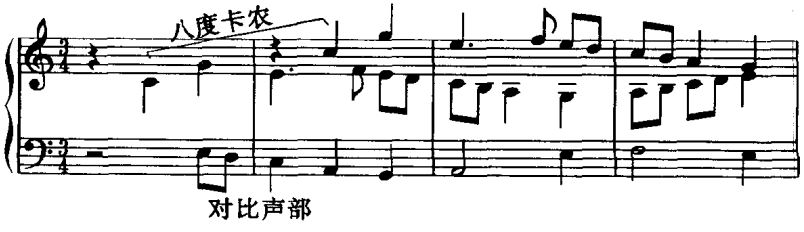


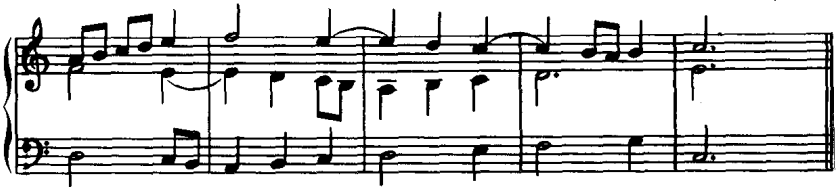
上例是四声部赋格曲中的片段，第一行是原位结合，以三级音为轴并做八度复对位就形成了第二行的转位结合，这样前后就形成了两段完整而对称的乐曲。

第三节 模仿与对位旋律

这类综合织体的特点是将二声部模仿或三声部模仿与对位旋律(也称自由声部)相结合，使其模仿中含对比，对比中含模仿。写作这类综合织体，可以采用片断模仿、连续模仿和卡农模进，而对位旋律则可以处在任何声部位置上，起着补充、衬托和对比的作用。

例 10 - 8

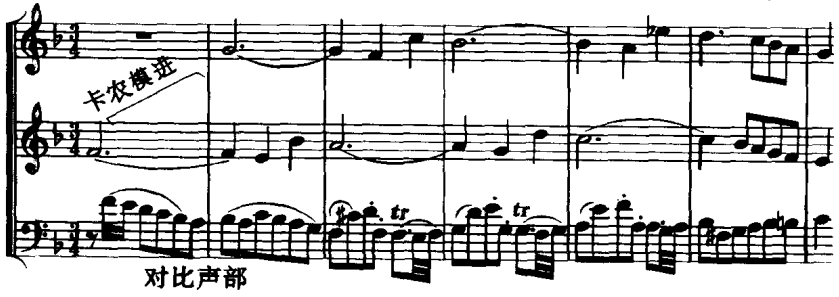




上例的上方一对声部为二部八度卡农，下方声部是对位旋律，并与二部卡农构成对比结合。从中可看出该织体的写作步骤为先写好模仿声部，然后再为其配写对位旋律，只有这样才能保证纵向上良好的对位关系。

例 10－9

莫差特《安魂曲》

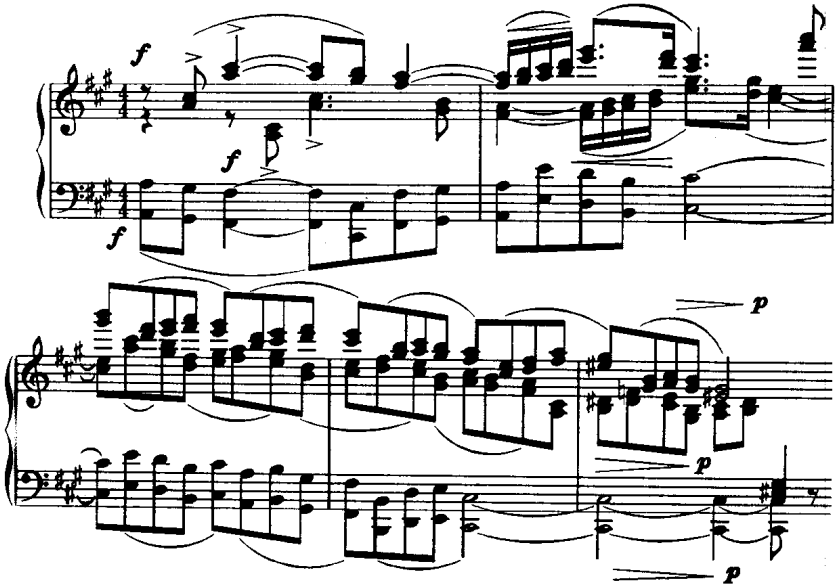


此例同前例一样，对位旋律在低声部，上方两个声部则是二度模仿、三度步伐的卡农模进，相互结合形成了鲜明的对比，对位旋律的地位更为突出。

下例的上方二声部均附加了平行三度，从而增强了旋律线条的力度，而低声部则是独立性很强的对位旋律。

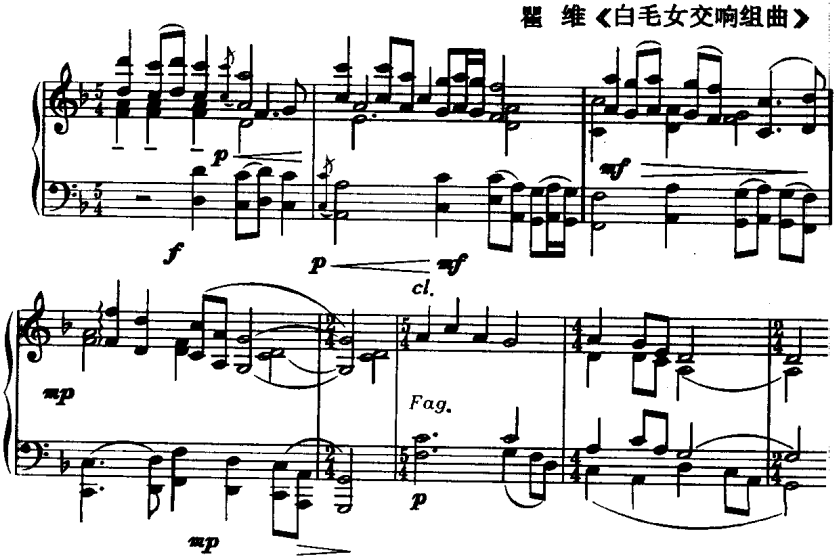
例 10－10

米亚科夫斯基《第二十一交响曲》



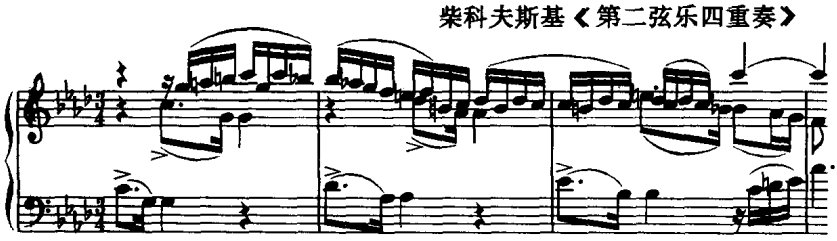
例 10－11

瞿 维《白毛女交响组曲》



上例的高声部和低声部构成了模仿，中声部则是对位旋律，它的主要作用在于填满二声部模仿之间的节奏、和声空隙，使其获得丰满的音响效果，而又不失其复调特点，这种处理方法在器乐作品中很常见。

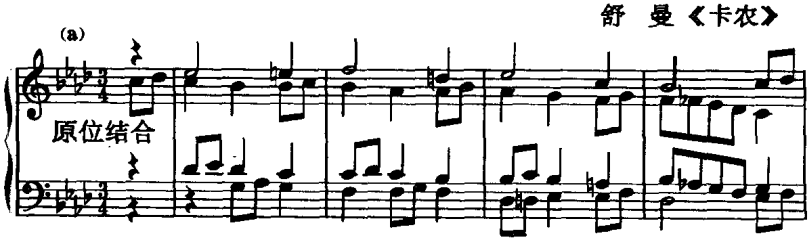
例 10－12

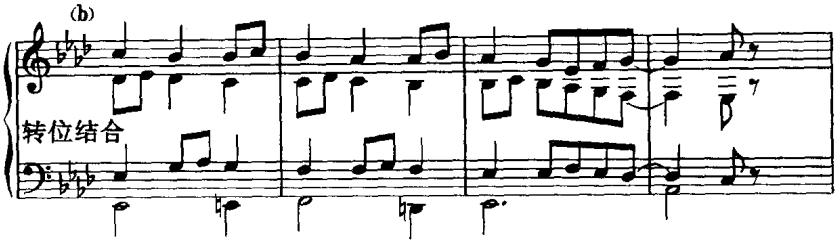


此例的对位旋律在上声部，以均匀的节奏和音阶式的旋律起装饰作用，而下方两个声部则是主题动机做八度模仿、二度步伐的卡农模进。

下例是三声部模仿与对位旋律相结合，并且在第 5 小节做了复对位处理，处于高声部的对位旋律在转位结合时，移到了低声部、其他三个模仿声部依次上移。

例 10－13



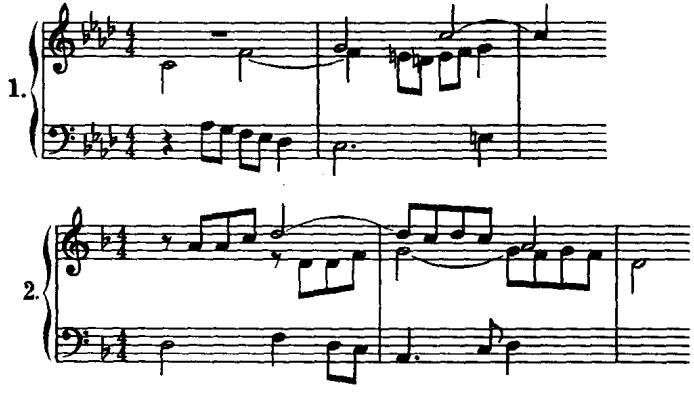


练　习　十

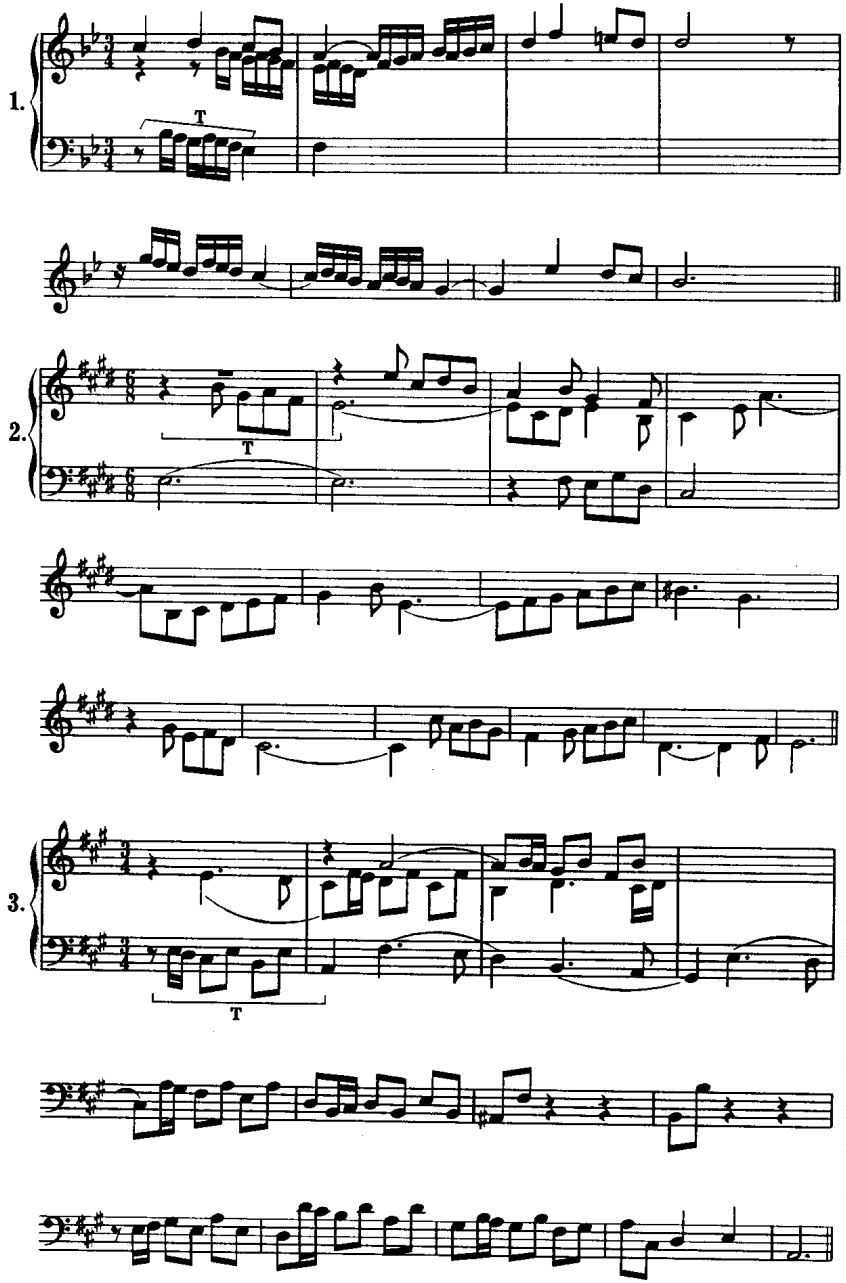
一、按复对位的要求，写作三声部模仿(题目可从练习九中选用)。

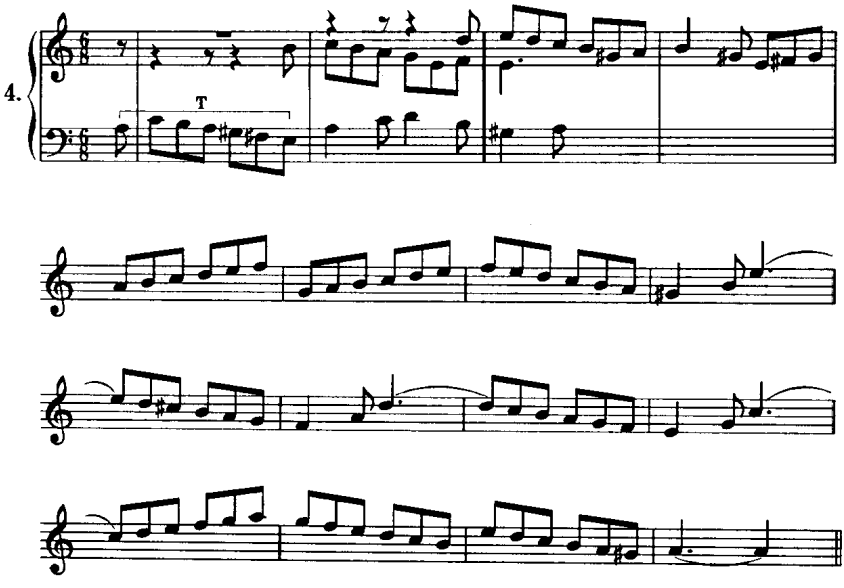
二、按倒影与复对位的要求，写作三声部模仿(题目可从练习九中选用)。

三、根据下列片段写作二声部模仿与一个对比声部(自由声部)的相合(10—12 小节)。



四、做三声部综合织体练习。注意始终保持其中两个声部为模仿关系，另一声部为对比关系(自由声部)。而具有主题性的动机，应贯穿始终。


1.
T
2.
T
3.
T


4.
T

下　　篇

复调音乐体裁

复调音乐经历了数百年的历史发展，形成了多种多样的体裁形式。诸如序曲、卡农曲、帕萨卡利亚、创意曲、赋格曲等等。这些不同的体裁，都是运用复调思维、对位技法表情达意的有一定稳定性的规范形式。学习对位法的主要目的也就在于掌握它们的写法。正是在不同体裁形式的复调音乐中，各种对位技法才变成有生命活力的东西。

不过，我们还必须注意到：不同复调音乐体裁之间，往往既有相异之处，又有相似之点，甚而有时交相混融以致难以严格区分。故本篇章节除阐释不同体裁的主要特点之外，更为注重实例分析，以便为学习者提供可资仿照写作的模式。在学习复调音乐的过程中，仿照范例的模式进行练习性写作，看似呆板，其实十分重要，它有如书法学习中的“临帖”，持之以恒，熟能生巧，便有望达到融汇贯通，运用自如的目的。

第十一章　复调小曲

第一节　概　述

复调小曲是指篇幅比较小，手法比较单一，未进行充分展开的复调乐曲。

具体说来，是指那些不能或不便于称之为创意曲、卡农曲、赋格曲等体裁的小型复调乐曲。其基本特点概述如下。

一、规模小，结构简单明晰。比如仅仅是一个段落，或附加引子、尾声的段落，或做一次不同处理的带变化反复的段落，或主题反复若干次做不同对位处理的小小变奏曲(如同分节歌样式)。当然也可能是在段落基础上加以引申，构成带三部性特点的小曲等等。

二、对位手法单纯，可能仅仅用对比式写法，或仅仅用模仿式写法，或包括复对位、倒影、扩张、紧缩等手法的简单运用，不作较大的发展。

三、形象鲜明，风格统一，往往由一个可称之为“主题”的旋律来陈述一个主要乐思，或表达一种情绪，或描绘一个形象，不出现较大对比的乐思，也不对“形象”做多角度、立体化的塑造。

四、调性关系简单，或仅仅用一个调，或仅在近关系调范围内运动。

五、通常是二声部，也有用三声部的，尽管结构短小，手法

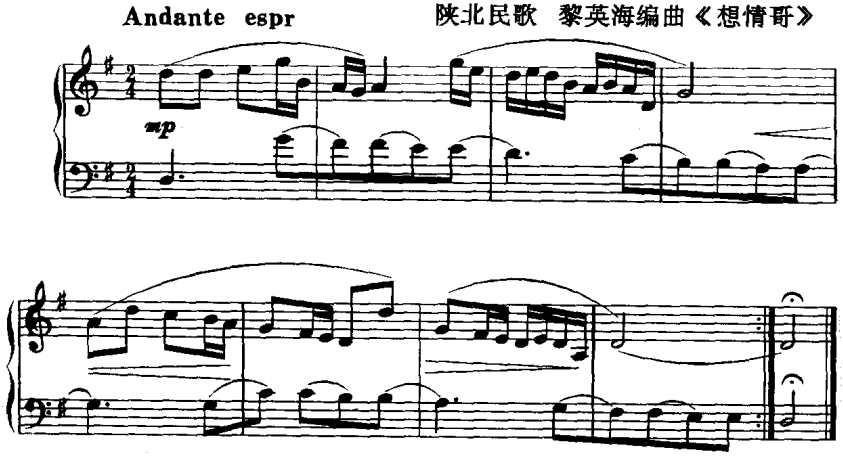
单纯，但这类小曲仍要有鲜明的复调思维特征，其音乐亦应是有完整感的。

第二节　一段式复调小曲

所谓一段式，即大体相当于主调音乐中的乐段体小曲。它由两句、四句或多句构成，通常还要反复一次才感到完整。这里提供六个范例。

范例 (1)

例 11 - 1

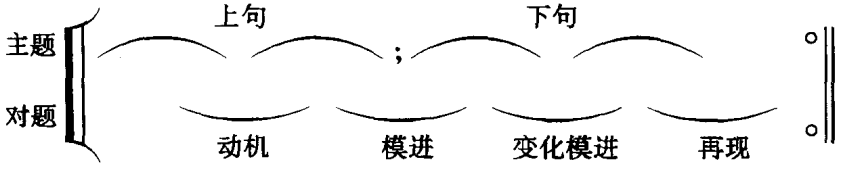


上例是二声部对比式写法的复调小曲，上方主题是流传极广的陕北民歌《想情哥》的曲调， D 徵。该主题为两句构成的乐段。旋律优美深情，音域宽广。其下方为对位旋律，由一个动机及其模进构成。该动机音调取材于主题的第 5 、 6 小节， 但突出弱起拍子和曲调的级进下行，表达了一种忧伤的情绪。两条旋律线条的起落呈交错关系，以加强各自的独立性，和音的结合多为三

度、六度、八度。个别处于强拍的不协和音还安排了正规解决，效果良好。

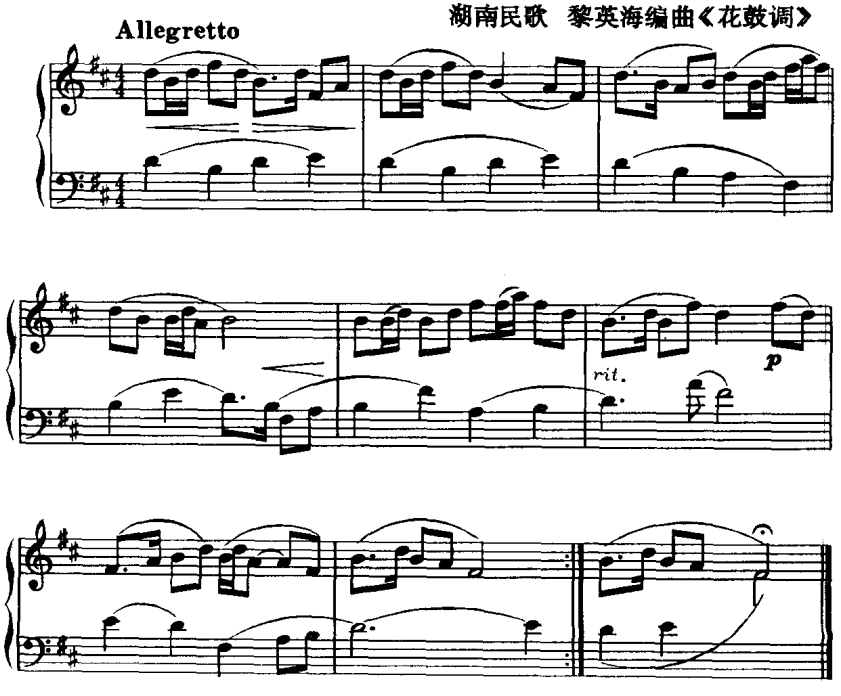
范例(1)给我们的启示是：在二声部对比式写作中，音调互有联系，风格才易统一；线条此起彼伏，才富有复调趣味。

下面是上例两个声部间旋律句逗起落的关系图示：



范例 (2)

例 11 - 2

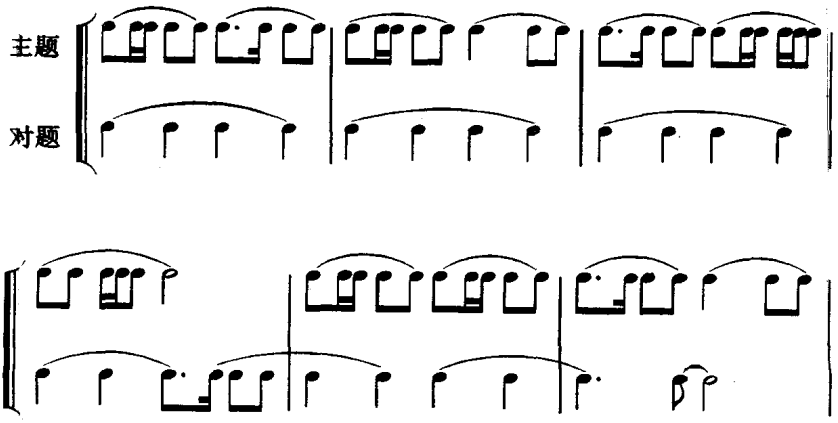


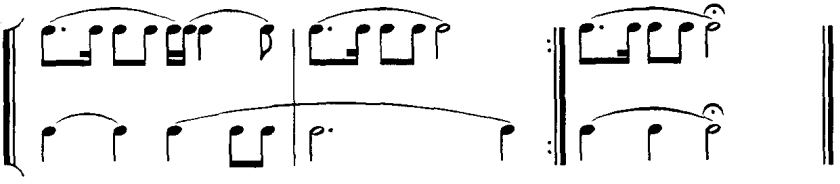
上例也是一首二声部对比式写法的复调小曲。上方主题为湖南民歌，♯F 角。该主题由四个乐句组成，每句 2 小节。每小节内部又可分为两个小的曲调线条。节奏律动以八分音符为主，间或有一些十六分音符。旋律活泼开朗。下方的对位声部节奏律动以四分音符为主，音调材料主要来自主题开头的三个音和第 2 小节的后半部。在开头 3 小节，两条旋律线长度的关系为 1:2，从第 4 小节起两个线条的起落交错开来，对位声部的情趣亦不断加强。和音结合以同度、八度、五度、三度、六度为主，非常悦耳。

范例(2)最重要的启示有三点：一是律动差异性往往是获得不同声部间鲜明对比效果的有效手段。二是不同旋律线之间，既要注意安排好错落有致的起伏，又要注意句幅的对比，即利用线条长与短的不同加强多声部的独立性。三是在第 4 小节，当上声部出现句逗长音时，下方声部十分活跃，使音乐产生“不间断性”。这种“你走我停，你停我走；你静我动，你动我静”的安排在复调音乐写作中运用十分普遍。

下面是范例(2)的律动对比与句幅对比示意图：

例 11－3

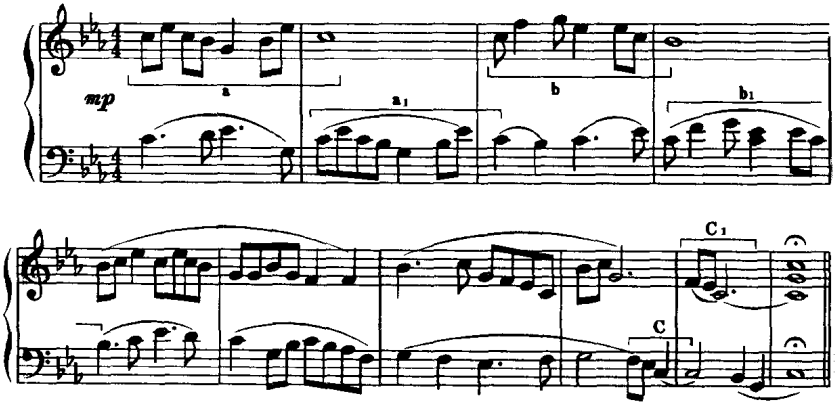




范例 (3)

例 11 -4

Andante Cantabile 内蒙古民歌 杨振维编曲《四海》



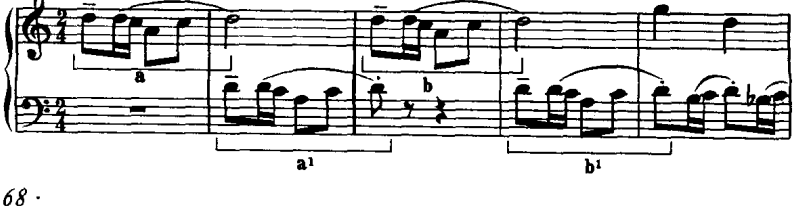
范例(3)是一首以对比式写法为主，杂以几个模仿片段的二声复调小曲。主题选自内蒙古民歌《四海》，两句、四乐节的方正性结构。由于第一乐节和第二乐节均由长音来收束，故明显存在使用模仿写法的可能性。为了较充分表达思念家乡的情绪，乐曲结尾加了 2 小节的补充，八度模仿写法的使用也十分得体。

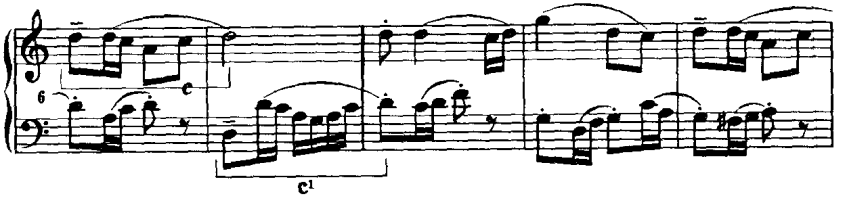
范例 (4)

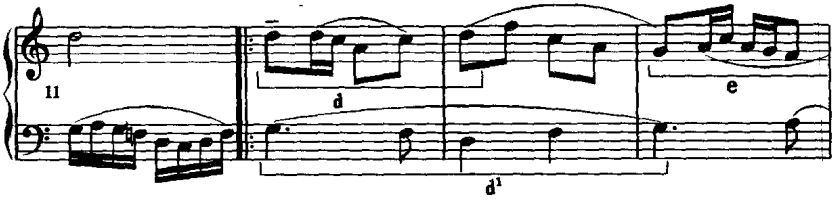
例 11 -5

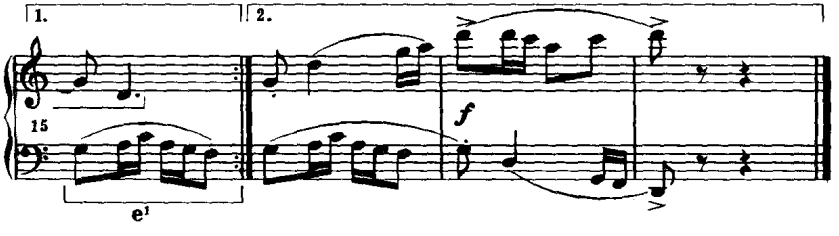
快板 乐观地

Allegco gioioso 陈铭志编曲《子弟兵和老百姓》







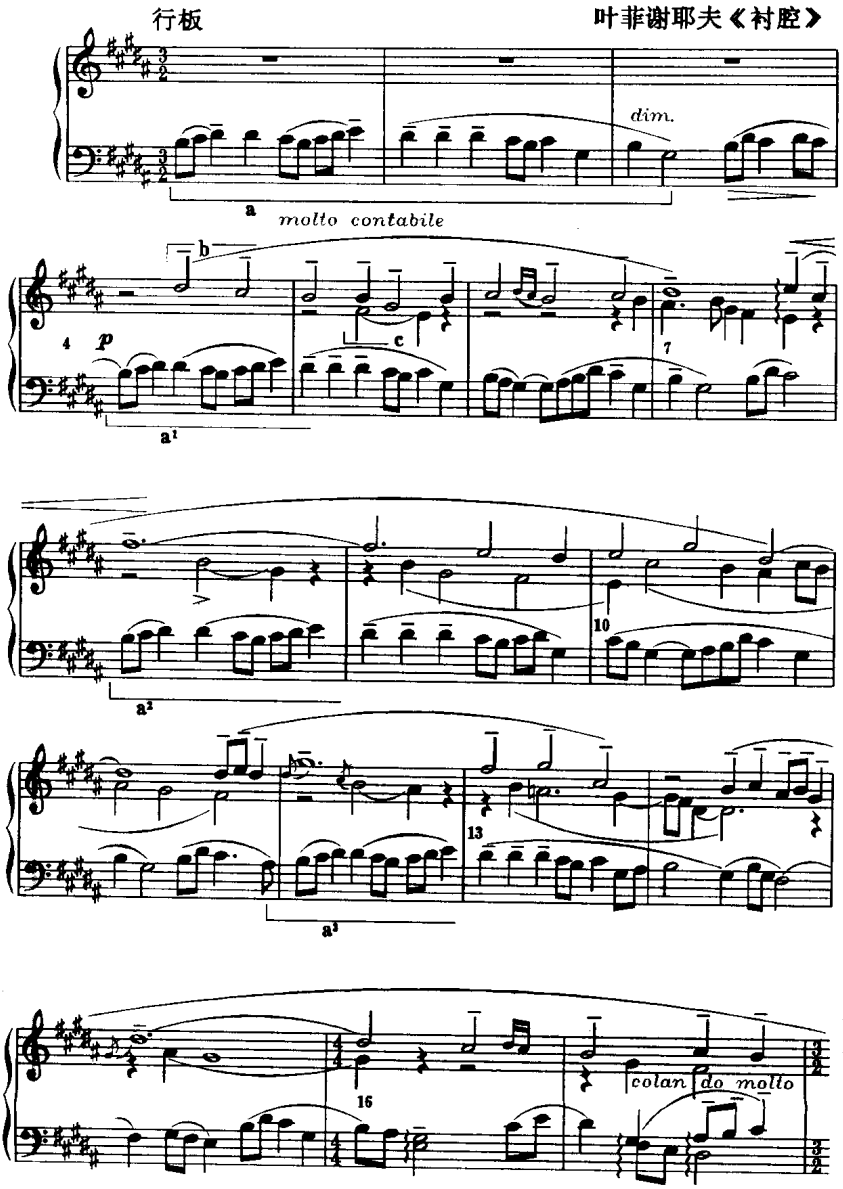


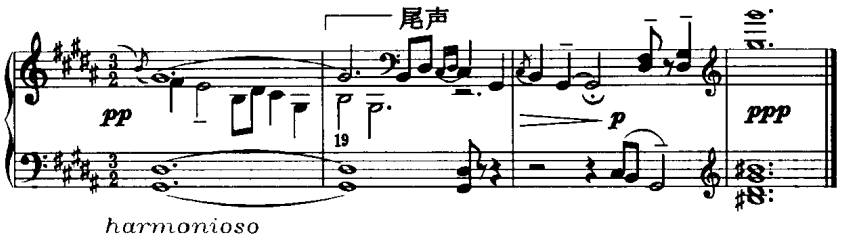
范例(4)是一首二声部模仿式写法的复调小曲，d 羽调，多句式乐段结构，有每句逐步加长的特点(2+2+3+4 ……)。写法上综合了原形模仿与变形模仿，效果有呼有应，情绪乐观向上。具体的模仿关系是：a 与 a^1，b 与 b^1，c 与 c^1，三组均为八度原形模仿。d 与 d^1 改变为扩大模仿且变为下方五度。而 e 与 e^1，又回复八度原形模仿的格式。

范例(3)与(4)向我们表明：要善于从既定主题的节奏、句法特点中寻求模仿写法的可能性。当一个动机或乐节，节奏上有“一走一停”特点的时候，显然就给另外的声部带来了模仿的机会。

范例 (5)

例 11 -6



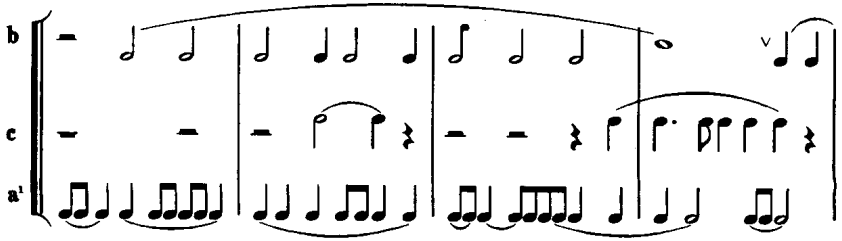


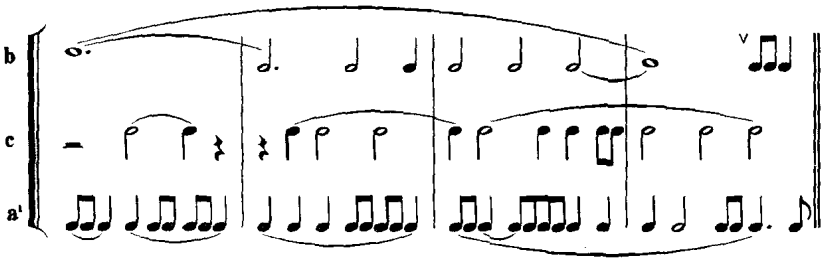
《衬腔》是一首俄罗斯风格的复调小品，♯g 自然小调。下方声部的基本材料 a 为 3 小节长度，可能来自某俄罗斯民歌，曲调优雅朴素。a 的第一次单独陈述，起引子的作用。a^1 (4 — 7 小节)是原样重复，但结束时有 1 小节的扩充。a^2 (8 — 11 小节)的结束处又有稍许新的变化。a^3 结束后有几句补充，以尽余意。《衬腔》的上方声部 b 可能来自另一首俄罗斯民歌，风格同 a 很接近，其句幅悠长，优美辽阔，共四个乐句。第一句(4 — 7 小节)是“起”，第二句(7 — 11 小节)是“承”，第三句(11 — 13 小节)是“转”，第四句(14 — 19 小节)是“合”，结构完整。《衬腔》的中间声部 c 是填充和声与节奏的声部，曲调材料来自 b 的开头，为下行的短线条，是感叹性的音调。

范例(5)所给予的启示，在于三个声部在律动密度与线条长短方面良好的对比效果。

下面是《衬腔》4 — 11 小节节奏与线条关系的图示：

例 11 - 7

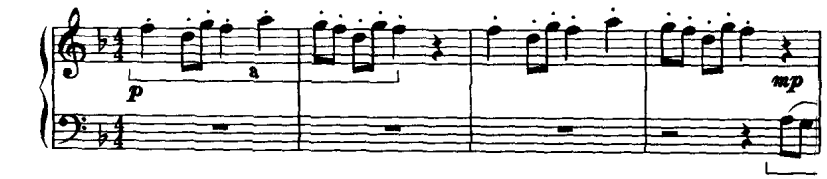


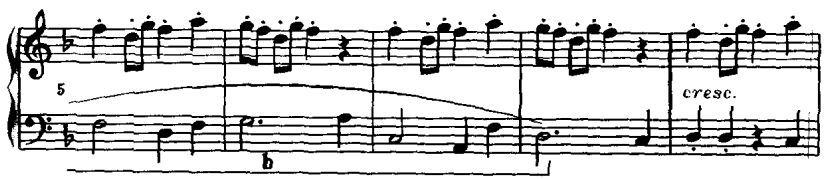


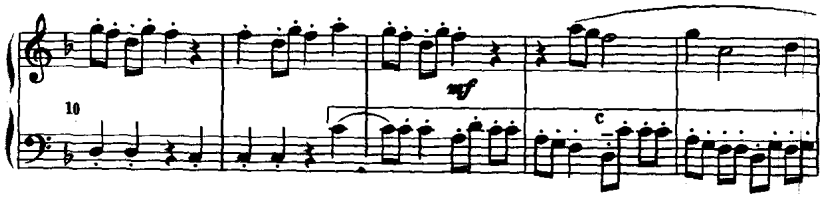
范例 (6)

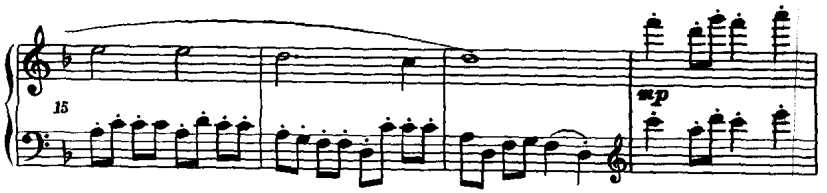
例 11－8

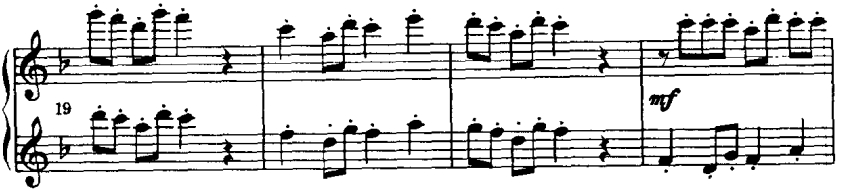
Andantine (♩=100)　　朱晓宇《京剧小段》

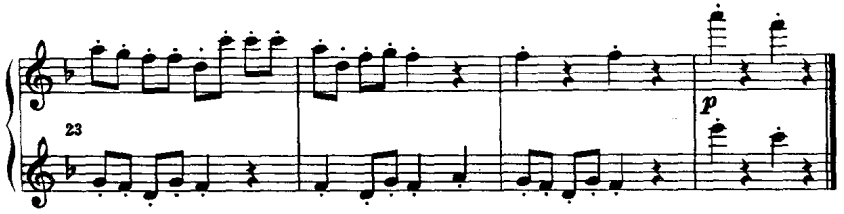












范例(6)是一首二声部对比式写法的复调小曲，由 a 、 b 、 c 三个材料结合发展而成。三个材料均具京剧韵味，其中 a 贯穿全曲起着统一的作用。 1 — 4 小节为引子，机灵活泼的 A 材料初次陈述与重复。 4 — 11 小节为第一乐句，节奏舒缓而带歌唱性的 b 材料起主题句的作用。 11 — 17 小节为第二乐句，上方歌唱性的旋律为 b 材料的变形，而下方 c 材料为摇板韵味的活泼曲调，句幅悠长。 18 — 21 小节是以 a 材料写成的过渡句，由于采用纯四、纯五度平行，故有双调式感觉。 22 — 26 小节为第三乐句，是 c 与 a 材料的结合。其结构图示如下:

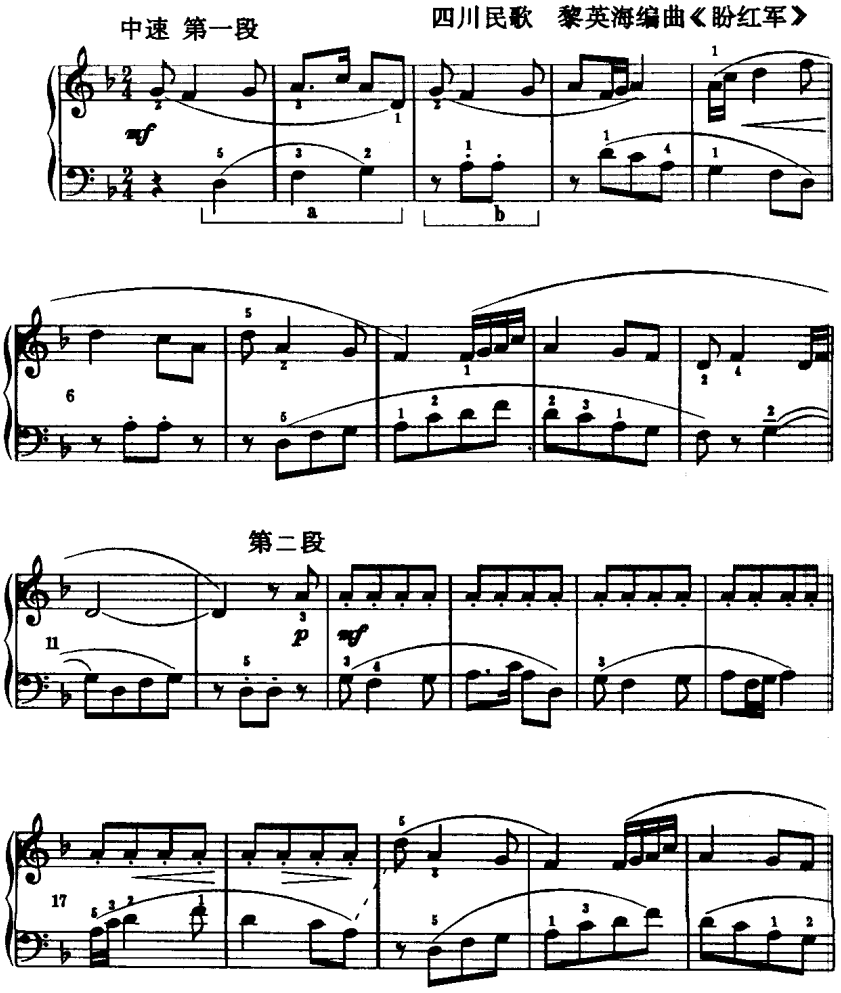
结构	引子	第一乐句	第二乐句	过渡	第三乐句
材料	a	a	b^1	a	c^1
		b	c	a	a
长度	4小节	6小节	6小节	4小节	5小节

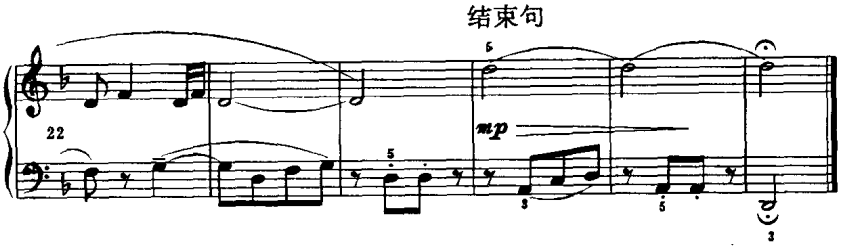
第三节　多段式复调小曲

这里提供五首范例。

范例 (7)

例 11－9

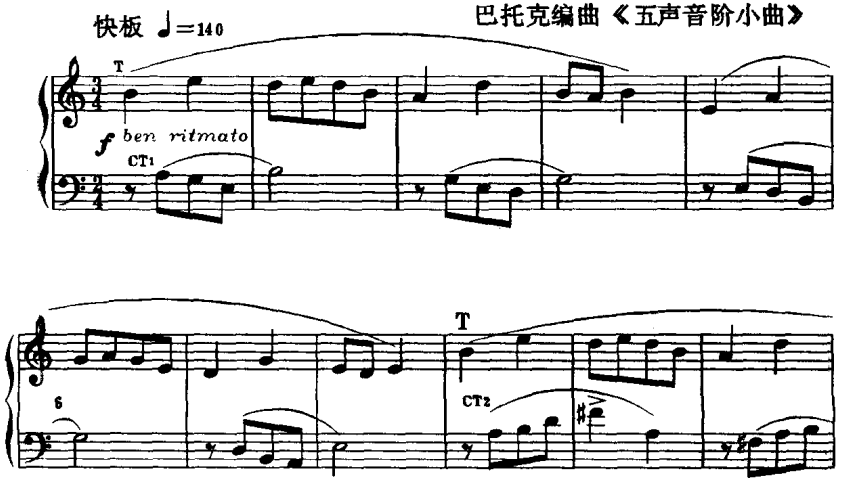


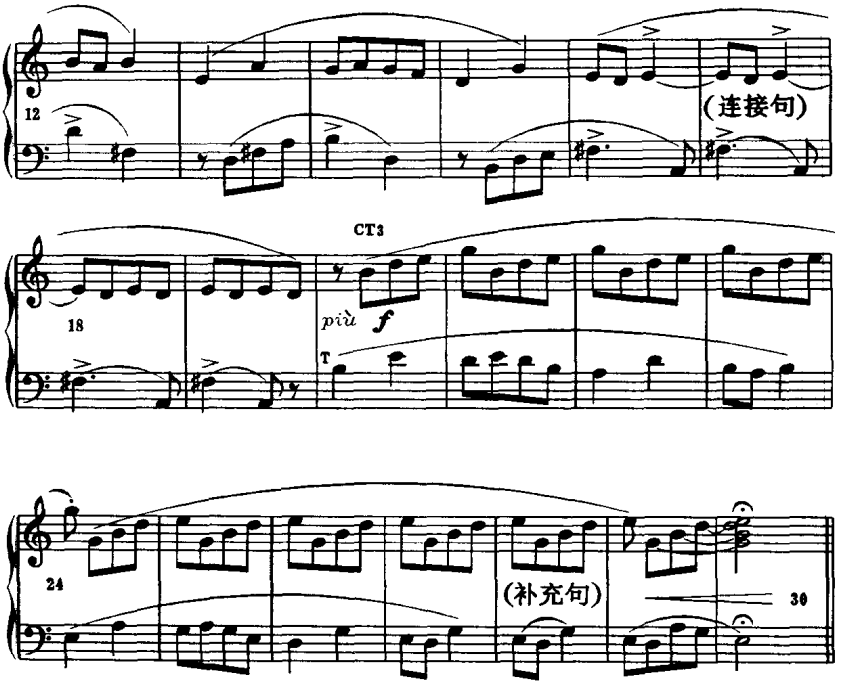


《盼红军》是一首二声部对比式写法的复调小曲，主题来自同名四川民歌， d 羽调式。第一段落 1 — 12 小节，三乐句式结构。左手的对位声部由 a 与 b 两个动机材料发展而成。 a 由级进的三个音组成，富有歌唱性， b 由两个同度跳音组成，如鼓点，二者相得益彰。 13 — 24 小节为第二段落，主题移到下方声部，前 6 小节的对位旋律是“鼓点节奏”的发展。从第 19 小节开始，再现第一段落的后半部分，最后 3 小节是结束句，补充终止，对位声部又回顾了 a 与 b 的材料，手法精练，乐意完整。该曲的结构可看做“分节二段式”，有如分节歌，填上两段不同的歌词。

范例 (8)

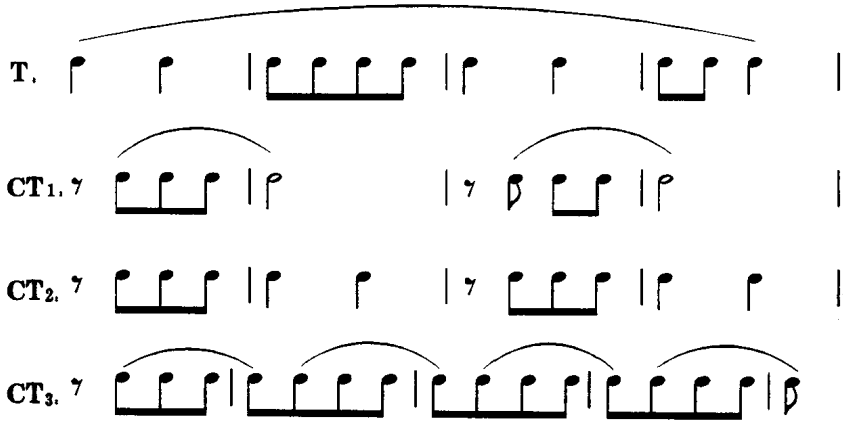
例 11 - 10





《五声音阶小曲》是一首二声部对比式写法的复调小品，8小节长度的主题来自匈牙利民歌，五声e自然小调(相当于e羽)，分两个乐句，下句是上句的下方五度严格移位。全曲分三段，主题不变(标T)，对题变(标CT1、CT2、CT3)。1—8小节为$C^{T}_{T_1}$，e小调，CT1由四个短句组成，与两句组成的T对比。9—16小节为$C^{T}_{T_2}$，CT2为D大调，与e小调的主题形成调式、调性对比。17—19小节为连接句。20—30小节为$C^{T^3}_{T}$，CT3的节奏密度大，气氛热烈。该曲的结构可称为“分节三段式”，有如一首分节歌曲调，可填上三段不同的歌词。这个范例在运用线条长短的对比和调式、调性的对比发展乐思方面，很值得借鉴。下面是三个段落的节奏与线条关系图示，从中可以看出对位旋律节奏发展的脉络。

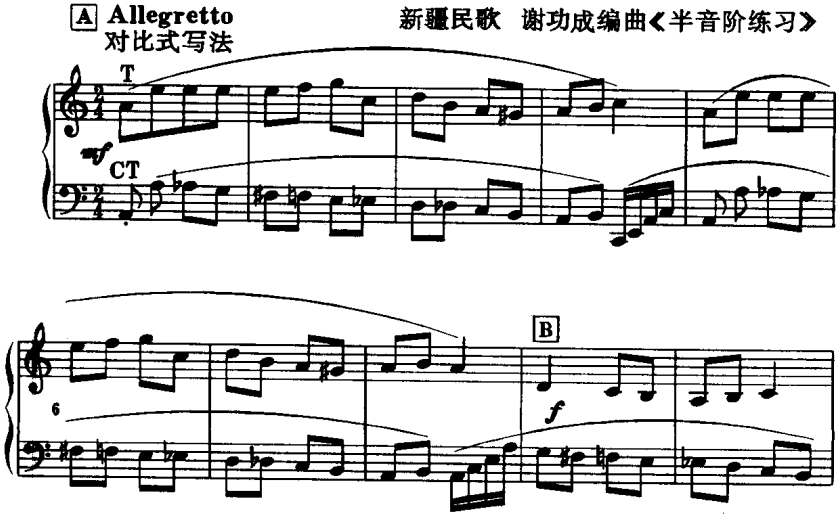
例 11－11

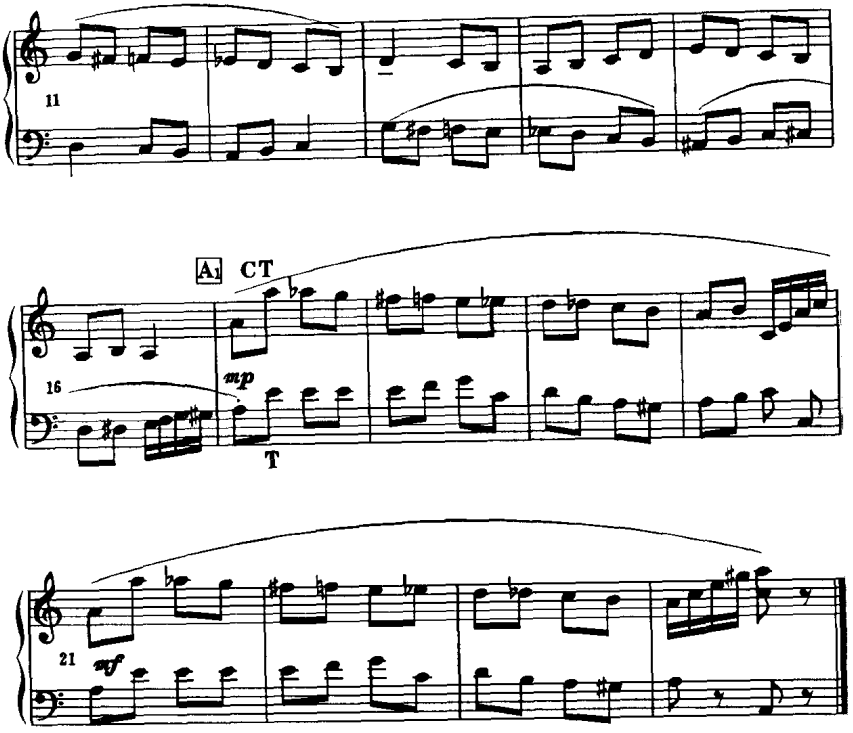


三个段落的调式、调性对比图示如下:

I.	II.	III.
T　e 小调∨	T　e 小调∨	CT_3　G 大调 → e 小调
CT_1　e 小调	CT_2　D 大调	T　e 小调

例 11－12



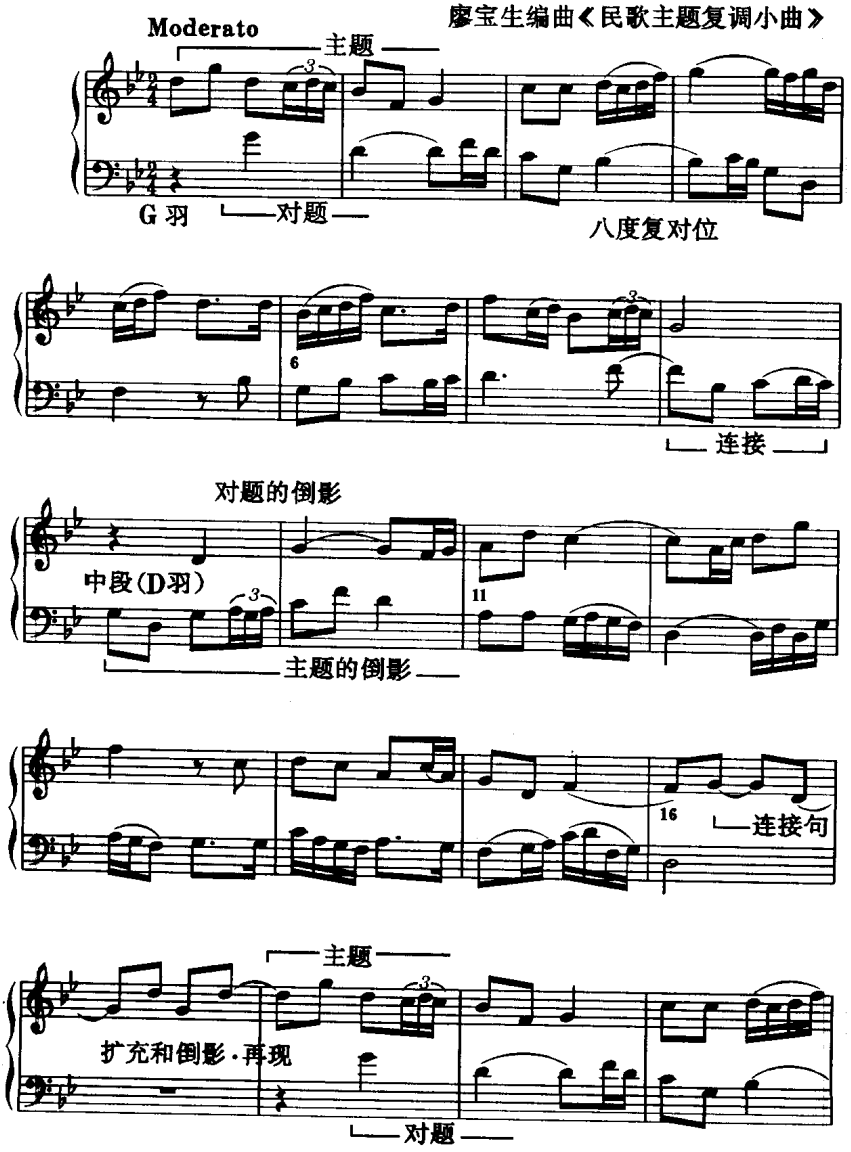


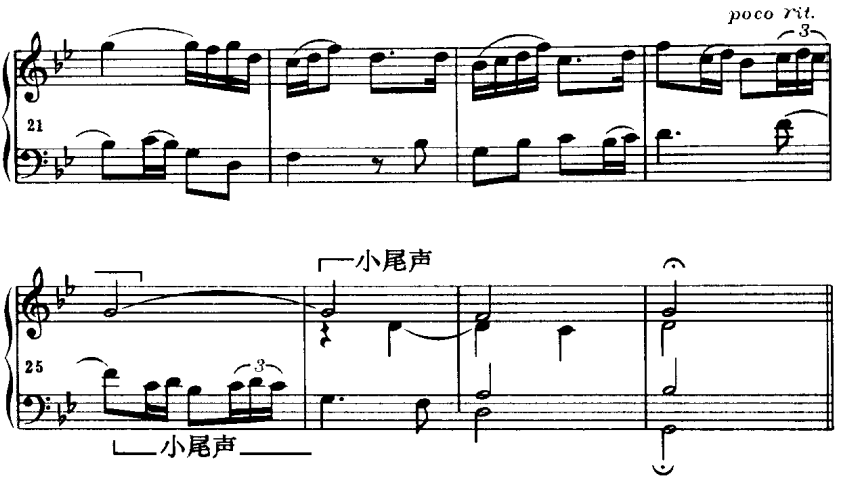
上例是一首二声部对比式写法的三段体复调小曲，主题来自新疆民歌《我的同伴》。第 1 至 8 小节为第一段A，分上、下两句，各 4 小节长度， a 小调。其主题旋律(T)在上方，对位旋律(CT)在下方，二者的对比不在节奏上，而在旋律线的走向与音调上，所有对位声部都是一种直下或直上的半音阶进行，表现出一种诙谐的童趣，第 9 至 16 小节为第二段B，与A形成音调音区的鲜明对比，其中第 11 至 12 小节为 9 — 10 小节的八度复对位，第 17 — 24 小节为第三段A1，是A的八度复对位。

这首乐曲给我们的启示主要是：要善于利用线条走向的对比写作对题；半音风格的对题与自然音风格的主题音调“反差”极大，但在表现“诙谐的童趣”这一点上，应有机地统一起来。

范例 (10)

例 11 - 13


廖宝生编曲《民歌主题复调小曲》
Moderato
主题
G 羽
对题
八度复对位
6
连接
对题的倒影
中段(D羽)
11
主题的倒影
16
连接句
主题
扩充和倒影·再现
对题



《民歌主题复调小曲》主要用的是对比式写法。全曲分三个段落：第一段(1—8小节)，由两个乐句组成，主题在上方，g羽，藏族民歌风格。下方的对位声部，在线条的起落方面与主题的关系十分良好。第二段(9—16小节)为前段音乐的倒影，八度复对位。且转入属调d羽。两个声部倒影的“轴”都用的是主音“羽”。16—17小节为再现前的过渡句。第三段(18—25小节)完整再现了第一段的音乐。26—28小节是尾声，终止全曲。

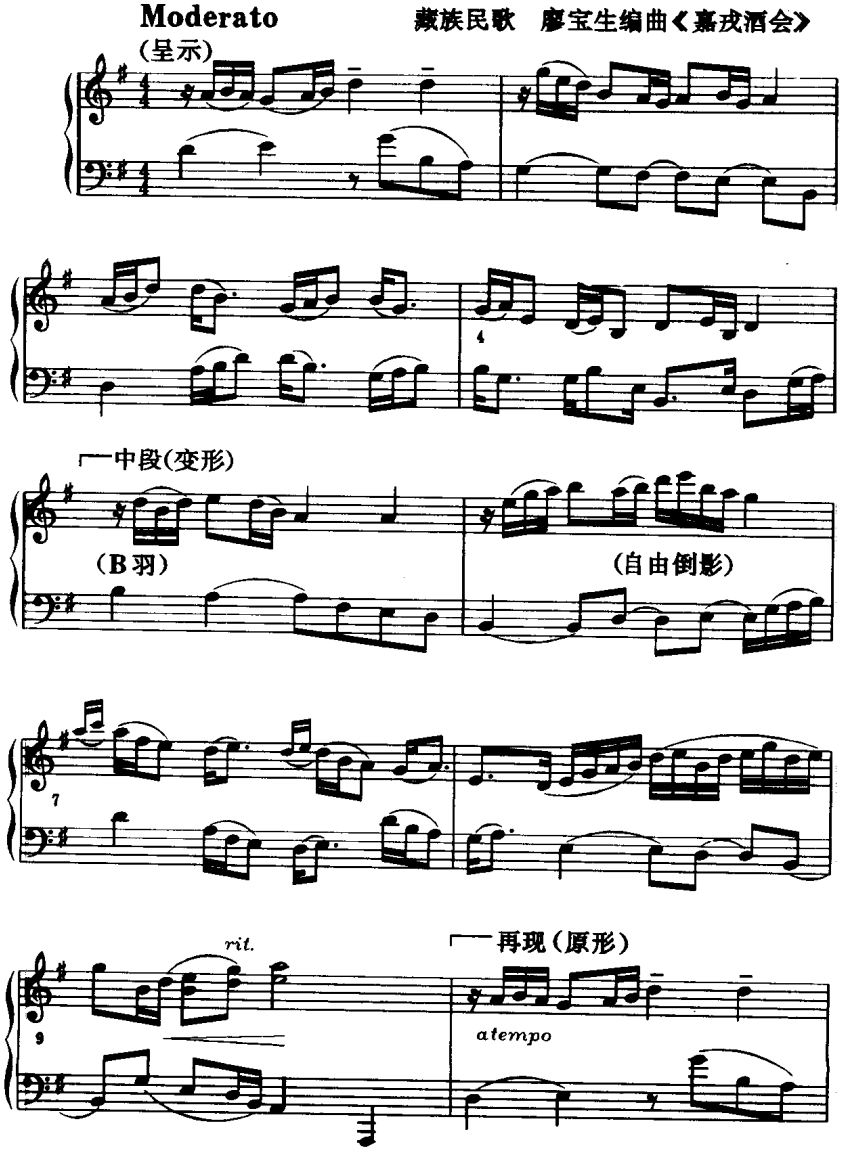
范例(10)给我们的主要启示在于中段用倒影对位发展乐思的处理十分精妙。倒影后的旋律流畅生动，且与原形曲调的风格相当接近。16—17小节的过渡，既起转调作用，还有将音乐引向高音区的意义，简炼而且自然。

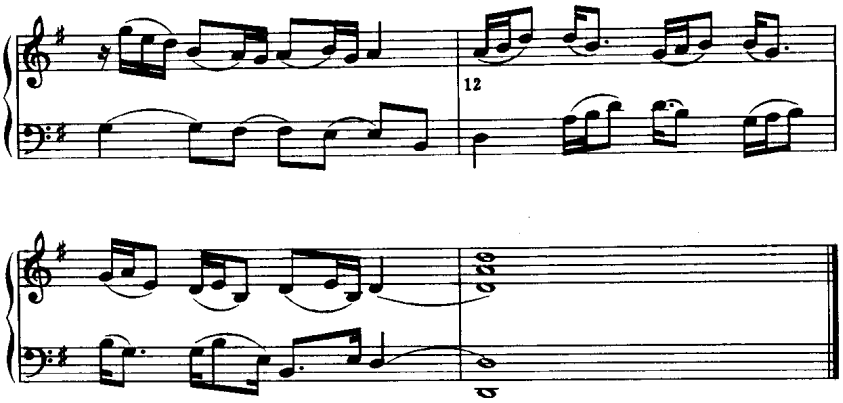
下面是范例(10)的结构图示：

(1)	V	(2)	V	(3)
T		CL		T
CT		L		CT
g羽		d羽		g羽

范例 (11)

例 11 - 14



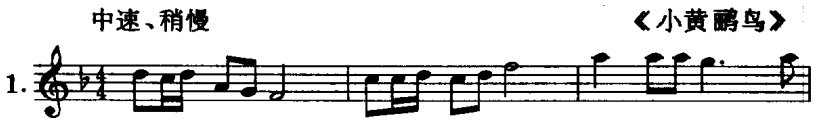


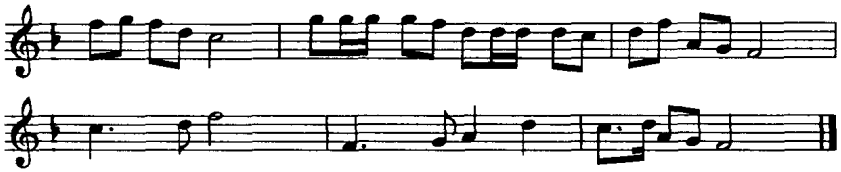
上例共分三个段落：第一段(1 —4 小节)，主题在上方，曲调来自藏族民歌， D 徵， 1 —2 小节，对位声部使用了连续切分，时值较长的音符以及较大的句幅同主题作对比，效果鲜明。至 3 —4 小节，改为模仿式写法(含模进)手法运用得体。第二段(5 — 9 小节)运用倒影手法，对 1 —4 小节的材料加以变形处理。倒影的“轴”很自由。第 9 小节出现了高潮，这有助于乐思的发展，其调式为 D 商。第三段(10 —14 小节)是第一段音乐的完整再现。

此曲为我们提供了为民歌主题写对位声部时，灵活运用对比式和模仿式写法的范例。中段以“倒影”发展乐思，倒影后的旋律优美流畅，富于情趣。这种重新组织的不严格的倒影有时可取得比严格倒影更好的，甚至出人意料的效果。

练　习　十　一

以下列民歌作为主题，创作不同类型的复调小曲。

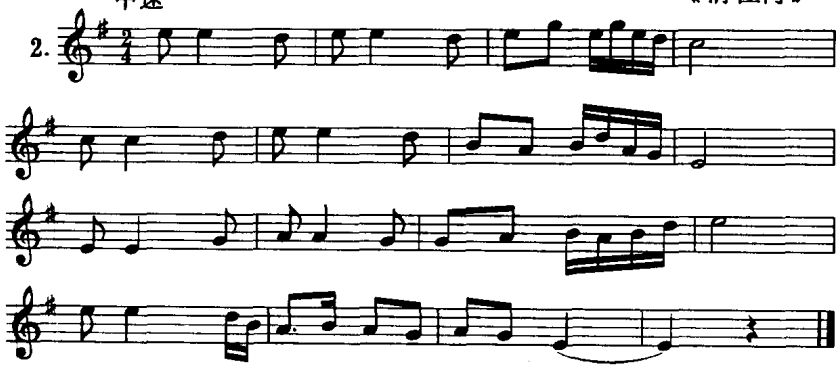




中速

《清江河》

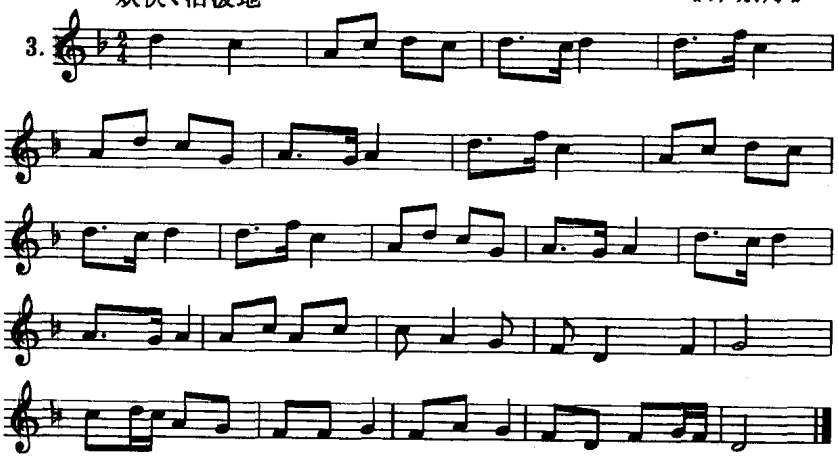
2.



欢快、活泼地

《采茶灯》

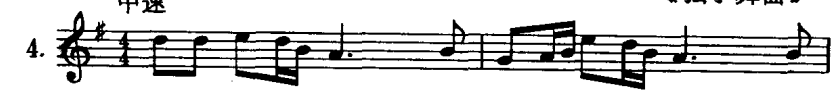
3.

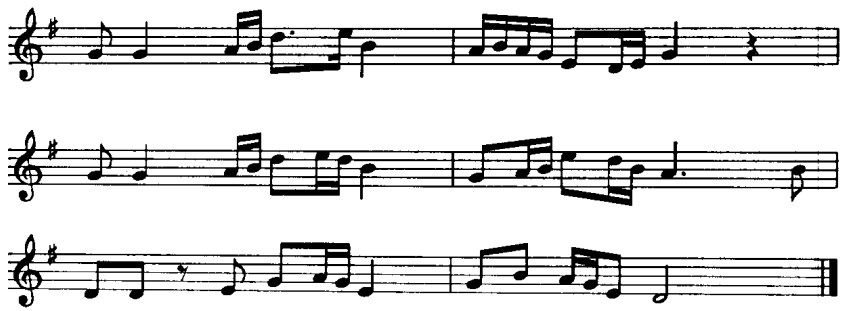


中速

《弦子舞曲》

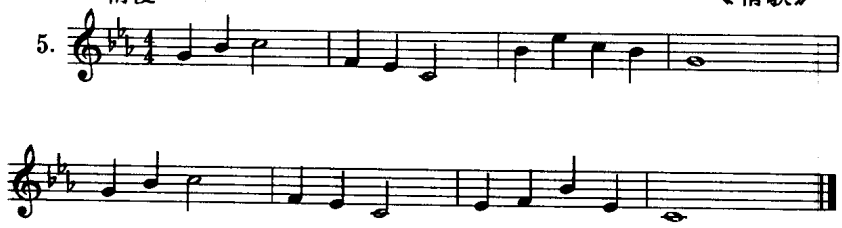
4.





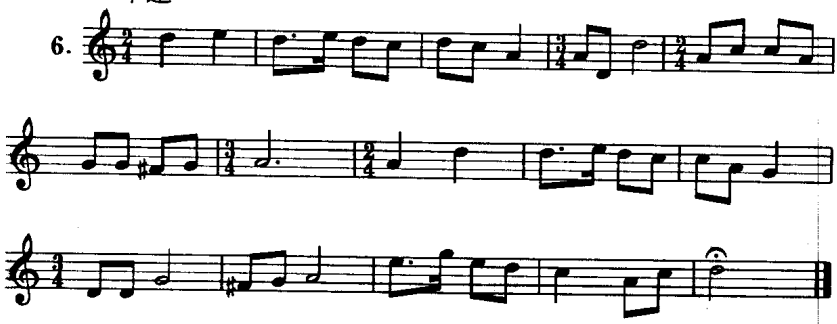
稍慢 《情歌》

5.



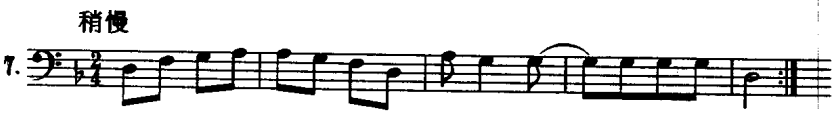
中速 《清水河上》

6.



稍慢

7.



稍慢

8.

第十二章　卡农小曲

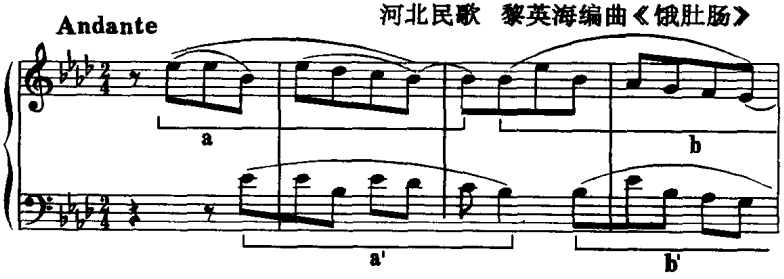
卡农小曲应当说也是复调小曲的一种，只不过这里是特指那些采用连续模仿写法，且篇幅比较短小的曲子而已(如果是声乐曲，则称为轮唱曲)。这类小曲，当速度较慢时，其效果突出的是呼与应，领与合；当速度较快时，则是一种“后浪推前浪”的追逐效果。

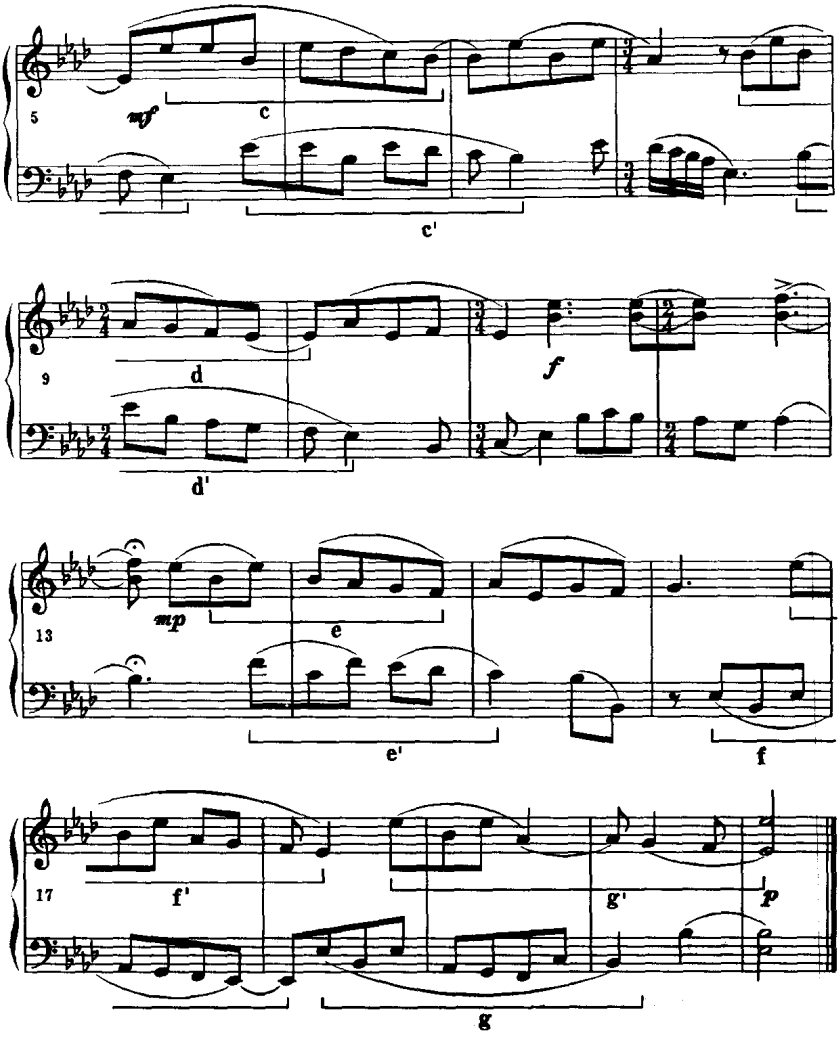
第一节　原形模仿卡农小曲

这里提供四首范例。

范例 (1)

例 12－1





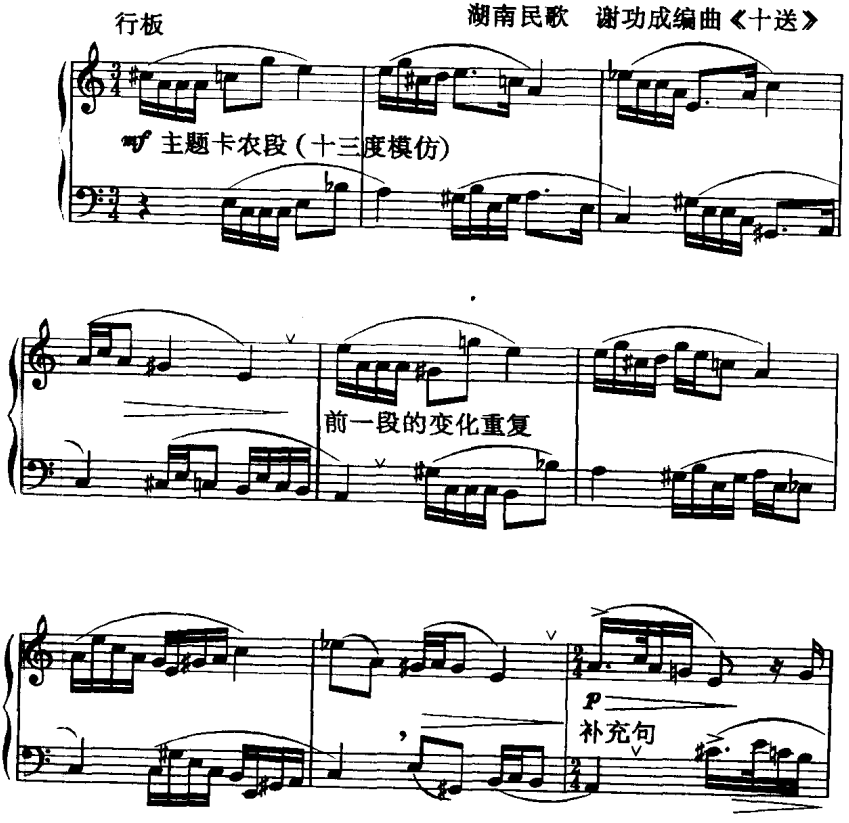
上例是一首以河北民歌为主题的二部卡农小曲，♭E 徵，带补充的乐段结构。主要部分为 1—11 小节，含四个连续模仿片段，时差一拍，音程关系为八度。基本音调素材的特点是先跳进，接着连续级进，这是极适于模仿的曲调形态。 11 —13 小节是过渡句，上声部加厚，力度加强，似乎在渲染一种悲愤的情绪。从 13

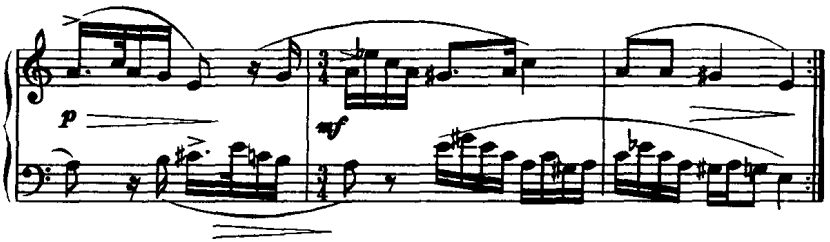
小节起至结束是几次补充，其中 e^1 对 e 是比较自由的七度模仿。此后起句转入下方，f^1 对 f 是严格的八度模仿，g^1 对 g 的模仿在终止处稍做了自由处理。

上例为我们提供了判明某一既定旋律具有卡农可能性的经验，即那些句幅短小，节奏上有规律地“一紧一松”，线条以级进为主有规律地上行或下行者，往往具有卡农的潜在可能。

范例 (2)

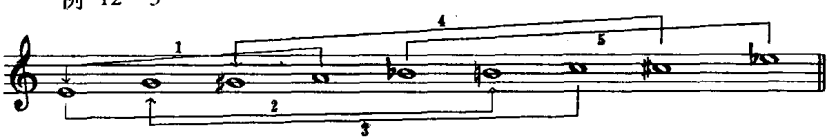
例 12－2





上例是一首精巧的十三度卡农小曲，主题来自湖南民歌，作者将湖南特性羽(角)调式中并存 G 与 ♯G 的特点，进一步引申出 C 与 ♯C、E 与 ♭E、B 与 ♭B，这样便构成了一个除 A 音不变外，其他均为调式可动音级的更为特殊的调式。表面上看，这一曲调为角调式，实际上却是以 A 为中心由五个纯五度框架环绕而成的九声调式。下面是其结构示意图，图中数字分别表示不同的五度框架:

例 12－3



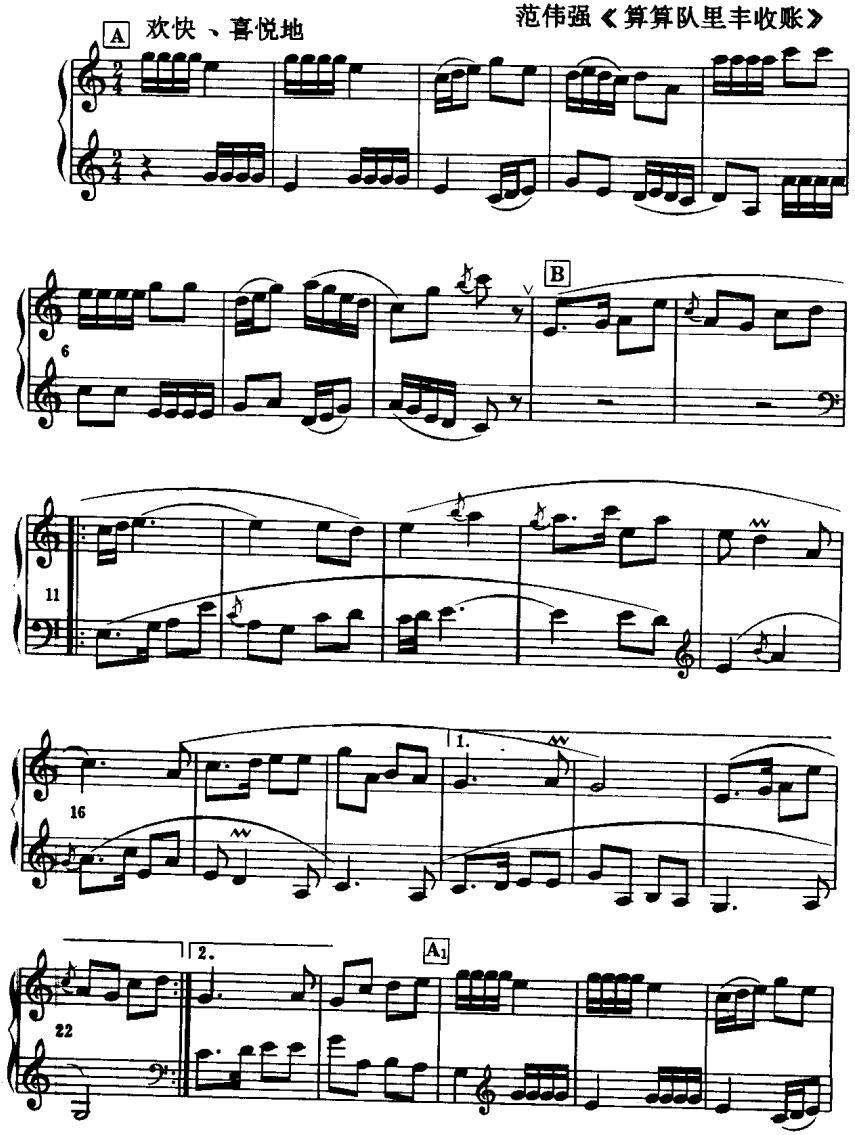
调式的变化为音调的丰富提供了更多的可能性，使旋律所表达的情感也更为细腻 。

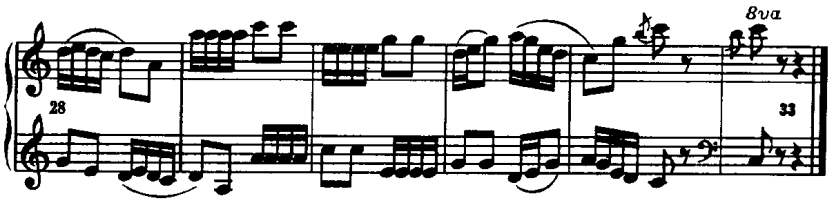
该曲 1 至 4 小节为主题段，用十三度卡农写成，起句与应句声部之间时值间隔仅一拍。第 5－ 8 小节为第一段的变化重复，曲调的几处变化，目的均在于加强语气。但二声部的模仿关系未变。第 9－ 12 小节为补充句。

上例提供了处理时差为一拍的卡农写作经验，其中最主要之点在于: 尽可能让 1 小节内各拍的节奏型不同。如果是二拍子的曲调，则第一拍与第二拍节奏型要不同。如果是三拍的曲调，则各拍均宜不同。《十送》为三拍子，第一、二拍各有两种基本节奏型，第三拍仅一种，它们之间无论怎样组合，均有良好的对比效果。

范例 (3)

例 12 - 4

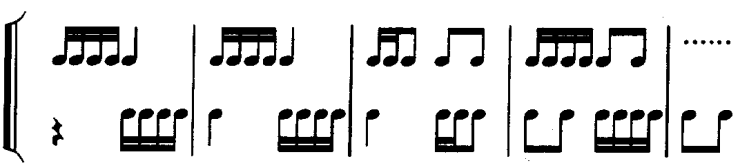




上例是一首八度卡农小曲，三段式结构，A 1 — 8 小节，为八度有终卡农，曲调由两个对称的乐句构成，情绪欢快活泼。模仿与被模仿声部时间距离为一拍，节奏律动为十六分音符，相当紧凑。B 9 — 24 小节，八度无终卡农，曲调由三个乐句组成，末句由 C 宫商调至 G 宫，格调如歌舒展，充满赞美之意。节奏律动为八分音符。模仿与被模仿声部时间差距是四拍，一改第一段热烈的效果成为有呼有应的赞叹之情。A 25 — 33 小节，是第一段的严格再现，仅仅加了 1 小节的尾奏。

上例提供的处理时差为一拍的卡农写作经验，同范例(2)是相同的。下面是此曲第一乐句的节奏型图示：

例 12 - 5

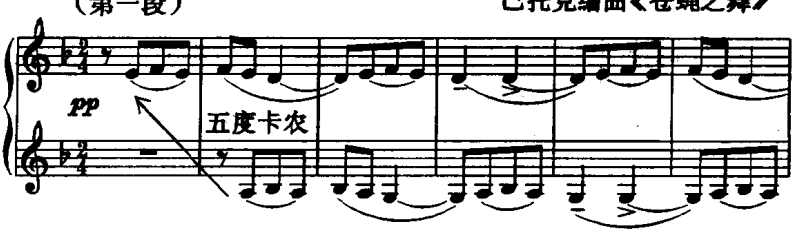


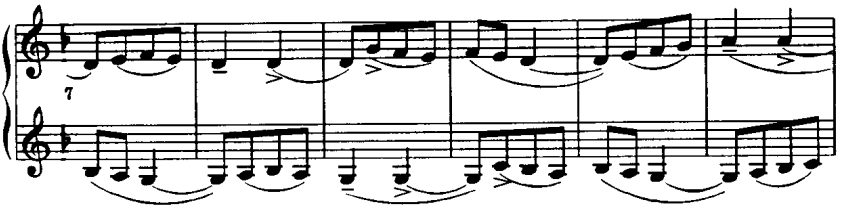
范例 (4)

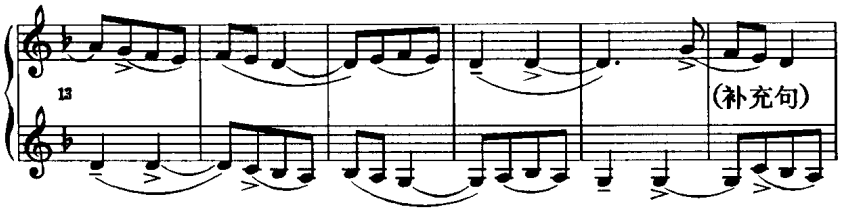
例 12 - 6

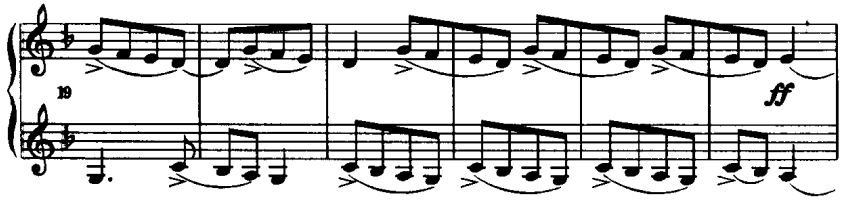
Allegro molto ♩=184

（第一段） **巴托克编曲《苍蝇之舞》**

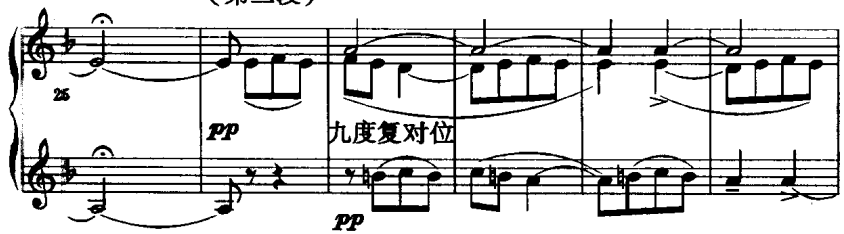


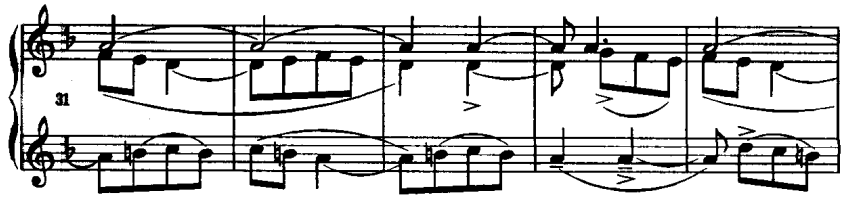


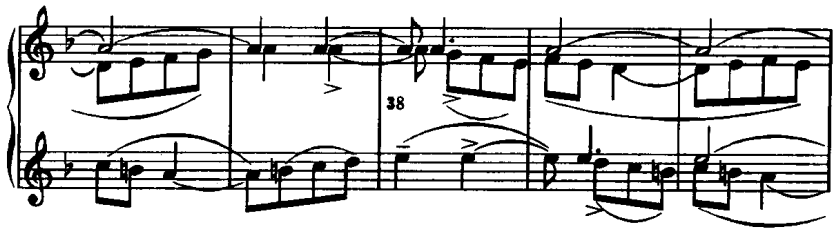


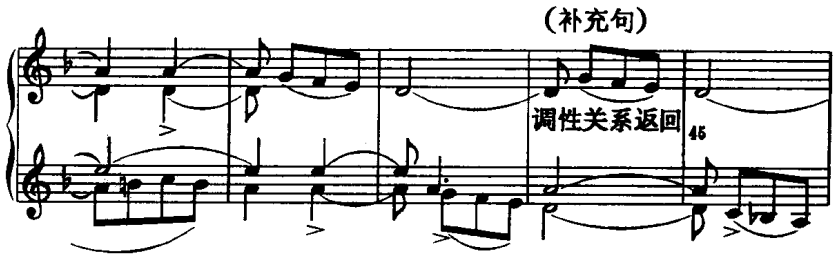


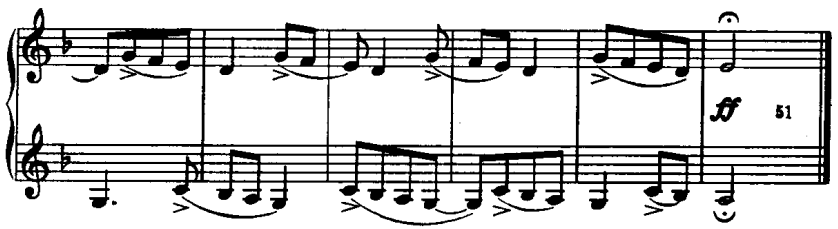
（第二段）











上例是一首以民间舞曲为主题的卡农小曲，演奏形式是小提琴二重奏。第一段 1—17 小节，起句为 d 小调，应句为 g 小调，构成严格的五度卡农。其曲调 2 小节一个小句逗，使模仿与被模仿的关系鲜明突出，18—25 小节是第一段的补充句，仍保持着五度模仿关系，但把模仿的时间距离缩短为一拍，造成更为紧凑的效果 。第二段 26—42 小节，起句仍为 d 小调，而应句转移到上方五度的 a 小调，即九度复对位，这时第一小提琴加上空弦音(A)，接着第二小提琴加上了另一个空弦音(E)，产生一种嗡嗡声，这对苍蝇飞舞的描绘，更为绘声绘色。42—51 小节是第二段的补充句，同第一段的补充句基本相同，调性关系做了返回处理(d

与 g)。

短小级进的旋律是写作卡农的好材料，这是范例(3)给我们的启示，一般来说，作九度复对位条件十分苛刻，但当旋律材料级进为主时，不协和音程往往可以在级进中自然获得解决。补充句中缩短模仿的时间距离十分必要，因为旋律材料改为四个八分音符一组，如果仍沿用两拍的时间差距，显然会造成节奏同步，失去追逐的效果。

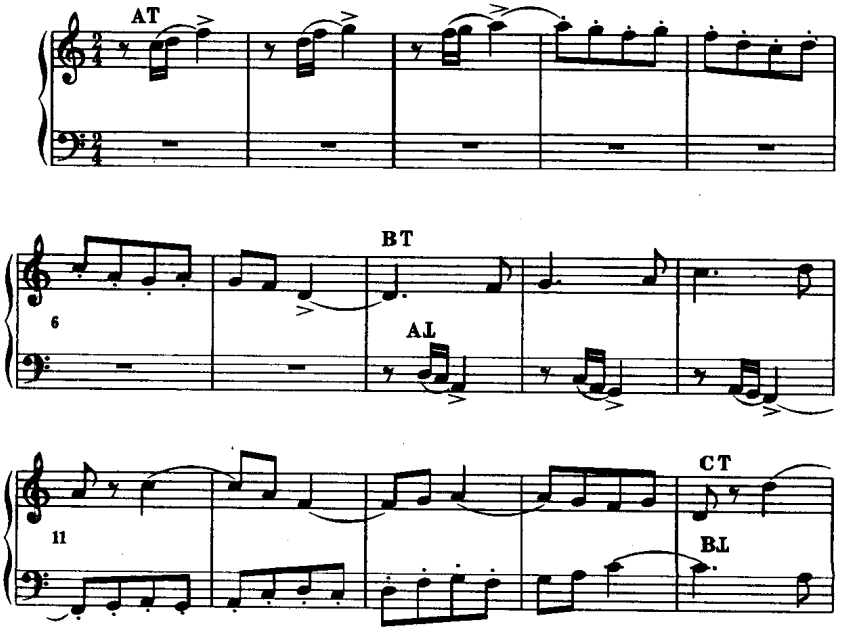
第二节 变形模仿卡农小曲

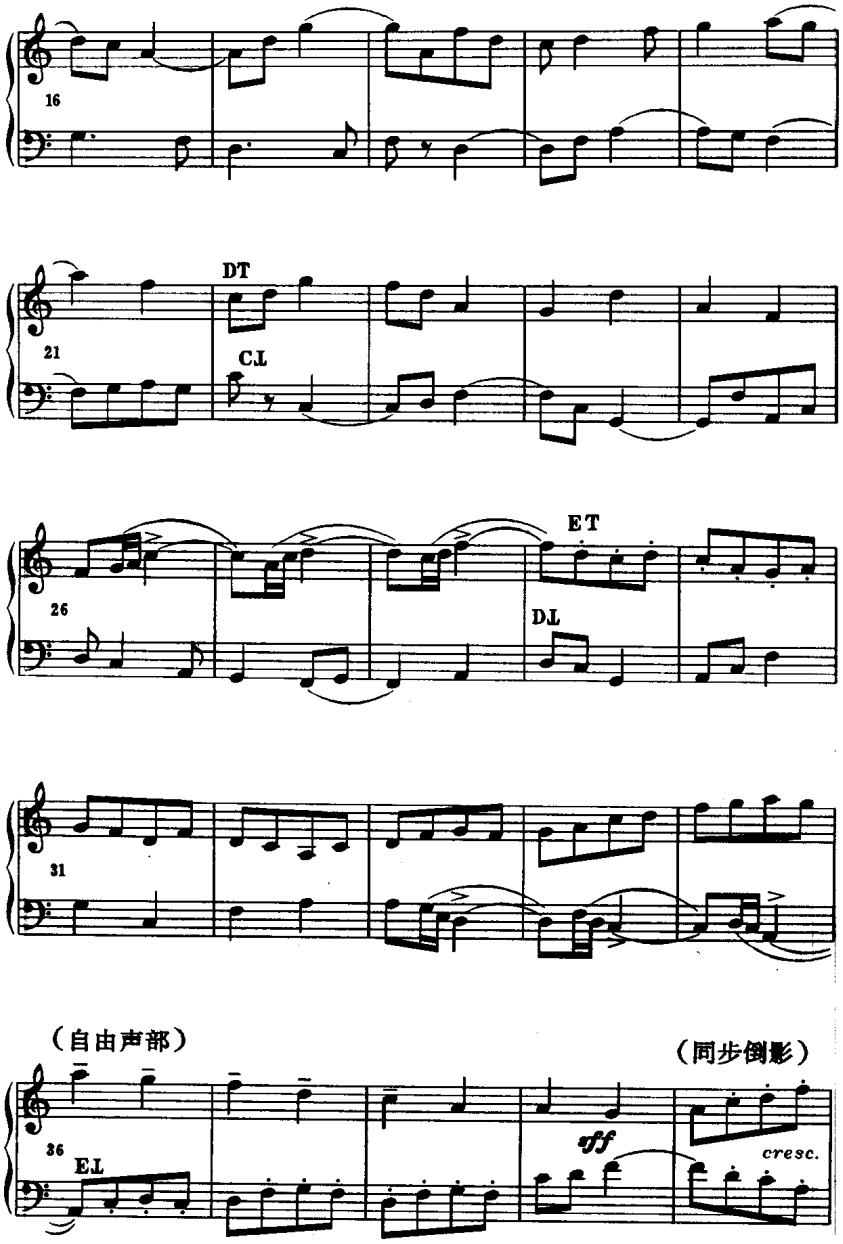
这里提供三个范例。

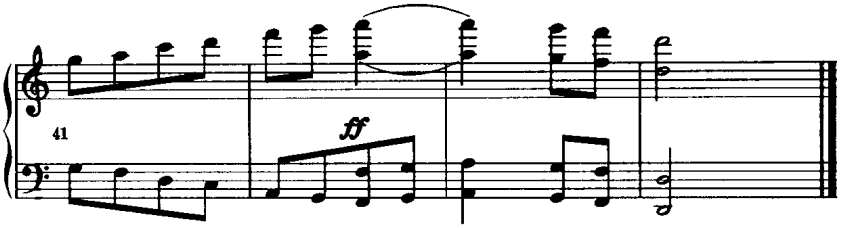
范例 (5)

例 12－7

科达伊《卡农曲》




16
21
DT
CL
26
ET
DL
31
(自由声部)
(同步倒影)
36
EL
ff
cresc.

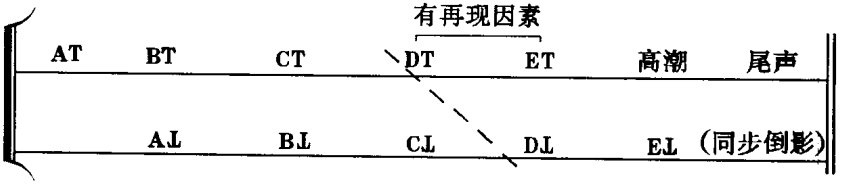


上例卡农小曲的旋律取自民间音乐，五声调式风格，主调为五声 d 小调(相当于 d 羽)，模仿声部使用了倒影手法，效果十分有趣，其第 1—7 小节为 AT，即第一乐句的原形陈述，该句首部个性鲜明，极富动力，旋律线的走向是先上后下。8—14 小节，下方为 A 乐句的倒影模仿(以商音为轴)，故标以 A⊥。倒影后线条走向与原形恰恰相反，A⊥ 的上方是 BT，即 A⊥ 的对句，同时又是 AT 旋律的自然延伸。15—21 小节，下方声部为 B 乐句的倒影模仿，标以 B⊥ 其上方为 CT。22—28 小节，下方为 C 乐句的倒影模仿，标 C⊥，其上方为 DT。DT 的写法是：前 4 小节是上方旋律经发展后的终止式，调式收束于 F 宫；后 3 小节回到 AT 的开头，不过是低四度的移位，使人产生再现的感觉，这有助于曲式的完整。29—35 小节，下方声部为 D 乐句的倒影模仿，其上方为 ET。E 乐句的写法是：前 4 小节为 A 乐句，后 4 小节的低四度移位。这样上方声部 26—32 小节的曲调即为 AT 的属调(a 羽)上的再现，36—39 小节下方声部为 E 乐句的倒影模仿，不过仅取前 4 小节而已，其上方为自由声部。40—44 小节是尾声，同步倒影写法，两个声部分别在直线向上、直线向下，推出了全曲的高潮(第 42 小节处)，随后作有力的齐奏终止。

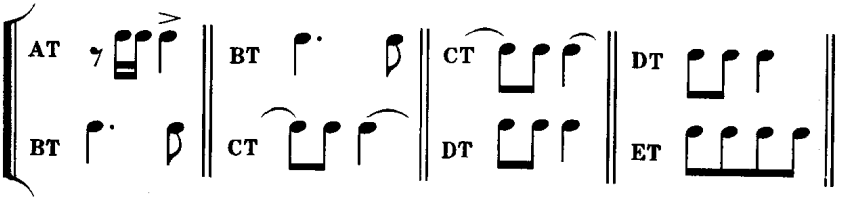
由于卡农是连续模仿，极易使曲调成为“流水帐”式的松散结构，而此曲在发展过程中，使用了材料再现，并安排了高潮，使人感到发展的逻辑脉络清晰，曲式也很完整。再者，卡农发展过程中，相邻乐句之间均要作对比式结合，其节奏关系与旋律线

的关系必须细致考虑，才能取得好效果。 这首小曲在这方面做得非常富有教益。

下面是该曲的结构图示：

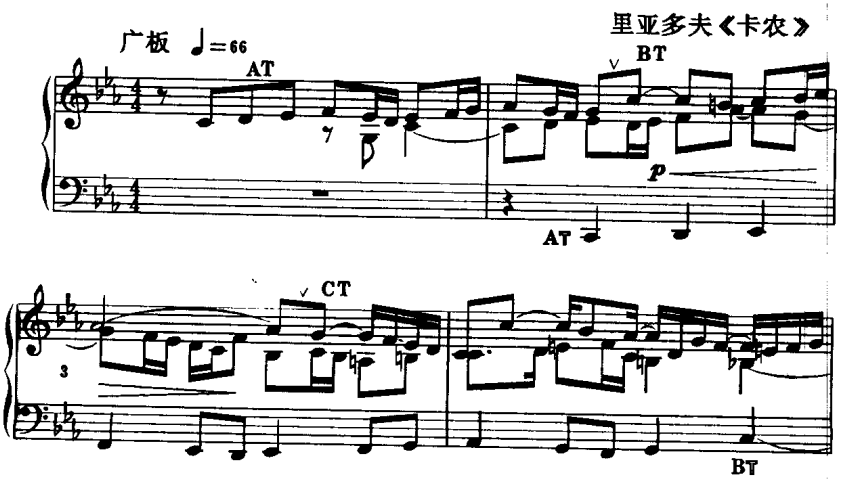


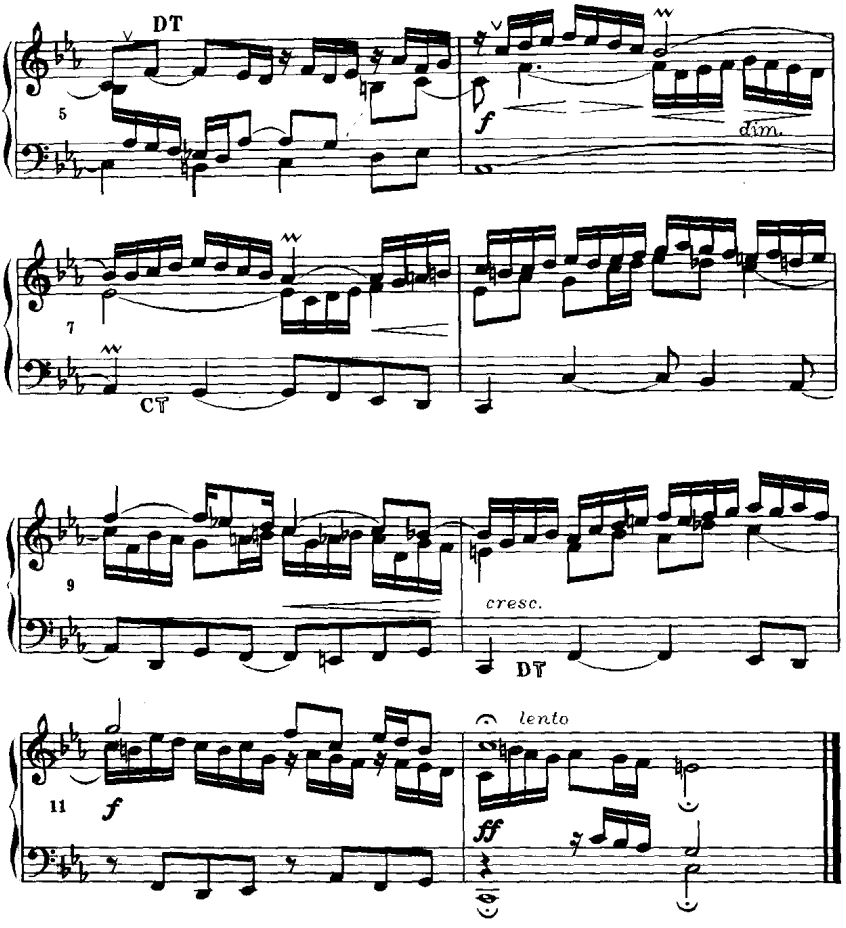
下面是不同乐句之间特征节奏关系的示意图：



范例 (6)

例 12 - 8

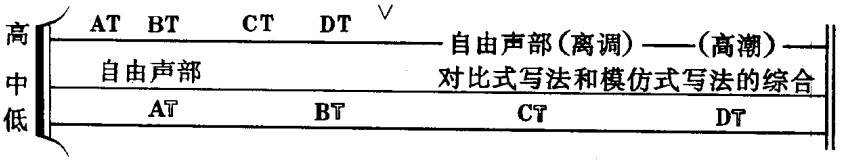




上例是运用扩张模仿写成的三声部复调小曲，其低声部是高声部的扩张模仿(增值一倍)，高声部旋律的主要部分为 1— 6 小节，分 AT、 BT、 CT、 DT 四个乐节，在低声部它们被分别增值一倍，即 AT 、BT、CT、 DT，共 12 小节，内声部 1—6 小节为对比式自由声部。从第 6 小节开始，在扩张的 BT 、 CT、 DT 旋律上方，高声部与中声部不时转换着模仿与对比写法，其中 6—7 小节为模仿式， ♭E 大调； 8—10 小节为对比式，调性转

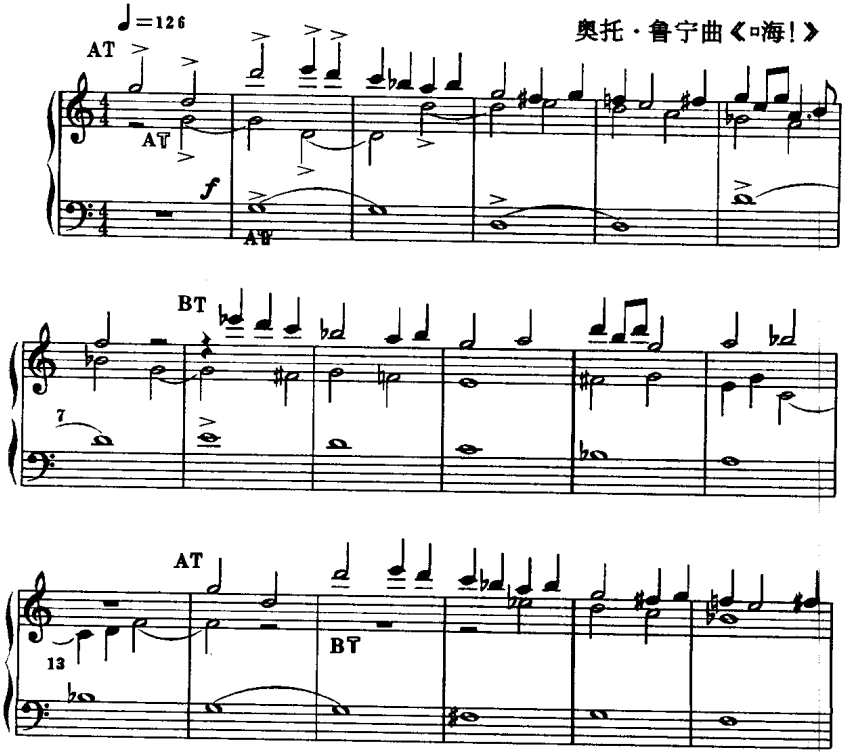
向 f 小调，并通过模进将乐曲推向高潮； 11—12 小节转回 c 小调，对比式写法，并以皮卡蒂三度(小调用大主和弦作为终止)结束全曲。

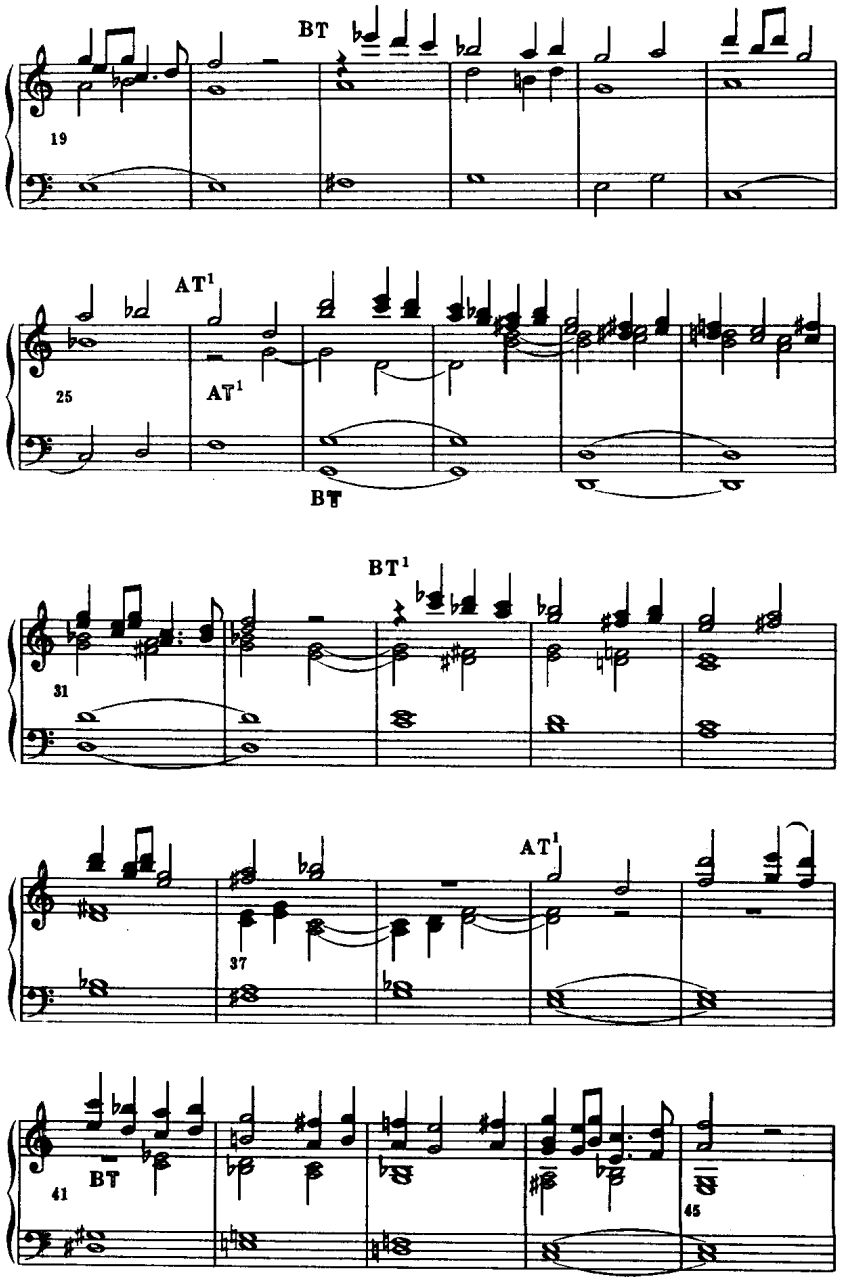
里亚多夫的《卡农》结构图示如下:

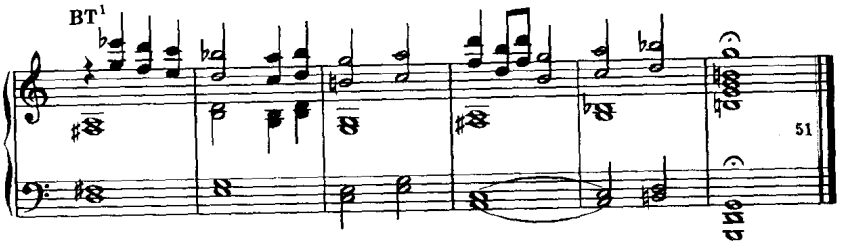


范例 (7)

例 12－9




BT
19
AT1
25
AT1
BT
BT1
31
37
AT1
41
BT
45



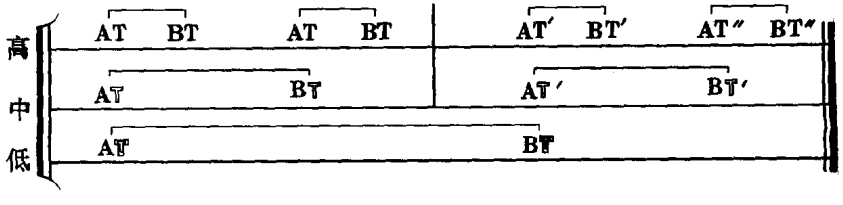
《嗨!》是现代作曲家奥托·鲁宁的卡农曲，原谱用三架钢琴演奏，每声部均有八度重复。乐曲描绘的是教堂钟声。构成乐曲的主要技法是扩大模仿，即中声部是上声部旋律的一倍增值，而低声部又是中声部旋律的一倍增值，或者说是高声部旋律的两倍增值。

高声部旋律 1—7 小节为主题的第一乐句(AT)，8—13 小节为第二乐句(BT)，这便是构成全曲的基本材料。14—25 小节为 AT、BT 的重复，26—38 小节为 AT、BT 的变化重复(下方附加平行三度)，39—51 小节也是 AT、BT 的变化重复(下方附加平行六度)。由于低声部是主题的二倍增值，故主题需重复四次。

该曲的中声部 1—14 小节为 AT 的扩大，标 AT。14—25 小节为 BT 的扩大，标 BT。26—39 小节，41—51 小节分别是 AT 与 BT 的扩大，但其下方附加了平行三度旋律。

低声部 2—26 小节为 AT 的二倍增值，标记为 AT。26—51 小节为 BT 二倍增值，标记为 BT，不过它的下方附加了平行三度。

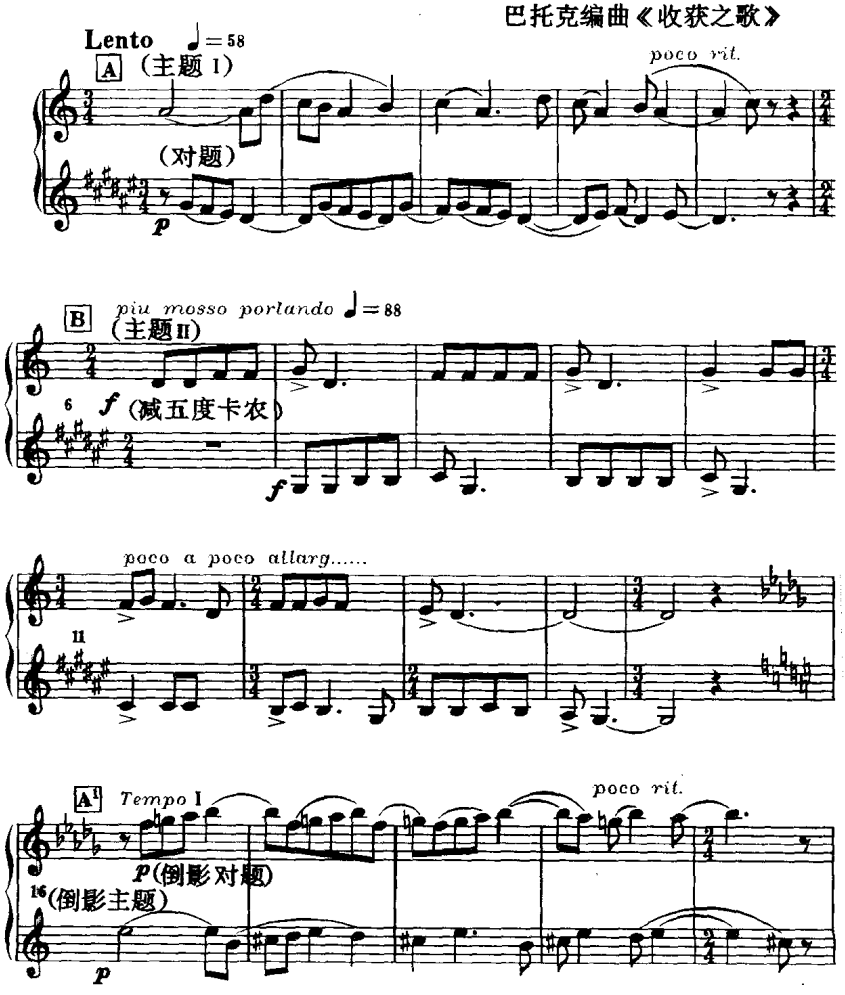
《嗨!》的结构图示如下:

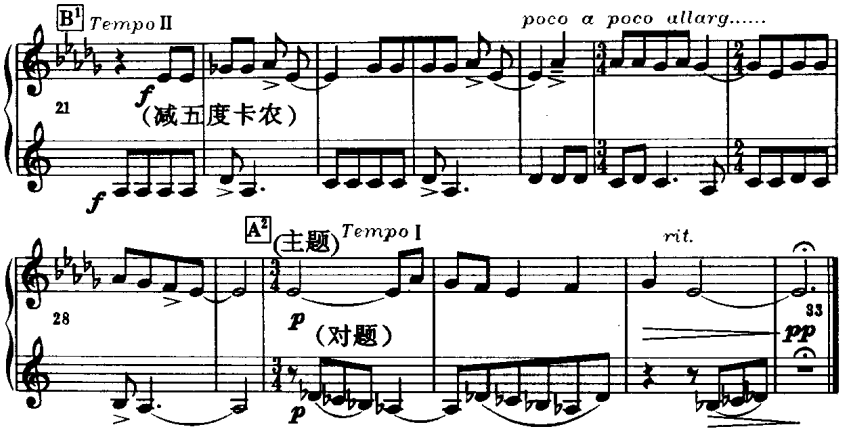


第三节 卡农与其他手法综合运用的小曲

范例 (8)

例 12－10





上例是一首运用对比式、卡农、倒影和纵横向可动对位等手法写作的小提琴二重奏，两个主题均来自民歌，贯穿全曲最鲜明的特点还在于“二重调式思维”(双调叠置)。其第一主题(1 — 5 小节)忧郁、抒情、吟唱风格，第二主题(6 — 15 小节)严峻强烈，感情深沉而质朴。全曲分为六个段落。

A 主题， a 小调；对题，♯d 小调。对比式结合。

B 第一卡农段，起句为 d 小调，应句为 ♯g 小调。时间差距两拍。

A' A的倒影，变调式和复对位，倒影主题在下，倒影对题在上，虽然各自变了调式调性，但相互之间的关系改变，为八度复对位。

B1 第二卡农段，起句为 a 小调，应句为 ♭e 小调。起句与应句在纵向上互换了位置(八度复对位)。同时，模仿的时间距离又缩短了一拍，效果更为紧凑。

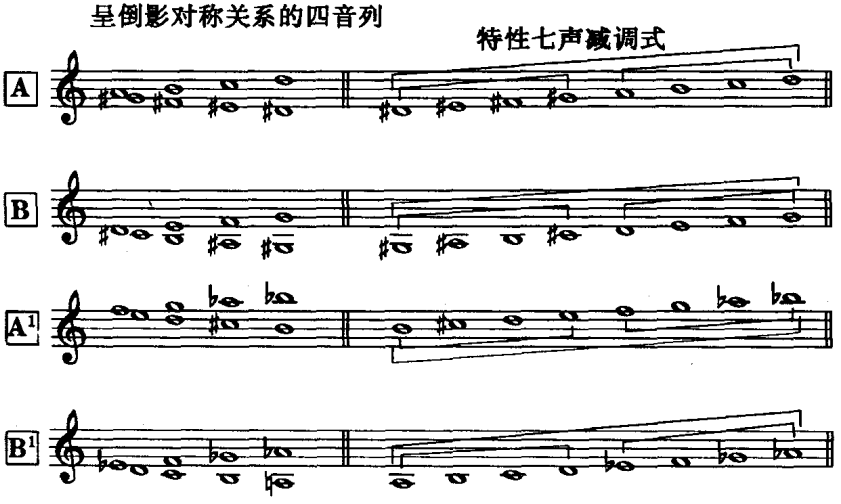
A' 第一段的省略再现，具有尾声的曲式功能，调性统一于 ♭E 。

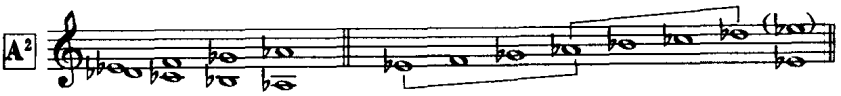
这首乐曲的复调手法与二重调思维布局如下图:

曲式段落	A	B	A^1	B^1	A^2
复调手法	对比式	卡农	倒影 复对位	卡农 纵横向可动对位	对比式
二重调思维布局	a / ♯d	d / ♯g	♭b / e	♭e / a	♭e / ♭e(♭D)

补释：范例(8)中每一段落均为两个调的叠置。细心观察，便可发现两个声部的旋律各自在一个纯四度音域内运动，相互并不交越。其音列为精确的倒影关系。若将其各音顺序排列可构成一个包含减五度“属音” 和减八度“主音”的“特性七声减调式”。不过最后一个段落例外，两声部可共同组成一个 ♭e 自然小调。图示如下：

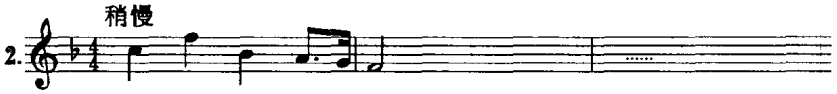
例 12－11

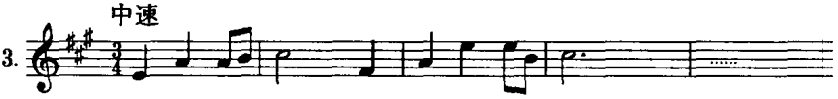




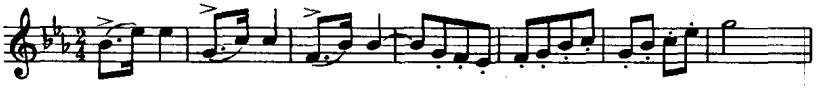
练 习 十 二

一、将下列动机或乐句，发展为不同类型的卡农小曲。

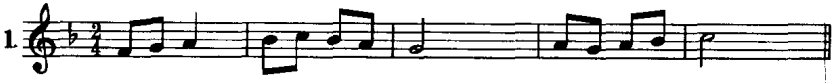


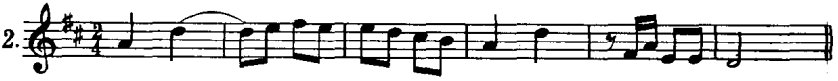


二、按例 12 - 4 的结构模式创作卡农小曲，主题如下:



三、按例 12 - 5 结构模式创作卡农小曲，主题如下:





第十三章　创 意 曲(一)
——巴赫的创意曲

第一节　概　述

创意曲，拉丁文是 Inventio，原义是创造、发明。创意曲作为一种复调音乐体裁则是从巴赫开始的。巴赫为了钢琴和作曲教学的目的，创造了这种形式，并有 15 首二部创意曲和 15 首三部创意曲传世。它们的共同特点是：以动机或短小的乐句为主题，以各种模仿写法为主的复调小曲。

从历史上来看，创意曲产生于赋格曲之后，如果说赋格曲是复调音乐最重要、最规范的体裁形式的话，小赋格，则是赋格的小型化，创意曲既是赋格的小型化，又是赋格的自由化。

一、创意曲与赋格曲的异同

不少创意曲，特别是巴赫的大部分三部创意曲，无论从主题的长度上、呈示部的格式上，还是乐曲发展的规模上，都与小赋格，甚至赋格差别不大。如三部创意曲第 3 首(D 大调)、第 4 首(d 小调)、第 6 首(E 大调)，第 7 首(e 小调)、第 8 首(F 大调)、第 9 首(f 小调)等等。如果说一定要找出一些它们同赋格曲不同之处的话，有一点可以指明：创意曲主题初次陈述可以带自由对题或固定对题，而赋格曲却一般不这样。

但在巴赫的 15 首二部创意曲中，情况则大不相同。除了第 14 首(♭B 大调)、第 15 首(b 小调)具有某些赋格曲思维的特点外，其他 13 首写法十分自由、灵活。这类创意曲与赋格曲不同之处可概括为如下几点。

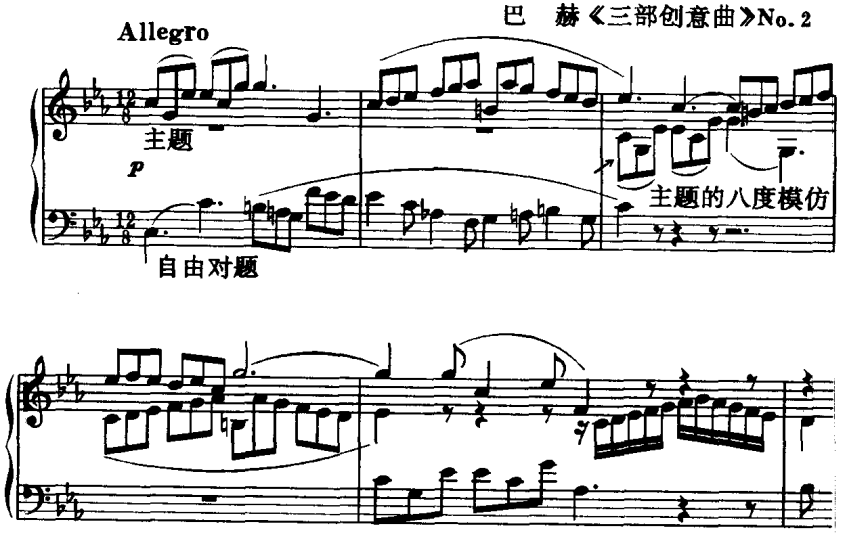
1．主题短小，往往是一个动机，或萌芽状态的乐思。如巴赫创意曲第 1 首(下例 a)、第 7 首(下例 b)和第 13 首(下例 c)。

例 13－1

2．赋格主题的初次陈述是单独的，创意曲则可以带对题(见例 13－2)。

3．赋格的答题要求在属调上，而创意曲常在高八度或低八度的位置上模仿初次陈述的主题，如:

例 13－2



4．赋格曲主题一般不在同一声部连续出现，而创意曲，特别是主题短小的创意曲常常允许主题连续出现(见例 13－3)。

5．赋格曲的呈示部，在乐思陈述的方式上有较严格的规范，整体布局也有较严格的章法，而创意曲则自由得多，甚至可以使用单一的复调手法。如巴赫二部创意曲第 2 首(c 小调)、第 8 首(F

大调)便主要用卡农写成。

二、创意曲的结构与调性布局

就巴赫的创意曲而言，其结构多为古二部或三部曲式。无论前者还是后者，它们的第一部分都是从主调开始陈述，并结束在属调上。如果主调为小调式，还常常结束在平行大调上。

二部曲式创意曲的第二部分，具有展开乐思与再现双重功能，通常比第一部分长一些。至于展开的方式，多利用第一部分的开头转移到新调上陈述作开始，然后使用模进、变调式等手法推动乐思的展开。

再现是主题回归主调，这时呈示部原来的材料必须加以重新组合。如果返回主调的段落有相当的长度，那么该曲的结构便有三部性；如果时间很短，则该曲便具有二部性。

三、创意曲的类型

依声部数目划分，有二部与三部创意曲之别。

依曲式结构划分，有二部曲式与三部曲式之分。

依主题数目划分，有单主题与双主题创意曲的不同。

至于运用五声调式写作的创意曲，常更为自由。下面将主要提供一些以五声调式写作的创意曲范例，作为仿照写作的样式。

第二节 巴赫二部创意曲范例分析

范例 (1)

例 13－3

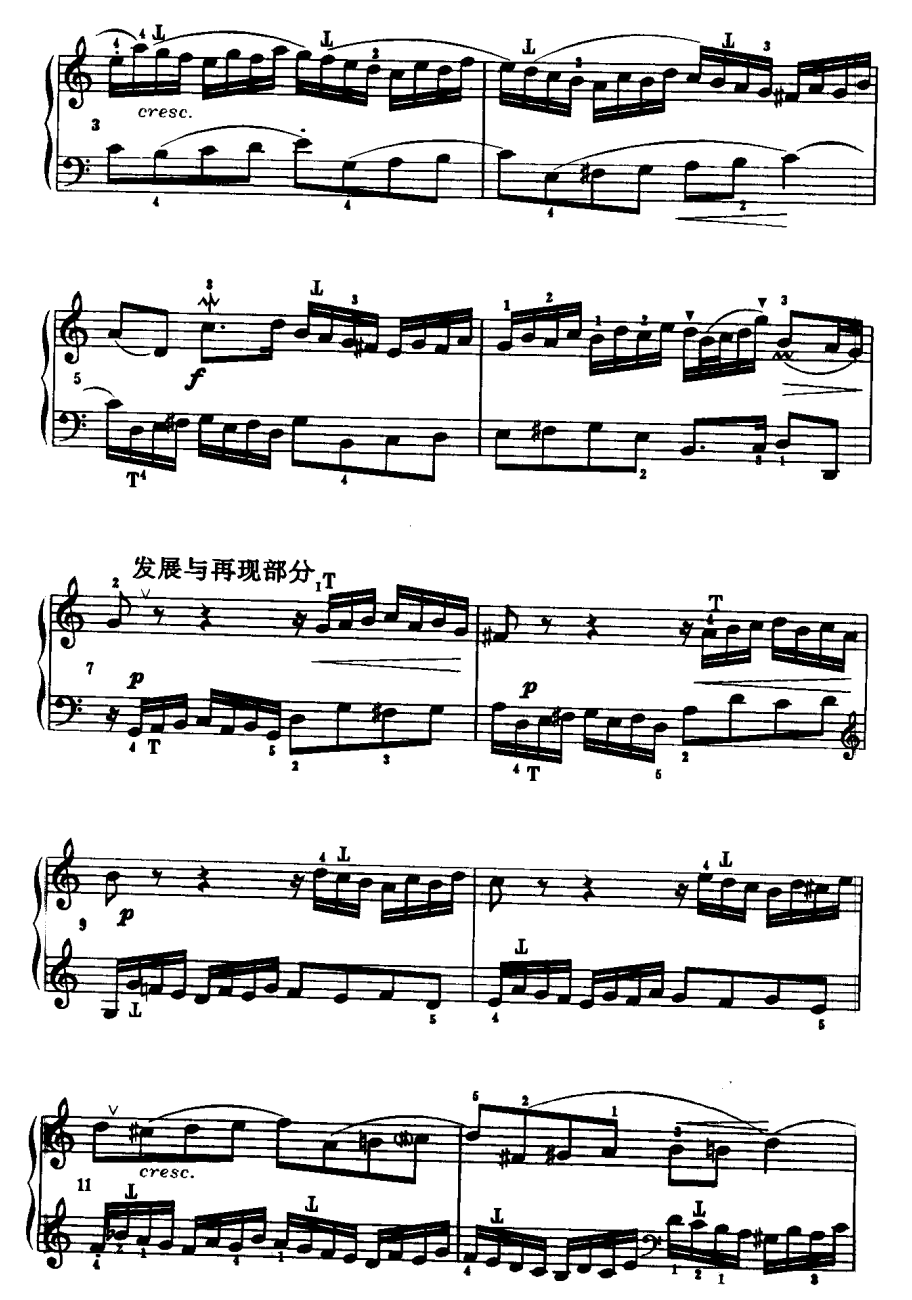
《二部创意曲》No.1（C大调）

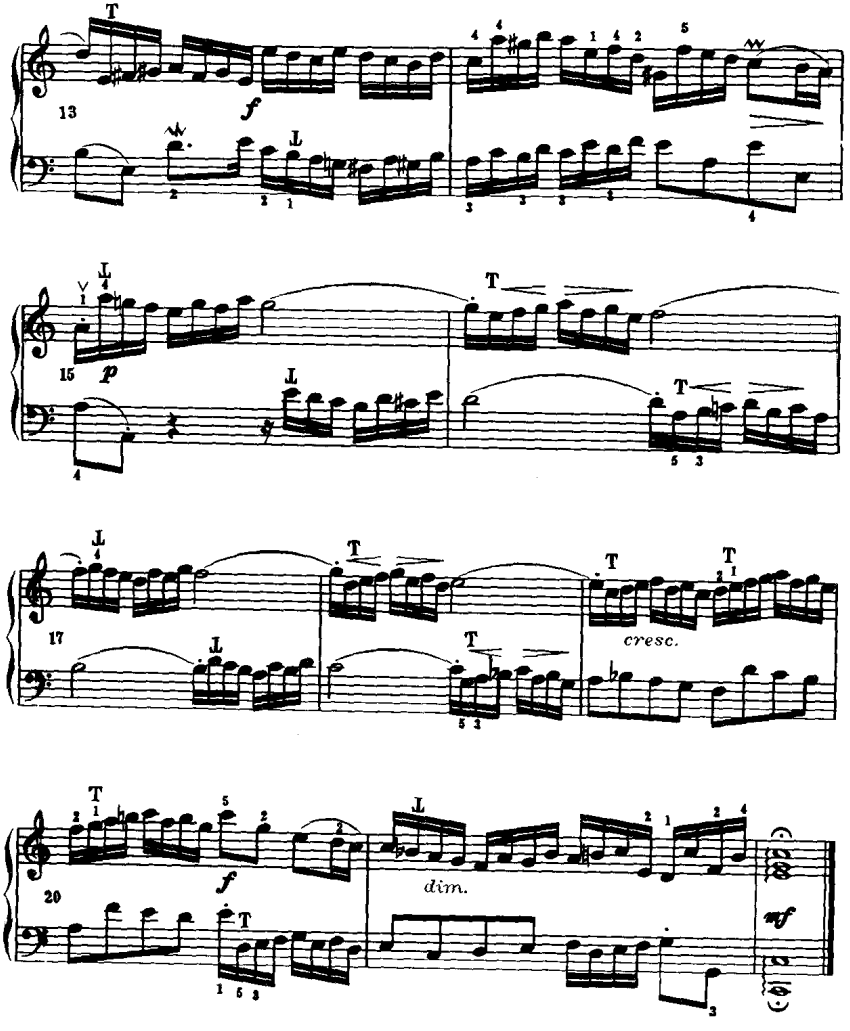
Allegro (♩=120.)

T

p

呈示部分 主题动机

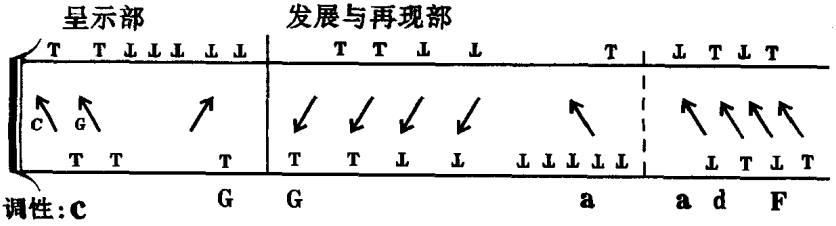

cresc.
f
发展与再现部分
p
p
cresc.

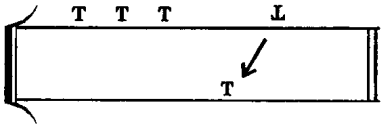


小　节	摘　要　分　析
1 — 2	呈示部分第一乐句。开始是动机式主题、主题的八度模仿及对句。第 2 小节为同样的模仿格式，但移高了五度。就和声而言，第 1 小节是主功能，第 2 小节是属功能，这样就明确和肯定了 C 大调的调性。

3 — 4	上方声部是倒影主题及其三次下行模进，其下方的对比声部为主题首部材料的倒影与扩张，并相应地做了模进处理。调性开始向属调过渡。
5 — 6	呈示部分的第三乐句，第 5 小节为原形主题及其倒影模仿。第 6 小节为属调 G 大调的终止式。呈示部分结束。
7 — 8	创意曲的第二部分，即发展与再现部分开始。第 7 小节为主题及其八度模仿。第 8 小节是主题及其五度模仿。
9 — 10	两组倒影主题及其五度模仿。
11 — 12	这两小节是前面 3 — 4 小节材料的变调式八度复对位处理，下方声部为倒影及其三次下行模进，上方对比声部为倒影与扩张的主题首部。调性从 d 小调转至 a 小调。
12 — 13	高潮句。第 13 小节为主题及其倒影模仿。第 14 小节为平行调， a 小调的终止式。
15 — 16	两组模仿，一组为倒影主题及其下方十一度模仿，一组为原形主题及其下方十二度模仿，一问一答，兴趣盎然。
17 — 18	前面两组模仿的下行大二度模进，调性向下属调过渡。
19 — 20	上方声部为原形主题及其上行模进，至第 20 小节第三拍出现全曲最高潮。
20 — 22	最后一组模仿，即原形主题及其倒影模仿以及 C 大调终止式。

结 构 图 示





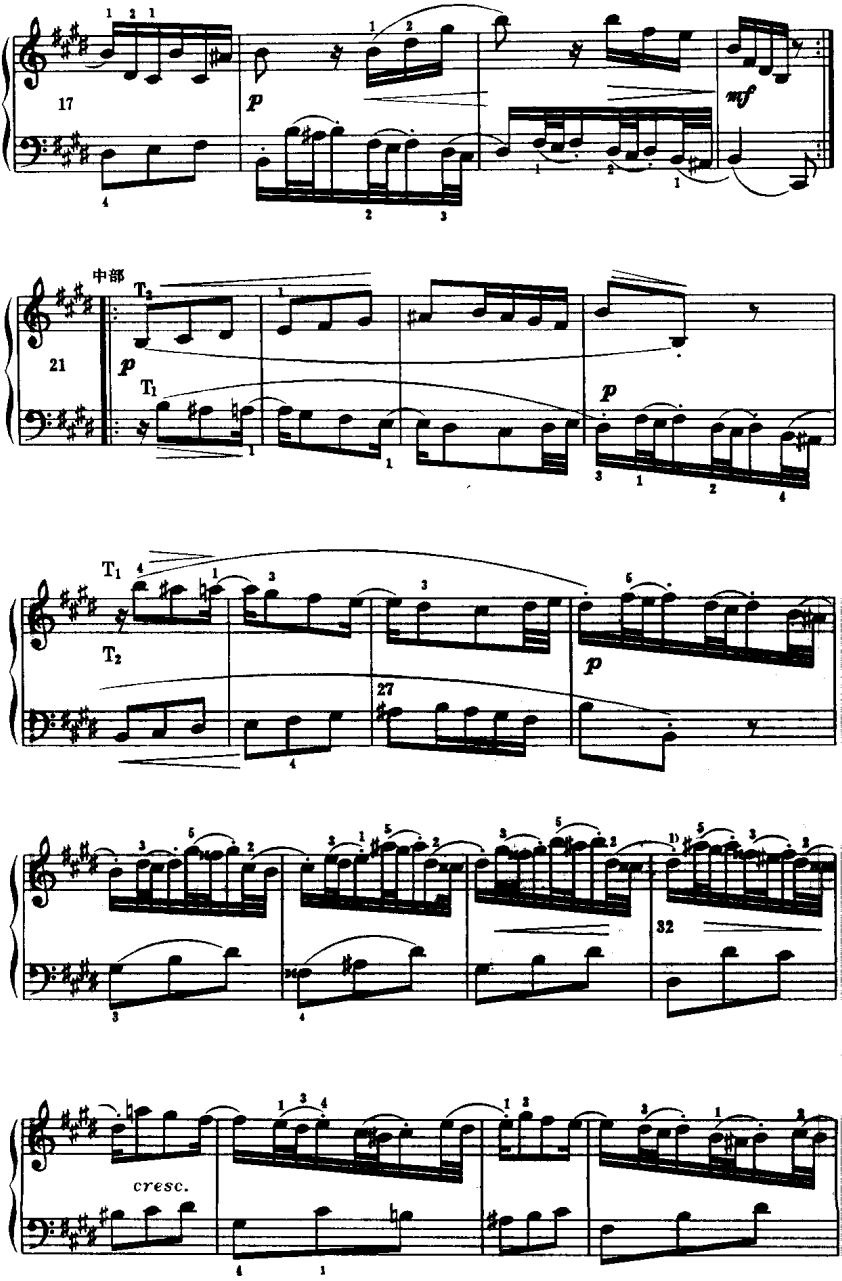
调性 C

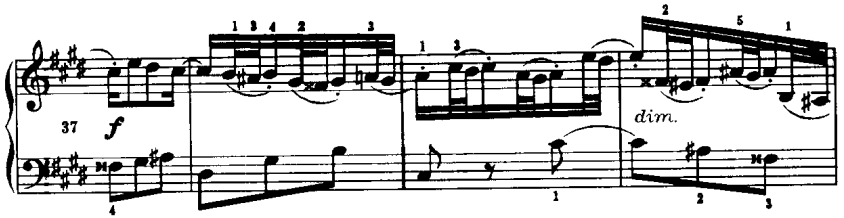
范例 (2)

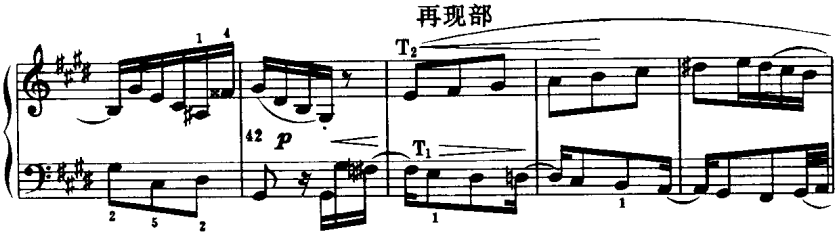
例 13 -4

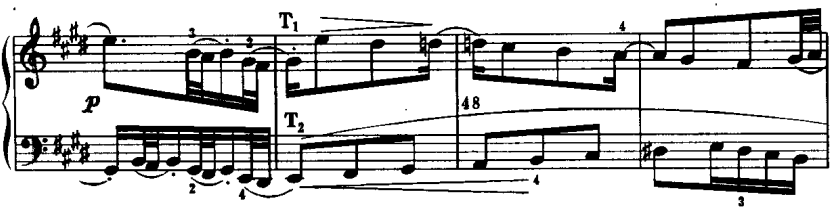
Allegretto (♩=144)　　**《二部创意曲》No.6(E大调)**

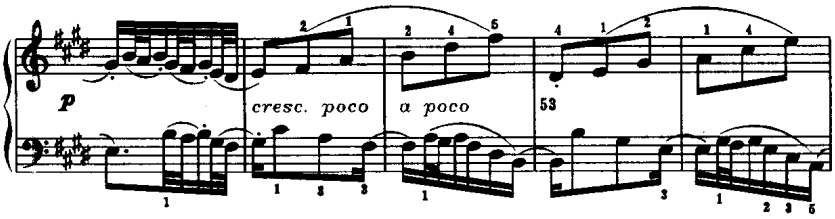
呈示部

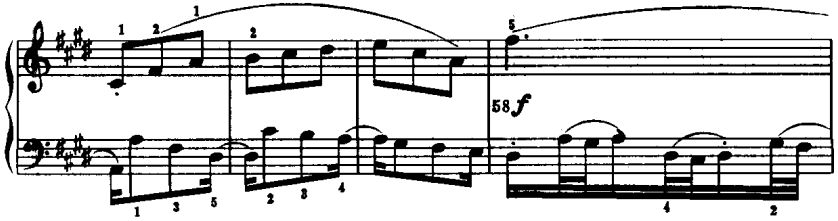

17
p
mf
中部
21
p
p
27
p
32
cresc.

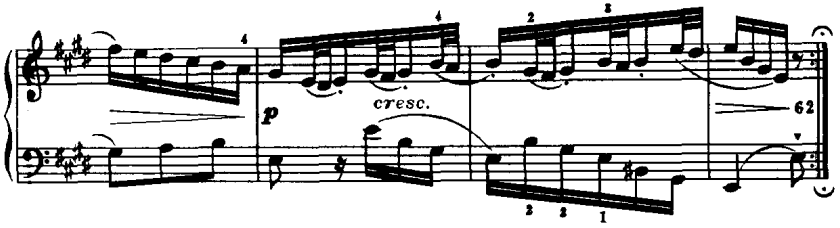

37
f
dim.


再现部
T2
42
p
T1


p
T1
T2
48


p
cresc. poco
a poco
53

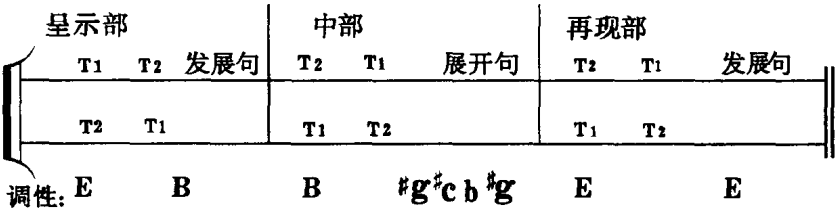

58
f



小　节	摘　要　分　析
1 — 8	这是一首双主题二部创意曲。第 1 — 4 小节为下 T_1 与 T_2 的初次陈述，两个主题由于使用节奏切分及线条反向进行，对比效果十分清晰， E 大调。第 5 — 8 小节为前面 4 小节的八度复对位。注意出现在第 4 与第 8 小节的连接材料，它在全曲发展中起着巨大的作用。
9 — 20	呈示部第二乐句。第 9 — 18 小节为利用两个主题结合时开始小节的切分音型作原形，并进行模进发展。调性过渡到属调， B 大调。 18 — 20 小节为呈示部的结束句，用主题尾部作连接用的材料写成。
21 — 28	中部的第一乐句。 21 — 24 小节为 T_2 与下在属调上的结合陈述。 25 — 28 小节为前面 4 小节的八度复对位。而 21 — 28 小节又可视为呈示部 1 — 8 小节的八度复对位。
29 — 42	中部的第二乐句。对主题及主题结尾连接性材料做了较充分的展开，其中 29 — 32 小节为 ♯g 小调， 33 — 34 小节为 ♯c 小调， 35 — 36 小节为 b 小调。从第 37 小节开始，调性稳定在 ♯g 小调上。并结束中部的展开。
43 — 50	再现部开始，调性返回 E 大调。 43 — 46 小节为 T_2 与 T_1 的结合，第 47 — 50 小节为 T_1 与 T_2 的结合，也可以把 43 — 50 小节看做呈示部 1 — 8 小节的八度复对位。
51 — 62	再现部的第一乐句。其中 51 — 60 小节为呈示部第二乐

句的八度复对位，并转回主调(E 大调)。60 — 62 小节为再现部的结束句，实际上是呈示部 18 — 20 小节的八度复对位，但调性在主调上。

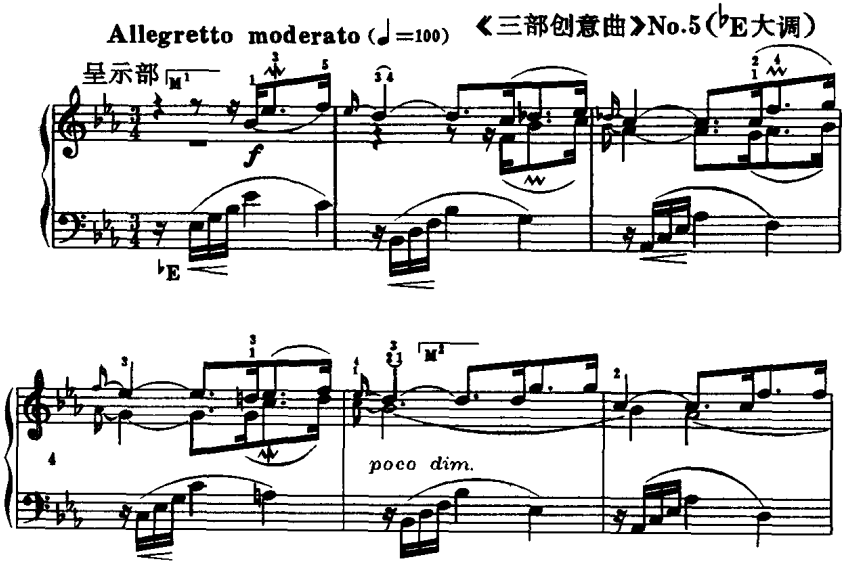
结 构 图 示

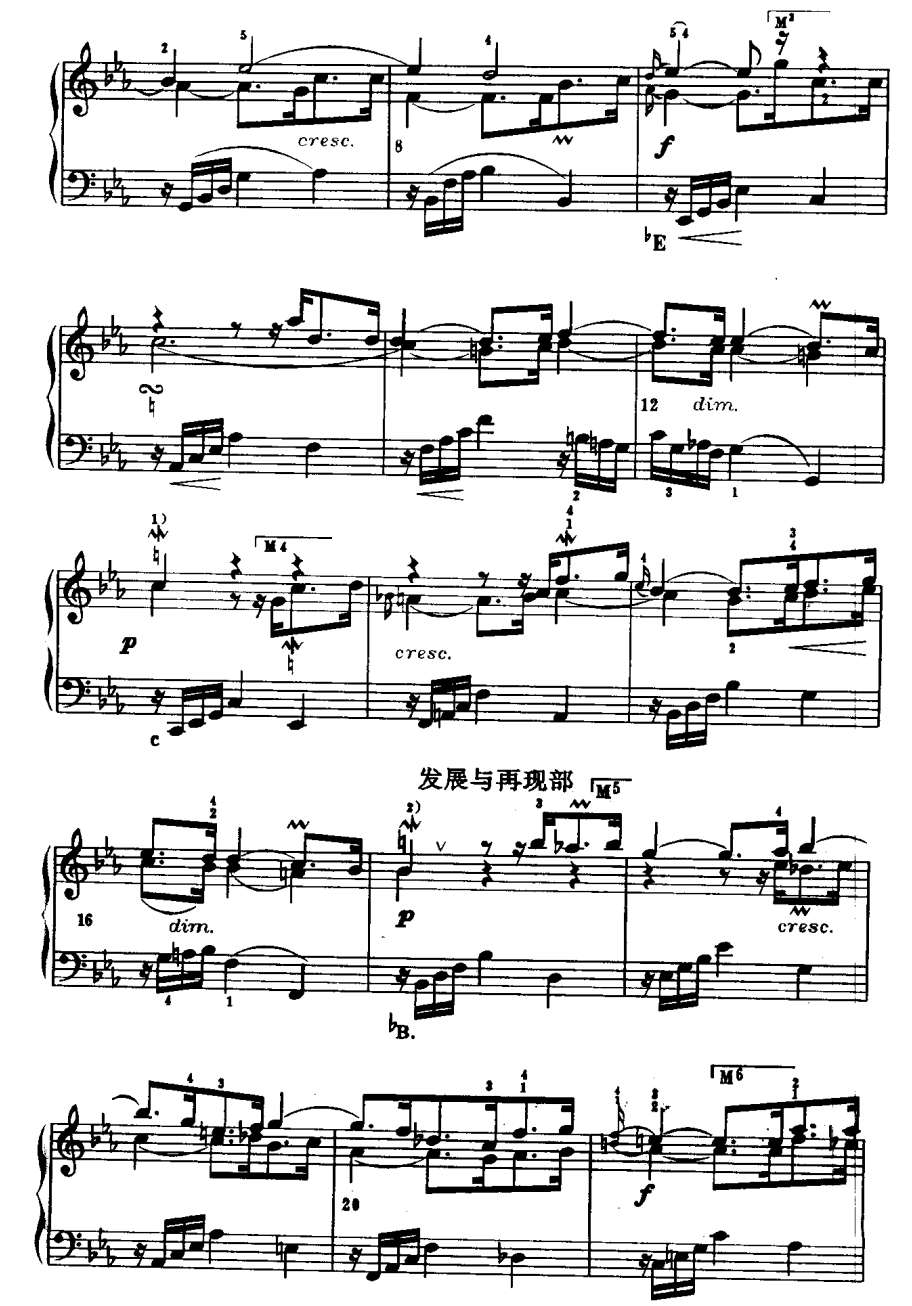


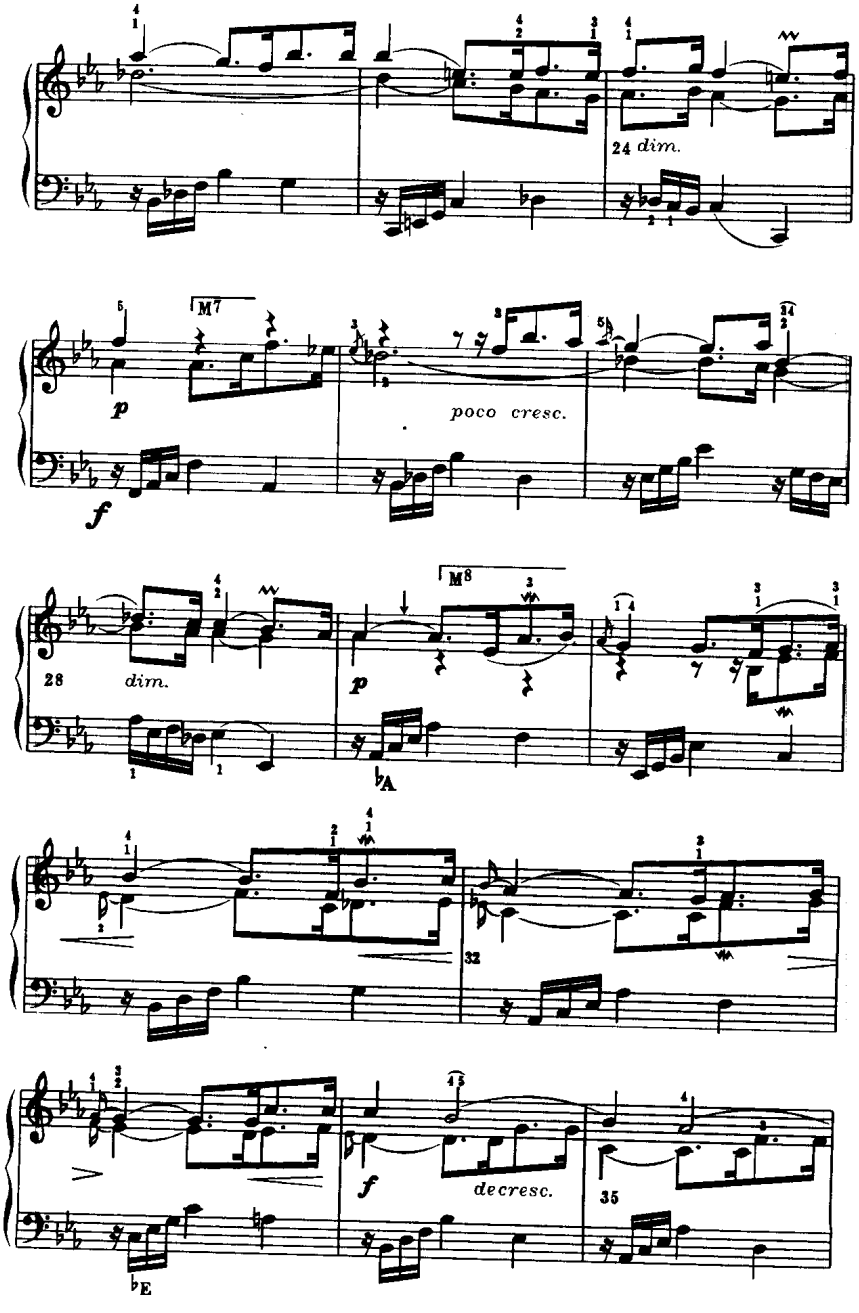
第三节 巴赫三部创意曲范例分析

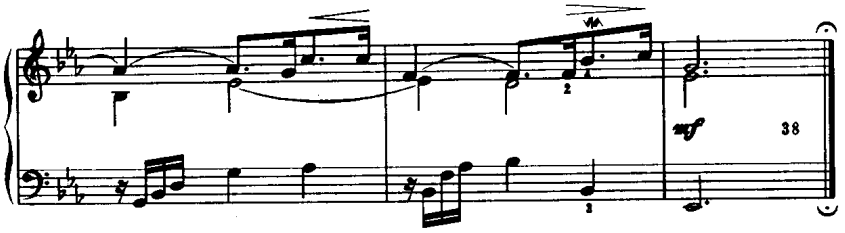
范例 (3)

例 13 -5



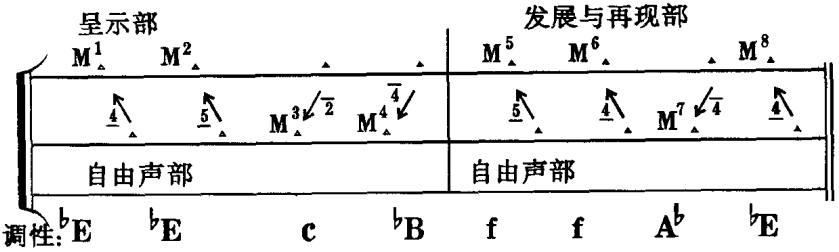

cresc.
f
dim.
p
cresc.
发展与再现部
dim.
p
cresc.
f


24 dim.
M7
p
f
poco cresc.
28
dim.
M8
p
A
32
f
decresc.
35
E



小　节	摘　要　分　析
	这是一首序曲风格的创意曲。下方声部以和弦分解音型写成，有一种怡然自得的摇曳感，起着和声背景的作用。上方两个声部不断相互模仿，每句的模仿方式又各不相同，是学习三声部写作中对比、模仿综合织体写法的精彩范例。
1 — 5	呈示部第一模仿句(M^1)中声部低四度模仿上声部，♭E大调。
5 — 9	第二模仿句(M^2)中声部低五度模仿上声部，但时间差距加长，为2小节，第9小节出现♭E大调全终止。
9 — 13	第三模仿句(M^3)由上方声部高二度模仿中声部。终止时调性收束在c小调。
13 — 17	第四模仿句(M^4)上声部高四度模仿中声部。终止时调性收束在♭B大调。呈示部分结束。
17 — 21	发展与再现部分开始，第五模仿句(M^5)中声部低五度模仿上声部。调性向f小调过渡。
21 — 25	第六模仿句(M^6)终止时调性收束于f小调。
25 — 29	第七模仿句(M^7)上方声部高四度模仿中声部。终止时收束于♭A大调。
29 — 38	再现部分，即第八模仿句(M^8)。与1—9小节基本相同，但调性从下属调♭A大调开始，最后返回主调♭E。

结 构 图 示



图例说明:

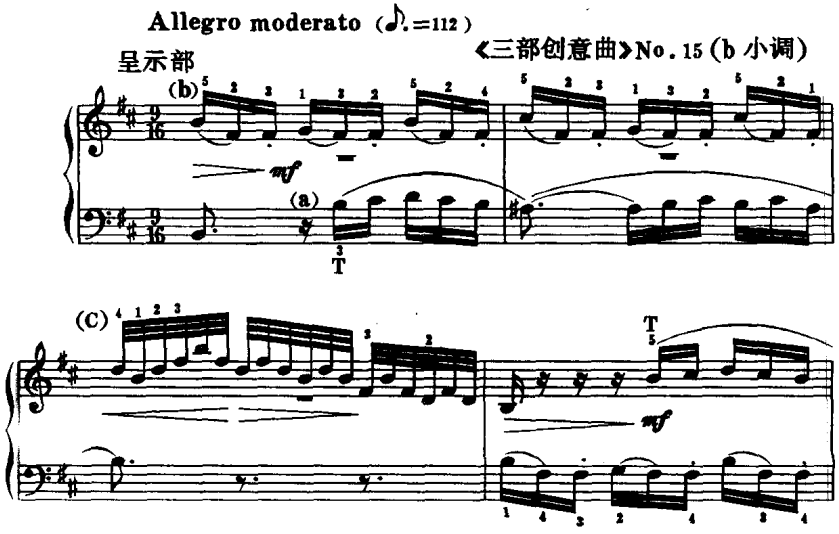
M^1 表示第一模仿句，M^2 表示第二模仿句，余类推。

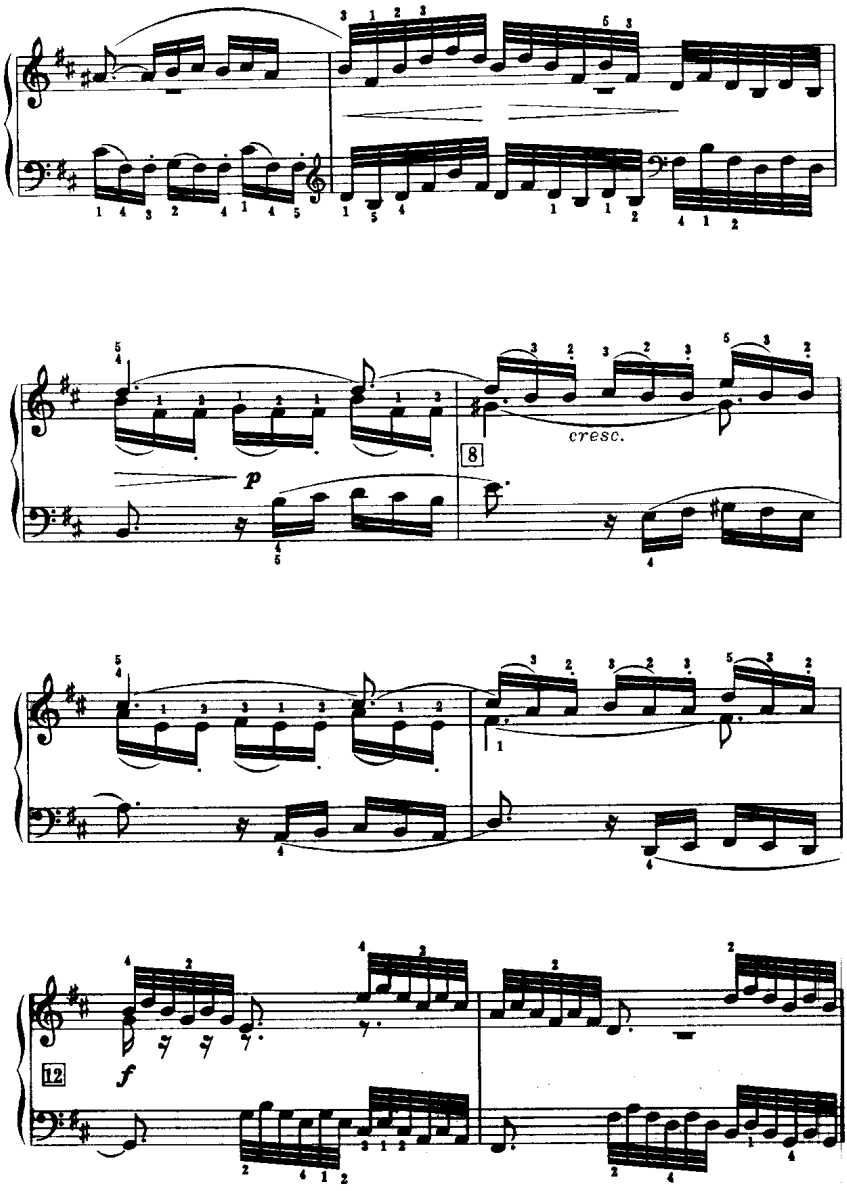
△4△ 表示下方四度模仿，△5△ 表示下方五度模仿。

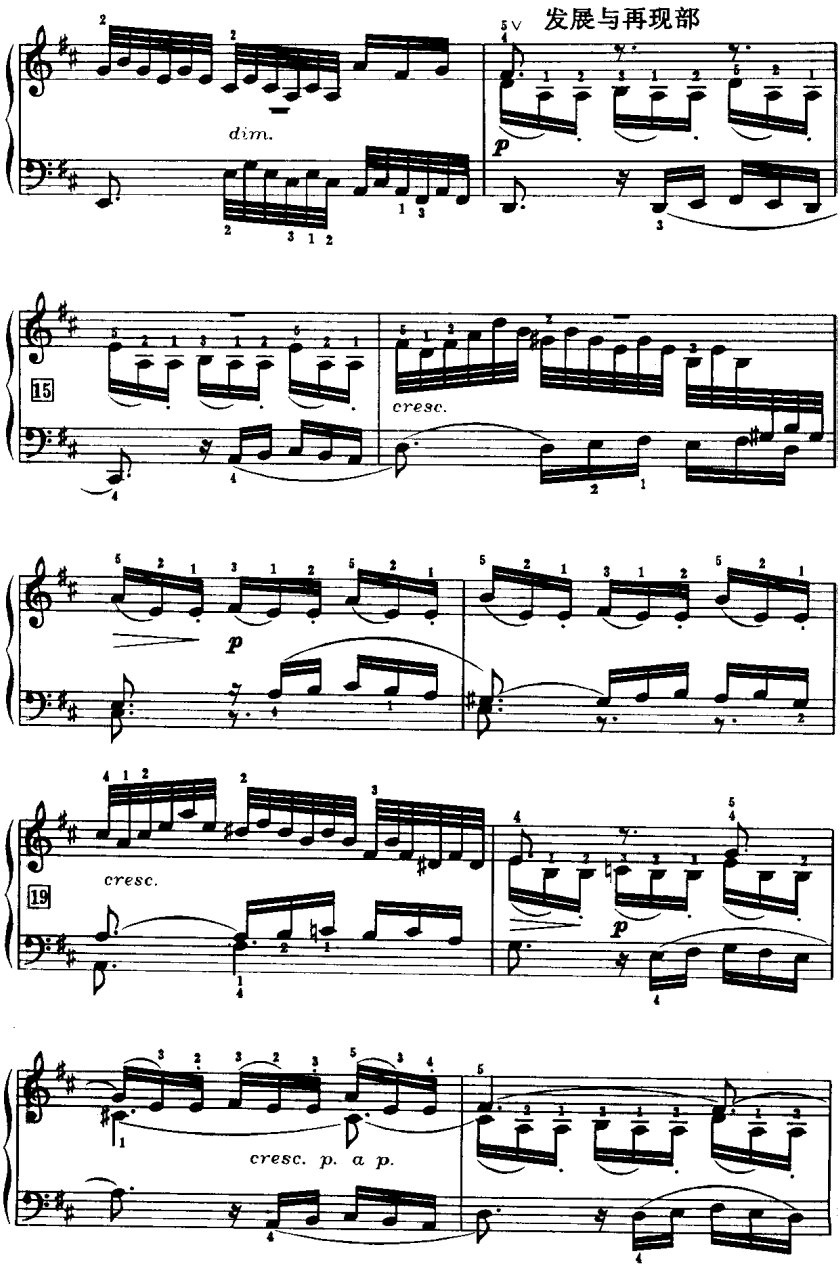
△2△ 表示上方二度模仿，△4△ 表示上方四度模仿。

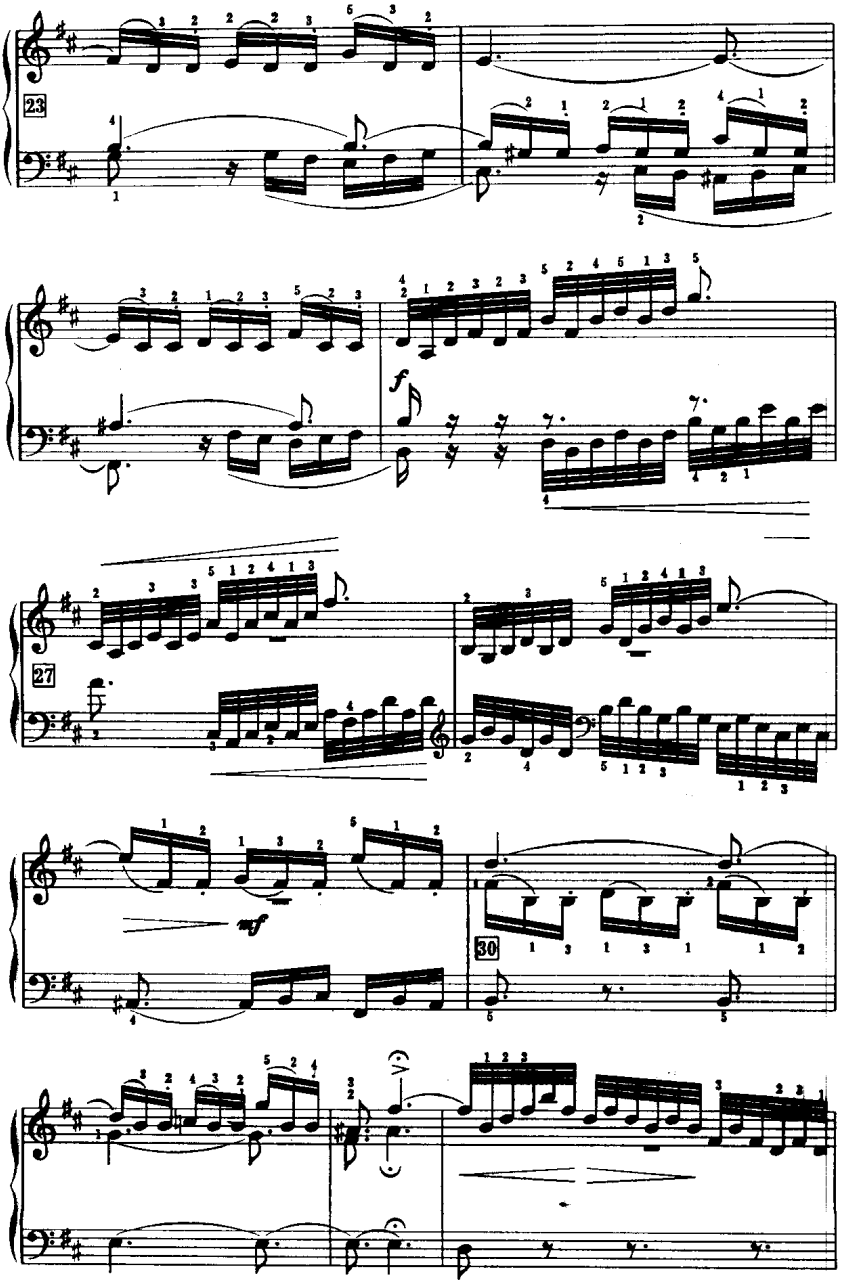
范例 (4)

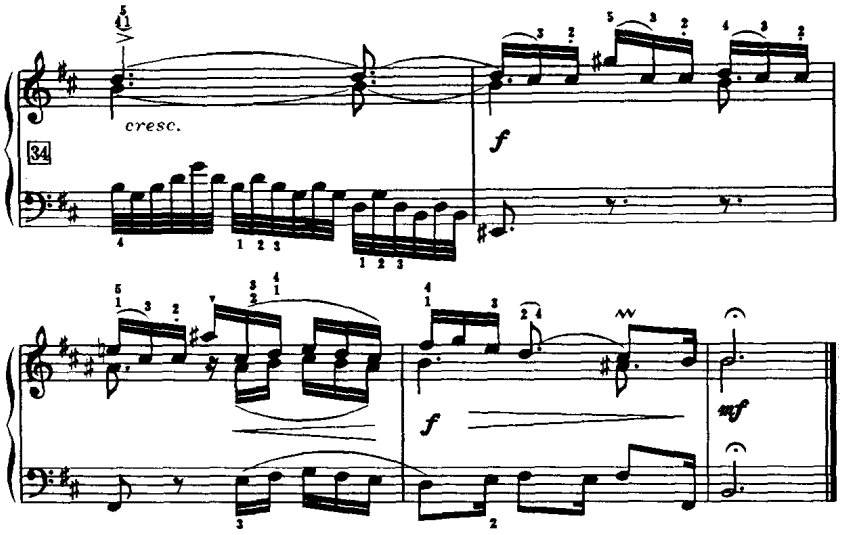
例 13－6




p
cresc.
8
12
f


发展与再现部
dim.
p
15
cresc.
p
cresc.
19
p
cresc. p. a p.

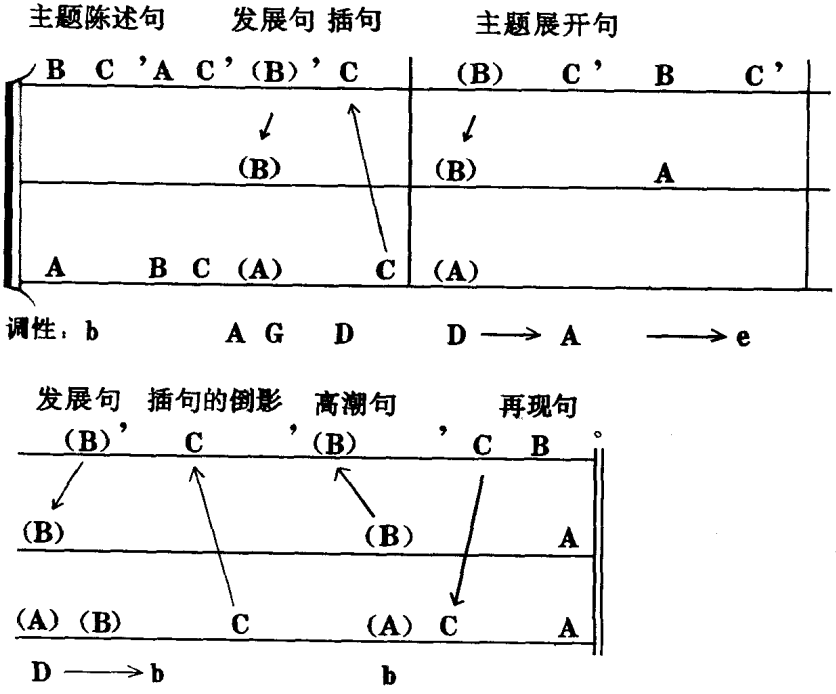

23
f
27
mf
30



小　节	摘　要　分　析
	这首创意曲有一个歌唱性的主题(1 — 3 小节，下方声部)，称 A 材料。另有一个舞蹈性的对题(1 — 3 小节，上方声部)称 B 材料。还有一个作连接、穿插用的小结尾(第 3 小节)，称 C 材料。三个材料是构成这首活泼欢快的乐曲的基础。
1 — 3	呈示部分开始，主题(A)与对题(B)及小结尾材料(C)的初次陈述，b 小调。
4 — 6	前一乐句的八度复对位。
7 — 10	发展句。上方两声部是用 B 材料写成的卡农模进，下方声部为用 A 材料写成的对比声部也相应作了三次下方五度的模进。调性经过 A 大调转至 G 大调。
11 — 13	插句，用 C 材料写成。运用了卡农模进手法，终止时收束于 D 大调。呈示部结束。
14 — 16	发展与再现部开始。这个乐句材料组织基本与开头的 3 小节相同，但调性从 D 大调转入 A 大调。

17 — 19	前一乐句高五度变化移位，调性从 A 大调转入 e 小调。
20 — 25	前 3 小节为呈示部中 7 — 9 小节低五度的处理，后 3 小节上方两声部继续作卡农模进，但下方 A 材料做了倒影处理。调性从 e 小调经过 D 大调，又转回 b 小调。
26 — 28	插句 II。C 材料的卡农模进处理，为插句 I 的倒影，b 小调。
29 — 32	过渡句。使用 A、B 两种材料将乐曲推向高潮。
33 — 38	从 2 小节的 C 材料模仿开始，又回到 A、B 两种材料的结合，终止于 b 小调。从 26 小节开始至结束均为明确的主调 b 小调。这里的所谓“再现”，即主调的再现，材料却做了变化处理。

结 构 图 示



图例说明:

A、B、C分别代表三种材料。A为主题材料，B为对题材料，C为穿插材料。(A)(B)分别代表不完整的材料，“，”代表分句的地方。 (B)↙(B) 表示模仿关系。

练 习 十 三

对巴赫创意曲集中下列乐曲进行分析，写出分析摘要和结构图示。

一、二部创意曲

第4首(d小调)　　第5首(♭E大调)

第7首(e小调)　　第15首(b小调)

二、三部创意曲

第1首(C大调)　　第4首(E大调)

第8首(F大调)　　第13首(a小调)

第十四章　创意曲(二)
——运用民族调式写作的创意曲

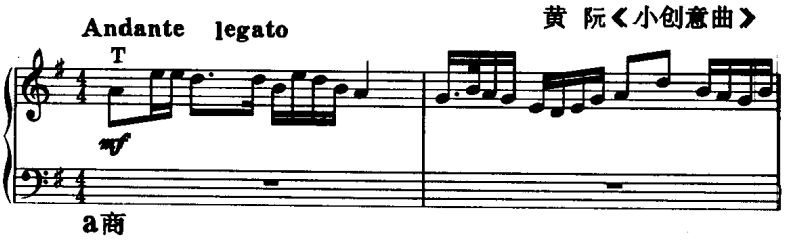
从50年代起，我国作曲家在学习巴赫创意曲的基础上，开始了运用民族调式写作创意曲的尝试，其中不乏成功之作，表现了我国作曲家的智慧与创造精神。60年代初期，一些在中央音乐学院学习的越南留学生，在萧淑娴教授的指导下，也写作并出版了一些创意曲好作品，这些作品的调式、音调，同我们的民族调式、音调十分接近，即都有鲜明的“五声性”特点。这里选择了7首范例加以分析，以便于学习者模仿和借鉴。

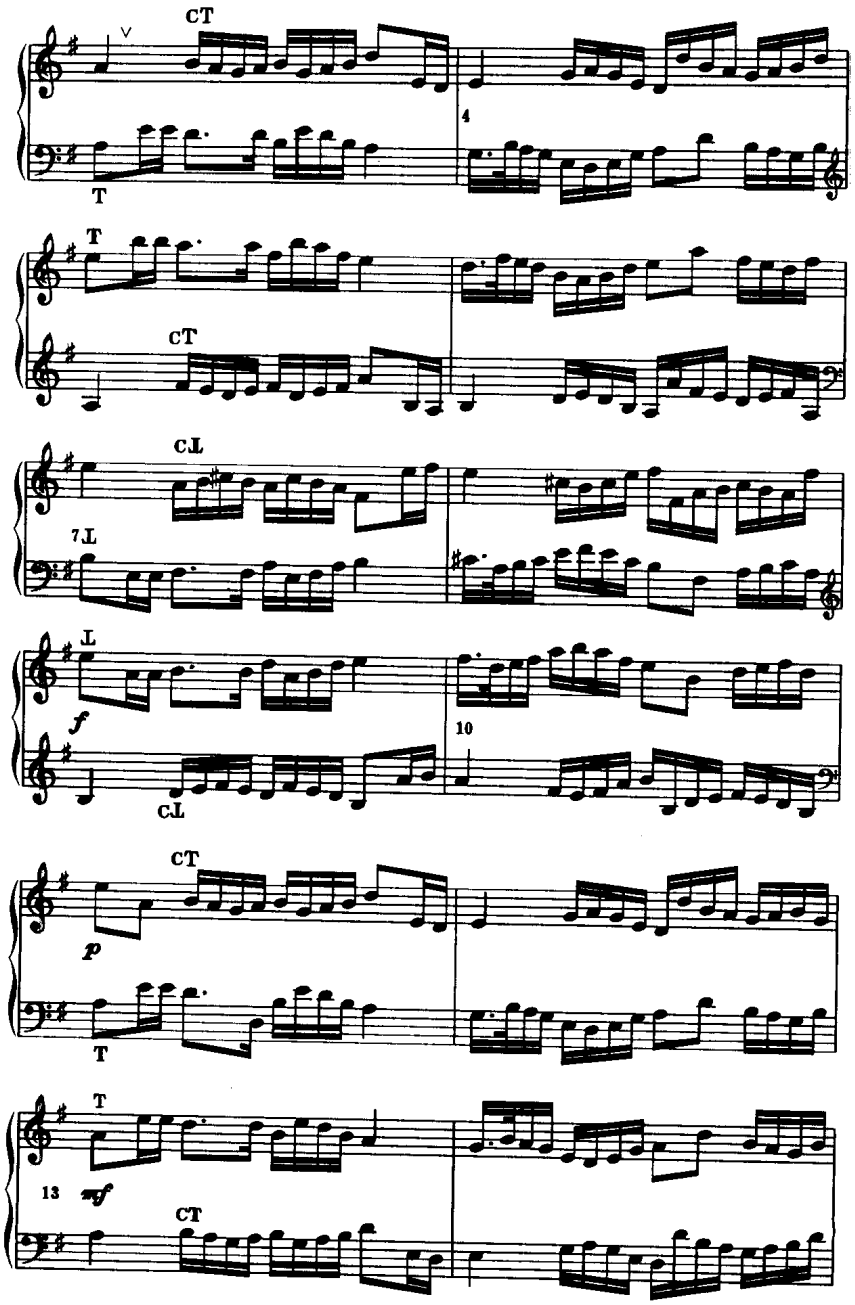
第一节　小创意曲

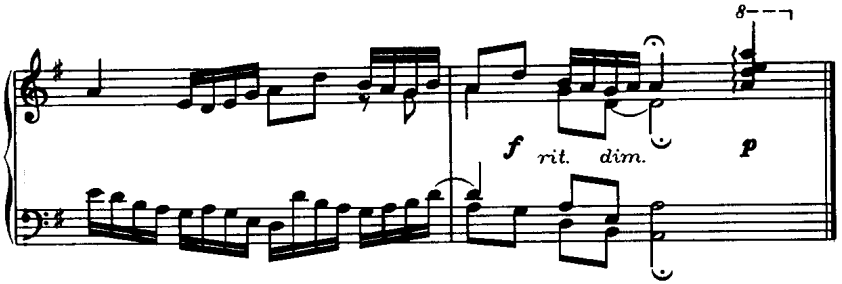
比通常所谓的创意曲篇幅更为短小，称“小创意曲”。这里提供两个范例。

范例 (1)

例 14 - 1



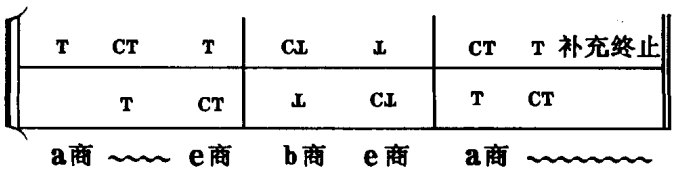

CT
T
4
T
CT
CL
7 L
L
f
CL
10
CT
p
T
T
13
mf
CT



这首乐曲仅 16 小节长度，主要运用了复对位与倒影对位写法。主题长度 2 小节， a 商，民歌风。由于主题完全以自然五声组成，故以商音为轴，倒影后仍为商调式，且旋律风格亦得到很好的保持。

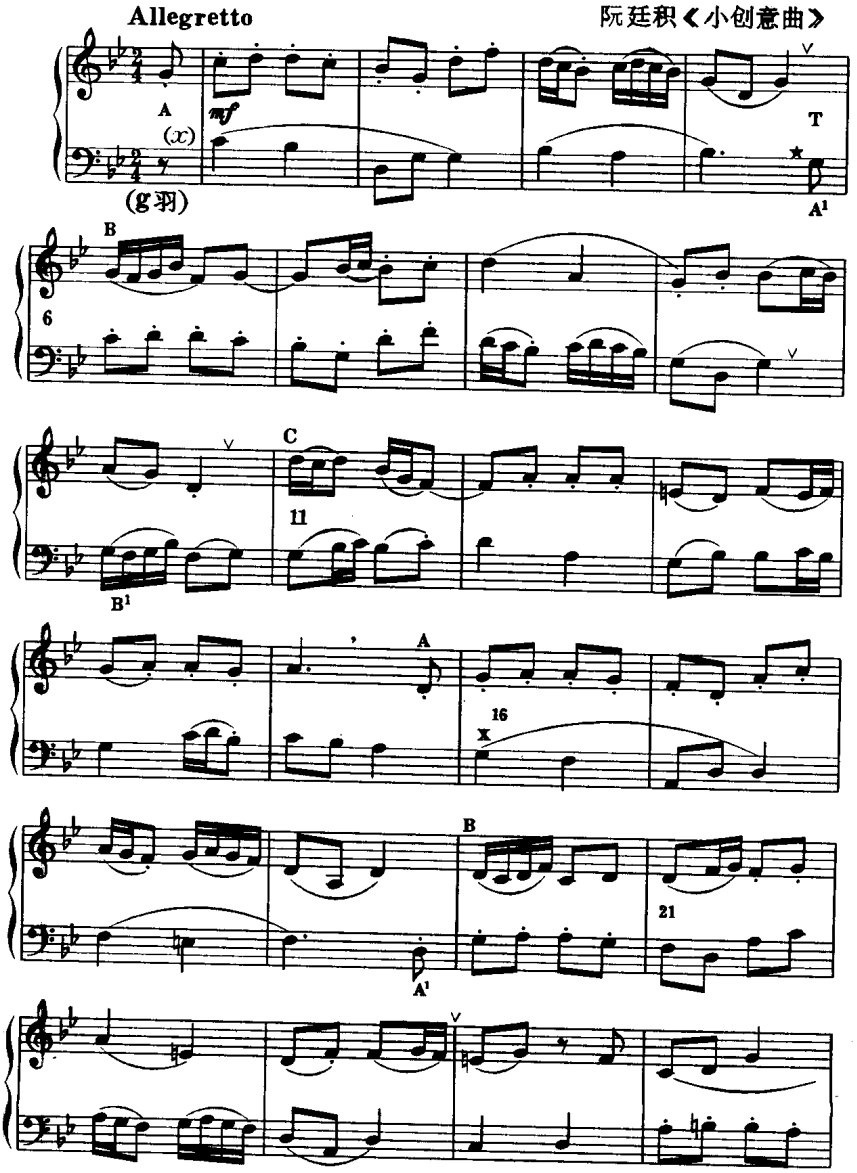
小　节	摘　要　分　析
1 — 2	主题初次陈述， a 商。
3 — 4	主题在下，固定对题在上，二者句逗起落交错，对比关系良好， a 商。
5 — 6	主题在上，对题在下，转入属调 e 商，呈示结束。
7 — 8	中间部分开始，倒影主题在下，倒影对题在上， b 商。
9 — 10	前 2 小节的八度复对位，移调， e 商。中部完。
11 — 12	再现开始，返回主调 a 羽。主题在下，对题在上，与初次呈示时正好相反。
13 — 14	前 2 小节的八度复对位， a 羽。
15 — 16	补充终止，材料来自主题结尾。

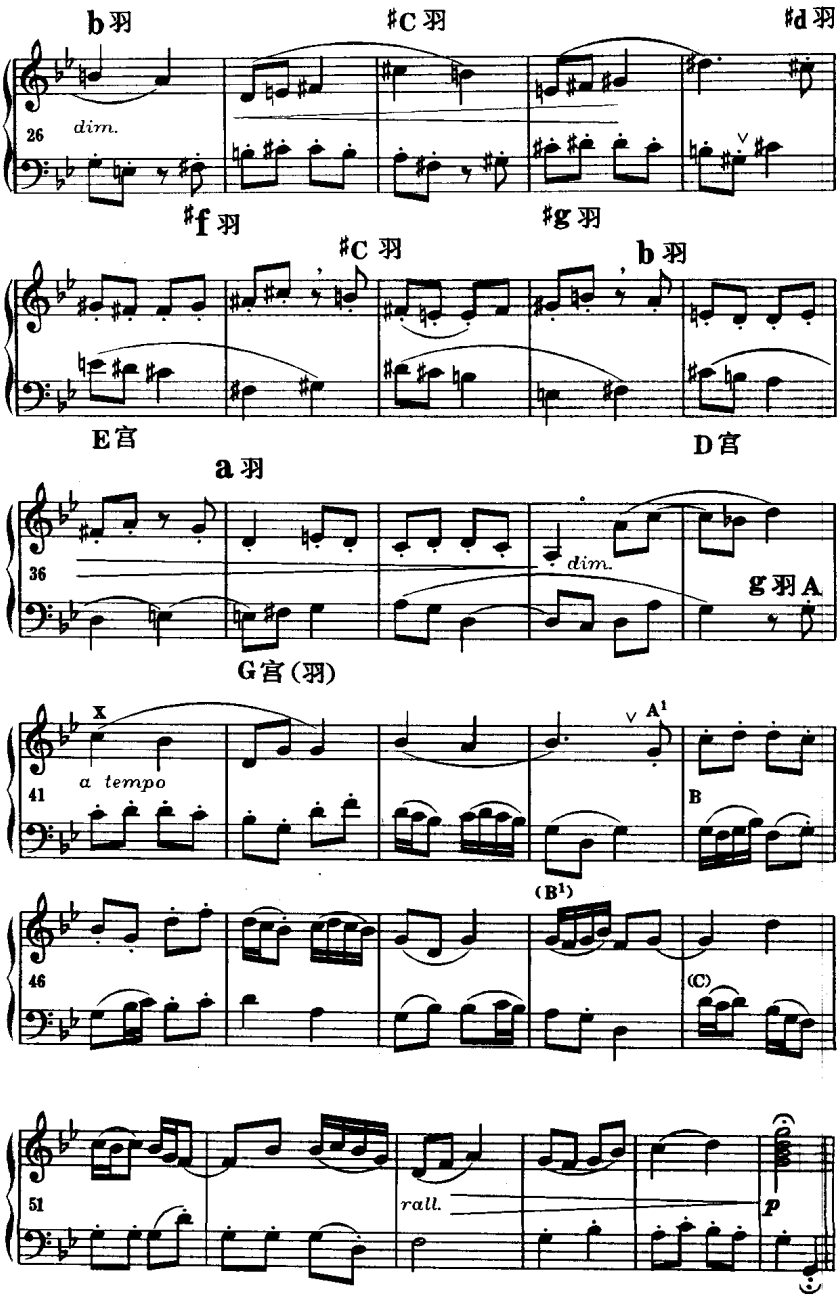
结 构 图 示



范例 (2)

例 14 -2




b羽
♯C羽
♯d羽
26
dim.
♯f羽
♯g羽
♯C羽
b羽
E宫
D宫
a羽
36
dim.
g羽A
G宫(羽)
X
41
a tempo
A1
B
(B1)
46
(C)
51
rall.
p

这首小创意曲篇幅比前一首大些，主要以卡农、模进、倒影等手法写成。主调 g 羽。三部性结构，上声部第一乐句 A(1 — 5 小节)共出现六次，具有主题的含义，其下方声部 X ，出现三次，具有副题的含义。乐思发展显然比范例(1)充分一些。

小　节	摘　要　分　析
1 — 5	A(主题)初次陈述，其下方为 X(副题)， g 羽。
6 — 10	A^1 在上方， B 在上方。 B 是 A 乐句的自然延伸。
11 — 15	B^1 在下方， C 在上方，转入属调， d 羽。 15 小节处出现终止，呈示结束。
16 — 19	中间部分开始， A 与 X 同时转移到属调上陈述。
20 — 23	A^1 在下方， B 在上方，仍在属调上。
24 — 40	中部展开性段落，分三个乐句：一是上行模进展开句，25 — 26 小节为原形(材料为主题首部)，按大二度步伐上行移位两次，调性分别为 e 羽、#f 羽、#g 羽。 31 — 36 小节为下行模进展开句，前一句的倒影与复对位，步伐为下行大二度，调性分别为 #g 羽、#f 羽和 e 羽。第三乐句(37 — 40 小节)是连接过渡句，调性由 G 宫至 g 羽，中间段落结束。
41 — 44	再现部开始。 A 在下方， X 在上方，调性返回主调 g 羽。
45 — 49	A^1 在上方， B 在下方。
50 — 56	结束句。材料是 B 与 C 的综合。

结 构 图 示

A　B　C	A　B　上行模进　下行模进　连接句	X　A^1 结束句
X　A^1　B^1	X　A^1 展开句，　展开句	A　B
g 羽　d 羽	d 羽　e、#f、#g、#g、#f、e、G—g	g 羽

第二节　单主题创意曲

这里提供两首范例，均为两段结构。

范例 (3)

例 14－3

吴祖强《民歌创意曲》

Allegretto

mf（对比式写法）

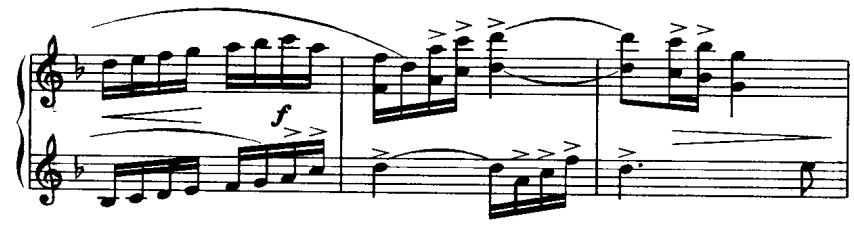
A 段（d羽）

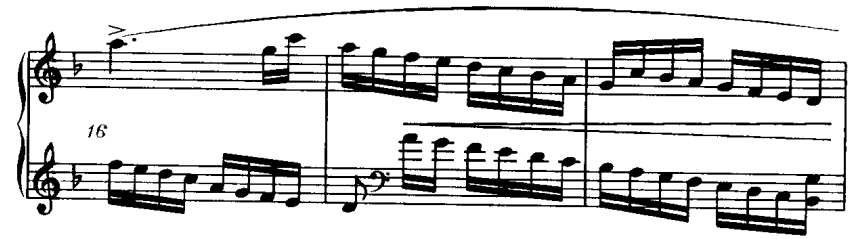
6

(模仿式写法)

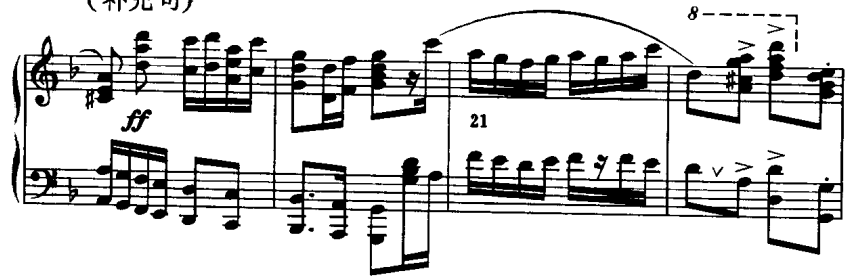
f

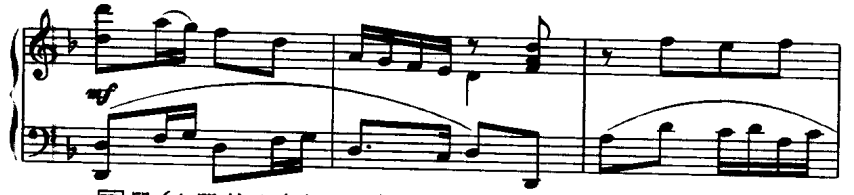
11



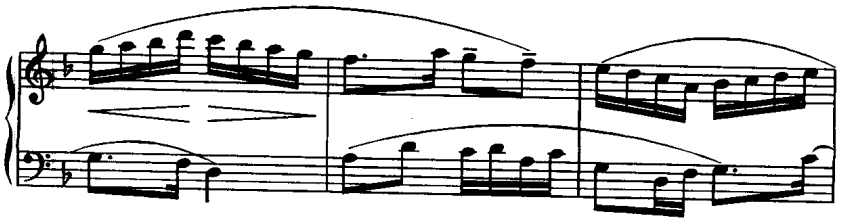


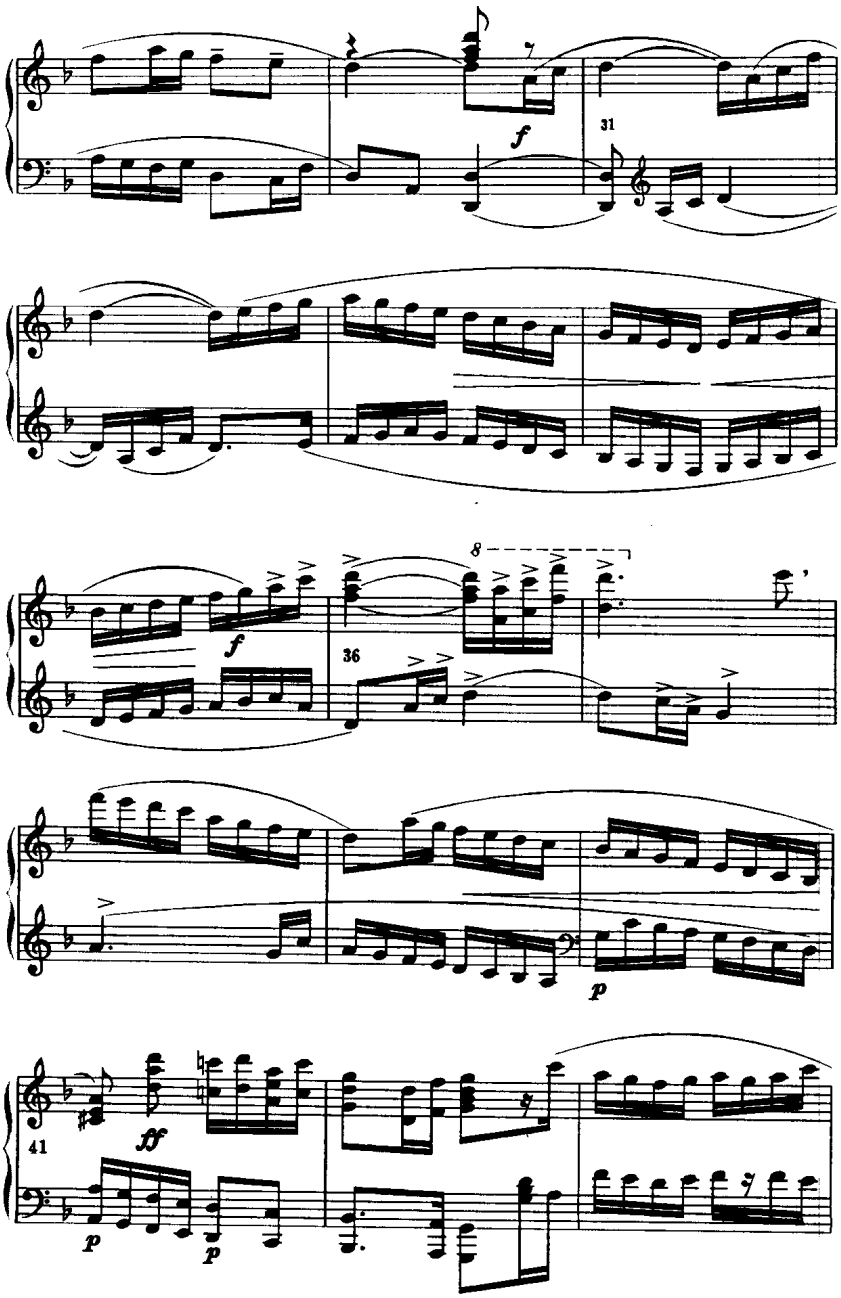
（补充句）

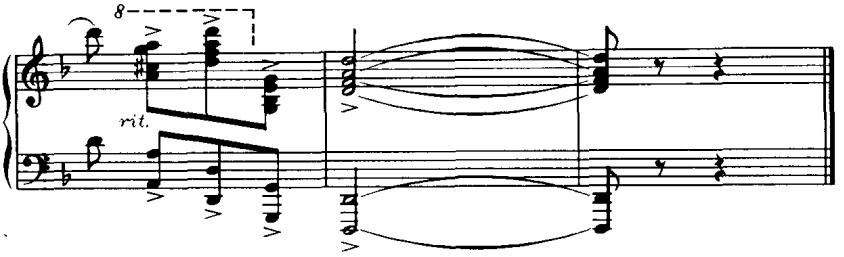




B段（A段的八度复对位）



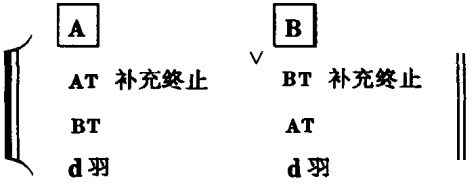

7
f
31
f
8
36
p
41
ff
p
p



这首创意曲主题来自藏族民歌，情绪热烈而欢快，d 羽。综合运用了对比式和模仿式两种写法，全曲分两个段落，第二段是第一段的八度复对位。

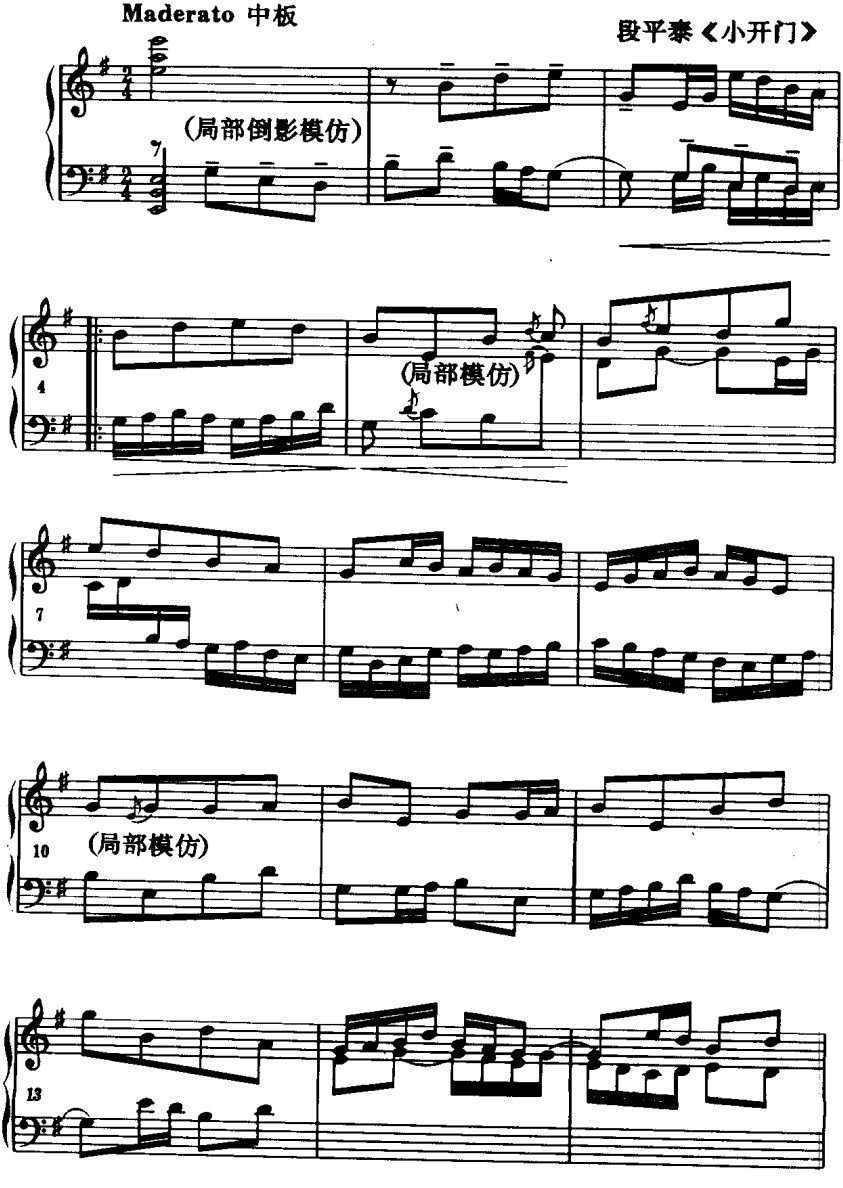
小　节	摘　要　分　析
1 — 22	A 段，d 羽。
1 — 8	主题在上方，由四个短句构成乐段。对位旋律在下方，由三个短句构成。
8 — 14	运用八度模仿写成的插句。两声部时间差距从一拍开始，后缩短至半拍，显得越来越热烈。
14 — 18	运用模仿写成的补充句。
19 — 22	补充终止。用八度强奏，重复前面 5 — 8 小节的旋律，并于 22 小节处作强有力的终止。
23 — 41	B 段，实际上是 A 段落的八度复对位。
41 — 46	补充终止，同第一段的 19 — 22 小节，强而有力。

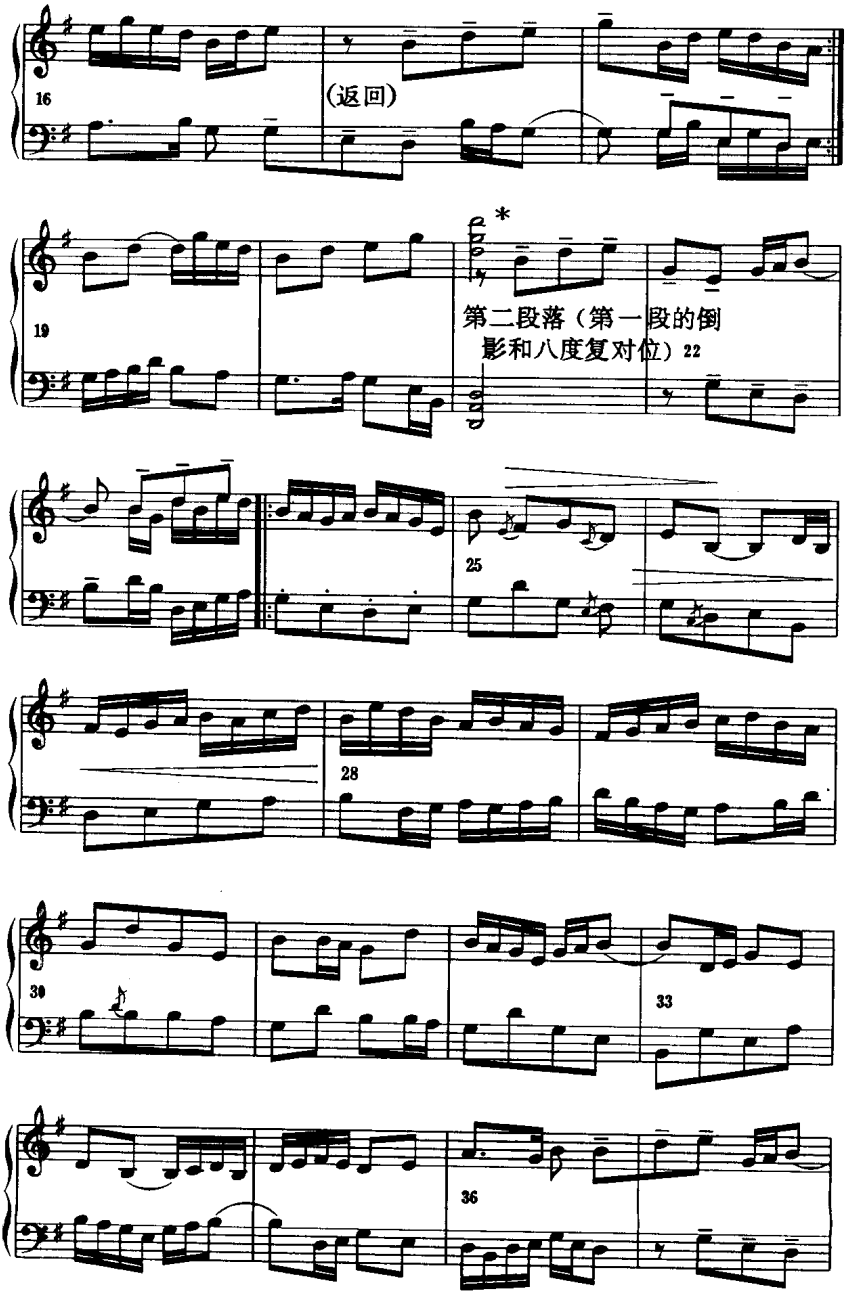
结 构 图 示

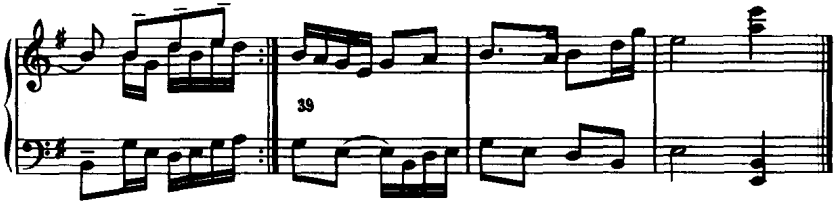


范例 (4)

例 14－4



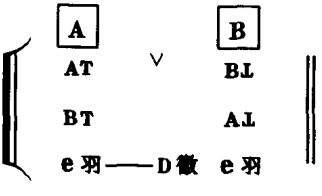

16
(返回)
19
*
第二段落（第一段的倒影和八度复对位）22
25
28
30
33
36



这首名为《小开门》的创意曲，以京剧曲牌[小开门]作音调素材写成。该曲分两个段落，第一段以对比式写法为主，间或有一些模仿片段；第二段为第一段的倒影和八度复对位。全曲为e羽调式，音调发展始终保持着浓郁的京剧风格。

小　节	摘　要　分　析
1 — 21	A 段，e羽。
1 — 5	第一乐句，局部倒影模仿写法。
5 — 10	第二乐句，局部模仿转对比式写法。
10 — 16	第三乐句，局部模仿转对比式写法。
17 — 21	过渡句与终止句，其中17 — 18小节为第一段反复的开头；19 — 21小节为第一段落的终止句。收束于D徵。
21 — 41	B 段，实际上是第一段音乐的倒影(以商为轴)和八度复对位。

结构图示



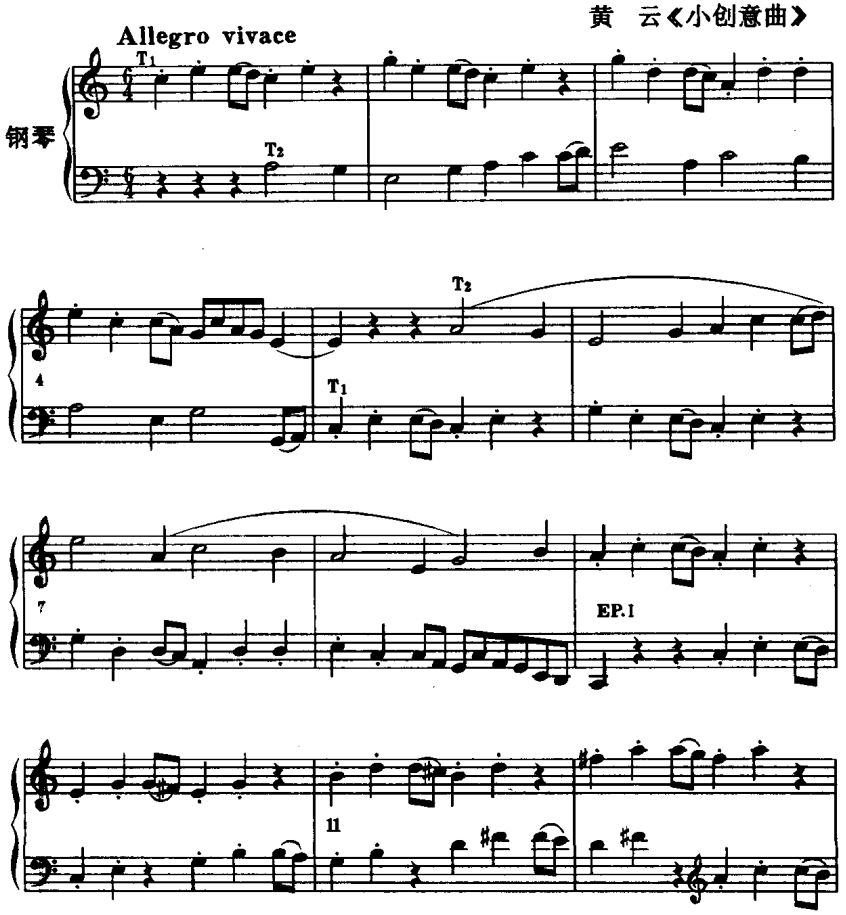
第三节　双主题创意曲

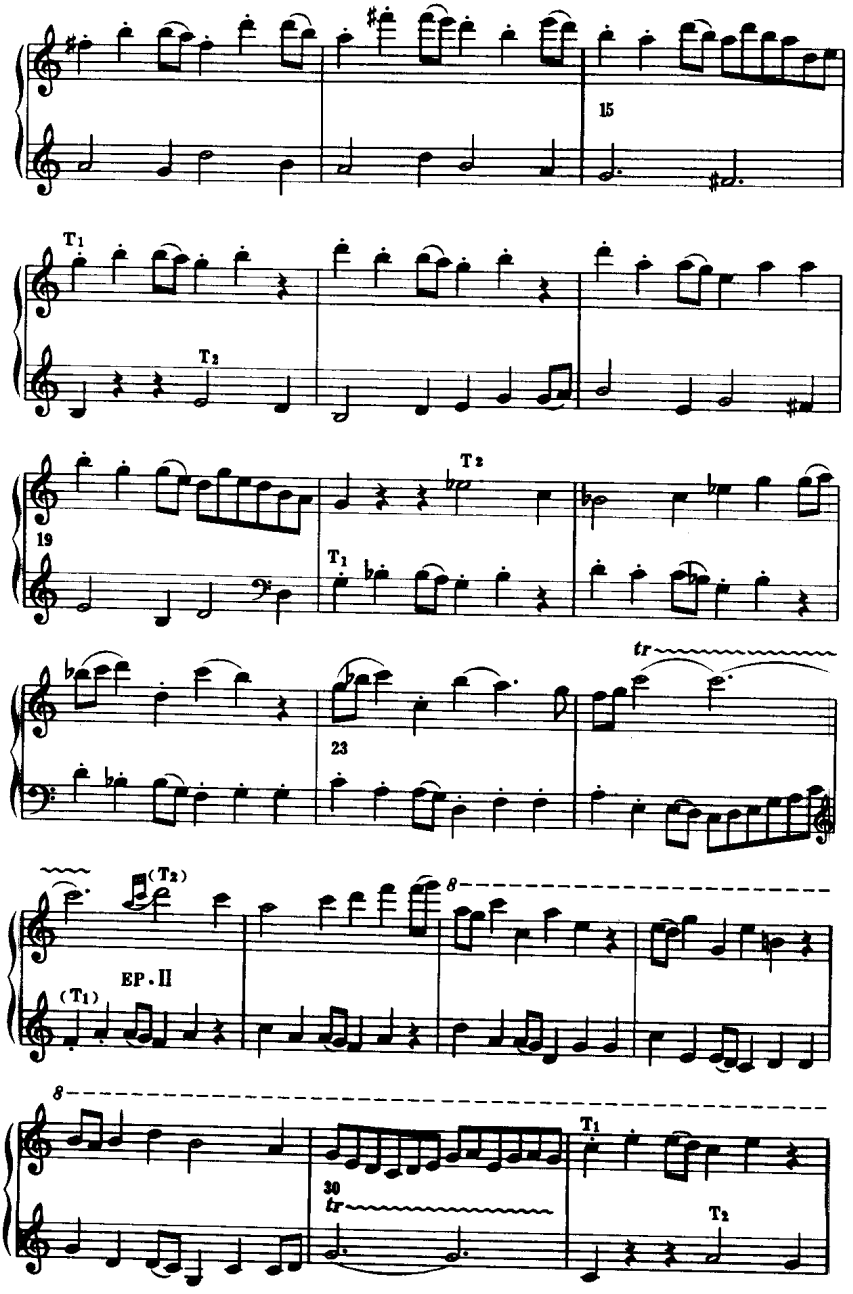
双主题创意曲主要特点是：两个主题，一起陈述，结合发展。有此亦有彼，有彼亦有此，始终不分离。

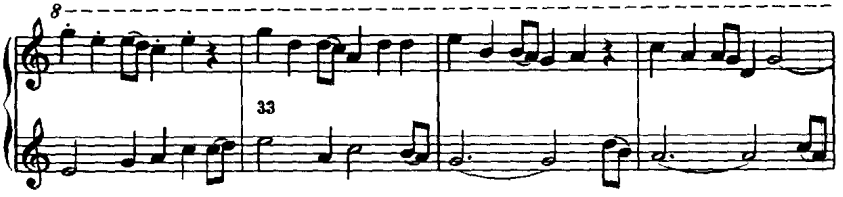
范例 (5)

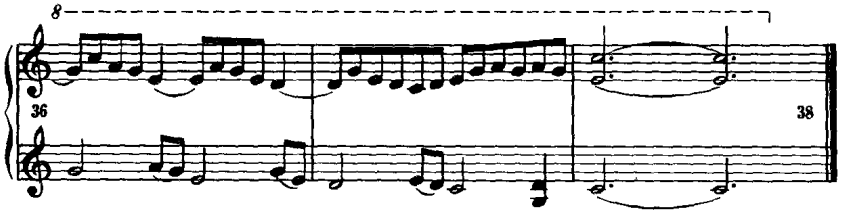
例 14－5

黄　云《小创意曲》




15
T1
T2
19
T2
T1
tr
23
(T2)
8
EP. II
(T1)
8
30
tr
T1
T2





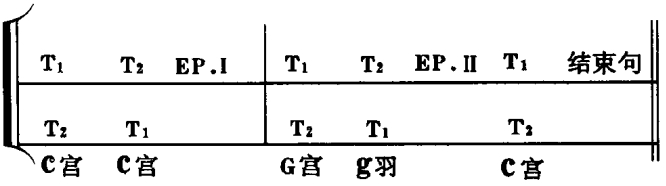
上例两个主题的性格对比很大。第一主题(T_1)欢快活泼，具有强烈的风俗舞蹈性；第二主题(T_2)句幅悠长，极富歌唱性。两者对位关系良好，相得益彰。

小　节	摘　要　分　析
1 — 4	T_1在上，T_2在下，一起作初次陈述。C 宫。
5 — 8	T_2在上，T_1在下，前 4 小节的八度复对位。C 宫。
9 — 15	第一间插段(Ep.I)利用 T_1 的材料作卡农模仿，而后动机缩短为半小节，连续上行模进，调性亦随之转人属调，呈示部结束。
16 — 19	发展与再现部分开始。T_1在上，T_2在下，G 宫。
20 — 24	T_2在上，T_1在下，前 4 小节的八度复对位，g 羽。调式色彩变化强烈。23 — 24 小节是对主题的引申。
25 — 30	Ep. II。25 — 26 小节为 T_2 与 T_1 的材料在 F 宫上的陈述。从 27 小节开始引申(下行四度模进) 为再现做准备。

31 — 34 再现，返回主调 C 宫。T_1 在上，T_2 在下。

35 — 38 结束句。用分别来自两个主题的材料，以模进手法写成。

结 构 图 示



第四节　以“序曲”作为标题的创意曲

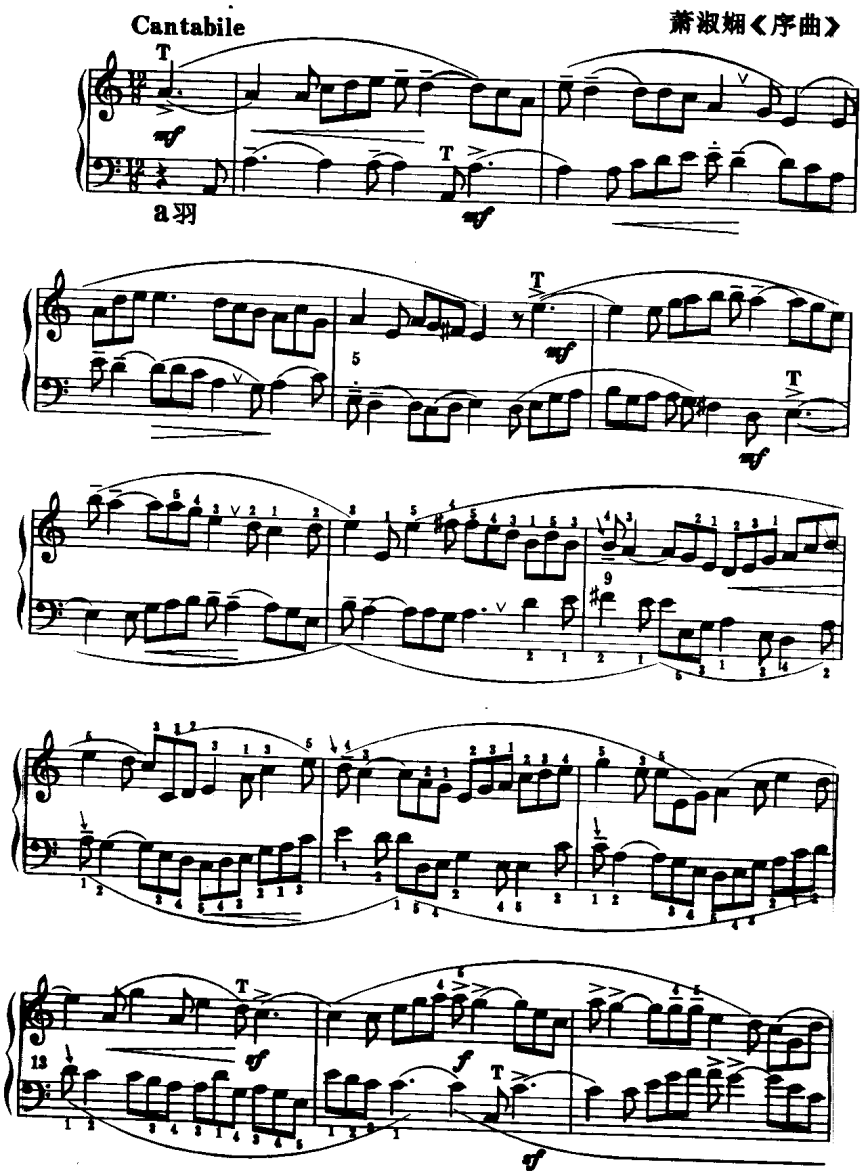
在复调音乐中，序曲作为一个体裁概念指表达某种特定情绪、稍带即兴性而且写作手法十分灵活的小型乐曲。它可以独立成曲，也常与赋格结合，成为赋格曲的对比和引入部分。

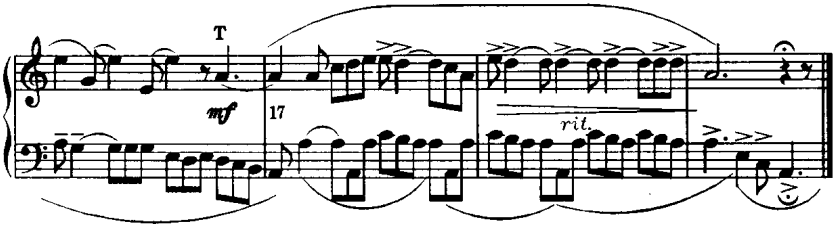
就写作体例而言，序曲几乎无所不包，它可以是主调织体，或复调织体，或混合织体。曲式上有一段体、二段体，也有三段体. 有的序曲类似卡农曲，有的类似创意曲，还有的与赋格非常接近。除此而外，还有的序曲类似幻想曲、即兴曲、托卡塔(能技曲)等等。

这里提供两首以民族调式写作的序曲范例，实际上它们都是创意曲。一首是单主题创意曲，另一首是双主题创意曲。

范例 (6)

例 14－6

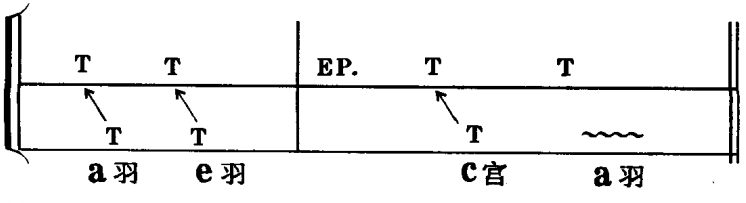




上例是以著名的云南民歌《大田栽秧》为主题写作的序曲(创意曲)。作者将原本比较自由的节奏规范为$\frac{12}{8}$拍，很适合复调音乐发展的要求。全曲分五个乐句，两个段落：1 — 8 小节为呈示部，8 — 19 小节为发展再现部。

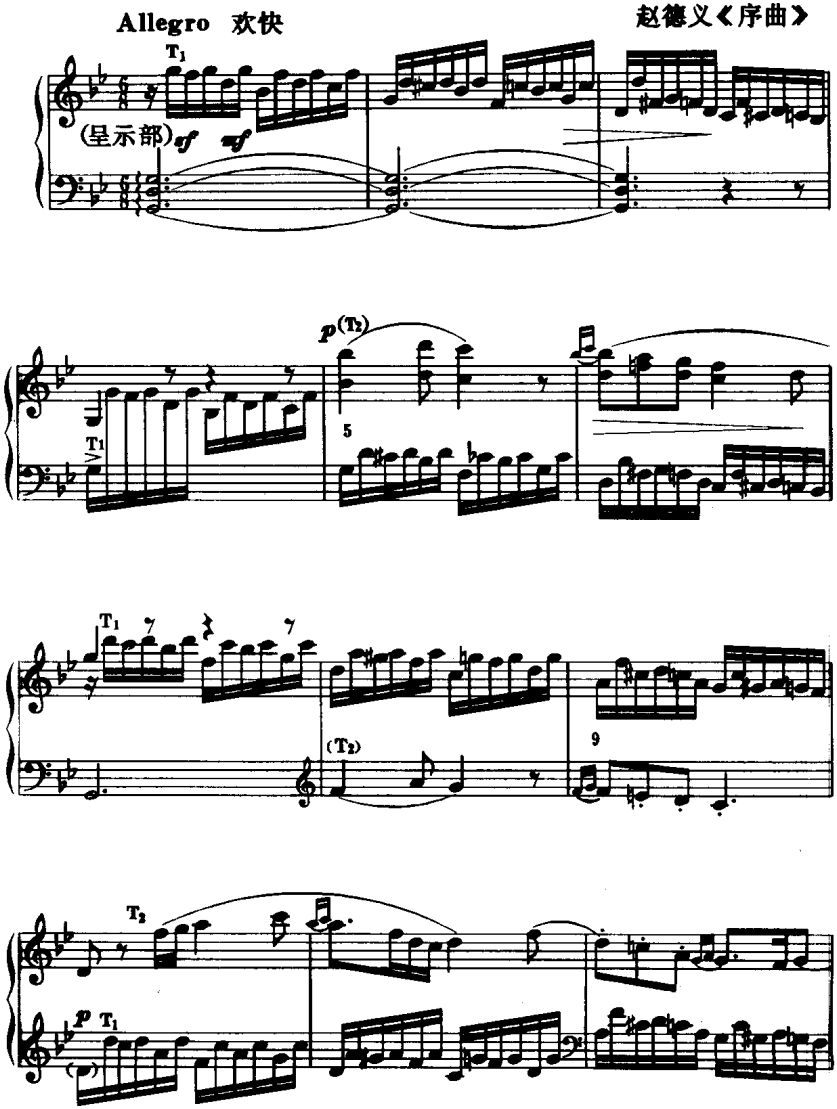
小　节	摘　要　分　析
1 — 5	第一乐句，主题首先在上方声部陈述。下方声部的主题在第 2 小节进入，成紧接模仿形式，a 羽。
5 — 8	第二乐句，主题在属调上陈述。下方声部的主题在次小节进入，格式与第一乐句同，e 羽。呈示部分结束。
9 — 13	发展再现部分开始。第三乐句，以主题的尾部材料用模进复对位手法(一小节一个单元，上行模进)展开。这个乐句可以作为间插段。
13 — 16	第四乐句，主题转平行调 C 宫，陈述格式与第一句同，这里是全曲的高潮。
16 — 19	第五乐句，主题转回主调作结束，a 羽。

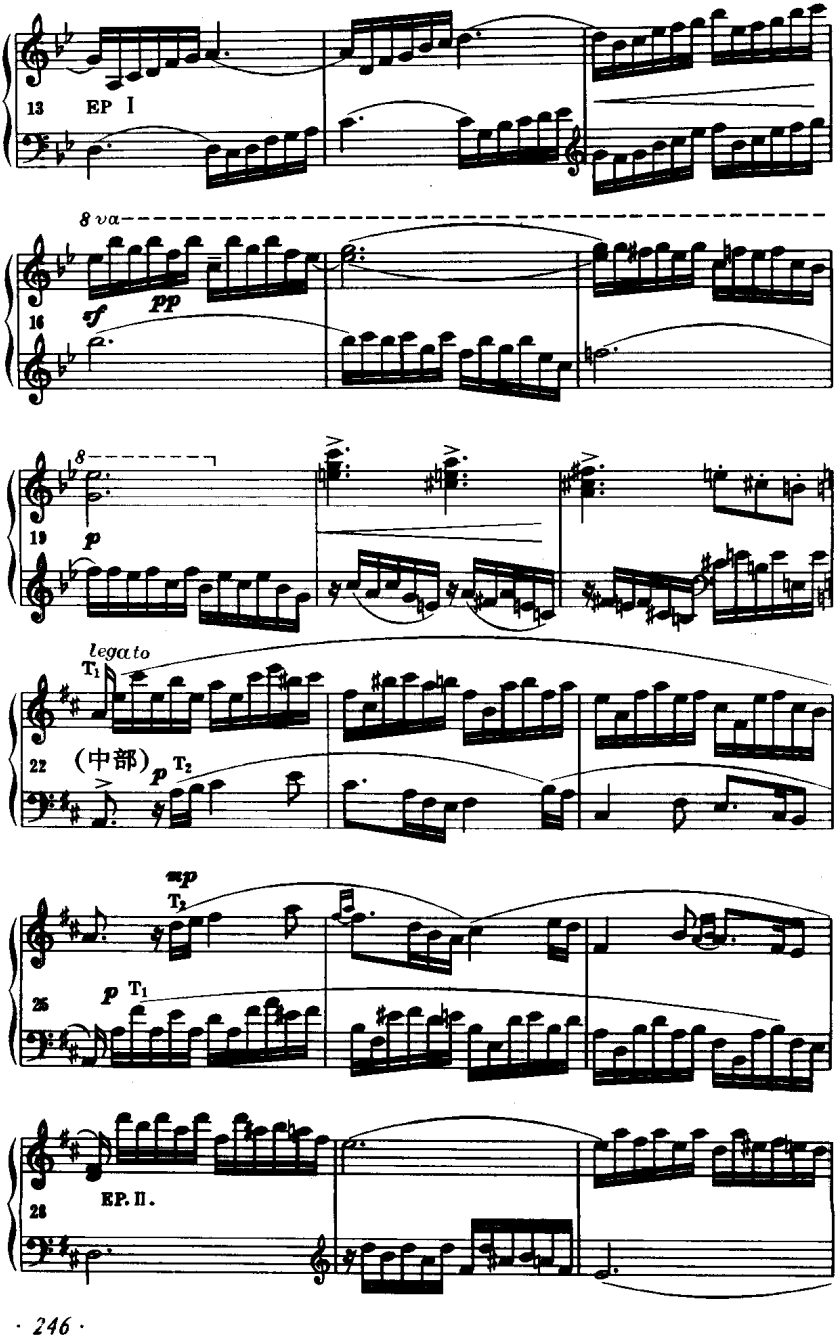
结 构 图 示

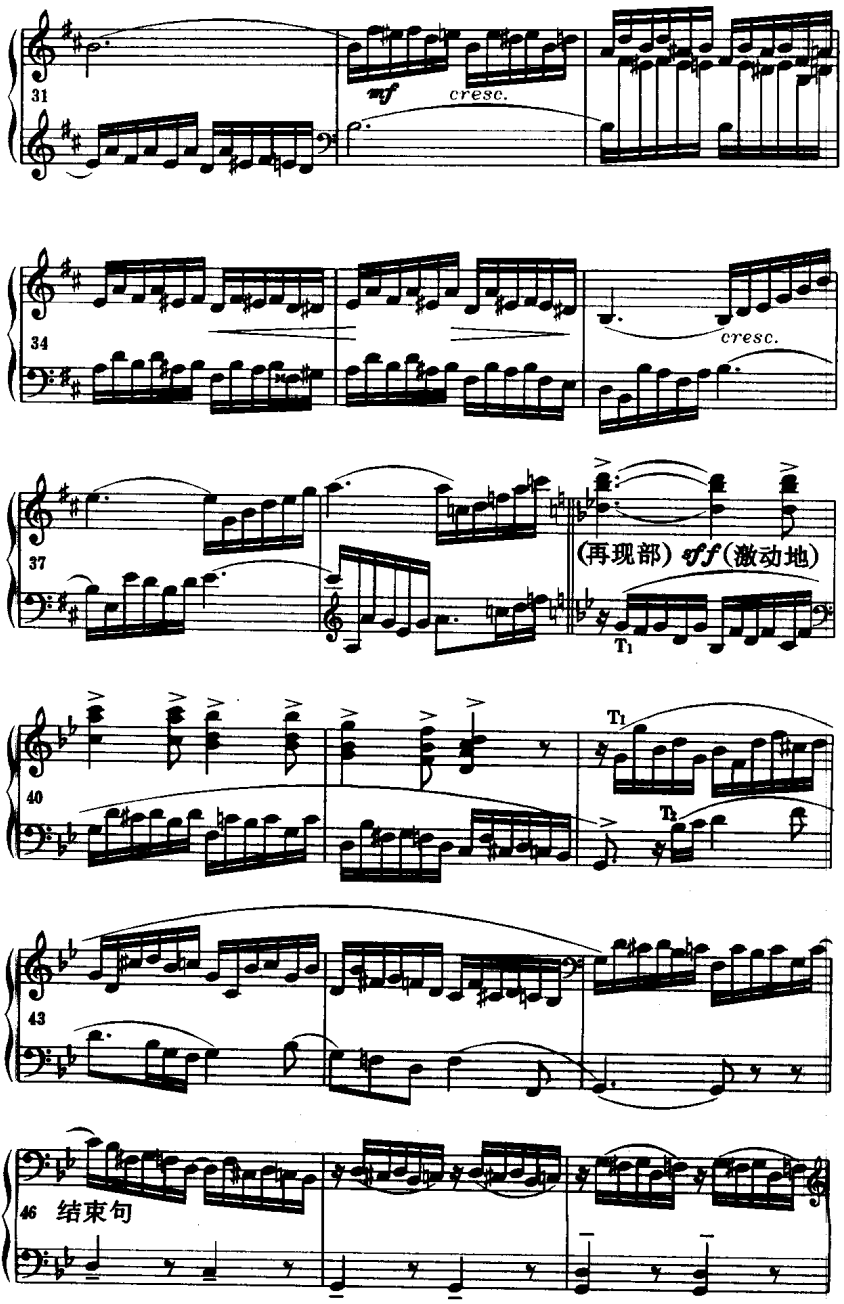


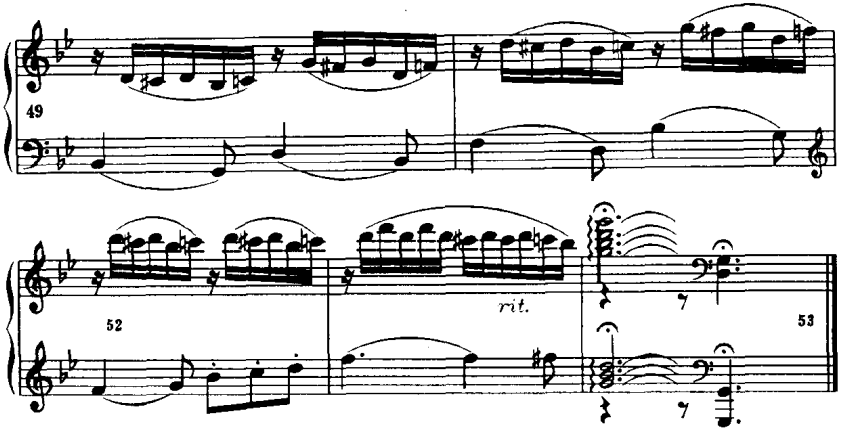
范例 (7)

例 14－7




13
EP I
8 va
16
f
pp
19
p
legato
T1
22
(中部)
p
T2
mp
T2
25
p
T1
28
EP. II.


31
mf
cresc.
34
cresc.
37
(再现部) ff (激动地)
T1
40
T1
T2
43
46
结束句

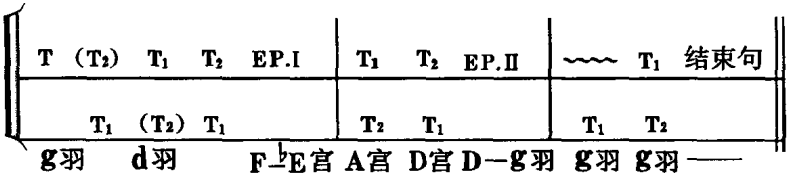


这首序曲有两个主题，即欢快活泼犹如小溪流水般不停运动的第一主题(T_1)和深情歌唱的第二主题(T_2)，它们一起陈述，结合发展，可以看做一首双主题创意曲。其整体结构明显地分为三个段落。

小　节	摘　要　分　析
1 — 4	在和弦背景上 T_1 的初次陈述， g 羽。
4 — 7	T_1 的第二次陈述，在下方， g 羽。上方声部为第二主题乐思的萌芽，故标作(T_2)。
7 — 10	T_1 在上，属调 d 羽。下方声部为(T_2)。
10 — 13	T_1 在下，属调 d 羽。上方为 T_2，基本成形(完整的歌唱性乐句)。
13 — 21	Ep.I. 自由模仿，材料来自 T_2，调性 F 宫→ ♭B 宫→ ♭E 宫。 20 — 21 小节为转调过渡，目标转 A 宫。呈示部分结束。
22 — 38	发展部分。
22 — 25	T_1 在上， T_2 在下，两者结合在 A 宫陈述(都稍有变化)。

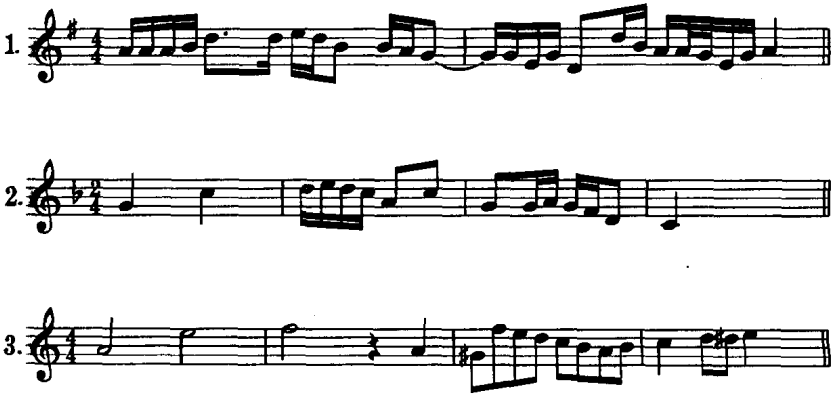
25 — 28	T_2在上，T_1在下，两者结合在D宫陈述。
28 — 38	展开性间插段(Ep. II)，自由模仿，材料来自T_1。
39 — 53	再现部分。
39 — 42	T_1在下，上方是自由声部。全曲进入高潮，调性返回主调g羽。
42 — 45	T_1在上，T_2在下，g羽。
46 — 57	结束句，材料来自T_1，g羽。

结 构 图 示

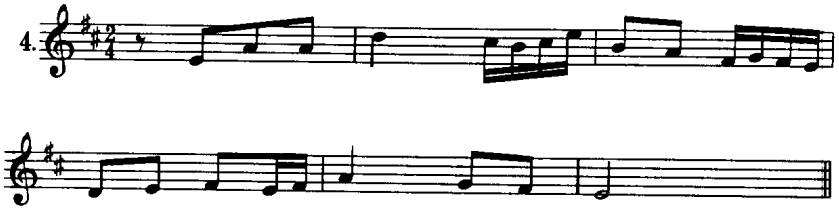


练 习 十 四

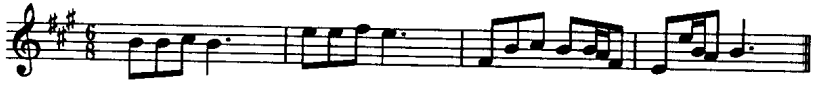
写作创意曲，主题可从下方曲调中选择，也可自己创作。



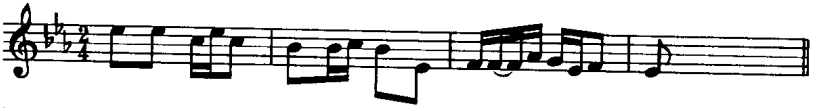
4.



5.



6.



第十五章　赋格曲(一)

——呈示部分

第一节　概　　述

赋格是拉丁文 Fuga 的音译，原义为“追逐”，故曾有人将其意译为“遁走曲”或“追逸曲”。但至今通用的名称是“赋格”或“赋格曲”。

赋格曲是复调音乐中最重要的体裁，它建立在模仿式复调写法基础之上。其最为鲜明的特点是：一个主题(或若干主题)在所有声部中一再出现。主题是乐思发展的核心，主题须首先在一个声部中单独陈述，然后在其他声部根据一定的原则不断地进行模仿。在这个过程中，主题本身又通过变调性、变调式、变节奏、变形态(倒影、逆行、扩大、紧缩等)获得发展，使音乐形象丰满、完整，故在各种复调音乐体裁中以赋格曲最能体现音乐中“统一与变化”的妙处。

从某种意义上讲，赋格曲的这种结构特点，有如一篇富有逻辑性的论文，主题就像是论文的题目，即一个需要论证的“命题”。而答题则是对命题内容提出的反问、质疑。赋格的中间发展部分有如是对命题含义的引申和论证。而再现部分则像是经过对该命题的论述和阐释之后，所给予它的带肯定性质的结论。一般而言，其他形式的单主题复调音乐也多少具有这样的意义，但

以赋格曲特别能体现这种意义。故赋格曲不是一种灵感式的音乐作品，而是带有雄辩特点的论证性很强的音乐形式。它的形象、感情、风格特点，集中体现在主题之中。它的整体结构更多地表现出一种理智的因素。

赋格曲的形式经过了漫长的时期。从9世纪出现的“奥加农”(平行调)开始，至16、17世纪拉索、帕莱斯特里纳的复调创作实践，至17世纪后半叶巴赫(1685 — 1750)的出现，赋格曲作为一种独立的音乐形式方得以最终确立。约·塞·巴赫继承了人们400年对复调音乐探索的成果，充分发挥了自己的独创性，一生写了四百多首赋格曲。他的作品意境深远，构思严谨，充满生活气息和创造精神，具有巨大的艺术魅力。巴赫在赋格曲中所运用的各种布局原则，对尔后的音乐实践产生了极为深远的影响。特别是他的《平均律钢琴曲集》(上、下册共48首序曲与赋格)，是历代钢琴与作曲教学中的典范教材。

中国作曲家创作赋格曲是近几十年的事，但已经取得了丰硕的成果。许多形象鲜明、妙趣横生、民族风格浓郁的好作品出版并流传，不仅丰富了赋格艺术的宝库，而且成为我们学习中较易于接受的范例。

赋格曲可有以下几种分类。

1．以演出形式分，有声乐赋格(合唱、重唱)、器乐赋格(钢琴、多种重奏、管弦乐等)和混合赋格(人声与器乐的混合形式)三类。

2．以声部数目分，有二部、三部、四部、五部赋格之别(更多声部的赋格较罕见)。

3．以主题数目分，有单主题赋格，双主题赋格(又称二重赋格或复赋格)、三主题赋格(又称三重赋格)的区别。

那些曲式发展规模较小的赋格，习惯上称“小赋格”。

仅有呈示部或呈示部与一个不大的发展段落的不完整的赋格，称“赋格段”。赋格段不具备独立性，常用在交响曲、大合唱、室内乐重奏等大型音乐作品中。

第二节　赋格的主题

主题是构成赋格曲最重要、最具决定意义的部分，是赋格曲音乐风格、音乐形象的集中体现。主题的好坏，对整个赋格写作的成败有着举足轻重的意义。

赋格主题一般应具备以下特点。

1．鲜明的形象，鲜明的风格，力求使人过耳不忘。

2．音调、节奏要有个性，特别是主题的首部更应如此。

3．长度适中，单拍子以4—8小节为宜；复拍子以2—4小节为宜。速度快，宜稍长；速度慢，宜稍短。

4．调式清楚。或者是大调，或者是小调，或者是其他某一种调式。要十分明确，不可模棱两可。

5．调性明确。多数主题建立在一个明确的调性上，如果安排转调，通常仅限主调与属调之间。而其他不属于主调或属调的变音记号，一概认为临时变化，不作为转调看待。

6．主题的起音和落音通常限于主和弦的音上。多以主音或属音起，多以中音和主音收。

7．主题的结构多为乐句式，可以一气呵成，也可以分成若干句逗，或包含动机重复、模进等。

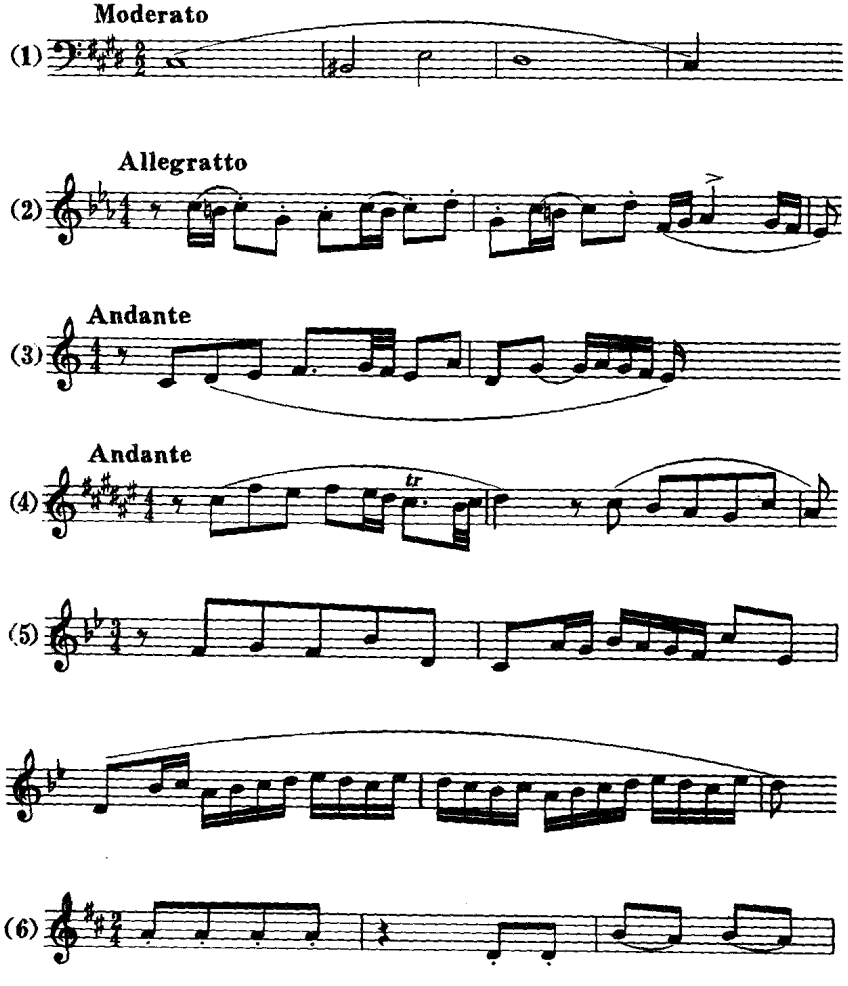
8．构成主题的材料，可以是单一的，也可以是包含内部对比的。如果材料是单一的，可称之为“同质主题”；如果包含对比材料的，可称之为“异质主题”。异质主题一般包含着比较突出的部分(主题首部)和用以衬托的部分。换言之，即这类主题所

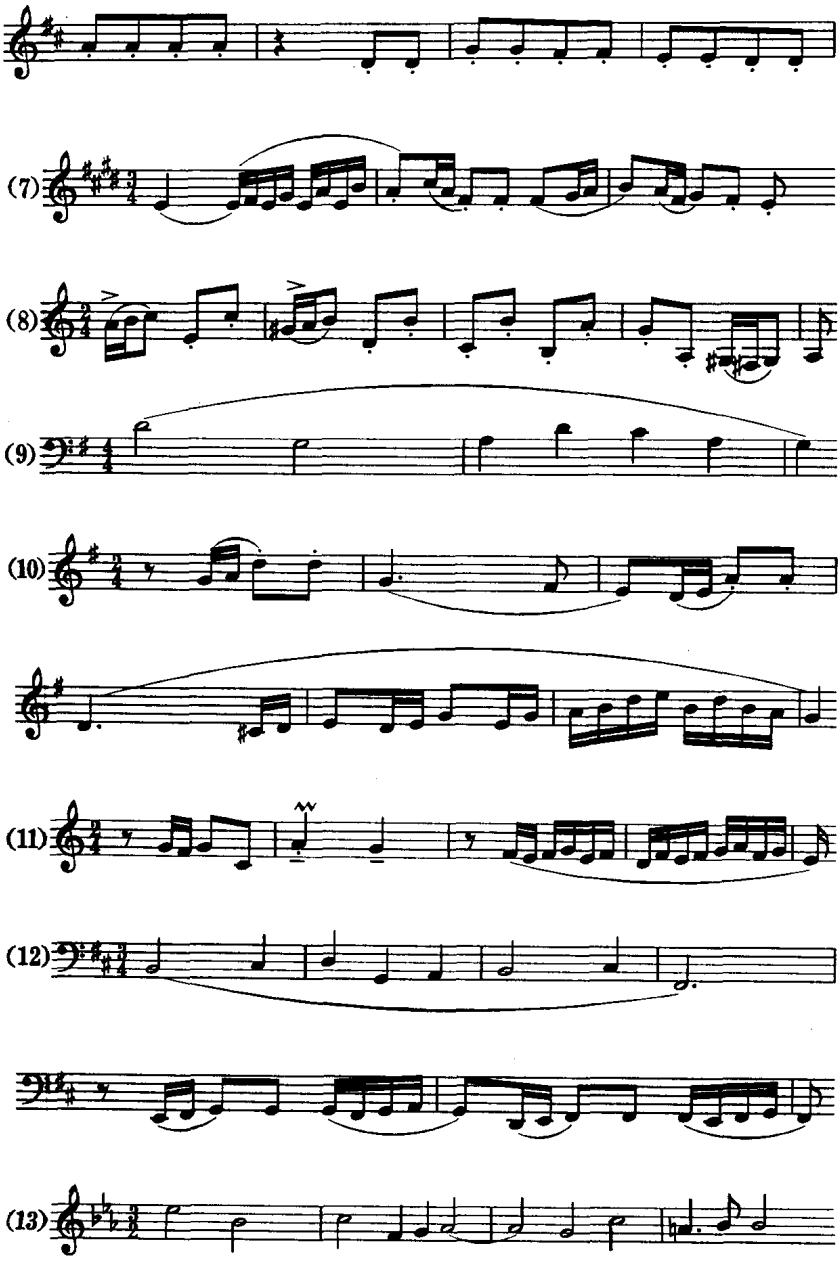
表达的音乐形象的基本性质中结合着独特而明确的特征与比较普通而不大显著的特征两部分。从节奏方面来看，它们存在着良好的重叠可能性。

9．包括多种密接和应可能性的主题，发展的潜能更大一些。

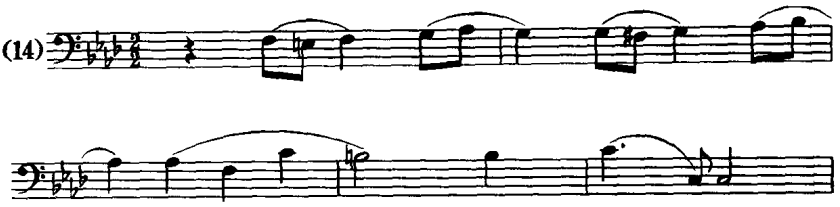
下面是赋格主题实例及简明的分析。

例 15－1




(7)
(8)
(9)
(10)
(11)
(12)
(13)

(14)



主题(1)：哲理性沉思的性格。一气呵成式结构。音域仅为四度。主题音域狭窄对写作五声部赋格来说是有利条件。♯c 小调。

主题(2)：活泼风趣的性格。一个主要的动机做两次变化重复而成。包含分裂综合结构的乐句。 c 小调。

主题(3)：怡然自得的性格。一气呵成式结构。音域仅为六度。旋律线以上行级进开始，经两次波浪式曲折，用下行级进收束。这种形态极适于作密接和应。 C 大调。

主题(4)：优美的田园风格。由两个乐节组成的乐句。旋律线的起伏非常柔美。单一材料。♯F 大调。

主题(5)：具有鲜明的动感，有如先亮相，后旋转的优美舞姿。主题首部及其模进是一种材料，随后的连续十六分音符是另一材料，故可称为异质主题。♭B 大调。

主题(6)：天真活泼的性格。颇具儿童特点。单一材料，分两个乐节的一句式结构。 D 大调。

主题(7)：充满活力的民间舞蹈风格。以音程向上不断扩张为特点的主题首部极适于作倒影。 E 大调。

主题(8)：热烈粗犷的民间舞蹈风格。开头的动机及其模进是此后乐曲发展的胚胎。 a 小调。

主题(9)：古曲《苏武牧羊》的第一乐句。性格堂堂正正。单一材料。 G 徵。

主题(10)：活泼的性格，优美的音调。 G 宫调式。结构与主题(5)相同。异质主题。

主题(11)：端庄稳重的性格。主题首部语气非常肯定，接下去是一般特征的材料。异质主题。 C 大调。两个乐节组成的乐句结构。

主题(12)：回忆沉思的性格。异质主题。 b 小调。

主题(13)：性格庄严肃穆，单一材料，一句式结构。起于主调，终止于属调(♭E — ♭B 大调)。

主题(14)：优美典雅的舞蹈风格。乐句式结构，内部包含动机的模仿、模进等。起于主调 f 小调，终止于属调 c 小调。

第三节 赋格的答题

主题第一次陈述结束后，另一声部通常在属调上进入的模仿，称答题。答题是赋格思维的标志之一。因为当一个主题初次陈述后，我们并不能立刻判明它就是赋格曲。只有当答题进入后，才可以肯定它是赋格，或运用赋格思维写作的乐曲。

虽说答题通常在属调，但也有在下属调和平行调上做答题的例子，不过较少见而已。

传统答题，在形态上有两种：一种称纯正答题(或称完全答题、真性答题)。那些以连续级进开始的主题和有较多变化音的主题多用之。其特点是主题的严格移位。另一种答题称守调答题(或称不完全答题、非真性答题)，即主题的非严格移位。那些以主音至属音，或以属音至主音开头的主题，多用这种答题形式。

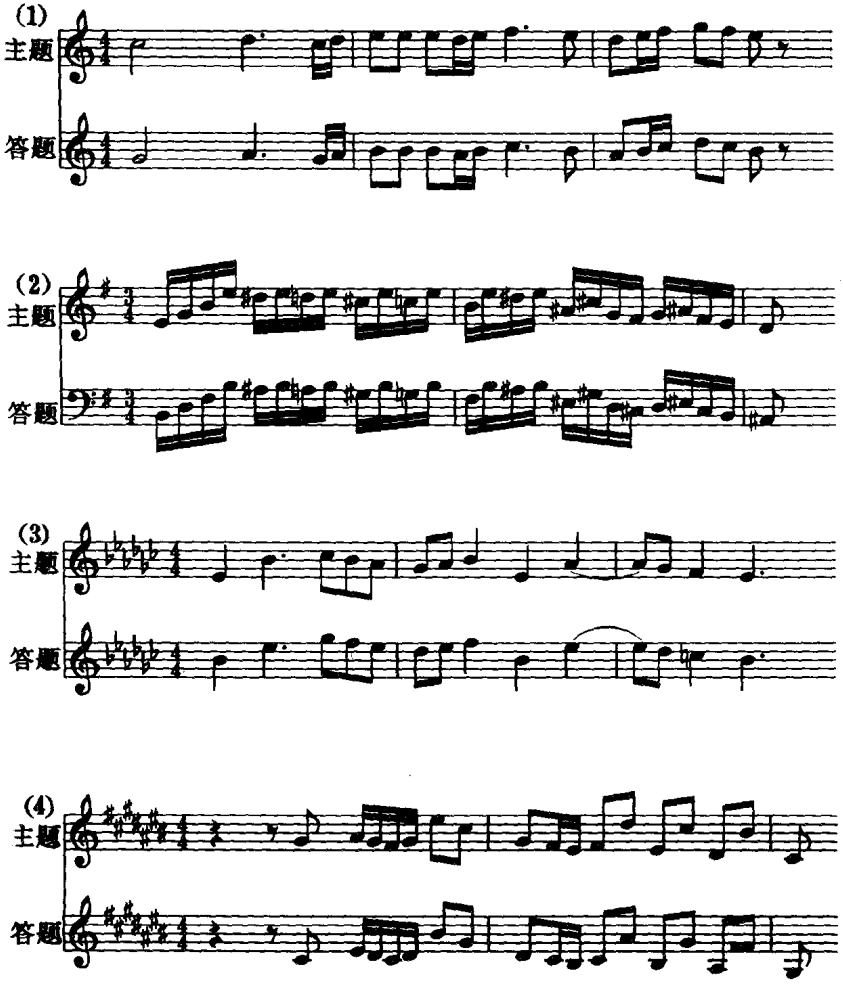
写作守调答题有一套相沿袭用的规则，其最重要的一点是“主属互换”。这包含三层意思：其一，主音用属音答；属音用主音答。其二，主至属音用属至主音答；属至主音用主至属音答。其三，包含主调转属调的主题，用属调转主调作答题。

至于为五声调式主题写作守调答题，大体应遵循下方的常

规：宫调式主题，用徵调式开头作答题。商调式主题，用徵或羽调式开头作答题。角调式主题，用羽调式开头作答题。徵调式主题，用商调式或宫调式开头作答题。羽调式主题，用商调式或角调式开头作答题。

下面是答题举例及简明分析：

例 15 - 2



(5)

主题

答题

(6)

主题

答题

(7)

主题

C

答题

G

G

C

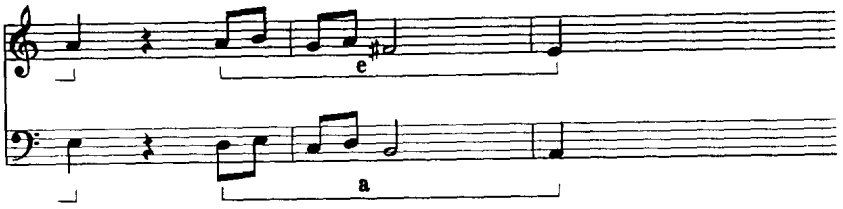
(8)

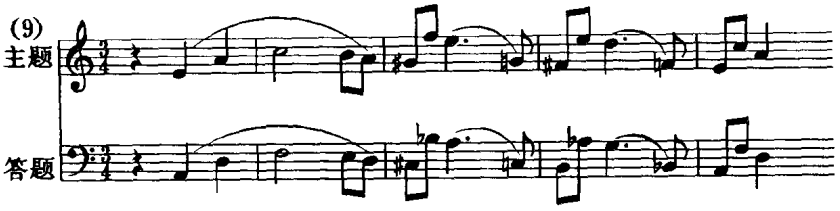
主题

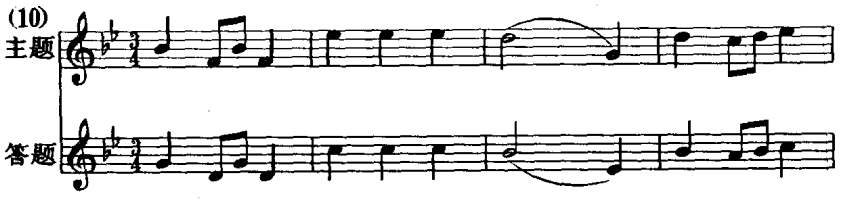
a

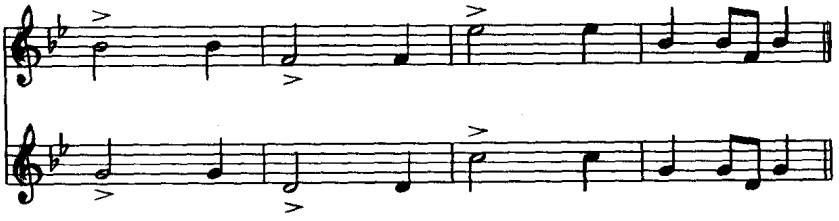
答题

e









答题 (1): 纯正答题(因主题开头连续级进)。

答题 (2): 纯正答题(因需保持复杂音调的特征)。

答题 (3): 守调答题。开头用“属—— 主” 回答“主——属”。

答题 (4): 守调答题。开头用主音回答属音，然后用属调回答主调。

答题(5): 守调答题。开头用“主—— 属” 回答“ 属——主 ”。注意在此框架中加了一个音，但不影响其性质。

答题(6): 守调答题。开头用“ 属——主” 回答“主——属 ”。

答题(7): 守调答题。开头用“主—— 属 ” 回答“ 属——主” 。第二句逗是用属调回答主调。第三句逗是用主调回答属调。

答题(8): 守调答题。开头用“ 属——主” 回答“主——属 ”，接着用属调回答主调，最后一个乐节是用主调回答属调。

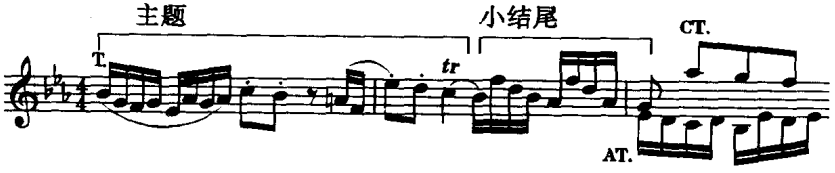
答题(9): 守调答题。在下属调作答。

答题(10): 纯正答题。在平行小调作答。

关于主题与答题的交接问题，通常取两种方式：一是“交接式”，即答题开始的音紧接主题结束的音，二是“重叠式”，即答题开始的音与主题结束的音同时鸣响。

如果主题与答题交接时有一二拍的节奏空隙，或需要转调过渡，那么便可添加一个被称做“小结尾”的旋律片段。小结尾的材料应当与主题不同，要有自己的特点，并常常在后面的段落中得到较大的发展。

例 15 - 3



第四节　赋格的对题

对题又称副题，即在主题或答题进入时一同出现的对比旋律。如果这一对比旋律出现一次后，不再使用，便称“自由对题”。如果这一对比旋律多次甚至始终陪伴主题，则称为“固定对题”。

在赋格的呈示部中，对题的首次进入是伴随答题的。

固定对题与主题经常要转换位置，因此必须用复对位技术写作。

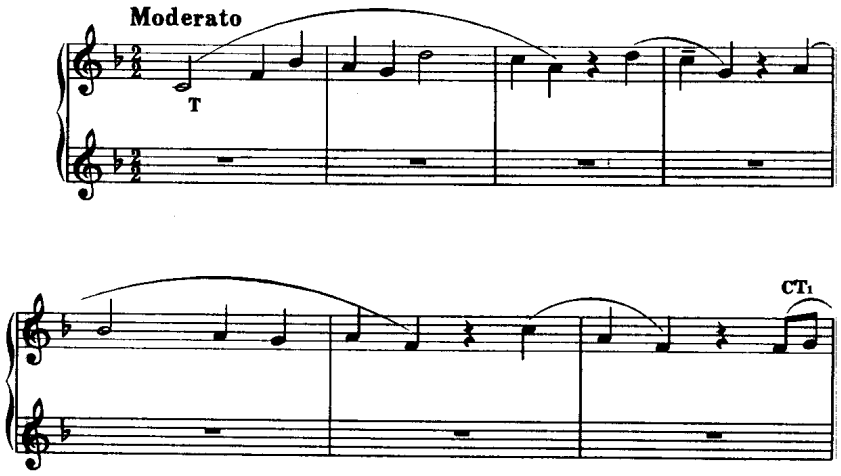
多声部赋格中，可以只有一个固定对题，也可以有两个或三个固定对题。如有两个固定对题，便需要用三重对位技术写作；如有三个固定对题，便需要用四重对位技术写作。

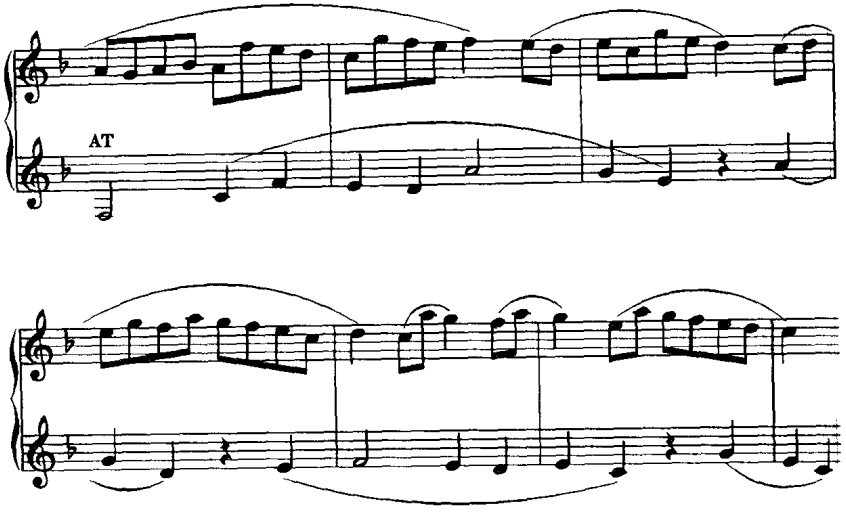
当然，固定对题也不是不可改变的，有时为了某种需要改变其个别音或节奏，是允许的。

对题是主题的对比旋律，既要求与主题风格统一，又要求尽可能有自己的鲜明个性特点。对题同时又是主题的延续，在结构上是连贯的、顺畅的。只有在纵、横两个方面与主题的关系均良好的对题，才能成为名副其实的“副题”。写作赋格时，有了一个好的主题，又有一个好的对题，就可以说有了好的基础。

下面是肖斯塔科维奇 F 大调赋格的开头：

例 15－4



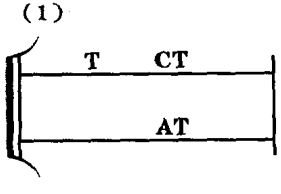


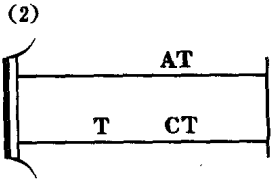
上例 1 — 7 小节为主题(T)， F 大调。 8 — 14 小节下方声部为守调答题(AT)， C 大调。对题(CT)在答题上方，同主题的衔接十分顺畅，同答题的对比关系亦十分良好。

第五节　赋格呈示部的基本格式

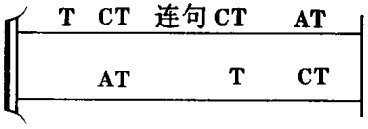
1．呈示部的结构要素：主题、答题、对题、小结尾(可有可无)和连接句(通常都有)。

2．不同声部数量的赋格，有不同的呈示格式。二部赋格呈示部有 4 种格式较常见：

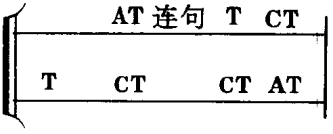




(3)



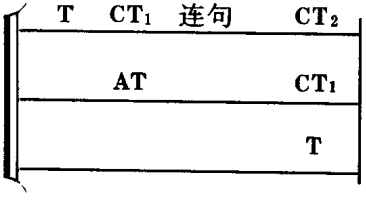
(4)



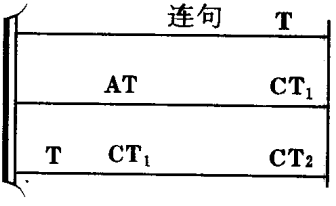
注：T— 主题　　AT— 答题　　CT — 对题　　EP. — 间插段

3．三声部赋格呈示部也有 4 种格式较常见：

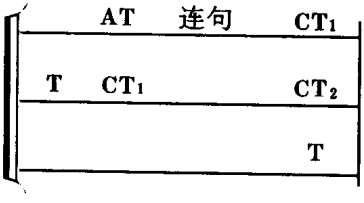
(1)



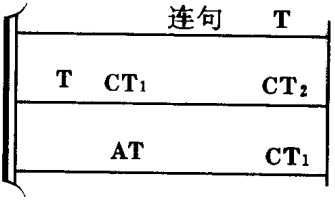
(2)



(3)

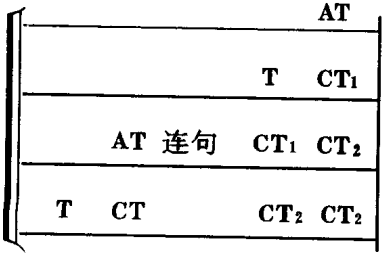


(4)

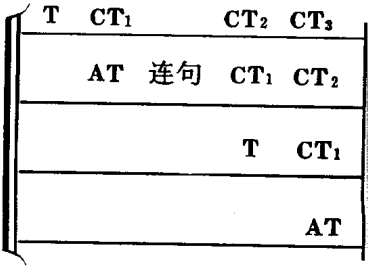


4．四声部赋格呈示部有 6 种格式较常见：

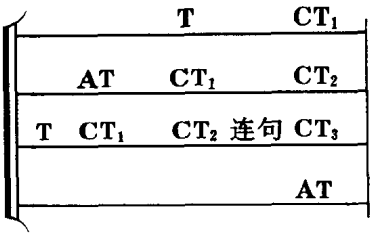
(1)



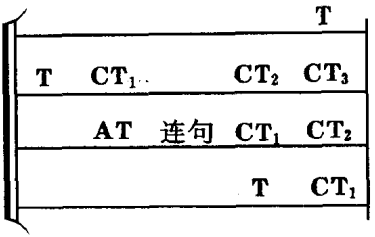
(2)



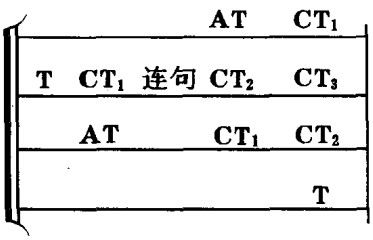
(3)



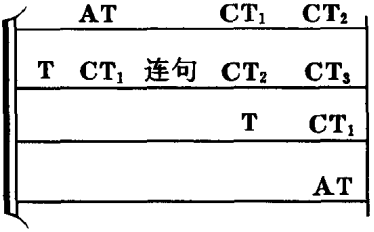
(4)



(5)



(6)



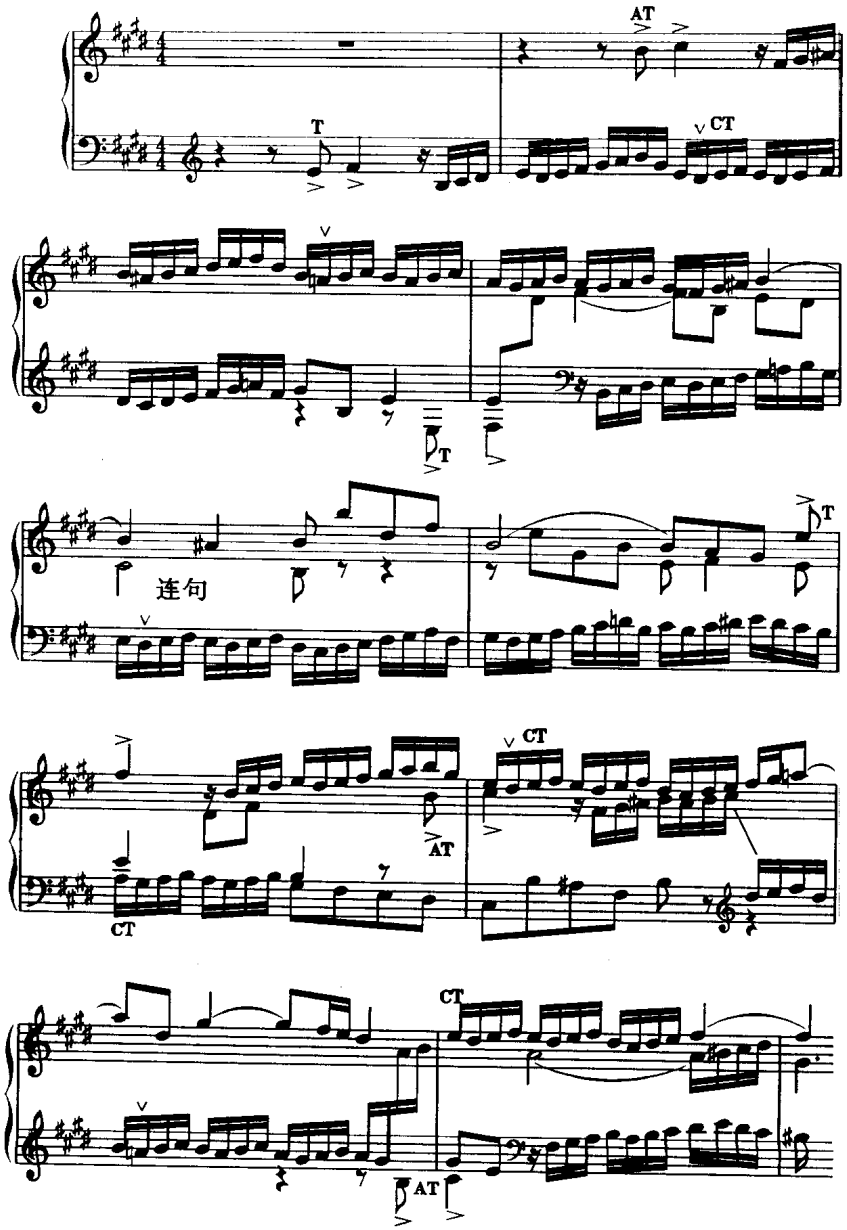
四部赋格共有 24 种呈示格式，不过除以上 6 种外，其他格式都较少用。

第六节　对应呈示部

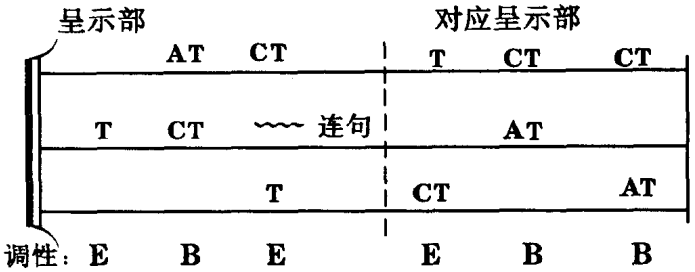
1．对应呈示部又称“副呈示部”，即在呈示部中主题在各声部依次进入后，仍觉得不够充分与完满(原因多为主题较短小或速度较快等)，这时便可以考虑加写一个带补充性质的呈示部。主题进入的次数一般与前面的呈示部相等，调性不脱离主调与属调范围。原来已出现过主题的声部，宜安排答题；原来已出现过答题的声部，宜安排主题。实例如下：

例 15－5

巴　赫《平均律钢琴曲集》I.9



上例的结构图示如下:



2. 补充呈示句: 一般说赋格各声部获得一次陈述主题或答题的机会以后，呈示部即可结束。有时为了乐思的完整，可在呈示部后加一段对应呈示部。如果加对应呈示部显得太长，便可以考虑只加一次主题或答题的陈述，称“补充呈示句”，其使用原则有两个:

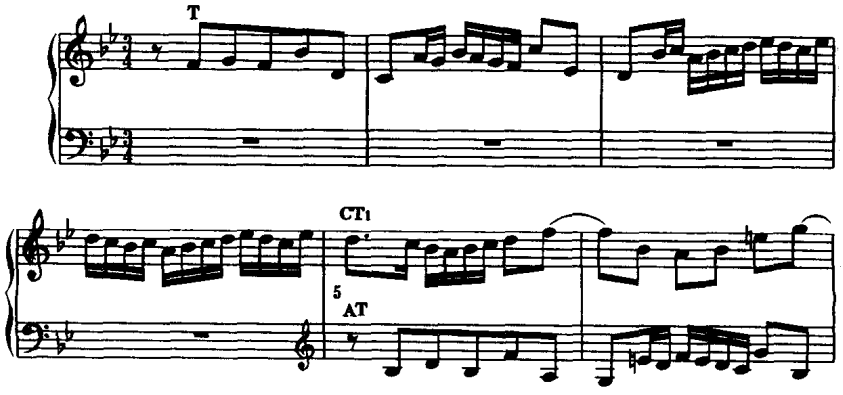
(1) 不可在最后陈述主题(或答题)的声部安排补充呈示句，以免连续出现主题。

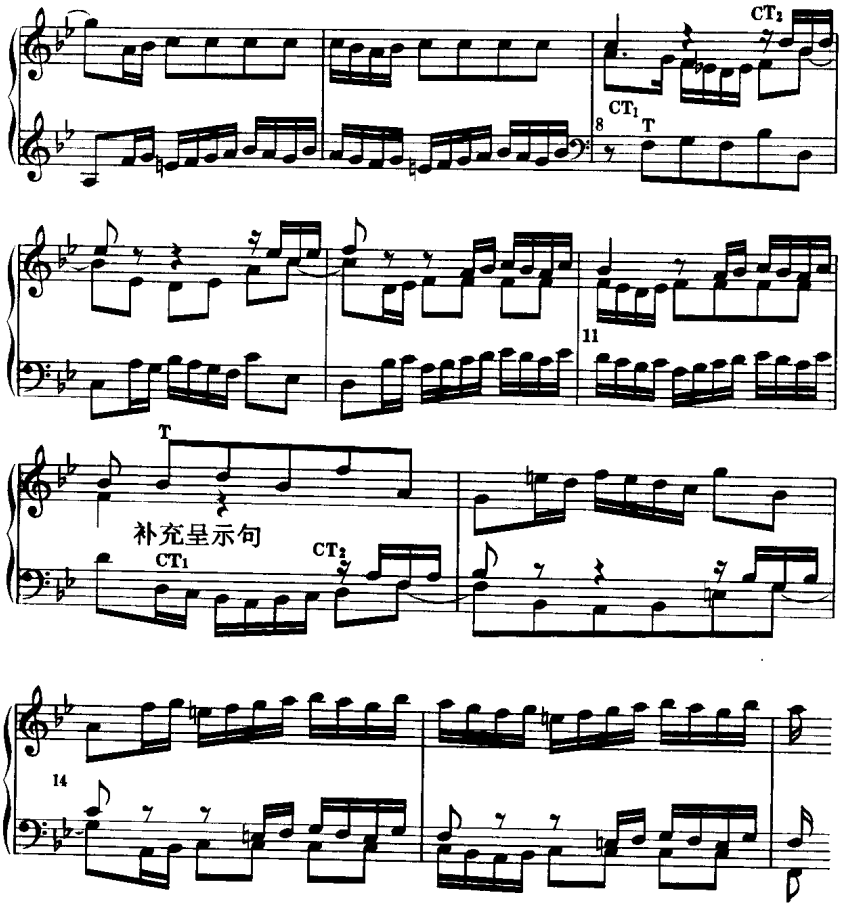
(2) 补充呈示句，如为主题，应安排在曾出现过答题的声部; 如为答题，则应安排在曾出现过主题的声部。

下面是一个带补充呈示句的呈示部的实例:

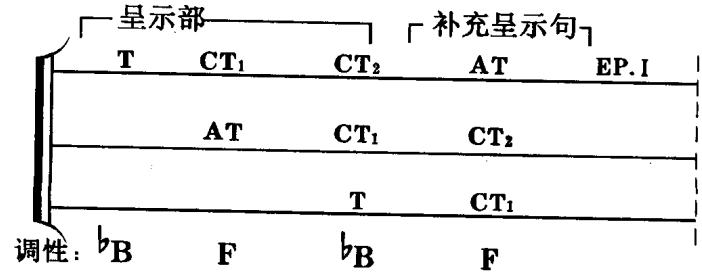
例 15-6

巴 赫《平均律钢琴曲集》I.21




CT₂
CT₁
8
T
11
T
补充呈示句
CT₁
CT₂
14

上例的结构图示如下：


呈示部
补充呈示句
T
CT₁
CT₂
AT
EP. I
AT
CT₁
CT₂
T
CT₁
调性：
♭B
F
♭B
F

练 习 十 五

一、分析下列巴赫赋格曲的主题、答题、对题及呈示部的结构。

1．《平均律钢曲集》第 I 卷

第 2 首 c 小调三部赋格 1 — 9 小节

第 7 首 ♭E 大调三部赋格 1 — 14 小节

第 11 首 F 大调三部赋格 1 — 32 小节

第 1 首 C 大调四部赋格 1 — 7 小节

2．《平均律钢曲集》第 II 卷

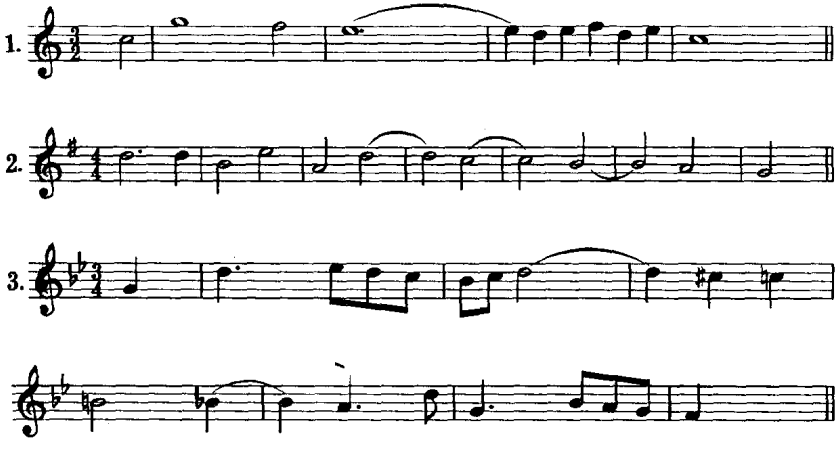
第 1 首 C 大调三部赋格 1 — 13 小节

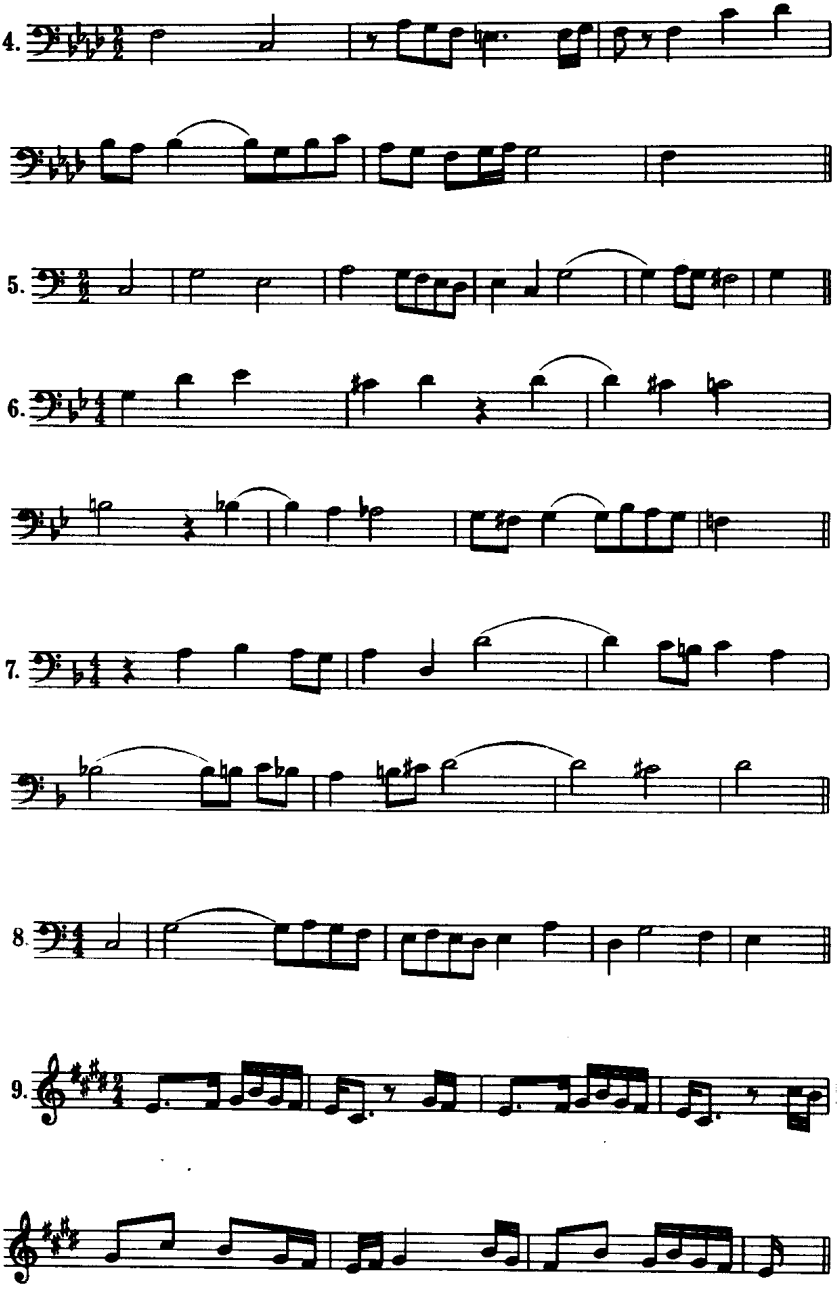
第 6 首 d 小调三部赋格 1 — 8 小节

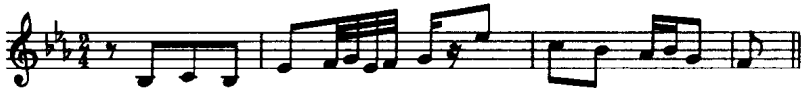
第 7 首 ♭E 大调四部赋格 1 — 30 小节

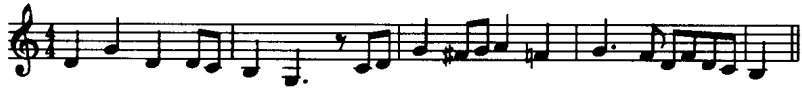
第 22 首 ♭b 小调四部赋格 1 — 20 小节

二、为下列主题写作答题。




4.
5.
6.
7.
8.
9.

10. 

11. 

三、写作二声部、三声部及四声部赋格呈示部各一首。主题可自己创作，也可以从本练习第二题中选择。

第十六章　赋 格 曲(二)
——间插段　中部　再现部

第一节　间插段

在呈示部以后，主题每次重新进人之前的音乐段落，称间插段。

其实，间插段、插句、连接句和小结尾性质基本上是相同的，区别在于长短及曲式位置上。小结尾最短，用在呈示部主题与答题之间。连接句次之，多用在呈示部答题出现之后。 插句是指短小的间插段，它们都是在主题与主题之间，段落与段落之间，起着对比、协调、转调过渡的作用。

一、间插段的名称及数量

通常把呈示部与中部之间的间插段称为第一间插段，标记为 Ep.I.。

在三部或四部赋格的呈示部中，如果主题第三次进人之前的连接句有一定的长度和展开性，也可称做第一间插段。

其后的间插段，则按出现的先后顺序，分别称：第二间插段，第三间插段……。

篇幅较短小的赋格，可能仅有二至四个间插段。而篇幅长大的赋格，间插段可多达 10 至 20 个不等。

二、间插段的功能

间插段有多方面的功能，主要是：(1)承上启下的功能，即协调与连接赋格曲的各部分。(2)完成主题之间或段落之间的转调过渡。(3)展开业已陈述过的材料，增加乐思发展的动力。(4)消除由于主题过多连用可能带来的单调感。(5)引入新的乐思，或造成音乐发展的高潮，丰富音乐形象的塑造。

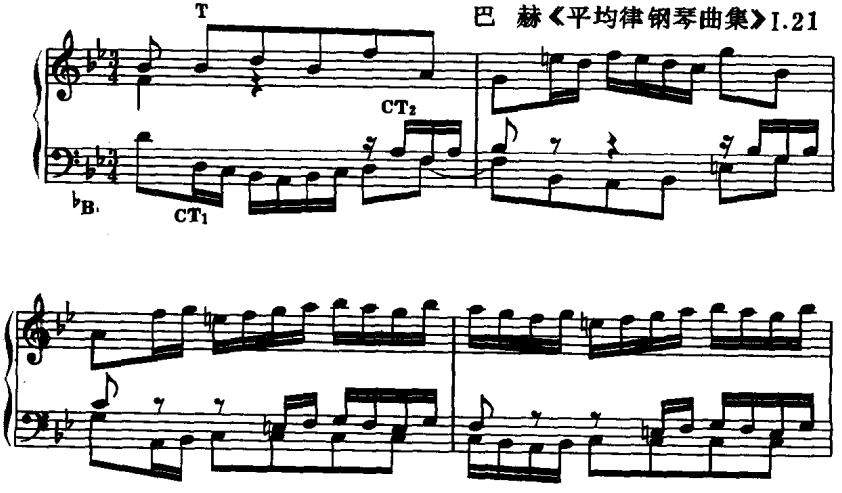
三、间插段的材料

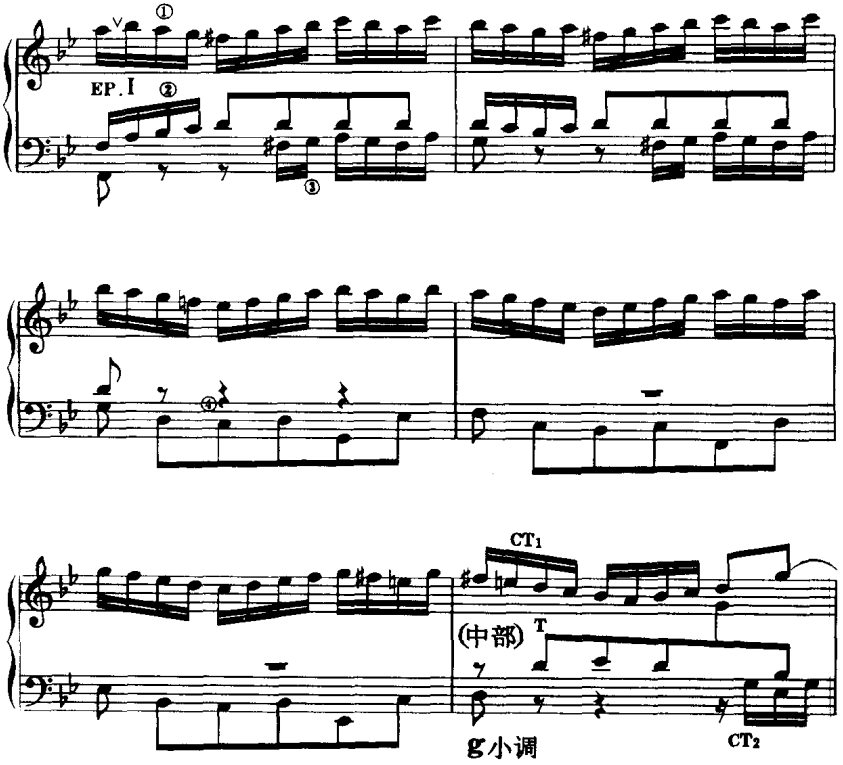
间插段的材料通常从已经陈述过的主题、对题、小结尾中摘取。自由声部中有特点的音乐片段也可以选用。对于材料的选用，通常还有一定的要求，这就是：(1)长度适当，便于重音循环(半小节或 1 — 2 小节为佳)。(2)形态便于做模进处理。(3)音调易于识别。(4)不同材料应力求不同的节奏型，以便做交叉重叠处理等。

在所有可以选用的材料中，主题首部往往是最好的，也是运用最广泛的材料。举例如下：

例 16 - 1

巴 赫《平均律钢琴曲集》I.21





上例取自巴赫《平均律钢琴曲集》卷Ⅰ第21首赋格，1－4小节为呈示部主题的最后一次陈述，♭B大调。主题下方分别是固定对题二(CT_2)和固定对题一(CT_1)，从第5小节开始为间插段。第10小节开始进入中部，主题重新进入，在♭B大调的平行小调g小调，这个5小节的间插段显然分两个部分，前2小节是补充，并将调性过渡到g。后3小节为模进展开，并引入中部，材料全部来源于已陈述过的段落，其中①来自主题后半部分，②来自第一对题，③来自第二对题，④主题首部的倒影。这四种材料均为1小节长度，适于反复或模进。它们的节奏型态也各不相同，相互结合，效果良好。值得注意的是材料①是整个间插段的主线，

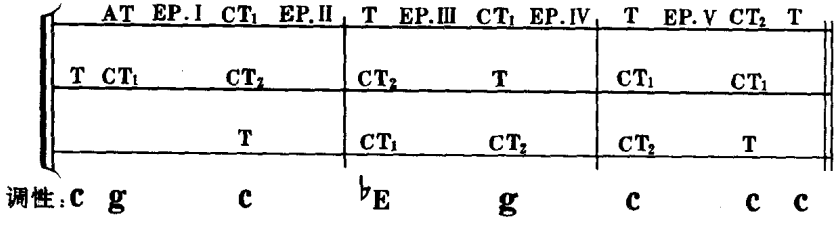
起着统一的作用。

四、间插段材料的组合手法

在写作间插段时，通常是将已摘取的若干材料，运用模进、卡农模进、各种模仿、复对位、倒影、扩张、紧缩等手法加以组合，偶尔也有用主调写法或主、复调综合写法的。由不同材料组合而成的间插段，应以某种节奏比较活跃、音调比较突出的材料，通过模进或模仿处理，构成间插段的主线。主线的走向取决于转调的目标，而其他声部则依附主线运动。

一首赋格曲中的间插段，并不要求每次都是全新的。某些已经用过的间插段，经过复对位、移调、变调式或倒影处理后，可多次使用。

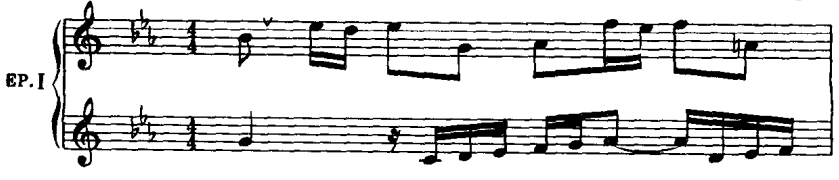
下面以巴赫《平均律钢琴曲集》卷Ⅰ之 2 “c 小调赋格”为例，从整体上分析其间插段的布局、材料和组合手法的运用。这首赋格的结构图示如下：

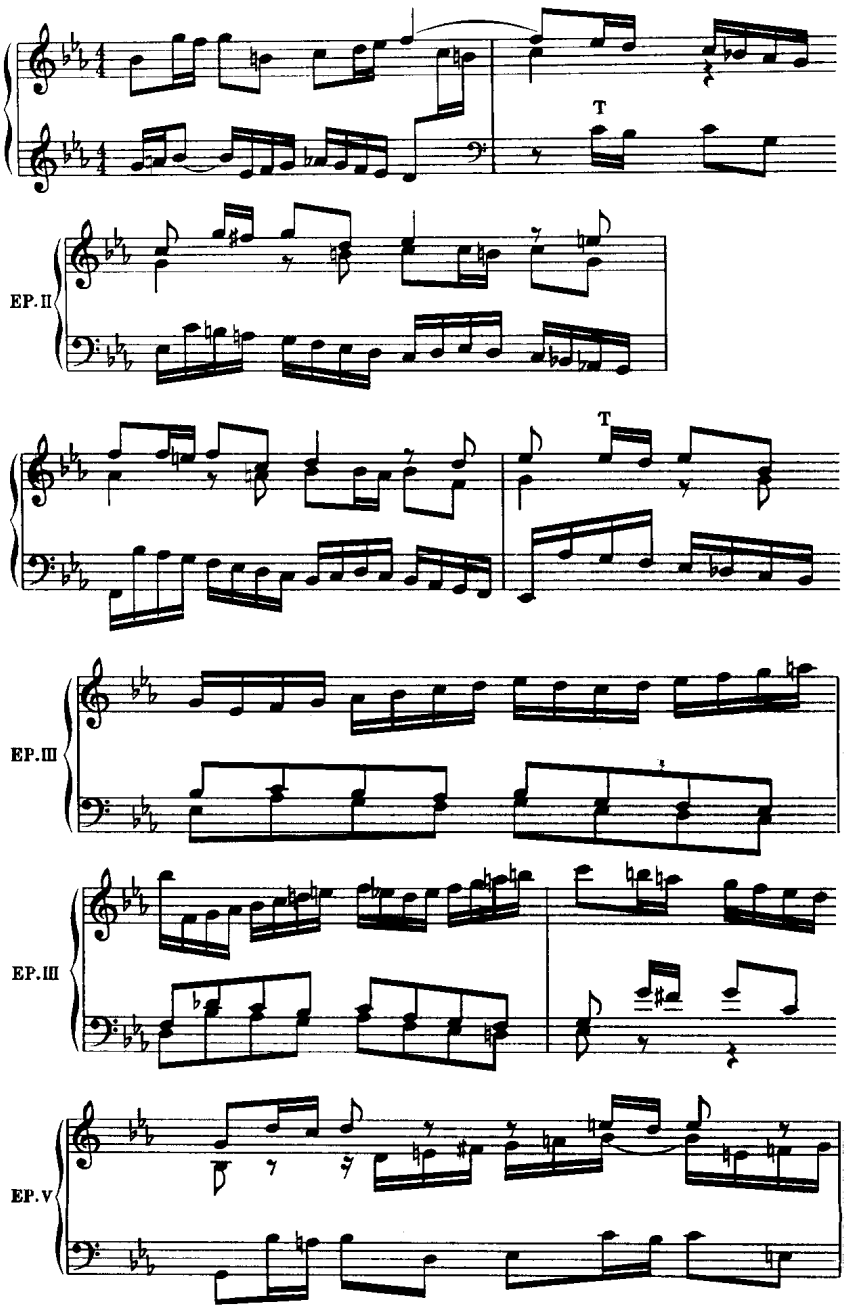


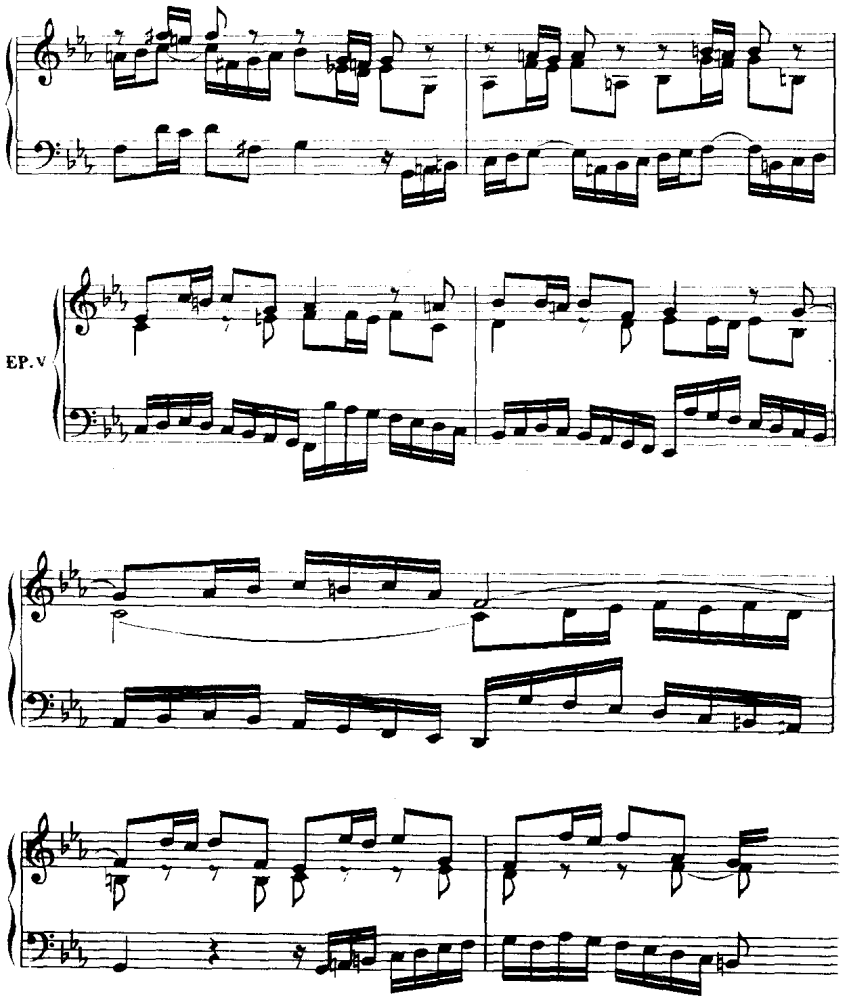
上图向我们表明：这首赋格有一个主题，两个固定对题，有五个间插段。这五个间插段如下例：

例 16－2

巴　赫《平均律钢琴曲集》I.2




T
EP. II
T
EP. III
EP. III
EP. V



间插段 I 两种材料组成：主题动机和小结尾的倒影。主要手法：模进。完成由 g 小调至 c 小调的过渡。

间插段 II 上方声部用主题动机作卡农模进。下方声部为小结尾材料构成的对比声部，也可以把第 2 小节理解为前 1 小节的下行二度模进。完成由 c 小调向 ♭E 大调的过渡。

间插段III上方声部材料来自小结尾，实际上是 Ep. II 下方声部的倒影处理。下方两声部材料来自对题，完成 ♭E 大调到 g 小调的过渡。

间插段IV前 1—5 小节为 Ep.I 的十二度复对位，但高声部附加了一个穿插性动机。从该间插段本身来看，其后 1—5 小节是前面的八度三重对位，主要是下方两声部交换了位置。完成 g 小调到 c 小调的过渡。

间插段V较长大，具有一定的展开性。其上方声部材料来源于主题动机，前 2 小节是卡农式模进。下方声部用的是小结尾的材料，若将这 2 小节同 Ep.I 对照，可发现 Ep.V 是 Ep.I 的八度三重对位处理(上方两声部交换了位置)。间插段V后面 3 小节材料仍为主题动机与小结尾。调从 c 小调开始，经过了 f 小调、♭B 大调、♭E 大调，最后又返回 c 小调。

五、间插段的长度与内部结构

间插段的长度是自由的，可长可短(视音乐发展的需要而定)。那些带有展开性的，为了将乐曲推向高潮的间插段可能会长大一些。仅仅为了连接、过渡的目的而写作的间插段，可能会短小一些。短小的间插段多为一气呵成的句子。而长大的间插段，可能包括两句、三句、四句不等，有时还有不同材料的对比。

总之，间插段是赋格写作中最为自由、最需要艺术构思的部分。正如法国音乐教育家杜勃阿所说："当一个具有优美音乐感和真挚鉴赏力的学习者，用他那熟练灵巧和机智的手法来写一个间插段时，我们可以看到间插段使一首赋格变得多么丰富多彩。这就是在赋格中作曲家可能用以表现出最高创造力的一部分。因为一切基本素材都由他自由选择，因此他必须把这一部分作为特别精雕巧作的对象。"

第二节　赋格的中部

赋格的中部，又称发展部或转调段落，是将呈示部中已陈述的乐思加以展开的部分。

一、呈示部与中部的划分

当呈示部或对应呈示部结束时便开始了向中部的过渡。由于赋格在进行中所具有的那种“不间断性”，各声部句法起落不一致，所以有明确分界点的情况并不多。但呈示部主题最后一次陈述之后，总要安排一个间插段作为新调上的主题的引入。这个间插段，有人认为是呈示部的一部分，也有人将它理解为中部的一部分。相比之下。前者的道理较充分。实际上，新调上主题的进入便是中部的开始。中部主题开始时的调性，在古典时期遵循从属调或平行调开始的规律，如 C 大调为主调的赋格，中部宜从 G 大调或 a 小调开始；如 a 小调为主调的赋格，中部宜从 e 小调或 C 大调开始。

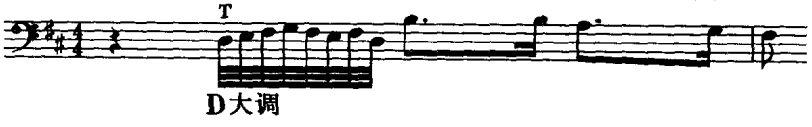
二、主题在中部的变化

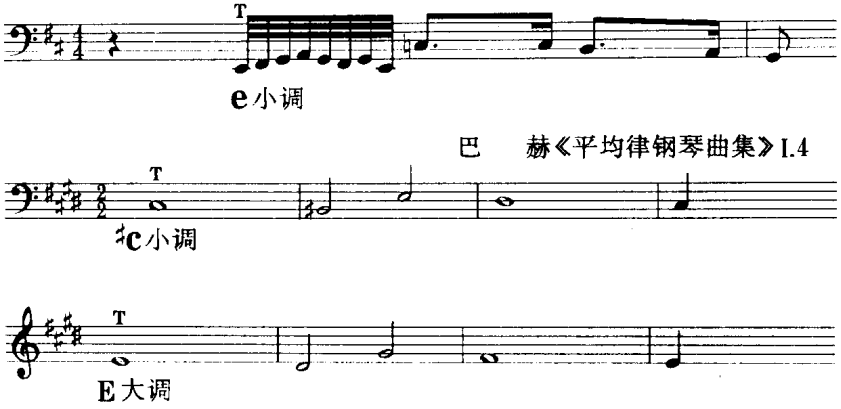
中部的主题必须有变化，以体现乐思的发展。这种变化归纳起来有变调式、变形态、变节奏三种。

1、变调式。下面是大调主题变小调及小调主题变大调的例子：

例 16－3

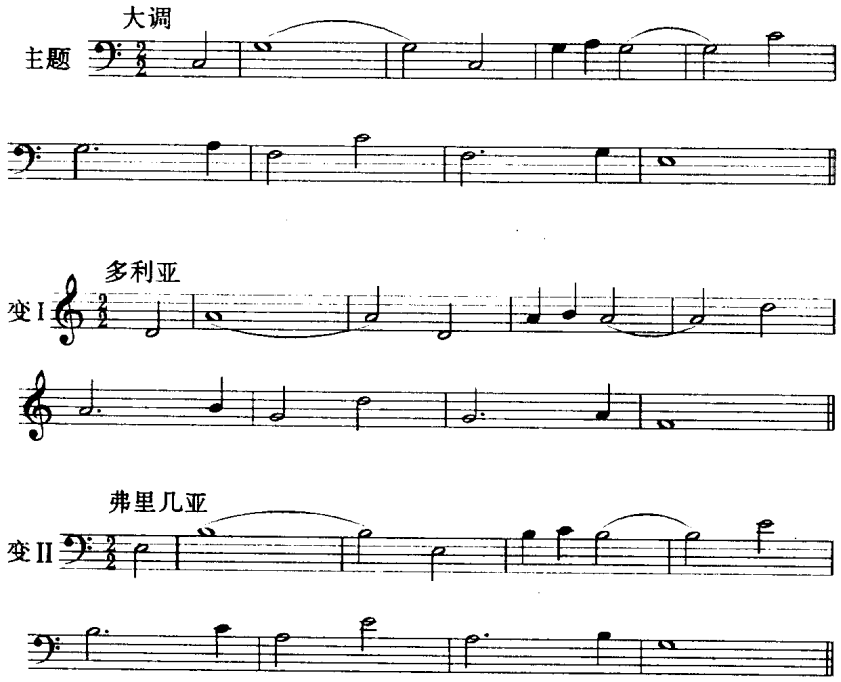
巴　赫《平均律钢琴曲集》I.5

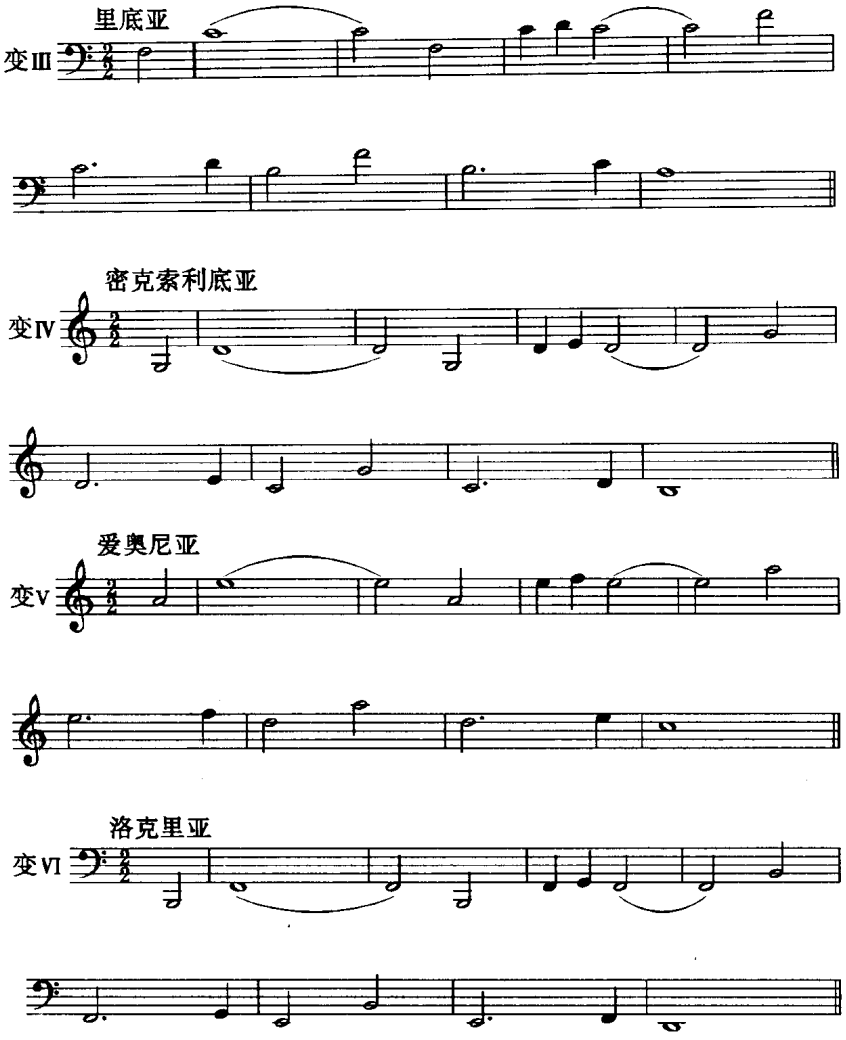




肖斯塔科维奇的 C 大调四部赋格，完全用自然音写成，其主题在全曲竟出现了在六个自然调式上的变形。

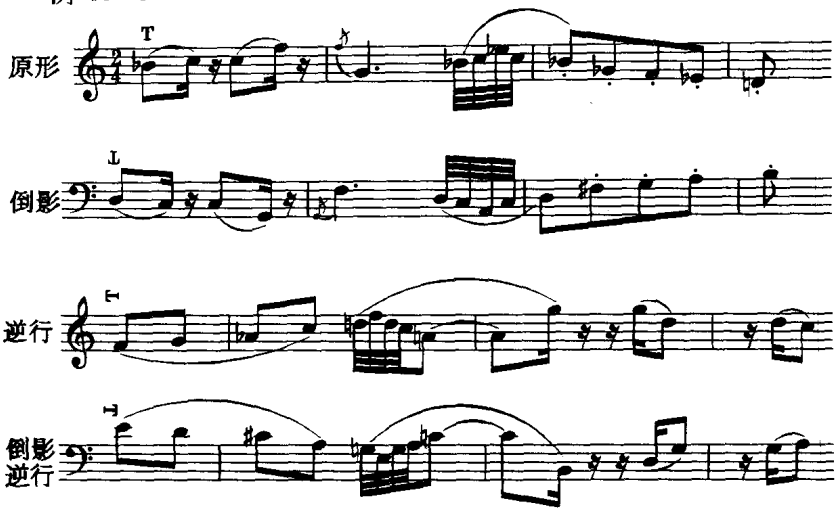
例 16 - 4





2．变形态。指倒影或逆行等，例如兴德米特《调性游戏》中的 ♭B 调赋格：

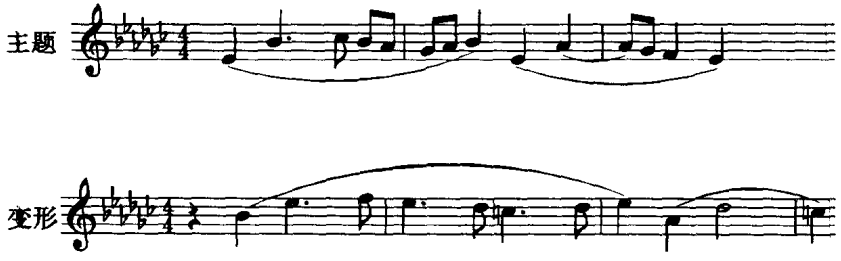
例 16－5



3．变节奏。

例 16－6

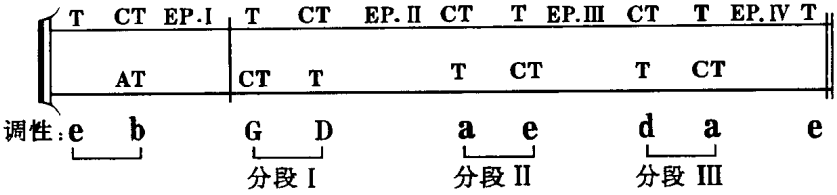
巴　赫《平均律钢琴曲集》I.8



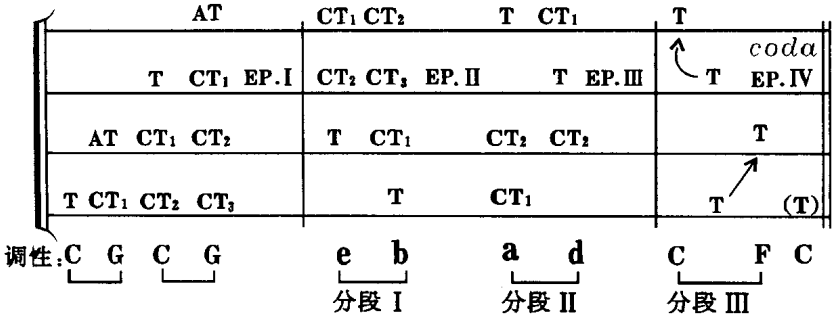
三、中部主题发展的“分段”组合

中部的主题常以“分段”形式加以组合 所谓“分段”，指用间插段隔开的一个有主题与答题的相对完整的音乐片段。从下面两首赋格的整体图示中，可以清楚地看到中部主题“分段”的情况:

巴　赫《e小调赋格》



肖斯塔科维奇《C大调赋格》



四、赋格中部的调性布局

中部调性布局的总原则以不涉及呈示部使用的调性为佳。古典时期多朝下属方向走，最远不超过两个升降号的调。现代赋格则无此限制，调性关系可以远至相差四五个升降号乃至六七个升降号。

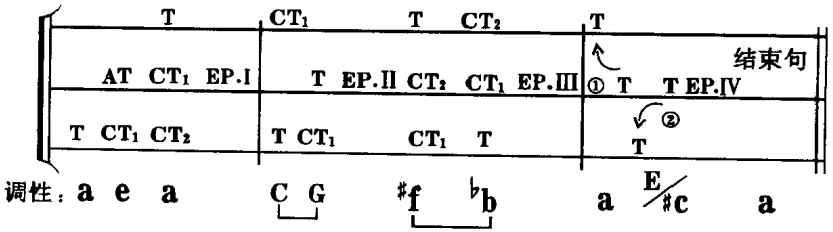
巴赫赋格的中部调性布局一般规律如下。

大调赋格：属调→平行调→下属调→下属调的平行小调。

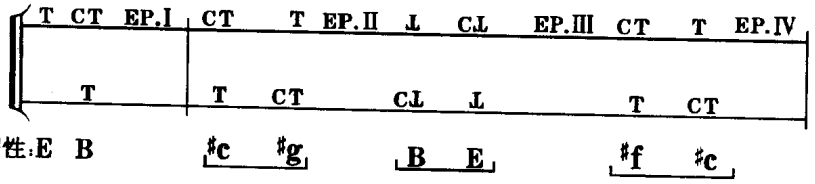
小调赋格：(属调)→平行调→下属调→下属调的平行大调。

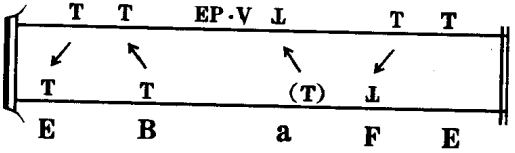
但实际上赋格中部的调性布局是根据内容的需要和音乐发展的具体情况灵活安排的(特别是在 20 世纪以来的赋格写作中)，观察下面几首赋格的图示即可明了。

肖斯塔科维奇《a小调赋格》

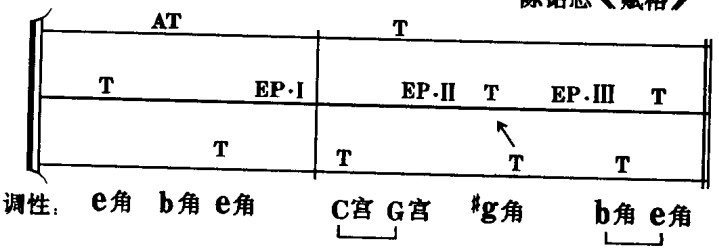


肖斯塔科维奇《E大调赋格》

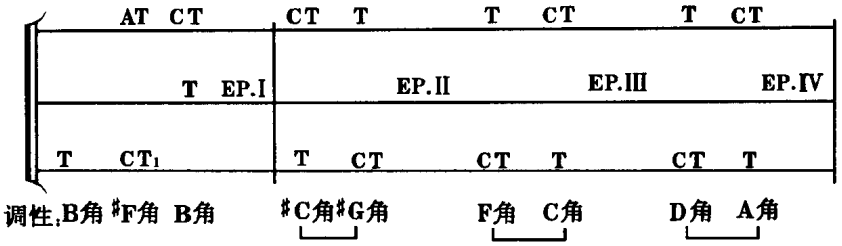


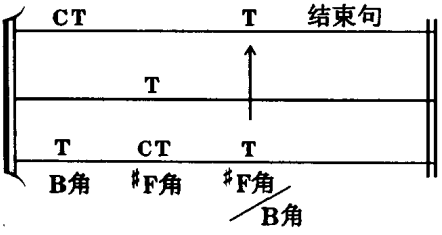


陈铭志《赋格》



罗忠镕《角调式节奏赋格》





第三节　赋格的再现部

一、再现部的识别

识别赋格曲再现部，主要看三点：其一是完整的主题在主调上进人；其二是这一主题在主调进人之前有一个间插段，有时还有属长音；其三是主题在主调上进行首次密接和应。

然而这三点都不是绝对的，任何一点都不能作为再现的唯一标志，要综合加以判断。

许多传统的赋格用古二部曲式写作，其第二部分有发展再现两种功能。在这种情况下，具有再现功能的片段由于篇幅不大，不宜称“再现部”，可称“再现段落”。

二、再现部的特点

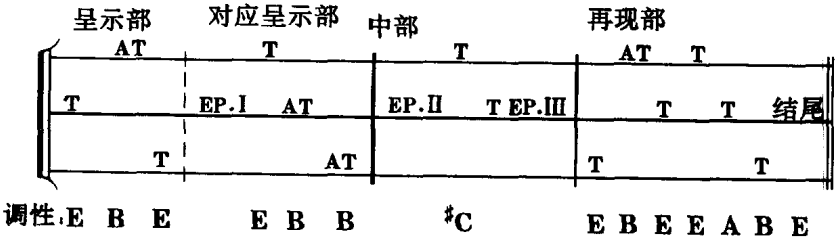
赋格的再现部分，不可原封不动地重复呈示部，总要有所变化。这种变化主要表现在规模缩小与发展的紧凑倾向之中，诸

如主题的密接进入、间插段的篇幅缩小、变动主题出现的声部次序、更突出主调等等。

再现部发展的紧凑感，往往是通过“综合”的手法达到的。所谓“综合”，一般表现为把呈示部和中部里最有特性的因素，以新的方式加以组合。例如主题与答题组合，原形主题与倒影主题组合，在扩张的主题之下(或之上)主题或主题首部作多种密接模仿等等。赋格的再现部一方面要变化重复呈示部分， 另一方面又要继续着中部乐思的发展和推向高潮，从而使再现部在结构上和发展方式上出现无限多样性。

三、再现部的类型

赋格再现部的类型，主要可归纳为两类，一类为“基本重复型”，即再现部的长度、主题进入的次数与呈示部大体相当，但主题进入的声部顺序有变化。例如：巴赫《平均律钢琴曲集》卷Ⅰ第9首E大调赋格的结构图示：



从上方图示可以看到，这首赋格的再现部基本上是呈示部与对应呈示部的重复，但在主题进入的顺序上有变化，并安排了一次下属调主题的进入。

赋格再现部的另一类型为“密接和应型”。密接和应(stretto)原意为“挨紧些”，这是指不同声部间主题的卡农式模仿，故有人称密接和应为紧接模仿。从严格的意义上讲，密接和应并非再

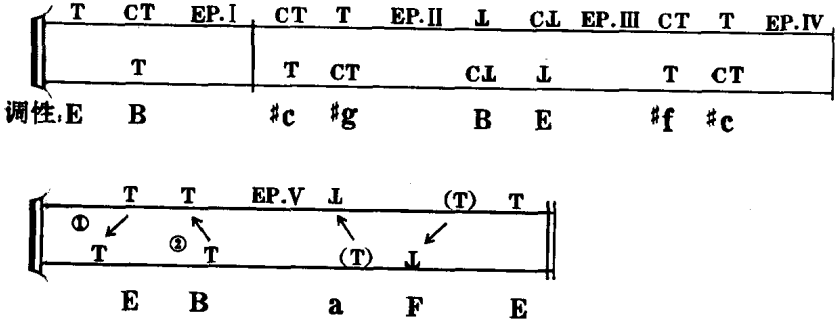
现，因为它的音乐形态与呈示部大不相同，不是一般的重复而是更精彩的发展。但由于作为曲式最后一部分的密接和应，通常从主调开始，并始终强调在这一曲式段落的地位。从这个意义上讲，它又具备再现部的基本功能。

带密接和应的赋格曲，通常至少有两个密接和应“分段”，多的可达七八个“分段”，分别称第一密接和应段、第二密接和应段等。 密接和应的方式千变万化，主要有主题与答题、主题与主题、原形主题与倒影主题、主题与各种变调式主题、扩张的主题与原形式紧缩的主题、完全的主题与不完全的主题等等。

至于一首赋格主题适不适于作密接和应，密接和应巧妙不巧妙，则不应当仅靠偶然的发现，而应靠耐心的研究和独具匠心的探索。只有在创作主题时，把密接和应的可能性一起考虑进去，其效果才有保证。

当一首赋格曲中安排多次密接和应时，应注意其自身的发展逻辑，以便获得越来越紧凑，越来越有趣的效果。这种逻辑脉络是：(1)越来越多的声部参加。(2)模仿的时间差距越来越短。(3)不同调式、调性的主题、不同形态的主题陆续加入等等。

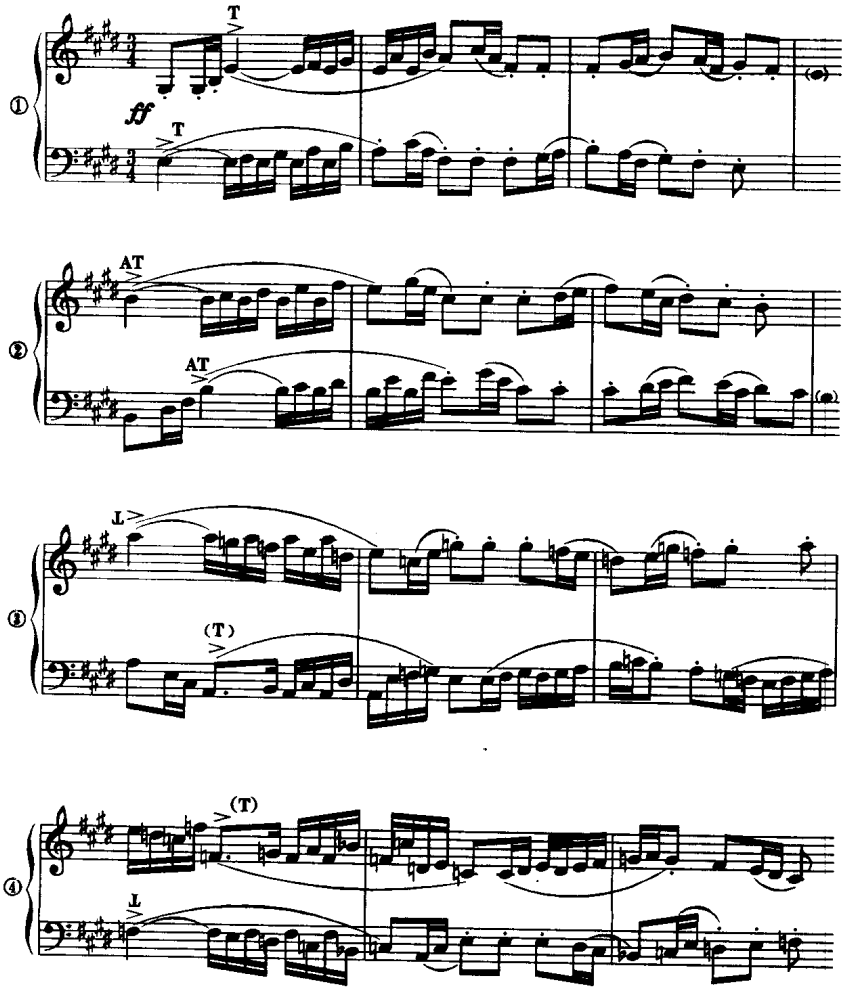
下面是肖斯塔科维奇 E 大调赋格的结构图示：



这是一首二部赋格，充满活力的主题始终由一个固定对题伴随。中部第二分段使用了倒影对位发展乐思，密接和应共出现四次，每次主题与其模仿声部时间差距仅一拍，十分紧凑，同时倒影的主题形态亦综合到密接和应中。

例 16－7

密接和应　　肖斯塔科维奇《E大调赋格》



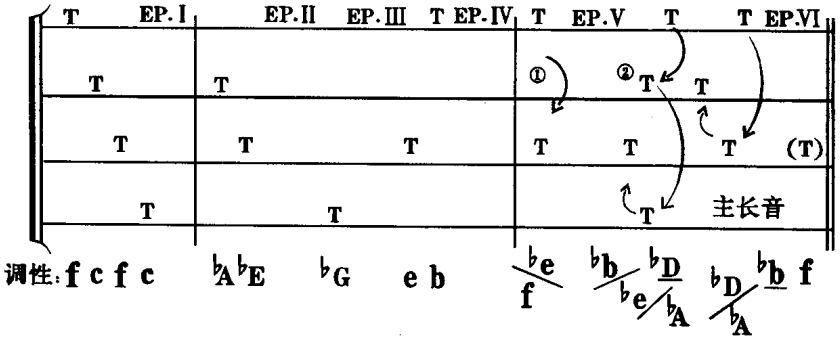
密接和应①：主题与主题，E大调。

密接和应②：答题与答题，B大调。①的八度复对位。

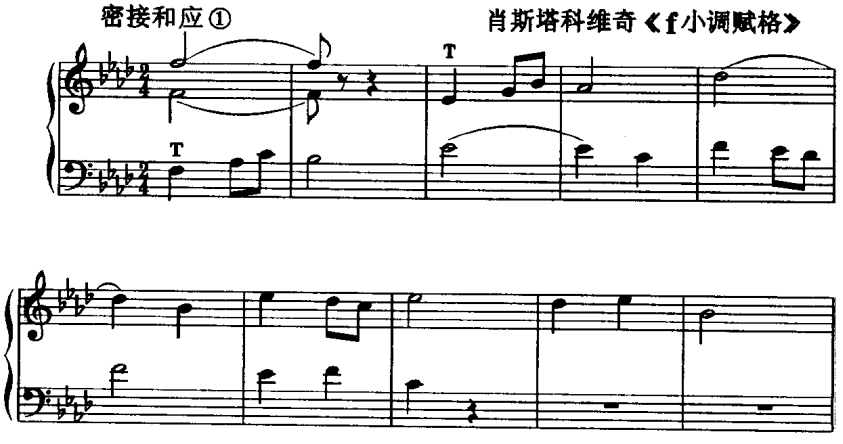
密接和应③：倒影主题与变形主题，a小调。

密接和应④：变形主题与倒影主题，F大调。③的八度复对位。

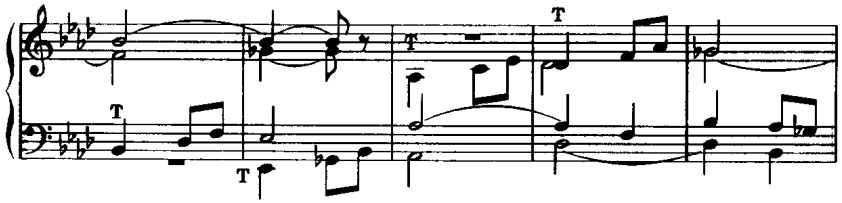
下面是肖斯塔科维奇f小调赋格的结构图示：

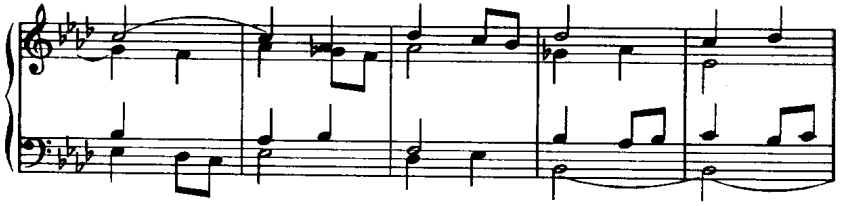


例 16－8

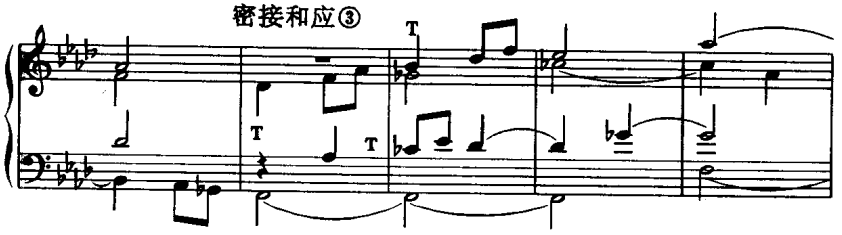


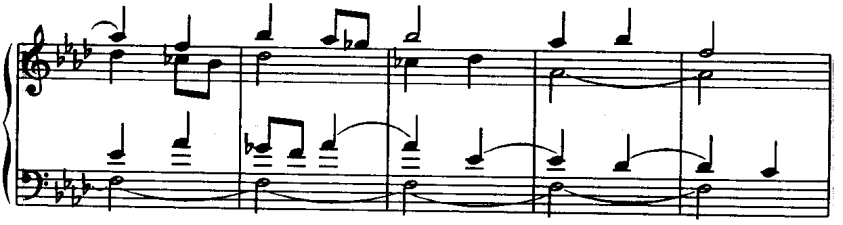
密接和应 ②





密接和应③





上例是一首四部赋格，再现部有三个密接和应段落。

密接和应①：f 自然小调的主题与 ♭E 密克索利底亚调式的主题，时间差距 2 小节(四拍)。

密接和应②：有四个声部参加密接和应，相互间时间差距各

为两拍，比前一次密接和应声部加多，时间缩短，调式关系也复杂化了。四个主题分别为 ♭B 爱奥尼亚、♭E 多利亚，♭A 密克索利底亚和 ♭D 伊奥尼亚调式。

密接和应③在主长音上方，有三个声部参加，相互间时间差距仅一拍，显然更为紧凑。三个主题的调式分别为 ♭D 密克索利底亚、♭A 多利亚、♭B 弗里几亚。

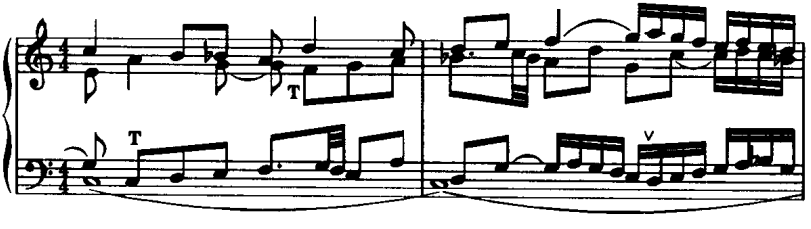
第四节　持续音与结束句

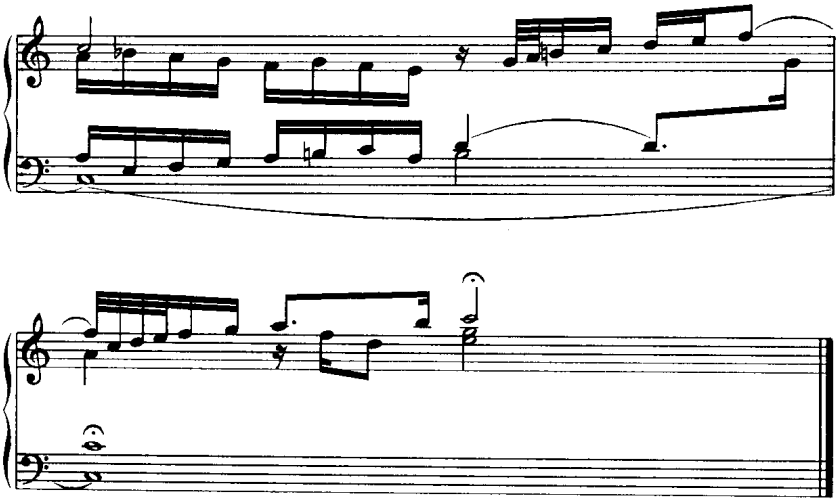
赋格曲中持续音(又称长音)的运用，一般是根据曲式位置而定。在中部向再现部过渡的片段里，多用属持续音，加强倾向性，有利于主调的引入。而在全曲结束之前，则往往使用主持续音或属持续音→主持续音，加强终止的稳定感。

赋格的结束句(亦称结尾或尾声)，是赋格曲再现部之后的补充部分。一部分赋格没有结束句，最后一次进入的主题(多处于高音部或低音部)终止便是整首赋格的结束。但大部分赋格有结束句，材料多来自主题首部。主持续音上的不完全主题的紧接模仿常能取得好的效果。结束句可长可短，短的 1 — 2 小节，长的 10 多小节均可。实例如下：

例 16－9

巴　赫《平均律钢琴曲集》I.1

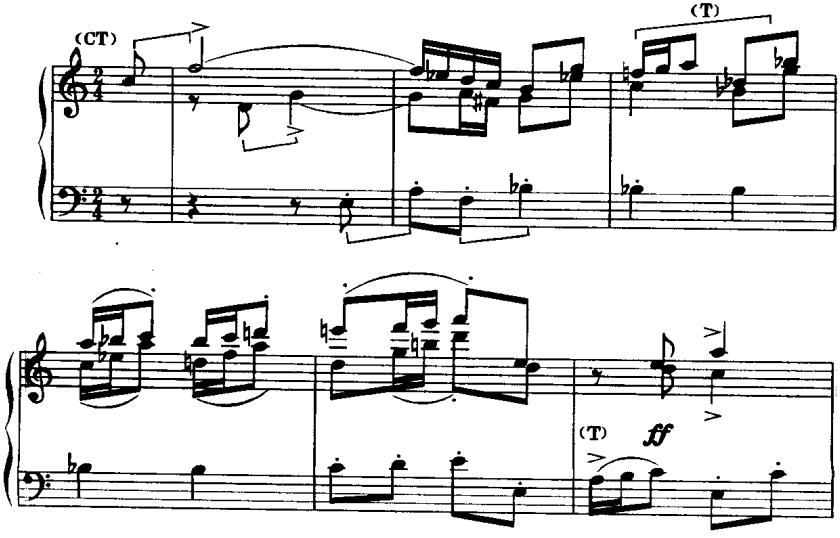


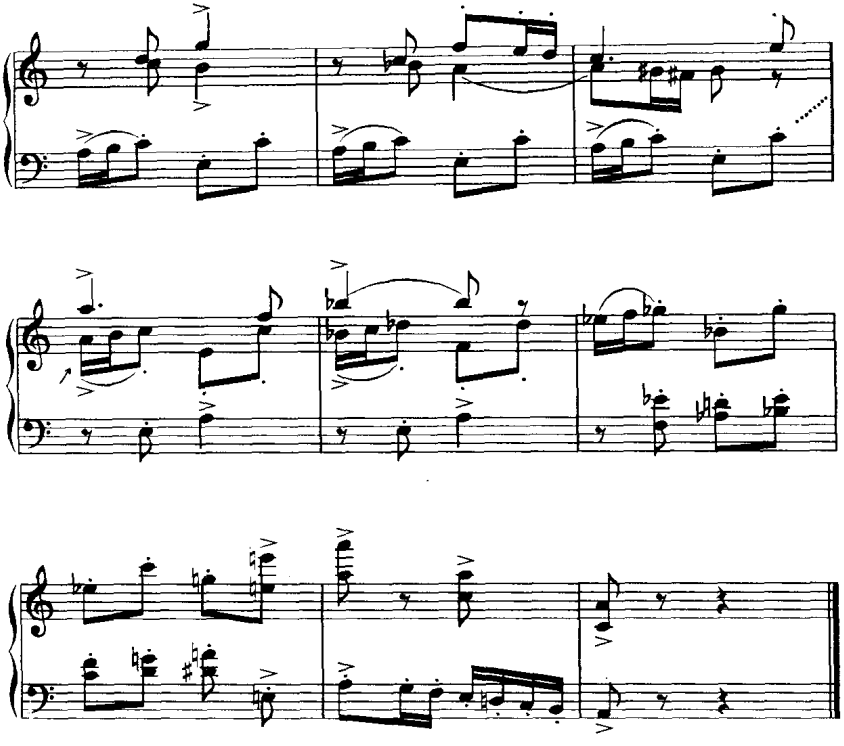


上例是建立在主持续音上方的结束句，在两个内声部中使用了主调主题与下属调主题的密接和应，其后 2 小节完全是一种终止式自由写法。

例 16－10

肖斯塔科维奇《a小调赋格》





上例结束句带有一定的展开性，材料分别来自对题(𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯)和主题首部(𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)。开始 2 小节使用对题材料作紧接模仿，接着在降 II 级上方出现主题首部的材料，从第 7 小节起主题首部在主调上做五次反复，接着上行模进，最后用十分有力的主和弦作终止。 这种写法与整首赋格描绘粗犷的民间风俗舞蹈场面有关，情绪十分热烈。

练 习 十 六

一、对下列巴赫赋格曲做整体分析，并写出结构图示。

1．《平均律钢琴曲集》第 I 卷

第 10 首　e 小调二部赋格曲

第 13 首　♯F 大调三部赋格曲

第 16 首　g 小调四部赋格曲

第 20 首　a 小调四部赋格曲

2．《平均律钢琴曲集》第 II 卷

第 7 首 ♭E 大调四部赋格曲

第 12 首　f 小调三部赋格曲

第 15 首　G 大调三部赋格曲

第 19 首　A 大调三部赋格曲

二、创作赋格曲一首，主题自定。

第十七章　赋 格 曲(三)
——民族调式赋格曲分析

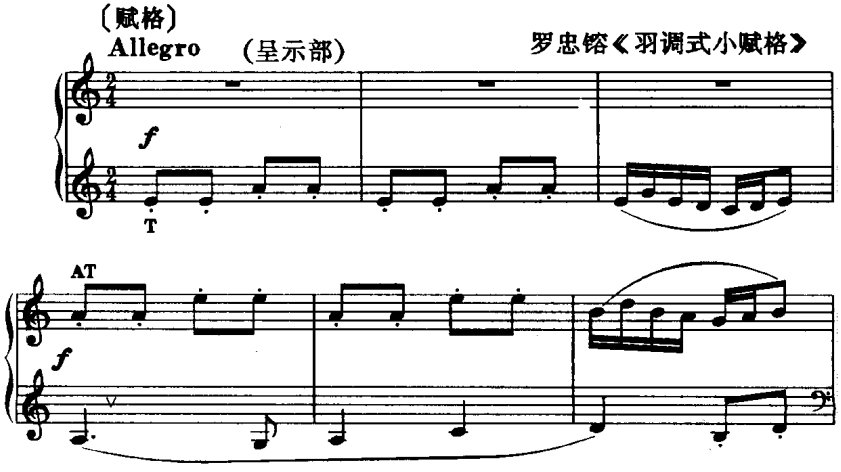
本章提供几首我国作曲家的赋格作品，并进行摘要分析，目的是为学习者提供写作时的完整范例。要特别注意不同作品的不同结构样式，以便在自己动手设计和建造一座赋格“大厦”时，有所参照。

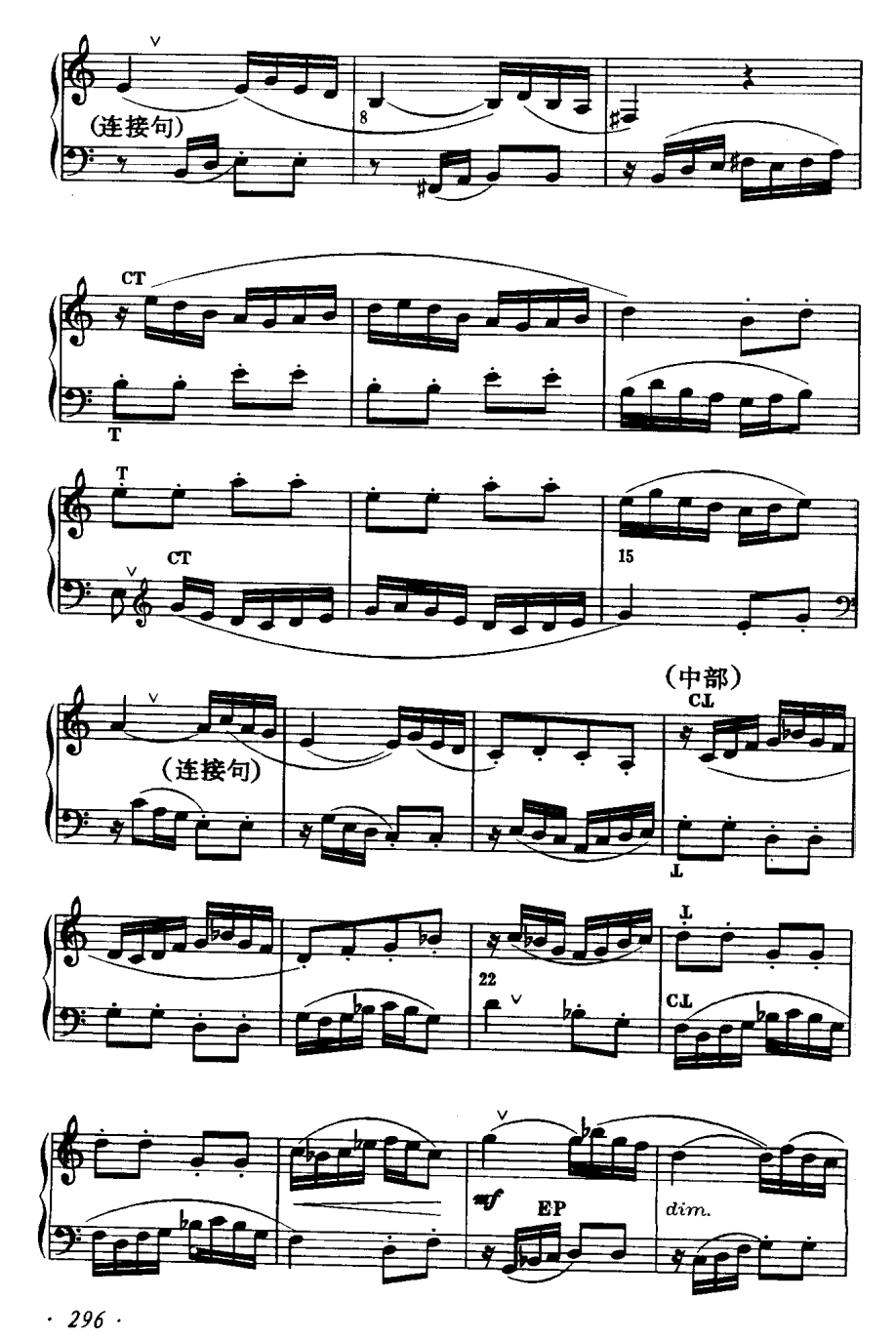
第一节　二部小赋格曲

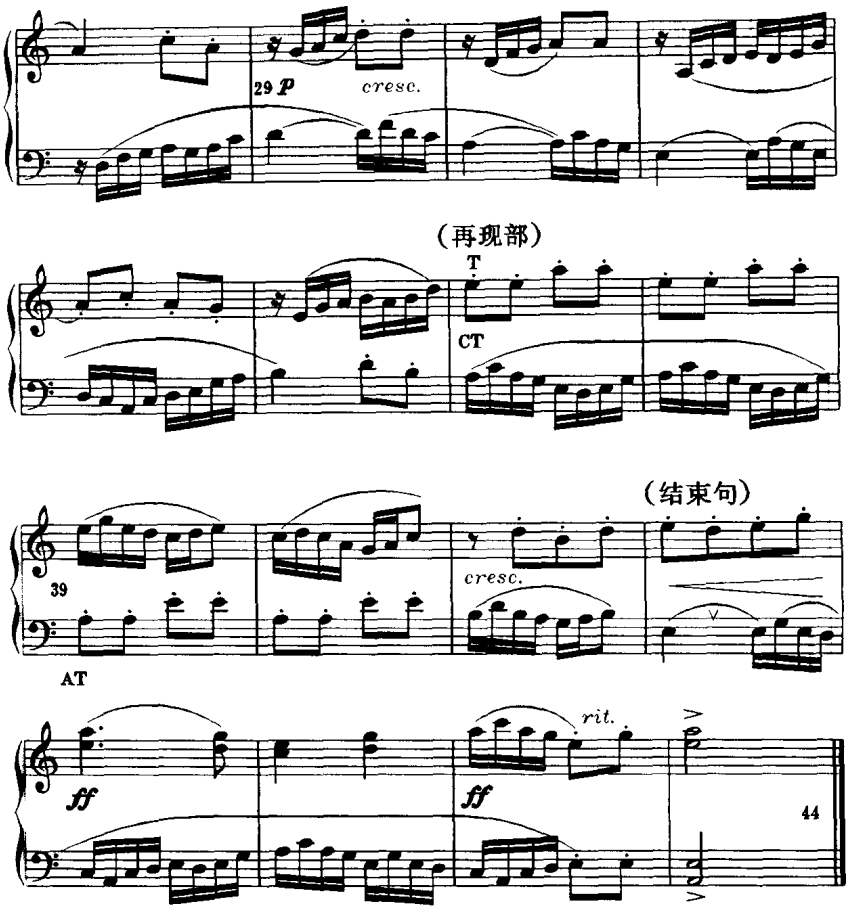
这里提供两首范例。

范例 (1)

例 17－1



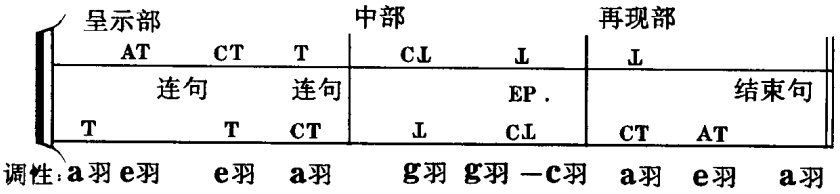

(连接句)
8
CT
T
T
CT
15
(连接句)
(中部)
CL
L
L
22
CL
mf
EP
dim.



小　节	摘　要　分　析
1 — 4	蹦蹦跳跳、欢天喜地的主题。在下方声部初次陈述，a 羽。
4 — 7	守调答题在上方，其下方为自由对题，e 羽。
7 — 9	连接句，用模进写成。
10 — 13	主题在下方，固定对题在上方，e 羽。
13 — 16	主题在上方，对题在下方，a 羽。

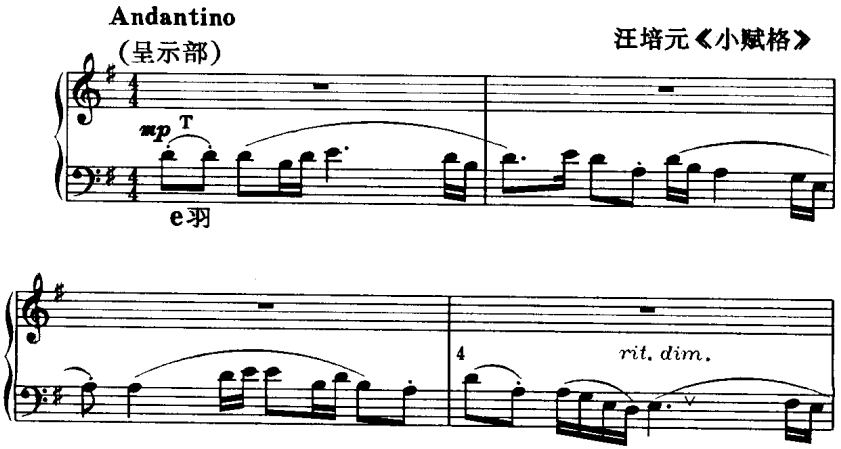
16 — 18	连接句，用八度模仿写成。呈示结束。
19 — 22	中部开始。倒影主题在下方，倒影对题在上方， g 羽。
23 — 26	倒影主题在上方，倒影对题在下方， g 羽— c 羽。
26 — 33	Ep.其中 26 — 28 小节为二声部倒影模仿， g 羽— d 羽。29 — 31 小节为前面 3 小节的复对位， d 羽— a 羽。
37 — 40	再现开始。原形主题返回主调 a 羽，其下方为对题。
40 — 42	答题在下方， e 羽。
42 — 46	结束句，全曲高潮。材料分别来自自由对题与固定对题。

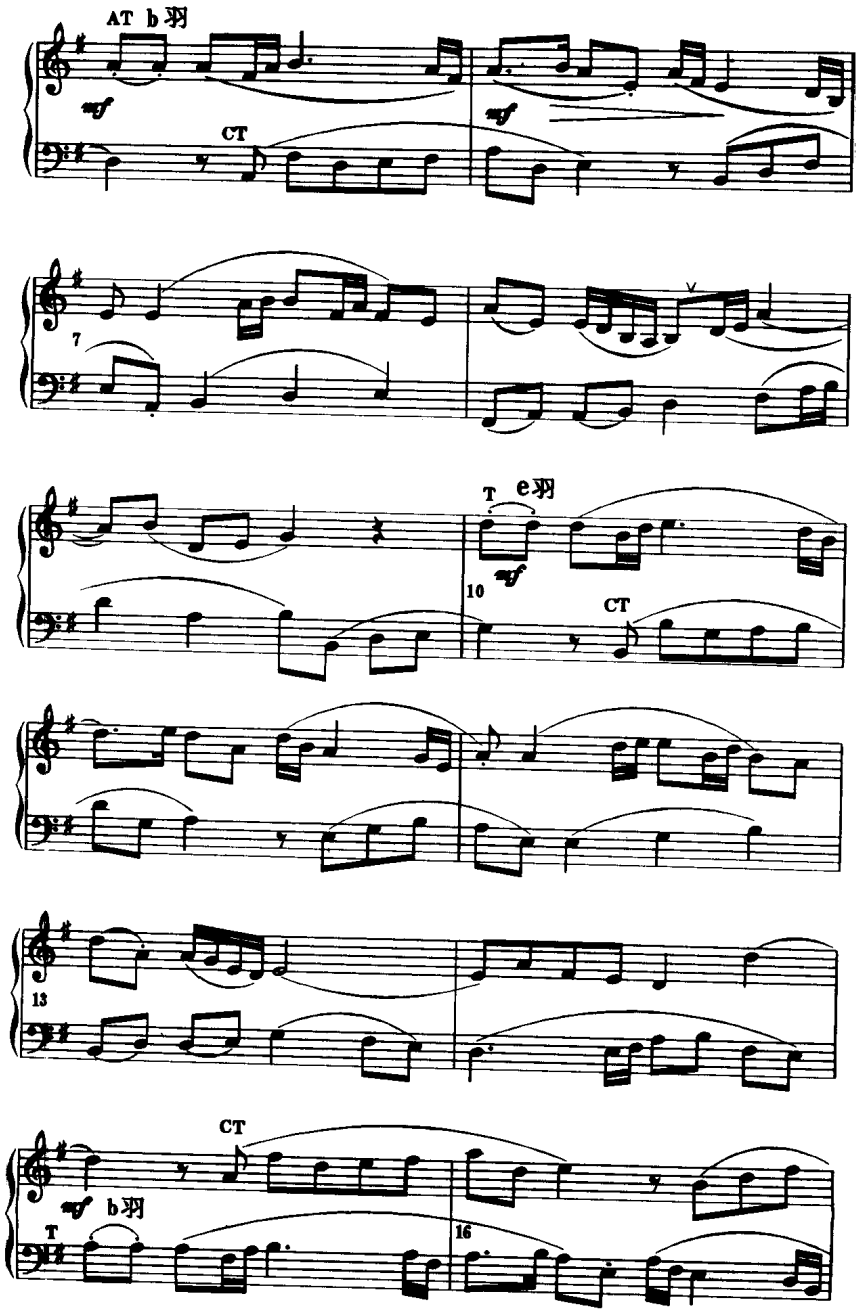
结 构 图 示

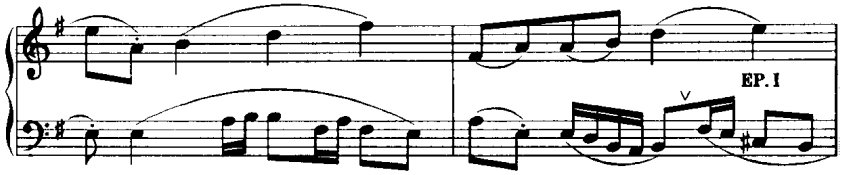


范例 (2)

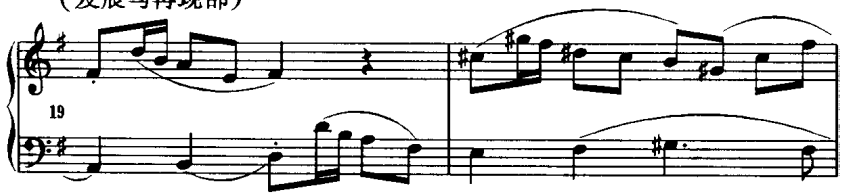
例 17 -2

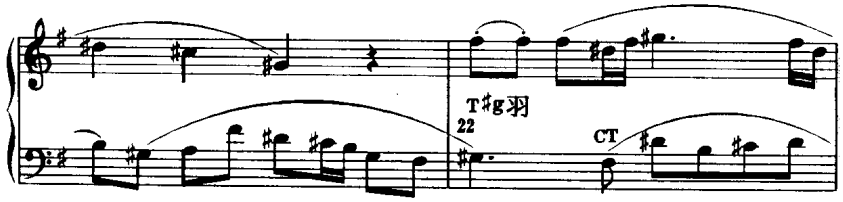


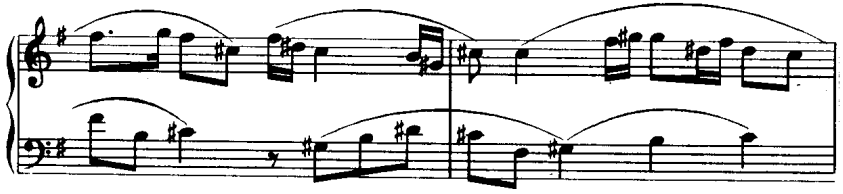

AT b羽
mf
CT
mf
7
T e羽
mf
10
CT
13
CT
mf b羽
T
16

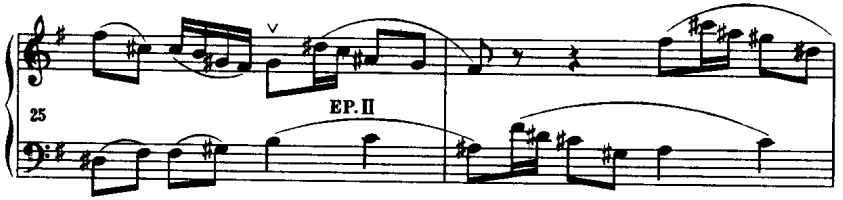


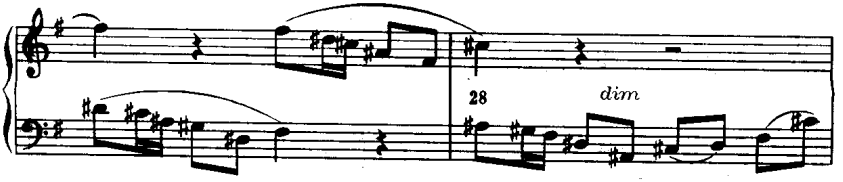
（发展与再现部）

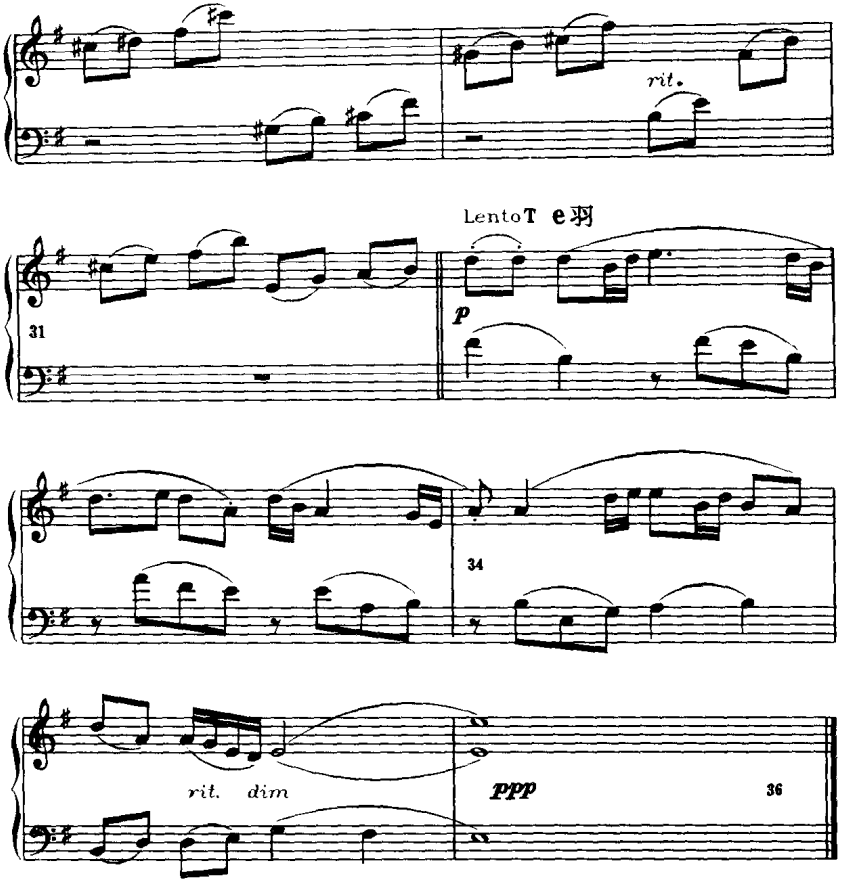








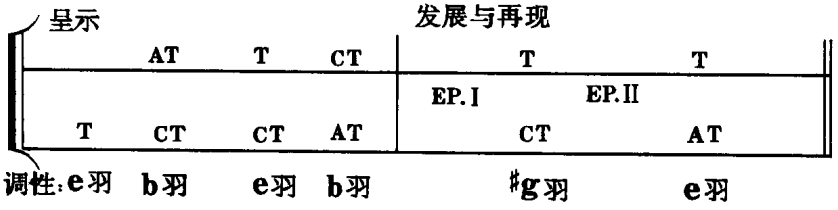




小　节	摘　要　分　析
1 — 4	主题在下方声部初次陈述。主题为两句式结构，思念的情绪，云南民歌风格，e羽。
5 — 9	纯正答题在上方，b羽。固定对题在下方。
10 — 14	主题在上方，固定对题在下方，e羽。
15 — 18	答题在下方，对题在上方，b羽。呈示结束。
18 — 21	发展再现部分开始。EP.I用模仿手法写成，调性由D

	宫至 ♯g 羽。
22 — 25	主题在上方，对题在下方，♯g 羽。
25 — 31	EP. II 用模仿手法写成，♭F 宫— b 羽。
32 — 36	再现。主题返回主调 e 羽，其下方为自由声部。速度变慢，进入终止。

结 构 图 示

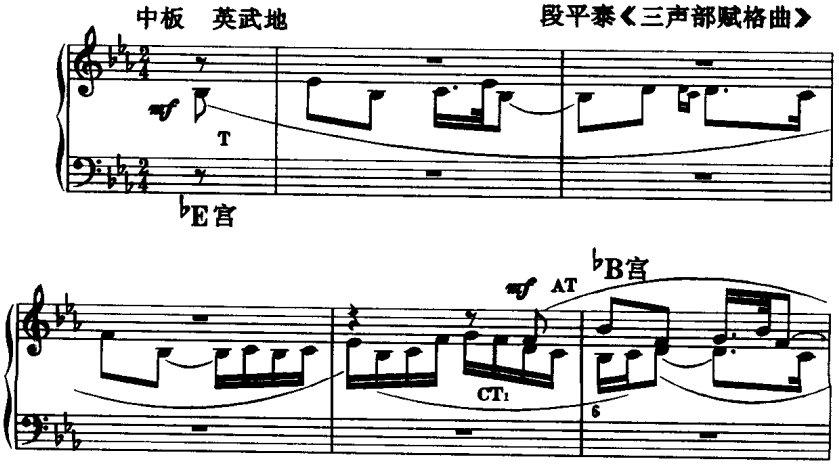


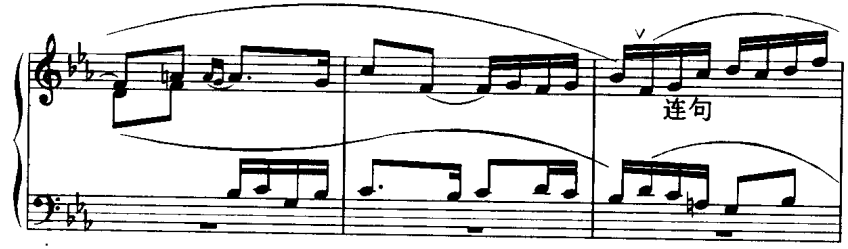
第二节 三部赋格曲

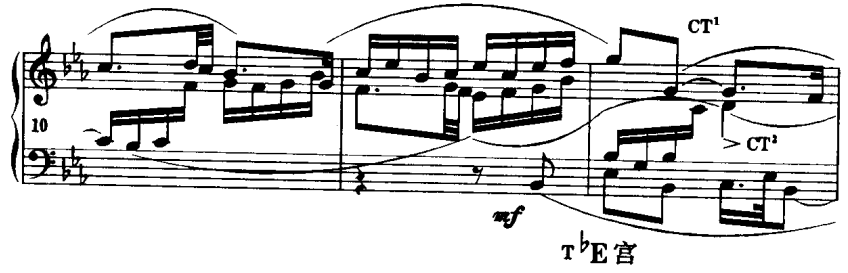
这里提供三首范例。

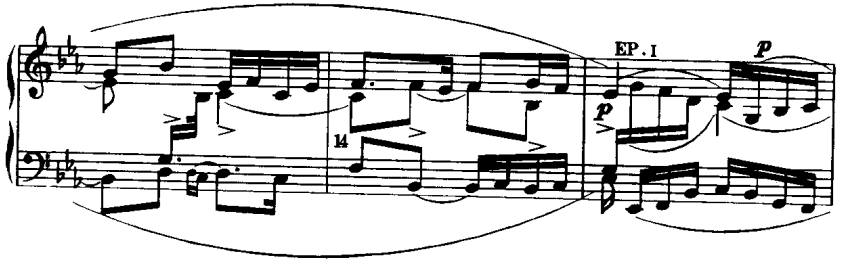
范例 (3)

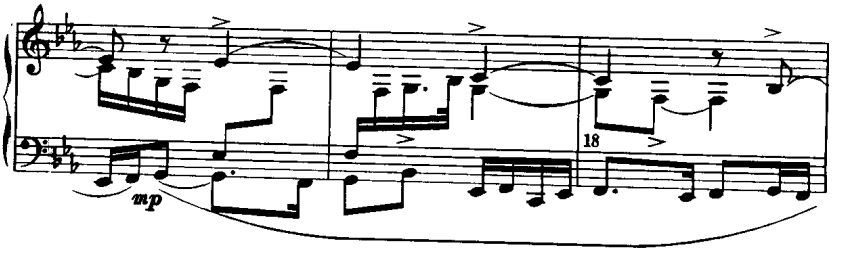
例 17 - 3

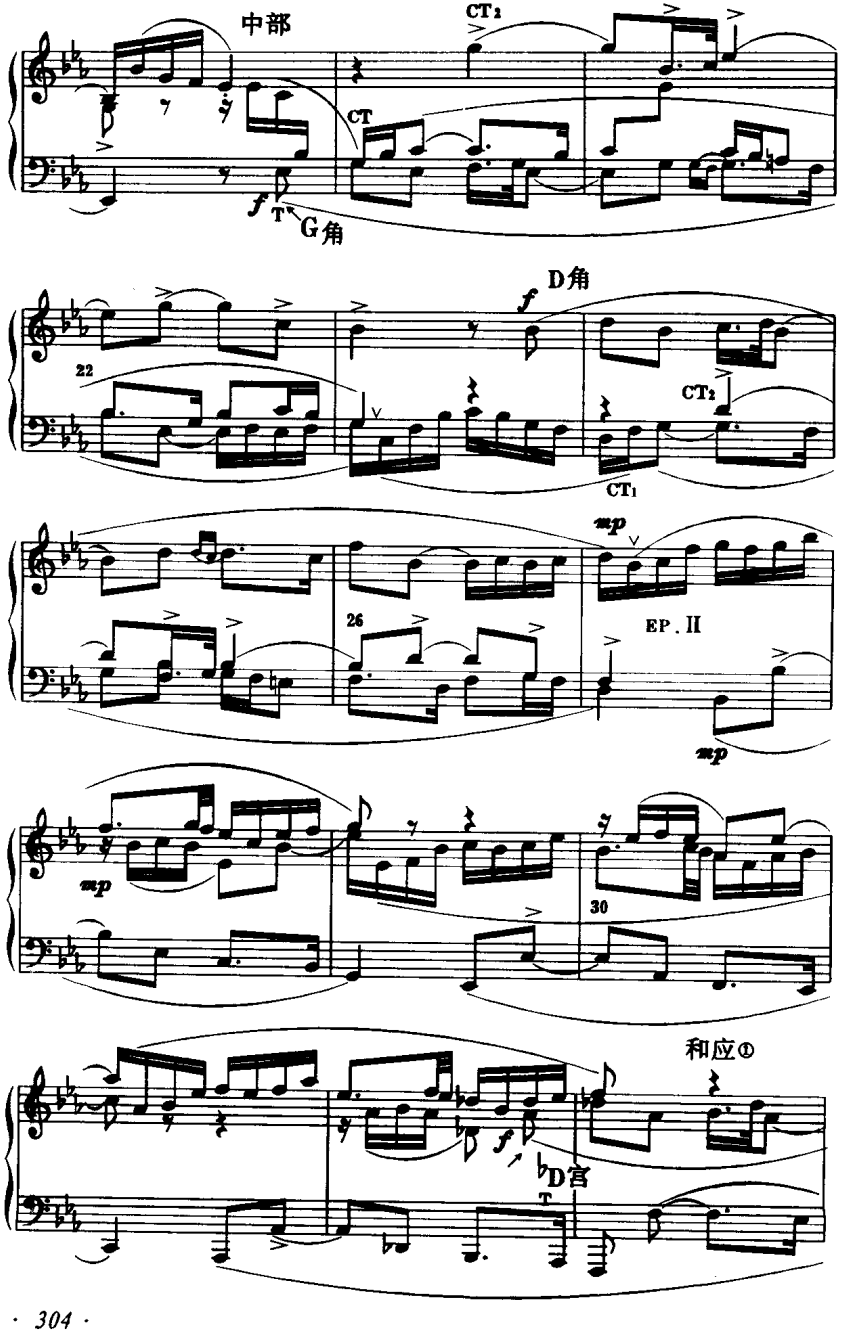


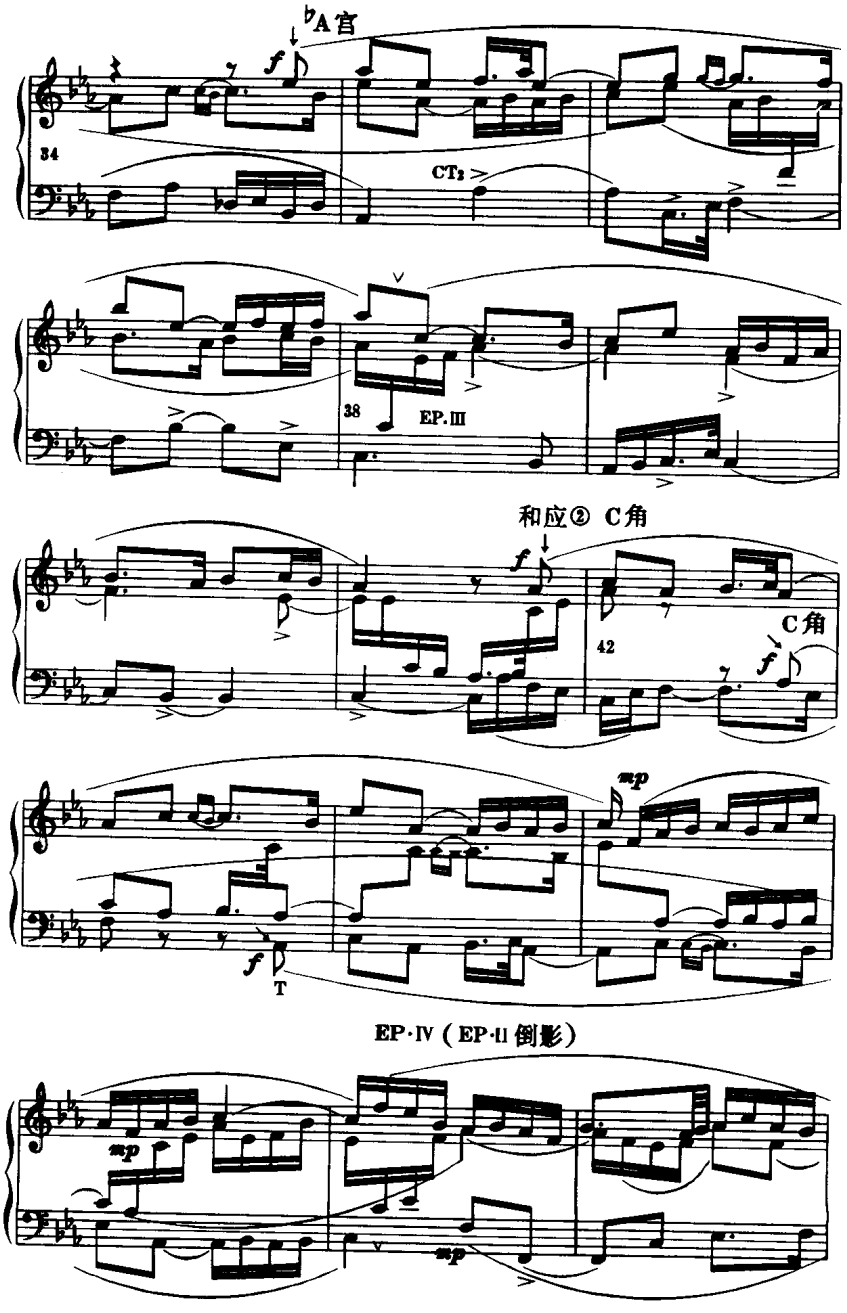

连句


10
CT¹
CT²
mf
T♭E宫

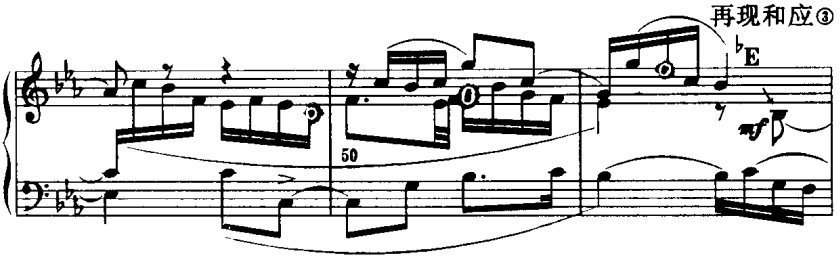

14
EP. I
p
p

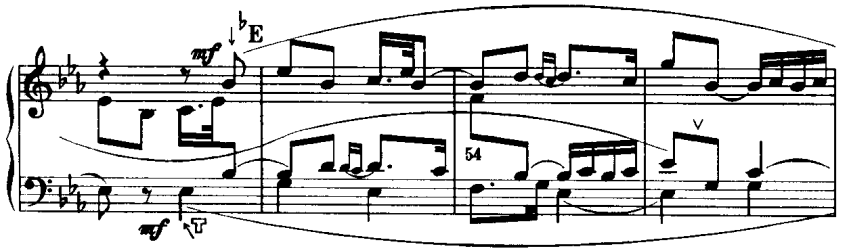

18
mp


中部
CT₂
CT
f
T
G角
D角
f
22
CT₂
CT₁
mp
26
EP. II
mp
mp
30
和应①
f
♭D宫
T

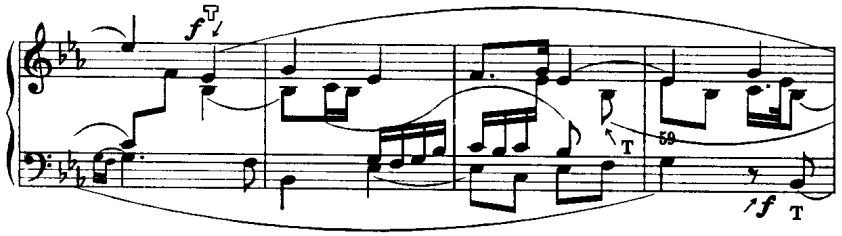

♭A宫
34
CT₂
38
EP.III
和应② C角
42
C角
T
EP·IV（EP·II 倒影）

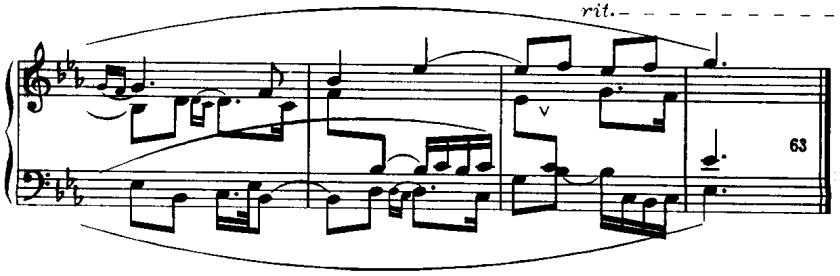
再现和应③





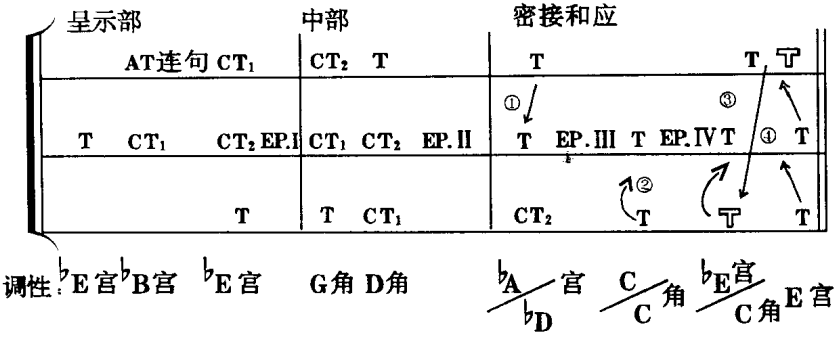
和应④





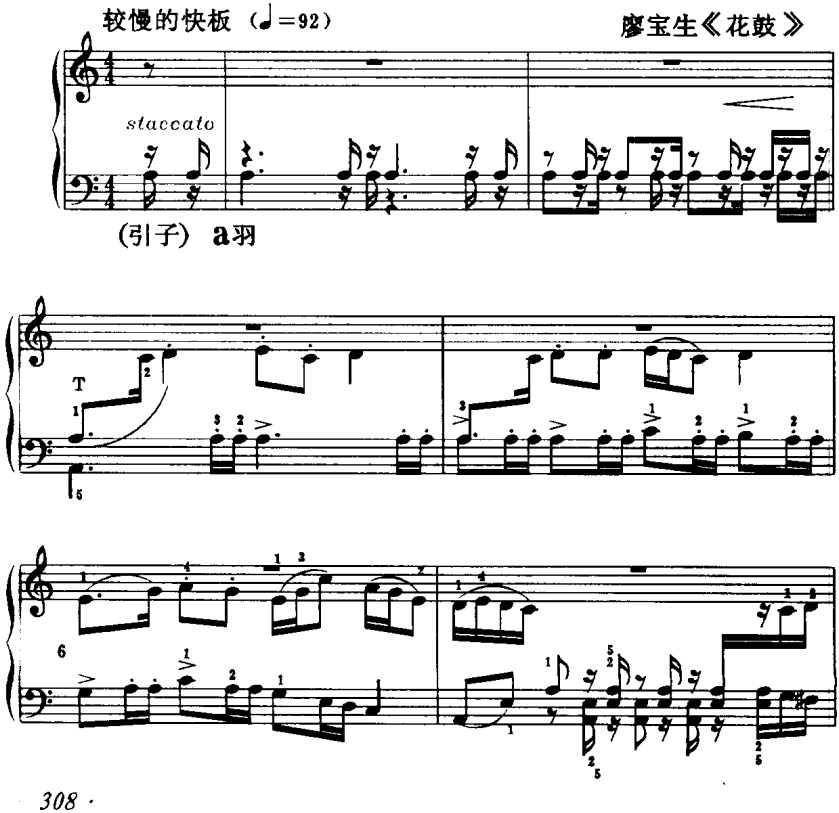
小　节	摘　　要　　分　　析
1 — 5	主题在中声部初次陈述，♭E 宫。京剧音乐风格，颇有英雄气慨。
5 — 9	纯正答题在高声部，♭B 宫。第一固定对题(CT_1)在中声部。
9 — 11	连接句，模仿写法。
11 — 15	主题在低音声部，CT_1 在高声部，CT_2 在中声部。
15 — 19	EP.I 材料来自 CT_1。呈示部结束。
19 — 23	中部开始。T 在低声部，G 角。CT_1 在中声部，CT_2 在高声部。
23 — 27	前 3 小节的三重对位，主题在高声部，D 角。CT_2 在中声部。CT_1 在低声部。
27 — 32	EP. II 材料来自连接句，主要手法为模进。在模进音组中，使用了三重对位，十分精妙。
32 — 38	再现部开始。密接和应①，中、高声部参加，D 宫。
38 — 41	EP.III，A 宫。
41 — 46	密接和应②，高、中、低三个声部顺序进入，C 角。
47 — 51	EP.IV 实际上为 EP. II 的倒影。
51 — 56	密接和应③，51 小节处中声部主题进入，52 小节处低声部扩张主题进入，随之高声音主题进入，♭E 宫。
56 — 63	密接和应④。扩张主题的 56 小节进入，G 角。中声部主题从 58 小节进入，低声部主题从 59 小节进入，♭E 宫。

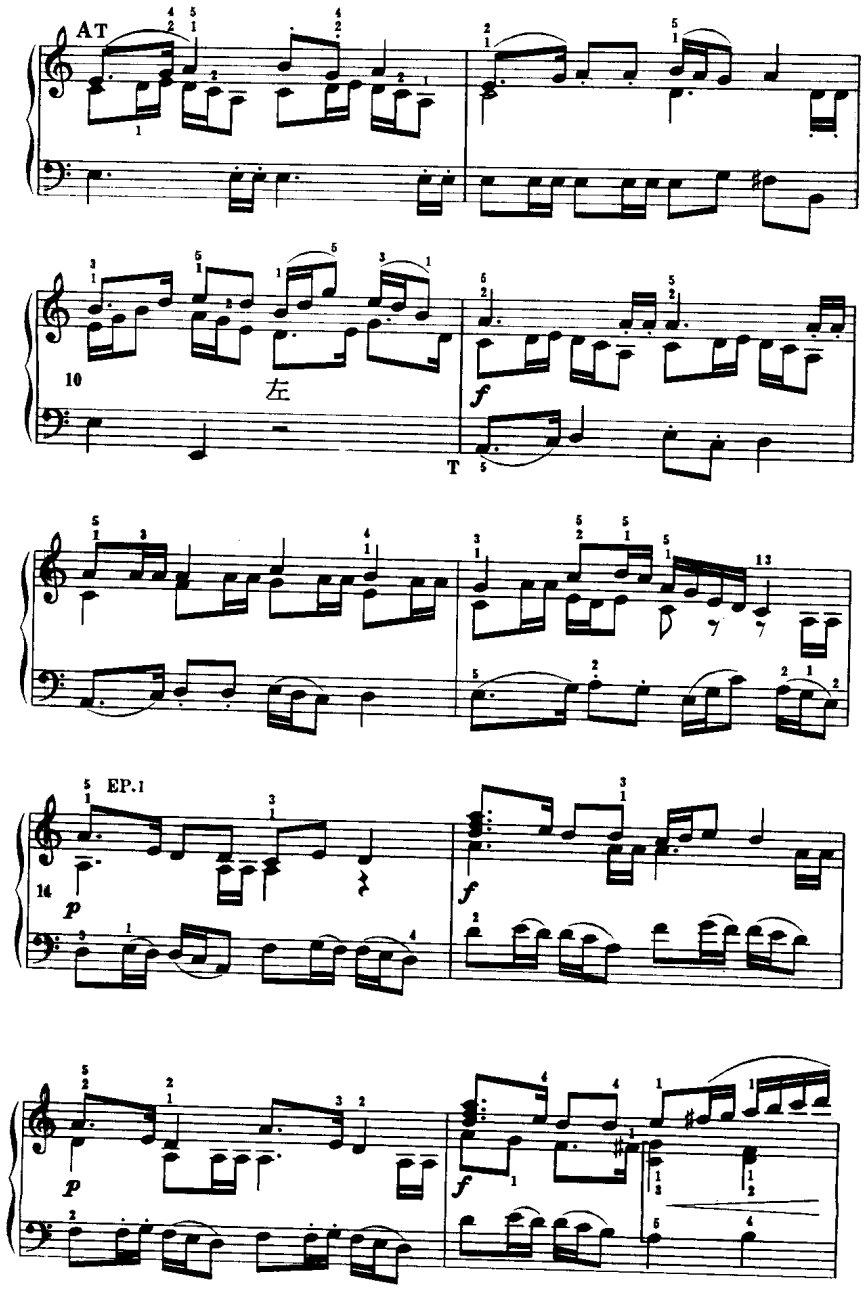
结 构 图 示

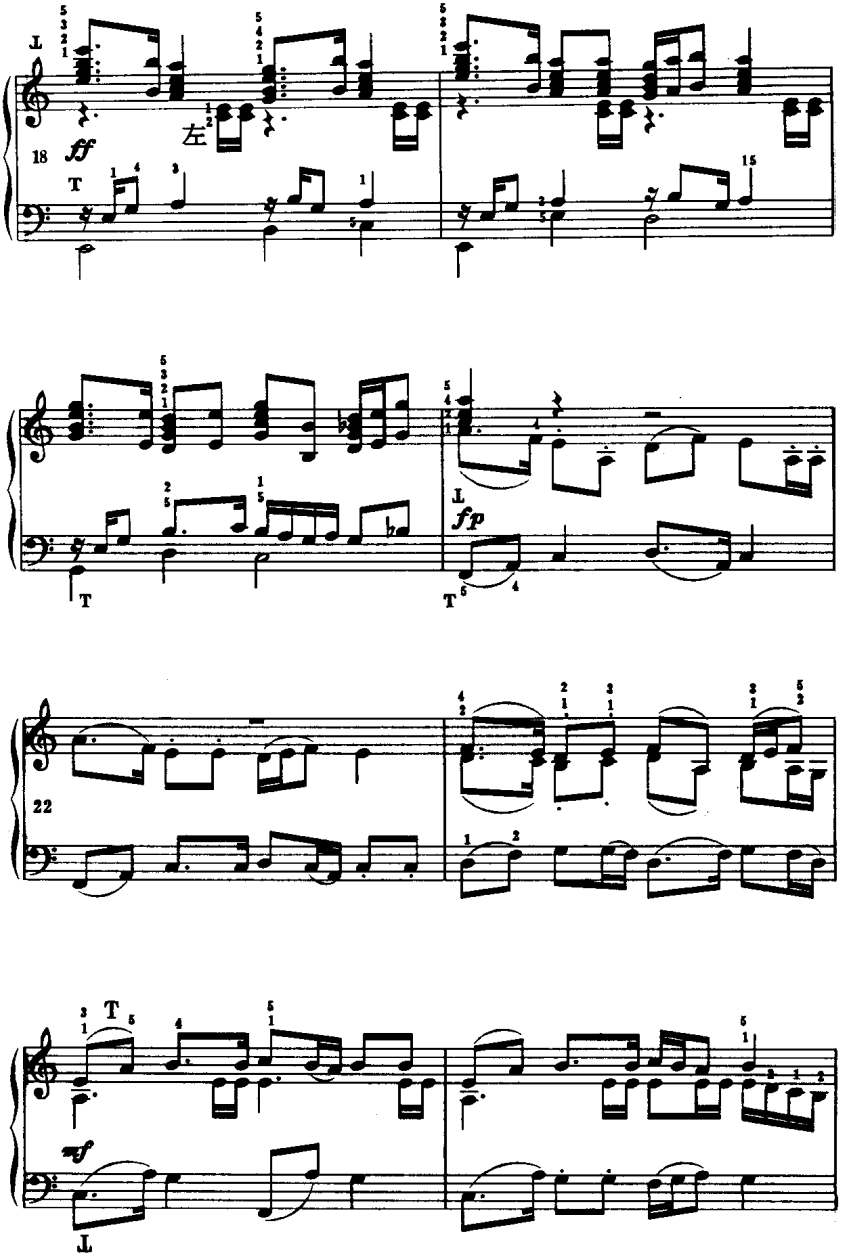


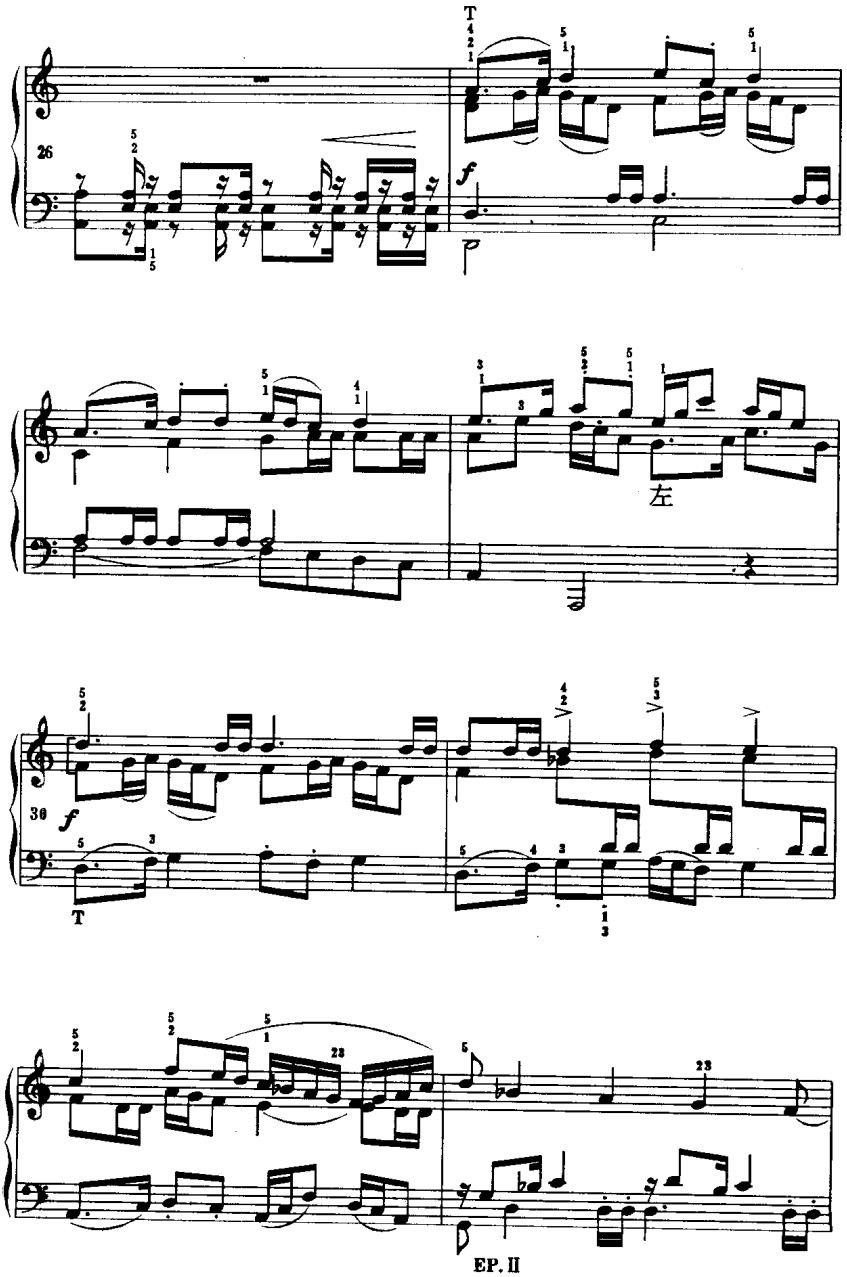
范例 (4)

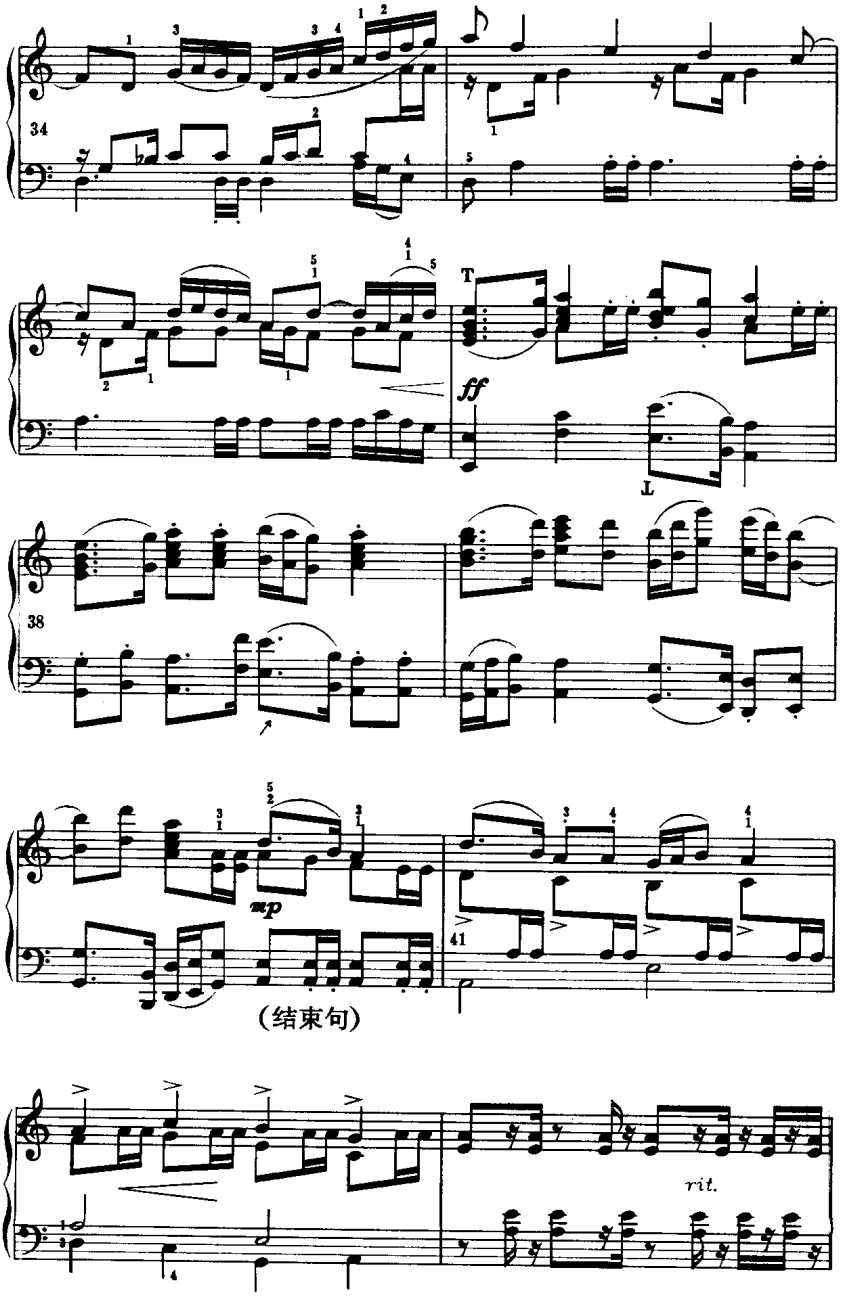
例 17－4

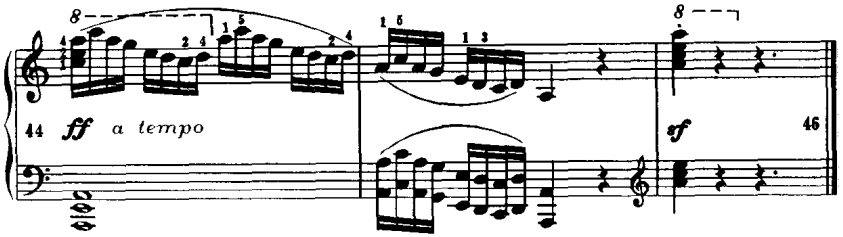



AT
10
左
T
EP.1
14
p
f


18
ff
左
fp
22
mf


26
f
左
30
f
T
EP. II


34
T
ff
L
38
mp
41
(结束句)
rit.

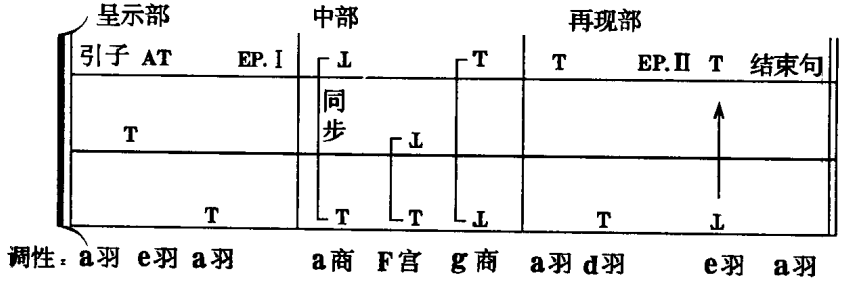


小　节	摘　要　分　析
1 — 3	引子。鼓点节奏，渲染热烈的气氛。
4 — 7	T 在中声部初次陈述，民歌风， a 羽。鼓点对题(CT_1)在低声部伴随。
8 — 10	纯正答题在高声部， e 羽。 CT_1 在下方， CT_2 在中间。
11 — 13	T 在下方， a 羽。 CT_1 在上， CT_2 居中。 11 — 12 小节是前面 3 小节的十二度复对位。
14 — 17	EP.I，主题首部的倒影，鼓点音型，与 CT_2 材料的倒影组合而成。呈示部结束。
18 — 20	中部开始。八度强化了的倒影主题在上方， a 商。左手演奏的上声部是变节奏主题,a 商。鼓点节奏居中穿插。
21 — 23	倒影变调式的主题居中，有谐谑感。低音声部是原形变调式主题， F 宫。二者同步结合。
24 — 25	变调式主题(b 弗里几亚)在上方，倒影主题(G 商)在下方，鼓点节奏居中。 25 小节是连接句。中部展开结束。
27 — 29	再现部开始。主调主题在上， CT_2 居中， CT_1 在下方。
30 — 32	主题在低声部， d 羽。 CT_1 在上方， CT_2 居中。注意，30 — 31 小节为 27 — 28 小节的十二度三重对位。
33 — 36	EP. II，主题首部材料居中，鼓点节奏居下方， 35 — 36 小节是前 2 小节高五度移位， g 羽— d 羽。

37 — 40 原形主题(上方)与倒影主题(下方)的密接和应。乐曲进入高潮。 e 羽。

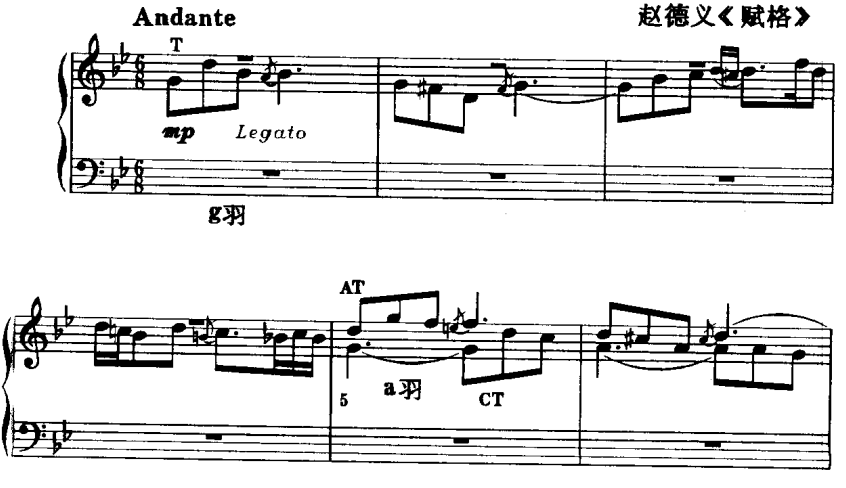
40 — 46 结束句。综合主题首部材料与鼓点节奏，并以辉煌的华彩句终止于主调 a 羽。

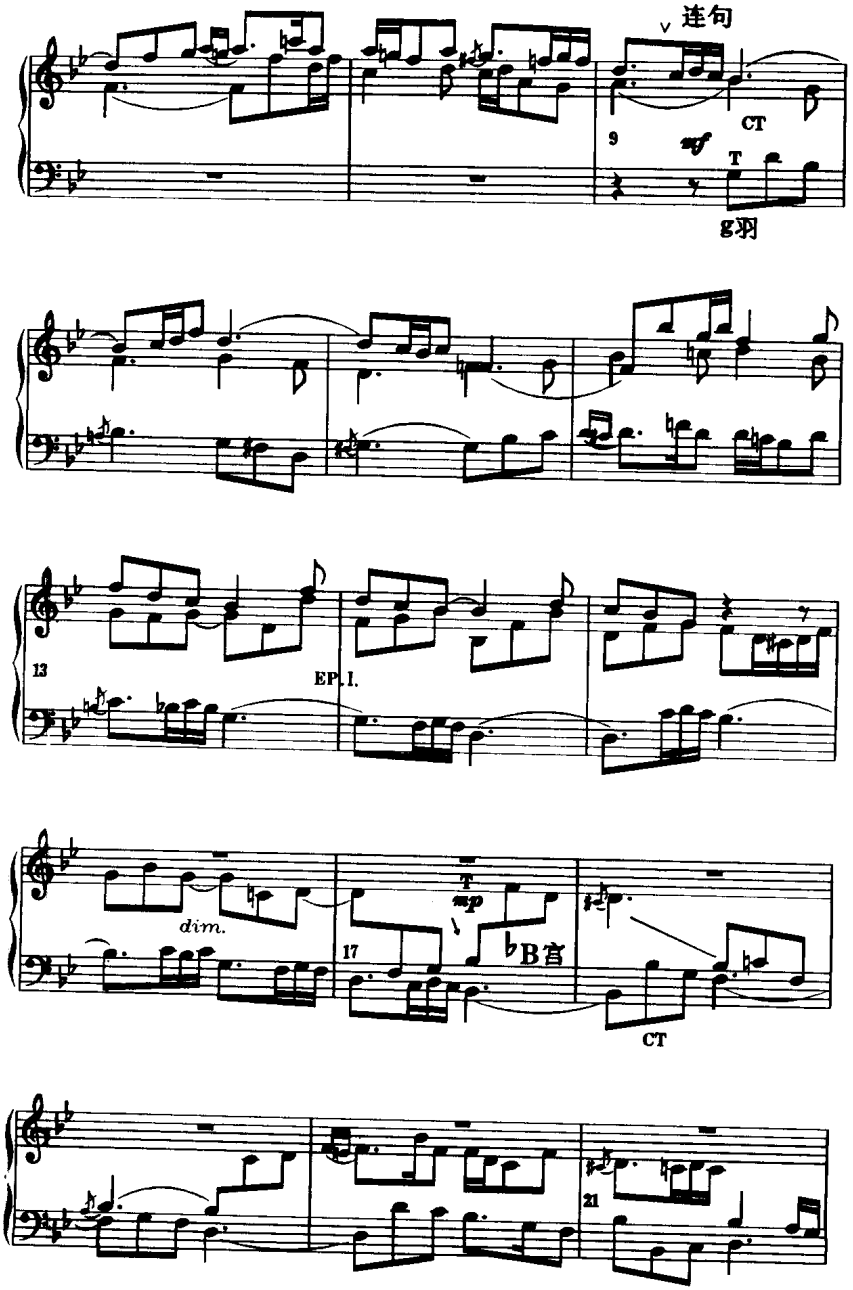
结 构 图 示

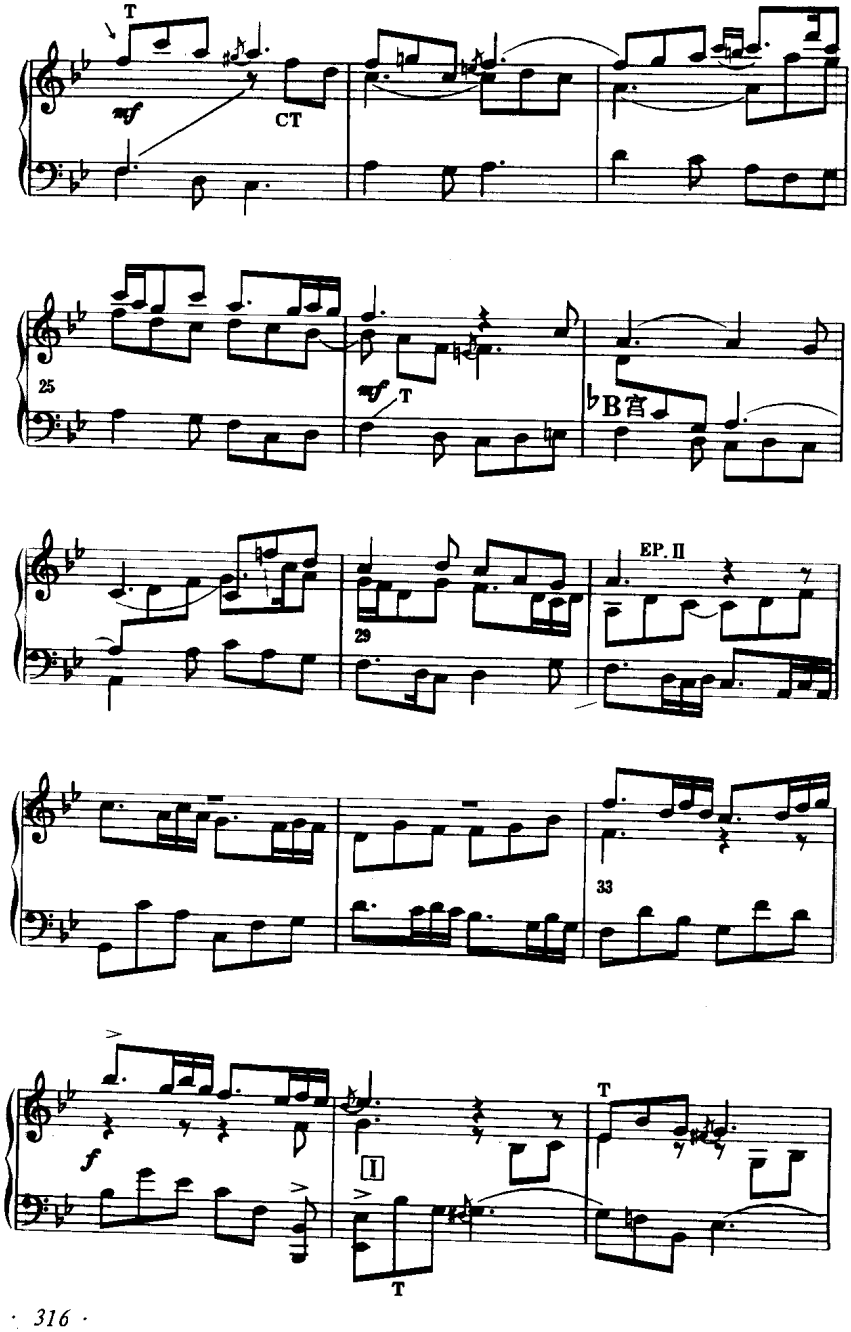


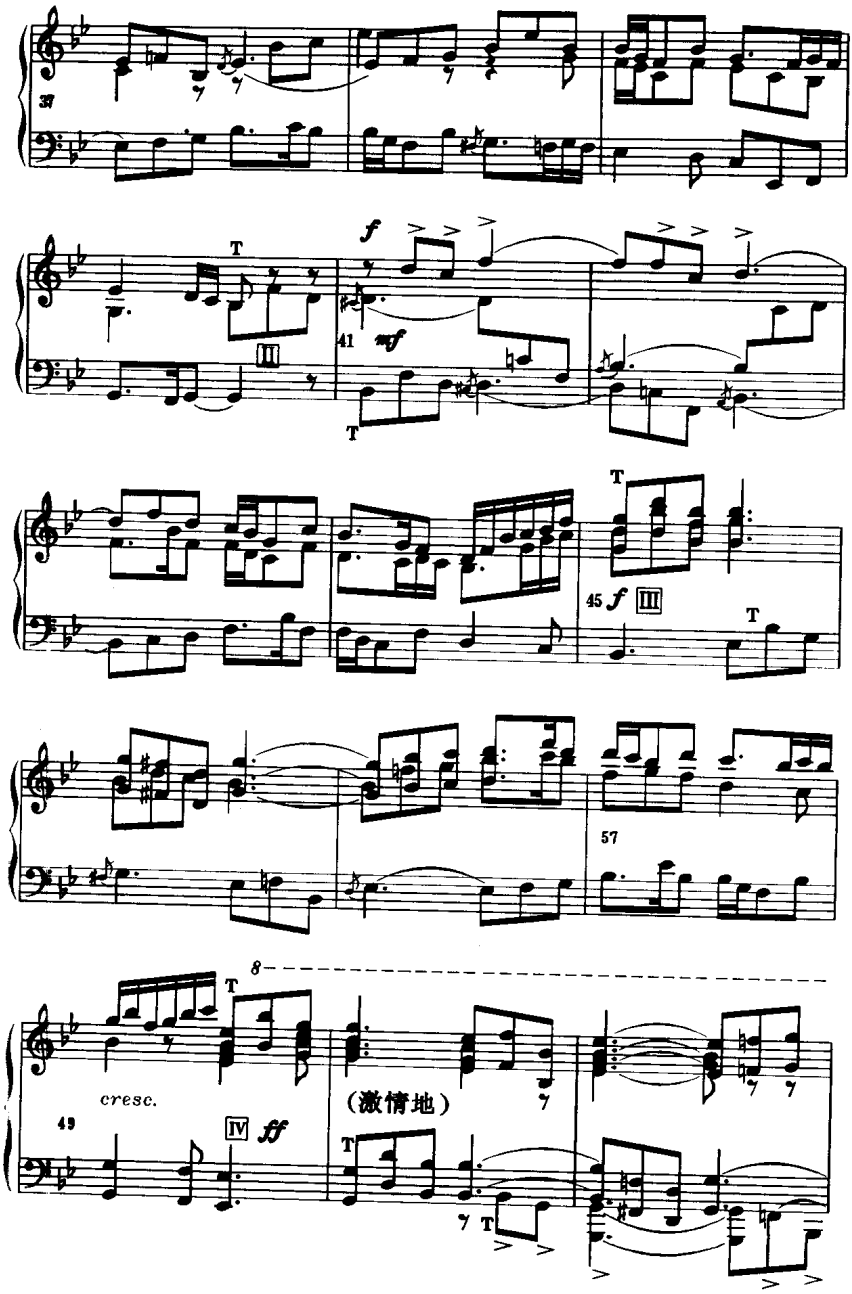
范例 (5)

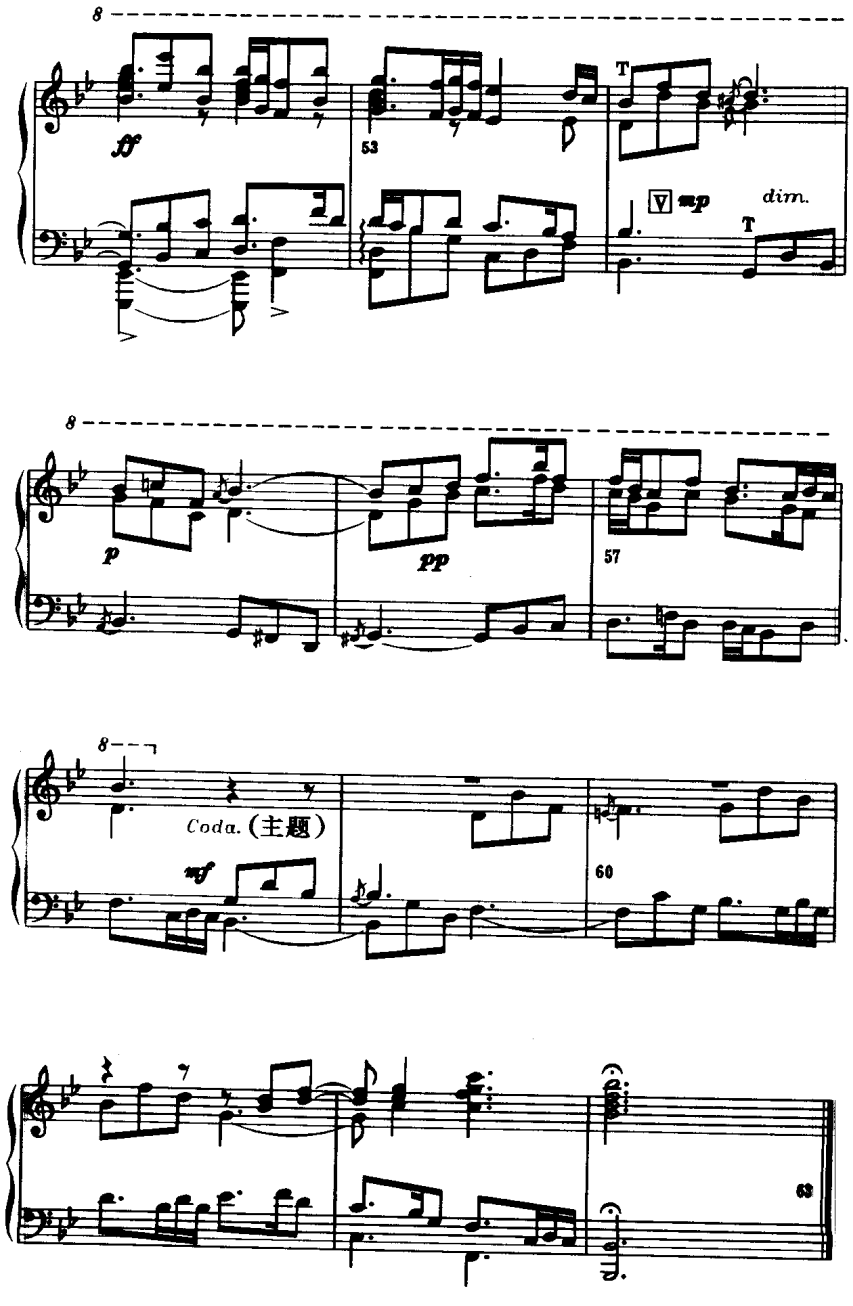
例 17 - 5




连句
CT
9
mf
T
g羽
13
EP. I.
dim.
T
mp
17
♭B宫
CT
21

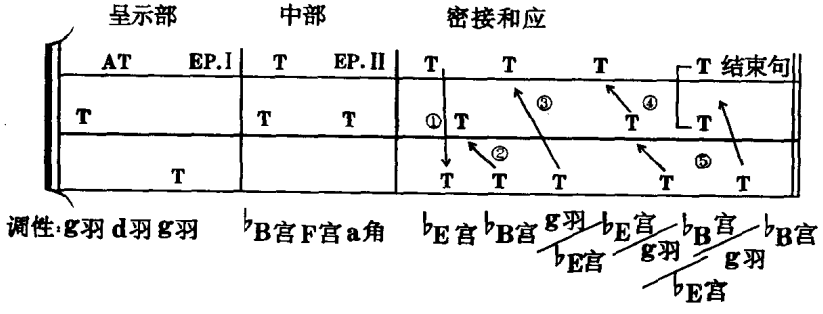

T
mf
CT
25
mf
T
♭B宫
29
EP. II
33
f
I
T
T


37
T
f
41
mf
III
T
T
45
f
III
T
57
8
T
cresc.
49
IV
ff
(激情地)
T
T


8
ff
53
T
mp
dim.
T
8
p
pp
57
8
Coda.（主题）
mf
60
63

小　节	摘　要　分　析
1 — 5	优美如歌的主题在 g 羽调初次陈述。
5 — 9	守调答题在上方， d 羽。固定对题(CT)在下方。
9 — 13	T 在低声部， g 羽。 CT 居中。
3 — 17	EP.I 材料来自主题，以模进写成， g 羽— ♭B 宫。呈示结束。
17 — 21	中部开始。主题变为宫调式(♭B 宫)，其下方为 CT 。
22 — 26	主题在上方， CT 居中， d 羽。
26 — 30	主题变为 a 角，居中。
30 — 34	EP. II 材料来自主题的尾部，以模仿手法为主写成。
35 — 40	再现部开始。密接和应①，♭E 宫。
40 — 44	密接和应②，♭B 宫。
45 — 49	密接和应③， g 羽／ ♭E 宫。
49 — 53	密接和应④，高声部主题为 ♭E 宫，次进人的主题为 g 羽，最后进人的低声部主题为 ♭E 宫。此处音域最宽广，力度最强，参加密接和应的声部最多，全曲达到高潮。
54 — 58	密接和应⑤，率先出现的主题及其平行声部为 ♭B 宫，随后进入的主题为 g 羽。
58 — 63	结束句。以主题首部及结尾的材料叠置而成，♭B 宫。

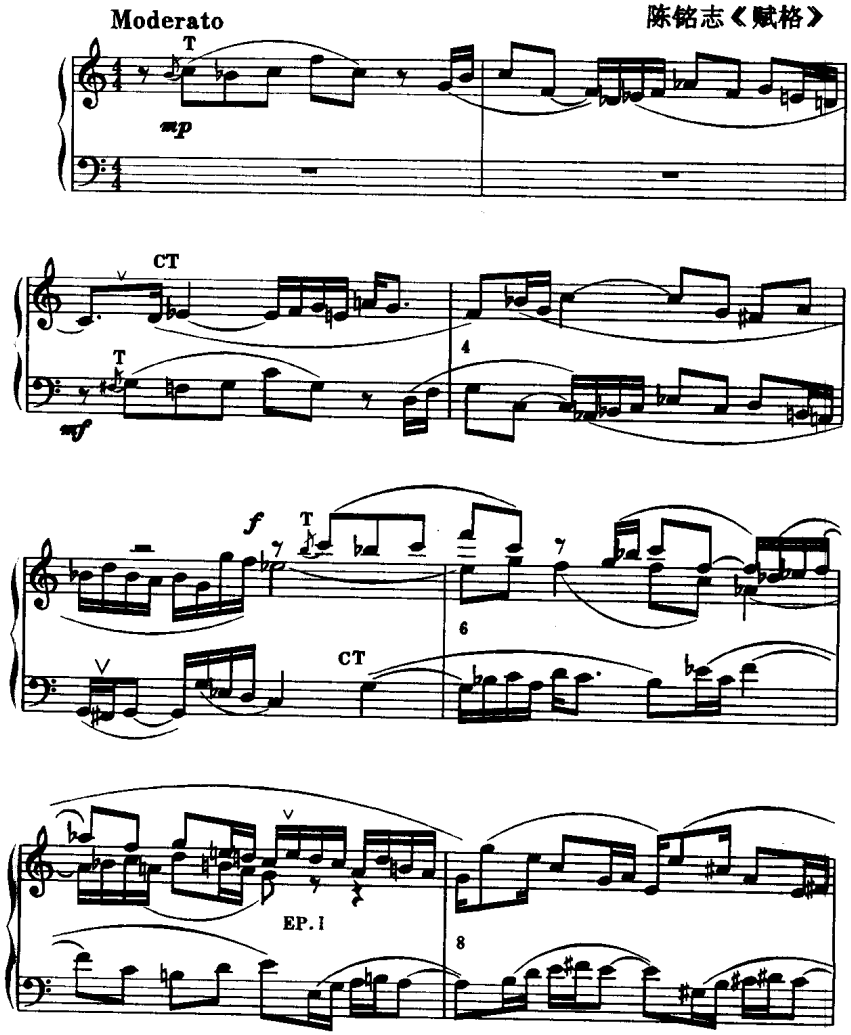
结 构 图 示

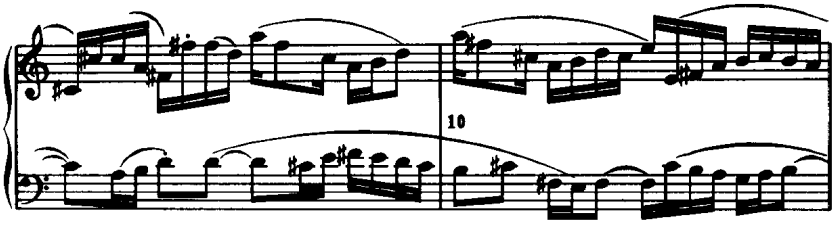


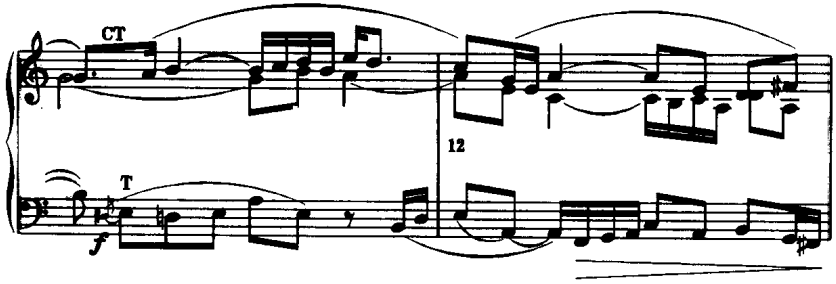
第三节　格式特殊的赋格曲

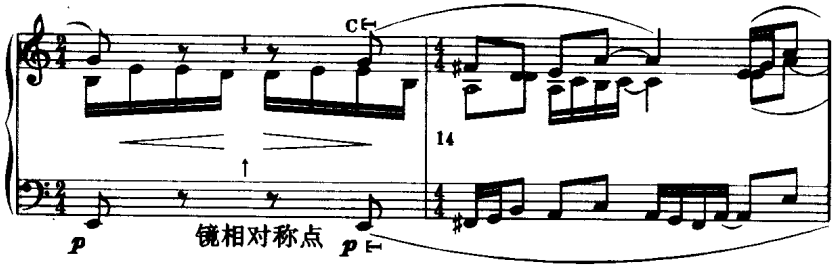
范例 (6)

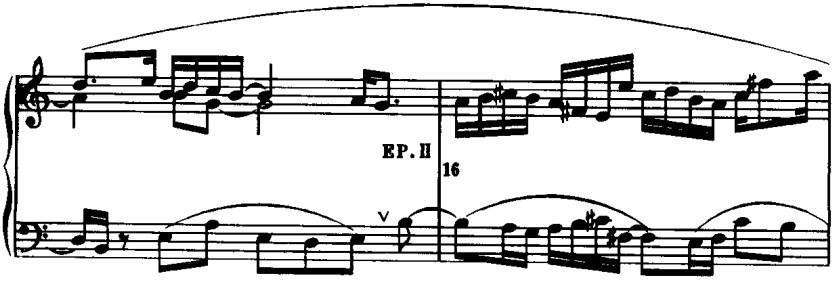
例 17 -6

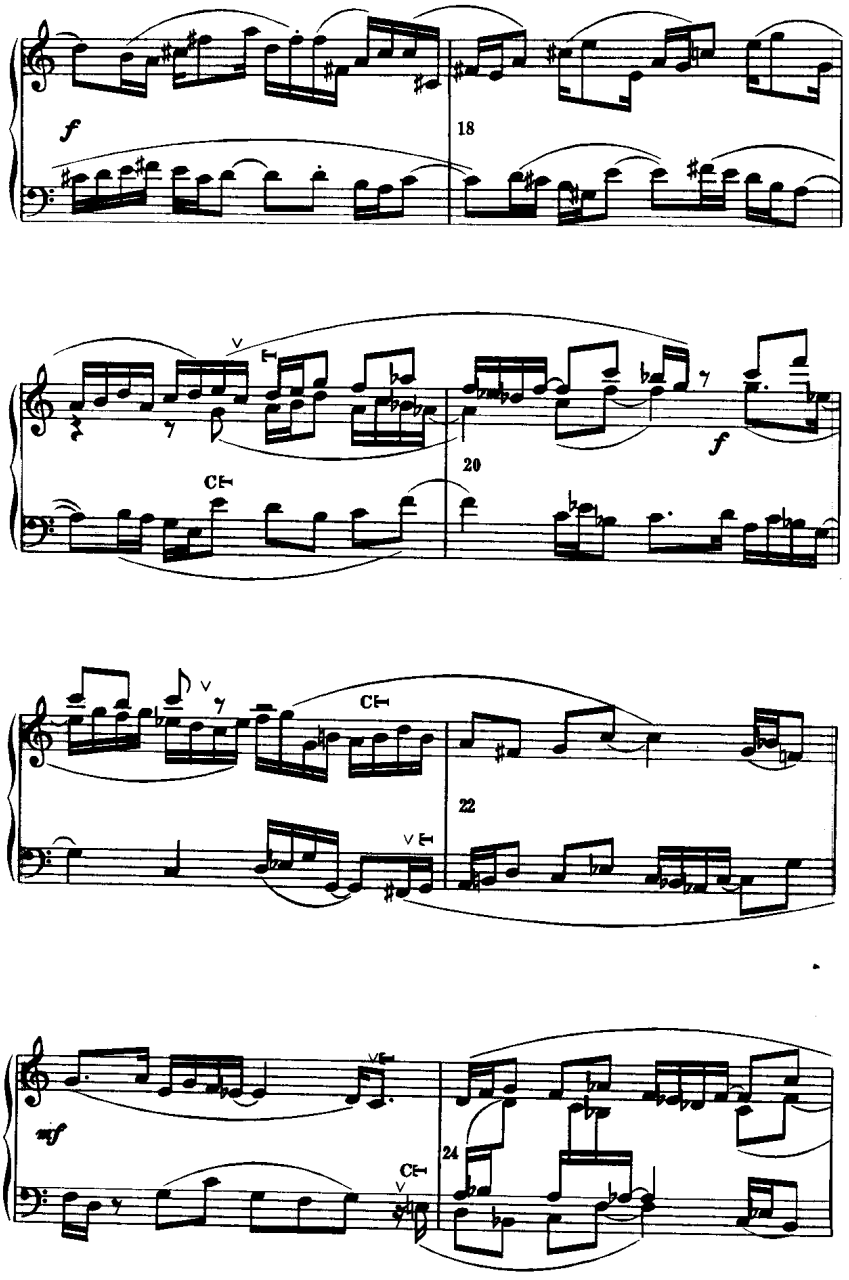


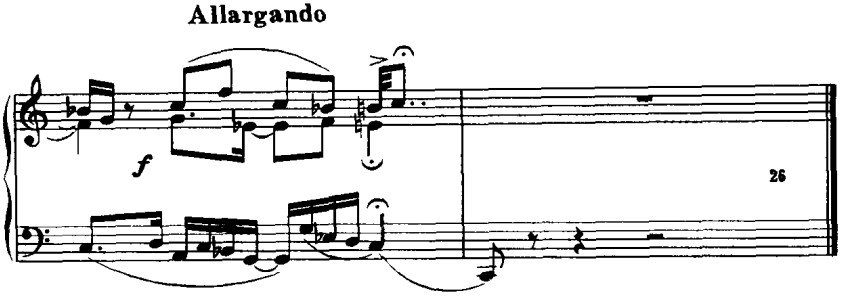

10


CT
T
f
12


C
14
p
镜相对称点
p

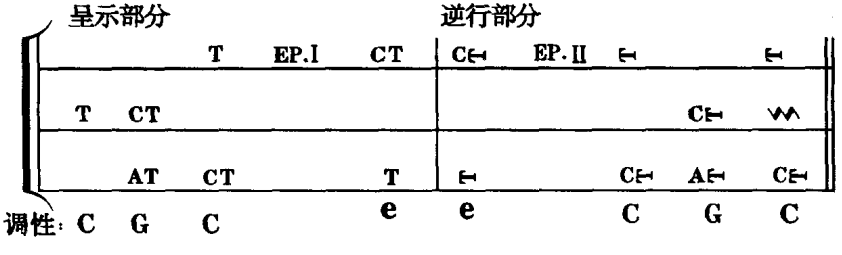

EP.II
16


f
18
20
f
22
mf
24



小　节	摘　要　分　析
1 — 3	主题初次陈述。主题为十一声综合调式，c。
3 — 5	纯正答题在下方，固定对题在上方。
5 — 7	主题在高声部，对题在低声部。
7 — 11	EP.I 材料来自主题，以模进手法写成。
11 — 13	变调式主题在低声部，对题在高声部。第一部分结束。
13 — 26	13 小节中间为镜相对称点，以下开始乐曲的第二部分，即前一部分的逆行。

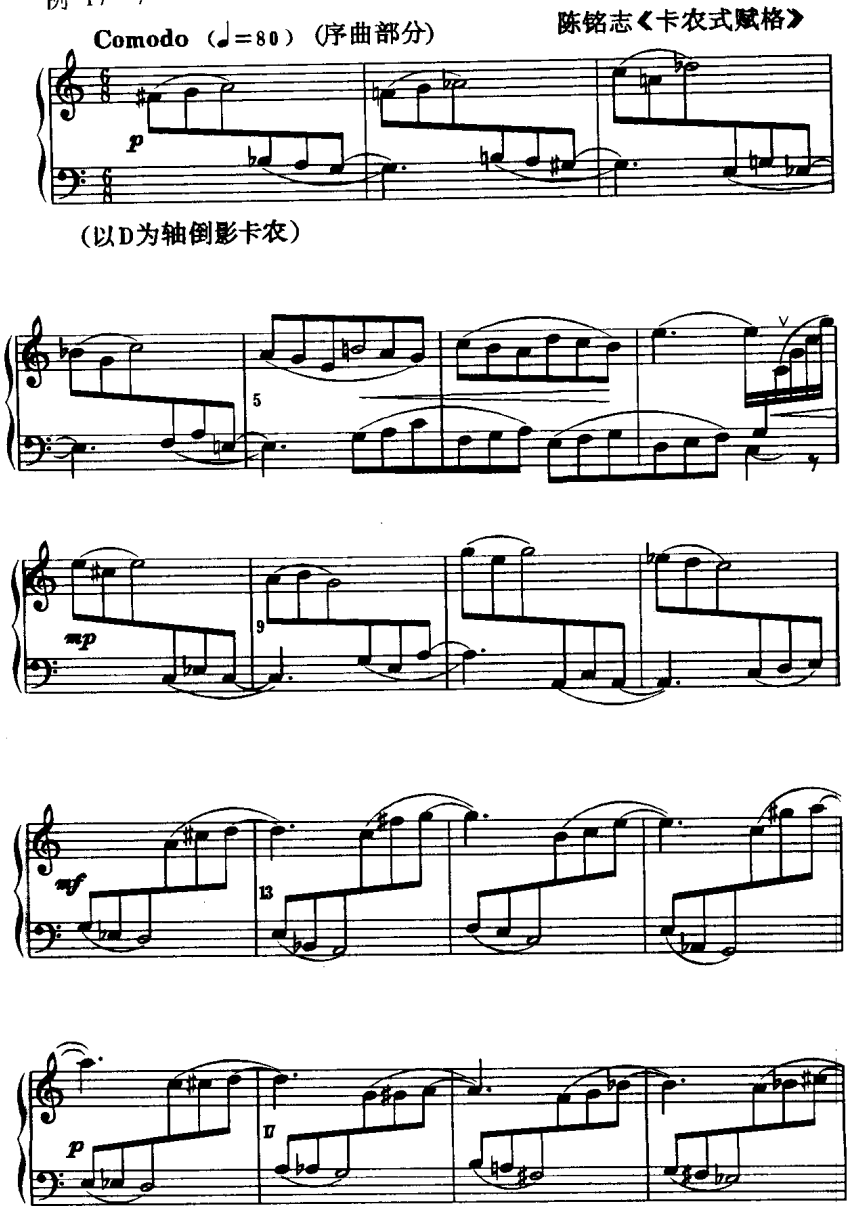
结　构　图　示

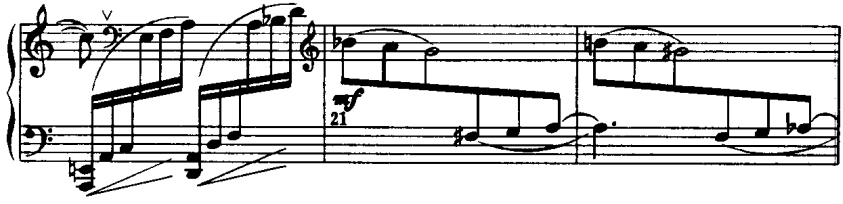


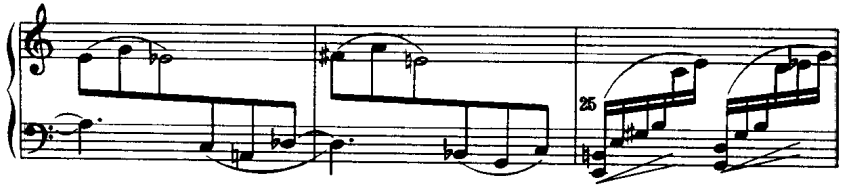
范例 (7)

例 17－7

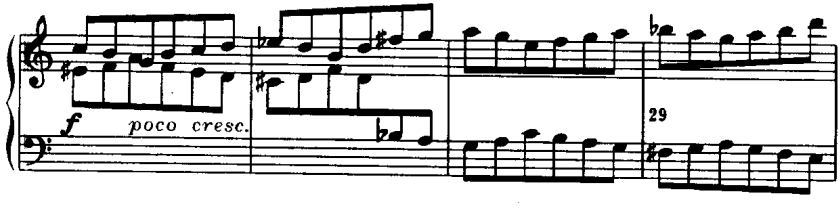
陈铭志《卡农式赋格》





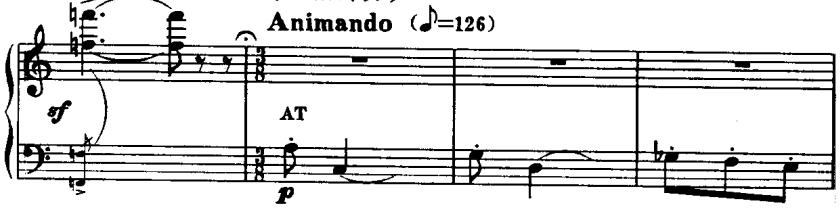


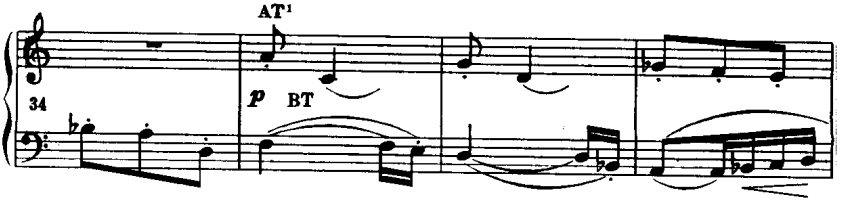
同类倒影

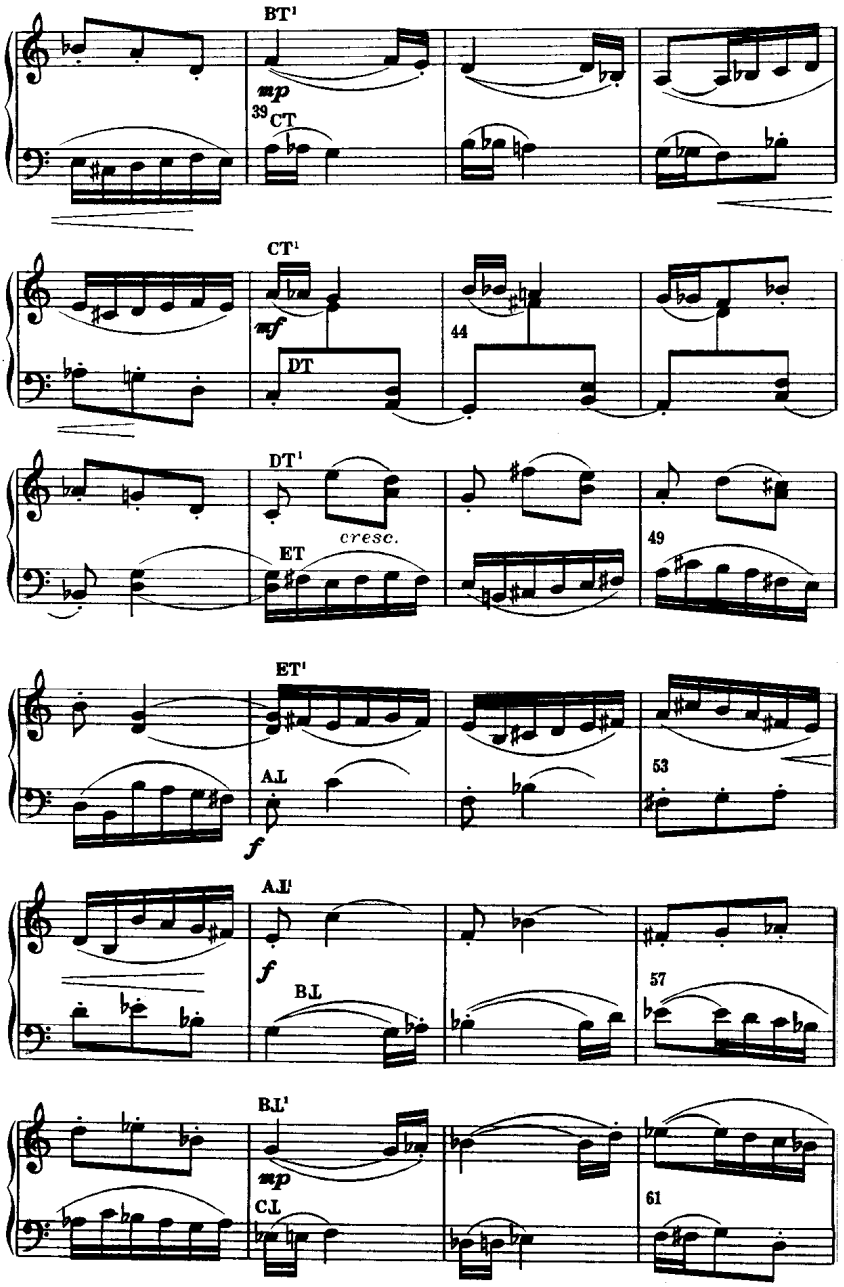


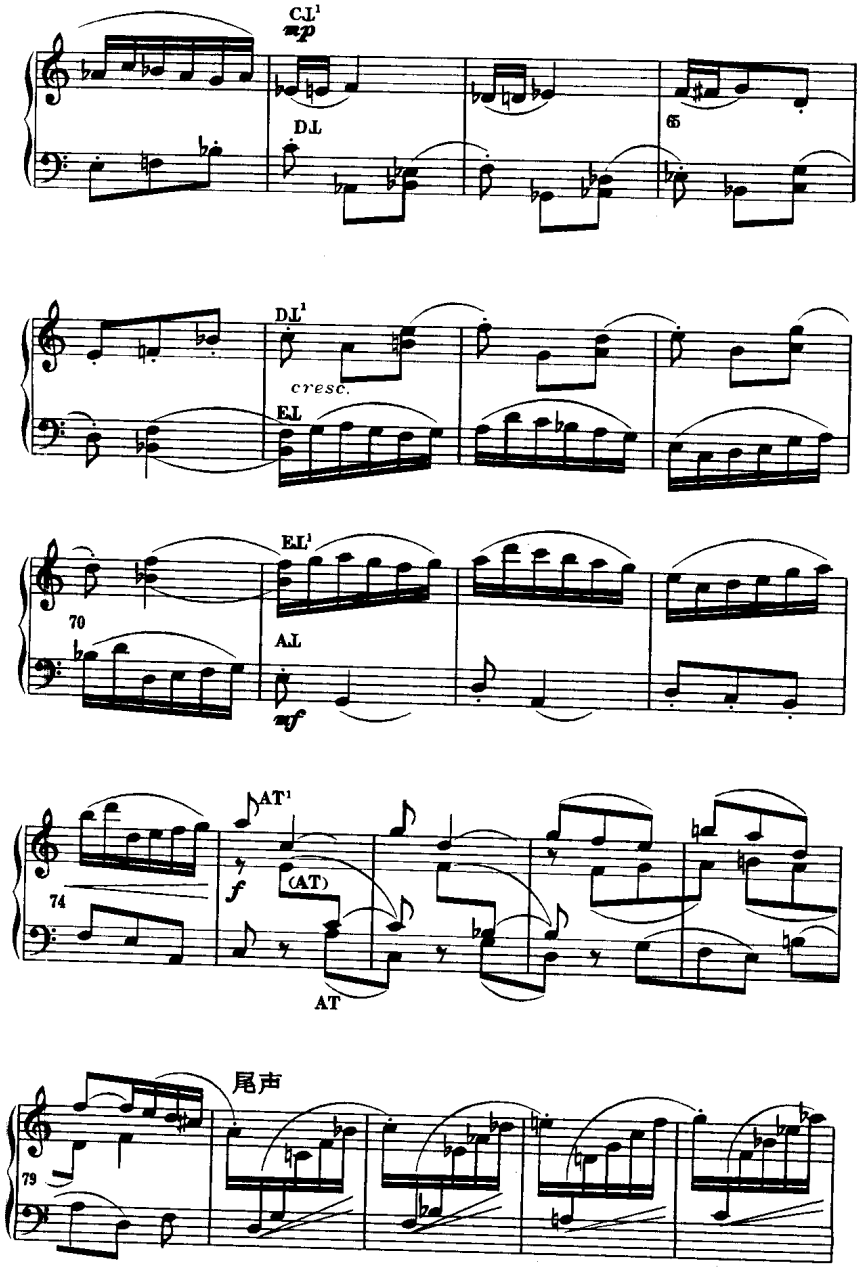
（赋格部分）

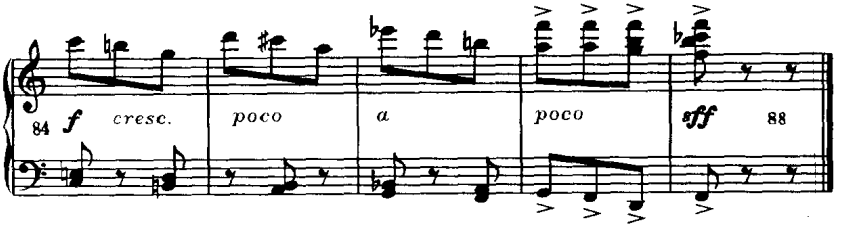
Animando（♪=126）






BT¹
mp
39
CT
CT¹
mf
44
DT
DT¹
cresc.
ET
49
ET¹
AL
f
53
AL¹
f
BL
57
BL¹
mp
CL
61

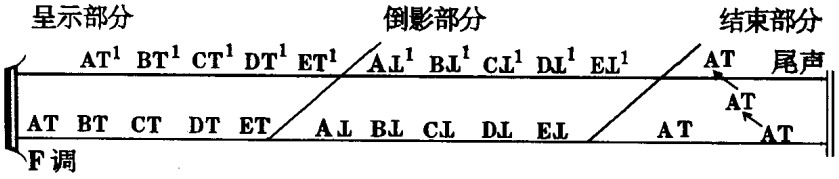

C.I.1
mp
D.I.
65
D.I.1
cresc.
E.I.
70
E.I.1
A.I.
mf
74
AT1
f
(AT)
AT
尾声
79



小　节	摘　要　分　析
1 — 30	序曲，倒影卡农写法(以 D 为轴，每小节一次模仿)。
1 — 7	第一乐句以 D 为轴倒影模仿，分裂综合结构，终止于 C 大三和弦。
8 — 20	第二乐句，手法同第一句，音调音域有发展，终止于 A 大三和弦。
21 — 30	第三乐句，其中 21 — 24 小节为 1 — 4 小节的倒置，26 — 30 小节为利用 5 — 7 小节材料所做的同步倒影。序曲进入高潮，终止于 F 。
31 — 88	赋格，卡农写法， F 调。
31 — 34	AT 陈述， AT 具有主题的性格。
35 — 38	AT^1 在上， BT 在下。
39 — 42	BT^1 在上， CT 在下。
43 — 46	BT^1 在上， DT 在下。
47 — 50	DT^1 在上， ET 在下。呈示部分结束。
51 — 54	倒影部分开始。 ET^1 在上， A⊥ 在下。
55 — 58	$A⊥^1$在上， $B⊥^1$在下。
59 — 62	$B⊥^1$在上， C⊥ 在下。
63 — 66	$C⊥^1$在上， D⊥ 在下。
67 — 70	$D⊥^1$在上， E⊥ 在下。

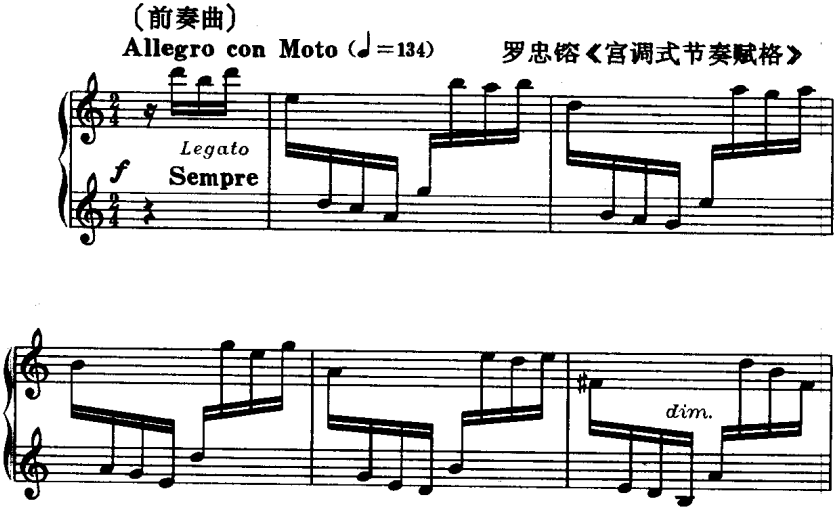
71 — 74	$E\flat^1$ 在上， AT 在下(低四度)。
75 — 79	密接和应， AT^1 在上 ，低五度的主题随后进入，然后是低八度的主题进入。
80 — 88	尾声。音调来自序曲，变拍子，终止于 F 。

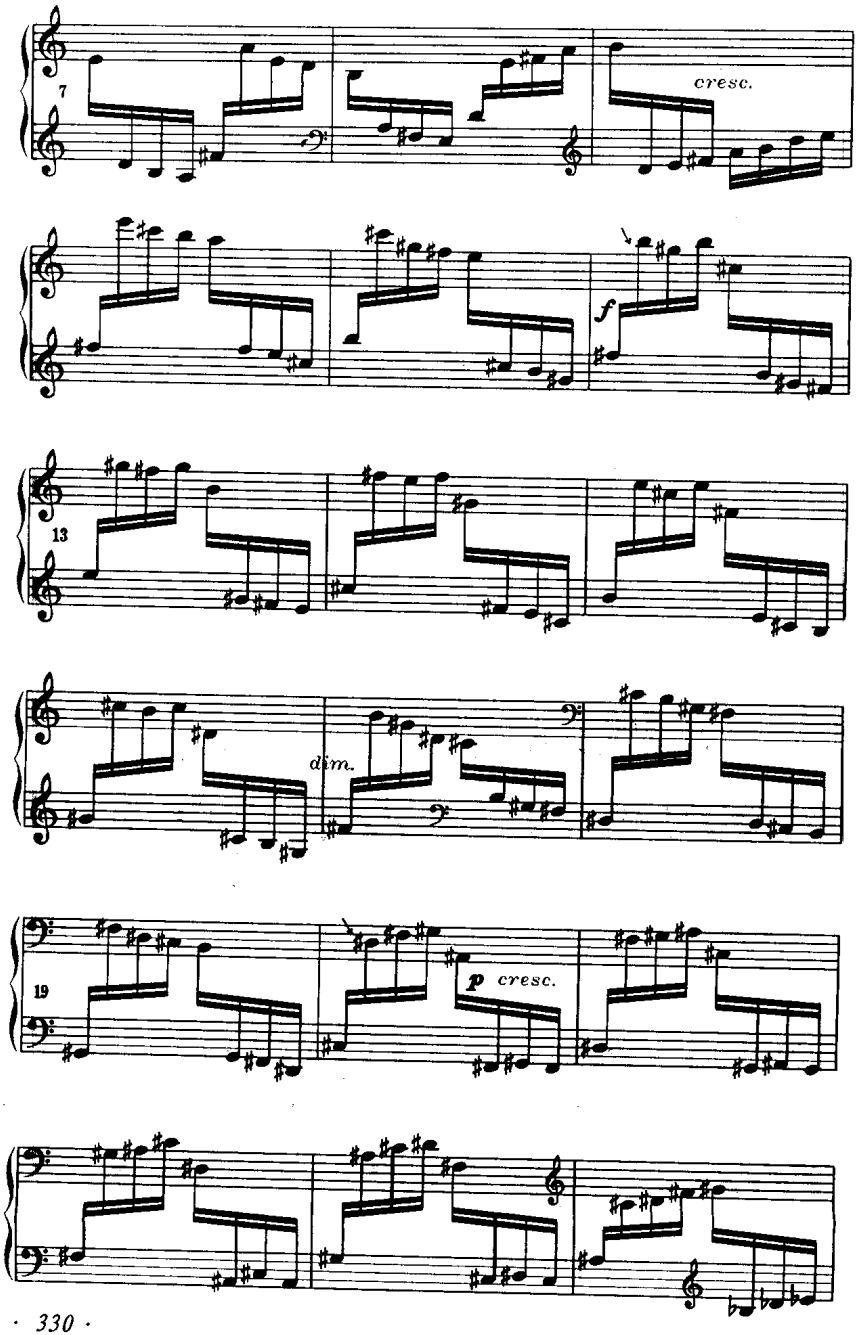
赋格部分结构图示

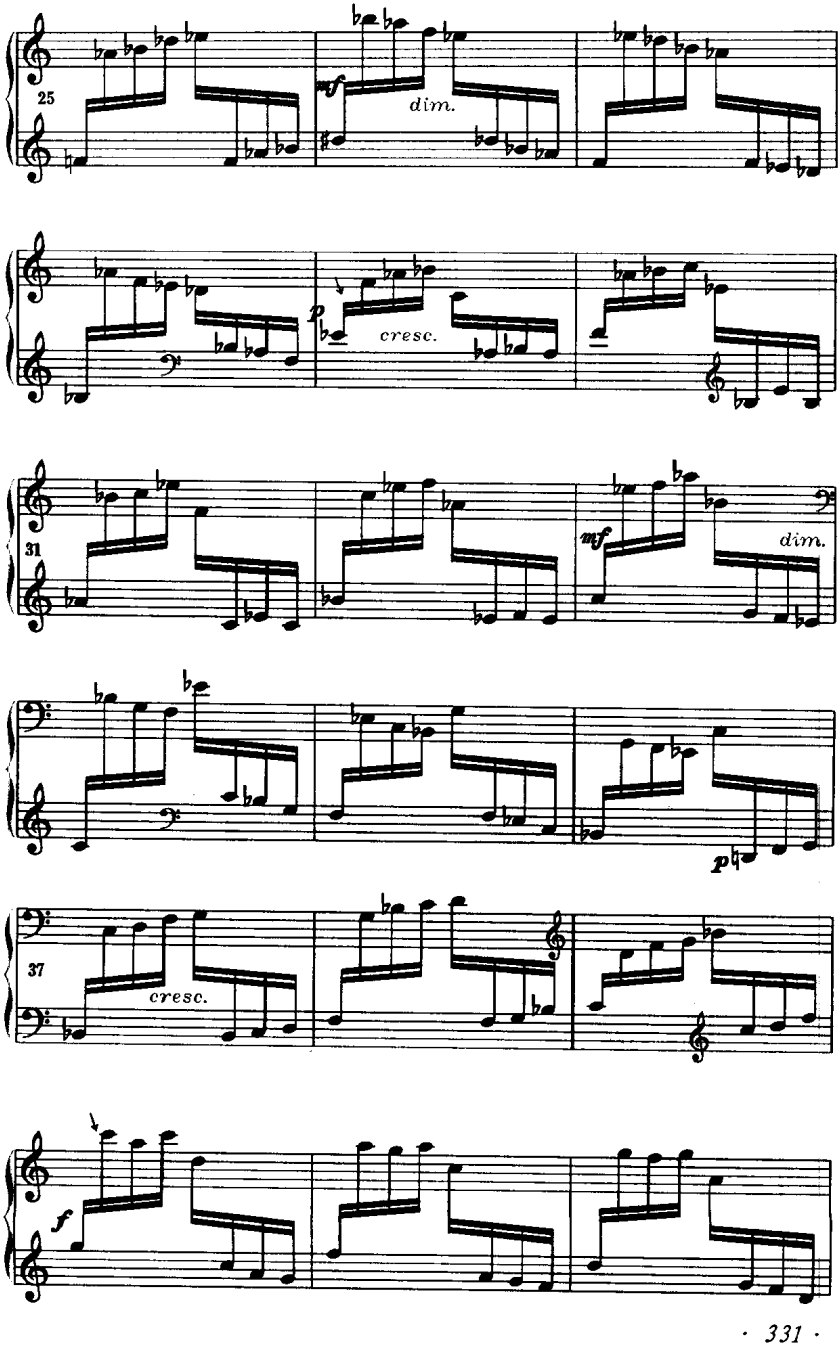


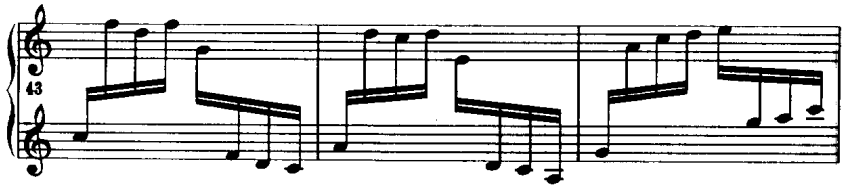
范例 (8)

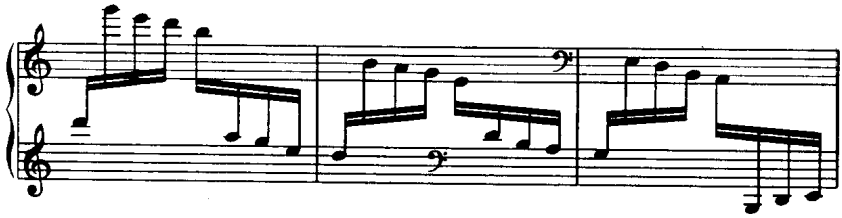
例 17 - 8

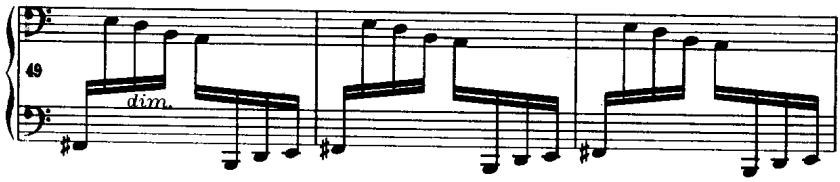


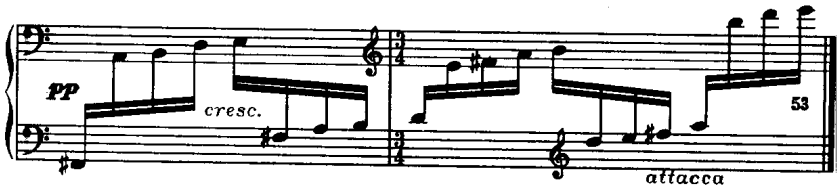

7
cresc.
f
13
dim.
19
p cresc.


25
mf
dim.
p
cresc.
31
mf
dim.
p
37
cresc.
f

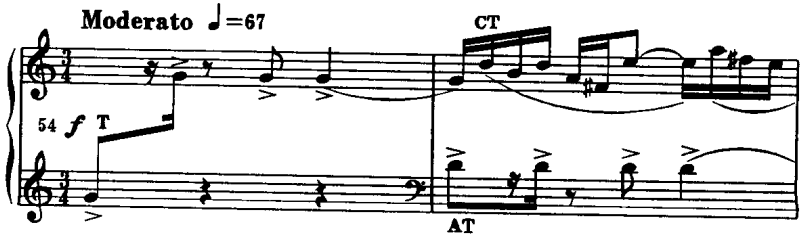


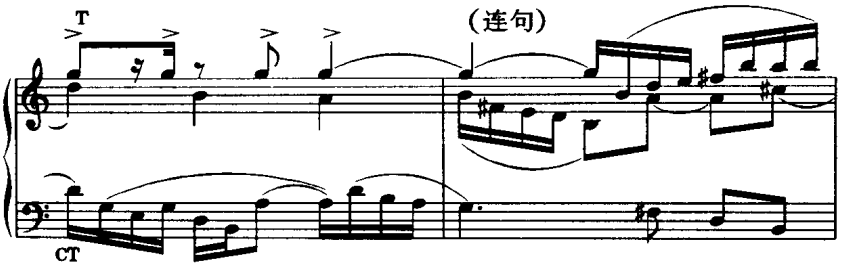


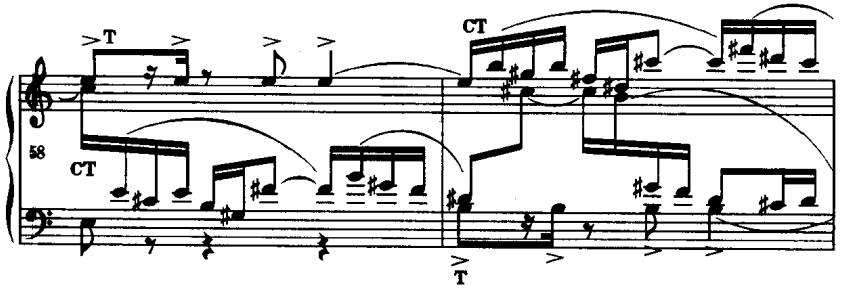


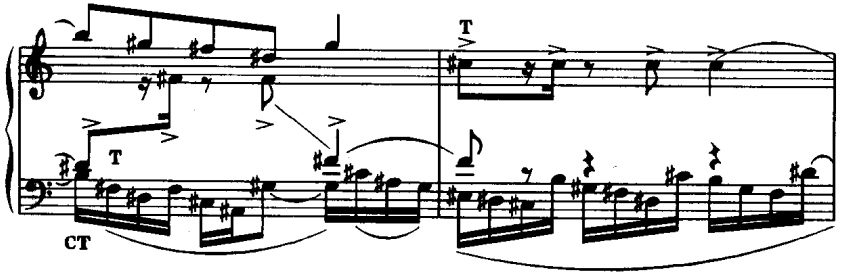


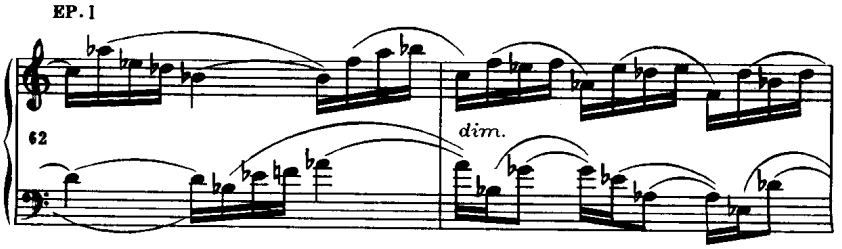
（赋格）

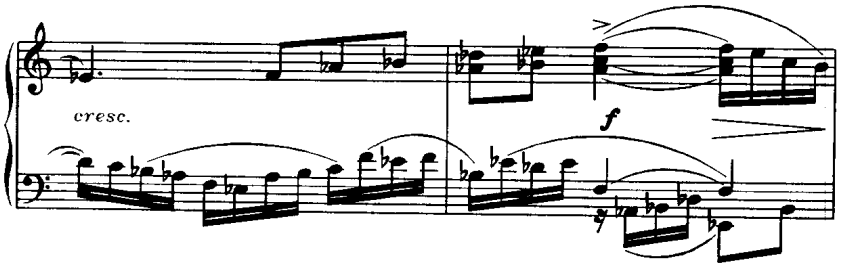


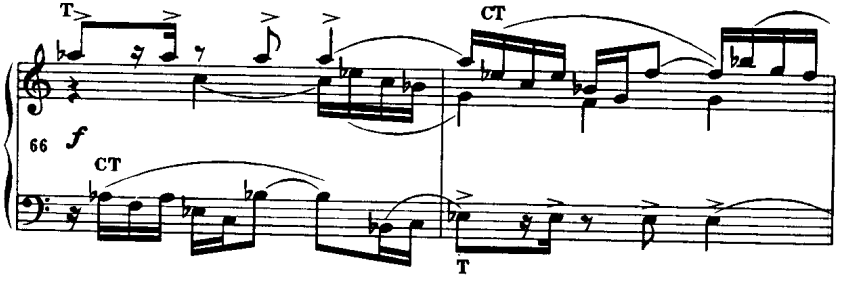

T
(连句)
CT

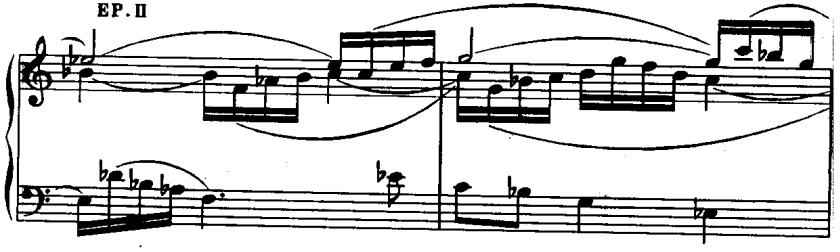

T
CT
58
CT
T

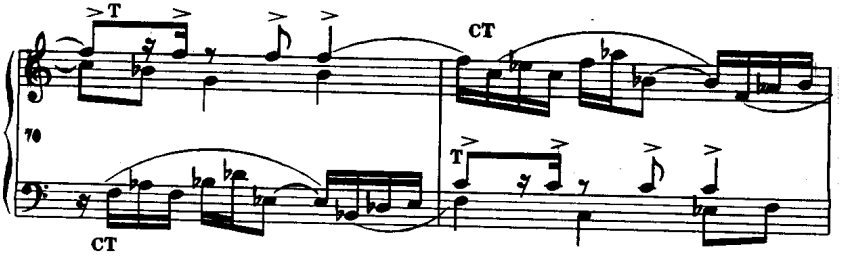

T
T
CT

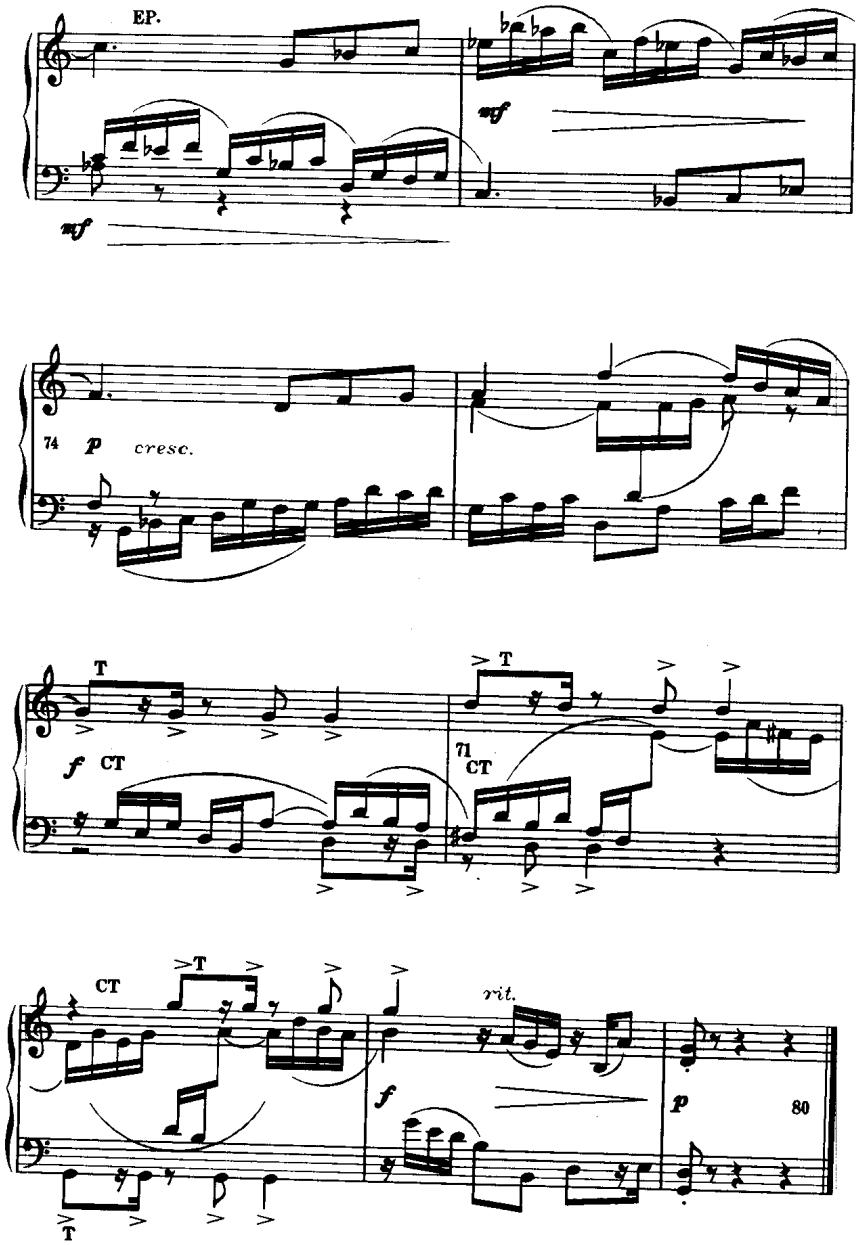

EP. I
62
dim.


cresc.
f


T
CT
66
f
CT
T


EP. II

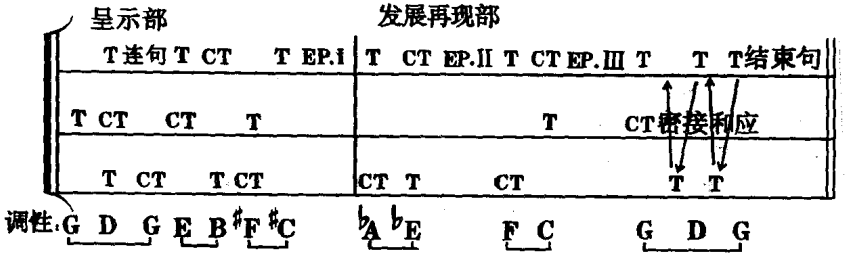

T
CT
70
T
CT


EP.
mf
mf
74
p
cresc.
T
f
CT
T
71
CT
CT
T
rit.
f
p
80
T

所谓节奏赋格,指主题是在一个音上以某种特定节奏形态陈述与发展的赋格曲。这首乐曲赋格部分的主题即为 。此曲有一个活泼的对题，每当主题与对题结合时，便组成一个完整的五声调式，即以主题音为主音的五声宫调式。此曲在调性布局的整体思路上，大体按兴德米特音序 I 的概念，由近及远，由远而近。

此曲的 1 — 53 小节为序曲部分，流水音型，活泼欢快，基本上以一个乐句发展而成。其中 1 — 11 小节为主题句(G)。 12—19 小节，主题句的下行小三度移位(E)。20 — 28 小节主题的倒影(♯F)。 29 — 39 小节，主题句倒影(♭A)。 40 — 48 小节，主题句低二度移位(F)。 49 — 53 小节，结束句(G)。

下面是上例赋格部分的结构图示:



练 习 十 七

参考本章范例，创作赋格曲三至五首。主题自定。

第十八章　支声复调

第一节　支声复调的概念

支声复调作为复调音乐的一个品类源于民间音乐。在那些富有多声音乐传统的民族中，其民歌或民间器乐曲广泛存在着这种复调形式，如我国的侗族大歌，壮族的民间合唱，苗族的芦笙舞曲，以及汉族的民间器乐小合奏江南丝竹、广东音乐等。除中国外，世界上还有不少国家、民族有这类民间多声形式。俄罗斯的民间合唱便是众所周知的例子。

随着专业音乐家向民族民间音乐学习的深入，就中不少人尝试着将这种多声品类或以民歌改编或以创新的形式运用在自己的创作中，并将这种写作技术称之为“支声手法”，借以同古典对位法中的对比式、模仿式手法相区别。

那么，什么是“支声复调”或“支声手法”呢？简单地说，它是指同一旋律不同变体同步结合的多声音乐形式(或写作方法)。这个定义的前半部，即“同一旋律不同变体”使支声复调同对位法中的对比相区别，因为对比式强调的是不同旋律的结合。这个定义的后半部，即“同步结合”，则使支声复调与对位法中的模仿式相区别，因为模仿式强调的是同一旋律(或其变体)的非同步结合。

尽管支声复调既不同于对比式，又不同于模仿式，但其自身

仍然存在着一定的对比或模仿的因素：

例 18 - 1 是一首侗族大歌，流行在贵州省黎平县皮林区。

例 18 - 1

中速　　侗族民歌　薛云记谱译词《正月二月燕子来》

正　月　二　月　燕　子　来，

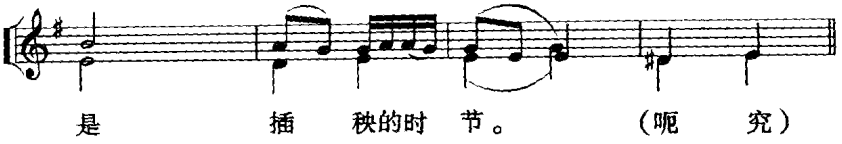
(呃)　三　月　四　月　春　鸟　也　都

来　到了，吉　哟　吉　哟　吉　哟　吉　吉

哟　哟　吉

哟　雀　鸟

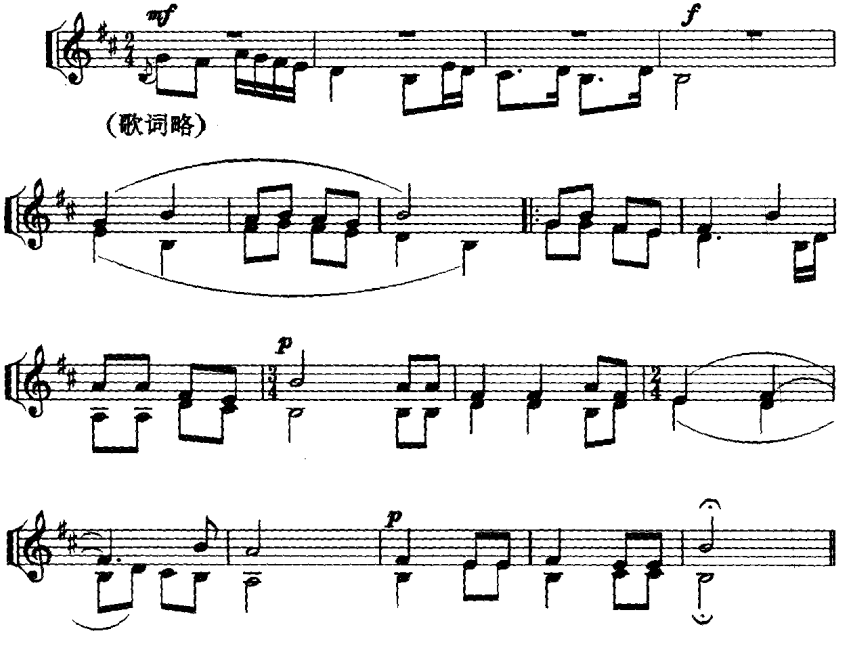
唱　起　来　正



例 18－2 是一首俄罗斯民间合唱。

例 18－2

俄罗斯民间合唱 李涅娃记谱《高山上》



上两例向我们展示了支声复调的一般情况：各声部是同一旋律，却又具有不同的面貌；表达的是相同的情绪，描绘的是同一形象。它们之间有统一的调式，共同的支柱音和支柱性特征音调（如 18－1 中模仿鸟叫的“吉哟”处），旋律线的基本轮廓相似，句幅大体相同等，但同时又互为变奏，从而产生一定程度的对比，表现出多声音乐的特点来。

支声复调同在宗教音乐中孕育并经过历代专业作曲家发展的古典复调音乐不同，它源于民间，并由民间歌手、乐手在自己的音乐实践中继承、发展和创造的。比如在民间合唱中，每一位参与其中的歌者并不是把注意力集中在指挥者的手势上(实际上也并无指挥)，而是以即兴创作充分表现自己的感情，发挥自己的个性，以心灵的默契获得演唱的整体和谐。故支声复调既不是古典复调的原始形式，亦不是其残缺形态，而是另一种音乐风格，即民间音乐风格的产物。

自从专业音乐家们通过采风学习和应用这种复调品类于自己的作品以来，支声手法获得了新的发展、提高，但这种发展、提高并不是把它提高到古典复调的“高度”，而是在尽可能地保存其民间风格的基础上进行某些方面的探索。明白这一点是很重要的。

第二节　支声复调的基本形态

支声复调有三种基本形态，即和声性支声形态和旋律性支声形态。还有一种由上述两种基本形态综合而成的新形态，可称为“综合性支声形态”，它在民间音乐中并不多见，在专业音乐家的作品中运用广泛些。

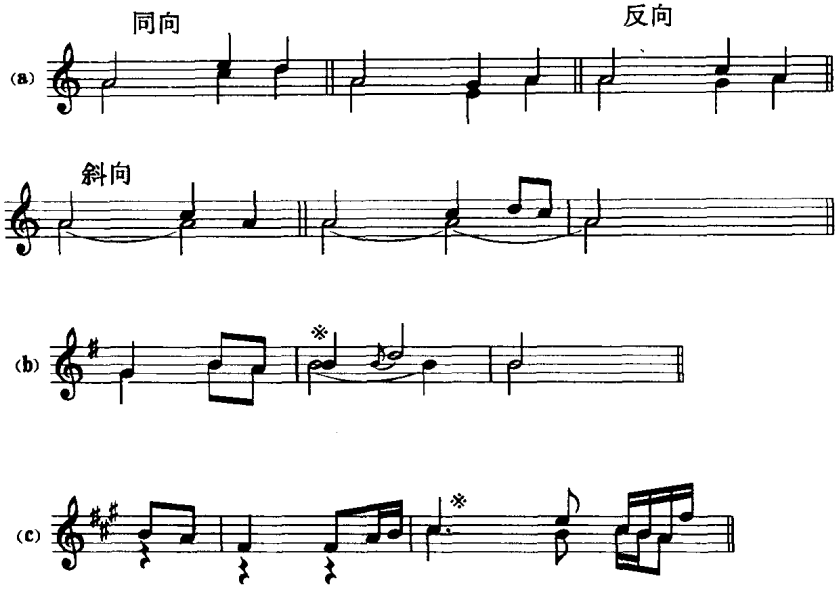
一、和声性支声形态

这种形态的特点主要是通过声部分岔、片断分层和长音衬托的方式衍生多声音响，丰富旋律，加强音乐的表现力。

“声部分岔”是指以同音为起点，然后以同向、反向或斜向的方式构成和声音程，又立即回到同音上的多声萌芽形式。这是民间合唱里特有的声部“加花”形式，效果是不时出现“和声之花”，这里依其记谱特点，形象地称做“声部分岔”(注意实例中 ※

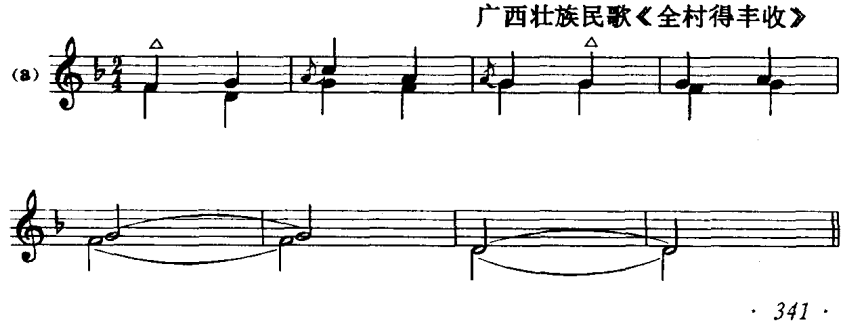
处)：

例 18－3

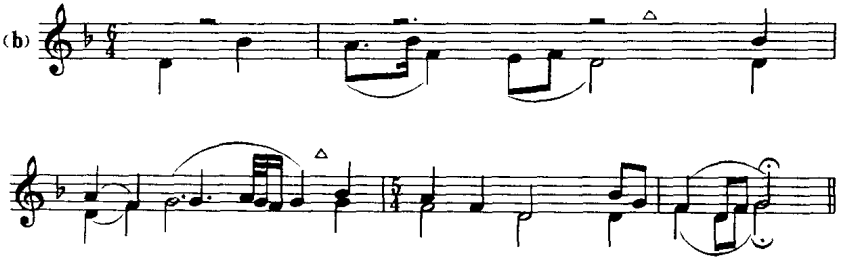


“片断分层”则是指以声部分岔为起点，两个声部分开后不立即复归同音，而是以对比形态持续若干拍或若干小节再作汇合的支声形态。由于在支声复调中，分层一般不持续很长时间，故称“片断分层”。分层的片断是真正的多声音响，如下例中的△处：

例 18－4



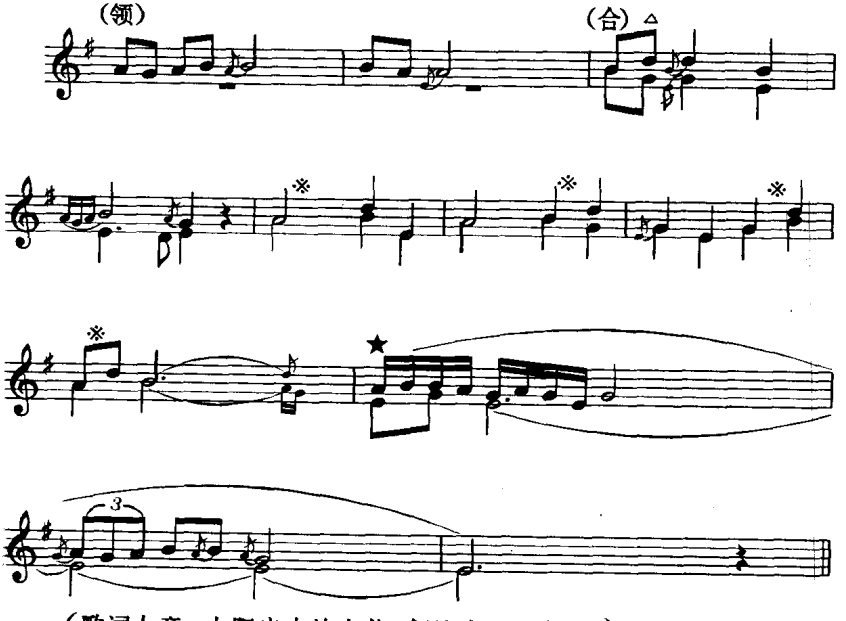
俄罗斯民歌《杜鹃在歌唱》



至于“长音衬托”则是指一个声部作长音持续，另外的声部在其上方或下方作较活泼的进行，然后再作汇合的支声形态，如下例中★处：

例 18－5

侗族大歌《嘎毛主席》



（歌词大意：太阳出来放光芒，侗族人民心宽畅。）

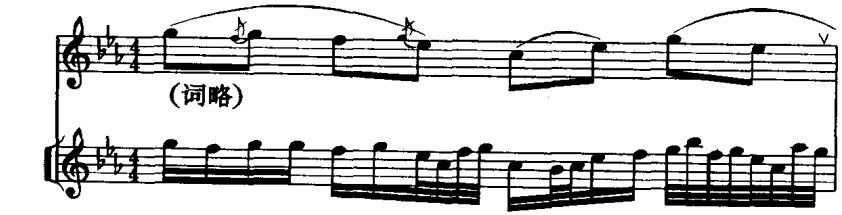
上例是一个较完整的乐段。第二行※处为声部分岔，它显然以和声音响丰富着曲调的进行。第一行△处为片断分层，B音为支点，两个声部分开后作五度平行进行，持续2小节长度，到下一句子开始时又归于同音。第三行★为长音衬托，这里有背景和声(小三度音响)，有两个声部间动与静的对比，最终归于同音E，呈现出支声复调的基本特性。

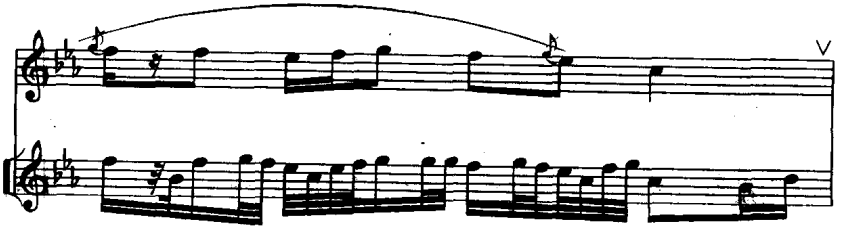
二、旋律性支声形态

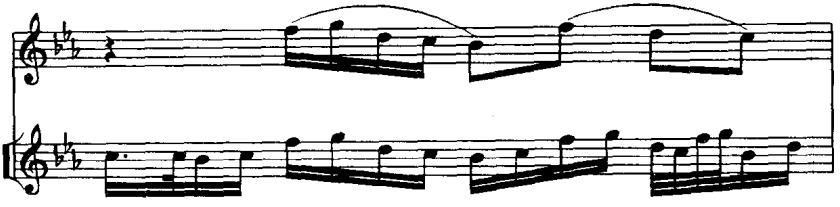
这种形态的主要特点是诸声部在保持相同旋律骨架基础上，通过旋律之间的繁简不同产生多声音响和节奏律动对比，丰富音乐的表现力，在通常情况下，节奏密度较疏处往往是基本曲调，而节奏密度较大处往往是装饰性的派生曲调，在它们之间，旋律骨架是同一的，又是同步的。这种情况常常发生在唱腔与伴奏乐器之间，或器乐小合奏中。

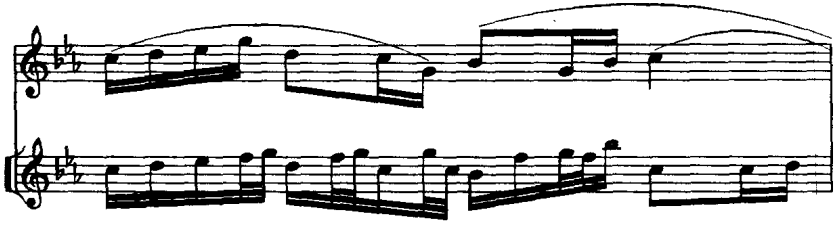
例 18-6

京剧《生死恨·织纺》





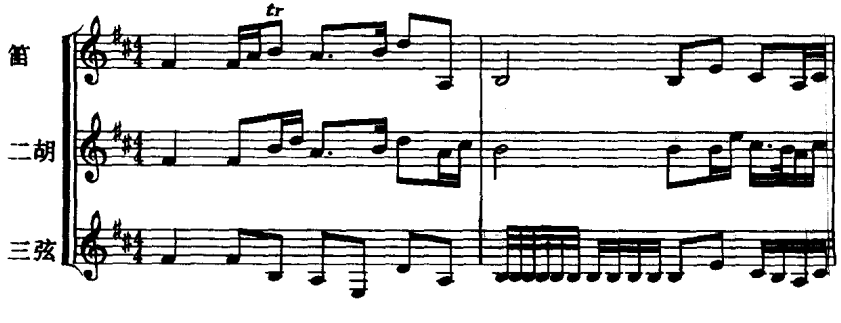


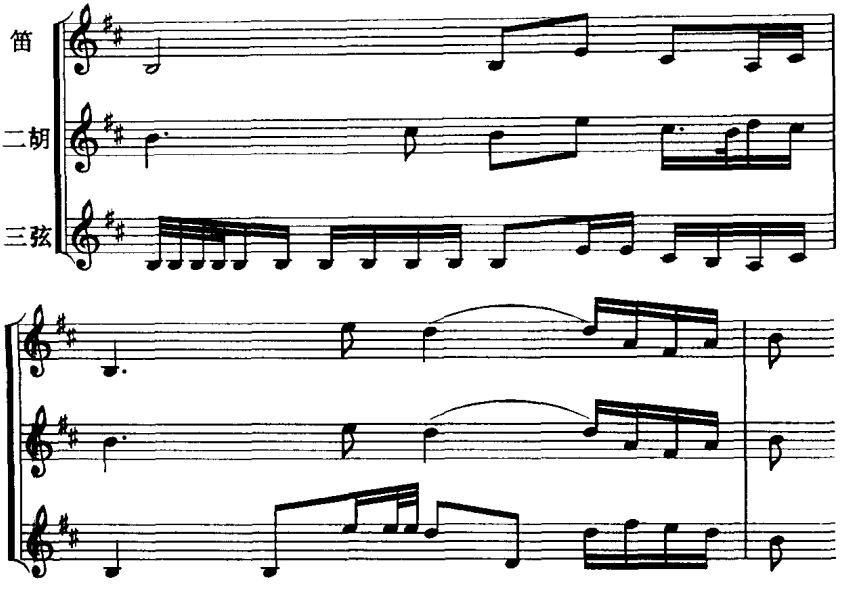


上例中，上方声部为梅兰芳的唱腔，曲调的节奏律动为八分音符(偶尔出现十六分音符)，下方声部则为琴师王瑶卿的伴奏，曲调的节奏律动为十六分音符(偶尔出现三十二分音符)，两者始终保持着“二对一”的节奏密度对比。由于两者的旋律骨架完全相同，实际上是同一旋律不同变体的同步结合形式。

例 18 - 7

苏南吹打《青鸾曲》



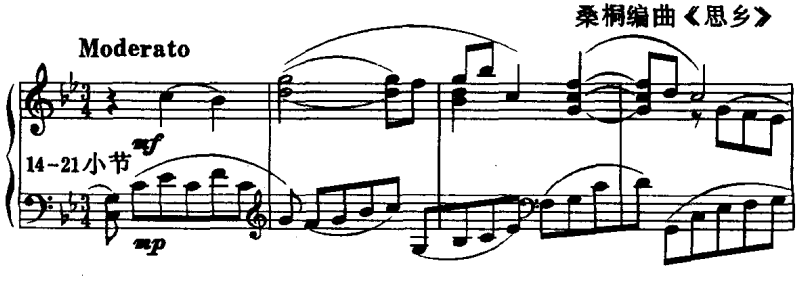


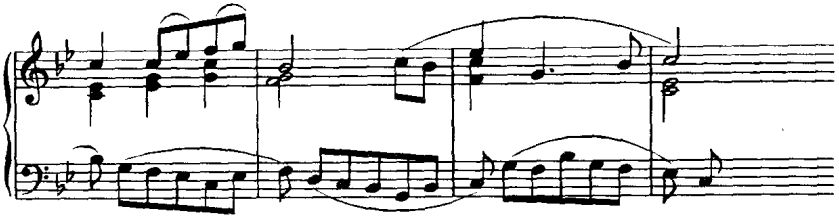
上例中三个声部作为同一旋律的不同变体是显而易见的。其中曲调节奏方面的繁简不同是由于乐器的不同性能及演奏特点造成的。

三、综合性支声形态

这种形态的主要特点是上述两种形态的混合使用或交替使用。综合性支声形态中含有较大的对比因素，往往是其中和声性支声声部构成对比的一方，旋律性支声声部以其律动的不同构成对比的另一方，甚而包含一些模仿的因素，实例如下：

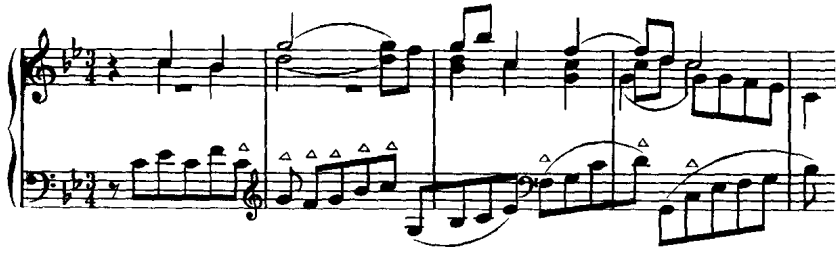
例 18 - 8





上例的主旋律是流行于内蒙古阿鲁科沁旗的民歌《兴安岭》(许直记谱，胡尔查译词，安波配歌)，歌词的第一段是“在那高高的兴安岭上面，白雪连绵不见边。想起了家乡何时能回转？两袖上涟涟泪不干”。桑桐将其改编为钢琴抒情小曲时，运用了综合性支声形态的织体。此例为该曲第二段，实际上是 C 羽调式。右手部分为三声部和声性支声写法。左手部分为旋律性支声写法，其节奏律动是连续不断的八分音符，起伏的线条有如剪不断的思绪，轻轻伴奏着上方深情的歌唱性旋律。例中，尽管其表面上诸声部形态各异，实则为同一曲调的不同变体。下面试将前 4 小节变动一下记谱方式就一目了然了(注意下方旋律中有△的音)：

例 18－9



第三节　支柱音与支柱性特征音调

支声复调既然本质上是同一旋律不同变体的同步结合，必然在其音乐进程中处于“分分合合”的状态。“合”是骨架，显现

其宗；“分”是躯体，显现其变，变而不离其宗。

支声复调在“合”的方面主要又是通过支柱音与支柱性特征音调表现出来的。

一、支柱音

支柱音是指不同声部运动中的交汇点，通常是同度，也可能是八度。

从较高的角度来看，支柱音通常选择曲调中的最低音，有时候是最高音。

从调式的角度来看，支柱音通常选择调式的主音、属音或下属音。

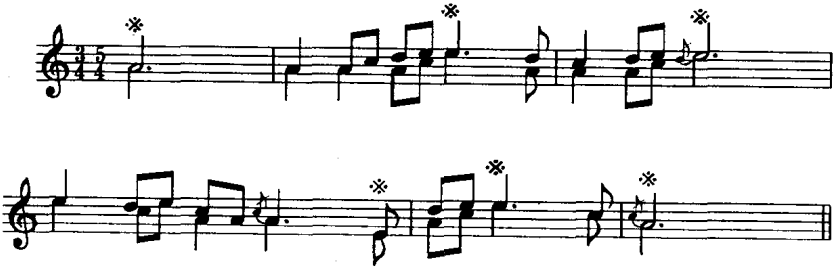
从节拍的角度来看，支柱音通常选择强拍或强位上的音。

从结构的角度来看，支柱音通常处于乐句或乐段的起迄点上。

如果某音同时具备多方面的“素质”(指从上述角度来看是合适的)，则作为支柱音的可能性较大，效果更好，如：

例 18－10

广西德保壮族民歌　韦英记谱《日头落山岗过岗》

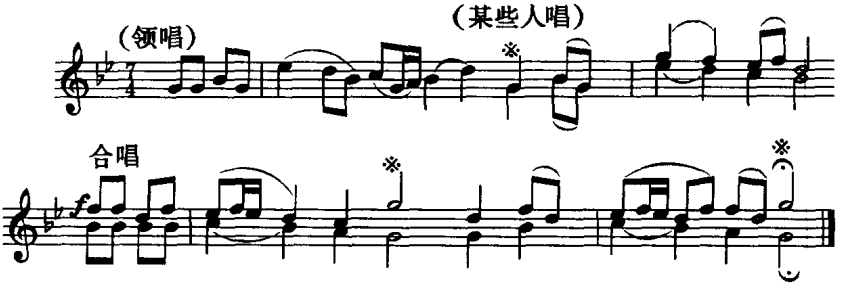


（歌词大意：日落西山岗过岗，云遮日头妹送郎。）

在例 18－10 中 a 音与 e 音每每作支柱音使用。究其原因，不外乎它们是调式的主音、属音；音区处在最高或最低的位置；在强拍或次强拍上；处于乐句的起迄点上等。

例 18 - 11

俄罗斯民歌《噢，白球花树》



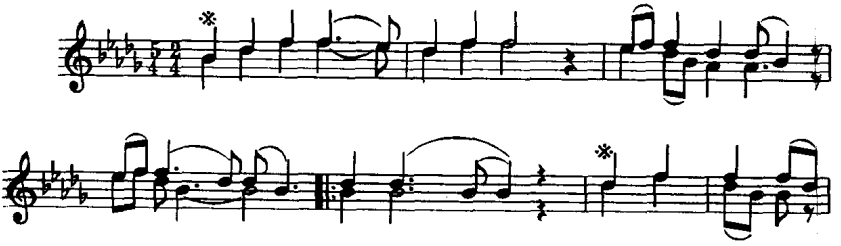
上例中的支柱音是 g 音，有时为同度，有时为八度。它是调式主音，又是曲调的最低音和最高音，且处于起曲毕调的结构位置。它的这种“素质”显然是别的音无法替代的。

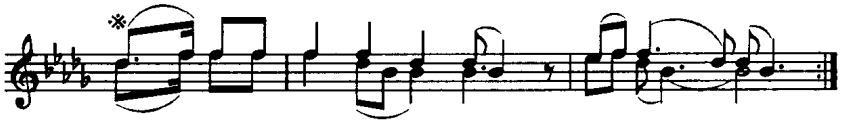
二、支柱性特征音调

在支声复调中，支柱音是“合”的一种形式，表现为“点”的同一。但仅有点的同一往往是不够的，常常又需要保持一定的“面”的同一。这里所说的“面”，即是指片断的齐唱或齐奏(同度或八度)，由于它常常出现在曲调的开始处(作为旋律发展的种子)，或音调特点较鲜明的地方，故称支柱性特征音调，例如:

例 18 - 12

广西德保壮族民歌　简其华记谱《月亮出来亮晃晃》





（歌词大意：月亮出来亮晃晃，多会不见在那厢。）

上例开始 2 小节即为支柱性特征音调，而后在第 6 、第 8 小节又以齐唱的形式被突出强化了支声的特点。

第四节　和声特性与旋律线条

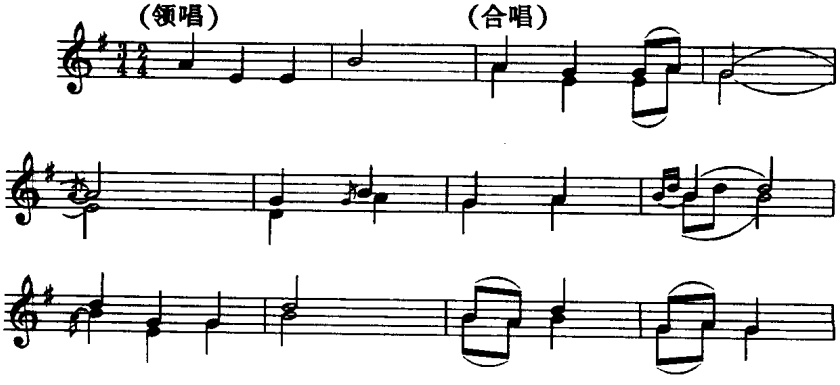
支声复调在“分”的方面，最重要的是和声特性、旋律线的走向以及旋律性装饰的方式。

一、和声特性

在二声部支声复调中，协和音程是主要的。尤其是大、小三度和纯四、五度运用极为广泛。在不协和音程中，大二度与小七度较常见，增、减音程极少。下例为贵州黎平侗族女声大歌《嘎统》的片段，是一个较充分运用小三度与纯四度音程效果的例子:

例 18－13

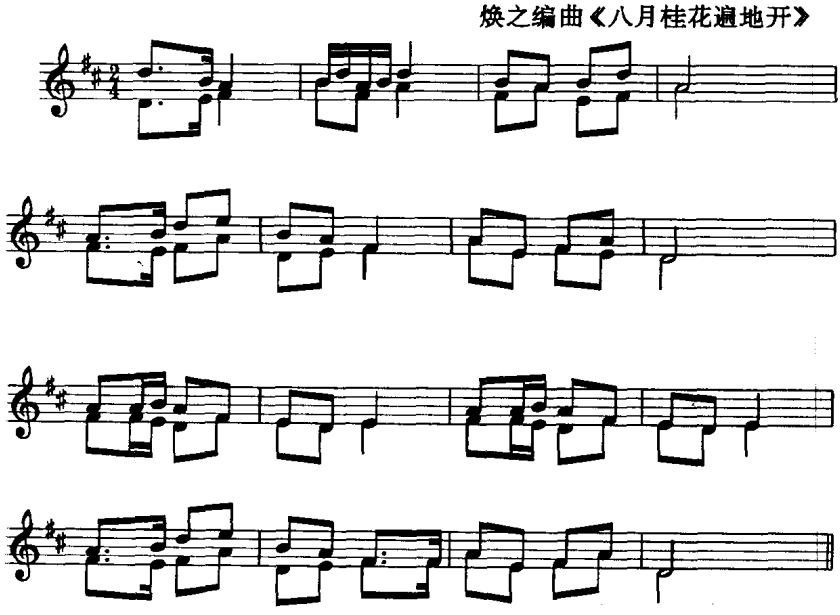
侗族女声大歌《嘎统》



例 18 - 2(俄罗斯民间合唱《高山上》)中的音程，包括了同度、八度，纯四度、纯五度，大、小三度，大六度和小七度，其中以三度为主，具有典型意义。

在五声调式支声复调写作中，交替运用各种协和音程(不过分强调三度及其平行进行)常可取得良好的效果，如焕之改编的民歌《八月桂花遍地开》：

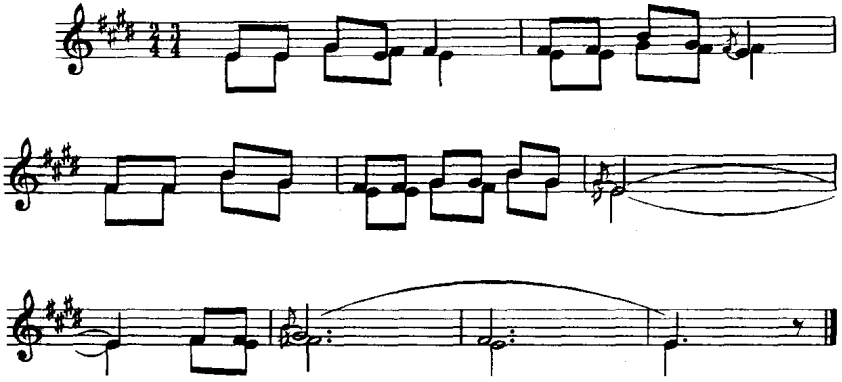
例 18 - 14



在我国壮族、布依族的民间合唱中， 大二度音程似乎作为“准协和”音程来使用，不仅出现次数多，可以长时值延续，甚至作平行进行，显现出某种独特的风韵。用民间歌手的话说，他们喜欢这种“嗡嗡声”。下例是流行在广西富钟地区的壮族民歌，大二度为主要音程。

例 18－15

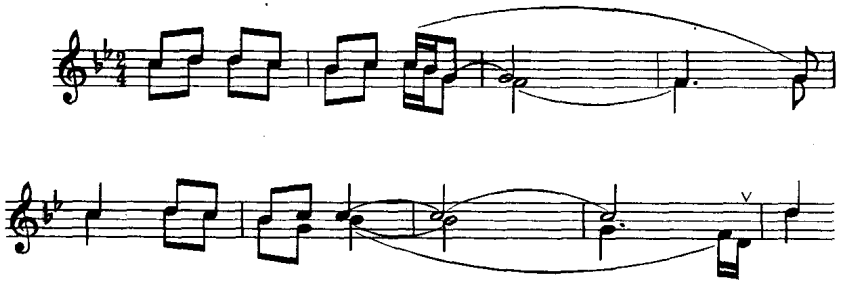
广西壮族民歌　高玉六记谱《蝴蝶歌》



（歌词大意：山上茶花朵朵开。）

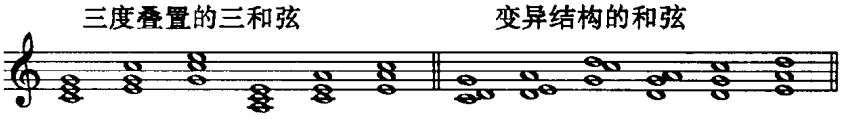
在《长征组歌》中，《遵议会议放光芒》一歌开头的两个女声领唱的支声写法，便突出了大二度音程效果，造成鲜明的民族色彩，见下例：

例 18－16



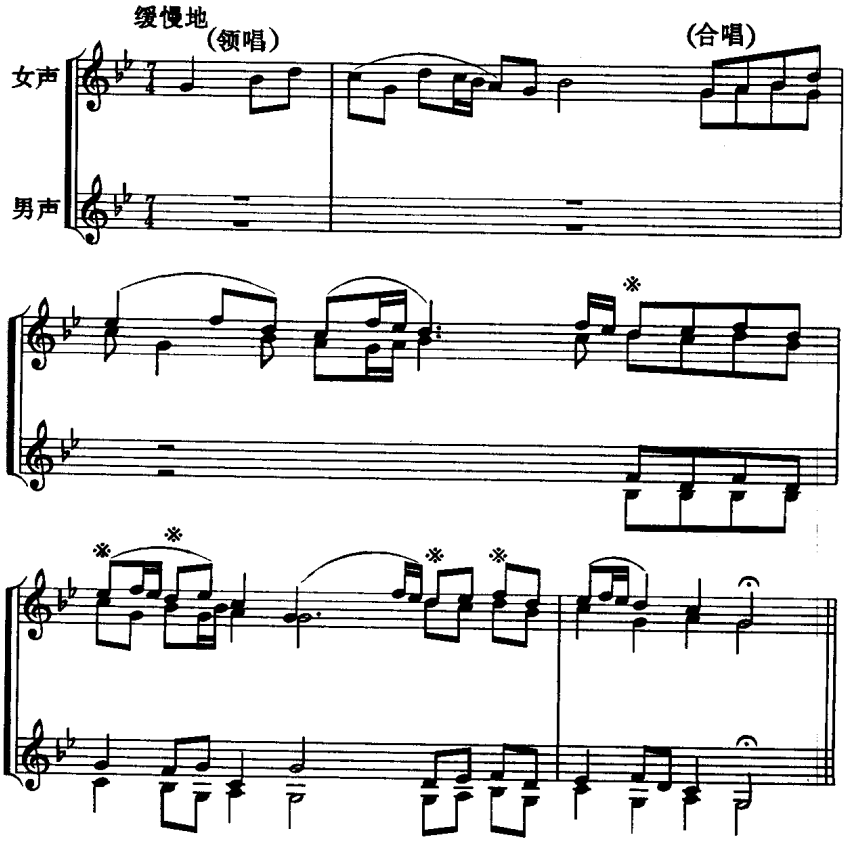
在三个或三个声部以上的支声复调中，除上述音程外，还有可能出现完整的和弦音响，其中以大、小三和弦及其转位居多，有时还会有变异结构的和弦出现。见下例：

例 18－17



例18－18是俄罗斯哥萨克人的民间合唱《哦，在公爵那里》(李斯托帕多夫记谱)，其中有许多完整的三和弦音响(见例中※处)。

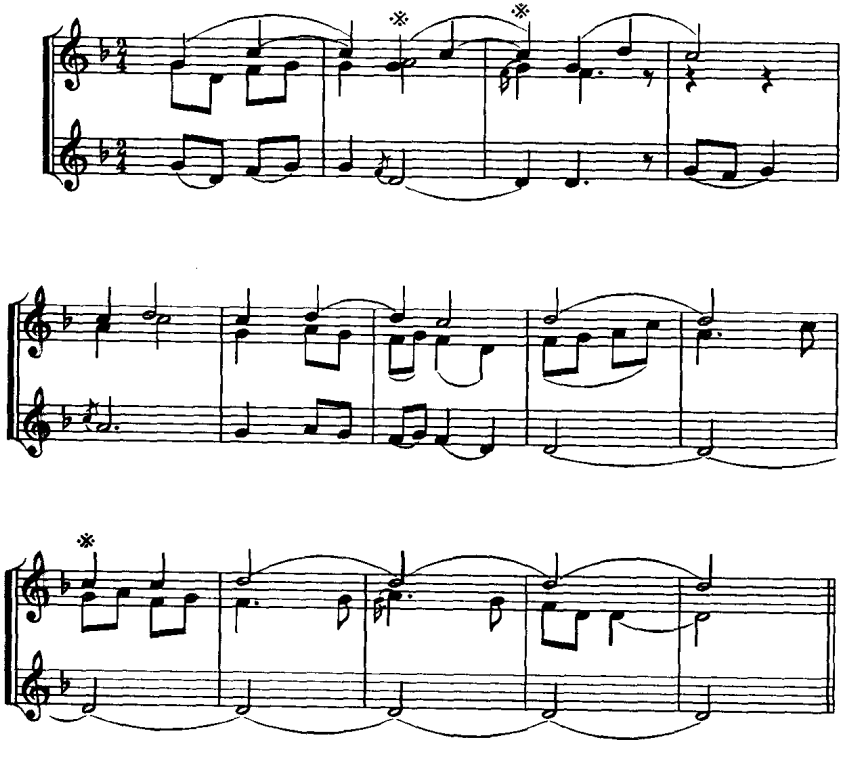
例 18－18



例 18 -19 是流行在贵州省黎平县岩洞地区的侗族男声大歌，1958 年由当地歌师吴学先填词，这个片段是这首歌的结尾，有三个声部，其中出现过一些变异结构的和弦音响(见※处)，这是曲调进行的结果。

例 18 - 19

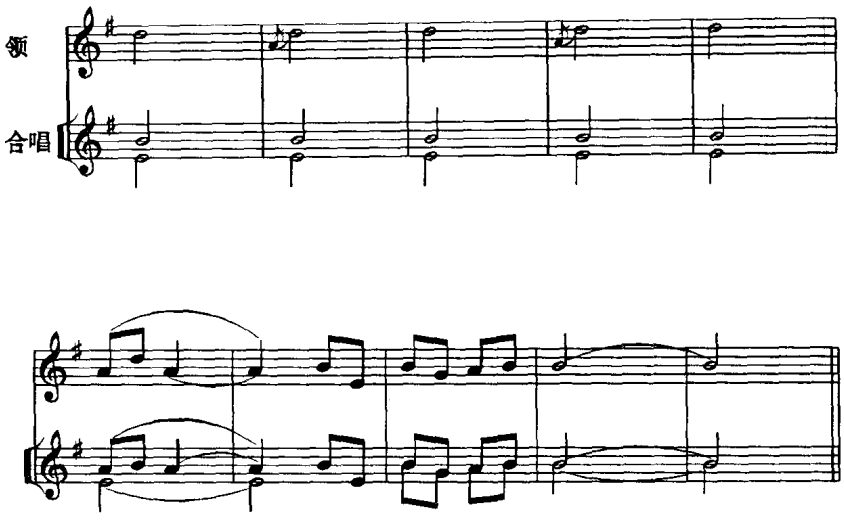
侗族大歌　雅文记谱《嘎毛主席》



在侗族大歌《嘎祥》中，有一个表现春耕热烈景象的乐句，由三个声部构成了近乎小七和弦的音响，效果浑厚有力。

例 18－20

侗族大歌《嘎祥》



二、旋律线的走向

两条旋律线在“分”的情况下，可能有三种走向：同向(含平行)、斜向和反向。由于同向进行可以最大限度地保持相似的曲调轮廓，故最具支声特点，运用也最多。其次是斜向进行，也颇常见。唯反向进行较少见。但在三声部或四声部的支声复调中，反向进行会稍多一些。上述旋律走向的运用原则与古典对位法中的要求是明显不同的，实例可从本章例 18－10 、 18－11 、 18－12 、 18－13 、 18－14 中看到。

在三声部和四声部的支声复调中，处于中间的声部往往时而同于上方声部，时而同于下方声部，但当两个外声部作八度进行时，它们可能展示自己声部的特性。因此多于两个声部的支声复调在“分”的片段中，往往还是保持两个对比要素。如下例：

例 18－21

俄罗斯民间合唱《沿着蓝海》

(领唱)

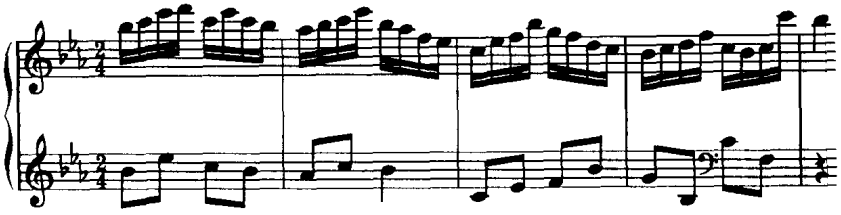
(合唱)

三、旋律性装饰方式

这里的所谓“旋律性装饰”方式，即是指节奏加花、加密。运用这种方式一方面要注意曲调的骨干音应基本保持在原来的节拍位置上，以保证“同步”感，另一方面，加花的旋律应适合调式的特点和整体的音调风格。大量运用经过音、辅助音、同音反复和隐伏声部写法是增加旋律节奏密度的有效手段。而形成某种稳定的节奏和律动，常常又是加花旋律显露新意时不可缺少的。如下例:

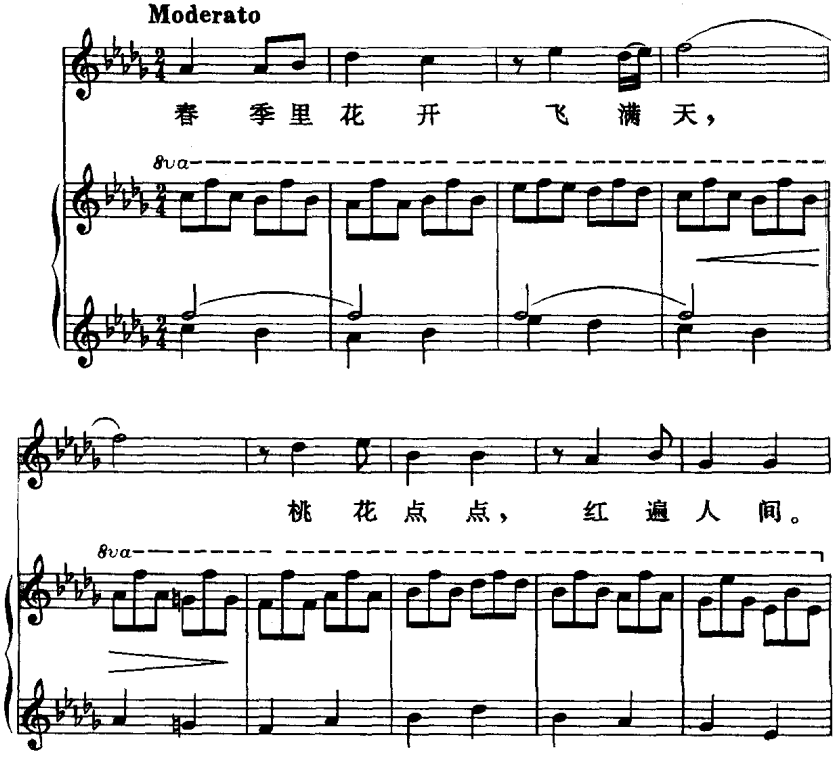
例 18－22

Lento espr.



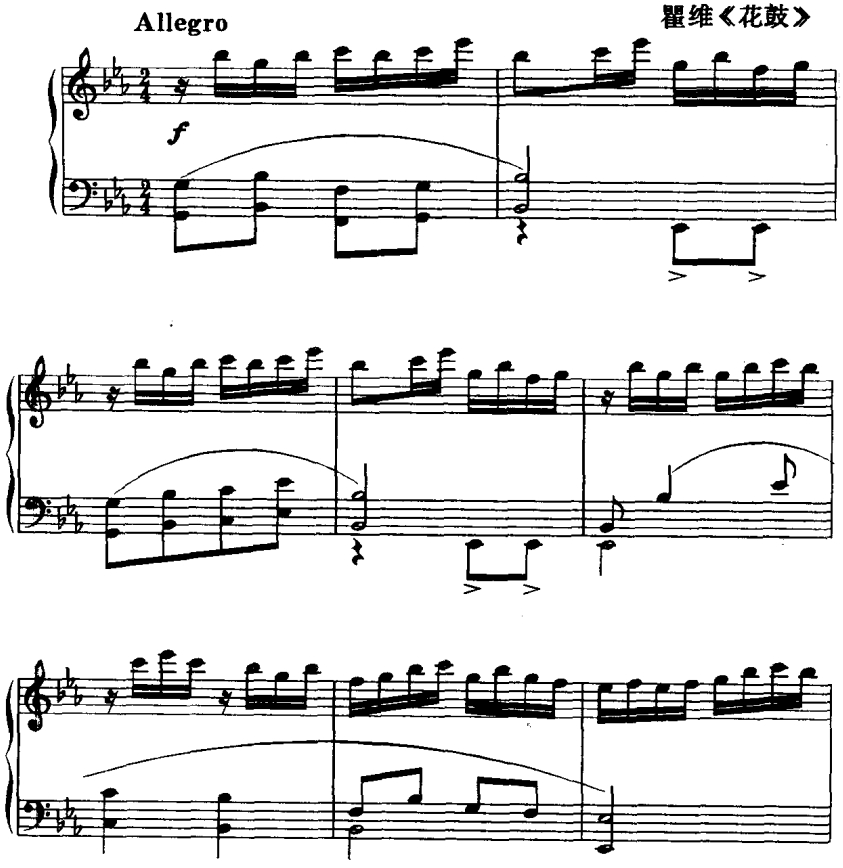
上例是《塞外村女》(聂耳曲，黎英海配伴奏)钢琴伴奏的引子，曲调来自歌曲的第一乐句，旋律性支声形态织体。上方声部使用了大最经过音和辅助音，增加了曲调的流动感。

例 18－23



上例《飞花歌》(施谊词，聂耳曲，黎英海配伴奏)是运用隐伏声部写法的例子。该片段就整体而言是综合性支声形态。其中钢琴伴奏右手的声部是对左手下方声部的节奏装饰，效果空灵透明，有一定的描绘作用，民间风格浓郁。

例 18－24



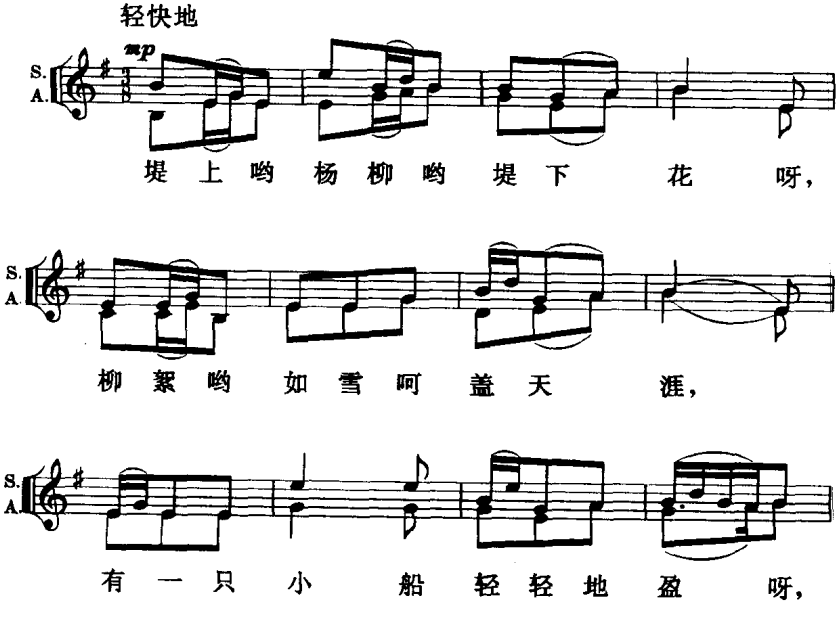
上例是钢琴曲《花鼓》的再现部，有三个声部，综合性支声形态织体。右手的欢快旋律实际上是中声部歌唱旋律的加花装饰，旋律的骨架是相同的。它的出现，配合下方声部的“鼓声”，对渲染民间打花鼓的热烈场面起着极大的作用。

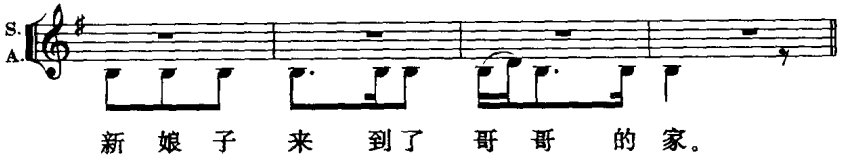
第五节　运用支声手法的风格要求

由于支声复调是民间音乐风格的产物，故运用它最重要的前提便是曲调的民间风格。那些用大、小调式创作的旋律，适合于运用古典的和声与对位写法使之多声化。如果用支声写法，往往会造成“和声的塌陷或崩溃”的感觉，风格不协调。反之，为那些民间风格浓郁的旋律编写多声部时，古典和声与对位的沉重感常常又会损伤音乐的风格，反倒不如支声手法更为有效。

例 18－25 是女声合唱《堤上杨柳堤下花》(放平词，谢功成曲)的第一段，曲调具有鲜明的湖北民歌特色，和声性支声形态的写法恰到好处，既发挥了女高音与女中音的音区特性，又突出了音乐的民间风味：

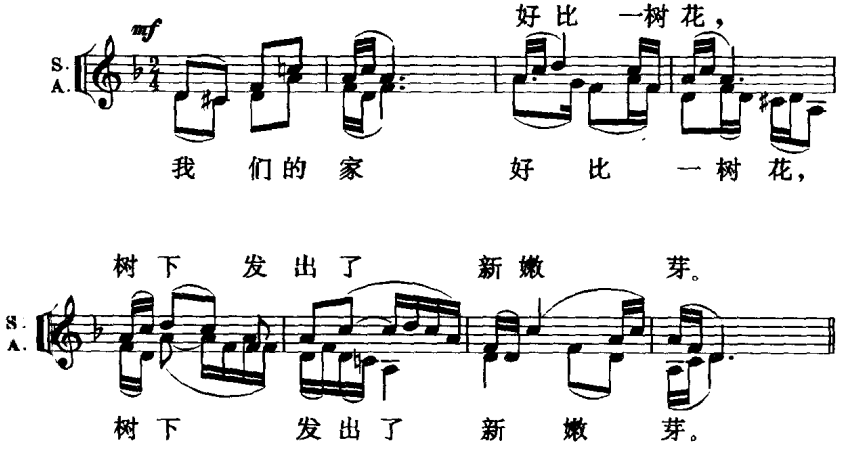
例 18－25





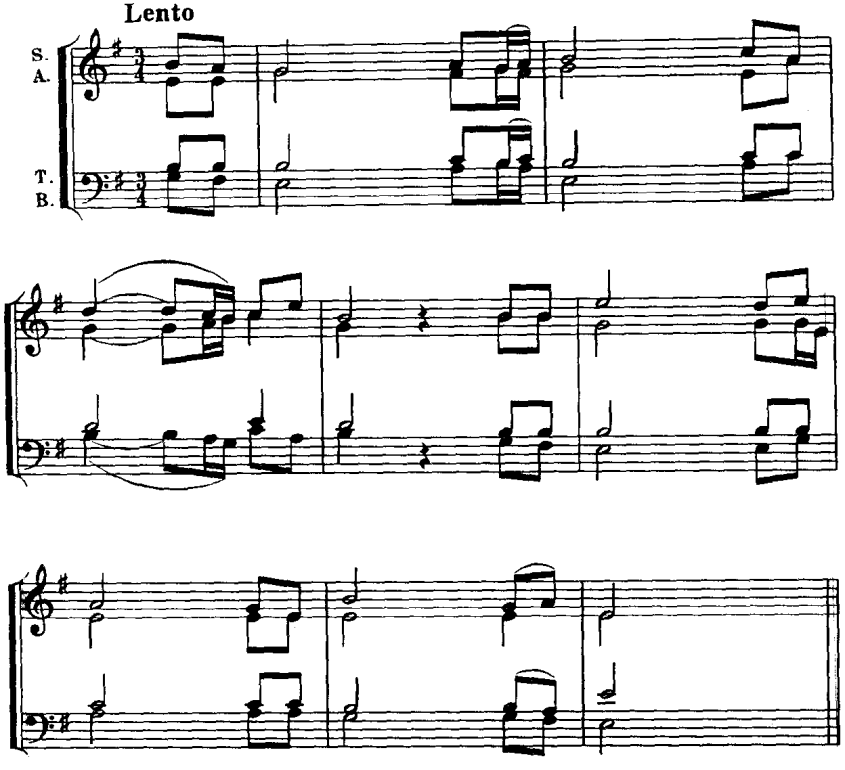
例 18－26 是混声四部合唱《保育员，她在唱》(放平词，谢功成曲)的中段，女声二部合唱，旋律的湖南特性羽调式韵味很浓。尽管两个声部的对比度较大，仍然在许多方面突出了支声手法的特点，获得了良好的效果—— 优美、亲切、感情真挚，它赞美的是农村的保育员，而非城市托儿所的阿姨(见下例):

例 18－26



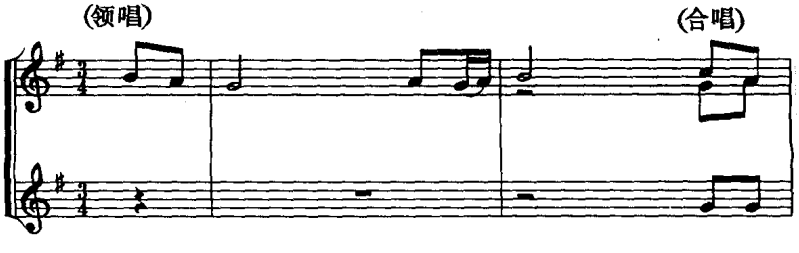
俄国有位作曲家叫普罗库宁，他曾为自己搜集的一首民歌《我的大地》编配了和声，尽管他力求突破传统和声的某些规则，但从整体上看并没有跳出传统和声的圈子，结果使鲜明的民间旋律变得异常沉重，中间的声部不像是在唱着自己的曲调，倒像是在为某种音响的需要作填充(见下例):

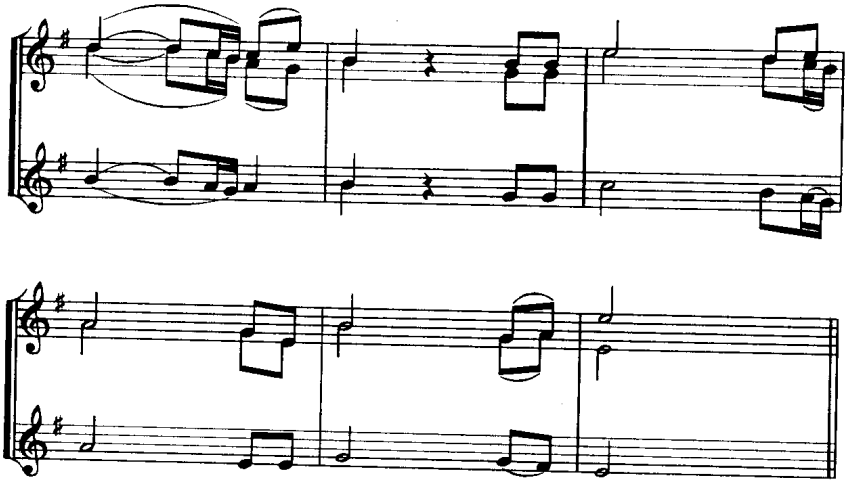
例 18－27



后来有人用支声手法对这首民歌做了另一种处理。相比之下，音乐的浓郁民间风格更为突出。这说明运用支声手法时音乐的风格要求是重要的(见下例):

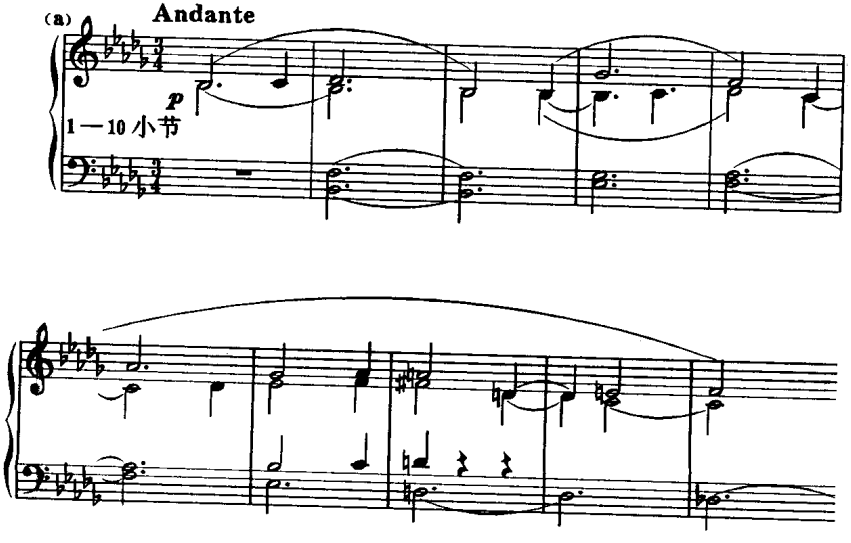
例 18－28





前苏联作曲家肖斯塔科维奇十分喜爱支声复调写法，曾将这种手法运用在自己的许多作品中。下例选自他的钢琴套曲《24首序曲与赋格》：

例 18－29

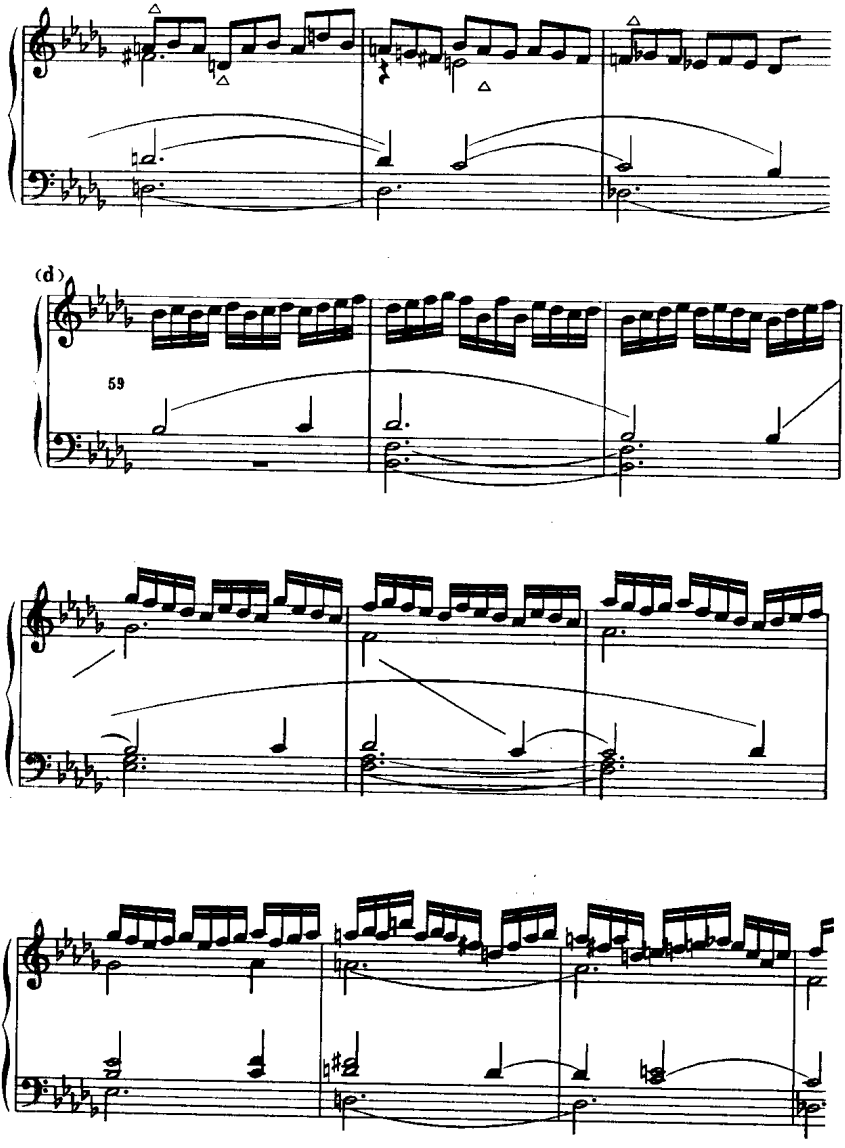


(b)

21—30 小节

(c)

40—49 小节



上例是该作品之第 16 首《♭b 小调序曲与赋格》中的序曲部分，变奏曲式。

(a)为主题的第一乐句，和声性支声形态(有人称之为“衬腔复调”)。调式为俄罗斯自然小调，旋律的民间风格鲜明，乐句收尾处出现Ⅲ级大三和弦的高半音和弦，是肖斯塔科维奇“同名调和声思维”中经常运用的极具个性色彩的手法。主题段的音乐意境幽远而宁静，有如远处传来的村民们的合唱。

(b)为第一变奏，其衬托性支声部没有多大变化，却在主题上方出现一个使用八分音符律动的变体，主要运用了经过音和隐伏声部加密了主题的节奏密度，使音乐开始活跃起来。

(c)为第二变奏，其上方又出现一个由连续三连音构成的旋律变体，原旋律的骨架隐含在不断流动的音符中(见△处)，音乐似乎进一步活跃起来了。

(d)为第三变奏，旋律骨架仍保持在中音区，在其高八度上方出现一个由十六分音符连绵不断构成的旋律变体，大量运用经过音、辅助音和隐伏声部写法装饰曲调，音乐的活泼情趣达到了高潮。

该序曲的最后一段是一个过渡句和尾声，节奏律动由十六分音符至三连音，又到八分音符，最后回归开始时的那种悠长的歌唱旋律。这首序曲整体上没有节拍速度的变化，但通过不断加密节奏点的写法造成越来越快最后又逐渐恢复原速的感觉。

肖氏的这首序曲为我们提供了一个在专业音乐创作中运用支声复调的典范，细心揣摩，将有助于领悟支声手法的真谛。

第十九章　复调写法在主调音乐中的运用

复调音乐和主调音乐是两种形态不同的多声音乐。虽然历史上复调音乐出现和发展在先，主调音乐是在复调音乐中孕育产生和发展繁荣起来的。但在实际的主调音乐写作中，总是充满了复调的“精神”。许多富有魅力的主调音乐名作，往往得益于复调手法或复调织体的渗透。因此，可以说在主调音乐写作的舞台上，各种复调写法仍有极大的用武之地。掌握对位法，学会写作复调体裁形式的作品，固然是研习复调音乐写作的主要目的。而善于在主调音乐写作中恰当地揉合各种复调写法，丰富音乐的表现力，也是研习复调音乐写作的重要目的，而且更具实用价值。

第一节　主调织体中的复调因素

一、主调织体的基本结构及其复调“精神”

我们知道，就主调音乐的一般情况而言，其织体形态有三个基本要素：一是旋律，二是和声，三是低音。

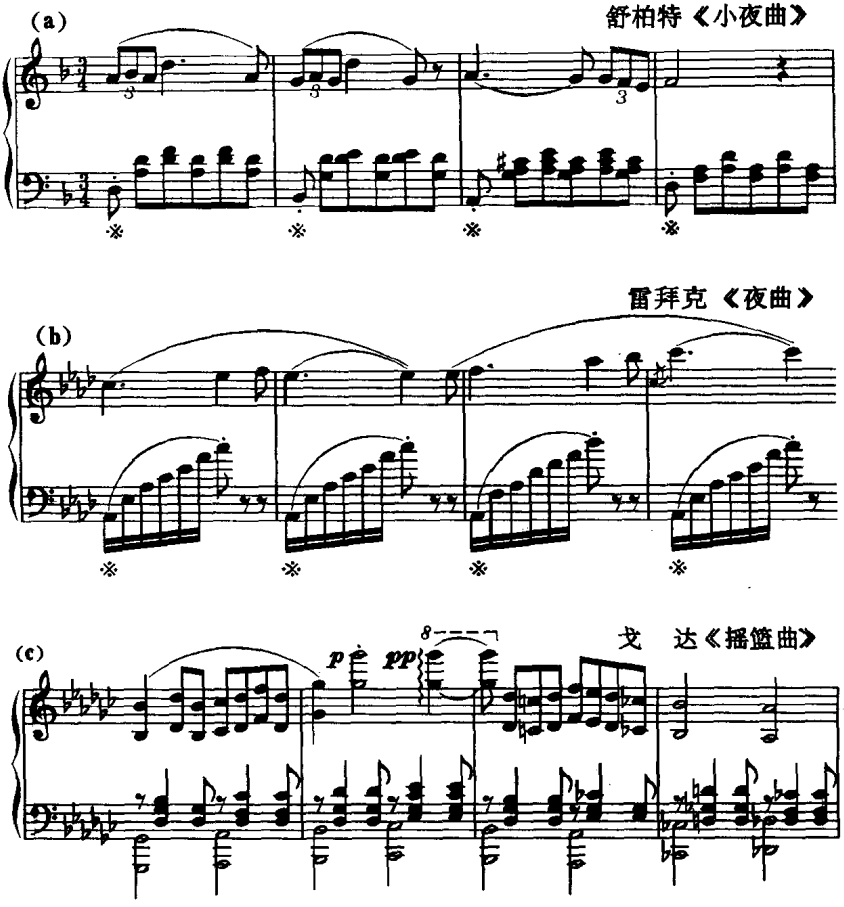
旋律是表情达意的主要成分，具有线状和起伏婉转的特点。

和声则不同，它是由若干声部结合而成的块状成分，不论采用何种音型，总以平稳的声部进行为第一要义。

低音是整个多声音响的基础，常为线状或点状，起奏点相对稀疏 ，才易表现出明确的和声功能来。

在大多数情况下旋律处在主调织体的上层，和声居中，低音处在下方，例如:

例 19－1



上例(a)的旋律居上层，呈线状起伏。和声居中，由三个声部组成，呈吉他的音型。低音(有※的音)居下层，呈点状，功能性

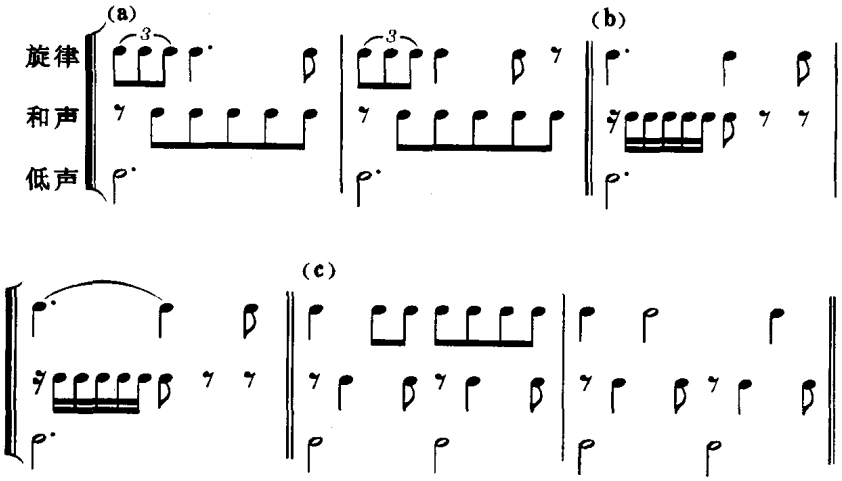
很明确。

上例(b)的旋律居上层，呈优美的线状。和声与低音似乎融为同一层次，实际上每小节第一个最低的音是低音，而呈和弦分解形状的和声层共六个声部。此音型，表面上波浪起伏，实际声部进行非常平稳。

上例(c)的旋律居上层，被八度所加强。和声居中，由三个声部组成。下方低音则成线状，同样为八度所加强。

上方的实例尽管是典型的主调音乐织体，但如果分别将织体各要素的起奏点加以抽象，便可明显地感受到它们所内含的复调“精神”。实际上，这种安排与对位法的原则是十分吻合的。图示如下：

例 19－2



二、主调织体中的副旋律

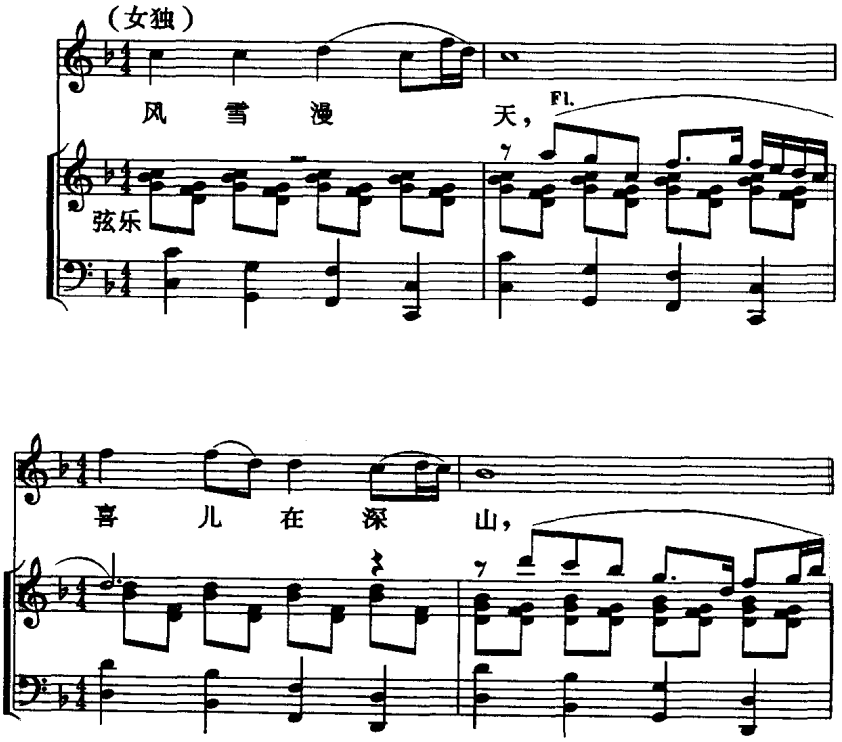
副旋律是与主旋律相对应的概念，指在主调织体中，依据主旋律的需要所添加的不同于主旋律，但又能从某方面与主旋律相配合的曲调。它与主旋律共居织体的旋律层中。无论在主旋律的

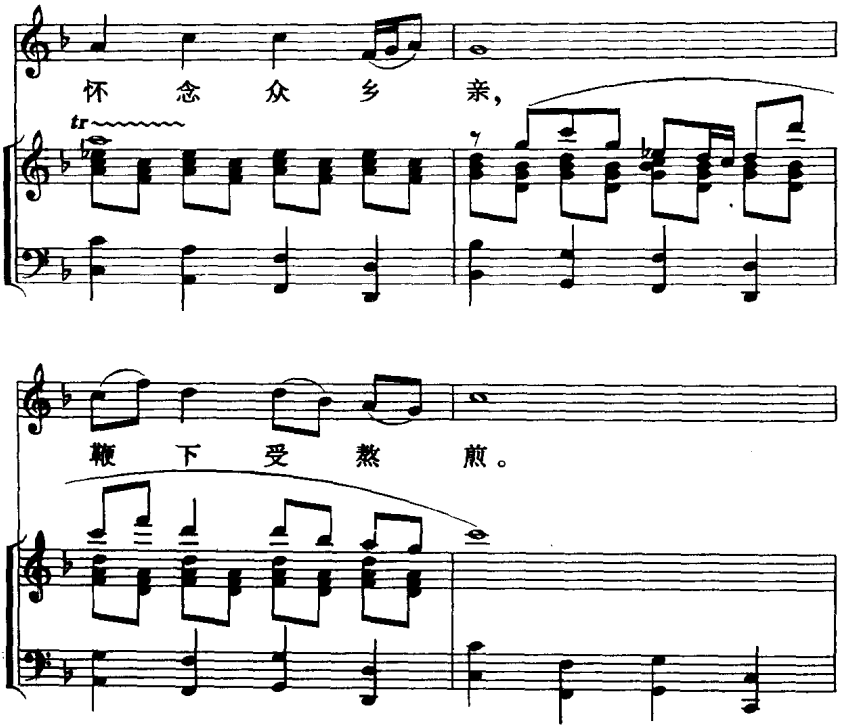
上方或下方，均应与主旋律构成良好的对比关系，副旋律在歌曲伴奏的写作以及其他器乐音乐写作中十分常用。

依据副旋律的不同作用，大体可分为呼应式副旋律、背景式副旋律和对比式副旋律三种类型。

1．呼应式副旋律的主要特点在于节奏上与主旋律交替流动。只有在主旋律的节奏运动存在规律性的“走”与“停”时，才有运用这种副旋律的可能性。例如：

例 19－3





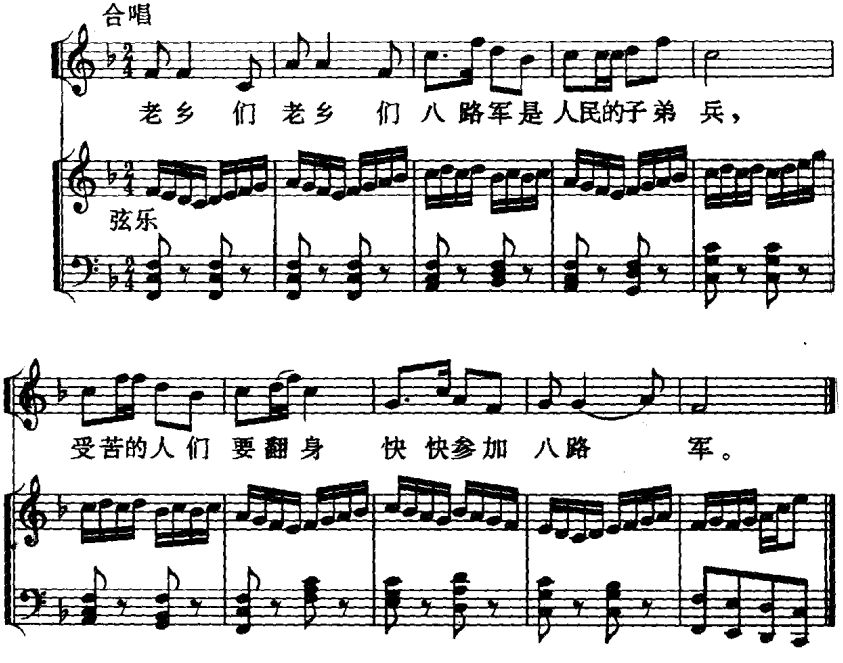
上例是舞剧《白毛女》第四场合唱《盼东方出红日》中的开始段落。女声独唱的声部速度徐缓，旋律深情，2小节一个句逗，节奏运动的“走”与“停”比较有规律。从第2小节起，乐队伴奏中的长笛声部奏出婉转动人的副旋律，既补充了歌声的节奏间隙，又像在与歌声互问互答，深化了喜儿怀念乡亲的情感。第5小节长笛运用颤音描绘凛冽的北风刮来漫天飞舞的雪花，使人有身临其境的感觉，加强了音乐的表现力。

写作呼应式副旋律有四个要点：一是正确选择起句的节拍位置。通常在主旋律的长音或休止处起句，效果最为清晰。二是副旋律的节奏安排应与主旋律交替流动。三是在音调上力求两者能自然顺畅地衔接。四是结构上要求乐句必须完整，但不强求自身

构成完满的段落。

2．背景式副旋律的主要特点是以急速的节奏和不间断的旋律线运动造成某种气势(或气氛)以烘托主旋律，使音乐形象更加鲜明。例如：

例 19－4



上例是舞剧《白毛女》第一场结束前的合唱《参加八路军》。音调高亢激昂，具有号召性。乐队中的小提琴声部齐奏副旋律，速度快、节奏密、 起伏大，有如一股奔腾澎湃、势不可挡的洪流，对塑造攻无不克、战无不胜的八路军形象起着重要的补充作用。

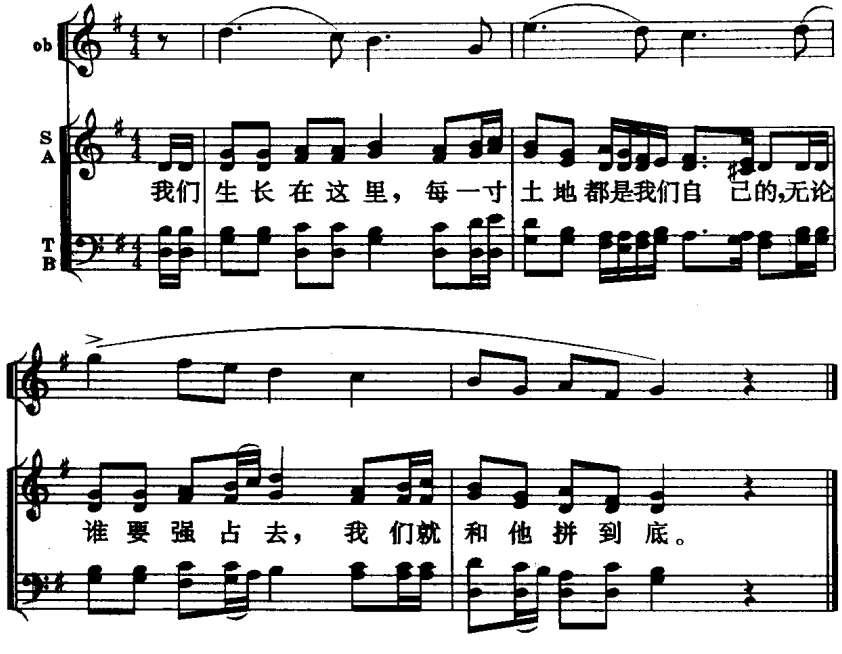
写作背景式副旋律应注意下列几点：一是节奏一般比主旋律密一至二倍。二是安排在高音区效果较好。三是曲调的旋法以级

进为主，起伏要大，重在气氛的渲染而不强求音调的可记忆性。

3．对比式副旋律的主要特点是与主旋律有着较为鲜明的个性差异，独立性较强，结构比较完整，以及音调便于记忆等。例如：

例 19—5

贺绿汀《游击队歌》



上例是《游击队歌》的结束段落，曲调具有坚定、豪迈的气质。乐队中由双簧管奏出极为抒情甜美的副旋律，对比十分鲜明。如果说主旋律侧重表现游击健儿誓死战斗到底的决心，那么副旋律有着侧重表现他们对祖国，对乡土深深眷恋的感情。这种不同侧面的描绘，使游击健儿的形象更为丰满。

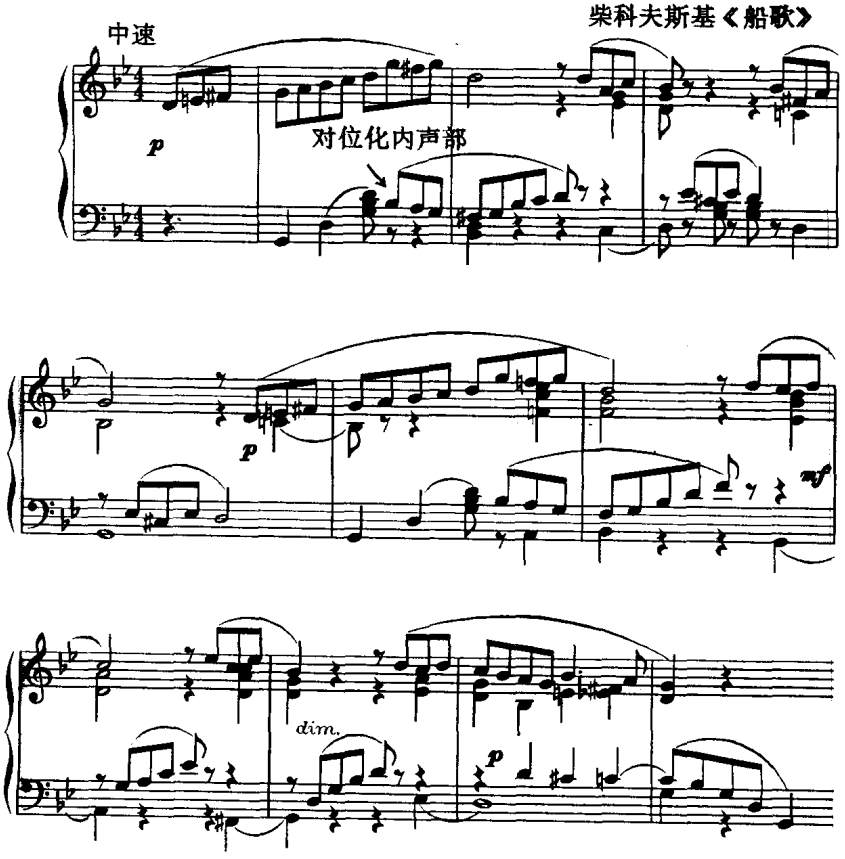
写作对比式副旋律应注意下列几点：一是副旋律的节奏律动应与主旋律不同。甲密则乙宜疏，乙密则甲宜疏。二是副旋律的

句幅应与主旋律不同，甲长则乙宜短，乙长则甲宜短。三是副旋律的气质应与主旋律不同。通常是抒情性的主旋律配以舞蹈性的副旋律，或舞蹈性的主旋律配以歌唱性的副旋律易获得好效果。

三、主调织体中的对位化内声部

将织体中和声的某一声部对位化，是深化乐思的有效手段之一。其主要特点是强调同主旋律之间的呼应，而不强求自身完整。它的外貌类似和弦分解，但由于和弦外音的使用，加强了它的曲调含义。例如：

例 19－6



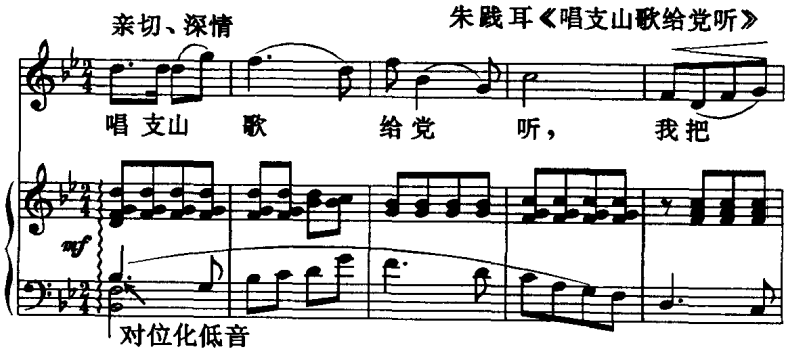
上例是《船歌》再现部的主题段落。在呈示部，该主题陈述时和声部分并无旋律，再现时作者对男高音声部做了对位化处理，该曲调与上方主旋律构成非常谐美的呼应关系，使人感到原先的衬托和弦在此变得积极活泼，使乐思的发展得到某种程度的深化。

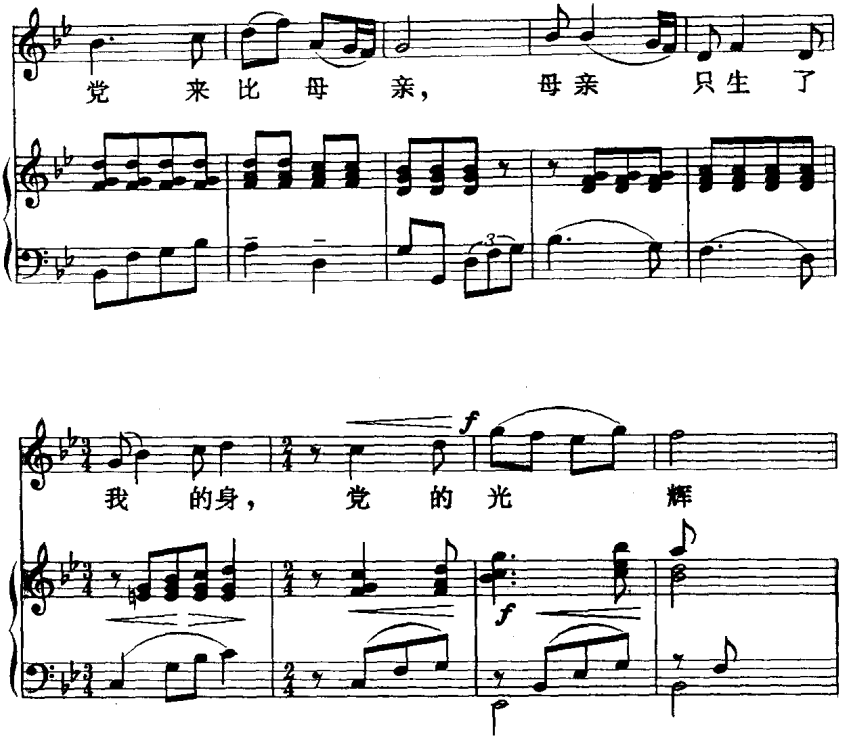
使用对位化内声部须注意下列几点：一是主旋律要有多处用长音或休止造成的句逗，这样方能为对位化声部留有节奏上作“呼应”的余地。二是不宜用在主题的初次陈述中，而用在主题的再现中往往易取得好效果。三是曲调要充分考虑和声基础，和弦外音的使用要有节制，不必强求旋律完整。

四、主调织体中的对位化低音

对位化低音是与和声性低音相对的概念。和声性低音强调功能意义，故在强拍上每个音都应有一定的时值长度，不使用和弦外音。而对位化低音则不同，其强拍上多为和声功能意义明确的音，弱拍、弱位上通过和弦外音的装饰，形成流畅的曲调，既衬托主旋律，又往往与主旋律相呼应，在写法上以对比式为主，间或使用模仿片段。例如：

例 19－7





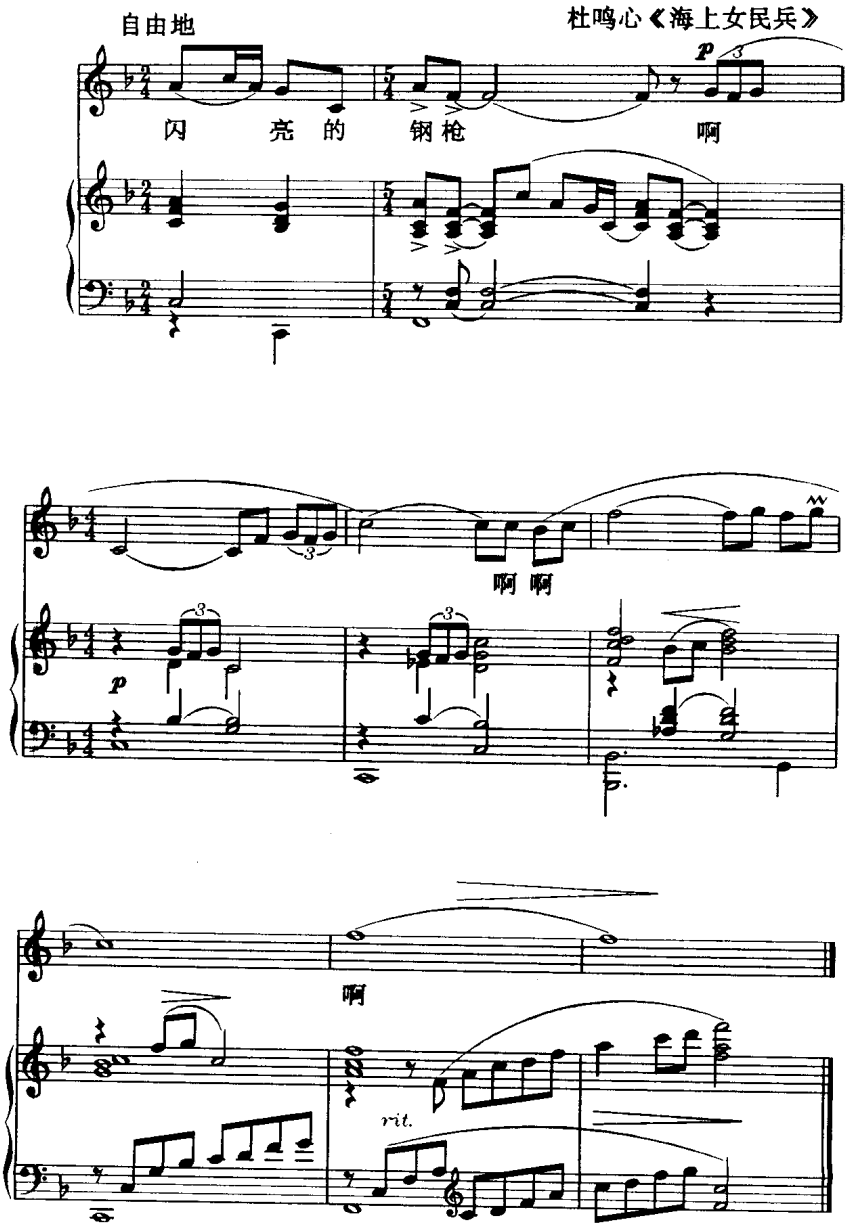
五、主调织体中的模仿

在主调织体中增加模仿声部的写法非常普遍，不论声乐曲还是器乐曲都如此，其目的在于加强对主旋律的呼应。其基本形式有三种：局部模仿写法、卡农模仿写法、对话式写法。

1．局部模仿写法

即模仿声部对主旋律的一部分进行模仿，实践中多为稍带变化的原形八度模仿。例如：

例 19－8



上例为《海岛女民兵》的结束句。歌曲经过较充分地发展，正准备以逐渐消逝的处理来表达言尽意未尽的效果，但由于主旋律的句逗较短，节奏上有“一走一停”的特点，提供了钢琴伴奏在歌声的长音处作模仿的机会，袅袅余音，不绝如缕，意境非常深远。

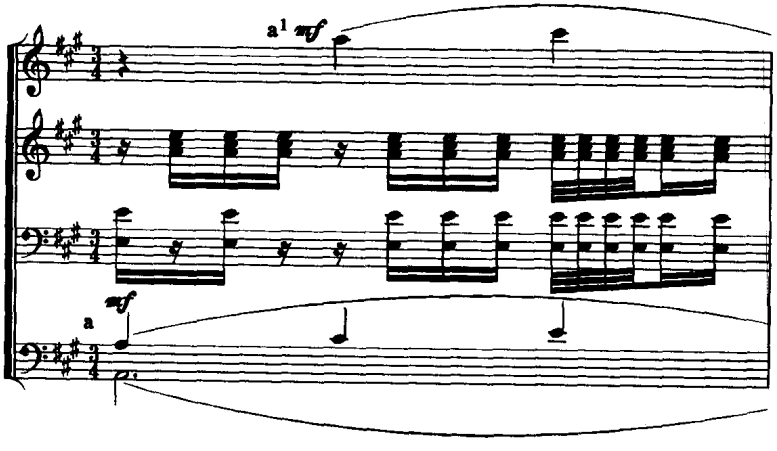
2．卡农模仿写法

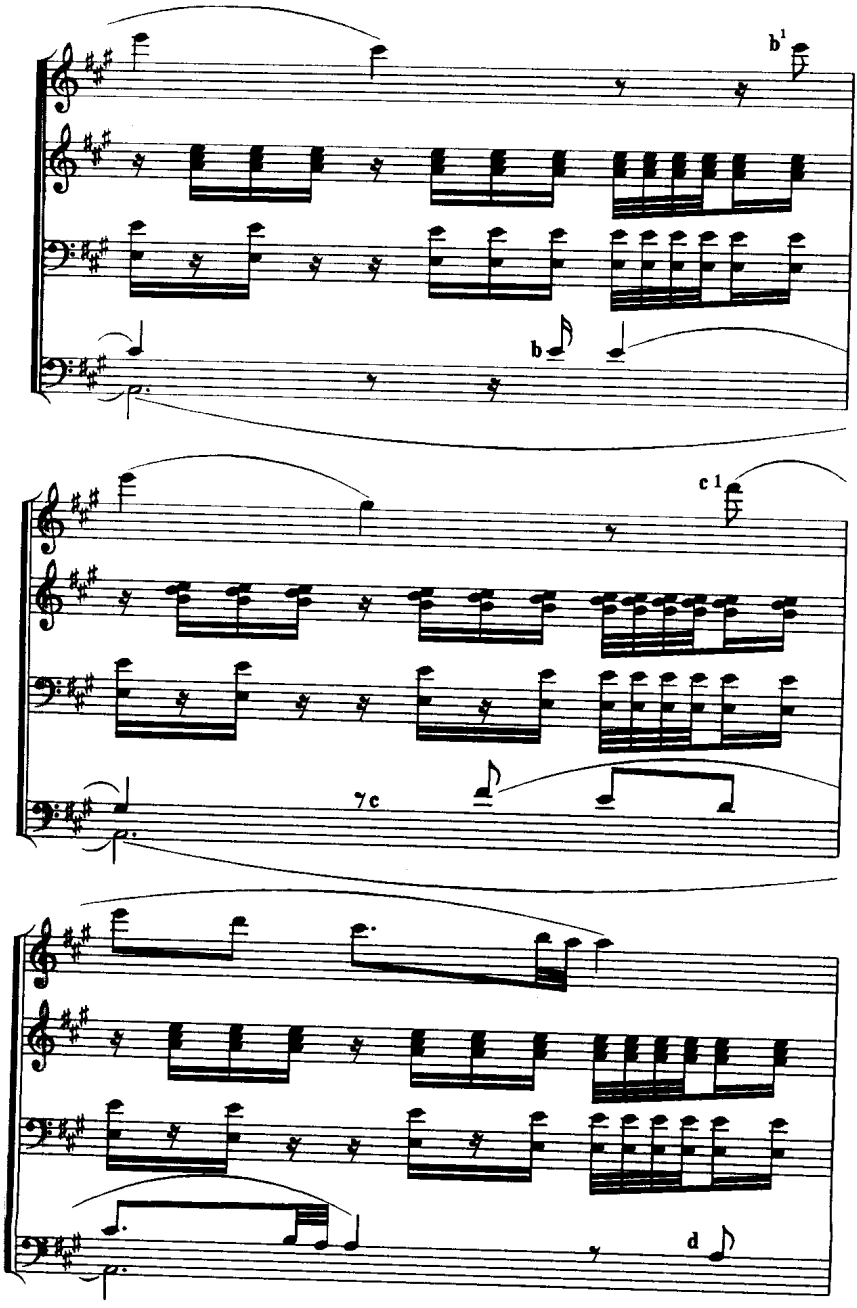
当主旋律的节奏具有规律性的“走”与“停”时，便产生连续模仿的可能性。实际上模仿声部作较长时间的严格的卡农模仿往往是困难的，在模仿中稍带变异是常见的。

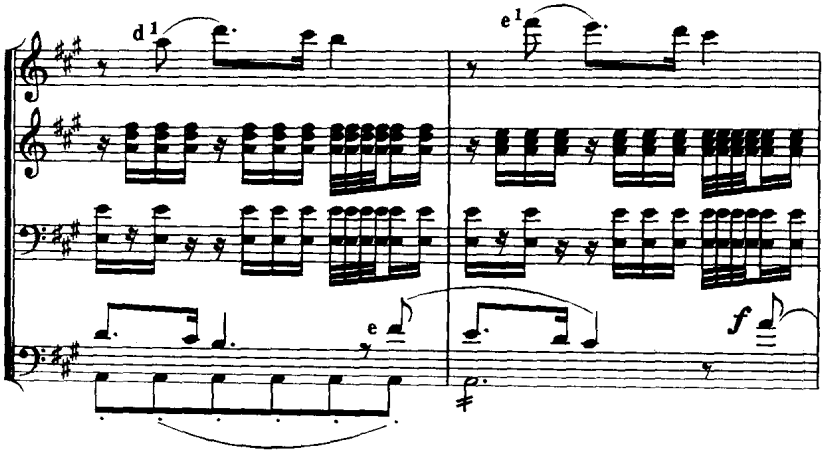
下例为弦乐四重奏《烈士日记》中的片段，第一小提琴对大提琴声部作八度原形卡农模仿，由于篇幅不长，模仿是严格的。

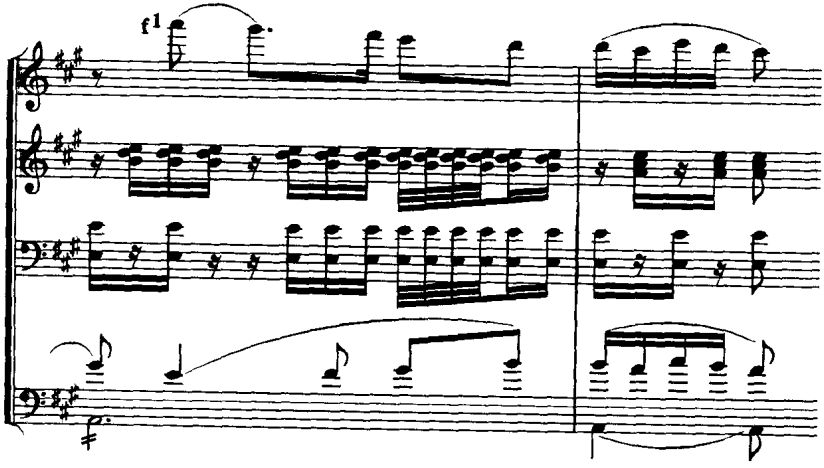
例 19－9

何占豪《烈士日记》



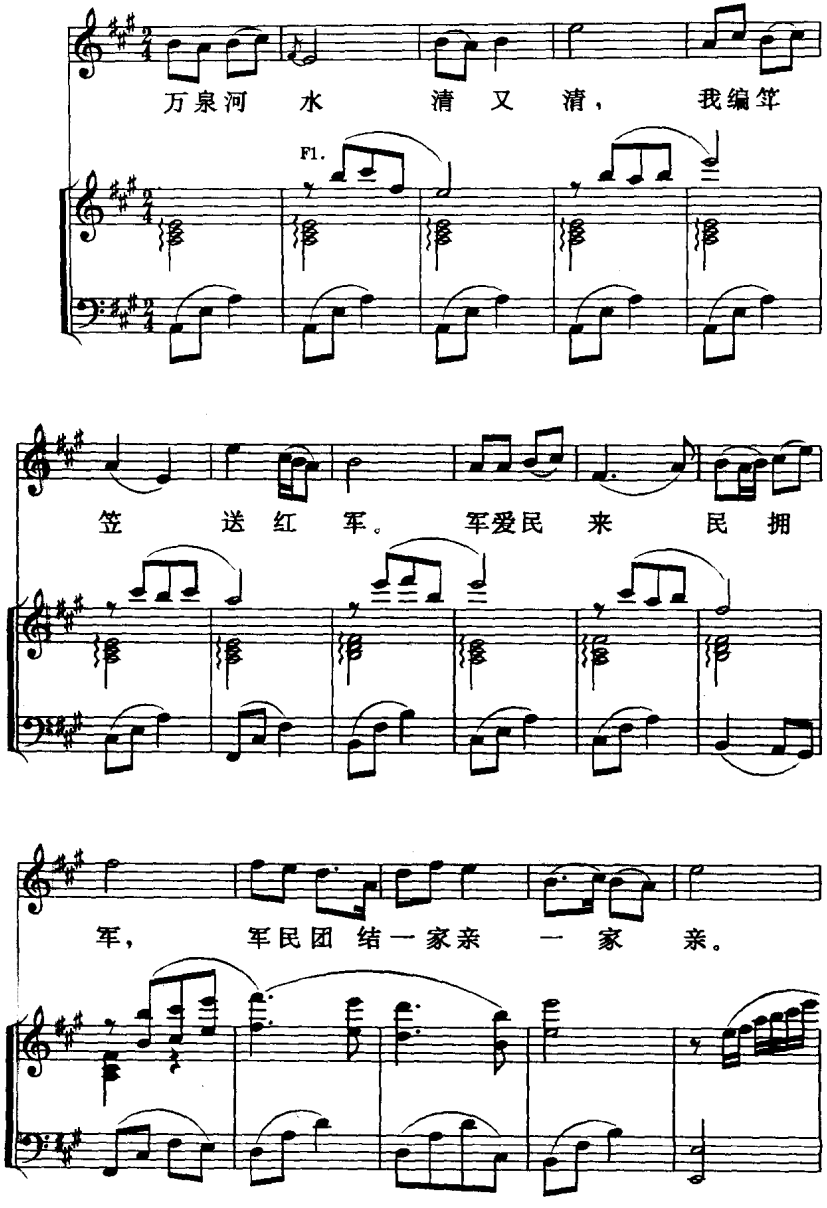

b¹
b
c 1
7c
d





下例是舞剧《红色娘子军》第四场中的插曲。乐队中的长笛声部是对主旋律的卡农模仿，但省略了强拍的音。这种写法加强了呼应的清晰度。

例 19－10

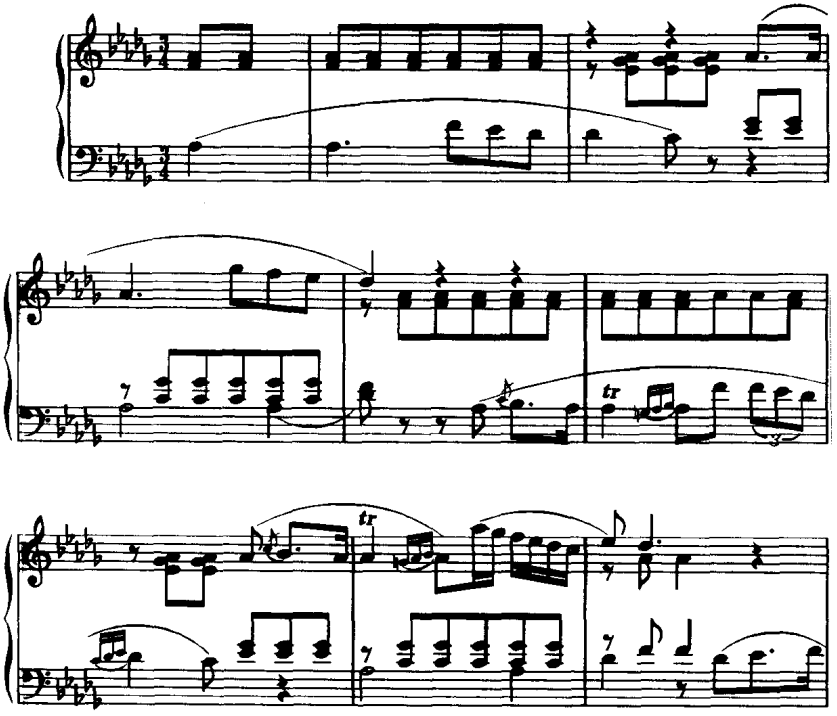


3．对话式写法

这种写法有比较固定的织体格式，即对话的声部为高、低音声部，中间为和声层作衬托。如从低声部开始作问句，则高声部作答，或反之以高声部问句，低声部作答。答句与问句之间通常是一种变化模仿关系，如果问句为半终止，答句为全终止，则效果更好。例如：

例 19－11

韦　伯《邀舞》



上例为《邀舞》引子中的片段，低音旋律代表绅士的形象，高声部旋律代表淑女的形象，生动描绘了一对舞伴款款步入舞池时亲切交谈的情景。

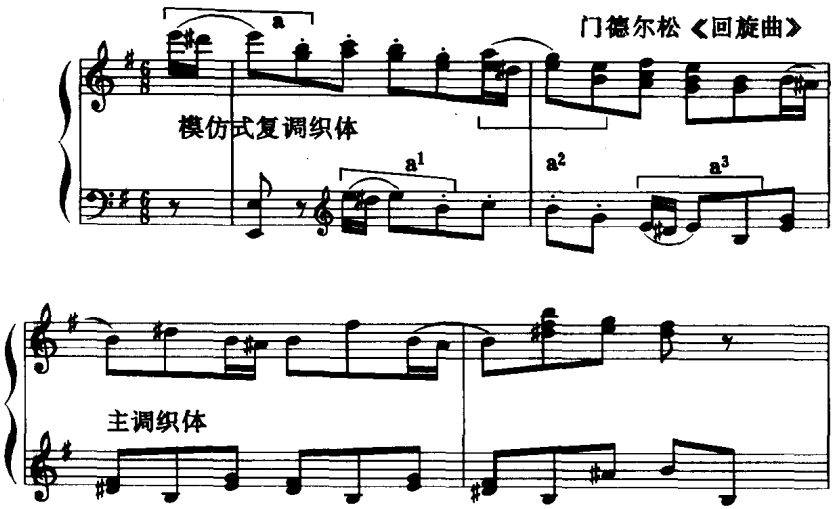
第二节　段落内部两种织体的交替写法

由于主调织体与复调织体各有自己擅长的表现领域，故两者综合交替的写法常可获得良好的效果。

一、乐句中的交替写法

这里有两种情况，即“先复后主”和“先主后复”。例如：

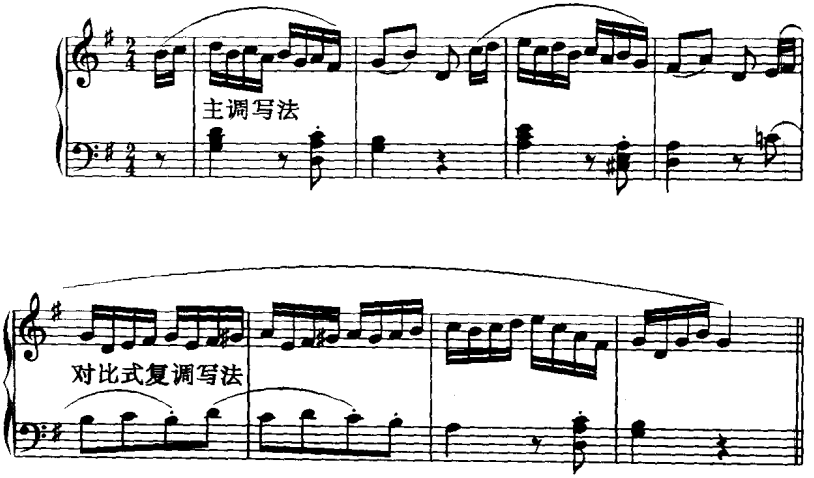
例 19－12



这是门德尔松 e 小调回旋曲的主部主题第一乐句，由一个活泼的动机发展而成。开始 2 小节是三声部八度模仿，后 2 小节改用动机扩张式的主调写法。作者巧妙地运用了快速度中模仿所产生的追逐效果，表现了在宜人的春景中人们愉快嬉戏的情景，这是“先复后主”的实例。

例 19－13

海　顿《吉卜赛回旋曲》



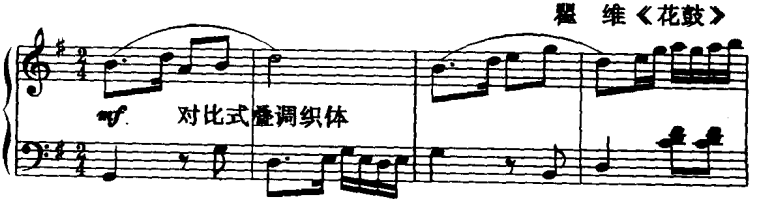
上例为《吉卜赛回旋曲》主部主题的第一句，情绪热情、欢快、活泼。前 4 小节为主调写法，重在对节拍重音给予支持。后面为对比式二声部复调织体，在欢快中增添了某种幽默感。这是“先主后复” 的实例。

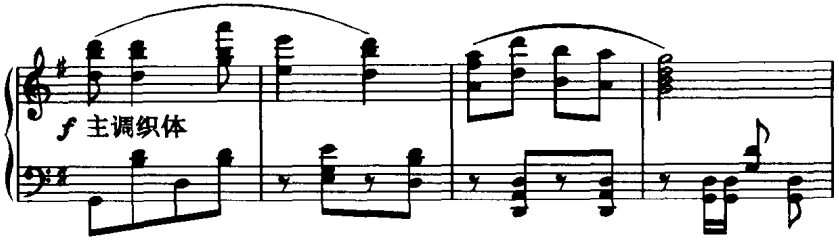
二、乐段中的交替写法

乐段中的交替写法形式更多样些，通常是“先复后主”，也有多次交替使用的。例如：

例 19－14

瞿　维《花鼓》

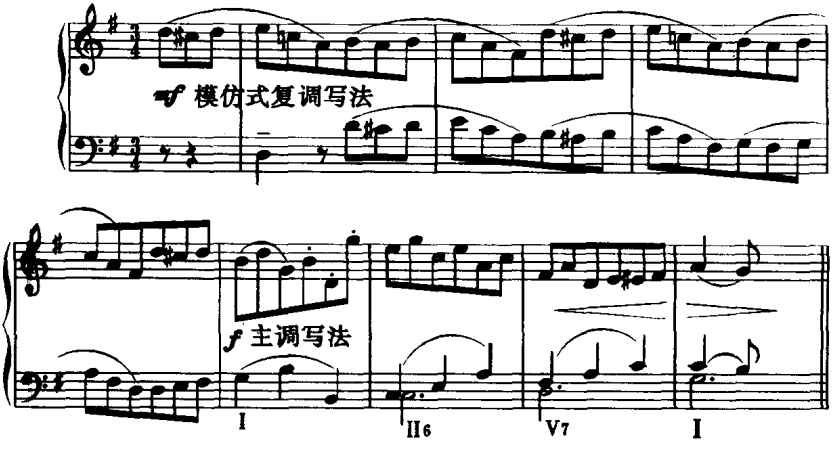




上例是《花鼓》第一段主题的初次陈述，前4小节为对比式二声部复调写法，随后转主调织体，且主旋律采用加八度方式，音乐的情绪更为热烈，两种不同织体的交替产生了音响上的厚与薄的对比，秀丽线条的交织与丰满有力的和声对比，从而丰富了主题形象的塑造。

例 19－15

贝多芬《小步舞曲》

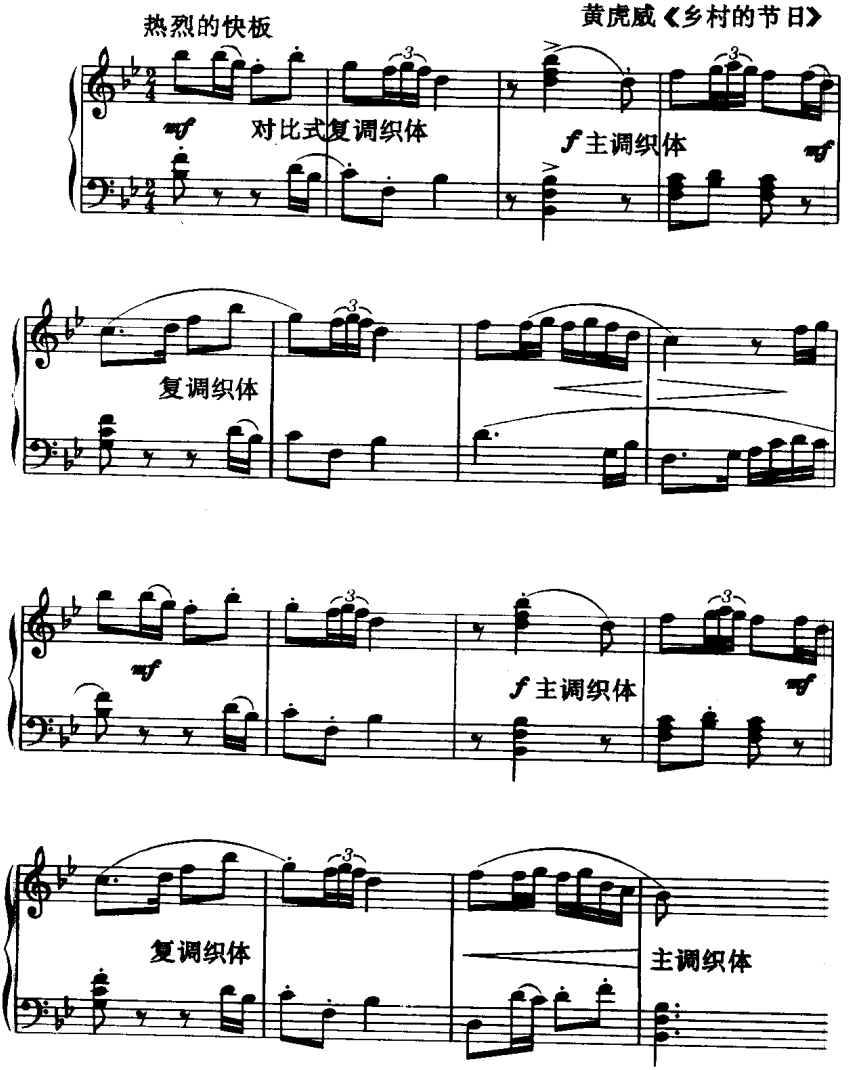


上例为贝多芬著名的《G大调小步舞曲》的中段，前4小节采用二声部模仿式复调写法，加强了音乐的紧凑感。后4小节转入主调写法，有如又恢复了小步舞优雅的步伐。

下方的例子为《乡村的节日》第一段落主题的初次陈述，主

旋律取自云南民歌，织体写法为复主交替。主调写法的部分有如乐队全奏，复调写法部分有如少数乐器的重奏，气氛热烈而又不失民族风韵。

例 19－16

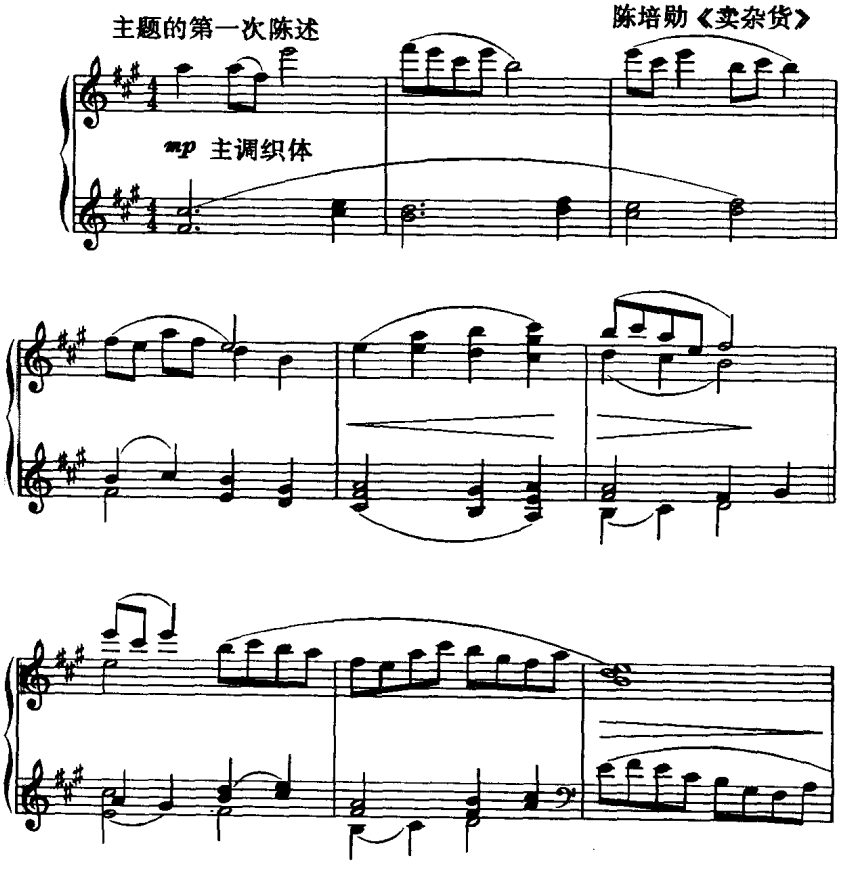


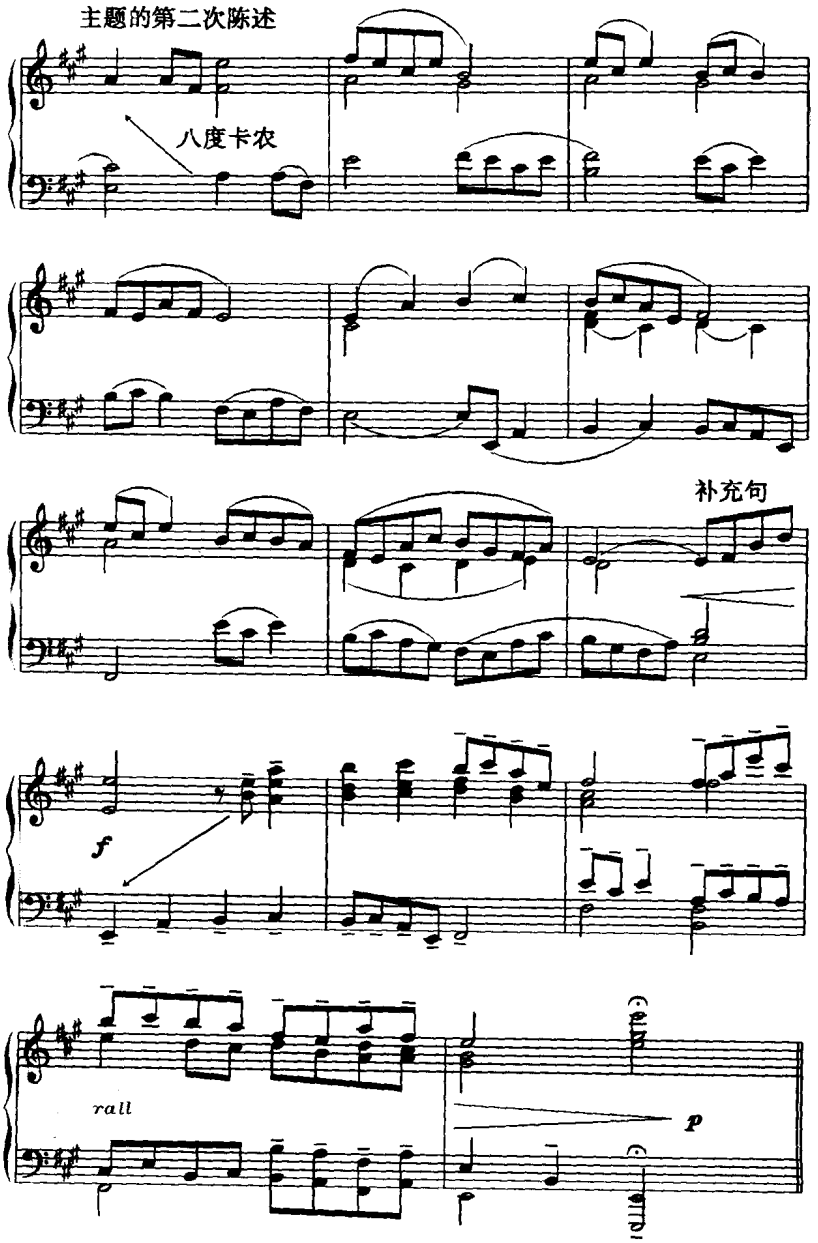
第三节　段落之间两种织体的交替写法

段落之间两种织体的交替写法，应当以乐段或乐部为单元，在不同曲式结构中使用的部位也有所不同。下面分几种情况加以介绍。

一、乐段结构的主题，在重复陈述时，先用主调织体，后用复调织体，会有助于对主题形象塑造的深化。例如:

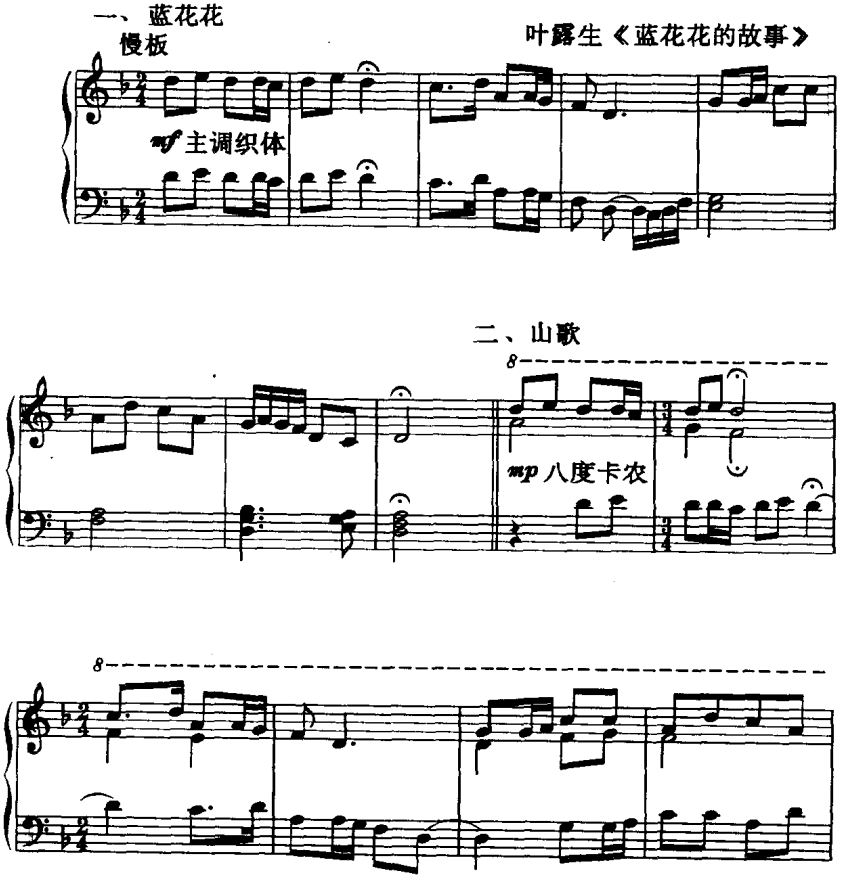
例 19－17

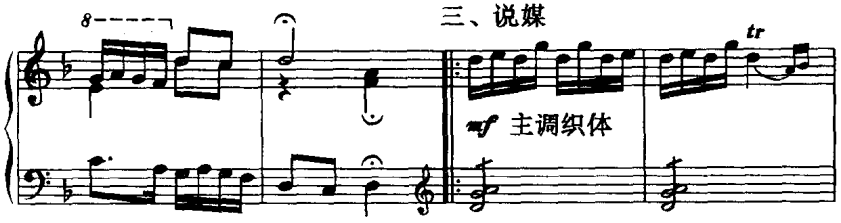



主题的第二次陈述
八度卡农
补充句
f
rall
p

上例是钢琴曲《卖杂货》的对比中段，表现主人公对往日苦难岁月的回忆。主题的第一次陈述采用主调织体处理，第二次陈述转用八度卡农，音区相应地低了一个八度和两个八度，产生深沉的感觉。最后 5 小节是补充句，把和声与复调手法结合使用，音区向两极扩张，感情激越、悲壮。

例 19 - 18





上例为钢琴曲《蓝花花的故事》的开头两段。该曲为变奏曲式，共分七段：蓝花花、山歌、说媒、迫婚、反抗、自由，是根据陕北民歌《蓝花花》的曲调和歌词所叙述的故事改编而成的。七段音乐的组合带有“三部性”，即一至三段为呈示部，四至六段为展开部，第七段为再现部。其中第一段是蓝花花音乐形象的初次陈述，采用主调织体。第二段是主题的重复陈述，采用八度卡农织体，有如歌声与山谷回声的效果，丰富了主人公的音乐形象.

二、在单三部曲式中，可将不同段落用不同织体写作，以求对比。例如下面两种安排方式：

1.	A	B	A
	复调织体	主调织体	复调织体

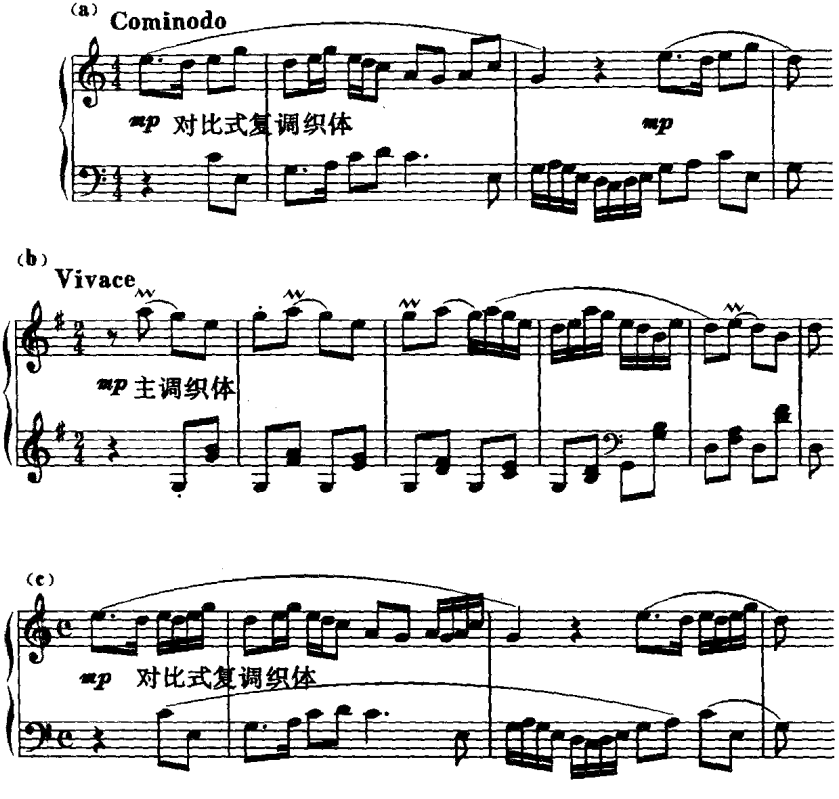
2.	A	B	A
	主调织体	复调织体	主调织体

第一种安排方式可用著名的钢琴曲《牧童短笛》作例子，该曲的A段落为对比式二声部复调写法，旋律清新优美，二声部交织呼应，极富田园风味。B段落改为主调织体，速度快气氛热烈，舞蹈性很强， A^1 为再现，是第一段旋律的加花装饰，织体写法

性质未变。下例为该曲每段开头的乐句。

例 19－19

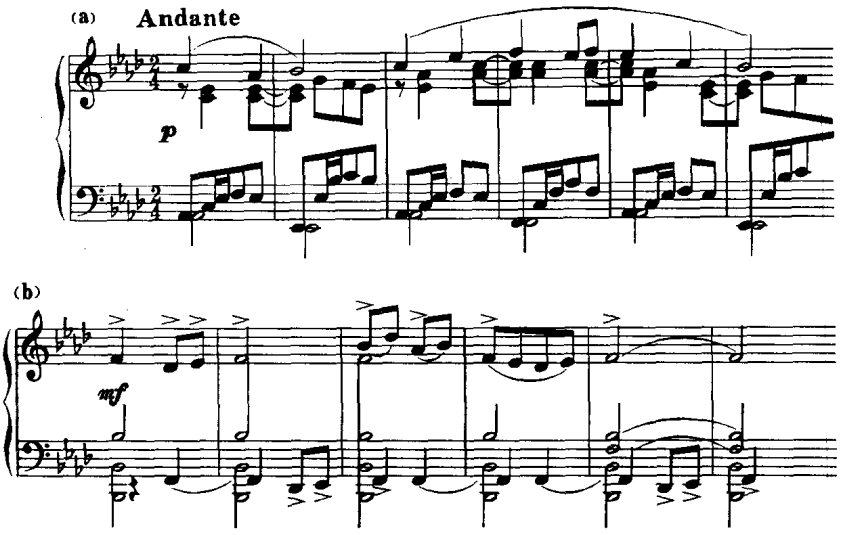
贺绿汀《牧童短笛》



第二种安排方式可用贺绿汀另一首钢琴作品《摇篮曲》作例子。该曲的A段落为主调写法，主旋律安详、温柔，在有晃动感的和声音型伴奏下，描绘出安详静谧的优美画面。中段主要以二声部模仿写成，在低音区由主属音交替构成的摇曳背景上，两个模仿声部一呼一应，深化了乐曲的情感表现。再现部分与第一段完全相同。下例中的(a)与(b)，分别是该曲第一段和第二段的开始乐句：

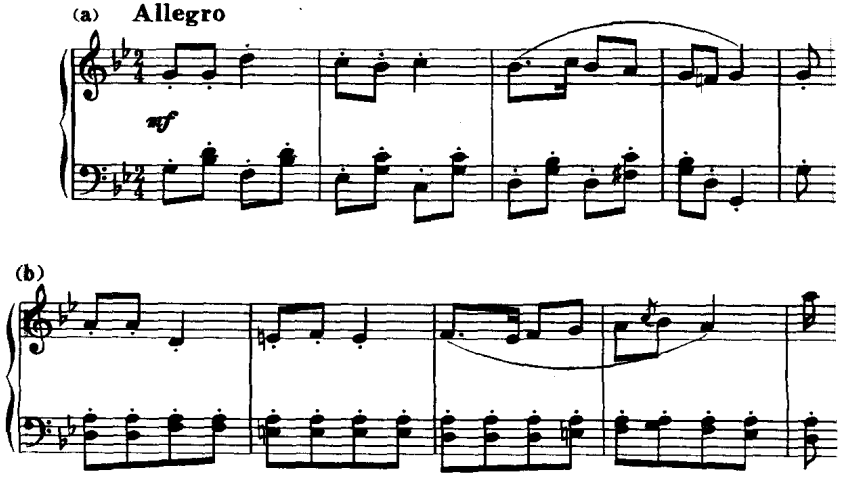
例 19－20

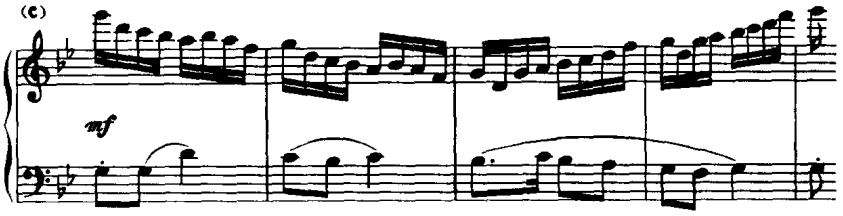
贺绿汀《摇篮曲》



在单三部曲式中，除了以上两种安排是基本形式处，还有一些其他的可能，需根据具体情况做具体分析，比如黄虎威编曲的《欢乐的牧童》为 A(主)B(复+主)A^1(复)的安排(见下例)。

例 19－21

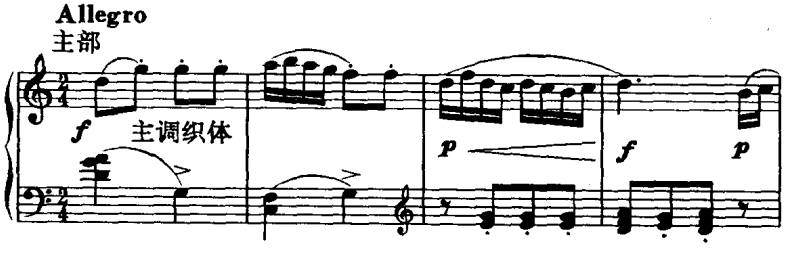


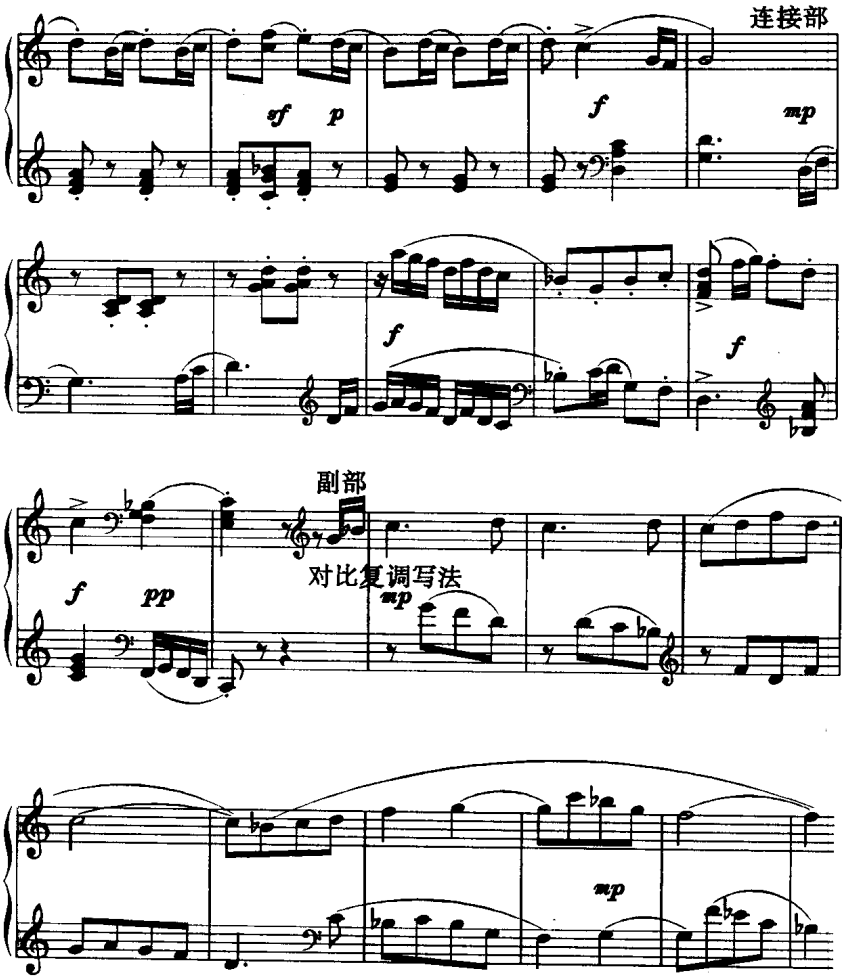


上例系采用新疆哈萨克民歌主题编创的钢琴曲。(a)为呈示部的第一乐句，此段整体均为主调写法。(b)为中段的第二乐句，主旋律来自(a)乐句的倒影，主调写法，从中段的整体来看却是复调、主调的交替写法。(c)为再现部的第一乐句，二 声部对比式复调写法，由十六分音连续快速运动构成的对位旋律，在明亮的高音区起伏跌宕，把欢乐的情绪推向高潮。

三、在奏鸣曲中，可将主部与副部分别采用主调与复调写法，加强对比。例如在罗忠镕的《小奏鸣曲》中，陕北民歌风格的主部用主调写法，情绪开朗、幽默。连接部主旋律移至左手，并开始向下属调过渡，也属主调织体。副部却改为二声部对比式复调写法。如歌的音调，悠长的句幅，与主部的对比十分强烈(见下例)。

例 19 -22

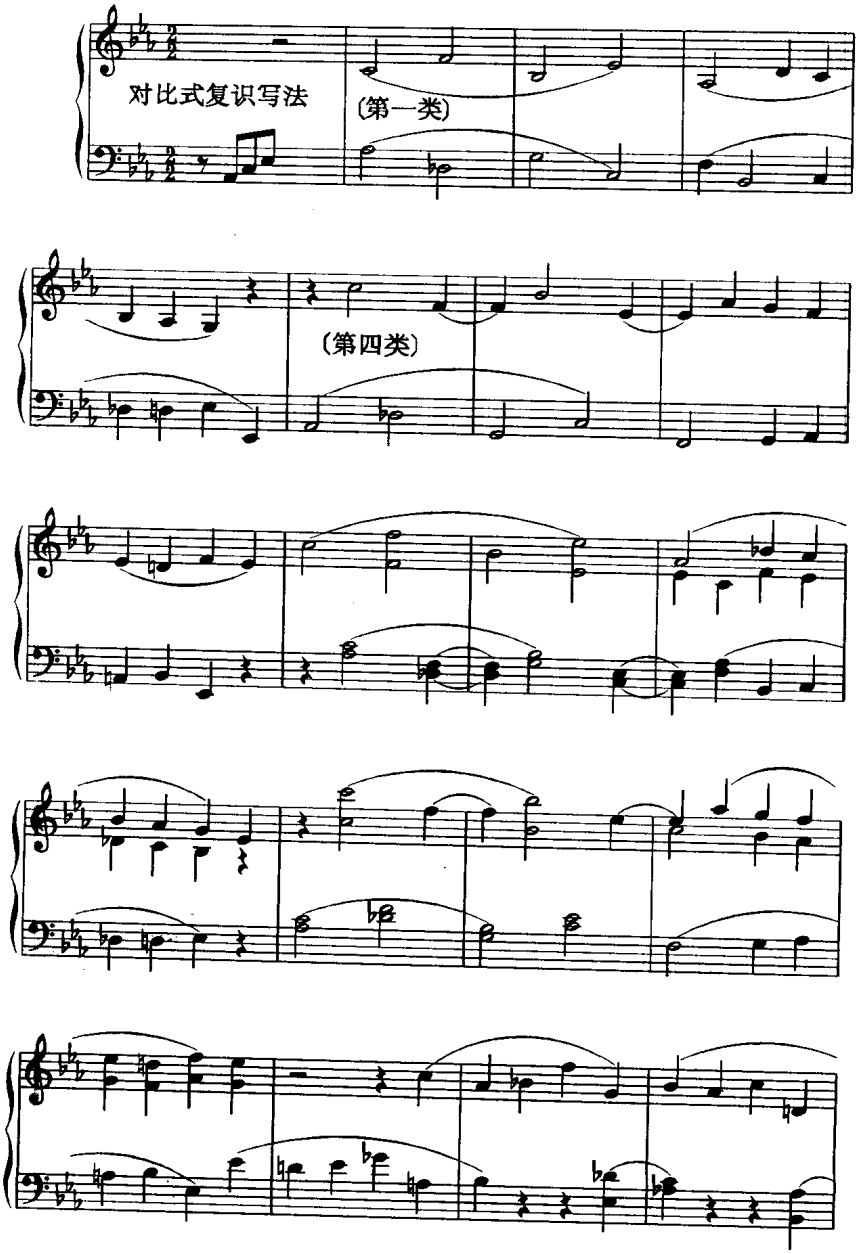


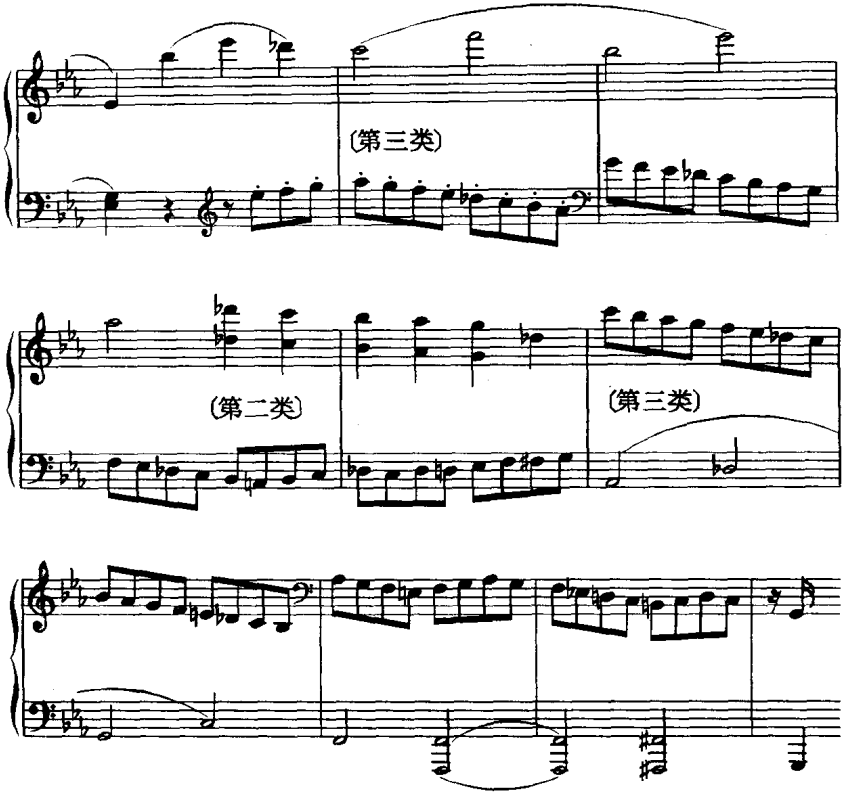


四、在回旋曲式中，可将主部与插部分别用主调与复调写法，也会取得好效果。例如贝多芬《悲怆奏鸣曲》第三乐章，是奏鸣回旋曲式，结构为:

A B A	C	A B^1 A
主调织体	复调织体	主调织体

例 19－23





上例即为《悲怆奏鸣曲》第三乐章C插部的主体部分，完全用复调思维方式写作，其形式涉及到二声部对位中的第一类、第二类、第三类和第四类等。

这里所说的“类”是传统对位教学中“分类对位”的概念。在二声部中，通常将对位作训练划分为五类形式，题目均用由全音符构成的圣咏式曲调，称“固定调”。按照一定的规则为固定调所作的对位旋律，称“附加调”。对位类别的划分是依据附加调节奏形态进行的。第一类，形式为一音对一音，即一个由全音符构成的声部，对另一个全音符声部。训练重点是协和音程的使用。第二类，形式为二音对一音，即一个由二分音符构成的声部，

对一个全音符的声部，训练重点是旋律中经过音的使用。第三类，形式为四音对一音，即一个由四分音符构成的声部，对一个全音符的声部，训练重点是旋律中经过音与辅助音的运用技巧。第四类，称“变强弱对位”，即一个由二分音符加连线构成的连续切分声部对一个全音符声部，训练的重点是延留音的使用技巧。第五类，称“华彩对位”，即一个由长短不同的音符构成的声部对一个全音符声部，训练的重点是延留音的装饰解决。所有五类对位旋律的写作，均要求徐缓、庄重、优雅、纯朴的声乐风格(有关分类对位的详尽知识可参见下述著作：丁善德《单对位法大纲》、《复对位法大纲》；杜勃阿《对位与赋格教程》；柯克兰《对位法概要》等)。

现在我们再回到贝多芬的作品实例上来，例附 2－22 的第 2 至 5 小节，上声部为主题，下方为对位旋律，运用第一类(一音对一音)的形式写成，♭A 大调，曲调风格坚定而自信。

第 6 至 9 小节，前乐句的复对位，主题位置移低十度，但仍在 ♭A 大调之中，运用第四类(切分、变强弱)的形式写成，以第一类形式收束。

第 10 至 13 小节，第一乐句的高八度重复，但主题与对位旋律各附加三度或六度平行声部，写法改变为第四类，收束于第一类。

第 14 至 17 小节，第二乐句的高八度重复，但附加了平行声部。

第 18 至 21 小节，过渡句，模仿式写法，转入 ♭E 大调。

第 22 至 25 小节，主题在高声部，采用第三类(四音对一音)和第二类(二音对一音)写法，调性返回 ♭A 大调。

第 26 至 30 小节，主题在下方，采用第三类形式，随后改为主调写法，经主部的再现过渡。

第四节　赋格段

所谓“赋格段”，指在主调音乐作品中以赋格呈示部的原则写作的复调段落。换言之，它是主调乐曲中用赋格思维来陈述乐思或展开乐思的部分。

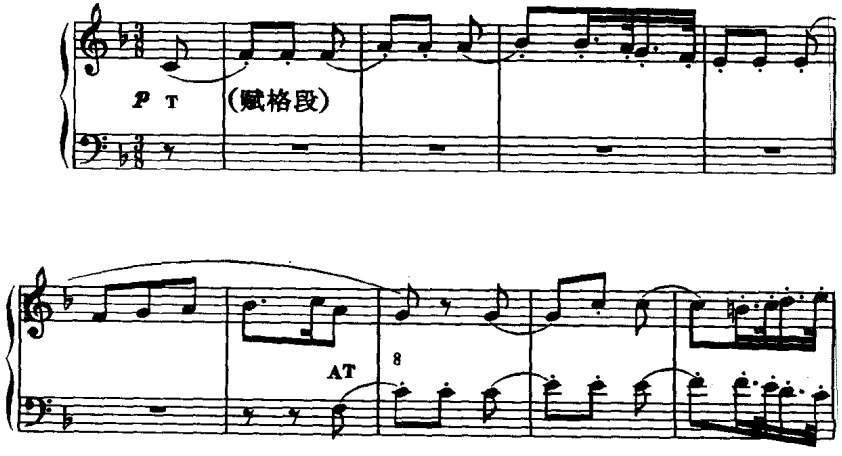
作为一种写作手法，赋格段应用相当广泛，在交响曲、大合唱、歌剧音乐、舞剧音乐、室内乐等体裁形式中经常可以见到。

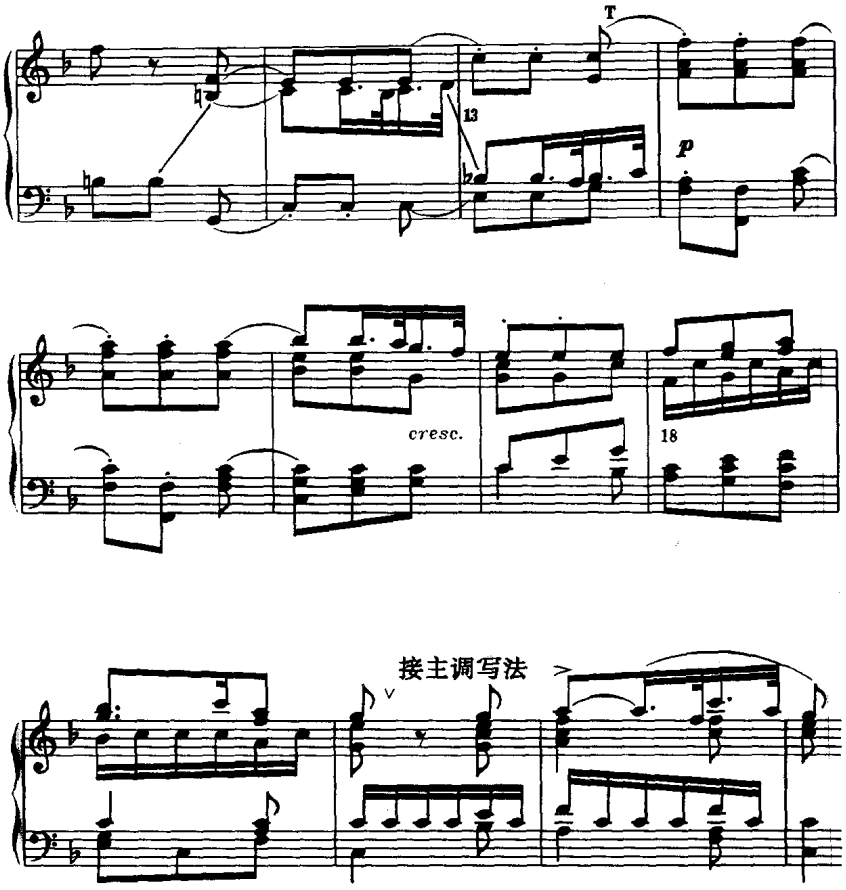
在结构上赋格段可以仅仅是一个呈示部，然后按主调写法，也可以在呈示完毕之后再加上一个自由发展的复调段落，之后再转入主调写法。不过，无论哪一种写法，它都不是独立的，只是乐曲整体中的局部。

一、用于乐曲呈示部分的赋格段

通常的情况是先用赋格段的形式陈述主题，强化人们对主题的印象，然后用主调织体进一步陈述主题发展乐思。例如:

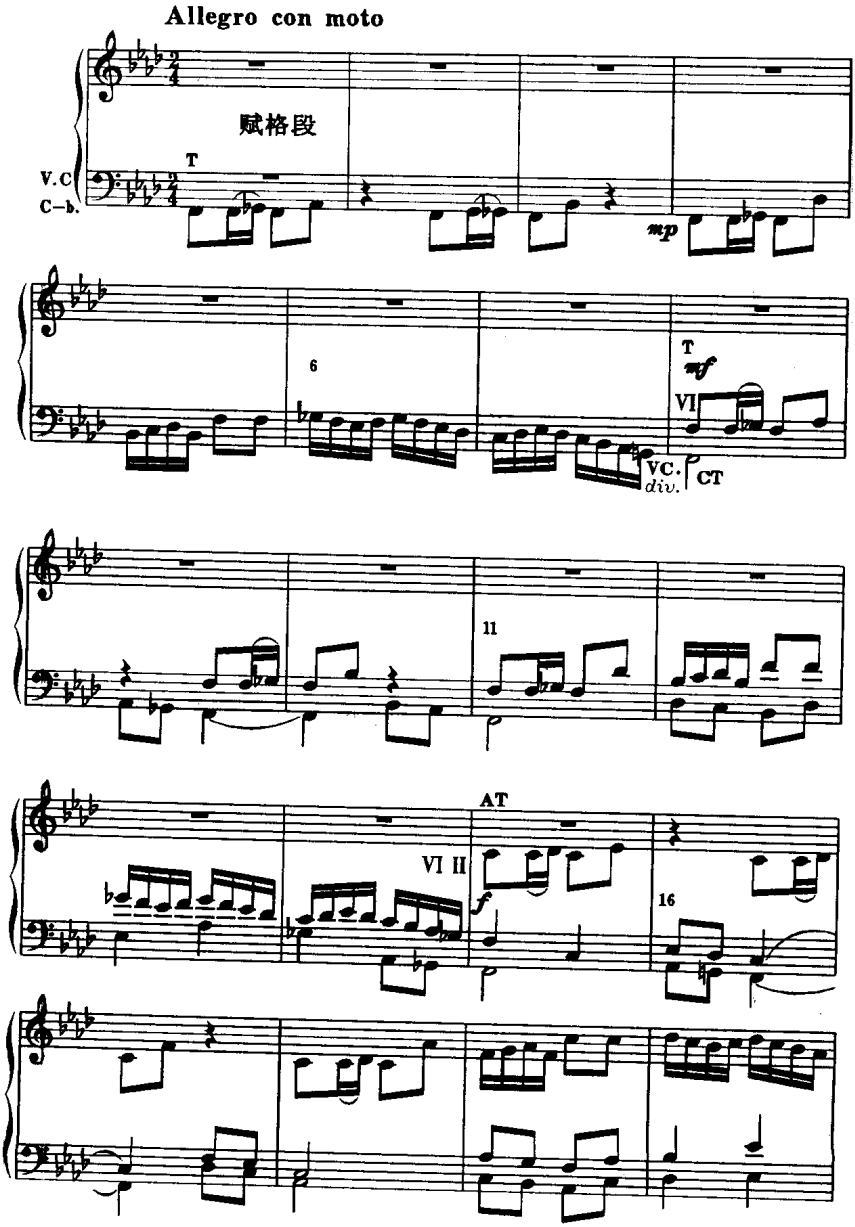
例 19－24

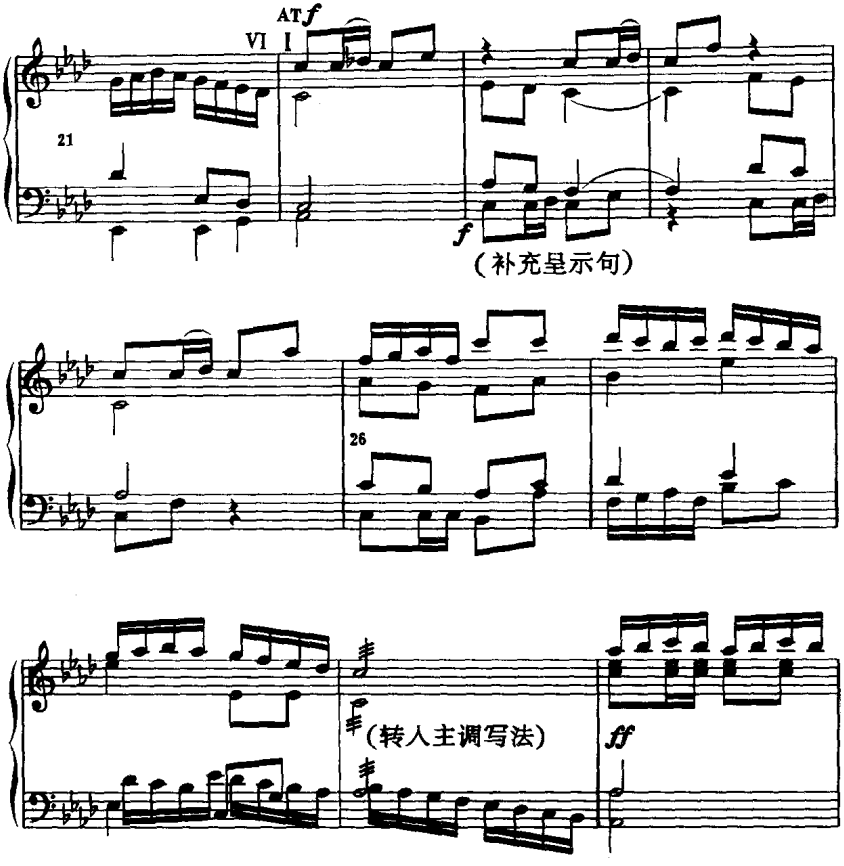




上例为贝多芬《第一交响曲》第二乐章的开始部分，音乐为优雅的舞蹈风格，主题先作单独陈述。守调答题进入后，其上方为自由对题。第 13 小节处，主题在高声部进入。在第 20 小节，赋格段即结束了，转入主调写法。两种不同的织体写法前后衔接得完美而自然。

例 19－25





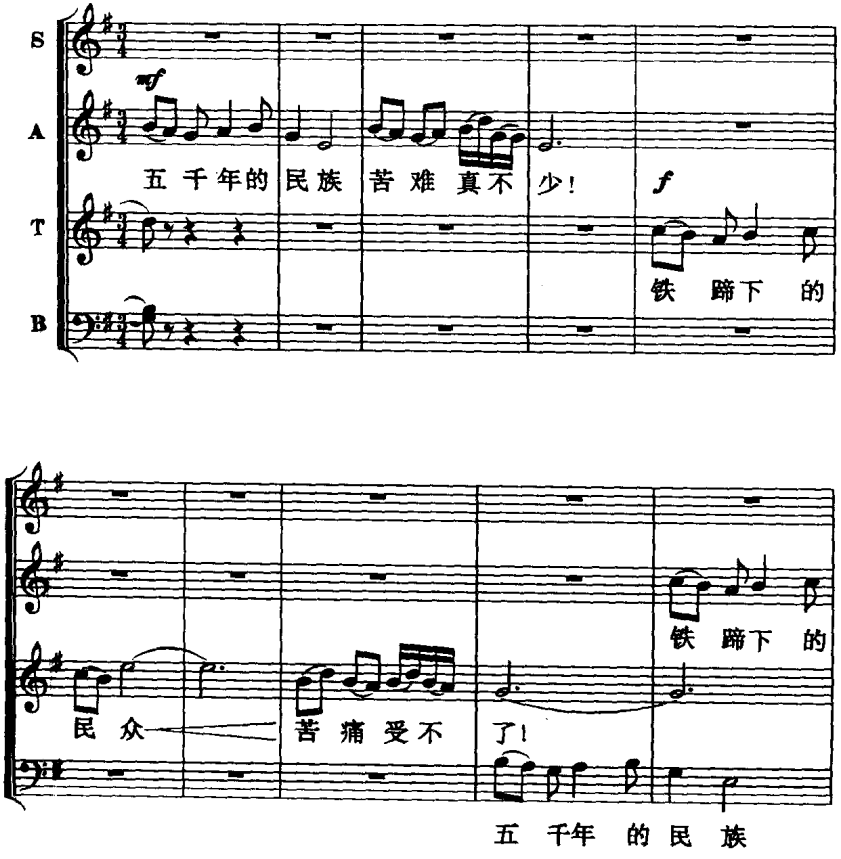
上例为丁善德《长征交响曲》第五乐章《胜利会师》的开始部分。这个赋格段具有引子的作用，描绘红军前赴后继奋勇冲破腊子口天险的紧张战斗场面。具有极大冲击力与爆发力的主题，在F弗里几亚调式上进入，由大提琴与低音提琴演奏。第8小节处为主题的第二次进入，由中提琴和大提琴演奏，其下方为固定对题。答题从第16小节进入，由第二小提琴演奏，答题和对题均移入C弗里几亚调式。答题的第二次进入在第22小节，由第一小提琴演奏。这个有四次主题进入，情绪逐步增长的赋格段很

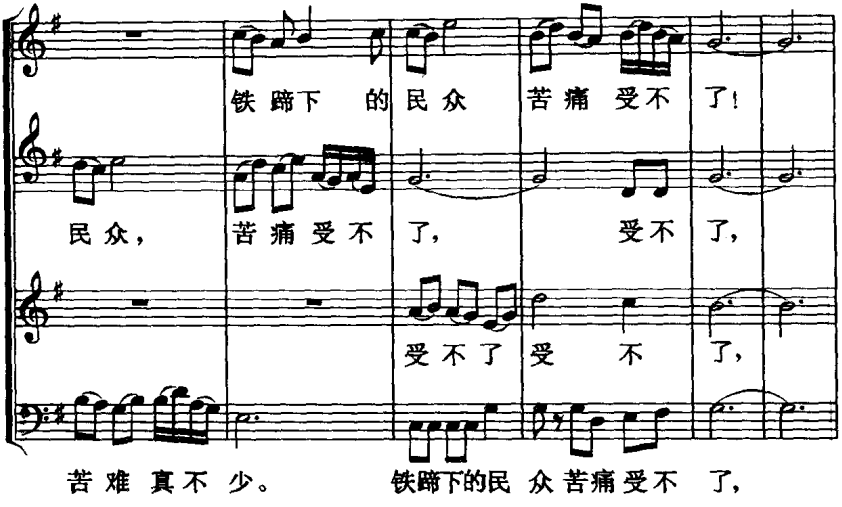
快变化为以快速的音阶式流动音型为主的主调音乐。紧接着该乐章主部的第一主题出现了，赋格段完成了引子的作用。

二、用于乐曲中间部分的赋格段

用于乐曲中间部分的赋格段，目的是展开乐思，深化主题形象，有时候是为高潮的到来做铺垫，有时候直接作为把音乐推向高潮的一种手段。例如:

例 19－26

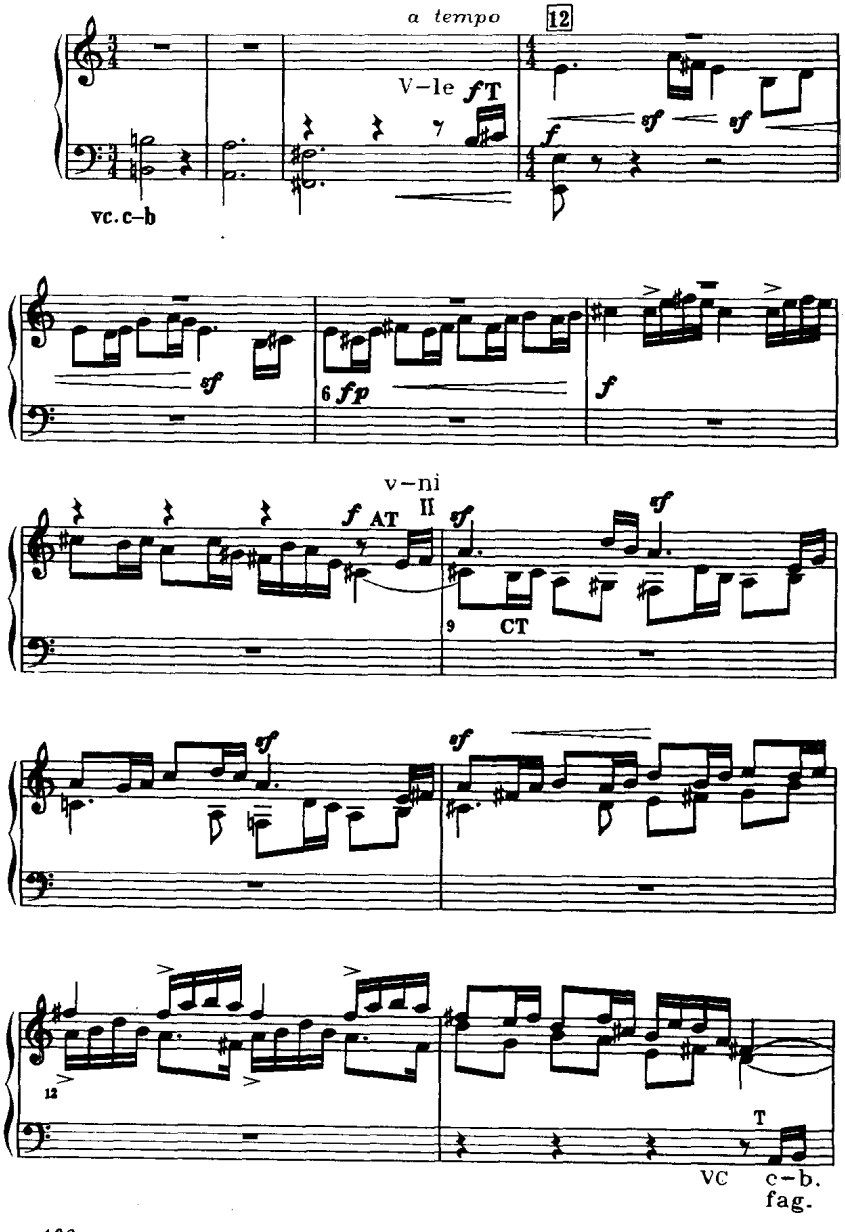


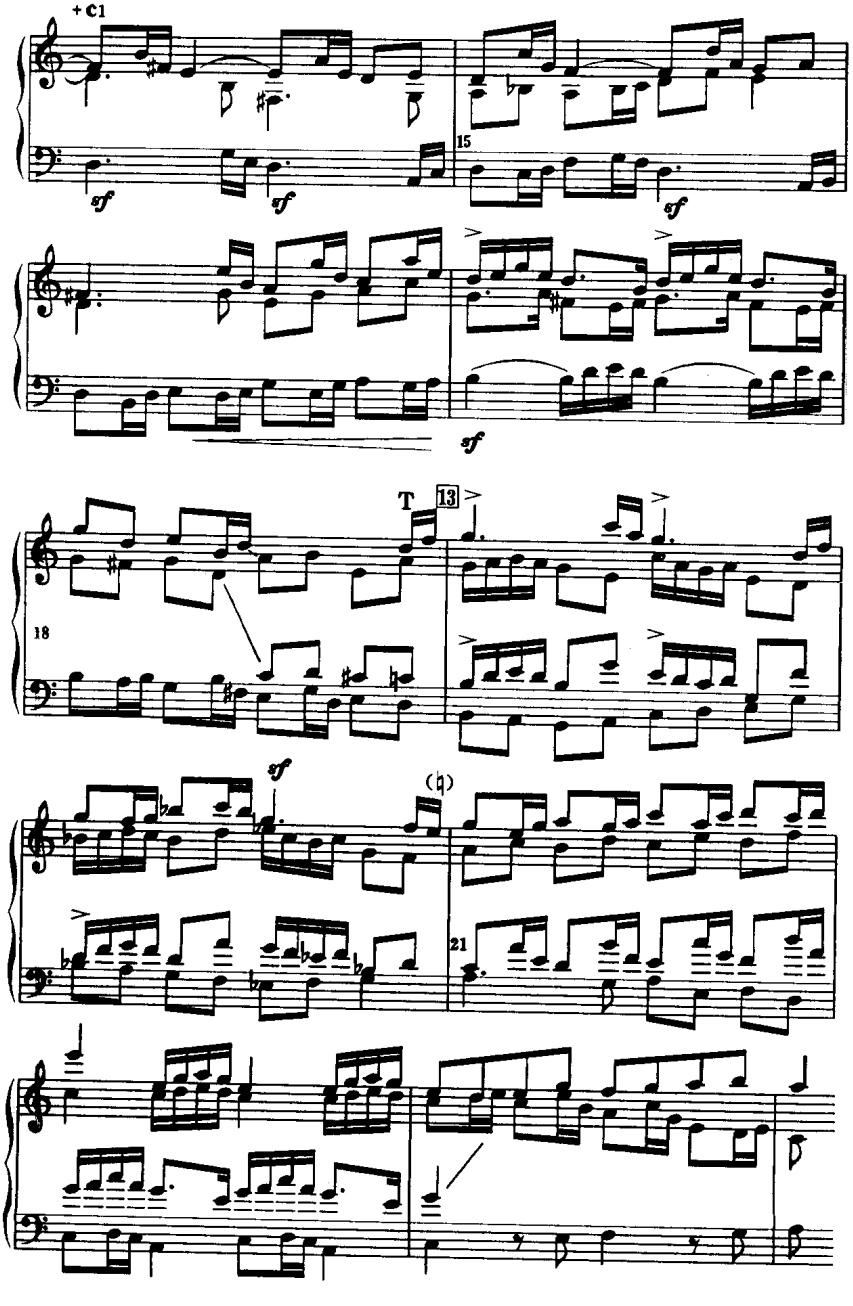


上例为冼星海《怒吼吧，黄河》的中间段落的一部分，该乐章开始段落为主、复调混合织体写法，描绘怒吼的黄河掀起涛天巨浪，象征中华儿女奋起抗战，有雷霆万钧的磅礴气势。而上例段落则以复调写法展示民族苦难不堪忍受的压抑心情，从而产生强烈的对比。写法上比较自由，答题出现时，旋律有一定的变化，无固定对题。随后音乐转入主调写法，情绪转为激昂慷慨，并逐步推向高潮，故这个赋格段的曲式作用在于“欲扬先抑”，为力量的积聚、高潮的到来做准备。

在大型乐曲的展开部中，运用赋格段将音乐推向高潮，几乎成为一种惯例。在大多数情况下，使用短促、有力的主题和快速的连续不断的音型，形成一种张力，它逐渐积累，终至爆发。例如:

例 19－27



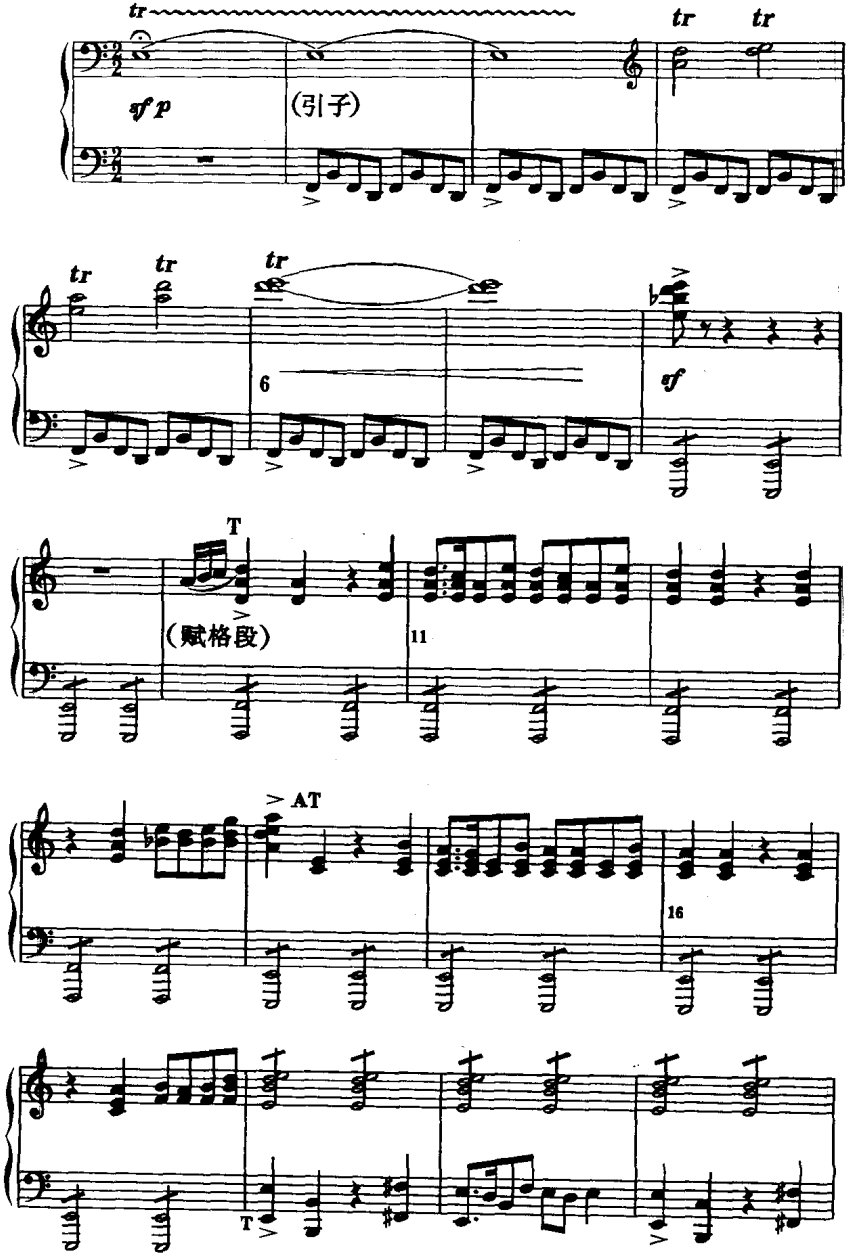

+ C1
15
sf
T
13
18
21

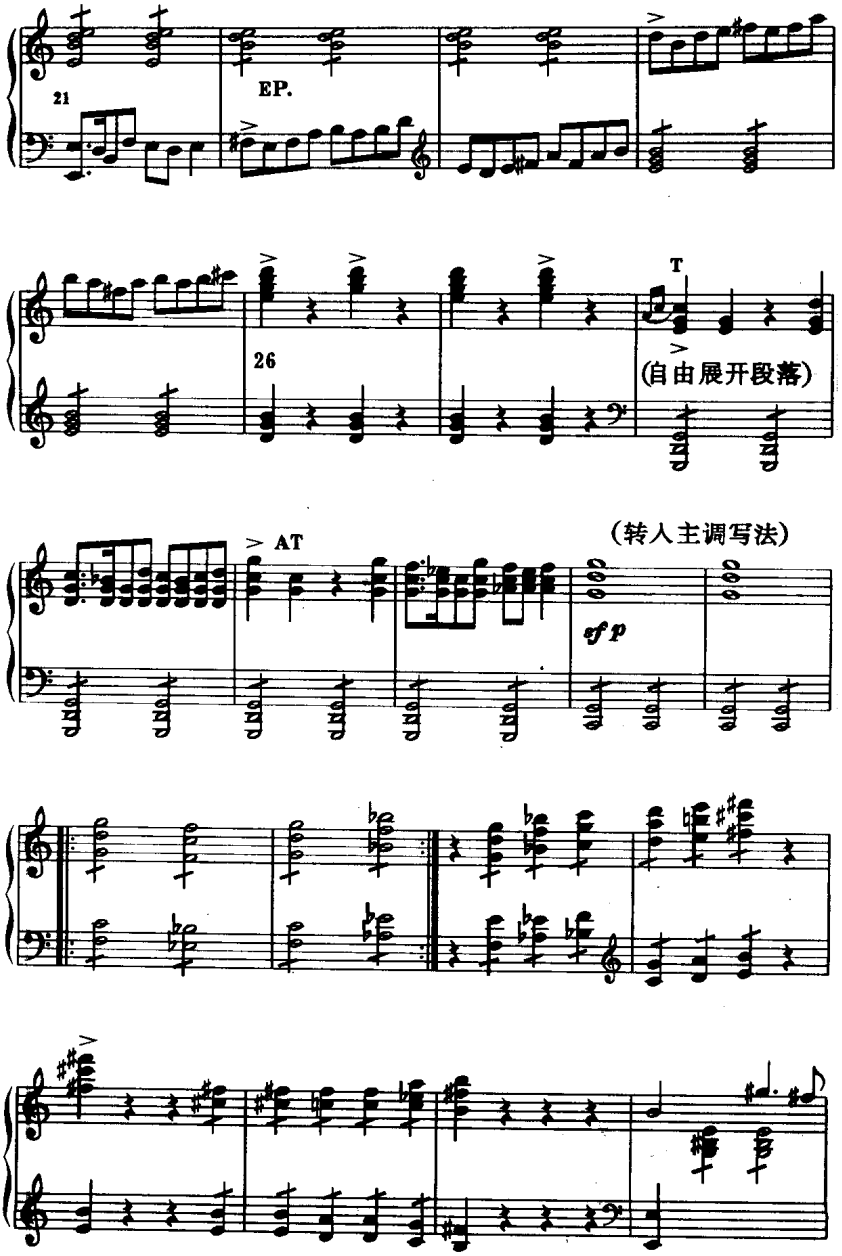
上例是朱践耳《节日序曲》展开部的第二个段落。赋格段的主题来自该曲的主部主题，具有兴高采烈、边歌边舞的表情特点。主题与答题的写作格式比较特殊，主题的第一次陈述在A宫(主题内含向G宫的交替)，由中提琴演奏。接着由第二小提琴演奏的答题，在上方四度的D宫(下属调)。第13小节末尾处，由大提琴、低音提琴和大管演奏的主题，不在通常意义上的调性，即主调，而是在G宫，即下属之下属。最后一次主题进入在第19小节处，由第一小提琴演奏，调性在C宫，即重下属之下属。随后音乐转入主调写法，并达到高潮。在这里，赋格段的写法起到了直接将音乐推向高潮的作用，顺序进入的主题、声部，犹如从四面八方汇集而来的游行队伍，意气风发，浩浩荡荡，使人仿佛置身于热烈的节日欢庆场面之中。

在歌剧、舞剧音乐中使用的赋格段，由于需要同场面、人物和故事情节相配合，写法会更为自由。

下例选自舞剧《沂蒙颂》(杜鸣心曲)第一场的一个音乐片段，音乐所配合的情节和场景是：由匪连长赖金福及狗腿子皮德贵率领的还乡团烧杀抢掠的场面。火光冲天、鸡飞狗跳，匪军凶神恶煞，老百姓惊惶四逃……。第1—9小节为赋格段的引子，声部不断增加，力度不断增长的颤音描绘的是火光冲天的景象，第10至13小节为赋格段主题的初次陈述，d羽。第14至17小节为答题，a羽。第18至21小节为在低音声部进入的答题，e羽。第22至27小节为间插段。第28小节开始为自由展开段落，调性在c羽。整个赋格段的写法，没有传统意义上的对题，也没有通常形态的复调织体，而是在一种骚动不安的音响背景上，按赋格原则安排的主题与答题。实际上已把主调写法与复调写法完全有机地结合起来了(见下例)。

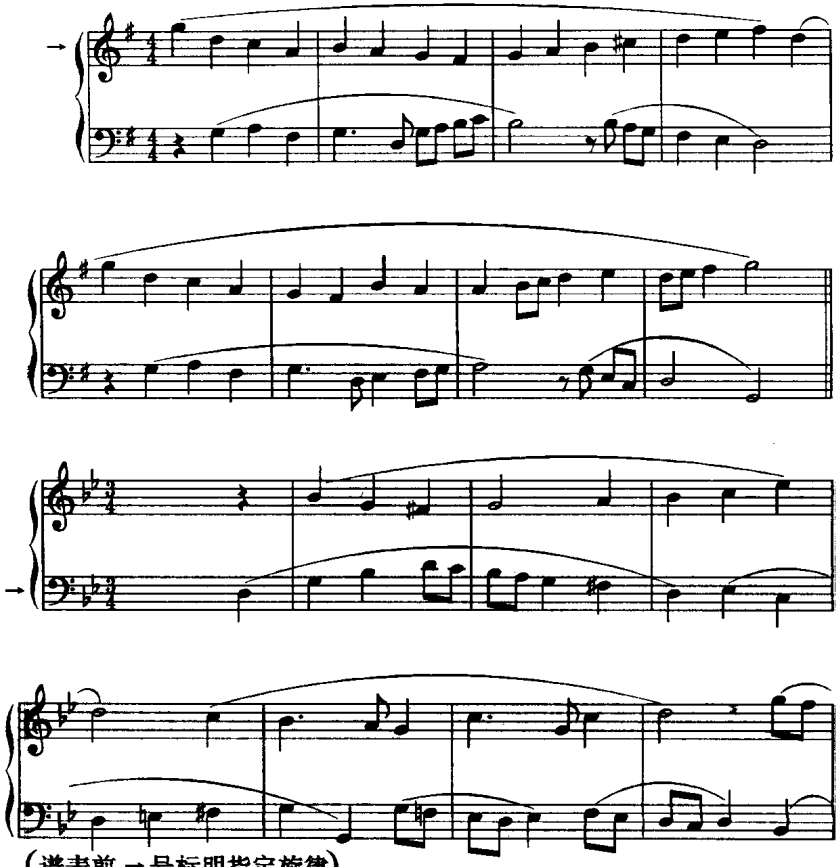
例 19-28



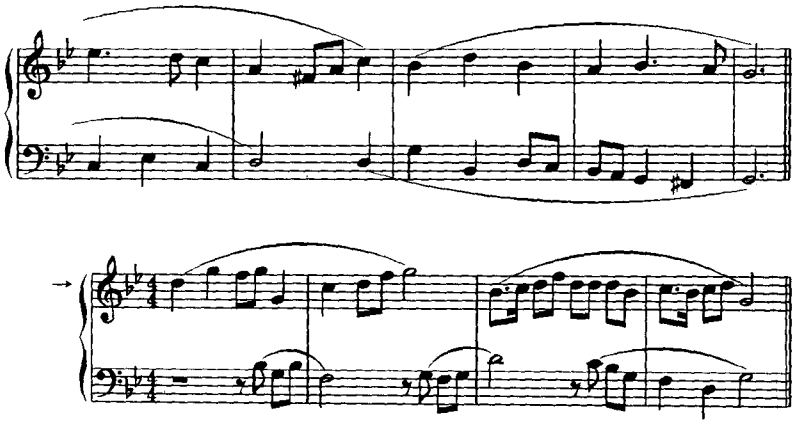

21
EP.
26
T
(自由展开段落)
AT
(转入主调写法)
ef p

附录　习题选答

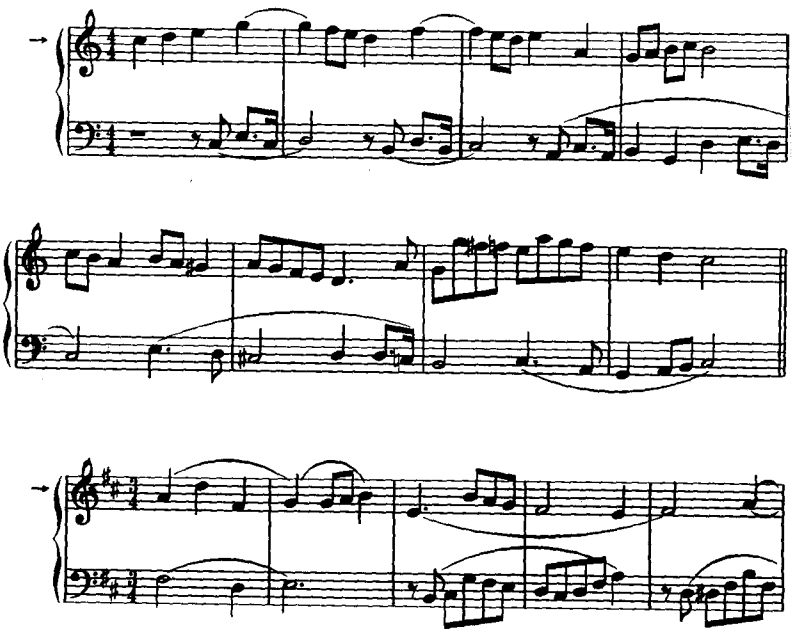
练　习　一

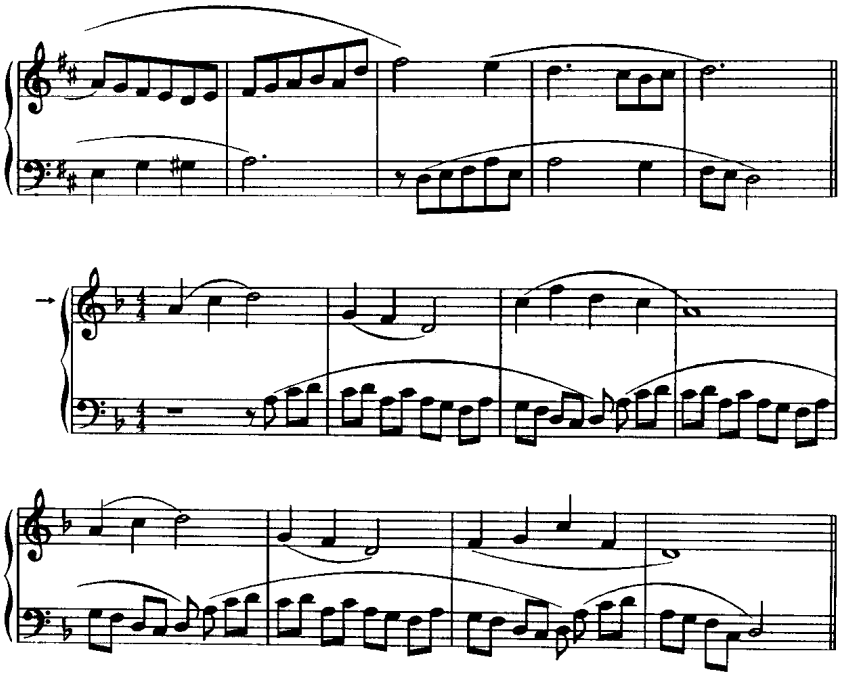


（谱表前 → 号标明指定旋律）



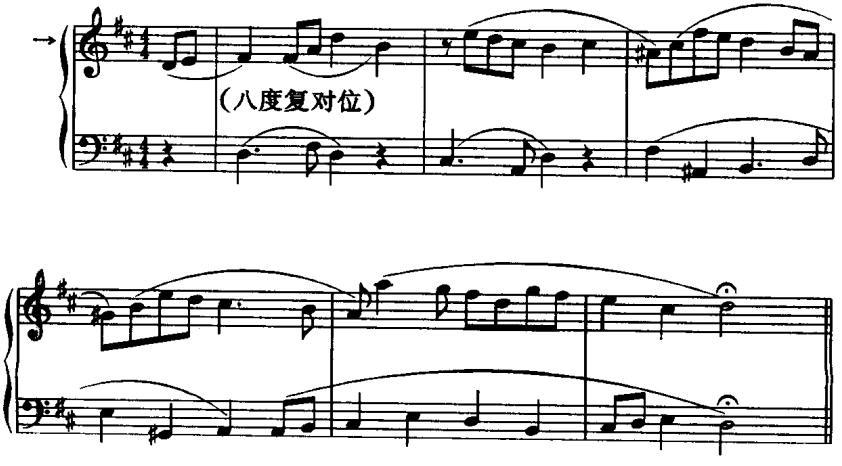
练　习　二



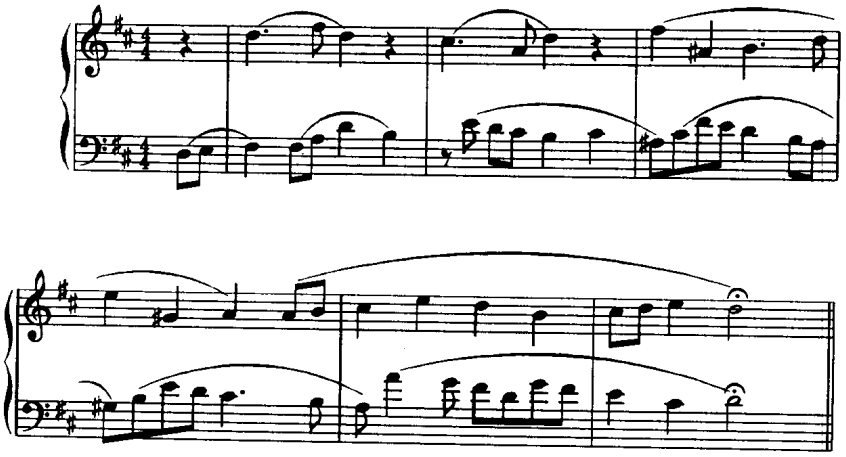


练　习　三

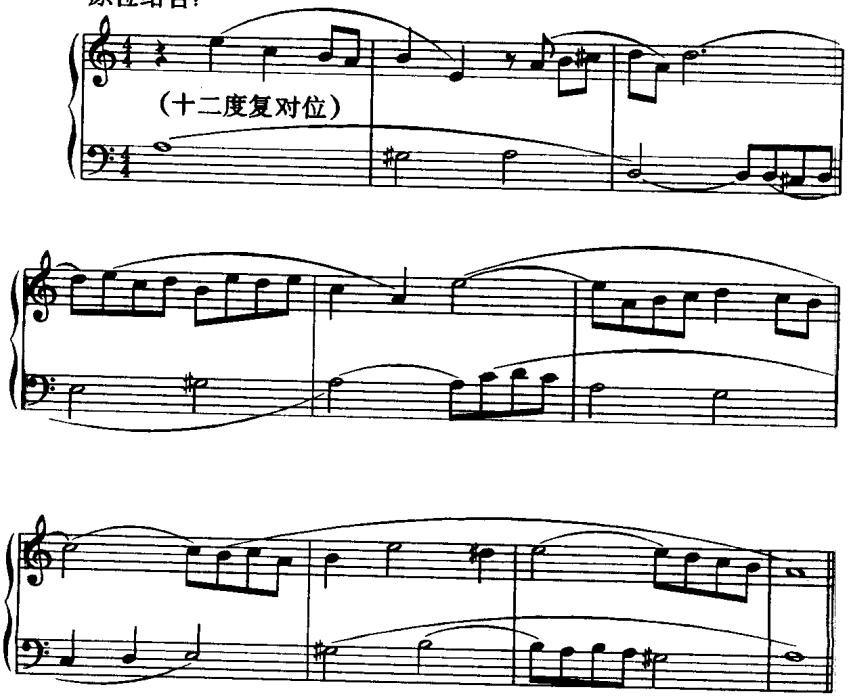
原位结合：



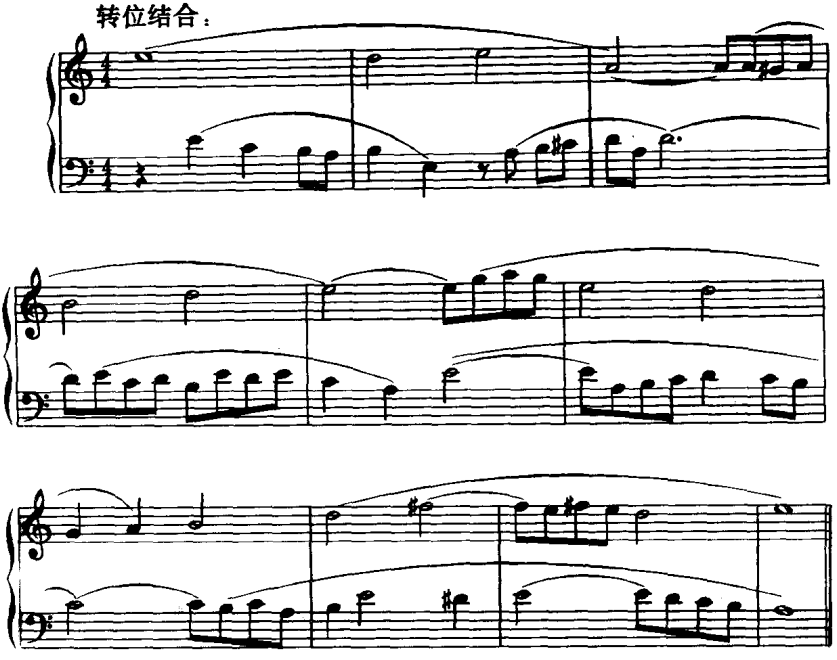
转位结合：



原位结合：



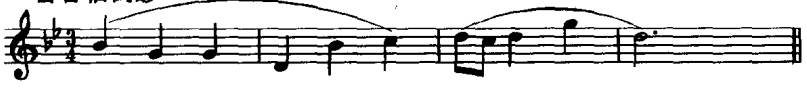
转位结合：



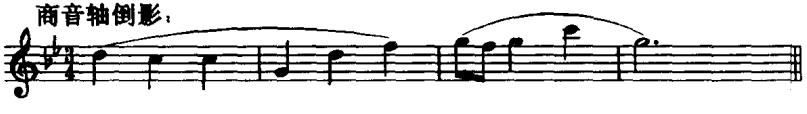
练　习　四

原形旋律：

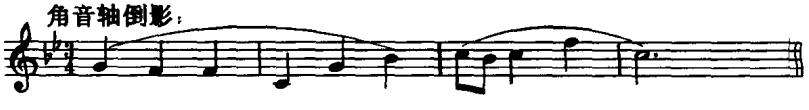
宫音轴倒影：



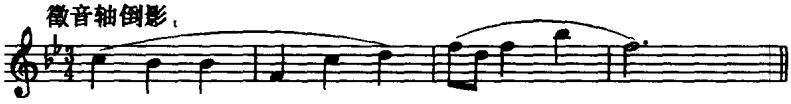
商音轴倒影：



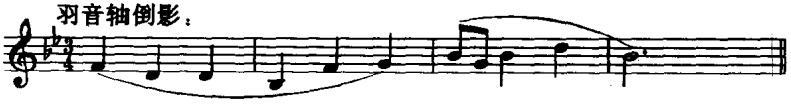
角音轴倒影：



徵音轴倒影：



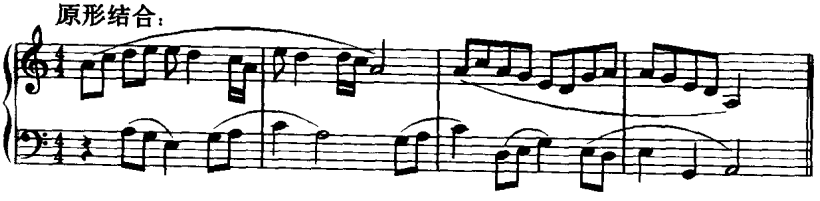
羽音轴倒影：



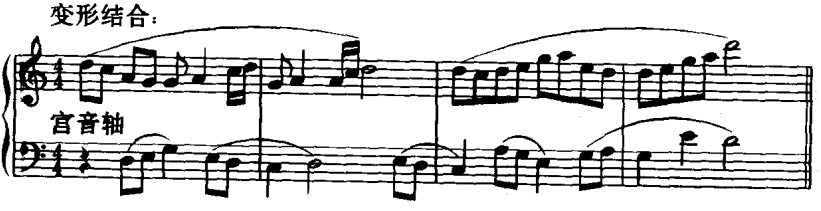
原形旋律：

II级轴倒影：

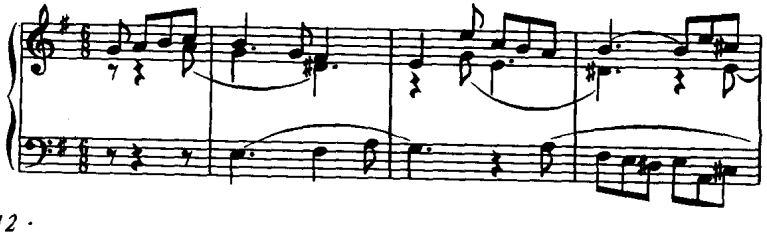
原形结合：

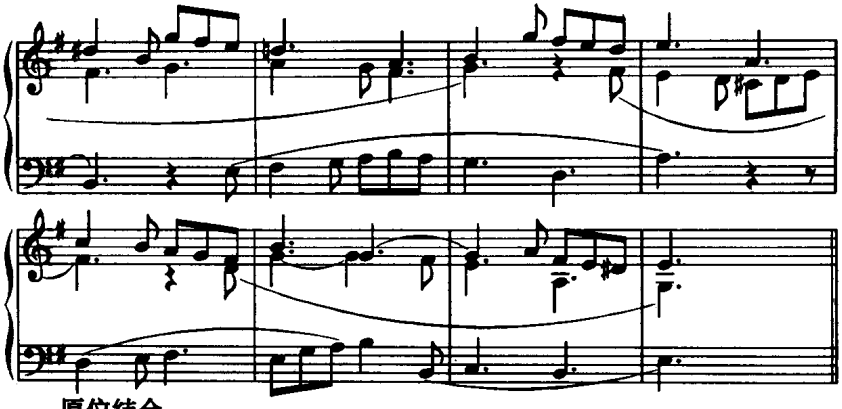


变形结合：

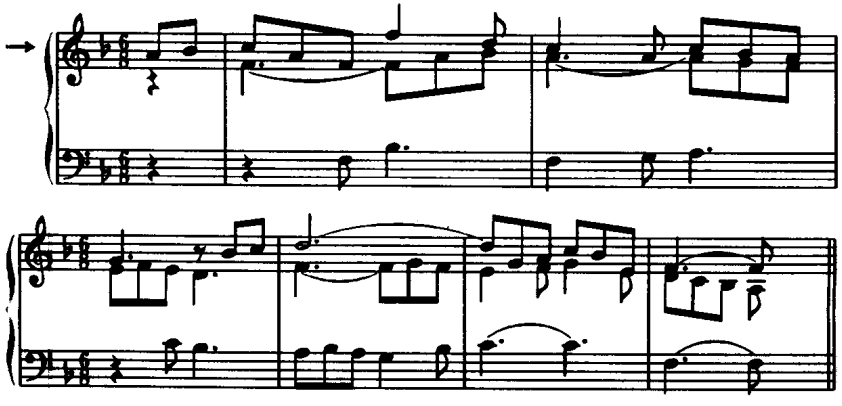


练　习　五

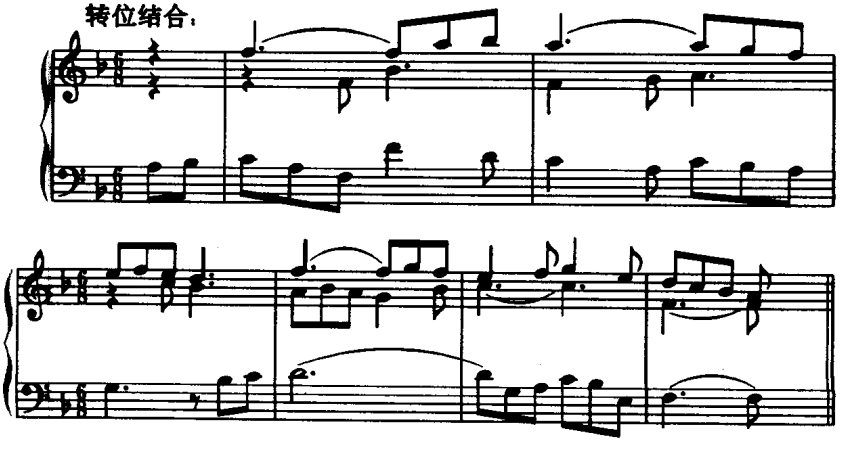


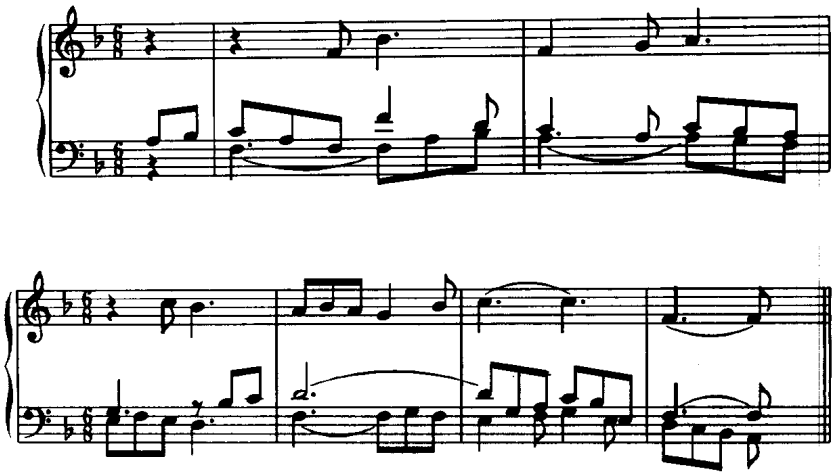


原位结合：



转位结合：





后　　记

本书在写作过程中，参考过下列著作，并引用了少量谱例和习题。

丁善德:	作曲技法探索
段平泰:	复调音乐
陈铭志:	复调音乐写作基础教程
陈铭志:	赋格曲写作
丁善德:	赋格写作技术纲要
苏　克:	复调教程
刘福安:	民族化复调写作
〔法〕 杜勃阿:	对位与赋格(廖宝生译)
〔苏〕 帕夫柳钦科:	实用复调音乐初步教程
〔美〕 肯特·凯南:	对位法
〔加〕 罗林逊:	自由对位与复对位

本书的前言与下篇各章节由赵德义同志撰稿；上篇各章节及习题答案(附录)由刘永平同志撰稿。

作　者

1995年2月18日

于武汉音乐学院

[General Information]
书名=作曲卷复调音乐基础教程
作者=赵德义　刘永平著
丛书名=音乐自学丛书
页数=415
SS号=10418752
出版日期=1997年12月第1版
出版社=人民音乐出版社
尺寸=20cm
原书定价=19.70
参考文献格式=赵德义，刘永平著.复调音乐基础教程.北京市：人民音乐出版社,1997.