L
5-3

列姆樂理連叢

賦格初步

美·奧列姆原著
趙渢編譯

香港 前進書局 出版

奧列姆樂理連叢

賦格初步

美國 P. W. Orem 原著

趙渢編譯

香港 前進書局 出版

·1948·

3 0525 1235 1
315-3

關於這套「樂理連叢」

在中國，很多自學者，業餘愛好者，初學者，或者準備音樂學校的入學試驗者，常常感到無書可讀之苦，已出版的這一類音樂技術理論書籍，或早已絕版，或不適初學，中國較通用的這類書籍是普勞特(E. Prout)或該邱斯(Goetschius)的課本，評者嘗以前者不適教授，後者不適初學，且均很少有譯本，我們鑒于這種需要，便出版這套樂理連叢，以美國理論家奧列姆(P. W. Orem)的教科書爲根據，請趙沨先生編譯成書，分冊出版：

1. 和聲學初步。
2. 作曲法初步（附轉調法初步）。
3. 對位法初步。
4. 賦格初步。

使用的順序可以由第一冊和聲學初步到第四冊賦格初步，其中附在第二冊作曲法初步之後的轉調法初步，是使在第二冊中所學的轉調方法有個系統的概念。

這套樂理連叢的原著者是美國人，生於費城，早年在賓夕法尼亞大學讀書，並跟克拉克（Clarke）學風琴，又跟乍維斯（Jarvis）學鋼琴和理論，曾任職於費城音樂院和卡姆斯音樂院，並任普列賽音樂公司的編輯多年，其大多數著作也係由該公司出版。他的「和聲學初步」(Harmony Book for Beginners)在美國有了很大的銷量。中華書局曾經出版他的「音樂的理論與作曲」譯本，就是我們這連叢的第二冊作曲法初步，是金仕唐先生翻譯的，簡稱「樂理與作曲」。

奧列姆的書，非常通俗，簡單，但不失爲一種很好的入門書，這書當然不能供音樂學校理論作曲系之用，但若作聲樂，鋼琴等系學生共同必修科讀述之用，倒是很合適的，如果要爲這幾本書說句好話，那可以說它深入淺出，有條不紊；與初學者實用上無關的問題略而不談，對初學者習作上必需的基礎不厭反復，而且勸學者寫作與練耳同時進行尤爲實察。當然，它只是入門書，但學者正可從這里獲得深入研究的必需基礎。

所以，我們很願意出版這幾本小書。

出版者

3209

目　錄

關於這套「樂理連叢」

第一課　技法…… 1

第二課　二部的模倣…… 2

第三課　三部和四部的模倣……14

第四課　複對位……18

第五課　長音，反覆進行，密接應答部……29

第六課　賦格形式——二部賦格曲……30

第七課　守調賦格……36

第八課　四部賦格……42

第九課　五部賦格……46

第十課　怎樣分析一首賦格……51

名辭對照……53

後記……56

第一課

技法

賦格曲的技巧手法，最先，是嚴格對位和自由對位。當然，賦格作家不會屈從嚴格對位的呆板和規律，並且，時常要引用現代四部和聲。但是，只有在嚴格對位的學習中才能獲得創作中的自由。

其次，是模倣(模倣進行，曲調模倣)的技巧。這種方法，一切音樂形式都或多或少的要運用它，而賦格，尤其要用作主要的手段。一般的對位法，和聲學，作曲學的書籍都會談到這種模倣的方法，而我們最初的課程便是熟習這技巧。

再次便是複對位了，很多對位法的書籍可供我們參考，而我們將在第四課開始學習它。但我們只談到最常用的幾種：八度，十度，十二度複對位。這就是：根據一個主題，在其上方或下方加第一個對位的曲調。而之後，若把這曲調或主題作八度，十度，十二度的轉位時，它們仍然和諧而正確。在管弦樂著作以及其他音樂形式中，也不能缺少這種技巧的。

還需要提出的是對位反覆進行，長音或者說風琴點。

關于賦格曲的發展，那是音樂史的專題，但巴哈的那本賦格的藝術，却是必讀的參考書。

我們用的是十二平均律音階，如果沒有它，賦格的寫作便不可能了。巴哈寫了那有名的十二平均律鋼琴曲集(48首序曲和賦格)，最初的24首發表于1725年，其後的24首發表于1740年。這書也可以給我們很多寶貴的教訓。

第二課

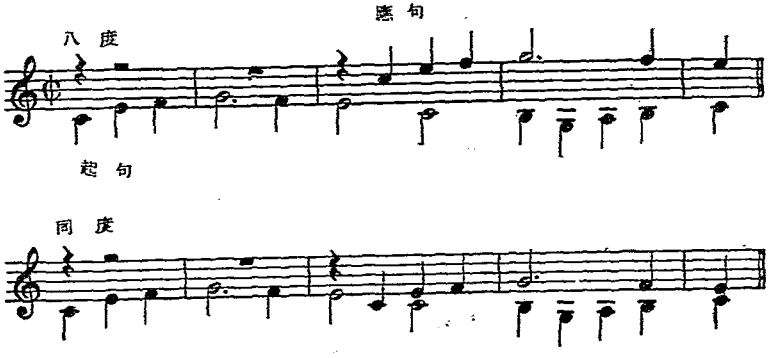
二部的模倣

模倣 Imitation，是一聲部對先現的一聲部，音對音，音型對音型，一音不易的反復。

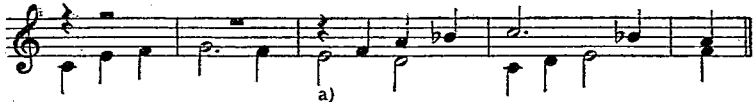
這種反覆又可分爲兩種，一種叫規則的模倣，一種叫不規則的模倣。所謂規則的模倣，就是音對音，音程對音程，二聲部在同度上，八度上，四度上，五度上（主題之上或主題之下）的純然的模倣。

這在前出現的曲調，稱爲起句（拉丁文Dux），模倣起句的曲調叫做應句（Comes），看下面的例子。

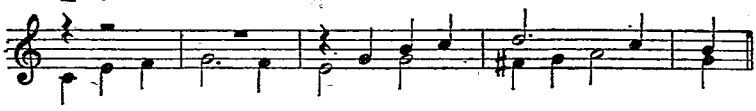
規則模倣



四 度



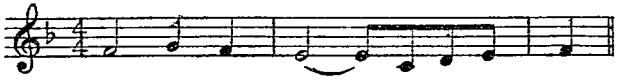
五 度



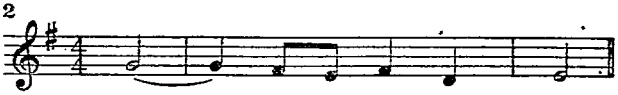
這很明白，當應句和起句作四度或五度模倣的時候，這將發生關係調的轉調，而在應句上，或伴奏應句的對位中也要引用和聲外音，像註星號處便是個很有効果的經過不諧和音。

下面的幾個主題供學者實習，寫作的步驟是：抄上起句，再加上應句，最後爲應句加寫對位的伴奏。

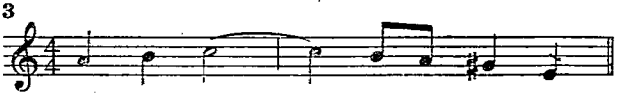
1



2



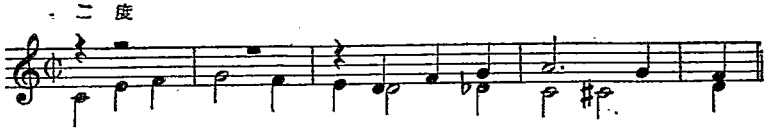
3



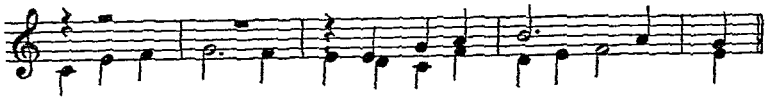
不規則模倣，是應句對起句的模倣，不作音程對音程的嚴謹不苟的模倣；就是說，不是起句作大音程進行時，應句也作大音程進行，起句作小音程進行時，應句也作小音程進行。

不規則模倣

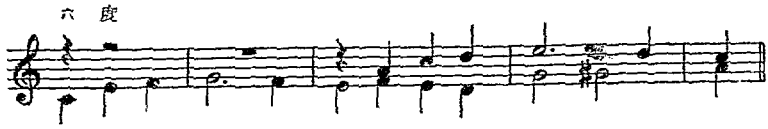
二 度



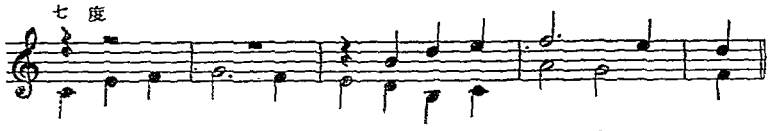
三 度



六 度



七 度

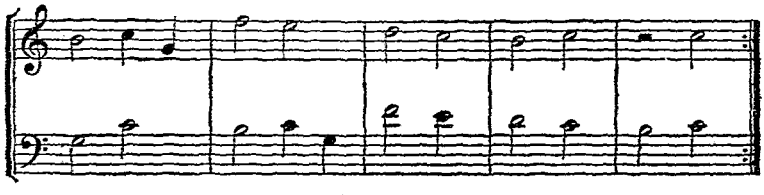


這也要引用和聲外音。學者分析上例後，應該自己作幾個練習。

那麼，卡農也只不過是規則模倣的一種，應句和起句，自始至終作規則的模倣而已。這種卡農叫無終卡農，像「三隻瞎老鼠」「搖，慢慢的搖」便是。這也叫輪唱曲，就是說，主題在各聲部輪轉。

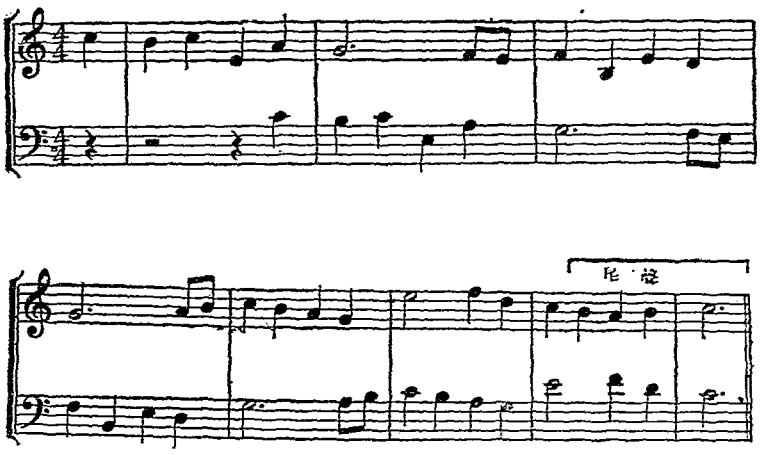
所謂有終卡農，就是加寫一個尾聲，加上一條尾巴 Coda （原自拉丁文的 Coudum），同樣，Codetta就是一個小尾聲，還是看實例吧：

無 終 卡 農



這不像看起來那麼簡單，最好學者即刻自己作幾個，但有終卡農對我們更重要些。

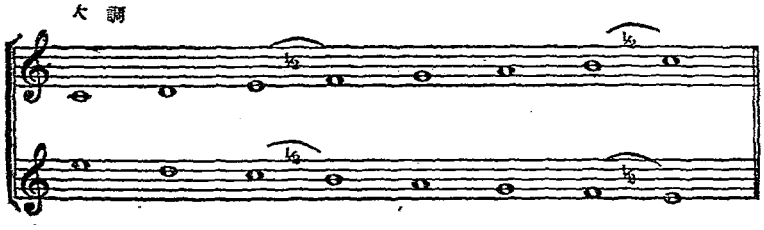
有終卡農



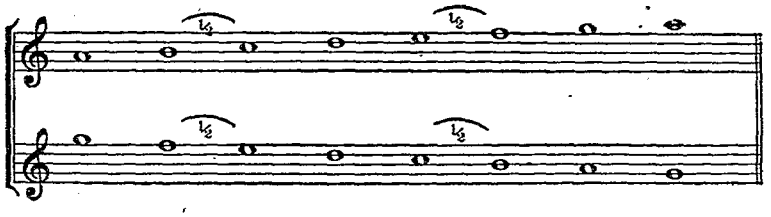
尾聲，在有終卡農中是重要構成的一部，學者應該參考現代作家像M。瑞奇爾熟練的技巧。另外，一個很奇妙的例子是海頓的帝國彌撒開始處，這可以學到很多實用的處理。我們即刻還要學習其他方式的模倣法，比如：反行模倣，擴張模倣，約縮模倣等等。

反行模倣，就是說應句與主句在反向進行中作規則的或不規則的模倣。

要作規則的模倣，必須如下例這樣，才能使半音位置上下吻合：

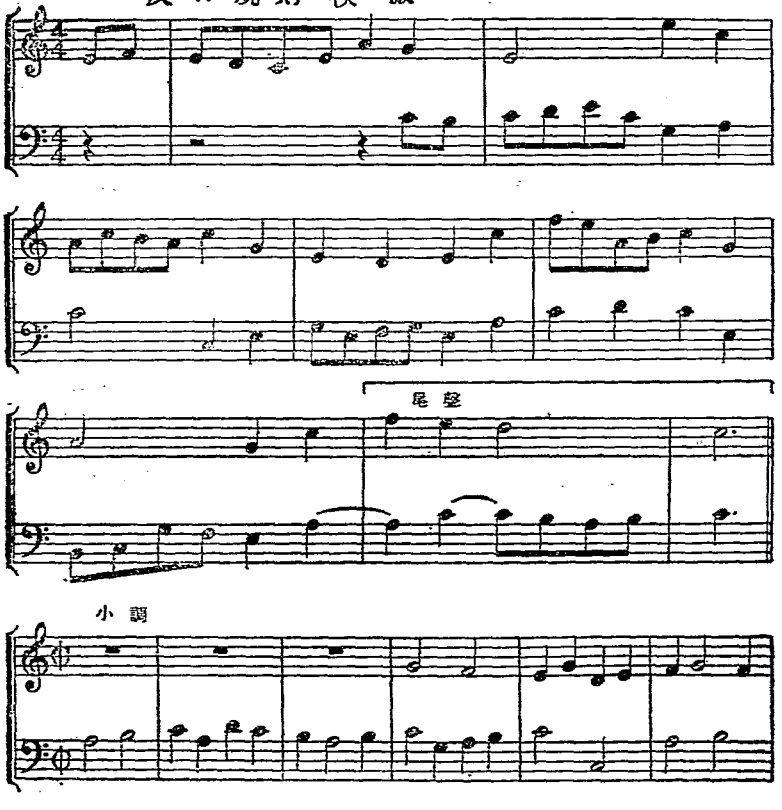


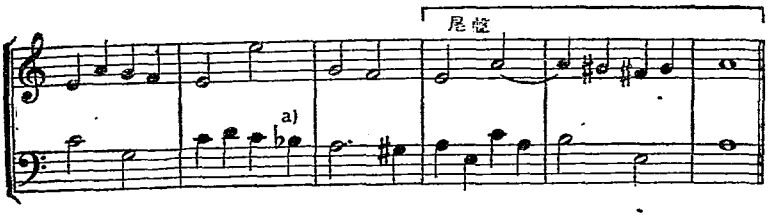
小 調



看實際的例子：

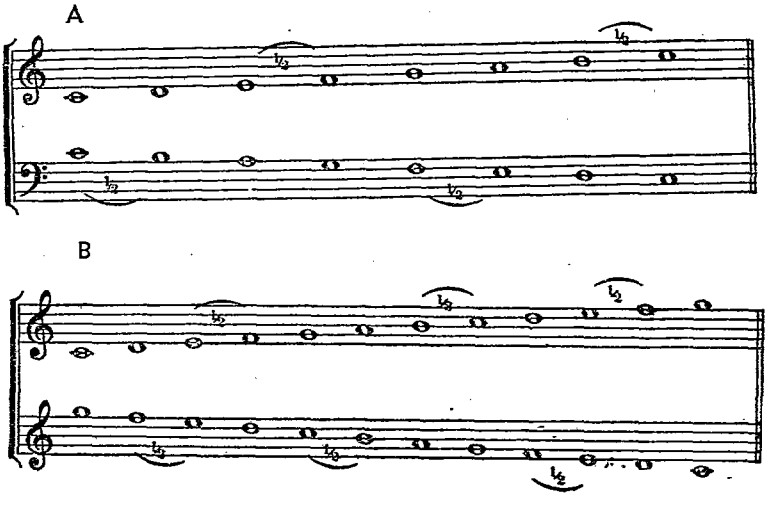
反行規則模做（大調）



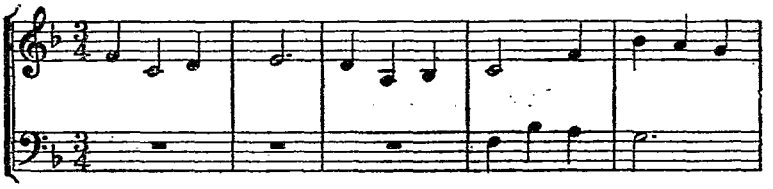


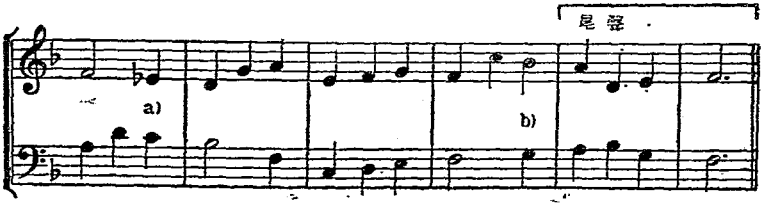
註(a)處，是和聲外音，如果必要而且有所表達，引用和聲外音常是對的，但記住別使調性混亂。

自由或不規則反行模倣，音程的改變是必然的，比如：

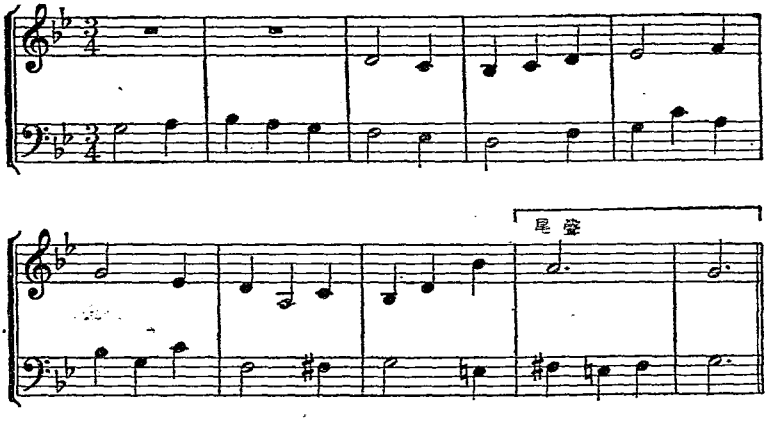


看下例，用上例A的音階，再次一例，用上例B的音階。





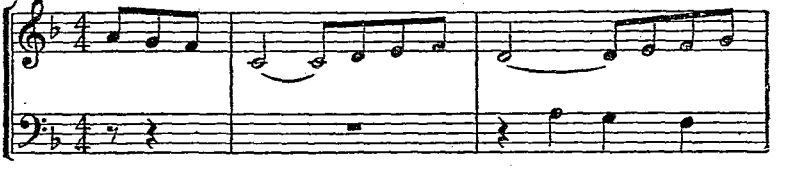
注意，這應句像起句一樣的鏗鏘可聽，註（ a ）處，和聲外音，使我們避去了大三音對斜關係的醜惡。註（ b ）處，應句正確的模倣起句而引向尾聲。

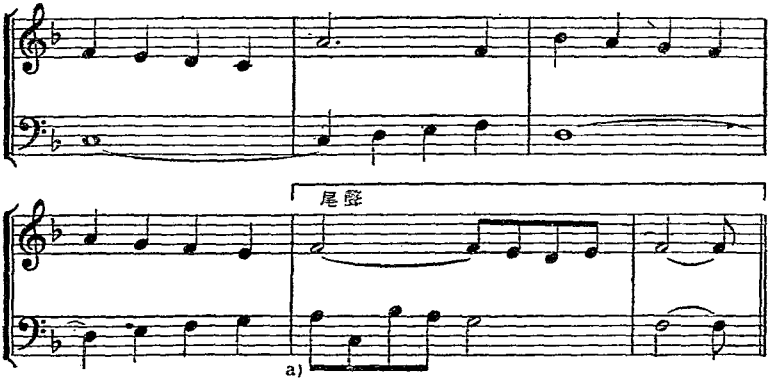


學者自己寫幾個，用自作的主題，對位不要太自由！

擴張模倣是更有興味了，我們增加應句每個音的時間長度，如下例是最簡單的擴張，增加一倍的時間長度。

擴張模倣

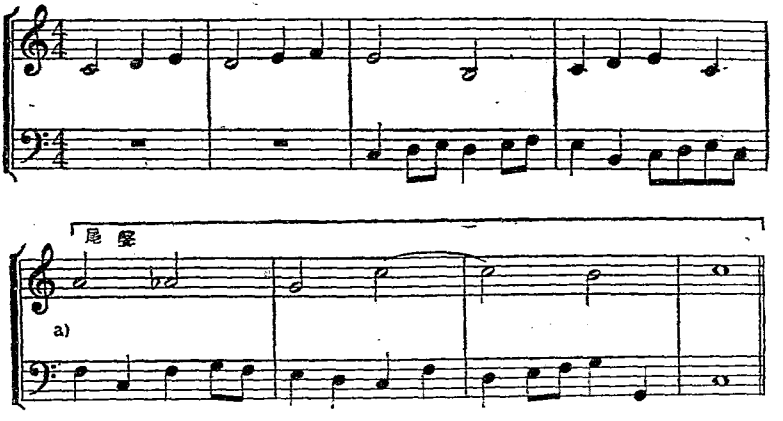




應句的模倣到（ a ）處停止，是尾聲的先現。

下例的約縮模倣，應句的每個音的時間長度減少了。

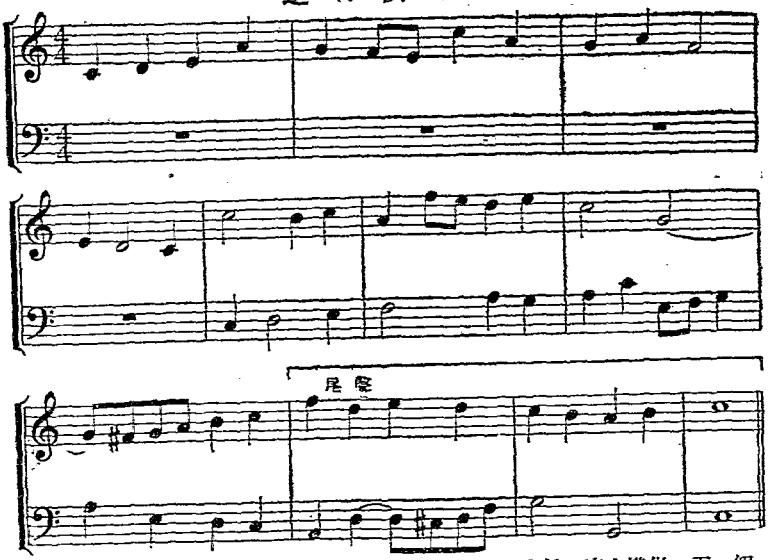
約縮模倣



在這長長的尾聲中，爲求均稱，應句仍保持較快的進行。

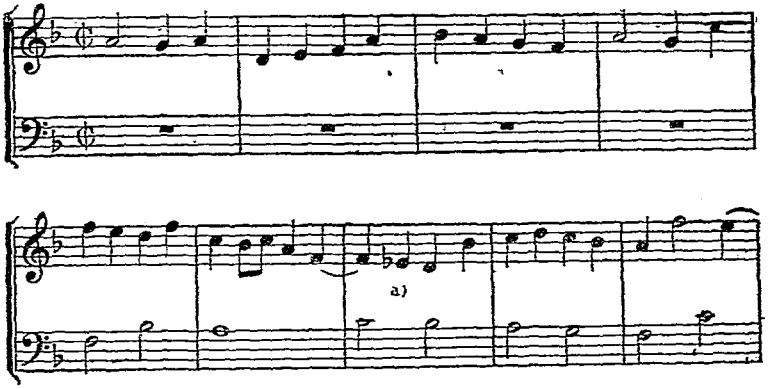
下例是逆行模倣，應句把起句各音全然倒置，一般稱爲「螃蟹卡農」的便是：

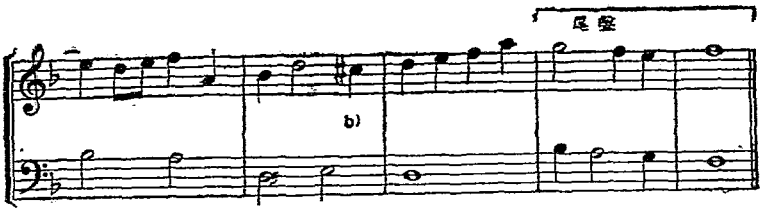
逆行模倣



上例中，應句把起句的每個音都顚倒先後的秩序，在低八度上模倣，而一個自由對位的伴奏曲調伴奏應句。

逆行模倣可能在各種音程上進行。更可以和其他模倣方式混用。下例就是逆行，反行，擴張，三種模倣混用。

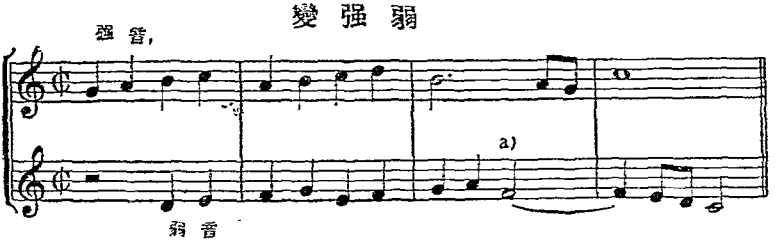




上例，（a）（b）處的自然轉調，正可以給以變化的趣味。

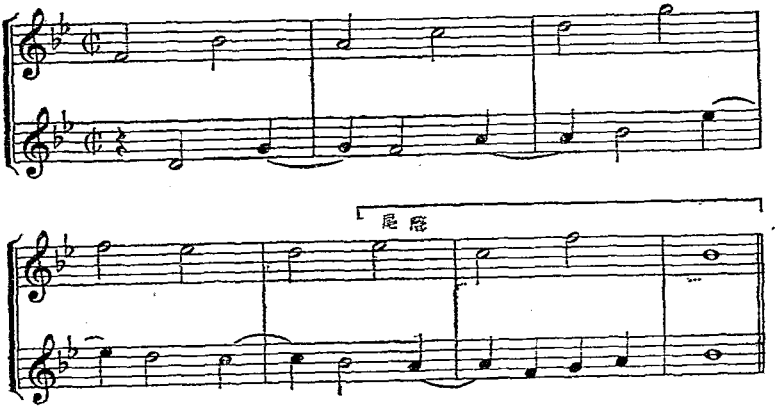
變換重音的模做也用于賦格作曲中，一部開始于重拍上，另一部在非重拍上開始，看下例：

變 强 弱



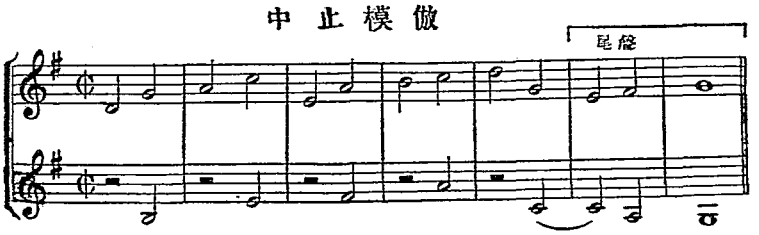
上例註（a）處，是應句模做起句而發生的連音—— 像切分音一樣。但如果應句和起句僅距一拍，如下列，便發生了一連串的切分音。

切 分 模 做



如果應句常用以休止符，便產生了所謂中止模做：

中止模倣

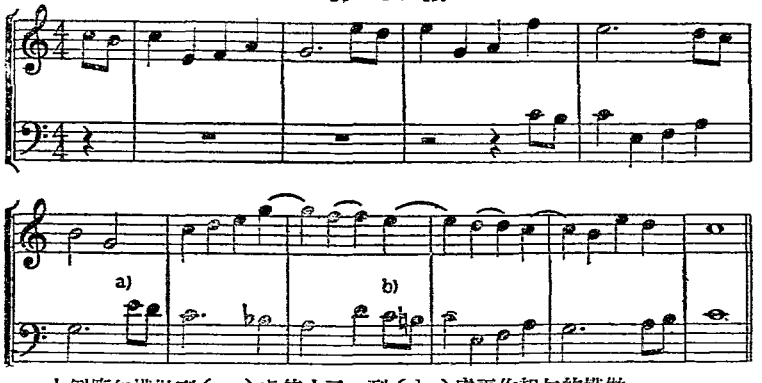


應句作主題的小調（下方小三度）模倣，但自開始一直到尾聲，在模倣進行中，音程是完全正確的。

然而這類模倣是賦格曲中較少應用的一種。

部份模倣，是很有用的一種。就是應句僅只模倣起句的一部份。看下例：

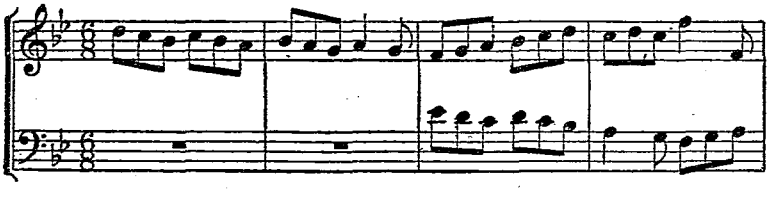
部份模倣

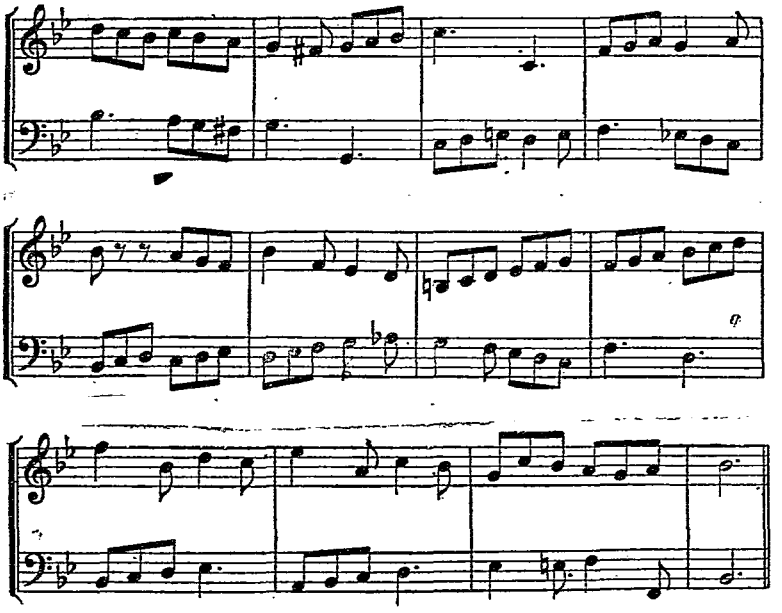


上例應句模倣到（a）處停止了，到（b）處再作起句的模倣。

最後，我們舉出一種自由的方式。這種模倣，注意起句精神的內容重于技術的結構。看下例：

自由模倣





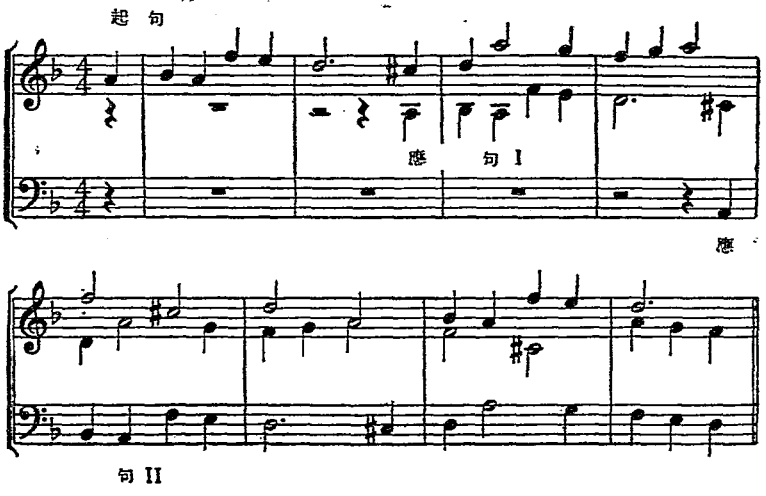
這例中的轉調自然也是爲求必需的變化。而最重要的一種模倣，像複對位那樣，任一個聲部都可以轉位，這叫做轉位模倣。我們在以後還會提到它。

第三課

三部和四部的模倣

以前所說的模倣的各種方式，一樣也適用于三部或四部的倣倣，看下例，三部的有終卡農。

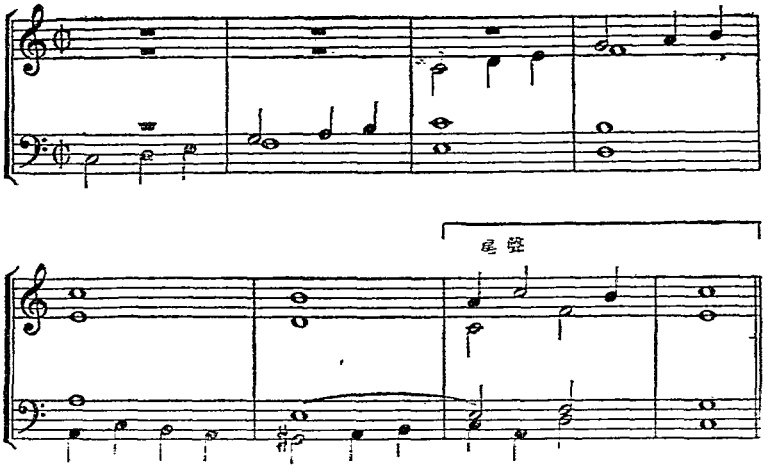
三部無終卡農



在最後一小節，形成小尾聲。

而下面是一個四部的例子：

四部有終卡農

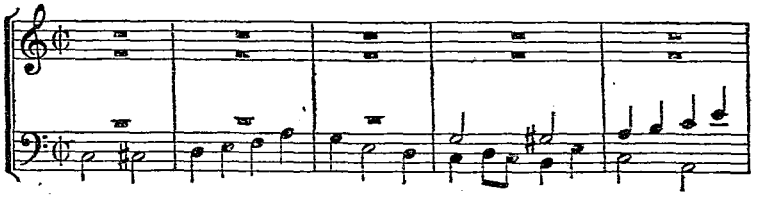


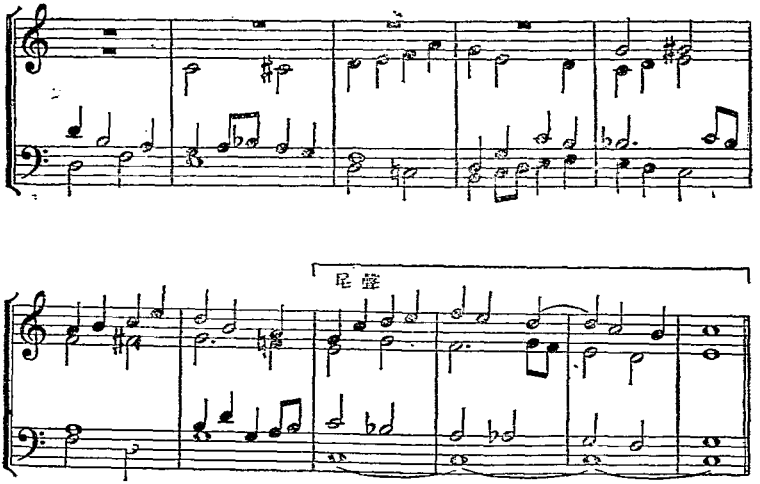
這例子的模倣是很嚴謹的，第一和第三應句是在起句上五度上模倣，而第二應句則在八度上，規則地模倣直到尾聲。女高音應句的最後一音正好是最初一音。這很簡單，學者應該自己寫一個試試。有人主張，在遇到困難的時候，可以引用一個休止符，以避去麻煩的局面，但我們不助長這種偷巧的風氣。

而在以前所列舉的各種模倣，很容易可以改寫成三部或四部，一般的情形是，起句出現後，繼之以應句，而以自由對位的曲調伴和着應句。

下例的起句有三小節另一個音那麼長，看我們怎樣工作：

四部規則模倣

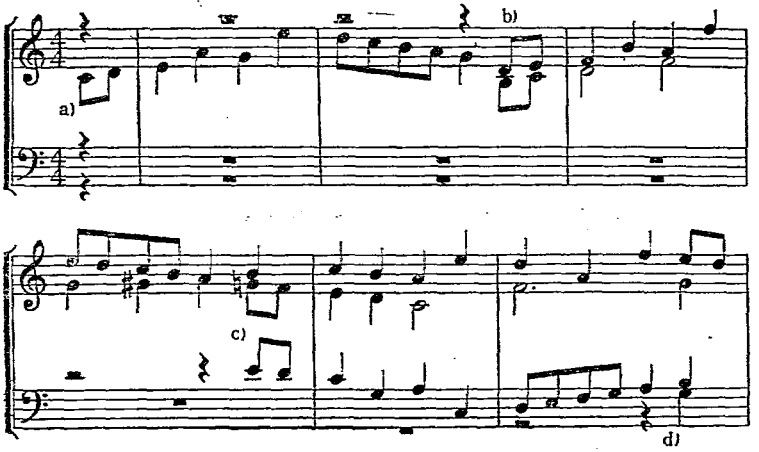


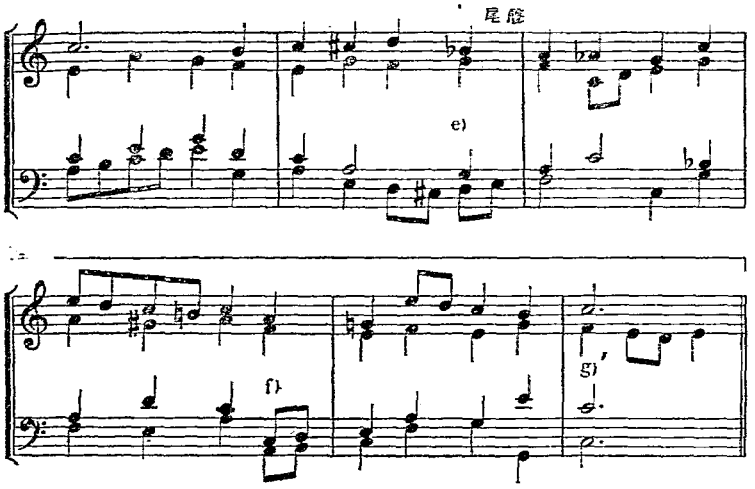


這，應句在五度和八度上嚴謹的模倣，用自由對位，而尾聲（由最後一個應句伸張出來的），是建築在一個主音長音上。學者應該自己作幾個這樣的例子，並且，要盡量寫得音樂的地。我們已經更接近我們的目的了。

最後，我們舉一個高度不規則模倣的例子：

四部不規則模倣





上例(a)，起句首現于女中音。(b)，第一應句在起句的大二度上出現。(c)，男高音，音對音，音程對音程的，是反行模倣的第二應句。(d)，男低音，第三應句，是音對音的逆行模倣。(e)，尾聲。(f)男高音重複起句的一部以求統一。(g)，不是一個留音，而是一個裝飾的助音。

學者也應該創作幾個這樣的例子。再可以分折一下悲多芬的第四交響樂(Bb調)第一樂章第二主題，以及格利格的抒情曲「特洛好根的婚儀」。更近代的作家，應該研究M. 瑞格(Reger)，人們稱之爲現代巴哈的。(順帶一句卡儂的發明者，是 Dufay 1391—14747。)

第四課

複對位

在進一步的工作中，複對位的技巧是更必要了。所謂複對位，就是主題和對題可以互行轉位，複對位就是可轉位的對位的意思。

複對位常用的是八度，十度，十二度的轉位。先看下表，看八度轉位後，音程的變化是怎樣：

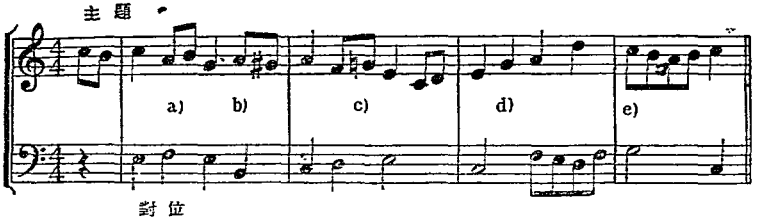
1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

這是說，同度變八度，二度變七度……，讓我們把不諧和音程完全除去。

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

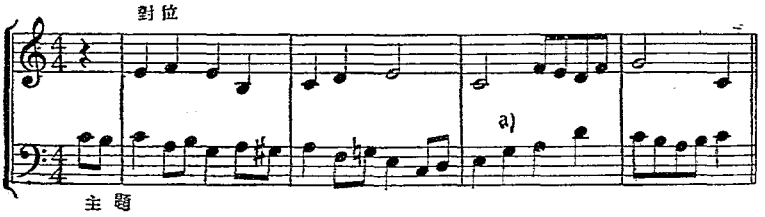
我們把五度除去，是因爲五度轉位後將成四度，而四度，在對位上認爲是不諧和音程的。那麼，我們可用的諧和音程便只是同度，八度，三度和六度，但這不是說我們要回到嚴格對位上去，只要隱在的和聲清純而嚴正，而在引用和聲外音上可以有較多的自由，比如經過音（平常的或裝飾的），助音，留音和延音。看下例：

八度複對位



這具有一般對位音樂的聲部獨立，節奏對比的特點，常用的和聲是諧和音程的三度，六度；八度和同度較少被用作和聲。而如(a)，這B音加插引入一個跳進；(b)，A音是個助音；(c)，G音也加插而引入一個跳進，；而(d)，這個G音形或一個純五度，轉位後是四度，但第一，它不在强拍，第二，它是C大三和弦的一部。(e)同(b)。

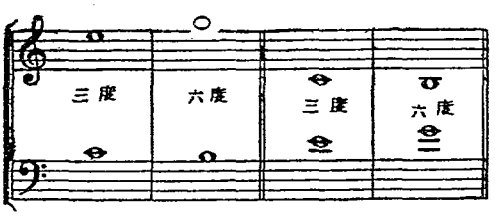
現在，八度轉位，把主題和對位換一下地位。



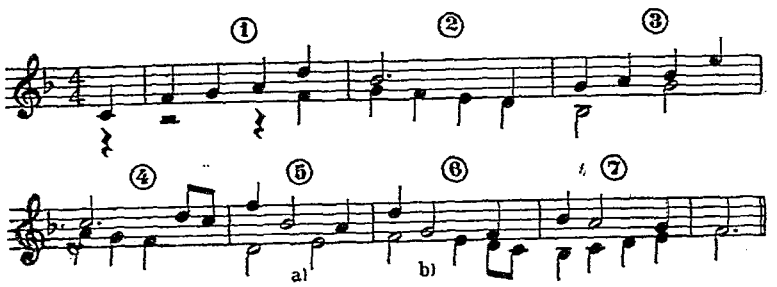
這仍是很好的，而(a)可看上例中(d)的解釋，這是自由對位，但也很保守的。

在八度複對位，是不能轉位超過八度，比如說兩個八度，那麼，音程完全一樣了。

轉位

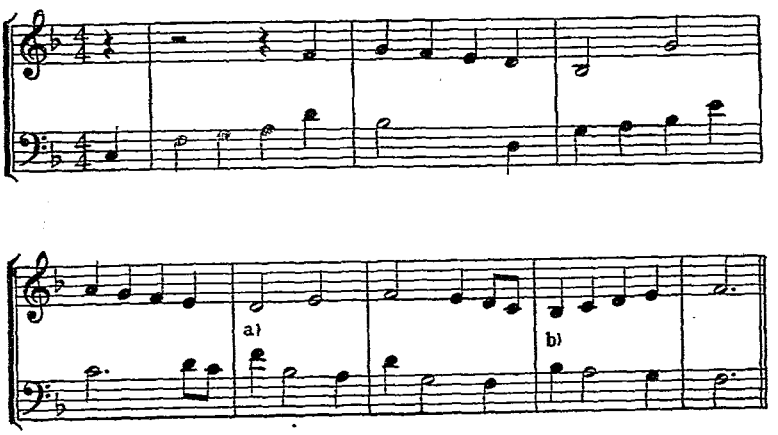


留音和延音，無論是平常的或是裝飾的，在複對位中很有價值。七度，轉位後是二度，這很有用；四度也是好的，但較少些，轉位後是五度，這是諧和音程。看下例：



主題在1—4小節，一個曲調的反覆進行；對位也在1—4小節，是不規則的反行模倣，在(a)，是個延音，(b)是留音。

好，我們來轉位看：



這和原來的一樣滿意，也許更好一些。(a)處的聲部交錯沒有關係，而(b)是同音。

在沒有繼續下去之前，學者要多寫些這一類的練習。

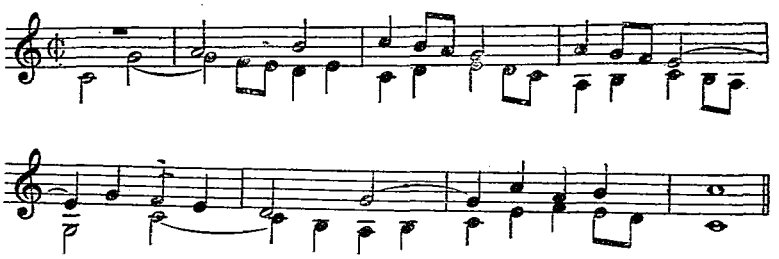
十度複對位可用的音程，試看下表：

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

可用的音程是一度，三度，純五度，六度，八度，十度。但是，三度轉位變八度，那麼，我們可不能用連續的三度。同理，六度轉位變五度，我們也不能使用連續六度。那麼我們不僅要小心連續一度，五度，八度，也要小心連續三度和六度。一切的不諧和音可能是某種和聲外音，而九度上的留音，轉位後成二度，我們知道這是有效果的。

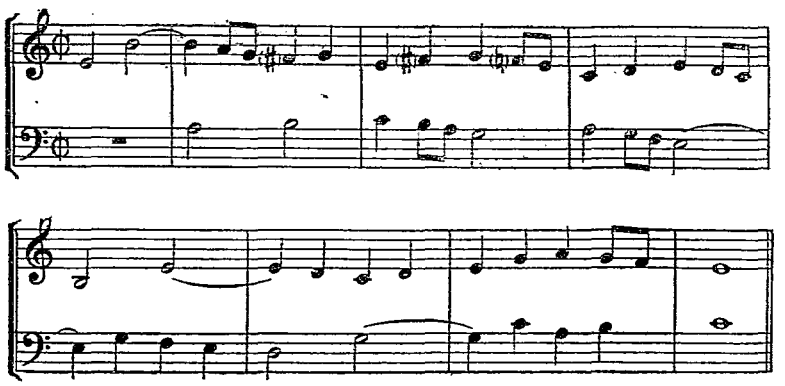
讓我們看一個實例：

十度複對位



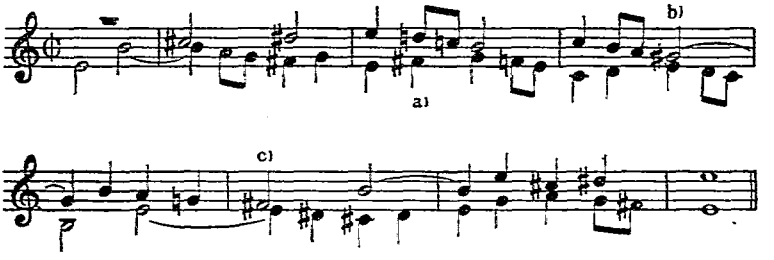
這反向的進行，在複對位中常是很好的，雖然對位是很嚴謹的，但經過音可以自由的應用。

讓我們轉位看，我們可以把上聲部移下十度，也可以把低音部移高十度。但現在，我們却用另一種方法，是把低音部移高三度，高音部移下八度：



在十度複對位，如果主題移調，應該使和聲外音不致紊亂調性。上例的F并雖然好像有暫時轉向E小調和G大調的暗示；但在實際音響中，要使之像沒有變化音一樣。

另一種轉位法，是使這兩個聲部都移上三度：



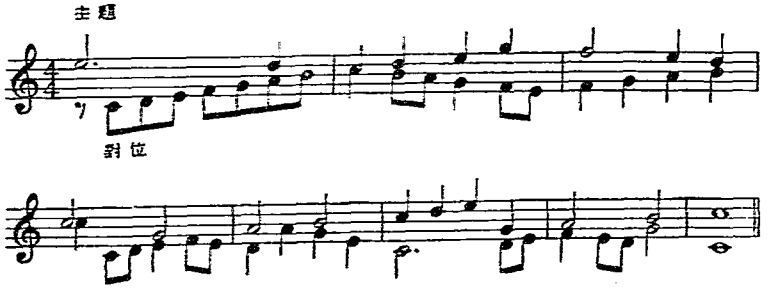
但這很顯然，開始於E小調；在(a)處，轉入G大調，在(b)處，轉入A小調，而在(c)處，又轉回E小調。

學者應該彈奏我們推薦過的巴哈的作品，那裏，可以找到很多十度複對位的好例子。

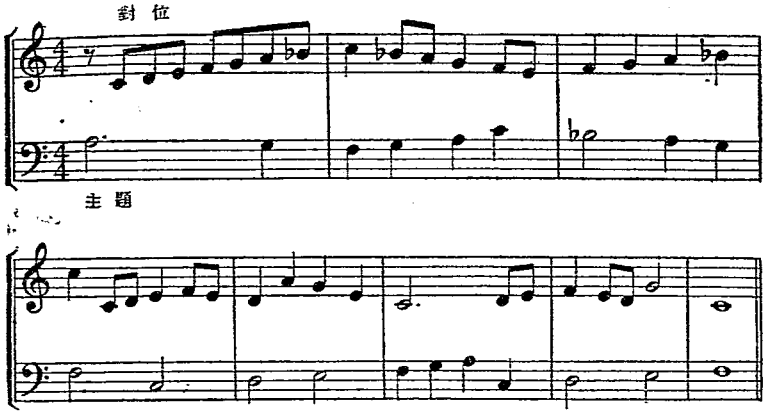
十二度複對位也是非常有用的，試看下表：

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

在這裏，六度不能作爲諧和音程應用，因爲轉位後是七度，但六度可以作爲留音應用，下面是一個十二度複對位的例子。

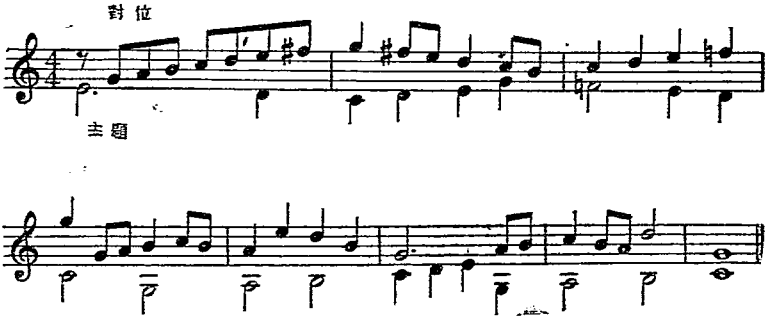


轉位後，不可避免的要轉到另一調上了。



主題移下十二度，這轉到F大調了，所以我們用了B♭音。

另一種轉位是把主題移下八度，而對位移上五度。

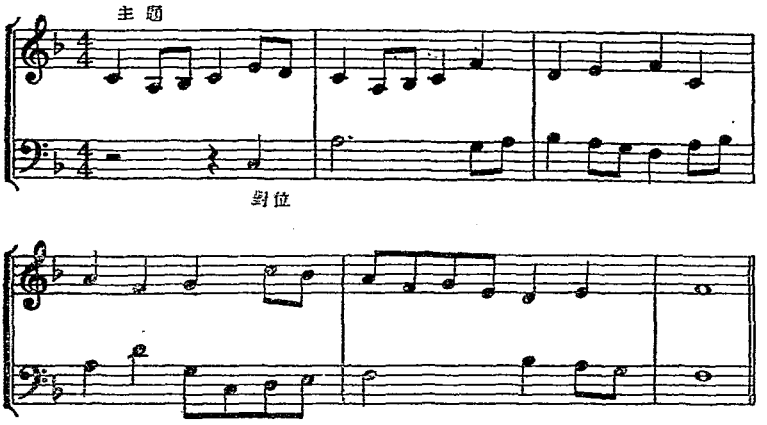


這形成了另一種移調，主題在G大調上了，這顯示了複對位豐富的變化的可能。

當然，也可以把對位移上十二度，而主題不動，也可以主題移下五度，而對位移上八度，學者自己來試試看。

最後，我們要作一種既可八度轉位，又可十度轉位，又可十二度轉位的對位，這時，可用的音程便只有：同度，三度，八度，十度，我們可以在很多賦格曲中看見這種例子。

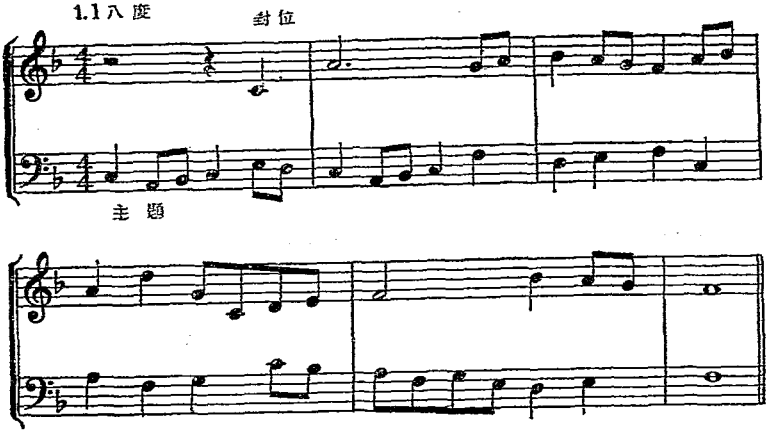
八，十，十二度複對位

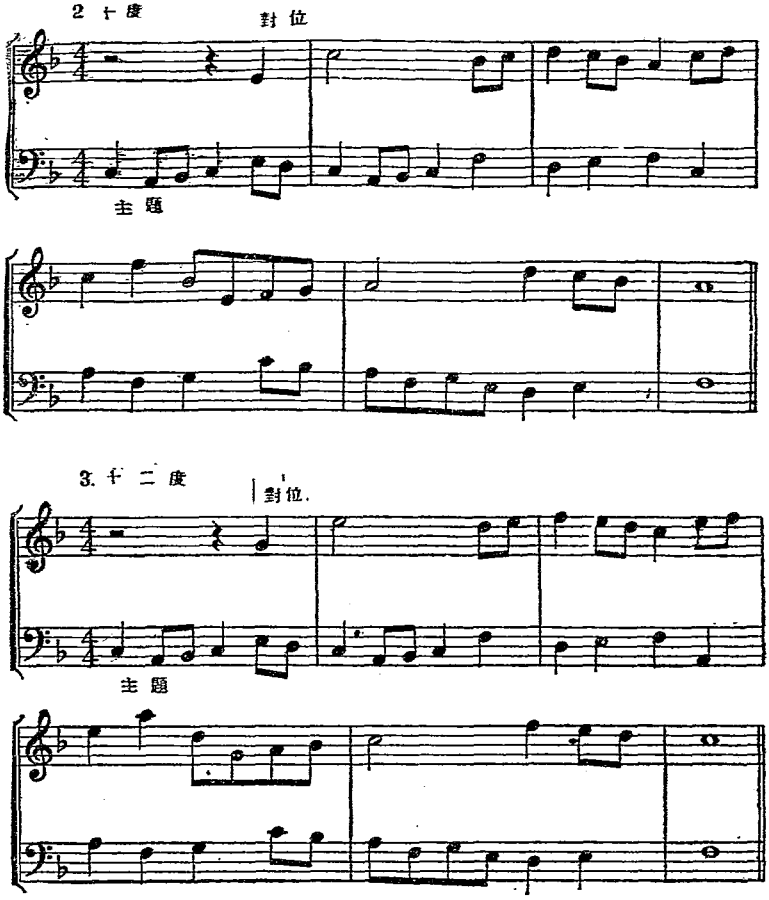


這裏，我們藉經過音來豐富我們的曲調。但學者要特別小心經過音在轉位後的結果。

看轉位後的情形吧！

轉位



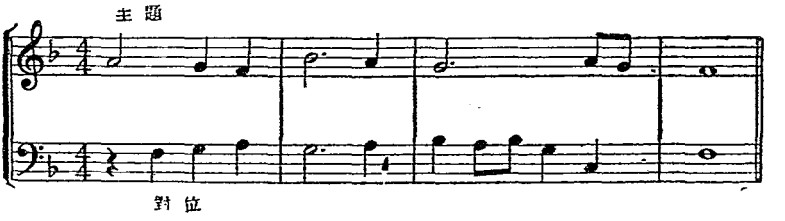


也許有人會說，這太平直，樸素，甚而有點酸澀了。是麼？不是的！複對位就是如此；一個主題，附加一個對位的曲調，而這對位轉位後，便是一個所謂「對題」，作爲音樂構造的材料的一部而已。

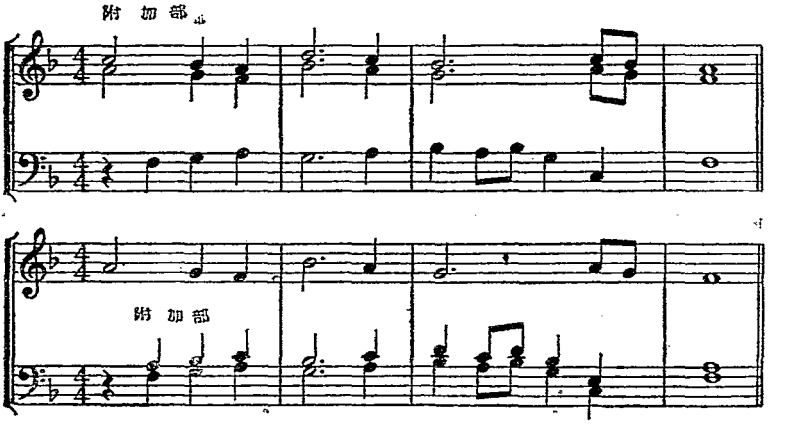
還要進一步的是在複對位的一部或二部上方或下方，在三度的距離上附加另一個曲調，這叫做八度三重對位或八度四重對位。這種情形下，對位與主題最好

作反行（有時平行也可以的）。不可用兩個平行三度或六度，同時，經過的不諧和音是許可的，讓我們試試看。

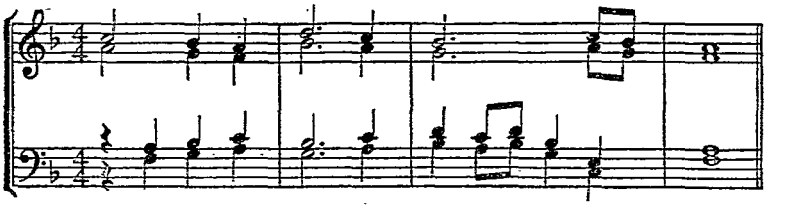
三重四重對位



我們在主題上方三度或者在對位上方三度附加一個曲調看：

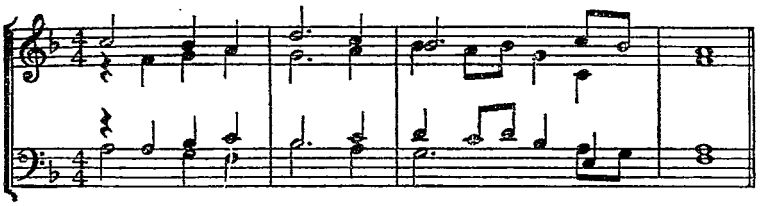


那麼，把它們結合起來，使之成爲四重對位。



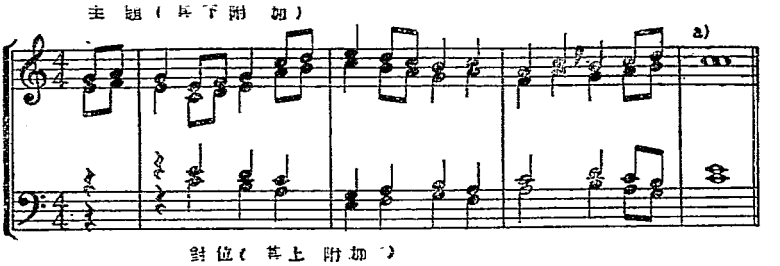
並且，這種四重對位可能轉位，但對於可能產生第二轉位的效果者應除外。

聲部轉位

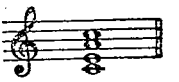


這好麼？學者要留心我們前面說的：別作第二轉位，那麼，學者自己作出其他的轉位來。

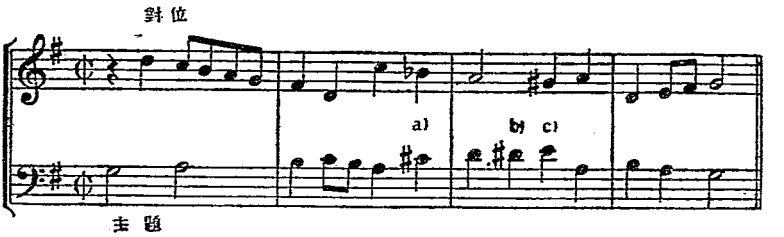
三重對位和四重對位，也可以作十度複對位，但要：在低音部的上方三度和高音部的下方三度附加曲調：



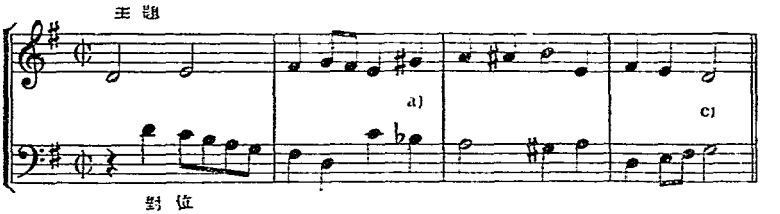
這，有時小小的變通是必要的，如(a)處，這僅是一個 C音形成終止，如果不這樣，我們要有一個時下最流行的結束了。



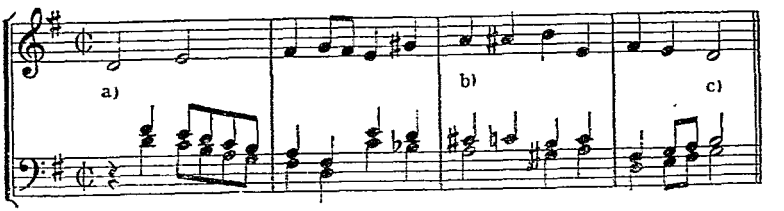
十二度三重或四重對位，用反行，也可以用經過的不諧和音。



在（a）處，這是減七度，（b），D井是經過的不諧和音，（c），G井暗示向A小調的轉調。讓我們轉位看：

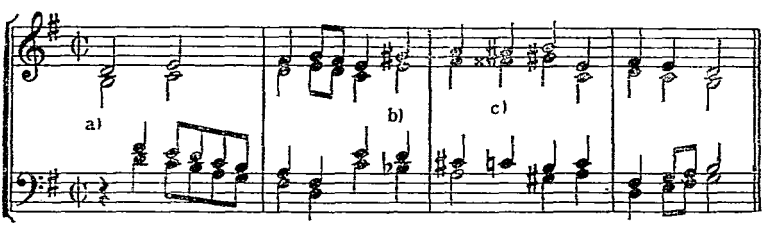


主題移上五度，對位移下八度，在（a）處減七度變成了增六度。而（c）我們要小心這個五度音：



現在，我們在對位上方三度附加了曲調；在(a)聲部必定要交錯，而（b），我們引用了C 井 ，使前面的增六度有了解決，而C使曲調進行流暢一點；在（c），我們填滿了那個光禿的五度音程了。

再看四部的例子：



這又在主題下方三度附加了新調，這經過了B小調：一個有用的，典範的十二度複對位的形態；在（a）處，聲部仍然是交錯着，而（b），一個法蘭西式六和弦；在（c），這F音是很正確的。

五重對位的例子，可以在莫差爾特的周彼得交響樂最末的樂章上找到。這是很好的參考。

第 五 課

長音，反覆進行，密接應答部

踏板(Pedal)，發明於1490，所謂長音，便是用踏板把音延續不斷的意思，所以，長音也叫風琴點。最常用的主音長音或屬音長音，是賦格曲必不可少的有効果的技法。

長音只和最初的和最後的一個和絃形或和聲關係，也就是說，一連串的經過和絃可以在其基礎上進行，不受甚麼限制。但在長音上經過和弦翌的眞正根音必須出現，而長音的長短是沒有甚麼限制的。

長音可以節奏重復，或者加插休止符，加插換音一類的裝飾音；但拖長的顫音通常僅只用于在上聲部發現的長音。

長音可以用在任何聲部，而主音長音和屬音長音可以同時應用。

美麗的例子可以發現在門德爾生的奏鳴曲第一號剛開始的部份；悲多芬的第四交響樂第一樂章；柴可夫斯基，在第六交響樂中用了很多美麗的長音，其中5/4拍子樂章中那個尤爲著名。古諾的浮士德序曲用了二重長音，而士勒王的誦唄調開始處用三重長音（主音，屬音，屬音的屬音）；巴哈的十二平均律鋼琴曲集以及風琴賦格曲的例子，學者會自已發現的。

反覆進行，主要的是對位反覆進行，是聲部的反覆，曲調的，模倣的或者延留的反覆。下面一課中會提出實例的。

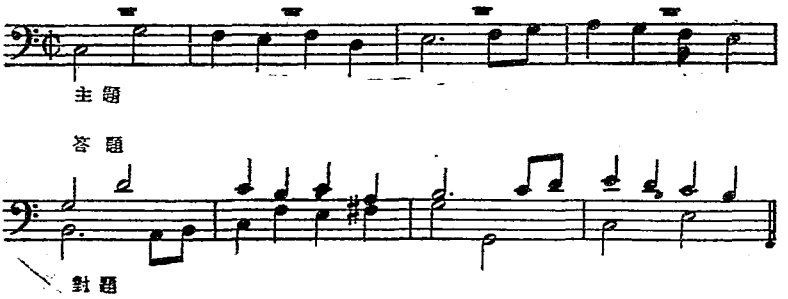
密接應答部，是指的主題和對題的模倣進行時距離的逐次緊縮，密接，靠攏。這是賦格曲主要的構成部份，很快我們會提出實例。

第六課

賦格形式——二部賦格曲

一般的說，賦格曲形式比奏鳴曲式形較富於柔勒性而易于處理。這兩種形式都有着最高的地位：賦格是複音音的樂君王，奏鳴曲是主音音樂的領袖。二者又互相模擬和剽竊：它們都有一個呈示部，都有一個發展部，插句……。但賦格較少只用某種統一的手法，手法上可有選擇的餘地。

每一個賦格，總是源于一個主題，或者叫正題。接着，用規則的模倣在應答，這可稱之爲答題，（常用的在屬調上，在主題的上方純五度或下方純四度）主題之後繼以對題，這對題和答題形成複對位的關係。



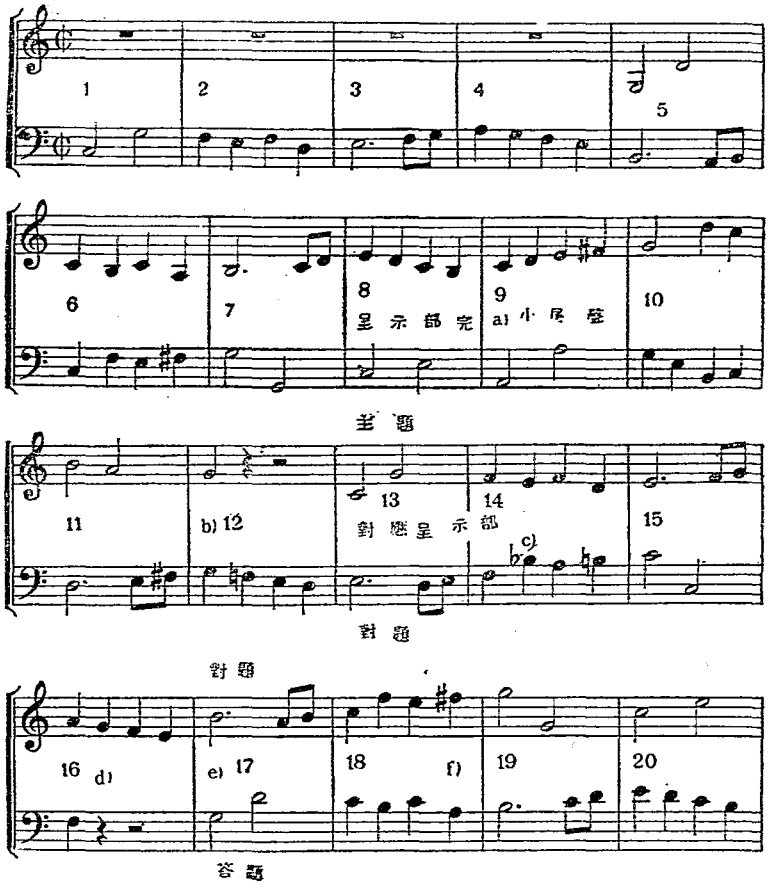
這是很簡單的方法，對題和答題是八度複對位。當然，假如聲部較多，可能有第二及第三對題。但我們在學習二部賦格，所以只有一個對題。

賦格曲的主題不能太短也不能太長，並且要便記憶。因爲，它必將在其他聲部或其他調上再現，非要易于辨認才好。

而對題，雖然常需保持它的特性，但有時也變化。

二部賦格中，也有時臨時附加的聲部出現，當然，我們不能因爲這小片段而說它是多聲部的，這還是要依據它的主要形式構成。

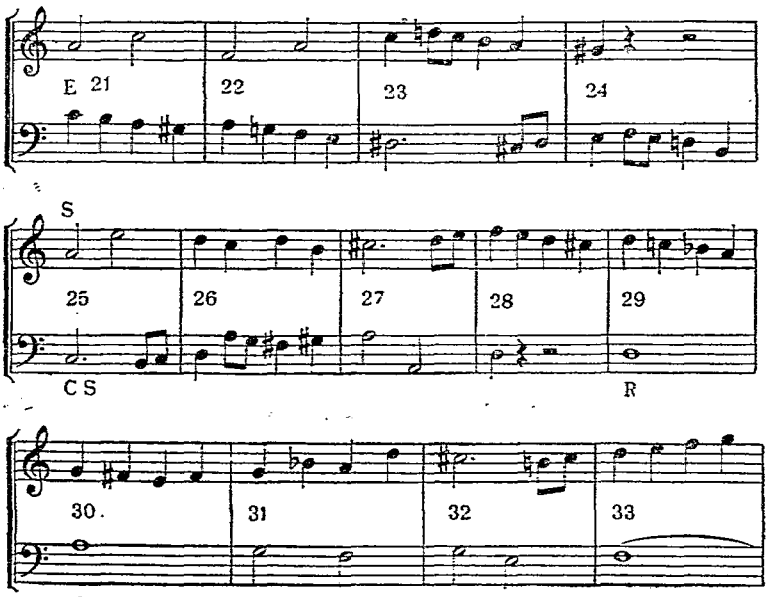
當主題，答題，對題出現後，用一個小尾聲來終結呈示部。接着，主題，答題，對題在另一種秩序下再現一次，這叫做對應呈示部。

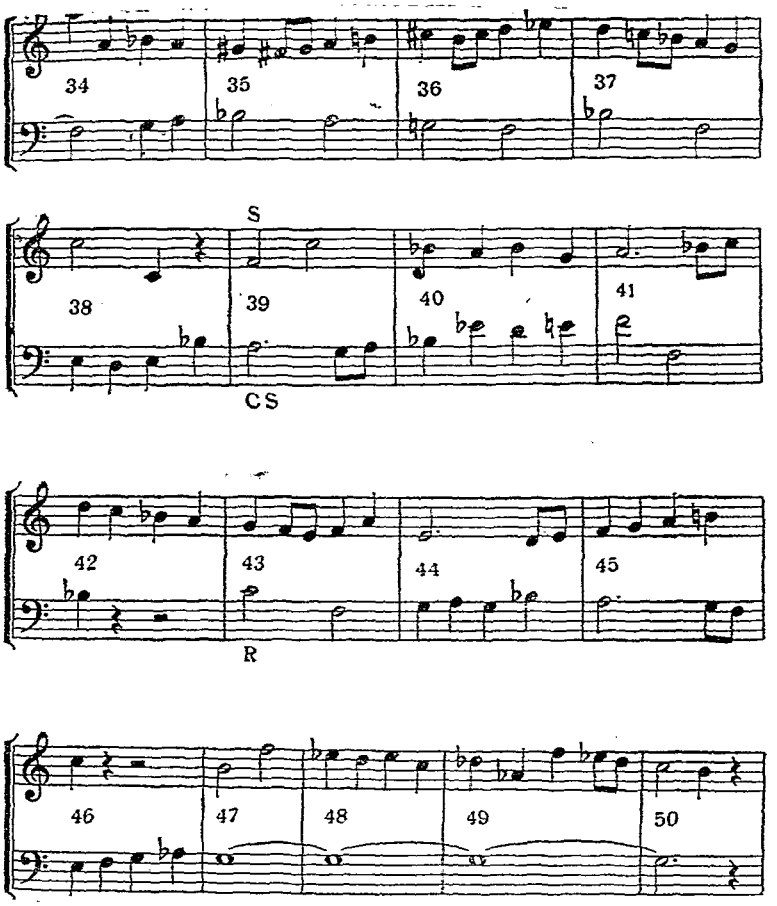


註a處，小尾聲結束呈示部，繼續着這音樂的精神，在G調上進行。但當我們要回到E題的時候，在b處和d處用休止來冲淡G調的印象，因爲主題是在C調上。在C處的B必須降低，這樣才是對題的完全的移位，E處的G大三和弦，可以作爲C調的屬和弦，也可以作爲G調的主和弦看，達到f處的轉調，必須用這一個樞紐和弦。

在對應呈示部之後，接着是發展部。這里，我們提出一般美學的三個法則：統一，變化，均稱。在發展部，應該注意到這原則。因爲，像在奏鳴曲形式中一樣，發展部總是作者發揮才智的部份。對應呈示部，有時可以省去，但發展部則不能沒有。這時，可以應用模倣的各種形式而增加變化。而主題，答題，對題之間，可以加以插句以作銜接。應用主題或答題的片段而作插句是很好的辦法。各種形式的模倣，各種方法的反覆進行，轉調都可應用。但是，不能割裂，曲解，單調。

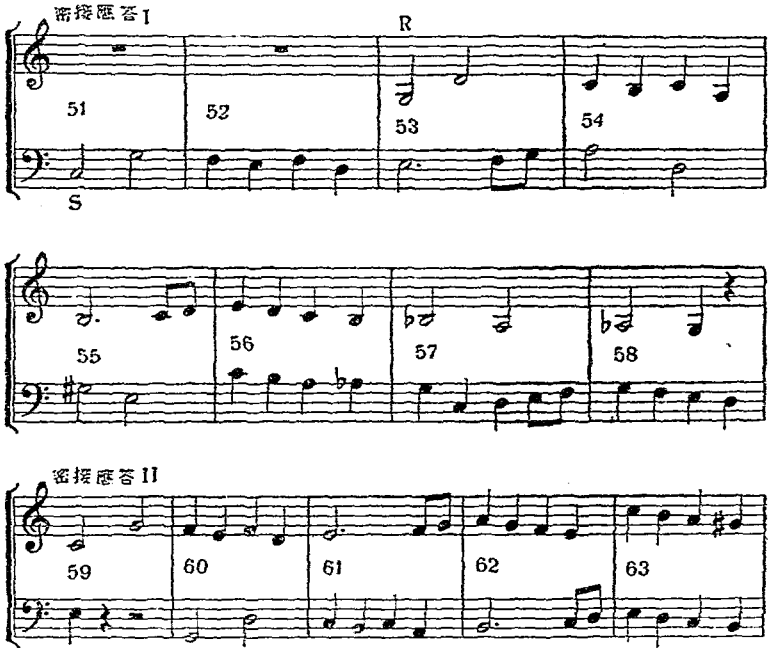
我們把例題繼續下去。S代表主題（Subject），R代表答題（Response），C.S代表對題（Counter-subject），E代表插句（Episode）。



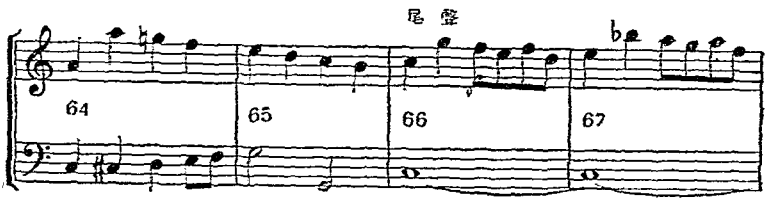


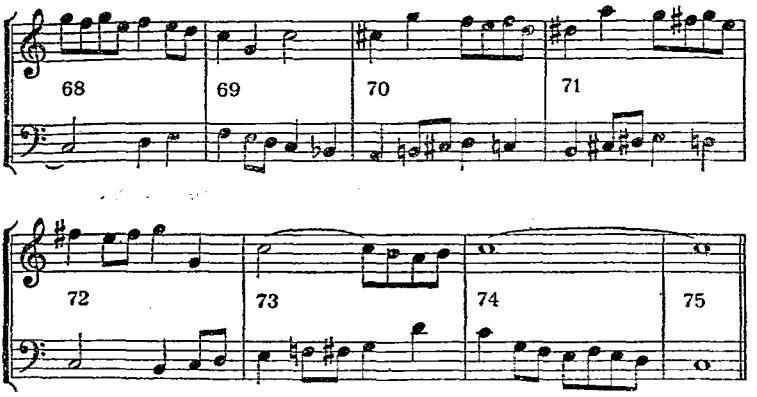
第21小節是第一插句，這材料源于對應呈示部最後一小節， 21. 22 小節是很明顯的反覆進行• 23. 24小節是不規則模倣•休止是必要的，用以繼續主題再次的進入•25小節，主題走向了關係小調，27,28小節有着變化音，在對題上也是。29小節出現答題，在D小調上的自由對位，基于主題片段的擴張模倣，經過了36小節，37，38小節，轉入 F大調，主題和對題再現；43小節，答題進來了，是反

行的自由對位。47小節，屬音長音開始。一直經過47到50小節，我們再聽到主題的不規則模做，而引向密接應答部。



第51小節開始第一個密接應答；主題和答題距離緊縮了；這時，答題和主題只相差二小節。而主題除了在54小節有些變化外，一直繼續着。在密接應答部，有時，主題在答題進入後，並不自頭至尾的反覆。57，58小節，一個小尾聲，引入第二密接應答，主題和答題的距離更接近了，這時無論主題和答題都沒有變動的需要。下面是尾聲，是由64，65小節引出：





尾聲中用了一個主音長音，約縮模倣的主題片段也可以聽到。70，71小節有着一個上行的反覆進行，引到終曲的結束。

這是最基本的二部賦格，轉調僅用C大調的關係調—G大調，和F大調，小調，E小調，D小調和像47到50小節的C小調（平行小調）。但49小節蘊含着一個拿坡里六和弦。這只是一個練習用的賦格例題，學者應該澈底的了解它，模倣它。

第七課

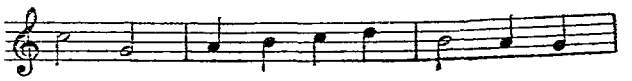
守調賦格

我們現在開始三部對位。

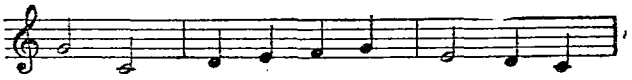
賦格中有所謂眞性賦格和守調賦格。眞性賦格的意思是說主題和答題是卡農式的，輪唱式的進行。而守調賦格正好相反，只在本調內進行。因爲眞性賦格要作移調的進行。

在守調賦格，比如主題是自主音進到屬音，那麼，答題須自屬音進到主音，正好是和卡農式的進行相反的：

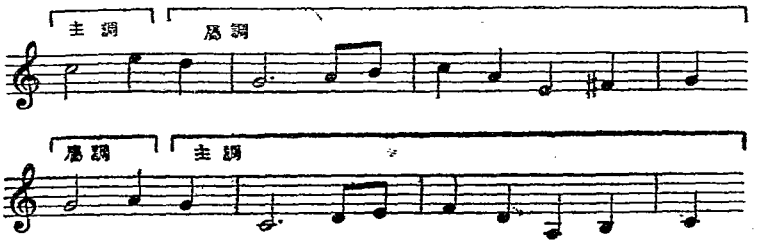
主題



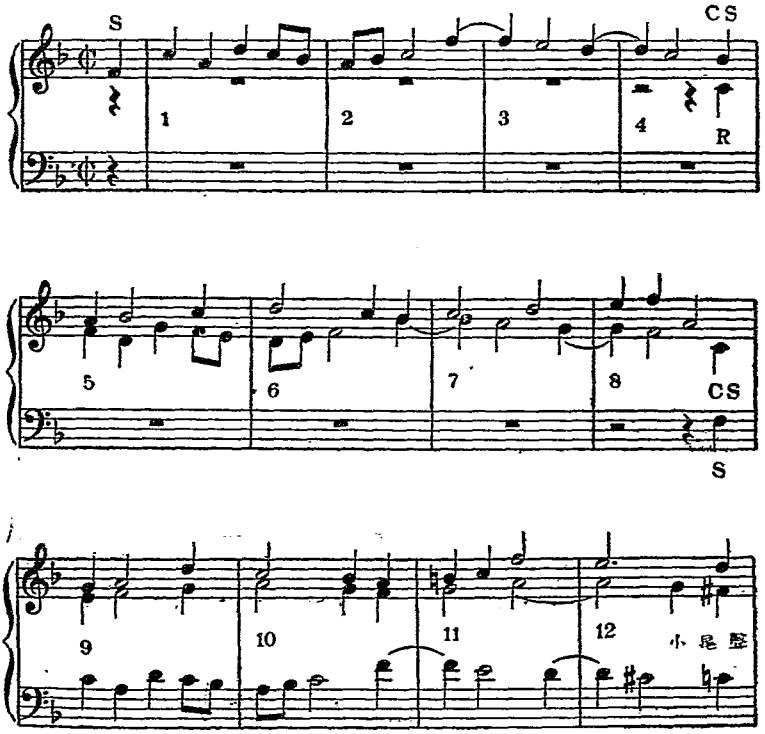
答題

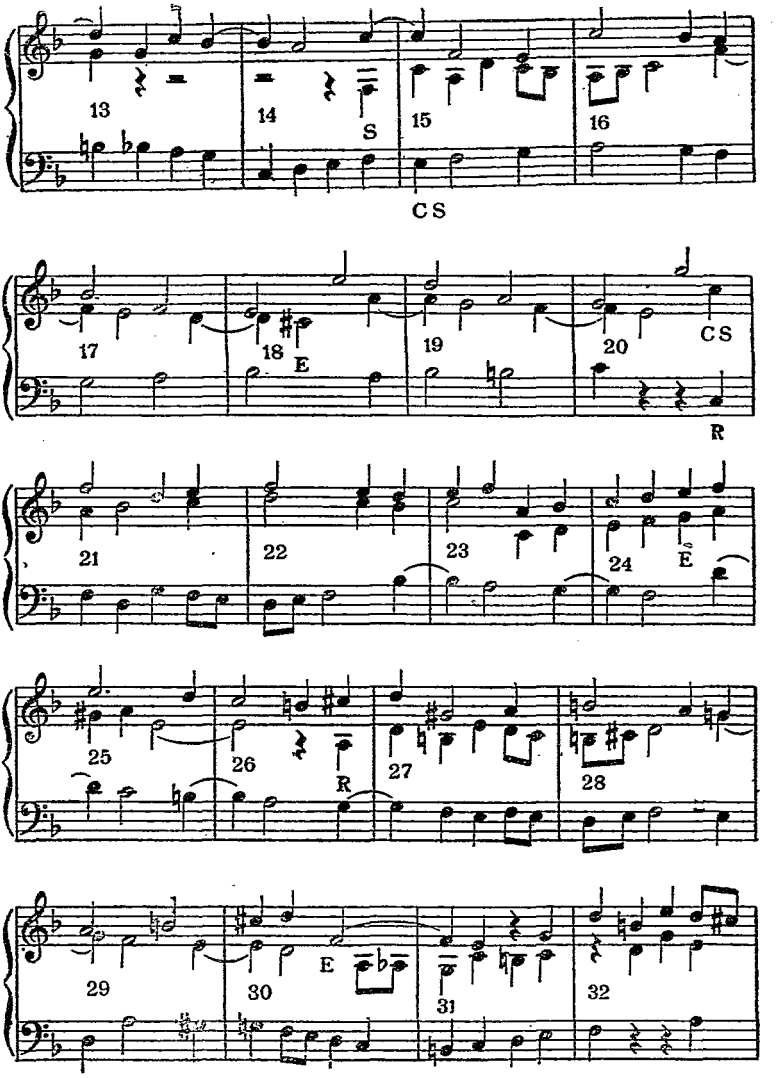


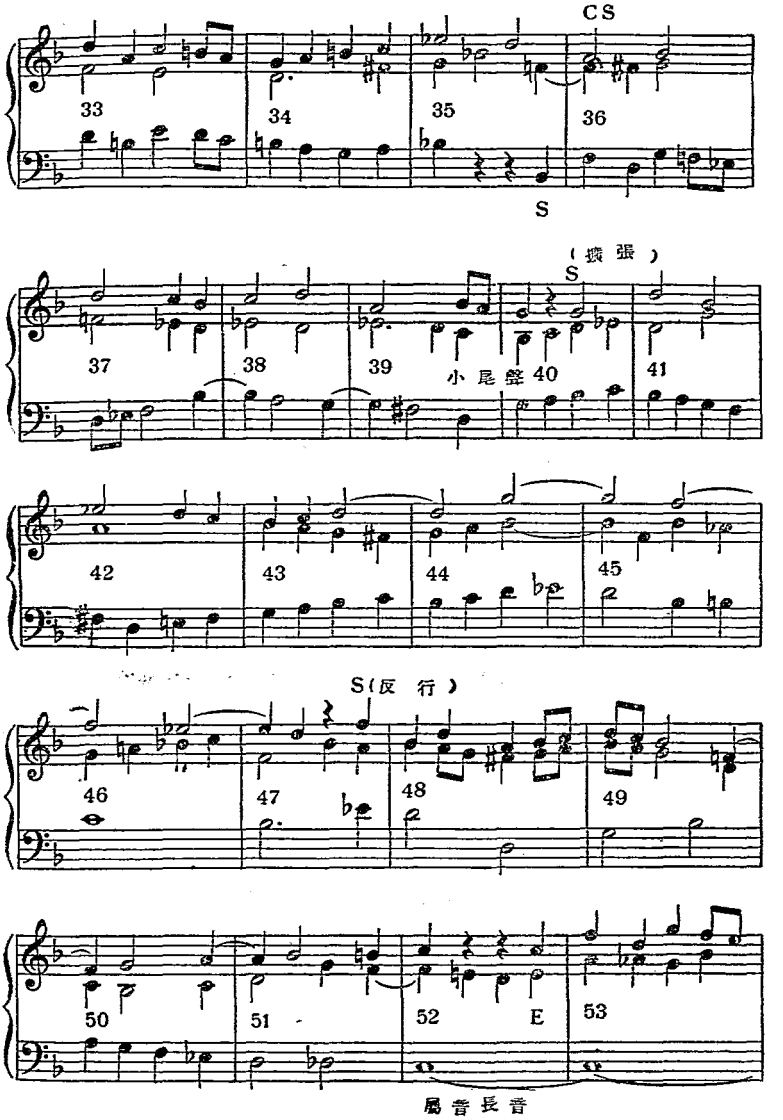
困難往往發生在答題上，下面兩個指示也許會對你有些幫助。第一，注意四聲音階，第二四聲音階，(上四聲音階，屬音上的Sol,La,si,Do) 要適當的對照着第一四聲音階(主音上的，下四聲音階一— Do,Re, Mi, Fa,)；其次，主題的動機如果隱含在主調和聲中時，對題便要隱含着屬調和聲或其他方式。看下例：

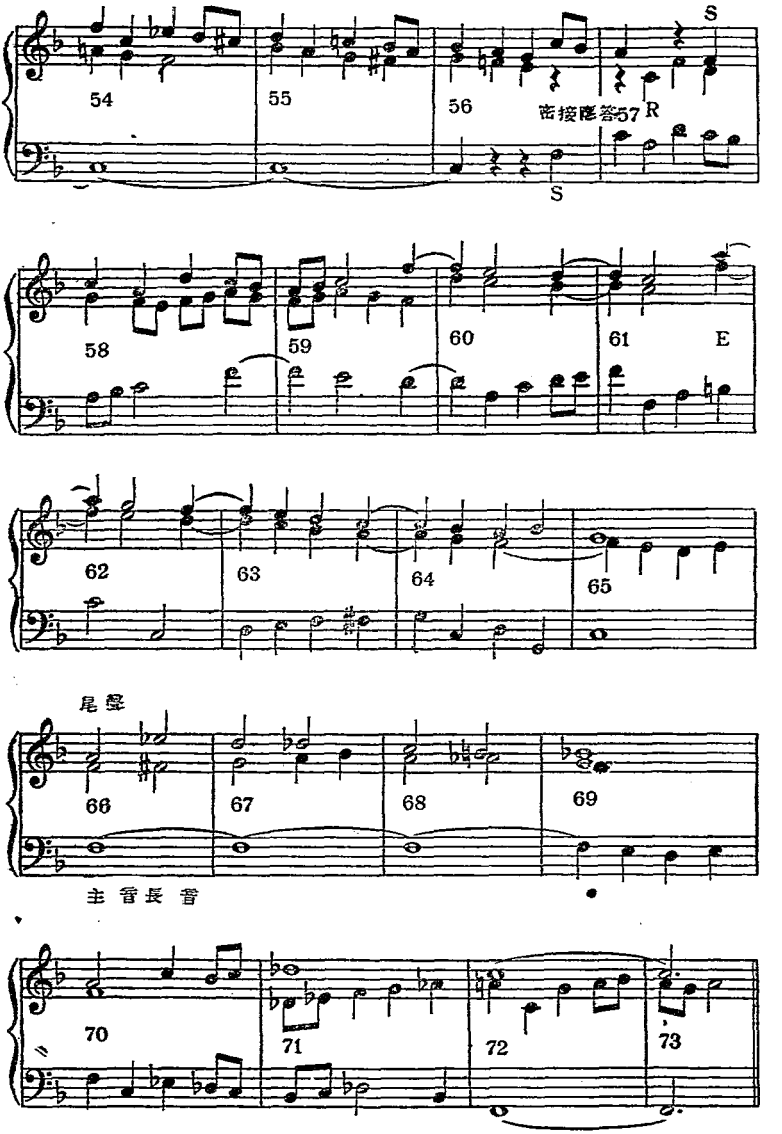


在巴哈著名的「48」里，第一個守調賦格是在第一冊的第二首，C小調的。學者可以自己再多找些材料分析一下；下例是我們自己的例題，一個三部的守調賦格：




13
14
S
15
16
CS
17
18
E
19
20
CS
R
21
22
23
24
E
25
26
R
27
28
29
30
E
31
32


CS
33
34
35
36
S
(擴張)
S
37
38
39
小尾聲 40
41
42
43
44
45
S(反行)
46
47
48
49
50
51
52
E
53
屬音長音


S
54
55
56
密接應答57 R
S
58
59
60
61
E
62
63
64
65
尾聲
66
67
68
69
主音長音
70
71
72
73

我們仍然用S代表主題，CS代表對題，R代表答題，E代表插句。

主題在第4小節中結束，我們可以看到守調的主題和答題，對題是反行的八度模倣對位。主題和答題一樣，都沒有甚麼變化音。呈示部終了於第12小節，一個小尾聲引出對應呈示部。這里，和聲上有些半音進行。對應呈示部在第14小節的中聲部開始。對題在低音部，一個小插句，源于主題的切分音部份。對題伴奏着中聲部。又一個插句，在第24至26小節，轉調到D小調。我們的發展部現在自由的發揮了。又一個插句在，在第30至35小節，主題片段的自由模倣引進了降B大調中的主題和答題。一個小尾聲，在第39小節，引進了G小調的擴張模倣的主題，伴奏是自由對位的曲調。第47小節，在同聲部，降B大調反行模倣的主題再次出現。而第51小節，反覆進行的插句經過一個屬音長音而包含着一個意大利六和弦。密接應答部來了。在56小節，主題和答題緊緊的接連着出現。在66小節另一個反覆進行的插句經過一個主音長音引出了尾聲尾。低音上主題片段在變化音和聲上進行，在平行小調中，70小節，在72，73小節，還有類似主題進行的動機。

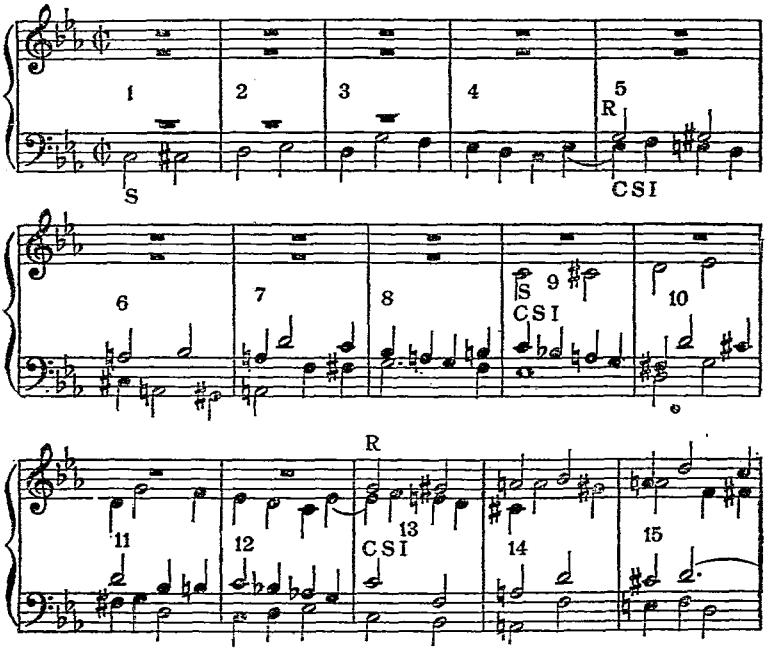
學者應該寫些守調的，眞性的三部賦格。在巴哈的「48」中，第2，3，6，7，8，9，11，13，15，19，21都是三部賦格的例子。

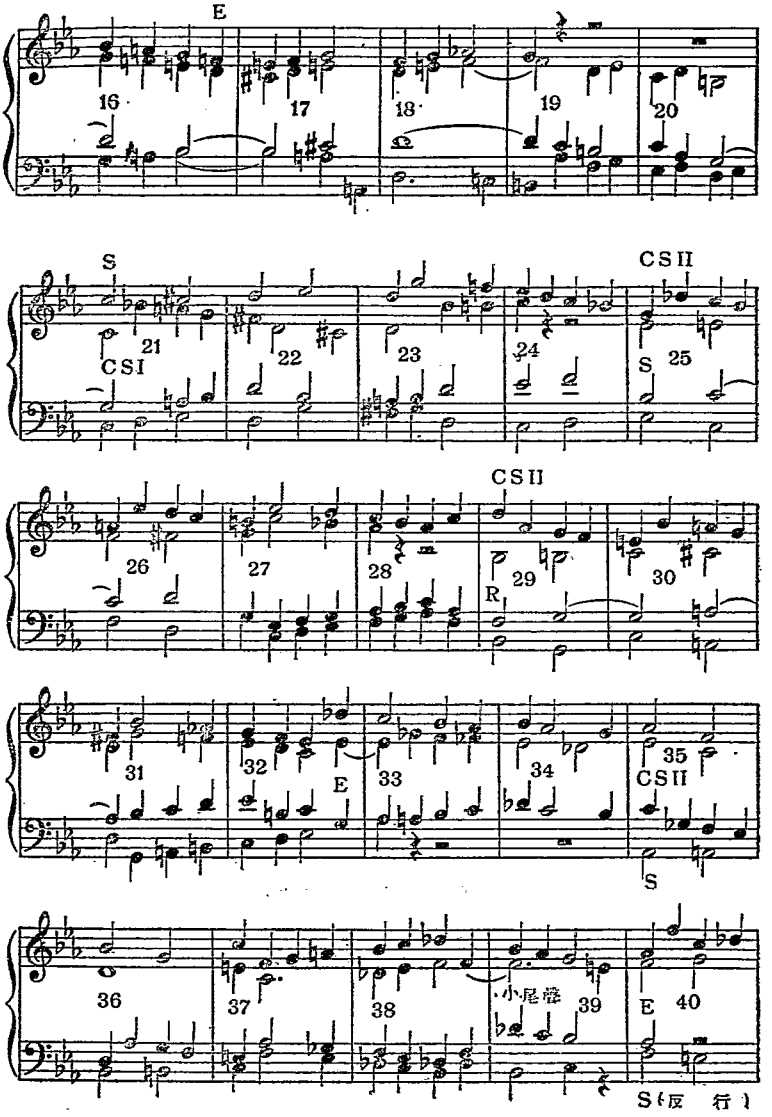
第八課

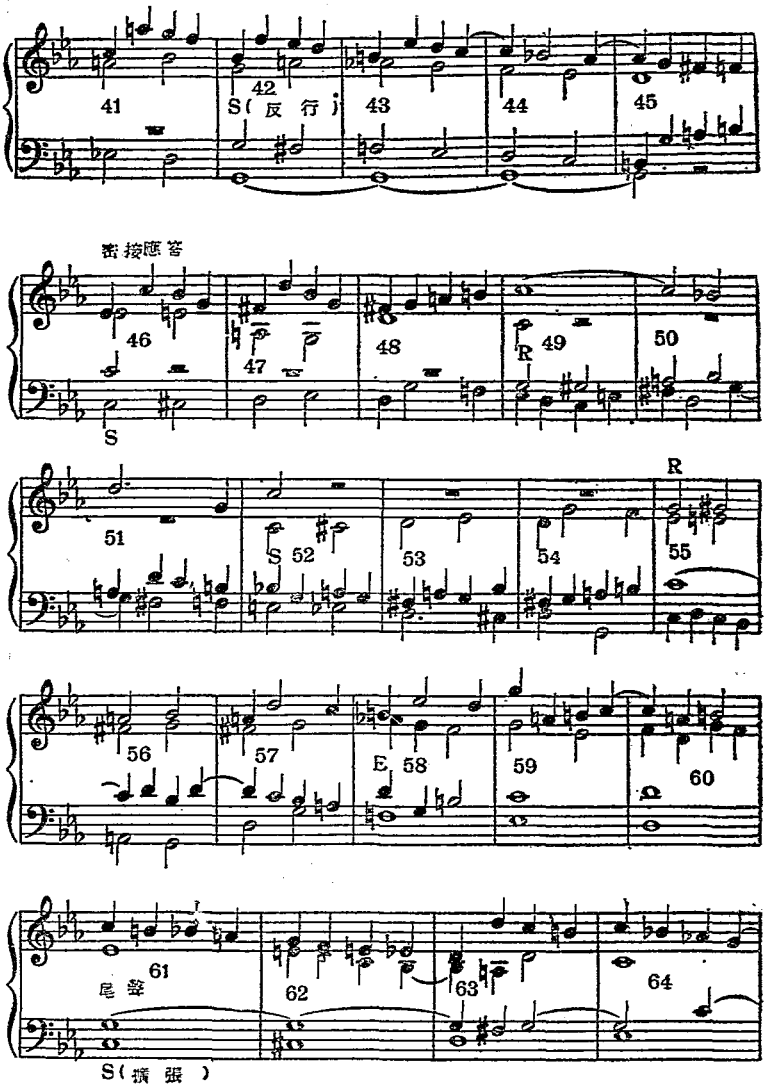
四部賦格

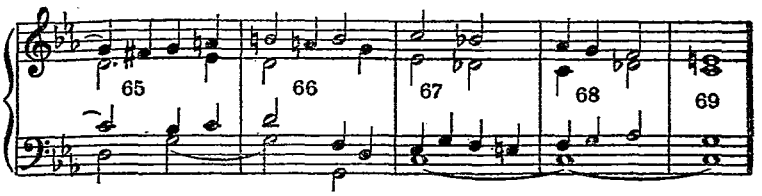
先看一個四部眞性賦格的實例：

四部眞性賦格




E
16
17
18
19
20
S
CSII
21
CSI
22
23
24
S
25
CSII
26
27
28
29
R
30
31
32
E
33
34
35
CSII
S
36
37
38
小尾巴
39
E
40
S(反 行)


41
42
S(反行)
43
44
45
密接應答
46
47
48
R
49
50
S
51
S
52
53
54
R
55
56
57
E
58
59
60
61
尾聲
62
63
64
S(擴張)



我們看到，上例的變化音和切分音，給我們增加了許多趣味。如果我們已經懂了圍繞在主調周圍的關係調羣的和聲，我們引用半音音階任何變化音作爲經過音之類大非難事。

進一步，我們自然可以引用增六和弦的各種位置和一位。當主題進入大調，對題是八度的複對位，我們可以加用第二對題。

上例眞性賦格的呈示部，是在C小調和G小調上。那麼，第1—16小節是很清楚的，第一插句（第16—20小節）是由示呈部伸張出來的，它反覆進行，模倣而引進了對應呈示部。主題是在高音部，但我們走向了關係大調，並且主題在女中音部（Eb大調）重現了一次，由對題伴奏着。當主題在大調中時，一些變化音强調着它大調的特性，自第25小節，發展部是在自由的發揮着。

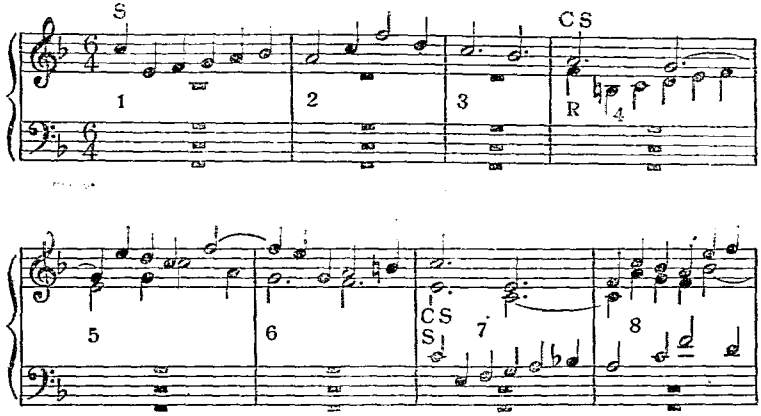
第29小節，Bb大調，答題來了，第二對題伴奏着它。源於先現素材的一個小插句（32—34小節）引出低音部上主題向A大調的轉調。第39小節的小尾聲引向F小調，接着是建築在屬音長音上的主題的反行模倣。第46小節，是密集應答部，結尾的答題引出插句而走向尾聲；這時，在屬音長音上方，低音部上是擴張模倣的主題。第66小節的結束（靜止）引出一個主音長音。在最後的一小節，主和弦變爲大三和弦，這是古代對位法作家的手法（有時，這叫做皮卡州人的三度音，Tierce de Picardie），現代是不常用的。但在這裏用在一個拿坡里六和弦之後，是很有效果的。

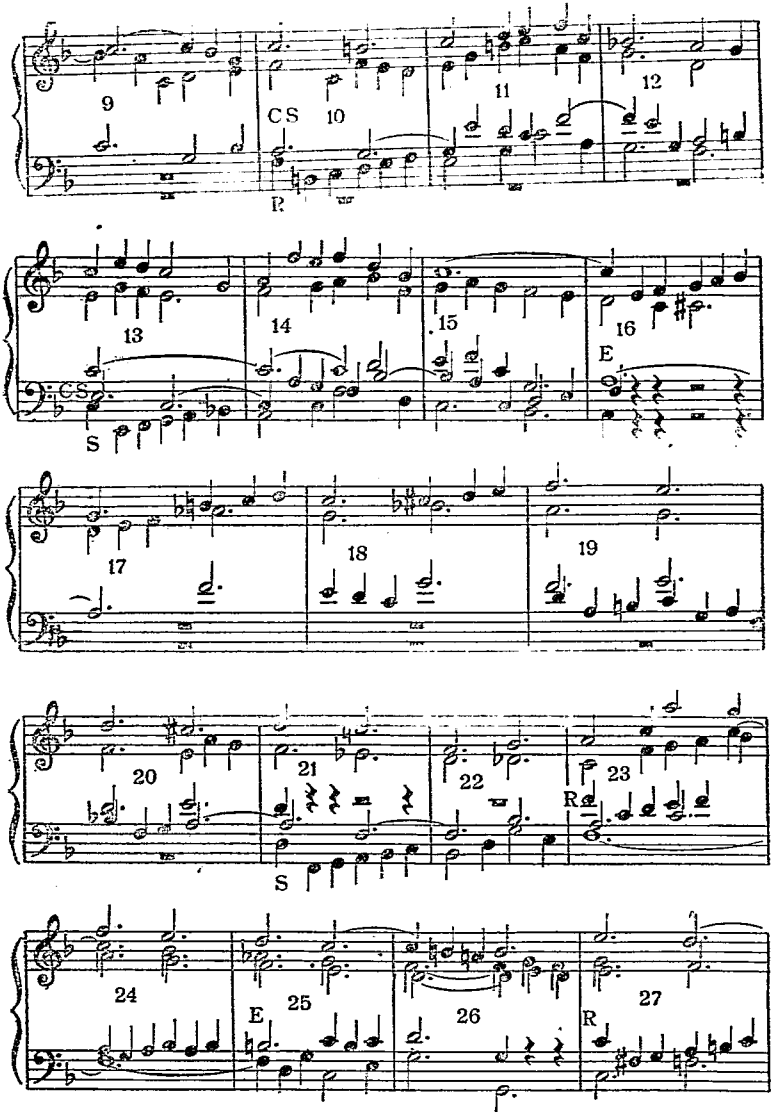
第九課

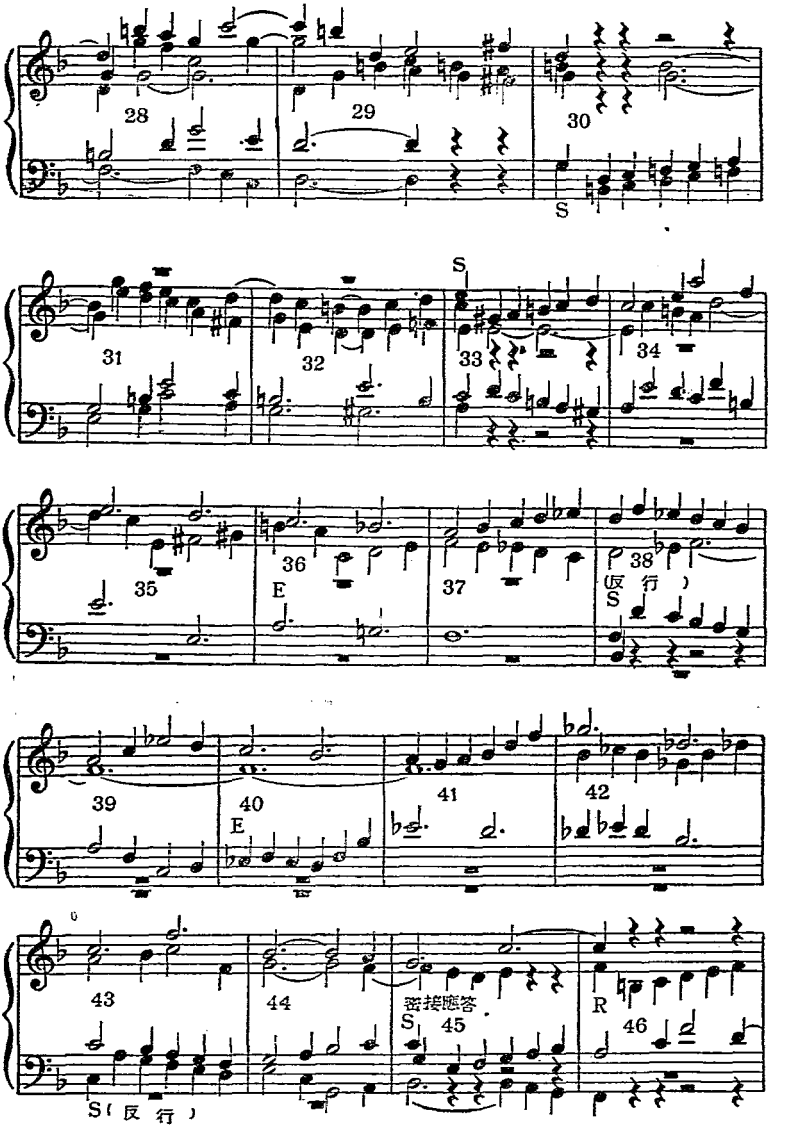
五部賦格

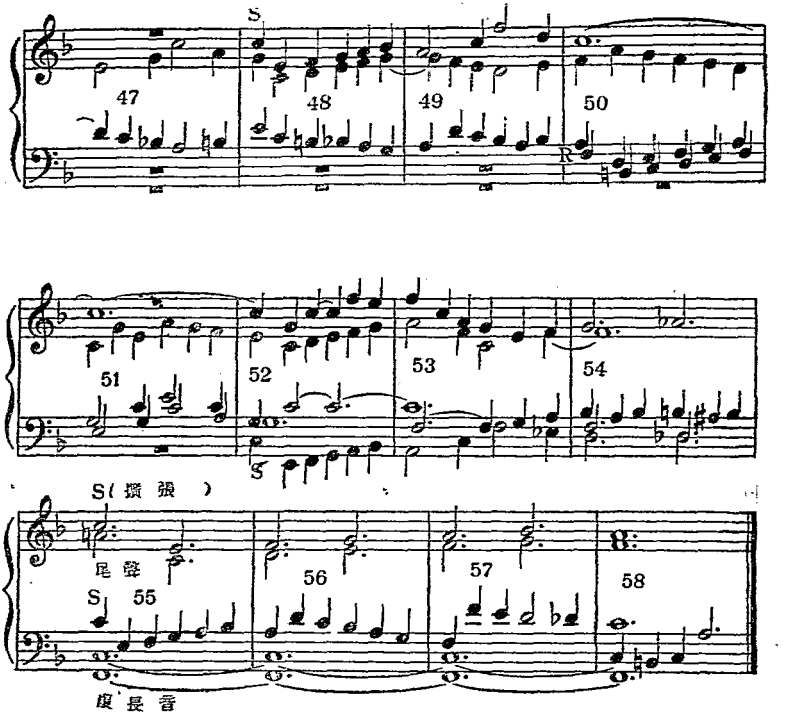
下面的例子是一個五部守調賦格。五部賦格，不論是爲鋼琴或風琴而寫的，都是很普通的；但這既不容易寫又不容易彈奏倒是事實。巴哈的『48』第一册第四首(C井小調)和第22首（Bb小調）都是很好的例子。下面是我們自己的例子：

五 部 賦 格 （守調）




9
CS
10
11
12
R
13
14
15
16
E
CS
S
17
18
19
20
21
22
23
R
S
24
E
25
26
27
R


28
29
30
S
31
32
S
33
34
35
36
E
37
38
(反 行)
S
39
40
E
41
42
43
44
密接應答
S
45
R
46
S(反 行)



這賦格的守調主題自屬音進向主音。開始是小六度的跳進，在答題時便縮成減五度了。八度複對位的對題，當它在開始處伴奏答題時，必須下行大二度。當它伴奏主題時，便下行大三度。呈示部是很規則的，不必再作分析了。雖然這賦格可能用鋼琴彈奏，但我們要把它作爲人聲五部(女高音,女中音，兩個男高音，男低音），或是弦樂五重奏（兩個提琴，兩個中音提琴，一個大提琴）那樣來設想。

我們省去對應呈示部，第16小節，開始了發展部；第一插句，（第16—20小節）是源於主題的片段，用反窗進行而進入D小調；在這個調內，主題在低音部（第21小節）再現，答題的片段在第一男高音部（第21小節）追隨着一個小插句(第25至25小節)引入大調。答題在第二男高音部。第29小節是出了我們的主調，

但G大調是C大調的屬調，主題在第30小節再現，這很好。在30—31小節，是我們的複對位在三度上重用的好機會，主音再現進入A小調（33小節），第二插句（36—37小節）源於對題的尾段，這片段在35小節女中音部便已經明顯的出現過了。插句完成了向Bb大調的轉調，主音在第一男高音部（38—39）小節以反行模做出現。而另一源於這材料的插句引回到原調；在43小節主題反行模做全部完整的呈現。

在45小節，密接應答開始於第一男高音，而女中音應答。接着，主題在女高音（48小節）出現，答題在第二男高音（50小節）應答。最後，主題在男低音部（52小節）出現。尾聲（55小節）經過一個變長音（屬音和主音）展開女高音部擴張模做的主題。而第一男高音出現了主題的片段，第二男高音在最後的小節中聽答着。

我們應該常用休止，尤其是在多部賦格的寫作中。學者要自己作幾個眞性或守調的五部賦格的練習。

第十課

怎樣分析一首賦格

我們舉出下列一些方法的細節：

1, 研究，記住主題，分辨它是眞性的還是守調的。弄清楚那裏是主題的終了，那一個音是對題的開始，某些變化，省略或附加是沒有關係的。

2, 弄清楚這賦格有幾個聲部。

3, 注意答題和主題有些什麼變化和不同？是眞性的還是守調的？

4, 注意對題，它是用複對位寫作的麼？是用那一種複對位？有一個以上的對題麼？還是伴奏部份都是自由對位寫成的？

5, 檢查一下呈示部，主題，答題進入時有變動麼？

6, 是否有對應呈示部？在對題之前有小尾聲或是插句麼？在主題，答題出現時，對題和伴奏二者都合適而一無變動麼？

7, 在呈示部（或對應呈示部）之後有插句麼？如果有，用什麼材料形成的？是模倣？反覆進行？還是轉調？一個升高的變化音，如果它不是經過音，並且用作屬和弦三度音，那麼，它可能是某調的導音。一個降低的變化音，如果它不是經過音，那麼，它時常是一個和弦的七度音或九度音。

8, 在發展部，要分析：對題或答題，在甚麼關係調；模倣是用的反行，逆行，擴張，約縮？

9, 屬音長音常是密接應答部的先驅，如果沒有，要注意這沒有準備的密接應答。

10, 密接應答之後，總接着便是尾聲，尾聲可能是很自由的（甚至是增加聲部的引用或濃重的和聲）。主音長音也可能沒有，雖然通常總是有的。

賦格中，還有複賦格或者二主題的賦格，這時，有二個主題，各有各的呈示部。以及二者結合而成的發展部，這兩個主題有時是以複對位寫成的，在巴哈的十二平均律鋼琴曲集裏，第二卷C井小調那首，便是有兩個主題。二者以八度複對位作成，在宗教合唱歌裏時常可以找到這種例子。這時，這兩個主題連在一起，但不各具獨立的發展部。神劇中時常可以見到。

巴哈的「48」第一卷，C井小調那首五部賦格便有三個主題，第一主題在1—3小節（低音部）；第二主題在36—38小節（高音部），第三主題在49—51小節（男高音部）；接着是三者各種的結合。很好的三重對位的例子。

賦格較其他音樂形式更需要技巧，且往往令人感到枯燥，煩瑣而厭倦，失望。但賦格眞的只是數學式的機械的技巧堆砌而不能好好的表達思想和情操麼？看悲多芬的C調四重奏，OP. 50第一首，和莫差爾特的C調四重奏中的賦格吧！

名辭對照

Fugue 賦格

Counterpoint 對位法

Harmony 和聲學

Strict Counterpoint 嚴格對位

Free Counterpoint 自由對位

Imitation 模倣

Double Counterpoint 複對位

Contrapuntal Sequence 對位反覆進行

Pedal, Organ Point 長音 風琴點

Tempered Scale 平均律音階

Antecedent, Leader, Dux, 起句

Consequent Follower, Comes 應句

Regular Imtation 規則模倣

Irregular Imitation 不規規模倣

Infinite Canon 無終卡農

Round 輪唱

Finite Canon 有終卡儂

Coda 尾聲

Codetta 小尾聲

Contrary Motion 反行

Augmentation 擴張

Diminuation 約縮

Retrograde Imitation 逆行模倣

Syncopation 切分音

Interrupted Imitation 中止模倣

Periodic Imitation 部份模倣

Imitation in Free Style 自由模倣

Invertible Imitation 轉位模倣

Theme 主題

Added Part 附加調，附加聲部

Triple Counterpoint 三重對位

Quadruple Counterpoint 四重對位

Stretto 密接應答部

Subject 主題

Response 答題

Counter-Subject 對題

Exposition 呈示部

Counter-Exposition 對應呈示部

Episode 插句

Tonal Fugue 守調賦格

Tonic 主音 主調

Dominant 屬音 屬調

Modulation 轉調

Real Fugue 眞性賦格

Double Pedal Point 雙長音

Choral 教堂合唱

Oratorio 神劇

Prelude 序曲

Changing Tone 換音

Passing Note 經過音

Trill 顫音

後　記

Fugue 源自拉丁文 Fugare，意思是「飛」；Fugue，有「飛着的聲部」的含義。

在聲樂著作中，亨德爾的「彌賽亞」中「阿門」合唱，「埃及的依斯拉爾」都可以找到這種形式，而莫差爾特的歌劇「魔笛」序曲，浮第的歌劇「發爾斯塔夫」中「宇宙即劇場」也是這種形式。

而巴哈，有名的「48」中，有些我們當然已經很熟習了。要推到第一首賦格的作者，那是斐立普神父（大約1560-1633）。近代，這形式可以說又重被重視了。

賦格曲的構成，系統的說，有下列各部份：

1.主題，Dux（拉丁），Soggetto, Proposta, Tema(意)，Fuhrer, Thema（德），Sujet（法），Subject（英），這是賦格曲的基礎，曲調的樂想。

2.答題，Comes(拉丁)，Conseguenza, resposta（意），Reponse (法)，Response（英），主題的模倣應答。

3. 對題，Contrasoggetto（意)，Kontra Subject, Gegensatz, Gegen Harmonie（德），Contre Sujet（法），Counter Subject（英），與主題模倣曲調（答題）或主題相結合的對位曲調，德國人也叫它對立和聲（Gegenharmo-

nie）。

4.插句，Devertimento（意），Zwichensatz（德），Episode（英法），短小的插句，間奏，用于呈示部與發展部之間或其他銜接處。

5.以上稱之爲呈示部Exposition（英），Persussion（拉丁）。

6.這時，如果把上述各部份完全重現一次，這重現稱之爲對應呈示部，Counter- Exposition（英），Repersussion（拉丁），Ripercussione（意），Wiederschlag（德），Repercussion（法）。

7.發展部（Development Section），主題，對題，答題以不同的次序出現，再結合，再模倣，再移調再轉調…。有些賦格沒有這個部份，便以對應呈示代替，也有些著作中，略去對應呈示部的。

8.密接應答部，Stretto（意），Engfuhrung（德），Strette（法），主題和答題密接出現，比如，原本相距四小節，現在第一密接應答時縮爲相距二小節應答，第二密接應答時縮爲相距一小節……。這等於奏鳴曲形式中的再現。（Recapitulation）。

9.長音，Puntus Organicus（拉丁），Punt d'organo (意) Orgelpun Kt（德）Point d'orgue（法）用於尾聲的二音長音，屬音長音式變長音等。

10. 尾聲（Coda），終結全曲之靜止式，多用主題或對題的片段爲材料。

賦格曲的種類，從聲部分，可能有：

1．二部賦格

2．三部賦格

3．四部賦格

4．五部賦格

從主題數目分，可能有：

1．單純賦格（一主題）。

2．二重賦格，移賦格（二主題）。

3．三重賦格（三主題）。

從演奏方式分，可能有：

1．聲樂賦格。

2．器樂賦格（風琴，鋼琴，四重奏，管弦樂）。

從主題答題應答方法上分，可能有：

1．二度賦格。

2．三度賦格。

3．四度賦格。

4．五度賦格。

5．八度賦格。

從主題，答題性質，調性上分可能有：

1．眞性賦格。

2．守調賦格。

參考書中最重要的是本書常常提起的巴哈的平均律鋼琴曲集（Wohltempe rirtes Klavier）和賦格的藝術（Kunst Der Fuge）。有定評的賦格教科書，我可以推舉F. Richter, F. Draeseke, S. Jepassohn，A. Marx及J.Lobe的著作。

譯者

36年10月24日

（順帶一句，這書是意譯的，且譯者時有增減。如有錯誤，應由譯者負責，並盼讀者指示錯誤，以便訂正）。

前進書局

香港九龍彌敦道三九九號

門市部

中西書籍　雜誌文具
音樂用品　教育玩具

郵購部

委託選購　迅速可
代客服務　手續免

出版部

特約專稿　印行叢書
內容充實　編排精美

自由定戶部

全球刊物　均可代
手續最簡　辦理最

新書

祖國大合唱　馬思聰作曲
民歌新唱　馬思聰作曲
大衆音樂辭典　陳建功編

總經售 **兒童音樂** 宋文煥・蘇世克主編

每期內容有新作兒歌，節奏樂曲，鋼琴曲，口琴曲，音樂家介紹，音樂漫畫等，最適宜音樂教師參考，小學音樂補充課材，及一般愛好音樂者所閱讀。

版權所有
翻印必究

奧列姆樂理連叢

賦格初步

MANUAL OF FUGUE

原著者　美國 P. W. Orem
編譯者　趙　渢
發行人　陳建功
發行所　前進書局
香港九龍窩打道三九九號

基本定價三元

民國三十七年四月一日初版

1—2000