

# 罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》中 赋格创作研究

王丽君

**[摘要]** 丹麦爵士乐作曲家罗杰·亨里克森的二重奏复调套曲《音调》是20世纪80年代较有影响的古典主义与爵士乐融合的作品。借鉴结构主义的二元对立理论，运用作曲理论的综合分析法，通过对该套曲中9首赋格创作技术进行分析，发现在后现代文艺思潮的影响下，作曲家将爵士乐技术与风格融合于赋格创作，使其由呈示部、展开部、再现部构成的三部性结构趋向解构，并由原先三部性结构基础上的“稳定—不稳定—稳定”结构逻辑转化为由稳定的呈示部和不稳定的展开—再现部形成的二部性结构逻辑，由此形成了结构的二元对立性。二元对立性既是多种音乐文本互文性的结果，也是文化融合在20世纪下半叶赋格创作中的生动体现，且这种结构上的二元对立性最终在赋格的高级结构中趋向消解，实现了赋格整体结构的再平衡。

**[关键词]** 罗杰·亨里克森；二重奏复调套曲《音调》；爵士乐；二元对立性；后现代文艺

中图分类号：J614.5 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2026)01-0044-11

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.05

在艺术音乐与爵士乐共存发展的历程中，出现了二者融合的现象。其中不乏斯特拉文斯基、格什温、肖斯塔科维奇等知名作曲家，甚至在20世纪70年代以后，还形成了颇具影响力的“第三潮流”乐派。随着艺术音乐和爵士乐的融合，部分作曲家尝试将赋格与爵士风格进行融合，创作单乐章赋格曲或赋格套曲。前者如20世纪美国作曲家伯恩斯坦、阿玛丢斯·哈特曼、乔弗瑞·吉米等；后者如20世纪丹麦作曲家罗杰·亨里克森，美国作曲家理查德·贝拉克、亨利·马丁及苏联作曲家尼古拉·卡普斯汀等。从技术角度观察，以上赋格和爵士乐二者融合的作曲家可分为两类：一类是基于赋格融合爵士乐因素；另一类是基于爵士乐融合赋格结构因素，而罗杰·亨里克森则属于后者技术的代表性作曲家。

罗杰·亨里克森早期进入哥本哈根童声合唱团，并于1937年随尼尔森学习钢琴，开始系统接受音乐教育。之后，其逐渐对爵士乐产生了浓厚兴趣，并创作了自己的第一部爵士清唱剧《四季》(Aarstiderne)。1941年，他组建了“博格·罗杰·亨里克森的摇摆四重奏”乐队，成为当时丹麦最独特和最早的爵士乐队之一。其于1950—1980年任职于丹麦广播公司，担任爵士乐总监。罗杰·亨里克森对丹麦爵士乐的发展作出了较大贡献。他的作品经常显现寻求爵士乐的元素和欧洲音乐范式综合的特性，如作品《C调前奏曲》《黑白》《小提琴和管弦乐队的夜曲》和《赋格》等。其代表作有《12首儿童爵士钢琴练习曲》(12 Jazzetuder)和二重奏复调套曲《音调》等。“Tonarium”原为西方基督教会礼仪书籍，其中包

作者简介：王丽君，上海音乐学院作曲系2024级博士研究生。

基金项目：山东省研究生教育优质课程项目“20世纪西方音乐创作”(SDYKC20191)。

含了基督教的圣歌，由格里高利圣咏的8首赞美诗音调组成，用于指导基督教会礼拜的演唱。

早在20世纪40年代，罗杰·亨里克森就对艾灵顿公爵和吉米·布兰顿的钢琴和低音提琴传奇二重奏产生了兴趣。为表达对巴赫艺术成就的尊崇，罗杰·亨里克森于1982年创作了爵士风格的前奏曲与赋格的钢琴和低音提琴二重奏复调套曲《音调》，这是罗杰·亨里克森晚期的作品，包含11首前奏曲和9首赋格。在调性安排上，《音调》共运用了24个大小调中的13个调性，其中有7个调性重复了一次，即C、升c、d、G、升g、降e、b调，调性的排列无规律可循，且前奏曲与赋格也没有采用固定的套曲结构。

11首前奏曲的曲式较为简单，如再现单三部曲式的《#c小调前奏曲》《<sup>b</sup>E大调前奏曲》《<sup>b</sup>小调前奏曲》《#g小调前奏曲》及《d小调前奏曲》，双三部曲式的《A大调前奏曲》，并列单二部曲式的《G大调前奏曲》《<sup>b</sup>小调前奏曲》、单式回旋曲式的《C大调前奏曲》《<sup>b</sup>D大调前奏曲》，及再现四部曲式的《D大调前奏曲》等。在音乐语言上，11首前奏曲采用了爵士和声和调式音阶，并融入了“框架即兴”<sup>[1]</sup>、旋律装饰、拼贴与引用（如《#c小调前奏曲》引用了贝多芬《第五交响曲》的“命运动机”、《<sup>b</sup>e小调前奏曲》引用了流行歌曲《尼尔森·曼德拉》）等爵士乐技巧与风格。

从呈示部的主题布局看，二重奏复调套曲《音调》赋格是以二声部或三声部为主，其广泛吸收了爵士乐的演奏技法与风格，在保留呈示部基本架构的前提下，从结构组织、调性逻辑、和声与调式、节奏模式及演奏技法等方面对展开一再呈现部进行大胆革新，并将二者融为一体，形成了“呈示部与展开一再呈现部”的二元性结构，并在高

级结构层面实现了从二元对立到一元融合的统一。

二元对立来源于结构主义的开山鼻祖、瑞士语言学家索绪尔所开创的结构语言学理论，一般用于对语言的深层结构分析，即语言（语言系统）和言语（个人话语）两种不同层级的语言结构的对立。音乐结构中的二元对立，体现在以对比二部结构为代表、运用对比原则构成的结构形式中。罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》中的赋格体现了鲜明的二元对立结构特征。作曲家通过多种技术的综合运用，将《音调》赋格中的三部性结构进行解构，进而转向以对比为特征的体现深层文化背景影响的二元对立结构。

### 一、《音调》赋格呈示部的稳定性特征

二重奏复调套曲《音调》赋格呈示部无论是在主题构成、答题调性方面，还是在结构布局等方面，都具有较强的稳定性，与巴赫赋格传统联系紧密，是赋格理性思维的充分体现。笔者将从主题、答题、对题与小连接及呈示部的调性布局四个方面系统分析二重奏复调套曲《音调》赋格呈示部的稳定性特征。

#### （一）主题音高材料与结构逻辑的传统性

爵士乐节奏模式与半音化的结合，赋予赋格主题以新的形态和性格。然而，隐藏在丰富的细节背后的是基于大小调传统主题的发展逻辑（如模进、重复与变化重复等），并通过装饰性变化音和综合调式变化音提升主题的个性化和表现力。如《c小调赋格》主题第5小节的降g音，虽具有洛克里亚调式的色彩和意义，却是主题材料a通过上二度严格模进发展的结果，充分展现传统与创新的精妙融合（见谱例1）。

#### 谱例1 《c小调赋格》主题

Allegro (♩ = c. 120)

再如《#g小调赋格》前半句的还原a音与后半句的升a音是弗里吉亚调式与自然小调融合的结果，其主一属音跳进及重复与变化重复的发展，证明该赋格主题及发展逻辑的传统性（见谱例2）。

### 谱例2 《#g小调赋格》主题



等特征。如主题、答题、对题、小连接等各部分均清晰、明确，调性不脱离主一属或者主一下属，补充呈示或呈示部的调性对应原则等，严格遵循了巴赫以来的赋格技术传统。这些与传统赋格密切相关的稳定性特征，为赋格展开部和再现部的个性化处理留下了更为广阔的空间。

## 二、展开一再现实部与呈示部对立的不稳定性创作特征

呈示部简洁清晰的稳定性特征，为罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格展开一再现实部开拓了施展创作个性的新天地，赋予赋格以新的结构姿态、新的体裁内涵、新的风格特征和新的表现功能，形成了与呈示部强烈对立的不稳定性创作特征。这体现在调性逻辑、主题变化、结构方式和即兴演奏四个方面。

### （一）打破传统赋格调性思维束缚的新调性逻辑

罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格展开一再现实部的调性逻辑，与传统赋格相比发生了较大的变化。

一是展开部主题的首次进入以主调为主，不再坚守传统赋格的平行调进入原则。由巴赫奠定的传统赋格原则之一，是赋格主题在中部的首次

进入，须在平行调中。这是西方音乐范式中以调式变化作为结构划分主要依据的体现。而这一原则被罗杰·亨里克森改变，二重奏复调套曲《音调》展开部没有主题从平行调首次进入的。在有主题进入的5首赋格展开部（其余4首赋格的展开部无主题进入）中，主题首次进入的调性都是主调。这是颠覆性的展开部调性逻辑，使展开部与呈示部的结构划分必须依赖其他手段才能实现。

二是展开一再现实部的单一调性结构，推翻了“调性为赋格的高级结构力”这一传统原则。所谓“单一调性结构的展开一再现实部”，是指这两个部分中运用了主调贯穿到底的调性布局方法，推翻了调性作为赋格的主要发展动力这一传统原则，使赋格进程的推动转移到其他发展技术上，而对这些技术的探索与应用，为作曲家打开了融合爵士乐技术与风格的窗口。

在《b小调赋格》中，主调自展开部由开始贯穿至结尾，共39小节（含重复结构）。这一稳定的单一调性背景，为音乐发展提供了统一框架。赋格的展开主要依托性格对比鲜明的主题段落与间插成分完成，其中摇摆风格的展开性主题段落尤为突出，在节奏、织体等多种音乐参数上与呈示部形成了强烈反差，独特的低音提琴即兴化对位声部等，赋予该段落及其鲜明的音乐个性特点（见谱例4）。

### 谱例4 《b小调赋格》展开部主题展开段落（第52—59小节）

52 Up-tempo swing T

Pno

D.B.

52 Up-tempo swing

Bm Em6 F#7 G9 F#7 Bm Bm F9 E<sup>A</sup> C<sup>A</sup> Bm/f# C9 Bm

《#c小调赋格》展开部开始于以6小节为单位变化重复的第一间插段。该展开部始自升c小调，经过调性模糊的段落，连接至加花主题在主调上的进入。之后，第一紧接段、第二间插段、主题

截段、第二紧接段及尾声等成分，也都是在升c小调上依次呈现，形成了自展开部至尾声的单一调性陈述结构。

在此基础上，作曲家通过多功能的间插段、

主题加花及下十二度紧接卡农、紧接无终卡农、同主音转调等多种技术的组合运用，保持了作品《#c小调赋格》的音乐展开性，推动赋格的结构发展进程。由此可见，单一调性布局在调性层面摒弃了传统赋格的调性思维，以便更好地融合爵士乐元素，实现与呈示部结构的二元对立。

## （二）强化展开—再现部不稳定性新主题变形技术

对主题进行积极展开是赋格的重要技术特征，紧接段、倒影、逆行、扩大与缩小等传统赋格中的主题变形手法，有力推动了西方音乐主题展开技术的发展。

在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中，主题变形手法既体现了传统性，也体现了创新性。而创新性技术的运用，对赋格主题结

构的改变也较为剧烈，并强化了展开—再现部的展开性和不稳定性。

### 1. 对主题进行加花填充

20世纪以来，受民间音乐和非西方音乐的影响，对赋格主题进行加花变形逐渐成为一种重要的主题发展手法。虽然罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格的加花填充来源于传统，但与传统也有所不同：它不是在骨干音之间插入其他装饰性成分，而是在主题内部结构间填充非主题成分，使其性格发生了变化甚至是转折。最典型的是在《g小调赋格》再现部中，主题在主调上的第二次进入。加花主题共5小节，由钢琴高声部演奏。在保留每小节主题前两个音的前提下，增加了6个八分音符的非主题成分，使主题转变为性格活跃的等值节奏旋律（见谱例5）。

谱例5 《g小调赋格》再现部（第61—67小节）

与《g小调赋格》再现部异曲同工的例子还有《#c小调赋格》展开部的中、后部分（可称为“隐匿的再现部”），此处不再赘述。加花主题的处理和织体的细微变化，继续保持了再现部主题陈述的不稳定性。

### 2. 对主题进行截段变形

将主题均分为两个部分的变形方式称为截段，这是改变主题结构框架、使其更具展开和不稳定

性的变形方式。主题截段不属于间插段的主题材料展开，而属于展开性主题变形。在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中，运用主题截段的有《d小调赋格》《#e小调赋格》《#c小调赋格》和《G大调赋格》。其中《d小调赋格》截段是主题第3、4小节的倒影，通过六度和音的平行进行装饰，结合倒影与紧接技术运用于展开部，达到了展开性的主题变形效果（见谱例6）。

## 谱例6 《d小调赋格》展开部（第21—24小节）

在《#c小调赋格》展开部第二间插段之后，作曲家运用了截段与加花填充相结合的主题变形手法。原作4小节主题被精简截短为2小节，钢琴

在第一拍以八度重叠的方式奏出了主题的四音动机，随后引入第一间插段的下六度平行材料进行填充加花，使织体层次更为丰富（见谱例7）。

## 谱例7 《#c小调赋格》展开部（第47—48小节）

《G大调赋格》分别在展开部和再现部中运用了3次由主题截段构成的紧接段。《e小调赋格》因展开部运用了超级间插段，在再现部以三全音调性关系的主题截段构成紧接段，并在尾声再次出现主题截段。展开部的2个紧接段是相隔2个小节、下八度和下十度模仿音程关系。再现部的1个紧接段改横向进入的条件为1小节，上四度音程模仿。主题截段作为主题变形的手法之一，在加快主题陈述进程时，使主题获得新的音乐性格。

## 3. 改变主题的音高材料属性

改变主题的音高材料属性是对主题音高材料进行质的变化，以获得新的主题性格和色彩的一种发展手法。《#g小调赋格》展开部以超级间插段起始于平行调B大调，并由此转换至不完全的第二种全音阶，产生了新的音响色彩。这种表现手法属于调式变奏（即基本材料不变，调式色彩的变化），体现了通过音高材料的变化造成赋格音响色彩变化的创新思维（见谱例8）。

## 谱例8 《#g小调赋格》展开部（第20—25小节）

以上三种主题变形技术全部出现在《#g小调赋格》展开—再现部和尾声中，使该部分在主题形态方面形成了与呈示部的强烈对比，并构成了二元对立。

（三）对赋格次级结构进行多层解构的爵士乐风格化

赋格的展开—再现部采用鲜明的爵士乐风格，使传统赋格在次级结构层面实现了多重解构。

一是运用超级间插段强化展开部的不稳定性，使其形成解构趋向。超级间插段是受古典奏鸣曲式展开部的影响，在赋格展开部中出现的以展开功能为主、规模庞大的多个非主题段落的联合体，

它具有展开部的引入、展开、准备、再现等多种功能，并通过主题因素的内在渗透或底层贯穿形成结构上的统一性。

在二重奏复调套曲《音调》赋格中，有4首运用了超级间插段，作为展开部的唯一成分（没有主题进入）。如《<sup>b</sup>e小调赋格》展开部（第32—61小节），就是由四个部分构成的长度为30小节的超级间插段。第一部分自B大调开始，运用了主题材料a，由钢琴和低音提琴演奏1小节重复的即兴片段，接低音提琴演奏的主题材料a后，由钢琴即兴奏出1小节重复片段。其他三个部分不再赘述（见谱例9）。

#### 谱例9 《<sup>b</sup>e小调赋格》展开部超级间插段 I（第32—38小节）

《#g小调赋格》的展开部也是由超级间插段构成（第16—32小节）的，占据了赋格三分之一以上的规模。超级间插段由第16小节属七和弦到主和弦进行，从而确立B大调开始，并在三个部分采用了不同的表现形式：第一部分的（第17—20小节）由低音提琴明确调性，在此基础上由钢琴奏出简单的二度和音化节奏型；第二部分的（第21—24小节）和音化节奏型略有变化，并引入了第二种全音阶，与呈示部的小连接形成了材料呼应；第三部分（第25—32小节）规模扩大为8小节，由低音提琴奏出，自升c音通过上行模进进行到具有功能意义的升g音，在织体上表现为新发展的二度和音节奏型，与低音提琴旋律片段构成复调性呼应。值得注意的是，这个呼应声部的音高材料已经转换为升g弗里几亚调式，并通过

强调升d音引导至再现部，由两种不同音高材料的对比结合形成了紧张度较强的短暂过渡段。除以上两例外，《c小调赋格》和《g小调赋格》也属于此种情况。总之，超级间插段在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中的运用增强了展开部的不稳定性，拓展了赋格的表现空间。

二是隐匿再现部，使再现三段性结构转变为并列二部性结构，形成赋格结构程序的解构。在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中，有2首赋格隐匿了再现部，直接从展开部导向尾声，分别是《<sup>b</sup>小调赋格》和《<sup>#</sup>c小调赋格》。其中《<sup>b</sup>小调赋格》展开部为32小节，少于呈示部的51小节，加上尾声9小节，大致与呈示部规模相当。从两部分的规模可以看出，这是基于并列思维的二部性结构的赋格。在该赋格展开部之后，

并没有完整的主题再现，而是直接导向主持续音基础上的尾声，并结束在大三和弦上，使再现部被隐匿在具有展开性的第二、第三间插段中（见

谱例10）。这种对赋格结构清晰度的刻意模糊，正是作曲家受到爵士乐的影响，借鉴其独特创作理念而在赋格次级结构中的体现。

#### 谱例10 《b小调赋格》展开部中的隐匿再现（第61—68小节）

与《b小调赋格》不同，《#c小调赋格》再现部的隐匿是通过主题形态的激烈变化形成的，我们甚至可以认为它是展开性外溢到再现部，使展开与再现的边界趋向模糊的结果。隐匿再现部，使赋格的三段性程式或者三段性与其他原则混合的结构彻底转化为并列二部性结构，这种不强调材料再现而只保留调性再现的并列结构原则，是

受爵士乐的影响而对赋格次级层次的解构，也是西方音乐范式中再现美学原则的一种变化。

三是插入其他曲式，进一步破坏赋格展开部到再现部的程式规范。在《G大调赋格》展开部的开始部分中，罗杰·亨里克森插入了具有独立意义、可自由反复的乐段结构——帕萨卡利亚作为第四间插段（见谱例11）。

#### 谱例11 《G大调赋格》展开部帕萨卡利亚（第42—29小节）

帕萨卡利亚建立在和声序列的基础之上，缺乏复调特性，更像是固定和声变奏曲“恰空”。独立段落的插入破坏了赋格本身的结构程式，带来了次级结构层面的混乱和紧张度的提升，体现了赋格次级结构中的二元性结构，也彰显了创作思维的突破与革新，为后世复调写作开辟了全新的思路与多元的可能。

（四）即兴演奏为赋格展开—再现部带来不确定性和不稳定性因素

20世纪20年代出现的美国芝加哥爵士风格主要体现在主要旋律集体奏完后，突出独奏即兴演奏<sup>[2]</sup>。受芝加哥爵士乐传统的影响，在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中，有6首运用了框架即兴的演奏手法，使作为理性结构的

音乐范式出现二次解构, 赋予其鲜明的爵士特征。

这6首赋格分别是《c小调赋格》《C大调赋格》《d小调赋格》《<sup>b</sup>e小调赋格》《b小调赋格》和《G大调赋格》。无一例外的是, 这些赋格即兴段落都出现在展开—再现部, 增添了这两个部分的不稳定性。即兴手法的运用可分为两类。

### 谱例 12 《<sup>b</sup>e小调赋格》展开部超级间插段Ⅲ (第46—55小节)

The score for Example 12 consists of two staves: Piano (Pno.) and Double Bass (D.B.). Both staves are marked with a box 'B' at the beginning. The piano part is labeled 'Solo ad lib.' and the double bass part is labeled '"Comb" ad lib.'. The key signature is <sup>b</sup>e minor. The chord progression for both parts is: 46 D<sup>b</sup>7, G<sup>b</sup>, C7, F, B7, E, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>. The score shows rhythmic patterns with slanted lines and a '2' marking at the end of the sequence.

第二类是镶嵌在确定性节奏—音高段落中独立性不强的即兴片段, 如《c小调赋格》超级间插段第二部分最后2小节, 由低音提琴即兴演奏, 钢琴以柱式和弦伴奏, 由此形成赋格再现前的不稳定效果。从功能上看, 有些即兴声部, 作为织体的主要层次, 或者两件乐器都进行即兴演奏 (集体即兴 collective improvisation<sup>[3]</sup>); 或者只有一个即兴声部, 而另一些即兴声部则为衬托声部 (如谱例11最后1小节所示)。

基于固定和声进行和固定小节数的框架即兴演奏是爵士乐的重要呈现形式之一。将即兴演奏运用到赋格这种理性思维极强的音乐结构中, 使赋格出现了不确定性、不稳定性和开放性, 这是爵士乐对赋格结构的重要影响之一。在以上6首赋格中, 作为“框架即兴”手法的运用, 虽不影响结构范式的完整性, 但也进一步推动了赋格次级结构的解构及风格和表现功能的转化。

### 三、赋格中二元对立结构特征的后现代性

在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中, 稳定的呈示部与不稳定的展开—再现部

第一类是规模较大、结构独立的即兴段落, 如《<sup>b</sup>e小调赋格》展开部超级间插段第三部分, 在8小节内运用两件乐器的即兴演奏, 其中低音提琴声部还标以 comb. 字样 (这是爵士乐演奏组合中常用的小型乐队组合标记, 提示该部分由整个组合演奏, 而不是单一乐器演奏) (见谱例12)。

形成了鲜明的二元对立结构, 标志着传统赋格的三段性结构逻辑发生了重大转折。这个转折从表面上看是赋格与爵士乐互相融合的结果, 从深层看则是自20世纪50年代兴起的后现代文艺思潮在音乐创作层面形成的深刻影响。

(一) 二元对立结构对赋格三部性结构的解构  
稳定的呈示部与不稳定的展开—再现部构成了赋格的二元性结构特征: 稳定的呈示部体现了作曲家向传统致敬的创作理念, 也是在新的历史和文化环境中, 保持赋格基本结构特征的重要举措。因为外延越大, 其内涵就越小, 一旦赋格这一基本特征消失, 便趋向整体解构。因此, 保持其呈示部的稳定性和传统性, 保留一张清晰可辨的“赋格脸”, 是坚持赋格基本结构范式的底线。

不稳定的展开—再现部将爵士乐诸多因素融入其中, 是爵士乐蕴含的自由精神的体现。它赋予罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格以鲜明的创作个性和时代性, 由此形成了稳定的呈示部和不稳定、个性化更强的展开—再现部之间泾渭分明的二元对立结构。当然, 我们绝不是说爵士乐因素只在展开—再现部中体现, 事实上, 在呈示部中, 演奏技术、和声和调式等也受到了

爵士乐的影响，但是以上因素只对赋格呈示部的前景细节起到装饰作用，作为呈示部的稳定性特征则没有受到任何影响。二元性结构使传统赋格的呈示、展开、再现的三段性结构转变为稳定不稳定、对立统一的二部性结构。

当然，在罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》赋格中，二元性结构的对立关系不是完全互斥的。实际上，二者还存在着某种程度的联系，因为它们总是存在于赋格这一范畴中。二元对立的最终结果是在赋格最高范畴中消除了对立和冲突，形成了一元融合、有机连贯、情感张扬的音乐结构。通过二元对立，赋格结构的外衣下容纳了爵士乐的自由灵魂，赋格也完成了自我革新和升华。

#### （二）赋格二元对立结构的后现代阐发

在20世纪下半叶出现的后现代文艺思潮中，最有意义的艺术思想是对传统艺术形式的解构和去中心化，以及对非西方文化的兴趣和尊重。音乐学家钟子林提出：“在后现代主义观念里，尊重作曲家的选择自由，发挥个人所长，是天经地义的事情。传统与现代，西方与东方，严肃与流行，借用与独创，科技与（音乐以外的其他）各种艺术成分的采用，被一视同仁。”<sup>[4]</sup>亨里克森二重奏复调套曲《音调》中赋格二元对立的艺术特性恰恰说明，在20世纪下半叶出现的后现代文艺思潮对音乐创作理念和表演技法产生了深刻影响。

爵士乐包含丰富的文化融合基因，是20世纪多种艺术品类的熔炉。作为“高语境文化”<sup>[5]</sup>的代表，爵士乐和赋格的互鉴与融合，使后者的功能和意义发生了变化，其不再承担理性论证与感性表达相统一的艺术精神，转而表现更为具体，深入到生活毛孔中的感性智慧<sup>[6]</sup>。这一功能和意义的转换，使赋格巴洛克曲式在新的历史和文化环境中得到重生。而从爵士乐本身的发展历程看，这不失为一种具有融合爵士特征的新路径。正如美国爵士乐理论大师泰德·乔亚在《爵士乐史》中提出：“20世纪70年代落幕之际，融合运动的

整体冲击——不论其灵感来自摇滚乐、民族音乐还是古典音乐——成功地爵士乐开疆拓土。”<sup>[7]</sup>

#### 四、结语

从当代视角观察，传统文化要素可以看作一个巨大的文本库。只有立足传统，并在传统、创新和个性化表达之间找到平衡点，才能挣脱传统的桎梏，赋予艺术作品以永恒的生命力。而任何文化形态，只有在与其它文化形态的接触、对话、碰撞和交流中，才能显现其更高层次的意义。在20世纪后现代文艺思潮去中心化的影响下，罗杰·亨里克森立足爵士乐，将其与巴洛克—古典音乐结构的赋格碰撞，融合赋格的基础结构，形成了亨里克森二重奏复调套曲《音调》中赋格的二元对立性，实现了赋格从理性智慧到感性智慧的功能转换。罗杰·亨里克森二重奏复调套曲《音调》中赋格的二元对立的艺术特性，恰恰是多种音乐文本互文的结果，是文化融合在赋格中的生动体现。

#### 参考文献：

- [1]宋瑾.爵士乐的混生样态与族性分析[J].音乐研究,2021(5):78-88.
- [2]黄晓和.西方音乐史与名作赏析[M].北京:人民音乐出版社,2021:218.
- [3]凯密恩.听音乐:音乐欣赏教程[M].王美珠,译.北京:世界图书出版公司,2008:394.
- [4]钟子林.西方音乐中的现代主义与后现代主义:兼与叶松荣商榷[J].中央音乐学院学报,2009(1):127-137.
- [5]霍尔.超越文化[M].何道宽,译.北京:北京大学出版社,2010:99-111.
- [6]李晓冬.感性智慧的思辨历程:西方音乐思想中的形式理论[D].北京:中央音乐学院,2004:166-170.
- [7]乔亚.爵士乐史[M].李剑敏,译.北京:商务印书馆,2020:529.

## On the Fugue Compositional Techniques of the Roger Henriksen's Duet Polyphonic Suite *Tones*

WANG Lijun

**Abstract:** Danish jazz composer Roger Henriksson's Duet Polyphonic Suite *Tone* epitomizes the fusion of jazz and Baroque forms in the late 20th century, distinguished by its distinctive binary oppositional structure. This paper applies structuralist binary opposition theory and compositional technique analysis to explore the creative features of jazz's integration with the fugue's rational form in the work, arguing that under postmodern artistic influence, the piece realizes the fugue's functional transformation from rational to sensuous wisdom through the binary opposition between its exposition and development-repetition sections. The exposition sections strictly adhere to Bach-era fugue traditions in theme construction, answer tonality, countersubjects, small connectives, and structural layout, embodying the stability of rational structure. Though jazz rhythmic patterns and chromatic decorations are woven into thematic pitch materials and development logic, sequential, repetitive, and varied repetition techniques remain rooted in major-minor tonal traditions; only one fugue uses the subdominant for the answer, with the rest adopting the dominant for a complete answer. Counter-subjects draw mostly from thematic material, small connectives align with traditional fugues in scale and function, themes enter 2-4 times, and supplementary/secondary exposition tonal principles follow conventional norms. These stable traits create ample space for individualized treatment of the development-repetition sections. By stark contrast, the development-repetition sections exude intense instability via innovative techniques. Thematic first entries in the development abandon parallel key principles for the tonic, and many fugues maintain a single tonality throughout, overturning tonality as the core driver of traditional fugue development. The composer deforms themes through ornamentation, truncation, pitch attribute alteration, and more; at the secondary structural level, he deconstructs the fugue via large-scale super-interludes as the sole development component, concealed repetition sections (recasting the fugue as a parallel binary structure), and inserted forms like Passacaglia that disrupt formal norms. Six fugues also incorporate improvisational frameworks here, infusing rational structure with uncertainty, instability, and openness. This stable-unstable binary structure marks a pivotal shift in the traditional three-part fugue logic: a surface product of jazz-fugue fusion, it deeply reflects late 20th-century postmodern influence—deconstruction and decentralization of traditional art forms, and respect and absorption of non-Western cultures. Notably, the binary opposition is not mutually exclusive; coexisting within the fugue form, the two poles resolve their conflicts at the macro structural level, forging a unified, coherent musical whole that fulfills the fugue's rational-to-sensuous functional shift. As a high-context cultural representative, jazz fuses with the fugue, transforming it from an art of balanced rational argumentation and sensuous expression to one of concrete, life-deepened sensuous wisdom, enabling the fugue's rebirth in a new historical and cultural context. This creative practice illustrates that traditional cultural elements form a vast textual repository, and artistic eternity lies in balancing tradition, innovation, and personalized expression. All cultural forms gain higher significance through cross-cultural contact, dialogue, and collision. Henriksson's jazz-based integration with Baroque-Classical fugue structure yields dualistic characteristics that are both a product of intertextuality across musical texts and a vivid embodiment of cultural fusion in fugue composition.

**Keywords:** Roger Henriksen; *tones* (Prelude and Fugue Suite); jazz; binary opposition