

中央音乐学院图书馆藏书

2500.27

书号	H3.3/ TLJd 5
总登记号	20479

# 對位法

繆天瑞編譯



中央音乐学院图书馆  
 收到日期 53年1月7日  
 编目数量 1561

20479 上海萬葉書店印行

---

# 對 位 法

該丘斯 (Goetschius) 著

繆天瑞編譯



上海萬葉書店印行

---

有著作權·不許翻印

一九五〇年七月十五日初版·一九五〇年十一月廿日再版

音樂理論叢書 對 位 法 繆天瑞主編

原 著 者 Goetschius

編 譯 者 繆天瑞 發 行 者 錢君甸

發 行 所 萬 葉 書 店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號 三〇〇五〇



## 譯者序

學習音樂理論的人，都感覺到有這麼一種困難：學了某一理論家某一體系的和聲學，再學另一理論家另一體系的曲式學或對位法，往往先後不相銜接，甚至互相矛盾。爲克服這困難，我從一九三五年起，開始翻譯該丘斯(P. Goetschius, 1853-1943; 原籍德國，生於美國，其略傳及著作見本叢書中的音樂的構成)的曲調作法，想把他一個人的同一體系的各種基本的音樂理論(包括通論、和聲、對位與曲式)，作一個有系統的介紹。對於這工作，我進行得非常慢。“通論”性質的音樂的構成，到一九四二年纔完成，以後纔開始和和聲學、曲式學與應用對位法的編譯。對位法這本書，是一九四六年年底開始編譯的，爲別的事情所耽擱，最後數章一直沒有完成，直到最近纔把它完成付印。回溯開始翻譯第一本書曲調作調的時間，已過了十五個年頭。爲完成這一有系統的介紹工作，我雖費了相當的氣力，可是在時間上確是拖得太久了。

\* \* \*

原著者該丘斯一共寫了兩本對位法的書，一本即本書，另一本是應用對位法(Applied counterpoint)，後者亦已列入本叢書中。本書的原書初版年代是一九一〇年，應用對位法則是一九〇二年；即本書原書較應用對位法遲八年寫成。在列入本叢書中的所有各書(曲調作法、和聲學、曲式學)的原書中，除音樂的構成外，本書的原書是最後寫成的一本教科書；不過各書在以後再版時，常經著者修訂，這在音樂的構成的著者著作介紹中，我已詳加注明了。著者在本書中，對於體系的說明、原則的講解以及材料的安排，都達到了爐火純青的地步。

著者這兩本對位法，雖不互相銜接，卻是有連續性的。本書是對位法的基本練習，但也顧到對位法的初步應用，如各種聲部的“創意曲”(Invention)(還是複音音樂中基本曲式的一種)的初步作法；應用對位法顧名思義，是對

位法的應用，是複音音樂的曲式學，除述動機的模仿外，詳述創意曲、“賦格曲”(Fugue)與“卡農曲”(Canon)等的構成。(在本書中，關於創意曲，只講到一節式或一段式，在應用對位法中纔講到數節式或數段式。)

本書在編制上與已往的對位法書不同，不分“單對位”(Simple counterpoint)與“複對位”(Double counterpoint)，也不分“自由對位”(Free counterpoint)與“嚴格對位”(Strict Counterpoint)。它一開始，就應用了複對位的“轉位”(本書 §45)。又在方法上，它是非常接近自由對位的。它是一本很快走向“實用”的對位法，學完二聲部對位，就來作實際的應用，創作二聲部創意曲；到三部、四部對位，都是如此。著者沒有一刻忘記把基本練習與實際的作曲相聯繫。

本書打破了“先習和聲，後習對位”的傳統，把和聲與對位打成一片，混合學習。著者在本書原書序文中曾明白地指出：“和聲與對位是不能分開的”；他並深信：“獲致和弦及其用法的知識之最合理、最快又最佳的方法，是由一個聲部開始，到兩個聲部、三個聲部，最後纔達完全的四個聲部”。本書即根據這樣的理論原則而寫成。

本書既把和聲與對位打成一片，又是基本的練習書，因此讀者只要有粗淺的和聲常識，便可閱讀並練習本書，毫無困難。以往的煩瑣的對位法則，在這裏是沒有的。這裏僅指明：和聲與對位只是方法的不同，同樣在和弦的基礎上，“和聲學”著重和弦的連接，“對位法”著重各聲部的曲調進行，兩者並無顯著的簡繁之分。

今日我們的音樂，是曲調高於一切。在這種音樂的發展中，曲調與曲調相結合，便成為對位法。在這種情形之下，把對位簡易化了，使它成為初步的音樂理論的本書，對於今日的音樂學習者，應該能夠提供充分的參考。

\* \* \*

本書書名，若照原書直譯，應當是“基本對位法”(Elementary counterpoint)；為簡明起見，改為今名。“對位法”這名稱，是通行的譯名；其實，這個自來日本的譯名，並不妥切。從前會有人把它譯作“對聲學”，我覺得這是一個很好的譯名，因為可與和聲學相對，一個是“和”聲學，一個是“對”聲學。不過現在“對位法”這名稱已相當流行，不易改過來了。

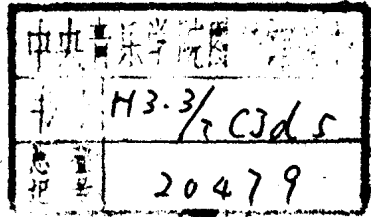
本書中各譯語，大致採用最通行者，並與本叢書中其他各書所用的一致，惟曲調作法中所用的“上方鄰音”與“下方鄰音”(該書第二十七章以後)，在本書中改為“上鄰音”與“下鄰音”(本書第七章以後)。

書中音名，採用分組記法，即：中央  $c$  開始的一組，記作  $c^1, d^1, e^1, \dots$ ；較高一組，記作  $c^2, d^2, e^2, \dots$ ；中央  $c$  下面一組，記作  $c, d, e, \dots$ ；再下一組，記作  $C, D, E, \dots$ 。不分組的籠統的音名，則以斜體字母記之，如  $c, d, e, \dots$ 。

文字中表示須參照他項或他例時，特用方括弧為記，如：〔§12〕，〔Ex. 12〕。須參考數項或數例時，不用外國的習慣方式，如：〔§§12, 13〕與〔Exs. 12, 13〕，而用〔§12, §13〕與〔Ex. 12, Ex. 13〕，因為這樣較為明白。每頁下面內方，均記有項數，以便於翻查。

本書譯文以達意為主，故對原文常有增刪，必要時並加入譯注。成稿之恩，疏忽之處，在所難免，甚望讀者加以指正！

繆天瑞，一九五〇年三月二十九日，於天津中央音樂學院。



## 目 次

譯者序	I
導 言	1
第一章 單一曲調進行	4
練習一 級進與小跳	7
第二章 大跳	8
練習二 大跳	11
第三章 例外進行 小調	11
練習三 例外進行與小調	15
第四章 兩曲調的結合	15
練習四 大調基本音程二聲部對位法	20
第五章 小調	22
練習五 小調基本音程二聲部對位法	23
第六章 例外音程	24
練習六 基本音程與例外(次要)音程 大調與小調	28
第七章 節奏變化 一拍二音	30
練習七 二聲部對位法 一拍二音	36
第八章 轉調	37
練習八 二聲部對位法 轉調	42
第九章 一拍三音	44
練習九 一拍三音	47
第十章 延音	48
練習十 延音 一拍二音與一拍三音	51
第十一章 延音(續) 休止符	52
練習十一 延音與休止符 一拍二音與一拍三音	57
第十二章 一拍四音	58
練習十二 二聲部對位法 一拍四音	63

第十三章	一拍四音視為擴充形式	64
	練習十三 一拍四音	68
第十四章	節奏的變化	68
	練習十四 節奏進行在二聲部上交換出現	72
第十五章	動機的發展 模仿	73
	練習十五 動機發展在二聲部對位法	81
第十六章	三聲部和聲	83
	練習十六 三聲部和聲 正和弦	91
第十七章	副和弦	92
	練習十七 三聲部和聲 正副和弦與模進	95
第十八章	轉調與變化音	97
	練習十八 轉調與變化音	100
第十九章	對位式和聲	101
	練習十九 三聲部對位式和聲	106
第二十章	三聲部對位法	107
	練習二十 三聲部對位法	114
第二十一章	動機的發展	115
	練習二十一 三聲部對位法 動機的發展	121
第二十二章	四聲部和聲	123
	練習二十二 四聲部和聲 正副和弦 模進	126
第二十三章	轉調	126
	練習二十三 轉調	132
第二十四章	對位式和聲	133
	練習二十四 四聲部對位式和聲	138
第二十五章	四聲部對位法	139
	練習二十五 分析	146
第二十六章	動機的發展	148
	練習二十六 四聲部對位法 動機的發展	151
附 錄	習題選答	153



## 導 言

音樂分析起來，實由許多“音線”(Line of tone)交織而成。音樂極似繪畫或建築圖；所不同者，畫面上的線條訴與視覺，經常存在，音樂中的線條訴與聽覺，頃刻變化。音樂中的各音，是音線進行的基點，因此，形雖分散，實相牽連。音樂所傳達與人的印象——即敏感的聽者所獲得的印象，不是一個個分散的音，而是繼續不斷的音線；這種音線，描出各種進行，或高或低，或繁迴徐行，或急遽變化——一如畫面上的線條之賦與觀者然。這種音線，一般稱為“曲調”(Melody)。有時也有數條音線同時進行，此即數個適當的曲調相交出現。但曲調一辭，特指交織中最主要、最明顯的音線而言。

當數條音線相交出現，各該音線自須彼此和諧，互相協調。這種和諧協調憑以獲得的方法，便是“和聲學”(Harmony)。

\* \* \*

音的結合有兩種不同的方式：一種為垂直式，即各音同時發出，這稱為“和弦”(Chord)；另一種為平面式，即各音先後發出，這便是所謂音線或曲調者。例如，c-e-g 三音，可作垂直(同時)的結合，構成和弦(Ex. 1-1)(和弦中的各音，均可為某一音線的基點，以構成複式的音線)；亦可作平面(先後)的結合，構成單一的音線或曲調(Ex. 1-2)：



音樂學習者須養成一種習慣，即在聽的時候能把握住音線(複式音線或單一音線)，這是極重要的事。初學者與一般聽者，往往將音樂僅當作和弦的連續，僅將同時發生的諸音加以結合(Ex. 1-1)。這固然是自然的傾向，並無不當之處，因為音樂的和聲基礎，毫無問題地是和弦。只是這種態度，未臻完善與周到。和弦的目的，原為供給音線進行的基點；倘和弦連續時，不能構成音線，即聽者不能將繼續出現的諸音一一加以連接，那麼，音之結合的真

正目的與意義，就完全失掉了。和弦連續時，一定要構成音線；音樂的生命，只存在於將音連妥成線的進行上。所以音線是音之藝術的惟一實際的元素。

由上所述，足見音樂的真正表象，是一種描繪，是有聲的活動的線。目前暫且不管浸透於這種線間的種種性質，如方向、速度、節奏（即進行上所起的變化與自由性）、間隔，以至難於敘述的精神的特質，先記住一個基本事實，就是產生音樂印象的，僅音線而已。音樂建立在曲調之上。音樂便是音線。音線性質如何，便決定樂曲的性質。音線的生命，即是音樂的生命。那支配諸音線相結合的和聲學，則為決定樂曲的諧和程度的準繩，即為樂曲在和聲或協和的感覺上的快適的標準。

\* \* \*

為明示音樂應看作諸音線在和弦連續中各自作平面的進行而互相交織，不視作各和弦各自垂直而存在，我們可從貝多芬（Beethoven）的“奏鳴曲”（Sonata）中信手舉出一例，來作說明。這段實例，作曲者固然依賴於垂直的和弦，但各聲部各照佳良而流暢的音線而進行：

最低線                      次低線

Ex. 2.

最高線                      次高線

整個的效果，則由四條不同的音線交織成一總體而生，如下：

Ex. 3.



是其例。有的樂曲，至少有兩條各自獨立的音線。也有些樂曲，全體只是數個顯明的曲調；如巴赫(Bach)的“創意曲”(Invention)與“賦格曲”(Fugue)，便是其例；絃樂四重奏或交響曲中的許多段落，也是如此(在這些樂曲中，各音線分別寫在分開的譜表上)。最後，還有好些樂曲，組織極不規則，在長的重要曲調之間，不時加入單獨的附加音，或短小的音線。

\* \* \*

曲調交織的原則，或多或少地應用在各種樂曲上；即使最簡單的樂曲，亦不能免。例如，在讚美歌或在和聲學的初步練習上，也將各聲部作音線的進行，使和弦互相連接。

在一般混聲合唱中，聲部之數有四，即“高音”(Soprano)、“中音”(Alto)、“下中音”(Tenor)與“低音”(Bass)。因為通例高音最為明顯，以致其他各聲部唱者幾乎不知自己也都在唱著曲調。

\* \* \*

“對位法”(Counterpoint)是作曲上的一種技術。對位練習的目的，在於使學習者能對一曲調加上另一曲調，或使學習者能將兩個、三個、以至更多的曲調互相結合，彼此諧和，而各曲調又充分獨立，各自成爲特異的音線。

簡明定義如下：

“曲調”是單音的繼續進行。

“和聲”是和弦(即同時發生的諧和的諸音)的連續。

“對位”是各自獨立而本身完善的諸曲調，互作諧和的結合。

---

## 第一章

### 單一曲調進行

§1. 對位法是將曲調互相結合。優良的對位法，其結合概爲諧和而協調，而各曲調本身又完善無瑕。

§2. 曲調本身完善，是最重要的條件。學習者首先要加以注意的事，即求



能 (Ex. 8).

以 C 大調為例，如下：



其他各音 (第一、三、五、二各度)，沒有這種一定的傾向，可自由向任何方向進行。這些音稱為“靜音”(Inactive scale-step).

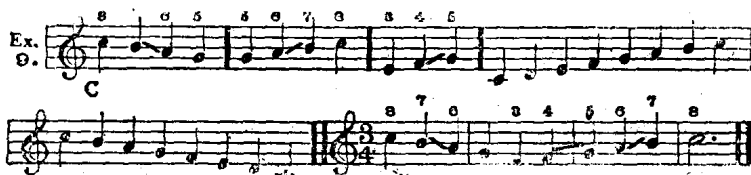
§8. 如上例，動音照自然傾向進行一度時，稱為動音的“解決”(Resolution)。這是動音的意向如願以償，其進行由此而臻於完成。但稍為異趣的進行，亦屬正當；即各動音可照正當的方向，越過一度，構成三度的“小跳”(Narrow leap)。如下例：



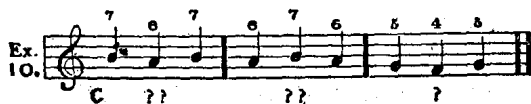
§9. 對於各動音的級進解決的基本原則，有一重要的例外，即：

法則二 各動音倘前面有一與解決方向相反的音，順著音階進行過來，可使動音失去固有的傾向，改向相反的方向而級進。例如，第七度前倘有第八度，這第七度可下行至第六度；第六度前倘有第五度，這第六度可上行至第七度；第四度前倘有第三度，這第四度可上行至第五度。

換言之，8-7-6-5，5-6-7-8，與3-4-5的進行，均屬佳良。如下例：



§10. 須注意者，7-6-7，6-7-6，與5-4-5的進行，不能按上例而認為正當；這種進行，目前必須避去。如下例：



## 練習一

### 級進與小跳

這課練習的目的，是使學習者對曲調的基本進行法，有所領悟，而能熟習（惟在目前，對這種極重要的工作，尚不能望其完成）。學習者應嚴格依照下列規定，以各種大調，作成極多的曲調：

1. 先僅用大調。
2. 動音大部向其解決方向作正規的進行，如 Ex. 7 與 Ex. 8 所示。但並不忽視不正規的進行，如 Ex. 9。
3. 曲調不作三度以上的跳進。三度以上的“大跳”，待下次練習纔來應用。
4. 各音均可反覆〔§20〕，處所不拘。
5. 用各種比較簡單的拍子（從  $\frac{2}{2}$  到  $\frac{6}{8}$ ）。各音符的長度，可以一律，亦可有變化〔§21, §22, §23〕。
6. 曲調的長短，隨作者之意，但最好是四小節或八小節的正規形式，以主音終。

例如：

Ex. 11.

習練一

## 第二章

### 大跳

§11. 第一章中所述的三度的跳進(小跳)(§8), 常屬佳良. 三度以上的跳進“大跳”(Wide leap), 卻有點冒險, 應有特殊的規定. 要則如次:

法則三 構成大跳的兩音, 倘出自同一佳良和弦, 則該大跳性質自然而許使用.

§12. 所謂“佳良”和弦, 便是三個正三和弦(即 I, V, IV), 外加 II (較少用), V<sup>7</sup> 及 V<sup>9</sup>. 凡由這些和弦中的某兩音構成大跳, 均屬正當. 此外, VI, III, 以及各副三和弦上的一切不協和弦(如 II<sup>7</sup> 等), 構成大跳, 均嫌拙劣. 如下例:

Ex. 12.

佳良和弦                      少用 拙劣

C I V IV V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> II VI III etc.

§13. 下列各大跳, 不論方向如何(即不論由下向上、或由上向下跳進), 均屬佳良:

Ex. 13.

C I IV II V V<sup>7</sup> V<sup>9</sup> etc.

2. IV I

下列各大跳, 不論方向如何, 均覺牽強, 目前必須避免:

Ex. 14.

C VI III I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> etc.



§14. 法則四 兩次或更多次的跳進 (不論小跳或大跳) 以同方向連續時, 要謹守一條規則, 即構成這些跳進的各音, 必須屬於同一佳良和弦. 如下例:

1. 均佳

Ex. 16.

下例均為錯誤:

Ex. 16.

上例第一小節, 第一個跳進(c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>)表示主和弦(I); 以同方向跳進而達到的最後音(d<sup>2</sup>), 並不屬於同一和弦. 向同方向繼續跳進的各音, 常殘留在耳際, 遞相結合, 產生和弦的印象. 上例各小節, 聽起來有如下例, 故屬錯誤:

§15. 上述情形, 僅限於數個跳進作同方向的連續時; 倘方向改變, 則聽覺就停止“結合”作用, 而將各跳進, 照法則三, 分別加以判斷了. 所以, Ex. 16 的錯誤進行, 倘改變方向, 就變為佳良. 如下例:

均佳

Ex. 17.

§16. 法則五 在大跳之後, 曲調常改變方向而進行. 如下例:

Ex. 18.

§17. 應特加注意者, 當和弦同一不變時, 並不定須如此. 這已明示在 Ex. 15.