

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H33/
总号	TCTD 4
卷号	20464

音乐创作教育

實用對位法

編著 楊嘉



新音樂社編輯
上海音樂出版社

實用對位法

蘇夏編著



新音樂社編輯

大光書局印行

新音樂社編輯
出版日期 56年 月 日
20464

吉樂知識叢書
實用對位法

版權所有★不准翻印

紙本定價十個元正

分發行所	總發行者	編輯者	發行人	發行所
上海	上海	上海	上海	上海
北平	北平	北平	北平	北平
天津	天津	天津	天津	天津
漢口	漢口	漢口	漢口	漢口
廣州	廣州	廣州	廣州	廣州
重慶	重慶	重慶	重慶	重慶
成都	成都	成都	成都	成都

一九五〇年三月初版(第一版)

總發行所

(240P.) 0001—2000

序

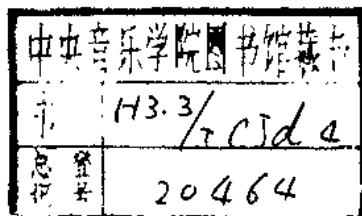
消沉了很久的“複音音樂”(Polyphony),在近代音樂中經A. Schoenberg 和 Hindemith 的努力又重新掀起了巨浪。A. Schoenberg 的無調性,直線發展的複音音樂等建立了它的新的秩序和結構的原則。Hindemith 則從 Bach 的複音音樂中找出了幾何學的奧妙,再經過自己的主觀的創作底實驗後,建立了現代化的“音調基礎”。(Tonal arrangement) 誠然,近代對位和古典對位在表現上有着顯明的不同,但在兩者之本質上並無過大的差異。嚴格的說:近代音樂線條底處理,也不過是舊有的技巧經過揚棄而加進新的內容而已。

新古典主義的興起,使人們預感到複音音樂會再度統治這音樂創作底王國。作為複音音樂根基的對位法,因而也抬頭了!現在我們所需要研究的對位法,已不是 Palestrina 前一時代的寫作方法;那些陳舊的原始對位,初期對位,如果不是為了特殊原因的話,實在不用再浪費時間去翻閱它。我們應精細地研究現代對位(古典的浪漫的);這種對位是建築在和聲系統之上的。因此現代對位與和聲學是有着某些共同性。我們應該明白:對位本身並非作曲之樣式,它只是一種創作技術,是製作樣式的方法和工具,因此,存在着的那些“為對位而對位”的傾向應該改正。學習對位,是爲了使作品的聲部寫作(part-writing)更為流暢,進一步希望能操縱這種技術來寫作較大規模的樂曲:如 Canon Fugue Variation 和 SonataSymphony 等。

本書共分為嚴格對位,自由對位兩大部份,爲了使習題與作曲連為一起,故在嚴格對位第五類後附有一項較有靈活的練習題,至於這項附

加練習是否取用，則可由教者或學者按實際情形而決定。其次，本書寫作時，由於參考材料缺乏，故有不够或疏忽的地方，甚望海內高明，多賜指正。

蘇 夏 一九四九年五月十五日於滬



目 次

序.....	3
--------	---

PART — I 嚴格對位法

第一章 緒論.....	1
第二章 聲部進行.....	6
第三章 二部對位 第一類.....	13
第四章 二部對位 第二類.....	29
第五章 二部對位 第三類.....	38
第六章 二部對位 第四類.....	52
第七章 二部對位 第五類.....	59
第八章 三部對位法.....	68
第九章 四部對位法.....	91
第十章 混合對位法.....	102
第十一章 四部以上的對位法.....	121

PART — II 自由對位法

第十二章 一般的規則.....	127
第十三章 普通的“固定旋律”與自由對位(四部).....	131
第十四章 二部和三部的自由對位形式.....	143
第十五章 合唱的對位寫作.....	147
第十六章 混合第五類的自由對位法.....	158

第十七章	對位法應用於現代作品中的實例與說明·····	171
第十八章	各類對位的“固定旋律”底收集和說明·····	205

第一章 緒 論

1. 為什麼會產生對位法 (Counterpoint) 這個名稱呢? 到目前為止, 還很難找到一個確實而恰當的考證來回答這個問題。如果用史的眼光來論斷, 無疑它是由 Discant 底演進而產生的: 大約在十五世紀起才被稱為對位 (Counterpoint)

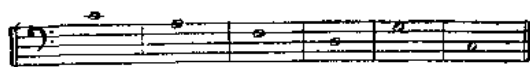
Counterpoint 這個字是由拉丁文 'Contrapunctum' 一字借來應用的。因為在古代樂譜中, 音符的寫法是用點來表示 (拉丁文 Punctum—就是‘點’的意思) 所以在某一個已指定的旋律中, 再加上一個新的旋律, 那就是 "Punctum contra punctum." (點對點) 即 "Note against note" 我們現在稱為“音符對音符”

2. 關於對位法的意義, Ho mera norris 在他那本 The art of counterpoint 序中很簡明的說: “對位法是兩種同性質的旋律內的音, 各個對立的進行”如果更詳細的解釋: 對位法就是將某一個“固定旋律” (Canto Fermo) 做基礎, 再加一部或數部的旋律在它的上聲部或下聲部。在這種方法中, 各旋律一起响出時, 雖然各有個性, 但仍能表示出完整的和聲。因此, 對位法就是將兩部或兩部以上的獨立進行及有曲調情趣之聲部或旋律組合起來的一種藝術。

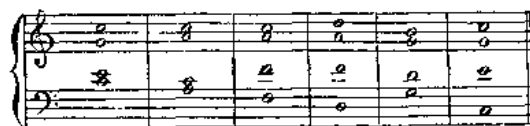
3. 和聲學 (Harmony) 是十七世紀主音音樂興起後的產物, 對位法則是十六世紀前複調音樂的傑作, 兩者之間在本質上有着很大的差異: 前者是研究和聲法的組織與和絃間的關係為主, 雖然在和聲課中亦會探討到旋律法, 但主要的仍是偏重於和聲之完整及各種和絃互相間的連接, 至於各聲部是否旋律化則較為次要。然而在對位法中: 適與

上述相反：和聲的完整性固然是絕對必需，但對於怎樣使每一聲部各自獨立進行，及管理與約束它本身的特別狀態……等較之前者更覺重要。簡單的說：和聲是一種縱的藝術，對位是一種橫的藝術。和聲是側重整個音響的美，對位則偏重於線條流暢的美。

4. 爲了使學者更深的理解，現在我們從實例中比較和聲與對位的相異點：



上例的每一個音，都充分表示出十分自然的和聲，如果我們用簡單的三和絃配置，就是：



上例是按照和聲學中各種規則寫成，而且在進行中又是完全正確的，但是如果我們仔細地將每一聲部考查，就會覺得聲部進行太單調了，這類的樂句，在和聲上是正確的，但決不是對位的方法。

5. 根據上面的低音題與和聲配置，我們再應用其他方法來處理，每聲部依次地應用，並使每聲部都有性格而流暢：



在上例低音之上，構成了三個不同的旋律，在它們的結合中却有着完全的和聲，這就是流暢對位法的一個實例。

6. 在學者的觀點中，還有一點是對位法與和聲學有差異之處的？在和聲學的習題中，常常是低音部，而其和絃的選用則按習題中之數字而定（不寫低音數字而由學者自由選擇的也有）。在對位法中，它可將固定旋律（C. F.）自由地移至任何聲部，而且在低音部的習題中，學者有

選用任何和聲進行的權利，同時常有多過一種以上的和聲可能；選擇時應先看前面是何和絃或後接者是何和絃而決定。

7. 單對位與複對位的分別：前者將一個‘固定旋律’加一個‘對位旋律’在它上方或下方，而這個‘對位旋律’是不能轉回的。後者是那些‘對位旋律’都可以移高或移低，即兩聲部都有回轉之可能性，‘複’字在此情形下，就是‘回轉’的意思。最常用的複對位有：八度音程，十五度音程，十度及十二度音程四種，而八度的複對位又是這四種中最多用的一種。

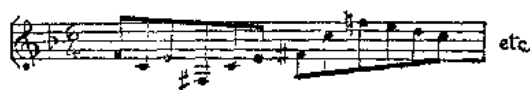
8. 在音樂史中，七世紀至十一世紀為平行曲調(Organum)時期。十二至十四世紀為初期對位(Discant)時期。十五至十六世紀為對位時期，十七世紀後為和聲學時期，前面三個合稱複調音樂(Polyphony)時期。在此期間，有很多有名的作品都是由有名的曲調——不論流行的小曲或是寺院的聖樂——加上其他聲部而成。那個‘固定旋律’稱為Canto Fermo或稱固定樂曲。在十六世紀初期，和聲學還在萌芽時代，而樂曲的伴奏部份已應用和聲學的嚴格方法：當時只能用三和絃和第一轉位，不協和絃必須預備或是作為經過音用，在低音部與上方各聲部所發生的完全四度亦作不協和絃論，在任何情形下不能應用變和絃。事實上，這些光輝的和絃亦未被發現，凡用此種種限制而寫成的對位法，我們稱它為‘嚴格對位法’(Strict Counterpoint)

9. 對位法可說是歐洲中世紀的作曲技術，經過Palestrina到Handel和Bach的時代，它的發展已差不多停止了。而Bach時的對位寫作，已滲入和聲的成份，再進一步，在現代的對位法中，只要與和聲學的規則不相衝突，則作各種組合亦無不可，於是對位法便從枯燥的音響中解放出來。和絃的第二轉位當然可以任意採用，就是主要的變和絃不論有否預備，都可以自由應用：在本調上的變和絃固可應用，即使半音的裝飾音在連續進行與跳躍進行中都可使用，只要各聲部能個別獨立及不影響和絃的完整性，都可自由採用，凡用這種規則而寫成的對位法，我們稱它為‘自由對位法’(Free Counterpoint)

10. 學習嚴格對位法的目的，正如鋼琴學生為了手的緣故而作種種技術練習一樣。因為使手指之肌肉獲得運用自如的能力起見。通常

作少有的特殊及拘束的位置之練習，如果此種技術能充分把握後，再彈奏旁些樂曲時便不覺有困難。學習作曲亦然，因要獲得創作的自由，需先受嚴格而苛刻的約束，因為懂得嚴格的方法後，才可以理解哪些音響進行應該自由，哪一類的連接應該嚴格，只有從這種觀點來研究嚴格對位法，才不會在自由對位法的學習上發生衝突。前者是“原則”，後者為“應用”，但我們應偏重後者，因為在任何實際作品中，絕少找到嚴格對位法的痕跡，舊式對位法的規則早已給大作家的作品每一頁所破壞。

11. 當開始學習對位法時，將各聲部作為聲樂曲處理是應該的。換句話說：就是使每一聲部的音域都有一定的限度。像下面的旋律，在鋼琴上會被允許，而在聲樂中，則算是很劣等的寫法：



通常的四聲部音域，大約如下：



如果不是有特殊訓練的歌手，那末很少會超過這個限度的。

12. 學者在開始做練習時，為了使每聲部進行一目了然，最好用分離記音法；即每一聲部用一個譜表，同時更應該在中音部及次中音部用C音譜號的習慣。因為不論在旋律的聲域上，抄寫的美觀上，用這些譜表都比較合適。而且在各種理論的舉例及大作家的總譜中，此種譜表亦佔重要的位置。

下面是常用的各種譜表：



13. 學者應常將練習在琴上彈奏，以熟悉各種音響效果，因音樂的

產生主要是爲了耳朵，而不是爲了眼睛。不然，寫出來的東西，只算是“一羣無生命的，枯澀的和絃的陷阱”。

英人 F. Corder 在他那本 modern musical composition 書中說過一句很值得注意的話，現抄在下面以供參考 “In learning music the eye is no help; Only a hindrance. One does not realize the truth of this until one has taught the blind”

第二章 聲部進行

I 旋律進行

當學者執筆準備寫旋律之前，應先確定寫旋律之對象，如果是寫給器樂演奏的，只要能器樂化，那末一切的約束都可解放了，但在一個初學寫旋律的學者來說，如上述的旋律最好暫時不寫，先學習寫人聲的旋律，因為任何在聲樂上認為不良的進行，大部是使一般人的耳朵難於接受的，下面就是敘述一般旋律進行的規則：

1. 在聲樂上，跳躍的增音程都是難於演唱的，同時聽起來也覺得生硬，因此對於一切跳躍的增音程進行，我們應避免使用。



如果在旋律的反覆進行(Sequence)中發生跳躍的增音程，而在該音程之——音為反向進行時，那末這種跳躍的增音程底應用是許可的，原因是這樣可使旋律的平順不至於受影響。



2. 跳躍的減音程進行最好不用，如果用時，應使減音程後的一音在該音程之範圍內活動。



3. 跳躍的七度和九度音程在旋律上應盡可能避免使用，甚至是後一音作反向進行在效果上也是欠佳的，但是減七度的跳躍進行却可常用。



4. 在長，短，七度，九度音程進行時，即使在其中間增加一個音作爲兩音間跳躍的連接，也是不好的。



先作一個八度跳躍再回轉到七度上的進行是允許的，但這種進行已消失了七度的效果。



5. 在純五度的進行中，常帶入其他音或解決於某些音，而且在這種的跳躍音程中，常用反向進行作爲解決。



II 和聲進行

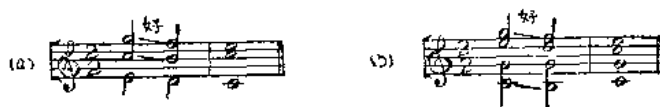
6. 兩聲部間發生連續的平行五度，必須避免。因為平行五度的效果太空洞，而且使聲部的音響失去獨立性，甚至整個和聲陰影模糊不清，只能顯出兩個平衡而枯槁的聲調。



如下例之五度，並無連續之音響效果，故可用。



純五度至減五度是可用的。這是莫扎特 (Mozart) 最喜用的五度，故稱為莫扎特的五度。這種平行可例外的原因，主要是兩者間音程不同之故。



(b) 例是外聲部的連續平行五度。只能在自由對位法中可應用。



7. 兩聲部中不能發生連續的八度進行（同音效果與八度相同）；因會使和聲底進行突然陷入單調和貧乏。



下例雖有八度存在，但並不是連續發生於兩部間，故不能列入平行八度之禁規內：



8. 低音部與以上各部所發生的連續四度須禁止；理由與連續五度相同。



如果是發生於連續的六和弦進行中；低音級進，上方兩部成連續四度進行，這種四度是許可的。



9. 連續二度、七度、九度都不可用；因音響太刺耳，不合乎古典音樂美的原則。



10. 外聲部的隱伏五度必須避免；因為隱伏五度在心理上的效果是和連續五度一樣的。



但是有三條例外：

第一，在正和弦之間發生；而高音部又是級進，兩和弦的前一個和

弦不一定要原位。



第二. 在原位上主和弦到屬和弦時,前和弦將第三音置於頂上,低音部下行五度,高音部則下行三度。



第三. 從同和弦的一個位置移至另一位置。



11. 外聲部的隱伏八度必須禁止;禁用理由與平行八度相同。



但也有三個例外:

第一. 在原位正和弦之間,當低音上升四度或下降五度,而上聲部是級進時。

