

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.3/
卷号	TCJd 14
册号	26076

複對位法與卡農

普勞特著 孟文濤譯



音樂出版社

·一九五五·

26076

複對位法與卡農

伊·普勞特著

孟文濤譯

音樂出版社

·一九五五·

E. Prout
Double Counterpoint and Canon

本書根據 London: Augener Ltd. 版譯出

複對位法與卡農

原著者 [英] 伊·普勞特

翻譯者 孟文濤

*

有著作權

書號：京 161 開本：787×1092 耗 1/25

頁數：162 印張：12²⁴/₂₅ 字數：218,000

一九五五年六月第一版北京第一次印刷

印數：1—1,655 冊

定價一元八角二分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭三三號

新華書店總經售

*

內 容 提 要

本書上篇綜論八度、十度、十二度及其他度數的各種嚴格的與自由的複對位及三重與四重複對位的寫作法；下篇論述各類卡農的寫作法，複對位法與卡農，對曲調的結合與主題的發展，提供了豐富而多采的手法，爲作曲者所應常具備的寫作技術；同時，亦爲學習與研讀古典大師的名著者所必須具備的理論常識。

序

本書因種種原因，遲至今日方與讀者見面。從本叢書的第二部（嚴格的與自由的對位法）出版後，著者曾應出版者之請，爲和聲學及對位法補寫了四本小書。這使著者開始寫作本書攔延了一些時，但推遲的主要原因，還是因爲這工作本身所存在的困難。像目前這樣的一本書，要處理音樂理論上的許多深奧的問題，必先進行充分的準備工作，不僅要研究與比較已有的一些理論著作，還須爲證示所論及的各點而來編寫大量的譜例。寫作這類書，如果草率從事，價值很少，甚至毫無。著者決不認爲本書完美無缺，但至少可負責地說，在準備階段中，確未吝惜過時間和精力，也盡了最大的可能使本書能切實合用，尤其爲那些沒有名師輔導而自學的人。

和在對位法的序言中提到的一樣，著者原意也想在本書中把賦格學這課題包括進去。但這樣做，必然會使讀者所應該知道的賦格學的知識，不能完整，也會使著者在討論到賦格學本身時，只能粗略地（且不說潦草地）述其梗概；所以著者才斷然決定本書只包括複對位法與卡農，而另以一書容納賦格學，該書只要著者一有時間執筆，將繼本書問世。

討論複對位，如單對位一樣，著者以爲最好還是從嚴格的開始；當然，必須記住，對於在實際作曲中所應用的複對位而言，這只能算作一種基本的入門技術。有些嚴格的規則，當實用到複對位中，尤其在最難處理的一種音程——十度複對位中時，在某些方面，是必須有

以放寬。然而，嚴格對位的基本原則，還是要遵循的。著者也相信在各種限制範圍內來從事寫作練習，對讀者會有很大好處，這使他在後一階段的工作中，能獲得更大的自由運用能力。嚴格複對位中的全部例題，都是特為本書編寫的。

講到自由複對位，則按照本叢書以前各書所遵守的計劃，儘可能從大作曲家的作品中摘引實例。可以看出，摘引的例不論在數量或長度上，都比對位法增多，這是由於讀者現在更接近實際創作，因此，從優秀的範作中學習，較用別的方法更有效。雖然構成曲調形式的一般原則亦可令人瞭解些，曲調的創作是不可能全靠教授的——但研究並分析已有的名作，卻能啓發我們的想像力；即使不希望人人能具有像巴赫那樣的卓越的才智，但從研究巴赫的作品中，他至少能找出許多普通原則，能在他自己的工作中起指導作用。在一華麗主題上的複對位和附加自由聲部的複對位各章中，大部分都含有曾經分析過的，從大作曲家作品中選出的譜例。

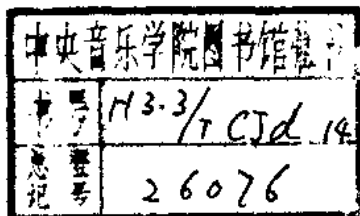
一些罕用音程的複對位，許多理論家都略去不提。這些複對位雖然在重要性上遠遜於那些較常用音程的複對位，但並非毫無意義的；同時，由於它們究竟較一般估計需用的時候多些，我們對這課題專列一章，在這一章中可看到一些稀見的例子。本書上篇的最後一章，是計劃使三重及四重複對位在學習上的困難能趨簡單化。

本書的下篇論述卡農，下篇給著者的困難較上篇多，主要是由於在許多論點上，除了能給一些最普通的指導之外，不可能再有其他。一方面，著者相信，本書與以前許多同類著作有一點不同的地方：在過去許多理論家的著作中，論述到卡農時，大半的篇幅都在講一些對讀者在實際應用價值上微乎其微的東西。在今天，是否還值得讓讀者去嘔盡心血來寫一首增時的無盡卡農，一首迴文卡農或一首謎式的

卡農，真是令人懷疑的事，但這些老教本對於寫作這類音樂難題的教導，不厭求詳，實無可取。本叢書既然是想教會讀者所真正需要的東西，對於這些題材就不擬討論；但爲求完整起見，這類的譜例，仍將列舉出來。本書中只有那些具有真正音樂價值的卡農，才予以詳細的論述，讀者掌握了它們之後，就會覺得學到了全部他所真正需要的東西。複對位和各種形式的和應法的研習，是到達高級作曲法所必不可少的和極有價值的門徑，並將充分補償讀者爲獲取它所必須付出的某些辛勞。

著者必須感謝他從某些地方所得到的幫助。謝德洛克先生在音樂雜誌上所發表的一系列論文，引起著者注意到在巴赫的平均律鋼琴曲集有某些罕用音程對位法的實例，並感謝科得爾先生，允許在§ 458 引用他的卡農曲，感謝萊比錫的夫利特舍先生，允許從他主編的音樂周刊中轉載 § 452 § 468 中的卡農譜。最後，著者衷心感謝皮爾斯博士，他不僅提供了許多寶貴的意見，並承擔了本書的校對工作——由於大量的譜例，這工作較一般繁重得多。

伊·普勞特，一八九一年七月倫敦。



目次

序 I

上編 複對位法

第一章 緒論 2

§1. 對位的定義——§2. 複對位及三重四重對位的定義——§3. 轉位含意的擴大——§4. 不使用小距離的轉位——§5. 作轉位的主題在距離上的限制——§6, §7. 怎樣找出各種距離的轉位音程——§8, §9. 怎樣找出兩主題間的轉位音程——§10, §11. 八度十度十二度複對位的例——§12. 嚴格複對位。

第二章 八度與十五度的嚴格複對位 8

§13. 八度與十五度複對位間的差別——§14. 八度轉位音程表——§15. 純五度應用的限制——§16. 同度與八度的使用——§17. 在十五度複對位中兩聲部都作轉位——§18. 第一類: 五度的禁用; 終止式——§19. 內涵和聲——§20. 怎樣作練習——§21-§23. 大調的例——§24. 在複對位中允許在小調的屬音上方用六度音——§25-§27. 小調的例——§28. 第二類: 用不協和音; 純五度的用法——§29. 自由終止——§30-§33. 實例——§34. 第三類: 和弦的五音在低音部——§35. 八度的處理; 終止式——§36-§39. 實例——§40. 第四類: 本類的難處; 終止式——§41, §42. 實例——§43. 第五類: 終止式; 五度音作為和聲音——§44-§46. 實例——§47. 在等長音符主題上的寫作複對位的例——§48. 給八度複對位用的主題。

第三章 十度嚴格複對位 27

§49, §50. 作十度轉位的幾種方法——§51. 轉位音程表——§52, §53. 十度轉位的效果——§54. 禁用連續音程——§55. 禁用同向進行——§56. 和聲中不宜用的音程——§57, §58. 曲調上必須避免的進行——§59. 內涵的根音

進行可忽視——§60-§65. 主題的選擇；一個不合用的主題——§66. 一個好的主題——§67. 第一類：在大調上——§68. 同前，在小調上——§69. 第二類：可用同向進行的情況——§70, §71. 實例——§72, §73. 第三類：實例——§74. 第四類：留音可上行——§75, §76. 實例——§77, §78. 第五類：實例——§79. 主題不能移位——§80. 同時應用兩部對聲——§81. 給十度複對位用的主題。

第四章 十二度嚴格複對位 ····· 41

§82. 十二度複對位的定義——§83. 較十度的容易得多——§84. 十二度複對位的效果——§85. 音程表；六度音的應用——§86. 不宜用的和聲結合與曲調進行——§87. 聲部的選擇——§88. 終止式常自由——§89. 任何主題都合適——§90. 第一個音——§91. 第一類：實例——§92, §93. 第二類：實例——§94, §95. 第三類：實例——§96, §97. 第四類：它的困難；實例——§98. 本類用處很少——§99, §100. 第五類：實例——§101. 嚴格對位結束。

第五章 在聖詠調上的八度、十度及十二度的自由複對位 ··· 51

§102. 全部和聲手法都適用；禁用孤立的四度音——§103. 只須應用第五類作法——§104. 同時奏出的不協和音——§105-§107. 巴赫的例——§108, §109. 要注意不協和音的解決——§110, §111. 基本不協和弦的運用；怎樣用在十度及十二度複對位中——§112. 曲調進行上的限制——§113. 在聖詠調上的自由複對位——§114. 八度的例；要考慮到內涵和聲——§115. 在十度自由複對位中必須考慮到根音進行——§116. 同前，同向進行的可能——§117-§120. 實例及說明——§121-§126. 十二度的例——§127. 怎樣選擇主題。

第六章 在華麗主題上的自由複對位 ····· 65

§128. “華麗主題”的意義——§129. 主題與對題應該形成對比——§130. 八度十度十二度複對位重要性的程度——§131. 複對位的各種應用——§132-§135. 八度複對位：巴赫的例——§136-§139. 同前，亨德爾的例——§140-§142. 海頓四重奏中的例——§143, §144. 海頓交響曲中的例——§145-§147. 莫差特的例——§148-§150. 貝多芬的例——§151. 凱魯比尼的例——§152, §153. 門德爾松的例——§154. 布拉姆斯的例——§155. 十度複對位：巴赫賦格的藝術中的例——§156-§158. 同前，附加三度及六度音——§159. 同時應用八度十度十二度複對位——§160. 十度複對位的偶然使用

——§161. 亨德爾的例——§162. 約美利的例——§163. 海頓的例——§164. 莫差特的例——§165. 著者的例——§166-§168. 從巴赫賦格的藝術舉出的長例及分析——§169-§172. 十二度複對位：巴赫的例——§173, §174. 亨德爾的例——§175. 莫差特的例——§176. 貝多芬的例——§177. 全用這對位法作成的克恩柏格一首樂曲——§178. 該曲的分析——§179. 假的複對位——§180, §181. 實例——§182. 學習模範作品的重要——§183. 練習寫作。

第七章 附加自由聲部的複對位 ····· 100

§184. 只有兩聲部，在對位中較少——§185. 兩個同時存在的定聲——§186-§188. 它們可能有的和聲——§189. 和聲音的選擇——§190. 助音——§191. 短卡羅附加自由聲部——§192. 在中間加一自由聲部——§193, §194. 在高音部的自由聲部——§195, §196. 在低音部的自由聲部——§197. 在中間加兩自由聲部——§198. 加兩高聲部——§199. 一部在高音，一部在中音——§200. 加兩低聲部——§201. 一高音部，一低音部——§202. 以上各例概述——§203. 附加聲部本身也作成複對位——§204. 附加簡單和弦音——§205, §206. 附加聲部改善進行軟弱的效果——§207, §208. 在以前舉過的各例中附加自由聲部：巴赫的例——§209. 亨德爾的例——§210. 貝多芬的例——§211. 凱魯比尼的例——§212, §213. 十度複對位附加自由聲部——§214. 同前，十二度，巴赫的例——§215. 莫差特的例——§216. 有關練習的幾點指示。

第八章 罕用音程的複對位 ····· 118

§217. 罕用音程的複對位僅偶然應用——§218. 甲. 九度複對位：轉位表——§219. 馬模格的例——§220. 羅培的例——§221. 貝多芬的例——§222. 乙. 十一度複對位：轉位表——§223. 凱魯比尼的例——§224, §225. 巴赫的例——§226. 貝多芬的例——§227. 丙. 十三度複對位：轉位表——§228. 凱魯比尼的例——§229. 巴赫的例——§230. 同時應用八度與十三度複對位，亨德爾的例——§231, §232. 貝多芬的例——§233. 丁. 十四度複對位：轉位表——§234. 馬模格的例——§235. 巴赫的例——§236. 九度與十四度複對位，巴赫的例——§237. 貝多芬的十三度與十四度複對位——§238. 貝多芬同時應用十二度與十四度的複對位——§239. 這些罕用複對位的困難的原因。

第九章 三重及四重複對位 ····· 130

§240. 三重四重複對位的定義——§241. 三重複對位：可能的配合法——

§242. 嚴格的三重複對位沒有用——§243. 在八度複對位上加用一列三度音——§244. 錯誤的一例——§245. 唯一合理的一種——§246-§250. 和弦五音的處理——§251. 連續的六和弦不適用——§252. 和弦的選擇——§253. 每聲部在低音出現一次——§254. 凱魯比尼的例——§255-§257. 巴赫的例——§258. 亨德爾的例——§259. 莫差特的例——§260. 凱魯比尼的例——§261. 貝多芬的例——§262. 海頓的例——§263. 四重複對位可能有的位置——§264. 一般原則——§265. 凱魯比尼的例——§266-§268. 巴赫的例——§269. 凱魯比尼的例——§270-§273. 海頓的例並分析——§274. 結語。

下編 卡 農

第十章 和應 150

§275, §276. 和應的定義——§277, §278. 嚴格的與自由的和應——§279. 同向和應——§280-§282. 反向和應——§283. 變強弱和應——§284. 增時與減時和應——§285. 可轉位的和應——§286. 中斷的和應——§287. 派文和應——§288. 部分和應——§289. 密接和應——§290. 可加用自由聲部——§291, §292. 譜例：同度與八度的——§293. 低四度的——§294. 各種音程的——§295. 模進，在持續低音上——§296, §297. 在各種音程上——§298. 同向的與反向的並用增時的與減時的——§299. 增時的——§300. 減時的並反向的與同向的——§301. 反向的密接和應——§302. 在大調中的反向和應——§303. 變強弱的；部分和應——§304. 反向的雙重和應——§305. 四聲部中的卡農式和應——§306. 和應的用法——§307. 在實際作品中和應的使用。

第十一章 輪唱曲 163

§308. 卡農的定義——§309. 音程的變換——§310. 有盡與無盡卡農——§311. 卡農的種類——§312-§314. 輪唱曲——§315, §316. 作輪唱曲的兩種方法——§317. 曲調性的重要——§318. 輪唱曲的作法：第一樂句——§319. 第二樂句——§320. 第三聲部——§321. 終止式——§322. 附加第四聲部——§323. 黑斯的例——§324. 莫差特的例，四聲部——§325. 六聲部的例——§326. 貝多芬的三聲部例——§327. 同前，四聲部——§328. 同前，六聲部——§329. 加器樂伴奏的輪唱曲——§330. 混聲四部輪唱曲，凱魯比尼的例——§331. 這種卡農在歌劇中的應用，其他。

第十二章 二部卡農 ····· 179

§332. 偶然應用卡農——§333. 其他卡農與輪唱曲怎樣區別——§334. 二部卡農的種類——§335. 同向和應的有盡卡農——§336. 試作一例——§337. 和應音程的選擇——§338. 時間的距離——§339, §340. 卡農中嚴格與自由的和應——§341. 無盡卡農; “關鍵問題”——§342-§345. 實例——§346. 對稱與形式的重要——§347, §348. 四度及五度卡農——§349. 反向進行的無盡卡農——§350. 增時及減時卡農——§351. 增時的無盡卡農; 卡·非·埃·巴赫的例——§352, §353. 二部卡農在實際上的應用; 巴赫的例——§354. 莫差特的例——§355. 舒柏特的例——§356. 海頓的例——§357. 莫差特的例——§358. 杜舍克的例——§359. 克雷門提的例。

第十三章 加自由聲部的卡農、加伴奏的卡農 ····· 199

§362. “自由聲部”的定義——§363, §364. 各種位置——§365. 自由聲部應與卡農同時寫作——§366. 試作一例——§367. 有兩個自由聲部的卡農——§368. 實例——§369-§371. 巴赫的例——§372-§374. 莫差特的例——§375. 門德爾松一首加伴奏的卡農——§376. 同前, 海頓的例——§377. 舒曼的例——§378. 寫作的指示。

第十四章 在定聲或聖詠調上的卡農 ····· 212

§379. 華麗對位較難的一種——§380. 難的原因——§381, §382. 實例——§383. 在定聲上的卡農怎樣開始——§384. 實例; 七度卡農——§385. 五度卡農——§386. 八度卡農——§387. 小調的定聲; 四度卡農——§388. 相半小調的八度卡農——§389. 同前, 反向進行——§390. 這種寫作法的好處——§391. 在聖詠調上的兩種卡農——§392. 聖詠調本身作卡農處理——§393-§396. 實例及分析——§397-§399. 巴赫的例——§400. 以聖詠調作定聲, 另加獨立卡農——§401-§406. 從巴赫的卡農式變奏曲選出的例。

第十五章 一主題多聲部的卡農 ····· 229

§407. 超過二部以上的卡農——§408. 最常用的音程——§409. 作法——§410. 作法示例——§411. 一般原則——§412. 柏爾德用八度及四度的三部無盡卡農——§413. 同前, 夫·巴赫的例——§414, §415. 莫差特的三部卡農——§416. 阿左帕爾第的在一定聲上的三部卡農——§417. 阿

爾布勒喜茲柏格的五度及八度的四部卡農——§418. 莫差特用密接和應的四部卡農——§419. 克雷門提的四部卡農——§420. 夫·巴赫的同度四部無盡卡農——§421. 莫差特的附加自由聲部的四部卡農——§422. 克恩柏格的六部無盡卡農——§423. 馬樓格的九部無盡卡農——§424. 卡農稱呼的術語——§425. “展開”與“閉縮”卡農——§426-§428. 閉縮卡農的例子——§429. 一首十二部的無盡卡農.

第十六章 多主題的卡農 ····· 244

§430, §431. 雙重與三重卡農——§432. 一般的指示——§433. 門德爾松的四部二題無盡卡農——§434. 巴赫的四部二題有盡卡農——§435. 莫差特的例——§436. 舒曼的例——§437. 莫差特的反向四部二題卡農——§438. 巴赫的附加自由低音部的四部二題卡農——§439. 莫差特的六部三題卡農——§440. 拉夫的六部二題卡農——§441. 莫差特的八部四題卡農——§442. 凱魯比尼的八部四題卡農——§443. 莫差特的十二部四題卡農——§444. 這種卡農體作法的實際應用.

第十七章 好奇的卡農 ····· 260

§446. 古代理論家的心機——§447, §448. 雙重與三重增時의卡農——§449. 迴文卡農的說明;巴赫的例——§450. 柏爾德八部四題的迴文卡農——§451. 倒置迴文卡農;羅培的例——§452. 波爾克的例——§453. 科德爾的例——§454. 聲部顛倒反向進行的卡農式和應;凱魯比尼的例——§455. 循環卡農;巴赫的例——§456. 多形卡農——§457-§463. 斯托塞爾的例及分析——§464. 可以之寫作的主題——§465, §466. 謎式卡農;馬爾提尼的例——§467. 可供參考的巴赫的例——§468. 奇怪的謎式卡農;林克的例——§469, §470. 前例的答案——§471. 柏爾德的附加自由聲部、在一定聲上的、四部二題卡農——§472. 塔利斯的附加自由聲部、六部二題卡農——§473. 巴赫在一定低音上的七部一題無盡卡農——§474. 羅馬諾的三十六部一題卡農——§475. 結語.

音樂的實例 ····· 301

漢英音樂術語對照表 ····· 304

上 編 複 對 位 法

第一章 緒論

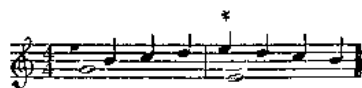
§ 1. 在開始學習本書之前，讀者必須事先學過嚴格的與自由的和聲學與單對位法。就是說，他應該能充分瞭解“對位法”這詞是指兩個以上的獨立曲調所構成正確和聲的結合方法。

§ 2. 要是有兩個同時演奏的曲調寫成能夠轉位的，即任何一聲部能夠上下掉換的，而和聲仍保持正確的，稱為“複對位”。這詞簡單的意思是“能夠轉位的對位”。“複”字是很恰當的，因為兩聲部的每部都有雙重作用；它既可作為上部旋律，也可作為低音部。要是三部或四部曲調相結合，而其間任何一聲部都可作為最高、最低或中間聲部的話，可根據其聲部的數目，分別稱為“三重複對位”或“四重複對位”。我們首先討論“複對位”，把三重與四重複對位留到後面再談。

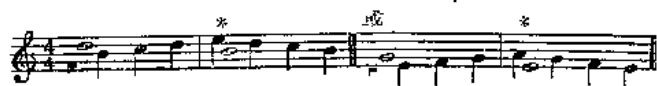
§ 3. 讀者在開始學習這門課程時，首先必須擴大對於轉位這詞義的觀念。以前，這詞常只有一個意義——即各音關係位置的掉換，只限於把某音移高或移低一個或幾個八度，或是把一音移高八度，另一音移低八度。因此，當我們說六度是三度的轉位，即意味着構成這音程的兩音之一，較以前移高或移低了一個八度。同樣，轉位和弦也是指和弦中某一音或數音的關係位置的變換，其中一音成為低音，其高度的變化也是用一個或幾個八度。但在複對位中，轉位可用任何音程，雖然八度的轉位是最常用的，並且也是最有用的一種。

§ 4. 讀者必須能夠很熟練地計算出在任何音程已有的距離下，用不同的音程轉位後將得出什麼音程來；同時，也須計算出當兩聲部

已經相互轉位之後，又是用的一個什麼轉位音程，這是非常重要的。讀者已經知道（和聲學 § 25①）八度音程轉位後的度數是以九減去原有音程度數即得，用九而不是用八來減的理由，是由於那個不變換位置的音程須計算兩次的緣故。所以六度爲三度的轉位，而 $3+6=9$ 。我們不應該用少於八度音程的轉位，因為任何一部曲調具有略大一點的音域，某些音就可能發生交錯現象，結果就等於沒有轉位。例如下面這兩部曲調：

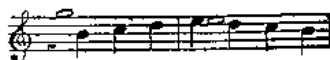


若試用五度轉位，不論把低聲部移高五度或高聲部移低五度，兩聲部顯然，都必須交錯，在有 * 號的地方就沒有轉位的效果，原來在高聲部的依然在低聲部：



根據這個理由，少於八度音程距離的轉位是不用的；但超過八度以上的任何音程都可採用。

§ 5. 一般的規則，兩個須轉位的曲調，其音程的距離，不能大於要轉位的音程。在上舉的一例中，有 * 號的地方用五度而沒有轉位的效果，就是因為這兩音的原有音程大於五度距離，但完全可能把這樂句以八度轉位：



或以十度轉位：



① 本書中所注明參考的和聲學與對位法，都指著者的著作而言。

因為用這兩種音程無不超過原有兩聲部之間的音程距離、少於八度音程的轉位之所以不切實用，是因為它對曲調活動的範圍限制得太厲害了。

§ 6. 剛才說過，八度轉位後的音程是用九減去原有音程數得來的，理由也舉出來了，這理由同樣適用於任何度數的音程轉位，因之我們可以得出一條普遍適用的簡單規則如下：

要找出任何度數轉位後的音程，只要轉位音程加一，再減去原有音程數即得。

§ 7. 舉一二個例即可完全明白這條規則的意義。要求出五度音程用十度轉位後是一個什麼音程：十度加一為十一度，而 $11 - 5 = 6$ 。讀者很快就可求出這個答數。§ 4 第一例中第一小節的最後一個四分音符，是 g^1 音上的五度。§ 5 第二例中十度轉位後， d^2 變成 b ，為 g^1 音下方的六度了。同樣，要求出十二度轉位後的音程，用 13 去減；十四度的轉位音程，用 15 去減，餘類推，必須說明的是最常用的轉位音程是八度或十五度（雙八度），當兩部旋律間的距離超過一個八度以上——十度、十二度時，就有必要應用十五度。其他音程的轉位是用得很少的；本書後面將略舉幾例。

§ 8. 在分析包含複對位法的樂曲，如賦格曲時，能確定兩個曲調用的何種音程的轉位是有用的。這時的過程恰好是前面那一方法的還原。先找出它們兩次位置時的音程數，加在一起再減去 1，即得所用轉位的度數。例如，一個三度音程轉位後變成 6 度， $3 + 6 = 9$ ，從 9 減去 1，即知用的是八度轉位。如果這三度音程轉位後變成八度， $3 + 8 = 11$ ，轉位音程用的即是十度；如果變成十度， $3 + 10 = 13$ ，轉位音程用的即是十二度。

§ 9. 在不用八度的複對位中，有時也會有這種情形，即兩聲部的