

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.3/ TCTD 29
总记登号	103810

对位与 赋格教程

(上册)

泰奥多尔·杜布瓦著

人民音乐出版社



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2500.77
总号	123850

对位与赋格教程

上 册

[法]泰奥多尔·杜布瓦著

廖 宝 生译

人民音乐出版社

一九八〇年·北京

TRAITÉ
DE
CONTREPOINT ET DE FUGUE
PAR
THÉODORE DUBOIS

本书根据法国巴黎 HEUGEL 公司 1928 年版译出

对位与赋格教程

上册

〔法〕泰奥多尔·杜布瓦著

廖 宝 生译

*

人民音乐出版社出版

（北京朝内大街 166 号）

新华书店北京发行所发行

外文印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 90面线谱 50千文字 9.5印张

1980年12月北京第1版 1980年12月北京第1次印刷

印数：1—7,200册

书号：8026·3682 定价：1.20元

出版者的话

杜布瓦是法国著名音乐教育家、理论家兼作曲家。早年在巴黎音乐学院从巴山 (Bazin) 学和声, 从托马斯 (A. Thomas) 学赋格和作曲。1866年自意大利留学归国后, 主要从事音乐教育事业。曾担任巴黎音乐院和声教师约二十年。1894年被选为法兰西研究所委员, 在法国著名作曲家古诺故世后, 继任巴黎音乐院院长之职达十年之久。

本书作者的教学体系代表法国音乐的传统体制。杜布瓦除致力于教学工作外, 还从事各种体裁的音乐创作。在他的作品中除经文歌至今还被一些教堂选用外, 其它大量作品《法兰西交响曲》、重奏曲以及弥赛亚等未能得到流传。但他在教学方面的著作受到人们特别注意, 例如《和声学理论与实践教程》、《对位与赋格写作教程》等, 在西欧都是有定评的, 它们已成为作曲技法教学方面仍有影响的著作。

这本《对位与赋格教程》是作者的代表作之一。共分两册, 上册对位部分, 下册赋格部分。可供有一定和声基础的音乐工作者学习和研究复调音乐作参考。

人民音乐出版社编辑部

写在前面

对位法和声学一样是学习作曲的重要基础课程之一。从音乐发展的历史来看，对位法产生在先，和声学产生在后；从教学程序来看，又是和声学学习在前，对位法学习在后。这是因为近代的音乐比较广泛地运用和声手法，因此在教学上采取了先近后远的方法。事实上近代的对位法，也都是有和声作为基础的，没有和声学的底子，对位法的教学也难以进行。

诚然，以和声手法为基础的主调音乐形式更便于表现近代人的思想感情，而复调音乐形式，特别是集中运用了各种对位手法的赋格曲形式，它格式严谨，掌握不易，所以在今天纯复调性质的乐曲写的比较少了。但是少不等于不需要去了解它，更不能认为作为复调音乐中心手法的对位法可以不学或者少学了。相反，在我们今天所接触到的音乐作品中，有以和声手法为主的，有以对位手法为主的，还有大量是两种手法并用。这种混合式手法有丰富的和声构思，它的声部进行又是对位化了的，可以容纳丰富的乐思，发挥作者的创造性才能。它在大型乐曲、带交响性的乐曲中经常可以见到。由此可见，为了认识过去，为了掌握近代的表现手段，认真学会对位法这门基本课程，对学习作曲的人来说是不可缺少、不容忽视的。

对位法锻炼我们在一个主要曲调之外，增写第二个、第三个……曲调。当然这些增写的每个声部的新曲调，都应该各自具有一定的独立性，同时又统一于乐曲的整体之中。

不论是单对位法还是复对位法，它们的主要手段有两种，那就是对比和模仿。对比使曲意在各声部之间互为补充或相辅相成；模仿则在一个主题型内作各种节奏的、音区的、调式调性的发挥。从这个意义上说，前者偏重从变化中求得统一，后者偏重从统一中取得变化。它们在艺术上的使用价值是很高的，从作曲的实践来看，不论写人、写景或叙事；又不论是写抒情性的、戏剧性的或史诗般的音乐风格，都需要这些手段。特别是在写重奏、重唱和交响音乐某些片段时，为了使各声部（或组）具有独自的性格，那就必须像戏剧中各色人物的台词一样，随着剧情的发展写得精确、生动，各有特点，在这种情况下，如果没有熟练的对位法技巧，就几乎是难以着手。

像这样一种音乐思维方法的训练，同学习任何一门有价值的学科一样要从难从严，既要有好的教材，又要有老师的引导，由易及难，由简而繁，由严格到自由，经过日积月累的勤奋锻炼才能掌握，并逐步结合我们民族的音乐特点达到运用自如的程度，由必然的王国走向自由的王国。

江定仙 一九七八年四月

于中央音乐学院·北京

译 者 的 话

法国著名音乐教育家兼作曲家、巴黎音乐院院长泰·杜布瓦 (Théodore Dubois, 1837—1924) 所著的《对位与赋格教程》是西欧许多国家学习复调音乐写作的传统教本之一。全书共分四大部分：上册包括单对位、模仿和复对位三部分；下册专门讨论赋格写作。书中所举乐例，除作者本人的著作以外，还介绍了近一个世纪以来在巴黎音乐院和在法国历届“罗马大奖”考试中作为试题的赋格主题以及在这些考试中获奖的优秀作品，使我们从本书中得以看到这一学科当时在法国达到的水平。

此外，本书对学习者在实践方面有很严格的要求，但又不是墨守成规的呆板教学。作者着重于培养良好的欣赏能力和音乐感，并认为这样才可能写出好的音乐。对于那些好看而不好听的所谓对位式的音乐作品却并不重视。因此，本书对学习音乐理论和作曲的人，无论是专业的音乐教师和学生，还是业余作曲者，都是一部值得研究和参考的实用教程。

本书系统地向读者介绍了近几个世纪以至目前西洋古典音乐在复调写作方面传统的理论、技术和教学方法，对丰富和发展我国民族音乐的手法，很有借鉴作用。然而音乐的任何表现手法，都只是为表现一定的思想内容而存在的。我们学习前人的这些创造和经验总结，更重要的是在学好以后，更进一步地根据新的内容和本国的民族调式风格特点，创造新的手法和规律，并逐步使之民族化，为建立民族复调音乐体系创造有利条件。这是译者翻译这部著作的目的，也是对本书读者的殷切期望。

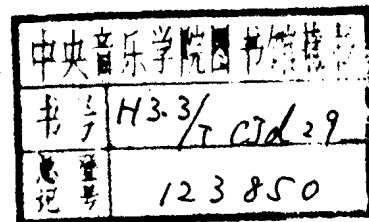
为了我们学院复调音乐课教学上的需要，我翻译了这部著作。承蒙中央音乐学院萧淑娴教授代为校阅，她对译稿提出了许多宝贵的修改意见；江定仙教授又为本书的出版撰写了前言，在此谨致深切的谢意。

最后，由于译者的学识水平和能力有限，错误与不妥之处在所难免，诚恳地希望读者指正。

廖 宝 生

一九七八年于武昌

湖北艺术学院



目 次

绪 论	1
-----------	---

第一部分

单 对 位

总 则 适用于所有各类对位的一般规律与说明	4
-----------------------------	---

二 声 部 对 位

第一类 一音对一音	10
第二类 二音对一音	12
第三类 四音对一音	14
第四类 切分音	18
第五类 华彩对位	22

三 声 部 对 位

第一类 一音对一音	26
第二类 二音对一音	30
第三类 四音对一音	32
全音符、二分音符与四分音符的混合对位	34
第四类 切分音	38
全音符、二分音符与切分音的混合对位	41
全音符、四分音符与切分音的混合对位	43
第五类 华彩对位	45
各类混合对位	51

四 声 部 对 位

第一类 一音对一音	52
-----------------	----

第二类 二音对一音.....	53
第三类 四音对一音.....	57
第四类 切分音.....	59
各类混合对位.....	62
第五类 在一个、两个和三个声部上的华彩对位.....	65
各类混合对位.....	70

五 声 部 对 位

一音对一音与华彩对位.....	71
-----------------	----

六 声 部 对 位

一音对一音与华彩对位.....	74
-----------------	----

七 声 部 及 八 声 部 对 位

一音对一音与华彩对位.....	77
关于选择固定曲调音值与题材的说明.....	84
八声部与双重合唱的华彩对位.....	84

第二部分

模 仿

一、二声部同向模仿.....	90
二、二声部反向模仿.....	93
三、二声部逆行反向模仿.....	96
四、扩张模仿.....	97
五、紧缩模仿.....	98
六、变强弱模仿.....	98
七、中断模仿.....	99
八、部分模仿.....	99
九、卡农模仿.....	100

多于二声部的模仿

1. 在一个固定曲调上用两个互相模仿声部的三声部结构.....	102
---------------------------------	-----

2. 三个声部都用卡农模仿的三声部结构·····	103
3. 在一个固定曲调上用两个互相模仿的声部和一个即兴声部的四声部结构·····	104
4. 在一个固定曲调上用三个互相模仿声部的四声部结构·····	104
5. 四个声部都用卡农模仿的四声部结构·····	105
6. 五、六、七及八声部结构·····	106
关于使用半音体系的说明·····	110

第三部分

二重、三重与四重对位

二 重 对 位

八度二重对位·····	113
九度二重对位·····	116
十度二重对位·····	117
十一度二重对位·····	118
十二度二重对位·····	119
十三度二重对位·····	120
十四度二重对位·····	122
十五度二重对位·····	123

三 重 与 四 重 对 位

八度的三重与四重对位·····	124
八度的三重与四重对位的另一种写作法·····	130
十度的三重与四重对位·····	131
十二度的三重与四重对位·····	133
补充说明·····	135

对位与赋格教程

绪 论

我曾经以为刊行一本《对位与赋格写作教程》似乎是多余的事。然而我的教学经验告诉我，事实是相反的。的确，已出版的有关这方面的著作，往往使学习者无所适从，甚至会丧失学习的勇气。其原因一方面是由于那些教条似的规则过分枯燥无味，而另一方面则由于书中所举的谱例，往往与文字互相矛盾。因此我才想根据过去名家所写的、优美而良好的众赞歌传统来写一本书，以便教导学生们欣赏这些作品，并作为借鉴。也许这样的一本书会受到欢迎并能起些作用。本书就是在这种意图下和读者见面的。

学习对位法的目的，是在于掌握各种严格写作的风格，使写作手法纯熟，逐步培养学生写作严格和自由的赋格曲——那是一切完美作品中的结构的典范。

我在这里略谈一下：我们经常在一些著作里所发现的不必要的、甚至是幼稚的举例。譬如在谈到某种模仿形式或某一类的转位对位 (Contrepoint renversable) ●时所举的例子，非但在听觉上使人不能忍受，而且与其说是发展人们的音乐感，还不如说是破坏了人们的音乐感。

类似这样的组合，只有给眼睛看的意义，而对于耳朵却毫不相干。我在这里只把这些事实略提一下，并不打算详谈。

一个具有极精细的听觉而又天份好的音乐家，只有当他处理的主题与某些手法有关联，而其效果又能使人听得懂的时候，他才应用这类科学的写作方法。

一言以蔽之，我要求各种形式的对位法，在它的多种多样的外形上，必须是真正的音乐，而不仅仅是一种音符的组合。也许有些时候，为了曲调的优美，为了各声部的朴质以及乐曲整体的布局，在这样的前题下我才会违背某些作家特殊严格的规则。

无论如何，我们不能忽略，对于一个要求成为他专业中的能手的青年音乐家来说，对位练习是一种最好的写作锻炼。在实践方面，任何练习都不能代替这种对位练习；而且一个作曲家是否具有这种真才实学，我们只要通过他的作品，就可以充分地得到证明。

● 即“复对位”或“纵向可动对位”，与英语Double Counterpoint同义。——译注

此外，一个曾经认真地、充分地作过严格和声练习的学生，就会很容易地做对位练习。因为这两者在写作方法上可能存在的差别，仅仅是对位法有各种类别上的变化，同时在应用某种时值的音符和某些和弦时受到限制而已。

我拟借助书中的例题作根据，尽可能将文字写得简洁易懂。为了不使这部书的篇幅过于庞大，我并不打算将所有的组合一一列举。因此，如果在一个固定曲调上，在同一声部可以写出三、四种不同的对位，我只举一个例子来启发学生，使他们知道如何处理这些主题就算了。

我认为，我们在对位的练习上，不必依照像在德国一般所采用的体系，因为那种做法，很难在高级和声练习与对位练习之间确定一个明显的分界线。

诚然，在德国，单纯的和声练习一般说来是很初步的；也就是说：它是以简单的和弦知识与镶嵌式的和弦连接为基础，然后再用对位法加以丰富和完成。而在法国，我们把和声学中的研究推进得更远，使它成为可以说是现代化的对位。因此本书所采用的非常严格的体裁，是为了使学生对所有各种音乐形式的写法都能获得绝对熟练的技术。

我敢断言，学生们如果按部就班地去做和声与对位练习，则当他们要以音乐来表达思想时，绝不致于在写作手法上感到任何困难。这就是最主要的一点，也就是教师们与学生们必须努力达到的目的。

至于赋格曲的写作法，我尽量说明它的内部结构与它美妙而精致的布局，以便学生在他所能想像到的各种不同的形式下去实践。

在结束本文以前，我在此引录里赫特 (F. Richter) 和声学中的一段摘要，因为我覺得它有很高明的见解与判断能力，而且这段文字的意义同样适用于对位的学习：

“为学生们确定一条严格体裁的精确界限是很困难的，因为关于我们所讲的这些规则的见解，许多理论家都颇不一致。在他们这些人中，尤其是当代人简直把那些最基本的规则都置诸脑后。他们只是根据作品中不很成熟的尝试所采用的材料即兴地来进行和声教学。

“我们没有理由相信，迁就青年们的急躁情绪可以收到良好的效果。这种过早地想去创作的倾向，原是创作欲中本能的特征，其实，是无可厚非的。然而，我们认为只有进行意志顽强和深思熟虑的劳动才是引导学生走向正路的唯一方法。

“希望依照本书中的进度来学习的人们，要认真作练习。希望他们确信本书中所提出的禁例，并不会妨碍他们未来创作上的自由。相反地，它们将要作为艺术基础的原则使他们的天赋本能获得更有力的发展。对初学的人来说，名家的作品，就好像给那些无组织的纷乱的乐思加上了羁绊，而这种纷乱的乐思，其实乃是精神上贫乏的表现。这里还得附加一句：学生们不得擅自援引那些优秀作家所写的一些例外来应用。同时也不必想把那些只不过是学校里的练习当作真正的音乐作品来写作。”

在结束这篇绪论之前，我不得不感谢我的学生，也是我的朋友佐治·戈萨德（Georges Causade）的多才而忠实的合作，他帮助我完成这一项篇幅既长而又重要的工作，他那有条理的思想方法、稳健的手笔和他的音乐素养，都给了我以很宝贵的帮助，使我能将这本书写得尽可能清楚而实用。希望他允许我向他致以最亲切的谢意。

第一部分

单 对 位

总 则

适用于所有各类对位的一般规则与说明

为便于理解下面所讲的一些规则，学生们在学习本书之前，应该学好和声学的全部课程——我认为他们必须学习过这门学科，并在技术上已具有熟练写作的能力。

对位法与和声学一样，都是把同时出现的几个声部加以组合的一种艺术。两者的差别在于和声学可以适用于所有的风格，容纳所有的转调，应用一切的和弦以及一切可能想像得到的音乐上的技术。在对位法中，对于这方面的探讨则比较狭窄。虽然它们的组合方式是多种多样，但同时却受到许多限制，并且还要遵守更加严格的规则。如同我曾在绪论中所讲的，它的目的是教导学生们了解古代一些作曲家的严整的风格，使他们掌握优美的旋律线条结构，以及在各声部之间都具有独立的曲调感觉，使他们的写作手法纯熟，并掌握这门艺术的技巧，逐渐引导他们做些赋格曲的习作。这是一切青年作曲家按照古典传统学习的最终目的。

在这里我不拟重复一切与和声学共同的规则，而只阐述一下在对位法中所特有的而且是非常重要的几点：

1. 应用的和弦：可以应用的和弦只有完全的大、小三和弦及其第一转位与减五度和弦的第一转位，一切有准备和解决的七和弦及其转位。（除了与低音部构成纯四度的第二转位以外。）——虽然在某些七和弦中包含减五度音程，但这个生硬的效果，由于已得到第七度音的调整，因此在使用时并不受到约束。

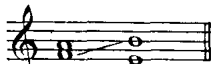
2. 旋律的进行：旋律的进行只可用大、小二度，大、小三度，纯四度，纯五度，小六度与纯八度等音程——大六度音程只在写七声部与八声部对位时才使用。

3. 半音体系：在严格的对位写作中，完全不用半音阶进行。

4. 三全音：由于三全音的交错关系，因此在大、小两种音阶上都要避免从第Ⅴ级和弦连接到第Ⅳ级的进行，尤其是当它出现在两个外声部，而其导音是在高音部上行到主音时。例



。同样地，在大调音阶中，从Ⅳ级和弦进行到Ⅰ级和弦时

在两个外声部之间出现的交错三全音： 也被禁用。

因此我们在做练习时，无论在什么条件下都要避免使用上述两种和弦的连续进行。

下例的进行则可用，尤其是当导音上行到主音时： 但应完

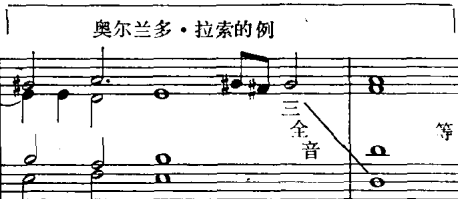
全避免再返回第一个和弦的进行：

我应该提一下：在帕列斯特里那学派的作品中，我们经常遇到这样的交错关系。这种写法说明了在那个时代的作品的特殊严谨性与旋律线条不免有些粗涩的特点。在今日来看，类似下面所举的帕列斯特里那 (Palestrina) 与奥尔兰多·拉索 (Orlando Lasso) 的例子，不能被认为是正确的写法。

帕列斯特里那的例



奥尔兰多·拉索的例

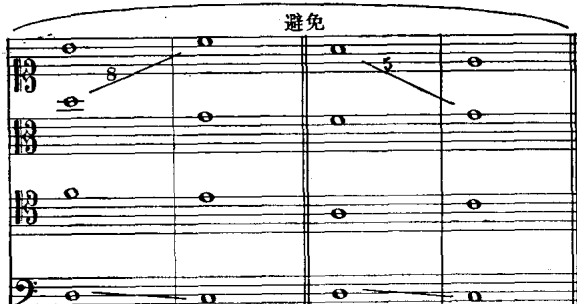


5. 和弦外音：经过音与助音是对位法中唯一可以用作装饰的音。

6. 平行五度与平行八度：有如在和声学中所规定，无论是同向或反向进行的平行五度与八度都一律禁用。关于平行五度与八度之间，被一个或几个音相隔开的特殊规则，将在以后各类对位中分别加以讨论。

性质相同的各声部交错进行应避免给人以平行五度及八度的感觉：

避免



例 2

这种写法在多于四声部的对位中是允许的，但不可以在两个外声部之间发生。

7. 同向的五度与八度：绝对禁止在两个外声部之间出现同向五度与八度的进行——如在
内声部则应依照和声学中同样的规则处理，除非在一些十分困难的
对位写作中，且在某些特殊的情况下才允许使用。（关于这一点，将在后面讨论。）

上面曾讲过，在帕列斯特里那学派的许多令人赞赏的作品中，我们可以遇见对音乐总体并不增加什么效果的写作法，在今天，我们应认为这是出于粗心大意。下面都是一些平行五度与八度的例子：

阿勒格里的例

例 3

维多利亚的例

帕列斯特里那的例

为了使学生们在读到前人这些宏伟的作品时不致有疑惑之感，应使他们识别上面这些例子，但这并非有意要他们去作这样的练习，除非他们是故意模仿那个时代的作品。

注意：有如和声学一样，和弦位置的变换以及声部排列的改变，并不能消除平行五度与八度的错误。

例 4a

坏

但是，如果在平行五度、八度之间，被一个新的和弦隔开，则这种平行的错误就不复存在。

例 4b

很好

8. 转调：在对位法中，只应用近关系转调。

9. 模进：在写双重合唱与八部对位之前，都应避免用和声的模进。

10. 移调：为使旋律能在各声部的正常音域内进行，可以将题目作移调处理。

11. 音域：所写的对位旋律，应尽可能不超过十一度音程的距离。

12. 旋律的轮廓：对位应尽可能写得富于曲调性，最好是以级进来获得这一效果。

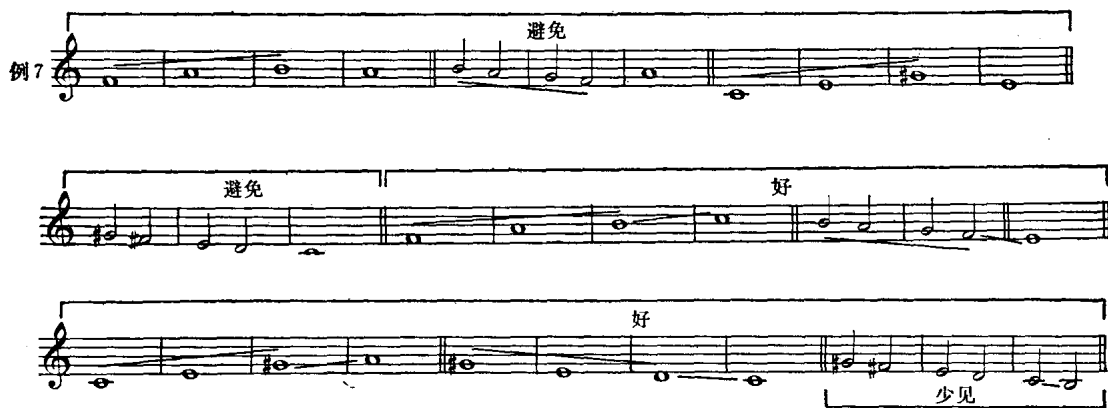
在同向进行时，尤其是当用较短的时值如二分音符及四分音符时，——应避免七度或九度音程分作两次大的跳跃进行：



但在困难的情况下，两个外声部允许以较长时值的音符（意指全音符——译注）作同向小七度大跳。



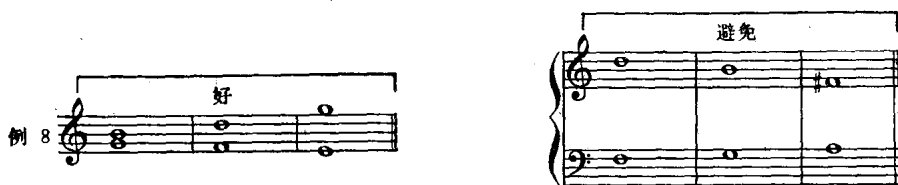
同样应该避免的是在外声部以同向构成增五度或增四度音程的进行，但如在上行的片断中，构成增音程的最后的音继续上行“半音”；或在下行的片断中，继续下行一级时，则可应用：



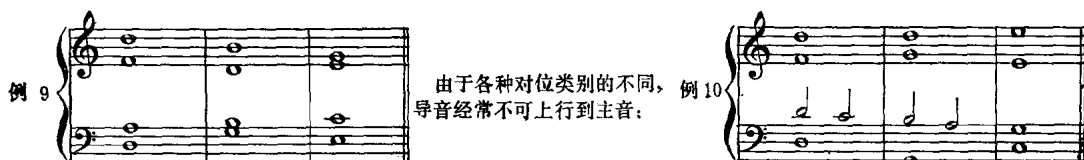
13. 琶音：琶音的进行应该避免，尤其是建立在同一和弦上的琶音进行，如：



若建立在不同和弦上的琶音进行，则这个禁例不复存在。然而，构成琶音的各个声部在调性上的冲突仍须注意避免：



14. 导音：在对位法中，为使各声部的旋律进行更加曲调化，导音通常是可以重用的。



15. 同度音：在写四声部对位之前，除了在第一小节和最后一小节外，不应在小节的强拍上（第一拍）使用同度音。

16. 声部交错：除了开始和末了的一小节外，声部的交错是可允许的，但交错的时间应该短暂，并以少用为好。

17. 和声的进行：反向及斜向的进行，其效果更胜于同向或平行的进行。

18. 六四和弦：凡给人以六四和弦感觉的一切和声组合，均应避免。

19. 重复音：只有全音符可以重复使用。二分音符及四分音符的重复均被禁用。

20. 一小节内用两个和弦：除第一类对位外，其余各类都可以在同一小节中应用两个和弦，但不能在开始的第一小节中这样应用。

21. 和弦外音的接触：一般说来，应该避免，尤其是在二分音符（以及比二分音符时值更长的音符——译注）上，当它与和弦内音形成小二度音程时，应避免使用经过音或助音。

但如果两声部在九度的距离上，则这种接触并无妨碍。



22. 旋律型的重复：应避免由于直接摹拟相同的旋律型以及因仿照相同的公式过多地反复一个音型而产生枯燥无味的效果。