

基礎對位法

〔重編本〕

蕭而化著

臺灣開明書店印行

基礎對位法

〔重編本〕

蕭而化著

民國六十年十月重編初版發行
民國六十四年九月重編三版發行

每冊基價二元二角

(按照同業規定倍數發售)

基 礎 對 位 法

〔本編重〕

■

有 著 作 權 · 不 准 翻 印

著 者 蕭 而 化

登 記 證 字 號 行 政 院 新 聞 局 局 版
臺 業 字 第 八 三 七 號

發 行 人 劉 甫 琴

印 刷 者 臺 灣 開 明 書 店

總發行所

臺北市中山北路一段七七號
電話 五二五九九 至 二六〇〇號
郵局劃撥賬號第一二五七號

臺灣開明書店

(台元—158J.)

原 版 序

由一個作曲的志願，實現爲完全的作曲，其間距離，雖因發願者才智之差，長短不一，但其間過程，則無兩樣。這個所謂的過程，實即達到音樂全般的理解。理解全般音樂的手段，即是全般音樂理論的學習，充作學習的材料，對位法即其中之一，所以，也可以說，對位法是音樂構成的一種解釋，作曲學習進程中的一種訓練。

在全部音樂理論中，對位法的內容與方式，最爲分歧（雖然其基據——“對”——是一致。）。對於這種現象，可以不用驚異。蓋對位法，既非音樂（本身），亦非作曲（本身），初不過作曲學習進程中的一種訓練而已。訓練方式不同，目的則無異，古語云殊途同歸。正是這個意思。

在全部音樂理論中，對位法，除上所述之方式分歧之特點外，尙有一端與衆不同。即是一向遭人指摘，尤其嚴格對位法部分如此。當然，在嚴格限制下，有時有良好音關係不能利用的尷尬情形發生，造成嚴格對位法的“病”。但此種“病”決非如一般所謂有傷於學習有之自由思想，不切實用。因作曲並非學一部份。即可作一部份之曲，學兩部份，可作兩部份之曲。部分智識，必云實用，非但音樂方面無此可能，其他方面，想亦無其例。整套智識，始能有用，則到處皆然。故在學習中，非但嚴格對位法不切實用，即明標“實用和聲學”之類課程，實際上又何嘗切於實用呢？部份不等於全體，

其理甚明。

反之，在學習進程中，條件之限制，可作入門之助，這種情形，一方面可比之如指標顯明之途徑，循之者能得莫大之方便。一方面可比之如障礙重重訓練車道，正是技術磨練之最佳場地。在一個由志願變成作曲或其他成就的事業的過程中，這種磨練與磨練場地都是極為重要的。一種經長期得來的智識與技術的經驗，就是這樣由一代轉遞給另一代。

本書內容與方式，仍屬各式各樣傳統對位法中之一種。其特點在於調性觀念與一般和聲學中所持者一致。是一種近代觀念的對位法。其中有異於同此方式之名著者，實由著者本多年教學經驗所加入之改變。此種改變，毫未涉及基礎原則，僅所謂“嚴格”之程度之稍稍減低而已。凡此諸端，均屬著者於主文之外欲有所申言者。綴之編首。是爲序。

民國四十七年九月著者

重 編 版 序

基礎對位法，原祇是爲師範大學音樂系三年生一年的課程而編的一冊小書。出版雖祇數年，但編成則二十年以上了。經長久用以授課，漸漸地發現，這種傳統方法，頗有可批評之處。而且，自從藝專音樂科成立以來，作曲組學生亦用此書入門，更覺太不够份量了。因而早就有意澈底改編。前年，初版售罄，開明通知準備再版。當時手頭正在進行整編中國民謠的工作，一時抽不出時間來完成這番心願。但略經考慮，還是決定不再再版，以俟改編。終於在去年三月間，趁着中國民謠合唱曲集印刷校對之空隙中，執筆開始，到現在已經一年又有餘了。

原版本基礎對位法，遵傳統類型法編成。其缺點在於方法太簡單，而且不够好。太簡單，則學習者所獲少。方法不够好，則學者勞多而功小。雖則如此，不過，話得說回來，這是以一個二百餘年以後的人，批評二百餘年以前的人所用的方法。也不能算是有甚麼高明之處。如果我們可算是有所“寸進”，那不是千該萬該的嗎？如果我們寸進也無，那我們該怎麼說呢？

這本（即重編版的）基礎對位法是改變了。改變之處有兩點。第一是列入了反對位，並捨棄了古式混合作法，採用了新混合作法。第二是把對位思想由圓圖的和聲觀念中抽出，移到清晰的調性和聲觀念中。

傳統對位法方法簡單明瞭，固然也是長處，但不免使學習者懷

疑：我們爲甚麼祇朝一個方面走（著者在初入門當時，便有這樣的想法。我想有許多學習者發生過這樣的同感）。譬如說第二類，祇能用兩音去對一音，却不許我們用一音去對兩音。這其中當然有一個很容易見出的困難存在。而這一個困難結節在類型觀念上。原設計者用簡明的特點牢守着類型觀念爲滿足，當然也未可厚非。

不過，這種傳統作法，在由簡明進入繁複的混合對位的途中，類型觀念還是那麼強勁有力地梗於其中，而沒有搖動。這是著者所不了解的。當然其原設計的混合作法，並非不可。不過，沒有另列其他却是難解。可能是西洋音樂史上的“時代性結構”所使然吧。如果是的話，那末本書的改變，可能就是以古代方式合異代結構了。——本書的第一個改變是入手便加入反對位而同時採用“時間的混合”法，不用原設計的“空間混合法”。時間的混合法，固然是爲使反對位方法中的困難有法解決，而被迫採取的，但是也發生了一個非常良好的副作用，即是在二部對位中，即可實行混合。不像空間混合法一樣，一定要到三部以上，纔能施行。——這一個改變獲得了兩個好處，第一接近實用，或者，稍誇張一點說可以合乎實用。第二是直通自由對位法。在本書撰寫到末數章時，著者已經看到了本冊之續冊計劃。不過著者再三考慮之後，還是“忍心”煞住了。首先，要做的事太多，沒有時間再把這一事再往前推。其次，已有時間藝術結晶法勉強可以接上。再則，時間藝術結晶法上冊雖已出版兩年，中下冊尚未着手。這事總有一點開出支票未兌現的感覺。舊諾言還沒履行，又許以新諾言，實在愧對讀者了。

至於說到和聲觀念的改變，這是近數年來的一點小開拓吧。近數年來，對於調性問題，似乎已稍更清楚了一點。在寫時間藝術結晶法時，音程分類觀念已略有形成。其後，細細證之各大作家作品，

更看出所見無誤。終至於眼見調性自和聲脫落。心中爲之一快。這次改編本書時便運用這一新觀念推進，發現意外順利。這實在是事先所未預期到的。

調性一向是一個神祕問題。嚴格調性音樂高度成就的當兒，調性是甚麼，沒有人知道。真是中山先生所說“不知亦能行”的最好的例證了。正和不知“酒理”的古代偏能釀造出香醇的美酒一樣，不明白“調性理”，一樣無傷於音樂藝術的發展，這是真的。不過，不知亦能行，有時而真，有時亦不然。畢竟不如“知而行”更有把握。至少能縮短經驗傳遞的時間。所以“知”還是寶貴的。本書第二個大改變，把對位思想，由囫圇的和聲觀念中抽出，移到清晰的調性和聲觀念中之舉，據著者本人的估計，經驗傳遞的時間，不知要縮短若干倍。謹以這一點小小的心得獻給正在努力的音樂青年們。跟着這個指標勇往向前走吧，這是一條康莊大道，而且是沒有歧路的。

此書之出版，蔡伯武，劉海林二君之助力頗多。並誌於此，以表難忘。

一九六八年三月於臺北

著者

蕭而化

目 次

一 緒 言	1
習題一	7
二 曲調法提要(上)	8
習題二	16
三 曲調法提要(下)	17
習題三	27
四 二聲部和聲法提要	28
習題四	40
五 二部對位法第一類	41
習題五 (共六組)	53
六 二部對位法第二類 (一)	58
習題六 (共四組)	73
七 二部對位法第二類 (二)	76
習題七 (共四組)	90
八 二部對位法第三類 (一)	93
習題八 (共六組)	123
九 二部對位法第三類 (二)	128
習題九 (共六組)	152
十 二部對位法第四類	157
習題十 (共二組)	170
一 二部對位法第五類 (一)	171
習題十一 (共四組)	194

十二	二部對位法第五類(二)	198
	習題十二(共四組)	214
十三	二部對位法第五類(三)	218
	習題十三(共四組)	234
十四	二部對位法第五類(四)	239
	習題十四(共四組)	255
十五	二部對位法第五類(五)	258
	習題十五(共四組)	271
十六	三部對位	275
	習題十六(共四組)	289
索 引		294

一 緒 言

1. “對位法”一詞，是由拉丁文 *Contrapunctum* 一字翻譯而來，英語作 *Counterpoint*。拉丁文原名中，*Contra* 即“對”的意思；*punctum* 即“點”的意思。原意是 *punctum contra punctum*，直譯應是“點對點”。當然，這裏之所謂點，即是指音符而言。所以也可譯作“音符對音符”，或者簡稱為“音對音”。因此“對位法”一詞，可以解釋為“音對音法”。

2. 對位法解釋為音對音法，實在祇是就技術方面而言。即是說在“作”對位時，的確是用音對音（一音對一音，或者數音對一音，一音對數音）的方法在進行。所以說對位法是音對音法是不錯的。但這樣的說法，對於對位法的主要的作用完全沒有涉及，祇能算是一種初步的了解，不能算是對位法的真正解釋。

3. 單曲調音樂（*Monophonic Music*）中，祇有曲調與節奏兩種音樂要素。自從分部音樂（*Part Music*）成立之後，音樂中有了“和聲”，從此成了音樂的第三要素，使音樂成了三向發展的藝術。分部音樂與和聲可以說是一物兩面。是分部音樂即有和聲，加入和聲構成音樂即為分部音樂。和聲是音的豎直結合，一個音，在它上面或下面配上另一個音，我們就說它是和聲（或有和聲）。如上所述，對位法，實即音對音法，音對音即是作成和聲。如果依此推

論，則對位法，也當是配和聲法。這就大為謬誤了。所以我們不能單就“音對音”的觀念去了解對位法。

4. 分部音樂的特點是音樂由不同的多部(至少也有二部)結合而成。其間，“部”與“部”之結合，我們稱它為“音樂結構”(Musical Texture)。音樂經充份發育之後，音樂結構得到兩種(至今尚無第三種出現)。一種是：部與部之間嚴格維繫“曲調對曲調”的關係(曲調的性狀，將在稍後之曲調法提要一章中討論)。前面說過，凡音對音必生和聲。當然，曲調對曲調其間亦必生成和聲，用到和聲，而且用到很精巧的和聲。雖然如此，在這種音樂結構中，主要的重點是“部部皆曲調”。其間和聲無論是多麼精巧，都祇是部與部之間的膠合劑而已。這種音樂，我們稱之為“複調音樂”(Polyphonic Music)。這種音樂結構，我們叫它做“複調音樂結構”(Polyphonic Texture)。獲得作成這種音樂結構的方法(或技法或技術)，便是對位法。所以對位法應是“曲調對曲調”的方法。用到最好的曲調作法，以及“精巧”的和聲理論與技術。又，因為這種音樂結構，是用對位法作成，故又有人稱之為“對位的結構”(Contrapuntal Texture)。

5. 音樂結構的另一種是：部與部之間嚴格維繫和聲對一個曲調之關係，或者祇講求純淨的和聲關係。學習者都知道，一連串和絃連結起來之後(例如完成了的和聲習題)，各聲部分別單獨觀之，仍是曲調。但這種曲調，有的幾乎完全沒有曲調的特質，有的雖有一點曲調的特質，也是極其平凡，無足吟味的曲調。但是，在這種音樂結構中，這是必然的現象。因為它是要絕對避免部部皆曲調的作法。這種音樂結構的特點是，將一個一個的和絃(豎直音塊)，一

個接一個排列起來，好像我們打竹籬笆的樣子。串通連結的橫線，當然我們仍然可以說是曲調，但這種曲調祇是徒有其形，而無其特性，已如上述。這種音樂結構有時原形就用，如簡單之合唱；有時將這種結構當作一個整體，作為一“部”配在一個曲調之下用。這樣，曲調當作一部，整個和聲結合（通常稱為“伴奏”）當作一部，所結合而成的分部音樂，我們稱之為“主調音樂”（Homophonic Music）。所以這種音樂結構，我們稱它為“主調音樂結構”（Homophonic Texture）。又因為它的主要著眼點在於和絃的結合，所以又有人稱它為“和絃的結構”（Chordal Texture）。在這種音樂結構中，用到“好的”和聲理論與技術，與優良的曲調作法。

6. 依上各節所述，學習者當可了解對位法為何物，同時且可了解對位法與和聲學之分別。簡約言之，對位法即是研究由曲調導出曲調之方法；而和聲學之主要研究對象為和絃之建立及和絃與和絃之關係。

7. 由單曲調音樂進化為分部音樂（時在十世紀初），最初之作法頗近似複調音樂結構。即是說由曲調對曲調之想法開始。這種想法正是對位法的基本想法，所以我們很可以說分部音樂是由對位法開始（雖然，當時所作的對位法，與後來的對位法有很大的差別）。或者說分部音樂由複調音樂結構開始。至於主調音樂結構，直到分部音樂發生七、八百年以後，纔始發現。

8. 對位法既有如此悠久的歷史，在進化中，歷經變化，故樣式雜多，作法（我們簡直可以稱為“花樣”）百變。即以現在仍被作曲者所重視之式樣與技法，也還有多種。對位法學習者不可不知。

9. 對位法有單對位與複對位之別。在對位法中所作成之二

部，祇能在原位置上正確，轉位（將在上之聲部轉作在下之聲部或其倒次）後即發生和聲上之錯誤者，名之曰“單對位”（Simple Counterpoint）。如對位之二部，不但在原位置上正確，經若干度轉位後亦仍正確可用者，叫做“複對位”（Double Counterpoint）。簡約言之，不能轉位之對位法為單對位；可以轉位之對位法為複對位。

10. 對位法又有嚴格對位與自由對位之別。在音樂進化整個的歷程中，直至十八世紀稍前，音樂纔始發育完整（祇看現在用來欣賞的音樂即由此一時期作品開始一事可知），成為一種完美的藝術。原因是，在此時期，音樂知識大增，或者說完成音樂藝術所需要的各種知識已是全備，因此，音樂由幼稚時代達到成熟階段。在此時期所用的對位法，也可以說是成熟的完整的對位法。在此種對位法中，已無較前時期所堅持之不必要之限制，作法上自由得多，所以後人把它叫做“自由對位法”（Free Counterpoint）。前於此時期各階段之對位法，均較嚴格，故一律稱為“嚴格對位法”（Strict Counterpoint）。在技術上言，在和聲、節奏各方面有或多或少的限制的作法，便是嚴格對位法。反之，其作法在節奏與和聲全領域中，自由而無所忌避者，為自由對位法。本書之目的是對位法之基本學習，故是嚴格對位法之屬。

11. 在音樂進化整個歷程中，“調性”（Tonality）實亦曾幾經變化。對位法為音樂之作法，為調性表現之工具，調性改變，對位作法自然亦有所改變。譬如在初期古對位法中，對於“調性表現”毫無所知，故其作法與後世之作法截然兩樣。中期用“非嚴格調性”（Modality or Non-Strict Tonality），後期用“嚴格調性”（Ton-

ality or Strict Tonality), 各時期對位法之想法、作法、規則均有不同。而對位法又是第一種被大家所承認的正確的作曲法。從初期開始至於今日, 即傳授不衰, 故對位法之授受, 時常各不相同, 學習者不必困惑。尤其有一事必須附加說明者, 如上述不同時期的對位法, 其作法、規則之不同, 我們可以視為自然。但是, 在對位法之傳授上, 即使同樣為某一種對位法, 傳授者時常各持己見, 毫不一致。尤其在嚴格對位法中, 嚴格之程度各各不同, 故而說法各異, 不必驚異。

12. 在對位法之學習上, 有數事必先了解者, 在此說明。第一、對位是根據一個既有之曲調 (Pre-existent melody) 作成, 既有之曲調, 叫做“定旋律” (Canto Ferma 或作 Contus Firmus, 省寫作 *cf*), 對上去的曲調叫做“對位”。對位學習中, 習題即是定旋律, 應注明 *cf* 字樣。

13. 對位法式樣雜多, 已於前述及, 其傳授法亦同此情形。公元1725年 J. J. Fux 發表其對位法教科書登龍術(或作樂壇登龍術) (Gradus ad Parnassum, 原意是達到藝術之神的仙境之階梯), 將對位分成五種“類型” (Species), 按序漸進。學習者稱便, 教學者多採用。本書亦依此方式進行。

14. 對位法五類型之分別為:

第一類——同節奏對位, 即是對位之節奏與定旋律之節奏完全相同, 一音對一音作成。這個第一類又可以叫做基本對位, 是以後各類的基本作法。

第二類——花飾對位, 即是對位之曲調較定旋律之曲調為繁複, 加有裝飾之意。但這裏所謂花飾是有定型的, 不能隨意作成。呆

定爲二音對一音

第三類——在曲調上同上類，屬於花飾對位，包括三音以上對一音各種類在內，以上兩類爲一組。

第四類——變節奏對位，全部用變節奏方式作成，是一種有重點的特殊練習。

第五類——華彩節奏對位，此類雖名爲華彩節奏，但其變化受著一定之限制，其所形成爲一種模形節奏。

15. 一般對位均依照以上五類進行。本書著者爲使學習者獲得更多之練習起見，於各類均附添多種變化的練習，有的甚至與其原作法相反練習。譬如原爲每定旋律一音對位二音，反轉之，則每定旋律二音以一音對之，這樣當然與傳統作法有所不同了。但著者以爲有益無害，雖與傳統方式略有乖錯，但於學習無傷。

16. 對位法之學習，除引用上述五類型之程序外，又可按聲部之多少習之。由二部而三部、四部……或更多部均可。每種中定旋律算一部。故二部對位中，對位祇有一部，三部對位中對位二部……餘類推。多聲部對位法對於一個作曲學生，實在非常重要，但本書爲對位之基本學習，不能遠涉，到三部作法爲止。

17. 傳統方式中，三部以上，類型可以混合使用，如定旋律之外，一部作第二類，一部作第五類……種種方法混合作之。叫做混合對位（Combined Counterpoint）。本書中未列入。在本書中，亦有混合練習，但其混合法是某數音作一類，某數音又另作一類。且不限於三部以上之對位法。

18. 對於嚴格對位之學習，普遍存着一種誤解。以爲嚴格對位

法，不能實用。既不實用，習之徒費時光，無益有害。此語表面看來似是，但實大謬而非。對位法原為藝術創作學習中一個極為重要部門。因為它是二大音樂結構之一的基本作法。一個對複調音樂結構毫無認識的人，要使他達到對它有深切了解，非經長時期之磨煉，決無可能。在這一磨煉的過程中，要能使他按步前進，則缺少訓練項目，也是決無可能。這是凡從事過教育的人所共知的。嚴格對位法正是達到深切了解複調音樂結構之訓練的項目，其重要性不言可知，如云不切實用，實為對此事毫無了解所生之誤解。著者經長期之身經體驗，深覺此種似不實用之訓練，對於一個作曲學習者，有不可估量之價值。近來且主張教授者應多多設計各式“古怪”之對位法，使學習者經歷各種苦難之磨練，則其思想當能倍常敏銳，而加速達成其目的。

習 題 一

以下各題，如有答不出來的，可以保留到找到答案時再回答：

- (1) 何謂分部音樂？
- (2) 崑曲演唱(由一人唱一人竹笛伴奏)是分部音樂嗎？
- (3) 一堂鑼鼓(由鼓、鈸、大鑼、小鑼組成)加一嗩吶之演奏，是分部音樂嗎？如是，為甚麼？如不是，為甚麼？
- (4) 無伴奏小提琴曲是分部音樂嗎？如是，為甚麼？如不是，為甚麼？
- (5) 何謂音樂結構？
- (6) 何謂複調音樂結構？