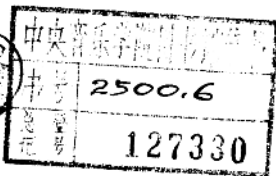


世界音樂名著譯叢
康誼主譯

對位法

皮斯頓原著
康美鳳譯

大陸書店經銷



皮斯頓 原著
康美鳳 譯

對位法

全音樂譜出版社印行



12

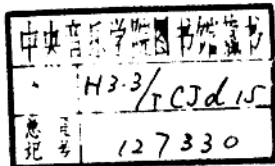
世界音樂名著譯叢

皮斯頓名著：

和聲學

對位法

管絃樂法



對位法目次

主 譯 序	7
前 言	9
第 一 章 曲調的線條	13
第 二 章 曲調的節奏	26
第 三 章 和聲的基礎	40
第 四 章 和聲的節奏	60
第 五 章 二部對位	72
第 六 章 動機的結構	99
第 七 章 三部對位	143
第 八 章 三部以上的對位	143
第 九 章 複對位	167
第 十 章 兩部卡農	188
第 十 一 章 其他的卡農形式	208
結 論	228



主 譯 序

有系統的廣泛的譯述世界音樂名著，包含理論的、教育的、欣賞的，和作品的內容介紹等，以充實現代化的音樂園地，以增進學者的音樂專門知識。是我多年來一直幻想的心願。

去年筆者自歐美進修及訪問後返國，曾携回新版音樂專著二百餘冊，擬於課餘之暇，一一予以譯述，但個人精力有限，無法獨肩重任，乃分別邀約同好多人，共同着手進行，希能於五年內選擇重要的，具有影響力的著作共三十種，分爲三期，譯述完畢。

第一期十種已開始半年有餘，預定於六十四年十二月以前先後脫稿，一俟出版後，即繼續進行第二期的譯述工作，預定於六十六年十二月脫稿，至於第三期則預定於六十八年十二月完成。

音樂理論書籍，如和聲學、對位法、作曲法、音樂美學、音樂史、配器學、復格……等的譯述，困難似乎較多，中外文字通順流暢者，對於樂理含義與專門術語，未必完全了解；但精通樂理者，或因文字生疏，譯筆不易達意。因此，真正志願貢獻此項服務的朋友，實在令人稱讚。我謹衷心盼望三期譯述計劃，能夠如願達成。

全音樂譜出版社社長張紫樹先生，不計書籍銷路的大小，純以推廣文化提倡樂教的立場，慨然答應支持這種意義深遠的出版計劃，能使付諸實現，有遠見、有熱誠，至屬難得。在排版及協調方面出力甚多的是大陸書店簡明仁先生特在此一併致謝。

我希望這套音樂譯叢，能爲我國樂壇提供一些正確的而有權威性的音樂資料，以鼓勵研究創作與建立批評觀念，而在提高音樂水準，普及音樂教育上，都能發揮若干建設性的作用。

康 謳謹序於臺北樂牧齋

中華民國六十三年十二月三十一日





前 言

對位的藝術即是組合曲調線的藝術，對位的本質，是音樂裏內在活力的重要成份，但無論如何，它的組合及處理的手法是更為深入的。而且這種本質幾乎可在所有的音樂裏找到、大多數的音樂均具有某些程度的對位。

對位這個名詞的內涵，其原始的意義：是一種不協調的感覺。在音樂結構的不同因素之間，協調與不協調的相互作用組成了音樂裏對位的要素。對位的研究，包括了對於那些協調與不協調特質的研究，或換而言之，對於獨立及不獨立特質的研究。

例如說，由於和聲節奏與曲調節奏的一致及協和音的使用，將協和的提供了相互依賴及協調。在節奏裏，就是重音或強拍與節奏活動性的一致；在曲調線裏，即是所謂相似的進行，使高潮或高峯由不同的聲部同時到達。這些要素都減損了曲調結構的對位特質。

相反的，獨立及不協調是由於不協和音或非和聲音的使用；或是由於節奏重音及節奏樣式的避免一致；或是由於曲調線條的對立所造成的反向及特別進行的使用而來的。這些是促成對位形式的一些方法。

對位的過程，隨著作曲家們對於這些獨立或非獨立的複雜要素的態度而有所不同。在十八及十九世紀的和聲裏，我們無法找到一個為大家所共同遵守的原則。在這時期裏，雖然作家們對於和弦的使用及他們使用的方式不盡相同，但這並不足以使得他們通用的和聲原則無效，然而，同樣的這些作家們對於對

位要素的處理，却顯示了很大的差異。

按歷史說來，在對位藝術裏，有三個特殊的高峯。第一個是哥德時期不朽的絕對複音的法朗哥累密斯Franco-Flemish School 學派及它的後繼者，精巧的、大作家風味的對位。第二個時期是十六世紀後半期，以帕勒斯替那(Palestrina)為代表的音樂。而第三個時期即是以巴赫(J.S.Bach)集其大成的巴羅克時期為代表。

前面所提的第一個時期，對於我們的音樂已經沒有顯著的影響。但是帕勒斯替那及巴赫則已成為複音音樂的象徵。對這兩位作家作品的研究，將顯示出兩個完全不同的對位形式及方法。這兩種形式，在音樂藝術的發展裏，均具有極端的重要性，而所有的音樂家及音樂學生們，對於這兩種對位寫作的研究，也是不可缺少的。但目前，本書將只注重於巴赫所代表的對位技巧形式的研究。

“十六世紀的對位”即所謂帕勒斯替那形式的對位，在傑培遜(Jepesen)梅律(Merrit)及莫利斯(Morris)的著作裏已有很精彩的述說，所以我們若在此再做進一步的一般性介紹將是多餘的。帕勒斯替那的形式，是一種具有很完美分界限制的聲樂複音音樂。歌詞的出現，表示了一種額外音樂要素的介入同時歌詞供給了音樂相當程度的節奏基礎。和前幾世紀所應用的和聲原則相比較，帕勒斯替那的形式是被強烈的限制着，所以我們不應該期望這種音樂，能供給我們近代音樂作家作品的應用原則。

但對於帕勒斯替那對位寫作形式的研究，不僅是對於合唱曲作家或是對於所有的音樂學生，均具有無可估計的價值。有許多理由可以證明關於這種對位的研究，在研究巴赫的作品中是極為需要的，他的和聲，節奏，及對於對位結構的器樂表現，不僅是巴赫的直接的先祖，而且有許多在巴赫之後的作家，包括一些現代的作曲家，也都視他的作品為對位技巧的極致。我們不應忘記，音樂技巧研究的目的，是要發現音樂是如何被寫出的，而不是要決定要在將來該如何的寫作音樂。於是在這裏，我們以三百年來的文獻作為我們研究對位的合理基礎。

在對位裏，傳統的教科書及教學法，只給子和聲及節奏很少的注意力，而且，通常並不在真正的作品裏摘取實例及原則。所採用的形式，由古板的典範

到不定的現代理論而各有不同。一般說來，他們對於復格曲的研究有著不够充份的準備，於是學生們發現，當他們想試著去將巴赫的寫作過程及他們自己所學到的對位過程求得一致時，竟然是失敗的。所有傳統方法實際的缺點是他們並不試著傳授作曲家們實際應用的知識，而只是給予學生們音樂寫作的方向，而未顧到沒有人可能知道，音樂在十年後將該如何寫法的事實。

我想現在提出一項警告也許是有用的，即我們並不是在研究巴赫的個人形式。他創作的數量及他有影響力的特質，使得我們不能避免摘取較多的巴赫作品作為範例。但在研究各種對位寫作的不同原則時，我們仍然將儘可能的包括更多作家的譜例。

甚至於，我們不能說在最近的三百年裏，作曲家的對位作品已有了一種共同的原則。然而他們的不同點，並不在於所應用的要素或原則，而是在於所應用的程度之上。我們希望在對於原則及要素的學習中，能夠幫助我們了解所有時期的音樂，特別是現代音樂。如此，作曲家們能藉此被鼓舞而貢獻他們對於對位程序的個別方法。

我警告學生們不要盲目的崇拜對位，更不要以為對位就是好的。有很多世界上最偉大的音樂都只包含有很少的對位。更進一步的說，對位的特質並不是絕對的，甚至於被認為完全是對位的巴赫的復格，亦有很多的變化。

本書裏要求學習對位的預備知識，是假設學生們已有了很好的和聲學的背景，即在讀此書之前，必須至少有一年的和聲學習基礎。至於變化和弦的了解及應用，是有幫助的，但並不必要。最重要的知識是了解調性的功用及領導聲部的基本原則。和聲的公式及次序，可證明在樂句的組織方面有很大的助益。

在每章之後的習題數量，對於個別的需要可能是不夠的。它們只是一群設計好的樣品，用以顯示練習材料的種類及範圍。所以我期望老師或學生們自己能夠設計出更多的習題。

沒有閱讀C字譜表（即女高音、女低音及男高音等譜表）的能力的學生，應該努力練習，並至少做到可以應用C音譜來寫作對位習題的地步。有了閱讀這種譜表的能力後，不僅可以閱讀許多偉大作家的不朽作品，而且也是閱讀總譜時必須的工具，同時對於轉調是一個極有價值的幫助。



第一章



曲調的線條

在我們討論兩種或更多的曲調組合之前，我們必須先仔細研究曲調線的本質。爲了達到這個目的，我們將儘可能的用客觀的眼光來研究較多技巧上的，及實際的曲調特色，而暫時不顧慮比較抽象而難懂的，但却具有同等價值的要素，如感情、緊張、鬆弛等。這並不是故意的使美質的力量被貶值，而是作者本人的經驗，同時我相信人們以彈、唱、及聽等直接的方式和音樂接觸，是最容易使人感覺到音樂存在的方法。無論如何、有一點必須聲明的是——我決不企圖用公式化的原則來規劃或統一，出自內心的曲調特質。

曲調的輪廓可憑藉著仔細的研究樂曲而感覺到。雖然絕對準確的曲調圖表，會顯出一系列笨拙而有角度的進行，但我們仍用“曲調的線條”這個名詞來形容它的輪廓。例如：一個上行音階在中庸速度裏漸漸上升，圖表也將顯示出階梯似的形狀，然而音樂的效果也正是往同一方向繼續的線條，所以我們提出線條這個名詞的意義，是可以用它來表示連續性的重要特質，同時強調微小的裝飾及鋸齒狀的構成，並不影響曲調的主要方向。

爲了分析及寫作習題所採用的曲調線單位的方便，常和一個樂句的主要的長短一致。這樣可能導致相當程度的變化性。至於什麼是構成曲調單位，則可由譜例的含義及對它特性的討論而得到答案。

到目前為止，最普通的一個曲調線條的形式可由下面貝多芬的譜例裏顯示出來。

例1 貝多芬——弦樂四重奏，作品18，第一號



這個曲線由它的最低音A上行到高音降B，最高音降B在第五小節時出現，最後停在升C上——這個音是在這九度音程裏，屬於較低的一部份。這一曲線，是波狀的曲線，因為曲調的線條先進入了它的次高音F及G，然後下行到第七小節時又再上行到F。這些次高音增加了節奏性的突起，同時它們相互之間的音高關係是曲調輪廓中的重要的一面。

有一點值得注意的是，大部份的曲調進行是級進的。在此譜例的整個樂句中，只有五個音程是大於二度的音程，它們是三個小三度，一個完全四度，及一個減七度。假如多觀察幾個曲調，那麼一定能明瞭一個對位的規則——曲調多是級進的進行，跳進只是用來給予變化。下面還有兩個類似的曲調線條的實例。它們和貝多芬曲調的不同點，是在於最高點的位置。譜例2裏的最高點，比較接近於曲調的開端，曲調的下行是緩慢的，而例3裏曲線的頂點却在樂句的中途出現。

例2 巴赫——平均律鋼琴曲集，復格曲第十三號



例3 約翰·克利斯汀·巴赫——交響曲作品18，第四號



下面是一個比較不尋常的曲調線條的譜例

例4 巴赫——兩個小提琴的協奏曲



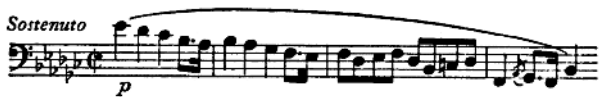
這個譜例恰好和貝多芬的譜例相反，曲調的開端及終了都是高音，曲線向下行至曲調的中間到達最低音。

例5 莫差爾特——輪旋曲寇海爾版第511卷



莫差爾特的譜例可認為是前述兩種形式的組合。曲調的第一部份和例四的曲線相同，但它的最高點及緊接的快速音階下降，却在最後才出現。

例6 蕭邦——即興曲，作品51



有一些曲調由高音開始而以較低音結束，如例6，但這種實例並不多見。

例7 孟德爾頌——弦樂四重奏，作品80

Allegro molto

這一摘錄顯示一個樂句由低音開始至高音結束，這種上行的樂句通常預期是漸強的，由於音高的上行而產生的漸強幾乎是所有演說形式的自然趨勢。這種自然形式可在多數音樂的力度運用中表現出來。任何一位有指揮樂團經驗的人都會知道，即使是指揮一個極小的五人樂團，當樂句音高向上升時，也必須時刻注意，以免演奏者愈奏愈響。這裏我們並打算繼續討論樂句的力度，但是當一位作曲家，對於這種自然趨勢有著細微差別的相反要求時，學生們得特別注意所造成的效果。在例8裏，有著同樣的樂句形式，即樂句上升，至最後時才到達最高點，此樂句有一點不同的是，它的第一個動機是由中等音高開始的，本曲巴赫未曾註明任何力度強弱記號。

例8 巴赫——平均律鋼琴曲集 I，復格曲第十六號



(一) 音 域

與上述幾個具有較寬曲線的譜例比較，如果一個曲調只有很窄的音域，將