

論概法



專科

趙亞秋

卷四, 三

天瑞編 開明書店印行

對位法概論

繆天瑞編

開明書店印行

1933

“對位法概論”

民國廿二年十月初版

有著作權

*

不許翻印

實價大洋二角五分

(外埠酌加寄費)

編著者 繆 天 瑞

發行者 杜 海 生
上海福州路開明書店

印刷者 美成印刷公司
上海東熙華德路

總發行所

上海福州路八十五號

開明書店

分發行所

南京廣州北平漢口長沙

開明書店分店

(普730)

凡 例

一. 對位法是和聲法中最古的, 且是最重要的: 這是誰也知道的。特別是二十世紀以後的新音樂, 可以說有對位法復活的意思。這樣重要的對位法的書籍在我國一本都沒有, 真不可思議。〔譯者註〕

二. 本書作為對位法教科書, 最為穩健, 有十分充分的內容。我相信一本用日本語寫成的對位法的本書, 能得到很好的結果。樂譜也盡量插入。

三. 本書的作例的材料, 都採自普婁德(Prout)的對位法書。關於記法也有參以編者的私見, 有賴普婁德處實多。

四. 本書是小冊的書籍, 故說明文章以簡潔為宗旨; 然不明瞭之處是沒有的: 音樂理論書學者若不熟慮精讀是決不能了解的。故本書雖僅是小冊子, 也極望學習者能努力去研讀。

編者識 一九二四, 八。

〔譯者註〕 這是指原書編書時而言的; 現在日文中對位法書據我知道的有根據Bridge的單對位法編的黑澤隆朝的‘對位法學’, 旋法對位法 (Modal Counterpoint) 的成田爲三的‘對位法’ (在 Ars 音樂講座中), 福井直秋的‘對聲學’, 瀨戶口藤吉和鈴木賢之進合譯的Jadassohn的‘對位法概論’, 片山凝太郎和信時潔合譯的Stephan Krehl的‘對位法’, 門馬直衛的‘音樂理論講義’中第三編對位法等。

目 次

第一章 序論.....	1
對位法的定義〔1〕 與和聲學的相違〔1〕 實例〔2〕 嚴格對位法和自由對位法〔3〕 開離譜表和音部記號〔3〕 音域和移調〔4〕 對位法的學習〔5〕	
第二章 旋律進行上的制約與和弦的制約.....	6
嚴格對位法的一般制約〔6〕 跳越的法則〔7〕 第二轉回的禁用；超越和同度〔8〕 和弦的選擇〔8〕 和弦的接合規則〔9〕 和弦接續的六種狀態〔10〕 續前〔10〕 禁止的接續〔12〕	
第三章 二聲對位法——第一種.....	13
對位法的五種類〔13〕 關於二聲部和聲〔13〕 二聲部的原則〔14〕 潛在和聲〔14〕 對位法的開始〔15〕 結尾的靜止法〔15〕 中途進行上的法則〔16〕 對位法的實習範例〔17〕 主題作他聲部的移記〔19〕 短調的實習範例〔22〕	
第四章 二聲對位法——第二種.....	24
一般法則〔24〕 練習上的注意〔25〕 靜止法〔26〕 實習範例〔26〕 短調的實習範例和注意點〔27〕	
第五章 二聲對位法——第三種.....	30
四符對一符〔30〕 交替音〔31〕 進行上的制約〔31〕 第二轉回許用之處和導音的重複〔32〕 靜止的作法〔32〕 實習範例〔33〕 短調的範例〔34〕 三符對一符，六符對一符，八符對一符〔34〕	
第六章 二聲對位法——第四種.....	36
切分法〔36〕 犯則的注意〔37〕 靜止法〔38〕 實習範例〔38〕	

第七章 二聲對位法——第五種.....	40
流暢對位法〔40〕 裝飾解決〔40〕 靜止法〔41〕 實習範例〔41〕	
第八章 三聲對位法.....	43
三聲對位法的一般〔43〕 關於四度音程等的許用〔43〕 靜止法〔44〕 實習範例〔46〕	
第九章 四聲對位法及多聲對位法.....	49
四聲對位法的一般及許可的範圍〔49〕 實習範例〔50〕 五聲六聲七聲及八聲的對位法〔51〕 實習範例〔51〕 混合對位法〔52〕	
第十章 自由對位法和模仿對位法.....	58
何謂自由對位法〔58〕 靜止法〔59〕 實習範例〔60〕 模仿對位法及其範例〔61〕	

第一章 序 論

1. 對位法的定義 對位法英語叫做 Counterpoint。原語拉丁語 *Punctum contra punctum* 是‘一譜對一譜’的意思，就是對着一樂譜更附加以一樂譜。這個名稱恰能夠表出極單純的對位法。若知道對位法的初步，就會曉得這個名稱甚為適當。

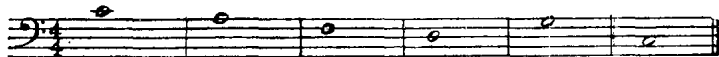
那麼，對位法是什麼，就可說：對位法是對着某音附加以他一和聲音。當然，這是牠的單純的，若進步的，就有附加以三、四或十以上的聲部不等。這個聲部多少的程度也有幾個階級，然總之是這樣的一種和聲法。

2. 與和聲學的相違 對位法是和聲學的一分科呢，還是與和聲學完全不同，關於這點，初學者非先知道此二者的概略是不能明瞭的。對於和聲，今日普通學習對位法者大都知道。所以這裏，學習者多少先應該知道對位法是研究點什麼的。兩者的區別，以極普通的定義去說明是這樣：和聲學的研究的目的是要知道和弦的性質及其連接的運動；因此對於各聲部如何進行比較得閑卻；在對位法當然要嚴守和聲學的法則，然與和聲學完全不同，各聲部須有一個獨立的旋律。略言之，即：對位法是將多數旋律同時結合攏來置於和聲的狀態上。對位法亦係一種和聲；又和聲若各聲部的進行注意於旋律時，也成爲一種對位法；原來對位與和聲不是兩種東西。然立脚於對位法的和聲，和立脚於和聲學

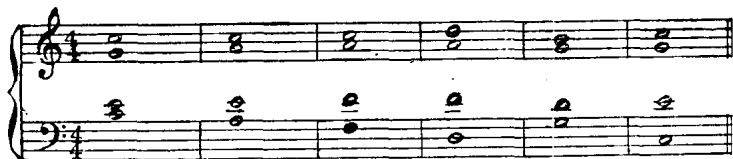
的和聲，結果大多產生不同的體裁。

3. 實例

以下面低音旋律為問題。



若將此旋律依和聲學的法則而附以和聲則成功這樣：



這在和聲學上是沒有錯誤的、完善的答案，然若將各聲部一一歌唱過，就覺得十分單調，有不能認為旋律的程度的單純。原來這個答案若在對位法就不能認為完善的。對位法家主張各聲部的旋律都要十分豐富。



當然這裏所示的也無非是和聲，依和聲學的規則解剖起來是完全不會抵觸的。然而這個答案在正則的和聲外更以旋律的進行為主眼。前者尚和音全體之美，後者則尚聲部進行之美。僅是這一點不同，法則是不相反的。

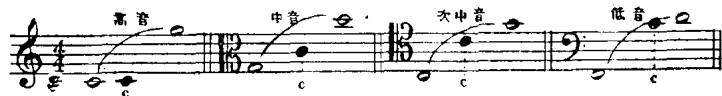
對位法和和聲學的練習上的相違，學習者應該知道。在和聲學，練

習問題大多是用低音(Bass)而有和弦記號者——即Figured bass(記號低音)。在對位法就不同,在對位法或低音或高音(Soprano)或次中音(Tenor)或中音(Alto),任何聲部都可提出為問題,因此例如這裏有一個低音的問題,在對位法就沒有和聲記號的限定,可以自由應用適當的和聲。惟指定為問題的旋律不能改變。問題的旋律稱為固定旋律Canto Fermo〔意〕(Cantus Firmus〔拉丁〕),對着這個固定旋律加上一種或數種的對位部。

4. 嚴格對位法和自由對位法 學習者僅聽到上面所說明的,不可即速斷定:對位法是非常自由的。對位法與和聲學比較起來,牠有聲部進行上的制限,更有麻煩的法則將牠束縛着。依從這種法則的對位法叫做嚴格對位法(Strict Counterpoint)。

然而今日實際所用的卻要自由得多,因而旋律美也較複雜,不協和音也很隨便地使用着;輕於法則的依從,卻以效果為主眼。這種對位法叫做自由對位法(Free Counterpoint)。然而學習者開頭不可即走自由對位法這條路;須先依嚴格對位法作充分的學習,然後給與自由,練習實際的對位法。習過嚴格對位法後,自由對位法只要給與一兩句的暗示即能夠明瞭。

5. 開離譜表和音部記號 和聲學練習的答案常在鋼琴音樂用的大譜表上,作密接的記譜。對位法就不同,在對位法因為着重於各聲部的進行,各聲部都用一個譜表。這叫做開離譜表(Open Score)。故不僅高音部和低音部二種,且用中音部次中音部的譜表——這種譜表是普通鋼琴演奏上所不用的,然在對位法上就同高音部低音部一樣重要。故學習者在練習對位法前不得不先熟讀此二種譜表。



高音部譜表下加線上的 C 音，其相同音在中音部譜表是在第三線，在次中音部是在第四線。學習者練習之際，須注意各聲部的進行不能有超出上例所指示的音域以外的。各聲部若如上例的音域，就用不着許多加線來表記了。

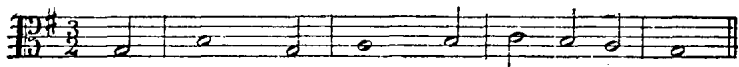
〔附記〕 次中音部譜表最多用於采羅 (Violoncello) 演奏上；中音部譜表作為維奧拉 (viola) 的譜表而用於管弦樂總譜 (Orchestra patitur) 上。故明瞭這種譜表，在理解音樂全體上也是必要的。又練習對位法時，應將所作的答案放在風琴或鋼琴上彈奏一過。這時須一見次中音和中音的樂譜，立刻能在鍵盤上奏出音調。

6. 音域和移調 為習得各聲部譜表的視讀，將高音部、低音部等熟知的譜表上的旋律，移記於次中音、中音等譜表上，是很有益的事。移記譜表時大多須作八度 (Octave) 的轉回。這時必需要許多的加線。這就要突破音域——聲區。所以學習者須自己加以思索，努力作不突破聲區的調的移調。

例，將下例移為中音，



成為這樣：



這是十分偏於低聲的。若移在 D 調上，就成功這樣：



這就甚為適當了。

練習樂譜的視讀，定要實踐這樣各調各聲部的譜表的移記。

7. 對位法的學習 如前所述，在對位法，和弦的選擇是自由的；然而開始和終結也照和聲學的法則，而有一定。開始一定要用主和弦的根音位置，終結必用和聲學上靜止法 (Cadence) 的形式。即最後須以主和弦的根音位置，其前須以屬和弦(最好是根音根置)。其他中間的和弦完全自由。惟對位法的問題，即 Canto fermo 大多是單純的旋律，因此中途間轉調在練習中不得不在禁止之例。臨時音的使用也只在極少的地方。更不用一時的轉調。

又對位法若嫌旋律的單調，則在同和弦連用上給以種種的注意。大體根音位置之後繼以轉回位置時，連續或隱伏也應加以制止。特別是同一和弦鄰接時，若一方的位置轉回來了，旋律上多少能發生些變化。其間弱聲部向強聲部繫留，同和弦的相同音繼續着時，常使音的進行成爲軟弱了。(惟自強聲部向弱聲部作同音的繼續，則無關係。) 是故由一小節到他小節，希望和弦變換或和弦的位置變換。

這樣看來，對位法比之和聲學，在尊重美的法則上牠更近於作曲學。簡明地說，即和聲學是原理，對位法是實際。所以需要天分是當然的事；然若勤勉不怠，在練習時間也只是專意於美的旋律的探求，則作曲的技術從對位法就知道其一半了。

第二章 旋律進行上的制約 與和弦的制約

8. 嚴格對位法的一般制約 在實習對位法前不可不先知道對位法上關於旋律進行上的制約以及和聲的制約。當然，這在嚴格和聲學上，都有記述，然在和聲學上一般容許這些。即和聲學對於這一點比對位法來得寬大。故在練習時，凡嚴格對位法上所指定的制限，應一律遵守，雖則這在實用上是廢棄的。

第一個制約是旋律中隔離着的二音間音程的問題。旋律的二音作二度音程的進行，稱為連接 (Conjunct)，這當然無任何制限之可言，然在二度以上的跳越 (Leap)，即稱為間斷 (Disjunct) 的，就發生制限的法則了。

甲. 增四度的音程不可用，但 Sequence (同音形的繼續) 是例外。



乙. 用到減五度的音程時接上來的音須向此音程的幅員內部進行。



丙. 短音階上減四度，和乙同。



丁. 短音階上的增二度不可用於旋律上。



總之, 增音程和減音程, 其用法上須加以注意。

9. 跳越的法則 長七度的跳越不許。短七度的跳越許之, 但需相當的條件。即須從第五度跳到第四度; 接上來的音則一定要連接於第四度下而進行。



其他短七度的跳越, 也得在中間加進一音, 作成旋律; 不過這個音定要是初頭一音的和弦音。



三四個以上的音作連接進行後, 接上來的音不可作同方向的跳越。

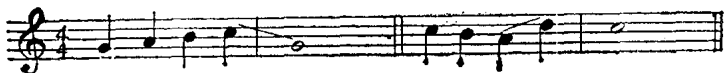


惟此音若在弱聲部則無關。



然而碰到這種情形, 大抵使接上來的音作反對方向的跳越, 可以得

到較好的結果。



旋律的進行須極力避去同音的連續。尤其是低音要富有變化，不得已時，則用八度的跳越以破單調。惟在三聲部以上的時候，內聲部同音繼續卻無妨。

10. 第二轉回的禁用，超越和同度 在對位法上和聲進行的法則，如連續八度連續五度及隱伏等，都要遵守和聲學上的法則。惟在和聲學上許用而在對位法上則禁止的，是和弦的第二轉回的使用。因為在對位法上，和低音成四度的音程認為不協和音。所以成問題的是第七度的減和弦，因為這實際是四度的音程，故不用根音位置而用第二轉回。倘用根音位置，便要 and 低音產生四度的和音了。

二聲部的連續不可超越前二聲部而跳越。又接上來的音也不可以用同度 (Unison)。倘接上來的音只是半音的超越，則可以。惟限於 V 到 I 的進行，且其音須是次中音。



同時，次中音不得有比中音為高的交錯式的超越。(但在五聲部以上的對位法上，則許之。)

11. 和弦的選擇 如前所述(第3項)對位法和和聲學不同，對位法的和弦選擇，學習者完全可以自由；然這樣絕不給與選擇的暗示，倒要大大地感到困難了。一和弦之後應接以那個和弦，在初學者往

往視爲迷津。然這全賴各人自己的才能，音樂的諸學者也沒有把牠指定。話雖如此，於初學者給與一個可爲幾分指針的暗示，卻也不是絕對不可能的事。

對位法上不許用第二轉回和第七度根音位置，故許可的和弦，長音階有十三種，而短音階只有十種；如下表，括弧內即短音階上不用的。

主和弦	根音位置	第一轉回
第二度	(根音位置)	第一轉回
第三度	(根音位置)	(第一轉回)
次屬和弦	根音位置	第一轉回
屬和弦	根音位置	第一轉回
第六度	根音位置	第一轉回
第七度	—————	第一轉回

12. 和弦的接合規則 短音階上第三度的和弦是完全不用的，然就是長音階上的第三度和弦也須注意。原來第三度的和弦屬於第五度的十三和弦的最高不協和弦，兩和弦的性質頗爲一致。第三度的和弦之後最好是接以第六度的和弦。否則低音作連接進行也可以。即

IIIa—VIa, IIIa—VIb, IIIb—VIa, IIIb—VIb

或者如下例而作低音的連接進行。

IIIa—IIb, IIIa—VIIb, IIIb—IIb, IIIb—IVb

(E—F) (E—D) (G—F) (G—A) (低音的進行)

或者 IIIb—Va 而作 G—G 的同音。

注意 在對位法，短和弦的記號不用小文字而和長和弦同，用大文字。

第三度的和弦的使用十分困難，故上記的記號應一一作成和弦，記於譜表上。

13. 和弦接續的六種狀態 和弦接續的狀態，在對位法上僅有六種。根音四度上升即是五度下降，(這係轉回的法則)同理，六度上升即是三度下降，故除去相同的外，可分為六種。

第一 根音四度上升。

I—IV, V—I 等都是，係和弦接合中最強力且有效者。但第七度即 VIIb 向第三度進行，雖同是四度上升，卻須避去。四度上升本來即是五度下降，但是兩方和弦都是第一轉回時，上升比下降為妥善。

第二 根音四度下降。

這是第一外的有效果的接合。如 I—V, IV—I 等。第 12 項上注意到的 III—VI 的接合的反對 VI—III, 也屬於此類。此種接合最好是兩者都不轉回。兩者的第三音不宜有四度的跳越。以 VIa—IIIa, VIa—IIIb 為宜，若 VIb—IIIb 便覺軟弱。

The image shows a musical score with two staves, treble and bass clef. It illustrates six different chord progressions. Above the first three chords, there are characters: '可' (possible) above the first two, and '弱' (weak) above the third. Below the bass staff, the chords are labeled: VIa, IIIa, VIa, IIIb, VIb, and IIIb.

14. 續前

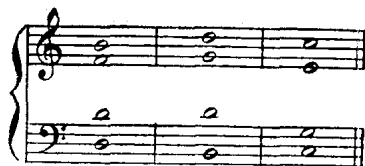
第三 根音三度上升。

這是十分平穩的，然往往因二和弦中前者是轉回和弦，致低音成為同音了；這個單調須努力避去。(如 IIb—IVa, Ib—IIIa。) IIIa—Vb 最惡，

不可用。

第四 根音三度下降。

這也是平穩的進行，惟 VIIb—V 接合時，一定要如 VIIb—V—1，導入主和弦。(這是不協和弦的解決。)故如下例的 VIIb—Vb—Ia 的解決，是妥善的例。



又 IIIa—1 非常不好。不得已時也應作 IIIb—1。

第五 根音二度上行。

這時應注意的是 III—IV 的接合。IIIa—IVa 是甚不良的。(第12項上未曾述及這種接合。)應作 IIIb—VI。

又 IVa—V……時，不可用 Va，而應用 Vb。如下例：



V 的第三音必須下降，以後和 d 音接合成 f—t，—d。(IVb—Va 不可的理由，在 22 項 Tritone 處加以說明。)

第六 根音二度下降。

在此種接合，一般第二個和弦以第二轉回為宜。惟例外如下例似的，倒也甚佳。