

和声与对位

柏 顿 绍 著

人民音乐出版社

J614.1
1
2

和 声 与 对 位

〔英〕T. H. 柏顿绍著

陆 华 柏 译

人 民 音 乐 出 版 社

T. H. Bertenshaw
Harmony and Counterpoint
Longmans' Music Course part II

和 声 与 对 位

(英) T. H. 柏顿编著

陆 华 柏 译

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京市延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 130千文字 50面乐谱 7.5印张

1953年5月上海第1版

1992年3月北京第4次印刷

印数：15,116—17,590册

ISBN 7-103-00518-4/J·519

定价：4.30元

譯 者 序

和聲學研究的是什麼？最簡單的答案：研究音階中的音如何組成“和弦”，這些和弦又如何彼此連接起來。對位法研究的是什麼？一句話：研究結合曲調的藝術。它們都是作曲的技術部分，也可以說都是表現思想、感情的手段。

在音樂裏，先有和聲、對位這些事實呢，還是先有和聲學、對位法這些理論呢？毫無疑義，和聲、對位這些事實在前，這個次序是不可顛倒的。（對位與和聲孰先孰後是另一問題。）多少世紀的人們在音樂創造中積累了豐富的經驗，把這些經驗加以總結，提高到成為理論，才是今日的和聲學與對位法。它成為在技術上可以指導我們寫作的一般法則。但是，我們所處的是這樣一個偉大的時代，我們要表現的是這麼多的新事物、新思想、新感情；從這些新內容的要求出發，我們必須對於那些陳舊的法則不斷地加以修改並不斷地取得新的經驗。成功的新經驗成了新的法則，就把這些作曲理論又向前推進了。因此，誰要是把和聲學與對位法所列舉的法則當作一成不變死的教條，誰就成為和聲學與對位法的俘虜了。

在我們偉大的祖國，古代音樂裏是有和聲或對位的跡象的。律呂正義說“以本聲為宮，而徵聲和之者，為首音與五音相和；以正聲為主，而清聲和之者，為兩聲字母相應。”這不顯然就是指“純五度”和“純八度”音程，最簡單的二部和聲或對位麼？再證之以今日七弦琴、笙、琵琶等樂器的演奏，更可發見五、八度以外的二度、四度、六度、七

度等和聲音程。不過這些都祇能算是和聲的萌芽，我國絕大部分的音樂仍是處於單音或齊奏狀態的。關於曲調和節奏等，我們有豐富的寶藏；但在和聲與對位方面，則因為沒有足够的作品可資研究，我們便缺乏有系統的理论著述。試一查西洋音樂的自然大音階，除了第四度外，大致與我們今日所用的音階有一定的類似性。同時和聲學所闡述的“泛音列”，協和、不協和等這都是有科學根據的理论。因而西洋音樂的和聲學與對位法有給我們作參考和學習的價值。但是，由於民族風格曲調的特點，更重要的是表現新的思想感情——即勞動人民的思想、感情，“硬搬”這些“洋教條”也是錯誤的，行不通的。這就是毛主席說的借鑒不是替代的道理。前面說過，在這個工作上我們還要有很大的創造。怎樣創造呢？我想首先是音樂工作者深入羣衆的鬭爭生活，進行思想改造的問題。祇有真正站穩了無產階級的立場，真正有了工人階級的思想與感情，才能够在正確表達這種思想感情的技術上有所取捨，有所發明。完成了的作品還要通過羣衆的實踐，才能判斷這種經驗的成功性。不斷地總結這種經驗，將來就會有我們自己新的和聲學或對位法了。

我們會發生一個疑問：和聲與對位在音樂裏是一定需要的麼？單音音樂是不是我們民族風格的特點呢？我想單音音樂不能算是一種特點，因為這是音樂藝術在發展道路上的一個階段。從一個事實我們可以看出音樂是要從單音向複音發展的：我們都知道，現在部隊的戰士以及一般羣衆唱歌非常風行“輪唱”（同度或八度卡農式的模仿）這種辦法（甚至不論什麼樣的歌曲都拿來輪唱），這就是羣衆對於齊唱形式已經感到不滿足，而有了對位法的最低要求；這也就是羣衆要求在普及的基礎上提高。還有一點，手工業生產方式的時代漸漸要過去了，新的時代將是轟轟烈烈的，有高度組織性的，貫徹着集體主義與革

命英雄主義的偉大的時代，反映這個時代並把這個時代向前推進，在作曲上光是單音曲調恐怕是不够的，而需要向和聲或對位方面發展。

另外一個問題：我們在和聲與對位方面何不取法或借鑒於西洋那些資產階級音樂學者自命“進步”的所謂“現代派”的理論呢？事實上在器樂曲的創作方面，在民歌配和聲方面，在音樂理論方面有少數人是在這樣提倡，這樣做，或在這樣的影響之下做的，我覺得，當然，資產階級音樂中的好東西我們也可以批判地加以吸收，豐富我們的寫作技術；但這差不多已成為今天的常識了：在西洋資產階級的藝術裏古典藝術遠比那些形形色色的“現代派”具有更多的人民性。因此我們從那些被“現代派”目為迂腐的古典音樂理論裏所能够吸取的有用的東西要多得多，所以我們在這一方面寧可先參考古典的音樂理論。

我想用一二實例來作證明。不過，這並不是怎麼好的實例，祇能說明一件事：大致用古典的（不是“現代派”的）和聲與對位的法則（當然不是硬搬那些法則）可以把一首羣衆歌曲（1951年“五一”大遊行唱的）編為四部合唱，它是曾經有機會（在武漢）經過一部分羣衆的考驗，而為羣衆所能接受的。現在把全曲抄在下面，並加工過程略作說明。

D 調 $\frac{4}{4}$

全世界人民團結緊

東北文藝隊作
譯者編曲

（四部合唱）

高 音	$\dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6$	$\dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3$	② $\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 5 \ \overbrace{6 \ 1 \ 6 \ 5 \ 3}$
中 音	$\dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6$ 咳啦啦啦啦 咳啦啦啦，	$\dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3$ 咳啦啦啦啦 咳啦啦啦，	$\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1} \ 5 \ \overbrace{6 \ 1 \ 6 \ 5 \ 3}$ 天空 出 彩 霞 呀，
下中音	$6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5$	$6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 7 \ \dot{1}$	0 0 0 0
低 音	$6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5$ 啦啦 咳啦啦啦啦 咳啦啦，	$6 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 6 \ 7 \ \dot{1}$ 啦啦 咳啦啦啦啦 咳，	0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 ③ 5 5 5 1 23216 5 5 5 1 23216 地上開紅花 呀;	1 1 1 1 1 2 3 23 1 1 1 1 1 2 3 23 中朝人民力量 大,..... 1 1 1 1 3 5 1 7 1 1 1 1 3 5 1 7 中朝人民力量 大.....	0 × 0 × 0 × 0 × 0 × 0 × 0 × 0 × 太×! 太×! 太×! 太×! 6 6 6 1 5 6 53 6 6 6 1 5 6 53 打跨了美國兵 啊,
1 111 1 1 5 6 5 1 111 1 1 5 6 5 全世界人民 拍手笑, ⑥ × ××× × × × × × ××× × × × × (拍手)	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 ⑦ 3 3 3 3 5 1 2 1 6 帝國主義害了 怕 呀,.....	1 6 5 6 6 1 6 5 6 咳啦啦啦啦咳啦啦啦, 3 - - - 怕!..... 6 6 1 6 5 6 6 1 6 5 咳啦 咳啦啦啦啦 咳啦啦, 6 - - -
1 6 5 6 6 1 6 5 3 咳啦啦啦啦咳啦啦啦, 3 - - - 6 6 1 6 5 6 7 1 啦啦 咳啦啦啦啦 6 - - -	1 111 5 6 5 3 5 6 6 5 3 5 1 5 全世界人民 團結緊,把反動勢力連根 3 333 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 ⑧ 1 111 1 1 1 1 2 1 1 1 7 6 7 全世界人民 團結緊,把反動勢力連根 1 111 1 1 1 1 7 6 1 3 2 1 3	6 5 6 1 5 6 0 0 拔,那個連根拔! 3 0 1 5 6 0 0 1 0 3 2 1 0 0 拔,連根拔! 6 0 1 7 6 0 0

附註:①用對位(模仿〔見 \$535〕)的方法,加強起曲的氣勢——這也是用以表現人民的氣勢。

②“天空……”用較高的音(女聲)。

③“地上……”用較低的音(男聲),音樂有聯想作用。如果“天空”一句用較低的音,“地上”一句用較高的音,就覺得音樂與歌詞有矛盾了。

④“中朝人民力量大”主調在女聲，然而男聲向上的跳進更增加了這個“力量”。

“大”字的 < (漸強)，暗示力量越來越大。

⑤靈活運用的表現手法。合唱隊的女聲喊着“ $\text{X} \times \text{X} \text{!} \text{X} \text{Y!}$ ”(以示槍砲之聲。)伴奏着男聲部的主調，這祇能在適當的時候偶一爲之，不可濫用。

⑥是與⑤對稱的同樣用法。(也更具體地表現出了歌詞的內容。)

⑦“帝國主義害了怕呀”讓低音一個聲部唱是適宜的，因為比較低沉一點。

⑧中音(女低音)重複這個“怕”字，同時開始的主題再現(女高音與男高音)，並且以強大的聲勢壓倒“帝國主義”的聲音，緊接——

⑨全曲至此才用完整的四部和聲(見 §30)，作強有力的結束。

這樂曲合唱效果是還好的，但和聲並不豐富。女聲兩部或男聲兩部常用“連續同度”(見 §47)，這是爲了加強曲調，不能以“連續”論的(參看 §189-§190)。

另外舉一個器樂曲的例吧。著名的中國人民志願軍戰歌(周巍峙同志作曲)，譯者曾把它編爲簡易的鋼琴譜，作爲插錄編入他的中國民歌鋼琴小曲集(第29面，音樂出版社版)，爲了節省篇幅，這裏不再轉錄，祇將加工過程附註於下：

- 1) $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ 是本曲的基本節奏型，在伴奏裏廣爲運用，爲了：1. 加強印象；2. 求得統一。
- 2) [第二小節，曲調，第一拍的第二個八分音符]作爲“助音”(見 §299)。
- 3) [第三小節，曲調，第一拍的第二個音符]作爲“經過音”(見 §279)。
- 4) [第四小節]省略屬和弦的三度音(即西洋音樂所謂“導音”)。我覺得配我們中國風格曲調的和聲，這樣聽起來是好的。這便是靈活運用法則。
- 5) [第九小節，左手部分]曲調拖長，伴奏部分正是引用基本節奏型的大好機會。
- 6) [第十二小節]再一次省略和弦的三度音。
- 7) [第十三、十四小節]歌詞“齊心”，用“齊”奏是恰當的。倘用和聲“心”就不“齊”了。
- 8) [第十六小節]歌詞“團結緊”，用“密集和聲”(見 §35)。
- 9) [第十七、十八小節]低音部在後半拍加強力量。
- 10) [第十九小節，左手部分]曲調最初的動機(“雄赳赳，氣昂昂”)在低音部再現。

這是對位手法。

11)〔第二十一小節〕下中音與高音有連續八度(見 §47),爲了加強曲調,靈活運用法則。

12)〔第二十三小節〕中音部用第一次結束的曲調。注意屬和弦再一次省略了導音。高音與低音有連續八度。

兩個例都不過表明這樣做是可能的,而且是可以被理解的。但決不能說這就是正確的或最好的和聲方法。這種方法尙有待於我們的反覆實踐,繼續創造。

*

*

*

這本書是柏頓紹著音樂學程的第二部。第一部樂理初步已由繆天瑞同志譯出(音樂出版社版)。還是遠在七八年前,我們同在福建教書時就想把它全部譯出來作爲教本,當時相約繆天瑞同志譯第一部,我譯第二部(我譯了一點就丟下來了),另外一個朋友譯第三部(他似乎一直沒有動筆)。繆天瑞同志的譯本早就出版了;我的譯本現在也算脫稿了;第三部節奏分析與曲式,我正在開始遙譯。我們並不是認爲這部著作(音樂學程)在理論體系上有何特別值得介紹的地方,不過覺得是個好教本,自修也很適用。

下面談談本書的內容。

原著者最大的願望是想使和聲與對位的學習簡易化。他是這樣做的:

1. 全文合理地細分章、段;每一章或段之後即有練習。聲部寫作法則按照練習的需要漸次提出,使學習者循序漸進,不致顧此失彼。

2. 和弦連接爲初學者一大困難。本書練習最先限於用有共同音的和弦,漸漸去掉這種聯繫,再進而系統地學習一切普通和弦。

3. 本書包括作爲教本所應有的完整的和聲體系,但着重於初學者所切要的部分。如普通和弦及其轉位、小調和弦、屬七和弦等講得

較一般書本爲多。尤於留音一章，用了不下九千字的篇幅來敘述。

4. 練習題煞費苦心編成，使各能作出佳良曲調，結構亦求清晰。

5. 和曲調一章未免稍短，但方法是提出了的，用功的讀者不難舉一反三。本章雖放在和聲部分的最後，然希望讀者配合以前各章分段提前學習（各章末有提示）。

6. 對位法講得比較簡括，希望學習者讀後對於嚴格對位能有一基本概念。

全書照原文譯出。但偶有譯者不同意的地方，或須作解釋的地方，或原文不够完全的地方，都一一加了“譯者註”；尤以在對位法部分加得更多。

全書大部分在病中譯出，精神不濟，謬誤難免，希望讀者指正。

陸華柏，一九五一年十二月，北京。

一九五二年十月，改寫於武昌。

再版附记

这个译本出版后，我在华中师范学院音乐系的两个班次作为和声教本试用过，都是在三个学期中教完。看来学生具有修了相当于缪天瑞同志编译的乐理初步的程度，进而学习这个本子，没有感到什么特别的困难。

我在讲授次序上作了一些这个本子所允许作的变动：

①先把大调和声一直到讲完属七和弦，再开始讲小调。即先讲第一章——第六章，第九、第十章；再回过头来讲第七、第八章，然后接第十一章，这么下去。

②第二十八章“和曲调”部分，提前分别插在相当的地方讲授。例如，在第四章之后，即提前学习§420—§438，并作第一段中的曲调题（练习三十五）。如此类推。

这些变动的效果是好的。

把这个译本作为自修用，有好几位部队文工团的音乐工作者这么作过。由于他们的坚持与努力，在仅仅偶或问我一两个问题的情况下，几个月功夫就作完了全部练习题，并且作得很正确。他们反映：可以看得懂。

再版本，只校订了若干刊误或译得欠妥的小地方。

译者1955年11月，武昌。

目次

譯者序	I
-----	---

和聲學

引言——音程	1
第一章 曲調與和聲	8
第二章 連續的普通和弦	13
第三章 連續的普通和弦——續	20
第四章 大調中的普通和弦	23
第五章 大調中的第一轉位	26
第六章 大調中普通和弦的第二轉位	31
第七章 小調中的普通和弦	36
第八章 小調三和弦的轉位	40
第九章 大調屬七和弦	43
第十章 大調屬七和弦的轉位	49
第十一章 小調屬七和弦	53
第十二章 副或非屬音七和弦	56
第十三章 聲部寫作法則的扼要重述	61
第十四章 終止	67
第十五章 模進	70
第十六章 轉調	73

第十七章	留音	78
	第一段 留九度	79
	第二段 留四度	84
	第三段 5 6 及其他	87
第十八章	經過音・助音・先來音・怠音	92
第十九章	九和弦	100
	第一段 屬九和弦	100
	第二段 屬九和弦的轉位	102
	第三段 減七和弦・等音轉調	105
	第四段 副九和弦	109
第二十章	屬十一和弦	112
第二十一章	屬十三和弦	116
第二十二章	變化協和弦	120
第二十三章	變化基礎不協和弦	124
	第一段 上主音及主音七和弦	124
	第二段 上主音及主音九和弦	126
	第三段 變十一及變十三和弦	129
	第四段 基礎不協和弦及半音階	130
第二十四章	增六和弦	134
第二十五章	不協和三和弦	139
第二十六章	長音・琶音・基礎低音	142
第二十七章	轉調——續	146
第二十八章	怎樣和曲調	150

對 位 法

第二十九章	引言	161
第三十章	進行的法則	164

第三十一章	第一類對位	169
第三十二章	第二類對位	173
第三十三章	第三類對位	177
第三十四章	第四類對位	180
第三十五章	第五類對位	183
第三十六章	混合對位	186
	練習作對位的固定調	189
	附加練習題	191
附 錄	專名譯名中外文對照表	221
	譯者後記	225

和 聲 學

引 言

學習者開始學“和聲學”，務必先通曉“樂理初步”。因此我們可假定讀者是熟知音符及休止符的形狀與時值、拍子、調、音階等等的。某些其他成爲和聲學之直接基礎的初步理論，宜扼要重述於下。

§1. 自然音階各音，都有一專門的名稱。

第一音稱主音；第八音稱八度音。第五音，由於它在和聲中的重要性，稱屬音^①（或統制音）。第三音，在主音及屬音的中間，稱中音。

從主音向下數五度，我們得到音階第四音的八度^②，因爲上面五度稱屬音，第四音便稱下屬音（或低屬音）。第六音是在下屬音及主音（或主音的八度）的中間，它稱作下中音。

第二音稱上主音（即在主音上），第七音稱導音，因爲它有一種向上進行或引導到八度音的強烈傾向。

在 C 調中這些名稱就是：



音 程

§2. 音程^③，即任何二音間高度的差異。音程按照譜表所包含的

①〔譯者註〕有支配力的音。 ②〔譯者註〕即音階第四音低八度的同一音。 ③〔原註〕比較詳盡的解釋，見本書第一部（即繆天瑞譯樂理初步〔萬葉書店版〕）70-82 面。

度數以名之。

因此 c 到 d 稱二度； c 到 e 稱三度，這些可以從下表知道：



音程除非特意指定反數，總是向上計算的。

§3. 八度以內的音程稱單音程。八度以外稱複音程，它僅僅是單音程加了一個八度而已，例如十度就是三度加了一個八度①。



除了九度、十一度、十三度，複音程在和聲學裏不用，雖有數個八度加在單音程上，平常仍以單音程稱呼——例如下面各音程，在和聲學裏便都叫作三度：



§4. 音樂中所用最小的②音程是半音。半音有兩種。發生在不同字名(即音名——譯者)二音間的半音稱作自然半音——例如 b 到 c ， c 到 bd 等等。

發生在任何一音及用臨時記號升高或降低了的同一音之間的半音，稱作變化半音——例如 c 到 $\sharp c$ ， a 到 ba 。

§5. 音程的名稱完全依照所包含的度數。 c 到 d 和 c 到 $\flat d$ 都是二度。那麼顯然不同種類的音程必須加以區別。

①〔譯者註〕注意某一音計算過兩次。在插譜 3， c^1 到 c^2 = 八度； c^2 到 e^2 = 三度： c^2 便計算過兩次。 ②〔原註〕參看樂理初步 §161-§163。

§6. 發生在未變化的自然音階之任何二音間的音程，稱作自然音程。

祇能够發生在半音階，或“和聲體”小音階裏的音程，稱作變化音程。

自然音程

§7. 從任何大音階的主音向上數，二度、三度、六度及七度，稱爲大，四度、五度及八度，稱爲純。



§8. 我們從插譜 5 看起來，c 到 d 是大二度，它包含兩個半音（c 到 $\sharp c=1$ ，到 $d=2$ ）。在這個音階中有些二度比 c 到 d 爲小；像 e 到 f 就祇有一個半音。這稱爲小二度，它包含一個半音。

§9. 同樣的道理，有小二度（e 到 g）、小六度（e 到 c）、小七度（d 到 c）；各小音程比相當的大音程少一個半音。

§10. 大音階裏一切四度都是純（c-f，d-g 等等），僅有的例外，是從下屬音向上到導音，即 f-b。它比純四度大一個半音，稱爲增四度①。

因爲增四度由六個半音或三個全音所組成，它常稱作三全音四度或三全音。

§11. 大音階裏一切五度都是純（c-g，d-a），除了從導音向上到下屬音。這比純五度少一個半音，稱爲減五度②。

在各大音階裏增四度及減五度僅發生一次，即分別在第四度及第七度上（1）。在小音階（“和聲體”）裏增四度發生在第四度及第六度上；減五度則在二度及第七度上（2）。

①〔原註〕這個四度有時稱過純四度，它的伴侶音程減五度則稱欠純五度。人們用這樣的稱呼，乃因這些是自然音程，他們寧可把增、減的稱呼留給變化音程，見 §13。 ②〔譯者註〕見上節原註。