

總 論

§1. 所謂對位法，就是把兩個或兩個以上的曲調結合起來。這些曲調各自獨立而諧和，這種作曲技術，叫做對位法。這些曲調，如果不能互相更換次序與位置，稱單對位；可以互相更換次序與位置，仍符合和聲及對位規則的，稱複對位。

§2. 複對位，法語爲 *countrepoint renversible*，意思是可以轉位的對位法；英語爲 *double counterpoint*，意思是有二重關係的對位法，就是說：每一聲部的曲調，都有雙重作用，既可作為高聲部，又可作為低聲部。

§3. 如兩個曲調可互相轉位，即高聲部可轉到低聲部的下面，或低聲部可轉到高聲部的上面，稱二重複對位(*countrepoint double*)；有三個曲調可互相轉位及更換聲部的次序，稱三重複對位(*countrepoint triple*)；有四個曲調可互相轉位及更換聲部的次序，稱四重複對位(*countrepoint quardruple*)。

§4. 在二重複對位中，“轉位”這兩字的意義比較廣泛，以往和聲學上所謂音程的轉位或和弦的轉位，是指一個音程的任何一音轉高一個八度或轉低一個八度，如 *do mi* 兩音，本來是一個三度音程，但 *do* 音轉高一個八度，或 *mi* 音轉低一個八度變成了 *mi do*，是一個六度音程；又如一個原位和弦，把根音轉高一個八度，就成了第一轉位的六和弦。這種轉位，都是僅限於轉高或轉低一個八度或十五度（即兩個八度），使音的位置變換而音的本身並沒有改變，即 *do* 音轉高一個八度仍為 *do* 音，*mi* 音轉低一個八度或十五度，亦仍為

mi 音。所以過去我們對於轉位的概念，是比較狹小。現在二重複對位中的轉位，是並不限於轉換一個八度或十五度。雖然轉換一個八度或十五度是最普通而常用的，但也可能轉換其他的音程，如九度、十度、十一度、十二度、十三度、十四度等。

§5 二重複對位中，雖然可有各種不同音程的轉位，但至少須在一個八度音程之上，不能少於一個八度音程，如六度、五度等。因為兩個聲部的曲調，都需要有一個八度距離的流動範圍，所以假使作少於八度音程的轉位，往往有許多音不能改變聲部的次序，即高聲部轉位後仍為高聲部，低聲部轉位後仍為低聲部，如下例：



程的轉位，就能使兩個聲部的曲調相互更換次序了。



關於規定不能作少於八度音程轉位的原因，上面已經說過，就是要使曲調有相當距離的流動範圍，否則太呆板拘束。

§7. 現在從巴赫的作品中，選出一段複對位的例子，同樣兩個曲調，可作幾次不同音程的轉位。這個例子選自巴赫的四十八首賦格曲中的第四十首。現為簡明起見，僅抄錄有複對位關係的一個聲部，從賦格曲開始第五小節起，有下列一個片斷：



在第十三小節起，這兩個曲調互換轉了位，高聲部轉低一個八度，低聲部轉高一一個八度，實際就等於十五度的轉位（即兩個八度），兩聲部的次序也更換了。如下：



在第二十八小節起，這個曲調成了下列的情形：



(3)的低聲部,除第一音外,其餘均與(1)例的高聲部相同,而(3)的高聲部,就是(1)的低聲部移高了一個十二度,因此(3)即十二度音程轉位的二重複對位。在第三十六節起,這兩個曲調更有新的音程關係如下:

(4)



(4)高聲部除第一音外,其餘均與(3)相同,所以亦較(1)的低聲部高十二度,但(4)的低聲部却較(1)的高聲部低一個六度,像這種樣子的複對位,比較不容易看出它的音程轉位關係。現在採用一個公式,可以很快的知道這種兩個聲部同時轉位,以及移調後的複對位音程轉位關係,對於分析名曲非常方便。這個公式,就是先把未轉位的兩個聲部中任何一拍上兩音間的音程距離度數,再與轉位後的兩個聲部同一拍上的音程距離度數相加,然後再減一,所得的結果,就是這個複對位轉位的音程度數。我們先把(1)與(2)的關係作試驗,假定以第二小節第一拍為標準,則在(1)是 re 音與 si^b 兩音,是一個六度,在(2)第二小節第一拍上,是 si^b 與 re 音,實際的距離是十度, $6+10=16$,再減一就等於十五,所以這個複對位即十五度音程轉位的二重複對位(十五度即兩個八度,好像十度就等於三度,所以普通亦稱為八度音程轉位的二重複對位)。

再把(1)與(3)的關係計算一下,仍以第二節第一拍作標準,在(1)是六度,在(3)是 si^b 音與 la 音的一個七度,用同樣公式: $6+7=13$, $13-1=12$ 。所以我們知這(3)的複對位是一個十二度音程轉位的二重複對位。現在可把(4)的複對位用這方法計算一下,仍以第

二節第一拍爲標準，在(1)是六度，在(4)爲re音與la音，是一個五度（實際上距離有十二度，但就是五度音程加多一個八度，所以普通均以五度計算，較爲簡便）， $6+5=11$ ， $11-1=10$ 。因此可知這個複對位是十度音程轉位的二重複對位

§8 複對位的練習中一切曲調的進行、和聲及節奏的應用，均有極大的自由，已近似一種實際的音樂作品，所以無須像嚴格單對位中那樣分成五類逐步練習，也無須像單對位那樣嚴格規定，不准一小節內用兩個和弦或同樣的節奏型不能連續採用等規則；關於曲調中的大六度跳進，或偶而有增四度、減五度的進行，均可採用，也准許連用四分音符及八分音符的節奏，還可用自由的換音，必要時也可作鄰近關係的轉調；在和聲上可用減三和弦的原位及其第二轉位，也可用七和弦及其他的的不協和音，但一切仍須符合普通和聲學上的各種規則。現在再從巴赫的作品中選出幾段複對位的例子，可以看出他怎樣自由地應用各種不協和弦及不協和音，下面是巴赫二部創意曲中的第一首：

開始第一及第二小節 (1) (2)

第七及第八小節 (2) (4)

上例第一小節(1)處有一個增四度，是採用七級減三和弦的第二轉位，在第七小節，兩聲部已成八度音程轉位的複對位，(3)處的減五度，是一個原位減三和弦，第二小節(2)處，有一個純四度，這個四度，兩聲部均非真正的和弦內音，上面一聲部的 fa 音，是前後兩個 sol 音的換音，下面一聲部 do la 兩音，也是前後兩個 si 音的自由換音，所以這個四度就可以用。

在第八小節(4)處，這兩個聲部的曲調已成了十二度音程轉位的複對位，(4)處下面聲部的 do 音，與上面聲部 re si 兩音，是九度及七度的不協和音程。但因為 do 音是前後兩個 re 音的換音，所以可用。其實際的和聲如下：

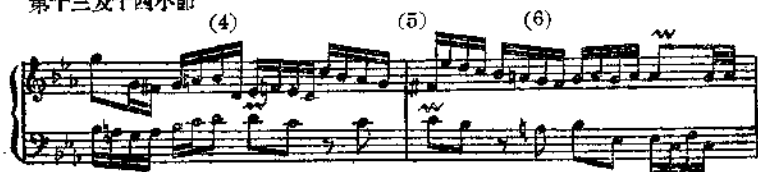


我們再舉一個例子，是巴赫二部創意曲中的第二首：

第三及第四小節



第十三及十四小節



上例第三四兩小節和第十三十四兩節，全部是十五度音程轉位的二重複對位。在(1)處的七度音程是一個七度解決至六度的留音，轉位後在(4)處成了一個二度解決至三度的留音。在(2)處的減五度是一個減七和弦的和弦音，轉位後在(5)處成了減七和弦的第二轉位，在(3)處的九度音程及轉位後(6)處的七度音程，都是經過音。

從上面所舉的兩例中，可知在複對位中一切不協和弦及不協和音，已可自由應用。但必須有適當的理由與和聲上的根據，有時仍須顧及解決的適當。勿引起其他錯誤。如下例(1)：減七和弦及其解決音。



二

二重複對位

八度及十五度音程的轉位

§9. 八度音程及十五度音程的轉位，其性質是完全相同的。因為十五度就等於兩個八度。這兩種音程的轉位，均不改變音的名稱，僅更換音的位置。所以八度及十五度音程轉位的規則，亦完全相同。惟一的不同，就是十五度音程比八度音程大一個八度，兩聲部之間的距離，在十五度音程轉位的時候，可超過一個八度（不能超過十五度），但在八度音程轉位的複對位中，就不能超過一個八度了。

§10. 在十五度音程轉位的複對位中，可把高聲部移下一個十五度，或低聲部移高一個十五度。但也可把高聲部移下一個八度，同時把低聲部也移高一個八度，第二種的辦法，比較普遍實用，一般古典作家的作品中，更是不勝枚舉，如 §7 所舉巴赫賦格曲的例，(1)與(2)十五度音程轉位的複對位，就是高聲部移下一個八度，同時低聲部移高一個八度。

假使採用第一種，只把一聲部移下或移高一個十五度音程，有時會發生許多不方便，尤其是音域的超出，如下例：



如果把上列的高聲部移下一個十五度，就會發現在第二節第一拍上的 re 音變成了 ，那就太低了。如果把上例低聲部移高

一個十五度，則在最後一音的 do 音將變成 ，又覺太高，所以採用第二種辦法，把高聲部移低一個八度，同時低聲部移高一八度，就沒有任何困難了，如下：



§11. 八度及十五度音程轉位的二重複對位，應該注意的規則如下：

一、勿用純五度音程，因為純五度轉位後為純四度，有四六和弦的感覺，在對位法中不能用。如果作為經過音，或換音的五度，是可以用的。

二、純八度轉位後成純一度，除開始及結尾外，亦應避免。如果不在第一拍或用切分音節奏的方式採用就很好，如下例：



三、二聲部的距離勿超過八度，如是十五度音程轉位的複對位，則勿超過十五度。勿作半音階式的變化半音進行。

四、聲部的交叉應該避免，否則轉位後仍無任何改變(1)。如極短時間的交叉，有時可以通融採用(2)。



五、在八度及十五度音程轉位的二重複對位中，我們可以採用三度及六度等不完全協和音程，增四度減五度等不協和音程及留音、換音、經過音等和聲外音。

§12. 練習題的作法有兩種：一種是像單對位一樣，採用一個固定調，另加一聲部為第五類混合節奏的附加調；還有一種是兩個聲部的曲調，均由自己創作，都用第五類混合節奏的形式，節奏非常自由，但須注意兩個曲調的對比，當一聲部用較快的節奏，則另一部應用較慢的節奏，並須顧到曲調的美麗，勿使兩聲部的曲調相似、節奏相同。這兩種練習，均採用三行譜表，中間一行譜表寫固定調或低聲部的曲調，在上面一行譜表寫附加調，最下面一行譜表是把上面的附加調移低一個八度或十五度（即八度或十五度音程的轉位），所以這三行譜表，並非是三個聲部，下面一行即最高一行聲部的轉位。這樣寫法，可以很清楚看出兩個曲調互相在原位及轉位後的和聲關係。

下面是四個例題，兩個是採用固定調的，第一個是八度音程的轉位，第二個是十五度音程的轉位。還有兩個是二聲部曲調，都是自由創作的，一留是八度音程的轉位，一個是十五度音程的轉位。

例 類

(I)

C.F.

八度轉位

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The middle staff contains a single note, and the bottom staff contains a single note. The text 'C.F.' is written above the middle staff, and '八度轉位' (Octave Transposition) is written below the bottom staff.

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The middle staff contains a single note, and the bottom staff contains a single note.

(II)

C.F.

十五度轉位

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The middle staff contains a single note, and the bottom staff contains a single note. The text 'C.F.' is written above the middle staff, and '十五度轉位' (Fifteenth Degree Transposition) is written below the bottom staff.

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The middle staff contains a single note, and the bottom staff contains a single note.

(III)

八度轉位

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The middle staff contains a single note, and the bottom staff contains a single note. The text '八度轉位' (Octave Transposition) is written below the bottom staff.



§18. 八度及十五度音程轉位的二重複對位，在較大的器樂作品中，如交響樂、室內樂以及賦格曲式的作品，採用最多，而且常常佔重要部分。下面是從古典作曲家作品中選出幾個八度及十五度音程轉位的例子：

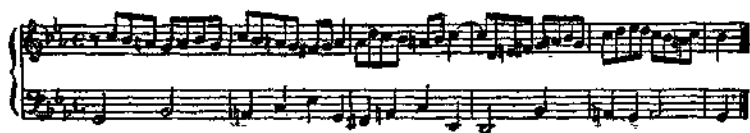
(1) 巴赫“賦格曲”第三十首

(2)

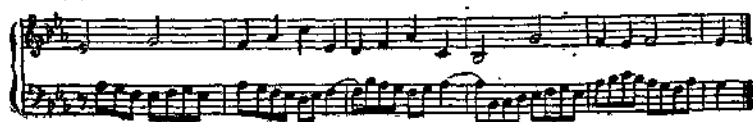
上例(1)的二聲部曲調，在(2)處轉了位，而且變了調，我們只要採用 §7 所用的計算公式，就可知道這是十五度音程轉位的二重複對位，巴赫對二聲部的曲調及節奏，有良好的對比。

(II) (1)

巴赫：C小調風琴賦格曲



(2)



上例(1)與(2)之間的轉位，也是十五度，不僅變了調，而且更換了調式，(1)是G小調，(2)是E^b大調，因此兩段的音樂性質完全不同。可是兩個曲調間轉位的音程關係始終相同。這種情形，在較大的作品中常常遇到。

(III)

(1)

海頓：“F大調弦樂四重奏”，作品七十四之二。

(2)



上例(2)處第四五兩節是(1)處第一二兩節的轉位，這個轉位有一特點，就是上聲部向下轉低十五度，而下聲部同時向上轉高十五度。實際上轉位是三十度(四個八度)，這種情形在器樂作品中很多，均可認為八度音程的轉位。

(IV)

(1)

莫茲特：“G小調魔術師”





上例是從莫差特 G 小調交響曲的第一樂章中選出的，這個複對位是寫在第一主題的上面（開始前四小節低聲部為第一主題），(1)處的對位是在高聲部，到(2)處轉位為低聲部，第一主題却轉位為高聲部。

(V)
(1)

貝多芬：“弦樂四重奏”，作品一八之四。



上例(1)處的高聲部，是這首四重奏慢板樂章的第一主題，低聲部是複對位，到(2)處兩個聲部互相更換了位置，主題在低聲部，對位部分在高聲部了。

貝多芬：“鋼琴曲”，作品二六

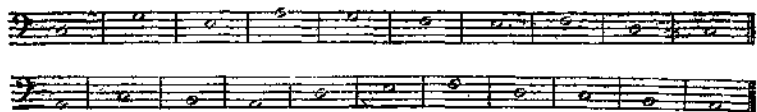




上例是從貝多芬奏鳴曲作品二六第二樂章中選出，(1)處左手部分是主題，到(2)處更換到右手部分，而對位部分在(2)處變換了兩個音(有+號處)，這種小的變化，在實際作品中是常常可能的。

練習題

一、用下列固定調作八度音程轉位，及十五度音程轉位的二重複對位。



二、由自己創作，用大調及小調各寫八度音程轉位，及十五度音程轉位的二重複對位二首。

十度音程的轉位

§14. 十度音程的轉位，就是高聲部轉低一個十度音程，或低聲部轉高一個十度音程。我們知道十度音程就是一個八度音程再加一個三度，因此也可把高聲部轉低一個八度，同時把低聲部移高一個三度，或把低聲部轉高一個八度，同時把高聲部移低一個三度，這四種轉位的辦法，均稱為十度音程的轉位，現舉例說明之。



上例(1)是一個純五度，(2)把低聲部轉高一個十度，(3)把高聲部轉低一個十度，(4)把高聲部轉低一個八度，同時把低聲部移高三度，(5)則低聲部轉高一個八度，同時高聲部移低一個三度。無論任何一種轉位辦法，原來的五度，轉位後都變成六度，依據 §7 計算複對位音程的公式， $5+6=11$ ， $11-1=10$ ，所以上例的四種轉位，都是十度音程的轉位。

§15. 十度音程的轉位與八度音程的轉位有一個顯著的不同，就是八度音程轉位後，音的名稱不變，而十度音程轉位後則變了，如 do 音轉低一個八度，仍為 do 音，但如果 do 音轉低一個十度，就變為 la 音，下表顯示各音程及轉位後的關係：

轉位	一度	二度	三度	四度	五度	六度	七度	八度
	十度	九度	八度	七度	六度	五度	四度	三度

看了上表，可發現凡協和音程，轉位後仍為協和音程，不協和音程轉位後亦為不協和音程。再進一步，可看出凡完全協和音程，轉位後成不完全協和音程，凡不完全協和音程，轉位後成完全協和音程。

§16. 根據上面的音程轉位表，可知三度轉位後成八度，六度轉位後成五度。因此在這一種複對位中，就不能連續的三度或六度進行，否則轉位後變成八度或五度的連續進行了，還有十度音程，轉位後成

一度，也不能有連續進行，所以在本類複對位中，可說無論任何音程，均不得有連續的同向進行。

§17. 在複對位中，關於同向五度或八度是應該竭力避免的，但不得已時，亦必須使較高一聲部成級進進行，所以本類中的進行最好採用反向及斜向進行。如果要同向進行到一個三度或六度，則較低一聲部必須級進（轉位後成高聲部）。

§18. 四度解決至三度的留音不能用，因為轉位後成七度解決至八度的留音，這是不好的。

§19. 兩個聲部相互的距離勿超過十度。本類練習的作法，勿再採用固定調，兩聲部均由自己創作，須曲調流暢而富於音樂情感。

例 題



§20. 現在再從古典作品中選出幾段十度音程轉位的二重複對位例子：