

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H33 TCTd 3
总登号	20490

音樂知識叢書

複對位法

薩更編著



新音樂社編輯
 人民音樂出版社印行

330 16/9
 11/2

複 對 位 法

蘇 夏 編 著



王
中
信
用

新音樂社編輯

人民音樂出版社印行



PA594/01

音樂知識叢書
複對位法

版權所有★不准翻印

基本定價五元五角正

編著者 蘇 夏

編輯者 新 音 樂 社

發行人 陸 夢 生

發行者 文 光 書 局

上海河南中路三二八號
北京四單舊刑部街三號

分發行所 聯 營 書 店

上海 北京 瀋陽
漢口 廣州 重慶

一九五〇年八月初版(京)

總 3225-78

(64P.) 0001-2000

自序

學習西洋音樂的對位法，正如學習任何西洋作曲技術一樣；決不能生吞活剝的毫無批評的吸收。也許這些話在目前已成爲公式，但事實上有些人往往不自覺的而違背了這個原則。

學習西洋的和聲與對位，主要是把握着它的規律性，而作爲創造自己東西時的參考。因此，在學習本書時，與其化很多時間在那些規則上兜圈子，倒不如把那些規則作爲原則，根據實際而作種種靈活的運用。具體的說；例如寫作練習題時，絕不要像那些老式的對位教本一樣，將練習作爲一種堆砌音符的工作，而應將習題與實際創作相結合。因此，在寫習題時，不但可以寫各種較爲複雜的合唱和器樂曲，而且也可以用對位的技術來寫各種羣衆歌曲。

重覆的說；這本書只能算是一些簡陋的原則，至於怎樣豐富它和使它中國化，則尙待諸位努力。

反對美帝侵略台灣朝鮮
堅決保衛世界持久和平

目次

第一章	緒論	1
第二章	八度和十五度的複對位	4
第三章	十度的複對位	19
第四章	十二度的複對位	32
第五章	各種複對位的聯合	42
第六章	三部四部和五部的複對位	50

第一章 緒論

如果已將「實用對位法」修畢後，便可開始本書的學習。在學習本書之前，首先要確立學習的意圖；如果只是爲了獲得各種聲部流暢的技巧或簡單的合唱曲寫作法，那末修完上書便足以有餘力應付。然而欲求得各種高級的複音音樂作曲法則，以寫作較爲龐大而複雜的作品時，那末修習本書是必需的。

『對位法』(Counterpoint) 這個名詞，簡單的解釋是：聯合兩個以上的旋律，各自作有機的契合而又各有個性，而且在和聲上又是完美的。關於單對位法的解釋，可參閱「實用對位法」第一章。至於複對位(Double Counterpoint) 的定義，則是：兩個或兩個以上的旋律所構成的樂曲，上、下聲部可以自由的交換，而和聲仍爲優良者，便稱複對位，或稱可轉位的對位。『複』字的含意，即在兩聲部中，任何一部均有複式的作用存在。在超過兩部的複對位中，其中任何一部均可作高音部，中音部或低音部等。當然，聲部越多，寫作的困難也就越多，但通常用的只是五個聲部以內的複對位。

複對位實際上是一種可「轉位」的對位法，但在本章中，「轉位」兩字的解釋是廣義的，它不僅是一度轉位成八度，六度轉位成三度等的轉位，而是在任何音程中皆可作轉位。複對位的轉位；在音程的轉回上，最少在八度或八度以上，否則轉位後，因發生交錯(Cross)而等於沒有轉位，或者因而使旋律失掉了個性，甚至根本無伸展餘地。故少於八度之轉位一律不用。

轉位後音程的計算法；在八度的複對位中，是用九度減去原位音程而得轉位音程。用九度作為基數之原因，主要是不轉動之音須數兩次之故。因而可得一公式；

假設；原位音程為 甲

轉位度數為 乙

轉位音程為 丙

則 $(乙 + 1) - 甲 = 丙$

如以五度音程用十度的複對位，其公式如下；

$$(10 + 1) - 5 = 6$$

5 是原位音程，10 是轉位度數，6 是求得的轉位音程數目。這一公式可用於一般的複對位中，但在分析『賦格曲』(Fuge)等作品時，因為要計算它們兩個旋律轉位之度數，故在計算方法上便與上面公式相反，即原位音程和轉位音程相加再減一，即得轉回之度數。下面是公式：

$$(甲 + 丙) - 1 = 乙$$

如果是三度轉位，可加六度，其公式是：

$$(3 + 6) - 1 = 8$$

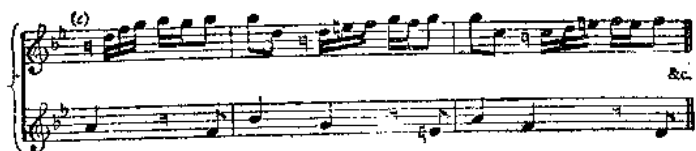
求得的結果是八度的複對位。

但常常不用一種音程的轉位的，例如兩個不同的主題各保持着獨特的節奏，便可用兩個不同度數的音程轉位，下面是 Bach 作品中的一個例子；

第一例

J. S. BACH. "Wohltemperirtes Clavier," Fugue 49.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled with a circled '5' and the bottom staff with a circled '6'. The title above the staves is 'J. S. BACH. "Wohltemperirtes Clavier," Fugue 49.' The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. The bottom staff ends with '&c.'.



最常用的複對位是八度,十度,十二度,十五度的複對位。



除了上述之複對位外，還有其他在實際作品中極少應用的複對位，故在本書中從略。

第二章 八度和十五度的複對位

八度和十五度的複對位，在音響效果上是一樣的，如果兩個旋律進行的音域在一個八度以內時，可用八度的複對位。而兩個旋律進行的音域超過八度，便用十五度的複對位。因此，可作八度複對位的『對位旋律』一定同樣可用作十五度的複對位。而可用作十五度複對位的『對位旋律』卻不一定能放在八度複對位中。原因是；如果兩個旋律的音域超過八度時，在轉位後仍是本來的面目，這是毫無複對位效果的。

第三例



下面是將上例移低十五度作複對位。

第四例



將原有例子移成八度複對位。

第五例



從上例中，我們可以看到許多音符的交錯進行，這些進行足以消滅『對位旋律』的特性，而且又沒有複對位的效果。因此，這類的進行是暫不准用。

要求得轉位後的度數，可將兩列音程（原位和轉位）從一度至八度作先後的排列，即可得八度轉位的結果：

原位音程 1 2 3 4 5 6 7 8

轉位音程 8 7 6 5 4 3 2 1

由上圖可知：

完全協和音程	轉位後	仍為完全協和音程
不完全協和音程	轉位後	仍為不完全協和音程
不協和音程	轉位後	仍為不協和音程

讓我們將不協和的音程除去（/ 者，是不協和音程）

1 2 3 4 5 6 7 8

8 7 6 5 4 3 2 1

在二部的對位中，低音部和高音部一定要處理得很恰當。五度音程轉回後是四度音程，而這四度音程在對位法中是屬於不協和音程，因此純五度的用法是有規定的：

（一）純五度轉位後是純四度，因此它不能作為主要音程出現，只能算作和聲外音。

第六例



- a. 當旋律是連續進行時，五度應放在輕拍上作為經過音。

第七例



- b. 當旋律是斜進行時，五度應放在輕拍作為『伴音』或和聲外音。

第八例



- c. 當低音是和聲外音，那末五度音可用在強拍上。

第九例



(二) 根音上的五度音在低音部時，便構成了 $\frac{5}{4}$ 和絃。因此，如用五度音時，必需了解 $\frac{5}{4}$ 和絃在和聲上的處理法和五度音在聲部上的用法。

- a. $\frac{5}{4}$ 和絃不可用在強拍上，除非是在同一低音解決至 $\frac{5}{3}$ 和絃，或到比它低一音的 $\frac{4}{3}$ 和絃和到高半音的和絃上，和絃的四度音程是必須解決的。

第十例

Bach

6 6-5 6 4 6 b 6 6 4- 4-3 4 2 4 2 b 4-

- b. 如果不是同和絃或別的原位和絃，切不可跳進到 $\frac{3}{4}$ 和絃的低音部。

第十一例

6 6 5 6 5 6 7 4 3 4 3 4

- c. $\frac{3}{4}$ 和絃的用法不能和 6 和絃一樣，除非是用下例的進行；

第十二例

6-6 4

- d. $\frac{3}{4}$ 和絃在低音上不能作為末了的一個和絃，除非低音之上的四度與六度能作為和聲外音。

第十三例

缺乏力量 好

- e. $\frac{3}{4}$ 和絃進行至另一和絃時，需用級進。

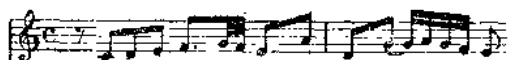
第十四例

6 6 4

- f. 樂句之開始和結尾都不能用 $\frac{3}{4}$ 和絃，因此不能用根音上的五度音作為開始或結束。

在某些情形下，常會使學者迷惘的；例如在主題中常有和絃的五度音與根音相連出現，那末，這些進行究竟如何配置和聲呢？我們最好找 Bach 的作品來研究，比如 Bach 的四十八首賦格曲中的第一首，便有處理這類進行的模範例子；

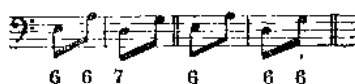
第十五例



Bach 在對題中並不用覆對位法處理，而是用單對位法，這種處理是極其聰明的，現在我們來研究，看 Bach 怎樣處理主題在低音部時的和聲；

第十六例

第六小節 第十一小節（移調）



同樣的例子，可參考第二冊第七首賦格曲的第三十一節至三十七節。

在下例中，可知在處理上有兩種可能性，而前者較佳。

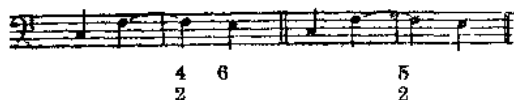
第十七例



g. 下面是從弱拍到強拍，低音部的重覆音或連接音的用法；

常用這種方法時，重拍上的重覆音或連接音可作為和絃的七度音或留音出現。

第十八例



下為 Bach 的四十八首賦格曲第一首所引的例子，在這例子中；第

十一小節比第五小節較為滿意。

第十九例



第五小節

第十一小節

同樣的例，可參閱 Bach 的賦格曲第二冊第五首的第十小節和十一小節，十四小節和十七小節。

其次，在八度複對位中，八度音程轉回後是同度。同度音程在對位法中只能用在樂曲的開始或終結。至於在樂曲的中段底重拍中，應極力避免使用。因為會使音響突然顯得單調之故。而在十五度的複對位中，這些問題便極少存在。

當我們研究 Bach 的所有賦格曲後，一定可得如此的結論：一個完美的賦格曲主題，必須同時能成爲一個良好的低音部。而八度和十五度的複對位，它常常作爲一個正常的對題而出現的。

第二十例 J. S. Bach—*The Art of Fugue, Contrapunctus VIII*



轉位




關於和聲的處理，正如「實用對位法」中的自由單對位法所述一

樣；這雖然是對位，但卻一定要用和聲上的方法。在這裏，和聲的區域是廣闊的；不但變和絃可以使用，就是跳進的助音也可以用了。對於那些陳規的約束，現在都可以作有原則的解放；以前不准用的不協和音，而現在它可以和另一音同時發出。不但重拍可用經過音或助音，就是在兩部很明顯是一個基礎不協和絃時也可以使用。這在 Bach 的作品中，可以找到無數的實例。他的十五個二部創意曲 (two-part invention) 中，包含了無數良好的複對位例子。

在第一首創意曲中，第一小節低音部與高音部構成一增四度 (a)，這是屬和絃的轉位和絃。第七小節的進行是第一小節的八度轉位。在 (a) 中本來是增四度到轉後成爲減五度 (b)，它是屬和絃的第一轉位。


第二十一例

(a)



第一小節

(b)



(第七小節)

上例 (a) 第二個八分音符對着的是一個七度音程 (重拍上的經過音)，它在低音部進行着。而它轉位後在第八小節 (c)；七度轉成六度，四度變成九度，第三個八分音符可解釋爲重拍之助音。

第二十二例

(c)



(第八小節)

從上面的例子中，我們可以清楚的了解，一切較嚴謹的約束，在這兒都自由了。

在 Bach 的第二個二部創意曲中，我們可以找到一個十五度複對位的良好例子，這例子說明了三種不協和音的用法。



(第三、四、小節)



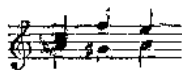
(a) 是 7-6 留音，轉位後便成 2-3 留音。

(b) 是屬九和絃的第一轉位。

(c) 是重拍的經過音。

上面我們說了許多用不協和音的例子，但並不是說任何不協和絃都可自由使用，雖然那些作為基礎不協和絃的一部份的音響，在原則上是可以較自由的採用，但仍須注意到前後的音程關係，比如減七度音程；

第二十四例



這種解決法是被容許的，但當作八度轉位後，那五度音程便變為四度音程，這種四度，是不准用的。因此用減七度時，一定要注意前後的音程關係。看那些可用與否。

第二十五例

