

作曲技法丛书◎

杨 勇◇著

Counterpoint

(Vol.1)

Species Counterpoint

对 位 法

(第一册)

· 分类对位法 ·

◎音乐学院作曲技法丛书◎

杨 勇◇著

Counterpoint

(Vol.1)

Species Counterpoint

对 位 法

(第一册)

·分类对位法·

天籁之韵生和谐之音,唤美之意,呈美之本;悦耳之声非随机,准则有之,掌控一切,施与道法。

普罗提诺(205-270年)

图书在版编目 (CIP) 数据

对位法 . 第 1 册 , 分类对位法 / 杨勇著 . —— 长沙 : 湖南文艺出版社 ,
2012.4

(音乐学院作曲技法丛书)

ISBN 978-7-5404-5463-0

I . ①对… II . ①杨… III . ①对位 IV . ① J614.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 051181 号

对位法 (第一册) · 分类对位法

出 版 人 : 刘清华

著 者 : 杨勇

责任编辑 : 张玥

出版发行 : 湖南文艺出版社

经 销 : 新华书店

印 刷 : 湖南凌华印务有限责任公司

开 本 : 大 16 开

印 张 : 9.5

版 次 : 2012 年 4 月第 1 版第 1 次

印 次 : 2012 年 4 月第 1 次印刷

书 号 : ISBN 978-7-5404-5463-0

定 价 : 36.00 元

【 版权所有 , 请勿翻印、转载 】

邮购联系 : 0731-85983105 邮编 : 410014

网 站 : <http://www.hnwy.net>

如有倒装、破损、少页等印刷质量问题, 请与出版科联系调换

联系电话 : 0731-85983047

前言

我国对位法教学发展回顾

我国的对位法教学从上世纪40年代至今已走过了近3/4个世纪之多的路程,最初由老一辈的作曲家、理论家江定仙、陈田鹤等人引进了英国理论家普劳特、凯森等以及德裔美国理论家该丘斯的著作^①;建国初期,丁善德与萧淑娴相继回国,带来了法国对位法教学体系;50年代初,黄飞立自美国留学归来,将美国作曲家和音乐理论家辟斯顿^②的相关著作带入国内;50年代末,随着中苏两国间丰富的文化交流,对位法教学开始由欧美模式逐渐转换为苏联模式,并称其为“复调”。过去的60多年来,在对位法教学上,尽管有众多理论家和作曲家对此进行了多方改良和创新,但以苏联模式为主的教学体系一直保持至今。继上述重要作曲家、教育家之后,段平泰、陈铭志、于苏贤等众多教授也同样在此领域做出了重要贡献。

本书要点

本书使用“对位法”之名称,将对位技术训练与作曲思维、音乐风格、审美相结合,在尊重历史的基础上注重其不同时期的写作风格与特点,力图还原真实而传统的对位法教学。

第一册《分类对位法》是对位法的基础和精华,这一部分对于作曲和音乐理论专业的学生尤其重要。它不仅有助于学生从根源上逐步了解对位法在历史中的作用并掌握这门写作技术,还会帮助学生进一步拓展新的写作与研究领域,包括对文艺复兴时期的复调音乐作品的研究以及向近代的音乐理论研究扩展,比如:申克分析法。分类对位法的一大特点就是:它本身并不包括很多复杂的手法、风格和技法,而是一种抽象化的理念。其自身具有很强的伸缩力,几乎可以扩展延伸到音乐历史中的各个阶段。从某种意义上说,它显示了西方音乐发展各个时期所共有的逻辑关系——从文艺复兴时期至21世纪,其都以含蓄、抽象的形式不断地影响着音乐思维及内在动力的展开。

第二册《自由对位法》将以18世纪约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐作品为主线(也包括其后许多作曲家的范例),展现这一时期对位写作的特征、技术,同时包括这些技术在音乐作品中的具体运用。出于这一点的考虑,第二册还将对大量复调音乐体裁的实例进行分析,作业着重于风格模仿及不同复调音乐体裁的创作,例如:巴赫《英国组曲》和《法国组曲》中的一些舞曲、创意曲、圣咏前奏曲、圣咏

① 埃本涅泽·普劳特(Ebenezer Prout 1835-1909)英国音乐理论家、作曲家;查尔斯·凯森(Charles Herbert Kitson 1874-1944)英国音乐理论家;帕西·该丘斯(Percy Goetschius, 1853-1943)德裔美国音乐理论家。

② 瓦尔特·辟斯顿(Walter Hamor Piston 1894-1976)美国作曲家、音乐理论家、哈佛大学音乐系教授。

变奏曲、帕萨格利亚和和赋格曲等。

风格模仿是手段而非目的,通过风格模仿学生可以学到过去三百多年来作曲家们积累的经验。各个不同历史时期的风格与手法很不同,但其中有规律可循,找到并掌握该规律后,可以发现实际上音乐的各方面具有相通性。理解这一点将使学习者在学习与创作中摆正自己所在的位置,这对于培养其未来的开拓与创新精神至关重要。

第一册《分类对位法》使用方法

本书对象包括专业音乐学院、综合大学音乐院系、师范院校作曲专业、音乐理论专业以及其它音乐专业的学生与音乐爱好者。根据不同专业,教师可以采用不同侧重点进行教学。

第一至第七课包括二声部对位的第一类到第五类所有内容,应为所有学生掌握。其中作曲和理论专业的学生的习题量应稍大,比如一个固定调配写8种不同方案;其它专业的学生则可相应减少,比如一个固定调配写2-3个不同方案。

三声部和四声部的内容不仅分别包括从第一类到第五类的练习,还包括各类之间的不同组合。对于这类习题教师可根据学生具体情况筹情考虑,即在做完三声部或四声部一音对一音后可直接跳入三声部混合节奏或四声部混合节奏,也可在之间插入一定量的节奏组合练习。非作曲和理论专业的学生可以跳过这一部分,作曲和理论专业的学生应该掌握这一部分有所了解,复调专业的学生必须掌握本书中所有的内容和练习。

最后我要强调在学习对位法过程中要培养内心听觉,书中的范例最好能够在课堂上以视唱的方式唱出来,可以全班视唱,也可分组视唱。每个同学应都有机会吟唱不同声部,体会它们在对位织体中的作用。在写作习题时,教师一定要告诫学生不要过多地在钢琴上“摸”,而要在“心”里唱,用“心”去“听”,用“心”体会横向旋律和纵向和声之间的关系及音响效果。

感谢

感谢萧淑娴先生,她的学识、修养和品格深深地影响了我一生的专业生涯;感谢美国新英格兰音乐学院 Lyle Davidson 教授,作为多年的上级、同事和朋友,我们的合作在本书中也有所体现;感谢中国音乐学院的张蕴璇教授和中央音乐学院的李中教授,他们为我书中的学术观点提供了宝贵而有价值的意见;还要感谢中央音乐学院音乐学系邱瑶瑶为本书提出的许多有益观点和所做的精心校对,本书的出版与他们的努力是分不开的!

杨勇

2012年3月于北京

目录

第一课	闪耀灵性的对位法	001
第二课	对位法的基本法则	004
	固定调	004
	对位法与和声的关系	005
	旋律的规则	006
第三课	二声部第一类:一音对一音	008
	和声的要求	008
	旋律的要求	009
	其它注意事项	011
	实例写作分析	011
	二声部一音对一音范例	013
第四课	二声部第二类:一音对二音	016
	经过音与辅助音	016
	和弦的位置及其它	016
	二声部一音对二音范例	018
第五课	二声部第三类:一音对四音	021
	经过音与辅助音	021
	平行五度与平行八度	021
	四六和弦	022
	和声节奏	022
	环绕音	023
	其它注意事项	023
	写作示范	024
	二声部一音对四音范例	027
第六课	二声部第四类:切分音	030
	延留音	031
	延留音解决的规则	032
	二声部切分音范例	033

第七课 二声部第五类:混合节奏	036
节奏时值及其用法	036
延留音的预备、装饰与解决	038
其它和弦外音	039
写作示范	040
二声部混合节奏范例	042
第八课 教会调式及其在对位法中的应用	046
札利诺调式理论	046
根据教会调式所写范例	048
第九课 三声部第一类:一音对一音	050
三声部一音对一音与三声部和声织体的区别	050
写作示范	052
三声部一音对一音范例	053
第十课 三声部第二类:一音对二音	056
对位写作经验谈	056
写作示范	056
三声部一音对二音范例	059
第十一课 三声部第三类:一音对四音	062
三声部一音对四音范例	062
第十二课 三声部第四类:切分音	065
延留音的干扰音	065
平行五度与平行八度	065
三声部切分音范例	066
第十三课 三声部固定调、切分音、二分音符以及四分音符的组合	069
和弦外音	069
双重和弦外音	072
三声部固定调+二分音符+四分音符组合范例	072
三声部固定调+二分音符+切分音组合范例	075
三声部固定调+四分音符+切分音组合范例	077
第十四课 三声部第五类:混合节奏	080
固定调+全音符+混合节奏组合范例	080
固定调+混合节奏+混合节奏组合	082

双重和弦外音	083
作业修改	084
固定调+混合节奏+混合节奏组合范例	085
教会调式	088
第十五课 四声部第一类:一音对一音	091
四声部一音对一音范例	091
第十六课 四声部第二类:一音对二音	095
四声部一音对二音范例	095
第十七课 四声部第三类:一音对四音	098
四声部一音对四音范例	098
第十八课 四声部第四类:切分音	101
写作技巧	101
四声部切分音范例	101
第十九课 四声部固定调、二分音符、四分音符和切分音组合	104
固定调+二分音符+四分音符+切分音组合范例	104
第二十课 四声部第五类:混合节奏	109
固定调+混合节奏+两声部全音符组合范例	109
第二十一课 四声部第五类:全混合节奏	113
听觉与视觉的完美结合	113
作业修改	113
固定调+三声部混合节奏组合范例	115
教会调式	118
第二十二课 经文歌	122
拉索二声部经文歌《Oculus non vidit》	124
段平泰二声部合唱《春晓》	125
拉索三声部经文歌《Sequuntur Cantiones Trium Vocum》	127
第二十三课 双合唱队	132
写作要求	132
双合唱队范例二首	133
双合唱队练习题	136
附录 固定调	138

第一课 闪耀灵性的对位法

从今天开始,我们将在一起学习和研究一门手艺——对位法。大家听起来可能觉得奇怪:为什么说是一门手艺呢?对位法是音乐理论中年代最久、历史跨度最大的一门学科,几百年以来,几乎每一位作曲家都曾在这个小小的世界里辛苦地磨练过。他们一开始就好像是小小的学徒,学习着一门手工艺,像是在学习象牙雕刻或是唐卡绘画。小学徒们精心地模仿前人的笔迹,深夜里在油灯下一点一滴地揣摩、雕琢、积累。这里实际上不需要太多高深的理论和知识,却特别需要灵性,需要那种对细节、整体和结构的极高敏感度、洞察力和想象力。这些不是轻而易举得来的,而是通过一点点的刀工,一笔笔的临摹,以及对素描、色彩等基本功的长时间练习。对位法同样如此,也是一门必须经过艰苦和耐心的磨练才能获得的功夫。历史上任何一位作曲大师几乎都能熟练掌握这门手艺,如果没有它,大师们怎么能在圈儿里站住脚,又怎么能够成为作曲家呢?!正如一位唐卡大师,如果他从来没有认真地临摹过佛像,那么他“大师”的称号也一定有问题!

“对位法”一词来源于拉丁文“Contrapunctus”,最早出现于14世纪,意思是“点对点”或“音对音”,“Punctus”(“点”)在早期是指“音”。对位法是研究两个或两个以上旋律同时结合的技术和理论,包括两大类:分类对位(严格对位)和自由对位。前者以“貌似”文艺复兴时期的风格为基点,建立起一套完整的教学体系;后者以巴洛克时期的音乐(如:约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐)为起点,探究作曲中各种对位技巧。对位法在几百年来一直被视为是所有作曲专业学生的必修课,并等同于甚至替代了作曲课。我这里用了一个很奇怪的词“貌似”,是因为不论“严格”还是“自由”,实际上二者都是17世纪和18世纪音乐理论与实践发展的产物。

18世纪初,两部具有划时代意义的音乐理论著作问世,对当时乃至后世的作曲技术和理论产生了深远的影响。巧妙的是,这两本著作一部向前看,一部向后看。向前看的是在1722年出版的拉莫《和声学教程》^①,该书非常精辟而准确地总结了当时作曲家们都热衷的“新潮”:大小调的理论与实践。拉莫的著作不仅论述了和声法则在音乐创作中的应用,还奠定了大小调体系和声理论的基础,为此后的音乐创作开启了一扇新的大门。向后看的是奥地利作曲家、理论家约翰·福克斯的《通向诗国之路》^②,该书出版于1725年,即拉莫《和声学教程》出版后的第三年,同样是一部有关音乐理论与创作的教科书,但此书并非研究当时“新潮”的大小调,而是从情感、艺术和技术的三位一体角度缅怀过

① 让·菲利普·拉莫(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764年),法国作曲家、理论家,著有《和声学教程》(Traité de l'harmonie, Paris, 1722年)。

② 约翰·福克斯(Johann Joseph Fux, 1660-1741年),奥地利作曲家、理论家;以其著作《通向诗国之路》(Gradus ad Parnassum)而闻名于世。

去的精华:文艺复兴时期以教会调式为核心的对位法艺术。

拉莫和福克斯,这两个同时代的音乐家,同时从事音乐创作、同时进行音乐理论研究,却在同一时间里,一个总结新潮、一个总结过去。有意思的是,总结新潮的并没有丢弃过去,因为他的理论是建立在前人实践的基础上;总结过去的也没有落后于新潮,因为他的理论跨越了数百年,直至今今天还从各个方面启发人们在音乐理论与技术上的想象力和创新力。这两种看起来截然相反的理论,在无数作曲家的实践中,相互矛盾、相互碰撞、同时也相互作用和相互补充。如果没有当时这两极的分化,也许就没有我们现在所熟悉的和声、对位法,甚至当今一切现代音乐理论体系。

我们面前总是摆着两个不同的学科:和声与对位法。我们的老师都是这样教的,我们今后也可能这样教我们的学生,这是历史留给我们的理论和技术。但实际上,通过实践、通过研究每一位作曲大师的创作和他的思维过程,我们发现,和声与对位法不是两个不同的学科,它们之间有许多相似之处,太相似了,以至于它们就是同一家庭中的双胞胎,享受着同一血缘、同一基因,它们之间互通、互补,甚至有时让你很难分辨究竟谁是谁。没有对位法,和声仅仅是一个抽象的概念;没有和声,对位法根本就不可能实现。在作曲家的思维里,这二者实际上是同一思维的两个不同方向。掌握对位法技术和理论,不仅仅是为了创作复调音乐体裁的作品,更重要的是理解音乐创作的规律和音乐理论的构成与发展,它可以帮助我们在音乐这片神秘而自由的天地里尽情发挥各种技巧和无限想象力。

尽管和声与对位法有着如此紧密的联系,但如果没有结构的组织与安排,这二者就会成为空架子——和声与对位法必须在合乎逻辑的结构概念下才有意义、才可以发挥其特定功能。对位的思维不仅仅有助于多线条的写作,还直接或间接地对作品结构产生影响:没有结构、没有音与音之间的逻辑关系以及音乐发展的脉络,对位法本身无法施展自己的魅力;反之,没有对位思维以及多声部之间的逻辑关系,音乐结构和发展脉络同样也无法形成。可以说,对位化思维从中世纪至今一直对音乐发展起着非常重要的作用。

此外,对位法的声部纵横关系为配器提供了技术和理论支持。无论在对位化或非对位化的织体中,声部进行的走向为不同乐器声部的横向运动提供了条件。对位法的空间感与配器技术有着最直接的关系,它每时每刻都在展现着空间及其变化运动。这种空间概念直接影响着乐器音色的分配、音区的安排以及每一声部的横向运动。对位写作中的空间感可以直接转换到配器写作中的空间感,这二者是互通的!

对位法是时间与空间结合的产物。时间体现于节奏和节拍的组合与发展,空间体现于多层旋律运动时的线条变化。对位法的精髓就存在于多线条之间的互动,它包罗万象,你既可以从中感受到音乐之美的瞬间闪现与消逝,也可以凝望其存在的永恒。它囊括了任何时期、任何风格、任何手法,其伸缩力之强,使之既能够将自身的存在转化为相反、相斥的对立面,又可以化有为无、从无至有^①。对位法时时闪耀着灵性,充满了灵动,在世间两个永恒因素:时间与空间中却可瞬息万变——还有什

^① 对位法并不是一切音乐作品都必备的因素。很多音乐作品(包括巴赫的很多作品)都没有对位化的织体,然而音乐内在的逻辑关系往往与古老的对位法有着千丝万缕的联系。无论它的表象是否存在,内在的律动总是控制着音乐的各个方面。其存在有时可以直接被体验感受到,有时则隐藏在云雾之中。

么比这二者更为隽永呢?

任何一个时期的对位风格都基于该时期的调式与和声语言,如:文艺复兴时期,意大利作曲家帕莱斯特里那^①和佛兰芒乐派的拉索^②所创作的复调音乐作品都是基于当时的调式以及和音理论^③;被认为至高无上的对位法大师——约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的音乐则基于我们熟悉的大小调和声体系;而20世纪的作曲家们在探究对位法技术的同时还发明了属于自己的音与音结合的技术和理论。

除了学习技术,我们还应该带着音乐文化的理念来学习,因为其中很多技术问题都打上了各个时期音乐文化习俗与风格的烙印。我们要明白的一个辩证关系是:学习和声、对位法等课程并不是要将每门课程分别地深入研究而达到高深的目的——这并非我们的最终目标,我们最终的目标是要消除和声、对位法与其它学科之间的隔阂,集一切大成,从而升华到更高的境界。在这个境界里,没有和声、对位法、也没有曲式以及任何为初学者设置的必修课,在这个境界里,音乐创作的思维得到升华,抽象而又具体,既包括了音乐中深层的理念和逻辑关系,又可以将其转化为表象的技术与手段。只有到达了这个世界,我们才能够有创意、有创新,而巴赫、贝多芬、勃拉姆斯以及所有作曲大师们都达到了这个世界。

最后再一次提醒大家:这一切都不仅仅是通过高深的“研究”而获得的。最重要的也是唯一的途径就是坚持不懈地训练,踏踏实实地从小学徒开始,不要想着走捷径,不要怕麻烦,像绘制唐卡那样一点一点、一笔一笔地临摹、填色和修饰。只要有诚心、有诚意,这个世界就在你可以抬头望到的前方不远处。

① 吉奥万尼·帕莱斯特里那(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525或1526~1594年),意大利文艺复兴时期宗教音乐作曲家,罗马乐派代表。

② 奥兰多·拉索(Orlande de Lassus, 1532或1530~1594年),佛兰芒乐派代表,其作品标志着佛兰芒乐派复调音乐写作的成熟。

③ 现代意义上的和声在当时还未完全确立。

第二课 对位法的基本法则

每一门作曲理论课都要在我们面前展现出一系列的法则,它们可能是一种理论指导,也可能是一种束缚。我的看法是:不仅要理解如何遵守和实施这些法则,还要懂得为什么要设定这些法则、它们和音乐的关系是什么。法则都是在特定的时代和风格中产生的,只有了解产生的条件,才能真正理解并灵活运用它们。

我们将在这次课程上采用分类对位(Species Counterpoint)的教学法来阐述对位法的理论和写作原则,每一个习题都是基于一个以全音符构成的固定调。

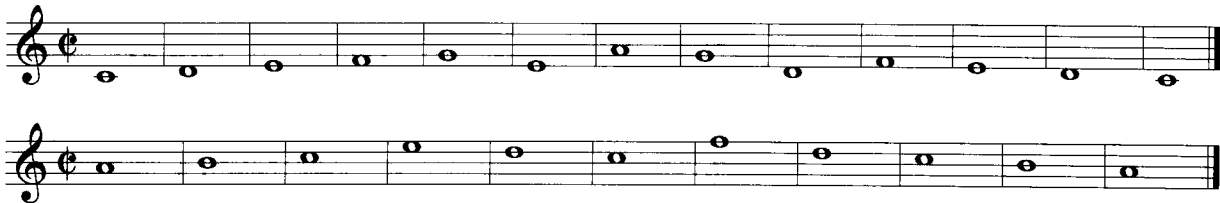
固定调

固定调来源于拉丁文“Cantus Firmus”,缩写为“C.F.”。以固定调为基础的写作方法来自中世纪和文艺复兴时期的弥撒曲与经文歌等,即以一个已有的旋律为基础,进行各种对位化处理。由于固定调本身的旋律线和调式直接影响到其它声部的走向以及和声安排,因此一般都由教师根据教学内容和目标提供。

本书所采用的固定调大多从主音开始,然后以级进和跳进的形式向上运动,直至一个高点后再逐渐下行。其终止的旋律一般都是由调式的二级音下行级进到主音,这种进行是文艺复兴时期典型的终止式。固定调的节拍为。

下面的两个固定调是本课的核心:

例一



要求:在固定调的基础上写出五类不同的节奏型,并与固定调形成一定程度的对比。这五类节奏型包括:一音(全音符)对一音(全音符)、二音(二分音符)对一音、四音(四分音符)对一音、切分音(跨小节全音符)对一音和混合节奏对一音。分类对位的意义在于将旋律中复杂的节奏分类,并且分别进行练习。每一节奏类型都有它自己的着重点和训练目的,其中包括旋律音高、节奏、和声进行以及和弦外音等。将写作中的技术问题分解、归类,有助于大家有步骤地理解与掌握对位法写作技术。

对位法与和声的关系

分类对位法是以大小调的自然音体系为和声基础^①,附加其它各种教会调式。人们普遍认为和弦是和声的语汇,选择和弦并将其连接到一起就构成了和弦连接及声部进行。但我认为情况正相反,和弦是声部进行的产物,声部进行有其自己的规律,它在背景下控制着多声部纵横关系和结构关系。通过对位法的练习,希望大家能够理解和掌握这种思维方式。

下面是和声方面的基本法则:在分类对位中,声部横向运动只产生三和弦,包括它们的原位以及第一转位;这样的选择是由风格和艺术情趣所决定,并与文艺复兴时期帕莱斯特里那等作曲家所遵守的法则吻合。

1. 大小三和弦:自然音阶中所有大三和弦以及小三和弦的原位和第一转位是声部进行的目标,要避免出现任何形式的四六和弦。

例二

上例第3-5小节出现的四六和弦都必须禁止,因为它们带来了和声上的不稳定。简单地说,只要避免和弦五音在低声部的任何节拍位置出现,就可避免四六和弦(例外情况将在以后解释);第6小节的七和弦也必须避免,它并不是不好,而是由时代和风格所定(见本课例四)。

2. 减三和弦:在声部进行尤其是下行级进的终止式中,第一转位减三和弦很自然地在延留音(7—6)的装饰下形成了,它的形成是由于多声部运动所致。下例A是典型的声部进行决定和弦结构的例子:

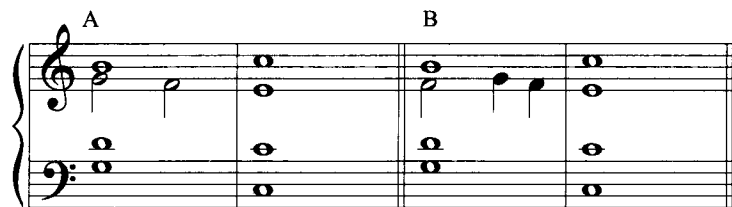
例三

第一转位的减三和弦主要由低声部下行级进形成,尽管这个位置最自然、最流畅,但不是唯一的和弦位置,第一转位也可适当使用,如上例B。

^① 福克斯的《通向诗国之路》是以教会调式为基础写成的,但其后的分类对位法则逐渐改成以大小调为主。

3. 增三和弦不可以使用。
4. 七和弦原则上也不可以使用,除非其七音来自根音的下行级进:

例四



从七和弦的角度解释:上例A第一小节的F音是七和弦的七音;从三和弦的角度解释:这个音是经过音。分类对位一般不出现上例B的形式。

5. 和声节奏:在全音符固定调的基础上,为了音乐进行的流畅和徐缓,和声节奏只能每小节变换一次,即:每一小节只能包括一个和弦。同一和弦可以连续出现在两小节内,但最好不要超过两小节,因为长时间的静止会使和声显得单调、缺乏动力。

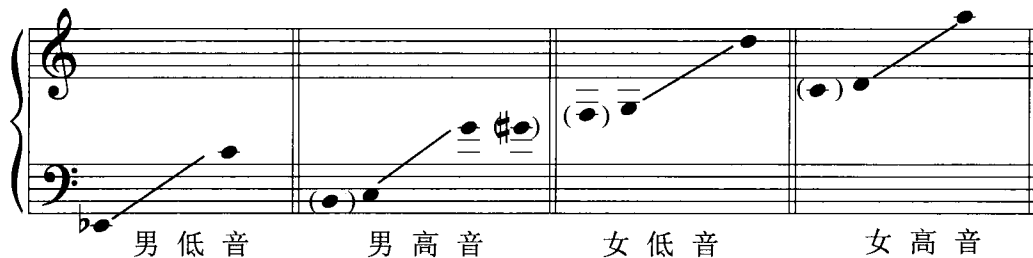
例五



旋律的规则

1. 分类对位采用声乐化的风格,以四声部人声为准。每个声部的音域不要超过十二度。参看下列:

例六



2. 旋律以自然音阶级进为主,其中包括适当的跳进。除增、减音程、大、小七度音程及大六度音程外,其它八度内的跳进旋律音程都可以使用。在大六度和小六度旋律音程之间,文艺复兴时期的作曲家通常选择后者而排斥前者。除了大六度旋律音程较之小六度有些生硬以外,也会出于精神和宗教的追求,寻求某种“纯洁而神圣”的旋律运动。

3. 旋律大跳的前后,如六度和八度,最好反向,这样容易达到旋律线的平衡。

4. 旋律进行中应尽量避免模进与分解和弦,因为这两种现象缺少流畅的旋律线条。但这两条需要根据旋律的上下文而决定,并非在绝对禁止之列。

5. 不要在导音上做八度跳进,这一点与和声上的不纵向重复导音是一致的。

例七

大跳前后的同向要避免

增减旋律音程要避免

大六度旋律跳进要避免

分解和弦的使用要小心

不在导音上做八度跳进

按照文艺复兴时期的音乐审美观,上面的旋律应该是很丑陋的:

1. 旋律走向不明确(过多的上下起伏)。
2. 线条起伏不平衡(1-4小节里的八度大跳之前是同向)。
3. 第4-5小节之间的大六度音程以及第7-8小节之间的增四度音程都增加了旋律中的不自然感觉。
4. 分解和弦产生了连续的跳进,旋律感较弱,不是理想的旋律线条。
5. 导音上的八度跳进就好像纵向和声中导音的八度重复,产生一种沉重而又混浊的感觉,必须避免。

第三课 二声部第一类：一音对一音

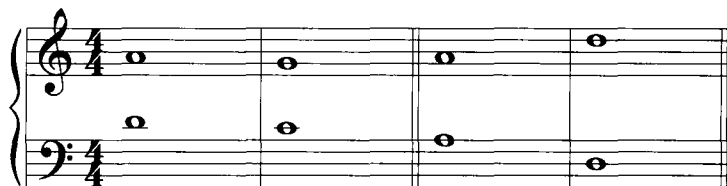
尽管一音对一音的节奏还没有体现出对位化的节奏特性,但却已显示出对位、和声及旋律运动的基本规律。其表现形式简单,却最有代表性,因此理解并掌握一音对一音的写作对于今后的学习至关重要。

和声的要求

平行五度、平行八度和隐伏(同向)五度、隐伏八度的规则与和声学中的法则是一样的:

1. 在一音对一音中,这些现象都必须避免。

例一



以上的平行五度与
反向八度必须禁止

早在新艺术时期和文艺复兴时期,西方音乐家就建立起对不完全协和音程(大、小三、六度)的完全依赖,以及对纯五度和纯八度音程有节制的使用。如今当我们学习和声与对位法时,要在听觉上比较平行三、六度与平行五、八度的区别。避免平行五、八度并不是因为它们不好听,而是因为它们太纯净,以至于缺乏丰满度和动力!随着人类文明的发展,人们习惯于事物有逻辑的发展和有动力的展开,因而对于这种纯和谐音响的忍耐度越来越低。

有效避免平行五度和平行八度的方法是声部的反向或斜向进行,但是,声部之间不可能永远都是反向或斜向,因而从一开始就应该建立起对纯五度和纯八度音程的敏感度。只要看到这类音程出现,内心便产生警觉,立刻注意它们前后的声部运动。

2. 在隐伏(同向)五、八度中,如果高声部是级进,可允许使用;如果高声部的跳进形成了隐伏五、八度则需要禁止。因为高声部的跳进特别突出五度或八度的空洞感。

例二

高声部跳进 高声部级进

不可用 不可用 不可用 可用 可用

3. 三度和六度音程显示出和弦的原位和第一转位,是最理想的选择。但平行三、六度最好限制在三个或三个以下,因为过多的平行三、六度会消弱声部之间的独立性。

例三

C.F. 过多的平行十度 隐含的对斜

上例2-7小节是连续六小节的平行,这种现象必须避免。

4. 在写作二声部对位时,不要仅仅考虑声部之间的音程,还要透过音程看到和弦结构、和弦连接以及声部进行。和声思维在多声部写作中大大优越于音程思维,因为它在纵横关系上有着更强的控制力。例三倒数3-2小节中出现的对斜问题只有在和声思维中才能够被发现,因为这一小节中的和弦隐含着一个 $\flat D$,而这个 $\flat D$ 与下一小节的 $\sharp D$ 有明显的矛盾。

旋律的要求

再次强调:为了保持旋律的流畅,旋律进行要以级进为主,同时可加入一些跳进音程。八度大跳前后最好使用反向进行,因为八度跳进会产生一个旋律的空间,因此在跳进之后最好将这个空间加以填充,以达到旋律线的平衡。旋律中不要重复音,以保持旋律的不断流动。避免过多的上下起伏。八度跳进和八度中间夹杂一个纯四度或纯五度的跳进都是很好的,但是要保证它们的前后是反向进行(见下例B)。

例四

A C.F.

上例八度下行跳进的前后都是反向,获得了旋律线的平衡感。八度大跳前后的反向进行可以是级进,也可以是跳进,根据上下文而定。