◎音乐学院作曲技法丛书◎

杨　勇◇著

Counterpoint

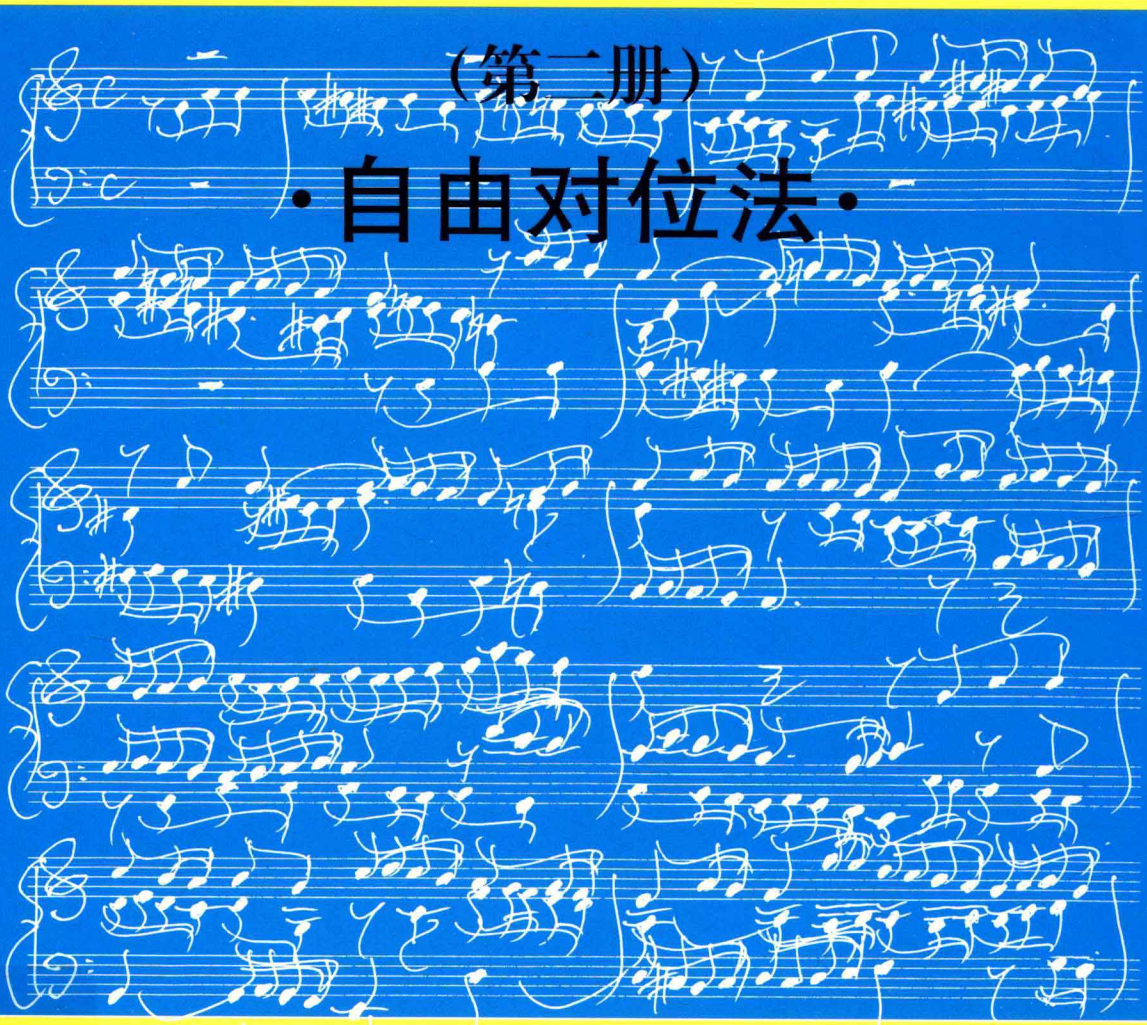
(Vol.2)

Free Counterpoint

对位法

(第二册)

·自由对位法·



湖南文艺出版社

◎音乐学院作曲技法丛书◎

杨　勇◇著

Counterpoint
(Vol.2)
Free Counterpoint

对位法
（第二册）
·自由对位法·

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）

CTS | 湖南文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

对位法 . 第 2 册 , 自由对位法 / 杨勇著 . — 长沙 : 湖南文艺出版社，2013.4

ISBN 978-7-5404-6176-8

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 (2013) 第 077275 号

对位法（第二册）· 自由对位法

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：湖南贝特尔印务有限公司

开　　本：880mm × 1230mm　1/16

印　　张：13

版　　次：2013 年 4 月第 1 版第 1 次

印　　次：2013 年 4 月第 1 次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5404-6176-8

定　　价：48.00 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，请与出版科联系斟换

联系电话：0731-85983047

前 言

我心中的对位法

对位法是作曲理论中历史最悠久、文化底蕴最丰富的一门学科，在过去的几百年里，几乎所有的作曲家都为了探求其中的奥秘付出了大量的心血。也曾有一些作曲家由于年轻时无缘系统地学习，而在晚年懊悔不已，比如舒伯特在他去世的前两周还在学习赋格曲的写作。其实他们渴望的是一种能够让他们的技术更加完美、艺术境界得到升华的东西，这种东西也驱使着我完成本书的写作。本着尊重特定历史时期的写作技法、风格和文化的原则，我力求展现给大家一个真实而正宗的对位法。

对位法包括许多我戏称为“雕虫小技”的东西，如果只着眼于此，大家就只能学到一点小玩意，仅此而已。这样的最低标准绝非是教师的目的，学生的目的也绝非是修毕时的一首赋格曲。学习对位法的真正目的是了解和掌握音乐中的规律，这个规律不仅存在于十六至十八世纪的复调音乐中，也掌控着整个西方音乐在各个时期的发展，而对位法将其展现得比其它领域更加清晰和透彻。但是要想达到这个目的，并且上升到这样的层次，必须以踏实的心态、严谨的方法、开放的思路以及对文化艺术的尊敬和对未来的憧憬来探究，才能够教通、学通，最终站在一个更高的角度审视一切。

我希望大家在掌握技法的同时，也懂得领悟音乐的美感，这样才能激发创作中的灵气，并探索其深层内容。为此我建议要避免功利的心态或盲目地将理论技法与创作相结合，否则就会在创作中不断受到理论的约束，在理论学习的同时又总是被浮躁的心态困扰，并在过去的理论与将来个人的风格上纠结，因此将这二者分开会更有助于音乐创作的展开和理论研究的深入。理论与实践的结合需要悟性，没有悟性，再先进的理论也是无用和落后的，再高超的技法也是平庸和低下的。

上述观点的实质是：不要刻意地追求作曲中的“法”，这个“法”是不会让任何人轻易获得的，你对它领会得越深，就越感到难以用语言或文字表述，因为它不可言传，只可意会。对位法不是你心中的那个“法”，但它可以助你离那个“法”又近一步。

第二册《自由对位法》要点及使用方法

本书包括两大内容：1. 对位法，这部分包括从二声部到四声部的各种写作技法；2. 风格写作，这部分将写作技巧应用于从小步舞曲到赋格曲的各种复调音乐体裁的创作中，有助于学生从创作的角度理解和掌握所学到的技术。

该书内容适合我国音乐院（系）所有音乐专业的学生，不同专业可根据需要有选择地学习。比如：师范类的学生可以选择二声部和三声部单对位、卡农、小步舞曲等写作；轮唱曲写作对他们来说，也是十分值得尝试的内容，因为在历史上，轮唱曲的创作一直是天才音乐爱好者的领地。演奏专业的学生在了解对位法基本法则后，可以从分析的角度集中研究书中的大量实例。对于作曲专业的学生来说，写作第一，分析第二。同时，不仅要学习各种对位技术，还要亲身体验历史上各种复调音乐体裁的写

作。本书介绍和分析的大量音乐史上重要的复调音乐体裁将帮助学生了解历史、梳理音乐理论的发展线索,这对音乐学专业的学生尤为重要。总之,教师可根据专业需要和课时安排,灵活地调整教学内容。

感谢

第二册终于完成了!在整个写作过程中,我不断地得到中央音乐学院段平泰教授、中国音乐学院张韵璇教授以及中央音乐学院李中教授给我的支持、建议和帮助,对此我表示深深地感谢;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。

在此,我还要衷心感谢中央音乐学院音乐学系邱瑶瑶同学为本书所做的精心而细致的编辑、校对以及提供的许多有益观点;感谢作曲系孙小松同学为本书所做的大量打谱工作。本书的出版与他们所有人的努力是分不开的!最后感谢肖淑娴先生,她的教诲、功底、学识、修养和品德深深地印在这两册书中。

杨勇

2013年1月于北京

试读结束:需要全本请在线购买: www.ertongbook.com

目录

上篇：自由对位法 ……001
第一课 概述 ……001
第一节 自由对位法的风格与特点 ……001
第二节 和声与对位织体的关系 ……004
第三节 旋律特征 ……006
第二课 为圣咏配对位化和声 ……007
第一节 巴赫实例 ……007
第二节 为圣咏配和声示范 ……010
第三课 二声部单对位 ……013
第一节 巴赫实例 ……013
第二节 和弦外音 ……014
第三节 二声部单对位写作范例 ……018
第四节 二声部单对位实例 ……020
第四课 二部曲式与小步舞曲 ……023
第一节 二部曲式 ……023
第二节 实例分析 ……024
第五课 二声部模仿与卡农 ……026
第一节 简单模仿 ……026
第二节 二声部卡农写作 ……026
第三节 二声部卡农范例 ……028
第六课 二声部卡农的变体 ……034
第一节 倒影卡农 ……034
第二节 逆行卡农 ……035
第三节 扩大、缩小卡农 ……036
第四节 无终卡农 ……037
第五节 猜谜卡农 ……038
第七课 阿列曼德舞曲 ……040
第八课 二重对位 ……045

第一节 八度二重对位……045
第二节 十二度与十度二重对位……049
第三节 二声部倒影对位……052
第九课 创意曲与卡农曲……056
第一节 创意曲以及写作要点……056
第二节 创意曲分析……058
第三节 卡农曲分析……060
第十课 三声部单对位……064
第一节 三声部单对位写作……064
第二节 三声部单对位实例……068
第三节 巴赫咏叹调……069
第十一课 三重对位……073
第一节 写作要点……073
第二节 三重对位写作范例……074
第三节 三重对位实例……077
第十二课 三声部卡农……080
第一节 三声部卡农写作……080
第二节 二声部卡农与附加伴奏声部……081
第三节 固定调与二声部卡农……084
第十三课 三声部创意曲……086
第一节 实例分析……086
第二节 写作要点……088
第三节 间插段写作示范……089
第十四课 四声部对位……092
第一节 四声部单对位……092
第二节 四重对位……095
第三节 四重对位写作范例……097
第十五课 四声部卡农……100
第一节 巴赫的猜谜卡农……100
第二节 贝多芬的四声部卡农……101
第三节 四声部无终卡农范例……105
第四节 四声部卡农的变体……105

第五节 二重卡农 ……107
第六节 轮唱曲 ……110
第十六课 圣咏变奏曲 ……113
第十七课 帕萨卡里亚 ……120
第十八课 圣咏前奏曲 ……127

下篇：赋格曲 ……132
第十九课 赋格曲呈示部 ……132
第一节 概述 ……132
第二节 呈示部 ……132
第三节 呈示部的其它形态 ……134
第四节 补充呈示与对呈示部 ……135
第五节 主题 ……137
第六节 答题 ……140
第七节 对题 ……142
第八节 对题与守调答题和转调答题的关系 ……143
第二十课 赋格曲的展开与再现 ……146
第一节 间插段 ……146
第二节 紧接段 ……149
第三节 再现与结尾 ……151
第二十一课 赋格曲整体布局 ……154
第二十二课 多主题赋格曲 ……161
第二十三课 赋格曲写作 ……167
第一节 对题写作 ……167
第二节 呈示部写作 ……168
第三节 间插段写作 ……169
第四节 紧接段写作 ……170
第二十四课 赋格曲写作范例 ……172
#f 小调三声部赋格曲 ……172
♭A 大调三声部赋格曲 ……175
g 小调四声部三重赋格曲 ……178

附录一 其它风格的复调音乐写作 ……185
第一节 “民族化”尝试 ……185
第二节 音列与调式调性的进一步扩展 ……189
附录二 赋格曲主题 ……193

上篇:自由对位法

第一课 概述

第一节 自由对位法的风格与特点

1739年，54岁的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫正处于创作鼎盛期。他在莱比锡创作了一首以路德教圣咏《我们只相信一个上帝》（Wir gläuben all an einen Gott.）为基础的圣咏小赋格曲。这首篇幅短小的作品向人们展示了巴洛克晚期音乐的典型特征：流畅的旋律、华丽的节奏、半音化的和声以及复杂的对位织体。

这种始于巴洛克时期（约1600–1750）的音乐创作手法在教学领域里被称为“自由对位法”（Free Counterpoint），亦称“18世纪对位法”，与福克斯的“分类对位法”（即追求文艺复兴时期风格的严格对位法）相区别[①]。这一时期的艺术审美追求华丽的装饰与雕琢，这种追求大大地推动了器乐化风格的发展。此时，教会调式作品中追求的调式与调性的统一性[②]逐渐被近关系与远关系的调性转换所取代，调性的游移必须由调式与功能性和声支持，拉莫的和声学为此提供了理论与实践的基础。“大小调体系”在此基础上产生并孕育出自由对位法，由巴赫将其推向极致。

下例分为三层，第一层为巴赫原作，第二层将对位织体进行了简化，第三层为声部进行框架，分别从不同角度展示出原作和声思维的整体性和连贯性。巴赫的和声思维充满了功能性与色彩性，具体说就是善于使用各种离调和弦与七和弦，并在此基础上提炼出精彩的对位化线条，其创作思维显示出自由对位法最显著的个性：和声与对位的一体化。

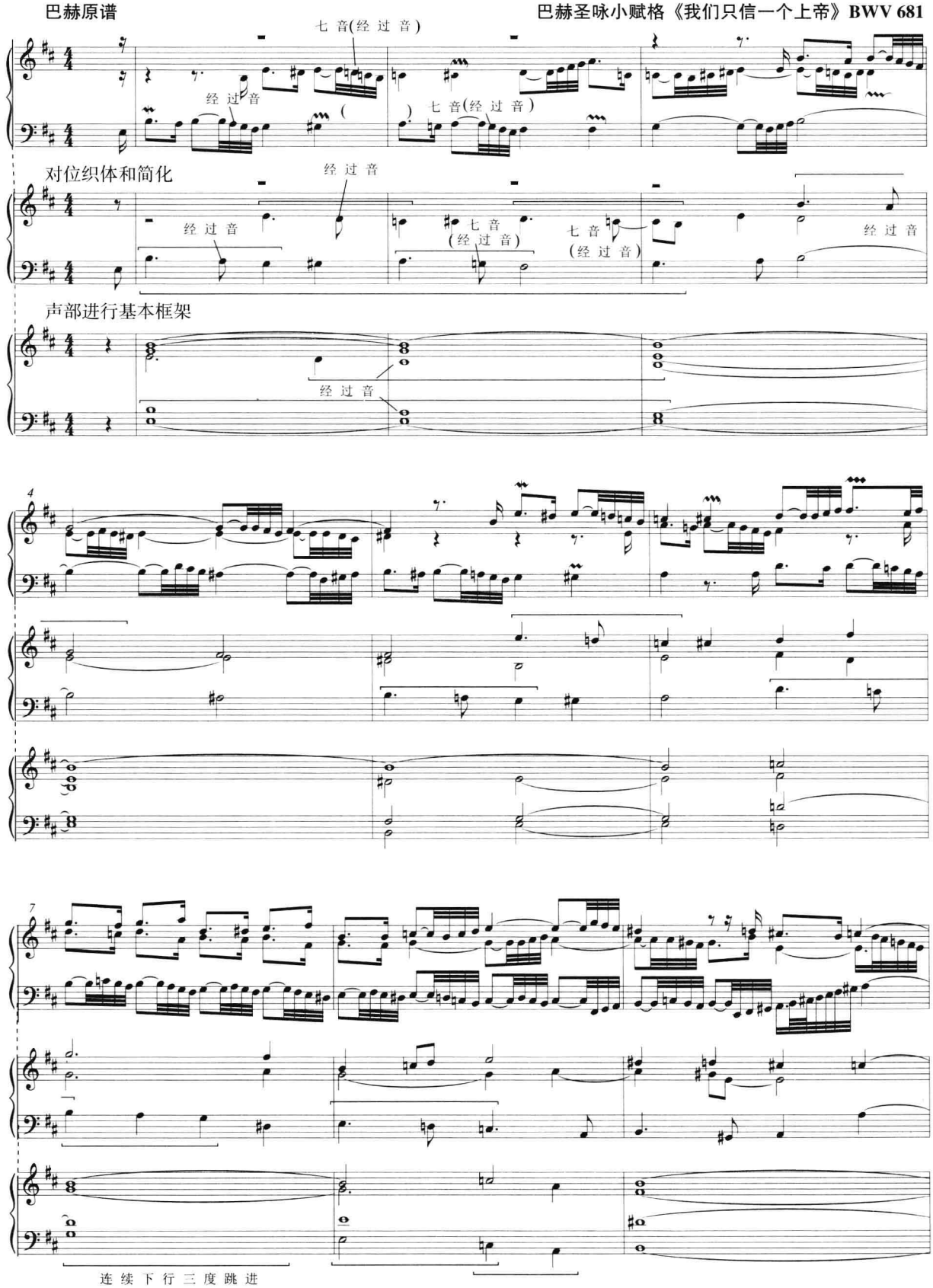
---

① “自由”与“严格”并不意味着法则的自由与严格，而是指不同时期的音乐风格与写作手法。这两个术语由历史上传承，但其概念并不十分准确甚至带有误导性，相关内容请参考本书第一册。

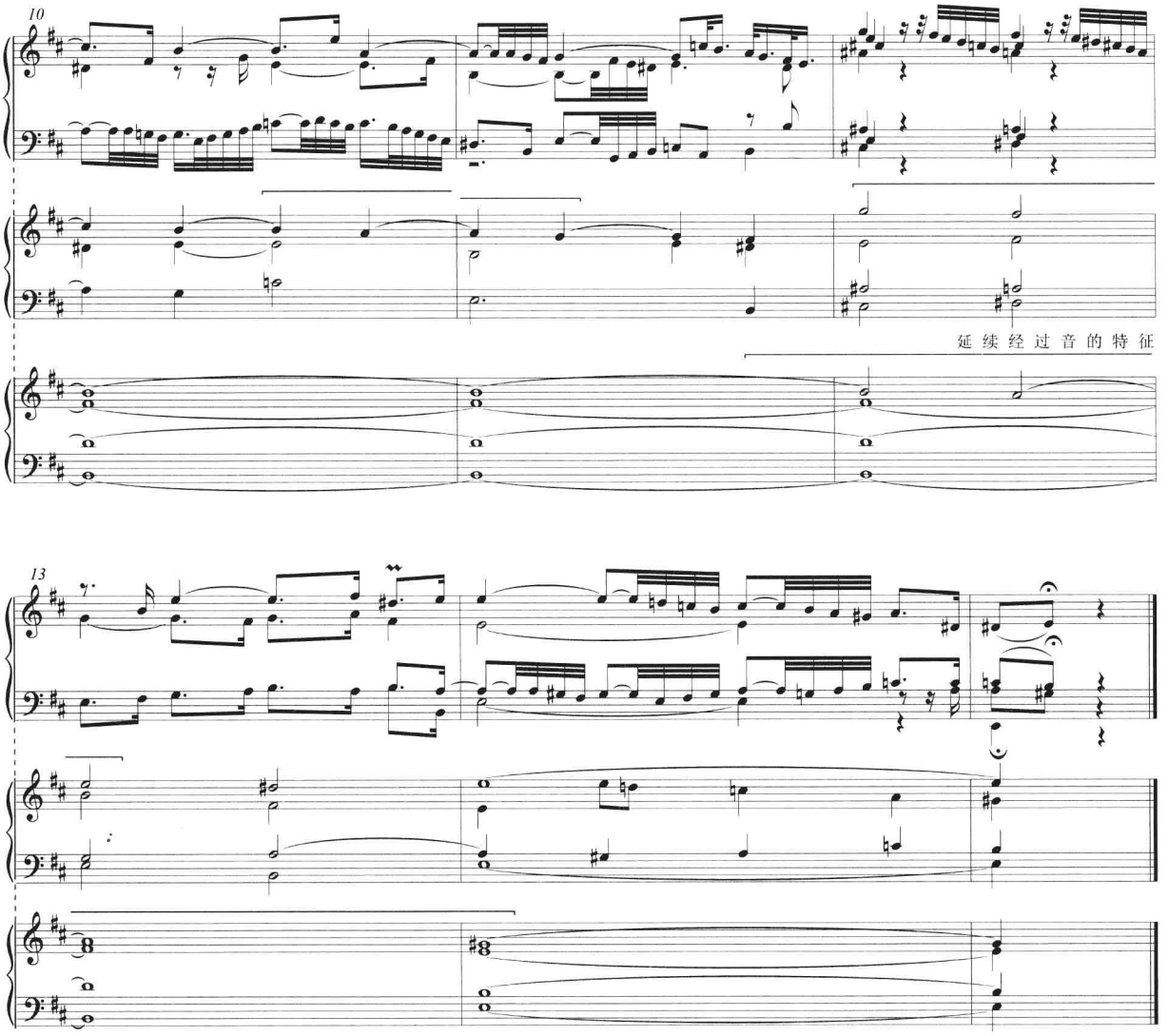
② 文艺复兴时期的作品以教会调式为主，其调性一般没有变化，但每一句的终止结束于调式的不同音，使调式音级获得多样化的效果。

例一

巴赫原谱　　巴赫圣咏小赋格《我们只信一个上帝》BWV 681



试读结束：需要全本请在线购买：　www.ertongbook.com



上例中的每一层都出现了“经过音”，然其性质各不相同。巴赫原谱中的经过音显示了旋律中音高与节奏的细节以及与和声之间的互动；第二层删去了原作旋律中的那些真正的经过音，并以简单的动机形式来展现和弦连接的关系；第三层则将第二层的一些和弦当做“经过音”进一步剔除，不仅显示出声部进行的大结构，还在其中保持了第一层与第二层中的动机形式。第三层的高声部自始至终只包括四个音高级：B、C、B、A、(♯)G，其中C音是辅助音，B、A、(♯)G音则是贯穿全曲的三个音动机。

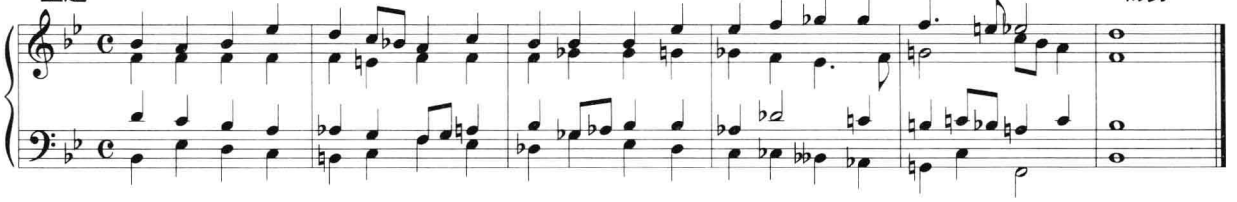
这一例子说明音乐思维是立体的，而音乐发展的脉络正是在这样的思维中得到展开。具体地说，这种思维是通过级进旋律线以及在级进条件下所出现的和弦外音与声部进行融合而成。回想一下分类对位中“一音对二音”和“一音对四音”两种类型，那里经过音和辅助音在固定调基础上产生，并也在上例三个层次中得到体现。这种思维是创作中的潜意识，它渗透在几乎所有时期与风格的作品里，其表现方法因人而异。因此，我们学习对位法的目的不应该仅仅局限于学习具体的技法，还要了解音乐背后更深层的内涵，在创作中建立起控制结构和内在运动的意识，这才是一个真正的作曲家需要具备的能力。

第二节　和声与对位织体的关系

自由对位法与大小调体系和声相辅相成，并将和声进一步织体化，提供了音乐中所有的装饰细节。下面是我创作的一个主题与七个变奏，目的是想说明和声与对位织体如同一件事物的两个方面，但有时它们之间并无明确界限：

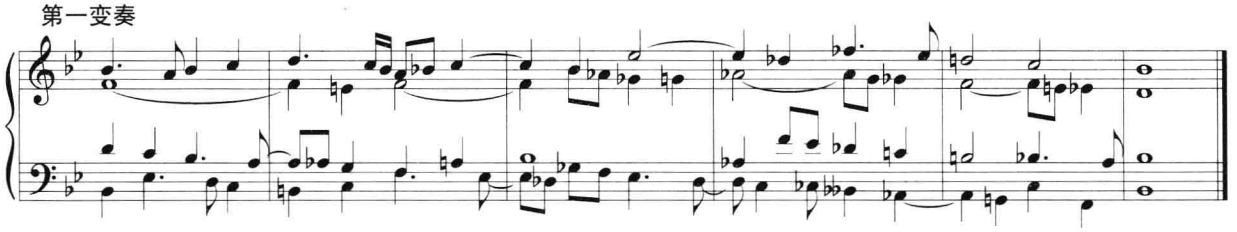
例二

主题　　杨勇



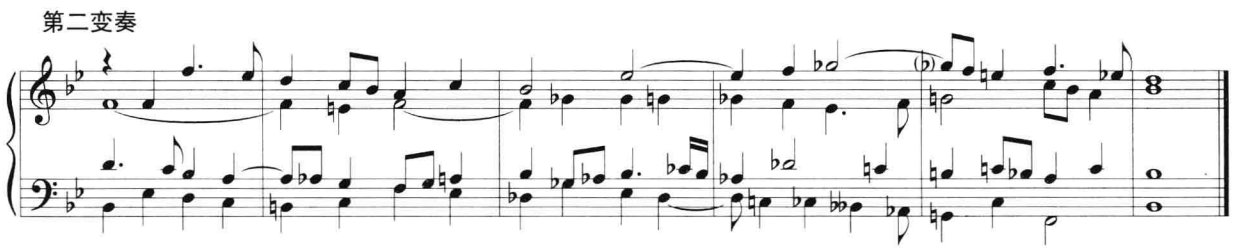
主题是圣咏的形式，为典型的和声式写法，声部之间没有太多节奏性的对比。

第一变奏



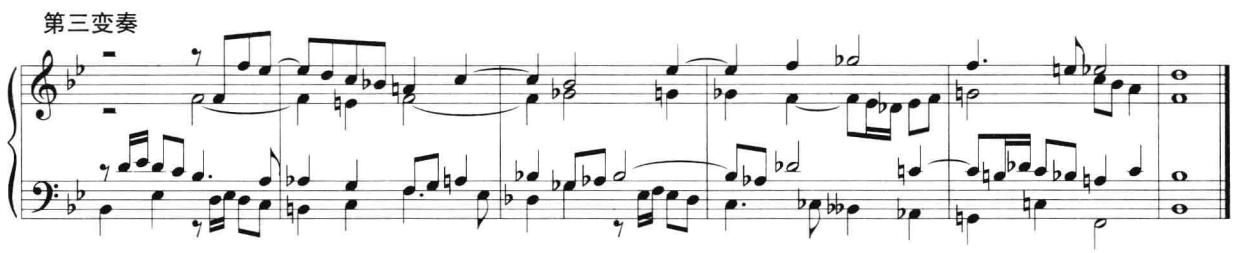
第一变奏在和声的基础上引入了经过音、辅助音和延留音，这使得各声部旋律更加流畅，对比度得到增强，但基本仍属于和声式写法。

第二变奏



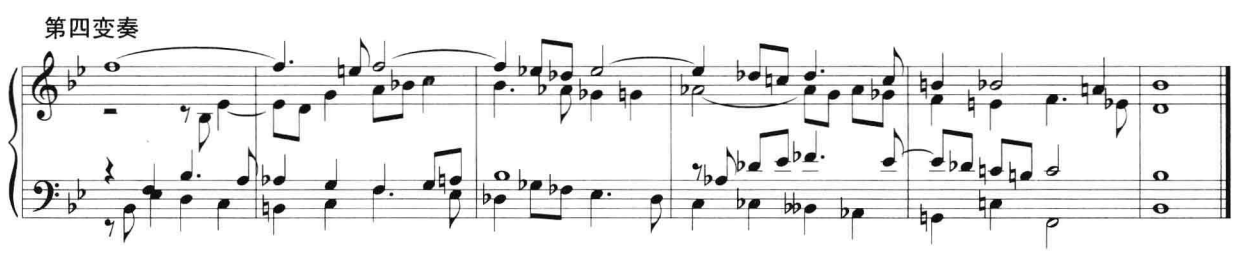
第二变奏中的高声部延迟一拍进入，使声部获得一定独立性，但仍属于第一变奏的模式。

第三变奏



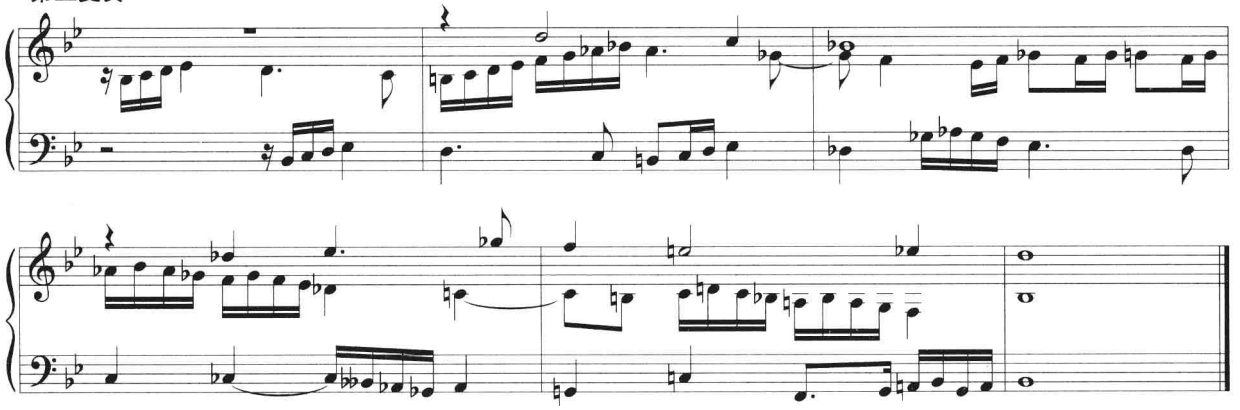
第三变奏中的四个声部由低向高依次进入，声部之间的节奏互补更加明显。

第四变奏



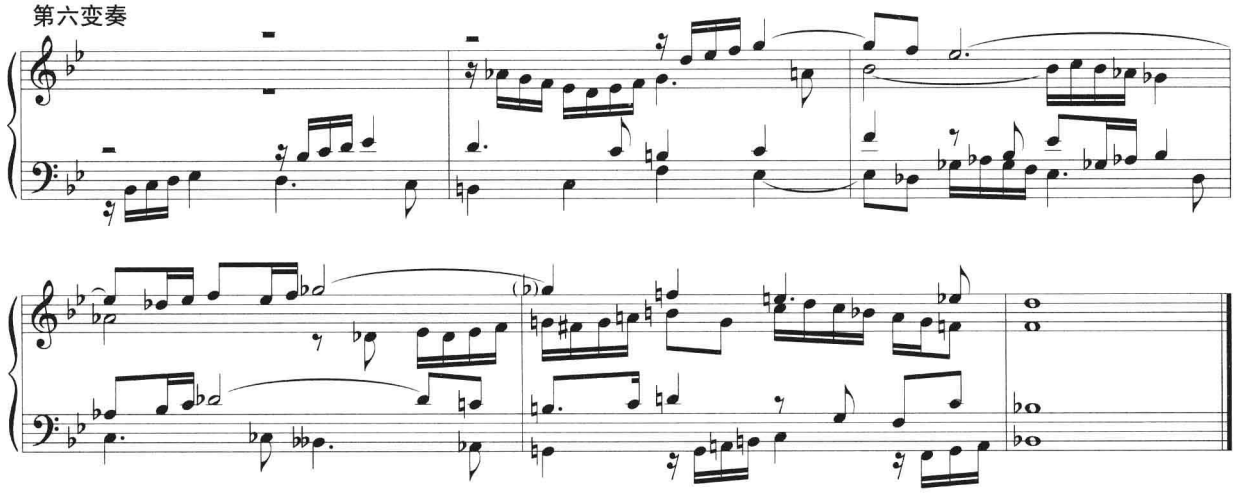
第四变奏中的下面三个声部采用模仿式进入，带有明显的对位式写法。高声部从属音开始的半音化下行级进是从和声中提炼出来的声部，代表整首乐曲中音级进行的方向。

第五变奏



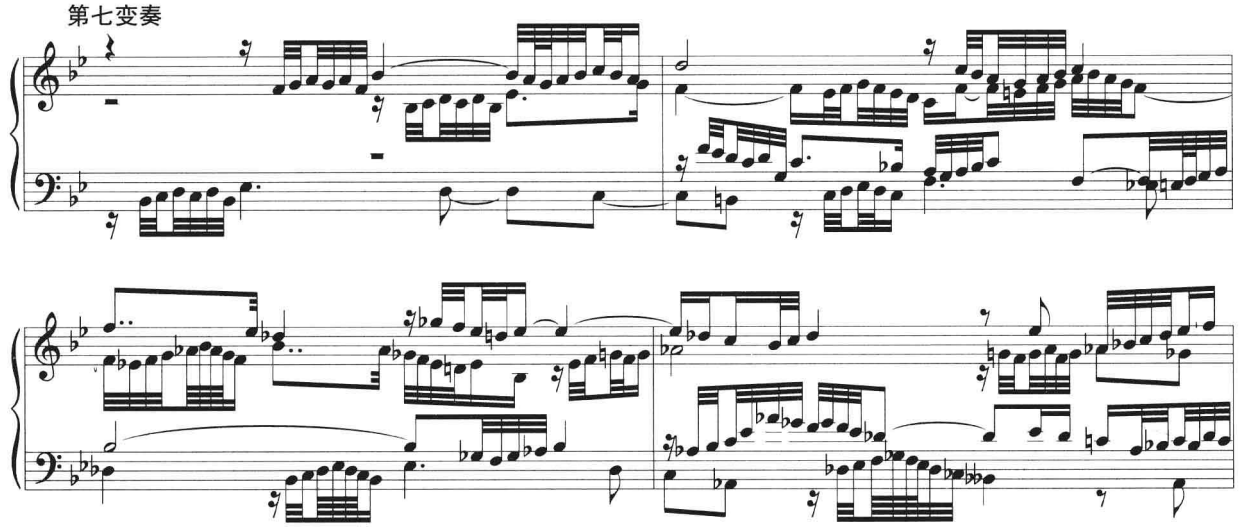
第五变奏是唯一的三声部织体，下两声部为一对，由简单模仿开始，节奏较为密集，与高声部较为宽松的旋律线条形成对比。

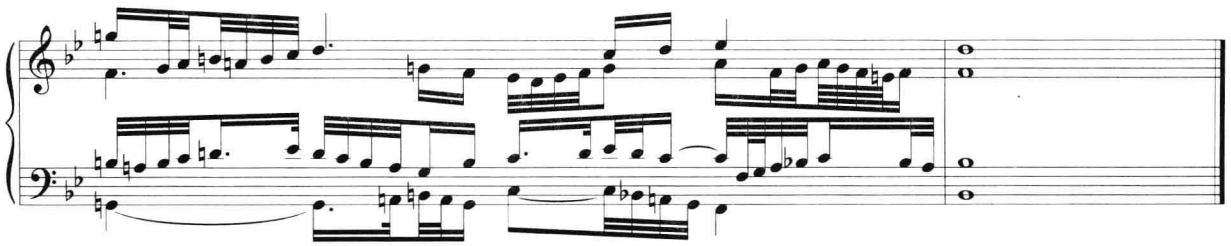
第六变奏



第六与第七变奏在节奏上越来越活跃，声部之间的节奏对比越来越强，线条起伏增大，空间不断变化，这是典型的对位式写法。第七变奏中的三十二分与六十四分音符使其成为最华丽和富于装饰性的变奏。

第七变奏





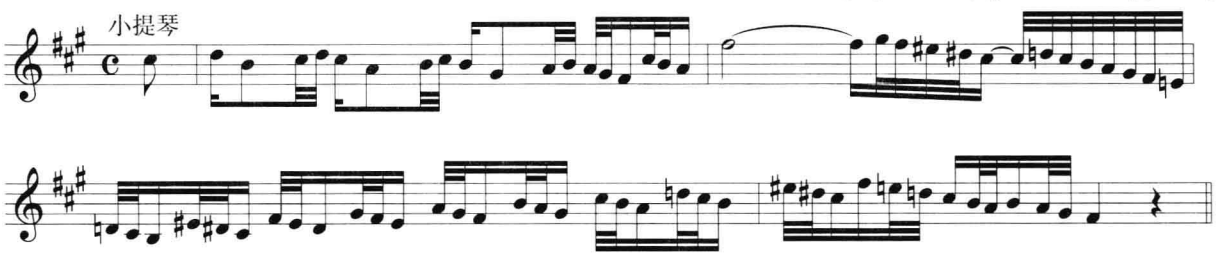
在变奏中，哪些属于和声？哪些属于对位？我无法逐音划出界线，因为在我的思维中，二者并无明确界线：看似属于和声的部分总是具有潜在的对位性，而属于对位的部分却总是以和声为基础。在作曲家的创作中，二者代表思维的两个层面，它们相互转换、相互补充、相辅相成。

第三节　旋律特征

下例是巴赫《b小调弥撒》中的一个小提琴独奏片段，这段华丽的音乐说明了这个时期的旋律特点与风格：

例三

巴赫《b小调弥撒》BWV232《咏叹调》



特征如下：

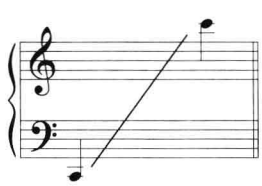
1.任何节拍与任何节奏时值都可以使用。本书中巴赫的作品包括了从$\frac{3}{2}$（第十七课例一）到$\frac{12}{16}$（第五课例一）之间的各种节拍。上例包括了从二分音符到三十二分音符之间的所有时值；本课例三则包括了从全音符至六十四分音符之间的所有时值。

2.级进的旋律音程总是能够提供流畅的旋律线，而半音化和声以及较复杂的节奏则使旋律线更加多样化，因此在顺应和声功能倾向以及旋律走向的基础上，任何自然音程或半音化跳进音程都可使用。

3.模进是发展音乐的重要手段，合理使用会达到很好的效果。有些教科书规定模进不要超过三次，但上例连续的模进达到九次之多，可见这位作曲家多么“不规范”呀！

4.器乐化的风格使得四个声部的音域加宽了，每一声部的音域由特定乐器的音域决定。从习题写作的角度来说，音域可做如下设定：

例四



第二课　为圣咏配对位化和声

第一节　巴赫实例

圣咏是基督教的教徒们在仪式上吟唱的音乐，简单易唱。每首圣咏由若干分句组成，句子结构一般具有对称性、方整性的特点。新教领袖马丁·路德（Martin Luther）为了让教徒们更好地理解和歌唱，收集、改编并创作了大量以德文为歌词的圣咏。而巴赫为路德教圣咏旋律编配的合唱，给我们留下了宝贵的经验：

1.多样化的和声配置；

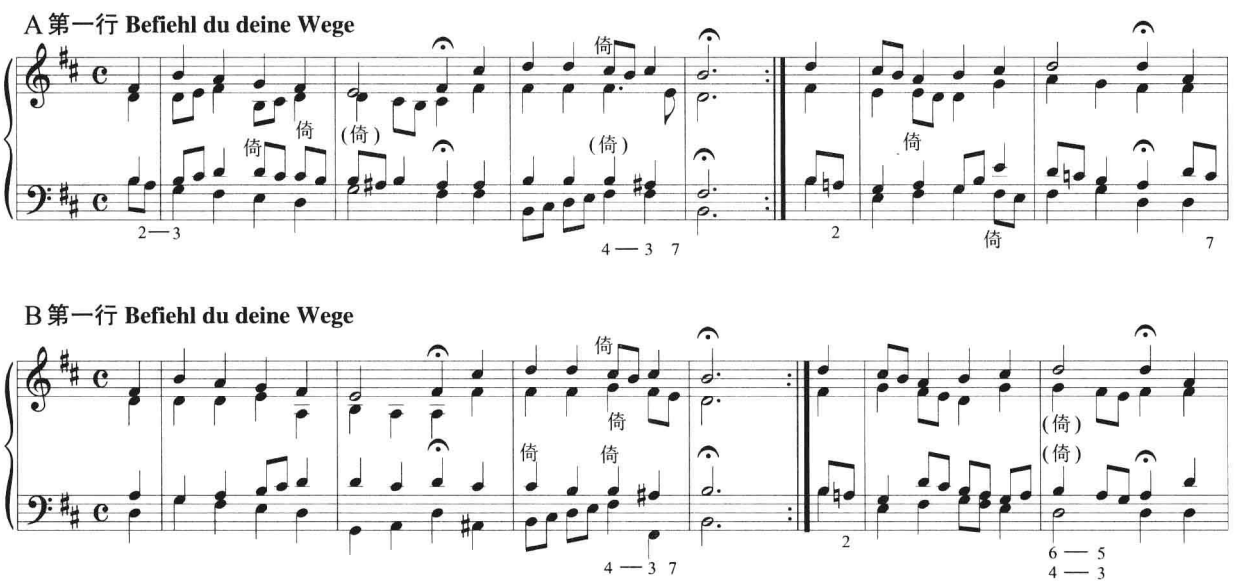
2.多样化转调构成的终止式；

3.多样化的调式配置；

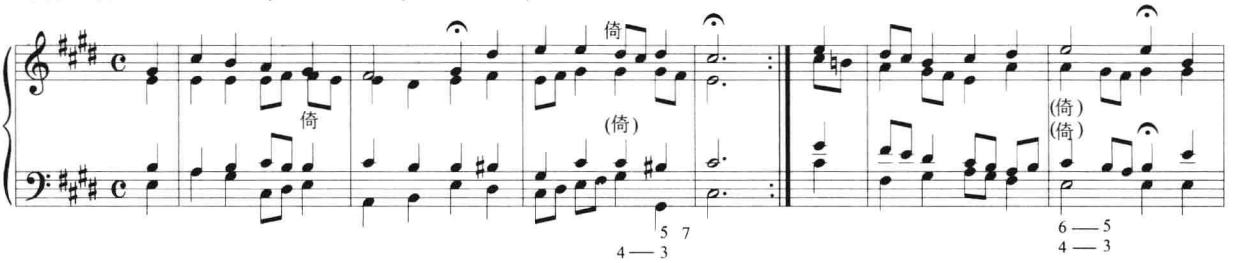
4.在自然音列中挖掘半音化和声与离调。

下例是巴赫为一首圣咏旋律配写的和声，除去在圣咏集里记载的三个不同的和声配置（Befiehl du deine WegeBWV 270、271、272）以外，这首圣咏还在《马太受难乐》（BWV 244）中出现了五次，并采用四种不同的和声配置。现将其中六种方案列出，供大家分析、比较。

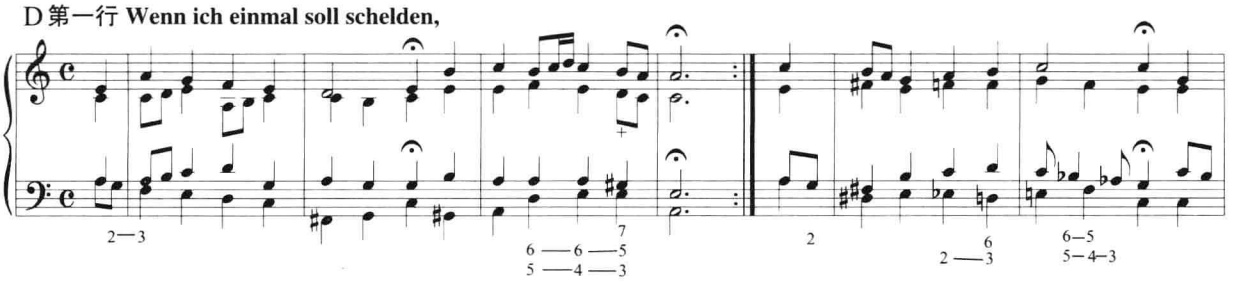
例三



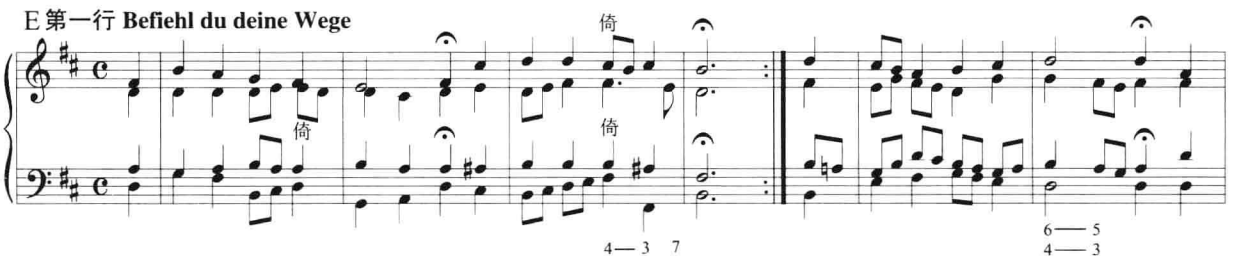
C 第一行 **Erkenne mich, mein Hüter, mein Hirte,**



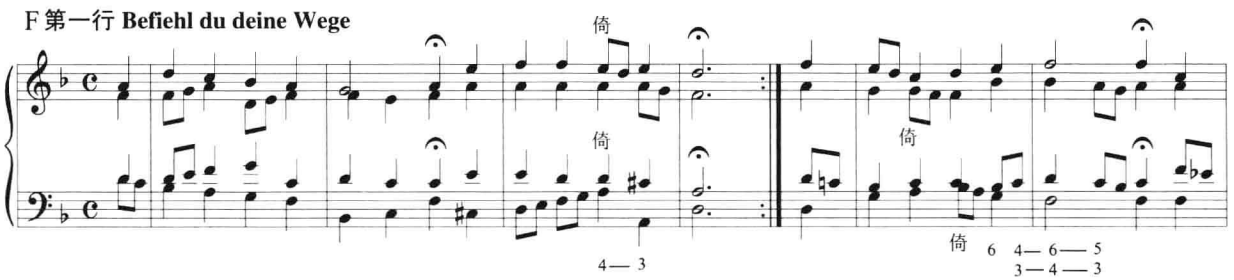
D 第一行 **Wenn ich einmal soll schelden,**



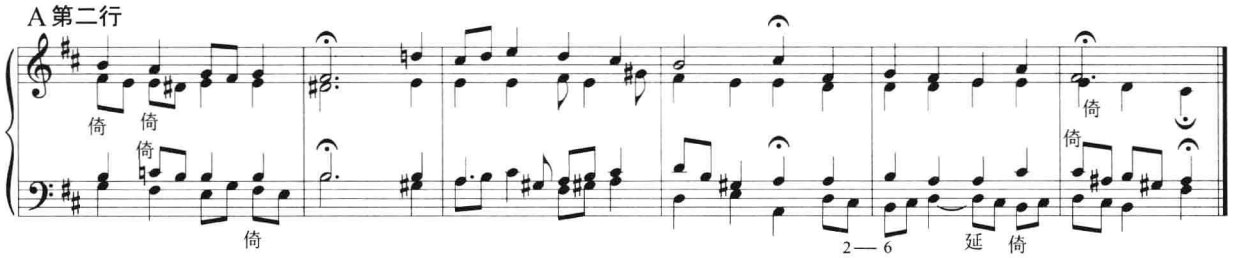
E 第一行 **Befiehl du deine Wege**



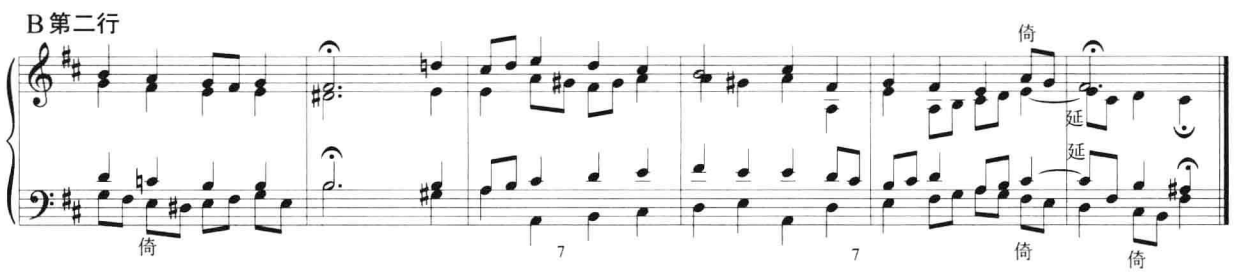
F 第一行 **Befiehl du deine Wege**



A 第二行



B 第二行



试读结束：需要全本请在线购买： www.ertongbook.com