

音乐学院华东分院音乐理论技术丛书

应用曲体学

普劳特著

音乐出版社

一九五六年·北京

中央音乐学院華东分院音乐理論技術叢書

應用曲體學

普勞特著

中央音乐学院華东分院編譯室譯

沈敦行 丰陈宝校訂

音樂出版社

一九五六年·北京

Ebenezer Prout;
Applied Forms

本書根據倫敦 Augener 版譯出

中央音樂學院華東分院
音樂理論技術叢書

應 用 曲 體 學

編輯者 中央音樂學院華東分院編譯室
原著者 [英] 普 勞 特
翻譯者 中央音樂學院華東分院編譯室
校訂者 沈 敦 行 丰 陳 宝

開本: 787×1092 精 1/25

頁數: 185 印張: 14¹/₈ 文字: 250,000 字

1956 年 11 月北京第 1 版 1956 年 11 月北京第 1 次印刷

印數: 1—3,360 冊

北京市書刊出版營業許可証出字第 063 号

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭 33 号

新華書店總經售

統一書号: 8026·437 定價(10) 2.05 元

內 容 提 要

這本書是普勞特繼《曲體學》一書后的研究結果，詳細論述西洋古典音樂和近代音樂的各種曲體，例証豐富，所引大都是著名作曲家的優秀作品，可供音樂院校教學的參考以及有志作曲者的借鑒。

序

关于曲体的研究，以本叢書中前一書开始，現在以本書結束了。在撰述本書期中，作者和出版者曾接到許多詢問，因此必須在这里略申數言，借以解釋本書何以迟迟不能問世的原因。

在《曲体学》^①的序文中，我們已經說過該書的完成远較以前各書費力。但是本書之完成前后費了一年半以上的艰苦工作，而且在研究中所費精力与《曲体学》比起來，該書的編撰真不过是兒戲而已。这是由于作者的工作方法所造成的不可避免的結果。作者虽然參閱不少論著，但絕不轉輾因襲；凡是作者所立每一規則和所引每一例証，無不直接取自音乐大师的作品。只要举一兩個例子就可以看出作者的工作方法。在下筆撰述有关米奴哀舞曲的三段文章（§71—§73）以前，作者曾遍覽亨德尔、巴赫、庫泊蘭、柯列利、莫扎特、貝多芬和舒柏特全集中的每一首米奴哀舞曲、海頓的全部八十三首四重奏、作者所藏海頓的全部交响曲（約五十首左右）和其他作曲家許多形形色色的实例。这样的工作的結果占不上三頁篇幅。作者在奏鳴曲体（第七和第八章）的准备工作上所下工夫还要辛劳得多。作者在未下筆以前，曾經詳細研究过的一千二百个奏鳴曲乐章；这一件工作几乎占据作者一个月的全部空余時間。还要补充說明，几本書每一曲体都是用同样方法来处理的；这样說起來，对于本書的迟迟不能問世，想

① 已有朱慈譯本。——譯者注。

來毋須再声明理由了。

本書主要篇幅專論大型曲体如何从兩部和三部這兩种典型曲体演变而來；在《曲体学》的第九和第十章中，我們已經闡釋过這兩种曲体。为了帮助初学者在作曲上獲得一般理論書籍中不常論及的实际知識，作者在开始討論各种曲体以前首先用一章來談鋼琴曲的寫作方法。好許多学生，尽管鋼琴彈得很好，寫起鋼琴曲來却常常不够流暢和不够正确；但願这里的說明能够幫助他們，使他們不致犯錯誤，而根据作者的經驗，这些錯誤正是學生們最容易犯的。

舞蹈曲体（第三章）最簡單，所以最先討論。現存的舞蹈曲体种类繁多，不能一一加以敘述，何况敘述出來並無实际用处。但是古代組曲或大师作品中所常看到的和比較重要的舞曲都已加以討論，学生把这些舞曲弄明白了，就不难分析其他舞曲。第四和第五章分述小型器乐曲体（几乎全是兩部或三部曲体）和各种变奏曲体。

在討論古代回旋曲体（第六章）时，作者曾考慮过若干爭論不休的意見。关于这种曲体，許多理論家意見分歧；事实上，簡直沒有兩个人的意見完全相同，因此作者不取法于任何理論家，而認為最好从优秀的范例中去自行建立体系。这里採用的方法不一定为所有讀者所贊許；但是它至少在邏輯上體現了《曲体学》所制定的一般原則。正如把三部曲体看作兩部曲体的引申一样，如果我們把古代回旋曲体看作三部曲体的引申，那末我們就可以在兩者之間确立一条明顯的分界綫，而且做起分析工作來也可以更簡單一些。

后面兩章專論奏鳴曲体，这种曲体最重要，而且从某些方面來看可以說它是器乐曲体中最完美的一种。許多理論家認為这种曲体是兩部曲体；作者本人过去也是抱着同样看法，而且还以此傳授他人。但是經過精密研究以后，作者認為把这种曲体看作三部曲体比較正

确；其所以改变观点的理由詳見本書第七章。“第二主题”这个名詞的用法在意义上比一般要廣泛得多；因为这样一來，在分析乐章的曲体时，比用“輔助主题”、“副題”等名詞要容易得多。在討論“自由幻想部”时，我們只能給作曲者一些一般性的指示，無法作更詳細的分析；因为奏鳴曲乐章的这一部分最是变化無窮。但願这里所选的和所分析的例子，足以說明一般主题發展中的原則。奏鳴曲乐章的再現部討論得比較長，因为在这一部分中所看到的不規則的情况要远比一般想像的來得多。再下面則討論奏鳴曲的各种复体，包括近代回旋曲体在內。

学生在試圖分析某些乐章时常常發生困难，不能指出究竟这些乐章屬於本書前面几章所敘述的哪一类。第十一章的目的即在帮助他解决这个問題。这一章所敘述的那些混合的和不规则的曲体变化無窮，要想把它們分門別类，那簡直可以說是办不到的。作者不敢誇口說他已經把这个題材發揮得淋漓尽致。但他已尽可能選擇了和分析了某些具有代表性的例子，凡熟悉正規曲体的学生遇到变体时会立刻分辨出來，而且他必須根据这里所選擇和分析的例子，把其他乐章拿來自行試作同样分析。

几个不同乐章的个别曲体既經討論过了，第二步自然是研究如何把它們結合而成大型作品。“大型曲体”这一章就是討論这个問題。“風琴曲”这一章提出了一些如何为“乐器之王”作曲的实用方法，講到这里，本書有关器乐部分就告結束。

作者原來打算詳盡地討論声乐曲，估計要比最后一章所占的篇幅長得多。其所以改变初衷，一部分原因固然是由于器乐曲体的篇幅远超过作者意料，但主要原因是由于作者在詳細研究这个題材时，發現如果按原先計劃的方法处理，必然需要寫一部完整的声乐曲的

發展史。這樣一來，不但本書篇幅將異乎尋常地增加，而且超出了本叢書的範圍，因為本叢書原以教學為目的，而非以講述歷史為目的。声乐曲写器乐曲之所以不同，主要在於它与文字結合后產生更大的自由。但願本書所述足以指引學生自己去研究大師們的作品。

單憑閱讀本書或其他書籍是絕對不能掌握曲體學的，只有仔細地研究和分析大作曲家的作品方能夠獲得全部曲體知識。作者有關這個題材的知識便是通過這種方法獲得的；同時作者從其他理論家的著作中獲益非淺，因為它們告訴作者究竟應該向哪里去找尋材料；作者也希望本書能幫助學生去研究古今大師們所遺留下來的光輝遺產。音樂家如果不熟悉大師們的重要作品，就等於說學業尚未成就。

雖然上面已經說過本書取材決非因襲，但是作者要不聲明他在著作期間曾從前人立論中所得到的幫助，那就未免有些失實。作者特別要提出馬克斯博士的《作曲法》、李曼博士的《作曲法問答》和帕利博士在格羅夫的《音樂辭典》中所發表的若干論文，這些著作對作者的幫助極大。

作者還需要像以前許多次一樣，再三感謝他的朋友皮爾斯博士在修正校樣工作上的協助。作者的朋友和同事、都柏林大學三一學院的馬哈菲教授提出許多寶貴意見，作者也在这里謹表謝意。

如果作者的壽命和健康許可的話，那末作者準備在本書後面再寫兩卷《管弦樂法》^①，來結束六年前以《和聲學的理論和實用》^②一書所開始的叢書。

1895年1月於倫敦

① 已有孟文瀾譯本，音樂出版社版。——譯者注。

② 已有賀綠汀譯本，商務印書館版。——譯者注。

目 次

序.....	I
第一章 緒論.....	1
§ 1. § 2. 前書的概述 § 3. 音樂的發展 § 4. 抽象音樂並不多見 § 5. 曲體受到表達工具的影響 § 6. “應用曲體學”的定義 § 7. 聲樂曲與器樂曲的區別 § 8. 兩類樂器: 復調樂器與主調樂器 § 9. 聲樂曲的種類 § 10. § 11. 本書的計劃 § 12. 作曲領域內的優秀大師	
第二章 鋼琴曲的寫作.....	5
§ 13. 寫鋼琴曲時必須記住的幾點 § 14. 鋼琴是作曲家最有用的樂器 § 15. 鋼琴本身的缺陷 § 16. 音實的均一 § 17. 它的缺陷啓發了想像力 § 18. 雙手的交叉使用 § 19. 李斯特的例子 § 20. 最好是在鋼琴的中音區寫延續的旋律 § 21. 踏瓣 § 22. § 23. 鋼琴的機械的說明 § 24. 音量的增加 § 25. § 26. “器振” § 27. 使用踏瓣的原則; 舒曼的例子 § 28. 重複旋律作為伴奏 § 29. 用踏瓣來取得和聲的開放位置 § 30. 弱音踏瓣 § 31. 寫鋼琴曲時和聲的位置 § 32. 不同數目的聲部 § 33. 復調鋼琴曲聲部的數目 § 34. 兩個或三個聲部的音樂 § 35. 分解和弦與琶音的處理 § 36—§ 38. 分部寫作規律的破例 § 39. 琶音中的不協和音必須在八度上解決 § 40. 低音部中個別低音的處理 § 41. 在寫鋼琴曲時必須考慮到技術問題 § 42. 在鋼琴上作曲	
第三章 舞蹈曲體.....	26
§ 43. 為什麼先研究舞蹈曲體 § 44. § 45. 舞曲與舞蹈曲體的區別 § 46. 古代組曲 § 47. 它的不可缺少的樂章 § 48. 所有樂章都是兩部曲體 § 49—§ 51. 阿列曼舞曲 § 52—§ 55. 庫蘭特舞曲 § 56—§ 59. 龐拉班德舞曲 (§ 58 為“變奏部分”) § 60—§ 63. 吉格舞曲 § 64—§ 67. 加沃脫舞曲 § 68. 帕士比耶舞曲 § 69. 關於“中部”一詞的說明 § 70. 布列舞曲 § 71. 米奴哀舞曲 § 72. 附有一個以上中部的米奴哀舞曲 § 73. 近代的米奴哀舞曲 § 74.	

从米奴哀舞曲中發展出該諸曲 § 75. 貝多芬的改革 § 76. 附有兩個中部的
 該諸曲 § 77. 三部曲体的廢棄 § 78—§ 81. 華爾茲舞曲近代的《沙龍華爾茲
 舞曲》 § 82. 蕭邦的華爾茲舞曲 § 83. 成“套”的華爾茲舞曲 § 84、§ 85. 瑪
 麗卡舞曲 § 86. 波洛奈茲舞曲或波拉卡舞曲 § 87. 巴赫的例子 § 88. 舒柏
 特的例子 § 89. 火炬進行曲 § 90、§ 91. 包列羅舞曲 § 92. 塔蘭台拉舞曲
 § 93. 進行曲 § 94—§ 96. 進行曲体 § 97. 速度率 § 98. 貝多芬的例子
 § 99. 近代組曲 § 100. 工作指示

第四章 小型器乐曲体……………71

§ 101. 小型曲体大都為簡單的兩部曲体或三部曲体 § 102. 為兒童而寫的乐
 曲 § 103. 貝多芬的作品 33《七首鋼琴小品》的曲体 § 104. 門德爾松的《無
 詞歌》第一卷的曲体 § 105. 舒曼的《幻想曲》的曲体 § 106. 近代鋼琴曲
 § 107. 練習曲 § 108. 克拉默的《練習曲集》: 其中第四首的和声結構 § 109.
 一首斯太貝爾特的練習曲的例子 § 110. 亨塞特的例子 § 111. 大型練習曲
 体: 蕭邦、亨塞特、黑勒和克列門蒂的練習曲 § 112. 前奏曲 § 113. 最簡單
 的前奏曲体 § 114. 亨德爾的例子 § 115、§ 116. 採用練習曲体的前奏曲
 § 117. 採用大型兩部曲体的前奏曲 § 118. 巴赫的風琴前奏曲; 根据聖詠歌
 而寫的前奏曲 § 119. 規模龐大的風琴前奏曲 § 120—§ 123. 巴赫的《f 小調
 前奏曲》的分析 § 124. 規模最大的曲体 § 125. 賦格曲在前奏曲中的用途
 § 126. 貝多芬、門德爾松和蕭邦的前奏曲 § 127. 賦格曲 § 128、§ 129. 賦格
 曲体的輪廓 § 130—§ 133. 賦格曲体是簡單的三部曲体的一种变化 § 135.
 工作指示

第五章 变奏曲体……………96

§ 136. 臨時变奏 § 137. 变奏曲的定义 § 138. 基礎低音: 浦塞爾的例子
 § 139、§ 140. 查空舞曲 § 141. 柏薩卡利亞 § 142. 貝多芬的《三十二首变
 奏曲》, 一首近代的查空舞曲 § 143. 主題与变奏 § 144. 主題的曲体 § 145.
 主題的性質 § 146. 比較長的主題 § 147. 嚴格的与自由的变奏曲 § 148.
 古代的与近代的風格 § 149. 嚴格的变奏曲 § 150—§ 153. 莫扎特的《我是
 林多变奏曲》的分析 § 154. 莫扎特的其他变奏曲 § 155. 貝多芬的变奏曲
 § 156—§ 162. 作品 34《六首变奏曲》的分析 § 163. 貝多芬的后期的变奏曲
 § 164. 舒伯特、威柏和門德爾松的变奏曲 § 165. 近代变奏曲的体裁 § 166.
 变奏曲的節奏 § 167. 卡農似的变奏曲 § 168. 复式变奏曲 § 169、§ 170. 根
 据兩個主題而寫变的奏曲 § 171. 声乐中的变奏曲 § 172. 引子 § 173—
 § 176. 各种原則的总结 § 177. 变奏曲体的分枝

第六章 古代回旋曲体..... 122

§ 178. 規模較大的曲體 § 179. 回旋曲的意義 § 180. 兩種回旋曲體 § 181. 庫泊蘭的例子 § 182. 庫泊蘭例子的分析 § 183. 對比部分的數目 § 184. 對比部分的調子 § 185, § 186. 巴赫的回旋曲的分析 § 187. 海頓等人的回旋曲 § 188. 回旋曲體從三部曲體發展而來 § 189. 回旋曲體的米奴哀舞曲 § 190、§ 191. 對比部分所用調子的選擇 § 192—§ 195. 海頓的回旋曲的分析 § 196—§ 198. 杜塞克的《撫慰》的分析 § 199、§ 200. 莫扎特的《a 小調回旋曲》的分析 § 201. 貝多芬的《F 調 Andante》§ 202、§ 203. 貝多芬作品 51 之 1《C 調回旋曲》的分析 § 204. 作品 53《奏鳴曲》中回旋曲的分析 § 205. 其他例子 § 206. 具有三個對比部分的回旋曲 § 207. 只有一個樂段的主題；莫扎特的例子 § 208、§ 209. 莫扎特的《降 E 調三重奏》中回旋曲的分析 § 210. 不規則的回旋曲；貝多芬的例子 § 211. 複式變奏曲有時是一首回旋曲 § 212. 某些不應稱為回旋曲的樂曲 § 213. 給學生的指示

第七章 奏鳴曲體：呈示部..... 146

§ 214. 奏鳴曲體的定義 § 215. 除奏鳴曲外，其他作品也用奏鳴曲體 § 216. 一首回旋曲與一個奏鳴曲體的樂章之間的主要區別 § 217. 古代奏鳴曲體：分析斯卡拉蒂的例子 § 218. 過門 § 219. 怎樣確定第二主題的範圍 § 220. 樂章的第二部分 § 221. 細節上的變化 § 222. 較近代的古代曲體的例子 § 223. 卡·斐·埃·巴赫所創始的近代曲體 § 224. 古代奏鳴曲體和近代奏鳴曲體的區別 § 225. 奏鳴曲樂章的呈示部；第一主題；貝多芬的例子 § 226. 海頓的例子 § 227. 舒曼的例子 § 228. 莫扎特的用一個半終止來結束的例子 § 229. 貝多芬的例子 § 230. 它的節奏結構的分析 § 231. 長大的第一主題 § 232. 附加引子的主題 § 233. 過門；怎樣知道它從哪兒開始 § 234—§ 236. 莫扎特的例子 § 237. 過門的題材：它的轉調過程 § 238. 非常短小的過門 § 239. 第二主題 § 240. 第二主題的調子；舊規律 § 241. 貝多芬的改革 § 242. 中大調和中小調的第二主題 § 243. 下中調的第二主題 § 244. 第二主題在小調樂章中所用的調子 § 245. 貝多芬的辦法 § 246. 屬大調的第二主題 § 247. 降記號調子的第二主題 § 248. 第二主題的“樂節” § 249. 不能劃分樂節的第二主題 § 250—§ 252. 海頓的樂章的分析 § 253. 《英雄交響曲》的呈示部的分析 § 254. 許多樂節均用同一個調子 § 255. 在一個小調樂章中用兩個調子的第二主題 § 256. 第一樂節所用調子與後面樂節不同 § 257. 調式的改換 § 258. 主調的改換 § 259. 貝多芬的例子（作品 10 之 3）的分析 § 260. 臨時轉調 § 261. 怎樣取得統一的風格 § 262. 用一個很遠

的調子來開始的第二主題；例子 § 263. 这种方法在大調乐章中是很特殊的
§ 264. 一个不平常的結束 § 265. 第二主題的範圍的確定 § 266. 小尾声
§ 267. 呈示部並不是一定要重複 § 268—§ 274. 本章總結

第八章 奏鳴曲體：發展部與再現部…………… 182

§ 275. 一个奏鳴曲乐章的第二和第三部分可自由選用曲體 § 276. 自由幻想部 § 277. 怎样区别一个自由幻想部与一个三部曲体中的第二部分 § 278. 自由幻想部是作曲家的天才的試金石；貝多芬的超羣絕倫 § 279—§ 281. 貝多芬的作品 7《奏鳴曲》中自由幻想部的分析 § 282—§ 285. 海頓的《G 調交響曲》中自由幻想部的分析 § 286. 主題的發展 § 287—§ 290. 貝多芬的《田園交響曲》中的自由幻想部 § 291. 主題斷片的个别处理；貝多芬的《瓦爾斯坦奏鳴曲》中的例子 § 292. 对位化的發展部 § 293. 对比部分的应用 § 294—§ 297. 例子 § 298. 在自由幻想部中採用一个緩慢的引子 § 299. 克列門蒂的例子 § 300. 一段对比性質的 *andante* § 301. 關於自由幻想部結構的一般原則 § 302. § 303. 調子的選擇 § 304. § 305. 轉調的过程 § 306. 主題發展的方法 § 307. 对比部分 § 308. 第一主題的回复 § 309—§ 312. 例子 § 313. 再現部 § 314. 正規的曲體 § 315. 第一主題；常附新的对位声部 § 316. 过門 § 317. 过門的省略 § 318. § 319. 第二主題的調子 § 320. § 321. 一个以上調子的第二主題 § 322—§ 326. 一个小調乐章中第二主題的处理 § 327. 不規則的再現部 § 328. 用下屬調的第一主題 § 329. 第二主題比第一主題先出現 § 330. 第一主題的刪節和省略 § 331. 第一主題的引申 § 332. 开始时所用調子与結束时所用調子不同的第一主題 § 333. 第二主題的刪節 § 334. § 335. 变化相当大的第二主題 § 336. 第二主題的調子的一个例外 § 337. 在一个小調乐章中整个再現部用主大調 § 338. 極不規則的再現部 § 339. 尾声 § 340. 貝多芬的例子 § 341. § 342. 尾声中出現的主題 § 343. 速度的改变 § 344. 奏鳴曲体的無窮变化

第九章 奏鳴曲体的变体…………… 225

§ 345. 奏鳴曲体的变体的定义 § 346. 刪節的奏鳴曲體 § 347. 它与古代奏鳴曲体的区别 § 348—§ 353. 貝多芬作品 10 之 1《奏鳴曲》中 *adagio* 乐章的分析 § 354. 貝多芬的《d 小調奏鳴曲》中緩慢乐章的分析 § 355. § 356. 莫扎特的《F 調奏鳴曲》中緩慢乐章的分析 § 357. § 358. 門德爾松的 b 小調 *presto agitato* § 359. 这种曲体的呈示部从不重複 § 360. 序曲 § 361. 它的古代曲體 § 362. 奏鳴曲体的序曲 § 363—§ 365. 莫扎特与貝多芬的序曲 § 366. 通常均加一个慢板引子 § 367. 威柏. 斯波爾和門德爾松的序曲

§ 368. 一个惟一的重复呈示部的例子 § 369. 近代歌剧序曲 § 370. 协奏曲的字义 § 371. 莫扎特和贝多芬在第一乐章中所採用的曲体: 复式呈示部 § 372. 两种呈示部的区别 § 373. 第二呈示部通常长於第一呈示部 § 374. § 375. 莫扎特在这方面的办法 § 376. 贝多芬的办法 § 377. 第二呈示部更多修飾 § 378. 結束在屬調上的第一呈示部 § 379. 独奏乐器的插曲 § 380. 乐章的第二和第三部分 § 381. 華彩乐段 § 382. 門德尔松所創用的近代奏鳴曲体 § 383. 小奏鳴曲 § 384. 庫勞的例子分析 § 385、§ 386. 小奏鳴曲一詞的应用很含糊

第十章 近代回旋曲体(回旋奏鳴曲体)..... 245

§ 387. 近代回旋曲体是奏鳴曲体的一种变体 § 388. 第一主題的節奏結構 § 389. 它的宛如歌声的性質 § 390. 呈示部 § 391. 第二主題与对比部分的區別 § 392. 第二主題的調子 § 393. 在呈示部結束时重复第一主題 § 394. 对比部分 § 395. 再现部 § 396. 这种曲体的总结 § 397—§ 399. 贝多芬作品 14 之 1《奏鳴曲》中回旋曲的分析 § 400—§ 402. 贝多芬作品 22《奏鳴曲》中回旋曲的分析 § 403. 無对比部分的回旋曲 § 404—§ 408. 舒伯特作品 107《回旋曲》的分析 § 409、§ 410. 一首不正規的回旋曲的分析 § 411. 这种曲体或用作独立乐曲或用作終結乐章

第十一章 混合的与不明确的曲体..... 262

§ 412. 甚么叫做混合的和不明确的曲体 § 413. 混合的曲体 § 414、§ 415. 威柏的《d 小調奏鳴曲》中最后乐章的分析 § 416. 同一奏鳴曲中 andante 乐章的分析 § 417、§ 418. 莫扎特的《D 調奏鳴曲》中的例子 § 419. 贝多芬的作品 2 之 1《奏鳴曲》中的例子 § 420—§ 422. 贝多芬的其他例子 § 423、§ 424. 舒伯特的《f 小調即興曲》的分析 § 425、§ 426. 舒伯特的作品 114《五重奏》的最后乐章 § 427. 不明确的曲体 § 428、§ 429. 引子 § 430、§ 431. 托卡塔 § 432、§ 433. 随想曲 § 434、§ 435. 間奏曲 § 436. 幻想曲 § 437. 一个乐章的幻想曲 § 438. 主題在幻想曲中的重复 § 439. 乐章各自独立的幻想曲 § 440. 近似幻想曲的奏鳴曲 § 441. 歌剧的幻想曲和改編曲

第十二章 大型曲体..... 281

§ 442. 大型曲体的定义 § 443. 發展过程 § 444. 标准的大型曲体及其变体 § 445. 性質的統一 § 446. 最重要的近代大型曲体从組曲發展而來 § 447. 三个乐章的曲体 § 448. 最常見的乐章次序 § 449. 所有乐章均用同一調的例子 § 450—§ 452. 中間乐章的調子的选择 § 453. 第二等关系調的慢板乐章

§ 454. 採用一个与第一乐章無关的調子的慢板乐章 § 455、§ 456. 小調作品中的慢板乐章 § 457. 第二乐章的曲体 § 458. 快速度的第二乐章 § 459. 終結乐章的曲体 § 460、§ 461. 不規則的乐章排列方法 § 462. 两个乐章的曲体 § 463. 乐章的对比 § 464. 四个乐章的曲体 § 465. 各个乐章的一般佈局 § 466. 中間乐章的次序可随作曲家自行決定 § 467. 無慢板乐章的四个乐章的作品 § 468、§ 469. 不規則的曲体 § 470—§ 472. 各种取得統一的方法 § 473. 四个以上乐章的大型曲体 § 474. 近代組曲 § 475. 五个乐章的四重奏 § 476. 小夜曲 § 477. 套曲 § 478. 协奏曲: 正規的曲体 § 479. 四个乐章的协奏曲 § 480. 不規則的曲体: 勃路赫的小提琴协奏曲 § 481、§ 482. 聖桑的鋼琴协奏曲 § 483. 李斯特的协奏曲 § 484、§ 485. 交响詩

第十三章 風琴曲..... 303

§ 486. 必須具有風琴上的一些知識 § 487. 手彈鍵盤 § 488. 音栓 § 489. 八呎音栓 § 490、§ 491. 基本音栓 § 492. 变化音栓 § 493. 混合音栓 § 494. 通气管音栓和簧片音栓 § 495. 音色的区别 § 496. 脚踏鍵盤 § 497. 脚踏鍵盤的譜例 § 498. 風琴曲通常寫在三行譜表上 § 499. 各种不同的手彈鍵盤的結合 § 500. 風琴的延續力: 連音与断音 § 501. 風琴的缺乏表情的性質 § 502. 持續音 § 503. 風琴声音的变化 § 504. 加标记的指示 § 505. 音色的改变 § 506. 脚踏鍵盤的用处 § 507. 脚踏鍵盤上的旋律 § 508. 复調乐曲的寫作 § 509. 風琴音乐的曲体 § 510. 巴赫的風琴奏鳴曲 § 511. 門德爾松的風琴奏鳴曲 § 512. 風琴奏鳴曲中的奏鳴曲体 § 513. 各个乐章的变化 § 514. 維多的風琴交响曲集 § 515. 風琴曲的小型曲体 § 516. 風琴二重奏 § 517. 風琴的作曲風格

第十四章 声乐曲..... 320

§ 518. 声乐曲的寫作 § 519. 乐譜与歌詞的配合 § 520. 歌詞与乐譜的重音必須吻合 § 521. 必須審慎選擇歌詞 § 522. 終止的位置 § 523. 亨德爾錯用重音的例子 § 524、§ 525. 人声的音域 § 526. 各个“音区” § 527. 舒曼的效果不好的例子 § 528、§ 529. 高音的用途 § 530. 不宜歌唱的創作 § 531、§ 532. 例子 § 533. 交錯強拍 § 534. 沒有歌詞的声乐曲、練声曲 § 535. 沒有歌詞的呼唱 § 536. 声乐曲体: 朗誦調 § 537. 合拍的朗誦調 § 538. 有关例子 § 539. 合唱的朗誦調 § 540. 同譜異調歌 § 541. 全曲沒有一段乐譜相同的歌曲 § 542. 三部曲体的歌曲 § 543、§ 544. 古代回旋曲体的歌曲 § 545. 奏鳴曲体的歌曲 § 546—§ 548. 一个以上乐章的歌曲: 剧場歌曲 § 549. 歌曲的伴奏 § 550. 一个以上独唱声部的歌曲: 声乐卡農曲

§ 551、§ 552. 英國重唱曲:假高音 § 553. 分部合唱曲 § 554. 牧歌 § 555.
 經文歌 § 556. 聖曲 § 557. 樂隊伴奏的聖曲 § 558. 宗教清唱劇 § 559.
 祈禱樂 § 560. 声乐賦格曲体的寫作 § 561. 优秀的主题的范例 § 562. 弥
 撒曲 § 563、§ 564. 最聽大的声乐作品:清唱劇、神劇、歌劇 § 565. 規模較
 大的声乐曲体的不明确性

本書所引乐曲实例..... 345

第一章 緒 論

§ 1. 在本叢書中以《曲体学》为名的一部著作中，我們已經討論過音乐作品如何从最簡單的因素逐漸發展的問題。在那本書中，我們可以看到每一个作品如何从我們称之为动机的胚胎中產生。我們看到兩個动机如何結合而成一个乐節，兩個乐節如何組成一个乐句，第一乐句加上第二乐句如何变为一个乐段（見《曲体学》第二、第三章）。在那本書中也說明了四小節乐句和八小節乐段構成正常的曲体，無論多長的乐段和乐句，都逃不出这个窠臼，都不过是我們所說的正常曲体的变体。

§ 2. 再進一步，我們還談到就用这种組織方法如何把兩個乐段結合而成为所有完備的曲体中最簡單的一種——这种曲体称为兩部曲体。我們又看到兩部曲体如何經過各種發展和变化而不喪失它的基本特征。在一个本身早就完備的兩部曲体中加進一段对比部分，然后全部或部分重复第一部分，我們便得到了三部曲体——这是另一种典型曲体；在結束該書的時候，我們就已經說過，所有未經討論到的大型曲体都是从兩部和三部這兩種典型曲体發展出來的。

§ 3. 我們之所以把《曲体学》的內容用這幾句話簡單地總結一下，目的在向學生強調我們曾經再三提到的一點——就是一切乐曲都是有机的產物；兩部曲体和三部曲体从最簡單的动机發展出來，其演变过程与橡樹从橡实中成長出來一樣自然。在本書的後半部，當

我們論及最完備的曲體，比如奏鳴曲體的時候，我們便可以發現它所遵循的也是同樣過程，雖然作曲者本人或許知其然而不知其所以然。正是因為這種從簡單動機逐漸發展的过程可以比之于自然發生，所以巴赫的賦格曲才能夠與貝多芬的交響曲在結構上統一起來。

§ 4. 在這以前，我們只是抽象地討論曲體。雖然我們確曾從各種聲樂和器樂作品中找出不少例子；但是在我們的分析中，由於所用樂器的性能不同而產生的樂曲結構上的那些區別，我們却並未注意。無論是風琴、鋼琴、樂隊或人聲，這些樂器都是作曲者用來作為表達他的思想的媒介。但在事實上純粹的抽象音樂非常少見。我們只在理論著作中的和弦進行等例子中看到它的存在；但是我們就不能在示範性的名曲中指出哪一曲屬於抽象音樂。以巴赫的《賦格曲集》為例。雖然在最著名的版本（指車爾尼的版本）中，這些賦格曲以鋼琴曲的姿態出現，但是作曲者的創作意圖並非如此（其中兩首鋼琴賦格曲除外）。從原稿的筆迹來看，這些賦格曲明明是用的是分部總譜（巴赫在寫鋼琴或風琴賦格曲時從不用這種方法），而且其中有若干片段簡直不能用雙手按照譜上所寫的彈奏出來。

§ 5. 當一個作曲家着手寫樂曲時，他所用的曲體多少要受作為他寫作對象的樂器的性能的影響。比如說，許多在鋼琴上非常容易奏出的片段，在小提琴上非常困難，或者甚至不可能奏出，反過來亦然；而在寫聲樂曲時，必須考慮作為寫作對象的人聲的音域和能力。現在舉一個例子來說明我們剛才所說的話。學生試把貝多芬的小提琴協奏曲中的獨奏部分，拿來與該作品被原作者本人改編為鋼琴協奏曲後的改編本作一比較，便可以看出原作者為了要使樂曲適合鍵盤樂器的技巧而作過若干重要的變更。我們的意思並不是說這個作品的抽象形式被改變了；它的樂段和樂句的小節數字與從前仍然一樣，但