

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.4/
T6J24

总
记
登
号

20578

曲式與樂曲

陳洪著

上海音樂公司出版



新平報

PDG

序

近年來爲音專的音樂概論班編了一點講義，今年暑假把牠整理了一下，覺得可以編成兩本小書，叫做樂音與樂器和曲式與樂曲。前一本現在還沒有出版的機會；後一本倒承學校當局的幫助，先行出版了，這是作者非常感謝的。

本書的內容，從書名上可以看出來；但與其說是一本曲式學 (Music Form) 的教本，毋寧說爲一本音樂鑑賞 (Music Appreciation) 的書較爲切合。書中會將各種曲式作有系統的敘述，但目的不在乎教讀者怎樣去作曲，却在乎告訴他們怎樣去鑑賞；所以每敘述過一種曲式，總接着一兩首名曲的解剖；而解剖的範圍，除曲式外，尚涉及該曲的情感，意義，作曲者和時代背景之類。讀者倘欲得進一步的了解，最好能有各曲的譜，兼有唱片更佳（書中所分析各曲，Victor 或 Columbia 皆有片子）。

寫稿子時，頗受了點音樂名詞譯法不統一的苦。有些譯名在國內已經稍爲通行，但憑良心講，譯得不大通；想再譯一個自己認爲通一點的，又恐怕寫出來別人都不認得。遇到這種情形，我便索性將英文或意大利文寫上。我認定這本書的對象是那一班人，這個過渡時代的辦法大概不至於有什麼毛病，而且一定可以得到讀者的原諒。至於國有名詞，大凡差不多已經本國化了，如「倫敦」，「巴黎」，「德國」，「意大利」之類，當然就照這麼寫。但市上有着「貝多芬」，「斐德芬」，「慈多汶」，「白曹文」，「白堤火粉」，「老貝」各樣叫法的 Beethoven 和其他的人名，則我仍然不敏地只寫上原名。讀者也許有不知道「Chopin」是要照法文拼音的，但就算他用英文或德文去拼，極其量也不會比「曹資」不像；讀者也許有不曾念 Haydn 的，但無論他如何胡念，也總比「堅茄」正確一點：這是我的確信。

這是一本簡陋的書，但在我國的音樂田地上，朝着這條路線走的，這還算是一隻開荒牛。這是作者覺得欣幸，而又覺得惶恐的地方。

我忽然記起某樂隊指揮的一段話，他說：「一個國家要得到新的音樂資產，至少要經過三個世代，而中國人之注意現代音樂還只有一個世代。」倘若這話有點可靠，那麼，由荒地變成良田，這其間尙隔着兩個世代的奮鬥史！

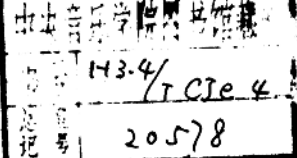
這一隻牛是決活不了兩個世代的。我僅能寄以極微小的希望，勝祝牠在發軔之初，能有一點小勞績。

我也希望能夠有更多的開荒牛，能夠不絕地有開荒牛，使良田的變成能夠早日實現。

一九四〇年，十一月，十日，序於上海。

目

錄



第一章	樂句與樂章	1
第二章	小步舞曲及其演進	14
第三章	變奏曲	31
第四章	奏鳴曲式與奏鳴曲	40
第五章	開場樂	58
第六章	室樂	67
第七章	管絃樂隊	88
第八章	交響樂	97
第九章	標題音樂和交響詩	109
第十章	協奏曲	121
第十一章	連曲	128
第十二章	藝術歌	132
第十三章	歌劇	139
第十四章	合唱歌曲	158

附錄(一) 略談 Beethoven 的三重奏和奏鳴曲 (Berlioz 原作) 164

附錄(二) Beethoven 的第六首交響樂 (Berlioz 原作) 168

附錄(三) Beethoven 的第九首交響樂 (Berlioz 原作) 174

第一章 樂句與樂章

——樂句的組織——

一首樂曲好像一篇文章，由於許多句子所組成，在文章中稱為『文句』的，在樂曲中便是『樂句』；但在文章中常有標點符號把各句分開，在樂曲中，各樂句之起止並無標誌，故分析樂曲比分析文章困難。

樂句的長度雖無一定的限制，但普通整齊的樂句多為八小節，十二小節或十六小節；奇數者較少。

樂句成立的條件有二；(1) 能夠表現一個完整的樂意 (Musical ideal)，(2) 其中有呼應的作用。在說明此二點之前，可先借詩歌之構造以解釋之；譬如說：

偷來梨蕊三分白，

單讀這七個字，我們覺得其意義尚欠完整，須有所補充，直至讀完下面七個字時，才覺得滿意；因為不獨意思已經完備，而且有了呼應，形式上亦有對稱了(人類對於『對稱』的要求，可以說是一種本能)

偷來梨蕊三分白，

借得梅花一縷魂。

上例由於兩個單位所組成，為文學作品最簡單之形式。音樂中用兩個單位組成，而有一呼一應的最簡單的形式，謂之『樂句』例如：



上例若僅唱至第四小節，覺得非往下再唱不可，至唱完第八小節，便覺得相當地完滿；因為：(1) 樂意已相當完備，(2) 有兩個單位（一至四小節為第一單位，五至八小節為第二單位）一呼一應，均稱的要求亦可滿足了。

構成這個樂句的兩個單位，在曲式學上叫做「分句」。分句之成立有一個條件，便是要能夠在樂句裏成立一個小段落。如在上例，的確可以分為兩個段落，而這兩個段落，又各未符合成立樂句的條件，兩個合併起來，成為一個樂句，這便是「分句」。

把上例分作兩個分句，絕不是武斷的話。大凡有條理的作曲者，對於樂句的組織都很留意，並且設法使分句的起止明顯化，為達到此目的，在各分句之終止處，不獨旋律的進行稍為停頓，即和聲的進行亦常用一終止形（Cadence），表示在此告一小結束。

樂句亦有包涵三個分句者；下面便是一例：



三個分句的樂句，是一呼兩應的作法，第三個分句很像一個迴聲。此種句法，在詩歌中不易找到相當的例子；但關於下面要說的四分句的樂句，則詩歌中為最普遍，隨便舉一首：

寒雨連江夜入吳，
平明送客楚山孤；
洛陽親友如相問，
一片冰心在玉壺。（王昌齡）

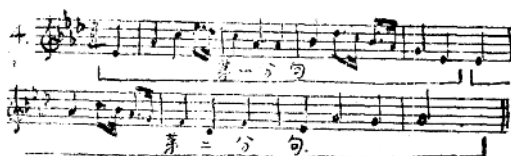
此種句法，可以說是和音樂中的四分句的樂句相當。



歸納以上所言：樂句有包涵二分句者，亦有包涵三分句或四分句者，以二分句為最常見，四分句次之，三分句者最少。五分句以上雖

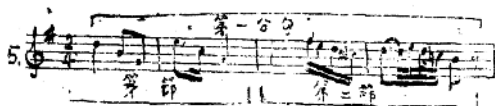
非不可能，然極難處理，極不常見。

上舉各例中，各分句之起止，皆以小節為界限，但亦有自小節之中間開始者，以下便是一例：

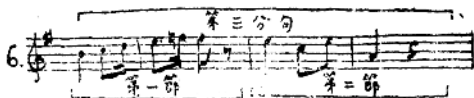


上舉第一，三，及四例，各分句皆長四小節，但在例二中則僅二小節。可知分句之長短亦不一定。但最普通為四小節，其次為兩小節，再次為三小節。五小節，六小節及七小節之分句雖亦可以成立，惟實際上甚少見。

一個分句有時為一個整個之單位，但有時亦可再分為若干『節』(Section)。如例一及例二，各分句皆不能再分，但例三之第一及第三分句皆顯然可再分為二節：



其第三樂句因有休止符，故分節更為明顯：



最普通之樂句作法，為兩個分句，第一分句可分為兩節，第二分句則不分，例如：——



由三個「節」所構成之分句雖有可能，但實際上少見。

分句再分為節，乃在旋律方面之分法；若在節奏方面，則有時可視為由於若干個「音形」(Figure)所構成。有許多分句並不包涵音形，如上舉各例中，都不覺得有任何音形存在，但在下例中，之音形甚為顯著，不能不承認為作者有意用以作為分句中之節奏單位者：



亦可有兩種音形並用，如下二例：



三個或四個音形並用亦皆可能，例從略。

再歸納以上所言，可作一概略如下：

樂句 (Sentence) 在樂曲中，為一個比較完備的組織，其成立的條件有二：(1)要能夠表現一個完整的樂意。(2)其中要有呼應作用。

樂句之中，最普通的可分為兩個『分句』(Phrase)，分為四個分句的較少，分為三個分句的更少，分為五個以上的分句極少。

分句為一個樂句中之一段落，不只旋律上稍告一段，和聲上亦略作停頓，故常有終止形(但亦有例外)。

一個分句有時為一個整個之組織，但有時亦可再分為若干『節』，分為兩節者最普通。

在節奏上言，一個分句常可視為由若干個『音形』所構成。有時且有二種三種或四種音形一併應用者。應用音形之曲以器樂曲為多，聲樂作品較少。

茲將上述重要各點，列表以為結束：

樂句	{	二分句之樂句——常用	分句	{	不分節之分句——常用
		三分句之樂句——少用			分二節之分句——常用
		四分句之樂句——較不常用			分三節之分句——少用
		五分句之樂句——絕少用			

節——一分句內之旋律單位，但非必然存在。

音形——分句內之節奏單位，但非必然存在。

——樂章之構成——

在近代各種大曲，如Sonata, Symphony, Overture, Concerto等，看來規模很大，內容很複雜，但細加分析，不外由兩種根本的曲式擴充而成，便是『小二段體』與『小三段體』。

小二段體包涵兩段，第二段可視為第一段之應答，或其補充。將第一段未完之樂意，加以引伸或擴展，下例中[A至A]為第一段，[B至B]為第二段。



小三段體包涵三段，第三段常為第一段之複奏，或與第一段大同小異。第二段與第一及第三段不同，且常轉用別調。



上例[A至A]為第一段，[B至B]為第二段，[A²至A²]為第三段，第三段與第一段完全相同，第二段則不單旋律節奏不同，且轉入關係小調。

小二段體在曲式學中亦稱為AB體，小三段體亦稱為ABA²體。

近世各種樂曲幾無不由此二種體裁發展而成，茲分別解釋者下：

(註：The last Rose of Summer 及 The Blue Bells of Scotland 一類之曲式，E. Prout 認為二段體，其言曰：“Each of these melodies contains two sentences, both ending with a full close in the tonic key, and with incidental modulations to nearly related keys”,——Musical Form 318節)

小 二 段 體

小二段體 (Simple binary form) 即僅包涵兩個樂句之曲式；通常每句長八小節，全曲長十六小節，第二句作為第一句之展開，其終了處，亦即全曲之終了。此為一切樂句中之最簡單者，讚美歌，國歌，民歌等常用之。

A與B常用不同之終止形，A常終止於 Dominant, B則必終止於 Tonic。用調不同之目的，在使曲中有變化；惟變化中仍須設法保持全曲之統一性。



上例A止於 Dominant, B則止於本調，此舉可使曲中有相當之變化。A中(a)至(a)與B中(b)至(b)，構造相同，變化中藉以獲得統一。

較大規模之樂曲，在十八世紀以後少用二段體；惟曲中樂題，尤其是變奏曲 (Variations) 之主題，常用小二段體。

小二段體之重要因素，為以下三點：

(1) 均衡——第一段與第二段之間，須保持均衡，分句之數目及長短常相等。

(2) 變化——第一段與第二段之終點常不同調，藉以獲得變化。若屬於同一調，亦須用不同之終止形。

(3) 統一——第一與第二段用不同調終止時，常可保持同一音形。用同調終止時，有時可將第一段之最後一節重用於第二段相當處，藉以獲得變化中之統一。

小 三 段 體

小三段體(Simple ternary form 與小二段體不同之點如下

小二段體——A 第一段(通常為一句)

B 第二段(通常亦為一句，將第一段未盡之曲意加以補充或發展)

小三段體——A¹ 第一段(通常為一句)

B 第二段(通常亦為一句，須與第一段有不同曲意，作為一種對比)。

A² 第三段(第一段之重來)

觀上文可知小三段體之特點在乎有一個『對比』(Contrast) 之中間部份。此對比能令開首之曲意在中途受到一種對抗，或一種波瀾，其後波瀾終歸於寧靜，開首之曲意再度出現而結束全曲。此特點為二段體所無，亦即三段體在近代音樂中能佔有絕對重要地位之原因。

小三段體之例，上文已舉過 The last Rose of Summer，此種民歌之用三段體寫成者，不勝枚舉，讀者可隨時自行發現。至於較大規模作品中，用小三段體為一獨立樂章者固不可能（因只有三句，未免太短）而用之以為樂章中之一部份者（下文當詳論之）則比比皆是，茲舉一例以明之：

Menuetto

Mozart 第六交響樂



上例A終止於本調之完全終止形，B終止於 Dominant 調之完全

終止形， A_1 與 A 同。此例三段起止清楚， B 顯然為 A 之對比，其與 A 不同之點有二；(1)音形不同。(2)調性中心 (Tonal center) 不同。此曲之作法，可視為小三段體之典型。

上例由 B 回至 A^2 時，是由 Dominant 調之第一級和絃 (即本調之第五級和絃) 進行至本調第一級和絃，用利聲學之數字表示之為 $V-1$ ，故此處甚為銜接， A 之重來，不特絕無不自然之感，且覺得有此必要。此點有重大意義，作曲者切不可疏忽，蓋不如此，則 A 之重來將成為一個贅疣，令人生厭。

為求得更大之銜接起見，有些作家在 B 之終了處，加用一個連句 (link) 漸漸引出 A^2 來，此種作法，其技術又比前例更進一步，全曲之統一性亦更堅固矣，如下例：



上例 B 本可在★處終了，但作者為求更銜接起見，故在★之後加入 (a) 至 (a) 之一節，使 A^2 之出現更為自然與必要。(注意[(a)處之 p 與 A^2 處之 f])

——大 三 段 體——

在上文我們講過，用小二段體或小三段體作較大規模的樂曲為不可能；惟曲中一部份，或其主題，則多明顯地屬於小二段體或小三段體，讓我們舉兩個例：

Beethoven G 調小夜舞曲

16. Allegro

這首曲很明顯地分作三部份，第一至十六小節([1至1])爲第一部份，第十七至三十二小節([2至2])爲第二部份，第三十三至四十八小節([3至3])爲第三部份。

這三部份都是由小二段體構成的：

第一部份，小二段體(a+b)

a—樂句，1至8小節

b—樂句，9至16小節

第二部份，小二段體(a+b)

a, 一樂句, 17至24小節

b, 一樂句, 25至32小節

第三部份, 小二段體(a+b與第一部份同)

a, 一樂句, 33至40小節

b, 一樂句, 41至48小節

第二例:

Beethoven Op. 27, No. 2

The musical score is for Beethoven's Op. 27, No. 2. It begins with the tempo marking 'Allegretto'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 48 measures. The first part (measures 17-24) is marked 'p' (piano). The second part (measures 25-32) is marked 'sf' (sforzando). The third part (measures 33-48) is marked 'fine' and 'fp' (fortissimo). The score ends with the instruction 'D.C. al Fine'.

上曲顯然分爲兩部份, 第一部份從開頭到 Fine, 第二部份從 Fine 以後到 D.C. al Fine.

第一部份爲一個小三段體, 第二部份則爲小二段體:

第一部份小三段體($a+b+a^2$)

a, 一樂句, 1至8小節

b, 一樂句, 9至16小節

a,² 一樂句 17至28小節, 複奏a, 惟終點有變化, 中途且加長四小節第二部份, 小二段體($a+b$)

a, 一樂句, 29至36小節

b, 一樂句, 37至44小節

讀者細察上舉二例, 對於小二段體和小三段體之如何集合成為一個較大的曲式, 便可以明白了。

再看上兩例 尚有一點應該注意的, 便是兩首曲實際上都有三部份, 第一例的三部份都寫出來了, 第二例却用了一種省筆法, 僅在第二部份末處寫了 D.C. al Fine, 又在第一部份末處寫了一個 Fine 字, 這樣譜上雖僅看見兩部份, 奏出來則和第一例一樣地有三部份, 並且兩例一樣, 第三部份和第一部份相同: 這是很重要的一點

我們知道小三段體的構造是 $a+b+a^2$, a^2 和 a 相同, b 則是一個對比, 這兩個例的構造都是如此。不過小三段體的每一段僅有一個樂句, 而這兩例的每一段都有兩個以上的樂句, 且各有組織, 不是小二段體便是小三段體。換一句話說: 小三段體是由三個樂句組成一曲, 上面兩例則是由三個小曲組成一大曲: 這種形式可以叫做「大三段體」(Expanded Ternary Form) 茲作比較表如下:

小 三 段 體

<u> </u>	<u> </u>	<u> </u>
一樂句	b 一樂句	a ² 第一樂句之再現

大 三 段 體

<u>A</u>	<u>B</u>	<u>A₂</u>
一個小二段體(a+b)	一個小二段體(a+b)	第一段之全盤再現
或 一個小三段體 (a+b+a ²)	或 一個小三段體 (a+b+a ²)	(或稍加以變化)

上面第二個表便是普通用來解剖大三段體樂曲的一種表格，現可把剛才的兩個例用這表格解剖如下：

Beethoven

Minuet in G

<u>A</u>	<u>B</u>	<u>A²</u>
小二段體(a+b) a, 1至8小節 b, 9至16小節	小二段體(a+b) a, 17至24小節 b, 25至32小節	A之全盤再現 (惟不複奏)

Beethoven

op. 27 No. 2 第二樂章

<u>A</u>	<u>B</u>	<u>A²</u>
小三段體(a+b+a ²) a, 1至8小節 b, 9至16小節 a ² , 17至28小節	小二段體(a+b) a, 29至36小節 b, 37至44小節	A之全盤再現 (惟不複奏)

上面所說是大三段體的大概，詳細情形，下文當續論之。在理論上「大二段體」也可以成立，並且十六七世紀的舞曲亦有很多是近似這種曲式的，惟在十九世紀以後的近代音樂中，大二段體已告絕跡，所以這裏暫不提牠。