

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.4/
T650.14

总
记
登
号

127336

音樂名著譯叢
康 韞 主編

應用曲式學

浦 勞 特 著
李 孝 賢 譯

大陸書店經銷

原著者序言

隨著上一冊「曲式學」的出版，而再續出這一本曲式學的應用與處理，使這套書臻於完整。因為在本書準備出版期間，曾經收到許多讀者寄給作者及出版者的來信，詢問有關這本書出版的問題，因此我們必須對讀者們解釋本書為何遲遲出版的原因。

在上一冊「曲式學」的序言中，我們曾經提到，為了寫這本書而所花費的心力，遠比其他有關「曲式學」方面的書籍為多，但如果和現在這一本「應用曲式學」互相比較的話，那就顯得太渺小了，因為作者曾經在尋找資料和精心研究，編纂方面，花費了一年半多的時間，才完成這本書；這是作者在有系統的研究下，所不可避免的結果。雖然曾經參閱許多有關這方面的理論學說，但是並未直接的採用。在所論及的每一條規則及實例，均是從名家大師的作品中直接摘錄而來，這一點我們可以從本書中的一些實例來證明。當作者在寫那三節 (§§71-73) 有關小步舞曲之前，他曾經把韓德爾、巴赫、庫普蘭、柯賴里、莫差爾特、貝多芬、舒伯特等名作曲家所有作品以及海頓的八十三首絃樂四重奏和全部的交響曲（大約五十首）中的每一首小步舞曲，並加上其他音樂書籍上所舉各式各樣的實例，均一一拿出來作進一步的研究與分析。而這研究所得的結果，所佔的篇幅却不到三頁之多。甚至在本書的第七章及第八章中，對奏鳴曲式作初步的探討之前，作者也曾花費了幾乎一個多月的時間，很小心的分析了一千二百個樂章之後，才開始動筆寫作。雖然這本書的遲出，有愧於愛好本書的讀者，但如果每一個單獨的曲式，能够完全依照上面所述的步驟進行的話，相信我們也很自慰於這個成果，對讀者們總算有了交待，而不必再作進一步的道歉。

在這本書的編纂中，比較重要的部分，是把前一冊曲式學中第九及第十章所討論的兩種典型的基本樂曲形式——簡單的二段體和三段體加以擴大、發展為較大的曲式。為了要對初學者在從事作曲方面有所幫助，因此在研究這些曲式之前，我們先討論一下有關鋼琴曲方面的寫作，使學生得到一些實際上的應用，而不僅只作一些理論上的研究。有很多學生在彈奏鋼琴方面，雖然具有很高超的技巧，但却經常

寫出一些不正確的鋼琴曲子，因此作者從他所獲得的經驗裏，在一些較容易犯錯的方面，提出一些建議，希望對他們能够有所幫助。

雖然我們首先討論到的舞曲形式是最簡單的一種，但是也不可能將所有的舞曲形式全部敘述出來，即使可能的話，也不會有太大的效果。但我們經常見到的名家作品及較古老的組曲中，較為重要的舞曲形式，都已經討論到了，使學生在研讀之後，如果再分析其他作品當不會有太大的困難。有關較小的器樂形式，幾乎大部份是二段體及三段體，而那些較難的變奏曲形式，則將在第四章及第五章中討論。當作者在處理第五章老式輪旋曲時，發現許多值得研究、討論的問題，在這些問題中，許多理論家的意見不但不同，並且相差很遠，要想找到兩位在見解上能够一致的人，並不是一件容易的事。因此作者認為，最好的方法，是從一些極佳的範例中，發展出一些系統、規則。但採用這些辦法，並不可能完全合乎讀者們的理想，不過至少在處理曲式中的一些主要原則上，不失為一種合乎邏輯的方法。關於這老式輪旋曲是從三段體中擴大演變而來的，那三段體則又是從二段體中演變而來，這就使二段體與三段體之間有了明顯的界限，因此，關於它們的分析，也就變得容易了。（有關最重要的曲式——奏鳴曲形式也是最完美的器樂形式，將在第七、第八連續兩章中討論。）有許多學者認為奏鳴曲形式乃是二段體的一種，而此種見解也已經被採用很久了，但如果進一步觀察、研究的話，會使作者更加確信，奏鳴曲形式是一種三段體，而遠比二段體來得更精確，對於有關作者所採納這種觀點的理由，則將在本書第七章中詳細說明。為了要使樂曲形式的分析，能够更清晰、更容易，因此我們採用了「第二主題」這個名詞，而放棄了「副主題」名詞的使用。當我們在處理有關「自由的幻想曲」時，我們發現到，在本樂曲中所出現各式各樣的變化，都不超出現有的一般法則，而無法再給作曲家們作進一步的研討。我們深深希望，讀者們能够從我們所選擇與所分析的實例中，充分的瞭解到，主旋律在一般情況下的發展與進行。

本書中所遇見的奏鳴曲形式的再現部，有很多是有變化而不規則的，並不像一般通常所見，只能在基本範曲之內加以討論。關於變化的奏鳴曲式（包括近代的輪旋曲），本書也將加以討論。在最初幾章

中，學生往往會爲了嘗試分析一些他們無法解釋、歸類的樂曲，而遇到許多困擾，因此在本書第十一章中，特別對這些問題，作了詳細的解釋，希望能夠對他們有所幫助。在這裏我們所敘述到的一些複雜不規則的曲式，乃是充滿了千變萬化，但如果想把它加以分類的話，並不是一件容易的事。對於這些工作，作者只是盡力而爲，並不敢引以爲豪，在此我們所選擇與分析的實例，都是極具代表性的。假如學生們對於一些常見的曲式能夠完完全全的熟悉，同時也嘗試分析本書爲他們所選擇的一些實例的話，那末他以後遇見有變化的樂曲時，才能够加以辨認。當我們處理完畢一些不同樂曲中單獨曲式之後，很自然的，一些較大的組合作，就緊接者開始了。這在後面「連章形式」一章中，將會予以討論。在管風琴音樂，一章裏，我們提供了一些「樂器之王」——作爲管風琴的音樂寫作上的材料，和一些實際而有效的指示，也是對本書的器樂曲部分作了一個結論。在最後一章的「聲樂曲」中，作者原先是想研討一些比現有的範圍還更大的範圍，但作者最初的構想却受到了限制，這是因爲樂器形式所佔的篇幅，比原來預計的還要多，並且主要的，是由於作者發現到，如果照原來的構想進行的話，那就必須另外加寫一部完完整整的聲樂曲發展進行的歷史。這不但需要增加許多篇幅，並且也和本書的主要宗旨——教育性，而不是歷史性——的原則，大相違背了。由於聲樂形式的活用，使得聲樂曲比器樂曲具有更大的活動性，這就是二者所不相同的地方，並且希望對學生們在研究名家作品方面，能有充分的幫助。假使你想要能精通曲式學，僅靠學習本書，或其他書本是不夠的，因爲這對你來說，並不能造成太大的印象。但如果你能非常小心的研究、分析一些大作家們的作品，那你就能夠獲得很完整的知識。而本書的作者就是利用這個方法，學到了他現在所知道的一切，並且從其他理論家的研究中，發現了一些心得。所以作者希望這本書，能夠對學生在研究過去遺留下來的光輝不朽的名家作品，及現代的作品方面，能夠有所幫助。但假使一位音樂家，缺少作曲方面的基本常識，那他對於分析的工作，恐怕沒有那樣圓滿了。雖然我們曾經說過，本書的每一項內容均不是抄襲他人的，但如果因此而抹煞掉作者在準備本書之時，從其他先進們中所得到的幫助，那就太不真實了。

主 譯 序

有系統的廣泛的譯述世界音樂名著，包含理論的、教育的、欣賞的，和作品的內容介紹等，以充實現代化的音樂園地，以增進學者的音樂專門知識。是我多年來一直幻想的心願。

去年筆者自歐美進修及訪問後返國，曾携回新版音樂專著二百餘冊，擬於課餘之暇，一一予以譯述，但個人精力有限，無法獨肩重任，乃分別邀約同好多人，共同着手進行，希能於五年內選擇重要的，具有影響力的著作共三十種，分爲三期，譯述完畢。

第一期十種已開始半年有餘，預定於六十四年十二月以前先後脫稿，一俟出版後，即繼續進行第二期的譯述工作，預定於六十六年十二月脫稿，至於第三期則預定於六十八年十二月完成。

音樂理論書籍，如和聲學、對位法、作曲法、音樂美學、音樂史、配器學、復格……等的譯述，困難似乎較多，中外文字通順流暢者，對於樂理含義與專門術語，未必完全了解；但精通樂理者，或因文字生疏，譯筆不易達意。因此，真正志願貢獻此項服務的朋友，實在令人稱讚。我謹衷心盼望三期譯述計劃，能夠如願達成。

全音樂譜出版社社長張紫樹先生，不計書籍銷路的大小，純以推廣文化提倡樂教的立場，慨然答應支持這種意義深遠的出版計劃，能使付諸實現，有遠見、有熱誠，至屬難得。在排版及協調方面出力甚多的是大陸書店簡明仁先生特在此一併致謝。

我希望這套音樂譯叢，能爲我國樂壇提供一些正確的而有權威性的音樂資料，以鼓勵研究創作與建立批評觀念，而在提高音樂水準，普及音樂教育上，都能發揮若干建設性的作用。

康 謳謹序於臺北樂牧齋

中華民國六十三年十二月三十一日

譯 者 序

無論在音樂的學習或欣賞過程中，對於音樂本身真正的了解與認識，乃是一件極為重要的事情。當然，這並不是一朝一夕所能够達成的目標，這是需要接受許多各種不同的基本訓練，例如和聲、對位、視唱聽寫、曲式分析、音樂史……等課程之後，才能够有所成效，然而在這些不同的訓練裏，「曲式分析」即佔了一席非常顯著的地位，而其重要性，正如房屋建築中的藍圖一樣。

本書作者浦勞特 (Ebenizers Prout, 1835~1909)，是英國都柏林大學 (The University of Dublin) 的名譽音樂博士，同時也是一位著名的音樂教授、理論家、及作曲家。在他一生中，雖然從事於各種不同的音樂活動，如鋼琴教學、指揮、作曲（其作品包括清唱劇、交響曲、管風琴協奏曲、室內樂……），但是，他對於音樂界的一項最偉大的貢獻，乃是關於音樂理論方面的著作，例如樂器學 (1876)，和聲的理論與實習 (1889)，嚴格對位與自由對位 (1890)，複對位及卡農 (1891)，復格 (1891)，復格曲分析 (1892)，曲式學 (1893)，實用曲式學 (1895)，管絃樂法 (1897) 等，而在這本應用曲式學 (Applied Forms) 中，作者從古至今，將我們所常遇見的各種樂曲形式，如古老的組曲形式，各種舞曲，器樂曲，聲樂曲，及管風琴曲……等，作了非常詳盡的解說與分析，相信各位在研讀本書之後，對於音樂的了解，一定增進不少。

譯者才疏學淺，疏漏錯誤之處在所難免，尚祈諸位讀者指正！

本書承蒙康謳老師悉心校閱，及黃慧娟小姐幫忙整理，謹申謝忱！

李孝賢

64年7月20日

目 次

(下列目次中的號碼，是用來參考後面的「節數」，並非指「頁數」而言)。

第一章 導 言 1

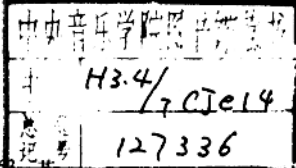
1, 2—上册「曲式學」的摘要。3—音樂的發展過程。4—音樂上罕見的理論。5—音樂本身的形式受了樂器的影響。6—實用曲式學的定義。7—器樂曲與聲樂曲間的不同。8—兩種不同的器樂形態，複音音樂和單音音樂。9—不同典型的聲樂曲。10, 11—本書的藍圖。12—最偉大的作曲家們。

第二章 鋼琴曲的寫作 5

13—寫作鋼琴曲之前的心裏計劃。14—對於作曲家最有用的樂器——鋼琴。15—鋼琴的先天缺陷。16—音色的統一。17—靈感刺激創作力。18—兩手的交叉彈奏。19—李斯特的實例。20—鋼琴上最富有歌唱能力的位置——中間部。21—踏板。22, 23—鋼琴的構造說明。24—音量的增強。25, 26—共鳴。27—踏板的基本使用原則及舒曼的實例。28—類似伴奏的旋律重複。29—踏板的主要功能是在於獲得和聲上較寬廣的音域。30—弱音踏板。31—寫作鋼琴曲的和聲位置。32—部分的變化。33—鋼琴上複音音樂的聲部問題。34—兩聲部及三聲部的樂節。35—分解和絃及琶音的處理。36~38—聲部寫作鬆弛和緊密的法則。39—不協和的琶音應該在八度內解決。40—單獨低音的處理。41—寫作鋼琴曲時所必須考慮到的技巧。42—在鋼琴上寫作。

第三章 舞曲形式 23

43—為何要先研討舞曲形式。44—舞蹈音樂和舞曲形式的不同。45—古老的組曲。47—古老組曲所具有的樂章。48—全部的樂章均為二段體。49~51—阿勒曼舞曲。52~55—庫朗舞曲。56~59



一薩拉邦德舞曲。58—古變奏曲。60—62—甚格舞曲。64—67—嘉禾舞曲。68—巴瑟比舞曲。69—中段的解釋。70—布雷舞曲。71—小步舞曲。72—具有中段的小步舞曲。73—近代的小步舞曲。74—談諧曲，是小步舞曲的發展。75—貝多芬的改革。76—含有兩個中段的談諧曲。77—被放棄的三段體形式。78—81—華爾茲舞曲。82—近代沙龍華爾茲；蕭邦的華爾茲。83—華爾茲的構造。84—85—馬厝卡。86—波蘭舞曲。87—巴赫的實例。88—舒伯特的類似作品。89—舉着火炬向前進。90—91—波普若舞曲。92—塔朗特舞曲。93—進行曲。94—96—進行曲形式。97—進行曲的速度。98—貝多芬的實例。99—近代組曲。100—寫作舞曲形式的方向。

第四章 較小的器樂形式63

101—較小的器樂形式大部分是簡單二段體，或簡單三段體。102—為兒童而作的鋼琴曲。103—貝多芬的形式作品。33—八首小品。104—孟德爾頌的第一冊無言歌。105—舒曼的作品 12「幻想曲」。106—近代的鋼琴作品。107—練習曲。108—克拉瑪練習曲的和聲結構。109—史太白(Steibelt)的練習曲。110—亨賽爾特的練習曲(Henselt)。111—一些較大形式的練習曲(蕭邦、亨賽爾特、海勒、克萊曼悌)。112—前奏曲。113—前奏曲的最簡單形式。114—韓德爾的實例。115，—116具有練習曲形式的前奏曲。117—較大的二段體前奏曲。118—巴赫的管風琴前奏曲；出現古聖詠曲中的前奏曲。119—較大的管風琴前奏曲。120—123—巴赫F小調前奏曲分析。124—最大形式的前奏曲。125—復格風的前奏曲。126—貝多芬、孟德爾頌、蕭邦等人的前奏曲。127—復格曲。128—129—復格曲的概略形式。130—133—建立在簡單三段體上的復格曲形式。135—寫作的方向。

第五章 變奏曲形式85

136—偶然的變奏。137—變奏曲的定義。138—

頑固低音，蒲賽爾的實例。139～140—夏康舞曲。
 141—帕薩卡第一舞曲 (Passacaglia)。142—貝多芬的「三十二首變奏曲」。143—歌調變奏曲。
 144—主題的形式。145—主題的特性。146—較長的主題。147—「嚴格」與「自由」變奏曲。
 148—較古老與較近代的形式。149—嚴格變奏曲。
 150～153—莫差爾特變奏曲 Je Suis Lindor 的分析。154—莫差爾特的其他變奏曲。155—貝多芬的變奏曲。156～162—貝多芬的作品34「六個變奏曲」分析。163—貝多芬的後期變奏曲。
 164—舒伯特、韋伯、及孟德爾頌的變奏曲。165—近代的變奏曲形式。166—變奏曲的節奏。167—卡農式的變奏曲。168—複變奏曲。169～170—兩個主題的變奏曲。171—聲樂變奏曲。172—導奏。173～176—一般的簡明原則。177—變奏曲的各種變化。

第六章 較古老的輪旋曲式 107

178—較大的形式。179—輪旋曲的意義。180—兩種輪旋曲。181—庫普蘭的實例。182—相同的分析。183—插句的數量。184—插句的調。185—巴赫輪旋曲的分析。187—海頓的輪旋曲。188—輪旋曲是從三段體演變而來的。189—具有輪旋曲的小步舞曲。190～191—插句的調性選擇。192～195—海頓輪旋曲的分析。196～197—杜賽克 (Dussek) 的實例分析。199～200—莫差特的A小調輪旋曲。201—貝多芬的F大調行板樂章。202～203—貝多芬的C大調。作品51，第1號輪旋曲。204—作品奏鳴曲中的輪旋曲部分。205—其他實例。206—含有三個插句的輪旋曲。207—輪旋曲的主題只有一個樂句；莫差爾特的實例。208～209—莫差爾特降E大調三重奏的輪旋曲分析。210—不規則的輪旋曲；貝多芬的實例。211—具有複變奏的輪旋曲。212—不宜解釋為輪旋曲的實例。213—對於學生的指導。

第七章 奏鳴曲式：呈示部 127

214—奏鳴曲式的定義。215—除奏鳴曲外，也可

在別的作品中發現奏鳴曲式。216—輪旋曲形式和奏鳴曲形式的基本不同點。217—古老的奏鳴曲形式：史卡拉第的實例。218—過門。219—如何判定第二主題的範圍。220—奏鳴曲形式的第二部分。221—細節的變化。222—古老奏鳴曲形式的實例。223—艾曼紐、巴赫與奏鳴曲形式。224—古老奏鳴曲形式與近代奏鳴曲形式。225—奏鳴曲形式的呈示部：第一主題；貝多芬的實例。226—海頓的實例。227—舒曼的實例。228—莫差爾特的實例，結束在半終止上。229—貝多芬的實例。230—它的節奏構造。231—較長的第一主題。232—含有導句的主題。233—過門；如何判斷它的開始。234—236—莫差爾特的實例。237—過門的材料。238—非常短的過門。239—第二主題。240—第二主題的調；較古老的規則。241—貝多芬的改良。242—中音大小調上的第二主題。243—下中音上的第二主題。244—在小調樂章的第二主題的調。245—貝多芬的應用。246—在屬音大調上的第二主題。247—降種調號上的第二主題。248—第二主題中的樂章。249—不可分割為樂節的第二主題。250—252—海頓的實例分析。253—英雄交響曲中的呈示部。254—具有相同調性的許多樂節。255—在小調樂章中，有兩種調的第二主題。256—第一樂章中的不同調。257—調式的改變。258—主調的改變。259—貝多芬的實例（作品10，第3號）。260—臨時性的轉調。261—如何獲得樂曲的統一性。262—第二主題從遠系調上開始；實例。263—這種程序，大部分出現在大調的樂章裏。264—不尋常的終止。265—如何判定第二主題的終止。266—小尾聲（Codetta）。267—呈示部的反復，但非助奏性的。268—274—本章的簡要結論。

第八章 奏鳴曲形式（續）發展部與再現部158

275—奏鳴曲形式中的第二與第三段的自由性。
276—自由幻想曲。277—它與三段體中的第二段的相異點。278—自由幻想曲是在考驗作曲家的才能；貝多芬的優越才華。279—281—貝多芬的

作品奏鳴曲中的發展部分分析。282~285—海頓的G大調交響曲。286—主題的發展。287~290—「田園交響曲」中的發展部。291—主題的片段處理；貝多芬的「華爾斯坦」奏鳴曲。292—對位似的发展。293—插句的引用。294~297—插句的實例。298——一段緩慢的導句重新出現在自由幻想曲中。299—克萊曼梯的實例。300—類似插句的行板。301—自由幻想曲中的基本原則。302~303—調的選擇。304~305—轉調的過程。306—主題發展的方法。307—插句。308—返回到第一主題上。309~312—實例。313—再現部。314—正常的形式。315—第一主題；常常出現新的對位手法。316—過門。317—過門的省略。318~319—第二主題的調。320~321—第二主題中一個以上的調。322~326—小調樂章中第二主題的處理。327—不規則的再現部。328—第一主題的下屬調。329—第二主題在第一主題之前。330—第一主題的省略。331—第一主題的擴大。332—第一主題開始的調性與結束時並不相同。333—第二主題的省略。334~335—第二主題的變化。336—第二主題的特殊的調。337—小調樂章中的整個再現部，出現在平行大調上。338—非常不規則的再現部。339—尾聲(Coda)。340—貝多芬的實例。341~342—尾聲中有新主題的引入。343—速度的變化。344—奏鳴曲形式的無限變化。

第九章 具有變化的奏鳴曲形式195

345—具方變化的奏鳴曲形式的定義。346—省略的奏鳴曲形式。347—省略奏鳴曲式與古老奏鳴曲式的不同。348~353—貝多芬作品10，第1號中的慢板樂章。354—貝多芬小調奏鳴曲中的慢板樂章分析。355~356—莫差爾特的大調奏鳴曲。357~358—孟德爾頌的小調「激動的快板」。359—在這種曲式中，呈示部是絕對不會反復的。360—序曲。361—序曲的古老形式。362—具有奏鳴曲形式的序曲。363~365—莫差爾特與貝多芬的序曲。366—通常加上一段緩慢的導句。

367—韋伯、史博與孟德爾頌的序曲。368—不尋常的呈示部的反復。369—近代的歌劇序曲。370—協奏曲的解釋。371—莫差爾特和貝多芬在協奏曲第一樂章中所採用的手法；複呈示部。372—兩個呈示部之間的不同點。373—第二呈示部通常要比第一呈示部長些。374—375—莫差爾特所用的手法。376—貝多芬的方法。377—第二呈示部較多裝飾。378—第一呈示部結束在屬音和絃上。379—獨奏樂器的加入。380—樂章中的第二、三段。381—裝飾奏。382—孟德爾頌創新了較近代的協奏曲形式。383—小奏鳴曲。384—分析庫勞(Knblac)的實例。385—386—名稱的含糊使用。

第十章 近代輪旋曲形式（輪旋奏鳴曲）212

387—奏鳴曲形式的另一種變化——近代輪旋曲形式。388—第一主題節奏的形式。389—它是歌謠形式的性格。390—呈示部。391—第二主題和插句之間的差別。392—第二主題的調。393—呈示部絕束時，第一主題的反復。394—插句。395—再現部。396—近代奏鳴曲式的要點。397—399—貝多芬作品14，第1號奏鳴曲中的輪旋曲部分的分析。400—402—貝多芬作品22奏鳴曲。403—缺少插句的輪旋曲。404—408—舒伯特作品107輪旋曲分析。409—410—不規則的輪旋曲分析。411—這種曲式，通常用做單獨的樂章，或是用做最後樂章。

第十一章 混合的與不明確的形式227

412—混合與不明確形式的定義。413—混合的形式。414—415—韋伯小調奏鳴曲最後樂章分析。416—相同作品中的慢板樂章。417—418—莫差爾特大調奏鳴曲。419—貝多芬作品2，第1號奏鳴曲。420—422—貝多芬的其他實例。423—424—舒伯特F小調即興曲分析。425—426—舒伯特作品114，五重奏的最後樂章。427—不明確的形式。428—429—導奏。430—431—觸技曲(Toccatto)。432—433—隨想曲(Capriccio)。434—435

一間奏曲 (Intermezzo) 。436—幻想曲 (Fantasia)
 。437—一個樂章的幻想曲。438—幻想曲中的主
 題反復。439—可分開為數部分的幻想曲。440—
 幻想風的奏鳴曲(The Sonata Quasi Fantasio)。
 441—歌劇風格的幻想曲與編曲。

第十二章 連章形式242

442—連章形式的定義。443—發展的過程。444
 —連章形式的標準形態，以及它的變化。445—
 特性的統一。446—最重要的近代樂章形式，是
 由組曲發展而來。447—三個樂章的連章形式。
 448—通常這些樂章的順序。449—所有的樂章是
 為同個性。450~452—中間樂章調的選擇。453
 —慢板樂章的調是第二級的關係調。454—非關
 係調的調。455~456—小調的慢板樂章。457—
 第二樂章的形式。458—快板的第二樂章。459—
 最後樂章的形式。460~461—不規則的樂章的配
 合。462—兩個樂章的形式。463—樂章之間的對
 比心。464—四個樂章的形式。465—一般性的樂
 章的設計。466—中間樂章順序的選擇。467—不
 用慢板樂章的四個樂章形式。468~469—脫離正
 常的形式。470~472—獲得統一性的種種方法。
 473—超過四個樂章以上的形式。474—近代的組
 曲。475—五個樂章的四重奏。476—小夜曲
 (The Serenade)。477—輕組曲 (Cassation and
 Divertimento)。478—協奏曲：不規則的形式。
 479—四個樂章的協奏曲。480—不規則的形式：
 布魯赫 (Bruch) 的小提琴協奏曲。481~482—聖
 賢的鋼琴協奏曲。483—李斯特的協奏曲。484~
 485—交響詩。

第十三章 風琴音樂258

486—有關樂器本身的知識。487—手鍵盤 (The
 Mannals)。488—音栓。489—八英尺的音栓
 (Eight-feet Stops)。490—基礎的音栓。491，
 492—變化音栓 (Mntation Stops)。493—複合
 音栓 (Compound Stops)。494—風管音栓 (Flne-
 Stops) 與簧管音栓 (Reed-Stops)。495—音色的不

同。496—踏板管風琴。497—踏板的樂曲。498—管風琴的樂譜通常由三個譜表組成。499—不同鍵盤的組合。500—管風琴的持續能力：圓滑及斷奏 (Legeto and Staccato)。501—樂器本身的特性。502—踏板的要點。503—管風琴的音色變化。504—音栓的使用指導。505—音色的改變。506—踏板的用法。507—踏板上的旋律。508—複音音樂的寫作。509—風琴音樂的形式。510—巴赫的風琴奏鳴曲。511—孟德爾頌的風琴奏鳴曲。512—風琴奏鳴曲中的奏鳴曲形式 (sonata form)。513—風琴奏鳴曲中的樂章變化。514—魏道爾 (Widor) 的風琴交響曲。515—風琴作品中的較小的形式。516—風琴二重奏。517—風琴作品中的獨特風格。

第十四章 聲樂曲272

518—樂聲作品。519—文字與音樂的結合。520—音樂必須配合歌詞的重音進行。521—必須很小心的選擇歌詞。522—終止式的位置。523—不正確的重音位置，及韓德爾的實例。524~525—聲音的音域。526—聲區。527—效果欠妥的實例：修曼。528~529—使用音域中較高的音符。530—不適合演唱的樂聲作品。531~532—實例。533—交錯的重音。534—無詞的聲樂作品：視唱 (Solfeggi)。535—閉口唱 (Bouche fermee)。536—聲樂的形式：朗誦調。537—有拍子的朗誦調。538—實例。539—合唱的朗誦調。540—反復歌 (The Strophic Song)。541—德國連篇歌曲 (The church Componirtes Lied)。542—三段式的歌曲。543~544—老式的輪旋曲形式。545—奏鳴曲形式的聲樂曲。546~548—歌劇選曲 (The Scena)。549—聲樂曲的伴奏。550—多聲部的聲樂曲：聲樂卡農。551~552—合唱曲 (Glee)；男中音。553—和聲歌曲 (Part Song)。554—牧歌 (Mcdrigal)。555—經文歌 (Motett)。556—讚美詩 (Anthen)。557—管絃樂伴奏的聲樂作品。558—教會清唱劇 (The Chnrch Cantata)。559—教會讚美歌 (Chnrch Service)。560—聲樂作品中

的復格手法。561—良好的復格主題。562—彌撒
(The Mass)。563~564—形式最大的聲樂作品
——清唱劇、神劇、與歌劇。565—較大聲樂作
品的不確定形式。

應用曲式學

第一章 導言

1. 在這套書的上一冊中，我們把音樂作品裏的一些最基本的元素，逐漸的發展的問題加以研訂，而標上了「曲式學」這個名稱。在那本書裏，我們可以看到全部所有形式是從那「動機 (motive)」，發展而來的。然後兩個動機形成一個「樂節 (section)」，而如果再加上第二樂節，則形成了一個「分句 (phrase)」，並且我們也知道四小節的分句、及八小節的「樂句 (sentence)」，則組成了正規的形式，而其他一些不同長度的分句或樂句，則是它們的變形，這一點我們已經說明了。

2. 當我們再進一步往前研究時，我們發現到兩個樂句的組合，就成了所熟悉的具有完整樂曲形式中最基本的一個——二段式。而這二段式能够在不失去它特有的個性下，加以擴大、發展。然後我們在一個已經完成的二段式中，加入一個插句，再全部或部分的重複此曲的第一部份，那麼我們就得到了僅有的另一種形式——三段式，在本書中我們曾經提到過較大的樂曲形式，都是從這兩種典型的形式——二段式和三段式發展而來的。

3. 在上一冊書中，我們爲了要使學生對「音樂」本身有個深刻扼要的了解，因而多次的提出了一項簡要的概念，即所有音樂的發生，乃是一種有秩序、有系統的發展，如二段式和三段式，乃是從最簡單的動機發展而來的，就好像是自然界中，一顆種子發芽生長而成爲一棵樹一樣。同樣的，在這一冊書中，我們提到最大、最完美的一種形式——奏鳴曲，也是循着上面的法則而來，並且，雖然這項法則仍然在繼續不斷的發展當中，可是作曲家本身，却並不十分的察覺到，這也就證明——這項原則，乃是合乎自然界本身的進化原理，因此我們了解，不論是巴赫的復格，或者是貝多芬的九大奏鳴曲，都是從那種簡單的「動機」當中發展而來的。

4. 到目前爲止，我們談到的曲式，只不過是一些純理論上的問題。雖然本書中所列舉的範例，包括了各種聲樂及器樂的作品，然而

在我們的分析中，並未牽涉到關於各種樂器——如風琴、鋼琴、管絃樂團、甚至發聲器官，本質上構造的不同，而這些「媒介物」正是作曲家用來表現自己意念的橋樑。但事實上，純理論上的音樂，我們却很少見到。只有在有關和絃的進行實例中，可略見一、二。但在這純音樂方面，我們所能確認的作品只有一種，那就是巴赫「復格的藝術」。雖然在著名的微爾尼的版本中，是以鋼琴曲出現，但却不是作者最初的本意。（除了為雙古鋼琴而寫的兩首復格之外）。因為在巴赫遺留下來的草稿中，我們可以很清楚的看到，所有這些復格均寫在分部的總譜中，而巴赫在他的其他鋼琴及風琴的復格中，均不採用這種方法，並且這些復格並不可能像樂譜上所記載的一樣，用兩手彈奏。

5. 當一位作曲家，坐下來開始準備寫一首器樂曲時，這首樂曲的形式多少就深受到這種樂器本身性能的影響，舉例來說吧！有些樂曲，如果給鋼琴彈奏的話，那是非常的適合及容易，但如果給小提琴或者聲樂演奏的話，那就顯得非常的困難，因為當我們寫作一首聲樂曲時，必須要考慮到人聲的音域及能力的問題。為了要使讀者們更加的了解，我們可以讀學生們從貝多芬的小提琴協奏曲中，取出獨奏的部分，然後再和貝多芬在同樣的樂曲中所改編的鋼琴協奏曲，互相比較，我們就可以發現，為了要適應鍵盤樂器的高超技巧而作的重大改變，這並不是說它的曲式有任何的改變，雖然它的樂句、小節仍然和以前一樣，而是說作曲的素材方面，有了重大的改變。

6. 為了要使讀者們能够分辨本書與上一冊純理論上曲式學的關係，而將本書定名為「應用曲式學」，並且也是為了要敘述，從學生所熟悉的基本二段式與三段式發展而來，成為較大的器樂曲與聲樂曲。

7. 音樂在大體上可以分為兩種形式——器樂與聲樂。在這兩者之間，有一項極大的差別，那是什麼呢？如果我們稍微向學生提示一下，他們就可以馬上很輕易的看出，——所有的聲樂曲可以在任何樂器（如鋼琴）上彈奏，而器樂曲却不能由聲樂演唱。如果在時間上比較，似乎可以再加上一點，那就是聲樂曲的發展遠比器樂曲來得早些，因此在一些較古老的牧歌的第一版中，把音樂描述為便於歌唱，或維奧爾演奏的作品。