

# 學式曲

繆天瑞編譯



上海萬葉書店印行

---

# 曲 式 學

該 丘 斯 (Goetschius) 著

繆 天 瑞 編 譯

上 海 萬 葉 書 店 印 行

---

有著作權。不許翻印

中華民國三十八年二月五日印刷・中華民國三十八年三月廿日初版

音樂理論叢書 曲 式 學 繆天瑞主編

原 著 者 Goetschius

編 譯 者 繆天瑞 發 行 者 錢君匋

發 行 所 萬 葉 書 店

上海(○區)天潼路寶慶里三九號

## 譯 者 序

“曲式學”(Musical Form),亦稱“曲體學”、“樂式學”或“音樂形式學”;它是研究樂曲的“形式”的,所以我採用這樣一個最簡明的名稱——“曲式學”。

按爾松(L. C. Elson)在他所著的音樂辭典中,這樣解釋曲式:“有人說,‘建築是冰凍了的音樂’,這句話反過來還是一樣的合理:‘冰凍了的音樂,是建築’。”這是說明音樂在構造上,有一種建築性;這建築性便是曲式。

我們不能把曲式看得太死板,但亦不能看得太自由,甚至根本否認曲式的存在。恕我引用原著者在音樂的構成(該書已收入本叢書中,舊葉版)第十二章中所說的一段話:“在許多音樂愛好者的心目中,以為音樂上的形式,就像鐵廠裏的模型,熔鐵注入,便鑄成與模型裏做好的形狀一樣的物體。這樣對音樂形式的看法,是完全錯誤的,正如另一種相反的看法,以為不如把熔鐵潑在地上,任其所之,是一樣地錯誤”。這是說,音樂是有形式的,但這種形式有充分的自由。“這種範圍(指曲式)決不是頑固的束縛,乃富有柔性,可以自由伸縮;故有充分的餘地,可供音樂精神的擴張與高翔,帶著有生即得的權利“自由”,充滿著激人之力無以復加的蓬勃生氣”(同書,同章)。

曲式學闡明樂曲構成上的一定程序與發展途徑,並羅列前人所遺留下來的優秀的方式。所以曲式學非但不予作曲者以限制,反提供許多方式,指示樂曲發展的途徑,給作曲者以更豐富的表現手段,更寬大的活動範圍,更遠的視野。

音樂在構造上有一種建築性,前已言之。音樂學習者從“和聲學”得到建築的材料(即作曲的材料)。曲式學便是告訴學習者如何應用這種材料,造成大大小小、各種形式的建築物(樂曲);例如造成小小的兩間(二段式(本書第九章)),或是宏大的三進(三歌式(第十八章))。所以作曲技術學習者,迫切需要曲式學,絕無疑義。但是,即使是演唱技術學習者,例如鋼琴學習者、小提琴學習者、唱歌學習者,也一樣需要曲式學的修養。因為樂曲上分句法、強弱、速度、以及其他種種表情,均與曲式息息相通(詳見本書 §95)。演唱者倘不絕對明白所演唱的樂曲的構造,則其分句法與各種表情等,僅為機械的模仿,而不知其所以然,結果必使其演唱成為呆板無趣,失掉生動與精神。我們常常把演唱者分作二種,一種為“樂匠”,一種為“音樂家”。音樂家明白音樂的構造,瞭解音樂的精神,其演奏有深刻表情,生動而動人。樂匠則反之,其演唱雖亦按照樂譜而有抑揚徐疾的變化,但因缺乏對音樂的結構與精神

的理解，使其演唱只有軀殼而無靈魂。我們可說，對曲式的理解，是窺探樂曲的精神內蘊的第一步。

本書原著者該丘斯博士 (Percy Goetschius, 1853—1943, 其傳略及著作，請看音樂的構成) 將曲式學分為三方面，亦即三個階段：第一為“主音音樂曲式學” (Homophonic Form)；主音音樂便是一曲調為主，而伴和以和聲；這種音樂的形式，由樂句而樂段，而歌曲形式(如二段式、三段式等)，至聯合歌式為止。第二為“複音音樂曲式學” (Polyphonic Form)；複音音樂係由兩個或兩個以上的獨立曲調交織而成；其構造側重於“動機” (Motive) 或“主題” (Subject) 的展開；由此而形成“創意曲” (Invention)、“賦格曲” (Fugue) 與“卡農曲” (Canon)。第三為“混合曲式學” 或“高級曲式學”，即將上面兩種曲式作混合的發展，構成“回旋曲” (Rondo)、“奏鳴曲” (Sonata) 等宏大形式。該丘斯在這三方面，均有相當的著述。本書便屬於第一方面；本書原名便為主音音樂形式學。(在本書中“參考”部分，固亦有引用複音音樂的作品，如巴赫(Bach)的平均律鋼琴曲，但只限於“前奏曲”(Prelude)，而這種前奏曲大抵是屬於主音音樂或“自由複音音樂”(見拙譯應用對位法第二篇)的。)第二方面有應用對位法；已收入本叢書中。第三方面有大曲曲式學 (Larger Forms of Musical Composition)；因為這本書屬於較高級的作曲法，所以暫時沒有收入本叢書中，如果將來有機會，我還是想把它譯出，加入本叢書。

從以上所述，可知本書為一本“基本曲式學”。又本書在講曲式之餘，對於樂曲的體裁(第四篇)、以及和聲伴奏的樣式(第二章)等等，均有講到；所以本書實際又是一本初步的作曲法。在現代，鋼琴成了中心的樂器；作曲以鋼琴為主，實為不可避免。本書亦是如此；所有實例均用鋼琴譜；即非為鋼琴而作者，亦寫成鋼琴譜。“參考”部分也多為鋼琴曲。但曲式的原則，不論在何種器樂曲或聲樂曲，都是一樣的。

我編譯本書，當初只作為教課用的講義，現值付印，乃加以改編與增加；所以“編”的成分較多。但理論上未出原著者的體系一步；書中篇、章、項、節的區分，亦一仍原書(一九二六年第十七版)之舊；只有文字說明上常將原書加以平易化，若干實例加以換動與補充；又為節省篇幅，將“參考”部分重加調整。

全書實例不過一百〇六個；為經濟起見，一個實例往往牽涉好幾方面。所以讀者遇到“並看某某例”的時候，千萬耐心去翻出參閱。對一條規則，要看過很多的實例，纔能得到正確的概念；這樣纔不致把理論陷入條文或公式的窠臼。“參考”部分的樂譜，在可能範圍內，應盡力找來參閱(理由同上)。但找不到參考樂譜的人，仍可閱讀本書，且能得到基礎的曲式知識，因為我已將最重要的實例，都補充進去了。參考部分為便於讀者參對原譜起見，一律用原名(人名、曲名均用原名)，而於第一次出現時，加入譯語。現將參考部分最多用到的樂曲，大體依需要程度的高下為序，順次舉出如下：

Mendelssohn(門得爾松): Songs without Words (無詞歌曲全集)(最好用本書原著者 Goetschius 所編訂的分析版——美國 Oliver Ditson 版)。

Beethoven(貝多芬): Piano Sonatas (鋼琴奏鳴曲全集); Bagatelles (小品集), Op. 33, 119.

Chopin (索班): Mazurkas (馬祖卡舞曲全集); Preludes (前奏曲全集); Nocturnes (夜曲全集)。

Schumann (舒曼): Jugend-Album (少年曲集); Kinderscenen (兒童情景); Waldscenen (林中景色); Liederkreis (歌曲連集), Op. 24.

Schubert (舒伯特): Winterreise (歌集冬日旅行); Die schoene Muelllerin (歌集美麗的磨坊女郎); Piano Sonatas.

Grieg (格利格): Lyric Pieces (抒情曲集), Op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62.

Brahms (布拉姆斯): Op. 116 (Fantasia (幻想曲)); Op. 117 (Intermezzo (間奏曲)); Op. 118 (Intermezzo, Ballade (敘事曲), Romanze (情趣曲)); Op. 119 (Intermezzo, Rhapsodie (狂想曲)等)。

Haydn (海頓), Mozart (莫差特): Piano Sonatas (均 Cotta 版)。

Bach (巴赫): Well-Tempered Clavichord (平均律鋼琴曲集, 共二卷)。

如要知道全部的參考樂曲, 以及各曲引用在何處, 可看本書附錄“參考樂曲索引”。

最後我不得不提起一事, 即各音樂理論家對於曲式的分類, 多不相同; 往往這一理論家視為二段式的樂曲, 他一理論家視為三段式。茲舉英人普勞特(E. Prout)為例, 因為普勞特為國人所熟知, 所以這裏單提出他來一說。普勞特著有兩本曲式學, 一本為“Musical Form”(曲式學), 一本為“Applied Form”(應用曲式學), 我國均有翻印本, 前一本並由陳田鶴氏及黃飛立氏分別譯成中文, 在重慶國立音樂院及國立福建音樂專科學校油印成冊。我亦曾根據普勞特的這兩本曲式學, 寫成樂式學十一章, 分期載在音樂教育月刊(江西省音樂教育委員會出版)第二卷第六期至第三卷第六期(一九三四年六月——一九三五年六月)。如果把該丘斯的這本曲式學, 與普勞特的比較, 我們不妨說, 前者對於樂曲構造所用的成分較為短小, 後者較為長大。試看該丘斯用樂句(普通四小節)為曲式的構造基礎, 而普勞特則以樂段(普通八小節)為構造基礎, 再加上其他原因, 遂使該丘斯的三段式(例如“雛形三段式”(§84)、“完全三段式”(§85)), 在普勞特僅為二段式; 該丘斯的“五段式”(§106-e)與三歌式(§117), 在普勞特僅為三段式。這種歧異, 不能說誰是誰非; 因為這是各人的看法(方法)不同; 但作成的作品, 還是一樣。話雖如此, 方法不同, 確能影響學習。該丘斯的理論體系, 以簡易見稱。他的曲式理論, 也是如此; 從樂句形式起, 至樂段形式、至歌曲形式、至聯合歌式、至回旋曲形式、至奏鳴曲形式, 均循一條

路線而發展；例如，樂句形式如何擴充，如何發展成樂段形式，與樂段形式如何擴充，如何發展成歌曲形式，其方式是相同的；每一形式發展為次一較大形式，均是如此，直至由數樂章成立的大曲為止。這使曲式理論變得非常簡易。該丘斯的曲式學的長處，也就在這裏。

繆天瑞 一九四六年，六月，

# 目 次

譯者序	1
第一篇 樂句形式	1
第一章 樂句	1
練習一	10
第二章 樂句的和聲	10
練習二	14
第三章 樂句的擴充	14
練習三	21
練習四	27
練習五	28
練習六	37
練習七	37
第四章 連環樂句・曲調擴充・不正規樂句	38
練習八	43
第五章 樂段	43
練習九	49
第六章 樂段的擴充	49
練習十	53
練習十一	53
練習十二	62
練習十三	62
第七章 樂句聚集	62
練習十四	70
練習十五	70
第八章 複樂段	71
練習十六	78
練習十七	78
第二篇 歌曲形式	79
第九章 二段式	79
練習十八	83



練習十九	85
第十章 發展二段式	85
練習二十	89
第十一章 三段式	89
練習二十一	92
練習二十二	94
第十二章 完全三段式	94
練習二十三	112
練習二十四	112
練習二十五	113
第十三章 歌式補遺	113
練習二十六	120
第十四章 不完全三段式與增加二段式	120
練習二十七	124
練習二十八	125
第十五章 發展三段式	125
練習二十九	134
練習三十	134
練習三十一	134
第十六章 五段式與七段式	134
練習三十二	135
練習三十三	141
第十七章 不正規歌式	142
練習三十四	144
第三篇 聯合歌式	145
第十八章 三歌式	145
練習三十五	149
第十九章 三歌式的擴充	150
練習三十六	151
第四篇 樂曲的體裁	152
第二十章 抒情曲類	151
第二十一章 練習曲類	157
第二十二章 舞曲類	158
附錄 參考樂曲索引	161

# 第一篇 樂句形式

## 第一章 樂句

§1. “樂句”(Phrase)是“曲式”(Musical Form)構成的基礎。正規的樂句,由四個普通小節(即通用拍子如 $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$ 的小節),用中庸速度構成。如小節長大( $\frac{9}{8}$   $\frac{12}{8}$ 等),或速度緩慢(如Adagio, Larghetto),則樂句亦有僅用二小節構成者。反之,小節短小,或速度快速,則亦有用八小節構成樂句者(如 $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$ 拍子,速度急速,亦有用八小節構成一樂句)。

Ex. 2, Ex. 3 (四小節樂句); Ex. 91, 5 後半—7 前半(二小節樂句); Ex. 7 (八小節樂句)。

(附注) Ex. 爲英語 Example 之略,意爲“實例”。又斜體數字表示小節數。

§2. a) 樂句普通由主和弦開始;間或用其他和弦開始(如 Ex. 13〔即 Ex. 99, 1-4〕由屬和弦開始; Ex. 7 用下屬和弦系開始)。樂句曲調的第一音,可開始於小節內任何拍上,或拍中任何部分。開始於弱拍或拍中弱部時,則樂句開頭必爲不完全小節。這不完全小節雖爲樂句的“開端”,卻非第一小節。其後的完全小節,纔是第一小節。(嗣後數小節的數目時,均照這個原則。)開端部分(即不完全小節)的時間,實由最後小節借來,故最後小節照原則應除去這部分。

Ex. 2(開始於第一拍); Ex. 3, Ex. 4-2(開始於小節的最後一拍); Ex. 11(開始於第二拍後半); Ex. 13, Ex. 23-1(開始於次強拍); Ex. 4-1, Ex. 10, Ex. 22-2(開始於第一拍前四拍)。

b) 樂句以“收束”(Cadence)終結。在許多樂句中自能獨立的單一樂句,或最後樂句,用“全收束”(Perfect Cadence)終結。此外的樂句,則用“半收束”(Semi-Cadence)終結。

收束便是和聲進行上與曲調進行上(特別是曲調進行上)的中斷或停頓。收束即視這種停頓的力量強弱與歷時久暫的不同,而產生區別,並異其用法。

§3. 全收束僅有一種和聲形式。即由屬和弦(V或V<sup>7</sup>)進入主和弦;屬和弦用“原位”(即和弦的根音在低音),主和弦用原位“八音位置”(根音在低音,高音用根音的八度音);屬和弦節奏位置自由,主和弦居於強拍。

1. 强拍開始

2. 弱拍開始

1.  $L \dots \dots \dots V \dots L$        $L \dots \dots \dots V \dots \dots L$

§4. 收束主和弦亦有因前面屬和弦(或其某聲部)的“延留”(Suspension)而稍退後.例如:

2. *Adagio.*

BEETHOVEN.

$V \dots \dots \dots (V) *1$        $L \dots \dots \dots$

\*1) 括弧中的 V, 便是前和弦中上方三聲部延留至此者. S 代表延留. 這種延留可減弱收束的力量, 免除收束的兀突.

在複拍子, 收束主和弦的後退, 不應遲過終結小節內最後的強拍(如  $\frac{4}{4}$  拍子的第三拍); 在單拍子, 則不應遲過終結小節內最後一拍.

[附注] 關於“單拍子”(Simple Time)與“複拍子”(Compound Time), 著者採用德國系統; 即每小節只有一強拍時, 為單拍子, 有二或二以上強拍時, 為複拍子; 即視複拍子由單拍子結合而成. 故  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{2}$  均為單拍子;  $\frac{4}{4}$  ( $=\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$ ),  $\frac{6}{8}$  ( $=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ ),  $\frac{9}{8}$  ( $=\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ ) 均為複拍子.

在“波羅內斯舞曲”(Polonaise)等,收束後退,乃係一種特徵。例如:

3.

又 第四小節

看 Ex. 100, 12, 收束在  $\frac{2}{4}$  拍子的第二個八分音符上。

§5. 樂句中和弦的數目與選擇,無嚴格法則可循。一般,和弦數目(指不同和弦的數目)愈少愈好。一小節用一個和弦,較每拍都用一個和弦為佳。樂句曲調中各音,照正規節奏,長音應放在強拍,短音放在弱拍(詳見拙譯曲調作法〔萬葉書店版〕第六章);一小節中如有不同長度的數個和弦,各和弦亦照此原則而安排;即長和弦應放在強拍,短和弦放在弱拍。

樂句極端少用和弦的例,可看下例 1; 這個樂句除收束和弦前的  $v$  外,實僅用一個主和弦。樂句極端多用和弦的例,看下例 2; 這樂句每拍均換和弦:

4.

(1) g-b-d

MENDELSSOHN.

SCHUMANN

並看 Ex. 61, 62, 63, 73, 74, 76, 83, 89, 90, 96.

§6. 樂句中和弦的進行，常有導入收束的趨向。收束主和弦前的屬和弦，其低音屬音常出現二次，第一次作為主和弦的  $\frac{3}{4}$  和弦 ( $I_2$ ) 的低音。再前，常用下屬音、或其變化音“升四度”。收束前的這三個低音，節奏位置與長度如何，以及在一定範圍內所配和弦如何，均可自由。

5. 任何節奏      任何節奏      或      或

下屬 屬 - 主 II, I, V I IV II V I

*3. Maestoso.* WAGNER.

下屬 屬 II, I, V I IV II V I

*3. Presto.*

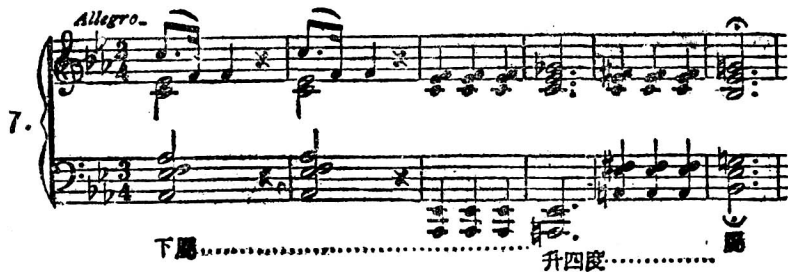
MOZART



有時，第一個屬音前，用第六度或降六度；或兼用第四與第六兩度。



§7. 上舉各種和弦進行，是走向全收束的康莊大道。有獨創能力的作曲者，對於這種和弦進行的輪廓，可憑其幻想，作成無數的樣式。下舉八小節的樂句，即以 Ex. 5-1 所示的低音為根柢；惟不用 I 開始，而用 II<sup>7</sup> 開始，稍罕見罷了。



BEETHOVEN.



§8. 樂句從曲調方面看，常由若干小部分組成。這種小部分稱為“句中片段” (Phrase-Member) 或“曲調片段” (Melodic Member)，簡稱“片段”；亦稱“動機”

(Motive). 其最小者，稱為‘音形’(Figure). 各片段因輕微的中斷而彼此分離. 惟這種中斷為時極暫，並不影響樂句中和弦的連續，故與使樂句互起分離的‘收束’，有所不同. 有人稱這種中斷為“次半收束”(Quarter-Cadence).

§9. a) 樂句毫不分段，一往而終者較少；即一樂句只有一個片段，至多不過有分成音形的模糊迹象. 例如：



b) 普通至少中斷一次；照原則，在樂句正中處中斷，將樂句分為等長的兩半. 例如：



並看 Ex. 61, 1-4; Ex. 70, 1-4.

c) 前半正中處可再中斷；後半正中處亦可再中斷（惟較少用）；或前後兩半均再中斷。下面 Ex. 10，為前半再中斷；Ex. 11 為後半再中斷；Ex. 12 為前後兩半均再中斷：



並看 Ex. 47-1, 1-4; Ex. 72, 1-4.



並看 Ex. 15.; Ex. 29, 1-4.



並看 Ex. 60, 1-4; Ex. 66, 1-4; Ex. 74.

d) 這種中斷的位置,以統一為原則,然偶有錯雜不齊者。如下:



§10. 將樂句中斷,使片段互起分離,方法極為繁複,但多模糊不明,幾使學習者無法則可循,只能憑直覺而定。演奏者在某程度內,亦可一憑己意來分畫樂句。因此同一曲調,可以有數種不同的分析法。

使各片段有明顯的分離,最可靠的方法有三:——

a) 於片段終結,用入休止符。看 Ex. 9, Ex. 12, Ex. 13.

b) 使片段尾音歷時較長,俾起停頓之感。看 Ex. 10, Ex. 14. 惟強拍處的長音,不盡為片段的尾音;看 9, 4 (c<sup>1</sup>音)。

c) “反覆”與“模進”(§12, Ex. 17, 18) 足以造成顯明的片段。看 Ex. 10, 第一與第二段(模進); Ex. 11, 第二與第三片段(不完全反覆); Ex. 12, 第一與第三片段,又第二與第四片段(變化模進); Ex. 17; Ex. 18. 下例賴有首音的反覆,明示各片段的開始:



憑反覆與模進來分畫樂句曲調,惟一缺陷,便是會使中斷太勤,使片段與更小的分畫(即音形)混淆。

§11. 音樂中最小的元素,是單獨的音。兩個或兩個以上的音相結合,成為音形。兩個或兩個以上的音形,組成片段(或動機)(此時音形彼此分離極為輕微)。最



後由兩個或兩個以上的片段，結合而成完全的樂句。下例，上方弧線表示片段，下方弧線表示音形：

16. *Presto.* MENDELSSOHN

學習者試將前舉各例，就片段與音形兩方，加以分析。不過並非所有片段都能分成音形。

§12. 在創作樂句曲調時，須注意各片段在曲調進行方面、長度方面與節奏方面，彼此的關係。在曲調進行方面，各片段或為相似(Ex. 12)或為相遠(Ex. 14)。在長度方面，亦有相同(Ex. 9, 12)與相遠(Ex. 10, 11, 13, 14)。在節奏方面，亦有相似(Ex. 9, 10)與相遠(Ex. 13, 14)。在這三方面，均以整齊畫一略占優勢。

音形或片段照原再現，謂之“反覆”(Repetition)，如下：

17. *Andante.* MENDELSSOHN

18. *Vivace.* HAYDN

並看 Ex. 35-1, 1-3; Ex. 43-3; Ex. 71, 1-4.

音形或片段移高或移低而再現，謂之“模進”(Sequence)，如下：

18. *Vivace.* HAYDN