

该丘斯音乐理论丛书之五

大型曲式学

柏西·该丘斯著

人民音乐出版社

该丘斯音乐理论丛书之一

大型曲式学

[美] 柏西·该丘斯著

许 勇 三译

人民音乐出版社

Percy Goetschius
The Larger Forms of Musical Composition

本书根据纽约 G. Schirmer, Inc. 1943 年版译出

该丘斯音乐理论丛书之五

大型曲式学

〔美〕柏西·该丘斯著

许 勇 三译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 193千文字 8.5印张

1982年6月北京第1版 1988年3月北京第4次印刷

印数：12,811—14,345册

ISBN 7-103-00215-0/J·216 定价：2.70元

前 言

本书是作者以前所著《主调音乐曲式》^①及《应用对位法》两书的续集。本书既为那些专门致力于音乐分析研究同时为从事于音乐创作这两方面的学生而编写的。

本书对于学生们在研究音乐作品的较大和最大曲式的各个阶段的不断发展过程中，仅仅起一个入门的“向导”作用。因此，本书的编写仍采用传统的观点，即列举古典音乐作品中的典型范例来说明问题。我们之所以这样作，不仅因为这些范例可以在作曲技术上提供一个最可靠的和良好的学习基础，而且也正是为了必须对这些古典音乐作品的曲式先有一个透彻的了解，然后对那些近代音乐作品在曲式方面不可避免的以及合乎理想的进展，才能全面理解。

作者诚恳地希望年青的作曲家们，应当认真地通过解答本书中每一个有连续意义的习题来熟悉古典音乐的曲式。这样作决不是作者为保守主义作任何辩解；恰恰相反，这样作的目的正是为了使他们在技术上和艺术构思方面能够打下一个扎实的基础，在这个基础上他们将会最有把握和最充分地把个人在艺术上的印象与信念体现出来。这些古典音乐曲式的构思原则是不应当轻易地抛弃的，因为它是对音乐中自然规律的逐步认识的总成果，是许多世纪以来，通过多少大师们在创作实践中进行探索、积累经

^① 即缪天瑞同志编译的该丘斯音乐理论丛书中的《曲式学》——译注。

验、不断精炼而形成的。所以我们可以看出，期待在音乐作品曲式结构上取得真正进展，不是抛弃古典曲式，而是在它的基础上继续给以发展和提高。

对于那些想学得快一点，或者对那些只求对这个领域有个概括认识的学生⁽¹⁾，建议只读那些大体字部分（它也是连续和完整的）。那些带有解说性质的小体字部分，注释的内容十分丰富，但对于那些希望教材简明、浅显的人们可以把这部分略去，对于致力于音乐分析的学生可以不做那些练习。但对于专门从事音乐创作的学生来说，必须切实地利用它。

那种认为做这些练习和坚持应用这些规律会束缚手脚、妨碍自己创作才能发展的看法，是狭隘的。我们并不提倡僵死地或机械地做这些练习，象从事其他事业一样，在这里同样要求我们应当充分热情地发挥每个人的创造性，而绝不应当克制和削弱它，恰恰需要我们积极地引导它、发挥它。正确地解答并实际运用这些练习，肯定将会增强学生们的创作才能。

柏西·该丘斯

1915年9月于纽约

目 次

前 言	(I)
导 言	1
第一篇 变奏曲式	2
第一章 基础动机	3
第二章 基础低音或固定低音	21
第三章 帕萨卡里亚	32
第四章 恰 空	44
第五章 小型(或简单)变奏曲式	64
第六章 大型(或较高级)变奏曲式	92
第二篇 回旋曲式	104
导 言	104
第七章 第一回旋曲式	105
第八章 第二回旋曲式	145
第九章 第三回旋曲式	155
第三篇 奏鸣曲——快板曲式	171
导 言	171
第十章 小奏鸣曲曲式	172
第十一章 奏鸣曲——快板曲式	186
第十二章 作为扩展了的三部歌曲曲式的 小型奏鸣曲——快板	205

第十三章	不规则的曲式	227
第十四章	游离于一般之外的独特结构	244
第十五章	序 曲	249
第四篇	256
第十六章	复合曲式	256
译者的话	263

导 言

1. “大型曲式”这个词是专指一些规模比较宏大的结构形式。因此在音乐结构的设计方面须有一定的广度，在构思方面需要更加集中。但是作品的长度并不是大型曲式的明显特征。比如一个乐章可以是很简洁而又相当短的，但它仍然具有着大型曲式的特点。

2. 由于大型曲式一般所具有的规模较大，并且又必须加强使用有效的对比手法来保持人们的注意力，这就自然而然地导致要采用所有音的结合手法，也就是两种截然不同的主调与复调的作曲写作手法。由于这个原因，这些大型曲式有时也可叫做“混合曲式”。

3. 主调写法是指一个音乐作品内容的表达以一个旋律线为主，而其他声部只作为和声伴奏的因素而出现的一种写法。在复调写法中，两个或两个以上以及所有的旋律线则都具有同等的重要地位和同样明显的地位。门德尔松的第二十五(或其他)首“无词歌”是纯主调性的；巴赫《平均律钢琴曲集》中的赋格曲是纯复调性质的。在这两类纯粹不同风格之间存在着大量的中间或混合类型——象贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》的谐谑曲——我们把它叫做“复调式”的，而不称为复调音乐。

4. 我们可以把大型曲式划分为如下有显著特征的四个部分。

- I. 变奏曲式
- II. 回旋曲式
- III. 奏鸣曲——快板曲式
- IV. 复合曲式

第一篇 变奏曲式

第一篇的对照表

固 定 低 音			变 奏 曲 式		
基础动机	基础低音或真正的固定低音	帕萨卡里亚	恰 空	小型变奏曲式	大型变奏曲式

主 题 基 础

1小节或两小节的动机，主要在低声部。	两小节或4小节的乐句，主要在低声部。	8小节的乐段（或反复的乐句）起主导作用的 一般是那低音线条。	16小节的复乐段或二部曲式。 旋律（和弦、低音或曲式结构）	一般是16小节到32小节的二部或三部曲式旋律（和弦等）
		一般是那些和弦（偶尔是那旋律或低声部）		

特 征

无	无	小 调 式	小调式或大调式	无	无
		节拍是三拍子的			
		3/4, 3/8或6/8, 3/2	(3/4)		

处 理 手 法

<p>主调式的； 改变上方增 加声部中的 旋律、节奏 以及和声等 方式。</p> <p>结构是连贯的、带有一般临时性的终止。</p>	<p>主调式的； 改变形式及 乐句组的设 计。</p>	<p>复调风格 占绝对优 势； 对低音主 题作旋律 性的伴奏。</p>	<p>主调风格占 绝对优势； 主要是在旋 律大致被保 留的情况 下，改变和 声音型化的 模式。</p> <p>一些变奏，部 分是连贯 的，部分是 分隔的。</p>	<p>主要是主调风格的，偶尔 是复调风格的，变奏都经 常是彼此分隔的。</p> <p>主题在曲式 上基本保持 不变， 有些不重要 的扩展。</p>	<p>对主题曲式 的处理有较 大的自由， 并以插入、 扩展、精雕 细刻以及变 奏等手法使 其变形。</p>
--	---	---	---	---	---

第 一 章 基 础 动 机

5. 基础动机是一个简短的旋律型，一般长度为一小节(有时短些或长些)，大多出现在低声部，并且不限次数地反复着。总的说来，这些反复是严格的，但有时也可作某些变化。偶尔动机可以转移到其他声部。如例1的低声部。

6. 基础动机通常是保持在同一声部中，这使它区别于创意曲式的动机，后者总是在不同声部中加以模仿。本书采用基础动机这个词，不只是因为经常处于低声部（基础声部），更是由于它作为基本动机的目的和特性而说的，即使它有时出现在某些上声部也是如此。

7. 按对词义的一般理解，由基础动机构成的一段音乐并不是变奏曲式；但它确有一个十分相似的技术基础，应将其看成是形成真正的变奏曲式的主题展开手法的萌芽。它很可能是一个更大的结构中的一部分（如例1），而不作为整个作品的基础〔如例6之(1)〕。

8. 上方声部（或那些不含有动机的其它声部）都随着基础动机的每次反复或再现而变化，构成新的旋律、和声、节奏或对位的组合。见例1上方谱表。

这表明了基础动机与定义为“所选定主题的一系列精巧地装饰(变化)了的反复”的变奏曲式的关系。在基础动机里，幼芽似的主题则是比较短小的，基本上是一个动机，或是一个音型。

9. 不要改变基础动机每次连续出现时的和声配置。在基础动机的两次连续出现时采用同样或近似的和声配置，这是合乎惯例和明智的（见例1中的1—2；3—4小节。例4的3—5小节）。为了取得乐句和乐段的结构效果，可写些由有关联的（但不是严密地相似的）两小节或4小节构成的段落（见例1的1—2，5—6小节；例4的4—5，8—9小节）。为了加强前面的音乐组合或者是为了适应较大结构（如复乐段或者是歌曲体曲式）的需要，音乐在一定的时间后应返回到前面的组合，见例1的2—4，9—11小节；例6 No. (2)的11—12小节同于1—2小节。这样的加强印象与重复，是构成有效果的及易于理解的曲式的合理方法。（请比较§12的c.d）

10. 由于动机的多次反复，而开始被显著地感到有些单调，为了避免这种单调感的延续，使其获得良好的效果，可以在下列三个方面作一些突破，给作曲者一个自由发挥的余地。

(1) 可以对动机本身在旋律或节奏上作一些非本质的(即少量的, 不重要的)改变。它包括: 嵌进一些装饰音(经过音或邻音)、附点或休止符; 改变动机在小节中的节拍位置; 以及偶尔通过临时升降记号造成一些变化等。

(2) 把基础动机转移到其他声部中去——当然, 必须当它在低声部(或它本身所在的其他任何声部)出现过许多次之后才能这样作。

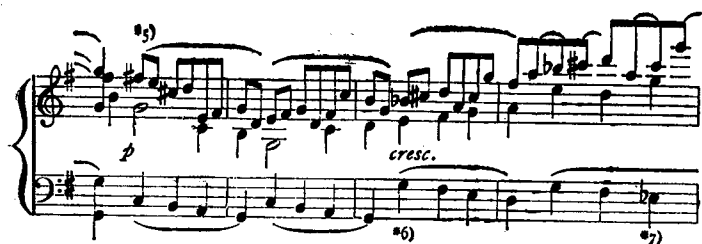
(3) 可以用模进, 即通过动机在其他音级或其他调上的出现, 来代替动机原封不动的反复。

上述几点, 均可从下面勃拉姆斯《第一交响曲》末乐章的谱例中得到说明。

勃拉姆斯

例1.

基础动机



*1) 基础动机是由4个自然音所组成；一小节长，从第二拍上开始。请注意，一个动机可以在小节中的任何部位开始。

*2) 第二小节与第一小节的旋律构成是相似的；第四小节旋律以模进加强第三小节的旋律。也就是说，这些小节是成双的安排的。

*3) 在低声部的动机移高了一个八度。

*4) 5—6 小节进一步确定了1—2小节。它好象是乐段结构中的一个后乐句。

*5) 低音下降到了原先的音区，这小节与后面的两个小节和2—4小节是相一致的。

*6) 低声部的动机移高了五度；在此，模进取代了反复。

*7) 旋律的轮廓被临时的 $\flat E$ 所改变。

*8) 动机移到了最高声部，同时在节奏上提前了半拍。

*9) 动机运用同样的切分形式出现在次中音声部。

11. 当这段音乐在本乐章的较后部分再度出现时，它以下列更加生气勃勃和有趣的方式出现。

例2.

基础动机

勃拉姆斯

等等

*1) 基础动机先在高音声部然后在低音声部出现；这种在高音与低音声部的有规律的交替，一直持续到乐句的末尾。

12. a) 为所选定动机的连续出现，写好伴奏的多样变奏，将促使作曲者发挥其无限的创作才能，其结果可能是独特的和给人以深刻印象的。

b) 可以用主调或复调的方式来处理那些增加的声部(一般用得更多的是前者)。但是无论采用哪一种方式学生都必须记住，假如一个音乐作品没有明确和持续不变的旋律安排的话，这种音乐肯定是不大会使人们产生共鸣的。因此他的努力，首先要放在构思一个好的对位旋律上。

c) 同样重要的是对整个的句子或作品要预先有一个完满确定的计划，以避免一些荒谬杂乱的模式损毁整体结构的统一与效

果。这一点在下面的某些例中有看清楚的解释：例 6 No.(1) 阿连斯基的例子是一个有三声中部的歌曲形式；例 6 No. (2) 勃拉姆斯的例子是一个近似五部曲式的乐句群（两次回到第一个乐句）；例 7 No.(1)比才的例子是带有三声中部的歌曲曲式，基础动机贯穿于整个歌曲及其再现，但在三声中部消失了，只到再过渡（译注：指中部或展开部与再现部之间的连接部分）才再次出现；例 7 No. (3)拉赫纳(Lachner)的例子是一个正规的三段歌曲式。

d)为了达到这个目的(即指为取得较好的艺术效果而言)(在§9中已作过初步的阐述)，采用“复奏”的手法是最自然的。“复奏”这个词，在这里以及在全书中，系指最广义上的反复、再现以及重现等原则，还包括合理地包含在曲式的任何组成部分或段落再次陈述中程度不同的变化。复奏可以是一个小节、乐句的一部分，一个乐句或整个乐段的精确的，或有些变化以致有很大变化的反复或重现。

举例来说，在例 6 No.(1)的 3—5 小节，形成前乐句，接着的三小节是其复奏，作为后乐句(与前乐句作反向进行)；在同一谱例的 *3)处起是这个六小节乐段的反复或复奏；从 *5)处起是开始的 12 小节在不同节奏形式下的再现。在例 7 No.(1)中，基础动机的连续四次出现，作为一个四小节连贯的旋律基础，此旋律作为前乐句，随后即以其复奏作为后乐句。例 7 No. (3)与此有些相似，由于复奏或反复，而构成一个具有十分明确和显著旋律特点的十六小节乐段(作为乐曲的第一部分)，接着是具有同样清晰结构的第二部分，然后是第三部分，即第一部分的再现。

继续看下面的谱例：

Further illustrations:

勃拉姆斯

例 3.

基础动机

*1) 选自勃拉姆斯《第二交响曲》的终曲。

*2) 这个基础动机的长度也是一小节，从弱拍（第二拍）开始，它始终保持在低声部。

*3) 在此，基础动机移到了邻近的较高音级上，并且变成了小调式。

*4) 又向上移了一级，并且通过部分时值伸长的办法扩充了两小节。

*5) 此乐句随着动机的前半部分以有规则的增时形式出现而结束。

*6) 这里以 4 个相似小节为一组的结构组合是显而易见的。

勃拉姆斯

例4.

基础动机

八度重复

cresc.

f

ritard.

dim.

p

pp

*1) 选自勃拉姆斯《第二交响曲》的 Allegretto grazioso。这里基础动机在小节中的部位可作各种各样的解释，但很可能是以第三拍为起点的。它每次反复都无改变。

我们在贝多芬《第七交响曲》第一乐章倒数 50—29 小节，可以看到一个多少有点类似的段落〔见例 5 No.(1)〕。这里从主要主题的开始部分所派生出来的两小节的基础动机毫无变化的在低声部连续出现了 11 次。另外，在贝多芬《第九交响曲》第一乐章的接近末尾处，也有类似情况〔见例 5 的 No.(2)〕。