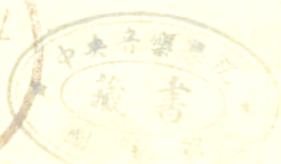


中央音乐学院图书馆藏书

号 H3.4/
7650.10
26065

樂式分析

雷曼 著
劉嘯風 譯



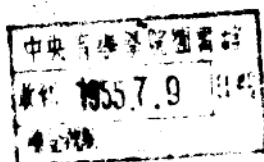
中央音乐学院图书馆藏书
1955.7.9
26065

北京新中國書店出版

音 樂 學 習 叢 刊

樂 式 分 析

雷 曼 著
劉 嘯 風 譯



北 京 新 中 國 書 店 出 版

版權所有 • 不准翻印

一九五二年四月初版

1-1000(京)

樂式分析

劉曠風譯

(音樂學習叢刊)

主 編 老 志 誠 · 張 肖 虎

出版發行 新 中 國 書 店
北京西南大街38號
電話二局〇三〇六號

印刷者 慈 成 印 刷 廠

出版編號 $\frac{142.1}{總0019}$

定價12,000元

序

錢 仁 康

“和聲分析”和“曲式分析”兩書，是雷曼教授（Friedrich Johann Lehmann）在美國歐柏林音樂院任教各該課程時所編的教材。雷氏長於把繁瑣的理論歸納成簡單的原則；“曲式分析”一書採用圖解的方法，在教學上尤稱便利，雷氏在“和聲分析”的序言中說：“有許多學生習題作得很不錯，但沒有作曲的能力。歐柏林音樂院開設「和聲及作曲分析」課程的目的，就是要使他們在和聲和曲式上進一步認識音樂的構造。八年以來，這已被證明是一個聰明的辦法。學生們因而得以更加熟悉大作曲家的性格和作風；這樣，就能更加深入地理解他們的作品。分析作品對於記憶曲譜也有很大的幫助。學生們通過了這種分析，對於樂曲的和聲構造與曲式構造能够一目了然，而和聲進行和曲式上的段落，對於他們就是指路標，可以引導他們前進。這種分析，對於若干學生還具有鼓勵他們繼續研究高級理論和自由作曲的作用”。

五年前我在北平師範學院（現改為北京師範大學）音樂系擔任曲式學的課程時，曾用雷氏的“曲式分析”為主要參考書。劉君就在那時把這本書譯成中文，現在刊行問世，對於我國音樂學生及一般有志研究音樂的青年，不失為一本簡明扼要的參考書。但書中有些理論和若干曲式上的名稱，同一般曲式學的著作有所不同；現在順便在這裏提一提，以免讀者們發生“刻舟求劍”似的誤會：

1. 本書第 80 節說：“過渡（Transition）是引導一個主題或部分到另一個主題或部分的通路。有時稱為中間部（Intermediate group）、橋句（Bridge passage）或插曲（Episode）”。“過渡”、“橋句”和“插曲”三者，在本書中並不加以區別，一律用 ~~~~~ 的符號來代表。其他曲式學著作對於這一曲式組成部分大都依其構造或作用來區別。依構造來區別的，通常是把它們分為三類：

（1）連索（Link）——無終止式，也不構成樂句，用以連結兩樂段；

（2）橋句（Bridge passage）——有終止式，至少為一樂句，用以連結兩樂段，或兩主題，或兩插曲；

（3）插曲（Episode）——由樂段或歌式組成，有主題性格，但在全曲中僅出現

一次，用於回旋曲的主題與主題之間，有時另以橋句作為主題和挿句之間的媒介。

依作用來區別的，通常把它們分為兩類：

(1) 過渡 (Transition) ——引導第一主題或第一段進入中間主題或中間部分；

(2) 再過渡 (Re-transition) ——引導中間主題或中間部分回到開始部分。

採用第一種方法的，有普勞特 (Prout) 的“曲式學”和“應用曲式學”；採用第二種方法的，有該丘斯 (Goetschius) 的“曲式教本”、“主調音樂曲式學”和“大曲曲式學”。(穆天瑞先生所譯該氏“曲式學”[即“主調音樂曲式學”]中，“再過渡”一語也譯作“過渡”)。

2. 有些理論家 (如普勞特) 是不承認有小三段式的；他們以為三段式的第一段必須是一個二段式，第二段通常也是二段式，第三段則是第一段的完全、局部或變化反復。(普勞特“曲式學”§ 552, “應用曲式學”§ 187。)換言之，他們祇承認三歌式 (Song for a and trio) 是三段式。本書第五章中所舉各曲，按照普勞特的理論，都應該分析成二段式：a 是第一段，b 和 a 是第二段。

3. 有些理論家 (如普勞特) 把回旋曲式分為古代的和現代的兩種 (後者又稱“迴旋奏鳴曲式”)；有些理論家 (如該丘斯) 則把它分為三種：主題出現兩次者為第一種，出現三次者為第二種，出現四次者為第三種 (即迴旋奏鳴曲式)。本書一方面把它分為簡單的和高級的 (即古代的和現代的) 兩類，一方面又把第二類分為三式，大體上是根據馬克斯 (Adolph Bernhard Marx) 的舊說。但高級迴旋曲式第二式的主題祇出現兩次，與 § 92 “至少須出現三次”的解說略有出入 (照該丘斯的說法，迴旋曲的主題本可僅僅出現兩次)。本書 § 154 所舉貝多芬 F 小調奏鳴曲 (作品 9 之一) 的第四樂章，普勞特把它歸入混合曲式類，認為是以挿句代替發展部的奏鳴曲式 (“應用曲式學”§ 419)；該丘斯也把它分析為不規則曲式的第二種 (“大曲曲式學”§ 175)。——第一種是有發展部的迴旋曲式；第二種是以中間主題插入發展部或代替發展部的奏鳴曲式。

各家的理論本來各有所長，也各有所短，這裏不便詳論；希望讀者能够兼收並蓄，並加以批判和比較。

一九五一年九月十一日，於無錫。

譯 者 的 話

本書內容着重於西洋古典音樂形式的分析，所舉實例極多，但大都僅只記出曲名和圖解符號，學者必須自己去翻閱原譜，所以每一個想研讀本書的人一定要備有下列各譜，以供分析時的參考：——

Mendelssohn 的無言歌集 (Songs Without Words)

Chopin 的馬芝加曲集 (Mazurkas)

Mozart 和 Beethoven 的奏鳴曲集 (Sonata)

Bach 的平均率鋼琴曲集 (Well Tempered Clavichord) 和創意曲集 (Invention)

本書解說的重點——主音音樂形式 (奏鳴曲形式) 和複音音樂形式 (賦格)——也就是西洋傳統的古典音樂形式的最高級的發展；由此以後音樂進展的道路分成兩條：一條是走向現實主義的 (是繼承古典傳統的，是符合於人民大眾的要求的)，另一條就是走向形式主義的 (是標奇立異的，是脫離民衆的，極端個人主義的)。

本書結尾在論述標題樂時著者說：「柴可夫斯基雖然晚後二十五年，但其標題樂的進展並未超過培達士或李斯特，」而讚美 R. 司特勞斯的成就，說明了著者完全是站在資產階級的立場上用反動的觀點看問題的，柴可夫斯基、莫索爾格斯基正是今日蘇聯現實主義音樂偉大的開拓者，而 R. 司特勞斯則是反動的頹廢的形式主義音樂的引路人。

本書在分析古典音樂形式方面是有其可取的地方的，但在觀點和立場上，尤其是最後一章，讀者應當加以批判。

爲了說明上的便利，譯稿在文字上有的地方是與原文略有出入的。

關於名詞，因爲在我國現在尚沒有較爲完善的統一的譯法，所以本書譯名有的與錢先生序中也未能一致，如：樂式，錢先生序中稱曲式，有中部的歌曲形式就是三歌式，連結部就是過渡等，因版已製好不易變更，以後如有統一譯法時當再改正。

書中如有錯誤和不妥的地方，希望讀者提出指正。

內 容

第一章	引言，記號，動機.....	1
第二章	樂句.....	6
第三章	樂段，代用樂段.....	9
第四章	二部歌曲形式.....	17
第五章	三部歌曲形式，引子.....	20
第六章	主題和變奏.....	24
第七章	有中部的歌曲形式.....	27
第八章	廻旋曲，單廻旋曲.....	31
第九章	奏鳴曲.....	34
第十章	奏鳴曲形式，變格奏鳴曲.....	36
第十一章	廻旋奏鳴曲.....	41
第十二章	奏鳴曲形式的演進.....	45
第十三章	組曲.....	48
第十四章	卡農.....	50
第十五章	賦格，小賦格，準賦格.....	53
第十六章	創意曲.....	64
第十七章	前奏曲，巴哈的前奏曲，聖咏前奏曲，蕭邦的 前奏曲.....	65
第十八章	序曲.....	68
第十九章	交響曲，協奏曲，標題樂.....	70
附 錄		
	1. 譯名對照及索引.....	74
	2. 複習題.....	79

M3-4/BCJe.10
26065

樂式分析

第一章

1. 樂式 (Music form) 是結合各種不同的樂想而形成的一種統一的整體的藝術，此種作法是根據過去幾世紀以來諸大作家的手法集合而成。

樂式也可以解釋為「音樂的法規」，其特性表示於小節或小節群之集合的規律上。

2. 為了能够清楚地簡潔地在紙上表示出不同的形式，所以用一系列符號以代表不同的形式和終止。

下面的符號只是用以指示各種終止形 (Cadence)，每種記號之線的右端是符號的標記，應該特別記牢。

- a, _____| 主調上的完全正格終止。
- b, _____ 主調上的不完全正格終止。
- c, _____✓ 主調上的半終止。
- d, _____■ 屬調上的正格終止。
- e, _____〰 中音調上的正格終止。

例 1.

a.

Mendelssohn



b.

Mendelssohn



c.

Mendelssohn



d.

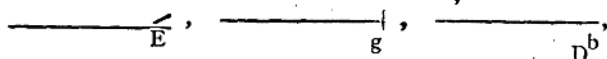
Mendelssohn



Mendelssohn



3. 除去上列各種終止形以外，進入其他各調之半終止，完全及不完全正格終止，則用下列的符號，並在下邊註出調名：



第一個代表 E 長調的半終止形，第二個代表 g 短調的完全正格終止，第三個代表降 D 長調的不完全正格終止形。

4. 不常見的終止形用 b 種記號(不完全終止記號)，並註出其調名與和弦，如下：



5. 用 × × × × × × × × 記號代表對比或不同的部分。
6. 線的開始常記成 |———，後面接用所需要的終止記號。

本書中所有例題完全是應用上列各種記號的。

動 機

7. 動機是一個短小簡潔的樂想，音樂作品就是由這樂想發展而成。其長度不定，由幾個音符到兩小節，很少比兩小節再長的。動機可加以

種種的變形而發展，下面是常用的變形：——

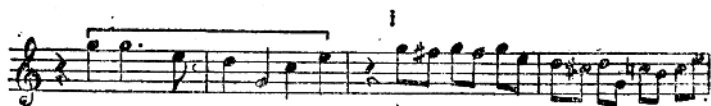
- a, 純粹的反覆
- b, 不純粹的反覆（移位）
- c, 音程的擴大
- d, 音程的縮小
- e, 轉位
- f, 逆轉
- g, 對位式的處理
- h, 節奏上的減縮
- i, 節奏上的增長
- j, 變體
- k, 分裂
- l, 擴展
- m, 節拍的摹倣
- n, 節拍的改變

〔例 2〕

例 2 中包括以上各種變形，其原動機用  形指示。

例 2. 動 機 a b





第 二 章

樂 句

8. 樂句是一個樂想，通常以四小節長為標準，用某一種終止形為收尾而自成爲一個獨立集體。〔例 3〕

樂句通常是不獨立的，常下接另一樂句而形成樂段（Period）。（第 15 節）

9. 獨立樂句在講「代用樂段」時再講解，（第 22 節）。

常用例 3 的符號以指示樂句：

例 3: a, 

b, 

c, 

d, 

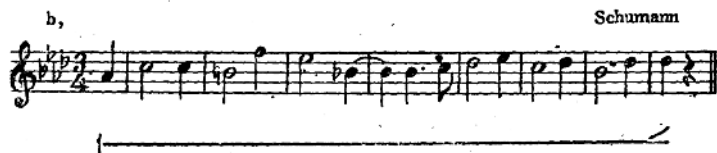
a, 

b, 



10. 由於速度的不同，樂句也可以是兩小節或八小節長。

例 4. a, Mozart: Fantasia



11. 不規則樂句（3, 5, 7, 9 小節）是很普通的。但全都是正規樂句的變體。一個五小節的樂句乃是四小節的增大；一個三小節的樂句乃是四小節的縮小（兩小節的增大則為例外）。〔例 5〕

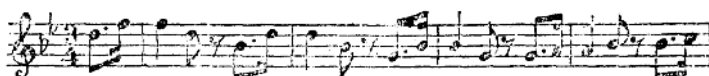
例 5. Beethoven



Beethoven



Beethoven



12. 有許多樂句很容易可以看出來其樂句本身又分為兩個較小的部分，這小的部分叫樂節 (Section)，這分節地方的結束性全都不強烈。
〔例 6〕。

13. 樂節沒有分析的必要，所以在分析音樂形式時，樂句是度量的單位。

例 6.

Mendelssohn



14. 在許多樂曲裏面，樂節樂段和形式較大的部分有時用另外一群經過形式的音符連結起來，這些經過形式的音與每一部分都沒有形式上的關係，這些可以叫做連句 (Melodic conjunction)。
〔例 7〕。

例 7.

Mendelssohn



A: V₇ — I D: I —

第 三 章

樂 段

15. 樂段是一個獨立的樂想，包含着成為前句及後句之關係的兩個樂句，並常用完全正格終止形結尾，〔例 8〕，其模範常度是八小節。

例 8.

Schumann



16. 男性結束是主三和弦所有各音全都同時出現 (a)，女性結束是主三和弦的一個或一個以上的音在和聲外音出現之後才出現 (b, c)。



17. 樂段的第一樂句叫前句，常月不獨立終止形結束（半終止 a，或不完全正格終止 b.）或近關係調的正格終止（c.）。【例 9】

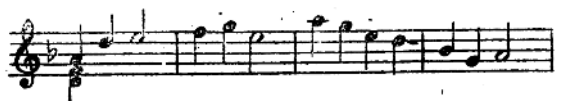
18. 樂段的第二樂句叫後句，其開始常和前句相似，並可完全重複前句（除終止外）（a），或只一部重複（d），也可以完全用新的材料（b），後句常用強烈的主調終止形結束。〔例 9〕

19. 也有許多樂段不結束於主調而結束於其他調，最常用的是到屬調 (e) 及中音調 (f)。^{〔例 9〕}

但這種樂段不能獨立，常常是較大形式的一部分。

(9) 9. a.

Schumann



b



XX