
學 式 曲

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

一九四九年五月二十日初版 · 一九五一年八月廿五日四版

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 匄

發 行 所 萬 葉 書 店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號 三〇〇五〇

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”。

埃爾松(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,萬葉版)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现手段,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）；主音音樂便是以一曲調為主，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“下農曲”（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曲式學。（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 Muellerin(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(Intermzzo(間奏曲))；Op. 118(Intermzzo, Ballade(敘事曲), Romanze(情趣曲))；Op. 119(Intermzzo, Rhapsodie(狂想曲)等)。

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

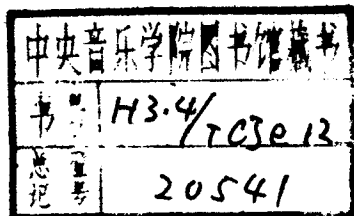
Bach(巴赫)：Well-Tempered Clavichord(平均律鋼琴曲集，共二卷)。

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；但所作的作品，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	I
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	153
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 $4 \frac{3}{4} \frac{2}{4}$ 的小節),用中庸速度構成。如小節長大($3 \frac{1}{2}$ 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”。又新體數字表示小節數。

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

收東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。收東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. 全收東僅有一種和聲形式。即由屬和弦(V或V⁷)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. 強拍開始

2. 弱拍開始

§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:

*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 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{2}$ 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:

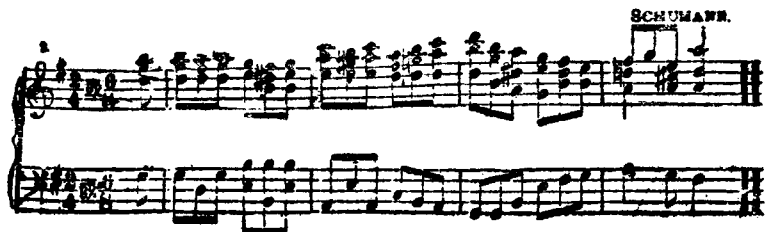


看 Ex. 100, 12, 收束在 $\frac{3}{4}$ 拍子的第二個八分音符上。

§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:





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 $II_1 I_2 V I IV II V I_1$

Allegro WAGNER.

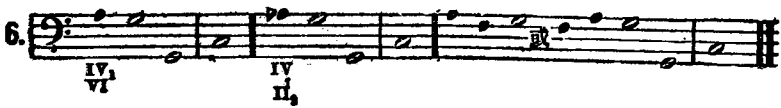
下屬屬

2. Presto.

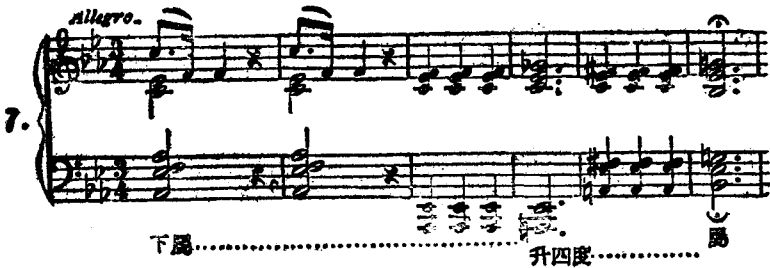
MOZART.



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 開始，稍罕見罷了。



§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：

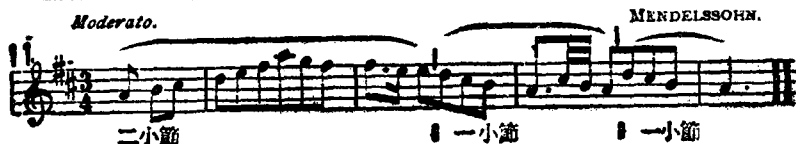


並看 Ex. 61, 1-4; Ex. 70, 1-4.

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.

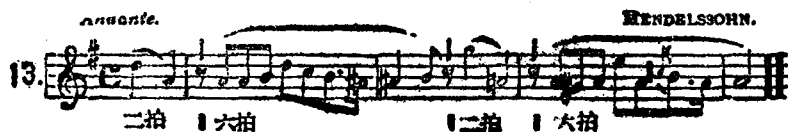


並看 Ex. 15.; Ex. 29, 1-4.



並看 Ex. 63, 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 (c¹ 音).
- c) “反覆”與“模進”〔§12, Ex. 17, 18〕足以造成顯明的片段。看 Ex. 10, 第一與第二片段(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. 下列頗有首音的反覆，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. *Andante*. 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，均以整齊畫一路占優勢。

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. 46-3; 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

a. *Presto.* MENDELSSOHN

Diagram illustrating a musical phrase with five boxes labeled 'a', 'b', 'a', 'b', 'b' below it, indicating a sequence of variations.

並看 Ex. 27, 1-3; Ex. 53, 3-5.

“再現”(Reproduction)(即反覆與模進的總稱)有時亦略加變化或修飾,使人驟看難於辨認.如下:

1. *Presto.* HAYDN. 原形

Diagram illustrating a musical phrase with two boxes labeled 'a' and 'b. 變化模進' below it, indicating a variation of the original form.

a. *Andante.* MENDELSSOHN. 原形

Diagram illustrating a musical phrase with three boxes labeled 'a', 'b. 變化', and 'b. 變化' below it, indicating variations of the original form.

Allegro BRAHMS. 裝飾

Diagram illustrating a musical phrase with one box labeled 'a. 裝飾' below it, indicating a decorative variation.

a. *Allegro* CHOPIN. 變化

Diagram illustrating a musical phrase with two boxes labeled 'a' and 'a. 變化' below it, indicating a variation.

3. *Allegretto.* HAYDN. 減音移位

Diagram illustrating a musical phrase with five boxes labeled 'a', 'a', 'a', 'a', 'a' below it, indicating a variation of the original form.

並看 Ex. 30-1, 1-2(變化反覆); Ex. 34-1, 1-3(變化模進); Ex. 37, 1-3.

練習 一

創作許多的樂句曲調，性質各不相同。以四小節爲主，間或用二小節與八小節。交換用大調與小調，各種的二拍子與三拍子，各種的速度（從 *Adagio* 至 *Allegro*）。樂句的組織法（即分成片段的方式），照 Ex. 8 至 Ex. 12；樂句中曲調發展法（即應用再現），照 Ex. 17 至 Ex. 19。雖則僅作曲調，但心中須有和聲的基礎。

第二章 樂句的和聲

§13. 和聲的一般法則，可看和聲學專書（如拙譯和聲學〔萬葉書店版〕），現僅就和聲伴奏的“樣式”（Style），略述一二。伴奏的樣式多視曲調的性質與速度而定；有時亦爲獲得某種特殊效果，而用某種伴奏樣式。

§14. a) 當一曲調其本身能充分表出和聲性質，或有意顯得孤零，則這曲調可在一二片段間，甚或全個樂句，完全不用和聲伴奏。這時曲調可作單一聲部，亦可重覆八度。例如：

20. *Allegro moderato.* SCARLATTI.

Musical score for Scarlatti's 'Allegro moderato'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked 'pp' (pianissimo). The piece ends with a double bar line.

Allegretto. BACH.

Musical score for Bach's 'Allegretto'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked 'f' (forte). The piece ends with a double bar line and the word 'etc.' below it.

CHOPIN.

Lento. (單聲部.....) (單聲部.....)

並看 Ex. 38-4, 5 (均看開始部分), 6; Ex. 53; Ex. 81, 1-2; Ex. 84, 1; Ex. 94.

b) 對一樂句曲調加入另一聲部, 以爲伴奏。這個附加聲部可自成一曲調, 與原曲調相對立 (下例 1, 2), 亦可作分解和弦進行, 構成“音形聲部”(Figural Part) (下例 3):

MENDELSSOHN.

Allegro.

21.

(二聲部重覆八度.....)

HAYDN.

Vivace.

SCHUMANN.

2. *Allarghetto.*

(音形聲部)

並看 Ex. 32, 63, 68, 69, 78, 98.

(附注) 關於音形聲部的作法, 詳見拙譯和聲學附錄“和聲學的應用”。

c) 對一樂句曲調加入兩聲部的伴奏，構成三部和聲。三部和聲既能保持和聲的完整，又無笨重之感，實為伴奏樣式中的最佳者。加入的兩聲部，可各成曲調，如聲樂曲一般，或其中一聲部構成音形聲部。後一法，在鋼琴曲上極普通，尤適合於“主音音樂”(Homophony)的體裁。又在三聲部中，可使其中兩部作三度或六度的連續進行。如下：

1. *Andante.* MOZART.

22. (高音與低音作三度連續進行.....)

2. *Allegro.* BEETHOVEN.

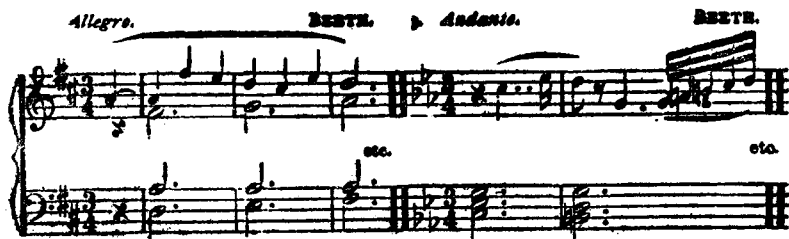
低方兩聲部作三度連續進行

並看 Ex. 26 (其中一聲部構成音形聲部), 28, 49, 57, 59, 66, 75, 89

d) 欲求和聲的豐富充滿，可用四部和聲。這種和聲最適於莊嚴的曲調，不甚適於優美輕快的曲調。四聲部均可作成曲調，一如四部合唱曲，亦可將其中一聲部或數聲部構成音形聲部。如下：

1. *Allegro.* MENDELSSOHN.

23.



並看 Ex. 25, 27, 33, 51, 55, 72, 74, 93.

§15. 將一個或數個基本聲部，作高八度或低八度的重覆，可使和聲之量增加，獲得豐滿壯大的效果。又在一般鋼琴曲上，聲部數目無固守的必要，宜不時加減，以盡和聲與力度變化的能事。即在先後的音形或片段間，可改變聲部數目；甚至在單獨一音上，可忽然改變聲部數目。惟曲調部分與低音部，必須保持連貫的曲調進行；有時某一內聲部亦須如此。這種聲部的加減，僅係某聲部的一時的重覆與省略，而並不影響基本和聲。



*1) 內聲部重覆低音部。——*2) 內聲部重覆高音部。——*3) 低音作八度重覆。

並看 Ex. 2, 7, 20-3, 40-4, 47-1, 61, 67, 83, 90, 95.

單一四小節樂句的雜例，看 Ex. 62, 1-4; Ex. 66, 5-8; Ex. 73, 5-8; Ex. 74, 1-4; Ex. 76, 1-4; Ex. 78, 倒數 1-4; Ex. 92, 1-4; Ex. 96, 1-4.

〔參考〕 Schubert: “Die Schoene Muellerin” (舒伯特: 歌集美麗的磨坊女郎) Op. 25, No. 1, 4, 6, 8, 10, 14, 20, 各首 1-4; “Winterreise” (歌集冬日旅行) Op. 89, No. 9, 11, 14, 22, 23, 各首 1-4. — Mendelssohn: “Song without Words” (門得爾松: 無詞歌曲) No. 4, 5-9; No. 28, 1-4; No. 41, 1-4; No. 44 1-4.

練習 二

將前回練習作成的樂句曲調，加配和聲伴奏。先採用鋼琴曲的樣式。首將曲調置於高音部(這是最普通的樣式)，次置於內聲部或低音部(Ex. 28; Ex. 93, 最後七小節)。一樂句中是和弦數目以少為佳；即切勿給每個曲調音都配以一個和弦，應將若干曲調音歸納在同一和弦中，以減少和弦的數目 (§5)。惟小節開始處必須變換和弦。聲部數目以三部為最佳，應儘先採用。

第三章 樂句的擴充

§16. 作曲程序，可分“初創”與“演化”；先有初創，後有演化。初創作成主題之芽的動機(即片段)或樂句，乃經種種演化，而成一曲。惟兩者密切結合，互起作用，即作曲者自己亦往往難於分出界限。一曲的成功，多賴演化的手腕。蓋樂曲決非漫無章法，徒事堆積若干同類或不同類的斷片而已，乃根據某主題之芽，施以發展，加以演化而後成者。

§17. 樂句作成之後，乃進一步，作樂句的“擴充”(Extension)。這時並非加入另一樂句，乃就原來樂句加以發展。用作擴充的手段，不外反覆、模進 (§12) 與延長。它們應用起來，可分四類：(1) 全句反覆，(2) 句末擴充，(3) 句首擴充，(4) 句中擴充。詳述如下：

§18. 全句反覆 即樂句行至全收束之際，節奏上毫不顯出停頓，而繼續前面節奏或改用他種節奏而進行，將原句終末距反覆樂句開始之間的空隙，“填充”起來，稍稍隱匿着收束效果，以導入樂句的反覆，這種隱匿着收束效果，就構成“隱匿收束”(Concealing Cadence)。隱匿收束並不根本規避全收束——該收束的基本和聲形式依舊存在，僅隱藏幾分全收束的效果而已。此時收束主和弦可改用三音或五音位置(即高音部用和弦的三音或五音)。

25.

Andante.





*1) 應有的全收束，因樂句反覆而省去。——*2) 收束小節節奏作更迫促的進行；收束主和絃用五音位置。收束效果賴低音部的休止符而保存。又此時和絃進行，在低音部有主音“持續音”(Organ Point)。

並看 Ex. 26, 27, 28; Ex. 46-1, 4 (繼續前面的節奏); Ex. 50, 8; Ex. 66, 4; Ex. 73, 8; Ex. 78, 18; Ex. 89, 8; Ex. 92-2, 8。

§19. 反覆的樂句，可與原句完全一樣，除隱匿收束外，毫無變動(Ex. 25)。

(參考) Beethoven: Piano Sonata (貝多芬:鋼琴奏鳴曲), Op. 27, No. 1, 第一樂章, 第一、二、三樂句(有反覆記號)。——Chopin: Prelude (蕭邦:前奏曲), Op. 28, No. 15, 1-8。

但反覆樂句亦有作表面變化者，所謂“表面變化”(Unessential Modification)，即在不影響原樂句的本質與特徵下而行變化。表面變化的方法，分述如下：

a) 反覆時曲調上加用裝飾：

Andante.

26.

(裝飾反覆)

*1)

*1) 這裏是隱匿收束。與 Ex. 25 同，節奏作更迫促的進行。此種節奏，以後便作為裝飾曲調的節奏。

BEETHOVEN.



〔參考〕 Chopin: Mazurka (馬羅卡舞曲), No. 2 (Op. 6, No. 2), 1-8.

b) 反覆時改變和聲與轉調:



民歌



並看 Ex. 61, 1-8; Ex. 62, 9-18.

可歸入這種變化中的, 尚有“相對調”(Opposite Mode) 的互換, 即同主音的大小兩調互換; 至最後收束乃回復原調 (Ex. 89, 第二段, 1-8).

〔參考〕 Chopin: Nocturne (夜曲), No. 17, 倒數 6-14; Mazurka, No. 20, 17-24, 又倒數 1-9.

c) 反覆時將樂句曲調全體或一部分移至另一聲部或另一“部位”(Register):

28. *Allegro.* (曲調)

(離基收束) 反覆

MENDELSCHN

*1) 曲調由下中音移至中音與高音。

並看 Ex. 29; Ex. 30-1; Ex. 31 (比較 Ex. 7, 一部分移動部位)。

[參考] Beethoven: Bagatelle (小品), Op. 33, No. 6, 1-8.

d) 反覆時伴奏樣式改變:

29. *Allegro.*

(鋼琴)

反覆

小提琴

BEETHOVEN.

*1) 全收束未加隱匿；因收束停頓時間甚短，空隙過狹，故無隱匿的必要。

[參考] Beethoven: Sonata (單獨 Sonata 均指 Piano Sonata, 下同), Op. 54, 第一樂章, 70-77, 又 106-116.

e) 反覆時樂句曲調的中途，發生改變，但首尾照原不易：

1. *Andante*

80. *1)

反覆

N.B.

BEEHOVEN.

Allegretto.

反覆

*2)

HAYDN.

*1) 這裏亦因無空隙，故不作隱匿收束，試與第八小節比較。——*2) 第二片段完全改變，惟構成收束的二音照舊。

〔附注〕 N.B. 爲拉丁文 *Nota bene* 之略，義爲“注意”。

並看 Ex. 51, 倒數 1-8.

§20. 原句終末距反覆樂句開始之間的“填充”部分，間或擴充而為一二小節的短小的“間奏”(Interlude)。這種間奏應具附庸的性質，以示其為不重要的外加部分。例如，Ex. 7 那個八小節的樂句，以後這樣反覆：

31.

(Ex. 7第七小節) (收束小節) (間奏)
*1)

反覆 *2)

BEETHOVEN.

*1 這個小節僅有一聲部，不用伴奏，以顯其附庸性質。——*2) 比較 Ex. 7，便知這裏一部分移動部位而反覆(§19-c)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. (Song without Words 之略，下同) No. 46, 3-12.

§21. 樂句行反覆時，原樂句的收束本質上不改變，這須徹底明瞭。收束乃樂句的“歸依”；而只在原來的歸依形式(即構成收束的先後兩和弦)保持不變時，纔算是樂句反覆。收束和弦如起根本改變，則兩樂句就分道揚鑣，各自有所歸依，不復為同一樂句的反覆，而成為分離的兩樂句了〔詳見第五章〕。所以樂句反覆，不管有無變化，在樂曲構造上可說沒有實際的進展。

§22. 樂句並可作二次或二次以上的連續反覆，每次反覆均作不同的變化，猶如一連串的簡單的“變奏曲”(Variation)。

〔參考〕 Bach: Ciaccona for Solo Violin (巴赫: 小提琴獨奏用的查科那舞曲)。——Händel: Chaconne for Harpsichord (罕得爾: 古代鋼琴用的夏空舞曲)。——Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 6, 31-46, ——Brahms (布拉姆斯): Op. 118, No. 5, 第二個速度(樂句反覆五次)。

§23. 樂句反覆以及其他部分的一般反覆，其目的有三：(1)予主題的構造以統一性；(2)加強原樂句(或原片段)的印象，使其更為清楚；(3)使樂曲具有“簡單性”與“樸索性”這種基本性質。所以，凡遇複雜難解的樂句，不正規長度的樂句[§33]，與重要而有興趣的樂句，均宜反覆。

練 習 三

就練習二所作的樂句，或新創樂句，照 §19 所示五種方法，加入反覆。可對同一樂句加入五種不同的反覆，亦可視樂句的性質，一樂句用一種反覆。

§24. 句末擴充 大別為兩種：第一種在收束內，第二種在收束外。

§25. 第一種(在收束內)即在收束主和弦將出未出之際而行擴充。又分為二種：

a) 一樂句照常進行，至第四小節突將全收束的主和弦避去，改用他和弦(詳下)(有時在第三小節末即萌變易之意，至第四小節而盡露)，隨即將樂句的後半反覆(或變化反覆)一次，乃歸於全收束。這時樂句由四小節擴充而為六小節。這樣避去收束主和弦，就構成“規避收束”(Evading Cadence)。這與隱匿收束[§18]不同；隱匿收束不改變收束主和弦的本質，而規避收束則將收束主和弦改用第一轉位或第二轉位(即 I_1 或 I_2)，或換用 VI，或換用含有主音的任何和弦(或含有原調主音的他調的任何和弦)。惟這時節奏常在一聲部或數聲部間，仍舊承前進行，同時曲調與和聲圓順地進入反覆部分。

看 Ex. 75-2, 18-17; 在應當出現收束主和弦的地方(15小節)突用五音位置的 I_1 ，構成規避收束(後入於八音位置[15小節，第四拍])，隨即反覆著樂句的後半(16-17小節)以為擴充，而行收束。惟這時係轉入原調 g 小調的屬調 d 小調；這與擴充以及規避收束的原則，均無關係。在 14 (即樂句的第三小節)後半，當轉入 d 小

調時，係用 VII⁷，未用收束的 V（比較 16 後半），這表示此時已露變易之端。又反覆部分，在曲調開始與原句微有出入。

又看 Ex. 97, 37-45；在 40 用包含主音 (e) 的他調 (a 小調) 的和弦 (V⁷)，構成規避收束。惟這收束原形並非 V-I 的“正格收束”(Authentic Cadence)，而是 IV-I 的“副格收束”(Plagal Cadence)。這看 39 最後和弦、與 43-44，可以明白。規避收束之後，即反覆著樂句的後半片段。但到 42，又作同樣的規避收束一次，再度反覆(變化)這個片段；乃在 44，出現期待已久的句末收束(包含 VII⁷ 的副格收束)。並看下例：

32

Andante.

規避

MOZART.

收束 +1)

*1) 收束主和弦換用包含主音的他調和弦(IV) 這種規避收束的形式(V⁷-IV)，常稱為“阻礙收束”(Intercepted Cadence) 反覆部分超過半樂句。在曲調上正是樂句中第二、三兩小節反覆一次。

(參考) Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 1, 倒數 1-9 又半。——Schubert: “Haiden-Roeslein”(歌曲野玫瑰), 5-10。——Mendelssohn: S. w. W. No 11, 倒數 5-9。

b) 於規避收束後，將約占全句四分之一長度的句末片段，連續反覆(間或模進)二次(或一次)，乃入於全收束：

33. 1. *Andante.*

(1) 規避 收束 *1) 規避 收束 MENDELSSOHN, NO. 43, *2)

V VI V I

2. *Moderato.*

VI V VI V

MENDELSSOHN, NO. 35.

*3) MENDELSSOHN, NO. 35.

規避收束 ritard.....

擴充

*1) 用 VI 代 I, 構成規避收束. VI 後曲調上三個音, 附屬於規避收束, 用以保持節奏進行, 與圓順導入反覆(變化)部分者。——*2) Mendelssohn 姓氏後的數字, 指其 S. w. W. 的號數。——*3) 曲到這裏, 折回一小節, 造成規避收束; 在收束主和弦處換用 I. 這擴充部分, 兩次反覆樂句的第三小節; 第一次正確反覆; 第二次變化和聲。

§26. 句末擴充的第二種(在收束外), 即收束甫成, 便行擴充。又分四種:

a) 在一種收束(但非規避收束)之後, 將包含收束兩和弦在內的三四個和弦, 反覆(或變化反覆)數次(至少二次)。節奏繼續進行(即保持一種節奏而進行), 或起停頓, 均無不可。如下:

34. *Andante.*

BSTROYEN.

2. Vivace.

擴張

擴張

擴張

擴張

HANDS.

*1) 這裏並不是全收束，而是“半收束”〔§ 36〕，但這條擴充的規則同樣適用。節奏並不繼續進行。收束片段反覆（次）之多，包括部位變動、節奏加快（減時）、與音形在小節中移動位置。——*2) 收束後的五個十六分音符，為保持節奏進行而設。——*3) 原收束處的曲調，移高八度。——*4) 加以裝飾。——*5) 前面的音形其前半作模進。

並看 Ex. 41-4, *6.

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 20, 倒數 5-12.

b) 在全收束之後，將收束兩和弦（V 與 I）反覆（或變化反覆）數次（至少二次），如下：

35.

Allegro.

MENDELSSOHN

收束 擴充

V V I V V I V V I

Allegretto.

F C B B C B

收束 擴充 *1)

MENDELSSOHN. No. 42

V V I V I V I V I

*1) 兩收束和弦反覆四次，第一次與第三次和聲形式稍改變(用 V1)，因為曲調上收束音正在延長之故；第二次與第四次就完全正確了。

Allegro.

L..... V..... I..... V..... I V I V I

*2) 曲調上快速節奏，來自第一小節低音部，用以隱匿收束者。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 13, 1-3, 又倒數 1-4.

c) 收束主和弦以任何節奏與曲調形式而反覆，如下：

Moderato.

36.

並看 Ex. 75-2, 最後六小節; Ex. 97, 37-48 (雙重的句末擴充, 規避收束後又用收束主和弦反覆)。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 1-5, 又倒數 1-5; No. 8, 倒數 1-3; No. 12, 倒數 1-12 (四小節樂句反覆而擴充); No. 31, 倒數 1-5; No. 42, 倒數 1-12 (即在 Ex. 35-2 後, 主和弦反覆, 最後又作全收束一次)。

d) 當高音部或兩外聲部延長著收東的主音時，加添副格收東 (IV-I) 或其修飾變化，如下：

87. *Adagio.*

MENDELSSOHN. NO. 44

〔參考〕 Chopin: Nocturne, No. 7 (Op. 27, No. 1), 倒數 1-8 (二小節樂句，反覆，加入副格收東)；No. 11 (Op. 37, No. 1), 倒數 1-5 (副格收東擴充時，原來的小調換用大調收東)。

有時上述的各種擴充法，接二連三地用在同一樂句上。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 53, Finale (Rondo), 191-220, 那裏有一個八小節樂句，開始是這樣：

§27. 樂句行至第四小節，有時氣勢所至，不願和聲與節奏運行即行停住，而再往前行，延續若干時候。上舉各種句末擴充法，即應此而生。這種擴充的長度，便視所來氣勢的大小而定。

練習四

就前作或新創的樂句，用規避收東〔§ 23-a, b〕擴充其末尾。

練 習 五

就前作或新創的樂句，用反覆收束〔§ 26-a, b, c, d〕擴充其末尾。

§ 28. 句首擴充 即構成樂句的“前奏”(Introduction); 其功用為預示或暗示句首片段; 但應具附庸的性質, 以免誤為樂句本體的開始。前奏最好用樂句的伴奏的音形作成; 亦可用樂句曲調的開首音形作成(無伴奏); 又可用簡單的主音或主和弦, 或用主屬二音或主屬二和弦, 而無明顯的曲調。前奏長度, 自一二拍至半樂句(即普通二小節)不等, 普通不超出半樂句; 過長的前奏, 不是句首前奏, 而屬於段首前奏〔§ 44〕或全曲的前奏〔§ 45〕了。

1. *Andante.* MENDELSSOHN.
前奏 樂句

88.

2. *Agitato.* MENDELSSOHN.
前奏 樂句

1)

b V.

3. *Adagio.* MENDELSSOHN.
前奏 樂句

1)

I. V I

*1) 前奏由樂句伴奏的音形作成。

4. *Allgro.*

前奏 *2)

bG v.....

CHOPIN. Op. 51.

樂句

etc.

5. *Allgro.*

前奏 || 樂句

*3)

6. *Allgro.*

HAYDN.

前奏

樂句

BEETHOVEN.

*2) 前奏由樂句曲調第一小節變化而成。——*3) 前奏預示樂句曲調的開首音形，彷彿先試一試聲音。

3. *Allegro.* BEETHOVEN.

前奏 樂句

【參考】 Beethoven: Symphony (交響曲), No. 1, Finale, 1-10. — Schubert: Sonata No. 6 (Op. 147), Finale, 1-8. — Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 24, 28, 34, 35, 36 各首的開始部分。

§29. 句中擴充 這是樂句擴充法中最重要的一種。因為它促成樂句主題成分的發展，比他種擴充法較為直接。分為四種：

a) 樂句中收束片段前某顯明的片段，反覆(或變化反覆)一次或數次。例如：

39. *Allegro* HAYDN

擴充，第一片段反覆

4. *Andante.*

擴充，開始首形反覆三或
變化反覆
變化反覆

擴充
(模進)

HAYDN.

(§ 29-b)

3. *Allergo.*

擴充，第一片段反覆
變化反覆

HAYDN.

p

f

b) 樂句中顯明片段，作一次或數次的模進(或變化模進):

40.

1. *Presto.*

擴充，第二
音形 模進

HAYDN.

2. *Allergo.*

擴充，第二片段
(或音形)變化模進

MENDELSSOHN.

2. *Presto.* 擴充，第一片段模進 擴充，

第二片段模進 HAYDN.

4. *Allegro.* (小提琴) 擴充，第一片段模進二次

(管絃樂)

擴充，第二片段模進二次 節奏變化 BRAHMS.

*1) 第一片段有五拍，故模進時在小節中移動位置；第二次變化模進。

樂句中所有的擴充時，其擴充部分均須明顯，使原樂句的正規構造的印象依舊存在；如此纔不致誤解作者的原意，而起混淆之感。所以擴充的反覆與模進，應擇起迄顯明的片段或音形而用入，較為妥善。這種為擴充而用的反覆與模進，不可與 Ex. 17、18 中的反覆與模進相混，因為後者是四小節樂句的本體，前者則為本

體之外的“外加”部分。除去這外加部分，樂句便成正規的四小節構造（試將 Ex. 39, Ex. 40, 再就此點加以覆查）；不過並非一定如此。

短小片段或音形，可作多次的反覆與模進；長大片段或音形，不宜作多次的反覆與模進。反覆易流於單調，故不宜繼續次數過多。一片段繼續反覆二次時，第二次應加變化。模進不易流於單調，可多次繼續。

c) 樂句中顯明的和弦（如收束前的 I_2 ，收束中的 V ，或其他和弦），或重要而顯明的曲調音，特加延長；或由二三音而成的曲調上的音形，各音齊行延長（即音形延長）。當和弦延長時，上方各聲部（特別是曲調部分）的進行，應與整個樂句融和，不可顯出“附庸”的印象。有時強拍上的 I_2 的低音延長（同時上方各聲部變動和弦），構成“持續音”，最後回復 I_2 或進入收束的 V 。下例先示和弦及曲調音的延長；音形延長看 Ex. 42。

1. Moderato.

41.

MENDELSSOHN, No. 4.

dim. p

*1)

I_2 延長

2. Allegretto

*2)

I_2 低音延長，構成持續音……

*1) I_2 延長，使樂句由四小節增至五小節。——*2) I_2 的低音延長，構成持續音；終於進入收束的 V 。這 V 亦行延長，俾與前面的延長保住平衡。

MEYERHOFFER, No. 42

3 Andante.

▽ 延長

MENDELSSOHN, No. 29

▽ 延長

4 Allegro.

*4) 擴充, 第一片段模進 (§ 29-b)

*5) 曲調變化反覆 (§ 29-a)

▽ 延長

收束片段 反覆收束片段
離譜收束

BRAHMS.
收束主和絃反覆
poco rit. fp

Larghetto. CHOPIN. Op. 27-1.
*7) 曲調音延長

6 Lento.
前奏

曲調音延長 CHOPIN. Op. 27-2.
Allegro. 原樂句

曲調音經延長後，成此式
N. B. N. B. BRAHMS. Sym. No. 3

*3) 收束 V 延長，使二小節的樂句增至四小節。——*4) 這是一個精巧的例，出自 Brahms Op. 79. No. 1，包含數種擴充法。先為第一片段複進。接著，*5) I₂ 延長，同時曲調變化反覆二次。至 *6) 應作收束，但內聲部模仿高音的收束片段，保持節奏的進行，收束遂被隱匿。這收束片段，隨後又反覆兩次(均在高音)。最後收束主和絃反覆。——*7) 曲調音 (#b1

音)延長一小節,將收東的主音(及主和弦)推後一小節,使樂句由四小節延長為五小節。——
 *8) 曲調音(a)延長半小節,將收東的主音(及主和弦)向後推移(照正規構造,收東主和弦應
 在曲調部分第四小節第四拍上)。

並看 Ex. 62, *1; Ex. 99. 80 後半—85; Ex. 10J, 最後五個半小節(收東的V
 延長)。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 57, 17-24 (從完全小節數起)(注意和弦延
 長); Bagatelle, Op. 33, No. 5, 倒數 1-9. — Chopin: Prelude, Op. 28, No. 2, 第一、
 二樂句(最後曲調音延長); Prelude, Op. 28, No. 12, 49-65 (57-63, II⁷延長). —
 Medelssohn: S. w. W. No. 2, 倒數 1-10; No. 31, 倒數 1-11 (特別是倒數 6-9)。

延長的原則,廣義地說來,是樂曲發展的根源。長大的樂曲,非全由增加樂句而
 成,並由於原樂句加以種種發展與演化;非於短小結構上增加和弦,乃將相同的和
 弦進行加以延長與擴充。I-IV-V-I 的四個和弦的連續,可構成 4 拍子的小節,
 亦可發展而為四小節的樂句,以至四個部分的更長大的構造。Ex. 2 的和聲基礎,
 便是 I-IV-V-I; Ex. 7 的和聲基礎只有三個和弦; Ex. 74 的和弦進行,不外:
 I|V|I|V-I||V|V-I|IV-V-II|| (最後四個取其大體近似)。這更證明 §5 所示
 “和弦數目愈少愈好”的規則的重要了

d) 在上述的擴充後,用入新的收東片段,代替原有的收東片段;或於原有收東
 片段之外,加入另一新的收東片段。蓋句中作某種擴充後,可能離開原來的主題成
 分已遠,無意行向原來或預定的收東,於是就需要一個新的收東片段來結束——雖
 說是新的,也仍與全句連貫而融和。如下:

42. *Andante*. 和弦延長

43. 音形延長

*1) 這兩小節(3, 4), 是前小節末 $\sharp c-e-\sharp g-b$ 和弦的延長, 該兩小節的首音 $\sharp c^2$ 音, 預示第五小節的首音, 而加以延長者 (§29-c)。——*2) 這是音形延長 (§29-c); 即這音形的兩音 ($b^1, \sharp a^1$) 本應為四分音符, 現延長為二分音符。——*3) 繼前面的兩音而來者, 應為全收束, 然而這裏卻作前小節的橫進, 構成不正規的規避收束 (第七小節未含B調的主音)。——*4) 終於在原有的收束片段(5-6)外, 加入新的收束片段而結束。總之, 這樂句在新收束片段出現前, 一共經過三種 (或四種) 擴充, 即和弦延長 (同時曲調音延長)、音形延長、與規避收束。

並看 Ex. 100, 30 後半—44. 至 34 前半 (有收束), 為原樂句; 隨後便反覆而擴充。36 末音 $\sharp c$, 開始走入發展之途。這 $\sharp c$ 是原來的 bd (32) 的“等音” (Enharmonic Equivalent)。接著三小節(37-39)是原句第三小節(33)開首音形 (g^2-c^2) 的變化反覆與延長。40-42, 代替原有的收束片段 (33-34), 用上新收束片段。它先作規避收束 (上方三聲部構成 ∇I , 低音部為屬音持續音); 經過兩個和弦, 乃再出現 ∇ (43), 悄悄進入只有低音部的主音的主和弦, 構成全收束。

§30. 句中擴充很少用於樂曲開始處的樂句上, 或首次出現的樂句上。它適宜用在一樂句的反覆時; 即當樂句再度出現時, 可用它作為變化的手段 (§19)。又它可用在樂曲某部分中較後的樂句上。

練習六

將前作或新創的樂句, 作句首擴充 (§28)。復照 §29-a, b, 作句中擴充。作句中擴充時, 應先作成正規四小節的樂句 (至少先成其曲調部分), 然後加以擴充 (如 Ex. 41-7)。

練習七

照 §29-c, d, 作句中擴充, 先作成正規形式, 次加以擴充。

第四章 連環樂句·曲調擴充·不正規樂句

§31. 連環樂句 句中擴充時，特以短小片段或音形的反覆與模進，有時可盡量延續，構成不正規形式。這稱為“連環樂句”(Chain-Phrase)。其實應該稱為“連環音形的樂句”，因為它是由許多短小片段(音形)像連環似地互相銜接，無盡頭地擴張而成。連環樂句在造成樂曲的高潮上，與在過渡性的部分間，藉繼續不斷的音形以達到某一預期的處所上，均極有效果。在連環樂句中，各音形間不可有收束之感，免使樂句中斷。例如：

43. *Allegro vivace.*

pp 原樂句 以後為

①)

Detailed description: This musical example shows a piano introduction in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score consists of two staves. The first staff begins with a piano (pp) dynamic and contains a chain phrase of several eighth-note figures. A dashed line indicates that this phrase continues, with a note '以後為' (followed by) and a circled '1)' pointing to the second staff. The second staff continues the chain phrase with similar rhythmic patterns.

連環樂句: *cresc.*

Detailed description: This musical example illustrates a '連環樂句' (Chain Phrase) with a crescendo. It features two staves in the same key signature and tempo as the previous example. The chain phrase consists of a series of eighth-note figures that are repeated and slightly modified in each measure, creating a sense of continuous motion. The dynamic marking 'cresc.' (crescendo) is placed above the second staff, indicating that the volume increases throughout the phrase.

Detailed description: This musical example shows another instance of a chain phrase. It consists of two staves in the same key signature and tempo. The chain phrase is composed of eighth-note figures that are repeated and slightly modified in each measure. Dynamic markings 'f' (forte) and 'sf' (sforzando) are placed above the notes, indicating a strong and accented character. The phrase continues across several measures, maintaining its rhythmic and melodic identity.

BEETHOVEN. Op. 78.

sf dim. f pp. et al.

Agitato.

原樂句先反覆一次 乃事擴充，構成連環樂句：

sf dim. f pp. et al.

MENDELSSOHN. No. 28

sf dim. f pp. et al.

*1) 此後十四小節，均由原樂句後半片段，特別是第三小節的音形，連環銜接而成。
 ——*2) 這個“連環”音形，乃來自原樂句第二小節中第二、三音；起初三對為一組而行橫進，
 後來一直向上進行。——*3) 這小節正合於原樂句第二小節。——*4) 連環樂句十二小節，無
 一處有收束之感。

並看 Ex. 52, 9-16; Ex. 57, 1-13; Ex. 85, 第二段; Ex. 101, 倒數 1-10.

(參考) Beethoven: Sonata Op. 28, 第一樂章, 複縱線後 57-94 (共長三十八小節; 在其前面有十六小節的相似的連貫樂句)。——Schubert: Sonata, No. 7 (Op. 164), 第一樂章, 16-27, Finale, 71-94。——Brahms, Op. 119, No. 3, 倒數 1-22。——Mendelssohn: S. w. W. No. 2, 倒數 20-55; No. 17, 28 末-55; No. 23, 倒數 10-21; No. 45, 倒數 12-24。

§32. 曲調擴充 簡短樂句或片段, 可作為主題的胚胎, 利用反覆與曲調音延長, 不斷開展, 無盡延長。這稱為“曲調擴充”(Melody Expansion)。它與連環樂句不同, 在於原則上(並非絕對)不用模進, 與中途不避免輕微的收束。它通常用於樂曲最後部分(如“後奏句”(§ 51))中; 蓋樂曲進行至此, 節奏與和聲的勢力均漸告鬆弛, 此時用入前面主題片段的漸趨寬大的進行, 正是非常恰當。例如:

44. *Andante.* 
 原形 etc. 曲調擴充(在樂曲末尾)


 MENDELSSOHN, No. 27.

Allegro. 
 原形 b


 反覆時曲調擴充 外加三音


 MENDELSSOHN, No. 32.

3. *Andante.*

原形 etc. 曲調擴充

MENDELSSOHN No. 7

a. etc.

4. *Vivace.*

原形 a. etc.

曲調擴充

MENDELSSOHN No. 24

a. etc.

3. *Andante.*

a. b. a. etc. 曲調擴充

原形

b. a的模進 b的模進

BRANMS *27

a. etc.

*1) 曲調擴充不一定緊隨在原形之後。——*2) 出自作者第三交響曲，*Andante* 近終處。

並看 Ex. 99, 35 後半-41 (根據開始樂句)。

§33. 不正規樂句 §24—§32 所講述的種種擴充法，恆將原來正規的四小節樂句變為不正規的構造。但亦有一種不正規的樂句，非由擴充變化而成，乃當初作成時便不正規。如三、五、六、七、九小節的樂句，這種不正規樂句，或因進入收束過早而起（如三、七小節的樂句），或因結合不等長的片段而起。例如：

46. *Andante.*
三小節樂句
規避收束
反覆
MENDELSSOHN, No. 10.

2. *Allegro.*
三小節樂句^{*1)} 模進
MOZART.

3. *Adagio.*
五小節樂句
SCHUBERT.

4. *Allegretto.*
六小節樂句
SCHUBERT.

5. *Allegretto.*
七小節樂句
SCHUBERT.

MENDELSSOHN, No. 12.
*2)

*1) 此非六小節樂句，因為第三小節間，有顯明的收束。——*2) 收束早來一小節，使八小節的樂句，變成七小節。

並看 Ex. 91, 1-3.

〔參考〕 Beethoven: Symphony, No. 9, 第二樂章, 第一次反覆後, 第 27 小節

(Ritmo di tre battute) (那些急速的三小節樂句，其實只是一個三拍子的小節)；Sonata, Op. 26, 最後樂章, 1-6 (六小節樂句)；Op. 27, No. 2, 1-5 (五小節樂句)。——Schubert: “Winterreise” No. 18, 1-3; No. 15, 19, 20, 1-5。——Mendelssohn: S. w. W. No. 16, 1-3。——Carey: “God Save the King” (開利: 英國國歌神佑吾王), 1-6 (六小節樂句)。

〔參考〕樂句擴充的雜例——Haydn(海頓): Sonata, Ne. 14 (Cotta 版, 下同), Adagio, 倒數 1-15; No. 17, 1-8 又四分之一。——Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 2, Largo, 13-19; Op. 10, No. 3 Largo, 17-26 (樂句反覆而擴充)；Op. 14, No. 2, Finale, 倒數 1-18; Op. 26, Finale, 22 半—48 (四小節樂句, 兩半均反覆數次)；Op. 28, Finale, 22-43 (樂句反覆而擴充), 又倒數 1-18 (四小節樂句)；Op. 31, No. 1, Adagio, 倒數 1-12 (二小節樂句)；Op. 101, Finale, 倒數 1-15。

練習 八

於前作的樂句加入反覆, 在反覆時擴充為連環樂句, 並作少數的曲調擴充與不正規樂句的練習。

第五章 樂段

§34. 二樂句合成一“樂段”(Period)。故樂段普通是八小節。倘樂句為二小節或八小節(§1), 則樂段為四小節或十六小節。

§35. 樂段中第一樂句稱為“前樂句”(Antecedent Phrase), 第二樂句稱為“後樂句”(Consequent Phrase)。照原則, 前樂句始於主和弦, 但不以全收束終, 而以“半收束”終。蓋樂段中, 前後兩樂句一脈相通, 前後呼應, 故不宜於中間(前樂句末)作完全的切斷(全收束), 而應作較輕的中斷(半收束)。

§36. “半收束”(Semi-Cadence)者, 廣而言之, 即除全收束式的主屬兩和弦連續之外, 任何兩和弦的連接而有收束效果者。

a) 前樂句最普通又最自然的半收束, 係由任何方便的和弦進入屬和弦而構成; 這收束屬和弦常落在強拍上, 普通為協和弦(如 V), 間或作不協和弦(如 V^7 , oV^7 (即 VII) 等)。看 Ex. 46-1, 3。

b) 半收束亦可落在主和弦上, 這時主和弦應轉位, 或原位而用五音或三音位置, 使主音不同時出現在兩外聲部。這主和弦前倘用屬和弦, 尤須如此 (Ex. 48-3)。

c) 半收束間或落在 VI, IV, II 上。看 Ex. 46-2 (半收束落在 IV)。

§37. 前樂句亦可轉調，而終於某“近關係調 (Next-Related key) (即相差一個調號的大調與小調，及同調號的大小調)的I(或V)上，構成半收束。所轉的近關係調 依其優越程度為序，排列如下：

- a) 屬調(如 G 大調或 g 小調對於 C 大調或 c 小調的關係)的I(Ex. 99. 25-26: 主和弦用五音位置);
- b) 關係調(即同調號的關係大小調，如 C 大調之與 a 小調)的I或V(Ex. 48-1);
- c) 屬調關係調(如 e 小調對於 C 大調的關係)的I;
- d) 下屬調關係調(如 d 小調對於 C 大調的關係)的I(間或V);
- e) 間或下屬調(如 F 大調對於 C 大調的關係)的I。

樂句朝著收束進行，以收束為歸依；故半收束用什麼和弦，原則上亦應先有決定，以便作為樂句進行的標的。

§38. 後樂句可始於任何和弦或任何調，但須能承接前樂句的半收束者；而以全收束終。正規的後樂句，其長度與前樂句同；其開始與終結的位置，亦與前樂句同。

§39. 樂段可看作樂句的擴大；樂句中的音形，在樂段中變成片段；樂句中的片段，在樂段中變成樂句；句中片段間的“次半收束”(§8)，在樂段中變成中途的半收束。由此看來，Ex. 9, 10, 11, 12 的中斷的原則，一樣適用於樂段，只是規模較大罷了。

在曲調上，樂段的後樂句應與前樂句保持密切關係。樂段視前後兩樂句在曲調關係上如何，分為三種構造，即“並行”、“反行”與“對比”三種構造。

a) “並行構造”(Parallel Construction) 即兩樂句相同或相似。有時兩樂句酷似，倘無相異的收束，幾無以別於樂句反覆。(並行樂段實由樂句反覆演進而成。)在樂句反覆，第一樂句(原樂句)的收束與第二樂句(反覆樂句)的收束，本質相同 (§ 21)；而在並行樂段，前樂句用半收束，後樂句用全收束，兩收束本質上不同。關鍵即在於此。有時兩樂句僅大體相似；或後樂句為前樂句的全部或局部的模進。例如：

46. *1. Adagio.*

前樂句

後樂句

半收束 *1) 後樂句

BEETHOVEN.
全收束 *2)

2. Allegretto.
前樂句 *3)
Ab IV argto

*1) 落在協和弦的V上的半收束，延至第二拍，低音部保持著十六分音符的節奏進行；這與隱匿收束〔§18〕的原則正相一致。這種節奏進行，即兩樂句之間的“填充”部分〔參看§18〕，由於伴奏音形的氣勢所使然；它在這個半收束間與半收束後，未曾停歇，將兩樂句緊緊地連住。這種節奏進行，甚之有超過終末的全收束而繼續不停者。——*2) 全收束的主和弦落在弱拍上，發生孱弱之感；這稱為“女性收束”(Feminine Cadence)。——*3) 由下屬和弦開始〔參看§2-a〕，本例採自他曲的中途

半收束 後樂句

IV segue

全收束

CHOPIN, Op. 47

Allegretto

前樂句

半收束 民歌

IV

*4) 在 IV 上作半收束 (§36-c), 極圓順地進入後樂句。後樂句除改變部位與節奏外, 均與前樂句同。——*5) 在半收束處節奏發生停頓; 這在簡單的樂句上極為適合而常見

並看 Ex. 49, 1-4 (二小節樂句); Ex. 72, 1-8 (前樂句作最普通的半收束 V, 後樂句轉入關係大調 F 調而作全收束; 後樂句轉調收束, 並不影響這裏所述的樂段的構造); Ex. 73, 1-8; Ex. 75-1, 1-8 (半收束落在 V, 全收束為屬調 B 調的 V-1); Ex. 84, 1-8; Ex. 85, 1-8 (後樂句為前樂句的變化模進)。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 3, Menuetto, 1-16; No. 27, No. 1, Finale, 1-8; Rondo (回旋曲), Op. 51, No. 1, 1-8。——Schumann: Jugend-Album (舒曼: 少年曲集), Op. 68, No. 23 (騎兵曲), 1-8 (其別於樂句反覆, 只在最後一音)。——Mendelssohn: S. w. W. No. 28, 5-12, 又 18-20 (非全收束); No. 29, 4 後

半-12; No. 35, 6-13; No. 22, 10-17 (非全收束)。

b) “反行構造”(Opposite Construction) 即後樂句的曲調方向與前樂句的曲調方向成相反。不一定每個音均作反向進行,有時只曲調的大體趨向或顯明的片段作反行。例如:

47

1. Allegro.

2. Moderato

*1) 半收束為原調 b 小調的屬大調的 V-I (三音位置)。小調轉入屬大調(如 b-f), 或大調轉入下屬小調(如 C-f), 稱為“闊步轉調”(Stride Modulation)。本例兩樂句幾乎一音不漏地互成反行。——*2) 半收束的 V 前放 I_2 , 這是最佳又最普通的半收束。這時 I_2 為 V 的裝飾 (g¹, b¹ 二音為 f¹, a¹ 的上倚音), 將兩樂句間的空隙填充起來。——*3) 後樂句只一半光景為前樂句的反行。

並看 Ex. 55; Ex. 97, 5-12, 半收束的 V 前, 用 I_2 (Ex. 47, *2), 後樂句僅大體趨向及和聲方面, 與前樂句相反。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 45, 1-8.

反行構造在“複音音樂”(Polyphony)上較爲多見,常用作主題的“反行模仿”;在“主音音樂”(Homophony)上較爲少用。

c) “對比構造”(Contrast Construction)即兩樂句在曲調上無相似之處,惟普通只在曲調上成對比,在伴奏樣式上,兩樂句常仍趨一致,例如:

49. *1. Moderato.*

SCHUBERT.

2. Vivace.

HAYDN.

3. Andantino.

segue

CHOPIN. Op. 28.

*1) 半收束落在關係小調的屬和弦上 (§37-b)。收束效果因臨時延長(↗)而獲得。前樂句強起，後樂句弱起，兩樂句在曲調上全無相似之處。——*2) 半收束落在五音位置的 I 上，其前放 -IV₂，以為裝飾。兩樂句顯然對比。——*3) 半收束落在三音位置的 I 上，其前用 V。兩樂句雖為對比，卻有並行的迹象。

並看 Ex. 44-2, 1-4 (可能為樂段，對比構造)；Ex. 53；Ex. 54, 1-8；Ex. 60, 1-8 (後樂句伴奏樣式不同)；Ex. 61, 1-8；Ex. 71, 前後兩段；Ex. 89, 1-8；Ex. 91, 3 後半-7。

〔參考〕 Beethoven: Symphony, No. 4, Adagio, 2-9。——Mendelssohn: S. w. W. No. 48, 1-4。

三種構造，有時不能截然區別，因為一樂段可能混用二種以至三種構造。

§40. 藝術創造上有一重要的條件，為“多樣統一化”(Variety and Unity)。即統一中有變化(多樣)，變化中有統一。兩種相反的力，經常存在於一切的創作活動中。作曲者須使兩者保持均衡。

統一方面，有正規性、集中性、一致性。如節奏畫一(同長度音符的排列)，中心調的確定，各部分間採用一致的構造(如樂句反覆、並行樂段、反行樂段)，以及反覆模進的使用。

多樣即脫去統一方面的種種，以免除單調與厭倦，獲得適度的對照與快美。如節奏變化，圍繞中心調的轉調，曲調改變部位 (§19-c)，伴奏樣式改變 (§19-d)，力度改變，在正確反覆的對照下的模進，以及一切表面變化(Ex. 19, Ex. 26 至 Ex. 30)。

練 習 九

創作樂段。主要長度為八小節。交互用大小調，用各種的二拍子與三拍子，用各種的速度(從 Adagio 至 Presto)，用三種構造(並行、反行、對比)。作樂句時應朝著收束進行 (§37 末段)。不論半收束或全收束，都要非常清楚。初學者不宜用含糊不明的收束。半收束處用填充部分而行隱匿時，仍須注意收束印象的清楚。曲調須有明白的特性，在各聲部間特別顯明，居領導的地位。曲調之次，為低音；低音亦須儘可能圓順而曲調化。曲調甫成，應即草定低音，後乃加入內聲部。

第六章 樂段的擴充

§41. 第三章所述的各種擴充法，亦可應用於樂段上。擴充之法，首為反覆。樂段可整個反覆，亦可前後樂句分別反覆。

全段反覆 樂段可以照原反覆一次，僅於後樂句的全收束處加入填充部分，以事隱匿 (§18)。惟普通在反覆時，常加入某種表面變化 (§19)。亦可在反覆之前，加入間奏 (§20)，並有反覆二次者。

49. *Allegro.*

pp 半收束

全收束 *1) p || 反覆 *1)

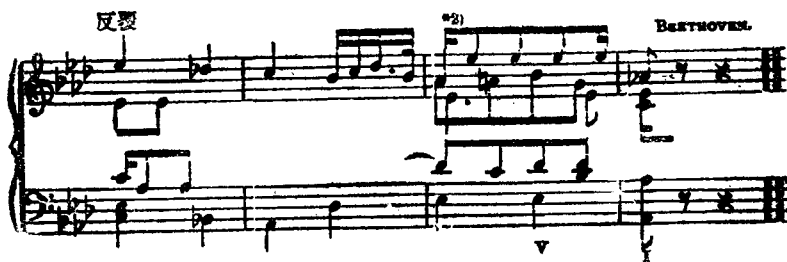
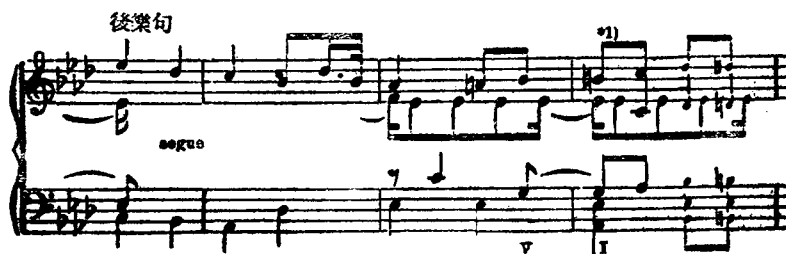
HAYDN.

*1) 收束處空隙過狹，故未加填充。——*2) 樂段反覆時，曲調移低八度，伴奏樣式改變，力度改變 (*pp* 改為 *p*)。

並看 Ex. 91, 3 後半-11; Ex. 97, 5-20; Ex. 102, 1-16.

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 28, Scherzo (諧謔曲), 1-32 (十六小節的樂段, 反覆); Symphony, No. 4, Adagio, 2-17. — Schubert: Impromptu (即興曲), Op. 90, No. 2, 1-24 (反覆二次)。—— Chopin: Prelude, Op. 28, No. 19, 倒數 7-23; Op., 28, No. 21, 17-32. — Mendelssohn: S. w. W. No. 29, 4 後半-21 (原樂段與反覆之間插入一小節的間奏)。

§42. 段中後句反覆 樂段的前後樂句均可單獨反覆，惟以後樂句反覆較佳。這正與樂句後半反覆 (§25-a) 的情形一致。後樂句反覆時，通常加變化。反覆前的全收束處，可加入填充部分，以事隱匿。例如：



*1) 全收束處，高音部作“變化半音”(Chromatic)進行，導入I的三音位置，造成隱匿收束。這種變化半音繼續進行，直至反覆後樂句的首音為止，將收束後的空隙填充起來——*2) 高音與中音的音形，係模仿第七小節而加以對換者；其目的在獲得強力的收束。

並看 Ex. 101, 25-36.

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, 1-12 (13) (收束稍擴充)。—— Chopin: Prelude, Op. 28, No. 20 (全曲)。—— Mendelssohn: S. w. W. No. 19, 24後半-30。

§43. 段中前後句(或前句)反覆 單獨前樂句反覆，少用。普通前樂句既反覆，

則後樂句亦反覆。例如：

51. *Moderato.* 前樂句反覆

51. *Moderato.* 前樂句反覆

後樂句

後樂句

後樂句反覆 MOZART.

後樂句反覆 MOZART.

52. *Presto.*

52. *Presto.*

前樂句反覆

MENDELSSOHN, No. 31.

*1) 由 V 開始。本例摘自他曲中途。——*2) 全收束的主和弦用三音位置，以稍隱匿收束效果。——*3) 後樂句反覆時雖未作本質變化，卻顯有不同，故亦屬“樂句彙集” (§54, §55)。——*4) 曲調下面的音符，暗示和聲，最低一音暗示低音部。——*5) 反覆時改變和聲(轉入下屬調 c 小調)。

(參考) Mozart (莫差特): Sonata, No. 11 (Cotta 版, 下同), 第一樂章, 倒數 8-29。

練 習 十

於前作或新創的樂段，加入整個反覆 (§41)。反覆部分作表面變化，原收束的和聲形式不變。

練 習 十 一

於前作或新創的樂段，加入後樂句反覆 (§42)；又加入前樂句反覆，或前後樂句均反覆 (§43)。反覆部分均變化。

§44. 段中句首擴充 樂段中句首擴充，多行於前樂句。這可採用句首所加的“前奏”的性質 (§20)；例如用樂段的伴奏的音形來作成，以顯其附庸的性質。不過，這時前奏已成了全段的前奏，因此長度可以稍長（一樂句或稍長），同時性質上亦可稍獨立。這種前奏，可稱為“前奏句”(Introductory Phrase)。

【參考】 Mendelssohn: S. w. W. No. 12 (前奏句以 V 終)；No. 15 (同前)；No. 29；No. 32 (前奏句以 V 終)；No. 46。——Chopin: Mazurka, No. 2, 7, 9, 13, 15, 17, 21, 31, 34。

§45. 前奏句如以全收束終而與樂段本身隔離，便成為“獨立前奏句”(Prelude)。獨立前奏句實際已是全個歌曲形式(如二、三段式(第二篇))的前奏 (§79, §92)，故它可與繼起的樂段全無關係，性質上完全獨立。獨立前奏句與繼起的樂段尚稍有關係(如仍採用樂段的伴奏的音形，或多少與之相似)的例，可看 Ex. 75-2。

【參考】 Mendelssohn S. w. W. No. 3, 19, 21 (1-8), 28, 41。——Chopin: Mazurka, No. 3, 42, 46。

獨立前奏句與繼起的樂段，全無關係，性質完全獨立的例，可看 Ex. 91；Ex. 97 (性質上完全獨立，不過未用全收束，因此又似樂段前的前奏句)。

【參考】 Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 16, 35。

所以，前奏可分為三個階段：第一階段為樂句的前奏，時間短促，不超出半樂句，性質絕對附庸 (§28)；第二階段為樂段的前奏(前奏句)，主要是長度加長至一樂句或更長，性質可稍獨立；第三階段可說是歌曲形式的前奏(獨立前奏句)，主要是作全收束，與繼起部分隔離，長度同第二階段，而性質可完全獨立

又獨立前奏句本身，並可再用前奏，看 Ex. 75-2。

【參考】 Mendelssohn: S. w. W. No. 35。

§46. 於前後兩樂句分別加入短小前奏，亦屬可能，但因有破壞兩樂句的連貫的危險，故較少見。兩樂句均加用前奏時，兩前奏在特性與樣式上最好能一致；同時應妥加處理，使不致破壞原樂段(未加前奏時)所要傳達的印象。例如：

53.

Vivace, non troppo

歌聲 1)

鋼琴

前樂句的前奏

前樂句



*1) 本例(“Winterreise”, No. 2)以歌聲的曲調確定樂段的形式。兩前奏其開始片段的節奏與曲調進行方向，均相一致，同時均用分解V和弦。

§47. 段中句末擴充 樂段中句末擴充，以行於後樂句為佳。這與前述的句末擴充 (§25, §26) 的原則，正相同。例如：





*1) 本來的全收束已經失去。——*2) 現改用含有主音的他和弦 (IV \parallel), 造成規避收束 (Ex. 32, *1); 不過並未將前面某部分反覆, 僅將該 IV \parallel 和弦延長為二小節 (8, 9), 復作模進 (10, 11); 又行反覆 (12, 13), 同時作 I $_2$ 延長, 乃入全收束。後樂句共延長九小節。

並看 Ex. 97, 33-45。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 23, 倒數 10-25 (後樂句作連環樂句的擴充, 試與第一複縱線後 1-9 比較); No. 31, 1-11 (四小節樂段, 反覆, 末尾擴充); No. 38, 1-10。

§48. 前樂句末擴充, 比較少見, 因為它會破壞兩樂句的連貫。前樂句末如加擴充, 只能將半收束的收束和弦或半收束片段作短小反覆或延長; 同時後樂句末的收束常作同樣的擴充, 以求平衡。例如:

55. *Allegretto* *mp dolce* 收束.....

擴充 *1) 後樂句

收束.. 擴充 *1) BRAHMS.

Ed V

*1) 兩處均在曲調上將收束音延長。——*2) 樂段終未用全收束, 因為要毫無間斷地進入次一部分之故。又本例為反行構造的樂段 (§39-b)。

〔參考〕 Schubert: “Winterreise”, No. 14, 倒數 1-15 (每樂句末擴充); No. 19, 6-13 (兩個三小節樂句; 繼以變化反覆 [14-21]); No. 22, 5-18 (五小節樂句), 又倒數 5-16。——Brahms: Op. 117, No. 3, 1-10, 11-20, 又第二速度 (*Piu moto ed espress*), 1-10, 11-20, 21-30 (均為並行樂段, 收束擴充); Op. 118, No. 1, 1-10。——Chopin: Mazurka, No. 20, 9-24 (後樂句反覆)。——Mendelssohn: S. w. W.

No. 37, 30-39 (僅前樂句末擴充)。

§49. 段中句中(樂句中途中途)擴充 一樂段間樂句中途中途擴充, 多行於後樂句(參看 §30)(擴充法見 §29); 然亦有兩樂句同時擴充者。例如:

56.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked "A da go." and "前樂句". The second system is marked "後半反覆" and "後樂句". The third system is marked "後半句前半隱約擴進" and "HAYDN. etc.". The score is written for piano and includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

*1) 半收束後的空隙, 不加填充, 使後面的擴充明顯。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 11, 倒數 9-22 又半(前樂句四小節; 後樂句中途中途擴充, 第一片段(弱拍起, 共二拍, 下同)變化模進, 次一片段變化反覆; 後樂句第六、八小節處均作規避收束, 最後以二小節的“新收束片段”終)。

§50. 這種句中擴充, 常使樂句構成連環樂句(§31)。普通是後樂句作連環構造。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 10, 11-24 (前樂句四小節, 後樂句作連環構造); No. 38, 22 又半-41 (非全收束終)。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 1, 1-25。

間或亦有前樂句作連環構造者。例如：

Allegro.

57.

1 2

3 4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 後樂句

*1) 前樂句計長十三小節，以有力的半收束終，方括弧指示連環音形，後樂句五小節。



§51. 後奏句 可歸入“段中句末擴充”的，尚有“後奏句”(或“小結尾”(Codetta)。它與前述的句末擴充 (§25, §26) 及段中句末擴充 (§47) 不同處，在於對前面的樂句或樂段，稍具獨立性。常常在一樂句或一樂段作全收束後，繼以這種後奏句；它在曲調方面，不必根據前面的收束片段，而可出自前面樂句或樂段中任何片段 (§32)，或用與前面部分有關的新音形；在和聲方面，可用屬和弦與主和弦的反覆連續，或用主音持續音上的一系列和弦，又可用下屬和弦或下屬調，作副格收束的較大展開(參看 §26-d)。後奏句長度以半樂句為度，而常反覆擴充。

Ex. 50 所示的樂段，其後奏句如下：

58.

收束 後奏句 反覆

接 Ex. 50.) *1) *2) 3)

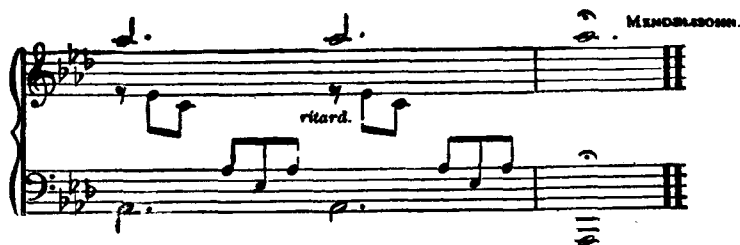
*1) 收束小節加以擴充 (§18)。——*2) 此後兩小節，其曲調與前面樂句或其收束片段，均不生關係，故不能稱作句末擴充。——*3) 在原曲 (Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 1, Adagio 末)，後面尚有六小節，為這後奏句的再反覆與擴充；這只在全樂章上所必需，此處從略。

又 Ex. 41-3 所示的樂句，有如下的後奏句：

59.

收束 後奏句 反覆

接 Ex. 41-3) *1) dim



*1) 前面為長大的二小節樂句，後奏句一小節，接著反覆一小節，再擴充半小節，乃進入單音的主和弦而漸漸消失。整個結構愈來愈短，愈來愈鬆弛，更有“Ritard.”來增加這種鬆弛。

並看 Ex. 70，倒數 1-5。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 倒數 1-6 (為前面七小節的後奏句，試與該七小節比較)；No. 13, 倒數 1-4 (與前面八小節比較)；No. 20, 倒數 1-5 (與前面十二小節比較，該處為反覆而擴充的樂句)；No. 40, 倒數 1-8。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 21, 倒數 1-14 (兩個後奏句)。

§52. 前奏句離繼起的樂段而獨立，成為獨立前奏句〔§45〕，同樣，後奏句如更離開前面的部分，且更具獨立性，便成為“獨立後奏句”(Postlude)。獨立後奏句用在樂段之後，不如用在較大形式(如二段式、三段式(第二篇))後，更為普通。這種較大形式，常於其前冠以獨立前奏句〔參看§45〕，其後附以相同的獨立後奏句。

Ex. 91; Ex. 97, 倒數 1-4 (這雖依附於前面部分，似後奏句，但其性質與獨立前奏句相同〔參看§45，第二段〕，故可視為獨立後奏句)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 16, 23, 28, 35, 41, 首尾。

§53. 由上所述，可知樂句擴充與樂段擴充，一般多行於後半部；即在行近終結之際，或在終結之餘，施行擴充。作曲者應先將音樂的主旨簡明表出，然後繼以這主旨的變化、修飾、發展與延長，俾應多樣統一化的要求。溫習 §30, §42, §47。

〔參考〕 樂段擴充的雜例——Beethoven: Sonatas, Op. 10, No. 1, Finale, 17-23; Op. 31, No. 3, 第一樂章, 46-68 (反覆時夾入間奏; 後奏句); Op. 81, Finale, 37-53 (全段反覆); 55-81, 至複縱線 (反覆, 擴充; 後奏句)。——Schudert: “Die Schoene Muellerin”, No. 8, 全歌 (四小節獨立前奏句; 兩個六小節樂句, 後樂句擴充; 兩小節後奏句)。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 1 (前樂句八小節; 後樂句連環構造, 十六小節; 第一後奏句二小節, 反覆; 第二後奏句一小節, 反覆三次; 結尾主和弦延長); Mazurka, No. 3, 49-64 (反覆); No. 17, 1-20 (前奏與反覆); No. 20, 1-24 (前奏與擴充); 又 41-56 (反覆)。——Brahms: Op. 116, No. 1 (Capriccio (奇想曲)),

1-19 (反覆而擴充); Op. 116, No. 2 (Intermezzo (間奏曲)), 1-18 (擴充而反覆, 有變化); 並看倒數 1-21; Op. 116, No. 5, 第一段(結尾擴充)。

練習 十二

於前作或新創的樂段, 加入前奏、前奏句或獨立前奏句 (§44, §45, §46)。又將其中一樂句或兩樂句之末, 加以擴充 (§47, §48)。新創樂段, 句末擴充時, 應先作成正規形式, 反覆時乃加以擴充。

練習 十三

就前作或新創的樂段, 將其中一樂句或兩樂句中途, 加以擴充 (§49, §50)。又加入後奏句或獨立後奏句 (§51, §52)。最後作一樂段, 將 §44, §47, §49, §51 所舉各項擴充法, 悉數應用。

第七章 樂句聚集

§54. 後樂句聚集的樂段 樂段之有“後樂句聚集”(Consequent-Group)者, 略似後樂句反覆 (§42), 惟第二後樂句並非第一後樂句的反覆, 乃係一種特殊的“再現”。

§55. 後樂句的這種再現與普通反覆不同, 有下舉數點:

a) 兩後樂句的收束, 本質上不同。倘係反覆, 則收束在本質上應相同 (§21, §42)。(§39-a 所述並行樂段與樂句反覆的不同, 亦在於收束的不同。)

看 Ex. 99, 22 後半-35 (第一後樂句轉入關係小調 e 調而終, 半收束; 第二後樂句回復原調 G 調而終, 全收束; 試與 Ex. 50, Ex. 51, Ex. 62 各後樂句(各例均有反覆後樂句)比較); Ex. 101, 49-61 (最後未用全收束, 而用 I₂, 因為與繼起部分緊接之故)。

[參考] Mozart: Sonata, No. 8, Andante, 28-43 (第二後樂句末擴充)。

b) 後樂句再現時作模進。這時曲調起伏雖相同, 但並非反覆。例如:

Prestissimo.

30. 前樂句

第一後樂句

半收束

第二後樂句

BEETHOVEN.

*1) 第二後樂句為第一後樂句的模進，惟收束片段作反行，最後未用全收束。

〔參考〕 Chopin: Prelude, Op. 28, No. 24, 1-19 (前奏 2 小節；前樂句四小節，變化反覆；第一後樂句五小節；第二後樂句一部分模進，四小節)。

c) 後樂句再現時作繁複的變化，其繁複程度非普通反覆所容許者。例如：

Lento

61. 前樂句

第一後樂句

第二後樂句

*1) *2) СНОУИ.

*1) 開始片段與第一後樂句同，以後愈演愈遠，至結束就完全不同了。——*2) 並查原曲 (Chopin: Mazurka, No. 11, Op. 17, No. 2), 看此後十二小節。

並看 Ex. 100, 27-44.

〔參考〕 Schubert: "Winterreise", No. 15, 倒數 6-19. — Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 倒數 1-21 (前樂句四小節, 第一後樂句四小節, 第二後樂句八小節, 後樂句五小節); No. 31, 倒數 5-14 又半 (前樂句二小節, 第一後樂句二小節, 第二後樂句一部分模進, 擴充為六小節).

§56. 前樂句聚集的樂段 這較為少見, 正與樂段較少前樂句反覆相同 (§43, §53). 例如:

Allegretto.

第一前樂句

62. 第二

前樂句 (第一前樂句的模進)

後樂句

後樂句反覆

民歌

*1) 這裏可看作弱拍音延長 (§29-0), 構成五小節樂句。——*2) 這是終末全收束的隱匿收束。

並看 Ex. 103, 1-14 (第一前樂句四小節; 第二前樂句模進, 四小節擴充而為六小節; 後樂句二小節, 反覆)。

(參考) Haydn: Sonata, No. 14, 1-12. — Chopin: Mazurka, No. 36, 1-17; Prelude, op. 28, No. 5, 1-16 (前奏句四小節; 第一前樂句四小節; 第二前樂句四小節, 模進; 後樂句四小節); 其餘 23 小節, 構造相似 (最後七小節為後奏句)。—— Brahms: Op. 119, No. 3, 倒數 1-30 (第一、二前樂句均四小節, 後樂句為一冗長的連環樂句)。

§57. 樂句聚集 “樂句聚集” (Phrase-Group) 即一大串 (至少三個) 相似或有某種共通型的樂句, 連貫出現, 各樂句作輕微的半收束 (§62, 末段), 至最後樂句乃作全收束 (在任何調均可)。前述連環樂句 (§31), 其實即在樂句中作相類似的片段的聚集, 現在的樂句聚集, 即將連環樂句的原則, 作較大規模的應用而已。

各樂句相似的樂句聚集, 可看 Ex. 100, 1-8; 三個四小節的樂句; 三個樂句的

前半非常相似。第二樂句末低音作不正規的跳進，即由導音跳至第三度音(和弦爲V-I)，其目的在避去完全的主和弦收束。第三樂句的全收束雖短，卻已具備全收束的條件(§93-a)，故仍能將和聲與曲調的進行切斷，使“聚集”宣告終結。試將本例與後(或前)樂句聚集的樂段比較，顯有區別。例如 Ex. 99, *ss* 後半-*ss*, Ex. 60, Ex. 61, 雖均爲三樂句，卻可歸納於樂段構造的三樂句內(第二、三樂句，實係一樂句)，而本例則不同，本例係一基本樂句作三次不同的出現。

§58. 然而，樂句聚集還是由不相同——然而有某種共通點——的一串樂句組成，較爲普通。這時既不能歸納爲二樂句(樂段)，亦不能歸納爲一個基本樂句，它根本就是許多不相同的樂句的集合。例如：

Adagio.

63.

第一樂句

第二樂句

第三樂句

cresc. *f*



*1) 本例各樂句，曲調各不相同；僅有一共通點，即伴奏樣式一律。

並看 Ex. 75-1，第二段。

[參考] Schubert: Sonata, No. 4 (Op. 122), Menuetto, 1-12; No. 8 (c 小調), 第一樂章, 40-53 (三個相似的樂句, 不同長度; 以後 14 小節, 整個聚集反覆)。—— Chopin: Mazurka, No. 33, 1-22 (五樂句, 一部分模進, 最後樂句擴充); Prelude, Op. 28, No. 2 (三樂句, 相似, 各擴充); Op. 28, No. 9 (三樂句, 相似); Op. 28, No. 18 (第一樂句四小節; 第二樂句五小節, 第三樂句四小節, 第四樂句八小節)。—— Grieg: Lyric Piece (格利格: 抒情曲), Op. 12, No. 1 (三樂句; 反覆, 縮短而變化)。—— Brahms: Op. 118, No. 6, 1-20 (五樂句, 相似; 第二樂句為第一樂句的反覆); 以後 20 小節為這聚集的變化反覆; 再後 18 小節為四樂句聚集 (第三樂句擴充, 第四為第三的模進); 此後至終結為第一聚集的變化再現。—— Mendelssohn: S. w. W. No. 3, 5-29 (六樂句; 第二樂句六小節, 第三樂句二小節, 餘均四小節); No. 13, 倒數 1-23 (四樂句; 第一、二樂句相似, 幾同反覆; 第四句末擴充四小節; 外加後奏句); No. 16, 4-9 (三個二小節樂句); No. 20, 倒數 17-28; No. 26, 倒數 11-28 又半 (第一、二樂句均二小節, 第三樂句四小節, 第四、五樂句均二小節; 隨後第四、五樂句反覆而擴充); No. 41, 倒數 5-16 (三樂句; 第三樂句僅三小節)。

樂句聚集中的樂句數目，可多至十餘樂句。這種冗長的樂句聚集，且待後述 (§104)。

§59. 樂段聚集 聚集的原則，間或應用於樂段上，尤以短樂段(四小節)為然；遂成“樂段聚集”。樂段聚集看似長大樂句的聚集，這種樂句中途中有輕微的半收束——可能這種半收束在這樂句有之，而在他樂句則無。例如：

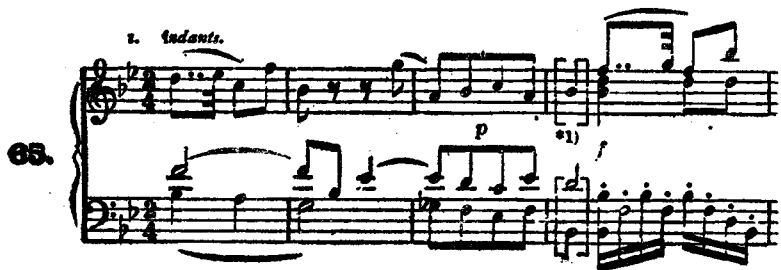


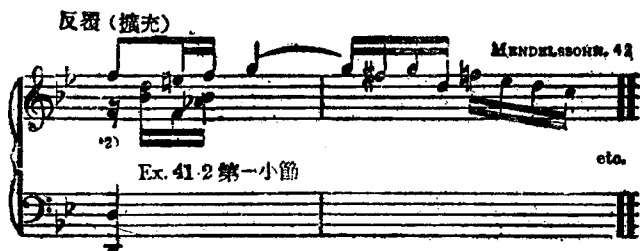
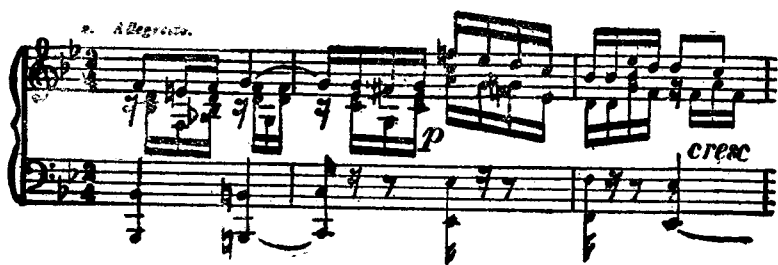


〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 32, 16-28.

§60. **收東省略** 一樂句(或樂段)的收東,在和聲上適與後一樂句(或樂段)的開始相同時,可將該收東小節完全省略,而遷入於後一樂句,形成前後樂句互相“交越”之勢;這稱為“收東省略”(Elision of Cadence). 此法幾乎專用於全收東,但在半收東亦屬可能。應用此法,須有條件;如前一樂句行至收東前,確能示出收東的將到,或後一樂句開始非常顯明,決無誤解的可能(§93-a),如此纔可應用收東省略。

收東省略的目的,為避去不必要的遲滯的停頓,或為獲得活潑而急迫的效果。但容易陷入混亂,故究屬少用;用時切宜諦聽其效果。例如:





*1) 括弧內小音符表示應有的收束，現在已經省略。第四小節既為前一樂句的最後小節，同時又為後一樂句的開始小節。後一樂句開始，非常顯明：第一，伴奏樣式突變，其次，力度突變（變為 *f*）。——*2) 第一和弦作規避收束，而緊接反覆樂句的開始。

並看 Ex. 70, *4; Ex. 91, 25.

(參考) Mozart: Sonata, No. 11, 7-8; 又最後樂章 (Rondo), 13-19 (反覆樂句，收束省略)。——Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, Adagio, 10-11 之間。——Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 倒數 5; No. 11, 4-5 之間 (比較倒數 19, 該處收束未省略); No. 31, 倒數 5.

須注意者，收束省略不可與隱匿收束 (§18) 混同，後者僅將收束處的空隙填充起來，兩樂句並未交越，即並未省略收束。例如：

66. *Allegro.*

*1) 這裏並未省略收束。後一樂句除此小節外，仍有四小節。這裏的節奏進行，除填充或東窗的空隙外，並作為後一樂句的開端部分〔§2-a〕，預示後一樂句的節奏。

【參考】 Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, 12-21 (12-13 之間並未省略收束)。
 —Mendelssohn: S. w. W. No. 26, 倒數 11 (未省略收束，試與後二小節比較)；
 No. 28, 倒數 5 (終結與開始雖相銜接，卻未省略收束)。

練習十四

於前作或新創樂段，照 §55 所舉三種情形，用入後樂句聚集。又用入前樂句聚集〔§56〕。各收束與其太含糊，不如太顯明。勿用過甚的隱匿與規避收束，免使收束過於含糊，影響形式的明確性。參看練習九。

練習十五

作樂句聚集，各樂句相似或不同〔§57, §58〕。一個聚集，暫以三樂句為限，惟其中某一樂句可再加反覆（或變化反覆），並作省略收束的練習，可於樂句或樂段反

覆時，乘機省略其收束(如 Ex. 65-2)。

第八章 複樂段

§61. “複樂段”(Double Period)由兩個樂段組成，其正規者，包含四個樂句，第一、二樂句之間，與第三、四樂句之間，均保持樂段關係，而兩樂段之間，又保持大規模的樂段關係。

§62. 正常的複樂段，其前後二樂段有一貫的精神，互相依附，一如單樂段(即普通樂段)中的前後二樂句然。因此，複樂段正中的收束(即第二樂句末)，必為半收束，不過這個半收束較普通的半收束為強顯。

複樂段由單樂段擴充而成；一單樂段，其樂句有充分長度，樂句正中微有分裂之意，遂變為複樂段。所以，在複樂段，正中的半收束，當然要較第一、三樂句末的半收束為強顯。

半收束強顯輕微之別，可從和聲與節奏兩方分別來說。和聲方面，最強的半收束，其收束和弦用屬三和弦或某一近關係調(§37)的主和弦；輕微的半收束，其收束和弦用此外任何和弦的任何形式，或屬不協和弦(如 \vee^7 等)，以至其他不協和弦。節奏方面，半收束強顯輕微之差，視收束和弦歷時的久暫，與收束和弦後“填充”部分的長短而定。節奏方面的差別，較為重要。

§63. 正規複樂段，各樂句的收束狀態如下：——

a) 第一樂句末為輕微半收束，收束和弦最多用三音或五音位置的原位主和弦，或轉位主和弦，此外亦用屬三和弦或屬不協和弦(後者較前者為輕)，亦可能用其他和弦。節奏方面，收束和弦歷時較短。

b) 第二樂句末為強顯半收束，收束和弦最多用 \vee (詳見§36)，其歷時常較單樂段中者為長，或作轉調(詳見§37)。

c) 第三樂句末再作輕微半收束，可與第一樂句末的半收束相同，或用下屬和弦，與轉入下屬調。

d) 第四樂句末(在正規的完全的複樂段)用全收束。

§64. 在複樂段，欲求兩樂段充分連貫，可將兩樂段在曲調上作並行構造，一如並行樂段(§39-a)然。極端並行的複樂段，第三樂句與第一樂句相同，第四樂句與第二樂句，除收束外，亦全然相同。稍次者，僅第三樂句與第一樂句全同，或幾乎相同。再次者，僅第三樂句開始片段與第一句的相同，即兩樂段僅開始相同。不論如何，第二樂句應與第一樂句成對比構造。

下舉複樂段，顯然由單樂段擴充而成，並行構造：

67. *Andante.*

前樂段 第一樂句

第二樂句

後樂段 第三樂句 (同第一樂句)

*1)

第四樂句

BEETHOVEN.

*2)

*3)

*1) 此處半收束與前面第一樂句末的半收束同，均用五音位置的 V，但此處在節奏上較為強顯。因為第一樂句末的 V，在第二拍，而此處實際是在第一拍，('f 與 qa¹ 是“下倚音”)。——*2) 除第三樂句開始處作表面變化外，後樂段一直與前樂段相同，至此處始行分歧。——*3) 本例若將速度改快(如 Allegro 或 Presto)，便成為長樂句(八小節)的單樂段，並行構造，兩樂句正中均有次半收束 (§8)，儼如 Ex. 12 的組織而擴大者。

§65. 完全的單樂段，前後樂句正中並無中斷之感，而完全的複樂段，四個樂句有清清楚楚的四個收束；但在這兩者中間，有無數的樂段，常是模稜兩可，不能絕對地歸入某一方。演奏者的速度與“分句法”(Phrasing)亦足影響樂段的構造(參看 §10)。當單複樂段難於截然區別時，無強行區別，定要歸入一方的必要。

Ex. 99, 1-10 (單樂段成分較多；段末擴充)。

[參考] Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 1, Adagio, 1-16 (複樂段成分較多)；Op. 10, No. 3, Menuetto, 1-16, Op. 14, No. 1, Allegretto, 1-16; Rondo, Op. 51,

№. 1, 1-8 (均單樂段成分較多)。——Mendelssohn: S. w. W. No. 8, 1-17 (複樂段成分較多); No. 12, 7-22 (前半正中有半收束, 後半沒有, 正如 Ex. 10; 所以就前半看, 爲複樂段, 就後半看, 則爲單樂段); No. 22, 1-9 (同上); No. 19, 8-11 (複樂段成分較多); No. 32, 4-14 (單樂段成分較多; 段末擴充); No. 48, 1-8 (單樂段成分較多)。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 8, 1-8 (單樂段成分較多)。

下例爲純粹的複樂段, 並行構造:

allegro.

38. 前樂段 第一樂句

第二樂句

1) 後樂段 第三樂句 (同第一樂句)

BETHOVEN

第四樂句 etc.

*1) 第二樂句末的半收束, 僅充分發揮半收束的效能, 並不比第一樂句末的半收束爲強, 試與 Ex. 49 比較; 並行複樂段之別於反覆樂段, 只在於第二、四樂句的收束有所不同。

(參考) Mozart: Sonata, No. 7, Adagio, 1-8; No. 13, Finale, 1-16; No. 14, Finale, 1-16; No. 15, 第二樂章, 1-16 — Beethoven: Sonata, Op. 22, Finale, 1-18. — Schubert: Sonata, No. 2 (Op. 53), Scherzo, 1-40 (八小節樂句, 第二、四樂句句末擴充, 成爲十二小節); No. 10 (♭B 調), 1-18 (第二個收束延長). — Mendelssohn: S. w. W. No. 15, 1-22 (前奏句六小節); No. 18; 1-17; No. 24, 1-18; No. 33, 1-15; No. 37, 1-17. — Brahms: Op. 116, No. 6, Trio (調號五個升號); Op. 116, No. 7, 1-20 (兩後樂句均擴充; 比較最後 31 小節); Op. 117, No. 1, Più Adagio; Op. 117 No. 2, 22 後半-38; Op. 118, No. 5, 1-16; Op. 119, No. 1, 1-16; Op. 119, No. 2, 第二個速度(四個升號), 1-16; Op. 119, No. 4, 1-20, 21-40, 41-60(均爲五小節樂句的並行複樂段). — Chopin: Prelude, Op. 28, No. 7; No. 10(第三樂句爲第一樂句的模進, 第四樂句除收束外, 均同第二樂句, 收束稍擴充); No. 14 (第二樂句擴充爲六小節; 第四樂句僅三小節; 後奏句三小節); No. 17, 1-18; No. 19, 1-16; No. 23(第四樂句五小節, 但收束小節與後面的後奏句交越[§60]); Nocturne No. 1 (Op. 9, No. 1), 1-18(收束擴充); No. 5 (Op. 15, No. 2), 1-16(極端並行, 幾近單樂段反覆).

§66. 複樂段極少作對比構造, 蓋如第三樂句不與第一樂句相同, 則兩樂段難能保持連貫性, 而各自獨立, 像二段式(§74)中的兩段了; 又容易變成“四樂句聚集”. 然而, 對比複樂段依舊可存在; 譬如將它作成如長大的單樂段, 正中有顯明的半收束, 同時兩樂句正中亦有中斷. 例如:

Andante.

69. 前樂段 第一樂句

第二樂句

*1) 最後的全收束無低音，這是因為繼以一種擴充(連環樂句)的緣故。試與本曲開始 16 小節(並行複樂段)比較。

並行複樂段，其第一、二樂句要成對比 (§64)，但對比複樂段，其第一、二樂句，或第三、四樂句即可作並行構造。

看 Ex. 75-2, 18-34(後樂段作並行構造)。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 22, Adagio, 1-9 (略似單樂段)。——Chopin: Mazurka, No. 32 (Op. 50, No. 3), 1-16。——Mendelssohn: S. w. W. No. 3, 第二複縱線後 1-16; No. 42, 1-17 (前樂段作並行構造，轉調全收束 (§93-b))。

§67. 複樂段中的樂句，不消說，均可應用前述的樂句擴充法 (§24-§30)，加以擴充。但是，擴充多行於後面部分 (§33)。這裏僅就反覆、聚集及首尾擴充，加以說明：——

a) 整個複樂段變化反覆。

(參考) Mozart: Sonata, No. 11, Andante, 1-32。——Schubert: Sonata, No. 6 (Op. 147), Finale, 51-80。——Chopin: Mazurka, No. 13, 1-36 (前奏句四小節); No. 37, 1-44 (第四樂句擴充至十小節); Nocturne, No. 3 (Op. 9, No. 3), 1-40 (第四樂句八小節)。

b) 兩樂段之一反覆，或兩樂段分別反覆。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 31, No. 2, Finale, 1-51(後樂段反覆而擴充); Op. 106, Adagio, 1-26 (同上;前奏一小節)。——Chopin: Mazurka, No. 29 (Op. 41, No. 4), 1-32 (對比複樂段，各段分別反覆)。

c) 複樂段的最後(即第四)樂句反覆, 或作聚集構造(即後樂段作聚集構造), 使複樂段增至五個(或更多)樂句。此法僅能行於並行複樂段, 蓋在並行複樂段, 第三樂句同第一樂句, 構造已經確定, 縱後面有何擴充, 亦不致混亂。不過對比複樂段最後樂句反覆, 亦非不可能; 只是對比複樂段不能再作樂句聚集, 因為這無異於大規模的樂句聚集了。

下例為最後樂句聚集的並行複樂段:

第一樂段 第一樂句

70

第二樂句

poco cresc - c - ir dim.

第二樂段 第二樂句 (同第一樂句) *1)

a tempo

第四樂句 (第一次出現)

第四樂句 (第二次出現)



*1) 第三樂句實際同第一樂句(加變化), 故至此構造已告確定, 縱後面有何擴充, 亦無影響 —— *2) 應有的全收束已行規避, 故繼起的樂句, 係一種特殊再現(並非反覆), 構成後樂句聚集(§54)。—— *3) 此處收束甫成, 即突然繼以他和弦, 構成隱匿收束; 此處起二小節, 為該樂句後半的變化反覆。—— *4) 此處為收束小節省略(§60)。本和弦為前面樂句的收束和弦, 同時為後樂句的開始; 比較第一樂句開始片段便知。

d) 複樂段首尾加入前奏(§28)、前奏句(§44)或獨立前奏句(§45)、與後奏句(§51)或獨立後奏句(§52), 這不僅可能, 且甚需要。

(參考) 擴充複樂段的雜例——Schubert: Sonata, No. 8, Adagio, 1-18; No. 10, 第一樂章, 1-18(第二收束延長)。——Mendelssohn: S. w. W. No. 20, 1-21(五樂句, 後樂段作樂句聚集, 遂產生一新的第五樂句); No. 21, 1-32(獨立前奏句八小節; 後樂段作樂句聚集的擴充; 第四樂句三小節, 第五樂句九小節); No. 23, 1-15(二小節樂句, 後樂段作樂句聚集的擴充); No. 36, 1-27; No. 39, 1-15(二小節樂句, 略似單樂段; 後樂段作樂句聚集; 後奏句一小節, 反覆); No. 2, 1-29(七樂句, 並行複樂段, 後樂段作樂句聚集)。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 3(前奏二小節; 第二樂句五小節; 第五樂句八小節; 後奏句); No. 4(第二樂句八小節, 第四樂句由五小節〔規避收束〕擴充至九小節); No. 5(前奏句四小節; 並行構造; 各段均作前樂句聚集); No. 6(第三樂句六小節; 第四樂句再現一次〔聚集, 如 Ex. 70〕; 後奏句); No. 13, 1-20; Mazurka, No. 31 (Op. 50, No. 2), 1-28(前奏句八小節)。——Brahms: Op. 116, No. 3(各樂段的前樂句均反覆); Op. 117, No. 2, 1-22(終結作後樂句聚集); Op. 119, No. 1, 17-42(並行; 非全收束; 各後樂句擴充); Op. 119, No. 3, 1-24(並行, 各後樂句擴充)。

§68. 長大的單樂段, 各樂句正中起分裂, 可變成複樂段(§62); 這原則亦可應用於複樂段上, 於是就構成“倍複樂段”(Quadruple Period)。

看 Ex. 79 前面五個樂句, 這亦可視為五個樂段, 大體二小節一樂句。

(參考) Schubert: Sonata, No. 5 (Op. 143), 1-46。——Chopin: Mazurka, No. 28 (Op. 41, No. 3), 1-33; Polonaise, No. 6 (Op. 53), 17-48(近於反覆複樂段); Prelude, Op. 28, No. 16(終結擴充十三小節)。

練習十六

作並行複樂段 (§61—§64)。用大調與小調，用各種的二拍子與三拍子，各種的速度。用各種伴奏樣式，可模仿前舉實例或其他名作。各樂句向收束進行，以收束爲歸依。原則上勿用模糊不明的收束，但可自由應用隱匿收束與規避收束。可偶或一試對比複樂段，作形似長大的單樂段，於其樂句正中作中斷 (§63)。

練習十七

於前作或新創的複樂段，照 §67-a, b, c, d 所述，加以擴充。

第二篇 歌曲形式

前 言

§69. “歌曲形式” (Song-Form) 雖源出於聲樂曲，卻不限於聲樂曲，而包括器樂曲。有關歌曲形式的成分如下：——

a) **樂句** 樂句由一列和弦繼續進行，與若干有連貫性的曲調片段所構成；長度自二小節至八小節；句末作全收束或半收束。

b) **段** “段” (Part) 由若干樂句連繫而成。樂句數目自二句、三句、四句，以至更多不等。最短的段，可能僅一樂句（詳下文）。段中有兩句以上時，各句間應互有連繫。段在原則上以全收束終。

c) **歌曲形式** 歌曲形式簡稱“歌式”，亦稱“段式” (Part-Form)，由若干段連繫而成。段數自二段、三段、五段以至更多不等。原則上以全收束終。

樂曲形式愈長大，則各部分間間隔愈顯，其變化與對比性亦愈增。故樂句中片段與片段之間，僅有些微的間斷；一段中樂句與樂句之間，則用半收束；而歌式中段與段之間，則須用全收束。又樂句中片段與片段之間，應有充分的關聯；一段中樂句與樂句之間，僅需組織上有所連繫，而可稍獨立；至歌式中段與段之間，則雖一脈貫通，在外表上（如曲調方面），各呈獨立的現象了。

§70. 有充分特性的單一樂句，亦可代表一段，尤以有反覆時為然。但是，這種短小的段，除用在兩大段之間，究不多見。看 Ex. 74, Ex. 78. 原則上，一段至少要有兩樂句。一言以蔽之，本書第一篇中所述的各種構造，如反覆樂句、樂段、擴充的樂段、樂句聚集、複樂段、以至擴充的複樂段，均可代表一段，而可稱為“一段式” (One Part Form)。

第九章 二段式

§71. “二段式” (Two-Part Form 或 Binary Form) 由兩個段組成。兩段因全收束而分離，但兩段大體性質與構造，普通相同或相協調 (§73-a, b)。兩段猶以一呼一應，或一“起”一“承”。

§72. a) 第一段可用反覆樂句(但少用), 可用正規或擴充的樂段, 可用正規或擴充的複樂段, 又可用樂句聚集。但最普通為正規的樂段, 蓋樂曲開始用正規構造, 纔能將音樂的主旨簡明表出 (§53)。第一段普通反覆一次。

b) 第一段結尾, 作全收束, 收束和弦歷時較長。至於在何調上作全收束, 無甚一定。現照優越次序, 列舉如下:—

- (1) 大調的歌式, 第一段轉入屬調作全收束;
- (2) 小調的歌式, 第一段轉入關係大調作全收束;
- (3) 在原調作全收束。

(4) 此外, 亦可轉入其他“近關係調” (§37) 作全收束; 例如小調轉入屬調, 大調轉入關係小調; 或轉入屬調的關係調; 較少用者, 為轉入下屬調的關係調; 最少用者, 為轉入下屬調本身; 亦可能用“遠關係調” (§94-a), 如闊步轉調 (Ex. 47, *1)。

c) 第一段除終結的轉調外, 中間可能尚有若干“一時轉調”(Transient Modulation)。不過第一段既以簡明表出音樂主旨為前提, 照理就不宜有過多的轉調。

§73. a) 二段式中的第二段, 可與第一段同形式, 又同長度, 惟並非必須如此。兩段長度不同時, 第二段宜較長。第二段亦可反覆。

b) 在大體性質上, 第二段須與第一段相協調。曲調方面, 第二段可不照第一段, 而自具一格。和聲方面, 第二段開始可用屬和弦, 使與第一段開始的主和弦, 遙遙相對。但是, 節奏方面, 第二段應與第一段取得關聯。又伴奏樣式, 第二段宜與第一段一致。如此, 第二段雖與第一段分離, 但兩段在大體性質上, 卻相協調、連貫與統一。

c) 第二段以原調的全收束終。常加入後奏句, 或將其最後樂句之末加以擴充。第二段中可轉入下屬調系(包括下屬調與下屬調的關係調)的調上。

§74. 基本二段式 “基本”(Primary)二段式由兩個正規樂段構成; 各段自行反覆, 或不反覆。基本二段式由複樂段演進而成。將一對比複樂段正中的收束, 改用全收束, 於是就發生分裂, 兩樂段各自獨立, 由一段式變成二段式了 (參看 §66)。基本二段式如下例:

71. *Moderato.*

F大調 第一段

第二段

SCILIAN HYMN. Stark 和聲

*1) 這是少見的輕徵半收束。——*2) 在屬調上作全收束，收束和弦歷時特長，使兩樂段(亦即兩段)互相分離。——*3) 第二段用屬和弦開始，使與第一段開始的主和弦相對。——*4) 第二段第一小節的節奏，襲用第一段第二小節者。整個歌式第一小節的節奏，為第一段節奏的基礎；其第二小節的節奏，則為第二段大部分的節奏所依據。故全歌式開始二小節，實為兩段節奏的胚胎。節奏如此組織，可使兩段產生連繫，獲得統一〔§73-b〕。——*5) 第二段中有向下屬調系的轉調〔§73-c〕。

Andante sostenuto.

第一段

72. d 小調 p

V

pp

*1) 小調二段式，第一段終於關係大調〔§72-b(2)〕。

第二段 *2)

MENDLSSOHN. *3

*2) 在曲調與伴奏樣式方面，第二段均類似第一段。惟第一段用一小節的模進，而第二段則廣而大之，用二小節的模進。——*3) 本例係作者的“Variations Sérieuses”(嚴肅變奏曲) Op. 54 的主題。在各變奏間，收束常變化，以致影響構造。如三、四、七、九、十一、十二、十四各次變奏，第一段收束不夠強顯，因此就近於複樂段了。十、十五、十六、十七各次變奏，則近於樂句聚集。變奏曲廣義言之，實為一個歌式作多次變化反覆。

[參考] Haydn: Sonata, No. 4, Largo; No. 5, Presto, 1-16; No. 7, Finale, 1-18; No. 11, 1-16; Symphony, No. 3 (Peter 版), Andante, 1-32; No. 9, Andante, 1-10。——Beethoven: Sonata, Op. 28, 第三樂章, Trio (第一段照原反覆; 第二段變化反覆); Op. 57 (Appassionata(熱情)), Andante, 主題及其變奏; A大調 9 Variations (九次變奏曲), 主題 (Paisiello 主題) (第二段反覆); Symphony, No. 2, Larghetto, 1-32 (各段反覆)。——Schumann: “Bunte Blaetter” (雜曲), Op. 99, No. 1 (第一段收束稍含糊, 看 §93); “Waldscenen” (林中景色), Op. 82, No. 7, 1-18 (後奏句二小節)。

§75. 在二段式的實例中，有一種極普遍的情形 (這種情形變成為二段式的特徵)，即兩段末部互相類似。這種類似，有時僅大體相似，有時趨於極端，變為相同 (Ex. 73); 有時雖相同，而調各異 (如第一段轉他調終，而第二段以原調終)。至類似或相同部分的長度，則無一定，長者占段末整個最後樂句，短者為時極暫。這種兩段末部類似或相同，在古曲中屢見不鮮。

須特加注意者，這種類似或相同僅能用於兩段的末部。在第二段中途，切勿用入與第一段首部相同的片段; 不然，將使二段式變為某種三段式 (§81-a)。又兩段末部相同，與複樂段中兩樂段首部相同 (§64)，效果正相反。兩段首部相同，可增加兩

段的連貫性，而兩段末部相同，則使兩段分離；因兩段末部如相同，則第一段末的收束必與第二段末的全收束相同，於是就將第一段完全結束，而與第二段分離了。兩段末部相同的二段式如下。

78 *Allegro.*

第一段

第二段

N.B.

N.B. Beethoven

*1) 第一段用原調作全收束，較為少見 (§72-b(3))。——*2) 本例為作者的 b^b 大調 8 Variations 的主題(一首通俗的德國民歌)。兩段末部相同處，已加記明。並看各變奏，注意在有些變奏中多少保持這種特徵。

【參考】Mozart: g 小調 Symphony, Finale, 1-16。——Beethoven: c 小調 9 Variations (根據 Dressler 的進行曲)。

練習 十八

a) 作兩個基本二段式，均用大調；注意 §72 及 §73 所述的構造與收束。一個用二拍子，一個用三拍子。速度與伴奏樣式均不同。

b) 次用小調作兩個二段式，兩段末部相似或相同 (§75)。

§76. 縮小二段式 較基本二段式爲小者，有“縮小”(Diminutive)二段式。其第一段僅有一樂句(§70)，間或兩段均用一樂句，但極少第二段單獨用一樂句(§73-a)。用單一樂句爲一段時，應有良好的條件，例如樂句長大(八小節)，或速度緩慢，同時須有極顯明的收束，且須反覆。

74.

Andante.
第一段

pp

第二段

pp *cresc.*

sf *decreso.* *p*

BETHOVEN.
*1)

*1) 本例出自作者 Sonata, Op. 27, No. 1, 第一樂章, 1-8(或-9, 第二次結尾); 接著 12(或13)小節, 亦爲縮小二段式, 第二段變化反覆, 故不用反覆記號; 此後 16 小節爲上例的再現與變化反覆; 乃繼以一個快速 (Allegro) 主題(亦爲二段式, 惟其第二段反覆時, 因要作成“過渡”(§90-c), 就由本調折入次主題的調內); 最後, 第一個主題又再現, 反覆時用另一種變化; 後奏句八小節; 全章於是告終。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 26, 第二樂章, Trio (第一段爲八小節樂句; 第二段爲樂段); Op. 31, No. 1, Rondo, 1-32 (第二段爲反覆樂句; 整個歌式變化反覆); Op. 79, Andante, 1-8 (第一段爲樂段, 第二段爲反覆樂句); Finale, 1-16 第二段爲反覆樂句); ♯B 調 10 Variations (Salieri), 主題 (第一段爲反覆的樂段; 第二段爲擴充的樂句)。——Schubert: “Winterreise”, No. 5 (菩提樹), 9-24 (第一段爲反覆樂句)。——Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 23 (各段照原反覆, 然後全歌式變化反覆; 繼以長的“後奏段”〔§98〕)。——Carey: “God save the king” (英國國歌) (第一段爲六小節的樂句)。

§77. 由上所述, 可知同是兩樂句, 既可構成樂段, 又可構成二段式; 又擴充的樂段、複樂段與聚集樂句, 可能比二段式爲長; 又前後樂句各自反覆的樂段 (Ex. 51), 與兩段均爲反覆樂句的二段式 (Ex. 74), 外表上極其相似; 又對比複樂段與二段式常難區別。所以, 一段式與二段式, 有時很難辨別, 正如複樂段與單樂段之難分一樣 (§65)。一段式與二段式的不同, 關鍵在於中途是否分離一點上; 即二段式中途分離, 一段式不然。至造成這種分離的因素, 則有種種; 例如前後自行反覆, 或前後性質迥異, 或中途用強顯收束, 均能產生分離之感。

練習 十九

a) 分析下舉可疑的例, 試決定其爲二段式或一段式。如爲一段式, 並說明其屬於何種構造: ——Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 1, 1-30; Op. 10, No. 3, Menuetto, Trio; Op. 13 (Pathétique (悲愴)), Finale, 1-17; Op. 31, No. 1, 1-30; Op. 79, 1-24。——Schumann: Liederkreis (歌曲連集), Op. 24, No. 8。——Grieg: Lyric Pieces Op. 12, No. 2, 1-18。

b) 作兩個縮小二段式 (§76), 一大調, 一小調; 一 Adagio, 一 Allegretto, 一二拍子, 一三拍子。

第十章 發展二段式

§78. 較基本二段式爲大者, 有“發展”(Fully Developed)二段式, 其第一段最短爲一樂段, 而可較長; 第二段常爲擴充的樂段。形式既廣, 則兩段分離益顯, 兩段的對比性亦稍增 (§69 末段)。

§79. 除兩段自行反覆或整個歌式反覆外, 並可於某樂句中途中加入種種擴充, 或於歌式首尾加入前奏句或獨立前奏句、與後奏句或獨立後奏句。形式愈廣大, 首

尾附加的部分就愈需要,而其长度与独立性亦愈增。温習§45, §52. 又發展二段式的末尾,可能加入比後奏句更長的“後奏段”(§98). 發展二段式如下例:

76-1 *Allegro*. 第一段 並行樂段 *mp*

mp

第二段 三樂句聚集 *f marcato.*

p

#f V I

Joh. Seb. Bach. #1)

#f V7 I

rallentando

*1) 本例爲作者第六首 French Suite (法國組曲) 中的 Gavotte (加佛特舞曲)。第一段在屬調作全收束。第二段用屬和弦開始 (§73-b)，中間及近終均有向下屬調系 (#f 小調) 的轉調 (§73-c)；兩段的末部大體相似 (§75)。第二段末，曲調移至內聲部。

Andante sostenuto

獨立前奏句

p 漸強

75-2

第一段 (進行樂段)

cantabile

第二段 (對比復樂段)

漸亮 p

pp

*1) 在 Mendelssohn 的 48 首無詞歌曲中，只有這一首屬於發展二段式。g 小調，第一段轉屬調終〔§72-b(4)〕。

〔參考〕 Haydn: Sonata, No. 8, 最後樂章, Trio (第一段為三樂句聚集, 第二段為樂段, 但小節數相等)。——Mozart: Sonata, No. 3, Andante, 1-20 (構造如 Ex. 75-1; 後面 16 小節為一基本二段式)。——Beethoven: Bagatelle, Op. 119, No. 8; F 大調 8 Variations (Suessmayr), 主題; C 大調 33 Variations (Diabelli), 主題。——Schubert: Impromptu, Op. 90, No. 3, 1-48 (第二段反覆); 並看以後 53 小節 (第一段有一小節的後奏句, 反覆)。——Chopin: Mazurka, No. 25 (Op. 33, No. 4), 至五個升號前 (第一段為擴充的複樂段, 反覆; 第二段為樂段, 前樂句反覆, 後樂句擴充;

全歌式照原反覆)；No. 45 (Op. 67, No. 4), 1-32 (各段反覆；第二段爲複樂段，照原反覆)；Nocturne, No. 10 (Op. 32, No. 2), Piu agitato ($\frac{1}{8}$ 拍子；第一段收束極含糊；全個歌式移高半音而再現，不用收束而入於次部分)。——Mendelssohn: Scherzo a Capriccio (自由諧謔曲) (f 小調), 1-36 (第一段較第二段稍長)；後十小節爲後奏句，反覆而擴充；再後三十二小節又爲二段式。——Brahms: Op. 117, No. 3, 第一個速度 (各段均爲稍延長的樂段；全歌式變化反覆)。

§80. 大二段式 由發展二段式再發展，成爲“大”(Large)二段式。從大二段式，又發生“小奏鳴曲形式”(Sonatina-form)。在大二段式，兩段均作樂句聚集，常各附後奏句；兩段末部相似或相同部分 (§75) 極長，常占各段的整個後半，甚或過之。

〔參考〕Bach: Well-Tempered Clavichord (平均律鋼琴曲) 卷二, Prelude (前奏曲), No. 15 (G 大調)。——Haydn: Sonata, No. 2, Adagio; No. 3, Larghetto; No. 11, Adagio (後有 15 或 16 小節的後奏段 (§98))。——D. Scarlatti (斯卡拉提): Suite I (Buelow [龍羅] 校訂, Peter 版), Sarabande (沙拉班德舞曲) (第一段爲擴充複樂段，第二段爲樂句聚集), Burlesca (滑稽曲), Minuetto, Gigue (歧格舞曲) (有短的後奏段), Toccata (展技曲)。——Brahms: Intermezzo, Op. 76, No. 3 (第一段十小節，後奏句與過渡 (§9J-c) 五小節；第二段相似；近於每段有後奏句的長大複樂段)。

練 習 二 十

a) 作兩個發展二段式；一大調，一小調；一 Andante, 一 Allegro；一二拍子，一三拍子。第二個比第一個長。各加後奏句，其中一樂段，可用練習九所作成者。

b) 再作一個發展二段式；調、拍子、速度均自定。但加入前奏句或獨立前奏句、及後奏句或獨立後奏句。

第十一章 三段式

§81. a) “三段式”(Three-part Form) 種類繁多，但一切三段式有一共同原則，即“回到開始”。即第一段之後，經過第二段，重現第一段作爲第三段。如視二段式中的兩段，爲一“起”一“承” (§71)，那麼，三段式中的三段，便是“起”、“開”與“合”了。不過三段式中第二段與第三段常合成一體。

b) 三段式中的回到開始，重現第一段，不可與一段式的反覆樂句以及並行單複樂段的開始部分相同混淆。因爲三段式在重現第一段前，必有一個具有“開”的性質的確定段落 (第二段)，而一段式則無之。固然在 Ex. 31, 樂句與再現 (反覆) 之間，亦有間奏，但這只是附庸的片段，未具“開”的性質，故仍不能構造成三段式。

e 二段式的第二段與第一段相協調 (§73-b), 承第一段而進行, 側重並行構造; 並以達到原調的全收束為目的。反之, 三段式的第二段, “承前進行”不如“另覓新途”之占優勢; 對比多過並行; 它並非終結, 而是居間部分, 故並不走向靜止點, 一待自身確定“開”的性質後, 即前往鉤起原來的曲調, 作第一段的重現

(附注) 重現與再現略有不同。“再現”(Reproduction)指即刻的再起, 如反覆與模進 (§12), “重現”(Recurrence)則指經過另一部分後, 開首部分再行出現而言 (§81-b)。原著者對這兩辭, 亦無嚴格的區別, 現姑譯作再現與重現, 略示區別。

§82. 三段式樂段 “三段式樂段”(Three-part Period)每段均用一樂句, 相當二段式中的縮小二段式 (Ex. 74)。其構造上固已具備三段式的一切條件, 但極似擴充成三樂句的樂段 (如前(或後)樂句反覆或聚集的樂段), 故仍以樂段名之。

§83. a) 標準的三段式樂段, 第一樂句在原調或其他近關係調上作全收束; 常反覆。第二樂句終於原調的屬和絃上 (即一種半收束), 以便導出第一樂句用以開始的主和絃; 通常不單獨反覆。第三樂句為第一樂句的重現 (或變化重現); 最低限度其開始片段須仿第一樂句的開始。第三樂句亦不單獨反覆。第二、三樂句常聯合反覆。例如:

76. *Lento.*

第一樂句 *p*

第二樂句 *sp*

第三樂句 *p*



*1) 這裏第二樂句終於屬和弦；空隙已被填滿，進入第一樂句的重現，全無間斷。——
 *2) 第二、三樂句反覆後，避去全收束，進入後奏句（這後奏句雖不在全收束之後〔§51〕，但在性質上顯然為後奏句〔參看§93-a(2)〕）。

〔參考〕 Haydn: Sonata, No. 12, Presto, 25-44 (第一樂句反覆；第三樂句變化，擴充至八小節)。——Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 4, 1-16 (包括反覆)；No. 6, 1-20 (第三樂句單獨反覆，然後第二、三樂句聯合反覆)；Sonata, Op. 2, No. 2, 第三樂章, Trio (八小節樂句)。——Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 1 (曲調) (包括反覆)；No. 10 (快樂農夫) (第二樂句僅二小節)；No. 17 (晨間漫步孩童) (第三樂句變化且擴充；後奏句九小節)；Album-Bluetter (小曲集), Op. 124, No. 2；No. 9。——Chopin: Mazurka, No. 4 (Op. 6, No. 4) (各樂句先自行反覆，於是將分別反覆的第二、三樂句，再聯合反覆一次)；No. 9 (Op. 7, No. 5) (各樂句反覆；第二樂句僅將第一樂句移為屬調；第三樂句重現第一樂句)；Nocturne No. 16 (Op. 55, No. 2), 1-12 (第二樂句終於關係調的屬和弦，第三樂句開始時稍含糊)。

b) 另有一種不正規的三段式樂段，更合於樂段的名稱；其各收束不守 §83-a 的規定，惟第三樂句仍同第一樂句。例如：



*1) 第一樂句末不守 §83-a 的規定，未作全收束，但其力量已夠結束第一樂句，同時最後收束亦用這個形式——這是民歌的特殊處。——*2) 第二樂句亦未照 §83-a 的規定，終於屬和弦 因此未能表出三段式樂段的第二樂句的特徵，即將第二樂句末導出第三樂句開始的

效能，完全取消了，但第三樂句顯然為第一樂句的重現。

〔參考〕 Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 19 (第一樂句以屬和弦半收束終；第二樂句僅二小節；第三樂句開始不明)；No. 38(冬季 I) (第一樂句以屬和弦半收束終；第三樂句後半不同第一樂句)。——Brahms: Op. 118, No. 4, 1-16 以半收束終；第二樂句擴充)。

練習二十一

a) 作兩個正規三段式樂段 (§83-a)，一大調，一小調；用各種的速度與拍子。可選用練習一與二所作成的樂句，加以發展。

b) 另作一式，每逢反覆及重現(第三樂句)時均略加變化，並加入後奏句

§84. 雛形三段式 “雛形”(Incipient)三段式，其第一段至少為完全的樂段，其第二、第三段則仍照縮小形式，均用一樂句。第一段在原調或他調(大調始者用屬調，小調始者用關係大調，或其他近關係調)上作全收束。第二段僅一樂句(可能擴充)，用明顯的屬和弦收束，以便導出第一段的重現(參看§83-a)。第三段亦僅一樂句，故不能全體重現第一段。第一段為平行構造時，第三段重現其第二段樂句(蓋這時第二段開始必同於第一樂句，而等於全個第一段的開始)；第一段倘係對比構造，則第三段重現其第一樂句(局部或全部)，切不可模仿其第二段樂句。總之，第三段至少須重現第一段的開始小節或開始片段，以符“回到開始”的原則 (§81-a)。例如：

Grazioso.
第一段 (並行樂段)

78. *p*

sf *V*

*1) 第二段實際僅二小節的樂句，反覆而成四小節。——*2) 第三段初看似重現第一段的第二樂句，其實更接近第一樂句，惟以原調全收束終。因為第一段為並行樂段，所以即使重現其第二樂句，亦不致影響“回到開始”的原則。

(附言) 雛形三段式亦有人認為是二段式，即將第二、三段合併，作為第二段，像 Ex. 71, Ex. 72, 與 Ex. 73。但本書著者認為是三段式，蓋著者以為形式的決定，應憑內部組織，不憑外表。上例(Ex. 78)，在外表上雖似 Ex. 71 等，但在組織上顯有不同，蓋上例在組織上具有“起”、“開”與“合”(回到開始)的性質；雖然形式短小，但確已具備三段式的雛形。又，二段式的第二段，只可在末部模仿第一段末部

(Ex. 73), 決不可在中途襲用第一段首部 (§75); 所以 Ex. 73, 如作為二段式, 則在第二段中途襲用第一段首部, 於原則就不相合了。

三段式固然可併作兩個“段落”(Division), 即第一段作為 段落, 第二、三段合為一段落 (因第二段為要圓順導入第三段, 兩段常緊接不離); 但這種“段落”仍不能與“段”混為一談。

〔參考〕 Haydn: Sonata, No. 4, Finale, 21-40 (第二、三段均擴充至六小節); No. 8, Scherzando, 1-16. — Mozart: c 小調 Fantasie and Sonata (幻想曲與奏鳴曲) (Cotta 版, No. 18), Andantino, 全章 (反覆部分照實寫出, 而加變化). — Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 1, Adagio, 1-16 (第三段開始稍含糊); Op. 2, No. 2, Largo, 1-19 (第一段對比構造, 故第三段根據第一樂句; 第二段作屬和弦的收束, 收束小節加以填充, 極圓順地導入次段; 第三段擴充為七小節, 但仍保持樂句形式); Op. 7, Finale, 1-16 (第三段似第一段的第二樂句; 但回到開始片段的印象, 仍很清楚); Op. 14, No. 2, Andante, 1-16 (第三段似第一段的第一樂句, 惟收束不同; 隨後有四小節的後奏句); Op. 49, No. 1, Finale, 1-16; Bagatelle, Op. 33, No. 3, 1-16; Op. 119, No. 4. — Schubert: Impromptu, Op. 142, No. 3, 主題. — Chopin: Nocturne No. 1 (Op. 9, No. 1), 19-50 (第三段似第一段第二樂句, 但“回到開始”的迹象, 很是顯著); No. 10 (Op. 32, No. 2), 1-18 (同上; 獨立前奏句二小節). — Mendelssohn: S. w. W. No. 44, 1-16.

練習 二十二

作二雛形三段式, 一大調, 一小調; 其一, 第一段用並行樂段, 另一用對比。

第十二章 完全三段式

§85. “完全”(Ordinary Complete)三段式約略相當二段式中的基本二段式; 各段最低限度為樂段; 第三段重現第一段。詳細構造如下:

§86. 第一段 第一段與二段式中的第一段無異 (§72-a, b, c). 長度以簡短為主; 但亦視整個歌式的規模而定, 長大的歌式用較長的第一段。

看 Ex. 91, 97, 101, 的第一段, 均為正規的樂段, 或加反覆。

〔附言〕 本章中所舉之例, 亦有非三段式而為五段式 (§第十六章) 者, 但這些五段式開始二段或三段, 與三段式的原則, 並無不同。

§87. 第二段及其曲調 第二段對第一段具有“開”的意義 (§81-c). 伴奏樣式固常與第一段一致, 但曲調可自由, 即曲調可根據第一段, 亦可與第一段無涉; 茲分

爲五種，依次說明。

a) 第二段的曲調，與第一段一致：

Con moto. 第一段 複樂段*2)

79.

第一段 第一樂句 N B

第二段 第二樂句 N B

第三樂句 I2 V

第四樂句 Vn7 V7

第五樂句 I2 V

第二段 後樂句聚集的樂段*3)

第一段 第一樂句 bB V7 I

第二段 第二樂句 bB V7 I

第三樂句 E I7

MEDELSSOHN. 13.

E V7 I

*1) 小音符指示收束和聲的輪廓。——*2) 第一段爲複樂段，其後樂段作聚集構造(67-c)。——*3) 第二段爲後樂句聚集的樂段(略照§55-a)。其第一樂句爲第一段第一樂句的移調，第二樂句出自第一段第五樂句(模進)，第三樂句亦出自該句，惟即繼以特殊節奏的片段。

(參考) Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 3, No. 8(第二段爲第一段的模進或移調)。——Beethoven: Sonata, Op. 26, Marcia Funebre(喪禮進行曲)。——Schubert: Impromptu, Op. 142, No. 2, Trio(第二段開始數小節同第一段，隨即移爲小調)。——Chopin: Mazurka, No. 51, 1-32。——Mendelssohn: S. w W. No. 12, 36, 39, 42。

b) 第二段的曲調，出自第一段中間的隨附片段，或結尾片段：

1. 第一段

80. 

第二段

Mendelssohn 14. *2)

etc.

2. 第一段



第二段

Mendelssohn 29.

etc.

*1) 第一段中間的隨附片段，變為第二段的第一片段，頗似 Ex. 71 *4 的情形。——2) 本例為 Ex. 101 的開始部分。——*3) 這裏已將來源巧妙地隱藏過了

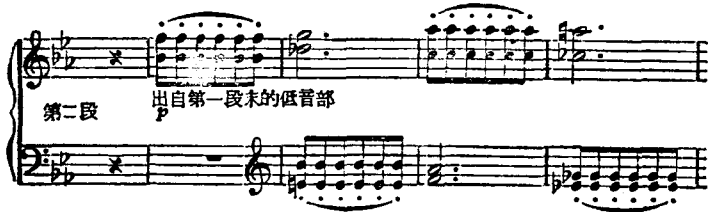
並看 Ex. 99 (第二段應用第一段第一、二小節開始的曲調斷片；以後並將第一段第一樂句作移調的重現)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W No. 21 (第一段反覆；在 61 小節，第二段用第一段的第十一小節來開始)；No. 28 (第二段根據第一段第一樂句的最後音形)。

第二段曲調出自第一段末尾的例：

81. 

第一段



[參考] Schubert: Sonata, No. 4 (Op. 122), Menuetto; No. 6 (Op. 147), Scherzo. — Schumann: Papillons (蝴蝶), Op. 2, No. 1.

c) 第二段的曲調與第一段成反行(似§39-b),尤以開始時爲然:





- *1) 原曲(Nocturne, No. 15(Op. 55, No. 1))第一段的反覆照實寫出,略加變化。——
- *2) 僅此處與第一段偶然相似。

〔參考〕 Schubert: Sonata, No. 1(Op. 42),第三樂章, Trio。—— Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 4, 16, 37, 40.

e) 第二段與第一段相去更遠,不僅曲調全新,即伴奏亦常不同(但這階段與前一階段,究竟不能截然區分):



第二段

SCHUMANN.
|| 第三段

【參考】 Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 2, 至 Trio 前。——Mendelssohn: S. w. W. No. 7, 35, 41。——Schumann: Album-Blaetter, Op. 124, No. 8。——Grieg: Lyric Piece, Op. 12, No. 5 (第二、三段反覆)。——Chopin: Mazurka, No. 11, 24。

在三段式，第二段與第一段相去極遠，究屬少有。即第二段少有作極端的變化者。極端的變化，要待另一歌式（如“美紐挨舞曲”〔Menuetto〕便有兩個歌式〔詳見第三篇〕）或另一主題（如“回旋曲”〔Rondo〕與“奏鳴曲快速樂章”〔Sonata-Allegro〕形式，就有數個主題）出現時，纔來使用。

§88. 第二段的調性 第二段宜用原調主和弦以外的和弦開始，以便迅速表出

與第一段開始不同。倘第二段開始與第一段相同，應速轉入他調：

Allegro.

85. *p* 第一段

第二段

p *1) *cresc.*

G.....C.....D.....e

隱匿收束 反覆

p D V—I [§90-a] (屬調)

D..... (原調的屬和絃)

第三段 HAYDN.

sf *p* etc.

*1) 第二段開始與第一段全同，所以至這個 $\frac{7}{4}$ 音，將曲調由 G 調一轉而入 C 調。以後更不斷地轉調。

〔參考〕 Schumann: Kinderscenen (兒童情景), Op. 15, No. 7 (Traumerei) (夢)

幻]).——Mendelssohn: S. w. W. No. 20(第二段開始,曲調在低音部);No. 36.

第二段中可不絕轉調,使生出“開”的印象;轉入“近關係調”(§37)或“遠關係調”(詳見§94-a),均無不可。看 Ex. 89; Ex. 99(第一段 G; 第二段 e, F, G, a, C, a)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 1(第一段 E 大調; 第二段始於 e 小調,轉入 G 大調,至近終亦不變); No. 7(第一段 bE; 第二段 be, bG, be)。

又整個第二段可用屬和弦為基礎,或用屬音持續音;或全用屬調。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 31, No. 3, 第三樂章, Trio; Symphony No.1, 第三樂章, Trio。

§89. a) 第二樂段的構造 第二段的形式與長度,以與第一段取得勻稱與平衡為原則。第一段為樂段時,第二段可同用樂段,或略事擴充。(故第二段可能比第一段稍長。)然第二段更多用連環樂句或樂句聚集,而常作模進構造,第二段最適於用這種不正規構造(連環樂句等),勝過正規的構造。又第二段用普通的樂段時,亦有用模進構造者。

看 Ex. 85(第二段為連環樂句); Ex. 97, 第二段, 第一樂句(模進構造)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 19(第一段為複樂段; 第二段為六樂句聚集); No. 28(第二段為並行樂段, 模進構造); No. 31(第二段為樂句聚集); No. 35(第一段為樂段, 第二段為擴充的樂段); No. 40(第二段模進構造)。

偶然第二段也有極短者,如只一樂句,猶如間奏(Ex. 31),不過仍保持著“開”的性質。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 49, No. 2, Finale, 1-20(第二段僅一樂句); Violin-concerto(小提琴協奏曲), Op. 61, Finale(Rondo), 1-18(第二段僅二小節)。——Chopin: Mazurka, No. 47(Op. 68, No. 2), 1-28

b) 分節的第二段 在稍長的三段式,其第二段常再分為數“節”(Section),各節在當時所用的調上作全收束,互相分離。但因各節位於第一段及其重現之間,故仍保持一個大段的印象。(惟各節如變化過甚,亦可使第二段分裂,越出三段式,成為“段聚集”(§114, §115)。)這種段中分節,常由於第二段中加入後奏句或獨立的“過渡”(§90-c)(或加入兩者)而起。例如:

86. *Alllegretto.*

p 第一段

第二段 第一節

cresc. f p

cresc. f

(擴充) || 第二節

ff p

|| 第三節 *1)

*1) 本例原著者僅分為二節，而視第二段第 17 小節起為第二節的擴充。但譯者以為可分為三節，因第二節的第四小節處分明有一全收束(與第一節末相同)。有這相同的收束，使第二節像後奏句，第三節像過渡，正如原著者分析其他實例所示者



並看 Ex. 102 (第二段分兩節: 第一節七小節; 第二節為後奏句, 二小節, 反覆, 宋尾又延長一小節)。

〔參考〕 Mozart: Sonata, No. 17, Finale, 第一主題(第一段為樂段, 十二小節; 第二段分三節: 第一節為三——或四——樂句聚集, 十八小節; 第二節為後奏句, 二小節, 反覆; 第三節為過渡)。
 Schubert: Moment Musical (瞬間曲), Op. 94, No. 6 (第一段為樂段, 十六小節; 第二段第一節為樂段, 末尾擴充, 共十七小節; 第二節為後奏句, 三小節, 反覆; 第三節為過渡, 十四小節)。
 Meniellsohn: S. w. W. No. 30 (第一段為複樂段, 十五小節; 第二段第一節為四——或五——樂句聚集, 二十小節; 第二節為後奏句, 四小節; 第三節為過渡, 十小節)。

§90. a) 第二段的收束 第二段終於原調的屬和弦〔§83-a) (或終於屬調的主和弦), 以便導出第一段常用以開始的主和弦, 進入第三段。沒有別的和弦比屬和弦更迫切地進向主和弦。這個收束的屬和弦, 可在第二段終結的一二小節以至一樂句前, 即行出現(Ex. 83), 亦可在段末再行擴充(或延長)(Ex. 84, Ex. 85, Ex. 91)。再舉例如下:



(四和絃擴充) -----

HAYDN.

第三段 etc.

dimin.

〔參考〕 Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 1. — Chopin: Mazurka, No. 18.

— Mendelssohn: S. w. W. No. 19.

有時在收束屬和弦的延長間，插入其他和弦(最佳者為下屬和弦)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 第二段, 9-14.

第二段行近終結時，常將速度變緩(Ritard.)，藉給第三段的出現，以深刻的預示。

看 Ex. 83; Ex. 86(並加入近二小節的休止，使此項效果更為加強;第二段在性質與調上均離第一段已遠，故在回到第一段之前，用一段休止，實為適切之至)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 8, No. 28.

第二段的收束屬和弦，間或甚短。或在收束小節加入填充部分。這時第三段開始務須十分清楚。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 20(用極短的減七和弦); No. 32. — Chopin: Mazurka, No. 4, 11. — Schumann: Op. 15, No. 1.

b) 第二段除終於屬和弦外，亦有終於其他和弦者。如終於 III(中和弦)上;或終於 III 的調上，即以 III 為主和弦的調(屬調的關係小調)上。III 與 V 同為屬和弦系(參看本叢書中和聲學 §95)，故可用 III 來代 V。III 也含有導音，一樣可導入主和

弦〔參看 §37-c〕。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 22 (F大調, 第二段終於屬調的關係小調 a 小調的主和弦上; 這和弦作 \sharp 形式, 低音 E 音作為原調的導音而處理); No. 11; No. 41 (第二段終於屬調的關係小調 (\sharp c 小調) 的主和弦上; \sharp c 小調的主和弦等於原調 A 大調的 III); No. 42。

這個 III 並可升高三音 (III \sharp), 作為關係小調的 V (參看 §37-b) (Ex. 100 第 26 小節)。

〔參考〕 Chopin: Mazurka, No. 16 (bA 大調; 第二段終於 III \sharp , 即關係小調 f 小調的屬和弦); No. 29 (同上)。

第二段亦有終於下屬和弦系 (如 II, II \sharp , IV, IV \sharp ; 及各該和弦的變化和弦 (參看和聲學, 第三十四、三十五章))。此時, 可能因第一段始於屬和弦, 故第二段以下用屬和弦終, 以便導入第一段的重現 (第三段)。看 Ex. 99, 22 (第一段始於屬和弦, 第二段終於下屬和弦系的 II \sharp)。倘第一段仍用主和弦開始, 而第二段用下屬和弦終結, 則第三段開始常改用 I $_2$ 。例如:

MENDELSSOHN, No. 48.

第二段終 第三段

88

sfz ^{*1)} *f*

I \sharp I \sharp I $_2$

etc.

*1) 這是兩個變化和弦; 第二個是“增六和弦”, 這個和弦常解決於 I $_2$, 故第三段開始改用 I $_2$ (在第一段是原位 I), 對這兩個變化和弦, 有人把 $\sharp d$ 記作 *be*, 其實應記作 $\sharp d$ (見和聲學 Ex. 162, *6)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 7 (第二段終於下屬和弦 IV \flat), 第三段改用 I $_2$ 開始; No. 12, 29, 43。

第三段改變和弦開始, 容易使“回到開始”的印象不明, 所以這時至少在曲調上, 應與第一段開始完全相同。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 21, 37, 40, 41. — Chopin: Mazurka, No. 46, 第一歌式; Nocturne, No. 16, 1-12。

第二段最不正規的終結, 是終於主和弦 (Ex. 90)。

〔參考〕 Beethoven: O 調 Rondo, Op. 51, No. 1, 第一主題 — Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 31。

c) 過渡 ‘過渡’ (Re-transition) 是第二段末 (屬於第二段) 用以引渡到第三段的部分。故在曲調上常暗示第一段的開始音形, 以預示第三段的將到 (但不一定如此); 和聲方面常傾向於原調的屬和弦。過渡有獨立的與不獨立的二種。獨立的過渡與前面部分分離; 這時前面部分先作全收束, 然後繼以過渡。即這時第二段分成數節 (§89-b), 最後一節為過渡。例如:

Allegro.

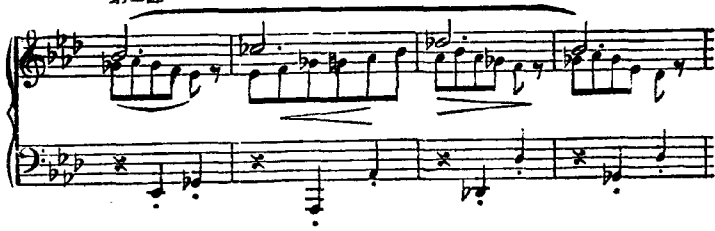
89. *p* 第一段

第二段 第一節

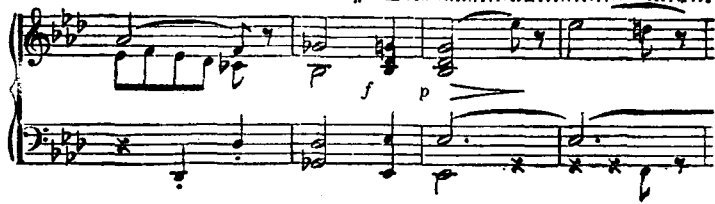
變為相對調(小調)而反覆 (§19-b)

*1) 第二段分為三節。第一節開始離開第一段, 猶依依不捨 (第一節開始小節低音部, 模仿第一段最後小節); 第二節自覓新途; 第三節 (過渡) 折轉歸來。第二節終於 $\flat G$ 調, 過渡突以變化半音 (高音部) 轉入原調屬和弦, 並以強力 (f) 出之; 嗣後四小節間, 保持這個屬和弦, 同時兩外聲部共同向第一段用以開始的音而進行。

第二節



II 過渡



第三段

SCHUBERT.



【參考】 Schubert: Sonata, No. 4, Menuetto. — Mendelssohn: S. w. W. No. 3(第二段十六小節,終結時轉入屬調的關係小調(§90-b)上,以該調主和弦終,但隨即出現大三和弦;過渡五小節); No. 13(第二段在第32小節終於g小調主和弦;過渡八小節,其曲調根據第一段開始音形;原調的屬和弦在過渡的第五小節處便出現,惟暫時在相對調(c小調)的主屬兩和弦間遊離不定); No. 16(在19小節,第二段第一節終於V,繼以二小節的過渡,過渡的曲調根據第一段開始片段); No. 26(第25後半小節起,過渡四小節); No. 34, 25-29(過渡根據前奏)。

這種獨立的過渡,常與後奏句一同用於第二段中,將第二段分成三節。看Ex. 86。

【參考】 Mendelssohn: S. w. W. No. 30(看Ex. 86下“參考”的分析;過渡開

始時，僅係反覆後奏句，隨即模仿第一段開始的音形，自行發展)；No. 17(第一段四小節，收束不明(§93-a)；14-17 爲後奏句及過渡)。——Chopin: Nocturne, No. 17, 21-22。

不獨立的過渡，不自成一節，融合在第二段中；但因其“曲調暗示第一段開始音形”與“和聲傾向於原調屬和弦系”這兩項特徵，較獨立過渡爲強顯，因此亦不難辨認。

看 Ex. 100, 20 後半-26(這個過渡緊承前小節的曲調，而逐漸導入第三段；第一段開始的三個音的音形，在過渡中反覆出現，藉種種的和聲加以潤色；至第 27 小節出現 *qc* 音，纔確定第三段的開始；過渡終(亦即第二段終)用 III[#](即 d 小調的 V)，以代 V(§90-b)；Ex. 101, 22-24。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 11, 20 後半-24；No. 21, 第二段(始於 61)最後八小節；No. 36, 第二段最後三小節；No. 37, 26-29(相對小調)；No. 39, 25 後半-28；No. 41(其第二段終，與 Ex. 101 有同樣的情形，即曲調暗示第一段開始音形，和聲用 III，不過這過渡部分其實只是句末擴充(§26-a)罷了)；No. 45, 第二段(始於 9)最後四或八小節。

§91. 第三段 在完全三段式，第三段僅爲第一段的重現。第一段如以原調作全收束，則第三段可照原重現一次。惟如第一段不以原調終，或不用全收束終，則第三段結束時勢必加以改變，以入於原調的全收束。當第三段重現第一段時，亦可加入一些表面變化(如改變和聲、變換曲調部位、或將曲調加以裝飾)，以加強第三段的效果。例如：

Poco sostenuto.

90. *p* 第一段

第二段

第三段

Dvořák. "New World" Symphony

*1) 第二段終於原調的主和弦; 但第三段的開始很顯明(參看§93-b)。——*2) 第三段曲調變換部位; 近終部分省去一小節。

Ex. 83(Chopin: Nocturne, No. 15, 第一主題)與 Ex. 84(Schumann: Op. 68, No. 24), 第三段均稍加變化; Ex. 86(Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 2, Scherzo), 第三段同第一段。並看 Ex. 103, Trio (第一段終於屬調, 故第三段結束時必須改調)。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 22(第三段和聲與第一段稍不同); No. 32(第一段單聲部的曲調, 在第三段變成二聲部)。——Chopin: Mazurka, No. 49(第三段不會寫出, 僅記以 Da capo, 意即“回頭”)。

§92. 外加部分 三段式前後, 可加入前奏句、獨立前奏句、後奏句與獨立後奏句。詳見 §44, §45, §51, §52。並可能於第三段所附的後奏句之外, 再加整個歌式的獨立後奏句。例如:

Adagio non troppo

91

獨立前奏句

三小節樂句 (89-2)

第一段

(對比樂段)

|| 反覆

前奏句變化

第二段 (187-c)

30

漸克 (890-a)

15

第三段

後奏句

20

sf *sf* *p* tranquillo

Detailed description of the musical score: The score is for Chopin's Mazurka No. 49 in G major. It is marked 'Adagio non troppo'. The score is divided into several sections with annotations: 1. '獨立前奏句' (Independent Introductory Phrase) consisting of three measures (89-2). 2. '第一段' (First Section) with a '|| 反覆' (Repeat) sign. 3. '(對比樂段)' (Contrasting Section). 4. '第二段 (187-c)' (Second Section). 5. '漸克 (890-a)' (Crescendo section). 6. '第三段' (Third Section). 7. '後奏句' (Coda) at the end. Dynamics include *p*, *mf*, *sf*, and *p* *tranquillo*. Measure numbers 15, 20, and 30 are indicated.



並看 Ex. 75-2, 34-46.

亦有於段與段之間，插入“間奏”或“間奏句”(Interlude)。這種間奏，應嚴守節奏的規則，具有附庸的性質 (§28)，或索性與獨立前奏句相同，以顯其外加的性質；庶幾介於段與段之間，不致破壞構造上的連貫性，同時不致與過渡混淆。

看 Ex. 97, 29-32(間奏句形式極似獨立前奏句；並看獨立後奏句)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 23 (獨立前奏句在第一段(九個小節)之後，作為第一段與第二段之間間奏句而再現；23個小節之後，又作為第二段落(即第二段與第三段)及其反覆之間間奏句而再現；最後又作為獨立後奏句)；No. 29(第一段及其反覆之間，有一小節的出自前奏句的間奏)；No. 46(同上)

練習二十三

a) 作完全三段式。取練習九作成的大調樂段(以原調作全收束者)，作為第一段；繼以樂段形式的第二段，曲調與第一段一致 (§87-a)，用屬和弦收束 (§90-a)；最後加入第一段的照原重現，作為第三段(可記以 D. C. (即 Da capo)，不必重複寫出)。

b) 取前作的小調樂段作為第一段；繼以樂段形式的第二段，曲調根據第一段附隨片段或結尾片段 (§87-b)，屬和弦收束；第三段 Da capo。

c) 取前作的大調樂段作為第一段；繼以樂段形式的第二段，曲調與第一段成逆行 (§87-c)，用擴充或延長的屬和弦收束(如 Ex. 87)；第三段 Da capo。

d) 取前作或新創的小調樂段作為第一段；繼以樂句聚集的第二段，曲調與第一段不同 (§87-d)，用下屬和弦系或III為收束 (§90-b)；第三段將加變化 (§91)。

練習二十四

a) 取前作或新創的大調樂段(不以原調終者)，作為第一段；繼以樂句聚集的第二段，構造與第一段全異 (§87-e)，可用任何種收束；第三段 Da capo，但最後片段改變 (§91)。

b) 第一段為小調樂段，正規或加擴充，在某近關係調上作收束；第二段曲調構造自由，調性參看 §88，分節 (§89-b)，有短的過渡 (§90-c)；第三段稍變化。

c) 第一段任何形式，大調，附前奏句；第二段任何形式，有過渡；第三段稍有變化，附短の後奏句(§92)。

d) 第一段小調複樂段，附前奏句或獨立前奏句；第三段稍有變化，附後奏句或獨立後奏句。

練習二十五

a) 第一段大調，任何形式，附短の後奏句；第二段隨意；第三段變化重現，除以前的後奏句之外，再加一短の後奏句。

b) 作小調的完全三段式，一切隨意。

第十三章 歌式補遺

§93. 不正規收束——

a) 收束是樂曲結構上兩部分(包括樂句、樂段或段等)之間的分離點，亦即一部分完結與另一部分開始的關節。使兩部分互起分離，有兩種方法：

(1) 使前面部分的結束顯明。這時便依照所需要的分離的程度，用各種的收束和弦，並在節奏上用各種長度的停頓，以產生收束效果，將該部分結束。前舉各例，幾乎都如此。

(2) 使後面部分的開始同樣顯明。這可補前面那種方法的不足，因為既有新的部分的開始，證明前面部分必已結束。所以後面部分的開始愈明顯，前面部分的收束就愈可隨便。若干本來應當用全收束的處所，卻不用它，而隨便用一種收束，常短促而不確定，幾難認知其為收束；這就因為後面部分開始很顯明的緣故。以前所述的收束省略(§60)，即屬於此類。

看 Ex. 76, *2(後奏句前未用全收束)；Ex. 100, 12(第一段終，收束主和弦很短，且在拍中弱部)，44(第三段終，收束主和弦只有一個主音)；這些地方都因為後面部分開始很顯明，於是收束就很隨便了。

[參考] Beethoven: Sonata, Op. 27, No. 1, Adagio(第一段以半收束終)；Op. 31, No. 3, Menuetto(第一段以半收束終，但加以反覆(反覆可使兩部分互起分離，看§77))；D調 24 Variations, 主題，第一段。——Mendelssohn: S. w. W. No. 17, 4(第一段以屬和弦的半收束終)；No. 38, 10(第一段終於 $\frac{3}{4}$ 和弦；這和弦先現於第八小節，經反覆，乃再現於第十小節)；No. 47, 18(情形同上)；No. 39(第一段終於五音位置的I)；No. 7, No. 8, No. 10, No. 11(第一段終，均未用全收束，不過

加入擴充，並且第一段均行反覆(反覆可使兩部分互起分離，看 §77)；No. 30, No. 41, No. 48(第一段的收束主和弦，均極短，幾無間斷)；No. 15，倒數 5(收束主和弦用三音位置；繼以後奏句)；No. 16，倒數 4(收束主和弦不完全；繼以獨立後奏句)；No. 31，倒數 5。——Schubert: Sonata, No. 7, Allegretto, 第一段；Moment Musical, Op. 94, No. 5, 第一段。——Chopin: Nocturne, No. 9(Op. 32, No. 1), 終結(後奏句前用規避收束)；Prelude, Op. 28, No. 11 與 No. 22, 第一段。

b) 反之，在一部分之間，曲調前後互有關係，互相連貫，則即使中間放著全收束，亦不能產生分離，而仍屬同一部分。譬如在第一段中途用入全收束，而並不表示結束。這種全收束倘放在開始部分，僅有確定調性的效能。例如：

92. *1. Moderato.*

第二段 民歌 *2. Allegretto.*

MOZART

*1) 這裏雖有全收束，但並不結束第一段，因為兩樂句的曲調互相連貫。——*2) 樂段開始便用全收束；這種全收束僅為確定調性而用。

並看 Ex. 62, 4.

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 27, No. 2, 第一樂章, 第一段 (長 23 小節——獨立前奏句五小節——中途有兩個全收束); Op. 31, No. 1, Adagio, 第一段 (並行複樂段, 正中有全收束)。——Schubert: Moment Musical, Op. 94, No. 4, Trio (五個降號的調號), 1-12 (三樂句聚集, 反覆)。——Chopin: Mazurka, No. 24, 第一段——Mendelssohn: S. w. W. No. 39, 2-3 (全收束), No. 42, 第一段 (對比複樂段, 正中有屬調的全收束); No. 43, 第一段 (擴充的樂段, 並行構造, 前樂段末用全收束); No. 44, 第一段 (並行樂段, 前樂句末用全收束)。

全收束並不表示結束, 在反覆時屢見不鮮。看 Ex. 91, 6-7, 全收束並不結束第一段, 因後面尚有反覆。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. 4, 8-9; No. 11, 倒數 5-6 (後面為前面樂句後半的反覆, 而非後奏句)。

e) 由上所述, 可知樂曲進行上的種種情形 (曲調、節奏、伴奏樣式等方面), 可使收束改變原意——使半收束產生全收束的效能, 使全收束失卻分離的作用。

§94. 轉調 歌式中各段均需轉調 (只是第一段較少用之); 特別是“一時轉調” (§72-c), 在不夠銷主要調性之下, 可使樂句加多色彩的變化。

a) 一時轉調不限於“近關係調” (§37), 並可伸展到“遠關係調” (Remotely-Related Key)。不過轉入遠關係調, 須即轉回原調或原調的近關係調上。遠關係調計有:

(1) 相對調, 即同主音的大小調, 如 C-c (§19-b);

(2) 關步調, 即大調的下屬小調, 小調的屬大調, 如 C-f, f-O [Ex. 47, *1];

(3) 中音調, 如 C-E, C-bA, C-bE, C-A 等;

(4) 有連繫音的調, 即原調最後和弦中某音, 與轉入調的最初和弦中某音相同 (看和聲學, §232)。

b) 通常, 轉入一調, 不論遠近關係調, 時間不可過長, 以免原調失去中心的位置。不過, 有時為造成特殊的部分 (如三段式的第二段), 亦可全段轉調 (§88), 暫時間讓新調成為中心。此時, 新調的時間愈長, 又離原調的關係愈遠, 則該部分的特殊性與獨立性就愈甚。

c) 不要作同方向的連串轉調 (如遞次增加或減少調號中的升降記號)。欲轉一調, 可先轉入比這調較遠的調 (遠關係調), 然後退到所要轉入的調上。譬如, 欲由 C 調轉入四個升號的調上, 先轉入五個升號的調上, 然後退到四個升號的調上。

d) 整個歌式, 其轉調的一般計畫是這樣: 開始先立足在原調上, 以確定調性; 然

後向上轉入屬調(即多用一個升號,或少用一個降號),轉調部分的長度約占開始到這一段完結的四分之一或三分之一;於是在各調間自由轉變;終於一闕下屬調系〔參看§73-c〕(多一個降號,或少一個升號),而轉回原調結束。

〔參考〕 Haydn: Symphony, No. 3 (Peter版), Finale. 1-20. —— Mendelssohn: S. w. W. No. 48 (第一段轉入屬調終;第二、三段反覆;後奏句轉入下屬調)。

並看 Ex. 23, 1-4 (轉調情形同,不過規模較小而已); Ex. 47-1; Ex. 71; Ex. 72; Ex. 75。

然而,亦有特殊的情形。看 Ex. 90 (未轉調)。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 26, Scherzo (♭A 大調;第一段始自 ♭E 大調); Op. 27, No. 2, Allegretto (同情形); Op. 90, 第二樂章(主調支配整個第一主題); Violin-concerto, Op. 61, 第二樂章(同情形)。—— Mendelssohn: “Wedding-March” (結婚進行曲) (C 大調;第一段始自 e 小調)。

§95. 力度 “力度”(Dynamics)即音的強弱,如 *pp*, *p*, *f*, *ff*, *cresc.*, *dim.*, *sf* 等。

a) 優秀的作品都有適切的力度變化;這種變化係在樂曲創作中途決定,或預先決定。力度給音樂的表現增加活力,加強樂曲構造上的特徵;恰如明暗予畫面、風景或舞臺布景以生氣與變化一樣。各種力度各有一定的目的。譬如,反覆時藉力度的變換可減去單調,增加趣味(Ex. 57);又如一個新的部分開始時,強弱突轉(由 *p* 變為 *f* 或 *ff*, 或由 *f* 變為 *p*),可加強“開始”的印象。看 Ex. 65, 4; Ex. 72; Ex. 73; Ex. 75-1; Ex. 88; Ex. 89, 過渡開始; Ex. 95, 第三段開始。

其他力度的特徵,可看 Ex. 63, 74, 76, 83, 86, 90。

b) 力度的變化常與速度的變化(如 *ritardando*, *accelerando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *piu mosso*, 等)聯合使用。看 Ex. 57, ㉠處; Ex. 76; Ex. 83; Ex. 86。

§96. 對比 在樂段構成上,我們會講到多樣統一化,即變化與統一(§40)。隨著形式的擴大,這原則發展而為“勻稱”(Symmetry)與“對比”(Contrast)。當初變化與統一原係同樣地重要,但隨形式的擴大,勻稱的需要減低,對比的需要增高。譬如,在樂段中各小節長度均相等,但在歌式中,各段卻無等長的必要。又如,相鄰各段之間,體裁〔§97〕與性質上的對比,遠出相鄰樂句之間所有者。〔參看 §69-c 末。〕所以,在歌式,學習者應多注意變化與對比;對於統一與一致,宜慎重處理;須知“舉凡藝術的創造,切忌單調”。

關於對比,可看 Ex. 48-2; Ex. 54; Ex. 60; Ex. 83; Ex. 86。

§97. 體裁 “體裁”(Style)在和聲方面,即係伴奏樣式,前曾加以說明(§14, §15, 以及散見於以前各章中)。廣義的體裁,除和聲外,還要包括其他許多方面;茲分述如下:

a) **拍子** “拍子”(Time)只有兩種基本拍子，即二拍子與三拍子；其他各種拍子(如四拍子、六拍子)，均由這兩種拍子結合而成(§4, 附注)。二拍子類(包括四拍子)有“進行曲”等，三拍子類(包括六拍子等)有“圓舞曲”(Walze)、“船歌”(Barcarolle)等。在性質方面，二拍子剛健，三拍子優美。

b) **速度** “速度”(Tempo)自慢至快有種種的程度；即Adagio, Largo, Larghetto, Andante, Allegretto, Allegro, Presto, Prestissimo等。用Andantino時須注意，因為這字原義雖為“比Andante慢”，但現在一般卻用作“比Andante快”。又速度術語應當指“拍號”中拍的速度，譬如Allegro，在 $\frac{6}{8}$ 拍子應指八分音符以“快速”(Allegro)速度演奏，在 $\frac{3}{4}$ 拍子，應指四分音符以相同的“快速”速度演奏。可惜這原則不會被普遍地遵守，以致常有不確定的情形發生；故惟有賴“拍節機記號”(如M. M. ♩ = 60, ♩ = 60, 等)使其意義明確。

c) **調式** “調式”(Mode)即指“大調”與“小調”，兩者性質顯然不同。

d) **節奏** “節奏”(Rhythm)是樂曲的主要特點；例如“波羅內斯舞曲”(Polonaise)、“普雷羅舞曲”(Bolero)、“進行曲”、“密紐埃舞曲”(Minuet 或 Menuetto)、“馬祖卡舞曲”(Mazurka)，都有某種特殊的節奏形式。下例表示一個基本音形，在同一作品不同部分間，主要地在節奏方面作各種變形的情形：

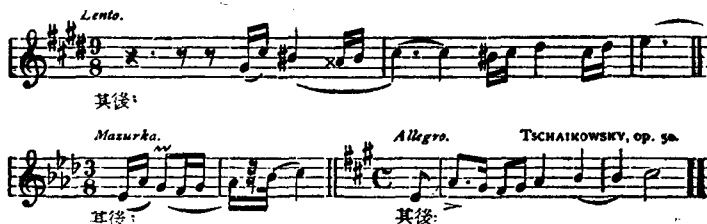
1. *Adagio.* *Allegro.*
原形 其後

Menuetto tempo. *Allegretto.*
其後 其後

Allegretto. BEETHOVEN, op. 34. 2. *Andante con moto.*
其後 原形

Allegro.
其後

Moderato. *Maestoso.*
其後 其後



關於節奏，有一條通則，即節奏形式愈正規，就愈可長久採用，而不致生出單調；反之，節奏如不正規，除必要的反覆外，要儘速繼以正規的形式。

● 上舉的各種要素——力度、拍子、速度、調式與節奏，作各種各樣的結合，可以形成千變萬化的體裁。

音樂除反映感情之外，又可藉曲調的線條與節奏的運動，在某程度內描寫或模仿某種事物。不過這種描寫或模仿不能求其十分明確，所以實際只能說是“暗示”。以音樂暗示事物，務求適切。譬如一首“搖籃歌”(Slumber Song)不能用 ♩ 出之。

〔參考〕 Schumann: *Kinderscenen* (兒童情景), Op. 15, No. 12 (小孩入睡) (適切暗示的佳例；特別是最後六小節，佳妙無比；以和弦構造的極度擴張〔七和弦與九和弦的相間連續〕，暗示小孩朦朧時的怪僻的幻想，以不解決的下屬和弦的 ♯ 和弦，暗示疲倦的稚弱心靈飄忽無定，以至安息)。

§98. 後奏句與後奏段 “後奏句”(或“小結尾”(Oodetta)與“後奏段”(或“結尾”(Coda)的不同，在於長度上。單一的附加部分(包括反覆與擴充)，為後奏句；一連串的后奏句，則為後奏段。(故後奏段必分節。)後奏句除用在全曲終結之外，並可用於曲中某段的終結(詳§98-c)；但後奏段只能用在全曲的最後。兩者的前面部分，均作全收束。

a) 後奏句與後奏段，可說從句末擴充 (§26)，循一條路線，發展而成。發展全程，可分六個階段：

- (1) 收束主和弦擴充 (§26-c, d)；
- (2) 收束主屬兩和弦擴充 (§26-b)；
- (3) 開始脫離前面部分而獨立：先為約二小節的短的后奏句，常反覆，又可能照 1 與 2 而擴充 (§51)；
- (4) 次為四小節的后奏句，可能反覆而擴充；
- (5) 開始構成後奏段：四小節的后奏句(反覆)，繼以另一二小節的后奏句(反覆擴充)；
- (6) 更大的後奏段：八小節的后奏句(可能反覆)，繼以另一四小節的后奏句(可能反覆)，再繼以一個二小節的后奏句(常反覆擴充)。

這種種的附加部分，大體視所附加的本體大小，而定其長度，並異其種類。2與1用於普通樂句。3，2與1用於長大樂句或樂段。4，2與1用於長大樂段、複樂段或歌式中的段（亦可能用於整個歌式）。6，5，2與1用於二段或三段的歌式。上面六個階段及其應用，係就大致情形而言，實際上並非如此死板。又需要較長的附加部分時，常於一階段，照逆的次序加入另一階段（例如於3的二小節後奏句，加入2的主屬和弦擴充，又加入1的主和弦擴充），非單獨用一階段；即整個附加部分的構造，愈來愈短（參看 Ex. 59, *1；並看§32）。

〔參考〕 Chopin: Mazurka, No. 35 (Op. 56, No. 3), 倒數 1-32 (後奏段的構造愈來愈短的適例；後奏段分五節：一，八小節，反覆；二，四小節，反覆；三，二小節，反覆；四，一小節，反覆；五，最後和弦反覆；這可歸入第六階段)。

Ex. 99 (整個歌式僅有第四階段的後奏句，但未反覆；其構造為根據開始樂句的曲調延長)；Ex. 100 (同上，但非曲調延長)；Ex. 101, 61-71 (第三段終於 61，同時在低音部出現全曲開始小節的曲調，表示後奏句的開始。這後奏句屬於第三階段。隨低音部的曲調之後，即於 62 在高音部出現全曲開始二小節的曲調，反覆；其次，這兩小節中後一小節反覆二次；再次，後一小節後半，在二小節間反覆著；最後，主和弦擴充；其構造為連環樂句)。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 倒數 1-5 (第四階段的後奏句，未反覆)；No. 11, 倒數 1-8 又半 (第四階段的後奏句；四小節，後半反覆；最後和弦擴充)；No. 12, 倒數 1-12 (同上；四小節，反覆；第四小節反覆，又延長反覆；最後和弦擴充)；No. 13, 倒數 1-3 (第三階段的後奏句，未反覆)；No. 19, 倒數 1-15 又半 (第五階段的後奏段；四小節〔該曲以二小節為樂句〕，反覆擴充；另加一小節的後奏句，反覆擴充 (Ex. 59))；No. 24, 倒數 1-44 又半 (近第六階段的後奏段；八小節，反覆擴充；四小節之後，出現根據開始樂句的曲調延長 (Ex. 44-4)；最後主和弦擴充五小節)；No. 30, 倒數 1-19 (第五階段的後奏段；四小節，反覆；二小節，反覆；一小節摸進四次；最後和弦擴充三小節)；No. 34, 倒數 1-17 (同上；四小節，反覆；二小節〔根據前奏〕，變化反覆；一小節，反覆二次)；No. 42, 倒數 1-15 (第四階段的後奏句；四小節，反覆擴充 (Ex. 35-2))；No. 7 (未照上面規定的不正規後奏段，其末節看 Ex. 44-3)；No. 8, No. 10 (均為未照上面規定的不正規後奏段)。——Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 1, 倒數 1-13 又半 (四小節反覆；二小節，反覆二次；一小節)；Op. 33, No. 2, 倒數 1-23 (似 Mendelssohn: S. w. W. No. 30)。——Chopin: Nocturne, No. 8, (Op. 27, No. 2), 倒數 1-15 又半 (四小節，反覆；二小節，反覆；主和弦擴充)。

正規的後奏段，除各節構造愈來愈短外，其各節常多少有連繫，或有一貫的精神；所以 Ex. 75-2 與 Ex. 91 雖有後奏句與獨立後奏句，卻並不合成一個後奏段；特別是 Ex. 91，後奏句與獨立後奏句，兩者絕不融合。

b) 後奏句與後奏段的成分，可根據歌式本體，亦可用新材料作成。這與後奏句(段)的規模，多少有關。短小的後奏句，多根據歌式本體，長大的後奏句(段)，則常用新材料。

根據歌式本體的後奏句(段)，可取材於歌式第一段第一樂句，常用曲調延長 (§32)。Ex. 75-2, Ex. 99, Ex. 100, Ex. 101.

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 3, 7, 21, 26, 31, 37 (均取材於第一段第一樂句); No. 15 (根據第三段末發展而成)。

後奏句(段)亦可反映第二段。這時第二段的曲調，常在後奏句(段)中移調重現。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 29, No. 32 (Ex. 44-2), No. 44 (Ex. 37), No. 46.

後奏句(段)又有兼含第二、三段的成分者。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 22, 43.

最後，後奏句(段)可用新材料作成，或多少用入新材料。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 11, 12, 19, 36, 48.

c) 後奏句通常用在歌式的最後；但亦可用在較前的部分，譬如用在第二段後 (§89-b)；當歌式規模較大時，第一段後，亦有用入短的後奏句，並常反覆擴充。

〔參考〕 Haydn: Symphony, No. 3, 4, 8, 9, 各 Menuetto, 第一段。—— Mendelssohn: S. w. W. No. 39, 第一段最後二小節。

練習二十六

a) 作一大調的完全三段式，適當地用入不正規收束 (§93)，轉調較為自由 (§94)，並用入力度變化，至少有一次 *f*，一次 *pp* (§95)；最後加入後奏段 (§98)。另以小調作一類似的三段式。

b) 作一完全三段式，速度用 Presto，第一段末有後奏句，最後有後奏段。

第十四章 不完全三段式與增加二段式

§99. “不完全”(Incomplete)三段式亦稱“省略”(Abbreviated)三段式，即其第三段並不重現第一段全體，僅重現其一部分；故第三段短於第一段。但第三段至少必須重現第一段的開始部分，以期符合三段式的基本條件“回到開始” (§81-a)。重現部分如非常顯明，則僅重現第一段開始一小節，亦是表示“回到開始”，但重現部分照原則不短過一樂句。

不完全三段式與雛形三段式(§84)的不同，在於第二段的長度上。在雛形三段式，第二、三段極短，兩段相合，不過第一段之長；反之，在不完全三段式，第二段卻是一個完全的段(樂段或樂句聚集)。從這一點看，不完全三段式是介於雛形三段式與完全三段式之間的一種形式；參看§103-b後的二、三段式總表。

a) 在不完全三段式，第一段為並行構造時，第三段可重現其後樂句，或兼兩樂句的主要成分而有之；但第一段如為對比構造，或為類似樂句聚集(§57)，則第三段須重現其第一樂句。例如：

94. *Assai allegro.*

第二段

crescendo.....

第三段

*1) 第一段為並行樂段，八小節；第二段亦有八小節；第三段只有六小節，乃兼第一與兩樂句的主要成分而有之；開始四小節，曲調部位雖照後樂句，其曲調成分，實照前樂句，接著加入後樂句的收束片段，最後又加一小節。

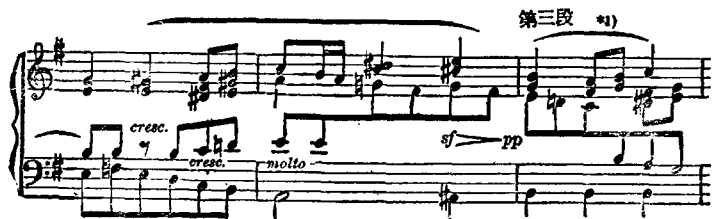
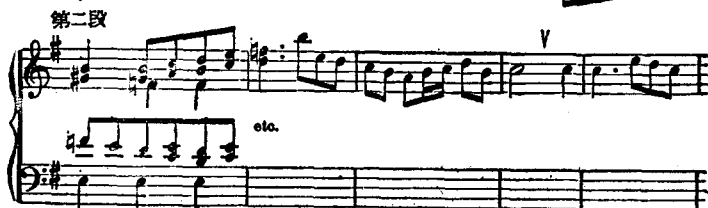
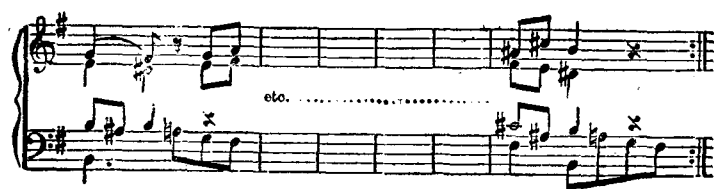


〔參考〕 Haydn: Symphony, No. 5, Finale, 第一主題(第二段分節; 第三段似第一段後半, 但包括開始部分在內)。——Mozart: Sonata, No. 1, Andante ——Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, Scherzo (第三段約占第一段內容之半; 繼以兩個後奏句, 一個爲八小節, 一個爲九小節)。——Schubert: Sonata, No. 6 (Op. 147), 第三樂章, Trio。——Chopin: Mazurka, No. 11; No. 32, 1-44; No. 51, 1-40 (第二段爲第一段的移調再現); Nocturne, No. 3 (Op. 9, No. 3), Agitato。——Mendelssohn: S. w. W. No. 3 (第一段爲六樂句聚集; 第三段僅重現其第一、二、六各樂句, 而於第二樂句後另加入三小節); No. 12, 15, 20, 43。——Schumann: Waldscenen, Op. 82, No. 5。——Grieg: Lyric Piece, Op. 43, No. 2 (第二段與第三段反覆)。——Brahms: Op. 118, No. 2, 至第一複縱線止(第一段爲正規樂段, 反覆; 第二段的第一片段爲第一段的反行; 第三段爲一樂句; 繼以後奏句, 反覆擴充); Op. 118, No. 4, 至複縱線止(第一段與第三段均以半收束終); Op. 119, No. 2, 第二個速度(調號爲四個升號)。

b) 有時候, 第三段僅將第一段略加省略, 如 Ex. 90, 第三段僅省去一小節。這種例子, 應歸入完全三段式。

c) 前已述及, 第三段的再現部分倘非常明顯, 則僅一小節亦足表示回到開始, 符合三段式的條件。這時短小的第三段中其餘部分, 應由再現部分擴充而成(參看 §102-b), 或由相連貫的新材料作成(參看 §102-c)。例如:





MENDELSSOHN, op. 7, No. 6



*1) 第三段只有兩小節多一點重現第一段。當將入第三段之際，力度先加強至頂點 (Cresc. molto, *sf*)，突然變為最弱 (> *pp*)；這種力度變化正用以加強結構上的重要變動，使第三段的出現十分顯明 (§95-b)。

〔參考〕 Bach: Well-Tempered Clavichord 卷二, Prelude, No. 12; English Suite

No. 1, Saraband. — Beethoven: Symphony, No. 8, 第三樂章, Trio. — Chopin: Prelude, Op. 28, No. 21 (表示第三段的重現, 較為模糊).

練習二十七

作兩個不完全三段式, 一大調, 一小調; 拍子、速度、力度情形、節奏方面, 各不相同; 倘適合, 可加入前奏(或前奏句)、與後奏句(或後奏段)。

§100. “增加”(Augmented)二段式, 即於第二段後, 加入第一段的後面部分, 乃告終結。這時, 第二段有回到第一段的趨向, 不過並不回到開始部分, 卻回到“後面部分”, 因此並不構成三段式。但它與二段式中的“兩段末部相同”的情形(Ex. 73), 又有不同。因為末部相同的二段式, 其第二段行向第一段末部之時, 一往而終, 中間未起周折, 更無加入其他部分的迹象; 增加二段式, 則第二段先保持完整的形式(一如三段式中的第二段), 然後加入第一段的末部。例如:

96. *Adagio.* 二小節的樂句 第二段

德國古戀歌 (L. Stark 和聲)

增加部分 (同第一段後樂句)

【參考】 Mendelssohn: S. w. W. No. 18, 前二拍 (第二段終; 此後以 ff 出現第一段第二樂句, 曲調在小節中移動位置)。—— Chopin: Nocturne, No. 3 (Op. 9, No. 3), 第一歌式 (第一段 20 小節, 反覆; 第二段 16 小節, 繼以增加部分——第一段的最後八小節); Mazurka, No. 28 (看似增加二段式, 其實是不完全三段式; 第一段前有前奏, 這個前奏不會在第三段中重現)。—— Brahms: Op. 116, No. 6 (Intermezzo), 1-24 (第二段包含第一段中除開始二小節外的其他部分); Ballade (敘事曲), Op. 10, No. 2, 1-23.

試將增加二段式與不完全三段式比較，其不同僅在一點，即前者全曲末部重現第一段末部，後者全曲末部（末段）重現第一段首部。二段式到了增加二段式，可說已將二段式發展至盡頭，大有侵入三段式的趨向；所以增加二段式可說是二段式的最高形式。三段式到了不完全三段式，在“回到開始”的條件上，已降到最低限度；所以不完全三段式可說是三段式中的最低（起碼）形式。這兩種最高與最低形式，彷彿是二段式與三段式之間的兩條非常接近的界線。因此，不完全三段式，其“回到開始”的條件如降低到極限，易成二段式。

〔參考〕 Haydn: f 調 Variation, 第一主題, 第三段不够清楚; 但繼起的 F 調部分, 第三段卻很清楚; 所以前者為二段式, 後者為不完全三段式。——Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 7 (F 調) (第三段不够清楚, 故僅為二段式)。——Mendelssohn: Scherzo a capriccio (#f 調), 第一主題(同上)。

練習二十八

作一增加二段式, 一切隨意。

第十五章 發展三段式

§101. “發展”(Fully Developed) 三段式, 即完全三段式的第三段在“回到開始”的基本條件下, 作種種的發展。發展全程, 從完全三段式起, 可分四個階段, 分述如下:

§102. a) 第一階段 即同完全三段式, 第三段照原重現第一段, 或加入表面變化 (§91), 至多並加入細微的擴充。例如:

97

獨立前奏句 (3/4)

第一段 (反行樂段)

mf *tranzillo e legato* *ff*

10 *dimin.* 12 *mf*

f *p* *dim.*

第三段 20 *mf* *cresc. poco*

cresc. *al.* *ff* 25

風聲切 25 30 *ff*

第三段 22 *con forza* 33 *ff*

85 *f* *dim.* 87 *sempre dimin.*

*1) 第三段重現第一段時，除稍變化和聲之外，並作段末擴充。

規避收束 (§26-a) 擴充 規避收束

Mendelssohn No. 27

獨立後樂句 (§52)

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 35.

b) 第二階段 第三段僅重現第一段的開始部分(普通為第一樂句), 隨後根據這部分而行擴充, 性質略近並行, 至應有的長度而止(第三段全長, 最低限度不短於第一段)(比較 §99 及 §99-c)。例如:

tr. cante.

98. p

第二段..... 第三段

etc. *1)

*1) 第一段第一樂句的曲調, 在第三段移在低音部。



*2) 從這裏起，開始根據第一樂句第四小節的音形作擴充；最後加入性質獨立的收束片段。第三段長度比第一段多二小節。

(參考) Mozart: Sonata, No. 9, Menuetto, Trio(第三段僅重現第一段中開始一個半小節)。—— Mendelssohn: S w. W. No. 31, 42, 46。—— Chopin: Mazurka, No. 13。—— Brahms: Op. 117, No. 2; 102b Op. 118, No. 1, —— Grieg: Lyric Piece, Op. 43, No. 5。

● 第三階段 第三段於重現部分之外加入新材料。這一階段與前一階段，甚難分別；因為根據重現部分的“擴充”(前一階段)的止境與加入“新材料”(這一階段)的起點，不能絕對分畫。又這一階段是三段歌式中盡善盡美的形式，既能充分發展，又不失為真正三段式；故為近代作曲家普遍使用。例如：



第二段 (§87-1) *cresc.*

10 *dim.* *p* 11 *cresc.* *e V7* *I1* *FV*

15 *sch. acc.* *cresc.* *I1* *G V7* *I* *a V7* *I* *C IV* *V7*

17 *al* *dimin.* *II1* *V1* *II1* *V1* 第二段第一樂句移調重現

20 *p* *dimin.* *a V7* *I* 第三段

22 *pp* *cresc.* *sf* 前樂句

25 *cresc.* *sf* *V1* 後樂句

30 *p* *cresc.* *sf* *o. V7* 第二段樂句

*1) 第三段重現並行樂段的第一段的前樂句後，即加入新材料，構成後樂句再現（樂集§55-a）的對比樂段

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 2, Allegretto, 第一歌式(加後奏句); Op. 10, No. 3, Menuetto, 第一歌式; Op. 14, No. 1, Allegretto, 第一歌式; Symphony, No. 1, No. 3, 各第三樂章, Trio; Sonata, Op. 7, 第三樂章, 至 Minore(小調)止(有後奏句;介於第二與第三階段之間)。——Schubert: Sonata, No. 6 (Op. 147), Andante, 第一主題; Moment Musical, Op. 94, No. 6, 第一歌式。——Chopin: Mazurka No. 32(Op. 50, No. 3), 倒數 1-100(比較開始的第一歌式;第一段 16 小節,第二段 16 小節,第三段 33 小節,其中 17 小節為新材料); Nocturne, No. 13(Op. 48, No. 1)第一歌式(介於第二與第三階段之間)。——Mendelssohn: S. w. W. No. 2(第一段本體為並行複樂段;第三段本體變為對比複樂段[Ex. 69]); 此複樂段未用真正的全收束,所以後面部分不屬於後奏段,而仍屬於第三段); No. 26, 36, 47; No. 37, 40(後二者介於第二與第三階段之間)。——Schumann: Waldscenen, Op. 82, No. 1(第三段在 $\frac{9}{4}$ 和絃作不完全收束,繼以後奏句)。——Brahms: Op. 118, No. 3, 副主題(調號為五個升號;此例可視為倍複樂段[§68], 但因其第四樂句, 頗為特出, 儼如第二段, 故成為三段式); Op. 119, No. 3(第一段 24 小節,第二段 16 小節,第三段開始部分變化,該段有擴充); Capriccio(奇想曲), Op. 76, No. 8。

d) 第四階段 第三段中摻入第二段的部分。其出自第二段的部分, 長度無一定, 自一片段至一樂句, 甚至一樂段不等, 只是不能包括第二段全體; 又須選取第二段所特有的特殊部分, 不可取其根據第一段而成者[§87-a, b]。故此法最宜用於第二段構造全新[§87-e]的時候。這個摻入部分常須移調, 因當初在第二段時係照第二段的調性, 現在第三段為原調, 故須移調。又這摻入部分應當用於第三段中

間，即在全收束之前；否則將變成後奏句或後奏段的一部分了，因為後奏句(段)亦有用第二段成分作成者(§98-b)。例如：

Andante tranquillo
第一段 (三樂句樂集)

100

第二段 (187-d)

第三段 (拾起如風浪的聯機)

第一後樂句

第二後樂句

新牧歌片段 (329-3)

規整收束

屬音持續音

Mendelssohn No. 33

*1) 這小節的音形，便出自第二段第二樂句。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 1 (第三段 5-6, 摻入第二段的音形); No. 7 (第三段第二樂句為第二段第二樂句的移調重現; 這個第三段可說是第一段與第二段的縮影); No. 13 (第三段 13-15 出自第二段); No. 30 (第三段 15-27, 為第二段 13 以後的移調重視); No. 38 (第三段 10-19, 由第二段 6-8 發展而成); No. 41 (第三段第一樂句根據第一段第一樂句; 第二樂句根據第二段開始部分; 而加入新

的收束片段；第三段句爲新材料)。——Beethoven: Symphony, No. 2, Scherzo, 第一
 款式。——Schumann: Jugend-Album, Op. 68, No. 2.——Prahms: Op. 116, No. 4.

§103. a) **保守** “保守” (Corroboration) 即言曲中顯著而特殊的成分，遲早
 作多少正確的再現(或重現)，藉使主題成分確定，構造均衡；即顯著而特殊的成分，
 不宜單獨存在，一現即逝，須有機會再現，使其印象確定而堅固。這種“保守”的需
 要，隨曲式規模的擴大而增加。又這“保守”與 §93 所述的“對比”有關，即與對
 比成正比例；對比愈甚，保守亦愈增。保守這原則，強調反覆(如樂句反覆、樂段反
 覆、樂段中某句反覆)的意義；造成二段式末部相似或相同；促成三段式成立；使三
 段式的第三段或後奏句(段)中摻入第二段的特殊成分；又使對比需要下所產生的一
 切新奇悅耳、異軍突起的部分，在以後重行出現。

b) 二段式與三段式，至此已告結束，茲將兩種形式作一總表如下。兩種形式，
 本質不同，所以兩者只能就大體情形作成對照。

二、三段式總表

二 段 式	三 段 式
1. 縮小二段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂句} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂句} \end{array} \right $	1. 三段式樂段 $\left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂句} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂句} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂句} \end{array} \right $
2. 基本二段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂 段} \end{array} \right $	2. 雜形三段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂句} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂句} \end{array} \right $
3. 發展二段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂段(擴充)} \end{array} \right $	3. 不完全三段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂句} \end{array} \right $
4. 大二段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂句聚集} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂句聚集} \end{array} \right $	4. 完全三段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{自 由} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂 段} \end{array} \right $
5. 增加二段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂句} \end{array} \right $	5. 發展三段式 $\left \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{II} \\ \text{自 由} \end{array} \right \left \begin{array}{c} \text{III} \\ \text{樂 段} \end{array} \right \text{(發展)}$

練習二十九

照發展三段式第一與第二階段(\$102-a, b), 各作一式。溫習 \$93-\$97。加入前奏句與後奏句(或後奏段)。可應用 \$130。

練習三十

照第三階段(\$102-c)作二式, 一大調, 一小調。溫習 \$103-a。可應用 \$133。參看 \$137。

練習三十一

照第四階段(\$102-d)作一式。可應用 \$135。

\$104. 樂句大聚集 “樂句聚集”中的樂句數目, 可增加至十多樂句。這種樂句大聚集, 常有一種傾向, 即近似某種正規形式(如複樂段、倍複樂段或歌式)。

〔參考〕 Bach: Well-Tempered Clavichord 卷一, Prelude, No. 1, 2, 5, 6, 13, 15(均為單純的樂句聚集); No. 2(近三段式); No. 21(近二段式); 卷二, Prelude, No. 6(近二段式)。——Haydn: Sonata, No. 6, Finale(前奏樂段略似第一段; 後為十五樂句聚集; 繼以兩個後奏句)。——Cramer(克拉麥): Etude(練習曲)(Peter版) No. 1, 2, 6, 13(均為單純的樂句聚集); No. 8, 10, 14, 78(近二段式); No. 5(近複樂段); No. 4, 7(近三段式)。——Grieg: Lyric Piece, Op. 38, No. 5(近複樂段, 有後奏句)。——Brahms: Op. 116, No. 2(Intermezzo), non troppo Presto(六樂句, 近複樂段, 擴充); Op. 116, No. 4, 第一段(七樂句, 近複樂段); Op. 119, No. 2, 第一個速度(近三段式; 一個短的主題樂句數次出現, 體裁不同, 調亦各異)

第十六章 五段式與七段式

\$105. 三段式的反覆 五段式發源於三段式的反覆, 所以在這裏先說明三段式的反覆。

a) 三段式反覆的通則, 即第一段自行反覆, 第二段與第三段聯合反覆。這兩段落(即第一段為一段落, 第二、三段為一段落(\$84“附言”)的)反覆, 可單方舉行, 亦可雙方舉行。可照原反覆(此時常用反覆記號 $||: :||$, 可能用兩種結尾 $\overline{||} \overline{||}$),

亦可變化反覆。

看 Ex. 81, 84, 85, 89(均為第一段照原反覆); Ex. 97(第一段變化反覆); Ex. 103, 第一歌式與第二歌式(均為第一段反覆, 第二、三段聯合反覆)。

(參考) (1) 第一段單獨照原反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 1, 3. — Grieg: Lyric Piece, Op. 43, No. 5. (2) 第二段落(即第二段與第三段)單獨照原反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 12, 45. — Grieg: Lyric Piece, Op. 12, No. 5, 7; Op. 38, No. 3, 6. (3) 兩段落均照原反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 7 — Grieg: Lyric Piece, Op. 12, No. 4; Op. 38, No. 4. (4) 第一段單獨變化反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 4, 9, 16, 21, 31, 46. — Beethoven: Sonata, Op. 26, Scherzo. — Chopin: Mazurka, No. 37. (5) 第二段落單獨變化反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 8, 19, 23, 48. — Beethoven: Sonata, Op. 53, Finale (Rondo) 1-62. — Chopin: Nocturne, No. 11 (Op. 37, No. 1), 第一歌式; No. 13, 第二個速度. (6) 兩段落均變化反覆: Mendelssohn: S. w. W. No. 29. — Chopin: Nocturne, No. 2 (Op. 9, No. 2); No. 3, 第一個速度; No. 15 (Op. 55, No. 1), 1-48.

b) 第二段通常不單獨反覆, 不過並非絕對如此。遇到下列情形, 第二段反覆亦非不佳:——第二段本身極短(Ex. 78, Ex. 9); 反覆之後, 有過渡性質的片段(Ex. 84); 反覆並無切斷第二段與第三段的連貫性之意。第二段單獨反覆的另外的不規情形, 看 §112-b.

練習 三十二

作一完全三段式, 兩段落均作變化反覆。可應用 §130. 參看 §137.

§106. 五段式 從三段式的反覆發展到真正的“五段式”(Five-Part Form), 共有五個階段。各階段均無關於第一段, 問題只在第二段落反覆時第二段如何變化上。茲分述如下:

a) 第一階段 三段式的第二段落(即第二段與第三段)單獨反覆(包括變化反覆), 或其兩段落均反覆(包括變化反覆)。即 §05“參考”中 2-6 五個階段。當第二段落反覆時, 在外表上就形成五段式(第二、三段反覆, 成為第四、五段), 不過在實際的構造上, 並無進展, 故這一階段實際還不能成立五段式。

b) 第二階段 五段式開始成立; 第二段落反覆時, 第二段全體或局部移為他調(通常移至近關係調), 或並縮短, 作為第四段。例如:

Allegro non troppo

第一段 (並行樂段)

102

Musical score for the first system, measures 1-16. The music is in 2/4 time and features a parallel structure with a treble and bass clef. Measure numbers 1, 7, and 16 are indicated.

第二段 (三段式樂段) (33-1b)

Musical score for the second system, measures 17-26. It includes first and second endings. Measure numbers 1, 10, and 16 are indicated.

Musical score for the third system, measures 27-36. Measure numbers 16 and 20 are indicated.

Musical score for the fourth system, measures 37-46. It includes a 'ritardando' (rit.) marking and a 'cresc.' (crescendo) marking. Measure number 20 is indicated.

第三段 (後樂句反覆的樂段)

Musical score for the fifth system, measures 47-56. Measure numbers 30 and 34 are indicated.

第四段

Musical score for the sixth system, measures 57-66. Measure numbers 35 and 38 are indicated.

Musical score for the seventh system, measures 67-76. Measure numbers 37 and 40 are indicated.

第五段*2(後樂句聚集的樂段)

*1) 第二段為不正规三段式樂段(§83-b)。——*2) 第四段為第二段移低五度，但略去第三樂句；在第二樂句後，反覆第二樂句第一小節，便入於原來的(第二段的)過渡上。——*3) 關於第五段，看 §107。

〔參考〕 Mendelssohn: S. w. W. No. 24(第二段始於全曲第 19 小節；第四段始於 51，長度同第二段，先移高二度，但以後常有變動，非嚴格照移；至 63，變成與第二段一樣，以後稍變動，收束又與第二段同)；No. 34(第二段為三樂句聚集，其第二樂句末擴充二小節；過渡五小節；第三段亦為三樂句聚集；第四段為第二段移低三度，只在擴充部分及其前一小節稍有變化；過渡第五小節後半，開始向上移，至其第七小節後半，遂與原過渡相同)；No. 44(第四段開始同第二段；至第三小節乃移高三度，但隨即變化)。——Chopin: Mazurka, No. 33。——Schumann: Bunte Blaetter, Op. 99, No. 12(夜樂)，第一歌式(第二、三段均自行反覆)。——Rubinstein

(盧平斯泰恩): Le Bal (舞會), Op. 14, "Contredanse" (對舞曲), No. 3 (Allegretto, $\frac{3}{8}$ 拍子)。

c) **第三階段** 第四段開始先照第二段而移調,隨後就這移調的部分加以擴充,或加入新材料。

(參考) Mendelssohn: S. w. W. No. 17 (第四段始於第 22 小節; 僅二小節照第二段而移調,隨即根據這移調的部分而擴充; 第二段其餘部分一概不用; 全曲 28 後半,入於過渡); No. 43 (第四段開始四小節為第二段移高四度,隨即加入新材料,而走入暗示第一段的部分,作為第五段; 但這暗示不够顯明,故第四、五兩段不如視為一個後奏段(\$98-b),較為適切)。——Gramer: Etude, No. 17 (第四段遠比第二段為長,分二節)。——Schubert: Sonata, No. 10 (B調), Finale, 1-73 (第一段反覆; 第四段開始同第二段,隨即離開——移調、擴充、並加入新材料,長度頗長)。——Chopin: Nocturne, No. 8 (Op. 27, No. 2) (第一段九小節,非全收束; 第四段開始八小節緊隨第二段,先高五度,後低二度; 乃經過渡而入第五段)。

d) **第四階段** 第四段不再嚴照第二段的曲調,但照第二段的内容與體裁而改造; 故兩段之間仍有多少相似。

(參考) Chopin: Prelude, Op. 28, No. 17 (在 19, 第二段以等音變換 [Enharmonic Chang] 開始; 第三段僅有第一段的前半,而終於半收束; 第四段亦用等音變換開始,但比第二段為長,且較為精巧; 注意全曲力度的情形 (\$95-a))。——Schumann: Arabesque (阿拉伯曲), Op. 18, "Minor I" (第一小調)。

e) **第五階段** 真正五段式: 即發展到最高階段的五段式, 第四段是獨立的一段,與第二段全不相同,等於有兩個不同的第二段的三段式,例如:

Adagio cantabile.

102

第一段

第二段

第二段

後奏切

cresc. *p*

前三段

cresc. *pp*

前四段

pp *ff*

cresc. *f*

pp *decresc.* *ppp*

過渡

*1) 這裏是由 $b^b a$ 小調轉入 E 大調。E 大調等於 $b^b F$ 大調，故實際係從 $b^b a$ 轉入下屬調的關係大調。

(參考) Schumann: Kreisleriana, Op. 16, No. 6; Nachtstuecke (夜曲), Op. 23, No. 4. — Chopin: Mazurka, No. 1, 2, 5, 8, 15, 30 (有長的後奏段), 48; Sonata, No. 2 (Op. 35), Scherzo, Piu lento (第四段與第五段反覆). — Rubinstein: Le Bal, Op. 14, Contredanse, No. 1, 2, 4.

§107. **第五段** 五段式是於三段式後再“回到開始”一次，故第五段同第三段。我們知道，第三段不必與第一段全同；同樣，第五段亦不必與第三段全同。凡第三段所有的變化(§99-a, b, c, §102-a, b, c, d)，無不適用於第五段，且可不管第三段採用何種方式。所以第一、三、五各段，可能只在本質上相同，處理法可各異；常採取進展的方式，即第五段最長、最精巧(參看 §53)；惟在長大樂曲亦有將第五階段縮短者。

看 Ex. 101, 第五段開始時用第三段第一樂句前二小節, 加以反覆, 隨即加入新材料 (§102-c); Ex. 102, 第一、三、五各段全同, 惟第五段改變伴奏樣式, 反覆; 第一段亦反覆。

(參考) Mendelssohn: S. - W No. 19, 24 (第五段與第三段全同); No. 48 (第五段稍變化); No. 3, 34 (第五段末稍擴充)。——Schumann: Kreisleriana, Op. 16, No. 6 (第三段為第一段的擴充; 第五段回復原形, 幾與第一段全同)。

§108. 古式回旋曲與七段式——

a) 五段式中的第四、五階段 (§106-d, e), 為“古式回旋曲”(Rondeau)的最普通形式。古式回旋曲流行於十七、十八世紀, 發展而為“近代回旋曲”(簡稱“回旋曲”)(Rondo)。

(參考) J. Ph. Rameau(拉摩): Rondeau——“Les Maitres du Clavecin”(鋼琴樂作集)(Litolf 版), 卷二, 第 142, 148, 158 頁。

b) 五段式再前進, 即再回到開始一次(共回三次), 便成為“七段式”。古式回旋曲亦常採用這種形式, 即於第一段屢次重現(連本身有四次)之間, 插入三個不同的中間部分(常均用一段式)。這種形式, 今日已極少用。初學者不必模仿。

(參考) J. S. Bach: Partita(組曲), No. 2, Rondeau。——J. Ph. Rameau: “Les Maitres du Clavecin” 卷二, 第 144 頁。——F. Couprin(庫普朗): 同上曲集, 卷二, 第 116, 126 頁。——Schumann: Nachstuecke, Op. 23, No. 1 (第一段為平行樂段不絕重現, 其間插入三個不同的中間部分; 最後繼以長的後奏段, 似第八段與第九段); No. 2, 25-51 (小規模七段式; 第一段四小節, 第二段二小節, 第三段四小節, 第四段為第二段移調, 第五段六小節, 第六段五小節, 第七段四小節。繼以過渡, 進入第一歌式); Kinderseenen, Op. 15, No. 11 (七段式; 第六段同第二段)。

練習 三十三

a) 作一五段式, 第二階段 (§106-b), 細節隨意。參看 §107。應用 §132。從此以後, 學習者倘不是根性所限, 必須學習迅速起成曲稿, 特別是曲調部分。總之, 要先確定主要構造, 乃從容將細部一一加以補充。參看 §137。

b) 作一第三階段的五段式 (§106-c)。應用 §129 或 §130。

c) 作一第四階段的五段式 (§106-d)。應用 §133。

d) 作一第五階段的五段式 (§106-e)。溫習 §87, 88, 89, 90, 95, 96。應用 §134 或 §135

第十七章 不正規歌式

§109. 少數歌式，雖由數段而成，卻不遵守正規歌式構造的主要條件；這種歌式，可總名之曰“不正規歌式”。不正規歌式較少見，故只許偶爾使用。

§110. 第三段移調 即三段式的第三段重現時不用原調，而移爲他調。在三段式中，第二段既已離開原調，所以第三段亟需回復原調，正如需要重現原曲調一樣。因此，第三段移調重現，很是危險；然如具備下列各條件，亦可保其安全：

(1) 第一段的開始，在曲調、節奏、和聲各方面，均有顯明的特性，使重現即使在他調上，亦很明白；

(2) 第三段出現在預料的地方；

(3) 第三段長度與第一段相同或幾乎相同；

(4) 在第三段中途回復原調；

(5) 第二段終結十分顯明。

移調可伸張到全個第三段；亦可僅及其一部分，即僅在第三段開始處移調。有時僅作大小調互換；但通常移爲近關係調，最普通爲下屬調。

〔參考〕 Bach: Well-Tempered Clavichord 卷一, Prelude, No. 9; 卷二, Prelude, No. 19 (第三段均始於下屬調); No. 22 (16, 第二段始; 55 第三段始)。—Beethoven: Symphony, No. 3, Funeral March (喪禮進行曲), 第一主題 (第三段始於下屬調; 第二段與第三段反覆; 有數後奏句); Sonata, Op. 14, No. 1, Finale, 一個升號的調號; Op. 22, Finale, 72-103。—Schubert: Moment Musical, Op. 94, No. 1, Trio (一個升號的調號; 第三段在四小節間爲第一段的相對調); Impromptu, Op. 90, No. 4, Trio (四個升號的調號; 情形相似); G 調 Fantasie (幻想曲), Op. 78, Menuetto, Trio。—Schumann: Arabesque, Op. 18 “Minore II”; Bunte Blaetter, Op. 99, No. 3 (第三段移爲下屬調); No. 11, d 調進行曲, 27-30 (比第一段第一樂句高三度)。—Chopin: Nocturne, No. 12 (Op. 37, No. 2), 30-69; Impromptu, Op. 36 (♯F 調; 各段甚長; 有精巧的後奏段)。—Brahms: Op. 116, No. 5 (第二段照常終於屬和絃; 第三段始於下屬調, 四小節間緊隨第一段)。—Grieg: Op. 38, No. 8, 第一個速度。

第三段移調重現的原則，亦可應用於五段式的第五段上 (§107)。

〔參考〕 Haydn: Symphony, No. 12, Adagio (第五段移調，擴充，又在原調再現; 近七段式，有後奏段)。—Schumann: Faschingsschwank (狂歡節的戲謔), Op. 26, 第四樂章, Intermezzo (第一段 b_e-b_e-F 各調; 第三段 $b_e-b_a-b_B$; 第五段 $b_a-b_d-b_E$)。

§111. **段聚集** 聚集的原則應用於歌式中的段上，遂成“段聚集”(Group of Parts)。初步的段聚集，起於三段式中第二段的獨立化與孤立化(§112)，以及歌式中任何段作模進或移調的再現(§113)。

§112. 造成三段式中第二段的獨立化與孤立化，有數種原因：

a) 第二段的主題成分或體裁過分特出(參看 §87-e)，或第二段因收束關係與第三段完全分離，均可使第二段獨立與孤立。

(參考) Chopin: Nocturne, No. 4 (Op. 15, No. 1). —Schumann: Kreisleriana, Op. 16. No. 4; Albumblätter, Op. 124, No. 3. —Brahms: Op. 116, No. 2; Op. 117, No. 2; Op. 118, No. 5. —Grieg: Op. 38, No. 1 (第二段後有精巧的過渡)。

b) 第二段單獨反覆，亦可使第二段獨立與孤立(Ex. 90)。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 14, No. 2, Finale, 73-124 (第二段反覆而擴充); Op. 90, Finale, 1-32 (第二段反覆; 各段均以原調的全收束終); Bagatelle, Op. 33, No. 2. —Chopin: Mazurka, No. 24. —Schumann: Op. 124, No. 4; Op. 15, No. 6. —Grieg: Op. 38, No. 7.

§113. 歌式中任何段作模進或移調的再現，這略似第三段的移調(§110)。

(參考) Schudert: G 調 Fantasia (Op. 78), Andante, 31-49 (二段式，有後奏句; 以後十九個小節為變化模進。—Chopin: Prelude, Op. 28, No. 24 (第一段在 21-38 作模進的再現); Nocturne No. 10 (Op. 32, No. 2) Fin agitato (二段式，全體移高半音而再現); No. 18 (Op. 62, No. 2), 32-57 (二段式; 第二段作高三度的模進的再現)。

§114. 進一步的段聚集，是三段式的歌式，其第三段並不同到開始; 一連三個段，各自獨立。

(參考) Haydn: Symphony, No. 9, Finale, 第一主題 (第一樂段為八小節的樂段; 第二段亦為八小節的樂段，以原調的全收束終; 第三段為十六小節的複樂段，雖暗示前二段，但自行獨立)。—Schumann: Papillons, Op. 2, No. 9 (第二段與第三段相似，各自反覆)。

§115. 這種進步的段聚集，很少限於三段，常常擴展至四段或四段以上。但在最後一段，常照三段式的原則，回到第一段; 並常加入性質獨立的後奏段。

(參考) Beethoven: Bagatelle, Op. 119, No. 3 (五段，各反覆; 第五段似第一段; 有後奏段)。—Schubert: Moment Musical, Op. 94, No. 3 (四段; 第四段似第一段; 有後奏段)。—Chopin: Mazurka, No. 3, 7, 20 (五段; 第五段似第一段); No. 14, 19, 21, 39, 4 (四段; 第四段似第一段); No. 27 (五段; 第四段同第二段; 第五段同第一段); No. 34 (六段; 第六段似第二段; 各段反覆); No. 35 (七段; 第一

段反覆；第六段似第三段；第七段似第一段；第七段再現，擴充；有後奏段）；Nocturne No. 5 (Op. 15, No. 2) (四段；有後奏句；第四段似第一段)；No. 6 (Op. 15, No. 3) (四段)；No. 9 (Op. 32, No. 1) (第三段似第一段；第四段內有第二段的移調重現，反覆，有後奏句)。——Schumann: Waldscenen, Op. 82, No. 6 (似五段式而無第五段；第三段同第一段)；No. 9 (同上)；Papillons, Op. 2, No. 8 (三段式，加一前奏段；共四段)。——Brahms: Capriccio, Op. 76, No. 5 (六段；第三段似第一段，第五段似第二段，第六段似第三段，有短的后奏段；全曲似五段式第一階段 (§106-a)，而於第三段後插入一段者)

練習三十四

a) 作一三段式，第三段移調。移何調可隨意；移調部分的長度亦隨意，即可將第一段全部移調，或僅其一部分移調。應用 §129 或 §130。參看 §137。

b) 照 §115，作一“段聚集”。應用 §131 或 §133。

第三篇 聯合歌式

§116. 將數個歌式聯合在一起，成爲“聯合歌式”(Compound Song-Form)。各歌式之間的關係，大體同三段式與五段式中各段之間的關係；最後一個歌式，也“回到開始”，即重現第一個歌式；惟各歌式，在主題成分與構造上，彼此的關係，較爲自由；同時各歌式在原則上，各自分離。

第十八章 三歌式

§117. 聯合歌式中最普通的，爲兩個歌式的聯合。即第一歌式之後，出現第二歌式，最後又出現第一歌式，一如三段式然，只是規模較大罷了。這種聯合歌式，稱爲“三歌式”(Song-Form with One 'Trio', 直譯當爲“加一中間的歌式”)。在理論上，第一歌式稱爲“主歌”(Principal Song)，第二歌式稱爲“副歌”(Subordinate Song)。

介於兩主歌之間的副歌，在實用上有種種的名稱；最普通稱爲“中間”或“中節”(Trio)。但原文 Trio 這字的原意，是“三重奏”的意思。這是因爲在古時(十七、十八世紀)這部分係用三個聲部作成的緣故(如 Bach 的 French Suite No. 3 的 Menuet, 其主歌有兩個曲調整部，副歌有三個曲調整部)；但後人並不守此規定，於是就變成有名無實了。副歌除稱作 Trio 之外，尚有種種的名稱，如“Alternativo”(交換曲)、“Intermezzo”(間奏曲)、“Musette”(牟塞特舞曲)(用於 Gavotte)、“Fris”或“Friska”(夫利斯卡)舞曲(在匈牙利的 Czardas(乍達斯)舞曲)，用在“Lassan”(拉桑舞曲)之後)；亦有用數字如“Menuet I, Menuet II”(第一密紐挨舞曲，第二密紐挨舞曲)或“Passepied I, Passepied II”(第一巴斯彼挨舞曲，第二巴斯彼挨舞曲)來表示兩個歌式者(古時常如此)；更有用“Minore”(小調)與“Maggiore”(大調)，以同時表示副歌的變調者；或用“Piu lento(較慢)、“Meno mosso”(稍慢)等，同時表示副歌的改變速度。更有只改變調號，此外無任何標記者

§118. 主歌的構造——

a) 主歌的形式最普通爲三段式，作各種反覆，可能有短的後奏句；原則上以原調全收束終。

103

Allegretto.
 第一段 (新樂句聚集的樂段) V 第二段樂句 (模進) 漸亮

漸弱 V 反覆 第二段 句末漸亮

(125-b) 川過渡 第三段

後樂句 V 反覆 漸亮

TRIO. 第一段

第二段

過渡

第三段

Beethoven Sonata Op. 2, No. 1. Menuetto

Allegretto ad lib.

b) 主歌極少作二段式；更少作一段式。主歌如作一段式，則副歌必須作二段式或三段式，同時副歌性質必須十分顯明。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 31, No. 3, Menuetto(主歌二段式); Op. 110, 第二樂章, 第一個調號(二段式)。——Chopin: Mazurka, No. 50, 1-32(二段式); Nocturne No. 1(主歌一段式)。——Brahms: Op. 116, No. 3, 1-34(主歌一段式, 即擴充的複樂段; 但副歌為三段式, 且很顯明); No. 7(類似)。

c) 主歌終末, 進入繼起的副歌之際, 偶或加入極短的過渡, 使體裁不同、調亦各異的兩歌式, 互相連繫。這種過渡宜用在主題終結的全收束之後; 但偶爾亦有因加入過渡, 使主歌終結的全收束起變化者。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 14, No. 1, 第二樂章(主歌三段式, 有後奏句; 過渡一小節)。——Chopin: Prelude, Op. 28, No. 15(主歌三段式; 在 27, 主歌不用全收束, 而改用 ∇ 終結)。——Schumann: Waldscenen, Op. 82, No. 8(主歌三段式, 有長的後奏句; 收束小節加以填充, 構成過渡)。

§119. 副歌的構造 副歌應與主歌在性質上形成適度的對比。在古代舞曲上, 主副兩歌的對比性頗微, 但在近代作品上, 兩歌的對比與分離益見增加, 幾已成爲原則。(不過極端的對比, 還是不用。) 副歌很少與主歌在曲調上發生關係。倘有這種情形, 則在其他方面, 應作充分的對比, 以事抵消。

看 Ex. 103, 主歌節奏強烈, 但副歌的 Trio, 和柔而較爲抒情。

(參考) Haydn: Sonata No. 7, Finale(主歌二段式; 副歌頗似主歌, 儼如其變奏, 但副歌爲三段式, 且變爲相對調)。——Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 2, Scherzo(主副歌的對比, 較 Ex. 103 爲甚); Op. 2, No. 3, 第三樂章(主副歌對比更甚; 但二例的主副歌, 均仍保持相當的統一性)。

a) 副歌的拍子, 除出例外, 幾與主歌相同。

(參考) 例外——Beethoven: Symphony, No. 6, 第三樂章(由 $\frac{3}{4}$ 變爲 $\frac{2}{4}$)。——Chopin: Nocturne, No. 10(C 或 \mathbb{C} 與 $\frac{1}{8}$ 交換使用); No. 14(Op. 48, No. 2)(由 $\frac{4}{4}$ 變爲 $\frac{3}{4}$)。——Brahms: Op. 116, No. 7(由 $\frac{2}{4}$ 變爲 $\frac{6}{8}$)。

b) 副歌所用的調, 與主歌的調相同, 或互有關係。在古代的作品, 與近代若干作品上, 主副歌常有同調者。在近代的進行曲與許多舞曲上, 相當副歌的中部, 常用下屬調(或其關係調); 這幾乎成爲通則了。蓋在向上轉入屬調的緊張印象之下, 調和以向下轉入下屬調的鬆弛感覺, 實所必需。參看 §94-d。此外, 副歌亦用主歌的同主音的相對調(Ex. 103)、或關係(大小)調、或中音調(§94-a³)。

(參考) Haydn: Symphony, No. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 各第三樂章(主副歌同調); No. 2, 第三樂章(副歌用中音調; D 調—bB 調)。——Beethoven: Symphony, No. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 各第三樂章(主副歌同調); No. 5, 第三樂章(副

歌用相對調, c-C); No. 7, 第三樂章(副歌用中音調, F-D); Sonata, Op. 2, No. 3, 第三樂章(副歌用關係調, C-a); Op. 10, No. 3, 第三樂章(副歌用下屬調, D-G); Op. 10, No. 2, 第二樂章(副歌用下屬調的關係調, f-bD)。

c) 副歌的速度, 通常較主歌和緩; 較主歌急促或同度者, 則較少見。一般均有速度記號証明。有時雖未加記明, 但因其性質顯然較主歌為平靜, 亦足指示其速度稍為緩和。

[參考] Beethoven: Sonata, Op. 26, 第二樂章, Trio (未記速度記號, 但其性質顯然比主歌平靜, 指示速度稍為緩和)。

d) 副歌的形式普通為三段式; 偶或作二段式; 一段式極少。作一段式時, 其性質須非常顯明, 同時主歌至少須為二段式(比較 §118-b)。看 Ex. 103, 副歌為三段式。

[參考] Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 2, 第二樂章(副歌三段式, 兩段落變化反覆); Op. 10, No. 3, Menuetto (副歌一段式); Op. 26 第二、三樂章, Op. 27, No. 1 又 No. 2, 各第二樂章(副歌均為二段式)。——Chopin: Mazurka, No. 10(主歌三段式; 副歌一段式, 但很顯明); No. 45, 46, 51 (副歌均為一段式)。——Schumann: Waldscenen, Op. 82, No. 7(主歌二段式, 副歌一段式)。

● 副歌之末亦可加入短的過渡, 以期圓順導入主歌的重現。副歌末的過渡, 比主歌末的過渡(§118-c)較為需要; 因為經副歌的一度開拓, 可能離主歌已遠, 有過渡為其連繫, 可免兀突之感。過渡可用在副歌終結的全收束之後, 構成獨立的過渡; 亦可由副歌終結的收束片段變化引伸而成, 構成不獨立的過渡。

[參考] Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, Scherzo, Trio (三段式; 第二、三段反覆時, 其終結放棄主和弦, 改用主歌的屬和弦); Op. 7, 第三樂章, “Minor” 終(二小節過渡); Op. 10, No. 2, 第二樂章(六小節的獨立過渡); Op. 1, No. 3, Menuetto, 又 Op. 14, No. 1, 第二樂章(副歌均終於主歌的屬和弦); Op. 26, Scherzo (四小節過渡); Symphony, No. 3, 5, 各第三樂章。——Brahms: Op. 116, No. 7; Op. 117, No. 3。

§120. 主歌重現 繼副歌之後, 乃重現主歌, 即所謂“Da capo”(回頭)。主歌如照原重現, 可不必再行寫出, 僅記以 Da capo (或略作 D. C.) 便可。(有時為演奏者的方便, 亦有重行寫出者。)倘主歌開始數音或數小節不需重現, 則可於開始重現的地方記一 ♪ 記號, 而於副歌末記以 Dal Segno (略作 D. S.) (義為“從記號起”, 即言從 ♪ 記號處起重現) 以示之。又根據習慣, Da capo (即重現主歌) 之際, 主歌中第一次出現時所有的反覆(∥: ∥), 一概略去, 所以記以 D. C. 時, 常寫成 D. C. ma senza ripetizione (意即“回頭時略去反覆”), 但僅寫 D. C. 時, 仍須略去反覆 (Ex. 103)。

主歌重現可稍作變化(這時自須重行寫出); 或加擴充; 或事減縮(例如主歌原

爲三段式或二段式，重現時僅用其第一段，而根據此段加以擴充)。不過主歌重現時照例不作過甚的變化；如變化過甚，便侵入“回旋曲形式 (Rondo Form)的領域了。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 31, No. 3. Menuetto (主歌重現時，除最後一和弦外，照原不變，但仍重行寫出)；Op. 27, No. 1 第二樂章，又 Bagatelle, Op. 33, No. 4 主歌重現時均作稍精巧的變化)；Op. 33, No. 2 又 Symphony, No. 5 Scherzo (主歌重現時均減略)。—— Chopin: Nocturne, No. 1, 10, 11 (主歌重現時稍變化)；No. 3, 14, 又 Prelude, Op. 28, No. 15, Mazurka, No. 17, 25, 31, 38 主歌重現時均減略) No. 32 (主歌重現時擴充) No. 36 (主題重現的開始十四小節，移低半音)。

§121. 後奏段 於整個聯合歌式之後，加入後奏段，不僅可能，而且必需。後奏段可根據前面部分作成(根據主歌，或根據副歌，又可能根據兩者)，亦可用新材料作成〔參看 §98-a, b〕。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 3, Scherzo (後奏段根據主歌)；Op. 14, No. 1, Allegretto (後奏段根據副歌“Maggiore”)；Op. 26, 第三樂章，即 Funeral March, 倒數 1-7；Op. 27, No. 1, 第二樂章，倒數 1-12 (後奏段僅爲主歌重現的擴充)。Chopin: Mazurka, No. 32 (有精巧的後奏段)；No. 38 (後奏段根據副歌的第二段)。—— Brahms: Op. 116, No. 6, 倒數 1-7 (根據副歌)；Op. 118, No. 4, 倒數 1-23；Op. 119, No. 2, 倒數 1-5 (根據副歌)。

§122. 聯合歌式中的副歌，如僅爲一段式，同時主歌重現時如減略(僅重現其第一段)，就與五段式第五階段 (§106-e) 相似了。這時常賴有副歌的性質充分獨立與特出，勉強保持幾分聯合歌式的印象。

(參考) Chopin: Mazurka, No. 13 (主歌三段式；副歌一段式；主歌重現時僅用主歌中的一段)。—— Grieg: Lyric piece, Op. 12, No. 3 (同情形)。兩例均爲五段式第五階段；但其第四段充分獨立，非常特出，帶起副歌的性質，因此成爲五段式的極致，而近似聯合歌式。

練習 三十五

a) 作一大調的三歌式，主副歌均爲三段式，主歌重現時照原，無過渡。應用 §136。

b) 作一小調的三歌式，兩歌構造自由，主歌重現時照原。應用 §134 或 §135。

c) 作一三歌式，兩歌構造自由，有過渡，主歌重現時作表面變化。應用 §136。

d) 作一三歌式，主歌重現時減略，有後奏段。應用 §135。參看 §137。

第十九章 三歌式的擴充

§123. 三歌式最簡單的擴充，是應用反覆，即將副歌與重現的主歌聯合反覆，一如三段式中第二段落(第二段與第三段)的反覆(§105-a)。反覆時普通照原不變，然亦有加入變化，或在主歌最後一次重現時將主歌減略。最後可附後奏段。

〔參考〕 Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 7(主副歌均為二段式，有反覆；主歌兩次重現時均加變化；有後奏段)；Sonata, Op. 54 第一樂章(副歌初現時為擴充的複樂段，作移調與擴大的再現，加入過渡；在主歌第一次重現時，副歌減略為單樂段而重現；主歌兩次重現時均有變化；有後奏段)；Symphony, No. 4, 第三樂章(主歌“Menuetto”三段式，有反覆；有後奏句；副歌“Trio”亦為三段式，有過渡；主歌第一次重現時照原，除開反覆；Trio 重現時亦照原；但主歌第二次重現時則減略；後奏段三小節)；No. 7, 第三樂章(原譜上有同上的反覆；但近代的版本與近代的演奏者，常將這種擴張的反覆省略了)。

§124. 五歌式 與三段式反覆發展而為五段式(§106)一樣，三歌式反覆時加入新的(第二個)副歌，就成為“五歌式”(Song-Form With Two' Trios”，直譯當為“加二個中間的歌式”)。所以五歌式是大規模的真正五段式(§106-e)。此時兩個副歌中之一，可與主歌在性質與體裁上略為相近，而另一則離其較遠；又兩副歌顯然成對比，速度、調、拍子，各不相同。在每個副歌之後，主歌重現可照原不變(除開反覆)，或加變化，或事減略，後加後奏段。

〔參考〕 Mendelssohn: Wedding-March (出自“Midsummer-Night's Dream”(仲夏夜之夢))。——Brahms: Scherzo, Op. 4; Symphony, No. 2, 第三樂章(主歌三段式， $\frac{3}{4}$ 拍子，Allegretto；第一副歌亦為三段式，同調， $\frac{2}{4}$ 拍子，Presto；主歌第一次重現時減略而變化；第二副歌 $\frac{3}{4}$ 拍子，Presto；主歌第二次重現時完全，但第一段移調；後奏段；此例兩副歌，實為主歌的兩個相似的極端變奏)。

§125. 歌式聚集 聚集的原則，從樂句聚集(§57)，經過樂段聚集(§59)、樂句大聚集(§104)與段聚集(§111以下)，終於到達“歌式聚集”(Group of Song-Form)。歌式聚集之別於正規的聯合歌式，在於主歌重現發生在規定以外的地方，或根本沒有主歌重現。參看 §114, §115。到了歌式聚集，主音音樂的形式已達最後階段，不能再有所進展。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 106, Scherzo(第一歌式為二段式，各段反覆；第二歌式構造同；第三歌式改變拍子與速度，三段式；第四歌式似第一歌式而變化；後奏段；全曲儼如有連續兩個中部的聯合歌式)。——Chopin: Polonaise, No. 5(構造同上；第三歌式為二段式，作移調再現)；Waltz, No. 1(五歌式聚集，第五歌式似第

一歌式).——Schumann: *Nachtstuecke*, Op. 23, No. 2 (主歌; “Trio I” (第一副歌), 七段式; 過渡; 主歌減略重現; “Trio II” (第二副歌); “Trio I”; 主歌).——
Brahms: *Ballade*, Op. 10, No. 4 (主歌; “Trio I”; 主歌; “Trio II”; 後奏段).

練 習 三 十 六

- a) 作一大調的五歌式, 主歌第一次重現時減略. 應用 §133 (Scherzo).
- b) 作一小調的五歌式. 應用 §136.

第四篇 樂曲的體裁

§126. 主音音樂在體裁上可大別為三類，即抒情曲類、練習曲類、與舞曲類。這種區別，由於音樂中三種要素——曲調、和聲、節奏——中之一，特佔優勢而起。

a) 第一類，即“抒情曲類”(Lyric Class)，由於曲調這要素佔優勢而起。最能表出這一類的特性的，是“歌曲”(Song)與“無詞歌曲”(Song without Words)，包括 Aria 或 Air(詠唱)、Lied(藝術歌曲)、Canzone(短歌)、Cavatina(謳唱)、Idyl(田園歌)、Barcarolle 或 Gondellied(船歌)、Romance 或 Romanza(情趣曲)、Reverie(夢想曲)、Elegy(悲歌)、Nocturne(夜曲)、Serenade(黃昏曲)、Melody(曲調)、Chanson(俚歌)、Lyric Piece(抒情曲)、Ballade(敘事曲)、Berceuse 或 Cradle-Song(搖籃歌)、Pastorale(牧歌)，等等。其中有許多起源於聲樂曲，後來並應用到器樂曲上。限於聲樂的，尚有 Hymn(讚美歌)、Psalm-Tune(讚美詩歌)、Chorale(衆讚歌)、Chant(聖詠歌)、Anthem(聖歌)(以上為宗教方面)、Terzetto(三重唱)、Quartet(四重唱)、Chorus(合唱)、Glee(英國特有的一種合唱)、Madrigal(一種無伴奏合唱)(以上非宗教方面)等等。

b) 第二類，即“練習曲類”(Etude Class)，由於和聲這要素佔優勢而起。最能表出這一類的特性的，是 Etude(練習曲)，包括 Study 與 Exercise(均為練習曲)、Toccata(展技曲)、與某些 Prelude(前奏曲)；此外 Caprice 或 Capriccio(奇想曲)、Scherzo 或 Scherzando(諧謔曲)、Impromptu(即興曲)、Intermezzo(間奏曲)、雖則性質無定，亦均可歸入這一類，這一類的樂曲，都是器樂曲。

c) 第三類，即“舞曲類”(Dance Class)，由於節奏這要素佔優勢而起。包括古今所有的舞曲與進行曲。其著名者，有 Minuet 或 Menuetto(密紐埃舞曲)、Gavotte(加蘭特舞曲)、Courante(庫朗特舞曲)、Sarabande(沙拉班德舞曲)、Gigue 或 Jig(岐格舞曲)、Waltz(圓舞曲)、Polka(波爾卡舞曲)、Galop(加羅舞曲)、Mazurka(馬祖卡舞曲)、Tarantella(塔朗得拉舞曲)、Saltarello(沙爾塔累羅舞曲)、Siciliano(西西利舞曲)、Laendler(楞得拉舞曲)、Bolero(波雷羅舞曲)、Quadrille(方舞曲)、Polonaise(波羅內斯舞曲)、Wedding-March(婚禮進行曲)、Funeral-March(喪禮進行曲)、Festival-March(節日進行曲)等。這一類樂曲，多為器樂曲。

§127. 上面的分類，只是大體的區分。其中有些樂曲，體裁自由不定，很難作正確的歸類。例如舞曲類可以在不遮掩節奏要素之下，用入顯明的曲調；又如 Etude，亦有帶著曲調的特徵，而侵入抒情曲類者。

第二十章 抒情曲類

§128. 歌曲——歌曲即附有歌詞的聲樂曲，其作法如下：

a) 先將選定的歌詞整個記住，在心中反覆默誦，直至發現適合的音樂。這樣可使一般性質的決定(二拍子或三拍子的決定、調之大小的決定、速度緩急的決定、表情上優美或勇壯的決定)，變得容易。

b) 歌詞中意義上重要的字(即實字)，或朗讀時重讀的音節，在曲調上應配以較強、較高或較長的音；反之，歌詞中不重要的字(即虛字)或輕讀的音節，應配以較弱、較低或較短的音。但是，不重要的字或輕讀的音節，亦可配在次強拍上；又倘已配在強拍上，則音稍高亦無妨。例如：

104. *Gol - den vis - ions* "Gol - den" "Gol - den vis - ions"

Gol - den vis - ions "Gol - den vis - ions of... the past,"

"of..... the past." "dawn . . . - ing."

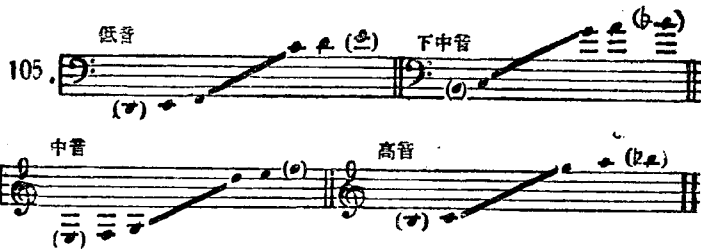
Annotations: *1) 可 (on 'Gol'), *2) 不佳 (on 'den'), *3) 較佳 (on 'vis'), *4) 不自然 (on 'vis'), *5) 不可 (on 'of'), *6) 較佳 (on 'dawn'), *7) 可 (on 'ing').

詞意為：金色的(Gold'en, 第一音節重讀)幻影(Vis'ions, 第一音節重讀)；那(the)往日(Past)的(of)金色幻影；天亮(Dawn)了(-ing)。

*1) 輕讀的音節，放在次強拍；可以。——*2) 輕讀的音節既放在次強拍，又配以極高的音，故不佳。——*3) 輕讀的音節，雖配以高音，但放在弱拍上，故較佳。——*4) 兩個重讀的音節，均比輕讀的音節為低。——*5) 虛字 of (“的”)，放在強拍，又長又高，絕對不可。——*6) 改為低音，較佳。——*7) 終結的輕讀的音節(正相當中文“了”字之類)，特許配在強拍上。

如上所述，可知歌詞中字義的虛實或音節的輕重，與曲調上高低、長短、強弱各音的相配，固要遵守一定規則，但這種規則富有彈性，並非一成不變(如上例中 *1, *3, *6, *7)。所以，關於這一層，作曲者可在大體的原則下加以處理，俾予曲調的進行以充分的自由。

c) 各種的歌聲，均有一定的音域：



括弧內的音，表示極端音。“上低音”(Baritone)位於低音與下中音之間。“次高音”(Mezzo-Soprano)位於高音與中音之間。歌曲的曲調，要作成適合某一種歌聲。在一種歌聲間，曲調不可過久滯迴在該歌聲中高方或低方的某些音間。

d) 應使所配的音樂，反映其歌詞的意境。即使音樂照歌詞的感情的起伏，作種種的力度變化與抑揚頓挫。不過這應在大處着眼，不宜在小處認真。倘把歌詞中每一個字，都用音樂“解釋”出來，一定會使音樂的構造陷入雜亂無章，使音樂的創造受到損害。聲樂曲常犯這個嚴重的錯誤。要知道，一首歌曲離開歌詞，須自成一首曲調美好、本身完善的樂曲。

e) 關於歌聲部分的記譜法：一字或一音節配數音時，這些音的音符符尾，須互相連接，如無符尾，則加記弧線；一字（或一音節）一音時，各音符的符尾須分開。例如：



f) 歌曲的形式，大致視歌詞而定。可用第六章至十七章所述的各種形式；即自擴充的樂段至段聚集之間的各種形式，均可採用。但應儘先採用二段式與三段式。下筆之前，應先計劃好，如何使歌詞適應這些形式。

歌詞倘分為數節，可作成“分節歌曲”(Strophic Song)；即只需照歌詞第一節作曲；歌詞其餘各節，不需另配，只要將第一節所配的音樂加以反覆(或變化反覆)便可。倘歌詞繼續進行，或性質不宜作分節歌曲，則作“通節歌曲”(Through-Composed Song)。這時形式可作三段式、五段式、或段聚集(最後一段重現第一段(\$115))，亦可能用三歌式。

〔參考〕 Schudert: “Die schoene Muellerin” (歌集美麗的磨坊女郎), No. 1, 7, 8, 9, 10, 13 (均爲分節歌曲); No. 2 (通節歌曲; 三歌式; 主歌爲三段式樂段; 副歌爲三段式; 主歌重現實係混合前面二歌式而成; 後奏段); No. 3 (通節歌曲; 四段樂集; 第一段爲一樂段; 第二段爲一反覆樂句; 第三段爲一擴充樂句; 第四段爲兩個反覆樂句); No. 4 (近似分節歌曲, 三節); No. 5 (通節, 三歌式)。——Schumann: “Liederkreis” (Op. 24), No. 1, 2 (近於分節); No. 4, 7 (分節); No. 3 (通節, 三段式); No. 5 (通節, 五段式); “The Two Grenadiers” (兩個擲彈兵), Op. 49, No. 1 (一部分爲分節)。

g) 樂器(鋼琴)的伴奏一邊扶助歌聲部分, 一邊補充其不足。伴奏不可壓倒歌聲部分。伴奏上可全不出現歌聲部分(即全不重覆歌聲), 可偶爾重覆歌聲, 亦可始終重覆歌聲。伴奏的形式, 可用“音形法”(Figuration)。音形法大別爲三種, 即: “和聲音形法”, 由分解和弦而構成一種音形, 反覆使用; “曲調音形法”, 即於和聲音形法中加入裝飾音; “節奏音形法”, 即伴奏和弦照原反覆, 或稍作分解, 以奏出一定的節奏。詳見拙譯和聲學附錄二, §12 以下。作者者常憑伴奏的各種音形法, 表達出歌詞的內容或意境。又可依伴奏的形式加入前奏、間奏與後奏。

〔參考〕 Schubert: “Winterreise” Op. 89, No. 5 (Der Lindenbaum (菩提樹)), 1-16 (伴奏幾全重覆歌聲), 38-48 (伴奏用和聲音形法, 音形由三個音而成, 作三連音符式, 反覆使用, 描寫樹葉的蕭蕭; 前奏句與後奏句亦作這種形式); No. 24 (Der Leiermann (奏手風琴者)) (伴奏上不會出現歌聲; 伴奏低音上始終不變的相隔五度的持續音, 表示手風琴的單調伴奏; 間奏表示手風琴的簡單的音調; 全曲單調而淒涼); “Schwanengesang” (歌集辭世), No. 4 (Serenade (黃昏曲)) (伴奏上未出現歌聲; 伴奏由節奏音形法作成, 音形爲五個音, 即一小節; 描寫求愛者在 Guitar 上所奏的琴音; 前奏句與後奏句同); “Gretchen am Spinnrade” (格累成在紡車邊), Op. 2 (伴奏用曲調音形法作成, 音形爲六個音, 如第一個音形中 e⁴ 音, 便是加入和聲音形法中的裝飾音(經過音); 這種音形描寫紡車車輪的旋轉); “Haidenroeslein” (野玫瑰) Op. 3, No. 3 (伴奏由節奏音形法作成; 音形兩個音, 即半小節)。——Schumann: Myrthen (歌集長春樹) Op. 25, No. 1 “Widmung” (獻詞) (伴奏幾乎完全重覆歌聲); No. 7 “Die Lotosblume” (荷花) (伴奏不時重覆歌聲; 伴奏由節奏音形法作成, 和弦未加分解, 一拍一和弦); Op. 24, No. 5, 6 (精巧的後奏句)。——並看其他作曲家, 如 Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Grieg, Rubinstein, R. Franz (夫朗茲), Jensen (顏孫) 等的歌曲。

§129. 器樂二重奏 這一種“二重奏”(Duo), 等於將歌曲的歌聲部分, 換用一個樂器, 如小提琴或大提琴(此外如 Flute, Clarinet, Cornet, Horn 亦可), 而仍用鋼琴伴奏。這時, 雖因沒有歌詞, 使作曲者失了曲調的刺激與暗示, 卻可減少限制, 予

音樂創造以更多的自由。作這種樂曲前，應先將擔任曲調部分的樂器，加以一番研究。如關於這樂器的音域，一般音質，樂器某部位的音的特殊效果，以及樂器的技術特點，都要絕對明白，然後才來作曲。

〔參考〕 小提琴與鋼琴二重奏——Raff (拉夫): Cavatine. —H. Wieniawski (維尼阿夫斯基): Légende (傳奇曲), Op. 17. —Spohr (斯波爾): Barcarolle. —Bazzini (巴齊尼): Élégie. —Joachim (約阿希姆): Romanza. —Dvořák (德佛乍克): Notturmo (夜曲), Op. 40. —Vieuxtemps (維厄同): Reverie.

大提琴與鋼琴二重奏——Mendelssohn: Song without Words for Cello (D 大調, Op. 109). —Popper (波柏): Op. 3, No. 2, 6; Nocturne, Op. 22. —Gottmann (哥爾志曼): E 調 Cantilena (歌調).

§130. a) 無詞歌曲 這個無詞歌曲含義廣大，指所有的抒情類的器樂曲——普通為鋼琴曲——而言。這種樂曲，一如歌曲，有一個顯明的曲調與伴奏，不過是在同一樂器上奏出。各種樂曲各有各的特性，有時視其名稱便可知。

〔參考〕 Beethoven: Sonata, Op. 27, No. 1, Adagio; Op. 27, No. 2, 第一樂章; Op. 79, Andante; Op. 109, 第三樂章, 主題; Op. 110, 第三樂章, Arioso dolente. —Schubert: Impromptu, Op. 90, No. 3; Moment Musical, Op. 94, No. 2. —Schumann: Kinderscenen (兒童情景), Op. 15, No. 1, 4, 5, 7, 12; Fantasiestücke (幻想曲), Op. 12, No. 1, 3. —Chopin: Nocturne, 特別是 No. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19. —Field (飛爾德): Nocturne, No. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18. —Mendelssohn: S. w. W. 特別是 No. 1, 6 (Ex. 73-2), 7, 12, 18, 19, 22, 25 (Ex. 99), 29, 30, 31, 36, 37, 40, 43, 46. —Grieg: Op. 12, No. 1, 7; Op. 38, No. 1, 3, 6; Op. 43, No. 6; Op. 47, No. 3, 7; Op. 54, No. 4; Op. 62, No. 5. —Dvořák: Silhouette (影畫), Op. 8, No. 6, 10, 11. —Liszt (利斯特): 3 Notturnos (“Liebestraume” (愛之夢)); Consolation (慰安曲). —Moszkowski (摩什科夫斯基): Op. 31, No. 1; Op. 36, No. 2. —Tschaikowsky (柴科夫斯基): Chanson, Op. 40, No. 2; Romance, Op. 51, No. 5. —St.-Saëns (聖·松): Chanson, Op. 72, No. 5. —Paderewsky (巴得累夫斯基): Méloдие (曲調), Op. 8, No. 3.

b) Ballade 應當屬於這一類，但其性質變化無定。Ballade 常比 Romance 較精巧，較長，較富戲劇的性質；用聚集構造作成；作幻想中的敘事。

〔參考〕 Chopin: 4 Ballades. —Brahms: Op. 10, No. 1, 2, 4.

§131. 合唱曲 合唱曲因為和聲方面很占優勢，故看似屬於第二類(即練習曲類)，同時，作曲者亦常有這樣的傾向；但是，在主音音樂的領域內，合唱曲應歸入抒情曲類。即合唱曲各聲部中應有一聲部(普通為高音)為顯明的曲調，其他各聲部則

爲其伴奏。不另加樂器伴奏的合唱，稱爲“*A cappella*”(教堂式)。如加入樂器(如鋼琴、風琴)伴奏，其伴奏者如歌曲所有者(§128-g)，惟通例不如歌曲伴奏的精巧與獨立。合唱的各聲部倘僅有一人，則爲重唱，如混聲四重唱(高音、中音、下中音、低音)、男聲四重唱(女聲四重唱少用)、混聲三重唱、女聲三重唱、男聲三重唱、與各種二重唱。普通合唱曲可用三段式；亦可用段聚集，作成有趣的構造，例如各段換用獨唱、二重唱、四重唱、合唱等；拍子、速度、性質，各不相同。

〔參考〕 Mendelssohn: *Elijah* (神曲以利加)中的 *Female Terzetto* (女聲三重唱): *St. Paul* (神曲聖·保羅), No. 31, *Duet* (二重唱): No. 3, 9, 16, *Chorale*; No. 26, 33, *Chorus*. ——Mendelssohn, *Ruhinstein*, *Schumann*, *Brahms*: *Duet*.

第二十一章 練習曲類

§132. a) 真正能代表這一類的樂曲，其曲調成分雖非完全沒有，卻模糊不明，不完全，僅有曲調的斷片，或者曲調成分隱匿退避，依稀難辨，而讓和聲出頭露面，占著上風。

b) *Etude* 這類中的 *Etude*，其和聲通例分解成音形，即構成和聲音形法(§128-g)。這種音形係爲磨練某種演奏上的技術而用；樂曲得名，便由於此。不過 *Etude* 並非盡爲技術而作，因此亦有帶著抒情性質者(§127)。*Etude* 的形式普通爲歌式(即二段式、三段式等)，間或用三歌式。

〔參考〕 Chopin: *Etude Op. 10*，特別是 No. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 12; *Op. 25*，特別是 No. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 (*Op. 10*, No. 3, 6, 9, *Op. 25*, No. 7, 均帶抒情性質)。——Liszt: *3 concert-Etudes* (音樂會練習曲)。——Mendelssohn: *Etude Op. 104*, No. 1, 3。——Cramer, *Clementi* (克雷門提), *Ozerny* (徹尼): 若干 *Etude*。

§133. *Toccata* 及其他——根據和聲音形法所構成的音形，亦有不爲技術而用，而帶著主題的性質，在樂曲構造上占重要的地位；屬於這種體裁的，有 *Toccata* (音形特別短小)、*Caprice* 與 *Prelude* 等。不過 *Caprice*, *Prelude*，以及 *Impromptu*, *Intermezzo* 等，其和聲亦有不分解成音形，或僅一部分分解者。參看 §126-b. *Scherzo* 本來幾同 *Caprice*；後來在 *Symphony*, *Sonata* 等中，用來代替 *Minuet*，並採用 *Minuet* 的拍子($\frac{3}{4}$)；最後並有用二拍子，且成爲獨立的樂曲。

上舉各種樂曲，在主音音樂的範圍內，形式爲歌式(如二段式、三段式等)，間或用三歌式；只有 *Scherzo*，也用五歌式。又這種樂曲，常顯露曲調成分，但非如抒情曲

類的顯明與永續，常只在中途某節，一現即逝。例如，在 Etude, Toccata 等，常在其中某節，換用抒情的性質。

(參考) Toccata 類，與 Prelude——Bach: Well-Tempered Clavichord 卷一，Prelude, No. 1, 2, 5, 6, 15, 21; 卷二，Prelude, No. 3 (第一節), 12, 15; Partita, No. 1, Gigue.——Schubert: Moment Musical, Op. 94, No. 4, 5.——Schumann: Arabesque, Op. 18; Op. 21, No. 2.——Chopin: Prelude, Op. 28 (共 24 首); Op. 45.——St.-Saëns: Toccata, Op. 72, No. 3.——Mendelssohn: S. w. W. No. 8, 24, 34, 38.

Caprice, Impromptu, 其他——Schubert: Impromptu, Op. 90, No. 4.——Schumann: Intermezzo, Op. 4; Op. 12. No. 2, 5, 6, 7, 8.——Chopin: Imprompt, Op. 29, Op. 51, Op. 66.——Grieg: Op. 43, No. 1, 4; Op. 62, No. 4.——Tschai-kowsky: Capriccio, Op. 8.

Scherzo——Beethoven: Sonata, Op. 2, No. 2, 第三樂章; Op. 26, 第二樂章; Op. 28, 第三樂章.——Schubert: Sonata, No. 1, 9, 各第三樂章.——Schumann: Op. 12, No. 4; Op. 21, No. 1, 3, 6; Op. 26, No. 3.——Chopin: Sonata, Op. 35, 第二樂章; Scherzo Op. 21, 31, 39, 54.——Mendelssohn: S. w. W. No. 45.——Grieg: Op. 54, No. 5.——Brahms: Op. 4.

第二十二章 舞曲類

§134. 古代舞曲 很多古代舞蹈早已廢止，故其音樂很少為實際的舞蹈而作。有些古代舞曲，在近代作曲家的筆下，一邊保留原有的節奏，一邊帶著該舞曲的近代手法的特徵與美點。

(參考) Courante, Sarabande, Passepied, Bourrée (菩累舞曲), Allemande (阿雷曼得舞曲)——Les Maitres du Clavecin (Litoff 版), 卷一, 第 63, 69, 70, 82-86, 117-119, 166, 167, 189 各頁; 卷二, 第 16, 46, 47, 109, 110, 174 (Tambourin (鈴鼓舞曲)), 178, 221 (Galliaro (加爾雅德舞曲)) 各頁.——Bach: English Suite; French Suite; Partita.

Gavotte——Les Maitres du Clavecin 卷一, 第 50, 191 各頁; 卷二, 第 28 頁.——Bach: English Suite, No. 3, 6; French Suite, No. 5, 6 (Ex. 75-1).

Gigue——Les Maitres du Clavecin 卷一, 第 58, 74, 93, 132, 178, 192 各頁; 卷二, 第 48, 50, 111, 142, 144, 189 各頁. (參看 §87-c).

Minuet——Les Maitres du Clavecin 卷一，第128, 143 各頁；卷二，第150, 187, 193, 200, 208 各頁。——Bach: English Suite, No. 4; French Suite, No. 1, 2, 3, 6; Partita No. 1, 4。——Haydn: Sonata, No. 1, 第二樂章。——Mozart: sonata, No. 9, 第二樂章; No. 12, 第三樂章。——Beethoven: Sonata, Op. 10, No. 3; Op. 22; Op. 31, No. 3, 各第三樂章。——Schubert: Sonata, No. 4, 8, 各第三樂章。——Grieg: Op. 57, No. 1.

§135. 近代舞曲 近代舞曲中最重要者，為Waltz, Mazurka, Polonaise, Polka, Tarantella, Quadrille 等。這些舞曲，有時短小而簡單，有時演成“音樂會曲”，頗長大而精巧。

(參考) Weber(韋柏): “Invitation to the Dance”(邀舞)(Waltz)。——Chopin: 各Waltz; Mazurka, 特別是No. 1, 5, 6, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 32, 36, 41, 47; Polonaise, 特別是No. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10; Tarantella, Op. 43; Bolero, Op. 19。——J. Strauss(斯特勞斯): 各Waltz。——Grieg: Op. 12, No. 2, 5, 6; Op. 38, No. 4, 5; Op. 47, No. 1, 6; Op. 62, No. 1。——Brahms: Waltz(四手), Op. 39; Hungarian Dance(匈牙利舞曲)。——Dvořák: Waltz, Op. 54; Slavonian Dance(斯拉夫舞曲), Op. 46。——Liszt: E調Polonaise; Tarantella。——Rubinstein: “Le-Bal”, Op. 14。——St.-Saëns: Waltz, Op. 72, No. 4; Op. 104。——Tschaikowsky: Mazurka, Op. 9, No. 3.

§136. 進行曲 進行曲(§123-c)因其節奏顯明，故歸入舞曲類。我們也可以說，Polonaise與Minuet是三拍子的進行曲。進行曲通常為四拍子，用三歌式的形式。一般性質為雄健有力，惟亦視其用處而異，如喪禮進行曲就比較地安和了。參看§133末。

(參考) Beethoven: Sonata, Op. 26, 第三樂章; Op. 101, 第二樂章。——Schubert: March(四手), 包括Characteristic March(特性進行曲)($\frac{3}{4}$ 拍子), Op. 121。——Chopin: Sonata, Op. 35, 第三樂章。——Mendelssohn: “Wedding March”。——Schumann: March, Op. 76; Op. 99, No. 11, 14。——Tschaikowsky: Funeral-March, Op. 40, No. 3.

§137. 批評 作曲者對於自己或他人的作品，在技術方面加以批評時，應就下列各點作極客觀的觀察：

- (1) 作品的曲調部分，是否顯明？曲調進行是否流利動聽？
- (2) 形式是否清楚？
- (3) 節奏是否明白而有特殊效果？
- (4) 和聲與轉調是否充實而美妙？
- (5) 對比已否充分注意？單調已否避去？

- (6) 是否適於用以作曲的樂器的演奏?
- (7) 題名是否合適?
- (8) 演唱起來是否與譜上所見一樣佳良?

附 錄

參 考 樂 曲 索 引

Bach: Ciaccona for Violin (§22). — English Suite (§134); No. 1 (§90c); No. 3 (§87c, §134); No. 4 (§134); No. 5 (§87c); No. 6 (§87c, §134). — French Suite (§134); No. 1, 2 (§134); No. 3 (§117, §134); No. 5, 6 (§134). — Partita (§134); No. 1 (§133, §134); No. 2 (§108b); No. 4 (§134). — Well-Tempered Clavichord I, Prelude, No. 1, 2, 5, 6 (§104, §133); No. 13 (§104); No. 15 (§104, §133); No. 20 (§104); No. 21 (§104, §133); 同書 II, Prelude, No. 3 (§133); No. 5 (§87c); No. 6 (§104); No. 12 (§90c, §133); No. 15 (§80, §133).

Beethoven: Bagatelle, Op. 33, No. 1 (§29a, §90a, §8a); Op. 33, No. 2 (§7e, §98a, §112b, §120); Op. 33, No. 3 (§84); Op. 33, No. 4 (§83a, §120); Op. 33, No. 5 (§29c); Op. 33, No. 6 (§19c, §22, §83a); Op. 33, No. 7 (§123); Op. 119, No. 3 (§115); Op. 119, No. 4 (§84); Op. 119, No. 8 (§79). — Piano Sonata, Op. 2, No. 1 (§84); Op. 2, No. 2 (§83, §83a, §84, §91, §119, §133); Op. 2, No. 3 (§42, §60(兩處), §99a, §119, §119b, §119e, §121); Op. 7, (§84, §102c, §119e); Op. 10, No. 1 (練習十九, §53, §65); Op. 10, No. 2 (§102c, §119b, §119d, §119e); Op. 10, No. 3 (§33, §39a, §65, 練習十九, §102c, §119b, §119d, §119e, §134); Op. 13 (練習十九); Op. 14, No. 1 (§65, §102c, §110, §118c, §119e, §121); Op. 14, No. 2 (§33, §84, §112b); Op. 22 (§65, §66, §110, §134); Op. 26 (§33, §76, §7a, §94d, §105a, §119c, §119d, §119e, §121, §133, §136); Op. 27, No. 1 (§19, Ex. 74*1, §39a, §93a, §119d, §120, §121, §130a); Op. 27, No. 2 (§93b, §94d, §119d, §130a); Op. 28, (§31, §33, §133); Op. 31, No. 1 (§33, §98b, §76); Op. 31, No. 2 (§67b); Op. 31, No. 3 (§53, §88, §98a, §118b, §120, §134); Op. 49, No. 1 (§84); Op. 49, No. 2 (§89a); Op. 53 (§26b, §105a); Op. 54 (§19b, §123); Op. 57 (§29c, §41, §74); Op. 79 (練習十九, §76, §130a); Op. 81 (§53); Op. 90 (§4d, §112b); Op. 101 (§33, §136); Op. 106 (§67b, §125); Op. 109 (§130a); Op. 110 (§118b, §130a). — Symphony, No. 1 (§28, §88, §102c, §119b); No. 2 (§74, §102d, §119b, §124); No. 3 (§102c, §110, §119b, §119e); No. 4 (§89c, §41, §119b, §123); No. 5

{§119b, §119e, §120}; No. 6 (§119a, §119b); No. 7 (§119b, §123); No. 8 (§99c, §119b); No. 9 (§33). — **Variation**, A (Paisiello) (§74); B (Salieri) (§76); C (Diabelli) (§79); e (Dressler) (§75); D 24 Variations (§93a); F (Suessmays) (§79). — **Violin concerto**, Op. 61 (§94d, §89a). — **Rondo**, Op. 51, No. 1 (§39a, §65, 90b).

Brahms: Hungarian Dance (§135). — Op. 10, No. 1 (§130b); Op. 10, No. 2 (§100, §130b); Op. 10, No. 4 (§125, §130); Op. 76, No. 3 (§80); Op. 76, No. 4 (§87c); Op. 76, No. 5 (§115); Op. 76, No. 8 (§102c); Op. 116, No. 1 (§53); Op. 116, No. 2 (§53, §104, §112a); Op. 116, No. 3 (§67d, §118b); Op. 116, No. 4 (§102d, §140, §121); Op. 116, No. 5 (§53); Op. 116, No. 6 (§65, §100); Op. 116, Op. 7 (§65, §118b, §119a, §119e); Op. 117, No. 1 (§65); Op. 117, No. 2 (§65, §67d, §102b, §112a); Op. 117, No. 3 (§48, §79, §119e); Op. 118, No. 1 (§48, §102b); Op. 118, No. 2 (§99a); Op. 118, No. 3 (§102c); Op. 118, No. 4 (§83b, §99a, §121); Op. 118, No. 5 (§22, §65, §112); Op. 118, No. 6 (§58); Op. 119, No. 1 (§65, §67d); Op. 119, No. 2 (§65, §99a, §104, §121); Op. 119, No. 3 (§31, §56, §67d, §102c); Op. 119, No. 4 (§65). — **Scherzo**, Op. 4 (§124, §133). — **Symphony**, No. 2 (§124). — **Waltz** (四手), Op. 39 (§135).

Bazzini: Elégie (§129).

Carey: God Save the King (§33, §76).

Cramer: Etude (Peter 版), No. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 78 (§104); 17 (§106c, §132b).

Chopin: Bellade (§130b). — **Bolero**, Op. 19 (§135). — **Etude**, Op. 10, No. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; Op. 25, No. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 (§132b). — **Impromptu**, Op. 36 (§110); Op. 29, 51, 66 (§133). — **Mazurka**, No. 1 (Op. 6, No. 1) (§106e, §135). No. 2 (Op. 6, No. 2) (§19a, §44, 106e); No. 3 (Op. 6, No. 3) (§45, §53, §115); No. 4 (Op. 6, No. 4) (§83a, §90a); No. 5 (Op. 7, No. 1) (§106e, §135); No. 6 (Op. 7, No. 2) (§135); No. 7 (Op. 7, No. 3) (§44, §115); No. 8 (Op. 7, No. 4) (§106e); No. 9 (Op. 7, No. 5) (§44, §83a); No. 10 (Op. 17, No. 1) (§119d); Op. 11 (Op. 17, No. 2) (§55c, §87e, §90a, §99a); No. 12 (Op. 17, No. 3) (§135); No. 13 (Op. 17, No. 4) (§44, §67a, §122, §135); No. 14 (Op. 24, No. 1) (§115, §135); No. 15 (Op. 24, No. 2) (§44, §106e); No. 16 (Op. 24, No. 3) (§90b); No. 17 (Op. 24, No. 4) (§44, §53, §120, §135); No. 18 (Op. 30, No. 1) (§90a, §102b, §135); No. 19 (Op. 30, No. 2) (§115); No. 20 (Op. 30, No. 3) (§48, §53, §115, §135); No. 21 (Op. 30, No. 4) (§44, §115); No. 22 (Op. 33, No. 1) (§135); No. 24 (Op. 33, No. 3) (§87e, §93b, §112b, §135); No. 25 (Op. 33, No. 4) (§79, §120, §135); No. 26 (Op. 41, No. 1) (§135); No. 27 (Op. 41, No. 2) (§115); No. 28 (Op. 41, No. 3) (§68, §100); No. 29 (Op. 41, No. 4) (§67b, §90b); No. 30 (Op. 50, No. 1) (§106e); No. 31 (Op. 50, No. 2) (§44, §67d, §120);

No. 32(Op. 50, No. 3)[\$66, §99a, §102c, §120, §121, §135]; No. 33(Op. 56, No. 1)[\$58, §106b]; No. 34(Op. 56, No. 2)[\$44, §115]; No. 35(Op. 56, No. 3)[\$68a, §115]; No. 36(Op. 59, No. 1)[\$56, §120, §135]; No. 37(Op. 59, No. 2)[\$67a, §105a]; No. 38(Op. 59, No. 3)[\$120, §121]; No. 39(Op. 63, No. 1)[\$115]; No. 41(Op. 63, No. 3)[\$115, §135]; No. 42(Op. 67, No. 1)[\$45]; No. 45(Op. 67, No. 4)[\$79, §119d]; No. 46(Op. 68, No. 1)[\$45, §90b, §119d]; No. 47(Op. 68, No. 2)[\$89a, §135]; No. 48(Op. 68, No. 3)[\$106a]; No. 49(Op. 68, No. 4)[\$91, §51, §87a, §99a, §118b, §119d]. — **Nocturne**, No. 1(Op. 9, No. 1)[\$65, §84, §118b, §120, §130a]; No. 2(Op. 9, No. 2)[\$105a, §130a]; No. 3(Op. 9, No. 3)[\$67a, §99a, §105a, §100, §120]; No. 4(Op. 15, No. 1)[\$112a, §130a]; No. 5(Op. 15, No. 2)[\$65, §115, §130a]; No. 6(Op. 15, No. 3)[\$115]; No. 7(Op. 27, No. 1)[\$26d, §130a]; No. 8(Op. 27, No. 2)[\$68a, §106c, §130a]; No. 9(Op. 32, No. 1)[\$93a, §115]; No. 10(Op. 32, No. 2)[\$79, §84, §113, §119a, §120]; No. 11(Op. 37, No. 1)[\$26d, §105a, §120, §130a]; No. 12(Op. 37, No. 2)[\$110]; No. 13(Op. 48, No. 1)[\$102c, §105a, §130a]; No. 14(Op. 48, No. 2)[\$119a, §120]; No. 15(Op. 55, No. 1)[\$91, §105a, §130a]; No. 16(Op. 55, No. 2)[\$83a, §90b, §130a]; No. 17(Op. 62, No. 1)[\$19b, §90c, §130a]; No. 18(Op. 62, No. 2)[\$113, §130a]; — **Prelude**, Op. 28 [\$133]; No. 1[\$50, §53]; No. 2[\$29c, §58]; No. 3[\$67d]; No. 4[\$67d]; No. 5[\$56, §67d]; No. 6[\$67d]; No. 7[\$65]; No. 8[\$65]; No. 9[\$58]; No. 10[\$65]; No. 11[\$93a]; No. 12[\$29c]; No. 13[\$67d]; No. 15[\$19, §118c, §120]; No. 16[\$68]; No. 17[\$65, §106d]; No. 18[\$58]; No. 19[\$41, §65]; No. 20[\$42]; No. 21[\$41, §51, §99c]; No. 22[\$93a]; No. 24[\$55b, §113]; Op. 45[\$133]. — **Polonaise**, No. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10[\$135]; No. 5[\$125]; No. 6[\$68]. — **Scherzo**, Op. 20, 31, 39, 54[\$133]. — **Sonata**, Op. 35 [\$106a, §133, §136]. — **Tarantella**, Op. 43[\$135]. — **Waltz** [\$135]; No. 1[\$125].

Clementi: Etude [\$132b].

Czerny: Etude [\$132b].

Dvořák: Notturmo, Op. 40[\$129]. — **Silhouette**, Op. 8, No. 6, 10, 11[\$130a].

— **Slavonian Dance** Op. 46[\$135]. — **Waltz**, Op. 54[\$135].

Grieg: Lyric Piece, Op. 12, No. 1[\$58, §130a]; Op. 12, No. 2[練習十九, §135]; Op. 12, No. 3[\$122]; Op. 12, No. 4[\$105a]; Op. 12, No. 5[\$87e, §105a, §135]; Op. 12, No. 6[\$135]; Op. 12, No. 7[\$105a, §130a]; Op. 38, No. 1[\$112a, §130a]; Op. 38, No. 3[\$105a, §130a]; Op. 38, No. 4[\$105a, §135]; Op. 38, No. 5[\$104, §135]; Op. 38, No. 6[\$105a, §130a]; Op. 38, No. 7[\$112b]; Op. 38, No. 8[\$110]; Op. 43, No. 1[\$133]; Op. 43, No. 2[99a]; Op. 43, No. 4[\$133]; Op. 43, No. 5[\$102b, §105a]; Op. 43, No. 6[\$130a]; Op. 47, No. 1[\$135]; Op. 47, No. 3, 7[\$130a]; Op. 47, No. 6[\$135]; Op. 54, No. 4[\$130a]; Op. 54, No. 5[\$133]; Op. 57, No. 1[\$134]; Op. 62,

No. 1 (§135); Op. 62, No. 4 (§133); Op. 62, No. 5 (§130a).

Field: Nocturne, No. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18 (§130a).

Goltermann: E 調 Cantilena (§129).

Händel: Chaconne for Harpsichord (§22).

Haydn: Sonata (Cotta 版), No. 1 (§134); No. 2 (§80); No. 3 (§80); No. 4 (§74, 84); No. 5 (§74); No. 6 (§104); No. 7 (§74, §119); No. 8 (§79, §84); No. 11 (§74, §80); No. 12 (§83a); No. 14 (§33, §56).—**Symphony** (Peter 版), No. 1 (§119b); No. 2 (§119b); No. 3 (§94d, §98c); No. 4 (§98c, §119b); No. 5 (§99a, §119b); No. 6 (§74, §119b); No. 7 (§119b); No. 8 (§98c, §119b); No. 9 (§74, §98a, §114); No. 10 (§119b); No. 11 (§119b); No. 12 (§110, §119b).—**Variation f 調** (§100).

Joachim: Romanza (§129).

Les Maitres du clavecin (Litolf 版), I, p. 50, 58, 68, 69, 70, 74, 82—86, 93, 117—119, 128, 132, 143, 166, 167, 178, 189, 191, 192 (§134); II, p. 16, 28, 46, 47, 48, 50, 109, 110, 111, 142, 144, 150, 174, 178, 187, 189, 196, 200, 203, 221 (§134); II, p. 142, 148, 158 (§108a); II, p. 116, 126, 144 (§108b).

Liszt: Concert-Etude (§132b).—**Consolation** (§130a).—**Notturmo** (Liebestraume) (§130a).—**Polonaise** (E 調) (§135).—**Tarantella** (§135).

Mendelssohn: Elijah, Female Terzetto (§131).—**Etude**, Op. 104, No. 1, 3 (§132b).—**Scherzo a Capriccio** (♯F) (§79, §100).—**Song without Words**, No. 1 (Op. 19, No. 1) (§28, §51, §55c, §87d, §88, §90a, §98a, §102d, §105a, §130a); No. 2 (Op. 19, No. 2) (§29c, §31, §67d, §102c); No. 3 (Op. 19, No. 3) (§45, §58, §66, §90c, §98b, §99a, §105a); No. 4 (Op. 19, No. 4) (§15, §26c, §45, §52, §60, §87d, §90b, §93b, §105a); No. 7 (Op. 30, No. 1) (§87a, §88, §90b, §93a, §98a, §98b, §102d, §105a, §130a); No. 8 (Op. 30, No. 2) (§26c, §65, §87c, §90a, §93a, §98a, §105a, §133); No. 9 (Op. 30, No. 3) (§105a); No. 10 (Op. 30, No. 4) (§50, §93a, §98a); No. 11 (Op. 30, No. 5) (§25a, §49, §60, §90b, §90c, §93a, §93b, §98a, §98b, §130a); No. 12 (Op. 30, No. 6) (§26c, §44, §65, §87a, §90b, §98a, §98b, §99a, §105a); No. 13 (Op. 38, No. 1) (§51, §58, §90c, §98a, §102d); No. 15 (Op. 38, No. 3) (§44, §65, §93a, §98b, §99a); No. 16 (Op. 38, No. 4) (§33, §45, §52, §58, §87d, §90c, §98a, §105a); No. 17 (Op. 38, No. 5) (§31, §93a, §106c); No. 18 (Op. 38, No. 6) (§65, §100, §130a); No. 19 (Op. 53, No. 1) (§42, §45, §89a, §90a, §98a, §98b, §105a, §130a); No. 20 (Op. 53, No. 2) (§26a, §51, §58, §67d, §88, §90a, §99a); No. 21 (Op. 53, No. 3) (§45, §67d, §87b, §90b, §90c, §98b, §105a); No. 22 (Op. 53, No. 4) (§39a, §65, §90b, §91, §98b, §130a); No. 23 (Op. 53, No. 5) (§31, §47, §52, §92, §105a, §107); No. 24 (Op. 53, No. 6) (§28, §65, §98a, §106b, §107, §133); No. 26 (Op. 62, No. 2) (§28, §58, §60, §67d, §90c, §98c, §102c); No. 28 (Op. 62, No. 4) (§15, §39a, §45, §52, §60, §87b, §89a, §90a); No. 29

(Op. 62, No. 5) (§39a, §41, §44, §90b, §92, §98b, §105a, §107, §130a); No. 30 (Op. 62, No. 6) (§65, §67c, §89b, §90c, §93a, §130a, §98a, §102d); No. 31 (Op. 67, No. 1) (§26c, §29c, §47, §55c, §60, §89a, §90b, §93a, §98b, §102b, §105a, §130a); No. 32 (Op. 67, No. 2) (§44, §59, §90a, §91, §98b); No. 34 (Op. 67, No. 4) (§28, §90c, §98a, §106b, §107, §133); No. 35 (Op. 67, No. 5) (§28, §99a, §45 (兩處), §52, §87e, §89a, §102a); No. 36 (Op. 67, No. 6) (§28, §67d, §87a, §88, §90c, §98b, §102c, §130a); No. 37 (Op. 85, No. 1) (§48, §87d, §90c, §91b, §98b, §102c, §130a); No. 38 (Op. 85, No. 2) (§47, §50, §93a, §102d, §133); No. 39 (Op. 85, No. 3) (§67d, §87a, §90c, §93a, §93b, §98c); No. 40 (Op. 85, No. 4) (§51, §87d, §89a, §90b, §102c, §130a); No. 41 (Op. 85, No. 5) (§15, §45, §52, §58, §87e, §90b (兩處), §90c, §93a, §102d); No. 42 (Op. 85, No. 6) (§26c, §66, §87a, §90b, §93b, §88a, §102b); No. 43 (Op. 102, No. 1) (§90b, §93b, §98b, §99a, §106c, §130a); No. 44 (Op. 102, No. 2) (§15, §84, §93b, §98b, §106b); No. 45 (Op. 102, No. 3) (§81, §89b, §90c, §105a, §133); No. 46 (Op. 102, No. 4) (§20, §44, §92, §98b, §102b, §105a, §130a); No. 47 (Op. 102, No. 5) (§93a, §102c); No. 48 (Op. 102, No. 6) (§39c, §65, §93a, §94d, §98b, §105a, §107). — **Song without Words for Cello** (D 大調, Op. 109) (§129). — **St. Paul**, No. 3, 9, 16, 26, 31, 33 (§131). — **Variations Sérieuses** Op. 54 (§74). — **Wedding March** (§94d, §124, §136).

Mozzkowski: Op. 31, No. 1; Op. 36, No. 2 (§130a).

Mozart: **Sonata** (Cotta 版) No. 1 (§99a); No. 3 (§79); No. 7 (§65); No. 8 (§55a); No. 9 (§102b, §134); No. 11 (§43, §60, §67a); No. 12 (§134); No. 13 (§65); No. 14 (§65); No. 15 (§65); No. 17 (§89b); No. 18 (c 小調 *Fantasia and sonata*) (§84). — **Symphony** (g 調) (§75).

Paderewsky: **Melodie**, Op. 8, No. 3 (§130a).

Popper: Op. 3, No. 2, 6; **Nocturne**, Op. 22 (§129).

Raff: **Cavatine** (§129).

Rubinstein: **Le Bal**, Op. 14 (§135); No. 1, 2, 4 (§106e); No. 3 (§106b).

Scarlatti, D.: **Suite I** (§60).

Schubert: **Impromptu**, Op. 90, No. 2 (§41); No. 3 (§79, §130a); No. 4 (§110, §133); Op. 142, No. 2 (§87a); No. 3 (§84). — **Fantasia** (G 調), Op. 78 (§110, §118). — **March** (四手), Op. 121 (§136). — **Moment Musical**, Op. 94, No. 1 (§110); No. 2 (§130a); No. 3 (§115); No. 4 (§93b, §133); No. 5 (§93a, §133); No. 6 (§89b, §102c); — **Sonata**, No. 1 (Op. 42) (§87d, §133); No. 2 (Op. 53) (§65); No. 4 (Op. 122) (§58, §87b, §90c, §134); No. 5 (Op. 143) (§68); No. 6 (Op. 147) (§28, §67a, §87b, §99a, §102c); No. 7 (Op. 164) (§31, §93a); No. 8 (c 小調) (§58, §77d, §13); No. 9 A 調 (§133); No. 10 (B 調) (§65, §67d, §106c). — **Songs**: **Die schoene Muellerin**, Op. 25, No. 1 (§15, §128f); No. 2, 3 (§128f), No. 4 (§15, §128f); No. 5 (§128f); No. 6 (§15); No.

7(\$128f); No. 8(\$15, \$53, \$128f); No. 9(\$128f); No. 10(\$15, \$128f); No. 13(\$128f); No. 14, 20(\$15). — **Gretchen am Spinnrade**, Op. 2(\$128g). — **Haiden-Roeslein**, Op. 3, No. 3(\$15a, \$128g). — **Schwanengesang**, No. 4(\$128g). — **Winterreise**, Op. 89, No. 5(\$7b); No. 9, 11(\$15); No. 14(\$15, \$48); No. 15(\$33, \$55c); No. 18(\$33); No. 19(\$33, \$48); No. 20(\$33); No. 22(\$15, \$48); No. 23(\$15); No. 24(\$128g).

Schumann: Album-Blätter, Op. 124, No. 2(\$83a); No. 3(\$87e, \$112a); No. 4(\$112b); No. 9(\$83a). — **Arabesque**, Op. 18(\$106d, \$110, \$133). — **Bunte Blätter**, Op. 99, No. 1(\$74); No. 3, 11(\$110); No. 12(\$106b). — **Fantasiestücke**, Op. 12, No. 1, 3(\$130a); No. 2, 4, 5, 6, 7, 8, (\$133). — **Faschingsschwank**, Op. 26, No. 3(\$133); No. 4(\$110). — **Intermezzi**, Op. 4(\$133). — **Kinderscenen**, Op. 15, No. 1(\$90a, \$130a); No. 4(\$130a); No. 5(\$130a); No. 6(\$112b); No. 7(\$88, \$130a); No. 11(\$108b); No. 12(\$97e, \$130a). — **Kreisleriana**, Op. 16, No. 4(\$112a); No. 6(\$106e \$107). — **Jugend-Album**, Op. 68, No. 1(\$83a); No. 2(\$102d); No. 3(\$87a); No. 7(\$100); No. 8(\$87a); No. 10(\$83a); No. 12(\$87c); No. 17(\$83a); No. 19(\$83b); No. 23(\$39a, \$76); No. 24(\$91); No. 38(\$83b). — **March**, Op. 76; Op. 99, No. 11, 14(\$136). — **Nachstücke**, Op. 23, No. 1(\$108b); No. 2(\$108b, \$115); No. 4(\$106e). — **Novelletten**, Op. 21, No. 2(\$133); No. 1, 3, 6(\$133). — **Papillons** Op. 2, No. 1(\$87b); No. 8(\$115); No. 9(\$114). — **Sonata**, Op. 14; Op. 22(\$133). — **Songs: Liederkreis**, Op. 24, No. 8(練習十九); No. 1, 2, 3, 4, 5, 7(\$128f); No. 5, 6(\$128g). — **Myrthen**, Op. 25, No. 1(\$128g). — **The two Grenadiers**, Op. 49; No. 1(\$128e). — **Waldscenen**, Op. 82, No. 1(\$102c); No. 5(\$99a); No. 6(\$115); No. 7(\$74, \$119d); No. 8(\$118c); No. 9(\$115).

Spohr: Barcarolle (\$129).

Strauss, J.: Waltz (\$135).

St. Saëns: Chanson, Op. 72, No. 5(\$130a). — **Toccata**, Op. 72, No. 3(\$133); — **Waltz**, Op. 72, No. 4; Op. 104(\$135).

Tschaikowsky: Capriccio, Op. 8(\$133). — **Chanson**, Op. 40, No. 2(\$130a). — **Funeral-March**, Op. 40, No. 3(\$136). — **Mazurka**, Op. 9, No. 3(\$135). — **Romance**, Op. 51, No. 5(\$130a).

Vieuxtemps: Reverie (\$129).

Weber: Invitation to the Dance (\$135).

Wieniawsky: Légend (\$129).