

『中央音乐学院科研资助计划』出版资助项目

曲式精要

范乃信◎著

中央音乐学院出版社

曲式精要

范乃信◎著

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

曲式精要/范乃信著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2008.3

ISBN 978 - 7 - 81096 - 259 - 9

I. 曲... II. 范... III. 曲式—研究 IV. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 201056 号

曲式精要

范乃信著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 10.75

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 259 - 9

定 价: 29.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前 言

《曲式精要》一书是经过多年与学生打交道的教学实践成果，主要服务对象是各音乐艺术院校的学生，因为“曲式与作品分析”课程是他们的“四大件”必修课之一。此外，对于所有希望在音乐修养和专业造诣方面有所提高的爱乐者，本书亦提供了有用和有效的了解音乐构成之路径。

本书在构思及写作过程中，始终贯穿着简洁明了、条理清晰、层次分明和易于理解的思路。所谓简洁明了，即去芜存真，在各种传授方式中，选择最简单的方式，弃绝那些模糊的讲述或臃长的说道。简言之，以曲式结构分析的精髓示人。要将精髓示人则须条款清楚、指示明确。因此，书中对每一种曲式结构都先行明确其构成条件，并开示各种曲式所独具的结构特征，以澄清曲式间可能存在的模糊理解。当然，所有的曲式类别都会有例外和突破，艺术创作不是靠条款来构成的，但形成一门学科，必定有其普遍性和科学性。所谓层次分明有两层含意，其一是从底层单曲式结构类到高层奏鸣性结构，分层叙述、层层递进，形成曲式由小到大的金字塔型构造体系。其二是每一种曲式除了它的基本曲式形态外，它内部的次级结构（一次级或多次级）及怎样地组合构成高级别曲式的内部结构体系。而为了学习群体易于理解，首先是对曲式分析方法和结论的表述避免晦涩难懂，尽可能让专业的学科变得平常。其次是分析的结果，不推崇那种长篇大论式的文学叙述方式（在学习曲式的过程中，过分强调文学描述的后果往往是使学生感觉废话连篇，言其左右而忘其根本），而图示的表达是最能明确显示曲式分析结果的方法（简洁的文字辅助说明通常可以包含在图示中）。而且，人们对图表的理解一般不会走样，而对语言描绘的感受就有些不好说。

完成过程中曾想起禅宗的立宗根本“教外别传，不立文字，直指人心，见性成佛”，我以为它较符合我写本书的初衷和希望。

衷心地感谢在曲式结构领域卓有建树且教授指导过我的导师吴祖强先生、

李吉提先生、高为杰先生！

感谢杨儒怀先生、姚恒璐先生及中央音乐学院作品分析教研室的全体同仁！

感谢中央音乐学院出版社的鼎力支持！

本著作获得“中央音乐学院科研资助计划”的出版资助，特此深表感谢！

范乃信

2007年9月25日（中秋）

目 录

前 言	(1)
第一章 化繁为简	(1)
第一节 音乐材料的分析	(1)
第二节 调性和声的分析	(4)
第三节 参考性的辅助分析	(7)
第四节 结构分析	(8)
第五节 音乐的陈述方式	(10)
第二章 一部曲式 (乐段)	(12)
第一节 曲式构成条件	(12)
第二节 二乐句乐段	(13)
第三节 多乐句乐段	(16)
第四节 扩展乐段	(18)
第五节 复合乐段	(19)
第三章 单二部曲式	(22)
第一节 曲式构成条件	(22)
第二节 再现单二部	(22)
第三节 并列单二部	(24)
第四节 古二部曲式	(26)
第五节 对称单二部	(27)
第四章 单三部曲式	(29)
第一节 曲式构成条件	(29)
第二节 典型的再现单三	(29)
第三节 结构复杂的再现单三	(33)
第四节 三部五部曲式的界定	(38)

第五章 其它结构类型	(42)
第一节 并列三部曲式	(42)
第二节 双三部曲式	(45)
第三节 对称五部曲式	(48)
第六章 复三部曲式	(52)
第一节 曲式构成条件	(52)
第二节 典型的复三部	(52)
第三节 特殊中部的复三部	(56)
第四节 变化再现的复三部	(59)
第五节 小复三部 (中间类型)	(61)
第六节 复二部曲式	(64)
第七章 回旋曲式	(68)
第一节 曲式构成条件	(68)
第二节 单结构回旋曲式	(68)
第三节 复结构回旋曲式	(73)
第四节 结构变化的回旋曲式	(75)
第八章 变奏曲式	(81)
第一节 曲式构成核心	(81)
第二节 固定变奏曲	(81)
第三节 主题变奏曲	(86)
第四节 二重变奏曲	(88)
第九章 奏鸣曲式	(90)
第一节 呈示部	(90)
第二节 展开部	(98)
第三节 再现部	(103)
第四节 引子与尾声	(107)
第十章 非典型性奏鸣曲式	(111)
第一节 古奏鸣曲式	(111)
第二节 省略展开部的奏鸣曲式	(113)

第三节	协奏—奏鸣曲式	(115)
第四节	单乐章套曲奏鸣曲式	(119)
第十一章	回旋奏鸣曲式	(123)
第一节	呈示部	(123)
第二节	展开部（插部）	(127)
第三节	再现部	(127)
第十二章	苍穹异象	(130)
第一节	多重原则的合成	(130)
第二节	多重结构的套合	(134)
第三节	单主题综合结构	(136)
第四节	多主题共构结构	(138)
第五节	双主调游移结构	(139)
第六节	自由天使	(140)
第十三章	曲式集成（套曲）	(143)
第一部分	器乐套曲	(143)
第一节	古组曲	(143)
第二节	组曲	(144)
第三节	曲集	(145)
第四节	奏鸣·交响套曲	(147)
第二部分	声乐套曲	(149)
第一节	歌曲套曲（声乐套曲）	(150)
第二节	合唱套曲	(151)
第三节	清唱剧	(152)
第四节	歌剧	(153)
附录一	分析实例	(155)
附录二	常备分析使用的乐谱目录	(160)
参考书目		(162)

第一章 化繁为简

在你面前放着一份乐谱，美妙的音乐就藏在这些哗哗作响的神奇纸张中。你思索着如何破解构成这些美妙音乐的密码？如何探知这座音乐殿堂构成的奥秘？如何从这些密密麻麻的音符中找出头绪？

音乐作品总是以句、段、部的法则构成。所谓曲式，其实就是句、段、部的排列组合方式，不同的组合和不同的规模，形成不同的曲式。作品分析的关键，首先是正确判断句、段、部的位置和性质，只有这一层面的资讯准确时，才可能归纳出合乎逻辑且又正确的曲式结构结论。这里就告诉你既合乎逻辑又简明有效的分析方法。

第一节 音乐材料的分析

这里所说的材料是指包含音乐主题及主题发展、旋律和旋律进行的部分，不是所有音符都能成为音乐材料的，那些不具备主题和旋律意义的音符不在材料分析之列（譬如背景部分、伴奏部分、某些经过或连接的部分等等）。

在音乐陈述中可以被明确划分的材料只有两种形式（包括句划分、段划分、部划分及所有结构的可划分形式）。

第一种是同则分，即前后音乐材料的开始部分相同或相似。相同是指一样的音高位置及主题、旋律形态。相似是指不同的音高位置，却是一样的主题、旋律形态（即同一主题、旋律的移位、模进或倒影反行形式）。

同则分的分析结果表现为 a 和 a 的关系，反映出它们是同一材料循环的两部分。

谱例 1

a) 舒曼《梦幻曲》片断



从第4小节第四拍起同则分，形成 a-a 关系（后乐句旋律发生变尾）。

b) 门德尔松《失去的欢乐》片断



第5小节是第1小节的高三度移位模进，主题形态并未发生改变，故仍以同则分裂开两个乐句，形成 a-al 的关系（移位同则分加注 1 以示与同音高同则分的区别）。

c) 普罗柯菲耶夫《朱丽叶女孩》片断——选自“罗密欧与朱丽叶”舞剧组曲



反行镜像同则分的前后乐句主题关系依然显著，仍适用 a-al 分割（最形象的应该是将 al 倒写）。

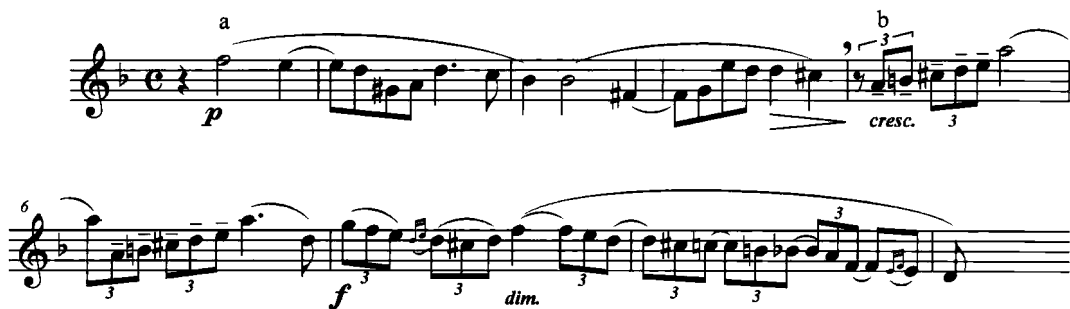
强调开始部分相同，是要将同则分和音乐结构的重复区别开。如果相同是复制的结果（头尾都一样，和声终止也一样），这种情形往往不能视为同则分（准确再现的形式除外），而是结构的重复（|| : a : ||）。同则分的定义是同头变尾，即开始相同而结束不同（可以是材料的，也可以是和声的）。同则分现象在音乐作品中大量存在，是最典型的音乐陈述手段。

同则分之所以成为最典型的音乐陈述手段，首先，它强化了音乐主题、旋律的听觉记忆，加深瞬间即逝的音符在大脑中的印象。其次，a 和 al 的呼应关系有效解决了音乐结构中的平衡和完整性。

第二种是异则分，即前后音乐材料的对比关系。前后材料分别是不同的主题或旋律，这样的音乐构造同样必须被视为两部分看待。

异则分的结果表现为 a 和 b 的关系，显示它们是由不同音乐材料构成的不同部分。^①

谱例 2 柴科夫斯基《十月—秋之歌》片断



两乐句之间的异则分，a 句缠绵下行，且略带忧伤。b 句迅速上扬，仿佛落叶被秋风卷起，飞舞飘落，乐句间相互的对比显而易见。

异则分在音乐作品中同样是最常见的现象，它是打破单一音乐材料垄断，产生新的兴奋点的表达形式。

所有高品质音乐都是在寻求发展（单一材料）和对比（多元材料）的最佳结构搭配。因此，音乐作品中能够被断开，形成句、段、部等结构的可靠方法就只是这两种。除此之外，再无其它行之有效的方法。

有些现象看似可以断开，实则是不可以分断的、前后一体的音乐结构。

谱例 3 贝多芬《小提琴奏鸣曲—春天》片断



看似被休止符分为好几个片断，然而所有休止后的音乐材料并不循环同头，而是接续前面音乐材料之尾部（虚线内模式）延伸发展的一体化陈述。

在下面的例子中，音乐以发胖长大的方式扩展，一气呵成、不可分断。

^① 这本书名为《曲式精要》，故以快速入门、清晰明了、简单方便为写作目的。因此，乐句以下的微结构分析不在本书论述范畴之内。关于动机、乐汇、乐节等更学术性的研究，可阅读其它有关曲式与作品分析的论著。

谱例4 莫扎特《费加罗的婚礼》序曲片断



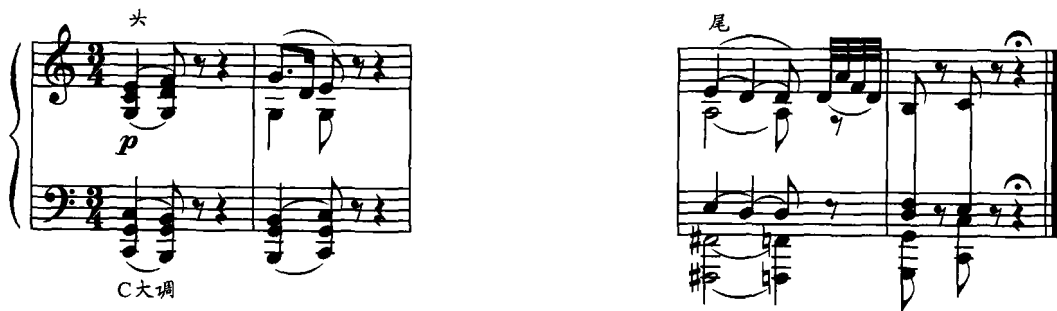
上述的材料分析,是最为简洁而行之有效的办法,基本能保证高效的分析结果。而材料分析的分类过多过细,往往会带来许多困扰和迷惑。譬如,当分不清对象是英国人还是法国人时,可优先判断为欧洲人;当分不清是肯尼亚人还是乌干达人时,同样可先定性为非洲人,继而再从语言等方面区分国别(同则分)。但绝不可能发生分不清欧洲人和非洲人的情况(异则分)。

第二节 调性和声的分析

相对稳定和清晰的调性和声,在共性写作时期的音乐作品中,是非常重要的结构力因素。因此,正确的分析调性和声,是仅次于音乐材料分析的重要方面。

调性分析先从确定主调开始,主调是曲式构建的基础,是使音乐稳定的基石。主调统辖整个作品,通常体现在作品首尾一致的主调主和弦上。

谱例5 贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》第二乐章片断



头尾主、属和弦的搭配,清晰地显示出作品的主调是C大调。

如果作品首尾的和声不一致,导致发生主调判断模糊困难,这种情况适用看尾不看头的分析原则(以作品的结束和弦确定主调)。因为共性写作时期的音乐,总是结束在主调主和弦上的。

谱例6 克留科夫《前奏曲》Op 43 片断



作品头两小节缺乏任何调性指向，而 b 小三和弦的结束使主调意味明确。

除了稳定的主调外，多数的音乐作品会在某些时间段里离开主调，转移到其它调性上陈述。而所有围绕主调产生的转调陈述，统统作为从属调分析，从属调的结构特征是不稳定和产生离心作用。^①

从属调分析并无一定之规。一般而言，一对新的属和弦和主和弦结合，音乐又并未立刻回到原调，而是继续新的调方向或再转移，这就可视为进入从属调领域了。

谱例7 舒曼《梦幻曲》片断



① 共性写作时期，调性才能真正形成转调，因此只有十二个调的调性关系。而所有同主音的大小调，都被视为一个调，它们之间的转换只不过是调式交替而已，并无转调发生。

舒曼《梦幻曲》第9~16小节，从主调F大调向从属调领域的g小调、 $\flat$ B大调（触碰过渡）和d小调转调。

从属调分析可分为两种情况，一是在曲式某部分形成相对稳定的从属调领域，使之成为临时的主调。譬如复三部的三声中部，回旋曲式的插部及奏鸣曲式的副部等，都是以较稳定的从属调和主调形成大规模的调对比。

参见：柴科夫斯基《八月一收获》

主调是b小调（复三部曲式两端的调性），中部的从属调领域建立在较为稳定的D大调上（第68小节起），与主调形成方阵型的调对比。

二是调性游移不定，音乐一直在不稳定的和声状态中进行（频繁转调），甚至没有明确的调性指向（连续属七或减七和弦的进行，离调和转调的混合等等），这些情况常会在曲式的发展或连接部分见到。

参见：贝多芬《小提琴奏鸣曲—春天》第一乐章

展开部（第87小节起）连续转调，在短短31个小节中的转调序进，分别为D大调、 $\flat$ B大调、 $\flat$ b小调、f小调、c小调、g小调、d小调、A大调（回头准备再现），转调布局按五度调关系递进，目的明确。

和声方面则主要体现在终止的分析上。何谓终止？终止并不是孤立的和声现象，它是强化主题（旋律）停顿或结束的音乐语法。

所有性质的终止可以归结为两类：

第一类称为全终止（亦为收拢性终止），它表示音乐结构的某部分或全部的结束，类似文学语法的句号。全终止的构成条件极为严格和明确，即只能是原位属和弦（属三、属七、属九都可以）解决到原位主和弦的进行（特殊情况下的变格终止，可以是原位下属和弦解决到原位主和弦）。在多数全终止中（尤其是在古典、浪漫中期前），原位主和弦的旋律位置还要求是主音，以表达音乐稳定的结束。

谱例 8



第二类称为半终止（亦为开放性终止），它表示音乐只是停顿而未结束，类似逗号。半终止的构成没有限制和要求，可以用任何和弦或和声进行形成半终止（除全终止那一种情况外）。当然，最常见的莫过于用属和弦构成的半终止，所谓“正宗的逗号”。

终止仅是音乐材料句逗的证明，不宜夸大它的惟一性。正如在文学中，标点符号的作用是帮助断句，语言文字才是表达思想情感的主体。

第三节 参考性的辅助分析

某些时候（尤其是在 20 世纪后的一些近现代音乐作品中），音乐构造的其它构件，会参与到曲式的构成之中，并可以作为分析结论的辅助参考。

织体是帮助塑造音乐形象的重要手段，所以通常会与曲式中对比的结构相吻合，明确结构中不同部分表达方式的差异（含不同基础结构间的织体对比，以及基础结构与附属结构间的织体差别，甚至插句、插段等结构闯入的部分）。正是音乐织体的这种形象塑造功能，有利于提升结构分析的准确率。

参见：肖邦《夜曲》Op. 48 No. 1

复三部曲式大 [A] 部织体，是流动的旋律加匀速四分音符和声伴奏。中部 [B]（第 25 小节起）的单二曲式部分改换成圣咏风格的柱式和弦织体，而中部变奏重复部分（第 41 小节）又变化成强烈的装饰走句风格。最后的再现大 [A] 部（第 49 小节起）再一次幻化织体，持续的三连音将再现完全地情绪动力化。在这类作品中，伴奏织体和曲式结构基本上保持同步关系，对分析判断非常有利。

速度是另一方面的参考因素，当音乐速度发生改变时（出现新的速度标记），往往是一个新的结构部分的开始。

参见：柴科夫斯基《第六交响乐（悲怆）》第一乐章

奏鸣曲式结构的几乎每一部分都存在速度指引。引子（Adagio）、呈示部主部（Allegro non troppo）、单三部曲式副部 A（Andante）、B（Moderato mosso）、结束部（Moderato assai）、展开部（Allegro vivo）、再现部副部（Andante come prima）、结束部（Tempo I）、尾声（Andante mosso）。依靠速度变化的指引，基本上就可以完成曲式各部分的划分。

减慢（rit.）的速度标记常与某部分的结束有关，而回原速（a tempo）常是再现或段落重起的标志。

速度的另一种现象可能会与结构的大小有关，较慢速度的主题旋律所形成的乐句、乐段等结构规模通常较小。反之较快速度的主题旋律也常伴随较大规模的结构长度。

参见：肖邦《夜曲》Op. 48 No. 1

慢速度（Lento）的主题旋律，所以结构规模较小（4 小节一句，8 小节一段）。

另见：贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》第二乐章

快速度（Allegretto）的主题旋律，结构规模相对较大（8 小节一句，16 小节一段）。

以速度判断结构仅是参考因素，不可以此作为结构划分的标准。

此外，调号的改变、节拍号的改变、新的表情术语及演奏法的改变等等，都可能与曲式结构的起止有关。但是，切不可过多依赖谱面的提示，有些信息可能会带来“杀身

之祸”。

参见：格里格《索尔维格之歌》

引子与首段 A 之间有双小节线分开，而 A 段与 B 段不仅发生 a 小调和 A 大调的调式交替（添加三个升号），而且同时换节拍（ $\frac{4}{4}$ 变 $\frac{3}{4}$ ）。

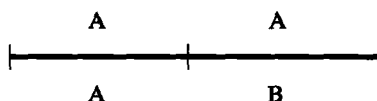
而贝多芬《第二十三钢琴奏鸣曲（热情）》第一乐章展开部导入阶段（第 70 ~ 71 小节）内的调号置换（4 个降号换 4 个还原号），对结构不起任何作用。

所有辅助分析的方式，都不宜提升到主要的分析思路上面，否则受到诱惑的结果，会导致判断的错误。

第四节 结构分析

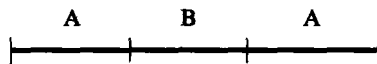
综合上述的材料、和声、辅助等分析结果，音乐就可以归纳到结构层面上了。

纵观西方专业音乐的曲式类型，无外乎两种结构方式。一是二分性结构，结构特征是前后并列、相互呼应的关系，其表现图式如下：



A + A 或 A + B 的结构搭配，譬如两句的乐段、复乐段、所有的二部曲式及省略展开部的奏鸣曲式等等。

二是三部性结构，结构特征是起、转、合的再现三部，通过再现，使音乐陈述形式更为完整，表现图式如下：



A + B + A 是经典的三部性结构，像单三部、复三部、奏鸣曲式和各种回旋曲式等都可归属于这类结构。

涉及到曲式方面，则以三层分类既可基本涵盖所有曲式。

底层是基础的单结构曲式类别，这一类的所有曲式均以乐段结构规模为单位进行组合（例如乐段、单二部、单三部等等）。

中层是复结构曲式类别，其曲式组成的次级单位，均需大于乐段结构（单二或单三等），且复结构一定包含材料的并置对比部分（例如复二部、复三部、复回旋曲式等等）。

高层是奏鸣结构类别，它有两个结构特征，一是在单一部分的结构单位内部已经产生

对比（材料及和声等方面），并且由多个部分合成。二是必定表现出矛盾和统一的两个结构阶段，尤其体现在调性和声的设计方面（例如奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式等等）。

在结构分析中有一点非常重要，这就是如何区别曲式中的基础结构和附属结构。何谓基础结构？凡是曲式构成必不可少的段落和部分，有相对稳定的调性基础及陈述音乐主要内容部分即基础结构。曲式的构架和判断完全来自于它，并使用英文字母表示分析结果。

附属结构则正好相反，它们是曲式的附加部分，所有附属结构对曲式的构成均不产生直接影响（在判断曲式性质时完全可先行忽略），它们起到丰富、引导、过渡、加固等曲式外的边缘作用。分析结果用文字直接表示，例如引子、前奏、间插、连接、尾声等等。

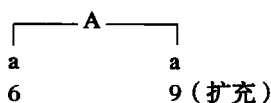
附属结构常表现出主题旋律性弱或者无，和声调性极为顽固（持续某和声现象），如背景型的引子、属准备的连接、补充性质的结束等。或者极为游移（阶段性调模糊），如独立的连接阶段、某些复杂的经过句或炫技片断等。“一次性消费”（无再现需求）和可缺省也是附属结构常具备的“生理特征”。

在结构分析中，需要特别注意的是扩充和补充两者的区别。扩充是在有比较对象的情况下，音乐内部的扩大延续方式，即在没有全终止的状态（也没有新材料的对比）中结构的内部扩张，扩充属基础结构范畴。

谱例9 格里格歌曲《我爱你》片断



同则分二分性结构，前乐句 a 有 6 小节（比较对象），后乐句后半部取前句末尾的动机（虚线框所示）连续发展，扩充到 9 小节的长度。



补充则反之，是在基础结构的全终止之后，音乐仍然继续的部分。补充无需比较对象，而且允许出现对比，补充属附属结构范畴。