

中央音乐学院編譯室譯叢

曲式學

苏联高等教育部審定为音乐院教科書

斯波索賓 著
張洪模 譯

上 冊

上海文艺出版社

1 9 6 2

中央音乐学院編譯室譯叢

曲 式 學

苏联高等教育部審定为音乐院教科書

斯波索賓著

張洪模譯

(上 册)

上海文艺出版社

1962

序

我國所有音樂學院和音樂專科學校幾十年來教授音樂作品分析都沒有教科書。以前的幾種教科書(阿連斯基、布斯列爾的)太舊了。普勞特的兩部衆所周知的著作(《曲式學》和《實用曲式學》)是爲學習音樂理論與作曲專業的人寫的,不適用於共同分析課。並且在普勞特的這兩種教科書內,在解決拍節法的問題上貫穿着德國理論家,特別是黎曼的可疑的和片面的論點,使人對本題的理解更加困難。再者,這兩本書雖然範圍很廣,但對於共同課來說,還不夠包羅萬象。卡圖阿爾的《曲式學》,大家都知道,只完成了上篇。該書的上篇雖然糾正了黎曼的曲式理論,並且和他展開爭論,但和他的理論還是很接近的,並且本身也含有許多需要商榷的地方。卡圖阿爾的著作的上篇大部分篇幅都是論述拍節法的,這些問題是很複雜的,並且有許多地方有待商榷,所以是不能在共同課中占顯著地位的。而下篇可惜沒有完成,其中缺少許多重要的知識。1925年出版的貝里亞葉夫的《對位法和曲式學概論》一書沒有用爲音樂學院的教科書。而假如我們再估計到,上列的教科書全都沒有再版,幾乎變成珍本,那情況的嚴重性便更明顯了。

作者在鼓起勇氣寫這本教科書時,早就知道它離理想遠得很,但它至少可以應一時的需要。作者自己知道他的著作可能有許多缺點,一定會遭到批評的。但作者認爲適合一切人的口味和看法是不可能的,甚至是沒有必要的,但是假如承認他所編的教科書有存在的價值,並且要求再版的話,那作者當然要根據他所誠心接受的中肯而客觀的批評來做必要的訂正的。

當然，在許多地方，材料的陳述要比上課時所能講的詳盡得多，這可以用課外閱讀材料的形式作為教師講課的補充。許多印六號字的段落可以省略。有些分析也用六號字，是爲了節省篇幅。

本教科書正如它的標題所示，是供共同分析課用的，但在沒有寫出專業分析課的教科書以前也可用本書作為研究作曲及音樂史理論的學生的參考書。●本書是爲有教師授課學習用的，不一定適于自修用，雖然對於有修養的和能力強的學生說來，他在本書中是不會遇到特別困難的地方的。作者力求陳述簡明，避免過多地採用不必要的外來語。作者同樣也盡量避免生造新名詞。這樣的新名詞常混在口頭講的音樂理論字彙中，簡直變成了“音樂行話”，然而甚至在一個音樂學院內的有修養的專家，假如他不是屬於有競尚“生造名詞”（並非出于必要）風氣的小圈子內的人的話，那他往往也會不懂的。

本書的陳述盡可能是理論性的，比以分析具體作品爲基礎的陳述更一般性。即使最典型的範例也永遠是包含某些特點，而又不包含其他同樣典型的範例的特點。每一個典型範例都需要許多專門的附加說明，這樣便不可避免地使陳述頭緒太多。因此作者選擇了對內容的比較一般性的陳述。理論上的論點大部分都引證了個別藝術範例。學生應該熟悉的某些作品則利用各種機會多次地引用。●

有幾章是具體分析作品的。在某些情況下，作者只寫出圖式，在另

●複調音樂部分敘述得比共同分析課所需要的詳盡些。將複調音樂共同課作為獨立的科目的演出系（指揮系、合唱指揮系）可以把這部分用作材料。在這種情況下，當然要求教員做些補充，特別是在實際分析方面。

●引證盡可能用最普及的版本。

外一些情況下，則作簡要的文字說明，變奏曲式的一章便是這樣的。這主要是由於：一、在教科書內沒有把這一曲式的範例完全舉出來；二、在實際分析時，變奏曲式比許多其他曲式難得多；三、了解變奏材料的變化對於分析各種曲式內的主題變化都是有非常重要的意義的。根據共同課的要求分析作得很簡明。

除了變奏曲式以外，所有典型的曲式都附有完全的範例，並且標出這些範例的各部分。可以在教師的指導下按章分析這樣的範例，開始實際的練習。關於分析的要求，以後將詳述。

選擇理論（邏輯）式的陳述方法還有幾個特點。例如，某些獨特情況可以盡可能看做是某些一般性規律的表現。作者沒有能夠完全貫徹這一原則，希望有經驗的教師能夠彌補這個缺陷。

在理論的某些地方，作者故意論述得比較簡略。例如，對於動機和樂節的概念的相對性略而不談。動機的分類只是最一般的，因為畫分得再細一點就必須舉出許多不同的類型，而這樣做又未必適當。有大的中段和再現部比第一樂段小的簡單的單一主題曲式都歸入二部曲式，雖然由於細節問題（中段與再現部之間句逗畫分的程度，他們的融和的程度，音量方面有對比或缺乏對比，再現部的變動的程度等）可能複雜得多，有時接近二部曲式，有時又接近三部曲式。在民歌曲式的問題上，作者幾乎只限于敘述相似和對比的不同結合上。像這樣簡單化的例子還可以舉很多，這都是為了避免過于細緻。這些簡單化的地方常在分類方面，因為一般說來，分類都是有些相對性的，並沒有重大意義。

在依次敘述各種曲式以前，先有一篇緒論，它是論述曲式形成的最重要的一般規律的。在實際授課的許多情況下，預先把整個緒論講完是不適當的，因為這些知識是很難掌握的，程度不高的學生會感到太抽象。緒論的論點可以根據由簡入繁的具體的曲式類型循序漸進地講授。例如，呈示性的陳述在學習樂段時便很容易理解；中間性的陳述在學習

單二部和單三部曲式時容易理解；曲式的各部分的功能也可以根據單二部和單三部曲式來講授；而主題的變化手法在樂段中便已經大大地採用了，像這樣的例子還有很多。按照這樣的計畫，用緒論來把授過的材料加以最後的概括是很有益的。但假如全班學生程度高和有音樂修養，那末緒論也完全可以在前面講。

不論怎樣布置課程，在課程末尾留幾個學時來練習分析作品總是很有益的。分析材料必須找書中沒有說明是什麼曲式的作品。這樣的作業不僅對於複習課程有重要意義，而且對於了解學生掌握課程的程度也有重要的意義。

爲了使學生分析複調曲式(分析各種作品中的複調音樂因素也是如此)有把握起見，應當把這一部分放在學年中間講授，以後在講授其他各章時，還要實際練習這方面專門的分析課題。

在整個課程中除去口答作業以外，還應當系統地採用書面作業。書面作業可以採用回答分析的主要問題的形式，但最好至少有幾個課題用詳盡的文字來說明。

不論說明的方式如何，分析應當至少說明該作品的以下各問題：

一、總的初步分析

一、曲式的類型(單三部曲式、奏鳴曲式等)。

二、表示曲式大概輪廓的數字圖式，注出主題(部分)的字母標志和名稱(第一樂段、展開部等)。

二、分析各個基本部分

一、該部分在曲式中的機能(第一樂段、中段等)。

二、陳述的類型(呈示型、中間型等)。

三、主題的組成，它是單一性還是對比性的，它的性質和造成這種性質的手段。

四、哪些因素獲得了發展，發展的手法（重複、變奏、並置等）；主題的改變。

五、高潮的部位（如果有的話）；達到高潮和離開高潮的手法。

六、調性布局，終止式，它們的相互關係，它是收攏性的還是開放性的。

七、詳細的數字圖式；結構的說明，綜合和分解的最重要的因素；“氣息”短暫或悠長；對各部分裏的比例的說明。

三、各基本部分在整體中的相互關係的分析

一、主題的相互關係，單一性的還是對比性的，對比的強調或緩和。

二、由于主題的相互關係而產生的速度上的單一性和對比性。

三、調性的相互關係。

四、曲調音高大體的輪廓；由于動力布局而產生的高潮之間的關係。

五、對總的比例的說明。

六、對整個樂曲的說明，曲式的典型性的程度；曲式的結構的基礎（貫串發展、並置等）。

作者在編寫本教科書時，除了自己的意見以外，還在不同程度上利用了以下的資料：

阿連斯基 《器樂及聲樂曲式學習手冊》，莫斯科 1917 年版。

布斯列爾 《器樂曲式學》，莫斯科 1884 年版。

普勞特 《曲式學》，莫斯科 1917 年版。

普勞特 《實用曲式學》，莫斯科獨根松出版社版。

卡土阿爾 《曲式學》，上篇莫斯科 1934 年版，下篇莫斯科 1936 年版。

阿薩菲葉夫 《曲式即過程》，莫斯科 1930 年版。

迈捷爾 《分析專門教程》（速記稿）。

普羅托波波夫 《樂曲的複雜曲式》，莫斯科 1941 年版。

普羅托波波夫 《變奏曲式》(手稿)。

布斯列爾 《嚴格寫作法》，莫斯科 1925 年版。

布斯列爾 《自由寫作法》，莫斯科 1917 年版。

普勞特 《賦格曲》，莫斯科 1932 年版。

塔涅葉夫 《嚴格寫作法的複對位》，別里亞葉夫 1909 年版。

左羅塔達夫 《賦格曲》，莫斯科 1932 年版。

斯克列勃科夫 《複調音樂分析》，莫斯科 1940 年版。

卡斯塔爾斯基 《俄羅斯民間音樂體系的特點》。

萊赫廷特里特 《曲式學》。

凱路比尼 《對位與賦格》。

普勞特 《複對位與卡農》。

莫扎特的奏鳴曲的編號是根據彼得版，海頓的鋼琴奏鳴曲編號是根據《奏鳴曲十首選集》的版本，斯卡拉蒂的奏鳴曲的編號是根據國家音樂出版社版(戈登威爾校訂)。

巴赫的《平均律鋼琴曲集》中的前奏曲與賦格曲都標出零號和作品順序(I卷 2, II卷 12等)。

例 1, 例 2, 例 3, 是指本書附錄中的譜例。

最後，審閱本書的米亞斯科夫斯基，舍巴林、斯克列勃科夫曾給予許多寶貴的指示，莫斯科音樂學院音樂理論教研室的同人貝爾科夫、邁捷爾、凱爾曼和俄羅斯民間音樂專家基皮烏斯曾熱心提出意見，作者在此謹表謝意。

1945 年 4 月

目次

序 I

緒論(曲式的最重要的基本知識) 1

- §1. 定義 §2. 曲式的畫分、句逗及其標志、段落 §3. 音樂的主要因素及其構成形式的作用、曲調、主題 §4. 和聲 §5. 節奏(狹義的和廣義的)、對稱性 §6. 曲式中各部分的功能 §7. 符合曲式段落各種功能的陳述類型、呈示類型的陳述 §8. 中間型的陳述 §9. 中間型的陳述的特殊變體: 連接句和準備句 §10. 結束型的陳述
§11. 引子型的陳述 §12. 曲式中的發展原則及其總體系 §13. 第一原則——重複 §14. 第二項原則——改變的重複(變奏) §15. 第三項原則——展開 §16. 第四項原則——派生的對比 §17. 第五項原則——並置的對比 §18. 各部分的功能、各種類型的陳述和發展原則的相互關係 §19. 曲調-主題結構改變的方法、主題的加工
§20. 主調曲式和複調曲式的畫分、分析材料

第一 篇

第一章 結構最簡單的樂段及其組成部分 49

- §21. 定義、樂段和樂句 §22. 樂段的一般特點, 旋律-主題的相互關係
§23. 單一調性的樂段的和聲 §24. 轉調樂段 §25. 由兩個樂句組成的簡單樂段的結構、由三個樂句組成的以及不分樂句的樂段 §26. 曲式的特別是樂段的更小的因素: 樂節、動機、副動機 §27. 動機、副動機
§28. 相同與區別、畫分和融合 §29. 結構的周期性、結構的對比: 綜合與分解 §30. 非方整性結構的樂段 分析材料

第二章 樂段的各種複雜化、作為獨立曲式的樂段、俄羅斯民歌 . . . 74

- §31. 大的和複合的樂段 §32. 由不相等的樂句組成的樂段、內部的擴展
§33. 補充 §34. 縮短 §35. 重疊、侵入的終止 §36. 樂段中的再現
§37. 樂段——獨立的曲式 §38. 引子與結尾 §39. 俄羅斯民歌曲調的某些特點 §40. 調式方面 §41. 主題與結構方面 分析材料

第三章 單二部曲式 100

- §42. 定義、一般布局 §43. §44. 二部曲式的第一部分 §45. 有

再現部的二部曲式、第二部分：中段 §46. 有再現部的二部曲式，第二部分：再現部 §47. 整個第二部分 §48. 沒有再現部的二部曲式 §49. 整個二部曲式 §50. 部分的重複 §51. 二部曲式的引子和結束部分 §52. 二部曲式的應用範圍 分析材料

第四章 單三部曲式 117

§53. 定義、一般布局 §54. 單三部曲式的第一部分 §55. 單主題的單三部曲式的第二部分——中段 §56. 單三部曲式的第三部分——再現部 §57. 假再現部 §58. 在二部或三部曲式中的靜止的和動力的再現部 §59. 有對比中段的單三部曲式 §60. 整個三部曲式及其規模 §61. 各部分的重複 §62. 引子與結尾 §63. 單三部曲式的應用範圍 分析材料

第五章 複三部曲式 138

§64. 定義、一般布局、對比的意義 §65. 兩端部分與中間部分的對比性質 §66. 有三聲中部的複三部曲式、第一部分 §67. 第二部分——三聲中部 §68. 第三部分——再現部 §69. 以插部為中部的複三部曲式 §70. 複三部曲式的引子與結尾 §71. 複五部—三部曲式 §72. 介于單三部曲式與複三部曲式之間的曲式 §73. 複三部曲式的應用範圍

第三章至第五章的補充材料、二部曲式與三部曲式的應用範圍 . 150

§74. 總論 §75. 舞曲 §76. 進行曲 §77. 聲樂曲 §78. 各種器樂作品 分析材料

第六章 主題與變奏(變奏曲式) 158

§79. 定義、一般布局 §80. 以固執低音為基礎的變奏曲 §81. 嚴格變奏曲及其主題 §82. 變奏的方法 §83. 變奏的排列次序 §84. 嚴格(裝飾)變奏曲舉例 §85. 在變奏曲式中貫串發展的手法 §86. 自由變奏曲 §87. 舒曼的交響練習曲 §88. 格林卡所採用的新型變奏曲 §89. 格林卡的《波斯人的合唱》 §90. 二重變奏曲 §91. 變奏曲式的應用範圍 分析材料

第七章 回旋曲 179

§92. 定義、一般布局 §93. 回旋曲的起源、它的各部分的名稱、內容的性質 §94. 古回旋曲(分節歌式回旋曲) §95. 主部 §96. 插部 §97. 古典樂派成熟時期的回旋曲(簡單的回旋曲) §98. 十九世紀回旋曲的進一步發展 §99. 二重形式 §100. 回旋曲式的應用範圍 分析材料

緒 論

曲式的最重要的基本知識

§ 1. 定 義

音樂作品的結構稱為曲式。曲式由每首作品的內容所決定，並且和內容統一，它的特徵是分布在不同時間上的各個音響因素的相互配合。

每首作品的形式都永遠是獨特的、只有它才有的絕無僅有的曲式。但同時曲式的形成也有規律和法則可循，雖然這些規律和法則的數目很有限，然而正是由於這一點，許多作品在結構上才有共同點。由這些共同點可歸納成一些形式的類型或一般的結構圖式。這些類型或圖式在或多或少符合“多樣的統一”的一般美學規律的條件下，富有伸縮性和適應性，所以得到普遍的應用。

每一種藝術作品都有它固有的形式，但每一種藝術的感受規律是不同的。例如，空間藝術（版畫、繪畫、彫刻、建築）是通過視覺來感受的，因此，它的形式不論是整體或是局部都能在一瞬間被人所感受。並且，通常總是先感受它的總輪廓，然後再感受它的細節。音樂則恰恰相反，它像文字（詩歌、散文）一樣，是一部分一部分的細節隨着時間展開的。因此，音樂的整體是我們憑記憶把依次展開的局部聯結而成的。以上所說的音樂感受的特點，也就決定了樂曲形式的本質，音樂形式是隨着時間進行的，它永遠是一個過程，也就是說，它是帶有某種不同強度的一種發展，並且發展的強度有時是不變的，有時（這種情況更多）是有變化的。

如上所述，目前曲式是有一定的類型的，換句話說，存在着一些由傳統逐漸促成而固定下來的各種因素的布局，並且其中有些布局在歷史上有很大的持久性。這種情況並不妨礙每首具體作品的獨特形式的發展過程。在這一方面，音樂和其他藝術，特別是和文學，有一定程度的相似點。在文學中，有些作品，例如長篇小說，雖然它們的題材不同，但它們的布局方面經常可以發現有很相似的地方。而在音樂裏，由于內容沒有文字那樣具體，當然就更加需要一些慣用的音樂發展布局，這種布局成爲思想發展方向的支持點。這在一定程度上也可以說明在音樂藝術中，特別在曲式領域中，傳統特別持久的原因。

§ 2. 曲式的畫分、句逗及其標志、段落

曲式是一個完整的東西，但同時又是段落分明的，它是由在意義上彼此畫分界限的幾個部分組成的。

在這方面，音樂和文字語言相似。我們可以這樣比喻：曲式的大的部分在某種程度上像文學作品裏的章，比較小的部分像文學作品裏的段、長短不一的句，甚至于字。

在曲式的任何部分之間的畫分因素稱爲句逗。

由于各部分畫分的程度不同，句逗可以有不同的明顯程度（從長時值的休止符到隱約可辨的兩音之間的間斷）。

句逗的主要標志如下：

一、休止符：

1 Allegro non troppo 柴科夫斯基：《第六交響曲》第一樂章

The image shows a musical score for the first movement of Tchaikovsky's Sixth Symphony, marked 'Allegro non troppo'. It features a piano introduction with a caesura. The score is written for piano and includes dynamic markings such as 'p' and 'p'.



二、在比較長的音上的停留：

2 Adagio sostenuto

拉赫瑪尼諾夫：《曲調》，作品 3 之 3

sim.

cresc.

三、曲調-節奏音型的重複，常帶有同樣時值的弱起小節：

3 Allegro moderato

達爾戈梅斯基：歌劇《美人魚》第一幕

雙簧管

大管

長笛

還可以參看例 1 中用虛綫標出的部分，例 2 中第 1, 2 小節。

此外還有句逗的其他標志，例如音區的改換、音響力度的變化等。

句逗大都在主要聲部內表現得比較清楚。

伴奏(伴奏的音型化、次要的聲部)可能在主要聲部有句逗的時候不中斷。

曲式中用句逗畫分出的部分在任何聲部都必須結束在和弦音上，[●]不能結束在延留音、經過音、助音或先現音上。

曲式中用句逗畫分出的部分，不論長短（從一小節到幾百小節）都稱為段落。段落的開始和結束往往不符合小節的起迄。大家都知道，小節只是爲了標出強拍，並沒有畫分段落的作用。

曲式的各部分（即段落）是彼此分開的，但同時又有種種從屬關係（參看以下幾節），它們構成音樂的整體。把比較完整的樂思畫分成互相從屬的部分便是音樂的句法（這一方面又是音樂和文字語言相似的地方）。構成完整樂曲的各部分在結構上的從屬關係便是曲式（狹義的），在這種情況下，曲式只是決定一般的輪廓（布局）。

§3. 音樂的主要因素及其構成形式 的作用、曲調、主題

在音樂的表現因素中，曲調、[●]和聲和節奏的結合對於曲式的形成具有主要的意義。因此，在以下幾章中具體曲式的敘述將以闡明這三個因素的配合作用爲基礎；而在緒論中則必須將其中每個因素加以一般的概述。

曲調即以一個聲部表現的樂思，幾乎永遠用來表達作品的基本內容。

在作品中有一個或幾個樂思作爲基礎，它們通常以在曲調中的表現最鮮明。

有或多或少的完整性的或者至少是發展到能表現出性格面貌的樂思，稱爲主題。

● 在現代音樂中，曲式的部分也可以結束在非和弦音上。

● 這裏所謂曲調，是指聲部的綫狀進行，與節奏無關，因為節奏被視作一個單獨的音樂因素。

曲調是由音高(音程)的連續和節奏組成的。關於節奏，將在第一章的§5中詳述；現在我們先談一談對曲式的形成具有最大意義的曲調的音高關係。

最重要的是進行的方向。

幾乎任何一個曲調都是波狀的，即由依次、互相平衡的上行和下行組成的。比較大的音程常與比較小的音程交替；在一系列的同方向的平穩的進行以後，常有相反方向的跳進，或者相反地在跳進以後用相反方向的平穩的進行(有時也用跳進)來“填滿”跳進後音程間的空隙。

在比較窄的總的音域裏，在不顯著地違背統一的緊張度的情況下，也可以形成波狀的進行。這樣的進行可以稱為單面性的進行(參看例93之2及3, 96之1)。

常常用大致相同的音量來適應這樣的進行。由於內在的表現力量、音區等關係，可以有各種不同的緊張度。

向上的進行(特別是時間長、或有比較廣的音域的進行)常用來表現緊張的高漲，並且常伴隨着漸強。

向下的進行(特別是時間長、或有廣闊的音域的進行)相反地常用來表現緊張的下降，並且常伴隨着漸弱。

柴科夫斯基：歌劇《黑桃皇后》中的前奏

4 Andante mosso poco a poco crescendo

sim. f

The image displays three staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff features a melodic line with a crescendo, marked with a hairpin and a fermata. The second staff shows a piano accompaniment with a 'poco dim.' marking, indicating a gradual decrease in volume. The third staff shows a bass line with dynamic markings 'mf', 'p', and 'pp', along with a fermata and a final chord marked 'pp'.

總之，長時間的上升或長時間的下降，都是和緊張的改變相聯繫的，並且幾乎永遠伴隨着力度的改變，即使是和上述的情況相反的力度改變（指上行伴隨着漸弱，下行伴隨着漸強。——譯者注）。

上升所達到的最高點稱為高潮或高峰，它大都是最緊張的時刻。在許多情況下，不論是在比較完整的樂思內還是在整個的曲式內，都有一個主要的高潮。它可以用直接上升的進行達到，但常用階梯式的上升線條達到。

在這樣的線條內，可以看到一系列不同高度的局部的高峰，它們常常形成上行的斜坡，很明顯地反映了總的方向。高潮也可以作為曲調進行的起點（例 105，第 2 至 9 小節）。

從高潮下行的進行可以是逐漸直接下降的，也可以是階梯式下降的，但此外還有驟然下降的手法。

整個說來，上行和下行的長度對比關係對於曲式是非常重要的，並且高潮的（即使是主要的）相互關係也是很重要的。例如，在其他順利的條件配合之下，逐漸上行和逐漸下行可以使曲式隨着發展動力的用盡而得到完全的平衡，這些手法結合起來，便使曲式可能迅速結束（參看

蕭邦的《C大調前奏曲》)。相反地，在逐漸上行以後急劇下行便使曲式需要進一步發展和進一步平衡(參看例106之2第1至8小節)。從上面所說的可以得出結論：除了直接依據調式結構以外，曲調音高關係對曲式的各部分的結構排列也是很重要的。此外，適當地安排高潮是曲式構成的最主要的原則之一。

高潮採取一定的位置是許多曲式的特徵。主要的(總的)高潮常在整個作品最後三分之一或四分之一的地方；部分高潮常在曲式的單獨部分的類似點上。例如，一、在許多樂段的第二個樂句上(參看第一章和第二章)；二、高潮在單二部式的第二樂段(參看第三章)和單三部式的第三部分上(參看第四章)；三、高潮在奏鳴曲式的連接部(參看第八章)，即接近結構的第一部分末尾，也有在副部的(接近結構的第二部分的末尾)；四、高潮在奏鳴曲式的展開部內，常常也接近展開部的末尾，有時在再現部的開始(好像是整個曲式最後三分之一的界限)。

除了有主要高潮的曲式外，還有些曲式沒有主要高潮，而只在曲式的各部分有局部的高潮。例如，由內容差不多的樂句組成的許多樂段，一些單二部曲式和單三部曲式(特別是舞蹈性的)，許多複三部曲式(參看第五章)和回旋曲式(參看第七章)。

實際上，曲調的高峰常和高潮相結合，但不應該永遠把二者混為一談。高潮的一般特點不僅是曲調的音區比較高，並且包括音量比較大，和聲的寫法比較濃厚等。曲調的高峰也可以和高潮不相合，因為有時它和音響的漸漸微弱、緊張的消除結合在一起(弱、音響的清激等)。

雖然樂思的內在表現力量即使不加進某些特殊的調式-音程的手法，也已經很顯著了，但曲調的調式關係和音程關係對曲式的形成常具有很大的、甚至是決定性的意義。

這一方面的的手法有以下幾種：

一、較常引進主音，使曲調帶有調式確定性，有時甚至帶有一定的靜止性，這靜止性當然也可以作為一種特殊的表現手法。