

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.4
总登记号	TCJE 8
	139667

H3.4

器乐曲式学

魏纳·莱奥著

人民音乐出版社

器乐曲式学

[匈]魏纳·莱奥著
张 瑞译

人民音乐出版社
一九八四年·北京

WEINER LEÓ
A HANGSZERES ZENE
FORMÁI
本书根据 ZENEMŰKIADÓ VÁLLALAT
布达佩斯 1955 年版译出

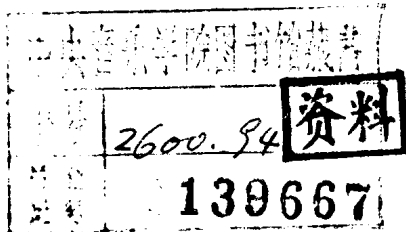
器乐曲式学

[匈]魏纳·莱奥著
张 瑞译

*

人民音乐出版社出版
(北京翠微路 2 号)
新华书店北京发行所发行
北京新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 180 千文字 9.5 印张
1984 年 6 月北京第 1 版 1984 年 6 月北京第 1 次印刷
印数：1—6,430 册
书号：8026·4104 定价：1.65 元



2600.94

前 言

本教材是为音乐教师、作曲学生、音乐理论工作者和其他学习音乐的学生以及音乐爱好者而写的。当然，上述这些人，都应该具备了和声学的知识。本书正像书名所表明的：仅仅讨论器乐曲式，而并不涉及声乐作品（民歌、创作歌曲、大合唱、歌剧、清唱剧和圣赞曲等）的曲式。声乐作品的范围很大，应该有一本专门的教材来探讨它的曲式。

下面我想就曲式概念中的一些术语和定义说一点意见。在音乐理论家们之间，围绕着曲式分类的定义，过去和现在都有许多争论，在许多曲式学中，一些定义相互不同，甚至相反，直到今天，“动机”与“片断”之间有什么区别仍没有澄清，同样“片断”与“乐句”或“乐句”与“乐段”之间的区别也没有澄清！我认为，实际上这些都不是实质性的问题，仅仅是名称不同，重要的是，假如某书的作者已经习惯于某一名称，他在继续使用那一名称时，就应受那一名称所包含的概念的约束。

有时很难确定某一曲式的分类，它究竟属于哪一概念，对于这样的乐曲我们就将称它为“中间类型”。

近来在一些音乐理论家中，很多人拒绝使用“（乐）句”和“歌谣曲式”这样的名称。其实，对于器乐曲式来说，“（乐）句”和“歌谣曲式”是充满着形象的语言。应该说，形象的语言，在音乐的

领域里使用得很普遍，而使用这样形象的语言，并不会造成概念混乱。因而不论是“〈乐〉句”或“歌谣曲式”这样的用语，我仍坚持使用。

本书的第一篇，尽可能用贝多芬钢琴奏鸣曲的谱例，第二篇则从头至尾分析贝多芬全部（32首）钢琴奏鸣曲的曲式。

在第二篇中，为了达到曲式分析的目的，为什么我只挑选了贝多芬的钢琴奏鸣曲？大家知道，贝多芬是器乐曲式的大师，他的曲式艺术本身就极为精湛完美！还有，贝多芬曲式的处理手法也是千变万化！我们可以从贝多芬那里学到很多东西。但由于篇幅的原因，本书不可能将学习曲式所需要的作品都写出来，我这里挑选的只是学生手中已经有的和容易找到的一些作品。为什么我们不只限于分析某些奏鸣曲，而要分析全部（32首）奏鸣曲，原因很简单：一方面，对于求知欲强的人来说，要获得完美的曲式见解，就要分析很多很多的作品；另一方面，我不想在我们的分析中丢掉贝多芬晚期的奏鸣曲，因为他晚期的奏鸣曲比早期的奏鸣曲在曲式艺术上有着更高的发展。

在我们学习的进程中，将不断地引用贝多芬的钢琴奏鸣曲，或者引用那些奏鸣曲的一小部分，因此贝多芬的钢琴奏鸣曲，作为例题集，应经常放在手边。

分析了贝多芬的钢琴奏鸣曲，曲式学习实际上并没有结束。在此之后，应接着分析贝多芬的交响乐，随后分析他的四重奏、小提琴奏鸣曲、钢琴三重奏、协奏曲和序曲。我深信，谁能在此书的帮助下对贝多芬的钢琴奏鸣曲从头至尾地进行了分析，他将能独立地而不是在教科书和老师的帮助下，完全理解贝多芬的上述其余作品的曲式结构。

在分析了贝多芬的作品之后，应继续分析其他作曲家的作

品。请学习者分析另外两位维也纳古典作曲家（海顿和莫扎特）的若干重要作品，之后，分析对象是更早期的作曲家（巴赫和斯卡拉蒂）和古典乐派以后的浪漫乐派以及近代作曲家的重要作品。

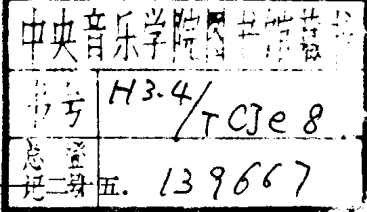
有才能的学生将体会到，从贝多芬作品中学到的曲式见解，为理解贝多芬以前或以后的所有音乐作品的结构打开了大门。

魏纳·莱奥

1954 年于布达佩斯

目 次

第一篇 理论部分	1
第一章 主题	5
一. 关于音乐主题的一般概念 (5) ——二. 乐句 (6)	
——三. 重复乐句 (14) ——四. 单一乐段和重复乐段	
(19) ——五. 三部分的乐段 (36) ——六. 复合乐段	
(37) ——七. 综合乐段 (39) ——八. 三部分的综合	
乐段 (42) ——九. 开放乐句和开放乐段 (44) ——	
十. 乐句的组成因素: 动机和片断 (45) ——十一. 乐	
句中中和声功能的循环 (50) ——十二. 特殊结构的主题	
(54)	
第二章 歌谣曲式	60
十三. 三部歌谣曲式 (60) ——十四. 二部歌谣曲式	
(67) ——十五. 变奏曲式 (70) ——十六. 复合歌谣	
曲式 (72)	
第三章 奏鸣曲式	76
十七. 奏鸣曲式的三个部分 (76) ——十八. 主要主题	
——主调性的加固部分——连接段落 (77) ——十九.	
副主题 (81) ——二十. 结束主题 (84) ——二十一.	
展开部 (86) ——二十二. 再现部 (89) ——二十三.	
引子——尾声 (91)	
第四章 回旋曲式	94



二十四. 关于回旋曲式的一般概念 (94) —— 二十六. 较高等级的回旋曲式 (97)

第五章 套曲曲式 101

二十七. 关于套曲曲式的一般概念 (101) —— 二十八. 奏鸣曲 (交响乐、四重奏等) 各乐章的速度、调性、节拍、曲式 (102)

附录 赋格 109

第二篇 实习部分 (贝多芬钢琴奏鸣曲的曲式分析) 115

第1奏鸣曲 (作品2之1, f小调)	117
第2奏鸣曲 (作品2之2, A大调)	123
第3奏鸣曲 (作品2之3, C大调)	129
第4奏鸣曲 (作品7, bE大调)	137
第5奏鸣曲 (作品10之1, c小调)	144
第6奏鸣曲 (作品10之2, F大调)	148
第7奏鸣曲 (作品10之3, D大调)	153
第8奏鸣曲 (“悲怆”) (作品13, c小调)	160
第9奏鸣曲 (作品14之1, E大调)	166
第10奏鸣曲 (作品14之2, G大调)	171
第11奏鸣曲 (作品22, bB大调)	175
第12奏鸣曲 (作品26, bA大调)	181
第13奏鸣曲 (作品27之1, bE大调)	186
第14奏鸣曲 (“月光”) (作品27之2, *c小调)	191
第15奏鸣曲 (作品28, D大调)	195
第16奏鸣曲 (作品31之1, G大调)	202
第17奏鸣曲 (作品31之2, d小调)	208

第 18 奏鸣曲(作品 31 之 3, $\flat E$ 大调)	213
第 19 奏鸣曲(作品 49 之 1, g 小调)	219
第 20 奏鸣曲(作品 49 之 2, G 大调)	222
第 21 奏鸣曲(“黎明”)(作品 53, C 大调)	225
第 22 奏鸣曲(作品 54, F 大调)	231
第 23 奏鸣曲(“热情”)(作品 57, f 小调)	234
第 24 奏鸣曲(作品 78, $*F$ 大调)	239
第 25 奏鸣曲(作品 79, G 大调)	243
第 26 奏鸣曲(“告别”)(作品 81 a, $\flat E$ 大调)	247
第 27 奏鸣曲(作品 90, e 小调)	253
第 28 奏鸣曲(作品 101, A 大调)	258
第 29 奏鸣曲 (“槌子钢琴”奏鸣曲) (作品 106, $\flat B$ 大调)	264
第 30 奏鸣曲(作品 109, E 大调)	275
第 31 奏鸣曲(作品 110, $\flat A$ 大调)	281
第 32 奏鸣曲(作品 111, c 小调)	288
译后记	293

第一篇

理论部分

在前言中我已经提到，整个这本教材都将引证贝多芬的钢琴奏鸣曲，因此为了迅速地找到每一部分，学习者应在学习开始之前，把全部(32首)奏鸣曲的小节数都标出来是很重要的。我清楚地知道，这件工作既冗长又乏味，但这个辛苦是值得的，否则临时标小节数将会把学习进程的连续性打断。

小节数在每一乐章的开始从头算起，或者说每一个第II乐章的第一小节都重新从1开始。每一小节都标上小节数也是多余的，学习者只要把每一行谱开始的小节数，标在每一行谱开始处的下边就足够了。假如某一乐章从弱拍开始，此时1这个数字应标在弱起拍后面的完整的小节下面。下述情况请不要弄错，如第1奏鸣曲末乐章开始是完整的小节，但小节中间的双纵线，把该小节分成两半，而两个半小节加在一起构成了第1小节，因此加在一起的这个小节应标1。对所有由强拍开始的小节，即使不是完整的，也应把它计算在数字内（如第1奏鸣曲末乐章的第一个括号的末尾）；另一方面，双纵线后面若是从弱拍起，则不应将其计算在数字内。还有一点应该说明，即第一个和第二个括号中的小节数应连续计算。

在谱例中如果没有写出作者的名字，均为贝多芬的作品。阿拉伯数字全部是奏鸣曲的序列数，罗马数字为奏鸣曲的乐章数，括弧中的阿拉伯数字为小节数。为了节省篇幅，我引用的谱例多

数只是旋律部分，而学习者无论如何应从自己的曲谱中，找出所用的奏鸣曲的那一部分，看一看和声的安排，因为和声结构是曲引式形成的手段，其重要性如同旋律结构一样。

第一章 主 题

一、关于音乐主题的一般概念

在通常的语言中，“主题”就是我们谈论的话题、对象。怎样理解音乐作品中的“主题”，要想给它下一个完全符合主题概念而又不致使人误解的、恰当的定义是很困难的。从音乐主题的长度和结构来看，是多种多样的，所以我们认为假如用多介绍一些谱例、研究它们各自的特点，把它们的各种变化分为各种类型来代替定义，会更好一些。这种办法最后能够收到预期的效果：使学习者弄清楚主题的概念。

首先使我们感兴趣的，是在研究各种不同的主题结构时，会遇到些什么样的变化。现在我们将主题的各种变化形式列举如下，随后并将对它们的结构逐个进行详细的分析：

- (一)乐句；
- (二)重复乐句；
- (三)乐段；
- (四)重复乐段；
- (五)三部分的乐段；
- (六)复合乐段；
- (七)综合乐段；
- (八)三部分的综合乐段；

(九)开放乐句;

(十)开放乐段(类似搭配成乐段①)

本来我们还可以将“动机”列在上面的序列中。赋格的主题通常不长于几个动机，有时是很短的，如在巴赫的《十二平均律钢琴曲第一卷》中，D大调赋格的主题总共只有一小节。但在这里我们主要是研究主调音乐的主题，而动机只是主调音乐主题的一部分。本来我们还可以将“歌谣曲式”列在上面的序列中，因为变奏曲式的主题几乎都是小的歌谣曲式。但是，对于歌谣曲式，我们将单设一章来进行研究。

二、乐句

音乐的句子，简称为乐句，是通过某一种终止* 限制着的乐思，这种乐思不能明显地分开，也就是说它不能被句逗(metszet)写成两部分(或三部分等)。下面我们用谱例来进行详细的说明。

八小节的乐句，停在半终止上：

Allegro

p

3

1. I (1.-8.)

3

sf

3

sf

3

ff

p

↓

f 小调: 半

二十一小节的长乐句，用完全终止结束：

① 关于对类似搭配成乐段的解释，请看本书 78 页。——译者。(书中的①②……为译者注，下同。)

* 在下面的各章节中，各种终止均用简称：“完”=完全终止；“半”=半终止；“阻”=阻碍终止。(书中的*为作者原注，下同。)

(Allegro) 1. I (21-41.)

p *sf* *sf*

cresc. *f*

p *f*

p *f*

p *f*

*b*A大调: 完

二小节的小乐句，用完全终止结束：

(Allegro) 1. I (42-43.)

p *espr.* *sf*

*b*A大调: V: VII^b 终止的 ? V₇ I

功能: S D T

*b*A大调: 完

把上面引用的这个短小的主题，看作“片断”也是可以的，因为它的确很短；但是我们也可以认为它是乐句，因为它的和声结构完成了功能循环：S—D—T*。因此，可以称它为乐句，也可以称它为片断（中间类型）。

- * S = 下属，D = 属，T = 主。我们对上例中S的和弦级数的标法可能不习惯。两个罗马数字之间有两个点，它的意思是：第一个罗马数字表示副调性，第二个罗马数字表示副调性的和弦级数。

十三小节的乐句，用完全终止结束：

(Prestissimo) 1. IV (22.—34.)

(22.) *ff*

(30)

c小调：完

c小调：完

上面这个乐句实际上是九小节，也就是说在第30小节开始处，已经用完满的完全终止* 结束了，后面的四小节(31—34)是部分重复(在较低的音区重复乐句的后四小节)。这就是外部扩展。