

普通高等教育“十五”国家级规划教材

曲式

QUSHI YU ZUOPIN FENXI

作品分析

茅原 庄曜 · 编著

(下册)

人民音乐出版社

普通高等教育“十五”国家级规划教材

教育部(PIQ) 百种图书工程

曲式

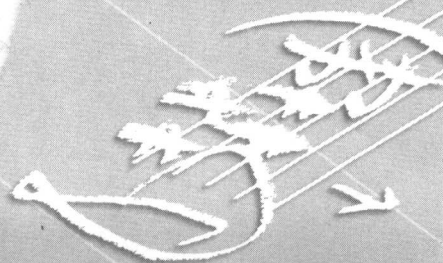
QUSHI YU ZUOPIN FENXI

与 作品分析

(下册)

茅原 庄曜 • 编著

人民音乐出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

曲式与作品分析 (下册) / 茅原, 庄曜编著. — 北京 :
人民音乐出版社, 2007. 4

普通高等教育“十五”国家级规划教材

ISBN 978-7-103-03241-1

I. 曲… II. ①茅… ②庄… III. ①曲式-分析-
高等学校-教材 ②音乐-作品-分析-高等学校-教材
IV. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 135766 号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码:100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 27.75 印张

2007 年 4 月北京第 1 版 2007 年 4 月北京第 1 次印刷

印数: 1-4,055 册 (附教学 CD-ROM 1 张) 定价: 46.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

目 录

(下 册)

第七章 奏鸣曲式

1. 奏鸣曲式的基本概念	(1)
1·1 奏鸣原则与交响性	(1)
2. 奏鸣曲式的结构	(2)
2·1 最简单的奏鸣曲式	(2)
2·2 最完整的奏鸣曲式	(2)
3. 分析规范性奏鸣曲式的简便方法	(3)
3·1 发现主部主题	(3)
3·2 发现连接部	(3)
3·3 发现副部主题	(3)
3·4 发现结束部	(3)
3·5 陌生化与家族相似	(4)
4. 奏鸣曲式的各个部分	(4)
4·1 引 子	(4)
4·1·1 统一性引子与对比性引子	(4)
4·1·2 引子的和声、调式、调性	(4)
4·1·3 引子的结构	(5)
4·2 呈示部	(5)
4·2·1 主部主题	(5)
4·2·1·1 主题与主题群	(5)
4·2·1·2 统一性主题与对比性主题	(5)
4·2·1·3 主部主题的结构	(6)

4·2·1·4 主部主题与连接部之间的“界限”的有无之分	(6)
4·2·1·5 主部主题结束后面临的可能性	(6)
4·2·1·5·1 第二主部	(6)
4·2·1·5·2 连接部	(7)
4·2·1·5·3 主部主题的展开	(7)
4·2·1·5·4 副部主题	(7)
4·2·2 主部与副部之间的连接部	(7)
4·2·2·1 独立的连接部	(7)
4·2·2·2 转化而成的连接部	(7)
4·2·2·3 连接部的结构	(7)
4·2·3 副部主题	(8)
4·2·3·1 主题与主题群	(8)
4·2·3·2 副部主题的结构	(8)
4·2·3·3 副部主题的调性	(8)
4·2·3·4 主部与副部主题材料的关系	(8)
4·2·3·4·1 统一关系	(8)
4·2·3·4·2 对比关系	(8)
4·2·3·4·3 相互渗透	(9)
4·2·3·5 副部主题结束时面临的可能性	(9)
4·2·3·5·1 下面是另一个副部主题	(9)
4·2·3·5·2 下面是连接部	(9)
4·2·3·5·3 下面是结束部	(9)
4·2·4 结束部	(9)
4·2·4·1 常见的两个特点	(9)
4·2·4·2 结束部的调式调性	(9)
4·2·4·3 结束部的曲式功能	(10)
4·3 展开部	(10)
4·3·1 展开部的结构	(10)
4·3·1·1 引入部分	(10)
4·3·1·2 中心部分	(10)
4·3·1·3 返回部分	(11)

4·4 再现部	(11)
4·4·1 普通的再现部	(11)
4·4·2 再现部的变化形式	(11)
4·4·2·1 取消连接部或以插部代替原有的连接部	(11)
4·4·2·2 副部对主部作调式服从	(12)
4·4·2·3 主部移到下属调	(12)
4·4·2·4 主题先再现 调性后再现	(12)
4·4·2·5 带假再现	(12)
4·4·2·6 倒装再现	(12)
4·4·2·7 双主题叠置再现	(13)
4·4·2·8 省略主部	(13)
4·4·2·9 省略副部	(13)
4·4·2·10 其 他	(13)
4·5 结尾部 (尾声)	(14)
5. 例题分析	(14)
习 题	(144)

第八章 组 曲

1. 组曲的基本概念	(146)
2. 例题分析	(147)
习 题	(218)

第九章 赋 格

1. 关于编写体裁部分的说明	(219)
2. 赋格的基本概念	(219)
3. 复调音乐织体中的终止	(220)
4. 赋格程序	(221)
4·1 呈示部	(221)
4·1·1 导 句	(221)

4·1·1·1 赋格主题的特性	(222)
4·1·1·1·1 引子型陈述方式	(222)
4·1·1·1·2 常用音程	(222)
4·1·1·1·3 节奏特征	(222)
4·1·1·1·4 主题结构	(222)
4·1·1·1·5 主题进入的次序	(223)
4·1·2 应 句	(223)
4·1·2·1 答题 (主题在新调或原调上的再陈述)	(223)
4·1·2·1·1 完全答题	(223)
4·1·2·1·2 调性答题	(224)
4·1·2·1·2·1 主题从主音开始	(224)
4·1·2·1·2·2 主题从属音开始	(225)
4·1·2·1·2·3 主题从主音到属音两个音开始	(226)
4·1·2·1·2·4 主题从属音到主音两个音开始	(226)
4·1·2·2 对 题	(227)
4·1·3 主题与对题的规范性变化形态	(228)
4·1·3·1 时值方面	(229)
4·1·3·2 旋律方面	(229)
4·1·3·3 移 位	(229)
4·1·4 多余进入	(229)
4·1·5 第二呈示部	(229)
4·1·6 插 部	(230)
4·2 展开部	(230)
4·2·1 密接和应	(231)
4·2·2 多展开部	(232)
4·3 再现部	(232)
4·4 尾 声	(234)
5. 结构布局	(235)
6. 分析赋格的基本要求	(235)
6·1 图式规格	(235)
6·2 调性标记	(236)

7. 例题分析	(236)
习 题	(339)

第十章 歌 剧

1. 歌剧分类	(340)
2. 分曲歌剧与乐剧	(340)
3. 例题分析	(341)
4. 附 言	(424)
4·1 主导主题（主导动机）	(424)
4·2 主要主题与次要主题	(424)
习 题	(425)
谱例索引	(426)
后 记	(429)

第七章 奏鸣曲式

1 奏鸣曲式的基本概念

对比并置或矛盾冲突的两个主题或主题群,在不同的调性上呈示与展开,在统一的调性上再现,基本上以这样的方法写成的曲式就是奏鸣曲式(亦称奏鸣曲快板曲式),构成这样的曲式的方法就是奏鸣原则。

奏鸣原则可能包含了迄今为止人们所知道的全部曲式原则。

两个主题或主题群的呈示就是对比并置的,呈示部、展开部、再现部之间也存在着对比关系,各个部分的内部也存在对比关系。

主题群的存在本身就含有组曲性质。

主题不断以新面貌出现就含有变奏原则,主题也随时可能变奏与展开。

主题在被间隔的情况下出现三次以上的情况是经常要发生的,这就包含了回旋原则。

1·1 奏鸣原则与交响性

使用两个主题或主题群在矛盾中贯穿发展的特性就叫“交响性”。

笼统地说“交响音乐”时是一种广义的概念,凡是具有这种在矛盾中呈示与展开,在统一中再现的特性的音乐作品都属这一广义的范畴。

狭义地说“交响乐”或“交响曲”则是一个专门名词,它必须具有两个基本条件:一是以奏鸣曲式结构写成的乐曲或套曲;二是为管弦乐队而写的音乐作品。两个条件缺一不可。如仅是为管弦乐队而写的音乐作品而不用奏鸣曲式的,就是管弦乐而不是交响乐;如仅是用奏鸣曲式写成却不是为管弦乐队而是为独奏乐器写的曲子,也不属于交响乐。

“奏鸣套曲”指的是至少有一个乐章是用奏鸣曲式写成的套曲。一般情况下,往往是第一乐章用奏鸣曲式写成,但也并不绝对。以“奏鸣套曲”写成的为某种独奏乐器而不是为管弦乐队写的音乐作品就叫“奏鸣曲”,如钢琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲等等。“奏鸣曲”是一个音乐“体裁”中的专用名词,不要与“奏鸣曲式”这个曲式中的专用名词混为一谈。

交响曲在古典乐派时期几乎都是用奏鸣套曲写成的结构。自浪漫乐派以来,就不局限于

奏鸣套曲了,单乐章的交响诗、交响序曲、协奏曲、交响音画、交响童话等等的出现,扩大了交响曲的自由度。

2 奏鸣曲式的结构

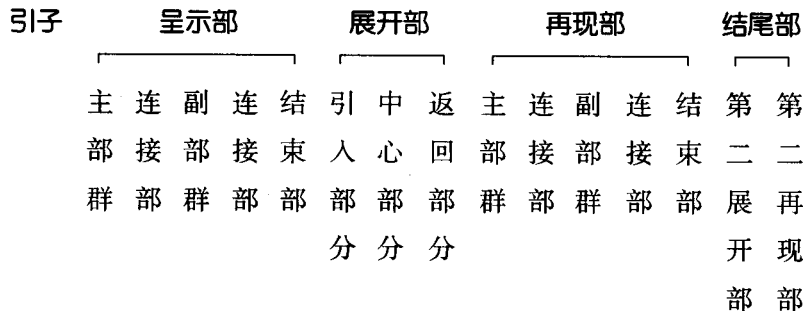
奏鸣曲式的结构有很大的自由度,可以非常简单,也可以非常复杂。

2·1 最简单的奏鸣曲式

最简单的奏鸣曲式至少要有两个部分,即呈示部与再现部。其呈示部与再现部必须具备主部与副部(即双主题),这就是不带展开部的奏鸣曲式。不带展开部的奏鸣曲式的再现部也必须完整,即不得省略主部或副部。而在带展开部的奏鸣曲式中,则是容许在再现部中省略主部或副部的。不带展开部的奏鸣曲式常用于慢乐章。慢乐章用于第二乐章者较多,但在先古典或古典时期,有些奏鸣套曲在第三乐章使用慢乐章,即四个乐章为快、快、慢、快,与起、承、转、合的逻辑相一致。

2·2 最完整的奏鸣曲式

最完整的奏鸣曲式是由五个大的部分组成的,如下图:



主题不但可以是主题群,而且任何主题都可能在任何部位作多次陈述或多次展开,包括在呈示部内部。

无论任何部位,只要内容需要,都可能出现插入性插部。“插部”在各种不同的曲式中的意义是不同的。在三部曲式中,“插部”指的是“以展开型陈述方式写成的中部”;在回旋曲式中指的是“正主题以外的对比部分”;在变奏曲和奏鸣曲式中指的是插入性部分,即“结构外的结构”,如果没有它,原来的曲式是完整的,可清晰地辨别出本来面目,它的引入纯粹属于内容的需要。

3 分析规范性奏鸣曲式的简便方法

首先看全局,这不但是—种方法,也是一种观念,先看整体,才有利于避免由于观察局部的片面性而可能发生的误解。观察全局的第一步是找到呈示部与再现部开始的地方。

3.1 发现主部主题

从全局看,首先要找到主部主题开始的位置。这个位置在快板奏鸣曲式中,—般就是标明快板(Allegro 或更快的速度标记 Vivace、Presto 等等)开始处的位置。在慢乐章中,就是以呈示型陈述方式写成的第一个主题性段落。

在找到呈示部的开始处之后,就要立即再找到再现部开始的位置。在规范性奏鸣曲式中,再现部开始的位置总是与呈示部的开始处完全—样,其特征是“主题主部在主调性上陈述”。把呈示部与再现部对照来看,就可以比较清楚地区分出各个部位。当然,这种方法仅仅适用于标准的奏鸣曲式结构,而不适用于比较复杂的结构。

再现部与呈示部完全或基本—部分,那就应该是主部主题。

3.2 发现连接部

继续对照下去,再现部与呈示部不同而并非主题性段落,就应该是连接部,因为在呈示部中连接部的走向是“从主调到副调”,在再现部中连接部的走向是“从主调到主调”。在再现部中,连接部必须改变,这差别就发生在连接部的中间部分。所以,在发现连接部性质的段落之后,应该向后倒退,退到前面主题结束之处,那里才是连接部开始的位置。如果—直未发现呈示部与再现部之间的不同的非主题性段落,那就是根本没有连接部。

3.3 发现副部主题

再继续对照下去,再现部与呈示部之间仅仅调性不同的部分,即在呈示部中在副调性上——在再现部中全部移至主调性的那—部分,就应该是副部主题。

再下去,遇到的以连接型陈述方式写成的部分,就应该是副部之后的连接部。这一部分连接部—般情况下也仅仅是与呈示部调性不同,但它也不是主题性段落,在呈示部,这一部分是从副调向副调的运动,在再现部则是从主调到主调的运动。

3.4 发现结束部

呈示部在副调性上,再现部在主调性上,这一点结束部与副部是—致的。但是陈述方式则不一致,副部常用呈示型或展开型陈述方式,结束部常用结束型陈述方式。至此,我们已经大体上对各个部位有了基本的把握。因为很明显,在整个呈示部与再现部之间的部分,也已经被

分割出来,它应该就是展开部了。

3·5 陌生化与家族相似

在奏鸣曲式中,一切常规都是可以打破的。奏鸣曲式中的规定最多,其应用也最为灵活。作为一个类,总是有常规的;作为个体,则总是不同的,即所谓“陌生化”(ostranenie)了的。规定本身就是一种抽象,它规定了一个范围,这范围也就是一种束缚。而创作总要追求创造性,总要突破束缚,所以,一切与“公式”的“相似”都是“家族相似”,即由部分相似和交叉相似构成的网络状态。主要一点是实事求是,按照事物的本来面目去认识对象。我们的观念应该去适应对象,而不应该以“公式”化的概念去套千变万化的作品。

4 奏鸣曲式的各个部分

下面分别讨论奏鸣曲式的各个部位。

4·1 引子

引子(Introduction,缩写为 Int.)是可有可无的。写法是多种多样的。

4·1·1 统一性引子与对比性引子

按引子本身的内部结构,可能是统一性的也可能是对比性的,即包含对比性因素在内的。

按引子与主部的关系,也可能有统一性与对比性两类引子。

贝多芬《第一交响曲》末乐章的引子,其内部是统一性的,引子与主部的关系也是统一性的。即使这样,也还存在着对比因素,至少也有速度对比。

贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章的引子与主部之间,在速度、调式、调性、主题材料、音量(力度)等方面都形成对比,引子内部也还有哭泣音调、叹息音调、朗诵音调、烦闷的走句之间的对比。

复杂的引子,如贝多芬《第九交响曲》末乐章的引子,长达 90 小节,包括对前三乐章主题的回忆和将主题间隔开来的朗诵音调,以及欢乐颂主题的预示等等。

4·1·2 引子的和声、调式、调性

引子如在主调上,则往往在属和弦上等待主题。

引子如在属调上,当主部进入时,正是调性的解决(即属到主的进行),趋向于稳定。

引子如在下属调上,主部在主调上, $S-T=T-D$,主调似乎就处于“属调”位置,具有动力。

在调式上,引子与主部构成同主音大小调或关系大小调的情况较多,这样可以形成调式色彩的对比,使二者相得益彰。引子与主部统一在大调式或小调式上的情况,则缺乏色彩对比。

4·1·3 引子的结构

有短小的属于乐句的引子,也有属于主部的引子和属于乐章的引子。

属于乐章的引子可以分为两类。

一类是以引子型陈述方式写成的引子,它分为三个小的部分,即核心部分、核心材料的展开部分和先现段部分,先现段即在属调或在主调的属上等待即将出现的主题的部分。

另一类是以呈示型陈述方式写成的引子,它可能是乐句、乐段、单二部曲式、单三部曲式,通常情况下少有超出单三部曲式的。以小型奏鸣曲式结构写成的引子是极少见的,例如贝多芬《第七交响曲》第一乐章的引子。

引子几乎完全不使用其他陈述型。

以呈示型陈述方式写成的引子,它与主部主题的区别要从下列方面予以考查:一是速度上的差异。引子通常较慢或用中等速度。主部主题通常是快板。二是对照再现部。通常情况下,再现部开始处是主部主题,而不是引子。呈示型的引子不必然在再现部中再现,当然并不排除引子再现的可能性,如果引子也再现了,那也是可以辨识的。以引子型写成的引子再现时,由于其引子型陈述方式的特征,更不难辨识。

4·2 呈示部

4·2·1 主部主题(Principal theme,缩写为PT,或Main theme,缩写为MT)

4·2·1·1 主题与主题群

通常情况下主部主题只有一个。主部主题是主题群的情况是较少的。这是因为主要的东西不宜太多的原因。对主部主题群中的各个主题,就依次称为第一主部主题(PT I或MT I),第二主部主题(PT II或MT II)等等。贝多芬《第五交响曲》末乐章就有两个主部主题;瓦格纳《纽伦堡的名歌手》序曲就有三个主部主题。

4·2·1·2 统一性主题与对比性主题

在主题内部的题材方面,有统一性与对比性之分。

统一性主题只包含一个主题因素,如贝多芬《第五交响曲》第一乐章主部主题只是一个“命运”动机及其展开。贝多芬《第十五钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题统一于牧歌风因素。海顿《军队交响曲》第一乐章的主部主题统一于舞蹈性因素。吕其明《红旗颂》主部主题统一为带有进行曲特征的颂歌因素。如此等等。

对比性主题内部包含对比因素,如莫扎特《第四十一C大调交响曲》(朱庇特)第一乐章主部主题包含着严肃的进行曲与抒情的歌唱性两种因素。贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题包含着雄壮与抒情两种因素的对比。贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》包含愤怒的敲击、奋进与叹息三种因素。贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》第一乐章包含有力的动机、深沉的动机与果

断的动机的对比因素。贝多芬《第十七钢琴奏鸣曲》第一乐章包含号角性音调、急速旋转式的暴风雨的造型和朗诵调三种因素。贝多芬《第二十三钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题包含了悲剧性音调、宣叙调、命运动机、搏斗式热情的走句等四种因素。如此等等。

4·2·1·3 主部主题的结构

古典乐派多用乐句或乐段之类单式结构,包括发展性乐段在内,常用动机展开式写法,少用歌唱性主题。浪漫派以后,写法较为多样,除乐句、乐段外,单三部曲式比单二部曲式用得更多些,因为单二部曲式过于平衡,缺少发展的动力。也有用回旋曲式的,例如肖邦《第一钢琴协奏曲》末乐章。也有用赋格段的,例如贝多芬《第九交响曲》第二乐章。主要的判断依据是这一切都在主调上,即或有转调而并不淹没其主调性。

主题陈述后立即展开的情况是常有的现象。甚至可能进入连接部之后,再次陈述主部主题,这时就可能超出主调范围,而在副调性上陈述主部主题,如海顿《第104 伦敦交响曲》第一乐章的主部主题(D 大调)就在连接部后在属调,也即副部调性上(A 大调)再陈述一次。吕其明《红旗颂》则是在主部在主调(C 大调)上陈述后,又在副调性(D 大调)上陈述一次。由于是在已经明确了它是主部之后,即使在其他调性上出现,也不致被误认为是副部主题。贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题呈示一次后,增加了一个附加段,然后再次陈述主部主题,则属于乐段复杂化的情况。

4·2·1·4 主部主题与连接部之间的“界限”的有无之分

收拢性主题在主调上终止,它与连接部之间有清楚的界限,比较容易辨识。

开放性主题尽管也会在主调上明确调性,它不但没有在主调上的收拢性终止,而且可能(不是必然)复杂化,其后半部分(下乐句或后乐段)或再次陈述,往往直接转化为连接部,这时主部主题与连接部之间就没有明确的界限。狭义的主部主题就指其前半而言(一个前乐句,或一个前乐段),其后半部分就可划归连接部。广义的主部主题包括其后半部分尚未进入调性运动的部分,其后半部分的形态往往是不甚完整的。

4·2·1·5 主部主题结束后面临的可能性

主部主题终止的特征,对于收拢性主题来说,其结束是在主调上的收拢性终止。

开放性主题,在离开主调性后不一定再回主调性。这时面临的可能性有四种,需要作出选择。

4·2·1·5·1 第二主部

第一种可能性是重新在主调上出现了一个新的主题。这表明,下面的段落是“第二主部主题”。

4·2·1·5·2 连接部

第二种可能性是音乐失去了主题的完整性,却仍然使用主部主题的材料,主题已不完整,变得细碎且富于运动性,调性也发生运动,其陈述方式是连接型的。这表明,下面的段落是“连接部”。

4·2·1·5·3 主部主题的展开

第三种可能性是在调性运动中继续出现主部主题的新姿态,结构虽然变化却不失其主题的完整性,而且步步向前推进。这时就是进入了“主部主题的展开”,或者可能主部主题是一个单三部曲式结构,现在遇到了主部主题的“小中部”。这就要看它是否还有一个小再现,如果没有小再现,就排除了其为三部曲式的可能性,而仅仅是主题的再次陈述,主题多次陈述的情况是常见的现象。

4·2·1·5·4 副部主题

第四种可能性是在新的调上出现了新的主题,这就是说,这里省略了连接部,直接进入了“副部主题”。

4·2·2 主部与副部之间的连接部

连接部(Passage 缩写为 pass.)有人也叫它“桥句”。依照主部主题的收拢性与开放性之分,连接部有两种类型。

4·2·2·1 独立的连接部

在收拢性主部主题后面的连接部,因为前面主题有收拢性终止,明确了界限,收拢性终止即是连接部开始的位置。

4·2·2·2 转化而成的连接部

常有这样的情况,主题在展开过程中转化为连接部。这时,连接部是与主部主题的后一半连在一起的,没有清楚的界限,没有清楚的连接部的起点,它是与主部主题联成一体的。可能分辨之处仅在于转入调性运动之后的部分,就是说,只有一部分可以清楚地分辨。其开始处是没有界限的。在讨论过连接部的结构后,我们将知道如何来分析这样的连接部。

连接部的任务是在调性、节奏、旋律、速度、织体等方面完成从主部到副部的过渡。如果仅仅是搭一个桥而缺乏乐思特征,是写不好连接部的。连接部要有一定的意境,否则宁可省略连接部也不要写一段“空白”的音乐。

4·2·2·3 连接部的结构

连接部的完整结构分为三个小的部分,第一部分标号“P I”,它是巩固主调性的部分。第三部分标号为“P III”,它就是先现段,它终将走向副调性的属调或走向副调性的属和弦,以等待副部。不排除其走向副调性的下属调或下属和弦的可能性,但多数是走向副调性的属调或

属和弦。第二部分标号为“P II”，即起连接作用的调性运动部分，主要是在非主、副调性上的部分。即使其中出现主副调性也是成了过渡性的，不稳定的，细碎而富于运动性的。

连接部可能有三个部分中的一个部分、两个部分或三个部分，也可能根本没有连接部。这完全根据乐思发展的需要。只要我们掌握了连接部三个部分的基本特征，就不难具体地加以判断。

4·2·3 副部主题

4·2·3·1 主题与主题群

副部主题是主题群的情况远比主部主题为多，副的往往是较多的。副部主题群之间也要求对比，当然其对比性要低于主部主题与副部主题的对比强度。

副部主题往往是歌唱性的，与主部的动力性形成对比。也不要绝对化，也有的作品将动力性主题放在副部位置，而主部反而是歌唱性的。

4·2·3·2 副部主题的结构

在古典时期，往往使用乐句、乐段。在浪漫乐派时期，可能性要多一些，也是用单三部曲式比用单二部曲式者为多。较少使用其他结构。

4·2·3·3 副部主题的调性

不同的乐派有不同的特点。在主调性为大调式的情况下，古典派常用功能性布局，即常在属调上呈示副部；在浪漫派时期常用色彩性布局，副调性常与主调性构成三（六）度调性或二（七）度调性关系，甚至有用增四度关系的。在主调性为小调式的情况下，副调性常用平行（关系）调、同主音大调或属大、小调；在印象派及其以后的时期，更为自由，甚至使用复合调性（甚至是双重调性以上的调性）。

4·2·3·4 主部与副部主题材料的关系

主部与副部多为对比并置关系，少有矛盾冲突关系，许多作品中出现的与主副部构成矛盾冲突的主题，往往放在“插部”位置。比如肖斯塔科维奇的《第七交响曲》，辛沪光的交响诗《嘎达梅林》，何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》中的插部都是与主部构成矛盾冲突关系的主题。

主部与副部在材料上，大体上分为三类关系：

4·2·3·4·1 统一关系

第一类是主、副部使用统一材料的，这在早期奏鸣曲式中常见，甚至浪漫派时期也有，如柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章，主、副部用的就是同一主题材料（都是爱情主题），主要是调性不同，被称为“单主题性”的奏鸣曲式，在这种情况下，它根本没有另外的副部主题。

4·2·3·4·2 对比关系

第二类是主、副部完全使用不同的对比材料，例如何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》，主部为爱情主题（即所谓“草桥结拜”），副部为“同窗三载”，前者为优美的歌唱，后者为活泼

的舞蹈性。

4·2·3·4·3 相互渗透

第三类是主、副部相互渗透,构成“你中有我,我中有你”的关系。例如莫扎特《第四十一 C 大调交响曲》(朱庇得)末乐章,贝多芬《第三交响曲》、《第五交响曲》,门德尔松《小提琴协奏曲》末乐章等等即是。这很好地体现了矛盾双方既对立又统一的关系,也便于进行主题之间往来转换的技术处理。

4·2·3·5 副部主题结束时面临的可能性

在副调性上的终止,标志着副部的结束,通常有明显的段落感。副部结束后,面临着下列三种可能性。

4·2·3·5·1 下面是另一个副部主题

第一种可能性是在副部调性上出现了新的呈示型或展开型的主题性段落,那就应该是“第二副部主题”。在“第二副部主题”之后,如果遇到同样情况,那就可能是出现了“第三副部主题”。

4·2·3·5·2 下面是连接部

第二种可能性是非主题性质的段落,细碎运动,调性走开却又回到副调性,那就应该是“连接部”。副部主题在展开中无界限地转化为连接部的情况也是常见的,那往往是在后乐句或再次陈述时发生转化。

4·2·3·5·3 下面是结束部

第三种可能性是在副部调性上,出现了以结束型陈述方式写成的段落或者是副部调性主部材料的段落,那就应该是“结束部”。所谓副部调性主要指调的高度而言,同主音大小调具有同等资格,比如当 A 大调是副调性时,a 小调也是副调性。甚至有时副部性的关系调也能起副调性的作用。这里存在着相当的灵活性。

4·2·4 结束部

结束部也是可有可无的。

4·2·4·1 常见的两个特点

结束部有两个最常见的特点,即“结束型陈述方式”和“主部材料,副部调性”。当然,结束部也完全可能使用副部材料或综合主、副部主题的材料或使用新材料,但以使用主部材料为典型形态,原因也出于贯穿发展,材料隔段联系的需要。

4·2·4·2 结束部的调式调性

结束部就在副调性上(包括副调性的同主音大小调或关系调)。副部在大调上,结束部在同主音小调上的,如贝多芬的《热情奏鸣曲》第一乐章即是。