



中国优秀音乐硕士论文选编丛书

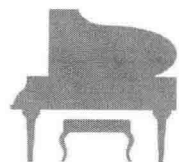
严谨与创新的完美结合

姚恒璐◎编



知识产权出版社

全国百佳图书出版单位



中国优秀音乐硕士论文选编丛书

严谨与创新的完美结合

姚恒璐◎编



知识产权出版社

北京·中国版权保护中心

图书在版编目 (CIP) 数据

严谨与创新的完美结合 / 姚恒璐编 .

— 北京 : 知识产权出版社 , 2016.1

(中国优秀音乐硕士论文选编)

ISBN 978-7-5130-3960-4

I . ①严… II . ①姚… III . ①音乐作品—分析—文集

IV . ① J605-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 304496 号

责任编辑: 高志方

责任出版: 孙婷婷

严谨与创新的完美结合

姚恒璐 编

出版发行: 知识产权出版社有限责任公司

社 址: 北京市海淀区马甸南村 1 号

网 址: <http://www.ipph.cn>

责任编辑: 010-82000860 转 8512

发行电话: 010-82000860 转 8101/8102

印刷: 北京中献拓方科技发展有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

版 次: 2016 年 1 月第 1 版

字 数: 443 千字

邮 编: 100088

天猫旗舰店: <http://zscqchs.tmall.com>

责任编辑: gaozhifang@cnipr.com

发行传真: 010-82000893/82005070/82000270

经 销: 各大网上书店、新华书店及相关专业书店

印 张: 21

印 次: 2016 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 60.00 元

ISBN 978-7-5130-3960-4

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题, 本社负责调换。

序

硕士学习阶段，是明确一位学人专业方向的关键阶段。英文叫做 Master Degree，意为经过大学本科各类基础科目的普遍学习之后，进一步掌握专业技能与知识、确立专业方向、明确专业走向和主导，为执教或从事其它专业工作打好基础。Master 这个词在很多场合被翻译中文为“大师”，但在这里显然不适合，我们可以将其理解其为“掌握者”或许更为恰当，掌握了专业技能知识，进而“学以致用”，则标志着一个人开始步入专业领域。硕士论文也是标志着一位学者成长发展的中坚阶段，在学习掌握专业认知程度的同时，其论文也会反映出作者的专业积累、知识结构及其表达阐述能力。

近年来，国内许多音乐类出版社以单行本的方式出版过各种博士学位论文，针对一个专门的理论问题，或者针对一位作曲家的主要作品进行深入地研究，取得了较为丰硕的成果。而硕士论文，尽管其篇幅短小，却也针对一个相关课题进行了较为深入的阐述，它更像是“中篇小说”，能够将作者的观点以更简捷快速的方式传输到读者头脑中。

在这次我们编选的硕士论文当中，作者主要来源于中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院的作曲系和音乐学系，也有来自山东艺术学院、四川音乐学院等其它院校的音乐硕士，研究的角度分别有对西方作曲家的作品分析、中国民族音乐的流变、对中国作曲家的作品分析、音乐表演以及音乐专业综合理论研究。论文作者们提出一个个鲜明的学术观点的同时，通过一系列行之有效的研究方法，表现出每个人对于音乐学术问题各自不同的见解。我们还希望将论文的视角逐步扩大到与音乐相关的其它学科，借以起到传播学术信息、示范艺术实践的社会作用。

一个人所获得的学位往往只能显示其已经达到的知识层面和心智能力的程度，论文的写作也只能显示出一个人的阶段性学术成果。如果要想全面构建一个人合理的知识结构，就需要在实践当中不断地磨练、在广博的信息海洋中自由择取，发现适合自己的研究领域，

才能利于做出相应的成绩。恩格斯说过：“理论思维仅仅是一种天赋的能力。这种能力必须加以发展和锻炼，而为了这种锻炼，除了学习以往的哲学，直到现在还没有别的手段。”

这套音乐硕士学位论文集当中所反映出来的专业信息，也是当前学术界所多为关注的方方面面。在不断得到反馈意见、努力于更加成功作为的同时，相信在我们的年轻学子当中会产生越来越多、质量上乘的学术研究成果。希望能够借以促进整体社会的文明程度，有利于人文学养的提升。

——姚恒璐

目 录

Contents

严谨与创新的完美结合

——《狂喜之诗》创作特点分析研究	张晶晶	1
第一章 曲式结构与主题		6
第二章 和声特点		22
第三章 圆形空间理论在作品中的应用		35
第四章 配器特点		38

西贝柳斯《第七交响曲》主题衍生之研究

孙宇超	59
-----	----

第一章 西贝柳斯交响曲创作概述及《第七交响曲》研究问题的提出	64
第二章 主题衍生作为音乐展开的手法	80
第三章 主题衍生作为结构构成的手法	99
第四章 主题衍生的美学价值与历史内涵	111

勋伯格《第一室内交响曲》研究

李 昂	129
-----	-----

第一章 勋伯格《第一室内交响曲》的促成因素	133
第二章 勋伯格《第一室内交响曲》的结构特征与音高体系	141
第三章 勋伯格《第一室内交响曲》的体裁特征	171
第四章 勋伯格《第一室内交响曲》的历史意义及审美价值	190



歌剧江姐音乐戏剧性研究	游红彬	207
第一章 戏剧高潮场面的音乐戏剧性的构成		211
第二章 歌剧《江姐》中人物形象的塑造		221
第三章 歌剧《江姐》的戏剧结构		232
“嵊州吹打”的节奏、音色与旋法研究	唐大林	257
第一章 历史与社会功能		263
第二章 嵊州吹打的乐谱与乐器		266
第三章 嵊州吹打的节奏、音色与旋法		279

严谨与创新的完美结合

——《狂喜之诗》创作特点分析研究

□张晶晶

摘 要：20 世纪初期，随着新的审美观的产生，作曲家们纷纷由传统的创作手法转向去寻找自己富有个性的道路，直接导致共性写法的瓦解。这一时期俄罗斯的艺术创作思想广泛涉及宗教、哲学和科学等诸多方面，在这种混合主义的风气中，斯克里亚宾受到“神秘主义”思想的影响形成了与之相符的高级世界观，并在其中期及晚期的音乐创作中得以应用体现。斯克里亚宾的创作植根于传统浪漫主义，同时又揭示出传统与现代的相互关系。《狂喜之诗》作为其中期的作品体现着对传统的继承与发展，因此作者试图从曲式结构、和声思维、配器手法方面对作品进行分析研究，力求多角度地学习斯克里亚宾的创作手法。

关键词：斯克里亚宾 主题与曲式结构 和声特点 圆形空间理论 配器特点

Abstract : The 20th century initial period, along with the production of the new aesthetic standard, the composers changed in abundance by the traditional creation technique seek their own rich individuality path, This caused the general character mode of writing directly disintegrating.



This time Russia's artistic creation thought widely involves the religion, the philosophy and the science and so on many aspects, in this kind of mix principle's atmosphere, Scriabin received the influence of "the mysticism" and form with it match case high-level world outlook, and applied in his intermediate stage and the later period works. Scriabin's creation takes root in the traditional romanticism, simultaneously revealed the relations between traditional and modern. As the intermediate stage work, "*Le Poème de l'Extase*" manifest with the developing and inheritance of traditional, therefore the author attempts from the musical form structure, harmerny and orchestra to analytical study the work, makes every effort the multiple perspectives to study the Scriabin's composition technology.

Key words: Scriabin Theme and Musical form structure The harmerny characteristic The Theory of Circular Space The orchestra characteristic

绪 论

第一节 作曲家介绍与《狂喜之诗》创作背景

一、作曲家生平及其创作介绍

斯克里亚宾·亚历山大·尼古拉耶维奇(1872—1915),俄国作曲家、钢琴家。1872年1月6日出生在莫斯科,少年时代斯克里亚宾在兹伐尔钢琴学校学习,少年的斯克里亚宾十分迷恋肖邦,14岁时谱写了肖邦风格的 $\sharp C$ 小调练习曲。1888年斯克里亚宾进入莫斯科音乐学院,师从萨符诺夫学习钢琴、塔内夫学习对位、阿伦斯基学习作曲。26岁,斯克里亚宾受聘为莫斯科音乐学院钢琴教授,这一期间他将肖邦的风格揉进了俄罗斯音乐的血脉,创作了一系列所谓“新肖邦”钢琴作品:夜曲、前奏曲、练习曲和玛祖卡舞曲等,同时他还创作了 $\sharp F$ 大调钢琴协奏曲。19世纪90年代是斯克里亚宾哲学思想形成的时期,他读了很多哲学书,希望能求得解决一些与世界观有关的问题,他以自我为中心的生活态度逐步形成了他的极端主观唯心主义世界观。1898年斯克里亚宾的创作风格发生了转变,



他的第三钢琴奏鸣曲明显打破了以往的音乐结构而呈现出轮廓模糊、含义诡秘的“点画”风格，斯克里亚宾将其命名为“F 灵魂状态”。它的出现不但打破其以往作品藩篱，甚至是历来所有音乐作品中所少有的，1901 年他创作了两部交响曲。同时他也开始钻研尼采，大量阅读尼采的作品，继而着迷于通神论著作转向东方神秘主义哲学，他开始把音乐当作某种神秘的宗教仪式来思考。由此转到神秘主义，深受海伦·布拉法斯基神智论著作的启示。他开始遵循音响与失神状态的思想看待音乐，把音乐视为神秘的仪式。这一时期象征主义诗歌也吸引着斯克里亚宾，他和同时代的象征主义诗人伊万诺夫、贝莱和布罗克等过往甚密，尤其是布罗克对斯克里亚宾影响很大。这位 20 世纪俄罗斯伟大的诗人极端的悲观厌世倾向和虚无主义思想与斯克里亚宾笃信的印度神秘宗教哲学宣称的末世论存在某种契合，而斯克里亚宾自己则希望藉由灵性上的自我发展逐渐达到与神同化。两位大师在艺术上互动使斯克里亚宾构想创作一部伟大的艺术作品，他将其称为“奥秘”——充满颜色、气味，舞蹈，宗教冥思和磅礴的合唱。神秘主义风格主宰了他的后期作品。斯克里亚宾自己认为第三交响乐是他创作生涯的转折点——“这是我第一次在音乐中发现光，我第一次体会到欢乐中的沉醉、搏斗和窒息。”他不时在乐谱上注解道“发光地，闪光渐强”。著名的第五交响曲，斯克里亚宾定名为《普罗米修斯：火之诗》。《普罗米修斯》运用了钢琴、合唱和色彩背景——随着乐曲的情境将光色投在舞台上的荧幕。这是斯克里亚宾首次在舞台上实践音乐和色彩的合成，1911 年 3 月由寇舍维茨基在莫斯科指挥首演。这种混合媒体的概念使 1965 年以后的作曲家们着迷不已，他们也以灯光、录音、语言和其他音响做实验，纳为自己总谱的一部分，早在 1910 年以前，斯克里亚宾就先声夺人完成了类似实验。斯克里亚宾晚期的音乐虽然怪异，但却仍保持者与其前期作品的某些联系，无论他的和声多么复杂，多么背离曲调关系，却总不失对传统的继承。斯克里亚宾向寇舍维茨基描述构思多年的“奥秘”：这部艺术作品中它将综合所有的艺术形式——声音、视觉、嗅味、触觉、舞蹈、布景、乐队、钢琴、人声、光线、雕塑、色彩，将使所有的知觉进入催眠状态。晚期的斯克里亚宾完全生活在自己的精神世界里，他花大量时间思考“奥秘”，但并非谱曲，而是考虑演出场地和音乐以外的场景配合。“奥秘”将显现世界末日和人类以全新面目的重生，当“奥秘”进行到高潮，宇宙的墙将坍塌。斯克里亚宾宣称：“我将永生，我将在‘奥秘’的欢悦中窒息。”他认为自己就是弥赛亚，并计划在印度苍穹般的神庙中上演他的“奥秘”。但一切未能如愿，1915 年，在“奥秘”尚停留在斯克里亚宾的脑中，四十三岁的斯克里亚宾在不经意间离开人世或许这正是奥秘的一部分。

斯克里亚宾的创作开始于晚期浪漫主义风格，终止于将艺术与宗教结合在一起，成为音乐史上一颗耀眼的星。



二、《狂喜之诗》创作背景

正如马克利斯在《现代音乐概论》中所说：“艺术，作为生活的不可缺少的一部分，就像生活本身变化一样，也必须变化。”^①20 世纪初期，音乐发展上是一个作曲家展露个性的时期。随着新的审美观的产生，作曲家们纷纷由传统的创作手法转向去寻找自己富有个性的道路，这直接导致共性写法的逐渐瓦解。这一时期俄罗斯的艺术创作思想广泛涉及宗教、哲学和科学等诸多方面。由于受到“神秘主义”、象征主义思想的影响，斯克里亚宾形成了与之相符的高级世界观，并在其中期及晚期的音乐创作中得以应用体现。

“象征主义是 19 世纪末、20 世纪初产生的完全脱离现实主义传统的艺术流派。他们坚决反对任何在文学艺术中反映客观现实的企图，他们宣称艺术所写的对象是假想的、未来的世界。他们认为诗意的象征（常常是一些暧昧、晦涩的词句）是沟通尘世与‘另一个世界’之间的媒介，把艺术家看作是一种特殊的少数人，他们能看到常人所看不到的东西；他们认为现实世界只是假想的世界，而事物的真相不是科学所能探知的，只有通过艺术、通过‘形而上学的直观’，才能进入这个‘超级的’理想世界。”^②

斯克里亚宾的创作植根于传统浪漫主义（在其早期的作品中有明显的体现），同时又揭示出传统与现代的相互关系，这种相互的联系除体现在人们熟知的和声结构由传统的三度叠置到四度叠置的衍变过程外，还体现在音乐的主题发展、曲式结构、配器手法等诸多方面。在世纪之交，斯克里亚宾成了架起过去与未来的桥梁。

第二节 研究价值及现实意义

斯克里亚宾早期的作品与传统浪漫主义保持着紧密联系，中期的作品也必然承接早期创作的许多特点，19 世纪 90 年代开始斯克里亚宾的作品充满着热情与戏剧性的力量，虽然加上了抽象、神秘的哲学意味标题，但这时期的音乐仍具有反映现实生活的因素，其思想与积极的浪漫主义精神仍存在一定的联系。这是其艺术上可取的部分。只是到了创作后期才严重受到主观唯心主义哲学思想的影响作品完全脱离了现实主义的基础。因此《狂喜之诗》作为斯克里亚宾中期的作品，体现的是斯克里亚宾一步步走向“神秘主义”的过程，无论是在和声方面和弦的衍变，还是在音乐的主题发展、曲式结构、配器手法等方面都体现了对传统的继承与革新。对传统的继承体现了创作的严谨性，革新则以音乐创作为工具，为使之与哲学思想相符便在音乐表现手段上进行创新，体现了创造性。

对中期作品的研究有助于更准确地把握斯克里亚宾的创作轨迹，揭示其在创作中是如何将思维的严谨性与逻辑性体现于音乐作品之中，他许多方面的革新预示着 20 世纪音乐

① Machlis. *Introduction to Contemporary Music*[M]. W. W. Norton & Company, 1979: 5.

② 张洪岛主编. 欧洲音乐史 [M]. 第 7 版. 北京: 人民音乐出版社, 1997: 365.



的发展方向，他的作品是人类音乐文化遗产中的宝贵财富，他独树一帜的创作成为每个学习音乐的人不可错过的学习典范！

第三节 研究现状及笔者观点

一、研究现状

关于斯克里亚宾的研究有很多，集中于对其早期和晚期创作中和声调性方面以及“神秘和弦”构成方面的研究，主要有：

胡向阳教授的文章《特殊和弦的诞生及其繁衍——斯克里亚宾晚期和声剖析》，发表于《黄钟》（武汉音乐学院学报）2002年第1期。

王文教授的文章《“调性”观念的探索与创新——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究》*Exploration and Creation of The Concept of "Tonality"——A Study in Debussy and Scriabin's Tonal Method*，发表于《中国音乐学》2004年第2期。

刘旭娜的文章《试析斯克里亚宾〈第一钢琴奏鸣曲〉》，发表于《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2006年第3期；《沿承与突破——浅析斯克里亚宾〈第四钢琴奏鸣曲〉》，发表于《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007年第3期。

张旭锬的文章《浅析斯克里亚宾“狂喜之诗”的创作特点》，发表于《音乐探索》2007年第1期增刊。

汪成用的文章《“神秘主义者”斯克里亚宾及其和声手法浅释》，发表于《音乐艺术》1982年第1期。

李丹的文章《斯克里亚宾早期音乐风格以及对其神秘主义形成所产生的影响》发表于《艺术广角》2006年第3期。

杨新民的文章《从斯克里亚宾钢琴前奏曲中探其和声语言神秘色彩的演化进程》发表于《音乐探索》1998年第3期。

二、笔者观点

《狂喜之诗》中斯克里亚宾对传统的继承与创新除表现在调性、和声方面，还体现在音乐主题的构成与发展、曲式结构、配器等方面，从多方面多角度来研究学习斯克里亚宾的作品，发现和总结其管弦乐作品创作的特点，有助于学习者从整体上了解斯克里亚宾的创作成长轨迹，了解在其他方面的突出贡献，而不仅仅是和声结构发展的方面。

因此作者将分四章从曲式结构与主题、和声特点（对传统的继承——严谨性、其他特点）、圆形空间理论在作品中的应用、配器特点方面对这部作品进行整体的分析研究和论述。



第一章 曲式结构与主题

第一节 自由奏鸣曲式结构

该作品曲式结构为有引子和尾声（第二展开部）的自由奏鸣曲式。之所以称其为自由奏鸣曲式结构是因为作品是在传统意义上奏鸣曲式基础上建立起来的，但有些写法却不同于传统，传统的结束部帮助副部肯定副调，使呈示部形成副调占优势局面的作用，在这里完全得到体现，这一点看是遵循了传统写作要求。传统意义上结束部中可以拥有自己的新主题对呈示部进行小结，缺少副部主题对比的奏鸣曲中结束部主题在一定程度上参与主题对比，这一点看此作品仍然与传统相吻合。不同的是传统奏鸣曲式写法中主题一般只有两到三个，而这里却出现了六个相互区别与联系的“主题”，这便是曲式构成上的自由之处。

表 1 曲式结构

自由奏鸣曲式	段落		小节	材料	调性
	引子		1-18	a、a1	C 大调
	呈示部	主部	19-38	b、a	C 大调
		连接部	39-70	c、a	模糊调性
		副部	71-94	d	D 大调
		结束部	95-110	e、f、g、	D 大调
	展开部	引入	111-180	d、a	C 大调
		中心部分	181-276	g、c、e、	模糊调性
		准备再现	277-312	e、f、g、a1	模糊调性
	再现部	主部	313-340	b、a、	C 大调
		连接部	341-376	c、a、	模糊调性
		副部	377-404	d	G 大调
		结束部	405-434	d、e、f、g、	模糊调性
	第二展开部		① 435-530	① b、e、f、g、a1、d	① 模糊调性
	Coda		② 531-605	② e、c、a1、f、g	② C 大调

总体上看，这部作品完全体现了传统奏鸣曲式所具有的音乐陈述方式始终充满连贯性和展开性的特点，同时充分应用了调性展开的张力和调性统一的平衡力来组织音乐。在传统奏鸣曲式框架内，对局部结构根据音乐构思发展的需要又进行了较自由的设计处理，更加增强了音乐的戏剧性张力。



引子:

以 C 大调降 VI 级的属九和弦 (升五音) 开始, 调性并不明确, 到第五小节才出现了 C 大调主和弦, 明确了调性, 引子中体现的是一个逐渐明确主调的过程, 材料为 a、a1。

呈示部:

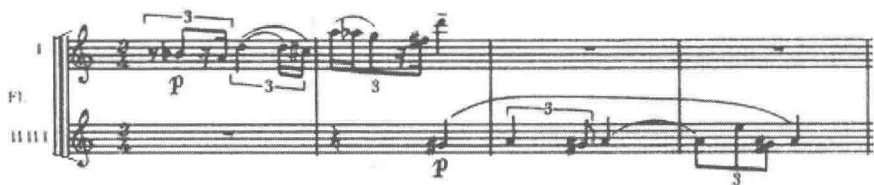
主部结构为 8+12 小节的两句式乐段, 材料有 b 与 a, 主题乐句陈述之后引子中的材料尾随其后并进行发展, 在多个声部纵合作为乐句的补充使材料间得以连贯, 乐思得以延伸。

谱例 1: (以主部主题第一乐句为例, 例中体现的是两种材料的纵合关系)

The musical score for Example 1 is presented in three systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Violin I (V. I), and Violin II (V. II). The second system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Violin I (V. I), and Violin II (V. II). The third system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Violin I (V. I), and Violin II (V. II). The score features various dynamics such as *p dolce espress.*, *p dolce*, *ppp*, *p espress.*, *poco cresc.*, and *dim.*. It also includes articulations like *solo*, *arco*, and *pp*. The notation shows complex melodic lines with many accidentals and slurs, indicating a highly detailed and expressive musical passage.

连接部具有独立的“主题”c，与主部主题形成对比，引子中“主题”材料a尾随于新“主题”c之后。

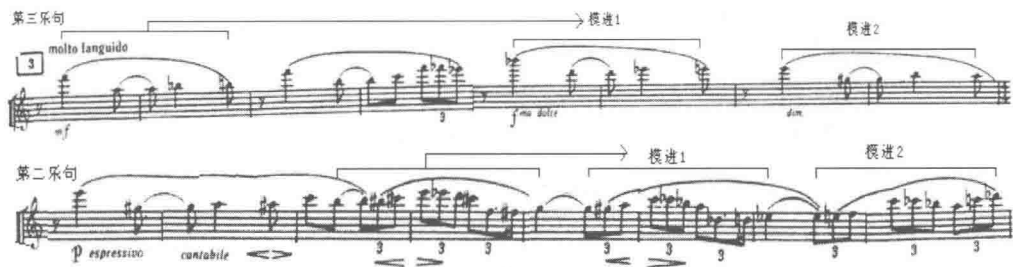
谱例 2



通过三次在不同声部的陈述之后，对其进行了分裂，并且将两个先后顺序出现的材料（横向进行），变为纵向的结合。调性过渡较模糊，具有一定的展开性。

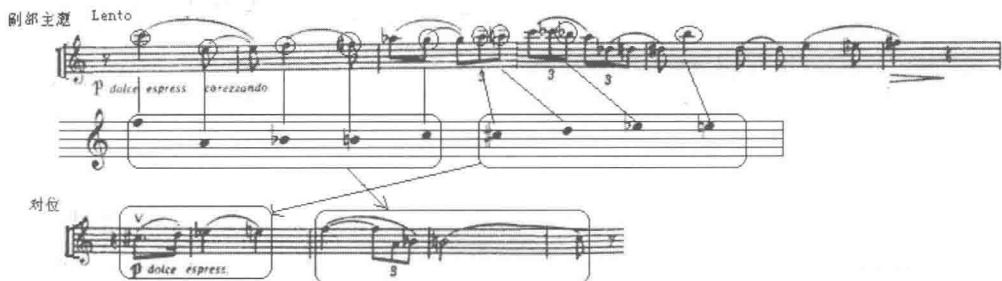
副部主题材料为d，副部结构为8+8+8小节的三句式结构，第二、三乐句头部与第一乐句平行，中部分别以第一乐句不同部位的材料片段为基础，以模进的方式进行展开。

谱例 3



同时弦乐声部出现由副部主题材料音列重新组合后构成的派生对位化线条。

谱例 4



副部主题与主部主题有相似性，这与传统奏鸣曲式中副部主题是主部主题发展的必然结果的要求相符，但又与传统中的副部主题要具有较独立的性格，且与主部主题相对比的要求相悖。调性为主调的上方二度调D大调，打破了传统的副部调性为主部属调的规则。



调性上的对比略微弥补了材料上相似性的缺陷。缺少了副部主题的对比,就需要结束部在一定程度上参与主题的对比。

在对这部作品已有的研究文献中,大部分观点认为结束部中存在三个新的“主题”,但笔者认为结束部中只出现两个新“主题”(f和g),而结束部开始处的e材料仅能被视为出现新“主题”前短小的引入部分。理由为:首先e材料的结构与规模并不具备完整主题所具有的条件与特征,其鲜明的特征为由切分与三连音构成的节奏律动,在这里更多地强调的是节奏律动与即将出现新“主题”前的准备;其次通过对全曲的学习不难发现e材料在作品中主要是作为背景音型和连接过渡的材料,因此笔者不将e纳入“主题”的范围,而仅视其为材料。

谱例 5

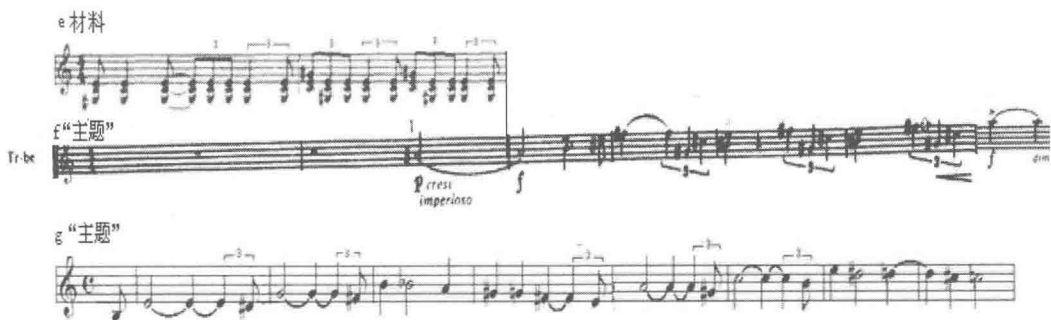


结束部音乐上为8+8的乐段,第一乐句前为两小节e材料以节奏音型的方式出现,f与e的尾部相交接,第二乐句g与e材料(三连音的节奏型作为织体)相重叠。调性保持在副调D大调上,低音为持续D大调主音,符合传统曲式中结束部要巩固副调的要求。新材料弥补了主部主题与副部主题相近缺少对比性的弱点,并在展开部及尾声中被充分地发挥,增强了奏鸣曲式的戏剧性。

展开部:

引入部分将副部主题材料d与引子材料a纵向结合。

谱例 6

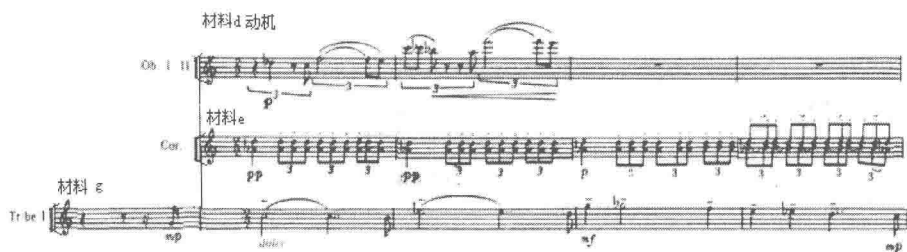


三次清晰的陈述之后通过对材料d的装饰性变奏将音乐进行展开。中心部分将材料c、



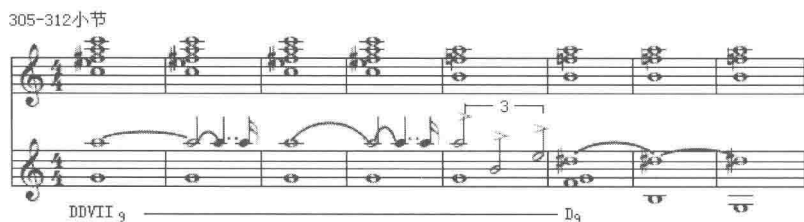
e、g 和 d (材料动机) 纵向结合。

谱例 7



通过材料的模进、织体、音色、力度等方式进行展开, 经过一个高潮后, 225 小节又出现材料 e, 尾部 f 与 e 相交接、纵向结合, 通过材料不断的模进、分裂, 逐渐推向高潮。277 小节处低音出现持续的 G 音 (C 大调的属准备), 与此同时对材料的模进分裂仍在进行, 289 小节处持续的属准备音消失 (由于和声上调性的游移所致), 305 小节出现了真正再现前的属准备——低音是 C 大调属音, 和声进行为 DDVII₉—D₇, 等待进入再现部。

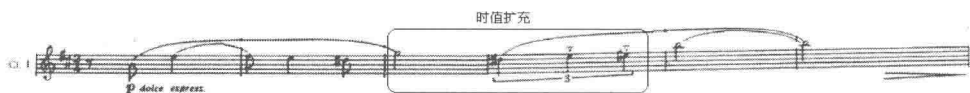
谱例 8



再现部:

动力再现。主部变为三个乐句 8+8+12, 第一乐句将主题在局部进行了时值的扩充。

谱例 9



第二乐句开始则恢复了本来的形态, 织体由原来较为稳定的音型变为流动的琶音式的音型; 调性回到了主调, 但第二乐句开始转向主调的降 II 级调 ($\flat D$ 大调)。连接部完全再现, 调性仍然具有游移性。副部再现调性没有回到主调, 而是进入了属调 (G 大调), 在乐句陈述上除第三句尾部略有变化外, 其他为完全再现。织体由原来的切分式音型变为主部主题最初的织体, 使主部与副部在再现时更加统一。