

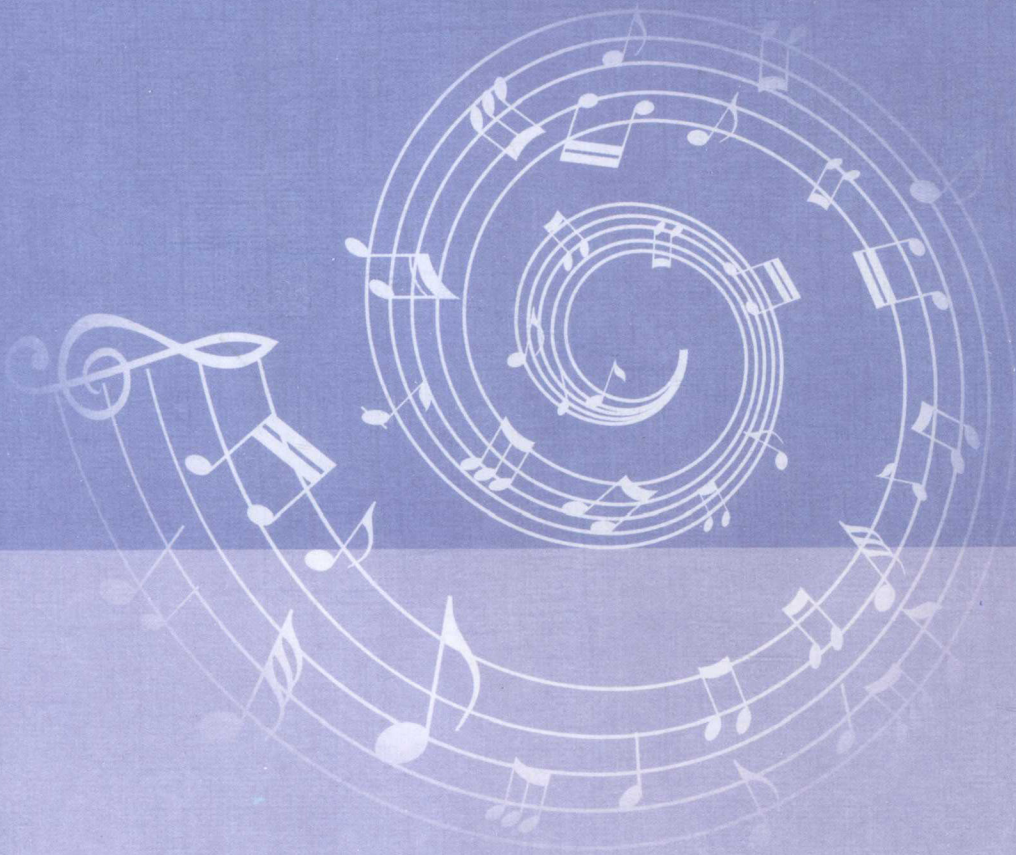


21世纪音乐教育丛书

和声风格分析基础教程

HESHENG FENGGE FENXI JICHU JIAOCHENG

孙维权◎编著



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

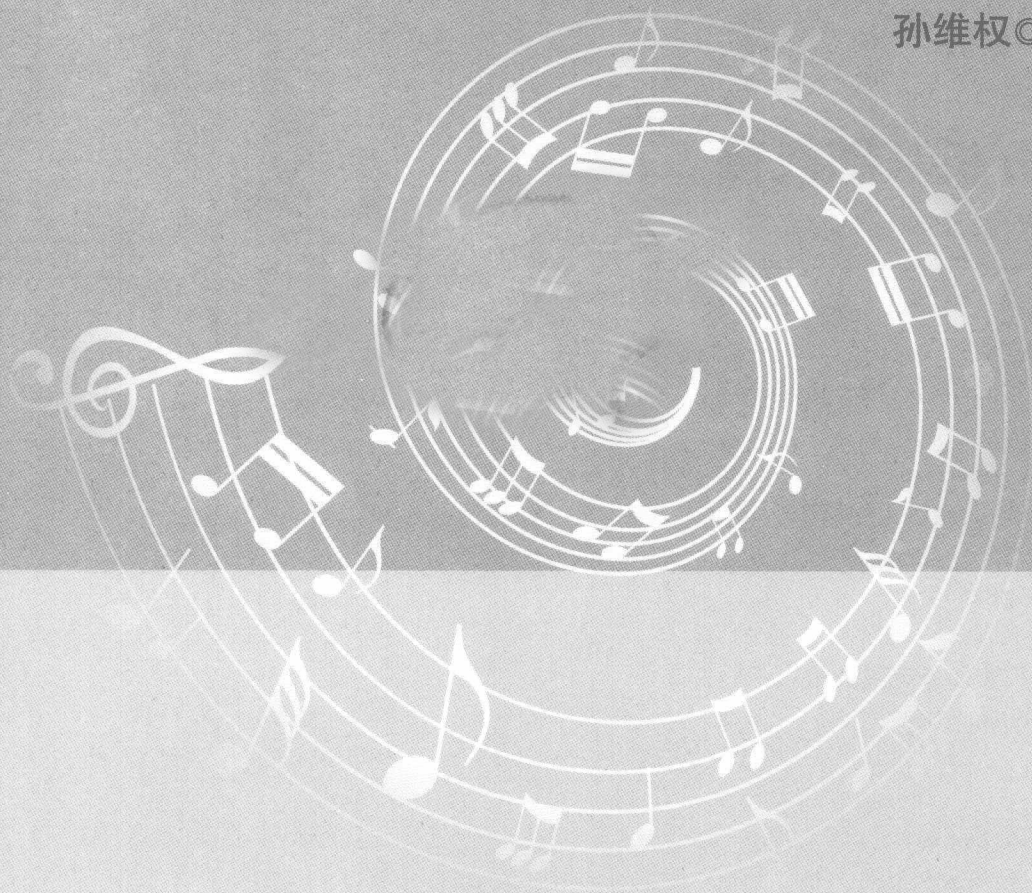


21世纪音乐教育丛书

和声风格分析基础教程

HESHENG FENGGE FENXI JICHU JIAOCHENG

孙维权◎编著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

和声风格分析基础教程 / 孙维权编著. -- 重庆:
西南师范大学出版社, 2015.10
ISBN 978-7-5621-7020-4

I. ①和… II. ①孙… III. ①和声学-教材 IV
①J614.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第217757号

21世纪音乐教育丛书

和声风格分析基础教程

编 著 孙维权

责任编辑:董宏宇

封面设计:713工作室

排 版:重庆大雅数码印刷有限公司·张祥

出版发行:西南师范大学出版社

网址:www.xscbs.com

地址:重庆市北碚区天生路2号

邮编:400715

电话:023-68254353

经 销:全国新华书店

印 刷:重庆华林天美印务有限公司

开 本:640mm×960mm 1/8

印 张:36.5

字 数:584千字

版 次:2016年2月 第1版

印 次:2016年2月 第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-7020-4

定 价:49.00元

打击盗版 保护知识产权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志

本书部分选用作品,因未能联系上作者,
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址:重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话:023-67708230 67708231

预备练习	1
【大调正三和弦与终止式】	4
《摇篮曲》	勃拉姆斯 6
【小调正三和弦与终止式】	7
《玛丽亚! 玛丽》	意大利民歌 8
【大调副三和弦】	9
《B大调奏鸣曲》第一乐章主部	莫扎特 11
【小调副三和弦】	12
《阿莱城姑娘第一组曲》第一乐章	比才 13
【大调自然三(七)和弦连续进行(五度循环圈)】	14
《C大调奏鸣曲》第一乐章副部再现与结束部分	莫扎特 15
【小调自然三(七)和弦连续进行(五度循环圈)】	16
《第四交响曲》第二乐章主题	柴可夫斯基 17
【平行大小调交替】	18
《第三交响曲》第二乐章	贝多芬 20
【同主音大小调交替与混合】	22
《斯拉夫舞曲》	德沃夏克 24
【大调DD ₇ 、SD ₇ 副属七和弦】	26
《帕帕基诺谣唱曲》选自歌剧《魔笛》	莫扎特 28
【大调Ⅲ级的副属七和弦】	29
《A大调圆舞曲》	勃拉姆斯 30
【小调副属七和弦】	31
《云雀》	格林卡 32

【副下属和弦】	33
《a小调钢琴协奏曲》第一乐章主部	舒曼 35
【大调副属导七和弦】	36
《第六交响曲》第一乐章副部	柴科夫斯基 38
【小调副属导七和弦】	39
《钢琴奏鸣曲“悲怆”》第一乐章引子	贝多芬 40
【经过性和弦的减七和弦】	41
《#f小调玛祖卡舞曲》	肖邦 43
【增六和弦】	44
《黎明已来临》	雷翁卡瓦洛 46
【 \flat II级和弦】	48
《场景》选自舞剧《天鹅湖》	柴科夫斯基 50
【增三和弦与属变和弦】	52
《圣母颂》	舒伯特 53
【副属七和弦连续进行】	55
《第一钢琴协奏曲》第一乐章引子主题	柴科夫斯基 57
【低音声部线条】	58
《间奏曲》选自歌剧《乡村骑士》	马斯卡尼 59
【离调模进】	60
《四重唱》选自歌剧《弄臣》	威尔第 61
【调性领域】	63
《失去的幸福》选自《无词歌》	门德尔松 64
【和声的结构功能】	66
《乘着歌声的翅膀》	门德尔松 67
【调性跨越】	69
《街头孩子们的进行曲》选自歌剧《卡门》	比才 70
【离调与转调】	73
《珠宝之歌》选自歌剧《浮士德》	古诺 74
【远关系转调】	76
《e小调小提琴协奏曲》第二乐章主题	门德尔松 77
【调性发展的布局】	79
《这是你扔给我的花朵》选自歌剧《卡门》	比才 81

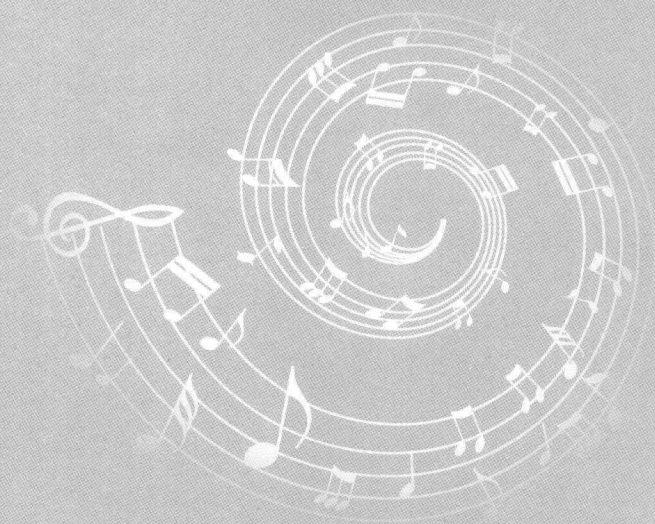
和声风格分析练习	85
范例分析	88
《C大调前奏曲》	肖邦 92
肖邦《C大调前奏曲》的和声骨架	93

第一单元 巴洛克晚期风格	94
《绿树成荫》选自歌剧《赛尔斯》	亨德尔 95
《 $\flat e$ 小调前奏曲》	巴赫 98
《 $\sharp C$ 大调前奏曲》	巴赫 102
《 $\flat b$ 小调前奏曲》	巴赫 107
第二单元 古典风格	109
《A大调奏鸣曲》第一乐章主题	莫扎特 110
《G大调奏鸣曲》第一乐章展开部	海顿 112
《D大调奏鸣曲》第一乐章展开部	莫扎特 114
《迎着曙光》	德国民歌 舒尔根编曲 117
第三单元 浪漫风格	118
《船歌》选自钢琴曲集《四季》	柴科夫斯基 119
《曼弗里德交响曲》第二乐章主题	柴科夫斯基 122
《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》副部主题	柴科夫斯基 125
《连斯基咏叹调》选自歌剧《叶甫根尼·奥涅金》	柴科夫斯基 127
《爱之梦》	李斯特 130
《斯拉夫舞曲》	德沃夏克 132
《声乐协奏曲》第一乐章主部	格里埃尔 135
《a小调前奏曲》	肖邦 138
《a小调玛祖卡舞曲》	肖邦 140
《天鹅》选自管弦乐组曲《动物狂欢节》	圣-桑 142
《序曲》选自歌剧《汤豪塞》	瓦格纳 145
第四单元 后期浪漫风格	147
《抒情主题》选自《帕格尼尼主题狂想曲》	拉赫玛尼诺夫 148
《晚星之歌》选自歌剧《汤豪塞》	瓦格纳 151
《a小调前奏曲》	斯克里亚宾 154
《 $\flat D$ 大调练习曲》结尾	斯克里亚宾 157
《穿上戏装》选自歌剧《丑角》	雷翁卡瓦洛 161
《A大调小提琴奏鸣曲》第一乐章	弗兰克 163
第五单元 调式和声风格	166
【非大小调的教会调式音列】(按同主音排列)	166
【教会调式和弦】(按C调自然音排列)	167
《第九交响曲》第一乐章副部	德沃夏克 169
《第九交响曲》第二乐章	德沃夏克 171
《俄罗斯民间舞曲》	柴科夫斯基 174
《献给孩子们》第二十一首	巴托克 176

《布劳尔舞曲》选自《罗马尼亚舞蹈组曲》	巴托克	178
《前奏曲》选自歌剧《霍万兴那》	穆索尔斯基	180
《第二交响曲“勇士”》第四乐章主题	鲍罗廷	183
《佩利亚斯与梅丽桑德组曲》第三乐章“西西里舞曲”(片段)	福雷	186
《印度客商之歌》选自歌剧《萨特阔》	里姆斯基-科萨柯夫	188
《一个美国人在巴黎》抒情主题	格什温	191
第六单元 20世纪和声风格		192
《圆舞曲》(片段)选自《假面舞会》组曲	恰恰图良	193
《星光灿烂》选自歌剧《托斯卡》	普契尼	196
《班卓琴之歌》选自歌剧《波基与贝斯》	格什温	198
《今夜》选自歌剧《西区故事》	伯恩斯坦	201
《小提琴协奏曲》第二乐章主题	卡巴列夫斯基	203
《第三钢琴协奏曲》第二乐章主题	卡巴列夫斯基	206
《朱丽叶之舞》选自舞剧《罗密欧与朱丽叶》	普罗科菲耶夫	208
《第一交响曲》第三乐章(片段)	普罗科菲耶夫	211
补充练习		213
特殊实例的和声风格分析		215
《 $\flat G$ 大调即兴曲》	舒伯特	217
《 $\sharp c$ 小调练习曲》	肖邦	227
《 $\flat A$ 大调练习曲》	肖邦	232
《 $\sharp f$ 小调前奏曲》	肖邦	238
《 $\flat D$ 大调音乐会练习曲》尾声	李斯特	247
《 $\flat b$ 小调奏鸣曲》(片段)	李斯特	251
《间奏曲》	舒曼	256
《克莱斯勒利安娜》(片段)	舒曼	262
《爱的忧伤》	克莱斯勒、拉赫玛尼诺夫	265
《思乡曲》	马思聪	269
附录一:什么是功能和声		274
附录二:和声风格分析基本要领		278
附录三:如何进行和弦标记的建议		283

预备练习

YUBEI LIANXI



进行和声风格分析,首先需要和对声学基础知识有所了解。

笔者考虑到不少中国学生虽然上过了和声课,但是由于各种主客观的原因,基础知识仍然可能有所欠缺。因此,本书安排少量篇幅,着重讲授有关和声语汇、和声方法的基础性知识。大家可以参照以下谱例试着做一些初步的和声分析练习。也可以将它们视为和声风格分析入门的预备练习。

根据和声风格分析的需要,本书在预备练习部分增加了一些新的内容。如经过性(包括减七、增六)和弦、副属七和弦连续进行、调性领域、调性布局、和声结构功能等。其中一些提法主要来自笔者在教学中的经验之谈。所以,即使是学过和声学的学员,也最好能阅读一下这部分课业内容。这样至少可以与本书的分析相连通,也便于复习和检验自己和声分析的实际能力。

这一部分主要列举了古典和声中二十七种常见的和声语汇及和声手法,相应选用了二十七首运用这些语汇、手法的典型作品实例(尽管这些作品本身也有一定的风格倾向,但分析的重点不在此)。

笔者的基本教学理念,就是要求学员们联系实际和声音响进行分析,决不要脱离音响进行谱面上的“纯理论”分析。为了让学生视奏时比较方便,笔者对其中所选用的作品,不管是管弦乐曲、歌剧选曲、声乐曲,还是织体较难的钢琴曲,在基本保留原曲的旋律、和声的前提下,将织体、结构予以不同程度的简化,从而使得只要具有中级以上钢琴程度的学员,都能够直接进行视奏。为此,希望学员们在分析之前,要认真视奏乐谱,最好能多弹几遍,直到能够背下来弹奏为止,这样就能够熟悉这些和声语汇及手法,为今后顺利地进行和声风格分析做好充分的准备。

这样做的目的只有一个,就是让所有的学员都能够做到一面弹奏与聆听美妙的音乐,一面运用思维分析的能力,对作品中的和声进行分析。

为了帮助学员们掌握这些和声语汇及方法的要点,笔者还编写了简要的文字说明,附录在有关乐曲之前,提供大家在分析时作为参考。

笔者写作这些文字说明的本意,就是希望学员们通过这一部分的学习,熟悉常用的和声专业名词概念,下功夫读懂、掌握其基本意义,能够在乐谱上很快地找到这些和弦、和声语汇、和声方法。它们的作用,主要是给大家分析时提供一些基础知识,而决非所谓分析的“标准答案”。因此,决不要求大家死记硬背其中的一些具体文字叙述。

下面就愉快地开始我们的学习吧!



【大调正三和弦与终止式】

以下谱例用密集位置的四部和声形式(下同,不再一一说明),列举了C大调的I—IV—K₄⁶—V₇—I的和声语汇。



分析曲例 1:勃拉姆斯的《摇篮曲》(Op. 49 No. 4)

勃拉姆斯(1833—1897)是19世纪下半叶的德国作曲家。

这首歌曲的和声语言是由典型的正三和弦组成的。

在任何一个调性里(包括大调或小调),以I级(主和弦)为中心,加上根音位置处于主和弦上、下方四度的IV级(下属和弦)和V级(属和弦),这三个和弦在一般和声学教科书上,被称为“正三和弦”。由它们连接而成的和声语汇,是所谓“功能和声”(以18世纪下半叶德、奥古典音乐风格为代表)中最常用的和声语汇(参见附录一:什么是功能和声)。

其中,主和弦与下属和弦常用的是三和弦形式,只有属和弦常用七和弦形式。属七和弦就是在属三和弦的基础上,再加上了七度音(它也就是下属和弦的根音)而构成的。因此,属七和弦体现了一定程度的属与下属“复合功能”的意义。属七和弦与主和弦两个和弦的连接,是功能和声中最简单、最常用的核心语汇,是终止式的主要成分。

在欧洲古典和声中,通常以T—S—D—T的典型序进方式,作为和弦连接的“语序”。当然,这并不是绝对的。正如一般语言中作为修辞手段,有可能出现倒装句、省略句等特殊句型,和声“语序”也可能有所变化。但是,一般说来,在德、奥古典风格的和声语言中,例外的情况比较少见。事实上,它已经成为体现古典和声风格的重要组成部分。

在第16小节强拍上的和弦是K₄⁶和弦。所谓“K₄⁶和弦”,就是“用于终止式的I级第二转位和弦”。虽然该和弦与主和弦音完全相同,但以属音为低音,即成为一个待解决并具有某种属功能意义的和弦。这也是一个在德、奥风格音乐作品中常见的“引入性”的非骨干和弦(参见附录二:和声风格分析基本要领),常作为终止式中属七和弦的预备和弦来使用。

这首乐曲从头至尾贯穿运用了分解和弦织体,组成了一小节一个和弦的和声节奏。学员们从一开始视奏,就试着将节奏上分开弹奏的乐音,直接在头脑中反应为和弦。这也就是学会建立和声意识的初步练习。

在该曲的和声写法上还有一个值得注意之处,就是作曲家在旋律声部的下方,大都加上了一个由平行三度或平行六度组成的附加声部。像这样隶属于旋律声部的附加声部,其作用是使旋律声部的色彩更明亮,但在和声中属于比较次要的成分,不可能改变和弦的基本性质。

通过视奏这首乐曲,我们不难发现其旋律基本上是从和声中派生出来的。但是由于旋律声部以四

分音符为主,加上二分音符、八分音符等节奏,由此,旋律声部中就出现了少量不属于和弦音的旋律音(如第5小节第2拍上的E音和C音),即“和弦外音”。分析时我们首先需要注意将和弦音与和弦外音加以区别。

这里出现的和弦外音主要有两种类型,大多属于弱拍上的和弦外音,但也有少量强拍上的和弦外音。如第6小节第1拍上的两个音(D, \flat B)就是强拍上的留音。它在前一小节有预备,并解决于第2拍的I级。至于同一小节第3拍上的G, E两个音,我们可以把它们都看作是弱拍上的和弦外音。注意这些和弦外音均解决于后续的和弦音。

分析时首先要抓住该曲的和声节奏,而不要过分拘泥于个别和弦音。例如第13小节第3拍,不能看成这里有一个独立的II级和弦。这一小节总体上还是应该属于属七和弦(或属九和弦)。

这首乐曲所运用的是典型的大小调功能性和声语言,强调了主和弦(T)一下属和弦(S)一属(七)和弦(D)一主和弦(T)的进行。这首摇篮曲正是采用了这样典型的功能和声语汇,配合平稳的和声节奏,营造出安详、和谐的氛围。

这首乐曲是F大调, $\frac{3}{4}$ 拍,单二部曲式(前两小节是前奏。第3~10小节为第一段,第11~20小节为第二段)。

为什么我们可以肯定这首乐曲是典型的单二部曲式?主要是通过和声结构功能分析得出来的。

从和声结构功能上看,该曲分为四个乐句,和声结构功能完全符合起、承、转、合的一般规律。

在这首乐曲中,一共只出现了三个不同的和弦。其中主要是主和弦与属七和弦。由于这两个和弦的存在,我们即可明确其调性是F大调。如第9~10小节就是段落结束的终止式。第15~20小节更是一个完整的终止式。由此说明了该曲一共包括两个乐段,而第二个乐段的第一乐句有一定的展开性。根据以上的情况,我们可以确定这首乐曲为单二部曲式。

从以上分析中我们可以得知,在古典音乐作品分析中,判定曲式与结构划分的首要依据是和声的结构功能,特别是终止式所处的地位。

这首歌曲虽然不长,只有20小节,但T—S—D—T的典型进行在这首作品中体现得很鲜明。所以,我们从和声上看,该曲所运用的和声语言应该是典型的大小调功能性和声语言。它的和声风格应属于古典和声风格。



摇篮曲

勃拉姆斯
Op.49 No.4

Andante

The first system of the lullaby, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The first measure is a whole rest in the treble clef. The bass clef begins with a quarter note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. A repeat sign appears after the second measure. The second ending starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a half note chord of G2 and B-flat2 in the treble, and a quarter note G2 in the bass.

The second system of the lullaby, measures 5-8. The treble clef continues with half note chords: G2-B-flat2, F2-A2, and E2-G2. The bass clef continues with quarter notes: G2, F2, E2, and D2.

The third system of the lullaby, measures 9-12. The treble clef continues with half note chords: G2-B-flat2, F2-A2, and E2-G2. The bass clef continues with quarter notes: G2, F2, E2, and D2. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in measure 11.

The fourth system of the lullaby, measures 13-16. The treble clef continues with half note chords: G2-B-flat2, F2-A2, and E2-G2. The bass clef continues with quarter notes: G2, F2, E2, and D2.

The fifth system of the lullaby, measures 17-20. The first ending (marked '1.') consists of two measures of half note chords in the treble (G2-B-flat2, F2-A2) and quarter notes in the bass (G2, F2). The second ending (marked '2.') consists of two measures of half note chords in the treble (G2-B-flat2, F2-A2) and quarter notes in the bass (G2, F2). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

【小调正三和弦与终止式】

以下谱例列举了 a 小调的 I—IV—K₄⁶—V₇—I 的和声语汇。



分析曲例 2: 意大利歌曲《玛丽亚! 玛丽》

所选用的这首意大利歌曲的这一部分(原曲的中段及再现段已省略),和声语汇完全由小调正三和弦与属七和弦组成,可通过视奏,与上一例的和声语汇做比较,即可认识小调与大调正三和弦音响与用法上的异同。

该曲为 c 小调, $\frac{6}{8}$ 拍,带反复的乐段结构。前 6 小节是序奏,第 13~14、第 22~23 小节是终止式。

该曲伴奏声部所选用的织体,表明了该曲体裁上应属于舞曲。为了适合于舞曲的气氛,低音声部采用了流动低音。

一般说来,在舞曲中常用的和声语汇大多比较单纯。作为伴舞的舞曲音乐,主要强调节奏与旋律的作用,和声只是起气氛的烘托作用,和声节奏大多比较规整,因而和声语言一般不会过分复杂,与作为欣赏的抒情曲有所不同。所以并不奇怪,这首乐曲和声上相当简单,仅用了小调正三和弦、属七和弦的和声语汇。这种情况在欧洲音乐中比较多见。

如与上一首加以比较,大家不难从听觉上感受到,小调的正三和弦在和声功能性质上与大调基本相同,只是主和弦与下属和弦都是小三和弦,色彩上有所区别,小调的整体音响色彩不像大调那样明亮,而是相对比较柔和。

这种大小调和声方法的一致性,是大小调功能和声最重要的特点之一。

大家只要抓住这一特点,从一开始就确定小调正三和弦的地位,这样对小调进行和声分析就会觉得比较容易。

玛丽亚! 玛丽

Allegro

意大利民歌

5

The first system of the musical score for 'Maria! Maria' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking appears in the fifth measure.

10

The second system of the musical score continues from the first. It features a forte (*f*) dynamic marking in the second measure. The melody in the upper staff continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line maintains its accompaniment pattern.

15

The third system of the musical score continues. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the fourth measure. The melody in the upper staff continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line maintains its accompaniment pattern.

20

The fourth system of the musical score concludes the piece. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the second measure. The melody in the upper staff continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line maintains its accompaniment pattern. The piece ends with a final chord in the upper staff.

【大调副三和弦】

以下谱例列举了C大调的I—VI—II—V₇—I和I—III—IV—K₄⁶—V₇—I的和声语汇。

The image contains two musical examples in C major, 4/4 time, using grand staff notation. The first example illustrates the progression I—VI—II—V₇—I. The second example illustrates the progression I—III—IV—K₄⁶—V₇—I.

分析曲例3:莫扎特的《B大调奏鸣曲》(KV.333)第一乐章主部

所谓大小调中的副三和弦,包括了II, III, VI, VII级四个和弦。

其中VII级和弦,除了曾经在海顿及更早一些作曲家的作品中,以第一转位的形式,作为属功能和弦的特殊形式少量运用之外,作为减三和弦的原位和弦,由于其音响不佳,与其他三和弦色彩上很难调和,其中的三个音,又实际上已经包括在属七和弦之内,听起来就像是省略根音的属七和弦。因此,在19世纪以后,已经基本不使用。大小调副三和弦,主要就是指余下的II级、III级和VI级三个和弦。

在欧洲和声发展的过程中,为了将副三和弦恰当地组织到以正三和弦为中心的“功能圈”内,经过了长达数百年的探索过程。其中的难点在于:副三和弦的使用,既要丰富大小调和声语汇,同时又不能干扰、模糊主音及主和弦的主导地位和调性的明确性。欧洲人究竟是怎样解决这个难题的呢?

大家如果对大调的副三和弦细致地进行观察,也许会发现:所谓大调的副三和弦,实际上就是平行自然小调的正三和弦。所以,在大调式中插入副三和弦,实际效果就是在大调中有意吸收平行自然小调的和声色彩。这样,我们就能理解,它们在德、奥系统的和声理论中被称为“副三和弦”的原因:在一首大调性的作品中,如果不分主次地大量运用副三和弦,很可能就会过分突出自然小调的色彩,使大调原有的基本性质模糊不清,从而破坏和声风格的统一性。所以,正、副三和弦性质的明确划分,乃是18世纪德、奥音乐风格与和声规范的体现。

在维也纳古典乐派作曲家的作品中,除了在所谓“阻碍终止”中运用VI级以外,在所有的结构关键部位——终止式中,一般都不会随意用副三和弦取代V₇—I的地位,副三和弦的用量也有所限制,这就是欧洲人解决难题的第一个办法。在这一点上,古典乐派与后来民族乐派的用法是有明显不同的。

第二个办法就是在包含副三和弦的和弦连接中,明确了如下规范:将副三和弦的用法,原则上确定为正三和弦的“替换和弦”,主要起和声色彩的变换作用。例如,VI级是I级的替换,II级是IV级的替



换,Ⅲ级是V级的替换等,由此组成 I—Ⅵ—Ⅳ—Ⅱ—Ⅴ₇—I 的连接。其中的Ⅵ级、Ⅱ级和弦,就是作为替换和弦,在正三和弦之间起替换与色彩过渡的作用。由于相距三度关系的正、副三和弦都有两个共同音,具有大、小三和弦的不同色彩,因而可以进行替换。这样既保持了原有的调性功能,又有变换不同色彩的和声效果。

除了上述连接方法之外,我们还可以看到作曲家将两个和弦连续运用在不同的音高上,如 I—Ⅳ,Ⅱ—Ⅴ,Ⅲ—Ⅵ等,这样的连接被称为“模进”进行。这一连接因富于推动力而具有很好的效果。

所谓“副七和弦”,也就是在副三和弦上方再加上一个自然七音而构成的七和弦,由于七音的加入,在功能上虽然增加了复合功能的因素,但基本功能并无根本变化。因此,我们可以将它们合起来一并学习。

学习副三和弦不要仅仅停留在理性认识上,而是要从听觉上进行辨别,了解副三和弦的特性,知道作曲家为什么要用副三和弦,在什么地方用,用了以后起了怎样的色彩变化,这样就能不断加深对作曲家和声风格的理解。

这首奏鸣曲第一乐章是 \flat B大调, $\frac{4}{4}$ 拍,主部主题在结构上包括两个部分,前4小节是它的主题部分,后6小节属于主题和声上的补充。

这个主题的主要部分只有4个小节,在和声上体现了包含副三和弦在内的古典和声语汇。它采用了 I—Ⅵ₆—Ⅱ—Ⅴ₇—I 的语言结构。这里的Ⅵ级和Ⅱ级,就是大调 I 级和Ⅳ级的替换和弦。加入了这两个替换和弦以后,和声色彩就比较柔和、丰富了,但总体上仍然表现出相当典型的 T—S—D—T 的功能性进行。

大家还可以注意到,在这之后有6个小节的补充,为了在结构功能上与主题有所区别,作曲家有意在第5~8小节改用第一转位和弦,从而使和声效果变得更为轻盈、流畅,直到引入最后的终止式(第9~10小节)。

从这一细微的不同处理,大家可以体会到,在大作曲家的笔下,即使是常见的和弦,在不同的结构部位,也会有不同的笔法,这也就是和声结构功能的不同(详见下述),其具体和声效果如加以仔细听辨,当然也是有所不同的。