

117



21世纪  
新音乐理论丛书

# 音乐作品曲式分析

主编 李 虹

西南师范大学出版社



25 b)



封底未贴有激光防伪标志系盗版书

ISBN 7-5621-3062-0



9 787562 130628 >

ISBN 7-5621-3062-0/J-299

定价：34.00 元



YINYUE ZUOPIN QUSHI FENXI

J614.3  
L212

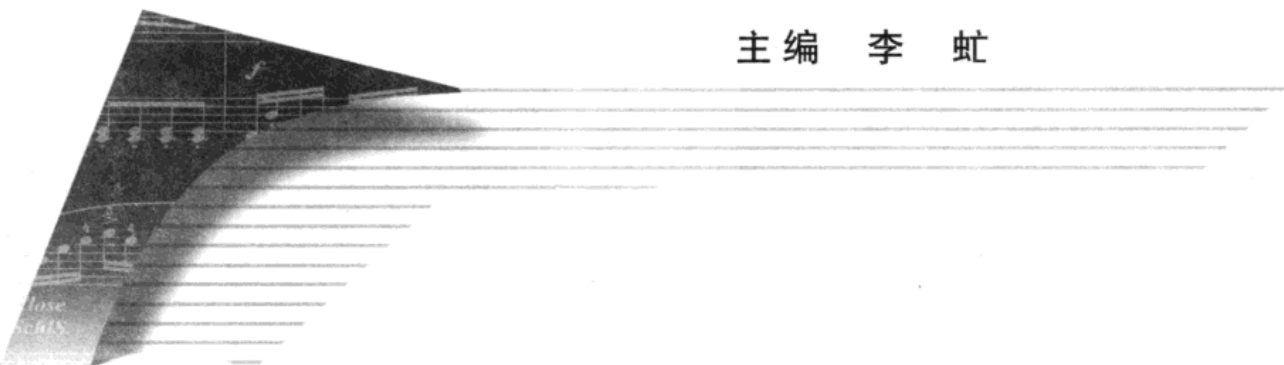


郑州大学 \*04010173906V\*

10  
5本

# 音乐作品曲式分析

主编 李 虹



117



21世纪  
新音乐理论丛书  
西南师范大学出版社



Qanxo 101

西南师范大学出版社

**图书在版编目 (CIP) 数据**

音乐作品曲式分析 / 李虻主编. — 重庆: 西南师范

大学出版社, 2005. 1

(21 世纪新音乐理论丛书)

ISBN 7-5621-3062-0

I. 音… II. 李… III. 曲式—分析—师范大学—教材

IV. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 122414 号

**21 世纪新音乐理论丛书****音乐作品曲式分析**

主 编 李 虻

副主编 胡 晓 石小涛

责任编辑: 贾 晖 罗 勇

封面设计: 王正端

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路 2 号

邮编: 400715

经 销: 全国新华书店

印 刷: 四川外语学院印刷厂

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 25

版 次: 2005 年 1 月 第 1 版

印 次: 2005 年 1 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5621-3062-0/J·299

定 价: 34.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)



同教育的总体形势一样，我国的音乐艺术教育正处在一个建设、发展的重要时期。而与普通学校加强、提升音乐艺术教育及其质量、水平的现实需求相比，高师音乐教育事业的教学改革任务，则显得紧迫而繁重。在世风浮躁的当下，确有创意、确有发展、确有价值的改革成果破土而出，是十分难能可贵的。李虹主编的这本《音乐作品曲式分析》教材，可以说是近期高师音乐教育方面涌现出来的若干优秀成果中突出的一部。

曲式分析（不论叫做曲式学、作品分析或其他什么名称）作为一个学科，在整个音乐理论知识及其教学体系中，具有一种特殊的重要地位和意义。因为它不同于乐理、和声、复调等要素性质的基础学科，曲式分析的学科探究与教学内容，以具体、完整的音乐作品为本体，以阐述作品的整体及其各个部分的结构样式、规律为主干，联系与之相关的方方面面而展开，最终揭示出音乐内容与形式的相互关系及其完美统一的艺术境况。曲式分析不仅要把各种基础理论知识还原于活生生的音乐作品，还应援引其他艺术和人文学科的必要知识、成果，用以支撑对作品的音乐进行深入的、符合实际的考察和诠释。可以说，曲式或曲式分析、作品分析，在音乐艺术的各个理论学科中，是最为能够全面地接近并介入于音乐本体和本质的一个。因此，教好、学好、掌握好曲式分析方面的理论、知识和能力，对音乐艺术各专业——不论作曲专业、音乐教育专业、声乐器乐表演专业还是音乐学的其他专业，都是至关重要的，它是正确、深入地感悟、理解音乐作品艺术内容和表现特性的一个关键性的重要环节和途径。

然而，实际上，在高校音乐教育事业中，一般来说，曲式分析大都达不到强势学科的水准，教学建设上，也相当普遍地存在着重视不足的问题。普通学校的音乐教师，对音乐作品熟悉、掌握的数量偏少，独立自修和理解能力偏低，成为他们拓展教学领域，提高教学质量的制约因素之一，尤其音乐作品欣赏教学，常觉得除了一些评介、辅助材料的内容外，自己没什么话可说。直接原因是本人对音乐作品的理解和感悟能力不足，而追根溯源，往往同音乐师范教育中曲式分析学科与教学相对薄弱密切相关。

李虻主编的这本教材，是他本人在高等音乐师范教育中，在长期从事音乐作品曲式分析教学工作中，钻研、探索、改革、实践的产物，它从内容、方法、手段等方面有针对性地实现了许多学术和教学上的拓展和创新，并经过反复的成功验证。譬如：作者在更加周密、细致地阐述曲式理论知识的同时，在每一章后面都附有一定数量的作品，以供实际进行曲式分析使用。不仅如此，每章还提供一份对所附曲例中某一首的“分析报告”示范文本，这样就把传授学科知识，指导实际分析作品的步骤与方法，加强教学中的实践环节，教会学生把自己对作品分析的结果清晰、简明地表述出来，养成为学治教日积月累的良好习惯。这样把素质教育、教书育人扎扎实实地落实于课程教学的全过程，是很有价值的兼备“学术性”和“工程性”的教育教学改革的实际成果，具有很强的实践性、指导性。此外，作者在每章都设有一节“相似曲式结构的辨析”，这样做，一方面有助于廓清实际分析中常常容易混淆的某些内容；另一方面，或者说更重要的方面，是通过实际教学内容，反复提醒人们，注意匡正那种在音乐作品分析中，以曲式的公式取代对作品进行具体分析的活的灵魂的不良做法和习惯。作者在每章后面还设有一节“分析曲目”，既为学生自主学习提供方便，起到引导作用，又有助于拓宽学生的知识面，调整其学习思维，检验其学习结果等等。

我并不认为这本教材已经完美无缺。然而，在学术领域里，有锐气、有创新的开拓进取，同无可挑剔的平庸之作，是两个境界中不可比拟的两种实践。世上从来没有四平八稳、一蹴而就的改革；有的只是在不断的创新、实践的改革进程中一步一步地走向成功，走向完善，走向辉煌。我曾经说过，如果能在10年时间里，经过不停顿的滚动改革、修订、更新，把“21世纪高师音乐教材”打造成为一套经得起时间检验的、经典性的优秀教材，那就是西南师大出版社及广大作者，对我国高师乃至整个音乐教育事业的一个了不起的巨大贡献。而这中间，包括这本《音乐作品曲式分析》在内的每本教材，每个修订版本的出版都是一个可喜的、坚实的足迹！

览读书稿，有感而言，是以为序。

周荫昌

## 目 录

第一章 绪 论.....	1
第一节 音乐的结构与曲式分析.....	1
第二节 音乐材料及其发展手法.....	2
第三节 和声在音乐结构中的作用.....	9
一、和声分析中要重点注意的几个方面.....	9
二、曲式与作品分析中和声的分析步骤.....	11
第四节 音乐的陈述类型.....	12
第五节 曲式分析中的几个基本概念.....	14
第六节 曲式分析的步骤与曲式分析报告.....	19
第二章 一部曲式.....	21
第一节 概 述.....	21
一、一部曲式与乐段基本特征.....	21
二、乐段的和声特征.....	21
第二节 乐段的内部结构.....	30
第三节 乐段的种类.....	33
一、由两个乐句构成的乐段.....	33
二、由三个乐句构成的乐段.....	35
三、由四个乐句构成的乐段.....	40
四、其它由单数乐句构成的乐段.....	43
五、复乐段.....	46
第四节 一部曲式分析实例.....	49
实例一 内蒙民歌《牧歌》.....	49
实例二 赵元任《卖布谣》.....	52
实例三 贺绿汀《清流》.....	53
实例四 肖邦《前奏曲》Op.28 No.1.....	55
实例五 柴可夫斯基《俄罗斯教堂》.....	57
实例六 斯克里亚宾《前奏曲》Op.11 No.4.....	58
分析曲目.....	60
第三章 单二部曲式.....	61

第一节 概述.....	61
第二节 单二部曲式各部分特征.....	62
一、单二部曲式的第一部分.....	62
二、有再现的单二部曲式的中间部分.....	62
三、有再现单二部曲式的再现部分.....	63
四、没有再现的单二部曲式.....	63
五、单二部曲式的引子、尾声、反复.....	64
第三节 相似曲式结构的辨析.....	65
第四节 单二部曲式分析实例.....	66
实例一 舒曼《莲花》.....	66
实例二 意大利歌曲《啊！我的太阳》.....	68
实例三 贺绿汀《游击队歌》.....	72
实例四 巴托克《给孩子们（二）》No.3.....	75
实例五 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.26 第四乐章（主部）.....	77
实例六 门德尔松《无词歌》第5首《焦虑》Op.19 No.5.....	79
实例七 菲尔德《夜曲》.....	85
第四章 单三部曲式.....	90
第一节 概述.....	90
第二节 单三部曲式各部分特征.....	91
一、单三部曲式的第一部分.....	91
二、发展中部（引伸型）.....	92
三、对比中部（并置型）.....	93
四、再现部（简单再现）.....	93
五、动力化再现部.....	94
六、假再现部.....	95
七、单三部曲式的引子、尾声、反复.....	95
八、没有再现的单三部曲式.....	96
九、边缘曲式.....	97
第三节 相似曲式结构的辨析.....	97
第四节 单三部曲式分析实例.....	98
实例一 郑秋枫《我爱你，中国》.....	98
实例二 杜鸣心《一个黑人姑娘在歌唱》.....	103
实例三 贺绿汀《牧童短笛》.....	108
实例四 丁善德儿童组曲《快乐的节日》之《跳绳》.....	112
实例五 舒曼《童年情趣》之七《梦幻曲》.....	116
实例六 门德尔松《无词歌》第27条（葬礼进行曲）Op.62 No.3.....	118
实例七 格里格《阿尼特拉舞曲》Op. 46 No. 3.....	121



实例八 柴可夫斯基《四季》之《十月——秋之歌》Op.37 No.10 .....	126
第五章 复三部曲式.....	131
第一节 概述.....	131
第二节 复三部曲式各部分特征.....	132
一、复三部曲式的第一部分.....	132
二、三声中部.....	132
三、插 部.....	134
四、再现部.....	135
五、复三部曲式的引子、尾声和连接.....	135
六、复三部曲式的变体——复三部-五部结构及双重复三部曲式.....	137
七、复杂化的复三部曲式.....	137
八、复二部曲式.....	138
第三节 相似曲式结构的辨析.....	139
实例一 贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》Op.28 第二乐章.....	140
实例二 柴可夫斯基《四季》之《二月——狂欢节》Op.37 No.2 .....	145
实例三 肖邦《c小调夜曲》Op.48, No.1 .....	153
实例四 柴可夫斯基《四季》之《十一月——在马车上》Op.37, No.11.....	160
实例五 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7 第二乐章.....	167
实例六 丁善德《儿童组曲》之《扑蝴蝶》.....	172
分析曲目.....	174
第六章 变奏曲式.....	176
第一节 概述.....	176
第二节 变奏曲式分类论述及各部分特征.....	177
一、固定低音变奏.....	177
二、固定高音旋律变奏.....	179
三、装饰性变奏.....	180
四、自由变奏.....	182
五、双主题变奏(二重变奏曲).....	183
第三节 相似曲式结构的辨析.....	184
第四节 变奏曲式分析实例.....	184
实例一 阿连斯基《固定低音变奏曲》Op.5 No.5 .....	184
实例二 亨德尔《帕萨卡里亚》.....	189
实例四 周广仁《陕北民歌主题变奏曲》.....	198
实例五 华彦钧曲 储望华改编《二泉映月》.....	205
实例六 刘庄《沂蒙民歌变奏曲》.....	211
第七章 回旋曲式.....	224
第一节 概述.....	224

第二节 回旋曲式分类论述及各部分特征 .....	224
一、古回旋曲式 .....	225
二、简单回旋曲式 .....	225
三、回旋曲式的进一步发展 .....	227
第三节 相似曲式结构的辨析 .....	228
第四节 回旋曲式分析实例 .....	229
实例一 库普兰《蒙尼卡姐妹》 .....	229
实例二 肖邦《钢琴前奏曲》Op.28 No.17 .....	235
实例三 贝多芬《献给爱丽丝》 .....	240
实例四 贝多芬《钢琴奏鸣曲（黎明）》Op.53 第三乐章 .....	245
实例五 勃拉姆斯《第二交响曲》Op.73 第三乐章 .....	265
实例六 莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》K.331 第三乐章《土耳其进行曲》 .....	275
分析曲目 .....	280
第八章 奏鸣曲式 .....	281
第一节 概述 .....	281
第二节 呈示部 .....	282
二、连接部 .....	284
三、副部 .....	285
四、结束部 .....	287
第三节 展开部 .....	289
一、引入部分 .....	290
三、再现部的准备部分 .....	293
第四节 再现部 .....	293
一、简单再现 .....	294
二、动力化再现 .....	294
第五节 引子与尾声 .....	297
一、引子 .....	297
二、尾声 .....	297
第六节 奏鸣曲式的变体 .....	298
一、没有展开部的奏鸣曲式 .....	298
二、协奏曲中的奏鸣曲式 .....	299
三、古奏鸣曲式 .....	300
第七节 相似曲式结构的辨析 .....	301
第八节 奏鸣曲式分析实例 .....	301
实例一 贝多芬《钢琴奏鸣曲（热情）》Op.57 第一乐章 .....	301
实例二 肖邦《 $B$ 小调钢琴奏鸣曲》Op.35 第一乐章 .....	320
实例三 贝多芬《钢琴奏鸣曲（暴风雨）》Op.31 No.2 第二乐章 .....	331

实例四 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.90 第一乐章 .....	336
实例五 莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.311 第一乐章 .....	345
分析曲目 .....	352
第九章 回旋奏鸣曲式 .....	354
第一节 概述 .....	354
第二节 回旋奏鸣曲式各部分特征 .....	355
一、呈示部 .....	355
三、再现部 .....	356
四、尾声 .....	356
第三节 相似曲式结构的辨析 .....	357
第四节 回旋奏鸣曲式分析实例 .....	358
实例一 贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲怆)》Op.13 第三乐章 .....	358
实例二 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.90 第二乐章 .....	367
分析曲目 .....	379
第十章 现代音乐作品分析方法(简介) .....	377
第一节 怀特 .....	378
一、描述性分析的基本原则与方法 .....	378
二、综合与结论 .....	379
第二节 申克 .....	380
一、音乐的结构功能和延长功能 .....	380
二、申克体系有关标记符号列表 .....	380
三、分析方法与基本原则简介 .....	380
第三节 波尔 .....	382
一、十二音序列的基本概念 .....	382
二、十二音序列作品分析步骤 .....	384
第四节 福特 .....	384
一、音级集合表 .....	384
二、集合的基本型和标准序 .....	385
三、音级集合分析方法的应用范围 .....	385
参考书目 .....	386
后 记 .....	387

# 第一章 绪论

## 第一节 音乐的结构与曲式分析

当我们面对某一部音乐作品时，不同的人会有不同的感受，往往是横看成岭侧看成峰，那是因为我们从不同的角度在对音乐进行探讨。比如音乐美学会侧重研究音乐的本质及其内在的规律；音乐史学侧重研究不同历史时期音乐文化的发展，归纳音乐流派、作曲家创作的共性与个性；演奏（唱）者则侧重于演奏技法及二次创作等问题。但无论从哪个角度入手，音乐作品曲式分析都是理解音乐作品的基础，它对于准确了解、把握音乐作品的思想内容、艺术手法、风格特征等都起着关键性作用。

人们通常将音乐作品结构样式称为曲式。曲式由每首作品的内容所决定，是内容与形式的统一。当音乐素材按照合乎逻辑的安排，在不同时间先后出现、变化、发展、布局、处理时，根据一定原则会形成若干典型的结构，曲式分析就是以这些典型的音乐结构为基础，寻找音乐作品结构的共性化特征及规律。

音乐作品通过特有的音乐技术手段来描述特定的思想情感及音乐形象。我们分析音乐作品时总离不开音乐表现的一些基本手法：旋律、节奏、节拍、速度、音色、音区、力度、演奏（唱）法、调性、调式、和声、织体、复调、配器等，尽管它们在曲式结构中所起的作用不同，对曲式结构的影响程度也各不相同，但都是构成音乐的基本要素。在传统曲式中，音乐材料与内部细分结构的层次构成各级曲式的框架，各级曲式框架通过和声进行及调性布局组合，并按照一定的逻辑规律结合、发展。无论是音乐材料、和声运动，还是不同结构层次的构建，都建立在各音乐要素基础之上。我们可以在曲式分析的框架内，根据具体的分析目的和对象，自由地选择分析进入的角度，有针对性地选择分析方法，对相关音乐要素进行系统、深入地分析，进而了解某一时代、某位作曲家的音乐风格，从音乐形式与内容生动的结合中，体验各种技术理论在音乐作品中的实践与发展，了解并掌握各种创作技能及音乐材料的处理手段，为准确地表达、再现作曲家的音乐内涵，发展自己特有的表现方法提供可借鉴的依据。

作为共性化音乐思维方式，曲式分析理论着重总结音乐作品具有普遍概括意义的结构原则，并揭示长期积淀的共性化的思维方式。然而，每一部音乐作品及其结构又都是具体的、唯一的。因此，有些音乐作品与典型规范的曲式结构相对照，显得很特殊，难以用传统曲式分析理论准确识别和界定，尤其是相似的、边缘化的结构辨析往往成为曲式分析中的相对薄弱环节，或者说是难点，初学者应该在学习中予以特别的关注。事实上，具体到每一首音乐作品的曲式结构都是不尽相同的，只有选择不同音乐作品的典型结构，结合不同音乐风格进行系统化、全

面地比较分析,才能够客观地剖析、研究这些充满个性、并极力避免与前人雷同的作品,准确地把握其结构规律,并从中探索作曲家的创作心路,以期在艺术的抽象与创作的真实中寻求可认知的均衡状态。

进入浪漫主义晚期、尤其是 20 世纪以来,一些作曲家在新的哲学、美学思潮及科学技术、数理逻辑等冲击下,形成了新的音乐观念与作曲技法,他们的作品从各个方面打破了以往共性化的写作规范,改变了各音乐要素对结构力的影响程度和音乐的紧张与松弛,赋予曲式以新的魅力。对这些音乐作品的分析,有些可以借鉴传统曲式分析方法,有些则要采用与之相适应的现代曲式分析方法。

曲式与结构方式一样,都属于形式的范畴,由音乐作品的内容所决定,并由音乐的表现手法所呈现。传统音乐作品的曲式结构,通过某些约定俗成的结构要素体现出来,在人们的听觉与思辨中形成自身规律。当我们分析音乐作品曲式结构时,首先要从音乐材料及其发展手法、和声在音乐结构中的作用等主要方面入手,宏观与微观相结合,明确各级曲式结构的主要特征,掌握曲式结构划分的主要依据点,这样才能够把握作品采用了哪些音乐表现的手法,以及这些手法与所要表达的内容又是如何互相契合达到完美的,进而了解作品的体裁、风格和时代特征。

## 第二节 音乐材料及其发展手法

在音乐作品的创作和分析过程中,旋律与调性布局及和声功能往往是统一的整体。了解音乐材料的发展方法,不仅提供了曲式分析的依据,而且提供了曲式分析的语言(这里的音乐材料主要针对旋律而言)。在传统的音乐作品中,音乐材料发展的主要方法可以大概归类如下:

### 1. 重复

可以重复乐节、乐句或者整个主题。原样重复时音乐缺少发展的动力,不宜重复次数太多。分析时,乐段以下结构单位小因素的重复具有构造结构的功能,需要计拍。乐段以上结构单位重复时,如果终止式没有改变,则不作为独立部分计算。

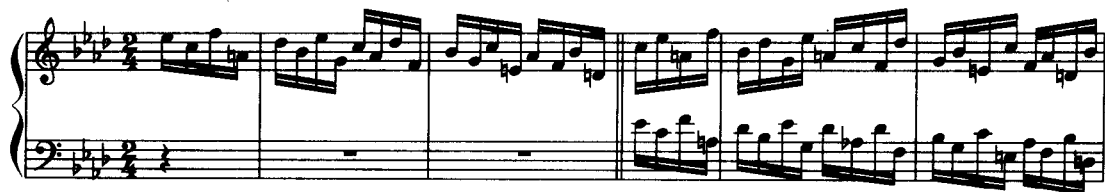
严格重复:完整、严格地从结构、音调、终止式上重复前面的音乐片段。

#### 例 1-1 新疆民歌《玛依拉》

人们都叫我玛依拉 诗人玛依拉,  
牙齿白声音好, 歌手玛依拉,

倒影重复:后一片段的旋律是前一段音程关系在纵向上的位移,都是反向的,符合以某一音高为轴心的镜面对称原则,但不一定非常严格。细分,则可以分为严格倒影与自由倒影。

## 例1-2 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.26 第四乐章



节奏重复：后一片段继承前一片段的节奏，但用新音调写作。如分裂、模进等材料发展手法均可能伴有节奏重复。变奏时，节奏也可以在某些次要的地方略有改动。

## 例1-3 《共产儿童团歌》



## 2. 变奏

这里所说的变奏主要指旋律的装饰变奏。变奏作为旋律发展的重要手法之一，是在一个相对完整的结构过程中展开的，变化可能在音高、节奏、和声，甚至音强、音区、音色、演奏法、织体等方面，但最常见的是曲调的音高和节奏、织体的变化，因而强调变化方法的统一性，而原结构基本不变。而旋律装饰变奏不脱离乐思的基本性格，改变乐思的流动性（增加或减少）。在声部变化中，主要是通过和弦外音的运用，构成声部节奏音型化与旋律音型化，具体方法是用附近的和弦外音、新的和弦音及附近音形成装饰性变化，旋律甚至可能变化得相当大，仅保持和声进行的基础与各声部的骨架音，也可以进一步改变节拍、节奏。

## 例1-4 刘庄《钢琴变奏曲》

主题

Andante moderato



变奏三

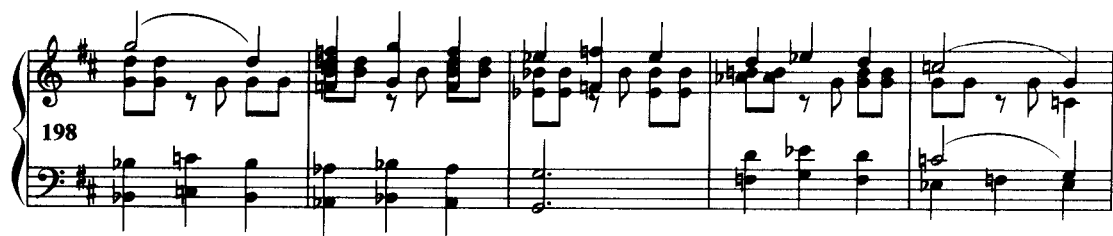




### 3. 展开

将显示过的音乐材料抽出片段加以展衍，或对和声结构加以重大变化，或兼而有之。此时，主题结构亦要随之变化。展开与变奏的最大区别在于变奏保留了原来的结构，而展开在对原材料变化时可能改变原来的结构。展开时，可以取已显示材料的一部分发展变化，也可以将主题的和声结构加以变化，可以运用本节中提到的各种音乐材料发展方法，还可以将不同材料加以综合。在剧烈的展开过程中，主题的完整乐思可能没有了，主题的结构可能发生了变化，相当长的比较完整的乐思可能变化得面目全非，陈述的只是主题的一部分，各种因素可在剧烈变化后重新组合。

#### 例1-5 勃拉姆斯《第二交响曲》OP. 73 第一乐章 183~202 小节



本乐章为奏鸣曲式，谱例为展开部基本展开的第一部分，是对主部主题第二个因素的展开。圆号独奏，后由双簧管和小提琴用新音色分裂重复，191 小节长笛第二次变奏这一因素，并作为扩展的材料，分裂模进。

#### 4. 派生对比（同质对比）

同一材料呈现后，后面材料的音乐内涵处于持续、发展的状况，音乐具有内涵的统一性。通过同质对比，原音乐材料得到或多或少的进一步阐明，有时可能引入某些新材料，甚至原主题变成了新主题，这新因素好像是前面主题的自由延伸，这已经成为构成某些曲式结构的原则。

#### 例1-6 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2 No.1 第一乐章



#### 5. 并置对比（异质对比）

由引用与前述主题相对立的新主题形成，两者构成的性格对比，是跳跃性的，缺乏过渡性连接因素。有时对比的差异程度极为明显，但艺术风格或不同声部的结合，使音乐统一为一个整体，这种情况在单声部歌曲旋律中较少见，常见于器乐曲中。

#### 例1-7 巴托克《献给孩子们（二）》No.3



#### 6. 模仿

当某一声部所陈述的音乐片段在另一声部中跟随出现时称为模仿，是多声音乐中材料发展的重要方法，也是主调音乐中复调因素形成的重要途径。当同一声部的音乐片段在各声部中按照不同时间顺序出现、彼此追逐时，所要表现的主题形象得到加强，并可以借此造成激动和紧张的气氛。先出现的声部称为开始声部（或起句），后出现的声部成为模仿声部（或应句）。



根据模仿音程的精确程度,可将模仿分为两类:第一类是严格模仿,严格模仿时模仿声部在音调、方向、节奏等方面与开始声部相同。第二类是自由模仿,自由模仿时仅保持音程的度数,不作精确位移,以使调性统一,或有个别音级的改变。自由模仿可以有多种形式:倒影模仿、逆行与逆行倒影模仿、增值模仿、减值模仿、中断模仿、节奏模仿与部分模仿等。比如:增值模仿或减值模仿时时值可以增减;倒影模仿时音程可以转位,即以某音为对称轴使音乐作上下方向相反对称的改变;逆行模仿将开始声部各音出现的顺序反向进行;密接和应的方式是开始声部尚未奏(唱)完,而模仿声部已经进入,并形成交叠。运用模仿陈述音乐主题和发展乐思时能使各声部之间获得更为紧密的联系,使音乐发展更具有动力,因而成为复调音乐写作中不可缺少的重要技术手段。如冼星海的《黄河大合唱》第五部分《保卫黄河》就属于卡农式合唱模仿,短小的动机在各声部之间多次转换出现,将音乐不断推向高潮。

## 7. 模进

指同一音乐片段出现在同一声部的不同音高上或同时改用新的调性。模进强调在变化中求得统一,借助于调式、调性的变化,形成音乐发展的动力性变化,特别适用于旋律的进一步发展。模进时,音程度数的变化被称之为“模进度数”。这里所指的模进通常仅作为音乐作品的次级结构或细分结构参与高一级的结构组成,不包括一级结构中通过调性的模进而导致的完整结构变化。模进在音乐发展过程中,常表现出窄音程特征,宽音程模进较少使用。这是因为当音程大于五度时,这个宽音程会给人以旋律脱节的感觉,所以模进一般控制在四度之内。模进常见的类型有:严格模进,旋律与织体的音程及节奏关系被整体平行移动;自由模进,在音乐的整体移动中,保留了前段音乐的特征性的部分,其他方面做了较大的变动,变动的尺度没有严格的界定;转调模进,后面音调片段是前面音调片段在另一个调上的重复,在某些条件下与严格模进相似,但调式的变化使音程的变化可能发生改变。

### 例1-8 贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲枪)》Op.13 第二乐章



## 8. 分裂

指所用材料相互之间的关系。同一音乐材料在以后的重复中,取其中一部分发展,或有续尾的感觉,或有成倍缩减的感觉,有些内容在分裂的过程中可能已经被舍弃了。作品中分裂手法往往与模进、重复等结合使用。