

中央音乐学院图书馆藏书

总登记号: 37043

分类号: H3.4

作者: 斯波索宾

7962

中央音乐学院编译室译

曲式学

苏联高等音乐学校作曲系音乐理论科教材

[苏联]斯波索宾著

强 洪 棋 译

下 册



上海音乐出版社

1957

214

101

中央音乐学院編譯室譯叢

曲 式 学

苏联高等教育部審定为音乐院教科書

斯波索宾著

張洪模譯

〔下 冊〕

上海音乐出版社

1957

內 容 提 要

本書是經蘇聯高等教育部審定的蘇聯音樂學院作品分析共同課的教科書，書中體系嚴整，論述簡明，舉例範圍廣泛，每章後附有分析材料曲目。全書分二冊，第一篇講主調音樂曲式，第二篇講復調音樂曲式。

И. В. Спиробин:
Музыкальная форма

本書根據蘇聯 Музгиз 1947 年版譯出

中央音樂學院編譯室譯

曲 式 學

(下 冊)

編 者	中 央 音 樂 學 院 編 譯 室
原 著 者	(蘇 聯) 瓦 拉 索 甫
翻 譯 者	張 浩 棟
校 訂 者	王 世 民

上海市刊出版營業許可證出字第51號

上海音樂出版社出版

上海福州路 677—679 號

五本：787×1092 1/25

頁數：118 印張 9 11/25 文字：170 千

版次：1957 年 12 月 第 1 版 1 第 1 次印刷

印數：1—2,350 冊

新華書店上海發行所發行

統一書號 8127.120

定價：(10) 1.50 元

目 次

第八章	奏鳴曲式	1	
§101	定义、一般布局	§102. 基本对比的性质 §103. 呈示部、主部 §104. 连接部 §105. 副部 §106. 結束部 §107. 展开部、主题内容 §108. 展开部、和声的关系 §109. 展开部、它的結構 §110. 再现部、它的意义、最簡單的类型 §111. 有不同变化的再现部 §112. 結尾 §113. 奏鳴曲式的引子 §114. 奏鳴曲式的变体, 没有展开部的奏鳴曲式 §115. 奏鳴曲式的变体, 协奏曲的第一乐章 §116. 奏鳴曲式的应用范围 分析材料	
第九章	奏鳴回旋曲	38	
§117.	定义、一般布局 §118. 呈示部、主部 §119. 连接部 §120. 副部和主题的重复 §121. 中間插部、连接部 §122. 主题的再现部 §123. 結尾 §124. 在奏鳴回旋曲中引入展开部 §125. 奏鳴回旋曲式的应用范围 分析材料		
第十章	古二部曲式与古奏鳴曲式	46	
§126.	古二部曲式及其总的輪廓 §127. 第一部分 §128. 第二部分 §129. 应用范围 §130. 古奏鳴曲式 §131. 第一部分、呈示部 §132. 第二部分、展开-再现部 §133. 古奏鳴曲式的应用范围 §134. 完全再现部的产生		
第十章的补充:	最重要的古代舞曲簡述	56	
§135.	分析材料		
第十一章	套曲曲式	59	
§136.	定义 §137. 古代的粗曲、古粗曲 §138. 奏鳴套曲、奏鳴曲、三重奏、四重奏等、交响曲 §139. 三乐章的奏鳴套		

前	§140. 两乐章的套曲	§141. 四乐章的套曲	§142. 套曲的各乐章在主题上的联系	§143. 多乐章的奏鸣套曲
§144.	游组曲、集成曲 分析材料			

第十二章 各种曲式之间的联系与混合曲式 ····· 74

§145.	各种曲式之间的联系	§146.	对称的多部曲式
§147.	混合曲式 幻想曲、狂想曲		

第十三章 声乐曲式 ····· 84

§148.	定义	§149.	音乐朗诵	§150.	音乐朗诵的种类
§151.	声乐曲式的最重要的一般基础、再现部		§152.	一般曲式在声乐中的应用	
§153.	声乐曲式的某些细节		§154.	歌剧	
§155.	歌剧的两个主要的种类		§156.	由独立的分曲组成的歌剧	
§157.	宣叙调		§158.	咏叹调、咏叹调	
§159.	场	§160.	咏叹调的特殊类型		
§161.	卡伐蒂那曲		§162.	咏叙调	
§163.	用其他名称的独唱曲		§164.	重唱(二重唱、三重唱等)	
§165.	合唱曲		§166.	终场	
§167.	歌剧中的器乐:序曲、引子、前奏曲、幕间曲、间奏曲等,芭蕾舞剧				
§168.	歌剧 构成一个整体的各幕				
§169.	主导动机				
§170.	乐剧				
§171.	乐剧中的场		§172.	俄罗斯的乐剧	
§173.	清唱剧 受难乐		§174.	康塔塔	
§175.	经文歌、牧歌				
§176.	众赞歌				
§177.	室内声乐曲式、歌曲				
§178.	浪漫曲				
§179.	叙事诗				
§180.	室内独唱形式				
§181.	室内重唱曲				
§182.	声乐套曲				
§183.	正教音乐				
§184.	天主教音乐 分析材料				

第二篇

第十四章 复调音乐的一般基础 ····· 120

§185.	定义,复调音乐的基本特点:不间断性	§186.	复调音乐的主题
§187.	对位的一般原则,非模仿性的复调音乐		
§188.	严格复调音乐和自由复调音乐的概念		

第十五章 复对位 ····· 136

§189. 單对位和复对位,复对位的一般分类 §190. 八度的二重对位 §191. 十二度和十度的二重对位 §192. 混合的轉位音程,不完全协和音程的重叠 §193. 自由声部 §194. 八度的三重和四重对位 §195. 橫向可动对位与縱向可动对位,反向或倒影对位 §196. 复对位的应用范围 分析材料

第十六章 模仿与卡农 152

§197. 定义,模仿的音程,声部的数目 §198. 屬音上的模仿,完全模仿和守調模仿 §199. 特殊模仿:反向模仿、扩服模仿等 §200. 二重模仿 §201. 模仿的应用范围 §202. 卡农的定义及作法 §203. 二重卡农 §204. 有終卡农与无終卡农 §205. 卡农模仿的应用范围 分析材料

第十七章 賦格曲 170

§206. 定义,一般布局 §207. 呈示部 §208. 对題 §209. 連接句 §210. 声部进入的順序 §211. 呈示部的界限 §212. 补充的进入,副呈示部 §213. 中部 §214. 再現部与結尾 §215. 間插段 §216. 密接和应 §217. 二重賦格 §218. 三重与四重賦格 §219. 賦格曲的图式的作法 §220. 小賦格曲与賦格段 §221. 賦格性的曲式的应用范围

下篇的补充: 其他最重要的复調音乐曲式 185

§222. 創意曲 §223. 众贊歌改編曲 §224. 前奏曲 §225. 变奏曲 §226. 利車卡尔曲、坎左那曲、祇卡塔曲 §227. 各种曲式里的复調音乐 分析材料

附录 190

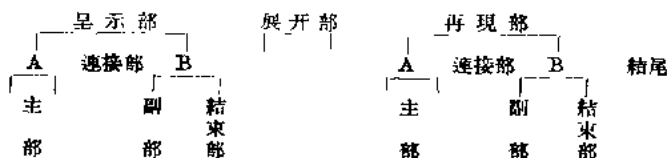
第八章

奏鳴曲式

§101 定义、一般布局

凡由以下方式構成的曲式称为奏鳴曲式，即以两个主题对置为基础，这两个主题第一次陈述时，不論在内容或調性方面都形成对比（第一主题在主調、第二主题在从屬調性），而在展开部以后重复时，两个主题都在主調上，即在調性上相互接近。^① 說得简单点，奏鳴曲式是以重复的双主题結構为基础的。

典型的奏鳴曲式的一般布局，大体上是这样的：



例：参看附录例4

由图式可以看出，奏鳴曲式的总的輪廓是三部結構，它与单三部曲式不同的地方在于两端部分是双主题的。

在比較古老的典范中，可遇到象单三部曲式那样的各部分的重复：

① 假如在重复的时候，其中一个主题在从屬調性上，則通常它在終結时要移到主調，这样两个主题仍然在調性上相接近。

||: 呈示部 :||: 展开部 再现部 :||

通常只重复呈示部,而在許多情況下完全不重复。

§102 基本对比的性质

由于两个主题的对比和矛盾是奏鸣曲式的基础及主要动力之一,所以这种对比的类型最重要。我們举几个不同性质的例子来说明它的本质。

带轻重分明的急进的主题与热情的,但比较富于歌曲性的主题对置:

136 *Presto agitato* 贝多芬:《奏鸣曲》,作品27第三乐章

戏剧性的主题与平静的、温柔的主题对置:

斯克里亚宾:《第三奏鸣曲》,作品23第一乐章

187 *Drammatico*



惊惶不安的主题与如歌的主题对置：

138

甲姆斯基-科隆科夫：《沙皇的新娘》的序曲



直线条前进式的曲调与温柔的、曲折的曲调对置：

139 **Allegro, ma non troppo** 普罗科菲耶夫：《第二钢琴奏鸣曲》，作品14第一乐章





勇敢豪放的主题与歌曲性的曲调对置：

包罗丁：《第二交响曲》第一乐章

740

Allegro *ff risoluto* **Poco meno mosso** *dolce*

突进的生气蓬勃的主题与哀怨性的主题对置：

141 **Assai allegro** 莫扎特：《第六钢琴奏鸣曲》第三乐章

激动而带有歌謠性的主题与舞曲性的主题对置：

舒伯特:《B小调交响曲》第一乐章

142

明朗抒情的主题与接近歌曲性的,但另有一种特殊节奏,并且色调阴暗的主题对置:

米亚斯科夫斯基:《第五交响曲》第一乐章

143

Allegretto amabile

抒情如歌的主题与谐謔曲性的主题对置:

144

Moderato assai

对置的类型很多，不胜枚举。总之，第一主题(主部)比第二主题富积极性是较典型的现象，虽然有时也遇到相反的情形。

§103 呈示部、主部

奏鸣曲式内用来陈述对置的主题的第一部分，称为呈示部。

它的组成部分是：主部(第一主题)、连接部、副部(第二主题)和结束部，结束部紧接着副部。

主部(呈示部的第一部分)是陈述第一主题的部分。

在主题方面，它的基本性质是一开始便确定了的，凡是其后部的发

展整个或大部分根据开始的动机的主部，都称为单一性的主部（参看贝多芬的《奏鸣曲》，作品2之1第一乐章）。但同时还有这样的主部，其中引进了比较新的主题因素，与它的开始的因素形成对比。这样的主部称为对比性的主部（参看贝多芬的《奏鸣曲》，作品10之2；包罗丁的《第二交响曲》的第一乐章）。由于在主部内的对比大都不十分强烈，而是到以后进一步发展中才明显地表现出来，所以它只是一个重要的动力。最典型的现象是：主部开始时的刚强的节奏与性质柔和的新因素形成对比。

在和声方面，主部的末尾最为重要。可以用主调上的完全终止，使主部带有收拢性，这是比较早的范例（海顿、莫扎特）的最典型的现象，但在以后的作品中也可以遇到（参看贝多芬的作品10的三首奏鸣曲的第一乐章；包罗丁的《第二交响曲》的第一乐章）。此外，还存在着非收拢性的主部。它们以半终止结束在主调的属和弦上（参看莫扎特的《G小调交响曲》的第一乐章；贝多芬的《奏鸣曲》，作品2之1的第一乐章）或转入属调（参看包罗丁的《第一交响曲》的第一乐章、《第二首四重奏》的谐谑曲乐章）。用其他终止的比较少见。

在内部结构的和声上，除了常用明显的稳定调性来表现陈述的呈示性以外，很难举出共同点，但有时也遇到转调的，好象带有展开性的模进结构。特别是贝多芬，他有时把最初的段落移到下属调（参看《四重奏》，作品18的第一乐章），或移到那不勒斯下属调（参看《四重奏》，作品59之2的第一乐章、《奏鸣曲》，作品57的第一乐章）。有时还引进更复杂的离调。

在结构方面，主部常是单一调性的乐段，也可以是转调的乐段。但与许多比较小的曲式的开始乐段不同，它的小节数往往比普通乐段的少，包括十小节至十二小节不等，象最简单的乐段那样分成两个长度相同的乐句的情形也不常见。

在某些主部(參看貝多芬的《奏鳴曲》,作品2之2的第一樂章、《奏鳴曲》,作品31之2的第一樂章)內可以遇到好象主部的兩個樂句有引子的情形。但實際上,甚至象《奏鳴曲》,作品31之2內的這樣的段落,雖然速度和主部的兩個樂句不同,但也應該看做是對比性的主部的一部分。

有時主部擴展成三部曲式的結構(參看貝多芬的《第七交響曲》的第一樂章;柴科夫斯基的《第四交響曲》和《第五交響曲》的第一樂章),但在這種情況下,它並沒有普通三部曲式的平衡性,因為其中有緊張的引向再現的發展,這種再現是在新的水平上重複開始時的段落,因此進一步發展成為必不可缺的了。

主部用二部曲式完全不是典型的現象,因為它太富於平衡性了,貝多芬的《第七交響曲》的末樂章里主部用二部曲式,乃是例外的現象,它是由於這首樂曲末樂章的性質和地位的關係(參看第十一章)。至於貝多芬的《第二交響曲》的慢樂章內,主部有類似這樣的結構,是因為它具有一般慢樂曲都有的歌曲性的原故。

主部可以接有補充(參看貝多芬的《奏鳴曲》,作品10之1的第一樂章;莫扎特的《G小調交響曲》的第一樂章)。

§104 連 接 部

在兩個基本主題之間,即主部的末尾和副部的開始之間的段落,稱為連接部,它的基本功用是以平穩的過渡來連接這兩個主題。

連接部的主題內容往往與它前后的主部和副部不同。

一、連接部常以主部的主題材料為基礎。在某些情況下這材料在連接部里加以發展和變化,而在連接部的開始卻往往重複主部的頭幾小節(照原樣重複、變奏或移到另一高度)。這樣在某種程度上便可以使連接部和主部融合在一起,好象變成了它的第二個樂句,因為兩個

乐句的开始部分相似正是乐段的特征。这种主部和连接部相似的现象当主部以半终止收束的时候特别常见，因为半终止可以使连接部和主部的关系更象乐段的两个乐句。

大家都知道，这种类型的连接句在小曲式内也可遇到（重复扩展到转调的连接部分）。

在另一些情况下，却是将引用的材料大加改变，完全按另外一种方式发展（参看贝多芬的《奏鸣曲》，作品10之1的第一乐章；主部开始时g—降e的跳跃在连接部内节奏比较柔和，以后的发展也比较流畅）。

二、连接部可用新主题为基础，特别是当主部有收缩性的结构时更是如此，但这样的新主题通常没有显示性的结构，而多半有中间性的发展。新主题和它周围的材料比较起来，往往不是很鲜明的。

三、在连接部内可以遇到以逐步引进其个别音调的方式来对副部主题加以准备的情况（参看贝多芬的《奏鸣曲》，作品2之2的第一乐章；米亚斯科夫斯基的《第二钢琴奏鸣曲》）。

在连接部内，往往由于音乐材料扩展的结果，形成第一个重要的高潮，这高潮有时是整个呈示部的主峰。

在和声方面，连接部的连接作用可能表现得最明显，因为其中包含进入副部调性的转调。

转调往往不立刻开始，而是停留在主调上片刻后再开始，这个主调的片段便形成连接部的第一部分，连接部的开始可以用主调的主和弦上的一个或数个补充。虽然在和声方面这些补充好象是附在主部上的，但实际上已经属于连接部（参看莫扎特的《第五钢琴奏鸣曲》），假如不象在莫扎特的《第六奏鸣曲》里那样和连接部画得很明显的話。

在主调的主和弦的补充后或停留在主调片刻以后，到副部的过渡，即连接部的第二部分便开始了。这种类型的连接也在其他曲式中遇到

过。

在古代大調的奏鳴曲內(參看莫扎特的鋼琴奏鳴曲第2,3,5等号的第一乐章) 連接部有时只限于达到主調上的半終止, 这种半終止也常用同样的补充終止加以巩固。在这以后, 經過句逗, 屬調上的副部便紧跟着开始了(D—T)。由此可見, 在这里沒有轉調, 重心移到屬調时并没有进入屬調的过渡, 連接部末尾的屬和弦只因为放在終止的强拍上, 便被当做主和弦使用了。

典型的連接部包含真正的轉調, 在某些情况下, 过渡是由主調直接进入副部的調性来完成的(參看貝多芬的《小提琴和鋼琴奏鳴曲》, 作品30之2的第一乐章)。在另一些情况下, 特别是在連接部內形成展开式的进行时, 却要触及一个或几个中間調性, 这时連接部的布局可能相当复杂(參看柴科夫斯基的《第六交响曲》的第一乐章)。

經過副部的下屬方向, 副部調性的功能方向常表現得很清楚(參看貝多芬的《奏鳴曲》, 作品53的第一乐章; 蕭邦的《B小調奏鳴曲》的第一乐章)。

經過副部的屬調和下屬調(或相反)到最終目的, 副部調性的功能方向也可表現得很清楚(貝多芬的《奏鳴曲》, 作品13的第一乐章), 但同时(特别是在有模进的时候)也可以触及一些对于副部的主調的准备沒有直接意义的中間調性, 当然, 最重要的是紧接在副部以前的那个調性, 它的准备的意义几乎永远是要很清楚的。

用副部的調性的同主音調做它的准备是頗饶兴趣的手法, 这种在連接部和副部之間造成調性的对比的手法, 早在斯卡拉蒂的作品內就清楚地表現出来了。

最典型的是用小調做大調的准备:

	主 部	連 接 部	副部的开始
莫扎特:《第六奏鳴曲》第一乐章	F	d-e	C
貝多芬:《奏鳴曲》, 作品53第一乐章	C-c	C-a-e	E

但有时也遇到相反的配合:

	主 部	連 接 部	副部的开始
莫扎特:《第六奏鳴曲》末乐章	F	d-C	c
貝多芬:《奏鳴曲》, 作品2之3	C	C-G	g

連接部內很少用突然的, 尤其是等和弦的轉調, 在柴科夫斯基的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》內可以看到这种造成很大色彩效果的有趣的例子。在用B小調陈述的主部以后, 連接部引向确定的D大調(平行大調)的屬和弦(这两种調性的配合是最普通的)。从它起, 便用等和