



曲式学

[苏] 斯波索宾 著
张 洪 模 译



上海文艺出版社

曲 式 学

〔苏〕斯波索宾 著
张 洪 模 译

上海文艺出版社

责任编辑：周永达

封面设计：于文盛

曲 式 学

〔苏〕斯波索宾 著

张 洪 模 译

朱 世 民 校订

上海文艺出版社出版

（上海绍兴路74号）

新华书店上海发行所发行 祝桥新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13.75 字数 337,000

1959年6月新1版 1986年6月新2版

1986年6月第4次印刷

印数：6,501—10,000册

书号：8078·3526 定价：2.80元

序

我国所有音乐学院和音乐专科学校几十年来教授音乐作品分析都没有教科书。以前的几种教科书(阿连斯基、布斯列尔的)太旧了。普劳特的两部众所周知的著作(《曲式学》和《实用曲式学》)是为学习音乐理论与作曲专业的人写的,不适用于共同分析课。并且在普劳特的这两种教科书内,在解决拍节法的问题上贯穿着德国理论家,特别是黎曼的可疑的和片面的论点,使人对本题的理解更加困难。再者,这两本书虽然范围很广,但对于共同课来说,还不够包罗万象。卡图阿尔的《曲式学》,大家都知道,只完成了上篇。该书的上篇虽然纠正了黎曼的曲式理论,并且和他展开争论,但和他的理论还是很接近的,并且本身也含有许多需要商榷的地方。卡图阿尔的著作的上篇大部分篇幅都是论述拍节法的,这些问题是很复杂的,并且有许多地方有待商榷,所以是不能在共同课中占显著地位的。而下篇可惜没有完成,其中缺少许多重要的知识。1925年出版的贝里亚叶夫的《对位法和曲式学概论》一书没有用为音乐学院的教科书。而假如我们再估计到,上列的教科书全都没有再版,几乎变成珍本,那情况的严重性便更明显了。

作者在鼓起勇气写这本教科书时,早就知道它离理想远得很,但它至少可以应一时的需要。作者自己知道他的著作可能有许多缺点,一定会遭到批评的。但作者认为适合一切人的口味和看法是不可能的,甚至是没有必要的,但是假如承认他所编的教科书有存在的价值,并且要求再版的话,那作者当然要根据他所诚心接受的中肯而客观的批评来做必要的订正的。

当然，在许多地方，材料的陈述要比上课时所能讲的详尽得多，这可以用课外阅读材料的形式作为教师讲课的补充。许多印六号字的段落可以省略。有些分析也用六号字，是为了节省篇幅。

本教科书正如它的标题所示，是供共同分析课用的，但在没有写出专业分析课的教科书以前也可用本书作为研究作曲及音乐史理论的学生的参考书。^①本书是为有教师授课学习用的，不一定适于自修用，虽然对于有修养的和能力强的学生说来，他在本书中是不会遇到特别困难的地方的。作者力求陈述简明，避免过多地采用不必要的外来语。作者同样也尽量避免生造新名词。这样的新名词常混在口头讲的音乐理论字汇中，简直变成了“音乐行话”，然而甚至在一个音乐学院内的有修养的专家，假如他不是属于有竞尚“生造名词”（并非出于必要）风气的小圈子内的人的话，那他往往也会不懂的。

本书的陈述尽可能是理论性的，比以分析具体作品为基础的陈述更一般性。即使最典型的范例也永远是包含某些特点，而又不包含其他同样典型的范例的特点。每一个典型范例都需要许多专门的附加说明，这样便不可避免地使陈述头绪太多。因此作者选择了对内容的比较一般性的陈述。理论上的论点大部分都引证了个别艺术范例。学生应该熟悉的某些作品则利用各种机会多次地引用。^②

有几章是具体分析作品的。在某些情况下，作者只写出图式，在另外一些情况下，则作简要的文字说明，变奏曲式的一章便是这样的。这主要是由于：一、在教科书内没有把这一曲式的范例完全举出来；二、在实际分析时，变奏曲式比许多其他曲式难得多；三、

① 复调音乐部分叙述得比共同分析课所需要的详尽些。将复调音乐共同课作为独立的科目的演出系（指挥系、合唱指挥系）可以把这部分用作材料。在这种情况下，当然要求教员做些补充，特别是在实际分析方面。

② 引证尽可能用最普及的版本。

了解变奏材料的变化对于分析各种曲式内的主题变化都是有非常重要的意义的。根据共同课的要求分析作得很简明。

除了变奏曲式以外,所有典型的曲式都附有完全的范例,并且标出这些范例的各部分。可以在教师的指导下按章分析这样的范例,开始实际的练习。关于分析的要求,以后将详述。

选择理论(逻辑)式的陈述方法还有几个特点。例如,某些特殊情况可以尽可能看做是某些一般性规律的表现。作者没有能够完全贯彻这一原则,希望有经验的教师能够弥补这个缺陷。

在理论的某些地方,作者故意论述得比较简略。例如,对于动机和乐节的概念的相对性略而不谈。动机的分类只是最一般的,因为画分得再细一点就必须举出许多不同的类型,而这样做又未必适当。有大的中段和再现部比第一乐段小的简单的单一主题曲式都归入二部曲式,虽然由于细节问题(中段与再现部之间句逗画分的程度,他们的融和的程度,音量方面有对比或缺乏对比,再现部的变动的程度等)可能复杂得多,有时接近二部曲式,有时又接近三部曲式。在民歌曲式的问题上,作者几乎只限于叙述相似和对比的不同结合上。象这样简单化的例子还可以举很多,这都是为了避免过于细致。这些简单化的地方常在分类方面,因为一般说来,分类都是有些相对性的,并没有重大意义。

在依次叙述各种曲式以前,先有一篇绪论,它是论述曲式形成的最重要的一般规律的。在实际授课的许多情况下,预先把整个绪论讲完是不适当的,因为这些知识是很难掌握的,程度不高的学生会感到太抽象。绪论的论点可以根据由简入繁的具体的曲式类型循序渐进地讲授。例如,呈示性的陈述在学习乐段时便很容易理解;中间性的陈述在学习单二部和单三部曲式时容易理解;曲式的各部分的功能也可以根据单二部和单三部曲式来讲授;而主题的变化手法在乐段中便已经大大地采用了,象这样的例子还有很多。按照这样的计划,用绪论来把授过的材料加以最后的概括是

很有益的。但假如全班学生程度高和有音乐修养，那末绪论也完全可以在前面讲。

不论怎样布置课程，在课程末尾留几个学时来练习分析作品总是很有益的。分析材料必须找书中没有说明是什么曲式的作品。这样的作业不仅对于复习课程有重要意义，而且对于了解学生掌握课程的程度也有重要的意义。

为了使学生分析复调曲式（分析各种作品中的复调音乐因素也是如此）有把握起见，应当把这一部分放在学年中间讲授，以后在讲授其他各章时，还要实际练习这方面专门的分析课题。

在整个课程中除去口答作业以外，还应当系统地采用书面作业。书面作业可以采用回答分析的主要问题的形式，但最好至少有几个课题用详尽的文字来说明。

不论说明的方式如何，分析应当至少说明该作品的以下各问题：

一、总的初步分析

一、曲式的类型（单三部曲式、奏鸣曲式等）。

二、表示曲式大概轮廓的数字图式，注出主题（部分）的字母标志和名称（第一乐段、展开部等）。

二、分析各个基本部分

一、该部分在曲式中的机能（第一乐段、中段等）。

二、陈述的类型（呈示型、中间型等）。

三、主题的组成，它是单一性还是对比性的，它的性质和造成这种性质的手段。

四、哪些因素获得了发展，发展的手法（重复、变奏、并置等）；主题的改变。

五、高潮的部位(如果有的话);达到高潮和离开高潮的手法。

六、调性布局,终止式,它们的相互关系,它是收拢性的还是开放性的。

七、详细的数字图式;结构的说明、综合和分解的最重要的因素;“气息”短暂或悠长;对各部分里的比例的说明。

三、各基本部分在整体中的相互关系的分析

一、主题的相互关系,单一性的还是对比性的,对比的强调或缓和。

二、由于主题的相互关系而产生的速度上的单一性和对比性。

三、调性的相互关系。

四、曲调音高大体的轮廓;由于动力布局而产生的高潮之间的关系。

五、对总的比例的说明。

六、对整个乐曲的说明,曲式的典型性的程度;曲式的结构的基础(贯串发展、并置等)。

作者在编写本教科书时,除了自己的意见以外,还在不同程度上利用了以下的资料:

阿连斯基 《器乐及声乐曲式学习手册》,莫斯科 1917 年版。

布斯列尔 《器乐曲式学》,莫斯科 1884 年版。

普劳特 《曲式学》,莫斯科 1917 年版。

普劳特 《实用曲式学》,莫斯科犹根松出版社版。

卡土阿尔 《曲式学》,上篇莫斯科 1934 年版,下篇莫斯科 1936 年版。

阿萨菲叶夫 《曲式即过程》,莫斯科 1930 年版。

迈捷尔 《分析专门教程》(速记稿)。

普罗托波波夫 《乐曲的复杂曲式》,莫斯科 1941 年版。

普罗托波波夫 《变奏曲式》(手稿)。

布斯列尔 《严格写作法》，莫斯科 1926 年版。

布斯列尔 《自由写作法》，莫斯科 1917 年版。

普劳特 《赋格曲》，莫斯科 1932 年版。

塔涅叶夫 《严格写作法的复对位》，别里亚叶夫 1909 年版。

左罗塔辽夫 《赋格曲》，莫斯科 1932 年版。

斯克列勃科夫 《复调音乐分析》，莫斯科 1940 年版。

卡斯塔尔斯基 《俄罗斯民间音乐体系的特点》。

莱赫廷特里特 《曲式学》。

凯路比尼 《对位与赋格》。

普劳特 《复对位与卡农》。

莫扎特的奏鸣曲的编号是根据彼得版，海顿的钢琴奏鸣曲编号是根据《奏鸣曲十首选集》的版本，斯卡拉蒂的奏鸣曲的编号是根据国家音乐出版社版(戈登威泽尔校订)。

巴赫的《平均律钢琴曲集》中的前奏曲与赋格曲都标出卷号和作品顺序（I 卷 2，II 卷 12 等）。

例 1, 例 2, 例 3, 是指本书附录中的谱例。

最后，审阅本书的米亚斯科夫斯基、舍巴林、斯克列勃科夫曾给予许多宝贵的指示，莫斯科音乐学院音乐理论教研室的同人贝尔科夫、迈捷尔、凯尔曼和俄罗斯民间音乐专家基皮乌斯曾热心提出意见，作者在此谨表谢意。

1945 年 4 月

目 次

序	1
绪论(曲式的最重要的基本知识)	1

§1. 定义	§2. 曲式的划分、句逗及其标志、段落	§3. 音乐的主要因素及其构成形式的作用、曲调、主题	§4. 和声	§5. 节奏(狭义的和广义的)、对称性	§6. 曲式中各部分的功能	§7. 符合曲式段落的各种功能的陈述类型、显示类型的陈述	§8. 中间型的陈述	§9. 中间型的陈述的特殊变体: 连接句和准备句		
§10. 结束型的陈述	§11. 引子型的陈述	§12. 曲式中的发展原则及其总体系	§13. 第一项原则——重复	§14. 第二项原则——改变的重复(变奏)	§15. 第三项原则——展开	§16. 第四项原则——派生的对比	§17. 第五项原则——并置的对比	§18. 各部分的功能、各种类型的陈述和发展原则的相互关系	§19. 曲调-主题结构改变的方法、主题的加工	§20. 主调曲式和复调曲式的划分、分析材料

第 一 篇

第 一 章 结构最简单的乐段及其组成部分	51
--------------------------------	----

§21. 定义、乐段和乐句	§22. 乐段的一般特点、旋律-主题的相互关系	§23. 单一调性的乐段的和声	§24. 转调乐段	§25. 由两个乐句组成的简单乐段的结构、由三个乐句组成的以及不分乐句的乐段	§26. 曲式的特别是乐段的更小的因素: 乐节、动机、副动机	§27. 动机、副动机	§28. 相同与区别、划分与融合	§29. 结构的周期性、结构的对比: 综合与分解	§30. 非方整性结构的乐段	分析材料
---------------	-------------------------	-----------------	-----------	----------------------------------------	--------------------------------	-------------	------------------	--------------------------	----------------	------

第 二 章 乐段的各种复杂化、作为独立曲式的乐段、俄	
----------------------------	--

俄罗斯民歌 ·····	78
§31. 大的和复合的乐段	§32. 由不相等的乐句组成的乐段、内 部的扩展
§33. 补充	§34. 缩短
§35. 重叠、侵入的终止	§36. 乐段中的再现
§37. 乐段——独立的曲式	§38. 引子与 结尾
§39. 俄罗斯民歌曲调的某些特点	§40. 调式方面
§41. 主题与结构方面	分析材料
第三章 单二部曲式 ·····	106
§42. 定义、一般布局	§43. §44. 二部曲式的第一部分
§45. 有再现部的二部曲式, 第二部分: 中段	§46. 有再现部的二 部曲式, 第二部分: 再现部
§47. 整个第二部分	§48. 没有再 现部的二部曲式
§49. 整个二部曲式	§50. 部分的重复
§51. 二部曲式的引子和结束部分	§52. 二部曲式的应用范围 分析材料
第四章 单三部曲式 ·····	124
§53. 定义、一般布局	§54. 单三部曲式的第一部分
§55. 单 主题的单三部曲式的第二部分——中段	§56. 单三部曲式的第三 部分——再现部
§57. 假再现部	§58. 在二部或三部曲式中 的静止的和动力的再现部
§59. 有对比中段的单三部曲式	§60. 整个三部曲式及其规模
§61. 各部分的重复	§62. 引子 与结尾
§63. 单三部曲式的应用范围	分析材料
第五章 复三部曲式 ·····	146
§64. 定义、一般布局、对比的意义	§65. 两端部分与中间部分的 对比性质
§66. 有三声中部的复三部曲式, 第一部分	§67. 第 二部分——三声中部
§68. 第三部分——再现部	§69. 以插 部为中部的复三部曲式
§70. 复三部曲式的引子与结尾	§71. 复 五部-三部曲式
§72. 介于单三部曲式与复三部曲式之间的曲 式	§73. 复三部曲式的应用范围
第三章至第五章的补充材料、二部曲式与三部曲式的应 用范围 ·····	158
§74. 总论	§75. 舞曲
§76. 进行曲	§77. 声乐曲
§78. 各种器乐作品	分析材料
第六章 主题与变奏(变奏曲式) ·····	167

§79. 定义、一般布局 §80. 以固执低音为基础的变奏曲 §81. 严格变奏曲及其主题 §82. 变奏的方法 §83. 变奏的排列次序 §84. 严格(装饰)变奏曲举例 §85. 在变奏曲式中贯穿发展的手法 §86. 自由变奏曲 §87. 舒曼的交响练习曲 §88. 格林卡所采用的新型变奏曲 §89. 格林卡的《波斯人的合唱》 §90. 二重变奏曲 §91. 变奏曲式的应用范围 分析材料

第七章 回旋曲 189

§92. 定义、一般布局 §93. 回旋曲的起源、它的各部分的名称、内容的性质 §94. 古回旋曲(分节歌式回旋曲) §95. 主部 §96. 插部 §97. 古典乐派成熟时期的回旋曲(简单的回旋曲) §98. 十九世纪回旋曲的进一步发展 §99. 二重形式 §100. 回旋曲式的应用范围 分析材料

第八章 奏鸣曲式 201

§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. 结束部 §107. 展开部及其主题内容 §108. 展开部的和声关系 §109. 展开部的结构 §110. 再现部、它的意义、最简单的类型 §111. 有不同变化的再现部 §112. 结尾 §113. 奏鸣曲式的引子 §114. 奏鸣曲式的变体: 没有展开部的奏鸣曲式 §115. 奏鸣曲式的变体: 协奏曲的第一乐章 §116. 奏鸣曲式的应用范围 分析材料

第九章 奏鸣回旋曲 237

§117. 定义、一般布局 §118. 呈示部、主部 §119. 连接部 §120. 副部、主部的重复 §121. 中间插部、连接部 §122. 总的再现部 §123. 结尾 §124. 在奏鸣回旋曲中引入展开部 §125. 奏鸣回旋曲式的应用范围 分析材料

第十章 古二部曲式与古奏鸣曲式 245

§126. 古二部曲式及其总的轮廓 §127. 第一部分 §128. 第二部分 §129. 应用范围 §130. 古奏鸣曲式 §131. 第一部分: 呈示部 §132. 第二部分: 展开-再现部 §133. 古奏鸣曲式的应用范围 §134. 完全再现部的产生

第十章的补充: 最重要的古代舞曲简述 255

§135. 分析材料

第十一章 套曲曲式 258

§136. 定义 §137. 古代的组曲、古组曲 §138. 奏鸣套曲, 奏鸣曲, 三重奏、四重奏等, 交响曲 §139. 三乐章的奏鸣套曲

§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. 新组曲、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 273

§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 283

§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. 一般曲式在声乐里的应用 §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、小咏叹调 §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. 叙事曲 §180. 其他室内独唱曲式

§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 318

§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	334
§189. 单对位和复对位、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. 混合的转位音程、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. 横向可动对位与纵向可动对位、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	350
§197. 定义、模仿的音程、声部的数目	§198. 属音上的模仿、完全模仿和守调模仿
§199. 特殊模仿: 反向模仿、扩张模仿等	§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. 有终卡农与无终卡农
§205. 卡农模仿的应用范围	分析材料
第十七章 赋格曲	368
§206. 定义、一般布局	§207. 呈示部
§208. 对题	§209. 连接句
§210. 声部进入的顺序	§211. 呈示部的界限
§212. 补充的进入、副呈示部	§213. 中部
§214. 再现部与结尾	§215. 间插段
§216. 密接和应	§217. 二重赋格
§218. 三重与四重赋格	§219. 赋格曲的图式的记法
§220. 小赋格曲与赋格段	§221. 赋格性的曲式的应用范围
第二篇的补充: 其他最重要的复调音乐曲式	382
§222. 创意曲	§223. 众赞歌改编曲
§224. 前奏曲	§225. 变奏曲
§226. 利车卡尔曲、坎左那曲、托卡塔曲	§227. 各种曲式里的复调音乐 分析材料
附录	387

绪 论

曲式的最重要的基本知识

§ 1. 定 义

音乐作品的结构称为曲式。曲式由每首作品的内容所决定，并且和内容统一，它的特征是分布在不同时间上的各个音响因素的相互配合。

每首作品的形式都永远是独特的，只有它才有的绝无仅有的曲式。但同时曲式的形成也有规律和法则可循，虽然这些规律和法则的数目很有限，然而正是由于这一点，许多作品在结构上才有共同点。由这些共同点可归纳成一些形式的类型或一般的结构图式。这些类型或图式在或多或少符合“多样的统一”的一般美学规律的条件，富有伸缩性和适应性，所以得到普遍的应用。

每一种艺术作品都有它固有的形式，但每一种艺术的感受规律是不同的。例如，空间艺术(版画、绘画、雕刻、建筑)是通过视觉来感受的，因此，它的形式不论是整体或是局部都能在一瞬间被人所感受。并且，通常总是先感受它的总轮廓，然后再感受它的细节。音乐则恰恰相反，它象文字(诗歌、散文)一样，是一部分一部分的细节随着时间展开的。因此，音乐的整体是我们凭记忆把依次展开的局部联结而成的。以上所说的音乐感受的特点，也就决定了乐曲形式的本质，音乐形式是随着时间进行的，它永远是一个过程，也就是说，它是带有某种不同强度的一种发展，并且发展的

强度有时是不变的,有时(这种情况更多)是有变化的。

如上所述,目前曲式是有一定的类型的,换句话说,存在着一些由传统逐渐促成而固定下来的各种因素的布局,并且其中有些布局在历史上有很大的持久性。这种情况并不妨碍每首具体作品的独特形式的发展过程。在这一方面,音乐和其他艺术,特别是和文学,有一定程度的相似点。在文学中,有些作品,例如长篇小说,虽然它们的题材不同,但它们的布局方面经常可以发现有很相似的地方。而在音乐里,由于内容没有文字那样具体,当然就更加需要一些惯用的音乐发展布局,这种布局成为思想发展方向的支持点。这在一定程度上也可以说明在音乐艺术中,特别在曲式领域中,传统特别持久的原因。

§ 2. 曲式的划分、句逗及其标志、段落

曲式是一个完整的東西,但同时又是段落分明的,它是由在意义上彼此划分界限的几个部分组成的。

在这方面,音乐和文字语言相似。我们可以这样比喻:曲式的大的一部分在某种程度上象文学作品里的章,比较小的部分象文学作品里的段、长短不一的句,甚至于字。

在曲式的任何部分之间的划分因素称为句逗。

由于各部分划分的程度不同,句逗可以有不同的明显程度(从长时值的休止符到隐约可辨的两音之间的间断)。

句逗的主要标志如下:

一、休止符:

1 Allegro non troppo

柴科夫斯基:《第六交响曲》第一乐章





二、在比较长的音上的停留：

拉赫玛尼诺夫：《曲调》，作品 3 之 3

2 Adagio sostenuto

三、曲调-节奏音型的重复，常带有同样时值的弱起小节：

达尔戈梅斯基：歌剧《美人鱼》第一幕

3 Allegro moderato

还可以参看例 1 中用虚线标出的部分，例 2 中第 1, 2 小节。

此外还有句逗的其他标志，例如音区的改换、音响力度的变化等。

句逗大都在主要声部内表现得比较清楚。