

曲式分析概要

任达敏编

星海音乐学院作曲系

目 录

序言	(3)
第一章 基本概念和定义	(4)
第一节 终止式、主题和主题发展手法	
第二节 曲式中各部分的功能：基本曲式部分和附属曲式部分	
第三节 与曲式的各种功能相关的陈述类型	
第四节 分析图式的标记方法 第五节 作品分析的方法	
第二章 乐逗和结构类型	(9)
第一节 乐逗、第二节 结构类型、第三节 结构区分的方法、	
第四节 结构的补充与扩充	
第三章 乐段	(11)
第一节 乐段的定义、第二节 乐段的类型	
第四章 一部曲式	(14)
第五章 二部曲式	(14)
第一节 再现二部曲式、第二节 无再现二部曲式	
第三节 二部曲式的应用范围	
第六章 再现三部曲式	(16)
第一节 说明、第二节 三部分构成的可能性、	
第三节 再现三部曲式的反复与三部五部曲式、	
第四节 再现三部曲式的应用范围	
第七章 复三部曲式	(19)
第一节 说明、第二节 复三部曲式的主要类型、第三节 引子与尾声、	
第四节 应用范围	
第八章 回旋曲式	(22)
第一节 说明、第二节 各部分的特点、第三节 回旋曲式与三部曲式、	
第四节 应用范围	
第九章 变奏曲式	(24)
第一节 说明、第二节 固定低音变奏曲，关于固定动机变奏曲、	
第三节 固定和声变奏曲、第四节 变奏曲、	
第五节 变奏曲的变奏分组及其组合方式、第六节 应用范围	

第十章 奏鸣曲式·····	(29)
第一节 说明、第二节 呈示部、第三节 展开部、第四节 再现部、	
第五节 引子与尾声、第六节 应用范围、第七节 变体奏鸣曲式、	
第八节 无展开部的奏鸣曲式、第九节 协奏曲第一乐章-双呈示部奏鸣曲式	
第十一章 奏鸣回旋曲式·····	(34)
第一节 说明、第二节 各部分的特点、第三节 应用范围	
第十二章 套曲曲式·····	(36)
第一节 说明、第二节 套曲的主要类型	
第十三章 关于规范化、非规范化及边缘曲式·····	(37)
第一节 规范化曲式、第二节 非规范化曲式、第三节 关于边缘曲式、	
第十四章 器乐体裁·····	(43)
第一节 舞曲、第二节 进行曲、第三节 受声乐影响的器乐体裁、	
第四节 其它体裁	
第十五章 声乐曲式·····	(46)
第一节 概述、第二节 声乐常用的曲式、	
第十六章 声乐的体裁·····	(50)
第一节 大型声乐体裁、第二节 小型声乐体裁、	
参考书目·····	(52)

目 录

序言	(3)
第一章 基本概念和定义	(4)
第一节 终止式、主题和主题发展手法	
第二节 曲式中各部分的功能：基本曲式部分和附属曲式部分	
第三节 与曲式的各种功能相关的陈述类型	
第四节 分析图式的标记方法 第五节 作品分析的方法	
第二章 乐逗和结构类型	(9)
第一节 乐逗、第二节 结构类型、第三节 结构区分的方法、	
第四节 结构的补充与扩充	
第三章 乐段	(11)
第一节 乐段的定义、第二节 乐段的类型	
第四章 一部曲式	(14)
第五章 二部曲式	(14)
第一节 再现二部曲式、第二节 无再现二部曲式	
第三节 二部曲式的应用范围	
第六章 再现三部曲式	(16)
第一节 说明、第二节 三部分构成的可能性、	
第三节 再现三部曲式的反复与三部五部曲式、	
第四节 再现三部曲式的应用范围	
第七章 复三部曲式	(19)
第一节 说明、第二节 复三部曲式的主要类型、第三节 引子与尾声、	
第四节 应用范围	
第八章 回旋曲式	(22)
第一节 说明、第二节 各部分的特点、第三节 回旋曲式与三部曲式、	
第四节 应用范围	
第九章 变奏曲式	(24)
第一节 说明、第二节 固定低音变奏曲，关于固定动机变奏曲、	
第三节 固定和声变奏曲、第四节 变奏曲、	
第五节 变奏曲的变奏分组及其组合方式、第六节 应用范围	

第十章 奏鸣曲式·····	(29)
第一节 说明、第二节 呈示部、第三节 展开部、第四节 再现部、 第五节 引子与尾声、第六节 应用范围、第七节 变体奏鸣曲式、 第八节 无展开部的奏鸣曲式、第九节 协奏曲第一乐章—双呈示部奏鸣曲式	
第十一章 奏鸣回旋曲式·····	(34)
第一节 说明、第二节 各部分的特点、第三节 应用范围	
第十二章 套曲曲式·····	(36)
第一节 说明、第二节 套曲的主要类型	
第十三章 关于规范化、非规范化及边缘曲式·····	(37)
第一节 规范化曲式、第二节 非规范化曲式、第三节 关于边缘曲式、	
第十四章 器乐体裁·····	(43)
第一节 舞曲、第二节 进行曲、第三节 受声乐影响的器乐体裁、 第四节 其它体裁	
第十五章 声乐曲式·····	(46)
第一节 概述、第二节 声乐常用的曲式、	
第十六章 声乐的体裁·····	(50)
第一节 大型声乐体裁、第二节 小型声乐体裁、	
参考书目·····	(52)

序 言

曲式(Form)是“决定一部作品的整体结构的基本原则和格式。换句话说,曲式就是当作曲家着手创作时浮现在他脑海里的结构轮廓。这就如同建筑师的平面图;譬如说,赋格曲或奏鸣曲“(哈佛辞典语)。从某种意义上可以说,曲式是已经存在着的或是已经确立的构筑音乐作品的原则。本课程的目的就是学习各种现存的曲式(规范化曲式)原则,使学习者把对音乐作品的认识从感性上升到理性的高度,从而能够正确的把握音乐作品的创作或演奏。

曲式原则的继承性和发展性

曲式原则的继承和发展始终贯穿在音乐史的发展过程中,几乎每一个历史时期都创立了某些带有时代特征的曲式原则。同一时期的作曲家们往往会遵循共同的音乐结构原则进行创作,因而同一时期的作曲家的作品在曲式上的共性因素会很多。例如,维也纳古典乐派的几位作曲家所采用的曲式原则和体裁几乎是一样的,如奏鸣曲、交响曲、协奏曲等等。但是,作曲家所采用的曲式原则不是凭空产生的,他们尊重前人总结出来的规律和原则,并给后人留下了在继承基础上的创新。

这里拿协奏曲来做一说明。协奏曲的原文是Concerto,这个词在十六世纪时是指由一件乐器伴奏的声乐作品,以别于当时流行的a capella—无伴奏合唱。concerto的这一含义在巴洛克时期始终没有改变。巴赫就称自己的康塔塔(即cantata,意为大合唱)为concerto。在巴洛克时期就有协奏曲,但那时的协奏曲和后来的协奏曲大不相同。巴洛克时期最有代表性的体裁是concerto grosso,即“大协奏曲”,其特点是由一个重奏小组担任“独奏”从而与伴奏的乐队形成对比。维瓦尔第和巴赫把这种形式推向了顶峰。科莱里(Giuseppe Corelli)对协奏曲的发展作出了重大的贡献。他写了几首独奏小提琴协奏曲,提高了独奏乐器的地位。此外,他还确立了‘快—慢—快’协奏曲三乐章的形式。到了十八世纪中期,K. P. E. 巴赫首先为协奏曲第一乐章写出了双呈示部,这一独创为古典协奏曲的形成和发展打下了基础。如果没有前人在协奏曲方面作出的贡献,就没有古典乐派、浪漫派乃至20世纪的新形式的协奏曲。

再比如,音乐作品中最自然的形式就是再现三部曲式(ABA),这种曲式的雏形早在公元六世纪的格里高利圣咏中就已经出现过。后来,这种形式在十六世纪发展成 da-capo 咏叹调,进一步的发展就形成了中间加一段trio(三声中部)的小步舞曲形式。

曲式分析的理论问题

许多国家的音乐理论家都写过有关曲式分析方面的论著。把这些论著进行比较会发现，理论家们对有些曲式的分类或命名上大相径庭。例如，对于ABA这种结构，有的理论家称之为“单三部曲式”，有的理论家称之为“歌曲三段体”，还有的理论家把它称为“二部曲式”。之所以对同一结构形式有不同的说法，是因为这些理论家们看问题的角度不同：有的是站在历史的角度，有的是站在抽象的理论角度。初学者在研读不同的曲式论著时，应该在这些方面加以注意。

规范化曲式

在音乐创作实践中，作曲家们往往自觉或不自觉地按照一定的曲式原则进行创作。在无标题音乐中，曲式的作用尤为突出。音乐理论家们从前人的作品中总结和归纳出了作曲家们共同遵循的结构原则，由这些原则勾划出来的抽象结构形式就是规范化的曲式。换句话说，规范化曲式是从实际作品中归纳出来的共性结构原则。曲式分析课的主要内容就是研究规范化曲式的原则，并在此基础上进一步了解非规范化曲式的现象和规律。

第一章 基本概念和定义

第一节 终止式、主题和主题发展手法

【终止式】终止式 (cadence) 是指乐曲、乐段或乐句末尾的旋律或和声进行，其作用是使人感到暂时的或永久的结束感。终止式有如下几种：

1、完全终止式 [perfect (final, full) cadence]。按古典和声学的标准，最后一个和弦是主三和弦，其主音必须在最高声部；倒数第二个和弦可以是属和弦或下属和弦，两者都是根音位置。完全终止分为两种：正格终止 (authentic cadence) (V - I) 和变格终止 (plagal cadence) (IV - I)。

2、不完全终止 (imperfect cadence)。在完全终止的基础上，把主和弦的排列加以改变，如把三音或五音放在最高声部，或把倒数第二个和弦变成转位，这样的终止就是不完全终止。

3、阻碍终止 [deceptive (interrupted) cadence]。正格终止的主和弦被别的和弦 (最常见的是被VI) 替代时，就叫做阻碍终止。

4、终止省略 (elision of cadence)。当一个乐句或乐段的完全终止的结束

和弦同时也是后一乐句或乐段的开始和弦时，叫做终止省略。在这种结构中，实际上是把前一乐句或乐段的结束主和弦省略了。

【动机】动机 (motive) 是具有重要特性的短小音型，它往往作为一个统一的要素在整个乐章或一个段落里经常出现。动机往往是主题的一个片断，它至少由两个音构成，而且占有一个弱拍和一个强拍。在奏鸣曲和交响曲中，发展动机的技巧非常重要，在这类乐曲中，其展开部主要是以呈示部中各主题的动机为基础而构成。

【主题】主题 (theme, subject) 是在特定的音乐发展中从内容到形式都具有独立特点的旋律。主题在乐曲中占有特殊的表情地位，它能赋予乐曲以独特的性格面貌。主题长度从一个乐句到一个乐段不等。

【重复】简单的重复 (repeat) 是基本的发展手法。重复可以是乐节或乐句的重复，也可以是某个部分的重复，重复的内容较长时可以用反复记号标明。其最重要的特点是用同样的终止式。重复可以产生强调和巩固的作用。在器乐曲中，简单的重复大多只采用一次，否则会失去发展的意义。

【变奏】变奏 (variation) 是变化重复，它是比较复杂的发展原则。变奏一般保留原音乐材料的结构，其变化可能出现在音区、音色、奏法、织体、力度、节奏或和声等方面。

【展开】展开 (development) 与变奏的区别是：变奏基本上保留原来的结构，而展开则要改变原来的结构。展开过程的第一步是从陈述过的音乐材料中抽取一些小片断，然后采用适当的手法进行发展。展开的手法包括：将主题的和声进行加以改变、扩大或缩小时值、倒影、转位和模进等等。模进是最重要的展开手法。展开时，主题的材料可以在同一高度重复，也可以在不同的高度重复。以前相互分开的材料可以结合起来顺序出现或同时出现。而且，陈述过的主题材料也可和新的因素结合起来。

【模进】模进 (sequence) 是一段音乐材料 (乐节或乐句) 在同一声部的不同音高上重复出现。模进最常用于旋律的进一步发展中，能在旋律上下起伏的运动中发挥作用。

【派生的对比】如果展开时主题的改变比较大，便构成派生的对比。比如，主题的节奏有变化，或旋律线的进行方向有相反的改变等等。

【并置的对比】对比 (contrast, departure) 是指将不同的材料并置。对比可以出现在乐节和乐节、乐句和乐句之间，也可以出现在乐段与乐段之间。对比的手法可以展示较复杂的乐思或造成矛盾冲突。主题与主题之间的并置对比是“多部曲式” (如三部曲式、回旋曲式) 构成的基础。

【再现】再现 (repetition, return) 是一种特殊形式的“重复”，是在音乐展开之后或新的段落之后重现前面的音乐材料。再现可以是无变化的，叫“完满再现”；也可以是有变化的，叫“变化再现”。

第二节 曲式中各部分的功能： 基本曲式部分和附属曲式部分

一、参与构成曲式结构类型的部分叫“基本曲式部分”，它有以下几种：

1、主题的原始陈述。

2、中部陈述，可以由原始主题的展开构成，也可以是新主题。如果是新主题，它常被称作“插部”（episode）。

3、主题的再现部分

二、“附属曲式部分”不参与构成曲式结构类型，它依附于基本曲式部分。它们在小型作品中可有可无，在大型作品中则必不可少。附属曲式部分有以下几种：

1、过渡（bridge, transition）是两个基本曲式部分之间的桥梁。在奏鸣曲式中，过渡又叫做“连接部”。过渡一般由两部分---即过渡的主体部分和准备句构成。主体部分的构成特点如下：

把前面部分终止的主和弦加以一次或几次重复（补充），然后开始通向以后部分的转调过渡。或把前面的段落或乐句部分地加以重复，随后进入转调，转到下一段落的调性上。

准备句是指位于连接句末尾的、为了替曲式的下一部分做准备的具有调性指向的和声，最常见的是曲式下一部分调性的属和弦。准备句常用以下的手法作成：

1) 将连接句末尾出现的属和弦的时值延长或加以重复，也可以为它加上华彩。

2) 属和弦和其他和弦交替，最后仍落在属和弦。

3) 引进属持续音。

上述所有的手法都是为了加强和声的紧张度，新部分的开始是紧张度的最后解决。

准备句主要出现在曲式的中部、连接部和引子的末尾。

2、补充（codetta），有时也叫结束部。补充可以出现在乐曲的局部段落之后，也可以出现在全曲的结尾处。其作用是加强终止感。

3、引子（prelude, introduction），也叫前奏。是作为曲式基本部分进入前的一种准备或铺垫。引子有全作品的引子和局部引子两种。

4、结尾（coda），也叫尾声。结尾的规模大小不一，一般与全曲的规模成正比。

第三节 与曲式的各种功能相关的陈述类型

1、呈示类型的陈述

与主题的陈述以及主题的再现陈述相适应的陈述类型叫做呈示型陈述。它的性质稳定，手段简练，其特点如下：

1) 主题统一，旋律材料比较集中。

2) 调性统一，它的整个段落完全用单一调性，可以向近关系离调，但最后要回到主调。段落的末尾可以转到属方向调。主题开始的地方一般不转调，而且常出现主持续音。

3) 结构的统一，比如方整性结构（4+4，4+4+4+4）或规整性结构（3+3，5+5，7+7）。

2、中间型陈述

以某种方式表现为不稳定性和流动性的陈述类型叫做中间型的陈述。其特点如下：

1) 主题材料比较短小

这些短小的主题材料一般引自前面陈述过的主题。部分地引用前面的材料叫做“分割”。中间型的陈述一般都具有展开的特性，常用模进的手法把引用的因素加以展开。

3、结束型的陈述

把主题陈述终止的主和弦加以肯定的陈述叫做结束型陈述。结束型陈述的特点是：

1) 重复同一调性的主和弦上的终止式（叫做终止的补充）；或只延续或重复主和弦。

2) 出现同一调性的主持续音。

3) 采用变格和声进行或向下属方向离调。

4、引子型的陈述

引子从其功能方面看可分为两种：整个曲式的引子和曲式局部的引子。从其所使用的材料方面看，引子主要有两种：一种是引子里没有特定的主题内容，另一种是引子里出现某些主题因素。

没有主题内容的引子一般都比较短小，比如一个音或一个和弦都可以作为引子。由几个和弦或几小节的伴奏音型构成的引子则更常见。虽然这类引子没有旋律性的主题内容，但是它在节奏、力度、速度等方面预示了以后音乐的性质。

有主题内容的引子的材料可以是独立的，也可以引自以后曲式基本部分的主题内容。这种引子一般都带有中间型陈述的性质。其末尾往往落于其后基本部分的调性的属和弦，并且出现明显的乐逗（休止、渐慢或延长号）来和以后的音乐分开。

第四节 分析图式的标记方法

将作品分析的结论用一个简洁的图式来表达是非常必要的。我们提倡用图式与文字相结合的方式作为曲式分析的书面表达形式。在分析图式里，通常用大小写的拉丁字母作为各级曲式结构的标记。建议采用下列的标记方法：

一、用小写字母标记乐句结构，用加“ ’ ”号的重复字母代表其变化重复。如，aa' 代表两乐句的平行乐段。

二、用大写字母标记单曲式的基本曲式部分，用加“ ’ ”号的大写重复字母代表其变化再现。如，ABA代表有再现的单三部曲式，用ABA' 代表有变化再现的单三部曲式。

三、对于复合曲式，用加方框的大写字母标记一级曲式部分，用一般的大写字母标记次级曲式部分。如：【A】【B】【A'】代表复合三部曲式。

四、终止式、调性、结构部位（即小节数）可用适当的方式注明。

以柴科夫斯基的钢琴曲《六月》为例，这个复三部曲式的图式如下：

		复三部曲式										
一级曲式部分：	引子	【A】三部曲式			【B】乐段		过渡	【A'】三部曲式			尾声	
次级曲式部分：		A B A			C			A' B' A'				
小节数：	2	4 +6	4 +6	4 +6	4+4	5 +7	2	4 +6	4 +6	4 +6	16	
材料：		a a'	b b'	a a'	c c'	d d'		a' a"	b' b"	a' a"		
结构名称：		平行乐段	平行乐段	平行乐段	四句乐段			平行乐段	平行乐段	平行乐段		
调性：		g小	bB大	g小	G大			g小	bB大	g小		
小节部位：		3-12	13-22	23-32	32	-----51	52-53	54-63	64-73	74-83	84-99	

第五节 作品分析的方法

“作品分析”是帮助学生理解作品、掌握乐曲写作技巧的重要课程。本课程作为一门技术理论课程，不要求对作品进行面面俱到的、从历史到美学的全面分析。作品分析的重点应该是：用什么样的音乐手段和方法塑造了所要表现的音乐形象，它的曲式结构如何等等。有时还需要了解作品的体裁和风格来帮助我们深入地了解该作品。我建议参照以下的几个方面进行作品分析：

一、从感性到理性，从整体到局部。首先通过听录音、在琴上弹奏或读谱来对作品的整体结构概貌有一个了解，并找出整个作品的总高潮。

二、弄清作品的分段及各段落的调式、调性。一个段落的首尾调性十分重要，任何时候不可忽略。此外，在分析调性时不需要指出所有的转调，而应该着重分析具有特殊表现意义的转调手法。

三、在作品的曲式和段落划分明确之后，可以着手分析各个局部段落的结构形式。

四、分析旋律主题的特点，应注意如下几个方面：旋律线、节奏、节拍、速度、音色、调式、调性以及结构。找出主题中最关键的材料因素，分析它们是怎样在主题中乃至整个作品中贯穿发展的。

五、当完成了上述几个方面的分析之后，需要再次上升到整体分析的角度，这时应以内容为主导，分析形式手段是怎样表达内容的。这里除了需要对已经作出的曲式划分进行确认之外，还需要分析各主题之间的对比程度、平衡关系、比例关系、调性布局、音乐的起伏（高潮和低潮）、调式和声的色彩等等。

六、最后一步就是采用文字与分析图式相结合的方式写出作品分析报告。

第二章 乐逗和结构类型

第一节 乐逗

乐逗是在音乐陈述中根据音乐表现的需要，在旋律进行中出现的停顿或间隙。乐逗在听觉和视觉（乐谱）上表现在以下几个方面：

1. 休止符，这是无声的停顿。
2. 较长的音符，这是节奏上的停顿，也可以说是前一音符的无声延续。
3. 同一节奏或音型的重复，这是环节与环节之间的联接间隙。
4. 更换主题材料的地方，这是新旧更替的间隙。
5. 由乐谱上的连线划分出来。这是作曲家为演奏者提供的乐逗划分标记。

第二节 结构类型

在音乐作品中，最常见的音乐陈述结构有以下几种：

1、乐段结构（period）

- 1) 基本形式有：两句乐段、三句乐段、多句乐段（四句以上）。
- 2) 扩展形式有：复乐段、合成平行乐段等。

2、乐句结构 (phrase)

基本形式：

- 1) 作为乐段的次一级结构；
- 2) 作为独立的结构，如引子和尾声。

3、乐节结构 (phrase member, motive)

基本形式：

- 1) 一般的乐节作为乐句的次一级结构；
- 2) 作为独立的结构，如引子（贝多芬《暴风雨》第一乐章）和补充等。

4、乐汇结构 (figure)

基本形式：作为乐节的次一级结构，较少作为独立的结构。

5、散体结构

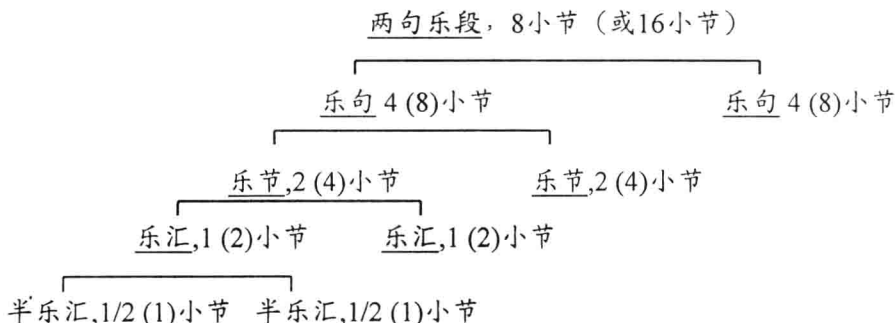
如果结构失去了组织性，例如同级结构在长度上不一致，小型结构不构成高一级结构，破坏了节奏的强弱规律，难以规则地划分出乐句、乐节，这样的结构就是散体结构。

第三节 结构区分的方法

通过乐逗可以把音乐划分成长短不同的结构，在对不同的结构进行区分时，可从以下几个方面进行综合研究：

1、从长度方面来判断：

长度即小节数。从音乐实践中产生的大量作品来看，典型的两乐句乐段（在中等速度时）为8至16小节。以此为标准，作为乐段次一级结构的乐句的长度应该是4至8小节；作为乐句次一级结构的乐节的长度应该是2至4小节；作为乐节次一级结构的乐汇当然是1至2小节。最小的结构单位是乐汇，1/2或1小节。



上述的长度标准可以作为大多数音乐作品的结构划分的尺度。但是，也有一部分作品的结构划分是在这标准尺度之外。例如，有的特小型慢速乐段

只有4小节；有的快速乐段或大型乐段可能达到几十小节。由此看来，结构尺度的伸缩性有时是相当大的，这就需要我们联系以下方面进行综合分析之后再作出判断。

2、从终止式和结构的组合关系来判断

如果一个音乐结构是以强拍上出现主和弦的完满终止结束，这一结构就有了很强的独立性质，这样的结构往往是乐段。在确立了乐段这一级结构之后，次一级结构的划分就比较容易。例如，如果我们确定了一个乐段是8小节，它只能是分成两乐句的乐段（也可能是不分乐句的乐段），不大可能是三乐句或四乐句的乐段。再如，如果我们遇到一个以完满终止结束的16小节的乐段，情况就复杂了一些。它可能是四句（每句4小节）的乐段，也可能是两句（每句8小节）的乐段，也可能是由两句乐段扩展而成的复乐段结构。

第四节 结构的补充与扩充

补充与扩充是音乐陈述中常用的手段。

补充（codetta）出现在结构的外部，是完满终止（perfect cadence, full close）之后附加的分裂性片断，其作用是巩固结束的调性。按和声进行方式，可分为正格补充（authentic cadence, perfect cadence, 即 V - I）和变格补充（plagal cadence, 即 IV - I）。

扩充（expansion, extension）出现在完满终止式之前。判断扩充是以音乐结构的长度的周期性为依据的。例如，在两乐句的乐段里，如果前乐句为4小节，后乐句为5小节、6小节或更长，后乐句就可以确定为有扩充。

第三章 乐段

第一节 乐段的定义

“音乐作品中，能够给人以完美印象的最小段落称为乐段。乐段的定义是包含两个或两个以上乐句，并经常以某种完满终止式作为结束的一个段落。”（摘自洛克菲逊《曲式及其演进》）。乐段的大的基本组成部分叫做乐句。

第二节 乐段类型

乐段类型的命名取决于乐段类型的划分角度，从不同的角度进行观察，我们可以发现和揭示乐段可能具有的种种特点和变化。

1、从主题旋律材料方面划分的两句乐段：

1) 平行乐段 (parallel construction)。两乐句开始的旋律一样，但结尾不同。

2) 对比乐段 (contrast construction)。两乐句在旋律方面没有相同的内容。

3) 模进乐段 (sequence construction)。两乐句之间为模进关系。这种模进一般不很严格。

2、以调性布局划分的乐段 (乐句数目不限)：

1) 单一调性乐段，又称“收拢性乐段”。指首尾调性一致的乐段。

2) 转调乐段，又称“开放性乐段”。指首尾调性不一致的乐段。

转调乐段中主调的统一性占优势，转调一般出现在乐段结束的地方。转调乐段结束的调性一般在近关系调，如属关系调和平行调等等，很少结束在下属调上。

3、从乐句数量方面划分的乐段：

1) 典型乐段，即两句乐段。

2) 三句乐段

3) 多句乐段，即超过三句的乐段。

4) 四句子，也叫四句头，是中国民族特色的结构。它产生于民歌，现广泛用于专业创作。其旋律和歌词均为四句，这四句是以两个并列的上下句结构进行组合。一般在第三句上作较大的变化处理，从而形成一种起、承、转、合的曲式。四乐句的落音特点是：第二句结于调式主音（或其它音），第四句以调式的主音结束，第一句和第三句落在其它调式音上。

4、从乐句长度及相互关系方面划分的乐段：

1) 方整性乐段。平衡、整齐的内部结构划分是方整性结构形成的基础。方整性乐段一般是指以四小节或八小节的乐句为基础由偶数乐句构成的乐段（如4+4，4+4+4+4）。

2) 非方整性乐段。与方整性乐段相对，凡乐句长度非四小节或八小节或非偶数乐句（如3+4，4+5，4+4+4+5）的乐段均为非方整性乐段。

5、也有不分乐句的乐段，这种乐段在长度上不短于两句乐段。

第三节 乐段的扩展及复杂化

上下两句的有机结合是乐段的最简单形式。乐段可以通过下面的一些手段得到扩展。

1、乐段反复

最简单的反复是采用反复记号。也可以作变化反复，比如在音色、音区、织体、力度或个别音上作变化处理。

2、复乐段 (double period)

复乐段由两个乐段组成，这两个乐段在旋律材料上表现为平行的关系，只是两段结尾的终止式不同。

3、合成平行乐段

这是一种保持着典型乐段的半终止与完满终止的呼应关系，但是在中间半终止的后一半不是简单的乐句，而是有较大发展的复杂结构。也可以说，合成平行乐段是后乐句有庞大扩充的平行乐段。

4、合成复乐段

由复乐段扩充而成，多数是在复乐段的最后一句有较大发展。

5、双乐段

是指以相同的终止式结束的两个乐段。这两个乐段在主题材料、长度、情绪和音乐形象方面基本上是一致的。

6、发展式乐段重复

指在一个乐段的内容呈示完毕之后，紧接着以扩充展开的方式来重复，展开往往是从乐段的后半部分之后开始，这种扩充一般是为了形成高潮。如，贝多芬D大调小提琴协奏曲第三乐章的主部主题，柴科夫斯基D大调小提琴协奏曲的副部主题和他的歌剧《黑桃皇后》之《丽莎的场面和咏叹调》的第二部分及其重复。

7、乐段群 (period group)

乐段群总是作为曲式的一部分而存在，是若干个（三个以上）乐段的组合形态。各乐段之间不形成并置对比关系，其音乐的表现手段比较一致，主题材料、情绪上比较近似，但是各乐段在调性上有明显的终止。乐段群各乐段的长度可以不一致。

8、补充

任何乐段的结尾均可加上补充终止，从而形成外在的扩展。补充可以由前面段落出现过的材料作成，也可以由新材料构成，甚至补充里可以引进短小的主题再现。

第四节 与乐段有关的两个概念

1、重叠---侵入的终止

当一个段落的结束小节与下一个段落的开始小节刚好成为同一小节，这种现象叫做重叠。重叠的终止往往是这样的，后段开始小节的和弦就是前段终止的和弦，因此叫做侵入终止。

2、乐段中的再现

再现可以在补充中形成，也可以在乐段的最后出现。这样的再现使乐段具有一种独特的首尾呼应的性质。

第四章 一部曲式

一部曲式是指以相对完整的乐思和一定的层次性表现单一音乐形象的结构。一部曲式只在结尾处出现原调或转调的终止式，中间没有明确划分作用的终止式出现。一部曲式可以是独立的乐曲，也可以作为多部曲式的一部分。

1、作为独立乐曲的一部曲式，其结尾应该结束于原调。其主题材料往往会有较完善的发展，否则难以完整表达其特定的音乐形象和内容。合成平行乐段、合成复乐段和多句乐段是常用的形式。为了使结构较为丰满，引子和尾声往往必不可少。在尾声中可以有再现因素。

2、一部曲式作为曲式的一部分而存在时，一般不小于乐段形式（至少两句）。其他各种乐段的扩展形式（复乐段、合成平行乐段、合成复乐段、乐段群等）均可使用。

一部曲式的应用范围

作为独立乐曲时，一部曲式主要用于歌曲和小型器乐曲（如前奏曲等）。作为曲式的局部时，一部曲式既可以作为基本曲式部分，也可以作为附属曲式部分（如前奏等）。

分析材料

（独立的一部曲式）

肖邦 前奏曲：作品28之1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 14, 16, 18, 22。

格里格 钢琴曲：作品3之6；作品12之1。

斯克里亚宾 钢琴曲：作品11之1, 3, 4, 5, 9, 11, 13, 15, 21等等。

第五章 二部曲式

二部曲式（two-part form, binary form）由两部分组成（AB），通常为由终止式隔开的两个乐段，第一乐段陈述主题，第二乐段发展主题并结束主题，第二部分也可以由对比主题构成。