

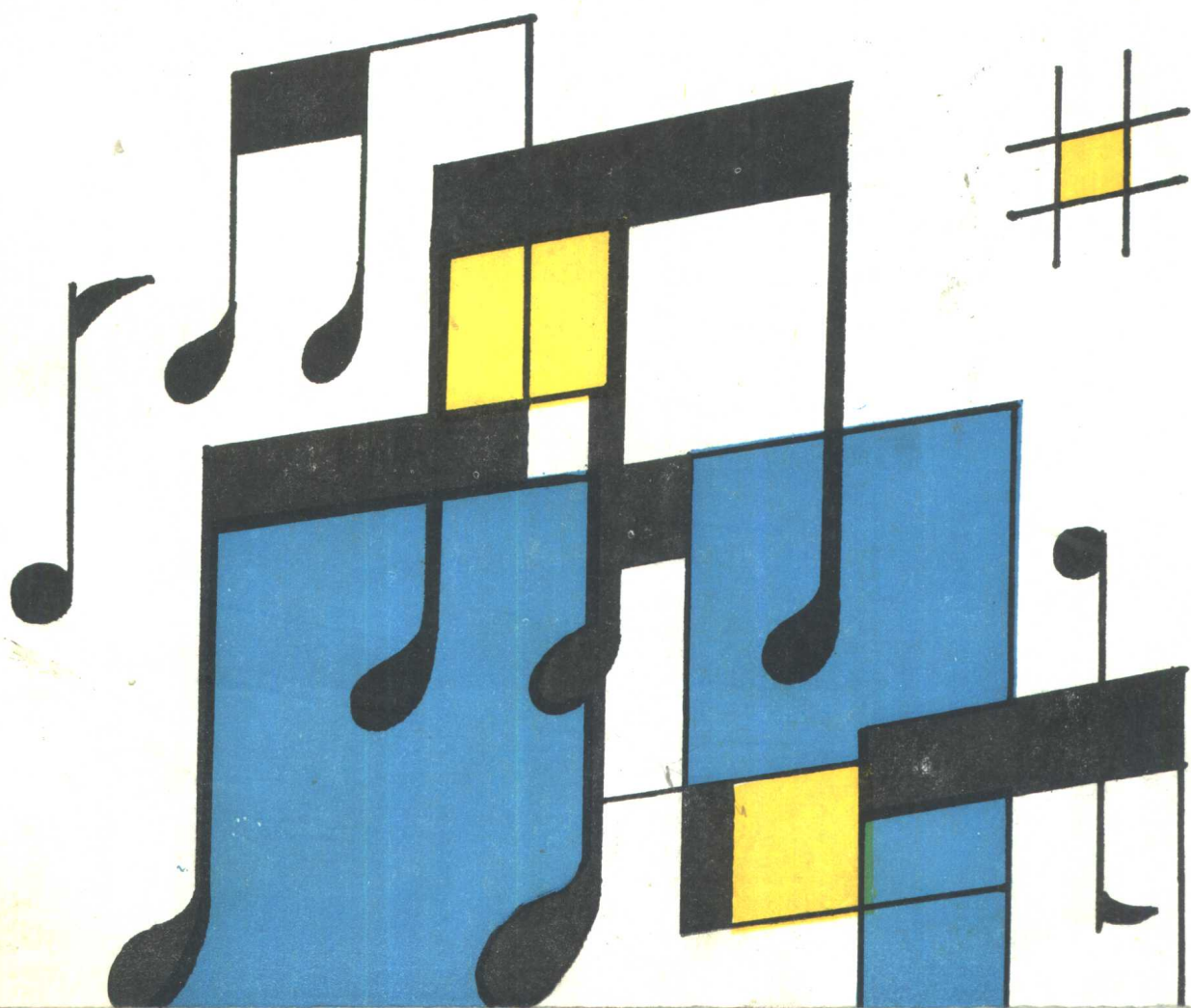


实用作曲理论基础

曲式分析基础教程

高为杰 陈丹布 编著

卫星电视教育音乐教材



实用作曲理论基础系列教程

曲式分析基础教程

高为杰 陈丹布 编著

高等教育出版社

实用作曲理论基础系统教程 /

曲式分析基础教程

高为杰 陈丹布 编著

*

高等教育出版社出版

高等教育出版社激光照排技术部照排

新华书店总店北京科技发行所发行

天津新华印刷一厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 17 字数 420 000

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷

印数 0 001—14 905

ISBN7-04-003328-3/J·73

定价 4.80 元

前 言

这本曲式分析教程，是专为中国电视师范学院的卫星电视音乐专业而编写的，是《实用作曲理论基础系列教程》的一部分。本教程为具备一定乐理、和声基本知识的学习者提供掌握对音乐作品进行曲式分析的基础知识与方法。

音乐作品中的曲式现象是纷繁复杂的。从某种意义上说，任何一部具体的音乐作品的曲式结构，都是独特的，因为它的具体的音乐内容绝不会和另外一首乐曲完全相同。尽管如此，曲式作为一种音乐思维的方式，毕竟存在着一些抽象的共同规律。按照这些共同规律，人类在音乐实践中又创立了某些通用的具有模式化或程式化意义的曲式类型（即某些相对定型的结构格式）。这些定型化的格式，从具体的音乐内容与风格中抽象出来，其本身形成为人类音乐结构思维的传统形式，而在历史上长久持续沿袭。这种传统格式的沿袭传承，一方面可以确保沿用这类程式写出的作品在形式上具有合理的有序性，同时也便于欣赏者作习惯性的把握。因此，学习曲式分析，首先要掌握体现共同规律的曲式结构原则与一些最基本最常见的曲式类型，由此出发，通过举一反三的分析实践，进而才能对各种纷繁复杂、变异万端的曲式现象作出合理的解释。

本教程各章节涉及的实例分析均附有谱例，以方便学习者。但限于篇幅，谱例的数量及涉及的范围仍然是十分有限的。因此，希望学习者能尽可能多地扩大分析实践的曲目范围。因为只有通过大量的分析实践，才可能积累经验，真正把握曲式分析的理论 with 技能。

编 者

1990.11.于北京

目 录

第一章 绪论	1	第五章 三部曲式	122
一 曲式的定义及概述	1	一 定义及基本特征	122
二 有关曲式结构的一些基本术语概念	1	二 三部曲式的中部及三部曲式的基本 类型	123
三 曲式发展的基本结构原则	6	三 三部曲式的两端部分	149
四 音乐的陈述类型	10	四 三部曲式中的从属部分	163
第二章 一段曲式	12	第六章 变奏曲式	171
一 定义和基本特征	12	一 定义和基本特征	171
二 乐段的内部结构	17	二 固定低音和固定旋律变奏	171
三 一段式的分类	21	三 装饰(严格)变奏	178
四 乐段的调性结构及和声终止	43	四 自由(性格)变奏	190
五 从属部分及乐段的反复	45	五 其他类型和从属部分	202
第三章 二段曲式	46	第七章 回旋曲式	204
一 定义和基本特征	46	一 定义和基本特征	204
二 二段式的第一部分	46	二 小型回旋曲式	204
三 二段式的第二部分	47	三 典型的回旋曲式	224
四 二段式的分类	48	四 回旋曲式的变体	230
五 二段式的比例及从属部分	68	第八章 奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式及 其他	232
第四章 三段曲式	69	一 奏鸣曲式	232
一 定义及基本特征	69	二 回旋奏鸣曲式	239
二 三段式的呈示段	70	三 其他曲式	249
三 三段式的中段及三段式的分类	70		
四 三段式的再现段	111		
五 三段式的从属部分	121		

第一章 绪 论

一、曲式的定义及概述

音乐作品的结构涉及多方面的内容，如旋律、节奏、和声及音色等都是构成音乐的结构要素。这些要素，在一个作品中也都有自身的结构，如旋律的结构，和声的结构等。但这些都是局部性结构。而音乐作品的曲式结构则不同，它是整体性的。音乐是时间艺术，音乐的形式是在时间的过程中形成的。因此，曲式也就是音乐过程的结构。换言之，由各种音乐要素所构成的一些或同或异的音乐事件在一个有起迄的时间过程中按一定的逻辑加以分布、组合所形成的整体结构关系，便是音乐作品的曲式。

就严格的意义而言，每一首具体的音乐作品的曲式结构都是不尽相同的。但是，曲式作为人类的音乐思维方式，在长期的历史实践过程中，又积淀形成某些共同的规律。这些共同的规律不仅体现为某些具有普遍意义的曲式结构原则，而且也形成某些具有相当稳定性的为人们普遍接受的曲式程式类型。我们要学习曲式的基本知识，也就是要掌握那些具有普遍意义的曲式结构原则以及历史地形成的具有规范意义的各种曲式类型。当然，人类的音乐实践是无止境的，音乐作品中的曲式现象也处于流变、更新的过程之中，曲式学的内容也是不断发展更新的。本书所提供的仅仅是曲式分析的最基础的知识，不可能穷尽曲式学的全部复杂问题。有兴趣的习者，在学完本教程后可进一步自修，以求对曲式学作更深一层的研究。

曲式的学习必须与分析具体的音乐作品相结合，而不能只是死记一些公式教条。曲式分析的目的也正是为了更深入地掌握音乐作品的形式和内容。因此，大量分析作品是十分必要的。聪明的习者将会不囿于本教程所提供的有限的材料，而将所掌握的基本方法用于更为广泛的作品分析的实践中去。这将是提高分析技能的唯一有效的途径。

二、有关曲式结构的一些基本术语概念

(一) 主题

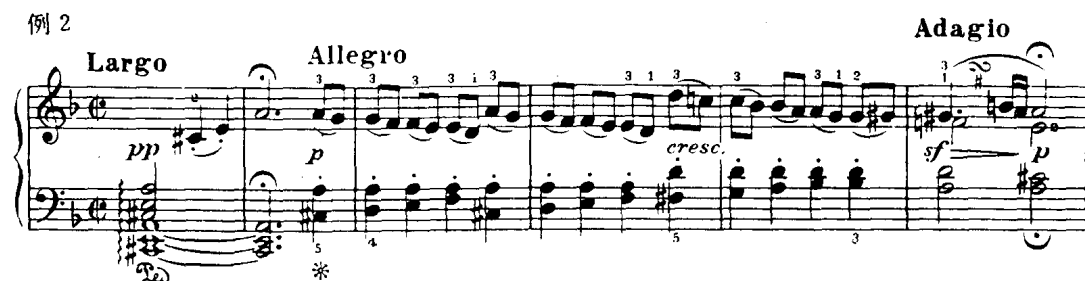
在一首乐曲或一个音乐段落中，能体现该乐曲或段落的基本性格面貌的乐思，称之为主题。主题也即是主导乐思。主题的长度并无严格的规定，它通常是一个乐句或一个乐段。

主题乐思的面貌主要是通过音调要素来体现的。主题的陈述虽然通常总是伴随着一定的节奏、速度以及音色、和声及织体等其他音乐要素，但在音乐发展的过程中，主题或其片断重现时，其他伴随的要素可能有重大改变，而富有特性的主题音调的面貌则总是可以辨认的。

主题的构成，可以是单一材料的。如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》（何占豪、陈钢曲）中的“爱情主题”：



也可能是包含对比材料的。如贝多芬的钢琴奏鸣曲《暴风雨》(Op.31 No.2) 第一乐章的主题:



由复合材料构成的主题，其中的对比因素可以是互为补充的，也可能是形成性格冲突的。复合材料构成的主题，往往出现在篇幅较大的较为复杂的乐曲中。因为主题内部的对比所造成的不平衡及不稳定性，往往形成音乐需要进一步发展的动力。这种对比愈强烈，形成进一步发展的动力也愈大。

一首乐曲中主题的数量可多可少。在小型作品中可只有一个主题，而在较大规模的乐曲中，则可能包含若干不同的主题。在多主题的情况下，不同主题的作用在有的乐曲中可能是平等的，但更多见的则是可以分出主次来。其中最重要的主题可称为主要主题。主要主题常常出现在曲式的重要位置（如出现在乐曲的起始部分，给人以先入为主的印象；或在曲终前再现殿后，给人以总结性的印象），出现的次数也可能较多，从而成为乐曲重心之所在。

在具有一定长度的主题中，主题的开头部分称为“主题头”，它往往体现为主题最核心的动机材料。在乐曲发展过程中，主题头的乐思动机往往具有特别醒目的特点，从而成为辨认主题素材的最重要的标志。

(二) 结构单位，次级结构与整体结构

一首完整乐曲的曲式结构，就是该乐曲的整体结构。能够作为整体结构的最小曲式是乐段。由乐段作为整体结构的曲式，便是一段曲式。音乐中最小的具有一定完整性的结构单位是乐段。乐段内部的乐句、乐节及乐汇，由于不能表现独立完整的乐意而不能构成独立的结构单位，它们只是结构单位内部的组成成分。因此，以乐段为整体结构的曲式，不能再画分出次级结构来。但大于乐段的曲式，通常总是可以作分级分析的。换言之，大于乐段的曲式的整体结构内部是由若干结构单位构成的次级结构组合、联结而成的。如二段曲式，即由两个乐段（结构单位）联合组成。两个乐段分别为该曲式的两个次级结构。因此，次级结构即整体曲式下属

局部的结构单位。

在较复杂的曲式中，整体结构可作多层分级。这时第一层分级的次级结构本身即可能是由大于乐段的曲式来组成其结构单位，故而这个结构单位还可进一步分出它所下属的次级结构来。如在三部曲式中，第一层分级可分出三个结构单位，每个结构单位本身系由二段曲式或三段曲式构成。这些结构单位尚可进一步分级，得出第二层分级的由乐段构成的最小次级结构。在更大型的复杂曲式中，其第一层分级的次级结构甚至本身就可能是一个复杂曲式，因而还可作多层的分级分析。由此可见，除乐段构成的一段曲式之外，结构单位是一个相对的概念，是用来画分曲式各层次级结构的概念。由乐段构成的次级结构称为段，为最底层的次级结构单位。由大于乐段的曲式构成的次级结构称为部，部本身还可分出下属层次的结构单位来。同理，次级结构也是相对概念，因为在分级的层次中，高一层的次级结构本身也是由它所下属的次级结构所组成。

(三) 收拢性结构，开放性结构

一首乐曲中的某个结构单位，如果用它自身的主要调性的主功能来完全终止，那么该结构单位称为收拢性结构。相反，如果在不稳定功能或用转调来终止，则是开放性结构。一首乐曲的最后终止部分，通常是用收拢性结构以求得稳定的结束（整体结构呈开放性的情况，应被看作例外，但有时可能遇到）。而乐曲的非终结部分，根据构思的需要及音乐材料的特点，可以用开放性结构以求得继续发展的动力或促成与下一个结构单位更紧密的连接与融合。

需要注意的是，开放性及收拢性的概念，在曲式的整体与局部往往具有相对的功能意义。如一个建立在从属性上的次级结构，当它以自身调性的完全终止收束时，从局部来看，它是收拢性的，但从整体来看，它并不停顿在主调的完全终止上，因而仍具有相对的开放性。把握这种相对性，对于分析曲式的整体调性布局具有重要意义。

(四) 曲式的基本部分与从属部分

一首乐曲中，曲式的各组成部分由于所处地位及所起作用的不同而具有不同的曲式功能。担负揭示及展开主要乐思（主题或若干主题）的段落，称为曲式的基本部分。在基本部分前后或若干基本部分之间，有时还有一些如引子、连接、补充、结尾等段落。这些段落称为曲式的从属部分。在一些短小的乐曲中，不一定有从属部分，但在大型乐曲中，从属部分常是不可缺少的。在某些曲式中，从属部分甚至成为该曲式必不可少的组成部分（如奏鸣曲式中的连接部、结束部等）。

需要特别说明的是，从属部分与基本部分所起作用的区别只是相对而言的。从属部分也同样担负着音乐表现的任务，不过它在结构上通常依附于基本部分而存在罢了。但从属部分具有相对独立性的例子也是很多的。如某些大型乐曲的引子可能是拥有自己独立的主题的相当发展的段落，它自身可能就是由相当规模的曲式所构成。在奏鸣曲式中，有时极为发展的尾声甚至被称为第二展开部。总之，从属部分在曲式中的作用是不应忽视的。

(五) 曲式的调性布局

一首简单的小曲，可能是单一调性贯彻始末的。但较为发展的乐曲通常会采用转调的手法，通过不同调性的矛盾形成推动音乐发展的动力并在色彩上形成对比。

包含转调的乐曲的调性安排情况，称为调性布局。

一首乐曲通常有一个主要调性。主要调性在乐曲中居稳定地位，因此乐曲常是由主要调性

开始，并在主要调性上结束。从属调性与主要调性相比较，总是具有不同程度的不稳定性。从属调性的出现，总是形成曲式进一步发展的推动力。

乐曲的调性布局的情况是变化多端的，不存在某种固定不变的模式。但是，调性布局通常还是有一定规律可循的。这种规律可用一个简单的公式来表示：T（主调）——D（属方向调）——S（下属方向调）——T（主调）。当然，在具体的作品中，调性布局并不总是如此简单，而往往是比较曲折的。但总的框架大致会附合这一规律。下面这个例子，可以看作是这一调性布局公式的最直截明确的体现：

例3 Allegretto
La prima parte solamente una volta

这是贝多芬《月光》奏鸣曲第二乐章开始部分的主题乐段。这一乐段可分上下两句，每句各有两个乐节。四个乐节分别在不同的调性上，布局恰好是T-D-S-T。这个例子可以看成是调性布局规律的缩影。这种布局的合理性在于往属方向（D）的转调具有对主要调性强烈的离心倾向，而下属方向（S）调性的出现则具有向主要调性回归的趋势，给主调的重建以支持。

不同的曲式类型，常有各自典型的调性布局的惯例。但这种惯例不会是一成不变的。调性布局方式的改变，往往与历史的风格演变有关。如在近现代作品中，调性布局就比较复杂多变，有时甚至会遇到完全不合常规的例子。分析者对于这类特例，应从作品内部去发现其特殊的规律，并作出解释。至于现代作品中的无调性音乐，由于摒弃调性的结构，当然不存在调性布局的问题，自当别论。无调性音乐有它自身的结构规律与法则，由于较为复杂，本教程将不予涉及。

（六）结构的补充与扩充

一个音乐结构单位可以运用补充或扩充的手法来延长其长度。补充是结构外部的延长；扩充则是结构内部的扩展。

补充是在一个结构段落的结束终止式出现之后发生的。补充通常是重复结构的结束部分（如最后的乐句或终止式），以加固基本结构结束的调性和终止式。

例4 贝多芬：钢琴奏鸣曲 OP.2 No.1 第三乐章

Allegretto



上例为乐章开始处的主题乐段。该乐段在第 12 小节处以完全终止式结束，但后面又加了两小节终止式的重复而形成补充，以巩固这一转调乐段在下乐句中确立的新调（主调 F 小调的平行大调 A^b 大调）。

补充可长可短。较长的补充可形成具有一定独立性的结尾段落。

与补充不同，扩充则是在一个结构单位内部发生的。所谓扩充，就是在本可以结束的地方，通过一定的处理使它不能结束，从而使该结构的长度扩展。

例 5 贝多芬：钢琴奏鸣曲 OP.53 第一乐章



上例是贝多芬的《黎明》奏鸣曲第一乐章结束部分的一个乐段。这个乐段本可在第七小节的属七和弦之后紧接主和弦终止。但作者有意将属七和弦重复，推迟终止的完成，从而将这个乐段扩展了 4 小节。

更为常见的扩充是通过阻碍终止的和声手法来造成的。

例 6 巴托克：《献给孩子们（一）》之 2





上例的整体结构是乐段及其变化重复。最初显示的乐段是 8 小节的方整结构。而变化重复时，本该结束的地方，和声不用属—主的终止，人为地阻碍了段落的结束，从而使本来 8 小节的乐段扩充为 21 小节。扩充部分由于引进下属方向的离调的和声而使音乐内容变得丰富。

补充及扩充的实例，在以后各章的分析谱例中还会遇到，因此这里不再引例。

三、曲式发展的基本结构原则

运用一定的手法来组织并发展音乐材料，从而在音乐结构的整体方面形成的某种规律，我们称之为曲式发展的结构原则。

基本的结构原则大致可归纳为下面五种：

(一) 呼应原则

呼应是最基本的结构原则，是音乐“语法”的基础。我们知道，任何事物几乎都是一分为二的。如生命运动的基本现象便是呼吸。人的呼吸便是由一呼一吸这一对矛盾运动所构成。音乐结构上的呼应，也正是这种矛盾运动的最基本的表现。

音乐中的呼应现象，犹如提问与应答。它在结构上的特点就是明显地分为上、下两个部分，有共同的与不同的因素，两者相辅相成或相反相成，互相依附，对立而又统一，从而造成音乐的运动。这就是呼应原则的本质。

呼应原则在音乐中是无所不在的。它的具体体现则十分多样。如呼应的两部分可以是重复关系、倒影关系或对比关系等等。不论用何种手法达到呼应，其最本质的特点即成双性，在结构上体现为二分性的布局。呼应的两部分在长度上可以相等，形成外部的均衡和对称；但长呼短应或短呼长应的不平衡格局也是常见的——这时量的平衡虽被打破，但二分的性质不变，体现为矛盾运动的复杂性和生动性。

呼应现象在音乐中不但总是体现为周期性连锁般地环环相扣（如我国戏曲音乐中板腔体结构总是以上下句为周期那样），从而推动音乐的延伸发展；而且也常常体现为多层套叠的关

系。所谓呼应的多层套叠关系，即由小的呼应结构组合成大的呼应结构；或反过来说，在大的呼应结构中，呼或应的部分的内部还可细分出小的呼应结构。可以细分的部分与不可细分的部分，又可形成“分而合”或“合而分”的呼应关系。如：

二月里来

例7

洗星海

二 月 里 来 (呀) 好 春 光, 应 家 家 户 户 种 田 忙,
指 望 着 今 年 的 收 成 好, 多 打 些 五 谷 交 公 粮。

上例共四个小乐句，全乐段分上下片呼应，以二句为一组；每组的两小句又构成次一级的呼应；第一小句内部还可细分为两个呼应的乐节；而第一句的“分”与第二句的“合”，则构成“分而合”的呼应。从该例我们可看出呼应规律的套叠关系，小的呼应“对子”象细胞那样生长出大的呼应结构来。

(二) 三部性原则

三部性原则是在呼应原则的基础上发展起来的。三部性结构就是在遥相呼应的两部分之间，插入一个中间部分。

三部性原则包含了对立统一的辩证因素。三部性的“三”不是简单的数量关系，而是具有概括事物矛盾运动规律的质的意义，即体现出“否定之否定”的矛盾运动规律。

三部性原则在音乐中的具体体现，可用图式：A—B—A 来表示，即主题（呈示）——离题（对比或引伸展开）——返题（主题再现）。三部性原则的核心是再现，因而也可以称之为再现原则（“再现”即音乐运动中的“否定之否定”）。

体现三部性原则的典型曲式是三段曲式及三部曲式。它同时也广泛体现在其他类型的曲式之中。三部性几乎是构架任何大型曲式的基石。因为任何大型曲式几乎总是离不开主题再现这种重要的音乐发展手法的。三部性原则有时也可能体现在乐段或二段式这类小型曲式中，甚至也可能体现在一个乐句之中。

绣金匾

例8

陕北民歌

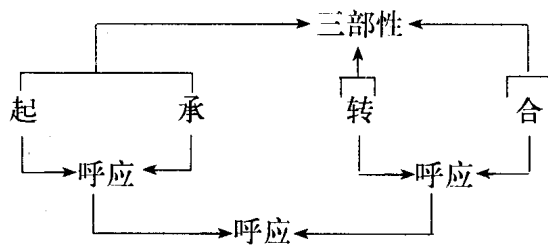
正 月 里 闹 元 宵, 正 月 里 闹 元 宵, 正 月 里 闹 元 宵。

该例第一小节的音调如果可以被认为是“主题”的话，第二小节就是“主题”的展开，与“主题”形成一定的对比；而第三至四小节则是“主题”扩大一倍的变化“再现”。当然，在这种情况下，三部性原则仅仅体现为压缩在一个小乐句内部的微观布局，而并未形成宏观的三部曲式。三部曲式的三个部分，通常应当由相对完整的结构单位构成。

三部性原则与呼应原则一样，在曲式中也可体现为周期性连锁或多层套叠的关系。

(三) 起承转合原则

起承转合原则也是由呼应原则衍生出来的，有时并与三部性原则相综合：



起、承、转、合这四个阶段，在结构上具有不同的功能：

起部——乐思的最初呈示；

承部——起部的重复或引伸，巩固起部陈述的内容；

转部——引入新材料或展开起承部分所陈述的内容，与起承部分形成对比；

合部——向起承部分的内容回归，有时有明显的再现因素，具有结束、总结的功能。

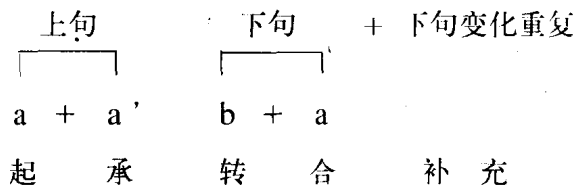
起承转合作为一种结构原则，可以广泛体现于曲式的不同结构层次（微观的或宏观的）之中。这种原则小在乐段（甚至乐句）内部就可以体现，大则各种复杂曲式都可能应用。

例9 巴托克：《献给孩子们（一）》之14

Allegretto

上例为起承转合结构的乐段。该乐段分上下两大句，上句分两个乐节，第二乐节为第一乐节的移位重复，“起承”关系十分清楚。下句开始处，节奏型及织体都改变，明显地呈现出“转”

的特征；随后，在第二乐句的结束部分又引回上句开始的乐节的再现，作为“合”。该例第二句还变化重复了一次，具有补充的性质。全曲结构图式为：

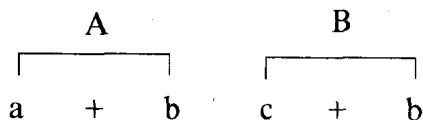


起承转合原则在带再现的二段曲式中，得到最为典型的体现。

江西民歌《八月桂花遍地开》

例 10

这首民歌为短小的二段曲式。两个乐段各包含两个乐句。结构图式为：



在第一乐段中，b句是a句的自由反向进行，两句的节奏型大致相同，体现出起承关系。第二乐段中，c句细分为两个乐节，节奏明显引入对比，随后一句则是第一乐段下句的原样再现。整体曲式的起承转合原则体现得十分明确。

以起承转合原则布局的曲式，其音乐发展过程虽呈四阶段性，但通常并不真正构成四部结构。如在起承转合的乐段中，四个阶段合并在一个结构单位中。而在大于乐段的曲式中，起承部分通常总是合并在一个结构单位内，转、合部分则可能合并在一个结构单位内（如象二段曲式那样），也可能分列为两个结构单位（如奏鸣曲式）。这些不同的处理情况，在以后各章中将会涉及，这里不作详述。

（四）变奏原则

以一母体为基础，用变奏手法引出若干变体，这种结构原则称为变奏原则。

以变奏原则结构乐曲，其曲式为变奏曲式。变奏曲式中变奏所据的母体，称之为主题。一首变奏曲通常含一个主题；有时也可能用两个主题，构成双重变奏曲。

变奏结构不仅可作为独立乐曲的整体结构，也可作为复杂曲式的次级结构；或将变奏分散

间插在某一曲式中（如以变奏来取代原样再现及重复）而构成所谓分散变奏结构。

由于变奏在本质上只是一种重复，较少展开的动力性；又由于一个母体的变奏可能性是无限的，变奏到什么程度结束具有随机性，变奏延续的终极界限在形式上是不确定的；因此，以变奏原则来结构曲式，其结构力相对来说较为薄弱。为弥补这一弱点，变奏原则常与其他原则（如三部性原则）相结合来结构曲式，以增强形式的结构力。

（五）回旋原则

一个主要的音乐材料多次出现，在它各次出现之间插入由新材料（或由原材料派生演变）构成的对比部分。这种结构原则称为回旋原则。

回旋结构源于民间歌舞形式：不同的领舞或领唱部分与不变的群舞或齐唱部分间插循环，便形成回旋的结构。因此，回旋原则的本源，可以说是呼应原则的一种特殊体现样式，即相同的“呼”引出不同的“应”；或不同的“呼”答以相同的“应”。其图式可表示为：

ABACAD……

或：

ABCBDB……

随着历史的演变，这种原始的回旋原则与三部性原则相综合，于是形成现今更为常见的类似三部性连锁型的新的回旋样式。其图式表示为：



形成在“主题”呈示后，多次离题及多次返题的结构。

回旋结构中，多次重现的部分称为“叠部”，对比变化的部分称为“插部”。回旋的周期可多可少，但叠部至少出现3次，并至少有两个不相同的插部。

除了上举五种基本的曲式结构原则外，尚有其他一些结构原则存在。如并列原则——以不同材料的并列联缀构成曲式的原则（其图式可表示为：ABCD……）；集中对称原则——也称拱形结构原则，即以一中心为轴，两侧相对应的段落用相同的材料形成对称的结构原则（其图式可表示为：……DCBACD……）；等等。由于这些原则较少应用，故不详述。

四、音乐的陈述类型

音乐作品中，处于不同部位的段落在音乐陈述的方式上往往显示出不同的特征，从而形成音乐陈述功能的差别。

音乐的陈述类型，最概括的分类，可分为稳定的陈述类型与非稳定的陈述类型两大类。如果再进一步细分，则稳定型还可分为呈示型与结束型两类；非稳定型可分展开型与过渡型两类（非稳定型陈述可统称为中间型陈述）。

稳定型陈述的一般特征为:

1. 乐思材料较为单纯、统一、完整。
2. 调性与和声较单纯、明确, 虽也可能包含离调或转调, 但通常总是以一个主要调性的确立为中心。
3. 结构较为规整、匀称。

稳定型陈述中呈示型与结束型的差别, 主要在于呈示型可以是开放性的, 即呈示型的结束部分可能显示出向不稳定功能转化的趋势; 而结束型则肯定是收拢性的, 强化主要调性主功能的稳定性(常用主调完全终止的重复加固或主持续音等手法来体现此种功能)是其主要特征。

稳定型陈述以用在乐曲开始部分或结束部分居多。但在某些舞曲或歌谣体裁的作品中, 中间对比段落也可能用稳定型陈述以强调并置对比(而非展开性)的体裁特性。

非稳定型陈述的一般特征为:

1. 乐思材料比较片断化、零碎化。
2. 调性与和声呈不稳定功能。这种不稳定功能的最基本的体现是避免全曲的主要调性而在从属调性上进行。调性与和声的不稳定功能的进一步强化则体现为不以确立一个明确的调性为目标, 避免主和弦或避免完全终止式, 不在一个调性上作较长的停留, 较多使用不协和和弦等等。
3. 结构上不规整, 不形成正规的乐句或乐段结构。结构的分裂是体现结构不稳定功能的常用手法。

非稳定型陈述中的展开型与过渡型的差别在于功能的不同。展开型陈述是对基本材料的加工发展, 体现为对基本乐思的深入拓展; 过渡型陈述虽也体现出不稳定的特点, 但其功能在于承上启下, 完成不同段落之间的转接。

对于不同陈述类型的把握, 必须通过实际作品的大量分析来实现。这里只能作最概括的阐述, 以确立一个基本的概念。

第二章 一段曲式

一、定义和基本特征

由乐段构成的曲式，称为一段曲式。

乐段是规模最小的曲式单位。因其容量所限，一般建立在一个音乐主题的基础上，表现单一形象和性格，很多乐曲的主题就常常以乐段的结构加以陈述，因此，乐段可以表达完整或相对完整的乐思。

乐段既可当作独立的乐曲结构，又可作为较大乐曲的一个相对独立的部分。

乐段具有以下结构特征：

1. 乐段一般由两个以上的乐句组成。从整体上看，乐句是乐段的基本组成部分。

例 11 山西河曲《山曲》

劳动 (那) 英雄 人(啊) 人 称赞，
二 (哪) 流(啊) 子 (那) 人 人 嫌。

例 12 陕北民歌

信天游

节奏自由

哥哥 走来 妹妹 照，
眼泪 儿 滴在 大 门 道。

以上两例均由两个乐句构成乐段。它们各自表达了比较完整的乐思。此类结构将乐段一分为二，首句为上句，尾句为下句，它们对称方整，一呼一应；上句落在调式属音——似提问，下句以主音结束——则作答，形成所谓二分性上下呼应乐段。

由两个乐句构成的“问答”式呼应乐段，是乐段最典型的结构，我们通过下例作进一步说明：