

21世纪

高等院校音乐专业教材

舞蹈音乐概论

郑锦扬 主编



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

21世纪

高等院校音乐专业教材

华侨大学高层次人才科研启动费资助

舞蹈音乐概论

郑锦扬 主编

王菲菲 黄玫瑰 李通英 李 冉
蔡丽红 周晓凡 王伽娜 张琨琨 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

舞蹈音乐概论/郑锦扬主编. —重庆:西南师范大学出版社, 2009. 3

21 世纪高等院校音乐专业教材

ISBN 978-7-5621-4410-6

I. 舞… II. 郑… III. 舞蹈音乐—高等学校—教材
IV. J618

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 027184 号



责任编辑:贾 晖

封面设计:王玉菊

装帧设计:白 妍

声明

本书中的作品除独立撰稿及约稿外,还存在极少数无法与权利人联系的作品。为维护权利人合法权益,我社将该部分作品的稿酬支付给重庆市版权保护中心,请权利人知悉后与该中心联系,由其代为处理。
电话:023-67708231。

21世纪

高等院校音乐专业教材

舞蹈音乐概论

主 编 郑锦扬

编 著 王菲菲 黄玫瑰 李通英 李 冉
蔡丽红 周晓凡 王伽娜 张琨琨

出版发行 西南师范大学出版社

网址 www.xscbs.com

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 重庆科情印务有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 13.5

版 次 2008年12月 第1版

印 次 2009年4月 第2次印刷

书 号 ISBN 978-7-5621-4410-6

定 价 29.00 元

(无激光防伪标志系盗版书)



内 容 摘 要

《舞蹈音乐概论》是一部具有开拓意义的新著。舞蹈音乐是舞蹈艺术一个重要的有机组成部分，也是音乐艺术一个生动形象、富有特色的类别。本书作为概论舞蹈音乐的专门著作，对舞蹈音乐的起源与发展、抒情性舞蹈音乐、叙事性舞蹈音乐、舞蹈音乐的艺术风格、舞蹈音乐的艺术特征分别作了专门的讨论，形成了舞蹈音乐概论简洁鲜明的体系。它将有助于人们认识舞蹈音乐，也有裨益于舞蹈专业、音乐专业的学习与研究。

目 录

绪 论	(1)
第一章 舞蹈音乐的起源与发展	(2)
第一节 舞蹈音乐的起源	(2)
第二节 舞蹈音乐的发展	(5)
第二章 抒情性舞蹈音乐	(19)
第一节 歌乐形式的舞蹈音乐	(19)
第二节 器乐形式的舞蹈音乐	(41)
第三节 歌乐、器乐并用的舞蹈音乐	(51)
第三章 叙事性舞蹈音乐	(67)
第一节 舞剧音乐	(67)
第二节 歌舞剧音乐	(106)
第四章 舞蹈音乐的艺术风格	(132)
第一节 舞蹈音乐的时代风格	(132)
第二节 舞蹈音乐的地域风格	(141)
第三节 舞蹈音乐的民族风格	(151)
第四节 舞蹈音乐的个人风格	(161)
第五章 舞蹈音乐的艺术特征	(172)
第一节 舞蹈音乐的形式特征	(172)
第二节 舞蹈音乐的创作特征	(189)
第三节 舞蹈音乐的传播特征	(198)
参考文献	(207)
习题	(209)
后记	(210)

绪 论

《舞蹈音乐概论》作为概论舞蹈音乐的著作,其论述、研究的对象是舞蹈音乐,即与舞蹈相配合的音乐。

舞蹈风格各异,作为其有机组成部分的舞蹈音乐,有着不同舞蹈风格的特色,如抒情性舞蹈音乐与叙事性舞蹈音乐就有着较大的艺术差异。抒情性舞蹈音乐《荷花舞》的单纯与柔和优美,叙事性舞蹈音乐《梁祝》的丰富与悲欢离合,都给人以美感,其美之不同,各有其优,都给人们留下很深的印象。抒情性舞蹈音乐与叙事性舞蹈音乐成为舞蹈音乐中最重要的两类舞蹈音乐。

舞蹈艺术的体裁形式众多,与之相配合的舞蹈音乐也就有着相应的、不同舞蹈体裁所具有的特点。独舞音乐的自由,群舞音乐的协同,舞剧音乐中性格鲜明的人或物的主题音乐,具有戏剧意味的音乐展开与冲突对比等,表现了不同舞蹈体裁音乐不同的艺术特色。各种舞蹈艺术体裁的音乐与舞蹈艺术表现有着紧密相连的关系,是舞蹈音乐中最为人们关注的一个领域。

由于音乐的艺术形式、手段都十分丰富,舞蹈音乐采用了绝大多数音乐艺术因素,故舞蹈音乐有着不同音乐特征的各种乐声与异响。如纯器乐的舞蹈音乐是常见的一种:著名芭蕾舞剧《天鹅湖》中《四小天鹅》的音乐就是用西洋管弦乐队演奏的音乐,而无歌唱等因素。中国舞剧《白毛女》中杨白劳与喜儿的双人舞《扎红头绳》,以歌声和乐队演奏之声相结合,情真意切地表现了穷困的农民家庭中,老农与独女过年时为一段红头绳而引起的喜悦。不同的国家有着不同乐器组成的乐队,演奏出具有各国各地区特色的舞蹈音乐:如非洲舞蹈音乐中,对鼓的出色应用、丰富激越的乐声中突出的节奏与律动,往往给人以深刻的印象。

舞蹈音乐的产生有着多种方法,采用不同方法产生的舞蹈音乐有着与生俱来的不同特征。如群舞《命运》的音乐是贝多芬创作的著名交响音乐《命运交响曲》。这类舞蹈音乐,本身就是一个独立和完整的音乐作品,具有音乐作品艺术结构的独立品格,因而舞蹈艺术的结构大多与此紧密相关。舞台演出的舞蹈作品大多数是为舞蹈而专门创作的音乐,其与舞蹈的结合更为紧密。如舞剧《红色娘子军》等,更多地考虑到舞蹈音乐与舞蹈表演的相互关系,二者形成有机的艺术结构等。

舞蹈音乐出自个性不同的作曲家,他们的学识、智慧、风格、能力等各不相同,所创作的舞蹈音乐也就具有作曲家独特的神采与风貌。个性鲜明、秉性迥异的作曲家创作了包含着各种奇思异想、风情万种、性格不同的舞蹈音乐,丰富和推动着舞蹈音乐的繁荣与发展;而舞蹈创编活动形成的不同内涵、形式、体裁、特色的舞蹈作品则给舞蹈音乐创作提供了极为丰富、宽广的创作基础,对与之相配合的舞蹈音乐提出了许多新的要求。从而,促进着舞蹈音乐不断创新与进步。

舞蹈音乐伴随舞蹈走过了漫长的历史过程,不同地区、民族、时代、不同社会形态中的舞蹈音乐有着各自的特点,表现着与此相关的不同特色的艺术风貌与艺术精神。它们一起形成了世界舞蹈音乐极为丰富、声形俱在、动听动人的艺术景观。

第一章 舞蹈音乐的起源与发展

第一节 舞蹈音乐的起源

音乐是舞蹈作为完整艺术形式的重要组成部分。那么,舞蹈音乐是从哪里来的?人们是怎样创造了舞蹈音乐?这正是我们在这一节中将要讨论的舞蹈音乐的起源问题。关于舞蹈音乐的起源,我们需要回答的实际上是两个问题:一是舞蹈音乐是何时产生的,即舞蹈音乐是和舞蹈同时产生的,还是晚于舞蹈产生的;二是舞蹈音乐是怎样产生的,即舞蹈音乐产生的原因是什么。

当我们试图通过各种资料对舞蹈音乐的起源进行寻找和分析之时发现,要用最直接的材料来回答上面的两个子问题存在着相当的困难。这一方面是因为直接说明舞蹈音乐起源的资料缺乏,另一方面则和音乐特殊的记录方式密切相关。从目前来看,研究舞蹈音乐起源的方法和途径主要有两种:一是从发掘出的史前远古时期的人类艺术遗存——壁画、岩画、雕塑、器物画等其中的舞蹈形象,来进行分析和研究。如云南沧源岩画、内蒙古阴山岩画等;二是从文献古籍中有关舞蹈的神话传说的记载或对舞蹈进行描述的文字材料,来进行分析和研究。^①舞蹈的起源也许可以从图像中推测,但是从图像中却无法体现音乐的存在与否;文献古籍方面,就目前所见关于舞蹈及舞蹈音乐起源的文字记录来看,其中直接描述舞蹈音乐的内容也甚少,探其源头更是不易。

因为音乐是听觉的艺术,是时间的艺术,无论是用图像还是用文字都无法将其记录下来,音乐的记录必须依靠一定的记谱体系。中国最早的谱式是在汉代成书的《礼记·投壶》篇中记载的鲁、薛两国射礼时用的鼓谱,而这种谱记录的只有节奏而无音高,而琴曲《碣石调·幽兰》则是我国现存最古老的乐谱,其所使用的文字谱也是目前所知的我国最早的记谱法。^②古希腊用字母或类字母符号来简单地记录音乐,这可能是西方最早的记录音乐的方法,其年代大约是公元前16—12世纪,而其后演变成五线谱的纽姆谱的出现,则已经到了公元9世纪的中叶。^③

因此,分析舞蹈音乐起源的问题具有相当的复杂性,要探知其中的答案,在目前的情况下我们只能从舞蹈的起源入手,结合音乐起源的研究成果,来进行综合性的推测。关于舞蹈的起源,无论在中国还是在西方,都流传着一些神话传说,从天、神的角度来对这个问题加以阐释。

中国古代有这样一个神话:据说夏禹的儿子启“曾经三次乘飞龙上天,到天帝那里去做宾客,就把天乐《九辩》和《九歌》偷偷地记下来,带到人间,改作了一遍,成为《九招》,也就是《九韶》,在高一万六千尺的大穆之野,叫乐师们在那里开始第一次的演奏。后来大约因为成绩不坏,更又根据了这只曲子,写作歌舞剧的形式,吩咐歌童舞女手里拿着牛尾巴,在大运山北方的

① 隆荫培,徐尔充.舞蹈艺术概论.上海:上海音乐出版社,1997.90

② 孙继南,周柱铨.中国音乐通史简编.济南:山东教育出版社,1991.67

③ 沈旋,古文娴,陶辛.西方音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1999.36

大乐之野表演起来。”

古希腊也有一个关于文艺女神缪斯们的神话:“宇宙之王宙斯和‘记忆’女神曼摩辛,生了九个女儿,她们都是掌管文艺和历史、天文的女神缪斯们。太阳神阿波罗是她们的领袖。这九个女神各有分工,如手执笛子、头戴鲜花圈的伏脱卜专管音乐;头戴桂冠的卡丽奥卜专管叙事诗;手中拿着一只琴的爱莱图专管抒情诗;头戴金冠、手持短剑与帝杖的美尔鲍明专管悲剧;头戴野花冠、手持牧童杖与假面具的赛丽亚专管喜剧;具有一双轻盈敏捷的脚,手里拿着七弦琴的脱西库则专管舞蹈……她们掌管着天上人间的一切文学艺术。天才的诗人和艺术家们,因得到她们的启示,才写出伟大的作品来;人间也因为他们的存在,才开放出各种绚丽的艺术之花。”^①

对于舞蹈起源的问题,中外学者也有不少相关的论述,主要的理论和观点有如下几种:

一是模仿论。这是艺术起源论中最古老的理论,亚里士多德等古希腊哲学家认为模仿是人的天性和本能,文艺是起源于人对自然的模仿,舞蹈者的模仿是借姿态的节奏来模仿各种性格、感受和行动。在我国关于古代乐舞的记载中,也有类似的说法,如《吕氏春秋·古乐篇》:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林、溪谷之音以歌,乃以麋革置缶而鼓之,乃拊石、击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽……”可以说这种理论道出了艺术产生的其中一种因素。

二是游戏论。这种理论是18世纪德国的诗人、文艺理论家席勒(J. C. F. Schiller, 1759—1805)据康德(Immanuel Kant, 1724—1804)说的:艺术像游戏一样,都是自由的活动,它是对自身愉快地,能够合目的的成功,这一说法为立论而提出的艺术起源的理论。席勒认为艺术的根本起源是游戏的冲动。英国哲学家、社会学家斯宾塞(Herbert Spencer, 1820—1903)也认为,在动物发展的较高阶段上,由于有较好的营养,集体中集聚着一些要求出路的剩余力量,所以当游戏的时候,它正服从了这个要求。游戏论者所谓的游戏是指人对审美愉悦的要求,从艺术起源的角度来看有一定的道理。

三是巫术论。这种理论始于英国的人类学家泰勒(Edward Tylor, 1932—1917),德国的民族学家威兹格兰德(Waitz-gerland)提出了他的著名论断:“一切跳舞原来都是宗教的。”巫术论是现代西方最流行的一种艺术起源的理论,为不少人类学家、考古学家和文艺理论家所赞同,许多学者在论著中,大量地引用了原始民族的舞蹈和宗教巫术的关系,以此来说明舞蹈的起源。例如,有学者认为距今大约2500年前的我国广西明江岸边的花山崖壁画,正是我国先人对蛙图腾崇拜和进行祭祀活动的舞蹈场面的记录和写照。我国古代文献中,也有关于巫舞、祭祀性舞蹈的记载,如传说中的《葛天氏之乐》就有“敬天常”和“颂地德”的内容。用以上的材料来证明舞蹈起源于巫术,有一定的道理。

四是表情论。持表情论主张的代表人物是列夫·托尔斯泰,他在其专著《艺术论》中给艺术下了定义,其中谈到了所有艺术的起源。当然也包括舞蹈的起源。他说:“艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人,于是在自己心里重新唤起这种感情,并用某种外在的标志表达出来。”“艺术是这样的一项人类的活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。”从以上的论述中我们可以看出,表情论者认为舞蹈起源于表现人们的情感和人们之间进行的情感交流。在我国

^① 隆荫培,徐尔充. 舞蹈艺术概论. 上海:上海音乐出版社,1997. 88~89

古代文献记载中,对于舞蹈起源于表现人们的情感,也有一些相关的论述。如《毛诗序》中说:“情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之也。”

五是性爱论。英国的博物学家、进化论的奠基人达尔文(Charles Robert Darwin, 1809—1882)曾经断言“音乐和舞蹈起源于性的冲动,起源于恋爱。”我国方纪生编著的《民俗学概论》中介绍了国外的民俗学者和人类学者对此问题的一些看法:“跳舞为人类筋肉活动的主要形式,原始民俗此风最盛……但是最不可忘记的,就是跳舞在原始时代,同样也是求爱泄欲的手段。关于此事,民俗学者与人类学者曾有种种可靠的证据。兰氏(Y. H. Lang)说,美洲欧玛哈斯(Omahes)人的‘Watche’一字有跳舞与性交的意义,可知彼等以此二者为同一事。马提奥(Mertius)说巴西的莫拉斯人(Mulas)每在月下跳舞唱歌,男女作性交的姿势。班克夫(Bancaoft)调查新墨西哥的盖拉人(Gila)的求婚方法,报告说该族男子恋一女人,得其父母允许,即以音乐及跳舞挑之,如女子认为满意即出而相就。伊西利克(Eyssric)说几内亚湾的高鲁奥人(Gurus),甚至在葬丧时的跳舞,也带性行为的意味。”在原始社会人们群居生活时,为了生存的需要,把人的自身的生产,也就是繁衍下一代,看成是一件非常重要的活动,把性和人们的性行为看成是很神圣和很神秘的事情。因此,在图腾崇拜的同时,也产生了生殖崇拜和性崇拜,在我国古代的岩画和器物画中都有实例:如我国1987年在新疆呼图壁县天山深处的康家石门子哈萨克牧区发现的一幅巨型反映生殖崇拜的舞蹈岩刻画。

六是劳动论。舞蹈起源于劳动的理论是我国许多学者所主张或是所赞同的理论。劳动创造了人自身,使人脱离了动物界,所以人与一般的动物有了根本的区别;也是由于劳动,创造了人类社会,创造了艺术赖以产生的物质基础,创造了舞蹈艺术的物质载体——人的灵活自如的、健美的、有着丰富表情功能的身体。正如恩格斯所说:“只是由于劳动,由于和日新月异的动作相适应,由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起骨骼的特别发展遗传下来,而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作,人的手才达到这样高度的完善,在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔亘德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”(《劳动在从猿到人转变过程中的作用》)从原始人的洞窟壁画中很多表现他们狩猎生活的舞蹈场面,从原始舞蹈的现代遗存中许多反映狩猎和种植生活内容的舞蹈中都让我们看到了舞蹈起源和劳动的密切关系。^①

从以上所述关于舞蹈起源的理论和观点来看,除了第一种模仿论中人们在以肢体模仿自然的同时,也有可能同时用声音来模仿,并起到统一舞蹈节奏的作用之外,绝大部分的理论观点中都没有让我们能够判断舞蹈音乐在舞蹈起源时是否同时产生的端倪。那么,我们继续分析一下关于音乐起源以及原始音乐方式的研究成果,看看能否从双向交叉的角度对舞蹈音乐的起源进行一些综合性的合理的推测。

和舞蹈起源的问题一样,在音乐的起源问题上学界也存在着多种不同的观点。有的认为音乐起源于劳动,劳动发展了人的双手和机体,社会性的劳动促使了语言的产生,劳动和语言又成为人脑发达的最主要推动力,从而为音乐的产生准备了条件;有的认为音乐是起源于对自然界声音的模仿,人们根据自然界的水声鸟鸣创作了歌曲,规定了音高标准;有的认为音乐起

① 隆荫培,徐尔充. 舞蹈艺术概论. 上海:上海音乐出版社,1997. 91~110

源于古代的巫术;有的认为音乐是起源于某种动物本能或情感的表现;还有的认为音乐是起源于性欲的表现。^① 我们不难发现,关于音乐起源的观点和舞蹈起源的理论有惊人的相似之处,与其中的劳动论、模仿论、巫术论、表情论、性爱论观点几乎完全一致。

事实上,从中国远古音乐的存在方式来看,我们更加会发现舞蹈和音乐结合得是那么紧密。这一时期,诗歌、音乐与舞蹈三者是结合为一体而存在的,正是这个原因使得我国古代记载中存在着“乐”和“舞”不分的情况,并且形成了“乐舞”、“歌舞”等表示舞蹈、音乐合为一体的词汇。^②

综合以上的论述,我们认为:舞蹈音乐是伴随着舞蹈的产生而产生的,虽然由于记录的原因,我们无法找到远古直接的材料来证明这一点,但是从两者起源方式的高度吻合以及原始存在方式的同一性,我们做出了以上综合性的推测。有的学者认为舞蹈是孕育了其他各门艺术的母体艺术,由于舞蹈艺术的进化,才分化为各门胚胎艺术,这种观点即“舞蹈母体论”,如亚当·斯密(Adam Smith)认为舞蹈在原始部落的艺术活动中总是和音乐、诗歌做伴,舞蹈需要节奏,因而产生了音乐、诗歌,舞蹈的模仿力由人体过渡到无生命的媒介材料上,便有了绘画和雕塑。从这种观点出发所隐含的看法就是,舞蹈音乐是在舞蹈产生之后,在舞蹈的基础上逐渐分化产生的。然而,到目前为止,尚无史实性的证据证明舞蹈是一切艺术之母,^③因而关于舞蹈音乐产生于舞蹈之后的论点也就无法成立了。

另一方面,舞蹈音乐是舞蹈作为完整艺术形式的重要组成部分,其产生的原因与舞蹈本身产生的原因是密不可分的。舞蹈和音乐、诗歌结合在一起,是人类历史上最早产生的艺术形式之一,它作为一种社会审美形态,作为一种人的内在生命力外化为人体的有节律的动态的艺术,起源于远古人类在求生存、求发展中劳动生产、性爱、健身和战斗操练等活动的模拟再现,以及图腾崇拜、巫术宗教祭礼活动和表现自身情感思想内在冲动的需要。^④

舞蹈音乐产生的原因除了与舞蹈的产生有以上共同的外部原因之外,我们认为舞蹈音乐的产生还具有其内在的原因,那就是其在舞蹈艺术中的作用。在舞蹈的起源阶段,通过音乐的节奏和节拍,来限定舞蹈的韵律,体现舞蹈动作的强弱方面的作用是显而易见的。节奏、节拍成为原始舞蹈重要的、不可或缺的组成部分之一,尤其是在通过劳动产生的舞蹈中,它的作用显得更为突出。其次,舞蹈音乐所起到的表现功能和通过音乐的内涵和形象引领舞者进入角色、表达情感的功能,在图腾崇拜、巫术宗教祭礼活动和表现自身情感思想内在冲动需要的舞蹈中也发挥着重要的作用。

第二节 舞蹈音乐的发展

一、舞蹈音乐的发展过程

(一)舞蹈音乐的发展经历了漫长的过程

从有舞蹈开始,就有了舞蹈音乐。汉代典籍《毛诗·序》在讨论人的情感表达、形式与舞蹈

①杨荫浏. 中国古代音乐史稿(上册). 北京:人民音乐出版社,1981. 91~110

②杨荫浏. 中国古代音乐史稿(上册). 北京:人民音乐出版社,1981

③汪以平. 舞蹈艺术通论. 南京:南京大学出版社,2006. 12

④隆荫培,徐尔充. 舞蹈艺术概论. 上海:上海音乐出版社,1997. 112

歌咏等方面的联系有一段重要的讨论：

情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

——文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》104页，人民音乐出版社1981年5月北京第一版

手舞足蹈是先人咏歌不足而进一步抒发情感的形式，歌舞相应则是人们情感表达最充分的一种外在形式。青海大通县出土的新石器时代舞蹈纹陶盆(公元前3800—3000年)有众人联手而舞的描绘，其整齐的动作、合一的节奏充满乐感。古埃及新王朝时期族长阿卜杜勒·库尔纳墓室壁画(约公元前1429年)已有为舞蹈伴奏的坐奏乐队。舞蹈音乐伴随舞蹈的历程自原始社会起贯穿着人类社会的各个历史时期，形成了丰富的艺术遗产。由于舞蹈是人类最为方便表演与交流的一种艺术，舞蹈音乐与舞蹈艺术的各种结合、千姿百态的多种联系，也贯穿在人类历史上的各种社会形态中。

舞蹈音乐作为与其他艺术门类交融而产生发展的一种音乐，与其他音乐(如戏剧音乐、电影音乐)相比较，有其独自的特征，也有着独特的发展历程。对舞蹈音乐发展的观察与认识可以有許多角度，从社会这个音乐舞蹈等艺术、文化生存的世界来看舞蹈音乐的发展，是其中最为重要的视角之一。

(二)舞蹈音乐在不同的社会形态中有着不同的发展

其一，奴隶制社会的乐舞是人类走向文明社会初期的舞蹈，乐舞是这时最重要的表演艺术，代表着社会的表演艺术水平。乐舞之乐是这种艺术十分重要的组成部分，以致人们把乐字冠于舞之前。在中国，这一时期的器乐有着重要的地位。在周代仍然流传的名作《韶》就是以箫等乐器演奏多段音乐与舞蹈相配合的乐舞。器乐在这个作品中有着特别重要的作用，以致又有韶乐、箫韶九成等反映器乐重要性的作品别称。它们既突出地反映了具体的吹奏乐器演奏的音乐在乐舞中的作用，也反映了音乐在整个乐舞作品中相对于其他艺术更重要的作用。

奴隶制社会的乐舞以较之前代大型而著称，舞蹈音乐也随之向大型化发展。周代文献中以万人之数称夏代的乐舞^①。即使数以千计，从事乐舞的人数与当时人口总量相比，其规模也是很大的。如此大的规模是以奴隶制国家的人力、物力、艺术等集约而形成的。从这个意义上看，奴隶制时代的乐舞规模、水平超过此前。这与此时的奴隶制国家规模、综合实力、艺术需求等超过氏族公社有关。国家权力被大量用于与王权相关的娱乐、艺术、享受等是促成宫廷乐舞向着大规模发展的重要原因。于是产生了夏代的《大夏》、商代的《大濩》、周代的《大武》等直接歌颂、宣扬帝王与王权的大型作品。以这类作品为代表，乐舞成为宫廷表演艺术的主流与正统。这种发展，对乐舞艺术、乐舞音乐乃至乐队音乐与舞蹈的配合，对舞蹈音乐的丰富性等等都产生了重要的推动作用。

奴隶制社会的乐舞向着专门化发展。与宫廷的出现相适应，出现了主要从事宫廷艺术的艺人和对乐舞的管理^②。数量众多的宫廷艺人形成了一个职业群体，这是依靠国家力量聚集而成的、代表着社会艺术水平的早期艺术家群体。他们有着比平民好的生活与从事艺术活动的条件，并使乐舞逐渐有了专门的创作、排练、演出等，促进了乐舞艺术的发展与繁荣。乐舞在

①《史记·殷本纪》：‘…使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。’

②《管子·轻重甲》：‘昔者桀之时，女乐3万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。’

③《周礼·春官·大司乐》以乐舞教国子，舞云门大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。

这一历史时期中成为最为重要的表演艺术,并且以其千姿百态在青铜器、简帛文书中留下了十分丰富的艺术遗存。舞蹈音乐在艺术化的进程中得到了很大的发展,不论钟磬之乐,还是琴瑟之乐或几类综合之大型乐奏,都与舞蹈有着多样的结合,形成了乐舞艺术,这也是舞蹈音乐的第一个辉煌时期。中国周代以为正统的雅乐,就是以乐舞作为代表性的形式。与此同时,舞蹈音乐也在官家之乐、商贾之乐、平民之乐等各种不同社会阶层的乐艺中有着多样的、形式不同的存在。

乐舞成为礼乐的重要组成部分。周代,礼与乐的关系很密切。不但有着丰富的内容、广泛的影响,国家的典章《周礼》对礼与乐的许多关系、内容、应用等有着明确的规定。繁盛的礼乐成为社会生活常见而美好的内容,礼乐成为社会文化一个显著的特征,以至被外国人称为“礼乐之邦”。由于礼乐在周代受到高度重视、礼乐的典章制度严格,礼俗繁杂、活动很多,对礼乐、乐舞的普及与发展等都起了重要的推动作用。中国成为世界上第一个拥有比较完善的礼仪之乐系统(以乐舞为主要内容)的国家。其时,乐的内容包含舞蹈,乐舞也是礼乐的重要组成部分。由乐官掌管的乐舞主要包括以下五大类:

①六乐(云门大卷、大咸、大韶、大夏、大濩、大武)

②小仪式之礼也常表演乐舞。如招待贵宾舞《韶》、娱乐场合用舞(帔舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞)

③散乐(民间乐舞)

④四夷之乐(边地民族与地区的乐舞)

⑤《雝》、《舞雩》(祭祀、宗教性乐舞)

这些乐舞第①—④种常作为招待宾客、娱乐庆祝之用,第①、第⑤种常作为祭祀之用。此时的祭祀已有着丰富的内容:天地神灵、先祖英雄;此时的祭祀涉及许多事件:节庆风俗、定时祭典等,这些活动大多有乐舞表演。如《舞雩》用之求雨,《雝》用于求神。以乐、以舞招待贵宾和用于祭祀活动,在不少奴隶制国家中逐渐成为常见现象,并发展成为一种传统。

其二,封建社会的舞蹈音乐是人类舞蹈音乐有较大发展的时期,宫廷舞蹈音乐是舞蹈音乐职业水平的代表。随着社会经济、文化艺术等相关因素的发展,舞蹈艺术与舞蹈音乐都有着多方面的显著进步。在中国,以丝竹乐队音乐为代表的舞蹈音乐,伴随大曲走向辉煌。

宫廷乐舞在继承基础上的发展,取得了多样的进步。大曲这一新的表演艺术体裁成为风行汉唐千余年的代表性艺术形式。其丝竹相和、且歌且舞,歌舞相间、舞时亦歌,时缓时速、动静起伏的大型表演艺术较之前代乐舞,有着更细致入微的变化和艺术表现力。尤其是大曲中的歌,均是易唱易诵、齐言为主的诗,对叙述人事、情感表达起了具体可感的重要作用。这也是汉唐间诗歌艺术对大曲乃至表演艺术的一大贡献。大曲之乐的艺术进步,还体现在乐的结构方面。相传为唐玄宗所作的《霓裳羽衣曲》,开头为散序——应是散板的器乐部分;继而为中序——应是中速的合乐歌唱部分;最后的部分是破或舞遍,应是由慢至快形成“乱”的舞蹈部分。从中亦可看出:舞蹈音乐的发展,不仅达到了大型化的程度,还形成了许多创作技术。如,速度变化在整个作品中的巧妙设置,乐与歌、舞这几种艺术在作品不同段落的艺术处理,器乐在不同段落的不同作用等。这些重要的大曲作品及其丰富的舞蹈音乐创作技术,成为迄今千余年前音乐智慧的宝贵财富。

家伎舞乐成为职业化舞乐的有机组成部分。宫廷之外的各级官员与商贾富豪蓄养舞乐艺人,是封建社会艺术文化的重要现象。所谓富贵思淫逸,在基本的物质生活得到满足后,官商富豪等阶层人士在家中蓄养舞乐艺人,以作自家或招待客人欣赏舞乐表演、娱乐之用。这些家

伎艺人有着较稳定的物质生活和从事舞乐的较好条件,是有一定职业水平的艺人。在封建时代的很长时间内,家中蓄养舞乐艺人在许多地方颇为盛行,唐代此风尤盛。著名诗人、官员白居易、元稹、刘禹锡均蓄养舞乐艺人,其中不乏被主人所重视者。如白居易在年事已高,交代后事时有:

乐天既老,又病风,乃录家事,去长物。妓有樊素者,年20余,绰绰有歌舞态。善唱杨枝,人多以曲名名之,由是名闻洛下。籍在经费中,将放之。马有骆者,驹壮骏稳,乘之有年,籍在经物中,将鬻之。

——摘自《全唐诗》

白居易在交代后事时还特意提出经费等有家妓樊素的份额,可见白氏对她的重视。以图记家乐的则有著名的《韩熙载夜宴图》等,该图具体形象地表现了中国五代南唐宰相韩熙载夜间欣赏家伎表演舞乐的情景。家伎舞乐是以娱乐性为主的舞乐,属正统之流,但是在规模、气势、应用等方面均有别于宫廷舞乐。家伎舞乐之所以在封建时代有着较之此前大的发展,有着多方面的因素。在制度方面,摆脱奴隶制的束缚,产生了数量很大的自由民以及其中的不少富人;在生产方面,生产力的提高使社会物质财富增加,使得私家蓄养舞乐艺人成为可能。可见,盛唐私家蓄养舞乐艺人成为风气与其时的社会制度、物质生产等社会条件是息息相关的。

由于中国的戏曲是以歌舞搬演故事,明清私家蓄养的戏班或艺人成风,他们所唱所舞的戏也有许多属于舞乐。戏曲剧种中有不少属于歌舞戏,大部分剧种有歌舞突出的剧目。如昆曲的不少剧目是以歌舞为擅长的,不少剧目的片断是歌舞。当然,这些私家蓄养的戏班或艺人往往也能表演歌舞、器乐。如邹迪光描写家乐戏班艺人的演出有:

风烛高烧照夜多,不烦清影到嫦娥。七盘擎出巴渝舞,双板敲出“敕勒歌”。岂意红颜能报主,也知粉黛可降魔。砉砉竞嚼雄心起,击裂珊瑚奈若何。

——《石语斋集》卷十

明清家乐戏班比较多,如明代冒辟疆的家班、李渔以女乐为著的家班,清代以男童为著的李开先家班等就是活动频繁、水平较高、影响较大者。江南名士冒辟疆的家乐戏班给当时的人们留下了深刻的印象;至今,仍然可以从其时他延请观赏的宾客所作的诗文窥见一斑。

确庵陈子为余言,水会庵之胜,树木掩映,亭榭参差,曲水环流,山亭独立。尝于其中高会名流,开尊张乐,其所教之童子,无不按拍中节,尽致极研。紫云善舞,杨枝善歌,秦箫隽爽,能度北曲,听者凄楚。

——王周臣《冒巢民五十寿序》

社会舞乐在不同阶层有不同的特征。舞乐在社会的普遍存在、不同阶层的舞乐具有不同的特征是封建时代舞蹈音乐的又一重要特点。宫廷舞乐以帝王的艺术趣味、思想意识为标准,追求表现的正统、品质的高贵、艺术水平的一流等;宫廷舞乐由于受到了国家力量的最大支持,作为主流的舞乐代表对社会各阶层的舞乐有着重大的影响。民间艺人的舞乐,街市讴歌献舞、酒肆茶楼表演等,或受聘应约而为、或自主献艺劳作,是具有最多演出场地与机会的舞乐,也不乏职业艺人和职业水平。他们以此谋生、勤学苦练,常有独特之处和令人叫绝的技巧。这些来自民间的质朴率真舞乐、天然活泼歌舞展现了舞蹈音乐的又一广阔天地。民间舞乐分布在各种社会空间,尤其是都城与市镇的各种艺人的表演,有着丰富的舞乐内涵;并且成为宫廷、官家舞乐艺人与作品十分重要的来源。社交舞乐是社会舞乐的有机组成部分。社会交际、宴饮歌舞是人际交往和国家、团体交往的常见形式。聚会的时候兴之所至、以舞相属,舞乐相谐、欢歌笑语是许多民族常见的社交景象。中外众多民族的迎宾、聚会都伴随着舞乐,以致社交舞乐成

为舞蹈音乐中传播最为广泛的音乐。由于社交有各种不同的层次,社交舞乐的表演也有着相应不同的组织以及随之而来的不同的艺术水平;在上流社会的社交活动中,其舞乐常常具有职业水平。与民间艺人在表演中创造舞乐不同,社交舞乐的创造者常常不是参加社交活动的人。风俗节庆的舞乐伴随着各个民族的许许多多节日,其形式与风格极为多样。民族风格是风俗节庆舞乐的共同特征。喜庆舞蹈,如舞龙、舞狮是华人节日里最常见者。无论是民族的共同节日还是行业的公开比赛,抑或企业的群团庆典、私家的华屋落成等各类节庆,都可以在锣鼓管弦乐声中见到具有浓郁中国风格的舞蹈。广场风格是风俗节庆舞乐的另一特征。如中国的春节等主要节日里,流传各地的秧歌舞、鼓舞常在广场表演,成为不可缺少的庆典舞乐。地方风格是风俗节庆舞乐的又一特征。许多民族与地区的人们都把歌舞表演作为喜庆的重要内容,如东北的庆典常演二人转。节庆表演主要是为了喜庆,所以其中的舞乐表演者既有职业人士更有一般的艺术爱好者。风俗节庆舞乐中艺术水平较高,适合于舞台表演的部分也常见于主要作为艺术欣赏的舞台艺术中;而舞台表演艺术中适合于风俗节庆的形式与节目也常被各种节庆所吸收与使用。风俗性活动中具有典礼仪式意义的部分常有歌舞。许多民族试图沟通人间与神灵、天地的活动中也常以歌舞相间。唐人李约《观祈雨》记录与描绘了当时求雨的情景:

桑条无叶土生烟,箫管迎龙水庙前。

朱门几处看歌舞,犹恐春阴咽管弦。

芭蕾音乐形成了具有进步意义的创作系统。从意大利发展而来的芭蕾音乐,在欧洲随着舞蹈艺术和管弦乐队的发展,形成了具有独特表现意义的音乐创作技术。以创作的音乐主题来表现芭蕾舞剧中的主要人物与特定内容,在法国芭蕾中被巧妙地应用。一定的音乐主题及其展开,成为芭蕾舞剧以音乐叙事或辅助叙事的常用方法;音乐主题以其特定的风格与剧中的人或物相联系,成为其在听觉方面的特征;这与从视觉反映的舞蹈形象结合在一起,从更多视角表现了舞剧的主题、角色、精神;这既丰富了芭蕾音乐,又提高了舞蹈音乐在芭蕾中的地位与作用,也大大地丰富了芭蕾的艺术表现力。

区域音乐、民族音乐共存成为常见现象。由于生产力的发展,尤其是欧亚陆路交通的出现以及航海的逐渐发达,不同区域与民族的交流日益频繁,同一个社会中不同区域、不同民族的舞蹈音乐共存成为常见的现象。在中国,隋代宫廷乐舞十部乐中,外国与其他民族地区的乐舞就有六部(龟兹、疏勒、康国、安国、天竺、高丽)。唐代这个当时经济、艺术最发达的大国,首都长安虽然是汉族聚居的城市,宫廷乐舞十部乐中,外国与其他民族地区的乐舞就有八部(西凉、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽)。在欧洲的许多国家,异族舞乐的存在成为城市艺术的新鲜内容,如吉卜赛人的舞蹈及其音乐就成为许多欧洲国家都城、市镇受欢迎的表演艺术。同一个社会中不同区域、不同民族的舞蹈音乐共存,不仅给这个社会的人们带来丰富多彩的舞乐艺术,拓展了人们的艺术视野和艺术观念,还催生了许多融合不同国家、不同区域、不同民族音乐因素的作品,推动了舞乐艺术的发展。如,大曲《霓裳羽衣》包括印度音乐因素。《婆罗门曲》为传入中国的著名印度舞曲,其被吸收入大曲《霓裳羽衣》,为这一唐代名作增添了新鲜的异国舞乐成分,这部名作的成功也是中印两国舞蹈音乐融合的一个舞乐典范。

至西凉府都督杨敬述进献《婆罗门曲》以后,天宝十三年(公元754年)太常寺所刻石碑中改胡曲名,将《婆罗门》改名《霓裳羽衣》,说明这一法曲经过再创作,转以《婆罗门曲》为主。在刻石前曾定名《婆罗门曲》,刻石以后,又重新恢复了《霓裳羽衣》的原名。

——《中国音乐词典》283页,人民音乐出版社1984年版。

其三,资本主义社会的舞蹈音乐得到了多方面的发展,芭蕾舞剧音乐成就辉煌。以芭蕾舞剧音乐为代表,这一时期的舞蹈音乐创作与舞蹈音乐表现等达到了空前的艺术水平。芭蕾传到法国后得到了王室的大力支持,17世纪中叶,法王路易14甚至在《夜芭蕾》中扮演角色——太阳王。随着喜剧芭蕾、浪漫芭蕾的发展,芭蕾舞剧在法国成为最重要的舞蹈艺术形式;以玛丽·塔丽奥妮主演的《仙女》为标志,足尖舞成为女舞蹈明星竞相效仿的舞蹈技巧,它与芭蕾的基本手位、脚位等形成了法国芭蕾在芭蕾舞表演艺术与技术体系、芭蕾舞教育与训练方面的重要贡献;以芭蕾舞剧《吉塞尔》为代表,法国的芭蕾舞剧音乐以其音乐主题对剧中人物准确生动的表现、音乐风格与舞剧浪漫风情的谐调、旋律特征与故事时空的配合等,使芭蕾舞剧音乐从听觉方面具有对角色与剧情的更强表现力,形成了比较成熟的芭蕾舞剧音乐创作经验。以柴科夫斯基创作的《天鹅湖》(1876)、《睡美人》(1887)、《胡桃夹子》(1892)这三大芭蕾舞剧经典为代表,古典芭蕾舞剧音乐的成功创作经验对舞剧音乐产生了广泛而深远的影响。舞剧《天鹅湖》中,抒情而哀伤的白天鹅音乐,节奏活泼生动可爱的四只小天鹅的音乐,旋律动听、风格特色鲜明的场景音乐,具有异族、异国情调的多段舞蹈音乐,贯穿全剧的神话般浪漫风格的音乐等等,对《天鹅湖》的艺术表现起了重大的作用;使这部影响最大的芭蕾舞剧经典的音乐成为流芳百世的杰作、舞剧音乐史上的经典。柴科夫斯基成为古典芭蕾舞剧音乐,乃至世界舞剧音乐史上最重要的作曲家。芭蕾艺术经过意大利芭蕾、法国芭蕾、俄罗斯芭蕾等发展,在古典芭蕾、喜剧芭蕾、浪漫芭蕾等风格众多成功作品积累的基础上,形成了比较完整的芭蕾舞剧音乐创作技术。芭蕾舞剧音乐在芭蕾舞剧中已不只是舞蹈的附属成分,而是芭蕾舞剧十分重要的有机构成、舞剧艺术中一个具有独立表现力的艺术系统、舞蹈表演不可缺少的重要组成部分。芭蕾舞剧音乐在芭蕾舞剧的国际传播中,获得了广泛的声誉、巨大的影响,并且形成了具有区域特色与民族风格的芭蕾舞剧音乐,例如以柴科夫斯基为代表的俄罗斯芭蕾舞剧音乐、法国芭蕾舞剧音乐等,都以其鲜明的特征和众多成功剧目在舞蹈音乐史上写下了灿烂的篇章。芭蕾舞剧的国际传播不但有着对芭蕾舞剧经典剧目为主的原样学习与演出等,也有对芭蕾舞剧经验、元素的吸收,并形成了具有本国、本民族风采的舞剧及其音乐。

在芭蕾舞剧及其音乐蓬勃发展的时候,还有许多舞蹈(或包含舞蹈的戏剧形式)及其音乐有着各自的发展。例如,英国的“假面舞”就是其中的一种。英国的假面舞在17世纪兴起。

它以寓言和神话的主题为基础,混合了抒情性和戏剧性的诗歌、歌曲、舞蹈和器乐。它最早来自戏剧配乐,当配乐增多的时候,便形成了一种“半歌剧”的形式。同时,它也吸收了意大利幕间剧和法国的宫廷芭蕾中的因素。英国诗人本·琼森(Ben Jonson, 1573—1637)创作的《黑色假面舞》(1605)是第一部有音乐保存下来的此类作品,而且,它也是第一部使用舞台和幕布的假面舞,从此,这种体裁便从宫廷娱乐转向剧场。琼森创作的25部假面舞均以一幕开始,包括5个或6个部分。舞蹈是最重要的因素,其次是舞台布景,最后才是歌词与音乐。……在英国的内战(1642—1649)和共和政体(1649—1660)期间,假面舞的演出比较少,由马修·洛克(Matthew Locke, 1621—1677)谱曲的假面舞《丘比特与死神》是比较特出的一部。

——于润洋主编《西方音乐通史》第121页,上海音乐出版社2002年8月第2版。

英国的假面舞对当时的英国歌剧产生了重要的影响,“17世纪英国作曲家所作的歌剧完整保留至今的只有两部,一部是约翰·布洛作曲的《维纳斯与阿多尼斯》(约1684),另一部是亨利·普塞尔作曲的《迪多与伊尼》(1689)。这两部作品有一些相似之处,例如它们都以宫廷

假面舞为样板,舞蹈场面占据了较大的篇幅。”^①

以管弦乐队演奏的舞蹈音乐为代表,这一时期的舞蹈音乐在各种管弦乐器的配合、以器乐表现角色与剧情、多声部结合的音乐艺术等方面更为细致与丰富。世界各国各具特色的乐队音乐大大地发展了舞蹈音乐的表现艺术,构成了空前丰富的舞蹈音乐世界。随着欧洲乐队音乐的发展,尤其是古典乐派以来交响乐队音乐历经浪漫乐派、印象乐派、民族乐派、现代多种乐派的发展,在音乐艺术表现、多声音乐结合、各种风格与情境的创造等许多方面达到了新的水平,形成了交响乐的顶峰阶段。以交响乐队演奏舞蹈音乐尤其是舞剧音乐,成为欧洲舞蹈艺术和音乐艺术常见的形式。如法国、俄罗斯的众多芭蕾舞剧音乐都是采用具有铜管乐器组、木管乐器组、弦乐器组等数十件乐器组成的交响乐队演奏的。随着欧洲舞蹈和音乐的国际传播,这种形式在许多国家被广泛使用。近几个世纪以来,许多国家与民族的舞蹈、舞剧艺术,也有着成熟的具有本国民族特色的乐队音乐。如中国的祭孔乐舞音乐、宫廷乐舞音乐都采用了丝竹管弦乐器并用的乐队音乐,而昆曲、京剧等戏曲舞蹈则采用了具有地方剧种特色的乐队演奏音乐。日本歌舞伎音乐的器乐部分也是采用本国乐器组成的乐队演奏。管弦乐队演奏的舞蹈音乐的高度发展,既提高了乐队音乐在舞蹈音乐中的地位,又提高了舞蹈音乐在舞蹈艺术中的地位。以现成的交响乐作品创作舞蹈成为一种成功率较高的创作方式。如用贝多芬的《命运交响曲》音乐创作的同名男子群舞音乐,其立意取自这首著名交响曲。在这个舞蹈作品中,音乐已不仅仅是伴奏意义之乐。其乐既是舞蹈的灵魂,又贯穿着舞蹈。交响舞蹈成为一种音乐性突出的舞蹈体裁而引人注目。

作曲家创作的舞蹈音乐展现出更加丰富多样的音乐风格、艺术形式与技术手段。随着音乐艺术与舞蹈艺术的发展,音乐流派和艺术个性鲜明的作曲家更多、民族风格与区域特色更为丰富、专为舞蹈艺术作品创作的音乐成为舞蹈音乐最为重要和数量最多的部分。如柴科夫斯基这样把舞蹈音乐作为自己音乐创作的重要体裁的作曲家也日益增多,并且在各自文化背景的基础上形成了风采各异的艺术风貌。洋溢着俄罗斯音乐风情的浪漫,性格鲜明、优美动听的旋律,明快活跃的舞蹈节奏,与舞剧人物、剧情的融洽相和等是柴科夫斯基舞剧音乐的独到之处,以《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等舞剧音乐为标志,奠定了其舞剧音乐大师的地位,也表现出了俄罗斯作曲家个性鲜明的舞剧音乐特色。波兰作曲家斯坦尼斯拉夫·莫纽斯克的歌舞剧《夜宿阿彭尼纳赫山》等作品,则以“扎根于民族民间歌舞,音乐语言通俗大众化和旋律鲜明而著称”^②,从而在波兰音乐的基础上展现了其舞蹈音乐的特色。法国作曲家莫里斯·拉威尔创作的舞剧《达夫尼斯与克洛埃》(1907—1911),舞蹈诗《华尔兹》(1920),《包列罗》等作品,以其细致而缤纷的音乐音响效果、与舞剧融为一体的音乐风情等奠定了其舞蹈音乐的特色。拉威尔的舞蹈音乐有很强的艺术表现力。如舞剧《达夫尼斯与克洛埃》中的“群舞”表现“达夫尼斯求助于潘神,终于将被海盗抢走的克洛埃解救回来。牧人们聚集在一起,饮酒作乐,庆贺一对恋人的团圆,共同赞颂牧民的保护神——潘。急促独特的节拍节奏(5/4、15/8)、富有个性的旋律动机、乐队与合唱的有机搭配、力度与音色的千变万化将热烈欢腾的群舞作了淋漓尽致的描绘”^③。20世纪重要的音乐流派——原始主义音乐、新古典主义音乐的代表人物伊戈尔·菲奥多罗维奇·斯特拉文斯基以舞剧《春之祭》(1913)为代表的舞蹈音乐,则以不同于以往古

①于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社,2002. 122

②于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社,2002. 313

③于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社,2002. 326,353

典乐派、浪漫乐派、印象乐派的作曲技术,表现了现代音乐新的艺术智慧与独树一帜的创造。这部舞剧作品向世人展示了:

一个新的音响世界,特别是在节奏上,有很多创新,突破了强弱规律交替的限制,如重音移位、附加音值、复节奏等,使节奏变得多样化、复杂化。

因而《春之祭》的音乐被人们称之为原始主义音乐的代表音乐的代表作。这种追求简朴的艺术结构、理智的情感控制、匀称的节奏、清晰的音乐逻辑,有着古典主义音乐的鲜明印记。这两部舞剧和具有东方音乐色彩的舞剧《火鸟》、具有俄罗斯风情的舞剧《彼得鲁什卡》(1911)、具有十二音音乐特色的舞剧《阿贡》(1957)等,显示了特拉文斯基舞剧音乐的鲜明个性,这主要是建立在多样技术手段基础上的音乐风格、艺术追求的丰富性。从中可以发现,20世纪舞蹈音乐在艺术创造方面的不懈努力,作曲技术方面的不断创新,作家创作的空前丰富、艺术智慧在音乐艺术与舞蹈艺术结合的新的成就。

舞蹈音乐在这一时期发展成为一个独立的音乐艺术种类,影响日益扩大、形式多种多样、作品数量繁多。

以原样形式传播的舞蹈音乐是其中常见的一种。舞蹈作品中著名的音乐段落用于音乐会演出,是舞蹈音乐原样传播的形式。如芭蕾舞剧《天鹅湖》中的场景音乐、四只小天鹅的音乐、白天鹅的音乐等的原样演奏,或单独演奏一段或接连演奏几段,是音乐会中很有特色的节目。

以改编形式传播的舞蹈音乐是影响更大的一种。由于作为单独演奏或其他形式存在的音乐作品与舞蹈音乐创作时的目标不同,要成为单独的音乐作品,常常需要对既有的舞蹈音乐进行程度不同的改编。因此,改编形式的舞蹈音乐成为影响很大的、具有舞蹈音乐特色的一类艺术性音乐。许多作曲家对自己的著名舞剧作品音乐,都有精心的改编曲传世。芭蕾舞剧《天鹅湖》音乐的改编传播是具有典型意义的一例。芭蕾舞剧《天鹅湖》成功上演之后,其音乐陆续被改编成管弦乐、弦乐、大提琴音乐等形式众多的乐曲,在音乐会和许多舞台表演中演出,以多种形式的载体传播。法国著名作曲家拉威尔的舞剧《达夫尼斯与克洛埃》是其钟爱的作品,其音乐具有印象乐派的因素又有着优美的旋律和更鲜明的情感情趣、更浓郁的生活气息,尤其是他的乐队音乐有着独特的配器艺术和出色的艺术表现力。在舞剧成功上演之后,“他将舞剧音乐改编成两套管弦乐组曲,其中第二组曲成为音乐会经常演出的曲目,深受广大听众喜爱”^①。

舞蹈音乐成为艺术性音乐创作与表演的重要内容。随着舞蹈艺术的发展,具有鲜明舞蹈特征的音乐——舞蹈音乐发展成为音乐创作中一个引人注目、特色突出、具有独立存在意义的艺术性音乐种类。在众多作曲家的努力下,形成了多种多样的舞蹈音乐体裁、产生了数量众多的各类舞蹈音乐作品以及广为流传的舞蹈音乐名作。在欧洲,作曲家的音乐创作中舞蹈音乐创作的成就尤为显著,在各种舞蹈音乐体裁中舞曲在键盘乐器音乐中有着突出的成就。如对德国音乐大师巴赫、勃拉姆斯的音乐创作产生过影响的著名管风琴家与作曲家布克斯特胡德(Dietrich Buxte, 1637—1707),在德国吕贝克玛丽亚教堂担任管风琴师时创作了大量的作品,其代表作中就包括了《c小调恰空舞曲》、《e小调恰空舞曲》;17世纪下半叶的古钢琴组曲也“是由四种风格化的舞曲为核心组成的,这些舞曲是:阿拉曼德舞曲(allemande)、库朗德舞曲(courant)、作为舞曲的萨拉班德舞曲(sarabande)、基格舞曲(gigue)”^②在这种组曲的基础上,作曲家们有着多样的扩展形式、大大地丰富了组曲的组织结构和艺术表现力。如法国作曲家

①于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社,2002. 325

②于润洋. 西方音乐通史. 上海:上海音乐出版社,2002. 143