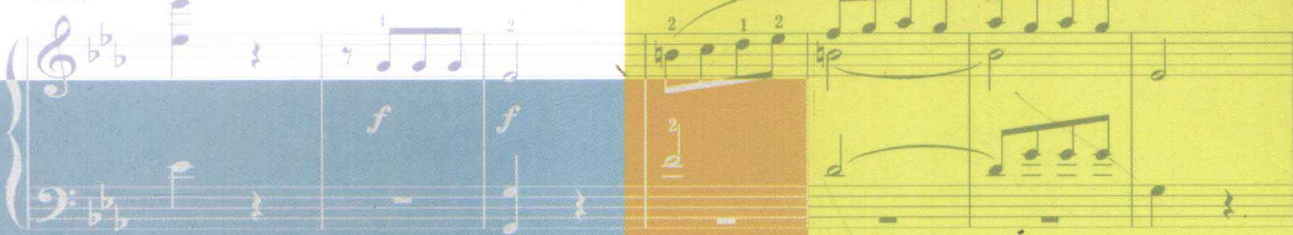


396



403



曲式与舞蹈音乐分析

李莘 韩晓彤 编著

410



417



421



曲式与舞蹈音乐分析

李莘 韩晓彤 编著



CFP 中国电影出版社

2010·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

曲式与舞蹈音乐分析 / 李莘, 韩晓彤编著. —北京:
中国电影出版社, 2010. 7

ISBN 978 - 7 - 106 - 03227 - 2

I. ①曲… II. ①李… ②韩… III. ①曲式—分析
②舞蹈音乐—分析 IV. ①J614. 3②J618

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 121513 号

曲式与舞蹈音乐分析

李 莘 韩晓彤 编著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/787 × 1092 毫米 1/16

印张/15.5 插页/2 字数/241 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03227 - 2/J · 1196

定 价 42.00 元

《曲式与舞蹈音乐分析》

课题性质:北京舞蹈学院科技创新项目

课题负责人:韩晓彤 李 莘

课题成果:《曲式与舞蹈音乐分析》教材

课题性质:北京舞蹈学院优质课建设立项

课题负责人:李 莘

课题研究成员:韩晓彤

课题成果:《曲式与舞蹈音乐分析》教材

《曲式与舞蹈音乐分析》

主编:韩晓彤 李 莘

内容分写:

李 莘:

绪 论

第一章 舞蹈音乐曲式总论

第三章 单一部曲式

第四章 单二部曲式

第五章 单三部曲式

第八章 变奏曲式

韩晓彤:

第二章 舞蹈音乐特性分析及应用

第六章 复二部曲式

第七章 复三部曲式

第九章 回旋曲式

第十章 奏鸣曲式

后 记

绪 论 1

第一章 舞蹈音乐曲式总论 /3

第一节 曲式的定义 /3

第二节 曲式基本术语概念 /3

第三节 曲式结构图 /6

第四节 舞蹈音乐曲式发展的基本结构原则 /7

第五节 音乐发展的常用手法 /23

第二章 舞蹈音乐特性分析及应用 /29

第一节 节奏与节拍 /29

第二节 速度与力度 /36

第三节 和声与织体 /50

第四节 旋律线与句法 /65

第五节 音区与音色 /69

第六节 演奏（唱）法与表情记号 /84

第三章 单一部曲式 /86

第一节 定义和基本特征 /86

第二节 乐段的内部结构 /87

第三节 乐段的分类 /90

第四节 乐段的附加结构 /91

第四章 单二部曲式 /93

第一节 定义和基本特征 /93

第二节 单二部曲式的基本类型 /94

第五章 单三部曲式 /106

第一节 定义和基本特征 /106

第二节 单三部曲式的基本类型 /107

第三节 多段并列曲式 /129

第六章 复二部曲式 /134

第一节 复二部曲式概述 /134

第二节 复二部曲式实例分析 /135

第七章 复三部曲式 /149

第一节 复三部曲式概述 /149

第二节 复三部曲式的两端部分 /150

第三节 复三部曲式的中部 /152

第四节 复三部曲式的从属部分 /154

第五节 复三部曲式实例分析 /155

第八章 变奏曲式 /187

第一节 变奏曲式概述 /187

第二节 变奏曲式的基本类型与实例分析 /187

第九章 回旋曲式 /205

第一节 回旋曲式概述 /205

第二节 回旋曲式的基本类型 /208

第三节 回旋曲式实例分析 /208

第十章 奏鸣曲式 /231

第一节 奏鸣曲式概述 /231

第二节 奏鸣曲式的呈示部 /233

第三节 奏鸣曲式的展开部 /236

第四节 奏鸣曲式的再现部 /237

第五节 奏鸣曲式的附属结构 /238

第六节 奏鸣曲式实例分析 /239

后 记 /243

绪 论

舞蹈音乐是一种奇妙的黏合剂，能够将作为空间视觉艺术的舞蹈和作为时间听觉艺术的音乐紧密地结合为一体。舞蹈音乐对于塑造舞蹈形象、刻画人物性格、深化作品主题思想、推动情节发展都具有极其重要的作用。在绝大多数的舞蹈作品中，高质量的舞蹈音乐都是舞蹈作品不可或缺的组成部分。

舞蹈作品中舞蹈与音乐的关系，具体可以归纳为三点：

1. 根据舞蹈作品内容写出或选择的舞蹈音乐，是编舞和排练的依据。
2. 舞蹈音乐将会提示并限制舞蹈作品的长度和速度，也促使舞蹈语汇更加准确、精炼和集中。
3. 舞蹈动作的语言性和情绪的发展、深入等，也要借助音乐的旋律、节奏、速度、力度等来体现。

音乐的旋律、节奏、音色和结构特有的张力，从其发声的那一刻开始，就以声音媒介的形式对舞蹈形象进行着潜移默化的塑造和雕琢。对于旋律、节奏和音色等细节性因素，舞蹈编导在作品编创过程中可以快速把握，但音乐的结构张力，却因其宏观性特征而容易被忽略。对舞蹈音乐结构的宏观把握欠佳容易产生的问题是：舞蹈音乐的细节完美，但整体缺乏逻辑，显得松散杂乱。

舞蹈音乐创作的依据首先是舞蹈所要表达的具体内容和风格特点，其创作方法没有一定之规，但作为一个完整成熟的舞蹈作品，在其创作过程中自始至终都要考虑到舞蹈和音乐的结构关系问题。一部优秀的舞蹈作品，既要展现舞蹈表演自身的艺术规律，同时还要兼顾音乐表现上的独立结构功能和曲体美学原则。

在中外舞蹈史中，许多舞蹈作品中的舞蹈与音乐结合得珠联璧合，其中最典型的例子莫过于古典芭蕾舞剧的巅峰之作《天鹅湖》。该作品的创作过程尤其能够体现出舞蹈创作与音乐创作之间艰难奇妙的磨合过程。

1875年柴科夫斯基应莫斯科大剧院别吉切夫的邀请为舞剧《天鹅湖》谱曲，

他在音乐作品中融入了很多独特的音乐语言以及浓厚的俄罗斯民族风格，对芭蕾音乐做出了新的创作与革新。同时，柴科夫斯基以其创作鸿篇巨制的非凡智慧将舞剧中每一段舞蹈音乐的内部结构都处理得精妙妥帖。但由于舞蹈编导不理解柴科夫斯基音乐的实质意义和他要表达的艺术情感，肆意修改乐谱，还加入其他作曲家的音乐，使舞蹈和音乐的结合大打折扣，导致首演失败。

1893年，柴科夫斯基郁郁而终。直到1895年，彼季帕和伊万诺夫两位舞蹈编导重新理解这位优秀民族作曲家的音乐本质与革新意图，听懂了柴科夫斯基的音乐语言，详细分析了每一段音乐的结构，并且深刻领会了音乐对舞蹈的指向性作用。二者巧妙结合，彼季帕创造性地设计出与音乐主导动机相统一的奥杰塔的主导动作，塑造出神似的天鹅形象。这些舞步的旋转律动与音乐完全吻合，舞段的升华、低落、高潮、起伏也完全贴合音乐。音乐强化了舞蹈情感，帮助了舞蹈形象的塑造和确立，丰富了舞蹈形象，加深了舞蹈形象的感染力，最终铸就了不朽的芭蕾舞精品之作——《天鹅湖》。

《天鹅湖》的创作过程可以分为三个阶段：舞剧基调和结构初具雏形→作曲家创作出舞剧音乐→舞蹈编导根据音乐编舞，属于音乐编舞法范畴。可以发现，如果创作过程中任何一个环节的沟通和理解出现偏差，都会严重影响舞蹈作品的质量。这就要求编创者对音乐要有很强的把握能力，尤其是具有透彻的理解能力。因此，在确定了待选的音乐后，要进入编创的环节，就要让音乐情感与舞蹈情感保持一致，尽可能地使舞蹈形象、节奏、风格等和音乐达成共识。

《天鹅湖》的创作过程能够说明：舞蹈音乐具有鲜明的场景特征，并对总体和局部的起讫时间有严格的要求，所以创作或剪辑舞蹈音乐相对于创作纯音乐作品，其过程要复杂得多。创作中要考虑的因素包括舞蹈作品的时间长度、舞台调度、情绪起落、舞种及民族性格、地域风格等。由于舞蹈音乐直接影响到舞蹈作品本身的质量，作为舞蹈编导，应具备对音乐作品的欣赏能力和分析能力。其中，对音乐的基本结构原则以及舞蹈音乐的再次结构原则的理解，以及对具体音乐作品整体结构的分析能力，是所有音乐分析能力中的重中之重。

第一章

舞蹈音乐曲式总论

第一节 曲式的定义

曲式是音乐的结构形式，研究音乐结构规律的学科就叫曲式学。

各种音乐要素在一个有起讫的时间过程中按照一定的逻辑加以分布、组合所形成的整体结构关系，就是音乐作品的曲式。

具体来讲，任何一个舞蹈作品，无论是鸿篇巨制的舞剧，还是精炼短小的作品，其中的音乐部分都要在时间的延续中一点一点地展开，而不可能像欣赏绘画和雕塑一样，在瞬间就能大致把握整体结构。这种在时间上的延续，正是音乐艺术的一大特点，所以音乐被称为“时间的艺术”。音乐在时间上的延续，无论长短，都必须有一个结构框架和章法，不能是混沌一片，这种结构框架或者章法，就称之为“曲式”。它不是预设的理论，而是在大量实践中总结出来的思维范式。

第二节 曲式基本术语概念

一、主题

在一首乐曲或音乐的段落中，能体现其基本性格面貌的乐思，称为主题或主导乐思。

主题的长度没有严格的规定，通常是一个乐句或一个乐段。富有特性的主题音

调是主题的核心内容。在音乐发展过程中，主题或其片段重现时，其他伴随要素，例如速度、音色、和声等有可能出现重大改变，但主题音调的面貌总是可以辨认的。

在小型舞蹈作品中，有时舞蹈音乐只有一个主题，如舞蹈《花儿为什么这样红》，这是由舞蹈内容和形式的单纯性决定的；而大型的舞蹈作品中，则可能包含若干不同的音乐主题，以便塑造丰富多彩的舞蹈形象，如芭蕾舞剧《胡桃夹子》。大型作品中，最主要的主题可称为主要主题，它常常出现在乐曲结构过程中的重要位置，其乐思动机有非常醒目的特点，并多次出现，在乐曲的起始部分，给人以先入为主的印象，在乐曲结束前再现，给人以总结性的印象。

以芭蕾舞剧《天鹅湖》中白天鹅奥杰塔的主题为例。这一主题在整部舞剧中多次出现，旋律哀婉动人、如泣如诉，给人留下深刻唯美的印象，对于深化舞剧的主题起到了至关重要的作用。

例1 “白天鹅”主题 选自芭蕾舞剧《天鹅湖》



二、动机

动机与乐汇的长度一样，至少包含一个主要重音，尤其是小节的强拍的强音，若干乐音围绕着该重音在1小节或不超过2小节的长度内运动，形成动机的规模，如奥尔夫《布兰诗歌》中的“啊，命运女神”中的动机。

并不是所有的乐汇都能形成动机，只有在乐汇作为乐曲发展的种子音调使用时，

才称为动机。因此，动机是一种具有性格特点乐思材料，而不是一个必然的结构成分。所以，动机与乐汇的关系类似于乐段与主题的关系。动机是功能术语，乐汇是结构术语；主题是功能术语，乐段是结构术语。

三、乐段的内部结构

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单位是单一部曲式，也称为乐段。

乐段内部还包含乐句、乐节、乐汇等，由于它们不能表现独立完整的乐思，所以不能构成独立的结构单位，只是结构单位内部的组成成分，也称为乐段的内部结构。

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。揭示及展开主题的段落，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，有时会有一些如引子、连接、补充、尾声等段落。这些段落被称为曲式的从属部分。在短小的乐曲中，不一定有从属部分，但在大型乐曲中，从属部分是不可或缺的。

在舞蹈音乐中，从属部分的运用非常多见。例如：音乐中的“引子”可以用来指示或凸现舞蹈作品的意境及情感所指，即便舞者还未出场，已经足以激发欣赏者的观赏欲求，常起到先声夺人的作用；“连接”和“补充”最有利于帮助舞蹈场景空间的转换；“尾声”则常常能够深化主题意韵，使舞蹈作品锦上添花。

在曲式从属部分的运用上，孙颖的古典舞作品《踏歌》是一个上佳的范例。这个作品的舞蹈音乐（孙颖作曲）除了包含基本乐段之外，充分地发挥了曲式中从属部分的功能，在引子、连接和尾声的运用上贴切自然，舞蹈和音乐紧密结合，天衣无缝。该作品的音乐运用在“单一部曲式”中将会详细讲解。

第三节 曲式结构图

在分析舞蹈音乐作品的时候，文字分析固然重要，但要想对作品的结构一目了然，最便捷有效的方式是用曲式结构图来表示作品的结构。

曲式结构图也是编排舞蹈时舞蹈编导与作曲家交流沟通的重要手段。在纯音乐创作领域，曲式结构图相对复杂，要涉及到调性变化及和声终止式等。舞蹈音乐的曲式结构图，则没有必要画得如此复杂。因为在舞蹈编创过程中，舞蹈编导最需要了解的是音乐材料的变化、音乐段落的长度和音乐舞蹈之间的相互关系，故舞蹈音乐的曲式结构图可简化为：

乐段： 

材料（乐句）： a 

小节： 4 

曲式分析图释义：

- 乐段用大写字母 A、B 等表示；
- 乐段内包含的材料（常等同于乐句）用小写字母 a、a₁、b 等来表示；
- 乐段内每一个材料的长度（小节数）用数字表示，如“4”即表示该乐句的音乐材料长度为 4 小节。

特别需要注意的是，在规模稍大一些的曲式或大型曲式中，如复二部曲式、复三部曲式、奏鸣曲式等，会出现乐部的概念，即一个乐部中会包含若干乐段。大型曲式规模庞大，结构往往比较复杂，它的曲式分析图要相应改变为：

- 乐部用大写字母 A、B 等表示；
- 乐部内包含的材料（常等同于乐段）用小写字母 a、b 等来表示，乐句材料不再细分；
- 乐部内每一个乐段的长度（小节数）用数字表示，如“16”即表示该乐段的

音乐材料长度为 16 小节；或“8+8”，表示该乐段由两个 8 小节旋律构成。

第四节 舞蹈音乐曲式发展的基本结构原则

在创作或采编舞蹈音乐的过程中，运用一定的方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，就是舞蹈音乐曲式发展的基本结构原则。

舞蹈音乐曲式发展的基本结构原则大致可以归纳为以下五种：

一、呼应原则

音乐中的呼应现象，犹如提问与回答，在音乐中无处不在。呼应原则是音乐最基本的结构原则，其结构特点就是明显地分为上下两部分。

形成呼应关系的两部分可以是重复关系、对比关系或重复对比关系。主要体现二分性布局，长度对称或不对称，但二分性质不变，常体现为周期性环环相扣的结构。

下面以蒙古族祝酒歌《鸿雁》为例，来说明呼应原则的特点。《鸿雁》是一首著名的蒙古族民歌，其旋律音域宽广、优美深情，在万马尖措编导的优秀舞蹈作品《搏回蓝天》中就有完整的运用。另外，这一旋律也曾用于蒙古族舞蹈的揉臂、软手练习。

例 2 蒙古族民歌《鸿雁》



这首歌曲由 2 个乐句构成，每句各 4 小节，上句和下句的结束音都是 4 拍的全音符，气息悠长，断句非常清晰。这种上句起下句落的旋律形态属于典型的呼应关系。因为该曲旋律比较短小，所以运用时往往会多次反复，以分节歌的形式呈现。

这首曲子的奇妙之处在于，乍一听，上下句没有什么重复之处，似乎上句与下

句形成了对比关系。但仔细分析即可发现，上句的第一、第二小节与下句的第一、第二小节旋律几乎一模一样，但前后关系正好颠倒。所以，严格来讲，该作品属于呼应原则中的重复对比关系，上下句的前半部分是重复关系，后半部分是对比关系。用曲式结构图来表示，就是：

$$\begin{array}{c} \parallel : a + a_1 : \parallel \\ 4 \quad 4 \end{array}$$

这里的 a，指的是 a 材料，一般而言，如果乐曲的规模只是乐段，则材料都与乐句的规模等同。所以，该曲上句为 a 材料作为主题陈述，下句是 a 材料的重复与对比，故记为 a₁，表示不完全重复上句。

该段旋律风格宽广舒缓，沉郁苍凉，与之结合的舞蹈动律也同样要具有刚柔并济、不躁不懈的特点，同时还要完美地呈现出蒙古族舞蹈特有的动态美感。万马尖措的作品《搏回蓝天》在这一方面表现得非常到位。这段旋律出现在《搏回蓝天》的后半部分（4分44秒开始），一共展现了四遍，表现了遭遇暴风雨洗礼后折翼的鸿鹄逐渐走出彷徨和伤痛，重新获取生命的希望和力量，投身到蓝天和草原的怀抱。这段舞蹈动作张弛有度，看似松散自由，但其发力与音乐的强拍位置悄然吻合，与《鸿雁》的旋律非常贴合，极尽美感。

二、三部性原则

三部性原则是在呼应原则的基础上发展而来的。在呼应的两部分之间加入一个中间部分，用图式来表示就是 A—B—A 结构，即主题（呈示）—离题（对比或发展）—返回主题（主题再现）。三部性原则的核心是再现，故又称为再现原则。三部性原则与呼应原则一样，在曲式中也可以体现为周而复始、环环相扣的关系。

三部性原则是任何大型曲式结构的基石，常见的曲式结构是单三部曲式和复三部曲式。

下面以柴科夫斯基的芭蕾舞剧《胡桃夹子》中的“中国舞曲——茶”来说明三部性原则的特点。

“中国舞曲——茶”是一段风趣活泼的性格舞，它是《胡桃夹子》第二幕中表

现糖果王国众精灵表演的“嬉游舞”中的第三曲，众演员扮成中国人的样子上场，给糖果王国带来了欢乐。

例3 “中国舞曲——茶” 选自《胡桃夹子》

Allegro moderato

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The tempo is marked **Allegro moderato**. The first system starts with a dynamic of *mf* in the piano part and *f* in the bass part. The second system has *mf* in the piano part. The third system has *f* in the piano part and *mf* in the bass part. The fourth system has *f* in the piano part and *mf* in the bass part. The fifth system has *f* in the piano part and *mf* in the bass part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, trills, and fingerings (e.g., 2, 4, 5, 6, 3). The bass part features a steady eighth-note accompaniment throughout.

mf *f*

sempre staccato

mf *f* *mf*

f *mf*

f *mf*

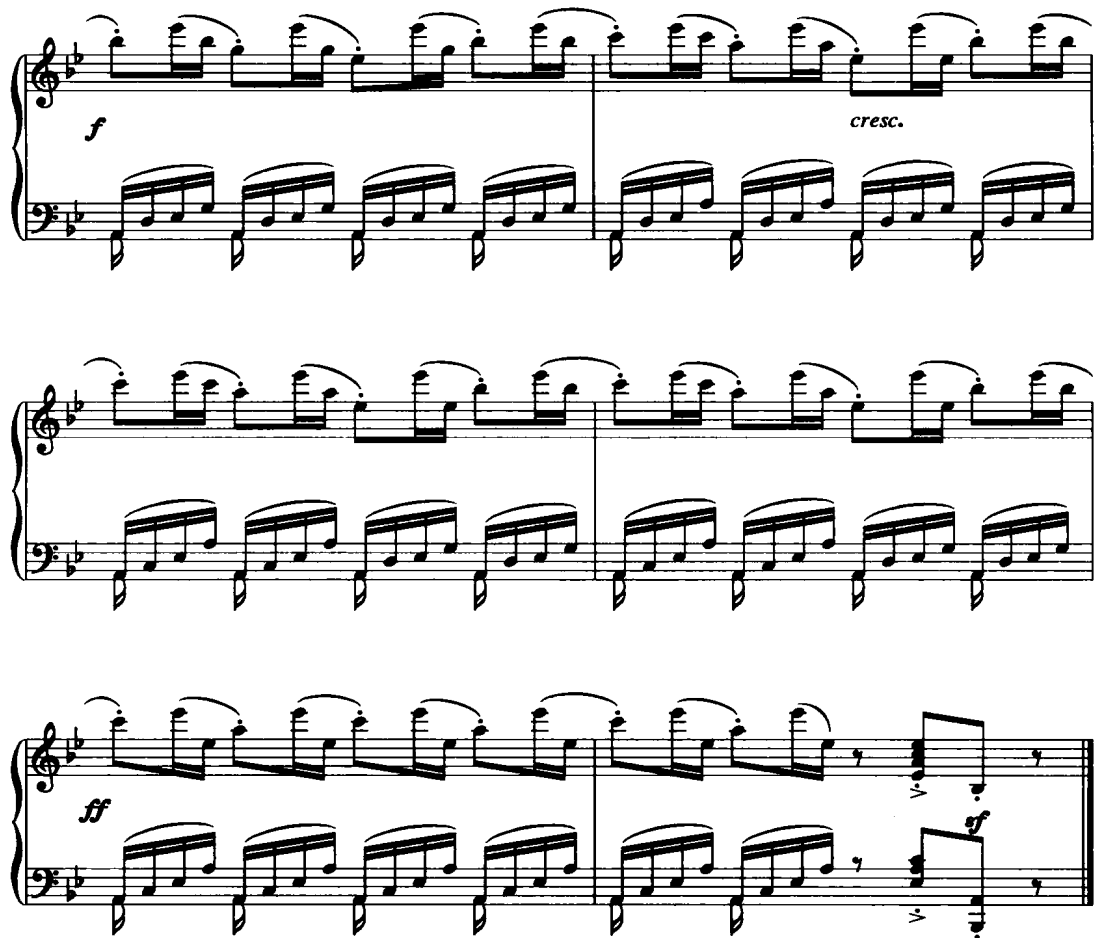
First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes, a trill, and a dynamic marking of *f*. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a trill and a dynamic marking of *mf*. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a trill and a dynamic marking of *mf*. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand continues the eighth-note accompaniment.



这个舞蹈非常短小，只用了1分05秒的时间。其舞蹈音乐采用了单三部曲式，简而言之，就是运用了三部性原则。其主题A以尖锐俏皮的短笛与热烈活跃的弦乐拨奏对答为展现形式，中段B旋律进行了变化，但音乐风格与A很相似。之后主题A再现，并推动乐曲在高潮中结束。

因为这个舞蹈作品过于短小，所以在音乐创作中，中段与前后两段的对比不能太过强烈，否则离题太远，想立刻回归主题并结束全曲，难度就会增大。这个舞蹈四平八稳，没有大的起伏和性格对比，音乐的基调和结构处理方式与舞蹈非常吻合。

三、起承转合原则

起承转合原则由呼应原则衍生而来，并同时兼具三部性原则的特征：