



音乐考研辅导教程系列

YIN YUE KAO YAN

# 音乐考研

刘  
灏  
编著

## 曲式与 作品分析

QU SHI YU  
ZUO PIN FEN XI



上海音乐学院出版社



音乐考研辅导教程系列

YIN YUE KAO YAN

# 音乐考研

## 曲式与 作品分析

QU SHI YU  
ZU PIN FEN XI

刘 灏 编著 ■



上海音乐学院出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

曲式与作品分析/刘灏编著. — 上海: 上海音乐学院出版社,  
2012.9

(音乐考研辅导教程)

ISBN 978-7-80692-796-0

I. ①曲… II. ①刘… III. ①曲式—分析—研究生—入学考试—自学参考资料 ②音乐—作品—研究生—入学考试—自学参考资料 IV. ①J614.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第212182号

书 名: 曲式与作品分析

作 者: 刘 灏

责任编辑: 陈 欣、沈维达

封面设计: 毛冬华

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路20号

印 刷: 上海天华印刷厂

开 本: 787×1092 1/16

字 数: 谱文269面

印 张: 17.25

版 次: 2013年1月第1版 2013年1月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-80692-796-0/J.770

定 价: 40.00 元

本社图书可通过中国音乐学网站<http://www.musicology.cn>购买

# 前 言

“音乐是时空艺术，但时间是第一性的。我们对音乐客观存在的感知以及对其意义的领悟也是在时间的流逝中缓慢进行并逐步实现的。”<sup>①</sup>音乐作品的时间维度体现在具有普遍形式规律的曲式构成原则和具有独特艺术风格的具体作品的结构手法之中。“曲式与作品分析”作为作曲技术理论的一个重要组成部分，正是为了帮助音乐家更好地把握音乐结构的一般性原理和特殊性现象。

随着我国专业音乐教育体系的日趋发达和完善，如今不少高等院校都开设了音乐分析研究生专业，对音乐专业学生的专业技能的要求越来越高。而“曲式与作品分析”课程对于许多本科阶段的非作曲技术理论专业的学生而言，却是一个有意、无意被忽视的“盲区”，缺乏专门针对考研学生这一特殊群体的曲式教材。虽然近年来包括曲式与作品分析在内的各种教科书日渐丰富，但专门面向音乐考研学生这一特殊群体的教材却仍然十分缺乏。

令人欣慰的是，上海音乐学院出版社组织出版的这套“音乐考研辅导教程”系列教材及时填补了这一空白，相信这套系列教材能给广大报考音乐专业硕士研究生的考生带来直接而有效的帮助。针对考研学生时间紧、任务重、主要依靠自学等特点，本教材在编写时大致遵循了以下原则：在构思及写作过程中，始终贯穿着简洁明了、条理清晰、层次分明和易于理解的思路。所谓简洁明了，即去芜存真，在各种传授方式中，选择最直接简单的方式，弃绝那些模糊的讲述或冗长的说道。简言之，以曲式结构分析的精髓示人。要将精髓示人则须条款清楚、指示明确。首先，理论讲述简明扼要，在保证体系完整的基础上突出重点、要点，具有高度的“浓缩性”。其次，注重实际操作，针对各种曲式结构的题型都列举了数量不等的完整谱例，且都附有清晰的结构图示和详细的分析报告，可以直接作为考试答题的参考。最后，内容的选择紧扣考研试题的特点，对历年考试中出现较多的曲式类型有所侧重。

编者多年来从事本科生的“曲式和作品分析”相关课程的教学，在教学过程中积累了一定的经验，也产生了一些设想，希望本教材的编写和出版能有助于忙于复习应考的音乐专业大学生，提高他们在音乐分析方面的理论素养和实际分析能力，为研究生阶段的学习打下一个较为坚实的基础。

本教材在编写过程中还参考了多本由前辈专家学者编著的教材，并吸纳了其中一些精辟论断与经典实例，在此一并表示感谢！限于个人水平有限，错谬在所难免，还望各方同仁加以指正！

编 者

2011年6月于海上兰裕坊

---

<sup>①</sup>贾达群：《结构诗学》，第8页，上海音乐学院出版社，2009年。

# 目 录

第一章 绪 论	( 1 )
一、关于“曲式”与“作品分析”	( 1 )
二、音乐的要素	( 1 )
三、关于“旋律”(M)	( 1 )
四、关于“节奏”(R)与“和声”(H)	( 10 )
五、关于“音响”(S)	( 13 )
第二章 音乐的主题	( 18 )
一、主题的意义	( 18 )
二、主题的整体特征	( 20 )
三、形象的意义	( 22 )
四、主题的类型	( 24 )
第三章 单位与句法	( 28 )
一、单 位	( 28 )
二、关于句法	( 34 )
第四章 乐 段	( 76 )
一、意 义	( 76 )
二、乐段以下各级单位	( 76 )
三、乐段分析的要点	( 80 )
四、分析的符号标记	( 90 )
五、乐段的分类与实例分析	( 92 )
第五章 一段曲式	( 115 )
一、定 义	( 115 )
二、乐段的分类	( 115 )

三、一段曲式与乐段的区别·····	(115)
四、“一段曲式”的常见类型·····	(116)
五、实例分析·····	(116)
<b>第六章 二段曲式</b> ·····	(137)
一、定义·····	(137)
二、关于“功能”·····	(137)
三、二段曲式的主要类型·····	(138)
四、二段式的歌曲·····	(144)
五、二段曲式的歌曲·····	(145)
<b>第七章 三段曲式</b> ·····	(151)
一、概述·····	(151)
二、展开性三段式·····	(152)
三、对比性三段式·····	(176)
四、综合性三段式·····	(190)
<b>第八章 三部曲式</b> ·····	(194)
一、三部曲式概述·····	(194)
二、三部曲式的各部·····	(196)
三、三部曲式的复杂化·····	(205)
四、实例分析·····	(209)
<b>第九章 二部曲式</b> ·····	(214)
一、定义·····	(214)
二、结构原理·····	(214)
三、二部曲式的基本特征·····	(214)
四、二部曲式两乐部的结构功能·····	(214)
五、二部曲式的常见应用范围·····	(215)
六、分析二部曲式的主要任务·····	(216)
七、实例分析·····	(216)
<b>第十章 回旋曲式</b> ·····	(219)
一、定义·····	(219)
二、结构原理·····	(219)
三、古回旋曲式·····	(219)

四、古典时期的回旋曲式·····	(220)
五、浪漫时期之后的回旋曲式·····	(223)
<b>第十一章 变奏曲式·····</b>	<b>(224)</b>
一、概述·····	(224)
二、固定变奏·····	(225)
三、严格变奏（装饰变奏）·····	(230)
四、自由变奏·····	(233)
<b>第十二章 奏鸣曲式·····</b>	<b>(237)</b>
一、概述·····	(237)
二、呈示部·····	(239)
三、奏鸣曲式的展开部·····	(247)
四、再现部与序奏·····	(250)
五、变体与运用的情况·····	(253)
<b>第十三章 套曲曲式·····</b>	<b>(258)</b>
一、概述·····	(258)
二、套曲曲式的种类及特点·····	(258)
<b>第十四章 非规范化曲式·····</b>	<b>(264)</b>
一、概述·····	(264)
二、非规范化曲式的种类及特点·····	(264)
<b>附 录：</b>	
参考书目·····	(267)
曲式与作品分析谱例参考·····	(268)

# 第一章 绪 论

## 一、关于“曲式”与“作品分析”

### 1. 关于“曲式”

音乐作品的结构形式称为“曲式”。

一部好的音乐作品，其内容与形式总是互为因果，辩证统一的。因此，要真正理解一部音乐作品，就不能脱离对结构形式的深入研究。

### 2. 关于“作品分析”

“分析”即“八刀砍木”（“斤”为古时候用来砍木头的工具），相当于医学中的解剖。只有对分析对象的所有细节都了如指掌了，才能像“庖丁解牛”那样，做到“游刃有余”。

## 二、音乐的要素

“要素”，即重要的形式因素。按照美国理论家约翰·怀特的主张，音乐中重要的因素分为四大类：

1. 旋律（Melody）：指音乐中一切横向的音高关系。
2. 节奏（Rhythm）：指音乐中一切时间关系（音的长短、节奏、曲式结构、整体布局）。
3. 和声（Harmony）：指音乐中一切纵向音高关系（包括和声、复调）。
4. 音响（Sound）：指音乐中一切能诉诸听觉的因素。

以上主张被称为“四元体系”。上述四类因素是客观的、静止的因素，再加上主观的运动的因素（即“成长”或“生长”[Growth]），则构成“SHRMG”，它代表了音乐的一切。

## 三、关于“旋律”（M）

1. 定义：旋律是指音乐的横向音高关系。也就是说，它是由乐音的连续横向运动形成的轨迹。

2. 旋律在音乐中的作用：旋律能在很大程度上决定音乐的基本性质。

3. 旋律分析的内容和要求：

(1) 观察旋律的外型。

不论对于哪种旋律，都应该有能力、有方法、有语汇去描绘它的外型。为此，有必要熟悉、了解一些常见常用的旋律类型，并相应了解这些类型的构成及其表情特点。

a. 冠音型（瀑布型）：在一条旋律中，最高音出现在旋律的最初位置。它具有非常夸张的表情特点（如同浪漫主义诗人朗诵浪漫主义诗歌）。



[柴可夫斯基：《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》第二主题]



这个主题被称为“爱情主题”，它要表现的对象是人类中最崇高又最不可捉摸的感情状态。旋律的调式多变，先后经过明朗的 $\flat D$ 大调—中性的 $\flat b$ 和声小调—柔和的 $\flat D$ 旋律大调，由此带来色彩的变幻，这些特点正好符合这种扑朔迷离的表情特性。

它总体下行的音高关系使音乐呈由明到暗的变化，从而带有了悲剧性色彩。

另外，如果仔细体会，这种冠音型的音高走向似乎还符合舞蹈中肢体语言的表现特点。

[扩展分析]

[柴可夫斯基：钢琴套曲《四季》—《十月·秋之歌》(Op.37b, No.10)第1-4小节旋律]

这首作品配上了托尔斯泰的一首抒情诗。诗中写道：

“秋天，花园里一片凋零景象，  
枯黄的落叶随风飘荡”

作品开始的曲首冠音旋律带有悲叹般的情绪，正符合诗中描写的深秋的悲凉意境。

[柴可夫斯基：《曼弗列德交响曲》第一场“曼弗列德主题”]

[格里格：《哀歌》主题]

[柏辽兹：《李尔王》序曲主题]

b. 疑问型：与冠音型是一种相反的形式。最高音在它的末尾，造成一种“悬而未决”的状态。它的运用在整个浪漫主义时期成为一种有风格特性的音乐语言。

[舒曼：钢琴套曲《幻想曲集》(Op.32, 1837)第3首《为什么》主题]



[李斯特：《人生序曲》主题]

[弗兰克：《d小调交响曲》主题]



同样的三音动机，被许多作曲家运用。在这两个例子中，都是对人生庄严的提问。

(这是仅由三个音组成的动机，但它在一百多年来却一直吸引着一些作曲家的注意：贝多芬《弦乐四重奏》(Op.135)中使用，在这个动机上标上“一定是这样吗”的字样，从而使这动机具有疑问的意味；李斯特用这个动机写出他的一首最著名的交响诗《人生序曲》，他在总谱的前言中用提问的方式写道：“我们的一生，不就是由死神敲出头一个庄严音符的无名之歌的一系列

前奏吗？”；瓦格纳《莱茵黄金》中用这个动机作为对命运提出疑问的主题；弗兰克虽然没有给这个主题贴上任何标签，但显然也在这部交响曲一开始便把它当作一个预兆性的问题处理，仿佛也在探求“人的努力的实质是什么？”。）

[柴可夫斯基：钢琴套曲《四季》—《十月·秋之歌》（Op.37b, No.10）第5-6小节旋律]  
接在悲叹的旋律之后，像是对人生感到迷茫而提出的疑问。

c. 大山型：由幅度和跨度都比较大的音程起落造成的。它显得非常宽广而崇高。

[斯美塔那：交响套曲《我的祖国》第二乐章《伏尔塔瓦河》主题]



不但对奔腾向前的河水的描写，也抒发了作者的爱国主义激情。

[格里格：诗剧《培尔·金特》配乐选段——《索尔维格之歌》主题]

[穆索尔斯基：歌剧《霍凡兴那》序曲开始主题]

d. 锯齿型：幅度和跨度都比较小的音程迅速起落造成，显得尖锐、锋利。在表情上活跃而生动，带有非常明显的民间舞曲性格。

[丁善德：《长征交响曲》Mv.II中的一个主题]



[包罗丁：《第一交响曲》第II乐章主题]



[云南彝族民歌《跳月歌》]

跳月，是云南彝族青年男女组织参加的晚会形式；跳月歌的旋律中只使用“Do、Mi、Sol”三个音，采用  $\frac{5}{8}$  拍子，第四和第五拍前半拍休止。

e. 环绕型：音高被分为两种成分，其一是断续出现的同音反复，另一种成分是以它为轴的环绕进行。这种旋律的基本效果是统一而且稳定，并用可以形成特定的地方风格（南亚、中东地区

的音乐常有这种风格)。

[拉赫玛尼诺夫:《练声曲》Op.34, No.14]

由于环绕的方式不同,又要细致来区别:

(a) 对称环绕:围绕这一串音上下环绕的音程的距离是一样的。

[里姆斯基·科萨科夫:《天方夜谈》Mv.III第二主题(公主主题)]



[比才:《卡门》组曲中“阿拉贡舞曲”主题]



(b) 离心环绕:环绕的音级离中心音越去越远,使音乐逐步走向活跃,推向高潮。

[冼星海:《保卫黄河》]



[格里格:《阿尼特拉舞曲》呈示段第三句]

[丁善德:《交响序曲》赋格段主题]

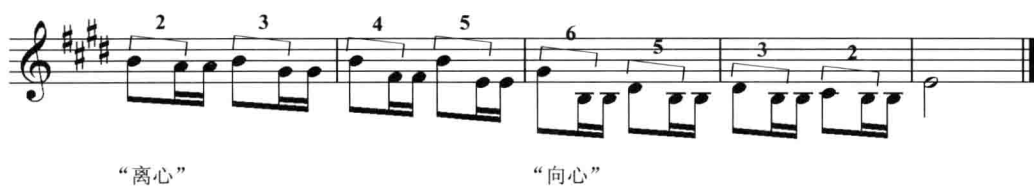
[丁善德:《长征交响曲》第五乐章引子主题]

[贝多芬:《第一交响曲》末乐章开始旋律]

(c) 向心环绕:环绕的音逐步靠近中心音,音程空间逐渐收束使音乐逐渐走向平静,表情状态逐渐下降。

[施光南:《打起手鼓唱起歌》副歌]





上例是整个环绕型的几种方式的综合运用，从头到尾都保持手鼓的节奏，中心音“b<sup>1</sup>”相当于属长音。

f. 直线型：直线型指在水平位置上的同音反复。

[贝多芬：《A大调第七交响曲》第二乐章主题]

[贝多芬：《b<sup>b</sup>A大调第十二钢琴奏鸣曲》(Op.26) 第四乐章主题]

两首均为葬礼进行曲，前者的旋律中“e”音重复了12次才进行下去，后者的“e”音更是重复了34次，贝多芬这样的旋律概括出死亡和噩运的音乐形象。

直线型旋律经常在歌剧中交代情节的宣叙调中运用。

[赵元任：《海韵》]



[彼得·科内利乌斯 (Peter Cornelius, 1824-1874, 德国作曲家) 的歌曲《一个音》(Op.3, No.3) 被称为有意识地、精心地构成这种受限制的旋律 (直线型旋律) 的杰出例子 (《论旋律》Page.12) ]

g. 射线型：指相同度数音程的同向运动。

[贝多芬：《第一交响曲》第三乐章主题]



从这个主题我们可以看到，贝多芬的九部交响曲，都贯穿着“英雄”的形象，在第一交响曲中，便已经展现出勇往直前的英雄气概。

[贝多芬：《庄严弥撒》“祝福经”中的小提琴独奏]



小提琴独奏出甜美的旋律，似乎象征着上帝派遣一位使者，带着他的恩泽，迈着轻盈而飘逸的步履一步一步地走向人间。

[肖邦：《A大调波兰舞曲》中间旋律]

[肖邦：《f小调幻想曲》(Op.49) 副部主题]

[肖邦：《bB大调马祖卡舞曲》中的旋律（《旋律学》Page.16）]

[柴可夫斯基：《弦乐小夜曲》第三乐章引子主题（射线型）]

[柴可夫斯基：《第五交响曲》第一乐章连接部主题（射线型）]

[柴可夫斯基：《曼弗列德交响曲》第四场主题（射线型）]

[柴可夫斯基：《第四交响曲》主部主题（射线型）]

[勃拉姆斯：《第四交响曲》第四乐章主题]

[勋伯格：《弦乐六重奏》(Op.4) 开头部分（《旋律学》Page.18）]

[勋伯格：《室内交响曲》主题（《旋律学》Page.107）]连续四度上行

[瓦格纳：“虹的动机”（《旋律学》Page.99）]和弦的同向连续运动

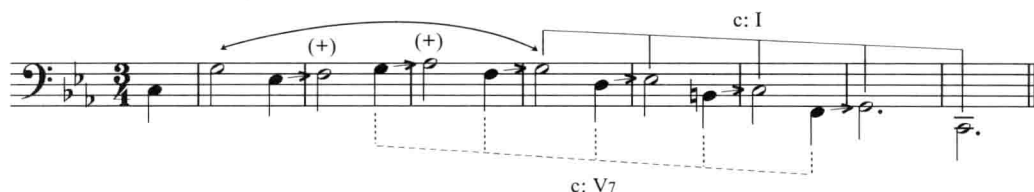
[莫扎特：《后宫诱逃》（《旋律学》Page.96）]大幅度的连续二度下行

(2) 隐伏的骨架。

能够在一条旋律中支撑旋律的结构，体现旋律的风格的那些隐伏的、潜在的重要音级。它的存在方式是多种多样的，所以我们在寻找、判断时没有一成不变的办法。唯一的方法是尽可能地去熟悉对象，在此基础上去透视它。

对于一条完整的旋律，可能形成一个完整骨架的有九个点，即“长、短、高、低、轻、重、起、止、色”。

[巴赫：《c小调帕萨卡里亚》主题（长短）]



上例的音乐性格是庄重，甚至是严峻的。观察其内部，具有以下特点：

- ①抛开一头一尾，每小节包括了一长一短两种时值的音符。（长音+短音）
- ②每一短音符都以上行的级进引向下一小节的长音符，构成邻音关系。（短长）
- ③长音构成c小调的主和弦；短音构成c小调的属七和弦。

由此可说，这条旋律由c小调的主三和弦和属七和弦构成。

[勃拉姆斯：《第一交响曲》（Op.68）第二乐章副部主题（高低、起止）]

这条旋律带有田园牧歌般安详的性格，观察其内部，具有以下特点：

- ①这条旋律长度为8小节，可分为“4+4”的两个段落；

②分别观察两段落的内部，它们分别由高低两个平行的声部，形成半音下行为主的线条（前段落为上方的 $\flat b - \natural a - \flat a - g - f$ 和下方的 $b e - d - \flat d$ ，后段落为上方的 $c - \flat d - c - \flat c - \flat b$ 和下方的 $g - \flat g - f$ ）；

③前后两段落联系起来看，整条旋律形成了两个下行线条（前后段落上下声部交叉、两段落间包含辅助音进行）。它们分别为 $\flat b - \natural a - \flat a - g (-f) - g - \flat g - f$ 和 $b e - d - \flat d (-c) - \flat d - c - \flat c - \flat b$ ；

- ④观察两个线条的起止音，分别为 $\flat b - f$ 和 $b e - \flat b$ 两个下四度（转位即为上五度）框架。

由此可说，这条旋律中隐伏着 $\flat E$ 大调属和弦和主和弦五度音的骨架。

（另见贝多芬：《第十九钢琴奏鸣曲》（Op.49, No.1）第一乐章主部主题）

[贺绿汀：《游击队歌》（轻重/起止）]



这段旋律可以分为4个两小节的段落。观察其“强弱”与段落的“起止”位置可发现：

①每小节的强拍与次强拍分别为“g、b、d”三音（第2小节和第6小节次强拍接近段落的结尾，可除外）；

②每段落的起音与止音也分别使用这三个音。

由此可以说，这条旋律的骨架为主调（G大调）的主三和弦。

[勃拉姆斯 《第一交响曲》第二乐章开始主题第1-6小节(起止、色)]

这条旋律的调性为E大调,而当它的正中心位置(第3小节第3拍)出现一个 $\sharp g^1$ 音时,便带来了调式色彩的变化(E大调的同主音小调e小调),这个富有色彩的音级在旋律中显得格外突出;再加上旋律的起止音 $\sharp g^1$ 和 $\sharp f^1$ ,形成连续半音下行的三音( $\sharp g-\sharp g-\sharp f$ ),便构成了这条旋律的骨架。

另外,旋律第4小节第3拍到第6小节第一音的连续半音上行的三音( $a-\sharp a-b$ )是连续下行三音的倒影进行,更证明了这种连续半音进行在这条旋律中的重要地位。

(3) 旋律的音域和应用音域。

“音域”,指一条旋律中最高音和最低音的音程空间。

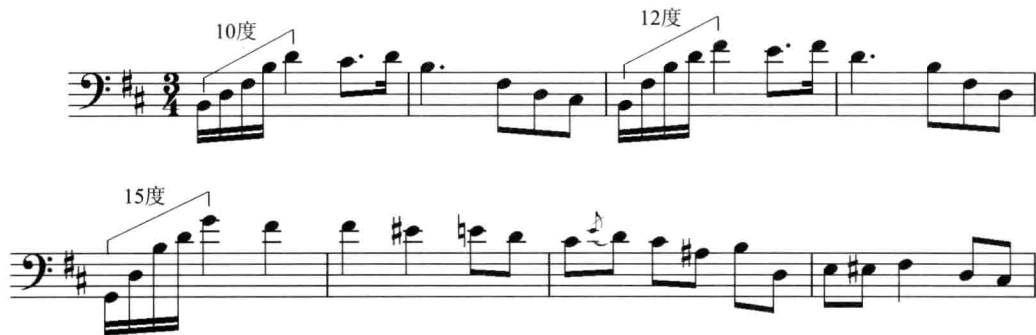
“应用音域”,指大部分旋律经常活动的音程空间。

讨论这一问题的意义有两点:

- ①是通过音域的考察来确定一条旋律的声部类型。
- ②通过音域和应用音域的考察来判断一条旋律的明暗度。

关于旋律的明暗度,我们有一个基本的参照:以标准音为界,如果活动在标准音以上,音域由明亮往上达到紧张;如果活动在标准音以下,音域由厚实往下达到浑浊。

[肖邦:《b小调前奏曲》(Op.28, No.6)主题]



①这条旋律的音域为 $G \rightarrow g^1$ ,音域适合男低音演唱;应用音域在 $b \rightarrow \sharp f^1$ 之间,较低的音区使旋律的色彩厚实而深沉,类似大提琴的音色;结合对作品的理解来看(肖邦的前奏曲被称为钢琴诗人的音乐日记;这首作品还有一个标题叫《波兰在灭亡》),这条旋律在作品中象征着男性(所有乐器中,弦乐是“最人性化的”,小提琴常象征着女性,大提琴则常象征着男性),可理解为肖邦本人怀着沉痛的心情在述说着祖国以及祖国人民的苦难。

②这条旋律可看作由 $b$ 小调主三和弦和VI级三和弦为骨架构成,音域从10度依次扩展为12度和15度。由此可见,其紧张度不断增强,表现出情绪由平静逐渐走向激动。

(4) 旋律的密度及其变化。

旋律的密度,是指同样的音高对象(诸如音级、音程、音型、音调……)在不同的单位时间里出现的次数多少。旋律的密度与音乐的紧张度成正比。

[斯美塔那：歌剧《被出卖的新嫁娘》——《小丑之舞》]

**Allegro**

□: I<sub>4</sub><sup>6</sup> - - - - - | I<sub>4</sub><sup>6</sup> - - - - - | I<sub>4</sub><sup>6</sup> - - - - - | I<sub>4</sub><sup>6</sup> - - - - - |

上例歌剧中的主题由小号吹奏，以下分几个步骤对其进行分析：

①这段旋律较容易分割为四个相似的片断，四个段落的时间单位相同。

②四个片断都是主四六和弦的分解。既然它是主三和弦，“主音”自然非常重要，因此，可以视它为考察的对象。

③第一、第二和第三个片断中密度均匀渐增，第四个片断中密度出现回落。由此，这段音乐的紧张度相应呈逐渐增强后至减弱的状态。

另外，虽然第二和第四片断中出现的次数相等，但是它们的时间不等（第二片断中出现在同一小节内，第四片断中出现在两个小节内），因此这两个片断中的紧张度并不相同。换言之，当密度状态相等的时候，紧张度的大小与时间单位的大小成正比。

（又如格里格：诗剧《培尔·金特》配乐选曲《索尔维格之歌》第9-24小节旋律）

曲集：上册Page.64 音响：CD.745-7

(5) 旋律的高潮及其起落和布局。

“高潮”，指一条旋律中，在艺术效果上最动人心的一瞬间。因此可说，高潮是旋律运动的目的。进而可说，没有高潮的旋律，是平庸的旋律。

①高潮爆发的位置：

a. “弹性”的，可根据特殊需要，放在任意的位置上。对于这种旋律，寻找高潮不是公式化的，而要靠听觉和感受来加以确认。

b. “硬性”的，是当没有特殊要求时，应把它放在旋律总长大约四分之三的位置上（见前例斯美塔那《被出卖的新嫁娘·小丑之舞》）。

②高潮音的调式意义：在一般情况下，应该选择调式的“动音”，常处于下属功能，而最典型的情况下应该选择调式的VI级音。

（首先，是因为和声布局的要求[T<sub>开始</sub>—D<sub>半终止</sub>—S<sub>高潮位置</sub>—T<sub>结束</sub>]；而在下属功能组的三个三和弦中，IV级和弦又是最典型的；进而，三和弦的三音是唯一不可重复也不可省略的音（亦即三和弦中决定和弦性质的和弦色彩音），从这个意义上说，它有着非常重要的意义。）



[格里格:《培尔·金特》第一组曲(Op.46)Mv.I——《朝景》主题]



[又如贝多芬:《第三交响曲》(Op.55)第二乐章呈示段主题第1-8小节]

#### 四、关于“节奏”(R)与“和声”(H)

1. 节奏的意义:节奏就是音乐中的时间关系。具体来说,节奏是指发音和休止的时间长短关系。从字面上解释,“节”者,止也;“奏”者,进也。“节奏”二字,即为并列词组。

2. 节奏的作用:

(1) 一条旋律,如果没有节奏就很难或者根本不能成为旋律;单单节奏在许多情况下会很容易使人感觉到其中蕴藏着旋律。因此说,节奏是旋律的灵魂。

(2) 节奏可以决定音乐的基本性格。一般来说:

宽广的节奏宏伟、壮丽而深厚

密集的节奏活跃、热烈而紧张

规整的节奏庄重而平稳

自由的节奏舒展而悠长

强起的节奏安定而流畅

弱起的节奏轻巧或有冲击性

附点节奏与切分节奏富于动力

3. 节奏分析的内容:

(1) 明确节奏的组合方式。

①音长单位:全值单位(以全音符为基本时值的单位,包括全音符和二全音符)和分值单位

②音型组合:(有六种基本组合方式)

a. 等分性组合,指一组节奏中的单位相等。其基本特点是加强音乐的律动性。

b. 顺分性组合,指一组节奏中,较长的在前,较短的在后。其基本特点是加强音乐的歌唱性。

[杜鸣心:《24个鱼美人舞》]

