

南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛



Xueshi Xuewei Lunwen Xuanji

学士学位 论文选集

执行主编 杨曦帆

ARTIME

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)
南京艺术学院重点学科资助项目



南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛

Xueshi Xuwei Lunwen Xuanji

学士学位 论文选集

执行主编 杨曦帆



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

学士学位论文选集/杨曦帆执行主编.—合肥:安徽文艺出版社,
2012.12

(南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛)

ISBN 978-7-5396-4229-1

I.①学… II.①杨… III.①音乐-文集 IV.①J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 279062 号

出版人:朱寒冬

责任编辑:洪少华

装帧设计:丁明

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地址:合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码:230071

营销部:(0551)3533889

印刷:安徽新华印刷股份有限公司

电话:(0551) 5859551

开本:710×1010 1/16 印张:13.5 字数:275 千字

版次:2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

定价:35.00 元

版权所有 侵权必究

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

献给南京艺术学院百年华诞

南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛
编辑委员会

主任 邹建平

副主任 刘伟冬、居其宏、王建元

主编 邹建平

副主编 居其宏、王建元

编委（按姓氏笔划排序）

王建元、王振先、叶继红、伍国栋、
刘承华、陈建华、李立新、邹建平、苏青、
杨曦帆、范晓峰、房亚红、欧景星、居其宏、
秦效原、钱建明、徐军、阎爱华、
谢琨、管建华、滕缔弦

学术秘书 杨海云

前 言

音乐家给人留下的印象往往是那些舞台上鲜活的身影。但音乐不仅仅意味着舞台的华丽和情感的表达,杰出的音乐家同样也需要冷静的思考和富于逻辑性的表达。所以,每年春夏,音乐学院所有毕业生除了毕业音乐汇报演出外还需要写出一篇合格的学位论文。如果说,舞台上的表演是对艺术水平的专业考验;那么,学位论文也是一种基本的社会能力,要求学生能够把自己的观点与思路用清晰和富于逻辑性的语言表达出来。当然,在音乐学院众多专业中,以写作为主的是音乐学专业,这也是为什么入选文章以音乐学专业为主的原因。

和音乐学院其他专业一样,南艺音乐学的教学科研起步也较早。宋寿昌、高厚永、茅原等学者、教授早在 50 年代就在南艺从事音乐学的教学与研究,培养了大批音乐学人才。1999 年,音乐学系建系,开始招收音乐学专业学生;2009 年音乐学系学制从四年制调整为五年制,这不仅是学制的增长,更意味着专业化的追求。音乐学作为理论专业,不仅要在音乐形态、技能上给学生打下扎实基础,同时还要系统地学习相关文化知识和专业写作方法,对于不同时期的各种文化、艺术、社会思潮也要有所了解。这期间,居其宏、伍国栋、赵后起、庄耀、苏青、刘承华、冯效刚、范晓峰、杨曦帆、班丽霞、王晓俊、陈洁、屠艳、钱慧、李小戈等学者、教师先后为音乐学系本科生授课。

年轻学子学习写作要从中学写作文转变到大学的专业论文,这其中有一个较为漫长和艰难的过程,特别对于学习演奏、演唱专业的同学更是如此。音乐学系则是针对这一现象,在五年制的课程设置中,将“音乐学文论写作”课程作为一门专业课贯彻始终,这也算是在学制上表达了一种“持之以恒”的决心,而不至于像孟子说的那样,“虽有天下易生之物也,一日暴之,十日寒之,未有能生者也”(《孟子·告子上》)。

收入本论文集的文章涉及音乐学、作曲以及音乐表演类专业,由于专业原因,音乐学系的论文占了大部分的比例,但我们也尽量收入其他专业学位论文,希望能够更全面地代表音乐学院的综合水平。另外,随着学科建设的发展以及全体师生的不懈努力,学士学位论文的质量也逐年提高。因此,入选的论文也以近几年为主。特别需要说明的是,由于篇幅所限,一些优秀的论文未能收入本书,是为憾事。

适逢南艺百年校庆,我们借此良机梳理音乐学院人才培养的历程。翻阅以往毕业生论文时,编者也常会揣摩不同时期学生们的心态、观念和兴趣,透过文字,看到一幅幅鲜活的时代烙印。从中也能感受到南京艺术学院在漫长历史岁月积淀中的艰难前行。这也提醒我们,作为大学教育,从来就没有一蹴而就的,而是需要长期的、真诚的、热情的、扎实的教学投入,如此,才能历练优良的学术传统,才能打造一流艺术学府,才能炼社会塑造人才,为专业培养精英。

杨曦帆

目 录

前 言	杨曦帆 / 001
古琴与象征	成红雨 / 001
“神秘和弦”与“音集控制”——试论斯克里亚宾《第七钢琴奏鸣曲》	宋 涛 / 006
品悲·逸情——拉赫玛尼诺夫交响诗《死亡岛》悲剧性探究	高 嵩 / 022
复原与再生——分水镇县东村民间乐队调查	林 洁 / 034
贝尔格《钢琴奏鸣曲 Op. 1》音乐学分析	申小龙 / 055
嵇康《声无哀乐论》是“违心”之作吗——从作者思想、著作、行为三位一体所作的分析	张 震 / 082
雅那切克《小交响曲》传统性、民族性及现代性之“综合意义”探微	宋 威 / 103
陈其钢《蝶恋花》和声技法及其对中国传统民族音乐元素的处理	阎 毅 / 131
一花一世界——约瑟夫·施万特纳《黑色秋牡丹》作曲技法读解	韩闻赫 / 145
从《青楼集》探析元代青楼乐妓的艺术活动	赵艳霞 / 158
承嬗离合,逐新趣异——试论甬剧《典妻》的唱腔革新	钱钥旨 / 175
陈田鹤清唱剧《河梁话别》初探	李 镛 / 187

古琴与象征

我国传统文化历史悠久,精深博大,在人类发展史上曾作出过不可磨灭的贡献。古琴作为中国传统文化的一部分,具有极其重要的意义。在音乐中,古琴能够深刻地反映出传统文化的特点和内涵。故而,古琴不仅仅是一件乐器,琴曲也不仅仅是音乐,它是一种文化,是一种精神。

中国是一个农业大国,农业经济的影响使中国人产生出“天,地,人”的观念,并且由此产生出中国特有的审美意识。这种审美意识渗透在风俗、伦理、文学和艺术当中。纵观中国的历史、文学、哲学、艺术,可以发现“天人合一”是其中的一个特点。这样的观念在长期历史进程中形成,并且积淀下来,成为民族的心理、性格、气质和感情的一部分。

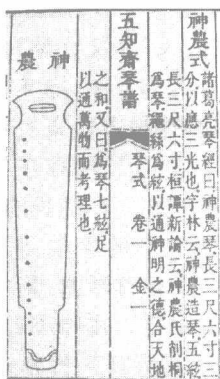
中国哲学在先秦时期就已形成了各家各派学说,最主要的哲学思想已经形成。先秦诸子的“天人合一”观念各有差别,但思想体系是一致的,最终表现为“天人合一”的共同倾向。这种哲学思想在审美意识中得到相当多的体系,并由此产生出多种表现形式。传统的舞蹈、诗词、绘画、建筑、音乐都表现出这种思想精神。古琴是我国古代最重要的乐器,在古代文学艺术发展中有着特殊的地位。从它的乐器本身到琴乐精神,无不体现这种象征“天人合一”的思想。

古琴在古代别称绿绮、丝桐、瑶琴。它是东亚琴、筝发展的中心乐器,在整个音乐史漫长的历程中,它作为一种重要的艺术形式被传承下来。古琴的历史从史书记载上看,可以追溯到伏羲神农时代。《琴操》有“有昔伏羲作琴”,《风俗通》有“神农作琴”;《礼记·乐记》记载:“昔者,舜作五弦之琴以歌南风”。又有琴为五弦,周文王、武王各加一弦之说。《隋书·音乐志》记有“琴,神农制为五弦,周文王加二弦为七者也”。表明古琴最初是五弦的。神话传说故不可信,这是古代文人寄予古琴的一种情感。但从《诗经》中关于琴的文字来看,可知西周时期已经存在了。古籍的记载足以说古琴的历史悠久,以及对古代传统文化的重要性。在漫长的岁月中,古琴经过一代一代人的不懈努力、探索,已经建立起一套完整的美学、乐律、记谱法、弹奏法、流派等相关体系。现存一百五十多种琴谱,三千多首琴曲,其中同名不同版本的有六百多首。可以说,这是中国音乐的一笔宝贵财富。在传统观念里,古琴不是一件表演乐器,而是修身养性、陶冶性情的工具(道德范畴),抒发对自然的感受和个人情感的工具。故有“士必操琴,琴比依土”的说法,在“琴、棋、书、画”中居其首位。

古琴在传统文化中是文人修身养性和自娱的工具。古人为了表达自己的思想感情,借物抒怀,往往借助于琴乐。崔遵度认为“颐天地之和,莫先于乐,穷乐之趣,莫近于琴”。可见琴乐于人的感情关系密切。因此,古琴比其他乐器更能表达中国传统文人文化精神,因而更具有象征性,这在各个方面都可以看到。

从古琴琴体形制来看,分为琴头、琴身、琴尾三个部分。每个部分又都有一些特有的名称。如琴头有岳山、凤眼、承露、起项等等。琴身的底部有两个长方形的音孔,分别名为龙池、凤沼。龙池凤沼之间又有两个缠弦用的柱子,名为雁足。琴尾有龙龈、冠角。整具琴又有额、项、腰、肩等名称。通过这些名称可以看出,古人认为琴代表了崇高、神圣,具有超凡脱俗的气质。而西方乐器部位名称命名并未如此象征化。如提琴部位的名称有:面板、背板、指板、系弦板、腮托等,可看出东西方文化差异和中国传统文化的特点。

古琴的琴式颇多,如:伏羲式、神农式、仲尼式、师襄式、子期式、凤式、蝉翼式、蕉叶式等等。取名多来自神话传说、历史哲人、历史典故及自然界的物象等,每一种名称都是一种象征。如《五知斋琴谱》中的历代琴式一卷中,对神农式(图一)有以下文字说明:“诸葛亮琴经曰‘神农琴,长三尺六寸三分。以应三光也’。字林云‘神农造琴,五弦长三尺六寸’。桓谭《新论》云‘神农式,削桐为琴,绳系为弦,以通神明之德,合天地之和’。又曰‘为琴七弦,足以通万物而考理也’。”《太音大全集》中历代琴式对蕉尾式有以下文字:“吴人有焚桐者,蔡邕闻其火烈声知其良材,因请裁为琴,名焦尾。”



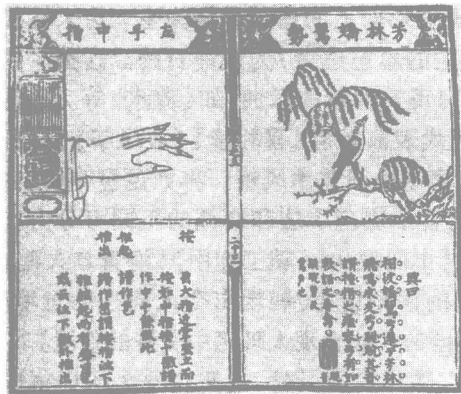
图一



图二

古琴的指法很多,并且有自己独特的记谱方式。古琴谱在做指法介绍的同时,还作出相应的解释,并用图例表明。也就是“因声音而谱字,以手势而象物,措意深远”。请看《太音大全集》对左手用指一图(图二),图左面说明了五指之间的关系及

名称,右下一小图示意右手在琴上的姿态,右上一图为一只飞凤驾着祥云,上书“左右手如云中之凤,此弹琴家数也”。左手中指的“按、推起、推出”一图(图三),图除了对弹法做出注解和手形图外,旁边还有一幅燕雀图。上书“芳林娇莺式”,下面用兴体文写其音。谓按指“雍容兮有如软话之春禽”。图文并茂,生动形象。再看左手大中名指的走吟为“落花随水势”(图四)。兴曰“落花随水兮顺流而去,逆浪所激兮欲住不住。因其势以喻兮能求意而自悟”。给读者以直观的感性想象与体会。左手无名指的“按”,为“野鸡登木势”。左手名指的“轮”,为“螳螂捕蝉势”。都是以象征引出想象,这充分说明了琴乐在传统审美意义上着重会意,进而达到某种传神的艺术境界。指法与图形的关系就是形与神的关系。



图三



图四

古琴具有浓重的文化氛围,琴名是这一特点的体现。乐器有名本身就是把乐器拟人化。白居易诗云:“七弦是益友,两耳是知音。”在这里,七弦琴就是被人格化的乐器——诗人最亲密的朋友。《五知斋琴谱》内的琴名一卷,收集了一百二十六个琴名,体现道家回归自然思想的有:玉涧鸣泉、万壑松风、石上清泉、仙人友、天籁、秋籁、孤桐、招仙、涧泉等。这些琴名显现出一派远离世尘烟器,融入自然的悠然情怀。体现儒家中正平和思想的有:大雅、和至、雅弄、友圣、百和、正心、大成等等。这些琴名反映出儒家哲学的人世观。而其他种类乐器没有此类现象。中国传统文化富于象征性,从古琴起名就可以窥见一斑了。

古代君子文人认为琴象征着神圣高雅,坦荡超逸。魏晋的诗人、音乐家嵇康曾写下这样的诗句:“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄。”琴人制定了种种弹琴规则。《事林广记》中的“调琴旨要”有五不弹:“疾风甚雨不弹;塵市不弹;对俗子不弹;不坐不弹;不衣冠不弹。”元代儒学者吴澄在他所著的《琴言十则》有“日尽礼以尊其道,如风雨市塵不弹是也,至遇知音,升楼阁登山息,坐石游泉,值二气之清朗皆际,胜而宜于琴者,反是而对俗子倡优,与夫酒秽尘器,皆恶景也,自当善藏其用”。古人弹琴的一举手,一投足,都富含深远的意义,传达出高雅脱俗的精神境界。

二

其他中国传统乐器和古琴一样,都是根植于中国传统文化的土壤形成发展起来的,所以,它们也具有象征性。

从乐器各部位名称来看。箏作为我国传统乐器历史上悠久,它的形制名称也有雁柱、岳山之称,但并没有自成体系。琵琶也是如此,富有象征意味的名称与简单直白的名称兼而有之。

从乐曲表现内容上看,古琴音乐强调音乐以外的意境,即通常所说的“弦外之意”。得意忘言的审美观使古琴乐曲多以表现形而上的思想感情为主。唐末五代的刘籍在《琴仪》一文中讲到“音以志”(表达的思想感情)为最终目的。这类琴曲有《文王操》《平沙落雁》等,也有少部分描写现实情景的乐曲,如《流水》等。其他器乐演奏多以写实手法为主,如梆笛的传统代表曲目有《喜相逢》《放风筝》《挂红灯》《买菜》,大多描写现实场景,形象生动,富于民间艺术风格。再如琵琶,它在古代音乐史上有过高度发展的时期,根据它的音乐表现手法和格调的不同可分为文曲、武曲、大曲。武曲多为写实主义手法,如《十面埋伏》《霸王卸甲》《海青拿天鹅》等。文曲则往往以动人的旋律表达出内心的深刻情感,展现出令人向往的意境。它所象征的意境与琴乐有所不同,它通过不同的手法表现人理想中美好的情境。

总的看来,古琴相对其他传统乐器而言,更富有象征性,这和它悠久的历史以及特有的传承方式有着密切的关系。古琴是中国最古老的乐器之一,它的身上渗透着深厚的文化底蕴,有一套完整的记谱法、弹奏法、乐律、流派、美学体系,具有浓重的人文色彩,而这种人文色彩对中国的政治、历史、文学、哲学、艺术起着重要的影响。其他传统乐器大多由民间艺人传承下来,民间艺术风格则更加浓重一些。

三

为何古琴具有这样的象征性,这要从中国传统文化和文化精神来寻找根源。和西方哲学相比,中国哲学没有什么系统的推理和论证,显逻辑性不强。这是由于中国人习惯用名言隽语,比喻例证的方式表达自己的思想。例如《老子》《庄子》等哲学著作,与西方文化相比很不同。由于表达方式的不同,产生了不同的文化和民族心理,进而渗透在各个文化艺术领域。中国美学是以中国哲学为基础的,《庄子》讲到“得鱼忘筌”、“得兔忘蹄”、“得意忘言”,这就是“大音希声”、“大象无形”的境界,从这个角度看,陶渊明先生的“但得琴中趣,何劳弦上声”是古琴精神象征的极致。中国人思维方式的独特,造成了古琴的独特性。因而古琴的存在方式充分象征了中国传统文化精神。

《太古遗音·琴议篇》云“琴者禁也,禁邪归正。以正人心。始乎伏羲,成于文

武,形象天地,气包阴阳,神思幽深”。古琴内在的象征性使其成为人们中国文人生活方式的组成部分,成为精神世界的组成部分,成为具有人生哲学意味的艺术。这是古琴的存在意义,古琴的精髓就在其中。

参 考 文 献

[1]北京古琴研究会. 琴曲集成[M]. 北京:中华书局,1980.

作者:成红雨(1997届);专业:音乐表演;指导教师:成公亮

“神秘和弦”与“音集控制”

——试论斯克里亚宾《第七钢琴奏鸣曲》

斯克里亚宾·亚历山大·尼古拉耶维奇是二十世纪初俄国最重要的作曲家之一,同时他也是那个时代最不为人理解的作曲家之一。其原因一部分归于他“神秘主义”哲学思想在具体的创作中表现出的“神秘主义”倾向;此外,他的音乐似乎与当时流行的乐派格格不入,但同时又兼具各个流派的特点,如:后期浪漫主义、印象主义,甚至表现主义在他的作品中也初露端倪。他不属于任何学派,也没有创立自己的学派。“他的风格和方法太个性化,他的审美目的太密切联系后浪漫主义思想,难以成为一个乐派的基础”。然而他在音乐中所使用的极富创造性的语言,对后世音乐的发展都具有直接或间接的影响。

斯克里亚宾的音乐按其不同风格倾向可大致划分为三个时期:早期(1898年以前),中期(1898—1903年),晚期(1903年以后)。早期作品的风格深受肖邦的影响,代表作为《升C小调练习曲》Op. 2(1886年)、《升F小调钢琴协奏曲》(1887年)等等。

1898年,斯克里亚宾的创作风格发生转变,他的《第三钢琴奏鸣曲》打破了固有的曲式结构,而具有了“点彩派”的发展倾向。音乐的外在形式变得模糊,内容也比较隐晦。之后的几年他开始使用这样的形式创作大型作品,并在1910年完成了两部交响乐。同时他开始阅读尼采和海伦娜·布拉瓦斯卡娅的通神论著作,“象征主义”和东方“神秘主义”哲学对他的思想也产生了重要影响。他认为“在这些古老的神秘当中存在着真正的变异,真正的隐秘和圣洁”。这样的思想导致他开始把音乐当做某种神秘的宗教仪式来思考。

1903年创作的《第三交响曲》(神圣之诗)和《第四钢琴奏鸣曲》标志着他晚期风格的开始。在谈及《第三交响曲》时,他说:“这是我第一次发现了音乐中的亮点,第一次知道了什么是陶醉、飘逸和幸福的窒息”。正是在这时,他开始尝试用四度作为和弦构成的基础^[1],并将其作为整部作品的核心元素。“神秘和弦”即由此发展而来。这一体系在1909年创作的交响诗《普罗米修斯》Op. 60中变得更加成熟。

一、《第七钢琴奏鸣曲》的音高组织

《第七钢琴奏鸣曲》Op. 64创作于1911—1912年,标题为《白色弥撒》。此曲集

[1] 杰拉德·亚伯拉罕曾指出:在斯克里亚宾相当早期的作品中便已显示出对四度的一种偏爱。(参见莫·卡纳:《当代和声》,北京:人民音乐出版社,1983年,第25页。)

中体现了斯克里亚宾后期“神秘主义”思想支配下的音乐风格〔1〕。

1. “神秘和弦”

“神秘和弦”是一系列四度音程的叠置,其中包含增四度、减四度以及纯四度(见例1)。构成“神秘和弦”的素材来自泛音列。它包含泛音列中第1—14号音,并以基音为起始音。因此,“神秘和弦”可建立在任意一个音级上。“斯克里亚宾当时立即认为这种结构是协和和弦,因为它像普通三和弦一样是由泛音列中的各音组成,也必然具有与三和弦相等的地位——这正是现代音乐中协和与不协和规范有所变移的一个例子”。“神秘和弦”包含大、小、增、减四种三和弦。正是这种特性,使斯克里亚宾将这一具有“奇特性质、美如彩虹”的和弦作为整部作品唯一的和声基础。

2. “神秘和弦”的结构

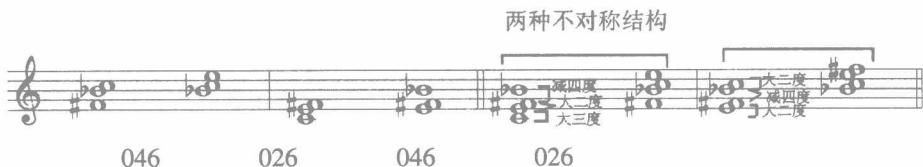
四度叠置的“神秘和弦”可分为上下两层。下方四音为基础层,上方为变化层(例1)。基础层恒定不变,它是“神秘和弦”音响的基础,也是其基本属性的保证。“神秘和弦”可看作由两个省略五音的属七和弦复合而成。因此,增四度也成为其核心所在(例2)。由基础层构成的四音序列只有两个互为倒影的音程结构:046和026。从而使基础层在它的四种排列方式上只形成两种对称的结构(例3)。处于变化层中的音可用升高或降低的半音替换,也可将其省略。变化层对丰富整个和弦的色彩起到至关重要的作用,是“神秘和弦”的色彩基础。

例1、例2

神秘和弦



例3



3. “类神秘和弦”及其结构

斯克里亚宾晚期的创作中还有一个特点:将同根音的大小三和弦复合。这种复合类似于“神秘和弦”的结构(属七复合)。三和弦三音的小二度变化是“类神秘和弦”的重要特征,因此小二度就成为它的核心音程。它同样具有对称的结构原则——以

〔1〕 这里摘引一段作曲家本人对这首乐曲的评价:这神圣的乐曲充满了大气的芳香,它是属于神秘世界的,请洗耳恭听这净谧的喜悦。

小二度或增三度为中心的对称结构。其音程涵量是互为倒影的 014 和 034。

例 4

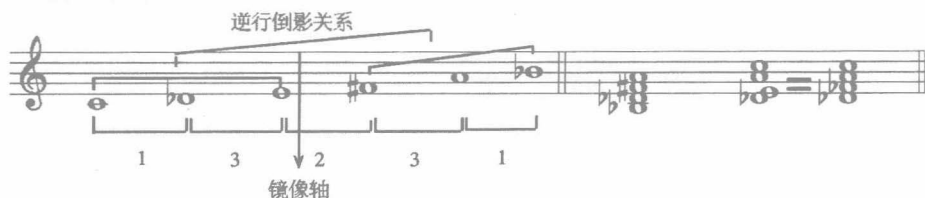


4. 《第七奏鸣曲》中的核心序列

核心序列是以大二度为中心,在其上下两端小三度处加入小二度构成以对称为原则的六音序列(例 5)。核心序列包含“类神秘和弦”的结构(例 6),同时序列来源于“神秘和弦”,是“神秘和弦”音阶形式的体现:基础层固定不变,将处于变化层中的 D 音(序列的 II 级)降低半音。(见例 17:1—2 小节)

例 5/例 6

核心序列:

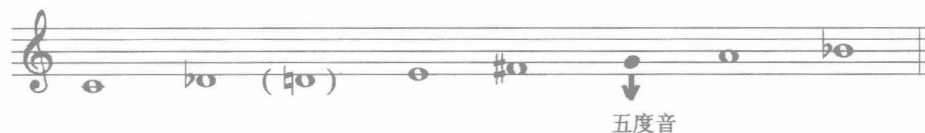


5. 核心序列的变体

在乐曲的进行过程中,序列的 II 级也会以本位的形式出现,五度音同样会被加入到序列中,这样便形成了核心序列的变体。(见例 20:第 30 小节)

例 7

核心序列的变体:

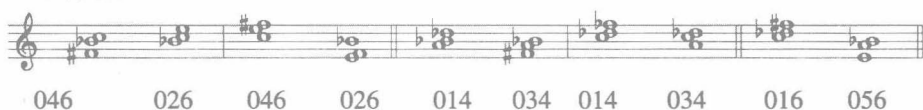


6. 核心序列的构成要素

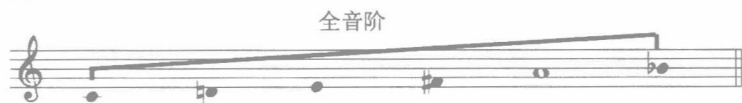
如上所述,核心序列是“神秘和弦”与“类神秘和弦”的复合体。它综合了这两类和弦的音程结构,另外加入了互为倒影的 016 和 056。这三对互为倒影的三音列构成了核心序列的子音级(见例 8)。而在核心序列的变体中,包含着另一要素——全音阶(见例 9)。在整个乐曲中,子音级和全音阶既起和弦的作用,又起音阶的作用,是同时性结合与线性续进的基本依据(例 10:135—137 小节;例 11:300—301 小节)。

例 8

子音级:



例 9



例 10

例 11

7. 核心序列的扩展方式

斯克里亚宾晚期形成的这一体系在《第七奏鸣曲》中已经表现出相当成熟的内部逻辑结构。全曲以这个由“神秘和弦”演绎出的核心序列为中心,作为统一的基础。其他材料都源于这一序列,是核心序列移位与合并的结果。

8. 序列的移位

“神秘和弦”中最重要的音程是增四度,而增四度又是两个小三度的叠加。如例 12 所示:核心序列在连续小三度移位后会形成一个封闭的循环圈,核心序列 T0 与循环圈中的其他三个序列 T3/T6/T9 之间都有四个共同音,所以同一循环圈内的四个序列之间关系最近。相隔增四度的 T0 与 T6 之间的共同音是“神秘和弦”基础层的四个音,T0 与 T3 之间只包含基础层中的两个音(根音与增四度音)。因此,与核心序列 T0 关系最紧密的是同它相隔增四度的 T6,其次是它上方小三度的 T3,最后是 T9。(例 13:12—15 小节)