

韩锺恩 主编

瓦格纳与  
《尼伯龙根指环》

——音乐学写作工作坊专题文论汇编

Wilhelm Richard  
Wagner and  
*Der Ring Des  
Nibelungen*

上海音乐学院 | 类高原学科——艺术学理论

音乐艺术本原与当代音乐文化批判

音乐学写作工作坊专题论坛

韩锺恩 主编

# 瓦格纳与 《尼伯龙根指环》

——音乐学写作工作坊专题文论汇编

Wilhelm Richard  
Wagner and  
*Der Ring Des  
Nibelungen*



上海音乐学院出版社  
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

瓦格纳与《尼伯龙根指环》/ 韩锺恩主编. — 上海:  
上海音乐学院出版社, 2017. 7

ISBN 978-7-5566-0199-8

I. ①瓦… II. ①韩… III. ①瓦格纳(Wagner,  
Wilhelm Richard 1813-1883)—音乐剧—音乐评论 IV.  
①J617.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 063167 号

书 名 瓦格纳与《尼伯龙根指环》——音乐学写作工作坊专题文论汇编  
主 编 韩锺恩  
责任编辑 周 丹  
封面设计 王建军  
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 上海肖华印务有限公司  
开 本 850×1 168 1/16  
字 数 240 千字  
印 张 14.5  
彩 插 4 面  
版 次 2017 年 7 月第 1 版 2017 年 7 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5566-0199-8/J. 1166  
定 价 58.00 元  
出 品 人 洛 秦

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

# 目 录

## 瓦格纳专题

- 学会提问并依此结构书写音乐中的声音 ..... 韩锺恩 3
- “不合时宜的沉思”
- 瓦格纳成名作《黎恩济》序曲之媚俗的现实与媚雅的幻象  
..... 刘雨矽 21
- 从“荷兰人、森塔动机”中窥视瓦格纳主导动机的创作 ..... 王骏星 32
- 戏剧至上的理念
- 论《唐豪塞》序曲中管弦乐与曲式结构的作用和地位 ..... 张乐韵 44
- 探寻瓦格纳歌剧“交响化创作思维”在序曲中的体现
- 对《罗恩格林》第一幕前奏曲的分析 ..... 周凌霄 53
- 时间悬停之处
- 从瓦格纳乐剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的  
“渴望动机”说起 ..... 鲁 瑶 69
- 《纽伦堡的名歌手》序曲“特殊”聆听感从何而来 ..... 许首秋 84
- 无自我的湮没, 无需自我的沉沦
- 针对瓦格纳乐剧《女武神》终曲的美学探讨 ..... 郭一连 97
- 那里是否存有“罅隙”?
- 针对《齐格弗里德葬礼进行曲》主导动机相关问题的探讨  
..... 李明月 111

## ■ 瓦格纳与《尼伯龙根指环》

骆驼、狮子、孩童：生命成长三向度

——从前奏曲看瓦格纳《帕西法尔》的创作风格 ..... 李晓因 120

### 《尼伯龙根指环》专题

《尼伯龙根指环》多学科专题论坛 ..... 韩锺恩 135

瓦格纳《尼伯龙根指环》音乐语言与戏剧观念的变化

——创作中断前后比较 ..... 湛 蕾 139

《指环》与象征主义

——以《齐格弗里德》中的音乐象征手法为例 ..... 瞿 枫 149

作为结构方式的无终旋律刍议并及瓦格纳音乐结构观探讨

——以四联剧《指环》的两幕场景为对象 ..... 严逸澄 159

交响性的戏剧 戏剧性的交响

——针对《齐格弗里德》终场与《齐格弗里德牧歌》的分析  
..... 李鹏程 170

“献祭”之隐喻

——《众神的黄昏》终场的多层声音与多重感知 ..... 李明月 187

何以构建的绝对

——针对瓦格纳乐剧《女武神》终曲的二次探讨 ..... 郭一涟 198

一位人类学家的目光：克劳德·列维-斯特劳斯论神话与音乐

..... 李 亚 205

半熟·惠流·动静

——瓦格纳《尼伯龙根指环》的实验音乐民族志 ..... 关冰阳 215

编后记 ..... 226

瓦格纳专题





# 学会提问并依此结构书写音乐中的声音

韩锺恩

2012—2013 学年第二学期,是我第 6 次在随我攻读学位的音乐美学与批评研究生专题讨论课上组织学生针对并围绕作品讨论相关音乐美学与音乐学写作问题<sup>①</sup>。2013 年,适逢瓦格纳诞辰 200 周年,因此,就以其歌剧乐剧中的器乐段(序曲前奏曲间奏曲终曲)作为讨论主题<sup>②</sup>。与此同时,这也是我第 5 次

---

<sup>①</sup> 案,之前的 5 次分别为:1) 2007—2008 学年第 2 学期讨论李斯特:彼特拉克十四行诗三首和 b 小调钢琴奏鸣曲;2) 2008—2009 学年第 2 学期依托于润洋:《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》(上海音乐学院出版社 2008 年 6 月第 1 版,上海)讨论其著述中涉及的 24 首作品;3) 2009—2010 学年第 2 学期讨论贝多芬晚期钢琴奏鸣曲 5 首(Op. 101、106、109、110、111)和狄亚贝里钢琴变奏曲;4) 2010—2011 学年第 2 学期讨论不同时期的协奏曲 7 首(莫扎特:第 20 钢琴协奏曲、布拉姆斯:d 小调第 1 钢琴协奏曲、西贝柳斯:d 小调小提琴协奏曲、拉威尔:G 大调钢琴协奏曲、格里埃尔:声乐协奏曲、巴托克:乐队协奏曲、普罗科菲耶夫:D 大调第 1 小提琴协奏曲);5) 2011—2012 学年第 2 学期讨论施尼特凯大协奏曲 6 首;相关资讯参见中国音乐学网(<http://musicology.cn>)报道。再案,2012—2013 学年第 2 学期这第 6 次专题讨论,还有 4 位音乐学系本科学生一起参与。

<sup>②</sup> 案,除此之外,我正在策划实施 2013 秋冬期间,假上海音乐学院第四届音乐学术季之际,以多学科专题论坛名义,由我组织主持一次关于瓦格纳四联剧:《尼伯龙根指环》的音乐学写作工作坊,约请 8 位在读研究生参与研究与写作,初步设定:郭一涟(2012 级音乐美学方向博士研究生,导师:韩锺恩教授)、李明月(2013 级音乐批评方向硕士研究生,导师:韩锺恩教授)以音乐美学方式进行感性声音结构表述,关冰阳(2011 级音乐人类学方向博士研究生,导师:萧梅教授)、李亚(2013 级音乐人类学方向博士研究生,导师:萧梅教授)以音乐人类学方式进行神话寓意结构分析,湛蕾(2012 级西方音乐史方向博士研究生,导师:杨燕迪教授)、瞿枫(2012 级西方音乐史方向博士研究生,导师:孙国忠教授)以西方音乐史方式进行史诗风格样式研究,李鹏程(2012 级外国作曲家与作品研究方向博士研究生,导师:陈鸿铎教授)、严逸澄(2013 级外国作曲家与作品研究方向博士研究生,导师:钱亦平教授)以作品分析方式进行技术形态描写。工作程序包括:1. 根据各自专业方向确定选题;2. 撰写学术论文;3. 在第四届音乐学术周上进行专题演讲,同时邀请各专业方向资深教授作现场评论;4. 与国内学刊合作发表。



实施包括全体参与讨论学生的音乐学写作工作坊计划<sup>①</sup>，并与南京艺术学院学报《音乐与表演》协约，以上海音乐学院音乐学写作工作坊：纪念瓦格纳诞辰200周年专题论坛命题，并设置专栏落实发表。其间，应我特别约请，该刊副主编王晓俊博士在2013年4月22日专程来上海音乐学院与我们师生共同商议写作方案，并提出意见（包括资料、与作品相关的思潮、研究现状、写作的逻辑性以及以往艺术经验的现代价值等）。

这里，按瓦格纳作品的创作年序排定位序，参与讨论与写作的9位同学分工如下：

1) 刘雨砢(上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学与批评专业音乐美学方向2012级硕士研究生)：歌剧《黎恩济》(*Rienzi, der Letzte der Tribunen*, 1837—1840)序曲；

2) 王骏星(上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学与批评专业音乐批评方向2012级硕士研究生)：歌剧《漂泊的荷兰人》(*Der Fliegende Holländer*, 1843)序曲；

3) 张乐韵(上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学与批评专业音乐批评方向2012级硕士研究生)：歌剧《唐豪塞》(*Tannhäuser*, 1845)序曲；

4) 周凌霄(上海音乐学院音乐学系2008级/2013届本科毕业生)：歌剧《罗恩格林》(*Lohengrin*, 1850)前奏曲；

5) 鲁瑶(上海音乐学院音乐学系2010级本科生)：乐剧《特里斯坦与伊索

<sup>①</sup> 案，音乐学写作工作坊计划包括以下几个步骤(视条件逐步推进)：1. 课堂讨论；2. 专题笔会(学科带头人或者博士研究生导师带领学生进行专题写作，并约请相关学刊负责人参加，每人5000字发表)；3. 学院论坛(在上海音乐学院范围内进行专题学术演讲，每人30分钟)；4. 辑集出版(每人在笔会与演讲的基础上撰写20000字左右的论文)；这个计划由我创意、策划并首先践行，之后，将在一定范围逐步推行。再案，之前的4次分别在以下刊物发表：1) 上海音乐学院学报《音乐艺术》2010年第3期(总第122期，《音乐艺术》编辑部2010年9月8日出版，上海，第6—48页)，以纪念肖邦诞辰200周年特别写作专栏命题，发表8篇论文(肖邦钢琴作品专题)；2) 沈阳音乐学院学报《乐府新声》2011年第4期(第29卷，总第114期，沈阳音乐学院学报社2011年12月出版，沈阳，第26—72页)，以韩锺恩教学工作坊专栏命题，发表9篇论文(不同时期协奏曲专题，包括专题讨论课记录)；3) 四川音乐学院学报《音乐探索》2012年第3期(总第116期，四川音乐学院学报社2012年9月25日出版，成都，第84—113页)，发表6篇论文(音乐美学概念命题范畴专题，与作品无关，此外，另有2篇论文因编辑技术原因没有发表)；4) 《云南艺术学院学报》2013年第1期(总第76期，《云南艺术学院学报》编辑部2013年3月25日出版，昆明，第29—68页)，发表6篇论文(施尼特凯大协奏曲专题)。再案，2013年上半年，我将有关肖邦钢琴作品专题发表论文与中央音乐学院师生参与专题讨论的文论一起辑集，以《循着悲情肖邦的步履遥望肖邦悲情——于润洋〈悲情肖邦〉并肖邦相关问题专题研讨会文集》命题，由我主编，交上海音乐学院出版社出版，至此，这个专题算是完成了音乐学写作工作坊计划的全部4个程序，目前，该文集已于2013年11月由上海音乐学院出版社出版。

尔德》(*Tristan und Isolde*, 1865)前奏曲;

6) 许首秋(上海音乐学院音乐学系 2008 级/2013 届本科毕业生): 歌剧《纽伦堡的名歌手》(*Die Meistersinger Von Nürnberg*, 1868)序曲;

7) 郭一涟(上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学与批评专业音乐美学方向 2012 级博士研究生): 四联剧《尼伯龙根的指环》(*Der Ring des Nibelungen*, 1876)第一幕《女武神》(*Die Walküre*, 1856)终曲;

8) 李明月(上海音乐学院音乐学系 2008 级/2013 届本科毕业生): 四联剧《尼伯龙根指环》(*Der Ring des Nibelungen*, 1876)第三幕《诸神的黄昏》(*Götterdämmerung*, 1874)间奏曲《齐格弗里德葬礼进行曲》;

9) 李晓囡(上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学与批评专业音乐美学方向 2011 级博士研究生): 歌剧《帕西法尔》(*Parsifal*, 1882)前奏曲。

在讨论瓦格纳歌剧乐剧序曲前奏曲间奏曲终曲的时候,我预设了 7 个问题供讨论参考:

- 1) 主导动机的结构驱动;
- 2) 主导动机的音响与戏剧考源;
- 3) 无终旋律的和声调性依据;
- 4) 无终旋律的感性通道;
- 5) 半音技法的类别趋势;
- 6) 半音技法的经验扩张;
- 7) 瓦格纳音乐戏剧理想能否并如何实现。

及至这一学期工作坊的末尾,我在 9 位同学分别做了课堂报告之后和确定写作选题之前,多次强调,在写作时要尽可能简化在课堂报告中所牵扯到的介绍性、分析性内容,重点在提出问题并依托问题去写作。目前,9 位同学已如期赴约,分别根据自己的专题,在课堂主题报告的基础上,以问题为主体完成了各自的写作。我看下来基本满意。下面,结合学生提交的 9 个文本,谈 2 个问题。

## 一、如何学会提问并依此结构

学问者,常听有这么一种解释,就是学着问。显然,这是一个老生常谈的问题。但凡牵扯学术性写作,包括音乐学写作,有没有问题,相当程度上说,是

衡量与评价一篇学术论文的首要标准。当然,在日常教学训练中,对学生的写作,有的老师喜欢挑毛病,这是对的,意在解决知识性问题的准确与否,通过严格规训来提高学生能力。但是,这种方式在学生达到一定水准之后,我的看法,应该及时转型。也就是说,当知识性问题不再成为教学重心的时候,尤其对进入到知识生产阶段的研究生教学来说,更是如此,接踵而来的,无疑是学术性问题,甚至还应该包括学科性问题。

依此结构者,实际上就是依提问来结构自己的写作。毫无疑问,这里牵扯到问题意识。近些年来,学界对此虽然已有一定程度的认识,也不断在各种场合或者语境中有所强调,但现在的问题是,这样的认识与强调,依然流于口头,究竟如何在具体的写作过程中加以贯串?则是问题的实质。这里,我想说两点:第一点是,到底应该提出什么样的问题?这一点比较简单,上面已经提到,大家也都清楚,提出的问题绝不是知识性问题,如果仅仅是知识性问题,那么,通过查阅权威典籍便可以解决,也就是说,无须通过研究与写作。因此,这里的问题无疑是有深度的、可进一步扩散的学术性问题和有强度的、可进一步驱动的学科性问题。至于说,什么是学术性问题和学科性问题,结合下文学生论文再讨论,在此,不做纯粹方法论的赘述。第二点是,提问有了之后又该怎么办?也就是说,光提出问题而没有下文的话又有什么用?从写作的角度再说得白一点,真正的提问大概也就这么二三行几十个字,哪怕加上提问的前提或者来龙去脉,也只是一个局部,接下去的文字怎么码?我自己的体会是,有了合式的提问之后,就必须依托它进一步去结构自己的研究与写作。至于说,最终能否解决问题,倒是在其次,我不太同意有人以极端口吻说不解决问题而提出问题就没有意思的说法。记得,我自己在攻读博士学位、研究相关问题、写作论文的过程中(2000—2003),我的导师于润洋教授就经常提醒我要有自己的问题,并用问题意识和基本立足点来引领把握我的研究和写作<sup>①</sup>。后来,我在博士学位论文中,把我所认识的问题意识概括为:通过问题驱动研究<sup>②</sup>。

以下,针对并围绕学生写作,进一步讨论提问并依此结构问题。这里,不

<sup>①</sup> 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》以及[增订版]中的有关叙事,上海音乐学院出版社2004年7月第1版,上海,第351页;上海音乐学院出版社2012年6月第2版,上海,第273页。

<sup>②</sup> 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:“为此,需要建立一种问题意识:以什么样的方式去研究什么样的问题?并且,通过这样的设问,去观照对象和主体自身。这就是问题意识的目的,即:通过问题驱动研究。”初版:第16页;增订版:第14页。

牵扯评价,仅对9文的提问再提出进一步的问题,姑且称之为:对提问的提问。

1) 刘雨矜:《“不合时宜的沉思”——瓦格纳成名作〈黎恩济〉序曲之媚俗的现实与媚雅的幻象》。从论文标题看,这里的关键词,无疑是媚俗与媚雅以及与此相应的现实与幻象(尽管她最终成文时并没有把这几个有意义指向的概念性术语名词<sup>①</sup>列为关键词)。对媚俗与媚雅,她是以通俗的方式来界定诠释的:媚俗即不俗装俗,媚雅即不雅装雅。显然,这个问题是需要通过史料挖掘来钩沉的,基本上归属于史学研究范畴。一般而言,作为一部早期作品,尤其在特性风格尚未雏形萌现的情况下,作品中有一些通常样式与普遍时尚,都不是问题的根本。那么,就此做出迎合当时观众趣味和模仿法国大歌剧样式的结论,是不是应该退降一步先把它作为一个事实,给出相关史料,然后,将它作为进一步推证的依据?再者,既然瓦格纳作为当时还不知名的青年作曲家有着强烈的成名欲望而迫切想得到大众接纳和认可,那么,他这样做了又怎么不是按照自己的意愿行事呢?这里的逻辑关系,同样也需要自圆其说,难道这样的媚俗果然是“不合时宜的沉思”吗?再看被视为媚雅原初冲动的戏剧至上理念的不自觉冲动,分开来有关戏剧冲突和音乐对比或多或少都提到了,但最最核心的是,合起来在音乐戏剧创作中如何体现乃至贯彻戏剧至上理念的关键,却并没有得到可以介入创意的展开性推论,至少,所谓媚雅的“媚”字所表征的力不从心的动作究竟发生在哪里?同样是需要通过相关史料来指证的。况且,最终给出的学术概括“不合时宜的沉思”是否恰当得体?也因为缺乏充分有效的论述,似乎成了可有可无的赘问,且难免存在隐藏着空题的危险。

2) 王骏星:《从“荷兰人、森塔动机”中窥视瓦格纳主导动机的创作》。从直接音响感受过程中凸显的结构涣散,到不同类别动机比较并针对回忆动机进行历史考掘,再到主导动机结构力的理论概括,该文一直处在作者预设的这一个序列问题环链之中。问题的现实意义是显而易见的。通常者,尤其是在感性尚未被认定为确凿可靠的情况下,更多有赖于通过乐谱去进行理性分析

<sup>①</sup> 案,这里牵扯到如何给书写用辞进行必要定位的问题,简单而言,名词仅仅是一个区别词性(比如动词、介词等)的语形性用辞;术语是一个可以凸显部分学术内涵的语用性用辞,概念则是一个至少有意义指向的语义性用辞。更进一步的研究,可参见王振复主编:《中国美学范畴史》(山西教育出版社2006年2月第1版,太原)第一卷中的有关叙事:“名词是一定事物与现象的称谓,术语是各门学科中具有约定俗成意义的专门用语,概念是一定事物与现象之特有属性的逻辑形式。”第3页。

进而结论。接下来,这样的分析结果又是否能够被感性体验所印证,则总是被有意无意地忽略。值得重视的是,在这个问题依然缺乏普遍关注的情况下,该文进一步扩充感性问域,通过自己的实践,将结构聆听与纯粹聆听<sup>①</sup>可能产生的错位现象呈现了出来。这个问题本身具有相当的学术含量,且不乏音乐美学与批评的学科意义。结构聆听虽然归属于感性行为,但它的聆听依据来自理性化了的音响结构,换言之,这是一种原本归属于理性认知的音响结构方式通过经验积累而沉淀下来继而又进一步转换过来的感性能力。<sup>②</sup>作者多次提到,依据奏鸣曲式去看乐谱没有问题,去听声音却感觉主导动机结构之间相互贯连乏力,这就把结构聆听与纯粹聆听所产生的差异展示了出来。进一步,又通过回忆动机进及主导动机,再通过戏剧至上退及主导动机,围绕主导动机经过多方面的阐发,依托问题本身完成了写作。可以讨论的问题是,结构聆听与纯粹聆听之间的结构性矛盾(前者依据经由理性认知而成型的感性体验,严格说,具感性认知<sup>③</sup>性质,虽然,感性认知这一概念本身是需要通过其他路径做相应的实证与论证的,后者则仅仅依据感性体验),能否通过方法论乃至本体论路径予以解决?退一步而言,当感性屈从于统一性而生成结构聆听之后,纯粹聆听能否去历史去理性以至于绝对还原感性?<sup>④</sup>

3) 张乐韵:《戏剧至上的理念——论〈唐豪塞〉序曲中管弦乐与曲式结构的作用和地位》。戏剧至上理念,无疑是瓦格纳成就歌剧与乐剧创作的关键要素,在其综合有音乐与戏剧的整体艺术作品中占据绝对重要的地位。该文所针对与围绕的歌剧《唐豪塞》序曲,不仅有强烈的戏剧性,同时不乏鲜明的音乐

<sup>①</sup> 案,结构聆听指感性受制于理性而形成的一种聆听方式,参见崔莹:《后现代音乐及其美学问题研究》(上海音乐学院2010届音乐美学方向博士学位论文,导师:韩锺恩教授)和李明月:《追询后现代音乐的聆听方式》(上海音乐学院音乐学系2008级三年级本科2010—2011学年第二学期论文,导师:钱亦平教授)中的有关叙事,两文还都提到抽象聆听,我这里提到的纯粹聆听则是针对结构聆听并相应抽象聆听提出的一个概念,指感性不受制于理性而本有的一种聆听方式。

<sup>②</sup> 案,这个问题,我的2005级/2008届音乐美学方向博士研究生吴佳在其学位论文《感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究》的答辩过程中,针对答辩提问(人在面对音乐的感性体验过程中理性认知的介入与否)如是回答:人在进行音乐感性经验的过程中自觉地把理性认知转换为感性能力;参见韩锺恩:《如何切中音乐感性直觉经验——关于音乐美学学科建设与音乐学写作问题的讨论(三)》中的有关叙事,载《音乐研究》2009年第2期,总第135期,人民音乐出版社2009年3月15日出版,北京,第73页。

<sup>③</sup> 案,与上述抽象聆听相似,感性认知也是一个逻辑上自相矛盾却又能够作为事实呈现的概念,是我根据崔莹博士在和我讨论学位论文写作时提出的想法而概括出来的一个可深入研究的概念。

<sup>④</sup> 参见韩锺恩:《50天教学互动日志——关于音乐学写作问题讨论三》中的有关叙事,载武汉音乐学院学报《黄钟》2011年第4期,总第100期,《黄钟》编辑部2011年10月25日出版,武汉,第293页。

形式感。<sup>①</sup> 将富有戏剧表现力的管弦乐所发挥的音响结构力作为关注重心,这个来自作品本身的问题不仅符合瓦格纳器乐创作的特点,也是对后期浪漫主义音乐作品总体特征的一个凸显。无论是一般意义上的音响叙事还是更加具体的音色发言,都可以明显看到瓦格纳及其后期浪漫主义音乐作品在管弦乐结构力上的独特驱动。以其后悔动机的3次管弦乐描写为例:第一次通过中、大提琴低沉柔和的音色,以弦乐哀伤而愧疚的形象来表现唐豪塞内心的无限内疚之情;第二次由第二小提琴和中提琴奏出主旋律,管乐在不完全消失金属色彩的前提下,以十分微弱的声音支撑弦乐进行并延续剧情;第三次由前面的圆润与辉煌转换到低沉与哀伤,在弦乐器主奏的同时融合了大管和单簧管等低音乐器结实而丰满的音效。其中,该文特别注意到一个以三个八度大跳后小二度下行的三次模进<sup>②</sup>,如何通过管弦乐音色来深入展现唐豪塞的后悔之情。问题是,这些有关管弦乐音色的描写,仅仅在乐器配置以及论文作者自己的感性联觉,而通过乐器配置变化呈现出来并出自论文作者自身感性直觉的声音修辞(或者更准确地说,就是直接相关音色的叙辞),是否能够凸显出来呢?进一步,又能否触及由各种音色(包括自然与混合、单一与复合、同质与异质等)结构形成的特性音色力场<sup>③</sup>呢?至于说,这样一种音响叙事(管弦乐结构力的独特驱动)是否又受制于或者至少相关戏剧至上理念的问题,看样子还得

① 案,以其主导动机结构布局看:第一段落(三部—五部曲式):救赎—后悔—救赎—后悔—救赎;第二段落(以插部代展开部的奏鸣曲式):城堡(呈示部主部)—维纳斯(呈示部副部)—诱惑(插部)—维纳斯(再现部副部)—城堡(再现部主部),第三段落(单三部曲式):救赎—后悔—救赎;由此主导动机链以及结构布局的简略图式可以看到:一方面,五个主导动机基本上可以构成一个有层次、充满戏剧性的双重线条(首尾两端是抒情性的,中间是描写性的),再一方面,三个段落又呈现出各自对称并整体对称的全对称形式。

② 案,这个主导动机的结构驱动,我在平时的教学过程中也经常作为例子举出来,与张乐韵不同的是,她关注的是音色结构力,我更多关注的是音高结构力,参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:一个通过八度上行+半音下行+下五度折返(连续三次)的动机序列反复出现,形成了一连串连续小二度上行模进离调的等距离台阶,从而,推进整体力度的持续高涨。初版:第210页;增订版:第159页。

③ 案,这里的力场(force-field),有别于一般意义上的立场,立场表示一个确定的立足点,力场则表示由一个特定作用力成就起来的一个场域,以及其本身具有的结构意义。有关力场概念,参见以下文本中的有关叙事以及相关注释:1. 韩锺恩:《七日谈/2006 七言——在一个合式力场内合式表述》(载武汉音乐学院学报《黄钟》2007年第1期,总第81期,《黄钟》编辑部2007年1月25日出版,武汉,第171、178页);2. 王宾:《词与力——〈关键词研究〉项目概述》,认为:可以将文化视为一种动态的“力场”(Force Field)来考虑,不是文化或“场”本身有什么稳定的先在结构,而是态度灵活且具有建构能力(Structuring power)或“权力”(Power)的词语满足了“场”对结构的需求(载[中]乐黛云,[法]李比雄主编:《跨文化对话》1,上海文化出版社1998年10月第1版,上海,第151页);3. [瑞士]瓦拉德·古德齐:《关于〈关键词研究〉项目的说明》,认为:“关键词”应该是在文化内部指称力场(FORCE-FIELDS)的词语,也就是说,它们具有建构的能量(STRUCTURING POWER)(载《跨文化对话》1,第154页)。

深入研究。尤其值得注意的是：通过音乐表现戏剧性和音乐自身的戏剧结构力是一个问题还是不能等同的两个问题，而瓦格纳戏剧至上理念的真正含义究竟又在哪里呢？

4) 周凌霄：《探寻瓦格纳歌剧“交响化创作思维”在序曲中的体现——对〈罗恩格林〉第一幕前奏曲的分析》。如何围绕单一主题，通过音色与调性手段，以单一主题的重复变化来展现戏剧冲突，不仅是瓦格纳这个作品段落的主要特征，相当程度上，至少也是纯器乐作品如何通过特性语言表现音乐戏剧冲突的重大命题。与前述王骏星文相似，这里提出问题的缘由，也是通过临响<sup>①</sup>而产生的感官印象：单一主题不断重复进行却并没有带来听觉单一枯燥的感觉。之所以呈现这样的感官事实，原因在配器（主题的4次呈现，分别通过这样的乐器配置：小提琴组→木管组→弦乐+木管→木管+铜管），一种由淡到浓的音色力度以及由此建构的音色力场。那么，与前述张乐韵文相似，这样一种通过音色结构力以及相应的力场究竟成就出什么来呢？仅仅是这种音乐表现了那种戏剧性（如文中所说：通过配器、调性带来的音色的差异比之于旋律本身的对比更能有效地展现戏剧冲突），还是这种声音本身就具有的戏剧结构力（如文中所说：瓦格纳“交响化创作思维”在序曲中的体现）？同样道理，这也是一个不可回避的音乐学问题。不过，倒是可以通过美学路径切入，我注意到她文中有这样一个源于感性的表述：“悄无声息”的美——不露声色却已将听者渐渐并且深深引入戏剧情节当中。也许，在不甚自觉的状态中，依然可以把所谓戏剧情节理解为由罗恩格林、爱尔莎、奥特鲁德、国王诸多人物构成的戏剧，那么，有没有可能进入到声音自觉当中，直接切中这个问题——把由淡到浓的音色力度以及由此建构的音色力场理解成一出戏呢？一路前行的瓦格纳，是不是通过交响化创作思维把音乐戏剧这出戏置放在整体艺术作品的阶位上？

5) 鲁瑶：《时间悬停之处——从瓦格纳乐剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲的“渴望动机”说起》。用悬停（直升飞机在一定高度上保持空间位置基本不

<sup>①</sup> 案，临响(Living Soundscape)是我创用的一个叙辞，参见韩轸恩：《临响，并音乐厅诞生——一份关于音乐美学叙辞档案的今典》(简约稿)(载2001音乐学年度丛书：《音乐文化》，中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编，主编：乔建中、陈永华，文化艺术出版社2002年5月第1版，北京)中的有关叙事：“置身于音乐厅这样的特定场合，面对音乐作品这样的特定对象，通过临响这样的特定方式，再把在这样的特定条件下获得的(仅仅属于艺术的和审美的)感性直觉经验，通过可以叙述的方式进行特定的历史叙事和意义陈述”(第392页)；或者简约成一句话：“置身于音乐厅当中，把人通过音乐作品而获得的感性直觉经验，作为历史叙事与意义陈述的对象”(第393页)。

变的飞行状态)来比喻音乐时间在虚空之中飘浮,一定程度上说,是一个绝妙的感性修辞<sup>①</sup>。该文的定位是声音状态作用于心理的感受,以及由此心理感受产生的抽象寓意。问题是,这样一种悬停的运动依据是什么?或者说,时间悬停的空间结构在哪里?该文给出的4个因素都来自分析后的音响结构状态:节奏延绵与调性漂浮,单一动机自我复制,多个动机之间的亲缘性,纵横结构的混沌性。其实,这里最最主要的抽象关系,就在于同与不同、动与不动。犹如阴阳和合一般,同异与动静各自之间,一在相对而言,二在可以互换。于是,关键需要考察进而发掘的,应该是如何在同中见异又如何在中孕静?仅以其两个失重原因来看,一是强弱关系的模糊,二是张弛关系的消解。有意思的是,由于踏空可能造成的动荡乃至跌宕在这样一种不断并持续踏空的状态之中反而悬停了,就像该文所说的那样:物理的时空依然在流逝前行,但心理的时空却全然无觉。十多年前,我在撰写博士学位论文的时候,也曾经就此问题提出过物理与心理两个结构—机制的看法:在音响结构上,内在张力不断向外伸张,不协和音响一方面不断地要求解决,一方面又不断地避开解决,由此互动,形成惯性,并生成一种延缓机制。与此相应,在心理结构上,外显的情绪不断向内收缩,然而,紧张之后对松弛的期待,又不断地被阻碍,被推迟,同样是两相互动,形成惯性,并生成一种忍耐机制<sup>②</sup>。可见,无论是同异还是动静以

① 案,感性修辞是上海音乐学院音乐学系2005级本科生谢莉在准备毕业暨学士学位论文(指导教师:杨燕迪教授)时提出的一个概念(2009.12.23,上海),意即针对音乐作品分析评述中的感性体验进行概括性研究,尽管后来她在正式写作时没有运用这个概念,但依然引起了我的高度关注,其用意虽然跟我的理解不一样,然而,这个概念的给出本身,显然是具有创新意义的。由此,我把它接过来,设想通过与声音概念进行并列研究。从2013—2014学年开始,谢莉将随林华教授攻读音乐心理学方向硕士学位,我期待她实施这个研究,不妨做一个类似感性修辞的心理实验。

② 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:“所谓无终旋律,就是通过各种方式避开终止以扩张结构。问题在于,之所以不可终止,之所以难以终止的原因,究竟是作者有意为之?还是音响结构自身使然?针对后者,有一个理由似乎充分,这就是半音技法成为一种音响结构方式。半音阶,在传统乐音系统中最小的音高距离,或者说,是最窄的音程空间,这样,相邻两个音之间已经无可插空,于是,就级进而动,或者向上或者向下。仅仅对此作单项透视,一个由半音阶构成的音高序列,确实就像是一条排列均匀的链子。然而,值得注意的是,这条链子到了瓦格纳这里,就变成了主角,这个局部技法开始统制作品整体。乐剧《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲部分,半音技法的结构功能,几乎贯穿在作品的终始,在一个相当篇幅的章节,占时12分钟之余,从开端到终结,全曲几乎是由各种自由变化着的和弦贯串,形成一片闪烁发光、难以捉摸的音响织体,不仅自由转调得以充分实现,而且,也没有十分明确的调性标记,只见终止条件,不见终止结果,一切似乎都处在不定的流动之中。这是一个空前的串珠现象,在宽阔的空间,在持续的时间,音响结构充实丰满,且动力不减。就这一串半音,在结构旋律的同时,还导致了旋律自身的难以终止,并藉着这种自生动力形成的惯性,编织出一条可持续的音带。之所以动力不减,之所以持续不断,也许,关键就在于无终旋律及其半音技法。在这里,似乎有一个自动装置,无非被瓦格纳发现,并破译开解。”初版:第111—112页;增订版:第86页。



及两者各自之间的相对与互换,都需要进入物理与心理、时间与空间的诸多场域之中,通过感性修辞的不断成熟去成全与圆满声音存在的叙事。余下者,如何切中由此心理感受产生的抽象寓意,则是更加复杂的事情了。

6) 许首秋:《〈纽伦堡的名歌手〉序曲“特殊”聆听感从何而来》。很显然,该文题目标示的是针对与围绕这首序曲所产生的特殊聆听感的来源问题。然而,这里首先遭遇的却是这个特殊聆听感本身的身份识别问题,以及在相对的特定条件下的合法性问题。第一种,无疑是归属于感性的纯粹聆听,以及有可能派生的审美评价,所谓好听不好听。第二种,已然有理性介入的明显经由职业规训的结构聆听,以及有可能派生的艺术评价,所谓合理不合理。第三种,是在历史认识引导下甚至受制于意识形态扰动的概念聆听,以及有可能派生的历史评价,所谓正确不正确。对此,作者给出听力错觉这样一个具开放性的概念,应该说,对由此引发的合法性问题的讨论,是留有比较充分的进退余地的。换言之,当逼问及至尽头的时候,听力错觉是可能在一定范围内起到缓解作用的。然而,作为感官事实的听力错觉却不是模糊乃至回避问题的手段,听力错觉自身也需要以清晰的面目出场,究竟是因为能力不及而产生的错觉,还是根本上由于类别不同就只能是错觉?因此,所谓合法性必须是在相对的特定条件下的听力自在状态。这里牵扯到的两种不同——不及的不同与不同的不同<sup>①</sup>,应该说,是测定合法性与否的验证标准。进一步的问题,当然是感性聆听、结构聆听、概念聆听之间的关系问题,这里,可以排除一种可能,即仅仅持守一种方式的聆听,几乎是不存在的,可以讨论的,主要在不同聆听方式相互之间的渗透与影响。核心关键,三者之间究竟是上下串联式的相关,还是平行并联式的相关?深层次的问题,依旧是感性与理性的关系。我的看法,是弃自然衔接取结构衔接,就是说,把感性与理性的自然关系横架过来,在充分重视两者各自独立有效的前提下,进行逻辑层面的问题衔接,充分利用听力错觉显露出来的结构罅隙<sup>②</sup>,以求多重论域资源的有效配置。

<sup>①</sup> 案,对这两种不同的经典界定——不及的不同和不同的不同,乃据语言学家赵元任先生在其《新诗歌集》(1928)序中所说。

<sup>②</sup> 案,关于如何充分利用因差异而生的结构罅隙,我曾经在给一篇文献(杨燕迪:《音乐理解的途径:论“立意”及其实现——为庆贺钱仁康教授九十华诞而作》)撰写的导读中这样说:“如何通过合法偏见、正当错觉、有效误读去实现有机增生,并兑现工具价值以拓展自我局限。……就像限用毒品可以产生奇效一样,这里所说的偏见、错觉、误读,同样可以在合法、正当、有效的限定下,生发出特殊的效能。”参见韩锺恩主编·导读:《中国音乐学经典文献导读》音乐美学卷中的有关叙事,上海音乐学院出版社2008年7月第1版,上海,第439页。