

HISTORY OF WESTERN MUSICAL RHETORIC

王旭青 著

西方音乐修辞史稿



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

王旭青 著

HISTORY OF WESTERN MUSICAL RHETORIC

西方音乐修辞史稿

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐修辞史稿/王旭青著. —上海:
上海音乐学院出版社, 2018.12

ISBN 978 - 7 - 5566 - 0356 - 5

I. ①西… II. ①王… III. ①西洋音乐-音乐作品-
修辞-研究 IV. ①J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 273919 号

书 名	西方音乐修辞史稿
作 者	王旭青
责任编辑	李 绚
封面设计	孙洁涵
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	787×1092 1/16
印 张	21
字 数	301 千字
版 次	2018 年 12 月第 1 版 2018 年 12 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7 - 5566 - 0356 - 5/J.1326
定 价	90.00 元

国家社科基金艺术学单列项目资助成果(14BD040)

【作者简介】

王旭青,文学(音乐学)博士,杭州师范大学艺术教育研究院教授,硕士生导师,美国耶鲁大学音乐系访问学者(2012—2013),万人计划全国青年拔尖人才,浙江省151人才工程培养计划第二层次,浙江省之江青年社科学者。著有《理查·施特劳斯交响诗研究:语境·文本·音乐叙事》(2010)、《圣-桑交响诗研究》(2011)、《言说的艺术:音乐叙事理论导论》(2013)、《柴科夫斯基实用和声学指南》(译著,2016)、《分析·叙事·修辞——音乐理论研究论稿》(2018)等。曾获浙江省社科联青年成果奖一等奖(2014)等。主持并完成国家社科基金项目一项、教育部人文社会科学规划项目一项、浙江省哲学社会科学规划项目两项等。

【书目简介】

本书以“历时研究”“当代面向”“文本审思”为叙述脉络,呈现西方音乐修辞理论的演进历程、当代风貌和批评实践。上篇从历时的角度追溯西方音乐修辞理论的萌芽、发展及其演变过程,论及音乐修辞理论与古典修辞学之间的延续性与差异性,修辞如何渗透到音乐理论中,巴洛克时期音乐修辞理论谱系,以及音乐修辞与古典修辞的分野等问题。中篇聚焦于当代音乐修辞研究如音乐辞格研究、基于古典修辞学的五要素修辞话语分析、音乐结构修辞研究等,对这些代表性研究的产生背景、理论出发点、基本前提和分析路径等问题进行批判审思。下篇为音乐修辞个案研究举隅,涉及音乐修辞分析方法论问题。

目 录

导论 西方音乐修辞理论自我论域与理论向度

——音乐修辞理论与修辞学关系的思考	001
音乐修辞理论的发展基点	003
差异性：摆脱古典修辞	007
音乐修辞的“自我”概念与研究范式	016

上篇 音乐修辞理论的历史审思

第一章 音乐修辞：溯源及考辨	023
修辞传统	024
情感论	029
第二章 文艺复兴：音乐与修辞的“汇合”	038
音乐修辞与作曲教学法	038
音乐与修辞的“语境转换者”	041
第三章 巴洛克音乐修辞：音乐诗学的绽放	048
巴洛克时期的修辞学传统	050
马丁·路德的音乐观：德国巴洛克音乐的理论根基	052

巴洛克时期的音乐修辞理论	057
第四章 音乐修辞与古典修辞的分野	074
17、18 世纪欧洲音乐风格与观念的衍变	075
17 世纪中叶到 18 世纪末音乐修辞理论谱系脉考	080
音乐修辞理论发展的历史透视与审思：1650—1800	095

中篇 现代·方法·音乐修辞批评研究

第五章 20 世纪西方音乐修辞理论研究的理路与格局	105
音乐修辞理论研究的学术理路	106
音乐修辞批评研究的模式与特征	115

第六章 舍林的音乐修辞批评范式	121
舍林其人及其主要论著	121
舍林音乐修辞批评中的其他理论参照	123
舍林音乐修辞批评的基本路径	129
“后舍林”现象的思考	133

第七章 音乐辞格：音乐修辞理论研究的经典论题与当代境遇	138
当代音乐辞格研究与实践的学术理路	140
温格尔的音乐辞格分类系统	143
当代音乐辞格研究的困境	145

第八章 基于古典修辞学结构体系的音乐修辞批评研究	152
理论出发点	154
基本前提与理论基础	156

分析路径	159
边界的突破及其反思	168

下篇 音乐修辞批评运用举偶：文本与形式

第九章 小二度修辞与逐渐消隐现象：肖斯塔科维奇《第三弦乐四重奏》中的音乐修辞策略	173
逐渐消隐现象	174
小二度修辞	176
音乐结构与逐渐消隐现象的意义关联	184

第十章 引用与象征：乔治·克拉姆《四个月亮的夜晚》的音乐修辞策略	193
“夜”标题	194
核心音列与整体结构	197
洛尔卡诗歌文本的象征与意象	205

第十一章 杰克·波蒂《十四种状态》的叙事性修辞阐释	213
本文	215
潜文：数字隐喻中的宗教寓意	224
衍文：《十四种状态》修辞言说的历史绵延之维	228

附录一：《新格罗夫音乐与音乐家词典》“修辞与音乐”条目译文	231
-------------------------------------	-----

附录二：新音乐分析中的音乐修辞与音乐姿态	267
----------------------------	-----

附录三：布尔迈斯特音乐辞格体系	282
-----------------------	-----

附录四：布尔迈斯特音乐辞格理论的分析实践	289
----------------------------	-----

附录五：音乐辞格的基本分类 300

附录六：谱例与图表索引 311

参考文献 316

后 记 325

导论 西方音乐修辞理论的自我论域与理论向度

——音乐修辞理论与修辞学关系的思考

在欧洲文化传统中,修辞学(rhetoric)是一门有关语言使用的重要学科。它不仅出现在文学体裁如演讲词、小说、诗歌的研究中,还渗透到哲学、社会学、文化学、教育学、音乐艺术等多个学科中。音乐修辞理论最早可追溯至中世纪,但直至今日有关其历史发展、理论基础及其分析实践等问题仍在延续。麦克科瑞勒斯^①曾谈及:“音乐修辞是我们音乐家——不管是作曲家、表演家、音乐理论家、民族音乐学家还是音乐历史学家——都一直在用的一个词语。它是我们探讨音乐时无法避开的术语之一。”^②在麦克科瑞勒斯看来,音乐修辞不仅是音乐创作和音乐理论研究中的重要概念,还是整个音乐文化研究中都会触及的一个话题。

事实上,用何种方法来分析或诠释音乐作品的意义是一个古老而又复杂的论题。从古到今一直不乏有思想的音乐理论家或作曲家深究

① 帕特里克·麦克科瑞勒斯(Patrick McCreless),美国耶鲁大学音乐系音乐理论教授,1993—1995年担任美国音乐理论协会主席,美国《音乐理论》期刊主编,《十九世纪音乐》期刊副主编。主要研究领域为19世纪半音化音乐、申克尔理论、音乐理论史、音乐修辞理论以及俄罗斯音乐等。

② 帕特里克·麦克科瑞勒斯:《新音乐分析中的音乐修辞与音乐姿态》,王旭青译,载《音乐艺术》,2014年第4期,第85页。

其中,他们纷纷建构新的分析理论与方法,并付诸于创作实践中。20世纪以来音乐分析学科更是日新月异,种种分析体系与方法林立,如申克尔的“图表分析法”、鲁道夫·雷蒂的“主题—动机分析理论”、艾伦·福特的“音级集合分析理论”,以及大卫·列文的“广义音程系统与变换理论”等等。这些分析体系差异显著,皆有各自的理论基础、分析模式与关注对象。“申克尔分析理论”和雷蒂“主题—动机分析理论”是理解调性音乐的主要方法,“音级集合理论”和“广义音程系统与变换理论”则主要为分析无调性音乐和十二音音乐提供理论依据。从音乐理论和分析层面来看,这些分析体系尽管都富有价值和成效,但它们的运用都有着较为严格的限制。以申克尔分析理论为例,根据申克尔的著述《新音乐理论与幻想》和《自由作曲》中所列举的作品来看,申克尔分析更多关注的是共性时期的作曲家,例举多为巴赫、海顿、贝多芬、肖邦和勃拉姆斯等人的经典作品。再看音级集合理论,阿伦·福特的“音级集合理论”尽管要为无调性音乐提供一种具有普适性的分析理论框架,但他在《无调性音乐的结构》中所例举的作品多以新维也纳乐派(勋伯格、贝尔格、韦伯恩)和1945年以后的一些先锋作曲家如拉格尔斯、巴比特等人的作品为主,基本忽略了20世纪中叶其他作曲家的作品。不可否认,主要针对调性音乐的“申克尔分析理论”、“主题—动机分析理论”与主要针对包括十二音序列音乐在内的无调性音乐的“音级集合理论”和“变换理论”的分析效力是令人满意的,但一个基本的事实是:任何一种音乐分析理论和批评模式都不是放之四海而皆准的,作为一种分析体系或理论方法,它们在关注层面上都有各自的合理性与局限性,都难以全面捕捉音乐的方方面面。20世纪80年代以来,英美音乐理论家在面对这一问题时,尝试另辟蹊径,征用“他者理论”或跨学科视角来透视音乐结构与意义问题,这一做法甚至成为主流,如音乐批评思想、女权主义音乐批评、音乐叙事学、音乐符号学,以及以抽象数论为基础的列

文变换理论等等。这些多样并存的观念体系和研究模式共同推动着当代音乐理论的蓬勃发展。

作为具有深厚学术底蕴和“复兴”态势的音乐修辞理论,也以其独特的理论基础和方法论投入到当代音乐理论学术大潮中。音乐修辞理论以古典修辞学^①为理论起点,关注音乐语言中的修辞手段,构建了一套相对独立的知识结构与学术形态,呈现出跨学科意义上的音乐修辞理论体系。那么,笔者想追问的是:音乐修辞理论的确立及其衍化究竟依据了修辞学中的哪些理论、原则与方法?音乐修辞理论又具有哪些有别于修辞学的“自我论域”和“理论向度”,使之成为一个相对自给自足的理论体系?又或者说音乐修辞理论与修辞学之间究竟有着怎样的延续性与差异性,从而体现出二者的内在关联与外在区别?对这一系列问题的回答是探讨音乐修辞理论的起步之基。

音乐修辞理论的发展基点

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“分析”(analysis)条目中,有关其早期历史演变的叙述论及了音乐修辞理论与音乐分析学科之间的渊源关系:“音乐分析,作为一门独立的学科,直到19世纪晚期才真正建立。作为一种研究路径和方法,可追溯至18世纪50年代。但作为一种学术探究的工具,尽管只是辅助性的,却可追溯至中世纪。现代音乐分析的前身至少有两大音乐理论谱系:调式体系研究和音乐修辞理论。”^②《音乐学:关键

① 西方修辞学有2400多年的历史,学界通常将19世纪以前的西方传统修辞学称为“古典修辞学”,以亚里士多德、西塞罗和昆体良等人为代表。

② Ian D. Bent, Anthony Pople, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., London: Oxford University Press, 2001, Vol. 1, p. 530.

概念》中列有“修辞”条目,但著者并没有单独详述这一概念,而是让读者参照书中的另一条目“语言”(language)。在“语言”条目中,著者明确强调了修辞学与音乐学之间的渊源关系:“修辞理论转换到音乐中,便形成了音乐学的初期阶段。”^①修辞学顺利地进入音乐理论学科首先是二者之间存在天然的共通性:自语言出现,人类便有修辞的需要,修饰自己的言语以加强表达效果,修辞是以语言为主要媒介的符号交际行为,是演说家和写作者的必需技艺;音乐也是一种语言,音乐创作和音乐表演中同样存在对音乐言语进行“调饰”以加强其言辞和表达效果。修辞学与早期音乐理论体系的“交汇”实际上与二者之间的一些内在逻辑紧密关联。

契合:音乐与修辞学科的互补与共通

修辞学自诞生以来,便呈现扩张的趋势,跨学科特征尤为明显。众多思想家、修辞学家就音乐在言说艺术中所起的不可替代作用进行探讨。与修辞学在古希腊时期得到蓬勃发展这一状况相比,同时期的西方音乐学科尚无独立的理论体系与方法范式。正因如此,二者外部层面的学科现状“催生”了学科之间的互补,这为修辞学进入西方早期音乐教育体系,并成为作曲法与音乐分析的重要理论基础提供了外部契合条件。

音乐与修辞有着共通的学科本源。音乐修辞理论主要依据的理论基础便是传统修辞学中的“五艺”。^② 修辞活动的过程包括论点的提出,

① David Beard, Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London and New York: Routledge, 2005, p. 102.

② 古罗马修辞著述《献给赫伦尼厄斯的修辞学》(*Rhetorica ad Herennium*)中提到“修辞”的五个阶段:立意(invention)、布局(arrangement)、文采(style)、记忆(memory)和演讲(delivery)。这五个阶段既是修辞者应拥有的五大能力,也是古典修辞术着重研究的五大论域。“五艺”在古希腊、古罗马的一些修辞学家如亚里士多德、泰奥弗拉斯特(Theophrastus, 约前370—前285)、赫尔马格拉斯(Hermagoras, 约前2世纪)和昆体良等人的论著中都有所阐述。另需特别说明的是,不同出版物有关“invention, arrangement, style, memory, delivery”的译名并无统一说法。笔者在此统一译为“立意、布局、文采、记忆、演讲”。

材料的安排,选择词句来推进证明,再到记忆,并发表,这一过程与音乐作品的创作过程有类似之处。可以说,音乐创作的过程便是一种修辞行为,这是音乐修辞理论借鉴修辞学的内在理论基点。

延续:理论方法的借鉴

麦克科瑞勒斯在用音乐修辞视角分析达维多夫斯基的一首练习曲后,如此谈道:“对修辞以及身体的和音乐的姿态的理解能帮助我们分析新音乐吗?我的回答是当然可以,正如你所看到的。不借助音乐修辞与姿态概念,能获得同样的分析结论吗?我的回答是我不确定。在我以音乐修辞视角来探究这首练习曲之前,我对这部作品作了大量的、长时间的的分析。因此,我会说,不借用修辞理论,我也能进行分析,但修辞理论视角的确帮助我更清晰、更明确、更直接地表达出我对这部作品的理解。”^①麦克科瑞勒斯对音乐修辞理论的有效性作了正反两面回答,那么笔者想进一步追问的是:究竟修辞的哪些理论或方法能更有效地进行音乐诠释?或者说修辞学的哪些视角是其他音乐分析理论所难以做到的?

事实上,音乐分析学科一开始就从传统诗学中借用了大量术语。本特(Ian D. Bent)和波普(Anthony Pople)曾论述道:“11世纪的音乐理论家们如威汉姆·赫塞^②、康坦克特斯^③和科特^④都以应答圣歌(antiphon)为例进行简要的调式分析,后来还有一些音乐理论家如帕

① 帕特里克·麦克科瑞勒斯:《新音乐分析中的音乐修辞与音乐姿态》,王旭青译,载《音乐艺术》,2014年第4期,第91页。

② 威汉姆·赫塞(Wilhelm of Hirsau,又名 Wilhelm von Hirschau, 1030—1091),修道院院长,推行了宗教改革,著有《天文学》(De Astronomia)等。

③ 赫曼努斯·康坦科特斯(Hermannus Contractus,又名 Hermann of Reichenau, Hermannus Augiensis, Herman the Cripple, 1013—1054),作曲家、音乐理论家、数学家和天文学家,创作有赞美诗《爱救世主》(Alma Redemptoris Mater)等。

④ 约翰·科特(Johannes Cotto, 1100—?),作曲家和音乐理论家,创作有尚松、奥尔加农等作品。

达吾^①和加弗瑞斯^②也这么做。这些分析主要是为表演服务。……只有随着音乐修辞的发展,“结构”(form)这一概念才进入音乐理论中。”^③除术语“结构”外,“风格”(style)“主题”(theme)“辞格或音型”(figure)“动机”(motive)“乐句”(phrase)“节拍”(metrics)“节奏”(rhythm)“呈示”(exposition)“插部”(episode)“重音”(accent)“发音”(articulation)“创作”(composition),以及早前使用的“克劳苏拉”(clausula)“音色”(color)等都源自文学概念。^④可以说,早期音乐理论研究者遵循文学学科中的研究方法与抽象概念来归纳音乐语言的多样化现象,努力寻找音乐语言中统一存在的普遍关系或模式类型,并运用到作曲教学或音乐分析实践中。

具体到修辞学,修辞学主要关注言语辞格、言语修辞活动(与语境、语体有关),以及言语风格等,而其中辞格研究是修辞学研究的核心论域。受此影响,从文艺复兴时期到巴洛克时期的作曲家、音乐理论家、音乐教育家以及音乐史学家对“音乐修辞”论题,尤其是音乐辞格(music figure)的强烈兴趣和高度关注是当今音乐学界所难以想象的。这一时期的音乐修辞理论代表性的研究成果有德雷斯勒^⑤的《诗的音乐规则》、扎利诺^⑥的《协和的原理》、布尔迈斯特^⑦的《音乐起源》和《音乐诗学》等。以布尔迈斯特《音乐诗学》所关注的问题域(辞格研究)、理论范式及其学科规训(disциплиnarity)来看,该著不仅将音乐语言的一般性质与规律确立为音

① 玛契托·帕达吾(Marchetto da Padova, 1305—1319),意大利音乐理论家和作曲家。

② 弗朗契努斯·加弗瑞斯(Franchinus Gaffurius, 1451—1522),意大利音乐理论家和作曲家。

③ Ian D. Bent, Anthony Pople, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., London: Oxford University Press, 2001, Vol. 1, p. 530.

④ Willibald Gurlitt, “Music and Rhetoric”, *Helicon*, v, 1944, p. 65.

⑤ 杰罗斯·德雷斯勒(Gallus Dressler, 1533—1580),德国作曲家和音乐理论家,著有《诗的音乐规则》(*Praecepta Musicae Poeticae*, 1563)。

⑥ 乔塞弗·扎利诺(Gioseffo Zarlino, 1517—1590),意大利音乐理论家和作曲家,著有《协和的原理》(*Le Istitutioni Harmoniche*, 1558)。

⑦ 乔吉姆·布尔迈斯特(Joachim Burmeister, 1564—1629),德国作曲家和音乐理论家,著有《音乐起源》(*Musica Autoschediastikē*, 1601)和《音乐诗学》(*Musica Poetica*, 1606)等。

乐理论的核心论域,还通过音乐辞格体系的创造,真正建立了一套将修辞学理论“为我所用”的行之有效的研究方法,堪称西方现代作曲法和音乐理论体系的鼻祖。^①可见,在早期的音乐修辞研究中,可以看到这样一个趋向:受修辞学研究的影响,音乐修辞理论也以辞格为中心论题,并通过类型化的辞格概念来达到对音乐语言通则和规律的把握。

差异性:摆脱古典修辞

音乐与修辞(演讲术)之间存在诸多共通性,但是两者所使用的语言符号、表达媒介、呈现的方式及其文体特征(除声乐类体裁中使用歌词外)存在相当大的差异,因此就不可避免地显露出修辞学作为一种研究方法在音乐研究领域中的不适应性。这种不适应性促使音乐修辞研究者在接纳和吸收修辞学核心思想的同时,不断地根据自身学科的立场与特点对修辞理论作出适当的修正以适应音乐修辞研究,从而形成有别于修辞学的具有自我特征的相对稳定的理论框架与系统。

独立性的重要标志:从“歌词的修辞”到“无词的修辞”

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》的“修辞与音乐”(rhetoric and music)条目中论述道:

西方文明史发展到相当晚的阶段,音乐的主要形式还是声乐,即受到歌词的制约。因此,作曲家依据歌词进行的配乐常常在一定程度上受到修辞学的影响,甚至在器乐音乐获得独立地位之后

^① 有关布尔迈斯特及其《音乐诗学》将在第三章进一步论述。

的很长一段时间内,修辞原则仍然常用于声乐曲和器乐曲的创作中。^①

可以看到,早期作曲家创作声乐曲时会考虑歌词的格律和语调等,还会采用“绘词法”(word-painting)创作手法,其目的就是要用音乐来描绘特定的歌词形象或情感。因此,为了更有说服力地表现歌词的内容,修辞学原则便被广泛地借鉴到音乐创作中。但随着巴洛克时期器乐音乐的发展,器乐音乐逐渐摆脱歌词的束缚。这一阶段,如何确立音乐语言的结构范型,如何借助纯音乐的原则让器乐音乐铺叙延展,便是作曲家考虑的核心问题。这一时期的纯器乐创作仍然沿用修辞学原则,并渗透到音乐分析实践中,充分显露音乐修辞理论开始摆脱文学语言的束缚,更多围绕音乐自有的语言规则进行探讨,进入“无词的修辞”。从“歌词的修辞”到“无词的修辞”,其意义在于音乐修辞理论圈定了自我论域及其批评场域——以音乐的语言规律及其审美价值为中心来对音乐语言本体做音乐的(而不是非音乐的)深入探讨、解析或阐释。这是音乐修辞理论走向独立性的重要标志。

核心理论的“突围”:音乐辞格体系的构建

巴洛克“音乐诗学”理论家大多熟悉修辞学的核心理论——辞格理论,但他们在努力借鉴的同时,更注重音乐辞格体系的构建,并使之纳入到作曲法和音乐理论体系中。布尔迈斯特在《音乐诗学》中谈道:“作曲新手不要期待在此书中找到音乐装饰法或辞格的规则。它们是如此多变和多样,以至于我们几乎不可能罗列穷尽。而且,即便我们对部分装饰法

① Blake Wilson, George J. Buelow, Peter A. Hoyt, “Rhetoric and Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., London: Oxford University Press, 2001, Vol. 21, p. 260.