

上海音乐学院研究生部



首届“两岸三地”
音乐艺术专业
博士研究生学术论坛
论文集

张 巍 主编



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

2013年中央财政支持地方高校发展专项资金——科研平台和专业能力实践基地项目资助

085内涵建设项目——交叉专业平台建设项目资助

2014年上海市研究生教育创新计划实施项目——拔尖人才培养平台项目资助



首届“两岸三地” 音乐艺术专业 博士研究生学术论坛 论文集

张 巍 主编

上海音乐学院研究生部



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

图书在版编目(CIP)数据

首届“两岸三地”音乐艺术专业博士研究生学术论坛
论文集/张巍主编. —上海:上海音乐学院出版社,
2015. 10

ISBN 978 - 7 - 5566 - 0093 - 9

I. ①首… II. ①张… III. ①音乐—文集 IV.
①J6 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 244748 号

书 名 首届“两岸三地”音乐艺术专业博士研究生学术论坛论文集
主 编 张 巍

责任编辑 杨成秀

责任校对 徐 聪 孙守喆

封面设计 梁业礼

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 上海师范大学印刷厂

开 本 787 × 1092 1/16

印 张 26

字 数 480 千

版 次 2015 年 10 月第 1 版 2015 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 5566 - 0093 - 9/J. 1055

定 价 78.00 元

出 品 人 洛 秦

本社图书可通过中国音乐学网站 [Http://musicology.cn](http://musicology.cn) 购买

论坛学术委员会

(按姓氏笔画排序)

主 任 贾达群

副主任 陈晓霁 张惠玲

委 员 张 巍 陈丹布 周世斌

洛 秦 钱仁平 高佳佳

韩锺恩

序

如果说专家、教授是音乐研究的引领者,那么青年学者则代表着未来。这其中,在读博士研究生由于学历较高、思维活跃、有独立的研究方向等特点而被寄予厚望。上海音乐学院特别关注着这一群体的成长和发展,因此,在精心组织策划下,2014年11月3日至6日,首届“两岸三地”音乐艺术专业博士研究生学术论坛在上海音乐学院成功举办。该论坛受到了包括我国大陆、香港、台湾地区各大音乐艺术类高校的热情响应,共收到论文投稿近70篇,经学术委员会严格评审,最终有40篇论文入选。其中的31篇汇编入本论文集,总体上反映了目前两岸三地音乐艺术专业博士研究生的研究视域和理论特色。

纵观这些研究成果,可以发现研究领域主要集中于音乐分析、音乐学研究和音乐教育三个方面。首先在音乐分析领域,我国大陆地区的博士生研究方向涵盖风格研究、美学阐释、材料分析等方面,尤其在中国作曲家创作研究及流行音乐理论研究方面特色鲜明;香港地区博士生的论域涉及和声音响和新兴的研究理论在实践上的应用,彰显了对中西方各种研究利器兼收并蓄的开放胸怀;台湾地区博士生的研究包括古典音乐元素分析及版本校订研究,尤其后者的细致和严谨令人印象极为深刻。在音乐学研究领域,大陆地区的博士生在概念的梳理和诠释方面投入较多,台湾地区的青年学者将目光延伸到女性主义视角。虽说各有趣味,但他们在对中国传统音乐的继承和发展方面都倾注了极大的热情。音乐教育研究方面,大陆地区的博士生更多地关注基础教育和课程体系方面的研究,而台湾地区有青年学者将研究视野扩展到流行乐队音乐的学习规律,论题和视角的碰撞无疑将带来有益的启发。从这些研究中可以看出,各地区、各类型的艺术类高校已逐渐形成了自身的教育特色,所培养的博士研究生在课题方向和研究方法上特征鲜明。大陆地区的研究比较偏重于概念厘清、和声结构、中国作品和作曲家技法,港台地区则注重探讨边缘领域、新兴理论、临场调研和校订研究。本论文集不但为青年学者们提供了交流所长、互通有无的平台,同时也可以成为各地区和高校相互了解培养特色、借鉴培养经验的参考资料。

近年来,上海音乐学院的研究生教育愈来愈将博士研究生的培养摆在突出位置,不仅成立了研究生会博士工作部,从体制上提供保障,而且通过举办各种创新性的活动为博士研究生搭建学术发布和学术交流的平台,从而推动他们的学术研究向社会推广。例如2013年10月举办的“上海音乐学院音乐分析学科博士学者论坛”、2014年7月举办的“上海音乐学院研究生‘乐动云南’暑期社会实践——文化下乡暨采风调研活动”、2015年举办的“作曲技术理论论坛系列活动”和已经在国内多个音乐院校开展的“‘奏鸣·论乐’上音研究生学术研究巡讲系列活动”,包括本次的“‘两岸三地’音乐艺术专业博士研究生学术论坛”,立体、多维、全面地满足了博士培养过程中的学术需求。虽说是学术性活动,但这些活动无疑将对博士研究生的学术成长、社会服务与艺术实践之间关系的打通提供途径,使他们的学术实践与社会服务、文化生活与社会认知紧密结合。这也成为上海音乐学院博士研究生学术创新培养的重要思路和实施路径。

本次论坛的召开及论文集的出版也是上海音乐学院博士研究生系统孵育工程的一个重要环节。我希望这项工作可以成为一个良好的开端,也希望其他的音乐专业博士培养单位能与我们有所共识,并坚持把这项工作持续下去。

是以为序。并衷心希望本论文集的出版能帮助我们的青年一代博士学者展现他们的学术观点和风采。

目 录

一、音 乐 分 析

3 / “诗意”叙事

——肖邦《第二叙事曲》结构分析与意义解读

孙胜华

17 / 视觉与听觉相互作用所产生的画面感

——对埃里克·萨蒂钢琴组曲《运动与嬉戏曲》创作思维剖析

马颖辉

34 / 伯恩斯坦爵士赋格的风格越界

王 球

49 / 四度交锋：德彪西钢琴练习曲《为四度而作》的音响蕴涵

林镇辉

57 / 舒伯特《冬之旅》的送葬进行曲意涵

林贝亭

71 / 民间音乐的个性化改编创作

——杰克·鲍地创作观念及作品《五首旋律》之二分析

李其峰

79 / 王西麟音乐中“长呼吸”结构特点初探

张智军

94 / 王西麟交响组曲《太谷秧歌》之音高语言研究

朱婧燕

113 / 独具匠心的民族情韵

——析罗忠镕的《圆号与钢琴奏鸣曲》

邓连平 吴春福

125 / 诗音、画乐

——论周龙《唐诗四首》第一乐章整体音响的构建

周 杏

142 / 流行音乐中的强力和弦

——音乐分析文本概念的扩展

郭 昕

- 156 / 复合音程循环的构成与技术特征研究 陈 林
- 175 / 浪漫主义时期赋格“间插段”研究 刘燕婷
- 193 / 论西方调性音乐时期曲式结构功能的演化现象 孙 熠
- 204 / 论调性功能体系下的和声写作
——以为旋律配和声为例 姜 音
- 223 / 针对不同音乐作品的多维度分析视角
——对代百生《何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视角
研究中国钢琴音乐》等十篇文章的阅读有感 宋 杨
- 229 / 《黄河大合唱》陈田鹤编配钢琴伴奏版校订研究 查太元

二、音乐学研究

- 249 / 关于“八音”“乐器”概念的古代文献分析 詹林平
- 264 / 西方音乐断代史古典卷开山之作
——读《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》 湛 蕾
- 273 / Ethel Smyth 的钢琴作品风格之探究 蔡佩珊
- 287 / 论时间哲学与音乐的时间性 吴 海
- 298 / 中国大陆的学术创造
——“音乐学分析”与“音乐学写作” 邓 军
- 308 / 毛南族“肥套”仪式歌舞乐形态与文化研究 陈玉玉
- 318 / 上海地区音乐社团研究的历史回顾和述评 张 鸾
- 329 / 传承的体制与体制传承
——徐州琴书传承历史与现状 韩 坤
- 341 / 论孔门琴乐观对古琴文化的影响 范晓利
- 349 / 混沌·有序·“混沌”
——《溪山琴况》“潜结构”研究 王雅婕
- 363 / 传统文化与文化传统中的民族声乐 邢晓萌

三、音乐教育研究

- 375 / 底线思维：基础教育音乐课程与教学方法论的应然选择 孙红成
- 393 / 操作性学习方式在音乐学习中的重要意义
——从中小学生识谱问题引发的思考 韩 梅
- 400 / 新时期以来我国音乐教师教育的思想理论发展及引领作用 刘永武

一、音乐分析

“诗意”叙事

——肖邦《第二叙事曲》结构分析与意义解读

孙胜华

内容提要:肖邦《第二叙事曲》(Op. 38)创作于1840年,是其最具独创性的作品之一。在形式建构上,作品借鉴文学结构,大胆突破奏鸣曲式;在表现内容上,作品体现为一种抽象的“诗意”叙事。从而反映了肖邦本人的创作倾向和音乐风格以及浪漫主义上半叶的音乐美学观念和风格变迁。

关键词:叙事曲;诗意

肖邦创作有四首叙事曲。^①其中F大调《第二叙事曲》(Op. 38)出版于1840年,它是肖邦最具戏剧性、最有创造性的代表作品之一。甚至,在整个浪漫主义钢琴音乐中它也占有重要地位。这部作品自诞生以来,其形式结构的独创和思想内涵的丰富引起了许多学者对它进行深入的研究和探讨。国外,乔纳森·贝尔曼著有专门研究肖邦《第二叙事曲》的著作《肖邦的波兰叙事曲》^②,吉姆·萨姆森写有专著《四首叙事曲》^③,查尔斯·罗森的《浪漫时代》^④,卡尔·达尔豪斯《19世纪音乐》^⑤中的有关章节也有论述,等等。国内,早在1964年,我国音乐学界的前辈钱仁

作者简介:孙胜华,男,上海音乐学院在读博士研究生,西方音乐史方向。

① 肖邦(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)的4首叙事曲创作于其旅居巴黎之后,Op. 23: g小调《第一叙事曲》(1835—1836),Op. 38: F大调《第二叙事曲》(1836—1839),Op. 47: $\flat$ A大调《第三叙事曲》(1841),Op. 52: f小调《第四叙事曲》(1842—1843)。

② Janathan D. bellman, *Chopin's polish ballade*, New York: Oxford University Press, 2010.

③ Jim Samson, *The Four Ballades*, New York: Cambridge University Press, 1992.

④ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1998.

⑤ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California, 1989, Translated by J. Bradford Robinson.

康先生就著有专著《肖邦叙事曲解读》^①,于润洋先生在《悲情肖邦:肖邦音乐中的悲情内涵阐释》^②一书中也有专门论述。

上述研究表明,作品的形式结构非常清楚,即 A-B-A¹-B¹-尾声 5 个部分,A 和 B 是 2 个对比鲜明的主题,作品以这两大主题为基础构成。在具体的曲式范畴上,《哈佛音乐辞典》中“叙事曲”词条写道:“肖邦和勃拉姆斯的钢琴叙事曲运用了三部曲式,这在 19 世纪特性小品中十分常见。”^③查尔斯·罗森却认为:“将三部曲式应用于任何一部肖邦的叙事曲实为一种误读,我们的技术语言在面对肖邦的独创作品时甚为滑稽可笑。”^④德国音乐学家胡戈则把奏鸣曲式看做这首作品的结构基础。^⑤钱仁康先生认为,作品结构是奏鸣曲式主题对比原则和回旋曲式原则的相结合。^⑥于润洋先生认为,这一结构模式难以纳入传统的曲式范型之中,它既不是奏鸣曲式,也不是回旋曲式,更不是变奏曲式。^⑦无疑,这部作品的结构框架一目了然,但就具体的结构类型而言,却未能达成一致,甚至可以说,其处于一种相互争辩乃至针锋相对的境况之中。

就作品内容而言,肖邦的全部钢琴作品采用绝对音乐^⑧(也称为纯音乐)的形式,这首 F 大调《第二叙事曲》也不例外。因此,任何“非音乐”内容的诠释和解读似乎背离了绝对音乐的美学本质。确实,肖邦本人也反对用具体的标题内容来解释其作品。比如,1841 年肖邦从诺安写给丰塔那的一封信里斥责伦敦的出版商威赛尔说:“如果他老是因我的作品而赔钱,那是由于他不照我的指示,而给它们加上愚蠢的题目所致。”肖邦原来给《g 小调夜曲》(Op. 15 之 3)注上了“悲剧《哈姆雷特》观后感”,后来取消了这个注,他说:“让人们去猜吧。”^⑨但是,此等美学观念和歷史史实非但没有打消或抑制研究者对其作品内容进行诠释的渴求,相反,绝对音乐的非语义性、不确定性,以及作曲家的“无标题”取向进一步加剧了诠释的可能性和多解性,从而造成各执一词、莫衷一是的局面。显然,多种意义解读说明了这首绝对音乐作品具有明白无误的标题性内容。钱仁康先生就指出,“我们不同

① 钱仁康:《肖邦叙事曲解读》,人民音乐出版社,2006 年。

② 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。

③ Willi Apel, ed., *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., revised and enlarged (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972), p. 71.

④ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, p. 284.

⑤ See Janathan D. bellman, *Chopin's polish ballade*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 90.

⑥ 参见钱仁康:《肖邦叙事曲解读》,人民音乐出版社,2006 年,第 39 页。

⑦ 参见于润洋:《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,第 74—75 页。

⑧ 绝对音乐,英文为“absolute music”。它是古典时期(以贝多芬的交响曲为代表)所确立、浪漫时期所盛行的一种美学范式,追求器乐的独立、纯粹,拒绝“非音乐”内容的混合和表现,从而在美学观念上与标题音乐相对立,并在 19 世纪德国音乐美学家汉斯立克“形式即内容,内容即形式”的美学观中达到极致。

⑨ 钱仁康:《肖邦叙事曲解读》,人民音乐出版社,2006 年,第 70 页。

意对肖邦的作品作牵强附会的解释,可是同时也不应抹杀肖邦作品中的鲜明的标题性,不应该排斥对肖邦作品中的音乐形象加以自由的想象。”^①他还指出:“《第二叙事曲》是4首叙事曲中标题性和描写性最鲜明的一首,自然界形象的描绘和心理状态的刻画在这里获得了统一。”^②那么,解读的缘由、根据何在?其内容又该如何解读呢?

从作品本身来看,其标题性内容首先来自叙事曲作为音乐体裁的内在属性要求。叙事曲原来是指声乐歌曲,其历史源远流长,甚至可以追溯到中世纪晚期。在历史的流变过程中,它的形式特征不断变化,但其包含的叙事性因素一直留存,并且成为此类体裁的根本属性。声乐叙事曲中,语义明确的歌词和反映歌词内容的音乐使叙事曲这一音乐体裁体现出具体的叙述内容,从而彰显其体裁属性——叙事性。肖邦是第一位采用器乐叙事曲的作曲家,在此之前,著名的声乐叙事曲当属舒伯特的《魔王》。据肖邦的学生古特曼说,肖邦非常喜欢舒伯特的作品,舒伯特的声乐叙事曲对于肖邦的影响显而易见^③。从声乐叙事曲发展到器乐叙事曲,最为重要的问题是要解决纯器乐音乐如何叙事的问题。声乐叙事曲可以通过歌词来获得意义之间的转换和连贯,音乐则将歌词的情感和矛盾予以感性呈现和意义深化,从而达到词乐的契合、作品的统一。而纯器乐的非语义性决定了器乐叙事曲只能对具象的事物进行描摹和抽象,并且运用音乐语言自身发展的逻辑来反映、隐喻事物的发展和变化。

其次,其标题性内容源于文学上的叙事诗。肖邦从小就在父亲的影响下接受文学上的熏陶,特别是波兰著名浪漫主义诗人密茨凯维支的叙事诗,其中所表现的爱国主义精神可以说与肖邦音乐中的民族气质息息相通。这也是在19世纪上半叶欧洲民族解放运动风起云涌,波兰轰轰烈烈的反抗沙俄运动背景下,舒曼将肖邦的音乐称为“花丛中的大炮”的重要原因。确实,在肖邦与舒曼的谈话中也明确提到了这种联系。舒曼在《音乐新报》上评论肖邦的作品时写道:“我记得很清楚,当肖邦在这里演奏这首《叙事曲》时,是结束在F大调上,而现在则结束在a小调上。当时他说他是受密茨凯维支的诗的影响写作叙事曲的。”^④但是,肖邦并没有言明《第二叙事曲》的叙事内容与密茨凯维支的哪首叙事诗有关,或者说,作品是否仅仅在体裁形式和思想情感方面与之相关,这不得而知。据学者研究,这首作品可能

① 钱仁康:《肖邦叙事曲解读》,人民音乐出版社,2006年,第70页。

② 同注①,第103页。

③ 同注①,第25—26页。

④ 同注①,第102页。

与《希维德什扬卡》或者《希维德什》叙事诗的内容有关^①。《希维德什扬卡》中平静的湖水、美丽的少女与肖邦《第二叙事曲》A 部分的形象相连,而汹涌的湖水、盛怒的姑娘则与 B 部分的形象吻合;《希维德什》中和平的生活与肖邦《第二叙事曲》A 部分形象相连,残酷的战争则是 B 部分所反映的形象。除此之外,也有许多学者从 A 和 B 两部分的形象、材料等出发进行各自的诠释。比如,安东·鲁宾斯坦将 A 和 B 两部分比作花与风的对话,乔纳森·贝尔曼则从材料联系中解读出肖邦的爱国主义精神。

由此可见,尽管这首作品的悲剧性结局,A 与 B 两部分的音乐形象和强烈对比不置可否,但学者们对于作品诠释的具体内容各抒己见、意见不一。

那么,肖邦何以在这首《第二叙事曲》中以绝对音乐的形式反映鲜明的标题性内容?正所谓实践源于观念。我们不妨从作品所处的整个音乐语境,特别是此时的音乐美学潮流来寻找答案。

19 世纪初的浪漫主义音乐思潮来自浪漫主义文学,浪漫主义文学中的诗意和情感、主观和抒情在音乐中找到了最好的载体。浪漫主义早期的音乐美学家,如谢林、施莱格尔兄弟、瓦肯罗德、赫尔德、蒂克、霍夫曼等,他们认为艺术的最高目的就是一种诗意的表现,音乐既可以表现人的情感内在状态,又可以使精神达到超验的诗意存在^②。达尔豪斯则明确写道,诗意音乐的观念在 19 世纪早期美学中占据主导地位,特别是钢琴音乐^③。舒伯特、舒曼、门德尔松、肖邦等作曲家正是在这种“诗意”美学观念下进行音乐创作,他们把音乐与文学结合起来,将文学作品中的诗意作为音乐作品的表现内容,从文学作品中获取情感、戏剧动因并转化为音乐符号,甚至借鉴文学结构以建构音乐逻辑。

通过历史审思与当下观察,“诗意”具有三个层面的含义。第一,所谓“诗意”

① 由于没有确切的史实依据,肖邦《第二叙事曲》究竟反映了密茨凯维支的哪首叙事诗一直无法确定,音乐学家只能据乐曲表现的内容进行推测。多数学者倾向于叙事诗《希维德什扬卡》,也有学者倾向于《希维德什》。两首叙事诗从叙事的线索、结构、内容上都与肖邦的《第二叙事曲》类似。《希维德什扬卡》讲述的是一个民间爱情传说。立陶宛有一个美丽的湖泊——希维德什,湖边经常出现一位美丽的少女。青年猎人迷恋她的美貌,与之海誓山盟。但,有一次当湖中出现另一位美丽的姑娘时,猎人经不起诱惑,忘记了之前的誓言,接受了这位姑娘的爱。这位姑娘正是之前的那位少女所变,因而,违背誓言的猎人遭到了惩罚。这时,湖水汹涌,湖面裂开,他与姑娘一起沉入湖底。《希维德什》则是一个历史传说。希维德什原来是一座美丽的城市,由土汗公爵管辖。有一次,沙皇的军队侵略立陶宛,土汗公爵受命去保卫都城,希维德什城只剩下老弱妇孺。临行,留下的土汗公爵女儿发誓保护这座城市。不料,敌人突然进攻。全城只能以自杀代替将要来临的屠杀。公爵女儿危急中向天祈祷,祈求上帝将死亡赐给城市。果然,全城陷入地下,变成了湖泊。

② 参见麦琼:“论欧洲浪漫主义音乐美学的本质特征(上)”,《乐府新声》,2005 年第 2 期,第 6 页。

③ See Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California, 1989, Translated by J. Bradford Robinson, 第 142 页。

(poetic)本源上与诗歌有关,浪漫主义早期兴盛的艺术歌曲恰好是这一关联的最佳诠释。素有“艺术歌曲之王”美誉的舒伯特,其艺术歌曲的歌词大部分来自歌德、席勒、海涅、莎士比亚等著名诗人的诗作,比如根据歌德诗歌所创作的《魔王》、《野玫瑰》等。同样,舒曼、门德尔松的艺术歌曲歌词也是取自诗作佳篇。他们将诗歌中显在和潜在的内涵、意蕴即“诗意”通过音乐这一感性样式予以外化,音乐符号的动态也使“诗意”在审美观照中进一步呈现和深化。舒曼就说过:“把诗作为独立音乐的基础,指出适合诗的音乐形象,并且使它们相互融合成一个统一的整体,这种想法是很有趣和值得模仿的。”^①随后,借鉴“诗意”所指的精神之美,它从诗歌中剥离出来,成为所有艺术的本质所在。音乐与文学的融合也就不仅仅停留在诗歌的层面,而是扩散到各种文学作品。比如,舒曼的钢琴套曲《蝴蝶》,其灵感来自让·保尔的小说《少不更事的年岁》,《克莱斯勒偶记》则受到 E. T. A. 霍夫曼小说《公猫摩尔的人生观》的启发。

第二,不确定性。诗歌的神韵皆在于它将具体的事物进行概括提炼和象征写意,从而把诗者那强烈存在而又神秘莫测的诗意予以表达。诗歌之美不在于情节故事的完整跌宕、形象动作的真实可感,而在于那似有似无、欲盖弥彰的朦胧和不确定。这种特性为受众提供了广阔的审美空间和无限的遐想可能,审美主体和审美客体在相互观照中产生共鸣,形成彼此交融的意义场域。对于这种特性器乐音乐更是独擅胜场。“诗意”在浪漫主义的音乐美学中——瓦格纳、霍夫曼与舒曼一起共同分享的浪漫主义音乐美学语言——不是“文学的”,而是那种不可把握的特性,它使音乐成为艺术作品。如果缺少“诗的因素”,那么音乐是平庸和无价值的,即没有性格的“发声的机械性”^②。所谓语言言尽之处就是器乐开始之时,器乐的优势在于它将语言文字难以言说的内容表达出来。器乐语言的这种不确定性在浪漫主义时期取得其美学地位并非一蹴而就,而是在音乐历史中逐渐脱胎而出。中世纪以来,声乐音乐居于绝对的主导地位。由于器乐不能独立表达明确的意义,一直被认为是一种有缺陷的、不完整的音乐形式。在曼海姆乐队到巴黎凯旋之前,甚至最有教养的人也贬低器乐,将其斥为无生命的噪音和空洞的声响。^③到18世纪,莫里茨^④认为艺术美在自身。马泰松^⑤认为器乐音乐也是一种声音的雄辩,与声乐相比,只是手段不同而已。由此,器乐音乐的不确定性被视为劣势的观点才得

① 李斯特:《李斯特论柏辽兹与舒曼》,张洪岛、张洪模、张宁译,世界文物出版社,1994年,第182页。

② 卡尔·达尔豪斯:《古典和浪漫时期的音乐美学》,尹耀勤译,湖南文艺出版社,2006年,第331页。

③ 卡尔·达尔豪斯:《音乐美学观念史引论》,杨燕迪译,上海音乐学院出版社,2006年,第49页。

④ Karl Philipp Moritz(1756-1793),德国文学评论家。

⑤ Johann Mattheson(1681-1764),德国音乐理论家。

以改观。19 世纪初,浪漫主义音乐家蒂克、霍夫曼等最终将纯器乐音乐视为绝对音乐,确立了其美学范式的地位,器乐表意的不确定性也由劣势转化为一种优势。

第三,抽象性。音乐的“诗意”既是指艺术中的内涵和意蕴,更是指一种抽象的精神。“‘诗意’代表那种从具象中抽象出来并升华上去的更为纯粹的东西,这个纯粹之物被浪漫主义者找到了,它就是音乐或器乐。”^①由此,“诗意”的内涵上升到一个形而上的高度,并成为浪漫主义时期的主导观念。此后,浪漫主义作曲家从不同方向进行理解和推进。李斯特认为音乐的抽象需要标题来引导审美,以免产生误读。瓦格纳将音乐的抽象与叔本华的哲学相结合,音乐成为“意志”的代名词,而“意志”又是作为表象的外部世界的本质,从而将音乐推到哲学的最高点。勃拉姆斯认可汉斯立克提倡的形式美,将音乐的抽象置于自律论的美学范畴之中。

在 19 世纪初浪漫主义的音乐语境中,肖邦的《第二叙事曲》正是秉承了上述的体裁类属特征和美学观念。作品从密茨凯维支的叙事诗中汲取精神特质,借鉴文学体裁的结构逻辑,以绝对音乐的方式进行一种抽象的“诗意”叙事。

二

达尔豪斯认为,肖邦的全部作品将“文学特质”内置其中^②。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中“叙事曲”词条指出,肖邦四首叙事曲的共同特征是复拍子(6\4 或 6\8 拍)和基于主题变形的结构,这种结构与其说受制于音乐的结构进程,还不如说它为标题性或文学性意图所支配。^③ 确实,在肖邦的《第二叙事曲》中,文学的逻辑结构和抽象“诗意”体现得尤为明显。作曲家将文学作品中人物形象的相互矛盾抽象为 A 和 B 两个部分,并以文学叙事中最一般的规律即呈示—发展—结局建构音乐结构逻辑,从而完成其“诗意”叙事。

作品的总体结构:

① 蒋一民:《音乐美学》,人民出版社,1991 年,第 51 页。

② See Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California, 1989, Translated by J. Bradford Robinson, p. 145.

③ See J. E. Brown, “Ballade”, in Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, London: Mcmillan, 2001.