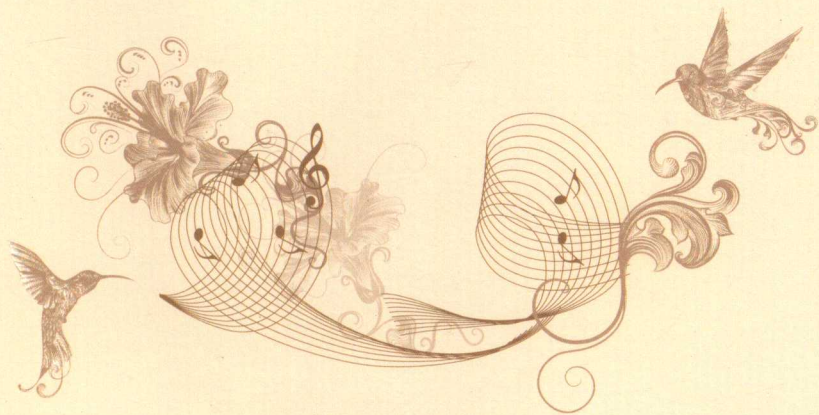


分析·叙事·修辞

音乐理论研究论稿

王旭青 著



上海三联书店

分析·叙事·修辞

音乐理论研究论稿

王旭青 著



 上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

分析·叙事·修辞:音乐理论研究论稿/王旭青著. —上海:
上海三联书店, 2018. 10

ISBN 978-7-5426-6432-7

I. ①分… II. ①王… III. ①音乐理论—研究 IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 179704 号

分析·叙事·修辞——音乐理论研究论稿

著 者 / 王旭青

责任编辑 / 冯 征

封面设计 / 一本好书

监 制 / 姚 军

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200030) 中国上海市漕溪北路 331 号 A 座 6 楼

邮购电话 / 021-22895540

印 刷 / 上海展强印刷有限公司

版 次 / 2018 年 10 月第 1 版

印 次 / 2018 年 10 月第 1 次印刷

开 本 / 710×1000 1/16

字 数 / 400 千字

印 张 / 23.75

书 号 / ISBN 978-7-5426-6432-7/J·280

定 价 / 88.00 元



敬启读者,如发现本书有印装质量问题,请与印刷厂联系 021-66510725

杭州师范大学浙江省高校人文社会科学重点研究基地后期资助项目

自序

《分析·叙事·修辞》是我从2006年到2017年这十一年的音乐研究文字结集。分析,是我进行音乐研究的核心和基础;叙事,是对音乐文本“言说方式”的分析和梳理;而修辞,则是对音乐叙事之策略和技巧的进一步探讨。故而,“分析、叙事和修辞”既概括了我这些年从事音乐研究的根基、思路和方法,也体现出音乐研究的视角、范围和特色。

第一辑“史识·观念”,展现了音乐叙事与修辞现象及其研究的历时性纵剖面,收入其中的论文主要围绕着音乐叙事与修辞的历史发展脉络展开。第二辑“叙事·修辞”,将音乐叙事与修辞作为一种分析视角与方法运用于音乐作品的文本解读与意义诠释中。这两辑力图立体体现音乐叙事、修辞研究的“经纬”。第三辑“评论·其他”,收录了一些对我的研究皆有直接或间接启发的译文,也撷取了我在音乐叙事与修辞这条研究主线之外的其他学术兴趣推动下的一些文字,与同仁分享。

结集中的论文,从撰写的时间来看,最早的一篇《圣—桑交响诗中的结构特征》发表在《交响—西安音乐学院学报》2006年第4期上,是我从事音乐学术写作的真正开端;最新的一篇则完成于今年10月份,记录了有关音乐理论研究的最新思考。论文集取名“分析·叙事·修辞”,也正好回顾并梳理了这些年我的音乐学术研究的大致历程。受教并得益于导师钱亦平教授的指点与引领,这些文字从音乐形态学(音乐分析)和音乐史学研究开始,再到音乐叙事与修辞等相关理论的拓展与延伸,串系其中的始终是一条主线——从音乐本体出发,基于分析的理性逻辑,聚焦音乐叙事与修辞的演进,探究音乐叙事方法和音乐修辞技巧的核心问题。这些文字从古典叙事与修辞、音乐理论史、作曲技术理论等多重论域和维度展

开了反复辩难,期望找到一种宽广开放的既能总结音乐叙事与修辞现象又能启迪当代音乐分析的理解方式。可以说,这一结集也如实记录了从听乐、论乐的感悟到对音乐本体和形式结构进行理性探讨的学术成长轨迹。

事实上,我对音乐叙事与修辞问题的关注从学术写作的早期就开始了。2003年,我在开始写作硕士论文《圣—桑交响诗研究》时,阅读了圣—桑本人撰写的一些文集,发现作曲家在有关音乐艺术本质问题的探讨中渗透着“艺术的目的在于它本身”“形式高于一切”等音乐美学观点。由此便产生了一个疑问:既然作曲家如此崇尚“形式至上”,又为何会紧随李斯特的步伐,涉足交响诗这一“表情”而非纯形式的体裁创作呢?进一步需要追问的是,圣—桑音乐形式观又是如何渗透或贯穿到其音乐创作实践中的?或者说圣—桑在寻找交响诗的创作题材、组织各种结构元素和逻辑结构的“诗性活动”中,又是如何将这些本身没有意义的材料组成具有“言说”“叙述”意义的声响表达?论文《圣—桑交响诗中的结构特征》(第二辑第8篇)在回答这些核心问题时,实则认同了一个基本观点:音乐创作的“程序”或“手法”都是作曲家表达其情思事理的言说方式,或者说任何一部作品的艺术安排和构成方式,包括各种音乐元素的选择、加工与合理安排、节奏设计、音高组织、织体方式、结构布局、叙述技巧等等,都是作曲家“传情达意”时采用的叙述策略。由此对“音乐叙事理论”的关注进一步延续到后来的博士课题《理查·施特劳斯交响诗研究:语境·文本·音乐叙事》的研究中。

理查·施特劳斯的交响诗没有一味追随李斯特所创立的交响诗应“诗意多于视觉”的风格,而是另辟蹊径,走出了一条与李斯特不同的“追求视觉多于诗意的叙事化”交响诗之路。正是在追求“交响诗音乐叙事感”这一艺术原则的导向下,施特劳斯的创作选择显得自然、新颖并富有个性。基于此,我尝试以文学叙事理论为“钥匙”,观察施特劳斯交响诗中的主题材料如何被赋予独特的音乐“性格面貌”或特殊的“表情”涵义,以此满足作曲家刻画人物形象、展示内心冲突、表现戏剧性矛盾、制造情感高潮等多种“叙事”的需求;思索作曲家如何寻求“标题文本与音乐叙述”

的最佳契合点,并将这些感悟作为其艺术观念的论据与例证,直接或间接地渗透、运用到其交响诗音乐的创作中;探讨作曲家又是如何“显在”或“潜在”地表现其标题的内涵情景,并在主题(动机)材料、整体结构、整体形态、音色组织,以及音响动态变化等元素的布局中体现音乐叙事的“踪影”……对这些问题的回答触及了施特劳斯交响诗的叙述特性、叙述过程与情节描写的相互关系、“叙事性因素”的存在形态及其交响诗中叙事性因素的意义,全面解读了施特劳斯交响诗的音乐叙事理路及其个性化的面貌和独特的艺术品位。正是这一研究课题让我开始对音乐叙事元理论产生了浓厚的兴趣。

我对有关音乐叙事理论的研究大约经历了4年时间。期间赴美国耶鲁大学音乐系访学时得到了耶鲁大学音乐系帕特里克·麦克科瑞勒斯(Patrick McCreless)、丹尼尔·哈里森(Daniel Harrison)等教授的指点,最终完成了专著《言说的艺术:音乐叙事理论导论》。这些研究以“学术传统”“文本审思”“主体对话”为三大支点,勾勒出音乐叙事理论作为一种重要的音乐分析理论的整体风貌和演进历程,剖析音乐语言特有的叙事话语方式,阐释音乐叙事中的多重主体对话关系,呈现出音乐叙事理论在西方当代音乐学术景象中的存在意义与独特地位。可以说将音乐叙事研究作为一种音乐分析方法进行了系统、深入的研究,这在国内学术界尚属首次。这一研究也得到了麦克科瑞勒斯的肯定与鼓励:“我相信在中国,王博士的这一研究成果富有特殊意义,不仅能让中国的音乐家和音乐学者全面系统地了解过去30年来西方音乐叙事理论研究,而且她提出了一些独到见解,并作为她诠释从肖邦到约翰·科里利亚诺作品的理论依据。”

正是在这一课题成果的基础上,2014年我进一步对音乐修辞理论产生了浓厚兴趣,其缘由不仅在于西方早期作曲法、音乐分析学科与修辞学之间存在着密切的渊源关系,更在于音乐修辞理论可以从更开阔的视角去探讨音乐作品中的结构问题。而且随着研究的深入,我愈发觉得将修辞理论运用到分析领域,可以为重构音乐结构体系、解决关于意义的理论难题和批评实践等问题开辟一条新的途径。由此,2014年我申请了国家社科基金艺术学单列项目并有幸获批,同时也得到了万人计划全国青年

拔尖人才支持计划的资助,目前有关音乐修辞的研究正在进行中,会是我未来五年内一直重点关注的研究领域。

近年来我愈发感到,有关音乐的概念与问题不应局限于特定的学科门类之内,而应该放到更大的学术史框架中来看。当然,落脚点或场域仍应回到音乐理论本身。2016年12月,我被引进杭州师范大学艺术教育研究院。这里的同仁们从事艺术学理论研究,有艺术、哲学、文学、文艺学、美学、美术史和文化创意等多学科的背景,在这样一个团队中分享艺术人文学科,会让我对以往习以为常的问题有许多新的感悟与思考。我相信,这样的学术环境对我未来的学术成长是有利的。

旧文虽拙,立此存照,付梓出版,附此小序,既作为对过往的总结,更作为对未来的期许,期待下一个十年、二十年……

王旭青

杭师大怒园

2017年11月

目录

自序 001

第一辑 史识·观念 001

音乐修辞的历史溯源及考辩：文艺复兴时期 003

音乐诗学：巴洛克时期音乐修辞的全盛期 019

音乐修辞与古典修辞的分野

——17世纪中叶到18世纪末音乐修辞学谱系 035

音乐叙事学的历史轨迹 054

音乐叙事理论：新视阈下一种音乐分析方法的探求 067

反叙事·无叙事·新叙事：当代西方音乐叙事研究中的热门术语 081

交融与碰撞：隐喻、修辞、符号理论对音乐叙事理论的启发 091

第二辑 叙事·修辞 105

主题-动机：音乐叙事的“行为者”

——兼论约翰·科里利亚诺《幻想练习曲》的主题叙事方式 107

艾夫斯《未被回答的问题》的结构思维与叙事策略 124

基于古典修辞学结构体系的音乐修辞批评研究 137

理查·施特劳斯交响诗中的主题发展及其音乐叙事 154

理查·施特劳斯交响诗的音乐叙事理路研究 178

调侃怪诞·精神苦旅: 杰克·波蒂《十四种状态》的叙事性修辞阐释	199
肖斯塔科维奇《第三弦乐四重奏》中的“小二度修辞”与“morendo 叙事”	216
乔治·克拉姆《四个月亮的夜晚》中的引用与象征	233
圣-桑交响诗中的结构特征	249
小蚂蚁 大世界: 《蚂蚁搬家》的结构途径与审美意象	267
第三辑 评论·其他	279
圣-桑的音乐形式观	281
西方音乐辞书的渊源、属性与文化价值	304
阿伦·福特教授访华讲学的启示	317
圣-桑对音乐艺术及音乐家们的看法	323
新音乐分析中的音乐修辞与音乐姿态	343
19 世纪美学对音乐创作的影响	356

第一辑
史识·观念

音乐修辞的历史溯源及考辨：文艺复兴时期

修辞学(rhetoric)是一门古老的学问。有关音乐与修辞的亲密关系的探讨,最早见于古罗马教育家昆体良的著述《雄辩术原理》(*Institutio Oratoria*)中。近几十年来,西方音乐理论有关音乐修辞理论的探讨,颇为热烈。麦克科瑞勒斯认为,“音乐修辞(musical rhetoric)是我们音乐学家,不管是作曲家、表演家、理论家、民族音乐学家,还是历史学家,都一直在用的一个语词。它是我们探讨音乐时无法避开的术语之一”。^① 音乐修辞与音乐叙事理论有共同点,它们都在邻近的具有类似假设前提的语言学科中寻找启发,但如果说音乐叙事的反思,很长一段时间都囿于学科内部进行,更多是为了努力消除其偏见的根源即“方法论问题”的话,那么对于音乐修辞理论而言,似乎在寻找另外一条路径,即更多地 将音乐修辞理论开放地置于一个全新的视角中,更多地借助语言学科本身来进行反思。故笔者暂且抛开方法论问题,顺着修辞学的脉络及其当下转向,尝试对音乐与修辞的关系做一番历史的溯源并进行关联考辨——探究“修辞”这一术语究竟是何时渗透到音乐中,又为何能进入音乐理论中? 回答这些问题前,还需追溯文艺复兴前的修辞史和音乐理论史。

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85页。

修辞传统：高度发达的言说实践

根据现有记载,西方修辞学的源头产生于距今已有 2500 年的古希腊时期的雄辩术。公元前 1000 至前 750 年间,随着古希腊奴隶制城邦的空前发展,修辞实践也随之高度发展。各个城邦在讨论和处理公共事务时,往往都让具有自由身份的公民参与讨论。例如在公元前 443 年到 429 年的伯里克利执政时代,“首领们的权威不足以让那些桀骜不驯的成员就范。”^①各个城邦会定期举办公民大会,但凡 20 岁以上的人都可以参与议事,议事者多达 500 人,谈论的议题涉及诸多城邦大事。这样一来,如何在大会讨论中发表演说,明确提出自己的主张,或与他人争辩,说服他人等,就显得尤为重要。要让自己能脱颖而出,就要有极好的口才和演说才能。荷马史诗中对一些部落民族首领就特洛伊战争中涉及的各项事务进行协商和争辩,有着极为生动的描述。演讲口才与辩论能力在当时社会中享有崇高的地位,在各种组织、运行和动员上发挥关键作用。另外,除了政治家、社会活动家外,言说、雄辩对于普通公民来说,也是迫切需要的。在希腊社会的一些陪审制度中,诉讼双方以演说的“可信度”或“或然性(probability)”来说服陪审员,而陪审员也的确较多地依赖诉讼人的辩论来判决。因而,修辞学就其源头而言,其诞生与古希腊的城邦民主制度、维护个人自身权利有很大的关系,是“一种说服的技巧”,或“演说的艺术”。

修辞在中世纪教育体系中占有重要地位。公元前 5 世纪初,修辞艺术极为旺盛和推崇的雅典就出现了一批以讲授修辞学为主的学者,称“智者派”。最早的修辞学校便是智者派创立的。据记载,公元前 5 世纪,希腊的智者派代表伊索克拉底(Isocraets,约前 436—前 338)在雅典收徒开

^① Thomas R. Martin, *Ancient Greece: From Prehistoric to Hellenistic Times*, New Haven: Yale University Press, 1996, p. 48.

班,举办演讲、口才培训,收取学费,成为古希腊罗马时期最早专门培养演说家的修辞学校。除伊索克拉底外,普罗达格拉(Protagoras,约前485—前410)、高尔吉亚(Gorgias,约前480—前380)等人也来到雅典,传授自己的演讲经验和研究成果,成为那一时代备受仰慕的“哲辩师”和“修辞师”。他们的著述,如普罗塔格拉的《辩论艺术》(*The Art of Debating*)和《驳论》(*Contradictory Arguments*)等,成为那一时期极具代表的修辞文论,标志着西方修辞研究基本范式的确立。受希腊文化的影响,到了罗马共和时期末,许多贵族奴隶主的子弟都会进入当地的一些修辞学校,学习二至三年的修辞课程,旨在接受正规、系统的演讲术和修辞学教学,以便未来能胜任某个城邦的高级职务。

中世纪时期,修辞(rhetoric)、语法(grammar)和逻辑(logic)成为各大教育机构的三大学科(trivium),也是当时人文教育的基本学科。一些修辞学经典著作被列为必修教材。学习者在阅读文学作品时,不管是阅读诗歌,还是《圣经》,都可根据修辞学中的40至200多个修辞格,对作品中的隐喻手法、句法结构等加以分析,获取言说的技巧与经验,从而进一步运用到自己的写作中。修辞师教学生如何演讲,如何写作,如何把握传统的五个创作过程“发明”(invention)、“谋篇”(arrangement)、“文采”(style)、“记忆”(memory)和“发表”(delivery),并期望最后完成的作品能成为权威模板。欧洲北部和南部的一些修道院就明文规定,西塞罗(Marcus Tullius Cicero,前106—前43)的修辞理论是必修的典籍。12世纪,法国和德国的天主教学院将西塞罗青年时期的修辞学代表作《论发明》(*De Inventione*)和另一本公元前44年完成的有关辩证学的论著《论题篇》(*Topica*)作为权威教科书。

修辞在13、14世纪的西欧也同样受到重视,只是各地教学的侧重点略有不同。南欧一些大学将西塞罗的修辞理论列为核心学科,探讨修辞中的发明、文体风格、形式结构的基本原则等,而在巴黎、牛津等地,则偏重逻辑,将修辞作为辩证学的一个章节列入教学大纲。这一时期,很多修辞理论方面的专著都被翻译成了本地语言,开始走出学术殿堂,步入平民世家,影响迅速扩大。意大利一些学者将西塞罗的拉丁文典籍翻译成本

国语言。1270 年左右,威廉·莫尔比克(William Moerbeke)将亚里士多德的希腊文《修辞学》,翻译为拉丁文。很快这本著作成为巴黎大学的必修典籍。13 到 14 世纪涌现出不少学者有关亚里士多德《修辞学》的评注,与拉丁文版本的推广不无关联。15 世纪修辞学成为牛津大学的必修课程。直到 20 世纪初,修辞学课程传统一直延续,始终是欧洲一些中学的必修课程。修辞学校的创建以及修辞课程的设立大大推动了古希腊“修辞学”体系的建立和普及,也引发了文艺复兴时期修辞书籍的大量出版。

文艺复兴有关修辞理论的著者多达 800 位,有 3000 余篇/部有关修辞理论的论著或著述。^① 据布莱恩·维克斯(Brian Vickers)统计,其中著作多达 2000 部。^② 西塞罗的《论辩术》(*De Oratore*)从 15 世纪中叶到 17 世纪末就发行有 18 个单行版本。据记载,昆体良的《雄辩术原理》(*Institutes Oratory*)大约完成于公元 94 年,1470 年第一次出版,到了 1500 年至少发行了 18 个版本,到 1600 年发行了 130 多个版本。^③ 苏亚雷兹(Cypriano Soarez)的《修辞学艺》(*De Arte Rhetorica*)在出版后的近 200 年间,发行了 134 个版本,重印 207 次,成为基督教学学校的经典教材。同时,随着教会势力的逐渐削弱,以及欧洲各国家的逐渐兴起,用各地语言撰写的非拉丁文版论著大量涌现,例如 16 世纪英文版著作有考克斯(Leonard Cox)的《修辞技艺》(*Arte or Crafte of Rhetoryke*, 1530)、威尔逊(Thomas Wilson)的《修辞艺术》(*The Arte of Rhetorique*, 1560)、谢瑞(Richard Sherry)的《论结构和比喻辞格》(*A Treatise on Schemes and Tropes*, 1550)、皮查姆(Henry Peacham)的《雄辩之园》(*Garden of Eloquence*, 1577)、普登汉姆(George Puttenham)的《英国诗歌艺术》(*The Arte of English Poesie*, 1589)等。修辞学论著的大量出版,既满足了欧洲众多教育机构对修辞学教学的需求,更是让修辞学理论得到广泛传播,

① J. J. Murphy, *Renaissance Rhetoric: A Short-Title Catalogue*, Routledge, 1981. See Brian Vickers, *Review in Quarterly Journal of Speech* 69, 1983, pp. 441 - 444.

② Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford University Press, 1988, p. 256.

③ Brian Vickers, "Figures of rhetoric/Figures of music?", *Rhetoric*, Vol. 2, No. 1, 1984, p. 4.

产生前所未有的影响，迎来了修辞学理论和言说实践的蓬勃发展。^①

诚然，自中世纪起，修辞无论在教育领域还是以语言/非语言为媒介的艺术实践中，都占有重要的地位。一些重要的修辞概念和范畴，通过类推或稍加变化后就被运用到艺术领域，包括音乐理论中，成为艺术话语的基本语词。正如麦克科瑞勒斯所言，“修辞学是当时无所不在的语言中的元语言，实际上，它可能是当时任何事物的唯一的元语言。因此它的概念、体系和术语能够被艺术所接纳，也就不令人意外了”。^②如果说中世纪到文艺复兴盛期高度发达的言说实践为修辞进入音乐提供了外部条件的話，那么这一时期盛行的音乐“情感论”则为两者的汇合创造了内在条件。

“情感论”：音乐作为“言说艺术”

“音乐”最初作为塑造演讲家不可或缺的一门人文学科(arts liberals)^③，出现在古罗马时代的教育体系中。这与早期诸多哲学家、人文学家著述中对音乐的解释及其隐含的“情感论”观念分不开。

尽管在古希腊罗马时期和中世纪早期，哲学家、人文学家以及雄辩家们的著作中有关音乐的论述并不多，但内容基本都会涉及到音乐的情感表现力问题。早在古希腊时期，毕达哥拉斯(Pythagoras, 约前580—约前500)提出“音乐净化论”。他认为，音乐具有净化灵魂之功效，动作、声音与情感具有同源关系……能表达感情，反过来又激发情感作用于人的灵魂。……用音乐，用某些旋律和节奏可以教育人，用某些旋律和节奏治疗人的脾气和情欲，并恢复内心能力的和谐……^④毕达哥拉斯学派认为，不

① Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford University Press, 1988, p. 282.

② 译文参见麦克科瑞勒斯：《音乐与修辞》，托马斯·克里斯坦森主编，《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海：上海音乐出版社，2014年，第809页。（译文稍加调整——著者注）

③ 在古罗马时代，有些学科被认为对于训练一个人脱离奴性和束缚是至关重要的。这些学科后来被称为“arts liberals”，“free arts”，或“liberal arts”。

④ 何乾三：《西方音乐美学史稿》，北京：中央音乐学院出版社，2004年，第22、23页。