

普通高校《交響音樂鑒賞》課的教材教法

胡企平

[提要] 本文從非專業音樂院校《交響音樂鑒賞》課程的教材與教法這兩個環節入手，來回顧和總結筆者在充分認識普通高校“音樂鑒賞”課的教育特殊性，以及自己對於該課程受眾對象原有音樂水平分析後的教材與教法改革。又在教材與教法改革的貫徹實施中，是如何遵循音樂鑒賞的教學規律，把握非專業音樂院校《交響音樂鑒賞》課的教學特點，使得《交響音樂鑒賞》課的教學過程，真正起到了擴大非專業音樂院校學生的“聽”野，使之能夠舉一反三，深刻理解交響音樂和提高音樂審美力的作用。

[關鍵詞] 交響音樂 鑒賞 語言語調 曲式 聯覺原理

[中圖分類號] J616.5 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874-1824(2013)02-0094-09

“交響音樂(Symphony)起源於歐洲，詞出於古希臘文 Symphonia，其中的“sym”即“一起、同時”；而“phonia”則是“鳴響”的意思，合指“數音和鳴”。在中世紀，Symphonia 常指“一組協和的音”。以後，交響音樂的屬性涵義隨著器樂體裁（即器樂作品的種類和樣式）的長足發展，尤其是在文藝復興以後，器樂藝術從附屬於聲樂藝術的地位逐漸提升，並在 1750 年以後超過聲樂藝術的地位。作為取精用宏、內涵豐富、最具引人入勝魅力的高雅音樂，它的產生與發展已有四百多年歷史，可謂“源遠流長”。

通過課堂兼及感性與理性，又帶有品評的鑒賞教學向大學生介紹中外交響音樂作品錄音（錄像），不但能使學生獲得鑒賞交響音樂的審美^①知識，提升他們的音樂審美能力，進而在鑒賞其它各類音樂體裁作品時能舉一反三，深刻理解；而且能使大學生在交響音樂作品的音響體驗中，不斷地深化“右半腦”腦溝，進而引起他們自身潛在音樂能的“諧振”，培養他們對“高雅音樂”的情趣，並升華到對於更加美好的萬千氣象之音響世界的終生追求。

一、以我觀物，故物皆著我之色彩

上述標題是王國維在《人間詞話》中談及“有我之境”時所作的“人格化的隱喻”釋義，與德國美學家李普斯、伏爾蓋特等所說的“移情作用”（Einfühlung）具有異曲同工之妙，他們所

描摹的都是同樣性質的藝術境界；而我則是從執教非專業音樂院校《交響音樂鑒賞》課程的教材與教法這兩個環節入手，來回顧和總結我對於該課程受眾對象之原有音樂修養分析後所作的因材施教過程。

（一）非專業音樂院校的《交響音樂鑒賞》課程，屬於本科專業分類體系中的文化素質教育學之公共選修課類。相對於專業音樂院校的《音樂作品分析與鑒賞》課而言，其音樂鑒賞教學有其特殊性：它在教育手段（吸引與激發）、教育模式（非一對一方式）、教育評價標準（學校或社區音樂教育效果）、人才培養規格（全面綜合型）等方面有別於專業音樂教育。因此，這兩類高校之間在音樂鑒賞教材使用上就有如下之不同：

1. 在專業音樂院校，教師施教學生（5人以上，或10人以下一班）分析與鑒賞音樂作品的步驟是：學生在一週前，先到校圖書館借閱並預習老師所佈置的賞析作品與樂譜，而在上完鑒賞課後，再退還回去。

2. 而在非專業音樂院校，校圖書館無批量音樂（樂譜）藏書，教師在給大學生進行（30人以上，或60人以下一班）旨在提高音樂審美能力的鑒賞教學時，則不可能象專業音樂院校那樣，圖書館有著豐富的音樂（樂譜）藏書資源。這就勢必要求授課老師自編音樂鑒賞教材（含賞析樂譜），而且，所編撰的賞析譜例還得以簡譜為主。

為此，我在主編《交響音樂名作鑒賞》教材時^②，從對交響樂內涵與外延的廣義理解出發，針對普通高校大學生欣賞交響音樂時，常感目迷五色、無所適從的狀況，擬就了“‘以史（交響音樂發展史）帶人（中外著名作曲家），以人帶曲’，在分章論述各個時期交響音樂創作的歷史背景、時代特徵與主要作曲家的音樂藝術成就，介紹他們的創作風格與各自作品的音樂審美特色的同時，還需在各章節的‘賞析’部分，精選各個時期作曲家創作的交響音樂名作進行充分的條分縷析”的編寫提綱。另外，筆者在自編教材的交響音樂作品分析時，所例舉的共八章賞析曲目譜例，都是用簡譜樂理表達的。

（二）在該教材《緒論》的撰寫中，我主要強調了以下三點：

1. 什麼是交響音樂的內涵與外延？

音樂學家楊名望先生認為：“‘交響樂’（Symphonia）一詞的涵義，在十八世紀前比較含混不清，例如義大利的歌劇序曲和某些舞曲前的獨立性序奏，都可以冠上‘交響樂’的名稱，我們現在所說的交響樂或交響音樂，主要是指交響樂隊演奏的多樂章交響曲，還有交響詩、協奏曲、組曲和音樂會序曲等”^③。楊先生的這一觀點也代表了專業音樂院校——即所謂“學院派”對“交響樂”一詞的界定。

其實，“交響樂”一詞的涵義，從一開始就有廣義和狹義之分。

廣義的交響樂自義大利作曲家加布里埃利首次將其用作帶有樂器伴奏的多聲部《神聖》（Sacrae, 1597）的曲名以後，泛指由聲樂和器樂合演的樂曲；而狹義的交響樂則是由普雷托里烏斯（德國作曲家、音樂理論家）在其所著論文集《音樂大全》第三卷（1619）中提出：“交響曲應為不含任何聲樂聲部的純器樂合奏作品”的觀點以後，交響曲被廣泛用作歌劇或清唱劇的器樂序曲、前奏曲或引子等的曲名；巴赫所作的《三聲部創意曲》（見創意曲集）BWV787-801（1723）、海頓的一些弦樂四重奏等，也曾以交響曲作為曲名。^④而楊名望先生也承認：“但交響音樂會演奏的曲目也常常包括歌劇序曲和舞劇音樂等”^⑤。

我認為，維也納古典樂派的海頓作為交響曲創作的先驅是無可爭議的。正是作有104部交響

曲和 83 部弦樂四重奏的海頓的探索和努力（這裡，還不能忘了歐洲音樂史上的柏林樂派和曼海姆樂派的努力），使得古典奏鳴曲和交響曲套曲的結構形式逐漸完善完美，交響曲成爲橫亘數世紀綿延至今，而用管弦樂演奏的奏鳴曲——因此，稱海頓爲“交響曲之父”，是不爲過的；但是，許多中外音樂史書或教材，如肖復興的《音樂欣賞十五講》稱海頓爲“交響樂之父”^⑥——這是值得商榷的。

我以爲，交響音樂應是宏觀的概念，即：它可泛指文藝復興後期以來，包括各國作曲家所創作的一切具有戲劇性發展手法和交響性音響的聲樂和器樂作品；而交響曲則是微觀的概念，僅爲交響音樂的內涵之一，即：專指由義大利歌劇序曲“快、慢、快”發展成三個自成起訖的樂章，到 1740 年由維也納作曲家蒙恩第一次在第二樂章（慢板）、第三樂章（快板）之間插入一個“小步舞曲”樂章，這種四個樂章的作品，逐漸成爲古典交響曲的典型形式。自海頓以來，凡是運用管弦樂演奏的古典交響曲，其規範的曲式結構爲：第一樂章爲快板奏鳴曲式；第二樂章爲慢板的抒情性的三部曲式，或變奏曲式；第三樂章爲三部曲式的小步舞曲，或諧謔曲；第四樂章爲快速的迴旋曲式，或奏鳴曲式，乃至自由曲式。另外，面對普通高校大學生所開設的《交響音樂鑒賞》課及其使用教材，則不能拘泥於“交響樂”一詞的“學院派”定義。否則，冼星海的《黃河大合唱》、蕭邦的《^bB 大調瑪組卡舞曲》（作品 7 之 1）和《^bA 大調波蘭舞曲》（作品 53）、巴赫所作的清唱劇《馬太受難樂》（BWV244）等一大批具有交響音樂的內涵與外延，以及交響性發展手法的聲樂與器樂體裁和名作，將與大學生們“失之交臂”^⑦。

2. 交響音樂展示的平臺與載體

交響音樂的發展，首先是與管弦樂展示這一平臺上的 5 個樂器家族史（弦樂器家族、木管樂器家族、銅管樂器家族、鍵盤樂器家族、打擊樂器家族），以及它們的歷時性發展密切相關。而在這一發展過程中，表現最突出的交響曲，就是在管弦樂展示這一平臺上，通過歷時性和應時性等兩方面進行並發展著的。

十七世紀中期的管弦樂隊規模甚小，至多也就不過十幾個或二十幾個演奏員。在介於文藝復興後期與巴羅克早期之間的歌劇創始人之一的蒙特威爾第，德國曼海姆樂派的代表人物、早期交響曲曲式締造者之一的捷克人斯塔密茨，以及義大利的科雷利與維瓦爾第等人的不斷嘗試與努力下，使得管弦樂團的規模，到如今已發展成爲一個龐大而有機的交響樂團組織，人數達到一百甚至更多，如紐約愛樂樂團基本建制爲 107 人，而俄國馬林斯基歌劇院交響樂團則爲 148 人。

管弦樂展示的平臺的擴大與發展，在整個西方音樂發展史上具有十分突出而重要的位置。前蘇聯著名作曲家肖斯塔科維奇曾經說過：“交響音樂具有最深刻的內容，它是音樂王國的統帥。”正因爲如此，無數的音樂家不斷地嘗試採用新的交響音樂展示的組合形式，並在這一平臺上進一步發現和調試出新的頻譜（音響色彩），並發現和製造出包括電聲樂器家族在內的樂器組合，來爲新的交響音樂創作作品的演奏（唱）服務。

當然，交響音樂的創作與展示，並不僅僅局限於交響管弦樂平臺上的歷時性與應時性兩方面的發展。從廣泛的觀點來理解交響音樂，還可以包括用管弦樂隊伴奏的音樂，如歌劇、舞劇、清唱劇、大合唱等。有時交響音樂還有更廣泛的涵義，亦可以包括採用交響性發展手法、音樂具有戲劇性效果的聲樂（如在威爾第的義大利歌劇《弄臣》第四幕中，公爵、瑪達林娜、吉爾達和利戈萊托的四重唱，以公爵虛偽的逢場作戲式的歌調開始，瑪達林娜以嘲笑的口吻應付他，接著是吉爾達失望而痛苦的悲嘆，最後是利戈萊托決心報仇雪恨的咬牙切齒的聲音，上述四個主題，忽

而交錯，忽而重迭，戲劇性效果極為強烈）和管風琴（如巴赫作於 1708 年的《D 小調托卡塔與賦格》，BWV913 第四號），至於在鋼琴獨奏的展示平臺上，德國作曲家、音樂評論家舒曼稱他的鋼琴變奏曲（op.13）為“交響練習曲”，另一首鋼琴曲（op.14）為“沒有樂隊的協奏曲”，就都是從具有戲劇性（即“交響性”）的內涵與外延這個角度來考慮的。

除了管弦樂之外，交響管樂和大合唱等平臺上所展示出來的創作作品，同樣讓人感到耳目一新。許多優秀的交響音樂作品，就像是宏偉壯麗的史詩和輝煌燦爛的壁畫一般，具有賞心悅耳的美感，有些則更具有交響性的震撼力。它們有時可以兩相結合或者三相綜合，例如：柴可夫斯基的《“1812”莊嚴序曲》，就是在管弦樂的基礎上結合了交響管樂隊，其中的打擊樂聲部在該曲的再現部時，甚至在音樂大廳外調動了禮炮來同步發威，以慶賀俄羅斯軍民於 1812 年戰勝了曾經不可一世的拿破侖 60 萬侵略軍的歷史事件；又如，巴赫創作的清唱劇《馬太受難樂》BWV244，演出需由三個合唱隊（其中一個是童聲合唱隊）、兩個樂隊、兩架管風琴及獨唱（奏）者參加；而光未然詞、冼星海曲的《黃河大合唱》則是詩朗誦、管弦樂團和合唱團的結合，等等。

3. 由上述介紹不難看出，無論是四管編制的管弦樂團演奏，抑或是單架管風琴（鋼琴）上的演奏等，真正實至名歸為交響音樂的，其實並非是各家族樂器硬件上組合的多寡，而是作曲家創作作品中各要素所構成的“戲劇性”對比，即：旋律（上下波狀綫的對比）、節奏（長短不同、強弱不同，抑揚或揚抑的對比）、節拍（強、弱之張力的對比）、速度（如義大利序曲的“快、慢、快”，或法國序曲的“慢、快、慢”對比）、調性（調的色彩、高低的對比）、和聲、轉調、對位與復調，以及大合唱或歌劇中的各分曲（詠嘆調、宣敘調與卡儂曲等）而錯綜合成的戲劇性——即“矛盾衝突性”。

矛盾衝突的核心是“對峙”、“對賽”或“交鋒”，在英文中用的是“encounter”，“衝突”在英語中是“conflict”。據《英漢大詞典》，此詞是指雙方長期的戰鬥與戰爭；衝突、抵觸或爭論；心理學上則是指相反的兩個衝動，或兩個相反願望之間的對立；encounter 在英語詞典中含有“突然或意外”之意，尤其是指與“敵人”的遭遇，因而引申為衝突。所以，“對峙”或“對賽”都難以完美地表達 encounter 的原意。在我國，曹植的《七步詩》“煮豆燃豆其，豆在釜中泣；本是同根生，相煎何太急！”則恰如其分地說明了交響音樂“戲劇性”的內涵，“豆”和“其”就是交響音樂戲劇性結構中的一對矛盾，由此而引申出音樂上的對比“contrast”，則是交響音樂所構成的一個重要原則。

（三）對交響音樂發展史各個分期著名作曲家創作的審美特色總結

在該教材的編撰中，除了分章論述各個時期交響音樂的歷史背景、時代特徵和主要作曲家的創作風格與音樂成就以外，我還在相關的賞析知識介紹後，專對著名作曲家創作的音樂審美特色進行了總結。如以下對維也納古典樂派三位大師的總結：

1. 海頓的創作根植於奧地利民間音樂，總的來看，他的 104 部交響曲具有風格質樸，情緒明朗，充滿幽默、巧智和樂觀向上的音樂審美特色。

2. 莫扎特直至他英年早逝的 1791 年，還創作了二幕正歌劇（Opera Seria）《蒂托的仁慈》、神話歌唱劇（Singspiel）《魔笛》，以及最後一部未來得及完成的《追思曲》（安魂曲）。正是他創作的 41 部交響曲和 21 部歌劇，給人們帶來了夢幻、憧憬和心靈的撫慰，奠定了他前無古人的“音樂心理學大師”地位，他的音樂永遠充滿優美動人的旋律，具有“明淨清澈，和諧典雅”的音樂審美特色。

3. 我們循著貝多芬——從他的第一創作時期少年氣盛的“小我”，到第二創作時期男子漢大丈夫式的“大我”，再到第三創作時期“超我”地作神之遨遊，最後在《第九交響曲》中，他把交響曲創作提高到了前所未有的顛峰，深刻地體現了一位世紀樂聖在交響音樂創作中集古典主義之大成、開浪漫主義之先河的“自由美”和“崇高美”的音樂審美特色。

由我專為非專業音樂院校大學生主編和使用的《交響音樂名作鑒賞》教材，於2001年8月正式由上海音樂出版社出版發行，並得到了上海音樂學院博士生導師錢仁康教授的讚賞，他認為，該教材“從廣泛的觀點來理解交響音樂，所以書中所舉鑒賞曲目，除了交響曲、協奏曲、序曲、交響詩、交響組曲以外，還舉了歌劇、舞劇、清唱劇、大合唱的選段；在‘鑒賞知識簡介’中講述音樂的品種，則範圍更為寬廣，常涉及非交響樂隊演奏而與交響音樂有關的體裁和形式。這樣做，對於擴大大學生的音樂視野，是有好處的。”

二、良材美器，宜在盡用

古人云：“良材美器，宜在盡用”，所謂“用”，就是“鍛煉”，就是“思”，就是“想”，人的大腦是越用越活的。在非專業音樂院校《交響音樂鑒賞》課的教法上，作為教師就更需要勤於思考，發揮鑒賞教學的能動性與創造性，努力上好這門課。

專業音樂院校的《音樂作品分析與鑒賞》課，教師在教學生分析和鑒賞音樂作品的步驟是：（1）學生在聆聽音樂作品之時或之後，老師則將和聲學與配器學（縱向）、復調及曲式學（橫向）等所謂“學院派”作曲專業的“四大件”知識，通過講解而貫穿到所聽賞作品的一目十多行的總譜，或鋼琴縮譜的分析中去。（2）而在面對非專業音樂院校學生進行音樂鑒賞教學時，由於多數大學生沒接受過音樂專業“四大件”理論知識的學習與訓練。因此，我在教法上採用了結合各語系的語言語調比較、曲式結構掛圖和音樂心理學聯覺原理分析等三方面與交響樂作品的“比較鑒賞”。

（一）結合運用語言語調的特點分析與交響音樂作品的比較鑒賞

這一教法並非我所創。早在1980年，我國音樂教育界就已經開始了“結合母語進行音樂啟蒙教育”的改革實驗。中國音樂教育學會曾經舉辦了多屆這方面的音樂教育改革研討會。而在20世紀60年代，美國著名鋼琴家、指揮家和音樂教育家伯恩斯坦就曾在紐約卡內基音樂廳為青少年學生舉辦系列音樂講座，尤其是在《音樂廳裡的民謠》這一集中，他結合歐洲各國語言的重音（Accent）與交響音樂作品的比較鑒賞中分析道：

匈牙利語在字（詞）前有很強的重音，從巴托克的《弦樂、鋼片琴與打擊樂》中可見一斑；法語則無突出的重音，而是把重音平均分配在字、詞中，從拉威爾的《達芙妮與克羅埃》中可見一斑。義大利語將重音放在長而美麗的韻母上，這使得美聲唱法（Bel Canto）在這個國度產生，義大利民歌《我的太陽》和《桑塔露琪亞》是大家非常熟悉的；西班牙語則在子音上流連，使這個鬥牛士的國家產生了帶有響板節奏特色的弗拉明戈舞；德語則是一種長的聲音組合而相對沉重的語言，因此，德國的音樂文化也和它的哲學一樣，多產、宏篇巨著多而面面俱到；至於英語，則分使用英語的地區——其中，有倫敦音、紐約音和美國西部牛仔音等，其中，倫敦音具有敏捷輕快、紳士般的華貴，紐約音的草率、節略和牛仔音的慵懶和拖沓，是不會搞錯的。^⑧

筆者在進行中國的交響音樂作品分析時，則穿插了對於漢藏語系之漢語言語調的分析。漢語

言語調有四聲，分為“陰平、陽平、上聲、去聲”（簡稱陰、陽、上、去），又稱為平（陰平、陽平）仄（上、去）聲，漢語言學家把它們的字調音的高低分為“低”、“半低”、“中”、“半高”、“高”五級，由低至高，依次用 1、2、3、4、5 表示，則陰平、陽平、上聲、去聲之四聲關係了然於下表：

字調音分析	—	/	√	＼
（調性）	高橫	高升	降升	全降
（起訖點）	（高）5→5（高）	（中）3→5（高）	（半低）2→4（半高）	（高）5→1（低）
（字調類）	陰平	陽平	上聲	去聲
（例字①）	中	華	語	調
（例字②）	高	揚	起	降

因此，當語言進入朗誦性的曲調以後，中國語言由於四聲變化豐富，旋律的起伏就比較大，如從小提琴協奏曲《梁祝》中的“愛情主題”和“樓臺會”的旋律中可見一斑：無論是“愛情主題”的“圓潤流暢”，還是“樓臺會”的“清柔婉折”，由於它們各自的起承轉合“四句頭”旋律，都是與原越劇《梁祝》唱腔的運腔與語調有著承繼與展開的平仄聲關係的緣故。

通過語言語調的分析教學，以及與相關國家著名作曲家創作的交響樂作品的比較鑒賞，是進行交響音樂鑒賞的一條捷徑，可達觸類旁通之效；而反映到持相關母語，或正在努力學習某種外語的學生的精神世界裡，亦是形成音樂審美心理素質的要素之一。

（二）結合採用曲式作品分析結構圖與交響音樂作品的比較鑒賞

18 世紀 60 年代以來，作為交響曲曲式結構中的奏鳴曲式（Sonata Form，也稱“第一樂章曲式”）形成並發展。作為一種戲劇性的曲式結構，它服務於交響音樂內涵中表現對立事物的矛盾、衝突和轉化，由於矛盾衝突是戲劇性的基本要素，因此，奏鳴曲式客觀上是在歐洲資產階級革命的準備時期（即啟蒙時期）形成，在歐洲資產階級革命時期獲得發展，與反映資產階級革命前夕和革命時期的社會變革相適應。

由於奏鳴曲式在整體的運動上來說，更強調起部（呈示部）中，主部主題與副部主題的矛盾對立，使得音樂在起部就處於矛盾衝突之中，以此引起敏感的聽眾強烈的情緒反應；而奏鳴曲式的展開部可謂是作曲家竭其全力，調動一切手段，使之產生最動蕩、最扣人心弦的戲劇化段落，作曲家的高深技巧大都在展開部得以充分發揮。例如，貝多芬寫過九部交響曲，他的《第三（英雄）交響曲》（Eroica，降 E 大調，Op.55）作於 1803 年，其中的第一樂章寫英雄的性格和理想，以及英雄在千錘百煉中成長，通過鬥爭和磨難，最終走向勝利。貝多芬把傳統的奏鳴曲式擴充到了前所未有的規模。試將莫扎特於 1788 年創作的第 41 “Jupiter”《C 大調交響曲》[K.551] 第一樂章與貝多芬《第三交響曲》的第一樂章篇幅作以下比較：

作曲家	曲名	呈示部	展開部	再現部	尾聲	總計
莫扎特	C 大調（朱庇特）交響曲	120	68	120	5	313（小節）
貝多芬	第三（英雄）交響曲	148	249	159	135	691（小節）

由上來看，“貝三”的展開部和尾聲都有了巨大的擴充，誠如法國作家羅曼·羅蘭所說：“從《英雄交響曲》開始，展開部變成了天才的用武之地”。

而在 1750 年以前的巴洛克時期，作為形成奏鳴曲式基礎之一的“里托內洛形式”（Ritornello Form），是由奠定了獨奏協奏曲體裁“快—慢—快”三樂章形式的創始人托雷利率先運用於小提

琴協奏曲的第一樂章和末樂章的。“里托內洛形式”即樂隊全奏和獨奏交替出現，樂隊全奏每次演奏相同的主題材料，構成“里托內洛”，獨奏則用華麗的演奏技巧，並變化發展主題材料與樂隊全奏構成對比。這種形式類似迴旋曲，但迴旋曲的主部每次都在主調上出現，而“里托內洛”則在關係調上再現，最後才回到主調。

	里托內洛 → 獨奏 →		里托內洛 → 獨奏 →		里托內洛
曲式結構	T → D	D	D → S	S → T:V	→ T

筆者將“里托內洛形式”曲式結構圖用 PPT 顯示，與此同時，結合鑒賞維瓦爾第作於 1725 年的協奏曲 Op.8《四季》中的《春》之第一樂章，使學生邊看曲式結構圖，邊鑒賞音樂，收到了事半功倍的鑒賞效果。

至於浪漫主義時期的“管弦樂組曲”，筆者則以穆索爾斯基的鋼琴組曲《圖畫展覽會》(Pictures at an Exhibition) 作為鑒賞課中的保留曲目。該組曲是穆氏為紀念畫家哈特曼，根據他的遺作畫展上的 11 幅作品輔以 5 次“漫步主題”作為間奏連接而創作的，後由拉威爾改編成管弦樂組曲，共有 16 段音樂，除了隨著 11 幅描述畫作的個性鮮明的標題樂段外，便是大學生樂迷們耳熟能詳的 5 次漫步主題。

而在中國交響音樂作品鑒賞中，被何占豪、陳鋼演繹成小提琴協奏曲《梁祝》的單樂章曲式結構，是西洋奏鳴曲式與中國章回小說結構的珠聯璧合。

筆者將此曲式圖在課堂上用 PPT 顯示，使大學生們在鑒賞時就能直接進入審美的境界：小提琴獨奏與管弦樂隊精妙和諧的協奏委實令人折服，他們徐時舒展裕如，疾時你追我逐，爭奇鬥妍，互逞技能，兩者旗鼓相當，同邁高峰……；而整部協奏曲在音樂審美方面的特色是追求“優雅清麗、委婉曲折”的橫向旋律的音樂美。

(三) 結合運用音樂心理學的聯覺原理分析與交響音樂作品的比較鑒賞

浪漫主義鋼琴家李斯特曾如此定義自己的“標題音樂”：“任何加在器樂曲前的，以易懂語言寫成的前言，序言或引言，以便由作曲家引導聽眾避免錯誤的詩化解釋，而把他們注意力指向全曲或樂曲一部分的詩意思想。”^⑩這未免有些玄乎，就“有音樂耳朵”的聽眾而言，似乎有些無所適從。再如，美國作曲家 G·格什溫的管弦樂作品《一個美國人在巴黎》首演時，作曲家請自己的好友、記者迪姆斯·泰勒 (Deems Taylor) 為節目單所寫的樂曲解說這樣描述音樂作品的表現內容：“在一個陽光和煦的早晨，一個美國人漫步去愛麗舍廣場，……走過一家敞了門的咖啡館……這位美國人過了河，坐在‘左岸咖啡館’的露天席上……”，誰能聽出這是在法國巴黎的愛麗舍廣場？誰能聽出“左岸咖啡館”(巴黎的一個著名咖啡館)、“過河”、“坐在露天席上”？其實，沒有人能夠聽得出來！

應該指出的是，有許多“樂曲解說”或標題中所指出的音樂作品的表現內容，都是音樂作品無法表現的，因而也難以被聽眾理解。其實，這終究是由於器樂曲的基本材料——音樂音響的兩個根本屬性所決定的：

(1) 它既無空間造型性——器樂曲是聽覺的刺激，是在時間中展開的，它不佔有空間的位置，因此也就沒有視覺的形狀；

(2) 也無語義符號性——器樂曲中某個單音或音響的組合不是任何東西的符號。因此，器樂曲不能直接傳達詩意的思想概念！

有鑑於此，筆者擬以中央音樂學院周海宏教授於 2004 年發表的《音樂與其表現的世界——對音樂音響與其表現對象之間關係的心理學與美學研究》中，有關聯覺對應規律之“音強、音高、速度與節奏、緊張度與起音速度”的角度切入，來進行《交響音樂鑒賞》課的賞析。在音樂審美感知過程中，審美主體的視覺、聽覺、味覺、嗅覺和觸覺等各種感覺，彼此都會形成聯覺現象，並產生“聯想”。人們常有這樣的體驗：“聞其聲如見其人”。周教授指出：“‘聯覺’(synesthesia)被定義為‘從一種感覺引起另一種感覺的心理活動’，即對一種感覺器官的刺激引起其他感覺器官感覺的心理活動。‘聯想’被定義為‘由一個事物的觀念想到另一事物的觀念的心理過程’”。^⑥

音樂心理學上講的這種聯覺與聯想現象，既是欣賞者感知音樂形象或意境的心理基礎，也是作為聽覺藝術與時間藝術的音樂所具有的內在性特徵。任何一個樂音，都包含著高低、強弱、長短、緊張、鬆弛與起音快慢等基本屬性；而一部音樂作品的每個樂音的每種基本屬性，都會影響到音樂作品的內容表現。至於一部音樂作品之所以能夠使聽眾產生明確的表現內容，或具象表現的感受，這是由於音響材料通過音樂的模擬、暗示、類比等，給予人的音響刺激所形成的高低、強弱、長短、緊張與鬆弛、起音的快與慢等等這些屬性，與被表現內容，或表現具象之間構成了充分、持續而穩定的聯覺和聯想對應關係的緣故。

正是由於存在著聯覺與聯想關係的心理對應機制，才使得作曲家在音樂（這樣一門純粹由聲音構成的聽覺藝術）創作時，可以從緊張度、速度與節奏、起音速度、音高、音強等五種音響材料的基本屬性方面入手，並對聽眾產生聽覺刺激，來表現那些原本由語義性符號所組成的詩歌，以及由空間形象所構成的視覺藝術，乃至充滿著戲劇性故事、情節等的一些非聽覺性內容。

三、嘗喜小中能見大，還須弦外有餘音

上述標題出自漫畫大師豐子愷的兩句詩，凡閱讀過《傅雷家書》的，不用解釋便可明白“功夫在詩外”的道理。儘管我執教的是交響音樂作品鑒賞方面的 abc，但其課程定位是對大學生“應變力、思考力和創造力”的培養，即現今國際上所流行的通識教育的 ABC (Adaptability, Brainpower & Creativity)。

(一)《交響音樂鑒賞》課程教學時數 32 課時，每週上課二小時，自修一小時（包括預習教材及聽賞作品等），期末進行考試，成績合格者給予 2 學分。經過一學期課程的學習，選課者的考試及格率為 100%，基本上達到了我在執教之初所擬定的下列教學目標：

1. 能有興趣地聆聽豐富的交響音樂音響，聽辨不同國家或地區、不同時代、不同風格和不同體裁的交響音樂作品，瞭解其相關文化。在鑒賞交響音樂作品的基礎上，初步瞭解音樂的時代特徵與文化價值，並對交響音樂作品的鑒賞與品評建立起初步的獨立性。

2. 通過鑒賞由中外（民族或西洋）管弦樂團演奏的交響音樂作品，瞭解五大樂器家族中各代表樂器的音色，知道其演奏形式及作品體裁；能夠背記一些中外經典交響音樂作品的主旋律，熟悉若干位國內外著名音樂大師的生平與音樂創作成就。

3. 關注社會音樂文化動態，對具有高雅文化含量的交響音樂作品表現出較為強烈的接受與推廣意願。

(二)在此基礎上，非專業音樂院校的選課大學生通過優酷網相關欄目，進一步擴大與深化對交響樂經典作品的理解與鑒賞；為了以樂會友，他們還自發地建立了“愛樂者協會”，定期舉辦“交響音樂鑒賞沙龍”，以便更直接地參與交響音樂美的感受與體驗。

總之，交響音樂鑒賞是所有藝術鑒賞中較為深奧和高雅的藝術審美形式之一。只要我們克服畏難情緒，擺正對交響音樂藝術的審美態度，瞭解交響音樂美的特徵，掌握相關的歷史和文化背景知識，對交響音樂創作的時代性審美特徵、各歷史时期的主要音樂流派的創作風格和審美特點等都有所瞭解，並注意按照作品的難易程度，認真地循序漸進地去欣賞並持之以恆，入門並不困難，深造也是辦得到的！

有句老話：“凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器”（梁·劉勰《文心雕龍》卷十），只要我們多聆聽、多感知、多探索，就一定能成為交響音樂的知音。

①參見胡企平、劉鴻模：《藝術鑒賞導論》，武漢：武漢理工大學出版社，2011年，第22頁。

②詳見胡企平主編：《交響音樂名作鑒賞》，上海：上海音樂出版社，2001年。

③楊名望：《世界名曲欣賞》，“前言”，上海：上海文藝出版社，1984年，第1頁。

④⑤見繆天瑞主編《音樂百科詞典》“交響曲”辭條，北京：人民音樂出版社，1998年，第295頁。

⑥肖復興：《音樂欣賞十五講》，北京：北京大學出版社，2003年，第38頁。

⑦錢仁康：“序”，胡企平主編：《交響音樂名作鑒賞》，第1頁。

⑧詳見VCD“音樂巨匠伯恩斯坦講授《音樂廳裡的民謠》”，廣州天際文化傳播有限公司出品，深圳音像公司出版發行，引進批文號2000-455。

⑨趙曉生：《鋼琴演奏之道》（下），香港：德望國際有限公司，1993年。

⑩周海宏：《音樂與其表現的世界——對音樂音響與其表現對象之間關係的心理學與美學研究》，北京：中央音樂學院出版社，2004年，第108頁。

參考文獻：

[1]錢仁康、胡企平主編：《音樂鑒賞》，北京：北京大學出版社，2005年。

[2]胡企平、劉鴻模：《交響樂》，上海：上海人民美術出版社，2002年。

[3]楊民望：《交響樂欣賞入門》，上海：上海譯文出版社，2000年。

作者簡介：胡企平，澳門理工學院藝術高等學校教授，博士。

[責任編輯 陳志雄]