

Electronic Thesis and Dissertation Repository

October 2023

A Study of Art Song Composition and Interpretation by Three Female German Composers in the Mid-Nineteenth Century

Churan Feng,

Supervisor: Jin Cao, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Fine Arts degree in Music

© Churan Feng 2023

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>

Recommended Citation

Feng, Churan, "A Study of Art Song Composition and Interpretation by Three Female German Composers in the Mid-Nineteenth Century" (2023). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 9685.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/9685>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Abstract

In the 1990s, Susan McClary brought feminist music criticism into the public eye by challenging the roots of traditional musicology with her book *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. In this book, she concludes that notions of masculinity and femininity were shaped by social ideas, as well as by notions of gender dissimilarity and discrimination, initially dominated by male artists.

As the first generation of female composers to grow up in the context of public concerts, Clara Schumann, Fanny Hensel, and Josephine Lang, are clearly characterized by their originality and representative musical styles. Therefore, this paper selects works from their mature period and applies relevant comparative textual-musical analyses to explore "their" femininity imagery. Through the notation, musical rhetoric, and textual settings, we study and refine the composer's creative characteristics and design intentions, so as to apply them to the analysis of singing.

Keywords

Female, Art songs, Nineteenth century, German.

Summary for Lay Audience

In this paper, we will compare traditional music research methods with contemporary analysis, drawing on the art song analysis method, from text to music and from music to text, respectively, in order to corroborate women's influence on the art song, starting from the musical symbols with gender qualities summarized by Susan and other scholars. The study also draws on the analysis of art songs in *Word and Music Studies: Defining the Field* to demonstrate women's construction of art song narratives from text to music and music to text. It also draws on letters, diaries, manuscripts, and music criticism that have survived to the present day, in order to identify the attribution of their compositional consciousness and to provide a deeper musical expression for the performers.

The paper will be analyzed in four chapters. The first chapter is an introduction, which summarizes the relevant literature from the perspectives of feminist music criticism, studies of the works of female composers in the nineteenth century, studies of the art songs of each of the three composers, and analysis of the art song texts, and discusses the significance and content of the selected topic. The second section, on the context of composition, will review the creative environment of female composers in the mid-nineteenth century, taking three representative composers, Clara Schumann, Fanny Hensel, and Josephine Lang, as examples, and explore the factors that shaped their musical styles to set the stage for Chapter three. Based on Susan McClary's summary of female musical notation, the third chapter will analyze three representative works of the three female composers in their mature period, reproduce their musical notation through three dimensions of "appropriation, subversion and questioning", and derive their common stylistic characteristics. In the fourth chapter, the compositional characteristics derived from the previous chapter will be applied to the study of vocal singing, seeking the technical requirements of these feminine styles in singing.

Chapter 1: Introduction

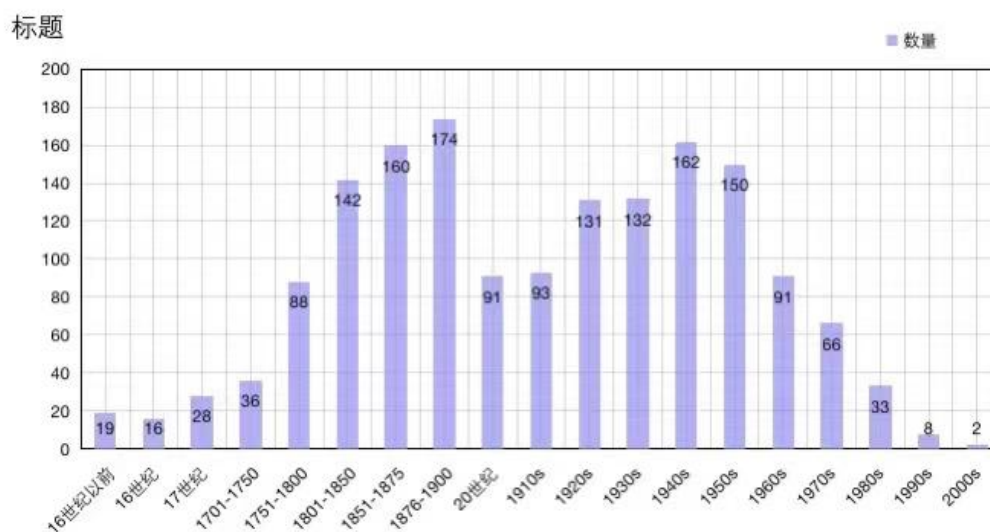
1.1 Purpose of Study

启蒙运动的影响下，欧洲的女性平权意识初步萌生。不仅表现在女性受教育权、工作权利的平等机会的争取，也表现在音乐创作权及其作品的变化。由此，在传统的男性作曲家一直占据“中心”地位的音乐界，女性作曲家及其作品也逐步开始占据一席之地。现如今尽管许多女性已经参与了音乐创作，西方古典女性作曲家在西方正典的音乐教科书和音乐会节目中仍然长期处于半缺席的状态。

根据可靠的历史资料，由历代女性作曲家数值变化、历代欧洲女性作曲家的分布（国家地区）、女性作曲家艺术歌曲的创作数量三个统计图综合分析得出，十九世纪是个分水岭，无论是女性作曲家的数量还是德奥艺术歌曲的创作频率都呈现倍数趋势增长。而十九世纪中期作为女性作曲家这一声乐体裁产量较大的时刻，颇具有研究意义。

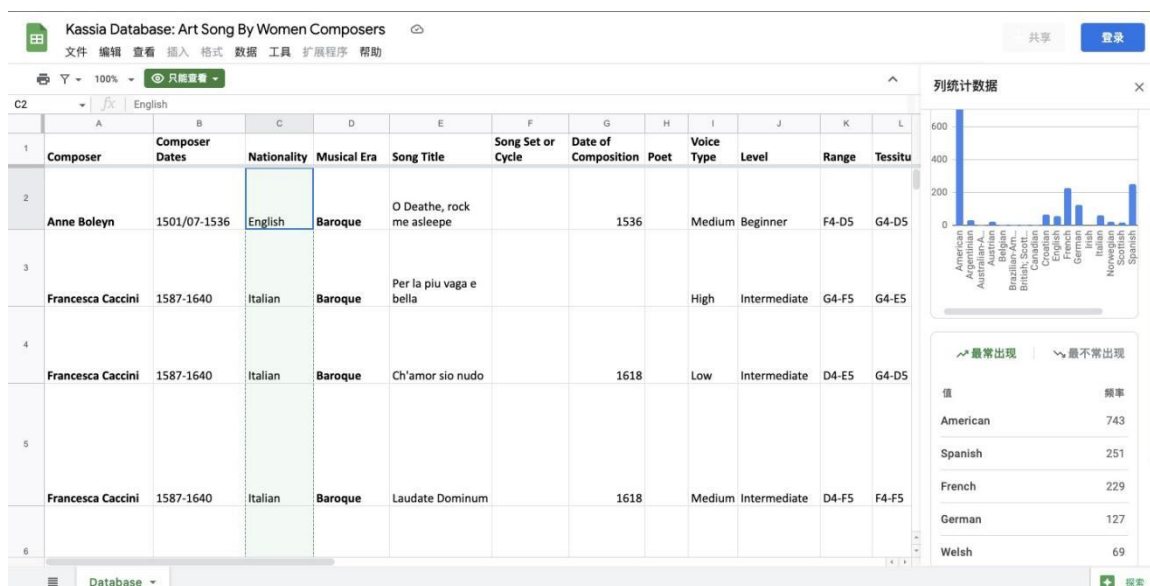
本文选择了产量较多、作品较成熟的克拉拉·舒曼(1819-1896)，范妮·亨塞尔(1805-1847)、约瑟芬·朗(1815-1880)，三位拥有不同境遇的女性作曲家。通过研究她们的艺术歌曲创作特征，从而对十九世纪的女性音乐家在艺术歌曲领域中的艺术价值进行探究。

1) 历代女性作曲家的数值变化：



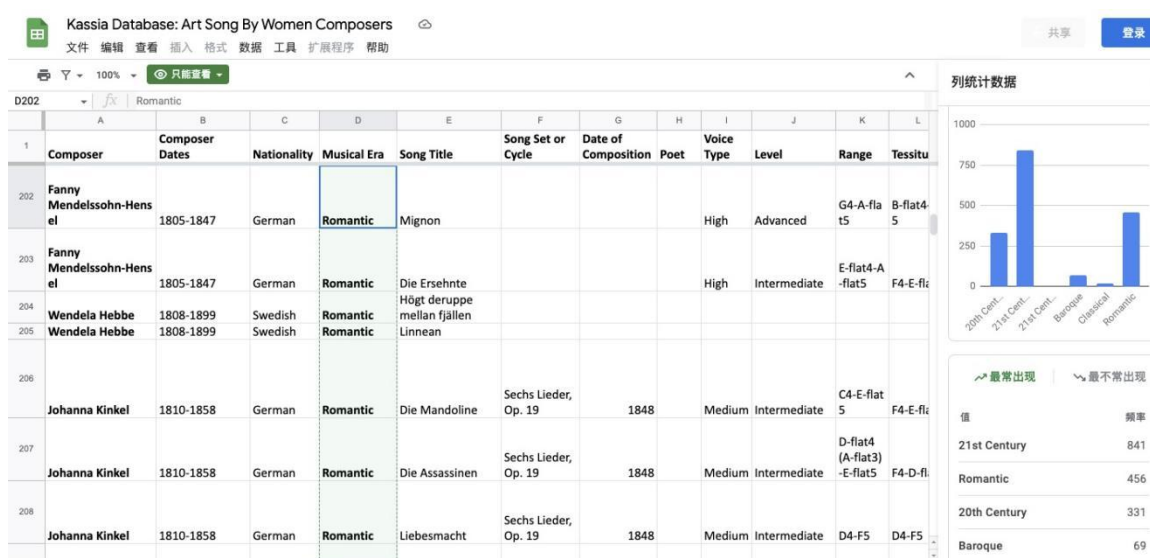
图片来源：维基百科

2) 历代欧洲女性作曲家的分布 (国家地区)



图片来源: <https://www.kassiadatabase.com/>

3) 女性作曲家艺术歌曲的创作数量



图片来源: <https://www.kassiadatabase.com>

1.2 Concept of Study

关于女性的权利争夺由来已久，多数存在于社会生活领域中，体现在受教育权、婚姻权利、生育权利、职场权利等方面上。在音乐范畴中，长久以来研究男性作曲家的作品似乎被看作是默认且约定俗成的规则，女性则是处于长期失语的状况中，这种缺失不仅留存于史料、手稿、出版刊物中，现场演奏中更是如此。

综上，女性作曲家的作品分析处于一个需要长期探索和建立的阶段。这种学术思潮最初起源于上世纪七十年代美国的音乐学界中，伴随八十年代许多著述的出版以及女性音乐家音像产物的宣传，女性主义音乐批评的核心理念“社会性别”（Gender）理论正式进入大众视野。九十年代，苏珊·麦克拉瑞凭借《阴性终止》一书挑战了传统音乐学的根基，在学界引起了轩然大波。通过追寻十七世纪的歌剧传统，她得出结论，阳性和阴性的观念形成于社会观念，以及关于性别异同和歧视，最初是由男性艺术家主导的。在对绝对音乐的探索中，她观察了快板奏鸣曲式的程式以及阳性和阴性终止式，并重新定义了音乐中的文本符号。

本文将基于对音乐主体即谱例、诗词等文本信息的思考，追寻旧时的女性音乐符号，探索在十九世纪中期女性刚刚踏足公共领域的特殊时期，三位代表性女性作曲家是如何运用父权社会中运营出的音乐符号体系，并且在此基础上完成融合、修正的过程，力图再现女性作曲家们的作曲意图，从而在演唱层面进行再度分析创作。

1.3 Research Review

时至今日，国外相关的学术成果与日俱增，但是国内对于女性作曲家艺术歌曲的研究处于较为空白的状态。

国内并未发现专研女性作品的专著，因此，为了更准确地把握十九世纪女性作曲家艺术歌曲的创作背景，笔者翻阅了诺顿断代史：列昂·普兰廷加《浪漫音乐——十九世纪欧洲音乐风格史》¹，本书中提及自十八世纪中期开

¹ (美)列昂·普兰廷加. 浪漫音乐十九世纪欧洲音乐风格史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2021.

始出现一套有完整定规的利德理论，以及柏林乐派的逐步建立，并且讲述了歌德等伟大诗人对于艺术歌曲发展的推进。可惜的是，并未提到女性作曲家的艺术歌曲创作。

期刊以及学位论文的相关论述主要集中于音乐学领域，多次出现的有宋方方关于“社会性别”概念的引入：《社会性别：一个有效的音乐分析范畴》²，以及她的毕业论文《对美国20世纪末西方音乐研究中女性主义批评的审视》³，归纳了上世纪八十年代以来的系列学说，她从女性主义的角度出发分享了自己关于这一议题的独到见解，具有参考性意义；朱宏波的学位论文《性别与才华——西方女性音乐家“失语”的历史考察》⁴则是探寻了维多利亚时期音乐与女性的关系，得出女性音乐才华受到社会因素限制的观点，并且例举两位作曲家对于这一“失语”现象的抗争。其他还有金平教授的译文《珍妮·鲍尔斯，女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况(上)⁵(下)⁶》；以及柯扬发表于音乐研究的《描述与阐释：女性主义音乐研究的两种途径——〈社会性别与音乐经典〉及〈阴性终止〉之比较》⁷，后者的考察角度是对比在女性主义研究领域的两位领衔学者的著作，即玛西娅·希特隆的《社会性别与音乐经典》和苏珊·麦克拉瑞的《阴性终止》，认为前者是基于社会学的描述型研究，后者则是立足音乐文本中的社会性别隐喻的阐释型研究，观念具有总结性意义。

对于特定作曲家的研究基本集中于知名度较高的克拉拉舒曼。其中从性别视角出发的有孙梅英《克拉拉·舒曼音乐中的女性主义探微》⁸以及刘颖的《性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就》⁹两篇期刊。针对艺术歌曲作品

² 宋方方.社会性别:一个有效的音乐分析范畴[J].交响(西安音乐学院学报),2011,30(04):38-44.

³ 宋方方.对美国20世纪末西方音乐研究中女性主义批评的审视[D].福建师范大学,2011.

⁴ 朱宏波.性别与才华——西方女性音乐家“失语”的历史考察[D].南京师范大学,2007.

⁵ 珍妮·鲍尔斯,金平.女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况(上)[J].中央音乐学院学报,1997(02):62-69.

⁶ 珍妮·鲍尔斯.女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况(下)[J].中央音乐学院学报,1997(03):84-91.

⁷ 柯扬.描述与阐释:女性主义音乐研究的两种途径——《社会性别与音乐经典》及《阴性终止》之比较[J].音乐研究,2015(03):60-70.

⁸ 孙梅英.克拉拉·舒曼音乐中的女性主义探微[J].艺术教育,2021(03):68-71.

⁹ 刘颖.性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就[J].星海音乐学院学报,2008,(02):9-11+26.

深度研究的有效论文有张洛铭的《克拉拉·舒曼艺术歌曲的风格特征与演唱分析》¹⁰等。

由于女性主义音乐批评理论是由西方传入，因而西方的文献要相对成熟。现今著述中，1) 最先主导的音乐学领域中，评论家主张在更广泛的范围内对女性音乐进行研究，其中有被奉为经典的苏珊·麦克拉瑞的《阴性终止：音乐，性别与性征》¹¹。

2) 自二十一世纪以来，学者们开始把目光转向了艺术歌曲这一小型体裁，弥补了长期以来学科上的空白，其中包括：玛西娅·希特隆在《女性创作音乐》一书中的章节“女性与德国艺术歌曲，1775-1850”¹²，这本书不仅阐明了女性的音乐成就，还阐明了塑造和定义这些成就的历史背景，通过对一部代表性作品或少数可比作品的深入分析，将分析观察与更广泛的音乐史、性别、文化或诠释学考虑联系起来；斯蒂芬·罗杰斯、哈拉尔德·克雷布斯、迈克尔·贝克于2018年所著的《关于女作曲家音乐的分析文章：从世俗和宗教音乐到二十世纪》¹³是一本音乐分析论文集，汇总了行业内领先的音乐理论家撰写的文章，其中第三章涵盖了对于十九世纪女性作曲家艺术歌曲这一体裁的探索。艾斯林·肯尼和苏珊·沃伦伯格共同撰写的《女性与十九世纪艺术歌曲》¹⁴在近年来学者们开创性工作的基础上，整合了近期关于妇女在该体裁中成就的研究，并发展了一些关于艺术歌曲的独特分析方法，同时探讨了艺术歌曲产生的音乐环境中的文化和社会学背景，反映了该领域当前研究的跨学科性质。《新的妇女音乐历史选集》¹⁵一书则是从更广泛的历史维度，收录了从古希腊至今四十六位女性作曲家的作品，且每部作品都由该领

¹⁰ 张洛铭. 克拉拉·舒曼艺术歌曲的风格特征与演唱分析[D].上海师范大学,2020.

¹¹ Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*[M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

¹² Marcia J. Citron. "Women and the Lied, 1775-1850," in *Women Making Music*[M]. Jane Bowers and Judith Tick(eds). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

¹³ Stephen Rodgers, Harald Krebs, Michael Baker. *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*[M]. Laurel Parsons, and Brenda Ravenscroft (eds). New York: Oxford Academic, 2018.

¹⁴ Aisling Kenny, and Susan Wollenberg. *Women and the Nineteenth-Century Lied*[M]. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

¹⁵ Melissa Blakesly, Adrienne Fried Block, Marcia J. Citron etc. *New Historical Anthology of Music by Women*[M]. James Briscoe(eds). Bloomington: Indiana University Press, 2004.

域专家撰写了内容丰富的文章介绍，并附有进一步阅读、聆听和表演的建议，具有覆盖面极广的实践意义。

3) 伴随着针对女性作曲家的研究，她们的手稿、书信等材料进行有意识的归纳整理也被提上了日程，逐渐诞生了她们个人的专著诸如：史蒂芬·罗杰斯2021年撰写的《范妮·亨塞尔的歌曲》¹⁶重点介绍了亨塞尔对歌曲类型的贡献，从以下四个角度即：亨塞尔对某些诗人和诗歌主题的选择；她创新的和声、旋律、节奏和文本策略；她与文学和音乐流派的联系；以及她在19世纪艺术歌曲史上的地位进行论述。史蒂芬另一本参与撰稿的书《克拉拉·舒曼研究》¹⁷是关于克拉拉·舒曼歌曲美学分析，书中汇集了一批顶尖学者，从三个特定方面重新评价了克拉拉·舒曼：首先，深入研究她的社会和音乐背景；其次，通过对她的歌曲和器乐提供全新的分析视角；第三，她作为钢琴家和教师的文化遗产。约瑟芬·朗没有独立的传记，但是她依然活跃在许多研究女性作曲家的著作中，《音乐中的五个生命》¹⁸揭示了五位杰出的女性音乐家和作曲家的私人和表演生活，朗正是其中一员，其中讲述了她是如何通过音乐沙龙进入德国浪漫主义艺术歌曲世界中，并且在作曲上进行深造的历程。

期刊和学术论文的研究大体分为以下三方面：1) 对同时代其他作曲家对比同一文本设置的分析，这类经常是对比与她们与联系紧密的男性作曲家，如梅琳达·博伊德的“性别化的声音：罗伯特和克拉拉的‘爱之春’套曲”¹⁹2) 对特定创作技巧的研究。如塞缪尔·尼格的“作为隐喻的旋转：范妮·亨塞尔的形式和音调逻辑再思考”²⁰3) 对诗乐关系的探索。如布莱恩·德雷普的“范妮·亨塞尔艺术歌曲中的文字绘画和音乐风格”²¹。

¹⁶ Stephen Rodgers. *The Songs of Fanny Hensel*[M]. New York: Oxford University Press, 2021.

¹⁷ Stephen Rodgers. "Softened, Smudged, Erased: Punctuation and Continuity in Clara Schumann's Lieder". In *Clara Schumann Studies*[M]. J. Davies (eds), pp. Cambridge: Cambridge University Press, 2021:57-74.

¹⁸ Cecelia Hopkins Porter. "Josephine Lang: The Music of Romanticism in South German Cultural Life." In *Five Lives in Music: Women Performers, Composers, and Impresarios from the Baroque to the Present*[M]. University of Illinois Press, 2012:78-104.

¹⁹ Melinda Boyd. *Gendered Voices: The 'Liebesfrühling' Lieder of Robert and Clara Schumann*[J]. *19th-Century Music* 23, no. 2 (1999): 145-62.

²⁰ Samuel Ng. *Rotation as Metaphor: Fanny Hensel's Formal and Tonal Logic Reconsidered*[J]. *Indiana Theory Review* 29, no. 2 (2011): 31-70.

²¹ Brian W. Draper. *Text-painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel*[D]. Master's Thesis. University of Oregon. 2012.

1.4 Methodology& Innovation

本文运用了一个独特的艺术歌曲分析方法，旨在以苏珊·麦克拉瑞的《阴性终止》以及其他学者的女性音乐符号学说为出发点，探寻十九世纪女性作曲家在艺术歌曲体裁中的建树。作为公共音乐会背景下成长起来的第一代女性作曲家，这三位作曲家显然具有独创性和代表性音乐风格特征，因此本文择选了她们成熟时期作品，并且运用相关的文本——音乐分析比较方法，挖掘“她们”的女性特征意象，并通过谱面标记、音乐修辞、文本设置等，研究提炼出作曲家创作特征及设计意图，从而运用在演唱分析方面。

本文拟采用的研究方法如下：

一、定量分析研究：在选题部分采用了定量分析研究的方法。通过对历史维度上几乎所有创作过艺术歌曲的女性作曲家的数据整理，在时间和空间上选择更具代表性的十九世纪中期，再从这一时间段内，平衡了社会角色、知名度以及创作技巧，最终挑选三位具有代表性的女性作曲家。在作品的选择上，则是悉数收集这些作曲家的艺术歌曲曲集，经由阅读相关文献，了解该作曲家基本创作特征之后，逆向选取作品例证这一观点。

二、比较研究：是贯彻全文的研究方法。从本文第二章节及对十九世纪的背景研究起始，是与同时期的其他作曲家的音乐教育环境与社会活动对照。第三、四章节则是聚焦于作品实例。

三、文献研究：以十九世纪中期三位代表性的女性作曲家克拉拉·舒曼、约瑟芬·朗、范妮·亨塞尔为研究目标，以其艺术歌曲作品、生平经历为研究媒介，挖掘“她们”的女性特征意象，通过谱面标记、音乐修辞、文本设置等，研究提炼出作曲家的创作特征及设计意图，从而运用在演唱分析方面。

Chapter 2: Contextualizing Nineteenth-Century Women Composers

2.1 Initial Attempts at Female Composition in the Age of Public Music

2.1.1 The Background of the Mid-nineteenth Century

启蒙运动的余波中，欧洲的女性平权意识初步萌生。这一活跃于十七至十八世纪，近一个世纪的思想解放运动，它的辐射首先作用于对君主制及其精神堡垒——天主教会的质疑。在中世纪以来的教会文化中，“女人应该在教堂中保持沉默”，女性长期被视为邪恶与诱惑的承载体，但当宗教的基石被割裂，女性置于社会中的真实面貌终于有机会得以重新审视。同时，这一时代背景下应运而生的思想家们，如卢梭、孟德斯鸠和伏尔泰等，他们关于自由、民主、平等的宣言，也为女性这一边缘化群体推进她们的平等提供了可能。

这种意识萌芽于十八世纪末终于由量变引起质变，诚然，这一时期欧洲的政治和经济领域的剧变为艺术的发展营造一个全新的环境，即公众音乐会领域。这种新的建制其实拥有许多前身，曾以各种协会、学院的形式出现在意大利、德国、英国、法国等各个国家。但在上述这些时期中，音乐会形式呈现小规模的内性质。到十八世纪晚期，政治和宗教机构，也就是公爵领地的王宫以及教会，不再是音乐家们的主要赞助者，他们拥有了更广泛的听众。音乐家们从而不再处于为他人服务的从属地位，而能作为自由从业者向公众提供服务，并以此来维持生计。伴随着中产阶级成为主流消费群体，出版业、钢琴制造业也迅速兴起，音乐版权和音乐期刊也成为音乐家生计的另一来源和独立的另一作用力。

“成为艺术独立的主人和缔造者，有独立自主意识的作曲家形象”²²也深入了女性作曲家的骨髓。这种脱离束缚的念想在她们心中与日俱增，同样的，法国大革命之后的工业化发展也为女性提供了就业选择的可能，她们有了养活

²² (美) 列昂·普兰廷加著；刘丹霓译. 浪漫音乐十九世纪欧洲音乐风格史[M]. 上海：上海音乐出版社. 2021: 4.

自己和家庭的支撑力，经济独立使得女性在社会发展的进程中逐渐拥有话语权。不仅表现在女性受教育权、工作权利的平等机会的争取，也表现在音乐创作权及其作品的变化。由此，在传统的男性作曲家一直占据“中心”地位的音乐界，女性作曲家及其作品也逐步开始占据一席之地。十九世纪中期后女性逐渐渗透进入诸多行业中，到了后半叶女性主义运动更是到达了一个高峰。克拉拉·舒曼、范妮·亨赛尔、约瑟芬·朗显然正处于这样的一个改革阶段中。从私人领域步入公共范畴的先行者身份是她们身上的标识。

为她们的斗争提供可行性的是前辈埋下的种子，在她们的年代，女性已然争取到受教育的权利。但令人失望的是，这时受教育的目的是为了培养合格的妻子和母亲，以此来更全面地发挥他们在家庭中的效用。授课形式则根据阶层分配为学院教育与私人授课两种，普通女性在学院系统中接受音乐教育，贵族女性因为禁止抛头露面等因素，接受更为私密的家庭授课模式。尽管二者处于不同的音乐教育环境中，他们的共性在于获得音乐知识的途径都集中于技能训练，而几乎被阻绝于作曲、和声写作等理论类课程外，甚至在乐器训练上也被限制于钢琴、声乐、柳特琴、竖琴等形制。因此，就历史维度围观，克拉拉、朗、范妮处在一个想要抽身于私人空间，但又无法脱离的局面，她们面临着相当两难的境地，从后文三位作曲家的内心纠葛可以看出她们在家庭角色和社会角色中挣扎的被动地位。

2.1.1 The Background of Art Song

马西娅·希特伦 (Marcia Citron) 写道：“艺术歌曲构成了一种室内音乐，因此很适合在家庭环境中演奏。在这种环境下，女性作为表演者早已被接受。与此形成鲜明对比的是，公共舞台上的大型歌剧、圣乐和管弦乐是不允许女性参与的。”²³人们对于在身为表演者在凝视视角中端庄演出，呈现美好视角效果的女性喜闻乐见，女性一度被认为是表演艺术的承载者，但在作曲等极要求天赋的创作领域，她们被认为不具有任何先天条件，甚至长期以来女性被认作是不具备智力、认知力、以及情感自控能力的。

²³ Citron, Marcia J. "The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel." *The Musical Quarterly* 69, no. 4 (1983): 570-94.

十九世纪的女性作曲家是幸运的，也是不幸的。前者是因为她们赶上了艺术歌曲发展的红利期。从1770年到1815年左右，德国艺术歌曲在织体呈示和声语汇等方面均具有简洁的特点，声乐线条也通常在较窄的范围内运动，钢琴伴奏则经常是声乐线条的八度重复，以保持歌手的音调，而且通常呈较薄的质地。这些作品中的大多数调性呈现单一形式，很少有转调的情况出现，如果有的话，也几乎总是从主音到主音进行，或者从大调到相对小调。这种简单性对女性音乐家极具吸引力，她们中大多属于德国日益壮大的中产阶级，一定程度上歌曲以与生俱来的简单性守护了她们的自尊，即使作曲技法粗糙只要在形式上过得去便不会被嘲弄，而且在家中的私人环境中演奏，充满友人的社交圈中会给予她们最大程度的宽容。同时，声乐实力和钢琴技巧并不是演奏艺术歌曲的必要能力。从当时的许多出版物可以看出，这种体裁在中产阶级中很受欢迎，业余和专业作曲家都以这些听众为目标，专门为这些群体创作作品。

在这个特殊的古典到浪漫的同质异构时期，典型的特征便是与其他艺术的融合。诗与乐的交融合塑造出了“艺术歌曲”这一体裁，这二者的交汇形成了一种有“内容”的文本，兼具浪漫气质和古典形式。由于上世纪以来的作曲家与赞助人关系的重构，以及中产阶级社会地位的提升，音乐创作者的身份认同加深在女性群体中也得以体现，首当其冲诗歌成为了她们的宠儿。诗歌往往被装订成册出版，其中涵盖宽泛的主题，包括爱情、自然、民谣以及更严肃的诸如生死等。约翰·斯米德（John Smeed）写道：“……越是规范、正确和有学问，它就越是远离它真正的原始的来源。”²⁴因此，他嘲笑那些因为诗歌未经加工和技术上“不正确”而鄙视它的人，相反，他珍视它的自发性，认为诗歌与所经历的日常现实十分接近，它的刻画具体与戏剧性的紧张，以及它直接的节奏和旋律都具有纯粹的吸引力。对于当时的女性而言，这一体裁不仅承载着语言，不涉及敏感，微妙的存在于“公共”与“非公共”之间的真空领域中。由于诗歌本身的文本就具有凝练并且形象性强的特征，作为一种音乐文本，它的意蕴更是模棱两可的。因此，在女性作曲家得天独厚的舒适区中，逐渐衍生

²⁴ Smeed, J. *German and Song 1740 - 1900* (1st ed.). Routledge.1987; 174.

为聆听她们诉求的一个渠道。艺术歌曲，少见的，得益于社会变革，战胜了大型体裁，被捧到一个炙手可热的位置上。

2.2 Women's Social Activities in the Field of Art Song

2.2.1 The Composition Background of Clara Schumann

克拉拉·舒曼 (Clara Schumann, 1819-1896) ，属于她最成功的身份定位是钢琴家。她凭借自己非凡的演奏实力，一举改变了当时音乐会的独奏标准，在曲目与形式上进行拥有“现代化”思想的创新性举措。她是第一批进行脱谱演奏实验和在没有辅助音乐家的情况下举行独奏会的演奏家，同时首演并推广了诸如勃拉姆斯、舒曼、肖邦、贝多芬等多位作曲家的作品，使得对于作品的关注经由炫技转向严肃性表达。作为最早期具有国际知名度的女性演奏家，她的演出足迹贯彻一生并且定点列国。尽管如此，从她的作曲历程中，可以看到十九世纪女性仍处于尴尬处境，虽然克拉拉在钢琴上的才华一度得到李斯特等演奏家的认可，甚至受到大众追捧，但是她仍旧对自己的写作能力没有丝毫的信心。

作为一名“被动”的创作者，克拉拉矛盾的自我定位展现在1839年的日记中，她用挣扎的语气写道：“我曾经相信我拥有创作天赋，但我已经放弃了这个想法；一个女人不应渴望作曲——从来没有人能够做到这一点。我是不是该期望成为那个？相信这一点将是傲慢的，这是我父亲（维特）曾经诱导我做的事情。”²⁵这种犹疑和不确定性在夫妻俩共同的诗歌笔记本（Abschriftenbuch，用于作曲）²⁶中和1840到1843年的新婚日记²⁷中也得以论证。

关于写作，她的丈夫罗伯特·舒曼给予了无限支持。事实上，罗伯特一直希望克拉拉加入他的作曲行列。《爱之春》（Zwölf Gedichte aus “Liebesfrühling” Op. 37, 1841）是他们唯一的联合出版物。基于对自身写作能

25 Cromley, Dorothea. “Clara Schumann: Role Model For Today’s Woman.” *American Music Teacher* 41, no. 3 (1991): 19.

26 Hallmark, Rufus. “The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann.” *19th-Century Music* 14, no. 1 (1990): 7.

27 Schumann, Eugene, and G. D. H. Pidcock. “The Diary of Robert and Clara Schumann.” *Music & Letters*, vol. 15, no. 4(1934): 287-300.

力的不信任，克拉拉拖延了许久，终于六月份罗伯特生日当天创作完成。罗伯特在寄予友人的信中写道：“我们一起创作了吕克特抒情诗，它们彼此相关...这个套曲就应该被理解为一种对话。”²⁸不仅如此，罗伯特还经常把作曲的过程称为一种分娩的形式。这是一个大胆的比喻，在贝多芬余热还没有过去的当时，男性不被允许拥有女性特质。而在这部出版物中，歌曲都没有指定具体的归属。诗歌的性别身份往往是模糊的，显然罗伯特和克拉拉认识到了这种模糊性，并反过来将这种模糊性在他们的音乐建构中加以利用。因此，克拉拉的主观性得到了强调，而罗伯特则被允许发展他的女性特质。罗伯特去世后，克拉拉停止了作曲，但由于其知名度，她在世时的作品均在十九世纪得以出版，印刷并且评论。

值得一提的是，克拉拉和亨赛尔都拥有早期作品以联名方式出版或是收录于其他男性作曲家的作品中的经历。这类出版情况可能反映了作曲家对自己的作曲能力缺乏信心。以其他作者的身份出版作品，可以避免这些艺术歌曲被认为是单纯的“女性作品”而遭到拒绝，同时避免对音乐的潜在批评。尽管如此，这也证实了十九世纪中期女性在音乐出版中仍跃跃欲试，反映了当时的社会政治趋势逐渐开始赋予妇女在法律权利和教育方面的平等地位。妇女的视野和成就被限制在家庭中，但她们仍然凭借强烈的创作本能坚持写作，并渴望被公众所认可。

2.2.2 The Composition Background of Fanny Hensel

范妮·亨赛尔 (Fanny Hensel, 1805-1847) 可以说是十九世纪最有天赋的女作曲家，她一生创作了四百五十多部作品，其中包括二百四十九首歌曲，创造了她那个时代最具有开拓性的一些音乐。然而数量众多的歌曲中，出版物十分稀疏。最早期出版的三首歌曲：《思乡》(Das Heimweh)、《意大利》(Italien)、《苏莱卡和哈特姆》(Suleika und Hatem) 收录于在弟弟菲尼克斯于1826年到1827年出版的套曲Op. 8中；单曲《船尾》(Die Schiffende)，即第一首以范妮本人名义出版的歌曲，出版于1837年代；

²⁸ Boyd, Melinda. "Gendered Voices: The 'Liebesfrühling' Lieder of Robert and Clara Schumann." *19th-Century Music* 23, no. 2 (1999): 147.

在世期间发行的套曲Op. 1和Op. 7，均出版于她生命的最后岁月；1847年她离世后，由其丈夫威廉·亨塞尔（Wilhelm Hensel）辅助出版了Op. 9和Op. 10；此后几乎没有出版物。对此，评论家列举了以下原因：门德尔松家族希望紧紧抓住他们家族的个人和创造性文件；威廉·亨塞尔于1861年去世；瓦格纳主义的兴起和随之而来的对门德尔松家族的诋毁；最后，德国社会普遍对女性作为职业作曲家持消极态度。²⁹

“除了胆怯之外，我怎么能向公众展示我的音乐作品呢？”³⁰ 女性作曲家们清楚地意识到，她们所受的高水平音乐训练，与社会对她们作为作曲家，特别是作为出版作曲家的消极态度之间存在着巨大的隔阂。范妮的疑虑源于她父亲多次严厉告诫她不要成为一个专业人员，因此在许多来往书信中，她都在寻求菲尼克斯的理解和支持。音乐学家们试图在书信中找寻他们直接的联系，有些认为菲尼克斯也在一定程度上阻碍了范妮的音乐创作，究其原因甚至认为是因为他嫉妒姐姐的才华。在我看来，菲尼克斯的态度转变频繁，并且模棱两可。他一方面承认姐姐的天赋，但一方面又迫于世俗的看法和自身的男性视角，他认为范妮的创作会导致她作为母亲和妻子的家庭责任的缺失。

在1835年，写给菲尼克斯的信中，范妮写道：“艺术歌曲最合适我，一个漂亮的构思不需要太多的发展就足够。”³¹评论家们认为这封书信显示了范妮的作曲技术具有局限性。但是笔者认为，范妮是在通过展示自己软弱的一面以寻求哥哥的同意，源于当时的社会对女性智力的不认可。终于在1837年，范妮做出了她的初步尝试，在她的丈夫威廉·亨塞尔的支持下。后者不仅推广了他妻子的音乐，而且他在说服她出版方面发挥了强大的影响。面对这次未告知的出版，门德尔松首次赞许了她作为作曲家的实力。

范妮的音乐创作活动领域主要集中于她创办的音乐沙龙。十九世纪欧洲的和平规定，基本上是1789年法国大革命和拿破仑时代之前条件的延续，但

²⁹ Citron, Marcia J. "The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel." *The Musical Quarterly* 69, no. 4 (1983): 576.

³⁰ Krebs, T. L. "Women as Musicians." *The Sewanee Review*, vol. 2, no. 1, 1893, pp. 76-87.

³¹ Hensel, Fanny Mendelssohn. & Mendelssohn-Bartholdy, Felix. & Citron, Marcia J. (1987). *The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. [Stuyvesant, N.Y.]: Pendragon Press. In a letter to Felix of Feb. 17, 1835 (GB, IV No. 13).

这并不能阻止民族独立的思想扩大中产阶级生活的主导价值观。与这种社会转型平行的是，音乐生活开始转变，音乐创作开始在德国大城市的家庭圈子里蓬勃发展。在这种文化环境中，音乐沙龙迅速发展。这种仅在私人圈子里维持的沙龙，是阅读、音乐表演和有教养的谈话的共同体。关于十九世纪初德国的沙龙文化，柏林是最活跃和最有活力的城市之一。对于具有智力和艺术天赋的女性来说，这种设置具有极大的重要性，在这个空间里她们可以交流思想，提高自己的学识。门德尔松家族的名望为范妮的创作提供了契机。她主导的沙龙在当时颇具名气，往来的诗人、音乐家络绎不绝。她的许多作品在这片天地里得到展示。

2.2.3 The Composition Background of Josephine Lang

同莫扎特一样，约瑟芬·朗 (Josephine Lang, 1815-1880) 在幼年就显示出了极强的音乐天赋。她是慕尼黑宫廷音乐总监西奥博尔德·朗 (Theobald Lang) 和宫廷歌剧演员雷吉娜·希泽尔伯格 (Regina Hitzelberger) 的女儿。她的钢琴由母亲教导，并于十一岁举办首场音乐会。尽管由钢琴入门，但朗的兴趣明显集中于艺术歌曲。她于很小的年纪开始作曲，最早的作品可以追溯到1828年，当时只有十三岁。

在郎的生命中，她与菲尼克斯·门德尔松的相遇尤为重要的。1830年和1831年，菲尼克斯在欧洲巡回演出时访问了慕尼黑。在那里他聆听了她所作的《女巫之歌》 (Hexenlied, op. 1, no. 6)、《精灵之歌》 (Fee'n-Reigen, op. 3, no. 4) 和歌德的诗作《欢乐的日子》 (Tage der Wonne, op. 6, no. 3)。很难相信是十五岁的少女未经过任何的指导作出的创作。门德尔松惊叹于她的音乐天赋，并鼓励郎到柏林深度学习，但无奈她的父亲因涉及经济负担而反对。在菲尼克斯的信件中，他写道：“每一个动作，每一个字都充满了独创性……这很可能是迄今为止赋予我的最完美的音乐乐趣。当她坐在钢琴前，开始唱这些歌曲时，音调听起来是不同的——整个音乐被来回移动，如此奇怪。而且每个音符都有最深、最美好的感觉。当她用她细腻的声音唱出第一个音符时，每个人都变得安静和深思。如果你能听到这个声音就好了！如此天真和无意识的美

丽，从灵魂深处发出来的。”³²菲尼克斯的赞誉说明了一切，朗在初期已经显露出了个人独创的风格。这也可以解释后期菲尼克斯和费迪南德·希勒 (Ferdinand Hiller) 对她提供的帮助，不遗余力地确保朗学会正确的歌曲写作理论，并利用他们的关系出版朗的音乐。很有趣的是，菲尼克斯不赞同自己妹妹的作曲，却对朗做出了积极的回应，他甚至觉得音乐沙龙中的展示会埋没朗在作曲领域的才华。

在丈夫莱因霍尔德·科斯特林早逝后，朗回归了她的教学和演唱工作，与她的母亲、外祖母和姨妈所走上了一样的职业道路。在十九世纪，教学是一种可接受的女性活动形式。但由于朗从未在音乐学院接受过正规的音乐教育，她无法像她的男性同行那样获取成为音乐学院或大学教员资格，只能通过私人授课的形式来维持生计。在此期间，朗通过信件寻求克拉拉的帮助，克拉拉热烈地回复了信件，两位女性从未相见，但却惺惺相惜。克拉拉组织了一场慈善音乐会，由她自己担任钢琴家，演奏郎的音乐。这一时期，朗的创作包括对她年轻时创作的歌曲的修改，以及新创作的作品。

对此，音乐学家威尔逊·金伯利 (Wilson Kimber) 评论道：在那个历史时期，“有创造力的女性音乐家是真正的悲剧”。³³诚然，女性音乐家的求索之路不切实际而天真。因为女作曲家，即使是那些有前途的女作曲家，她们的作品要么没有得到认可，要么她们从来没有获得发展的机会。她们的成长因为社会角色而受到种种限制。又由于私人教学，从本源上失去了共同领域的同事没有能获取信息来源的途径，在音乐史的女性当中，从未出现过像莫扎特贝多芬的伟大作曲家，即使像朗这样具有得天独厚条件的音乐家也是。

³² Harald Krebs, Sharon Krebs. *Josephine Lang: Her Life and Songs*. Oxford University Press, 2007.

³³ Kimber, Marian Wilson. "The 'Suppression' of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography." *19th-Century Music* 26, no. 2 (2002): 113-29.

Chapter3: Compositional Characteristics of Women in Art Songs

3.1 Exploration of Female Musical notation

“女性作曲家如何以女性身份作曲？”苏珊如是回答道：“当艺术不具有再现意义，呈现镜像现实的虚假建构，女性艺术家或者作家可以借由挪用、颠覆、质疑传统的女性意象或性格描绘，选择一种明显源自女性经验的模式来创作。观者或读者通常至少能在认出物体、颜色、个性、情境的层面进入作品……”³⁴

苏珊通过对古老的符号学原则研究，针对社会性别中的阳性、阴性进行了音乐符号学的汇总，并综合长期以来诸多学者的理论从而推导得出：传统音乐叙事中，建构出一套男性/阳刚气质/理性，女性/阴柔气质/非理性/抒情的常规。而这些性别意象是通过修辞产生，这类修辞暗含于终止式和调性音乐的快板奏鸣曲式进行模式当中。1) 终止式。乐句或乐段的最后一个和弦落在强拍上，是“阳性”，被视为常态；和弦延后在弱拍上，即是“阴性”，则为较浪漫的风格所偏好。这种区分衍生至和声学，即阳性音乐符号包括：解决不协和音、清除变化音色彩、返回自然音调性、大三和弦、五度音程移动等等；阴性音乐符号则是阻挠的一方包括：半音滑动、小三和弦、三全音、小六和弦、属七、增二音程等等。2) 快板奏鸣曲进行模式。是十九世纪中期起形成的惯例，其开篇主题为阳性/强硬的，附属主题为阴性/温柔的。在绝对音乐中表现为：“秉持从主音调出发，征服了其他的两三个调后，降落回到主音调关闭。在奏鸣曲中，主要的调/主题象征阳性主角的叙事地位，而较不强力的第二调/主题（大幅不协和音，第二叙事位置）也有存在的必要性，因为它们承担了故事的发展，担任叙事功能的阴性，必须被圆满的解决，调性

³⁴ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002: 55-73.

和奏鸣曲的程序总预先保证不管是语意或结构上“阴性”到了结尾一定会被抑制。”³⁵

从歌剧的符号学惯例出发，苏珊将女性音乐符号置于诸多的体裁中分析，并且进行了绝对音乐领域的探索，却并未提及艺术歌曲这一小型体裁，但她依旧认同性别论述较为明显的终究是声乐领域，包涵文字意义的阐释更具有说服力。因此，在以下的章节中，将基于苏珊的这一套经无数人证实的理论，探寻女性作曲家是如何借由“挪用、颠覆、质疑”这类传统的女性意象，以及她们尝试重组常规做论述内部的改变方式是如何运用的。

3.2 Appropriation - Fanny Hensel's "Questionable" Imagery

Warum sind denn die Rosen so blass

Heinrich Heine

Warum sind denn die Rosen so blaß,
O sprich, mein Lieb, warum?
Warum sind denn im grünen Gras
Die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so kläglichem Laut
Die Lerche in der Luft?
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut
Hervor ein Leichenduft?

Warum scheint denn die Sonn auf die Au
So kalt und verdrießlich herab?
Warum ist denn die Erde so grau
Und öde wie ein Grab?

Warum bin ich selbst so krank und so trüb,
Mein liebes Liebchen, sprich?
O sprich, mein herzallerliebstes Lieb,
Warum verließest du mich?

为什么玫瑰如此苍白

海因里希·海涅

为什么玫瑰如此苍白，
哦，说吧，我的爱人，为什么？
为什么在青翠的草地上
蓝色的紫罗兰如此沉默不语？

为什么空中的云雀
唱着如此悲伤的歌？
为什么尸体般的气味从香脂树上升起
从香脂树上散发出来？

为什么太阳照耀着田野
如此冰冷和阴沉？
为什么大地如此灰暗
像坟墓一样荒凉？

为什么我自己是如此病态和悲伤。
我最亲爱的爱人，说吧？
噢告诉我，我的爱人，
为什么你要离开我？

《为什么玫瑰如此苍白》（Warum sind denn die Rosen so blass）作为第3首收录于作品1中，出版于范妮去世的前一年1846年，是她为数不多的

³⁵ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002: 48-53.

出版物之一。文本来自于海因里希·海涅 (Heinrich Heine) 1827年的诗集，也是当时最受作曲家欢迎的诗歌之一。这首诗是海涅对当时政治可悲谬论的感叹，他运用借代的修辞手法将大自然拟人化，以反映人类情感和命运的概念。

范妮于1837年完成她对这一文本的设置，拉里·托德 (R. Larry Todd) 曾将这首歌的中心诗意形象描述为“褪色的玫瑰象征着被抛弃的爱情”。³⁶ 为了表达海涅的诗意，范妮设计了两种完全不同的诗歌意象与状态：不确定性与悲痛感，而造成这两种情绪的“疑问意象”在这首作品中无处不在，几乎每个乐句都由“Warum”开始，问号终结。宏观来讲，作曲家对这首作品的文本设置十分清晰。采用了ABA' B'的变化分节歌形式。这种结构也是朗在艺术歌曲创作中经常采用的形式，贯穿了她的整个作曲生涯，范妮惯用它来保持结构的统一形式。为了诠释这种“疑问意象”，朗运用一系列十分具象的音乐手段来表达文本。

“半音运用 (chromaticism) 使调性丰富，也担任“阴性气质”的文化角色，为了终止的必要，必须被解决成三和弦。”³⁷从这个脉络来看，传统叙事的世界里并没有阴性终止。

3.2.1 Tonal Ambiguity in Chromatic Utilization

	引子	A	B	过渡	A'	B'	尾声
乐句		a+a'	b+b'		a+a'	b+b'	
小节	2	4+4	4+4	2	4+4	4+4	6
调性		a-F-g-d	F-a		F	a	a

表3-1 范妮·亨塞尔《为什么玫瑰如此苍白》调性布局

调性模糊以及和声频繁变换是范妮三十年代中期的歌曲中常见的手法。这也是她成熟时期艺术歌曲中的重要特点。如图3-1，为了突出海涅诗词中的忧

³⁶ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002: 48-53.

³⁷ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002: 48-53.

疑不定，作品的A部分在大调和小调之间不断波动。除了引子部分清楚地确定了调性，主音的延长延续到第五小节中F大调中V6/5级，再到较弱的不完美终止，都在强调对自身提出问题的不确定性。此类富有表现力的、曲折的、出人意料的和声往往与文本的重要词汇或短语相吻合，范妮的音乐似乎与诗歌共享着相同的韵律。下一乐句快速转入g小调，#f自然地出现，和声色彩随即扭转，而后同上一乐句的步骤相同，d小调iio6/V7即时出现，将整个乐句拉进新的调式，但是到这里故事尚未结束，半终止与海涅的诗歌脚本平行，答案并未得到回复，又或者这只是叙述者的自哀自叹。B乐段，同样的，预示着这首歌曲中弥漫着的不间断的质疑。但是B部分的和声语言显然要比A部分坚定许多，两个乐句分别停留在F大调和a小调上，并且最终回到了完满终止。

Ro - sen so blass? o sprich mein Lieb wa - rum? wa - rum sind denn im grü - nen Gras die blau - en Veil - chen so stumm? Wa - rum singt denn mit so kläg - li - chem Laut, die

F大调IAC

g小调

d小调半终止

F大调

Ref B.1046.

图3-1 范妮·亨塞尔《为什么玫瑰如此苍白》4-12小节

3.2.2 "Grief Motive" in Chromatic Utilization

“悲伤动机”，即从六级到五级的半音阶下行运动（如图3-2），像是故事线贯穿亨塞尔的大部分歌曲。这种类型的动机也运用在其他作曲家的作品中，但不同的是，范妮只在小调中运用了它。正是这种来回的大小调切换，使得描绘更加悲伤和绝望。显而易见，从开始部分的引子就暗含了全曲的乐思。“悲伤动机”首次出现于第三小节。为了强调它的到来，她在引子部分延长了一个半小节的主音，通过推迟主音和声的到来，以控制住其他音乐材料的稳定，致使这个半音下行的出现显得十分扎眼，唤起了叙述者的孤立无望感。随后“悲伤动机”第7、20、24以及最后的反复询问处即37小节均有出现，这种半音的音型很完美地融入了小调的音阶中，动机与重复的文字一起出现，本质上其实是让听众知道，作品中的疑问并没有被解决，这样一遍遍重复叙述者的内在悲痛，也重塑了声乐演唱者的叙述基调。

The image shows a musical score for Fanny Hensler's song "Why is the Rose so Pale?". It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 34-41. The vocal line has the lyrics "rum ver-liessest du mich? Wa-rum, wa-rum ver-". A red circle highlights a chromatic descending half-step motif in the vocal line, labeled "悲伤动机" (Grief Motive). The piano part includes markings for "con espres.", "Ped.", "dim. rallent.", and "pp". The second system shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment, with the lyrics "liessest du mich?". The piano part includes markings for "Ped." and "pp". The score is numbered "H. op. 1046." at the bottom.

图3-2 范妮·亨塞尔《为什么玫瑰如此苍白》34-41小节

在强调这些元素时，我们会发现亨塞尔对文本的把握和敏感性。这种敏感细腻的女性化特质同样也活跃在其他作曲家的作品中。她对全局的掌控也令人印象深刻，声乐轮廓和钢琴形象显得栩栩如生。卡米拉·蔡（Camilla Cai）指

出：“作为一个作曲家，范妮选择了一个使她与她那个时代的文化价值观相冲突的位置，虽然她确实使用了男性的音乐技术语言，但她通过选择适合女性的体裁和乐器，接受了女性的地位”。³⁸范妮的创作方式表明，她对惯例的传统做出了回应。

3.3 Subversion - Clara Schumann and "Lorelei" Imagery

Lorelei	Heinrich Heine	罗蕾莱	海因里希·海涅
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.		我不知道 这应该意味着什么， 我是如此悲伤。 一个来自古老时代的传说 无法从我的脑海中消失。	
Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.		空气清凉，暮色降临。 莱茵河平静地流淌； 山顶上闪耀着 在傍晚的余晖中。	
Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabei, Das hat eine wundersame, Gewalt'ge Melodei.		她用金梳子梳理头发 一边梳一边唱着歌， 它有一个令人敬畏的， 强大的旋律。	
Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.		最美丽的少女正坐着 在上面形成奇妙的美丽。 她的金色珠宝闪闪发光。 她梳理她的金发。	
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh'.		它抓住了船夫在他的小船上 带着疯狂的痛楚。 他没有看到岩石暗礁。 他只仰望着高处。	
Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn; Und das hat mit ihrem Singen Die Lorelei getan.		我想最终海浪会吞没 船夫和他的船； 而这，伴随着她的歌声 罗蕾莱已经完成。	

³⁸ Cai, Camilla. "Texture and Gender: New Prisms for Understanding Hensel's and Mendelssohn's Piano Pieces" in Nineteenth Century Piano Music. Essays in Performance and Analysis. Edited by David Witten. New York: Garland Publishing, 1997.

从婚姻日记中不难发现，舒曼夫妇在周年纪念日、生日和节日时习惯性地相互交换作品。《罗蕾莱》正是克拉拉在1843年6月送给罗伯特的生日礼物，但相比以往热烈的反应，罗伯特只是礼貌性地表达了感谢，“在我三十三岁的生日，6月8日，克拉拉一如既往地给我礼物”。³⁹显然是一份不受配偶待见的礼物。事实上，海涅的《罗蕾莱》相当受十九世纪作曲家的欢迎，曾经被四十多位作曲家用作歌曲的文本。这首诗描述了罗蕾莱的传说：一个名叫罗蕾莱的美人鱼坐在莱茵河边的一块岩石上，用她美丽的歌声引诱男人到岩石上，最终导致这些人撞船而死。但在诗中他故意混淆了时间线，并以叙述者的口吻回忆罗蕾莱的童话故事与她所带来的沉船事件之间的关系。诗中的意象同样也具有模糊性，叙述者、罗蕾莱、渔夫穿插在彼此的故事中，紧密缠绕在一起。对此，克拉拉显然是一位严格的读者，为了消除这种模糊性。她对罗蕾莱的意象进行了如下的设置：

3.3.1 Contrary to the Principle of Segmentation in Poetry

克拉拉的艺术歌曲创作风格的特点之一是倾向于“违背”诗歌的纹理进行创作，因此音乐的断句与诗歌的分段时常不一致。十九世纪的歌曲作曲家协调章节和句子是常态，但她经常做相反的事。克拉拉用来创造这些反常规效果两种策略：一是通过让音乐自由地流过分段处，将相邻的句子融合在一起；二是通过停止声乐旋律并在中途插入钢琴插曲，将单个句子分开。《罗蕾莱》这首诗按照海涅的划分应分为长度均等的六段，而克拉拉在第一段和第四段的中部分为插入了钢琴间奏：“罗蕾莱歌声”主题。不同于李斯特对于本首诗歌设置的宁静而暗含不稳定性，克拉拉对开头进行了强有力的设定。在没有任何预告，声乐没有钢琴依托的前提下，直接为音乐注入了焦虑的紧迫感，“Ich weiß nicht”钢琴和声乐一起上升，阶梯式的运动覆盖了整个八度的跨度。这种旋律对于听众来说是完全没有准备和茫然的，也要求演唱者从情境的初始就必须带入叙述者身份，以强烈的姿态说服听众。然而在两行的戏剧性的宣告后，第5-8小节钢琴发出了歌唱性的旋律，这种歌唱性旋律实际上就是“罗蕾莱歌声”。

³⁹ Schumann, Eugene, and G. D. H. Pidcock. "The Diary of Robert and Clara Schumann." *Music & Letters* 15, no. 4 (1934): 287-300.

随后在8到12小节，叙述者揭示这个无法忘怀的古老时代的故事时，声乐加入了这一重复，同时罗蕾莱的歌声也在延续。“罗蕾莱歌声”主题的再一次出现是第四段的中部（第36-40小节），它以g小调的方式重新回归，同样的，它首先在钢琴部分走了进来，在两句歌词后将整首作品引导向失控的状态中，紧张的重复三连音重新唤起听者的焦虑感，引起对乐曲开头的回忆，这一元素一直贯穿了整首作品。

The image shows the first eight measures of Clara Schumann's 'Lorelei'. The score is in 12/8 time, marked 'Schnell'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet accompaniment pattern. Red circles and boxes highlight specific musical elements: a vocal phrase 'Ich weiß nicht, was soll es be - deu - - ten, daß' in measure 1, and piano accompaniment patterns in measures 3, 4, and 6.

图3-3 克拉拉·舒曼《罗蕾莱》1-8小节

3.3.2 Lorelei's "First Gender" Reversal

除了对“罗蕾莱歌声”的描述之外，钢琴还承载着罗蕾莱形象刻画的角色。当叙述者描述罗蕾莱时，钢琴模仿了竖琴的演奏模式，竖琴因为其独特的音质往往代表了神圣而纯洁的形象。这一设计在一众男性作曲家中显得格外突出，在李斯特的安排中，罗蕾莱是邪恶的象征，面对罗蕾莱的恐惧感一直在持续加强，并在整个作品中均匀地弥漫。但克拉拉将罗蕾莱描述为一个美好的音乐形

象，如果没有发生后续的事，她甚至显得人畜无害。在第三、四段对于身体的描述中，克拉拉在和声上强调了两个重要的动作词“kämmt”和“singt”，它们所代表的两个和弦从一众大调琶音中跳跃出来，罗蕾莱也随之从一个二维空间中的故事人物变得立体，克拉拉赋予了它思想和自主性，这一刻起它不再是别人口口相传的传说，而掌握了自己命运的主导权。“一套由男性开发传达的符码不是以温顺被动，就是以诱害男人的女妖来代表女性。”但“梳理”和“歌唱”是罗蕾莱在诗中唯一的直接采取的行动，克拉拉对于这两个动词的设计似乎是在男凝视角中“美丽成为原罪”论的讽刺，当震颤式的钢琴伴奏在36小节恢复原状时，除了美貌外，罗蕾莱歌声的力量也终于被正视。

The image shows a musical score for Clara Schumann's 'Die Lorelei'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 30-32, and the second system covers measures 33-35. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Red boxes highlight specific sections of the piano accompaniment in both systems, and red ovals highlight specific notes in the vocal line in the second system.

图3-4 克拉拉·舒曼《罗蕾莱》30-35小节

传统的音乐叙事中，充斥着对女性疯狂和歇斯底里的特写，在苏珊的书中甚至单独开辟了一个章节讲述这种形式的由来。而克拉拉的设置中，将这首民间传说叙述定位为男性歇斯底里的一种形式，以持续的震颤以及那不勒斯和弦、减七、增六和弦的应用来表达痛苦、愤怒和恐怖。不仅如此，这首歌把以男性为中心的叙述者交给了一个女性来唱，声乐音域高达F，对于技巧和演唱者的性别做出了具体的要求。显然，在克拉拉的音乐描述中，这首诗变成了对女性声

音的庆祝，削弱了叙述者自以为是的男子气概。也因此，它成为了一份不受欢迎的配偶礼物，没有被出版。

3.4 Questioning - “Separate/Common” Dichotomy in Josephine Lang's Work

Du denkst an mich so selten

August von Platen

Du denkst an mich so selten,
Ich denk' an dich so viel,
Getrennt in beide Welten

Ist unser beider Ziel.
Ich möchte beide Welten
Durchziehn an deiner Hand,
Bald schlummern unter Zelten,
Bald gehn von Land zu Land.

Und willst du mir vergelten
Durch Liebe dies Gedicht,
Dann fließt um beide Welten
Ein rosenfarbnes Licht.

你很少想到我

奥古斯特·冯·普拉登

你很少想到我，
我对你的思念如此之多。
分开作为两个世界

是我们两个人的目标。
我希望两个世界
经由你的手穿过。
很快在帐篷下沉睡。
很快从一个地方走到另一个地方。

你是否愿意报答我
用爱来报答这首诗。
流淌在以前分离的世界
一道玫瑰色的光。

朗的丈夫莱因霍尔德·科斯特林 (Reinhold Köstlin) 于1856年去世，留下朗还有六个孩子，在这样的情形下，朗曾向出版行业寻求经济援助，将自己早年创作的作品重新修订出版。《你很少想到我》(Du denkst an mich so selten) 便是这其中的一首，于1860年作为作品26第3首出版。这部作品的第一版产生于与诗人威廉·冯·艾希塔尔 (Wilhelm von Eichthal) 感情纠葛时期，1838年朗经历了一次不愉快的订婚，她以十足的代入感进入诗歌，并围绕着她与威廉的关系结束后的事件进行了观念的自我表达。对比前后的两个版本，可以看到朗做了一些改动。

3.4.1 The Transposition of Musical Narrative Structures

哈拉尔德·克雷布斯 (Harald Krebs)、莎朗·克雷布斯 (Sharon Krebs) 在书中⁴⁰提出，这首诗在很大程度上是基于“分离/共同”的对立。“Du denkst an mich so selten”表明了诗词中的“我”和“爱人”在精神上是分离的，而第二段中“Bald gehn von Land zu Land”对亲近的渴望表明，二者在物理条件

⁴⁰ Harald Krebs, Sharon Krebs. *Josephine Lang: Her Life and Songs*. Oxford University Press, 2007. 162-166.

上也相距甚远。基于朗的音乐叙事，这种分裂感，首先体现在听觉上，即传统的古典结构与模糊的调性形成了一种独特的分裂感。相比前文的两首作品，这首的结构一览无余，ABA' 单三部的曲式结构与诗词原本的诗节相对应，符合古典的规范。在此基础上，郎通过调性结构的调整来阐述诗意。F大调的主调在引子中被明确确立，但在第13小节发生了第一次异动，突然转入了Ⅲ级a小调形成了终止。B部分在形式上类似于奏鸣曲的发展部，在这部分转调变得频繁，在第22小节时转至e小调，这个调性一直保持到第33小节，最后停留在了C大调的终止处，这种转调模式在当时的作品中并不常见。第41到45小节，钢琴部分宣示了开头材料的回归。第52小节，一个潜在的a小调回归但很快便被回避，随后音乐一直保持在F大调，直到结束。这样一看，似乎这些进展没有明确地整合成一个调性统一的整体。但其实在1838年版本的歌曲中，没有引子，因此也没有最初延长的调性和声，对F大调的偏离发生得更快，仅在七小节后就发生了对a小调的变调。主调对比在最终版本中明显变弱，而与其配对的另一成员a小调则相应变强。在这种情况下，很难听到一个控制性的、统一的调性，调性计划倾向于分裂而不是凝聚在一起。

denkst an mich so sel-ten, ich denk' an dich so viel, ge-trennt in beiden Wel-ten ist un-ser bei-der Ziel! Ich möch-te bei-de Wel-ten durchzieh'n an dei-ner Hand, bald

B部分

图3-5 约瑟芬·朗《你很少想到我》6-16小节

Hand, bald schlummern un-ter Zel-ten, bald gehn von Land zu Land, bald schlummern un-ter Zel-ten, bald gehn von Land zu Land. Und

C大调 a小调

p e ben legato

图3-6 约瑟芬·朗《你很少想到我》33-45小节

3.4.2 "First Gender" and "Second Gender" of Relational Parity

郎似乎希望在后来的版本中强调团结和统一的理念。在修订版中，两段间奏都延长了F大调的主音，并且在末尾处第59小节非常冗长的V级出现，一直延长到第67小节，才终于结束。在60年的版本中，郎对乐曲末尾的强调变得更加明显。声乐部分的最后一个终止式最初发生在现在的第61小节，但她在之后的版本中发展出扩展部分，直接占据61-67小节。这段新增音乐的文本“Dann fließt um beide Welten ein rosenfarbnes Licht”是最后一句的重复，它指的是玫瑰色的光，流淌在以前分离的世界。经过她的设置，主线中的男女站在了一个平等的位置上。

图3-7 约瑟芬·朗《你很少想到我》58-71

“音乐叙事的常规中，第一项元素是主角，也就是一般认为作品的开头主音调、独具特色的初始主题。这通常是较强势的主题，我们受命于见证这个活跃份子的冒险。而它的叙事敌人——第二（阴性）主题/调——通常较静止：在主角故事的脉络中它先作为障碍，最后成为被消灭或吸收的事物。”

⁴¹从这一维度看，结合朗的经历并基于朗的自身性别，在作品设定中作为第一叙事者的她，便成为了作品里的第一性，她对传统的音乐叙事提出了质疑。完成了女性成为第一性的尝试。事实上，婚姻为朗带来的并不都是美好，但

⁴¹ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2002. 55-73.

正如科斯特林在1842年写给门德尔松的信中所说，这种婚姻幸福导致了她的艺术产量急剧下降。只有不到二十首歌曲，可以肯定地归功于这十四年，与产生于早期四年间创作的大约六十五首歌曲相比，这是个微不足道的收获。

⁴²虽然如此，朗还是与她在婚前认识的音乐家保持联系，特别是门德尔松、拉赫纳和豪瑟等等。显然，她并不打算因为结婚而完全退出音乐舞台。正如她自己所说“像野草一样生长”，这首作品正是她在沉寂之后恢复了她的创作能力的佐证。

⁴² Harald Krebs, Sharon Krebs. *Josephine Lang: Her Life and Songs*. Oxford University Press, 2007. 100-104.

Chapter 4: Singing Interpretation of Female Art Song Works

4.1 Accurate Perception of the Theme of the Poem

十九世纪的女性作曲家由于产量的限制，从而更加珍惜对音乐体裁和题材的抉择。她们的作品被要求具有男性气质，但是这没有影响到她们的细腻表达。由前文中的三首作品可观测得出，女性作曲家往往倾向于在她们的音乐叙事中穿插主观的音乐表达，以第一人称为主语的文本选择在她们的作品中更为常见。朗就曾在她的日记中写道：她的艺术歌曲常承担着纪实的作用，作品于她而言就像是一个宣泄口，“日记”一般的记录她日常的心境以及境遇。而由于世俗的限制，她们有时会采取更加隐秘的设置，这类表达与单一情绪或纲领性思想的传统相悖，并给演唱者和听众的理解竖起隔阂，因此，演唱者对于诗歌主题风格的准确把握亟需提上日程。

4.1.1 Understanding the Works of Particular Poets

值得庆幸的是，女性作曲家们并未因为害怕冲突而回避歌德、海涅、艾兴多尔夫、雷瑙等同时代的著名诗人的文本。相反她们在早期都会运用他们的诗作开辟创作先河。由于社会因素的牵制，她们的许多表达都处于“隐形”的设置中，包含许多文本没有的理解成分，因此加深对诗人的了解显得尤为重要。事实上，许多诗人都是他们音乐沙龙或是聚会中的成员。以范妮为例，尽管她设定了诸多诗人的作品，但只有歌德的诗设定贯穿她的整个创作生涯，即从1822年到1846年左右。如图4-1所示，歌德的诗歌比任何其他作家的诗歌都更频繁。范妮与歌德渊源已久，甚至范妮于1822年在魏玛遇见歌德之前，她的许多歌曲都为这位伟大的诗人所熟知。歌德还称赞范妮对他的《第一次失去》(Erster Verlust)的描绘。爱情是克拉拉·舒曼作品中永恒的主题，她常运用擅于书写这一主题的诗人，包括海涅、吕克特、伊曼纽尔·盖贝尔(Emanuel Geibel)歌德等等。约瑟芬·朗则对诗歌的选择具有阶段性，前期她同样也专注于歌德、海涅、路德维希·乌兰特(Ludwig Uhland)等人的诗作，到了晚期则是集中于整理科斯特林的遗作，她似乎觉得有义务让他的诗作流传至后世，又或者是对丈夫的缅怀。

Table II: Poets whose Poems were set by Fanny Hensel

Goethe (25)	Klopstock (4)	1 each for:
Tieck (14)	Grillparzer (4)	F. Caspar
Eichendorff (13)	Gerstenbergck (3)	Novalis
Uhland (10)	Voigt (3)	Schiller
Lenau (9)	Byron (3)	Matthisson
Hölty (9)	Mailath (2)	G. Schulz
W. Müller (8)	Rückert (2)	Brentano
Heine (7)	L. Hensel (2)	Kerner
Droysen (7)	M. Saling (2)	Geibel
Voss (6)	Platen (2)	W. Hensel
F. Robert (6)	Florian (2)	H. von Chézy
Eckermann (6)	M. Alexander (2)	Metastasio
		Pindemonte
		Anonymous thirteenth- century author
	Also: Unknown (21)	

图4-1来源：Marcia J. Citron. The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel. The Musical Quarterly, 1983.

4.1.2 Delineation of the concept of "phrase"

为了把握女性作曲家的作品风格，“乐句”的划分分为两个部分。一处是依据曲式结构进行分解；一处是参照演唱者的自身条件和理解进行呼吸。由于作曲家往往是根据诗词内容以及情绪转换对曲式结构进行设计，因而首先对全局把握。艺术歌曲中常用的形式分为以下四种：传统分节歌，即每段歌词在用一曲调上反复多次；变化分节歌，也是最常见的，即大体形式与前者相同，只在少数部分进行了发展；三部曲式，即由三个相对独立的乐段结合而成；通贯创作，即从头至尾一气呵成，比如克拉拉的《我站在黑暗的梦中》（Ich stand in dunklen träumen）。古典即浪漫初期的艺术歌曲并未脱离这几种传统的歌曲曲式，因此可以照常例根据终止式来判断调性简单地划分。当然，在艺术歌曲的演唱中不仅需要作出规范的曲式结构划分。对于包含诗歌含义以及个人导向的划分必不可少。这种类型的“乐句”有助于气息的连贯，一个乐句则是一个目标，演唱者需要依照个人的呼吸水平以及对诗词的理解进行深度改造。

4.2 Stylistic grasp of chromaticized melodies

半音化的和声进行是这三位女性作曲家的共同风格特征，在她们成熟时期的作品中更加常见。这种半音化的风格似乎可以看到一点瓦格纳的影子，

带有强烈离调色彩的“半音化”和声不仅大大增强了传统功能和声的非功能色彩，也大大削弱了原有的功能性特点，还使得戏剧的张力从音乐转移到剧情。同时，女性作曲家们在作品中用了大量的延缓传统和声终止的和声语汇，再配合着特殊音型、特殊句法的运用，这成为她们作品中的音乐发展的重要动力来源。那么在声乐中如何塑造“半音化”调性的色彩，是摆在面前的难题。

4.2.1 Requirements for Breath Flexibility

“半音化”和声的大量使用与高度个性化，不仅体现出女性作曲家在风格创新方面的努力，还展现出其在运用和声塑造戏剧方面的能力。“半音化”和声一方面体现在延缓终止式出现的最有效手段探索上。变音与自然音的交替进行，为声乐演唱附上了难度。对于半音化和声，三位女性作曲家的设置偏向于搭配长线条的乐句。那么这种设置中，对气息灵活性的要求进一步升高，其要素包括身体和发音器官的放松，这是保持声音的纯粹性和技巧性演唱所必需的。肢体的舒缓还有利于音域和音调的均匀性，以及在歌唱中保持声音的弹性。许多演唱者倾向于加深自己对未知音的印象，他们会在变化音临近的同时，非控制性地做好准备并且强调它，但这种无意识的推动，往往会导致肌肉紊乱，从而造成音准上的偏差。面对这类情形，首先演唱者需谨记，良好的发声建立在解决音程关系的基础上，只有熟练地掌握音程关系，才能更好地构建正确的发声。对此，声乐教育家迈克尔·特林布尔（Michael Trimble）提出了一种解决方案，即无声的演唱，想象纯粹的音高，并且将注意力均匀地分布在每一个音上，这样身体就会自然地作出反应。

4.2.2 Coordination with the Piano

大幅半音阶的进行显然对声乐演唱者而言具有挑战性，尤其是在钢琴伴奏的影响下。因此除了通过不断重复训练，以深刻记忆半音出现处的前后音程外，为了提高音准的精准度，还应增添对歌曲风格的确信感，而这种确信感源于对钢琴声部的熟悉把握。

莱昂·普兰廷格（Leon Plantinga）在《十九世纪钢琴音乐》中指出，钢

琴演奏是为年轻未婚女性提供的晚间娱乐活动，称其“编织在社会互动的结构中，是人们相互交流的符号系统的一部分，在整个世纪中，这经常发生在那个熟悉的固定物体周围，象征着成功和感性。”⁴³或许是因为艺术技能是筹备结婚训练中的一步，钢琴在女性音乐家的生命中占据着重要的地位，这种重要性一直延续到了她们的作曲中。三位作曲家都有在钢琴引子、间奏以及尾声中埋藏主题材料的习惯，使得演唱者在歌唱时总觉得这段旋律似曾相识。她们深谙钢琴在传达诗歌的意境和为歌手提供音乐情境的延伸方面经常发挥重要作用，因此在作品中钢琴和人声之间的互动非常普遍，旋律材料经常在人声和钢琴之间共享、变化和发展，在作品中创造了一种动机上的统一感。

卡米拉·蔡认为，“强烈的伴奏结构几乎自始至终都与单一的节奏模式联系在一起……而且在乐曲中占主导地位，因为它很早就建立起来了，而且一直持续到最后。”⁴⁴前文艺术歌曲的设置中，伴奏的音型呈多样化，常见的包括和弦式的伴奏，波动式的琶音模式以及震音式的低音域等等。它们或以密集的诸如柱式、或以分解和弦、半分解的形态呈现，为声乐声部提供了强有力的支撑。学会聆听钢琴声部是“半音化”作品演唱的前提和必经之路。

4.3 Practical Use of the Upbeat Onset

在十九世纪女性作曲家的旋律中，经常可观察到一些不完整的节拍或弱拍起句的例子。所谓弱拍起音是指在第一个完整小节的强拍之前的部分音节开始乐句的演唱。在器乐体裁中，这样的设计往往使得横向的音乐流动更加活跃，并且增强各声部的对位感。而在声乐方面，这些节奏仿佛指挥的预示拍提醒表演者提前做好准备。

4.3.1 The Onset of Voiceless Breathing

往往这种类型的弱起还时常伴随着五度以上的大跳，以及长线条的乐句。因此，这种准备首先体现在呼吸上，无声的呼吸，并在即将到来的乐句中产

⁴³ Nineteenth-Century Piano Music, edited by R. Larry Todd. New York: Schirmer Books, 1990.

⁴⁴ Cai, Camilla. "Texture and Gender: New Prisms for Understanding Hensel's and Mendelssohn's Piano Pieces" in Nineteenth Century Piano Music. Essays in Performance and Analysis. Edited by David Witten. New York: Garland Publishing, 1997.

生预期的效果。特林布尔⁴⁵认为，现存的呼吸方法分为三个派别：一为意大利美声学派，二为德派，三为现代学院派。而德派的吸气方法（Verhütungsmethode）区别于意大利派，事实上是约束气息的方法。它强调在歌唱的过程中不断吸气，并且在呼气的同时保持动作的不变来阻止气息上升。对此，他认为最正确的动作是小腹内收，保持肋骨打开，并且尽量保持胸部的平稳，在这种情形下唯一可运作的就是后背。后背是吸气的空间，演唱者所要做的就是拓冲这部分的空间，并且由于德语的单词天然的音节繁复，在歌唱过程中需要不断重新起音，这种方法更加有利于横膈膜的依托。



图4-2 约瑟芬·朗《你很少想到我》12-16节



图4-2 克拉拉·舒曼《罗蕾莱》1-2节

4.3.2 Effective Control of Vibrato

通过对比戴安娜·达姆劳（Diana Damrau）、伊丽莎白·布雷尔（Elisabeth Breuer）、多布西亚·克拉克斯顿（Dobrothea Craxton）、凯蒂·沃特利（

⁴⁵ Michael Trimble. Fundamentals of Great Vocal Technique: The Teachings of Michael Trimble. Inside View Press. 2013.

Kitty Whately)、唐纳·布朗 (Donna Brown) 等女高音对于范妮·亨塞尔的《为什么玫瑰如此苍白》的设置,不妨发现她们在弱起处运用了不同的方法进行演唱处理。前三者更倾向于轻机能的演唱,她们以一个头腔运用较多的状态切入乐曲的弱起音节,不仅加重了文中所描绘的无力苍白感,更是与后来不断的询问“Warum”形成的脱力失控感形成了强烈的强弱对比,使得歌曲的色彩变得丰富,具有十足的层次感。后两者则是采取了一个浓烈的进入,相比之下略显逊色。

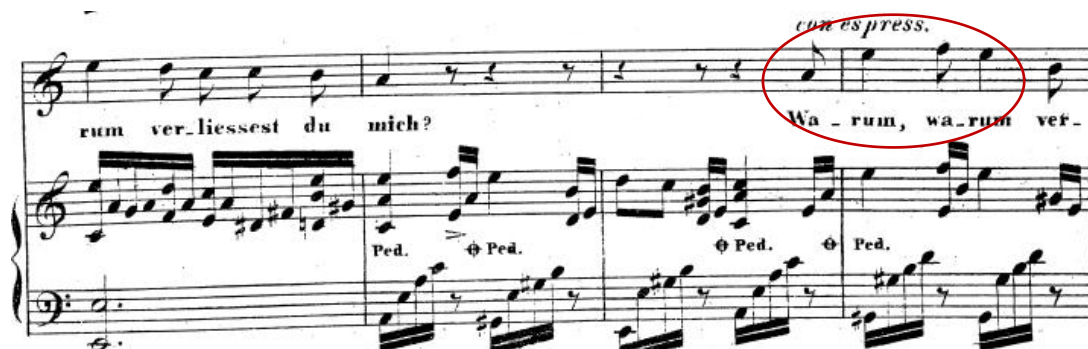


图4-2 范妮·亨塞尔《为什么玫瑰如此苍白》34-37节

基于自身对于曲目的理解,将振幅控制在一个有效的范围内,是每一个声乐学习者的必经之路。女高音卡罗琳·桑普森 (Carolyn Sampson) 认为在应对不同的作品时,颤音 (Vibrato) 和无轻微颤音 (Non-Vibrato) 可以被控制的,这种调节有助于为文本赋予色彩。“这种上色是我们选择去说出词语的方式...只是呈现出不一样的效果。”她如是说。对于她来说,颤音其实就是加在音符上的一种效果,也因此她常乐意去接触新作品,因为作为首位出演者,这显然给她提供了更多的处理选择。在艺术歌曲领域的女高音们,她们凭借天然的音色条件,经常运用这种调节方式,尤其是在机器复制时代的当下,录音能收录最细微的声音,这样的调节在录音棚和小型音乐会作品里甚至更占优势,这种程度的轻薄更加能衬托她们甜美的声音质地。而不被大众所熟悉的女性作曲家作品在一定程度上给了我们这样的一个“二度”创作空间。

显然,有些表演者不能区分颤音和颤抖的异同。卡尔·塞斯勒 (Carl Seashore) 将良好的颤音定义为“音高的脉动,通常伴随着响度和音色的同步脉

动，其程度和速度使音色具有令人愉悦的灵活性、柔美性和丰富性”。⁴⁶嗓音科学的研究专家，一般认为健康的声带肌肉的振动频率为6.5至8赫兹，呈现出一个有频率的震动。莱奥波尔德·莫扎特（Leopold Mozart）写道：“有些演奏者在每个音符上都持续颤抖，就像他们得了永久的热病一样”⁴⁷他谴责这种做法，并建议颤音只应在持续的音符上使用，以及在作为装饰品的乐句末尾使用。而在弱起启动的乐句中，这样的规则同样适用。通过聆听黛安娜的演唱处理，她运用一种几乎无颤音的方法进入，而后像吹气一般的自然的进入下一小节的强拍，可以明显听到往头腔的转换，在其后的较长音节中再次她回到一个拥有轻微规律震颤的模式中，她运用自己的超乎常人的把控能力，完成了对弱起乐句的精致设计。在我看来，在细腻的女性作曲家音乐中，运用这种控制颤音的手法不仅更能打动听众，也为歌曲的诠释增添了多层次的色彩。

⁴⁶ Seashore, C. E. (1937) *The psychology of music*. VI. The vibrato: (1) What is it? *Music Educators Journal*, 23, 30–32.

⁴⁷ Chesnut, John Hind. “Mozart’s Teaching of Intonation.” *Journal of the American Musicological Society* 30, no. 2 (1977): 254–71.

Conclusion

女性参与音乐活动的历史由来已久，但能够真正系统地投身音乐创作源于十九世纪中叶，这一时期女性作曲家的数目激增，同时也开始出现被认可支持的女性作曲家，通过作品她们证明了自己完全有能力运用沿袭的整套符号学，不止是阴柔的、抒情的一面，也包括强烈的、阳刚的另一面。她们坚持不让性别身份成为议题，就像本文第三章中所描述的那样，她们正在“挪用、颠覆和质疑”绑在“女性”二字上的音乐符号，并且试图革命掉它们，并且尝试重组常规做论述内部的改变。

调性音乐本身具有复杂感的特质，当大众公认女性不具有智力水平时，她们却背道而驰，着力探寻艺术歌曲这一体裁所承载的音乐语汇的深度，去往各种调式的实验在她们的作品中随处可见。女性作曲家们似乎痴迷于这类非常规性的探寻，我想这是她们对附在身上的生来存在的固有标签的初步质疑。时至今日，女性作曲家作品中可识别的性别特征的问题仍然是一个有争议的问题。虽然我仍然认为每个作曲家都有自身独特的风格，但十九世纪的女作曲家之间确实存有诸多共通之处，这表明她们是在同种受控的环境中完成创作的。因为缺少自己音乐语言的建构，她们继承和发展了男性的音乐文化语言，并且在此基础上形成了自己独有的风格。“被音乐主流边缘化的族群，采用的历史悠久的策略是创造一种合成的风格，即挪用主流的元素，但将之与她们这个圈中容易认出的惯用语融合。”女性作曲家的作曲风格正是这样的一个合成风格的产物。

因此，在演唱女性作曲家的作品时，我们的演唱风格也应呈现合成状态。首先从诗歌设置、钢琴部分写作、叙事结构顺序、意象性音乐符号等多个维度分析音乐本体，研究她们形成音乐设计的成因，并且结合德派的唱法来深究这些音乐符号，只有不断挖掘“新”作品，才能构建出演唱者完整的音乐世界观。

References

Monographs:

- [1] (美)列昂·普兰廷加. 浪漫音乐十九世纪欧洲音乐风格史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2021.
- [2] Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*[M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- [3] Marcia J. Citron. "Women and the Lied, 1775-1850," in *Women Making Music*[M]. Jane Bowers and Judith Tick(eds). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- [4] Aisling Kenny, and Susan Wollenberg. *Women and the Nineteenth-Century Lied*[M]. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- [5] Melissa Blakesly, Adrienne Fried Block, Marcia J. Citron etc. *New Historical Anthology of Music by Women*[M]. James Briscoe(eds). Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- [6] R. Larry Todd. "Fanny Hensel and Musical Style," in *Mendelssohn Essays*[M]. New York: Routledge, 2008.
- [7] Stephen Rodgers. *The Songs of Fanny Hensel*[M]. New York: Oxford University Press, 2021.
- [8] Stephen Rodgers. "Softened, Smudged, Erased: Punctuation and Continuity in Clara Schumann's *Lieder*". In *Clara Schumann Studies*[M]. J. Davies (eds), pp. Cambridge: Cambridge University Press, 2021:57-74.
- [9] Nancy B. Reich. *Clara Schumann : the Artist and the Woman*[M]. New York: Cornell University Press, 2001.
- [10] Cecelia Hopkins Porter. "Josephine Lang: The Music of Romanticism in South German Cultural Life." In *Five Lives in Music: Women Performers, Composers, and Impresarios from the Baroque to the Present*[M]. University of Illinois Press, 2012:78-104.

- [11]Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf. *Word and Music Studies: Defining the Field*[M]. Leiden, The Netherlands: Brill. 1999.
- [12]Smeed, J. *German and Song 1740 - 1900 (1st ed.)*[M]. Routledge. 1987.
- [13]Edward Cone. *The Composer's Voice*[M]. University of California Press, 1974.
- [14]Camilla Cai. "Texture and Gender: New Prisms for Understanding Hensel's and Mendelssohn's Piano Pieces" in *Nineteenth Century Piano Music. Essays in Performance and Analysis*[M]. Edited by David Witten. New York: Garland Publishing, 1997.
- [15]Stephen Rodgers, Harald Krebs, Michael Baker. *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*[M]. Laurel Parsons, and Brenda Ravenscroft (eds). New York: Oxford Academic, 2018.

Journals:

- [1]宋方方. 社会性别: 一个有效的音乐分析范畴[J]. 交响(西安音乐学院学报), 2011, 30(04): 38-44.
- [2]珍妮·鲍尔斯, 金平. 女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况(上)[J]. 中央音乐学院学报, 1997(02): 62-69.
- [3]珍妮·鲍尔斯. 女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况(下)[J]. 中央音乐学院学报, 1997(03): 84-91.
- [4]柯扬. 描述与阐释: 女性主义音乐研究的两种途径——《社会性别与音乐经典》及《阴性终止》之比较[J]. 音乐研究, 2015(03): 60-70.
- [5]孙梅英. 克拉拉·舒曼音乐中的女性主义探微[J]. 艺术教育, 2021(03): 68-71.
- [6]刘颖. 性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就[J]. 星海音乐学院学报, 2008(02): 9-11+26.
- [7]Macdonald. *Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck*[J]. *Current Musicology*, no. 55(1993): 24-55.
- [8]Laura Artesani. *Beyond Clara Schumann: Integrating Women Composers and*

Performers Into General Music Classes[J]. *General Music Today* 25, no.3(2012): 23–30.

[9]Stephen Rodgers. Thinking (and singing) in Threes: Triple Hypermeter and the songs of Fanny Hensel[J]. *Music Theory Online* 17, no.1 (2011):1-25.

[10]Marian Wilson Kimber. The ‘Suppression’ of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography[J]. *19th-Century Music* 26, no. 2 (2002): 113–29.

[11]Samuel Ng. Rotation as Metaphor: Fanny Hensel’s Formal and Tonal Logic Reconsidered[J]. *Indiana Theory Review* 29, no. 2 (2011): 31–70.

[12]T. L. Krebs. Women as Musicians[J]. *The Sewanee Review* 2, no. 1 (1893): 76–87.

[13]Marcia J. Citron. The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel[J]. *The Musical Quarterly* 69, no. 4 (1983): 570–94.

[14]Melinda Boyd. Gendered Voices: The ‘Liebesfrühling’ Lieder of Robert and Clara Schumann[J]. *19th-Century Music* 23, no. 2 (1999): 145–62.

[15]Dorothea Cromley. Clara Schumann: Role Model For Today’s Woman[J]. *American Music Teacher* 41, no. 3 (1991): 16–78.

[16]Poundie L. Burstein, *Their Paths, Her Ways: Comparison of Text Settings by Clara Schumann and Other Composers*[J]. *Women & Music* (Washington, D.C.)6(2002): 11–11FF.

[17]Hallmark, Rufus. The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann[J]. *19th-Century Music* 14, no. 1 (1990): 3–30.

[18]Michael Weinstein-Reiman. Inside Voices and Coupling Dynamics: An Analysis of Clara Wieck-Schumann’s Notturmo from *Soirées Musicales*, Op. 6 No. 2[J]. *Theory and Practice* 42(2017): 1–27.

[19]Ferris. Public Performance and Private Understanding: Clara Wieck’s Concerts in Berlin[J]. *Journal of the American Musicological Society* 56, no. 2(2003): 351–408.

Academic papers:

- [1]宋方方. 对美国 20 世纪末西方音乐研究中女性主义批评的审视[D].福建师范大学,2011.
- [2]朱宏波. 性别与才华——西方女性音乐家“失语”的历史考察[D].南京师范大学,2007.
- [3]张洛铭. 克拉拉·舒曼艺术歌曲的风格特征与演唱分析[D].上海师范大学,2020.
- [4]Brian W.Draper. Text-painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel[D]. Master's Thesis. University of Oregon. 2012.
- [5]Rachel E. Cisneros. The Early Lieder of Josephine Lang: A Comparative Study[D]. Master's Thesis. Louisiana State University. 2022.
- [6]Meagan B. Lacher. A Comparative Study of Text Settings of Josephine Lang's Nikolaus Lenau Lieder to the Settings of Other Lieder Composers[D]. DMA Thesis. University of North Carolina. 2021.
- [7]Aisling Kenny. Josephine Lang's Goethe, Heine and Uhland Lieder: Contextualizing her Contribution to Nineteenth-Century German Song[D]. PhD Thesis. National University of Ireland Maynooth. 2010.
- [8]Jim Louis Haisler. The compositional art of Clara Schumann: Perspectives on selected lieder as informed by text-to-music and music-to-text approaches[D]. Master's Thesis, Rice University. 2003.
- [9]Iolanda Lucciola. The character pieces of Clara Wieck-Schumann and Fanny Mendelssohn-Hensel : a stylistic comparison of gender traits and idioms proper to the genre[D]. Master's Thesis, University of Ottawa. 2009.
- [10]Elizabeth Woodall. Siren Song: Examining the Lorelei Topos in Nineteenth-Century German Art Song and Its Manifestation and Transformation in Popular Song[D]. Master's Thesis, Univeristy of Kentucky. 2022.

Letters:

[1]Burton, Anna. "Robert Schumann and Clara Wieck: A Creative Partnership." *Music & Letters* 69, no. 2 (1988): 211–28.

[2]Jack Werner. "Felix and Fanny Mendelssohn." *Music & Letters* 28, no. 4 (1947): 303–37.

[3]Musical Letters by Ferdinand Hiller. Josephine Lang, the Song-Composer. *Watson's Art Journal* 7, no. 14 (1867): 219–20.

Curriculum Vitae

Churan Feng

Education

Master of Fine Arts: Vocal Arts <i>East China Normal University</i>	2020.9-2023.6
Dual MMus Master degree : Vocal Performance <i>Western University</i>	2021.9-2022.5
Bachelor of Arts: Musical performance <i>Shanghai Normal University</i>	2016.9-2020.6

Honours and Awards

Silver Award of Japan International Music Festival	2017
Outstanding Award of Sunshine Cup	2017
Outstanding Student of Shanghai Normal University	2020

Published papers

- 1.冯楚然.音乐图像学视域下的艺术课程跨学科教学[J].中小学班主任,2022(24):61-62.
- 2.冯楚然.地方课程育人如何“落地生根”[J].江苏教育,2018(07):14-15.

Performances

Master's Graduation Concert	May 2023
Master's Concert II	December 2022
Master's Concert I	April 2022
Second Affiliated High School of East China Normal University " <i>Excellence in Curriculum</i> " Concert	October 2020
" <i>June Night</i> " A Concert of German and Austrian Art Songs	June 2021
Canada Comtemporary Art Song Concert	March 2022
" <i>Salute to the New Era</i> " Vocal Concert	November 2022
" <i>Beauty and Harmony</i> " Academic Concert	November 2022