

# 情理之中，意料之外

## ——音乐表演审美评价标准探讨

蒋存梅(福建师范大学 音乐学院 福建 福州 350007)

[摘要]在音乐表演实践中,音乐表演的审美评价标准直接关系到评价的结果。究竟应根据哪些标准对音乐表演进行评判?是否存在绝对客观的标准?本文以音乐表演的音响特征和评价主体的听觉需求为切入点,探讨音乐表演审美评价的客观标准、主观标准及其二者之间的关系。

[关键词]音乐表演;审美评价标准;评价主体

[中图分类号]J601 [文献标识码]A [文章编号]1008-9667-(2007)02-0058-04

在音乐表演实践中,音乐表演的审美评价比比皆是,评价必然依赖于一定的标准,而标准直接关系到评价的结果。比如第10届国际肖邦钢琴比赛关于南斯拉夫选手波戈雷利奇(Ivo Pogorelich)的争议是个很典型的例子。由于同一位选手的表演,引起两位评委先后退出评审。由此必然引出下面的问题:究竟应根据哪些标准对音乐表演进行评判?作为主客观统一的音乐审美评价活动,它是否存在客观的标准?我们应如何看待这些标准评价下的结果?可以说,理论上的探索无疑将对音乐表演实践具有推动作用。

所谓审美评价,实质上是审美主体对客体审美价值的评估。就审美价值本质而言,它体现出客体对主体审美需要的满足。对于一部音乐作品来说,“它的价值取决于这部作品的音响属性,即作为音乐艺术所具有的各种特征和听众对音乐艺术的听觉需求之间的关系;并且只有赋予这种关系以实践的意义,这部作品的价值才充分显现出来。”<sup>[1]</sup>我们似乎可以得出:音乐表演的价值取决于该表演所呈现的作品音响特征。由此,音乐表演的审美评价必然涉及表演所呈现的作品音响特征是否与评价主体的听觉需求吻合。

收稿日期:2007-03-20

作者简介:蒋存梅(1968-)女,福建福州人,福建师范大学副教授。研究方向:音乐美学与音乐心理学。

可见,在音乐表演的审美评价活动中,音乐表演的音响特征和评价主体的听觉需求属于两个重要的因素。对于前者来说,它具有相对稳定的客观性,后者则依赖于不同的评价主体而显现出不同的需求。这种听觉需求离不开评价主体的审美趣味、审美理想及其音乐理解水平等,具有多种具体的样式。可以说,是否满足评价主体的听觉需求对音乐表演评价具有直接的影响,评价的结果表明了表演呈现的作品音响特征满足评价主体听觉需求的程度。由于审美需求的多种样式,音乐表演的审美也具有多种标准。然而,对于评价主体来说,“情理之中”和“意料之外”是音乐表演审美评价的本质标准。

### 一、情理之中

所谓“情理之中”,即合情合理,它包含两个层面:从音乐表演的音响来说,它要符合音乐作品的内在规定性,评价主体可以从

该文隶属福建省教育厅资助的《音乐表演的美学和心理学研究》系列论文之一,项目编号:JA06075S。

本文所论及的音乐表演指的是传统意义上以乐谱为依据的音乐表演活动。

这里审美主体可以是表演者本身,也可以是第三者,即评价主体。对于表演者来说,在音响转化过程中,他们不仅以创作者的身份,而且也以接受者的身份对音响进行评判。这两个不同行为几乎是同时发生。评判的结果同时也影响着紧接发生的创作行为。本文的审美评价中的主体主要指第三者,即评价主体。

乐谱和音乐背景资料中找到依据;从评价主体来说,表演所呈现的音响样式又要与人类共有的生理心理活动规律和认识理解特点相关,即符合它们的特征和规律。可以看出,这两个层面都具有一定的客观性。

众所周知,音乐表演的任务是将作曲家留下的书面文本转化为听众听觉可以欣赏到的音响文本。在这个音响转化的过程中,忠实性是音乐表演的基本目标。否则,如果表演者随意更改乐谱中的音高节奏等标记,那么,音乐作品的音响感性样式将发生改变,甚至面目全非。由此,听众难以将这种音响理解为该音乐作品的音响。可以说,忠实于音乐作品的内在规定性是音乐表演审美评价的客观标准之一,也是音乐表演合情合理的一种表现。

另一方面,由于音乐作品的书面文本之一——乐谱的标记具有空缺性,即乐谱的许多标记无法在音响转化中找到一一对应的关系;同时,乐谱的标记还具有多义性,即乐谱中的许多标记在音响转化中可以有多种的含义,因此,表演者应根据自己对音乐作品乐谱中音高节奏组合以及背景资料的理解,对音乐作品的音响呈现方式进行个性化的构思、设计及呈现。那么,这种个性化的音响组织方式是否毫无限制、毫无约束?

事实上,在音乐表演的音响转化过程中,表演者个性化的特点主要体现在音乐作品的速度、力度、音色等因素的组织方式上。由于人类共有的心理、生理因素以及认识理解上的特点,表演者在组织音响感性样式时存在一定的共性,这种客观存在的共性也成为音乐表演审美评价标准中的“情理”之一。

具体来说,首先,从人类的生理承受能力来看,一般人对声音差别的感受是有限的,比如,在振幅、信号形、音长保持稳定的前提下,大多数听赏者可以辨别400赫兹和402赫兹的音高差异。同样地,听众对音乐中音强的接受也是有一定的范围。通过对乐器表演的研究发现,大多数乐器演奏时的力度变化范围一般为英国号的5分贝到单簧管的45分贝不等。超过140分贝的声音会使人感到痛感,而不再是声音;等等。从这点来说,表演者在组织音响感性样式时,其力度、速度、音色等的变化范围应属于一般人可感受的范围之中,不能超越其界限。

其次,从人类自然的心理活动规律来看,对比和统一是音乐表演音响组织的原则,同时也是音乐表演评价的客观标准之一。比如,紧张与松弛是音乐审美体验中主要的心理现象,在音乐审美中形成一对相互依存的范畴。正如亨德米特说过:“音乐无他,张弛而已”,<sup>[2]</sup>假设音乐表演中音响的力度不断递增,在蓄积到一定的程度时,这时,人的紧张度也处于较高点,如果不安排相反的力度走向,必然使人的紧张度不断上涨,得不到缓解,这种音响感性样式必然不能使人产生良好的审美效果。同样地,在音乐表演中,不论是对织体的安排,还是音色的组织,音乐作品的音响发展都离不开对比。

尽管我们强调音乐表演音响组织的对比原则,然而,表演的音响也不能始终处于变化,缺乏统一的特质。打个比方,在音乐表演中,假如表演的音响力度始终处于突强和突弱的变化之中,前后音响缺乏相对的连贯性和逻辑性,这样的音响即便在认知层面上也难以实现理解,更谈不上音乐审美。

第三,从人类的认识理解角度上看,知识作为人类文化遗产的一种方式,不论它借助哪一种手段,其主要目的都在于让人认识理解。这种理解反过来要求知识的建构要建立在人类理解的共性之上。在音乐表演中,作曲家不论是将创作的意图隐含在乐谱,还是音乐作品的背景资料之中,作为审美主体对其的认识理解必然具有一定的共性,否则,人们不可能从多样的音响感性样式中区分出同一音乐作品的不同表演。比如,人们之所以能从肖邦《革命练习曲》感悟到悲愤、苦痛、抗争等风格特点,这不仅与人们对乐谱关于音高节奏等标记理解的相似性相关,还与人们对音乐作品创作的背景资料理解相关。可见,在对这首作品的审美评价中,尽管不同的评价主体存在个体的差异,但是,表演音响是否体现出人类在认识理解上客观存在的共性,这也是审美评价标准中的“情理”之一。

总之,在论及音乐表演审美评价标准时,是否忠实于音乐作品的内在规定性,是否符合人类共有的心理活动规律、生理承受范围以及认识理解的特点,这些客观存在的标准都体现出音乐表演审美评价的“情理”。事实上,在进行具体的审美评价时,这里“情理”并不限定在某一音响样式,而是具有多

样的可能性,它为评价提供一个范围。比如,对于特定的音乐作品中特定的音乐片断,不论表演者采用哪一种力度形态,只要是能从乐谱或背景资料中找到其存在的缘由,同时,其表演音响样式也在一般人心理可承受和认识理解的范围之内。那么,这就是合理的否则就不属于情理之中的音乐表演。

事实上,就音乐作品的内在规定性而言,其“情理”范围与主体的认识理解相关,认识无止境,作品的内在规定性也就难以穷尽。因此,审美评价中的“情理”范围难以界定。但是,对于特定评价主体来说,他(她)心中所认为的“情理”范围实质上就是他(她)可以理解的范围。由于特定评价主体自身的音乐理解认识水平,因此,特定评价主体可理解的“情理”范围总是小于该音乐作品表演本身所固有的“情理”范围。

## 二、意料之外

尽管如此,音乐表演不能一味地追求“情理之中”的预期音响效果,真正意义上的音乐表演必须在“情理”的范围中产生“意料之外”的效果。可以想象,如果表演者的音乐处理始终处于评价主体的预期之内,换句话说,其音乐处理的逻辑都是一般评价主体可以想到的。这样的表演将使人感到枯燥、乏味,难以产生继续聆听的兴趣。而导致这种现象的原因在于其缺乏“意料之外”的音响处理。

另外,音乐表演的创造性本质也决定了“意料之外”的审美评价标准。众所周知,表演者在将音乐作品的书面文本转化为音响的过程中,只有音高和节奏可以找到一一对应的关系,其它的标记都难以在音响中实现一一对应。比如,对于乐谱中标记的“mf”,在表演中,表演者应将此弹成多大力度,乐谱无法对此提供类似音高节奏所具有的确切信息,这样,对于不同的表演者来说,由于自身对作品的上下文的理解,这种标记具有多种的含义。同样地,对于表演中音色及其变化等问题,在乐谱中难以标记。可以说,“无论作曲家把乐谱写得多详尽,用了多少表情术语,都没有办法记录出音乐的内在律动和微妙变化,更没有办法记下蕴涵在音乐作品中的种种情感和情绪。”<sup>[3]</sup>

由于音乐作品的书面文本存在着空缺性

和多义性,在音乐表演中,表演者个体因素的参与不可避免。可以说,任何音乐表演行为都是建立在表演者对书面文本的理解基础上,任何音乐表演行为都是由表演者直接操作的,创造性成为音乐表演的本质属性。所谓表演的创造性,本文认为,它主要体现在表演者根据自身的个体因素(包括个性、时代地区特点、审美趣味、审美经验以及审美理想等)理解音乐作品,并呈现出具有独特意味的音响感性样式。事实上,这里“独特意味的音响感性样式”主要来源于表演者对诸如音色、速度、力度等表情因素所做出的个性化处理。

基于此,对于评价主体来说,表演的创造性必然成为音乐表演审美评价对象之一。如上所述,创造性是表演者的主观行为,同样地,对于评价主体来说,对表演创造性的评价也具有主观性,二者相互对应。表演者的创造性主要体现在对诸如音色、速度、力度等表情因素所做出的个性化处理,相应地,对于这些个性化处理的评价也成为音乐审美评价的主要内容。

那么,在音乐表演审美评价活动中,根据什么标准对音乐表演创造性进行评价?

答案是:“意料之外”。“意料之外”指的就是表演者所呈现的音响样式超出评价主体的审美预期,其个性化处理是评价主体始料不及的。在大多数情况下,这种表演是超常规的,或者说是“偏离”的。可以说,“意料之外”的发生与评价主体的审美预期具有极大相关。后者是重要的参照因素。可见,就评价活动而言,对音乐表演创造性的评价实质在于表演的个性化处理是否超出评价主体主观的审美预期。比如,在一个上行的音级进行中,随着节奏的不断密集,随着低音声部同向进行的加强,对于大多数评价主体来说,他们将可能做出这样的预期:即该音乐片断力度进行的逻辑为渐强,最高点属最强音,然而,如果表演者反其道而行之,偏偏采用渐弱的力度进行,最高点为最弱,音乐似乎渐渐飘然而去。这种力度处理就超出了评价主体的审美预期。

可见,由于音乐作品书面文本的空缺性和多义性,表演者个体因素在音乐理解中的介入,主观创造性成为音乐表演的本质,由此,对于音乐表演创造性的评价也成为表演

审美评价的内容之一。对于音乐表演评价主体来说,由于他们的音乐审美预期也受到诸多个体因素的影响,当表演的主观个性化处理超出评价主体的审美预期,就产生“意料之外”的效果。正由于此,表演是否具有“意料之外”的音乐音响将成为音乐表演审美评价的标准。

事实上,如果表演者一味追求“意料之外”的音乐处理,将导致音乐的音响样式始终都处于非常规的,并超出评价主体情理之内的预期,评价主体无法找到这些音乐处理的根据,那么,这类表演同样也不可接受。因此,作为音乐表演审美评价的标准,“意料之外”与“情理之中”二者相互依存,缺一不可。

在音乐表演中,最难能可贵的是那些既属于“意料之外”,但又是“情理之中”的音响样式,它们超出评价主体的心理预期,给他们带来新奇的感受,然而,他们又可以从乐谱(或其它书面文本)中找出那些“意料之外”的音响依据。这些音响之所以具有较高的艺术价值,主要原因在于,从乐谱(或其它书面文本)发现这些音响依据并不容易。依据的存在具有一定的隐蔽性,审美评价主体需要进行广泛的、深层次的分析,才可能获得。也许正因为此,这种既属于“意料之外”,但又是“情理之中”的音乐处理才具有如此的艺术魅力。

### 结 语

综上所述,从本质意义上说,“情理之中”和“意料之外”是音乐表演审美评价的标准。“情理”涉及音乐作品的内在规定性、人类的心理活动规律、生理承受范围以及认识理解的共同点,这些要素综合提供一个范围,具有相对的客观性。“意料之外”以评价主体的审美预期为参照,对表演者在音色、速度、力度等表情因素方面所做出的个性化处理进行评价,这是主观的评价标准。在音乐表演的审美评价中,两个标准相互依存,缺一不可。但在具体评价过程中,有可能出现如下情况:

1. 当表演音响符合评价主体的审美预期时,他们二者就达到吻合;

2. 当表演音响与评价主体的审美预期发生差异,但属于评价主体可理解的“情理之中”。实际上这里的表演音响处于评价主体的“意料之外”,换句话说,评价主体可以

从乐谱(或其它书面文本)找到这些“意料之外”音响的依据,那么,评价主体将调整自身的审美预期达到与表演音响的吻合;

3. 当表演音响不符合评价主体的审美预期,并超出评价主体可理解的情理范围,那么,这时,表演音响就与评价主体的审美需求之间发生冲突,二者不能达到一致。事实上,这里可能包含两种情况:第一,尽管音响与评价主体的审美预期不符,然而,从音乐作品的书面文本分析可以找到这种音响处理的依据,但超出评价主体理解可容许的范围。换句话说,表演音响不符合评价主体可理解的“情理”,但处于该音乐作品表演所固有的“情理之中”(也许属于别人可理解的“情理”范围);第二,表演者的音响与评价主体审美预期不符,不属于评价主体可理解的“情理之中”,同时,它也超出该作品音乐表演所固有的“情理”范围,即无法从音乐作品的书面文本的分析找到这种音响处理的依据。

显然,在以上各种情况中,第一、第二种情况下容易产生理想的评价结果。第三种情况中的第二点明显违背了音乐表演审美评价的标准,属于不合理的音乐表演。有可能引起争议的问题集中在第三种情况中的第一点,即表演音响可以从音乐作品的书面文本中找到依据,即符合该作品表演所固有的“情理”范围,但它超出评价主体可理解的“情理”范围。可见,这样的表演音响在具有新奇性的同时,还是忠实于音乐作品内在的规定性。在这样情况下,审美评价的冲突究竟是来源于评价主体的理解水平的局限,还是表演音响本身?这个问题需要根据具体情况分析。

宏观地说,在音乐表演审美评价中,犹如齿轮啮合一样,表演者所呈现的音响与评价主体理想中的音响样式吻合越多,那么,评价主体对其的评价就越高,反之,音乐的审美评价就越低。当然,当表演音响处于评价主体的“意料之外”,但又是“情理之中”之时,这样的审美评价结果必然是最佳的。

### 参考文献:

- [1]王次昭.价值论的音乐美学探讨[J].音乐研究,1986(2):21.
- [2]张前.音乐美学教程[M].上海音乐出版社,2002.
- [3]张前.音乐表演艺术论稿[M].中央民族大学出版社,2004:3.

(责任编辑:王晓俊)