

# 论音乐表演创造的美学原则

张前

## 一、音乐表演作为二度创作的本质和作用

音乐表演自从与音乐创作相分离,获得它的独立品格以来,一直被人们称为二度创作。顾名思义,它是在一度创作的基础上进行的,必须把一度创作作为出发点和归结点。所谓出发点是指,音乐表演必须对一度创作的成果——以乐谱为存在形式的音乐作品,进行认真的研读和准确的解释,并以此作为二度创作的依据。所谓归结点则是指,音乐表演的最终结果,体现为对音乐作品的正确传达和再现。这应是对作为二度创作的音乐表演的基本美学要求,对于这一点不应有任何的忽视和怀疑,那种随意篡改原作,违背作品原意的音乐表演从根本上说是不可取的。

然而,音乐表演既是作为二度创作,那么它的本质意义就不仅限于对一度创作的忠实传达和再现,更为重要的是它还必须体现出表演者的创造。尽管音乐表演是在一度创作的基础上进行的,但是这却并不意味着只要按照乐谱原原本本地进行演奏,就能完成二度创作的使命。如果这样理解,那就不仅降低了音乐表演的价值,而且可能导致音乐表演这一创造性事业的取消。在现代科学技术发达的条件下,能够演奏音乐的机器人已经出现,然而人们之所以仍然喜爱由活生生的人所进行的音乐表演,其根本原因就在于音乐表演是由具有不同个性的人所从事的创造性活动,人们欣赏音乐不仅仅是在欣赏音乐作品,同时也在欣赏音乐表演的创造。

音乐表演作为二度创作是赋予音乐作品以活的生命的创造行为。严格说来,当作曲家的生动乐思以乐谱形式记录下来时,就已经抽掉了它活的灵魂,所剩下的只不过是没生命的乐音符号系列。而把乐谱变成有血有肉的活的音乐,使其重新获得生命的就是音乐表演。如果没有音乐表演,音乐作品永远只能以乐谱的形式存在,而不会成为真正的音乐。或许有的作曲家会对这一点提出异议,特别是某些现代作曲家,他们喜欢把乐谱写得非常详细,把自己的创作意图尽可能地用各种符号和术语标记出来。他们的主张正如同斯特拉文斯基所说:“我们并不希望对我们的音乐有任何所谓的演绎,照着音符演奏,既不增加什么,也不减少什么就行了。”<sup>①</sup>然而,这种主张正如科普兰所批评的那样,不过是“作曲家非现实主义态度”的一种表现。其实,无论作曲家把乐谱写得多详尽,用了多少表情术语,但都没有办法记下蕴涵在音乐作品中的种种思绪和情感,也无法记录下音乐自身的种种微妙变化,而要使乐谱无法记录的内含得到发掘,使音乐自身的微妙变化得到表现,就必须依赖音乐表演的二度创作。德国指挥家瓦尔特曾深刻地论述过这一问题,他说:“当我们为别人,为别个作品去服务的时候,充任演奏家的我必定消失而无声无息吗?……回答只能是截然的‘不’!”他举例说:“就拿弹奏贝多芬降E大调钢琴协奏曲(第五“皇帝”)来说吧!钢琴家要全神倾注于贝多芬的天才创造,丰满地颂达音乐中赞美的格调,并不意味着叫演奏家去俯首听命,相反,当具备这样的

条件,即演奏家本人心血倾注,才干高度集中发挥,作品的意图构思才能显现,不然怎么能传达作曲家苦心之中的那些热情、美妙、忧伤和期待呢?”瓦尔特总结说:“演奏家的艺术处理和见解越高,他就能更大程度地传达该作品”,“只有伟大的个性才能明白揭示伟大的创造”。<sup>②</sup>这些话可以说是阐明音乐表演的二度创作的至理名言。

对于音乐表演的进一步考察,我们还会发现这样一种可能性,那就是:杰出的表演创造,可以通过探索音乐作品的内在含义,强调作曲家创作中的积极因素,使作品的精华体现得更加鲜明和突出,甚至超出作曲家的预想。C. P. E. 巴赫曾经谈到:作曲家写下的音乐作品,如果让“一个洞察力灵敏的、知道什么是成功的演奏的人演奏这些作品,作曲者就会惊讶地发现他的音乐中竟会有以前他不知道的、不敢相信的东西。”“实际上,出色的演奏甚至能提高中等水平的作品;并使之受到人们的赞赏。”<sup>③</sup>这一点不仅是音乐表演,而且也可以说是各门表演艺术的共同规律。俄国文艺批评家谢洛夫曾说,演员艺术的最高成就是:他“所表达的一切都是作者所想的,此外,演员所说的一切都好像是他自己的即兴,所有这些思想感情都是一瞬间在他身上出现的。演员的演技完全体现了作者的思想,并且补充了新的诗意,这样,所体现的思想可能甚至在戏剧创作时都没有这样完美。”<sup>④</sup>

总之,音乐表演作为二度创作,是赋予音乐作品以生命的创造行为,它不仅要忠实地再现原作,而且还要通过表演创造,对原作加以补充和丰富,甚至超出作曲家的设想,使音乐作品焕发出新的光彩,这正是音乐表演作为二度创作的本质意义的所在。

音乐表演在音乐实践活动中,作为联系音乐创作与欣赏的中介环节,一方面担负着创造性地再现作曲家的音乐作品,从而促进和推动音乐创作的使命,另一方面又有通过表演为听众提供审美享受,进而影响和提高他们的审美情趣的义务,音乐表演的作用正是在与这两个相关环节的联系中显现的。

音乐表演作为音乐创作的再现环节,在准确、完美并富于创造性地再现作曲家的作品的同时,又可以使作曲家通过表演出来的实际音乐效果,检验和校正自己的创作构思,并进而从听众的反馈中了解作品的社会效果,以改进自己的创作。历史上有许多音乐作品,通过表演者的杰出创造,很快地为当时的听众所接受,产生了广泛的社会影响;也有许多作品是在表演者的密切合作下,经过反复的加工修改逐渐臻于完善,成为不朽的历史名篇。还有一些早已被淹没在历史沉积中的音乐作品,由于杰出指挥家与表演家的发掘与演奏而重放光彩。在西方,最著名的例子莫过于门德尔松在1829年指挥上演巴赫《马太受难乐》这件事了。这次演出之所以被认为是具有历史意义的重大事件,不仅在于它复活了一部音乐作品,而且更在于巴赫逝世一个世纪之后使人们重新认识了他的音乐的价值,从而确立了他在西方音乐史上的崇高地位。而巴赫在此之前,除了他曾活动过的几个地区之外,几乎是不为世人所知的,他只不过是一个教会的管风琴手而已。这次意义重大的演出,还引起人们对古代音乐的关注,在西方掀起一个重新整理、出版和演奏古代音乐的热潮,从某种意义上也可以称之为音乐史上的“文艺复兴”。在中国,音乐表演所发挥的重要作用也是有目共睹的。以具有悠久历史和很高艺术价值的古琴音乐来说,如果没有历代琴家的传谱和加工,没有当代演奏家寻根求源的打谱演奏,这稀世之音当早已湮灭,它独有的深长韵味和含蓄致远的美也不再会为世人所赏识了。

音乐表演的作用还表现于对音乐听众的巨大影响方面。音乐表演虽然也有表演者自娱的功用,然而从本质上说,任何音乐表演都是以把音乐传达给听众为目的的。著名的音乐表演艺术家都非常重视和听众的联系,他们把这种联系看作是使音乐表演获得成功的重要保证。著名男高音歌唱家多明戈1988年访华期间,有记者问他之所以获得巨大成功的原因时,他说:这是个比较难以回答的问题,但是我应该说,我非常喜欢听众,我知道听众喜欢什么。真正怎么成功我虽不知道,但是我可以

告诉大家一点,我非常喜欢我的听众,这对我来说是非常重要的。多明戈的话表明,对于一个音乐表演者来说,热爱并且了解自己的听众是多么重要。一个好的音乐表演者必须考虑听众的需要,善于倾听来自听众的呼声,不断调整和改进自己的表演,使之更好地为听众服务。然而,这种以音乐表演为手段的服务,却并不意味着一味地迁就和迎合听众,相反,音乐表演者既然是美的艺术的传播者和创造者,听众是通过音乐表演来欣赏音乐的,那么,音乐表演者理所当然地应该高于听众,担负着培养听众的艺术鉴赏力,提高他们的音乐审美水平的使命。以表演曲目而论,表演者一方面必须考虑听众的爱好和要求,而另一方面也有责任不断丰富和扩大音乐表演曲目,拓宽听众的音乐审美领域。苏联音乐学家阿萨菲耶夫曾说:“表演节目的局限性和无意义地炫耀技巧,会造成听众注意力的迟钝和对创作新事物不感兴趣。表演如果总重复保险成功范围内的节目,这种作法本身就会引起听众的听觉和意识的懒惰。”<sup>⑥</sup>海菲兹在谈到自己的表演曲目时也曾说过:“曾有人要我在每次音乐会上都演奏舒伯特的《圣母颂》或贝多芬的《伊斯兰教的托钵的合唱》,但我实在不能总演奏这两首曲子。我担心如果节目让听众来决定,那节目就会太通俗了,而且听众的选择也是因人而异的。”<sup>⑦</sup>这些话都是讲得很有见地的。

就音乐表演的格调与趣味来说,音乐表演者既可能以格调高尚、趣味纯正的表演来培养听众的审美鉴赏力,提高他们的审美情趣,也可能以格调低下、趣味庸俗的表演把听众引到相反的方向。音乐表演者的崇高使命就在于,通过自己的表演把音乐的美沁入千千万万听众的心灵之中,使他们在音乐的熏陶下心地变得更高尚、更纯洁,使人们由于有了音乐而感到生活更充实、更有意义,音乐表演的作用正是在这里得到最充分的体现。

## 二、真实性与创造性的统一——音乐表演的第一个美学原则

音乐表演作为二度创作的基本性质,决定了它必须兼顾真实性与创造性两个方面,并力求做到二者的协调与统一。

所谓真实性,是指对音乐原作的忠实再现。任何一部音乐作品,都属于一定的历史时代与风格范畴,在体裁形式与表现内涵上也都有其各自的规定性。充分了解作曲家的历史时代与风格范畴,切实把握音乐作品体裁形式与表现内涵的规定性,是进行二度创作的基础,也是音乐表演获得真实性的保证。

追求音乐表演的真实性,必须把乐谱作为基本依据加以认真对待。乐谱是作曲家创作意图的直接记录,随着记谱法的日趋完善,许多作曲家倾向于尽可能详尽地把自己的创作意图加以标示,因此对于作曲家写下的乐谱进行认真的研读与揣摩,对于获得真实性的音乐表演是至关重要的。然而,我们也并不同意某些音乐家把乐谱作为唯一的依据,把音乐表演真实性的追求仅仅局限于照谱演奏的观点。在我们看来,乐谱固然重要,但是不应把它孤立起来,对作曲家美学观点和创作意图的探讨,对作品产生的历史时代和风格范畴的研究,同样是不可忽视的。著名钢琴家阿劳曾指出:“研究贝多芬的音乐应该仔细了解他的精神发展过程,还有贝多芬在创作某一作品时,他的具体精神状态,都是非常重要的。比如他对法国革命或拿破仑的态度,以及由此而产生的当时他在精神上的情绪气氛,这些在演奏和解释他的作品时,都是必要的。”<sup>⑧</sup>音乐表演者必须从更广阔的视野、在更高的层次上去理解和把握音乐作品,只有把音乐作为在特定历史时代产生的文化意识,作为具有丰富内含的人生艺术来加以体验,才能真正获得音乐表演的真实性。

音乐表演作为二度创作,仅仅具有真实性,即对原作的忠实再现还是不够的,它还必须与表演者的创造性相结合,实现真实性与创造性的统一,才能真正完成音乐表演的艺术使命。或许可以这样说,真实性是音乐表演创造的基础,而创造性才是决定音乐表演价值高低的关键所在。

从对音乐表演的客观需求来说,听同一部音乐作品,人们是喜欢不同的演奏者把这部作品都演奏得一模一样呢,还是喜欢他们的演奏各具特色呢?显然,答案只能有一个,是后者而不是前者。象对其它艺术的要求一样,人们对于音乐表演也是喜欢多样化和丰富多采,而不喜欢单调和千篇一律,喜欢发展创新,而不喜欢停滞不前,可以说,这是人类审美心理的共同特性,也是表演艺术的客观规律。而从音乐自身的特性来说,波兰哲学家和音乐学家茵格尔顿提出的新阐释派的著名理论是颇具启发性的。这种理论认为:象绘画那样的“原作”在音乐中是不存在的,音乐作品本身只能提供一个多层次的未定点,只有通过一次次的表演才能使其得到真正的实现。音乐作品不是一个固定不变的模式,而是在一次次表演中实现的一个个变体。每一个变体都包含有表演者的独特创造,并使音乐作品成为表演者和作曲者共同创造的艺术复合体。富于创造性的音乐表演,使得同一部音乐作品的每一次出现都具有不同的艺术魅力,就象晶莹的宝石通过不同的光线折射散发出不同的光彩一样。苏联音乐学家季莫欣在评述当代两位著名女高音歌唱家扮演多尼采蒂的歌剧《拉梅尔穆尔的露琪娅》女主人公的不同表演时指出:“卡拉斯倾心于崇高的激情,使露琪娅这一角色的解释有气魄和激昂的表现,她的主人公完全不是一个纤弱无力的人物,她不屈从于命运,而和命运作斗争。”“萨瑟兰创造的形象则比较抒情,比较温柔……从歌剧一开始就使人明确了,这是一位高傲的、体态威严的姑娘,她象一朵娇嫩的鲜花,在贪婪、自私、冷漠的气氛中,不可避免地必然会凋谢。”<sup>⑧</sup>正是由于表演者的独特创造,才使得同一部音乐作品和同一个角色获得不同的艺术表现,体现出音乐作为表演艺术所具有的特殊魅力。

富于创造性的音乐表演,集中体现于表演者艺术个性的发挥。钢琴家阿劳说:“年轻钢琴家听起来可怕地一样是出于同一个原因——缺乏真正的个人感觉和想象力。站在群众之外会感到是危险的事,你可能会受到伤害。做群众的一部分是安全的,但年轻艺术家不能没有个性。他必须站出来,发现自己,塑造自己,直到他达到了完整的自我,真正是他本人的自我,直到他达到实现自己,然后他就可以用自己的“声音”来说话了。”<sup>⑨</sup>俄国钢琴大师、作曲家拉赫玛尼诺夫也曾告诫说:“每个作品都是‘自在之物’,因此应当按自己的心愿来处理它,有那么一些演奏家,他们的演奏总是千篇一律。可以拿他们的演奏和某些饭店的菜相比。不管端出什么菜,都是一个味道。当然,演奏家要获得成功,必须有鲜明的个性,并且他每处理一个作品都应当有这种个性。”<sup>⑩</sup>富于个性的音乐表演也是表演者在艺术上走向成熟的标志。它表明表演者已经具有清醒的自我意识,不仅对音乐作品有自己独到的解释,并且还能够根据自己的条件和特长,找到最适合于自己的表演方式,形成独特个人表演风格。这也正如俄国小提琴教育家奥尔所说:“乐器的质量,生理上和音乐上的天赋、才能和气质,迫使一个小提琴家以其独特的方式反映出美。”“风格就其真正的涵义而言,不是传统的产物,它源于个性。”<sup>⑪</sup>

当然,富于个性的音乐表演,并不是置作品于不顾,而是在忠实于原作精神的基础上,发挥表演者的创造个性,是音乐表演的真实性和创造性的结合。美国钢琴家兼音乐评论家约瑟夫·巴诺威茨说得好:“成功的演奏必定是演奏者的个性与作曲家的个性融为一体,而不是任何一方受到压抑。这两者的个性之间永远需要一种微妙的平衡。假如演奏者的自我独占上风,演奏会被看作没有遵照作曲家的风格,或者更糟,被认为是过分的偏执;如果演奏者本人的意图太少,演奏又会显得平淡无奇,缺乏个性和学究气了。”“往往恰到好处的平衡显灵般地出现之时,正是演奏艺术达到顶峰之际。”<sup>⑫</sup>同样,我们也很赞赏日本音乐学家野村良雄关于这个问题的论述,他认为如果能达到他所说的目标,那可能是对真实性与创造性的结合这一音乐表演美学原则的最好体现。野村良雄在其所著《音乐美学》一书中说:“总之,关于客观性与主观性的问题,演奏者最好做到不偏不倚,适得其中。至于在进行自由解释时,究竟对作曲大师忠实地顺从到什么程度,就要靠演奏者的人格性的、艺术性

的本能了。而当他对大师的研究越深入,与大师的精神越达到深刻的一致,他这种本能也就越变得准确起来。”<sup>⑧</sup>这也正如指挥家亨利·伍德所说:“人们能够给演奏者提出的唯一劝告是:在盲从的依附不适当的标记和那种过于自由地偏离作曲家的明显意图之间,寻找一种巧妙的平衡。”可以说,这就是真实性与创造性,或者说客观性与主观性的协调与统一这一音乐表演美学原则的要旨和真意。

当我们谈到音乐表演的个性的时候,不能不考虑到业已形成的音乐表演传统的影响问题。也就是说,音乐作品经过历代的演奏解释,特别是经过一些著名的表演艺术家的创造,已经逐步形成了相对稳定的表演传统,这种传统通过唱片、录音、录像以及相关文字资料等保存下来,并对后来的音乐表演发生影响。应该说,这种影响有它积极的一面,即可以作为学习的楷模,给后来者以启发和借鉴,成为他们向更高境界迈进的新起点。但是另一方面这种影响也会形成为一种巨大的惰性力量,压抑和束缚后来者,诱使他们成为传统的俘虏,只会亦步亦趋地模仿,忘记自己的创造,或是有人对这种传统稍有突破,即被视为异端而被加以排斥。俄国小提琴教育家奥尔在谈到这个问题时告诫说:“不要在研究了一些较为著名的同行演奏后,以别人的外衣,别人的技术和表情片断来装扮自己。音乐与演奏者的交流应该是直接的,决不应该象有的演奏者企图借助一系列别人的手法来表达音乐,而使这种交流复杂起来。”<sup>⑨</sup>当然,对于初学者来说,出于对某些杰出的表演艺术家的爱好和崇拜,在一段时间内竞相模仿他们,也是难以完全避免的。只是需要注意,盲目的模仿和有意识的学习和借鉴是不同的。作为一个音乐表演者,即使是在学生时代也应有清醒的自我意识,要善于根据自己的条件,借鉴那些能够有助于发展自己表演的方法,而最后的目标仍是富于个性的创造,逐步形成自己的表演风格。美国《新闻周报》刊载的一篇谈小提琴家帕尔曼的文章中说:“每一伟大小提琴家都有自己独特的声音——他的音乐上的字体。不过,它的形成需要时间。学生时代的帕尔曼和其他所有人一样,经过一段模仿时期。帕尔曼自己说过:“曾经有过海菲兹时期,当时我采用许多快速揉弦和很快的速度;奥伊斯特拉赫时期,我试用较大的揉弦和漂亮、丰满的音色。然后有斯特恩时期——当时我整整一年都没有揉弦。”但就这几年来说,正如迪莱说的,看得出帕尔曼对音乐的理解在进行着一个难以置信的深刻的过程。正在把一切——揉弦、音调的抑扬、句法、速度等——放在一起,形成不容混淆的帕尔曼的独特风格。”<sup>⑩</sup>中国传统音乐表演美学中对于这个问题也曾有过论述。宋代琴家成玉间的《琴论》中说:“余尝谓琴者,非十年不可成功,惟其至精至熟,乃有新奇声,亦须参考诸家,择其善者从之可也。至于胸中自得,殆不可以言传。”<sup>⑪</sup>这说明音乐表演要真正获得自己的个性是不容易的,必须要“至精至熟”,同时也要“参考诸家”,“择其善者从之”,但最终还是要有自己的“胸中所得”,只有这样才能真正形成自己的表演个性。与此相关的是现代社会的“明星意识”的问题。大家崇拜明星,继之而来的是竞相模仿明星。明星固然有其闪光之处,人们喜爱他们也是很自然的。但是这种崇尚明星的风气也有它浅薄、庸俗的一面。闪光的并不都是金子,同时美的东西也并不只有金子。如果一个音乐表演者为“明星意识”所左右,很可能会使自己陷入盲目性,或好高骛远,不切实际,或自惭形秽、失掉信心,这是非常不利于音乐表演者的成长的。如果一个音乐表演者是忠实于艺术的,那么他就应该有信心,通过不懈的努力,找到并实现自己的艺术个性。音乐作品并不是只有一种处理方法,音乐表演也不是只有一个模式。正如我们前面一再指出的,音乐表演者只有在忠实于原作精神的同时,充分发挥自己的创造个性,实现音乐表演的真实性与创造性的统一,才能真正进入音乐表演的理想境界。

### 三、历史性与当代性的统一——音乐表演的第二个美学原则

音乐表演的又一个重要的美学原则是历史性与当代性的统一,即音乐作品特定的历史风格与

表演者所处时代精神与美学观念的统一。任何一部音乐作品,都是特定历史时代的产物,必然具有特定的音乐风格。真正的表演艺术家都努力从历史的角度把握作品的音乐风格,并且力求把这种风格真实、完美地加以再现。他们尽一切可能使自己熟悉和体验作曲者生活的时代环境,使自己化身为作品的创作者,与之同呼吸、共命运,以便更真切地体验与表现作品的精神内含与历史风格。著名罗马尼亚作曲家、小提琴家埃涅斯库说:“化身为杰出的创造者,把自己和他混在一起,这不是亵渎神圣,恰恰相反,这是一种有价值的幻觉。”<sup>⑧</sup>“我觉得我在演奏巴赫的一部奏鸣曲时,不置身于18世纪,那么我恐怕就不能很好地把作品表达出来。”<sup>⑨</sup>美国音乐评论家多纳尔·赫纳汉也在一篇文章中谈到这个问题,他说:“有的演奏家不顾巴赫所写的而一定要使他‘现代化’,他们和他们的听众应该随时意识到也许在某些方面会有所得(音响的突出、丰富等),但其所失则是严重的。音乐,如果割裂其历史渊源,不可避免要丧失其社会的和明确的音乐意义。”<sup>⑩</sup>对音乐作品的历史风格的准确把握和再现,是对音乐历史个性的尊重,同时也是使音乐表演获得明确的社会意义的保证。那种完全不问作品产生的历史时代,不顾作品特定历史风格的音乐表演,如果不是对音乐作品的有意亵渎,也是对音乐历史无知的表现。

然而,音乐表演的复杂性却在于,即使是表演历史时代的作品,表演者也不可能完全离开自己所处的时代,他们总是自觉不自觉地站在自己时代的立场上,用当代的眼光来观察历史现象,音乐表演者所处时代的时代精神和美学观念必然会影响到他们对历史作品的解释和处理。即如那种主张完全按照古代样式进行表演的原样主义音乐表演,其代表人物也宣称,他们的表演实际上是现代人所从事的对古代作品的原样演奏。新时代表演者以不同于过去的方式来解释和表演音乐作品,是否就意味着对历史风格的抹杀呢?在笔者看来,未必一定如此。当然,那种完全不顾作品的历史风格,而一味追求音乐表演的现代化的主张和作法,往往会造成对历史风格的破坏。然而,在尊重历史风格的前提下,以当代人的眼光,从历史发展的高度来观察和解释音乐作品,却可能拂去历史的尘埃,为历史作品注入新的生命,从历史作品中发现未被注意过的积极因素和美的品味,并且以新的时代精神和审美情趣对之加以丰富和补充,从而达到音乐表演历史性与当代性的统一。这正如钢琴家安多尔·弗尔多斯所说:“伟大的艺术杰作是超时代的,但是这些作品的演出却随时代的改变而改变,它带着时代精神的印记。可以将它用镶嵌珠宝来比方,宝石的光彩能一直保持不变,然而镶嵌它的样式却时时需要更新,只有这样才能得到我们充分的赞赏,才能对我们今天的眼睛和耳朵提供有效的美感享受。”<sup>⑪</sup>音乐表演就象任何重大的历史过程一样,需要随着时代的进步,对它所表演的历史作品作出新的解释,从而使这些作品不断焕发出新的光彩。同时,这也是使音乐表演易于为新时代表演者所接受和喜爱的一个重要方面。

当然,企图为音乐表演的历史性与现代性的统一寻求某种绝对的、普遍适用的标准的努力是徒劳的,因为实际上这种标准是不存在的。正如俄国小提琴教育家奥尔所说:“一种艺术家演奏某一首作品的确定不移的标准是没有的,可以用作评价一首小提琴艺术作品演奏的美的绝对准则也不存在。一种在一个世纪中获得极大成功和大力推广的演奏典型,也许在另一个世纪完全会被推翻。我们生活的时代的共同美感和感情,我们现代人对音乐风格范围内真正可以接受的东西的共同感受,可以作评价一个艺术家演奏家的唯一标准。”<sup>⑫</sup>“一个时代的美学真理,一辈人的演奏真理,也许被下一辈人认为是谬误的教条。”<sup>⑬</sup>同样,我们也不能不看到,即使是同时代人寻求当代的美学真理所作的努力,也常常因为意见相左而莫衷一是,第10届国际肖邦钢琴比赛关于南斯拉夫青年选手波戈雷利奇的争议是个很典型的例子。无疑,波戈雷利奇是一位很有才华的青年钢琴家,他的演奏代表了当代一些青年演奏家要求音乐表演现代化的倾向,他们强调在作品允许的范围,对历史作品作现代的处理,要求在速度、力度和音色等方面有更多的自由。然而这种努力却遭到了许多老一

辈评委们的反对,他们认为波戈雷利奇的演奏走得太远了,已经脱离了肖邦的音乐风格。对于这桩已经过去多年的历史公案我们无法作出判断,然而它却给我们留下了一个值得认真思考的问题。这就是在音乐表演的历史性与当代性的结合上,人们所持的观点和分寸感是很不相同的,有的实际上比较强调音乐表演风格的历史性与纯正性,如曾在本世纪长期占据主导地位的客观主义的音乐表演,而有的则比较强调音乐表演风格的当代性和独创性,如许多青年演奏家所极力主张的那样。当这种不同的观点集中于对某一个演奏家的评价时,就会显得格外尖锐和明显,如同在对波戈雷利奇演奏的评价所表现出的那样。显然,这是一个非常困难而复杂的问题。在我们看来,历史性与当代性的统一,作为一项音乐表演的美学原则是必须坚持的,那种完全不顾作品的历史风格,而片面强调音乐表演的现代化,或只是拘泥于作品的历史风格,而完全排斥音乐表演的时代精神的极端化的观点和作法是应该避免的。而且正如我们在论述音乐表演的真实性与创造性的统一时所指出的那样,在音乐表演的历史性与当代性之间寻求某种平衡,做到二者的协调与统一也是可能的。只是必须看到,由于音乐表演者的美学观念和艺术个性的不同,在实际的演奏中对某一方面有所侧重,或强调音乐作品的历史风格的表现,或突出音乐表演的时代精神,这不仅是难以避免的,而且或许是有益的,因为它有可能导致音乐表演风格的多样化,并且有利于音乐表演者创造个性和艺术特长的充分发挥。对于某些艺术上的斯芬克司之谜,企图获得某种一劳永逸的谜底永远只能是一种幻想,然而,答案或许还是有的,那就是创造。答案或许就在在一次次富于个性的创造之中。

#### 四、技巧与表现的统一——音乐表演的第三个美学原则

出色的表演技巧与完美的艺术表现在音乐表演中是相辅相成、缺一不可的。没有表演技巧根本谈不到艺术表现,反之,脱离了艺术表现,表演技巧也将失去它自身的存在价值。二者的完美统一是音乐表演的又一重要美学原则。

技巧在音乐表演中的重要作用是无需赘述的。可以说,古今中外一切卓有成就的音乐表演艺术家,无一不具有高超与独到的表演技巧。本世纪最杰出的女高音歌唱家卡拉斯,之所以能在声乐与歌剧表演艺术中取得举世无双的卓越成就,是与她掌握了非凡的歌唱与表演技巧分不开的。她在传统的美声唱法的基础上,融抒情、花腔和戏剧女高音于一体,被称为全能女高音,同时在她的表演剧目中还包括《卡门》这样的女中音角色。被誉为当代小提琴之王的海菲兹,之所以能在小提琴表演艺术上取得无人与之匹敌的卓越成就,在很大程度上也是由于他掌握了非凡的小提琴表演技巧。左手卓越的运指技巧,使他能够胜任愉快地演奏任何高难度的指法变换和各种快速音阶与和弦,右手的运弓技巧,不仅使他能够出色地演奏各种不同的弓法,包括难度极大的各种跳弓,而且使他演奏出的音色明亮、坚实、富于光彩。海菲兹演奏技巧的高度准确性和不懈可击,令人叹为观止。中国传统音乐表演美学也非常讲究技巧。传统唱论中关于运气吐字、起调行腔、高低抑扬、缓急顿挫的诸多论述,传统琴论中关于琴音的丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、溜、健、轻、重、迟、速等的美学要求<sup>⑧</sup>,都体现出对音乐表演技巧的高度重视。所谓“声振林木,响遏行云”、“余音绕梁、三日不绝”的歌唱技巧,所谓“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘”的器乐表演,早已被传为佳话,写成诗句。当代琵琶演奏家刘德海在论音乐表演的文章《凿河篇》中曾提出“学求深、艺求绝”的主张,要求表演者力求“技术全面、身怀绝技”。<sup>⑨</sup>

技巧对于音乐表演来说,的确是非常重要的、必不可少的,然而它却并不是音乐表演获得成功的唯一条件,更不是音乐表演的目的,说到底,它只不过是音乐表演的手段,只有当技巧为艺术表现的目的服务,并且获得与艺术表现的完美统一时,它才能真正实现其自身的价值。特别是现代,由于音乐教育的正规化和系统化,掌握高超的音乐表演技巧的青少年大有人在,但是真正能成为音乐表演

艺术家的却并不多见,这其中的差别正如作曲家、钢琴家李斯特所说:“在音之诗人和普通的音乐家之间有着巨大的差别。前者力求表达自己的感受,把这些感受再现于音乐中,后者循着传统的陈规,将音符排列、组合,轻巧地超越种种障碍,得到的至多是一些新奇而任意复杂的音响配合。”<sup>⑦</sup>有些音乐表演者虽然掌握了高超的表演技巧,但是他们的表演技巧只是无灵魂的空壳,炫耀技巧实际上成为他们音乐表演的主要目的。他们的表演虽然也能以其技巧的高超与华丽而眩人耳目,博得一时的掌声与喝彩,但终究会因为缺乏艺术表现与内在生命而令人感到乏味,这样的音乐表演者其实不过是一些音乐匠人而已。而优秀的音乐表演艺术家却与此不同,他们的表演并不以炫耀技巧为目的,而是把高超的表演技巧完全融合于深刻的艺术表现之中,真正做到了二者的完美统一,他们的音乐表演不仅给人以审美的愉悦,而且以其丰富的精神内涵与情感表现而动人心弦、启人心智。前面提到的歌唱家卡拉斯,她的卓越成就当然并不仅仅限于杰出的歌唱和表演技巧,而特别在于她非常重视和讲究歌唱的艺术表现,特别是表情性。正如她自己所说:“首先,美声是表情。而单有一个美丽的声音是不够的,你必须将你的声音粉碎成千块,使它为音乐的需要服务,作曲家为你写下了音符,而歌唱家必须把音乐和表情放进这些音符中,我们一定要将作曲家原来希望的千种色彩和千种表情添加上去。”<sup>⑧</sup>海菲兹同样是把卓越的表演技巧和深刻的艺术表现完美地加以结合的典范。苏联小提琴家扬波尔斯基曾经这样评论海菲兹的演奏:“这是一种气魄浩大而无所不能的艺术。既宏伟严谨而又技巧辉煌,表情既动辄皆宜而又处处刻画入微,各种妙处无不兼收并蓄。”<sup>⑨</sup>中国传统音乐表演美学既很重视表演技巧,也非常讲究艺术表现。传统唱论中的“唱歌兼唱情”与“声情并茂”,琴论中的“体曲之意、悉曲之情”、“得之心而应之手”等,都是主张把表演技巧与艺术表现完美结合起来的至理名言。刘德海在其《凿河篇》中还指出:“每位音乐家在奏乐前,皆须从三个方面进行构思——用什么样情感去宣扬什么样理念;用什么样音响去抒发什么样情感;用什么样技法制造什么样音响。”并说:“技差而无情理,为劣之劣者;技佳而无情理,为匠之劣者;以情感人,以理服人,而技术又足以副之,为优之优者。”<sup>⑩</sup>

表演技巧与艺术表现的统一,作为音乐表演的一项重要美学原则是具有普遍意义的,它无论对于任何时代、任何种类的音乐表演都是普遍适用的,对于实现音乐表演的真实性与创造性的统一、历史性与当代性的统一是必不可少的条件,同时也是使音乐表演达到至善至美境界的切实保证。

①转引自科普兰《怎样欣赏音乐》,人民音乐出版社1984年版第181页。

②⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱《外国音乐参考资料》:1982年第3、4期合刊,1981年第3、4期合刊,1980年第3、4期合刊,1978年第3期,1978年第2期,1980年第3、4期合刊,1981年第2期,1979年第4、5期合刊。

③萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》,人民音乐出版社1985年版第6页。

④谢洛夫:《批评论文》,载《论音乐表演艺术》,音乐出版社1959年版第194页。

⑤转引自《论音乐表演艺术》,音乐出版社1959年版第13页。

⑥《世界音乐》第1期第48页。

⑪⑬⑭L. 奥尔:《我的小提琴教学法》第83、89页,第78、80页。

⑫⑮《国外音乐资料》第26辑,第14辑。

⑬野村良雄:《音乐美学》中译本,人民音乐出版社1991年第122页。

⑯⑰《中国古代乐论选辑》,人民音乐出版社1981年版第218页,第305—314页。

⑱⑲《音乐译文》1959年第4辑,1980年第1辑。

⑳㉑《中央音乐学院学报》1989年第1期第17、19页。

㉒阿拉本:《古今杰出小提琴家》人民音乐出版社1985年版第227页。