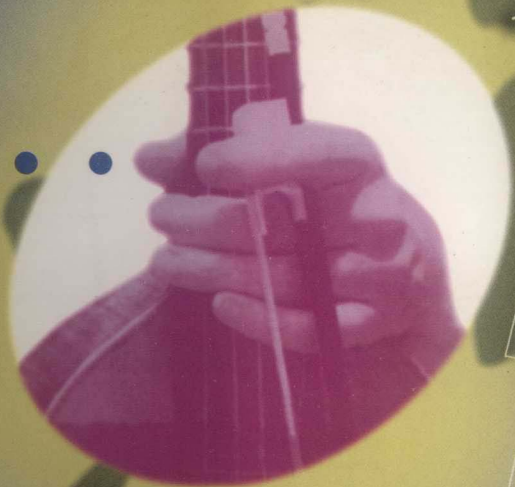


音乐表演美学



杨易禾 著

音乐表演·美学问题
形与神·虚与实
情与理·气与韵
真与美·表演心理技术



音乐表演美学



204341710

杨易禾 著

音乐表演·美学问题
形与神·虚与实
情与理·气与韵
真与美·表演心理技术

音乐表演美学

作 者：杨易禾

责任编辑：姜 文

责任监制：孙 慧

出版发行：江苏文艺出版社（邮政编码：210009）

经 销：江苏省新华书店

印 刷：江苏丹阳教育印刷厂

850×1168mm 1/32 插页 2 印张 6.75

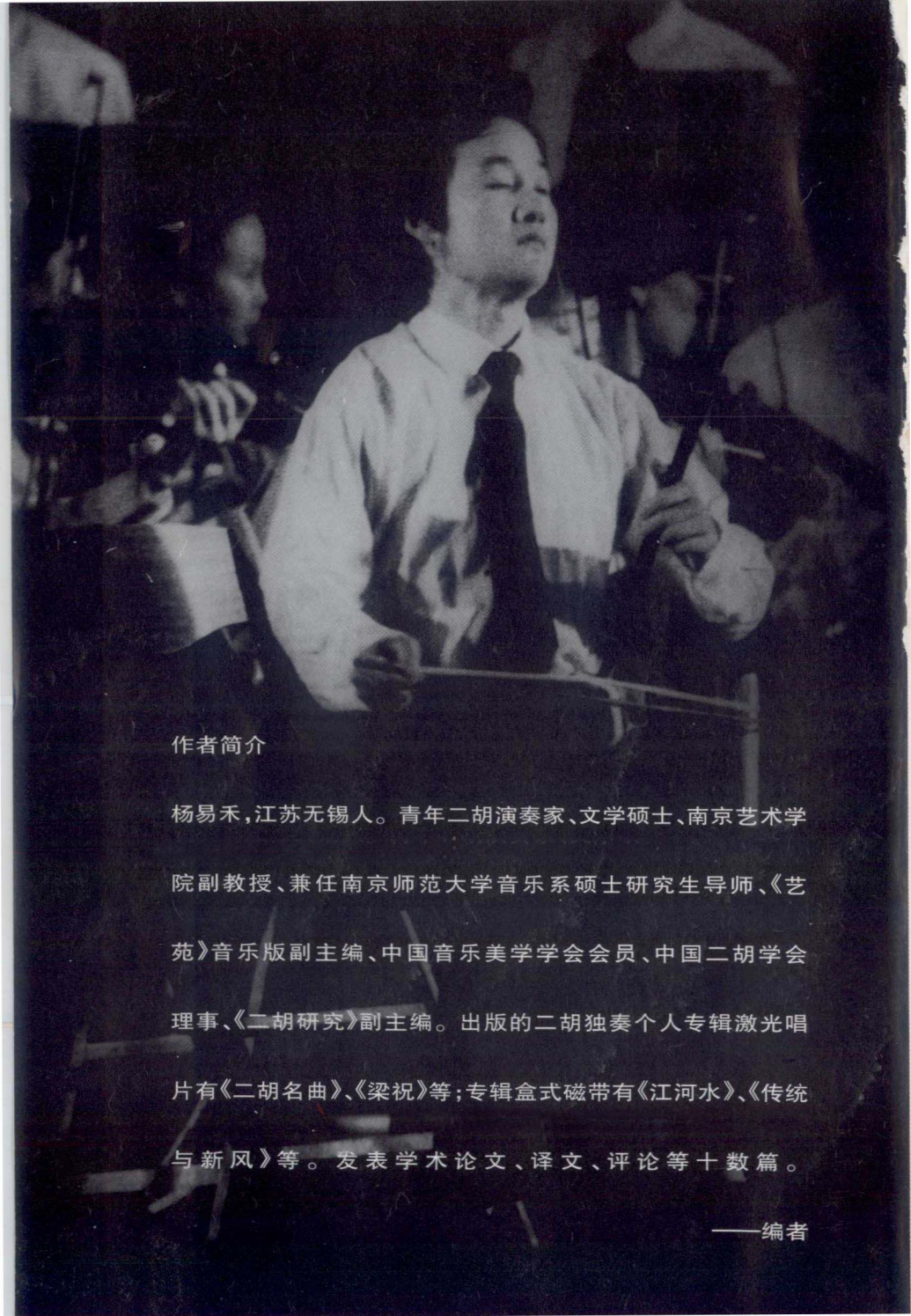
字数：120,000 1997年10月第1版第1次印刷

印数：1—2,000册

标准书号：ISBN 7-5399-1147-6/J·33

定 价：10.00元

（江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换）



作者简介

杨易禾,江苏无锡人。青年二胡演奏家、文学硕士、南京艺术学院副教授、兼任南京师范大学音乐系硕士研究生导师、《艺苑》音乐版副主编、中国音乐美学学会会员、中国二胡学会理事、《二胡研究》副主编。出版的二胡独奏个人专辑激光唱片有《二胡名曲》、《梁祝》等;专辑盒式磁带带《江河水》、《传统与新风》等。发表学术论文、译文、评论等十数篇。

434171



序

二十世纪八十年代末，中央音乐学院的张前教授在游学国外归来后，提出了“在我国建立音乐表演美学”这一学科的建议。几年来，除张前先生致力于音乐表演美学研究之外，国内也有过一些此类文章发表，其中，杨易禾可以说是响应这一建议的积极分子之一。这本小册子就是他自1991至1995年间，学习探索的成果。

杨易禾原是我院毕业留校的青年教师，学生时代就来听我的课，并对音乐美学深感兴趣，后又被我院录取为二胡专业的硕士研究生，在随他的主课指导教师们攻读学位的三年期间，同时比较系统地跟我学习音乐美学，此后一直没有停止过对音乐美学的学习与研究。他的美学思考是始终围绕着表演艺术而展开的。也正因为他是一位演奏家，对在表演中遇到的美学问题，感觉比较强烈，他的美学思考，也容易与一般音乐表演专业需要解决的那些问题联系起来。音乐表演美学，是一门对音乐表演艺术进行哲学美学思考的学科，是

介乎音乐表演艺术与音乐美学乃至音乐心理学之间的边缘学科，这种研究，如果过分偏于抽象思辨，容易游离于音乐表演实践之外，如果过分偏于具体操作，又容易停留在演奏技术与作品分析的水平，上升不到哲学美学的高度。对于杨易禾来说，他正好有着比较合理的知识结构。他的美学理论能够和前人以及他自己的经验联系起来，让人感觉得到，抚摸得着，抽象思维与具体分析结合得比较合理。我在阅读本书的过程中，就有这样的感觉：在与他共同探讨音乐表演艺术的同时，也与他同在哲学美学的园地中对话。

杨易禾是一位民乐演奏家，他把重点放在对民族美学传统的学习和研究方面，从而使研究成果具有较浓的中国特色，这是非常自然的事。所举实例也以二胡曲居多，分析也较贴切。这一方面是优点，是他的长处所在，但从全面研究音乐表演艺术的要求来看就嫌不足，有待来日弥补。

学术研究离不开前人研究成果的基础，总有些话是前人曾经说过的——即“信息论美学”所谓的“必要的多余信息量”，说它是“多余”的，是因为你不说人家也知道。但又是必要的，因为这是可接受性的必要条件，没有这一条，作者与读者之间就缺乏“主体间性”，难于达到交流的目的。但是，这只是事情的一个方面；事情的另一面则是，作者总应该说出一一些前人所没有说过的新的意见即提供一定的信息量，就是说，提供的信息要有一定程度的新意，包括对前人

所提供的信息有所深化，才可能具有把学术研究推向前进的意义，尽管并不是必然能够把学术研究推向前进，可是，如果没有这一条，就成了仅仅复述前人的研究，还未必复述得正确，就连具有学术价值的可能性也不存在了。

对于一个初涉新兴学科的青年人来说，要想提供新的信息量，其难度可想而知是相当大的。细心的读者，只要注意一下，本书中对于诸如：关于“对偶性”与“横断性”是“范畴”的必要条件的论述；关于真与美的关系的论述；关于如何通过意识调动潜意识活动的论述等等，大概就会同意这样的看法，这里至少是不乏作者所提供的新的信息量。我希望也相信作者会抱着诚恳学习的态度，在广大读者的指教下，日益成长。

对于本书的完成过程，我是非常清楚的。作为一个青年作者，边学习边思考，每写一个章节，总是从千言万语纷乱涌动开始，在写出一厚叠“预备材料”之后，经过反复审视、补充、比较、删裁，才能从中筛选出点点滴的“矿砂”，进行梳理、建构、加工、锤炼，费了九牛二虎之力，才取得一个可喜的开端，也仅仅是一个开端。应该说，这个开端是谦虚谨慎的结果。一时谦虚谨慎是容易的，永远谦虚谨慎却非常难。我愿以此与作者共勉，以期终生耕耘，不断取得更新的成绩。

恩格斯有一句话是大家非常熟悉的：“一个民族想要站

在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维”（《马克思恩格斯选集》第三卷 467 页）。由于愈来愈多的热心于音乐表演美学研究的同志的努力，也许能够引起音乐表演界的专家们对美学研究的日益增长的兴趣，从而可能有更多的仁人志士来参与开垦这一片热土。这是我衷心的希望！

茅原

1995 年 6 月于南京艺术学院

目 录

78	◎ 音乐演奏艺术中的几个美学问题	1
82	● 绪论	1
82	● 演奏前阶段	5
82	♪ 倾听乐谱	5
82	♪ 音调内涵的诸多属性	9
82	● 登台瞬间	24
82	♪ 思想感情的二重性	24
82	♪ 理智与感情的关系问题	28
82	♪ 心理专注	29
82	● 演奏后阶段	33
82	♪ 演奏的不可重复性	34
82	♪ 自我超越	35
82	◎ 音乐表演艺术中的形与神	37
82	● 形神追求	37
82	● 形神境界	41
82	● 形神塑造	51

第三章

- ◎ 音乐表演艺术中的虚与实 57
- ① 贵实与贵虚 58
- ② 虚与实的绝对性与相对性 60
- ③ 二度创作中的虚实转化 62
- ④ 音乐表演技法中的虚与实 64
- ⑤ 音乐组织建构中的虚与实 70

第四章

- ◎ 音乐表演艺术中的情与理 75
- ① 现实生活中的情与理 77
- ② 音乐作品中的情与理 83
- ③ 读谱过程中的情与理 84
- ④ 练习过程中的情与理 92
- ♪ 练习性练习 92
- ♪ 表演性练习 95
- ⑤ 表演过程中的情与理 98

第五章

- ◎ 音乐表演艺术中的气与韵 102
- ① 从哲学、伦理学到美学 102
- ② 气与韵的信息二重性 106
- ③ “变数”与“函数” 107
- ♪ 演奏中的音过程 108
- ♪ 力度、速度的量化 113
- ♪ 音色控制 120
- ④ 音乐思维的概括性与具体性 121

471	●五 气韵协 生动出	125
第六章		
471	◎ 音乐表演艺术中的真与美	133
471	●一 对艺术之真的思考	134
471	●二 对音乐美的思考	141
471	▷ 感性材料之美	143
471	▷ 结构之美	145
471	▷ 生命运动之美	150
471	▷ 格调之美	153
471	●三 对真美关系的思考	156
471	▷ 真与美的联系	156
471	▷ 真与美的区别	159
471	▷ 真与美的平衡	161
第七章		
471	◎ 关于表演心理技术的美学思考	166
471	——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示	166
471	●一 表现派与体验派	166
471	▷ 空白、程式化、静止	169
471	●二 从形式到内容	171
471	▷ 向作者靠拢	172
471	▷ 隐在的读者	173
471	▷ 文本与作品	173
471	▷ 含义与意义	174

151	♪ 限定与自由	174
151	♪ 视点与视境	175
151	♪ 元素与贯串动作	176
151	● 从内容到形式	182
151	♪ 理解与体验	182
151	♪ 找到与丢掉	184
151	♪ 今天、此时、此地	185
151	♪ 激发与抑制	186
151	♪ 舞台语言	187
151	♪ 舞台时间	189
151	♪ 角色远景与演员远景	191
151	♪ 言语与现实	193
151	♪ 相互作用的三条线	194
151	● 互相渗透的三原则	197
151	♪ 能动性和行动的原则	197
151	♪ 规定情景中热情真实的原则	198
151	♪ 意识地走向有机创作的原则	198
151	♪ 天才与人材	201
151	● 后 记	203

第一章 音乐演奏艺术中的几个美学问题

● 绪论

雕塑家将他们所雕好的塑像往广场上一落，供人观赏，其整个创作过程就结束了。他的创作就能获得审美价值和社会意义。而音乐艺术则不然，作曲家写完他的作品后要获得它的艺术审美价值，就必须要有个中介人——演奏家来解释作品。“音乐作品的生命存在于它的演奏之中，存在于以音调方式将它的思想内容展示给听众的过程之中。”（阿萨菲耶夫《音调论》第三章）。音乐存在的方式本身是一个开放性的发展过程，在这个过程中，演奏这个环节起着非常重要的作用。一般说来，新作品能否迅速得到社会认可，往往与演奏者的艺术成就密切相关。

作曲家将自己的艺术想象用符号标记体系——乐谱写在

Skinner 1904-)的“由机体的运动刺激及其反应相结合而产生学习”的理论,都沿用“刺激——反应”公式以解释人类的学习行为,直到1970年皮亚杰([瑞士]J. Piaget 1896-1981)在其《发生认识论原理》一书中(中译本61页)用S-A-R公式(A是同化 Assimilation 的缩写)取代了S-R公式;才实现了真正的突破。皮亚杰认为,一切反应R,都是刺激S经过主体A同化、适应之后作出的反应,而“同化和适应”,是人类接收信息过程中的常规现象。读谱也是接收信息,因而也服从于这一规律性。所谓“同化”就是将新的信息纳入主体原有的心理结构,并经由主体原有的信息储存予以解释消化。“适应”是主体原来的心理结构在吸收了新的信息之后,所发生的对客体环境的新的适应变化。在整个认识过程中,S-A-R有三个项,其中,A项是产生R的关键。由于A的主体知识结构不同,对S的信号的同化过程也就不同,因而也就产生了不同的R。所以同一个S信号,有一百个A主体,就可能产生一百个不同的R。这就是人们常说的“有一百个演员,就有一百个哈姆莱特”的根本原因。从一个方面来观察,二度创作中的主体A直接制约着演奏的成功与失败。从另一方面来观察,演奏主体A的特殊性,也决定着演奏风格的形成。从这里可以看到,演奏主体本身的知识结构、音乐感受、艺术修养等等是至关重要的。

员是遵循着历史传说的轨迹，毋宁说是顺乎观众的心理要求而开拓思路的。所谓经得起历史考验的艺术实质上说的就是艺术能够经得起群众的检验和认可（认同）。这三个尊重都不能离开“主体间性”（intersubjectivity），“主体间性”是一切交往手段必备的素质。用我们日常生活的语言来说就是“你懂我也懂”的性质。在演奏者领会作品的内涵的过程中，是作者与演奏者之间的“主体间性”在起作用，在使听众听懂演奏的内涵的过程中，则是作者、演奏者与听众之间的“主体间性”在起作用，所以说，主体间性是演奏艺术实现作品的美学价值与社会意义的必要条件。

● 演奏前阶段

在这个阶段中，演奏者要完成的是“把谱面的标记化为个人的内心听觉”，又“把个人内心听觉化成为实际音响”的两重任务。

♪ 倾听乐谱

对演奏者读谱的要求，不仅是使自己的演奏符合谱面所规定的比例，而且应该把对谱面标记的识别化为从谱面上听到的音调，即化为音乐表象。这就是说，把音调这个思想载