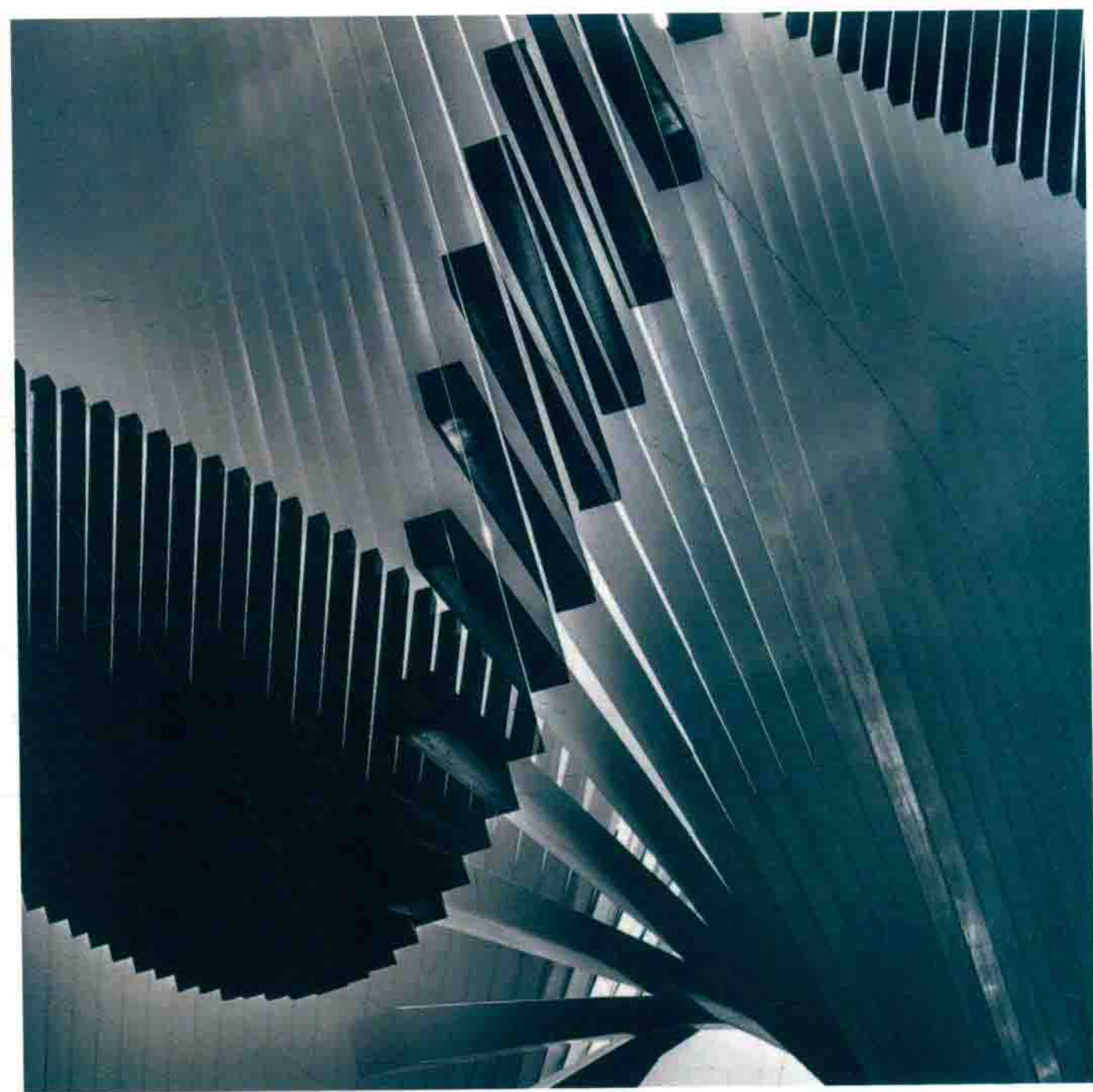


刘洪 著
/

作为诠释的 音乐表演



作为诠释的音乐表演

刘洪 著



华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

作为诠释的音乐表演 / 刘洪著. — 上海: 华东师范大学出版社, 2018

ISBN 978-7-5675-8075-6

I. ①作… II. ①刘… III. ①音乐表演学
IV. ①J604.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 165483 号



VI HORAE

华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

本书著作权、版式和装帧设计受世界版权公约和中华人民共和国著作权法保护

作为诠释的音乐表演

著 者 刘 洪
责任编辑 倪为国 何 花
封面设计 姚 荣

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdchs.tmall.com>

印 刷 者 上海盛隆印务有限公司
开 本 787×1092 1/32
插 页 4
印 张 9
字 数 135 千字
版 次 2018 年 6 月第 1 版
印 次 2018 年 6 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5675-8075-6/J · 365
定 价 58.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

目 录

绪论	音乐表演诠释的多重世界	1
第一章	历史成因:当“演奏”成为“诠释”	32
第一节	对西方“演奏”历史脉络的考察	33
第二节	西方近代音乐表演诠释概念的产生	53
第三节	关于“表演”概念内涵的说明	63
第二章	话语分析:音乐表演诠释对象的复合性	67
第一节	音乐表演诠释对象的一般话语分析	68
第二节	音乐表演诠释对象的特殊话语分析	73
第三节	音乐表演诠释对象的复合性	91

第三章 音乐表演诠释的表层符号性对象	98
第一节 记谱符号	99
第二节 形式、体裁与作品风格	128
第三节 音乐音响结构控制	132
第四节 技巧表达	136
第四章 音乐表演诠释的深层意味性对象	144
第一节 创作“立意”	144
第二节 主体的深度批评	150
第三节 诠释理念	160
第五章 音乐表演诠释对象的内部特性与关联	170
第一节 “相对景深”:前景与后景的构成关系	171
第二节 “诠释循环”:整体与部分、部分与部分的条件关系	175
第三节 “异性共生”:规范性与非规范性的生存关系	179
第六章 “复合性诠释”之学理依据	186
第一节 “结构史方法”的启示——复合性诠释的可能性及其基本形态	187

第二节	“两种意义的区别”——复合性诠释 的解释学渊源·····	197
第三节	“内部理解和外部理解”——复合性 诠释与分析学派的视野·····	208
第七章	“复合性诠释”的个案分析·····	218
第一节	个案对象简介·····	218
第二节	个案分析:马克斯·罗斯塔尔对贝多 芬《第九小提琴奏鸣曲》第一乐章的 诠释·····	220
小 结	·····	248
结 论	·····	250
参考文献	·····	261
后 记	·····	276

绪 论

音乐表演诠释的多重世界

音乐表演领域里,术语“诠释”^①(Interpretation)一词,抑或与“诠释”相关的概念以及实践,在半个世纪以来频繁出现于各类文献中。“诠释”一词逐步指向、乃至取代了多种“演奏活动”的意义。在当下的日常用语中,其实际含义甚至已经趋同于“演奏”本身。然而,这个看似寻常的语词,并未停留于日常话语征用的范畴,在表演实践和智性诉求的双重驱动下,也显露出更为严肃的哲学讨论价值。有学术史可鉴:20 世纪之初(甚至可以追溯得更远),诸多西方学者已经就这一概念、或围绕此概念的具体实践进行了思考及辩论。譬如,瑞士乐器制作家阿诺德·多尔梅奇(Arnold Dolmetsch, 1858—1940)在《17、18 世纪音乐诠释》中便明确提及“诠释”这一术

^① 中文译界相对应的另一个术语可能是“演绎”,或译作“演释”,但在本文中无论使用“诠释”、“演释”抑或“演绎”,都对应英文环境中“interpretation”一词的意义。

语(1915)。英国音乐学家瑟斯顿·达特(Thurston Dart, 1921—1971)在《音乐的诠释》一书中更将“诠释”概念释为“标准问题”^①(1954)。意大利著名的哲学家、艺术史家安伯托·艾柯(Umberto Eco, 1932—2016)也曾就作品的开放性与音乐演绎等问题作过引人入胜的阐述^②(1962)。美国音乐学家约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman, 1924—2014)曾对历史演奏运动长期征用“诠释”一词的合法性提出毫不留情的质疑^③(1985)。更近的学者,诸如罗伊·霍瓦特(Roy Howat)关于音乐诠释对象的重新界定及分析的尝试^④(1995),斯蒂芬·戴维斯(Steven Davies)关于艺术作品“诠释”前提、目的的反思^⑤(2006)等等,都在各自研究论域中使用这一概念。以上,无不反映出“诠释”一词在音乐学术地图中所

① 约瑟夫·科尔曼:《沉思音乐:音乐学面临的挑战》(*Contemplating Music: Challenge to Musicology*, Harvard University Press, 1985),第182页。

② 安伯托·艾柯:《开放的作品》,刘儒庭译,新星出版社,2005年,第1—3页。

③ 约瑟夫·科尔曼:《沉思音乐:音乐学面临的挑战》,第191页。

④ 罗伊·霍瓦特:“我们演奏什么?”(Roy Howat, “What do we perform?” 收录于 *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, Cambridge University Press, 1995)。

⑤ 斯蒂芬·戴维斯:《艺术哲学》,王燕飞译,邵大箴审定,上海人民美术出版社,2008年,第113—131页。

盘踞的核心地势,成为音乐表演研究的关键词之一。

通观以上各类学说,种种追问似与音乐表演实践都有着千丝万缕的联系,并不断将思考焦点指向一系列迫切需要直面的问题,即:如何理解音乐表演的本质特性?音乐表演的对象究为何物?其概念(或相应的实践)在历史上如何形成及演化?在音乐表演中,如何体现“诠释”的价值和意义?如何合适地使用这一概念?诸此等等。

诚然,概念的分化及其歧义的增多,往往是通过术语引用、传达、界定、理解、解释(包括翻译)等诸多环节存在的“自由性”及“边界”的模糊性而导致的。概念混淆、身份难辨,更易造成学术研讨中的次生灾害——鉴于理解中内涵的偏差,学者、表演家往往只顾自说自话,不断生产“无效对话”,也就是俗话说的“鸡同鸭讲”。由此,此类问题,无论在表演实践领域还是理论研究领域,都大量存在,并不断地追问其自身价值及合理性。

基于这一紧迫感以及随之触发的意识,本书将重点围绕着音乐表演中的“诠释”概念及其对象进行分析与论述。思路大抵如下:

通过考察诠释概念与表演实践紧密相扣的音乐表演诠释概念的历史成因及话语分析的证明,进而对音乐表演诠释进行对象属性分析,以期阐释音乐

表演诠释对象本身所体现出的复合性方式及其合理性,并提出“音乐表演诠释的对象具有复合性特征”之命题。进而,根据该命题建构一种“复合性诠释”的演奏学展望,同时,尝试回答与国内当下音乐表演研究相关的一些重要问题。



音乐表演理论在国内较为系统的研究始于 20 世纪 80 年代,最初是以“音乐表演美学”^①的学科话语方式,经由中央音乐学院张前倡议并提出。本书所论述的音乐表演诠释问题,即隶属于音乐表演美学学科范畴,具有理论性与实践性交叉的学科属性,主要研究范围涉及音乐表演技法、音乐表演教学法、音乐分析学、音乐心理学、艺术哲学、解释学等。这种交叉性、多元化的研究态势乃是音乐表演研究长期的基本形态。

从学术发展的历史来看,近年来国内研究不断深入,各类成果竞相涌现;但西方学界对于音乐表演

^① 张前:“关于开展音乐表演学研究的刍议”,载于《中央音乐学院学报》1989 年第 3 期。张前提出音乐表演学学科研究的问题涉及 6 个方面:1. 音乐表演艺术总体研究。2. 关于音乐作品解释的研究。3. 音乐表演艺术的美学研究。4. 音乐表演心理学研究。5. 音乐表演工艺学研究。6. 音乐表演教育学研究。

的研究起步更早,积淀更为丰厚。由此,对国内外相关研究成果首先予以分类梳理,将有助于本书论题的深入展开。

国内文献总量居高,但就类型而言,相关研究主要集中于以下5个领域。笔者仅就1980年代迄今诸家文论逐作略陈:

一、把音乐表演作为二度创造的核心议题

与音乐表演相关的文论中,占主体比重的是有关“二度创造”的核心议题。既是“创造”,则必定涉及文本与演绎、作曲家意图,乃至作品意义解读等方面,要求表演者把演奏作为艺术作品的解释活动。把“演奏作为二度创造”作为研究和论述核心的文论,必然无法脱离音乐表演中“诠释”这一概念的运用。目前,较有代表性的文献与观点如下:

1991年杨易禾在“音乐演奏艺术中的几个美学问题”一文中(《艺苑》,1991年第4期),就作为二度创作的演奏问题,分别从演奏的“准备阶段、登台瞬间、演奏后阶段”论述了二度创作中可能面对的一些具体美学问题,如面对原作的态度等。总体来说,作者提出了“尊重原作”、“尊重演奏者自身”和“尊重听众心理”的表演美学态度。

1992年在“正确的作品解释是音乐表演创造的

基础”^①一文中,张前从版本选择、音乐分析、内涵体验以及风格把握四个方面为“正确的作品解释”提供了明确的指导意见,之后又进一步提出音乐表演的本质为“二度创作”的著名论断。“二度创作”的作用是创作与欣赏的中介。此外,他还提出音乐表演的美学“三大原则”:真实性与创造性的统一、历史性与当代性的统一、技巧与表现的统一^②。这就为国内音乐表演美学的研究与发展明确了一个长期的、具有历史阶段性的路线。

1997年张清华等一些学者,就“如何理解钢琴能演奏与音乐创作的关系”为题展开辩论。反对郑兴三在1996年第2期中央音乐学院学报发表的“论钢琴演奏的思维模式”所提出的“钢琴演奏艺术的最高成就即是:演奏表达的一切都是作曲家所想的”。认为所谓钢琴演奏艺术的最高成就,应当主要体现在“对作曲家音乐作品的完美表达和科学创新上”^③。这是国内较早一篇专门就音乐表演艺术性与本真性的辩论。

在2002年《中央音乐学院学报》第2、3期上,杨

① 张前:“正确的作品解释是音乐表演创造的基础”,载于《中央音乐学院学报》,1992年第1期。

② 张前:“论音乐表演创造的美学原则”,载于《中央音乐学院学报》,1992年第4期。

③ 张清华等:“如何理解钢琴能演奏与音乐创作的关系”,载于《中央音乐学院学报》,1997年第1期。

易禾继续发表了“从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础”^①一文,讨论了音乐作品在音乐表演中的存在方式、音乐作品的本体构成等,并提出表演应把握作品的“同一性”内核,以此为基础进行二度创作的重要观点。

此外,陆小玲在“论音乐表演中的文本解释与创作自由”^②一文中介绍了两种表演美学,即严守刻度的主张和强调二度创造自由性的主张,认为这些都体现并符合当代艺术审美观念的多元化趋势。

其他一些与二度创造相关的文论,主要都集中在对二度创造概念的一般性或延伸性论证,如许伟欣列举了三种音乐表演艺术观念,即尊重原作观、个性自由观和重视两者二重性的综合观,认为二度创作的基础是尊重原作、尊重自己和尊重观众^③。杨古侠论述了表演的再创造使音乐作品及其精神、内在生命力得以继承和焕发光彩的观点^④。刘静怡论证音乐演奏的二度创造,要以作曲家乐谱的一度创

① 杨易禾:“从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础”(上、下),载于《中央音乐学院学报》,2002年第2、3期。

② 陆小玲:“论音乐表演中的文本解释与创作自由”,载于《中国音乐学》,2006年第2期。

③ 许伟欣:“音乐表演艺术观思辨”,载于《艺术百家》,2006年第2期,第119—120页。

④ 杨古侠:“音乐表演的审美内涵及启示”,载于《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》,2006年第1期。

作为基准,再次赋予音乐动态结构以生命^①等。

二、引入和吸收 20 世纪哲学、文艺理论以及音乐表演实践的新观念,并以此作为音乐表演理论指导和前沿介绍的文论

主要观点有:1997 年冯效刚根据布莱希特的“间离效果”理论来解释音乐表演中的二度创造合理性,认为同一部作品之所以会以不同的音响形式表现,正是因为契合了陌生化理论;认为每一次成功的音乐表演,实际上就是一次“陌生化”过程^②。张一凤在 1999 年发表的“历史上不同的音乐表演美学观念和表演风格比较”^③一文中,列举和比较了 4 种音乐表演艺术流派和美学观念,分别为浪漫主义音乐表演、客观主义表演、原样主义表演和当代新形式主义表演。

刘宁在 2001 年发表的“通晓历史的表演——HIP 导论”^④一文中,概括了西方历史主义演奏学

① 刘静怡:“从音乐的审美看音乐表演的二度创作”,载于《华南师范大学学报[社科版]》,2007 年第 4 期。

② 冯效刚:“论音乐表演艺术的创造性——从布莱希特‘陌生化’表演艺术理论得到的启示”,载于《人民音乐》,1997 年第 11 期。

③ 张一凤:“历史上不同的音乐表演美学观念和表演风格比较”,载于《西北师大学报[社科版]》,1999 年第 4 期。

④ 刘宁:“通晓历史的表演——HIP 导论”,载于《音乐艺术》,2001 年第 2 期。

派的形成、发展情况及其基本研究内容。这是国内较早的一篇介绍历史表演的文献。2001年忻雅芳“解释学与音乐作品的理解”^①一文概述了自施莱尔马赫、狄尔泰到伽达默尔以来的主要解释学观念,并重申了视域融合理论在音乐表演实践中的作用和意义。2003年宋莉莉的“诠释学与音乐文本的理解”^②重申了伽达默尔的现代解释学中有关视域融合的理论,认为理解是开放性的、历史的,对音乐文本的理解态度应该从诠释学方法意义上进行重新审视。

2004年谢嘉幸在《中国音乐》发表了“音乐的语境——一种音乐解释学视域”^③。文章将当代解释学“语境”概念引入音乐意义阐释的理论建构中,认为音乐的意义和语言的意义一样,只能存在音乐的形态语境、情感语境与意念语境这三层语境之中。音乐文本是一个可变的“对话记录”,以此来把握音乐文本的“意义”。这对于音乐表演诠释的论题也具有深刻的借鉴意义。张前在2005年发表了“现代音

① 忻雅芳:“解释学与音乐作品的理解”,载于《人民音乐》,2001年第12期。

② 宋莉莉:“诠释学与音乐文本的理解”,载于《山东师范大学学报[人文社会科学版]》,2003年第4期。

③ 谢嘉幸:“音乐的语境——一种音乐解释学视域”,载于《中国音乐》,2004年第4期。

乐美学研究对音乐表演艺术的启示”^①一文,认为现代音乐美学(作者尤指现象学和解释学的一些主要理论观念)将会对音乐表演艺术带来重要启示。2007年李首明的“从接受美学视角审视音乐的再创造活动”^②,介绍了接受美学的理论主见,包括“期待视野”、“召唤结构”以及“接受前提”等观念,认为这些接受美学的理论观点(尤其是瑙曼的“接受前提”)可以为如何看待音乐二度创造活动的问题提供借鉴。

三、音乐表演原则与演奏技法

1994年杨易禾在“音乐表演艺术中的情与理”^③一文中,分别就生活中的情理、音乐作品中的情理、练习和舞台演奏中情理所表现的特性进行了论述,并就如何恰当地融合感性与理性之间的矛盾,使之更好地为艺术服务给出具体的意见。

2000年《中央音乐学院学报》第2期上,杨力在“关于音乐表演中的速度节奏变化问题”^④中主要针

① 张前:“现代音乐美学研究对音乐表演艺术的启示”,载于《中央音乐学院学报》,2005年第1期。

② 李首明:“从接受美学视角审视音乐的再创造活动”,载于《艺术百家》,2007年第2期。

③ 杨易禾:“音乐表演艺术中的情与理”,载于《艺苑》,1994年第2期。

④ 杨力:“关于音乐表演中的速度节奏变化问题”,载于《中央音乐学院学报》,2000年第2期。

对音乐表演中的速度变化规律、类型和历史发展轨迹作了概括。2003年杨易禾关于“音乐表演艺术中的个性与共性”^①问题,以心理学和现象学作为通路来研究个性与共性之间的关系,由此提出发展表演艺术个性的观点。2004年谢力荣撰文讨论了音乐表演领域中演奏姿态的审美知觉以及姿态美丑之间的辩证关系^②。

2005年杨燕迪发表了“再谈贝多芬作品106的速度问题——回应朱贤杰先生的质疑”^③,以贝多芬作品106为个案,证明贝多芬标记速度的可靠性与合理性,并提出“速度决定性格”的观点,指出演奏家具有诠释音乐作品的权力。该文是音乐表演美学具体问题的研究中的典范之作。

此外,比较有代表性的文论还有:周奇迅从音乐形象的角度来对钢琴演奏进行的分析^④,以及周雪丰提出的“音势形态”^⑤概念,该理论提供了识别音

① 杨易禾:“音乐表演艺术中的个性与共性”,载于《黄钟》,2003年第1期。

② 谢力荣:“演奏姿态的审美价值”,载于《艺术百家》,2004年第2期。

③ 杨燕迪:“再谈贝多芬作品106的速度问题——回应朱贤杰先生的质疑”,载于《钢琴艺术》,2005年第12期。

④ 周奇迅:“论音乐形象在钢琴演奏中的重要作用”,载于《华南师范大学学报[社科版]》,2006年第4期。

⑤ 周雪丰:“论钢琴音响的细节力度形态——以勃拉姆斯 Op. 5 与 Op. 117 为例”,载于《中国音乐学》,2007年第4期。