

乐舞论

YUEWU LUN

李曙明 贾纪文 主编



乐舞论

YUEWU LUN

李曙明 贾纪文 主编

 敦煌文艺出版社

图书在版编目(C I P)数据

乐舞论 / 李曙明, 贾纪文主编. —兰州: 敦煌文艺出版社, 2008.1

ISBN 978-7-80587-904-8

I. 乐… II. ①李…②贾… III. ①音乐—文集②舞蹈—文集 IV. J6-53 J7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 202945 号

书 名 乐舞论

作 者 李曙明 贾纪文 主编

责任编辑 张国强 杨 杨

封面设计 黑 凡

出版发行 敦煌文艺出版社(730030 兰州市南滨河东路 520 号)

印 刷 甘肃海通印务有限责任公司

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张 30.75

字 数 560 千

版 次 2008 年 12 月第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷

印 数 1~1 000

书 号 ISBN 978-7-80587-904-8

定 价 46.00 元

(敦煌文艺版图书若有破损、缺页可随时与本社联系更换)

版权所有 翻印必究

前 言

《天人乐舞》文集出版已八个春秋了。八年来,聚集在龙尾山下的乐舞学术群体仍然在音乐与舞蹈的天地里辛勤耕耘、求真不辍,这里有成就斐然、年过花甲的老教授、老先生,有年富力强、声名远播的中年业务骨干,还有初涉乐舞教学、乐舞实践的后辈新生。他们济济一堂,焕发着无限活力。呈现在您面前的这本《乐舞论》文集,是他们奉献给社会、奉献给事业、奉献给西北民族大学的科研、教学硕果。

乐舞与人类相伴,音声与天地并生。唯物主义与唯心主义是认识世界、体验艺术的两大理论基础;形而上与形而下是乐舞领域里完善与超越、不懈探求,由器向道生成、转化、升华的必然过程。物与心的关系,是乐舞乃至一切艺术表现的终极目标。与此相关的研究成果大量地出现在文集里:《乐与诗》《心字篇》《音乐意象与音乐意象力》《试论钢琴演奏与教学中的“心练”与“手练”》《论舞蹈审美之“感应、气象、同和、象成、不知”观》等,都不同程度体现了这一命题,而在形而下与操作的层面却凝聚了乐舞人的精到之见:《歌唱的呼吸》《浅谈美声唱法和民族唱法的咬字吐字》《大提琴基础教学中演奏方法的思考》《练琴过程中节奏、节拍的重要性及培养》《“舞台教学”简论》《歌唱心理纵横谈》《尚德义声乐作品创作的民族特色》《试论民族民间音乐中的交替调式》《藏族史诗〈格萨尔〉的说与唱》《浅谈舞蹈中的旋转》等都是艺术感悟、乐舞实践的升腾。建立在实践基础上的理论认识,最具有指导性与广泛性。这种理论特点恰恰是音乐舞蹈学院科研群体的长处所在。

“情深而文明、气盛而化神、和顺积中、英华发外、惟乐不可以为伪”。乐舞艺术、乐舞教学、乐舞实践,融汇着乐舞人的深情与执著,涌动着乐舞人的纯真与创新。

在这个学术群体里,实践、体悟、升华已经成为乐舞科研的模式。科研的“接力棒”将一代一代流传下去,未来的“乐舞论”将更具有光彩与魅力。

目 录

乐 论

△音乐美学

音乐与民族问题的两种思维方式

李曙明(3)

乐与诗

——乐音与语言之审美异同初探

李曙明(13)

心字篇

贾纪文(21)

《孔子学琴》的当代音乐表演美学意义

贾纪文(24)

音乐表演主体的审美意识

贾纪文(32)

试论钢琴演奏的审美情感

王艺涵(39)

音乐艺术的性

郑 颖(48)

音乐中的“熵”与“序”

王 珊(55)

《乐记》与《易·系辞》

王 珊(60)

中国文人音乐的审美特征

黄金中 薛松梅(63)

△音乐史论

从《乐记》看音乐的社会功能

吴灵萍(68)

唐代音乐歌舞刍议

李凤莲(74)

宋(金)、元时期音乐发展的特点及其历史意义

崔 莉(79)

试论巴洛克时代的音乐成就

李英霞(85)

刘天华二胡艺术的民族精神

——纪念刘天华先生逝世 70 周年

贾纪文(93)

△音乐律学

易乐经纬

李曙明(97)

唱(奏)律概说

李曙明(172)

简论钢琴律涵“ $\left\{ \begin{array}{l} +2 \\ 0 \end{array} \right. \text{cent} \cdot \left\{ \begin{array}{l} +14 \\ -14 \end{array} \right.$ 0 cent $\cdot 12\sqrt[12]{2}$ ”与听唱

——与音乐表演艺术相关

李 强 梅朝霞(180)

△声乐艺术

歌唱的呼吸

赵景华(187)

“练声”与“练习”

赵景华(197)

小议歌唱中声音的统一

沙 涛(209)

浅谈美声唱法和民族唱法的咬字吐字

邹淑珍(214)

简论歌唱艺术的表现力

吴灵萍(218)

谈歌唱的整体感

康晓丽(222)

关于歌唱发声中的几个具体问题

李英霞(226)

如何造就优美自如、富有特色的声音

——女中音声部声音训练原则之我见

红 霞(232)

从词情曲情字情声情看歌唱艺术中的情感表现

黄金中(235)

△器乐艺术

音乐意象与音乐意象力

李曙明(240)

中国二胡流派议略

贾纪文(242)

中国扬琴四大传统流派的音乐风格特征之浅论

崔 莉(250)

对扬琴演奏中若干问题的思考和讨论

崔 莉(255)

谈古筝弹奏中的音色及杂音的产生和消除

刘 慧(260)

钢琴演奏中的乐感、手感和呼吸

孟 玫(264)

大提琴基础教学中演奏方法的思考

戴立莉(267)

练琴过程中节奏、节拍的重要性及培养

滕丽民(271)

美的琴韵 美的艺术

——浅析马头琴演奏艺术的审美内涵

阿尔宾·达来(273)

△音乐教学

“舞台教学”简论

——乐舞表演艺术专业教学的一个新概念

李曙明(276)

漫谈声乐教师的教学观

赵景华(280)

对钢琴必修课教学的思考

王艺涵(286)

声乐教学中技术训练与相关知识的相互作用

邹淑珍(288)

建构新型的声乐教学理念

范 芸(292)

论扬琴的规范化教学

苏 燕(297)

试论钢琴演奏与教学中的“心练”与“手练”

——钢琴教学中的一点体会

李 强(303)

谈数码钢琴集体课教学

孟 玫(307)

在东西方文化碰撞的新时代

——一个值得专业音乐教育研究和探索的新问题

李朝华(309)

对高校和声共同课教学改革设想

赛 音(314)

对西方音乐史的教学理念与教学实践的浅识

黄 炜(318)

△音乐心理学

二胡演奏中的心理动作

贾纪文(321)

论良好歌唱心理状态的培养

沙 涛(325)

试析音乐欣赏在培养大学生健康心理中的功能与途径

孔繁昕(330)

浅谈歌唱中“内心听觉”培养的重要性

吴灵萍 赵炜民(335)

歌唱心理纵横谈

李凤莲(337)

歌唱心理健康的培养

黄金中(341)

给歌唱插上思想的翅膀

——浅谈歌唱中的情感和想象力

何英琴(345)

△音乐创作

民歌与民歌创作

——与王洛宾、郭颂、朱仲禄等音乐家有关

槐 子(348)

尚德义声乐作品创作的民族特色

沙 涛(355)

美的情操 美的品格

——论尚德义合唱作品创作的艺术特色

赛 音(363)

试论民族民间音乐中的交替调式

陈世祥(371)

论阿尔泰语系诸民族民歌中的原始“核心音调”

赛音(376)

△民族音乐

“花儿”——西北高原上的艺术奇葩

黄金中(383)

藏族史诗《格萨尔》的说与唱

李晓玲(392)

民歌地方色彩区的划分及唱腔比较

陈艺(401)

浅谈民歌与人的相关问题

邢延青(410)

△音乐评论

文化也存在“退耕还林”问题

——实事求是谈“陇剧”

槐子(414)

丁善德艺术歌曲创作特点之思考

李英霞(420)

尚德义歌曲创作中的钢琴伴奏艺术初探

李强 古丽米娜(426)

基于 Internet 中文音乐信息检索

宋萍(429)

舞 论

论舞蹈审美之“感应、气象、同和、象成、不知”观

——中国古典舞蹈艺术审美观初探

李广锁 李延娜(437)

浅谈敦煌舞中的“三道弯”

李婷婷(446)

浅析舞蹈训练中的跳跃

玛依莎(448)

藏族民间舞的美学特征

尕藏达杰(452)

如何保持和延续我们的民族民间舞蹈

华毛措(458)

舞者乐之源,乐者舞之魂

——浅析音乐与舞蹈之血脉关系

张帆(462)

青海藏族舞蹈和它的动律特点

平措(464)

浅谈舞蹈中的旋转

陈小玲(470)

浅谈藏族民间舞蹈的风格特点及审美特征

翁彬彬(475)

“含”在“身韵”训练中的作用及其运用

马文君(480)

乐论





音乐与民族问题的两种思维方式

李曙明

[一]

中国近百年来,存在着音乐与民族问题的两种思维方式——“音乐民族化”思维与“音乐超民族化”思维。前者,众所周知;后者在拙文《论音乐的超民族化》,^[1]中提出。

[二]

“人的思维是否具有客观的真理性,这并不是一个理论的问题,而是一个实践的问题。人应该在实践中证明自己思维的真理性,即自己思维的现实性和力量,亦即自己思维的此岸性。关于离开实践的思维是否具有现实性的争论,是一个纯粹经院哲学的问题。”^[2]这一历史的“实践的唯物主义”原理,是本文探讨“民族化”与“超民族化”两种思维方式根本之参照。

[三]

“‘音乐民族化’思维”,如果确实具有客观的真理性,那么,这一思维的赞同者,就一定能够根据“人应该在实践中证明自己思维的真理性,即自己思维的现实性和力量,亦即自己思维的此岸性”之原理,对有关问题做出符合逻辑与历史的回答或说明。

[四]

“‘音乐民族化’思维”中的“音乐”,是指艺术审美客体之“象”,还是指艺术审美主体之“意”,抑或是指艺术审美主客体之现实的、系统的“意象”的辩证统一?

[五]

“‘音乐民族化’思维”中的“民族”,是指“人们在历史上形成的一个有共同语言、



共同地域、共同经济生活以及表现在共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”(斯大林语)^[3],即“历史的范畴”(列宁语),还是指无明确历史文化规定的抽象“混沌”群体——非“历史的范畴”?

[六]

“‘音乐民族化’思维”中的“化”,如果可以作为“动词”来理解,那么,“化”之共相,其行为、运动、操作的普遍性规律是怎样的?“化”之特殊相,其行为、运动、变异操作的特殊性规律又是怎样的?“音乐民族化”之“化”之现实的、具体的“内涵”究竟是什么?

[七]

“‘音乐民族化’思维”,对于已然作为中国民族音乐而历史地客观地存在着的中国传统音乐之歌曲、乐曲、舞曲、戏曲、曲艺曲等等,其意义与价值何在?像琴曲《梅花三弄》、箏曲《渔舟唱晚》、竹笛曲《喜相逢》、二胡曲《二泉映月》等民族民间乐曲,还需要、还能够“民族化”吗?“需”自何来?“化”向何去?

[八]

“‘音乐民族化’思维”,对于已然作为外国民族音乐而历史地客观地存在着的外国传统音乐之歌曲、乐曲、舞曲、歌剧曲、交响曲等,其意义与价值何在?俄国的《悲怆》交响曲怎样“化”成德国民族音乐?德国民族的《热情》奏鸣曲又怎样“化”为中国民族音乐?

[九]

“‘音乐民族化’思维”,对于音乐作品的创作,其意义与价值何在?作曲家从时代与听众的需要(包括作曲家自身之需要),学习、借鉴外国音乐建构的“范式”与“技法”(当然不应不分精糟优劣地兼收并蓄),创作具有时代精神、个性特征的民族气韵、民族风格的各类题材、各种体裁的音乐作品,就可以称之为“音乐民族化”吗?将“范式”、“技法”等“拿来”为“我”(民族)所用,称之为“音乐民族化”是符合逻辑的吗?“范式”与“技法”能够等同、替代音乐吗?

[十]

“‘音乐民族化’思维”,对于音乐作品的表演演奏、演唱,其意义与价值何在?用外国乐器演奏中国民族乐曲,如用钢琴演奏《春江花月夜》、用小提琴演奏《良宵》,或者,用中国民族乐器演奏外国民族乐曲,如用竹笛演奏《云雀》、用二胡演奏《天鹅》,能称之为“音乐民族化”吗?中国的《春江花月夜》《良宵》不会因钢琴、小提琴的演奏而“化”为外国音乐;《云雀》《天鹅》也不会因竹笛、二胡的演奏而“化”成中国民族的



“寒鸦”与“凤凰”。也许,由于不同民族乐器与乐曲之间的长期有效的变换演奏,在“心理”上使人们感觉到钢琴、小提琴逐渐“化”为中国民族的乐器,竹笛、二胡逐渐“化”成外国的乐器,这种历史上曾经发生,现在与将来仍可能再度发生的乐器的“族化”现象,或可勉强称之为“乐器民族化”。然而,尽管音乐演奏离不开乐器,但乐器毕竟不是音乐,我们能够将“乐器民族化”称之为“音乐民族化”吗?

[十一]

“‘音乐民族化’思维”,对于建构当代中国的音乐理论系统,其意义与价值何在?用科学的方法论,历史而全面系统地总结中华民族数千年的音乐艺术实践经验,吸收优秀民族音乐理论之精华,写出与中国音乐存在、发展规律相适应的《中国音乐理论》《中国音乐美学》《中国音乐教育学》《中国音乐表演学》《中国音乐创作法》,能够算作“音乐民族化”吗?将音乐理论研究成果的建构过程当做“音乐民族化”,不违背“名实相应”的逻辑吗?

[十二]

“‘音乐民族化’思维”,对于我国现存的音乐教育,其意义与价值何在?我国现存的专业音乐教育、师范音乐教育、社会音乐教育,虽各有自己的规范特征,但又有教材内容方面的共同特性。无论作曲专业、表演专业、音乐学专业,都不仅要学习本民族的音乐,而且要学习其他民族的音乐。对于钢琴、小提琴,以及西方民族的铜、木管乐器、打击乐器的学习者,甚至要用更多的时间去熟悉、掌握、表演西方的乐曲,师范音乐教育、社会音乐教育也有类似的情况。这种现存的音乐教育实践,与“‘音乐民族化’思维”有什么内在关联呢?难道我们能将受教育者被音乐之美的感动、教育、升华的过程(民族的音乐化)称之为“音乐民族化”吗?

[十三]

“‘音乐民族化’思维”,对于整个社会的音乐欣赏活动,其意义与价值何在?我国的音乐听众,特别是新时期成长起来的音乐听众,他们的欣赏对象早就超出了本民族的界限,古今中外、亚非拉美,一切民族的优秀作品都被他们“拿来”欣赏。在这个过程中,音乐的民族意识不断地向音乐的人类意识扩展,音乐的地方意识不断地向音乐的国际意识跃迁。尽管音乐听众对本民族的音乐必然有某种历史文化、地域语言制约下的特殊审美心态,但人们早已不满足本民族音乐欣赏之局限了,人们不但要“占有”本民族的一切优秀音乐作品,而且要“占有”一切民族的优秀音乐作品。“‘音乐民族化’思维”与我国听众的欣赏实践难以对应。就是对一部分仅仅或基本欣赏某一剧种音乐、某一地方音乐的“封闭型”音乐听众,尽管由于他们的审美活动在



本民族音乐整体中只是一个局部,大概也很难称之为欣赏的“音乐民族化”吧?

[十四]

“‘音乐民族化’思维”,对于“各个个人的世界历史性的存在”,“历史向世界历史的转变”^[4],其意义与价值何在?在当代世界,随着“生产力的巨大增长和高度发展”,“人们的世界历史性的而不是狭隘地域性的存在已经是经验的存在了”,“每一民族同其他民族的变革都有依存关系”,最后,“狭隘地域性的个人为世界历史性的、真正普遍的个人所代替……而各个个人的世界历史性的存在就意味着他们的存在是与世界历史直接联系的……各民族的原始闭关自守状态则由于日益完善的生产方式、交往以及因此自发地发展起来的各民族之间的分工而消灭得愈来愈彻底,历史也就在愈来愈大的程度上成为全世界的历史”。“历史向世界历史的转变”,每一个个人“都可以证明这一事实”。这个“世界历史性的存在”的特征之一,就是“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”^[5]。一百多年的人类实践不断地证明着上述关于“世界历史”之观察、判断、预言的客观真实性。

“历史向世界历史的转变”是“各个个人世界历史性的存在”的实践的逻辑的根据。“各个个人的世界历史性的存在”就是说,在本质上由于物质和精神生产与交往的空前普遍发展,特别是由于当代交通工具与信息通讯工具的变革,每一个个人,无论他生活在哪个地区、哪个国家,属于哪个民族、操何种语言、做何种工作、有何种信仰,都以不同的方式和程度进入了“世界历史性的存在”,都可称为“与世界历史直接联系(或间接联系)”着的人。当代中国音乐家、音乐听众自然也不例外,与音乐家、音乐听众息息相关的各民族音乐,当然也就进入或变成了“世界历史性的存在”。当代各民族音乐不仅属于自己民族历史文化的一部分,更属于全人类的“世界历史”性文化的一部分。“人的世界历史性的存在”要求与这个“存在”相应的“人的世界历史性的‘思维’”,这种“世界历史性的‘思维’”并不否认人的现存的民族性,也不否认现存民族音乐的特征、特点、特色,只是要求人们将人的民族性、音乐的民族性纳入到“世界历史”时代中来重新审视、重新考察。这正是作为“社会关系的总和”的人的“自由的自觉的”本质在更广阔的历史时空中的升华的表现。在这种“类本质”的宏观历史视野中,“‘音乐民族化’思维”是否显现出某种“片面性和局限性”呢?是否与人的、音乐的“世界历史性的存在”发生了某种时代的冲突呢?“‘音乐民族化’思维”与“人的世界历史性的‘思维’”之立场是否有某种本质的差异呢?持“‘音乐民族化’思维”者是否认真思考过诸如此类的问题?



[十五]

“‘音乐超民族化’思维”，也将遵循前文所引述的“实践的唯物主义”的原理，接受实践的检验和历史的考证，对有关问题予以回答和说明，并以此来审核自身是否“具有客观的真理性……此岸性”。

[十六]

“‘音乐超民族化’思维”中的“音乐”，可指艺术审美主体与艺术审美客体之意象的辩证统一。但鉴于学界同人之歧见，为学术讨论之方便，在一定的语境中，“音乐”亦可指艺术审美客体之“象”以及与此相关的艺术审美主体之“意”。

[十七]

“‘音乐超民族化’思维”中的“超”，乃“涵超”之“超”。“涵超”者，涵映超越之谓也。（参见拙著《音心对映论》^[6]中《论音乐的超民族化》一文）。

相互作用，是一切存在物之所以能够存在的终极原因；一切存在者都统一于物质，一切物质都有层次不同、水平不同的“反映”能力，（即物质的精神性，参见列宁《唯物主义与经验主义批判》）；在相互作用中的物质之间的“反映”，必然是相互相对之反映，相互相对之反映，必然是双向的有关物质结构、能量、信息之“映涵”——“涵映”过程。天人文化世界之“行为、运动、变易”之普遍规律，即为相互相对之双向“涵映”。

一般的进化，是我们所认知的世界在一定时空中的基本规律之一，而“进化”，无论是物理世界、化学世界、生物世界、人类世界、人文世界，以及与之相关的人类精神世界，又都基本表现为结构、能量、信息等各种类型、各种水平的“涵超”（涵映超越）。就人类社会而言，奴隶社会对原始社会是“涵超”，封建社会对奴隶社会是“涵超”，资本主义社会对封建社会是“涵超”，社会主义社会对资本主义社会是“涵超”。“涵映超越”是新事物对旧事物在物质、能量、结构、信息等各方面的突破性、飞跃性的进步或发展之基本规律。任何在“时间之矢”中实现的“涵映超越”，总是要对相关的被“超越”的旧事物有所批判地继承、辩证地吸收——“映化”，即本文所说的“涵映”。“涵映”，是任何现实涵超的根本条件。任何现实的“涵映超越”，都是“涵映”运动的一种结果。自然界没有人的“目的”，但却有类人的“目的性”，哲学称之为“自组织”性；人的“目的”与自然界的“自组织”有关，但又是自然历史进程中体现“价值”意向的最高“自组织”方式。没有人的“价值”意向所制约的人的“目的”，人的实践就不成其为人的实践。所以人的历史文化文明活动所产生的一系列“涵映超越”事件、事物，就无一不带有“价值论”、“目的论”的特质，并据此与自然宇宙的“涵映超越”事件相联系、相



区别。人的“自由的、自觉的活动”本性、“社会关系的总和”的现实本质,正是人的本质力量之对象化“涵超”——“映化”过程的内在历史根据。

[十八]

“‘音乐超民族化’思维”中的“民族”,与“人们在历史上形成的有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”(斯大林语)即“历史的范畴”(列宁语)有关,但主要关注于“历史上形成的……共同体”之现实的当代的已然变化了的形态与特征。现实的民族与“历史上形成的……共同体”有所联系又有所不同,它是已然进入“世界历史性的存在”的“共同体”,即“历史向世界历史转变”时代的“共同体”,即“世界性历史”的“民族”。如果说“历史上形成的……共同体”——民族,曾经处于非“世界历史性”之“片面性和局限性”的封闭时代的话,那么,现实存在的当代的“共同体”——民族,就实际上处于要各自克服其“片面性和局限性”的开放的相互作用、竞相涵超之新时代了。

[十九]

“‘音乐超民族化’思维”中的“化”,是指“化育”、“化生”、“化融”、“化和”等相互作用——相互涵映的“行为、运动、变易”性规律;亦指音乐对于民族之“孕化”、“催化”、“进化”机制,以及在“世界历史性的存在”时各民族之间、各民族音乐之间之相互作用、相互化生、相互化融、相互化和,从而不断相互超越、共同进步之历史过程。随着“历史向世界历史转变”,音乐的民族历史过程也将向音乐的世界历史过程转变。各民族音乐都将在这个转变中逐渐“化”为万象更新、姿彩各异的“世界历史性的”音乐。

所谓“超民族”不但应理解为要“超越”民族的“片面性和局限性”之历史过程(涵映着民族文化之精华),而且更应当理解为只有在“世界历史性的”时代、在各民族相互交往、相互化融的过程中,各民族的“片面性和局限性”才有可能被现实地克服、超越,各民族才有可能在“世界历史性的”进步、发展中相互“涵映超越”。

所谓“音乐超民族化”,不但指“音乐”(无论客体之乐象、主体之乐意、主客体统一之乐之意象)本身“与生俱来”的“涵超”性,而且指作为“世界历史性存在”的音乐家应当具有“涵超”民族的音乐世界意识。音乐世界意识与音乐民族意识应当辩证地历史地统一起来。“‘音乐超民族化’思维”就是使二者统一起来的对实践的一种理论概括。

[二十]

“‘音乐超民族化’思维”,对于已然作为中国民族音乐而存在的中国传统音乐,



可以在尊重其历史基本面貌的同时给予合理的当代诠释,并通过符合音乐自身艺术规律的再创造过程,使其扩展“超民族审美”因素,而成为“世界历史性的存在”。我们已有这方面的初步成功实践。

[二十一]

“‘音乐超民族化’思维”,对于外国传统音乐,可以将其优秀者“拿来”,作为我们“超民族”意识即“世界历史”意识生发之营养,作为对外国民族音乐“涵映超越”之实践因素。

[二十二]

“‘音乐超民族化’思维”,对于音乐作品创作,可以提供一个新的理论参照。我们的作品,不但要满足本民族音乐听众之审美需要,同时要考虑适度满足其他民族音乐听众之审美需要,音乐作品之美不但要“涵映”民族之地域、语言、文化、心理素质之美,而且要适度予以“超越”,使作品具有“超民族”特征的“世界历史性”。不是说音乐要反映、表现民族现实生活的思想感情吗?我们的民族以及民族的现实生活、思想情感既然都已经不同程度地带上了“世界历史性的”超民族时代特征,那么,表现这一特征不就是符合艺术的历史与逻辑统一的、理性与感性统一的基本规律吗?20世纪的中国音乐创作,特别是中国改革开放后20世纪八、九十年代的某些优秀创作不是已经带上了“超民族”的“世界历史性”特征了吗?

[二十三]

“‘音乐超民族化’思维”,对于音乐作品演奏,可以从两个方面发挥其参照作用。当我们利用外国乐器演奏中国乐曲时,不必简单地模仿乐器的外在非本质的特征,而应主要关注乐曲的本真神韵、内在品格,同时又要在这个基础上,将外国乐器固有的音色、音质、发音与技法操作特征予以有机的适度表现。这样做,不但无伤中国民族乐曲之神韵,而且可以增加其“超民族”的审美力量。小提琴演奏的《良宵》一定要与二胡演奏的《良宵》有所不同;二胡演奏的《天鹅》也一定要与大提琴演奏的《天鹅》有所不同。这应当成为自然的、自觉的事。另一方面,中国的演奏者,用其他乐器演奏本为这一乐器创作的乐曲时,也会因本民族文化艺术传统的历史内在参照作用,而自觉或自发地赋予这种作品以新的“超民族”气质。如梅纽因就从中国少年小提琴手对西方小提琴作品的演奏中,听出了东方民族对西方艺术之不同的诠释。这种不丧失西方音乐本真神韵的“超民族化”,在外国演奏者用中国民族乐器演奏本为这一乐器创作的乐曲时,也会自觉自发地产生类似情况。