

CENTRAL CONSERVATORY OF MUSIC

现代远程音乐教育丛书

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

音乐表演艺术论稿

张 前/著

论稿

中央音乐学院

中央民族大学出版社

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

音乐表演艺术论稿

张 前 著

中央民族大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐表演艺术论稿/张前著. —北京: 中央民族大学出版社, 2004.11

(中央音乐学院现代远程音乐教育丛书)

ISBN7-81056-936-8

I. 音… II. 张… III. 音乐表演学—远程教育—教材 IV. J604.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 090345 号

音乐表演艺术论稿

作 者 张 前

责任编辑 凌 弘 娜木罕

出 版 者 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编: 100081

电话: 68472815(发行部) 传真: 68932751(发行部)

电话: 68932218(总编室) 传真: 68932447(办公室)

印 刷 者 北京宏伟双华印刷有限公司

发 行 者 全国各地新华书店

开 本 850×1168 (毫米) 1/32 印张: 6.625

字 数 156 千字

版 次 2004 年 11 月第 1 版 2004 年 11 月第 1 次印刷

印 数 2000 册

书 号 ISBN 7-81056-936-8/J·53

定 价 38.00 元

版权所有 翻印必究



作者简介

张前，1935年生，辽宁新金人。西南师范大学音乐学院特聘教授，中央音乐学院教授、博士生导师，全国音乐美学学会副会长，全国音乐心理学学会会长。1978年以来主攻音乐美学兼及音乐心理学。1993年与中央音乐学院音乐美学教学集体诸同仁一道获得国家教委颁发的普通高等学校优秀教学成果国家一等奖。2002年获文化部科教司第四届“区永熙优秀音乐教育奖”。

主要著作有《音乐欣赏心理分析》（人民音乐出版社，1983年）、《音乐美学基础》（与王次昭合著，人民音乐出版社，1992年）、《嵇康“声无哀乐论”译解》（日文著作，日本交响出版社，1998年）、《中日音乐交流史》（人民音乐出版社，1999年）、《音乐美学教程》（主编，上海音乐出版社，2002年）、《音乐学的历史与现状》（合著，人民音乐出版社，2003年）等；主要译著有：《改订音乐美学》（[日]野村良雄著，与金文达合译，人民音乐出版社，1990年）、《音乐美的构成》（[日]渡边护著，人民音乐出版社，1996年）等。

责任编辑：娜木罕 凌 弘

特约校对：安鲁新

封面设计：健东设计室



中央音乐学院
《现代远程音乐教育丛书》

策划编辑人员

策 划：王次炤 郭淑兰 袁静芳

主 编：袁静芳

副主编：苗建华 赵易天

编 委：（按姓氏笔画排序）

于 波 杨明英 林冬蔚

苗建华 修子建 赵易天

袁静芳

编 务：林巧芳

序 言

中国共产党第十五次全国代表大会提出了跨世纪社会主义现代化建设的宏伟目标与任务，并提出以“科教兴国”的战略思想作为实现这一宏伟目标的基本方针，把教育的发展放在了整个中华民族振兴的突出位置。教育部又制定了《面向 21 世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。同时，也是贯彻党的十五大精神，落实“科教兴国”战略思想的重大举措。

中央音乐学院创建于 1950 年，已有 50 余年的教学历史，是我国唯一的一所国家级重点艺术院校和“211 工程”建设大学，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于 1999 年 12 月 21 日成立了“现代远程音乐教育中心”（2001 年更名为“现代远程音乐教育学院”），2002 年 2 月 22 日中央音乐学院现代远程音乐教育学院被教育部审核批准为高等院校远程教育试点单位。

中央音乐学院现代远程音乐教育学院将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际

能力的提倡与培养)、国际化(目前的跨地域教育,为以后跨国域教育创造条件)建设,使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中,发挥更为积极的、创造性的重要作用,不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位,为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国各层次专门音乐人才的成长,适应社会主义现代化音乐文化事业发展的需要,提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究和管理人员的音乐理论素质与创新精神,以及社会实践能力,培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才,现代远程音乐教育学院将根据网络开设课程的需要,编辑出版《现代远程音乐教育丛书(含电子课件)》。丛书的内容除中央音乐学院多年教学积累的传统优秀课程,如中国古代音乐史、中国近代音乐史、西方音乐史、20世纪西方音乐、环球音乐采风、中国民间歌曲概论、中国传统器乐概论、音乐美学基本问题、音乐表演艺术概论、钢琴、合唱与乐队指挥、基础乐理、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析等课程外,还将推出一批社会发展前沿的新兴学科及社会急需课程,如电子乐器演奏法、电脑音乐制作与乐队编配、应用音乐心理学、音乐治疗学、音乐商品与艺术管理、中国兄弟民族音乐文化、中国汉传佛教音乐文化、中国藏传佛教音乐文化、中国南传佛教音乐文化、中国道教音乐文化等课程,并将在音乐教育学与社会实用音乐领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外,亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

《现代远程音乐教育丛书》主编 袁静芳

2002年8月

目 录

第一章 音乐表演艺术概述.....	(1)
第一节 二度创造——音乐表演艺术的本质.....	(1)
第二节 音乐创作与音乐欣赏的中介环节—— 音乐表演艺术的地位和作用.....	(5)
第二章 音乐表演创造的美学原则.....	(9)
第一节 忠实原作与表演创造的统一.....	(9)
第二节 历史音乐风格与时代精神的统一	(13)
第三节 表演技巧与艺术表现的统一	(15)
第三章 乐谱的版本研究	(19)
第一节 乐谱版本存在的问题	(19)
第二节 原版乐谱与实用版乐谱	(21)
第三节 中国的乐谱版本	(28)
第四章 音乐作品的形式分析	(34)
第一节 横向的形式结构分析	(34)
第二节 纵向的总谱分析	(38)
第三节 重视表情术语与表演指示记号	(39)
第四节 理性分析与感性体验相结合	(40)
第五章 音乐作品的内涵体验	(42)
第一节 音乐表演艺术家怎样体验音乐内涵	(43)
第二节 作曲家的时代环境和生活道路的 研究与体验	(44)
第三节 作曲家的艺术道路和创作特征的 研究与体验	(45)

第四节 音乐作品内涵的具体研究与体验	(46)
第五节 标题音乐与无标题音乐	(48)
第六章 音乐作品的风格把握	(50)
第一节 对风格的重视是当代音乐表演的 重大发展	(50)
第二节 音乐风格是音乐作品总的艺术特色	(51)
第三节 时代风格、民族风格与流派风格	(52)
第四节 音乐表演中的风格表现	(53)
第七章 现代音乐美学理论对音乐表演的启示	(57)
第一节 现代音乐美学对音乐表演相关 问题的论述	(57)
第二节 现代音乐美学对音乐表演艺术的启示	(68)
第八章 音乐表演心理之一——情感与理智	(74)
第一节 音乐表演中的情感	(74)
第二节 怎样做到音乐表演中的投情	(76)
第三节 理智在音乐表演中的作用	(78)
第九章 音乐表演心理之二——直觉与想像	(80)
第一节 音乐表演中的直觉	(80)
第二节 音乐表演中的想像	(84)
第十章 音乐表演心理之三——临场心理调控	(91)
第一节 全神贯注	(91)
第二节 自然流露	(92)
第三节 调节和克服怯场心理	(93)
第十一章 中国传统音乐表演艺术的历史发展 及其美学思想	(97)
第一节 中国传统音乐表演艺术的历史发展	(97)
第二节 中国传统琴论的美学思想	(109)
第三节 中国传统唱论的美学思想	(116)

第十二章 20 世纪中国声乐表演艺术的发展及三种唱法的探讨	(124)
第一节 20 世纪中国声乐表演艺术的发展	(124)
第二节 关于三种唱法的探讨	(128)
第十三章 20 世纪中国器乐演奏艺术的发展	(133)
第一节 中国民族乐器的改革与演奏艺术的新发展	(133)
第二节 西洋乐器独奏、重奏与合奏艺术在中国的兴起和发展	(142)
第十四章 西方现代音乐表演的形成及其美学观念的演变	(146)
第一节 西方现代音乐表演形成的历史条件	(146)
第二节 浪漫主义音乐表演	(148)
第三节 新古典主义音乐表演	(151)
第四节 原样主义音乐表演	(153)
第五节 当代音乐表演的综合倾向	(155)
第六节 几点说明	(158)
第十五章 西方音乐表演艺术发展的几个主要领域及成就	(162)
第一节 指挥艺术	(162)
第二节 钢琴演奏艺术	(172)
第三节 小提琴演奏艺术	(176)
第四节 大提琴演奏艺术	(181)
第五节 歌唱艺术	(184)
第十六章 成才之路——音乐表演人才的素质、学习与修养	(191)
第一节 音乐表演者必备的特殊素质	(191)
第二节 音乐表演技术与技巧的学习	(193)

第三节 思想、人生体验与文化修养·····	(194)
主要参考文献·····	(198)
后记·····	(199)

第一章 音乐表演艺术概述

音乐是一种表演艺术，在表现方式上与非表演艺术很不相同。比如绘画，画家做完一幅画，就完成了一件独立的艺术作品，不需要任何中间环节就可以供人观赏。文学作品也是一样，一部小说或一首诗一经完成就可以直接和读者见面，也无需任何中间环节。而包括音乐在内的表演艺术则不同，它们都必须通过表演这个中间环节，才能把艺术作品真实地传达给欣赏者，实现艺术作品的审美价值。如果进一步研究音乐和其他表演艺术还有什么不同的话，那么，除了它们在艺术材料和种类特性上的不同之外，那就是音乐是一种更加离不开表演的艺术。在这一点上，音乐与舞蹈比较接近，而与戏剧有所不同。戏剧，即使在未上演的情况下，也还有作为戏剧文学的脚本存在，读者可以通过剧本来展开想像，在某种程度上获得戏剧的审美体验。而音乐却做不到这一点，因为记录音乐的乐谱，不同于记录语言的文字，它是一种特殊的声音符号，除了极少数音乐专门家可以通过阅读乐谱产生内心听觉之外，广大的音乐听众是不可能从乐谱中获得任何审美体验的。即使是音乐专门家也不能仅仅依靠阅读乐谱来欣赏音乐，因为实际演奏出来的音乐与内心想像的音乐毕竟是很不相同的。这样，我们就可以知道，音乐不仅是表演的艺术，而且是一时一刻也离不开表演的艺术。

第一节 第二度创造——音乐表演艺术的本质

音乐表演自从与音乐创作相分离，作为对第一度创造的成果

——音乐作品的表演，从而获得它的独立品格以来，一直被人们称作第二度创造，或再创造。顾名思义，音乐表演的基本含义就在于，它是在第一度创造的基础上进行的，它必须把第一度创造的成果——音乐作品作为自己的出发点。这就是说，在进行音乐表演时，首先要对第一度创造的成果，即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，并以此作为表演创造的依据，这是在研究音乐表演艺术的本质时必须首先注意到的。然而，音乐表演既是作为第二度创造，那么，它的本质意义就不仅限于对第一度创造的传达和再现，它还必须能够体现出表演者独特的创造性。也就是说，尽管音乐表演是在第一度创造的基础上进行的，但这并不意味着只要原原本本地按照乐谱进行表演，就能够很好地完成音乐表演的使命。如果做这样的理解，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，能够演奏音乐的机械装置已经出现，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，其原因就在于它是由具有个性的人所进行的创造性表演。

音乐表演是赋予音乐作品以活的生命创造行为。严格说来，当作曲家把生动的乐思以乐谱的形式记录下来时，就已经抽掉了它的灵魂，所剩下的不过是一个乐音符号序列。而把乐谱变成有血有肉的活的音乐，使音乐作品重新获得生命就要依靠音乐表演。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。英国著名指挥家亨利·伍德在其所著《论指挥》一书中说：“音乐是写下来的没有生命的音符，需要通过表演来给予它生命。”^①当代指挥大师卡拉扬也曾说过：

^① 《论指挥》，亨利·伍德著，人民音乐出版社1984年第1版，第20页。

“指挥家不只是总谱的执行者，而且是赋予总谱以生命的人。”^①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喜欢把乐谱写得非常详尽，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。”然而，这种主张正如科普兰所批评的那样，不过是一种“作曲家非现实主义态度”的表现^②。我们必须看到，无论作曲家把乐谱写得多么详尽，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思绪。无论哪一位作曲家写下的乐谱，都与他们的生动乐思之间有着很大的距离，而要使这种距离得到弥补，使乐谱无法记录的东西得到展现，这一切都有赖于音乐表演者的再创造。当代德国指挥家瓦尔特曾经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？……回答只能是生动截然的‘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唯命，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显揭示伟大

① 《75岁的卡拉扬访问记》，[德] 菲利克斯·施密特，《外国音乐参考资料》，中央音乐学院，1984年第1期，第33页。

② 《怎样欣赏音乐》，科普兰著，人民音乐出版社1984年第1版，第181页。

的创造”。^①这些话可以说是阐明音乐表演再创造的至理名言。

对于音乐表演再创造的进一步考察，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。”他还说：“实际上，出色的演奏甚至能提高中等水平作品的水平并使之受到人们的赞赏。”^②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“所表达的一切都是作者所想的，此外，演员所说的一切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。”^③

总之，音乐表演作为第二度创造，是赋予音乐作品以生命的创造行为，它不仅是忠实地再现原作，而且还有可能通过表演者的创造，对原作予以补充和丰富，甚至超出作曲家的预想，使音乐作品焕发出新的光彩，这正是音乐表演作为第二度创造的本质意义之所在。

① 《论音乐演奏》，《外国音乐参考资料》，中央音乐学院编，1982年第3、第4期合刊，第65—66页。

② 《作曲家论音乐》，萨姆·摩根斯坦编，人民音乐出版社1985年版，第194页。

③ 《论音乐表演艺术》，译文集，人民音乐出版社1959年版，第194页。

第二节 音乐创作与音乐欣赏的中介环节 ——音乐表演艺术的地位和作用

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繁荣和发展的使命；另一方面又通过自己的表演为听众提供审美享受，并进而影响和提高他们的音乐审美能力与情趣，音乐表演的地位和作用正是在与这两个环节的关系中显现出来的。

音乐表演作为音乐创造的再现环节，在准确、完美并富于创造性地表演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，检验和校正自己的创作构想，并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，在首演之后立即为当时的听众所接受，产生了广泛的社会影响；也有许多作品是在作曲者和表演者的密切合作下，经过反复加工修改而臻于完善，成为不朽的历史名篇。前苏联杰出的小提琴家奥依斯特拉赫对于米雅科夫斯基、肖斯塔科维奇、哈恰图良等人的小提琴协奏曲的诞生所做的贡献，突出地体现了表演者对音乐创作所起的促进和推动作用。许多表演艺术家自觉地把推动当代的和本民族的音乐创作作为自己义不容辞的义务。日本指挥家小泽征尔在取得世界性的声誉之后，仍兼任新日本交响乐团的指挥，并多次亲自指挥日本作曲家新作的首演。琵琶演奏家刘德海、二胡演奏家闵惠芬以及我国许多民乐演奏家也以他们坚持不懈的努力，为琵琶、二胡及其他民乐新作品的创作和演奏做出了重要的贡献。

还有许多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