

★ ★ | 艺 | 术 | 体 | 育 |
★ ★ 高校学术研究论著丛刊

王诗莹 著

当代高师钢琴教育的 理念与演奏艺术研究



中国书籍出版社
China Book Press

★☆☆ | 艺 | 术 | 体 | 育 |
★☆☆ 高校学术研究论著丛刊

王诗莹 著

当代高师钢琴教育的 理念与演奏艺术研究

贵州师范学院内部使用



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

当代高师钢琴教育的理念与演奏艺术研究/王诗莹著. —北京:
中国书籍出版社, 2019. 4
ISBN 978-7-5068-7269-0

I. ①当… II. ①王… III. ①钢琴课教学—教学研究
IV. ①J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 071381 号

当代高师钢琴教育的理念与演奏艺术研究

王诗莹 著

丛书策划 谭 鹏 武 斌
责任编辑 成晓春
责任印制 孙马飞 马 芝
封面设计 东方美迪
出版发行 中国书籍出版社
地 址 北京市丰台区三路居路 97 号(邮编:100073)
电 话 (010)52257143(总编室) (010)52257140(发行部)
电子邮箱 eo@chinabp.com.cn
经 销 全国新华书店
印 刷 三河市铭浩彩色印装有限公司
开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16
印 张 16.75
字 数 217 千字
版 次 2019 年 9 月第 1 版 2019 年 9 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5068-7269-0
定 价 76.00 元

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 高师钢琴教学的目标与原则	1
第二节 钢琴演奏的意义、目标及任务	4
第三节 高师钢琴教学的地位与职责	23
第四节 论当前高校钢琴系设立钢琴教育专业的 必要性	25
第五节 多元钢琴教育理念的倡导与实践	26
第二章 高师钢琴教学基础	29
第一节 高师钢琴教学大纲与教学计划的制订	29
第二节 高师钢琴教学课程设置	34
第三节 高师钢琴教学课程类型	41
第三章 高师钢琴教学实施	44
第一节 高师钢琴教学的内容	44
第二节 高师钢琴教学的形式	55
第三节 高师钢琴教学中的不同阶段	58
第四节 高师钢琴教学观念的改进	68
第四章 西方钢琴演绎风格的变迁	80
第一节 巴洛克时期的钢琴演绎风格	80
第二节 古典主义时期的钢琴演绎风格	98
第三节 浪漫主义时期的钢琴演绎风格	108

第四节	印象主义时期的钢琴演绎风格	131
第五节	20 世纪的钢琴演绎风格	135
第五章	钢琴的演奏技术	150
第一节	钢琴演奏中的指法	150
第二节	钢琴演奏中的触键	161
第三节	钢琴演奏中的奏法	168
第四节	钢琴演奏中的踏板	176
第六章	不同类型钢琴作品的演奏	191
第一节	练习曲的演奏	191
第二节	复调作品的演奏	204
第三节	奏鸣曲的演奏	219
第四节	中国作品的演奏	234
参考文献		260

第一章 绪 论

第一节 高师钢琴教学的目标与原则

一、教学目标

器乐教育家罗布克认为器乐课的主要教学目标如下：“持久地和艺术相遇（即‘弄清楚音乐知识’），使学生获得生动、个性化或者也是忠实于原作的演奏的能力（这些跟‘加强人格教育’有关）。”^①通过音乐作品对学生达到加强人格教育的一个前提条件是，“教师不仅要把器乐课理解成是学手艺，培训音乐语言能力和弹奏技巧，更要把它理解成是与艺术相遇，是课在音乐中”^②。学习一门乐器不仅仅关系到需要练习和完成弹奏动作，训练读谱能力，而且也关系到理解作品、培养想象力和创造力，也就是说，要培养音乐表达能力、声音的想象力以及自发的能力。这也就是说，教师不要把器乐课仅仅理解成对音乐知识、音乐史和弹奏技能的收集，而是要把它作为培训生动自由的演奏和富有创造力的工作来对待。^③

① 佩特·罗布克. 从手艺到艺术：器乐课的教学法基础[M]. 美因茨：肖特出版社，2000.

② 同上.

③ 古恩特尔·菲利普. 钢琴弹奏和即兴[M]. 阿尔滕堡：坎普拉德出版社，2003.

课堂教学的过程是在教学法的三角关系中进行的,即学生—教师—教学主题。“原则上讲,以学生为本的教学模式应具有优先权。以学生为本的教学对教师来说绝不是总要把自己的要求往后放,或者甚至要听任学生心情的摆布。”^①在教学中,教师应该事先计划好学习目标,制定那些学生在一定的时间内能达到的学习目标。制定学习目标的时候,要使“学生在弹奏和音乐方面的先天条件,适度地实现音乐艺术成就的必要性,以及学生的个性方面,也就是说,学生的性格、兴趣、积极性,与他们音乐方面的计划、年龄等方面相匹配。”^②音乐方面的教学目标和个性培养方面的目标要均衡,并且要尽可能地在每节课中都有安排。

教学原则是教学必须遵循的基本要求。它们是根据教学目的和教学规律而提出来的,是教学实践经验的总结。

二、教学原则

课堂教学应该具有幽默、宽容和乐观的特征。表扬和责备是教学中常用的手段,教师要在课堂上灵活地运用它们,根据学生的性格灵活地提出表扬和批评。教师首先要发现学生积极的一面,对学生的进步进行表扬。“学习心理学上更精明、更有效的是,要先看到学生积极和努力的一面,虽然这在教学实践中肯定不是那么地容易。”^③不过,表扬也是有条件和要求的,只有当“表扬是适量的、专门的、可信的、相符合的时候,才会对学生的举止起到鼓励的作用”^④。同时,教师在表扬和责备的时候,态度和语气一定要坚定,对学生出现的严重的错误要马上指出来。在指出学生的错误的时候,为了不使学生丧失敢于冒险的勇气,不要一

① 尼克莱·佩塔特. 器乐课的心理[M]. 卡塞尔:古斯它夫·波舍出版社,2001.

② 同上.

③ 同上.

④ 同上.

次性地指出他们所有的错误。在学生的弹奏结束后,教师要立即做出评价,不过在教师表达意见之前,要尽可能地让学生先给自己的弹奏做一下评价。

“原则上,教师应该让学生自己寻找解决办法,多运用发现式学习法,要清晰、直观地传授给学生练琴的方法,培养学生独立思考、独立学习以及学生出于对事物本身,而不是出于个人的好胜心或者是算计的勤奋。”^①另外,教师不要给学生规定严格的重复练习次数和严格的练琴时间,严格的重复次数和严格的练琴时间只对年龄小点的孩子有用。

教师要允许并培养学生对作品有个性化的解释。“只有这样,个人的演奏才能最终为个性的培养做出贡献。”^②为了培养学生的独立性。教师要尽量多地给学生提供选择的机会,在学生做选择的时候,要耐心地等待学生的决定,不要过早地干涉。^③教师要让学生获得成功的经历,避免让学生经常有失败的经历,避免较长时间地对学生提出过低和过高的要求,要尽可能地只给学生布置中等难度水平的曲目,有的时候还可以让学生自己来选择要弹奏的作品。

教师应该把每节课以及有内在联系的几节课的上课过程安排得丰富多彩,要循序渐进地安排教学内容,避免让学生进行单纯机械的重复练习。同时,还要考虑到学生的注意力的容量,运用“旋转式注意力”的原则,每次只给学生改正一个问题的指示。除此之外,教师还要尽可能有上下关联地安排学习内容,比如,可以让学生根据所弹曲目的调性、风格和性格来练习音阶,几节课的教学内容可以联系起来,有上下关联地进行教学等。

① 尼克莱·佩塔特. 器乐课的心理學[M]. 卡塞尔:古斯它夫·波舍出版社,2001.

② 同上.

③ 古恩特尔·菲利普. 钢琴弹奏和即兴[M]. 阿尔滕堡:坎普拉德出版社,2003.

第二节 钢琴演奏的意义、目标及任务

一、演奏意义

(一)演奏与作品

在以作品为中心的西方音乐表演体系中,音乐表演被称为“二度创作”,这说明了音乐表演必须基于音乐作品这个“一度创作”的成果来进行,将一度创作作为出发点,以乐谱为依据来指导音乐表演过程,同时也将一度创作作为归结点,以再现乐谱上的音乐作品为目的进行音乐表演^①。

首先,就音乐作品物质成分而言,它已经存在于乐谱形式之中。也就是说无论被演奏或不被演奏,它已经具有独立的现实意义与价值。这是因为音乐作品通过音乐语言系统的特有符号记录下了作曲家的意向活动。意向活动是有生命、有灵魂、高度内化的精神活动过程,而这些都通过乐音体系这个独特手段将其物化(或外化),也就是记录于乐谱之中。所以,作曲家意向活动的物质呈现方式“乐谱”也就必定体现了作曲家的生命与灵魂特征——作曲家的动机、乐思、句法、音响结构,这些信息全部显示于乐谱上。而作曲家的情绪、态度、气质性格甚至思想这些非物质性的精神化成分也在乐谱中的音乐语言和文字语言(标记)的“字里行间”有迹可循。只要“读者”掌握了与作曲家所运用的相同的乐音体系的语汇,即使在没有乐器将之音响具象化(即演奏出来)的情况下,也能在脑海中、内心听觉中,听到作品!事实上,作曲家在创作作品时就是通过这种意向活动机制与乐音体系的

^① 张前. 音乐二度创作的美学思考[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007.

特定的表述手段,得以实现将自己“脑海中的音乐”呈现于乐谱之上。他不一定必须先钢琴上发出实际的音响,也不一定在创作时召集齐一个管弦乐队。因为钢琴的音色、管弦乐队里所有乐器的音色、人声的音域及种类特性等,由他关于乐音体系里的经验存储直接进入他的意向活动了;对于音高、调性、和声、节奏、织体所有这些物质材料的千变万化的组织安排,也都是源于这种意向活动。所以,我们可以这么认为——作为个体意向活动的产物,被乐音体系语言所记述,并且可以激发其他个体指向该记述的意向活动来说,存在于乐谱形式中的作品本身已经是活的、有血有肉的、有生命的音乐了!

当然,就更普遍意义而言,或者说从其本质与表现形式层面来说,音乐是要有“音”的,也就是要由现实世界中的物理性的(而非心理性的)声音发出。这样来说,音乐就必须依靠演奏来实现,而演奏是由演奏的人来控制,人就具有个体性,体现在理解、接受、感知、传达等各个环节的差异上,这就会导致“演奏出来的作品”与“乐谱上的作品”之间的差异,以及同首作品“不同人的演奏”之间的差异。而关于“演奏出来的作品”与“乐谱上的作品”之间差异的问题,一直以来是作曲家和演奏者困惑的问题,而且似乎不可能得到完美的解决。作曲家在自己的乐谱中已经以他的方式最大限度地、详尽地进行了他的音乐表述,也就是说,他认为他已将所想象出来的实际演奏效果如实写在乐谱上了。如斯特拉文斯基所说:“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。”^①

演奏者在不是作曲家本人的情况下,对力度、速度、语气、情绪的理解由于受个人艺术观念、经验,以及习惯的影响,会产生细微的程度差异,那么就没有可能在绝对意义上再现出乐谱上的作品。也就是说音乐语言系统里的符号同文字符号一样,在意义指向上存在一般规律,但不具有绝对性。事实上,即便是作曲家本

^① 科普兰.怎样欣赏音乐[M].丁少良译.北京:人民音乐出版社,1984.

人,也不一定能完全演奏出自己当初写下乐谱时所想象的音响效果,当然,这里所指的情况排除了演奏技巧的因素。这是因为作曲家的音乐创作活动是一个孕育了他当时思想、情感、意念这些超越了他的自觉愿望和控制的精神性意向活动过程。这个过程是活态的、即时性的、不可复制的,越天才的作品越具有这种特质,越天才的作曲家对音乐语言的敏感度越高,对每一刻都在变化的生命姿态和随之而来的音乐感知的变化也越微妙。这种高敏感度对于“再现”一个“已有的作品”(存在于乐谱上)来说几乎是难以实现的,甚至一定程度上是违背音乐创作才能的。拉赫玛尼诺夫曾说:“作曲家并不总是能够成为诠释自己作品的人,里姆斯基-科萨科夫、柴可夫斯基、鲁宾斯坦指挥自己的作品,结果都公认的令人失望。”^①

非作曲家本人的演奏者无法避免这种“演奏出来的作品”与“乐谱上的作品”之间的差异,原因源于两个方面。第一个方面是对作品信息的掌握。首先,对于已过世作曲家的作品,演奏者只能从其乐谱上获得信息,但是由于时空、文化等其他因素的阻碍,或者由于乐谱上的信息仍不能明确一些演奏细节,演奏者往往希望获得更多乐谱记录之外的信息,而这个获得的途径和过程复杂多变,也就导致了信息的差异和诠释的差异。其次,对于在世的作曲家,虽然可以获得关于作品的充分的信息,但演奏者和作曲家是两个单独的个体,演奏者没有经历作曲家创作时的情境和体验,对于作曲家塑造的形象和创作手法都不能产生深刻理解和共鸣,即使可以与作曲家本人进行沟通,也只能做到尽可能接近作曲家的意图,而保留作品解释权的永远只能是作曲家本人、甚至有时作曲家本人也无法彻底解释,因为这是他某个特定时间、特定状态下意向活动的产物,加之音乐表达的抽象性,所以,无法完全准确地重现和表述当时的意图。

^① 拉赫玛尼诺夫. 作为诠释者的作曲家[M]. 孟令帅译. 长春:东北师范大学出版社,2013.

第二个方面是演奏者自身观念意识的影响。人们常说,有一千个观众,就有一千个哈姆雷特。那么在音乐中也可以说,有十个演奏者,就有十种不同的 piano(弱)、十种不同的 crescendo(渐强)。然而,作曲家进行音乐想象时,他的乐谱标记就是按照他个人心中的 piano 和 crescendo 音响效果来构思的。所以,从这个层面来讲,“演奏出来的作品”无法“再现”“乐谱上的作品”。

不过,对于这个问题我们或许不需要得到完美的解决。也就是说,我们不必回避差异,而是允许存在差异,这正是演奏作为二度创造的“创造”所在。人们之所以喜爱听生动的现场演奏,原因就在于可以从中感受和体验到个体的即时性、创造性活动。这个过程人们不仅欣赏到了音乐作品本身,也欣赏到了音乐表演的创造,感受和接收到了演奏家的个人思绪、情感、气质和艺术观念。而且,通过演奏家的表演创造,有时可以将作曲家乐谱上难以言表、但又是作曲家极其想要表达的音乐内容更明确地传达出来,使作品的精华体现得更加鲜明和突出。当然,这需要演奏家卓越的艺术见解和高超的演奏技艺。C. P. E. 巴赫在《论键盘乐器演奏艺术真谛》中曾经谈到,“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,作曲家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”^①。所以,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,使作品甚至超出作曲家的预期想象。俄罗斯文艺批评家谢廖夫曾说:“表演艺术的最高成就是,表演者所表达的都是作者所想的,并且补充了新的诗意,以致所体现的精神可能在作者创作时都没有这样完美。”

最后,演奏还可以使作曲家通过演奏出来的实际音乐效果,

^① 萨姆·摩根斯坦. 作曲家论音乐[M]. 茅于润译. 北京:人民音乐出版社,1985.

检验和校正自己的创作构思,改进自己的创作。有许多作品,是在作曲家与演奏者的密切合作下,经过反复的加工、修改逐渐臻于完善,成为不朽的名篇。还有一些已被淹没在历史中的作品,由于杰出的演奏家的发掘与演奏而重放光彩。所以,演奏是在准确传达作曲家的乐谱记录的基础上。进一步捕捉作曲家没有在乐谱上显现但能体现作曲家意向活动的部分,继而最大化地再现作品,与此同时站在与作曲家同等精神高度上表达自己的艺术见解与内在世界。即使这种表达是附属于作品的,也就是它永远不能破坏乐谱作品已有的内容与意图,但它仍有较多的空间可以体现。所以,演奏出来的作品是演奏者指向乐谱作品的个人意向活动产物,它与乐谱记录的作品作为作曲家意向活动的产物,是两个截然不同的作品,或者说是一个作品及它的变体。

因为乐谱上的作品从被创作的那一刻起就已经是独一无二的作品了,而各个时代、各个学派、各个演奏家个体对这个作品所做的演奏,只能是它混合了新的个体意向活动的各种各样的变体。

(二)演奏与演奏者

前面已经站在作品的角度探讨了演奏对于作品而言的意义,现在再站在演奏者的角度看演奏对于演奏者的意义。在讨论这个问题之前,首先需要明确钢琴这个乐器的特质。钢琴音域宽、音量变化幅度大、多声性音响,这些优点使钢琴不需要其他任何一件乐器的附加、伴奏、合作,就可以完整地表达一首音乐作品的全部艺术内容和精神。同时,钢琴也有它的局限性,如果孤立地听钢琴的一个音,声音其实是相对单调的,而且触键发声后,声音只能逐渐衰减、不能维持。此外,钢琴重量大,一般不能随着演奏者的演奏行动而移动,这也就是为什么演奏者们在每一次正式演出前必须要先试弹演奏用琴。我们知道每一架钢琴都是唯一的,无论从音响还是触感来说,都没有两架一模一样的钢琴,在演奏者平日练习的钢琴无法搬到演奏现场的情况下,他就必须在他

来说是一件新的乐器上做出他之前所练习的效果,这就形成了干扰演奏者按照已有习惯自然演奏的一个重要因素。

钢琴演奏者只有足够认识和明确自己控制的这件乐器的所有可能性和局限性,才能确定自己能做什么。优秀的演奏者能善用钢琴的优点,最大限度地探索和挖掘出它所蕴藏的表现力的全部能量。例如,钢琴与所有其他乐器一样,只具有一种“这个乐器自身的音色”,这个音色就是“钢琴的音色”,理论上它最多只能取得像画家所谓的“单色画”一样的效果,但优秀的演奏者可以通过卓越的技巧将这种音色分解为有微妙变化的无数不同的明暗色调,而且他们擅用钢琴的多声性,弥补钢琴发音后只能衰减不能维持的弱点,他们通过其他的声部、同声部里音与音之间的连接方式及各种音乐整体处理,将钢琴发音不能维持的影响尽可能缩小。当然,很多情况下,演奏者也可以不回避这个“弱点”,因为这同时也正是它的特点,钢琴的音质就是如此,许多受人们喜爱的钢琴作品正是因为它的音响十分“钢琴化”。单个听起来钢琴化的音质虽然很单调,相对于弦乐器来说,似乎不够感人,但正因为没有那么的感人,才更显出它的“高雅”格调,并且经过天才的作曲家的构筑和卓越的演奏家的呈现后,人类精神世界的全部都可容纳其中。所以,音乐大师们大多选择钢琴作为他们最喜爱的乐器,因为音乐作品中最精致的音乐特性也能在钢琴上得到称心如意的表达。许多音乐家都同时是钢琴家和指挥家,虽然在许多方面钢琴家的领域可能小于指挥家,但作为指挥家却没有钢琴家所独有的甜美亲切的个人时光。霍夫曼曾说:“当钢琴家忘却尘世单独地面对他的乐器时,他能够与内心最深处的,和最高尚的自我交谈。他不会愿意与其他任何音乐家交换这些献身于钢琴音乐的时刻,这种精神上的财富是不能用金钱购买,也不能用暴力强夺的。”^①

^① 约瑟夫·霍夫曼. 论钢琴演奏[M]. 李素心译. 北京:人民音乐出版社,2000.

正因为钢琴演奏家可以独自在无限广阔的内心世界里自由驰骋,这种优越性同时也滋生了音乐表演中的危险性,那就是一种过分自我、自由的倾向,忘了作品,忘了表演的载体,沉溺于过于主观的个人风格演绎。优秀的演奏家,或者被我们称为真正的艺术家的人们,不论在什么情况下都能维持表演美学的原则,并清醒地意识、感知和分辨到他所做的以及钢琴所回馈给他的。个人感觉、情绪、情感的表达当然存在,但是一定是在满足作品中所有需要完成的音乐内容和艺术工艺之上。不可否认,音乐表演的确是一项感性活动,但它是融合着一定的理性的自觉和充沛的感性素材体验的感性活动。表演之前对作品的认识、分析、理解、接受的过程是具有理性的内涵的,而在此之上非思维性的、非自觉的、被精神与肉体所自然吸收的表演过程中的即时性创造行为则是感性的成分。关于这一点,施纳贝尔的观念是:“理论分析不能解决全部问题,因为大多是没有根基的解释(施纳贝尔特别反对汉斯·布娄的理论分析方法)。而有效的分析应是演奏者在演奏过程中对音乐细节有疑问的地方形成一种自然的反应,以就此提出疑问和解决办法。以曲式分析来开始学习一部新作品,实在是弊大于利。正确的分析方法应该是首先明确和加强对音乐的敏感性!”施纳贝尔对演奏者自身音乐敏感性的要求高于理性的作品分析下获得的认识。音乐敏感性无疑是演奏者必须具备的生理条件和素质,而在由敏感性发现问题后的思考和解决问题过程中,还是需要较多地理性分析、认知的结合,音乐表演一定是感性理性综合体。正如俄罗斯著名钢琴家、钢琴教育家海因里希·涅高兹说:“只能感受艺术的人永远只是一个艺术爱好者;只能思考艺术的人会成为一名研究者和音乐学家;对表演艺术家来说,必须把正题和反题——最生动的感受和思考——综合起来。”^①

^① 海因里希·涅高兹. 论钢琴表演艺术[M]. 王启璋, 吴佩华译. 北京:人民音乐出版社,1963.

要将理性与感性、思考与感受“综合起来”，演奏者需关注两个方面的平衡、统一。第一个方面是本真性与创造性的平衡统一。这里的本真性指对音乐作品的忠实再现。音乐作品的创作，是特定时间、空间、地域、文化和个人意向活动下的产物，在形式、内容和精神内涵上都有特定的约束。现代演奏者演奏过去的音乐作品，本真性体现为在充分地了解作曲家的历史时代与风格范畴、把握作品体裁形式与内涵的规定性的基础上，按照乐谱的所有指示进行演奏，以尽可能还原作曲家的作品原样，甚至使用作曲家创作该作品时同时代的乐器种类，形成本真主义的历史复原演奏。但是，也有观点认为由于音乐自身的形态特性，像绘画中那样的“原作”在音乐中是不存在的。如波兰哲学家和音乐学家因格尔顿就提出：“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。每一个变体都包涵表演者的独特创造，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，就像晶莹的宝石通过不同的光线折射散发出不同的光彩一样。”^①

按照这样的理论，演奏者无须真正意义上还原“原作”，而相反应该更多地发展创造性。钢琴家阿劳曾说：“年轻钢琴家听起来可怕的一样是出于一个共同原因——缺乏真正的个人感觉和想象力。他必须站出来，发现自己，塑造自己，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。”^②俄罗斯钢琴家、作曲家拉赫玛尼诺夫也曾说：“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

① 于润洋. 罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评[J]. 中央音乐学院学报, 1988(1).

② 布莱斯·莫里森. 钢琴家克劳迪奥·阿劳的谈话[J]. 司徒幼文译. 外国音乐参考资料, 1978(3).

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。”^①钢琴家们强调的表演中的创造性、个性绝非置作品于不顾,而是在客观地传达作品中体现的音乐物质材料的基础上,通过表演技艺的发挥和个人艺术见解来更有效地塑造与表现作曲家赋予作品的非物质性的内容,并以作品为载体与作曲家在情绪、情感、愿望等精神意向活动上进行对话,产生共鸣,最终得到个人精神和思想活动的满足和升华。这应该是符合表演艺术规律,并且对于作曲家与演奏者都比较完美的一种结果。所以,成功的演奏必须在作曲家与演奏者自己之间找到一种微妙的平衡,并且将两者融为一体,这种平衡与融合出现的时候,就是演奏艺术的顶峰之际。日本音乐学家野村良雄曾说:“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,就要靠演奏者的个性的、艺术性的本能了。而当他大师的研究越深入,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。”^②另外,演奏家们,特别是著名演奏家的表演艺术已经在社会公认影响和历史沉淀下成为一种表演传统,通过录音、录像等文本作为后来者的学习楷模。但从艺术创造本质而言,这种传统也有它的不利影响,因为在刻意模仿中会销蚀人的主动思维、想象力和创造性,不利于开发更宽阔、更新颖的创造领域和创造手法。盲目的亦步亦趋的模仿,而没有对音乐清晰的认识和自我意识,是十分不利于自身演奏艺术的发展的。正如匈牙利小提琴教育家奥厄所说,“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,决不应该企图借助一系列别人的手法来表达音乐,而使这种交流

① 拉赫玛尼诺夫. 优秀钢琴演奏的十大特点[J]. 苏联音乐, 1977(2).

② 野村梁雄. 音乐美学[M]. 金文达, 张前译. 北京: 人民音乐出版社, 1991.