

郑而慷
著

论音乐演绎的 忠实性与创造性

——以贝多芬《D大调小提琴协奏曲》为例

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

郑而慷
著

论音乐演绎的 忠实性与创造性

——以贝多芬《D大调小提琴协奏曲》为例

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

论音乐演绎的忠实性与创造性: 以贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》为例/郑而慷著. —北京: 文化艺术出版社, 2011. 4

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4958 - 6

I. ①论… II. ①郑… III. ①音乐—演奏—研究 IV. ①J620. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 043574 号

(书中乐谱文件系著者提供)

论音乐演绎的忠实性与创造性

——以贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》为例

著者 郑而慷

责任编辑 贺 星

封面设计 倩 倩 雪 妮

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www. whyscbs. com

电子信箱 whysbooks@263. net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2013 年 11 月第 1 版

2013 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 12. 25

字 数 140 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4958 - 6

定 价 25. 00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

绪 论	1
一、关于忠实性与创造性问题的基本认识	1
二、与本课题研究相关的研究现状与存在问题	4
1. 关于“忠实”问题	4
2. 关于“创造”问题	10
3. 存在的问题	15
三、本课题研究设想	21
第一章 音乐作品的表象分析	24
一、作为信息表象的乐谱	27
1. 曲式分析	27
2. 《D 大调小提琴协奏曲》的传承与创新	35
二、作为潜在表象的创作背景	39
1. 创作背景考察	39
2. 创作背景与作品内涵的关系	45
3. 创作背景对于认识作品内涵的实际价值	50
三、作为直观表象的音响	51
1. 演绎简史	51
2. 不同的音响	53
小 结	59
第二章 忠实性生成研究	61
一、从普通语言到音乐语言	61
1. 普通语言	61
2. 音乐语言	67

3. 对音乐语言的理解 ·····	76
二、音乐作品的再现意义与表现意义 ·····	83
1. 音乐作品的再现意义 ·····	84
2. 音乐作品的表现意义及其与再现意义的融合 ·····	89
3. 语境生成具体关系——意义 ·····	95
三、音乐作品的“文本” ·····	98
1. “原作”是“无”，“文本”是“微” ·····	98
2. 文本的三个层次 ·····	103
3. “文本”概念的层次转换 ·····	106
4. “文本”的历时性 ·····	108
小 结 ·····	114
第三章 创造性生成研究 ·····	116
一、不同演奏版本的考察 ·····	118
二、创造性的必然存在 ·····	126
1. (音响)形式美的生命特征——偏离与回归 ·····	127
2. 不同音响中的“具体同一性” ·····	134
三、演奏者的境界 ·····	140
1. 作为先入之见的境界内容 ·····	146
2. 境界内容的体现——个别性文本 ·····	148
3. 个别性文本作为“现在” ·····	149
四、创造性的生成过程——选择与建构 ·····	155
1. 内化过程中的选择与建构 ·····	156
2. 外化过程中的选择与建构 ·····	159
小 结 ·····	162
结 论 ·····	165
一、音乐演绎中的“殊途同归”与“同途殊归” ·····	165
二、忠实性与创造性生成的出发点——理解 ·····	166
三、“意义”和音响表象的辩证统一——“存在”与“存在者” ·····	168

四、忠实性的可信性验证——本质还原 …… 170

五、忠实性与创造性的实践价值和意义 …… 176

六、关于音乐演绎中的相对性问题 …… 179

参考文献 …… 181

后 记 …… 185

一、关于忠实性与创造性问题的基本认识

目前，在音乐表演者的理解认识中，“忠实原作”是一项基本行为准则，在此基础上才有可能进行再创造。这一认识中隐含着如何忠实原作及在此基础上如何再创造的“子命题”。迄今为止，这一认识已成为很多演奏者对音乐表演理解的共识。显然，问题的焦点集中在原作——这一看似不是问题的问题上，因为人们默认了原作的存在。但这正是茵伽尔登所要追问的问题——“原作”在哪里？把“乐谱”视为原作是现今较为普遍的一种认识^①，这种观点

① 在笔者收集整理的相关文献中显示，部分学者对原作的认识已从20世纪60年代的乐谱演变至当下的文本，但这一认识并未被普遍接受，多数演奏者与研究者仍把乐谱视为原作。如，“他认为演奏任何作品，都要忠实于原作……今天人们希望尽量运用原版的解释，真诚地尊重作曲家本人的意图……他所有的建议和批评观都是在与原作对比之后，遵循其意而表述的。”（贝尔塔·福尔梅尔：《卡尔·弗莱什的传人——小提琴教育家罗斯托尔·马克斯》，杨九华、万小娟译，《人民音乐》1999年第12期。）“这就要求我们要树立‘原作’意识。……对于歌者接触一首新的作品来说，如果因为‘模仿’而导致自己对谱子的‘真相’不清楚……”（唐明务：《关于对歌唱中非技术性因素的理论思考》，2004年新疆师范大学硕士论文。）“首先我们得忠实于原作，我们得把作曲家写下的各种标记‘翻译’过来并将它们转化成声音。”（《职业演奏家在当今社会中的角色和职责》，讲授人：贝里·道格拉斯，文字整理：关常新。道格拉斯 [Barry Douglas] 先生是在欧美声名显赫的杰出演奏家。《钢琴艺术》2007年第5期，此文为2006年中国音乐学院国际钢琴艺术节专题讲座之二。）“必须使用原版乐谱的主要目的，首先是想尽力做到准确地再现作品，从而使原作与我的技术诠释手段达到和谐与统一。”（《列夫·奥博林访谈录》（下），《钢琴艺术》2008年第5期。）费因伯格在他的文章中两次提及原作观点，但前后矛盾：“……根本依据就是乐谱本身。在演奏者的诠释方案与原作之间，必然产生一种紧密的内在联系，因为音乐作品中的所有元素均取决于演奏者对乐谱进行的准确而仔细的阅读和理解。”“在许多关于钢琴演奏的图书文献当中，经常可以看到这样一个术语：‘照搬乐谱’，其实，这个术语只不过是一个空洞的字眼。”从上下矛盾的观点来看，作者对“原作”并没有清晰的概念界定。按上文的观点，既然乐谱等于原作，那么演奏的标准就应该是乐谱。但文中又提到：“作为一个将诚实而彻底地向听众传达作者创作意图为己任的演奏家，总是担心听众会指责他的演奏脱离原作构思、缺乏演员的创作激情。在这种忐忑不安的境遇中，能够给予演奏家支持和鼓励的，不仅是音乐批评家的评价，而且还有听众们的广泛意见。”（萨米尔·费因伯格：《风格探索·传统与习惯》，焦东建、董茉莉编译，《钢琴艺术》2008年第9期。）这又表明检验的标准不是乐谱，而是共同认识，也即笔者在下文中将要讨论的主体间性。

把一个具体的物质实体的存在理解为“原作”的存在，将其视为可见的物质现象，也即通过感官即可把握的东西。但笔者理解之“原作”恰恰是精神性的意识或者观念，它通过音乐音响这个载体传达出来。其中的分歧显而易见。假设原作就是乐谱，对它的忠实和创造的把握不是更难了，而是更简单了，即以按图索骥的方式即可完成，也就是一种看图说话式的解读过程。狭义地看，音乐表演过程离不开“看图说话”这个具体的行为过程，但此时说出的已不是“图中”（即乐谱）符号的那个能指意义，而是它的所指意义。所指意义就是一种观念性的或精神性的表现内容，它以能指——形式为载体而传达出来。因此，依笔者之理解，乐谱只是音乐作品物态化的一种存在方式，并不是“原作”（原样式 *Urmodus*），而是作品的某种“变样”（*Mudifikation*）。所以乐谱中还存在着版本学的研究。眼前的事实是，在具体实践中，我们根本找不到“原作”，更不可能直观到“原作”，“忠实”从何而起？创造从何而行呢？既然做不到“忠实”，是否可以认为，任何人对某作品的演奏只是在乐谱范围内的随意而为呢？这一结论显然不能成立。因为在实践中，大师们对某一作品的演奏虽然不尽相同（即意味着创造），这种不尽相同并不是指一部分相同一部分不相同，其实通过对现象的仔细分析，他们演奏同一部作品所采用的速度、力度、音色、技术选择、分句等因素，只有很少的部分有相似处，但人们却断定，他们演奏的显然是同一个作品。这个“显然是同一个作品”似乎只是人们的共同认可，一种经验的认定，就如“雾里看花”，似有似无，似显非显，但却找不到它唯一的、固定的那个形态。

这一现象说明的是，在“原作”不确定的前提下，大师们依据乐谱提供的信息最终生成了被人们所普遍承认的、其中具有“忠实”的性质与“创造”的性质（即“忠实性”与“创造性”）的音响。因此笔者认为，对于音乐作品的演奏，我们应该说，音乐演奏必然是再创造，但必须是含有作品本质属性的再创造，理想的音响中应该具有“忠实性”与“创造性”。而不是说，在忠实“原作”的基础上进行再创造。因为“原作”是无法被确定为一个具体存在的物，即作品唯一的、固定的那个形态。所谓“忠实性”与“创造性”不是在有一个摹本的前提下，通过某种方法而达

到某种目的，而是在一个不断探寻作品精神内涵过程中逐渐生成的规律性东西。

乐谱只是一个由符号组成的作品的“略图”，有许多东西，它根本无法表示。例如音色等等。它顶多也只能起到“路标”的作用。

中外音乐表演艺术大师的演奏表明，只有探寻演奏中的规律，演奏才能成功，才有可能接近那个观念的“原作”，而不是先去寻找物质形态的“原作”然后去忠实于它，或者说不能把“路标”当做目的地。依笔者之见，规律也有普遍性、特殊性与个别性之分。就其不以人的意志为转移这一点来说，规律都是共同的，但就各种规律的有效范围来说，又各有自己不同的合理域。规律有两种：一是自然事物之客观规律。这种规律是事物运动过程中固有的、本质的、必然的联系。它不依人的意志为转移，人只能发现和认识这种规律，按这种规律办事，这也就是自然事物之规律。需要强调的是，本文在这里所说的规律不是自然事物之规律，而是第二种规律，即社会性事物之规律中的一个特殊领域——艺术规律。自然规律的依据是物的自然性，自然性与人的创造无关，是不以人的意志为转移的、客观存在的东西。我们只能发现它而不能创造它，如四季的更替。而冬末春初的茄科类蔬菜与夏末秋初的叶类蔬菜则是规律发生作用的结果。当然还需例如光照、温度、水分等使规律发生作用的条件。（反季节蔬菜是人们利用了自然规律，人为地创造了使规律发生作用的条件的结果。）艺术规律是人类依据自然规律的某些属性创造出来的、为艺术服务的规律。艺术规律与社会性有关，与人有关，它虽然来源于人的意识活动，却也是不以人的意志为转移的，主体间性正是这种规律的体现。它是在实践中逐步积累和建立起来的，我们在实践中不断研究、总结出来的能够使演奏成功的那些经验，都是具有规律性的东西。但演奏者本人可能并不知道，只是在实践中这样做了，而其结果也被人们所普遍接受，这就是规律的体现。如果遵循音乐表演的艺术规律，音响中应该同时包含着“忠实性”与“创造性”，它们就如冬末春初的茄科类蔬菜一样，是符合规律后产生的结果。规律是可以反复起作用的，只要具备必要的条件，合乎规律的现象就会必然生成（在类加种差的范围之内），这种演奏现象就同时包含着“忠实

性”与“创造性”。但这里需要提醒注意的是，那些此时不符合“忠实性”与“创造性”规律的个别性演奏解读，随着时间的推移，它又可能成为另一种新的艺术规律并被人发现。这也正是不同时期艺术规律不断变化和发展的重要原因之一。^①

本文所要进一步关注的问题是：这个过程到底是如何完成的，即“忠实性”与“创造性”是如何体现的。大师们的演奏音响中都包含着“忠实性”与“创造性”，自然也包含着使演奏产生如此结果的那些规律，但他们却不一定自知。^② 笔者的研究试图揭示具有“忠实性”与“创造性”演奏现象背后那隐而不露的具有规律的东西。

二、与本课题研究相关的研究现状与存在问题

以上提出的观点，与大部分演奏者的观点形成了分歧，分歧的焦点在于：是否存在确定的原作；原作是物还是观念？忠实与创造是“先后”的行为过程还是在行为过程中“同时”生成的。

笔者视角主要围绕“原作”、“忠实”、“创造”、“先后”以及“同时”这些关键词，对20世纪60年代以来的相关文献进行了梳理，发现前人对音乐表演艺术中“忠实”与“创造”等诸问题的研究已较为深入，并取得了对实践有一定指导意义的成果。

1. 关于“忠实”问题

音乐表演在音乐作品与欣赏者之间担负着中介任务，起着桥梁作用。这是很多人在音乐表演艺术理论研究中的共识。这句话中关键词的排序

^① 音乐演绎的“忠实性”与“创造性”建立在人们在某一时段内的共识，即主体间性这一基础之上。但主体间性并不是一成不变的，因此，不同时间段的“忠实性”与“创造性”也会相应发生变化。笔者在第二章“文本的历时性”一节中将详细论述。

^② 鲁宾斯坦说：“对一部新作品，不得不进行长时间的研究和分析……每一次演奏都应该有新发现。整个一生都在追求最完美的演奏效果，但是每一次演出时的这种效果永远是一种发展前景，也就是说，钢琴家总是处于某种希冀之中，也许这种美好的理想永远都不可能真正实现。”鲁氏说的是他对演奏过程的体会，从他的表述方式看，我们可以认为他在遵循着规律，但他并不自知。（见《鲁宾斯坦访谈录》，访谈者：索菲亚·亨托娃，编译：焦东建、董茉莉，《钢琴艺术》2008年第8期。）

是：音乐作品、音乐表演、欣赏者。音乐表演既然是中介，“忠实作品”就成为音乐表演理论研究中凸现出来的一个关键问题。如果说，忠实于“作品”的潜台词就是忠实于“原作”。那么，笔者在上述已经表述过的那一系列的问题再次呈现：即有“原作”吗？“原作”在哪里？如果有“原作”，它的存在方式如何？表演者怎样才能正确地认识作品？如何检验演奏者主观反映与客观存在的作品之间的一致性？……其中，核心问题仍然是原作，即音乐表演艺术理论研究忠实“什么”（即对象）的问题。

在20世纪60年代，有观点认为音乐作品的“原作”就是乐谱^①；从20世纪80年代开始，有学者提出演奏的内在基础是音乐作品中“观念形态的东西”^②（这一观念应来自毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的：一切文艺作品都是“观念形态的东西”），并认为“观念形态的东西”与创作背景有关；1985年，俄裔美国作曲家艾伦·科普兰的《创作的思维和表演的思维》一文发表，提出解释作品必须在一定“范围”内进行。^③科普兰在文中只是提出了观点，并未展开论述他所说的“范围”到底如何界定，也未说明通过什么途径获得这个“范围”。

有中国学者在此观点的基础上，在如何获得“范围”的问题上前进了一步，提出分析作品的曲式、旋律特点、主题性质、发展手法、和声复调、音色的特点。^④然而，文中只是从宏观上做了分析，未曾深入下去，直至找到那个“范围”。作者在文中提到了音乐作品的非语义性：“……这种情况在具有非语义性、非可视性的音乐作品中更为突出……”（所谓“非语义性”，可能出于作者也可能出于译者的误解，其真正的含义是“非概念性”。音乐确实不能表达概念，但绝不是没有任何语义学信息，它仅仅是具有形象思维的特征罢了。）笔者认为正是这个观点，阻碍了对“范围”的探索。作者分析“曲式、旋律特点、主题性质、发展手法、和声复

① 见张俊：《完美的表达和深刻的理解》，《人民音乐》1963年第5期。

② 见韩里：《深度和背景——演奏者的内在基础》，《音乐探索》1984年第3期。

③ 见〔美〕艾伦·科普兰：《创作的思维和表演的思维》，孙国荣译，《中国音乐》1985年第4期。

④ 见罗小平：《音乐表演再创造的美学原则》，《音乐研究》1986年第2期。

调、音色”，是为了获得作品的“深度”理解，同时也使二度创造不偏离一度创作的范围。其实作者分析的都是音乐语言和形式，笔者认为分析的目的决不在于音乐语言和形式的现象本身，而恰恰应该是海德格尔所说的现象之中那“隐而不露的东西”^①，实际上也就是信息论美学所说的“信息”。如果承认音乐作品的语义性，科普兰提出的“范围”也就可以较为精确地予以界定了。由于“音乐作品的非语义性”观点，妨碍了作者进一步深入地探索。因为要想从音乐中听出“概念”（这就是所谓“非语义性”的真正含义）是根本不可能的。

时至1992年，有观点提出：

音乐表演所依据的基础是音乐作品，它是把音乐作品作为自己的出发点和归宿点的。……怎样才能作好对音乐作品的解释呢？我以为主要有以下四个方面，即：版本选择、音乐分析、内涵体验和风格把握。^②

文中虽然没有直接提出忠实的问题，但实际上对版本选择、音乐分析、内涵体验和风格把握四个方面的论述（尤其是后三个方面），就是想提出如何忠实作品的具体方法。然而，作者认为音乐分析、内涵体验还不足以确定是否已经找到科普兰说的“范围”，或者说找到忠实“原作”的途径。^③

从文中可以看出，作者把研究创作背景作为获得作品内涵的一个重要手段。笔者认为，作者强调创作背景分析的初衷，是为了寻求“语义性”，认为，从音乐分析中得出的不是确切的“语义性”结果，而创作背景（文字表述）提供的却全是“语义性”依据。

从上述文章中可以感觉到，此时我国学者的音乐美学观念，深受波兰

① [德] 海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节合译，熊伟校，三联书店，1987年12月。

② 张前：《正确的作品解释是音乐表演创造的基础》，《中央音乐学院学报》1992年第1期。

③ 见张前：《正确的作品解释是音乐表演创造的基础》，《中央音乐学院学报》1992年第1期。

音乐学家丽莎早期观点的影响。“音乐的物质材料非客体性、非语义性”^①是波兰音乐学家丽莎的早期观点。然而，丽莎在20世纪60—70年代却早已修正了自己早期的观点，并且认为音乐具有语义性。

我们应该……去研究音乐的“语义关系”的特性、音乐的原材料和结构，去研究虽然难以把握但毫无疑问是存在着的与音乐紧密联系并只为音乐所特有的那种语义范畴。……我们也没有权利拒绝说音乐也具有一种语义性，它也是处在同现实的某种关系中，在其中发挥着特点的作用，意味着什么。^②

1992年，有学者提出：

……我们之所以将音乐语言视为具有语义性的东西，是为了帮助我们在感受、理解和解释音乐时，拿到某种钥匙，以便在语义性假设时，认知音乐作品的表现意味。^③

此文的认识代表着一些音乐学者接受了丽莎后期的观点，这将使我们在忠实的问题上“柳暗花明又一村”。^④

1994年，有学者在“范围”问题上又有突破，认为，当通过音乐语言与体裁特征而了解到的一系列情绪特征联成一个整体，也就构成了一定的逻辑关系，从而也就限定了一定的范围。^⑤

至此，科普兰提出的“范围”说被限定在“由一系列情绪特征构成的一定逻辑关系之内”。虽然这还较为笼统，但毕竟前进了一步，其原因正在于对音乐作品“具有语义性”的承认。然而，新的问题产生了，如何证

① [波] 卓菲娅·丽莎：《音乐美学译著新编》，于润洋译，中央音乐学院出版社，2003年12月，第25页。在丽莎50年代出版的《论音乐的特殊性》中有详细论述。此书于1980年经于润洋先生翻译后，传至国内。其观点也同时被音乐美学界所接受。

② 同上，第170—172页。

③ 孙佳宾：《论音乐表现》，《中国音乐学》1992年第4期。

④ 事实上关于音乐具有语义性的观点并未普及，有研究者在21世纪初仍然认为：“音乐是一种非常规、非语义性的符号艺术。”见吴洁丽：《从人类学本体论角度对演奏专业技术训练的再认识》，《音乐研究》2003年第3期。

⑤ 见杨易禾：《音乐演奏艺术中的情与理》，《南京艺术学院学报》1994年第2期。

明这“一定逻辑关系”是符合音乐作品本身的呢？作者在此文中并未予以说明。

1995年，茅原先生把伊瑟尔的“文本”概念应用于音乐美学研究中。^① 据此，1997年有学者在音乐表演理论研究中引入“文本”概念，^② 对我们解决“忠实”的问题有所启发。从理论上说，如果演奏者一旦掌握音乐作品的“文本”（在主体间性范围内），就应该可以解决所谓“范围”的问题，以明确演奏者所忠实的那个对象。然而，作者只是将“文本”界定为：音乐接受者从作品中感悟到的、与作曲家大致相同的音乐审美意象。但如何感悟到？如何就能证明与作曲家大致相同？该文对此并未深入探究。

2002年，有学者把哲学解释学与现象学的理论研究成果应用于音乐表演美学。认为二度创作基础应该是透过“在者”获得的“存在”，即透过现象获得的本质，文中说：

音乐表演应把握作品的“同一性”内核，在此前提下进行合理的二度创作，实现富有生气的表演。^③

笔者认为，此文提出的二度创作基础是作品的“同一性”内核的观点，比之作者在前文提到“由一系列情绪特征构成的一定逻辑关系之内”的观点又进了一步。前一个观点既笼统，也无正确性的参照系，而后一个观点借用胡塞尔“本质还原”的方法，至少在历时性的范围内有了可依靠的正确性的依据。

此文对于创作背景的看法也与前人不同，认为创作背景不能作为作品内涵的主要依据。笔者对此表示认同。然而，作品内涵又确与作者有关，创作背景记录了作者的有关生活实况与当时的创作环境，所以可作为作品

^① 见《茅原音乐文集（二）》《铺路石》，上海音乐学院出版社，2007年6月第1版，第249页。

^② 见冯效刚：《对音乐作品“文本”问题的思考》，《淮北煤炭师范学院学报》1997年第3期。

^③ 杨易禾：《从音乐作品的存在方式看表演的二度创作基础》，《中央音乐学院学报》2002年第2期。

内涵的参照。就如杜夫海纳说：

我们所能援用的历史，只有一种在说明世界的同时也说明作品的历史。……唯有在作品之中发现其人，才能找到作者，若直接从其人出发，必定徒劳。^①

在前文的基础上，作者也支持并借鉴伊瑟尔的“文本”概念，提出：

符合作品文本要求的演奏版本是合理的，否则，就是不合理的。要想掌握作品的文本即作品的本质属性，比较实际的办法是到优秀的演奏家的现象中去探寻——去发现那具有家族相似特征的同—性。^②

虽然作者在文中并未明确提出在原作不确定的前提下，演奏者忠实的对象就是音乐作品的“文本”。但是，文中显然认为“文本”是检验演奏是否合理的标准。

至此，对于音乐表演中“忠实”什么（以及如何忠实）的问题，从20世纪60年代的“乐谱”、“观念形态的东西”，到80年代的“范围”，90年代的“由一系列情绪特征构成的一定逻辑关系”，再到21世纪初的“文本”，这个过程经历了41年。从目前的认识来看，关于“忠实”什么问题，似乎从逻辑概念上已予以说明。

但是，如果继续追问下去，问题仍然存在。由于“原作”即作品的“唯一固定”形态不存在（茵伽尔登已然从音乐作品存在方式的九个侧面论证了原作的—不确定^③），同时，在音乐表演实践中，我们也确实没有一个标准的摹本（音响或书面文本）供我们作为参照系。所以，我们只能忠实于“文本”——音乐作品本质属性的抽象概念。^④既然认为：

任何人（包括作者在内）对文本的解释，都是型号。换言之，型

① [法] 杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，陈荣生校，文化艺术出版社，1996年8月第1版，第38页。

② 杨易禾：《音乐表演艺术中的文本与型号》，《音乐研究》2002年第4期。

③ 参阅[波] 茵伽尔登《音乐作品及其本体问题》，杨光译，中央音乐学院音乐研究所1985年10月打印本，2003年5月中国艺术研究院音乐研究所韩钟恩根据此打印本整理打印。

④ 茅原：《未完成音乐美学》，上海人民出版社，1998年9月，第71页。

号是对文本的主观反映。文本才是检验型号的真理性的标准。^①

那么，纯粹客观的“文本”是否存在？为什么？如果没有纯粹客观的文本，能“忠实”到何种程度？遗留给我们的、与我们实践密切相关的一个问题是：演奏者又通过什么具体途径去获得音乐作品的“文本”呢？这些问题表明，忠实的对象虽然经乐谱一路演变至“文本”，但实际上并没有获得那个唯一确定的忠实对象。

2. 关于“创造”问题

音乐表演是在忠实“原作”的基础上进行二度创造，这是大部分演奏者到目前为止共同认可的观点。“在‘原作’的基础上进行再创造”，意思就是说，先“忠实原作”后“再创造”。有部分学者在再创造的发生原理上，并不持“先后”的观点，而是持“同时”的观点。所谓“同时”是指认识、理解作品的同时，再创造已介入。在前人对于音乐表演再创造的研究文献中，主要围绕上述两种观点讨论，并不断交替出现。

20世纪80年代，有学者认为：

演奏者在再创造时，一方面，要把握作品创作时代的历史个性与特殊的风貌，以尊重作品；另一方面，演奏者要从自己时代的观点去研究作品的内涵，以挖掘作品的积极因素与审美价值。^②

有学者却认为：

音乐作品的历史性往往掺杂了当代人的理解。当下演奏过去的音乐作品，就不可能完全用作品创作时代的观念去加以认识。^③

笔者认为，前者的观点是先掌握“历史性”，再加入“当代性”；而後者的观点是演奏者在二度创作时“历史性”与“当代性”并没有截然分开，而是互相渗透。1988年，有学者以马克思的“人的本质力量对象化”的观点来解释音乐表演的创造行为。认为：

① 杨易禾：《音乐表演艺术中的文本与型号》，《音乐研究》2002年第4期。

② 罗小平：《音乐表演再创造的美学原则》，《音乐研究》1986年第2期。

③ 王次炤：《论音乐表演》，《人民音乐》1989年第11期。

“创造”作品……演奏家必须在高层次尽量全面地把握作品之一切有关方面，然后将不与作品风格相悖、有助于揭示作品本质特征的自身个性化因素注入演奏的实践过程。^①

这一认识显然与上述前者的观点是相同的，即先认识、理解作品，而后再创造介入。

进入 90 年代以后，两种不同观点继续存在。

1992 年，张前先生从宏观的角度提出音乐表演创造的三个美学原则：一、真实性与创造性的统一；二、历史性与当代性的统一；三、技巧与表现的统一。作者的观点应该是偏向于认识、理解与再创造同时发生，尤其在论述历史性与当代性的统一时认为，由于演奏者总是用当代的视角去看待历史现象，因此他们对过去音乐作品的解释就不自觉地渗入了所处时代的时代精神与美学观念。^② 但是，文中对为什么不是“先后”，而是“同时”，未作深入探讨。

1998 年，有学者把现象学的理论成果运用于音乐表演美学研究中。用皮亚杰的同化、适应理论补充胡塞尔“创造性的参与活动也就是意念设定意向对象的活动”观点倾向于“忠实”与“再创造”同时发生。^③

笔者认为，胡塞尔与皮亚杰从各自的理论角度出发，要说明的是同一个问题，即认识、理解与再创造是同时发生的（主客体相互作用的结果）。

2007 年，有学者提出：

再创造——尤其是作为音乐表演的第二度创造，应当是以音乐本文为蓝本，再加上自己对乐曲（歌曲）的理解、感受而富有特点的演绎创造。^④

作者在音乐本文与演绎创造之间用了“再加上”，意思是有一个纯粹

① 肖天静：《关于演奏艺术美学的若干思考——马克思〈1844 年经济学—哲学手稿〉读书笔记》，《人民音乐》1988 年第 11 期。

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

③ 杨易禾：《“意念”与音乐表演美学》，《星海音乐学院学报》1998 年第 4 期。

④ 李首明：《从接受美学视角审视音乐的再创造活动》，《艺术百家》2007 年第 2 期。