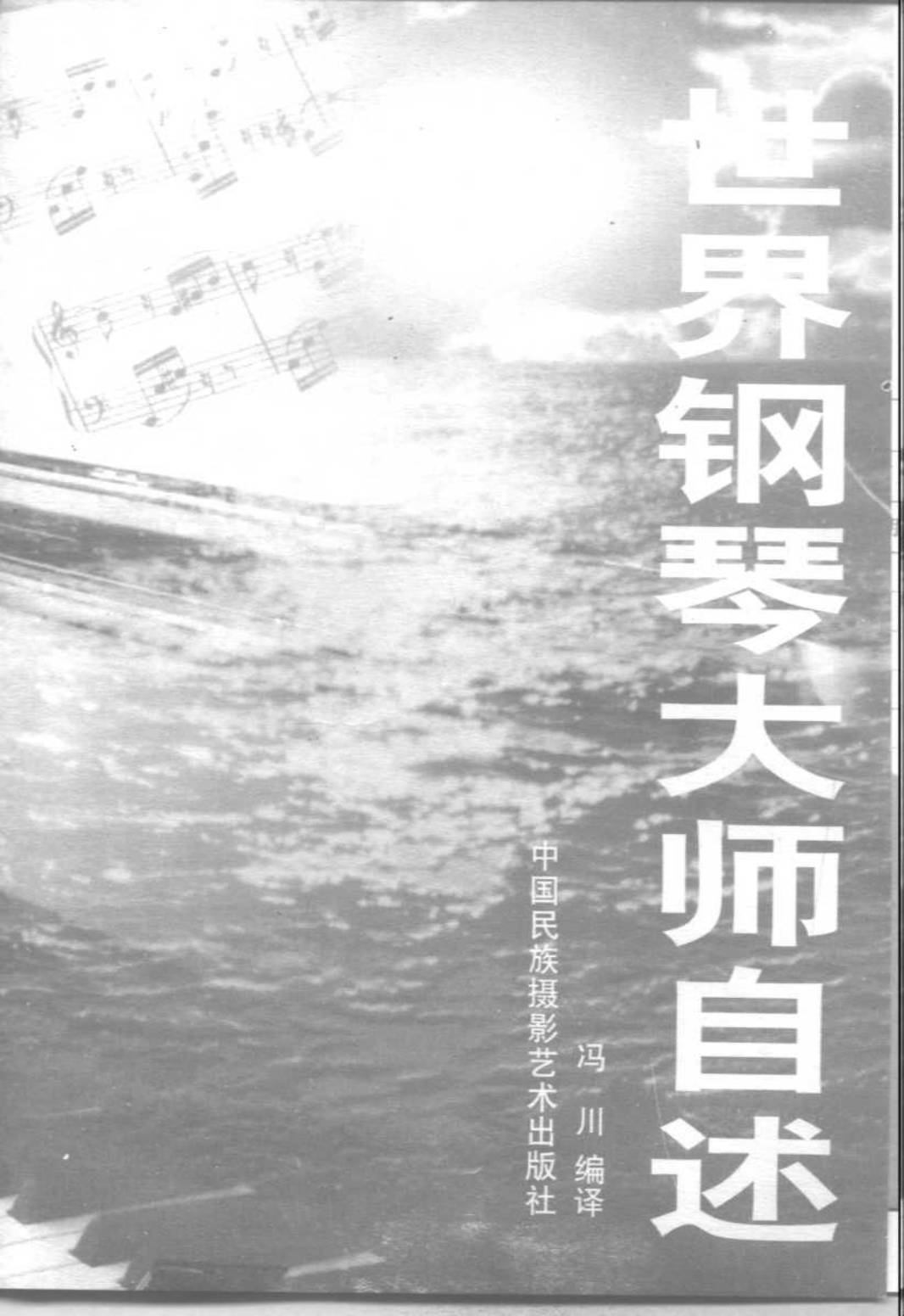


世界钢琴大师自述



*Shijiegangqin
dashizishu*

中国民族摄影艺术出版社



世界钢琴大师自述

冯川编译

中国民族摄影艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界钢琴大师自述/冯川编译.
北京:中国民族摄影艺术出版社
1997.6
ISBN 7-80069-148-9

I. 世… II. 冯… III. 钢琴—演奏家—生平事迹—世界
IV. K815.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 12591 号

31183/17

世界钢琴大师自述

冯川 编译

中国民族摄影艺术出版社出版发行
(北京东城区和平里北街 14 号 邮编:100013)

北京媛明印刷厂印刷 新华书店经销
1997 年 8 月第 1 版 1997 年 8 月第 1 次印刷
开本: 850×1168 1/32 印张:16.125
字数:390 千字 印数:10,000 册
ISBN7-80069-148/J·99
定价:28 元

他们用音乐讲述人类的故事

要想说明钢琴演奏家的天性，无异于空中捉风、水底捞月。不错，有些钢琴家确实出生于音乐世家，然而他们中却极少有人能够夸耀其父母或祖父母具有出类拔萃的钢琴才能。而且，许多人是在冲破了家庭的反对后才开始其音乐生涯的。一些人固然学步伊始便显露出对音乐的偏好，另一些人则差不多直至成年才逐渐形成对音乐的兴趣。

然而所有这些人毕竟有一个共同点，那就是他们的才能。这种才能是必不可少的，因为它是某种不能通过学习而获得的东西。那些了不起的钢琴家如肖邦、李斯特、拉赫玛尼诺夫（Rachmaninoff）、索尔（Sauer）、科托特（Cortot）、巴克豪斯（Backhaus）等全都具有这种才能，而本书中的艺术家也具有这种才能。没有谁能够造就出一个可以与他们比肩的钢琴家来。因为，钢琴家与音乐家的结合乃是一种神奇的、魔幻般的结合。任何有最低限度音乐感的人，都可以学习弹钢琴并弹到一定的水平。然而当达到这一水平时，便不会再有任何进步。因为他身上并不具有将其造就成钢琴演奏家的魔法。由于缺乏更好的词汇，我把这种才能称为精灵或魔鬼。虽然是仁慈的魔鬼，但毕竟也还是魔鬼。一场演奏会

可以持续两个小时甚至更久，然而对听众来说就像仅只有两分钟，这是因为坐在钢琴前的魔鬼使他们进入了一种被催眠状态。并非所有的艺术家都拥有这种才能到同一程度，但他们中每个人拥有的才能都足以使他们成为出类拔萃的钢琴家。有了这种天赋的才能，未来的钢琴家还必须具有取得成功的坚定决心。有人把这种决心称为顽固，另一些人则把它称为勤奋，这其实是同样的意思。使自己坚信的事业获得成功，这是一件极为重要的事，尤其对于年轻的艺术家的更是如此。一个艺术家总会遇到他人这样那样的批评和指责，但这不应影响和妨碍他的工作和事业。真正优秀的艺术家是不会因批评而放弃的。没有人能够阻止真正的才能奔赴命定的归宿。艰难险阻只会使才能变得更加不可动摇。

不言而喻，第三个重要因素是严格的训练。严格的训练是职业音乐家的终生伴侣；所有的大师和巨匠都来自这种日复一日的训练。对他们中大多数人来说，十个手指在键盘上上下下跃动成了一场日复一日的战斗，但他们却必须不断地赢得胜利。也许有极少数例外的情形，但最终使艺术家遭到失败的却正是缺乏日复一日的训练。职业钢琴家可以在演出之前一两个星期一直未曾进行过练习，但通常不能更久地不接触钢琴。据说，波兰钢琴家兼国务活动家伊格内斯·帕德鲁斯基（Ignace Paderewski）曾经说过：“如果我一天没有练习，我自己能听出来；如果我两天没有练习，批评家能听出来；如果我三天没有练习，听众会听出来。”读者只要读了这本《世界钢琴大师自述》，就会清楚地看到：这些键盘上的艺术家并不依赖奇迹或运气。他们禀有天赋的才能，然而却是通过勤奋刻苦的训练，抱着自我实现其天赋的坚定信

念，才成为跨越一切时代的钢琴大师的。这些钢琴大师如何看待他们自己，如何看待他们的艺术和音乐，不能不说是非常有趣的，因为这是艺术家们自己的思考，而不是某个局外人从自己选择的角度去对他们发表意见。

名人之不愿接受专访是可以理解的，因为已经有过太多的错误引用，错误解释以及未能充分展开的总结被归诿于他们。那些被归诿于名人的言论并非总是遭到蓄意的歪曲，然而若考虑到名人被采访往往是在他们匆匆忙忙地去赶飞机，或是刚刚从舞台上下来，或是刚刚钻进汽车之时，那么他们的某些真知灼见变成陈腐之言也就不足为奇了。

本书中的艺术家给了采访者以若干小时的时间，从而他们能够有深度地发表他们的看法，特别是在那些对他们最为重要的领域。钢琴家们颇善言谈，在本书中的采访者让他们随意地谈下去而很少提示或打断。因此，读者在这些艺术家流动的话语中几乎看不见被打断的痕迹。问答式的采访固然有其好处，但它并不总是能够让被采访者有机会展开自己的思想和感觉。但这种采访形式在西方国家十分流行，本书就是将这些零星的采访录汇集而成的。采访者对被采访者的话予以阐释发挥的危险始终存在，在这样的情况下，通过使艺术家们的看法直接以其被阐说的原貌呈现在读者面前，采访者便避免了借他人之口说自己的话。遗憾的是，西方世界与苏联之间的紧张关系减少了与苏联钢琴大师接触的机会，已被允准的一次采访，也因为最近发生的出国在外的苏联艺术家的叛逃而被取消了。

本书意在面向广大的读者。被采访的艺术家们相信：他们的思想和观点会给所有志向远大的音乐家——特别是钢琴



家——以及音乐教师和音乐听众以某种点拨或感触。那些认为自己的孩子具有天赋的父母，会注意到艺术家们关于何时以及如何让孩子开始学习钢琴的看法。钢琴教师们则有机会研究教育方法在数量和质量上对学生发生的影响。最重要的或许是，那些严肃认真的钢琴学生会清楚地看见，选择音乐演奏会作为自己的终生事业究竟意味着什么。

最后，本书旨在面向广大古典音乐爱好者，他们对艺术技能的欣赏把他们带入音乐厅和音乐录制品商店。大师们如何看他们自己，如何看自己的艺术和自己的听众，将会满足人人皆有的对名人的好奇心。天才过去的经历，他们成长的过程以及他们最后取得的成就，无疑会使甚至那些业余爱好者们也对其发生更为浓厚的兴趣。

在这本书中说话的艺术家并非试图要从每一位读者中造就出钢琴演奏家来，他们的本意也并非竭力要给那些含苞待放的小音乐家们以激励和鼓舞。如果他们的某些话确实起到了这方面的作用，那也仅仅是因为他们献身于他们的职业就像医生、律师、会计、证券经纪人以及其他任何人沉浸在自己的事业中一样。他们的故事会给人以愉悦，给人以生命及人生的启迪，这才是最重要的。

本书强调艺术家也是人类家族中的一员，他们也像任何人一样竭力试图处理好日常生活中的许多烦恼，唯一的区别只在于他们必须以不同的方式去处理。并非其他任何职业的人都必须成为出色的孤独者，但钢琴艺术家却把这视为自然而然的事情。钢琴艺术家并没有对此加以抱怨，他们仅仅是在陈述他们生活中的一个事实，而这是艺术家们必须接受的一个事实。

读者在这里见到的艺术家像一般人一样畅所欲言地谈论他们的职业，谈论他们对自己职业作出的反应，谈论在他们的生活中有过什么样的希望和梦境——就像我们也曾有过的那样。看得出谈话既未有意将这些钢琴艺术大师引入一条事先拟定的路线，也没有试图以此来证明某些陈腐观念的企图。每一次专访的话题完全随谈话的艺术家兴之所至，谈话的格式也并不遵循惯常的一问一答式的陈旧公式——这种方式有时会使谈话者的话题显得散漫。但本书的目的却并不是要给读者提供一些有关钢琴演奏家生活的专著或论文，毋宁说，本书的目的是要让这些艺术家告诉我们：他们是从何处并以何种方式介入到我们生命的主流或大潮中来的。

不过，钢琴艺术大师和从事其它职业的人的一个重要区别是：钢琴艺术家通过钢琴这种乐器来对音乐以及人类做出阐释，而其它职业的人则直接把他们的技艺用于一种对象或产品。事实上，只有艺术家能够用自己个人对周围世界的看法去给自己的作品抹上一层色彩。正因为如此，就有必要理解和懂得钢琴家们看世界的方式，因为如果我们希望懂得钢琴家是怎样阐释乐曲的，就有必要懂得他——既作为专门职业者又作为和其他人一样的地球上的过客——是如何看待人生的。当然，这些人是极有才华的，他们十分勤奋地工作以便使自己的技艺臻于完美——正像许多其他职业的人一样。但不知为什么他们作为必有一死的人，其生命却悄悄进入到他们对音乐艺术形式的阐释中去了。听一听本书中艺术家们的谈话，听众们可望看到的他们远不只是一些像奥尔森所说：“衣冠楚楚、模样可怕，坐在钢琴前弹奏李斯特、勃拉姆斯、肖邦、莫扎特、舒曼或拉赫玛尼诺夫的人。”

目 录

他们用音乐讲述人类的故事 (1)

克劳迪欧·阿劳 (1)

弗拉迪米尔·阿什肯纳吉 (15)

阿尔弗雷德·布伦德尔 (29)

约翰·布朗宁 (41)

阿莉西娅·德·拉罗恰 (59)

米夏·狄希特 (70)

鲁道夫·费尔古斯尼 (82)

格伦·古尔德 (99)

弗拉迪米尔·霍罗维兹 (131)

拜伦·贾尼斯 (148)

莉莉·克劳斯 (167)

罗莎琳·图雷克	(181)
安德烈·沃茨	(207)
保罗·巴杜拉 - 斯柯达	(220)
乔格·博勒特	(244)
尤里·伊果罗夫	(268)
贾尼娜·费亚尔考斯卡	(290)
利昂·弗莱舍尔	(334)
埃米尔·吉雷尔斯	(254)
斯蒂芬·霍夫	(367)
左尔坦·科西斯	(401)
加里克·奥尔森	(419)
瑟西莉·欧塞特	(450)
默雷·佩拉希亚	(464)
伊沃·坡戈雷利希	(481)

克劳迪欧·阿劳

(Claudio Arrau)

克劳迪欧·阿劳自 1941 年起便定居在道格拉斯顿——纽约郊外 35 英里外的一个小镇。他和他夫人住的那幢白色住宅隐藏在高高的树篱后面。阿劳夫人在门口欢迎我并立刻把我引进一间很大的音乐厅，这间房间引人注目的是靠墙的架子上摆满了书和各种各样的艺术品，而那台斯坦韦（Steinway）式的黑色钢琴则在房间最远处的角落里找到了最适合它的位置。

当阿劳先生走进房间的时候，房间里的艺术气氛更使得我好奇心倍增，然而我知道，一旦他开始说话，在适当的时候，他一定会向我解释为什么一间音乐厅会像这样摆满书籍、雕像、非洲的和前哥伦比亚的艺术品、古董式的家具和东方的地毯。以一种优雅而温和的风度，阿劳缓慢而柔和地谈了起来。他小心翼翼地斟酌词句，精力充沛地表达他的思想，不时穿插以笑声并辅之以手势。尽管他不时发出笑声，他却仔细地权衡着他所使用的字眼，往往停顿下来换一种方式表达一种思想，以免他的意

思被人误解。象许多著名艺术大师一样，阿劳想不起他什么时候曾希望从事别的职业而不是做一名钢琴演奏家。

那是毫无疑问的。当我回首往事时，我认为我天生就是弹钢琴的。因为早在我开始懂事之前，我便已经坐在钢琴前，以一种再自然不过的方式让它发出声音。我对钢琴有一种感情，甚至当我还是一个孩子的时候，我便感到钢琴似乎只是我的手臂的延伸。当然，仅仅天赋还是不够的，它还需要得到发展。我很幸运地在这一时期得到了马丁·克劳塞（Martin Klause）的帮助。马丁·克劳塞曾在弗兰茨·李斯特门下学习，因此我继承的是李斯特的传统，并且通过李斯特，继承了泽尔尼（Czerny）和贝多芬的传统。克劳塞对我发生了最大影响，他是我唯一的老师。没有他，我也许会有同样的艺术生涯，但事业上的成就将会是不同的模样。

许多艺术家声称他们是凭借自己的直觉成长起来的。我不相信这种说法。直觉固然重要，天赋的才能固然重要，但一个帮助你，引导你，使你的才能得以发挥出来的导师却是绝对必需的。此外，这个老师还必须是恰恰适合于你的老师，因为师生关系同时包含着两个方面，涉及到相互间的响应。从某种意义上讲，我崇拜克劳塞，我尽量吃下他放在我面前的一切。我完全按照他的意愿去做。克劳塞教我懂得了艺术技巧的价值，他完全相信艺术技巧，但仅仅是把它作为一个基础以便为随之而来的东西作好准备。这随之而来的就是音乐的意义和音乐的解释。仅仅成为一名“钢琴师”是不够的——不管是多么杰出的钢琴师。我相信一种包含着文

化、知识和直觉的全面发展，相信荣格（C. G. Jung）所说的整合（integration）。一个人所有的内在素质和他所具有的一切才能，应该汇聚到他作为一名艺术家的个性中去，汇聚到他作为艺术家而创造出来的音乐中去。艺术家的注意力不应该仅仅集中在音乐上，为了更好地理解音乐，艺术家必须拥抱和囊括整个宇宙。

一种最常见的批评指责音乐家们过分专业化，以致他们仅仅生活在自己的领域中而不与外部世界发生关系。这种批评也许并非无的放矢，至少我本人就非常反对导致这种偏狭的态度和哲学。当我从事教学的时候，我总是试图不仅从青年艺术家身上唤醒音乐的素质，而且也使他们意识到全面发展其文化人格的重要性。这包括阅读各种书籍，观看和欣赏戏剧与歌剧，对艺术和经典性文学作品进行研究甚至对心理学进行研究。所有这些将极大地有助于造就一个全面的艺术家。我本人尽管从未进过学校，却被给予过最完整的教育。不过在大多数情况下，我是通过自学不断继续对自己的教育的。无论何时何地，我从未停止过阅读各种书籍，而且，正像你看见的那样，我什么样的艺术品都买。我需要置身于美的事物中。艺术、美、自然和知识是我的灵感。至于书籍，那更是我的狂热爱好。不仅这间房间，整个这幢房子都尽其所能地塞满了各种各样的书——现代小说、古典小说、诗歌、社会学、艺术、音乐学。我不能漏掉心理学方面的书籍，我对心理学有着特殊的兴趣。我现在正在读一本了不起的新书——沃尔夫冈·希尔德海默尔（Wolfgang Hildesheimer）写的《莫扎特》。这本书还未翻译成英语。它完全不同于许多论作曲家的书籍，它强调的是莫扎特音乐中

的心理学。

电视也能成为教育的手段，尽管我并不是一个喜欢看电视的人，但一旦我听见有一场特别的演出，我就会立刻坐在电视机前。最近我看了一场非常了不起的演奏，那是卡拉扬指挥的《蝴蝶夫人》。演唱得棒极了，那是不用说的，但真正使这部作品与众不同的却是排演和执导。所有这些表明：真正的钢琴家必须从一切泉源获得营养以形成自己的完整人格，不这样做便只能始终是一个狭隘的、不完整的艺术家。

此刻，即使我将自己限制在对音乐的研究上，我也并不认为应该仅仅专注于某一个作曲家。你研究的作曲家越多，包括的范围越广，你就越能从你演奏的每一个单独的作曲家身上发现更多的东西。如果你想要懂得一个作曲家的某一部作品，那么，极为重要的便是去研究那位作曲家的全部作品，这样才能更好地理解他的语言。这时，通过其在钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏或在交响曲中的类似出现，你往往能突然领悟其意义，此前模糊的地方就会变得清晰。

你问克劳塞是怎样教我的。好吧——首先，他向我示范李斯特弹奏颤音的许多方式。他向我强调：颤音是有意义的，它们并不仅仅是一部作品中用作装饰的手段，而且有其表现性的目的。颤音必须以不同的速度弹奏，以适合正在演奏的作品的情调。有的颤音很快，有的则很慢；有的很高亢，有的则很轻柔。技巧是由作品的特征决定的。在弹奏不同的音阶、琶音（arpeggios）和作品段时，克劳塞主张两臂应该像两条蛇。这样，与完全放开的手腕配合一致，如水泻一般的运动才不会有任何间断。整个画面是一种流动状态和一种无所努力的弹奏，无论你是在演奏一大段和弦还是在演

奏一小段曲式。据悉，李斯特本人就是这样演奏的。

克劳塞还花时间教我弹奏分解和弦 (broken chords)。他向我示范李斯特是怎样教他弹奏他的一些练习曲——例如《黄昏谐调曲》(Harmonies du Soir)——中经常出现的分解和弦的。我还记得他怎样教我使用踏瓣 (pedals)。为了获得丰富的音响但又不要使它太硬，我学会了在开始一个谐音之前先踏下踏瓣。然而，当你把所有这些汇总起来并开始谈论技巧时，你必须认识到这些东西本身并不是目的。练习颤音、分解和弦和练习使用踏瓣，所有这些不过是用来实现和表达你的音乐幻觉的手段而已。

换句话说，技巧只是阐释艺术的手段。首先，你必须通过研究早期的版本、手稿和摹本来做到绝对忠实作曲家的原意。如果作曲家注明这一段应该弹奏得强有力，那它就应该被弹奏得强有力，而不是被弹奏得极其微弱。另一方面，这种对作曲家原意的忠实又仅仅是一个基础，在此基础上，钢琴艺术家建立起他自己的幻觉和他对作品的理解。但钢琴艺术家的幻觉不应该使他对文本的尊重濒于险境，不应该危及他已经知道的作曲家的原意。某些钢琴家对原作采取“利用”的方式，通过对原作进行改变来达到一种自我表现，这是错误的做法。另一些人则似乎对作曲家们如此敬畏，以致走向另一个极端。他们不是在弹奏作品，而仅仅是在弹奏一个个音符。这同样也是错误的做法。优秀的钢琴艺术家总是能够进入自己的想象驰骋，但他绝不会破坏原作的完整性，绝不会使原作不再如作曲家本人看见的那样。

这绝不意味着幻觉将始终如一、永恒不变。随着钢琴艺术家艺术生涯的成熟，他会看见更深的东西，原来的幻觉会



变得更为深邃。但这是一个缓慢的、渐进的过程。你总是趋向于从某段作品中揭示出新的意义，这使你越来越接近音乐内在的核心。这就是为什么年轻的艺术家的不宜弹奏贝多芬晚期作品的缘故。年轻的艺术家的应该倾其毕生精力地去研究贝多芬晚期的奏鸣曲，但不应该急于演奏它们，因为这是一种对他不可能的自负要求。晚期贝多芬和晚期舒伯特的作品应该逐渐地、慢慢地在你的心中成熟。你应该一直和它们生活在一起，直到许多年以后，才决定公开演奏它们。这同样适用于莫扎特的作品。在舒伯特早期的作品中有一种与某种深度混合在一起的民间调式的单纯，但从他晚期的作品中，我看到了死亡，看到了作为生命之一部分的死亡的逼近。这种情调存在于他的作品中，确切地说，存在于他晚期的奏鸣曲和歌曲中。这些作品中结合着如此众多相互歧异的成分，以至我相信年轻的钢琴艺术家很难使自己与所有这些成分发生关联。这倒不仅仅因为人生体验的缺乏，而且也因为年轻艺术家们尚未通晓所有的作曲家以及这些作曲家的所有作品。

另一位作曲家是德彪西，他的深度和灵性往往被演奏者忽略。当然，我认为贝多芬很可能是所有作曲家中最伟大，同时也是最深邃的一位，因为他可以说囊括了整个宇宙。我确信他从未意识到他的作品会对未来的世代具有如此多如此大的意义，以及这些意义会怎样随着时代的转移而转移，但他一定感觉到了他的音乐对人类世代所具有的那种巨大呼求。

德彪西的音乐则完全是另一种迥乎不同的东西。德彪西音乐中令人惊异的地方正是这种神秘，这种使人如此难以解释他实际上究竟意指什么的音乐上的神秘感。人们不得不一

再花费大量时间去研究他的作品，才能真正抓住他的意义所具有的意义。他在音响上的那种难以置信的美是毫无疑问的，但仅仅停留在他的音响上，则是对德彪西的误解。他的音响是那些更为神秘，更为费解和十分深邃的知觉的表现。这就是他的作品何以如此难于演奏的缘故。他的意义中呈现出如此众多而巨大的问题。拉威尔（Ravel）在技巧上比德彪西更难弹奏，但拉威尔作品中的意义却容易把握得多。

不过，我的兴趣也同样在当前。我对现代作曲家颇感兴趣，但我还没有时间去对他们作全面的研究。如果我有时间，我会多多弹奏他们的音乐。像斯托克豪森（Stockhausen）、布勒日（Boulez）、科普兰（Copland）、艾略特·卡特尔（Elliott Carter）和查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）这样的名字，随时随地都会出现在我的头脑中。我认为艾略特·卡特尔的钢琴奏鸣曲是了不起的作品。当然，艾夫斯已几乎称得上是经典性的。科普兰也是如此。斯特拉文斯基一样，阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）是又一位不会被人遗忘的先锋派作曲家。此外，我还得把一位至今尚不为美国人知晓的作曲家包括进来。这位作曲家创作了歌剧《军人》（Die Soldaten），该剧包含着某些我认为是迄今以来最伟大的音乐。我在慕尼黑那段时间曾三次观看这部歌剧，我发现它难以置信地充满了音乐想象和如此丰富的音乐思想，我是难以一次便吸收其全部意义的。伯恩德-阿洛伊斯·齐美尔曼（Bernd - Alois Zimmerman）死得过于年轻，因此他的音乐遗产十分有限，但《军人》将使他得以不朽。

另一位我非常信赖的现代作曲家是迈克尔·蒂皮特（Michael Tippett）。他的歌剧《普利阿姆王》（King Priam）。