

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H5.1.9
总登记号	TCLb 6 154439



近现代  
外国著名钢琴家  
采访记

# 钢琴家论

# 演奏

6800.270  
H5.1.9  
154439



迪安·艾尔德著

人民音乐出版社



# 钢琴家论演奏

近现代外国著名钢琴家采访记

〔美〕迪安·艾尔德 著  
叶俊松 译  
周广仁 校

人民音乐出版社

责任编辑：俞人悦

## 钢琴家论演奏

近现代外国著名钢琴家采访记

〔美〕迪安·艾尔德 著  
叶俊松译 周广仁校

\*

人民音乐出版社出版

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所经销

北京计量印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 250千字 11印张

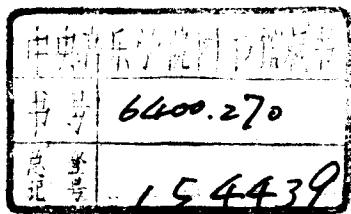
1992年2月北京第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数：0,001—3,270册

ISBN 7-103-00975-9/J·976 定价：8.75元



本书著者迪安·艾尔德



## 译 序

近年来，我国钢琴教育事业和钢琴表演艺术事业都取得了巨大的进步和发展；在国际上也有了一定的地位。但由于其历史较短（只有一百年左右），普及工作也远远不够，所以，有关钢琴教学法，钢琴艺术史，钢琴家的培养和成长过程的书籍和资料，国内写作或从国外翻译过来的都比较少。这必然会对钢琴界的知识更新，信息交流，及学术动态剖析等方面起到消极影响。

有鉴于此，我们特抽出时间翻译一点东西以补这方面的不足，算是聊尽绵薄。

《钢琴家论演奏》是美国著名钢琴家、教师、作家迪安·艾尔德（Dean Elder）花费多年心血，收集整理若干资料才提供出来的珍贵成果。作者称这本书为“打开通向艺术家之路的大门钥匙”。

迪安·艾尔德曾跟基瑟金、福列等钢琴大师学习，是美国读者最多的音乐杂志之一《钢琴》（Clavier）的顾问编辑，并曾担任过一些国际钢琴比赛的评委。

本书内容翔实，材料丰富，文笔生动，深入浅出。最为精彩的是它不仅给我们介绍了本世纪老一代的钢琴家如亚瑟·鲁宾斯坦，瓦尔特·基瑟金等人，还介绍了目前正年富力强，雄据琴坛，叱咤风云的新一代钢琴家，如玛尔塔·阿尔赫里奇，加里克·奥尔森等人，谈及他们的成长过程，师承，艺术见解，演奏技巧及

风格等，极其值得我们学习和借鉴。

时代在发展，艺术也跟着前进。我们谨用本书里的一段话结束这简短的序言：

“一九六五年，玛尔塔等一群三十岁左右、崭露头角的青年钢琴家意识到另一个时代，就是他们自己的时代已经来到了；他们感到应该擦去因失掉拉赫曼尼诺夫们，基瑟金们，古伊奥玛尔·诺瓦斯们，基娜·巴考尔们而流下的悲哀之泪，不论其损失有多大。总之，新的时代已经来到了。”

原编者共采访了四十五位钢琴家，我选译出其中十八篇，尚非全豹，以飨读者。

1985年5月

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	HS-1.7/TCLb 6
总登记号	154439

## 目 录

译 序 .....	( I )
1. 亚瑟·鲁宾斯坦 (Arthur Rubinstein, 1886—1982) .....	( 1 )
2. 瓦尔特·基瑟金 (Walter Gieseking, 1895—1956) .....	( 21 )
3. 何塞·伊图尔韦 (Jose Iturbi, 1895—1980) .....	( 39 )
4. 古伊奥玛尔·诺瓦斯 (Guiomar Novaes, 1895—1979) ...	( 51 )
5. 罗伯特·卡萨迪苏 (Robert Casadesu, 1899—1972) .....	( 77 )
6. 克劳迪奥·阿劳(一) (Claudio Arrau, 1903— ) .....	(105)
7. 克劳迪奥·阿劳(二) (Claudio Arrau, 1903— ) .....	(124)
8. 鲁多尔夫·塞尔金 (Rudolf Serkin, 1903— ) .....	(153)
9. 基娜·巴考尔 (Gina Bachauer, 1913—1976) .....	(187)
10. 保尔·巴杜拉-斯科达 (Paul Badura-Skoda, 1927— ) ...	(207)
11. 瓦尔特·克里恩 (Walter Klien, 1928— ) .....	(235)
12. 塔玛什·瓦绍里(一) (Tamas Vásary, 1932— ) .....	(251)
13. 塔玛什·瓦绍里(二) (Tamas Vásary, 1932— ) .....	(270)
14. 玛尔塔·阿尔赫里奇 (Martha Argerich, 1941— ) ...	(279)
15. 亚历山大·斯洛波蒂亚尼克 (Aleksander Slobodyanik, 1942— ) .....	(297)
16. 纳尔松·弗雷雷 (Nelson Freire, 1944— ) .....	(309)
17. 加里克·奥尔森 (Garrick Ohlsson, 1949— ) .....	(323)



亚瑟·鲁宾斯坦



## 亚瑟·鲁宾斯坦访问记

亚瑟·鲁宾斯坦把我让进他在纽约饭店套间的客厅里，一架大演奏钢琴摆在很显眼的地方。他指着一张放在立体声装置上的很大的侧面照片，说道：“请看那美丽的、波浪般的长发吧！阳光恰好照在上面，不正像一座瀑布吗！他们说那是我八岁孙女的照片，开始我还不相信哩……”

从鲁宾斯坦先生的言谈笑貌和动作举止上，我简直不能相信他已是八十四岁的老人了。他皮肤光滑，蓝色的眼睛炯炯有神，友好的微笑令人感到愉快，很快就给我留下了深刻的印象。他的英语混杂着外国口音和句法。这天他身穿一件红色运动衫，系着领结，还是为波里斯·夏里亚宾的《时代》杂志作封面时那样。

“请这边来。”鲁宾斯坦先生继续说，“那个镶框的铭文和金钥匙，是我前天晚上在南卡罗利那州哥伦比亚演出后得的。你能相信这把钥匙是真金的吗？不，不可能，因为它的重量不够。但是当他们赠送给我时，我仍然十分感动，这使我想起过去莱森奥的一个故事……”

“钢琴家阿尔弗烈德·莱森奥尔是李斯特的学生。他在德国举行了一次很盛大的音乐会。音乐会后经理人在后台问他：‘你愿意得一千马克呢或是得一个纪念章？’莱森奥尔反问道：‘这个纪念章值多少钱？’‘25马克’，经理人回答说。‘那么’莱森奥尔说，‘我要这个纪念章加上975马克。’”这一来鲁宾斯坦先生一下

子就使谈话气氛变得自然而轻松了。

鲁宾斯坦先生在胜利公司的唱片监制人马克斯·威尔科克斯也来了，于是，我们三人坐下来交谈，鲁宾斯坦先生抽着雪茄。

### 如何对作品进行解释

“鲁宾斯坦先生，”我开始提问了，“巴黎《费加罗报》的音乐评论员白纳德·加沃蒂在他的一本书中提到你时说：‘使音乐形象化有两种方法；其一是把它的含义揭示出来，其二就是把它所表现的传达出来。’你对这段话有什么看法？”

鲁宾斯坦先生一下子就坐直了，“对，我觉得这两种使音乐形象化的方法都是可行的，”他说，“主要取决于所表演曲子的重要性。有时，要求我们像作曲家本人那样把曲子的含义揭示出来，特别是那些不太重要的曲子。有些曲子是因为得到伟大演奏家的处理而身价倍增的。例如，莫什科夫斯基和李斯特都有一些可爱的作品，而李斯特演奏自己的作品则使作品大为生色；伟大的比利时小提琴家伊扎伊演奏出来的效果比维厄唐协奏曲本身好得多；卡萨尔斯演奏福列的《悲歌》，其美丽动人的程度使我痛哭失声。然而，当我们翻阅这些作品时，发现它们并不是重要的作品。

“另一方面，有一些曲子是我们尊敬的大师们、伟大的作曲家们的杰作，被我们仅仅当作媒介物，当作使群众更好地理解作家的一个环节。我们必须把这些伟大作品所表现的东西传达出来，上天赋予我们的才能就是能把音乐的涵义传达给纯朴而无知的公众。我说的‘无知’是按法文的意思：J'ignore 在法文里也只是‘我不了解’的意思，就是说公众不了解这个曲子，所以我

们两方面都可以做工作：揭示出音乐的涵义及传达出音乐的表情。”

“你为某些具有特别意义的音乐作过解释吗？”我问道，“我指的是用文学手法把某种气氛、特点、或乐句的含义描述出来。”

“用文学描述乐句吗？我的回答是‘不用’，”鲁宾斯坦先生回答说，“我不采取这种办法。乐句没有文学含义，但是整个作品则常常强烈地表现出某种文学上的倾向；甚至肖邦的某些作品也是如此。

“肖邦是不得已而承认文学的重要性的，他是文学和音乐结合的最大敌人。这也许就是他未曾给他最伟大的朋友和歌颂者舒曼以赞美的原因；他本应给予赞美的。你知道肖邦公开表示不喜欢文学和音乐是紧密联系的这一已被公认的论点，而这正是舒曼一生中都宣传的论点。

“然而，肖邦还是被一个文学上的主题影响了。这我们都清楚，就是他写《f小调协奏曲》的小广板时；这是他唯一赞同类似这样的事的一次。‘……他失恋了，为了那个唱得很好但有时会跑调的愚蠢的波兰姑娘。’”

马克斯·威尔科克斯插话说：“鲁宾斯坦先生，你不是曾经告诉我你弹奏肖邦的某些作品，例如《降A大调叙事曲》时，你的脑子中在思考着某种故事情节吗？”

“对，”鲁宾斯坦先生回答说，“你知道，当一个人倾诉自己的演奏时，他会被某种幻象影响着。我弹《降A大调叙事曲》的意境并不是我自己的。英国艺术家、插图画家奥布利·布尔德司利从《降A大调叙事曲》得了灵感，便作了一张画。他在画面上画了一个穿着一件很长的黑色天鹅绒衣裳的女人，用古老姿势骑着一匹白马，就是说，她的两条腿都摆向一边；衣服非常非常之长，

背景是一个很恶劣的天气，就是这些，自然，这就使我联想起爱情幽会的主题了。

“这首叙事曲的开始是一问一答：‘你明天来吗？我们在哪儿见面？’

谱例 1



‘是的，我希望如此。’

谱例 2



问答继续下去，直到第二主题出现了马的跳跃声”。鲁宾斯坦先生用他那温文尔雅而又深厚、低沉的男中音把它唱出来：

谱例 3



奥布利·布列德司利把这些都画出来了，他显示出马的跳跃，它看着所发生的一切。

“我觉得这个主题是表示水妖①，”我发表了 my 见解。

“不，是马，”鲁宾斯坦先生继续说下去，“这是一个可以用乐队伴奏的马戏团场面的主题，一匹盛装得非常美丽的马，一个戴着礼帽的可爱的骑士，一位骑着马的夫人。这个主题会比他们平时听见的曲子好听得多。

“其他作曲家也常在作品上加以文学的意义。据认为德彪西是在写完《前奏曲》之后才给它们加上标题的。有人说舒曼也是如此。但我不太相信这类说法。舒曼从思想上就倾向于文学，他必然在创作前就有所考虑。他写出了他的感情——佛洛列斯坦和约瑟比乌斯等——这就是他的感受。

“前些天，当我弹德彪西的《金鱼》时，忽然间，我的女儿阿莉娜的眼睛里充满了眼泪。她说：‘可怜的小鱼儿呀！’在乐曲的开始，你可以看见美丽的小鱼在阳光下的水中游来游去，追逐，戏耍，在渔人的诱饵旁跳跃；转瞬间，它就被钓起来了。

谱例 4



它扭来扭去地想要摆脱钓钩而逃，但是不行。开始时的那个主题现

① 斯塔的纳维亚神话中之水妖。——译注

在变成悲剧性的了，最后的一段也是悲剧的，成了一个很伤心的故事。你完全可以按照这个故事情节来演奏这首曲子。标题就是‘可怜的小鱼’。

#### 谱例 5



“你看，德彪西非常喜欢水，他喜爱河流、泉水、大海和大洋。他公开地写出《大海》两个字，他深深地被水所吸引。我却恰好相反，我喜欢山；我一点都不喜欢海；海使我厌烦。我坐过很多次船。有时我坐船到阿根廷去，我总是呆在舱里，一眼都没有看海。当然不是因为生病，我看书，躺在床上，拼命地吃，如此而已，绝对不看海。我一生中还没有裹在毯子里，坐在甲板上看那蓝色海水的经历”。

## 大 线 条

鲁宾斯坦喜欢弹成堆成块的音符。他比较感兴趣的是像《热情奏鸣曲》末乐章、肖邦的《革命练习曲》和《d小调前奏曲》那样大珠小珠落玉盘式的曲子，而不是要花功夫去把每个音都搞清楚曲子。

我对鲁宾斯坦先生说，我经常称赞他的演奏大线条清楚。“对你来说，细节问题总是迎刃而解的。”我又说，“你的演奏千变万化，色彩丰富；你曾说过你宁肯在个别音上失误而不愿在整体上发生问题。”

鲁宾斯坦回答说：“对，宁肯在个别音上失误、不因小失大的这种作法不应归功于我，那是老一代伟大钢琴家在我年轻时给我留下的深刻印象——尤金·德·阿尔伯特先生、菲路奇奥·布佐尼先生，有一位康拉德·安索尔格，还有一位法国钢琴家，爱德华·里斯雷，你知道的。他们都不像今天弹得这么谨慎细致。当然，我谴责今天这种谨小慎微的演奏——这将引起我的朋友马克斯·威尔科克斯极大的兴趣——因为钢琴家们都被吓住了，他们将不如在唱片上弹得那么好了。

“所以，你看，应该向威尔科克斯致谢，因为唱片上出来的效果是那么完美，没有差错。然而在音乐会上钢琴家们可能失误一两个音。今天的钢琴家们有点被吓住了，思想集中在如何使表演完整无缺上，结果是有时会失去曲子的线条。必须具备某种大的意境和大的设想才能刻画出大的线条和大的轮廓。‘灵感’这个词是一个愚蠢而陈旧的概念，它说明不了多少问题，但是它还有一点儿生命力。你必须要有灵感，有的音乐会上你灵感来了；有的音乐会上却一点灵感也没有。这毫无疑问，我自己清楚。有时，一个音乐会结束后，我知道这是一个有感应力的音乐会，我的演奏像有魔力一样。有的音乐会只因是签订了合同，必须完成，避免不了而应付差事而已。”

“你的灵感是凭直觉而来，几乎是无意识、不自知的，”我说，“并不是你有意识安排的。”

“对，对，对，绝没有事先安排。”他理直气壮地回答说，“这是不能安排的，我是一个天生的即兴演奏者。我觉得我还从先辈和长者那里学到了如何即兴演奏。我还听到有关我的同姓者安东·鲁宾斯坦的很多传说。他的确可称得上一个富于想象力的、天才的钢琴家。柏林的海因里希·巴尔特教授是一个愚腐、平凡

而又卖弄学问的人。我从八岁到十五岁是跟他学习的，他一点都不放松我，不准我用五指代替四指。‘啊！懒狗，魔鬼，四指呢？’他真是愚腐到顶了。他有一个安东·鲁宾斯坦的胸像，虽然鲁宾斯坦弹了很多错音，又不常练琴，只是日以继夜地写他那些无足轻重的曲子，然而，因为是安东·鲁宾斯坦的胸像，所以巴尔特教授还是把它保留着。

“我认为安东·鲁宾斯坦对乐曲的处理和解释是超凡入圣的。所以我借鉴了他的方法和观点并坚持下去。这些你是理解的。我宁肯让人们懂得我是怎样理解曲子的，气势、脉搏、动力和作曲家的意图。

“有的人总是谨小慎微，总是放不开，只想别漏掉某个音，别碰着旁边的音，别把邻近的两个音同时压下去。其实，这些枝节上的考虑都应该排除掉。这个密集和弦是全曲的高潮吗？那么，为了需要，我就得把它‘砸’出来，弹错一两个音没有关系，主要是整体。要把正确的音乐形象传达给听众，若不如此，那我早在若干年前就被赶下舞台了；因为从数量上看，我可以算是弹错音的冠军，但公众对此并不在乎。公众主要是不能容忍对整体的歪曲。

“你知道那天晚上我和纽约爱乐乐团演出莫扎特《d小调协奏曲》吗？在演奏时，我有某些失误，丢掉了几个音，我有点紧张。预演时我和司瑞尔先生合作得很好。但是正式演出时，司瑞尔先生有点紧张，使我也跟着有点紧张了。虽然丢掉一些东西，但是无伤大雅；从整体来看仍是一场精彩的演出，一场受到欢迎的演出，美好的演出。大线条非常、非常、非常之好，充满了生气，充满了热情，充满了一切的一切”。

忽然，马克斯·威尔科克斯打断了他的话说：“鲁宾斯坦先



先，我可以提个问题吗？你的演奏有一个特点给我留下了印象，例如：发展部之后是主题再现，好些人处理这种地方时都是突然而生硬地再现出来，几个段落就被割裂了。但是你有办法，你在再现之前一小节来一个渐慢；这样一来，主题进入时就感到非常自然，非常流畅，和整体顺利地融合在一起了。”

“你看，”鲁宾斯坦答道，“实际上，我这样处理是有两点考虑和根据的。第一是有一类作曲家，他们的灵感除考虑心中所要创作的曲子外，毫不考虑其他的一切，连舞台和听众也不考虑；第二点，我的乐感所考虑的是把音符和乐谱背后的真正涵义表达出来。你刚才所指责的钢琴家们可能就是照本宣科，所以在主题再现时就令人感到生硬而不流畅；也许他们还自以为是忠实于乐谱的记载呢。至于我，我的看法是，只根据乐谱弹奏是毫无意义的。把乐谱的内在涵义表达出来才有真正的价值。”

### 有关音乐学的一些要点

下面这个例子说明鲁宾斯坦先生揭示了音乐学上的一个要点，因而使他能正确地感受乐谱所要传达的内在含义。鲁宾斯坦先生说：肖邦《b小调谐谑曲》中部乐段的旋律，就是转B大调 *Molto Più Lento* 的那一段，是根据波兰圣诞节歌曲《Lulajże Jezuniu》而来的，所以这段旋律应该按下面所标示的弹奏：

谱例 6

