

SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING

Samuel Feinberg

法因伯格论钢琴演奏艺术

[俄] 塞缪尔·法因伯格 著

张洪模 译

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

КЛАССИКА XXI
俄罗斯二十一经典出版社
提供版权

4|1229

Samuel Feinberg

法因伯格论钢琴演奏艺术

[俄] 塞缪尔·法因伯格 著

张洪模 译

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

КЛАССИКА XXI
俄罗斯二十一经典出版社
提供版权

图书在版编目 (CIP) 数据

法因伯格论钢琴演奏艺术 / [俄]塞缪尔·法因伯格著; 张洪模译 - 上海:
上海音乐出版社, 2018.1

ISBN 978-7-5523-1332-1

I. 法… II. ①塞… ②张… III. 钢琴演奏 IV. J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 111610 号

©2014, Publishing House Klassika-XXI

Arranged by permission of Klassika-XXI Publishing House Co. Ltd.

Moscow, Russia.

书 名: 法因伯格论钢琴演奏艺术

著 者: [俄]塞缪尔·法因伯格

译 者: 张洪模

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 王 琳 陆文逸 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 19.5 插页: 4 谱文: 312 面

2018 年 1 月第 1 版 2018 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-1332-1/J.1229

定价: 98.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

中文版序

法因伯格(Samuel Feinberg, 1890~1962)是20世纪50年代莫斯科音乐学院钢琴系的“四大金刚”^①之一。他本是另一位“四大金刚”之一的戈利坚维泽尔早期的学生,后来自立门户。他不仅是一位杰出的钢琴家,还是一位多产的作曲家,他的作品受瓦格纳(Richard Wagner, 1813~1883)和斯克里亚宾(Alexander Scriabin, 1872~1915)的影响。作为钢琴家,他从作曲家的角度,对作品有极具个性的独到见解。他最著名的录音大概要属他在20世纪60年代初期录制的巴赫两册《十二平均律钢琴曲集》(48首前奏曲和赋格),现在已有许多CD版本。这个录音在西方引起极大轰动而声名大噪。

许多苏联钢琴家多次和我提起他的《钢琴技艺秘笈》,可惜久已绝版。最近再版后,法因伯格的学生、著名钢琴家梅尔扎诺夫(Victor Merzhanov, 1919~)托人带了一本给我,我立即和中央音乐学院的张洪模教授联系,承蒙他一口应允翻译。他虽已年逾八旬,而且身体不是很好,但用不到两年时间即把全书译完交稿,实在是一件功德无量的事。在我国目前钢琴教学蓬勃发展,“钢琴热”随处可见的情况下,十分需要这类既深入又具体的专业图书。20世纪60年代,另一

^① “四大金刚”是当时莫斯科音乐学院钢琴系四大教研室的带头人物。其余三人是:戈利坚维泽尔(Alexander Goldenweiser, 1875~1961)、涅高兹(Henryk Neuhaus, 1888~1964)和奥博林(Lev Oborin, 1907~1974)。

位“四大金刚”之一涅高兹的《论钢琴表演艺术》由上海音乐学院的汪啓璋、吴佩华教授翻译,该书出版以来,对我国钢琴教学产生了十分深刻而深远的影响,至今已将近一个世纪,不断再版,钢琴老师、学生和音乐爱好者几乎人手一册,发行量超过了数万册。我相信法因伯格这本书的出版也必将在我国钢琴界引起一次新的轰动和冲击,引发我们深思并掀起新的学习热潮。

李名强

2010年1月1日元旦于香港

编者序

塞缪尔·叶·法因伯格(1890~1962),这位杰出的苏联作曲家、钢琴家和教育家名扬国内外,是苏联音乐的首创人之一,是在苏联乐坛中树立崇高目标和理想的人之一。他的活动长达半个多世纪,在音乐艺术的所有领域都留下了深刻的影响。他是一位思想缜密、德才兼备的艺术家,不论在作曲、演奏还是在教学上,做一切事情都独辟蹊径,有着高超独到的见解。他的音乐论著是多年艺术经验的成果。

法因伯格 1890 年 5 月 14 日(旧历二十六)生于敖德萨。4 岁时随父母移居莫斯科。他很早就显露出音乐才能,6 岁时就能在钢琴上轻而易举地为大人们演奏的所有东西配伴奏。随后,他被送往钢琴家耶恩森(后来成为爱乐学校或当时称为“爱乐协会”的教授)门下学习。耶恩森启发了他对古典音乐的热爱。他于 11 岁开始作曲,把一些初作给老师看。老师称赞这些作品,给他上了几次作曲理论课,顺便建议他不用钢琴辅助直接阅读四重奏乐谱。

1904 年,法因伯格入音乐学校,师从阿·布·戈利坚维泽尔教授。一年后随他转入音乐学院。法因伯格对音乐学院充满温馨的回忆。他说过,戈利坚维泽尔教授在同学中间享有绝对的权威,他力求培养学生以严肃认真的态度对待艺术。教授班上充满无拘束的创造氛围。他侧重古典和新俄罗斯的音乐,教导学生们弹拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾和当时不太著名的梅特涅尔、卡图阿尔的作品。

法因伯格在音乐学院演奏了许多作品,数量惊人。在这里只要提一件事就

足够了:他为音乐学院毕业(1911年)准备的曲目,除了规定的(包括弗兰克的前奏曲、圣咏和赋格曲,拉赫玛尼诺夫的《第三协奏曲》)以外,还有巴赫《平均律钢琴曲集》的全部48首前奏曲和赋格曲。这真是音乐学院历来罕见的情况!年轻的演奏家就这样开始了音乐会演奏活动。

法因伯格还同时从事作曲。他少年时期的作品是肖邦风格的,他在11岁时就能得心应手地弹奏肖邦的作品了。后来进入瓦格纳风格创作时期。法因伯格受他的朋友——语文学家“瓦格纳迷”伊·布·鲁默尔的影响,潜心研究了这位德国作曲家的歌剧。他在1907年作的钢琴奏鸣曲像一首浪漫派作曲家的作品,后来他把它销毁了。

但给法因伯格印象最深的恐怕是斯克里亚宾。他早在音乐学院7年级和中学7班(他在莫斯科第二中学学习文化课)时,就学会了斯克里亚宾的《第七奏鸣曲》等作品。他完全被斯克里亚宾的音乐迷住了。他钦佩斯克里亚宾豪迈的音乐理念、非凡的和声结合以及玲珑剔透的装饰华彩进行。

斯克里亚宾的《第五奏鸣曲》和《狂喜音诗》在莫斯科首演是法因伯格一生中的大事。新音乐的氛围激发了这位年轻音乐家从事作曲的动力。但是法因伯格不想入音乐学院作曲系。这时他师从伊·斯·日利亚耶夫学习作曲,后者是塔涅耶夫的得意门生。法因伯格把每个作品都交给日利耶夫看,并且诚恳地倾听他的意见。法因伯格真诚地认为日利亚耶夫是一位卓越的音乐家,永远钦佩他的博学强记以及对音乐风格一针见血的点评。

法因伯格从音乐学院钢琴系毕业以后,两次短暂地访问了德国。在这期间,他作了几首浪漫曲,其中有为布洛克的诗谱曲的《我又停止了脚步》和《如歌唱般的暴风雪下个不停》。

1914年,法因伯格采用布洛克的话剧《玫瑰与十字架》中第二幕第一场的台词写了钢琴伴奏——“歌剧”风格的音画。

同年,他在莫斯科3场音乐会中演奏了巴赫的两卷《平均律钢琴曲集》。评论界盛赞演奏家,称他非常透彻地感受并表现了复调风格。第一次世界大战俄罗斯宣战时,法因伯格应征入伍。1915年,他从前线归来。这时他写了两首钢琴奏鸣曲,后来出版为作品1号和作品2号。在这两部作品中,他已经表现出是

一位有自己鲜明创作风格的成熟艺术家了。在为期不长的时间内,他创作了一系列重要作品:《第三奏鸣曲》(作品3号)、《幻想曲》(作品5号之一,1917)、《第四奏鸣曲》(作品6号,1918)、《第二幻想曲》(1919)、《第五奏鸣曲》(作品10号,1921)、《浪漫曲》(作品4号与7号)和《组曲》(作品15号,1922)、《第六奏鸣曲》(作品13号)和《浪漫曲》(作品14号,1923)、《第七奏鸣曲》(作品16号,1924)。

1922年,法因伯格应聘到音乐学院任钢琴专业班教授。这几年他在国内外多次开演奏会,演奏巴赫、贝多芬的作品,还演奏新音乐,向听众介绍普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、亚历山德罗夫、斯坦琴斯基和他自己的作品。

1924年夏,法因伯格在作曲家普罗科菲耶夫本人演奏会之后,与埃·库培尔指挥的大剧院管弦乐团首演了他的《第三协奏曲》。

下面是法因伯格于1924年5月18日在列宁格勒举行的奏鸣曲晚会的节目表:

米亚斯科夫斯基:第二奏鸣曲

亚历山德罗夫:第三奏鸣曲

普罗科菲耶夫:第四奏鸣曲

斯克里亚宾:第五奏鸣曲

法因伯格:第六奏鸣曲

1925年9月,法因伯格参加了威尼斯现代音乐节,成功地演出了自己的《第六奏鸣曲》。此后,他相继在维也纳和柏林开音乐会。报刊称他是“最杰出的”现代音乐家之一。1927与1929年,法因伯格再次访问德国,在柏林、莱比锡、汉堡等地演出。他的音乐会引起国内外报刊的巨大反响。评论家叶甫·布劳多在《真理报》发表文章说:“……特别要指出,莫斯科钢琴家法因伯格在德国的听众间和报刊上获得了辉煌的成功。法因伯格细腻入微的演奏、对分句独特敏锐的处理风格、辉煌的快速走句和高度的音乐韵味,使习惯于比较简单的钢琴技巧的

德国听众耳目一新。”^①

20年代末,法因伯格在莫斯科的两场音乐会上,演出了斯克里亚宾的全部10首奏鸣曲,以此来结束他大力宣扬莫斯科乐派作曲家的音乐会演出期。此后,他开始经常演奏古典和浪漫派作曲家的作品。法因伯格非凡的记忆力已经传为佳话。他能背谱演奏巴赫、肖邦、舒曼、斯克里亚宾的主要作品,以及拉赫玛尼诺夫、柴科夫斯基、普罗科菲耶夫的许多作品,这实在让人吃惊。他喜爱上贝多芬以后,凭记忆演奏了他的32首奏鸣曲。1940~1941演出季,法因伯格在演奏史上首次同时演奏巴赫的48首前奏曲赋格曲、他的其他作品,以及贝多芬的全部奏鸣曲。这些音乐会是在音乐学院的小演奏厅举行的,场场爆满。贝多芬的套曲还在列宁格勒重演。伟大的卫国战争时期,法因伯格曾多次在莫斯科、第比利斯、塔什干等城市的露天音乐会和医院演出。他还作有一系列爱国歌曲,以及鲍罗丁、穆索尔斯基和柴科夫斯基的声乐和交响乐作品的绝妙改编曲。

1945~1946演出季,法因伯格在莫斯科重演了巴赫和贝多芬的套曲。严重的心脏病使他中断了演出活动。1956年4月3日,他最后一次公开演出。音乐会的节目单中有他改编巴赫的《E小调管风琴前奏曲与赋格》、舒曼的《森林景色》和《交响练习曲》、肖邦的3首《玛祖卡舞曲》和斯克里亚宾的《第四奏鸣曲》。他已臻于钢琴家挥洒自如的境地。他在去世前一个月还灌制唱片,录制了巴赫的几首复杂的曲子。最后几年录制的唱片中有巴赫的48首前奏曲赋格。此外,他的作曲积极性也丝毫不减。在50~60年代初这段时间内,他创作了第十一和第十二钢琴奏鸣曲、《小提琴奏鸣曲》《第三钢琴协奏曲》、南斯拉夫民间诗词的歌曲集等。

法因伯格还把许多精力和时间用在莫斯科音乐学院上。他是钢琴专业教研室主任,培养了许多学生——很多人后来成了高等音乐学校的教授和教师、全苏和国际比赛的获奖者、普通音乐学校的教师以及乐队首席。其中最著名的有钢琴家伊·阿普捷卡列夫、纳·叶梅利扬诺娃、伏·格尔札诺夫、靳·罗辛娜、布·布宁、兹·伊格纳季耶夫、瓦·诺索夫、恩·亚布洛诺夫斯基、叶先科姊妹、奥·

^① 叶甫·布劳多:《苏联音乐家在德国》,1927年10月26日《真理报》。

克里什塔尔斯基。他一直到临终都没有停止教学活动。他于1962年10月22日逝世。

莫斯科音乐学院内,在他执教40年的第28教室,有一块纪念他的大理石牌匾。

为了了解法因伯格的演奏风采,哪怕是扼要地谈谈他的创作也是必要的。

作曲家法因伯格是始终贯彻思想深刻和内容丰富的俄罗斯音乐传统的继承人。他与斯克里亚宾有许多相似之处,与梅特涅尔也有部分共同点,但他的风格绝对是极具个性的。这表现在主题的写法、发展的手法和陈述的方式上。法因伯格对钢琴的性能了如指掌,他还创造出了新的演奏技巧。

他最好的作品是钢琴奏鸣曲,尤其是第二和第三协奏曲更为突出。

法因伯格在处理协奏性上,奉贝多芬的风格特点为圭臬。他在创作《第三协奏曲》时,有一次对笔者说:“有两种钢琴协奏曲或两种处理独奏者和乐队协奏的方式。一派是竞奏或‘协奏’,可以是在技艺结合的层面上,独奏者使出钢琴的一切技巧和表现的解数,使自己的技能在乐队音响的背景上鲜明呈现,给人以深刻的印象。而乐队则弥补演奏者色彩的不足,用多种音色来丰富独奏部,确保独奏乐器的清新和魅力。例如,圣-桑和李斯特的协奏曲就属于这类技艺型的协奏曲。另一类的协奏曲(贝多芬的第四和第五协奏曲可以说属于这一派)是利用独奏者与乐队的对话,好像是音乐表达的抒情独唱个体与交响的合唱集体二者之间思想的对立。”

法因伯格的《第三协奏曲》中,这种钢琴与乐队在哲理上的分歧显而易见,这两个部分长时间独立发展着,“回避”合奏的音响。协奏曲的形象和情绪的矛盾不是马上就达到辩证统一的。奏鸣曲式中,乐队的呈示部(按古典的模式)用钢琴的自由即兴来代替,呈示部的诸新意义的主题声音比较激动昂扬,像是音乐形象的两股生命之流,它们并列但不平行。真正的戏剧性发生在把音响分为远近两层的透视法的意义深长距离中,作曲者几乎完全避免使用管弦乐的合作形式,这一手法没有独立的意义。复调手法贯穿音乐织体。协奏曲的复调不仅仅是旋律线的结合,而是有思想高度的对位。独奏部分的风格特点是陈述主题非常丰满。协奏曲每一乐章情绪的逐渐高涨和高潮,构成了波澜壮阔的画面,促使

了异乎寻常的钢琴演绎形式的诞生。

法因伯格是自己作品的充满灵感的演绎家。他的演奏特点——表情性、朗诵性、动力性和飞跃性——是与他的作品风格分不开的。作为一位钢琴家，他的演奏不仅丰富了自己的作品，他的整体演奏艺术随着经验的丰富也更加完美。

某些评论家奇怪地把苏联钢琴家分为“古典派”和“浪漫派”。为什么不分为“新古典派”“新浪漫派”或“现实主义派”呢？演奏向来都是带有或多或少激情的。演奏的表演究竟是“演示”还是“体验”，这两种表达体系的理论至今还是热门的话题。但这两种体系的概念能够解释苏联艺术丰富多彩的创造思想吗？法因伯格想用自己的看法说明苏联演奏风格的特点是有道理的。这一风格的存在已经由我们杰出的大师们的活动得到证明。当法因伯格谈论苏联艺术家的立场时，也包括他自己的。

当代和过去的传统、演奏现实主义，执著追求技艺、演奏家对听众的责任，对他的艺术的社会的先决条件——法因伯格认为这些都是先进的音乐家必须关心的问题。

法因伯格思想和观点显然与他的实践活动有关。他之所以在一生的后期开始积极地著书立说，是决非偶然的，因为这时他已经能够总结自己的经验了。通常长时间地思索某一个现象，得出的结论就既精确又明智。

钢琴家法因伯格的特点是什么？首先是他关注现代的，特别是苏联的音乐。前面已经说过，他是米亚斯科夫斯基、安·亚历山德罗夫的许多作品的首演者。他的家里经常有作曲家作客，经常传出新作品的声音，争论音乐的发展前途。他非常敬仰普罗科菲耶夫，对他的每一部作品都仔细研究，精彩的地方要弹好几遍。像《第四奏鸣曲》第二乐章这一普罗科菲耶夫的杰作，法因伯格认为是 20 世纪的绝唱。

经常接触新音乐扩大了他的眼界。法因伯格的学生们经常看到面对生疏的作品，他很快就能找到头绪，迅速掌握作者的主旨和曲式的特点。他好像没有克服不了的困难。实际上，他能弹一切钢琴作品。不错，他曾开玩笑诉苦，说他不能弹八度的 vibrato（颤音），可是他轻而易举地弹奏了巴拉基列夫的《伊斯拉美》和李斯特的《梅菲斯托圆舞曲》。技巧问题他永远放在他的心上。他不放过任

何一个听大师演奏和研究他们奏法的机会。他曾经钻研钢琴演奏的理论著作。但是他认为,重要的“主角”还是作曲者和作品。有公开的资料表明他是多么深入地研究音乐风格,从中汲取了多么珍贵的心得。巴赫、贝多芬、舒曼、拉赫玛尼诺夫,特别是斯克里亚宾,是他终身的导师。

法因伯格的钢琴演艺,是在绝对推崇斯克里亚宾的时期形成的。掌握斯克里亚宾风格的困难在于对钢琴声音的独特处理。因此,没有必备的修养,单靠模仿是掌握不了这种风格的。大家都知道,一些演奏家,甚至是大演奏家都有演绎斯克里亚宾作品失败的例子。法因伯格接近斯克里亚宾的风格是通过自己的创作成型的。早在年轻时代,他就被认为是明显的“斯克里亚宾派”,可能还有些模仿其弹奏风格。有一次,斯克里亚宾出席法因伯格的音乐会,仔细听了他演奏自己的《第四奏鸣曲》,夸奖了他。法因伯格绝妙地使自己的技巧适应斯克里亚宾奔腾的主题。他毫不费力地克服了键盘上大的跨度,得心应手地奏出华彩段落的装饰音,掌握了最细致的运音和运用踏板的技术。斯克里亚宾的“秉性”永远留在法因伯格的体内了。正因如此,当他经历了20世纪钢琴各种非常复杂的技巧回归自己时,已经能够自由地演绎其他风格的作品了。法因伯格的技巧中,显然还流露出古典钢琴演艺的痕迹。潜心研究巴赫和贝多芬补充了他的技艺所缺的环节。他自己说,没有料到贝多芬的奏鸣曲在他眼前展开新的一面。这里涉及到钢琴奏法的特点,主要是指演绎过程的戏剧性结构。

法因伯格钢琴演奏的独特,在于他的演绎从来不脱离原作者的本意。他认为“让音乐本身说话”、仔细阅读乐谱所得的收获要比“公认的”风格的条条框框丰富得多。但他不是“复制”作品,而是好像再创作它。他演奏的“不固定性”和即兴性就源于此。“使人感兴趣的是:他今天弹《月光奏鸣曲》会是怎么样的?”——他音乐会的常客彼此之间这样谈论着。在舞台上他永远会找到新的感觉和色彩。他反对刻意“导演”、夸张的强弱色调处理。从他的嘴里说出的最高赞美是:“他弹出了音乐。”这就是说,演奏者表现了作品纯粹的、清晰的形象。法因伯格自己就是“弹出了音乐”,是音乐深深地感动了他的听众。

法因伯格对西方赶时髦的音乐潮流风气非常气愤(“只有冷酷的人才否认音乐有生活的内容”)。他认为音乐是人的思想感情的表现。演奏家完全能够

表达作品中哲理的概念。如果贝多芬的奏鸣曲与戏剧作品有共同点,那在演奏家的演绎中就可以仿效戏剧的情节。这时重要的是正确地安排内涵的重点。能成为真正艺术家的演奏者对音乐的形象语言了如指掌。他既能够鲜明地刻画作品中的每一个“角色”,也能表达整个作品音乐发展的构想。

法因伯格既不“贬低”形式,也不“玩弄”细节。细致轻巧的分句处理形成清晰的旋律轮廓。连接一些段落,分开另一些段落,突出音乐的抑扬顿挫,他的演绎达到了惊人的完美。

他对巴赫作品的演绎值得专门研究。音乐学院的伏·涅查耶夫在听了一场法因伯格演奏《平均律钢琴曲集》中的前奏曲和赋格的音乐会以后写道:“法因伯格是一位博学强记、演奏面广的钢琴家。他的演绎技巧上永远自成一家、绝无仅有,并带有幻想的特征……他演奏巴赫的乐曲好像是同原作者一起在创作这音乐。他弹奏着,好像是用笔描绘出全部复调的织体。在他的演奏中,所有的声部进行清晰自然,任何时候都不会出现瑕疵。”^①

这几句话道出了法因伯格演绎巴赫风格的实质。的确,法因伯格演绎的巴赫音乐充满生机,没有半点沉寂呆板、冷漠无情的状态。他推崇巴赫,不仅因为他是一位卓越的复调大师,更因为他是一位天才艺术家,他创造的作品中形象和力量的力量至今仍震撼着听众。那么,应该怎样表现演绎巴赫的风格呢?只要不是“收藏式地保护古董的倾向”就行。

模仿风格作为艺术手段是徒劳无益的。眼光短浅,就不会在演绎古代作品时取得进步。如今的听众不能容忍在演奏巴赫的作品时,在选择艺术手段上故意清心寡欲地节制情感的流露。

不错,巴赫的作品不是为钢琴,而是为拨弦键琴、击弦键琴和管风琴写的。法因伯格说道:“我们不可能奏出有不同音区的拨弦键琴的色彩,可是现代钢琴能加强和减弱音响,传达每个声部的表现力。一般说来,现代的钢琴与其说是击奏乐器,不如说是像‘琴弦合唱’(如果可以这样形容的话)的乐器。我们击奏钢琴发音,可以造成像弦乐器、管乐器、管风琴以及重唱持续平稳发音的印象。”^②

① 伏·涅查耶夫:《巴赫的套曲》,1950年11月20日《苏联音乐》。

② 1939年3月7日在莫斯科音乐学院钢琴系讲课的速记稿。

现代音乐会钢琴的性能绝对不是与巴赫音乐相抵触的。它虽然失去了“拨弦键琴性”，但增加了新的特点、新的品质。

法因伯格在钢琴上运用一切表现解数，演绎巴赫的音乐。他认为不应该因为钢琴发出的音持续得比较短就加重音，这样听起来，会比用自然的力量奏出来的、逐渐逝去的音刺耳。

法因伯格指下的延长音拖的时间长，并且音量不强。他在演奏活泼的复调乐曲时，常常使用 *non legato*（非连奏）的奏法。他为了达到演奏所需要的清晰，不管音符是怎么写的，会使每个音都有持续，以获得独特的镶嵌音画的效果。大家都知道，油画中从明到暗、从一种色彩到另一种色彩的转移是不知不觉的，而镶嵌的画面只能用阶梯式完成色彩的变换。他在演奏巴赫的某些赋格（例如 G 大调和升 C 大调两首赋格）时，就运用类似的“阶梯式”奏出了清晰有力的 *non legato* 的声音。此外，根据作品的内容，他还会采用连在一起的流畅的 *legatissimo*（最连音）的奏法（例如《降 A 大调赋格》等）。

法因伯格演绎巴赫作品的成功与其突出的风格特点有关。他巧妙地善于使诸如主题和对题、用延长记号把各尾声分开、密接和应、间奏、同时并进的各声部高潮不一致——所有这些复调发展过程中的声音都清清楚楚。声部进行也弹奏得无懈可击。在《E 大调前奏曲（下集）》里，他准确地弹奏了延留音，遵守复调音乐的必要条件，不把两个声部变为一个。他的持续音与织体的陈述融合在一起，这时失去的只是和声色彩的性质。法因伯格推崇像格林·古尔德和万达·兰多芙斯卡这样的演奏家演绎复调的技艺。但是对西方在风格方面，以传统形成的偏见（需要纯“结构地”或“宗教式的超凡脱俗地演奏巴赫”），实在不敢恭维。

他演绎巴赫首先是“演奏音乐”，这是不是风格“浪漫主义化”？可能是，但只是在强调音乐的情感——心理方面的意义上可以这样说。

聆听法因伯格演奏巴赫套曲的听众不是无动于衷的，他们完全信赖演奏者。相信巴赫有七情六欲，相信他的音乐有悲、戚、忧、静、喜、乐、情，全部感情再加上思想。

法因伯格演绎巴赫是苏联演奏艺术中意义重大的现象。国外也理解这一

点。德国(民主德国)著名文化活动家阿·库列尔在访问记中称法因伯格《平均律钢琴曲集》的唱片是1961年艺术界的重大事件之一。美国的一些新闻记者也详细地分析了这些唱片。《音乐美国》的评论员写道:“法因伯格演绎的《平均律钢琴曲集》……属于我平生听到的最好的钢琴演奏典范之列。他的处理生动而充满了朝气,浸润着优美抒情的色调。亲切的柔情、鲜明的色彩和 *rubato* (自由速度),使人觉得他的演奏风格更像是19世纪的,而非18世纪的……在分句和力度的处理上多么富于钢琴技巧和敏锐的色彩感啊!对于比模拟演奏巴赫的风格更重视钢琴演奏技艺的完美的人来说,这6张唱片是独一无二的珍贵。”另外一家美国杂志说:“法因伯格的唱片使我们发现一位睿智理性而又激情满怀、独树一帜的演奏家。他在复调音乐领域有丰富的经验,这在他演奏巴赫的乐曲方面反映得特别精彩。”

钢琴艺术史中有各种演绎贝多芬音乐的方式。在这方面,我们从过去的演奏家们所作的贝多芬协奏曲的华彩乐段中可以略知一二。有学院派的、激情浪漫派的、炫耀技艺派的。现代的,尤其是苏联的钢琴家把演绎风格深刻化了。法因伯格善于探秘。他演奏的早期奏鸣曲和奏鸣曲作品53、57、81a、101、106、109、111号以及第四、第五协奏曲使人难忘^①。在法因伯格的演绎中,每首奏鸣曲都是戏剧性结构化的套曲。

奏鸣曲快板乐章的呈示部相当于剧情的第一幕(情节的开端,介绍角色),情节丰富的展开部相当于第二幕,再现部(情节的小结)相当于第三幕,尾声相当于大结局。在主题的进行中产生形象。情节像戏剧里一样只是逐步地展开。

听众的注意力增强了,作曲家的创作笔触成为合乎心意和可以理解的了。钢琴家引导听众跟着自己,用自己的演绎说服了甚至与自己意见相左的人。

贝多芬的奏鸣曲最使法因伯格赞赏的不是结构而是乐思。他不赞成统一的节拍脉动理论,就以这样的脉动贯穿奏鸣曲的所有乐章,他也不认为形式的严整

^① 关于早期奏鸣曲的演奏,评论家写道:“法因伯格的演奏仿佛年轻的贝多芬活现般,表现了他奔放的热情、诗意的幻想和意味深长的沉思。这位天才的反抗者、浪漫主义者,在自己早年的创作中已经开辟了音乐艺术的新途径。”(阿·尼古拉耶夫:《法因伯格的音乐会》,1941年3月11日《苏联音乐家》。)

只能靠演奏的“绝对”速度。为了使作曲者的乐思更清楚,他探索了如何更深刻地处理速度统一的问题。于是产生了“明暗”奏法:使作品的主旨突出在“前景”,次要的东西移到后景。

他演奏的《第四协奏曲》第一乐章的尾声才华横溢,速度比所有其他地方都慢,给人以深刻的印象。在音流中,忽然涌现出在慢而活泼的三连音背景衬托下的主部主题的柔美音响。全部陈述在听众的脑海里产生意味隽永的印象。

《奏鸣曲》(作品106号)第一乐章“不祥的”尾声和《奏鸣曲》(作品111号)崇高且富含哲理的结尾,奏得比基本速度稍慢些。法因伯格的弹奏使奏鸣曲式的细节活了。他广泛利用停顿,以加强朗诵的表现力,还广泛利用速度和节奏的刻画以及发音的特点。演奏的实践启发了他关于贝多芬钢琴风格中“管弦乐性”的非常有趣的想法(参看《风格》一章)。贝多芬“培养”了他的演奏艺术的多个方面。从贝多芬的“管弦乐”奏鸣曲想起了法因伯格演绎的《奏鸣曲》(作品2之3)。第一乐章奏得铿锵有力、快速而一气呵成。听众能够分辨出演出乐队的乐器组:弦乐组(主部)、长笛(第二主题)、全奏(结尾)。明朗而抒情的E大调第二乐章表现为“弦乐五重奏”。戏剧性中部的声音明显的是“中提琴”和“大提琴”。

法因伯格弹奏早期奏鸣曲时,大部分都结实地、不用踏板地、按照作者的标示弹奏。踏板是在像《月光》(“首部浪漫主义的作品”)这类奏鸣曲中才发挥自己的作用,但即使在这些地方,他也更“依靠”键盘,避免出现与风格不合的踏板效果。贝多芬的音乐语言为演奏者预定了节奏的范围。任何过火的情绪都会导致节奏的放肆,破坏了风格。

值得注意的是:法因伯格甚至在贝多芬即兴风格的作品(例如《奏鸣曲》作品109号第一乐章)中,也能非常精确地奏出节奏轮廓,并由此成功地勾勒出旋律的朗诵线条。

风格的程式性并不限制演奏者的想象力。演奏者在每个场合都可以获得艺术内涵,为每首奏鸣曲寻找新的色彩、新的形象,但演奏者在任何地方都不能代替原作者。作品的声音就应该是作品的声音。听众紧跟不舍地盯着叙述本身,在他们的面前呈现出内涵清晰的音乐景象。有时可能也会对演奏的个别细节不

认同。不论是专家还是业余爱好者,自己弹奏或听别人演奏都会形成自己对作品的看法。

但是,不能以自己个人的爱好衡量法因伯格“贝多芬式演绎”的意义,这是指这位苏联艺术家创造性的演绎是否无愧于伟大的贝多芬。回答自然是肯定的。在法因伯格的音乐会上永远会传出崇高的音乐。如今,对许多情况的记忆已经模糊了。幸亏有唱片。听一下他演奏的斯克里亚宾的协奏曲或《第四奏鸣曲》、肖邦的玛祖卡舞曲、舒曼的《森林景色》……很难想象有比这更富于诗意和崇高的了。如果演奏家的使命是使人得到愉悦,那法因伯格正是掌握了这种艺术。

在40年紧张的教学活动中,法因伯格谆谆教导诲人不倦。学生、晚会、考试、无止无休的听奏、讲课、报告、又是学生。他喜欢年轻人,他们也以此回报他。吸引年轻人的是他的个人魅力,尤其是他的艺术家才华。他们在按部就班地上课以后离开,脑海里充满了印象。在法因伯格班上5年的学习,仿佛是在上特殊的艺术大学。这所大学不讲课。作品是教学过程的出发点。法因伯格手捧乐谱听学生弹奏。他的每一个指点都是一针见血,全都是重要的。他的一个研究生在劝告不听话的学生时说:“要知道,我提的意见同法因伯格提的是一样的。”——“也许是吧,但我总觉得不一样。”

法因伯格对所谓“四平八稳”的演奏不感兴趣。任何出于“自己”对演绎处理的闪光都让他喜爱。法因伯格特别注意作品首演的课。他让学生有选择曲目的权利(对作品的喜爱常常是演奏成功的保证)。

但必须是真正的喜爱,而不是追求哪个曲子著名,哪个曲子可以炫技。年轻的音乐家们早就懂得艺术中独辟蹊径的重要意义,他们在苏联和外国作曲家的创作中选择作品,为自己开辟了美的篇章。有不少新的作品在法因伯格班学生的晚会上得到首次认可。法因伯格认为必须培养青年习惯现今音乐的音调、现代陈述的织体。他的学生经常演奏肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、安·亚历山德罗夫、米亚斯科夫斯基、卡巴列夫斯基、恰恰图良的作品。当然,还要广泛弹奏俄罗斯古典作曲家的、西方古典派与浪漫派的作品以及一切艺术性高的作品。艺术价值是衡量的主要标准。