

PIANO NOTES 钢琴笔记

钢琴家的世界

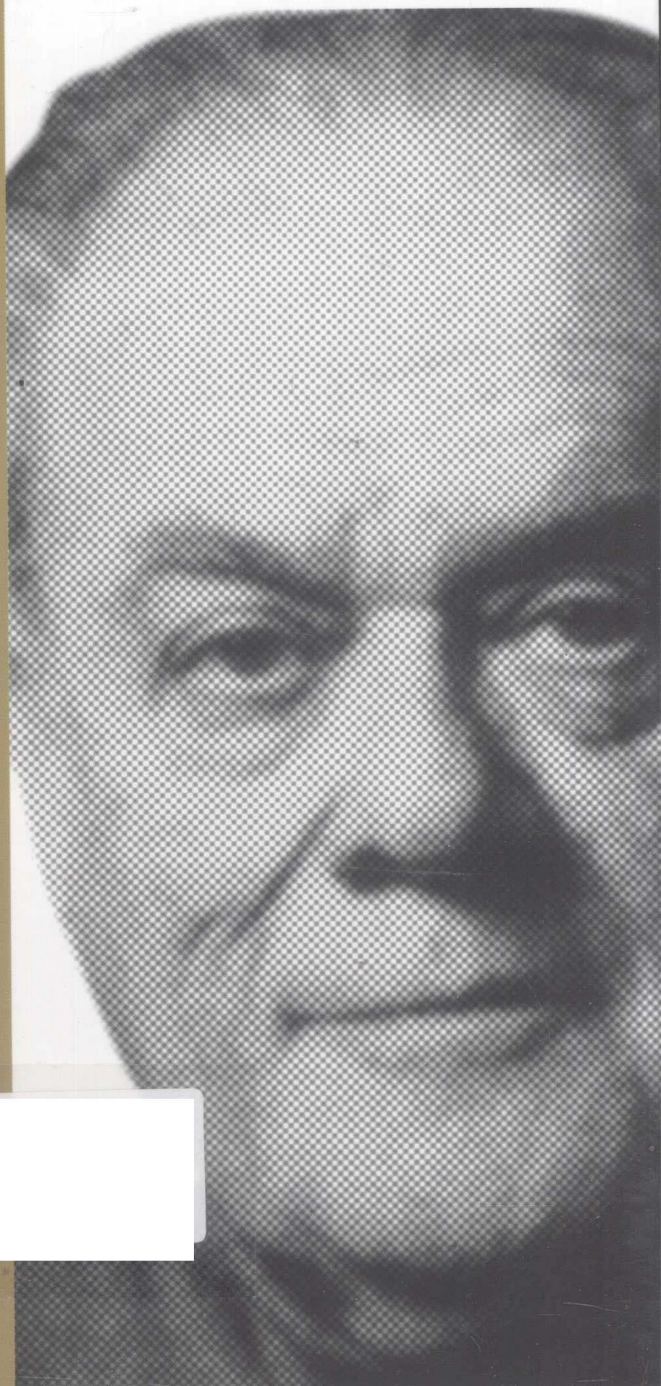
[美]查尔斯·罗森◎著 史国强◎译

“如果你的书架还能容下一卷讲述钢琴从辉煌到没落的专著，那就请你选择《钢琴笔记》。”

——《纽约图书评论》

“以迷人的文字剖析钢琴家与钢琴的关系。”

——《纽约时报》



现代出版社
MODERN PRESS

钢琴家的世界

「美查尔斯·罗森」著
「史国强」译

J624.1
22

钢琴笔记
PIANO NOTES

版权登记号: 01 - 2009 - 7566

图书在版编目 (C I P) 数据

钢琴笔记: 钢琴家的世界/ (美) 罗森著; 史国强译. —北京: 现代出版社, 2010. 5

ISBN 978 - 7 - 80244 - 720 - 2

I. ①钢… II. ①罗… ②史… III. ①钢琴—音乐欣赏—世界—普及读物
IV. ①J624. 17 - 49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 067588 号

简体中文版权© 2010 现代出版社

Piano Notes

英语原版版权© 2002 by Free Press

版权所有。

根据与原出版商, 即西蒙与舒斯特公司的部门自由出版社的协议出版。

作 者: (美) 查尔斯·罗森

责任编辑: 张红红

出版发行: 现代出版社

地 址: 北京市安定门外安华里 504 号

邮政编码: 100011

电 话: 010 - 64267325 010 - 64245264 (兼传真)

网 址: www.xiandaibook.com

电子信箱: xiandai@cnpitc.com.cn

印 刷: 北京诚信伟业印刷有限公司

开 本: 710 × 1000mm 1/16

印 张: 11

版 次: 2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 80244 - 720 - 2

定 价: 25.00 元

版权所有, 翻印必究; 未经许可, 不得转载

“如果你的书架还能容下一卷讲述钢琴从辉煌到没落的专著，那就请你选择《钢琴笔记》。”

——《纽约图书评论》

• 序 •

我写的是钢琴演奏经验，其中有些经验是个人的，但这些经验与其他钢琴师都有关，专业的也好非专业的也好，所以说这不是我的传记。弹琴时的身体反应与音乐其他诸方面的关系，要涉及知性、思想、情感。人们普遍认为以上几点都与音乐分不开，也就是身体与思想如何以不同的方式相互作用，这是我最感兴趣的。我想集中研究专业经验，因为我对此最为了解，还因为当下的非专业理想在很大程度上都来自专业标准，但我心中的读者不仅有琴手，还有听众。我当然不想告诉钢琴家如何弹琴。虽然说这里自然要有我个人的喜好，但我至少把个人的东西控制在最低限度。不少有效的方法都可以引领我们走入钢琴及其曲目——如果我偶尔发现有些方法并非行之有效，我也不想指手画脚，更不想总是坚持己见。我在这里最想做的是，将各种演奏经验传输出去，自然要写演奏时碰到的折磨与欢喜。

以炫耀的风格写出充满灵感的文字，这是个很大的诱惑，其强度如同任何有事业心的钢琴家想要弹琴。不过，我一读到这样的文字就觉得不好意思，因为强烈的感情通过被稀释的文字变得矫揉造作，于是我不去理睬那强烈的感情。我推崇铺张的风格，我也为各种宏大的理论所诱惑。但我对有些教师还是抱怀疑态度，因为他们声称发明出了唯一有效的方法，能使年轻的演奏者表现出他们最优秀的东西。我还怀疑那些理



论家，因为他们声称发明了分析事物的唯一办法，还有历史学家，他们希望将历史上音乐风格的变化完全归结为社会条件的作用。当然，音乐在社会上的地位影响我们倾听和弹奏音乐的方式，但下面的例子也数不胜数：作曲家或钢琴家的作品与他或她所处的时代格格不入，但对于他们那个时代的少数人和下一个时代来说，又具有非凡的价值。我还想讨论诸种限制，因为这些限制使得钢琴家无法以执著的精神投入演奏。此外，我还要就这一乐器在音乐史及今日音乐的接受程度，所扮演的重要角色做出贸然而又简短的推测。最为重要的是，我还想更为深刻地探讨那些强有力的、排他的动机，正是这些动机驱使我们热爱钢琴而不是小提琴、吉他或录音机。我还想写一写在我们时代选择钢琴之后要遭遇的各种困难。

· 目 录 · contents

◆序◆

第一章 身体与思想

第二章 听钢琴之音

第三章 钢琴及其不满

第四章 音乐学院与大赛

第五章 音乐会

第六章 录音

第七章 风格与方式

结束语

后记

1

第一章 身体与思想





如今孩童弹琴先要学的就有如何弹奏 C 大调音阶。我们总是从简单的指法开始：12312345，我们告诉孩子如何利用人手和灵活拇指等特点，其方式是将拇指压在第三个手指之下，如此一来才能演奏音阶，在其他的音阶里（比如降 E），我们还要把拇指放在第四个手指之下，这个动作更别扭。以上是弹奏钢琴的基本功，世界各地的音乐学院都是这么教的。然而，这一基本训练对于一些钢琴演奏者来说并不像钢琴老师想的那么有用，所以在弹奏钢琴上，其方法又是千姿百态的。已故的迪努·李帕蒂是 20 世纪最有趣的钢琴家之一，他的一个学生告诉我，一次李帕蒂说：“你知道，至少有十年我都没把拇指压在第三个手指的下面了。”此言不虚，因为我也发现这个基本指法其实是很不舒服的。也许这是因为我的拇指相对来说比较短，连第二个手指中关节都够不着。我还发现来回将拇指摆出别扭的姿势能把手扭入很不听话的角度。对我来说最好是将手摆在固定的角度，从第三个手指转向拇指时，马上能将胳膊伸向右边，还好，我学会了如何弹出这个连奏。当然，如何动作都取决于手的形状，而且在此还必须强调，没有哪种手比另一种手更适合弹奏钢琴。我听说伟大钢琴师——当然不以最宽广的音域和最丰富的音色见长——就是约瑟夫·霍夫曼，他的手太小了，连八度音程都够不着，斯坦威琴厂特意为他做了一架钢琴，象牙琴键稍稍瘦了一点儿，如此一来他的手指就能够到九度音程。他的朋友谢尔盖·拉赫玛尼诺夫有一双很大的手，鲁道夫·塞尔金的手也不小，S. 里赫特不仅能够到十二度音程，还能不靠琶音弹奏舒曼



托卡塔最后的和弦——这一效果连作曲家都要大为吃惊。我的老师 M. 罗森瑟尔也因这一技巧而著称，他的手不但小，而且手指都是圆滚滚的；弗拉基米尔·霍洛维茨的手指长得出奇，但罗伯特·卡扎德休的手指太粗，连放入黑键子里都有麻烦。所以说理想的钢琴之手是不存在的。

此外，手如何放在钢琴上也无定论：大多数孩子接受的教育是，手指要弯曲，手腕放在中间的位置，既不要太低也不要太高，但是，演奏快速的八度音程一般来说当然要求手腕和手臂抬高一点。霍洛维茨弹琴时手指是伸平的，约瑟·伊图比总是把手腕放在琴盘之下。

正是出于上述原因，我才说如何弹琴的书几乎都很荒唐，以刻板的方式教授弹琴技法是大为有害的。（其实，很多钢琴家都要在少年结束时才能抹掉早期教育留下的恶果，发现属于自己的弹琴方法。）不仅手的形状有作用，整个身体的形状都有作用，所以在钢琴前没有最佳的坐姿，这和许多教育家所想的大为不同。格林·古尔德坐得离地面很近，但亚瑟·鲁宾斯坦几乎都站了起来。下面的现象好像有点本末倒置：有些钢琴家为音乐会选择琴凳所用的时间比选择钢琴还多；伦敦节日大厅的钢琴技师告诉我，已故的谢尔卡斯基五分钟之内就能决定他想要的钢琴，但挑选不同的琴凳要花上二十分钟，坐的高低当然能影响演奏风格。比如，如果坐得太低，就很难弹出专业水准八度强音轰然而下的效果，这个钢琴技巧正是格林·古尔德无法对付的（哥伦比亚广播公司 CBS 录音室的录音师告诉我，古尔德录制李斯特改写的贝多芬交响曲 5 号，他先是用右手弹了几遍专业八度，其实是双手并用，之后又为左手配音）；不过，因为坐得低，古尔德可以通过不同的触键娴熟地驾驭迅疾的装饰性乐段。

在键盘前的坐姿不仅能影响演奏效果，也能影响作曲家写出的曲子。拉威尔坐得也很低，在他的音乐里没有双手弹奏同八度强音的例



子，这也是 19 世纪很多音乐大师的特点，尤其是李斯特乐派，这也能解释为什么柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫协奏曲能引起兴奋的原因。按照李斯特乐派的八度风格，后背和双肩肌肉都要协调，如果坐姿太低就很难完成。拉威尔的《斯卡博》，这或许是李斯特钢琴传统最伟大的交响诗，里面并没有上文所述的八度音，不过是两手交替弹出的八度音，虽然难度不减，但不必抬高双臂。

著名的李斯特八度音段提出一个重要问题：音乐演奏不仅是艺术，还是体育，很像网球或击剑。对于钢琴音乐来说尤其如此，尽管反复用力拉弓如同拔剑的小提琴手从 19 世纪初开始并非不为听众所知。辉煌的八度效果不仅是听众愉悦的最大来源（霍洛维茨年轻时有些听众有时站在椅子上观看他演出柴可夫斯基协奏曲降 b 小调第一和最后乐章里的八度音程），而且还要求弹奏者进行特别的痛苦的训练，所用时间不在运动员之下。鲁宾斯坦因嫉妒霍洛维茨炫目的成功不无挖苦地对他说：“你摘走了八度桂冠。”然而，所有八度曲子里最为痛苦的还不在柴可夫斯基或拉赫玛尼诺夫或李斯特，甚至不在颇有恶名的第六匈牙利狂想曲，而是在舒伯特《魔王》的伴奏曲里。这些八度音显然在作曲家还活着的时候就造成了麻烦，当时钢琴的动作还很轻，舒伯特还为这首歌创作过简写版——其实是为钢琴家创作的。然而，观众期待悦耳的响亮的八度音乐段，一如他们期待《天鹅湖》第二幕里黑天鹅的富埃泰，这一技巧更多的是出于体育而非艺术——不过，钢琴音乐和芭蕾舞所表现的这些高超的身体技能确实有戏剧效果，推翻这一点未必正确，因为身体技能在艺术上是很重要的，其重要程度至少不在疯子鲁希亚阿拉伯式的舞蹈之下。

演奏八度音——或至少是又长又狠的双手八度连弹重音的首次出现——最早出现在贝多芬“皇帝”协奏曲的开始乐章里：



◇ 选自贝多芬“皇帝”协奏曲乐章开始

这标志着键盘共鸣的一场革命，但这要比浪漫音乐之初和之后的迅疾专业八度慢一些，弹起来也不特别困难。当初，贝多芬之后那一代作曲家强调，演奏者必须体验八度音在身体上造成的痛苦，始作俑者是李斯特和成就小一点的作曲家如泰尔伯格。舒曼并不使用这样的八度音，至少其速度还不至于引起钢琴家的不舒服，《幽默曲》一个小乐段和托卡塔里一个更轻一点的乐段属于例外。肖邦在降A大调波罗乃兹舞曲里运用过上述八度音，用的还不短，但仅有一次，而且是左手。一次，肖邦听到钢琴家以极不合理的快速演奏这个曲子，当时他被吓坏了。波罗乃兹舞曲中部这些著名的八度音一般认为是指骑兵冲锋，快速演奏实属困难（据说几年前有个钢琴师要录制这个曲子，就请她丈夫用双手来弹左手的八度音，她再弹右手的旋律）。

我所讨论的这一技巧，在今天的作曲中基本上是过时了（据我所

知，1947 年卡尔特钢琴奏鸣曲最后乐章里还出现过，他的音乐确实不俗，但那已是五十几年前的事），这不仅是因为大家的接受程度，还因为花上几个小时演练平行八度音被视为许多钢琴家近来无法控制右手四指和五指的原因。巴托克在《户外》组曲里因写出了平行九度音，使这一效果更加具有体育的性质。在我们这个时代，我们见过身体受伤的钢琴家，其情形与网球和橄榄球运动员不相上下，这都是他们专业造成的结果。

键盘演奏里的运动特点在 18 世纪上半叶斯卡拉蒂早期的奏鸣曲里已经显示出来：在这里扮主角的是演出中的体操特点，并非身体的耐力和力量，因为双手要交叉跳跃，短促的音符反复重复，为的是使听众目炫，其效果如同吉他，这也是斯卡拉蒂的看家本领。海顿和莫扎特的所谓第一次威尼斯风格来临之后，大师的技法逐渐消逝：莫扎特的几个协奏曲，海顿的一两个钢琴三重奏在隐约之中才能与斯卡拉蒂或巴赫的风琴托卡塔及其《戈德堡》变奏曲里的上述大师风范相提并论。18 世纪末，作曲家更关心为非专业人士谱曲，因为他们要向外兜售曲谱，不过，莫扎特还是无法取悦他的出版商，在满足通俗音乐方面，他自己也不想迁就。一边是斯卡拉蒂和巴赫音乐中超出一般的技术难度，一边是 18 世纪后半叶的键盘音乐，两相对照之下，读者可能认为键盘技巧已然退化，事实上，钢琴音乐的市场正在扩张。

正是贝多芬觉得非专业人士——甚至是普通的专业人士的希望是不必照顾的，他为钱所迫才谱写简单的乐曲。（他对简单乐曲的概念——比如，作品 79 号第一乐章——也足以使非专业人士望而却步，如同莫扎特创作其难度最大的作品——D 大调奏鸣曲 K.576——因为他竟觉得他创作的曲子初学者或非专业人士还能够驾驭。）

从本质上说，技术困难的目的是为了追求表现力，意识到这一点是很重要的：困难感能提高强度。作曲家把说明写得不厌其烦，乍一听难度很大，其实演奏起来并不困难，这是为了引入情感：尤其有趣的



是，之所以困难是为了声乐模仿——西方器乐里有很多表达方式都来自声乐。这其中最为明显的大概是，模仿歌唱家唱出一个高音符来，这往往能达到富于表现力的效果。勃拉姆斯 A 大调间奏曲作品 118 之二，从第一小节到第二小节的七度跳跃，这听起来更有难度，而且更富于表现力，勃拉姆斯是通过添加十度琶音来完成的：



◇ 勃拉姆斯 A 大调间奏曲开始

这里在模仿歌手要达到的难度。肖邦的降 b 小调葬礼进行曲也能说明这一问题，在其中的一个版本里，作曲家填入装饰音，以此来模仿声乐上的难度，使高音变得更为强烈：



◇ 选自肖邦降 b 小调奏鸣曲之葬礼进行曲

这些安排足以说明，音乐并不仅仅是声音或有意义的声音。钢琴家之所以把毕生的精力都投入这一乐器，并非仅仅是因为他们喜欢音乐：因为喜欢音乐还不足以说明他们为什么要坐在空气不流通的飞机上，住在不舒服的旅馆里，花上几个小时来拜访当地的钢琴技师，请人家调整弱音踏板。这里必然还有真诚的爱，对钢琴的爱，对困难的爱，在身体

上就想接触琴键，这种爱和要求可能与热爱音乐有关，但并非完全出于偶然。在身体上想接触钢琴，钢琴上的铁、木料、象牙琴键（如今多数是塑料的），由这些东西组成的恐龙般的音乐会钢琴，能把难以言传的、几乎是不可割舍的迷恋传达给听众，构成音乐不可或缺的元素，一如听众想象中乐队挥舞那优雅而又充满激情的转身，也是伟大音乐不可缺少的组成部分。音乐的这一特点也能被人滥用，我们可能认为：钢琴师若有所思地望着天花板，想要说明抒情诗里精神更为超拔的时刻，其实喜剧人物才如此造作，钢琴家也不例外，因为他把双手抛入空中，以此来证明他的无所顾忌。钢琴家无意中演了一出喜剧，所谓过犹不及，因为他的右手在空中乱舞，左手又牢牢地放在琴键上，生怕离开之后再找不到放手的地方。但以上都是极端的例子。对于我们所有人来说，音乐不仅要有声音，身体上还要有所动作，原始上音乐与舞蹈相伴而行，这一特点不可能彻底消失。

音乐演奏与声音之间的关系是复杂的、不确定的：所以马克·吐温才拿瓦格纳开玩笑，说瓦格纳比他听起来还好。如果我们要解释从1750年至今欧洲和美国的音乐史，就要理解钢琴音乐这一特殊本质。从那时起（钢琴发明还不足半个世纪）到现在为止，钢琴都是作曲家的主要工具。钢琴音乐也是实验音乐的显赫领域。

据说，每当贝多芬要另辟蹊径，他都是先从钢琴奏鸣曲开始，然后转向交响乐，最后再用弦乐四重奏来巩固他的试验。早期钢琴奏鸣曲的创造精神在早期交响乐中被作曲家发扬光大：他20岁之后才推出弦乐四重奏作品18。三首钢琴奏鸣曲作品31说明音乐转入新的方向，这之后才是管弦乐作品；四重奏作品59使这一新的风格得到确定。钢琴奏鸣曲作品106至111，是一道分水岭，之后是第九交响曲和庄严弥撒曲，最后的四重奏说明风格上变化的终结。事实上，很多作曲家都遵循了这一程序。舒曼作曲生涯中的第一个十年，几乎都是在钢琴音乐里度过的，



德彪西最初对和声的试验也都是在钢琴曲里进行的。勋伯格最初转向无调性是从钢琴作品 11 那三首曲子开始的；后来才有了弦乐舞曲和《期待》。十年之后十二音音乐的第一次尝试正是来自钢琴组曲作品 25 里的加沃特舞曲，之后不久又出现了管弦乐变奏曲。

用钢琴作曲压力很大。柏辽兹之所以自豪，因为他不会弹钢琴，他会吹笛子，弹吉他，敲定音鼓：他认为，这救了他，使其免于键盘风格的影响。有人认为，一流的作曲家应该在脑子里创作音乐作品，根本不应该在键盘上弹来弹去的。这是偏颇的理想主义有趣的例子，之所以偏颇因为这一理想希望把身体和思想一分为二，认为身体在道德上不如心灵，后者物质更少但更为精妙。我们在这里与古老的美学偏见相遇：音乐作品不应该直接来自物质声音，应该来自抽象的形式：声音的实现以不可思议的方式退出首位。针对声音的这一偏见决定了演奏中的大部分美学特点，时至今日，还有人对此抱住不放。所谓最根本的东西是一系列高音，我们必须将这些高音想象成独立于音色之外的东西：节奏上的说明并不是最根本的（也就是说，节奏上的说明在某种程度上因演奏者的个人喜好可能发生变化，如自由速度乐句，富于表现力的变化和变形），但节奏说明依然是相当抽象的^[1]。作曲家所做的其他说明，如力度和乐句方面的说明，有可能被演奏者硬性改变，因为他以为自己有更好的主意——这些说明在演奏者眼里与作品的抽象结构关系不大，与声音的实现倒是密切相关。作曲家的说明，如速度或踏板或指法，一般都被视为建议，具有很小或没有权威性，虽然说贝多芬和肖邦都强调，与指法相关的乐句结构、踏板说明、节拍器的标记等，对他们的概念来说是至关重要的。几乎没有几个钢琴师还在乎肖邦对踏板所做的说明，大多数编

[1] 在绘画里也能遭遇相同的偏见，所谓构图是重要的，颜色是次要的。因格里斯强调，见不到雕版就无法判断一幅画的高低。