

# 论 钢 琴 演 奏



## 目 次

前言 .....	5
钢琴及其演奏者 .....	9
一般法则 .....	17
正确的触键与技巧 .....	25
踏板的运用 .....	29
按乐曲的“风格”演奏 .....	33
鲁宾什坦怎样教我弹琴 .....	37
钢琴成就的必备条件 .....	44



## 前 言

编写本书的目的在于介绍钢琴演奏艺术中的一种概括的见解并向青年学生提供我自己多年的研究成果以及表演心得。

当然，这里只能涉及钢琴演奏中的一些具体的、实质性的问题——也就是用音响再现曲谱上已明确指出的那一部份问题。至于其他，如钢琴演奏中更难以捉摸的部份，实际上是依靠想象力、精致的感觉、心灵的洞察力，以及致力于把作者在乐谱行间自觉或不自觉地隐藏着的东西传递给听众。这些在钢琴演奏中纯属心理方面的东西是不使用文字形式来表达的，因此，在本书中也找不到。但是化一些时间讨论那些难以捉摸的美学与概念的问题，以表明它们与技巧问题有多大的区别，也是有好处的。

钢琴学生完全掌握了技巧这物质部份时，在他眼前就会展现出艺术演绎的无限广阔的视野。在艺术演绎这个领域中，主要的工作是分析，为了要取得良好的演绎效果，要求在知识和审美感的基础上，巧妙地使智力、心灵和情感相结合。在这一范畴内，学生必须学会领悟那些不可见的东西如何把外观上分离的音符、音组、乐段、乐章及声部融合成为一个有机的整体。发现这些不可见的东西的慧眼就是音乐家心目中所谓的“字里行间的吟诵”——而这些从来就是睿智艺术家们最心醉和最艰巨的任务；因为，在文学以及音乐中，正是这些字里行间隐藏着这一艺术作

品的灵魂。弹出它的音符，即使弹得正确，距离正确对待一首艺术作品的生命与灵魂也仍然会很远。

对于这一点 我想重复我在第二段中所用过的两个词“自觉地或不自觉地”。对这两者的简单说明也许会对字里行间吟诵一事有所启发。特别是由于我相当强烈地倾向于两者中的“不自觉”这一方面。

我相信每一个有才华的作曲家 更不用说有天才的 在创作热潮高涨的时刻孕育了思想、意念、计划，而这些都超越了他的自觉愿望与控制。在这样的创作阶段中，我们可以恰如其份地说这个作家已经“超脱了自我”。因为 这样说时我们会认识到这种“超脱自我”的行动排除了自我的控制。在这样的创作阶段中带批判性或认真清醒地顾及自己的创作是不可想象的，因为正是幻想与想象引导着作曲者继续无意识地、被动地前进，直到音响显示的整体已经完成，并为精神与肉体所吸收。

既然作曲者的自觉意识在作品的创作中只有很少的作用或没有什么作用 那么他就不一定会成为“唯一正确”地演奏这一作品的绝对权威。我认为，拘泥形式地附会作曲者的个人的想法，并不是至理名言。作曲家弹奏自己作品的方式可能会受到他的某些偏爱、偏见、艺术模式的影响，而他的演奏还可能受到缺乏钢琴演奏经验的损害。由此看来，如何正确对待作品的本身远比盲目地依附作曲家的想法更为重要。

因此，要动脑筋和用感情去发掘隐藏在乐谱行间的内容；怎样去设想和怎样去演绎它——就得靠那些有再创造能力的艺术家。他不仅要具有形成个人见解的内心洞察力，而且还要有表达这种个人见解（在想像与分析的帮助下）的演奏技巧。承认了这两个条件。他的演绎——无论他是如何拘泥细节地依附于这首作

品——必然会反映他的出身、教养、气质与倾向，简言之，即形成他的个性的各种才能与品质。而在演奏者之间，这种个人的品质是有所不同的，因此他们对作品的演绎也必然会有相当的差异。

在某些方面，演奏一首乐曲近似人们朗诵一本书。如果由不理解这本书的人去朗诵，能使我们感到它是真实的、令人信服的，或者甚至是可靠的吗？如果由一个笨蛋读给我们听，他能够把其中的光辉思想明确地传达给我们吗？即使这种人经过苦练，表面上能把他所不理解的字句读得很正确，这样的朗诵也是不可能真正吸引我们的注意力，因为朗诵者缺乏理解必然使我们感到乏味。不管对听众表达的什么，是文学的或音乐的语言，都必须是一种自由的和个人的表达，它只能受到一般的审美法则或审美规律的支配。要表现艺术就得有自由。要具有生命力就得有个性。艺术作品的传统概念是“罐头货”。除非个人的与传统的概念发生偶然的巧合，但这是极为罕见的，而且也不说明在失败道路上易于自满的演出者是如何有才华。

我们知道自由是多么可贵。在现代，自由不仅是可贵，而且也是昂贵的；自由是建筑在某些财富之上的。这对于生活与艺术都同样适用。生活上的自由自在需要金钱，艺术上的自由需要有充分地运用技巧的能力，钢琴家随时可以支付的艺术存款就是技巧。我们衡量一个艺术家的价值不是凭他的技巧，而是要看他如何运用技巧；也可能有些钢琴家纵然具有极高超的技巧，却仍不能算个艺术家。金钱对于一个上流人物只不过是一种相当有用的身外之物，但是技巧却是钢琴家必须的装备。

为了帮助年轻的学生学到技巧，我为《妇女家庭》杂志写了下面的文章，为出版这本书我又重行审阅，校对并增订。我诚恳地

希望它们能帮助年轻的同行首先成为自由的钢琴演奏音乐家，接着，加上事业上的好运气，会给他们带来使他们在日常生活上同样自由的收入。

约瑟夫·霍夫曼

## 钢琴及其演奏者

要想成为有音乐与艺术造诣的钢琴家，首先必须明确认识钢琴这一乐器所具有的可能性与局限性，从而确定自己的活动范围，然后，必须探索并发现钢琴内部所蕴藏的音质的表现力的全部能量。对这些能量他应该感到满足。

最重要的是，他决不要与管弦乐队作竞争。没有必要作这种非常愚蠢而无益的事，因为钢琴所固有的表现力的范围已经相当广阔，足以保证最高度的艺术效果，当然这是指以艺术的方式运用这种表现力。

### 钢琴与管弦乐队

从某一观点来看，钢琴是可以与管弦乐队相媲美的，也就是说，作为音乐的一种具体分类的代表，钢琴并不弱于管弦乐队，钢琴本身是非常完整的，它具有独特的文献及独特的风格，在这些方面，只有管弦乐队可以与之匹敌。比起其他任何一个乐器，钢琴的文献具有极大的优势，据我所知，这是无可争辩的。我认为同样可以肯定的是，钢琴给与演奏者的表现自由比其他任何一种乐器都更多些；在某些方面，甚至超过管弦乐队，而且远远超过风琴，因为风琴终究缺乏那种亲切的、具有个人特点的“触键”和即时显现的多样化的效果。

另一方面，在力度与音色多样方面，钢琴是比不上管弦乐队的；因为在这些方面，钢琴确实有很大的局限性。一个谨慎的钢琴家不会企图超越这些局限性。在音色方面钢琴家最多只能取得像画家所谓的“单色画”的效果。因为事实上钢琴与其他单个乐器一样，只有一种音色；但是优秀的演奏者能将这种音色分解为无数不同的明暗色调。和其他乐器一样，钢琴同样也有特别迷人的优点，虽然钢琴也许不如其他乐器那样感人。钢琴所以被认为是最高雅的乐器是否正因为它不太感人呢？我倾向于这种看法，至少在某种程度上，这种高雅使它最为“耐听”。比起其他乐器，我们可以较长时间地倾听钢琴的演奏，而且这种高雅可能也反映在钢琴的许多无与伦比的乐曲的特性上。

虽然，为了这些文献，我们不得不感谢钢琴家，然而，更精确地说，我们受惠于钢琴是唯一能够完整地表达一首作品的整个实体的乐器。旋律、低音、和声、音型、复调以及最错综复杂的对位设计——通过灵巧的手指——所有这些内容及意图都能在钢琴上同时完整地奏出，也许正是这一原因吸引音乐大师去选择钢琴作为他们最喜爱的乐器。

在这一点上应该提及的是，钢琴并没有影响伟大的作曲家减少为管弦乐队谱曲——象一些音乐界的愚人时时断言的那样——因为他们曾经为其他许多不同的乐器写出同样优秀的作品，更不用提他们的交响乐了。例如，最大部分的小提琴乐曲是由钢琴演奏家（巴赫、莫扎特、贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯、布鲁赫、圣-桑、柴科夫斯基及其他许多人）贡献的。至于管弦乐的文献，几乎全部来自这些以钢琴为唯一的，或主要的音乐表达媒介的大师。由于他们具备高度的组织能力，他们有时喜欢用管弦乐队的华丽的音色去润饰他们的乐思。不过，从他们的钢琴作品的深处

探索，从作品的纯正的价值、作品的诗意考虑，我感到即使是作品中最精致的音乐特性也能在钢琴上得到称心如意的满足——哪怕钢琴也有它的局限性——正如我以前所说，如果钢琴家能在钢琴的范围内充分发挥它的可能性，而钢琴所提供的可能性毕竟是不小的。钢琴受到同一个人的思想的控制与支配；钢琴的机械结构是如此完美与简单，使它能和其他任何弦乐器一样，直接地产生音响反应，它能反应个人的不同触键特点，它不需要任何附加的乐器（正如“Concerto”一词所指，即使在协奏曲中，乐队也不单纯是伴奏而是相等的伙伴。钢琴的某些局限性不会超过另一些乐器或人声，而它丰富的力度及触键变化显然掩盖了这些局限性。考虑到所有这些优点及其它许多优点，我想一个音乐家将会相当地满足于成为钢琴家。当然，在不止一个方面他的领域小于一个指挥家，但是在另一方面，指挥会失去许多钢琴家所独有的甜蜜亲切的美好时光，当钢琴家忘却尘世单独地面对他的乐器时，他能够与内心最深处的和最高尚的自我交谈。他不会愿意与其他任何音乐家交换这些献身于钢琴音乐的时刻，这种精神上的财富是不能用金钱购买也不能用暴力强夺的。

## 钢琴与演奏者

音乐家，与常人一样，不会没有缺点。但是总的说，我认为钢琴家在违反艺术法则方面不像其他的音乐家那么严重和常见；这也许是因为他们——通常比歌唱家以及其他器乐家（公众认为他们与我所指的钢琴家是在同一水平上的）有较好的音乐基础。但是即使钢琴家的缺点没有那么多、没有那么严重——也应该很好地理解到钢琴家绝非圣人。唉，不是！不过，奇怪的是他们最坏毛病却是由于钢琴可以独立演奏而无须求助于其他附属乐器这

一优点引起的。如果不是这样；如果钢琴家被迫一定要与其他器乐家合奏，其他演奏家的想法、速度等等有时会与他不同，为了平等相待、和睦共处，钢琴家就不能不考虑他们的观点与愿望。

可是，如果听任钢琴家发挥，就像钢琴家常在独奏会表现的那样，有时就会产生一种过度自由的倾向，忘了作品与作曲者的差别 用他自己所钟爱的“个人风格”去炫耀错误的、武断的演绎。这样的钢琴家不仅在演绎方面是失败了，而且对钢琴的可能性也估计错误了。举例说，他会试图弹出六个 **f** 的强音，而实际上钢琴只能发出三个 **f**，否则就会损害钢琴的真正价值和特殊的魅力。

最强烈的强音与最精致的弱音，这两种极端的对比因素，是由每架不同的钢琴、演奏者触键的技巧和演奏厅的音响特性等决定的。如果钢琴家不想不求甚解、不懂装懂的话，他必须牢记上述这些因素以及钢琴在音色上的局限性。每一个君主必须力求对他所能统治的领域 如领域的限界及其可能性 有正确的估计 这一点也同样适用于每个大演奏家。

现在 我们常听人谈及这个或那个钢琴家时说：“他弹得多么有表情。”这使我不能不怀疑他是否至少有时候在乐曲丝毫不要表情地方这样做了，从而越出了乐曲的审美范畴。我的这种理解是很有根据的，因为弹什么乐曲都“多么有表情”的钢琴家，只不过是徒有虚名的艺术家，实际上却是个伤感主义者，要不就是个庸俗的哗众取宠的人物或者是在琴键上装腔作势的人物。例如，一个明智的钢琴家难道会试图把一首轻快的短歌弹得象一个最平庸的大提琴家能轻易表现的那样感人吗？事实上，不少钢琴家却试图这样做。但是由于他们充分认识到自己决不能以正当的艺术手法达到这样的目的，他们就在伴奏上、节奏上，或是在乐

句上显示他们肤浅的理解，对于这种迷惑人的尝试，我不能不提出强烈的警告，因为这样做必将破坏旋律与其附属部份的有机联系，并且严重地歪曲一首乐曲的音乐形象。这种错误说明这位钢琴家的精神过度热中于冒险，但其肉体——手指及其技巧——却太虚弱了。

在对待表情方面，必须严格区分艺术家的态度与不求甚解者的态度。两者的区别，主要如下：艺术家在乐曲的任何特殊部分都能分辨并且感觉到他的乐器能有多大反应，使他不致违背美学的原则，也不会越出乐器性能的极限。他根据这些形成对乐曲的再创造，并且适当地使用力度、表现情感。关于情感，就其本身而言，是当时经过创造与发展的一系列审美过程的成果；但艺术家在满足每项艺术加工要求之前，并不肯定这一成果；形象地说，感情像餐桌上的花束，要等到桌上铺好洗白的台布，一切都准备就绪后，才以完美的姿态出现。

另一方面，那些不求甚解的人，却不花时间去思考和计划；他只知单纯地向乐曲“进攻”而毫不考虑技艺或者使劲地围绕乐曲晃动，漫游于“感情”之中；在这种情况下，这些“感情”毫无价值，只是暧昧的、无定形的、无目的的、纯属感官的自作多情。他的伴奏淹没了旋律，他的节奏全然是一种敲击式的共鸣，力度及其他的艺术特性变成歇斯底里；不管怎样，他“感觉到”了，他把房子的地下室建在屋顶之下而顶楼却建在地窖之中。

为了减轻这种演奏者的罪过，也可以说错误，不能也更不应完全由他负责。他所以偏离了音乐的正途，常常是因为他误听别人的意见，对这些意见深信不疑，而不去考虑意见的来源。因为在某些情况下，即使是鉴赏家也会犯错误。例如许多专业的学识渊博的评论家也会有这样的恶习，即期望一个钢琴家在他所弹奏

的每一首乐曲中说出他所知道的一切，不管钢琴是否能向他提供表现他的一切气质的机会。他们期望他在第一首曲目中就显示力量、性格、激情、自信、情绪、恬静、深度等等。他必须说出他的全部故事 立即以钢琴的“巨人”或“大力神泰坦”的姿态出现，然而这首乐曲除了温柔之外，却什么也不要求。公开演奏的艺术家经常遇到这种要求 否则就是“嘲笑”。也许 这种情况应当更多地归罪于评论家必须写评论的处境，而不应归罪于评论家本人。根据我自己和其他人的经验，我了解到大城市的音乐评论家在音乐季节的工作是那么繁重，以至于他们在整个独奏会的曲目中很少有时间倾听一首以上的乐曲。听完这唯一的实例后，他们就想了批评意见——这些批评对于年轻钢琴家的前途又是如此重要——如果在这首乐曲上没有机会显示自己像“某某伟人”那么 就把他作为“小人物”放在一边。毫无疑问 那种情况会诱使许多热衷于追求社会声誉的青年求助艺术上的狂热以取得“好评”如 在不要求使用力量的地方使用力量 从每个毛孔中挤出“情感”；把速度加快两三倍或使它游离于一切型式的节奏之外；使它突破了这首乐曲与乐器的界限——而这一切只是为了尽可能迅速地表现他多方面的才能都“尽在其中”。这种情况产生了钢琴的“暴发户”他养成不求甚解的不良习惯 却不能以无知或缺乏训练为自己作辩解。

## 钢琴家及作品

正如钢琴在感情幅度和艺术表现方面有其限度，任何作品在这些方面都有它们的限度。关于这些，我以前已有所提示，现在还可以通过讨论一种概念上常犯的错误作进一步阐述。这种错误就是从作曲家的姓名去推论作品；认为贝多芬必须这样弹，而肖

邦又必须那样弹。没有比这更大的谬误了！

确实 每一个伟大的作曲家都有他自己的风格 他的思想发展的习惯模式和显示他的个性的方式 但同样真实的是 所有伟大作曲家的想象力都强大到足以把这些完全吸引到自己的创作之中。有如以前佩格玛利昂 (Pygmalion, 古代塞浦路斯国王, 著名雕刻家——译注) 被他的雕像葛拉蒂亚 (Galatea 是他用象牙所雕的少女像, 后因爱之甚深, 虔心祈祷, 阿富罗底大神为之感动, 遂赐少女像以生命。——译注) 所吸引那样, 在那时, 甚至会诱使他们完全偏离自己的思想及表达的习惯; 他们成了自己想像中的作品的温顺的仆人。就这样 我们发现贝多芬的某些作品与任何一首舒曼的或肖邦的作品一样富于浪漫与幻想的色彩, 而后两人的某些作品有时却表现出浓厚的贝多芬式的古典风格。因此 预先设想贝多芬的每首作品都必须是“深沉”的“庄严”的 或者 肖邦的作品必须以动人心弦的“情感”快速地弹奏 那是完全错误的 试问能以这样的风格演奏肖邦的《波兰舞曲》作品 53 号 甚至《小波兰舞曲》作品 40 号第一首吗? 再说, 以墨守陈规的、学院派的方式去弹奏贝多芬的作品, 能适合他的《G大调钢琴协奏曲》(预示着肖邦的诗意) 的风格吗? 每个伟大的大师都曾写过一些具有个人特色的作品, 也写过一些没有个人特色的作品, 在后一种情况下, 只有那些富有经验的人才能从细微的风格特征中发现大师的特点。这些微妙的特征必须谨慎地隐藏在作品之中, 决不能为了遵从某种传统的演奏方法而把它笨拙地暴露于众。上述那种所谓“尊重”必然会把这一首特殊的、非典型的作品的一切特点都抹杀了。这种演奏的态度绝非尊重而是迷信。正确对待作曲者意味着正确对待他的作品; 特别是每一首特殊的作品。这不能从阅读他们的传记中学到, 而是要通过谨慎地对待他的每一首作品, 把它

作为个别的但又完整的实体；作为完美的有机整体，必须研究它的总的特性、特殊的特征、形式、结构的方式、感情的进展及思想的倾向。把手头上的一首作品与同一大师的其他作品作比较，形成我们对这位大师的概念，这样会比阅读他的传记有益得多，虽然通过这种对比，可能发现这些作品相互间在风格上的差异与风格上的相似之处是同样地多。

崇拜名家，毫不怀疑地接受传统的概念——都不能引导一个艺术家获得自己的成就。运用独立思考这一试金石去细致观察每一种公认的见解，严格地检验每一种传统，才会帮助一个艺术家发现自己的优缺点，并鉴别他所演奏的作品的特点。

因此，我们发现——带有一定建设性的涵义——即使是尊重作曲家，也不是没有界限的；这里所划的界线只是为了保证在演奏他们的作品时享有最大的自由。歌德的一句名言最简洁地表达了我的意思：“外观有限，内涵无穷。”

## 一 般 法 则

成功的钢琴演奏，如果不能通过某些很简单的法则完全取得的话，那么至少有一些看来作用微小、不受注意的法则会对我们有很大的帮助，在此我愿推荐如下几条：

清晨练习的价值比其他时间练琴的价值更高，这一点尚未受到一般人的重视。从睡眠获得的清醒的智力对我们有很大的帮助，在此我想说的是在早餐前要弹一小时，或者半小时。但是在你接触钢琴之前，让我提出一个平凡的小建议；要像你洗手那样把键盘擦得干干净净。正如俗语所说“在干净的桌子上进食味道特别好”。钢琴演奏也是如此，在肮脏的键盘上是无法弹得干净的。

关于练习问题，我建议练习不要超过一小时，或者说，根据你的条件和精力，每次最多不超过两小时。以后就出去散散步，把音乐置之脑后。这种使脑子放松的方法，可以说是为了将练习所取得的新的成果——不自觉地——在脑海中巩固下来，而且深入到血肉中去，这是绝对必要的。这些新学到的东西，必须固定于你的整个机体之中，像拍摄过的底片，要在银盐的溶液中显影然后定影那样，如果你不让大自然有从事这项工作的时间，那么你以前努力所取得的成果将会消失，而你将不得不重新开始你的——摄影工作。是的，摄影！因为每一幅音响的或音调的图象