



文/朱贤杰

贝多芬钢琴奏鸣曲是贝多芬音乐遗产中最珍贵、最优秀的一部分。他一生所创作的32首钢琴奏鸣曲，集古典主义之大成，开浪漫主义之先河，既是他的音乐历程的音乐记载，又发展和提高了现代钢琴音乐的表现力，堪称钢琴音乐创作的里程碑。很难想象，钢琴音乐文献如果少了贝多芬的32首奏鸣曲，会是一个什么局面。也因为如此，一位古典音乐爱好者，可能会记不清海顿究竟写了多少首钢琴奏鸣曲，但是他不会不知道贝多芬写的32首钢琴奏鸣曲。同样，我们很少见到有钢琴家在系列音乐会中连续演奏全部的莫扎特或者舒伯特的钢琴奏鸣曲。然而，自查尔斯·哈莱爵士19世纪60年代在系列音乐会中演奏了贝多芬全部奏鸣曲以来，已经有许多钢琴家追随了这一传统，其中著名的钢琴家就有施纳贝尔、巴克豪斯、肯普夫、阿劳以及布伦德尔。

1960年春，巴伦博依姆在以色列特拉维夫公演了全套贝多芬钢琴奏鸣曲，当年他17岁，因而他也许是当时（甚至迄今为止）演奏全套贝多芬奏鸣曲的钢琴

家之中最年轻的一位。在他的《生活在音乐中》一书中，他十分简单地交代了整个事情的经过：

第一次澳洲之旅后，我回以色列上学。1959至1960年间我17岁。我的演出生涯前途未卜，我既非儿童又非成人，没有人对我还是“神童”感兴趣，也没有人认为我是成熟的音乐家。在美国没有任何演出，无所事事，经历着青春期的危机。我觉得烦躁，不满意自己的生活，不知将来何去何从。特拉维夫有个小厅在“记者之家”，那里负责音乐会的人问我是否有兴趣开几场独奏会，出于青少年的冲动，我说可以，我要弹贝多芬的全部32首奏鸣曲——我真的做到了！那是1960年春，我17岁，高中毕业前一年，每星期六我去弹一场。这对于我的忧郁症是剂良药。我迫使自己勤奋练习，我学了所有贝多芬奏鸣曲，并且在连续八场音乐会中演奏完毕。

由此开始，在将近半个世纪里，巴伦博依姆在贝多芬音乐的天地里上下求索。除了他录制的由他指挥的全部

贝多芬交响乐，与他既担任指挥又担任独奏的协奏曲以外，他两次录制了整套钢琴奏鸣曲，而在音乐会上连续演奏整套奏鸣曲的次数，多得连他自己都记不清了。如果说他早年学习巴赫的48首《平均律钢琴曲》是由于他父亲的熏陶，那么，着迷于贝多芬的全部奏鸣曲则是他自己的选择，而且可以说，贝多芬的音乐几乎贯穿了他长达半个世纪的演奏生涯。在2008年2月伦敦皇家节日音乐厅，当巴氏弹奏的贝多芬最后一部奏鸣曲作品111号末乐章的最后一个音符消逝之后，大厅里面的三千名听众，其中包括一些著名的钢琴家与音乐家，沉浸于完全的寂静之中，整整15秒钟之后，才起立鼓掌。评论家李布利奇写道：“我们全体起立，兴奋至极。三天之后，我们仍然试图弄明白为何能够这样。老资格的听众觉得，自从霍洛维茨和鲁宾斯坦之后，伦敦从来没有出现过如此的盛况。”真所谓“余音绕梁，三日不绝”。而报纸则评论道，他的演奏“超越了完美”。

在巴氏看来，贝多芬与其他四位作曲家一起，是置于苍穹之上的。“有一些作曲家，例如门德尔松，如果我们缺少了他们，我们会变得贫乏一些，但是如果没有他们，音乐历史的发展仍然会遵循同样的路线。而另外一些作曲家，即使他们所写的全部作品，只有一半传之后世，但是它们依然指明了通向未来的道路：巴赫，他的音乐预见到了勋伯格；贝多芬，他的音乐为勃拉姆斯、舒曼、瓦格纳铺平了道路；瓦格纳与德彪西的音乐，则一直指向我们当今，比如布列兹。那并不是说莫扎特没有写出独特的音乐，在某种程度上，可以说他是所有作曲家当中最伟大的。”

那么贝多芬音乐的独特性是什么？“我们可以从他不是什么来开始观察。他不是无忧无虑的，他的音乐，不会像帕格尼尼或者李斯特那样，让你联想到杂技。他的技巧只是为了表达音乐，诸如深刻、幽默、深

思熟虑等等。”

巴氏在他与萨义德的谈话录中，说明了他为何一直坚持演奏全套贝多芬奏鸣曲的动机。“我很相信循环论。我相信全套地演奏作品。我相信，一个钢琴家如果演奏了所有贝多芬的奏鸣曲，他就会对每一部奏鸣曲有更宽阔的理解。”他又说：“因为一个作曲家或者作家的每部作品都是对其他作品的补充。它们并非互不联系。而这在贝多芬的作品中特别突出。”他认为，贝多芬的全套奏鸣曲代表了作曲家的创作精华。

巴伦博依姆近年来接连在纽约卡内基音乐厅、芝加哥交响大厅、米兰斯卡拉歌剧院，以及柏林国家歌剧院等地，举行了贝多芬全套奏鸣曲的演奏会，所录制的11个小时的音乐会录像，是根据2006年6月与7月在柏林国家歌剧院的演奏实况。而大师班的实况，则是录于2005年1月在芝加哥的排练厅。在EMI发行的DVD中，我们可以看到总共6个小时的，他为6位年轻钢琴家上课的情景。他们是卡杜奇（David Kadouch）、阿希卡（Saleem Abboud Ashkar）、郎朗（Lang Lang）、沃斯纳（Shai Wosner）、巴克斯（Alessio Bax）、比斯（Jonathan Biss）。这一录像最近在法国被评为2008年Medim古典音乐大奖。

观看录像，可以发现巴氏是如何促使学生在技巧与情感表现这两方面力争达到他们的极限。因为“奋斗精神”是贝多芬音乐的核心。“几世纪以来，人们在他的音乐当中发现了这一点，这当然是对的。但是我不想让这种观点为那些说法所庸俗化，即：他的奋斗是为了反抗他的耳聋，或者拿破仑的独裁——这些完全不重要。重要的是他的音乐反映了人——作为一个人，为自身的完善而作出的奋斗，为了变得更好，也为了变得更加单纯。如果你观察他的草稿本，你会看到他如何努力将他的乐思简化，通常他原始的构思，对于他的趣味来说，显得太复杂，他将它们去粗取精，他整个的工作



过程,就是由繁而简,并且越加简明扼要。而勋伯格正好与此相反:他以一个简单的乐思开始,然后看看能否在这里面做什么。”

他认为,贝多芬在每一个作品中几乎都能创造出新的音乐语言和样式,因此首先要了解这些乐曲,以便知道以何种方式来诠释将要演奏的曲子。他时常引用哲学家斯宾诺莎关于学习过程的观点:要达到对事物真正的理解,需要知识与学养;当我们接触一个新的作品的时候,我们一开始的反应往往是来自直觉。而巴氏建议,“灵感的获得应该通过知识,然后你才会感到自在。如果你确切知道事物是如何合成的,你可以在任何时候去再创造。”当然,没有一种绝对正确的方式,而音乐的抽象性质决定了它无尽的可能性。如果出于直觉的举措经不起理性的检验,那么这种直觉就很成问题。“没有什么是可以随意或者任性的,直觉要服从于客观事实。”演奏者的每个细节处理,都可能影响到全曲,所谓“牵一发而动全身”。而广博的知识与其他文化艺术的兴趣也是必需的。“音乐教育长期被孤立于其他知识教育之外,这个情况很糟糕。如果一个人从来没有读过歌德的著作,他怎么能够弹好贝多芬?”他还说,“或者,听勋伯格的音乐而不知道康定斯基的画。19世纪的时候,接触到音乐的人数比现在少,但是他们本能地意识到作为一个人的人格修养,以及与其他艺术的贯通。现在有些人熟知舒曼的每一个音符,但是从来没有读过海涅的一句诗;或者文学界的一些人熟读海涅,却完全不知道舒曼的音乐。音乐变得与我们的文化越来越格格不入。”

巴氏在大师班的讲课,使人们能够更加深入地进入到贝多芬的音乐世界之中,他的讲解,既有抽象至形式结构、长线条的乐句走向等等方面的分析,又有具体到诸如触键、重音、踏板,甚至休止符等等的细节处理。

关键是在我们学习一首乐曲的时候,要抓住问题

的要点。比如,我们开始做一个“渐强”,为什么作曲家在这里写了“渐强”?它与前后乐句的关系怎样?为什么这里是这个和弦?巴氏在大师班上,时常将一个乐句分解开来而又重新组合,示范给学生,让我们看到,一个乐句,人们通常是如何去处理的,而依照它内在的逻辑,又应该怎样去弹。

例如,在《暴风雨奏鸣曲》(作品31之2)的第一乐章,从第29小节的 *f*,到第38小节的 *ff*,要做一个很长的“渐强”,他促使学生利用音乐演奏手法的每一个元素,包括节奏、音量、伴奏声部三连音的清晰度等等,来塑造这个渐强,以增强音乐的紧张度。他告诉学生,如果要做一个16小节的渐强,从 *p* 到 *f*,但是如果早在第4小节已经到了 *mf*,那就太早了。关于力度变化,他认为确定最轻的声音在哪里,是相当重要的,而上下文的关系,乐句的性格等等都需要考虑。

声音、音色与力度变化是巴氏关注的要点之一。仍然以“暴风雨”第一乐章为例,第55小节的后半部分有一个跨小节的降B大调第一转位和弦。巴氏要求学生在这个切分节奏的长和弦上,“你要相信它会‘渐强’,而不是弹下去之后,就让它‘自生自灭’。”他建议学生在弹下和弦之后,再踩踏板,这样就能够营造出一种在一个和弦上继续“渐强”的幻觉。而在《“悲怆”奏鸣曲》的第一乐章开头的第一个和弦,作曲家的标记是 *fp*,亦即要求在这个c小调主和弦上面,强奏之后立即转弱。巴氏提醒学生,并不是在每一个钢琴上,都能够做到这个效果的,而整个和弦在后面的时间长度里,需要保持在轻声范围。他的方案是:首先以强奏弹这个和弦,同时立即稍微抬起你的手,部分地放松琴键,让手不要这么深地放在键盘里面,立即放掉踏板,同时马上再踩。他认为,声音的变化,常常不是在你下键的一刹那,而是在那一秒钟之后,你需要特别的关注。同样是一个“突强”(*sf*)也可能有不同的性格,它是急迫的?是迷人的?还是



愉悦的？甚至休止符，在巴氏看来也是与众不同。“在海顿的音乐中，休止起到了中断音乐的作用，常常产生了幽默的效果。而在贝多芬的音乐中，休止与音乐融为一体。”他建议学生，不能只是在休止的时候数拍子，在静止之后发出的声音，与静止之前的声音，是不同的。在他看来，寂静是有强度的。寂静是声音之中一个基本的，有机的组成部分，有许多时候，无声的静止有种逼迫感，它甚至比有声更加剧“力度”，所谓“此时无声胜有声”。

速度则是另一个他时常提起的话题。当一位学生弹完贝多芬奏鸣曲作品109号最后一个乐章之后，他向学生指出，末乐章是一个变奏曲，不要把它弹成一连串各自独立的小品。在整体上，乐章的速度应该统一，速度的改变只能作为最后考虑的手段。另外一名学生弹了作品106号的末乐章之后，他赞扬了学生演奏赋格段时候的清晰度，然后指出他有些地方匆忙了一些，他很理解地说：“我们都做过同样的事情，就是在演奏时很难控制速度。”他曾经对施纳贝尔的贝多芬奏鸣曲录音发表过如下看法：“我时常与阿劳谈起施纳贝尔，而他告诉我，当施纳贝尔录制贝多芬奏鸣曲的时候，他的技术已经不像他先前那样能够控制。这是为何他弹得超常快速，有时候甚至匆忙的原因。”

作为一个身兼钢琴家、交响乐与歌剧指挥家、室内乐合作者与声乐伴奏者的演奏家，巴氏50多年的演奏生涯几乎涉及过音乐演奏的所有范围，他通晓管弦乐器的性能并且熟悉声乐，又了解各种音乐样式，在当代音乐家中，似乎没有人比他在速度问题上更有实际的经验和深入的研究。在卡耐基音乐厅的大师班上，他继续发挥关于速度问题的观点：“速度与音乐内容是紧密关联的，不是你选择速度，而是音乐内容决定速度。速度从来不是一个独立的部分。”将这个观点，与他在他的《生活在音乐中》一书中几处关于

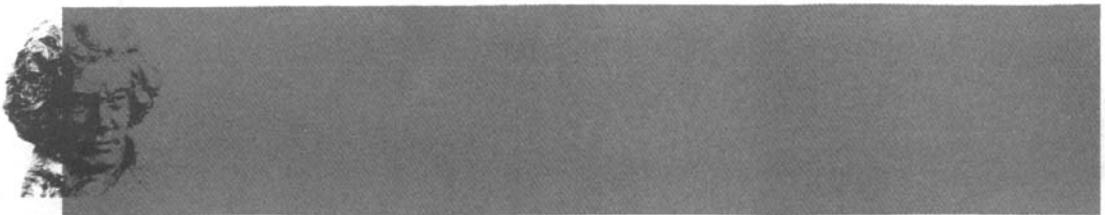
速度的论述对照一下，应该是很有意思的：

对于演奏者、听众与乐评家都很重要的是，要记得速度只是整体的一部分而已。它是相对于整体而存在的，并非一项独立、客观的力量。

对我而言，决定速度的快慢是放在最后才考虑的事情，而对索尔蒂，他则始终坚持速度应该与节拍器所标记的一样。因此他首先决定的是速度，然后他再看在这种速度里有多少内容可以表达。我的方法恰恰相反。我开始时对速度只有一种预感——我们听到音符和音乐，但是不是速度。音乐的速度是要能够使每一样东西都能够听到：透明清晰的声音，音乐的力度与张力。这是一种对音乐完全不同的思考方式与前期准备。

歌唱家，特别是那些不是经常与我合作的那些人，经常来问我预备用什么速度。我回答他们，除非在我听过他们唱了之后才可以确定。我经常用这样一个看起来愚蠢却很能说明问题的比喻：当你要去度假而却没有行李箱时，你怎么办？你是不是随便去买一个箱子，然后再决定你可以放什么东西进去？还是你先决定你需要带什么东西——衬衣、网球拍、滑冰鞋、书或其他东西，然后再去买相应尺寸的箱子？大部分情况下，你选择后一种。速度就是“箱子”，而音乐就是要装进去的“东西”。如果箱子太小，你要的随身物品装不下，如果箱子太大，东西就摇摇晃晃。如果你明白这一点，箱子是黑色或棕色，方的或圆的都不是问题，看你的需要而定。音乐的速度提供了音乐内容的正确地进行；因此应该是最后才能确定的事情。对于芝加哥乐团中的许多音乐家来说，这是一种全新的概念，因为许多年以来，他们习惯于先确定速度，然后在每次音乐会中复制它。这对于我来说是全然陌生的，要花费许多时间才能解决这个问题。

对于巴氏来说，不存在一种所谓“完全正确的速



度”，因为速度只是音乐整体的一部分而已，而音乐作为一门艺术形式，并不等同于一门精确的科学，速度——

可能取决于某一刻、某一特殊地点、某一种特殊音效、强度与音量。在一个回响很大的教堂里，你被迫接受比在音效干涩的场所慢一些的速度，因为声音需要比较长的时间才能传过来。如果你仅以极弱来演奏《费加罗序曲》或贝多芬《“热情”奏鸣曲》的末乐章，你可以演奏得比最好的演奏家或乐队还快，而耳朵仍然能听得清楚。而当你遵照乐谱里标示的，有宽广的力度对比时，那就会影响速度。如果超过了某个速度，耳朵就无法捕捉到所有的音乐内容了。

巴氏坦率地认为：“教学现在对我而言变得日益重要，因为我觉得，将我有幸在我的一生中获得的知识传授给下一代是我的责任。我的音乐生涯开始得如此早，是非常幸运的，使我能经历表演艺术中的不同风格。我见识了许多风尚来来往往，而我觉得，将这些传递下去是我的职责与使命。教学于我最主要的一点，是你从学生中学到了什么。从摆在我面前的难题中我学到了东西。通过教学，我迫使自己思考，感受，并将之明确表达出来。因此，教学不是一种利他的活动。它于我是必需的，因为通过教学我自己也在学习。”

而在大师班上我们看到演奏奏鸣曲作品106号的年轻钢琴家巴克斯，则深深沉醉于巴氏的启迪之中：“他为我开启了我一直想开启的那扇门。他给我上的课是如此重要，以至我现在发现我在演奏时到处运用他的原则。”郎朗也有同感，最近他告诉我，“以前我有许多想法，但是不清楚如何去表达，巴伦博依姆让我明白了怎样去理解和表现。例如在技术方面，我以前弹轻声时，时常容易模糊不清，他让我学会了如何在轻声时候仍然能够清晰穿透，以及丰富的层次感，还

有他的踏板用法，真是太微妙了。”

尽管在这个录像中，我们看到巴伦博依姆的演奏是以第一首f小调开始，最后结束在第三十二首，但是，实际上，他每次演奏全套奏鸣曲都是分为八场，每次音乐会平均演奏四首，并不是按照作品发表的先后顺序，但是每场音乐会的曲目大致包括了作曲家的早期、中期与晚期作品，兼顾到调性与风格的对比。观摩这个录像，我们不仅可以领会巴氏精彩的琴艺，而且更深化了对于贝多芬音乐的理解。他的演奏让人们更加理解贝多芬音乐的风格、内涵与结构。作品106号奏鸣曲的慢乐章，他弹来是如此庄严静谧，时间在他手指下似乎凝固了；“暴风雨”第一乐章中的“宣叙调”，他弹的弱声听起来则如此轻灵神秘；而他最喜爱的作品之一《“热情”奏鸣曲》，不仅展示了他精湛的技巧，更加出彩的是在电闪雷鸣的近于白热化的气氛之中，乐曲的所有因素都形成了紧凑而统一的有机体。他演奏的每一首奏鸣曲都是具有个性的，然而那种个性更多的是来自贝多芬的而不是演奏家的。诚然，录像里面有一些演绎处理，带有巴伦博依姆个人的印记，这也是为何一位钢琴大师的演奏风格，必然会有不同于其他大师的原因。我们不必去完全模仿他的某些细节处理，但是我们可以学到的，是演奏家对于自身的挑战，为了达到表现力的极致而不惜冒险的胆略，更重要的，是为了探寻音乐作品的内涵，而反复尝试，力图在每一次演奏中，更加接近作曲家原意的那种洞察力与不断进取、力求完美的精神。

他始终在探索，在寻求，这也许可以解释，为什么这个全套贝多芬奏鸣曲，他已经弹了超过半个世纪，然而他每次上台以前，他说他仍然感到诚惶诚恐。在回答一位听众的问题时，巴氏说：“我弹这首‘暴风雨’，已经弹了50年了，我仍然在学习，音乐上的探索，是永远没有终止的。”