



伊伯斯为学生授课



演奏钢琴的 12 个问题

(下)

[美]威廉·伊伯斯
王晓宁译

七、力度

这个音乐要素看起来非常直接了当：你不是弹得响亮就是弹得弱，或者弹得适中。看上去所有的问题就这些了。

每当我向我的学生提出如下问题：“你是怎么样使声音弹奏得响一些或者轻一些的呢？”他们几乎总是这样回答：我弹下去用力多一些或者用力少一些。他们常常要用很长的时间才能认识到力度是由于速度在起作用。也就是说，如果我按下键速度快一些，声音就会响一些；如果我按键速度慢一些，声音则会弱一些。

但是这里有两个危险：首先，

当弹奏弱一些时，学生们或许不会将琴键弹到底，这就造成一种紧张的演奏方法，我常把这种方法形容为“在鸡蛋上行走”。其次，当弹奏强音时，演奏者往往是用尽全力地弹到键盘底部，这样，既浪费力气、又有可能损伤手指，而且使手臂肌肉僵硬，更为严重的是，弹出的声音粗糙刺耳和毫无音乐性。

最糟糕的事情还由于钢琴演奏者想努力弹奏尽可能响亮的声音而养成了坏毛病，猛烈地撞击琴键（把手指当成铁棍猛烈敲打着可怜的钢琴），弹出来的声音自然就是极为讨厌的了。对这种方法习以为常的演奏者和学生们同样对钢琴到底发出什么声音是很少留意的，

而他们的注意力往往集中在于他们怎样弹下去就行，仅仅弹下去而已。另外，在一些国际钢琴比赛中，一些评委的耳朵出了毛病，实际上，给他们留下十分深刻印象的是那些对可怜的钢琴凶狠地撞击的演奏者。

与力度这个问题紧密相关的事情是“声音”，怎样把音程或和弦演奏成为一个声音是至关重要的。力度作为音乐诸因素里的一种，既不是包含全部也不是全无。有些时候，演奏者养成一种习惯，就是使一声部远远突出于相伴的声部。他们没有认识到甚至是最简单的伴奏音型也必须要给予注意，换句话来说，在一旋律音型中，也许它没



有主旋律那么重要，但它也同样地值得我们去全神关注。

“声音”，作为一名钢琴演奏家来说，要把声音在空间上弹奏成有如舞台上的前景和背景是一笔丰富的财产。我们可以看到，由于透视法的研究和应用使得 14 世纪的西方美术获得了蓬勃的发展。

八、速度

看起来大多数时间里，我们大多数钢琴家不是猜出乐曲的速度便是模仿别人演奏的速度。我们必须指出标明速度是一个模糊的艺术，不是十分精确的。就算是节拍器也只能作出与精确十分地近似，有时还明显会产生误导(如在罗伯特·舒曼的作品里，一般情况下节拍器的速度往往太快)。还有，不是所有的节拍器打出的节奏都是一致的：有些比较其他节拍器的节奏慢一些，有一些正好与刻度相似。就连作曲家他们自己有时也常常弄不清他们到底要标出什么样的节拍速度，只有当他们亲自听了他们的作品演奏时，他们才发现谱上标明的节拍速度并不是他们所要的速度(著名的例子是作曲家瓦格纳有一次乐队试奏他的新作时，他发现谱上标明的节拍速度与他所要的速度完全是两回事)。

剩下来的能让我们做什么呢？

首先让我们看一看在意大利原文中的音乐术语给我们的范围有多大：

Largo=Lento=Grave

广板	非常慢	
Adagio	柔板	慢
Andante	行板	慢步走
Andantino	小行板	
		比行板快一点

Allegretto 小快板
比快板慢一点

Allegro 快板
快，充满生气地

Presto=Vivace 急板
迅速地

Prestissimo=Vivacissimo
最急板 非常迅速地
这里有 3 个重要的补充需要说明：

1. 在“缩减”的速度里，速度比原来的速度要快一倍(著名的例子是贝多芬的“月光”奏鸣曲的第一乐章常常被人演奏得太慢，原因是人们忽视了“缩减”节拍，把它看成是四拍子而不是二拍子，这个原因不是乐谱编辑的错误便是演奏者的粗心大意)。

2. 在一个 $\frac{1}{8}$ 拍子里，它的意思适用于四分附点音符，即：

$\text{J} \cdot \text{J} \cdot$ 而并不适用于每个八分音符($\text{J} \text{ J} \text{ J}$ $\text{J} \text{ J} \text{ J}$)。

3. 在一些情况中有 $\frac{1}{4}$ 和 $\frac{1}{2}$ 的拍号，有时它的速度是指每个四分音符和八分音符，但有时却是指整个小节，这个情况有些特殊(如在肖邦的 a 小调圆舞曲和贝多芬的 Op.10 No.3 中的小步舞曲；当然我们可以肯定还有其他许多例子)。

要为谱上标记的速度找到最恰当的演奏速度，我觉得有个好办法就是与学生一起走路走出来：如一个庄严步伐适用于广板，一个比之稍微快一些的行走适用于柔板。行板的步伐一点也不静止，而是有生气、流动的(不像我们平时一般地行走，而是像一对 80 岁的老伴休闲的行走)。小行板要比行板快一些，小快板要比快板慢一些，快板并不是急速的意思，而是快的、有生气的、有些类似行军的步伐。现在我要解

释急板，我觉得很像邮递员的步伐。最急板则像是我们肚子饿了时急急忙忙地往家赶路的步伐。

我们也可以把人生的旅途比喻成各种速度：一对新婚的夫妇在教堂举办庄严的婚礼时，他们是迈着很慢的步履走上圣坛前的；婚礼结束后的一段时期，他们迈着轻快的步履，小俩口子从容不迫地潇洒洒过日子；当他们的孩子们一个接一个地来临后，他们的生活节奏是越来越快，这样才能维持他们的生活；到后来，他们的节奏简直就是飞奔向前(最急板 Vivacissime)！当然，人们的人生旅途又从一个新的起点开始。

我发现从古典乐派以来的 85% 的作品中都可以用这种方法来找到速度，而另外 15% 的情况中我们可以依赖我们的音乐感觉，或者去模仿其他著名钢琴家的演奏速度。

九、风格

风格这个问题许多是靠经验，靠对历史知识(特别是音乐史知识)和作曲家的生活背景资料的了解来解决的。莫扎特不能演奏得像巴赫，而贝多芬也不能演奏得像莫扎特，肖邦的风格也不能像拉赫玛尼诺夫。一般而言，对作曲家的历史时期的分类会对风格的理解有帮助(巴罗克时期的历史风格、古典乐派的历史风格、浪漫乐派的历史风格等等)。但是只有通过对同一时期的许多不同的作品，特别是某个作曲家的全部作品的了解，最后才能获得对风格的良好感觉。

千万不要忘记钢琴这个乐器的发展历程的知识：现代制作的德国斯坦威大钢琴的声音与舒伯特时代制作的格拉夫钢琴的声音有很大的



不同! 在当今的乐坛里, 很不幸的是越来越多的钢琴家们好像只有一种风格: 他们自己的风格。他们常常对他们自己演奏的“敏锐”的声音质量感到自豪, 但是他们没有意识到每个作曲家都有他们自己理想的声音, 而这个作曲家所想要的声音又是与其他作曲家所想要的声音是迥然不同的。

从上面的论述中我们可以清楚地知道, 要获得对风格的充分了解和良好的感觉, 我们可能要花费我们一辈子的时间。

十、结 构

曲式结构的基本问题是: 作曲家在作曲时是怎样把这些音符放在一起的, 它们的结构又是怎么样的。

分析一部作品时, 最好是从大处开始, 然后才对小的细节分析。例如在一首奏鸣曲或一首协奏曲、交响曲里, 通常是由几个乐章组成, 而每个乐章又有几个部分, 每个部分又被分成段落和乐句, 句子又被分成动机, 而每个动机是由一些个别

的音符组成的。

违背乎传统的理解和描述一个乐句、动机的情况是非常多的,

常见的就是发现许多演奏者, 演奏

出许多荒谬愚蠢的动机, 或是演奏

乐句时没有把它放在一个整体中。

由于谈论这个问题还牵扯到其他一些因素, 因此我想, 只有通过广博的研究学习, 最终才能使演奏者表达出作曲家在他的脑海里、心灵中所确认想要表达的乐思, 首要的目的是当我们要正确理解和阐述一个艺术作品时, 脑袋里面想到的是一个什么样的主要轮廓。没有合适的划分和描述动机、乐句和段落, 而

过分地强调某些因素是不行的, 这样就会失去这段音乐的原意。

然而, 艺术上的东西远比我们刚才谈论的基本原理要丰富得多。在另一层次上的意义超出我们至此所谈到过的东西, 使音乐超出原来意义的范畴: 一门艺术, 正如新几内亚的土著人下了一个很好的定义, “不是把各种不同的东西拼凑在一起”(拉丁语真正的意思是“componere”组成、构成), 他们说: “而是有另外一种真实、可靠的音乐, 它能提供灵魂一个栖息地。”

讲到这里, 也由于这个原因, 我将以这个话题来结束本文。下面是古代哲学家亚里士多德的两个观点, 他认为音乐来源于形而上学。两千多年前, 也就是公元前的时候, 这位古希腊哲学家在他的一系列著作里, 写下了在那个时代由于人们的知觉能观察到和利用人的智慧去知道的有关自然、物理世界的一切现象。在书本的后面, 超出了这本书的范围, 也就是在离物理现象很远的地方, 隐隐约约呈现出自然存在的最终的问题。亚里士多德把这本书命名为“形而上学”。那么, 这些超出音乐曲式方面的问题是什么呢? 仅仅是把音乐材料拼凑起来就算是作曲吗?

下面的第 11 和 12 这两个问题, 就是要谈论的钢琴演奏和音乐的形而上学的问题。

十一、“形而上学”

正如我在上面提过的问题, 当你研究、分析你所要演奏的音乐, 也就是上面提到过的 10 个问题, 你的理解也只是停留在“物理水平”, 而这个音乐的真正含义大部分只是隐约呈现, 几乎是不能理解的。上面的

10 个原则, 也许是必要的, 但是不足以能让我们解决这个最终的问题。音乐理论、音乐史的学习和音乐分析也只是停留在下一步的面前: 音乐的最终本质是什么? 在这个独特的作品里它的最终意思又是什么?

英国大诗人 T.S. 艾略特在他的诗集《四个四重奏》里写到: “我们有过经验, 但未抓住意义。”当我的人生旅途进入晚年时, 我禁不住地说: “这太对了。”在我的一生中, 虽然我有过不少经验, 但我所知道的真正有意义的却很少, 这不仅仅是在我的生活里, 并且也在我所演奏的音乐里一样。我曾经有过这样的经验, 我想你们也许有过和我一样的感受, 就是在某些时候一瞬间, 我曾接触到了那个神秘的“某些事情”, 这“某些事情”是已经超越了好的、极好的、专业的演奏某一个作品, 它把我们带到一个与这个存在的世界的空间完全不同的世界, 就像是柏拉图所说的; 理想国, 是一个真正的真

实。在我大部分生涯里, 我一直住在一个世界的阴影中, 从来没有真正地到达一部音乐名作的本质里。

最近这些年, 由于我深深地钻研贝多芬的钢琴奏鸣曲 Op.101 号, 使得我更加注意到没有真正地到达大师作品里的本质中。这部作品是, 题献给多洛丝娅·爱特曼妮的, 这位女士很有可能是贝多芬写的那封著名信里的那位“不朽的恋人”。现在我对这首奏鸣曲的理解与我 10 年前的阐述和理解对照一下, 我简直不能相信在这两个时间中存在着如此大的天壤之别。尽管 10 年前与今天一样我都可以算是有能力演奏的音乐家, 但是现在的理解与 10 年前的理解这一现象确实存在; 我



再用诗人艾略特的诗句说一遍，10年前那个时候，我“有过经验，但未抓住意义”。现在我抓住意义了吗？

我们在前面谈到的每一个问题，我们都要求在一个平衡的范围里，而不要走极端。例如按照力度的变化并不是非常慢或者非常快，而是在它们之间有一个逐渐转变的过程；按照连音的法则，在短断音与最连音之间还有形形色色的细微变化，同样我们在节奏的标记里，可以看到从来也不存在一个“全有或者全无”。所以，一切是为了一部艺术作品的“最终意义”；我们也许离最终的认识很远或者很接近，但是我们也许从来没有来到这一点上，站在这一点上我们似乎可以说：我达到的这一点是空前绝后了。换句话说，一个真正的大师级演奏永远是天才的，超越我们用自己心灵和智慧所做的最大努力而达到的东西。由于找不到恰当的语言我们只好说成是心灵的范畴。

十二、“无为”

要达到并接触到那个存在的水平和艺术，我们只能做一件事，那就是：“无为”。

这看起来是一件确实很难的事情，难得正如圣经里耶稣的戒命说的一样：“野地里的百合花怎么长起来；它也不劳苦，也不纺线；然而我告诉你们：就是所罗门王极荣华的时候，他所穿戴的还不如这花一朵呢！”“或者我们要变成一个小孩，才能进入天国。”

今年我将要第4次到中国去演奏和教学，我非常愿意去中国，其中有一个原因，就是我对中华古老文明的感激之情，由于中国古代老子的《道德经》对我的人生道路产生了

巨大影响，我从中也受益匪浅。

道家思想对我最基本的教诲，并且我把它视为最重要的观念就是：“无为”。这也正如禅宗里所概括的：“静坐无为，而春天自来，草木自生。”

我们必须让音乐自然而然地流露出来，但实际上却是通过钢琴演奏者这个中间人表现出来的，因此我们不要让演奏者自我的东西妨碍真正音乐的表达。只有当演奏者设法从他的图像里走出来时；只有当演奏者和音乐融为一体时；也只有“时钟时间”——即时间之前和时间之后——变形成为一个永恒的时间时；只有当我们不再想到一段音乐从一个确定的时间开始，在一个确定为大约20分钟后结束时；并且，我们必须像莫扎特令人钦佩的表述那样：作曲时（甚至是大型交响乐作品）在我们的脑海里应该是一个整体的时间，是一个没有时间性的存在体。

我曾经听过一位音乐评论家讲过这么一句话：“演奏家在演奏时看起来像是把整个音乐吞下去”。（而不是一段一段的演奏。）

我曾经在另一篇文章里谈到过，在希腊语中，Aioon的意思是指一个整体一次性构成的时间，而不包含几个连续性的时间单元，Aioon即是指永恒的时间。只有当我们进入到远离形式与无形式的对立面；远离有声世界和无声世界的地方；进入到音乐的最高点，——这是一个自相矛盾的世界——最理想的是我们能够认识到它：来到的是一个无声的世界，毋宁说是一个有声和无声合二为一的世界。

只有在寂静中，我们才能接触到什么是真实。也就是说，真正的音

乐不是来自有声的世界而是来自空灵。中国古代的老子在他的《道德经》里曾经写到：“空无”为“万物之母”（差不多在同一时期古希腊哲学家柏拉图也同样如此描写过世界的现象为世界的阴影）。

也许理解真正的艺术，首先是我们要瞄准我们内心所要努力追求的目标；正如禅宗箭艺大师肯佐·爱娃(Kenzo Awa)说过的这么一句话：“射箭的靶在我们内心，而不是在外面，射靶需在内心射。”只有对准内心的目标，我们才能越来越丧失内心的自我，而只有这样真正的艺术才能被创造出来。

这里，我想你们都会同意，这可不是一件轻而易举的工作。让我再引用诗人T.S.艾略特的诗句：

“但去理解
那非时间性的
与时间的交叉点，
那是一个圣贤的职责——
也不是什么职责，
只是一些给予的
并接受的东西，
在爱情、热忱、
无私和自我
牺牲中的一生的死亡。”

或者正如中国的老子在两千多年前所说的：

“为学日益，为道日损。
损之又损，以至于无为。
无为而无不为。”

（译者单位：广西艺术学院音乐系）

理论研究

音乐： 时间永远是现在

著 / [美]威廉·伊伯斯
翻译 / 王晓宁、罗秀君

编者按：在这篇充满宗教与哲学色彩的文章中，钢琴家威廉·伊伯斯用闲适的口吻描述和评论着他所理解的时间。音乐是时间的艺术，在音乐家的心目中，时间决不是一种简单量化的、具体的事物。它与个人的艺术生命休憩相关，决定着演奏家的成就大小。刊登此文，希望能激起广大读者对时间的重视和思考，在更为广博的文化范畴中积极讨论音乐、时间和人三者之间的关系。

关于《音乐：时间永远是现在》一文译者注：

荷兰籍美国钢琴家威廉·伊伯斯教授于1930年出生于荷兰的尼耶梅根市，12岁起开始学习钢琴，早年毕业于荷兰的坎尼苏斯学院以后，获得一年的奖学金前往美国明尼苏达州的圣·约翰大学学习。后返回荷兰阿姆斯特丹音乐学院师从威廉·安德里森教授学习钢琴演奏6年，并在这段时间里获得了博士学位及钢琴演出证书。在以后的3年里，威廉·伊伯斯先生又到巴黎师从世界著名钢琴教师玛格丽特·隆。1957年，威廉·伊伯斯先生应邀前往美国明尼苏达州圣·约翰大学任教至今。

在教授钢琴之余，威廉·伊伯斯教授还多次与欧美国家的一些管弦乐团合作演出，并录制了一些CD和唱片。他于1989年和1994年分别在纽约的卡内基音乐大厅和华盛顿的肯尼迪中心举办了个人独奏音乐会。伊伯斯先生对东方的文化和哲学非常感兴趣，他曾钻研过中国老子的《道德经》以及日本的禅宗理论。他怀着对中国人民的友好情谊，4次来到南宁广西艺术学院和重庆西南师范大学音乐系讲学并举办独奏音乐会，受到当地广大师生的热烈欢迎。

《音乐：时间永远是现在》(又译《音乐：充实的现在》)是威廉·伊伯斯先生在巴黎第一届国际接触学术大会(The first International Congress on Haptometry)上的发言。

音乐是时间的艺术，但作者的时间观穿越古今、横贯东西，他将不同社会背景下产生的时空观念、艺术哲学、宗教意识融为一体，交相对照，赋予了音乐特性的重要论证——时间永远是现在。可以说，本文是一篇关于音乐存在方式的论述。

整篇文章谈论的哲学问题很多，但作者在与笔者的交谈中，特别强调它对于演奏钢琴来说是一个很基础的问题。承蒙威廉·伊伯斯的关照和他的同意，笔者将此文译出，希望以此能对我国广大钢琴演奏人员和广大的音乐爱好者有所帮助。

今晚我与各位相会，我竟然站立台前，而非傍琴而坐。这种感觉，实在有些生疏。平时我都会恪守那句奉劝鞋匠的格言：“钉你的鞋，别插手去干不懂的事。”不过这次我想破例，不谈我的本行，而是简短地跟大家谈谈，我几十年钢琴演奏生涯怎样给我带来了一个很大的谜团。这个谜，你们也可以把它称做禅宗里的“Koan”(指在禅宗里作为一种冥想工具的矛盾观点，用以训练僧侣放弃完全依赖于理智的想法，并迫使他们得到突然内

心的启示)，似乎是生活刻意安排而与我为伍的。

今晚的谈话，我希望各位在分享我的一些心路历程的时候，能够在用耳听音乐还是用心来听音乐这个问题上，体会到一种崭新的观察角度，具体的来说，就是要用我们今晚独奏音乐会上的音乐，来使大家领略这个观察角度。

有位犹太哲学家马丁·布伯(Martin Buber)在一本《蔡斯迪克书》(《Chassidic Books》)中讲到，有人曾向犹太教的夫

子伊萨克提出这样一个问题：“亚当犯的是什么罪？他的原罪是什么？”犹太教的夫子回答是：“亚当的罪孽在于他为明日所累，在于他虑及明日。”

可是，那又有什么过错呢？那本来就是我们大多数人在大多数时候都这么做的。至少，我就没有诗人莱纳·玛丽亚·瑞尔克(Rainer Maria Rilke)所形容的那种耐心，来静待明日的到来。这位诗人曾这样写到：“树木从不催逼自己的树液，在寒冷的冬天，它还是满怀信心，春天终会来临！”一位

理论研究

有名的禅者也曾描述过这一情形：“清静无为，春天自会驾到，花草自会生机盎然。”

看来，真正的问题不在于我们认识到有否一个将来，有否一个明天，而事实却是我们把自己缚在将来里面，我们带着紧迫感，带着欲望，带着恐惧地把自己与未来相连，倚靠明天。

我自己也陷入过这种令人进退两难的境地，哲学上称“二难推理论”，我这里指的并不是哲学和神学上的那种学术问题，而是以个人的、实在的和非常痛苦的形式出现的。那是大约40年以前的事了，在差不多同样长的时间后，我才意识到这一点，从一个不大的程度上讲，我也需要这期间的大多数漫漫长年华来抵制那妖女般的极具魅力的诱惑。

命运降临我身上时所带给我的假象似乎相当单纯：我的既定目标是“征服钢琴”，成为我所选择的乐器的“大师”。随后发生的事……直到很久以后我才明白这点，体现了这样一个百试不爽的宇宙法则，我们越是想去努力、去控制、去操纵那些先前“仅仅是”我们所钟爱的东西，我们行动的目标，就会注定离我们越远，以至彻底与我们脱离。

我们都知道在爱情领域里的众所周知的现象，我们越是追求，越是企图占有，企图保护，我们输掉的也就越多。

说到底，毒蛇与亚当的原罪有关仍是可能的；毒蛇私下里也承认，去爱是好的，但是如果我们将拥有我们的所爱岂不更好？其实，毒蛇知道得很清楚，那就是鱼和熊掌不可兼得，权力和爱情互相排斥，不能并存。

那么，亚当想到的是明天，而我，却是志愿成为钢琴的主人，我们之间有什么相同之处，我们在什么方式上类似？

理解这点非常简单：如果谁想达到目标（不管任何目标）——那他不能不考虑“明天”。“明天”在未来等待我们的，也许是一个美差，又可能是一件可怕的机遇；“明天”可能是数年之遥，亦可能像千万分之一秒那样近

在咫尺。

对于一位钢琴家，“明天”的建构是什么？试举一例，我问你们一个问题，如同我问一个钢琴初学者一样。我写下3个音符：，然后我问他们：“哪里是第一个音符？哪里是第二个音符？”起先学生们不解地看着我，——他们还以为是某种圈套——但在我再三鼓励之下，他们开始回答：“这里，那里。”



然后我提出的第二个问题是：“在第一个音符和第二个音符之间又有些什么？”通常的回答是：(总是令我吃惊)“在它们之间什么也没有。”在我的一些帮助下，他们可从图形看到第一个和第二个音之间存在着第一个音。



换句话来说，不论一个声音有多短，它仍有一定的长度，尽管我们的记谱法上显示的只有一个点，但这个音仍有一定的持续时间。

作为音乐家和听众，我们的任务是：只要一个音在时间中存在，就应该获得和保持各个音的同步即时，保持一致。换言之，我们不可以置两个音程或两个事件的间隙于不顾，我们必须学会倾听每一个音的余绪甚于倾听每一个音。我附带提及一位意大利学者的说法：“不为人们所察觉到的间隙的损失”归纳成我们今日世界灾荒连绵的原因。无论如何，可以肯定的是，为了我们的内心系于音乐当中，我们必须学会处在两个音程之间……否则，人们只好在音乐的流动中走马观花，成为乐曲的匆匆过客而已。

作为钢琴家，我碰到的许多问题中的一个是：我如何到达未来——也就是第二个声音——在一刹那之间，而又没有离开第一个声音；抑或，我如何才能保持在第一个声音，保持住第一个音的即时性，而在向第二个音符运动时，又不使尚未到来的未来提前到来。当人们在演奏慢板音乐时，这做起来不是一件易事，而演奏一段难度大、速度快、或者一段熟悉的音乐时，

它面临的挑战性就更大。

让我举例来说明演奏一段熟悉的音乐时，不匆忙地进到下一个音符是多么地困难。贝多芬《第五交响曲》的开始几小节，你们大家都知道这段音乐，现在让我再演奏一次，在乐句中间停顿下来。

你们刚才在何处？你们是在用耳听那里的、现在的音，或者你已经“掉入”了未来，听到的是尚未出现的下一个音？请相信我，如果作为一名演奏者（一名操作者），对于他来说要避免这一切，则更为困难。

一个新问题出来了，谁会是那个“我”呢？就是那个自己有所期望，自己不耐等待但又想控制一切，想独立自主，想成为“钢琴大师”的，又想“演奏得好”的那个自我吗？

毫无疑问的是，正是这个“我”，才认为自己是行动的怂恿者，是将要发生的事情的执行人。这正是印度教经典圣书《Bhavad Gita》中所讲到的那个“我”：“凡是自以为自己是行为者的人，皆为已误。”

你得承认事情越来越糟，而且每况愈下。首先依照犹太教的传统，我被认为有罪，因为我想到了明天。如今，从世界的另一个角落，他们告诉我，如果谁相信自己不虑及明天，就能做任何事情，甚至能存在，实在是愚不可及。

如果那是真的，认为每个人组成一个个人中心，个人的行为由此发生，那么恐怕我们当中的大多数人都多半误解了生活。或者正如印度学者海瑞克雷特斯(Herakleitos)残本所记载的那样：“尽管只有一个中心，但多数人仍然生活在他们各自的中心里。”

如果那又是真的，那么在我看来，人们很可能要求一个解释。如果不是这个“我”弹下钢琴的键盘，如果不是我（假使我是一个弓箭手）射出弓箭，那么钢琴的琴键怎么会弹下去？箭又是怎么会飞出去呢？换言之，如果不是我在“做”这个动作，假使我不努力去施控或者不使某一行为发生，那么如何使事情趋于完成呢？这中间的感受

理论研究

又会是什么样的呢？伟大的小提琴家伊萨克·斯特恩曾说过他的一段经历：“这种情况极为少有，但在我演奏一部协奏曲时确有发生：我清楚地感受到一种激情，也清楚地感到在演奏的并不是我自己，但与此同时又知道，正在演奏的，不折不扣地正是我自己。”

20世纪70年代杰出的橄榄球运动员之一约翰·鲍罗迪(John Brodie)，在《当代心理学》一书中叙述过一段相同的同化经历。这里，行为的主体和客体之间混为一体，球员、球和球场三而合一。鲍罗迪所叙述的事的特别之处还在于，他把自己在美式橄榄球场上的经历直接联系到时间的范畴。

在问了一些有关能量流的初步问题之后，采访人问约翰·鲍罗迪：“你能学会开拓清晰的视野并且强化你的意向吗？”鲍罗迪答：“可以。”鲍罗迪身高六英尺二英寸，体重有215磅，肩宽体壮而举止优雅……照采访人的说法：“据我所知，他对禅学可以说是一无所知，但言谈之间却大有禅学大师的风采。”鲍罗迪如此谈到：“球员不能使自己沉溺于过去或未来之中。有时我感受到自己的视野特别清晰，这种感觉还从未有人在美式橄榄球的报道中做过描述：有的时候球赛显得特别缓慢，好像每个人都放慢了自己的动作。看上去就好像世界上的整个时间都归我所有似的……对方的防守队员扑向我的速度当然跟往常一样快，但全部过程看起来就好像电影和舞蹈里的慢镜头一样。真是太美了。”

让我用一则小轶事来对照这两个例子，来看看如果“没有”运动员和运动场的融合，没有主体和客体的一致，将会发生什么情形？前些时候，一位修理工来修理我的车库门，开始交谈后，他告诉我他以前是一名驯马竞技表演骑士。接着他描绘出右手握住套绳的时候，左手应该如何放在马鞍的手上。他也告诉我他以前是个好骑手。于是我问他发生了什么事？“唉，”他告诉我：“有一次我受了重伤，到现在我还在找那个穴孔。”他向我解释，那个穴孔，是他可以使自己摔下来，而不致于被马踏成重伤的地点。在我看来，正如

我的情形一样，他总是在一刹那的时刻提前走出现时，进入未来。他的目标是要确保一个软着陆的地点，而我的目标是确保（尽管我使之有些简单化）我自己在合适的时候，用合适的速度来弹奏合适的音符。

为以上的例子做出结论，我们可以引用已被人们重复千遍的禅宗箭艺大师肯佐·爱娃(Kenzo Awa)的劝诫：“射箭需射箭本身，箭离弓就像一个成熟的果子一样从树上跌落。射箭需在内心射；‘心外的’靶并不存在。射手和射靶并非两个对立的客体，而是一个现实存在的整体。”

上天的主啊，所有这一切到底意味着什么？一定是在与我通常居住的地方更为迥异的世界里。在我所生活的世界里，如果我不花费无数的时辰来学习准备，我就不能作为一名称职的教师，报纸上也会对我恶评如潮。而这另一世界更像是童话般的世界：在那里我们无需做任何事情，正如中国老子在《道德经》中所说的那样：“无为而无不为。”

这是个原野上开满了百合花、蓝天里百鸟飞翔的世界，在那里花儿、鸟儿都不用工作、不用耕织，而所穿的衣服比所罗门王冠冕堂皇的服装还要华丽……这个世界看起来像是懒惰穷困之徒的天堂一样了。

但是且慢：我们在此谈论的是一类完全不同的世界，在这里，一切都是混乱的、颠倒的。或者，正如我在开始发现的那样，一切都是井然有序的。很不幸，事实的真相是：我无法使自己进入伊甸园，而理由恰恰就是我懒惰。或者像一位中世纪经院哲学家所言的：我受累于“懒惰”。我几乎不能尽最大的努力达到“无为”、无欲、与世无求。像亚当一样，几乎不能不给予与生俱来的陷入未来的劣根性以放任自流。

英国大诗人T. S. 艾略特在他的《四部四重奏》中第三部“干赛尔维其斯”里说到：“但去理解，那永恒与时间的交叉点，那是一个圣贤的职责……”艾略特认为圣者能理解这点，他或许是对的；至于我得承认多数时候我宁愿被蒙骗，宁愿去“犯罪”。我宁愿相信

每件事物都依赖我，我就是中心，我就是一切行动的起源；我宁愿继续去思考“明天”，而不放弃看起来是宇宙永恒的也是我所信赖的法则，（我是说因果律的法则）这个法则是：当我在那里发力，则在彼处引起反应；抑或，用时间术语来表述；从一个“前”力导致“后”力的反应。

但是足以为奇的是：20世纪的物理学家、数学家，如爱因斯坦、玻尔和海森帕格他们都发现——（在研究小于原子之质点的亚原子物质中）——在另一个世界里，现象自生自灭，未来变得不可预测，行为的主体与客体之间没有界线，因果关系的原则似乎被不可预知论的法则取而代之，笛卡尔哲学的内外质以及主客体的二分法被内在的关联所替代。

因果律与过去和将来的时间紧密联系着，与前后关系的时间紧密结合着。我们可以把因果律和时间性说成是同一枚金属章的两面。

希腊人知道的时间不是一种，而是两种。他们把第一类称作Chronos，我们对此非常熟悉，因为这几乎是西方国家惟一采用的时间概念，这种时间的定义——几乎与其空间对应词相同——是可被无限划分的、连续不断的、孤立的而又不可逆转的时间概念。另一类时间概念他们称之为Aioon（时间）；英文词“eon”（永恒）即源自于此。哲学家柏拉图(Plotinus)对这一类时间概念给予了令人钦佩的界定。他谈到的“时间的生命”(tout aionos he zoee)，并不包括几个（连续性的）时间单元，而是由时间作为一个整体一次性构成。

在一首简单而又幽默的短诗中，修道士安格鲁斯·西利修斯(Angelus Silesius)如此比较了Aioon和Chronos这两类时间：“试想一下：与上帝同在即是永恒；而与魔鬼同在地狱煎熬，则是一段永无休止的时光。”

针对第二类时间概念Aioon，诗人莱尔克(Rilke)开始越来越清晰地认识到，“去达到、实现这一更为宏大的时间并使之运行”，是摆在我们每一个人面前的任务，而并非只是诗人和

理论研究

艺术家的职责。伊萨克·斯特恩、约翰·鲍罗迪和箭艺大师们耗费了半世精力所达到的境界，正是这一完全而又完整的时间。

时间的真理也是音乐的真理；有两类音乐恰好与 Chronos 时间和 Aioon 时间一样相互对立而形成绝配。在区分这两类音乐方面，新几内亚的土著人颇有独到之处。他们说，确实存在有这一类音乐，人们藉以把一个音连接起来获得。但另外一类音乐的每个音都是真实而率真的。只有后面这一类音乐“才能够给灵魂提供栖身之处”。

简而言之，在笛卡尔的哲学天地之间，不论是空间以及别的“深邃的空间”，还是时间，我们发现基本的区分袒露无遗。爱、灵魂和真实的艺术只能来源于后者并在后者中产生。普通的时间和空间观念只起隔离、分裂和孤立的作用，而这种时空观念却是有关联的、连续的，如同布伯尔(Buber)所说的“你我”之间的时空观念。

理想之境是——在一种完全实际和存在的意义上——我们可以任意支配时间的三个阶段：过去、现在和未来，让它们在自由的而又是千变万化的环境中相互作用；既不互相蚕食、又不围墙相隔，而是使过去、现在、将来相互依靠地连结起来，又允许有一时期保持独立性。

上述情形听起来也许有点复杂，我来讲两个东方的小故事。

从前在古印度的一个森林里，一个人遇到了老虎，他急忙撒腿飞逃，可是还是跑不过老虎。突然，他眼前出现了一条溪谷，溪谷上横着一根野藤。他双手攀着野藤，吊在那儿以保全性命。这时老虎仍在下面张口怒吼，他回头一看自己赖以活命的枯藤，有两只老鼠正在上面啃得起劲呢，而且发出“嘭、嘭”的断裂声。忽然就在他的旁边发现一颗鲜美的草莓，他伸出手去，将草莓送入口中，味道何其鲜美！既不忽视过去的威胁，也不在未来的面前吓得瘫倒，此人在这一永恒的时刻里，找到了他自己的欢乐。

这是东方的另外一个故事，坦山

和尚与一年轻和尚正在返回寺庙的途中，一场大暴雨使山路上到处都布满了水潭。在一汪特别大的水潭前，一位衣着华丽的妇人止步不前。坦山和尚说：“我抱你过河。”于是坦山和尚把她抱入怀中，涉水而过，到对岸放下。两个和尚默默地继续赶路，走了大约一英里后，另一个小和尚突然失声叫道：“我们出家人不是不近女色吗？我们连看一下女人都受到禁止，在长得漂亮的女人面前尤其如此；然而刚才你居然把她抱入怀中，真是不知羞耻。”“哦？”坦山和尚回答道：“你说那个女人吗？我早就把她放下了，而你心里却还一直抱着她。”渡人过河的，心中并没有抱着女色，坦坦然无牵无挂。一直抱着女色的不正是那个小和尚吗？

难道我们不理解吗？几乎不可能不把过去带进现在以及将来。这个过去总是包含着我们意识到或没有意识到的伤口、创伤、冤屈以及过去幸福的回忆，而后者往往是我们都希望加以延至未来直到永远的。

好了，你们也许会对我说，你为什么不把过去的事留在过去，把将来的事留在未来，这样才能努力把握现在，尽情享用现在美好的时光，如同罗马人曾说过的：“拽住今天，把握今天。”

关于这一具体的解决方法，我相信我可以写成一部专著。在我求学的早期，我已经意识到要让声音静止不动是多么地困难——声音似乎是相互重迭，“跌”进未来，或者干脆就像诗人艾略特针对文字单词描绘的那样：这些文字“滑脱、溜去、消失，因为不精确而腐败了，不会得其所在，不会静止不动。”

所以，为了使时间静止不动，我试用了一切能想像的办法，分析了手、臂、各个手指的每一个动作，做过痛苦的慢速练习，聚精会神地倾听每一个单音，然而最后的结果却是……不经过一番痛苦的挣扎，我简直不可能弹奏哪怕一个简单的音符！

直到很久以后，我才在瑞尔克(Rilke)的诗中找到了我的自我：在这幅不会忘却而又具有极大毁灭力的人

物肖像里，这个自我试图牢牢抓住每一个流逝而去的瞬间，为着能欣赏生命中的每一个弥足珍贵的时刻。

尼古拉·库斯米特契(Nikolaj Kusmitsch)上床睡觉后再也没有起来。事实上，为了更好地“勉强充实、填满”现在，我们尽量去排除过去和未来，可是，我们这样做的结果，不过是使自己的注意力分散而已，或者，在最极端的情况下，使自己出现癫痫和瘫痪的状态。

为了获取充实的现在，绝对有必要有效地失去、抛弃狭隘而孤立的现在。我们放弃、割舍的理由和《福音》劝戒我们舍弃魂灵、舍弃生命的理由刚好一样。原因即在于：我们越想占有、主宰和操纵无论是过去、现在或是未来，我们就越是可能输掉一切。

唉，可惜的是，放弃这一切，正如俗话说得好，“说来容易做到难”。这就使得这顶任务成为一个真正禅学意义上的谜(Koan)，这是一种没有技术和理性可资分析的谜语，就像下列问题的提出：“一个巴掌拍得出什么声音？”或者是：“你父母出生前你的脸长得像什么？”对我个人而言，这个谜就是：我们如何发音？我们如何使时间静止而又流动？找到那类问题的解答需要有截然不同于思考、分析、实践甚至冥念的方法。因为，除了我们要控制一切的欲望外，我们还有各种想法、企盼和千百种其他的念头的干扰，所有这一切都会使我们达不到充实的现在的境界。这种对我们注意力的干扰，实在是毫不夸张地说，是支撑我们生存大厦的一根基柱。自然，我们经过长时期的良好训练，我们都已学会了对注意力分散这一现实视而不见。引用英国大诗人T.S.艾略特的话来说：“我们被新的干扰所扰乱，从而忘记了旧的干扰的存在。”

我又想起几年前在日本举行的一系列音乐会期间，我利用一个星期的时间在小浜的一所禅院里进行静养，从中受益匪浅。在那里我又重新认识到这个问题。我使用“受益匪浅”这个词颇带些许讥讽的意味。那段经历比我想像的更为痛苦：像荷花般的姿

理论研究

态坐着。我的腿根本经受不了长达几个小时、几天的参禅打坐的煎熬。我想恐怕我的身体的其他部分也不是干这一行的材料。

在坐禅期间，我在各种的奇思怪想之间飞翔，当然这中间既有高尚的思想，也有卑鄙的念头。同时，我的身体（包括大脑）也发出叫嚣声，要让我听见；它们朝我尖叫着：抓住我，推动我，做任何事情都行，只是不可坐在那里无所事事。然而，禅宗的精神包含着远比身心的静修更为博大的内涵。为期一周的静修到了第三天，大师的一句教诲深深地触动了我。他说：“有的人来此静修，是为了获得真正的禅的体验。那样的话，他们根本不必要到这里来；在日本各地到处都有他们可以得到这种感觉的寺院。而几百年来，到本寺来的人都是为了得到‘大解脱’，即自我的消亡。”

如果此语是出自在我所任教的圣本笃大学修道院院长之口，我不会感到吃惊，但当其来自地球的另一端，来自一个完全不同的传统时，则着实给我一个真正的震动，同样使我眼界为之一开。可是，我的感受仍然和圣·奥古斯汀（St. Angastine）所说的一样：“是，主啊，我愿意，我真愿意放弃我的一切，抛开我的所有；我知道我该这样做，可是还不能马上这么做……所以，您能不能稍候？”我发现这就是我人性中那可怕而又令人费解的一面：我情愿牺牲我所了解的真实和现实所带给我的快乐和充实感，而不愿意放弃自己在主宰一切的表象和幻想。我几乎是从直觉上选择了我生活中暗无天日的一面，去关注明天，而不是生活在阳光下和现时现刻的充实圆满之中。

放弃那种幻象，放弃那种控制，肯定是我所意味的，而所意味的肯定也是自我消亡的涵义。而这种死亡，这种死中有生的死亡，并不可能廉价得到，然而人们仍然不愿为此付出代价。但是，我已经开始越来越多的认识到，我一直在有意或无意地寻求一种均衡，一种时间的结合：秋天以前的时间（Letempsperdu），普鲁斯特（Proust）失掉的时间，“垂直”的时间加上亚当原

罪以后的时间，即一种流动的、水平面的时间及有序的时间。时间倒转之路被手持喷火宝剑的天使所封闭；已不再可能回到天堂里天真无邪的境地。对于前进的道路，诚如诗人 T.S. 艾略特所言，这条道路充满“郁闷的怪物所发出的尖笑、埋怨、嘲笑或者喋喋不休以及无法慰藉的癫狂思想的巨大哀号”。我也开始发现，就如同艾略特所说的那样，这种“纯粹单纯的境界”的代价“并不比其他东西小”。这有点像在马戏团帐篷里玩空手荡秋千，尽管我们的恐惧是真实而存在的，我们仍然纵身一跳，因为经验使我们相信，秋千架刚好会在那一恰当时刻转到一个地方被我们抓住。

我越来越多地认识到，只有在我不做任何企盼的时候，我才有可能找到音乐的真实感觉。更妙的是，我只是在没有把目光投射到未来的时候——只有在不受已知领域束缚的情况下——我才可能真正地听见音乐。当在极少数情况下这一情形出现时，弹奏者和听赏者的划分，“为”和“无为”之间的对立，都得以超越升华，而我自己竟非常自然地重复约翰·鲍罗迪的感叹：“太美了。”只有在我以那种“天真无邪”的心境去聆听时，琴键上的音才有生命的活力，才像艾略特笔下的另一个值得回忆的意象一样：“……有人观赏的玫瑰才有花香。”

我希望今晚我们不要忆起过去或未来，让我们互助以便一窥得那个更为深邃的时间，这个时间，瑞尔克把它称为“周而复始的完整时间”。

正是那个原因，在今晚的节目中，我选择了贝多芬的最后一部钢琴奏鸣曲，第 111 号作品，作为今晚最后的压轴节目。尤其是在这部作品里，我们特别能够发现 3 个阶段的时间之间所取得的均衡，它们既彼此独立，但又彼此紧密相联。

在第一乐章，我们可以发现这位双耳全聋的伟大天才的过去。他已不再抵抗、拒绝这一过去；没有自怜，也没有痛苦，甚至没有遗憾地接受了遭遇百般磨难的命运。

第二乐章——整部作品只有两个

乐章——向我们显示贝多芬已经到达了他生命中现在的这一时刻，这一乐章同时也展示了他的未来：《第九交响乐曲》以及最后一部四重奏。

第二乐章的主题——一个极富于变化的主题——达到了既无所表达又无所不表达的境界。最终这些主题的变奏引导我们进入到一个与我们现今世界毫无关系的领域：一片沉寂的领域。但是，我必须告诫你们，这第三个变奏对你们将是一场考验，看你们会不会把这片沉寂与那一类平庸的和平宁静混淆起来。

真正的、忠于音乐家内心的音乐，不是出自有声世界和噪音世界，而是来自空灵、空无，也就是中国古代的老子在他的《道德经》里所称的“万物之母”；伟大的音乐产生于空寂，在理想的情况下，会把我们带回空寂之中，这样我们才能在诗人 T.S. 艾略特《四个四重奏》第一部分“燃烧的诺顿”中所揭示的栖身之处稍作停留：

“在那旋转的世界的静止点上。
既不是血肉也不是血肉全无；
既不是从哪里来也不是往哪里去，
在静止点上，那里正在舞蹈；
然而既非阻止也非运动。

别称它为固定性：
那里过去和将来汇集在一起。
既不是往哪里来或朝哪里去的
运动。

也不上升也不下降。

除了这一点，这静止点，
将不会有任何舞蹈，
虽然我们有的只是舞蹈。

我们只能说，我们曾经去过那里；
但我们说不出到底在哪里；
我也说不出，时间有多长，
因为那就是把它放到了时间
中……

……时间过去和时间未来
只允许我们对它们稍有认识。
如要意识到什么就将不再是在时间
中
……只是通过时间，时间才能被人
征服。”

（译者单位：广西艺术学院音乐系）

音乐：时间永远是现在

(美)威廉·伊伯斯

翻译：王晓宁 罗秀君

译者注：

荷兰籍美国钢琴家威廉·伊伯斯教授于1930年出生于荷兰的尼耶梅根市，从12岁起开始学习钢琴，早年毕业于荷兰的坎尼苏斯学院以后，获得一年的奖学金前往美国明尼苏达州的圣·约翰大学学习。然后返回荷兰阿姆斯特丹音乐学院师从威廉·安德里森教授学习钢琴演奏六年，并在这段时间里获得了博士学位及钢琴演出证书。在以后的三年里，威廉·伊伯斯先生到巴黎师从世界著名钢琴教师玛格丽特·隆女士学习钢琴，对他来说，使之对法国学派德彪西、拉威尔、福列的音乐作品有一个更全面、准确和深入地了解，积累了大量的演奏音乐经验。当伊伯斯教授在美国华盛顿和纽约等地举办法国作品钢琴独奏音乐会时，当地的音乐评论家称赞说“是伊伯斯先生把法国的音乐又带回了美国。”1957年，威廉·伊伯斯先生应邀前往美国明尼苏达州圣·约翰大学任教至今。

威廉·伊伯斯教授在教授钢琴之余，还活跃在欧美各地的舞台上，他曾经多次与欧美国家的一些管弦乐团合作演出，录制了一些CD和唱片。他在纽约的卡耐基音乐大厅和华盛顿的肯尼迪中心举办了个人独奏音乐会。伊伯斯先生对东方的文化和哲学非常感兴趣，他钻研过中国古代老子的“道德经”以及日本的禅宗。他七次应邀前往日本东京大学举办音乐会和讲学，并在日本的禅宗寺庙里进行静修。他怀着对中国人民的友好情谊，六次来到南宁广西艺术学院和重庆西南师范大学音乐系讲学并举办独奏音乐会，受到当地广大师生们的热烈欢迎。

“音乐：充实的现在”(又译“音乐：时间永远是现在”)这篇文章是威廉·伊伯斯先生在巴黎第一界国际接触学术大会上的发言稿，他现场还举办了钢琴独奏音乐会。(The first International Congress on Haptomy), “Haptomy”是一门“接触”的社会学科，牵涉面广。“Hpsis”源于希腊语，意指用接触来抚养、培养人的感情生活。

音乐是时间的艺术，对此议论颇多，但作者的时间观穿越古今，横贯东西，将不同社会背景下产生的时空观念、艺术哲学、宗教意识溶于一体，交相对照，赋予了音乐特性的重要论证，时间永远是现在。作者在引用英国大诗人T.S.艾略特对于时间许多描述后，相信会加深对时间的印象。首先探讨艺术，作为一种技巧，艺术以它的形式显示出它的开始和终结怎样能是同时存在的？要认识到这点不容易。言词和音乐仅在时间中运动，靠着形式和模式，就象一只中国花瓶在它不变的图案中永远运动。“只有通过时间，时间才能被人征服。”在艾略特的原诗中他也指出：“时间过去和时间将来，那本来会发生的和已经发生的，指向一个终点，终结永远是现在。”人们能在永远运动上看到一个宇宙模式。因此，本文可以说是一篇关于音乐存在方式的论述。作者佐以实例，信手拈来，藉以说明音乐时空观这样一个抽象的道理。

由于威廉·伊伯斯先生对东方文化和哲学的浓厚的兴趣和钻研，特别对中国古代老子的“道德经”，对他来说，最大的收获莫不是得益于老子的“无为”的思想，在讲授时，他特地指出老子的“道德经”中第四十八章“为学日益，为道日损，损之又损，以至于无为。无为而无不为。”对于演奏钢琴来说，无益是最高的境界了。

整篇文章谈论的哲学问题很多，但作者在与译者的交谈中，特别强调对于演奏钢琴来说，这是一个很基础的问题。承蒙威廉·伊伯斯的好意和他的同意，译者将此文译出，以此希望能对我国广大钢琴演奏人员和广大的音乐专业工作者和音乐爱好者有所帮助。

今晚我与各位相会，我竟然站立台前，而非傍琴而坐。这种感觉，实在有些生疏。平时我都会铭守那句奉劝鞋匠的格言：“钉你的鞋，别插手去干不懂的事。”不过这次我想破例，不谈我的本行，而是简短地给大家谈谈，我几十年钢琴演奏生涯怎样给我带来了一个很大的谜团。这个谜，你们也可以把它叫做禅宗里的“Koan”（指在禅宗里作为一种冥想工具的矛盾观点，用以训练僧侣放弃完全依赖于理智的想法，并迫使他们得到突然内心的启示。），似乎是生活刻意安排而与我为伍的。

今晚的谈话，我希望各位在分享我的一些心路历程的时候，能够在用耳听音乐还是用心来听音乐的这个问题上，体会到一种崭新的观察角度，具体的来说，就是要用我们今晚独奏音乐会上的音乐，来使大家领略这个观察角度。

有位犹太哲学家马丁·布伯(Martin Buber)在一本《蔡斯迪克书》((Chassidic Books)一书中讲到，有人曾向犹太教的夫子伊萨克提出这样一个问题：“亚当犯的是什么罪？他的原罪是什么？”犹太教的夫子回答是：“亚当的罪孽在于他为明日所累，在于他虑及明日。”

最初我读到此处时，不由抚卷称快，感到一阵轻松。我原来还以为，我们这位始祖的第一次叛逆行为，至少是应该与自大、毒蛇的引诱有关，或者还有牵涉到性秘闻的更坏的可能。

然而，他的行为与这一切全然无关：他只不过虑及了明天。可是，那又有什么过错呢？那本来就是我们大多数人在大多数时候都这么做。至少，我就没有诗人莱纳·玛丽亚·瑞尔克(Rainer Maria Rilke)所形容的那种耐心，来静待明日的到来。这位诗人曾这样写到：“树木从不催逼自己的树液，在寒冷的冬天，它还是满怀信心，春天终会来临！”一位有名的禅者也曾描述过这一情形：“清静无为，春天自会驾到，花草自会生机盎然。”

我总感到自己与西方男人的典型浮士德甚为类似，这中间的利弊姑且不论。关于浮士德这个人，歌德曾如此描绘过：“命运给予他一个从不气馁，推动他勇往直前的精神，这种精神拖拽住他在匆忙中度过人生，从而使他与人生的欢乐擦肩而过。”

看来，真正的问题不在于我们认识到有否一个将来，有否一个明天，而事实却是我们把自己缚在将来里面，我们带着紧迫感，带着欲望，带着恐惧地把自己与未来相连，倚靠明天。

我自己也陷入过这种令人进退两难的境地，哲学上称“二难推理”，我这里指的并不是哲学和神学上的那种学术问题，而是以个人的、实在的和非常痛苦的形式出现的。

歌德所说的命运，在我在巴黎学习期间，不知不觉地介入了我的生活。那是大约四十年以前的事了，在差不多同样长的时间后，我才意识到这点，从一个不大的程度上讲，我也需要这期间的大多数漫长年华来抵制那妖女般的极具魅力的诱惑。

命运降临我身上时所带给我的假象似乎相当单纯：我的既定目标是“征服钢琴”，成为我所选择的乐器的“大师”。随后发生的事……直到很久以后我才明白这点，体现了这样一个百试不爽的宇宙法则，我们越是想去努力、去控制、去操纵那些先前“仅仅是”我们所钟爱的东西，我们行动的目标，就会注定离我们越远，以至彻底与我们脱离。

我们都知道在爱情领域里的众所周知的现象，我们越是追求，越是企图占有，企图保护，我们输掉的也就越多。

说到底，毒蛇与亚当的原罪有关仍是可能的；毒蛇私下里也承认，去爱是好的，但是如果我们将拥有我们的所爱岂不更好？其实，毒蛇知道得很清楚，那就是鱼和熊掌不可兼得，权力和爱情互相排斥，不能并存。

那么，亚当想到的是明天，而我，却是志愿成为钢琴的主人，我们之间有什么相同之处，我们在什么方式上类似？

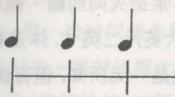
理解这点非常简单：如果谁想达到目标(不管任何目标)，那他不能不虑及“明天”。“明天”在未来等待我

们的，也许是一个美差，又可能是一件可怕的际遇；“明天”可能是数年之遥，亦可能象千万分之一秒那样近在咫尺。

对于一位钢琴家，“明天”的建构是什么？试举一例，我问你们一个问题，如同我问一个钢琴初学者一样。我写下三个音符：↓ ↓ ↓ 然后我问他们：“哪里是第一个音符？哪里是第二个音符？”起先学生们不解地看着我，——他们还以为是某种圈套——但在我再三鼓励之下，他们开始回答：“这里，那里。”



然后我提出第二个问题是：“在第一个音符和第二个音符之间又有些什么？”通常的回答是：（总是令我吃惊）“在它们之间什么也没有。”在我的一些帮助下，他们可从图形看到在第一和第二个音之间存在着第一个音。



换句话说，不论一个声音有多短，它仍有一定的长度，尽管我们的记谱法上显示的是只有一个点，但这个音仍有一定的持续时间。

作为音乐家和听众，我们的任务是：只要一个音在时间中存在，就应该获得和保持各个音的同步即时，保持一致。换言之，我们不可以置两个音程或两个事件的间隙于不顾，我们必须学会倾听每一个音的余绪甚于倾听每一个音。我附带提及一位意大利学者的说法：“不为人们所察觉到的间隙的损失”归纳成我们今日世界灾荒连绵的原因。无论如何，可以肯定的是，为了我们的内心系于音乐当中，我们必须学会处在两个音程之间……否则，人们只好在音乐的流动中走马观花，成为乐曲的匆匆过客而已。

作为钢琴家，我碰到的许多问题中的一个是我如何到达未来——也就是第二个声音——在一刹那之间，而又没有离开第一个声音；抑或，我如何才能保持在第一个声音，保持住第一个音的即时性，而在向第二个音符运动时，而又不使尚未到来的未来提前到来。当人们在演奏慢拍音乐，这做起来也不是一件易事，而演奏一段难度大，速度快，或者一段熟悉的音乐时，它面临的挑战性就更大。

让我举个例来说明演奏一段熟悉的音乐时，可以看到如果不是匆匆忙忙地进到下一个音符是多么地困难。（贝多芬：第五交响乐，开始几小节）你们大家都知道这段音乐，现在让我再演奏一次，在乐句中间停顿下来。

你们刚才在何处？你们是在用耳听那里的、现在的音，或者你已经“掉入”了未来，听到的是尚未出现的下一个音？请相信我，如果作为一名演奏者（一名操作者），对于他来说要避免这一切，则更为困难。

一个新问题出来了，谁会是那个“我”呢？就是那个自己有所期望，自己不耐等待但又想控制一切，想独立自主，想成为“钢琴大师”的，又想“演奏得好”的那个自我吗？

毫无疑问的是，正是这个“我”，才认为自己是行动的怂恿者，是将要发生的事情的执行人。这正是印度教经典圣书《Bhavagad Gita》中所讲到的那个“我”：“凡是自以为自己是行为者的人，皆为己误。”

你得承认事情越来越糟，而且每况愈下。首先依照犹太教的传统，我被认为有罪，因为我想到了明天。如今，从世界的另一个角落，他们告诉我，如果谁相信自己不虑及明天，就能做任何事情，甚至能存在，实在是愚不可及。

如果那是真的，认为每个人组成一个个人中心，个人的行为由此发生，那么恐怕我们当中的大多数人多半错解了生活。或者正如印度学者海瑞克雷特斯(Herakleitos)残本所记载的那样：“尽管只有一个中心，但多数人仍然生活在他们各自的中心里。”

如果那又是真的，那么在我看来，人们很可能要求一个解释。如果不是这个“我”弹下钢琴的键盘，如果不是我(假使我是一个弓箭手)射出弓箭，那么钢琴的琴键怎么会弹下去？箭又是怎么会飞出去呢？换言之，如果不是我在“做”这个动作，假使我不努力去施控或者不使某一行为发生，那么如何使事情趋于完成呢？这中间的感受又会是什么样的呢？伟大的小提琴家伊萨克·斯特恩曾说过他的一段经历：“这种情况极为少有，但在我演奏一部协奏曲时确有发生：我清楚地感受到一种激情，也清楚地感到在演奏的并不是我本人，但与此同时又知道，正在演奏的，不折不扣地正是我自己。”

七十年代杰出的足球运动员四分卫之一约翰·鲍罗迪(John Brodie)在《当代心理学》一书中叙述过一段相同的同化经历。这里，行为的主体和客体之间混为一体，球员、球和球场三而合一。鲍罗迪所叙述的事的特别之处还在于，他把自己在美式足球场上的经历直接联系到时间的范畴——时间上。

在问了一些有关能量流的初步问题之后，采访人问约翰·鲍罗迪：“你能学会开拓清晰的视野并且强化你的意向吗？”鲍罗迪答：“可以。”鲍罗迪身高六英尺二英寸，体重有二百一十五磅，肩宽体壮而举止优雅——照采访人的说法：“据我所知，他对禅学可以说是一无所知，但言谈之间却大有禅学大师的风采。”鲍罗迪如此谈道：“球员不能使自己沉溺于过去或未来之中。有时我感受到自己的视野特别清晰，这种感觉还从未有人在美式足球的报道中作过描述：有的时候球赛显得特别缓慢，好象每个人都放慢了自己的动作。看上去就好象世界上的整个时间都归我所有似的……对方的防守队员扑向我的速度当然跟往常一样快，但全部过程看起来就好象电影和舞蹈里的慢镜头一样。真是太美了。”

让我用一则小轶事来对照这两个例子，来看看如果“没有”运动员和运动场的融合，没有主体和客体的一致，将会发生什么情形？前些时候，一位修理工来修理我的车库门，开始交谈后，他告诉我他以前是一名驯马竞技表演骑士。接着他描绘出右手握住套绳的时候，左手应该如何放在马鞍的把手上。他也告诉我他以前是个好骑手。于是我问他发生了何事。“唉，”他告诉我，“有一次我受了重伤，到现在我还找那个穴孔。”他向我解释，那个穴孔，是他可以使自己摔下来，而不致于被马踏成重伤的地点。在我看来，正如我的情形一样，他总是在一刹那的时刻提前走出现时，进入未来。他的目标是要确保一个软着陆的地点，而我的目标是确保(尽管我使之有些简单化)我自己在合适的时候，用合适的速度来弹奏合适的音符。

为以上的例子做出结论，我们可以引用已被人们重复千百遍的禅宗箭艺大师肯佐·爱娃(Kenzo Awa)的劝诫：“射箭需射箭本身，箭离弓就象一个成熟的果子一样从树上跌落。射箭需在内心射：“心外的”靶并不存在。射手和射靶并非两个对立的客体，而是一个现实存在的整体。”

上天的主啊，所有这一切到底意味著什么？一定是在与我通常居住的地方更为迥异的世界里。在我所生活的世界里，如果不花费无数的时辰来学习准备，我就不能作为一名称职的教师，报纸上也会对我恶评如潮。而这另一世界更象是童话般的世界：在那里我们无需做任何事情，正如中国的老子在《道德经》中所说的那样：“无为而无不为”。

这是个原野上开满了百合花、蓝天里百鸟飞翔的世界，在那里的花儿、鸟儿都不用工作、不用耕织，而所穿的衣服比所罗门王的冠冕堂皇的服装还要华丽……这个世界看起来象是懒惰穷困之徒的天堂一样了。

但是且慢：我们在此谈论的是一类完全不同的世界，在这里，一切都是混乱的、颠倒的。或者，正如我在开始发现的那样，一切都是井然有序的。很不幸，事实的真相是：我无法使自己进入伊甸园，而理由恰恰就是我懒惰。或者象一位中世纪经院哲学家所言的：我受累于“懒惰”。我几乎不能尽最大的努力达到“无为”、无欲、与世无求。象亚当一样，几乎不能不给予与生俱来的陷入未来的劣根性以放任自流。

英国大诗人 T·S·艾略特在他的《四部四重奏》中第三部“干赛尔维斯”里说到：“但去理解，那永恒与时间的交叉点，那是一个圣贤的职责。……”艾略特认为圣者能理解这点，他或许是对的；至于我得承认多数时候我宁愿被蒙骗，宁愿去“犯罪”。我宁愿相信每件事物都依赖我，我就是中心，我就是一切行动的起源；我宁愿继续去思考“明天”，而不放弃看起来是宇宙永恒的也是我所信赖的法则：我是说因果律的法则，这个法则是：当我在这里发力，则在彼处引起反应；抑或，用时间术语来表述：从一个“前”力导致“后”力的反应。

但是足以为奇的是：二十世纪的物理学家、数学家如爱因斯坦，玻尔和海森格他们都发现——（在研究小于原子之质点的亚原子物质中）——在另一个世界里，现象自生自灭，未来变得不可预测，行为的主体与客体之间没有界线，因果关系的原则似乎被不可预知论的法则取而代之，笛卡尔哲学的内外质以及主客体的二分法被内在的关联所替代。

因果律与过去和将来的时间紧密联系着，与前后关系的时间紧密结合着。我们可以把因果律和时间性说成是同一枚金属章的两面。

希腊人知道的时间不是一种，而是两种。他们把第一类称作(Chronos)，我们对此非常熟悉，因为这几乎是西方国家唯一采用的时间概念；这种时间的定义——几乎与其空间对应词相同——是可被无限划分的，连续不断的，孤立的而又不可逆转的时间概念。另一类时间概念他们称之为 Aioon(时间)；英文词“eon”(永恒)即源自于此。哲学家柏拉图(Plotinus)对这一类时间概念给予了一个令人钦佩的界定。他谈到的“时间的生命”(tou aionos he zoee)，并不包括几个(连续性的)时间单元，而是由时间作为一个整体一次性构成。

在一首简单而又幽默的短诗中，修道士安格鲁斯·西利修斯(Angelus Silesius)如此比较了 Aioon 和 Chronos 这两类时间：“试想一下：与上帝同在即是永恒；而与魔鬼同在地狱煎熬，则是一段永无休止的时光。”

另一位神秘主义者，梅斯特·埃克哈特(Meister Eckhart)，在十四世纪时曾对 Chronos 时间称之为“寻找上帝的唯一障碍。”针对这类同样的时钟所代表的时间，卡尔·古斯塔夫·荣格(Carl Gustav Jung)在他的《回忆录》中写道：“白人在非洲所犯下的极大暴行，莫过于把白人的时间观念引进这广袤的大陆。”

反之，针对第二类时间概念 Aioon，诗人莱尔克(Rilke)开始越来越清晰地认识到，“去达到、实现这一更为宏大的时间并使之运行，”是摆在我们每一个人面前的任务，而并非只是诗人和艺术家的职责。伊萨克·斯特恩、约翰·鲍罗迪和箭艺大师们耗费了半世精力所达到的境界，正是这一完全而又完整的时间。

时间的真理也是音乐的真理；有两类音乐恰好与 Chronos 时间和 Aioon 时间一样相互对立而形成绝配。在区分这两类音乐方面，新几内亚的土著人颇有独到之处。他们说，确实存在有这一类音乐，人们藉以把一个个音连接起来获得。但另外一类音乐的每个音都是真实而率真的。只有后面这一类音乐“才能够给灵魂提供栖身之处。”

简而言之，在笛卡尔的哲学天地之间，不论是空间以及别的“深邃的空间”，还是时间，我们发现基本的区别现无遗。爱、灵魂和真实的艺术只能来源于后者并在后者中产生。普通的时间和空间观念只起隔离、分裂和孤立的作用，而这种时空观念却是有关联的、连续的，如同布伯尔(Buber)所说的“你我”之间的时空观念。

理想之境是——在一种完全实际和存在的意义上——我们可以任意支配时间的三个阶段：过去、现在和未来，让它们在自由的而又是千变万化的环境中相互作用；即不互相蚕食、又不围墙相隔，而是使过去、现在、将来相互依靠地连结起来，又允许有一时期保持独立性。

上述情形听起来也许有点复杂，我来讲两个东方的小故事。
从前在古印度的一个森林里，一个人遇到了老虎，他急忙撒腿飞逃，可是还是跑不过老虎。突然，他眼前出现了一条溪谷，溪谷上横着一根野藤。他双手攀着野藤，吊在那儿以保全性命。这时，老虎仍在下面张口怒

吼，他回头一看自己赖以活命的枯藤，有两只老鼠正在上面啃得起劲呢，而且发出“嘭、嘭”的断裂声。忽然他就在他的旁边发现一颗鲜美的草莓，他伸出手去，将草莓送入口中，味道何其鲜美！即不忽视过去的威胁，也不在未来的面前吓得瘫倒，此人在这一永恒的时刻里，在现时的充满中，找到了他自己的欢乐。

这是东方的另外一个故事，坦山和尚与一年轻和尚正在返回寺庙的途中，一场大暴雨使山路上到处都布满了水潭。在一汪特别大的水潭前，一位衣着华丽的妇人止步不前。坦山和尚说：“我抱你过河。”于是坦山和尚把她抱入怀中，涉水而过，到对岸放下。两个和尚默默地继续赶路，走了大约一英里后，另一个小和尚突然失声叫道：“我们出家人不是不近女色吗？我们连看一下女人都受到禁止，在长得漂亮的女人面前尤其如此；然而刚才你居然把她抱入怀中，真是不知羞耻。”“哦？”坦山和尚回答道，“你说那个女人吗？我早就把她放下了，而你心里却还一直抱着她。”渡人过河的，心中并没有抱着女色，坦坦然无牵无挂。一直抱着女色的不正是那个小和尚吗？

难道我们不理解吗？几乎不可能不把过去带进现在以及将来。这个过去总是包含着我们意识到或没有意识到的伤口、创伤、冤屈以及过去幸福的回忆，而后者往往是我们都希望加以延至未来直到永远的。

好了，你们也许会对我说，你为什么不把过去的事留在过去，把将来的事留在未来，这样才能努力把握现在，尽情享用现在美好的时光，如同罗马人曾说过的：“拽住今天，把握今天。”

关于这一具体的解决方法，我相信我可以写成一部专著。在我求学的早期，我已经意识到要让声音静止不动是多么地困难——声音似乎是相互重迭，“跌”进未来，或者干脆就象诗人艾略特针对文字单词描绘的那样：这些文字“滑脱、溜去、消失，因为不精确而腐败了，不会得其所在，不会静止不动。”

所以，为了使时间静止不动，我试用了一切能想象的办法，分析了手、臂、各个手指的每一个动作，作过痛苦的慢速练习，聚精会神地倾听每一个单音，然而最后的结果却是……不经过一番痛苦的挣扎，我简直不可能弹奏哪怕一个简单的音符！

直到很久以后，我才在瑞尔克(Rilke)的诗中找到了我的自我：在这副不会忘却而又具有极大毁灭力的人物肖像里，这个自我试图牢牢抓住每一个流逝而去的瞬间，为着能欣赏生命中的每一个弥足珍贵的时刻。

尼古拉·库斯米特契(Nikolaj Kusmitsch)上床睡觉后再也没有起来。事实上，为了更好地“勉强充实、填满”现在，我们尽量去排除过去和未来，可是，我们这样做的结果，不过是使自己的注意力分散而已，或者，在最极端的情况下，使自己出现癫狂和瘫痪的状态。

为了获取充实的现在，绝对有必要有效地失去、抛弃狭隘而孤立的现在。我们放弃、割舍的理由和《福音》劝戒我们舍弃魂灵、舍弃生命的理由刚好一样。原因即在于：我们越想占有、主宰和操纵无论是过去，现在或是未来，我们就越是可能输掉一切。

唉，可惜的是，放弃这一切，正如俗话说得好，“说来容易做到难。”这就使得这项任务成为一个真正禅学意义上的谜(Koan)，这是一种没有技术和理性可资分析的谜语，就象下列问题的提出：“一个巴掌拍得出什么声音？”或者是：“你父母出生前你的脸长得像什么？”对我个人而言，这个谜就是：我们如何发音？我们如何使时间静止而又流动？找到那类问题的解答需要有截然不同于思考、分析、实践甚至冥念的方法。因为，除了我们要控制一切的欲望外，我们还有各种想法、企盼和千百种其它的念头的干扰，所有这一切都会使我们达不到充实的现在的境界。这种对我们注意力的干扰，实在是毫不夸张地说，是支撑我们生存大厦的一根基柱。自然，我们经过长时期的良好训练，我们都已学会了对注意力分散这一现实视而不见。引用英国大诗人T·S·艾略特的话来说：“我们被新的干扰所扰乱，从而忘记了旧的干扰的存在。”

我又想起几年前在日本举行的一系列音乐会期间，我利用一个星期的时间在小浜的一所禅院里进行静养，从中受益匪浅。在那里我又重新认识到这个问题。我使用“受益匪浅”这个词颇带些许讥讽的意味。那段经历比我想象的更为痛苦：象荷花般的姿态坐着。我的腿根本经受不了长达几个小时、几天的参禅打坐的煎

熬。我想恐怕我的身体的其它部分也不是干这一行的材料。

在坐禅期间，我在各种的奇思怪想之间飞翔，当然这中间即有高尚的思想，也有卑鄙的念头。同时，我的身体（包括大脑）也发出叫嚣声，要让我听见；它们朝我尖叫着：抓住我，推动我，做任何事情都行，只是不可坐在那里无所事事。然而，禅宗的精神包含著远比身心的静修更为博大的内涵。为期一周的静修到了第三天，大师的一句教诲深深地触动了我。他说：“有的人来此静修，是为了获得真正的禅的体验。那样的话，他们根本不必到这里来；在全日本各地到处都有他们可以得到这种感觉的寺院。而几百年来，到本寺来的人都是为了得到“大解脱，即自我的消亡。”

如果此语是出自在我所任教的圣本笃大学修道院院长之口，我不会感到吃惊，但当其来自地球的另一端，来自一个完全不同的传统时，则着实令我一个真正的震动，同样使我眼界为之一开。可是，我的感受仍然和圣·奥古斯汀(St·Angastine)所说的一样：“是，主啊，我愿意，我真愿意放弃我的一切，抛开我的所有；我知道我该这样做，可是还不能马上这么做……所以，您能不能稍候？”我发现这就是我人性中那可怕而又令人费解的一面：我情愿牺牲我所了解的真实和现实所带给我的快乐和充实感，而不愿意放弃自己在主宰一切的表象和幻想。我几乎是从直觉上选择了我生活中暗无天日的一面，去关注明天，而不是生活在阳光下和现时现刻的充实圆满之中。

放弃那种幻象，放弃那种控制，肯定是大师所意味的，而所意味的肯定是自我消亡的涵义。而这种死亡，这种死中有生的死亡，并不可能廉价得到，然而人们仍然不愿为此付出代价。但是，我已经开始越来越多的认识到，我一直在有意或无意地寻求一种均衡，一种时间的结合：秋天以前的时间(Letempsperdu)，普鲁斯特(Proust)的失掉的时间，“垂直”的时间加上亚当原罪以后的时间，即一种流动的、水平面的时间及有序的时间。时间倒转之路被手持喷火宝剑的天使所封闭；已不再可能回到天堂里天真无邪的境地。对于前进的道路，诚如诗人T.S.艾略特所言，这条道路充满“郁闷的怪物所发出的尖笑、埋怨、嘲笑或者喋喋不休以及无法慰藉的癫狂思想的巨大哀号。”我也开始发现，就如同艾略特所说的那样，这种“纯粹单纯的境界”的代价“并不比其它东西小”。这有点象在马戏团帐篷里玩空手荡秋千，尽管我们的恐惧是真实而存在的，我们仍然纵身一跳，因为经验使我们相信，秋千架刚好会在那一恰当时刻转到一个地方被我们抓住。

我越来越多地认识到，只有在我不作任何企盼的时候，我才有可能找到音乐的真实感觉。更妙的是，我只是在没有把目光投射到未来的时候——只有在不受已知领域束缚的情况下——我才可能真正地听见音乐。当在极少数情况下这一情形出现时，弹奏者和听赏者的划分，“为”和“无为”之间的对立，都得以超越升华，而我自己竟非常自然地重复约翰·鲍罗迪的感叹：“太美了。”只有在我以那种“天真无邪”的心境去聆听时，琴键上的音才有生命的活力，才象艾略特笔下的另一个值得回忆的意象一样：“……有人观赏的玫瑰才有花相。”

我希望今晚我们不要忆起过去或未来，让我们互助以便一窥得那个更为深邃的时间，这个时间，瑞尔克把它称为“周而复始的完整时间。”

正是那个原因，在今晚的节目中，我选择了贝多芬的最后一部钢琴奏鸣曲，第111号作品，作为今晚最后的压轴节目。尤其是在这部作品里，我们特别能够发现三个阶段的时间之间所取得的均衡，它们既彼此独立，但又彼此紧密相联。

在第一乐章，我们可以发现这位双耳全聋的伟大天才的过去。他已不再抵抗、拒绝这一过去；没有自怜，也没有痛苦，甚至没有遗憾地接受了遭遇百般磨难的命运。

第二乐章——整部作品只有两个乐章——向我们显示贝多芬已经到达了他生命中现在的这一时刻，这一乐章同时也展示了他的未来：“第九交响乐”以及最后一部四重奏。

第二乐章的主题——一个极富于变化的主题——达到了既无所表达又无所不表达的境界。最终这些主

题的变奏引导我们进入到一个与我们现今世界毫无关系的领域：一片沉寂的领域。但是，我必须告诫你们，这第三个变奏对你们将是一场考验，看你们会不会把这片沉寂与那一类平庸的和平宁静混淆起来。

真正的、忠于音乐家内心的音乐，不是出自有声世界和噪音世界，而是来自空灵、空无，也就是中国古代的老子在他的《道德经》里所称的“万物之母”；伟大的音乐产生于空寂，在理想的情况下，会把我们带回空寂之中，这样我们才能在诗人 T.S. 艾略特《四个四重奏》第一部分“燃烧的诺顿”中所揭示的栖身之处稍作停留：

“在那旋转的世界的静止上。”

既不是血肉也不是血肉全无；

既不是从哪里来也不是往哪里去，

在静止点上，那里正在舞蹈；

然而既非阻止也非运动。

别称它为固定性；

那里过去和将来汇集在一起。

既不是往哪里来或朝哪里去的运动。

也不上升也不下降。

除了这一点，这静止点，

将不会有任何舞蹈，

虽然我们有的只是舞蹈。

我们只能说，我们曾经去过那里：

但我们说不出到底在哪里；

我也说不出，时间有多长，

因为那就是把它放到了时间中。……

……时间过去和时间未来

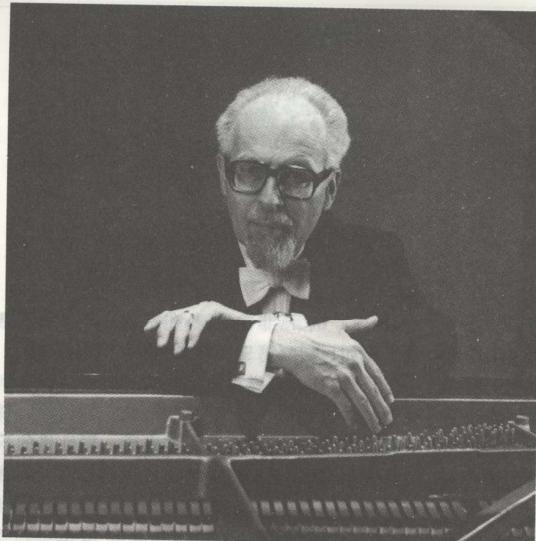
只允许我们对它们稍有认识。

如要意识到什么就将不再是在时间中

……只有通过时间，时间才能被人征服。”

1997.3.12. 第一稿于广西艺术学院音乐系

1997.9.15. 第二稿于广西艺术学院音乐系



演奏钢琴的 12 个问题

(上)

[美]威廉·伊伯斯

王 晓 宁译

作者简介

荷兰籍美国钢琴家威廉·伊伯斯教授于1930年出生于荷兰的尼耶梅根市。从12岁起开始学习钢琴。早年毕业于荷兰的坎尼苏斯学院之后，获得奖学金前往美国明尼苏达州的圣·约翰大学学习。后返回荷兰阿姆斯特丹音乐学院师从威廉·安德里森教授学习钢琴演奏6年，获博士学位及钢琴演出证书。在以后的3年里，威廉·伊伯斯先生到巴黎师从世界著名钢琴教师玛格丽特·隆女士学习钢琴，使他对德彪西、拉威尔、福列的音乐作品有一个更全面、准确和深入的了解，积累了大量的演奏经验。当伊伯斯教授在美国华盛顿和纽约等地举办法国作品钢琴独奏音乐会时，当地的音乐评论家称赞说“是伊伯斯先生把法国的音乐又带回了美国”。1957年，威廉·伊伯斯先生应邀前往美国明尼苏达州圣·约翰大学任教至今。

威廉·伊伯斯教授在教授钢琴之余，还活跃在欧美各地的舞台上，他曾经多次与欧美国家的一些管弦乐团合作演出，录制了一些CD和唱片。他曾于1989年和1992年两次在纽约卡耐基音乐大厅和华盛顿肯尼迪中心举办个人独奏音乐会。伊伯斯先生对东方的文化和哲学非常感兴趣，他钻研过中国古代老子的“道德经”以及日本的禅宗。他七次应邀前往日本东京大学举办音乐会和讲学，并在日本的禅宗寺庙里进行静修。他怀着对中国人民的友好情谊，四次来到南宁广西艺术学院和重庆西南师范大学音乐系讲学并举办独奏音乐会，受到当地广大师生们的热烈欢迎。

——译者



我 在这篇文章里归纳了 10 个原则,这些原则对于一位钢琴家来说,为了达到最好的演奏效果,是必须要做到的。另外,我还特别加上两个更为重要的要求,如果能达到这些要求,那将会演奏出非常伟大的音乐。

对于一名钢琴家来说,演奏钢琴的第一重要原则就是“触键”,我们触键的感觉越丰富,能打动我们自己和别人的感官、情感的声音就越深刻。

触键这一原则往往容易被人们忽略,其实,这一原则比起音乐中速度、力度、强弱来说更为重要。尽管演奏钢琴还有其他的一些因素,但是,我们如何正确触键是第一重要的。它决定了我们演奏中与外界的交流和表达我们所要传达的信息。作曲家在创作乐曲时,整个乐曲的内容就已存在他的大脑里,每一个作曲家都有他自己独特的声音,每一种作曲流派都有其自己独特的风格。

而对于钢琴来说,我们知道这是一件机械性的乐器。虽然它与听众交流的声音是无限变化和富于表现力的,但是这一切都必须依赖于这个事实,即钢琴演奏者是否真正地做到如法国钢琴大师弗兰科斯·库普兰 300 年前曾经说的:一位钢琴家必定是一名“键盘接触”的大师。下面我将分别讨论这些基本原理,而在实际演奏中,演奏者必须在这个过程中将其结合得完整和天衣无缝。

一、触键

要进一步细致地探讨这个问题,只有靠老师和学生一对一的教学才能获得,这里暂且不谈。但是我们首先要知道在钢琴学派中有两种

流派,而且是两种完全不同的流派。第一种我们姑且称之为法国学派,这种学派的方法是先用手指触键。第二种我们通常称之为德国学派或者俄国学派,这种学派的方法则是先动手臂。而我认为最理想的就是把这两种学派的方法结合起来,即首先运动手指关节,让手臂(要求非常轻、没有任何压力)在手指上休息;也就是说让手指支撑着手臂,正如一名歌唱家在演唱时需要横膈膜运动来支持他的发声一样。

我们要时刻记住琴键的机械装置,钢琴上的音锤与儿童玩的跷跷板相类似,当你在一边坐下来,另一边就会跷上去(在钢琴上则是弹下琴键,使得音锤击响琴弦)。所以,手指运动是最大限度的向下到达琴键的底部,以便使音锤击弦而获得最大的力度(速度)。假如手指只弹在琴键的中间而没有到达底部,这就好像是跷跷板依靠支点停留在半空中:你必须花费更多的力气去使另一端跷上去。

演奏家和教师都倾向于强调演奏钢琴时“水平线”的态势,怎样去精确和快速地从一音弹到下一音。而更为重要的是我们必须意识到声音的“质量”是由于垂直击弦得出。在我们最先触键和弹下去到底的那段时间就决定了声音是有丰富表现力的还是毫无表现力的。假如我们仅仅弹下琴键而不去留神听它,并且无意识地提前想到下一个将要弹到的音,这种感觉,我认为可以比作在音乐里走马观花一样,仅仅只是跳过音符。事实上在钢琴演奏这门艺术里,最基本的问题是——非常困难地保持在现时;意即:当你弹奏某一音时,你必须真正在聆听这一时刻,你必须恰恰就在此时此地之中,我称之为“充实的现在”。我对我的

学生讲解这一问题时,常常借用一位著名政治家的例子——当然是一位糟糕的政治家,这位政治家要在十分享受的时间表上与一群支持者们一一握手,就在他与人握手的几秒钟内,他显得心不在焉,眼睛老是看着下一个、下一个,而不是眼睛盯着正在握手的那位,即便是一会儿也好。从照片上我们可以看出来,这位政治家握住了你的手,但你知道他心不在此时此地,除了机械性的握手外,一点意义也没有。这点与演奏音乐非常相似,当你心不在此时此地时,也就没有任何艺术。也许你会弹出声音、速度和力度,但距离音乐艺术还很远,弹奏出的音毫无意义。非常不幸的是,一位演奏家要全神贯注地把心放在此时此地是一门极为困难的艺术。我想,许多演奏者似乎也都忘记了这一点。

此外,我们还必须学会更加困难的事情,即当手指垂直地向上移动、最终手指离开琴键时,我们更要培养我们停留在此时此地的能力,而不要被即将到来的下一音所分心。训练自己的一个最好方法是想象自己弹下键盘的从上至下之间距离好像岩石那样有一千层。我们要感到是键盘把手指推上来,而不是我们通常认为的手指仅仅离开了键盘就行。

以上所说的将引出我的下一个话题。

二、连奏

怎样从一个手指到另一个手指,从一音弹至下一音?在我的一篇论文《音乐:时间永远是现在》里,我已经对这个看起来似乎简单但实际上非常困难的演奏细节说得很详细了。我们承认这第二个基本的原则远不是那么容易做到的,而且还是



一、钢琴演奏的坏习惯

无数钢琴演奏的坏习惯的起因，尽管人们不是总能认识到这一点。

首先演奏这些基本要素包括以下几个步骤：

1. 运动第一个手指关节弹奏第一个音。

2. 让手臂轻轻地在这个手指上放松休息。

3. 当手腕的重量停留在这个手指时，第二个手指弹奏第二个音。

4. 把手臂的重量从第一指移到第二指。

我常常把这种演奏形容成人们走路的样子：

a. 首先迈出右脚

b. 让身体的重量移到右脚上(不必用力)

c. 把身体的重量保持在右脚的时候，迈出左脚(没有身体的任何重量！)

d. 把身体的重量从右脚移到左脚。

假如你注意一下时装模特在舞台上的表演台步——“滑行”这个词也许更为恰当——你就会明白我们正在说什么。我们这些平常的人走路恰恰是步履蹒跚而少了一点优美雅致。而演奏钢琴时应把手臂放在手指上休息，正如身体在脚上休息一样，移动手指的方式正如身体靠脚和腿行走一样。

手指的单独动作并不能引人注目，而手臂的单独动作(尽管看起来可能得出更容易和更快的结果)却弹出的是重的、混浊不清的音，并且弹出的声音令人厌倦。只有两者的结合，即先用手指，紧接着手指支撑住手臂使之得到休息，并且使钢琴演奏者能够弹出富有表情的音，生动地体现出他(她)想演奏出的音，(pp 或者 ff)都能传到音乐厅的最远

处。

换另一种说法：手臂的重量必须在所有时间里都可利用(恰恰正好在键盘的上方)，所有的手指都把手臂的重量传递到键盘上去。我们还可比喻为水龙头的功能：当你打开水龙头时，水就会立刻毫无阻碍地流出来。手臂的重量就像是自来水，所有的手指就是水龙头。这里我们必须强调一下，我们所说的重量是指手臂的自然重量，而不是用力，并且手臂牢牢地依靠手指而放松，它不对手指产生任何作用力，每个手指都能在各自不同的键上放松休息。

另外还有一种联想来自我的故乡荷兰：弹奏的手指就像冰上滑冰一样。脚下的冰鞋靠在冰上，整个身体靠在上面滑行，这与手臂靠手指的最初运动在键盘上移动是一样的，这种移动并不以手臂最先移动。它必须是手指先动，然后是手臂自然的紧跟着——没有任何干扰。长话短说，手臂必须在手指上休息放松。我们这里稍微提及一下以上这些只是技术上的一面，正如一枚奖章有两面，另一面则是演奏者的耳朵和心灵必须要聆听，你必须要身在每个音中，只有当下一音确实出现时，你才听到出现的音。一句话，用心听。这两方面是同时发生的；如果仅仅是机械性的触键而没给予内心的注意，那只能是浪费时间，并且会养成不良的习惯。

三、踏板的用法

我听过许多非常有才华的钢琴家演奏时由于使用踏板不当而使演出“砸”了。踏板的基本程序并不那么困难，尽管更细致的踏板用法需要一个好老师的特别指导。现在我

只是描述一些不易懂部分的大概情况。

右边踏板的使用一般来说分为3种类型：长音踏板、断音踏板和半踏板。其中长音踏板是用得最为广泛的一种，用法如下：

a. 弹下第一个音(或者一组和弦)

b. 踩下长音踏板

c. 保持长音踏板

d. 当下一音或和弦的手弹下，把第一音的手指离开——即不要提前，也不要延后，放开踏板，然后立即又踩下。

防止误解的3个说明：

1. 踏板必须被压下去，而不是被踩下去。换句话说，在踏板下去的全部过程中，我们必须要有与踏板相接触的感觉，这点恰恰与键盘的垂直下行时我们手指的感觉是一样的。

2. 踏板必须是被引导上来，而不是脚突然放开，使得踏板“砰”的一下撞上来(也可以比较一下手指离开键盘的感觉)。当踩下踏板时，如同弹下键盘一样，你要想象从顶部到低部的过程像是岩石一样有一千层，踏板是逐渐被压下去，既不快也不慢。

3. 同上述说的d项一样，在踏板从上至下的运动中必须要有足够的时间。如果在即将踩下去的顶部位置没有足够的时间等候，那么制音器就不可能有足够的时间去制止弦的振动，当第二音发响时，第一音还继续存在，这就与长音踏板所要达到的目的不符。

使用右边踏板作断音踏板是为了得到更响的音或和弦。我们要达到这个目的是靠与弹下键盘时同时踩下踏板而获得，当手指离开键盘



时踏板也同时放开。这种方法的原理是由于单音或者和弦的泛音列作用而成。通常，和弦的振荡产生的“共振”会与泛音列同时共鸣。

为了证实这点，我们可以做个实验，首先用右手轻轻按下钢琴中音区的C-G-C-E(十度音程)：这样就使得这几个音的制音栓脱离了琴弦，成为本来的基音，可以产生振动的“共振”。现在让我们弹下低音区的C音键盘，你们完全能够听见上方的和弦音与基音的共同振动。在音区低一些的和弦里，我们也可以做到，例如，首先轻轻按下低音区的C音，然后在它的高八度中音区C音弹出，同样你们可以能听见低音的C音也发生“共振”产生振动。

第三种踏板用法我们称之为半音踏板。

刚才，我提到在用长音踏板时，必须要有足够的时间来等待踏板的上下，否则，弹奏的音就会重叠在一起，第一音就会“延留”到第二音去了。

半音踏板与之正好相反，脚踩下踏板时，很快地放开它，使得一部分声音从第一音被带到第二音。某些时候，作曲家往往需要这种效果。我们可以举浪漫派作曲家肖邦的前奏曲Op.28第7号为例：第一小节的低音E音需要保持，而同时，这一小节的高声部的不谐和音需要减少它们的泛音，使用这一上一下快速的半音踏板，使得上方琴弦被制音栓制住，而下方的琴弦，也就是低音E音没有足够的时间“安静”，继续振动。这恰恰就是作曲家肖邦所要求的效果。这段音乐的其他部分也需要用同样的踏板。

到目前为止，我们已经探讨了

3个演奏者在演奏钢琴时需要做到的实际问题。下面有另外7个实际问题，在钢琴家的演奏艺术里，它们也有着非常重要的作用。换句话说，我们将与音乐家同行们共同探讨这些重要因素。

四、节奏

节奏(与它关系密切的发音，连音奏法、断音奏法和非连音奏法)决定了我们弹奏的每个音的长度关系：长或者短。西方音乐的记谱法节奏的标记是非常有问题的，解决这个问题只有靠我们重新阐明和解释我们在谱面上所看到的标记。

例如，我们从谱面上看到两个四分音符和一个二分音符：如果仅仅从谱面看我们所得到的印象是一个声音发生在第一拍、第二拍和第三拍。这是完全不正确的，原因在于记谱的标记仅仅指出了在什么时候出现新的音符，一个新的“事件”发生，但是没有告诉我们持续多长。我们所看到的一个符点并不代表它的真正意思，音符的延长主要体现在两个音符之间，而这些我们恰恰看不见。所以，我们说的第一个四分音符代表了一条线，即一段“持续”，第二个四分音符也代表了同样的持续，第三个二分音符，应该是前面音符的两倍延长。

这就意味着事实上的音，也就是音乐本身，应该发生在印在谱上的两个音符之间。这也意味着我们必须学会在每个音符的延续上耳朵和心神都要同步停留，尽管眼睛和手必须要向下一个音符移动，但是只要音符有多长，耳朵就必须一直停留在全过程。没有这些注意力钢琴家弹钢琴只不过是“走马观花”，他们从来也没有在音乐里(同

样可参考上述的第一个原则)。

经常有些缺乏理解力的听众在听音乐会时常常会被演奏者的速度、力度和技巧所吸引，其实这种演奏留下任何真正的艺术价值，最多我们称之为娱乐消遣的东西，与真正的艺术毫无关系。真正的艺术必须是能打动、触动到人的心灵深处，与听众的感情发生共鸣，而不能仅仅是一种外在感觉。

“只要每个音持续多久，我们就必须留神多久”这句话是与我们在下面第二个要讨论的技巧问题相等的音乐问题：即如何从第一个音符弹至下一个音符。这问题的两个方面就像是一枚像章的两面。

五、旋律

西方音乐的记谱法在记录曲调方面是相当科学和合适的，因为从谱面上你一眼就能看出来音的高低走向。

但是这里作为一名钢琴家所面对的是另一种不利的情况，即钢琴本身这个独特的乐器。

正如我在第四节里所说，我们在演奏钢琴时很容易把钢琴弹奏得像打机关枪一样——“砰砰砰砰”，这是非常危险的。因为从钢琴演奏时的外貌上看，我们的演奏声音似乎是从左边到右边，而不是从下面到上面。没有这种“上去”和“下来”的感觉，钢琴也就没有歌唱性，这也是大多数人对钢琴的批评：认为钢琴不像人声和小提琴那样有自然的歌唱性。我们钢琴家确实要在这方面更加努力，遗憾的是，许多钢琴演奏者并没有这样做。他们的演奏恰恰是机械性代替了音乐性。最好的修正方法是要确确实实去“唱”出旋律线条(就是最小的伴奏声部同样



也需要上下的感觉),或者用手的上下来指出旋律的上下运动(可用左手来指挥右手部分的副声部)。

“上”“下”并列共存的空间在我们生活的各个领域极为重要,不仅在理智方面,尤其在情感方面更是如此(贝多芬曾经说过要把所有的高音和低音都设计成乐思)。

我们常常说有些人“欢欣鼓舞”,有些人“垂头丧气”,而有些人的性格却是“中性”冷淡的、无感觉的。无论如何,如果钢琴演奏缺乏这些上去和下来的感觉就是“平平淡淡”,没有任何灵感,也就没有任何真正的音乐在里面。

解决这个缺乏音乐的钢琴演奏也相当简单,我们要赋予音乐一个灵魂,这个灵魂能够扩大和缩小,并且这个扩张和缩小比较音乐的其他因素影响更为深刻,节奏除外。

我常常对我的学生们讲,要想象一下钢琴是这样放,即低音放在地板而高音靠近天花板(有一点像手风琴)。练习时最好这样,简单地从中央C这个音开始,然后慢慢地从C弹至D,C至E,C至F等等,使我们到达“悬空”地方(同样我们也做向下的同样练习)。

我当然不是第一个强调去听歌唱家和器乐家演唱演奏的人,但是去听这些没有和声乐器的演奏对培养我们于旋律的感觉来说是非常好的。我曾经听过一些中国音乐家演奏中国弦乐器的精彩音乐,在这之前,我也带着同样的敬意从印度音乐家拉维·香卡的演奏中学到了很多东西,拉维·香卡的演奏一开始很慢,非常动人,从一个中间的音开始,在一个很小的音程里(比四分之一音程还小),然后逐渐地扩张这些音程,直到他伸展到我们的内心深

处并达到它的极限。要达到这种境界,我们必须要去掉那种机械的、技巧性的“从左至右”的演奏。

六、节 拍

这个问题或许是音乐诸要素里最不为人所知,也最不被人认识和容易误用的一个问题。当钢琴演奏者看谱时,他们往往认为这个问题只是一个节拍重音问题。如在 $\frac{4}{4}$ 拍的音乐里,你往往演奏第一拍和第三拍是强拍(我曾在一公开场合听见一位著名演奏家声称这一方法)。再没有比这离真相更远的了。

由于节拍重音很难给予界定,在这里,我指的是一种感觉。我指的节拍重音的感觉如下:

1.一种向下的感觉,

2.一种放松、释放的感觉;“无为”,没有任何人为努力的结果。

针对这一问题,我经常问我的学生:“在节拍重音上的感觉是吸气还是吐气?”大多数学生都回答正确:是吐气的感觉。

至少从理论上讲大多数演奏者都会意识到 $\frac{4}{4}$ 拍子的音乐中在第一、第三拍,在 $\frac{6}{8}$ 拍子里的第一、第四拍和在 $\frac{3}{4}$ 拍子里的第一拍里“肯定有些什么事要发生”。但是少有人意识到节拍重音不是“全部”问题,也不是“什么问题”没有,而是一个连续统一体,是一个垂直线(“上和下”),每个音符就像在梯子上一样,上上下下地来体现节拍重音的“多和少”。

让我们用 $\frac{4}{4}$ 拍子里的16个十六分音符来举个例:最大地感觉到向下、释放、无为是在第一个十六分音符。第二个感觉到最放松的是在第九个十六分音符(也就是在第三拍上)。再接下来最感觉到向下的音

符是在第二拍子上(也就是在第五个十六分音符上)。余下的音符我们可以用曲线来表示:

符 1 5 9 13 3 7 11 15

符 2 6 10 14 4 8 12 16

我们也可以联想到乐队指挥的手势,向下是在强拍,向上则是在弱拍。在 $\frac{4}{4}$ 拍子里,第一拍是向下,第二拍向上,第三拍向下(没有第一拍那么多),最后是第四拍向上(比第二拍更加上一些)。

我们当中常常有一种错误的认为,就是把向下和强拍当成非常重的意思,而且用力向下弹。与强拍恰恰相反,在弱拍的感觉是“轻”和“提升”。

让我们再来想一想乐队指挥的手势,特别是在 $\frac{3}{4}$ 拍子里,向下的感觉(“轻”、“放松”和“无为”)发生在第一拍,而第二拍是向上的感觉,第三拍则全部是向上的手势(这手势意味着“尽最大的努力”;因为这需要努力去保持手臂向上行,直到强拍才放松!)。

请看一看下面两个节拍重音的例子,一个是 $\frac{4}{4}$ 拍,另一个是 $\frac{6}{8}$ 拍。当我在日本东京教学的时候,我发现日本语里没有重音音节,而在欧洲的语言里,有发重音的音节和不发重音的音节(Father,Mother)。当然,很遗憾在欧美的音乐舞台上,许多钢琴家(包括一些很有名的钢琴家)常常在这方面很欠缺。

(未完待续)

(译者单位:广西艺术学院)