

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H5.1.2/ TCL937
总登记号	147722

CARL CZERNY
DEN RICHTIGEN VORTRAG
DER SÄMTLICHEN
BEETHOVEN'SCHEN KLAVIERWERKE

Herausgegeben und kommentiert von
PAUL BADURA-SKODA



貝多芬
全部鋼琴作品的正確奏法

卡爾·徹爾尼 著

保羅·巴道拉史柯達 編·註釋

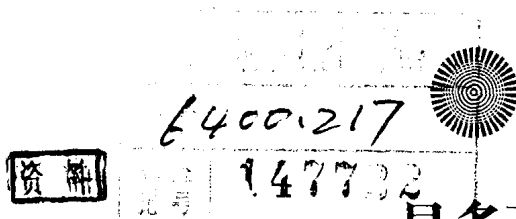
張淑懿 譯



全音樂譜出版社

CARL CZERNY
ÜBER DEN RICHTIGEN VORTRAG
DER SÄMTLICHEN
BEETHOVEN'SCHEN KLAVIERWERKE

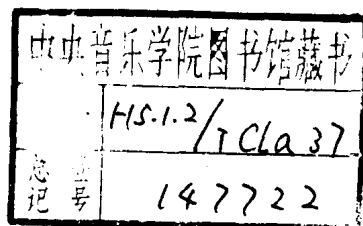
Herausgegeben und kommentiert von
PAUL BADURA-SKODA



貝多芬
全部鋼琴作品的正確奏法

卡爾·徹爾尼 著
保羅·巴道拉史柯達 編·註釋
張淑懿 譯





目 次

第一章	序 言	5
第二章	回憶錄(摘錄)	13
第三章	全部鋼琴獨奏曲的正確演奏	45
第四章	附件奏全部鋼琴曲之正確演奏	119
第五章	管弦樂伴奏的協奏曲	161
保羅·巴道拉史柯達的註釋		189

第一章 序 言

長久以來，一直有很多人促我討論關於貝多芬的鋼琴作品。我從十歲（一八一〇年）起便在貝多芬門下學習，一方面研究其全部作品，其中有多首曲子更是得到貝多芬的親自指導。此外，我和這位巨匠的友誼一直維持到他去世時為止，我們的交往使我獲益匪淺。如果我所提供的資料能夠符合各位的希望，我將感到無限欣喜。

卡爾·徹爾尼

曾經是貝多芬門下高徒的徹爾尼，同時又是一位傑出的鋼琴教師，在音樂史上這可以說是一件很了不起的偶然。徹爾尼保存了幾乎貝多芬所有的作品，不受當時流行的音樂所左右，絕對遵守貝多芬的傳統，完成了音樂史上一項重要的貢獻。徹爾尼的學生包括李斯特在內不計其數，他為他們解釋貝多芬的作品，指導其演奏法，並舉行了數場演奏貝多芬作品的家庭音樂會。此外，徹爾尼並將部份得自貝多芬親自指導的管弦樂曲、室內樂曲改編成鋼琴獨奏曲、鋼琴連彈用曲。經過他改編後的曲子更容易讓一般人接受，達成了普及貝多芬作品的任務。

上述僅是徹爾尼對於他那個時代的貢獻，對於後世人他更留下非常具有參考價值的其個人與貝多芬關係的書籍，例如：

- ①「回憶錄」與各種記述。
- ②記有拍節數字（M. M.）的速度表示與指法的貝多芬全部鋼琴奏鳴曲及其他鋼琴作品。

③貝多芬全部鋼琴獨奏曲與附件奏的全部鋼琴曲之正確演奏法 Op. 500 (以下演稱 Op. 500) 之第四冊數章 (簡稱爲全部鋼琴曲——包括鋼琴曲在內的室內樂曲與協奏曲——之解釋)。

上述中不論任何一本著作均可做爲徹爾尼曾經接受貝多芬親自指導的證明。

貝多芬可供世人研究的重要文獻至今已不易尋求，因此拙著對於貝多芬的喜愛者相信多少有點用處。徹爾尼所著之「回憶錄」中，詳細敘述他與貝多芬關係的章節，曾被再版了數次。又如一八六九年、一八七〇年 C. F. 伯爾記述「維也納音樂學校年報」、一九三九年 G. 史奈馬記述「貝多芬年報」等資料，都是很不容易得手的。我亦曾引用過史奈馬的註釋。一八五〇年頃，西德波昂的吉姆羅克出版公司出版了徹爾尼所編之「貝多芬鋼琴奏鳴曲全集」，書中的處理往往在字面上被視爲不可能，而且沒有特意提出的必要。因此，維也納優尼巴沙出版社所出版的辛克爾版看起來比徹爾尼版較優。雖然如此，並不意味着徹爾尼版全無使用之價值。例如其中的 (M. M.) 速度表示，至今仍有其研究之處。然而，令人感覺不可思議的是這個速度表示與徹爾尼著「完全的理論性、實際性之鋼琴演奏法」中所敘述者，略有出入。經過一番推敲，始察明其原因或如下：第一、徹爾尼所編之「貝多芬鋼琴奏鳴曲全集」從開始下筆至全部完成，花了相當長的時間。第二、即使是敢出「對於速度有非常之把握」此等豪語的音樂家也有發生錯誤的時候。徹爾尼不願把過去著作中曾經寫過的東西原封不動搬出來，伺機再利用一次，而是經常地在改正自己所犯的錯誤，這也是他頗具著作良心與責任感的一面。關於拍節數字表示徹爾尼有一些補錄與數項備忘錄，可參考本書卷末拙著註釋一章。吉姆羅克出版社的徹爾尼版另有一存疑之處，即大部份的顫音 (Trill) 記號

均從主音開始記入記法，這真的是貝多芬的作風，抑或徹爾尼自己的解釋，本書無暇討論之，誠為一大憾事。Op. 500 中，徹爾尼雖然並未特別指出「貝多芬本身如何彈奏顫音」，但第四冊112頁「G大調鋼琴協奏曲」的顫音並非從主音開始而是從鄰音開始記入指法的。

我們不能期待從徹爾尼的註釋得到「公式表明」，何況他自己也曾說過「並非全部作品得自貝多芬親自指導」。徹爾尼的註釋就巨匠後期的作品而言，是相當不充份的，而且無法令人滿足。所以，我們豈能夠批評徹爾尼的是或非耶？徹爾尼在「回憶錄」中曾說「貝多芬後期的作品如何彈奏比較好我並不十分明白」，可見他對自己已有相當清楚的認識。又，同時代的 C. M. V. 韋伯及 L. 蕭伯等人對於貝多芬「後期的作品」也有幾乎同樣的意見。總之，貝多芬後期的作品是難以理解的藝術。相反的，關於初期及中期的作品，徹爾尼卻可指出無數個要點，尤其是初期作品，譜面上所出現的各種問題，徹爾尼均能一一以音符補足。「升C小調奏鳴曲」Op. 27 之2第一樂章中間部的持續低音升8音，徹爾尼要求彈奏出譜面上沒有記載的「有意義之漸強」，這是因為徹爾尼不止聽過一次貝多芬如此的演奏。

至於貝多芬對徹爾尼之認識與友情，我們可以從徹爾尼十四歲時，貝多芬寫給他的若干證明書與書信得到證明，這些書信乃是最有力的證據。

「下列署名人為年輕的卡爾·徹爾尼做下列事項之證明。由於雙親不惜財力栽培其前途未可限量的兒子，這位少年表現了超乎其年齡的才能，並有長足的進步，同時具有驚人的記憶力，吾願盡力予以保護及援助。

1805年12月7日 維也納

L. V. 貝多芬」

此外，貝多芬非常信任徹爾尼，「第五號鋼琴協奏曲」在維也納首次公演便是藉着徹爾尼的雙手演奏的，這乃衆所周知之事。但是，一八一八年此曲再度公演時（只有第二、三樂章），貝多芬曾寫了這樣一張便條交給徹爾尼，這件事卻鮮有人知。

「徹爾尼君：

後天，你願在勒道登演奏會場彈奏我的「降E大調協奏曲」之慢板與輪旋曲嗎？如果你參加演出，音樂會將變得非常完美——練習不夠的合唱團是連一首讚美詩也唱不好的。我希望你不要拒絕我的請求。

你的好友

貝多芬」

徹爾尼由於鋼琴課太多而無法答應貝多芬的請求，貝多芬寫給徹爾尼的第二封信卻非常令人感動。

「親愛的徹爾尼：

你的狀態如何我到剛才為止尚無法預測，我希望你能信任我，如果你的狀況好轉請勿客氣立刻告訴我（這決非我對你太過份的保護欲）。讓我們談談以消除我的驚異。我對你的正確評價相信你隨時能夠證明。僅附上尊敬之念。

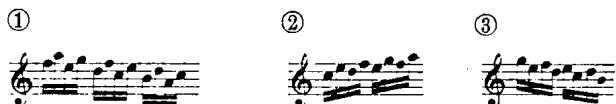
你的好友

貝多芬」

貝多芬並託付徹爾尼指導其外甥卡爾鋼琴課程，可見他對徹爾尼信賴的程度了。這件事請閱讀他寫給徹爾尼一封頗耐人尋味的信柬，從此信的內容也可以了解貝多芬對於音樂教育的見解。

「徹爾尼君：

請你勿生卡爾的氣，盡可能地付出你的耐心吧，現在我和你都不能抱太大的希望。但是，如果不是你對卡爾施以最大的耐心，如今的後果恐怕更為不堪（不必讓卡爾知道這件事）。時間安排的不恰當固然使卡爾感到疲乏，然而現在亦不宜立刻變更。所以我們盡可能要施以愛心——但是要嚴格——來指導他。如此做對於卡爾的不利狀態多少可以改善。請你從開始便教導其正確的指法、正確的拍子以及彈奏時與譜面相差甚微的表現法，能夠盡量做到以上各項之後，如果在演奏中途發生些微的小錯誤，不必立刻命其停止，應讓他一直彈到末了，然後才指出他先前彈錯之處。雖然我沒有很多教學的經驗，但我經常保持這樣的方法。如此才能創造音樂家——結局是音樂藝術的目的之一。若能一直持續彈奏，中途不停止，便可將指導者與學生的疲勞度減至最低。如以下的經過句（譜例①②③），



若使用全部手指練習，能夠訓練到均勻熟練。反之，若限定手指練習，彈奏時可能會像完美無瑕的珍珠一樣，但是為何要全部都珍珠呢？偶而換另一種寶石也很好呀。下次有機會再多談。我所寫的，和我的想法希望你能多多指教。

你的好友

貝多芬

徹爾尼曾向貝多芬研究者諾提伯姆說：「以下的作品是我直接跟貝多芬學習的，這些作品包括：奏鳴曲 Op. 13, Op. 14 之 1. 2, Op. 31

之 2，Op.101，Op.28 之行板，鋼琴協奏曲第 1、3、4、5 號，合唱幻想曲，鋼琴三重奏曲 Op.97 等，這是徹爾尼提供給諾提伯姆的獨家資料，所列的作品數尚屬保守的估計。雖然如此，徹爾尼在其所著「回憶錄」中曾說「Op.57 的奏鳴曲在貝多芬之前彈奏過數次」，辛德拉亦能證明「徹爾尼與貝多芬曾一起仔細地練習 Op.106」。此外，徹爾尼對於下列作品「Op. 26，Op. 27 之 2，Op. 31 之 2、3，Op.81 之 a，狄亞貝利變奏曲，Op. 120，克羅采奏鳴曲（此曲徹爾尼於貝多芬生前改編成鋼琴獨奏用與鋼琴連彈用曲）」，貝多芬作曲的意圖如何，徹爾尼非常清楚。徹爾尼具有驚人的記憶力（可參照前記貝多芬親筆寫的證明信）以及堅毅的性格，兩者都足以使人對徹爾尼的記述完全信服。

另一方面，與貝多芬關係親密的人當中，尤其是巨匠門下的姢姢者、後年第一個撰寫貝多芬傳記的辛德拉，對於徹爾尼的解釋與看法「提出的異論」也不能漏掉。但是辛德拉的意見具有批判性，其內容尚有吟味的必要。辛德拉乃是根據一些批判與攻擊徹爾尼的人士所記述的，諾提伯姆便是其中之一。以下列舉數項徹爾尼與辛德拉二人對於貝多芬的解釋的相異點。

- ① 辛德拉與徹爾尼相比，其所記述之範圍顯得相當大，關於這一點，參看第②項的說明便很容易明白。辛德拉所接觸的是晚年期的貝多芬，而徹爾尼早在二十年前即已投身貝多芬門下。
- ② 第①點是解明二者速度表示不同的關鍵。辛德拉指責徹爾尼的速度表示「有如瘋狂般」，並指出「徹爾尼版比哈斯林加版遜色許多」，此論調顯然有所偏差。的確，「我們不能斷言徹爾尼的速度表示絕對沒有一點通融的餘地」，然而，貝多芬本人的速度感究竟如何呢？此處不妨列舉一個有趣的實例：貝多芬親筆撰稿的「第九交響曲」開頭，有用鉛筆寫下的拍節器數字

指定，♩？=108或120（？），這個數字在出版時變更爲♩=88。可見作曲者本身的速度感也是猶疑不定的。

- ③辛德拉的重點置於明確的朗誦法（Deklamation）、樂句的中心在何處、換氣的區分點、被強調之處、應該強調之處等，徹爾尼卻把這些重點簡單帶過。

徹爾尼以其雙眼與雙耳來確認，教導我們「貝多芬本人就是這樣演奏的」，這一點的確是非常重要的事實，我們必須尊重之。但是此一貴重事實並不能超越我們自己努力去接觸貝多芬的藝術，學習、研究並了解之後所得到的結果。所有優秀的音樂均會超越歷史與時代而流傳後世，直接與現代的人發生共鳴，喚起人們深切的感動，如果說它活生生的存在是一種奇蹟亦不過言。

第二章 回憶錄（摘錄）

卡爾·徹爾尼

家父溫傑爾·徹爾尼於一七五〇年出生在波希米亞小城市尼姆布克，一七八六年移居維也納。由於家父係一位優秀的鋼琴手，故在維也納以教授鋼琴爲生。我，卡爾·徹爾尼於一七九一年二月十一日在維也納雷奧博特史塔特出生，並於雷奧博特史塔特教會區的聖雷奧博特教堂受洗。當時，父親正熱心於鋼琴教學，經常聽到他說：「尤其是克萊曼悌、莫札特、柯賽夫等人的作品要多下功夫練習」。與家父同樣出生於波希米亞的著名音樂家萬哈爾、格里奈克、李包斯基等人經常至家中與父親討論音樂，因此我可以說在搖籃中便開始接受音樂教育。或許我是一個相當早熟的兒童吧，三歲時我已能使用鋼琴彈奏出類似曲子的音樂。我跟隨父親學習巴赫及克萊曼悌等人的作品，並習得了極爲良好而且正確的鋼琴演奏法，這一點我非常感謝我的父親。父親希望我將來能夠成爲一名傑出的演奏會鋼琴手，因此不斷地教導我新的曲子，這樣的指導對於我的讀譜練習及音樂感的培育有很大幫助。還不到十歲，我就能夠背譜演奏莫札特、克萊曼悌以及當時幾位知名的鋼琴音樂家所做的曲子，並且彈得很流暢。父親的鋼琴教學收入有限，但仍然要勻出一大筆款子爲我添購樂譜。父親不允許我與鄰居小朋友玩耍，我也養成了閉門練習鋼琴的習慣。從七歲起，父親雖未特別指導，但我已開始在五線譜上寫下我的作品。後年當我練習完了數字低音後，曾一度檢討我孩提時代創作的曲子，發現需要訂正的地方幾乎沒有（當時著名的鋼琴手，徹爾尼列舉了韋夫爾、格里奈克、李包斯基三人）。

某日，格里奈克對家父說：「我預備參加今晚舉行的鋼琴比賽，我一定要好好表現，迎頭痛擊，給對方瞧個厲害。」這句話我印象非常深刻，至今仍記的清清楚楚。翌日，父親又遇到格里奈克便問他：「昨日的比賽如何？」誰知格里奈克的臉色驟然大變，幾乎是咬牙切齒的說道：「嚐到厲害的是我自己呀，昨晚的事是我這一輩子永遠難忘的。我的對手，那個年輕小伙子真是惡魔的化身，像他那樣的演奏我還是頭一次見識。起初，我出了一個主題讓他做即興演奏，我相信連莫札特也無法彈的像他那樣棒！接着，他又表演了一首他的自作曲，這是一首完美而絕佳的曲子。總之，這個年輕傢伙在鋼琴上所表現的是我們連做夢也無法夢到的艱難技巧與演奏效果。」

父親問道：「究竟這位男士是誰？」「嗯，是一個皮膚黝黑、個子小小的傢伙。看起來頑固又其貌不揚，聽說是李赫諾夫斯基伯爵從德國帶來的，曾在海頓、阿德勒茲貝格及沙里埃利門下學習作曲，他的名字是貝多芬。」（少年徹爾尼向父親表示「希望能認識貝多芬的音樂」，於是透過貝多芬友人克倫布荷茲的說項，徹爾尼達成了他的心願，投入貝多芬門下。）

跟隨克倫布荷茲，頭一次踏入貝多芬家門，大約是在我十歲左右的時候。當天，我如願以償地和這位偉大的音樂家見面，我心裏一半是高興，一半是害怕。現在（一八四二年）我仍然十分清楚地記得當天的情形。這是冬天的某一日，克倫布荷茲、父親與我一行人，從我們當時所住的雷奧博史塔特步行至市內提夫·古拉本區貝多芬的住宅。走上樓梯，大約五級或六級之後，便看到一位穿着甚為骯髒的僕人迎立在門口。室內看起來凌亂不堪，紙片和衣服散落各處，幾個皮箱打開並歪置地上，牆壁一片斑斑剝剝。連椅子都不見一個，有的話也只是擺在華爾特製的鋼琴（當時最佳產品）前面那把搖搖晃晃的鋼琴用椅了。

當天在房間內有伍拉尼茲基兄弟、朱斯麥亞、蕭本茲、貝多芬的一位兄弟等大約六～八人。貝多芬穿著一件蓬鬆柔軟而暗灰色的短上衣，配同色長褲。乍見他的樣子，不禁使我想起不久前看過的羅賓遜·克爾索的插圖。他臉上的鬍鬚似乎很久沒剃了，本來就已經很黑的臉孔，下半端顯得更黑。如一般小孩都擁有特別銳利敏捷的眼光，我一眼就看到貝多芬的雙耳各塞著一團黃色的棉花。但是，當時完全未顯出耳聾之兆。

當我被要求無論如何要演奏一曲時，我突然爲了從未演奏過這位巨匠的作品而感到赧顏，雖然過去我演奏過許多大音樂家的作品，這一刻仍無法釋然。我只好挑了一首莫札特的「C大調鋼琴協奏曲 K. 503」，我的演奏大概很快就引起貝多芬的興趣吧，他走近我身旁，當我彈到伴奏風的經過句時，他以左手彈奏管弦樂的伴奏部。貝多芬的手背上覆蓋著許多黑毛，我記得他的手指，尤其是指端非常平而且肥大。或許由於他的歡喜給了我勇氣與鼓勵，我又接著彈奏最近出版的「悲愴奏鳴曲」，最後又爲我父親綺麗的歌聲做伴奏。全部表演完畢，貝多芬向父親說：「令郎有很高的天份，我要親自指導他，收他爲學生。每週上課若干次，並請購買一本巴赫的『關於鋼琴演奏的正確方法之嚐試』，下次上課時一起帶來。」

頭一次的課程全部只是調子的音階練習，貝多芬以當時一般人尚未採用的演奏法——例如雙手的支持與指形，尤其是姆指的指法等——來指導我。「當時，我若是更認真練習就好了。」後來我時常這樣後悔。上課時，貝多芬不厭其煩地注意我的圓滑奏。他自己的圓滑奏自然不同凡響，以當時的樂器來說真是不可能中的可能，在莫札特風的明顯中斷演奏法尚爲主流的時代，此種圓滑奏顯然十分特殊而受人注目。

數年後貝多芬曾對我說：「我聽過好幾次演奏，奏者的演奏法仍然停留於琴槌鋼琴（Hamer Piano）方才完成的所謂鋼琴少年期的階段之古老形式的奏法，而非鋼琴風奏法。」我本人也認識幾位曾經直接受教於莫札特門下的演奏者，貝多芬這句話可從這些人的演奏法獲得證實。

由於父親不放心我一個人獨自在街上行走，每次上課必然陪我一起步行到貝多芬的住宅。因此，我的琴課不但使父親的鋼琴課無法進行，同時對於貝多芬的作曲也有所妨礙。有時他的作曲正在興頭上，便會對我說：「很對不起，但我現在不能停下來」。就這樣，我的鋼琴課逐漸冷卻，從斷斷續續終於到了完全終止的地步，最後遂變成我自己摸索練習的局面。

（這時候的徹爾尼正熱衷於把自己所感興趣並且急欲了解的作品寫在譜上，並練習由部份譜編成總譜，由於這樣而使他很方便地認識了赫斯參事官——莫札特與克萊曼梯的朋友。一八〇一年～一八〇四年期間，徹爾尼參加了莫札特遺孀在家中舉行的星期日晚宴，結識年輕的范梅爾，范梅爾清爽而洗練的演奏在徹爾尼心裏留下非常深刻的印象。次章中敘述徹爾尼於二年後再次與貝多芬見面的情形。）

一八〇四年，由克倫布荷茲帶領，拜見貝多芬的朋友兼後援者李赫諾夫斯基伯爵。伯爵與莫里茲（李赫諾夫斯基的兄弟）以前都是莫札特的學生（後來師事貝多芬），他們不但了解藝術，也熱愛藝術，同時非常善良具有濃厚的人情味。李赫諾夫斯基伯爵在貝多芬年輕時把他從波昂帶至維也納，送他在海頓、沙里埃利、阿爾布勒茲貝加等人門下學習。李赫諾夫斯基伯爵與貝多芬可以說是朋友，也可以說是兄弟，又因為他出身貴族。屬於上流階級，做為貝多芬的後援者對貝