

中央音乐学院

音乐理论教材:音乐美学部分参考资料



1. 贝多芬第九交响曲的起因
2. 音乐想象的道路, 音乐艺术作品

译自(美) ^奥 马克斯·格拉夫著《作曲心理过程》

叶琼芳译

音乐学系文艺理论教研室美学小组编
教 材 科 印

1982·4

Ⅳ 贝多芬第九交响乐的起因

马克思·格拉夫著

叶琼芳译

摘自《从贝多芬到肖斯塔科维奇》

区 第221—241页

(第一部份结束语)

在音乐作品中有一些杰出的，强有力的艺术巨著，人们以敬畏的心情看待它们，正如看待耸立在罗马屋顶上的圣·彼得大教堂的圆顶或在城中高耸的哥德式大教堂似的。这类名曲中，有荷兰的弥撒曲，巴赫的《马太受难曲》、《约翰受难曲》，亨德尔的壮丽的清唱剧，贝多芬的《第九交响乐》，歌剧中的：莫扎特的《魔笛》，贝多芬的《费黛里奥》和理查德·瓦格纳的《特里斯坦与伊索德》。这些作品包含着人类在音乐中所表达的最崇高的情操，其音乐结构的巨大是与音乐的深奥相一致的。

描绘这些卓越作品的起因总是徒劳的，但不时地有可能瞥见形成这些巨大结构的背景。因此，当人们发现创造这些作品的心灵力量^{并不}只是人人所固有的能力的增长时，不应当感到惊奇，其中幻想与理智之间的关系，无意识的冲动与神志的清醒之间的关系，压抑的情感与组织起来的功能之间的关系，记忆和型式之间的关系都和人类在其他方面的创造性成就完全一样。当然，这些能力之间的比例大大地增长了。

其人性、情操、激情、美感的程度；记忆和感受的能力以及创造力是庞大的，超乎凡人的。

基本的才能和力量是人类所共有的；只是有创造力的艺术家所拥有

2. 的这些才能要比一般人本得不可胜数。不仅他的幻想,要比平常的人敏感、生动、有创造力得多,而且他的思想要敏捷得多。他更强烈地感受到外在的^和内心的世界。而且,他内心的下意识 and 意识力量之间的合作更为流动。然而,艺术境界仍是每个人心灵中所发现的胚胎状态的才能的增长。

I

分析贝多芬《第九交响乐》的起因将表明上述力量在这样一首巨大的音调结构中同样起作用。音调结构的基础埋藏在潜意识之中。处于音乐深处的是在所有人的潜意识中发现的人类的一切感情、欲望、和记忆。在潜意识中塑造的形式占据了心灵,强行通过它。这首创造性^性作品的一大部份好像是自动产生的。看来好像在这位艺术家内心有一个富有创造力的变化着的自我,虽然这第二自我仅仅是我们集体的自我,正如中世纪的神秘主义者已经阐明的:“所有的人,同样的人。”(Omnis homo unus homo)

《第九交响乐》展现了贝多芬的整个一生。《第九交响乐》的灵感于三十多年的时期内在贝多芬的一切艺术作品中以不同的形式伴随着他。不论他写什么作品都对《第九交响乐》有一定的意义。在他的生活中,《第九交响乐》犹如在陆地上所能看到的巨大的山脉。在这个风景区,一切道路都通向这座山脉,一切溪水都从山上流入山谷。

1790年后,当这位二十岁的作曲家为约瑟二世的逝世以及利奥波德二世登位写大合唱时,他与席勒的《欢乐颂》很接近。这首

大合唱是以欢乐的、强有力的合唱结束的，其歌词以下列方式转化为音乐：



歌词大意：“人类都要来敬拜”

听到这些歌词和音调，有谁不会想起《第九交响乐》合唱乐句中男低音以小号的音调所唱的“人类都要来敬拜”？当这首大合唱中的男低音恰如《欢乐颂》一样开始进入模进中，这种相似更是令人惊讶。情绪是相同的，颂唱式的旋律类型是相同的，音乐曲式也是相同的。像这位抒情诗人一样，当时这位作曲家已经站在席勒欢乐的圣殿之前了。三年以后，他的脚触及了这座圣殿的闪闪发光的大理石台阶。

1793年，贝多芬酝酿着为席勒的《欢乐颂》谱曲的想法。我们是从费奇恩尼赫(Fischenich)由波恩写给席勒的寡妇(Charlotte von Schiller)的信上知道这一点的，这封信写于1793年1月26日。“我附上：《火红》(Feuerfarbe)*¹的一首乐曲，并希望听到你的意见。这是波恩的一位老手写的，人人都称赞他的音乐才华，选帝候把他送到维也纳海顿那儿去了，他还要为席勒的《欢乐颂》谱曲，分别作为各章节谱曲。我期待着他完成一些东西，就我所知，他完全是为伟大和崇高的志向而创作的。”

当然，这还不是《第九交响乐》。然而，后来激起熊熊烈火的想法闪现

3. 席勒的《欢乐颂》，贝多芬作曲。

如果没有欢乐的合唱这样登峰造极的乐曲，《第九交响乐》就不会成为《第九交响乐》。这些欢乐的合唱造就了这首交响乐，使它成为一首世俗的弥撒曲；对人性的一份神圣的献礼。

1817年，贝多芬开始不间断地创作《第九交响乐》的总谱。这首作品完成于1823——24。辛德勒把手稿的日期标为1824年2月。

II

在艺术史上，只有一部作品像《第九交响乐》那样，伴随着一位伟大的艺术家的终至，并从这一生的全部力量中吸取营养，那就是歌德的叙事诗《浮士德》。作为一个青年诗人，歌德在斯特拉斯堡写下了《浮士德》最初的情节，五十六年以后，当他已经是了老人时，他完成了《浮士德》的全部著作。在斯特拉斯堡开始写的作品于意大利被续写。

1790年出版了《浮士德》的片断。1806年出版了《浮士德》的第一部份。1824年歌德开始创作第二部份，1831年完成了全部韵文。在所有这些年代中，叙事诗《浮士德》吸取了歌德所感受到的一切：他青年时期所遭遇的风暴和压力，他对富森海姆(Friedericke von Seseenheim)的爱，魏玛的宫廷生活；以及他对古代的热情。这部作品中，包含着歌德的整个发展阶段，从强有力的青年期到学会自我控制的、主动的成年期。《浮士德》反映了差距极大的歌德；而不像

《维特》和《塔索》所代表的那样只反映了诗人的生活的某一个阶段。

贝多芬的《第九交响乐》的情况与塔索很相似。这是贝多芬在他的顶峰。第一乐章再一次重复了贝多芬在《第五交响乐》中所描绘的悲剧性的战斗；然而却是从更高的视野上去眺望，好像深刻地回顾着他所感受的一切悲剧。

《第五交响乐》所反映的贝多芬是处于战斗的正中，而《第九交响乐》所反映的贝多芬却有点从那里退出来了。《第五交响乐》是一部戏剧，而《第九交响乐》则是一首叙事诗。谐谑曲再次释放了贝多芬在《第七》和《第八》交响乐中所释放的弗茨能量。柔板又一次祈求到达贝多芬不久前在《艾马克拉维钢琴奏鸣曲》[作品第106号——译注]中所达到的高度。最后一个乐章概括了《费黛里奥》的终曲和《庄严弥撒曲》的《合唱幻想曲》所兼有的合唱^的喜悦。

如此，《第九交响乐》成了贝多芬的生活和个性的纪念碑。贝多芬所经历的，所感受的，或者为之战斗的一切都在这部作品中得到至高的表现。贝多芬的整个生命和全部作品都围绕这部作品编织着。他在其他作品中所表现的生命力都集中于《第九交响乐》之中了。

比起《第九交响乐》，他的一切其他乐曲如果不是一种准备，就是他的个性的部份形式；如果不是一种基本的设计，就是一种单纯的情绪。即使像在他创作《第九交响乐》的同时占据了他五年时间的幻想的《庄严弥撒曲》也不得不为这首交响乐的合唱作出贡献。

年青的贝多芬为席勒的《欢乐颂》谱曲的最初的设想只是一种短暂的幻想。但是这种幻想从来没有完全消逝，它一再从潜意识中呈现出来。它一再寻

6. 求物质化。

在费奇恩尼赫写信后那几年，贝多芬的草稿本表明了处理《欢乐颂》的计划。在1798年的一本草稿中，我们在D大调弦乐四重奏——第一首弦乐四重奏，作品第18号——的草稿中，发现了以下手稿：



换句话说，就是《欢乐颂》的信仰高潮的一份草稿。

III

至于为什么贝多芬这样热爱《欢乐颂》乃至一再想到要为其谱曲则是很明确的，很容易理解的，不需要推测。从童年时期开始，忧郁的思绪一直伴随着贝多芬。他早期心灵上的重大压力使他落落寡合，孤独地生活在忧虑之中。他的同时代人对这个孩子的意见有：“灰世者”……“内向的，严肃的”……“胆怯的，沉默寡言的”……“说话温柔的人”……“在众人中是乖僻的”。

这个孩子的忧郁情绪变化于沉思和狂怒之间，温柔和固执之间。正如在这本书的另一些地方所提及的，费雪(Caecilia Fischer)这样形容他：靠在窗沿上，用双手枕着头，严肃地往外看。当叫唤他时，他并不回答。布罗宁(Frau von Breuning)曾谈到这个孩子的“乖僻”。一再梦想着与人们共渡一天欢乐的日子。当二十岁的贝多芬

年轻的贝多芬在创作《约瑟夫大合唱》的时候，这种梦想已经被美化了；这是对向着光明和欢乐的愉快的、解放了的人民的一种想像。1802年，开始耳聋的贝多芬在写《海涅金史塔特遗书》时，对这位音乐家来说，世界正像秋天的落叶那样悲哀时，在他的幻想

中出现了同样的梦想。这份激动人心的文献以下列祷文为结束语：

“噢，上帝，让我看到纯粹欢乐的日子，我已经很久不知道真正欢乐的甜蜜滋味了。噢，全能的上帝，什么时候，噢，什么时候，我能在自然和人类的圣殿中再一次感受到欢乐呢——永远不能么？——不，那太难受了。”

“纯粹欢乐的日子”对贝多芬^{得晚}多了。当他创作《第九交响乐》的《欢乐颂》时，他狂喜地踏入了自然和人的圣殿”。

在贝多芬的心灵中，对这种欢乐和幸福，这种四海之内皆兄弟，以及这种对上帝的普遍信仰的日子究竟有多么强烈的欲望，表现在不断地尝试让人民欢腾地合唱之中。

贝多芬写下《海涅金史塔特遗书》的三年以后，1805年他用快乐和自由的讚歌使《费黛里奥》的合唱欣喜若狂地升入天堂。正如在《欢乐颂》中一样，这是单纯的、几乎是大众化的旋律、和弦简单、先是独唱，然后是全体合唱，无穷尽地朝向欢乐。^{*2}

作为一部歌剧的最终合唱，这首合唱曲显然太长了。从这一点上^{这部歌剧成了一部清唱剧，或者，不如说}看，像《第九交响乐》似的交响乐式的终曲。音乐上如此丰富的崇高、感人的《费黛里奥》合唱，扩充了而不是加速了这部歌剧结尾的动向。

贝多芬在这里所谱写的音乐，与其说是一部歌剧的终曲，不如说是一种内在的感受，一种洞察力，他的一种梦幻。他在幻想中所到的是欢乐，全人类的欢乐，无止境的狂喜。

又过了三年(1808), 贝多芬在作品第80号为钢琴、合唱、和管弦乐队写的《幻想曲》中, 尝试以与《第九交响乐》的草稿相类似的形式塑造想像力。这首作品是《第九交响乐》欢乐的合唱的最初的设计。音乐结构是同样的。有了这首乐曲, 《第九》的最后乐章就像远方的法他·摩根那(Fata Morgana)。

乐队的宣叙调, 一支民歌主题的变奏, 以及大合唱: 形成《第九交响乐》的一切形式和形象在这里已经从作曲家的心灵中通过自觉的意志更为强大的力量猛冲出来了。

从1793年为《欢乐颂》所写的草稿通向1822年《第九交响乐》的最后乐章的路途中, 一个最主要的站注就是这首为钢琴、合唱、及乐队写的《幻想曲》, 作品第80号。从这里可以看到《第九交响乐》的圆屋顶和拱门。

《钢琴幻想曲》的旋律正如《欢乐颂》“欢乐女神圣洁美丽”的旋律似的, 是当贝多芬要使民众欢乐时经常涌现的那种单纯的、天真的主题。这个主题可以追溯到贝多芬的青年时期。这是贝多芬25岁(1795)时创作的歌曲《互爱》(Gegenliebe)的旋律。1808年下半年, 当他为《钢琴幻想曲》起草时, 这首歌曲接受了美化音乐力量的新歌词。像这样的诗句: “Wenn der Töne Zauber walten — und des Wortes Weihe spricht — muss sich Herrliches gestalten — Nacht und Stürme werden Licht.”* 当然使贝多芬深为激动, 因为他经常感受到当音调的魅力统治着的时候,

黑夜与风暴是如何转化为光明的。

*大意:如果音乐被赋予了魔力,讲着神圣的语言,主就会出现,黑夜和暴雨都会变成光明。

贝多芬第九交响乐的起因

在这主题上的乐队变奏明显地使人想起《第九交响乐》的变奏,特别是在旋律以嘹亮的小号和由弦乐演奏的和弦像活泼的进行曲那样回响着的时候。和弦进行的组织和处理与《第九交响乐》中的一样起先独唱者以这旋律的最初的歌词呼唤合唱,然后合唱加入了。

《钢琴幻想曲》的合唱中最令人惊讶的时刻是以不寻常的和声偏离所引起的巨大层次变化。这在《钢琴幻想曲》和《第九交响乐》中是一致的。在《钢琴幻想曲》中,合唱狂喜地唱道:

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part is in G major, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The voice part has lyrics "Wenn sich Muth und kraft und".

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part is in B-flat major, with notes Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The voice part has lyrics "kraft und kraft".

歌词:“当勇气和力量……”

在《第九交响乐》中，合唱，站在上帝面前，唱道：

Handwritten musical score for the chorus of Beethoven's Ninth Symphony. The score is written on two staves, treble and bass clef. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). The lyrics "steh vor Gott vor Gott vor Gott" are written below the notes. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C).

歌词：（让我们）站在上帝面前

1809年，特里蒙特男爵到维也纳给拿破仑带来国务院的决议。贝多芬从他的草稿本上撕下记载着这首《钢琴幻想曲》首次公演的日子的一页送给他。这一页草稿表明了那时候他与《第九交响乐》是多么接近，因为那上面出现了《第九交响乐》第一乐章的开始部份，假若把1817年的这首交响乐比作暴风雨，那么这张草稿就是暴风雨前的闪电。

IV

以后几年中，乌云从各方面聚集了。由此爆发了《第九交响乐》的闪电和雷鸣。更高的动力聚集了这些乌云。贝多芬从来没有放松为席勒的《欢乐颂》谱曲的想法。这种想法一再地从潜意识中逸出，一再奔向艺术性的塑造。

1809年，贝多芬起草了一首序曲，说是为任何时机——或音乐会使用。这就是后来毫无道理地被称为《为指定的节日作的序曲》。贝多芬自己称之为《为大乐队创作的C大调大序曲》。开始起草后，

这作品被搁置下来了，两年以后，于1811年，又重新开始创作。从那时期起，还留下一些开始写的总谱片断。

1812年，欢乐的讚歌的想法渗透了这首序曲。当贝多芬1812年夏在波希米亚沐浴时，在《第七》和《第八》交响乐的草稿之间可以看到写下的《欢乐女神序曲》。两页以后是欢乐讚歌的草稿：

Freu- de schö- ner Got-
ter fun- ker

歌词：“欢乐女神”

以及与这首序曲的附带的动句^{*3}结合在一起的欢乐的旋律：

freu- de
Schö- ner Got- ter fun- ker

贝多芬原先的想法是以《序曲》作品第115号与席勒的《欢乐颂》相结合，并给这整首作品以合唱序曲的曲式。接着，序曲和欢乐的讚歌分道扬镳了。这首《序曲》在1814年9月重新作为夜

克拉维也纳大会的单独的管弦乐作品；首次完成于1815年12月25日，
 並作为一首《序曲》首次演出。1822年，《欢乐颂》在贝多芬的第九交响乐》的草稿中再现了。



《第九交响乐》中从小调的阴云在地平线上日益密聚。当贝多芬还在写轻快的A大调(第七)交响乐和F大调(第八)交响乐时，它们已经存在了。很奇怪，起先它只是与《第九交响乐》的想法相联系的一个调式。甚至在主题形成之前，就有了这个调式，悲剧性地以小调：在《第七交响乐》的第二乐章的草稿中有个注释：“以小调第二交响乐”，而在《第八交响乐》的计划中有：“^注以小调交响乐——第三交响乐。”

1815年第一次闪现了《第九交响乐》的一个主题，这是后来成为《第九交响乐》的谐谑曲的一首赋格的开端：



(缓慢地结束)

约于同时，记载着《第九交响乐》开始部份的乐思的草稿上注有这样一些话：“交响乐，开始只有四个声部，两把小提琴，中音提琴和低音提琴。与其他声部的强音之间，若有可能，逐一加入其他

乐器。”

1817年，这一赋格的主题像一孤独的、漂泊的灵魂在寻求一个躯体似地再次出现了。当时，这个躯体将是一首弦乐四重奏。但是，一直到这首赋格在《第九交响乐》的单稿中安顿下来之后，这个灵魂才得以得救了。确实，这赋格主题在这首谐谑曲中得到安顿之前，不得不在相当时间内漫游于这些单稿的周围：在1822年甚至设想由它来组成这首交响乐的最后一个乐章。

以上一切细节表明了作曲家的创作心理过程。在不同环境下出现的乐思，从无意识中呈现的形式和想法，以及推动它们的无意识的力量；这些乐思在毫无明暗计划的情况下的漫游，许多塑造的企图：这一切都给人以自动的印象。作曲家的幻想与其说是这种过程的源泉，不如说是这种过程的情景。它不是一种积极的力量，而是消极地隶属于构造和塑造。作曲家在创造性工作的早期对动力和塑造力并没有管辖权。不是他的“自我”，而是“它”，某种超乎人的东西在推动着整个音响形式的游戏。

▽

在1817年的不同活页中找到《第九交响乐》第一乐章的初稿。1817年末，或1818年初，第一乐章的不同动机像残云似地飘过。第63和64小节，第二小提琴和中音提琴激动人心的伴奏，似乎从其前后关系中分离出来了，好像被闪电照亮了似的：



接着，在这乐章结尾的C大调中发出圆号安静的动机，以第二圆号伴奏，因此，成为这个乐章终了的一个乐句：



在这个动机之后，紧接着是小提琴暴风雨似的32分音符，取材于呈示部的结尾，然后是开始的11小节到20小节。人们感到，作曲家的潜意识中长期积累的动机与组合如今迸发到表面来了。

这次迸发之后，开始了初步的处理。出现了四个乐章；快板及其六连音的伴奏音型（虽然，贝多芬不太果断地写道：“起先也可能是三连音”）和急促的开端与鼓点；第二首由四支圆号和定音鼓演奏的乐句如今在柔板的结尾处出现；谐谑曲中插入了庄严的快板，还起草了一首新的谐谑曲。但是没有最后的乐章的痕迹。贝多芬尚未考虑为席勒的《欢乐颂》谱曲。

可是，我们所掌握的1818年的一页草稿表明贝多芬在思考另一

首交响乐。其中的柔板(Adagio)是“基督教的讚歌”；“在一首交响乐的原调性中的一支虔诚的歌曲……亲爱的主，我们讚颂你——阿利路亚——作为独立的乐曲，或者作为一首赋格的引子。”快板是巴克斯[酒神——译注]的节日。不论在最后一首乐曲中，或者甚至在这首交响乐的柔板中，都插入了声乐⁴⁴。在最后一首乐曲中，反复了柔板⁴⁵，因此，“声乐要逐渐地进入。”

从这一点上说，当时在考虑写一首清唱剧的贝多芬，正在设想一首合唱交响乐。他全神贯注于合唱的音色。他开始创作《庄严弥撒曲》也是在1818年秋，同时他还想学习格里哥利圣咏，因此在1818年前后，他首先考虑的是以古代的调式创作音乐。然而，贝多芬还是没有想到把这首合唱交响乐与亨勒的《欢乐颂》相联系。

此后，《第九交响乐》的创作中止了相当一段时间，退居最后三首钢琴奏鸣曲和《序曲，作品124》以及《庄严弥撒曲》之后。在1822年夏天或秋天才重新继续创作。

这时候把《欢乐颂》放在交响乐结尾的想法第一次出现了。

草稿中的旋律是在C大调，因此，保留着原调。

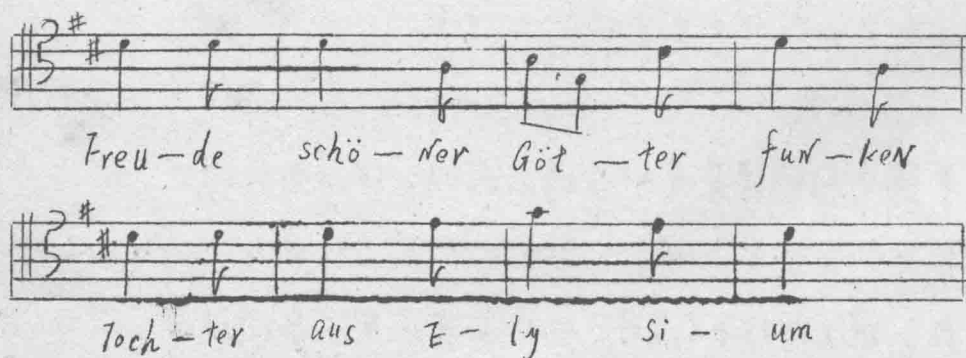
但是，贝多芬不得不长期地斟酌是否给这首交响乐加一个合唱的终曲。晚至1823年6、7月，他还在考虑用器乐的终曲；同年秋，他回到了他决定对终曲设置的热情的主题：



假若贝多芬实现了这个计划，《第九交响乐》就会有一个阴郁的、激烈的、热情的结尾，像三年以后接受这段音乐作为最后乐章的A小调弦乐四重奏似的。

从1822和1823年《第九交响乐》的草稿本上可以清楚地看到欢乐颂歌的想法是如何从潜意识中冲出来的。1823年6、7月份的页面上写着“最后可能是欢乐颂合唱。”

欢乐颂的旋律采取了不同的形式。甚至在贝多芬已经找到了目前的旋律之后，在1822年的最后几个月，他还起草了一份完全不同的3/8拍的旋律：



歌词：欢乐在神圣活美丽，灿烂光芒照大地。

最后在无意识中所累积的力另使欢乐的旋律浮现了。在潜意识中，对欢乐的旋律作合唱处理的老计划——从1793、1798、1805、