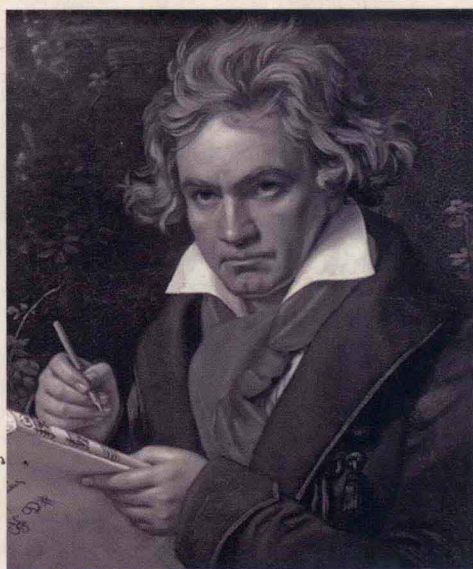


貝多芬

阿多諾的音樂哲學

阿多諾 (Theodor W. Adorno) ◎著

彭淮棟◎譯



ethoven: Philosophie der Musi

現代名著譯叢

貝多芬：

阿多諾的音樂哲學

阿多諾(Theodor W. Adorno) ◎ 著

Rolf Tiedemann ◎ 編

彭淮棟 ◎ 譯

現代名著譯叢

貝多芬：阿多諾的音樂哲學

2009年3月初版

定價：新臺幣380元

有著作權・翻印必究

Printed in Taiwan.

著者	Theodor W. Adorno
譯者	彭淮棟
發行人	林載爵

出版者 聯經出版事業股份有限公司
地址 台北市忠孝東路四段555號
編輯部地址 台北市忠孝東路四段561號4樓
叢書主編電話 (02) 27634300 轉 5049
總經銷 聯合發行股份有限公司
發行所：台北縣新店市寶橋路235巷6弄6號2樓
電話：(02) 29178022
台北忠孝門市：台北市忠孝東路四段561號1樓
電話：(02) 27683708
台北新生門市：台北市新生南路三段94號
電話：(02) 23620308
台中分公司：台中市健行路321號
暨門市電話：(04) 22371234 ext. 5
高雄辦事處：高雄市成功一路363號2樓
電話：(07) 2211234 ext. 5
郵政劃撥帳戶第0100559-3號
郵撥電話：27683708
印刷者 世和印製企業有限公司

叢書主編	簡美玉
校對	吳淑芳
	彭淮棟
封面設計	胡玉玲

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號

本書如有缺頁，破損，倒裝請寄回發行所更換。

ISBN 978-957-08-3391-1 (平裝)

聯經網址：www.linkingbooks.com.tw

電子信箱：linking@udngroup.com

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1993

編者前言

「對偉大的作家，完成之作不像他們畢生孜孜以赴的斷章零篇那麼沉重。」班雅明(Walter Benjamin)《單行道》(*Einbahnstrasse*)裡這句雋語彷彿專為數十年後阿多諾論貝多芬之作而造。阿多諾追逐——甚至可以說「追求」(*umwerben*)——其文學計畫，很少像從事此作這麼漫長或強烈。他也沒有一件計畫像此作這般在早期階段就停頓，而且幾乎一停終身。他談貝多芬之作的最早一批文字產生於1934年，即納粹政權第二年，他開始流亡前不久。當時他尚無寫一整本書之念。阿多諾自言，他1937年起計畫寫一本「從哲學觀點談貝多芬」之作；這方面存世的最早筆記出於緊接他遷居紐約的1938年夏。他似乎是在寫完《試論華格納》(*Versuch über Wagner*)後，甚至似乎是在寫《試論華格納》的同時，形成計畫。兩年後的1940年6月，他有一封給他雙親的信，主要談法國之敗，信中說：「我接下來的大工作將是貝多芬。」這工作其實早已開始，雖然只是就貝多芬個別作品及貝多芬音樂的個別層面做筆記。真正的工作，也就是連貫的文字，則尚未著手，原因無疑是流亡作家每日壓力繁劇。至1943年底(此時阿多諾住在加州)，他距離寫書仍遠，由他給科利希(Rudolf Kolisch)的信可以得知。阿多諾提到「我草擬已久的貝

多芬書」，說：「我想，這是戰後我該做的第一件事。」但戰爭結束，阿多諾返回法蘭克福，還是繼續他1938年以來多多少少持續未斷的筆記。1956年，筆記突然停止，之後增加甚少。1957年7月，在一封給鋼琴家兼貝多芬學者烏德(Jurgen Uhde)的信中，阿多諾說：「真希望我能繼續寫我的貝多芬書，我做了很多筆記，可我什麼時候能夠，以及到底能不能夠完成這本書，只有天曉得。」1957年10月，阿多諾終於寫出一篇討論《莊嚴彌撒曲》(*Missa Solemnis*)的文章，即〈異化的扛鼎之作〉(*Verfremdetes Hauptwerk*)。口授此文初稿後，他在日記裡寫下，「謝天謝地，我總算做了」，語氣激動，完全不似平日。此時，他分明已放棄完成貝多芬計畫之望。1964年，他將《試論華格納》收入雜文集《樂興之時》(*Moments musicaux*)，在序裡提到，他「計畫中以貝多芬為主題的哲學著作」：「此作尚待著筆，主要因為作者一直卡在《莊嚴彌撒曲》上。他因而必須至少嘗試解釋這些窒礙，就問題做更清楚的陳述，不能妄稱已解決問題。」《莊嚴彌撒曲》及貝多芬整個音樂對哲學詮釋構成的難題似乎愈來愈無望解決，但阿多諾有時仍然信其可為。1966年有一次在電台談貝多芬的晚期風格，是他最後一次談貝多芬，談話中完全未再一提寫書計畫。但去世前不久的1969年1月，他列出他仍然打算完成的八本書，《貝多芬。音樂哲學》(*Beethoven. Philosophie der Musik*)是其中最後一本。一個65歲的人立志再完成八本書，在他人是難以想像的生產力，此中或有些許淡淡的自嘲，但他的自信是如此不可動搖。貝多芬書至終「不曾落筆」，最後的起草甚至尚未開始。讀者眼前此書由大量備用筆記與少數已完成的文本集合而成：作者畢生孜孜，或至少在其生產力最高階段孜孜為之的片

斷。

讀者所持此書，包含阿多諾為其「貝多芬」研究所寫的每一個字，而不包含他人所寫任東西，至少在本文部分是如此。總而言之，這不是阿多諾寫的書。此作缺乏一部完成之書經過整理收尾而渾然統合的結構，至終是一部作品的斷簡碎片(*das Fragment eines Werkes*)。阿多諾的《貝多芬》比他的《美學理論》(*Ästhetische Theorie*)遠更散碎。如果後者可以美稱為「偉大的片斷」——在阿多諾將之完成前停工，則《貝多芬》是小一號的偉大片斷。這些碎片在阿多諾嘗試將之結合成一個整體，甚至在他草擬整部作品的計畫前，即被擱置。他就貝多芬所做筭記無一是為讀者而寫；都是為作者自己而記，作為他最後寫書時備忘之用。筆記中很多只是標題性質，差不多只是阿多諾所謂形式上的提示。有些地方的個別理念與母題超過這個階段，但通常也是點出往前要走的路，而非處理眼前問題。這些素材有很多只是印象或意念，阿多諾斷斷不會同意付梓。阿多諾知道他自己想說什麼，讀者則只能忖度之。這些碎片的讀者一定要時刻記住，阿多諾並非直接對讀者說話。阿多諾只給暗示之處，而且有時是以他私人的習慣用語暗示，讀者必須翻譯成人人能解的語言。阿多諾任何文本都需要讀者努力以赴，這些片斷對讀者的要求只多不少。

自編者視之，阿多諾將他的貝多芬碎片描述為他貝多芬音樂經驗的日記，這些碎片發生的次序和我們聽音樂、演奏音樂、讀樂譜一樣武斷。其順序和我們每天經驗到的抽象時間一樣偶然。在付梓的這個版本上，編者並未保留這樣的次序，而是代之以編

者自己的秩序。他沒有嘗試像阿多諾如果寫這本書時可能的做法那樣組織素材。貝多芬箴記可能零碎，可能只是暫時性的，但編者評量其內在結構或邏輯。這裡呈現的秩序，就是編者嘗試顯露這結構的結果。班雅明說過，受忽略的歷史現象能如一個時間中的過程般「變成可讀易懂」(Zur-Lesbarkeit-Gelangen)。同理，片斷碎散的文本能夠成爲一種可讀易懂的空間布置：存世片斷與草稿如同簽字，唯有依照其**內在意義**來安排其組形，始克解讀，如果保持其產生過程的次序，則此簽字終不可讀。本書就阿多諾片斷所做的安排，絕不聲稱做到阿多諾未能做到而已經永遠失落的事，而是嘗試將其素材萬花筒停下來，以便其背後的邏輯浮現。這個程序用於阿多諾的哲學，並無不當，他的哲學自始即「將其素材安排成變動不居的組形，直到它們形成一個可以解讀爲答案的圖像，問題則同時消失」。各個貝多芬片斷包含一個問題，唯有阿多諾未寫之書能夠解答。這些片斷在客觀上構成的組形當然不能取代那本書，也不能回答那問題；不過，這組形可以使問題如阿多諾描述的方式般「消失」，也就是說，構成一個「可以解讀爲答案」的圖像。

阿多諾的貝多芬片斷透過它們的排列而呈現的圖像或解答，包括少數已完成的文本，這些文本和其他片斷一起重現於我們這本書中。在1964年一次對話裡，阿多諾形容這些文本是他的貝多芬書的「預付款」。當時，他的文章〈貝多芬的晚期風格〉(Spätstil Beethovens)已經發表，作者說，此文「由於《浮士德博士》(*Doctor Faustus*)第三章之故，可能引起一些注意」。後來以〈異化的扛鼎之作〉名稱發表的論文也已寫好。阿多諾並特意將《音樂社會學導論》(*Einleitung in die Musiksoziologie*)中專論

貝多芬的部分列爲他欲寫之書的局部預告；因此《音樂社會學》裡討論貝多芬音樂與社會的關係，以及討論貝多芬交響曲風格的段落，編者都取入本書。有一段談晚期鋼琴小品(Bagatelles)，作品126的文字，也收進來；這段文字與談晚期風格一文同時寫成，當時沒有發表，後來爲阿多諾所忘，一如《忠實的鋼琴排練師》(*Der getreue Korreptitor*)一段摘文，以及他過世前不久所寫，後來收入《美學理論》的兩件文字。這三個文本都在貝多芬計畫的結構裡找到位置，另外三項研究距貝多芬書的計畫較遠，但棄之不宜，置於附錄。

注解力求詳盡，目標是協助盡可能充分闡明阿多諾的貝多芬理論，無論那理論的原有表述何其不足。阿多諾筭記提到的文學與歷史出處，注解皆加交代。考證和參考資料的指示是構成他計畫的重要部分，因此我們大量徵引原典；我們要將作者指示或暗示的材料，以及阿多諾有意傳達而未果的段落，告知讀者。在有些特定片斷或部分片斷的注釋裡，我們幫讀者在阿多諾完成的著作裡找到它們的不同說法 and 可以並觀的段落。他後來經常回頭指涉他先在貝多芬書筭記裡往往以非常不同的脈絡表達的觀念。許多片斷必定會令讀者不滿意，片斷裡的觀念經過他在他完成的著作中整理，問題每每獲得彌補或減輕。阿多諾無數觀念和靈感的這些變化，無論加以多麼詳細的資料解釋，我們都不能說已尋盡他著作中可以並觀的段落；我們始終優先處理貝多芬片斷裡表達，阿多諾後來加以變化或損益的論點*。

* 阿多諾手稿中的拼字法帶有他的特性，印刷時調整爲當今用法，已出版的文字，則我們幾乎都保留其句讀，標點凡有更動，以及編者補充之處，都用方括弧表示。——關於文本，以及

「我們不了解音樂——是音樂了解我們。在音樂家與外行人皆然。我們自以為與它最親之時，它對我們說話，帶著傷心的眼神等我們回答。」阿多諾最早的貝多芬笈記本裡這段文字不曾一提貝多芬名字，但這段文字就出現在第一則明明白白討論貝多芬的笈記前面。阿多諾有時候以一種大氣魄的不謙虛，為他的貝多芬書安上這麼個附標題：《音樂哲學》(*Philosophie der Musik*)。他後來出版《新音樂的哲學》(*Philosophie der neuen Musik*)，在一個顯著的地方寫道：「今天唯一可能的音樂哲學是新音樂的哲學。」不過，有一點是可以設想的，亦即此語有如密碼，他用來暗示他為什麼還沒有寫他的貝多芬音樂哲學。他在《新音樂的哲學》裡說，「今天沒有任何音樂能以Dir werde Lohn(你會得到回報)的語調說話」，果然如此的話，今天也沒有任何哲學能「回答」一種像貝多芬的音樂那樣仍然以此語調說真理的音樂。那是人性的語調(*der Tonfall von Humanität*)，阿多諾的貝多芬書本來會把這語調對神話(*das Mythisch*)的關係作為主題。阿多諾不厭強調，神話，借用班雅明的說法，意指生者的共業(*Schuldzusammenhang des Lebendigen*)、命運為自然所拘困。然而人性不是在抽象矛盾中與神話對立，而是趨近與神話調和。由於人性常被虛假奉為神聖，阿多諾使用「人性」一語常多猶豫，而且不常使用，但他有一次心動於歌德的《伊菲格妮》(*Iphignie*)而提出一個定義，有人性是「已脫出魔咒，已安撫自然，而非將之置於使命運終久持續的冥頑支配之下」。但這樣的掙脫狀態只見於「偉大的音樂，貝多芬的蕾奧諾拉(*Leonore*)詠

(續)——

笈記片斷的編排，請看〈編後記〉與〈笈記片斷比較表〉。

嘆調，以及第一首〈拉茲莫夫斯基〉(Rasumowsky)等幾個慢板樂章某些環節，都生動表現這狀態，勝過一切言語文字」。阿多諾的貝多芬書有意就此提出答案。這些片斷見證這項嘗試，差不多只是囁嚅結舌開始作答；這答案已難尋於佛羅雷斯坦(Florestan)所唱「比較好的世界」極端諷刺的現有時代和世界，與此時代和世界相較之下，皮札羅(Pizarro)的地牢宛如田園詩。究柢而言，這一點或可解釋阿多諾的貝多芬書何以卒未著筆，以及貝多芬音樂帶著悲哀對人類神秘致語而空待回應，此書這些片斷何以無他，呼應貝多芬音樂之哀而已。

凡例

- 一、原書有章名而無章碼，譯本加上章碼，如第一章、第二章，以此類推。
- 二、附有 * 號的阿多諾筭記本眉批或邊注，原書做當頁注，編者注解置於書後，譯本仍將 * 號眉批或邊注做當頁注，但編者注解也移為當頁注。
- 三、原書的編者注解，注文與編者援引的阿多諾文字使用斜體，但與注文連在一起，我們考慮中譯本若依其例，可能不便閱讀，因此將阿多諾自己的文字與注文分開，做引文處理，並使用中明體。

目次

編者前言	iii
凡例	ix
第一章 序曲	3
第二章 音樂與概念	21
朝向一個貝多芬理論	28
第三章 社會	61
文本1：論音樂與社會之間的中介	90
第四章 調性	99
第五章 形式與形式的重建	119
第六章 批判	143
第七章 早期與「古典」階段	155
關於鋼琴三重奏，作品97：外延型理論的要素	175
建構一個貝多芬理論	183
第八章 交響曲試析	189
文本2a：貝多芬的交響曲	217
文本2b：貝多芬交響曲在喇叭裡的下場	219
第九章 晚期風格(一)	225
文本3：貝多芬的晚期風格	225

文本4：貝多芬：六首鋼琴小品，作品126·····	235
第十章 不具晚期風格的晚期作品·····	249
文本5：異化的扛鼎之作：論《莊嚴彌撒曲》·····	253
第十一章 晚期風格(二)·····	271
第十二章 人性與去神話·····	283
文本6：貝多芬音樂的真理內容·····	307
附錄一 ·····	321
文本7：科利希的理論：貝多芬音樂的速度與性格··	321
附錄二 ·····	327
文本8：貝多芬作品的「美麗樂段」·····	327
附錄三 ·····	333
文本9：貝多芬的晚期風格·····	333
縮寫 ·····	345
編後記 ·····	349
筭記片斷比較表 ·····	355
譯跋 ·····	363
貝多芬作品索引 ·····	373
人名索引 ·····	379

貝多芬
音樂哲學
片斷與文本

第一章

序 曲

重建我童年聽見多芬的情形。

[1]

從我童年，我就清楚記得一個總譜散發的魔力。譜上指名各種樂器，明白指示各種樂器演奏什麼。長笛、豎笛、雙簧管——它們給我的期望不下於多采多姿的火車票或地名¹。完全誠實地說，誘引我在還是小孩子的時候學習移調和閱讀總譜，並且真的

-
- 1 繼班雅明之後，阿多諾認為多采多姿的車票與地名之類極不顯眼的事物帶著一點形上學的許諾。1934年，他在給班雅明的信中說，他正在寫一件以種類數不清的，繽紛多彩的倫敦巴士車票為主題的作品，與您在《柏林童年》(*Berliner Kindheit*)中所寫色彩論極為相似，見阿多諾，《論班雅明。文章、論文、書信》(*Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*)，第二版，法蘭克福：1990，頁113以下；關於此處所提作品，可比較《法蘭克福阿多諾資料》(*Frankfurter Adorno Blätter II*)，慕尼黑，1993，頁7。關於地名，這位《否定的辯證法》(*Negative Dialektik*)的作者寫道：

形上經驗之為物，我們如果不屑視所謂宗教的原體驗為形上經驗，則最可能像普魯斯特(Proust)那樣，在村子的名字所許諾的幸福裡想見這經驗，諸如 Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn。我們相信，到那裡就於願足矣，彷彿世上有願足這回事似的。

進一步把我變成音樂家的，遠遠不是什麼想了解音樂本身的希望，而是這股魔力。強烈到我到今天讀《田園》(Pastorale)總譜時感受到這魔力。這魔力當初大概就是首次由這件作品向我顯現。不過，不是在此作演奏的時候顯現：這一點無疑可以作為反對音樂演出的一個論點²。 [2]

關於我童年的貝多芬經驗，我知道，我首次(確實不超過13歲)邂逅〈華德斯坦〉(Waldstein)奏鳴曲時，將其主題誤為稍後才要和旋律結合的伴奏。——有很長一段時間，我最喜歡的作品是作品2第一號的慢板。我太早年就聽羅塞(Arnold Rosé)談室內樂³，尤其是四重奏，因此從來不曾真正體驗到它的新意。我大

-
- 2 類似論點可見於托馬斯·曼小說《浮士德博士》(*Doktor Faustus*)，書中有個地方說，某些作品「與其說是要給耳朵聽的，不如說是給眼睛讀的」，見曼，《浮士德博士，由一位朋友敘述的德國作曲家雷維庫恩生平》(*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*)，法蘭克福：1980〔法蘭克福版，Peter de Mendelssohn編〕，頁86。這動機是否能溯源於小說家與阿多諾的討論，只有存而不論。可得而說的是，阿多諾有些貝多芬箏記寫於托馬斯·曼寫這部小說的1944-1948年期間，當時阿多諾在音樂問題上為曼提供建議；曼自己也說，阿多諾念他的貝多芬箏記給他聽(請參考第275則箏記)。兩人過從之密，應該可以解釋阿多諾的箏記與《浮士德博士》內文何以出現並非不頻繁的相符之處。——關於阿多諾與曼的合作，可比較Rolf Tiedemann，〈「合作的移情共鳴」。阿多諾對《浮士德博士》的貢獻：又一次〉(“Mitdichtende Einfühlung”. Adornos Beiträge zum “Doctor Faustus”—noch einmal)，載於《法蘭克福阿多諾資料，一》，慕尼黑：1992，頁9以下；關於閱讀音樂的「危險」，相反觀點可看fr.239與214則箏記。

- 3 奧地利小提琴家羅塞(Arnold Josef Rose, 1863-1946)是馬勒的連