

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.4/
JLJc19

总登
记号

141094

交响音乐分析

唐纳德·弗朗西斯·托维 著

第二卷

人民音乐出版社

中央音乐学院图书馆藏書	
书号	2900.245
总登记号	141094

交响音乐分析

第二卷

〔英〕唐·弗·托维著

陈登颐译

人民音乐出版社

一九八四年·北京

Donald Francis Tovey
ESSAYS IN MUSICAL ANALYSIS
本书根据牛津大学出版社伦敦 1972 年版译出

交响音乐分析

第二卷

[英] 唐·弗·托维著

陈登颐译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所发行

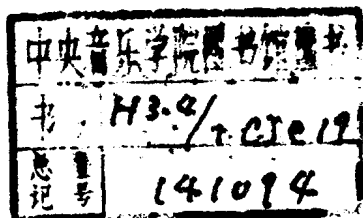
北京第二新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 160 千文字 9.5 印张

1984 年 6 月北京第 1 版 1984 年 6 月北京第 1 次印刷

印数: 1—6,635 册

书号: 8026·4238 定价: 1.65 元



目 次

四十二. 这里和别处..... 1

贝 多 芬

四十三. «d 小调第九交响曲»作品第 125 号——它
在音乐艺术中的地位..... 5

舒 曼

四十四. «降 B 大调第一交响曲»作品第 38 号64

四十五. «降 E 大调第三交响曲»作品第 97 号74

四十六. «d 小调第四交响曲»作品第 120 号79

塞扎·弗兰克

四十七. «d 小调交响曲»..... 86

布 鲁 克 纳

四十八. «降 E 大调第四(浪漫)交响曲».....97

四十九. «A 大调第六交响曲»..... 111

柴 科 夫 斯 基

五十. «b 小调第六(悲怆)交响曲»作品第 74 号 118

德 沃 扎 克

五十一. «D 大调第一交响曲»作品第 63 号 125

五十二. «d 小调第二交响曲»作品第 70 号 132

五十三. «F 大调第三交响曲»作品第 76 号 141



五十四. e 小调(来自新世界)交响曲》作品第 95 号148

朱利叶斯·朗特根

五十五. f 小调交响曲》 154

爱 尔 加

五十六. 降E 调第二交响曲》作品第 63 号 159

西 贝 柳 斯

五十七. C 大调第三交响曲》作品第 52 号 168

五十八. 降E 大调第五交响曲》作品第 82 号 174

沃恩·威廉斯

五十九. 《田园交响曲》..... 181

六十——六十三. 变奏曲

贝 多 芬

六十. 《合唱幻想曲》作品第 80 号 187

勃 拉 姆 斯

六十一. 《海顿主题管弦乐变奏曲》作品第 56

号之 a..... 191

德 沃 扎 克

六十二. 《独特主题的交响变奏曲》作品第 78 号 195

C. 休伯特·H. 帕里

六十三. 《交响变奏曲》..... 199

门 德 尔 松

六十四. g 小调管弦乐谐谑曲》..... 203

德 沃 扎 克

六十五. 《谐谑随想曲》作品第 66 号 206

勃 拉 姆 斯

六十六. 《悲剧序曲》作品第 81 号 210

六十七. 《学院节日序曲》作品第 80 号	215
-----------------------------	-----

六十八——八十五. 复调管弦乐曲

贝 多 芬

六十八. 《剧场落成序曲》作品第 124 号	218
六十九. 《降 B 调弦乐大赋格曲》作品第 133 号	235

巴 赫

七十. 《D 大调(第三)管弦乐组曲》	242
七十一. 《b 小调长笛和弦乐序曲》	246
七十二. 《d 小调古钢琴和弦乐协奏曲》	249
七十三. 《d 小调双小提琴和弦乐队协奏曲》	256
七十四. 《c 小调小提琴和双簧管协奏曲》	259
七十五. 《G 大调(第三)勃兰登堡九人弦乐队协奏曲》	262
七十六. 《G 大调(第四)勃兰登堡小提琴协奏曲》	266
七十七. 《A 大调柔声双簧管、弦乐队和填补和弦的 键盘乐器协奏曲》	270
七十八. 《a 小调古钢琴、长笛和小提琴协 奏曲》	273

亨 德 尔

七十九. 《第七管风琴协奏曲》作品第 7 号之 1	275
---------------------------------	-----

朱利叶斯·朗特根

八十. 《降 B 调小提琴、中提琴、大提琴和弦乐队协奏曲》	278
-------------------------------------	-----

沃恩·威廉斯

八十一. 《d 小调(学院)小提琴和弦乐队协奏曲》	282
---------------------------------	-----

古斯塔夫·霍斯特

八十二. 《赋格协奏曲》作品第 40 号之 2	287
八十三. 《管弦乐赋格序曲》	290

四十二. 这里和别处

这一卷打算分四个部分。第一部分详尽地探讨贝多芬的《第九交响曲》，旁及它对后世音乐的影响。第二部分论述所谓“浪漫主义时期”和其后的一些作品，包括好几部新作，但掺杂了文学因素和描写因素的音乐作品均未论述。第三部分有几篇文章论变奏曲（其中首先谈到贝多芬的纯变奏体裁的《合唱幻想曲》）及其他非交响曲的管弦乐曲。最后一部分详尽地探讨了贝多芬的《剧院落成序曲》，从而引进了复调性管弦乐曲这个崭新的论题，并举了从巴赫到当代作曲家的一系列谱例加以阐明。

本书分析的作品为数不多，这并非由于我对现代音乐眼界狭隘、观点偏颇，而是由于苏格兰首府的音乐舆论对本地音乐家缺乏鼓励所致。我决不否认这几卷分析的当代音乐作品都是我亲自挑选的。一个有教养的人有所抉择从来是态度鲜明，绝不依违两可。如果评论家责备我好其所恶，请他们务必记住，鉴赏标准不能强求一致，还是各执己见求同存异为好。但是根据我没有指挥和分析过哪些现代作品就断言我不喜爱它们，这却是我未敢苟同的。我对于现代音乐和古典音乐的选择要受以下情况的限制。

首先，我的管弦乐队长期以来，一直每星期仅有三小时的付酬排练时间，靠微薄的工资和学到的一点有限的合奏技巧来勉强维持。前几年才总算把排练时间增加到每星期六小时。我始终持有

异端见解，认为演奏现代音乐和古典音乐同样需要大量练习，同样需要熟谙作品的内容。我的乐队迄今（1934年）已成立十八年了。在这段漫长的时期中，乐曲上演得最多的也只有十四次，这就是说，十八年中上演十四次乃是我们熟悉乐曲方面所尽的最大努力了。

支持我的人很多，也很忠诚，出了不少力，但他们还是抵挡不住“在音乐方面爱丁堡应当成为格拉斯哥的附庸”这个广泛流传口号的影响。当然，这个暗中存在的口号原话并非这样，而是以一种隐晦的方式来表达的，但它的含义非常清楚、确凿无疑。

格拉斯哥很幸运地有个第一流的乐队，现在每星期排练三十个小时，它的社会援助有相当一部分来自爱丁堡。我绝不妒忌任何具有理想条件的乐队。我的朋友卡萨尔斯毕生致力于巴塞罗那管弦乐队，该乐队现在一星期排练二十五小时，取得辉煌的成绩，我对此只会高兴。但是我们乐队的同事都感到六个小时不够用，我们不明白为什么我们就注定要一直在电影院里干杂活，在剧场扫地，只能抽出很少的时间排练。凡是有瓦格纳低音号的作品、有六支法国号的作品，我一直无法排演，三管制（而不是双管制）的作品，我也很少能排演，我的乐队在十二小时内学不会的作品，我也无法排演。只要这种状况继续存在，我就无法使听众对现代音乐（不管这个术语的内涵是什么）有一个完整的概念。我们爱丁堡的人看到所有的好音乐只能从别处来是何等痛心。而这种情况也绝非爱丁堡一处。长此以往，就不会有好音乐从什么“别处”来了。不消几年，这样的作品就要绝迹了。

罗柏特·路易斯·史蒂文森在他那部论爱丁堡的可爱的著作里对于苏格兰首府音乐界的气候作了一些辛辣的评语。在该书的第二版他添了一条脚注，说他获悉这些苛评引起某个城市的人幸

灾乐祸，他紧接着又加了一句：“我还没有写一本关于格拉斯哥的书呢。”

有些音乐家由于爱丁堡音乐界气候酷寒被迫他往，他们往往有了较好的境遇，我听到这些消息总感到欣慰，但是我还没有评论过其他城市音乐界的气候。爱丁堡象世界上（包括那些以音乐事业发达闻名的国家在内）大多数城镇一样，其所以能留住管弦乐队和室内乐的乐师，几乎完全靠几家剧场和电影院经常雇用他们，使他们能勉强糊口。每天演奏剧场的劣等音乐固然会影响演奏技巧，但除此以外，只有饿死一途，能捧住这个饭碗，还算不幸中之大幸呢。一个在大学里任教的人是享有 *ad vitam aut culpam* 待遇的，也就是说，在规定的年龄限度之内，只要没有犯可控诉的罪行，是可以一直任职的。处于他们那种优越的地位，当然很容易扮演文化倡导者的角色。我多次受到报刊和群众的谬奖，说我在提倡音乐文化方面作出了一定的贡献，我指挥的音乐会也起了一定的教育作用。但是我从未希罕过。相反地，我认为在当地音乐家成批被解雇、无以为生的情况下，充当什么文化提倡者并没有什么光采。这种不能使 1934 年苏格兰首府剧场乐师摆脱贫困的音乐教育，我也没有兴趣促进。

上述这种困苦生涯，一星期六小时的高尚音乐是难以补偿的。不过，尽管格拉斯哥的苏格兰乐队付酬的排练时间比赖德乐队超过四倍，我们不能根据这一点推论格拉斯哥的音乐气候也比爱丁堡的优越四倍。恰恰相反，爱丁堡和格拉斯哥的舆论界都公开宣称，苏格兰乐队若不是靠爱丁堡的演出季就无法生存。有人甚至竭力主张，我应当本着爱国热忱把自己的赖德乐队的活动限制在爱丁堡大学周围。对于这种建议，我评论艾尔加《安乐乡》的那篇文章里的谱例 2 乃是针锋相对的回敬，如果我对这个绝妙主

题的解释是正确的话。



赖德管弦乐队演奏过的现代作品为这几卷论文所分析的两倍，数量并不多。在有些情况下，我有幸聆听了作曲者本人的分析，尽管他们很谦虚，他们的看法却都带有权威性，显然是我难以企及的。不过有时作曲者的谦虚真的使我误解了，我也不自量力地加了一些注解。

我在别处写了一些分析自己作品的文章，引起了轩然大波，有鉴于此，我对作曲家们在赖德乐队的音乐会上所提供的帮助还是少提为佳。

当我出国或是患病期间，其他人曾为我代劳，出力尤多的有玛丽·格里逊博士和亨利·哈弗加尔先生。前者曾分析过德利乌斯和其他几位作曲家的作品，后者为沃恩·威廉斯的《黄蜂》一剧的配乐写过一篇绝妙的短文，我只分析了其中的序曲。班托克的《赫布里底交响曲》将成为赖德乐队常演的节目——我们曾演出过三次，1920年连续在两次音乐会上演奏过，后来在1929年又演出过一次，我们对这次演出审慎从事，比一般人想像的隆重得多，还进行了实况广播。我们荣幸地获悉，杰出的赫布里底民歌收集家肯尼迪·弗拉塞虽然当时已病势沉重，仍然收听了我们这次演出。我一直热望为这首交响曲重新写篇分析论文，但是既然班托克的友人兼传记作者H·奥斯蒙德·安德顿已写了评论，我想最好还是再请他惠允利用他的分析。最近安德顿先生不幸去世，我们失去了一位造诣颇深的诗人、作曲家兼发明家——他对记谱法有重大的改进，在抄谱时非常实用，学习音乐的人深感满意。可惜牵涉技术问题太多，影响制版速度，在这成批生产讲求效率的

时代暂且还不能用于乐谱印刷。

我曾经在音乐会上指挥过好些多少可算是现代的乐曲，却没有为它们写分析论文，这里不打算开列清单了。一系列的星期日音乐会（从钢琴独奏演出到我们力所能及的管弦乐音乐会，售票收入充作赖德乐队的基金）的节目，我们实在没有时间逐一分析，只能说一句，在这些音乐会上毕竟介绍了不少现代作品。但是关于我在选择现代音乐时的苦衷——由于爱丁堡音乐事业不景气未能演出哪些作品，如果爱丁堡音乐家能得公平的待遇我们打算演出哪些节目——我不提也罢，以免被人抓住话柄，进行攻击。

贝 多 芬

四十三. 《d 小调第九交响曲》作品 第 125 号——它在音乐艺术中的地位

众所周知，贝多芬在创作初期就发愿为席勒的《欢乐颂》谱曲。不过这个计划本身和创作一部合唱交响曲的想法毫无关系。在他谱写第七、第八两首交响曲初稿的时候，虽说他还没有写出下一部交响曲的任何主题，他已决定它要用 d 小调。这个计划也和席勒的《欢乐颂》毫无关系。在《合唱交响曲》已经写成几年以后，贝多芬（无疑是在心情沮丧的时刻）曾对几个朋友说，末乐章写为合唱未免失策，有朝一日他也许会改弦更辙，另写一个纯器乐的末乐章。实际上，这正是他写作此曲的初衷。《第九交响曲》的初稿末乐章采用的正是其杰作《a 小调四重奏》末乐章 d 小调主题。以前贝多芬没有写过很多合唱曲。翻一下音乐史就知道，十九世纪初叶在维也纳的作曲家们为教会或舞台谱写合唱曲的，

寥寥无几。贝多芬那个时代合唱作品无人关心,简直是死水一潭,更谈不上什么“优秀乐派”。当时作曲家写合唱曲往往缺乏激情,谨小慎微,规行矩步,而贝多芬却是把给各声部音域写得过于宽广,任意恣肆,信笔挥洒,未免矫枉过正。何况他写《第九交响曲》和《D 调弥撒》这两部伟大合唱作品,毕竟是初次尝试,对演唱的难点考虑欠周。因此,这两首合唱就更为难唱、更难取得效果了。而这种情况《第九交响曲》尤甚,尽管《D 调弥撒》比它全曲还长,从头到尾都由人声演唱,技巧上极其困难,可是演唱二十分钟《合唱交响曲》的末乐章比演唱 $1\frac{1}{4}$ 小时的《D 调弥撒》还要累。

贝多芬于五十七岁那年因罹风寒未及时治疗而引起并发症,不幸溘然去世。尽管他的耳聋症自然会引起心情忧郁,影响健康,但总的来说他毕竟比一般文人比如萨缪尔·约翰逊来得矍铄健壮。他没有能进入其创作发展的第四个阶段就过早地与世长辞,确是意外的不幸。否则他定会给音乐艺术增添一批雄浑有力、技巧完美、足以和他的交响曲及弦乐四重奏相媲美的合唱杰作①。

⑩

曾经有些人硬要我们相信《第九交响曲》的合唱末乐章是贝多芬不满意器乐的产物。现在这种论点已被推翻了。瓦格纳也曾对此发表了一些轻率的言论。显而易见,这些都有利于官方人士为瓦格纳吹捧。可是今天的音乐界只承认瓦格纳是最伟大的作曲家之一,并不认为他是压倒一切音乐的至高无上的泰斗。这种谬论可以休矣。另一方面,有些人硬要我们相信,根本就不该把人声和歌调引用到交响曲里来,合唱的末乐章是“失策”的作品。这种

① 有些评论家拼命反对这种看法,他们的理由是贝多芬不能领略无伴奏合唱的美妙,按照他们的逻辑就得把帕列斯特里那逝世到勃拉姆斯成熟期为止的古典合唱音乐全盘否定。巴赫、亨德尔、莫扎特和海顿,除了信手涂在菜单上的卡农曲以外,也都没有写过一行无伴奏合唱。而巴赫的所谓“无伴奏”经文歌实际上也都需要器乐支持。

论调也同样站不住脚。诚然贝多芬的同时代人对这部作品的演奏不够理想。在亚琛的一次演出，非但合唱者没有及时赶到，而且贝多芬的得意门生里斯仅仅因为管弦乐队不能克服某些困难就把慢板乐章删去了几大段，评论界对此啧有烦言，使贝多芬有充分理由感到消沉，而说了一些泄气的话。但是要理解合唱的末乐章以及其他三个乐章，我们只能严格按照贝多芬所写的原谱对这部作品本身进行分析，而不能为贝多芬在考虑写作其他作品时所说的话所迷惑。不管愿意与否，除非彻底理解其意义，我们是没有权利说合唱的末乐章是错误的。越是深入学习（不管是从什么观点），它的真正的错误才会越加明显。而有比例感的音乐爱好者也就越乐意地甚至是迫不及待地把它作为无足轻重的微疵，越是感到一眚不足掩大德。关于把人声的歌词引入交响曲是否“合法”，这更是不成问题的问题了。安德鲁·布雷德里早在1901年在牛津大学任诗词学教授发表就职演说，在谈到“为诗词而诗词”的时候，虽然只字未提到音乐，却把这种观点驳斥得体无完肤。他说绝对艺术的种种理论是完全荒谬的，也就是说，把形式和实质割裂开来的做法是根本荒谬的。对一首合唱交响曲来说，其根本的事实是，第一，所有的乐器，所有的和声对位技巧，一方面是模仿人声，另一方面，则是模仿舞蹈的节奏或脉搏的节奏；第二，人声始终是最自然也是最完美的乐器；所以一旦在器乐曲中引入人声，就会比任何乐器更能吸引听众的注意。因此不用人声则已，一用则必须始终把它放在显著地位；第三，在正规的情况下，引用人声也就意味着引用歌词，因为人类发声总是离不开词句；最后，综上所述可以推论，无论是从传统惯例的角度来说，从尊重现实的角度来说，还是从任何其他角度来说，音乐必须恰当地表达歌词的涵义。安德鲁·布雷德里的这一番至理名

言虽说并非针对音乐家们而发的，却是每个音乐家都必须知道的。我们如果正确地应用他的哲理就不难看出，绝对音乐与明晰易懂的歌词之间并没有内在的、不可调和的矛盾。如果我们认为合唱的末乐章是写对了，贝多芬的这首《合唱交响曲》就没有一处地方不变得更为清楚。而我们一钻入牛角尖，认为合唱的末乐章是写错了，则全曲中简直没有一处地方不变得晦涩难解。我并不知道证明这首交响曲或任何一件艺术品是完美无缺的。这样做从来不是必要的，而且大多数人都会轻率地说，这是绝对不可能的。我们只要树立一种观点：除非有确凿无疑的反证，就得认为贝多芬并非一个胸有成竹、漫不经心的艺术家，他的创作计划是了然在胸的。如果贝多芬是一个柏辽兹、布鲁克纳或是玛勒式的音乐家，我们倒是持相反的看法更容易认识他的作品的特点。——热烈崇拜这三位作曲家的人往往认为贝多芬也比他们高明不了多少。他们总是认识不到这三个人的作品前后脱节多么严重。而一个冷静的评论家，一开始虽然也认为这三个人像贝多芬一样前后一致，但终究会发现事实并非如此，他们经不起严密分析。然而抱这个看法的评论家要比热狂的盲目崇拜者更能鉴赏这三位音乐家的作品。因为唯其能发现其缺点，对他们的音乐艺术才能理解得更加深刻。

如果一部伟大的作品要为以后的仿效失败者负责，那末也许有理由怀疑贝多芬是否值得冒险把《第九交响曲》的开头写成那样。最伟大的作品挥洒自如如行云流水，能在最初的一瞥或最初的一瞬间就露出大手笔，显露出其规模、范围、比例之无比宏伟。尽管某些其它作品篇幅更长，这些杰作的气魄却是任何作品也难以企及的。问题主要在于比例。只是由于某种不可避免的偶然原因，需要把艺术作品和观赏者的实际大小相比较，实际大小才显

得重要。麦考利曾犀利地指出，大金字塔之所以显得巍峨崇高，其实际大小乃是一个必要的因素。“试问，还有什么比一座只有三十英尺高的金字塔更令人厌恶的呢？”所以，如果你仿照一座美焕美轮的建筑物，复制了一个能放到一个玻璃盒里的小巧的模型，尽管严格地按照原来的比例，却绝对不能产生原建筑所给予人的宏伟之感。道理在于，人体的大小是建筑艺术的条件之一，也许是主要条件。在绘画艺术中，就不是这种情况了，或者更确切地说，人体大小有较大的伸缩性，你可以使图画按任意比例用任何一种比例尺来画人物或其他大家熟知的物体。音乐像建筑一样，有一种固定的、最微妙而又最难改变的因素。但问题不在于演奏乐器的多寡。把为少数几件乐器所写的乐曲和为庞大乐队所写的乐曲相比较是没有意思的。贝多芬的那些弦乐四重奏就其最主要的几个方面来说，和交响曲同样宏伟。说弦乐四重奏是铅笔画，而交响曲是油画或壁画也是徒然；铅笔画是不能以壁画的规模来画的，而音乐则不然。说弦乐四重奏是单色的，而交响曲则具有管弦乐队的所有各种音色也同样无谓；那些一本正经地说什么弦乐四重奏是单色的人大概都是音色盲。他们除了管弦乐曲中的最明显的对比以外，什么也没有能力辨别。当然弦乐四重奏和管弦乐之间毕竟还是有程度的差异——音色变动范围的差异也不下于音量上的差异。这些差异又不能不对少数乐器奏的作品或是许多件乐器奏的作品的结构发生影响。但这些因素对乐曲构思的作用是如此深刻而微妙，连作曲者本人直到创作计划成熟以前也觉察不到。举个例子吧，正如以上我们看到的，贝多芬有很长一段时期竟打算把终于成为《a小调四重奏》的末乐章的那段音乐用作《第九交响曲》的末乐章。

在音乐构思中，无所不在的普遍而恒定的因素乃是时间。贝多

芬的室内乐(包括一件至八件乐器演奏的各种乐曲)绝大部分都和他的交响乐曲有同样大的时间规模。从一开始这种规模就非常巨大,以至于他在构思第一首独立的管弦乐作品《第一交响曲》(这是一出杰出的小喜剧)时小心谨慎地使它比以往大部分独奏或重奏乐曲的规模还小些。但是,虽然从一开始他的作品规模就显然极其巨大,事实越来越清楚地表明,这种规模还在继续增长,以至超过了一切先例。贝多芬自己本来没有承认这个事实,后来在《英雄交响曲》上演时他终于承认这部作品篇幅确是长得出奇,建议把它安排在靠近音乐会开头,而不要靠近末尾^①。但一开始他并没有指望《英雄交响曲》比《第二交响曲》规模更大,它的初稿里也没有任何迹象表明它的规模会如此巨大。在贝多芬的毕生事业中,与他同时代的评论家对他构思乐曲的规模一直是估计错误,否则他们就不会总是认为贝多芬构思的魄力逊莫扎特一筹。他们(极少例外)聆听贝多芬的作品的时候,总是期望其规模会和莫扎特作品的一样。单从整个作品的实际长度来衡量,还不足以纠正这种错误看法。因为我们会发现莫扎特的某些完美作品要比贝多芬的某些独特的伟大作品要长得多。扩充时间规模不在总长度,而在于适度的对比。莫扎特的美学体系不能容许宽广、浩瀚、任意恣肆的乐思以及突如其来的、爆发性的行动。而这些在贝多芬的艺术作品中却是非常自然的。最初对这个问题有所发现的乃是贝多芬同时代的某些有头脑的评论家。他们对贝多芬作品中的许多新奇东西感到惶惑(今天的听众都完全接受了这些东西,安之

① 贝多芬所谓“放在靠近音乐会开头而不是靠近末尾”也许是指“放在一首序曲、一首咏叹调和一首协奏曲的后面。”当他的《第四交响曲》上演时,前面接连安排了《第一交响曲》、《第二交响曲》和《英雄交响曲》三个节目。当时一个四小时的音乐会都还算是短的。——原注。

若素了)。威柏的两次臭名昭彰的嘲笑可以非常清楚地说明这个问题。他说贝多芬在《第四交响曲》的引子里打算把四五个音符硬扩充到一刻钟，他认为这是一种荒谬可笑的、空虚无聊的尝试。这表明他对贝多芬的时间规模的新颖特点已经有所察觉。另一次他嘲笑《第七交响曲》第一乐章将近末尾的五个八度重叠的持续音。他声称这个情况表明贝多芬已经具备进疯人院的资格了。显然他察觉到贝多芬在音调的规模上某些地方是没有先例的。说起音调的规模，这要比时间的规模难讨论得多了。限于篇幅，无法详述，暂且略谈几句吧。自然，在管弦乐作品里，比在音量较小的作品里，音调的规模要容易衡量些。不过和时间音素一样，这也不是什么实际音量的问题，而是对比的程度问题。贝多芬的弦乐四重奏里，音调对比的程度也和他的弦乐四重奏里的同样明显。总之，正好像听众根据一首作品的最初几个音符，就可以确认出它的时间规模将是巨大的，同样地，不管所用的乐器是是多么少，他们也完全可以确认出它的音调将是深邃而且具有巨大的变动幅度的。

《第九交响曲》一开始就立刻显示出，贝多芬在掌握时间和音调规模方面的巨大魄力。在贝多芬的《第九交响曲》这件艺术作品的所有篇页中，要数第一乐章的第一主题对后世音乐的影响最为深远。即使《第九交响曲》用的是一个普通的器乐末乐章，它也仍然不失为现存的最宏伟的器乐作品；考虑到它所用的形式还纯粹脱胎于奏鸣曲式，它的宏伟规模就更是令人惊服了。末乐章本身的曲式也是完美无疵的。我们必须认定这一点。因为现在仍然有许多人对贝多芬的《第九交响曲》以及其他晚期作品捕风捉影、大肆挞伐，胡说什么它们的形式有缺陷。这些评论者所根据的无非是些迂腐的不足为训的呆板的曲式条文。一般说来，谨小慎微地