

BEETHOVEN

Symphonies

R. Simpson • 著

貝多芬 / 交響曲

林勝儀 譯

中央音乐学院图书馆藏书

书号 21.56/tc3644

总记登号 146879



全音樂譜出版社

音樂欣賞叢書 貝多芬／交響曲

中華民國七十三年七月廿日初版發行

著者 R. Simpson 譯者 林勝儀

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

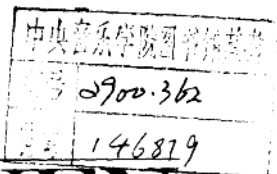
登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

總經銷 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵政劃撥帳戶：1548號

電話 三一—三九一四・三三一〇七二三號

版權所有・翻印必究

定價新臺幣 80 元



BEETHOVEN

Symphonies

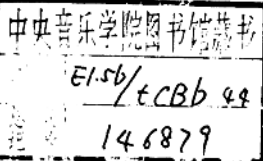
貝多芬 / 交響曲

R. Simpson • 著

林勝儀 譯

全音樂譜出版社

wt 35/26



目 次

緒 論	7
最初的 2 首交響曲	15
降 E 大調第 3 號交響曲《英雄》	25
降 B 大調第 4 號交響曲	35
c 小調第 5 號交響曲	49
F 大調第 6 號交響曲《田園》	57
A 大調第 7 號交響曲	63
F 大調第 8 號交響曲	71
d 小調第 9 號交響曲	77
譯者後記	91



原
书
缺
页

原
书
缺
页

緒 論

數年前，偶然中獲知馬可姆·薩金特（Malcolm Sargent）曾這樣說過：如果貝多芬的交響曲沒有表示順序的號碼和日期，那末，想在這上面附上正確的順序，恐必困難重重，這樣的意見委實令我沉思一陣。倘若如此，薩金特認為最初的兩首交響曲，還是會被放在原來的位，而第九號交響曲，則大致還是會被推測為最後作曲的作品。除此以外的交響曲，其順序如何，薩金特認為無關緊要了。薩金特真正的意義，係認為欲將貝多芬的音樂樣式採普通的方法做年代順序的整理，乃非易舉之事，而此一方法的更變，則應着眼於貝多芬的意圖是如何的一個動態，而此一意圖的變化，又是如何極端、激烈的一種表現。瞭解其真意後，我也深深有了同感。易言之，貝多芬那深邃的意圖進展以及藝術上的人類性進展（這對他雖然是相同的），其自體已將他的人生做有機性的統合。因此，若單以表面上來談它的〈樣式〉，恐怕我們都將瀕臨失敗。貝多芬所寫下的音樂，不但以其擁有的各種能力為方向，更向此不斷摸索，在超越人類的領域展示出作家的良心，這當然不是採指紋可以判定的問題。當然，如指紋一般不動的特徵也確實存在，不過，這樣的特徵已在他的人性趨勢下褪了顏色。如此顯眼的現象，委實是其他的作曲家所難得一見。一次便決定自己的表現方法的偉大作曲家，大部分也都與貝多芬不同，其樣式在後半生大致也都有謹慎固守的地方。這種現象，既有如巴赫、韓德爾、海頓以及莫札特等，被限定在一個時代樣式範圍內的情形，也有如白遼士、蕭邦、華格納、李斯特、布拉姆斯、布如克納以及其他等人，一生中未曾改變作曲樣式的人們。當然，貝多芬於歷史上的重要位

置，便是介於這兩個對立集團之間而顯，然，他所進行的，最重要的恐怕還是在於其無與倫比以及超越人性的能力所難造就的點上。

如此說來，能瞭解他的交響曲之正式的順序號碼，在研究上也不能說毫無利用價值。倘若能夠利用這些有利的知識，想必在貝多芬的意圖進展上，多少也能帶來一些驚人的推測。首先，我們就以c小調交響曲和《田園交響曲》來試想。初演時（兩曲同在一場演奏會中演出），c小調交響曲被附上的號碼是第6號，《田園交響曲》則是第5號。衆所周知，此一編號現已被掉換過來。因為c小調交響曲曾於作曲途中宣告中斷，且早在第4號交響曲之前即已着手作曲。關於c小調交響曲之所以成為第5號，一般之說，有以下兩種理由。(1)，第4號交響曲係對布倫薇克(Therese von Brunswick)的婚約（此事並無實證），作曲者幸福時期的一種反映，因此，在這種時期是不可能寫作如此嚴格的c小調交響曲。(2)，係認為貝多芬有感於繼《英雄交響曲》後馬上接續另一種敘事性的交響曲，乃判斷錯誤所進行的說明。就我個人而言，以上的說明想來都是令人懷疑的。第一，就周圍的事件而言——即使可以看到個人方面的作用，依然鮮能影響到貝多芬的音樂。舉例來說，當他的命運面臨破滅甚至導致自殺的念頭時，他的音樂才能依然促使他完成了一首生氣蓬勃，且充滿自信的第2號交響曲，由此來想像，想必足矣。另外，指出貝多芬認為接續兩首英雄風交響曲並不適當的說法，也是無法令人接受。因為貝多芬並不單是寫作交響曲。在他最初着手c小調交響曲的1805年，第4號鋼琴協奏曲也是在此年着手作曲。奇怪的是，此一協奏曲中溫和的第一樂章，卻與帶着粗獷氣息展開的c小調交響曲幾乎基於同一節奏，因此，兩曲雖然性格相反，但在內容上卻可說是異曲同工。由此觀之，即可想像得到，貝多芬原來應該認為把這首鋼琴協奏曲和小提琴協奏曲，一起放在《英雄交響曲》與c小調交響曲之間當做引繼，乃要比第

4 號交響曲來得適當。同樣的，更由於某種長遠的考慮，才決定了第 4、5、6 號這樣的順序。

最初的 3 首交響曲，係一種物理性擴張的展示階段。此一擴張再向上發展後，便離開了貝多芬的本質，成爲一種更具潰散性格而誇張的浪漫格調。《英雄交響曲》中的貝多芬，可說已耗盡自己最大的精力，因此，他的本能所蘊藏的新衝動，更由於高密度的放射而集中。c 小調交響曲，很明顯的便是這種意圖的表現媒體。換句話說，他自己不但盡可能觸及現有的廣大活動範圍，更極力證明將前所未有的集中，充塞於被限制的空間之中。1805 年末，貝多芬完成了 c 小調交響曲（以第 4 號爲意圖）中最初的兩個樂章。於此，貝多芬即時面臨一個問題。亦即，關於詠諧曲和震音的反覆等等，連自己都遲遲未能下決斷的頭痛問題（關於此，在第 5 號交響曲的項目中再進一步論述）。因爲此一作品中的詠諧曲，貝多芬並不把它當做常識性的東西設想。而認爲此一詠諧曲樂章不但要具戲劇性，且要有引人入勝之處，甚至連最後的第 4 樂章，都必須在先前燃燒的音樂之中，發出最高的強烈火焰。是故，此曲的寫作便於此宣告中斷，繼而起之的卻是降 B 大調交響曲的構想之降臨。此曲被認爲是在短時間內即告完成——此一推測除根據原草稿的記錄外，其餘便無資料可尋。然這首降 B 大調交響曲，卻如同 c 小調交響曲現前所有的一般，不但極至簡潔，且性格要更爲明朗。在他的腦海中，就像是欲放出囚虎的咆哮一般，迷惘的貝多芬則彷彿要在他卓越的精神庭園中製造一隻溫馴的動物。是故，如果說《英雄交響曲》如同駿馬一般，那末，c 小調交響曲和降 B 大調交響曲則可說是屬於貓科。一方是粗獷，一方則是可愛。但雙方卻都與先行的兩曲不同，緊縮而柔軟的運動性以及危險而柔軟的經濟性，乃兩者共有的特色，由此觀之，兩曲可說是同族而出。再說，第 4 號交響曲原來就是與第 5 號交響曲相對的作品，特別是突然被消去艷

光的第4號交響曲之導入部，其地獄般的黑暗更是如此。

第5號交響曲未完成之中，貝多芬便又同時完成3首的《拉茲莫夫斯基絃樂四重奏曲 Rasoumovsky Quartets》。其中的第3號也和第4號交響曲一樣的，讓開了燦爛的陽光之道，而以寂靜得不可思議的導入部展開。到了1807年後，貝多芬雖然感覺到c小調交響曲的作曲可以再開，但對此一中斷卻絲毫沒有所謂準備期的念頭存在。亦即，在最早的版本裏，詠諧曲與最後樂章是被分開的，而詠諧曲則以強音結束。此時的貝多芬便打消了此一形成，亦即，最後出現的詠諧曲，不但長度被縮短，曲想上亦有了最弱（Pianissimo）的形態出現，結尾冥長幽暗，另製造出一種為連接而提心吊膽似的創造空間。如斯，貝多芬乃在降B大調交響曲與C大調絃樂四重奏曲埋下的種子摘取戲劇性的果實。而此一靈感，很明顯的，便是萌生於這兩首完全互異的作品之導入部的經驗所得。

由此推進，便可知這些神秘寂靜而徐緩的導入部，便是誕生第5號交響曲的詠諧曲與最後樂章之間的連接之基因所在。現在已可發現貝多芬在另一範疇的可能性，亦即，是一種幾乎是其他任何作曲家所難以想像的性格之再發展與變容的可能性。在第6號交響曲裏，其連接與導入的機能，以及形式和性格的獨立性，貝多芬為了設計出驚人而巧妙的對應樂句，似乎已採取了圖解式的應用。《田園交響曲》的《暴風雨》（第4樂章），便已不是詠諧曲和最後樂章的連接而已。在面對最後樂章的戲劇關係以及內在的處理過程上，《暴風雨》乃是一個巨大快板樂章的導入部。何況，在全體的圖式上，此一樂章儘管難以分離，依然有部分分離的現象存在。亦即，貝多芬在此一樂章應用了各種方法，與作品中的其他部分呈現出強烈的對比，是故，若有聽者將它解釋成一個獨立的樂章，亦不無道理。此外，若從另一個角度來看貝多芬，那末，其最龐大的工作之一，恐怕可說是創造出一種

互為排斥的現象。易言之，如果我們將《暴風雨》當做連接部來想像，那末，事實上便看不到導入部的機能。相對的，如果把它當做一個獨立的樂章，那或許又有另一個機能從耳中消失。這種多義性的現象，尤見於貝多芬後期的作品。再說，這種現象幾乎是神秘與明白同時存在的，是故，迷惑與啓示，可說是這些發現為人所常有而並存的感覺。由上看來，《暴風雨》並不單是所謂獨立的樂章，或連接部抑或導入部，正確而言，應是側面所擁有的另一種中斷形態。亦即，是完全為最後樂章的弛緩而設的一個前提。第5號交響曲中陰暗而被冰凍的連接樂句，在火焰般的最後樂章爆發。第6號交響曲中動態狂暴的連接部（或稱為導入部或中斷部），本質上則是為鬆弛的迴旋曲而設。因此，第6號交響曲要是無第5號交響曲的經驗，恐怕也不可能完成。何況，第5號交響曲的嘗試，也是蔭受於第4號交響曲及C大調拉茲莫夫斯基絃樂四重奏曲的導入部之經驗所得。試問，誰能有如此暴風雨般的音樂構想？何況，這還可說是優秀的音樂繪畫作品呢。究竟這是從如何的一個前例所得之創作靈感？只要我們詳加考察，即可瞭解到其全部的創作過程乃是一種連續的形態，不用預測，即可瞭解是一種必然的趨勢。

如斯，總而試想之，第6號交響曲之問世，只比第5號交響曲稍遲一點，乃毋庸置疑。這樣的，第4、第5、第6號交響曲，乃成就了一個同一內在關係的集團，是故，依其年代順序所附上的編號，也由其內在的證據而被加以確認。後面（90頁以下），我們將明白另對第7號交響曲與第8號交響曲之間的魅力，指出其根本的相似性。這裏，貝多芬的交響曲便有3種類的存在（約略而言）值得注目。首先，最初的兩首交響曲便已形成一個種類。這些樂曲本身乃屬於——為我們的音樂性喜悅而存在的——18世紀的典型音樂，這種喜悅形態所帶有一貫動機，其性格固無學自18世紀的其他音樂，但在基於這種

經驗的同時，事實上依然帶有貝多芬個人的經驗色彩。譬如，我們在這些樂曲當中，即可一一發現主題上獨自支配的和聲性，以及所謂調性意義上的新里程。易言之，貝多芬的主題之平明性，在和聲的地平線上，乃遠比莫札特那狹窄而極至圖式化的樂曲，要更清楚展示出調性的設計。貝多芬交響曲的第2典型（如果談及他的作品使用〈典型〉這樣字眼無妨的話），可以明白指出的，便是受音樂外影響的作品。第3、5、6、9號交響曲屬於此類已然自喻。另外的第4號交響曲，則是位於此一典型和第1典型的邊界線上。一如我們已知一般，此一第4號交響曲和第5號交響曲之間的魅力，乃是共生而演。因此，對於這些作品，決不可以音樂外的要素（或言為超音樂的）做過大的評價抑或加以誤解。此外，貝多芬也如巴赫一般，依然製造出跡近完整的有機性與深化的問題。——在第5號交響曲的終結裏來回15次發響的C大調主和絃，便澈底由精巧控制的運動量所支撐，如果就此未能感覺出其完整的精確性者，想來，對古典派音樂的可能性亦尚未理解。除上以外，僅剩的便是第7與第8號交響曲了。僅此二作便已形成所謂的第3範疇。其中，不但具有不可思議的自我充實，更似乎結合了最初的典型方法，由音樂外的含蓄獲得自由。況且，這些作品中所具有之難以預卜的衝擊性，其本身已充分由音樂外的陵使，製造出一種不屈不撓強而有力的戲劇性格。因此，實質上這兩首交響曲乃共有某種類似皮革的強韌性。其粗獷的激烈性，捷足先登的律動性展開部，以及時而出現的幽默性挑戰，可說唯有身經百戰的經驗者，才得以撮合造就。是故這些成熟度乃凌越了寬敞而充滿自信的中心領域，開始進入收斂的階段。換句話說，這些性格就如同生涯中被註定的命數一般，乃具有了遭致風吹雨打的容貌。然，這種音樂背後所具有的鋼鐵感信，則必須是在寫過幾首完全動情性格的作品之後，始得其門。第9號交響曲，固然清楚的落於音樂外影響的作品關係上，但一樣

的，如果沒有第7、第8號交響曲又焉能問世。所以說，此二作乃以根本的方法在第9號交響曲之前先行出發。然而，儘管我們如何深入的去調查貝多芬的音樂，在其藝術的成長上——激進且帶有有機性變化的進行力量上，最後看到的想必還是首尾一貫的態度。我們無法就其「樣式」的發展來講述，唯一能言的，就是其完璧而難以捉摸的確實性，還有，就是其成長中有關的御制力等。

最初的 2 首交響曲

貝多芬於和聲面所擴展的規模，只要以其初期的傑作和海頓及莫札特的圓熟作品做一區別，即成為主要的線索。當然，這在和聲面以外，並不意味着貝多芬與他們相似，或者他們之間有相仿或在此之上的類似之點。亦即，貝多芬是有意識的去擴展新和聲的領域，且依其一絲不苟的個性展現主題，依此類推，在這上面當然也可帶上同樣出類拔萃的色彩。在其作品18的絃樂四重奏曲與初期的鋼琴奏鳴曲中，不但具有獨創性的構想及書法，更屢屢愉快的給與機智豐富的新構成。但是，在交響曲方面，從最初有了樂構的關照開始，便期待它會像室內樂一樣的具有顯著的獨創性魅力，或令人毛骨悚然的電擊性魔力，這對貝多芬的崇拜者而言，第1號交響曲表面所呈現出來的單純性，無疑是令其迷惑的。然，就此曲的主題內容而言，卻具有了很大的和聲性耐力，這反而能比單純的主題本身更能着眼於大格局的構成，且依此有了慎重的設計形態。易言之，貝多芬從一開始便暗示出新方法的展開。這一點，只要拿此一交響曲中第1樂章快板部分的開始法，和莫札特及海頓更成熟的兩個作品來做一比較，即可瞭解。莫札特在其最後的交響曲（第41號，C大調）中，乃以極其優美均衡的樂句和問答式對話的對位樂句，當做音樂的發言與其註釋為展開之特徵。莫札特的此一交響曲之基礎，心地固然非常安定，但卻沒有就此再向上擴張的暗示。

EX. I

