

第九交響曲總譜

貝多芬作

新音樂出版社

一九五三・上海

第九交響曲總譜

貝多芬作 阿里希凡格撰文

高麗 上海 教育 合併出版

新音樂出版社

一九五三·上海

第九交響曲總譜

作曲者 貝多芬

撰文者 阿里希凡格

裝幀者 鍾君劍

*

有著作權

一九五三年十月二十日印刷

一九五三年十月廿五月初版

上海印 1-1,500 冊

實價一萬七千圓

高樂 上音 歐青 合併組編

新音樂出版社

上海南昌路四三弄七六號

電話 八四九七九 八七五五四

電報掛號 三〇〇五〇

上海市書刊出版業營業許可證出〇四四制

克勤印務局製版

克勤印務局承印

大華印刷廠承印

高華裝釘作承釘

*

本書原著者及原書名

L. van Beethoven: Symphonie No. 9

目 次

一. 貝多芬第九交響曲(豐一吟譯)	阿里希凡格 1
二. 總譜	貝多芬 1
第一樂章	1
第二樂章	82
第三樂章	129
第四樂章	159
三. 樂曲解釋	297
四. 樂器編制	321
五. 曲式提綱及演奏時間	323

貝多芬第九交響曲

阿里希凡格

貝多芬是世界藝術史上偉大的藝術創作者中之一人。他的創作事業和他的全部生活，都表明着這位作曲家的巨大人格；他的音樂天才結合着沸騰而熾烈的氣質，他秉有不屈不撓的意志和巨大的內心集中力。十八世紀末葉的革命時期確定了貝多芬音樂的內容和革新方向。爲求擺脫封建制度的桎梏而作的不妥協的鬥爭，爲求不受階層限制的自由發展的可能性和權利而作的個性的鬥爭——這便是培養貝多芬的創作構思的基礎。英雄的構思，在貝多芬藝術的一個主要的形象中反映出來——鬥爭的、苦難的、而終於是勝利的、帶着從來未有的情緒、志向和希望的英雄人物。貝多芬的創作，超越了資產階級藝術的局限，而走上了廣大的大衆性的道路。

貝多芬創作的最重要的部分是交響樂。交響樂是一種哲學抒情詩的最高的音樂形式，這種哲學抒情詩不局限於對現實的觀察和普通的思維，而包含着真實的生活理想和對於未來的願望。沒有這一點，交響樂就沒有從貝多芬時代歷史地製定出來

的、這一重要概念的真實而深刻的意義。這是交響樂的生活力的標準，這標準能決定交響樂的嚴肅的社會作用。

交響樂是管弦樂中主要的、最完善的形式之一；“交響樂法”（симфонизм）這個名詞，含有最綜合性的形象和概念的中心意義。交響樂的第一樂章與序曲不同，序曲的形式很緊湊，很集中，在自身中一氣完成；交響樂的第一樂章則擴展而要求繼續。組曲則相反，形式不很集中：組曲的循環過程和交響樂相近似，但其形式的聯繫和發展，都不及交響樂緻密。

交響樂具有戲劇性、聯貫性和統一性。它的特色是包含廣泛，因此，按照它所包括的生活現象的廣泛性而論，它和戲劇、小說相類似。爲了展開偉大的思想而把生活的銘感施以創造性的加工——這是支配着交響樂的一種工作。

現在我們要論述音樂藝術中最重要的現象之一——交響樂法。

廣義地說，交響樂法不是一種體裁，而是音樂作品的一種特殊的性質。在許多思想美學的音樂珍品中，交響樂法佔有重要的地位，因爲它十分廣泛地包含着真切的現實和強烈的生活力——對廣大聽衆的聯繫。從歷史上看來，只有從貝多芬開始，交響樂法才具有這樣的意義，因爲他完成了把交響樂從凌亂的職務上解放出來的過程。貝多芬的交響樂法首先是體現社會鬥爭的思想、英雄氣概、人道主義和高度的倫理學意向。

因這原故，交響樂在現代的意義上看來，正是新時代的特性

的現象。這現象發生於資產階級革命時期，是十八世紀的前進思想和洶湧的革命事實的影響所喚起的。在那時期，人類、“羣衆”、“億萬人民”的概念，已得到了特別廣泛的擴展，並具有新的、力強的意義。

在落後的德國，席勒曾經宣稱：“擁抱起來，億萬人民！”這呼聲於四十年後在貝多芬的第九交響曲中得到了體現。

交響樂在這發展時期，不能希望立刻得到適合它的規模的廣大聽衆。但貝多芬預期着他的交響樂創作的廣大聽衆的擴展，和管弦樂隊的組織的增大，因此貝多芬的配器法曾經引起一些爭議。但這並沒有減削貝多芬的交響樂的力量；直到現在，貝多芬的交響樂仍是作曲家與羣衆之間的聯繫的良好典範。貝多芬在序曲、協奏曲、歌劇、室內樂作品中也運用交響樂法的原則。

貝多芬是西歐音樂史上最偉大的交響樂作家。貝多芬的交響樂法是他的思想世界的主要表達者。英雄人物和人民羣衆向專制暴政鬥爭的思想，貫徹在他的全部創作中。這種思想特別充分表現在他的第三交響曲（英雄交響曲）、第五交響曲、第九交響曲及序曲埃格蒙特、雷奧諾累第二號、雷奧諾累第三號、第五鋼琴協奏曲、f 小調鋼琴奏鳴曲（作品五七，熱情奏鳴曲）中。

貝多芬的交響樂法，因了他的藝術的革命性的內容而具有革新的特徵。貝多芬創作了以前所未有的規模巨大的作品，大大地擴充了當時的音樂題材的範圍。他的創作熱情和充足的力量，是對於陳腐的封建世界的直接的挑戰。

貝多芬的一切具有偉大的歷史樂觀主義的創作，呈獻給當時擁有未來的人們。在貝多芬的交響樂中，首先體現出了“億萬人民”的形象。

用舊時的藝術手法，決不能完成像他這樣的藝術任務。必須有新的、發展完成的形式，有新的音樂體裁——革命英雄的體裁。貝多芬創造了這體裁，這位天才音樂家的事業就在於此。

我們分析貝多芬的創作中的英雄精神的概念，便可確信它是和另一概念不可分離的——這便是革命性的概念。英雄——在這個名詞的最高的意義上說來，是一個對反動社會制度絕不妥協而無論如何必須向它鬥爭的人。全部精神集中在這思想上，爲了實現這思想而準備身任巨大的艱苦，這便是英雄精神的特色。這決不是“殉難”，而是無情的鬥爭，其結果必然是英雄意志的完全勝利。也有例外的：例如貝多芬的序曲科里奧朗，這作品在思想上是英雄的，但不是凱旋的，而是描寫被破壞的意識的悲劇的。然而這樣的結束，在貝多芬的英雄的作品中是極少有的；這實際上不是貝多芬的英雄精神的特色。

貝多芬的前面八個交響曲，全部是在十九世紀開頭的十二年中作成的，這些都是他初期的創作。第九交響曲卻是獨特的，這是貝多芬的交響樂事業的結束，具有他的後期創作的特色。然而第九交響曲的內容在基本上是前面八個交響曲中的思想的繼續和發展，尤其是其中最適於獲得英雄的名稱的。

貝多芬的交響樂法中的英雄思想的第一次光輝而深刻的表

現，是第三交響曲——英雄交響曲。這作品的規模是特殊的。完全放棄了十八世紀的奏鳴樂形式的規則與標準。其主題發展部尤為特殊。主題提示部和主題發展部的長短的相互關係，在莫差特的交響曲中大都是 3:1 和 2:1。在貝多芬，除英雄交響曲外，其他一切交響曲中都是發展部和提示部相平均的。只有在英雄交響曲中，發展部之長差不多是提示部的兩倍。發展部這樣長，是表示在這描摹英雄性格的作品中，發展部擔負着特殊的任務^①。

在第三交響曲的發展部中，確有細緻的心理表現，這便是多樣的精神活動的正確的摹擬。關於這點，我們必須指出英雄交響曲中的音調的豐富，它能用音樂的方法來現實地再現英雄的心理和他所進行的鬥爭。

換言之，英雄交響曲使音樂藝術中有了一種新的標題典範，這種新的典範不妨稱之為“內心的”或“心理的”。這種“心理的”並不要使樂語複雜化^②，反之，它能幫助闡明音樂形象的內容，能用細緻的主題描寫來展開其多面性，反映其動態，藉此使聽者容易理解音樂的內容。

從英雄交響曲進入第九交響曲的道路，是很不平坦、很不直接的。貝多芬在這兩個天才作品互相隔離的二十年的期間，在心

① 關於奏鳴樂形式中的發展部及其任務，羅曼羅蘭曾經指出：“從英雄交響曲起，這部分變成了天才的用武之地……”

② 貝多芬說：“常常要簡易些。”

中孕育了後來表現在第九交響曲中的英雄的形象。研究他的第九交響曲的創作歷史，便可確信這作品是長期的創作過程的結果。帶有合唱的交響曲，是貝多芬創作中以前很少作結合形態而出現的要素的真正的綜合。貝多芬終年努力，要在自己的基本的英雄思想的體現中達到最高的集中與統一，但並不常常獲得他所希望的結果。在交響曲——英雄體裁的傑作——之中，第五交響曲是突出的一曲。

英雄交響曲在旋律的內容與英雄性格的表現上較第五交響曲更豐富，而第五交響曲在形式上較英雄交響曲更完整，在構想上更統一。它的民間風的、進行曲舞曲風的終曲，是全部作品的真正統一與解決的要素；而英雄交響曲的終曲，卻沒有執行有機地總結以前一切發展的任務。

第九交響曲從它以前的幾個交響曲中承受了貝多芬的英雄風格中的最進步的特點：人民性、樂譜的易解性、單主題作風和形式的首尾一貫。在這作品中，作曲者大衆化了交響樂的體裁（合唱的終曲），繼續發展了“心理學的標題性”，更進一步地走上了體現英雄主題的道路。

貝多芬的創作思想越是成熟，他的藝術的思想原則越是明顯地出現在他的作品中，則他的作品的第一主題越是簡易。總言之，貝多芬的創作的內容越是豐富，則其起首的主題越是接近於這位作曲家所特有的簡樸的風格。

貝多芬這個原則，最充分、最明顯地表現在第九交響曲的第

一主題中。

這主題，在貝多芬的一切交響樂遺作中，是特別富有感性內容的一個主題。這主題由向下進行的 a 和 e 兩個音作成的斷斷續續的音調造成；但實際上是由 $a-e$ 的和聲背景造成的。這“沒有特性的”、“不變而威脅的”（羅曼羅蘭語）和聲，用 d 小調的屬音來表出。這樣，第一個五度音程（ $a-d$ ），長的屬音在短的主音前面，是典型的貝多芬手法。

在交響曲第一樂章的全部音樂中，貫徹着第一主題的兩個動機：帶有開始的四度音程 $d-a$ 的下降三和弦的動機：



以及五度音程 $d-a$ 的音域中的、堅決而有意志的動機：



羅曼羅蘭特稱後一動機為“命運的動機”。其實，這名稱也可適用於兩個動機的聯合上，因為這兩個動機是這威嚴而頑強的^①整個第一主題中的最重要的要素。無論如何，交響曲的第一樂章的大部分音樂，是由這要素組成的。但“命運的動機”在交響

① 第一主題的陰鬱的特性，和貝多芬為未完成的歌劇麥克白（根據莎士比亞而作，一八〇八年）所作的草稿中的巫女的主題比較起來，是很顯著的。

例三 巫女的合唱



曲中產生了一系列的變奏，尤其是在交響曲的發展部中①。

和提示部的主要部分的主題相對立的，有若干次要部分的主題和動機，這些主題和動機隱藏在它所映射的陰影中，沒有一個地方和它並列，雖然事實上它的輪廓差不多侵入在這不安定的音樂的全部旋律中。但聯繫部分和次要部分的一切動機都具有重要的意義。這些動機及其結合反映出對頑強的“命運”的反抗。

必須特別提出：在一位貝多芬研究者諾泰普姆所發表的、第九交響曲的草稿中，第一主題完全不是立刻出現的。記錄在筆記簿裏的第一個草稿，是所謂聯繫部分的主題。草稿中記載着方向相反的兩個旋律的進行：



可以解釋這狀況的，是最明顯地描寫兩種力量、兩種起源、兩種傾向之間的競爭的該主題的歷歷如繪的內容。因為鬥爭的形象充滿了交響曲的第一樂章，所以貝多芬筆記簿的第一頁上就記錄着聯繫部分的主題的草稿，這聯繫部分用它的兩個反方

① 請讀者注意“命運的動機”在發展部中的興奮而溫和的變奏：



這裏無疑地表明着主題變形的原則，這原則為後來的利斯特所廣泛應用。

向的旋律來明顯地反映出了艱難而緊張的鬥爭……貝多芬常常力求在其創作過程的第一步就掌握其構思的全部。在現在的例子裏，他也是抱着這目的，因而他起初所確定的，不是主要的主题，而彷彿是次要的環節，其意義實際是非常重大的。

聯繫部分移入到次要部分，轉調到三度的動機上：



這是預示交響曲的終曲中的歡樂頌主题的。這是交響曲中互相遠隔的旋律要素之間的動機聯繫的特色之一。這種聯繫的另一個例子，便是第一樂章的次要部分的旋律結構和第三樂章的導入部中的“感歎”。

謝羅夫也看到相類似的關係，他寫道：“這是很顯著的：無論在最初的 Allegro 中或 Scherzo 中，不但大音階的出現是逐字地取自‘頌歌主题’的，連小音階的發展也建立在它上面，所不同者，只是大音階傾向於小音階……這同一思想的巨大而多樣的、順次的變化，這不脫離主要典範而‘變形’的系列，在藝術上只有在貝多芬的作品中才初次見到。”

羅曼羅蘭關於第九交響曲中一切重要主题的開始的曲調，有這樣的記述：它們開始時佔有四度音程 $a-d$ 或五度音程 $d-a$ 的音域。第一主题用四度音程 $d-a$ 開始，這音調貫穿全部交響曲，直至終曲的導入部；而五度音程 $d-a$ 的音域一直存在，直到歡樂頌主题及其在諧謔曲中的牧歌風的典範（中間樂段的主

題)。這建立在最簡單的音程(四度及五度)上的音調的聯繫和音域的統一,也是這作品的形式的全體一氣完成的一種說明。

在貝多芬研究學中,第一樂章次要部分的第一動機的性質一直沒有被闡明。

例七



然而這動機的意義,凡是敏感的聽者都是容易發見的:只要能從這第九交響曲第一樂章的基本思想、基本的藝術形象——鬥爭的形象——的角度來觀看這音樂,其中“感歎”的音調,彷彿是不平之鳴。羅曼羅蘭稱之為“充滿苦難的”,這是很正確的。

以上所述,並不是次要部分全部都是如此的:它裏面包含着別的動機,乃至威武的動機。一般地說,整個提示部——更正確地說,交響曲的主要部分和次要部分——是由許多各別的、短短的動機組成的。

發展部充滿了第一主題的變奏。我們所引證的“命運的動機”的變奏(見前第四例),在其中擔負着特別重大的任務。佔優勢的小音階色彩,ritardando,使頑強的進行中斷的戲劇的發展,次要部分的旋律的充滿深重悲哀的聲音——所有這一切(又包含上升的要素),使發展部有了充分的心理表現。這是鬥爭所喚起的頑強的奮力的情景。

主題再現部的開始 *fortissimo*，是交響曲整個第一樂章的頂點，是“雷雨和風暴”的形象所喚起的——但不僅是自然界的，而又是人心中的雷雨和風暴。這裏又有騷動，又有憤怒，又有鬥爭的激烈……

在結尾部中，出現了意外的精神明朗化的大音階要素：



這大音階出現的時候，似乎戰爭完全敗北了，一切都喪失了。這希望的光立刻消失。結尾部是器樂的戲劇性的悲慘結束。勝利為“命運”所有了，但在結束以前，兩種力量的鬥爭又通過了一切新的階段——從第一主題的悲哀的、抒情的變奏，直到用“命運的動機”的總奏的 *tutti* 來結束的喪葬式的 *ostinato*。

“這第一個陰鬱的敘事詩的序奏，有恐怖政策下的血腥日子的氣味。自由和團結的國土勢將被爭得了。戰爭的一切恐怖，是這第一樂章的背景。它的每一行裏懷着這種恐怖。這些黑暗的頁，便是為還未來到的極樂國作藝術的對照的。但除了寫作的手法以外，這裏還有人類歷史上黑暗的頁的最深刻的哲學體現；這

些黑暗的頁是永遠的鬥爭、永遠的懷疑、永遠的消沈、永遠的悲哀；其中歡樂和幸福像電光一般作瞬間的閃現。”（謝羅夫語。）

有一種意見，認為第九交響曲的開頭是騷亂的、混沌的。這話完全不對。開頭的四度音程與五度音程的奏出，嚴正地合着拍子。而且這整齊的拍子的組織一直保持在交響曲的整個第一樂章中。第一樂章的音樂的從容不迫的進行，在總譜表中有如下的規定：“勿太快，帶有容雍的風度①。”整齊的步調的統一節奏，使這音樂根本地區別於貝多芬遺產中的一切奏鳴樂的 *allegro*，尤其是他的交響曲的第一樂章。助成第九交響曲第一樂章的形式的統一的，還有它的各主要部分（提示部、發展部和再現部）的基本要素的向上的動態。

壯大的諧謔曲的基本主題，是貝多芬在創作交響曲前八年內寫成的：



這主題的“骨格”是三和弦。這主題本身，正像其節奏的構造所揭示的，是屬於舞曲風的，使人想起奧地利的民間舞曲“連特勒”（*ländler*）。貝多芬在這曲調的基礎上創作了巨大表演的音樂情景。

要正確地理解這諧謔曲的特性，必須決定這 *Molto vivace*

- ① “這第一樂章的節奏略似進行曲，是嚴厲的、戰鬥的節奏；這樂章的真義，是全人類‘對自己’的‘鬥爭’，是對‘未來的’熱情的接吻的極端的對立。”（謝羅夫語。）

的正確的進程。這是令人頭暈的很快的拍子，而不是安靜的、均衡的運動。無論如何，第九交響曲的諸謠曲的主要部分不是和平生活的景象。

如衆所周知，貝多芬在第九交響曲同時，曾經想作另一個交響曲，而終於沒有實行。這位作曲家曾經企圖在這“第十交響曲”中用酒神祝禮的形象。很可能的：這企圖後來移交給第九交響曲，而在其中形成了諸謠曲的格式。

從這諸謠曲開始處的弦樂的 *pianissimo* 的主題上，展出賦格形式的“美德里札”舞曲①。神祕的颯颯聲，長笛與雙簧管的斷續地反覆着的燦爛的音，每一小節的強的部分，雷聲似的打擊——這一切造成了一種略帶陰鬱的色彩。這音樂的不祥而驚慌的情調，差不多是一切研究者所注目的。與第一個 d 小調主題的鈍重而神祕的一般特性相對立的，是次要部分的 C 大調的“挑釁”的特性。法國號急速地、自由地吹出這主題——明朗而大膽的，彷彿描寫大笑一般。機智的、光輝的發展部，貫串着對比，在管弦樂羣的驚人的演奏中發展着，其中四拍子與三拍子的明顯的交替十分富有趣味。這種節奏的交替，形成了這奏鳴樂形式的發展部的旨趣。

諸謠曲的中間樂段 (trio) 的主題②，大約是歡樂頌主題的

① метельца 是西南俄羅斯的一種舞曲。——譯者註。

② 這旋律具有俄羅斯的特性，謝羅夫發見其中有和卡瑪林舞曲相似之處。貝多芬對俄羅斯民間旋律有很大的興味，常常應用它們在自己的作品（四重奏、鋼琴曲）中。