

拼貼另一個貝多芬？ 一九七〇年代起貝多芬於西方藝術音樂 接受史的觀察

陳希茹

摘 要

1970 年，歐洲最具影響力雜誌之一的德國《明鏡》週刊，在封面全幅貝多芬的肖像下，附上一個簡潔有力的封面標題：「貝多芬／告別神話」；這個標題的背後，乃因德國作曲家卡赫爾在黑白電影《路德維希·范》中對於貝多芬形象的處理，繼而引發學界對於貝多芬「去神話」的討論，認為近兩百年來堅定不移的貝多芬意象，在二戰後的年代裡開始面臨質疑與拆解。

然而筆者認為，這樣的省思和質疑，是源於特殊的政治意識與背景，具有其地區性意義，不宜偏頗地化約解讀成那就是貝多芬於一九七〇年代之後的整體接受史。因此，本文嘗試提供另一個觀察視角，在引用和拼貼貝多芬音樂的手法當中，檢視當代藝術音樂作曲家型塑出的貝多芬接受史。

研究結果顯示，在本文所蒐集的 20 首相關作品中，和貝多芬晚期風格有所連結的即有 14 首，顯見貝多芬晚期的斷片、留白、多元風格並置、以及脫離圓融和明確性之風格，預言式地啟發了後現代的藝術音樂。這是在「去神話」的表象背後，一股隱隱匯聚的轉化力量，在拉開時空距離之後，益發清晰。預言和回顧有了對話，讓作曲家在回首過往之際，亦創化了未來。

關鍵詞：貝多芬、接受史、晚期風格、引用、拼貼、當代音樂

A Different Beethoven through Collage? Observations on Beethoven's Reception History in Western Art Music since the 1970s

Hsi-Ju CHEN

Abstract

On September 7, 1970, the German magazine *Der Spiegel*, one of the more influential weekly magazines in Europe, published a cover story under the short but strong title “Beethoven / Abschied vom Mythos” (Beethoven / Farewell to Myth) accompanied by a full-sized portrait of Beethoven on its front page. The antecedent behind this title was the black-and-white film *Ludwig van* (1970) by the Argentinian-German composer Mauricio Kagel (1931-2008), whose presentation of Beethoven challenged many aspects of the long-cherished “Beethoven myth”. Using a collage of fragments by Beethoven, Kagel’s film betrayed the conventional image of the most idolized composer of Western Art Music and instigated many debates about “demythologizing” Beethoven among musicologists.

The author suggests that these conflicting views on Beethoven originated from the idiosyncratic socio-political ideology of the post-war period in Europe and should not be interpreted as the general reception of Beethoven after the 1970s. This article examines the reception of Beethoven through a study of the intertextual quotations and collage techniques which occur in the compositions by contemporary composers.

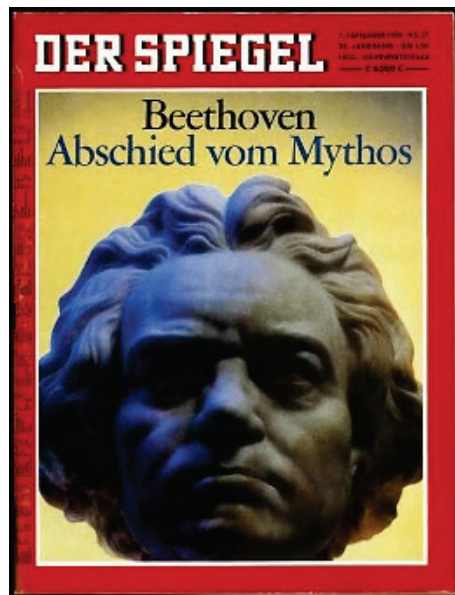
Among the 20 pieces which have been collected and which are discussed in this essay, 14 contain intertextual references to the late works of Beethoven; the elevated percentage of references to Beethoven’s “late style” defies any possibility of being coincidental. It is apparent that his late works, which feature techniques such as fragmentation, musical stasis, multi-faceted juxtaposition and, more importantly, the departure from harmonic and formulaic patterns, anticipate the musical evolution towards avant-garde music and inspired postmodern musicians. Concealed behind the act of “de-mythologizing” lies a source of potential energy, which is about to burst forth with the distancing effect due to the passage of time and space. The dialectic between retrospective and prospective musical thought allows composers to actuate a new future as they are revisiting the past.

Keywords: Beethoven, history of reception, late style, quotation, collage, contemporary music

一、研究背景與目的*

1970 年，正當全球歡慶貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）兩百歲冥誕之際，被視為歐洲最具影響力的雜誌之一，同時也是德國發行量最大的三份週刊之一的《明鏡》（*Der Spiegel*），¹ 在封面全幅貝多芬的肖像上方，附上了一個短而有力的標題：「貝多芬／告別神話」（*Beethoven / Abschied vom Mythos*）：

【圖 1】1970 年第 37 期《明鏡》週刊封面²



封面上的貝多芬咬緊牙根，堅毅不屈，這位戰勝命運的英雄，是我們一直以來所熟悉的形象，不論在音樂或生活上，皆給予後人深刻的啟發；然「告別神話」斗大的標題附加於上，兩造儼然形成一種矛盾對比，甚至是一

* 本文為筆者國科會專題研究計畫「拼貼另一個貝多芬？一九七〇年代起貝多芬接受史的觀察」（109-2635-H-017-001）之研究成果的延伸。

¹ 《明鏡》的內容主要是政治評論，以揭露不法行為與政治醜聞著稱，立場中間偏左，是德國最重要的時事新聞週刊之一，具有相當高的公信力。

² *Der Spiegel*, no. 37 (September 7, 1970): front cover, accessed April 19, 2023, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1970-37.html>.

種嘲諷！尤其對於德國讀者而言，這樣的視覺畫面撼動著他們心目中一直以來都引以為傲的貝多芬形象，也為原本值得大肆慶祝的兩百歲冥誕，添增一份詭譎的氛圍。

週刊當期一篇關於德國作曲家卡赫爾（Mauricio Kagel, 1931-2008）³ 及其製作的黑白電影《路德維希·范》（*Ludwig van*, 1970）之專訪，即促成封面圖片和標題落差的根由。電影中部分對於貝多芬形象的處理方式，例如讓豬油和杏仁泥製成的貝多芬半身雕像在浴缸裡慢慢地溶解，或是將成堆報廢的貝多芬雕像丟下樓，兩個人在樓下像掃垃圾一般地掃著雕像的碎片，抑或是貝多芬的唱片夾雜在其他商品之中，電影中的主角經過只是淡淡地瞄了一眼，完全沒有停下腳步的意圖等，⁴ 著實挑戰著人們一直以來的「貝多芬信仰」。此外，卡赫爾拼貼（collage）將近30首貝多芬作品中的音樂片段，⁵ 亦衝撞著藝術「忠於原著」的原則。整體而言，這部作品潛在著被解讀成「忤逆」或「挑釁」貝多芬形象的可能性，儘管卡赫爾曾說這部電影其實是他對貝多芬的「愛的宣言」（*Liebeserklärung*），⁶ 但仍不免引發學界針對貝多芬「去神話」（*demythologizing*）及其接受史議題的討論。

另外，史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007）以短波尖銳地「扭曲」貝多芬錄音而成的《作品 1970》（*Opus 1970*, 1970），也常在「去神話」的討論中和《路德維希·范》相提並論。此作品又被稱為《給貝多芬的

³ 【編註】本文音樂家姓氏之中譯原則上採用國家教育研究院「樂詞網」學術名詞「音樂名詞－音樂家」的建議。

⁴ 電影剛開始有一段是以第一視角拍攝，主角搭乘火車來到波昂（Bonn），下車後一路走到貝多芬故居（Beethoven Haus），沿途雖未露臉，但以其穿著和路人見到主角時的表情看來，應該是貝多芬本人穿越時空來到現在。電影可參閱：Furrer25, “Mauricio Kagel: Ludwig van, estado de la cuestión,” YouTube video, uploaded April 22, 2021, accessed April 19, 2023, <https://youtu.be/xoImt0rT6oQ>。

⁵ Nikos Stavlas, “Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel’s *Ludwig van*” (PhD diss., Goldsmiths, University of London, 2012), 93-95, accessed April 19, 2023, <https://core.ac.uk/download/pdf/8746736.pdf>.

⁶ 接受《明鏡》專訪時，卡赫爾表示對於《路德維希·范》被認定為「反貝多芬」（Anti-Beethoven）之說已有心理準備，足見作曲家意欲顛覆傳統貝多芬形象的企圖。Mauricio Kagel, “Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung,” *Der Spiegel*, no. 37 (September 7, 1970): article 3, accessed April 19, 2023, <https://www.spiegel.de/politik/beethovens-erbe-ist-die-moralische-aufruestung-a-bfbf8913-0002-0001-0000-000043836565>。

短波》(*Kurzwellen für Beethoven*)，史托克豪森將貝多芬與電子音樂這種新興媒介結合，嘗試重新定位貝多芬這位歷史人物的意圖應是明確的。音樂學家路斯(Helmut Loos)即稱這兩部作品標誌出貝多芬作為社會上完美領航人的年代已終結；由於兩位作曲家皆為戰後現代音樂的重要人物，且作品皆完成於1970年，這也意味著過往的貝多芬接受史開始出現「斷裂」(Bruch)現象；⁷ 布寧(Eleonore Büning)在《貝多芬辭典》(*Das Beethoven-Lexikon*)關於貝多芬的〈接受與影響〉(Rezeption und Wirkung)辭條中則認為，《路德維希·范》引發大眾對於近兩百年來貝多芬意象的省思：「直到這接受史的第五個階段，人們才首度有可能和貝多芬這位歷史人物拉開距離，用一種不信任去面對這位『有史以來最偉大的作曲家』。」⁸

布寧將貝多芬接受史分成五個階段：(一)1805年起在維也納建立聲望；(二)1820年起浪漫主義的英雄形象；(三)1850年起在漢斯力克(Eduard Hanslick, 1825-1904)引發的絕對音樂論戰中，貝多芬的第九號交響曲因加入人聲而被華格納(Richard Wagner, 1813-1883)視為先鋒者；(四)從十九世紀末至二十世紀中，貝多芬形象開始出現不同面向的解讀：心理學分析、詮釋學(hermeneutics)、申克分析法(Schenkerian analysis)帶動的作曲手法邏輯，以及納粹德國期間貝多芬英雄形象被作為思想意識宣傳工具等；(五)相較於第四階段的多元解讀，自六〇年代末的二戰後期間，除了上述卡赫爾的《路德維希·范》之外，布寧僅提出〈歡樂頌〉(An die Freude)在1970年曾被「稀釋」⁹成流行歌曲《歡樂之歌》(*Song of Joy*)，以及庫柏力克(Stanley Kubrick, 1928-1999)在電影《發條橘子》(*A Clockwork Orange*, 1971)中質疑古典藝術涵養人性的功效，並釋放他們認為潛藏在第九號交響曲裡的暴力能量。¹⁰ 然而布寧在此僅用三個例子說明貝多芬意象如何遭受考驗，甚至被負面解讀，以此含括1970年後第五階段的整體貝多芬接受史，在論證上實有些薄弱。

⁷ Helmut Loos, "Leitfigur Beethoven: Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung," *Die Musikforschung* 69, no. 2 (2016): 133.

⁸ Eleonore Büning, "Rezeption und Wirkung," in *Das Beethoven-Lexikon*, ed. Heinz von Loesch and Claus Raab (Laaber: Laaber-Verlag, 2008), 608. 除特別註明外，本文之引文中譯皆出自本文作者。

⁹ 布寧在此用「verdünnt sich」，筆者認為是帶著貶意。

¹⁰ Büning, "Rezeption und Wirkung," 604-608.

相較布寧的五階段，伯南（Scott Burnham）在《劍橋貝多芬指南》（*The Cambridge Companion to Beethoven*）中則是將貝多芬接受史分為四個階段，儘管前三個階段的分期年代和布寧不盡相同，¹¹ 但有趣的是，伯南也視 1970 年為一個新的貝多芬接受史階段，只不過伯南在前面三個時期皆以音樂史的角度論述，卻在 1970 年以後轉從社會學的觀點探討貝多芬形象的「去神話」過程，認為在當代普羅文化的氛圍下，貝多芬只是眾多文化商品之一。¹² 這點和上述《路德維希·范》中，路人經過唱片行時，對貝多芬的產品只是瀏覽而過的意涵是類似的：貝多芬不再是十九世紀那位具有預言家、靈魂救贖者、開創者、革命家角色的英雄和巨人，取而代之地，他僅是歷史中的一員，或是當代眾多文化消費產品之一。

貝多芬於二戰後的「去神話」現象是有跡可循的，這多少和德國社會對世人的愧疚，以及 1968 年德國學生的反威權社會運動有關：他們對上一代在二戰中造成的傷害提出批判，重新檢視過往，並引以為鑒。在這種氛圍下，貝多芬的「告別神話」也隱含著告別過去光榮的歷史。人們清楚明白，經過兩次世界大戰，不論是德國或是歐洲，皆已不可能回到戰前的光輝時代，唯有將榮耀的過往拉回到一個平視的角度，重新思考再造，才有可能重新上路，和世界對話。歷史如此，音樂也是。

綜觀上述文獻，布寧和伯南的論述皆傳達出貝多芬意象在二戰過後呈現出一種去神話的現象；不論是從德國二戰過後特殊的社會背景，或是從後現代的文化消費立場，皆多少拼湊出貝多芬在這一時期的接受史。然筆者認為，「去神話」所指涉的省思和質疑，是源於戰後德國社會特殊的政治意識與背景，具有其地區性意義，不宜偏頗地化約解讀成那就是貝多芬於一九七〇年代之後藝術音樂的整體接受史；而將貝多芬視為當今文化消費的一部分，恐陷於僅是現象的觀察而缺乏對於貝多芬影響力的深入解析。因此，本文嘗

¹¹ Scott Burnham, "The Four Ages of Beethoven: Critical Reception and the Canonic Composer," in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 272-291. 伯南所劃分的前三個貝多芬接受史時期分別為：從貝多芬過世的 1827 年開始被視為浪漫英雄（romantic hero）、1870 年起被華格納視為救世主（redeemer）、1927 年起獲德國音樂學家施密茲（Arnold Schmitz）評論為古典價值的承載者與立法者（lawgiver and bearer of classical values），甚至是人類道德的表現。

¹² Burnham, "The Four Ages of Beethoven," 287-291.

試在當代藝術音樂對於貝多芬接受史的範疇裡，提供另一個觀察視角，體現接受史原本應具有的多元面向本質，儘管這樣的嘗試亦無法涵蓋整體貝多芬接受史，但至少跨出地區性限制，在文化消費領域聚焦於當代藝術音樂創作，觀察不同國家的作曲家們如何型塑出屬於藝術音樂上的貝多芬接受史。

相較於上述兩位學者偏重從政治與文化等社會背景的角度論述接受史，或是其它接受史是從貝多芬的原創作品出發，觀察各個世代對其音樂或本人的評價與感受，抑或關注貝多芬對後代演奏風格的影響，以及和貝多芬有關的音樂廳、博物館的興建，或貝多芬音樂節暨研討會的興起等，¹³ 本文則是計劃讓音樂直接面對音樂，在筆者這幾年關於互文性（intertextuality）¹⁴ 手法的研究基礎下，從引用（quotation）、拼貼貝多芬的當代藝術音樂作品出發，觀察作曲家們面對貝多芬時的立場與態度，以及貝多芬的音樂如何「被處理」，以作為一九七〇年代以後貝多芬於西方藝術音樂接受史的另一種可能性解讀，並提供更多元的觀察視角。

二、研究範圍與方法

儘管二十世紀前半也存在著和貝多芬音樂有互文性關聯的作品，例如布列茲（Pierre Boulez, 1925-2016）的第二號鋼琴奏鳴曲（1947-1948）就可看到和貝多芬第29號鋼琴奏鳴曲，作品106《槌擊鋼琴》（*Hammerklavier*, 1817-1818）的對話；然而若以整個世紀的趨勢來看，二十世紀後半，尤其是從1970年前後開始，相關作品數量明顯增多，這和後現代主義盛行的引用和拼貼手法實有密切關聯。再加上布寧和伯南兩位學者亦將1970年劃分為接受史

¹³ Anne-Louise Coldicott, "Reception," in *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music*, ed. Barry Cooper (London: Thames and Hudson, 1991), 292-303.

¹⁴ 作曲家在創作時，時常會加入舊有的音樂素材，這些素材可牽涉到樂曲的各個層面，例如旋律、聲響、節奏、結構、或甚至是整首樂曲。過程中作曲家藉由變奏、主題動機或曲調的引用、手法或風格的模仿、拼貼，以及其他各式具體或隱含的轉換手法，讓新舊作品之間產生聯繫和對話，進而營造出一種「新」「舊」時間的移轉，以及時空的並置與錯置感（anachronism），就此我們一般稱為互文性。除了互文性的說法之外，學術上也有其他名詞，例如 borrowing、reworking、quotation、collage、contrafact 等，德語界的 Musik über Musik（音樂關於音樂），或是 Relationsmusik（關聯性音樂），也都是常見的名詞。

的新階段，本文遂蒐集從 1970 年前後至今和貝多芬音樂有連結性的藝術音樂作品，目前一共有 20 首，並關注它們和貝多芬的哪些音樂產生關聯。限於單篇論文的篇幅，本文無意一一闡述每首作品的拼貼和引用手法，而是以較全觀性的角度看待貝多芬於當代音樂創作中所扮演的角色。

本文將這些作品和布寧的貝多芬接受史作一對話，試圖釐清貝多芬形象在一九七〇年代後的當代音樂創作中，不單只有質疑和考驗，而是具有其他解讀的可能性。這些作品出自不同國家作曲家之手，以跨越特定地區的視野，為當代藝術音樂創作中的貝多芬形象尋求一較為宏觀中立的說法。儘管這不是觀察貝多芬接受史的唯一視角，但引用與拼貼手法，至少是一種和貝多芬產生「直接連結」的方式，作曲家以相對較為「具體」的路徑解讀他們的貝多芬觀點，不失為觀察貝多芬接受史時一項重要的參考指標。

在觀察這 20 首作品和貝多芬音樂的互文性關聯時，筆者發現於引用素材來源方面，這些作品顯示出有相當高的比例是來自貝多芬晚期作品或晚期常見手法的啟發。這引發筆者意欲進一步探看貝多芬晚期風格於當代藝術音樂創作中的接受樣貌及其所寓含的意義。

三、相關文獻回顧

互文性作品之所以可被視為是一種觀察接受史的方法，是因為在新舊風格對立並置或磨合消融的過程中，產生一種歷史感，而接受史的方向，即建立在這種歷史感上。以貝多芬接受史為例，當代人如何看歷史，也決定他如何接受貝多芬。誠如德國音樂學家艾格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999）所言：「介於貝多芬當時和貝多芬現在，即是貝多芬接受史。」¹⁵ 二十世紀後半的拼貼手法，正如實地呼應艾格布雷希特所提出的時間性和歷史感，在「新」「舊」作品之間，不論觀看舊素材如何移轉至新世代，或是新作品如何相容／對立舊音樂，過程中即包含時間和歷史的軌跡，這種距離藉

¹⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1972), 7, 引自 Burnham, "The Four Ages of Beethoven," 287。

由作曲手法反映出來，型塑出一種作曲家霍利格（Heinz Holliger, 1939 生）所調的「作曲上的接受觀」（komponierte Rezeption）。¹⁶

互文性手法的作品在音樂歷史上可謂不計其數，且不論嚴肅或流行音樂都可見到此番手法。對此，葛魯柏（Gernot Gruber）和伯克霍爾德（J. Peter Burkholder）皆在他們的辭典專文中分述每個時期關於音樂引用的例子。德國哲學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）甚至認為，這種時空的並置與錯置感是藝術所必須要有的。值得觀察的是，互文性手法雖然一直存在，卻會因每個時代文化思潮或政治社會語境的不同而顯露出個別的意涵，時而乏人問津，時而熱絡。例如二戰後的五〇和六〇年代，藝術家們意欲和傳統切割而標榜創新；再加上若我們考慮到自十八世紀末以來藝術界所強調的作品原創性（originality）及其所代表的權威性（authority）與自主性，以及二十世紀前半現代音樂所追求的前衛和革新，自能理解阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）於《新音樂哲學》（*Philosophie der neuen Musik*, 1949）中對於斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的新古典主義（neoclassicism）所提出的批評：對於阿多諾而言，斯特拉溫斯基的手法無疑是一種歷史倒退以及缺乏創造力的表徵。¹⁷

相較之下，從七〇年代至今，作曲家卻開始熱衷於和歷史對話，在尋找和嘗試新的聲響時，時常藉由回觀音樂歷史以及運用舊有音樂素材的過程中創造未來，這種「回首未來」的手法，企圖突破「缺乏創造力」的既有成見，儼然形成一種趨勢。互文性手法在二十世紀後半蔚為一股潮流之後，也開始引起學界注意，1995 年由舒伯特（Giselher Schubert）主編的論文集《古老音樂在二十世紀》（*Alte Musik im 20. Jahrhundert*），¹⁸ 首先針對二十世紀前半的互文性作品進行分析，探討舊有音樂如何轉換到二十世紀的時空，及其在新作品中所呈現的結構形式。十五年後，同樣由法蘭克福音樂與表演藝術學院當代音樂學系（Institut für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik

¹⁶ Andreas Krause, “Nicht allein *Dunkle Spiegel*. Holligers Bach,” in Christian Thorau, Julia Clout, and Marion Saxer, eds., *Rückspiegel: Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Frankfurter Studien, vol. 13 (Mainz: Schott, 2010), 199-203.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), 166-169.

¹⁸ Giselher Schubert, ed., *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Frankfurter Studien, vol. 5 (Mainz: Schott, 1995).

und Darstellende Kunst Frankfurt am Main) 主導出版的論文集《後視鏡：當代創作與之前音樂的對話》(*Rückspiegel: Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*),¹⁹ 則是聚焦於二十世紀後半的互文性作品。其中論文集的標題以「後視鏡」作為比喻,已透露出非常濃厚的歷史觀:以汽車駕駛為例,後視鏡的存在終究是為了前進。上述兩本論文集的結合,可謂對二十世紀互文性手法的發展及其手法運用提供了重要的參考價值。

音樂上的互文性手法開始受到討論,可溯及尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)針對貝多芬音樂中所具有的媒介特質及其延伸的反思性所提出的觀點。尼采認為貝多芬的旋律經常來自古老為人所遺忘的曲調,這些熟悉的曲調,猶如來自「『較美好世界』的回憶」(*Erinnerungen aus der "besseren Welt"*),²⁰ 體現出作曲家對於人世的深切反思。克婁特(Julia Cloat)等人在他們的研究中觀察到二十世紀後半在運用互文性手法時,較趨向表達原始文本對於作曲家的意義,以及他們對這些舊有文本的感受,²¹ 顯示作曲家們有意識地傳達出對於時間距離和歷史的認知。因此,當艾格布雷希特認為,我們如今再也無法像以前那樣,可以這麼直接、不需經過任何媒介就接觸到貝多芬,並認為在歷史之下沒有真正的貝多芬,所謂的貝多芬是被歷史形塑出來的;²² 我們自可理解,當代作曲家對於原始文本的態度與立場,以及從中所顯現的歷史觀,皆可作為觀察貝多芬接受史的基礎。

關於貝多芬接受史,除了上述布寧和伯南的文獻,《新格羅夫音樂與音樂家辭典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001)和《音樂的歷史與現狀》(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1994-2007)提供多元的觀察視角,兩者分別為英語和德語界最具代表性的音樂百科全書,在觀察貝多芬接受史時,皆以主題式分類進行闡述,這些主題各自形成一專題脈絡,型塑出貝多芬於各領域的影響力。《新格羅夫音樂與音樂家辭典》〈貝多芬〉

¹⁹ Thorau, Cloat, and Saxer, eds., *Rückspiegel*.

²⁰ Friedrich Nietzsche, "Der Wanderer und sein Schatten, 152: Beethoven und Mozart," *Projekt Gutenberg*, accessed April 20, 2023, <https://www.projekt-gutenberg.org/nietzsch/wanderer/wande026.html>.

²¹ Julia Cloat, Marion Saxer, and Christian Thorau, "Vorwärtsgewandtes Rückspiegeln. Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren," in Thorau, Cloat, and Saxer, eds., *Rückspiegel*, 11.

²² Burnham, "The Four Ages of Beethoven," 288.

辭條中，由伯南所撰寫的「對後世的影響與接受」(Posthumous Influence and Reception) 這一節共分成三個主題：(一) 貝多芬神話的發展歷史 (History of the Myth)、(二) 對後代音樂和音樂思想的影響 (Beethoven's Influence on Music and Musical Thought)，以及 (三) 貝多芬音樂與英雄形象在政治上的運用 (Political Reception)。²³ 伯南在此清楚勾勒出每個主題的脈絡，例如貝多芬的神話光環緣起於浪漫主義強調生命經歷與創作的結合，歷經十九世紀後期興起的實證主義 (positivism)，推動從實存的文件中以較客觀的角度重新認識貝多芬其人，再到二十世紀後半對貝多芬的精神分析，以及位於波昂的「貝多芬故居」陸續出版貝多芬信件、對話本和手稿等，讓貝多芬從高不可攀的神話級英雄，逐漸成為眼前一位「真實存在的人」。²⁴ 筆者認為這樣的轉變並不代表「去神話」，因為貝多芬於我們心目中的地位仍然不減，只是那份距離感拉近之後，我們得以更明確具體地了解神話形象背後的原因。

在影響力部分，伯南除了舉出幾位作曲家（以德奧作曲家為主）所受到的貝多芬影響之外，也提出貝多芬對音樂評論與音樂分析方法方面的啟發，這些皆源於貝多芬音樂結構的整體性與凝聚力，使得聆賞其音樂時需要高度的專注力，也讓分析理論的建立有例可循，例如馬克思 (Adolf Bernhard Marx, 1795-1866) 的奏鳴曲式與申克分析法理論。²⁵ 不過這樣的組織力到了晚期作品即成為討論焦點，如何在晚期作品的斷裂特質中探求早、中期的一致性，抑或兩造之間如何消長磨合，遂成為檢視晚期作品一個難解的議題。

至於貝多芬與政治社會的關聯，從十九世紀早期普魯士王國尋求一個國族認同上的美學信念，歷經十九世紀後半普法戰爭 (1870-71) 的勝利、兩次世界大戰用於政治宣傳與意識型態的建構，至 1989 年柏林圍牆倒塌宣揚的兄弟之愛等，顯示似乎不論在何種政治情境之下，貝多芬的音樂及其英雄形象總是能派上用場，這是一股潛在的、自由流動的道德力量。²⁶ 符應上述神話光環的發展，在政治上同樣也彰顯了貝多芬形象隨著時空語境的更迭而得到

²³ Scott Burnham, "Beethoven, Ludwig van, 19: Posthumous Influence and Reception," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 3:110-114.

²⁴ Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:110-112.

²⁵ Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:112-113.

²⁶ Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:113-114.

不同解讀，這其中當然也包含二戰期間納粹第三帝國（Drittes Reich）的負面濫用。

此外，歐洲戰後六〇至七〇年代的革命風潮雖然在搖滾樂的詞曲創作中顯現無疑，新左派的精神對前衛音樂的影響也很深遠，在這過程中，又適逢貝多芬兩百歲冥誕，庫奇克（Beate Kutschke）因此嘗試將戰後當代音樂的發展與當時反威權的社會情勢作一連結，檢視作品中面對貝多芬的態度。²⁷ 這波思潮也影響德國音樂學界對貝多芬的討論，開啟貝多芬接受史中新的議題。對此，路斯在其文章中有詳盡的說明與討論，裨益我們對當時各家音樂學的觀點有一整體性的了解。²⁸

相較於《新格羅夫音樂與音樂家辭典》明確分成英雄形象、音樂、政治三大主軸，並以事件的陳述和舉證作為接受史書寫的脈絡，在每個主軸有前後時序可供依循；《音樂的歷史與現狀》由克羅普芬格（Klaus Kropfinger）撰寫的〈貝多芬〉辭條中「接受與詮釋」（Rezeption und Interpretation）的部分則較偏重對於貝多芬接受史的思考，提供我們在處理接受史議題時可進一步探討的問題，例如貝多芬和出版商的書信，以及樂評是否也屬於接受史的一部分？當出版商的期望與作品形成美學上的落差，或是作曲家聲望和人們對作品的了解程度不相符合時，是否也會影響貝多芬接受史的觀察視角？對作品的演奏詮釋，例如對貝多芬音樂中的速度術語所引發的論辯，是否也是接受史探討的範疇？²⁹ 諸如上述的議題，克羅普芬格以近乎哲學性的思考，擴展貝多芬接受史的觀察面向。

整體而論，上述兩部音樂百科全書對於貝多芬接受史提供了多元的討論空間與思考路徑，然針對貝多芬於二十世紀作曲家的影響，尤其是本文所欲聚焦的當代音樂，著墨甚少。相關資料或許零星出現在關於二十世紀音樂史的專書中，或是以個別作曲家為例進行互文性討論的期刊論文與專訪，例如

²⁷ Beate Kutschke, "The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: The Anti-authoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-Garde and Postmodern Music in West Germany," *The Musical Quarterly* 93, no. 3/4 (Autumn/Winter 2010): 560-615, accessed November 15, 2020, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq021>.

²⁸ Loos, "Leitfigur Beethoven," 133-142.

²⁹ Klaus Kropfinger, "Beethoven, Ludwig van, Würdigung, VI: Rezeption und Interpretation," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd. ed., ed. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1999), Personenteil 2:902-912.

卡赫爾、包威爾（Mel Powell, 1923-1998）等；³⁰ 希克（Jörn Peter Hiekel）的論文〈「現代的」貝多芬〉（Der “moderne” Beethoven）則是少數列舉多首二十至二十一世紀和貝多芬產生互文性關聯的作品進行檢視的文獻，並認為貝多芬的音樂對於現代作曲家而言，已遠遠超越所謂的神話崇拜，而是「用來思考的音樂」（Musik zum Denken）。³¹ 這個觀點和本文的立論基礎相符，皆同意所謂的「去神話」不應作為負面的解讀，它所代表的，應該是一種更接近人本的思考。本文將以此為出發點，進一步聚焦在貝多芬晚期風格對二十世紀後半當代作品的影響。

從貝多芬的接受史進一步限縮至晚期作品與當代音樂的關聯，相關文獻更是有如鳳毛麟角。對此，《新格羅夫音樂與音樂家辭典》從整個二十世紀僅列出四位作曲家為例，簡要帶過他們與貝多芬晚期作品的連結，³² 其中屬於當代作曲家的只有布列茲一位。以上述情況看來，這個議題很明顯地尚處於值得開發研究的領域。而單就貝多芬晚期風格的問題，近年來的研究大多聚焦在一致性與分裂性的討論上。貝多芬的晚期作品混合了邏輯與偶然、複雜與極簡，申克分析法的建立，吸引不少學者嘗試在貝多芬晚期作品表面上的撕裂留白風格中，梳理出一條具有邏輯性的內在關係網絡。在這兩造的討論中，阿多諾對貝多芬晚期風格的觀點尤其受矚目，他的「音樂物質性的去主體化」（desubjectivized musical materiality）論點，³³ 接受貝多芬晚期作品的破碎性與矛盾對立，而不強求需要得到邏輯性脈絡的解讀，獲得後結構主義

³⁰ Karl Faust, “Interview von Karl Faust mit Mauricio Kagel,” Wissensraum für digitale Kunst und Kultur, netzspannung.org, April 2005, accessed November 1, 2020, <http://netzspannung.org/learning/meimus/sacre/documents/Interview-Kagel.pdf>; Daniel Witkin, “The Maestro Is Decomposing: Mauricio Kagel’s Unruly Whatzit Ludwig van Mocks and Manhandles the Beethoven Industry,” *Film Comment* 54, no. 3 (May/June 2018): 24-26; Jeffrey Perry, “Constructing a Relevant Past: Mel Powell’s Beethoven Analogs,” *American Music* 29, no. 4 (Winter 2011): 491-535, accessed November 16, 2020, <https://doi.org/10.5406/americanmusic.29.4.0491>.

³¹ Jörn Peter Hiekel, “Der ‘moderne’ Beethoven: Reflexe auf sein Komponieren in der Neuen Musik,” *Neue Zeitschrift für Musik* 175, no. 4, *Musik über Musik* (2014): 41.

³² 這四位和貝多芬晚期作品的連結分別為：荀貝格（Arnold Schönberg, 1874-1951）的動機處理、巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）及斯特拉溫斯基和貝多芬晚期弦樂四重奏，以及布列茲的第二號鋼琴奏鳴曲和貝多芬的《槌擊鋼琴》。Burnham, “Posthumous Influence and Reception,” 3:112.

³³ Burnham, “Posthumous Influence and Reception,” 3:113.

（post-structuralism）乃至後現代主義的支持。³⁴ 據此，阿多諾於貝多芬晚期作品與當代作曲家之間所扮演的角色，亦成為本文欲關注的焦點。

四、當代藝術音樂與貝多芬

【表 1】按作品年代先後次序列出本文所觀察的 20 首當代作品，並標明其和貝多芬音樂相關的引用素材或風格手法出自何處。在這 20 首和貝多芬音樂有互文性關聯的作品中，若依其素材或風格手法所受啟發的角度來看，可發現共有多達 14 首和貝多芬晚期作品（在【表 1】中以灰色網底標示）有關，比例之高令人無法忽視。這足以彰顯貝多芬晚期風格對於當代音樂的滋養，以及貝多芬接受史在此階段不同於布寧論述的另一番樣貌。

【表 1】和貝多芬音樂有互文性的當代作品及其引用素材、風格手法出處，
陳希茹製表

和貝多芬音樂有互文性的當代作品 (1970 年前後至今)	引用素材、風格手法出處 (僅列出貝多芬作品) ³⁵
貝里歐 (Luciano Berio, 1925-2003)：《交響曲》(<i>Sinfonia</i> , 1968-1969)	第六號交響曲，作品 68
秦摩曼 (Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970)：《年輕詩人的安魂曲》(<i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , 1969)	第九號交響曲，作品 125
卡赫爾：《路德維希·范》(1969-1970) ³⁶	第一號小提琴奏鳴曲，作品 12 之 1 第二號小提琴奏鳴曲，作品 12 之 2 第三號小提琴奏鳴曲，作品 12 之 3 第十號鋼琴奏鳴曲，作品 14 之 2 第一號弦樂四重奏，作品 18 之 1 第六號弦樂四重奏，作品 18 之 6

(接下頁)

³⁴ Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:113.

³⁵ 拼貼或引用手法時常涉及不只一位作曲家的音樂，在此為求聚焦明確與閱讀方便性，只列出與貝多芬相關的作品，其他作曲家的作品則未納入。

³⁶ 引用素材之整理參考自 Stavlas, "Reconstructing Beethoven," 93-95。

(卡赫爾：《路德維希·范》)	<p>第一號交響曲，作品 21</p> <p>第 11 號鋼琴奏鳴曲，作品 22</p> <p>第四號小提琴奏鳴曲，作品 23</p> <p>第五號小提琴奏鳴曲，作品 24</p> <p>第 12 號鋼琴奏鳴曲，作品 26</p> <p>第 13 號鋼琴奏鳴曲，作品 27 之 1</p> <p>第 15 號鋼琴奏鳴曲，作品 28</p> <p>第八號小提琴奏鳴曲，作品 30 之 3</p> <p>第 16 號鋼琴奏鳴曲，作品 31 之 1</p> <p>第 17 號鋼琴奏鳴曲，作品 31 之 2</p> <p>第二號交響曲，作品 36</p> <p>第九號小提琴奏鳴曲，作品 47</p> <p>第 19 號鋼琴奏鳴曲，作品 49 之 1</p> <p>第 20 號鋼琴奏鳴曲，作品 49 之 2</p> <p>第 21 號鋼琴奏鳴曲，作品 53</p> <p>第三號交響曲，作品 55</p> <p>第四號交響曲，作品 60</p> <p>《費黛里奧》(<i>Fidelio</i>)，作品 72</p> <p>第八號交響曲，作品 93</p> <p>第十號小提琴奏鳴曲，作品 96</p> <p>第 30 號鋼琴奏鳴曲，作品 109</p> <p>第九號交響曲，作品 125</p>
施尼特克 (Alfred Schnittke, 1934-1998)：第一號交響曲 (1969-1972) ³⁷	第五號交響曲，作品 67
史托克豪森：《作品 1970》(又稱《給貝多芬的短波》，1970)	海利根斯塔特遺書 (Heiligenstädter Testament)
布雷德麥爾 (Reiner Bredemeyer, 1929-1995)：《給 B 的小品》(<i>Bagatelle für B</i> , 1970)	小品集 (<i>Bagatelles</i>)

(接下頁)

³⁷ 關於這首作品的引用手法，可參閱 Jean-Benoît Tremblay, “Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke” (PhD diss., University of British Columbia, 2007), 39-76, accessed April 22, 2023, <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0100526/1>。

洛赫伯克 (George Rochberg, 1918-2005) : 第三號弦樂四重奏 (1971)	貝多芬晚期風格 ³⁸
洛赫伯克 : 第四號弦樂四重奏 (1972)	貝多芬晚期風格
蒂皮特 (Michael Tippett, 1905-1998) : 第三號交響曲 (1972)	第九號交響曲, 作品 125
施尼特克 : 《果戈里組曲》(Gogol-Suite, 1976) ³⁹	第五號交響曲, 作品 67
李蓋梯 (György Ligeti, 1923-2006) : 《大駭聞》(Le Grand Macabre, 1977, 1996)	第三號交響曲, 作品 55
洛赫伯克 : 第六號弦樂四重奏 (1978) ⁴⁰	第五號交響曲, 作品 67 貝多芬晚期風格
諾諾 (Luigi Nono, 1924-1990) : 《斷片—寂靜, 致迪歐提瑪》(Fragmente-Stille, an Diotima, 1980) ⁴¹	第 15 號弦樂四重奏, 作品 132
施尼特克 : 第三號弦樂四重奏 (1983) ⁴²	《大復格》(Große Fuge), 作品 133

(接下頁)

³⁸ 在拼貼過程中, 作曲家有時並未直接完整地引用特定樂句, 而僅是一種提示, 導致學者在辨識引用來源時產生不同的看法, 例如洛赫伯克第三號弦樂四重奏第三樂章關於貝多芬音樂的出處, 貝瑞 (Mark Berry) 認為是出自第 14 號弦樂四重奏 (作品 131); 塔魯斯金 (Richard Taruskin) 則認為是來自第 13 號弦樂四重奏 (作品 130) 和第 15 號弦樂四重奏 (作品 132)。但整體而論, 皆屬於晚期作品。Mark Berry, “Music, Postmodernism, and George Rochberg’s Third String Quartet,” in *Postmodern Music/Postmodern Thought*, ed. Judith Irene Lochhead and Joseph Henry Auner (London: Routledge, 2002), 243; Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 5, *Music in the Late Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 430。

³⁹ Vanderb0b, “Alfred Schnittke: Gogol Suite,” *Sputnikmusic* (music reviews), October 8, 2011, accessed April 22, 2023, <https://www.sputnikmusic.com/review/45973/Alfred-Schnittke-Gogol-Suite/>.

⁴⁰ Wayne Reisig, “George Rochberg: String Quartet No. 6,” AllMusic, accessed April 22, 2023, <https://www.allmusic.com/composition/string-quartet-no-6-mc0002410050>.

⁴¹ 陳希茹, 〈在「有」「無」之間: 諾諾《斷片—寂靜, 致迪歐提瑪》的靜默美學及其時空感之展現〉, 《關渡音樂學刊》第 28 期 (2018 年 9 月): 1-29。

⁴² Dallas Herndon, “An Analysis of Alfred Schnittke’s Polystylism in His String Quartet No. 3 (1983)” (master’s thesis, East Carolina University, 2018), accessed October 30, 2020, <https://www.researchgate.net/publication/337157457>.

陶爾 (Joan Tower, 1938 生)：鋼琴協奏曲 (1985) ⁴³	第 17 號鋼琴奏鳴曲，作品 31 之 2 第 21 號鋼琴奏鳴曲，作品 53 第 32 號鋼琴奏鳴曲，作品 111
費拉利 (Luc Ferrari, 1929-2005)：《斯特拉多芬》(Strathoven, 1985) ⁴⁴	第五號交響曲，作品 67
拉亨曼 (Helmut Lachenmann, 1935 生)：《塵》(Staub, 1987)	第九號交響曲，作品 125
蒂皮特：第五號弦樂四重奏 (1992)	第 15 號弦樂四重奏，作品 132
亨利 (Pierre Henry, 1927-2017)：《第十號混音》(La 10ème remix, 1998)	第一至八號交響曲 第九號交響曲，作品 125
岑德 (Hans Zender, 1936-2019)：《關於 33 個變奏的 33 個變奏》(33 Veränderungen über 33 Veränderungen, 2011)	《迪亞貝里變奏曲》(Diabelli-Variationen)，作品 120

【表 1】所列舉的十多位作曲家來自多個不同國家，除了德奧地區之外，亦包含英、法、義、美、俄等國，冀求能在當代藝術音樂的貝多芬接受史觀察中，從跨區域性的視野得到一個較為宏觀的論述。這些來自不同國家的作曲家，於不同時間、不同流派技法的創作過程中，不論是引用特定樂段，抑或是模仿貝多芬的風格手法，大多會觸及到晚期作品；從【表 1】顯示的七成高比例來看，足見貝多芬的晚期作品與風格於當代藝術音樂創作中的重要性和影響力。

當然，以拼貼或多元風格 (polystylism) 手法來看，作曲家引用或模仿的前輩作曲家常常不只貝多芬一位，貝多芬也不盡然成為決定此首作品音樂方向的唯一定數。本文欲強調的，是作曲家們一旦決定要與貝多芬有所對話時，其晚期作品經常是首選，而這個現象在貝多芬接受史的觀察中應是值得探究的議題。以【表 1】的 20 首作品為例，最受作曲家青睞的晚期作品是第

⁴³ Joan Tower, “Concerto for Piano (Homage to Beethoven) (1985): Composer Note,” Wise Music Classical, accessed October 30, 2020, <https://www.wisemusicclassical.com/work/34005/>.

⁴⁴ 此曲名稱乃結合斯特拉溫斯基與貝多芬而來，意在回顧兩者的風格與傳統，或許也是針對阿多諾的貝多芬反古典主義論點，及其對斯特拉溫斯基的批評所作出的回應。Hickel, “Der ‘moderne’ Beethoven,” 36。

九號交響曲，顯見這部作品在作曲家心目中的份量。第九號交響曲在德國作曲家秦摩曼的《年輕詩人的安魂曲》、卡赫爾的《路德維希·范》、拉亨曼的《塵》、英國作曲家蒂皮特的第三號交響曲，以及法國作曲家亨利的《第十號混音》中都曾留下足跡。卡赫爾的《路德維希·范》儘管以引用大量的貝多芬早、中期作品為主，但唯二選用的兩首晚期作品中即有第九號交響曲。蒂皮特的第三號交響曲引用第九號交響曲終樂章的開頭，並結合女高音和樂團的藍調風格，呈現豐富且衝突並立的混搭色彩。蒂皮特曾言，在爵士樂裡「我再度尋獲我的根」；⁴⁵ 在此曲終樂章，他將藍調音樂放置於低聲部，運用對位手法使其不斷重複貫穿整個樂章，猶如以藍調寫成的帕薩卡雅舞曲（passacaglia）。⁴⁶ 古典和爵士的結合，使他的作品散發出一股獨特的張力。在這部作品中，蒂皮特以他所寫的歌詞，以及音樂中充滿對比衝突的手法，批評第九號交響曲〈歡樂頌〉所傳達的世界大同意涵；⁴⁷ 在二戰期間集中營和原子彈的殘暴事跡面前，席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）詩中曾有的四海之內皆兄弟之情如今在哪？第九號交響曲在此跳脫其原有的形象，來到二戰後，轉化成對世人的諷刺與提醒。

大多數作曲家採用拼貼、引用手法是希望在序列主義（serialism）與機遇音樂（aleatory music）等實驗性領域之外，尋求更多可能性；但我們在亨利的《第十號混音》中，卻聽見電子音樂與貝多芬九首交響曲的奇特連結。這多少也顯示，回首過往大師們的音樂片段，並不侷限於多元風格或新浪漫主義（neo-romanticism）等潮流，它們也能出現在電子音樂等實驗性質較強的領域中。綜合上述，第九號交響曲以其在音樂歷史中的地位，總是能在作曲家們拼貼遨遊音樂史的過程中站穩一席之地。

在第九號交響曲之後受到矚目的，當屬貝多芬晚期的弦樂四重奏。相較於第九號交響曲連結至不同樂類和媒材，例如安魂曲、電影、電子音樂等，晚期弦樂四重奏所對應的都是與之相同的樂類；換句話說，每當作曲家構思弦樂四重奏時，第一個要面對的即是貝多芬的晚期弦樂四重奏。義大利作曲

⁴⁵ Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts: Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm* (Frankfurt: Insel, 2001), 202.

⁴⁶ Ian Kemp, *Tippett: The Composer and His Music* (Oxford: Oxford University Press, 1987), 439.

⁴⁷ Meirion Bowen, *Michael Tippett* (London: Robson Books, 1981), 122.

家諾諾的《斷片－寂靜，致迪歐提瑪》和英國作曲家蒂皮特的第五號弦樂四重奏，皆引用了貝多芬的第 15 號弦樂四重奏（作品 132）；俄國作曲家施尼特克的第三號弦樂四重奏則與單樂章弦樂四重奏《大復格》（作品 133）有密切關聯。此曲以貝多芬的《大復格》、拉索（Orlando di Lasso, 1532-1594）的《聖母悼歌》（*Stabat Mater*），以及巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）與蕭斯塔科維契（Dmitri Schostakowitsch, 1906-75）的姓名字母動機，BACH 和 DSCH 為主軸，展開多元風格的鋪陳。經過五〇至六〇年代序列主義和新浪漫主義的歷練後，施尼特克轉向多元風格的創作，並在八〇年代臻至成熟。他在處理上述動機時，除了引用，亦注意動機的織體與音色變化，讓動機在不同音高出現，例如第二樂章的貝多芬動機，或改變其運音符（articulation）；或是以不同音值出現，增加節奏上的多樣化。⁴⁸ 聲響上則藉由樸素諧和的和弦交織著尖銳不諧和的對位手法，營造出豐富的對比和表現力。動機之間的相互鑲嵌與轉化，讓原本源於不同時空不同作曲家的手法，頓時拉近距離融為一體，呈現時空壓縮的共時性。

從【表 1】20 首作品的作曲家來看，與貝多芬音樂互動最頻繁的應該是美國作曲家洛赫伯克，共有第三、四、六號三首弦樂四重奏和貝多芬晚期風格或手法有關，明顯透露貝多芬音樂的痕跡。根據貝瑞的分析，第三號弦樂四重奏自第二樂章起直到樂曲結束，即以前輩作曲家的作品片段串接而成；它們在曲中來來去去，快速轉換織體，彼此之間並無太多關聯性。⁴⁹ 其中的第三樂章變奏曲，以古典和浪漫時期傳統的主題變奏手法寫成，尤其高低音域落差很大；一開頭明確的 A 大調和弦，之後第一小提琴和大提琴的旋律在 A 音上的停滯與遲疑，帶著一種尋找沈思之感，整體聲響效果有著熟悉的貝多芬晚期弦樂四重奏手法。此外，第四號弦樂四重奏的復格樂章，亦是貝多芬晚期頻繁使用的技法。

這些作品由於呈現不同時期的風格，進而產生多種手法的並置，作曲家認為「讓不同手法的結合和並置成為可能，這並沒有否定過去或現在」，⁵⁰

⁴⁸ Herndon, "An Analysis of Alfred Schnittke's Polystylism," 59.

⁴⁹ Berry, "Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet," 243.

⁵⁰ Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York: Schirmer Books, 1986), 413.

這種以不同時期、不同風格手法寫成的「多姿態」(multi-gestural)作品，⁵¹ 似乎帶著聽眾漫步於音樂歷史中，型塑出洛赫伯克獨特的歷史觀。在當時仍以序列主義與機遇音樂為主流的美國，第三號弦樂四重奏因叛離主流而備受爭議，⁵² 但卻深受演奏家與聽眾的喜愛，繼而產生後續的第四至六號弦樂四重奏。在沈浸於序列手法多年之後，洛赫伯克轉以情感和想法的表現為旨，藉由過往與當代不同風格手法的並置，走出自己的路。在這些作品中，調性成為有彈性的表現手法之一，與無調性交錯出現，構成一個統一且可理解的音樂語言。

同樣漫步在音樂歷史時空中的還有 1978 年完成的第六號弦樂四重奏，這可算是洛赫伯克的折衷主義 (eclecticism) 代表作：第一和第四樂章為無調性，有著二十世紀早期巴爾托克和魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 的風格；第二和第五樂章具有明確的調性；中間的第三樂章則是以帕海貝爾 (Johann Pachelbel, 1653-1706) 的卡農為主題所作的變奏曲。變奏過程充分展現作曲家的對位功力，歷經音樂史中多個時期與作曲家風格，從巴洛克、古典、早期浪漫、馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)、華格納，最後終結於斷片風格，似乎繞了過往一圈之後，回到當下二十世紀後半的後現代主義。終曲樂章引用多位前輩作曲家的音樂，其中包含貝多芬第五號交響曲的著名動機；此外，其在和聲與奏鳴曲式的運用上，皆很容易喚起我們對貝多芬晚期弦樂四重奏終樂章的記憶。

五〇年代，當部分作曲家逐漸從序列主義走向先鋒派 (avant-garde)，例如機遇音樂、劇場實驗等，洛赫伯克卻選擇走回過往，在歷史洪流中尋找自我定位的契機。他在自傳中稱這種引用過去作曲家音樂再進行拼貼的過程為「解鎖過去」(Unlocking the Past)，⁵³ 這不僅為他開創新的作曲可能性，也重建他與過往歷史的關係。在無調性、調性、引用和拼貼下，發展出他所擅

⁵¹ Simms, *Music of the Twentieth Century*, 413.

⁵² 曾為序列主義大將的洛赫伯克在自傳中提到，他因為第三號弦樂四重奏而被序列音樂支持者視為叛徒，尤其備受批評的是第三樂章的調性和貝多芬的晚期風格：「暴風眼直接對準調性的第三樂章，毫不掩飾且浪漫的 A 大調主題和變奏。現代主義的忠誠支持者譴責我背棄序列主義，叛離序列主義者的身分。」George Rochberg, *Five Lines, Four Spaces: The World of My Music* (Chicago: University of Illinois Press, 2009), 101。

⁵³ Rochberg, *Five Lines, Four Spaces*, 143-164.

長的、或可稱之為「游離音樂史」的手法；而在漫步歷史的過程中，貝多芬是他經常探訪的駐足點。上述提及第三號的變奏手法，第四號的復格，以及第六號對於奏鳴曲式的設計，皆是貝多芬晚期作品的主要特徵之一。

上述施尼特克和洛赫伯克的弦樂四重奏作品，已多少呈現出引用和拼貼貝多芬音樂手法所具有的多元意涵：拼貼對於施尼特克而言，似乎是一種營造戲劇張力的手法，藉由不同風格並置時所產生的衝突、整合和消融，彰顯個人作品的獨特風格與表現力。對於洛赫伯克而言，他的作品除了貝多芬之外，也引用其他多位作曲家的音樂，他在如此眾多的歷史素材中拼貼，導致貝多芬在洛赫伯克的作品中，似乎只是「眾多前輩之一」。他所傳達的，不是貝多芬英雄的角色，而是「重拾歷史」，在和過往歷史的連結中，引發聽眾重新檢視「過去」一詞的概念與意義。

和晚期弦樂四重奏齊名的五首晚期鋼琴奏鳴曲，也是當代作曲家與貝多芬對話時的指標性目標：如前述，卡赫爾的《路德維希·范》在大量引用貝多芬早、中期作品之餘，唯二選用的兩首晚期作品中，除了第九號交響曲之外，就是第 30 號鋼琴奏鳴曲（作品 109）。美國作曲家陶爾於 1985 年完成的鋼琴協奏曲也是深受貝多芬鋼琴奏鳴曲啟發的作品。陶爾在七〇年代逐漸離開序列音樂，嘗試結合調性的氛圍重塑其音樂語言之際，時常藉由調性傳統下特定幾位作曲家的音樂作為創作跳板，貝多芬即是其中一位。針對 1985 年完成的鋼琴協奏曲，作曲家曾提及，多年來她的作品一直從貝多芬音樂中得到靈感，這也是這首作品副標題「向貝多芬致敬」（Homage to Beethoven）的由來。⁵⁴ 這首鋼琴協奏曲引用了三首影響她特別深的貝多芬鋼琴奏鳴曲：第 17 號，作品 31 之 2《暴風雨》（*The Tempest*）、第 21 號，作品 53《華德斯坦》（*Waldstein*），以及貝多芬的最後一首鋼琴奏鳴曲，第 32 號，作品 111。這三首奏鳴曲分別在這單樂章協奏曲的三個樂段中扮演重要角色：第一段呼應《暴風雨》第一樂章中不尋常的、突然的快慢對比和速度鋪陳；第二段與第三段的裝飾奏則分別引用自作品 111 和《華德斯坦》的旋律。⁵⁵ 陶爾的這首「向貝多芬致敬」，代表的不僅是她個人對貝多芬音樂的偏好，作為美國當代音樂重要作曲家之一，「向貝多芬致敬」顯現貝多芬影響力的力道，仍能穿

⁵⁴ Tower, "Concerto for Piano (Homage to Beethoven) (1985)."

⁵⁵ Tower, "Concerto for Piano (Homage to Beethoven) (1985)."

越當時美國先鋒派與實驗音樂（experimental music）當道的環境，直達作曲家的創作脈絡。

一覽【表 1】右側所列出的貝多芬晚期作品：第九號交響曲、晚期弦樂四重奏、晚期鋼琴奏鳴曲、小品集與《迪亞貝里變奏曲》，這些作品皆屬於貝多芬晚期代表作；換言之，當代作曲家所引用的貝多芬音樂，基本上偏向知名作品。表格中其他作品若是引用貝多芬早、中期音樂的，大部分也是引用代表作，例如奧地利籍匈牙利作曲家李蓋悌唯一的歌劇《大駭聞》引用貝多芬第三號交響曲《英雄》（*Eroica*）的終樂章；又如施尼特克的第一號交響曲和《果戈里組曲》、洛赫伯克的第六號弦樂四重奏、費拉利的《斯特拉多芬》等，皆和貝多芬的第五號交響曲有互文性關聯；而貝多芬第六號交響曲《田園》（*Pastorale*）的素材也出現在義大利作曲家貝里歐的著名作品《交響曲》中。這可合理解釋引用手法的原始意涵：當代作曲家企圖在引用與個人現代技法之間取得平衡，在熟悉與陌生之間製造出獨特的時空張力，以及聽覺上一種介於拉扯辨識的感受過程。如何再度拾回聽眾對於當代藝術音樂的信任，拉近與聽眾的距離，這是二十世紀音樂家一直面臨的問題。他們並置熟悉與不熟悉，或相關、或互不相關，意味著一股超現實主義，獨立於當時的序列主義和機遇音樂之外；在熟悉與不熟悉的認知轉換過程中，引用產生了新的意義和形式。

關於引用和拼貼於後現代音樂所引發的議題，佛斯特（Hal Foster）將之分為兩大方向：「反動的後現代主義」（postmodernism of reaction）和「抵制的後現代主義」（postmodernism of resistance），⁵⁶ 兩者皆尋求對於現代主義（modernism）的反抗和解構，也同樣都有引用或模仿過往作曲家音樂的情況，但在出發點和手法風格上是有區隔的：「反動的後現代主義」是對現代主義的顛覆，藉由引用現代主義之前的音樂，傳達對過往音樂的認知，亦是一種對歷史的重新表述；整體而言，是以一種較保守懷舊的態度回顧過去。「抵制的後現代主義」採用較前衛的手法，在看似「複製」、「模仿」的背後，還帶著批判以及意圖改變音樂主體及其社會性網絡的態勢；「抵制的後現代主

⁵⁶ Hal Foster, "Postmodernism: A Preface," in *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (London: Pluto Press, 1985), x.

義」雖也是對現代主義的抗爭，但其變革性手法，例如機遇音樂、劇場實驗、電子音樂等，多少是延伸二十世紀早期先鋒派批判傳統常規的精神。⁵⁷

筆者認為這樣的分法，與當代音樂於序列主義之後的發展不無關聯：在各式手法百花齊放中，新浪漫主義的精神和「反動的後現代主義」多少有些重疊，帕斯勒（Jann Pasler）在說明何謂「反動的後現代主義」時，幾乎就是以新浪漫主義的手法代之：她指出「反動的後現代主義」作曲家返回現代主義之前的音樂思考，偏好沿用傳統樂類，例如交響曲、歌劇等，也會摻入調性的語法，甚至回到浪漫樂派的感傷、敘事性、或簡單的旋律，以吸引聽眾再度回到音樂廳。⁵⁸ 以本文所列舉的20首作品來看，大部分皆屬於此方向，沿用傳統樂類名稱的（交響曲、弦樂四重奏、鋼琴協奏曲、組曲、小品、歌劇、安魂曲、變奏曲）就多達15首。這些作品雖不盡然如帕斯勒所言，具有浪漫樂派的多愁善感和敘事性，但在手法上的確相對於「抵制的後現代主義」來得傳統，這也是克拉莫（Jonathan Kramer, 1942-2004）稱之為「新保守的後現代主義」（neoconservative postmodernism）的緣由。⁵⁹

從上述三位學者的言論中，我們看到對於「反動的後現代主義」或是新浪漫主義的看法，大致不離複製、模仿、傳統、回顧、保守、懷舊等字眼，似乎對這種重申古代音樂的趨勢並無太大期許，甚至帶有一點負面的疑慮。就連美國當代著名後現代主義評論家詹明信（Fredric Jameson, 1934 生），亦曾對後現代文化中常見的「仿用」（pastiche）現象提出類似的釋義：「仿用，和戲仿（parody）相似，是對一種獨特的或怪異的、異質的風格之模仿，是戴著一種語言的面具，說著已死去的語言。」⁶⁰

⁵⁷ Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music* (New York: Cambridge University Press, 2012), 96-100.

⁵⁸ Jann Pasler, "Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory," *Contemporary Music Review* 7, no. 2, *Time in Contemporary Musical Thought* (1993): 17.

⁵⁹ Jonathan D. Kramer, "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism," in *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, ed. Elizabeth West Marvin and Richard Hermann (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995), 21-22.

⁶⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 17, 引自 Gloag, *Postmodernism in Music*, 96。引文中譯出自本文作者。亦可參閱此書中譯本，詹明信，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，吳美真譯（臺北：時報文化，1998），37。

詹明信以仿用、複製的角度，分析當代資本主義的文化生產缺乏批判能力，仿用僅是一種說著「死去的語言」，這種歷史的斷裂感造就孤立困惑的個體。音樂上，我們可以把詹明信所謂的「死去的語言」理解為過往音樂家的作品或手法，包含調性、樂章曲式等，它們的確是死去的過往。然而，詹明信以及前述學者們並未進一步說明，在模仿死去的過往、複製傳統、回顧過去歷史的背後，是否還蘊含著較為正面積極的意義？儘管引用和拼貼所引發對於「重複」與「複製」的討論，顛覆現代主義對原創性的訴求，不過，以德國作曲家岑德創作《關於 33 個變奏的 33 個變奏》為例，他以當代手法重新演繹《迪亞貝里變奏曲》，面對貝多芬，面對變奏曲這個在音樂歷史上至少發展四百年的樂類，尤其又是貝多芬晚期的巨作，這是一個何等的挑戰？！某種程度而言，重新表述時常比全新創作來得艱困，這些作品所蘊含的與過去歷史之間的關聯性，以及古今相異時空語境下所構築的張力感，往往被外表看到的「複製」與「模仿」，以及缺乏原創性的質疑所掩蓋。

對此，加拿大著名文藝評論家哈琴（Linda Hutcheon, 1947 生）在《改編理論》（*A Theory of Adaptation*, 2006）一書中的看法，可提供我們作為正向看待當代音樂中引用手法的參考。哈琴對改編的定義是：「對已知的其他作品或作品們的公認的轉換；富有創造性和解釋性的挪用、挽救行為；對被改編作品的一次擴展的互文性的參與。」她主張我們應該視改編為一種獨立的審美對象，而非原作的次等衍生物。⁶¹ 儘管相較於改編，當代的引用與拼貼手法已形成一股作曲流派，亦擁有較高的藝術地位，但在理論與美學的論述上仍嫌薄弱。不同於詹明信的歷史斷裂感，哈琴強調改編具有的創造性、解釋性，以及藉由互文性的參與對原作所作出的擴展，反而傳達出一種歷史的延續性：通過模仿、複製的過程，新作得以呈現如何來自舊作，從差異性中重新思考歷史，亦有助於提供新的批判觀點。

哈琴的改編理論及其歷史持續性之觀點，實有助於提升我們對於引用手法的原創性與自律意識之價值判斷，以及拼貼作品所具有的歷史延續性。這也賦予拼貼作品雙重的時空感：作品本身因為拼貼手法而產生不同時期風格

⁶¹ 邱霞，〈第 25 期圖書推薦：《改編理論》〉，上海戲劇學院圖書館，2020 年 6 月 24 日發布，2022 年 1 月 27 日檢索，<https://lib.sta.edu.cn/6e/4b/c1763a93771/page.htm>。

並置的共時性，以及和原創音樂對話時產生的歷史延續性。因此，當作曲家引用或模仿貝多芬和其他前輩的音樂時，他所建立的，並非僅是「複製」哪首作品和哪個樂段的路徑，更重要的，是其背後獨特的美學與歷史觀。引用，是一種手段，卻也是一種對於歷史的態度表白：如何處理過去，也代表著如何看待未來。

五、貝多芬晚期風格的預示力量

貝多芬晚期作品中的斷片、不和諧的緊張感、無預警的休止與寧靜、樂類特性的混合等，在他的時代已為人所察覺，相較於中期的豐沛能量，晚期的內斂與艱澀，曾一度被視為是創作力的衰變，甚至是耳疾的結果。時至今日，貝多芬的晚期風格依舊，然我們大多都能接受這是他創作的巔峰，是作曲家薈萃一生遭遇，經過不斷奮戰後，到達心智發展的最終站，從而自內心發出的真誠告白。在這個晚期風格重獲解讀的過程中，華格納於 1870 年慶祝貝多芬百歲冥誕所發表的長篇專文扮演了重要推手的角色。華格納認為耳聾令藝術家陷入悲劇性的困境，但也創造出最高境界的作品，提升了作品的內在性，同時也要求聽者必須更專注地向內聆聽。⁶² 在貝多芬的晚期作品中，詮釋學取代了早、中期的修辭學原則：修辭學是作品成型的過程與手法，是作曲家的作品；詮釋學將作品交由聽者，是聽者的作品，由聽者解讀作曲家呈現在他們面前的音樂。華格納的向內聆聽，原是歸根於浪漫主義轉向自身的主觀性，但詮釋學的觀點，卻也符應當代作曲家賦予聽者自行感受和解讀作品的自由空間；換句話說，以聽者聆賞的方式而言，貝多芬的晚期作品與當代作品具有某種程度的連結性。

貝多芬晚年不斷丟出難解的問題，這些問題成了十九世紀浪漫樂派作曲家的課題；他們沒有解決這個難題，而是依循大師的腳步與方向繼續往前。貝多芬成了十九世紀作曲家的「靠山」，不論曲式、調性或節奏的瓦解，大師總是護身符。時至二十世紀，阿多諾仍在思索這個議題。在他關於貝多芬晚期風格的文本中，開頭第一句話即道出，重要藝術家的晚期作品通常都不是

⁶² Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:111.

古典主義美學家要求的甘甜圓融，而是「溝紋處處，甚至充滿裂隙」。⁶³ 對此，評論家們或從生平與命運著手，認為這是貝多芬「不顧一切露揚自己」的「人格」；或有從形式分析出發，認為他的晚期風格是一種「新的，複調／客觀建構」。⁶⁴ 阿多諾也提出他自己的見解：

最後的貝多芬既被說成主觀，又被說成客觀的矛盾獲得澄清。客觀的是那碎裂的風景，主觀的是那唯一使之發亮的光。他沒有謀求它們彼此和諧綜合。他，作為一股分裂的力量，將它們在時間中分開，以便將它們存諸永恆，或許。在藝術史上，晚期作品是災難。⁶⁵

儘管說是災難，但並非是無可收拾的殘局，阿多諾解釋這樣的災難只是傳統慣例（Konvention）的直白表述：

主體性的力量……將作品炸碎……為了無表現地扔掉藝術形骸。它只留下作品的碎片，只透過它暴烈地離去時形成的那些留白傳達自己……那些裂痕和罅隙就是它的最後手筆，見證「自我」在實存（Seiend）面前的有限與無力。⁶⁶

阿多諾比較貝多芬中期和晚期處理傳統慣例的不同：在中期，貝多芬無法容忍成俗慣例，他會利用修辭學藝術轉化它們，使之遠離傳統，也就是在「主體與客體、個人與世界之間取得一個獨特的和解」；⁶⁷ 在晚期，這些傳統語法每每「光裸直露，了無遮掩，未經轉化」，⁶⁸ 中期的主客體合體如今已不復見，轉而成為一種「音樂物質性的去主體化」；阿多諾視此為作曲家對於其早、中期音樂的自我批評，而這些未經轉化處理的傳統手法，形成作品中的碎片，它們毋需整合，毋需關聯，是面對死亡的告白，也是死亡以折射的方式出現在藝術裡的路徑。

這些光裸直露未經轉化的碎片與留白，少了一種音樂作品向來習慣的發展時序，例如主題動機與調性的設計和鋪陳；多一份的是歷史痕跡，讓傳統

⁶³ 阿多諾，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》，彭淮棟譯（臺北：聯經，2009），225。

⁶⁴ 阿多諾，《貝多芬》，225-226。

⁶⁵ 阿多諾，《貝多芬》，229。

⁶⁶ 阿多諾，《貝多芬》，228。

⁶⁷ Burnham, "Posthumous Influence and Reception," 3:113.

⁶⁸ 阿多諾，《貝多芬》，227。

慣例直接面對。再加上阿多諾在文本中提到的貝多芬作品，例如第 28 號鋼琴奏鳴曲（作品 101）、第 29 號鋼琴奏鳴曲（作品 106）、六首鋼琴小品（作品 126）、第 15 號弦樂四重奏（作品 132）等，⁶⁹ 和上述當代作品所列出的晚期引用作品多所重疊，顯示出阿多諾的文本對於當代作曲家有著一定程度的影響。阿多諾作為貝多芬晚期風格與當代作曲家之間的中介角色，應能由此得到證實。

薩依德（Edward Said, 1935-2003）在探討音樂與文學的晚期風格時，也多方延續阿多諾的觀點。薩依德認為貝多芬的晚期風格「本身就是否定性的」，在我們預想圓融熟成之際，卻遇到「劍拔弩張、難以理解、毫不讓步……的挑戰」。⁷⁰ 正因為這種否定性，使得阿多諾視此為一種自我批評的音樂，破壞古典風格所依據的線性語法，以一種頻繁停頓和任意變化方向的姿態展開。阿多諾並將荀貝格與貝多芬連結在一起，認為荀貝格「本質上延長了晚期貝多芬的不調和、否定和不機動（immobilities）」；⁷¹ 換句話說，貝多芬晚期風格構築了現代音樂的創新基礎，變成「具有原型意義的現代美學形式」，⁷² 更甚者，其激進的程度，已直指後現代主義的核心。

上述阿多諾和薩依德的論點，協助我們連結貝多芬晚期作品與二十世紀音樂的關聯，畢竟荀貝格作為突破調性框架的先鋒，其否定性的力量，的確合乎薩依德筆下一種「不和諧的、非靜穆的（nonserene）緊張……一種刻意不具建設性的，逆行的創造」。⁷³ 若我們將時間再往後拉，薩依德所謂的「逆行的創造」，或許更能符應六〇年代興起的拼貼手法——引用過往歷史中的音樂片段，是否也是一種更直接具體的逆行創造？！拼貼形成的多元風格並置，使得時間不論在歷史脈絡或作品內部的結構上來說，都不是線性發展，而是一種共時性：它彰顯的是過程，解脫圓融的驅使力，這些插曲式的斷片，看似支離破碎與難解，但回顧的力量，在拉開時空距離之後，卻顯得如此清晰。

⁶⁹ 阿多諾，《貝多芬》，230-242。

⁷⁰ 薩依德，《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》，彭淮棟譯（臺北：麥田，2010），91-92。

⁷¹ 薩依德，《論晚期風格》，92。

⁷² 薩依德，《論晚期風格》，93。

⁷³ 薩依德，《論晚期風格》，85。

德國作曲家岑德在完成《關於 33 個變奏的 33 個變奏》時，曾提及他對貝多芬晚期巨作《迪亞貝里變奏曲》的看法：

這是貝多芬令人難以置信的一部作品，因為他以他的方式先行展現了後現代的情境，也就是說，它已經是一部多語彙、多風格的作品：在某些段落我們可以聽到孟德爾頌，或是舒伯特、舒曼，我在某個變奏甚至聽出雷格。這實在很奇特：貝多芬寫這首曲子時，雷格根本都還沒出生。這是一部非常神祕的作品：作曲家的視角超越他的時代，他預見未來，不再將自己框限在完整性和明確性當中！這是在貝多芬這部作品中所看到的預言。⁷⁴

岑德將原為鋼琴獨奏的《迪亞貝里變奏曲》改成重奏編制，並將他在原作中聽到的未來性，例如大膽、破碎、多樣化的聲部配置，藉由陌生化手法予以放大，呈現後現代一種多元風格的混搭意象。他稱他的作品是對《迪亞貝里變奏曲》的一種「作曲上的詮釋」(komponierte Interpretation)。⁷⁵ 換言之，岑德將他在貝多芬作品中所見到的前衛與創新，用自己所處的當代性表現出來，轉化成一種貝多芬音樂的後現代主義性。

事隔五十年，《明鏡》再度以全幅貝多芬肖像為封面，這次標題寫著：「一位明星即將 250 歲／為何全世界至今仍狂熱崇拜他」(Ein Popstar wird 250 / Warum alle Welt ihn bis heute vergöttert)：

⁷⁴ Hans Zender and Lydia Jeschke, "Happy New Ears — Utopie jenseits der Stilsicherheit: Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke," *Neue Zeitschrift für Musik* 172, no. 6, *Hans Zender* (November/December 2011): 13, 引自 Hiekel, "Der 'moderne' Beethoven," 40。《迪亞貝里變奏曲》完成於 1823 年，這年舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 26 歲、孟德爾頌 (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) 14 歲、舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 13 歲，雷格 (Max Reger, 1873-1916) 則要再過半個世紀以後才出世。

⁷⁵ Hiekel, "Der 'moderne' Beethoven," 40.

【圖 2】2019 年第 49 期《明鏡》週刊封面⁷⁶



封面上，貝多芬卸下英雄角色，一個一直以來我們熟悉的貝多芬形象，取而代之的，是帶著嬉皮詭譎的微笑凝望著我們，頗具當代文化消費產品的特質，亦增添了些許親切感。內文引言則寫著：

一位悲劇性天才即將慶祝他的兩百五十歲生日，他是巨大的、充滿力量，但卻耳聾、有著不幸的戀情、以及太常憤怒。他的音樂是現代的、複雜的、矛盾的、情緒性的，而且，令人激動著迷的。⁷⁷

如今，這些文字多了一份真實感，描述作曲家的現實生活與性格特徵，大師卸下遙不可及的偉人形象，加入流行行列，成為可親近的、歷史中的一員。卡赫爾的《路德維希·范》和史托克豪森的《作品 1970》雖然晃動了貝多芬形象，引發學界的反思和爭論，我們或可將之視為一種「去神話」的過程，但卻非布寧所謂的質疑和拆解。換言之，「去神話」不一定是負面與否定的意

⁷⁶ *Der Spiegel*, no. 49 (November 30, 2019): front cover, accessed April 26, 2023, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2019-49.html>.

⁷⁷ Susanne Beyer, “Ludwig der Größte,” *Der Spiegel*, no. 49 (November 30, 2019): article 1, accessed October 29, 2021, <https://www.spiegel.de/politik/ludwig-der-groesste-a-93e04c44-0002-0001-0000-000167212247>.

義，它也可以是一種轉化，或是「歷史化」、「平民化」的過程：在這些檢視對象中，大部分作品不僅引用貝多芬，亦同時引用其他作曲家的音樂；相較於十九世紀威權式的遙不可及，或是高高在上的獨一性，在當代作曲家眼裡，貝多芬「下凡」與其他前輩們並列。時代精神的轉變亦調整了我們觀看他的視角和態度，這樣的「去神話」是一種角色的重新詮釋，儘管外在的時空距離越來越遠，我們卻離貝多芬越來越近，越來越自由！

從貝多芬晚期至一九七〇年代，事隔一百多年，我們可能很少思考過貝多芬與當代音樂的連結：在音樂史的書寫上也大多僅強調貝多芬對十九世紀作曲家的啟發，在調性瓦解之後，音樂史似乎重啟一頁。然，經由這次的研究觀察，發覺許多當代作品引用貝多芬音樂時，採用的是晚期作品，尤其是那些具有典型晚期特質的作品；七〇年代起常見的斷片與靜默留白風格，在貝多芬晚期作品中亦俯拾皆是。再者，當今流行的跨域、混搭風格，也早在貝多芬晚期不斷混合（或混淆？！）樂類特性的手法中得以窺見，例如在交響曲中加入合唱、以交響曲手法創作彌撒曲等。當代作品在引用貝多芬音樂時，亦時常跨樂類連結，例如將交響曲素材用於安魂曲、歌劇、弦樂四重奏、電子音樂，或將鋼琴奏鳴曲素材用於協奏曲，鋼琴獨奏曲素材用於重奏等（參見【表 1】）。曾經我們認為的唐突與不解，現在看來，其實是貝多芬晚期精神的擴展。以哈琴的改編理論看來，歷史的持續性經由阿多諾的導引中介益顯明晰，大師的預示能量，也因阿多諾的觀點而更加彰顯。貝多芬晚期作品的創造性、個人化、原創性、抽象、純粹，在後現代主義音樂中得到共鳴。儘管貝多芬晚期作品的留白與當代作品的拼貼各具斷裂感，但當它們對話時，歷史延續性卻油然而生。從後現代文化特質回首貝多芬，儘管時空相距一百多年，大師卻反而不再遙遠，他像是預言家，早已帶著微笑遠望著我們！

參考文獻

一、原始文獻

- Der Spiegel*, no. 37 (September 7, 1970): front cover. Accessed April 19, 2023. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1970-37.html>.
- Der Spiegel*, no. 49 (November 30, 2019): front cover. Accessed April 26, 2023. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2019-49.html>.
- Faust, Karl. "Interview von Karl Faust mit Mauricio Kagel." Wissensraum für digitale Kunst und Kultur, netzspannung.org. April 2005. Accessed November 1, 2020. <http://netzspannung.org/learning/meimus/sacre/documents/Interview-Kagel.pdf>.
- Furrer25. "Mauricio Kagel: Ludwig van, estado de la cuestión." YouTube video. Uploaded April 22, 2021. Accessed April 19, 2023. <https://youtu.be/xoImt0rT6oQ>.
- Kagel, Mauricio. "Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung." *Der Spiegel*, no. 37 (September 7, 1970): article 3. Accessed April 19, 2023. <https://www.spiegel.de/politik/beethovens-erbe-ist-die-moralische-aufruestung-a-bfbf8913-0002-0001-0000-000043836565>.
- Rochberg, George. *Five Lines, Four Spaces: The World of My Music*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Tower, Joan. "Concerto for Piano (Homage to Beethoven) (1985): Composer Note." Wise Music Classical. Accessed October 30, 2020. <https://www.wisemusicclassical.com/work/34005/>.
- Zender, Hans, and Lydia Jeschke. "Happy New Ears — Utopie jenseits der Stilsicherheit: Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke." *Neue Zeitschrift für Musik* 172, no. 6, *Hans Zender* (November/December 2011): 13. Quoted in Jörn Peter Hiekel, "Der 'moderne' Beethoven: Reflexe auf sein Komponieren in der Neuen Musik." *Neue Zeitschrift für Musik* 175, no. 4, *Musik über Musik* (2014): 34-41.

二、研究文獻

- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
- Berry, Mark. "Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet." In *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judith Irene Lochhead and Joseph Henry Auner, 235-248. London: Routledge, 2002.
- Beyer, Susanne. "Ludwig der Größte." *Der Spiegel*, no. 49 (November 30, 2019): article 1. Accessed October 29, 2021. <https://www.spiegel.de/politik/ludwig-der-groesste-a-93e04c44-0002-0001-0000-000167212247>.
- Bowen, Meirion. *Michael Tippett*. London: Robson Books, 1981.
- Büning, Eleonore. "Rezeption und Wirkung." In *Das Beethoven-Lexikon*, edited by Heinz von Loesch and Claus Raab, 602-609. Laaber: Laaber-Verlag, 2008.
- Burnham, Scott. "The Four Ages of Beethoven: Critical Reception and the Canonic Composer." In *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley, 272-291. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . "Beethoven, Ludwig van, 19: Posthumous Influence and Reception." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, 3:110-114. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Coldicott, Anne-Louise. "Reception." In *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music*, edited by Barry Cooper, 292-303. London: Thames and Hudson, 1991.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1972), 7. Quoted in Scott Burnham, "The Four Ages of Beethoven: Critical Reception and the Canonic Composer." In *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley, 272-291. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface." In *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, vii-xiv. London: Pluto Press, 1985.
- Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.

- Herndon, Dallas. "An Analysis of Alfred Schnittke's Polystylism in His String Quartet No. 3 (1983)." Master's thesis, East Carolina University, 2018. Accessed October 30, 2020. <https://www.researchgate.net/publication/337157457>.
- Hiekel, Jörn Peter. "Der 'moderne' Beethoven: Reflexe auf sein Komponieren in der Neuen Musik." *Neue Zeitschrift für Musik* 175, no. 4, *Musik über Musik* (2014): 34-41.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 17. Quoted in Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Kemp, Ian. *Tippett: The Composer and His Music*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Kramer, Jonathan D. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism." In *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann, 11-33. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.
- Kropfinger, Klaus. "Beethoven, Ludwig van, Würdigung, VI: Rezeption und Interpretation." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd. ed., edited by Ludwig Finscher, Personenteil 2:902-912. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Kutschke, Beate. "The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-Garde and Postmodern Music in West Germany." *The Musical Quarterly* 93, no. 3/4 (Autumn/Winter 2010): 560-615. Accessed November 15, 2020. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq021>.
- Loos, Helmut. "Leitfigur Beethoven: Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung." *Die Musikforschung* 69, no. 2 (2016): 133-142.
- Nietzsche, Friedrich. "Der Wanderer und sein Schatten, 152: Beethoven und Mozart." *Projekt Gutenberg*. Accessed April 20, 2023. <https://www.projekt-gutenberg.org/nietzsch/wanderer/wande026.html>.

- Pasler, Jann. "Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory." *Contemporary Music Review* 7, no. 2, *Time in Contemporary Musical Thought* (1993): 3-32.
- Perry, Jeffrey. "Constructing a Relevant Past: Mel Powell's Beethoven Analogs." *American Music* 29, no. 4 (Winter 2011): 491-535. Accessed November 16, 2020. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.29.4.0491>.
- Reisig, Wayne. "George Rochberg: String Quartet No. 6." AllMusic. Accessed April 22, 2023. <https://www.allmusic.com/composition/string-quartet-no-6-mc0002410050>.
- Schubert, Giselher, ed. *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*. Frankfurter Studien, vol. 5. Mainz: Schott, 1995.
- Simms, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Stavlas, Nikos. "Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's *Ludwig van*." PhD diss., Goldsmiths, University of London, 2012. Accessed April 19, 2023. <https://core.ac.uk/download/pdf/8746736.pdf>.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 5, *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Thorau, Christian, Julia Clood, and Marion Saxer, eds. *Rückspiegel: Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*. Frankfurter Studien, vol. 13. Mainz: Schott, 2010.
- Clood, Julia, Marion Saxer, and Christian Thorau. "Vorwärtsgewandtes Rückspiegeln. Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren." In Thorau, Clood, and Saxer, eds., *Rückspiegel*, 7-24.
- Krause, Andreas. "Nicht allein *Dunkle Spiegel*. Holligers Bach." In Thorau, Clood, and Saxer, eds., *Rückspiegel*, 190-204.
- Tremblay, Jean-Benoît. "Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke." PhD diss., University of British Columbia, 2007. Accessed April 22, 2023. <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0100526/1>.
- Vanderb0b. "Alfred Schnittke: *Gogol Suite*." *Sputnikmusic* (music reviews). October 8, 2011. Accessed April 22, 2023. <https://www.sputnikmusic.com/review/45973/Alfred-Schnittke-Gogol-Suite/>.

- Weid, Jean-Noël von der. *Die Musik des 20. Jahrhunderts: Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*. Frankfurt: Insel, 2001.
- Witkin, Daniel. "The Maestro Is Decomposing: Mauricio Kagel's Unruly Whatzit Ludwig van Mocks and Manhandles the Beethoven Industry." *Film Comment* 54, no. 3 (May/June 2018): 24-26.
- 邱霞。〈第 25 期圖書推薦：《改編理論》〉。上海戲劇學院圖書館。2020 年 6 月 24 日發布。2022 年 1 月 27 日檢索。<https://lib.sta.edu.cn/6e/4b/c1763a93771/page.htm>。
- 【Qiu, Xia. "Recommended Book, No. 25: *A Theory of Adaptation*." Shanghai Theatre Academy Library. Posted June 24, 2020. Accessed January 27, 2022. <https://lib.sta.edu.cn/6e/4b/c1763a93771/page.htm>.】
- 阿多諾。《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》。彭淮棟譯。臺北：聯經，2009。
- 【Adorno, Theodor W. *Beethoven: Philosophie der Musik*. Translated by Huai-Tung Peng. Taipei: Linking, 2009.】
- 陳希茹。〈在「有」「無」之間：諾諾《斷片－寂靜，致迪歐提瑪》的靜默美學及其時空感之展現〉。《關渡音樂學刊》第 28 期（2018 年 9 月）：1-29。
- 【Chen, Hsi-Ju. "Between 'Being' and 'Not Being': The Silence Aesthetics and the Expression of Its Space-Time Sense in Luigi Nono's *Fragmente – Stille, an Diotima*." *Kuandu Music Journal*, no. 28 (September 2018): 1-29.】
- 詹明信。《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》。吳美真譯。臺北：時報文化，1998。
- 【Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Translated by Mei-Chen Wu. Taipei: China Times Publishing, 1998.】
- 薩依德。《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》。彭淮棟譯。臺北：麥田，2010。
- 【Said, Edward W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Translated by Huai-Tung Peng. Taipei: Rye Field, 2010.】

A Different Beethoven through Collage? Observations on Beethoven's Reception History in Western Art Music since the 1970s

Hsi-Ju CHEN

Summary

When the world fervently celebrated the bicentennial of the birth of Ludwig van Beethoven (1770-1827) in 1970, the German magazine *Der Spiegel*, one of the more influential weekly magazines in Europe, published a cover story under the short but strong title “Beethoven / Abschied vom Mythos” (Beethoven / Farewell to Myth) accompanied by a full-sized portrait of Beethoven on its front page.

The antecedent behind this title was the black-and-white film *Ludwig van* (1970) by the Argentinian-German composer Mauricio Kagel (1931-2008), whose presentation of Beethoven challenged many aspects of the long-cherished “Beethoven myth”. Using a collage of close to 30 musical fragments by Beethoven, Kagel’s work confronted the aesthetic principle of “being faithful to the original.” Despite Kagel’s claim that the film had been intended as a “declaration of love” (Liebeserklärung), critics generally acknowledged the film’s embedded potential of criticism which resisted or even betrayed the conventional image of the most idolized composer of Western Art Music. Inevitably highly contested issues such as the “de-mythologization of Beethoven” and the composer’s reception history surfaced within academic discussions. The German musicologist Helmut Loos postulated the end of an era when Beethoven was generally regarded as the supreme composer of art music and though that the reception history of Beethoven’s works had suffered a rupture; the German music critic Eleonore Büning suggested that *Ludwig van* stirred the general public’s imagination by destroying the idolized image of Beethoven which

had generally been accepted over the last two centuries; the American musicologist Scott Burnham even placed Beethoven within the contemporary popular culture and claimed that Beethoven's popular image may have merely become one of many commercialized cultural icons.

These examples constitute some aspects of the “de-mythologization” of Beethoven which took place during the last decades of the 20th century; the author of the present article attributes these phenomena to the idiosyncratic socio-political ideology of the post-war period in Europe, pointing out that this type of interpretation has been restricted to certain local traditions of political thought. Above all, an interpretation which collocates Beethoven in the realm of commercialized culture commits the fallacy of superficial observation and completely fails to develop a true understanding of Beethoven's art. In the present essay, the author explores Beethoven's impact on 20th-century music from a different perspective, i.e., through the re-reading of the Beethoven quotations and Beethoven collages which occur in contemporary musical composition, and through the implicit interpretation of Beethoven's music which has artistically been expressed by 20th-century composers through their use of intertextuality. The juxtaposition, confrontation, amalgamation and fusion between “old” and “new” elements generates a sense of history which has been called “composed reception” (*komponierte Rezeption*) by the Swiss composer Heinz Holliger (b. 1939).

According to the research by the author, there has been, over the course of the second half of the 20th century (and most especially after 1970), a noticeable increase in the number of works which featured intertextual references to Beethoven's music. Composers from many different countries attempted to transform the image of Beethoven from an all-inclusive and neutral icon of Western Art Music into an ingredient of their own individual works. Among the 20 pieces which have been collected and which are discussed in this essay, 14 contain intertextual references to the late works of Beethoven; the elevated percentage of references to Beethoven's “late style” defies any possibility of being coincidental. Prominent late works that are constantly alluded to or appropriated include Beethoven's Symphony No. 9, his late string quartets, his late piano sonatas, the

Bagatelles and the *Diabelli Variations* op. 120. Contemporary composers, in striking a balance between the quotations from Beethoven's scores and their own musical language, aim at creating a uniquely heightened tension which results from the clashes between the familiar and the strange across time and space. Listening to these works can become an unraveling experience which requires the audience to constantly shift its attention between the known and the unknown elements of the musical language; it is through this procedure that new meanings and forms take shape.

In his celebratory tribute written for Beethoven's centenary in 1870, Richard Wagner (1813-1883) called for the audience to practice "inner listening" when appreciating the late works of Beethoven. From the perspective of hermeneutics, "inner listening" forges a space through which the contemporary composers allow their audience to freely feel and interpret works. In other words, the multi-faceted connections between Beethoven's late works and contemporary works may be integrated in the process of the audience's listening.

The scholarly research on Beethoven's late style often highlighted the coexistence of structurally coherent and incongruous elements in his music; the most significant study in this direction had been presented by the German philosopher and musicologist Theodor W. Adorno (1903-1969). According to Adorno's philosophy of music, Beethoven's late style features "desubjectivized musical material" (entsubjektiviertes musikalisches Material). Adorno characterized Beethoven's late style as fragmented and arbitrary, therefore suggesting that his late scores may not be fully understood and interpreted within the framework of logical thinking. Adorno's theories have been absorbed or mimicked by many later philosophers and musicologists.

As Adorno and other German post-war musicologists have convincingly shown, Beethoven's music acted as one of the pivotal models for Arnold Schönberg (1874-1951), who expanded the existing techniques of disjoint harmony, of intrinsic negativity and of musical stasis in his scores from his periods of free atonality and

12-tone serialism. Through this association, the late style of Beethoven not only became one of the cornerstones of 20th-century music and the archetype of modern musical aesthetics but, more importantly, it also shaped the compositional procedures of musical post-modernism through its radically new musical vocabulary. The German composer and conductor Hans Zender (1936-2019) illustrated these connections between Beethoven's late style and that of postmodernism through his own composition called *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* (2011). He transformed the avant-garde and experimental elements, which he had observed in the works by Beethoven, and expressed them through the contemporary composition techniques of his time; the resulting work may be characterized as post-modernized Beethoven.

Beethoven's late style, with its innovation, highly personal character, its inherent originality, its musical abstractness and structural purity has found a resonance in many works by post-modern composers. Despite the fact that the ruptures of structural continuity which are typical of Beethoven's late style and the incongruities which characterize those scores of contemporary music which are employing collage techniques result in multiple fragmentations of the musical discourse and in disjoint musical idioms, a profound sense of historical continuity emerges when these works are intertwined with each other. The resulting intertextuality demonstrates how contemporary composers resort to the model of Beethoven's art in order to gather musical inspiration and receive aesthetic nourishment. Techniques such as fragmentation, musical stasis, multi-faceted juxtaposition and, more importantly, the departure from harmonic and formulaic patterns, already during the first decades of the 19th century foreshadowed the advent of post-modern musical art. The so-called "de-mythologizing of Beethoven" does not necessarily aim to negate or eradicate the eternal significance of Beethoven's art; on the contrary, it can initiate a process of metamorphosis which leads from historicization of the past to the creation of novel structures for the future. Concealed behind the act of "de-mythologizing" lies a source of potential energy,

which is about to burst forth with the distancing effect due to the passage of time and space. The dialectic between retrospective and prospective musical thought allows composers to actuate a new future as they are revisiting the past.

Keywords: Beethoven, history of reception, late style, quotation, collage, contemporary music

陳希茹，德國科隆大學音樂學博士，現為國立高雄師範大學音樂學系專任教授。主要研究領域為後現代音樂和文化、音樂和文學。

Hsi-Ju CHEN holds a PhD in Musicology from the University of Cologne, Germany. She currently teaches as professor of musicology at the Department of Music of the National Kaohsiung Normal University. Her main research fields are 20th-century music with special emphasis on postmodern music, and music & literature.